西方美学名著提要

The Summary of the Famous Works on Western Aesthetics

朱立元 主编

AESTHETICS

江西人民出版社

西方美学名著提要

朱立元 主编

图书在版编目(CIP)数据

西方美学名著提要/朱立元主编.—南昌:江西人民出版社,2000.10

(西方哲学社会科学名著提要)

ISBN 7-210-02325-9

Ⅰ.西… Ⅱ.朱… Ⅲ.美学-著作-内容提要-西方国家 Ⅳ.Z89:B

中国版本图书馆 CIP 数据核定(2000)第 46745 号

西方美学名著提要

朱立元 主编

江西人民出版社出版发行

南昌市湖坊印刷厂印刷 新华书店经销

2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

开本 850 毫米×1168 毫米 1/32 印张:23.125

字数:580 千 印数:1-4200 册

ISBN7-210-02325-9/B·71 定价:38 元

江西人民出版社 地址:南昌市新魏路 17 号

邮政编码:330002 传真:8511534 电话:8511749(发行部)

E-mail:jxpph@163.net

(赣人版图书凡属印刷、装订错误,请随时向承印厂调换)

目　　录

导论……（1）

柏拉图　《大希庇阿斯篇》……（28）
亚里士多德　《诗学》……（32）
贺拉斯　《诗艺》……（41）
郎吉努斯　《论崇高》……（45）
普罗提诺　《九章集》……（51）
但丁　《论俗语》……（55）
布瓦洛　《诗的艺术》(1669—1674 年)……（61）
维柯　《新科学》(1730 年)……（66）
夏夫兹博里　《论人、习俗、意见与时代等的特征》(1711 年)
……（73）
哈奇生　《论美和德行两种观念的根源》(1725 年)……（80）
休谟　《论趣味的标准》(1755 年)……（87）
卢梭　《论科学与艺术》(1750 年)……（95）
狄德罗　《论美》(1750 年)……（100）
鲍姆嘉通　《美学》(1750 年)……（105）
温克尔曼　《古代艺术史》(1764 年)……（111）
康德　《判断力批判》(1790 年)……（119）
博克　《论崇高与美》(1757 年)……（132）

莱辛 《拉奥孔》(1766年)…… (140)
赫尔德 《批评之林》(1769年)…… (147)
歌德 《歌德谈话录》(1823—1832年)…… (150)
席勒 《审美教育书简》(1794年)…… (156)
黑格尔 《美学》(1835—1838年)…… (170)
施莱格尔 《雅典娜神殿断片》(1798—1800年)…… (188)
谢林 《艺术哲学》(1802年)…… (195)
叔本华 《作为意志和表象的世界》(1819年)…… (203)
费希纳 《美学入门》(1876年)…… (213)
马克思 《1844年经济学哲学手稿》(1844年) …… (217)
波德莱尔 《美学论文》(1868年)…… (228)
车尔尼雪夫斯基 《艺术与现实的审美关系》(1853年)…… (234)
丹纳 《艺术哲学》(1865—1869年)…… (240)
狄尔泰 《体验与诗》(1906年)…… (249)
弗里德里希·尼采 《悲剧的诞生》(1870—1871年) …… (252)
弗洛伊德 《释梦》(1900年)…… (261)
普列汉诺夫 《艺术与社会生活》(1912—1913年)…… (269)
柏格森 《笑》(1906年)…… (275)
杜威 《艺术即经验》(1934年)…… (280)
弗莱 《视像与构图》(1920年)…… (287)
格罗塞 《艺术的起源》(1894年)…… (292)
桑塔耶纳 《美感》(1896年)…… (298)
沃尔夫林 《艺术风格学》(1915年)…… (304)
克罗齐 《美学原理》(1902年)…… (310)
卡西尔 《人论》(1944年)…… (316)
荣格 《心理学与文学》(1927年)…… (327)
贝尔 《艺术》(1914年)…… (332)
沃林格 《抽象与移情》(1908年)…… (338)

雅斯贝尔斯 《悲剧的超越》(1900年)…… (343)
卢卡契 《审美特性》(1963年)…… (349)
海德格尔 《诗·语言·思》(1971年)…… (360)
科林伍德 《艺术哲学》(1925年)…… (370)
维特根斯坦 《美学讲演录》(1938年)…… (377)
本雅明 《机械复制时代的艺术作品》(1963年)…… (384)
瑞恰兹 《文学批评原理》(1924年)…… (390)
什克洛夫斯基 《散文理论》(1925,1982年) …… (398)
英伽登 《对文学的艺术作品的认识》(1932年)…… (405)
巴赫金 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(1963年)…… (416)
朗格 《情感与形式》(1953年)…… (424)
雅各布逊 《隐喻和换喻的两极》(1942年)…… (433)
门罗 《走向科学的美学》(1956年)…… (437)
马尔库塞 《审美之维》(1978年)…… (444)
伽达默尔 《真理与方法》(1960年)…… (452)
萨特 《什么是文学?》(1947年) …… (460)
杜夫海纳 《审美经验现象学》(1953年)…… (473)
麦克卢汉 《人的延伸——媒介通论》(1964年)…… (488)
弗莱 《批评的剖析》(1957年)…… (495)
戈德曼 《隐蔽的上帝》(1956年)…… (503)
巴特 《神话——大众文化诠释》(1957年)…… (512)
阿尔都塞 《保卫马克思》(1965年)…… (516)
德·曼 《解构之图》(1998年) …… (524)
贝尔 《资本主义文化矛盾》(1976年)…… (535)
耀斯 《审美经验与文学阐释学》(1977年)…… (544)
鲍曼 《立法者与阐释者》(1987年)…… (552)
伊瑟尔 《阅读行为》(1976年)…… (560)
米勒 《小说与重复》(1982年)…… (568)

哈贝马斯 《交往行动理论》(1981 年)…… (579)
哈特曼 《荒野中的批评》(1980 年)…… (588)
阿多诺 《美学理论》(1970 年)…… (594)
布尔迪厄 《区分》(1979 年)…… (612)
布鲁姆 《影响的焦虑》(1973 年)…… (621)
德里达 《文学行动》(1998 年)…… (628)
詹姆逊 《政治无意识》(1981 年)…… (645)
萨义德 《东方学》(1978 年)…… (652)
凡蒂莫 《现代性的终结》(1985 年)…… (660)
阿恩海姆 《艺术与视知觉》(1954 年)…… (670)
迪基 《艺术界》(1984 年)…… (683)
拉伦 《意识形态与文化身份:现代性和第三世界》(1994 年)
…… (689)
布洛克 《美学新解》(1979 年)…… (696)
伊格尔顿 《美学意识形态》(1991 年)…… (718)
汤林森 《文化帝国主义》(1991 年)…… (726)

导　论

西方美学从古希腊开始至今，已有两三千年的历史了。在这漫长的历程中，西方美学从产生、发展到走向成熟，积累了极为丰富的思想资料。其中，有许多名家的名著，经受了历史的洗礼，至今还发出耀眼的光芒。了解这些名著的精辟思想和精彩内容，吸收其中的精华，不仅对于我们今天广大的青年读者和美学爱好者大有裨益，而且对于21世纪中国美学的建设和发展具有重要的启示。本书收集了从古希腊到20世纪末西方90余位著名美学家的90部(篇)代表性论著，将其主要内容写成提要，使读者能花不太多的时间即可领略整个西方美学思想的概貌和精粹。

为了使读者能对本书介绍的名著及其思想内容有一个较为清晰的历史发展概念，我想结合这些名著对西方美学史的轮廓作一简要勾勒。

一

西方美学发展的历史大体上可用“三个阶段”(本体论、认识论、语言学)来概括。把西方美学史分为本体论、认识论、语言学三个阶段的基本原则是跟着哲学史走。原因很简单，这既符合西方美学发展的实际，又符合西方视美学为哲学的一部分或分支学科的主导观念。西方哲学从发端起，就孕育、包容着美学思想和观

念,古希腊各派哲学家以至柏拉图、亚里士多德等大家的美学思想都是从其哲学思想中派生、推演出来的,都是其哲学思想不可分割的组成部分。缺少了其美学思想,其哲学思想就残缺不全,无法理解;同样,离开了其哲学背景,其美学思想也就变得突兀孤立,难以阐释。这种情况一直延续到本世纪。本世纪美学虽然出现了诸多剧变和"转向",从古典主义美学形态走出,经过现代主义,走向后现代主义,但美学与哲学的密切关系仍然未变,有时美学甚至直接就是哲学,而哲学有时又以美学形态来表达。诚然,一些后现代主义思想家不但主张消解美学,也主张消解哲学,他们的人思和言说方式也确实与传统哲学、美学大不相同,但细究其入思路径,其消解哲学、美学的主张,仍未能最终摆脱西方历来美学与哲学一体化的传统。如法国思想家利奥塔的后现代哲学的核心是"让我们向统一的总体性(totality)开战"①,即向传统哲学追求的普遍性、统一性、整体性和极权开战,以实现后现代性对现代性的颠覆。沿此哲学思路,利奥塔对西方传统文化,主要是18世纪启蒙运动以后的理性主义文化进行解构,他认为,理性文化的实质就是崇拜话语(词语),也就是对欲望的僵化,欲望于是只有在艺术和审美的感性形象(figure)中方能得到健康的实现。在他看来,只有颠覆理性主义话语文化,用艺术和形象来拯救感性欲望,才有可能根本上拯救西方文化。对此,有的西方学者精辟地概括道:"利奥塔希望使形象进入和塑造话语","其目的是用形象的语汇来打破抽象的理论话语,用采取越轨的文学策略的新语汇来摧毁霸权话语"。② 由此可见,利奥塔的后现代主义美学思想仍与其颠覆传统的后现代哲

① 利奥塔:《后现代状况》,湖南美术出版社1996年版,第211页,译文据原文有所改动。

② 贝斯特、凯尔纳:《后现代理论》,第151—152页,麦克米伦1991年版。

学一脉相承，血肉相连。

既然西方美学的历史发展基本上是跟着西方哲学的历史发展走的，所以，国内外哲学界不少人把西方哲学分为本体论、认识论和语言学三个阶段的观点，也大体适用于西方美学史。下面，我们试分别对这三个阶段作一概述。

二

第一阶段，本体论阶段，从古希腊罗马至16世纪。

所谓本体论(ontology)是指(西方)哲学中关于“是”或“存在”(being)的学说，即“是”论或“存在”论，它是用概念的逻辑推论建构起来的、追求普遍性和必然性的纯粹原理。一定的本体论可包含和推演出相应的认识论、方法论等。古希腊哲学，总体上属于本体论哲学；古希腊美学，同样可归结为本体论美学。希腊哲学发展的全过程都贯穿着对“是”或“存在”问题的关注和探究，在一定意义上可以说古希腊哲学中心就是“是”论或“存在”论，也即本体论。在早期，如米利都学派等提出“始基”概念来探讨作为某种可感性直观的物质形态的“存在”。巴门尼德在哲学史上首次提出“是”或“存在”范畴，确立了希腊哲学中“存在”论即本体论的中心地位，后来的柏拉图和亚里士多德则进一步巩固和加强了这一中心地位。

柏拉图哲学的基础是理念论，理念论关注的中心是一般与个别问题。他认为，理念是与个别相对立的一般、与殊相(特殊性)相对立的共相(普遍性)，也就是一般“存在”。他把这种一般、普遍的理念设定为客观、绝对的存在，它超越时空，因而是不同于个别、特殊的感性存在。其目的是探寻感性存在的一般原因和根据。这样，理念就从作为实在事物的共相变为与实在事物相分离的一般存在。顺理成章地推就是，柏拉图从理念和感性两个世界的分离出发，构建起由理念的先验存在到个体事物分有理念的感性存在

这样两个等级的存在结构。这是对巴门尼德存在论的重大推进。

亚里士多德一方面沿着柏拉图的思路，继续寻求感性存在的一般原因和根据——一般存在，另一方面则批判柏拉图的理念论对一般与特殊的割裂，认为一般存在同感性存在不可能分离，而是就存在于感性存在之中。于是他把焦点集中到一般存在的存在方式问题上，也就是集中到作为形而上学即第一哲学的研究对象问题上。在《形而上学》一书中，亚里士多德指出，形而上学是研究“存在之所以为存在”以及“存在由于本性而应具的属性”的学问，它的目的是“寻取最高原因的基本原理”，因为“第一原因也应当求之于存在之所以为存在”。显然，在亚里士多德心目中，这种“存在”或“是”不是具体、个别、特殊的存在物或存在物之总和，而是从个别存在物中抽象、概括出来的一般存在，或“存在之存在”，即存在本身。存在是对世界的总体的最一般概括。亚里士多德又在《范畴篇》中对“存在”或“是”用十个范畴加以具体规定，其中第一个亦是最核心的范畴为“本体”。因此亚里士多德也把形而上学或哲学存在论称为“本体之学”，其目的是“捉摸本体的原理与原因”。亚里士多德还指出，本体为“原始存在”，它具有三个“原始”意义或特性：(1)“于定义为始”，在给存在物的属性下定义时须先说出其本体的定义；(2)“于认识之序次为始”，要完全认识一事物，须先问该物是什么，即先认识其本体；(3)“于时间为始”，就逻辑范畴而言，时间上先有本体，后有依赖于它的其他范畴。可见，在亚里士多德存在论中，本体是独立的最高的核心范畴，其他所有范畴都由它派生、为它决定，只充当它的宾词或属性。由本体与属性的区分，亚里士多德进一步把一般存在即作为存在的存在分为本体存在与属性存在两种基本的存在样式。从而明确了形而上学的具体研究对象与内容。同时，亚里士多德还对存在的意义作了多方面、多层次的具体分析，纠正了柏拉图对一般与个别的割裂，既指出一般存在不能脱离个别事物的感性存在而独立存在，又肯定了人可

以借助逻辑、概念、范畴从个别事物的感性存在中抽象出一般存在来。这就使亚里士多德的本体论(存在论)既成为对世界总体存在最高、最一般的概括,又包含着极为广泛、丰富的内容和意义,从而开创了西方哲学史上的本体论研究方向。

古希腊的美学作为其哲学的重要组成部分,也体现了这种本体论方向。柏拉图的美学与其哲学一样,是以理念论为基础的。他的《大希庇阿斯篇》和《斐多篇》都体现了这一基础。他的理念论割裂一般存在与特殊事物感性存在的关系,同样表现在其美学思想如美论上。在《斐多篇》中,柏拉图区分了理念的一般存在和与之同名的具体事物的感性存在,并规定了理念的一般存在的五个特点:(1)是单一的、同一的,而非组合的或混合的;(2)是不变的,而非变动不居的;(3)是看不见、感觉不到而只能由思想把握的,而非可见可感的;(4)是纯粹的,而非不纯粹的;(5)是永恒不朽的,而非暂时的、可朽的。但由于理念的一般存在是独立于具体事物的,所以从一般存在过渡到感性(事物)存在是有困难的。于是柏拉图又提出了"分有"说,即只有当感性事物的存在分有了理念的一般存在本身,才会具有一般存在的特性。他的美论正是按此思路展开的:他首先假定有美自(本)身、善自(本)身等理念的一般存在,并以此为出发点,然后推导出具体美的、善的事物因为"分有"了美自身而成为美的。他说,如果有人告诉我说,一事物之所以是美的,是因为它有美丽的颜色、形状之类,我根本不听。我只是简单、干脆地认定,一事物之所以是美的,只因为美自身出现于其上,或者美自身与它相联系、相结合。我只坚持一点:美的事物是美(自身)使它美的。由于美(自身)美的事物才美。在此,美的理念(存在)是美的具体事物(感性存在)之所以美的惟一和根本的原因。由此可见,第一,柏拉图的美论乃是其理念本体论的至关重要的组成部分,也可以说,他的美论是其理念本体论的具体应用和必然推论。第二,柏拉图的美论与其理念本体论一样,存在着割裂一般与

个别的弊病，即美自身（本体）与个别事物的美之间存在断裂，柏拉图虽提出了“分有”说，但由于未指出如何“分有”的途径和方法，所以这个问题并未真正解决。

与柏拉图相似，亚里士多德的美论亦是其哲学本体论的重要组成部分。他对美的界定就是在论述“本体”应用于“怎是”（怎样存在）时提出的。他认为，“本体”一词可应用于“怎是”、“普遍”、“科属”、“底层”等四项主要对象上。他分析道，“每一事物的‘怎是’，均属‘由己’”①；“怎是应为某一事物确切的所是”②；“定义是怎是的公式，而怎是之属于本体，或是惟一的或是主要地与基本地和单纯地属之于本体”③。在论述本体与怎是的关系时，亚里士多德批驳了柏拉图的理念论关于“理念就是先于一切的本体”、本体（善、美等自身）与其怎是相异、相分离的观点，指出：“……假如善的怎是异于善自身，动物的怎是异于动物自身，存在的怎是异于存在自身，则第一，在那些已肯定的本体与存在与理念之外，将另有本体与存在与理念；第二，如果这些也作为存在物，它们将先于本体。如果使先在本体与后在本体互相分离，则（1）那个先在本体将无法得到认识（理念或物本身），而（2）后在本体就没有存在（分离的意思，我是指善自身如脱离怎是，善的怎是，也就没有成为善的本体）。”④应当说，亚里士多德的这一批判是有力的、切中要害的，他的核心思想是认为本体（理念的一般存在）不可能与其怎是即具体的感性存在相异或相分离，前者可以在思想观念上从后者抽象出来，却不可能真的脱离后者而独立存在。正是在此基础上，亚里士多德提出了他的美论：“善必与善的怎是合一，美合于美的怎是；凡一切由己事物，基本上自足于己，无所依赖于其他事物者，都该如是。”他并归纳道，“每一事物的本身与其怎是并非偶然相同而是

---

① ② ③ ④ 亚里士多德：《形而上学》，商务印书馆 1981 年版，第 129、130、133、134 页。

实际合一的”①;在另一处,他在说明了本原为一事物之“本性”、“怎是和极因”后,也指出,“善与美正是许多事物所由以认识并由以动变的本原”②。此外,他还在讨论形式问题时论及美。他认为,人工技术制品如艺术品,“其形式出于艺术家的灵魂”,他的“形式”概念是指“每一事物的怎是与其原始本体”③,而“美的主要形式”为“秩序、匀称与明确”④。亚里士多德的上述主张即美论可概括为如下几点:(1)他认为美与善一样,是一种“由己之事物”,即“自足于己”、自己是自己的原因而不依赖他物的存在;(2)他是在存在的本体与其怎是的关系中来把握美的;(3)他认为美的本体或美自身与它的怎是合一的,美自身不在美的怎是(具体的感性存在)之外,而就在它的怎是之中,二者不是分离的,而是统一的;(4)他认为,二者的这种统一或“实际合一”,不是偶然的,而是必然的,有普遍性的;(5)惟其如此,他把美作为一种本体性存在,看成是许多具体事物(感性存在)的“本性”、“怎是和极因”,也即“本原”,这就把美提到与善同等的、世界终极原因的地位和高度;(6)他揭示了美作为事物的怎是和原始本体的形式主要呈现为秩序、匀称和明确。这就是亚里士多德本体论美论的基本思想。当然,亚里士多德上述美学思想更多地应用和体现在文艺理论里,这方面最主要的著作是《诗学》,它对包括悲剧、喜剧、史诗等在内的“诗”的本质、特征、功能等作了深入的研讨;此外,《修辞学》也包含他的一些美学思想。

总体来看,古希腊美学是本体论美学,是当时哲学本体论在美学上的展开与体现,也是西方美学史上本体论阶段最典型、最重要的显现。

希腊化时期与古罗马时代的美学,无论是斯多亚派、伊壁鸠鲁

---

①②③④ 亚里士多德:《形而上学》,商务印书馆 1981 年版,第 134、84、136、265 - 266 页。

派，还是怀疑派等的美学思想，虽然具体观点与古希腊美学大不一样，但从根本上说，并未超越哲学本体论的基本思路与格局。贺拉斯的《诗艺》和郎吉弩斯的《论崇高》等亦是如此。而作为古罗马美学终结的普罗提诺的美学，则更是典型的柏拉图理念本体论美学的翻版和变种。他在《九章集》中提出的“流溢说”认为，宇宙万物的本原“太一”即柏拉图所说的理念，它是“第一性（按：亦可译‘原始’）的存在”，也即神，太一就是真，就是善，就是美，就是真善美的统一。世间万物均由太一流溢而出，先流溢出心智（宇宙理性），继而流溢出灵魂，最后流溢出感性世界，感性世界末端便是物质。太一（神）是最完善的，循上述流溢次序，越流向感性世界，离神照耀的光线越远，就越不完善，至物质而达于与神对立的恶。人生的目的就是要回到与太一、神契合无间，达到永恒的真善美。普罗提诺的流溢说与柏拉图的理念论一样，都把存在分为一般、普遍的存在（太一、神）与个别、特殊的存在（感性世界）两种基本存在样式，而认为前者决定后者，后者依附于前者。普罗提诺的美论亦由此本体论直接推导而出。他把美分为此岸的美（尘世的美）与彼岸的美（神的美）两种基本形态，彼岸（神）的美就是一般存在的美、本体的美，此岸（尘世）的美则属于特殊存在的美、现实世界的美。他也同柏拉图一样，认为现实事物的美非其自身的属性，而源于彼岸的美即太一和神的美，这是一种先于和高于一切此岸的美的本体之美，它是“最高的本质的美”，即“完全真纯的美本身”，“一切其他形式的美”即此岸的美都“不是原本的”；而“是从完全真纯的美本身来的”，① 换言之，“神才是美的来源，凡是和美同类的事物也都是从神那里来的”②。普罗提诺还接受了柏拉图的“分有”说，认为此岸的美是分有了彼岸的神的光辉而产生的。与柏拉图不同的是，他

① ② 普罗提诺：《论美》，转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第62、57页。

把美的分有说纳入其流溢说的轨道，而不同于柏拉图把分有说与对理念的模仿说结合起来。

中世纪哲学的主要部分演化为神学本体论。首先是围绕世界万物存在的把握这一主题，展开了实在论与唯名论的论争。实在论者把存在看成一般、完善的观念，概念越一般、越完善，存在也就越实在；最一般、最完善的观念就是最高、最完美的存在；神的观念最一般、最完善，因而神（上帝）就是最高的存在。安瑟伦关于上帝存在的本体论证明即是这种实在论的典范。相反，唯名论则把个别事物看成实在的，看成是一般概念的根据和基础，认为共相（普遍性）并无独立的存在，而只能存在于个别事物之中，个别事物才是实在的。其次，中世纪对存在的最重要看法是，把存在看成最普遍、最广义的、无所不包的“全体”或整体。它以神为中心；把万物统为一体，它是存在与非存在、有限与无限统一的绝对整体。托马斯·阿奎那即持此观点。他认为万物统一于存在，存在是对一切的最基本规定，也是神学的基础范畴。他区分了“存在”与“事物”，认为“事物”是区别于他物的规定性，即存在的本质，而存在则是现实性的活动；存在的活动使形式转化为现实，达于事物。他也把存在分为“纯粹的存在”即上帝，与构成的存在即多种因素结合而成的具体存在两大类：前者存在与本质绝对统一，后者存在与本质并不一致；前者是非创造的自在自为的最高存在，后者则是被创造的非自在的存在。

中世纪的美学也是与上述神学本体论相一致的神学本体论美学。圣奥古斯丁的《忏悔录》把存在分为神或上帝的世界与物质世界两大部分，与之相应，也把美分为上帝的美和感性事物的美两种，认为只有上帝才是最高的美、美的本体、美本身，上帝是一切事物的美的创造者和源泉，上帝的美是绝对美、无限美、至高美，而感性事物的美则是相对美、有限美、低级美。他说：“是你，主，创造了天地；你是美，因为它们（按：指事物）是美丽的；你善，因为它们是

好的;你实在,因为它们存在;但它们的美、善、存在,并不和创造者一样;相形之下,它们并不美、并不善、并不存在。"① 在上帝面前,事物及其美的存在资格亦被取消了。托马斯·阿奎那的美学同样是神学本体论美学。他的《神学大全》从神学本体论出发,同样认为上帝是最高的美,一切感性事物的美都源于上帝的美。不过他部分地吸收了亚里士多德的观点,第一,强调了美"以形式为基础";第二,改造了亚里士多德关于美的主要形式为秩序、匀称、明确的观点,提出了美的"三要素说",即美有"完整或完美"、"适当的比例或和谐"、"鲜明"三个特征;第三,区别了美与善,指出美不涉及欲念,而只通过眼、耳涉及认识功能。②

以上从古希腊到中世纪的美学,是西方美学的本体论阶段。

三

第二阶段,认识论阶段,近代至19世纪。

自文艺复兴以来,在与中世纪神学的搏斗中,人性(特别是人的感性生命)、人道主义、人的价值与尊严得到了复苏与高扬。从但丁的《论俗语》中可以隐约听到新世纪的脚步声;达·芬奇的《绘画笔记》等则洋溢着人性战胜神性、科学战胜迷信的自信。到17世纪,随着自然科学的迅速发展,西方社会进入了近代,人的理性进一步获得解放,哲学关注的重心也从作为世界总体的存在转向人本身对世界的认识和获取真理的途径等,即由本体论转向认识论。这是西方哲学史上第一次伟大转折,亦可称认识论转向。这一转向是从法国哲学家笛卡尔开始的,由大陆理性主义和英国经

① 圣奥古斯丁:《忏悔录》,商务印书馆1981年版,第235页。

② 参见托马斯·阿奎那:《神学大全》,转引自朱光潜《西方美学史》上卷,第115页。

验主义共同发展，而由德国古典哲学最终完成的。这一时期的美学也随之进入了认识论阶段。

笛卡儿的哲学是典型的认识论哲学。他在《第一哲学沉思录》中提出的“我思故我在”的著名命题就是由认识论推出本体论的。他创立了理性主义认识论，认为理性是惟一能使人区别于动物而成为人的东西，凭借理性人能认识世界，能发现可靠、明晰、正确的知识，而凭感觉是得不到可靠、明晰的知识的。据此，他还提出了“天赋观念说”，认为人类理性中包含着部分非从外部获得、亦非由人本身产生的天赋的观念，如关于存在的不变本质、神的观念等等。笛卡尔没有系统的美学著作，但从他的散见的论及艺术和美的论著来看，基本上还是属于理性主义认识论的美学思想。他与古代偏重于从存在论角度讨论美学问题不同，而主要从主客体的认识关系中来把握美，他明确指出：“所谓美和愉快的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系。”① 这显然不是把美作为一种纯客观存在来看，而是看成对象与主体的判断间的一种特殊认知关系，即后来康德所说的趣味或审美判断的关系。而从理性高于一切的立场出发，他的审美判断的标准和尺度也暗含着某种理性主义精神，如认为美是“文词的纯洁”，是“恰到好处的协调与适中”②；音乐的目的是唤起激情，但这种激情应该有条理、和谐、处于平衡状态，从而与人的理性精神相一致；③ 审美的愉快也“需要在感官与客体之间有一定的比例”④，等等。这些论述的一个共同特点，都是在认识论框架中按理性至上的原则展开的。

在哲学、美学的认识论转向中，英国经验主义和大陆理性主义从两条对立的路线上分别作出了重大的贡献。

---

① ②《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 79、80 页。

③ ④ 参见吉尔伯特、库恩《美学史》上卷，上海译文出版社 1989 年版，第 271、253 页。

先看英国经验主义。英国经验派哲学的奠基人是弗朗西斯·培根，还有霍布斯、洛克等。培根力求创立一种“科学的哲学”即以自然界为对象的“第一哲学”，从而提出哲学的任务是“对宇宙的摹写”，即对自然的认识，这就首先把哲学的重心放在了认识论上。培根认为人的认识或知识是对自然、实在的反映，而认识和真理的获得，是从对个别事实的感性经验上升到理性的科学知识的漫长过程。他强调了观察、经验、实验在认识中的基础作用，指出理智应依靠感觉经验所得到的资料，通过归纳的方法（而非理性主义的演绎法）上升到科学认识，发现自然的规律。培根的美学思想也体现了这种经验主义的认识论。霍布斯、洛克的认识论、美学观与此相似。英国经验主义美学的重要代表人物还有夏夫兹博里、哈奇生、休谟、博克等。夏夫兹博里的《论人、习俗、意见与时代等的特征》等论著，立足经验主义，部分吸收了理性主义观点，提出了著名的“内在感官”说，他把人的感官分为动物性的“外在感官”和人独有的与理性密切结合的“内在感官”，认为审美属于内在感官的先天能力；他还在美学史上率先提出审美无利害性的主张，这都对后世发生了较大影响。哈奇生是夏夫兹博里的学生，他在《论美和德行两种观念的根源》中，从经验主义立场为其师的“内在感官说”作了系统的辩护，肯定了美感的先天性，同时也注意到美感的后天差异性；他还区分了绝对美（本原美）与相对美（比较美），认为绝对美是人们直接从对象中认识到的美，它单靠对象本身就美，而相对美则是由观念联想而从对象中认识到的美。这是更明确地在认识论范围内论美和美感。休谟在哲学上坚持经验主义，认定“思想中一切材料都是由外部的或内部的感觉来的”；在美学上他否定美的对象的客观属性，他的《论趣味的标准》等论著认为美“只存在于鉴赏者的心里”，只是主体的感觉、感受；他承认对象的秩序和结构也是构成美的因素之一，但也主要指对象对人产生的实际效用符合目的，而感到“利益的美”，这便是他的“效用说”；他还提出“同情说”

来解释“想象的美”，认为人无须直接涉及对象，而可通过主观同情感受到美；尤其值得重视的是他的审美趣味论，他首次深入探讨了审美趣味的标准问题，在承认人们审美趣味的差异性、多样性并对之作了经验主义的解释的同时，又肯定人们之间存在着共同的标准，这一标准不是先天理性原则，而是以少数天才批评家为代表的健康的心理功能、敏锐的想象力、高尚的审美感等感性经验的总合。此外，荷加斯的《美的分析》也取经验主义方法分析美的形状。英国经验主义美学的最后和最高水平的代表是博克。他也从论趣味的共同性入手，但不同意休谟把趣味的共同标准局限于少数天才的审美经验和能力的观点，而是从人的感觉器官的共同构造出发，肯定“所有人感觉外部事物的方式也是相同的或只有很小的差异”，因而美感或趣味也有共同的标准。他并指出人的审美趣味均由感觉、想象力和判断力组成，其中感觉是基础，有创造性的想象力最重要，与推理相关的判断力也不可缺少，这种注重感觉与判断力统一的审美趣味观，使经验主义美学达到了新水平。博克最重要的贡献在于在西方美学史上第一个区分了崇高与美两个重要范畴，他在《论崇高与美》中，从感性经验角度用归纳法细致地分析了崇高和美的观念的起源，以及崇高感和美感的主要心理特征，还分别对崇高和美的客观性质和感官接受的特性作了具体的详尽的描述。英国经验主义美学的各位代表人物虽然有哲学倾向和观点上的许多不同，但有四点是共同的：(1)都以感觉经验为基础和出发点；(2)都在认识论的框架下探讨美学问题；(3)重点都放在主体心理结构特别是感觉和想象力等感性心理机能的研究上，藉此来揭示美、崇高等审美现象的特性；(4)大都采用经验归纳而非理性演绎的方法。

再看大陆理性主义。法国理性主义美学的代表首推布瓦洛。他是结合文艺创作实践来论述其美学主张，并为文艺创作“立法”的。他的《诗的艺术》一开始就强调文艺创作必须遵循理性，以理

性为最高准绳，首须爱理性，愿你的一切文章永远只凭着理性获得价值和光芒。在他看来，艺术模仿自然，实际应模仿理性，因为只有符合理性，才符合真，也才能达到美，只有真才美，只有真才可爱，真应统治一切，……即使是艺术虚构“也只为使真理显得格外显眼”。把艺术定位于认识和再现真实和真理，这显然是认识论美学的思路。德国理性主义哲学、美学的重要代表是莱布尼茨。莱布尼茨并无专门的美学论著，他的美学观点完全是结合着哲学认识论来谈的。他的《单子论》从以“单子论”为基础的宇宙“前定和谐”论出发，坚决反对洛克的经验主义“白板”论，认为人的心灵具有天赋的观念，具有先天的理性；他不同意人的认识“仅仅从感觉和经验而来”，仅仅“依赖归纳与例证”，“因为感觉永远只能给我们提供一些例子，亦即特殊的或个别的真理”，而主张普遍真理的基础在于“心灵原来就包含着一些概念和学说的原则，外界的对象只是靠机缘把这些原则唤醒了”；他进一步把认识分为朦胧的和清晰的两种，朦胧的认识能在许多事物中辨认出某一事物，但说不出其特性，这显然带有感性认识特征；清晰的认识不但能把某物与他物区分开来，且能指出其特性。而清晰的认识又可分为明确的与模糊的两种，明确的是对于一切被定义的事物有清晰的认识并可达到最基本的概念；模糊的是心灵能立刻而直观地领悟某一概念的一切最基本的内容。他认为明确的清晰的认识最为清晰和可靠，因而是最高的认识。莱布尼茨把艺术和审美活动定位于清晰的认识中的模糊认识阶段，即带感性因素的理性认识阶段，或者说认识由感性向理性过渡的中间阶段。他指出，艺术家“对于什么好和什么不好，尽管很清楚地意识到，却往往不能替他们的这种审美趣味找出理由”；他还将审美鉴赏力与理解力（理性能力）加以比较，认为“鉴赏力和理解力的差别在于鉴赏力是由一些混乱的感觉组成的，对于这些混乱的感觉我们不能充分说明道理。它和本能很近似”。这就揭示了审美活动兼具感性直观与理性认识的双重特点，

为美确立了认识论基础。大陆理性主义美学影响深远。法国启蒙主义美学从伏尔泰的《哲学通信》、卢梭的《论科学与艺术》，到狄德罗的《论美》，虽经历了逐渐摆脱新古典主义影响的艰难历程，但大体上依然保持了美学的理性主义认识论方向。德国美学从文克尔曼的《古代艺术史》、鲍姆嘉通《美学》、莱辛的《拉奥孔》到赫尔德的《批评之林》，同样基本上沿续了这一方向。其中最典型的是“美学之父”鲍姆嘉通。鲍姆嘉通继承了莱布尼茨和沃尔夫的理性主义认识论，但对他们轻视感性认识的偏向有所纠正。莱布尼茨与沃尔夫把感性认识看成低级认识，而把理性认识看成高级认识，进而把感性认识排除在哲学研究的范围之外。而鲍姆加通则对此有所突破，他认为过去的哲学只包括研究理性认识的逻辑学和研究意志的伦理学，独缺研究感性认识的学科。他提出应建立一门专门研究感性认识的新学科，并创造了“感性学”（即“美学”）一词，为这门新学科命名。他在《美学》一书开头为美学下了如下定义：“美学（作为自由艺术的理论、低级的认识论、美的思维的艺术和理性类似的思维的艺术）是感性认识的科学。”他还借用了沃尔夫只用于理性认识的“完善”概念，说美是“感性认识自身的完善”。由此可见，作为一门新学科，美学一产生便被定位于认识论范畴之中。意大利历史哲学家维柯的《新科学》重点研究人类早期的思维方式，对形象思维的发生及特点的揭示极为深刻，其思路仍未脱离认识论。

德国古典美学是认识论美学的完成阶段。康德哲学集中于认识论。他的三大“批判”的第一批判《纯粹理性批判》就是专门探讨人的理性认识发生的机制问题，他的主旨是，在认识开始前，首先要弄清人的认识能力（理论理性）本身，弄清认识的界限，亦即对哲学认识所赖以进行的工具进行考察；第二批判《实践理性批判》着重探讨人的道德意志（实践理性）问题，属伦理学；第三批判《判断力批判》转而关注美学问题，他用审美（或审美目的）判断力（人的

一种特殊认识能力)作为沟通理论理性与实践理性、现象界与物自体、必然和自由的桥梁,进而作为其沟通前两大批判即认识论与伦理学的桥梁。康德把对个别事物表示主观态度的情感方面的认识能力称为判断力,其美学着重研究快与不快的个别情感现象如何通过判断力上升为具有普遍性、必然性的美感的心理功能与机制。因此,康德美学基本上仍是认识论美学。歌德、席勒、谢林等人及浪漫派的美学虽然侧重点不一,但基本上仍未突破认识论的框架。这从歌德的《谈话录》、席勒的《审美教育书简》、谢林的《艺术哲学》、施莱格尔的《雅典娜神殿断片》等论著中均可看出。德国古典美学的集大成者黑格尔的哲学是本体论、认识论、方法论的统一,其美学亦如此。《美学》中"美是理念的感性显现"这一著名定义既指出了艺术和美是绝对理念、真理通过感性形式表现出来,又表明了艺术和美是用感性形式对理念和真理的认识和观照,或者说是绝对精神(心灵)对自己本质的认识。这种认识表现为三种形式,"第一种形式是一种直接的也就是感性的认识","第二种形式是想象(或表象)的意识","第三种形式是绝对心灵的自由思考",这三种认识形式相对应的三个领域分别是艺术、宗教、哲学。这样,黑格尔仍然主要是从认识论角度来把握和探索艺术和美的本质的。应当说,德国古典美学基本上完成了认识论美学,并将之推向高峰。其后的19世纪美学大体上仍在认识论范围内研究美学,只是更深入、细致了,且跟艺术实践结合得更紧了,从而使认识论美学更为丰富、细密、成熟和完善。稍晚于黑格尔的叔本华的《作为意志和表象的世界》继承了康德美学和柏拉图的理念论,创立了悲观主义的生命意志论美学,但他的"观审"说仍立足于认识论;尼采的《悲剧的诞生》进一步发展了生命意志论,并突出了乐观主义精神,批判了苏格拉底的理性主义。克尔凯郭尔的《致死的疾病》发展了尼采的非理性主义,发出了存在主义的先声。属于黑格尔派的费舍尔和罗森克兰兹的《美学》和《丑的美学》在美学观点上有所发

展，但认识论的思路并未改变。

从法国开始的实证主义思潮是经验主义认识论的变种，它在欧洲引发了实证主义、自然主义美学和实验美学，也对现实主义美学产生重要影响。丹纳的《艺术哲学》为实证主义美学代表作；费希纳的《美学入门》为实验心理学美学的代表作。心理学美学代表着形而下的实证方向，除实验美学外，立普斯的移情说代表作《空间美学和几何学·视觉的错觉》亦属此列。现实主义美学在欧洲现实主义文艺创作思潮推动下，声势浩大。司汤达的《拉辛与莎士比亚》、俄国革命民主主义者别林斯基的《诗歌的分类与分科》和车尔尼雪夫斯基的《艺术与现实的审美关系》以及托尔斯泰的《艺术论》都是现实主义美学的代表作。不过，别氏受到黑格尔理念显现说的影响，而车氏则着重批判了黑格尔的这一观点。与此相对立，雪莱的《为诗辩护》、雨果的《〈克伦威尔〉序》则属浪漫主义美学。此外，罗斯金的社会学美学著作《近代画家》、格罗塞的艺术社会学著作《艺术的起源》、汉斯立克的形式主义论著《论音乐的美》、波德莱尔的唯美主义《论文选》、叶芝的象征主义的《幻象》等在19世纪后半期也有重要影响。

需要特别提出的是，19世纪中期，具有划时代意义的马克思主义美学，在批判地继承了德国古典哲学美学、英国古典经济学和法国社会主义学说的基础上诞生了。马克思的早期著作《1844年经济学哲学手稿》为马克思主义美学奠定了全新的思路和基础。普列汉诺夫的《艺术与社会生活》也是马克思主义美学名著。

四

第三阶段，语言学阶段，20世纪。

如果说17世纪由笛卡尔开始的认识论转向标志着人类理性的觉醒并逐步成为人类追求真理、获取知识的最高主宰，从而使以

理性为根基的认识论上升到哲学的中心位置;那么,到了19世纪末20世纪初,又出现了"语言学转向",原先从属于理性、仅仅充当工具的语言迅速崛起,逐渐取代了理性的地位而上升到哲学的王座之上。这一重大的哲学转折,最初是在1964年由美国学者柏格曼概括出来的,他说道:"所有的语言哲学家都借助精确的叙述语言来表述世界。这是语言学转向,是日常语言哲学家和理想语言哲学家共同的在方法方面的基本出发点。"① 此后,"语言学转向"就被广泛使用于对20世纪西方的实证主义分析哲学的概括。对于这样一种"语言学转向",逻辑实证主义者石里克曾说过:"它使传统的'认识论'问题得到解决。思考表达和陈述的本质,即每一种可能的'语言'(最广义的)本质,代替了研究人类的认识能力",哲学关注的中心从知识、真理转为意义问题,"我们现在认识到哲学不是一种知识的体系,而是一种活动的体系,这一点积极表现了当代的伟大转变的特征;哲学就是那种确定或发现命题意义的活动"。② "语言学转向"虽然主要是就本世纪英美的逻辑实证主义或分析哲学而言的,但我们同意国内一些学者的看法,认为这一"转向"实际上也同时体现在大陆人本主义(从现象学、存在主义到解释学等)一脉中,③ 并且一直延伸到八九十年代的后现代主义思潮中。在这一"转向"中,以索绪尔为代表的现代语言学也起了推波助澜的作用,尤其对美学的影响更大。

"语言学转向"首先体现在现代科学主义、主要是逻辑实证(经验)主义或分析哲学一脉中。现代分析哲学的先驱弗雷格首先把数理逻辑引入哲学,主张对思想作逻辑分析。他从语言作为思想

---

① 柏格曼:《逻辑与实在》,威斯康星大学1964年版,第117页。

② 洪谦主编:《逻辑经验主义》,上卷,商务印书馆1982年版,第8-9页。

③ 参见王一川:《修辞论美学》,东北师范大学出版社1997年版,第13-14页;周宪:《20世纪西方美学》,南京大学出版社1997年版,第13-14页。

的表达和传达的媒介的语言观，建构起哲学史上第一个较严整的语言的形式理论和意义理论。他区分了自然语言和人工语言，分析、揭示了自然语言的表层语法结构与深层逻辑形式结构，并研究通过模仿数学语言来建立人工理想语言的途径；他首次区分了语言的意义(sinn)和指方(bedeutung)，为语言的意义理论奠定了基本构架。罗素是弗雷格思想的阐发者和发展者，也是分析哲学的主要开创者之一。他把弗雷格的数理逻辑主义发展、扩大为哲学逻辑主义，从而对语言作出更哲学化的考察。他揭示了语言对人类认识的不透明性及语言问题在哲学认识论研究中的独立地位；他的语言形式理论以语言的形式结构从根本上符合于世界结构为基点，主张通过人工语言的形式结构来把握、表达世界的结构；他独创了摹状词理论和类型理论，极大地发展、推进了意义理论。维特根斯坦是分析哲学的主要代表，他一生的思想经历了从人工语言哲学到自然语言即日常语言哲学的重大转变，但始终贯穿着“哲学就是语言的批判”这样一种“泛语言主义”的基本立场。前期，他一反笛卡尔至康德仅从灵魂、理智、人性、理性等方面寻找人(对世界)的认识的界限的旧传统，而提出“语言(我所理解的那个语言)的界限，意味着我的世界的界限”①的主张。据此，他认为要考察认识问题，首先要批判认识的前提——语言。他不赞同罗素关于语言符合于世界的观点，而认为语言就是思想对世界的认识，三者有共同根源，所以语言不只是表达世界的形式，而且有其独立性和能动性，可以成为衡量世界的“尺度”和“量杆”。他提出了图式说、意义理论、证实原则、真理论、对“可说的”和“不可说的”区分等一系列语言哲学主张，集中到一点，就是要对传统的形而上学即哲学进行语言批判，揭露其语言逻辑的混乱和错误。他甚至声称传统哲学中的“大多数命题和问题，不是假的，而是无意义的”，“哲学家

① 维特根斯坦：《逻辑哲学论》，5.62、4.003。

的大多数问题和命题出自于我们误解我们语言的逻辑”,① 其目的是要取消形而上学,而把哲学的使命归结为语言的分析和批判活动。本书选了维特根斯坦的《美学讲演录》这部著作,从中可大略窥见他的美学观点。维特根斯坦前期把美学看成与伦理学同样的“神秘的东西”,认为美是不可言说、不可表述的,“不可能有任何可以被描述的这种标志”,因而讨论美的本质是无意义的;后期在转向日常语言哲学之后,他进而否定美有统一的本质,认为当人们说“美”的时候,只不过表达了各自不同的情感和态度而已,所以传统美学寻求对统一的美的本质的探讨是陷入了语言的误用。这样,维特根斯坦实际上走上了一条美学取消主义的道路。后期分析美学基本上沿袭了维特根斯坦的思路,但不主张取消美学,而进行了建设性的研究,如布洛克的《美学新解》、迪基的《艺术界》等。此外,语义学美学走的也是逻辑实证主义的思路,瑞恰兹的《文学批评原理》是代表作。“语言学转向”也体现在现代人本主义哲学、主要是现象学存在主义一脉中。早在本世纪初表现主义哲学、美学的主要代表克罗齐就主张语言就是艺术、美学就是语言学,他的《美学原理》一书的副标题就是“表现的科学和一般语言学”。现象学创始人胡塞尔的哲学虽然不能归为语言哲学,但意义理论却在其现象学中占有关键地位,而语言研究则是其意义理论的前提,所以胡塞尔十分强调语言研究对哲学逻辑研究的极端重要性。他在《逻辑研究》中指出:“语言研究对于建立纯粹逻辑无疑是哲学上必不可少的准备工作”,这种研究应“属于思维体验和纯粹现象学的广泛领域”。他特别指出语言“有其先验基础”,而这“涉及意义的本质形式及其组合和变化的先验法则”②,这对于他建立现象学的

① 维特根斯坦:《1914—1916 年笔记》,牛津 1961 年版,第 78 页。

② 转引自徐友渔、周国平等:《语言与哲学》,三联书店 1996 年版,第 120 页。

意义理论，揭示意识体验的意向性结构等，是十分重要的。现象学和存在主义的主要代表海德格尔毕生关注语言问题，尤其关注语言与存在的关系问题。在《存在与时间》中，海德格尔是在分析“此在”之“此”的生存论建构时论及语言问题的，他说：“语言这一现象在此在的展开状态这一存在论状态中有其根源。语言的生存论存在论基础是言谈。”① 他并明确提出将此纳入哲学研究的重要范围：“归根到底，哲学研究终得下决心询一般语言具有何种存在方式。”②在海德格尔看来，“此在”“在世”根本上是由语言组建起来的。语言决非某种表达或传达思想的单纯工具，相反，“一切显耀、显象、一切销黯，都依栖于起作显示作用指示作用的道说”③，即语言。后来，他进一步指出，“存在在思中形成语言。语言是存在的家。人栖居在语言所筑之家中”④。就海德格尔的根本思想而言，他是反美学的。但我们还是把他有关艺术和诗之思归为其美学思想。从其《诗·语言·思》看，他的语言观同样渗透到美学之思中。他的一个基本观点是，诗（艺术）通过语言确立存在。他指出：“诗的活动领域是语言，因此，诗的本质必须经由语言的本质去理解。”⑤ 换言之，艺术的本质要借助语言的本质来确定。而语言的本质，如上所述是存在之家，与存在一体，语言言说（谈）并非个人表达自己意见的工具，而是存在之言说（谈）。因此，诗（艺术）乃是本真性的语言，乃是存在藉语词（言说）确立自身、彰显自身的方式。由此可见，语言问题在海德格尔的美学思想中几乎居于与存在相近的地位。伽达默尔的《真理与方法》，在吸收综合了胡塞尔和海德格尔的思想的基础上，建构起现代哲学解释学。他把理解

① ② 海德格尔：《存在与时间》，三联书店 1987 年版，第 196、202 页。

③ ④ 转引自徐友渔、周国平等：《语言与哲学》，三联书店 1996 年版，第 152、155 页。

⑤ 海德格尔：《生存与存在》，芝加哥 1968 年版，第 307 页。

作为解释学的出发点和基础，认为理解是此在的存在方式因而确立了理解在本体论上的优先地位。他强调了理解的语言性，认为“语言是理解本身得以实现的普遍媒介”①，他并进而指出，“人拥有世界这一点也是建立在语言之上，体现在语言之中的”，对人来说，“世界的这种此在是以语言的方式被把握的”，“拥有语言正意味着一种完全不同于动物受环境束缚的存在方式”，因而“谁拥有语言，谁就‘拥有’世界”。②伽达默尔的解释学美学亦是在这样一种语言本体论背景下展开的，他强调道：“艺术语言问题和关于艺术经验的解释学观点的合理性问题具有决定的意义。”③ 他关于审美理解的对话模式理论、视界交融理论、效果历史原则等等，都是“具体化”了“理解的语言性”，都“是语言的真正成就”④“语言学转向”还体现在瑞士语言学家索绪尔创立的现代语言学对现代西方哲学、美学的广泛渗透与巨大影响中。索绪尔的《普通语言学教程》运用二元对立的思路和方法，首次在语言学上作出了一系列具有划时代意义的区分。一是语言(langue)和言语(parole)的区分，言语是每个个人日常各种方式的说话、写作等等，为具体语言，而语言则是具体语言背后互相可以理解、交流的语言法则系统，这一区分为结构主义、形式主义奠定了的理论基础。二是符号(sign)的能指和所指的区分，认为二者间的关系是任意的，他指出：“语言是一种表达观念的符号系统”，并提出“建立一门研究符号在社会中的生命的科学”，并命名为“符号学”(semiology)，这为结构主义符号学的建立提供了基本思路。三是对语言研究方法上共时(synchronic)和历时(diaehronic)的区分，突出强调了共时研究的重要性，催生了着重研究一种语言在某一具体时刻上的整体状态的共

① ② ④ 转引自徐友渔、周国平等：《语言与哲学》，三联书店 1996 年版，第 177、180、179 页。

③ 伽达默尔：《哲学解释学》，伯克莱 1976 年版，第 99 页。

时语言学，这种共时研究的思路也对结构主义发生了重要影响。四是对符号之间横向组合和纵向组合关系的区分。这一系列区分对于本世纪西方哲学、美学的“语言学转向”起了推波助澜的作用，而且对俄国形式主义、结构主义、后结构主义等流派的文学、美学研究直接产生了巨大而深远的影响。俄国形式主义和稍后的布拉格学派的诗学和美学在研究思路和方法上都直接受到索绪尔的启示。如他们对语言中的诗歌(文学)语言与实用(生活)语言作了区分，在两元对立中突出诗歌语言，以此来为诗(文学)定性，雅各布森对决定文学作品本质的“文学性”的强调就是适例；又如他们在对文学作品的形式与内容的二元区分中突出形式的主导作用，认为文学作品的特性在语言的组织、修辞的安排和技巧的运用等形式方面，因而文学批评亦应运用现代语言学方法对作品的形式结构加以考察和把握；再如雅各布逊直接吸收了索绪尔对横向组合与纵向组合区分的思想，与传统修辞学、诗学理论结合起来，把隐喻和转喻两种修辞手法上升、扩大为一切修辞格的普遍模式，并推广到诗学、美学研究中去。这一发现甚至被后结构主义、后现代主义所吸收和运用。本书所选的什克洛夫斯基的《散文理论》和雅各布逊的《隐喻和换喻的两极》可供这方面参考。

结构主义美学受惠于索绪尔语言学理论最多。从雅各布森到列维—斯特劳斯，从托多罗夫到巴特，从阿尔都塞到拉康，无论他们具体的主张和观点有多么不同，但无不沿袭了索绪尔的结构语言学的基本思路。如列维—斯特劳斯的《结构人类学》所创立的神话学完全建立在索绪尔语言与言语两分法的基础上；又如巴特的《叙事作品结构分析导论》就直接借用了索绪尔的语言学理论，从句子的三个语言层次(语音、语法、语义)的结构推演出叙事文学文本有功能、行动、叙述三个层次结构，文学批评应在分析这一结构中揭示其“分布”与“融合”关系，从而建立起其结构主义叙事理论的模式。他的其他许多著作如《神话》、《批评与真实》等也在不同

程度上体现了这个思想，不过，他后期逐步走向解构主义。余如弗莱的《批评的剖析》、戈德曼的《隐蔽的上帝》、阿尔都塞的《保卫马克思》等都具有结构主义特点。韦勒克和沃伦的《文学理论》也对形式主义、结构主义多有吸收。“语言学转向”甚至延伸到后结构主义各派美学中。德里达提出的解构主义思想仍从语言的颠覆和消解入手，他的《文学行动》就是解构的示范；被称为“耶鲁四人帮”的保罗·德·曼、布鲁姆、米勒、哈特曼及其所著的《解构之图》、《影响的焦虑》、《小说与重复》、《荒野中的批评》就是运用解构的策略进行文学批评。需要着重说明的是，20 世纪“语言学转向”在实证—分析哲学、美学中的体现与在现象学、存在主义思潮中的体现是有重大区别的。这种区别，集中在对语言本质的认识和评价上。总体来说，二者都是将语言放置到了哲学的中心位置上。但是实际上，实证—分析哲学学派基本上还是把语言看成表达人的思想、意图的工具、手段，虽然这种手段、工具也有能动性，也能反过来制约人的思维，确定人认识世界的界限。据此，他们对传统哲学、美学的“语言批判”，主要集中在它们对语言（概念、命题、判断等）的误用上，归根结底还是一种工具使用的不当上。而现象学、存在主义哲学、美学则给予语言以本体论的崇高地位，置于与存在同等的高度；语言不但不是人的工具，反而成为人的基本生存方式；不但不是人在说言，反而是言在说人、言自己在言说。这样一种重大区别，是本世纪“语言学转向”中一道亮丽的风景线。“语言学转向”由于有上述三个方向、三种思潮、三股力量的共同作用，不但没有在发展中衰退，反而在不同时期以不同方式得到加强，以至一直延伸到当代前沿思潮中，成为贯穿整个世纪的主脉。

不过，“语言学转向”还只能从一个主要的角度概括 20 世纪美学，还有许多流派的美学难以纳入其中。所以我还想从现代人本主义和科学主义两大主潮角度作些补充。现代人本主义是传统人本主义的发展和蜕变。传统人本主义以高扬理性为主旨，而现代

人本主义则反其道而行之，不少流派张扬非理性主义。它们沿袭叔本华、尼采的思路，将人的非理性方面推向中心。克罗齐—科林伍德的表现主义（如科林伍德的《艺术哲学》）把“直觉”作为基础；弗洛伊德和荣格的精神分析美学（如弗氏的《释梦》、荣氏的《心理学与文学》）把无意识（个体的或集体的）置于核心地位；柏格森的生命直觉主义（如《时间与自由意志》、《笑》）视生命意志和直觉为中心；狄尔泰的《体验与诗》也从生命体验入手阐释美学理论；雅斯贝尔斯的《悲剧的超越》、萨特的《什么是文学》、《想象心理学》和加缪的《西西弗的神话》等从存在主义出发，用个体的生命存在方式、自由意志的选择和自由想象等心理活动来解释文学艺术；波伏娃的《第二性》奏响了女性主义的先声；英伽登的《对文学的艺术作品的认识》和杜夫海纳的《审美经验现象学》把胡塞尔的现象学概念“意向性”应用于美学，突出了主体知觉创建审美对象的能动作用；卡西尔的《人论》和苏珊·朗格的《情感与形式》，用符号学观念把艺术解释为“情感的符号形式”，而符号乃是人的“生命形式”；以法兰克福学派为代表的西方马克思主义美学，是现代人本主义美学的重要一翼，其前驱卢卡契的《审美特性》坚持了马克思主义的审美反映论，本雅明的《机械复制时代的艺术》、马尔库塞的《审美之维》、阿多诺的《美学理论》、哈贝马斯的《交往行动理论》等都从不同侧面批判发达工业社会物质文明对人性（包括爱欲等）的异化和压抑，希冀用艺术来拯救人性，沟通人际关系；耀斯的《审美经验与文学阐释学》和伊瑟尔的《阅读行为》，是接受美学的代表作，它把读者置于文学活动的中心，如此等等。以上各派，都强调审美活动中主体的决定作用，追求审美的绝对自由和超越，用非理性因素来解释艺术创造与鉴赏的本质。

现代科学主义则以主观经验主义和逻辑实证主义为思想基础，除前述分析美学、语义学、结构主义以外，还体现在自然主义、形式主义、实用主义、格式塔心理学等流派中。桑塔耶纳的《美感》

和门罗的《走向科学的美学》以主观经验为依据，主张以生物学、生理学为基础的自然主义；贝尔的《艺术》和弗莱的《视象与构图》强调纯形式的审美结构，是形式主义代表作；杜威的《艺术即经验》提出艺术是日常、自然经验的延伸的实用主义主张；沃尔夫林的《艺术风格学》和沃林格的《抽象与移情》则是建立艺术科学的尝试；阿恩海姆的《艺术与视知觉》努力揭示艺术品与主体间心理对应的结构，是格式塔心理学美学的力作，贡布里希的《艺术与错觉》也是用心理科学的方法研究艺术的重要著作。

需要指出的是，进入二十世纪七八十年代，西方美学的后现代主义、后殖民主义、文化批评等前沿思潮风起云涌，人本主义和科学主义两大主潮逐渐退居后台，显然，单纯地用这两大主潮来概括这一时期的哲学、美学发展的趋势是不够的，而且由于各种观念、理论或流派呈多元性发展，更是难以对其加以清晰的描述。但总的来看，这些思潮在其全新的话语范式下，提出了新的问题并用新的方法进行了探讨，这批思想家面对新的社会文化状况，通过对传统的文化精神和价值体系的质疑和反叛，企图开启一个新的文化视野。这种逆转和颠覆远远超出了哲学和美学领域，他们所探讨的问题涉及社会的各个层面，并且在很大程度上突破了传统的学科的分类和界限；它们内部也没有统一的立场或倾向，而且几种思潮交叉、重叠，错综复杂，各代表人物的观点自成一家，并经常发生变化。如伊格尔顿的《美学意识形态》探讨了艺术、审美和意识形态之间的关系，分析了审美意识形态的情感话语孕育过程及其内在矛盾；丹尼尔·贝尔的《资本主义文化矛盾》就从文化批判的角度探讨了当代西方社会的内部结构脱节与断裂问题，揭示了资本主义社会内部存在的矛盾；詹姆逊的《政治无意识》中所提出的“政治无意识”理论就把当代西方哲学和批评从认识论和形而上学转向伦理学范畴；他的《快感：文化与政治》则对后期资本主义即他称之为的多国资本主义时期的文化产品进行了阐释；齐格蒙·鲍曼的

《立法者与阐释者》从对现代性、后现代性与知识分子问题的研究中，探讨了现代性和后现代性对美学领域的影响；乔治·拉伦的《意识形态与文化身份：现代性和第三世界》则从当代哲学和文化研究学的角度对现代性和后现代性理论及其第三世界的相关性进行了全面的考察；布尔迪厄的《区分》将眼光聚焦于教育、艺术、文化、媒体等领域直接剖析了社会的深层结构；马歇尔·麦克卢汉的《人的延伸——媒介通论》通过对各种媒介的分析，探讨了现代文化的一些问题；爱德华·W·萨义德的《东方学》通过西方话语体系下的东方学的研究，探讨了文化霸权主义，直接推进了后殖民批评的发展；约翰·汤林森的《文化帝国主义》对当今西方有关文化帝国主义及与此相关的媒介帝国主义作了系统的分析，从而提出了自己对当前文化态势的见解；凡蒂莫的《现代性的终结》试图为现代性的终结及其对艺术和科学的影响提供一种哲学基础和理论阐释。这一时期，新的理论和思潮不断出现，特别是90年代以来，一些新的前沿思潮异常活跃，目前还在发展之中，有待进一步研究和总结。

西方美学发展的概况大致如上所述，本书所编选的这些名著，基本能够反映出西方美学发展的整体风貌。这里需指出的是，本书所选名著的编排顺序，本应按出版时间来排，但由于有些著作是由他人从作者已出版的著作中编选出来的，故无法严格按著作出版年代而只能按作者生年时间先后排序，望读者能够明确这一点，并尽可能地按上述梳理出的线索在阅读中系统把握西方美学发展的内在逻辑结构。

朱立元

柏拉图

大希庇阿斯篇*

柏拉图(Platon,公元前427—前347),出生在雅典附近的伊齐那岛,父母两系都是雅典的名门望族,柏拉图青少年时期就受到很好的教育,兴趣广泛,并显露出多方面的才能,尤其在文学、音乐、绘画等方面。20岁师从苏格拉底,前后约七八年时间,由此开始他终身从事的哲学研究。苏格拉底被民主派政府处死后,柏拉图离开雅典,先后到麦加拉、埃及、南意大利、西西里等地游历和讲学。后回到雅典,于公元前387年创建自己的学园,在那里授徒讲学、著述立说共41个春秋。

柏拉图是古希腊著名的唯心主义哲学家,他以"理念论"为基础的美学思想在西方美学史上具有极为重要的地位。柏拉图的著作传世的约有40篇,绝大部分是用对话体写成。这种文体被柏拉图运用得炉火纯青,因而他的对话一改理论著作惯有的晦涩沉闷,显得文采生动。著作的内容包罗广泛,有谈哲学问题的,也有谈政

---

* 柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社1997年版。

治和伦理教育的。其中涉及美学的有《大希庇阿斯篇》、《伊安篇》、《高吉阿斯篇》、《普罗塔哥拉斯篇》、《斐多篇》、《会饮篇》、《斐德若篇》、《理想国篇》、《斐利布斯篇》、《法律篇》等。阅读柏拉图的著作,有一点是要注意的,那就是由于采用对话形式来写,所以柏拉图的思想是通过对话人的叙述来表达的。而柏拉图自己除了在《申辩篇》和《斐多篇》中被提到过外,几乎就没有出过场。其大多数对话的主题内容是借苏格拉底之口说出来的。这就产生了对话中学说的归属问题。一般的看法是,柏拉图早期的对话基本上体现苏格拉底的思想,当然也不能完全排除有属于柏拉图本人的思想的成分。中期和后期的对话,则基本上体现了柏拉图本人的思想。

《大希庇阿斯篇》是柏拉图早期的著作。这篇对话既是他所有著作中唯独专以美为主题的一篇,也是现在所知的西方第一篇系统探讨美的文章。对话的主人公是苏格拉底和诡辩家希庇阿斯(Hippias)。全篇对话可分为两部分:第一部分,苏格拉底提出讨论的问题——"美是什么",并批驳希庇阿斯的三种观点;第二部分,苏格拉底提出自己的看法来讨论。

一开场,苏格拉底就以其论敌的身份要希庇阿斯对美下一个定义。自大的希庇阿斯认为这是个微不足道的问题,而实际上他提出的三种答案均经不起推敲,苏格拉底逐一加以了辩驳。第一个答案:"美就是一位漂亮小姐。"依希庇阿斯的这个结论,苏格拉底认为一匹母马或是一个汤罐也可以是美的。如果觉得母马和汤罐的美不及小姐的美,那么小姐的美比起女神的美来就显得丑了。这样的话,美的东西就时而美时而丑,如此定义显然是站不住脚的。第二个答案:"美不是别的,就是黄金。"对于这个看法,苏格拉底用希腊大艺术家菲狄阿斯(Phidias)雕刻雅典娜像的例子来否定,因为这位有名的雕刻家在雕女神的面孔和眼睛时用的不是黄金而是象牙、云石,而谁又能说他的雕像不美呢?由此引出第三个

答案:“使每件东西美的就是恰当。”苏格拉底又提出了诘难:要煮好蔬菜,美人和汤罐、金汤匙和木汤匙,哪个最恰当?如果这儿承认汤罐、木汤匙要比美人、金汤匙更恰当、更美,岂不与前面的观点相矛盾?而且恰当使事物成其为美,是在实际还是在外表呢?一个原因不能同时产生两种结果。如果恰当产生实际美,那外表也一定美,人们对于美就不应该有分歧和争执;如果恰当只使事物外表美,那就只会是一种错觉而非美本身。

对“美是什么”这个所谓微不足道的问题,希庇阿斯没能解答,苏格拉底就提出自己的几种意见来讨论。首先他提出美就是有用的。某件东西说它美,只是看它有用,在某些情境下可以帮助达到某种目的。但有用不一定就产生好的效果,有用却用于坏目的的事情就不能是美而是丑了。这种看法行不通。苏格拉底经过一番修正,提出美就是有益的。美用于好目的,产生好效果,美就是好(善)的原因。但原因和结果不能等同,美与好(善)也就不能是一回事。最后,苏格拉底提出美就是由视觉和听觉产生的快感,其依据是很多美的事物都悦耳悦目。然而这个观点也有懈可击。习俗制度的美是否由视听所生的快感而来呢?为何否认其他感觉如食色之类快感中也有美?如果美是视觉和听觉所生的快感,而视觉所生的快感不能由听觉生、听觉所生的快感也不能由视觉生,那么单是视觉或听觉所生的快感就不能是美的了。而实际上,视觉和听觉所生的两种快感分开来是美,合在一起也是美。美在部分,也在全体。所以使视听两种快感成其为美的不是这两种快感本身,而是它们所公有且每种单独也有的某种共同性质。这种共同性质是“有益的”吗?由原来驳倒“美就是有益的”那个理由同理可证,“美”这个因不等于“有益的快感”这个果。辩来辩去,“美是什么”这个问题还是悬而未决,苏格拉底最后以“美是难的”这句谚语结束了这场对话。

《大希庇阿斯篇》虽然没有对美作出一个圆满的结论,但全篇

对话围绕的中心正是那个使美的事物成其为美的“美本身”，通过考察许多具体的美的事物，把辩论的落脚点归结于不同的个别的美的事物所共有的性质，于是将美的本质问题作为一个深刻的美学命题提了出来。而篇中对当时各种流行的美的定义所作的分析和辩驳，对于从多方面联系中去寻求美的本质又有一定的启发作用。这篇重要的美学文献开启了后世许多美学思潮的先河。

陈　芳

亚里士多德

诗　学*

亚里士多德(Aristotles,公元前384—前322),出生在希腊北部的斯塔吉拉。他的父亲尼各马科是马其顿国王阿明塔斯三世的御医。亚里士多德年少随父出入宫廷,接受了良好的教育。在父亲的影响下,他从小就培养了研究医学、解剖学、生物学等自然科学的兴趣。17岁时,亚里士多德赴雅典,就读于柏拉图的学园,在那儿学习和研究了20年,直到公元前347年他的老师柏拉图去世后才离开。接着,亚里士多德前往小亚细亚阿索斯、莱斯波斯等地进行动物学方面的考察和研究。公元前343—342年间应马其顿国王腓力之邀,当了王子亚历山大的教师。八年后,亚里士多德回到故乡斯塔吉拉。公元前335年,亚里士多德重返雅典,创办吕克昂学校,从事教学、研究、著述约13年,其学派被称为"逍遥派"。公元前323年,亚历山大去世,雅典掀起反马其顿运动,亚里士多德被迫离开雅典,去了他母亲的故乡欧卑亚岛。次年因病去世。

---

* 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版。

亚里士多德是古希腊百科全书式的学者，在哲学、逻辑学、心理学、物理学、政治学和美学等方面都作出了相当大的贡献。他不仅是他之前的希腊哲学和科学发展的集大成者，而且成为西方学术多门学科的创始人。由于亚里士多德的博学，因而他一生著述极丰。他的主要著作有：《工具论》、《物理学》、《形而上学》、《论灵魂》、《政治学》、《伦理学》、《诗学》、《修辞学》等等。

《诗学》是亚里士多德总结当时希腊文艺的丰富实践和辉煌成就而写成的一部论诗和关于如何写诗及进行诗评的专著。全书现存26章，可分为四个部分：第一部分（第1—5章），谈摹仿艺术的分类和诗的起源；第二部分（第6—22章），论悲剧；第三部分（第23、24、26章），论史诗及悲剧的异同；第四部分（第25章），谈对诗的批评及解答。下面就按这四部分来介绍全书的内容。

一、摹仿艺术的分类和诗的起源（第1—5章）

亚里士多德在《诗学》第一章就开宗明义地说，这本书要探讨的是有关诗的一系列问题，如诗的种类、如何组织情节才能写好诗、诗的组成部分的数量和性质等等。在谈这些问题之前，亚里士多德觉得应该从分析事物的属性和共性出发，先对各种艺术样式进行一下比较和分类。

亚里士多德认为，史诗、悲剧、喜剧、音乐、舞蹈、绘画等艺术都是摹仿。摹仿是所有艺术样式的共同属性，艺术与非艺术的区分也以是否是摹仿为标志。他特意举了荷马和恩培多克勒的作品为例来说明。他们两人虽然都用格律来写作，但由于一个是摹仿的，另一个则不是，所以荷马写的是诗，而恩培多克勒写的是自然科学论著。

艺术的共性是摹仿，但不同的艺术样式也因摹仿的媒介、对象、方式的不同而有其各自的属性，这也是对艺术内部各样式进行

分类的依据。《诗学》第1、2、3章分别就这三方面进行了说明。所谓摹仿的媒介，包括色彩、形态、节奏、音调、语言等等。对象是指行动中的人，他们要么被美化、要么被丑化、要么就是按其本来面目被描写。悲剧和喜剧的不同就表现在这一点上，即悲剧倾向于把人描写得比现实中的更好，喜剧则把人描写得不如现实中的人。摹仿的方式就是叙述和表演。

第4、5章主要从理论上探讨了诗产生的原因，并考察了悲、喜剧起源和发展的历史过程，还简要谈到了荷马的历史功绩，悲剧和史诗在格律、长度方面的不同等问题。这些内容中，最值得重视的是关于诗产生的原因的讨论。亚里士多德认为，诗的起源与人的天性有关，具体而言有两方面的原因：首先，人有摹仿的本能。在亚里士多德看来，人与动物的区别在于，人从孩提时候起就具有摹仿的本能，人是通过摹仿获得了最初的知识。亚里士多德把摹仿和求知活动联系起来，也就是把艺术的起源、创作同认识、知识联系起来，从而将艺术纳入人类理性认知的领域。其次，摹仿能给人以快感。亚里士多德具体列举了三种情形以资证明。第一种，事物本身看上去会令人生厌，如尸体和讨人嫌的动物形体，但以此类事物为原型的栩栩如生的艺术图像却会引起人的快感。这是摹仿的艺术将现实中的丑转化而成的审美快感。第二种，人们可以通过观看艺术形象学到东西，并进行推论，如认出作品中的某个人物是某人。这是满足了人的求知欲和使人体验到惊诧之情而产生的快感。第三种，是由作品形式方面的因素，如技术处理、色彩等而引发的快感。

二、论悲剧（第6—22章）

悲剧和史诗是《诗学》讨论的主要内容。前面5章其实已经论及悲剧，内容包括悲剧是一种摹仿艺术（见第1章），以节奏、唱段

和格律文为媒介(见第 1 章)来摹仿高贵者的行动(见第 4 章),采用的是表演的方式(见第 3 章)。它由不同的部分,即对话和合唱组成(见第 1 章),应有一定的长度(见第 4 章)。另外还有悲剧的历史起源和发展(见第 4 章)。根据以上所述,亚里士多德在第 6 章中就明确地给悲剧下了一个定义,即"悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿,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,它的摹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这些情感得到疏泄"。并指出悲剧的六个组成成分是情节、性格、思想、语言、唱段、戏景以及各自对于悲剧的地位和作用。其中前三者是摹仿的对象,语言和唱段是摹仿的媒介,戏景是摹仿的方式。对于情节这个悲剧成分,亚里士多德是花了大力气来研究的。《诗学》第 7 至 18 章,除了第 12、15 章(第 12 章是从"量"的角度分析悲剧由开场白、场、退场及合唱组成)而外,其余 10 章内容都是关于情节的。性格也列有单章进行讨论,即第 15 章。思想在第 19 章中谈到。言语除在第 19 章中谈到外,第 20、21、22 章也都是关于言语的。至于唱段和戏景,亚里士多德没有专门讨论,只是作了一些零散的说明。以下就依原著的这样一个自然结构,来概括性地介绍对悲剧组成要素的具体探讨。

1. 情节

情节即事件的组合,是悲剧诸成分中最重要的,是悲剧的灵魂。亚里士多德对悲剧如何编组事件提出了三个要求:

第一,情节应该是完整的,且具适当的长度(见第 7 章)。这是由悲剧的本质所决定的。由于悲剧是对一个完整、有一定长度的行动的摹仿,所以它的情节也应该如同一个完整的事物那样由起始、中段和结尾组成,形成一个衔接紧密的整体。而且情节的长度要适中,就好比躯体和动物,太小了会因形象模糊不清而不美,太

大了会因看不到全貌而不美。情节也不宜太短或太长，具体而言，以能足够展示人物由逆境转入顺境或由顺境转入逆境的变化为宜。

第二，情节应该有机统一（见第 8 章）。亚里士多德首先批评某些人的观点，即认为只写一个人的事就会使情节统一。而实际上，发生在一个人身上的许多事情未必就具有统一性。情节是对一个完整行动的摹仿，所以事件的组织就必须严密，达到任何部分的删除或位置的移动都会导致整体松动脱节的效果。若某部分的有无并不引起明显的差异，那就不属于这个有机的整体。

第三，情节应该表现普遍性（见第 9 章）。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”。依可然律或必然律可能发生的事是具有普遍性的，诗要表现的就是这种普遍性。亚里士多德进一步指出，相比于只记载已经发生的具体事件的历史，诗是更严肃、更富于哲学意味的。

在原著第 9 章的最后，亚里士多德还提出了一个重要问题，即悲剧要达到引发恐惧和怜悯的效果。在第 11、13、14 章里，对这一问题都有涉及。第 11 章是讨论组成情节的三个成分，即突转、发现和苦难。亚里士多德指出，当发现和突转同时发生时，能引起怜悯或恐惧。第 13 章讨论如何组织情节才能使悲剧产生功效。其中亚里士多德列举了描写人物时应避免的三种情形：第一，不写好人由顺境转入逆境，因为这会令人反感而不能引起恐惧与怜悯；第二，不写坏人由逆境转入顺境，因为这有背于悲剧的精神，既不能引起同情，也不能引发怜悯或恐惧；第三，不写极恶的人由顺境转入逆境。因为这样虽可能引起同情，但不能引起怜悯或恐惧。怜悯是看到一个人遭受了不该遭受的不幸而产生的，恐惧是觉得这个遭受不幸的人与自己相似而产生的。在第 14 章里，亚里士多德谈到了怜悯和恐惧之情应通过情节本身的发展来引发，而不是靠

戏景，并且还讨论了哪些事情会令人产生怜悯和恐惧以及对这些事情的处理方式。亚里士多德之所以强调悲剧要引起恐惧和怜悯之情是因为这样可以使人的情感得到疏泄。“疏泄”的希腊语是“Katharsis”，也有译为“净化”、“陶冶”的。《诗学》里，除了在给悲剧下定义时出现“Katharsis”外，并没有其他更多的解释。但可以确信的是，亚里士多德肯定了文艺对人类心理的积极影响，文艺是有益的。

以上是亚里士多德在有关情节的部分讨论的主要问题，除此之外，他还谈到了简单情节和复杂情节的区别（见第 10 章）、发现的种类（见第 16 章）、诗人写作的具体过程（见第 17 章）以及情节的结和解、悲剧的四种类型（见第 18 章）等。

2. 性格

性格是悲剧中可以用来判断行动者品质的成分。由于悲剧为了摹仿行动，才摹仿行动中的人，所以性格占着第二位的重要性。没有行动就没有悲剧，但没有性格，仍可以是悲剧。

《诗学》第 15 章集中讨论了性格问题，亚里士多德说，性格的刻画要做到四点：第一，性格应该是善良的；第二，性格要符合人物的身份；第三，性格的刻画要逼真；第四，性格应该前后一致。除此四点以外，亚里士多德还提到了另外两个要求。他认为，刻画性格就像编排情节一样，必须符合必然律或可然律。而且，诗人在表现性格有缺陷的人物时，应该像优秀的画家那样，既追求逼真，又要用艺术的美化把他们写成好人，这是由悲剧的摹仿对象决定的。

3. 思想

悲剧的第三个成分是思想。思想是指能够得体地、恰如其分地表述见解的能力。第 19 章里对它作了以下具体说明。思想包括话语产生的一切效果，包括证明和反驳、激发怜悯、悲惧、愤怒等

情感、说明事物是否重要。因为思想这个成分主要是修辞学的研究对象，所以《诗学》里没作过多的讨论。

4. 言语

言语就是用词表达意思。要使言语美，既要做到明晰，又不能流于一般。言语的组成部分包括字母、音节、连接成分、名词、动词、指示成分、曲折变化和语段等。词的分类也属于言语问题。由于对言语的研究属于另一门艺术，亚里士多德也没有多谈。

5. 唱段和戏景

亚里士多德没有专门讨论悲剧的这两个成分，只作了一些零散的说明。关于唱段，亚里士多德说它可以组成悲剧的某些部分，是最重要的装饰。唱段与情节应该有紧密的联系，成为悲剧的一个有机部分，在演出时发挥积极作用。关于戏景，亚里士多德认为它"虽能吸引人，却最少艺术性，和诗艺的关系也最疏。一部悲剧，即使不通过演出和演员的表演，也不会失去它的潜力。此外，在决定戏景的效果方面，服装面具师的艺术比诗人的艺术起着更为重要的作用"。

三、论史诗及悲剧的异同（第23、24、26章）

亚里士多德对史诗的论述，是通过与悲剧相比较而进行的。内容主要有以下三方面：

第一，史诗与悲剧的相同之处。最基本的一点是，两者都摹仿一个完整的，有起始、中段和结尾的行为，即它们的情节都是有机统一的整体。史诗和历史的区别也体现在这点上。历史记载的是发生在某一时期内、涉及一个或一些人的一切事件，这些事件彼此只有偶然的联系。而像荷马那样出类拔萃的史诗诗人，在处理某

一时期的事件时，只取其中的一部分，其他的则作为穿插，从而使作品的情节结构显得有机统一。史诗和悲剧还有其他一些相同点：在种类上，都分为简单的、复杂的、性格的和苦难的四种。在成分上，都有突转、发现和苦难。另外，它们的言语和思想都要精美。

第二，史诗与悲剧的相异之处。史诗和悲剧在结构方面有长短的不同。总的来说，两者的长度都应适当，但在扩展篇幅方面，史诗是优于悲剧的。因为悲剧只能表现正在上演的事，而不能表现许多同时发生的事。史诗则采用叙述而能描述许多同时发生的事，这些事情如果能编排得体，就可以增加诗的分量。就格律而言，史诗和悲剧也有不同。最适于作史诗的是英雄格，如果用其他格律就会使作品产生不协调的感觉。最后，史诗和悲剧的不同还表现在悲剧应该有令人惊异的内容，而史诗更能容纳不合情理的事（这种事也可引发惊异感）。因为后者描述的事情不是观众能直接看到的，如果在舞台上表演出来，则会显得滑稽可笑。

第三，悲剧优于史诗。这一点，亚里士多德是有感而发的。当时有人认为，悲剧是一种通过表演来表现一切的摹仿，演员在表演时为了赢得观众的欣赏，用了许多造作的动作，因此悲剧是演给缺少教养的人看的，是一种粗俗的艺术。与史诗相比，它是较为低劣者。亚里士多德不同意这种观点，他提出了两个理由并得出了相反的结论。首先，他认为这种人的指责不是针对诗本身，而是针对演技的。即使是史诗，它的吟诵者也可能犯滥摆姿势的毛病。应受指责的只是那些拙劣的动作。何况悲剧也可以不通过演出而仅凭阅读来达到效果。其次，悲剧不仅具备史诗的一切成分，还有音乐和戏景，它们能产生生动的快感。无论是阅读还是看演出，悲剧都能给人留下鲜明的印象。悲剧能在比史诗短的篇幅里达到摹仿的目的，以集中的表现给人带来更为强烈的快感。悲剧在整一性方面比史诗完美，可资说明的是一部史诗能为多部悲剧提供题材。

四、对诗的批评及解答(第25章)

亚里士多德把人们对诗的批评分为五类,即诗人描写了不可能发生的事、不合理的事、有害的事、前后矛盾的事和技术上处理欠妥当的事。在提出对这些批评的解答方法之前,亚里士多德先作了如下的分析以作为参照原则:作为摹仿者的诗人,其摹仿对象必须是以下三者之一,即过去或当今的事、传说或设想中的事、应该是这样或那样的事。他通过言语来进行表达。政治和诗有不同的衡量标准,其他艺术和诗也有各自的判断标准。诗中的错误有两类,一类属于诗歌艺术本身的错误,如诗人因功力不足而摹仿得不像,另一类则出于偶然,如描写马的两条右腿同时前进。

接着,亚里士多德提出了12种解答问题的主要方法:(1)看诗人编排的不可能发生之事是否为了实现诗艺的目的;(2)分清错误的类型,偶然过失不及实质性错误严重;(3)诗人的摹仿不真实可能是按事物应有的样子来描写;(4)借用一般人的说法来回答;(5)诗中的描写可能不比现实好,但却是历史事实;(6)通过情境和目的来衡量人物言行的好坏。其余六种方法都与言语有关,分别是和使用外来词有关、和使用隐喻词有关、和语音有关、和"划分"有关、包含歧义、和习惯用法有关。

《诗学》是西方第一部完整的美学文论著作,它总结了古希腊的文艺实践和成就,建立了带有唯物主义和现实主义倾向的文艺理论体系,长期以来被西方文艺思想界奉为法典,是一部影响深广的奠基之作。

陈　芳

贺拉斯

诗　艺*

贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus ,公元前 65—前 8),古罗马从共和转为帝制时期的著名诗人和文艺批评家,生于意大利东南部的韦努西亚。他的父亲是获释奴隶,小有家产。成年后的贺拉斯在罗马受到良好的教育,后又被送到雅典主攻哲学,受到雅典城邦为代表的古希腊美学的熏陶。公元前 44 年恺撒被刺后,贺拉斯在希腊参加了共和派军队,与支持恺撒的帝制派作战,并担任一个军团的指挥官。共和派战败后,他逃到意大利,后又回到罗马,谋得了一个财务录事的小官,并开始诗歌创作。不久,著名诗人维吉尔注意到他的才华,将他举荐给了奥古斯都的亲信麦刻那斯。公元前 39 年,他加入了麦刻那斯的文学集团,约六年后,获得麦刻那斯赠与的一座庄园。从自由诗人到宫廷诗人,贺拉斯的思想发生了巨大的转折。他在政治上转而支持帝制,创作上也倾向歌颂罗马帝国的文治武功。贺拉斯一生写了许多抒情诗和讽刺诗,留存至

---

* 贺拉斯:《诗艺》,杨周翰译,人民文学出版社 1962 年版。

今的有《讽刺诗集》二卷、《长短句》一卷、《歌集》四卷、《世纪之歌》一首等。抒情诗多以赠友人的形式谈人生、爱情和创作，情景交融，在格律上改造了早期的希腊抒情诗，每个诗节是两行或四行的短句，在西方诗歌史上有较大影响，后人称为“贺拉斯体诗”。贺拉斯在许多诗作中阐述了他的文学观点和美学思想，最集中体现在他晚期的作品《诗艺》中。

《诗艺》原是贺拉斯答罗马贵族皮索氏父子三人的一封诗体信简。这封无题信简后来被作者的朋友、著名的罗马修辞学家昆提利努斯定名为《诗艺》，遂以此名著称于后世。虽然《诗艺》论诗以诗意的譬喻和恣肆的文辞见长，但还不能算是一篇严格意义上的美学论文。

贺拉斯的《诗艺》是古典主义的奠基之作。他提出的以古希腊为典范的文学主张，开17世纪新古典主义的先河。对于16至18世纪的文艺理论和文学创作，都具有承前启后的意义。

《诗艺》的内容大致分为三个部分：

一、从艺术学角度提出了合理、合式的美学思想

第一，作品的整体效果要和谐整一，“恰到好处”。文艺作品要遵循整一性，画家和诗人不能滥用大胆创造的权利。要懂得怎样表现整体，对平易的追求不能以欠缺筋骨、魄力为代价；同样，形象的创造也不等于乱翻花样，在树林里画上海豚，在海浪上画只野猪，就像劣等工匠制作的铜像，指甲、卷发纤微毕肖，整体效果却不成功。

第二，作者的审美判断要“合理”、“合适”，前后一致。选材要力能胜任，词句取舍以诗篇的立意为前提，在创作时说此时此地应该说的话，把不需要说的话暂时搁一搁。

第三，审美的创造要符合读者的习惯。习惯是语言的裁判，它给语言指定法律和标准。新创造的字必须渊源于希腊，汲取的时候必须有节制，才能为人所接受。但是，也要在传统的基础上创新，每个时代创造出标志着本时代特点的字，自古已然，将来也永远如此。每当岁晚，林中的树叶发生变化，最老的树叶落到地上；文字也如此，老一辈的消逝了，新生的字就像青年一样会开花、茂盛。习惯本身也是相对变化的，在历史的循环往复中不断复兴。我们的语言不论多么光辉优美，都难免消亡。衰亡的词汇将来又会复兴，而现在人人崇尚的词汇，将来又会衰亡，这都要看“习惯”喜欢怎样。

二、从历史的渊源讨论各种文学类型、主要是戏剧的创作法则

第一，戏剧的内容和形式必须一致。喜剧的主题决不能用悲剧的诗行来表达，同样，悲剧的题材也不能用日常的适合与喜剧的诗格来叙述。各个题材都应该遵守规定的用处，帝王将相的业绩、悲惨的战争，应该用什么诗格来写，荷马早已作了示范。这种诗格适宜用于对话，能配合动作，又足以压倒观众的喧噪。但是，有时候悲剧也用散文的对白表示悲哀，这样他们的哀怨之美才能打动观众的心弦。

第二，必须倾听观众的审美要求。“一首诗仅仅具有美是不够的，还必须有魅力，必须能按作者愿望左右读者的心灵。你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑，同样，你自己得哭，才能引起别人脸上哭的反映。”有许多情节不该在舞台上演出的，就不必呈现在观众面前，例如，不必让美狄亚当着观众屠杀自己的孩子，也不必让演员公开地煮人肉吃。古代喜剧曾经赢得人们的赞许，但后来丑恶的歌唱队过于放肆，这种危害观众的权利就应当被取消。现在

的观众已经发生了变化，过分的雄辩就变得怪诞和费解。

第三，创作要以古希腊为范例。与其别出心裁地写一些人所不知的题材，还不如把特洛亚的诗篇改编成戏剧。应当日日夜夜把玩希腊的范例：再现阿喀琉斯受尊崇的故事，就要写他处处诉诸武力；写伊娥就要写她流浪。剧中人物的语言必须与他的遭遇或身份相符合。创造新的人物必须头尾一致，虚实参差毫无破绽，开端、中间和结尾毫不矛盾。但是，也要敢于不落希腊人的窠臼，在作品中歌颂本国的事迹，将本国的题材写成悲剧或喜剧。

三、从创作实践探讨诗人创作成功的途径

首先，判断力是写作成功的开端和源泉。要到生活的风俗习惯中去寻找模型，从那里汲取活生生的语言。“时常，一出戏因为有许多光辉的思想，人物刻画又非常恰当，纵使它没有什么魅力，没有力量，没有技巧，但是比起内容贫乏、（在语言上）徒然响亮而毫无意义的诗作，更能使观众喜爱，更能使他们留连忘返。”其次，判断力包括认识判断、道德判断和审美判断。诗人应该知道从何处汲取丰富的养料，什么材料适合于自己；懂得对于国家和朋友的父兄的责任。诗人如果让铜臭和贪婪的欲望腐蚀了心灵，就不能指望他创作的诗歌流芳千古。再次，读者、观众是艺术判断的重要尺度。一首诗歌的产生和创作原是要使人心旷神怡，既给人以快感，同时对生活有帮助，“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱”。如果一位诗人一定要给人朗诵自己的歪诗，只能把内行和外行统统吓跑，导致自我毁灭。

于健玲

郎吉努斯

论崇高*

《论崇高》的作者至今尚无定论，据传为郎吉努斯（Longinus，213—273）。《论崇高》公元十世纪被发现，原文用希腊文写成，为44章的残本，题名为“达乌尼锡斯、郎吉努斯论崇高”，但同一抄本索引出现的名字是“达乌尼锡斯或郎吉努斯”。16世纪意大利学者罗波尔特利将该文整理刊行，取郎吉努斯之说，其作者和写作年代遂成为不解之谜。郎吉努斯是公元三世纪叙利亚一位王后的顾问，而达乌尼锡斯是公元一世纪希腊的修辞学家。根据文章中引证的作品、典故，并不见二三世纪的创作，文章攻击的一位叫凯齐留斯的修辞学家，也与贺拉斯同一时代，由此可推断作者是客居罗马的希腊修辞学家。

崇高是当时文艺批评家和修辞学家普遍关注的问题。郎吉努斯针对凯齐留斯一篇论崇高的文章，给一名叫特伦天的人写了一封长信，在信中阐述了自己对崇高的见解。在西方美学史上，作者

---

* 郎吉努斯：《论崇高》，缪灵珠译，中国人民大学出版社1998年版。

第一次从理论上对崇高这一美学范畴进行了系统的分析，但论述又超出这个论题之外，提出了较为系统、深刻的文艺理论体系。西方文艺界常将《论崇高》与亚里士多德的《诗学》并称，认为它推动了文艺从重理智向重情感、从学习古典的法则到学习其内在精神的转变。《论崇高》对后世产生了久远的影响，从有关崇高感的论述中，可以见到康德关于崇高学说的萌芽。

《论崇高》的44章残稿主要从六个方面展开论述：第1章至第8章，总论崇高的内涵、价值和源泉；第9至第15章，论述实现崇高的途径和技巧，涉及对古人的借鉴与创作中的想象；第16至29章，论崇高风格中辞格的运用；第30至38章，进一步阐明崇高意境的作用；第39章至43章是结构论，第44章分析了社会生活与文学情感的关系。

一、崇高具有至高无上的审美价值

首先，崇高是伟大心灵的回声。凡是伟大心灵所鄙弃的东西，决不会是崇高的。最伟大的诗人和散文家所以不同凡响、流芳百世，就在于以崇高征服人的心灵。雄浑的风格标示崇高，正是重大思想的自然结果，崇高的谈吐往往出自胸襟旷达、志向远大的人。因为一个一生墨守着狭隘的、奴从的思想和习惯的人，决不可能说出令人击节称赞和永垂不朽的言辞。思想庄严，言语就会崇高，这是很自然的。因此，崇高的思想当然属于崇高的心灵。

其次，崇高是艺术的真价值所在。所谓崇高，不论它在何处出现，总是体现于一种措辞的高妙之中，而最伟大的诗人和散文家之所以高出我辈，并在荣誉的殿堂里获得永久的地位，总是、也只是因为这一点。一切使人惊叹的艺术作品总是以崇高作用于人的理智，让那些合情合理、中规中矩的作品黯然失色。匠心的独运、结构的严谨，要在作品的总体中才显示得出。而崇高却往往具有专

横的、不可抗拒的力量，一个崇高的思想在恰到好处时出现，宛若电光闪耀，照彻长空，刹那间就显示出全部威力。作品中去掉崇高的因素，就好像从人的身体里抽去了灵魂。崇高的作品中朴素不文的美，即使不形之于言，也仅凭它的崇高的精神使人赞叹。

再次，崇高是人超越自身的一种境界。所谓崇高的作品引导我们做造化万物的观赏者，做追求荣誉的竞赛者，它在我们心灵里植下一种不可抵抗的热情，一种对一切伟大的、比我们自身更神圣的事物的渴望。崇高的境界对于人类的观照和涉及的范围，远远超出我们自身的界限，即使整个宇宙都不够宽广。

二、崇高与伪崇高有天壤之别

首先，崇高与浮夸不同。悲剧在本质上是雄伟的作品，可以容纳夸大之词，但是，不和谐的浮夸却不可饶恕。一般追求壮丽的作家，为了避免虚弱无力、枯燥乏味，往往容易陷入浮夸的高傲，这种无病呻吟的臃肿，犹如水肿对于身体，贻害无穷。浮夸的产生是由于想超过崇高，这种夸张最为幼稚。幼稚则恰好是雄浑的反面。而幼稚的原因，是作家追求精致、巧妙，尤其是追求风趣的结果。与幼稚密切相关的是误用感情，这种纯粹是个人造作的矫情不合时宜、不顾主题需要，它令说者心荡神驰，听众却无动于衷。

其次，崇高并非想入非非的狂热。崇高不仅要求文采的壮丽，要求博学而有创见，更要求明于察己之过，昧于察人之过。有一种奇想的作品与此正好相反，明于人而昧于己，这样，即使有文采、博学和创见，也已经远离了崇高。所有这些文艺莠草都是同根生的，皆出自标奇立异的思想，这种思想已经成为时下流行的狂热。因为人们的美德和恶德往往来自同一源泉，风格的壮美、辞藻的崇高，乃至措辞的美妙，固然有助于作品的成功，但是这些优点是成功也是失败的根源。

三、崇高的源泉和基础

首先,崇高风格有五个真正的源泉,第一而且首要的是庄严伟大的思想;第二是具有慷慨激昂的热情;这两个崇高因素主要依赖天赋。第三是构思、辞格的藻饰,即思想和语言的藻饰;第四是高雅的措辞;第五个因素也包括上述四者,即尊严而高雅的结构。这三个崇高因素主要来自技巧。

其次,热情有助于崇高,但并非崇高。崇高与热情不是一回事,二者不存在共生共灭的关系。因为有的热情是卑微的,离崇高甚远,例如怜悯、烦恼、恐惧。反之,不少崇高的篇章却极为冷静、客观,将热情深藏起来。但是,没有感情的崇高辞令,也未必与诗的崇高等义。演讲家的颂词、典礼的发言、炫耀才华的演讲,往往每一句都有崇高的辞令,却多半没有热烈的感情。热烈的演讲家最不善于作颂词,颂词的作家则往往缺乏热情,不过,再好的演讲和颂词也不是诗。

再次,崇高的天赋是自然的赐予,也是训练的结果。天赋的文艺才能是上述五个源泉的共同基础。在技巧我们赞美精确,在自然我们赞美雄伟,然而人的文艺才能却是自然的赋予。自然固然要求人须像人,但在文学上,则要求一点超人的因素。精确多半依赖技巧,而崇高,哪怕不是始终一贯,则有赖于天才。在一切场合,技巧都为天赋提供助力,这两者的结合大抵能达到尽善尽美。当然,产生崇高的最伟大的才华决不是十全十美的,十全十美的精细容易陷入琐屑;而伟大的文章,正如巨大的财富,不免偶有疏忽。天才的瑕疵与平庸的完美之间的区别,有时就在于是否敢于冒险打破常规。

四、理性和情感借助想象达到崇高

首先,真情有助于风格的雄浑。有助于风格之雄浑者,莫过于恰到好处的真情。适情应景的强烈感情如激流急湍,横扫一切推之向前,使诗达到真正崇高的意境。不过,情感须是出于热情和造福世人的动机。如果情感是名利的奴隶,永远不会抵达崇高。因为一旦为奴,就失掉一半人的价值。而任何奴隶状态无论怎样合理,都是心灵的监狱。另外,诗歌中的情感不是单一一种情感的表现,而是许多情感的纠结,取最动人的一点,组成一个整体,实现崇高的境界。

其次,感情需要理性的指引。激昂的情绪若不以理性控制,任其盲目冲动,随波逐流,必定远离崇高,更加危险。因为艺术创作常常需要刺激,如解缆之船;也常常需要羁縻,如有舵之舟。有人认为天才的作品,若绳之以僵硬的清规戒律,无异于焚琴煮鹤。其实,在创作情绪高涨时,人的性情固然不知遵循法则,但仍不是天马行空,不可羁縻。虽则自然是万物的主因和原型,但是性情的展开在作品中决定程度之强弱、机缘之是否适当,乃是科学方法的能事。

再次,想象将理性与情感联为一体。风格的庄严、雄浑、遒劲,多半是赖"意象"产生,有人称之为"心象"。所谓想象作用,一般是指构想出来而形之于言的一切观念,但是这个名词现在用以指这样的场合:诗人在灵感和热情感发之下仿佛目睹所描述的事物,而且使它呈现在听众的眼前。但是,诗歌中的想象与在雄辩中的不同。虽然两者都力求激发感情,但诗的意象以使人惊心动魄为目的,演讲的意象却是为了使观念明晰,无论是推理还是情感都要激发想象,使诗人如天马行空般目睹描述的事物,创造有魅力的意象,进而达到风格的崇高。

五、最高的审美效果在于提高人的修养

首先，崇高的艺术作品在潜移默化中提升人的精神。真正伟大的作品令人百读不厌，让人很难甚至不可能抵抗它的魅力。它自然使人扬举，襟怀磊落，慷慨激昂，充满了快乐的自豪感，仿佛自己置身于作品之中，驱使人向往一切壮丽的、尊严的、崇高的事物和它包罗的万象，从而使自己的心灵完全被它支配。

其次，艺术对人的征服在于对本能的作用。有用和必须的东西在人看来并非难得，惟有非常的事物才引起人们的惊叹。诗歌神话似的夸张远远超过可信的限度，但它却引导人的本能，跨越小小的溪流，奔向海洋。人自己点燃的炬火虽然明亮，人们却不会惊叹它甚于惊叹天上的星光——尽管那些星光常常是黯然的。雄辩的演说中也会连同事实的论证一起征服听众，但人们被吸引的是逻辑说服力，它作用于观念而非本能。

再次，不同的艺术形式有不同的审美效果。音律的和谐引起人们的快感，使人们悠然神往、如醉如狂，按着节奏和音调不自觉地起舞、踏步。哪怕一个人全无音乐的修养，音乐的魔力凭借声音的变化、彼此协调的音律波动与混合，也能令他产生发乎人情的冲动。而文章的语言是凭借声音的混合、变化与词句的组织、结构，抵达人的耳朵和心灵，引起听众的共鸣。

于健玲

普罗提诺

九章集 约300年*

普罗提诺(Plotinos,约205—270),新柏拉图主义的代表人物,也是从希腊文化到圣奥古斯丁这数百年当中,哲学史上最为显目的名字。可能因为柏拉图主义看重精神生活,耻于肉身存在的传统,普罗提诺生平记载传世寥寥。但是我们知道他生于埃及,233年起在亚里山大学习哲学达11年之久,老师就是通常被称为新柏拉图主义创始人的阿蒙尼阿斯·萨卡。242年,他随罗马皇帝的大军远征波斯,据信是想认真研习波斯和印度哲学,终而因皇帝被部下谋杀,无功返归罗马。在罗马他创建学校,广招学生,门徒当中有医生、修辞学家、诗人、官员等等来自各个国家的各式人等,大都因为不满基督教哲学,慕名而来欲重温罗马旧梦。这个名单甚至可以拉进罗马皇帝和皇后。普罗提诺曾设想在康巴纳城建立一个柏拉图式的理想

---

* 《九章集》是普罗提诺死后30年(约公元300年)由其学生波菲利整理出版的。"提要"据《缪灵珠译文集》第一卷,中国人民大学出版社1988年版中《九章集》的中译文撰写。

国，未及付诸实施即告破产。最后他病死在康巴纳乡间。

普罗提诺移居罗马十年后开始写作，当时他50岁的光景。在他死后，弟子波菲利将他初衷是留在朋友和学生当中传阅的遗稿收集起来，一共是54篇文章，编成6卷，每卷9章，是以有《九章集》之名。全书开篇为普罗提诺的一篇传记，此为后人记述这位哲学家生平的材料来源，之后第一卷论述一般个人，第二和第三卷谈感性世界，第四卷讨论灵魂，第五卷谈心智，最后一卷探究“太一”，在普罗提诺的哲学中，这是宇宙的本原所在。全书不少篇章涉及美学，最为集中的则是第一卷第六章和第五卷第八章。

《九章集》六卷勾勒出了普罗提诺新柏拉图主义哲学的一个基本框架。在这个框架中，宇宙的本原是太一，这就是神，神是尽善尽美的超越的精神实体，他是不可思议，也是不可形容的，因为凡人对他思议或者形容，就是限制了神的存在，而神是超越万物，也超越意识的。太一即神创造万物的过程是一个流溢的过程，万物之由太一流出，一如光线之由太阳射出。最初太一流溢出“奴斯”即心智，这是纯粹的理智、精神和思想。继而从“奴斯”流溢出灵魂。最后从灵魂流溢出可感的现象世界。太一、心智或曰理性以及灵魂，这就是普罗提诺精神世界的三个级次。是以对于人的灵魂来说，就必须清楚一切欲望，摆脱肉体的纠缠，重新返归它于中而出的太一，达到与神同在、物我两忘的至高境界。

本着以上流溢说的哲学理论，普罗提诺对美作了仔细分析。第一卷第六章中他说，美主要诉诸视觉，就诗歌和音乐来说，也诉诸听觉，因为乐曲和节奏是美的。但美在于从感觉世界逐渐上升到心灵，所以有美的生活、美的行为、美的性格、美的学问，以及道德品质的美。进而视之，是什么使眼睛看到了物质的美，耳朵听到了声音的美，以及何以一切来自心灵的都是美的？是不是存在一种原则，一切事物都因此而美？普罗提诺在这里继承了柏拉图理式的美高于一切现象美的思想，明确提出他要探讨的是一种先验的美，它先在于世间一切美的形式。

普罗提诺指出，有些东西，比如物体的形状，其美不是在于本身的性质，而是在于同它们关联的什么东西，但有些事物本身就美，例如德行。此为同样的事物有时候美，有时候不美，因此仿佛美和物体是两回事情。但其实不然，美的原型是显现在美的事物之中，当人面对美的对象，心醉神迷，充满了喜悦，双目立刻被吸引过去，正是美的原型而不是事物的外在特征使他如此神往。要说明这美的原型究竟是什么东西，普罗提诺对希腊哲学中的美在于比例即匀称的传统定义作了辨析。他不同意美在于匀称，所谓部分和部分之间，或者部分和整体之间匀称有度，再加上一些悦目的色彩，就造成了肉眼可见的美。他指出如果美在于匀称，那么它就只能出现在复杂的对象之中，而不会出现在个别的色彩和声音里。这样，像单纯的东西如太阳、光、金子和闪电，它们的美都将无从谈起，因为它们都是既不复杂又不多样，谈不上匀称不匀称，可是它们实在都是属于最美的事物一类。同样可以以人的面孔为例。面孔的比例是一成不变的，同一张脸匀称的程度始终如一，但是它有时候美，有时候不美，这实在是因为表情的缘故，而表情是发自于心。可见，美和匀称不是一回事情。

普罗提诺强调最高的美是目不可见的，须凭灵魂而不是感官去观照它。在对这至美的观照中，灵魂升向上界，感觉留在下界。这是因为一切事物的美都是来自理念，而理念是心智的本质产生的。普罗提诺说，它是第一眼就可以感觉到的那种东西，灵魂仿佛有所理解，马上就判定它是美的，情投意合地欢迎它的到来。反之遇到的丑的东西，灵魂就悸动不安，拒绝它，摒弃它。不但如此，灵魂之观照美，还以它自身与这美的同一为先决条件，就好比眼睛如果还没有变得合乎太阳，它就看不见太阳，灵魂如果还无美可言，它就看不见美。正如普罗提诺多为人举譬的著名例子：人脸的美在于心智的外射而不在于比例。当人死了以后，他的脸比例依旧，但是美已荡然无存，因为灵魂不在了。

关于形式和理念的关系，普罗提诺说，形式本身是统一的，所

以事物一旦结合为整体，美就安坐在它上面，使它的各部分和全体都美，这仿佛是大自然独具匠心，把美有时候授予整个大厦和它的各部分，有时候却授予一块砖石。由此可见，物体是因分有了来自神的形构力量而产生的。

《九章集》第五卷的一些章节比较集中谈了艺术的问题。第八章中作者说，如果有人看不起艺术，因为它凭借模仿自然来创作作品，那么必须告诉他，自然同样也是模仿的产物。此外艺术不仅仅是模仿可以看见的东西，还必须回溯到自然事物从中而出的理念。而且许多艺术作品是艺术所独创的，因为艺术具有美，它能弥补事物的缺陷。菲迪阿斯创作宙斯雕像的时候，就不是以感性对象作为蓝本，相反是设想假如宙斯肯降尊纡贵，显身在凡眼之前的时候，将会是什么模样。普罗提诺又说，假如设想有两块石头并排放在一起，一块不成形，没有经过艺术加工，另一块则被艺术处理成一座神像或者人像。当然，如果是人像，它不是哪一个人的像，而是各种美的综合。这块被赋予了美的形式的石头，它之所以美，并非因为它是石头，而是因为艺术家赋予它以理念。材料是没有理念的，理念存在于人的心里，人在它进入石头之中，就已经想到了它。所以，艺术家心中构思的美比雕像更美，这美没有完全进入到石头之中，仍然留在他的心里。这意味着石头产生的美来自于它也不少于它，只能达到石头被艺术家征服的程度。普罗提诺的这些话非常清楚地表明了他流溢说的美学思想。上文讲到的菲迪阿斯的宙斯雕像完成于公元前430年左右，号称古代世界的七大奇迹之一，今已不存。比较模仿，显而易见普罗提诺更看重艺术作为想象力的表达。但模仿本身在这里得到充分肯定。而且依普罗提诺的理解，模仿的要义不在于物，而在于心。这相比于柏拉图模仿充其量只是照猫画虎的糊弄人的把戏，艺术因为是模仿的产物而同真理相隔了三层的论断，的确是种乐观了许多的艺术哲学。

陆　扬

但　丁

论俗语*

但丁(Dante Alighieri,1265—1321),世界文学中屈指可数的几个最伟大的诗人之一。不但他的《神曲》是中世纪最伟大的诗章,他用拉丁文写成的《论俗语》,也算得上是一部划时代的美学著作。

但丁出身在佛罗伦萨一个小贵族家庭,父亲据说当过公证人。但丁自幼好学,作诗画画,至18岁时,已小有抒情诗人的名声。他当过兵,参过战,参加过医生和药剂师行会。1295年从政后,他主张意大利摆脱教会控制,支持神圣罗马帝国皇帝统一意大利于帝国之中的雄心,一时成为显要人物。但丁出任过驻圣杰明那的大使,当选过佛罗伦萨六大执政官之一,还当过选举委员会委员和街道修建督察。从但丁上述丰富的经历中可看出时代发展、世俗文化崛起以及民族意识日益明晰的历史足迹。但丁的政治生涯,其实始终是被夹在由他亲戚主权的黑党和由他朋友主权的白党之

---

* 但丁:《论俗语》,选自《缪灵珠美学译文集》,中国人民大学出版社1987年版。

间。至黑党在教皇邦尼法斯八世和法国军队支持下主政佛罗伦萨后,但丁于1302年1月被判处终身流放,到3月里,判决又改为火刑处死。流放期间,但丁曾与流亡白党共谋夺回佛罗伦萨,未遂出走维洛那,最后在拉文那客死。著作除了《神曲》和《论俗语》,其他主要还有《新生》、《飨宴》和《王政论》等。

《论俗语》写于1304至1305年间,是最早一部用拉丁文写的关于意大利语及其文体和诗律的著作。它提出了民族语言作为诗的语言的必然性,同时对诗本身作了方方面面的界说。但丁原来计划至少写四卷,但只写到第二卷第14章。在但丁之前,背靠一种民族语言率先向拉丁语的权威地位提出全面挑战,并且把这一挑战本身当作一门科学来条分缕析的,还是见所未见。仅此而言,《论俗语》便足以代表一个时代的转折。

关于俗语,《论俗语》开篇就说:所谓俗语,就是孩提在起初解语之时,从周围的人们听惯而且熟习的那种语言,简而言之,俗语乃是我们不凭任何规律从模仿乳母学来的那种语言。从俗语又产生第二种语言,罗马人称之为文言(grammtica)。这种第二语言,希腊人以及其他民族也有,但不是一切民族都有。然而,只有少数人能够运用这种语言,因为我们必须费许多时间勤学苦练才能学到它。况且,在这两种语言中,俗语更为可贵,因为它是人类最初使用的,它是自然的,而文言却是人为的。

上文中的"文言"亦即书面语,虽然后代注解不尽相同,但是这个字面上作"语法"解的词,一般公认是指但丁时代的拉丁语。更广泛意义上,则可指任何一种约定俗成的、具有人为语法结构以及经久不变的书面语。如《飨宴》第一卷,但丁就有"希腊人的文言"的说法。但丁本人在《飨宴》第一卷中承认过拉丁语优于俗语:拉丁语稳定,不易流变;拉丁语能描述各种主题、各种思想,也非俗语所及。故拉丁语较俗语是更美、更优雅,也更高贵。可是拉丁语什么都好,就是有一个毛病,而且是致命的弊病,那就是不再广被使

用了。对于正在形成的民族国家而言,母亲是俗语而不是夕阳西下的拉丁语。但丁说,俗语因而将是一道新的光辉,一个新的太阳,昔日的太阳西沉时,这个新的太阳将要东升,将为那些因为昔日的太阳不再照耀他们而在黑暗和迷雾中摸索的人们,照出一条光明之路,但丁本人就最终放弃了用拉丁语来写《神曲》的初衷,改用了佛罗伦萨方言。

但丁表明作为"俗语"的民族语言,正是诗的语言。《论俗语》卷一第二和第三章中,但丁讨论了理性和语言的问题。他指出,惟独人类具有大自然所予他的语言能力,动物率性而行,无需语言的能力,但人类的行为不是受本能而是受理性支配,而理性本身又在识别力、判断力、选择力等等方面因人而异。俗语必须有理型,这理型必须是最适宜于诗的语言,对此但丁称之为一种光辉的意大利语,其中甚至混杂着外来的成分。但丁自谓搜寻过了意大利的高山和草原,也未能寻到这样一种光辉的俗语。《论俗语》卷一第十六章,但丁称这一俗语的理型必须是光辉的(illustre)、中枢的(cardinale)、宫廷的(aulicum)以及法庭的(curiale),它属于意大利一切城市而不是专属于某一个城市,意大利一切城市的方言,都将由此来予以衡量和比较。

但丁以安全、爱和美德为三种最有价值的诗的主题。相应诗的这三种主题,但丁认为人类具有三种生活方式,分别为植物的、动物的、理性的生活。就人是植物而言,他追求实用;就人是动物而言,他追求快乐;而就人是理性的存在而言,他追求正确的事物,正是在这一点上人不同于草木禽兽,或者说他具有天使的本性。由人类的上述三种生活,但丁推出了诗的三大主题。首先,就实用的追求而言,归根到底是为了安全;其次,就快乐而言,最大的快乐莫过于最优雅的欲望带来的快乐,这就是爱;最后,就正确的事物而言,没有人怀疑美德是占了首位。但丁指出,大凡光辉的作家,无一例外是在诗中用俗语描述了上面三个主题,最好的主题,配以

最好的语言，然后成诗。

同诗的主题和语言直接有关的，卷二第四章中但丁谈到了风格。他列举了悲剧、喜剧、哀歌三种风格，指出悲剧风格是为崇高，喜剧风格是为低缓，哀歌风格是为凄惨。与此相应，适宜于悲剧风格来表现的主题，必须使用光辉的俗语；适宜于喜剧风格来表现的主题，理应使用中等或下等的俗语；适宜于哀歌风格来表现的主题，则必须使用下等的俗语。三种风格中但丁专门分析了悲剧风格，提出倘若诗行的庄严的结构的崇高以及遣词造句的优雅都能切合主题的分量，那么就应当使用悲剧风格。借此而言，上文的安全、爱和美德三大主题，除了被意外贬损的话，都应该用悲剧风格来表达。用但丁自己的话说，这是因为最好的事物理应配以最好的风格。至此一首完美的诗作的必备条件，除了最好的主题，最好的语言，又加上了一条：最好的风格。三者的关系其实是相辅相成的，来则俱来，去则俱去。在此基础上，诗人的天才和技艺，也是齐头并进，缺一不可。

以光辉的俗语和悲剧风格为好诗的必备条件，《论俗语》卷二第七章中但丁进一步讨论了遣词造句的问题。但丁首先声明用词须得宏伟，当得上居于至尊地位的悲剧风格。这就得认真费上一番心思。因为有的词是孩子气的，有的词是女人气的，有的词是男子气的。可以入诗的只能是男子气的词语。而这当中又有乡曲用语和城市用语之分。同理乡曲用语搁置一边，可以入诗的惟有城市用语。紧接着但丁用了几个过于形象的形容词，称城市用语中又有梳理整齐的、油光光的、毛糙糙的，以及一团糊涂的。他筛选出梳理整齐的和毛糙糙的两种，以为崇高风格的用词。但丁进而指出，这正像伟大的作品中，有一些作品庄严雄伟，有一些作品却轻若云烟。而后一类作品，看似扶摇直上，然用健全的理性考察，很明显是一落千丈，如坠悬崖，因为它偏离了美德的正途。

《论俗语》卷二中但丁对诗的方方面面分别作了探讨，涉及到

诗的性质、体裁、主题等等一系列问题。但丁对散文和诗的态度不同。他指出上面阐述的那一种光辉的意大利俗语，适用于诗也同样适用于散文。但紧接着但丁又说，散文作家往往是从诗人那里学得这种语言，而且诗人似乎始终是散文作家的模范。这可见诗对散文具有明显的优越性。俗语的优越性，也理所当然首先见于诗而不是见于散文。

对于诗但丁并没有提出什么复杂的定义，《论俗语》卷二第四章中他说，诗不外就是合乎韵律、讲究修辞的虚构故事而已。这个定义如果算得上是定义的话，它代表的是中世纪对诗的一般理解，当中并没有什么神圣的意味。但是但丁接下来的一句话值得回味。但丁说，伟大的诗人语言是受诗艺束缚的。这才是但丁诗论的核心所在。诗艺是规则。这意味诗必须受规则约束，而不应当是随心所欲。就此而言，用俗语写诗的人固然可以被称为诗人，因为他们确实也是诗人，但是由于他们随心所欲，不受诗艺约束，所以他们决不是伟大的诗人。

除了理论建构，但丁《论俗语》相当一部分是承中世纪诗学传统，传授作诗方法的。更确切地说，传播如何写出好诗的。上面用词须得宏伟，须与悲剧风格匹配，须挑选有男子气的词语入诗的说法，即是一例。遣词如此，造句亦然。卷二第六章中但丁指出，造句就是词的有规律的安排。既然是规律，就要讲究学术，所以不学无术的人肯定写不出好诗。好的造句应当追求和谐。但丁罗列了几种他不以为然的句子构造。如枯燥寡味的句子，以及只有风趣而别无其他的句法。后者他讥讽说是严厉教师和学者的句法。比较好的是既有风趣又有风雅的句法，那是受惠于修辞之后的成果。但是最好的句法是风雅兼备而有崇高，这才是大家手法。掌握这一类但丁认为最高尚的句法，须向真正的诗人们学习。对此他举荐的是奥维德和斯泰提乌斯等罗马诗人，同样也举荐了风格崇高的罗马散文作家和两位有名的史学家李维和普里尼等。

但丁的时代，欧洲各民族俗语业已形成。在这样的历史背景下，《论俗语》作为第一部为俗语作为诗的语言全面来作理论声援的美学著作，它的实践意义和理论意义，无论如何估价都是不为过分的。

陆　扬

布瓦洛

诗的艺术 1669—1674年*

布瓦洛(Nicolas Boileau - Despréaux,1636—1711),法国古典主义文艺批评家、美学家和人。布瓦洛于1636年生于巴黎,两岁丧母,其父为政府官员。布瓦洛个性孤寂,曾从其父意愿专攻神学。1657年从巴黎大学毕业后,考取律师资格,但其父去世后,他依靠遗产得以自立,遂离开久已厌倦的法院,专心从事文艺创作的研究。1660年至1668年,布瓦洛创作的《讽刺诗》抨击封建贵族的丑恶行径及社会丑态,陷入八方受敌的境地。他转而求助于路易十四王朝,在1669年至1677年间创作了《书简诗》,成为宫廷诗人,他的政治和文艺主张也由此转向封建王权。1684年,布瓦洛当选为法兰西学院院士。1692年,法国文学界分裂为"古"、"今"两派,布瓦洛针对支持"今"派的妇女,写下了反女权主义的讽刺作品《反对妇女论》(1694)。布瓦洛的著作主要有《讽刺诗集》、《诗简》等,还写过《诗的艺术》、《朗吉弩斯〈论崇高〉读后感》、《1770年给贝洛

---

* 布瓦洛:《诗的艺术》,任典译,人民文学出版社1959年版。

勒的信》等美学文艺理论方面的论著。布瓦洛曾经将朗吉弩斯的《论崇高》翻译成法文，具有讽刺意义的是，它成为浪漫主义美学的主要来源之一。

《诗的艺术》是布瓦洛的美学代表作。是1669年至1674年布瓦洛投入五年之久的精力写下的诗体散文。这部说教式的论著规定了古典传统诗歌的写作规则，体现了封建王权的政治需要和艺术趣味，当时受到高度重视。路易十四说布瓦洛是他鞭挞二流诗人的鞭子。《诗的艺术》在笛卡尔唯理主义的哲学基础上，继承古希腊、罗马尤其是贺拉斯的理论传统，总统法国古典主义文学的创作经验，成为古典主义原则的不易经典，对法国及欧洲古典主义文学产生了重大影响。

《诗的艺术》一书分为四章，第一章总体论述了文学创作的原则，指出在文学创作和批评中理性的重要作用，同时阐述创作、批评的一般规律。第二章对挽歌、牧歌、颂歌、十四行诗、歌谣等不同体裁的写作原则进行了分析。第三章是全书的核心部分，论述悲剧、喜剧和史诗的创作规律，提出了"三一律"的创作法规。第四章总结全篇，分析了作家的品格修养与创作的关系。

一、理性是艺术的重要前提

首先，诗人要理性地评判自己的才情。一个人不能凭着冒进的热情创作，在艺术的险途上，强学诗终会失败。大自然把各种才华分配给每人不同的一份，应久久衡量自己的才华、实力，不要错认了自家才调，失却自知之明。其次，艺术篇章只凭着义理获得价值和光芒。义理的描述只有一条正路，不能迷惑于乖僻的情致，远离常理去寻找文思。音韵不过是奴隶，其职责只是服从，忽略义理，韵就会不如人意。但是，注重义理不等于音韵，韵固然不能束缚义理，而义理得韵则愈明。不管写什么题目，或庄严或谐谑，都

要情理和音韵永远互相配合。第三，鉴赏者的理性与诗人的理性相得益彰。时下作家傻的固然不少，捧场人傻的更多。无知的人才永远欣赏自己，一个傻子永远能找到更傻的人捧场，无聊、平庸之作由此产生。因此，诗人要爱听人正谬，欣然修改自己的作品，凭理性从善如流。

二、美源于真实、自然

首先，作品的美必定是理性的真实，毫无谎言，能感动人心并一目了然。人们不欣赏背理的神奇，感动人的绝不是人所不信的东西。只有真才美，只有真才可爱，真实应统治一切。而作品中虚构的美，也只是为了使真理显得格外显眼。

其次，理性的真实要符合人的自然本性。自然就是真实，凡人都可以检验；在一切中人们喜爱的只有自然。自然事物合乎人的本性，理性也因此令人喜爱。因此，研究自然，就要对人性鉴识、精审，对种种人情俚曲看一眼就能洞彻幽深。谁能知道什么是风流浪子、守财奴，什么是老实、荒唐、糊涂、吃醋，他就能成功地把它们搬进剧场。剧中的人物也要形态天然，每个灵魂都有不同的特点，永远不能与自然寸步相离。

再次，美是普遍而自然的情致。人的性格的殊异往往由于风土的差异，而不同的时代、时期的风俗各有其美。爱不是美质，一切伟大的心灵都有弱点，在共有的美中发现微疵，更具别有风致的美。

第四，美的实现要求审美主体的自然、真实。诗歌描写情节要曲尽其悲欢离合，种种微妙情怀的真实表达，要诗人自己真在恋爱，否则最甜蜜的热爱也只是纸上空言。如果诗人没有豪兴像风云一样飞翔，尽管摆场面、耍手法也是枉然。描写哀情就该自己先垂头丧气，使观众哭泣必须自己先流泪。

三、创作要在理性的照耀下整一、规范

首先,用理性穿起思想的散珠。模糊混沌的思想就像浓密的乌云,要用理性的光明穿透。心里想得透彻,语言自然明白。因此,写作前要先构思清楚,从容理智,走笔而成的诗不说明多才,只说明欠缺理性。一条小溪蜿蜒在细沙和草场上,远胜于洪流翻滚在泥泞的地上。

其次,结构布局要统一、完整。必须使诗歌的一切布置得宜,用精湛的技巧求得匀称之美,使各部分浑然一体。开头、结尾和中间相配,创造的人物要处处符合一贯的性格,千万不要一开头跨上天马奔驰,大山吼着要临盆,结果生个小老鼠。简明和谐的美寓于分明的脉络,每一句诗每一个字都直奔主题,在同一地、同一天布置剧情的发展,难分难解的剧情似乎重重封裹主题,但突然揭破都在因果之中。

再次,要遵守语言的法则。文笔再大胆也不能侵犯语言的神圣,标新立异不可离开理性的规范。每一字有每一字的效力,每一种情感都要求不同的语言,这样诗句之美才能从神奇走向神奇。

四、以古希腊艺术为范本进行创造

首先,模仿古希腊就是遵从理性。古希腊作品是模仿自然的产物,是讲究分寸的艺术,是在理性指导下才达到悲剧的极致,古希腊艺术的价值已经博得长久的赞赏,因此,模仿古希腊就是服从理性的法规。

其次,理性的摹仿也是一种创造,摹仿古希腊的目的是为了使作品像古希腊艺术那样代代相传,因此,艺术的束缚如果过严,就要打破清规戒律,从其艺术本身学习放手创造。古希腊艺术的第

一要诀是震撼人心、讨人欢喜，即使是一个狰狞的怪物，经艺术的摹仿也能让人赏心悦目。

第三，艺术美来自心灵的高尚。古希腊艺术带着古圣的心传，以诗歌之美向人类的心灵灌输高尚的品格，那里没有财神的庙宇，对最渊博的作家正如对伟大的战士，只期许荣誉和桂枝。因此，诗人牟利的欲望只能熏昏自己的神思，凭利害决定褒贬，为金钱出卖讴歌，拿着太阳神向书贾典当，终将毁掉艺术和心灵，诗人赖虚名终将奄奄一息。

于健玲

维　柯

新科学　1730年*

扬巴蒂斯塔·维柯(Giambattista Vico,1668—1774),出生于意大利那卜勒斯,此地当时为意大利的一个学术中心。父亲为人和蔼,母亲却性格忧郁,父母的个性影响了维柯。维柯天资聪颖,学习刻苦。曾任那卜勒斯大学修辞学教授。他不能完全靠自己工资生活,不得不通过教授拉丁语和文学来维持生计。另外,他还要为整个家庭谋划日常的生活安排,因为他的太太虽然不乏秉性的纯洁天真,但是却缺乏一个平庸女子都会有的作妻子和母亲的能力。还有,他的一个儿子染上各种恶习,使其极为伤心,深受打击。经济和情感的严重灾难从来没有使维柯耽误过荣誉和职责的要求。直到晚年,因他的罕见资历和学术的名望,他被任命为皇家历史编纂。不久在平静中去世。维柯的专业主要集中在法学领域,特别在对罗马法的研究,著有《君士坦丁法学》,但是后来他的学术兴趣却转移到了古希腊罗马时代的文化、历史哲学。由于他的反笛卡

---

* 维柯:《新科学》,朱光潜译,人民文学出版社1996年版。

儿理性主义思想,维柯在他自己的时代只能是一个默默无闻的学者,直到19世纪中叶才引起西方学术界的注意,他在历史哲学和美学领域的学术遗产备受研究。他不仅影响了19世纪的著名人物马克思等人的历史观,也影响了20世纪的作家们如詹姆斯·乔伊斯等人。他是一个影响深远的历史学家和美学家。

《新科学》的主要内容如下:

一、共同人性论

各个民族的起源和发展是不同的,但是这些民族在自己的发展中体现了全人类的共同的人性,即人类的共同意识的准则,一切民族的良心都安顿在这种共同的意识上。维柯认为,就他的时代来看,无论是野蛮或者是文明的民族,虽然它们的特征是它们自己建立起来的,无论它们在时空上是多么遥远,但是它们必须保持三种习俗:一是它们都有宗教,二是都有隆重的结婚仪式,三是都埋葬死者。每个民族从这三种制度开始去创建人类,还要虔诚地遵守这三种制度,以免使这个世界又回到野蛮状态。这三种习俗被维柯确立为《新科学》的基本原则。

二、新科学的方法

在寻找人类制度的各种本质中,本科学进行的程序就是分析人类得以存在的基本思想。这种思想就是必须和有益,它是部落自然法的两条川流不息的源泉。就这一点来说,《新科学》研究的是人类理念的历史,这涉及到了人类理智上的形而上学的问题。作为科学的皇后的形而上学即科学必须从他们的题材那里开始,在各个民族的第一批人开始以人的方式来思维的时候就作为它的开始。基于以上的理由,要确立人类的历史起源和历史规律需要

哲学研究的精神和方法。除此之外，还需要语言学和历史学的知识，语言学方面的证据既凭理性证实了它们自己的真实，又凭它们自己的真实证实了理性。因此，《新科学》既是人类思想史，人类习俗史，又是人类事迹史。在这三个方面可以得出人类历史的一些原则，这些原则就是普遍历史的原则。

三、埃及传统历史模式是“新科学”历史哲学的基础

埃及有个传统的历史观念，这个观念认为，人类的历史曾经经历了三个大的历史阶段，一是神的时代，一是英雄的时代，一是人的时代。与这三个时代的发展相适应，也有三种不同的宗教，心理、语言、诗歌和社会形态等。在神的时代里，人类生活在野蛮状态，他们既不会思考也不会说话，还没有自我意识，完全像野兽一样生活着。一旦这些原始人有了信仰和宗教，他们就开始了社会的和人的生活。在这期间，原始人的想象力格外发达，比如，可怕的雷神就是原始人在可怕的想象中创造出来的。这时的人类的思维方法就是以己度物，即把雷电想象为神的愤怒。在英雄的时代，原始人将过去的神赋予自己民族的特色，使原来的神成为他们的理想中的英雄人物，比如在古希腊的英雄传说中，赫拉克勒斯就成为古希腊人理想的智慧和力量完美结合的象征性人物。荷马史诗所叙述的故事就代表了英雄的时代。而荷马本人就是诗人中的英雄。荷马史诗只能是希腊人的集体创造，决不是一人一代的作品。在这种时代里，人类的抽象思维依然是十分的简单，他们的语言思维离不开事物本身，所以这时的思维特征就是隐喻性的。在人的时代里，平民与贵族的对立出现了，最终导致社会向民主政体发展。这时候，文化发展，思维更加抽象，宗教为道德代替，神话消失，散文时代到来。维柯的人的时代暗示的是古罗马帝国的时代。

维柯是一个历史循环论者，他认为这三种时代是循环往复的。

四、经济主义的类比方法

维柯不是一个唯理主义者，而是经验主义者培根的信徒。他认为人类的心理功能存在着一个发展的历史过程。原始人的心理十分地类似儿童的心理。儿童对世界的认识完全是印象式的，这些就是他们想象的全部依据，他们不关心事物之间的关系，不关心事物的性质，因为他们没有抽象思维。由于缺乏抽象思维的能力，他们与世界的关系主要是模仿的关系，而这恰恰是诗一般的活动方式。维柯认为，人类的最初的文化成就就是通过想象的思维方式来完成的。所以，语言、神话、宗教、政治等人类知识都具有诗的特征。

五、诗性智慧的起源

维柯认为它是世界最初的智慧，原始人没有抽象的推理能力，只有感觉力和想象力。他们生来对世界的各种原因无知，但是，无知是惊奇之母，他们按照自己的感受，使自己感到惊奇的事物各有一个实体存在，甚至他们自己所作所为的都是有生命的，这种强烈的想象力使诗的创造在原始社会成为全民族的事业。各个异教民族的原始祖先大都是在发展中的儿童，他们按照自己的观念去创造事物，但是，这种创造和神的创造大不一样，因为神用他的最真纯的理智去认识事物，而且在认识事物之中就在创造事物。而原始人只有想象力，这种想象力完全是肉体方面的，所以他们就以惊人的崇高气魄去创造，这种崇高是如此的伟大，以至于那些用想象来创造的本人也感到异常的惶惑。能凭想象来创造的人物古希腊文就称之为诗人。“诗人”在古希腊文中就直接被称为“创造者”。

真正的想象的诗有三种大的功能。(1)发明适合大众能够欣赏的崇高的故事情节,(2)引起听众的强烈震撼,为了达到预期的目的,(3)教导人们多做好事。塔西佗的一句名言完全表达了想象力的意义:惊惧的人们一旦凭空地想象出什么,他们马上就信以为真。想象是原始人生活的全部。所谓的"荷马问题"完全是文明人的无知造成的。在维柯看来,荷马本身就是一种想象和虚构的产物。《伊利亚特》和《奥得赛》所写的是希腊民族早期和晚期的不同的社会生活和英雄理想,这两部内容和风格完全不同的作品不可能由一个诗人在一个时代来完成。同样,在神话和史诗作品中洋溢着崇高的精神表现出崇高的风格,这正好说明了它是全体人民的共同作品,崇高性和人民的喜闻乐见是密切联系在一起的,这是诗的一个永恒的特质。

六、想象力的两条规则(这两条规则是维柯在西方美学史上作出的大贡献)

第一规则概括为"以己度物"。人们在认识不到产生事物的原因时,在不能拿同类事物进行类比去说明原因时,人们就把自己的本性移加到那些事物上去,比如人们习惯上说"磁石爱铁"。人心由于它的随意性,每当它陷入了无知的情况下,它就会对它不认识的一切按照自己的看法来评价,一般来说,人总是把自己作为衡量宇宙的惟一标准。在原始人时期,人类的推理能力很是薄弱,但是人类的想象力是特别的旺盛,正是想象力的极度发达使文明曙光初照时分的文化具有了完全的诗性智慧,希腊世界中最初的哲人们都是神话诗人,换句话说就是,以己度人的思维方法的完整运用使古希腊的神话传说具有了后人无法企及的诗的高度。这种独特的思维方法直接影响了诗歌的语言特色。原始语言是一种幻想性的语言,一切用语言表现的材料都是具有实体的事物,是有生命

的，而且是被想象为神的，这就是诗的逻辑。在诗的逻辑主宰下的语言是隐喻性的，这种语言把感觉和生命赋予大自然中存在着的任何事物，使它们具有了人的功能。这种隐喻方式使整个宇宙转化为生命的宇宙。在一切语言中，大部分涉及无生命事物的表现方式都是从人体及其部分以及人的感觉和情欲方面借来的隐喻。比如，天或者海“微笑”、风“吹”、波浪“轻声细语”、在重压下物体的呻吟等。

第二条规则就是“想象性的类概念”：原始人类还没有发展出抽象思维，人类对出现在它的视野中的新东西都是根据自己已经熟悉的近在身边的事物去进行判断。这种思维方式与儿童的自然本性相类似，儿童碰到与他们最早认识的一批男人、女人和事物有些类似或关系的男人、女人和事物就会依最早的印象来认识他们，依最早的名称来称呼他们。原始人就是这样，他们还没有能力去形成事物的可理解的类概念，由于生活的必要他们就创造了诗性的人物性格，也就是想象性的类概念，这种思维的直接成果就是制造出某些范例或者理想的画像，把同类中一切和这些范例相似的个别具体人物都归纳到这种范例上去。正是以这样的方式埃及人把他们对人类有意或必要的创造发明都转化为“

个类别。还有，如雷神的创造过程也能说明这一

候，突然的某一天，高空令人惊惧地翻转着巨雷，

少数巨人感到恐惧和惊慌，举目仰视，才发觉头上的天空，天心的本性使人把自己的本性移加到那种效果上去，把天空想象为一种像自己一样有生气的巨大躯体，最初的神学诗人们就是以这种方式创造了第一个神的神话故事。这个神的身上汇集了原始人有关力量表现者的所有特征。由此可见，天帝约夫是在诗里自然产生出来的一种神圣的人物性格和想象的共相，一切民族把涉及占卜预兆的事情统统归到约夫这种想象的共相。荷马史诗中的著名人物都是些想象性的共相，例如，阿卡琉斯原是《伊利亚特》这部史诗

的主角，希腊人把英雄所具有的一切勇敢属性以及这种属性所产生的一切情感和习俗，例如暴躁、易怒、顽强和凭武力僭夺一切权力的特征都汇集到阿卡琉斯一人身上。尤利西斯是《奥得赛》这部史诗的主角，希腊人也把智慧的一切情感和习性，例如机警、忍耐、伪装、欺诈、引诱和自欺都汇集到尤利西斯一人身上。我们知道荷马史诗是全民族的共同作品，所以任何古老民族生来就是诗人，人类的诗性智慧就是从这种诗性玄学——想象性的类概念开始的。这种诗性玄学在古希腊称为缪司，其语意就是猜测或预言，荷马把这门学问称为是"善与恶的学问"。这里所讲的看法推翻了从柏拉图到亚里士多德再到近代意大利的一系列诗论家们关于诗的起源的全部理论。这里一再强调的是，正是人的推理能力的贫乏才产生了极具想象性的诗，这些诗十分的崇高，崇高到后来的哲学家们虽然写作了许多有关诗歌理论的著作也没有创造出超过前人的更好的作品，甚至这些作品妨碍了崇高诗的出现。因此，在英雄时代的诗人中，以荷马的名义流传的史诗的价值是首屈一指的。同样，这一诗的起源的观点也消除了有关古人的智慧无敌的观点。从柏拉图到培根都指出古人智慧的无敌特色。事实上，古人的智慧是创建人类的立法者们的通俗看法，决不是一些伟大而罕见的哲学家们的玄奥智慧。希腊神话故事和埃及的象形文字所应具有的一切意义都是从自然中诞生的。

冯　尚

夏夫兹博里

论人、习俗、意见与时代等的特征 1711年*

安东尼·艾什利·库伯·夏夫兹博里(Anthony Ashley Cooper Shaftesbury,1671—1713),英国启蒙运动初期的哲学家、道德家、美学家,是个和经验主义哲学相对立的自然神论者。出身贵族,早年曾受过洛克经验主义哲学的教育,1683年进温切斯特学院受教育,其后游历欧洲,学习法语,并经常与欧洲大陆著名思想家、文学家、艺术家交往,从而培养起对哲学、雕塑、绘画、音乐、古典文学等的爱好。1689年返回英国后,注意力主要集中在领悟古典时代的真精神,由于对希腊文化和思想拥有渊博的知识和深入理解,他日后的思想中的许多因素可以追溯到这些影响。1695到1698年曾进入国会工作,致力于争取议会的独立自由。他的主要论文主要收录在1711年出版的三卷本《论人、习俗、意见与时代等的特征》(简称《论特征》),其中《论美德或功德》(1699)、《道德家们、哲学的

---

* 夏夫兹博里:《论人习俗、意见与时代等的特征》,据周辅成编《西方伦理学名著选辑》上卷《论特征》等篇章,商务印书馆1964年版。

狂想曲》(1709)、《独语——为作家进一言》(1710)等文章涉及美学问题较多。《论特征》的第二编,较集中地论述了艺术的表现方法,《论美德或功德》也谈了美、丑问题。

夏夫兹博里在美学上的基本出发点是针对霍布斯和洛克对天赋论的否定而来的,意在强调人的道德感和美感都是天赋的。他认为人天生就有审辨善恶、美丑的能力。审辨善恶的道德感和审辨美丑的美感是相通的、一致的。在美学史上,他最早提出了审美的"内在感官"、"内在眼睛"、"内在的节拍感"等称号,即后来的所谓"第六感官"的学说。

他指出人的审美能力有心理的能力和感官的能力两种。他认为通常的五种外在感官——视、听、味、嗅、触是动物性的部分,光靠它不能欣赏美,惟有"内在的感官"才属于人的心理和理性部分,审美能力只能借助于五种感官,由"内在的感官"来完成。这种"内在的感官"是指心理能力,是处于理性和经验以外的"第三种力量",即直觉悟性,它高于其他一切力量,人们依靠它来揭示审美世界的真正深度。而美是一种截然不同的启示,来自不同的源泉,走向不同的目标,当人对美进行沉思时,人从受造的世界,转向创造过程的世界,从作为客观实在的容器的世界,转向塑造出了这个世界、并构成了它的内在一致性的作用力,即"内在感官",或"内在眼睛"、"内在节拍感",这种内在感官要以外在感官为前提才能进一步分辨出什么是美,而这种分辨能力则根植于人性,是人性所固有的。在此意义上,内在感官是天赋的。人审辨善恶、美丑不能靠外在的感觉器官,而只能靠心理的天赋的这种"内在感官":我们的眼睛一看到形状,耳朵一听到声音,就立即见出美,认出秀雅与和谐。我们一看到一些行为,觉察到一些情感,我们内在的眼睛也就马上辨认出什么是美好端正的、可爱可赏的,什么是丑陋恶劣的、可恶可鄙的。既然这些分辨根植于自然,那分辨的能力本身也就应是自然的,而且只能来自自然。

在夏夫兹博里看来，自然本身就是最高的人工制品，充溢着存在的各种可能性；认识自然就要共享造物主的创造性和崇高的无私。他把至高无上的天帝同包罗万象的自然视为一体，天帝是“最高的艺术家”，宇宙是“第一性美”，诗人是“第二创造者”。人的心灵是物体美的本原，而自然神是一切美的最后因。夏夫兹博里承认神的存在，神的最典型的特征是对宇宙的道德统治中的“普遍仁慈”，从未来状中补足现世生活的不完善，校正现世生活中的不平等。因此，夏夫兹博里美学思想的理论基础是自然神论或泛神论，即神学性的：如同艺术品一样，上帝及其创造的世界是自律的、具有自身的目的的、完全自我决定的。审美只是上帝之适宜的世俗化的化身，根本不存在于自由和必然的调和之中。不过，这里他说的“上帝”并不是基督教的上帝，而是一种有理性和有生命的力量，即伟大的宇宙。他认为的神是人可以凭经验所感知的大自然，因而自然神才是真正的造物主，宇宙是“神的艺术品”。他把宇宙分为大宇宙和小宇宙，大宇宙是外在的大自然，小宇宙是人心。人心可以反映大自然，小宇宙是大宇宙的影子。宇宙的结构是优美的，在宇宙之中，各种矛盾、和谐之被打破，正是为了显示出整个宇宙的美。他认为自然就是和谐、纯洁、健康的美，是“第一性美”，而人在自然和自己内心世界所见到的美只是“第一性美”的影子，如何认识“第一性美”，要靠人的心灵，即人的“内在的感官”，“内在的感官”是反映、欣赏“第一性美”的必要条件，有了可以欣赏美的心灵，才会有欣赏美的眼睛。因此，心灵才是物体美的本源。这样，他就将美的本源由“上帝”转到了“人的心灵”了，美成了主观心灵的产物。这种美是“第二性美”。这种思想提高了主体的地位，把神与人(艺术家)的创造等同起来，认为艺术家是“第二造物主”，人可以像上帝一样创造出一个整体，一个比例合度的和谐美的整体。

夏夫兹博里认为世界是一个最美的和谐体，凡是美的都是和谐的和比例适度的，凡是和谐的和比例适度的都是真实的，凡是既

美而又真实的也就当然是愉快的和善的。这样他就把美和善、美和真统一起来了。

首先,美和善是密切联系的。夏夫兹博里认为人的审美感和道德感是天赋的、是一致的。道德感就是美感,因此,美和善是一致的。因夏夫兹博里又强调美的标志是健康和旺盛,丑的标志是疾病和灾祸,把生命、运动、秩序、和谐看成是美的重要表现。由此,他又认为美和美德也是统一的。

在他看来,美的本身带有深刻的道德性质,人正是通过客观世界的美和艺术的美而实现道德上的完善,美和善就其深刻的本质而言,是处于有机的统一中的,它们只是就表面现象来看,才分属于不同的领域。如果美和艺术丧失了道德意义,也就失去了审美价值。道德和艺术相似,善与美一致。因为,和谐与平衡同样是审辨善恶的标准。美是自然的,完全的美只是完美的趣味,美与善是同一个东西。

美和善的一致性还可从心灵的内容和道德内容的一致性来论证。他说,人能够形成对事物的概括概念。对于人来说,不仅呈现在其感官的外界是感受的对象,而且这行为本身和一切怜悯、仁慈、感激以及与之相反的情感,经过反省而置入心中之后,也可以成为对象。从人的认识过程的心理特征上来看,善与美同恶与丑具有一致性:心灵观听其他的心灵,就不能没有它的视觉器官和听觉器官,以之辨识比例,分别声音,审视前来的情感或思想。它能感觉出情感的柔和与粗糙、合意与不合意,并且能发现丑恶与美好、协和与不协和,其真切确实一如对于音乐的律度或对于可感知的事物的外表形象或表象。它对于与这些内容之一有关的情感抱有仰慕狂热或憎恶讥讽,而对于与这些内容之另一有关的情感则否,所以人对于事物中崇高优美性有共同而自然的感觉。因为人对于事物有这种感觉且人又有共同的审美感和道德感,夏夫兹博里就将审美和道德感建立在共同的心灵感受上。正因为这样,心

灵并非如“白板”或“白纸”被动地接受音响、颜色、体积的作用，而是能够判断出美与丑和善与恶。对于不同情绪、不同行为、不同情感之间的区别，心灵都能够辨识出来。因此，只要是在所有无关个人利害的场合，心灵必定会在相当程度上赞同一切自然而诚实的事情，不赞美一切不诚实和败坏道德的事情。

正因为美和善是一致的、统一的，所以社会美德方面的知识及其实践，对道德美的通晓及热爱，这一切都是真正的艺术家和正常的音乐爱好者所必须具备的品质。因此艺术和美德彼此结成了朋友，并从而使艺术学和道德学在某种意义上也结成了朋友。可见，美和善、美学和伦理学是统一的。

其次，美与真是密切联系的，因而也是相统一的。

在夏夫兹博里看来，没有真，美就无法存在；反之，没有美，真正的真也无法存在。他所认为的真，意指世界内在的理智结构，对这种结构，人无法仅凭概念去认识，也不能通过对一些个别经验进行归纳来加以把握，而只能凭直接体验知觉地加以理解。美的现象中便有这样的经验和直觉的悟性，在这种直觉的悟性里，内部世界与外部世界之间的障碍消失了，两个世界都受同一包罗万象的规律支配，每个世界又都以自己的方式表现这个规律。人们在美的沉思中所领略的就是这种不掺杂任何逻辑推导因素，并且表明了内部世界与外部世界乃是不可分地交织在一起的，所以一切美皆源于真，而真之全部具体意义只有在美之中才能被揭示出来。

夏夫兹博里所论证的真、善、美并非就是客观事物固有的属性，而是心灵固有的天赋的“内在感觉”或“内在感官”。一旦客观事物在心灵引起感觉，心灵中固有的“内在感觉”就会与之相呼应，具有一种统摄的力量。

《论特征》中另一重要观点是美在形式说。

夏夫兹博里认为美不在物质，而在形式或是赋予形式的力量。形式决不能有真正的力量，如果它不是经过观察、评判和衡量过

的，而只是作为一种偶然的符号或标志，显示出平息受挑动的感官和满足人的动物性的那种东西。美、漂亮、好看，这些决不在物质或材料，而在艺术和构图；决不在物体本身而在形式或是造成形式的力量。他以宫殿、雕像、钱币、徽章为例，认为材料只是“被美化者”，艺术才是“美化者”，而真正的美是美化者，也就是说，美的本源并不在物质或材料中。真正的力量他认为是心灵，也就是说，心灵才是美的本源。

他把美的事物之所以成为美的形式分为三类：

第一类是死形式，也就是纯形式。如宫殿、雕像等由人或自然赋予一切形状，但是它们本身并没有赋予形式的力量，没有行动，也没有智力，是低级和不受重视的。

第二类是赋予形式的形式。即构成各种形式的那种形式。它是形式本身，是形式与心灵的结合，这种美的形式有智力、有行动、有行为，具有双重美。一方面它有形式，故而它是心智的产品；另方面又有心，所以又是心智本身。有了这种形式，死形式才有了光彩和意义。

第三类是最高序列的形式，即神。这类形式是“赋予形式的形式”，也就是心灵。人具有上帝一样的创造力，能赋予物质以形式美，其中包括心灵所赋予的所有美的形式本身，所以美产生于这种高级的形式之中，艺术也是如此。这种美不仅创造了我们称之为普遍形式的那种形式，而且也创造了赋予形式的形式本身。这种形式的美，不仅赋予形式于物质，而且赋予形式于心本身，所以它是一切美的本源和源泉，建筑、音乐以及人所创造的一切都要追溯到这一类美。这就是所谓第一性美，也就是神。正是这种美构成了美好、合理与公正的概念和原则，及其他一切观念。

由此可见，夏夫兹博里的看法是，美不在物质而在形式，或赋予形式的力量；人的心灵是赋予物体美的本源或原理，神则是一切美的最高终极本源或原理。客观世界本来没有什么美，所以真正

的诗人和艺术家就在于创造美。一个真正恰当地值得称为诗人的人,作为诗的真正大师或创造者,能够描写人物和习俗,而且赋予一件行为以正确的主体和部分,这种人是一个完全不同的生灵:他们造出一种本身一致和相称的整体,其组成部分皆有当然的从属关系。这样的艺术家注意激情的界限,留意情感和行为的崇高,区别美和丑、可爱和可恨。既洞识人类内心的形式和结果,又当然洞识自己的内心或者知道构成心灵之协调的韵律。他们的地位仅次于神。

综上所述,夏夫兹博里讨论了美在内在感官,美与真、善的统一,美在形式等问题。他把"内在的感官"看成是人性中的善根,是生来就有的道德感和是非感。认为人好善而痛恶,因为善是美的,恶是丑的。这种审辨美丑和善恶的能力叫做"内感觉",但这不是一种思辨能力,而是一种直觉活动。可是,他又说人的审美是不假思索的直接的感性活动。就在这种自相矛盾中,他把审美能力看成是一种不假思考的近似感性的知觉的活动。

夏夫兹博里论证真、善、美三者的统一是将古希腊、罗马的美与和谐、比例等相联系的传统观念贯彻到伦理道德中的。他接受古希腊以来的传统观念,认为比例、和谐、适度就是美,并将他引申到真和善,以申述三者的统一。

夏夫兹博里将物质和精神、质料和形式割裂开来和对立起来,将美仅仅归诸于形式,也有一定的片面性。

夏夫兹博里的美学思想没有脱离柏拉图式的神秘主义。尽管他的美学思想有许多矛盾,但是有不少观点对欧洲各国启蒙运动发生了很大影响。他的美学思想对大陆的启蒙运动也曾发生过广泛的影响。

丁俊玲

哈奇生

论美和德行两种观念的根源 1725年*

弗兰西斯·哈奇生(Francis Hutcheson Vico,1694—1747),英国启蒙运动时期哲学家、美学家,快感论学派的代表,夏夫兹博里的直传弟子。他出生于爱尔兰一个非国教会派牧师家庭,1710年进入格拉斯哥大学学习哲学、古典学术和一般文学及神学,先后长达五年。其主要著作有《论美、秩序、和谐、意匠》(1725),《论美和德行两种观念的根源》(1725),《论激情和感性的本性和表现,并举例说明道德感》(1728),其中包括两篇论文。此外还著有《道德哲学体系》一书。在美学问题上哈奇生的基本观点是唯心主义的,在认识上深受洛克的影响。《论美和德行两种观念的根源》是英国第一部专门论美的著作,他曾明白宣布这部著作的目的是解释和辩护夏夫兹博里的学说,也就是维护道德感或"内在感官"的先天性。

在这部著作中,哈奇生发挥了夏夫兹博里的"内在感官"说,把

---

* 哈奇生:《论美和德行两种观念的根源》,据《缪灵珠译文集》第2卷哈奇生《论美》一节,中国人民大学出版社1998年版。

审美感与一般快感、道德感及认识活动作了区分，并指出了美感的特性。

哈奇生所谓的美是指物体在人们心中唤起的观念，进而他给美感下了这样的定义：获得美的观念的能力。而美的快感分为两种：一种是凭借耳、眼、鼻、舌、手等五种“外在感官”获得的声、嗅、色、味、触觉等五种感觉，这种外在感官只能接受简单的观念，受到的是微弱的快感；另一种是“内感觉”或内在感官，是一种高级知觉能力，可以认识美、整齐、秩序、和谐，能够接受复杂的观念，能感受到远较强大的快感，他将这种快感称为审美快感。他把这两种快感都看成是美感，但认为真正的快感是后一种快感，因为审美的感官主要是内在感官。他对快感不是从性质上区别，而是从强弱、分量上区别，认为二者的相同点仅仅在于对外界感受的直接性。他认为审美快感是直接的，它与认识的区别在于前者虽与复杂的观念相联系，但它是一经为人们知觉就立刻产生的，而对于“原则、原因或效用的知识”却要通过理智，没有感觉的那种直接性。

感觉或者说人类的感官具有直接性，而审美活动也具有直接性，在作用上和感官有类似性。因此，他把这种直接性的审美能力叫做一种独立的“感官”，和人的知识、利益、效用无关。他说：人们所得到的快感并不起于对有关对象的原则、原因或效用的知识，而是立刻就在人们心中唤起美的观念。这样他就把快感和知识对立起来了，快感不需要知识。而且，审美感不同于一般的认识行为，不同于坚定的意志，不是出于利益、便利或损失的考虑，即从一定意义上说，在哈奇生看来，审美感与实际利益无关。审美快感还先于一切习俗、教育或典范。教育和习俗可能影响人们先已具有的内感觉，扩大人们心灵的能力，使之保留那些复杂结构的各部分并且加以比较，并且当最美的东西呈现在人们面前，人们所感觉到的快感就远远高于平凡作品所引起的美感。哈奇生通过这些论证实际上是借以说明，人们对事物的美感或感觉力是天生的，属于先验

的、天赋的“内感觉”，像和谐、匀称或协调是指人们从声音配合获得的愉快观念，这些观念都是属于天赋的“内感觉”，这样哈奇生就将美和美感与内感觉联系起来了，而将它们与外感觉完全割裂开来，认为没有任何联系。

美感与道德感也是相通的，它们二者虽有区别，但主要是一致的，而且是天生的。道德感是指那种有情感、行为或有思维能力即我们称之为德性的东西的人取得快感的先天能力。哈奇生也把美感和道德感的相互联系、相互补充和相互充实归诸于天赋的能力、神的旨意，正如大自然的创造者赐予人们道德感，以指导他们的行为和使他们得到更加高尚的快感一样。美感并非一成不变，而是具有相对性。如果人们的爱恶有所分歧，那么同一事物在不同人身上唤起的简单观念大概是多少不同的，即便是对于同一个人，他对同一事物的喜憎也会随时间、地点、心绪的变化而有改变。随着人们年龄的增长，人们身体上的改变也可能不知不觉地造成观念相对的改变，比如对于某种食物的不快观念或过分嗜爱会减弱、淡化。许多简单知觉之所以令人不快，只是由于质量太强：例如，适度的光亮是愉快的，太强的光就给人造成不适。人们器官的变化也必然诱致知觉至少在强度上的变化，甚至有时导致完全相反的知觉，例如温暖的手觉得水冷，而冷冻的手则觉得水是暖的。

美感还具有普遍性。在大自然中，固然不是事事物物都令人们觉得美，但是人们在观察时凭感官或凭推理或没有把它与同类的更好事物相比较的话，所发现的大多数事物是美不胜收的，也没有一种形式其本身似乎是必然令人不适意的。也就是说，在大自然中没有一种形式人们可以说它不美，因为它仍然能使某些感知力感到愉快。在没有最大的美的地方，也可以有真正的美，而且有无限不同的形式，它们都具有某些一致性，但仍然彼此不相同，所以尽管人们对于美有不同的爱好，可是统一性还是人们认可任何形式为美的普遍基础，在称为美的这世界的各个部分，在几乎无限

的多样中有着令人惊讶的统一。在建筑、园林、服装、设备乃至家具方面，莫不如此，甚至最不开化的民族之间，统一性还是他们所喜悦的。所以人们的爱好虽有分歧，但不可否认他们内感觉的普遍性。

既然哈奇生认为美和美感是天赋的内在感觉，那么他所谓的这种内在感觉决定性的根源是什么呢？

感觉是外界事物作用于感官在心灵上被动地唤起的那些观念。在这种情形下，只要人们继续保持他们的身体处于受外物影响的适宜状态，心灵便没有能力阻止知觉或观念，或者在接受时改变它。接着他又指出，心灵除了被动地接受外界事物的作用而产生感觉、观念外，它还有一种抽象的能力：它能够组合那些分别接受的观念；凭借观念来比较事物，并且看出它们的关系和比例；随意按照任何比率或程度来扩大或减小那些观念；或者对于那些曾在感觉中留下的简单观念，分别予以考虑。这种作用，就是心灵的抽象作用。在生活中，由于内感觉的作用，人们对于那些凡人心灵所能尽量完满地掌握并且记住观念的对象，一经关照就能够得到快感，并能在变化中见出一致，得到清晰的印象，而且人们能够根据经验进行归纳总结。例如，看到一个普通的原因导致出许多实用而美的效果，那原因里就有了另一种美，人们就会从美的范畴里取出智慧与设计，归于原因的项下。这种感觉的奇妙无可比拟，远胜于人们设想中的上帝，尽管上帝有着非凡的决断力，能造成特殊的效果，并能够阻止从普遍法则中偶然产生的次要罪过。由此可以看出，人们的审美的感官好像是经过特种设计造出来的，而具有智慧的恩典的上帝就是造成这合式的内在感官的设计者，从而成为内在感觉的决定性根源。

综上可见，哈奇生对美和美感问题进行了深入的探讨，揭示了美感与一般快感的区别，审美感和道德感具有一致性，美感不是一成不变的，美感具有普遍性等问题，并将审美感归诸于天赋的内感

觉。除此之外，哈奇生对绝对美和相对美也进行了比较细致的探讨。他对美的这种分类是以人们的审美快感为根据的，而不是根据事物本身。“绝对美”不是指一般的永恒的普遍的美，“相对美”不是指某时代、某民族、某阶级认为的美。所以哈奇生所讲的绝对美和相对美不是形体美本身，而是指某一心灵的知觉。

哈奇生认为绝对美是美感心灵的关照。

他说的绝对美也就是本原的美，是指人们从对象本身里所认识到的那种美，是某个人的心灵所得到的一种感觉，是单就一个对象本身看出来的，它与认识主体不发生关系。与另一对象也不发生关系。绝对美不属于模仿性艺术，像音乐声音便是这种美，它的快感不起于内容，而来于形式。绝对的美并非假定美是对象所固有的一种属性，这对象单靠本身就美，对认识它的心毫无关系。因为美像其他表示感性观念的名称一样，严格地只能指某个人的心所得到的一种认识，所以我们所了解的绝对美是指我们从对象本身里所认识到的那种美，不把对象看做某种其他事物的摹本或影像，从而拿摹本和蓝本进行比较。

绝对美在于一致与变化的复比率。在对象中的美，用数学的方式来说，仿佛在于一致与变化的复比率：如果诸物体在一致上是相等的，美就随变化而异，也就是说，统一性相等时，多样性能增加美；如果在变化上是相等的，美就随一致而异，换言之，多样性相等时，较大的统一性能增加美。在绝对美项下可以列入和谐或声音的美，因为和谐通常不是看做另一事物的摹本。和谐常常产生快感，而感到快感的人却不懂得这快感是怎样起来的，但是人们知道，这快感的基础在于某种一致性。

总之，从宇宙、地球、动物、植物、人类和谐中显示出来的绝对美的共同基础是多样中的统一性，由此可以获得快感，我们总觉得它们的结构、秩序皆合乎我们的美感。值得注意的是，哈奇生把科学定理也当作美，当作是一种绝对美，因为科学的发明或认识必然

引起一种喜悦，这喜悦他认为就是一种美。

比较美或相对美也是从对象中认识到的，但一般把这对象看做另一事物的摹本或与另一事物相类似。

这种美是以摹本与原型之间的符合或统一为基础的，这是因为人们有一种奇怪的倾向，喜欢类似，自然中的每一事物就被用来代表别的事物，特别是用来代表人们最关心的人性中的情绪和情境。这里的原型可以是自然中的事物，也可以是某些既定的观念。相对美或比较美是指模仿性艺术的美，比如雕像家、画家、诗人凭借摹仿再现创作的那种艺术形象的美，摹仿得越逼真、精确，就越美。就是说，相对美是拿一个对象与其他相关对象作比较才看出来的，是由观念联想而感到的美，而且自然中的美可以代表人的心灵中的情绪和情境。这种美基于原型与摹本之间的符合，或者说一种一致性。为了获得相对美，就不一定要原型里原来就有美；模仿绝对美确实完全可以作出一个更可爱的作品来，而且一种正确的模仿还可以是很美的，原型不美，但摹仿绝对美可以创造出美的作品。意思是说，蓝本本身不一定是美的，但一个精确的摹本却仍然可以是美的，比如肖像画即便模仿的是丑陋的老年人，风景画以荒山野岭为底本，如果绘画得美，也会具有丰富的美。

哈奇生的美学观尽管从根本上来讲是唯心主义的，但却注意逻辑论证，具有严谨的科学论证性，对各种审美问题，尤其是审美本质的分析更为详尽。他总是先揭示和分析主要美学概念及基本原理，然后将他们运用到具体领域或具体的创作或审美鉴赏中去。哈奇生的这种方法论在当时有广泛的影响，特别是对于形而上学哲学家来说，影响更为深巨。

他的美感与道德感一致，美感具有不假思索的直接性，审美活动与知识、利益、效用无关的论述，以及内在感官见出天意安排等观点在康德的《美的分析》里留下了明显的痕迹。他在美学史上第一个对美作了分类，把美分为绝对的（本原的）和相对的（比较的）

两种。他对美的这种区分和康德的纯粹美与依存美的区分也有些类似，并且在狄德罗的《论美》里这个区分也被沿用着。

但是，也像一般经验派美学家一样，哈奇生没有看出美感与审美快感在性质上的分别，只在量上指出，美感是远较强大的快感，却指不出二者的不同究竟因何而起。哈奇生还把审美的内在感官和审美趣味看做一回事，认为它们是天生的，与习俗无关，因而就用不着教育和训练，有片面强调天资而否定社会环境的倾向。再者，哈奇生所谓的"内在感官"是缺乏心理学和生理学的根据的，他把它归因于"上帝所具有的智慧的恩典"，足见哈奇生的唯心主义倾向。总之，他的美学思想对德国古典美学发生过很大影响。

丁俊玲

休　谟

论趣味的标准　1755年*

大卫·休谟(David Hume,1711—1776),18世纪英国启蒙运动时期著名的经验主义哲学家、怀疑论者、经济学家、心理学家、伦理学家和美学家,也是一位对社会生活和人类本性有多方面精细观察和独到见解的作家,他是英国主观唯心主义和不可知论的最大代表,西方哲学史上最重要、最有影响的人物之一。他生于英国苏格兰一个破落贵族地主家庭。1723年进爱丁堡大学学习,选修希腊语、逻辑和形而上学、自然哲学、精神哲学等基本课程,后因家境不佳而中途退学。毕业后曾任一位将军的秘书、爱丁堡法学院的图书馆馆长、国务副大臣等。休谟一生著述很多,有《人性论》(1739)、《伦理、政治、文学论文集》(1741)、《道德原则研究》(1751)、《政治论》(1752)、四卷6册的《英国史》(1754—1761)等。休谟是英国经验主义哲学家中最关心审美和艺术问题的一个,他

---

* 休谟:《论趣味的标准》,吴兴华译,选自《古典文艺理论译丛》第5册,人民文学出版社1963年版。

不但发扬了英国经验论的传统，从心理方面深入探讨了审美的基本概念和理论，还比其他人更多地考虑了艺术的规律和发展因素的社会条件问题。涉及美学思想的主要见于《人性论》，此书共三卷，分别探讨了理智、情感和道德。《伦理、政治、文学论文集》第一卷《道德政治和文学概论》里的《论趣味的标准》、《论怀疑派》、《论文艺和科学的兴起和发展》、《论趣味和激情的敏感性》、《论悲剧》等短论以及《伦理、政治、文学论文集》的第二卷《人类理智研究》对美学问题都有不少真知灼见。

休谟关于审美趣味的讨论与他对美的本质的看法紧密相关，而这都关涉到休谟对人性的看法。正如他把知觉等同于知识一样，人的主观感觉能力实际上也就是等同了情感的本质。在这个前提下，休谟认为，对象尽管千差万别，只要人性不变，情感也就不会变；如果变了，那也不过是人性本身的差异罢了。显然，他把这种情感的动力归于人性的说法与他在知性观中把认识的动力归于人性是一致的。也正是在这基础上，他奠定了后来《论趣味的标准》一文的基石。

《论趣味的标准》讨论了审美趣味的相对性、审美趣味的标准、审美趣味的培养等问题。

审美趣味是什么呢？休谟是把它与理智放在一起看的：理智传达真和伪的知识，趣味则产生美与丑和善与恶的情感。前者按照事物在自然中的实在情况去认识事物，不增也不减；后者却具有一种制作的功能，用从心情借来的色彩去渲染一切自然事物，在一种意义上形成一种新的创造。这里的审美趣味和理智都是先天的能力，它们二者的区别，照休谟看来，趣味涉及情感，理智则不涉及情感。对于美和丑甚至一切凭感官接受的事物而言，其性质都不在事物（对象）本身，而是只在感觉里。

在《论趣味的标准》一文的开头，休谟通过对当时世上流行的各种不同的审美趣味的观察，指出了人们的审美趣味就像世上流

行的意见一样，多种多样，具有个人差异性。因为审美趣味具有相对性是不可抹杀的事实，所以对于审美趣味不必作无谓的争论。审美趣味所具有的差异在休谟看来正好与科学理论领域的意见相反，前者是对个别事物的感受，因而彼此悬殊，而科学和理论问题的情况则恰恰相反。休谟把二者对立起来的目的是企图说明：用理智或理性去对审美趣味下判断是徒劳的，把理性判断与审美情感绝对对立缘于他在情感论中早已阐明的理性与情感的干涉和支配。

具体说来，造成审美趣味差异的原因有以下几种：

第一点是人心的结构、气质、肌体状态不同。同一事物引起的感受并不体现任何事物的内在属性，而只标志事物与人的心灵（器官或功能）中间的一种合拍状态或联系，所以即使感受不同也都是正确的，如果这种合拍状态不存在，那么根本就没有产生任何感受的可能。美与价值都只是相对的，都是一个特殊的对象按照一个特殊的人的心理构造和性情，在那个人心上造成的一种愉快的情感。美不是客观存在于任何事物中的内在属性，它只存在于鉴赏者的心里，不同的心会看到不同的美；每个人只应当承认自己的感受，不应当企图纠正他人的感受。但同时也必须承认：事物确有某些属性，是由自然安排恰恰适合于产生那些美或丑这类特殊感觉的。在美丑之类的情形之下，人心并不满足于巡视它的对象，按照它们历来的样子去认识它们；除此之外，作为巡视的结果，还要感到欣喜或不安、赞许或斥责的情感，正是这种情感决定人心在对象上贴上“美”或“丑”、“可喜”或“可厌”的字眼。显然，这种情感必然依存于人心的特殊构造，这种人心的特殊构造才使这种形式以这种方式起作用，造成心与它的对象之间的一种同情或协调。

第二点与主观意向有关。这一点关涉到休谟的同情说。在休谟看来，同情是每个人的共性，而审美趣味又是就这一共性——同情而言的。既然审美趣味是就同情而言的，而人人都与审美有关，

审美又是人人共有的人性，那么，审美趣味标准的基础必定就是人人都有的同情。由此，他得出这么一种看法：同情是人性中一个很强有力的原则，它对我们的美的鉴别力有一种巨大的作用。同情的过程是他人的情感折射进我们心中或在我们心中唤起他人内心所发生的情感的过程，即由观念向印象的转换过程。在此过程中，想象及其联想发挥了关键性作用。在休谟看来，趣味要产生美与丑的情感，除了对象与人相关这一途径外，还可以通过接受他人的看法或意见或接受他人的情感，即通过同情这一方式而产生。这就像我们看见一座房子一样，因为我们有了“建筑”的观念，于是便有了关于它的印象。可以这么说，玫瑰之所以美，并不在玫瑰本身，而是在观赏者的审美趣味里。

第三点与受教育的程度和具有的知识水平有关。对于一幅信笔涂抹的画，一位不具备审美能力的农人看了说不定会拍手叫绝，而一位有高度修养的艺术家则认为它鲜艳的色彩和大致类似之处仅在有限的意义上才可以说是美的。

第四点时代、国家的习俗也影响着审美趣味。同一个喜剧从一个国家移到另一个国家可能会产生全然不同的效果，英国人或法国人不会欣赏阿维利的《克丽蒂亚》，而这却偏偏符合古希腊人和意大利人的矜持脾气。

这些因素决定了人们审美趣味的差异，这种差异虽说不能完全抹杀美丑之间的界限，却可以影响到人们对事物的褒贬程度。所以对于同一事物一定程度的看法不同就无法避免，硬要找一种共同标准来协调相反的感受或抑此扬彼是徒劳而不明智的。

但是尽管趣味仿佛是变化多端，难以捉摸，终归还有些普遍性的褒贬原则；这些原则对一切人类的心灵感受所起的作用是经过仔细探索可以找到的。所以休谟又认为，完全否认审美标准同样也是违背基本常识的，那么标准缘于何处呢？休谟告诉我们说，审美的标准正如差异一样，存在于人性之中，而人性中本来就具有同

情别人的倾向，即共同的人性或心理构造。同样，休谟还认为审美趣味有相对标准，是根据经验和对人类普遍感觉的观察，是根据不同国家不同时代都能给人以快感的作品总结出来的普遍性看法而获得的结论，人们之所以会产生这种相对标准，是由于它符合人们的共同人性——人们都有的同情，即人性结构或人的心理功能，所以，审美趣味有相对标准又是建立在共同的经验总结基础之上的。

总之，休谟致力于把人的一切活动和对象形式结构的和谐一致，都归结为共同人性，即大家都有的同情，以及共同的感觉经验作用的结果均存在于人的感觉之中，即存在于人性之中，只有在器官健全的状态下，人们的感受完全相同或基本相同，才能为我们提供一个审美趣味和审美感受的真实标准。而且从历史和长远的观点看，人们审美趣味总的倾向还是一致的。比如，同一个荷马，两千年前在雅典和罗马受人欢迎。今天在巴黎和伦敦仍然被人喜爱。地域、政体、宗教和语言方面的千变万化都不能使他的荣誉受损，历尽一切风气和时髦的变化，一切无知和嫉妒的误解，荷马存留下来的作品在我们心中唤起的是经久的爱慕。

我们想找到一种“趣味的标准”，一种足以协调人们不同感受的规律，这是很自然的；但是艺术的一般规律虽然不过是根据经验和对人类普遍感受的观察，我们却不可因此以为在所有情况下人的反应都自然会与这些规律吻合。有些较细致的感情是非常娇嫩、非常柔脆的，需要在许多有利的条件结合之下才能根据普遍既定的原则自在发挥，精确无误。它们仿佛是机器里的细小发条，只要有些微外部干扰或内部震荡，开动就会受阻，使全盘机器因而不能操作。在接下来的文字中，休谟提出审美趣味差异的原因以及从各个方面对提高审美趣味提出了建议。

审美趣味中有普遍一致的倾向并不意味着人们的鉴赏能力是相等的，有的人强些，有的人弱些。既然共同原则建立的根源在于人性，而审美的差异也缘于人性，于是区别便在于人性的结构或心

理功能是否有缺陷或是否健康完善。内心器官有许多不断发生的毛病，足以抑止或削弱那些指导我们美丑感受的普遍原则，使之不能正常起作用。心理不健康的人不能审美，而人要培养健康的心理功能，就应该克服偏见，加强艺术训练，如果缺乏训练，批评家的评语就会有混乱和迟疑的弊病。鉴定任何美或丑，一定要选择合宜的时间和地点，使想象处于一种适当的环境和状态，心情要平静，思想要集中，注意观察对象。

为了说明鉴赏能力的差别，休谟还提到了审美趣味的敏感性的概念。多数人之所以缺乏对美的正确感受，最显著的原因之一是想象力不够敏感，而想象力敏感与否是传达较细微情绪的必不可少的因素。一个人如果他的某一器官能够精确地感受极小的对象，我们就承认它达到了完美的境界。不过，人们之间想象力敏感程度的差异是很大的。为此休谟试图给敏感下一个比历来各家所作出的更准确的定义，他引用了《堂·吉诃德》里一段尽人皆知的故事：两个人品尝一桶年代既久又是名牌的酒，一个人说酒虽好，但有一点皮子的味道，另一个人说酒中可辨识出一种铁味，两个人因此都受到别人的挖苦。但等到把酒桶的酒倒干后，果然发现桶底有一把旧钥匙，上面拴着一根皮条。由于对饮食口味和对精神事物的趣味非常相似，这个故事就很能说明问题。尽管美丑，比起甘苦来，可以肯定说不是事物的内在属性，而完全属于内部或外部的感受范围，我们总还得承认对象中有些东西是天然唤起上述反应的。

虽然高度敏感的趣味是少数人的审美判断超出众人的先决条件，但不是惟一条件。人可以通过训练提高或改变这方面的能力，最好的办法无过于在一门特定的艺术领域里不断训练、不断观赏和鉴赏一种特定类型的美。由于训练对审美感极为有利，我们在评论任何重要作品之前应该把它一读再读，仔细地全神贯注地从不同角度对它进行观察。我们坚持训练，总不免要进行比较，只有通过比较，才能确定褒贬的言词，才能知道怎样褒贬得恰如其分。

此外，审美趣味还来自某些人的偏见，因为偏见对判断、对高尚的趣味都极为有害，足以败坏我们的美感。所以，必须有高明的见识才能抑制偏见。在这个问题上，休谟指出，理性尽管不是趣味的基本组成部分，但对趣味的正确运用却是不可缺少的指导。

卓越的智力加上敏锐的感受，由于训练而得到改进，通过比较而进一步完善，最后还清除了一切偏见，只有这样的批评家才称得上是能对高级艺术作出正确判断的人，这类批评家不管在哪里找到，如果彼此意见符合，那就是趣味和美的真实标准。休谟还认为真正有资格对任何艺术作品进行审美判断，并且把自己的审美感受作为共同的审美标准的人并不很多，甚至可以说寥寥无几。休谟对审美标准即批评标准提出了两条原则：一是要把作品摆在特殊的历史情境中去看，例如要欣赏古代某一演说家，就必须了解当时的听众，这样就读者所处的情景与作品本来需要的情景才能契合。二是要了解作品的目的，作品的好坏程度就要看它在多大程度上适合于达到这个目的。

尽管如此，但又不得不承认某些人的个人偏爱是难免的。因为选择自己喜爱的作家，如同选择朋友一样，其性格和脾气必须相投。明明适合某些人性格和气质的作品，硬要他不感到有所偏爱几乎是办不到的。所以可以说，这种偏见是无害的、难免的，按理说也毋需纷争的，因为根本没有解决此种纷争的共同标准。

综上所述，休谟的标准一目了然，即：审美是人的共同感觉或共同特性，它来源于人所共有的健康的心理功能。正因为如此，我们不可能去认为休谟的标准是一种客观的标准，正相反，这种心理功能是人们主观感觉的产物。在论述审美趣味的标准时，休谟的思想一直处于矛盾中，他既强调审美趣味的相对性，又承认存在审美趣味的普遍标准。休谟这种标准说并不是其孤立思想的表现，而是与他的整个知性论和情感论一脉相承，同时也与他在美论中的认识论相一致。正因为休谟的哲学体系是主观唯心主义和怀疑

主义的，所以他告诉人们，审美标准是存在的，但决不是存在于感觉经验之外的，而且并不为理性所规范和认识。但是休谟的这种不依赖理性的标准又何以为标准呢？对理性主义者来说，审美标准的依据无路可寻，而对非理性者来说，这未尝又不是标准。事实上，在休谟之后乃至整个西方近现代美学思想的发展中，理性和非理性对审美标准的本质的确定仍然在沿着各自的道路努力向前。这些努力包括了以康德为代表的辩证理性的崛起与发展。同时也包括了建立在经验之上的科学实证理性在美学认识中的崛起与发展。正是在后人的这种种努力中，对坚持经验主义，而又是非理性主义的休谟来说，其意义是不可低估的。

对文学的爱好是支配休谟一生的主要情感之一，他的文章展现了他对广泛的社会生活和个人情感道德问题的多方面敏锐而深刻的见解，涉及美学和各种文学艺术问题，道德人生问题与哲学问题，他观察深入细致，说理清晰合乎情理，富有历史感和人情味，文笔优美生动。休谟以怀疑论的形式建立起彻底的经验主义哲学，本质上更接近于唯物主义。在哲学和哲学史上，他起过非常重要的作用。康德曾说，是休谟把他从独断论的迷梦中唤醒的。现代西方哲学中的实证主义和逻辑经验主义也非常尊崇休谟，在英美世界中，休谟与洛克、康德齐名，影响巨大，至今不衰。

还要指出的是，休谟对“同情与审美”观的探讨，虽唯心观显而易见，但其中的确也揭示了审美过程主观心理方面的特征，把握了一些重要的审美心理现象和某些合理的因素。休谟的探讨对他之后，尤其是对立普斯、谷鲁斯等倾心于人性的心理构造上的探求很有启发，使他们在很大程度上不论理智还是情感上都走到了一起，并且形成了至今仍在美学领域占据一席之地的“移情说”美学流派，对艺术创造产生了深远影响。

丁俊玲

卢　梭

论科学与艺术　1750年*

让·雅克·卢梭(Jean - Jacques Rousseau,1712—1778),18世纪法国最杰出的资产阶级启蒙思想家、哲学家、教育学家和浪漫主义文学家。出身于日内瓦一个加尔文派小资产阶级家庭,早年丧母,父亲是钟表匠。卢梭度过了艰难的生活历程。12岁开始流落他乡,当过学徒、仆役、家庭教师、家庭秘书等,受尽欺凌和侮辱,深切体验到专制制度的腐朽和黑暗,为后来启蒙思想的形成奠定了基础。1741年,只身闯荡巴黎,结识了启蒙思想家狄德罗、伏尔泰等人,加入了百科全书学派,并开始为《百科全书》撰稿。推动卢梭开始文学创作的是法国第戎科学院的有奖征文公告,题目为《科学与艺术复兴是否有助于敦风化俗?》,为回答这个问题,卢梭写下了《论科学与艺术》(1750)这一著名的作品。第二年,应征中奖,从此卢梭名声大振。1754年,卢梭再次应第戎科学院的征文,撰写了他的第二篇征文《论人类不平等的起源和基础》,这部著作奠定了

---

* 卢梭:《论科学与艺术》,何兆武译,商务印书馆1997年版。

卢梭杰出思想家的地位。1756 年至 1762 年，隐居的几年是他创作力最旺盛的时期。先后出版了长篇小说《新爱洛绮丝》(1761)，政治论著《社会契约论》(1762)，教育小说《爱弥儿》(1762)，并因《爱弥儿》一书的出版遭到政府和教会的残酷迫害。在悲惨的流亡岁月里，卢梭为了替自己辩护，从 1765 年开始写自传《忏悔录》，此书完成于 1770 年。1776 年着手写自传续集《一个孤独漫游者的梦幻》，可惜没有完成就去世了。卢梭一生对人类的思想、文化、社会的进步作出了巨大的贡献，他的思想和艺术原则在 18 至 19 世纪的文学与社会思想中都得到了持续的发展。

卢梭的《论科学与艺术》主要是对文明、科学和艺术进行了抨击，认为在这个社会中，科学和艺术的发展不但不能给人类带来幸福，反而招致灾难。因而向往原始宗法式的生活和简陋的“自然”生活，倡导一种“回归自然”的美学思想。文章分两部分，第一部分主要是从历史经验中证明科学和艺术的罪恶；第二部分主要从科学和艺术本身阐述其给人类带来的一系列的危害。

一

在欧洲的历史上，当人类还处于一种蒙昧无知的状态中，科学和艺术还没有干扰人的“自然状态”的生活时，人类的生活是既幸福又安详的。但是随着科学和艺术的兴起，人类失去了“那种天生的自由情操”，抛弃了真诚的德行，用极为精致的外表掩饰着失去德行后的内心空虚。在卢梭看来，文学艺术只不过是一种无用的装饰品，在“用来遮掩身体上的某种畸形”而已。在人类还没有受到科学与艺术的腐蚀的时候，人与人之间是毫不虚伪和做作的，是互相理解和支持的。而今天，我们好像套中人一样，完全失去了自身的自由，任凭科学与艺术摆布。“每个人的精神仿佛都是一个模子里铸出来的，……我们不断地遵循着这些习俗，而永远不能遵循

自己的天性。”人与人之间像隔了一层遮蔽，无法沟通。科学和艺术束缚了人民的精神，妨碍了人类的天性。从此，“再也没有诚恳的友情，再没有真诚的尊敬，再没有深厚的信心了”。“随着科学与艺术的光芒在我们的天边上升起，德行也就消逝了。”

回顾历史，古埃及、希腊以及中国，无一不是在对科学和艺术的追逐中衰落下去的。而斯巴达人、塞种人、日耳曼人以及蒙昧时代的古罗马则因为没有沾染上科学和艺术的浮夸而成为人们向往的德行之邦。对科学和艺术给人类带来的灾难，许多智者诸如苏格拉底、老加图① 等人都试图阻止过，然而幼稚的人类无法理解他们的劝告，人类只看到科学与艺术带来的虚假繁荣，却没有看到掩藏在浮华的外表之下的腐败与空虚。在这里，卢梭以古代的“自然”与现代的“文明”相对抗，在政治上极力美化自然状态的国家与社会，在美学上也极力美化人类的自然情感，要求回归到自然中去，反对修饰和雕琢，与文艺复兴以来的人与自然对抗等级与特权的思想是一脉相承的。这种“返璞归真”的美学思想后来在他的教育著作《爱弥儿》、小说《新爱洛绮丝》中得到了系统的表述。同时，也应看到，像历史上所有的杰出思想家一样，卢梭不能不受到时代和阶级的局限，他对 18 世纪统治阶级的腐化文明的抗议，对“自然”的美学观点的倡导，都是从其小私有者的良心和人性出发的。

二

从历史上论证了科学和艺术带给人类的灾难后，卢梭又从科学和艺术自身论述其所带来的种种危害。科学和艺术的产生本身就是违背人类的自然本性的，“是从我们的罪恶诞生的”。“天文学诞生于迷信；辩论术诞生于野心、仇恨、谄媚和撒谎；几何学诞生于

① 老加图(Gato，公元前 234 – 144)：罗马监察官，以道德严肃著称。

贪婪;物理学诞生于虚荣的好奇心。"可以想象,如果世界上没有这些罪恶,就没有产生科学和艺术的必要了。同时,科学和艺术的产生还给人类造成了一连串的不幸。

首先,科学和艺术是人们闲暇的产物,而它们反过来又促进了人们对闲适生活的向往与追求。科学既产生于闲逸,反过来又滋长闲逸,这自然会造成时间的浪费。

其次,对科学和艺术的追求,还造成奢侈的不良风气。"古代的政治家从不休止地讲求风尚与德行;而我们的政治家则只讲求生意和金钱。"结果对金钱的追逐使许多宝贵的东西丧失,国家迅速地败落。"人们虽可以用金钱获得一切,但却决不可能获得风尚与公民。"历史上许多国家如普鲁士、罗马等国的灭亡便证明了这一点。这里,卢梭认为资产阶级的科学和艺术是财富与奢侈的产物,这一思想,在他后来的一系列著作如《论人类不平等的起源和基础》、《社会契约论》里得到了进一步深化。

第三,随着奢侈而来的是风尚的败落、趣味的腐化。这使生活于世的艺术家也不得不随波逐流,即使像伏尔泰这样伟大的作家也难以避免。而且"当生活日益舒适、工艺日臻完美、奢侈开始流行的时候,真正的勇敢就会消弱"。托斯堪尼和那不勒斯的灭亡、罗马人武德的消逝都是因为过分沉溺于艺术而引起的。更为重要的是,科学和艺术日渐使人们的道德败落,虚饰浮夸的艺术带给人们的后果是人们看不到优秀的德行,只学会了歪曲事实、爱慕虚荣、屈于时尚、压抑个性。卢梭在此文中从未正面论及美,而是从反面论述文学和艺术之不美,尤其是随之而来的德行败落的现象:"我们对于聪明才智就滥加犒赏,而对于德行则丝毫不加尊敬。"在卢梭心目中,善和真应置于美之上,由此出发,卢梭不仅对封建社会的文明进行了彻底否定,而且把科学和艺术作为腐蚀人类灵魂的东西加以抛弃。他这种一概反对科学和艺术的态度显然是不正确的,但他反对的是远离人民的腐朽的贵族文化和专制主义的堕

落文化，在当时又有一定的进步意义。

最后，卢梭指出科学和艺术之风的盛行还使许多人即使毫无才气也跻身于其中。这不仅造成了人源的极大浪费，而且也给社会带来了无穷的灾难。卢梭认为，人类即使需要科学和艺术，也只是那些有独立见解和特殊才能的人才能胜任，但仍然需要政府的扶持。只有在开放、自由的学术环境中，才不至于窒息这些人的才华。“只要权力是一回事，而知识智慧又是另一回事，学者们便很少会想到什么伟大的事物。”卢梭认为，从事科学和艺术只是少数杰出人物的事情，作为一个平凡人，重要的是完善自己的德行，做自己力所能及的事情，而不应该随波逐流。那样，将使科学和艺术丧失其存在的价值和意义，使社会永远地败落。

这篇文章是卢梭最早的一篇文章。作为小资产阶级的代言人，卢梭针对 18 世纪法国旧制度中的贵族社会的虚伪与腐朽进行了尖锐而深刻的攻击，提出了“回归自然”的美学思想，引起了当时社会的巨大震动。后来他的一系列宣扬进步的政治和美学思想的书都可溯源到此书。这本书中提出的美学观点使之成为美学理论的一个新高峰，他这里提出的返于自然的思想曾风靡了一个历史时代，深刻地影响了 18 世纪西方各国的思想家、作家、政治活动家和 19 世纪初的浪漫主义思潮。

王淑芹

狄德罗

论　美　1750年*

狄德罗(Denis Diderot,1713—1784),法国18世纪启蒙运动中杰出的代表人物、唯物主义哲学家、著名的文学家。狄德罗出生在法国东北部的朗格城,早年生活贫苦。作过私人记室、商店司账和家庭教师。1745年担任了编纂百科全书的领导工作,成为百科全书派的领导人。1749年因发表宣传唯物主义思想的著作《供非盲人读的论盲人书》触怒官府而入狱。但狄德罗并没有屈服,出狱后便着手主编启蒙运动的核心刊物《百科全书》,30多年坚持不懈,为全书撰写近千条专题。临终前还愤怒拒绝了神父让他放弃无神论的劝告 。恩格斯对他的这种坚定的唯物主义信念十分赞赏:"如果说有谁为了对真理和正义的热诚而献出了整个生命,那么,

---

* 狄德罗:《论美》,选自《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1984年版。

狄德罗就是这样的人。”①

狄德罗一生著作十分丰富，涉及范围极其广泛。在文艺理论方面，他的贡献主要有三个方面：第一，戏剧理论。主要著作有：《关于〈私生子〉的谈话》(1757)、《论戏剧艺术》(1758)和《演员奇谈》(1830)，主要探讨如何打破古典主义戏剧框框，建立一种新的市民戏剧。第二，艺术理论。主要著作有：《画论》(1765)和《沙龙》(1759—1781)，其主要意图在于以资产阶级的浪漫主义艺术风格取代浮华纤巧的古典主义文风。第三，美学理论。狄德罗的美学思想主要散见于其他著作中。1750 年发表在《百科全书》中的《论美》(又名《美之根源及性质的哲学的研究》)是他集中地论述美的一篇长文，提出了“美在关系”说，为美学研究打开了一条新的思路。下面，我们就分三大部分介绍此文。

一、前人的美学观

在《论美》中，狄德罗首先回顾了一些“对美写过卓越论著的作者的见解”。他认为，柏拉图只是罗列了美与不美的名目，而没有触及美本身；奥古斯丁则把一切美都归结为由客观概念得来的“统一”；沃尔夫和克鲁萨都有把美感与快感混为一谈的缺点；而哈奇生从内在感官出发界定绝对美和相对美，并提出“多样化中寓有一致”的原则，也没有给出美的答案。要说对美的研究较为深入的，还属安德烈神父。但是，在狄德罗看来，他仍然没有给美下一个完整的定义，没有正确说明美的客观根源。由此可见，狄德罗对于沃尔夫等人的主观唯心主义美学观显然持否定态度，而对于柏拉图、奥古斯丁等人用观念作为美的本质的客观唯心主义观点也不赞

① 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷，第 228 页。

同。那么,在狄德罗看来,美是什么呢?

二、“美在关系”说

1.美在关系

过去的美学家大都把秩序、对称、结构 、比例 、统一等概念作为美的定义,但狄德罗认为:“这些概念,与其他一切概念一样,建筑于经验之上;我们也是通过感官而获得这些概念的”。它们只不过“是我们头脑中的抽象物而已”,并不能概括美本身。作为美的定义,它必须能概括无数美的事物的共同特征。并且,“它存在,一切物体就美,它不在,物体便不再美了;它改变性质,美也随之改变类别”。狄德罗认为,只有关系这个概念才能产生这样的效果。因此由他的唯物主义认识论出发他提出著名的美学见解:美在关系。“因此,我把凡是本身含有某种因素,能够在我的悟性中唤起‘关系’这个概念的,叫做外在于我的美;凡是唤起这个概念的一切,我称之为关系到我的美。”外在于我的美与关系到我的美的区别是,前者指客观存在的美;后者是已被感到的美。在这里,主客体之间的“关系”成为一个决定性的因素。

2.真实的美和相对的美

从“美在关系”出发,狄德罗区分了两种不同的美:真实的美和相对的美。他认为,当我们孤立地观察某一事物时,所见到的秩序、安排、对称、关系等,就是“真实的美”。可见,真实的美在这里指事物固有的一些形式,它是不依人的意志为转移的,不论有无人存在,它都不减其美。而相对的美则是把一个对象与其他事物联系起来考察时的那种美,必须在两个或两个以上的事物的比较中才能见到。真实的美和相对的美的区分,用狄德罗的话说就是:

“那些本身含有某种因素能够唤起‘关系’这个概念的一切，叫做真实的美，而把凡能唤起与应作比较的东西之间的恰当的关系的一切叫做相对的美。”

3.美随关系的不同而改变

狄德罗认为，美随关系的不同而不同。比如“让他死”这句话，如果读者不了解这句话的出处，就无从断定它的美丑。而如果它被告知这是有关一场战斗的问话，意义有所增加，关系有所明确。而如果了解全部事实，即这是一位老人在失去了两个儿子后，毅然让他的第三个儿子参战时所说的话，我们就会肃然起敬，感觉到“让他死”这句话的美了。但是，如果改变环境，把这句话移到一位丑角司卡班的口中，这句话就会变成滑稽的了。因此关系不同，产生不同的美，“美总是随着关系而产生，而增长，而变化，而衰退，而消失”。

4.关系是一种悟性的活动

那么，美到底是什么呢？狄德罗说：“关系是一种悟性的活动，悟性在考虑一个物体或者一种品质时往往假定存在着另一物体或另一品质，尽管从感觉上说，关系只存在于我们的悟性里，但它的基础则在客观事物之中。”事物之所以美，是由于它身上存在着真实的关系、见到的关系和智力的或虚构的关系。真实的关系是主体的悟性尚未觉察到的事物的品质，见到的关系是主体的悟性觉察到的事物的品质，而智力的或虚构的关系则是“由人的悟性放进事物里去的关系”。“一切物体之所以美是由于人们借于感官觉察到它身上的各种关系。”因而狄德罗的“美在关系”是建立在不同于前人的唯物主义基础之上的。

三、产生审美判断分歧的原因

狄德罗认为:“一切分歧都来自人们在大自然或艺术的产品中所见到的或引进的各种不同的关系。”并列举了12种产生判断分歧的原因:在审美中,由于人们知识经验不同,判断思考及观察习惯有别而产生判断分歧;由于对象中存在的关系复杂,人们的把握不一致而产生判断分歧;由于对事物所处的整体认识不一致而产生判断分歧;由于利益情欲习俗信仰等不同而产生判断分歧;由于主体才能和知识结构的不同而产生判断分歧;由于对艺术符号的理解不一致而产生判断分歧;由于个体的主观爱好不同而产生不同的审美判断;由于时代不同、年龄有别而产生不同的审美判断;由于主体的生活经历不同而产生不同的审美判断;由于主体对事物的随意性联想产生判断分歧;由于对某些权威的崇拜产生判断分歧。虽然产生审美判断分歧的原因多种多样,但并不能动摇“美在关系”这一观点,它们只不过是由于人们对关系的感觉不同引起的。

狄德罗的“美在关系”说,是建立在对前人的批判地继承的基础之上的,同时也是建立在他的唯物主义思想基础之上的。在提出“美在关系”的同时,他就强调美存在于事物的客观关系之中,不以人的主观意志为转移。但客观的美总要通过主观来判断,这样就把主客观联系了起来。虽然,“美在关系”这一定义还不科学,但它却打破了观察事物时孤立静止的观点,为人们研究美学提供了一条新的思路。从总体上看,《论美》还只是狄德罗早年对美学问题的思考和总结,主要从物质世界的自然性来考察美,还没有把关系推广到社会生活层面,“美在关系”这一定义还空泛而不明确,尽管如此,《论美》作为对美的本质的有益的探索,却在美学史上写下了光辉灿烂的一页。

王淑芹

鲍姆嘉通

美　学　1750年*

亚历山大·哥特利市·鲍姆嘉通(Alexander Gottliel Baumgarten, 1714—1762),德国启蒙运动时期的哲学家、美学家。出身于传教士家庭,曾就读于普鲁士哈列大学,受教于沃尔夫,后在哈列大学任哲学教授,讲授诗学、修辞学和美学。在沃尔夫的哲学中,已经有研究意志行为的伦理学,研究理性认识的逻辑学,而独没有研究情感认识的科学。为了弥补这一缺陷,鲍姆嘉通提出建立一门研究感性认识的科学,即"美学"。1735年,在《关于诗的哲学默想录》中,他首次提出建立"美学"的构想。1750年,他正式以"Aesthetics"命名"美学",标志着这门学科的正式诞生。主要著作有:《关于诗的哲学默想录》(1735)、《形而上学》(1739)、《哲学百科全书纲要》(1741)以及未完成的著作《美学》(1750)。

鲍姆嘉通的《美学》原文是用拉丁文写成的,分"理论美学"和"实践美学"两大部分,中译文只选了其"理论美学"的重要章节,但

---

* 鲍姆嘉通:《美学》,王旭晓译,文化艺术出版社1987年版。

基本概括了他的主要美学主张。

一、美学是“感性认识的科学”

Aesthetics，作为美学的名称，是鲍姆嘉通从希腊文中找到的一个词，它的本意是“感觉学”。鲍姆嘉通之意即在把美学作为研究感性认识的科学，所以在导论中，鲍姆嘉通这样界定这门新学科：“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学”，明确地把感性知识作为美学研究的对象，把美学限定在感性知性的领域，为感性认识提供一般规则。

这一定义，正是针对当时理性至上、排斥感性的情况提出的。作为感性认识的美学，目的是达到感性认识的完善。完善这一概念，是鲍姆嘉通从沃尔夫那里接受下来的，但在沃尔夫那里，完善只涉及理性认识，与感性认识无关。而在鲍姆嘉通这里，完善既有理性认识的内容，又有感性认识的内容。由此出发，鲍姆嘉通对美与丑作了区分：“美学的目的是感性认识本身的完善（完善感性认识）。而这完善也就是美。据此，感性认识的不完善就是丑。”而要达到感性认识的完善，须有三个条件：思想内容的和谐、次序和安排的一致和表达的完美。因此，他不像莱布尼兹、沃尔夫那样只在客体上寻找完善，而是要到人的主观认识中寻找美的根源。这种强调认识主体作用的倾向，成为鲍姆嘉通美学中的一种新的重要因素，预示了近代西方美学的新方向。

二、先天的审美能力

鲍姆嘉通认为，“认识的美”是“以美的方式进行思维的人所取得的成果”，所以主体先天的审美能力（也即以美的方式进行思维

的天赋的能力)就显得特别重要。它主要包括:“敏锐的感受力”、“丰富的想象力”、“洞察一切的审视力”、良好的记忆力、“创作的天赋”、鉴赏力、预见力、表达力和“天赋的审美气质”等。这些先天的审美能力正是判断对象美丑的主要因素。值得注意的是,这些审美力并不完全是感性认识的范围,有些已经涉及理性内容。由此可见,鲍姆嘉通并没有一味抬高感性,而贬低理性,而是试图把感性和理性统一起来。同时,鲍姆嘉通认为:先天的审美能力如不经常训练也会衰竭、消失的。由此,他提出要以“正规的艺术理论”为指导,以伟大的作家作为楷模进行正确的审美训练的理论。作为指导的美学理论,不仅要反映美的认识的本质,而且要尽可能全面、具体,并且具备科学的形式。否则,将贻害无穷,因为“错误的规则要比根本没有规则害处更大。

三、审美的真实性

1.审美的真实

在讨论了“审美的丰富性”和“审美的伟大”(节略)后,鲍姆嘉通提出了美的思维的第三个特性:审美的真实性。在当时,感性认识是作为一种模糊的、混乱的认识而存在的,很多人把它作为错误的根源加以排斥。而鲍姆嘉通则认为审美经验中同样包含有普遍的真理性,即“审美的真”。这种真实,不是通过理性的逻辑思维所能达到的,而是通过具体的形象感觉形成的。“美学家不直接追求需要用理智才能把握的真。”而是在对具体感性形象的体验中领悟这种普遍性。审美的真与科学的真的不同使审美的真有其自身的规定性,它不仅要求美的思维的对象具有丰富的意象,而且允许合乎情理的虚构,同时,鲍姆嘉通并没有把主观的真与客观真实完全割裂开来,而是自然地继承了西方“艺术摹仿自然”的传统,要求人

们从生活中寻找美的模型,“根据这种真,就肯定不会产生千篇一律的结果”。并且,要达到审美的真实性,还应顾及审美对象的联系,不能出现前后矛盾的情况。最后,从“感性认识的完善”这一要求出发,鲍姆嘉通还认为,审美的真实性应该是一种“统一”。“每一种可能性都要求统一,绝对的可能性要求绝对的统一,假设的可能性要求假设的统一。”而一切不符合“感性认识完善”这一标准的不能“统一”的,就是“审美的虚假”或丑。

2.审美的虚假

“审美的虚假是主观的虚假,是思想同凭感观所能认识的思维对象的真之间的矛盾。”从主观感性出发,鲍姆嘉通把真(美)或假(丑)与感性认识的完善与否联系起来,认为“并非所有的假在审美领域内也是假的”。假(丑)的事物如果符合“感性认识的真完善”,就是(美)的,而真(美)的事物如果不符合这一标准,就是假(丑)的。真或假在这里似乎与事物本身的性质无关,而只关系到感性认识的方式。甚至,有些假例如文学作品中的虚构,在审美领域里还可能比现实生活中的事实更真、更美。但如果虚构的事物一旦和“理性类似物陷入冲突”,即不符合感性认识的完善,当然不会产生审美的真。正如贺拉斯在《诗艺》中所说:“戏剧不可随意虚构,观众才能相信。”审美的假不仅表现在内容上,而且表现在形式中。凡是不符合材料的统一的,不管构思多么巧妙,也是一种不完善、不真实,因而是一种审美的假。

3.审美的真是一种可然性

审美的真不是流于表面的东西,人们不能一眼就看出它的内涵。它不是那种用条理清晰的语言表达出来的、用理性去掌握的一般的原理与规则,而是由“理性类似物”即感性感知的一种不太明确的东西。“在美的思维中呈现出来的很多东西并不是完全确

定的，它的真不能完全清楚地被知觉到。”即是说，审美的真不是那种完全合乎客观的真实性，而是一种“可然性”，即一种合情合理的真，它类似于亚里士多德的可然律的观点。“审美的真，就其基本意义而言，就是一种可然性，它处于真的那样一个阶段，在这个阶段上虽然没有达到完全确定，但又看不到假。”这里，鲍姆嘉通看到了审美认识与逻辑认识的联系，同时又抓住了二者的区别。他把审美认识概括为既不完全真又不完全假，既不完全确定又不明显虚假，这是触及到审美经验的特点的。正是因为审美的真具有可然性，所以它还有随不同的时间、地点、人物而改变的特点，不同的人对美的感受是不一样的，这又类似于狄德罗的“美在关系”一说。

四、诗意的求真方式

科学和艺术都追求真，但两者追求真的方式却是不一样的。科学的求真要求用完善的理性，通过个别事物具体的、生动的、表象的舍弃，抽象出具有高度概括力的一般概念；而审美的求真则和前者正好相反，它是运用“低级的感性认识”，尽量把握事物的完善，“在这个过程中尽可能地少让质料的完善蒙受损失，并在为了达到有趣味的表现而加以琢磨的过程中，尽可能少地磨掉真所具有的质料的完善”。审美的求真不同于科学家和哲学家们在逻辑方面的努力，也不同于历史学家严格地考证，还同人们的理性预见有别。人的思维方式是具体的、形象的，也即一种“诗的思维方式”。所以，与科学的求真中严格地按历史或现实的真实考察的方式不同，诗意的求真方式允许虚构，“诗意的可然性首先绝不是要建立在可信的基础上”，但这种虚构是有条件的，它必须把我们引到一个比现实世界更完美的理想追求之中。因而这种虚构不是随意的，它必须前后一致，使审美成为一个完整的统一体。

鲍姆嘉通是一位具有开创精神和理论勇气的美学家。他第

次把美学作为一门独立的科学提出来，并不仅仅是一个命名的问题，本身就是一个了不起的创举，从此才揭开了西方美学研究的历史。虽然鲍姆嘉通的美学从总体上还是建立在理性主义基础之上的，但却不是“经院哲学”的完全继承，而是包含了一种向内转的趋势。其中对感性、想象和情感的肯定，已经冲破了理性主义的局限，成为浪漫主义运动的先声。

但他的美学毕竟与当时的唯理论有难以割舍的关系，这个新名词并没有真正的新内容。把美学研究对象规定为感性认识，显得过于狭窄，其美学体系还缺乏相应的概念、范畴的支撑等等。然而，这也是一门新学科建立时不可避免的，正如他自己在导论中所说：“有总比没有好。”不管怎样，美学作为一门新的学科在鲍姆嘉通那里还是初步建立起来了。

王淑芹

温克尔曼

古代艺术史 1764年*

约翰·约阿希姆·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann,1717—1768),德国启蒙运动初期的艺术史家,是欧洲第一个认真研究并热烈崇拜古希腊罗马艺术的学者。他1717年出生在德国的小城施滕达尔,父亲是小手工业者,家境贫寒。少年时代的温克尔曼酷爱学习,对古代哲学、历史、文学有浓厚的兴趣。温克尔曼17岁时到柏林著名的凯林中学深造,学习数学、物理学、历史、德育、德文诗的格律和文辞,对古希腊艺术由衷地神往。1738年他到德国最高学府哈雷大学深造,按照父母的愿望修学神学专业,此时培养起的泛神论兴趣对以后更深切地理解希腊艺术的真谛很有助益。大学毕业后,温克尔曼在萨克森做过图书资料员,资料剪辑工作对丰富温尔克曼古今各方面的知识起了积极的作用,也因为萨克森曾涌现过如莱布尼兹、莱辛、歌德等德国知识界的精英,温克尔曼在这里呼吸到新鲜的政治空气,在这个"改革的摇篮"得益

---

* 温克尔曼:《古代艺术史》,邵大箴译,中国人民大学出版社1989年版。

甚多。哲学上温克尔曼受到莱布尼兹—沃尔夫学派的影响。1755年发表《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》,曾博得萨克森国王的赞赏,资助他到罗马去考古。此文与同年发表的《对〈关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见〉的解释》反映了温克尔曼美学观的基本特征,他把法国唯理主义的哲学—美学思想运用于艺术史的研究,这使他成为19世纪初复兴古代希腊罗马的新古典主义的代表人物。他的名著《古代艺术史》出版后,轰动了知识界,对德国的美学和文艺理论影响甚大。

《古代艺术史》是真正的艺术史,是最早在文化背景上研究艺术风格演变的历史著作。在此之前只有大艺术家的传略与有关艺术品的论文问世,严格地说这是一部古代希腊艺术史,因为温克尔曼对古埃及、伊特拉里亚、波斯、甚至古代罗马的论述都是相当简略的,而且也是很表面的。关于希腊艺术的研究,由四部分组成:第一部分,即序言,讨论希腊艺术的繁荣及其优于其他民族艺术的基础和原因;第二部分,关于艺术的本质;第三部分,阐述它的兴衰史;第四部分,关于艺术的技术方面;结尾讨论古代的绘画。

温克尔曼认为,艺术史的目的在于阐明艺术的起源、发展、演变和衰落,并且说明个别民族、个别时代、个别艺术家的不同的风格,为了阐明这些,必须尽可能从古代遗留的文物出发,强调研究古代艺术要考虑民族、时代和环境的特点。有感于德国现实的黑暗和法国宫廷文化的侵袭,温克尔曼把希腊艺术拿来作为建立德国民族文化的榜样和对付法国贵族文化的解毒剂。在他的心目中,希腊艺术是人类所创造的不可逾越的最高的美的典范。古希腊奥林匹克的竞技会场,阿波罗、阿克琉斯等青年英雄们的雕像,载着胜利者的两套或四套青铜马车,以及许许多多的艺术奇迹使他的思绪参诸想象力得出如下结论:希腊人在艺术中取得优越性的原因和基础,应部分归功于气候的影响,部分归结于国家的体制和管理以及由此产生的思维方式,而希腊人对艺术家的尊重以及它们在日常生活中广泛地传播和使用艺术品,也同样是重要的原

因。也就是说,希腊艺术的成就归功于地理、环境、气候和民主的政治制度,艺术家们享有思想的自由和创作的自由。他认为希腊的生活,民主的雅典的自由,是形成真正的艺术美所必需的先决条件。因此,他把封建的古典主义理论家与民主的雅典的理想、美相对立,那些理论家把皇帝专制的罗马的艺术充作典范。温克尔曼对古代希腊的崇仰来源于他对德国封建关系统治下贬抑人的刻骨铭心的仇恨。以古代英雄为楷模和根据来规定人的美,来源于温克尔曼对由于自由而美的人的渴望。温克尔曼到过去、到古希腊时期去寻找这样一种人的楷模,因为他在那里找到了一种艺术,这种艺术为发展人身上的一切高贵和美的东西,即为人身上的合乎艺术的东西而斗争。所以温克尔曼反对宫廷的典雅艺术,反对仰承保护者鼻息的艺术。他认为,民主雅典的政治自由是希腊艺术繁荣的原因。

论艺术的本质分两个部分。第一部分讨论裸露的人体和动物形体的描绘;第二部分讨论衣着人体、特别是女性衣着的描绘。通过这两部分的叙述,温克尔曼指出,裸体建立在知识和对美的理解的基础之上,而这些概念有的包含在尺度和相互关系之中,有的则在形式之中;形式的美乃是希腊艺术家们的首要目的,因为形式组成人像,尺度决定比例。美的原因在于统一、多样和协调。美是创造与其预先目的、在它的各部分相互关系以及整体与各部分之间的完善和谐中形成。温克尔曼对古希腊罗马的美的理想所作解释的静观性质也表现在相应的美学范畴中,在美中强调对立物的统一,他解释说,美产生于两种相反特性的结合,而只有这种美,充满活力的美,才具有令人信服的感染力。神是最高的美,我们愈是把人想象得与最高存在相仿相似,那么关于人类的美的概念也就愈完善,最高存在以其统一和整体的概念区别于物质。最优美的人们总是以宁静的品行和端正的性格出众。高雅美的表现只能在脱离了任何个性化形象的、宁静和抽象的心灵关照中产生。温克尔曼认为一个完善的理想实际上是美的“不显出特征的东西”,因而

就不是美。美就其本身而言，应该属于与它对立的东西，他详尽叙述了这种与美对立的东西，他列举了表情和行动：没有表情，美就可能是无意义的；而没有美，表情就可能是讨厌的；但是通过一个对另一个的作用和通过结合两种相反的特性就会产生感动人心的美、意味深长的美和令人信服的美。温克尔曼把表情和行动与一般美（根本上是法则）、绝对的完善相对立。虽然温克尔曼知道表情和行动是美本身的必要因素，但是他认为表情和行动最终会损害美，因为美的规范是在希腊的神和英雄的“理论上的宁静”之上形成的，因此美处于真实的表情之上。赫尔德和歌德就以温克尔曼的这种思考为出发点，把美规定为合规律的活生生的东西，规定为生命的形式。

温克尔曼还谈到艺术家和诗人在描绘英雄方面的区别。艺术家在描绘英雄方面不如诗人自由。诗人可以在英雄的感情还没有受法则或共同生活准则控制的那些时间里描绘他们，因为诗人描绘的特点与人的年龄、状况相适应，所以可以与人的形象毫无关系。艺术家则不然，他需要在最优美的形象中选择最优美的加以表现，他在相当程度上与感情的表现相联系，而这种表现又不能对描绘的美有所损害。艺术不可能永远遵循自然，而是忠实于崇高风格的宏伟概念。比如在理想化的头像上，眼睛总是刻得比在自然界中常见的要深，由此眼骨显得比较鼓出。深邃的眼睛并非是美不可缺少的特征，也并不赋予脸部特别明朗的表现。

温克尔曼的艺术史分期是以艺术风格的变革为标准的。这种风格代表着希腊艺术的发生、发展、演变、衰落四个阶段，所议论的艺术本质和各项共同原则，借助希腊艺术的具体作品更翔实和准确地陈述出来。按照他的社会学观点，他把希腊艺术风格分为四个时期：

第一是古朴风格时期，雄浑而生硬，有力而不美；这个阶段是在雕刻家斐底阿斯（公元前五世纪）以前，希腊艺术还处在初步尝试阶段，轮廓刚毅但僵硬，雄伟但不典雅，表现的力破坏了优美。

素描的线形很有魄力，但仍显生硬；在衣折细节方面往往很细致，但不很秀气，还没有抓住美的形式。当然要考虑到这是逐渐显示出来的，因为我们所理解的远古风格，无疑是希腊艺术史上延续最长的阶段。因此，它后期的作品必然与前期有很大的区别。这种远古风格的特性是为向艺术中的崇高风格过渡做准备，从而把艺术引向严谨的正确性和崇高的表现力。因为在第一种风格最僵直的表现中，包含了轮廓的准确性和知识的信念，对知识来说，一切均明白清晰。就这个时代雕塑作品的技术操作来看，其特点是精细的完善性。

二是崇高风格时期，是崇高的朴素和统一；这是指到了斐底阿斯时代，希腊艺术就达到了造形艺术的最高阶段，显出“崇高的或雄伟的风格”，特征在于纯朴和完整，但是还不以美见长。这一时期的艺术风格除了美以外，还把雄伟作为创作的目的，作品在一定程度上要求生硬的棱角，因而显得单纯、统一，有一种自然天成的感觉，某种程度上具有直线的特征。与近代作品相比，它更像是没有经过艺术构思的自然作品。纯朴、统一带来了崇高感，这是温克尔曼所喜爱的。

第三是秀美的风格时期，表现了刻画人体的妩媚；主要是指雕刻家普拉克什特（公元前四世纪）时代，技巧已达到高度成熟，艺术才具有“美的风格”，才显出圆润清秀典雅之类特色。尤其在雕刻领域著名的雕刻家赋予人体以波浪式的圆润感，尽管在形的某些部分还保留着棱角。作为典雅风格属性的“优雅”是通过动作创造出来并赖以存在，表现于活动和身体的运动；甚至当形象被衣服包裹着时，他也在人体的全部装束中显露出来。优雅有双重类型，一种是恒久和永恒不变的，一种更多体现物质的法则。表现的多样化和丰富性丝毫不会有损于典雅风格作品的整体和谐与宏伟感。在这些作品里，心灵似乎通过宁静、流动的外表表现出来，任何时候都不带汹涌澎湃的激情，在描绘痛楚时，激烈的折磨仍然是隐蔽的，如在拉奥孔雕像上那样，这种艺术的哲理统治着感情，早在亚

里士多德论述理智时已经指出来过。

四是仿古时期，认为这是希腊艺术的衰落时期。即到了亚历山大时代以后，希腊艺术就失去了过去的蓬勃的朝气和活力，专门从事模仿，风格特色在于折衷主义，就是把过去不同的风格杂糅在一起。这种风格可以称作是"细小的"或"平面的"，如果说古代雕像具有宏伟、崇高的特点，那么这时的风格则变得迟钝和卑俗，这是文艺颓废时期的特点，艺术的发展出现停滞。

这里的第二、第三种，即崇高与秀美，他是作为两种风格加以比较的，这就是后世所谓的刚性美和柔性美的两个美学范畴。他比较了秀美和崇高后，更注重崇高。认为秀美是妩媚，是人体动态的美，而崇高则是一种"高贵的单纯和静穆的伟大"，这里包含着对理想的追求，艺术要表现美的理想。他把崇高看成是美的最高理想，是真正的美，表现了"一棵伟大的静穆的心灵"。所谓"静穆"是用庄严的精神力量克制激动的感情，这是他美学思想的核心。他认为古代艺术的最高原则是静穆，艺术家要表现出精神控制肉体的痛苦。他坚持重灵轻肉的静穆说，美的标准是以希腊诸神的"理论上的宁静"为依据，把忍受苦难的英雄人物作为美的理想。他说"简朴"属于形式，"静穆"属于表情，可是"静穆"又不能表现感情和激情，一有表现就破坏了静穆美，因此，表情和美是矛盾的。他一方面认为表情是静穆美所必须的，另一方面又认为表情会破坏静穆美。然而他宁可放弃表情的真而保存静穆的美。温克尔曼认为希腊人以及其他人的伟大就在于他们的斯多噶主义的冷静，在于他们内心里战胜暴力和痛苦，温克尔曼选择拉奥孔这组雕像作为最能表现其美学理想的例证，把自己对雕像《拉奥孔》的评价与这种结论联系起来，即拉奥孔是个高贵、宁静的英雄的形象，不管内心如何痛苦，他总是微笑地面对着发生的一切，在克制与忍耐中体现着人的伟大与高尚，并由此推出希腊艺术杰作的一般特征：就是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大，既在表现姿态上，也在蕴含的表情里。在这里，他强调的是古希腊英雄超出常人的道德精神，这

种坚强的意志力量将心胸里汹涌的情感的风浪、意欲的波涛统摄进宁静和雅的天地。

可见希腊人的艺术，特别是雕塑，在表现形式上被分为四种，即：直线、僵直的；崇高、多棱角的；雅致、流浪形的；摹仿的。关于希腊雕塑的技术问题涉及到雕刻家所使用的材料；其次是作品制作的方法。在分成若干时期这方面，近代艺术的命运与古代相似，其中同样经历了四种主要的形式变化，区别仅仅在于，近代的艺术不是像希腊人那样从它已达到的高度逐渐衰落，而是在很快达到它那时能达到的高度之后，突然转向下坡路。

第五章讨论了古代希腊人的绘画。本章首先提出了被发掘出来的一些重要作品的情况，接着讨论它们比较可靠的创作时间，指出它们当中哪些是希腊人作的，哪些是罗马人作的，最后探讨了绘画本身的样式。

温克尔曼是西方美学史上第一个对古希腊造型艺术进行深湛研究和科学概括的人。他不满意以高特舍特为首的德国古典主义者对古代作品的机械模仿，要求直接从古代艺术中体会其精神，从而提出新的理论。他走的是一条考古社会学的道路。在他之前，一般理论家重于诗学研究，而他重于研究古代造型艺术，为美学研究开阔了视野。虽然此前通过文艺复兴，希腊古文化在欧洲大陆已广为人知，但正是温克尔曼帮助封闭、落后的德国人打开了古代的窗口，发现了希腊的魅力。有人把这段历史称为“德国历史上的文艺复兴”。他的《古代艺术史》的发表，进一步拓展了美学研究的领域，把美学理论与艺术实践联系起来，为德国美学开辟了一条新的路子。

温克尔曼提倡艺术的实物研究要采用历史发展的观点。其理论出发点与法国伪古典主义有所区别，也提倡复兴古代文化，不只是出于教学的考虑，而且是把它作为艺术创作实践的指导。他热情地宣传古代艺术，是因为他认为古典艺术是人类文明的最高成就，是真正健康的、人民的艺术，是自由的人们在自由的土地上培

育出来的花朵。正因为如此，温克尔曼的理论具有资产阶级的革新倾向。温克尔曼关于希腊古典时期的意义及其英雄内容的民主性质的观点，对于此后数十年间德国美学的发展具有巨大的意义。这样一种艺术思想，是对封建社会的腐朽和丑恶的这种“美学的”抗议，同时也包含着从现实的生活和人出发的倾向。温克尔曼对崇高的追求，对自由民主的渴望，反映了他的反封建意识。他的“静穆”理论和对艺术史分期的理论，对莱辛、赫尔德、歌德都有很大的影响。

就文艺进行史的研究，这个风气在德国也是由温克尔曼首创的。后来赫尔德、黑格尔和康德等人在这方面都受到了他的影响。历史的研究逐渐加深了文艺方面的历史发展观点。结合温克尔曼的艺术史观，他对古代希腊艺术分期发展的总结其实是对艺术发展规律的一种探究。他的艺术发展史观是适合规律、符合历史的推论的。这种阶段区分可能对黑格尔的美学史观点发生了一些影响，至少黑格尔也以静穆为古典艺术风格的最高表现。崇高和美的区分曾由英国美学家博克详细讨论过，温克尔曼用历史发展阶段证实了这个区分，后来在康德美学中得到了进一步的发挥。“崇高”说虽然包含着对那个时代丑恶势力的抗议，但却是一种消极的愿望。实际上，他的审美观点是形式主义的，只注重线条，人体动态，外部表现，脸部表情等形式美，而忽视了思想内容。因此，他的美学思想必然反映出矛盾。

丁俊玲

康　德

判断力批判 1790年*

康德(Immanuel Kant,1724—1804),西方近代最有影响的哲学家,德国古典哲学的奠基人,出生于东普鲁士的哥尼斯堡,父亲是治革匠,虔敬派教徒,1740—1745年在哥尼斯堡大学攻读自然科学、哲学和神学;1746—1755年当家庭教师;1755年任哥尼斯堡大学编外讲师;1770年起任哥尼斯堡大学教授,主讲形而上学、逻辑学和数学等课直至逝世。

康德思想以1700年为界分为前批判时期和批判时期,前期主要从事自然科学研究,提出地球自转因潮汐摩擦而逐渐变缓和,太阳系起源于原始星云的假说。后期主要从事哲学研究,先后写下《纯粹理性批判》(1781)、《实践理性批判》(1788)和《判断力批判》(1790),建立了一整套"批判哲学体系",分别对人的知、意、情三种能力进行先验研究,力图解决真、善、美如何可能的问题,探讨"人

---

* 康德:《判断力批判》(上卷),宗白华译,商务印书馆1964年版。

是什么"这一总问题。《判断力批判》是康德最主要的美学著作,起着使另外两大批判结合成一个整体的桥梁作用。康德对美学问题的论著还有《对美感和崇高感的观察》(1764)和《实用人类学》(1798)中对"愉快或不愉快的感情"问题的专门研究。其他著述还有:《未来形而上学导论》(1783)、《道德形而上学探本》(1785)、《论理性范围内的宗教》(1793)等。

一、序言和导论

1. 批判哲学体系的构成

康德从最广义的"纯粹理性",即人类知、情、意三大心灵功能出发,把哲学分为"理论哲学"(自然哲学)和"实践哲学"(道德哲学)两大领域,前者规定自然的概念,后者则讨论摆脱自然概念而实践着的自由的概念,指出:自然和自由分属于感性和超感性的世界,前者对后者不能有任何影响;但自由概念应当使它的法则所提出的目的在感性世界里实现出来,因而自然界形式的合规律性与在其中实现依自由法则而定的目的之可能性是一致的,自由法则本质是不能脱离感性世界而存在,因此必须要找到一个统一的基础,它既是自然界感性事物的根据,又是自由概念的实践的根据,自然和自由的过渡不但是哲学体系建设的需要,而且是必须完成的工作。

使哲学两部分结合为一个整体的手段就是判断力批判。判断力与人类知、情、意三大先天能力中的"愉快和不快的情感"相对应,成了从认识到道德、从自然到自由的过渡,《判断力批判》是构成康德哲学大厦的理论中介和桥梁。这一哲学体系如表所示:

全部心意机能	认识诸机能	诸先天机能	应用范围
认识机能	知性	合规律性	自然
愉快和不快的情感	判断力	合目的性	艺术
欲求机能	理性	最终目的	自由

2.反思判断力

“判断力”分为两种:“规定的”判断力,即是指把特殊包含在普遍之下来思考的能力,用已知的普遍概念去把握、规定特殊,属于知性范畴,因此规定的判断力所获得的只是自然界的必然的知识;“反思的”判断力从给予的特殊出发去为之寻求某种普遍意义,它先验地把自然看做是一个整体,在无限多样中体现出某种统一的原则,不是“规定”自然界,而是为自己的反思(即从对象上反观主体)建立原则,为自身立法,这就引入了“目的”和“合目的性”的概念。我们并不知道这种先验统一的目的究竟是什么,我们只是根据与人类实践产品的类比,把自然看做是由一个非人的“直观知性”有目的地创造出来的,所以把自然看做是“合目的性”的。这就是“无目的的合目的性”。实践的(道德的)合目的性没有先天根据,它所引起的愉快依据各人不同的目的而并非普遍有效的,反思判断力的合目的性与欲望的对象(目的)无关,而只与对象的主体认识能力的适合程度有关,因而具有形式上普遍引起愉快的特点。但这和知性认识不同,对知识的追求是客观的,所以愉快情感在这里无用,因为追求知识的过程中产生的快感已和单纯的经验混合在一起,不被人们注意了。

3.审美判断和目的论判断的关系及判断力的联结作用

康德把判断力分为审美判断力和目的论判断力。审美判断又

称鉴赏判断,这种鉴赏判断又分两种:美和崇高。美的判断是对象与主体中反思判断力在自然概念上体现为合目的性;崇高的判断是主体着眼于对象的形式或无形式而根据自由概念体现合目的性。

目的论判断力表现为两种:主观合目的性和客观合目的性。前者是审美判断力,它与愉快的情感直接相关;后者是目的论判断力,它不直接和愉快的情感相关而是和对客体的知性认识相关,它的自然合目的性必须把一个认识到的对象作为一个目的来加以表现,因此自然合目的性有了客观的目的,与对象相关的认识能力和知性认识结合起来,但没有先验原则,审美判断力是目的论判断力的前提,目的论判断只不过是审美判断所提供出来的合目的性的形式的概念通过与艺术品的类比向自然的客观质料上的推广应用,以使知性的认识向理性的更高统一性(即把整个自然界统一于一个目的系统之中)上升。审美判断按照情感能力先验原则来判定自然的合目的性,目的论判断力致力于理论认识,但却针对的是某些特殊现象,不属于知性范畴而只是按照自然的目的理念来评定,因此目的论判断力在起源上是出自审美判断力,但就其运用而言却属于哲学的理论部分。

尽管知性和理性分别为自然和自由立法,且分属于现象和物自体,互不影响。但是自由既然也是一种因果性或"原因性",那它就应当根据其形式法则在世界中产生效果,这个依照自由概念的效果就是最后的目的,它或它在感情世界中的显现是存在的,为此而预先假定了它在自然中(在作为感情存在物的主体即人的自然本性中)的可能性条件。但是,尽管可以假定自由在自然中产生某种效果和影响的可能性,自然只能对自由的现象发生作用,自由仍是不可规定的。当判断力以其自然合目的性概念使自然规律过渡到自由的最终目的成为可能时,它在知性的先天构成原则(认识能力)和理性的先天构成原则(欲求能力)之间架起一座桥梁。反思

判断力，即情感能力就是沟通认识和道德、知性和理性、理论和实践、自然和自由这两大领域的中介。

二、美的分析

康德从质、量、关系、情状四个方面对美进行分析，探讨在什么样的条件下，鉴赏判断才有可能。

1. 质：无利害感

审美的特点是无利害感。审美愉快与一切感官快适的、实用功利的和善的满足感不同，它仅仅是直观该对象时在主体里引起的纯粹无利害关系的快感。反之，其他快感都是和对象的存在有关，是以人的欲求能力为规定性根据的。对美的鉴赏带来的快感是惟一无利害关系的自由的快感。由于“无利害”，所以人感到了自己的无拘束的自由，“鉴赏是借完全无利害的快感或不快感对一个对象或一种表象方式的评判能力。一个这样的对象就称之为美”。

2. 量：没有概念的普遍性（主观普遍性）

从量的方面来看，审美愉快是纯主观的但本身却又有其普遍性，是非概念的。康德对快适和善从认识的角度作了区别，快适虽与对象的存在相关，但却并无普遍性而只有主观性；善的愉快虽有普遍性的要求，但这要求是通过概念表现出来的。审美愉快的普遍性虽然也采取如同认知的逻辑判断一样的“判断”形式，但它却和概念无关，只与人的主观情感有关，是一种不通过概念而能普遍传达的主观普遍性。这种主观普遍性来自于人主观具有的“心意状态”，这种“自由游戏的情感”的心意状态本身由诸认识能力，即想象力和知性的自由协调活动引起，是审美判断的规定性根据。

这种判断不是由概念,而是由感觉表示出来的,所以审美判断一方面是感性的、个别的,一方面又是主观的、普遍的,它虽具有普遍性,却与概念无关,"美是那无概念而普遍令人愉快的东西"。

3.关系:无目的的合目的性形式

从关系上来看,审美对象和它的目的之间,一方面没有目的关系,另一方面却又有合目的性。"合目的性"即"一个概念对于其对象的原因性就是合目的性",对象的产生和存在的原因如果是依赖于特定概念,该对象就是以这个概念为目的而(合乎目的地)产生和存在的,这种情况通常发生在依据欲求能力(意志)而进行的实践活动中。但有时并没有具体的目的或对目的的表象,也没有实际的目的行为,只要我们把一个对象设想为好像出自一个意志的有意安排,也就可以在对象上见出某种形式的合目的性,这种主观情感类似于道德情感,它并非意识到对象的合目的性就引起愉快,而是这种意识本身就是快乐。当诸认识能力"好像"趋向于某个目的那样处于协调的游戏活动中,心灵就已经愉快地投身其中了。审美愉快是自己的原因,也是自己的结果。

但是美在大多数情况下的确是带有某种概念和目的的,因此美可以分为两种:一种是自由美(或称纯粹美)。这种美为自身而存在,不以对象的概念为前提,如自然界的花、观赏鸟、贝壳等,人的作品如无意义的装饰、无标题的音乐等。这种美不受对象概念的限制,所以最自由、最纯粹;一种是附庸美(或称依存美)。它总是有一个完满性的概念作为衡量标准,如人体和动物的美、建筑物的美等。这两种美往往会发生冲突,如增加美的同时可能会损害对象的合目的性。

鉴赏和理性的统一涉及到鉴赏标准的问题,即美的理想问题。美的理想已涉及到对象的知识,所以属于附庸美,只有人才适合于完满地体现美的理想,因为他能使一切相对的目的服从自己绝对

的目的，即“人格”。人要体现美的理想，必须包括两大要素：一是“审美的规范理念”，即人类外在形体结构的“平均值”；二是“理性理念”，就是道德观念，这是审美理想中决定性的东西，是道德的理想怎样在美的形象中表现出来的问题。因此，“美是一对象的合目的性的形式，在它不具有一个目的表象而在对象身上被知觉时”。

4.情状：没有概念的必然性

从情状上来看，美的特点是：“美是不依赖于概念而被当做一种必然的愉快的对象。”审美判断的必然性是一种“范式”性的必然性，它是一切人对于一个判断赞同的必然性，主观的赞同是审美必然性的基础，主观的赞同来自于人的“共同感”。“共同感”是“只通过情感而不是通过概念，但仍然普遍有效地规定着何物令人愉快，何物令人不愉快”的人的一种能力，是一种感情而不是理智或概念上的赞同。人人都具有共通感，这是因为人类认识诸能力的“自由协调活动”在起作用，概念的综合统一本身在认识中是想象力和知性协同作用的产物，而这种知识既然是能够普遍传达的，也就意味着想象力和知性的协调也能够普遍传达。鉴赏就是想象力和知性的自由协调活动所体现的普遍可传达的愉快，它直接体现了自由和必然的统一。

三、崇高的分析

1. 崇高与美的比较

崇高和美都属于审美判断的范围，它们有许多共同的地方，但是也有不同的地方，对于崇高契机的划分仍然按量、质、关系、情状分为四种，但崇高的对象是“无形式”，所以既不能从对象的质开始，也不是从一般把握对象形式的量即作为知识“尺度”（大小）的

量开始，而只能从“无限”这种基于对象的“无形式”的量即作为理念的量开始。崇高从出发点上一开始就和理性紧密相连，比美的分析高了一个层次。崇高分为“数学的”和“力学的”两种。

2. 数学的崇高

数学上的崇高主要是指体积上的大而言。但这种体积上的大不是感官所能把握的。感官上的大都是有限的，而崇高的大是无限的、绝对的大，不能用数学的方式或逻辑的方式来加以计算或推论，必须在单纯的直观中，通过目测来掌握对象的整体。对于绝对大的整体，想象力是无能为力的，因为想象力以感性对象为限。人们必须借助超感官的认识能力——理性，理性就是对绝对整体的一种认识能力。因此，在崇高感中，我们见出我们自己作为理性生物的伟大。我们把我们自己的伟大转化到自然的对象中去。这样，我们在观照数学上的崇高的现象时，就不是从客观上来计算或推论对象究竟有多大，而是在我们的主观上，见出了对象的大，感到了对象的大。

崇高的愉快和美的愉快不同，它本身带有某种不愉快，崇高首先是由对于对象的不“合目的性”、不可把握的判断而引起的不愉快感，但由于这种不合目的性最后还是归于某种更高的合目的性，即理念的合规律性之下，又成为一种愉快感。这两种对立情感的交替和不断助长形成心情的激动，先使想象力感到自己无能，然后才意识到人心具有一种把握无限的超感性能力，从而由痛苦瞬间转化为对自身的自豪和崇敬的快感。

3. 力学的崇高

力学上的崇高指威力而言，指借助于“抵抗”而使人的道德力量战胜和克服盲目的自然力。力学上的崇高一方面是一种强大的威力，是产生恐惧的根源；但另一方面，它对我们又没有支配力，因

此,我们又不感到恐惧。自然界超乎人类之上的无限威力当然会引起人们对自身生存的担忧和恐惧,当人们受到这种现实的威胁时是不可能有审美和崇高的心情及快感的,但倘若人们立足于安全地带,只在想象中设想和体会这种恐惧,于是大自然的力量便可以在这种观照中把人的精神力量提升到超越凡庸的高度,使人发现自身抵抗和把握自然界无限威力的能力,从而获得一种合目的性的崇高的快感。这种力学上的崇高,不在于任何自然事物上,只在于我们自己的心灵中。我们意识到我们自己,既超过内在的自然,又超过外在的自然,这种超越自然的威力,是一种来自理性观念的力量,它和人的道德情感联系在一起。

四、纯粹审美判断的演绎

对于纯粹审美判断的情感的主观普遍性,需要演绎来审定它这种普遍性要求的权利。

1.先验的演绎

康德主张从普遍性和个别性的逻辑角度来对鉴赏判断进行先验的演绎,鉴赏判断在逻辑上的两大特性被表述为:第一,鉴赏判断在规定其对象时在(作为美的)快乐方面要求着每个人的同意,好像那是客观的一样 ,即普遍性;第二,鉴赏判断是完全不能通过证明来规定的,好像那只是主观的一样,即个别性。

鉴赏判断的愉快只要是单纯涉及对象的形式,那么它就是以判断力的一般运用(审美的和认识)之所以可能的主观先天条件为前提的,而这个条件是每个人都一样地先天地具备着的,因此,我们就能够推断别人也具有我们相同的审美愉悦。反之,只要我们在认识中承认了诸认识能力的协同关系的人人共通性,那么依据这种纯形式的协同关系作出的审美判断也会具有主观普遍性。在

各种感觉的可传达性中，快适无法传达给他人。道德情感是可传达的，但却以概念为前提而非自由的传达。崇高感暗中具有道德的基础，但要普遍传达还须一定的文化修养条件。惟有美的愉快是每个人都应该可以分享的，只要他具备认识能力，因为在一般认识中已经使想象力和知性相互协调着的，这即是美感普遍传达的先天条件。

2.艺术与天才

在审美判断力的批判中，演绎的任务是要自下而上地为人的感性、情感寻求普遍必然性条件，必然会涉及到在这先天根据的前提条件下鉴赏实际发生的过程，即它在人类艺术活动中的经验的表现，所以，就必须得涉及情感传达的手段——艺术及美的艺术的根源——天才。

(1)艺术。康德首先对艺术的特殊性进行了区分：第一，艺术不同于自然。艺术品是人为的、有意图的、自由任意的产品，自然界则即使有时显得像是有意图的艺术品(如蜜蜂的蜂房)，但毕竟是出自本能。第二，艺术和科学不同。艺术是实践活动而不是理论活动。第三，艺术和手工艺也不同。艺术是自由的游戏，不是为了谋生的劳动和技艺。第四，在自由游戏中，美的艺术与快适艺术也不同。美的艺术不以单纯的感官享乐(快适)为目的，它是无目的的形式的合目的性。美的艺术尽管是人为的产品，但却显得好像是自然物，这样，自然美和艺术美也就得到了同一。这样一种有目的地创造出来的好像是自然产品的美的艺术以自然所提供的“天才”为条件成为可能。

(2)天才。美的艺术的规则是一种无规则的规则，无法之法，非有意的意图，并非主体有意为之，而是主体中的自然为艺术提供出规则。这自然作为艺术家天赋的才能叫做“天才”。天才有三个特点：第一，独创性，这是最重要的；第二，典范性，即作为普遍的范

例;第三,无意识、无概念,不能证明、不能传授和模仿,只能依赖于灵感;第四,有规则,但不是科学规则,而是自然所定的规则。在这四个特点中,康德强调了天才的独创性和典范性。认为"独创性"是构成天才的本质的部分;其次才是典范性即普遍性的规则。这和鉴赏判断正好是相反,鉴赏判断的普遍性是最本质的特点,强调愉快的普遍可传达性;而天才则是以主观个别性为最重要的,普遍性则是次要的。鉴赏是评判美的对象,天才则是产生美的艺术;前者是自然美的条件,后者是艺术美的条件;前者针对一个对象物却不需要这个物的概念,后者不针对物,只针对物的表象但却基于一个物(艺术品)的概念。就美的艺术而言,它之所以成为美是由于鉴赏力,这鉴赏力虽有先天的条件,但却是经过长期培养、训练和观摩的结果,不是凭灵感一下子可以获得的;但另一方面,它只是一般评判的能力而不是创造了,因此它泛泛地适用于一切艺术或非艺术,在美的艺术中它也一律地对待天才的作品和平庸的作品,这就产生了鉴赏和天才的不同一性或双重标准。

(3)审美理念。美的艺术就是天才所创造的艺术,一种合乎鉴赏的艺术品若缺乏天才的想象力就会没有"精神",这"精神"指的是审美理念。审美理念是想象力的表象,它与理性理念相反,后者仅仅是抽象概念,没有任何直观表象能够适合于它;前者是没有任何概念能完全适合于它,它本身则是内在直观的表象。想象力在审美理念中创造性地将它的感性内涵扩展到无限,使之成为言有尽而意无穷的表象。构成天才的心意能力是想象力和知性,想象力在这里超出了知性的限制,是充分自由的,所以,天才除了要求想象力和知性外,还要能为一个给予的概念找到审美理念,以及为审美理念挑选一个中肯的表达,来引起别人的共鸣。天才即"一个主体在其认识诸能力的自由运用中天赋才能的典范式的独创性"。

(4)艺术的分类。康德对美的艺术进行了分类,以说明审美理念的各种表现方式。他把艺术划分为三种:第一,语言艺术:雄辩

术和诗艺;第二,造型艺术:雕塑、绘画、园林;第三,感觉游戏的艺术:音乐、色彩。康德强调了不同艺术在同一作品中的结合问题,但无论如何,康德都强调了其无目的的合目的性形式。在这几类艺术中,康德最推崇的是诗,认为它是最形式化,同时又给想象力的自由游戏留下了最大的余地。

五、审美判断力的辩证论和方法论

1. 辩证论

一个判断力必须先是"推论性的",即对自己普遍性提出要求,先天地推断所有的人都应同意,才会涉及辩证论。只有审美的鉴赏判断有此要求,它必然会导致"二律背反":

正命题:鉴赏不基于概念,否则人们就可以通过论辩和讨论来决定对象的美;

反命题:鉴赏一定基于概念,否则鉴赏就仅仅是个人主观爱好,决不能要求别人也同意。

正题中的"概念"可以理解为知性的"规定性"概念,反题中的"概念"可以理解为超感性的、"不确定"的理性概念(理念),这就使两种意见在各自的意义上都得以成立。鉴赏在直观感受的意义下没有知性概念、没有客观的普遍标准,每个人都有自己独特的审美感受,无法强加于人。但在一切人共同本性的超感性根基上都有一种(自在之物的)"客观"(实际上还是主观)标准,即理念,每个人都无限趋向于、或应该有共同的审美感受。所以,鉴赏在经验中虽无一个绝对标准,但却可以而且应该永远争辩下去。

自然的和艺术的合目的性的观念论是审美判断力的惟一原则,审美理念具有某种类似实在的性质,观念的实在性是由直观来给予的,知性概念通过"图型"(图式)而体现在直观中,理念通过

“象征”可以感性地、直观地体现理念的含义，这就是康德的著名命题“美是道德的象征”。心灵意识到自己变得高贵起来，并提升于单纯感官印象的愉快感受之上，而其他价值也依据这种判断力的类似准则来评价。由于这种主体和自然的和谐，判断力就看到了自己和某种超自然的根基发生了关系，于是理论和实践两种能力就以共同和不可知的方式统一了起来。

2. 方法论

鉴赏本身是不能有方法的，不能预先规定好怎样去欣赏，然后按照着去做，因为它是没有概念的快感；艺术可以有“手法”（风格、样式），但也不能有“方法”，因为审美理念是不可穷尽也不能规范的，它就是想象力的自由活动。但在另一种意义上，人们也可以建立为了鉴赏和艺术的预备性的入门方法，在艺术上就是通过文化发展、文明教养而培养起来，而在鉴赏方面，则主要就是发展道德理念和道德情感。

康德结合“目的论判断力”的考察，在理论理性和实践理性之间实现了过渡，建立起了他的完整的批判哲学体系。

姚君喜

博　克

论崇高与美　1757年*

博克(Edmund Burke,1729—1797),英国著名的政治家、政论家和美学家,现代保守主义的开山鼻祖。他出生于爱尔兰,学过法律,曾任秘书、议会会员、财政部出纳局局长、大学校长等。1744年进入都柏林三一学院,1750年移居伦敦,28岁发表的《论崇高与美》,受到狄德罗、康德、莱辛等人的关注。在哲学上,博克主要是继承英国经验主义的传统,他的美学建立在培根和洛克的经验论和感觉论原则上,并把他们哲学中的基本原则应用到美学问题上,发展了自己关于崇高与美的经验论和感觉论学说。他的主要美学著作《论崇高与美》就是以经验的事实作出发点的。

《论崇高与美》是西方美学界关于崇高和美的研究的最重要的文献,继承和发挥了古希腊时期朗吉努斯《论崇高》的思想。全书运用归纳法,从经验事实出发,根据人的心理和生理特点,对崇高与美这两个美学范畴的性质、引起的主体方面的情感、产生的根

---

* 博克:《论崇高与美》,李善庆译,上海三联书店1990年出版。

源、二者的区别、联系进行了研究。博克针对人们关于崇高和美的常见错误认识,较有说服力地提出了自己的系统见解。在美的本质的问题上,其立场是唯物主义的。

博克对崇高和美的观点建立在感觉论的基础上,因为以感觉论为基础,所以他的研究便从人的基本情欲入手,将人的最主要的情感系统化和条理化,目的是为后面论述的探索做好准备。大多数能对人的心情产生强有力的作用的感情,无论是单纯的痛苦或快乐,还是对痛苦或快乐的缓解,几乎都可以简单并成两类:自我保持的与社会的。博克据此把人类基本情欲分为两类。

一类涉及社会生活,即异性间的性欲和人与人之间的社交要求。属于社会生活的情感分为两种,首先是两性的社会,它满足繁衍的需要,属于这种社会的情感被称为爱,包含色情的混合,其对象是妇女的美;其次是更一般的社会,它除了有人还有其他动物,甚至有时还有无生命的世界。属于这种社会的情感也类似地被称为爱,但是它不混有色情,其对象是美。美是一种名称,博克将它用于引起人们的钟爱与柔情的一切事物,或者与此最相似的其他情感。爱的情感产生于确定的快乐。在交往的名称下,感情的种类是复杂的,可以派生出多种形式。这些处于交往的链环中的各种形式符合服务目的。在链环中的三个主要环节是同情、模仿与抱负。同情受人们在对象中的快乐情绪的指导从而对于社会有一种选择,同情使人们处于别人的地位,设身处地,根据具体情形注重痛苦或快乐。在博克看来,这种作为群居动物所必然具有的一般社交本能是美的观念的真正根源,也正是人对客体的某些性质产生爱慕的深层原因。

一类涉及"自我保存",即要求维持个体生命的本能。自身保护本能是与作为美的观念根源的一般社交本能相对应时被论说的。涉及自我保持的感情大部分注重于痛苦或危险。痛苦、疾病与死亡的观念以强烈的恐惧情绪充斥人心,它们是一切感情中最

强有力的情感。而生活与健康,单纯的享乐虽然能使人们感到快乐,却不产生这种情感。博克认为大多数能够对心智造成一种强有力印象的观念,不论是单纯痛苦的还是单纯愉快的抑或调和那二者的,几乎都可能被归纳为这两项:自身保护和社交。当人面对着可能给他带来危害或痛苦的、力量强大的或数量巨大的自然物时,出于自身保护本能,他会感到恐惧,但当他意识到对象不会实际地给他造成危害或痛苦时,他会产生惊愕、尊崇、敬畏、赞叹等情感。在博克看来,这种属于自我保护的观念是最感人的一种观念,最强烈的情绪是悲痛的情绪,没有任何产生于确定原因的快乐属于情绪。博克就是据此建立起他所认为的崇高的真正根源:崇高观念的真正根源是人作为弱小生命所必然具有的自身保护本能。这也正是人因客体中的某些性质而感到恐惧的深层原因。

博克对以上论说所做的概述是:属于自我保护的情感注重痛苦与危险,当其原因直接影响人们时,就是单纯的痛苦。属于自我保护的情感是一切情感中最强烈的。当人们有痛苦与危险的概念而不实际处于这种境遇时,就是欣喜,因为这种欣喜注重痛苦,而且因为它与任何确定的快乐概念差异很大,这种欣喜可称为崇高。

博克承认美的客观性,肯定美是属于物本身的某些属性。崇高感与美感的产生除了主观因素之外,还与对象的一定性质或特征紧密相关,即美的客体原因。博克虽然把美归结为事物本身所具有的某些属性,但他不同意传统的美学观,即把比例、适宜性、圆满、效用等作为构成美的因素,因为比例和适宜、圆满、效用等能产生理解力的认可、默认,但不产生爱和任何类似的情感。在对美的对象作了经验性考察的基础上,根据经验事实,博克所认为的美是一种不依赖某些确实的性质而极感人的东西,即美大半是借助感官的干预而机械地对人的心灵发生作用的物体的某种性质。

就形体而言,美的物体是小的。其次是光滑,这对美来说是基本的特性。美的躯体不带棱角,轮廓的圆浑的渐变对于形体美是

必要的，而棱角分明的突变则破坏形体美，因此各部分不会在同一直线上延伸很长，它们每时每刻都在改变方向，在眼睛的注视下连续不断地有所偏离，但又很难确定哪一点是起点或终点，各部分互相融为一体。娇弱的外观，甚至脆弱对美几乎必不可少，强壮有力的神态对美不利。再者，美的躯体的颜色是明净、惬意、柔和的，少有浓烈、眩目。如果一种色彩强烈眩目，那么它就得在多样化中被其他色彩冲淡，否则不可能有色彩美可言。颜色美与形体美是紧密相连的。就声音方面来看，博克认为平和、轻柔、流利、清越等性质是与声音美同道的。

这些美的客体方面的原因能激发人们爱的感情或某种相应的感情，即主体方面的情感，即爱。这种“爱”是一种“复合情欲”，这种情欲能把一般性的情欲和某些社会性质的观念结合在一起，这些社会性质的观念能指导而且提高任何其他动物所共有的性欲。它是一般美感的主要心理内容。美所引起的爱或类似爱的情感与欲望不同。爱或欲望都是社会的情感，博克对二者进行了区分：爱是指心灵在思考美或具有类似性质的东西时产生的满足，而欲望是心灵的一种活力，它驱使人们去占有某些对象，这些对象不是以美而是以完全不同的手段来影响人们。这种爱是不同于情欲的，虽然情欲有时与爱共同起作用。情欲是剧烈的骚乱人心的情感，是身体必然的情感，它伴随着一般意义上的爱，而不是因为美本身而产生的结果。

美带给主体方面的情感有以下几种：

愉快。主体之所以认为客体中的那些性质是美的，是因为它们给他带来愉快。这种愉快是单纯的，不夹杂任何痛苦。与之相对的是痛快，它不纯粹，与痛苦有关，出自痛苦和危险之解脱。博克指出，愉快是单纯的、不带任何关涉的；痛快是没有关涉便不能存在、与痛苦太有关系的相对的愉快，二者在本性上是截然不同的两种东西。由于博克用“痛快”一词表达伴随痛苦或危险之解脱而

生的感觉，因此当他谈论实在的愉快时，往往干脆称之为愉快。博克并不是在谈论优美和崇高时区分愉快和痛快的，但他在后面正是把愉快当作美感的要素，把痛快当作崇高感的要素。

放松。客体中的那些性质之所以让主体感到愉快，是因为它们使他处于一种身心放松状态。当人们面前有激起爱和自我满足的对象时，躯体以下列方式受到影响：头斜依一侧，微微眯着眼睛，嘴微微张开，呼吸变慢，时而发出低声的叹息，全身泰然自若，双手悠闲地垂放两侧，所有这一切都伴随着一种温柔、慵懒的内心感觉。

爱慕温柔感。对象中的那些性质之所以让观赏者身心放松，是因为它们使他产生了一种类似爱情但不夹杂欲望的爱慕温柔感。如性情温和、同情、仁慈、慷慨这些美德都能激起爱慕温柔感。把美称为一种社会素质，是因为：只要是妇女和男子，而且不仅仅人还有其他动物，当人们见了他们而产生一种欢欣和快乐的感觉时，心中就会激起一种对他们的温柔和喜爱的情感，喜欢接近他们，如果没有其他强烈相反的理由，愿意与他们建立一种关系。

博克是相对于美来讨论崇高的。崇高产生于人心能感觉的最有力的情感，是事物中一切在人们心里激起痛快的性质。这种事物适于激发产生痛苦与危险的观念，也就是说，任何令人敬畏的东西，或者涉及令人敬畏的事物，或者以类似恐怖的方式起作用，都含有崇高的因素。崇高在对象上所表现出来的性质与美不同，往往是体积的巨大、晦暗、力量、空无、无限、壮丽、突然性等等。

力量是崇高的首要本源，崇高的事物，无一不是力量的某种变形。所有的一般匮乏是巨大的，因为它们都是可怕的——空虚、无知、孤独、沉默。度量的巨大是崇高的一个很重要的原因，这种范围可以是长度、高度或深度。宏伟也是崇高的根源。大量本身辉煌或有价值的事物是宏伟的。极端的渺小也是崇高的一个原因。因为当人们苦心研究极小但仍有组织的机体时，无法凭感官进行

细微的探究，此时因感官不起作用，连想象也不可能，人们就会对细微产生的奇观感到惊异与惶惑，也无法区分极小与巨大产生的效果。还有无限。无限具有使精神充满某种令人愉快的恐惧的倾向，这是崇高最真实的效果与最可靠的检验，各部分的连续和一致组成人为的无限。再者，视觉中有崇高，听觉中也有崇高。如滂沱的大雨，狂怒的风暴、雷电或炮击的噪音，这类声音的力量也引起心中的恐惧感。这些强大力度的声音的突然开始或突然停止有相同的功力促使感官警觉。光的暗弱和声的寂灭也能产生崇高感。光的暗弱包括朦胧、黑暗等。声的寂灭包括寂静、荒凉等。这两方面因素有时被分开论说，有时被混合论说。黑暗比光明更能产生崇高观念。为了使事物显得很可怕，一般说来，模糊似乎很必要。这种崇高是因为事物可怕得捉摸不定。突变和断续也促成崇高感。突变包括光亮忽明忽暗和声响突起突止。断续包括光亮时有时无和声响时断时续，光明与黑暗之间的快速转变也能甚至更能引起崇高感。从光明到黑暗或从黑暗到光明的快速转变具有一种更大的效力，再者，声音的突然开始、突然中止或时断时续，光亮的时有时无也能引起崇高感甚至更有效力。

此外，博克还提到其他一些较次要的因素。如要求巨大的力气和辛劳来完成一件工作的困难，野兽的怒吼声，模仿痛苦中或危险中的人或动物的含糊不清的天然叫声的声音，还有超常的清苦和难忍的恶臭，以及躯体痛苦如各种模式和程度的劳累、痛苦、苦恼、疼痛等等。

崇高在客体方面的因素能引起主体方面的情感。这种情感有以下几种：

痛快。主体之所以觉得客体中的那些性质是崇高的，博克认为，是因为他体验到一种混杂着无害痛苦的痛快、惊讶、赞美、崇敬、尊重等。由自然中伟大与崇高产生的情感，当这些原因起有力的作用时，实质上是惊讶。惊讶是一种带有某种程度恐怖的精神

状态，处于这种状态中时，其他的一切精神活动都会中止，此时精神完全被对象占据，以致不能容纳任何其他东西，结果也不能用来思考对象从而产生了崇高的伟大力量，它产生于推理之前，并以不可抗拒的力量驱使人们。惊讶是崇高中最大程度的效果，较次的是赞美、崇敬与尊重。

无实际危害的和痛苦被调和的恐惧。因为恐怖是害怕痛苦或死亡，它类似真实的痛苦方式起作用，没有一种情感像恐怖那样有效地使精神丧失一切行动与推理的能力，因此一切对于视觉是恐怖的事物也是崇高的，比如毒蛇毒兽。巨大的事物，如果我们附加了偶然的恐怖观念，它就无可比拟地变大了，比如海洋，恐怖在一切情况中或公开或隐蔽地总是崇高的主导原则。恐惧其实是预想不可分离的伴侣，且想象越多，恐惧越甚。在欣赏某些崇高时，确如博克所言，主体与客体之间必须有一段距离，以免客体对主体造成实际的危害或切身的痛苦。

分别讨论了美与崇高之后，博克对二者作了比较。他指出，崇高的物体是巨大的，美的物体是小的；美应是光滑的，光亮的崇高则是不平的、粗放的；美应避免直线，必要的偏离应不易觉察。在很多情形下崇高爱用直线，偏离时造成猛烈的偏离；美不应是模糊的，崇高却是隐晦的、朦胧的；美应是轻巧、娇弱的，崇高则是坚固的、敦实的。美和崇高确实是两个性质差别很大的观念，无论它们可根据其原因的直接性质随后如何发生变化，这些原因之间保持着一种永恒的区别，而且它们用某种主导力量影响我们的心灵。美引起喜爱，它总是居于细小的和适意的对象上，而崇高引起景仰，它总是居于巨大的和可怕的对象上。崇高基于痛苦，美基于快乐。

综上所述，博克从人类的基本情欲入手讨论了美和崇高产生的根源，美和崇高的对象的性质，二者引起的主体的情感，以及二者的区别。博克在阐明崇高和美的许多问题时采用了科学的研究

方法，把经验归纳法有效而具体地应用到美学上是博克的一个历史功绩。此外，在本书的最后一部分，博克专论诗和一般文学作品的审美效果。博克把文学和其他艺术的区别主要摆在所使用的媒介上，因为文学以文字为媒介，来间接描绘事物，所以诗很少靠感性意象的能力去产生它的效果，而是显示事物对表达者或别人的心灵的效果。为了说明这一点，博克以荷马对海伦的美所作的描绘为例，这与莱辛在《拉奥孔》中的看法相互印证，足见莱辛在此问题上深得博克的启发。

博克在美学史上居于突出地位的思想贡献是他在朗吉努斯之后康德之前对崇高概念的界定，他大胆地提出崇高不是属于美的，而是与美并列的范畴。这一观点一方面指出了崇高范畴的独立品质；另一方面也使近代崇高与古典美真正分离，浪漫主义与古典主义形成质的分划。博克从经验心理学层面对美感的根源所作的深细的探究自成一个体系，就其广度和深度而言，是前所未有的，也是后所罕见的，这可以说是本书最有价值的贡献。

博克的崇高与美学说几乎完全是以感觉论为基础的，他直接从痛感、自我保全感、惧怕和恐惧感中推论出崇高的审美感，这具有合理的一面。但是博克研究美学依据的是把人和动物看做差不多都是在追求生理的本能的要求这种生理学观点，忽视了人的具体的历史发展，把社会的人降到动物的水平，几乎没有看到一切非审美感和审美感产生和发展的现实历史基础，把美感和一般感官的快感混同起来，片面强调感性而忽视理性。这正是其理论中的某些片面性所在。

丁俊玲

莱　辛

拉奥孔　1766年*

哥特霍尔德·埃夫拉伊姆·莱辛(Gotthold Ephraim Lessing 1729—1781),德国启蒙时期最有影响的优秀剧作家、文艺理论批评家、美学家,德国民族文学和现实主义戏剧理论的奠基人。就德国古典现实主义而言,莱辛是歌德和席勒的直接先驱。别林斯基谈到德国民族文学的诞生时说道:"德国文学的革命不是由一个伟大诗人开始,而是由一位聪明而又有魄力的批评家莱辛来完成。"车尔尼雪夫斯基也盛赞莱辛为"德国新文学之父",这表明了莱辛在德国文学史上的地位。他出生于萨克森的卡门茨的一个贫苦牧师家庭,少年时期学习希腊、拉丁、希伯莱等多种古代语言,后来进莱比锡大学学习神学,并对自然科学、哲学、语言学具有浓厚的兴趣,文学艺术知识渊博。1748年到柏林以卖文为生,开始了文学批评事业,两年后便成了德国第一流批评家。1765年写成美学名著《拉奥孔》。1766年受聘为汉堡民族剧院的顾问和剧评家,出版

---

* 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版。

评论集《汉堡剧评》。1770年出游维也纳、意大利等地。其文学创作有剧本《萨姆逊小姐》(1775)、《明娜·封·巴尔赫姆》(1767)、《爱米丽雅·迦落蒂》(1772)、《智者撒旦》(1779)以及《寓言三卷》等。1766年发表的《拉奥孔》和1769年出版的《汉堡剧评》代表了莱辛在美学和文艺理论上的重大成就,表现了强烈的批评精神,对削弱古典主义的影响,谋求德国文学的革新,起了很大作用。

莱辛的美学名著《拉奥孔》是针对自古希腊以来混淆诗与画的美学特征,片面强调"诗如画"的错误观点而写成的。从古希腊诗人西蒙尼德斯到贺拉斯、西赛罗,甚至一直到启蒙运动时期的高特舍特、克鲁斯等人,都从不同角度对这个问题进行了探讨,尽管结论不尽相同,但基本的看法却是一致的:即诗如此,画亦如此。可见诗画同质说已是一个普遍信条。在温克尔曼对古希腊造型艺术的美进行探索的启发下,莱辛却对千百年来一直流行的传统观点进行挑战,提出了恰好相反的主张。莱辛以古典雕像群"拉奥孔"为例,并将它与古罗马诗人维吉尔(前70—前19)的史诗《伊尼特》相比较,提出很丰富的例证,用很动人的雄辩,确立了诗画无论在题材上还是在模仿方式都有区别的结论。他的目的旨在批判以温克尔曼所宣扬"静穆美"为代表的古典主义艺术趣味,探讨诗与画,尤其是诗(一般文学)与雕塑(一般的造型艺术)的不同的艺术特征。莱辛从媒介、题材、接受方式、艺术效果等方面,论述诗与造型艺术的区别,从具体艺术抽绎出关于诗和造型艺术的基本原则,为文学的发展开拓了道路,并把现实主义的美学理论发展到一个新的高度。

《拉奥孔》包括三个部分,第一部分主要探讨诗画界限,后两部分着重探讨诗画之间的联系,可是莱辛只完成了第一部分,后两部分只留下了提纲和草稿。

拉奥孔是16世纪在罗马发掘出来的一座雕像,表现拉奥孔和他的两个儿子被两条大蛇绞住时的苦痛挣扎的表情。据史诗载,

拉奥孔在被捆时放声嚎叫，在雕像中他的面孔只表现一种轻微的叹息；在史诗中，那两条长蛇绕腰三道，绕颈两道，而在雕像中仅绕着拉奥孔的两腿；在史诗中拉奥孔穿着司祭的衣帽，在雕刻里父子都是裸体的。莱辛推原这不同的理由，讨论这两种艺术的特点和不同的规律，提出诗画异质说。

画与诗无论是从模仿的对象来看，还是从模仿的方式来看，都有区别，但当时的艺术批评家却漠视这种区别，导致在诗里只求描绘的狂热，只追求描写事物的外表，而忽视了诗的主要目的在于描写人类的行为，这就使得诗没有社会性的内容；在画里导致追求寓意的狂热，使用象征手法，而忽视了画的主要目的在于刻画现实的美，这就使得画没有现实性的意义。莱辛认为，诗和画作为艺术的不同种类，都是对自然的“模仿”，因而确实有许多共同点，它们具有共同的规律，但是，与此同时却不能忽略和排除文学和造型艺术之间的区别甚至互相对立的方面。他的主要原理如下述：

第一，媒介不同。绘画使用线条、色彩之类的“自然符号”，这种符号或模仿媒介在空间中配合从而描绘出事物；诗使用声音和语言之类的“人为符号”，这种符号或模仿媒介在时间上先后承接从而叙述出事物。在空间中并列的符号是线条和颜色，在时间中先后承续的符号是语言，前者是“自然的符号”，后者是“人为的符号”。由于两种艺术所采用的模仿媒介不同，就决定了它们另一不同特点。

第二，题材不同。既然绘画用来模仿的媒介符号和诗所用的确实完全不同，而且符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调，那么，绘画使用“自然符号”，就适合于描绘全体或部分也是在空间中并列的物体，表现可以看见的静态事物，主要目的在于刻画物体的美，物体美包括人体美和精神美，精神美是通过肉体美来表现的；诗使用“人为的符号”，就适宜于表现在时间上先后承续的动作，表现的范围广泛，不受能否看见的局限，主要目的在于描

写动作或行为，行为包括人的思想感情与诗的故事情节，也就是说，现实生活的一切方面。也因此，诗可以运用形体的丑，而对于也作为模仿的技能绘画来说，虽可以用一切可以眼见的事物为题材，但作为美的艺术，绘画却把自己局限于能引起快感的那一类可以眼见的事物，故而拒绝丑。

第三，接受方式不同。由于绘画用线条和颜色所表现的是空间中并列的物体，它直接诉诸于人的视觉，一切都是可以眼见的，而且都是以同一方式成为可以眼见的，人一眼就能看出它的整体，所以画通过形体以产生审美的印象，借助于想象的较少；诗通过语言、声音表现先后承接的动作，诉诸人的听觉，依靠听觉获得的观念信息，不像视觉那样能直接看到事物的形体，需要通过记忆和想象唤起意象才能把握事物的整体，所以诗要通过行为或情节才能对接受者产生真实的印象。

第四，艺术理想不同。画的最高法律是美，既然画只能表现空间中并列的事物，适合于描写静态的东西，诉诸人的视觉，因此就必须塑造美的形象和美的表情，给人以美的享受。比如，在对表情的处理上，古代艺术家对于激情或是完全避免，或是冲淡到多少还可以现出一定程度的美，他们把愤怒冲淡到严峻，哀伤则冲淡为愁惨，使表情服从艺术的首要规律，即美的规律。诗的最高原则在于真，它的任务重在给人以真实感，因为诗是时间艺术，它不是描写生活的静态，而是动态地展示生活，它塑造的形象不诉诸人的听觉，而是诉诸人的想象，诗人反映的生活具有无限广阔的领域，社会生活的各种矛盾，形形色色的人物都在诗的表现之内，因此它要求更强的真实感，真实地表现人物的思想感情和凸现有血有肉的个性。

以上的四种区别根本只是一个区别，即德国美学家们一般所说的“空间艺术”与“时间艺术”的区别。画是空间艺术，它受空间规律所支配；诗是时间艺术，它受时间规律所支配，这是两者的本质区别。由于这种本质区别，判断诗或画好坏的标准并不能互相

混淆。如,能入画与否不是判定诗的好坏的标准,《失乐园》并不因为它提供的画题不多,就不能成其为荷马以后的第一部史诗;根据取材于荷马诗篇的图画,尽管数量很多,而且画得也很好,我们毕竟无法测定荷马本人的才能。诗中的画不能产生画中的画,画中的画也不能产生诗中的画,一幅诗的图画并不一定就可以转化为一幅物质的图画等等。

诗和画虽然界限分明,但莱辛并不否认两者之间的联系。他认为在一定条件下和一定程度上,画可以通过物体用暗示的方式去模仿动作,那就是寓时于空;诗也可以通过动作用暗示的方式去模仿物体,那就是寓空于时。画寓时间于空间,就"画中有诗";诗寓空间于时间,就"诗中有画"。

那么画怎样通过物体去模仿动作呢?

绘画运用动作中最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。所谓"最富于孕育性的那一顷刻",应是将达"顶点"而未达"顶点"之前,而且,这一顷刻所表现的不应该使人想到它只是一纵即逝。换句话说,画叙述动作时,必化动为静,以一静面表现全动作的过程,就是画家在描写动作时,应选择发展顶点前的那一顷刻,这一顷刻既包含过去,也暗示未来,它能让人有想象的自由发挥的余地,通过想象获得绘画所显示的一个完整的生活经验。所以拉奥孔塑像的作者不表现拉奥孔的嚎啕而只表现他的微叹,微叹是可以持久的。莱辛的普遍结论是:绘画及其他造型艺术不宜表现极强烈的情绪或是故事中最紧张的局面。既然如此,进入绘画的这一顷刻,在想象的帮助下也能模仿动作或情节,寓时间于空间,产生与诗类似的效果。

诗怎样通过动作用暗示的方式描绘物体呢?

按莱辛的分析,诗描写静物时,亦必化静为动,以时间上的承续暗示空间中的绵延,这个动作才是能够引起这个物体的最生动的感性形象。诗通过动作去暗示物体有三种方式。一是化静为

动。诗描绘物体时，不是罗列一连串的静止的现象，而是化静为动，使动作与事物结合起来，借助动作逐步展示事物的细节。例如荷马写阿客琉斯之盾，并不直接描写盾上的镂刻，却描写铁匠制盾时的制作过程，通过制作过程把盾上的镂刻逐点展示出来。二是从美所产生的效果去暗示美。由于诗使用的媒介是人为符号，它不能把美直接描写出来诉诸人的视觉，所以它只能描绘美所产生的效果去暗示美。例如荷马描写海伦的美，很少直接描写海伦的形体，而是写特洛伊国元老们见到海伦时私语赞叹的场面，既然连冷心肠的老人都承认为这个女人进行长久的痛苦战争是值得的，那么海伦的美可想而知，荷马通过这种客观效果，把海伦的美表现了出来。三是化美为媚。就是化静态美为动态美。诗想在描绘物体美时能和艺术争胜，还可用另外一种方法，那就是化美为媚。媚就是在动态中的美，因此，媚由诗人去写，要比由画家去写较适宜。画家只能暗示动态，而事实上他所画的人物都是不动的。因此，媚落到画家手里，就变成一种装腔作势。但是在诗里，媚却保持住它的本色，它是一种一纵即逝却又令人百看不厌的美，它是飘来忽去的。因为我们回忆一种动态，比起回忆一种单纯的形状或颜色，一般要容易得多，也生动得多，所以在这一点上，媚比起美来，所产生的效果更强烈。例如文艺复兴时期意大利阿里奥斯陀在《疯狂的罗兰》这部传奇叙事诗中，描写阿尔契娜美丽的眼睛时，不是描写眼睛的黑和热烈，而是写“雅娴地左顾右盼，秋波流转”，使她的形象至今还能令人欣喜和感动。

总之，诗与画因媒介不同，一宜叙述动作，一宜描写静物。

从以上的描述看来，《拉奥孔》虽然着力于区分诗与画的界限，但莱辛并未把这种界限绝对化，而是看到了这两种艺术之间的内在联系。这种辩证思想是富有启发意义的。

莱辛在欧洲是第一个看出艺术与媒介（如形色之于图画，语言之于文学）的重要关联的人。艺术不仅是在心里所孕育的情趣意

象，还必须借物理的媒介传达出去，成为具体的作品，每种艺术的特质多少要受它特殊媒介的限定。这种看法在现代因为对于克罗齐美学的反省，才逐渐占势力，而莱辛早在一百几十年以前仿佛就已经替克罗齐美学下了一个很中肯的针砭。

莱辛最为中国学界熟悉的，莫过于他对诗与画区分的讨论。为了说明诗与画的本质区别，莱辛曾详细比较诗与雕刻中拉奥孔的形象。讲原理时富于哲理，举实例时中肯得体，他的《拉奥孔》树立了具体分析古典文艺作品的典范，引导当时欧洲人特别是德国人对古典文艺获得较深广的了解，这种研究方式对后来美学和文艺批评的发展产生了一些健康的影响。

把《拉奥孔》仅仅看成是论绘画和诗的区别，是不够全面的，它的深邃含义是借谈两种艺术的区别，阐述莱辛自己作为启蒙主义运动的领袖与古典主义者的主要分歧。其主要意图是引导德国文学艺术走上现实主义的道路，他提出诗画异质说，特别强调诗应该描写人类的行为，画应该描写现实的美，因而使文学艺术接近生活，把人和动作提到首位是有革命意义的。莱辛以《拉奥孔》战胜了死气沉沉、形式主义作风的古典主义，确立了上升时期资产阶级新型的艺术理想。可以说，《拉奥孔》是一部战斗性的著作，具有鲜明的政治倾向，也因之有鲜明的倾向性，才使它的理论具有更大的影响。

当然，莱辛脱离不了他所处的时代和阶级的局限。他本意在《拉奥孔》中着重讨论诗画界限，对美、丑、崇高的论述有欠周密，诗、画的对象范围又过于狭窄。莱辛虽说不上是一个形式主义者，但在不少场合又把美简单归结于形式美。他的美丑观含有辩证法的因素，但也有形而上学的倾向。

丁俊玲

赫尔德

批评之林 1769年*

赫尔德(Johann Gottfried Herder,1744—1803),德国批评家、哲学家,浪漫主义运动的先驱。早年结识了哈曼,经哈曼介绍在里加的一个教会学校当助理教师。期间,写出了《论德国现代文学片断》(1766—1767)和《批评之林或根据最近发表的论文的尺度对美的科学和艺术的一些看法》(1769)。1769年,赫尔德到法国旅行,结识了狄德罗、达朗贝、莱辛、歌德等人,其思想也日渐成熟。1771年以后发表的一系列著作即成为文学狂飙突进运动的基础。主要有《论语言的起源》(1772)、《莎士比亚》(1773)。1776年,他担任魏玛总管及教议会上院议员。魏玛时期,是赫尔德的成熟期。这一时期,他研究了许多领域,发表了大量作品。著名的有《关于人类历史哲学的思想》(1784—1799)、《关于促进人性的通信》(1793—1797)。赫尔德没有专门的美学论著,他的文艺思想散见于其著作

---

* 赫尔德:《批评之林》,选自伍蠡甫主编《西方文论选》(上卷),上海译文出版社,1979年版。

中。而《批评之林》则是赫尔德较为集中论及美的著作。

《批评之林》是对莱辛《拉奥孔》的一个补充。赫尔德从其历史主义的观点出发,对莱辛的美学观点作了具体分析。莱辛不了解古希腊文学艺术所以产生和发展的历史条件,而把古希腊艺术看成现代艺术的典范。赫尔德认为,古希腊艺术是人类一定历史阶段的产物,尽管在许多方面可以成为艺术的典范,但却不能作为我们时代的最高的美。因为在古代世界里,集体的利益高于一切,人们的集体主义观念十分重,个人与集体有着密不可分的关系。这与现代注重个人主义的观点有着根本的差异。如果不加分析地用古代艺术观衡量现代艺术,未免失之偏颇。并且不同时期的希腊艺术也相应地带有不同时期的特点。古希腊的美的艺术的形成是由古希腊的民族性格、教育、生活方式、文化、宗教和国家制度等各方面因素决定的。赫尔德指出,莱辛正是缺乏历史主义观点,才没有认识到古希腊的艺术是在不同于现代的历史条件下产生和发展的,才将古希腊艺术视为艺术的典范。

同时,从历史主义观点出发,赫尔德还对莱辛在《拉奥孔》中所提出的诗与画的区分作了分析。莱辛认为,诗与画的分歧其实是造型艺术与语言艺术的分歧。他虽然区分了诗与画,却有意无意地抹煞了绘画与雕塑、诗与音乐的界限。绘画与雕刻虽同属于空间艺术,但是绘画有绘画的特殊规律,雕刻有雕刻的具体要求;诗歌与音乐虽同属于时间艺术,但这两种艺术的规律也不能等同起来。莱辛虽然也认为空间艺术与时间艺术的界限是相对的而不是绝对的,但他却把静态作为绘画的基本特征,而将动态作为诗歌的主要形态。赫尔德则认为无论绘画还是诗作都是动静结合的艺术。绘画作品不能运动,却可以展现人的动作和思想情感的运动。诗主要描写人物的行为,但也须刻画静态的人物形象。赫尔德的这种用历史主义观点和辩证的方法来分析艺术的思想,成为德国古典主义美学中极有价值的一部分。

从辩证地分析艺术问题出发，赫尔德还认为美是主观与客观的统一体。这首先表现在他对鲍姆嘉通美学观点的批评中。鲍姆嘉通认为美学主要是研究感性的科学。而赫尔德则认为，在审美判断中，主、客观是融为一体的。因为他把美学解释为关于感受美和创造美的规律的科学。对赫尔德来说，美学的基础是现实生活，只有那些相信人民生活也相信艺术及其历史的思想家才能在美学史上有所成就。因此，他非常鲜明地提出自己的观点：美是主客观的统一。以往的美学家往往只从心理学方面主观地加以探讨美，而忽略了对客观对象的研究。针对这一缺陷，赫尔德指出，没有现实对象的客观美，人们就无法产生美的感性，也就不可能产生艺术美的丰富的理论。也即是说，没有客观生活的美，就没有艺术的美。由此出发，赫尔德认为，美学的对象就是研究艺术美的规律，即研究怎样艺术地掌握现实。为此，他不同意康德关于美无利害的观点，他确信：任何东西都不能离开利害关系使人喜欢。一个人所以对美感兴趣，首先是因为美是真的形式，真是美的本质。但他强调美的客观性，并没有忽略艺术地掌握现实的特点。所以，他认为艺术美和现实美不能等量齐观，艺术美中包含有艺术家的审美判断，包含有对对象的本质的理解。在赫尔德这里，可以说艺术美高于真实。由此可以看出，赫尔德在艺术和现实的关系问题上坚持了辩证的观点，一方面认为美与真是统一的，另一方面从把握艺术自身的特性出发，又提出了普遍性和特殊性统一的问题。

王淑芹

歌　德

歌德谈话录 1823—1832年*

歌德(Johann Wolfgang von Goethe,1749—1832),诗人和作家,同时也是一位思想家和美学家。他出生于德国莱因河畔法兰克福市的一个富裕中产阶级家庭,1765—1832年在莱比锡大学学习法律,1770—1771年转学于斯特拉斯堡大学。青年时代,他同赫尔德一起发动和领导了著名的"狂飙突进运动"。1775—1786年,歌德受邀在魏玛宫廷担任枢密顾问和大臣,但沉闷鄙俗的宫廷生活和国务活动使他的理想受挫,正如恩格斯所说:"在他心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争;前者厌恶周围的鄙俗气,而后者却不得不对这种鄙俗气妥协,迁就。"① 1786年,他终于摆脱了宫廷的生活,去意大利游历了三年,由于细心研究希腊古罗马雕塑和文艺复兴时期的绘

---

* 歌德:《歌德谈话录》,爱克曼辑录,朱光潜译,人民文学出版社1978年版。

① 《马克思恩格斯全集》第4卷,第256页。

画，以及各种自然科学，他的美学思想发生了由早期倾向浪漫主义向古典主义的转变。回魏玛后，1794—1805 年，他同大诗人席勒亲密合作，自觉走古典主义道路，共同为创立德国民族文学作出了杰出贡献。歌德的美学思想内容极为丰富，多是结合艺术实践的经验和体会，散见于他的诗歌、剧本、书信、自传、谈话录以及一些零星的论文之中。其主要著作有《葛兹·冯·伯里欣根》(1733)、《少年维特之烦恼》(1774)、《威廉·迈斯特》(1796—1829)、《赫曼与窦绿苔》(1797)、《浮士德》、《诗与真理》(1811—1831)、《说不尽的莎士比亚》(1813—1816)等。

《歌德谈话录》记录了歌德晚年有关文艺、美学、哲学、自然科学、政治、宗教以及一般文化的言论和活动。这本书基本内容分三部分：一、文艺与自然① 的关系；二、文艺中的古典的与浪漫的；三、关于民族文学与世界文学。

一、文艺与自然的关系

在艺术与自然的关系问题上，歌德首先强调的是艺术要忠实地摹仿自然。他在进行自然科学研究的过程中，深切体会到实践对于认识的重要性，因而他在文艺创作中也十分重视从感性经验出发，从个别具体的事物出发。认为文艺应来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。

其次，歌德反对自然主义，要求艺术高于自然。艺术不但要服从自然，而且要超越自然。歌德认为，艺术家对于自然有双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为

① 歌德所讲的自然，是指包围着人的外部客观世界，既包括自然界，也包括人类社会生活。他认为世界是一个充满生命和创造力的整体，不断地运动和变化，它是多与一的统一，一切都是自然，而自然又表现为万物。

他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。歌德认为诗人的任务是根据自然来熔铸成一个优美的、生气灌注的整体（即艺术作品），所以艺术并不是机械的摹仿，而是基于自然的一种创造。歌德有时把艺术作品称为“第二自然”，认为对于艺术家来说，自然只是艺术的材料宝库，艺术家要凭伟大的人格去胜过自然，创造出“第二自然”。

再次，歌德认为，艺术要通过一种完整体向世界说话。所谓完整体，一件事物如果能按照它的本质最完满地表现出来，那就是完整的，也就是健全的。在歌德看来，完整体就是统一体，它包括个别与一般的统一、感性与理性的统一、主观与客观的统一，以及自然性与社会性的统一。艺术创造就是这些对立面由对立达到统一的过程。这个有机的完整体不是靠拼凑自然的材料，而是凭着艺术家丰富的经验、渊博的知识、敏锐的洞察力和具有灵性的内心感受，有机结合起来的。即艺术不但要反映客观现实，而且要反映作者的主观世界或内心生活，这两者还必须融会统一起来，成为优美的、生气灌注的整体。这种完整体不是在自然中所能找到的，而是艺术家自己的心智的果实，或者说是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。艺术家具有这种心智，才关心到“较高的意旨”，使艺术成为自然事物的道德的表现。根据他的观点，他要求美与善的统一，主张文艺所表现的应该限于健全的、光明的、对人类有益的东西，反对写消极的、软弱的、阴暗的方面，如他认为近代文艺的通病是软弱，并反对雨果在小说中写丑恶和恐怖。

正是基于对文艺与自然关系的这种理解，在创作方法上歌德主张艺术要从客观现实出发，不赞成“为一般而找特殊”的从主观自我出发的方法，而要求抓住现实中富有特征的东西，在特殊中显现出一般。这也是歌德和席勒在创作实践和文艺思想中的分歧。歌德认为席勒对哲学的倾向损害了他的诗，这种倾向使他把理念

看得高于一切自然，甚至消灭了自然。歌德认为诗人[①] 的本领，就在于有足够的智慧，能从关键的平凡事物中洞见出引人入胜的一个侧面，一个特殊具体的情景通过诗人的处理，就会变成带有普遍性和诗意的东西。由于艺术家抓住了特殊，抓住了其中健康的因素，即能作为完整的艺术世界的材料而充分显示其特征的东西，他就能建立起他自己独特的风格，也就使他的艺术获得了真正的生命。歌德还认为，艺术创作不能只局限于个人主观的智慧、天赋和感情。他认为一个诗人要是只能表达他主观的那一点儿感情，他还配不上诗人的称号，只有他能掌握住现实世界并能加以表现时，他才算是一个诗人。此后他就有写不尽的材料，而且能写出经常是新鲜的东西，至于主观诗人，内心生活的那一点材料不但很快用完，而且终会陷入习套的作风。这与歌德对时代的看法相同，歌德认为，一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切先进上升的时代都有一种客观的倾向。因此，艺术家应当细心地观察自然，养成对周围事物的敏感，积累丰富的生活经验和内心体验，同时还要有广博的知识和良好的教养，才能把握住现实，创造出优秀的作品。

二、文艺中的古典的与浪漫的

歌德还提出了浪漫主义与古典主义的区别和优劣。歌德所说古典的或古典主义，一般指古希腊罗马的诗及其体现的创作原则和风格；浪漫的或浪漫主义则一般指近代的诗。古典的与浪漫的之分大体上就是席勒所说的纯朴诗与感伤诗之分。席勒和歌德首先提出这两种创作方法的区别。事实上，歌德和席勒在这个问题上的见解基本一致，他们都要分别古代诗和近代诗，都要走古典主

① 德文的“诗人”(Dichter)指一般文学创作者，不限于诗歌作者。

义道路，把古典作为理想，同时也都认为古典主义与浪漫主义可以达到统一。歌德认为古典主义与浪漫主义的区分主要有两点：

第一，古典主义是客观的，浪漫主义是主观的。他坚持诗要从客观现实出发的原则，反对文艺上的主观主义。他认为古典艺术的优点在于客观、自然而真实，而消极浪漫主义文艺只从主观自我出发，完全脱离现实，完全违背了客观自然的真实。歌德讲的古典主义实际上是现实主义。

第二，古典主义是健康的（积极的），浪漫主义是病态的（消极的）。他认为古代作品之所以是古典的，并不是因为它们是古的，而是因为强壮、新鲜、愉快、健康。他认为《尼伯龙根之歌》与《荷马史诗》一样是古典的，这两部史诗都是健康的、有生命力的。而一些作品之所以是浪漫的，并不是因为它们是新的，而是因为病态、软弱。歌德并不是笼统否定一切近代诗，他只反对那种软弱的、病态的文艺，这指的即是消极的浪漫主义，对德国文学发展不利。

三、关于民族文学与世界文学

歌德深深意识到，文学对一个民族的精神面貌具有巨大的影响。认为一个伟大的戏剧体诗人可以使他剧本中所表现的灵魂变成民族的灵魂，高乃依就起到了能培育英雄品格的影响。如果戏剧体诗人认识到自己的使命，孜孜不倦地精益求精，他对民族的影响会是造福的、高尚的。所以，歌德致力于德国民族文学的建立，是要为培养一个伟大的统一的德意志民族作出贡献。

歌德认为，民族文学应该植根于本民族的传统和历史遗产中，这样才能培养出伟大的作家。由于德国当时的分裂状态，一些有头脑、有才能的人物都分散在德国各地，个人间的交往以及思想上的交流都很少有，人们过着一种基本上是孤陋寡闻的生活，很少接触本国真正的民族文化。伟大的民族诗人的出现和真正的民族文

学的建立，有赖于德国的统一，而要培养出一个伟大的、统一的德意志民族，有赖于伟大诗人的出现和民族文学的建立。这是一种互为前提的辩证关系，所以歌德强调在这两方面都作出努力。总之，歌德认为，民族文学和民族作家是伟大的时代和民族历史的产物，要造就伟大的文学和作家，首先必须造就伟大的时代和民族。歌德认为莎士比亚的伟大多半要归功于他所在的伟大而雄强的时代。但是只有外在的客观条件还不够，还要有主观条件：首先，民族作家必须反映全民族思想的伟大、情感的深刻以及行动的坚强和融贯一致；其次，民族作家必须深刻了解和把握本民族的历史和文化，正确吸取前人成功的经验和失败的教训。

歌德不但提倡民族文学，他还最早提出建立世界文学的口号，预言世界文学的时代已快来临。在 1827 年 1 月 31 日与爱克曼的谈话中，他把中国传奇与贝朗瑞的诗加以对比，盛赞中国人的思想、行为和情感更加明朗，更纯洁，也更合乎道德。歌德相信诗是人类共同的财产，他认为一方面应该重视外国文学，另一方面也不应拘守某一特殊的文学，奉它为模范。在歌德看来，世界文学是由各民族文学相互交流、借鉴而形成的，各民族都有自己的贡献，不是把某一“优选”民族的文学强加于世界，民族文学和世界文学不是对立的，而是辩证统一的，各民族的文学都应当既保存自己的特点，同时又吸收他人的长处，使各民族的文学更加丰富，更具特点，也使作为全人类共同财富的世界文学宝库更加灿烂辉煌。

《歌德谈话录》是研究歌德的重要的第一手资料，特别是在文艺方面，记录了歌德晚年的最成熟的思想和实践经验，对于理解《浮士德》剧本本身乃至一般文艺创作问题都是富于启发性的。

刘慧姝

席　勒

审美教育书简　1794年*

席勒(Johnn Christoph Friedrich Von Schiller，1759—1805)，德国启蒙运动时期的剧作家、历史学家和美学家，早期与歌德同为“狂飙突进运动”的主要人物。出生于马尔巴赫，父为军医，学过法律和医学。1781年发表了剧本《强盗》，这是他对封建专制的德国的挑战，剧中发出了“德国应该成为一个共和国”的呼声；后又写了《阴谋与爱情》、《华伦斯坦》、《威廉·退尔》等剧本。他的作品表现了当时欧洲民族解放运动和德国市民阶级的政治理想，符合1789年法国资产阶级革命精神，曾获得“法兰西共和国荣誉公民”的称号。1788年写成《尼德兰独立史》后，任耶拿大学教授，接着完成了历史名著《三十年战争史》。在魏玛时，他开始接触歌德，此后又悉心研究康德著作，深受两人思想的影响，写了不少有影响的美学著作，主要有《舞台是道德教育的机构》(1784)、《论悲剧艺术》、《论悲剧题材产生快感的原因》(1791)、《论秀美与尊严》、《审美教育书

---

* 席勒：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京大学出版社1985年版。

简》、《论崇高》(1794)、《素朴的诗和感伤的诗》(1795)等等。其中《审美教育书简》和《素朴的诗和感伤的诗》则是他最重要和最知名的两本美学著作。

《审美教育书简》共包括 27 封信,从头到尾,形成了一个严密的思想体系。这些信最初是 1793 年席勒写给丹麦王子奥克斯丁堡公爵的。1794 年,信焚于火,他又重写和补充,陆续发表在他主编的《葛雷斯》杂志上。这时,康德的《判断力批判》(1790)已出版,对他影响很大。他在第一封信中就说:"毋庸讳言,我所要谈的问题,大部分是建立在康德的原则的基础之上的。"同时,他已和歌德开始交往,也对他产生了很大的影响。此外,他在耶拿大学教过四年的历史学,写过许多单篇的美学论文,他的思想和艺术修养已臻于成熟。因此,本书不仅是他个人美学思想的一部代表作,而且在西方美学史中也占有不可忽视的地位。促使席勒写本书的目的,主要是法国革命和法国革命所引起的问题。席勒热爱自由和理想,开始他把革命看做是他的理想和自由的实现,但当革命深入下去,雅各宾党人专政,路易十六被送上断头台后,他对革命大失所望。他认为改革社会、实现自由不应当采取革命的暴力手段,而应当"让美走在自由之前",采取他所认为的审美教育手段。他说:"如果我们要实现政治的自由,必然通过审美教育的道路。因为通过美,我们才能达到自由。"这样,他把审美教育当成是人的精神解放和完善人格形成的理想和目的。这就是席勒写作《审美教育书简》的历史背景和目的。本书具体内容如下:

一、导论:只有通过美才能走向自由

(第1-2封信)

1. 研究的基础和方法

康德的哲学是研究美与艺术的根据。主要的方法论基础是:美虽然与感官及感觉有密切关系,但严格的科学研究必须使对象接近知性,因而有时不得不使对象避开感官和感觉,脱离它的直观形式。

2. 研究的目的

艺术是人类理想的表现,艺术是自由的女儿,它是由精神的必然而产生的,不是为了满足物质方面的需求。可是,当今社会中,需要支配一切,功利主义、科学至上主义盛行,艺术的精神、社会功用正在消失。同时,在政治方面,人们都很关注政治问题。在这样的社会风尚下,研究艺术和美似乎成了一件不合时宜的事。但是,我们必须明确,政治问题的解决必须要借助于美学,人们只有通过美才能走向自由。因此,要顶住时代的功利需求和风尚,让美在自由之前先行,因为正是通过美人们才可以走向自由。

二、人性的分裂:社会状况的分析

(第3-10封信)

席勒的美学是以人为中心的,从人的本性的历史演进中确立了美学的地位,从社会现状的分析中提出了美育的课题。

1. 美的性格为从自然国家到伦理国家的过渡开辟了道路

自然国家是历史地自然地形成的，它受盲目的物质必然的支配，一切都是靠强制而产生的。当人类度过童年期进入成年期时，就不再满足这种强制国家，要求建立伦理国家，它源于法则，受道德必然的支配，一切都是人的自由选择。但是，这个伦理国家只是通过理性假设的，因而道德的人也是推论的，而物质的人才是现实的。理性要建立自己的伦理国家，就必须得废除自然国家，这样，为了推论的道德的人就必须得牺牲现实的物质的人；作为人固然因此具有了原来所缺乏的人性和尊严，但这一代价是要牺牲现存的社会，人的生存就陷入险境。

因此，为了保证道德社会在观念中形成的同时物质社会也能继续运行，就必须找到一根支柱。这根支柱既不在人的自然理性之中，也不在人的道德理性之中，它同两者都有关系，又不同于它们，而是第三种性格，即指美的性格，它为从自然国家到伦理国家的过渡开辟了道路。

2. 完整的性格使理想的国家成为现实，使国家与个人达到和谐统一

理性要求一体性，自然要求多样性。观念的人，即纯粹的、理想的、客观的人，体现了永不改变的一体性；时代的人，即经验的、主观的人，则表现出始终变换的多样性。因此，每个个人都有两种性格，即客观的、类属的性格和主观的、特殊的性格。国家代表纯粹的、理想的人，它力求把各具特点的个体统一成一体，如果个人不能把他的主观的、特殊的性格净化成纯粹的、客观的性格，以适应国家形式，国家就与个人发生矛盾。国家为了不致成为个人的牺牲品，就不得不压制个体。

因此，关键在于使人身上的这两种性格统一起来，达到性格的

完整性。既不能为了道德的一体性而损伤自然的多样性，也不能为了自然的多样性而破坏道德的一体性，就是说，人既不能作为纯粹的自然人用感觉来支配原则，成为野人，也不能作为纯粹的理性的人用原则来摧毁情感，成为蛮人。有教养的人具有性格的全面性，只有在人的完整性格的条件下，理想中的国家才能成为现实，国家与个人才能达到和谐统一。

3.时代的进步、文明的发展对人性的完整性的破坏

当今时代的人已觉醒，认识到了自我应受到尊重，真正的自由可以成为政治的基础。似乎已具备了物质的可能性，可以建立理性的国家，但是，事实上现在还缺少道德的可能性。原因在于现在仍然没有完整的性格，因而一切希望只是一个美梦。当今时代的特征是：人类堕落的两种弊病，粗野和懒散汇集于一体。社会的下层中充满着粗野和无法无天，而社会的上层则弥漫着懒散和性格败坏。文明并未给我们带来自由，而是人性的分裂。

在历史上，希腊人是具有完整性格的人，他们的国家虽然简单，但却是和谐的集体。在他们那里，感性和理性还没有严格区分，他们既有丰富的形式，同时，又有丰富的内容，既善于哲学思考，又善于形象创造，既温柔又刚毅，他们把想象的青春性和理性的成年性结合在一个完美的人性里。

但是，近代文明的发展，从两个方面破坏着人的天性的和谐状态。一方面是经验的扩大和思维更确定而必须更加精确地区分各类科学；另一方面是由于国家的复杂化而对各种等级和职业的严格分类。这样直接影响了人的知性思考，在人的内心造成混乱，人只能发展他身上的某一种力，导致性格的片面发展，成为与整体没有多大关系的、残缺不全的、孤立的碎片。这种片面的发展，对文明、人类的进步是绝对必要的，但个体却为了这种世界的目的而牺牲了自己，失去了他的性格的完整性，这肯定是错误的。所以，现

在人要做的,就是要找到更高的艺术即审美教育来恢复他们天性中被破坏了的完整性。

要恢复人的天性的完整性,不能指望现在这样的国家,同样也不能指望观念中的理想国家,因为它本身必须建立在更好的人性之上。所谓更好的人性,就是既要有和谐一致的一体性,又要保证个体的自由和它的多样性。但是,人的天性目前处于分裂之中,人身上的各种力处于对抗之中。在这种情况下,要求和谐一致势必对个体实行专横的统治,给个体以自由势必成为对全体的背叛。因此,只要这种分裂和对抗的状态继续存在,改善国家的任何希望都是不切实际的幻想。要改革国家,获得政治自由,必须首先改善时代的性格,恢复人的天性的完整性。

要恢复天性的完整性,也不能借助于理性。理性的职责仅仅是找到和提出法则,而实行这些法则要靠勇敢的意志和生动的感觉。但是,现在存在的问题是,理智虽已启蒙,但感觉方式还没有改变,追求真理的冲动还没有产生。因此,培养感觉功能是时代的当务之急。

4.政治上的改进必须要借助于艺术和美

政治上的改进要通过性格的高尚化,而性格的高尚化只能通过艺术。艺术虽与时代有关但因艺术家心中有一个由可能与必然相结合而产生的理想,他的创作是发自他心中纯正的理想性格,因而高尚的艺术家不沾染任何时代的腐败,他超越时代。艺术家不是以严峻的态度对待他的同时代人,而是在游戏中通过美来净化他们,他使人们在闲暇时得到娱乐,不知不觉地从他们的娱乐中排除任性、轻浮和粗野,再慢慢地从他们的行动乃至意向中逐步清除这些毛病,最后达到性格高尚化的目的。

因而,时代必须借助美来克服由粗野与乖戾这两种对立的特性而造成的混乱。有人怀疑甚至否认美能起到这样的作用,经验

确实也证明,在一个民族里,国家的繁荣与艺术的昌盛并不是同时发生的,政治的自由与审美修养的高度发展并不是携手共进的。但要真正探讨美的概念,不能从经验中得出,而要从抽象的纯粹理性概念中得出,并进而证明美是人的一个必要的条件。

三、游戏冲动:人性和审美的分析

(第 11 – 18 封信)

1. 人格和状态

高度抽象的人具有两种对立的因素:一是"人格"或"人本身",一是"状态"或"情境"。前者植根于自身之中,永不变化;后者取决于外界的规定,随着时间永远变化。抽象的"人格"就是自我、绝对主体、形式或理性;抽象的"状态"就是现象、世界、物质、材料、内容或感性。这两者在绝对存在(即神)中是统一的,但在有限存在(即经验的人)中永远是两个。既然人同时是绝对存在和有限存在,他具有感性和理性兼而有之的天性,这就向人们提出两个对立的要求:一是要求绝对的实在性,即要使理性形式获得感性内容,使人自身的天禀转化为现实的现象;一是要求绝对的形式性,即要使感性内容或物质世界获得理性形式,使千变万化的现象显示出一体性,显示出和谐与规则。

2. 感性冲动和形式冲动

和以上两种要求相适应,人具有两种相反的"冲动",即推动实现两个要求的力量,这两种力可以称作感性冲动和形式冲动。感性冲动来自人的物质存在或人的感性天性,把人当作个人放在时间之中,要求变化和实在性。它扬弃了人的人格性,把人局限在某种事物和某个瞬间,存在受到最大限度的限制,人不可能达到完善

的程度。形式冲动来自人的绝对存在或人的理性天性，把人当作类属，它使人得以在变化的情况下保持人格的自由，在认识中要求真理，在行为中要求合理。它扬弃时间和变化，把个别事件当作一切事件的法则，把时间的瞬间当作永恒。

3. 游戏冲动和美

感性冲动（物质冲动）和形式冲动（理性冲动）是完全对立的和矛盾的，人的天性的完整性也被破坏，怎样来恢复两者的联系呢？探讨两者的相互作用，这是理性的任务，人完全实现是不可能的。但是，在这样的情况下，即他意识到自由同时又感觉到他的存在，他既感到自己是物质的同时又是精神的，两种冲动就会结合在一起而形成一个新的冲动，称之为“游戏冲动”。感性冲动的对象是广义的生活，形式冲动的对象是本义的和转义的形象，游戏冲动的对象是活的形象，即广义的美。游戏冲动是形式冲动和感性冲动之间的集合体，是实在与形式、偶然与必然、受动与自由的统一体，这样，人性才能完满实现。完满的人性，要求有美的存在，这是理性的法则。

美作为人性的完满实现，既非理性，亦非感性，美是两个冲动的共同对象，也就是游戏冲动的对象。在美的观照中，心情处在理性与感性之间的一种恰到好处的中间位置，正因为它分身于两者之间，脱离了两者的强制。所以，在游戏中，才使人成为完全的人，使人的天性得以发挥，因此，理性作出了断言：人同美只应是游戏，人只应同美游戏。只有当人是完全意义上的人时，他才游戏；只有当人游戏时，他才是完全的人。这将是审美、艺术以及生活的整个大厦。

4. 溶解性的美和振奋性的美

我们已经看到，美是从两个对立冲动的相互作用中产生的，因

而美的最高理想是实在与形式达到最完美平衡的产物。但是，这种平衡永远只是观念，在现实中是不能达到的，所以，观念中的美永远是不可分割的单一的美，但经验的美则是可分割的双重美。在理想美的不同关系中，显示出溶解的振奋的特性，所以，在经验美中就有溶解性的美和振奋性的美，这两种美的作用各不相同，因此，美在经验中就产生了矛盾。

为了使得这两种对立的美达到理想美的一体性，还要进一步研究人的心意状态。我们一般从人性的概念来推导美的概念，但它们都直接源于理性，人性观念的圆满实现就是美。但是现实中的人受到限制，这种限制有两种：一是紧张状态，即单个的力片面活动破坏了人的本质的和谐一致；一是松弛状态，即两种基本的力（感性力和精神力）同时衰竭。人在经验中处于这两种状态，因此，通过美才能消除，溶解性的美适用于紧张的心情，振奋性的美适用于松弛的心情。但“紧张”又有两种情况：一是片面地受情感的控制，感情处于优势；一是片面地受法则的控制，形式占优势。相应地，溶解性的美又显出了两种不同的形式：一是作为宁静的形式缓和粗野的生活，即以形式解除物质的统治；一是作为活生生的形象给抽象的形式配备上感性的力，即以实在解除概念的统治。

美能够消除精神力的紧张和感性力的紧张。美把思维和感觉这两种对立的状态联系起来，但这中间并没有折衷状态。美学要解决这一矛盾，一方面要承认这种对立，将这两种状态严格地加以区分；另一方面，通过美把对立的状态结合在一起，这样美也就扬弃了对立，使这种结合达到完善的程度。

四、审美心境:审美和自由的分析

(第 19 - 22 封信)

1. 美与思维的自由

在感官印象给人以规定以前,人的精神状态是一种被动的可规定性状态,称为空的无限。精神接受了感官印象,空的机能转化成作用力,精神的无限性也随着丧失,因为它被局限在一个特定的对象上。通过感官感觉,我们获得了实在性,而实在性又是通过有限和无限的对立而显示出来的。精神把这两者对立起来的活动,叫做思维。美是一种手段,因为它为思维创造了可以根据思维力自身的规律来进行外显的自由,所以,它把人从物质引向形式、从感觉引向法则、从一个受限制的存在引向绝对的存在。

但是,人的精神中的两种基本冲动在对立状态中同时活跃起来时,两种对立的必然性就相互抵消,以自我意识为前提的人的意识则自由地取得了主宰地位。同时,人又借助于感觉感官来规定我们的状态,这样也不自由。但是,如果感觉与自由意识都现实地存在,那么两种冲动也就随着它们的对象而活跃起来,两种存在都成为实际存在以后,人性才建立起来,这才是自由的基本源泉。

2. 自由心境与审美状态

如果人是完全的,他的两种基本冲动都已经发展,他就开始有自由,否则就没有自由。恢复自由必须给人以"完全"。人始于单纯的生活,终于形式,他从限制走向无限,因此感性冲动发生作用早于理性冲动。所以,感性冲动先行是了解自由的关键。

人不可能直接从感觉进入思维,要从感性规定的状态进入理性规定的状态,必须暂停一切规定,回到没有任何东西给他的感官

以某种印象而给人以规定以前的那种无规定状态。但是原来的无规定状态是没有内容的，而现在的这种无规定状态是有内容的。这样，为了保存人已有的实在性，必须保持状态的规定性，同时为了造成一种不受限制的可规定状态，又必须消除已有的规定性状态。要想既保持又消除状态的规定性，只有一种办法，即给原来的规定性树立一种对立面，通过理性规定与感性规定的对立达到彼此之间的平衡。

所以，心绪从感觉过渡到思维要经历一个中间心境，在这种心境中感性与理性同时活动，所以，这种心境称之为自由心境。如果我们把感性规定的状态称之为物质状态，把理性规定的称之为逻辑和道德状态，那么这种实在的和主动的可规定性状态既不受物质的也不受道德的强制，叫做审美状态。

3. 美是人的第二创造者

审美的可规定性与纯粹的无规定性虽然都是一种无限，但后者是空的无限，前者是充实了内容的无限。美在人的心绪中不产生任何具体的个别的结果，只是把自由完全还给人，而人在感觉的片面强制中和思维的排它性中剥夺的正是自由。所以，美的作用就是通过审美生活归还人由于感性或理性的规定而失去的人性。自然作为人的第一创造者，给了我们取得人性的功能，这一点和美是相同的，所以，美是人的第二创造者。

4. 真正的艺术品把人从禁锢中解脱出来

在审美状态中，我们置身于真正美的享受中，我们均衡地支配承受力和主动力，我们的心绪是自由的，我们就能轻而易举地转向严肃的游戏，转向静止和运动，转向抽象思维和观照。真正的艺术品就是在这种心境中，把我们从禁锢中解脱出来，这是检验真正美的品质的最可靠的试金石。

五、审美的人:审美教育分析

（第23－26封信）

1. 审美的人是感性的人向理性的人发展的必由之路

从感觉的被动状态到思维和意愿的主动状态的转移,只能通过审美自由的中间状态来完成。要使感性的人变成理性的人,必须首先成为审美的人。人在审美状态得到净化提高,因而可以按照自由的法则从感性的人发展成为理性的人。因此,文明的最重要的任务之一,是使人在他的纯粹的物质生活中也受形式的支配,使人在美的王国能够达到的范围内成为审美的人;他必须在受自然目的支配的时候就已经为了适应理性目的而训练自己,必须以一定的精神自由,即按照美的法则,来实现他的物质规定。

2. 感性和理性应完全独立和完全一致地集于人一身

人的发展要经历物质状态、审美状态和道德状态三个不同的阶段。人在他的物质状态中只承受自然的支配,在审美状态中他摆脱了这种支配,在道德状态中他控制着这种支配。

在蒙昧的自然状态下,人受盲目必然性的支配,理性没有出现。当人开始反思自身时,理性就出现了。但理性的出现,并不是人性的开始,人性是由人的自由来决定的。理性的第一个行动是使人的感性依赖性变得没有界限,使人从感性世界上升到观念世界。但是,由于物质冲动对形式冲动的优越性,人会把理性所要求的绝对概念运用到他的物质生存和安乐上去,把他的感性的利益当作行动的依据,把盲目的偶然性当作主宰,甚至人神圣的道德法则也受感性的控制。这些偏离都是物质状态造成的后果,因为理性还没有使自己与物质分离,道德也服从物质。所以,对于人而

言，不是理性或感性单独支配他，他应该是人，两种立法应对立统一于人一身。

3. 美既是我们的状态又是我们的行为

观赏(反思)是人同他周围的世界的第一个自由的关系。美是自由观赏(反思)的产物，但并不是抽象的产物，就像认识真理时一样。人在审美状态中摆脱了物质世界的束缚，但并未摆脱物质世界，这样，意象和感觉互为因果，反思与情感完全交织在一起，因此，美对于我们来说固然是对象，因为有反思作条件我们才对美有一种感觉；但同时美又是我们主体的一种状态，因为有情感作条件我们才对美有一种意象。因此，美固然是形式，因为我们观赏它；但它同时又是生活，因为我们感觉它。总之，美既是我们的状态又是我们的行为。在审美中，实现了从感性依附到道德自由的道路。

4. 审美假象是一切美的艺术的本质

审美心境产生了自由，但审美心境是自然的赠品，只要在想象力脱离现实但又未走上歧路时，感官与精神、感受力和创造力才会均衡地发展，这种均衡是美的灵魂和人性的条件。

人摆脱了动物状态走向人性的标志是：喜欢假象，爱好装饰与游戏。事物的实在性是事物自己的作品，而事物的假象则是人的作品，一个欣赏假象的人，以他所欣赏的东西为快乐。假象有两种：一是审美假象，它与现实和真理有严格的界限，它并不冒充也无须冒充现实和真理，它是正直的、自主的；一是逻辑假象，它与现实和真理相混淆，它伪装现实和真理，它是虚假的离不开现实的。审美假象是游戏，逻辑假象是欺骗。

美的艺术的本质是审美假象。审美艺术冲动发展得早与晚，只取决于人对于纯粹假象的热爱程度。当假象是自主的，放弃对现实的一切要求时，才是审美的。

六、结语:建立审美王国

(第27封信)

审美假象的实现只能通过一种文明来实现,从纯粹的物质状态到审美游戏是一个逐步发展的过程。当人有了物质剩余后,就要追求审美。不论是人或动物,如果他们活动的动力是为了维持生存,他们就是在工作(或劳动);但如果是过剩的生命刺激他行动,他们是在游戏。但这种游戏还是物质性的。等到想象力试用一种自由形式时,物质性的游戏就飞跃到审美游戏了,这是质的飞跃。

但是,在审美游戏的初始阶段,感性冲动还在不断地进行干扰,所以,最初的审美游戏冲动和感性冲动还难以区分。审美游戏开始以追求外界事物为乐,而后追求某种内在的法则。通过这样的途径,即最初是通过属他的东西,最后通过他自己本身,在力的可怕王国和法则的神圣王国之间,审美的创造冲动建立起了第三个王国,即审美的王国。

在审美的王国中,人与人只能作为自由游戏的对象相互对立,通过自由给予自由是这个国家的基本法则。审美国家不同于物质控制的自然国家和道德控制的伦理国家,它通过个体的天性来实现整体的意志和平等的理想。事实上,这样的审美国家只存在于个别卓越出众的人当中!

姚君喜

黑格尔

美　学 1835—1838年*

格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770—1831),德国18、19世纪之交最伟大的哲学家。1788年进图宾根神学院。1793年毕业后,曾经担任家庭教师、大学教师等职,同时进行学术研究。1808—1816年,任纽伦堡文科中学校长。1816—1818年,在海得尔堡大学任教授。1818年之后,任柏林大学教授。

黑格尔的主要著作有:《精神现象学》(1807)、《逻辑学》(1812—1816)、《哲学史讲演录》(1833—1836)、《历史哲学》(1837)、《宗教哲学》(1821)、《自然哲学》(1817)、《法哲学原理》(1821年出版时名为《自然法和国家学大纲》,1833年再版时改今名)等。其著作全集有多种版本。

《美学》,又名《美学讲演录》,是黑格尔哲学、美学思想趋于成

---

* 黑格乐:《美学》,全书分三卷(四册),朱光潜译,商务印书馆1995年版。

熟时期的产物，集西方两千年美学思想传统之大成，代表着德国古典美学的顶峰，也是世界上第一部真正称得上成体系的美学专著。

全书序论

美学，就是“艺术哲学”，或者说，“美的艺术的哲学”。

美学的范围在于艺术美，而不是自然美。艺术美高于自然美。

美学的地位可以由艺术的地位得到说明。艺术和宗教、哲学的职责都是“认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理”。不过，艺术“还不是心灵认识到它的真正旨趣的最高的绝对的方式”。并且，艺术在现代生活中的一般处境对它很不利。

美和艺术的科学的研究方式：一方面，从经验出发，对个别艺术作品进行观照和评价，认识艺术作品产生的历史环境。另一方面，从理念出发，认识它们的自在本体、普遍性。较为完整的方式是“形而上学的普遍性和现实事物的特殊定性的统一”。

艺术的内容（理念）和形式（诉诸感官的形象）都是个别的、具体的、完整的，并且，内容本身已经含有感性的表现。艺术作品所达到的高度和艺术科学各部分的划分原则，都“取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度”。

第一卷 艺术美的理念或理想

序论 美学的出发点：绝对理念，就是“普遍的无限的绝对的心灵”。心灵认识到自己的有限性，从而否定自己，并因此获得自己的无限。

艺术把内在的主体的内容变为客体，取消主体与客体的对立，达到自由与必然、心灵与自然等各种对立的统一。

艺术对宗教与哲学的分别在于使对象(即绝对)呈现出意识的形式。艺术的形式是感性形象,宗教的意识形式是观念,而哲学的最高形式是自由思考。

第一章　总论美的概念　“理念就是概念与客观存在的统一。”概念本身包含了客观存在的各种差异,但概念是观念性的,不能免于片面性。客观存在使之向特殊性转化。当概念获得了客观存在,并在另一体中保持住自身的统一,才是真正的实在的整体,这就是理念。

美的理念与现实形象融为一体。美的理念决定了自己的形象,即内容决定形式;“只有真正具体的理念才能产生真正的形象,这两方面的符合就是理想。”因此,“美就是理念的感性显现”。

对审美主体来说,美不是知解力和意志(欲念)的对象。审美主体不是被动地接受和了解,并且摆脱了实际目的的限制;概念灌注生气于美的对象,保持它的独立自在性。“因此,审美带有令人解放的性质。”主体和对象都是自由和无限的。

第二章　自然美　“理念的最浅近的客观存在就是自然,第一种美就是自然美。”

“只有活的有机的自然才是理念的一种现实。”生命是灵魂及其身体的统一。自然生命是为人的审美的意识而美。

自然美没有使形象成为内在方面的表现,因此,自然美是抽象形式、感性材料抽象统一的外在美。自然美的缺陷在于自然生命的内在因素只是内在的,灵魂没有彻底灌注于外在的每一部分;自然生命都有依存性和局限性。

第三章　艺术美,或理想　进入艺术表现的只能是自由的、自觉的心灵,形象的每一个点都成为心灵的表现。“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物,因而使外在的现象符合心灵,成为心灵的表现。”

理想置身于宽广的外在世界,又把它纳入到自身里,自由自

在，自足自乐。理想的基本特征就是这种和悦的静穆，甚至悲剧的主角也在痛苦中保持镇定。

理想与自然的对立：第一，艺术作品的形象超越了自然的障碍和局限，艺术征服了自然；第二，艺术作品所具有的观念性和普遍性，不同于自然事物的个别分立；第三，平凡的自然也可以由心灵使之观念化之后，用作艺术题材，艺术家提升了内容的意义。

理想的本质是自由、无限、绝对的，而把它用具体形象表现出来，就会现出多种多样的定性。理想的定性与外在情境发生关系，就进入发展，进入了动作或情节。动作或情节的前提首先是“一般的世界情况”，即社会时代背景。“英雄时代”，或者说“史诗时代”、“神话时代”，是理想的艺术表现的最佳现实土壤。在古希腊英雄那里，道德和正义这些实体性的东西与个人的欲望、冲动和意志完全统一，他们的一切行为都是独立自主的。而在现代世界情况中，个人隶属于社会秩序，只是一个受局限的成员。

一般的世界情况经过具体化，形成有定性的“情境”。情境的定性现出本质上的差异和对立，导致冲突，情境才有了严肃性和重要性。冲突破坏了理想的和谐，使之产生矛盾，而艺术的任务是在其中维护自由的美或消除冲突而达到和谐。

动作或情节：动作的起点是冲突，动作就是冲突的斗争和解决。“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实，而动作，由于起源于心灵，也只有在心灵性的表现即语言中才获得最大限度的清晰和明确。”引起动作的普遍力量是艺术的伟大的动力，例如家庭、祖国、教会、荣誉、友谊和爱情等等，而直接发出动作的是人。人心中的普遍力量就是“情致”。情致“是艺术的真正中心和适当领域”，构成艺术效果的主要来源。

理想的外在定性，除了外在的抽象因素的统一之外，是具体的理想与它的外在实在的协调一致：第一，主体与自然之间单纯的自

在的统一。第二,由人的活动而产生的统一。“人把他的环境人化了。”第三,外在环境是与人有着具体联系的宗教、法律、道德等方面的一般的精神关系的总和。

艺术作品所表现的外在世界不仅要与人物协调一致,而且也要和观照者和欣赏者协调一致。有两种极端:第一种是艺术家根据自己时代的文化,任意改变对象;第二种是对过去时代谨守纯然客观的忠实,复现各种外在情况的个别特征。艺术作品真正的客观性来自两者的中和。对时代特征的表现不能流于琐屑和平凡浅薄,同时又要使一般的接受者都可以了解和欣赏。

艺术家的创造活动中的主体性体现在想象、天才和灵感。(1)艺术创造的本领中,最杰出的就是想象。(2)“天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力。”天才还表现在对于技巧的掌握毫不费力。(3)灵感的产生必须先有需要表现的内容。“艺术家应该从外来材料中抓到真正有艺术意义的东西,并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下,天才的灵感就会不招自来了。”

艺术表现的真正的客观性是内容完全揭示出来,灌注于圆满的形象。要把琐屑的东西,连同主体的癖性及其偶然现象一起抛开,使理性的东西得到真实的外在形象。内心生活只用外在事物作隐约的暗示,就缺乏真实而鲜明的表现。

艺术家的主体性和艺术表现的真正的客观性,这两方面的统一就是真正的独创性。

第二卷　理想发展为各种特殊类型的艺术美

美的理念的一些重要差异显现为艺术的各种特殊的类型,它们是美的理念在不同历史阶段的发展——既是理念本身的内在的

发展过程，也是体现理念的具体形象的发展过程。

第一部分 象征型艺术

序论 象征型艺术是艺术的开始阶段，是过渡到真正艺术的准备阶段。象征型艺术一般具有“崇高”的特性。

“象征首先是一种符号。”不过，象征型艺术不是单纯的符号，一方面，它的形象本身含有某种意义；另一方面，形象还有其他的性质，而意义也可以找到其他的形象来表达。因此，“象征在本质上是双关的或模棱两可的”。

象征型艺术起于人的惊奇感。人把自己和客观世界分别开来，用自然事物的形式，把真实而普遍的东西转化成可以观照的形象。但是，这种转化所采取的是勉强的表现形式，“一切象征型艺术都可以看做对内容意义和形象的互不适应所进行的继续不断的斗争”。象征型艺术的意义和表现形式还没有完全契合。

第一章 不自觉的象征 意义和形象的直接统一，精神和物质还没有分别开来。这种观照方式根本不是象征，也没有真正的艺术性。接下来是幻想的象征：意义和形象开始分裂，心灵用幻想的方式把两者结合起来，只形成荒诞离奇的拼凑。

在真正的象征里，意义开始有了独立和自觉，形象则是为了指引到本身以外的东西，两者之间有一种内在的本质的联系，它们在对立之上达到统一，这是一种由心灵创造出来的协调一致。

第二章 崇高的象征方式 崇高初次把绝对精神和感性事物划分开来，并提升到一切感性事物之上。崇高所要表达的是无限，它超越有限事物所能提供的表达形式，因此，“用来表现的形象就被所表现的内容消灭掉了，内容的表现的同时也就是对表现的否定，这就是崇高的特征”。崇高的象征方式否定绝对实体内在于感性事物的关系。绝对实体从感性事物中解脱出来，从现象世界看到自己的反映，呈现实体的事物被贬低到隶属的地位。

第三章　比喻的艺术形式：自觉的象征表现　“所谓自觉的象征表现指的是：意义不只是就它本身而被意识到，而是明确地看做是要和用来表达它的那个外在形式区别开来的。”意义与形象之间的联系取决于艺术家的主体性、他的精神对外在事物的渗透以及他的创造才能。

自觉的象征有别于不自觉的象征和崇高，又是前两个阶段的统一，但是，这种比喻的艺术形式只能作为附带因素出现在艺术作品中。

自觉的象征表现分为两个主要类别：第一，从外在事物出发的比喻，选择某种具体现象来表达一般意义。第二，在形象化中从意义出发的比喻。意义首先呈现于意识，然后主体任意地选择具体形象来进行比喻。

第二部分　古典型艺术

序论　古典型艺术是艺术的中心，是恰当地实现了艺术概念的真正的艺术。

“古典型艺术的独立自足性在于精神意义与自然形象互相渗透。”古典型艺术的意义本身就包含着外在表现的原则。因此，构成古典型艺术的每一方是在本身上与另一方统一。只有人的形象才能做到这一点。古典型艺术是自由个体处于和谐、静穆和幸福之中，忽略和拒绝表现反面、消极、丑陋的东西，因此，“古典型艺术不越出真正理想的纯洁土壤的界限”。

希腊艺术作为古典理想的实现，其现实根源在于：在希腊人的生活里，个人的自由、理想与社会整体的宗教、政治和伦理的信念、原则，两者和谐交融。

古典型艺术的内容和形式的统一只能起于自觉的精神的自由，因此，艺术创作者的地位有所提高，“他的作品显得是理智清醒的人的自由创作”。

第一章 古典型艺术的形成过程 古典型艺术要扬弃象征型艺术的表达方式，使精神与其本身包含的自然因素结合起来。

第一个阶段是贬低动物性的东西。精神达到了自觉，动物不再作为神圣的东西受到崇拜。第二个阶段是旧神和新神之间的斗争。在希腊神话中，以宙斯为首的新神推翻了旧的巨灵神族（一些人格化的自然力量、驾御自然原素的威力以及一些接近于观念性和精神性的神），独立自足的精神个性以及人的形象和行动就获得了巩固的统治。这个转变是古典型艺术形成过程中的关键。第三个阶段是否定过的旧神因素以肯定的方式保留在新神体系里，其中一些旧神保存在艺术表现之中，新神身上也继续保持着某些自然基础。

第二章 古典型艺术的理想 它起源于自由的艺术创造。其内容来自人的精神和人的生活，艺术家把这种内容塑造为完满的形象。

古典理想中的神具有集中的个性，是统一的焦点。神在形象上应显现出精神的镇静自持、雍容肃穆的高贵气象。此外，还有一种平和的哀伤，因为这里仍然含有内在的矛盾，即精神个性和肉体形象之间、无限和有限之间的矛盾。这种矛盾还没有导致具体的冲突和斗争，所以，最适合的表现方式是雕刻。

古典型艺术，特别是造型艺术，适宜表现多神教而不是崇高和一神教。希腊雕刻正是按照多神体系的基本性格，表现他们的差异及其综合整体，把外表上最完备最本质的定性凝定于形象。“作为理想的这种表现方式，作为符合内在本质意义的外在形状，希腊的雕刻形象就是自在自为的理想，为自己而存在的永恒的形象，古典型造型艺术美的中心。”

第三章 古典型艺术的解体 解体的根源之一是所谓命运。诸神从一开始就带上了偶然性，在神们的个性和相对有限性之上，就是约束神和人的必然或命运，“一种超然于个别的神的特殊性之

上的惟一的普遍的力量”。其次，神必须体现为人，从而陷于有限，违反了神的本质。再次，从古典的神到基督教的神，这两者之间的过渡为近代艺术提供了题材。

在古典型艺术的最后阶段，出现了新的艺术形式：喜剧。喜剧描绘现实的否定面，造成古典型艺术的解体。主体开始自觉，以其认识和智慧，对当前现实的腐朽进行讽刺。但是，讽刺不能令人感受到自由的美。

第三部分　浪漫型艺术

序论　浪漫型艺术的基本原则是精神离开肉体，返回到本身。这也就是内在主体性的原则。最高的美不是形象的美，而是精神的美，精神必须完全渗透着实体性的东西。

“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活，相应的形式是精神的主体性，亦即主体对自己的独立自由的认识。”艺术的任务在于表现内心生活反省它本身。“在人身上变成自觉的那种本身普遍的绝对形成了浪漫型艺术的内在的内容意义，所以整个人性和它的全部发展都是浪漫型艺术的用之不竭的材料。”浪漫型艺术不拒绝日常现实的有限事物，也不着意于理想的美，而是本身完满的精神世界漂浮于外在世界之上。抒情是它的基本特征。

第一章　宗教范围的浪漫型艺术　首先是基督的赎罪史。艺术可以描绘种种事迹、与基督有关的一切特殊因素。其次是宗教的爱。“爱就是单纯的精神的美。”这是一种内在的美，表现于亲切的情感，包括基督的爱、圣玛利的母爱和信徒们的爱等。最后是宗教团体的精神：“只有通过解脱有限事物的缺点，人才能成为绝对精神的实际存在，才能成为一个团体的精神……”

第二章　骑士风　骑士风的主要内容是荣誉、爱情和忠贞，它们“标志出由宗教的内心活动的原则进入活跃的世俗性精神生活的必然转变”。

浪漫时代的荣誉是单纯的人格，表现抽象的主体性，标准只是自己对自己的评价，主体认定它与自己同样具有绝对独立性和无限的价值。荣誉要求得到承认，否则，就会酿成无止境的冲突。

爱情的最高原则是主体把自己抛舍给另一性别的个体，在对方身上认识自己，双方形成充实的统一体。爱情建立在精神化的自然关系的基础之上。在现实世界里，爱情会与许多生活旨趣和一些外在的障碍发生冲突。浪漫型爱情的局限性在于它的偶然性。

忠贞是骑士风的一个大原则。在起源时，主体自由地选择效忠的对象，决定效忠的时间；主体在效忠的同时，不违反自己的意愿、欲望，保持自己的财产、权利、荣誉和独立地位。因此，这种忠贞很容易变成靠不住的。

第三章　个别人物的特殊内容的形式上的独立性　艺术满足于现实世界的平凡事物，按照它们本来的样子再造出来，不要求内容和表现的美和理想性。

这一阶段的个别人物性格的独立性表现为一个特殊个性的主体，一方面是顽固的坚定性，另一方面，性格只是深藏于内心世界而没有展现出来，这种人物性格的局限本身似乎就是一种命运。外在的现象世界只是纯然外在的东西，独立发展、演变。目的和冲突也是偶然的，投机、冒险构成一个基本类型，其行动和结果是喜剧性的。

题材的偶然性造成了浪漫型艺术的解体。现实世界只现出它的平凡和有限，主体性提高到主宰的地位，随意运用任何内容和形式。一切客观现象都进入了艺术表现，表现手段本身也成为一种独立的目的，其中具有根本重要性的是创作主体的个人才能的因素，以及沉浸到形象中去的艺术家的精神和心情。

第三卷　各门艺术的体系

序论　各门艺术有着共同的发展过程，就是在艺术上的准备期、繁荣期和衰落期。这些差异可以用来标志各种艺术风格：(一)严峻的风格。重大题旨占据统治地位，忽略次要细节。(二)理想的风格。其主旨是实体性的东西，外在表现的形象饱满、鲜明。(三)愉快的风格。悦人的效果成了一种独立的目的。细节逐渐独立于主旨，投合欣赏者的趣味。

各门艺术的体系：(一)建筑。艺术的开始阶段，还没有适合的形式来表现精神，只是一种外在的反映。(二)雕刻。它以古典型的理想作为内容，并在精神所固有的肉体形象里找到了它的表现。(三)表现主体内在生活或精神的主体性的几门艺术作为一个整体。这就是绘画、音乐和诗(包括史诗、抒情诗和戏剧)。

第一部分　建筑

建筑是最早的艺术，实现了艺术的最初任务。建筑只是根据客观基础创造出一种外在形状，以象征方式暗示具有精神性和主体性的意义。

第一章　独立的象征型建筑　它唤起一些普泛的观念。首先是一些为民族统一而建造的建筑作品。其次是介乎建筑和雕刻之间的作品，意义和形式都比较具体。最后是向古典型建筑、真正的应用的建筑艺术的过渡。

第二章　古典型建筑　它服务于一种外在的目的和意义。它的美在于各种关系的和谐配合，形成符合目的性的完备整体。这是古典型建筑的一般性格。精神性的意义统治着整个作品，建筑形式的一些特殊定性则体现于一些特殊形式。希腊庙宇建筑之令人赏心悦目在于其宽度、装饰和柱廊，各种建筑方式的差异体现于

柱子的风格。而罗马建筑的特色在于拱形结构和圆顶，它把希腊建筑的高尚秀美发展到了富丽豪华。

第三章 浪漫型建筑 它的中心是中世纪哥特式建筑艺术，把独立建筑和应用建筑统一起来，其特征在于对有限的超越和简单而坚定的气象，丰富多彩的细节被结合在一个规则的整体之中。装饰非常重要，它千变万化而归于简朴，使建筑显得坚固而又轻盈。哥特式基督教堂那独立的空间和腾空直上的形式，让人收敛心神并向上提升，与基督教的精神一致。哥特式建筑艺术发展出它的独特形式是在13世纪，与阿拉伯建筑有着某种联系但又有着本质区别。

第二部分 雕刻

雕刻用物质的东西，把精神表现于与之相适宜的肉体形象，使精神和肉体呈现为一个整体。雕刻和环境有重要的关系，经常与建筑相联系。雕刻善于保持自然真相，但在表现精神方面与绘画和诗都有所区别。

第一章 正式雕刻的原则 雕刻的本质内容是肉体中的精神性，它是实体性的，排除了主观、偶然的东西，归于普遍的特性。作为造型的基本类型是人的形象，人把具有意识、情感和思想的精神转化为外在的肉体。

因此，雕刻比象征型艺术和浪漫型艺术都更符合理想，雕刻作为古典型理想的艺术，成为古典型艺术的中心。

第二章 雕刻的理想 希腊雕刻的杰作在自由生动方面达到了最高峰，它们是艺术家的心灵自由的、个性化的创造，艺术家把灵魂完全灌注到自然物质材料中去，细节妥帖忠实，整体气韵生动。理想的雕刻形象中的一些个别因素和形式上的特殊差别，无不显出高度的美感。另外，理想的雕刻形象的个性要求塑造出一系列特殊的个别人物，因为美的理想具有本质上的个性，具有特殊

的性格,美要展现为一系列本身明确具体的形象。

第三章　各种表现方式和材料与雕刻的历史发展　单独的雕像保持着本质的纯洁,不依存于环境,自由自在,流露出幸福喜悦的气象;雕像群就发展到比较动荡的情境,冲突和动作;浮雕(从深浮雕到浅浮雕)向绘画的原则迈进。雕刻的材料包括最古老的木料,到象牙、黄金和青铜,到最适宜于雕刻的大理石。

雕刻的历史发展:第一,埃及雕刻,属于象征型的观照方式;第二,希腊雕刻,逐渐达到古典型艺术的最高峰,它经历了从崇高到秀美的转变。偏好于真实人物造像的罗马艺术使古典型雕刻开始瓦解;第三,基督教的雕刻要处理的是内心世界和精神的主体性,这种宗教的浪漫型雕刻更是一种建筑的装饰。

第三部分　浪漫型艺术

在浪漫型艺术里,精神退回自身,和外在自然相对立。精神的实体性与凡人的主体性不甚紧密地结合起来;特殊细节显出了独立自主性,同时也仍然显出一种精神的反映。

第一章　绘画　绘画使主体性原则发挥作用。它拥有丰富的题材和表现方式,把建筑加以处理的外在环境和雕刻所表现的精神意蕴统一在同一作品里。

绘画的高度完美来自内在心灵亲切而深刻的情感。“绘画的内容的基本定性是自为存在的主体性”,一切都因为主体性的渗透而进入题材范围。适合于绘画的是浪漫型艺术的内容。第一,宗教领域的理想内容是爱,特别以圣母对圣婴的爱为中心。第二,自然风景显现自由生命与主体的契合。第三,日常环境中平凡的现实事物,使内心生活具体化,使对象现出生动鲜明的个性。

绘画从立体转向平面,对于客观事物的表现更具精神性,也更加丰富。第一个重要因素是线形透视。其次是构图设计,它界定了对象的形状和彼此之间的距离。最重要的是颜色的运用,使丰

富的心灵内容获得真正的生动表现。

绘画的构思方式最初发源于建筑和雕刻，走向戏剧的生动性；而颜色的丰满生动的表现发展到了极致，使绘画开始接近音乐。布局上的最高要求是描绘一个细节充分的情境，把各种差异和对立配合成为一个整体；必须具备可理解性，能够揭示它所包含的画意。绘画的性格描绘着重在于能够显出个性特征的细节，揭示具体人物的最内在的本质。

绘画的历史发展：开始用宗教题材，后来逐渐出现了人物形象的现实性，个性和生动的美等因素，直到转向世俗方面。

第二章 音乐 音乐的内容和形式都是主体性的。音乐的材料，即声音，是转瞬即逝的，比物体更具有观念性，又不断否定了这种观念性的存在，因而是一种符合内心生活的表现方式；而适宜于音乐表现的也只有单纯的主体性。主体因素在音乐中的意义还体现于音乐作品的演奏中所涉及的主体性。

音乐和建筑一样，缺乏古典型艺术那种内容和形式的统一，而两者的材料是互相对立的，另外，前者返回内心世界，要求主题明晰，又有充分自由的表达方式，后者使内容外现，要求细节的精工刻画，创作上较有节制。“音乐和诗有最密切的联系”，声音是它们共同的感性材料，但是声音在诗里只是一种符号，而在音乐里成为独立的因素和目的，再者，音乐可以引起情感和感想，但不像诗那样直接表达它们。

音乐的效果是直接针对心情的。声音本身是独立的，它们分出无数细微差异，又人为地融为一体。音乐要克服声音的数量关系与自由的内心生活之间的深刻矛盾。音乐的时间尺度使声音构成一个受到定性的统一体，表现主体的自我感觉和自我意识，拍子、节奏、和声和旋律是音乐所进行的艺术创造。

音乐的表现手段和内容的关系：第一，伴奏的音乐为情感寻求一种具有独立价值的表现，超越于歌词内容的情感之上。第二，独

立的音乐把内容纳入音乐的自由运动。最深刻的主体内心生活是单纯的主体性，只能表现于器乐。最后，音乐的演奏者把音乐作品呈现出来，天才的演奏艺术家可以表现出“最高度的音乐生动性以及其中神奇的秘密”。

第三章　诗　“诗，语言的艺术，是第三种艺术，是把造型艺术和音乐这两个极端，在一个更高的阶段上，在精神内在领域本身里，结合于它本身所形成的统一整体。”

诗在内容和形式上比其他艺术都远较广阔。诗超然于一切特殊类型之上，是一种普遍的艺术。诗比任何其他艺术都更涉及艺术的普遍原则。

诗和散文的区别首先是掌握方式的区别。诗比散文古老，它的精神内容和具体现象浑然一体。诗是一种不同于实践活动的自觉的自我表达，而散文用知解力去掌握现实，因此，诗与散文处于两个不同的意识领域。

“诗的艺术作品必须表现成为一个完满自足的有机的整体”，也要具有最本质的核心和意义；诗应该以创造美和欣赏美作为惟一的目的，同时，“诗本身既是有生命的东西，就应深入到生活里去”，对现实材料进行塑造。诗人需要凭借语言上的修养来弥补感性观照方面的缺陷，把精神意蕴带到意识的光辉里。

诗的内容和表现方式都是观念性的，“诗的观念功能可以称为制造形象的功能”。在散文占据统治地位的时代里，“诗就要有一种自觉的努力，才能使自己跳出散文观念的惯常的抽象性，转到具体事物的生动性”。诗的语言必须保证形象的鲜明性，但是片面追求诗的语言运用会导致诗的沦落。“音节和韵是诗的原始的惟一的愉悦感官的芬芳气息，甚至比所谓富于意象的富丽词藻还更重要”。诗对于音律的艺术刻画迫使诗人按照艺术的规律说话。

诗的分类。史诗描述客观事物，叙述完整的事迹。抒情诗以自我表现为惟一的形式和终极的目的。戏剧体诗把这两种表现方

式结合成新的整体。

(1)史诗。真正的史诗内容本身是独立的,以一个动作(情节)的过程为对象,广泛联系整个民族和时代的精神和客观存在。史诗作为一个有机整体,在进展中保持客观的平静。

史诗的特征:①适宜用作史诗背景的是民族精神已经觉醒,但是宗教、道德和法律等都还没有固定,民族和个人、意志和情感都还没有分裂,人物形象都现出自由的个性。史诗世界应该反映出某个确定的民族的世界,同时反映出一般人类的东西。②整个动作(情节)必须结合具体人物的具体行动,才能达到诗的生动性。所以,"个别人物及其行动和遭遇就成了真正突出的东西"。史诗的主要人物应该包含一般心灵的各个方面的特征,集中了民族的思想和行为的方式,和民族性格中的各种光辉品质。同时,环境也发挥着巨大的作用,和人物构成一个整体。③史诗可以让抒情诗和戏剧体诗的题材作为组成部分而发挥作用。史诗以个别事迹为出发点,又显现出丰富的枝节,而且每一枝节都显得是自由独立的,以自觉的目的、人物的性格和具体动作作为它的整一性和圆满结构的中心。

史诗的历史发展:①东方的史诗,主要出现于印度和波斯,其中心是象征型的。②希腊罗马的古典型史诗才是真正的史诗,荷马史诗是史诗艺术世界的顶峰,维吉尔为罗马史诗提供了最好范例。③浪漫型的史诗,"是基督教的各民族的半史诗半传奇故事式诗歌的丰富发展",很多民族都有各自的杰作。

(2)抒情诗:心灵返回自身,用诗性的语言表达情感;心灵从情感中解放出来,"处于自由独立,心满意足的自觉状态","变成能认识自己和表现自己的自觉状态"。

抒情诗的一般性质:①抒情诗要满足心灵表现自己的要求,它的内容是个别主体及其相关的特殊情境和内心活动,涉及民族精神向某一特殊方面的分化。②抒情诗的整一性来自个别人物及其

思想情感的内心世界，真正的抒情诗人可以完全凭借自己完满自足的内心世界来构成一个艺术作品。③抒情诗特别适宜于近代，因为这时个别人物开始在内心形成一个独立整体。但是抒情诗也不能脱离民族精神而追求抽象的独立性。

抒情诗的历史发展也和史诗一样，首先是东方的抒情诗，带有象征型艺术的特征；其次是希腊罗马的古典型的抒情诗；最后是斯拉夫民族、罗马系民族和日尔曼民族等新民族出现之后，日益发展的浪漫型抒情诗。

(3)戏剧体诗。“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体，所以应该看做诗乃至一般艺术的最高层。”戏剧是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则的统一，通过完整的舞台表演达到真正的生动鲜明。

戏剧的事件起因和冲突来自人类情感和活动的本质意蕴分化成特殊具体情况下的对立的目的，发出对立的动作，结果就是否定了对立双方的片面性，显出永恒真理的胜利。

戏剧比较紧凑，具体表现在地点、时间和动作的三种整一性，但是“真正不可违反的规则却是动作的整一性”，关键在于一个具体的目的在特殊的环境中达到终点，引起冲突的动作最终得到平衡和协调。

戏剧体诗应该为上演而写作，“舞台表演确实就是作品好坏的试金石”。演员的艺术在希腊戏剧中处在最初发展阶段；近代的戏剧演员必须渗透到作品的人物性格里去，演员以其才能、知识、锻炼乃至天才而成为表演艺术家。原先用于辅助的音乐、舞蹈等艺术独立发展起来，形成较不依存于诗的舞台艺术。

戏剧体诗的种类及其主要历史阶段：①悲剧、喜剧和正剧。悲剧的情节包含着实体性的内容，永恒真理和普遍伦理力量具体化为悲剧人物的特殊性格和目的，他们之间发生对立、冲突，最终的结局是个别特殊性的毁灭，永恒真理和普遍伦理力量重新归于平

静统一。喜剧人物的目的没有实体性因素，或者他们虽然试图实现一种实体性的目的，结果却适得其反，喜剧的矛盾更加突出。正剧的重要性不如悲剧和喜剧，近代正剧努力调和两者的掌握方式，希望使各种旨趣、情欲和人物性格协调一致。②东方缺少戏剧所需的个人自由独立意识这一基本前提，因此不利于戏剧艺术的完备发展。希腊才是戏剧体诗的真正起源。近代戏剧的主要内容转向具体人物性格及其在具体情境中的遭遇。③希腊人严格地区分了悲剧和喜剧，两者先后达到完美的高峰。悲剧的主要因素是神性的意识和个别人物的伦理原则以及他们的对立冲突；喜剧的出发点是一种轻松愉快的心情，它的矛盾和矛盾的解决都是可笑的。近代的悲剧采用主体性原则，以人物内心生活为内容，最重要的是人物性格及其冲突。近代喜剧把专逗听众发笑推到极端，没有古代喜剧的爽朗精神和豪放气概，以及深刻、丰满和亲切的幽默精神。

朱生坚

施莱格尔

雅典娜神殿断片 1798—1800年*

弗里德利希·冯·施莱格尔(Friedrich von Schleger, 1772—1829),出生于汉诺威,和其兄奥古斯特·威廉·施莱格尔(August Wilhelm Schleger,1767—1845)同为德国浪漫主义美学家、学者和诗人。青年时代在莱比锡学习商科,后来在哥廷根和莱比锡学习法律和人文科学。1795年发表的《论希腊诗的研究》中,认为美就是人身内部对立的两极的和谐,达到美的途径是"教养"(Building)。1798—1800年同其兄在耶拿共同创办和主办《雅典娜神殿》杂志,共出版六期,合编为三个年鉴,集中体现了早期浪漫派的主张。曾一度任教耶拿,在费希特的影响下形成自己的浪漫主义概念,认为诗大多同时具有哲学、神话、讽刺和宗教的意味,写了不少鼓吹浪漫主义的文章和作品,建立了浪漫主义的诗歌理论,成为浪漫主义运动的核心人物之一,其理论影响了整整一代德国早期浪漫派作

---

* 弗·施莱格尔:《雅典娜神殿断片》,选自蒋孔阳主编《十九世纪西方美学名著选》(德国卷),复旦大学出版社1990年版。

家的文学创作，可以说“年轻的施莱格尔的发展过程是整个运动的忠实的镜子。”① 1808 年转信天主教，鼓吹把浪漫主义概念同中世纪基督教思想结合起来，并在巴黎研究梵文，发表《论印度人的语言智慧》，成为比较语言学的先驱。1890 年起，在奥地利首相府任外交职务，在维也纳作过关于历史和文化的讲演，主编出版过两本关于艺术的杂志《欧罗巴》和《德意志博物馆》，1820—1823 年还主编过天主教刊物《和睦》。1829 年卒于德累斯顿。

施莱格尔一生著述颇丰，多有大型著述问世，但在后世留下影响的并不多，主要有《近代史论》、《古今文学史》、《生命哲学》、《历史哲学》和《语言哲学》等。他的《威廉·迈斯特的理想》和《关于诗歌的谈话》被视为德国写作科学文学史的开端。他的自传体小说《路琴德》，因宣扬无所作为、露骨描写浪漫主义的性爱自由而引起喧哗。他的文集最早刊行于 1822—1825 年，共十卷，1840 年扩展为十五卷。

这里选的《雅典娜神殿断片》是后人辑录的弗·施莱格尔发表在《雅典娜神殿》上的语录，集中地反映了浪漫主义的美学思想。

《雅典娜神殿断片》从浪漫主义诗学、美学理论出发，系统论述了艺术和艺术创作的一般规律，艺术和哲学及其他学科的关系，以及具体艺术形式的审美特征。主要内容包括：

一、关于艺术家及其创作

作为艺术家，不应当只为这些人或那些人写作，他或者不为任何人写作，只为自己本身写作，或者为一切人写作，因此艺术家及其作品和公众的关系是非常密切的。首先，艺术家应该具有全新

① 保罗·亨利·朗格：《十九世纪西方音乐文化史》，张洪岛译，人民音乐出版社 1982 年版，第 12 页。

的、自由创造的思想和个性，并在其作品中表现出来，借以影响整个人类社会。“人们在大地的其他创造物中间是什么，艺术家对于人们就是什么。”因此，作为艺术家，他必须有着对时代及其所处的社会的了解和深刻认识，才能把握整个人类的内在精神；反之，通过艺术家的影响，人类才能作为完整的个性出现。对于人类来说艺术家就是人类至高无上的精神器官，内在的人类精神首先在这里表现出来。所以，浪漫主义的艺术应以表现包蕴着过去、现在、未来的永恒的人类精神的自由创造为主题。

二、诗和哲学应当统一起来

为了打破新古典主义教条对文学的束缚，必须从哲学上对诗进行反思，这就是说诗应是“包罗万象的诗”。“包罗万象的诗”就是综合的诗，其核心就是首先要把被割裂的两种事物结合，这样才称得上“有机”。这就是说诗要把批评和创作在文学产品中统一起来，把哲学和诗这两个割裂开来的领域在一个新的综合中融入对方，从而结合起来，即“任何艺术都应当成为科学，任何科学都应当成为艺术；诗和哲学应当统一起来”。

新古典艺术家的条条框框限制了艺术的发展，如果这样，他们仅仅是一个普通的写作匠和手艺匠，称不上真正的诗人。诗应当对自身进行反思，理解自己的使命，使自己上升到哲学；哲学应当与诗融合，获得诗的外形。“诗越是成为科学，它便越是成为艺术。”

那么，这样一种和诗有机结合起来的哲学是什么呢？法国革命的精神，费希特、歌德等人的思想就包含着这样的哲学，这就是说诗人的哲学是创造的哲学，他以自由的思想和自由的信念为出发点。因此，诗的定义是只能指出诗应当是什么，而不能指出它实际上曾经是什么现在是什么。这就是自由创造的哲学内涵和诗的

完美结合——化二为一。

三、浪漫主义的诗的特征

《雅典娜神殿断片》第116条作为施莱格尔早期思想的纲领和浪漫主义的概括,一向被人征引。“浪漫主义的诗是包罗万象的进步的诗。它的使命不仅在于把一切独特的诗的样式重新合并在一起,使诗同哲学和雄辩术沟通起来。它力求而且应该把诗和散文、天才和批评、人为的诗和自然的诗时而掺杂起来、时而溶和起来。它应当赋予诗以生命力和社会精神,赋予生命和社会以诗的性质。它应当把机智变成诗,用严肃的具有认识作用的内容充实艺术,并且给予幽默灵感。……惟有它是无限的和自由的,它承认诗人的任凭兴之所至是自己的样式,是独一无二的东西,是比任何个别的样式还要大的东西。它是诗的全部总和,因为任何的诗在某种意义上都是而且也应当是浪漫主义的。”这一纲领基本上概括了浪漫主义的诗的特征。事实上,这里所说的“浪漫主义的诗”,已远远超出了纯艺术的范围,它“成为比任何个别的样式还要大的东西”,成了一个涵盖面很广的文化、哲学范畴。

1.浪漫主义的诗的主旨,即“包罗万象的进步的诗”

包罗万象的诗不仅仅在于浪漫主义的诗把一切独特的诗的样式的合并及与哲学的沟通,主要还是诗及艺术与生命力和社会精神的融会贯通,诗本身进入生活,生活本身向诗转化、成为诗。所以,“只有浪漫主义的诗像史诗那样能够成为整个周围世界的镜子,成为时代的反映”。同时浪漫主义的诗能够超越现实,描绘出一幅自由的精神图景。这就是说,为了实现人生的自由和完整性,必须要借助于诗,因为只有在诗的王国才是惟一自由的,如前所述,只有艺术家才是完整人性的体现和至高无上的人类精神器官。

所以，诗和人生、精神是完全统一的，追求诗就是追求自由，“包罗万象的诗”就是“人生的诗”。

2.追求无限和自由创造是浪漫主义诗的基本原则

浪漫主义诗的创作的基本规律是任凭兴之所至，即追求无限和自由创造。首先，浪漫主义的诗已和人生合二为一，整体性、综合性是其基本特征，所以，随着它所展现的世界图景的不断扩大，随着它同哲学及其他学科的融合，故而，浪漫主义的诗自始至终处于不断的发展变化之中，也就是说，浪漫主义的诗是一个不断生成的过程，在这个过程中，不断有新的内容、形式出现。它朝着所追求的目标不断发展，却不会臻于完成。其次，浪漫主义的诗的自由创造，不是一种随心所欲的行为，但它又是自由行为，这种自由创造是一种天才行为。最后，为了达到这样的自由创造，还有如下具体的要求：第一，真正自由的创造应该建立在对各学科都有所了解的基础上，如哲学、语言学、文艺批评、历史、修辞等等。第二，自由创造时要自我克制，尽可能地远离自己要写的题材，对它缺少兴趣，因为当对所写的题材过于感兴趣时，就受热情控制而投入其中，作家的思想因受激情影响，反而是不自由的，所以，这种自我克制是非常必要的。第三，自由创造中，理性和非理性要结合起来，不能过度渲染非理性的自由，这样将会变成不自由；同时，也不应该过于匆忙地限制自己，而应该以自我创造为前提，自我限制不能太过分。

3.浪漫主义的诗是总体艺术，哲学、修辞学、批评等都是其中的成分

包罗万象的诗这一概念也含有包括文学的所有体裁并把它们糅合成一体之意。首先是诗和哲学的融合。共同的哲学研究和共同的诗歌创作普遍地和有效地结合在一起的话，就标志着科学和

艺术发展的崭新的时代将要来临。这一问题，前面已有阐述。其次是诗化了的诗评。只有通过诗才能批评诗，如果艺术评价本身不是艺术作品，那么在艺术世界中也得不到公众的认可。其三是诗和语言学的统一。真正的艺术家必须对语言有所研究，还应当成为语言学家。

由此，从浪漫主义的观点看来，伟大的诗人的作品往往散发着姐妹艺术的气息。如以绘画为例，米开朗基罗、拉斐尔、科里卓[①]等艺术家就具有各种艺术素养并在他们的作品中体现了出来。甚至那些最古怪的和荒诞的诗的变体也有它们的价值，只要它们具有独创性，那么，它们也属于包罗万象的艺术的一部分。

四、关于小说

《雅典娜神殿断片》中对小说的理解也是基于浪漫主义的诗的基本理论的。

1. 小说的题材

许多卓越的长篇小说也就是某个富有天才的人的全部精神生活的综合报告、百科全书，不仅仅如此，在每个有文化的人的内心也蕴蓄着一部长篇小说，只不过是没有把它写出来而已。一个作家，他必须时时要有创新，这样他所创作的各部小说就构成了一部巨大的长篇。

2. 小说的人物

一部开放的小说中不应该有一个核心的主人公，就如一个民

① 科里卓，原名安东尼·阿勒格里（约 1489—1534），文艺复兴时期意大利写生画家。

主的人对自己和对别人，都不仅是目的，而且还是手段一样，一部开放的艺术作品中的全部人物是平等的，都应当同时既是目的又是手段。

3. 小说的意蕴

长篇小说是苏格拉底式的自由的对话，它要真正能够反映生活，并且把对生活的理解和认识全部贯穿、融会于作品之中，不能有说教的成分，如局部论证或分析等手法。

姚君喜

谢　林

艺术哲学　1802年*

弗·谢林(F·W·J·v·Schelling,1775—1854),德国古典哲学的主要代表之一,客观唯心主义哲学家,其哲学发展过程有自然哲学、同一哲学和启示哲学等阶段。他于1790年开始在图宾根神学院攻读哲学与神学。1798年,23岁的谢林开始在耶拿大学任教授,此后又曾在埃朗根大学、慕尼黑大学、柏林大学担任教授。

谢林的主要著作有《对自然哲学的看法》、《先验唯心论体系》、《我的哲学体系解说》、《哲学与宗教》、《人类自由的本质的哲学探讨》等。

谢林的《艺术哲学》产生于"同一哲学"阶段,即认为主体和客体、存在和意识统一于"绝对的同一"之中。它成为从康德到黑格尔的德国古典美学发展中的一个阶段。

艺术与哲学有着内在的同一,而两者的区别在于:艺术是现实的、客观的,哲学是理念的、主观的。艺术是反映人类精神的自由

---

* 谢林:《艺术哲学》,魏庆征译,中国社会出版社1996年版。

的创造,它的高度统一和有机结构显示出整体的美。哲学是不可分的统一的整体,它总是直接关注绝对者,或者关注包容和复现绝对者的特殊者。艺术哲学是艺术与哲学的对立之结合,"一般说来,艺术哲学是绝对世界在艺术形态中的反映"。

艺术哲学的任务在于说明:艺术和哲学都以绝对者为本原,哲学之真和艺术之美都以绝对者为它们的初象。神话是一切艺术的质料和范型——理念进入实际的直观,构成一切艺术作品得以产生的普遍的和绝对的艺术质料,"这些实际的、被赋予生命和存在之理念,乃是神;因此,作为现实者之理念的普遍象征或普遍再现,见诸神话"。艺术形态的划分主要有造型艺术和语言艺术两大类,分别构成现实的和理念的统一序列。这两种不同性质的艺术形态的对立在时间范畴中显现为古希腊罗马时期艺术与近代艺术之对立,而在艺术的历史中,最鲜明的展示了一切艺术作品的本质和内在的统一。

一、艺术哲学的一般范畴

1. 一般和整个艺术的构拟(第1编)

艺术的定义,来自它在宇宙中的地位的规定。

绝对者,即上帝,作为自身之无限的确立,是"绝对的大全"、"绝对的总体",其永恒性与时间无任何联系,"绝对者本身既非有意识的,又非无意识的;既非自由的,又非不自由的或必然的"。宇宙本身即是上帝。宇宙包容着现实的统一体、理念的统一体以及两者之不可区分。

艺术的地位就在于理念者与现实者之不可区分,它们作为不可区分体,通过艺术而呈现。理念世界对应着真,与必然相适应;现实世界对应着善,与自由相适应。因此,"美乃是现实中所直观

的那种自由与必然之不可区分”;“艺术乃是自由与必然之绝对综合或相互渗透”。与艺术的范畴相关的原理还有:哲学通过艺术而直接客观化;艺术的创造是有意识的和无意识的活动在作品中的统一;“任何艺术的直接始因乃是上帝”;“艺术呈现为自在自存的事物诸形态的现实映象,从而呈现为初象诸形态的映象”。

2. 艺术质料的构拟(第2编)

一切特殊事物将绝对者的整体本质纳入自身,而对自身说来乃是绝对的整体,却仍然不失为特殊者。一般者与特殊者相复合的结果成为理念,成为神。神的绝对理念性决定了他们的绝对现实性,“正是理念者即真实者,而且较之被称为现实者的要真实得多”,在这个意义上,神“对希腊人说来较任何其他现实尤为现实”。诸神与所谓道德的尺度无关,而永远共享绝对者的福乐。诸神形象的基本规律,乃是美的规律;他们之间有明确的区分,又有不可区分的同等的绝对性。诸神之间形成某种有机整体,形成与真实世界相隔离的绝对世界,可以借助幻想而进入直观。神祇故事自成一体,即为神话。“神话乃是任何艺术的必要条件和原初质料。”“神话既然是初象世界本身、宇宙的初始普遍直观,也就是哲学的基础,而且不难说明:即使希腊哲学的整个方向,亦为希腊神话所确定。”

古希腊诗歌与近代诗歌在神话方面的对立:普遍的世界精神在诗歌、哲学和宗教中均将自身展示于理念的和现实的两种表征的对立;“现实主义的神话在希腊神话中臻于其鼎盛;伴随时光的推移,理性主义的神话则完全演化为基督教。”“希腊神话的质料,是自然,是对作为自然的宇宙之普遍的直观;基督教神话的质料,是对作为历史、作为幻象世界之宇宙的普遍直观。质言之,这是从古希腊宗教和诗歌向新的宗教和诗歌过渡的真正转折点。”在希腊神话中,有限者映现无限者,是对无限者的象征式表述,有限者意

指某种自在者，自身被赋予某种无限性，甚至允许反抗神圣者——这甚至成为崇高的准则；而在基督教神话中，有限者纳入无限中，成为无限者的比喻，其本身乃是无，有限者从属于无限者——这种无条件的从属成为美的准则。

3. 特殊者（即艺术形态）的构拟（第3编）

艺术的绝对始因乃是上帝，上帝通过理念与人相关联；人的理念，即人的本质，客观化于灵魂和躯体，与灵魂形成统一体，成为艺术作品的创造者。普遍的质料转化为特殊的形态，从而面临新的对立，主要是崇高与美、素朴与感伤、风格与手法的对立。

在艺术作品中，崇高使无限者呈现为有限者，而美使有限者呈现为无限者。自然的崇高，在于超过我们的感知能力的广袤和我们的体魄不可抗拒的威力，所谓混沌是其基本直观，成为无限者的象征，“通过对混沌的直观，理性臻于对绝对者的普遍认识”；精神的崇高，在于悲剧人物作为无限者的象征，置身于一切苦难和厄运之上，只有通过心灵而成为胜利者。在崇高者中，有限者与无限者之间呈现出对抗，而在美好者中，两者处于调和状态。因而，崇高者与美好者之间的对立并非本质的和根本的，崇高者和美好者作为绝对性的显示，均将对方纳入自身。

素朴与感伤的对立呈现于诗歌，席勒的《论素朴的与感伤的诗》对此作了最好的阐述，譬如：“素朴者乃是自然，感伤者寻求自然。”“素朴的心灵自然地感知，感伤的心灵则感知自然。”两者的对立在古希腊与近代相比较时尤为彰显。素朴诗人和感伤诗人的差异可以归结于：前者只有未加意识的客体，后者则伴之以主体的意识。素朴者的外在表现以叙述的平易、明快和严峻的必然为特点，后者则进行多愁善感的反映。但是，这种对立“无非是现象的对立”，“诗歌本身因其绝对性，既不是素朴的，又不是感伤的”。

风格是“艺术之普遍的和绝对的形式与艺术家之特殊的形式

之不可区分体”,因此,风格是绝对的——而手法是“非绝对的、非成功的、非完善的风格”。近代艺术家的风格,形成于从特殊者至普遍者的趋向中。从反义理解手法,就是所谓矫揉造作。

以上是关于一般艺术作品的理论。关于具体的艺术作品,可以根据作为艺术本原的绝对者客观化于现实的统一体或理念的统一体来进行划分:造型艺术是艺术世界的现实范畴,语言艺术是艺术世界的理念范畴。

二、艺术哲学的特殊范畴

4. 现实序列与理念序列对立中之诸艺术形态的构拟(第4编)

(1)艺术世界或造型艺术的现实范畴

造型艺术分为三种基本形态:音乐、绘画和雕塑。

音乐是现实的统一体本身以纯粹的样态成为象征的艺术形态,音乐具有时间上的延续性,另外,“音乐乃是灵魂之现实的自行活动的数”。节奏、转调和旋律等音乐诸形态“作为被实际直观的理念的形态”,乃是“可见的宇宙本身(按指诸天体)之可闻的节奏与和谐”。

绘画是普遍者与特殊者的不可区分性中的理念统一作为象征之艺术形态,绘画在空间中再现形象。绘画的一般范畴是素描、明暗处理和色彩。根据对象的不同级次,绘画依次分为静物画、花卉和水果画、动物画、风景画、肖像画和历史画。绘画对于理念的表现有两种方式:比喻的和象征的。比喻有实际的、道德的或历史的,它对理念的表现应尽可能简洁;象征的绘画的对象就是理念本身,象征画的要求是“一切从属于美”,在宁静的状态中,人成为理念的镜子,达到真正本质的统一和不可区分的美。

雕塑是以现实形式表示事物的本质和理念范畴的艺术形态,

是现实与理念的绝对同一、无限者凭借有限者的完满呈现。雕塑包括建筑艺术、浮雕和狭义的雕塑艺术三种形态,其中,建筑艺术是雕塑中的音乐,而浮雕是雕塑中的绘画。“雕塑作为理性的直接表现,主要借助于人的形体表现其理念。”雕塑艺术的三个范畴分别为形态表现中的严整、明晰的真,基于均衡和匀称的优雅,以及作为两者之综合的最完满的美。雕塑可以通过对镇静自若的神的表现,满足自身最高的企求。

(2)艺术世界或语言艺术的理念范畴

语言艺术凭借某种普遍者本身(即语言)来表现理念,因此,诗歌正是“绝对的创造或绝对的自我之直接类似者”,可被看做任何艺术的本质。神话对诗歌具有至关重要的意义。古希腊诗歌与近代诗歌的区别:前者在理性上有所限制,而后者是无限制的。

诗歌的语言遵循自身的内在规律,即节奏,包括节律和音节的变化。诗歌以素朴为上,而其中的借喻、转喻和其他修饰语也是美的主要成分。

诗歌的类型分为抒情诗、叙事诗和戏剧诗。

抒情诗:它直接产生于主体,有限者、特殊者居于主导地位,因此是“主观类型的艺术”。和音乐一样,抒情诗只是以一种声调、一种基本情感居于主导地位,因而尤为从属于节奏。抒情诗最富有自由性,而有限者和无限者的对立造成了抒情诗的激情。古希腊和近代抒情诗的差异:前者鼎盛于社会繁盛、共和制确立时期,后者产生于生活骚乱、社会衰颓时期;前者主要赞颂豪迈的品德、征战和友情,后者着力于爱情等等。

叙事诗:它表现客观的历史画面。在叙事诗中,有限者与无限者、自由与必然相互契合,处于统一之中。叙事诗既描述动态的情节,又描述静止的瞬间的情景,因而是超时间的。由于一切事物在绝对中的同一,叙事诗的肇始和终结带有偶然性,而其间一切宏大和微小的事物都有同等的地位,一切处于平衡之中。最后,“诗歌

或诗人作为至高的、情感所不可企及的实体，居于一切之上”，“他泰然自若地俯视一切”，丝毫不为所动。

叙事诗是最客观和最普遍的诗歌类型，其质料必然是普遍性的，因此，叙事诗与整个诗歌的质料相结合，与神话有着显著的同一。叙事诗诸体裁中，有相对客观的哀歌体诗和田园诗，相对主观的教诲诗和讽刺诗。近代诗歌史在叙事诗方面也进行了多种多样的尝试。

戏剧诗：它是抒情诗和叙事诗的综合，“在这种描述中，所描述者是客观的，犹如在叙事之作中，而主体则处于情感萌动中，犹如在抒情诗中”。“一般说来，戏剧只能产生于那种真正的和实际的斗争”，因此，“悲剧是第一种形式，而喜剧则是第二种形式，因为它无非是产生于悲剧之反其道而行之”。

“悲剧的实质在于主体中的自由与客观者的必然之实际的斗争”，而其结局是两方完全的不可区分，既是战胜者，又是被战胜者。按照亚里士多德的表述，真正悲剧性在于，悲剧人物由于命运之不可违抗而阴差阳错的成为获罪者。而悲剧的内在涵义在于，主人公甘愿忍受罪责和惩罚，乃至以生命的丧失显示其自由意志，显示自由的胜利。悲剧就由此使人净化。希腊人在悲剧中寻求正义与人道、必然与自由的平衡，使最高的道义得以体现。

在悲剧中，一切事件都是必然，情节呈现为一致的和稳定的整体，只能内在的完成于主人公的心灵，神的干预与悲剧的本质格格不入。在悲剧的外在形式中，最主要的是时间的不间断性，而实则是情节的不间断性和统一。另外，“希腊悲剧中的合唱，乃是至高无上的技巧之最佳的和最激动人心的创举”。

喜剧的规律是“必然或同一则呈现主体，自由或差别则呈现客体”，关系的转变和倒置引起明显的矛盾，而这种关系之完全相悖和不可能构成了喜剧效果。喜剧的最高表现，在于展示特殊的性格，特别是社会性格。古希腊的喜剧来自自由国家的社会生活和

政治生活，而晚近的喜剧则逐渐降至家庭道德和情态领域。

近代戏剧诗最高表现者是莎士比亚，从中可以得到关于近代戏剧诗的基本要点：首先，近代戏剧诗的基础是以悲剧成分与戏剧成分的混糅为原则。其次，在近代悲剧中，“人物的性格取代了古人的命运”，“呈现为不可抗拒的必然”。由此，莎士比亚应称之为“最伟大的性格描述创始者”。再次，近代戏剧具有极度丰富和充实的表现力，以理念为基础，描述包罗万象的现实世界。另外，近代戏剧在形式上也有种种变异。

朱生坚

叔本华

作为意志和表象的世界 1819年*

阿瑟·叔本华(Arthur Schopenhauer,1788—1860)是德国近代伟大的哲学家,意志哲学的开创者和主要代表,他的理论不仅奠定了唯意志论的基石,同时对马赫主义、实用主义、生命哲学甚至对弗洛伊德的精神分析学说都有一定的影响,是西方现代思想的发轫。他早年漫游式的教育使他熟悉世界甚于熟悉书本,先学医,后改学哲学,先后研究过柏拉图、康德、印度哲学和佛学,并在此基础上创立了自己的意志哲学体系。他早年备受冷遇,晚年功成名就,主要作品有《论充足根据律的四重根》(1813)、《作为意志和表象的世界》(1819)、《康德哲学批判》(1819)、《自然界中的意志》(1835)、《论人的意志的自由》(1839)、《伦理学的两个基本问题》(1841)等。

叔本华是西方思想界从近代走向现代的标志,作为过渡性人物,他的思想一方面难免带有旧思想的印记,一方面又天才地提出

---

* 叔本华:《作为意志和表象的世界》,石冲白译,杨一之校,商务印书馆1982年版。

了许多对现代西方思想产生了巨大影响的观点。《作为意志和表象的世界》是叔本华哲学思想的集中体现，他把世界划分为表象和意志两部分，认为表象世界由充足根据律构造和支配，不存在自由；意志是一种盲目冲动的力量，也不可能存在自由，它通过柏拉图式的理念等级体系客观化为表象世界。艺术即以纯粹观审的方式对不同层次理念的模仿和再现，让人超越表象的变动不拘而达到永恒意志的客观性，模仿与理念的符合程度以及相应的理念在等级体系中的位置决定了艺术及其所表现的美的等级体系。模仿理念的艺术及其所表现的美不是最高的，最高的艺术——音乐是意志的直接表现，引导人超越意志的欲求而达到对意志的纯粹认知。人既是根据律构造的表象的存在，又是自由意志活动的主体，自由意志以动机的方式表现在人的表象存在中，人并未获得自由，陷于痛苦之中，解救的办法是通过艺术和道德达到生命意志的否定。审美是暂时的解救，人在审美中暂时超越表象世界，摆脱意志的纠缠，进入清静境界，获得主体的自由，但无法持久；道德消灭意志，让人进入永恒的“无”并获得自由和真正的解脱。

一、世界作为表象

1. 哲学的起点

表象是人意识上最初的事实，是哲学思维开始的起点，当人意识到呈现于自己面前的并非实体而是由感官感知到的表象时人就开始进行哲学思考了。

2. 主体与客体的二分

作为表象的世界有着本质的、必然的、不可分的两个半面：认识一切而不为任何事物所认识的就是主体，它是世界存在的先决

条件，一切存在都是对于主体的存在，世界只是以主体为条件并与之相关的客体或直观者的直观，即表象；世界是表象而非独立于主体的实在，表象的世界是主体应用根据律构造出来的，因此表象首要的、本质的基本形式是主客体的分立，即任何表象只有在主客体分立的形式下才可能存在和想象，因此主体和客体只相对于对方才有意义，双方互为界限，客体的起处就是主体的止处；主体在任意生物中都是完整的，因而不存在于时间和空间之中。客体的存在形式就是时间、空间和因果性，表现为杂多性；对客体的认识从主体也可以完成，即对先天存在于我们意识之中的根据律进行分析，而根据律是客体所具有一切形式的共同表述，根据律的不同形态是客体不同类型的原因和依据。

3. 根据律的不同形态和表象的不同类型

表象世界由充足理由律构造和支配，客体的各种形式寓于根据律的不同形态中，根据律的每一形态圆满地支配着所属一类表象，认识该形态即揭示整个一类表象的本质。根据律的不同形态、表象的不同类别及其性质如下：

<table>
<tr><th colspan="2">表象的类型</th><th>主体方面</th><th colspan="2">性　质</th></tr>
<tr><td rowspan="3">直观表象</td><td>时间</td><td>悟性和感性</td><td>先后继起</td><td rowspan="3">同类表象之间的关系</td></tr>
<tr><td>空间</td><td>悟性和感性</td><td>部位</td></tr>
<tr><td>物质</td><td>悟性和感性</td><td>因果性</td></tr>
<tr><td rowspan="2">抽象表象（哲学、科学）</td><td rowspan="2">概念</td><td rowspan="2">理性</td><td>对认识根据的关系</td><td>以直观表象为根据</td></tr>
<tr><td>理性的实践意义</td><td>理性的反思无法让人获得解脱</td></tr>
</table>

直观是一切证据的最高源泉，概念所表达的是直观知识的另一种表示方式，是表象的表象，以直观知识为最终根据。

二、世界作为意志

1. 意志把人与其他一切表象区分开来

人是表象者和表象、主体和客体的统一体，因此服从根据律；但另一方面人的行为又受意志的支配，身体的活动是客观化了的进入直观的意志活动，身体是客观化了的成为表象的意志，因此表现为身体活动的意志活动不在因果性关系中。对身体的一切作用都表现为对意志的直接作用，即痛苦和快感，对意志的认识是在对身体具体活动的直接认识中进行的，因此身体与意志同一。

2. 意志是一切表象之后的自在之物

反省思维使我们超越表象而达到内心最直接的意识，认识到作为一切表象之后的自在之物的意志，认识到意志完全不同于它的现象，现象的一切形式与它本身毫无关系，因此在各种形态的根据律作用范围之外；但意志的现象都服从根据律，意志以动机和自然的合目的性在必然性中表现出来。人一方面作为表象的存在是主体根据充足理由律构造的结果，一方面又体现为根据意志的要求进行构造活动的主体，因此一方面意识到意志的自由，一方面又受到根据律必然性的约束，感受到欲望的永恒及其实现手段的有限之间存在矛盾的痛苦。

3. 意志通过柏拉图式的理念客观化并具有不同的等级

意志通过柏拉图式的理念等级体系客观化为不同等级的表象世界，最低的一级表现为最普遍的无机界的自然力，是一种盲目的冲动，远离一切直接认识的可能性，没有个性特征的印记，只是被个体化原理所复制，意志之间的纽带是原因；在植物界、动物界的

自然运行部分(内部系统、生育成长等)意志仍是无知无名的冲动,意志之间的纽带是刺激;成熟的动物出现认识,行为由动机触发,出现表象的世界及其所有形式,但其表象世界只有直观表象并束缚在现在,意志受表象世界的干扰;人是意志最明显和最完美的客体化,但还不能体现意志的本质,只有通观一切意志客观化的现象才能对意志的统一性和单一性有真正的说明,认识到这个世界一切部分之间的和谐及其两重目的性:使有机体个体内部所有部分之间协调以求生存的内在目的和世界各部分之间协调统一以使世界得以生存的外在目的性。

三、理念:独立于根据律之外的艺术的客体

1. 理念是意志直接的客体性

理念是意志在一定级别上的直接客体性,独立于根据律这一最高个体化原则之外,它与个体的关系是个体的典型对理念的摹本的关系,理念的全体把自己展现在无数个体和个别单位之中。作为个体的主体无法运用根据律来认识理念,只有把认识着的主体的个体性取消,放弃对事物的传统看法,不再按根据律诸形态的线索去追究事物的相互关系,而让全部意识以宁静地观审的方式为恰在眼前的自然对象所充满,浸沉于直观中,使认识的主体成为纯粹的、无意志的、无痛苦的、无时间的主体,这时作为认识对象的个别事物就转变成作为其种类的理念,认识也变成对永恒不变的理念的认识,认识的主体和客体不再可分。

2. 艺术是对理念的认识方式

艺术凭借天才使原来服务于意志的认识摆脱欲望的纠缠,达到纯粹直观,在直观中达到理念这一最完美的意志的客观性,因此

艺术是独立于根据律之外观察事物的方式，它的惟一源泉就是对理念的认识，惟一目标是传达对理念的认识。艺术复制由纯粹观审得来的永恒理念，复制这世界一切现象中本质的和常驻的东西，把观审的对象从时间和空间中拉出，随时实现其目的。

3. 天才

认识理念的能力是一切人共有的，天才超越常人之处在于他能在更高的程度上达到这种认识方式并长久持续，这就使天才得以在认识时保有一种冷静的观照能力，凭借这种能力他把认识了的理念在艺术品中复制出来并传达给人。从审美对象角度看，艺术作品与自然、生活本质相同，只不过艺术家把现实中起干扰作用的偶然性排出了，把理念剥离出来用艺术品的方式呈现，从而更容易认识而已。

4. 审美愉悦

审美的愉悦来自艺术观察方式中两种不可分的成分：把对象作为理念认识和把认识主体看做纯粹无意志的主体的意识，两种方式产生的美感所占比例以审美对象是意志客体性的较高的还是较低的级别为转移。在第一种方式中，美就存在于理念中，某些对象虽然复杂但其固定、清晰的形式使它们很容易成为理念的代表而迎合纯粹直观，美感就来自于领会超越个体的对象而认识到的理念。对动物、人、艺术表现对象的鉴赏中美的享受偏重于理念的客观体会，因为这些理念最完整地展现了意志的本质。在第二种方式中，人通过对理念的观审摆脱了意志的奴役，摆脱了意志永不满足的欲求和人作为个体身处变动不居的表象世界而无法获得真正长久满足这一欲求主体的痛苦，感受到成为永恒的、自由的和安宁的、无意志的认识主体的愉悦，这种愉悦完全来自审美快感的主观根据，也是对纯粹直观认识及其途径本身的愉悦，例如壮美感，

壮美与优美的区别在于前者是人对意志自觉自愿的超脱而争取来的，后者是意志从人的意识中自然消失而出现的，媚美则是直接对意志许于满足而激动意志的东西，是直接对意志的自荐。在无机物、植物、建筑艺术中鉴赏自然美时由纯粹无意志的认识而来的美感会占优势，因为这里领会到的理念是意志客体性的下层级别。

5. 艺术的等级体系

艺术由于其所表现的不同等级的理念而分为不同等级，具有不同的性质。建筑以实物自身的方式表现了物质的最基本属性，即意志最微弱的客体性，不是对认识了的理念的复制而具有别种实用的目的，因而处于艺术的最低等级，美感的主观方面占主导地位；风景画以植物界和自然界为对象，展现了意志客体性的较高级别，其复制的理念意义丰富，表现力强，美感的客观方面和主观方面达到平衡；动物画和动物雕塑具有更高的级别，更明显地表现了更高的理念类型；故事画和人物雕像直接地、直观地把意志可以在其中达到最高度客体化的理念表现出来，同时表现人的类特征(美)和个体特征(表情)，这时美感的客体方面占绝对上风，主观方面退居后台。寓意画以象征的方式表现概念这种自身不能被直观的对象，它成为艺术是对其直观形式所表达的理念的观审而不是对寓意的东西的抽象认识。

6. 文学以特殊的媒介表现理念

文学中直接使用的是表达概念的语词，其目的是借助读者的想象力从表达概念的语词通向直观的形式，其宗旨也是揭示理念这一意志客体化的各级别，并用诗人把握理念的明晰性和生动性传达给读者。由于概念的普遍性，文学领域的范围十分广阔，一切级别的理念都可以由文学表现。文学在表现低级的静态理念上不如造型艺术，但在表现意志客体化的最高级别——人的挣扎和行

为时则超过造型艺术。按表达中主观性的多少文学划分为不同等级:抒情诗主观成分最重,充满歌唱者意识的是意志的欲求,歌唱的目的也是为了满足意志的要求,但同时歌唱者看到周围的自然景物又意识到自己是无意志的纯粹认识主体,审美的宁静与欲求的躁动的冲突构成了抒情状态的根本;小说、史诗、戏剧具有较大客观性,它们与生活的区别在于:为了使我们认识人而把人置于人为的关键性情境中,使其特性充分发挥并清晰地表现出来;悲剧是文学的最高峰,以表现人生可怕的一面为目的,暗示宇宙和人生本来的性质就是意志和它自己的矛盾斗争,这种斗争在意志的客体性的最高级别上发展到顶点时就以人生的苦难表现出来,揭示出世界的偶然性和错误,个体人意向的交叉和矛盾,认识到世界的表象性质,放弃欲望,进而放弃整个生命意志。

7. 音乐是全部意志的直接客体化和写照

音乐跳过理念,完全无视现象世界,成为意志自身的写照,因此具有比其他艺术强烈、深刻得多的效果。音乐体现出意志的所有层面,与理念是平行的关系,可以看做是与显现的世界、自然对同一事物的两种不同表现,但音乐的语言具有更彻底、更明晰的普遍性,让人以真正、纯粹、深刻的认识直观世界的本质,并以此为目的,平息意志的渴望。

8. 艺术是人生命中暂时的安慰

艺术的直观不是意志的清醒剂,不能使人永远解脱,它只是在某些瞬间把人从生活中解脱出来,获得生命中一时的安慰,但不能使他脱离生活的道路。

四、意志的伦理学

1. 意志伦理学的考察对象

意志伦理学的考察对象将继续是在我们之中和我们亦在其中的世界，不过不是从根据律的四种形态来考察，而是考察排除根据律之后的常自恒同的世界本质、世界的理念。以此为考察对象的有艺术、哲学和一种惟一导向真正神圣性、导向超脱世界的内心情愫，即一种伦理倾向，与人的行为有关，是真正严肃的。

2. 意志的自我认识

生命与意志形影不离，生与死是意志生命现象本质的东西，意志显现为生命或者实在真正只存在于现在而不是过去或未来。当意志的本质已完全而明晰地在它的客体性中，在世界和生命中为它所知悉的时候，这样被认识的生命正是作为这样的生命而为意志所欲求。没有自我认识的意志只是盲目的冲动，生命意志的自我认识导致了生命意志的否定，对意志的认识成为意志的清醒剂。

3. 意志自由与表现世界的必然性的冲突

意志自身是自由的，表象世界受根据律支配，意志的自由在动物和人中由动机决定，对这些动机每一个别性格总是以同样的方式作有规律而且必然的反应，人因具备理性能力而使抉择力超过动物，但又把人变成动机相互冲突的战场，并没有摆脱动机的支配，不具有自由。人只有看透个体化原理才能获得意志专有的自由，即通过对意志的认识而获得来自意志自由的主体自由。

4. 人的生命及其最内在的本质——意志

我们从人的生存中来考察意志内在的、本质的命运。个体的人是有限的，被死亡威胁着，欲求和挣扎是他的全部本质，人生完全在欲求和达到欲求之间度过，痛苦无穷无尽，作为欲望满足的幸福不可能实现。

5. 意志对自身的肯定与否定

意志在完成认识自身后就得肯定或否定自身。意志的肯定就是不为任何认识所干扰的、常驻的欲求本身，表现为对自身的保护和延续，意志自身既做演员又做观众，推出人生的悲喜剧：世界之所以要如此是因为意志要如此，忍受痛苦之所以是公平的因为意志要以表象的形式表现出来从而肯定自己，这一肯定之所以是公平的因为意志忍受着痛苦，这就导出人世间的公道与永恒公道、善与恶的概念。在较低程度上看穿个体化原理产生公道，在较高程度上看穿个体化原理产生心意上真正的善，表现为对别人无私的爱，这是善的最高点。认识到世界的痛苦本质并愿意承担这一痛苦，从而产生对生命意志的否定，这种否定必须以不断的斗争时时重新争取才能保留住，这是达到意志否定的第一条路。由于感到自己的痛苦而产生对生命意志的否定，这是达到意志否定的第二条路。生命意志消失于无中，世界即无。

张江南

费希纳

美学入门 1876年*

古斯塔夫·特奥多尔·费希纳(Gustav Theodor Fecnner,1801—1877),德国科学家、心理学家和哲学家,实验美学的创立者。青年时代求学于莱比锡大学,1822年获生物学学士学位,此后终生在该大学服务。1834—1839年任物理学教授,1843年起又任自然哲学和人类学教授,并在谢林的浪漫主义自然哲学的影响下转向心理物理学的研究。在哲学思想上他把世界看做是高度有灵魂的东西,甚至连植物和星辰都有灵魂,宇宙的灵魂就是上帝。在方法论上他特别注重心理实验的方法,他致力于发现和测定心理的物理尺度和从数学上阐述灵魂和肉体的关系,提出了身心同一性的假说,通过实验得出了一个刺激和感觉之间的公式,即感觉的强度和刺激的对数成正比。他是对实验心理学的发生发展起过显著作用的心理物理学的创始人之一,还把实验心理学的方法运用于美学,

---

* 费希纳:《美学入门》,选自蒋孔阳主编《十九世纪西方美学名著选》,复旦大学出版社1990年版。

成为实验美学的真正创始人。主要著作有:《电路质量的测定》(1831)、《阿维斯陀注释:论天堂和死后的事》(1851)、《心理物理学原理》(1860)、《论实验美学》(1871)和《美学入门》(1876)等。

《美学入门》是费希纳开创实验美学的主要著作,内容包括:

首先,明确提出了所谓"自上而下"和"自下而上"的两种美学。他认为,人类的认识怎样力求使自己得以奠立和发展,在美学这门关于快与不快的学说,或者据另外的看法关于美的学说中,也清楚地显露出两种方式。自上而下地研究美学,就是从最一般的概念和观念出发下降到个别;自下而上地研究美学,就是从个别上升到一般。在前者,审美经验领域只被纳入或从属于一种由最高观点构造出来的观念的框架;在后者,则根据审美的事实和规则自下开始去建造整个美学。在前者,首要而又最高的职责涉及美、艺术、风格的观念和概念以及它们在一般概念体系中的地位,特别是它们同真和善的关系,而且总喜欢攀登上绝对、神、神的观念和创造活动,然后再从这个一般性的规则的高处下降到个别的美、一时一地的美这种世俗经验的领域,并以一般为标准去衡量那些应当在美学中占有位置的一切观念和规则,并在考察到快乐的一般规则必须始终从属于"应该"的一般规则的条件下去寻找它们,逐渐使之一般化和进而达到一个尽可能是最一般的概念和规则的体系。这两者各有它们的特殊的优点、困难和危险。他认为,较高的要求从一开始就是向自上的美学提出的,而自下的美学则很容易满足于向它提出的较低的要求。他充分认识到哲学美学的缺点,认为"所有哲学美学的体系都好像是泥足巨人",因而他"甚至把自下的美学视为提出自上美学最重要的先决条件"。在他看来,普通美学最重要的任务一般应当是:明确提出审美事实和审美关系所从属的概念;确定它们所服从的规则,其中包括艺术学说这项最重要的应用。可是自上而下的美学的诸研究方式主要只把第一项任务置于眼前,因此它只试图用来自概念或观念的对审美事实的说明,去

代替而不是去补充来自规则的对审美事实的说明。他认为，当有关的美学说明还没有成为通过规则作出的说明时，它就一直是个空架子。他把康德、谢林、黑格尔及与他们有依赖关系的美学称之为“自上而下”的美学，而把洛采、齐美尔曼、蔡辛等具有形式主义倾向和他自己的实验心理学倾向的美学当作“自下而上”的美学。

其次，他认为心理现象与物理现象是密切相关的，因此他竭力倡导心理物理学方法，即心理实验方法。同样他把美也视为一种心理——物理现象。他认为，美仅仅是一种名称，它粗略地表示美学所研究的主旨，并可适用于一切具有可直接和即刻(不单基于思考或由于各种结论)激起快感之特性的事物。因此，他运用他所创造的心理实验方法来确立和解释各种引起人们快感的单纯形式。他的心理实验方法主要有三种：(1)选择法。让受实验者从指定的各种数量比例的同种图形中挑选最合自己心意的图形(例如面积相等而两边之比各不相同的十个矩形)；(2)制作法。让被试者作出最令自己喜爱的具有数量比例的图形(例如十字形横梁的位置)；(3)常用物测量法。就日常用品和艺术品(例如十字架、书籍、信封、便笺、盒子、窗户、画廊的绘画等)之类成品的形状进行大量测试，然后调查它们显示最佳效果时的最单纯的数量关系。

再次，费希纳认为，美与善的一般概念是交错着的，不过，不论在什么场合下美的概念和善的本身的概念不同，它意味着能直接唤起愉悦性和快感。在分析唤起这种愉悦性和非愉悦性或快感和不快感的审美印象时，费希纳设定了六个普遍的原理。第一，美的认识界限原理。指作为快感和不快感的印象要知觉到某种刺激必须有一定的程度和强度。第二，美的扶助或增强原理。指弱到各自单独都不超出认识界限的快感条件，若有两个以上物矛盾地协同辅助时，可以升华到比每个快感的结果总和更大的快感印象。第三，多样性统一原理。指人单从与生俱来的心灵体制就喜欢多样变化的同时，喜欢共同关联的规则性和秩序性。当这两个侧面不偏向分散

性和一样性按照规则统一的时候，便可得到愉悦性。第四，无矛盾性、一致性、真实性的原理。从不同的诱因知觉同一对象时产生的表象群相互唱和时得到快感，但在表象关联的任何部分之间无矛盾时，存在内在真实性。第五，清晰性原理。指前两个原理要充分提高审美效果就需要由观照清晰性引起的快感。第六，美的联想原理。他把美的印象分为：直接刺激感官的主要因素和间接联想的主要因素（譬如前者在音乐上，后者在文学上为最大）以及两个主要因素加上可变性的结合的主要因素（譬如前者图形内切于正方形比外接于正方形更能直接给人以快感，后者被赋予新的意义内容）。由色彩和音乐这类刺激感官的要素或线段、图形和拍子这类单纯基本形式所致的特定印象同意义、目的、记忆等毫无关系，而它本身又仍然可以直接引起快感。这种直接的主要因素所具有的快感由于具有联想的主要因素的快感结合受到助长或阻止，结果总体印象的快感或不快感相互增减。两个主要因素的这种关系在可视物的领域内，在高度和强度方面显示出若干明显性的这类美的印象如都同时不起联想作用的话，则会带来绝不成立的局面，进而将文学最大限度地扩大到联想主要因素的活动范围。如此通过以上过程和作用的是美的扶助或增强的原理，这样，刺激感官的主要因素主要作用于审美印象的形式方面，而联想的主要因素主要作用于审美印象的内容方面，而且两者融合协同起来，以同等资格参与总体印象的形式，则成为造成美的形式、内容的契机。

总之，在美学研究中，实验方法的引入，美学研究思路的改变，促使传统美学走向科学化的道路，产生了一种与思辨美学不完全相同的实证美学，这是费希纳的划时代的历史贡献。此后，美学研究的内容和形式大大地扩展了，为20世纪美学多元化的发展开了先河。

姚君喜

马克思

1844年经济学哲学手稿 1844年*

卡尔·马克思(Karl Marx,1818—1883),生于普鲁士的莱茵省特里尔城。1835年考入波恩大学,主要学习希腊罗马神话和艺术史等课程,一年以后入柏林大学读法律和哲学。大学时期的文章表现出基督教献身精神和为人类自我牺牲的愿望。1841年在耶拿大学获博士学位,这篇学位论文采用黑格尔的方法分析了德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁自然哲学的差别。1841年出版的费尔巴哈的《论基督教的本质》对马克思有较大影响。马氏认为,费尔巴哈从唯物主义观点出发成功地批判了黑格尔。此后,在哲学方面努力把唯物主义和辩证法结合起来。1842年秋作《莱茵报》编辑,主要撰写有关社会和经济问题的社论。他的一系列文章极大地提高了该报的影响力,使该报成为普鲁士的一家主要报纸。该报被政府查封后,马克思去法国巴黎研究法国的共产主义。1843年与法国和德国的工人共产主义者团体取得了联系,1844年

---

* 马克思:《1844年经济学哲学手稿》,中央编译局译,人民出版社1985年版。

写作《巴黎手稿》(即《1844 年经济学哲学手稿》),同年发表《黑格尔法哲学批判导言》,后被法国政府驱逐。1845 年到达布鲁塞尔,与恩格斯先后合著《神圣家族》、《德意志意识形态》和《共产党宣言》等作品。1848 年返回莱茵省,成为当地工人联合会领导人,次年 5 月被逐后前往巴黎。后被法国政府驱逐出境,1849 年到达伦敦,重新加入共产主义者同盟。1850—1864 年马克思过着贫困的生活,经常以面包和土豆充饥。1859 年发表《政治经济学批判》。1860 年国际工人协会成立,马克思是它的精神领袖。1867 年《资本论》第一卷出版,第二和第三卷由恩格斯编辑,先后在 1885 年、1894 年出版。1871 年巴黎公社成立,它是马克思主义的初步实践。1875 年完成《哥达纲领批判》。1883 年病逝于伦敦。恩格斯认为马克思对全人类有两大贡献,一是发现了人类历史的发展规律,二是发现了资本主义社会的运动规律。马克思是极具影响力的革命家、政治思想家、社会学家和经济学家。

一、第一手稿

1. 关于工资

在资本主义制度下,工人工资的高低取决于资本家和工人之间的敌对斗争的结果。胜利必定属于资本家。资本、地租和劳动的分离对工人是致命的。当资本家赢利的时候,工人不一定得到好处,而当资本家亏损的时候,工人就一定跟着吃亏。当然,有时我们的确看到工人工资的提高,工资的提高在工人身上激起了发财的欲望,不过工人只有在牺牲自己的精神和肉体的前提下才能实现自己的愿望。按照国民经济学家的意见,劳动是人用来增大自然产品的价值的惟一的东西,是人的能动的财产,可是这些学者们不愿看见,在资本主义制度下,劳动的目的仅仅在于财富的增

加，劳动变为有害的作孽的活动，劳动的产品越来越成长为某种异己的力量与工人相敌对。国民经济学不把工人作为人来考察。马克思反对国民经济学家把工人阶级的劳动作为抽象劳动，反对一些无产阶级的理论家们把提高工资和工资平等作为社会革命的目标。

2. 关于资本利润

资本利润的来源与工资完全不同。资本家获得的利润同工资成比例，同预付的原料成比例。深一步讲，资本利润从劳动的分工、劳动量的增长和流通新手段中获得。对私人利润的狂热追逐是决定资本流向的惟一动机。对资本家来说，资本的最有利的使用在于在同样的风险条件下带来最大利润的使用。利润率和工资、地租不一样，不是随着社会的繁荣而提高，随着社会的衰败而下降，而是相反，它在富国低，穷国高，在最快走向没落的国家中最高。资本家的利益始终在于扩大自己产品的市场和限制另外生产者的竞争，他们的利益决不会和社会的利益完全一致，而是在于欺骗和压迫公众。资本的积累是通过竞争来实现的，在私有制的统治下，积累就是资本在少数资本家手中的积累，资本的利润同资本的固定量成正比。即使完全撇开竞争这个问题不谈，大资本的积累总比小资本的积累来得快。马克思同意李嘉图的看法：竞争使各国成为生产的工厂，人是消费和生产的机器，人的生命就是资本，经济规律盲目地支配着这个世界。随着竞争的进一步发展，资本和地产就会掌握在同一个人手里，依靠数目巨大的资本积累他可能把各种生产部门结合在一起，至此，资本的积累增长了，而资本间的竞争却明显地减少了。

3. 关于地租

马克思认可萨伊的观点——土地所有者的权利来源于掠夺。

马克思认为地租是通过租地农场主(即社会的相当大的一部分人)和土地所有者之间的斗争确定的,土地所有者的利益和租地农场主的利益是对立的。土地所有者从工业工人工资的降低、资本家之间的竞争、生产过剩和工业发展所造成的一切灾难中直接得到利益。最终的结果是,资本家和土地所有者之间的差别消失,以致在社会上只余下两个阶级:工人阶级和资本家阶级。关于这一点,我们是不接受浪漫主义的感伤情调的,他们总是把土地买卖中的卑鄙行为和土地私有权买卖中包含的那些合理的事情混为一谈。私有财产的统治一般是从土地占有开始的,土地占有是私有财产的基础。土地所有者对待自己的土地就像对待自己的祖国一样,这非常类似于一种狭隘的民族性情感。但是,这种感情在激烈的竞争中就会消失,从而,中世纪的俗语"没有不属于领主的土地"被现代俗语"金钱没有主人"所代替,死物质彻底征服了活人的社会。还有地产分割的问题,地产的分割是对地产大垄断的否定,但是分割只有使垄断普遍化才能消灭垄断,一句话,地产的分割并不消灭垄断的基础——私有制。事实上,私有财产是以分割为基础的,地产分割导致资本主义类型的大地产的出现。大地产的后果就是把它的绝大多数居民推向工业的怀抱,把它自己的工人压榨到赤贫的地步。大地产推动了工业的发展,工业必然以垄断和竞争的形式走向破产,地产在竞争中也发展起来了,但它的这一发展是以把农业工人的工资降到最低的极限来实现的,而这就不可避免地引发革命。

4. **关于异化劳动**(此节是"巴黎手稿"中讨论有关美学问题的重点部分之一)

我们不像国民经济学家那样,当他想解释问题的时候,总是让自己处于虚构的原始状态,我们总是从当前的经济事实出发去讨论问题。下面我们将会看到这样一个事实:工人生产的财富越多

他就越贫穷,物的世界的增值同人的世界贬值恰成正比。此表明劳动的异化,它包括三方面:(1)产品与劳动对立,劳动的对象化现实化表现为异化和外化。国民经济学因为没有考察劳动同产品的直接关系掩盖了劳动本质异化。劳动为富人生产了奇迹般的东西,但为工人生产了赤贫,劳动创造了美,但使工人变成了畸形,劳动生产智慧。但工人生产了愚钝和痴呆。这是物的异化。(2)工人不仅同产品异化,而且在生产行为本身中使自身异化。工人在生产过程中的异化包括两个方面,一是指,劳动对工人来说是外在的东西,是被迫的强制性的活动,是自我牺牲、自我折磨的活动。二是指,为了这一异化活动,人的吃、喝和生殖退化为纯粹动物性的行为,动物的东西成为人的东西,人的东西成为动物的东西。这就是自我异化。(3)由于物的异化和自我异化,也就使类同人相异化。人是类存在物,劳动产品的异化和劳动过程的异化使人把类生活看成一种维护个人生活的手段。而本质上,人的类特性完全在于自由的有意识的活动,生活本身只能是生活的手段。有意识的生命活动把人和动物的生命活动直接区别开来,只是这一点,人成为类存在物。而异化劳动把人的本质简化为维持自己生存的手段。通过劳动实践创造对象世界,人证明自己是有意识的类存在物,把类看做自己的本质,把自己看做类存在物。人的生产和动物的生产是不一样的。动物只能依照它自己的那个种的尺度和需要来生产,而人却知道依照任何一个种的尺度来进行生产,并且知道怎么做才能把内在的尺度运用到对象上去。人是依照美的规律来生产。但是异化劳动根本改变了人的类存在的本质,人同他的类本质相异化。所谓人与他的类本质相异化指的是,一个人同他人相异化和他们中每个人都同人的本质相异化。人的异化的后果就是,人同自身的任何关系,只有通过人同其他人的关系才能得到规定。同理,在异化的条件下,人们彼此之间的评价只能是依照他本身作为工人所处的那种地位和观念去评价。

在现实的世界中，自我异化只有在实践的关系中才能表现出来，异化借以实现的手段就是实践的。通过异化劳动，工人自己制造了资本家，从而可以得出这样的结论：异化劳动产生了私有财产。当然，只有在私有财产发展到最高阶段，它的这个秘密才能表现出来，私有财产一方面是异化劳动的产物，另一方面又是异化劳动得以实现的手段。这一论述可以得出以下的结论，工资是异化劳动的结果，异化劳动是私有财产的原因；社会从私有财产下的解放是通过工人解放这种政治形式表现出来的。

二、第二手稿（私有财产的关系）

在私有制下面，人只不过是工人，工人只有当他对自己作为资本存在的时候才作为工人存在。资本的存在就是他的生活，是他的全部所有。所以，在国民经济学看来，工资与润滑油具有完全相同的意义。李嘉图及其追随者的理论的一大进步在于，把劳动作为国民经济学的惟一原则，并且揭示了工资和资本利息之间的反比例关系。马克思进一步指出，劳动和资本的这种矛盾性一旦达到极限，就必须成为全部私有财产关系的最高阶段直至灭亡。李嘉图理论的另一个进步在于，揭示了土地所有者肯定变为资本家，从而加速土地所有者和资本家对立现象的消失。马克思进一步指出资本家把土地所有者看成自由的工业和自由的资本的直接对立面，他们之间的对立是极其尖锐的。从现实的经济和社会发展中，资本家必然取得对土地所有者的胜利，正如货币必然战胜其他形式的私有财产一样。很明显，地产是带着地方和政治的偏见的私有财产，还不是真正的资本。因为资本在它的世界进程中一定要达到纯粹的表现。

三、第三手稿

1. 对传统经济学中有关私有财产本质观点的评价

李嘉图的国民经济学承认了劳动的原则，但是这并不意味着它对人的承认，恰恰相反，它彻底否认了人的价值，因为它强调私有财产是人的本质，突出了这一理论的犬儒主义的特征，在人的异化方面比他们的前辈跑得更远。当然这不是针对他们的道德评论，只是意味着他们的经济学发展得更加真实罢了。他们把具有活动形式的私有财产提升为主体，在强调人为本质时，也把一种人的非存在物性变为人的一种本质。他们认为财富的本质在于财富的主体的存在，把财富的普遍本质抽象为劳动，并且把这一抽象确立为经济学的原则，这在经济理论史上肯定是一大进步。它向重农学派指明，财富的本质不在某种特殊的劳动，而是一般的劳动。即使我们科学地理解了私有财产的主体本质——劳动时，地产与工业的矛盾依然存在，当然它们都是劳动的财富，不过工业是完成了的劳动，工业资本是私有财产完成了的客观形式。至此我们看到，资本主义的私有财产完成了它对人的统治，并且是以一种普遍的力量主宰了世界历史的进程。

2. 关于共产主义的评论(此节是“巴黎手稿”中讨论美学问题重点部分之二)

马克思对空想社会主义者傅立叶和圣西门的理论作了评述。马克思认为他们的理论：(1)是粗陋的共产主义理论，是对整个文化和文明世界的抽象否定，是向贫穷的非自然状态的倒退。这种理论并没有真正扬弃私有财产。(2)这种共产主义把自己理解为人向自身的复归，人的自我异化的扬弃，但是它还没有了解私有财

产在社会发展进程中的积极性，不了解需要的人的本质，简而言之，这一理论理解了私有财产的概念，但是并不理解它的本质。马克思在对空想社会理论批评的基础上，对共产主义社会提出了自己的观点：共产主义是对私有财产——人的异化的积极的扬弃，是对人的本质的真正占有，它是向人本身、社会的人的复归，而且是完全地自觉地保存了人类发展至今的全部财富的复归。这种共产主义等于人道主义和自然主义，它是人与自然界、人与人的矛盾的真正解决，是历史之谜的解答并且知道自己就是真正的解答。在向共产主义革命的运动中，必然在私有财产的运动的基础上进行，只有在经济发展的进程中共产主义为自己找到了实践的基础和理论的基础。

私有财产的运动是以往人的实现和现实，宗教、家庭、道德、科学和艺术都只是生产的一些特殊方式，并且受生产普遍规律的支配。对异化的扬弃分别在意识和生活领域进行，这一活动在不同的民族进行的时候，依据各个民族异化程度严重的这一方面或另一方面来进行，最终使人的本质复归。应该指出，人的本质只有对社会的人来说才真正存在，只有在社会中，自然界对人来说才是人与人联系的纽带，才是他为别人的存在和别人为他的存在。只有在社会中自然界才是人的存在的基础。因此，共产主义社会是人同自然界的完成了的本质的统一，是人的实现了的自然主义和自然界的实现了的人道主义。在这里特别要避免把社会当作抽象的东西与个人对立起来，个人是社会存在物，个人的生命表现不会采取共同的形式，但是这依然是社会生活形式的表现的确证。类生活是由较为特殊和较为普遍的个人生活组成的。人的特殊性使个人成为一个社会中的个体，同样他也是观念的总体。思维和存在有区别同时彼此又处于一个统一体中。人的异化的扬弃意味着人以全面的方式占有自己的全面本质，真正意识到这种统一性。而私有制使人变得片面而愚蠢，以至于一个对象只有在人们占有它

的时候，只有在它成为资本的时候才被认为是真正属于人的。人的一切方面的感觉被感觉的单纯异化即占有所主宰，本质上讲，这种极端的占有意识恰好说明了人的绝对贫困。私有财产的扬弃使人的一切感觉获得解放，使感觉的特性在主体和客体上都变成充分的人的感觉。在这种情况下，我们可以看到就客体方面说，对象成为人的对象，人不仅通过思维而且也以全部的感觉在对象的世界中肯定自己；就主体方面说，任何对象的意义只能就个体的感觉所及的程度为限。只有音乐才能激起人的音乐感觉，对于没有音乐感觉的耳朵来说，最美的音乐也是对牛弹琴。社会的人的感觉在私有制扬弃后，得到尽可能的发展和表现。使具有丰富的全面而深刻的感觉的人成为这个社会的永恒的现实。当然哲学本身是无法完成这个任务的，只有通过人的实践的力量才能完成这个任务。共产主义是人的解放和人的复归的现实的必然的一个过程，是最近将来必然的形式和原则，但是，共产主义本身不是人的发展的目标，不是人的社会的形式。

3. 关于货币

马克思认为歌德在《浮士德》、莎士比亚在《雅典的泰门》中对货币的本质有着十分精彩的描绘。货币具有购买一切占有一切的特性，它是万能的，是最典型的“对象”。凡是人的本质力量做不到的，货币都能做到。比如，一个人没有进行研究的本领，但是他有愿望和货币，那么他也就有了进行研究的有效的本领。货币能够把愿望变成现实而把现实变成纯观念。它能够把现实中无力的只有在想象中存在的本质力量变成现实的本质力量和能力。货币作为现实的发挥作用的价值观念把一切事物来了个根本的颠倒，使自然的性质和人的性质通通地混淆了。马克思认为，如果个体占有人的本质，他和世界的关系是人的关系，那么他只能用爱交换爱，用信任交换信任，想得到艺术享受必须有艺术修养，当他在恋

爱的时候,对方却没有反应,这应该是不幸的,这种不幸才是人的不幸,真实的不幸。

4. 对当代哲学世界的批判

马克思对鲍威尔等哲学家们进行了严厉的批评,认为他们只是在重复黑格尔的这些语言罢了,与此同时,高度评价了费尔巴哈的哲学思想。费氏是惟一对黑格尔的辩证法提出严肃批判的学人,他真正克服了旧哲学。同时,马克思高度赞扬了费氏谦虚和淳朴的学者风范。费尔巴哈的贡献在于,一是证明了已有的哲学是人的本质异化的另一种存在方式,哲学也应该受到谴责;二是创立了真正的唯物主义,使人与人的社会关系成为理论的基本原则;三是他把以自身为基础加以肯定的东西同自称是绝对的肯定的东西的那个否定的否定对立起来。费尔巴哈的理论强调要把感觉的东西作为理论的出发点,否定了黑格尔宗教和神学的出发点。当然,黑格尔的抽象的批判形式启发了当时哲学的批判运动。黑格尔的《现象学》是黑格尔哲学的真正诞生地和秘密。《现象学》的最后一章"绝对知识"概述黑格尔这部著作的精神以及它同辩证法的关系,还有黑格尔对两者的相互关系的看法。因此,马克思以这一章来解释黑格尔哲学的片面性和局限性。"绝对知识"包括的内容要点如下:意识的对象就是自我意识,对象性本身就是人的异化的同人的本身不相适应的关系。重新占有人的对象性的本质就是扬弃人的异化,也就扬弃了意识的对象性。人的本质在黑格尔看来就是自我意识。人的本质的一切异化就是人的自我意识的异化,人在社会现实中表现出来的异化不过是人的本质,人的自我意识的异化的现象。克服异化就意味着对对象的重新占有。马克思认为黑格尔有关克服异化的论述纯粹是思辨的幻想。关于这个判断,马克思提出了两个理由,一是当黑格尔说人的自我意识在自己的异在本身也就是在自己那里时,他让意识冒充了感性和现实,事实

上，意识所遭遇到的异化不是异化的对象性，而就是对象性本身；二是黑格尔硬说人在自己的异在本身中就是在自己那里，这是黑格尔虚假的批判精神的关键所在。事实上一个认识到自己在现实中过着外化生活的人，他就是在异化中过着自己的真正的人的生活，一种现实的异化的生活。总之，黑格尔在哲学中要扬弃的存在，并不是存在的现实，而是知识罢了。当然，在异化的范围之内，黑格尔的辩证法有它积极的方面存在。它说明了独立于自然界和精神界的固定思维形式是人的本质异化的必然结果，抽象思维本身也是异化的结果，也是空洞的，只有自然界才是存在着的真实的物。

冯　尚

波德莱尔

美学论文 1868年*

波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire,1821—1867),法国诗人,生于巴黎。幼年丧父,由于与继父间的隔阂和对母亲的深爱,养成了一种抑郁而孤独的性格,成年后继承生父的遗产,过着一种放纵的生活,不久即四处举债,这种生活催生了他第一首充满忧郁的诗歌。诗集《恶之花》的出版则奠定了他在法国文学史中的不朽地位。波德莱尔是法国象征派诗歌的先驱和现代主义的创始人之一。他的诗歌和美学评论都成为西方诗歌创作和艺术理论继往开来的里程碑,被认为是使西欧思想感情和写作方式发生重大变革的作家。其作品有诗集《恶之花》(1857)、散文集《人为的天堂》(1860)和《巴黎的忧郁》(1869),文学批评和艺术批评文章收在《美学管窥和浪漫主义艺术》(1868)中。另外,他还出版过一本自传体长篇小说《芳法洛》(1847)。

波氏一生没有写出系统的理论著作,其思想和观点散见于诗

---

* 波德莱尔:《美学论文》,郭宏安译,人民文学出版社 1987 年版。

作和书评、画评、信札等形式比较自由的文章当中，因而无法将它们一一介绍，这里只概括地陈述他论文集的主要的美学思想，并选择一些篇幅相对较长，也比较有代表性的文章展示出来。

一、美学思想概要

首先是现实与非现实的关系。这是精神活动无法回避的问题。在波德莱尔那里，现实世界虽然是真实的，但却逊于现实背后的另一个世界的真实，这是上帝依据自己和天堂的形象创造的，这个世界中的一切都彼此联系、相互应和，诗人的不寻常处即在于能够发现这个隐秘的世界。波德莱尔遵循应和律，在自然界的一切事物中寻求象征关系。他认为，一切都是象形的，象征的隐晦只是相对的，即对于我们心灵的纯洁、善良的愿望和天生的辨别力来说是隐晦的。那么，诗人如果不是一个翻译者、辨认者，又是什么呢？因此，诗人的使命不是要引导人类去发现光明，也不是摹写自然，而是阅读自然这部象形文字的字典。这一观点直接为象征主义艺术张目。

其次，美是古怪的、令人惊奇的。波德莱尔称诗的最高使命是追求美，其本质是人类对一种最高美的向往。但他所谓的美，指的多是古怪、奇异、神秘和忧郁、厌倦之类的事物和情绪。就本质而言，美包含有绝对的和特殊的两个部分，这在《一八四六年的沙龙》和《现代生活的画家》两文中已经谈过。鉴于此，罪恶当中也存在着值得发掘的美，只是这发掘必须是艺术表现的工作，丑恶本身以及单纯地暴露、展示丑恶都不是美，艺术家和诗人依靠刻苦的钻研、靠富有激情的创造性的想象力去追求美。

艺术家刻苦的钻研也被应用于灵感。虽然波德莱尔的艺术理念含有很强的神秘主义色彩，但波德莱尔在灵感问题上却一反惯常的神秘性观点，认为灵感源于实践的毅力，源于精神上的热情。

一句话，只有坚持不懈、孜孜以求的大脑才能产生灵感。

二、《一八四六年的沙龙》

这是一篇论述绘画艺术的文章，包括18个小题目，1846年曾以单行本的形式出版过。在该文的序言《给资产者》中，作者强调了艺术对于人生的重要意义，不仅将艺术与人最基本的生存需求相提并论，而且将艺术高置于生存需求之上，认为艺术是一种极其珍贵的财富，是面包不能取代的。随后，他分析了创作和批评在艺术家身上的统一，认为诗人与批评家往往一身二任，伟大的诗人同时也就是伟大的批评家。所以，在论及批评的理想时，说批评必然是既有趣又有诗意的，需要个性和激情，并具有真率的品质。但这并非说批评就等于作诗，除了这些基本素质，批评还应表达思想倾向，进行理论上的抽象活动，因为批评时刻都能触及到形而上学。

波德莱尔处于一个浪漫主义极盛之后开始分化、古典主义传统趋于回潮、而现实主义传统尚未建立的多元变化时期，对浪漫主义的认识是他批评活动中的重要问题。他指出，浪漫主义不在于诸如题材的选择、理念的表达、对象的真实与否以及技巧的熟练等等，它首先在于感受的方式，而感受是来自主体内部的，是艺术通过种种手段表现出的亲切、灵性、色彩和对无限的向往。随后，波德莱尔又开始进入对绘画的色彩、线条、流派的审视，由此讨论了典型、主题、情感等基本艺术理论问题。

（一）色彩。色彩要表现大自然的生命活力，展示其变幻无穷的迷人魅力，色彩的运用是极其重要的。作者指出，完美的色彩表现是和谐的、具有和声与旋律的有机统一体。画家的才能就在于充分利用冷暖色调的对立与调和规律，实现美的自然的融合。其中每一种融合都是一个独立而完整的旋律，因而形成不同风格和感情倾向，它反映了画家对色彩的选择，而选择则反映了画家的情

性。

绘画总不外乎色彩和素描，波德莱尔区分了两者之间的不同，指出纯粹的素描家更突出地显现出理性的抽象，色彩家则更倾向于感情的渲染，前者是哲学家和提炼精华的术士，后者则可说是史诗诗人。要同时做好它们是不可能的，因为素描关注的是线条和细节，色彩则更注意距离和光亮，把两者放到一起时，总要牺牲掉一方的细节。

接下来，波德莱尔比较了浪漫主义画家欧仁、德拉克洛瓦与作家维克多·雨果的创作，认为前者的创造个性高于后者，而雨果的创作尽管崇高威严，但却被限制在严格的对称规则之下，只能算个匠人式的作家。德拉克洛瓦在绘画方面能融思想和真率的性情于一体，将对主题的深刻理解融会于色彩、运动和氛围的表现之中，赋予画面以诗的个性与热情，而雨果则将诗化为原则，使诗变成了线条明确的绘画。

（二）素描。素描是通过线条表现主题的，这样的线条必须具有概括性。无论典型对原型概括得如何，原初的线条总是来自模特的。因此，素描首先要处理好的是宇宙的普通与特殊的形象个体的二元关系。画家的典型是建立在对模特的仔细研究的基础上的，不仅对模特要有深刻的直觉，同时还要具备归纳的能力，对某些富于表现性的细节进行特殊处理。因此，所谓典型不是从众多的特殊再到一般，而是画家处理过的个体，是由画笔和凿子根据它的天然的和谐所具有的显著的真实再造和表现的个体。

在肖像画中，波德莱尔根据艺术表现特征的不同，将其分成两派，即历史的和小说的。前者纤毫毕露地忠实表现模特的状貌，通过选取富有特征的姿态和对细节的处理实现艺术的理想。后者属于浪漫派的色彩画，它重视想象力的作用。但无论何种方式，细节的公式化及感情的模仿都令人深恶痛绝。

在有关风景画的论述中，波德莱尔坚持了同样的观点。他将

风景画分为色彩、素描与想象的，或者自然主义和公式化的，把公式化的作品称为历史风景画，认为幻想的风景画是人类沉思的表现，表达了人类对神奇事物的自然需要，而历史主义则以既定的精神原则去程式化地剪贴自然图景。

波德莱尔对当时的美术领域充满了悲观情绪。他赞美激情，颂扬创造，崇尚流派，认为这是创造力的组织联合，因此他反对无政府主义的自由创作，称绝对而分歧的自由是人类意志的分裂，它导致软弱、怀疑和创造力的匮乏，当下的情况就是如此，对无足轻重的个性特征的极端颂扬销蚀淹没了集体的独创性，其后果是画家毁灭了绘画。由此，他推出一种“英雄气概”，这不单纯指正义，而是一种新的激情。他认为所有的美都包含着绝对与特殊的质素，永恒的美是不存在的，每一幅具体的作品都源生于特殊的激情，所以，从部长到妓女、罪犯，都可能存在着这样一种美。

三、《一八五九年的沙龙》

这是应《法兰西评论》编辑部之约而写的一篇评论，波德莱尔在其中非常明确地阐述了自己的艺术理想：他反对艺术家临摹自然，认为描绘已存在的东西枯燥乏味、毫无意义，真正的艺术家应该表现他的感受，忠实于自己的本性。为此，他极力推崇想象力，认为它不是幻想，而是一种创造力。这种创造的想象只能把自然看做一部词典，它不是抄袭，而是进行组合、制作，以准确地表达创造者的梦想，也就是像上帝做的那样，展示出一个完整的、创造的世界。他赋予这种能力以神秘的性质，在他看来，宗教是人类精神的最高虚构，要表现宗教感情，需要最好的想象力和付出最大的努力，所以，他特别推崇宗教画。在继之论及的历史、肖像、风景乃至雕塑中，他都把想象作为评判的准则，要求在艺术的一切功能中运用想象力和引入诗意，这显然与其诗歌创作倾向是一致的。

四、《现代生活的画家》

这篇文章首次发表在1863年11至12月份的《费加罗报》上。作者在文中首先谈论了美的双重性问题。他认为构成美的因素有两种，一种是永恒的，其成分难以确定；一种是暂时的，反映着时代、风尚、道德与情欲。这些相对因素可以综合，也可以单独存在。这种两重性在宗教艺术中表现得最为明显。在作者所处的时代，永恒的部分变得不易确定，它由于风尚或个人的独特性情而或隐晦、或明朗。当然，任何时代的艺术都有其现代性，这是应该特别注意的因素，要使现代性最终成为不朽的古典性，只能在种种时代的特征里面提炼神秘美，否则，一味模仿历史作品，就会变得概念化、模式化，使作品毫无生气。谁要是在古代作品中研究纯艺术、逻辑和一般方法以外的东西，谁就要倒霉。因为几乎我们全部的独创性都来自时间打在我们感觉上的印记。

其次，针对自然美的观念，他提出了相反的意见，认为自然提供给人们的是罪恶，一切美的、高贵的事物都是理性的产物，理性是罪恶的救赎和改革者。因此，装饰具有精神意义，是人类灵魂的原始高贵性的标志。人的自我装饰不是模仿自然的美，而是属于自我的神奇和对自然的超越。

苗　田

车尔尼雪夫斯基

艺术与现实的审美关系 1853年*

车尔尼雪夫斯基(Chernyshevskii,1828—1889),19世纪60年代俄国革命民主主义领袖、哲学家、经济学家、美学家、现实主义文学批评家及作家。出生于萨拉夫城的一个神甫家庭,少年时代便显示出较高的语言天赋和文学爱好。1864年入彼得堡大学哲学系,研究哲学、历史、经济学和文学。1855年在《祖国纪事》上发表文章,同年为《现代人》杂志撰写《俄国文学果戈理时期概观》一文,捍卫了别林斯基,高度评价了普希金、果戈理的现实主义文学流派,写成了俄国第一部新的文学批评史,后来成为该杂志的领导人。1857年开始,车尔尼雪夫斯基直接关注俄国的社会政治经济问题。随后,又更多地投入了革命实践活动之中。1862年,被捕入狱,创作了俄国19世纪现实主义文学的杰出代表作《怎么办?》。在西伯利亚流放期间,创作了著名小说《序幕》(1867—1869)。

---

* 车尔尼雪夫斯基:《艺术与现实的审美关系》,选自《车尔尼雪夫斯基文学论文选》,辛未艾译,上海译文出版社1988年版。

1889年,结束长期苦役流放生活回到故乡,同年病逝。车尔尼雪夫斯基在文学和美学方面发表了一系列文章,尤其是对果戈理、托尔斯泰等人的评价,给俄国现实主义文学提供了先进的思想。他继承和发展了别林斯基的现实主义传统,普列汉诺夫赞誉他为"文学中的普罗米修斯",马克思称他为"俄国的伟大学者和批评家",列宁誉他为"惟一的真正伟大的俄国著作家"。他的美学思想就是马克思美学之前最高水平的唯物主义美学。

他的主要著作有《艺术与现实的审美关系》(1853)、《俄国文学果戈理时期概观》(1855)、《莱辛,他的时代,他的一生与活动》(1856—1857)、《哲学中的人本主义原则》(1860)等。

这里所选的《艺术与现实的审美关系》是他在1853年完成的硕士学位论文,也是他一篇十分重要的美学论著。在这篇论文中他从破除黑格尔的唯心主义美学观点入手来阐述自己的唯物主义美学观点。提出了"美是生活"的定义,坚持美以及艺术都来源于现实生活,而非黑格尔所认为的那样"美是理念的感性显现",强调现实美高于艺术美,批判了以黑格尔、费肖尔为代表的西方唯心主义的美学理论,反对纯艺术论;提出了艺术是现实生活的"代用品",艺术是用来再现生活的,艺术对生活作出判断,并有对群众进行教育的社会作用等重要观点。

一、美是生活

艺术与现实的审美关系是美学的基本问题。那么给出美学的定义就是必要的。"美是生活"。"任何事物,凡是根据我们的见解我们从其中看到应当这样生活的,就是美的;任何对象,凡是其中表现了生活、并且使我们想起生活来的,这就是美的。"就是说:美的本质在于生活,美就是生活本身;社会美的本质是那种依照我们的理解应当如此的生活,这种生活才使事物成为美的对象;同时规

定了自然美的本质:这些东西显示生活或使人想起生活。这里没有涉及艺术美,因为艺术不仅仅是美。

因此,美在于现实生活之中,只有现实生活才是人的美感的来源。美的事物在人的心中所唤起的感觉,是类似我们当着亲爱的人面前时洋溢于我们心中的那种愉悦。美包含着一种可爱的、为我们的心所宝贵的东西。人们都认为生活是他们在世界上最喜爱的。所以,美是美感的对象,是美的事物所包含的现实生活。美有相对性,上流社会的生活、农民的生活、商人的不同的生活产生了不同的美,因此他们的对美的标准不同。所谓人的美我们以为就是可以从其中看到生活,尤其是使我们感到神往的生活的表现,我们对这种生活感到迷恋。所以,不同阶级的生活就会培养出不同的美感。

崇高和滑稽,在黑格尔的体系看来,是美的变种。崇高是观念的无穷的显现,是观念压倒形象,反之,就是滑稽。但"无限"和"无穷"与现实中的"雄伟"和"伟大"的美的事物并没有必然的联系,甚至是对立的。实际上"凡是在其中我们看到正如我们所理解、所希望、并且使我们感到欢乐的那种生活,就是美;凡是大大高出于我们拿来与它相比较的,这就是伟大。"崇高与美是完全不同的概念。悲剧,在黑格尔的体系看来,是两种不同的,但同样都是合理的伦理观念的冲突造成的,其结局是"永恒的正义"即理性的胜利,代表冲突双方的两种伦理力量都是合理的。伟大人物的命运都具有悲剧性。悲剧中起支配作用的是必然性。但在现实生活中,悲剧是善恶两种对立的矛盾相斗争而造成的,并非丑恶能受到惩罚。而人物的命运是由他们所处的社会政治环境决定的,不取决于其伟大与渺小。"悲剧是人生中可怕的事物。"其结局往往是偶然性的。

在现实世界中见到的正是真正的美,而不是为艺术所创造的美。这与黑格尔体系中的"美是理念的感性显现"的观念完全不同。现实美高于艺术美。责备自然美或现实美的无意图、转瞬即

逝、偶然、粗糙是不公正的。这些所谓的“缺陷”,在艺术中更是有过之而无不及。艺术作品在轮廓上的美决比不上活人的面孔,一个塑像的美决不能超过一个活人的美;在音乐中,艺术只是生活现象的可怜的再现;在情节、典型性和性格化的完美上,诗歌作品远不如现实……就艺术的起源和艺术对活的现实的关系而言,艺术同样是存在着创造过程中的无意识性,意识中的美远远少于生活,艺术很快要被时间所淘汰,是静止的,其创造过程充满了艰苦的磨练的缺陷。艺术作品只不过在艺术创造过程中的典型化(使事物锦上添花,使人物性格同他们所参与的事件协调一致。)方面超过了现实,而在根本性上,它是逊于现实的。现实生活的美是超过“创造”的想象的产物的美。

二、艺术再现生活现实,是生活的代替品

现实的美才是真正的美,但由于它是活生生的、变化或是不断前进的,不能总是在我们眼前和周围。因此需要用艺术代替现实来满足人们对美的需要。在现实生活中并不能随时欣赏到大海,所以用一幅表现大海的油画来代替,以满足在房间里就能欣赏它的愿望。也就是艺术作品的作用和目的:“并不修改现实,并不粉饰现实,而是把它再现,充当现实的代替品。”可见,艺术的第一目标就是再现生活现实。但艺术不可能同活的生活相竞赛,因为它永远没有现实的那种生动、真实和完美。

艺术的内容是人所普遍感到兴味的事物。一切艺术作品的首要的和共同的作用是再现人感到兴味的现实生活的现象。这里的现实生活不仅指人对客观世界中的对象与事物的关系,而且包括艺术想象的内容。

三、艺术的作用在于解释生活，是人生活的教科书

一切艺术不仅要再现生活，而且都要解释生活，使人们更透彻地理解生活。“人既然对生活现象表示兴趣，他就不可能不是自觉或不自觉地发表对生活现象的评判；诗人或者艺术家不可能不是一般的人，他不可能对他所描写的现象拒绝发表他的评判，即使他要这样做也不行；这种评判就在他的作品中表现出来——这就是艺术作品的新的作用，根据这种作用艺术就进入人的道德活动的行列。”解释生活，对生活现象下判断是艺术首要作用。而对于艺术中的艺术家想象的部分，其创造力并不受到艺术是生活这一本质的限制。艺术与科学一样，不考虑要高于生活，科学的目的是理解和解释现实，然后把解释应用于人的福利；艺术的目的是在缺乏为现实所提供的最完美的审美享受的场合，尽力再现这一可贵的现实，为人们的福利而解释生活。艺术的使命是：“当现实不在眼前的时候，在某种程度上代替现实，并且给人作为生活的教科书。”艺术应服务于社会进步事业，艺术作品应表现出倾向性，对人们有政治的道德的教育作用，引导人们正确理解生活。

车尔尼雪夫斯基在这篇论文中，从革命的民主主义的政治实践和劳动人民的立场出发，以唯物主义的态度，提出艺术和美的根源在于现实生活，批判了唯心主义的艺术理论，阐明了现实主义的美学原则。但由于受费尔巴哈的人本主义唯物主义思想的影响，还不可能是彻底的、全面的唯物主义。他仅把人看做生物学上的一个“类”，而不是“社会关系的总和”，“生活”也就成了“类的生命”，只是以人的血液循环的生理性质来解释美的阶级差异。他没有科学地解决艺术与现实的关系，存在忽视艺术的作为意识的特殊性，贬低了艺术和艺术美，把艺术和艺术美仅仅当作现实生活和

现实美的代替品，从黑格尔的唯心主义的艺术论的极端又滑向费尔巴哈的机械唯物主义艺术观的另一个极端。美是由客观现实生活规定的事物的客观属性，与美的生活又是“依照我们的理解应该如此的生活”即人的理解（人的主观意识）来决定，两者相矛盾。这是直观唯物主义的缺乏辩证法的表现。尽管“美是生活”有这些内在的矛盾，对艺术的看法有抽象和片面的问题存在，但仍然是马克思主义美学之前关于美的本质的最具生命力的命题。

刘　力

丹　纳

艺术哲学 1865—1869年*

丹纳(Hippolyte Adolphe Taine,1828—1893),法国的历史学家、文艺理论家,自然主义文学的倡导者。丹纳出生于律师之家,自幼博闻强记,老师预言他将"为思想而生活"。他曾在医科学校学过生理学,并作过解剖实验。1848年,他以第一名的成绩考入国立高等师范专攻哲学。1853年获巴黎大学文学博士学位。后曾在巴黎美术学院和英国牛津大学讲学,1878年被选为法兰西语文学院院士。丹纳精通希腊语、拉丁语、英语、德语和意大利语,著述涉及哲学、美学、历史学、文学史和文艺批评等多个领域。主要著作有《拉封丹及其寓言》(1854)、《十九世纪法国哲学家研究》(1857)、《评论集》(1858)、《艺术哲学》(1865—1869)和《现代法兰西的渊源》(1871—1894)等。

丹纳受19世纪自然科学和孔德实证论的影响极深,尤其推崇达尔文的进化论。他认为一切社会现象包括文学艺术,都可以用

---

* 丹纳:《艺术哲学》,傅雷译,人民文学出版社1983年1月版。

自然界的发展规律来说明，因此，应当用类似于自然科学使用的实证方法研究文艺，从具体的事实出发，以客观的态度探求和揭示文艺发展的规律。1858 年，他在出版的《评论集》中，第一个规定了文学上的自然主义的含义，并在以后的写作中论证了文艺的发展取决于种族、环境和时代三大因素，后来又在《艺术哲学》中结合艺术史的分析进行了系统的论证。

《艺术哲学》一书原本是丹纳上课的讲稿，按照丹纳讲课的进程陆续印行，出版时次序有所变动：1865 年先出《艺术哲学》（现第一编），1866 年续出《意大利的艺术哲学》（现第二编），1867 年出《艺术中的理想》（现第五编），1868 年至 1869 年续出《尼德兰的艺术哲学》和《希腊的艺术哲学》（现第三、四编）。丹纳的《艺术哲学》对自然主义的兴起和发展产生了重要影响，开辟了用自然科学方法研究艺术的新道路。他的美学常被称作社会学的美学，至今还在欧洲学界有一定影响。但是，丹纳的《艺术哲学》着力挖掘了文学发展的精神文化因素，而对文学及社会发展起决定作用的经济基础则语焉不详，对生产力和生产关系的变革这一历史发展的基本动力的认识失之片面。

一、艺术品的本质

1. 艺术定义的出发点

（1）艺术是总体的存在。一件艺术品不是孤立的存在，而是有它所从属的、并能解释艺术品的总体。一件艺术品属于作者的全部作品。一个艺术家许多不同的作品好像一父所生的女儿，在风格、色调甚至句法上都有相似之处，在作家的不同创作时期又各具特色。第二，艺术家本身连同他所创作的全部作品，又隶属于同时代的艺术宗派或艺术家族。像莎士比亚，初看似乎是天上掉下来

的一个奇迹,但在他周围,可以发现十来个优秀的剧作家。要了解一位大使,需要把这些有才能的作家集中在他周围,因为他只是其中最高的一根枝条,只是这个艺术家庭中最显赫的代表。第三,艺术家族又包括在更大的总体之内——就是在他周围而趣味与它一致的社会。因为风俗习惯和时代精神对于群众和艺术家是相同的,艺术家不是孤立的人。我们隔了几个世纪只听到艺术家的声音,但在那响亮的声音之下,还能辨别出群众的复杂而无穷无尽的歌声齐声合唱。只因为有了这一片和声,艺术家才成其为伟大。

(2)艺术是环境的产物。精神文明的产物和动植物界的产物一样,只能用各自的环境来解释。自然界有它的气候,气候的变化决定这种或那种的植物的出现;精神的方面也有它的气候,它的变化决定这种或那种艺术的出现。对一件艺术品、一个艺术家、一群艺术家的了解,必须正确设想他们所属的时代的精神和风俗的概况。这是艺术最后的解释,也是决定艺术品一切的基本原因。

(3)美学本身便是一种实用植物学。应该像研究植物那样研究艺术。科学的态度认为艺术品是事实和产品,既不禁止什么,也不宽恕什么,只是检定和说明,探求特征和原因。科学让各人按照各人的嗜好去喜爱、研究合乎他气质、精神的东西,同情各种艺术形式和流派,把它们看做人类精神的不同表现,形式与派别越多越相反,人类的精神面貌就表现得越多越新颖。

2. 艺术的本质在于表现事物的主要的特征

艺术具有模仿的特征,但是,绝对正确的模仿未必产生最美的作品。艺术应当力求形似的是对象的某些东西而非全部。艺术不以单一复制各部分的比例和关系为限,最大的艺术宗派正是把真实的关系改变最多的。艺术家改变各个部分的关系,一定是把现实中不够突出的特征向同一方向改变,目的是在于使对象的主要特征特别清楚。特征便是事物的本质,本质是哲学的专有名词,艺

术的目的就是表现事物主要、凸出的特征。

二、艺术品的产生与发展取决于不同的环境

1. 精神的气候和自然的气候一样制约艺术品的发展

艺术品与环境的一致，就像植物在不同环境中的生长。植物的生命力都在种子里头，但气候和自然形势不断对物种进行选择和淘汰。风俗习惯和时代精神是一种精神气候，它对艺术的作用和自然界的气候对植物的作用一样，精神气候并不产生艺术家，但他催生艺术天才的种子。时代的趋向、群众思想和社会风气的压力，给艺术家定下一条发展的道路。气候改变，理想或写实的精神也随之改变。

2. 环境对艺术的作用

时代的特征总会在艺术家心灵和作品中有所反映。每个时期都有民族特色各不相同的艺术花朵。每个时代精神的风俗习惯产生一种精神状态，接着产生一种新的艺术作品；几个艺术宗派消亡了，将来的时代会供给他们新的养料。客观形势的更新一定能引起艺术的更新。这种更新经过四个环节：总的环境形势、特殊倾向与特殊才能、代表性的艺术家、代表性的艺术或艺术形象。四个阶段环环相因，一个环节略有变化，则各阶段均相应变化。

三、环境与艺术的关系不是偶然的而是必然的

环境与艺术从头至尾完全相符，环境把艺术带来或带走，犹如温度下降的程度决定露水的有无。要使同样的艺术在世界上重新

出现,除非时代的潮流再来建立一个同样的环境。

1. 伟大的艺术和同时出现的精神倾向及才能一致

意大利文艺复兴时期的艺术不是偶然与幸运的产物。那一次百花齐放的原因是精神方面的一个总倾向——普及于民族各阶层的一种奇妙的才能——它的出现是暂时的,所以艺术的出现也是暂时的。艺术始终跟着才能的诞生、长成、衰落、方向,艺术的各个部分和整个进程都以一定时代的才能为转移。艺术是影子,才能是本体,是艺术诞生的必要条件。

2. 环境的三个必要条件制约艺术的发展

第一流艺术的出现有三个必要条件。

第一是精神、学识方面的修养具有全民性。一种普遍存在的广博学识、旺盛的智力和高雅的判断、鉴别能力,是艺术重要的培养基。

第二是形象与观念的平衡。介于纯粹观念与纯粹形象之间的精神状态有利于艺术。文艺复兴的艺术都有完整与生动的形象,那时介于文化幼稚与文化过度之间,刚强的本能与精细的观念并存,欣赏者和艺术家毫无困难地记忆、保留和召回形象,思想决不把事物简化为一个符号或数字。文明过度的特点是观念越来越强,形象越来越弱。精神上堆满抽象的符号,心幕上只有模糊的轮廓,形象的记忆全靠意志和长期反教育的力量,所以,现代的艺术家不是过于紧张,就是精神骚动,创作耽于幻象。

第三是勃发的生命力、丰富的想象力与创新能力。民族的想象力对节奏与形象特别敏感,组成这个民族的许多自由的小团体声气相通,有感染力的创造热情使民族精神能充分发挥,创造出理想的艺术模型。

四、艺术创造才能与种族、民族最凸出的特征相映照

1. 一个民族所有杰出的艺术品都印着一个共同的特征，生根在民族性里面

种族是艺术创造的内部先决条件，犹如种子；民族本身及其特性由历史与环境加以扩张或限制，犹如植物；艺术是以上各项因素发展的结果，犹如花朵。日耳曼族的共同特点多半比较笨重而古怪，身体机能也比较粗鲁，但他们有清醒的头脑和坚强的理性，理解和表现世界的方式注重本质、真相，深思熟虑。而拉丁族则感觉敏锐、行动迅速，往往趁一时之兴追求快感，激烈、细巧而锋芒毕露。这就导致了文学上形式和内容的对立：拉丁民族的文学是古典的，讲究纯净、高尚、巧妙的布局、典雅的风采。而日耳曼文学是浪漫的，反映现实生活有时诗意浓郁，激情贯注，反映人性有时崇高而又野蛮，夸张过火，前后脱节，但有一种无比的力量。同样，同一种族不同民族的艺术家也被不同的生活环境盖上不同的印记。艺术追随着民族的特性，如尼德兰靠着土地和特殊的气候，发展成一种特殊的性格，使艺术家天生的绘画天才在同一老根上得以长发，在全民族的赞赏中诞生、存活、发育完全。

2. 一个民族的艺术特性有时可能会屈服于外来的影响，但终归还会振作起来

外来的影响是暂时的，民族性是永久的，它来自血肉，来自空气与土地，来自头脑与感官的结构和活动，这些都是持久的力量，不断更新，到处存在，决不因为暂时钦佩一种高级的文化而本身就

消灭或者受到损害。

3. 艺术性与民族性成正比例

越是伟大的艺术，越是把他本民族的气质表现得深刻。诗人勾勒出民族精神生活的要素，加以扩大；历史学家在美术作品中辨别出一个民族的肉体的结构与本能，正如在文学中辨别出一种文化的结构与精神倾向。

五、艺术是时代的产物和标识

1. 艺术是时代的产物

艺术是用想象力创作出来的东西，正如有生命的形体一样是时代的产物。地质发生依次变化，必然有新的动植物出现，社会和时代精神发生一次大变化，也必然有新的理想形象出现。因为变化之时，风俗、思想、趣味都会相应变化，新的艺术就有了发展的园地。精神解放之时，精神气候温和，艺术家喜爱现实，创作也不会压缩现实来表现超现实的世界，现实就是他的目的而非手段。时代的风吹到艺术家的身后，鼓动他们的帆。

2. 艺术是时代的剪影

简单的精神和朴素的艺术标识着单纯的时代，忧郁或夸张的艺术风格铸成于骚动、浮躁的时代。艺术上的畸形总能在时代生活中找到对应的病态，任何一个艺术家，只能在时代的限度之内找到适合的艺术内容和形式。今天的艺术向古希腊寻求范本，似乎是超越了时代的限度，但也从另一个角度写照了时代对心灵原始状态的破坏。文明时代对心灵的奴役就是对艺术美的破坏。古希腊以固定的舞蹈和运动的培训制度造就了最完美的人体和雕塑艺

术，而现时代的文明制度却使人性趋于畸形发展，机能的天然平衡受到文明的破坏，文明夸张一部分机能而抑制另一部分，使现世为来世牺牲，人为神牺牲，个人为国家牺牲，人成了一架巨大机器中的一个齿轮，或者觉得自己在无穷的宇宙中等于零，于是，艺术的太阳陨落了。

3. 时代的发展决定艺术欣赏的趣味

每个时代的艺术趣味都会不同。艺术欣赏会因每个人的趣味缺陷而由别人补足，最后在连续的冲突和补充中获得一致，接近事实。时代对艺术欣赏的作用也大致如此。一个时代之后，还有别的时代根据当时的观点把艺术悬案重新审查，倘若有所修正或证实，便是有力的彻底的纠正、证实。

六、艺术中的理想

1. 艺术理想的等级因目的实现的程度不同而确定

艺术的理想就是艺术家按照自己的观念改变事物：把事物加以改变而再现出来，事物就从现实的变为理想的；他体会到并区别出事物的主要的特征，有系统地更动各部分的关系，使特征更显著和突出。天才的世代相传的义务，就在于脱出惯例和传统的窠臼，另辟蹊径。艺术品的目的是使一个显著的特征居于支配一切的地位，因此，一件作品越接近这个目的就越完善，占的地位就越高。模仿艺术的这一原理对非模仿艺术同样适用。

2. 衡量艺术价值的三个尺度

首先，是特征的重要程度。艺术与科学的相连能提高二者的地位：科学能够给美提供主要的根据是科学的光荣；美能够把最高

的结构建筑在真理之上是美的光荣。精神生活的价值与文学的价值一致，艺术的价值取决于它所表现的历史特征或心理特征的重要、稳定和深刻的程度。特征在理想世界和在现实世界中一样，能产生不同的效果，因此，艺术价值的等级反映的是特征的等级。在自然界的顶峰是控制别的力量的力量，在艺术的顶峰是超过别的作品的杰作，自然与艺术的顶峰相同，最高的艺术品所表现的便是自然界中最强大的力量。

其次，特征有益的程度。作品的精彩程度，取决于有益人类的身体和精神特征的表现，及表现的理想程度。所谓重要和有益原是一个特性的两面，特征越重要就越有益，占的地位就越高，而表现出特征的艺术品地位就越高。特性的重要程度，要看它所能抵抗别的力量的大小。有害或是有益，全看特性是削弱自己还是帮助自己生长而定。

再次，效果集中的程度。效果集中的程度决定作品的地位。文学作品的原素有三，一是心灵，即有显著性格的人物的性格。二是遭遇与变故。人物的性格决定以后，性格所受的摩擦必须能表现这个性格。三是风格，其他的原素是内容，风格把内容包括起来，浮在表面。整部作品必须竭力向一个目的前进，使各个部分构成一个总体，其中最微末的原素的最微末的分子都要为整体服务。作品所感染、所表现的特征越居于普遍的、支配一切的地位，作品就越美。

于健玲

狄尔泰

体验与诗 1906年*

狄尔泰(Whilhelm Dilthey,1833—1911),德国著名的哲学家和美学家。1866—1822年先后在巴塞尔、基尔、勃雷斯拉乌和柏林大学任教。柏林普鲁士皇家科学院院士,德国"生活哲学"的创始人。他的主要学术贡献在于他创立了一门新的学科——"精神科学"。狄尔泰认为,要了解人的历史和社会现实存在的各种联系,就得再度体验人的各种生活,只有通过体验才能达到理解。强调人的直觉和心理因素,否定19世纪兴起的利用历史方法来研究文学艺术和其他人文科学的做法,与以舍勒尔为代表的强调证据和事实的方法完全不同。他的这一学说对20世纪初德国的文学理论和创作产生了很大的影响。狄尔泰的主要著作有《精神学导论》(1883)、《黑格尔青年时代的历史》(1905)、《论德国的文学和音乐)(1907)。其中与美学有关的著作主要有《施莱尔马赫的一生》

---

* 狄尔泰:《体验与诗》,选自蒋孔阳主编:《十九世纪西方美学名著选》(德国卷),复旦大学出版社1990年版。

(1870)、《诗人的想象力》(1887)和《体验与诗》(1906)。后者收入《近代欧洲文学的发展》、《戈特霍尔特·埃夫赖姆·莱辛》、《歌德与诗的幻想》、《诺瓦利斯》和《弗里德里希·荷尔德林》等五篇文章。

在对莱辛的评价中,狄尔泰认为莱辛的美学是建立在亚里士多德的诗学基础上的。亚里士多德对于诗的种类和规则的规定支配了莱辛关于寓言和讽刺短诗的理解。莱辛曾试图用亚里士多德的诗学原则阐释寓言,把寓言界定为:"如果我们将一般的道德法则归因于某种特殊情况,并赋予这一特殊情况以真实性,并由此写出一个能反映一般规则的故事来,那么这一形象的故事便是寓言。"这里莱辛显然接受了亚里士多德的诗学观点。同样,在莱辛对格言的解释中,也能看出这一点。为此,狄尔泰认为:莱辛的整个美学体系都或多或少地受亚里士多德的影响。但是由于时代的影响,莱辛的文学、美学观也不能不有新的因素。亚里士多德认为艺术创造就是一种造型活动,它主要来源于对现实的摹仿。不同的造型艺术之间尽管手段不同,但目的是一样的,都是从表达事物的本质出发的。但在亚里士多德的诗学中,却缺乏心理这一角度。而这一点在杜波斯的《对诗和画的评论反思》中得以补充。杜波斯在文中从心理观察入手,认为"人类的天性中有一种对刺激的需要。旨在产生精神刺激的艺术就是为这种需要服务的"。由于手段不同,产生的效果也随之不同:"诗没有音乐和绘画所特有的刺激力量,但是语言所具有的最普通的表达手段使得诗在处理现实时可以更加自由地超过现实。"在杜波斯、洛克、夏夫兹博里、哈奇生等人的影响下,莱辛的艺术和美学思想发生了一个重大的转折,认为"这个时代要探讨的就是新揭示的世界中无限微妙的差别。它还要追索这种感情世界的无限体验在那样一些人身上的体现……"

在《歌德与诗的幻象》中,狄尔泰赞赏歌德的想象力,并由此提出了诗歌创作和体验的关系问题。他认为,想象力和体验是密切

相关的，没有想象力就无法体验，没有体验也无法形成丰富的想象力。而歌德的天才的创作正是来自他非凡的想象力："歌德的这种语言想象力产生于他那种要求表达自身体验的内心强烈欲望和天赋。也与他那对事物的整个外表现象具有一种惊人的幻想力有关。"创作需要心灵体验以及由此产生的丰富的想象能力。同时，狄尔泰认为艺术与人生密不可分，艺术的目的不是表达或描述生活，而是通过艺术让人体验一种在现实生活中无法感知的世界。"诗歌就是这样启示我们去理解生活的。我们正在通过这位伟大诗人的眼睛去感知人类的价值和关系。"狄尔泰认为：只有通过体验，人才能从客观世界的局限中摆脱出来，进入一种更广阔的精神世界，深刻洞察和理解生命的意义和生活的本质。艺术创作就是用语言传达作者对生活的体验。正是由于希腊悲剧诗人、莎士比亚、歌德等把自己独特的生活体验形象地表达出来，才产生了伟大的艺术品。创作过程，正是这种通过艺术体验达到对生命的把握和理解，把自我从现实的重负中释放出来，将自我引向一个更高、更自由的人生境界的过程。另一方面，欣赏者还可以借助诗人的体验，反观自身，打开通往自由生命的淤结，无碍地进入对生命的领悟层面。正是看到了艺术的这些作用，狄尔泰才说，诗为人们开启了一个更自由、更广阔的精神世界。通过诗，人们才冲破了狭隘的现实生活的局限和束缚，使人生达到一种审美的自由之境。

狄尔泰的艺术"体验"论，打破了物我、人我的界限，使物我交融，生命价值升华，为人类提供了一条超越有限生命的途径，深刻地触及了审美和创作的本质问题，成为狄尔泰美学中极有价值的部分。

王淑芹

弗里德里希·尼采

悲剧的诞生 1870—1871年*

尼采(Friedrich Nietzsche,1844—1900),德国近代著名哲学家、诗人。精通希腊文和拉丁文,对古希腊文化有精深研究,具有非凡的文学和音乐天赋,24岁任巴塞尔大学古典语言学教授,1880年因病离职,1900年病逝。尼采在对古希腊文化深刻理解的基础之上,受叔本华意志论哲学的影响,提出了"生命——权力意志"论哲学,强烈批判古希腊苏格拉底以后的科学主义及犹太文化在欧洲的变形——基督教文化对人的自然生命活力的摧残,热情召唤宏扬人的自然生命活力、关注当下世界的人生态度,颠覆以往作为价值来源的彼岸世界,宣告上帝的死亡,批判过分强调工具理性、忽视个体生命意义的倾向,真正拉开了现代思想发展的帷幔,对后世哲学产生着越来越大的影响。尼采的思想发展分为三个时期:(1)1870—1876年生命哲学时期,受叔本华和瓦格纳影响,主要作品有

---

* 尼采:《悲剧的诞生——尼采美学文选》,周国平译,三联书店1984年版。

《悲剧的诞生》(1871)等;(2)1877—1881 年受孔德、斯宾塞实证主义和边沁功利主义影响时期,主要作品有《人性的,太人性的》(1878)、《朝霞》(1881);(3)1882—1889 年独创时期,权力意志思想趋于成熟,主要著作有《查拉图斯特拉如是说——一本为所有人同时不为任何人写的书》(1885)、《论道德的谱系》(1887)、《权力意志——改变旧价值评价的尝试》(未完成,1895 年出版)。

《悲剧的诞生》是尼采早期在叔本华思想影响下创作的最重要的著作,对了解他哲学、美学的基本观点,研究其思想的发展必不可少。尼采在文中以探讨古希腊悲剧的起源为线索,阐述了以苏格拉底为转折标志的古希腊前后期文化的根本区别,对宏扬人的自然生命,以勇士般的、审美的态度对待个体生命根本性的悲剧命运的前期古希腊文明大加推崇,指出人具有日神精神与酒神精神两种根本性的对立冲动,前者以理性的静观创造外观的幻境,维护个体以获得生存的意义;后者以个体化的毁灭为手段,返归作为世界本源的原始生命冲动,从而获得最高的审美愉悦和生存意义,两者的统一产生了古希腊悲剧艺术;审美是人赖于生存的惟一价值;分析了酒神艺术在现代再生的可能性。

一、艺术持续发展与日神和酒神二元性相关

在希腊世界里,艺术力图调和作为造型艺术的日神和非造型音乐艺术的酒神之间并存而又持续不断的冲突,这一努力在希腊"意志"的形而上奇迹里结合,产生出古希腊悲剧。

1.日神精神和酒神精神

人作为个体化原理的产物,孤独地置身于这个苦难的世界,但每个人先天具有自然本身迸发的日神与酒神两种艺术力量,具有

创造梦与醉艺术世界的能力。古希腊人知道并感觉到生存的恐怖和可怕，明白真正的存在作为永恒的痛苦和冲突，既需要振奋人心的幻觉，也需要充满快乐的外观，为了能够活下去，他们通过日神的美的冲动及对外观和通过外观而得解脱的热烈渴望，把原始的泰坦(Titan)诸神的恐怖秩序过渡为奥林匹斯诸神的快乐秩序，促生了具有壮丽外观形象的梦境世界。在这个世界中，一切存在物都被尊为神，到处生机盎然，充蕴着丰满乃至凯旋的存在，替代我们的实在而成为太一的表象，使我们对外观的原始欲望得到更高的满足，人与自然的和谐统一更意味着完全沉浸于外观美的素朴境界中，是日神文化的最高效果，个体借此与永恒的原始痛苦相抗衡而得以保存，道德及其他方面的“适度”也构成个体存在的理由。

酒神文化世界各地都存在，古希腊人用日神文化抵御着来自原始生命的酒神精神的冲击，两者冲突达成的和解使原始生命的冲动与美的外观形式相统一，使个体化原理的崩溃成为一种艺术现象：醉。人们最高限度地调动一切象征能力来表达与原始生命合一的狂喜，以至达到自弃的境界，个体消失了，原始生命借舞蹈、节奏、动力、和声的象征力量表现着自己汹涌澎湃的冲动，“过度”显现为真理。

2.日神艺术和酒神艺术

荷马和阿尔基洛科斯分别是古希腊日神艺术家和酒神艺术家的始祖。荷马为代表的日神艺术家，沉浸在对形象的纯粹静观的愉悦中，对形象的最细微特征爱不释手，以此防止自己与自己所塑造的形象融为一体。阿尔基洛科斯为代表的酒神艺术家则完全同太一及其痛苦和冲突打成一片，放弃经验现实的自我，成为根本上惟一真正存在的、永恒的、立足于万物之基础的自我，由此产生一种音乐情绪，并在日神冲动的作用下，以譬喻性的、可感知的梦象显现原始的痛苦和冲突，构成这个自我形形色色的客观化形象，展

示出他与世界心灵相统一的图画,感受与太一合一的狂喜,获得生存和世界得以存在的充分理由。音乐象征性地关联到太一中的原始冲突和原始痛苦,使一种超越一切现象和先于一切现象的境界得以象征化,一切现象只是音乐的譬喻,语言作为现象的符号,只能与音乐有外表的接触,不能表达音乐在最高一般性和普遍性中未曾说出的东西。

阿尔基洛科斯把民歌引入文学,民歌是原始音乐旋律的对应梦境,旋律从自身中不断产生诗歌,民歌的诗节形式表明旋律是第一和普遍的,全部语言能力因模仿音乐而获得调动。抒情诗人用形象和概念把音乐表现为意志,把自身和自然理解为意志,自己以日神观照的宁静,通过音乐的媒介,把世界及自己的意愿及情感解释为对音乐的譬喻,自己却借此摆脱了意志的纠缠。

3.希腊历史的分期

日神和酒神在彼此衔接的不断冲突和新生中相互提高,支配了古希腊人的本质,古希腊的历史由此可以分为五个艺术时期:(1)民间哲学时期:酒神的原始冲动和泰坦诸神的战争;(2)荷马时代:日神的美支配的素朴的壮丽;(3)喜剧时代:酒神的激情淹没素朴;(4)多立克艺术时期:日神冲动在酒神的威胁下导致刻板威严的世界观;(5)悲剧时期:日神冲动与酒神冲动的统一。

二、酒神精神与日神精神结合产生古希腊悲剧

1.悲剧产生于悲剧歌队

古希腊人悲剧歌队的酒神歌舞者萨提儿(Satyr)在神话和崇拜

所构成的世界中,作为悲剧酒神智慧的代言人说话,把人们从现实的分裂引向复归自然的统一,进入酒神的迷狂世界,洞悉事物的本质。但重返现实却使古希腊人认识到,行动无法改变事物的永恒本质,一切彼岸的安慰都被否定,真理照亮了现实存在的荒诞与可怕。惟有艺术能把这种厌世的思想转变为人借以活下去的表象:崇高——用艺术制服可怕;滑稽——用艺术摆脱荒诞。歌唱酒神颂的萨提儿歌队创造的、虚构的缓冲世界使人们的激情得以宣泄,可以直视世界和自然的可怕与残酷。悲剧从悲剧歌队,从萨提儿中诞生。

2. 酒神认识和酒神作用的日神式感性化产生了古希腊悲剧

萨提儿是人的最强冲动的表达,是自然界中性的万能力量的象征,是人的本真形象,他把存在的真理不加掩饰地表现为诗的境界,用酒神冲动引导人们沉浸于某种心情和认识中,把诗人看到自己被取代某一概念的、真实浮现在他眼前的形象围绕着,他洞察形象的至深本质的才能,通过酒神的兴奋向观众传导,产生了戏剧的原始现象:观众在他自己的魔变中看到一个身外的幻象,这是他状况的日神式完成——观众看到自己魔变为萨提儿,与歌队合为一体,成为舞台幻境的惟一观看索福克勒斯者,并在魔变作用下加入其中,"忘记"了现实,融入太一。酒神认识和酒神作用的日神式感性化产生了古希腊悲剧。

3.歌队与酒神

一开始歌队是惟一的"现实",舞台和情节被当作幻象。歌队从自身制造出幻象,用全部象征手法来谈论幻象,在幻觉中呈现出酒神的形象,并作为代言人向观众传达酒神的智慧,集音乐家、诗人、舞蹈家、巫师于一身。作为舞台主角和幻象中心的酒神在悲剧中只被想象为在场,原始悲剧只是"合唱"而不是"戏剧"。狭义的

戏剧中酒神作为真人显现，歌队调动观众心中的酒神冲动，使他们产生魔变，把舞台上的真人幻视为迷狂中产生的神灵幻象，把日常生活转化为日神的梦境，把酒神冲动客观化为自身的日神现象。

三、古希腊悲剧的昌盛与衰落

1.昌盛时期的古希腊悲剧

索福克勒斯、埃斯库罗斯创造了古希腊悲剧的高峰。他们发扬了古希腊悲剧以酒神受苦为惟一题材和惟一登场主角的传统，使所有主角都体现为酒神精神精巧、明晰的日神化象征。索福克勒斯用俄狄浦斯的命运揭示了酒神的智慧是反自然的恶德，用知识毁灭自然自身必遭自然解体这一酒神的消极性；埃斯库罗斯则用普罗米修斯揭示出人只有亵渎神圣才能获得自身自由这一酒神的积极性。酒神精神的内涵得到了丰富。

2.古希腊悲剧的衰落与阿提卡新喜剧的诞生

神话一旦被纳入历史加以系统化，创造神话的心境就慢慢枯死，古希腊悲剧的昌盛是神话在酒神音乐天才的挽救下的回光返照。欧里庇德斯把古希腊悲剧中原始的、全能的酒神因素清除掉，从揭示人如何运用日神与酒神两种天赋力量使自己在荒诞世界中得以生存，转向描绘日常生活经验，悲剧因此丧失了神话中蕴涵的生命力，成为模仿与假冒，古希腊的“乐天”精神变得充满了苏格拉底式的市侩气息，新喜剧崛起了。

3.欧里庇德斯悲剧与苏格拉底精神

欧里庇德斯用冷漠悖理的思考取代日神的直观，用灼热的情感取代酒神的兴奋，惟妙惟肖地伪造出悲剧，其基础即与苏格拉底

“知识即美德”这一理性主义精神对应的“理解然后美”这一审美苏格拉底主义的最高原则。苏格拉底身上过度发达的逻辑天性与隐藏的强大否定性直觉交织,他不能理解酒神和日神融合产生的悲剧艺术,批判当时的艺术和道德缺乏真知和逻辑,认为哲学高于诗,诗的逻辑必须服从理性的逻辑,使作为音乐的象征、酒神状态的显露和形象化的悲剧的本质被破坏,观众丧失悲剧的同情能力,悲剧面临毁灭。

4.苏格拉底精神与艺术

神灵在梦中嘱咐苏格拉底从事音乐的记录,流露出苏格拉底对逻辑极限的怀疑,体现出作为艺术家的苏格拉底的一面。作为理论家的典型,苏格拉底揭示了一种把人的最大的快乐寄于当真相被揭露时对它的欣赏和感到的满足之中,寄于靠自己的力量不断成功地揭露眼前现实事物真相的过程之中的人生态度。这种人生态度的基础是对思想循着因果律的线索可以直达存在的至深并修正存在这一作为科学本能的形而上信念。这一信念提醒人们,科学的使命在于使人生显得可以理解并有充分理由,否则必须用神话来补充;这一信念引导科学走向自己的极限,科学达到极限时就突变为艺术,艺术是科学的目的;相应地,科学在至深至广、形而上意义上迫使艺术进行绵绵不尽的创新。这就是悲剧再生的希望。

四、悲剧艺术的现代再生

贪得无厌的科学乐观主义认识与悲剧的艺术渴望的对立取代日神与酒神的对立成为当代世界最高境界的斗争;悲剧的再生、德国文化的复兴有赖于对科学精神的正确认识。

1.科学精神毁灭了神话

科学精神对神话的毁灭首先体现为阿提卡新喜剧中音乐以概念为中心进行模仿,满足于认识到具体事物与音乐形式的相似,把音乐降低为现象的拙劣模仿,使观众陷入无法感受神话的心境,剥夺了音乐创造神话的能力,使诗被逐出理想的境地。其次,科学认识逐渐居于艺术对世界法则的反映之上,悲剧中性格和心理刻画不断增加,性格不再是永恒的典型,而成为高度发达的艺术家模仿能力的体现,神话丧失了。最后,科学精神使悲剧的结局由导向形而上的慰藉落为神机妙算(deus ex machina)式的世俗解决,酒神精神被彻底粉碎,产生理论家的乐天。

2.现代世界的处境与希望

我们的文化有三种基本构成元素:苏格拉底式的妄想,即以求知和知识治愈生存的永恒创伤;日神的梦境,即沉迷于眼前飘展的诱人的艺术美幻境;酒神的迷狂,即求助于在现象之下的永恒生命这一形而上的慰藉。三种元素的搭配产生三种文化类型:苏格拉底文化、艺术文化、悲剧文化。现代世界陷于苏格拉底文化之中,把理论家视为生存的楷模。但人们已经意识到科学的界限和别的生存方式的可能性,康德和叔本华的工作使悲剧文化应运而生,智慧取代科学成为最高目的,人们把世界看为一个整体,以亲切的爱意努力把世界的永恒痛苦当作自己的痛苦来把握。

3. 歌剧:苏格拉底文化的产物

歌剧是苏格拉底文化乐天精神的固有艺术形式,它从半道德的领域潜入艺术领域,其真正魅力和根源在于满足一种完全非审美的需要:对人本身的乐观主义礼赞,为此目的把原始人看成天性美好的艺术型人,人永远是德行高超的歌剧主角,只要放弃过多的

学问与文化，就能回到人的原始理想状态。这是文艺复兴时期人文主义者为反对教会而新造的乐土，现今正在变成社会主义运动的政治要求。为了让观众听懂，歌剧中歌词居于主导地位，音乐的酒神深度转变为由理智支配的、渲染激情的绮声曼语和对歌唱技巧的嗜好，用形式游戏和娱乐替代了音乐和酒神世界的使命。

4.酒神精神的现代复苏

德国哲学通过康德和叔本华，揭示了科学苏格拉底主义的界限，摧毁了它的乐天精神，引出一种无限深刻和严肃的伦理观和艺术观——酒神智慧，德国音乐与哲学的统一，指出了一种类似于古希腊前苏格拉底精神的新生活方式。德国启蒙运动拉开了向古希腊学习的帷幕，但启蒙先驱们也未能深入希腊精神的核心，不能在德国文化与希腊文化之间建立持久的联盟，造成一些混乱，但谁也无法阻止对酒神生活、对悲剧再生的信仰。

5.悲剧精神的再体验与德国民族性格的复兴

古希腊人与因专注于政治而变得极端世俗化的罗马人与渴望摆脱欲望而发明了佛教的印度人不同，他们用悲剧来激发、净化、释放全民族生机的伟大力量，苏格拉底式的文化毁灭了人们赖于生存的神话家园，连续不断地移植外来神话损害了希腊文化。德国民族性格的核心中的酒神冲动等待着未来的觉醒。宗教改革奏响了德国音乐的未来曲调，复兴德国文化的关键在于向希腊文化学习，排斥罗马文化。

张江南

弗洛伊德

释　梦 1900年*

西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud,1856—1939),奥地利著名精神病学家、心理学家、精神分析学创始人。生于现属捷克摩达维亚的小镇弗赖堡的一个犹太籍商人家庭。四岁时举家迁居奥地利首都维也纳,后来他一生中的大部分时光都在维也纳度过。少年时爱好历史和文学,中学时代是一位品学兼优的学生,精通德意志文学,尤爱歌德的作品。1873年,弗洛伊德进入维也纳大学医学院学习,毕业后在维也纳中心医院工作。1876年开始在著名生理学家布吕克指导下研究神经细胞组织学,1881年获医学博士学位,1885年被任命为维也纳大学神经病理学讲师。同年到巴黎学习,受到著名精神病学家沙尔科"暗示法"的影响,兴趣由临床神经病学转为临床精神病理学,创造了"谈话疗法",开辟了治疗精神病的新道路。1895年,与布洛依尔合作出版了第一本专著《歇斯底

---

* 西格蒙德·弗洛伊德:《释梦》,孙名之译,商务印书馆1999年版。

里研究》,成为其心理分析理论的基础。

此后的40余年里,弗洛伊德通过对精神病理和人的心理的深入研究,创立了一整套精神分析的理论体系。其中最重要的著作有《释梦》(1900)、《日常生活的心理分析》(1904)、《性学之论》(1905)、《巧智及其无意识的关系》(1905)、《精神分析引论》(1910)、《图腾与禁忌》(1913)、《超越快乐原则》(1920)、《集体心理学和自我的分析》(1921)、《自我与本我》(1923)、《文明及其不满》(1930)等。这一系列重要著作,开拓了心理学、精神病理学以及文学艺术理论等新领域,也使弗洛伊德赢得了广泛的世界声誉,精神分析学派因此成为一个具有国际影响的心理学派。1935年,弗洛伊德成为英国皇家学会荣誉会员。1936年5月,罗曼·罗兰等100多位作家前去祝贺他80寿辰,爱因斯坦在贺信中称赞他是给这个时代的世界观带来巨大影响的伟人。

《释梦》共七章。全书以梦为研究的中心对象,以此展开对潜意识与深层心理的全面探讨。

本书第一章,弗洛伊德首先回顾了历史上关于释梦的种种理论,指出它们都存有片面性,不足以借鉴。亚里士多德之前的释梦理论认为,梦根本不是一种心理活动,只是一种肉体动作,它源自神灵,是鬼神的启示。而亚里士多德则一反传统观点,认为梦是心灵的产物,它服从于人类的精神法则,并把它作为心理学研究的一个题材。弗洛伊德在治疗精神病人的过程中认识到,一个医生可以利用梦来作为由某种病态意念追溯到昔日回忆间的桥梁,甚至可以将梦本身当作一种症状,利用梦的解释来追溯梦者的病源而加以治疗。当然,对病人施行这种精神分析能否成功,有一个条件,就是看病人能否将所有涌上心头的感受,完全和盘托出。他必须对自己的各种意念,保持绝对公平,毫不偏倚,否则,就不能达到理想的治疗效果。

在第二章中，弗洛伊德坚信，无论什么梦，都具有某种意义，哪怕是一种不甚明了的隐含的意义。做梦实际上是某种其他思想活动的转换或替代。人们只要正确地找出这个替代物，就能明白此梦的寓义所在。关于释梦，自古以来流行着两种不同的方法。第一种是象征法，这种方法把梦的内容看做一个整体，“寻求可以理解的而且在某几方面相类似的另一种内容去代替原来的内容”。第二种方法是译码法。这种方法把梦看做是一种密码术，它的每一个符号都可按照规定的关键字找到与其意义对应的其他符号。当然，这两种方法都有自身的缺陷。象征法不能解释所有形形色色的梦，而译码法必须依靠“关键字”的可靠性。有鉴于此，弗洛伊德尝试着用一种科学的方法——自我分析方法详细解析了自己所做的“伊玛打针”之梦。伊玛是弗洛伊德曾经治疗过的一位病人，一天弗洛伊德的同事奥图告诉他伊玛病情没有多大好转，于是弗洛伊德当晚就做了这个梦。在对此梦作自我分析后，弗洛伊德指出：梦的内容就是欲望的满足，它的动机在于某种欲望。梦毫无疑问是有某种意义的。

弗洛伊德在第三章列举了许多例证来阐明，梦并不是毫无意义的、杂乱无章的。相反，它们是人类心灵的一种高级的、错综复杂的精神活动，梦是欲望的满足。这种情形在小孩的梦中表现得最为明显。一个小孩想吃什么东西，想到哪里去玩，他常常在梦中梦到自己真的在吃那种东西，真的在那个地方玩耍。成年人的梦也不例外。然而，怎样解释那些出现的噩梦、焦虑的梦呢？它们难道也是欲望的满足吗？弗洛伊德的回答是肯定的。他认为，尽管人们日常的言谈中常常流露出对梦不屑一顾的神情，但是，我们的确可以通过语言分析很快弄清梦所隐含的真义。

受梦的化装和当局对言论审查的启发，弗洛伊德在第四章中指出，在每一个人的心灵内，都存在着两种心理系统。第一种是在

梦中表现出欲望的内容，而第二种则扮演审查者的角色，如果梦中所表现的欲望不符合审查者的要求，那么它就往往采取化装的办法，曲折隐晦地将自己表达出来。任何欲望如果不经过审查者这一关，它是根本不可能进入意识层面的。而审查的作用就在于将打算进入意识层面的思想进行改造，使之合乎意识的规范。因此他认为，一个内容痛苦不堪的梦，通过解析仍然可以看出它是一种欲望的满足。由此弗洛伊德进一步推论：梦是一个（受压制的）欲望（经过化装）得到的满足。

关于“梦的材料和来源”，弗洛伊德认为梦的材料常常是那些在精神上具有重大意义，给做梦者留下深刻印象的事件。在他看来，对梦的解析不是就梦的表面内容作阐释，而是对梦里隐藏的思想内容作阐释。梦的表面内容是梦显意（又称梦的内容），梦的隐藏的思想是梦隐意（又称梦思）。他认为，梦的来源主要有四种：第一，一种最近发生而且在精神上具有重大意义的事件，而直接表现于梦中。第二，几个最近发生而且具有意义的事实，于梦中凝合成一个整体。第三，一个或数个最近而具有意义的事件，在梦中以一个同时发生的无足轻重的印象来表现。第四，一个对做梦者本身甚具意义的经验（经过回忆及一连串的思潮），而经常在梦中以另一最近发生但无甚关系的印象作为梦的内容。

在讨论这一问题时，弗洛伊德反复强调做梦者的童年创伤经验，特别是性欲引起的创伤经验。他认为，人的性欲要求并不是随着青春期的到来而在一夜之间形成，它在刚生下来的婴儿身上就已存在。一般来讲，童年时“性”选择的爱好引起了男孩仇视父亲，女孩仇视母亲的心理，在心中隐藏着除去自己情敌的欲望。弗洛伊德在书中援引并分析了希腊神话中俄狄浦斯的故事来说明自己的观点。俄狄浦斯是底比斯的王子，由于神谕说他长大成人后会弑父，所以一生下来就被抛于野外，但他却被邻国国王收养。待他

长大后为了逃避这种命运，决定远走他乡，不料在流浪路途中无意间杀死了自己的父亲。由于他解开了食人妖怪斯芬克斯之谜，被拥为底比斯王，并娶了自己的生母为妻。当俄狄浦斯最终得知这一切的真相时，大错已铸成，悔恨不已，自己刺瞎了双眼，流浪而死。这一神话故事被索福克勒斯写成悲剧，用于表现人与命运的冲突和人力的渺小、神力的可怕这一主题，千百年来震撼了不知多少观众的心。而弗洛伊德却从幼儿性欲的观点出发对此提出了独特的解释。他说，俄狄浦斯王这部悲剧之所以能打动现代观众或读者，使之产生古希腊人同样的心灵震撼，其原因只能解释为该剧具有不同于其他悲剧的某种物质。它的目的不是要展示个人的命运与人类意志的冲突。弗洛伊德认为我们要比俄狄浦斯幸运，因为我们能用理性战胜内心深处的邪恶欲念，成功地摆脱“性”选择的爱好。同样的解释也可以运用到莎士比亚的伟大悲剧《哈姆莱特》上。弗洛伊德把幼儿恋母憎父的心理现象称之为俄狄浦斯情结。他认为《俄狄浦斯王》和《哈姆莱特》这两部作品都是被压抑的性欲冲动，是俄狄浦斯情结最典型的表现。

第六章“梦的工作”和第七章“梦过程的心理学”是本书的重点。与长久以来人们致力于探究梦显意不同的是，弗洛伊德在本书中的主要任务是揭示梦显意与梦隐意之间的关系以及隐意向显意转化的规律，即梦显意是如何通过另一种表达方式将梦隐意传译给我们。

弗洛伊德指出，在梦的运作过程中，有四个至关重要的因素务必注意。第一个过程是凝缩作用。这明显地表现在一般来讲通过解析后发现梦的意义要比它表面显示出来的意义大得多。因为全部梦隐意中只有极少数意念能以一种“观众元素”表现于梦中。凝缩就是删略。梦的内容并非梦隐意的真实传译，它只是删略的产品。凝缩作用的特点就是在梦显意中找出那些一再复现的元素，

构成新的联合,以及产生一些共同代号,同时补缀梦隐义与值得注意的梦显意之间的联系。

第二个过程是移置作用。弗洛伊德认为,一个被意识到的意念都具有一种特别的心理价值,但梦隐意中每一意念单元的心理价值在梦显意形成时并不存在,或不被意识到。由于隐意中各种意念事实上无法分出价值的高下,因而梦显意形成时,那些富有强烈兴趣的重要部分往往成了次要部分,反而被某些梦隐意中次要的部分所取代。这种心理价值的转移作用形成了梦显意与梦隐意的差异,导致梦显意与梦隐意的核心不再被意识到有此关联。梦的移置作用是达成梦的化装的主要方式之一,是由审查制度的影响而产生的一种精神内在的自卫,它与凝缩作用一道在梦的运作中起主导作用。

弗洛伊德认为,梦无法以逻辑的连接来表现出梦隐意间的逻辑联系,而只将梦隐意的内涵取来加以操纵处理。这是由造成梦的精神材料的视觉性所决定的。但梦也可能用适当改变表现方式来阐述梦隐意间的逻辑关系,即把相关的梦隐意连成一个事件,使之产生连续性(时间)的逻辑连接。梦的形成机制最喜爱的逻辑关系只有一种:相似、和谐和相近的关系——"恰似"。它存在于梦隐意之间,在梦中以单元化来表现。一是"仿同",用在具有共同元素的人身上,以这个人替换另一个人;二是集锦,对事物进行统一,将两个以上具有共同元素的人或事凝缩成一个人或事物。仿同和集锦是为了避免在梦中直接表现共同元素以逃过审查制度。其结果形成了许多奇幻的象征,其中许多是按"相反"原则构成的,使梦隐意变得异常深奥和丰富。在把杂乱分歧的梦隐意变得简洁统一的中间过程中,梦将梦隐意重新铸成适当的语言形式或视像——这种梦的特殊表现力,是梦的运作的第三个过程。这也是梦程序的最显著特征:某种思想或者某种欲望,在梦中都物象化了,且以某

种情境来表示，仿佛亲身体验过似的。

弗洛伊德把梦的元素与梦的解析的固定关系看做一种象征关系。梦的元素本身就是梦隐意的象征。梦利用象征来表现其伪装的隐匿思想。象征并非梦所特有，它更多更彻底地见于民谣、神话、传奇、俗话等文化现象中。梦中大多数象征都与性有关。如梦中男性生殖器的象征有长形尖锐之物，如手杖、伞等；女性生殖器则以一切有空间性和容纳性的事物为特征，如坑、穴、蚌等。

此外，弗洛伊德提醒人们注意两点，梦中的感情和梦中的内容不同，欲望的材料会因审查作用而被置换或取代，而感情却能不受其影响而维持不变。梦的运作之所以要产生一些荒谬的梦，是因为它表现了梦隐意所含的一些批评，梦愈荒谬，其意义愈深远。

弗洛伊德认为，表面看来梦常常是合乎逻辑的，这一类梦必定受过一种与清醒时相同的精神功能的大量修正，这是梦的运作的第四个过程“再度校正”作用。它通常利用现成的白天的幻想，来连接梦的前一部分内容，而不是利用梦隐意另外造一个梦内容。这使得梦前后连贯有某种合理性，仿佛是对前一部分内容的解释。再度校正能产生效用的部分是清晰的，它增加了梦元素的强度。

最后，弗洛伊德强调，他所讲的潜意识概念与哲学家们和立普斯的概念都不相同。他们都把潜意识看成是与意识相对立的一个词，而弗洛伊德通过梦的分析发现潜意识实际上分属两个不同的系统。心理学家对此未作区分。从心理学观点看，二者都是潜意识，但从精神分析观点看，它们一个是不能进入意识中的潜意识，另一个则是前意识。弗洛伊德将人的心理分为意识、前意识和潜意识三大部分。意识就是我们日常所能感知和把握的心理成分；潜意识的内容则主要是一些不见容于社会道德风俗而受到抑制的内容，主要是原始本能性欲冲动等；前意识好像一面筛子介乎于意识和潜意识二者之间，它在满足了某些规定，或者经过审查制度的

考核之后,能够进入意识层。在意识和潜意识的相互关系上,弗洛伊德认为潜意识起支配作用。他说:“我们必须不要过高地估计意识的特性才可对精神本源形成任何正确的看法……潜意识是精神生活的普遍基础。潜意识是一个大的范围,其中包括着较小的意识范围。任何有意识的事物都有一个潜意识的初级阶段;潜意识可以停留在那个阶段,但必须被认为具备精神过程的全部价值。潜意识是真正的精神现实。”

王哲平

普列汉诺夫

艺术与社会生活 1912—1913年*

格奥尔基·瓦连廷诺维奇·普列汉诺夫(Plekhanov, Georgii Valentinovich, 1856—1918),出生于俄国中部唐波夫省利佩茨克县的小地主贵族家庭,俄国最早的马克思主义哲学家、政论家、历史学家和文艺批判家。普列汉诺夫生活在俄国社会大变动时代,他经历了一个从革命活动家到马克思主义理论家、美学家的发展道路。早年是民粹主义者,19世纪80年代转变成马克思主义者。晚年在政治上背离了马克思主义的立场,陷入了机会主义和社会沙文主义。

作为一名马克思主义理论家,他涉足广阔的理论领域,其中美学理论成果丰硕,研究范围广泛,从艺术的起源到现代派艺术,从艺术理论到艺术史,他几乎都有独到的见解,影响颇为深远。主要有:对俄国唯物主义美学奠基人别林斯基、车尔尼雪夫斯基的文艺

---

* 普列汉诺夫:《艺术与社会生活》,选自《普列汉诺夫美学论文集 II》,曹葆华译,人民出版社1983年版。

思想和美学观点的研究，出版了《尼·加·车尔尼雪夫斯基》(1890)、《别林斯基与合理的现实》(1897)、《尼·加·车尔尼雪夫斯基的美学思想》(1897)、《维·格·别林斯基的文学观点》(1897)等论著；对艺术和美学理论基本观点的研究和阐述，运用历史唯物主义观点对艺术的产生与演进规律，艺术与社会生活的关系，艺术的本质与社会作用，艺术批评等问题的全面探讨，出版了《没有地址的信》(1899)、《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》(1905)，以及讲演《唯物史观的艺术论》、《艺术讲演的提纲》；对资产阶级现代派艺术及其思潮的剖析，写下了《无产阶级运动和资产阶级艺术》(1905)、《艺术与社会生活》(1912—1913)等论著。

这里选的《艺术与社会生活》就是着重剖析了资产阶级颓废派艺术产生的社会根源，“为艺术而艺术”的资产阶级艺术观、艺术特征和哲学基础等问题，对艺术与社会生活的关系，艺术的内容和形式、思想性和艺术性，艺术的本质与社会作用的关系进行了深入的阐述。主要内容包括：

一、功利主义和“为艺术而艺术”两种艺术观

在艺术与社会生活的关系上有两种对立的观点，一种是“不是社会为艺术家存在，而是艺术家为社会而存在。艺术应当促进人的意识的发展和社会制度的改善”。这种观点在19世纪60年代的先进文学中十分鲜明。另一种观点是“艺术本身就是目的；把艺术变为手段以求达到某种别的、假使是最崇高的目的，那就等于降低艺术作品的价值”。这种“为艺术而艺术”的理论在尼古拉时代的普希金的诗里就可以看到。面对两种观点，不应该去争论哪个正确，而是应该研究产生这些观点的社会条件，即应该讨论“在使艺术家和对艺术创造有浓厚兴趣的人们产生和加强所谓功利主义

的艺术观，即让艺术作品具有‘对生活现象作出判断的作用’的倾向的那些社会条件中，最重要的条件究竟是哪些？”以及“在使艺术家和对艺术创造有浓厚兴趣的人们产生和加强为艺术而艺术的倾向的那些社会条件中，最重要的条件究竟是哪些？”简单说就是对功利主义艺术观和“为艺术而艺术”的艺术观产生的社会条件进行历史的、实事求是的分析和研究。

二、两种观点产生的社会根源和条件

无论是功利主义的艺术观，还是为艺术而艺术的艺术观，都曾在不同的社会历史条件下出现。因此，即使表面上是同一种艺术观，在不同的历史条件下也会有不同的内容，其所起的作用也是不同的。

“为艺术而艺术”的观点是“在他们与周围社会环境之间的无法解决的不协调的基础上产生的”。当法国浪漫主义者、高蹈派、“早期现实主义”最早提出这一艺术主张的时候，其代表人物齐奥菲勒·戈底叶就认为艺术是绝对独立自主的，除它本身之外，没有其他目的。这是因为他们厌恶法国大革命之后成为统治阶级的资产阶级的腐化、无聊、庸俗的习气，从而认为使艺术成为有权势的东西就意味要艺术为他们所鄙视的资产阶级服务。并认为艺术作品的艺术价值越高，它所带来的利益越小。他们不愿迎合已经走向腐化的资产阶级的口味，把艺术当作躲避当时时风的避难所。这时候的这种艺术观的社会作用无疑是有进步性的。普希金在亚历山大时期不回避、甚至渴望战斗。在尼古拉一世时期，先进人物的代表退出历史舞台，上层社会日渐堕落，他不满于周围环境的无聊和虚伪，当统治者企图利用他为其服务时，他厌恶艺术可能为统治者所带来的一切，因而使他也产生了这种倾向。这无疑也是具有进步意义的。但是，尽管他们反对周围社会环境的“庸俗习气”，

他们却一点也不反对作为这种“庸俗习气”的基础的“社会关系”；相反，他们倒是非常“尊重资产阶级的制度——起初是出于本能，后来则变成完全有意识的了”。

功利主义的艺术观，是在“社会上大部分人和多少对艺术创作真正感兴趣的人们之间有着相互同情的时候产生和加强的”。功利主义的艺术观不仅与革命的情绪相适应，还与保守的情绪相适应。任何一个政权，只要注意到艺术，自然会要求为它的利益而服务，采取功利主义的艺术观。而以往的政权多数都是保守，甚至是反动的。为先进革命的或为保守反动的社会理想和社会制度而服务，就会分别产生先进革命的或保守反动的功利主义的艺术观。法国大革命前夕的大卫等艺术家对旧制度极其不满，同情和支持第三等级的革命运动，强烈要求艺术要为人民共和国服务，使艺术成为向旧制度作斗争的精神武器，坚持功利主义的艺术观点。这是先进的功利主义的艺术观。功利主义的艺术观也曾经为法国第二帝国时代的小仲马、拉马丁、马克西姆·杜康所主张。小仲马不赞成为艺术而艺术，主张艺术要有一定的社会目的，但他的这个社会目的却是要艺术去支持正在堕落的旧社会。同样，拉马丁、马克西姆·杜康也是要艺术帮助“巩固被无产阶级的解放运动大大动摇了的资产阶级关系”。这时，“为艺术而艺术”这种艺术观便是为保守的力量服务的。

三、对两种对立的艺术观的评析

在两种对立的艺术观中，哪个更正确，更有利于艺术的发展，要用历史的观点来具体分析。功利主义艺术观，在伏尔泰、狄德罗等的文学代表那里，他们用艺术来为启蒙运动服务，对艺术的发展有积极的意义。而如果坚持为艺术而艺术的普希金真的屈从于尼古拉一世，坚持了功利主义的艺术观，用自己的诗为统治者效劳，

粉饰太平，那么作品就会丧失艺术的真实性和艺术性。可见，同样是持功利主义的艺术观，在不同的历史时期和历史背景下，其作用也是不同的。同样，“为艺术而艺术”的纯艺术论也要具体分析，不能简单地下结论。在不同的历史条件下，这种理论对艺术发展的作用是不同的。法国大革命前夕的艺术家们坚持纯艺术论，不受当时庸俗、腐化的生活所影响，保证并提高了他们的艺术作品的价值。当然由于历史和阶级的局限，他们反抗资产者的行动采取了逃避现实的消极态度，限制了他们的视野，其作品由于缺乏实际的生活内容，艺术价值也降低了。到后来，随着资本主义的矛盾日益尖锐，艺术家要真正再坚持为艺术而艺术和躲在真空之中，是不可能的了。而且为艺术而艺术的纯艺术观的思想核心是资产阶级的极端个人主义的世界观。法国作家莫里斯·巴列斯曾说：“我们必须抓住惟一的现实，那就是我们的‘我’。”这种资产阶级世界观对艺术的发展是极端有害的。“在现在思维社会条件下，为艺术而艺术不会结出什么美好果实来。资产阶级衰落时期的极端个人主义把艺术家的真正灵感的一切源泉全给堵塞住了。它使艺术家完全看不见社会生活中所发生的一切，并使艺术家无谓地纠缠于毫无内容的个人体验和荒诞的病态的臆造。”1848 年革命之后，有些艺术家虽然认为自己是浪漫主义者对小市民斗争的后继者，但他们自己都是在“人人为自己，上帝为大家”的原则下培养出来的利己主义者。有些人在创作中只注重形式，忽略内容，成为形式主义者；有些人虽然也认为不能只重形式而没有内容，但一切与社会斗争有关的东西将使他陷入难以消解的苦闷，所以想象出一个凌驾于尘世和一切尘世问题之上的幻想的“来世”，陷入神秘主义和象征主义；有些人认为事物的本质只能到艺术家的心里去寻找，他有权以自己的想象去描绘它，因而如立体派那样创作。这对艺术的发展都起到消极作用。

普列汉诺夫在深入地考察了当时资产阶级艺术状况以后，得

到的结论是:现代艺术正在衰落。其根本原因就在于大多数艺术家的资产阶级世界观。正是艺术家的资产阶级的个人主义世界观使得他们完全不能理解“当代最重要的社会思潮”或“伟大的解放思想”。这就不可能不使他们艺术作品的意义和价值受到致命的损害。相反,他们若能把自己的创作与自己时代的运动联系起来,他们的艺术才能就会得到极大的发挥。

现代“纯艺术”虽然在历史上起过积极作用,但脱离生活现实的“绝对艺术”是不存在的。即使那些持“纯艺术”论的艺术家的对现实漠不关心的态度也是社会的情绪的一种变形的反映,也表现了当时的某种社会意识。“绝对美”的标准也是不存在的,美的标准是相对的,而且有相对可能的客观标准。

刘　力

柏格森

笑 1906年*

柏格森(Henri Bergson，1859—1941)，法国哲学家，直觉主义和生命哲学的代表人物之一。1889年获巴黎高等师范学校文学博士学位，曾先后任巴黎高等师范学校和法兰西学院教授，1914年当选为法兰西学院院士。1928年获诺贝尔文学奖。

柏格森在哲学上致力于建立一种以直觉为基础的新的"形而上学"，以反对理性主义控制下的哲学中的机械论和决定论，摆脱那种充溢于近代科学中的抽象的、分析的理智的方法，借助直觉来把握真正的实在，因而被称为"直觉哲学"；在美学方面，他从直觉出发，认为人被理性和社会禁锢颇深，隔在实在之外。要冲破这一隔绝，只有通过艺术一途。艺术是内在的直觉体验的表现，在艺术活动中，人置身于对象内部，直接与真正的实在相契合。艺术家创造了一种能表现生命"绵延"的知觉。

柏格森主要著作有《论意识的直接材料》(1889，即《时间与自

---

* 柏格森：《笑》，徐继曾译，中国戏剧出版社1980年版。

由意志》)、《笑》(1906)、《创造的进化》(1907)、《精神的力量》(1919)、《道德和宗教的两种来源》(1932)等。1970年法兰西大学出版了他的著作集,收入了他全部的主要著作。

《笑》一书汇集了作者发表在《巴黎讨论》上的三篇文章,虽是如此,全书自成体系,分别从不同侧面分析了滑稽的问题,正如原序中所称,其宗旨不在探讨性质,而在于制造滑稽的方法。他的分析对喜剧的研究有不少的启发。

一、泛论滑稽

作者首先提出了滑稽所应具备的三个前提:①它是人的活动。动物的可笑乃是因为我们从它们身上看到了人的态度或者表情,而自然景象则根本就不可笑;②人一旦将自己作为生活的旁观者,则其中的许多场面都将变成为喜剧的,因此,伴随滑稽的应当是不动感情的心理状态;③笑的智力活动必须是群体的,必须适应某些共同生活的要求,具有社会意义。

引起发笑的原因就外部讲涉及到行为言语的一种"惯性",它会让人的行为适得其反或处处扑空而显得可笑;另一方面,机械僵硬会妨碍人的灵活变通,同样会使人做出可笑的事来。如果去掉偶然性和外部条件,深入到人物心理内部,使僵硬从中自然而然地流露出来,就会对目前的现实表现出一种心不在焉,变得可笑。而且,这种心不在焉越强,滑稽的某一原因越显得顺乎自然,滑稽的效果就越加显著;再进一步,缺点也是造成滑稽的因素。"缺点是品质的一个瑕疵,是意志的一个僵块,它时常像是心灵的一个扭曲部分。"它是外部带入的,喜剧作家的高明就在于能让我们认识到这个缺点。

就滑稽的对象而言,则其程度跟一个人忘记自己的程度相等。一旦他意识到可笑,就会设法去改正这一局面,因而滑稽是无意识

的。这样,笑对于社会生活具有积极意义,它可以防止与社会的离心倾向。作者指出,滑稽产生于当社会和个体摆脱掉存在的忧虑、开始把自己当作艺术品看待的那一刻。它不是纯粹美学的范畴,同时还具有改善关系的功利意义。

对有关滑稽的一些基本问题作了简略分析之后,作者着手探讨"滑稽的制造法"。指出,形式上的畸形、姿态和动作的机械等等都是导致可笑的重要因素,它们之所以可笑,是由于活的东西上被嵌进了机械的东西,遂造成模仿丰富生动的生活时的僵硬、躯体的僵化以及让人感到人变成了物等结果,面对这些,人们不期然地要发生笑声。

二、情景的滑稽和语言的滑稽

这部分分析了语言和情景对滑稽的作用。情景的滑稽遵循着一个共同的规律,即"凡是将行动和事件安排得使我们产生一个幻象,认为那是生活,同时又使我们分明感觉到那是一个机械结构时,这样的安排便是滑稽的"。对于这一点,他从三个方面进行了论述:首先,两种相反的、同时又是固执、机械的力量碰到一起时,不可避免地要生成滑稽的场景,他为之取了一个玩具的名称——"魔鬼弹簧";其次,通过幻想,把原本真实、严肃的场面当作受到操纵的木偶而变得可笑;最后一种情况带有连动性质,一个动作引起了另一个,然后是第三个,如此持续发生,而尤以反复曲折之后重又回到原点位置的效果最为强烈。当然,这种类似儿童游戏的雪球效应也必须是机械的。

滑稽是人的行为以特殊的僵硬性模仿无机运动的结果,用理论概括这种机械性,就是重复、倒置和相互干涉。最后一种性质指的是某种情景同时属于了不相涉的两组事件,并可进行完全不同的两种解释。

至于语言，它是伴随动作的各方面的，但纯粹的言语行为也必须与情景和行动的滑稽相对应，因而行为方面的三条原则同样适用于此。作者在俏皮、反语与幽默之间进行了区分，指出俏皮是滑稽的变体，反语是把应该出现的当成现在就是的样子，而幽默则恰是反语的反面。

三、性格的滑稽

在这一部分，作者通过分析滑稽性格探讨了喜剧问题。他首先确定了不动感情、与社会不和谐以及机械三个造成性格滑稽的条件，喜剧家使用僵硬阻断观赏者与对象间的心理沟通，把观者的注意导向不涉及身心的无意识姿势等手段达到效果。因此，喜剧刻画的是一种类型化的性格。作者称，喜剧是各门类艺术中惟一以一般性为目标的艺术。正剧追求个人化，它通过不可复制的个性塑造揭示普遍性。在这里，普遍性是一种效果，喜剧则相反，它的共同性就存在于作品之中，其性格是可以复制的。因为可笑的事情总发生在人们意识不到的地方，所以喜剧是以他者作为观察对象的，而过分深入的观察会使外部效果触及内在原因而破坏掉滑稽的基础，它只停留在表面，这就决定了这种观察的所得必然是一般性的。

喜剧性格的一般化还与它的功利属性相关。笑的目的是纠正，而纠正自然追求最多的人群，因此，喜剧的观察本能地要寻求共同的特性。作者总结说，喜剧一方面将一般特性形诸舞台取悦观众，一方面又不像纯粹艺术那样毫无功利观念，所以，它是“介于艺术与生活之间的中间物”。

作者最后指出，塑造滑稽的种种手段所以奏效，关键在于人先天地具有虚荣心，这是一种以想象他人对自己的欣赏为基础的自我欣赏，因而是社会的产物。

社会分工导致形成了许多职业特性，这些特性就是能够罩在人们头上而造成滑稽的框架。由此，作者引出职业性的滑稽问题。它包括职业性的虚荣、没有感情、职业话语及职业逻辑几种因素，其中对职业逻辑作了重点分析。这是一种特定的荒谬逻辑，荒谬不是因，而是从滑稽中派生的。它反映着导致荒谬的原因的特殊性。它将常识颠倒，不是由事物归纳概念，而是依据概念去塑造事物，让现实屈从想象，把幻觉当成现实，如堂·吉诃德面对风车时就是如此，作者把这些“正常的精神错乱”类比于梦境的荒谬。

在这种荒谬里，推理缺乏逻辑中项，概念间的关系被表面化，并对事物呈现出一种着魔的痴迷状态，理智和规范不断让步，最后弄得一团荒谬。除此之外，还有一种特有的混乱，即缺乏认识梦境与现实逻辑间的冲突的能力，梦中自然而然的事情回到现实中则是逆情悖理的，它对这一矛盾无法获得明确完整的概念，导致了荒谬。

苗 · 田

杜　威

艺术即经验 1934年*

约翰·杜威(Jone Dewey,1859—1952),20世纪美国著名的哲学家、教育家、美学家和社会活动家。1879年毕业于佛蒙特州立大学。1882年入霍普金斯大学专攻哲学,受教于实用主义鼻祖皮尔士及新黑格尔主义者莫里斯等人。1884年获哲学博士学位。之后,他先后任教于密执安大学、明尼苏达大学、芝加哥大学和哥伦比亚大学。1896年,他在芝加哥大学创办了杜威实验学校,产生了广泛影响。他先后担任过美国心理学联合会会长,美国哲学学会会长,人民座谈会主席,独立政治联盟全国主席等职,晚年还力主建立美国第三党。1919年,他曾应中国学术界的邀请从日本来到中国讲学,历时两年有余,对中国现代文化、政治,特别是教育产生过重大影响。

杜威一生笔耕不辍,著述等身,共有专著36部,论文815篇,主要包括:《民主主义与教育》(1916)、《哲学的改造》(1920)、《人性

---

* 杜威:《艺术即经验》,Art as Experience,1934年纽约版。

与行为》(1922)、《经验与自然》(1925)、《确定性的追寻》(1929)、《艺术即经验》(1934)、《共同信仰》(1934)、《逻辑:探究的理论》(1938)等。《艺术即经验》是其美学代表作。

1931 年 2 月,杜威在哈佛大学作了第一次"詹姆士讲座",题为"艺术与审美经验"。三年之后,杜威把此次讲演的内容整理成书,这就是《艺术即经验》。

《艺术即经验》将杜威哲学的基本范畴是"经验"从本体论的角度作了系统阐释,他指出,作为生活过程的经验就是艺术经验,人们的日常生活也就是审美生活,如此一来,杜威的哲学在其美学身上就走到了顶峰。

为了证明美与生活在本体论上的统一,杜威以三个部分组织了本书的论证结构。第一部分从总体上讲述了审美经验与生活的统一关系及其本身的结构模式;第二部分侧重介绍了审美经验的诸般特征;第三部分主要强调了审美经验的历史文化属性。下面分别予以简介。

一、审美经验

1. 艺术与生活的连续性

杜威在第一部分里强烈谴责了把艺术和生活经验分离开的做法,认为这是一种无知的表现。在他看来,所有的日常生活经验均是艺术经验,艺术不是摆在博物馆里、与日常生活无关的东西,人们无论从事哪种行业,都有绝对的理由获得美的享受。为什么这样说呢?原因在于,构成审美享受的感觉因素与日常生活中的感觉因素并没有质的区别,后者"可能使人退缩到禽兽的水准之下,但也可能把人带到新的、前所未有的高度"。所以人们不该轻视日常生活中的感觉冲动,因为它是美和意义的萌芽,杜威甚至把由它

构成的知觉特质(quality)看做是“最精确的思想模式”。他进而还得出结论说,人的思想不过“是一种潜在发展特质的不同阶段,具有情感与实践的特征,是此特质的动态变化”。而且如果缺少了这种特质,人的思维就不会取得结论。如此一来,日常生活的感性因素不但成了美的家园,而且高贵的理性也得在它身上认祖归宗。杜威说艺术是生活经验的延续和强化,就是以此为依据的。

从这种推理可以看出,杜威之所以把生活看做是美的,其基本依据就是否认审美特质与日常生活特质的本质区别,也正因为这一点,使杜威的美学与所有传统美学分道扬镳,避开了本质主义和二元论的陷阱。在他那里,情感(特质)与理智不再是二元对立的东西,当然也毋需某种外在的力量把它们粘合在一起,因为理智不过是情感的变化形态。可话又说回来,杜威决未愚蠢到把所有生活模式都当成审美艺术的程度,他的意思应该这样理解:生活本来就是美的,但美的程度却有不同,甚至还有非美的情形出现。为什么呢?原因在于“许多事物被经验到了,可我们的经验方式却不能使它们构成整一的经验(a experience)。……我们开始着手一些事情却半途而废;出发之后又驻足止步;这并不是因为经验出于原初的设想而抵达终点,而是由于外部的干扰或内部的疲顿之故”。那么什么是整一的经验呢?杜威的答案是,只要经验经历了开端、发展到圆满终结这一过程,而这一过程又始终由某种“单一特质”所控制,那么此经验就是整一的经验。由此就可以理解,之所以出现非美的经验,是由于整一的经验过程被打断之故。

2. 艺术经验的基本模式

未被打断的经验由“做(doing)”与“经受(undergoing)”构成,前者相当于艺术,指一种生产行为;后者相当于美,指一种享受行为。杜威强调,“二者相互之间是一种互补、累积与连续的工具性关系”。做与经受互为条件,相互依赖,正是在这种意义上,前者成了

艺术，后者成了美。如果片面强调做或经受均会扭曲经验的完整性，降低、甚至侵蚀经验的审美品格。所以杜威把二者在特质控制下的联系程度作为衡量审美的标准，并把这种联系称为经验的基本模式，无论什么经验类型，只要它是完整的，就必然呈现为这种模式。

二、审美经验的表现

1. 表现与陈述

做与经受由单一的情感特质控制，但杜威说情感从不是孤立的，它“总是对、从或关于客观事物的”。同时，情感又不是直接扑向对象，就像愤怒的人砸毁眼前的物件那样，而是通过某种间接的对象找到情感寄托，这样，“一些在情感上与直接的情感对象血脉相连的东西代替了后者……爱在奔腾的湍流、宁静的水洼中，在等待一场风暴、一只展翅滑翔的小鸟、一颗遥远的星星或忽圆忽缺的月儿里，都找到了它的表现”，所以艺术经验的基本特征就是表现。

表现不同于陈述，陈述阐明的是拥有一个对象或经验的条件，是概括性的，而表现行为并非是导向一个经验，它是在建构一个经验，是一种个性化的行为。基于这种推理，杜威明确地反对模仿说和再现说，认为它们都是把某种先在的东西当作艺术表现的对象，这就把艺术的基本功能误解成了复制性的陈述，是本质主义和二元论的幽灵在作怪。比如公路边的标志牌，它的使命就在于把一位司机导向一座城市或乡村，也就是导向这位司机对城市或乡村的经验，它自身并不是司机的经验对象。否则，司机就作为标牌图案的欣赏者出现了，而只有在此时标志牌才会是表现。

2. 形式与节奏

表现的完成依赖于形式的组织。不过杜威又着意强调，一位艺术家尽管有必要在创作时区分开内容与形式，但在成果中二者是没有区别的，因为经验所要表现的情感特质始终同各种手段融会在一起，并控制着后者，区分开二者只是为了便于操作，而实质上它们是不可分的。在明确这个前提后杜威指出，“使艺术形式之存在成为可能的环境世界的首要特点是节奏”，也就是自然生活中存在的循环现象，比如四季的更迭，而艺术形式不过是重新组织这种节奏，把鲜明的节奏纳入到观察与意象当中，把自然的因果关系转化为工具与效果的关系。由此形成的节奏模式与经验中的阻力因素密切相关。

经验就是由阻力提出的问题开始的，而在经验前行的过程中，还会出现诸多的阻力因素，这样，每一次对困难的克服都是由紧张向放松的过渡，都呈现为某种对立力量的平衡与对称，最后达成了圆满终结，也就是审美回归。但圆满终结也不是发生一次就了事，它周期性地遍布于艺术作品当中。这种审美回归是目的性与工具性的统一，它既表示一次经验的完成，又促成了新一轮经验的开始，如此周而复始，经验就在这种不绝的过程中不断提升。这就是杜威的连续性原则，也是节奏变化的一般略图。比如说一部艺术作品完成了，这只是一次经验的结束，但在欣赏者那里它又启动了一轮经验，又会在后者身上达成新的平衡。于是我们可以看到，审美接受理论早在杜威那里就已经得到了系统的阐述。

然而杜威讲的形式节奏并非是简单的复归现象，而是一种经由变化、意义得到提升的循环。他进而强调说，变化是“审美秩序不可或缺的协同因素”。正因为存在着变化，艺术的意义才会在经验的推进中不断得以扩大，比如音乐的变奏、绘画与书法艺术中的空白与审丑现象等，都是审美家族不断扩大的表现。因此，杜威反

对把节奏等同于相同因素的周期复归，就像钟表的滴答声、或者像颂唱赞美诗的教徒那样，从数千摇头晃脑的人当中得到的只是未经充分发展的审美满足。模仿说和再现说都是在这种“滴答理论”的基础上建起了自己的空中楼阁。

三、审美经验的社会交流性

杜威在书中多次讲到，艺术经验是表现性的，因而它也是交流性的。正是因为这种交流性的功能，艺术经验才会在日常生活中成为凝聚人群、打破隔阂的力量，才表现为实践领域中的道德信仰因素。杜威承认，历史文化中存在着诸多的隔阂，这些因素降低了生活的审美品格，但在各个时代中毕竟存在着相对完整的审美经验，而后者正是“一种文明生活的显现、记录与庆典，是促进其发展的一种工具，也是对一种文明特质最后的判断”。这是因为它表现出了特定时期人类一般的态度与理想，通过它，我们就能进入到遥远与异己文明经验中深层的要素之内。因此，杜威说艺术与美是交流得以发生的枢纽。

实际上，杜威在这里强调的是由艺术表现出来的情感力量，包括人的兴趣、态度、意愿、理想等等。其他的因素当然也可以把人群凝聚在一起，但却是一种外在的驱拢，就像包办婚姻那样，而非内在的融会。历史上两个部族或国家之间的联姻作为外交艺术，求诸的就是这种力量。所以杜威才肯定地说道：“艺术较之大量相互间难以理解的形式而存在的言说，是一种更普泛的语言模式……特别是音乐的力量，它能把不同的个人融会到一个共同的降伏、忠诚与灵感当中。”

杜威认为审美经验的情感特性是作为“善”在社会中发挥作用的，美和善统一的根据也就在这里，因为美在社会交流中所起到的凝聚作用实际也正是善的功能，所以杜威说“人类当中的道德先知

总是诗人”也就不足为怪了。

于是我们便可以看出，杜威美学理论的出发点和归宿都紧紧围绕着现实生活，想使生活恢复美的尊严，以便人类求得自己真正的幸福，所以他整部书的理论阐发同时也是宣言书，这正如他书中所讲，“把美的特质赋予所有的生产方式是一个严肃的问题。但它是一个由人来解决的人的问题；而不是由于它被设置了一些存在于人的本质或物的本质当中不可逾越的鸿沟，就不能解决的问题。在一个不完美的社会中（没有什么社会将是完美的），美的艺术在某种程度上将是一种对主体生活活动的逃避，或是一种偶尔的装饰。但在一个比我们身之所处、得以较好组织的社会中，一种较之现在无限伟大的幸福将会关注所有的生活方式。”

《艺术即经验》出版之后，在西方世界引起了广泛的反响。克罗齐（Croce）曾和杜威就此书发生过激烈的争论，佩柏（Stephen G. Pepper）尽管对它作了诸多的批评，但最后还是承认说：“《艺术即经验》是四、五部伟大的美学著作之一，尽管出版只有五年时间，却已成了一部经典。”① 比尔兹利甚至断言它是“本世纪迄今为止用英语写的（也许是用任何语言写的）最卓越的美学著作”②。在杜威死后，这本书连同他的哲学思想曾一度受到冷落，但随着新实用主义在世界范围内的抬头，此书在近年来已得到了越来越多的关注与重视。

张宝贵

① Paul Arthor Schilpp: The Philosophy of John Dewey, 1989 年伊利诺斯版，第 389 页。

② 比尔兹利：《美学：从古希腊到现代》，1975 年阿拉巴马大学版，第 332 页。

弗　莱

视像与构图 1920年*

罗杰·弗莱(Roger Fry,1866—1934),英国美术家与美术批评家,与贝尔齐名,是现代形式主义美学的主要代表。生于伦敦,曾就学于克利夫顿公学和剑桥大学英王学院。后去巴黎学过绘画,在伦敦举办过画展。其作品以山水风景画见长,讲究构图的形式意味。1905—1910年任纽约大都会美术馆馆长,1933年任剑桥大学美术讲座教授。其艺术批评最初主要围绕意大利文艺复兴时期的艺术,后与贝尔一道致力于把后印象派绘画介绍给英国公众,"后印象主义"一词就是由他发明的。弗莱的美学理论也是在为后印象派绘画辩护、并在结合自己的创作体验和敏锐的感受力基础上提出的。主要著作有:《视像与构图》(1920)、《艺术家和精神分析》(1924)、《变形》(1926)、《塞尚》(1927)等。

《视像与构图》是弗莱的第一本艺术批评集,汇集了1920年以

---

* 罗杰·弗莱:《视像与构图》,伦敦查图与温都斯出版公司1920年版。

前的艺术评论和重要的美学论文。其中，发表于1909年的《论美学》被贝尔誉为“自康德以来对这一学科最有帮助的文献”。

一、艺术是想象生活的表现

弗莱理论探讨的目标是寻找造型艺术的本质，据此人们可以完全解释对造型艺术的情感。他明确指出，依靠单纯的模仿理论，只会使我们陷入极度的困惑中，因此要“断然拒绝那种以逼肖自然，以正确或不正确为准绳的观念”。弗莱写道：“我必须从某种基本的心理学着手，从某种关于本能性质的思考着手。”由此出发，弗莱在《论美学》一文中提出“两重生活”的理论。在他看来，动物和人的生活显然是由对感觉对象的本能反应及伴随的情感组成的。然而人的特殊之处在于，“人具有过双重生活的可能性：一种是现实生活，一种是想象生活”。这两种生活有很大差别，弗莱概括道：“想象生活以它更清晰的知觉，更纯粹和自由的情感区别于现实生活。”在他眼里，艺术想象生活之丰富、完满、真实要远胜于尘世生活。

从知觉来看，在现实生活中，自然淘汰过程使得趋利避害之类的本能反应占据了人的生活的大部分，人的全部意识都集中在这种反应行动上；人们往往迫于各种需要，只看那些对我们有用的东西，一旦识别出人和物，马上归入理智的分类，再也不管它们了。这种标签式的识别根本就不是观看，“只有当一个事物仅仅为了我们的观看这一个目的而存在于我们生活中的时候，我们才真正地去观看它”。于是，采取纯观照的艺术态度就不可或缺了。弗莱以电影为例分析道，看电影时，我们不必像在日常生活中那样，意识完全集中在对事物的反应上，而是可以专注于事物本身，因此，所激发的情感虽然较平时为弱，却能容我们感受得更充分。

从情感方面看，弗莱承认想象生活中的情感一般弱于现实生活中的情感，然而现实生活中的情感由于太强烈反而使我们麻木，妨碍我们充分地认识所感受的感情的性质，“在想象生活中则相反，我们既能够感受到情感，又能够观照这种情感”。另外一点也很重要，“道德用作为情感的后果的行为当标准来鉴别情感，艺术则以鉴赏情感本身和以情感本身为目的”。弗莱的意思是，在现实生活中，人们竭力培养能导致有用的行动的情感，依据情感的后果的行动确定情感的价值。而在想象生活中，人们出自天性的对有较高价值的关于秩序的情感占主导地位。

弗莱把艺术作品看成以自身为目的的情感的表现，所以他反对托尔斯泰把艺术所唤起的情感完全归结为对现实生活的情感反应。所谓以自身为目的的情感就是由对象的形式唤起的不带实用目的的感受和体验，正如我们对艺术作品的感受完全不同于对美的妇人、美的日落、一匹马的赞美，“对于某一对象中的有目的的秩序与多样化的感知，使我们产生一种情感，我们通过说这对象是美的来表达这种情感”。这个美的对象的目的在于促进人的想象生活。弗莱指出，它首先必须适应无利害关系的观照的强度。弗莱承认自然中存在美，而且具有高度秩序与多样化的自然物体也能激起这种观照，但是对艺术作品的反应显然比它更强烈，因为其中有被我们意识到的目的和对创造者的特殊的同情关系，“这种审美情感是恰当的审美判断的特征”。按照弗莱对“美”的两种用法的奇特区分，有感觉魅力的对象的美仅仅使用了想象生活的知觉方面，如中国的瓷壶；而对富有想象力的艺术品的赞美，涉及所唤起的情感的恰当和强烈程度，这种对象常常极丑，如伦勃朗和德加的画；但不管怎么说，艺术家用线条、块面、空间、明暗度、色彩等构图的情感要素（它们是自然中固有的，但有赖对形式有天生敏感的艺术家的发现）在我们身上所唤起的情感状态是建立在我们的肉体

和生理本性的各种基本需要之上的。这与他思考美学的出发点是恰相吻合的。

根据上面的分析，弗莱得出结论："艺术是这种想象生活的表现，也是对想象生活的刺激。这种想象生活由于缺乏反应行动，也与现实生活相脱离。""艺术是想象生活的主要器官。想象生活通过艺术才能够刺激和支配我们。"

二、形式是艺术作品最基本的性质

在早期文章中，弗莱的一些提法尚不够明确、彻底，如他对日常生活情感和想象生活情感的区分。在更多地接触到塞尚、高更、凡高等人的作品，特别是贝尔提出"有意味的形式"后，弗莱进一步修正了自己的理论，1920 年写的《回顾》就是一篇有代表性的文献。

按照弗莱的观点，"后印象主义"运动的基本特征是对形式构图观念的复归，这一点正符合他对构图的天生爱好。弗莱提出，"艺术作品的形式是其最基本的性质"，"这种形式是艺术家对现实生活中的某些情感加以理解的直接后果"。"形式与其所传达的情感在审美的整体中是不可分割地联系在一起的。"原先他同意托尔斯泰的艺术作品表现一种艺术家感受到并传达给观众的情感的理论，虽然这种情感并非托氏所说的表现伦理道德价值的情感。随着对后印象主义的论争，弗莱认识到自己"没有分清纯审美的成分和一些相伴随的附属物"。也就是说，还没有自觉地把形式和非形式因素，审美和非审美因素分离开来。这应得益于贝尔的提醒。贝尔在《艺术》里坚决认为，艺术家只关心审美情感的表现，而不关心生活情感，对此弗莱完全赞同。不过，贝尔声称自然的再现与审美情感的特殊性质毫无关系，他则有所保留。因为在他看来，画中

呈现的三度空间的最轻微的暗示，也算再现因素，尽管再现因素必须服务于形式关系。需要指出，这里弗莱真正关注的问题是，如何使纯粹的审美情感脱离所有伴随的复合情感，因为这种难以捉摸的审美性质才是“所有艺术品的惟一永恒的性质”。以拉斐尔的《变形》为例，弗莱分析道，任何人包括那些只对纯形式感兴趣，对纯造型空间具有特殊敏感的人，在观看这幅画时，也难免受到由画的内容、主题、情节、寓意引发的联想的干扰，也就是说，造型构图的纯审美情感和戏剧性联想的情感在观者那里互相混合，难以隔开。不过弗莱认定这种溶合仅仅是表面的，至于为什么是表面的，他只好求助实验心理学的内省方法，假定二者在主体的心中平行流动而非溶合；退一万步讲，倘若这两种不同类型的情感真的溶合了，弗莱便承认，混合状态的审美情感要比单一状态的审美情感价值更大。论证到此，弗莱对贝尔的“有意味的形式”说既感兴奋又觉得难以清楚地描述、说明，他甚至想用“观念的表现”来替代。说穿了，还是审美情感这种独特的“实在”难以把握，难以使之孤立绝缘，形式主义美学理论的最薄弱处大概即在此。

与贝尔相比，弗莱理论的主观经验色彩更浓，这与他自觉拒绝形而上学，“决不提出自己的体系，不超出对自己的审美经验的暂时归纳”的态度是一致的。他的名气也不及贝尔那么大，但在为后印象派绘画作理论辩护，倡导美学研究由传统形而上学的美的本质论向主体的情感经验转变，维护艺术的独立自主性，强调对形式和情感的独特本质的研究方面，他的历史功绩是不容抹煞的。

张旭曙

格罗塞

艺术的起源 1894年*

格罗塞(Ernst Grosse, 1862—1927),德国艺术史家、社会学家,曾任弗赖堡大学教授,毕生从事艺术史的研究,提倡从社会学、人类学与民族学等多方面研究艺术史和艺术学,是现代艺术社会学的奠基人之一,其思想和方法对现代的艺术社会学、审美发生学及文化人类学等领域都有重要影响。对马克思主义美学也有重要启示。他的主要著作有《艺术的起源》(1894)和《艺术学研究》(1900)等。

《艺术的起源》一出版即引起注意,被译成多种文字,后又多次重版,成为西方艺术社会学领域的经典之作。全书11章,前4章阐明研究艺术史的目的、方法、对象范围及艺术内涵的界定诸问题;中间的大量篇幅,通过人种学方法,全面而详细地考察分析了原始民族的从人体装饰、器具装潢到诗歌、音乐等种种艺术活动形态,作为对最后一章的结论的支持。本文分成四部分予以介绍:第

---

* 格罗塞:《艺术的起源》,蔡慕晖译,商务印书馆1996年版。

1—4 章为第一部分;第 5—7 章为第二部分;第 8—10 章为第三部分;最后一章为第四部分。

一、关于艺术科学

本书开始部分,作者对“艺术科学”一语进行了界定,指出它旨在探求存在于纷杂繁多的艺术事实背后、支配艺术生命及发展的法则,既不同于单纯记述史实、缺乏系统思考的艺术史,也异于依附某一哲学体系而沉迷于思辨运作的艺术哲学,而是二者的结合。这一科学的首要任务是必须研究原始民族的艺术活动,而这首先就会碰到材料方面的困难。因为真正的“原始”是不存在于今天的,作者根据文化起源在生产方式上的表现,将原始民族相对地界定为生产方式仍然处于原始阶段的部落群体,以生活于非洲大陆的布须曼人、北美洲的爱斯基摩人、澳洲人以及亚洲安达曼群岛上的明科彼人作为对象,将他们的生活分成实际的、游戏的和艺术的三种形式,但在原始民族那里这三者常常是混融不分的。因此,作者强调使用人种学的研究方法,从原始群落的各种活动中析出审美的“第二目的”,然后再分辨出种种的审美殊相来。

二、纹饰

作者首先考察了原始民族的身体及器具的修饰(他将后者称作“装潢”)。身体装饰可分为固定的与活动的两种,前者如劙痕、文身、穿鼻等。后者指缨、带环坠之类的佩戴物,其中画身最能代表装饰的原始形式,而且与一些固定装饰存在着因果关系。

画身所使用的颜料与矿石分布和原始民族的肤色直接相关,图谱则基本是日常生活事件的摹拟,并且很少具有个人独创性。原始民族的这种做法并不具有人们所说的作为衣着的目的性,而

主要是为了美观。但这并不是说它没有实际的生活意义，在某些民族里，画身是为了驱避鬼魂，或者用以恐吓敌人的。相对而言，为克服画身的不能持久而进行的劙痕及刺纹等等，其功利目的似乎更强一些。它们或者被用作部落标记，或者被用作成人仪式的一部分抑或兼而有之，明科彼人则用来表示一个人的勇气，但作者指出，这种普遍存在于原始部族的风习主要还是为了装饰，他们在瘢痕的制作与形成过程中，在对瘢痕的欣赏过程中获得一种现代人们所无法理解的快感。即使是作为标记，也是摹仿装饰而来的。

活动装饰在原始民族里也是随处可见的，在从头到脚布满全身的各种佩戴物中，作者重点解释了腰饰。许多文明史家认为这是人类出自本能的羞耻感而进行的遮护，作者通过考察提出了相反的结论，指出它不是衣着的倾向，而是故意装饰起来以博取异性的喜爱的。

作者指出，不论何种修饰，就目的而言，都可归入“引人的”与“拒人的”两类，在饰品的使用上，即使在最强蛮的民族那里也都经过了审美的加工，它们都非常讲究对称与节奏。同时，装饰品的发展也促进了工艺的提高。

身体之外，与人类生存关系最密切的就是器具。与文明时代的器具修饰多取材植物不同，原始器具的图案基本源于人类和动物的形态，是动物斑纹或外形轮廓的摹仿，作者称之为“减缩化了的动物”。这些通过刻画和工艺手段留在器具上的图谱起初都有宗教象征、部落徽章、产业标记以及字形等实际的用途，此外才涉及到审美的意义，在对自然所固有的节奏和对称的长久摹拟过程里，会逐渐培养出原始人们对节奏或对称的快感，这种快感又会反过来推进强化对它们的追求，这样，装潢就日渐失却其原来的意义而发展成纯粹的审美形式。

另外，作者在解释这一过程时谈到了原始装潢与原始文化间的关系问题，指出经济事业是文化的基本因素，装潢题材和形式的

贫乏简陋正是低级生产方式所决定的物质和精神的贫乏的结果及反映，而不是种族和气候所造成。

书中所说的造型艺术包括雕刻与绘画，二者在原始民族那里都具有完全写实的风格，这跟颇具象征性的儿童画迥乎不同，原始人们在造型上更显出极其敏锐的观察能力。其作品大都是人和动物题材，有的是对战争或聚会场景的描绘，表现出将生命的真实与粗率合于一体的特征。但是，这并不意味着造型艺术是依附于宗教、然后又分离出来的。作者通过事实考察，断言它们与此无关，而且与审美的要求也相距甚远，这些“作品”实际上产生了纯粹天然的乐趣，是原始生存竞争改善之后，人们的观察力与工艺能力推动的结果，这一点与高级文化中兼具优美与观念表征的实际的造型艺术完全不同。

三、诗歌、音乐和舞蹈

在原始艺术中，诗歌、音乐与舞蹈常常是一体的，它们相互融会，共同表达着原始人们的喜悦或哀伤之情，作者称，舞蹈是“原始审美感情最直率、最完美，却又最有力的表现”，人们在剧烈的动作、强烈的情绪与快乐的摹拟中获得审美表现和审美刺激，除少数宗教仪式的性质外，大多舞蹈的目的仅止于此。然而，作者指出，原始舞蹈的效果远远超出了它的比较纯粹的审美目的，而具有高度的实际和文化意义。它一者可以增进两性的交往，二者参与者在舞蹈的狂热中混合起来，似乎变成被某种感情所激动的单一体，从而产生统一群体的强大的感召力。舞蹈的最高意义就在于这种影响的社会化，它能够促进部落内的团结与秩序。

受到材料的限制，诗歌方面的研究难以做到全面和深入，作者将诗歌分成抒情与叙事两类，前者不过是一些歌谣，通过节奏与重复等简单形式表述着一己的痛喜悲愁。里面没有恋歌，也不关心

他人，甚至连辞句也可以没有任何意义，其主要性质在于音乐，抒情更在乎反复咏叹的行为上，具有十足的自我表现性；叙事诗包括了史诗、神话故事等具有叙事性质的各种作品，题材上也跟其他艺术一样，没有超出人和动物的范围；叙述过程中不像现代艺术那样注意通过动作来表现性格，而是恰恰相反；对自然环境也更加漠不关心。

值得注意的是，作者这里一反文学史家和美学家们戏剧是诗的最新形式的观点，断言它正是诗的最古的形式，原始故事差不多都是戏曲。

在功能方面，作者总结说原始诗歌缺乏团结群体感情的意义，不像在高级文化里那样可以丰富和提高人们的感情，但可以起到一种使人们发生联系的媒介作用，后代能够在流传中“认识他们祖先的声音”，从而感觉自己在宗族里的存在。

原始音乐基本只用于跳舞的伴奏，为舞者提供节拍，这就决定了其只重节奏而忽略调和的特点。它的产生与情感语言截然不同，而是更接近于动物为吸引异性而展开的歌喉，因此与一个民族的文明的进步没多少关系，作者称原始音乐是“最纯粹的艺术”。

四、结论

最后一章是全书的结论。经过“踏遍了原始艺术全境地”的旅行，作者告诉人们，原始艺术大都出自现实生活的需要。在材料、形式及情感内涵诸方面都与其他时代相差极远，只是在寻求艺术法则方面有着质的一致性。原始艺术产生于艺术冲动，而这与游戏冲动在性质上是二而一的，所以，作者指出，艺术冲动并不需要特殊的文化条件，其受到制约的只有活动的深度层次。

不论装饰造型还是歌舞蹈颂，原始艺术在各处均表现出高度的相似性，这只能由狩猎部族的生活方式来解释，这正印证了马克

思的经济基础性理论，就功能而言，除了直接的审美意义外，原始艺术对人的生活也有影响，而以增进群体的团结与统一为最高职能，如此，则艺术就不是无谓的游戏，而是一种不可缺少的社会职能；对于个人，它是“人生的最高尚和最真实的目的之完成”。

苗　田

桑塔耶纳

美　感　1896年*

乔治·桑塔耶纳(George Santayana，1863—1952)，美国现代最早、最著名的哲学家和美学家之一，也是诗人和文学批评家。生于西班牙首都马德里。1872年由英国移居美国。1882年考入哈佛大学。1889年获文学硕士和哲学博士学位，后来任该校哲学教授。1912年返回欧洲，先后在西班牙、英国、法国和意大利等地客居。桑塔耶纳爱好广泛，除文学和建筑外，对罗珂珂风格的音乐颇为神往。虽然他所承继的传统和方式是相当阿波罗式的，但对尼采的狄奥尼索斯精神尤为耽迷。他喜爱斯宾诺沙的哲学与伦理学。著名哲学家威廉·詹姆士与乔希亚·罗伊斯对他在哲学上具有重要影响，而哲学家贝特兰·罗素与乔治·爱德华·摩尔早期柏拉图式的唯实论，则对他在相似的方向上发展自己的思想观点起到了鼓舞作用。

他一生写了三十几部书，有诗集、评论集，也有哲学著作。主

---

* 乔治·桑塔耶纳：《美感》，缪灵珠译，中国社会科学出版社1982年版。

要有:《美感》(1896)、《诗与宗教的阐释》(1900)、《理性的生活》五卷本(1905—1906)、《三位哲学诗人:卢克莱修、但丁和歌德》(1910)、《怀疑论与动物信仰》(1917)、《批评实在论论文集》(1920)、《存在的领域》四卷本(1927—1940)、《理性的诞生》(1968)等。

桑塔耶纳是美国自然主义哲学的主要代表人物。他的自然主义侧重于道德哲学方面,所以他经常关注的问题是人关于真、善、美的最高理想。桑塔耶纳的哲学思想和美学思想对欧美思想界影响颇大。《理性的生活》在当时即被尊为自然主义的经典。《美感》除导言和结论外,分为四个部分。

导言

在"导言"中,桑塔耶纳开宗明义地强调了美感在生活中的重要作用。在他看来,美的艺术,虽然是美感最纯粹的表现,但决不是美感存在的惟一领域。在人类的一切工业品、商品、住所、衣服、朋友中,无不具有美感效应的问题。毫无疑问,人类的天性中拥有一种审美和爱美的最根本最普遍的倾向。

卷一　美的本质

卷一"美的本质"是全书的重点。"一个真正能规定美的定义,必须完全以美作为人生经验的一个对象,而阐明它的根源、地位和因素。我们全书的任务,就是要给美下此种意义的定义。"从肯定美是一种价值出发,桑塔耶纳将审美判断与道德判断和知识判断作了区别。他认为,与知识判断比较,审美判断与道德判断同属一类,都是价值判断,而知识判断则是事实判断。但是,由于审美判断与道德判断分处美的领域和善的领域,二者又有显著区别。第一,审美判断主要是积极的,即是对好的方面的感受,而道德判断主要是消极的,即对坏的方面的感知。第二,审美判断是根据直接

经验的性质,而道德判断则根据可能涉及的实利意识。

随后,他力图把审美快感和生理快感区别开来。认为决非一切快感都是审美快感。快感虽然是审美感受的因素,但是在审美快感中有种其他快感所没有的因素,正由于这种因素的存在,审美快感才与其他快感相区别。两者的根本区别在于:生理快感是低级快乐,只涉及身体某部分或器官,是不出肉体的感官快乐;而审美快感则是高级快乐,是指向外物的、客观化了的快乐,是对心灵较高需要的满足。在此基础上,桑塔耶纳指出审美快感的特征不是无利害观念,不是普遍性,而在于客观化,即感觉的因素转化为事物的性质。

最后,他给美下了一个定义:美是一种积极的、固有的、客观化的价值。换言之,美是被当作事物之属性的快感。美是一种价值,它不是对一件事实或一种关系的知觉;美是一种感情,是我们的意志力和欣赏力的一种感动。如果一件事物不能给任何人以快感,它决不可能是美的。一句话,美是客观化了的快感。

卷二　美的材料

在这部分,桑塔耶纳详细论证和肯定了物质材料的美,以及它在构成美感中的作用。

他认为,材料美(又称感性美),既指对象的质料、色彩、声音等,又指人的感官机能对对象的感觉。它虽然不是美感效果的最主要因素,却是最原始基本的因素,因此它是一切高级美的基础。通过考察美感的诸种因素,桑塔耶纳发现美感主要源自视觉和听觉。但视觉和听觉并不是惟一的审美器官。人性的一切机能,包括性本能,无不对美感有所贡献。从自然主义哲学前提出发,他强调性本能在审美中的作用,认为我们审美敏感的全部感情方面,来源于性机能的轻度兴奋。一个对女性缺乏热情的男人,很难想象对他的审美对象能够敏感,并有温情。他指出,性并不是性欲的惟

一对象，性欲还有一个对象，那就是自然。当一个人的性欲受到压抑而不得不转向时，他就或耽迷于宗教，或热衷于慈善，或溺爱于犬马，但最幸运的是献身于自然和艺术。故此，“整个大自然是性欲的第二对象，自然的美大部分都是出于此种情况”。

桑塔耶纳认为，在所有感觉中，视觉是最卓越的感觉，因为事物的“形式”差不多是“美”的同义词，而这种“形式”只能为视觉所感知。“触觉、味觉和嗅觉虽然是很发达的感觉，但不能像视觉那样对于人追求知识会有帮助，……对于欣赏自然也无能为力，所以它们被称之为非审美的或低级的感觉。”因为这些低级的感觉不是空间性的，所以不能再现自然，而自然只有从空间方面才能被正确感受。而且这些低级的感觉也不像听觉那样具有一种对声音的组织能力，因此烹调和制酒的技艺始终不能被称之为美，因为它所处理的材料实在缺乏表现力。

卷三　形式

第三部分谈形式美。

桑塔耶纳从人知觉形式的生理条件谈起，对多样统一规律、典型、功用与形式美的关系，乃至具体的文学形式——情节、性格等，都作了详细的论述。

他认为，形式美是美学上最显著最有特色的问题。形式美是材料按照一定的规律组合起来形成的。形式之为美固然有“表现”的因素，但二者不可等同。也就是说，形式无需表现什么就具有直接的审美价值。

线条的魅力在于它各个部分之间的关系。要感知这种关系，需要依靠我们的生理知觉。实验表明，在人的视觉活动过程中，视知觉通过眼把对象带入视中心，形成一种印象。之后，经过一系列肌肉感觉活动和心灵活动，产生了我们关于视知觉空间的概念。几何图形的价值、对称、形式的多样统一等，都是被人的心理知觉

所感知到的，它们必然引起某种生理反应过程，对这一过程的知觉就是快感。形式美特别容易引起有审美才能的人的共鸣。

在桑塔耶纳看来，人体验形式美的主观条件中最重要的是统觉机能。据他解释，所谓统觉就是指按照以往既有的经验对事物形式作想象性观赏。气质、年龄、健康乃至教育和才能的不同都有可能导致形式统觉的差异。然而，体验形式美仅有统觉是不能带来快感的，还得看对象是否适合我们的心理结构。只有在这两个方面，即心理机制和统觉想象相互结合的前提下，快感才会产生。

他强调，材料必须通过某种形式来显现。但是，倘若要突显材料美，最好是尽量避免人们的目光投向形式，否则容易喧宾夺主。简朴的材料能较好地体现衬托形式的美的目的，反之，形式的朴素则可增强材料的质感。材料与形式二者相辅相成，相得益彰。

卷四　表现

除了材料美和形式美，桑塔耶纳还深入阐述了表现美。他认为，表现和材料、形式一样，都是构成美的因素，而且是重要的因素。因为“表现可以用暗示方法使得本身平淡无奇的东西显得美丽，或者它可以提高事物原有的美”。

在他看来，由材料美到形式美再到表现美是一个审美活动的逆进过程，也是一个美的客观因素递减、主观因素递增的过程。如果说材料美中人的主观因素是感觉，形式美中人的主观因素是想象，而表现美中人的主观因素则是联想，没有联想就没有表现。他说：“事物这样通过联想而取得的性质，就是我们所说的它们的表现。”

桑塔耶纳指出，一切表现都是以实际呈现的事物与该事物所暗示的形象或深远的思想、情感两项的有机结合。仅有第一项是形成不了表现美的。表现美的存在一方面取决于形象所暗示的思想、情感，另一方面取决于人的审美统觉机能，其中包括情感联想

这种主观能动性。因此，一切东西的表现力随观察者的理解力之强弱而增减。

在这部分，他还谈到由于联想的作用，生理的、实用的和道德的效果都可能转化为审美价值，当然这须与美的形式相结合。另外，他也谈到对悲剧、崇高、滑稽、机智、幽默、怪诞等审美范畴的看法。最后他指出，美感本身是没有部分之分的，材料、形式和表现往往是结合在一起的。

结论

经过一番认真的考量，桑塔耶纳不由地感叹：美是难以形容的东西。但须指出的是，美感则是随着某些事物在一定的客观条件下发生的变化而变化。美感是这些事物的种种贡献所构成的。他认为，美感是心灵的一种反应。美之所以存在，乃是因为美的事物的存在，或者说事物所赖以存在的世界的存在，或者说是因为洞察事物和世界的人存在。美是一切事物中最不必解释的东西。

《美感》既是桑塔耶纳的第一部美学专著，也是美国第一部系统的美学著作，在美国美学史上占有重要的一席之地。《英国百科全书》(第16卷)称之为“对美学的重要贡献”。桑塔耶纳也因此被视为现代美国自然主义美学的先驱。

王哲平

沃尔夫林

艺术风格学 1915年*

海因里希·沃尔夫林(Heihrich Wolfflin, 1864—1945),瑞士著名美学家和重要的美术史学家,堪称现代艺术史上一位伟大的奠基人,1864年6月21日生于瑞士温特图尔一个富裕而有教养的家庭。曾就学于巴塞尔、柏林、慕尼黑大学,是著名史学家雅各布·布克哈特的高足。布克哈特采用的"文化史"概念和雕刻家希尔德布兰德描述的"想象力史"概念对他的思想产生了深刻的影响。

1886年完成博士论文《建筑心理学序论》后,沃尔夫林前往意大利,在那里居住了两年。1888年他发表的第一部重要著作《文艺复兴和巴洛克》就是这次旅行的成果。1888年他作为一位著名而有影响的教师开始了新的生涯。1893年被聘为柏林大学、慕尼黑大学艺术史教授之前,他在巴塞尔大学当了5年大学讲师。1924年他转任苏黎世大学艺术史教授。他曾被认为是继温克尔

---

* 海因里希·沃尔夫林:《艺术风格学》,潘耀昌译,辽宁人民出版社1987年版。

曼、布克哈特之后第三位伟大的美术史学家。他的特色是把文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中，因此不去过多地研究艺术家，而是紧紧地盯着艺术品本身，把风格变化的解释和说明作为美术史的首要任务，力图写一部“无名氏的美术史”。

沃尔夫林的主要著作有：《建筑心理学序论》(1886)、《文艺复兴和巴洛克》(1888)、《意大利文艺复兴的艺术》(1899)、《阿尔布莱希特·丢勒的艺术》(1905)、《艺术史原理》(1915，中译本更名为《艺术风格学》)、《艺术作品的解释》(1921)、《形式感》(1931)、《艺术史回顾》(1941)等。

《艺术风格学》一书共分五章，外附一个导言和一个结论。

在“导言”中，沃尔夫林首先明确了自己研究的主要对象是从早期文艺复兴时代到巴洛克时代的艺术史。他把艺术史看成是艺术风格的演变史，而风格的演变则以不同的视觉图式为基础。他指出，文艺复兴在三种主要的形式——绘画、雕刻和建筑学中向巴罗克艺术的转变，遵循着进步的法则。这种进步的法则(在他看来同样可适用于其他时期)是通过五对相对概念的并置来阐述的，每一对概念都表现了从一种倾向到它的对立面的发展。这五对概念构成了沃尔夫林对艺术史和艺术风格演变研究的基本内涵。

第一章“线描和图绘”揭示了从以线为根据的对对象的勾勒(写生)转变到以变化的团块为根据的对对象的领悟。在沃尔夫林看来，线描和图绘是两种根本不同的视觉方式，并由此而形成了两种不同的艺术风格。“这两种风格是对世界的两种看法，它们在审美趣味和对世界的兴趣方面是不同的，然而各自都能产生可视事物的完美图画。”那么，这两种不同风格的区别何在呢？沃尔夫林对此作了详尽的分析。他指出，线描风格是按线条观察的，而图绘风格则是按块面观察的。这样，线描的视觉方式就意味着首先在轮廓上寻找事物的美，而图绘的视觉其注意力则不放在边缘上，视觉印象的基本成分是被看成小斑点的东西。其次，“线描的风格是

使人有塑形感觉的清晰性的风格。固体物体的均匀,坚实、清晰的边界给观者以一种安全感。仿佛他能用自己的手指抚摩这些边界,而全部产生立体感的阴影如此完全地附丽于形体,着实打动了我们的触觉感。这么说来,再现和事物是同一的了。另一方面,图绘风格已多少使自己摆脱了事物的真实面目的束缚。对这种风格来说,不再有连续的轮廓线,而且塑形的表面也被软化了”。这样,从总体上来说,线描的风格其观察方法基本上是客观的,而图绘风格的观察方法则比较主观。再次,线描风格强调的是形体与形体的区分,而图绘风格则强调边缘线的模糊而产生的运动感。

沃尔夫林认为,丢勒是线描风格的代表,而伦勃朗则是图绘风格的代表。就时代而言,16 世纪的西方艺术(绘画、雕塑、建筑)是线描风格的,而 17 世纪则主要是图绘风格的。他指出,在绘画、雕塑、建筑等艺术样式中,普遍存在着这两种不同的风格。

第二章“平面和纵深”,表明从以明显分割的平面为根据的空间定义转变到以连续的退却为根据的空间领悟。沃尔夫林认为,16 世纪把平面构图作为原则,而 17 世纪则强调纵深类型构图。拉斐尔的《捕鱼奇迹》就是平面构图的一个很好的例子。画中,两条船六个人以一种平静的平面形式同有极好走向的线条相结合,形体姿势都处在图画明确规定的主要平面上。鲁本斯的《基督背负十字架》则是纵深构图的一个例子。图中,众多的人物构成了一种纵深的活动,并且通过一种向上的运动使整幅画更有趣味。

沃尔夫林认为,“平面的美已让位于纵深的美,这种纵深的美总是同一种运动的印象结合起来的”。在平面风格中,各种形状被有意识地谐和地置于同一层次中,方向对立特别显著,造型的内容增加了,但整个作品则是一幅纯粹的平面的图画。这是一种轮廓分明的古典风格。然而只有在对平面的否定上,纵深性才易于被感觉到。巴洛克艺术就是纵深风格的代表。巴洛克艺术调动各种手段来加强纵深感。例如,回避严谨的正前面的印象,采取非常接

近的观测点来增强透视缩减的意外效果，强调支配整个画面的斜向的光等等。

第三章“封闭的和开放的形式”之间的转变，意味着从自身完整的表现领域的定义到这样一种暗示：表现领域超出了艺术创作的界限。沃尔夫林认为，艺术作品都是一个有机整体：“每一件艺术品都有形式，都是一个有机体。其最基本的特点是无可更改性——没有一样东西可以从原来位置上改变或移开，一切都应该是它本来的样子。”然而这种有机整体性可以在不同的基础上被实现。例如，在意大利16世纪的艺术中，它以一种尽善尽美的封闭的或构造的风格被实现，拉斐尔就是一个杰出代表。而在17世纪荷兰画中，则发展了开放的或非构造的风格。雷斯达尔的绘画便是一个例证。这两种不同构图风格的区别在于：封闭形式的风格“它或多或少以构造的手段把图画处理成一个独立的统一体，这个统一体处处引向自身，然而，相反，开放形式的风格到处都引向本身之外，并且故意显得像是无限的，尽管隐蔽的限制还是理所当然地继续存在着，并使图画可能具有美学意义上的独立性”。在分析这两种风格的具体区别时，沃尔夫林指出了五个方面的差异：(1)作为封闭风格代表的古典艺术有明确的水平方向和垂直方向，作为开放风格代表的巴洛克艺术则隐蔽它们的明显对立；(2)古典艺术注重对称和稳定的平衡，巴洛克艺术则重视不稳定的平衡；(3)封闭风格中，填充物与特定空间有关系(如绘画中的画与画框)，在开放风格中这种关系则是偶然的；(4)封闭风格强调各种形状的一致性，开放风格则反对这样做；(5)封闭风格十分重视线条、明暗分布、透视渐变等法则，开放风格并非无法则，但它不拘泥于法则，十分自由地对待法则。总之，封闭的风格具有的是存在的价值，它的美存在于明确性中，而开放的风格则具有变化的价值。它的美存在于不明确性中。

第四章“多样性和同一性”阐述了从多样性发展到同一性，这

就意味着从存在着彼此独立的因素的协调中的同一性概念发展到这样一种同一性概念:第二性的因素淹没在主要焦点之中。16世纪古典艺术强调的是一种多样性的统一,每一部分都具有独立性,在其同整体的一致性上又使自己被感到整体的一部分。而17世纪的巴洛克艺术则崇尚一种绝对的同一性,它不再考虑和谐地相互依存着各个部分的多样性,这些部分已失去其个别的权利。多样性的统一与同一的统一之间的对立也就是古典艺术的各种形体的结合体系和巴洛克艺术无止境流动之间的对立。丢勒的木刻《圣母之死》与伦勃朗的蚀刻画《圣母之死》就是一对体现不同统一的例证。在丢勒的作品中,各个部分形成了一个体系,它们在体系中都有自己的位置,看上去好像被整体所规定,但又显得完全独立。这是一种按多样性统一原则的构图。在伦勃朗的画中,向上浮动的云雾被加以强调,纯粹的对立物被破坏了,各个形体之间相互沟通,产生了一种运动的总效果。

第五章"清晰性和模糊性"旨在说明,从对象的绝对明晰发展到相对明晰,即从把构图、颜色作为各不相干因素的考虑直到这样一种转变——把它们当作是单一的相互贯通的因素。沃尔夫林指出:"对古典艺术来说,一切美都意味着形体的毫无遗漏的展现;而在巴洛克艺术中,即使在力图完美的描绘实际的画中绝对的清晰也变得模糊了。绘画的外貌不再同极度客观的清晰性相一致,而是回避它。"当然,这并不意味着巴洛克艺术追求一种真正的模糊。因为任何一种真正的模糊都是缺乏艺术性的。巴洛克艺术追求的是一种"模糊的清晰性"。在古典绘画艺术中,艺术家们都把一种可以被视为详细地展现形体的描绘方式作为目的。例如提香的《维纳斯》、米开朗琪罗的《游泳的士兵》,其中身体的布置足以成为清楚暴露形式的极点,这种形式不留下任何未交待的问题。相反,巴洛克艺术则回避这种极度的清晰。只要它能留下某些东西让人猜测,作者就不会纤毫毕现地把它们展示出来。因此,在巴洛克艺

术中，其形式不要求被一览无余，而只要求能把本质显现出来，并留给欣赏者以咀嚼的余味。

《艺术风格学》最大的影响无疑是对艺术中风格发展的出色解释，它引起了对巴洛克艺术的重新评价。沃尔夫林因此被认为是纯粹视觉符号的首要发现者。他那独到的研究方法和精辟的理论对其以后的艺术史、文学史、美学史甚至经济学都产生了深远的影响。文杜里、吉尔伯特和库思在他们的艺术批评史和美学史著作中，都对沃尔夫林给予了很高的评价。

王哲平

克罗齐

美学原理 1902年*

克罗齐(Benedetto Croce，1866—1952)，意大利哲学家、美学家和历史学家，出生于意大利南部的那不勒斯，1883年在罗马上大学，1903年起主编《评论》杂志。他在政治思想上一直是资产阶级自由主义的领袖人物，曾两度出任政府的内阁部长，墨索里尼法西斯统治时期，因拒绝效忠而遭撤职，1943—1947年领导其重建的自由党。

克罗齐早年曾学习过马克思主义和黑格尔哲学，20世纪20年代形成自己的新黑格尔主义体系，成为该派哲学的主要代表。美学上首次提倡表现说，将黑格尔以理念为核心的理性主义美学转变成以直觉为中心的非理性主义美学，开辟了20世纪西方美学的新趋向，对鲍桑葵、开瑞特和科林伍德都有影响。

主要著作有《精神哲学》(4卷，1908—1917)，包括《美学》(1902年，即《作为表现的科学和一般语言学的美学》)、《逻辑学》(1905—

---

* 克罗齐：《美学原理》，朱光潜译，外国文学出版社1983年版。

1909)、《实践哲学》(1909)和《历史学》(1914),另有《黑格尔哲学中的死东西和活东西》(1907)等。

《美学原理》是《美学》的第一部分,系统地阐述了他的美学观点及在其哲学中的地位。

一、艺术与直觉

作者首先强调直觉与逻辑两种知识途径的不同,并进一步将直觉与知觉、时空、感受以及表象和联想等概念和活动进行比较区分,认为这些经验都是后起的,直觉知识不同于实在事物,也异于心理素材,它是对象化的活动,即表现。艺术品作为审美的事实与表现的知识是统一的,因此,美学所研究的只能是表现的知识,也即审美的或艺术的事实,只有这样它才具备与逻辑科学相并立的地位。

克罗齐反对艺术事实的内容和形式二分,在他看来,未经精神赋形的事物是混杂、生糙的,而心灵只有通过赋形、表现等途径才能进行直觉活动,所以只有形式化的东西才算得上审美的事实,艺术"只是形式",它以印象为前提,是诸多印象不可分割的有机综合,艺术家在此过程中将自己解放出来,成为印象的主体。科学和哲学与艺术交会于审美之处,历史则介于艺术和哲学之间,它是带有直觉性的概念运动。基于此种认识,他对"合理"、"典型"、"模仿"、"象征"及艺术的分类化等等建立在历史和理性主义基础上的诸种观点提出了反驳,指出它们的共同错误即在于混淆了直觉与概念,把理智的内容错当成艺术的。艺术表现的是审美的而非科学的真实,创作活动需要的只是对对象有一种明晰的直觉,科学上的错误并不妨碍这种真实性。

二、精神活动的结构与审美活动的独特性

从第六到第八章，克罗齐描述了人类精神活动的结构，以进一步阐明审美活动的独特性。

首先是认识和实践的关系。他指出，实践是意志的外化过程，而意志的发生则以对事物的知觉和对事物的性质的了解为前提，因而实践与认识两者是包容与被包容的关系。这样，价值判断就不像康德所说的存在于实践活动之前。它不过是已经发生的意志的表现，在认识与实践之间的这一价值判断过程完全是虚构的。然后，他将认识和实践进一步细分，前者包括直觉与逻辑，后者包括经济和道德。四者从低到高仍然是被包含与包含的关系，每一种活动都以先前的活动为基础。通过这种划分，则审美活动的独立性一望可知。因此，将审美活动附属于实践，或把实践活动的规律应用于审美自然都成了错误的做法。审美活动只发生于心灵之内，是“在对诸印象作表现的加工之中就已经完成了”的，转化成外在的事实，就变成为实践的而失去其艺术的质素。依此而言，艺术没有目的可言，对艺术的内容或题材不应从道德或实践的观点加以指摘。表现是自然而然的流露，艺术家只能从曾经感动心灵的事物中获取灵感，其表现物只有完美与否的分别。同样，对艺术品进行分类也只能具有经验的便利，而无哲学的意义，因为直觉（也即表现）是一个不可分类的种概念。基于这种认识，克罗齐评论了艺术理论中象征与写实、古典与浪漫等等概念。

三、美的价值

克罗齐所说的精神活动的“四度”中，其经济的活动指向私人目标，他把实现这种目标的欲念和意志称为感觉。它是一种特殊

的心理活动，与审美、逻辑、经济和道德构成伴随关系。由于感觉有快意与苦痛之分，表现在价值方面，就形成正反两向的判别标准。心灵的活动能够自由展开，有成功的表现、理解或道德行为，即有价值。否则，心灵活动挣扎于被动的矛盾冲突之下而无法克服，此种受阻碍的活动就表现为反价值。正反价值表现在审美方面就是美和丑，逻辑上是真与谬，经济方面为有用和无用，道德方面为善良与邪恶。另外，无价值不一定有反价值。

美的价值是成功的表现，它没有程度的差异；丑则相反，有程度的不同。丑到极点，反价值就变成了无价值。

感觉的伴随性容易掩盖感觉与诸心理活动间的区分，导致种种审美上的快感主义。克罗齐对这种观念的不同表现分别予以批判，其中重点分析了影响较大的“同情说”。他指出，同情的对象不过是引起快感之物的意象或表象，它们是一个复杂的事实，既有恒居不变的审美因素，也包含着由不同价值所引起的种类相异的快感因素，同情说把两者混为一谈，将后者等同于前者，因此，他把悲剧的、雄伟的、喜剧的、怜悯的、激烈的、秀美的、田园的等等形态概念剔出美学和哲学，置入心理科学的研究领域，称它们对于审美活动只具有材料对象的意义，审美活动只关注表现的恰当与否，也即美与丑的价值的感觉。

通过前面逐级深入的分析，克氏强调了审美活动的完全独立性质，赋予艺术以人类解放的精神媒介的意义，把人们从实用功利的影响下解脱出来，这一点是他不同前人的独特之处。

四、审美活动与物理事实

审美的外在化总要借助一定的媒介手段，也即审美表现总有实践活动相伴随，克罗齐称这种表现媒介为“物理的”，以此讨论了自然与艺术中的“物理的美”。

他将审美创作过程分成四个阶段:印象、表现(即审美的综合作用)、审美快感以及对审美事实的物理性翻译(声音、运动、线条、色彩之类)。其中只有第二阶段才算得上真正的审美活动,人们为免除遗忘,将"表现品"永久保存,不得不借助物理的手段,因此,诗歌、音乐、建筑、绘画等等可见可闻的作品形式都是"再造或回忆美所使用的物理的刺激物,这就是"物理的美"。也就是说,人们可以通过物理的事实回想、窥见艺术,进行审美再造。所以,物理的美本质上也是心理活动,不了解审美事实与物理事实间的这一纯外在性的关系,就会产生认识上的混乱,美学中的联想主义、自然美、几何美等都是如此。

同样,"艺术技巧"一词也是譬喻性的说法,它指的是审美直觉的外射活动(传达)所必须依据的知识,是"服务于实践活动的知识,用来产生审美的再造的刺激物"。因而技巧是理性的,属于精神活动的"四度"中的第二层。对知识的运用已经是实践阶段的事。美是独立的、普遍的,任何知识的应用所传达的都是美,所以对依据"物理的"和"技巧的"进行的艺术分类,他都表示反对。

外射是实践活动,也就是意志的事实,如此则必然要进行选择,从已构思成的"直觉品"中选出愿意展示出来的东西,这就涉及到传达的对象、时间、手段等问题,也即要受到经济与道德原则的制约。

五、审美鉴赏与艺术史问题

审美再造也就是鉴赏,在克罗齐那里,审美判断与创造是不可分的,因为判断如不借助想象,再次经验创作时的心理过程就无法实现。"要判断但丁,我们就必须把自己提升到但丁的水平,……在观照和判断的那顷刻,我们和他就二而一。"依据这一原则,他批判了绝对主义和相对主义,主张艺术鉴赏力以表现是否完全为标

准。

再造的实现伴随着艺术的历史和对历史的研究，但艺术作为不可复制的个体化的直觉活动，其历史的演进有着独特的规律，不能像对待科学史那样把它看成是沿着单一的线索前进或后退的。至多只能说会出现一些进步的周期，而且，这进步也只是就某方面而言。歌德显然不能视作对莎士比亚的进步，但对德国的“狂飙突进”时代而言就是。人类在审美方面是无所谓进步的，进步的只能是知识、技巧或作品的数量方面。

在本书的最后一章，作者论述了美学与语言学的关系问题，他指出二者其实是统一的。“语言的哲学就是艺术的哲学。因为语言的组织都是为了表现的目的，而表现是不可分类的，强行拆分否定了语言成为科学的可能，从而将语言学降低为了一种文法。”“在科学进展的某一阶段，语言学就其为哲学而言，必须全部没入美学里去，不留点剩余。”

苗　田

卡西尔

人　论　1944年*

恩斯特·卡西尔(Ernst Cassierer,1874—1945),是20世纪德国及西方最重要的哲学家之一。出生于德国西里西亚的布莱斯勒一个犹太富商家庭,在德国接受教育,就读于马堡大学。1919年起任汉堡大学哲学教授,1930年起任汉堡大学校长。纳粹上台后,他离开德国赴英国牛津大学讲学。后受聘于瑞典哥德堡大学。1941年赴美,先后任耶鲁大学和哥伦比亚大学访问教授。1945年4月在哥伦比亚大学校园中猝然逝世,享年71岁。

他早年师从海尔曼·柯亨,信奉新康德主义,并很快成为马堡学派与柯亨、那托尔普齐名的主将。然而,自20世纪20年代起,卡西尔在一系列问题上开始与马堡学派分离,并且突破了马堡学派侧重于利用自然科学来论证先验唯心主义认识论的局限,而把新康德主义扩大到整个人文和社会科学领域,逐步创立起他独特的"文化哲学体系"。诚如当代解释学的主要代表伽达默尔所说:

---

* 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版。

“卡西尔把新康德主义的狭隘出发点亦即自然科学的事实，扩展成一种符号形式的哲学，它不仅囊括了自然科学和人文研究，而且想要给作为整体的人类文化活动提供一个先验的基础。”①

卡西尔一生著作等身，多达120余种，广泛涉及西方哲学的各个研究领域，并产生了深刻而持久的影响。他最重要的著作有：《近代哲学和科学中的认识问题》(1906—1940)、《实体概念与功能概念》(1910)、《自由与形式》(1916)、《康德的生平与学说》(1918)、《爱因斯坦的相对论》(1921)、《语言与神话》(1925)、《符号形式的哲学》(1923—1929)、《文艺复兴哲学中的个人与宇宙》(1927)、《科学文化的逻辑》(1942)、《人论》(1944)、《卢梭、康德、歌德》(1945)、《国家与神话》(1946)等。卡西尔没有写过美学专著，但在《符号形式的哲学》、《人论》及好几本有关神话与文化问题的著作中广泛地论及了艺术和美学问题。

《人论》是卡西尔生前出版的最后一部著作，它既是对《符号形式的哲学》一书的提要，又是最足以反映卡西尔晚年哲学思想的代表作。《人论》一书的副标题——“人类文化哲学导引”点明了全书的出发点：对“人”的研究，必须从对人类文化的研究着手，因此，一种人的哲学，也就必然地应该是一种文化哲学。在该书中，作者力图论证的基本思想是：人只有在创造文化的活动中才成为真正意义上的人，也只有在文化活动中，人才能获得真正的“自由”。真正的人性无非就是人的创造性活动。全书共十二章，分上、下两篇，围绕这一中心展开论述。

上篇(前五章)回答了一个总的问题：人是什么？在第一章中，卡西尔首先用人类学眼光，重新审视了整个哲学思想史，考察了各种各样的“人”论，总结了形形色色探讨人的本质的思路和方法的利弊得失，然后指出，当代尽管科学昌盛、技术发达，但人的问题不

① 伽达默尔：《哲学解释学》，加利福尼亚大学1976年版，第76页。

但没有真正解决,相反倒是处在深刻的危机之中,发展到现代,由于人的理论的多元化而失去了"指挥中心",又由于所有理论都只从某一个特定角度出发却企图证明人类本性的统一性和同质性,因而只能把"经验事实削足适履地塞进某一事先想好了的模式之中"。这样,理论危机就出现了。卡西尔给自己提出的任务就是,寻找解决危机的新的途径。在第二章中,卡西尔在借鉴了生物学家乌克威尔"活力论"的思考方法后,提出"在人类世界中,我们发现了一个看来是人类生命特殊标志的新特征。……除了在一切动物种属中可以看到的感受系统和效应系统外,在人那里还可发现可称之为符号系统的存在环节,它存在于这两个系统之间。这个新的获得物改变了整个的人类生活"。符号化思维和符号化行为是人类生活中最富于代表性的特征,并且人类文化的全部发展都依赖于这些条件。据此,卡西尔修正了关于"人是理性的动物"这个古典定义,而提出符号学的"人"论:"我们应该把人定义为符号的动物(animal symbolicum) ……只有这样,我们才能指明人的独特之处,也才能理解对人开放的新路——通向文化之路。"第三章则着重论述了人与动物的根本区别就在于:动物只能对"信号"(signs)作出条件反射,只有人才能够把这些"信号"改造成为有意义的"符号"(symbols),符号活动使人根本上脱离了动物界,而找到了通向由宗教、艺术、哲学、科学等组成的"理想世界"的道路。第四章从空间和时间这两个最基本的范畴入手,着重论述了"符号功能"对人类生活的决定性作用。通过对人类符号的空间以及时间的过去之维、现在之维和未来之维的分析,卡西尔强调人与动物虽然生活在同一物理世界之中,但由于人特有的符号力量的作用,人的生活世界是完全不同于动物的自然世界的。第五章可看成上篇的小结,指出了人与动物的这种区别,实质上就是"理想与现实"、"可能性与现实性"的区别。在卡西尔看来,人的生活世界之根本特征就在于,他总是生活在"理想"的世界,总是向着"可能性"行

进，而不像动物那样只能被动地接受直接给予的“事实”，从而永远不能超越“现实性”的规定。卡西尔认为上述这种区别的秘密正是在于：人能发明、运用各种“符号”，所以能创造出他自己需要的“理想世界”；而动物却只能按照物理世界给予它的各种“信号”行事，所以始终不知何为“理想”，何为“可能”。他以“数”的概念和“乌托邦”的概念为例，指出数学和伦理观念最有力地证明了人具有“建设一个他自己的世界，建设一个‘理想的’世界的力量”。

下篇（后七章）以“人与文化”为总标题，转入对人类世界本身的全面考察，确切地说，就是考察了人怎样运用不同的符号创造各种文化。第六章可看成是下篇的小引。卡西尔的意图正如该章标题所指明的，是要从人类文化的角度来给人下定义。在他看来，人的突出特征，人与众不同的标志，是人的劳作（work）。而这种劳作主要就是人的符号活动，它规定了“人性”的圆周。语言、神话、宗教、艺术、科学、历史等，都是这个圆的组成部分和各个扇面，它们内在地相互联系而构成了“一个有机的整体”——人类文化。所有这些活动都是人创造他自己的历史——文化的历史——的活动，所有这些活动的产品都是“文化产品”。虽然这些活动具有多样性和不可比较性，但“我们寻求的不是结果的统一性而是活动的统一性；不是产品的统一性而是创造过程的统一性”。各种文化形式的功能是相辅相成的。所谓人性就是人自我塑造的过程，在创造文化的活动中必然地把人塑造成了“文化的人”，这就是人真正的本性和惟一的本性。第七至十一章依次研究了人类文化的各种现象——神话、宗教、语言、艺术、历史、科学等，力图论证人类的全部文化都是人自身以他自己的符号化活动所创造出来的“产品”。通过“符号”，卡西尔将人与文化联系起来，在对各种“符号形式”——语言、神话、艺术、科学等的研究中，卡西尔的符号学哲学思想和美学思想也得以全面展开。

在对神话符号形式进行研究时，卡西尔首先给自己的神话学

确定了研究范围和研究任务，他提出“一种人类文化哲学并不询问一种形而上学体系或神学体系所问的那种问题”，“在这里我们并不探究神话想象和宗教思想的题材而是探究它们的形式”，在这一方面，尽管神话作品有着多样性和差异性，神话创作功能却并不缺乏真正的同质性。神话创作功能的产物一定具有一个哲学的，亦即一个可理解的“意义”，哲学就担当着揭示隐匿在所有各种图像和符号之下的神话的意义的任务。对于神话符号的特殊品性和结构，卡西尔进行了下列分析：

(1)神话是一种无意识的虚构，原始精神并没有意识到它自己的创作物的意义。现代人种学和现代心理学在对神话意义探究时，在方法论上存在着一些谬误。

(2)神话兼有一个理论要素和一个艺术创造要素。卡西尔肯定了关于现代诗歌是古代神话分化、进化而来的论点，指出两者存在发生学上的“近亲关系”。但同时又指出它们之间的“特殊差异”：艺术的审美静观是对对象存在与否漠不关心的，而神话想象则暗含有一种相信活动，没有对它的对象的实在性相信与关心，神话就会失去它的根基。

(3)神话具有概念与感性的双重结构。神话对世界的感知既依附于感性形式，又包含着理性内容和观念——对世界的解释。

(4)神话思维具有观相学特征和主观情感性质。神话思维总是融入了原始人主观想象与情感，客观自然界总被看成一个戏剧般的世界，所有对象都浸润了主体的情感色彩。神话思维的这种主观的情感性质与被科学所引导的真理的理想之间的差别是极为显著的。

(5)神话思维的上述特征是人类经验的“原初倾向”，从发生学次序上，先于其他知觉特征而产生。从个体发生学看，儿童最初的思维发展也具有某种观相学特征。在科学思维发展之后，神话感知不得不逐渐消失。但这并不意味着我们的观相学经验的事实本

身被摧毁和消失了，它们的人类学价值继续存在，特别在艺术创造中，它们具有不可替代的重要作用。

(6)与上述思维特征相关，神话具有直感性和情感的统一性。神话的真正基质不是思维的基质而是情感的基质。它的内在理性更多地依赖于情感的统一性而不是依赖于逻辑的法则。神话是情感的产物。

(7)神话情感的特征是交感性。原始智力所独具的不是它的逻辑而是“生活情调”，原始人抱有“生命一体化”的坚定信仰，“生命一体性和不间断”的信仰是原始人最为强烈的感情之一。

(8)神话的交感特征，导致了对死亡的否定。在某种意义上，整个神话可以被解释为对死亡现象的坚定而顽强的否定。

(9)神话存在于行动之中，对神话的把握亦应是动态的原则，必须从它的内在生命力中、从它的运动性和多面性中去把握它。

(10)神话具有社会性品格。如法国社会学学派所提：不是自然，而是社会才是神话的原型。神话的所有主旨都是人的社会生活的投影。神话的社会性品格是无需争辩的。

在对神话符号形式论述的同时，卡西尔对宗教也展开了分析。他提出体现在神话中的神话创作功能的同质性也同样适用于宗教。宗教的符号不断地变化着，但是根本的原则，符号活动本身，则保持着同一。他驳斥了宗教产生于人的依赖感的说法，认为宗教与神话巫术都是人类意识发展的一个重要步骤，都体现了人的意志力和活力。它们共同根源于“生命一体化”的情感，都来源于对死亡的否定这一人类生活的同一基本现象。宗教在它的整个历史过程中始终不可分解地与神话的成分相联系并且渗透了神话的内容。神话甚至在其最原始最粗糙的形式中，也包含了一些在某种意义上已经预示了较高较晚的宗教理想的主旨。神话从一开始就是潜在的宗教。

论述宗教与神话同源、二者没有绝对界限的同时，卡西尔还对

宗教与巫术的关系、宗教与禁忌的关系等针对历史上种种观点一一作了分析。对"整体的交感"的信仰乃是宗教本身最坚实的基础之一,但宗教的交感是与神话和巫术交感的类型不同的,它为个体性的感情提供了充分发挥的机会。宗教思想的进展可以从心理学的、社会学的以及伦理学的含义上来领会,个人的、社会的和道德的发展都趋向于同一点。它是一种渐进的分化,最后又导向新的集合。禁忌体系是人迄今所发现的惟一的社会约束和义务体系,但它有着使人的生活成为最终不堪承受的重负的危险,而宗教则将人的生活引到了一个新的方向,它们解除了禁忌体系的不堪承受的重负,使人在自己身上发现了一种肯定的、激励和追求的力量,同时宗教义务也不是作为约束和强制,而是新的积极的人类自由理想的表现。

在第八章中卡西尔对语言符号形式进行了论述。神话与语言二者都是基于人类的一种很早很普遍的经验,一种关于社会性的自然而非物理性的自然的经验。在原始人心中,语词具有巫术功能,具有自然的甚至超自然的力量。当人类意识到语词无法征服自然时,他们看待语言与实体间关系的视角发生了变化,语词的语义功能受到重视,它的逻辑特征成为人类知识的首要原则。然后,卡西尔依次论述了从对语言不同认识出发而形成的拟声说、词源学、感叹说等学说的弊端,他进一步指出,表面的相似性实际上仅仅是质料上的联系,它并不排斥,反而突出了形式上和功能上的异质性。接着,卡西尔对历史语言学、描述语言学、洪堡、索绪尔、新结构主义等的语言理论逐一分析,然后他指出把所有的语言都削足适履地强行塞进一个惟一的词类系统是徒劳无益的。人类言语所履行的不仅是逻辑任务,而且还是社会任务。这种社会任务是依赖于语言共同体的特殊社会条件的,我们不可能期望在语法的形式和逻辑的形式之间有着实在的同一性和一一对应性。那么我们如何才能走出人类语言迷宫呢?卡西尔提出语言的真正统一性

不可能是一种实体的统一性，而是一种功能的统一性。这样的统一性不以任何质料的或形式的同一性为前提，“这里重要的问题，不是手段的差异性，而是它们在目的上的一致性”。具有至上重要性的不是语言的“功”，而是语言的“能”。概念和范畴的形成，人类对世界客观视域和理论视域的形成，都是人类运用语言符号进行建设性的努力的结果。

在第九章中，卡西尔对艺术符号的特殊本质和规律进行了论述。他的艺术哲学大体分成两个方面，一是美论，一是艺术论，这两方面又由一个基本思想贯穿着，那就是把美和艺术看成人类生活和经验的直接外观形式。这就是艺术符号的特殊性。

(1) 美论。

卡西尔认为美丝毫不神秘，无须依靠高深的形而上学理论来解释。美就是人类经验的组成部分，它必然地与人类的心灵有联系。他肯定了美的主体性和社会性。同时，卡西尔指出要定义美，不能只从被动感知对象入手，而必须由知觉的能动性出发，把美看成人的知觉能动地构成对象世界的直观方式和过程。美是一种主客体间的构造(造形)活动。在卡西尔看来，美与美感并无严格界限，美就是知觉的构形(美感)，美感就是审美的敏感和体验(美)。然后，他又进一步提出美在形式，美感是对形式的动态感受。他以自然事物的美和风景画为例，把美分为“机体的美”和“审美的美”。“机体的美”并非单纯形式的领域，因此不一定具有审美品质。审美经验存在于对形式的动态方面的专注之中。在卡西尔那里，“审美的美”是对象超功利的“活生生的形式”与主体知觉能动的构形作用的协调一致的直观状态构成的，而这一过程同时形成了美感。

(2) 艺术论。

卡西尔是围绕对艺术的本体论的探讨展开他的艺术理论的。

首先，他批驳了西方 18 世纪以前占统治地位的“摹仿说”和浪漫主义、表现主义的“情感表现说”，在他看来，艺术在摹仿性和表

现性之上还有一个更重要的本质特性——构型性。所谓构型，实质上是把艺术家要表现的意念、情感、形象通过一定的感性媒介物加以客观化，使之成为可传达的东西。据此，他还批评了克罗齐否定艺术感性传达重要性的“直觉说”。卡西尔认为造型是包含着同样性质的具体化以及同样的客观化过程。这是他关于艺术本质的第一层次的规定。

其次，卡西尔认为艺术是对自然形式的发现。他将艺术同语言、科学对实在的发现加以比较，认为语言、科学发现的是“自然”的真，艺术发现的是“自然”的美；语言、科学是对实在的缩写，艺术则是对实在的夸张；语言、科学依赖于同一抽象过程，艺术则可以说是一个持续的具体化过程。艺术并不追究事物的性质或原因，而是给我们以对事物形式的直观。但这决不是对我们原先已有的某种东西的简单复制。它是真正名副其实的发现，艺术家是自然形式的发现者。

再次，卡西尔从符号论出发，把艺术对自然形式的发现和定型看成是对世界的把握方式，也即是对实在意义的解释。他认为艺术直观和形象既是显示世界意义的媒介，又是对世界的一种能动的“再解释”。艺术的真正主题应当从感性经验本身的某些基本的结构要素中去寻找。艺术是用感性经验形式对世界意义的解释，这是卡西尔对艺术本质的第三层次的规定。

又次，卡西尔探讨了艺术“形式”的特性问题。他认为艺术的纯粹形式有如下特征：①艺术的形式是无限丰富的。②艺术形式虽是艺术家的独特发现和创造，却具有审美的普遍性。③艺术形式具有象征性或符号性。

以上述四个层次为基点，卡西尔进而探讨了艺术功能。他从批评托尔斯泰关于艺术的本质和功能在情感上的感染和感染力程度是艺术优劣惟一尺度的著名论点入手，引申出艺术的功能不在情感传达与感染，而在形式的观照与认识的观点。由此出发，卡西

尔对亚里士多德的“卡塔西斯”说作了新的特殊的解释。他认为艺术表现的是我们内在生命的动态过程本身，艺术“卡塔西斯”的功能不是净化或宣泄，而是通过感性形式对情感的质变，造成自由而积极的审美状态，使人们获得一种独特的“自我解放”和“内在自由”——“审美的自由”。

然后，卡西尔还探讨了艺术创造的符号性和构成性问题。他强调了在艺术创造中想象力的重要性和特殊功用，进而提出艺术的符号特性体现在具体可感的形式结构中，又包含并渗透到人类经验的全部领域。正是表层可感形式、深层人类经验这种符号性，提供了艺术的“感性——理性”的双层结构。

章末，卡西尔又从艺术形式的符号特性回到人类学：他认为艺术提供给人们一种把握世界的新的态度、目光、倾向。展示人性的丰富性，这就是艺术在人类文化中的真实意义。

在第十章和第十一章中，卡西尔对历史和科学进行了探讨，他着重论述了历史和科学与其他文化形式的共同点在于他们同样是符号形式，是人类符号活动的产物和成果。在历史和科学中，人所能做的同样是建设一个符号的宇宙。不同文化形式从不同的侧面展示了人的符号活动的功能，展示了人的创造本性。

最后，在第十二章总结与结论中，卡西尔指出人类文化的不同形式并不是靠它们本性上的统一性而是靠它们基本任务的一致性而结合在一起的。作为一个整体的人类文化，可以被称之为人不断自我解放的历程。语言、艺术、宗教、科学等人类文化活动虽然各不相同，但这种多样性和相异性并不意味着不一致或不和谐。所有这些功能都是相辅相成的。每一种功能都开启了一个新的地平线并且向我们展示了人性的一个新的方面。他们都向着创造人自己的历史，创造一个“文化的世界”这一共同目标努力。

在《人论》和其他著作中，卡西尔提出了不少有见地的观点，特别是他把艺术看做是人类文化符号活动的一种产物，并为说明这

种符号活动提供了详实的哲学基础，这就在实际上创立了20世纪中期曾在欧美产生过广泛影响的符号论美学，对现代西方美学的发展有重要的意义。但卡西尔美学思想的缺陷也是明显的。符号论美学反映出来的社会历史观与文化观是唯心的，他的艺术哲学乃至整个文化哲学并未超越康德的先验唯心主义认识论的框架。而且他的符号论基本上停留于人类文化活动性质的层次上，并未贯彻到底，因此卡西尔的符号论美学是不彻底、不完善的。

吴颜媛

荣　格

心理学与文学　1927 年 *

卡尔·古斯塔夫·荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961),瑞士著名心理学家和精神病学家,精神分析学派的主要代表之一。出生于瑞士康斯坦斯湖畔一个乡村的自由主义新教牧师家庭。他的父亲及八个叔伯都是牧师,因此荣格童年时受到十分强烈的宗教影响,非常虔信自己的梦、幻觉和新奇的想象。1895 年,荣格入法国巴塞尔大学学习,1900 年获医学博士学位。毕业后供职于苏黎世大学的精神病研究所。1905 年,任精神病学讲师,后来退职,自己开业。1907 年在维也纳结识弗洛伊德,成为弗洛伊德的得意门生。1911 年,他们共同创立"国际精神分析学会",荣格被推为第一任主席。1912 年,荣格出版《无意识心理学》一书,与弗洛伊德产生了思想分歧。1913 年,荣格与他分道扬镳,创立分析心理学。此后俩人虽再未见面,但荣格始终十分敬重弗洛伊德。

荣格崇尚东方原始文化、佛教和基督教神秘主义,曾多次赴世

---

* 荣格:《心理学与文学》,林骧华译,朗曼出版公司 1927 年版。

界各地考察原始民族，研究种族潜意识，足迹遍及亚、非、美洲。由于在心理学领域所取得的巨大成就，荣格赢得了很高的国际声誉，哈佛、牛津等许多著名大学都曾授予他荣誉博士学位，聘请他担任教授或名誉教授。他还先后被选为英国皇家医学会名誉会员和瑞士医学学术院名誉会员。

荣格一生著述甚丰，多达近200种。其中主要有：《无意识心理学》(1912)、《心理类型》(1921)、《心理学与文学》(1930)、《分析心理学》(1931)、《集体无意识的原型》(1934)、《心理学与宗教》(1938)和《精神分析学理论》等。

《心理学与文学》包括三个部分，开头是简短的引论，旨在说明对艺术作品和艺术家作心理学的研究，两者互相依存，但不能互相代替。接下去是正文，分“艺术作品”和“诗人”两部分，分别对作品和作家作心理学研究，但这两部分又不是割裂的，其中“集体无意识”的理论贯穿全篇。

一、艺术作品

荣格认为，如果人们把歌德的《浮士德》第一部分与第二部分作一比较，就会发现两者迥然有别。《浮士德》第一部分与第二部分之间深刻的区别，标志出艺术创作的心理样式和幻想样式之间的区别。

那么，心理样式的作品和幻想样式的作品有什么区别呢？

第一，两种作品的素材不同。心理样式的作品的素材取自人类的意识经验，来自生活中生动而又明显的部分。而幻想样式的作品的素材来自超越时间鸿沟的原始经验。

第二，两种作品的结构和形态不同。心理样式的作品是秩序井然的、和谐的，而幻想样式的作品是畸形的、怪诞的和反常的。前者用直接描写现实的手段表现人类真实，后者则用象征的方法

暗示神秘的心理真实。

第三，两种作品的效果不同。心理样式的作品使读者更清彻、更深刻地洞察人的内心，而幻想样式的作品则使读者感到惊讶、吃惊、迷惑、警觉甚至厌恶。前者是明白的、可理解的，后者是超越人类的理解力的，它给人的是朦胧的暗示。

第四，作为前三种不同的根本原因，心理样式和幻想样式作品最重要的区别是，前者是一种反映，人们的激情陷入意识经验的范围之内。后者则是一种创造，人们的幻象来自集体无意识。

荣格认为，心理学研究文学作品，应该研究的是幻想样式的作品。而不应该是心理样式的作品。因为心理样式的作品，作家已解释得明明白白，根本不需心理学家再费口舌。然而幻想样式的作品则不然，作家根本没有对它解释，作家也不知道应该如何解释，这就需要心理学家进行研究和解释，因为在这种作品中隐藏着人类心理的奥秘。为了探索这一奥秘，荣格提出了集体无意识概念。

在对集体无意识进行正面阐述之前，荣格首先讨论了弗洛伊德的“替代说”。荣格不同意弗洛伊德关于艺术是下意识的升华和代替的看法。他认为，那些怪诞的、混乱叫人不能理解的艺术幻象，并不是伪装、遮掩的产物，它本身就是这个样子，它不是虚假的，而是诗人内心的心理真实。

集体无意识总是出现在幻想中。那么，它来自何处呢？荣格认为集体无意识来自原始经验。远古的人类，除了通过感觉体验已知事物，他们的直觉引导他们要去追究那些在已知事物背后隐藏的东西，去追究那影响人的生活的人外世界的神秘力量，去追究世界的目的。这样他们就接触和了解了他们无法把握的“生活的黑夜部分”，得到了种种朦胧的暗示，这就是原始经验。这种原始经验不是一种清楚的意识，它只能存在于无意识领域，同时这种原始经验通过人类早期的社团、图腾氏族的宗教仪式进行传授，因此

就成了集体无意识。例如,那在许多早期人类文化遗迹上都发现的圆圈内画着一个双重十字型符号,就是这种朦胧暗示的象征。在他看来,每一个神话都是某一种原始经验的象征,都是一种集体无意识的幻象。集体无意识是可以遗传的。原始人的集体无意识会一代一代的遗传下去,永远潜藏在每个人心底。

荣格十分强调集体无意识的价值。与弗洛伊德不同,他认为无意识有综合或创造的功能,它是人对这神秘世界的神秘的把握方式。原始人正是依靠这种方式把握世界的。在文学研究中,研究集体无意识的表现,有着特殊的重要性,它们是对意识清醒时的态度的补充。荣格认为,伟大的艺术当然不能和个人的因素分离开来,但它主要是从整个人类生活中汲取力量,从集体无意识中汲取力量。诗人、先知或领袖是从事创造性活动的人,他们受到集体无意识的影响,听任自己受他那个时代未经表达的愿望的支配,为人类指出他们实现盲目追求的目标的道路。

二、诗人

荣格在正文的第二部分论述了诗人的心理特点。

第二部分一开始,他就对弗洛伊德把文学作品看做是一个精神病人的自白,看做是艺术家纯粹个人经验的产物表示了异议。荣格认为,如果说艺术作品表达的只是个人经验的东西,那么一些作品如果一旦失去个人经验的东西,就会变得不可想象,而事实并不这样。在艺术领域内,个人的方面表现为一种局限,甚至是一种罪过。如果一种"艺术"主要表现个人性质时,那这种"艺术"就将被看成是一种神经官能症。它就不是真正的艺术。艺术作品的起点应该超越个人生活范围,诗人应该以其肺腑之言向全人类倾诉。

荣格认为,每个从事艺术创作的人都有双重性。一方面,它是一个有自己个人生活经验和精神个性的人,他有自己的情绪、意志

和目的，有对普通人追求的幸福的渴望，他的身上也可能有弗洛伊德所说的“自我恋”、“自我淫”的迹象。但是，另一方面，作为一个艺术家的人，“他是一个在更高意义上的人——他是‘集体人’——一个体现整个人类无意识的精神生活并使之成形的人”①。因此，他既不自我淫欲，也不带任何一点色情，他具有客观性和非个人化的特点。一个艺术家就是这样的矛盾综合体，而在这矛盾双方占主导地位的是后者而不是前者，是集体无意识而不是个人精神生活。在荣格看来，艺术是一种内在的驱动力，神秘的集体无意识总要寻找能表达自己的工具，而艺术家就是被抓住的工具。“不是歌德创作了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德。”②

此外，荣格还谈了他对艺术作品功用的看法，提出了独特的“平衡补偿说”，认为决定作品功用的力量仍是集体无意识。

荣格的《心理学与文学》对集体无意识作了全面深刻的探索，并把它全面引入美学和文艺学领域。它同《分析心理学与诗的艺术》等一起奠定了荣格文艺心理学神话原型批评理论的基础。它不仅对本世纪的西方美学，而且对本世纪的西方文艺创作和文学批评产生了广泛深远的影响。许多不同的美学流派也不同程度地汲取了其理论的养料。

王哲平

---

①② 伍蠡甫主编：《西方古今文论选》，复旦大学出版社 1984 年版，第 473 页。

贝　尔

艺　术　1914年*

克莱夫·贝尔(Clive Bell,1881—1964),现代形式主义美学最重要的代表人物,因提出“有意味的形式”的命题而闻名于世。早年在剑桥大学攻读历史,后对绘画产生浓厚兴趣。曾是英国著名学术团体布鲁姆斯伯理集团(The Bloomsbury Circle)的主要成员之一。主要著作有:《艺术》(1914)、《自塞尚以来的绘画》(1922)、《十九世纪绘画的里程碑》(1927)、《法国绘画简介》(1931)、《欣赏绘画》(1934)等。

《艺术》共分五章,在第一章“什么是艺术”里,贝尔提出“艺术是有意味的形式”的审美假说和“有意味的形式就是终极形式和物自体”的形而上学的假说。第二章“艺术与生活”讨论艺术与宗教、伦理和历史的关系。第三章“基督教艺术坡道”概括1400年前的艺术史,以作为检验其美学理论的历史对象和依据。第四章“运

---

* 克莱夫·贝尔:《艺术》,周金环、马钟元译,中国文联出版公司1984年版。

动”阐述“后印象派”的创作原则——简化与构图。第五章“未来”探讨艺术与社会的相互关系。此书精华在第一章和第三章。

一、艺术的本性：“有意味的形式”

在《艺术》里，贝尔提出要“发现一切唤起审美情感的对象所具有的某种共同而又独特的东西”，认为艺术与宗教一样，是达到善的心理愉快，进入超凡脱俗的迷狂境界的最直接、有效的手段，这些都循着摩尔的思路。但是，贝尔毕竟是艺术鉴赏家，他的美学产生于为“后印象派”作理论辩护，对其创作实践作理论概括，因此贝尔特别强调灵敏的感受能力对阐述美学理论的价值。在他看来，“一切审美方式的起点必须是对某种特殊感情的亲身感受”，“一切审美方式必须建立在个人的审美经验之上。换句话，它们都是主观的”。

虽然一切审美理论都建立在基于个人鉴赏力的审美判断力的基础上，但贝尔坚信，还是有可能寻找到一种普遍有效的审美理论的。他宣称，此书的目的就是试图阐述一套关于视觉艺术的完整理论。通过对“后印象派”绘画的研究，贝尔认为，他已经找到了一切视觉艺术的共同性质，那就是“有意味的形式”：“在各个不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美情感。这种线、色的关系和组合，这些审美的感人的形式，我称之为有意味的形式。”在贝尔眼里，最能说明这个命题的当属原始艺术。因为原始艺术没有现实的再现，没有技术上的装模作样，惟有给人异常深刻印象的有意味的形式。正因此，贝尔高度评价以塞尚为代表的“后印象派”绘画，认为“后印象派”是艺术基本原理的复归，是视觉艺术伟大传统之复归，这个原理、传统就是以创造有意味的形式为艺术至高无上的目的。在此意义上，贝尔给塞尚极高的评价，誉为“发现‘形式’这块新大陆的哥伦

布”。

贝尔首先强调,“有意味的形式”与通常所说的“美”不是一回事,“‘美’一词通常总是被人们用来指那些引起过自己的某种突出的感情的对象”,这就是说,人们用这个词,往往不是由于产生了审美感情,而是多半指与性的诱惑有关的东西,如一张漂亮女人的照片,歌剧中少女的歌声等,所以贝尔拒绝使用这个已被滥用、易起误解的术语。

按照贝尔的分析,“有意味的形式”这个命题可以从两方面来理解:一个是“形式”,一个是“意味”。

什么是形式?所谓“形式”就是线条、色彩以某种独特的方式排列、组合成的形式或形式间的关系,作为纯粹的形式,它不能充当暗示感情、传达信息、宣扬教化、描绘故事的手段,否则就不能从审美上感动我们,就不能唤起我们的审美感情。贝尔指出,形式当然包括色彩(含黑白两色),形式和色彩不能截然分开,塞尚和马蒂斯都是出色的色彩画家,然而他们是把颜色当作一种形式用的。单纯的色调并不会打动我们,色彩只有变成形式时才有意义。

贝尔特别贬斥“叙述性的绘画”,诸如具有心理、历史价值的画像、摄影作品、连环画以及各类插图,在他看来根本就不是艺术品,只能充当“暗示感情,传达信息”的手段。“再现往往是艺术家低能的标志”,这类艺术家如“意大利未来派”画家,创造不出能唤起审美感情的形式,只有求助于再现手段来唤起生活感情,这种感情往往与世俗利害、道德功利联系紧密,其价值与超功利的、由对象的纯形式唤起的审美感情不可同日而语。诚然,贝尔并不一概认为再现本身是件坏事,他认为“现实主义的形式如在创作中运用得当,也会和抽象主义的形式一样有意味”,但他同时强调,作为帮助我们知觉形式的手段,在绘画中可以引入再现的或认识的成分,但现实事物的形式要想具有一些审美价值,必须简化成有意味的形式。

什么是意味？所谓“意味”是由纯形式排列、组合成的画面所表现、隐含的某种特殊的感情。在他看来，艺术家创造艺术品的目的并不为了唤起人们的审美情感，而是借助纯形式间的排列、组合将审美感情物化。审美感情是意味的惟一来源。那么，审美感情又从何而来呢？艺术家为什么会产生他想要表达的感情呢？在此贝尔明确将自然美的感情和审美感情区分开。他并不否认一朵花和一只蝴蝶的美，但是人们对鸟、花、蝴蝶的感情与对绘画、陶器、庙宇、塑像的感情迥乎不同。物质美虽是美的形式，能感动我们，却不是有意味的形式，不能从审美上感动我们。贝尔说：“由艺术品唤起的特殊感情是存在的。我的意思当然不是指一切艺术品均唤起同一种感情。相反，每一件艺术品都引起不同的感情。然而，所有这些感情都可以被认为是同一类的。”这种感情就是审美感情。贝尔不怀疑自然对象、物质美往往能激发艺术家的特殊感情，不过这只是偶尔一见的情况，况且要做到这点，必须用艺术家的眼光，换言之，要把对象本身看做目的，在观照自然风景和其他物体时，排除一切偶然的关系，超越人生的利害，把对象视为由线条、色彩交织成的纯形式的组合。但无论如何，审美感情主要由纯形式引起，“感情和形式，实质上是一致的”这一观点与“审美态度”说很相似，不过贝尔更强调对象的纯形式的重要性。

由此出发，贝尔坚持主张艺术世界与生活世界毫不相关。依照他的看法，艺术世界是具有强烈的特殊意义的世界，“这个意义与生活意义毫不相关，这个世界里没有生活感情的位置，它是个充满它自身感情的世界”。贝尔根据自己的经验区别了纯艺术欣赏和非纯艺术欣赏。在纯艺术欣赏里，我们暂时与人类的利益割断，超脱对利害的算计，专注于感受纯形式的深刻含义，从而完全进入一种如痴如醉的迷狂状态。这种状态虽然短暂，却能超越时空的束缚，具有伟大、崇高的感染力。一旦落入日常生活的世界，纠缠于无谓的联想，那就是不纯的混杂的艺术欣赏了，这种论调自然是

承袭康德以来的高扬艺术的独立自足性、审美超功利说。不过，贝尔毕竟没法否认艺术影响人的生活，又受到生活观念影响的事实，但他把这种关系限制在与精神生活的联系。至于艺术家，“无论艺术家表现的是什么感情，都是通过对日常熟知的物品的观赏产生的”。当然，他只关注那些与意味有关的物理世界，而非忠实描摹现象实在。诸如此类相互矛盾的说法，实乃贝尔摇摆于新实在论与主观经验论之间而又过分强调超现实的形式意味的必然结果。

照贝尔的说法，“艺术家表达的感情正是对某种通常如不细心观察就感觉不到的意味所唤起的审美感情”。这种不为常人所知的神秘的意味就是对终极现实的感受，终极实在隐藏于事物表象的背后，并赋予不同事物以不同的意味。因此，“有意味的形式”也可以称作为某种对“终极实在”之感受的形式。如前所述，贝尔基本接受了摩尔的新实在论的思想。在他看来，某物品一旦摆脱了与一切外在事物的关联，不是作为手段的全部意义时，其本身就被视为目的。这种叫做“事物本身的东西”类似康德的“物自体”，贝尔称之为“终极现实”，这种现实感就是宇宙的精神意义、感情意味，因而与日常现实关系淡漠。他指出，获得现实感的途径有好几个，或通过事物的表面形式，或凭借对事物外表的追忆，或干脆借助想象，但不管怎么说，这是艺术家的擅长。“艺术家的特质表现在他们具有随时随地准确地捕捉现实感（通常潜于形式背后）和总是以纯形式来表达现实感这两种能力。”因为艺术家不把物体看做手段，而是把他们看成纯形式，看做目的本身，艺术家的审美感情只有通过对纯形式的感受才能被激发出来，正是这种奇特的心理、感情上的力量神秘地支配着艺术家创造出富于意味的形式。而一般人只习惯于认标签，注重实用目的，把被看做手段的物品的意义辨认出来就万事大吉了，自然感受不到事物本身的情感意味。这种神秘莫测的终极实在，一切物品中的主宰，特殊中的一般，充斥于一切事物中的节奏，实质就是高踞万物之上的上帝。

二、简化与构图——“后印象派”创造原则

贝尔总结出后印象主义运动有四个特点:(1)受塞尚选择形式和色彩的影响,(2)受到塞尚把艺术从不相干的文字和科学中解放出来的态度的激励,(3)简化,(4)构图。正是通过对作为创造方法的简化与构图的特征、作用的分析,贝尔进一步阐述了“有意味的形式”这个命题,在贝尔看来,“没有简化,艺术不可能存在,因为艺术家创造的是有意味的形式,而只有简化才能把有意味的东西从大量无意味的东西中提取出来”。他批评象征主义作品中的符号不过是些理智作出的缩略,目的是传达某种信息、提供知识,它们生硬僵化,只能消除审美感情。就连大画家丢勒也因为运用了这种符号形式而毁坏了某些原本好的构图。相反,后印象派的简化则是遵循情感自身的逻辑,删繁减汰,去掉不必要的细节;同时贝尔认为,为了帮助人们欣赏复杂微妙的构图,需要在画中引入暗示性的成分,从而改造、处理其中的再现形式,使之成为一个有意味的整体的有机组成部分就非常必要了,因为有意味的整体才能唤起深刻的审美感情。“把各种形式组织成一个有意味的整体的活动,我们称之为构图。”贝尔分析道,艺术家要创造出好的构图,他的头脑里要有一个真实的情感意象,并且有能力保存和用某种形式把它表现出来。准确的表现和情感意象间的完美一致当然不是一蹴而就,但至关重要的在于能否出现灵感的瞬间,“好的绘画必须是由灵感完成的,必须是伴随着形式的情感把握而产生的内心兴奋的自然表白”。由此,贝尔对某些印象派画家不注意形式和色彩间搭配的弱点提出了批评。

张旭曙

沃林格

抽象与移情 1908年*

威尔汉姆·沃林格(Wilhelm Worringer, 1881—1965),德国著名美学家和艺术理论家。生于德国亚琛。1909—1914年在伯尔尼任教,1914—1928年作为大学特聘讲师在波恩任教,紧接着便以教授头衔任教于柯尼斯堡。在1946—1950年间,沃林格任教于哈勒维滕堡马丁·路德学院,并从事理论研究。

沃林格一生致力于研究和探索艺术(主要是造型艺术)和艺术史的规律。青年沃林格在当时德国艺术理论界重视艺术史实思潮的深刻影响下,从一开始就关注艺术史实。以沃尔夫林为代表的形式主义倾向给了他极大感染,但对其影响最直接的当属维也纳学派的艺术史学家里格尔。他的许多观点甚至所用术语,都直接地源自里格尔。沃林格在美学上的主要贡献在于,从内省心理学角度对艺术风格的演变进行了研究,从而首次肯定性地解释了与

---

* 威尔汉姆·沃林格:《抽象与移情》,王才勇译,辽宁人民出版社1987年版。

古希腊艺术不同的那种以抽象为核心的艺术风格，揭示了艺术在抽象与移情这两极之间运动的规律，为先锋派艺术的兴起和发展提供了理论依据。因此，在先锋派艺术理论中，沃林格被尊奉为“先锋的先锋”。

沃林格的主要著作有：《抽象与移情》(1908)、《哥特艺术的形式》(1911)、《木板油画的来源》(1924)以及《希腊文化与哥特艺术——论古希腊文化的世界性》(1928)等。

《抽象与移情》分为“理论篇”和“实践篇”两部分，共五章。

第一部分理论篇中的两章“抽象与移情”和“自然主义与风格”是全书的主旨和核心。为了提供对前人艺术样式进行阐释的理论，沃林格首先从以塞姆佩尔为代表的唯物主义艺术论入手，寻找对艺术阐释的本体。在沃林格看来，这种19世纪下半叶兴起的唯物主义观点，根本就没有摆脱迂腐的模仿说的影响，它抹杀了作为一切艺术创造之起点和目的的真正的心理内容。这种唯物论方法过分看重艺术中的那些附属和次要的要素，因而，它“很难深入到艺术作品的最内在本质中”。所以，沃林格很赞赏当时里格尔对这种唯物论的批判。他直接推出了里格尔所使用的“艺术意志”这个概念。

沃林格认为，制约所有艺术现象的最根本和最内在的要素就是人所具有的“艺术意志”。一个人具有怎样的“艺术意志”，他就会去从事怎样的艺术活动。一切艺术现象归根到底都由“艺术意志”得到最终的解释。所谓“艺术意志”，就是人先天就有的一种要求把自己内心世界客观化、形式化的需要、冲动和欲望。它作为“形式意志”，与对象内容无关，它构成了艺术创造的根本动力和内在本质；同时，艺术作品的目的和价值也正是为了满足人的这种内心的对形式的需要，“因而，‘绝对艺术意志’就成了衡量那种心理需要的准绳”。一句话，艺术的本质存在并决定于人的先验的形式意志，与客观世界、现实生活无关。

那么，“艺术意志”是怎样形成的呢？对于“艺术意志”的形成

缘由，沃林格同样沿用了里格尔的“世界感”这个概念。他认为，决定艺术活动的“艺术意志”来自于人的日常应世观物所形成的世界态度，即来自于人面对世界所形成的心理态度，沃林格把这种态度界定为“世界感”，它包括人对世界的感受、印象以及看法等主观内容，它由客体对象所引起。这种“世界感”既能在一个民族的宗教文化中表现出来，也能在一个民族的艺术活动中表现出来。当这种“世界感”内在地转化成“艺术意志”时，它便会在艺术活动中得到外在显现，当它转化成宗教意志时，它便会在宗教活动中得到表现。因此，艺术和宗教实际上是对同一心理态度的不同方式的表现。这样，沃林格用来自于里格尔的“艺术意志”和“世界感”这两个概念，建立起他解释艺术活动的本体框架，同时，这也推出了其解释艺术现象的方法原则。

沃林格不满于当时盛行的移情说美学，推出了艺术中的抽象原则，并进一步从艺术风格样态角度用抽象和移情去具体界定“艺术意志”。在沃林格看来，移情说美学已变成了十足的对古典艺术感受的一种心理学，它只是“到古典艺术作品中去寻找根据”，因此，移情说美学所力主的移情这一概念充其量只能解说古希腊和文艺复兴时期的艺术现象，对于诸如古代东方艺术、晚期罗马艺术、早期基督教艺术和拜占庭艺术等其他艺术现象则无能为力。由此，沃林格提出了与移情相对应的抽象原则。

沃林格认为，人的艺术意志包含两种基本冲动，一为移情，一为抽象。两者在对象、条件、起源、特征上都是对立的。第一，移情冲动的对象多是有机生命，抽象冲动的对象偏于无机形式。第二，两种冲动的心理条件不同，所依赖的“世界感”不同。移情冲动是以人与外在世界的那种圆满的具有泛神论色彩的密切关联为条件的，而抽象冲动则是人由外在世界引起的巨大内心不安的产物。第三，两者的起源不同。移情冲动源于人对世界，主要是空间的依赖感、和谐感，抽象冲动则源于人对“空间的一种极大的心理恐

惧”，一种“面对广阔空间的原始恐惧”。第四，移情冲动是人类理性发展的产物，抽象冲动却属于直觉或本能。第五，两者的审美体现方式不同。移情冲动寻求愉快的途径是“将自身沉潜到外物中”或“从外物中玩味自身”，而抽象冲动则是在那些与世界的不谐和导致了内心不安的民族所祈求的一种艺术意志中，获得心灵的栖息之所。第六，两者摆脱自我的表现方式完全不同。移情冲动是自我客观化或审美时的自我丧失，而抽象冲动则是摆脱所有有机存在外表上的变动不居的冲动。

沃林格接着指出了造型艺术中抽象冲动的两个鲜明特征。第一，抑制对空间的表现，以平面表现为主。因为抽象冲动起于对空间的恐惧，空间“阻碍了于对象本身材料的封闭个性中去把握对象”，“它使诸物彼此发生关联，并使宇宙万物具有相对性”；绘画艺术中的空间深度要求“理解力和习惯力的通力合作”，从而会损害主体的直觉本能。因此，造型艺术的抽象原则须回避三维空间，导向平面表现，“把表现对象限制在高度和广度的展开上”，深度关系必须尽可能地转化为平面关系，给人以安定感。第二，抑制具体物象，以结晶质的几何线形式为主。沃林格要求绘画与几何线形的合规律性结合，以脱离现实的时间性、任意性、变动性而求得永恒，达到最纯粹的抽象。在此意义上，“数学是最高级的艺术形式”。

沃林格把他的艺术本体论和抽象与移情两种冲动论应用于艺术史的实际考察，就得出了一个与传统艺术史观全然不同的新的艺术史观，即抽象与移情交替循环，构成一部圆圈式的人类艺术发展史。沃林格直截了当地指出：“艺术史实际上就表现为这两种需要无止境的互相抗衡的过程。”

沃林格认为，艺术最早起源于具有抽象装饰意味的物品。装饰艺术最纯粹、最真实地反映了一个民族的艺术意志。在第三章“装饰艺术”中，沃林格从以抽象需要为前提条件的风格化和以移情需要为前提条件的自然主义两个角度出发，通过对埃及植物装

饰和希腊青铜时代植物装饰的比较，揭示了二者明显的差异：在埃及植物装饰中，抽象的艺术意志征服了有机特性，具象的东西被转化成了疏远生命的几何状的、合规律的直线和曲线，风格僵硬、呆板；相反，希腊青铜时代的植物装饰则表现出一种强烈的自然化倾向，洋溢着生气与活力。值得指出的是，尽管希腊装饰艺术表现出一种抽象与移情的调和，但却是明显地偏重于自然主义因素。

在第四章“抽象与移情在建筑艺术和雕塑艺术中的例选”中，沃林格粗略地勾勒了从古希腊到公元后时代的艺术线条的发展轮廓。通过对古希腊神庙建筑中最主要的两种形式多利安人庙宇和爱奥尼亚人庙宇的比较，旨在说明，古希腊的抽象原则是如何被有机原则逐渐取代的。在他看来，多利安人的庙宇纯粹体现了抽象的艺术意志，它那敦厚、朴实的外观，沉重的威严感，庞大的结构给人以巨大的压抑感，甚至让人萌生自身的渺小感，从而抑制了人的一切移情活动。而爱奥尼亚人的庙宇由于更接近于世俗人性，轻快、流利、和谐的造型奔涌着生命的力量，给人以欢愉之感。人们再也看不见多利安人庙宇中那难以接近的超人的抽象。

第五章“北方早期文艺复兴时期的艺术”在分析北方人装饰艺术的风格特点时，沃林格首先分析了北方人应世观物的“世界感”，即一般精神状态，然后由此精神状态去解说北方民族的艺术意志，并进而解释了北方人装饰艺术的风格特点。

《抽象与移情》是沃林格的成名作。书中提出的艺术中的抽象原则，为20世纪以来西方艺术中的现代派运动，尤其是表现派艺术提供了一种解释模式，因而，该书在西方被称为对20世纪时代艺术问题的精辟阐述之作，与康定斯基的《论艺术的精神》一起被视为20世纪现代艺术的纲领性文献。自1908年出版后的几十年间，它不断再版，成了当代西方艺术学文献中阅读率最高的著作之一。

王哲平

雅斯贝尔斯

悲剧的超越 1900年*

卡尔·雅斯贝尔斯(Karl Jaspers,1883—1969),现代德国著名哲学家、精神病学家、存在主义的主要代表之一。大学时因不满当时哲学和人文科学的空洞,寻找不到生命的意义,愤然转向医学。1908—1913年主要在精神病医院从事心理学研究,力图把精神病研究与从社会、文化、哲学等方面对人的研究结合起来,主要著作有《普通精神病理学》(1913)、《世界观的心理学》(1919)、《哲学·三卷》(1932)、《论真理》(1947)、《历史的根源和目标》(1949)、《理性和存在》(1935)、《生存哲学》(1938)等。

《悲剧的超越》集中体现了雅斯贝尔斯存在主义的悲剧观,他把悲剧放置于存在哲学的整体结构中,是人类向自我实现的运动的经验之一,在人穿越煎熬、死亡、痛苦等有限悲剧情景时能能动地超越悲剧,其可能性来自人对真理的执著和对事实的坦然接受,体认到自己的真实存在,从而接近无限而隐蔽的上帝,实现人与自

---

* 雅斯贝尔斯:《悲剧的超越》,亦春译,光子校,工人出版社1988年版。

由同一这一理想。

一、悲剧意识

人类以意向、宗教意识、传说世代传授真理的原始想象，而以系统理性认识表达的哲学激发和加强了原始意象，力图克服、同化、利用它们；原始意象也深深地困惑并影响了哲学，成为哲学探讨的工具。两者都是真理的语言，作为一个整体塑造着人类的完整生活。宗教、艺术、诗的分离使真理的语言分裂成几大分支，但其原始统一体仍使它们保持相互关联。

1.探索真理的三种语言：宗教、艺术、诗

宗教信仰始终是哲学探讨命定的领地和哲学发现的基础，宗教的灵魂概念正是哲学人性概念的基石，摒弃宗教就意味着终止哲学探讨，意味着人生失去意义。事物只有成为艺术才能确定其特征形式、呈现隐匿着的灵魂并为我们所体验，我们也只有以艺术的方式才能把握世界。艺术有两种：表现个别美学观念和作为抽象实在的象征符号，只有当实在被感受为美且事物因其真实而被认为本质上是美时两种艺术才合二为一。诗是人最先创造出来的的言辞、感悟和行为，渗透在人类本性的一切表现里，是语言本身的摇篮，它用想象力在我们心中展开全部内在的意象，传达一切显露事物，让我们领悟宇宙和内在于我们的世界。把宗教、艺术、诗联系在一起的原始想象所表达的是我们意识的全部内容。

2.悲剧的知识：从悲剧得来的领悟

悲剧通过洞察和透视实际存在和发生的人情物事，以一个潜在的哲学为根据赋予原本无意义的毁灭于意味，在沉默的顶点暗示并实现了人类的最高可能性：对悲剧命运的解脱。这一潜在哲学可以

通过哲学阐释凸现,也可通过重新体验原始想象而获得,但无法完全达到而只能作为无法超越的对象存在,因此不存在永恒而普遍的知识,悲剧知识也只能体现在历史的模式里才能被人用来解释存在的各种可能性并融入个体的生命,形成最终解脱的主要动机。

3. 悲剧知识的不同类型

悲剧知识的历史表现主要有:(1)英雄神话、传说和史诗时期的悲剧世界观:没有因令人困惑的问题引起的心智挣扎和对解脱的渴望,不言而喻的在严酷现实中求得生存才是重要的;(2)希腊悲剧是人类为了认识神和寻求生存的意义和正义的性质而举行的半仪式化的绝望的奋斗行为;(3)现代世俗悲剧以不可改变的秩序和善与恶的鲜明对照为背景,展现人类在面临自身无法解答的问题、为实现意愿所作努力全盘失败后对自己的认识;(4)理想主义和基督教悲剧在真理出现在罪恶世界和上帝为真实的存在的对立中展开,以来世和上帝作为悲剧的支撑;(5)探讨自身存在的悲剧;(6)存在主义的悲剧。

是否具有悲剧意识把人类的文明分为两类:(1)以中国文明为代表的悲剧前知识成功地取得对宇宙协调一致的解释,并在实际生活中与之保持一致,具有圆融、完整、独立自主的特点;(2)以希腊文明为代表的悲剧知识让人带着焦虑面对终极的限制并超越这种限制,是发生于外部的活动和人类心灵深处的历史运动的最初形态。

悲剧知识由运用神话的两种不同方式具体化为史诗和悲剧。史诗把形象世界当作毫无疑问的知识接受下来,对世界作出哲学性解释,是启蒙运动的根基。最初神话的心灵把世界基本的不和谐反映在复杂众多的神中,没有统一的要求。希腊神话才对问题穷追不舍,以篡改神话的方式提出疑问和寻求解答,使神话最终在对真理的追求中耗尽;悲剧追问有关神明问题的知识,是征服自身的手段,因此是天启宗教的根本。它把世界想象为一种和谐,以相

对的目光看待个体的命运，认为个人的人格不变但角色与人格不一致，使生存最后变为一种冷漠而丧失悲剧知识的分量，宗教的拯救概念更破坏了让人身陷困境无以逃遁的悲剧感，因此注定不能把握悲剧知识。

二、悲剧的客观性

真正的悲剧意识是在对痛苦、死亡、流逝和绝灭的沉思冥想中通过行动进入必定要毁灭作为悲剧意识主体的个人和他所追求的完美具体形象的悲剧困境中而获得超越，因此悲剧可以从其客观方面、主观方面和基本阐释意义方面来探究。

从悲剧的矛盾类型、布局结构、情节发展方面看，悲剧意识透过让我们陷于紧张不安和灾难中的悲剧气氛在斗争、胜利或失败、罪恶里，在追求真理的绝对意志里表现出人类存在的终极不和谐和人类在溃败中的伟大度量，因此悲剧既可以是内在固有的，如个体与普遍的抗争、历史上更迭迢递的各种生命方式之争；又可以是超越的，如人与神或诸神之间的较量。悲剧的结局有成功者与失败者错位、普遍宇宙秩序获胜、没有胜利者、新事物成为胜利者几种方式。当悲剧意识认识到人存在具有无可选择的入世和肉体与精神分裂这种偶然性及人任意而为具有的盲目性时，就有了“罪”的概念，悲剧意识由此转变为自我意识，毁灭成为赎罪，进而把人类的种种可能性推展到极限，并有意让这种种可能性毁灭，由此超越善恶以获得新的存在的可能性。

悲剧执著地追求揭示真理及其作用，悲剧知识的基本领悟是：现实是破碎的，真理是分裂的，每一行动者都展示了某些个别的真理，同时也揭示了真理的局限和万物中的不公正，这就是悲剧的过程。探求真理的过程有两种可能性：俄狄普斯式和哈姆雷特式。前者表明人可以努力探求知识并卓有成效，但知识反过来并不给

人带来福音，人在有知识的情况下仍可能毫无知觉地犯下最肮脏的罪恶。后者表明人一旦知晓无人知晓而不甚肯定的真理就会以一种独特的眼光看待世界并守口如瓶，在决不真实的世界中作真理的追求者，为了生存却又不得不以扮演疯子的角色作伪装，因此必须承受天性与角色之间错位带来的极度痛苦，其悲剧命运揭示出人类困境中追求真理是项不可能的任务，人不能接受完全的真理，犯错误是必需的。

三、悲剧的主体性

历史可以以周期性重复和独一无二两种形式来理解，但历史过程都具有普遍而超越的性质，对历史过程未知背景所意识到的经验乃是救赎的基础，人通过悲剧知识获得理解力，通过对悲剧知识的观察和感受使人格成长起来，整个人发生改变，走向解脱。由于对根本实在的经验，痛苦本身和从中的解脱就作为一个形而上的过程为人所体验。悲剧将人类的痛苦和需要固着在形而上学上，因此只有超越一切不幸的知识悲剧才会显现，只有完全有意识地经受折磨的悲剧主人公才能真正获得悲剧知识，从而以在悲剧中解脱或从悲剧中解脱的方式获得解脱。

在悲剧中解脱意味着观众融入悲剧，获得对基本存在法则的悲剧领悟：人具有自我选择的能力；通过观看有限事物的毁灭体验无限的实在和真理；意识到毁灭本身是永不会被倾覆和绝灭的生命实在；超越痛苦和恐惧达到情感的自由，即已趋秩序化的激情的结果。从悲剧中解脱意味着获得悲剧知识（希腊悲剧），不以天恩消解悲剧（基督教悲剧），通过人类持久互爱所支撑的奋斗和由此产生的相互维系产生人与人之间的活跃交流，克服悲剧现实，诞生真正具体而细微地体现了潜在自由和已实现了的自由的人，真正无自欺地了解人类征服悲剧的形而上意义（哲学悲剧）。

四、悲剧的基本阐释

悲剧的阐释有两个层面：在悲剧层面，悲剧知识是悲剧实在的基本表征，悲剧英雄展现出悲剧实在的模式，悲剧主人公在总体阐述整个存在悲剧时又把这一模式转换为话语。用悲剧的形而上学对世界进行系统的阐发是一种智慧建构，只有在间接的实在，即诗的冥想中才成为可能，并且具有神话和哲学两种形式；神话的阐释意味着用代替现实的想象来思考，与事物的终极牵制“命运”、“天意”有关；哲学的阐释意味着思维用具有普遍性的概念来把握悲剧的基本性质，悲剧性只限于现象界中与人相关的事物，超验界通过悲剧因素表露非悲剧性的内容。悲剧知识所完成的是对实在的原始想象，与这想象相比，所有的悲剧阐释都是不充分的，因此悲剧阐释要么歪曲悲剧知识，要么不断体验来自个人原始想象的广阔意识。悲剧只有具有悲剧意识的人才能体验，因此悲剧知识是有局限的，他没有完成对世界的综合阐释，无法说明普遍的痛苦、未知和恐惧。

五、悲剧的超越

悲剧属于感觉和时间的范围，悲剧知识是不完满的，我们必须完全理解悲剧知识，把它保持为原始的经验以使它体现出哲学的精髓：变动不具、质疑、开放的心灵、情感、疑惑不定、真诚、没有幻觉。在时间里，真理永远处于运动中，我们朝向真理的运动就是真理自身在此时此地得以在存在中达到完满的惟一形式，在这个过程中，无限的进展使真理体验到那永远不会成为它的目标的完满。

张江南

卢卡契

审美特性 1963年*

乔治·卢卡契(Györgi Lukacs,1885—1971),当代匈牙利著名哲学家、文艺理论家,西方马克思主义的创始者之一,早年受德国古典哲学的影响,力图沟通现实与理想、认识论与伦理学;后接受马克思主义,提出社会存在的本体论思想,认为人的一切活动始于日常生活,实际生活中不同的存在形式之间的关系是第一性的,人的心理是第二性的,心理随着社会历史的发展而发生变化。著作有:《心灵与形式》(1911)、《小说理论》(1912)、《历史和阶级意识》(1923)、《十九世纪文学理论和马克思主义》(1937)、《现实主义史论》(1939)、《存在主义还是马克思主义》(1948)、《理性的毁灭》(1954)、《审美特性》(1963)、《社会存在的本体论》(1973)。

《审美特性》是卢卡契积50年美学研究成果之大成,书中运用

---

* 乔治·卢卡契:《审美特性》,徐恒醇译,中国社会科学出版社1986年版。

历史体系的方法和马克思主义反映论的观点，对人类的审美反应和艺术的基本特性作了哲学和社会学的系统分析，详细论述了审美和艺术的历史形成和巫术在审美形成中的作用，艺术作品的结构特点和其中主客观因素的辩证关系，作为审美结构本质的特殊性范畴，自然美的本质及各门艺术的模仿特性等。本书是卢卡契计划中《美学》一书的第一卷，1963 年完成。

一、日常生活的本体论

1. 日常思维的特点

(1)日常生活、科学与艺术。人与外部世界有三种关系：日常生活、科学和艺术。对客观现实的科学反映和审美反映是在历史发展的过程中形成的、并不断精细分化的反映形式，这些反映在生活本身中既能找到它的基础，也能求得它的最终的完成。科学反映和审美反映的单一性一方面与日常生活的复杂混合形式有明显的分别，一方面又不断地消融这些界限，因为这两种分化的反映形式是由日常生活的需要形成的，并要回答日常生活所提出的问题，而这两种反映形式的许多成果又融合到日常生活的表现形式中，使这些形式更概括、更分化、更丰富、更深刻，从而使生活向着更高的方向发展。日常思维、科学、艺术不仅反映着同一现实，而且这一现实也是作为由相同范畴所形成的东西被把握。

(2)日常思维的特点。日常思维有两个基本特点：①以主观的习惯、传统等固定甚至僵化的社会心理模式对待变动不居的客观对象；②文化的社会作用是在可预见的情况和最佳的行为方式之间揭示并建立联系，构成日常思维，所以日常思维的第二特点即理论与实践之间的直接联系，表现为生活中自发的唯物主义倾向。

2. 分化的原理和分化的开端

(1)分化的原理。卢卡契认为对象化活动(科学、宗教和艺术)由日常现实中人的活动、关系、表现的共同土壤里独立分化出来,形成各自质的特征的过程只能在与日常现实两方面的相互关系中进行,对这一过程的研究只能以马克思人体解剖是猴体解剖钥匙的方法论为指导,以最低程度的对象化发展阶段为出发点进行。在经过中介进行的物质交换的劳动过程中形成的主体—对象关系是每一种意识的前提,最初的主体与对象、环境之间的界限长期是不确定的,"我"和"非我"的严格区分是人的意识的非常晚近的形式,语言在这一过程中起着主动的作用。人在劳动中对外界的反映由表象达到概念,形成与外部相应的内在生活,主体由此萌芽,对象相应形成,主体—对象关系出现。人在劳动中运用语言把通过中介所掌握的普遍化的经验加以固定,转化为直接性的新世界,为进一步征服现实开辟道路,语言在这一过程中以无意识的方式日趋复杂,出现超越日常思维直接性的倾向,分化由此开始。

(2)分化的开端:巫术、宗教、艺术。巫术产生于对象化的最初阶段,混淆外部和内部世界认识的界限,没有把自身从日常现实中区分出来形成一种独特的对象,它对现实的直接实践反映方式为遵循"相似性规则"的原始模仿,与日常生活一样,具有理论与实践直接结合的基本结构。宗教、科学、艺术的未分化的萌芽完全统一地混合在巫术中,分化过程是比较晚出现的。认识能力的提高及社会组织化的需要使人认识到自然的无限和自身能力的有限,对支配自然界力量的敬畏与信仰使这种力量在人心中具有了拟人化的心理形象,宗教与日常生活在思想情感加工上相似,但把对超验的体验为基础形成的信仰作为根本创造了区别于日常生活的特殊的对象化形式,并以极其不同的社会历史形态构成了人们日常生活的一个组成部分。宗教与艺术都以拟人化为特征,但宗教信仰

与其拟人化创造对象的具体对象性密切相关。科学是社会需要使人形成的抽象能力超出日常思维范围形成的，它以现实可知世界为对象，以非拟人化的方式反映世界，与宗教和艺术构成根本的区别，它的成果通过语言的固定作用又返回并促使日常生活向更高方向发展。艺术最深刻的意图是以此岸的、拟人化的、以人为中心的映象性为中心创造不具有客观现实性特征的形象。

二、艺术从日常生活中分化的预备性原理

审美是缓慢地、充满矛盾地和不均衡地从人的日常的生活、思维和情感中分离出来而形成反映人类生活的一个独立领域的，人在实践中所掌握的技术和自身的改造程度是审美和艺术活动最初开端的先决条件。人在艺术实践中与对象形成一种特殊的审美对象性关系的能力是历史地形成的，人相互不同质的感官与对象世界具有不同质的关系，不同的感官在社会历史的发展中形成不同的艺术活动、对象性和感受性等，所有这些由于客观现实的统一性、由于其社会基础和功能等而历史地形成高度的集中，其决定性的共同原理即一般性的审美原理。艺术反映总以与自然处于物质交换中的社会为基础，以其独有的手段来表现和把握自然界，它与自然具有复杂中介的关系往往显得很直接，这种直接性构成形象的审美反映、艺术作品的强有力的组成部分，而且各种对象、实践和活动只能以无意识的方式成为艺术，体现了审美的直接性特征，表现为审美对现实的拟人化反映，其根本特征即典型化。

三、对现实审美反映的抽象形式

1. 节奏

从作为日常生活中心的劳动出发看存在两种节奏:(1)人周围自然界的节律因素由劳动而为人所感受,并在日常生活和艺术活动中起巨大作用;(2)人体的生理节律是人生存的条件,人在劳动中认识到自身节律并加于运用,使操作轻松化。人还通过人为的训练利用条件反射形成后天的节律,把人在实践中总结的经验和认识变成人无意识的反映行为,使人类的日常生活向更高方向发展,为科学和艺术奠定必要的技术的和人自身的条件。节奏在原始人中只表现为付出较少劳力而获得较好收成的轻松化的乐趣,由此提高了劳动者的自我意识,使节奏与具体劳动相分离,成为一种普遍化的形式,以抽象的方式出现在具体艺术作品中,服从一般的审美形式规律,体现出特殊的内容,使相互结合的内容上异质的东西同质化,突出重点,创造统一的审美氛围。

2. 对称与比例

比例与对称在自然界中的存在远比节奏的存在明显得多,是客观现实中某些本质的、反复出现的要素的抽象形式反映,正确的比例与对称关系对日常生活对象的制造和实用性具有决定性作用,表达了对象的基本构成性原理。具有正确比例与对称性关系的劳动成果在实践中形成一个完整的纯视觉系统,激发起人成功掌握和运用对象所感到的快感,并在漫长历史发展过程中成为情感的激发物而具有了审美的意义,成为自身完整的审美艺术作品中具有决定性意义的有序构成范畴,但又具有近似的、暗中起作用的特点,其决定性的因素不具有抽象的本质特征,只是集合体中一个单纯的要素,

特别在艺术实践中没有独立性。比例与对称的有序化作用与事物自身的自发性构成矛盾并相互影响是艺术的基本原理。

3. 装饰纹样

外部世界具体真实的对象纳入审美系统取决于两点:(1)对象被按其内在结构用纹样的方式被再现或表现出来,还原到抽象的本质表现;(2)对象摆脱其在具体环境中形成的与具体环境不可分的对象性,转化为抽象装饰性要素。纹样的特点是非局势性,这使人们在艺术还没有成为独立领域时有可能把对客观现实认识通常无法达到的精确性与感性鲜明而易于把握的视觉直观性结合起来,把审美—世界观的激情指向几何纹样。审美规定的在感性中形成、以感性表现的抽象性使人们首先必须从否定出发才能正确地概括出肯定的、审美的东西。

四、模仿问题研究

1. 审美反映的形成:模仿是艺术的决定性源泉

人类生存所不可或缺的经验的维持和传递只能靠模仿进行,模仿是人支配环境的最有效手段,人们模仿的基础即对现实的反应,日常生活中反映具有双重性质:(1)随时获得所考察现实的某一方面尽可能精确的图像;(2)在从所获图像中有意识或无意识地强调出对每个具体行为具有关键性意义的各环节,构成现象与本质辩证关系的基础。原始的表述具有显著的直接模仿性质,类比是最重要的方法,选择性原则使其具有集中的明确性,具有感性直接的情感激发特征,其中包含转换成艺术的要素。较高阶段的人对表情动作的模仿成为词语的替代物,在无意识中将事物进行固定和排序,激发产生一种氛围来表述用概念无法精确表述的东西,

用积累汇总的经验丰富对象。这一行为在漫长的历史过程中形成了艺术所需的模仿表现形式和生活素材。艺术对现实的模仿要经过复杂而远离的中介作用,模仿艺术形象的最初冲动只能由巫术操练活动产生,上述情感激发倾向是巫术模仿与尚未分化的初始艺术模仿共同具有的关键性因素。这时的模仿从具有直接的实践目的向以一种组织原则把反映所得印象加以组织以激发思想、信念和情感转化,其特征为拟人化。模仿组织原则的进一步发展产生由统一观念出发对各种因素加于安排,形成实践—空间上闭合的、集中的模仿,把生活实践转化为一种原始的、虚构的艺术活动,形成审美领域最重要的组成范畴;使感受者面对的是脱离现实利害关系的统一形象,具有更明显的非功利性情感激发效果;其模仿对象是自然和社会生活;模仿的直接性与表达内涵的普遍性相结合产生了"典型"的概念和手法,具有了情节的概念;激发和模仿使人的感官进化,产生运动性想象和分化,使审美成为可能。

2. 通向艺术具世性的道路

从历史发展的过程看,早期的艺术(如纹样)一方面表现出对日常生活的超越,一方面又不具有形成"艺术世界"的能力,因此有审美的意义但不具有具世性。模仿形象的对象的单一性很强,加大了图像对现实实际的反映,在这种情况下很难使所表现的内容与超验寓意之间完全分离,这两种对现实的反映都不停留在自然主义的直接表面,而要再现对象的内涵整体及其通过现象表现出来的感性规定,这就有意无意地提供了创造一个"艺术世界"的首要激发。人的发展使他的实践成果给他带来某种安全感,科学和技术的发展使他在思维和实践上达到一个新的高度,提出克服自然局限,使人的社会联系所形成的规定处于主宰地位,并把这种规定性的存在归结为人之间的关系和受社会制约的与自然不断丰富的物质交换,把社会实践中产生的特性和表现方法固定下来,使之

成为每一种新出现的东西"自然的"基础,构成一种"第二自然",人由此成为真正的主体,要求以创造一种形象的方式通过对人的内在世界和周围环境的反映来阐明人本身,创造人自己的世界,由此超越日常生活对人的理解,达到人的自我意识,从而使人真正成为人,这是构成艺术作品自身世界最终形成的动力,使艺术从非具世性走向具世性,人对这一世界中客观现实的内容和规定性以纯视觉形象的同质媒介方式给予把握,使艺术作品产生第二直接性,成为审美的存在,创造出艺术作品自身的世界,成为与日常生活所不可避免的、脱离人的存在的习惯决裂的真正艺术,具有双重的作用:(1)把值得记忆的东西以艺术的形式固定在与其价值相适应的形式中;(2)使感官审美化。

3. 主观达到审美反映的道路

存在作为人的根本性需要不仅表现在日常生活本身中,也表现在由日常生活分化出来的对象性活动中。在交感巫术中人们对存在人自身主观性中的一种本质和非本质事物进行分离,使得自我在时间进程中作为一个具有连续性的整体获得承认。宗教利用艺术的模仿再现人的整体性,以保持个性在来世的存在,造成艺术与宗教长久的联系,但宗教的超验性压制艺术的感性,宗教对超验世界真实性的信仰破坏了艺术自身世界的存在基础。审美的特性在于唤起包含着人的整体性的感性现象世界,因此艺术的模仿是指向现实纯粹有序的丰富性,它必然与宗教分离。对整体性和完整性的渴望不单是社会,也是人需要的中心,但这种需求只有在社会发展水平达到为人的个性的整体性和完整性的实现提供最大可能性时才出现,审美才成为一种渴望和人自身的确立方式,表现为人凭借现实的、感性的对象表现和证实自己生命的本质力量,把人的主观意识客观化,使人的概念从单独的个体发展为人类的自我意识,把审美的主观性和客观性都提高到超越日常生活的水平。

4. 艺术作品的自身世界

人类的自我意识是开放性的,其连续性表现在人以不同的对象化方式对自然的外化和回归,在这一过程中人作为一个整体得到丰富和发展。,自我意识本身要求的连续性在作为人类发展的自我意识的艺术中、具体的艺术作品和审美活动中表现得极其间接,各种艺术作品和门类具有独立的存在,不是从由连续性构成的整体(如审美理想)中派生出具体的艺术作品和艺术门类,而是具体的艺术作品和艺术门类的产生不断丰富和发展了人类的自我意识。审美的本质是对艺术作品中包含的独特的、具有决定性规定的闭合系统"世界"直接内涵具体而深刻的体验,这种对待现实的态度决定了艺术作品和艺术门类中原理的稳定性与本质的及表面的规定无限发展的可能性辩证统一的特性,即单个艺术作品的审美构成同时也是艺术门类和艺术一般性原理的构成。审美领域的整体性表现为:(1)媒介的同质性。同质媒介作为现实的提取物,首先表现为对世界统觉的限定,不仅涉及到所感知和所表现的世界的各种要素、对象性形式和关联形式,而且涉及到表现的方式,其具体属性构成人生活和实践的要素以及艺术创作的实践基础,在艺术实践中只有在单个艺术作品里才能获得其原始的实现方式,个别的同时又是普遍的处理方式构成了其最基本的、形式上的审美规定。艺术家在创作中将自身置于艺术门类的同质媒介中,在自身人格的特质中实现了创造作为对现实审美反映的自身"世界"的可能性。(2)内容的整体性。每一艺术作品对整个世界的摹写都是从人的角度进行,其目标设定的普遍化对象是与人相关的客观存在世界,它的整体性和构成其基础的各种规定的整体性首先表现为内容上的整体性,这种整体性只有在审美中全部进入唤起它的形式世界才能达到一种客观性,这种客观性的外延和内涵的无限性才向艺术内涵的无限性转化、(3)审美中创造性的、完整的人成为作品的客观构成要素,成为它对

象性的内容和形式的规定,产生在作品中形成整体和统一性的审美冲动。完整的人向艺术同质媒介的转移,其规定和倾向的丰富性并不丧失,只是集中在同质媒介的形成和保持上,在扩大成为一个"世界"的支撑者,成为对现实的审美反映工具时获得"人的整体"的形态。审美领域的多样性表现为审美反映的本质是多样化的,具体艺术作品自身存在具有的规范作用是任何其他作品无法替代和补救的。这就提出了审美的基本矛盾:具体作品的有限性与其表现内容的整体性和无限性。这一矛盾的扬弃是在艺术作品激发情感、唤起对世界的体验的特性中完成的。

5. 艺术的反拜物化使命

艺术自发的唯物主义倾向和辩证特性是对现实真实反映的结果,因此具有自发地揭露和摧毁偶像崇拜、消除生活僵化和拜物化现状的性质,在被拜物化蒙蔽了的、日常观察方式看做是毫无价值或甚至是反价值的地方,有可能把积极的东西作为价值而提出。艺术反拜物化表现为以下几个方面:(1)拜物化最明显的表现方式是把时间与空间分割,而艺术本身作为对存在于时空中的人类生活和发展的反映,时间和空间的不可分性在艺术中得以体现。但艺术同质媒介强制性地规定了一种空间性与时间性的划分,因此艺术本身必须注意使时空彼此不分,避免沦入拜物化陷阱;(2)审美领域中对象性一方面要求正确反映对象的本质要素,一方面在客体的无限性中按照认识的目的有所选择,这就造成审美对象性的不确定性,避免了拜物化所要求的对象的确定与僵化。(3)艺术自身世界的完整、自足和"自然"揭示了一定发展阶段的人的世界中存在的普遍性,揭示了人作为存在基础和统一原理的真实本质和生存状态,使现实中人参与其中的世界非拜物化。(4)艺术中对因果性、必然性的认识和以来自整体性及整体与部分的实体性对单纯因果性的超越,排除了作为拜物化基础的偶然性。

6. 美学中主观—客观关系的一般特征

审美客体既是自在的存在，又是为了人的现实存在，构成依从客体的主观的二重性，主观性的扬弃与提升的不可分割的制约性集中到一种作用上就成为某种特殊的审美的东西，它在内容上构成了作品主观性基础的态度，这种态度可能表现为相互对立作用的事后结合和相互补充。创作过程是审美纯化和同质化了的生活内容达到形式的完成，达到内容和形式的同一，是内容上升到作品的具体形式中。感受过程借助实现了的形式体系的同质媒介使接收者进入作品的世界，形式转化为内容，审美的陶冶是一种自觉产生的对震撼作用的集中体现，是审美的本质方面。审美过程以具体生活目标的中断为决定性因素，审美体验的后继过程中，作品个性的同质媒介即进入完整的人的体验中，使人成为特定的接收者，人集中化了的感受能力指向为他所呈现的东西上，由此而成为感受性的“人的整体”。

五、审美态度的心理学原理

审美的发生都是个别的、具体的，因此需要对审美态度的心理学原理作出解释，以了解独特的审美反映在每个人那里是如何起作用的。这一心理学必须是唯物主义的，把心理现象还原到生理事实，对心理与环境的关系作深入研究，这方面的主要成果有巴甫洛夫的反射学说。但这还不足以为美学提供足够的根据，因此有必要提出新的审美心理学理论：在条件反射（第一信号系统）和语言（第二信号系统）之间插入一个特殊的新符号系统：第1’信号系统。这一信号系统的表现方式在生活中是极其分散的，甚至相互之间显得好像是具有完全不同质的特性，艺术是这种系统最高、最适当的表现方式。

张江南

海德格尔

诗·语言·思 1971年*

马丁·海德格尔(Martin Heidegger,1889—1976),德国著名哲学家,存在主义宗师之一。1889年9月26日出生于德国西南部巴登—符腾堡州的乡村小镇梅斯基尔希,父亲任天主教堂的司事,母亲也笃信天主教,家庭的浓厚宗教气氛给海德格尔相当深的影响。1903—1909年,他先后在康斯坦茨中学和弗莱堡的贝绍尔德中学就读,并获得高中文凭。这六年的学习对海德格尔的一生产生决定性的影响。其间,他除了学拉丁文和希腊文外,还对荷尔德林的诗开始发生兴趣,尤其是弗莱堡大主教康拉德·格罗贝尔送给他的布伦塔诺的论文《论亚里士多德关于存在的多重意义》启发了他对哲学终身不渝的追求。1909年起在弗莱堡大学攻读神学、哲学、自然科学、人文科学,1914年因论文《心理主义的判断学说》获得博士学位。1914年,第一次世界大战爆发,海德格尔因健康原因,应征入伍不久即退伍。以后先后任教于马堡大学和弗莱堡大学,

---

* 海德格尔:《诗·语言·思》,彭富春译,文化艺术出版社1991年版。

并得到胡塞尔的奖掖，他的独辟蹊径的思考方式也越来越受到关注。1927年，《存在与时间》问世，海德格尔名声大震，同时与胡塞尔的裂痕日益明显，后者指责海氏严重背离了现象学的立场。1933年4月，纳粹上台不久，海德格尔即被选为弗莱堡大学校长，不到一年被解职。这段经历是有关他的一生的最难理解、争议最大的插曲之一。二战结束后，海氏因此一度被禁止从事教学，直到1951年解禁。此后退隐托瑙堡深山的一幢简陋的小木屋，专心著述，并时常主持一些讨论班。1976年5月26日，这位哲人在家中逝世。

海德格尔著述卷帙浩繁，罕有其匹，全集预计包括100卷，目前还在整理出版中。前期的主要著作有《存在与时间》(1927)、《康德和形而上学问题》(1929)、《什么是形而上学》(1929)等；30年代中期到1947年，海德格尔的思想发生其自称的转折。其间的重要著作有《论真理的本质》(1930)、《形而上学导论》(1935)等；1947年的《关于人道主义的信》是他的后期思想的纲领性著作。这一时期的重要著作有论文集《林中路》(1950)、《走向语言之途》(1959)、《同一与差异》(1957)等。

《诗·语言·思》系美国学者阿尔伯特·霍夫斯塔特选取海德格尔的七篇重要著述，译成英文于1971年出版。这些著述在一定程度上反映了后期的海德格尔对艺术、诗歌、语言、思想、技术等方面的思考，它们是《诗人哲学家》、《艺术作品的本源》(1935)、《诗人何为?》(1946)、《建筑　居住　思想》(1951)、《物》(1950)、《语言》(1950)、《"……人诗意地居住……"》(1951)。《诗人哲学家》的原来标题为《源于思想的体验》，这首诗的主旨是诗意开启了人居住的生活。

后期海德格尔对艺术、诗歌、语言的沉思围绕着发现那些与西方命运关系密切的诗人，如里尔克、S·格奥尔格、G·特拉克，尤其是荷尔德林，并与之对话而进行。在他看来，传统的美学研究将艺

术作品作为广义的感性把握的对象，也就是体验的对象。这样，人们在评价艺术作品时，不是考虑作品本身，而是关注欣赏者是否得到愉悦的感性效果。如此思考方式，自柏拉图到尼采概莫能外。同时，美学史上形形色色的“形而上学”理论把艺术视为以感性的方式表现非感性的东西，如理念、绝对精神、价值等等。这些在海德格尔看来都没有揭示艺术作品的本性。他高度评价黑格尔，因为后者第一次把艺术与真理问题联系在一起，艺术被思考为“绝对精神”的表现。因此，把艺术、诗提升到与存在、真理、历史、生存、语言的本质联系的高度便成为海氏后期沉思的基本思路。《艺术作品的本源》首发其端。

一、艺术的本性：真理自行设入作品

海德格尔指出，某物的本原即其本性的来源，它是以真理的本性来考虑的。对艺术作品来源的追问，就是追问艺术作品本性的来源。他认为，艺术家和作品相辅相成，缺一不可，但它们都依赖于艺术这个第三者的存在，是艺术给艺术家和艺术品命名，艺术是艺术品和艺术家的本源。不过，艺术仅仅是一个词，还不是任何现实的东西。要探寻、把握艺术的本性必须面对艺术作品，艺术作品是使艺术出场的惟一现实。很显然，这里海氏陷入了理解循环。但是，在他看来，在通向真理的道路中，思必须遵循这种循环。

什么是艺术作品？按俗常之见，艺术品是物，挂在墙上的一幅画如同挂在墙上的一支猎枪或一顶帽子，放在出版社仓库里的贝多芬的四重奏犹如藏在地窖里的马铃薯等等，一切艺术品都有这种物性。但什么又是物性呢？因为首先必须弄清物究竟是什么才能发现真正的艺术。海德格尔认为，西方思想史对物的物性的解释有三种：物作为特征的载体，物是感觉的复合，物是有形的质料。前两种解释或置物过近，或弃物甚远，第三种质料——形式结构

(器具)以功用性为基础,而纯然物是排除使用和制造特性的。所以这三种规定物性的方式都不能帮助我们找到通向物的物性、器具的器具性、作品的作品性的道路。

那么,既不同于自然之物又不同于器具的艺术作品的本质到底是什么呢?海德格尔相信:"只有当我们思考存在物的存在时,作品的作品性、器具的器具性和物的物性才会走近我们。"这就是说,只有使作品纯粹的自身存在得到显示,我们才能知道器具的器具性,才能规定物的物性,从而揭示艺术作品的本质。正确的道路是从作品到物而不是相反。从对凡高的名画《农鞋》和古希腊神殿的描述、分析、解释,他得出结论,使艺术作品成其所是的是在作品中的真理的发生,艺术的本性是:"在艺术品中,存在者的真理将自身置入作品。艺术乃是真理将自身设入作品。"海德格尔的意思是,不是通过讲述制鞋工序、描述眼前的鞋或考察其用处,而是面前的艺术品告诉我们鞋的本性。凡高的画中不过是一双鞋,此外别无其它。然而,劳动者的艰辛、喜悦、焦虑、恐惧等等却从中显露出来。"这器具归属大地,并在农妇的世界得到保存。正是在这种保存的归属关系中,产生器具自身居于自身之中。"在此,作品中发生大地与世界的冲突,由建立一个世界而展示大地,附着于作品的真理发生了。

需要指出,海德格尔所说的真理与传统的真理观迥乎不同。自柏拉图以来的西方哲学史认定真理意味着认识与事物的一致或符合,而海氏的真理是在古希腊人的 aletheia 即存在者的显露的意义上使用的。真理并非事先自我存在于某处,而是在存在物中建立自身。

我们可以从他对非再现的艺术作品古希腊神殿的考察进一步探索他的真理观。希腊神殿没有再现任何东西,它只是巍然屹立在峡谷中。然而,此神殿包含神的形象,神在神殿现身。正是通过神殿,各种路途和关系被聚拢起来,"在此整体中,诞生和死亡、灾

难和祝福、胜利和蒙耻、忍耐和衰退，获得了作为人类存在的命运形态。这种敞开的相连的关系所决定的广阔领域，正是这种历史的民众的世界”。神殿敞开了一个世界，又使此世界回归于大地。

海德格尔认为，艺术作品的作品存在的两个基本特征：世界的建立和大地的显现处在一种亲密性的冲突的抗争之中，作品的统一在抗争的亲密中现身。在他看来，“成为作品即建立一世界”。这种建立是在奉献和赞美的意义上使用的，用非纯然的设置如建造建筑，树立雕像。世界不是物的纯然聚合，也不是我们对这些物的总和的想象的框架，“世界从来不是立于我们面前让我们观看的对象”。石头、动植物没有世界，农妇却有一个世界，因为在建立作品时，神性敞开并进入其现身的开放中，世界就在神(存在)的高贵和光辉中照亮自身。而大地也与物块的观念和行星的天文学观念不甚相关，“大地的本质是自我归闭。显现大地即将它作为自我归闭者进入敞开之中”。世界以大地为基础，大地通过世界凸现。大地自我归闭、沉默无言；而世界则是澄明光照，自我显露的敞开。因此，“世界和大地总是内在地和基本地处于冲突之中。惟有如此，它们才进入了澄明和遮蔽的斗争之中”。真理的本性就是存在物的显露，一种本原的冲突，一种发生。真理发生的方式有几种，作品的作品存在便是其中一种。作品中发生的真理如凡高的绘画、言说罗马喷泉的诗歌，并不意味着正确地描绘某物，它是一种活动，是自我遮蔽的存在物得到照亮而到达其敞开，而作为澄明的敞开同时就是一种遮蔽，因此，根据辩证法，真理的本性总是其对立面非真理。“这种光照将自己射入作品，这种进入作品的照射正是美。美是作为敞开发生的真理的一种方式。”

但是，海德格尔告诫我们，作品是创作品、制成品，是由艺术家所创造的。因此，仅根据作品的自身规定而忽略艺术家的创造活动，无法达到艺术品的本源。他指出，“创造即显示”，不过，艺术家创造的显示和手工制作的显示大有区别。我们不能依据古希腊人

用 techne 代表技艺和艺术，不如说，techne 是一种认识样式，“认识意味着去看，这是广义的看，它意味着把握所现身的东西。因为古希腊思想中的认识的本性在于 aletheia，这即存在物的敞开”。艺术家的创造活动的本性在于，导致某物出现，作为显现的事物。

海德格尔强调，正如没有被创造作品便无法存在，没有人的守护，作品也不能进入存在。“守护作品意味着，站立到作品中产生的存在者的开放中去。”这种“站立其中”乃是一种认识，一种观看，是将人们带入与作品中的真理的发生的关联中，它远离私人体验和审美化的鉴赏力。作品的守护和创造一样属于作品的存在，艺术的本性作为建立，只有在守护中才是现实的。

海德格尔又说：“所有艺术作为让所是的真理出现的产生，在本质上是诗意的。”诗意并非漫无目的的幻想，诗意的天性是澄明的投射，是让敞开发生。而给存在物命名的语言本身在根本上就是诗，因为它也是澄明的投射，在此言说中，“一个民族领悟了它的历史，……历史性人民的概念，即其属于世界历史的概念为那些人们形成了”。

二、语言是存在的家园

语言是我们再熟悉不过的现象了，我们总是在言说，言说好像成了是我们的本性。西方千百年流行的观点就是这么看待语言的，语言在那里被解释成由人创造的、表达人的感情，传达意义的工具。语言是人的活动，人使用语言。但在海德格尔看来，这只是俗常之见。他提出：语言又是以何种方式作为语言产生的呢？回答是：“语言在言说。人只是在他倾听语言的呼唤并回答语言的呼唤的时候才言说。”这里他强调了语词的神性本源，语言的产生伴随着上帝，第一个说出语词的是神，也就是存在。存在自己言说、显现，而诗人正是第一位聆听存在的声音，应答语言的呼唤的人。

但什么是言说？我们在何处寻找这种言说？海德格尔认为，应当在被言说中寻找，纯粹的被言说是诗。因此，他通过对特拉克的诗《冬夜》来思考语言的真实本性。海德格尔指出："语言凭其给存在物的初次命名，把存在物导向语词和显现。"这种命名是呼唤，呼唤进入语词。命名的呼唤召唤物，物自身聚集为天空、大地、短暂者、神圣者，这四者的原初统一居于物的物化中，形成为世界。言说命名世界。世界允诺物现身，统一的世界的光辉照亮了万物。这种本真的呼唤正是言说的本性，诗性言说以命名的方式呼唤出世界，使物显现，由遮蔽走向澄明。

语言是我们的主人，我们在语言的领域和存在相遇，语言是存在的家园。因此，"重要的是在语言言说中学会生存"。学会守护存在，这种守护不是固守某一实在之物，而是注视存在的呼唤的指示，是守护的参与，在倾听中的回答。

三、居住：人的存在的基本特性

在《建筑　居住　思想》里，海德格尔思考的主题是居住和建筑。"这种思考的尝试并非把建筑看做一门艺术或一种建造技术，而是把建筑追溯到万物所是而归属的领域。"居和筑与本真的存在是联系在一起的。

海德格尔追问的第一个问题是"居住是什么"。他指出，在一般人看来，建筑和居住之间的关系是手段和目的的关系，居住在任何时候都是建筑的目的。然而，这种手段—目的图式根本无法使我们看清它们之间的真实关系。在此，海德格尔通过词源学的考察，揭示了居和筑的本性。古词 Bauen（建筑）的原初意义是指居住，居住是人类在大地上的存在方式。耕种、养殖的建筑和建造建筑物的建筑则是后来发展出的意义，却反而得到建筑的专用名称而使用了。筑的真正意义即居逐渐地被人遗忘。

海德格尔分析道，古词 bauen 指出存在是珍爱和保护、保存和照顾。居住的基本特性就是保护和保存。人因为居住而处在天、地、神、人的单一整体中(四元)，人的居住是保护、保存四元。人如何与在何处保护四元呢？他认为，“居住自身总是和万物共存。居住作为保护，使四元保持在短暂者(人)停留的地方，即事物之中”。“与事物共存是在四元中的四元得以在任何时候以单一整体完成的惟一方式。居住通过把四元的现身带入事物之中来保护四元。”

海德格尔追问的第二个问题是“建筑以何种方式属于居住”。他以桥梁为例思考建筑的本性。他认为，桥梁作为一物(“物”的古义就是集合和聚集)使天、地、神、人聚集于它自身。“作为所在，提供了场所的物，我们叫做建筑。”建筑提供了为四元产生场所的所在，建筑物保卫四元，即拯救大地、接受天空、等待神圣者、指引短暂者。“这种四元的保持是居住现身的素朴本性。以此方式，真正的建筑物赋予居住以现身，并给这种现身提供住所。”这种独特的使……居住、让……居住正是建筑的本性。因此，筑和思都是为了居，虽然各自以不同的方式。

海德格尔在这里坚持的是在、筑、居、思的基本连续性。如果人的存在就是居住的话，居住的真正困境在他看来就不仅是住房短缺，而是重新找到被遗忘的居住天性，并学会思考如何才是真正的居住——诗意的居住。

四、诗意：居住的根本形式

“……人诗意地居住……”是荷尔德林晚期诗歌语。海德格尔感叹，如今人类的居住已无诗意可言了，人们或因住房短缺和艰辛劳作而备受折磨；或陷入娱乐消遣和追逐名利而不能自拔，诗意被斥为轻薄的闲荡、无聊的空想。那么，如何理解人类的居住建基于诗意呢？他强调，我们必须放弃人类对居住概念的惯常理解，把居

住理解为寄宿的占住活动。海德格尔像荷尔德林一样，是从人类生存的基本特性上来言说居住的。在他看来，“……人诗意地居住……”意味着“诗意创造首先使居住成为居住。诗意创造真正使我们居住”。它是一种建筑，本真的建筑。通常意义上的建筑如培植作物、制造工具、建造大厦只是居住的结果。诗意的起因和基础必须从倾听诗人的陈述中得到。

海德格尔循着荷尔德林的诗解说道，世界如何连接，天和地、神和人如何转让，这些如何被正确地度量，都依赖维度的本性。维度的本性是在凝视天空和俯瞰大地时被赋予的。“维度的度量，是人的居住赖以持续的保证因素。度量是居住中的诗意。”这里的度量和科学意义上的测量不同，它是尺度的选择。“写诗乃是尺度的取舍。凭借它，人才首先为他存在的深广接受尺度。”因此，尺度的选择不是掠夺，而是聚精会神地倾听。那么，什么又是诗意的尺度呢？是神性。因为诗人描写大地和天空的形象，召唤自我遮蔽的诸神，真正的形象让不可见的可见。形象的诗意言说将天空和大地聚集为一，宣告了神的临近。

海德格尔的结论是：诗意是居住的根本形式，是人类居住的基本能力。诗意和居住同属一起，相互呼唤。

五、贫乏时代的诗人使命

荷尔德林的哀歌《面包和酒》问道：“……在一贫乏的时代里，诗人何为？”用荷尔德林的话说，贫乏在于“上帝的缺席”，也就是存在的隐匿不彰。在海德格尔看来，由于上帝和诸神的缺席，世界没有基础，陷入一片黑暗。糟糕的是生活在贫乏时代的人们居然体验不到自身的贫乏。

里尔克的诗歌揭露了近代人特有的观察事物的方式：对象化。人把世界作为对象，万物包括人自己，任凭人的意愿的自我决断，

世界成为人的心灵构造的产物。这正是现代技术观念统治的特征。海德格尔指出，只要所有存在物作为可以计算的对象用技术加以建构，那么，通向敞开的道路就是关闭的。由于世界和物（大地、自然）沉入深渊，人因此缺乏保护，成了无保护的存在。在里尔克看来，要想把人类从黑暗的深渊里拯救出来，必须依靠“意识的内转”，从物的算计的对象化转向意识的真实的内在性，在此人是自由的，安然无恙。这种转向产生在语言领域内，是意识的内在心灵的呼唤，这种言说通过语言把人重新带入存在的澄明之域。

那么，在此漫长的世界之夜的时代里，诗人的使命是什么呢？“在一贫乏的时代里作一诗人意味着，去注视、去吟唱远逝诸神的踪迹。此正为何在世界之夜的时代里诗人歌唱神性。”因此我们必须用心倾听诗人的言说，因为诗人能帮助我们寻找真正属于人类居住的世界的可能性。海德格尔评价最高的诗人是荷尔德林，因为荷尔德林的诗承担了让存在澄明的历史使命，我们在他的诗歌中能体验到那不可言说的存在的历史轨迹。荷尔德林是从未来走向我们的，虽然贫乏的时代使他不合时宜，但他的诗不会因此消亡，因为他的诗性言说歌唱的是神性的踪迹。

张旭曙

科林伍德

艺术哲学 1925年*

R·G·科林伍德(Robin George Collingwood, 1889—1943),英国哲学家、美学家和历史学家,早年在牛津大学攻读哲学和史学,1912年毕业后任教,一直到1941年退休,先后任剑桥大学和牛津大学的研究员和教授。他生于文化修养极高的家庭,童年时期即阅读了笛卡尔和康德的著作,大学期间受到新黑格尔学派和实在论哲学的影响,在使用"问答逻辑"反驳实在论和逻辑经验论者中逐步完善了自己的哲学思想,认为人的精神活动按其获得真理的不同程度,可以分为从低级到高级的五种经验形式,即艺术、宗教、科学、历史和哲学,它们分别在不同层次上满足人类精神的需要。

科林伍德是表现主义美学的主要代表人物,他继承和发展了克罗齐的"艺术即表现"说,认为艺术家的情感表现是一种创造性的想象活动,艺术即艺术家的情感表现。他将思维分成意识和理

---

* 科林伍德:《艺术哲学》,卢晓华译,译名为《艺术哲学新论》,工人出版社1988年版。

智两种形式，思维在意识中将感觉经验转化为想象，使之成为总体性的想象活动，此即审美和艺术活动。艺术活动先于逻辑判断，想象具有主动性，并以美学为指导原则。经过他的宣扬，表现主义美学迅速扩大了影响，被称为“克罗齐—科林伍德表现论”。

科林伍德主要著作有：《宗教与哲学》(1916)、《心灵的思辨》(1924)、《艺术哲学》(1925)、《艺术原理》(1934)以及《自然的观念》(1945)等等。

与一般的著作不同，《艺术哲学》是一本十分严格的阐述艺术的哲学思想的理论专著，作者在《序言》中阐述著作宗旨时说是为了澄清“艺术的普遍概念”。全书共分六章，由艺术的基本性质出发，系统地分析论证了艺术中的一些重要问题，下面即依原书顺序逐一介绍。

一、艺术的一般本质

人类活动都是理论、实践与情感的相互渗透，但艺术活动有它的特殊性，在一般活动的性质之外存在着“想象的”这一特殊性质。艺术的对象不同于普通沉思对象那样具有实在性，它们不是认识的前提，而是想象的创造物。这种想象是个体的，“一千个人有一千个哈姆雷特”即是此理。当然，这并不是说想象是纯粹虚幻的，艺术不是发生于想象与真实的排斥中，但想象活动漠视对象的实在性的结果，是将虚构嵌入了实在，真实的前后关系因之转变成虚构的，最后是真实受到虚构的影响而动摇。因此，想象构成了真实与虚幻的中立统一，艺术作品因之而成为纯粹的虚构。

与想象对立的是思维，但科氏指出，思维在区别真理和谬误之前总要经过一个无区别的意识阶段，此阶段是需要想象的，故二者的关系是思维预先假定想象，反之则不然。科氏在此确定了艺术在科学、历史、宗教和哲学等活动中的前提地位，他称之为“原始

性”。这一概念是指艺术是不依赖先前任何其他活动的发展而自行产生的,因此,它“不仅包括《伊甸园》,而且也包括孩子的胡写或流浪儿不谐和的口哨”。艺术家比儿童高明的地方在于他们有能力面对和合理组织行为。成人与儿童、文明人与野蛮人虽各有自己的艺术,但他们的精神活动都离不开想象的基础。

想象作为一种活动是实践的,但艺术的想象不是偶然的、任意的幻想,它是一种审慎的、始终一致的想象,必须服从主观的必然性,想象的意志不关心对象的意志。就此而言,则艺术是最原始的实践活动,其最终目标是实现美。科氏把艺术的这种自足性特征称为“单子论”。“每一件作品都是一个单子,一个封闭的、独立的、用自己的独特观点反映宇宙的世界……宇宙就是它自身。”而思维则是自我超越的,要实现的是客观的一致。

至于情感,它存在于任何活动之中,但在科学活动里,主体很容易将情感与真理区分开,艺术的不同在于它追求的是美的实现,而美是“渗入全部想象对象经验的情感色彩”,它只以情感的形式存在于心中。这种情感同时是乐和痛苦,因而具有相反的性质。

总括以上讨论,艺术的特殊本质可以概括为三个方面:理论上想象的、实践上追求美的与情感上享受美的。

二、美的各种形式

最高的美包含着各种形式,各形式间相互牵连融合,使每一种都得到加强和完善,最后,这些形式表现为整体的部分和美的整体。基于这一认识,科林伍德分析了崇高和喜剧两个重要概念以及二者间的相互关联。

崇高与压倒性的力量和规模存在着特殊关系,但单纯的力量或规模并不就等于崇高,所以它们不是崇高的属性,科氏强调的是关系因素,崇高把其自身强加于我们的心灵,使我们不能自主地感

受到意志上的冲击。据此，则可说一切美都具有崇高的色彩，而崇高也当然地成为美的第一形式，但这冲击不是对象所具有的能力，而是主体自身的想象能力向上流动的冲击，对象的能力其实源出于主体的幻觉，所以，崇高存在于主体与对象的关系之中，它是想象的。主体将自身置于被误解的地位而误解了它的对象。

随着对对象的熟悉，对象本身不再像过去那样令人敬畏，主体感到了对象美其实是自身的精神作用的事实，遂由赞美对象、贬低自身转而贬低对象、赞美自身，如果这崇高的衰退过程始终伴随着审美活动，精神状态的对象这时就转变成喜剧的，故喜剧美是美的第二形式。

但崇高与喜剧的都不是完全的审美享受，最高级的艺术不是由一极向另一极的跳跃，而是栖居于中间的，心灵与对象通过两者的相互渗透补充而直觉地建立起一种亲密的感情，这时崇高与喜剧的因素都得到变形与升华，敬畏成为庄重，嘲笑转为微笑，心灵享受到完全的满足与安宁，观看者感到灵魂生活在对象中，对象则在主体的心灵中展开生命。

三、自然美

科林伍德认为，自然美与艺术美之间没有认识论意义上的区别，它只属于审美经验。美的实现以取消崇高和喜剧间的对立为前提，而这只有在具有学习经验能力的心灵那里才能成功，它将想象活动置于人类全部经验之下。但是，艺术家不知道这种非审美原则对审美想象的渗入，他只意识到在想象，感受到一种支配自己进行想象的潜在力量，把它误当作超越个性的精神活动(灵感)，从而在被给予的情感形式中把想象当成被动的行为，认为想象的对象是真实的和自然的。所以，自然美与艺术美的区分也就是审美感受性与审美创造性的不同，自然美是在它的直接性中的美，这种

美的特殊性是它没有努力，没有企图认识某种不能认识的东西。当想象发现自己创造对象的能力时，这个对象就是艺术的。这样，科氏依据意识（而非对象）的变化，将自然美逐级分成三种层次：原始的、文明的与艺术家的，三者在性质上是相同的。

四、艺术作品

艺术起源于对美的有意追求，人们通过创造获得审美享受，随着创造的一再进行，人们逐渐超越原初的质朴，懂得了控制，并按照确定的方式进行变化，此即艺术的规则和技巧。技巧的陶冶使盲动的审美欲求转变成对形式上精致工巧的追求，因此最简单的艺术作品就是形式艺术。

形式总发生于对题材的处理中，题材的多样性会促成种种不同的艺术式样和传统，形式的艺术局限于这种题材和传统的制约之中，惯例、习俗等等遂成为审美经验的形式，当艺术家超越这些制约，不仅凭借传统题材之作，而是更加关注自然对象的暗示时，形式主义艺术就上升为自然主义的。它是形式上的变态。

但模仿自然的自然主义企图是不可能实现的，对象的复杂迫使人们只能有选择地进行，这就必然会体现着艺术的理想。于是，在选择标准的理想化进程中，自然主义推翻了自身，上升到想象阶段，这一阶段的不同在于其理想化必须是有意识的，它不是指审美创造中包含着现实知识而是一种感情。当进行分析时，它表现为一种直观的理想化意识，这是自然主义艺术没有经验到的感情。科氏认为这种想象的艺术是臻于最高境界的艺术活动。

他同时指出，想象的还会回复到形式主义的艺术，但这不是封闭的循环，而是否定之否定的过程：想象艺术家把自然主义艺术视作一个教育和训练的过程，将整个范围内的自然美并入他的作品的题材，生成为一种以想象艺术形式出现的新的形式主义艺术。

五、艺术生活

艺术生活除了创作还包括鉴赏。在作品与鉴赏者之间，起初是引导与被引导者的关系，也是天才与特殊形式的鉴赏力间的关系，前者的本质在于其能引导鉴赏力，鉴赏力的本质则在于它能追随天才，所以两者不是两种能力，而是同一审美活动的两个相关方面，它们在这一阶段的关系是被崇拜与崇拜的。但所有的艺术生活都是想象的，鉴赏力同样也是能动的、具有创造力的，“只有天才才能理解天才”，鉴赏力在它所崇拜的天才中发现的东西恰是自身所具有的。因此，与其说受到天才艺术家的影响而获得审美生活的进步，毋宁说是鉴赏者自己在努力理解艺术家，当他发现这一点时，就开始意识到自己的能力和自由，不再把第一流的艺术家作为自己活动的源泉。于是，鉴赏活动进入到反叛阶段，鉴赏者努力摆脱奴从地位。当他成功时，反叛与奴性便同时消亡，代之而起的是崭新的自由精神，鉴赏者与天才间不再是盲目的崇拜或反对，而是友好相处，这时人们会重新赞美伟大的作品，但是是批评的赞美。作者指出，自由的生活就是这种有鉴赏力的生活，鉴赏与创造之间是一个无限循环的精神过程，其生命是创造力的不息流动。

六、艺术与精神生活

科氏将精神生活划分成纵向的五个阶段，艺术是其中的最初阶段，它是纯粹的想象活动，集中于对象而舍弃其余。当想象受到思维的检讨，要辨别对象的真实性时，就进入宗教的生活。宗教与艺术相似的是它也使用神话或隐喻来言说，但它指向真理，只不过其对真理的探索是处于一种无意识的比喻之中的，将比喻的美变成了神圣。科学精神诞生于笼罩在宗教思维上的比喻外衣撤除之

后，理智和想象区分开来，意识集中于思维活动，思维的对象是独立的、可理解的，但同时也是对立于感性世界的。普遍的、绝对必然的理性世界与偶然的、运动和变化着的感性世界相互联系、相互结合，而科学却只关注区别，要解决这一局限，必须求助历史。同样不足的是，历史学家只是一个旁观者，他不改变世界，而是理解世界。它仍将主客体分离，为克服科学与历史的抽象性，人类进入哲学生活，这是精神生活的最后阶段，其对象就是实在。哲学家知道自己在思维，并借助认识来改造自己，所以他在为自己创造一个可理解的一般的精神世界。

五种活动是一个既相区别又相互联系的精神生活的统一体，每种活动都以逻辑上先的活动为前提，并包含那些活动。引起这个螺旋上升的能力是精神的纯粹活动，而艺术是纯粹的想象，它不可替代，同时又是认识真理的基础。因此，就不稳定方面说，艺术是要被超越的，就与整个精神生活的关系而言，则它是不朽的，是精神生活不断萌发的根源。

苗　田

维特根斯坦

美学讲演录 1938年*

路德维希·维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein,1889—1951),生于维也纳,早年显示出音乐天赋,小提琴的演奏极受赞扬。毕业于柏林高等技术学校,主攻航空学,但他对数学和数理逻辑问题更感兴趣,在1912—1913年,听从弗雷格的劝告跟随罗素学习和讨论数学和逻辑的基本问题,稍后就草拟了他的有关逻辑的思想轮廓。在第一次世界大战中加入奥地利军队,后来被意大利军队俘虏,在此期间,他一直坚持作哲学研究。从意大利获释后,维特根斯坦回到维也纳,将他应得的遗产赠给了他的姐姐们。他从监狱中寄给罗素的书稿《逻辑哲学论》于1921年出版。维特根斯坦认为在这本书中他已经解决了所有的哲学问题,中止了学术研究,到奥地利边远的山区小学教书,编写了一本小学生语文词典。此时产生过几次自杀念头。稍后做过一个时期的园丁。1929年维特根斯坦

---

* 维特根斯坦:《美学讲演录》,选自刘小枫主编《现代性中的审美精神》,学林出版社1997年版。

迁居英国，任剑桥大学哲学讲师，重新开始哲学研究，1933—1935年他的思想以《蓝色笔记本》和《棕色笔记本》形式流传于世，1935年他先后访问了苏联和挪威，在挪威他居住在自己建立的小木屋里，开始了他最有名的著作《哲学研究》的写作。1938年夏天在剑桥大学自己的住所里对一些大学生讲授美学，其内容后来收入《关于美学，心理学和宗教的讲演与谈话》一书中。第二次世界大战中，他作了一个护理员。1945年任剑桥大学哲学教授，因为感到作为职业哲学教授生活的矫揉造作，两年后辞去教职在爱尔兰小住一段时间，稍后去美国访问一位朋友，1949年又回到英国，他的最后两年是在牛津和剑桥度过的。1951年因病去世，终身未婚。

维特根斯坦是20世纪中具有独创性和巨大影响力的哲学家和思想家之一，是逻辑分析哲学的主要代表。生前出版的著作只有《逻辑哲学论》，代表了他的前期思想，死后问世的《哲学研究》代表他的后期思想。

《美学演讲录》选自《关于美学，心理学和宗教的讲演和谈话》。

《美学讲演录》的主要观点是他的后期哲学思想的一部分，从否定的立场对传统和时髦的美学理论和文艺理论的关键问题提出了深刻批判。它的主要内容包括：

一、美学完全被误解

语言一直对人们耍花招，“美的”和“好的”经常被人们混淆地乱用，其实这个问题不是人们的无知，而是语言本身的问题，人们在语言的学习和运用中不是先认识和熟知文字，而是在具体的语言环境中学习和学会运用的。比如小孩学习“好的”一词的过程，在教学中，极为重要的是夸张的姿势和面部表情，这个词是作为面部表情或姿势的替代而被人学会的，使这个词表示赞成的根据并

不是这个词的形式，而是这个词出现于其中的游戏，同样，人们在感受和理解事物时并不是把自己的精力集中于词本身，而是集中于说出这类词的场合，即那个极为复杂的场面，审美的显示在这个十分复杂的场面里只是拥有一个位置罢了，实际上，在艺术作品中，实际的审美判断等于零。

人们讨论审美判断首先想到了艺术，这里强调的是对具体艺术品的感受，比如对一首英语诗的欣赏必须得十分熟悉英语，所以在人们评价一个人的审美能力时要充分注意知道自己在说什么的人与不知道自己在说什么的人的分别，审美能力的高低并不在于审美者说了什么，而是在于他的选择和挑剔的方式，他在具体语境中的具体表现，因为当我们一定要进行审美判断时，根本就找不到那些主观上想要的词，找到的是另外的一种词，而这另一种词的使用只是描绘一种具体样子以及伴随着的一个复杂活动。我们强调了运用审美的语言评价对象时的勉强和缺陷，主要在于这些审美用语在不同的语言环境中产生完全不同的作用。

表达审美判断的词语，在一个时代的文化中起着十分复杂的作用，但是它们在具体的环境中的作用确实又是十分明确的，要想指出这些词语的使用和人们所谓的审美趣味，就必须对一个时代的整个文化进行描述，在不同的时代有根本不同的游戏，我们今天所肯定的审美趣味在中世纪是不存在的。游戏的同一性和不同游戏的非连续性意味着美学的虚妄。

二、审美反应存在着一个“为什么”，而不是“原因”

与美学相联系的，最重要的，可能是所谓的审美反应，例如，不满、厌恶和不适。“原因”一词以许许多多的方式被使用，当我们看

一个门时，我们说“太高了”，意味着我们有不适的感觉。在此，如下的说话完全使人误解“我觉得不适并且知道原因”，因为，在正常的情况下，知道原因指的是非常不同的东西，不仅如此，这里让人误解的程度还取决于你在说“我知道原因”的时候，你是不是把这句话当作一种解释。“我觉得不适并且知道原因”这句话，听起来好像是说：在我的灵魂中进行着两件事——不适和知道原因。在这些情况下，根本就用不着“原因”(cause)这个词，人们用的是“为什么”(why)和“因为”(because)而根本不是“原因”。在审美反应中，我们强调“为什么”或“因为”而拒绝使用“原因”的理由在于，一是审美的反应是“定向的”，即这种反应是由审美主体和审美对象遭遇时瞬时呈现出来的一种整体性感觉，不是经过分析得出来的，二是审美反应本身采取的是批评的完整形式，不是一般意义上的或情感或道德或社会的规则运用。

当人们对“原因”一词作解释时首先想到的还不是资料的统计，而是想到机械装置。在哲学里，针对人们说的存在着一个超机械装置进行研究，实际上没有人知道什么是超机械装置，一旦我们谈论逻辑必然性时，我们就有了关于超机械装置的观念，比如关于超强度的观念，人们会说几何学的杠杆比其他任何一种杠杆更耐强，它从不弯曲，这里谈到的就是逻辑必然性。这就是人们达到所谓的“超什么”的思维方法，所谓的“无限”的来源。人们在解释的时候就指望达到最后的原因。

三、人们期望通过心理实验最终解决艺术之谜的想法是十分愚蠢的

美学问题和心理实验毫不相干，心理实验用的是科学的方法，运用统计方法得到结论，这是一般意义上的因果解释法，但是美学

的解释并不是这样的，它是完全按照自己的方式提出自己的问题和回答自己问题的。一般来说，“我在这样或那样说的时候正在想些什么具体的东西”这一句式才是美学的提问方法。弗洛伊德的美学研究方法并不属于真正的美学方法而完全是因果式的方式。在此我们要研究“正确解释”的意思。所谓的正确的解释就是一种为人接受的解释，这就是解释的关键所在。因为相应于一种解释，存在着一种与之相一致的语言表达形式，正如存在着看似相一致的断言的言语表达。由此，我们可以进一步发现，弗洛伊德观点的流行得益于人类心理的两大动因：一是他的理论勇气，人们常说，摧毁偏见是很迷人的。他将性和一切联系起来，比如在《释梦》中他对一个“美丽的梦”的描述和说明；二是有些解释的唬人架势对人的引诱，使人们除了相信这种解释之外没有其他办法，像“它真的只不过如此”之类的解释尤其如此。如果有人问“你为什么说它真的就是这样呢？其实，它根本就不是如此”，最后人们还是接受了“真的”解释，因为其他的解释人们不得而知，甚而至于一个令人厌恶的解释使人心悦诚服，而在一切正常的情况下，你根本不可能有这种想法。弗洛伊德的许多观点就是“正确的解释”的典范，他们之所以广为流传在于它们表达出来的态度不同凡响，它们给了我们一幅魅力四射的画面。弗洛伊德能够为他的所有观点、他的伟大的想象以及深重的偏见提出明智的理由，但是，这些偏见很有可能将人们引入认识的歧途：对于一种观点作出或者轻信或者武断的结论。历史对达尔文学说的反应就是另一个很好的例子。一部分说它当然是正确的，反对者说它当然是错误的。有谁曾经看见单细胞有机体向人的演化过程的发生？有谁现在看到了这个过程的发生？没有。仅仅从繁殖现象得到的证据是微不足道的。然而，那么多的书本把演化进程说成是显而易见的结论。这里的“显而易见”是由其理论整体的巨大魅力创造出来的，人们本来应该说

“也许，在将来的一天，人们将找到支持这个理论的依据”。但是，几乎没有人这样说，针对一种观点，人们要么是绝对的肯定，要么是绝对的否定。

四、我正在做的是改变人们的思维方法，并且说服人们改变他们的思维方法

一种不同的劝说方式会使人们接受不同的观念，从而也就忽视了事情本身的差异。我的工作就是教导人们注意差异，比如，我向人们揭示无限并不是像人们所想的那样神秘。当然我用的方式也是劝说的方式，让人们不要误解事情，不要搞偶像崇拜，即是科学和科学家也不能被偶像化。应该说我是在鼓吹一种思维方式，以反对另一种思维方式，另一种思维方式令人憎恶。所谓另一种方式就是为某种事物所魅惑而轻信、迷狂。科学具有蛊惑人心的力量，它看起来不容置疑，具有莫大的魅力，因此人们希望科学能够解决他们面临的一切疑惑，比如人们希望以科学方法去一劳永逸解决美学中的一系列问题。这当然是痴心妄想。破解审美问题需要的是某种比较——把某些事例组织在一起的——方法，或者说它是这样的一种解释，赞同某种审美解释的人立刻看到了为什么。

人们喜欢谈论审美情感和审美意象，以为审美情感和审美意象可以独立存在，意义和思想只是词的伴生物，词本身是无关紧要的，这显然是错误的观念。比如，当一个人唱歌时，表情似乎可有可无，但是把词去掉后肯定就没有表情了。理解命题的意义和艺术欣赏是十分的相似。我们应该低估行为主义的价值，其原因不在于他们有没有对感觉的肯定，而在于他们坚持对行为描述就是对感觉描述的观念。在我看来，对审美情感的描述首要的不是感

觉本身的描述，而是激起这一反应的对象以及表达这种情感的语言和行为，最后才是对情感本身进行描述。还是回顾一下我们对时尚产生方式的讨论吧，当裁缝把翻领加大时，当时他的感觉如何并不重要，重要的是他就是这样做本身，这才是审美感觉审美体验研究中最最重要的课题。

冯　尚

本雅明

机械复制时代的艺术作品

1963 年 *

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin ,1892—1940),出生于一个犹太富商的家庭,从小受犹太教的深刻影响;1912 年入弗赖堡大学攻读哲学,受新康德主义的影响;后又在慕尼黑、伯尔尼等大学就读,并获博士学位;1914 年曾当选为柏林自由学生联盟主席,积极参与学生政治活动。毕业后,成为自由撰稿人。后来在马克思哲学家恩斯特·布洛赫和苏联女导演阿霞·拉齐丝(Asja Lacis)的影响下,本雅明认真研究马克思、恩格斯的著作及卢卡奇的《历史与阶级意识》等,思想发生转变,逐渐走上马克思主义文艺理论道路。1927 年,他访苏回国后,与法兰克福社会研究所建立了密切的联系,每年为《社会研究杂志》撰稿,后成为法兰克福学派成员。1929 年经拉齐丝介绍,同著名导演布莱希特建立了友谊,在艺术理论上深受其启示。1933 年,在希特勒上台后逃亡巴黎,继续为法兰克

---

* 本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,浙江摄影出版社 1993 年版。

福学派撰稿。1940 年 9 月 27 日，不堪盖世太保追捕，在西班牙一边境小镇自杀。

本雅明一生著作并不多，主要集中于美学与文学评论，且极富独创性，有：《论本体语言和人的语言》(1916)、《论〈白痴〉》(1917)、《德国浪漫派的艺术批评的概念》(1920)、《歌德的〈亲和力〉》(1924)、《单行道》(1928)、《德意志悲剧的起源》(1928)、《讲故事的人》(1936)、《机械复制时代的艺术作品》(1936 年写成，1963 年出版)、《德国人》(书信集，1936)、《什么是历史剧?》(1936)、《发达资本主义时代的抒情诗人》(1939)、《历史哲学论片》(1940)、《彩灯集》(论文集，1961)、《论武断的批评》(1965)。此外，阿多诺曾编过《本雅明文集》(二卷本，1955)和《本雅明书信集》(二卷本，1965)。

本雅明生前默默无闻，死后在阿多诺、布洛赫、布莱希特、卢卡奇的介绍、推举下，其著作在欧美被译成多种文字，广泛传播，一时名声大震，成为“西方马克思主义”美学的著名代表。从 50 年代到 60 年代，对其哲学、美学、文艺理论思想的研究也越来越多，形成所谓的“本雅明复兴”。美国当代马克思主义文论家弗里德里克·詹姆逊指出：“从今天的眼光看，本雅明无疑是 20 世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一。”①

《机械复制时代的艺术作品》是对现代工业社会中所出现的一系列新艺术现象的描述和分析，集中体现在两个方面：(1)描述现代工业社会的艺术所发生的一系列的替变；(2)对现代工业社会中新崛起的电影艺术进行分析，揭示电影艺术的独特意义。

一、艺术在现代工业中的一些替变

本雅明认为，现代技术复制的水准不仅能复制一切传世的艺

① 《比较文学讲演录》，陕西师范大学出版社 1987 年版，第 63 页。

术品，从而以其影响经受了最深刻的变化，而且它还在艺术处理方式中为自己获得了一席之地。技术复制的两种不同的互相渗透的功能——对艺术品的复制和电影艺术——使人类艺术活动在现代工业社会发生了一系列替变，即由有韵味艺术转变为机械复制艺术，由艺术的膜拜价值转向展示价值，由美的艺术转变成后审美的艺术，由对艺术的凝神专注式接受转向消遣性接受。

“韵味”① (Aura)这个概念，本雅明认为同原真性(Echtheit)、距离感、崇拜价值、本质性、自律性、独一无二性等都有联系，用来泛指传统艺术的审美特征；而机械复制艺术则指能用先进技术、机械手段进行大量复制的现代艺术品。如照相摄影、电影等。他认为，传统艺术作品的“即时即地性”，即它在问世地点的“独一无二性”才构成了历史，构成了环绕作品的灵光圈；但现代技术如摄影等使作品无限多地被复制，这样，原作的本质性、惟一性与权威性就丧失了，他认为在对作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的韵味。从有韵味艺术和机械复制艺术的演替出发，本雅明又论述了艺术自身内部另一矛盾方面的替变，即由艺术的膜拜价值向展示价值的转变。在有韵味艺术中，艺术的膜拜价值占主导地位，这种艺术建立在膜拜功能和礼仪功能上，它创造了与社会生活保持一定的距离但在感觉上与人又很贴近的世界；在机械复制艺术中，艺术的展示价值占主导地位，是用世俗的美所具有的世俗方式去表达。它消除若即若离之距离感的东西，复制出可以为人所直接把握和深入的世界。本雅明指出，随着艺术的世俗化，真实性便取代了膜拜价值，原先被抑制的展示价值在艺术中占了主导地位。如在照相摄影中，展示价值就开始整个地抑制了膜拜价值。

① 韵味(Aura)，或译气息、辉光、光晕等，这个范畴是本雅明独创的，用来概括传统艺术(古典)艺术最根本的审美特性，并与现代机械复制艺术的特性相对应。

随着传统艺术韵味的消失，艺术的整个社会功能就发生了巨大变化，它不再建立在礼仪的基础上，而是建立在另一种实践上，即建立在政治根基上。因而艺术原有的膜拜价值便被展示价值所取代。本雅明还从审美角度把人类活动中的这种替变视为从美的艺术向后审美艺术的转变。美的艺术是指本身具有审美属性的艺术，后审美艺术则指审美属性间接的、外加的艺术。他认为，在机械复制时代，审美艺术由于失去了膜拜基础，使其自主性外观消失，蜕变为依赖于展示价值的后审美艺术。

本雅明还从接受角度进一步论述了与上述转变相对应的重要变化，即从侧重膜拜价值的凝神观照接受方式转变为侧重展示价值的消遣性接受方式，认为这是两种对立的接受方式和态度：凝神观照的人沉湎到作品之中，而进行消遣的大众则超然于艺术品，沉浸在自我接受之中。前者被作品所吸收，后者则把作品吸收进来；前者在接受中唤起“移情”作用，达到“净化”目的，后者如电影接受则通过片断、零散的镜头、画面的蒙太奇转换，打破了观众常态的视觉过程的整体感，引起“惊颤”的心理效应，达到“激励民众”的政治功能。

二、电影艺术的崛起

本雅明所谓的“机械复制时代的艺术作品”主要指的就是电影作品。他在该作中倾注大量笔墨去勾勒新崛起的电影所不同于传统艺术的特点，并由此特点出发揭示电影艺术的独特意义。

对电影艺术特点的解释，本雅明是在与戏剧和绘画的比较中进行的。就电影与戏剧来看，本雅明认为，电影不同于戏剧的一个总的特点就是：戏剧演员的表演是直接面向观众进行的，而电影演员则面对一些机械进行表演，从而又导致了电影不同于戏剧的四个具体特点。首先，电影演员由于不是本人亲自向观众展现他的

表演，而戏剧演员在舞台上的表演，则能随时随地直接根据观众的反应对他的表演进行调节，从而有效地激起观众的共鸣。其次，电影演员由于不直接面向观众进行表演，因而他的表演很少由他本人所操纵，而是由一系列机械所决定；而戏剧演员的表演尽管不能全然抛弃机械系统，如灯光、舞台背景等，但是，戏剧演员的表演主要由他本人所操纵。再次，电影演员的表演彻底地成为了商业生产，不仅他的表演和整个肉身都投入到了由观众所构成的市场中，而且这个观众市场在他进行表演（生产）的过程中，很少为他直接把握。最后，戏剧演员的表演是一个完整的整体，他的表演必须进入到角色中，体会角色情感的整个连贯构成；而电影演员的表演则是按分镜头剧本进行的，他是由一系列被分割的单个部分组成的，因此，电影演员的表演往往不需要沉浸到角色中。

本雅明从表演角度揭示了电影的一系列的特点。在与绘画的比较中，本雅明则又进一步从电影摄影师的表现和观众的观赏角度勾勒出了电影艺术的一些特点。

首先，本雅明指出，画家对他所表现的对象保持着一段距离；而电影摄影师则深入到了所表现的对象中，他把对象分解成诸多部分，然后再按照心目中的原则把他们重新组合在一起。其次，电影展现的画面不但深入到了所表现物的各个细部，比绘画所展现的画面要细微和精确得多，而且不像绘画那样只展现单一的视点，他能被放到诸多不同的视点中去加以理解。最后，电影与绘画的不同之处，还表现在绘画所提供的是个人观赏的对象，而电影则是被群体共同观赏。

本雅明将电影与戏剧、绘画进行比较，指出了电影这门新崛起的艺术所具有的如上这一系列特点。最终目的在于揭示电影艺术所具有的独特意义。在本雅明看来，现代工业社会中新崛起的电影艺术具有如下三方面意义：

第一，电影艺术通过其特有的机械技术手段，编织了一个异样

丰富的空间，展现了日常视觉所未察觉、未料想的东西，这是任何其他艺术不可比拟的。

第二，电影通过机械技术手段对现实进行分割和再组合，展现了现实中非机械的方面，在程度和效果上，这也是其他艺术不可比拟的。

第三，电影的出现是人类艺术活动的一次革命，首次将摄影中的科学价值、艺术价值富有意义地结合起来。

《机械复制时代的艺术作品》是本雅明的美学名篇和代表作。作者认为的艺术复制技术从手工到机械的发展，是“量遽变到质”的一个飞跃。它引起了人类对于审美创造、制作、鉴赏、接受诸等方式与态度的根本转变，从根本上动摇了传统艺术的基本观念，具有独创性和划时代的意义，该著作揭示了现代艺术功能的宣泄社会情绪、激发政治与社会革命精神的价值内涵，体现了法兰克福学派“社会批判理论”的唯物主义立场与激进态度，为整个法兰克福学派的理论研究奠定了方向。

刘慧姝

瑞恰兹

文学批评原理 1924年*

瑞恰兹(Ivor Armstrong Richards,1893—1979),英国文艺理论家、诗人、批评家,并研究美学、心理学、语义学等。瑞恰兹是新批评派诗歌语言研究的奠基者,他努力建立一种科学化的文学批评,为此目的引入两门学科:心理学和语义学,他首创"语义学派"的理论,在欧美影响很大。瑞恰兹出生于小资产阶级家庭,父亲是一家工厂的经理,在剑桥大学他主修道德学,1918年获硕士学位后,继续学习心理学。他向往东方文化,而且对中国古代思想抱有浓厚兴趣。1927年他曾在日本讲学,他的足迹遍及印度。1929—1931年曾在清华和北京国立大学以客座教授身份讲学。在三四十年代瑞恰兹的学术成就已经十分卓著,《文学批评原理》出版时他才31岁。之后发表了《科学与诗歌》(1925),《实用批评》(1929),《意义的意义》等。30年代至40年代连续撰写了三部批评著作:《柯尔律治论想象》(1934)、《修辞哲学》(1936)和《教学中的解释》

---

* 瑞恰兹:《文学批评原理》,杨自伍译,百花洲文艺出版社1992年版。

(1938)。他首创的"细读"方法为新批评派的理论提供了令人信服的依据。

《文学批评原理》一书是瑞恰兹的代表作之一。他认为,人们要求批评来解答的基本问题诸如读一首诗的体验何以产生诗的价值?这次的体验比那次好在哪里?观赏画时为何厚此薄彼?为何看待艺术作品时的见解有高下之分?同时还存在着一些初步的问题:什么是画?什么是诗?各种体验如何才能进行比较?什么是价值?也许只有回答这些问题之后,才能进而加以探讨。而所有这些问题都可以归结为对批评的理解,批评是什么呢?瑞恰兹说,批评就是力求辨析经验和进行评价。批评的对象不是作为观照对象的艺术作品本身,而是由关照艺术作品而产生的经验。对于经验的性质缺乏一定的理解,或是缺乏评价和交流的理论学说,批评家便无从着手。瑞恰兹认为当代人的精神平稳受到干扰的情况下,艺术能够拯救我们,比如我们从混乱心态转向组织较好的心态,典型的是通过他人精神的影响,文学艺术则是这些影响得以散播的主要手段,艺术散播的途径是通过交流,通过交流产生的影响是渗透一切的。虽然扩展人类感受力的领域可以通过各种各样的中介来实现,文学艺术则是其中最有力量的,为此瑞恰兹力求把价值判断引入美学和批评,并且主张把描述价值和描述交流作为批评理论的两大支柱。所以文学批评涉及价值及价值描述,涉及交流和描述理论,而经验的性质包含在价值及价值描述之中。

那么什么是诸门艺术的价值?为什么它们值得那些杰出的智者日以继夜殚精竭虑地奉献?在人们倾注心力的研究体系中它们占什么地位?瑞恰兹认为价值问题是现代文艺理论最终极的问题,文学价值是现代文学理论、文学批评的出发点,避免价值方面的考虑,是美学中一个比较严重的缺陷。价值观念与深入文学艺术本质的探索关系密切,一种有根有据的价值理论是批评的必要条件,理解文学艺术的价值理论是批评所需要的,"什么是好的"和

“什么是文学艺术”这两个问题是互为照明的。判断沉稳而且头脑健全的优秀批评家其全部精力花在应用和发挥个人关于价值问题的思想上，他可能运用一些有关道德的思想，但避免以“道德规范”的名义放弃或者排斥他所视为错误或欺人的思想或方法。

理论应该提供说明问题的解释，批评家所发表的意见正是涉及心态，涉及经验。在一个充分的批评说明中，说明的不仅是一个经验的某些方面有价值，而且经验是由于被关照客体的某些特点而产生的。经验艺术记载了我们关于经验的价值所能掌握的最为重要的判断。所有批评所注重的经验，都存在于那些从情况的本质来看是隐秘起来察觉不到的经验之中。有许多经验，我们如果通过内省来审视感觉和表象的实际内容的话，便发现它们大同小异，这些经验杂然纷呈之处在于产生的内隐活动的性质和程度，批评界对经验的这一面常有所忽视。把一首诗界定为艺术家的经验是可行的，但不能把任何单独的经验作为一首诗来看待。我们倒是应该具有或多或少相似的一个经验类别，这个类别中允许存在的变异范围需要进行十分细心的审视。充分琢磨经验的变异范围并且制定一个简要正式的诗篇定义，对于任何一位批评家都是一项有趣而有益的工作。

几乎从科学的美学开始出现时，强调审美经验是一种独特的完整的经验而且能够单独地加以研究的论调一直受到突出重视。“为诗而诗”表明这种经验本身就是一个目的，有着内在价值，而且它的诗意价值便在于这种绝无仅有的内在价值。可是诗歌可能还有一个隐晦价值，即成为某种通向文化或宗教的手段，尽管它的隐晦价值既不是也不能直接确定它作为某种令人满意的想象性经验的诗歌价值。的确有一些诗歌的价值确切又直接地取决于其中包含的隐晦目的。把诗歌经验脱离于它在生活中的地位以及它的隐晦目的，这样就会引起那些真诚地宣扬诗歌经验的人所带有的片面性、狭隘性、不完整性。艺术以比较间接的方式发生着影响，尽

管艺术作品的经验与通过它而得到修正的后来的行为经验之间，未必存在着分辨得出的联系或相似之处。

普通经验与艺术作品引起的经验之间的差异只是由较少的冲动与较多的不得不进行相互协调的冲动构成的经验之间的一般差异的特殊案例。使经验具有价值的并不是有意识的经验的强度，而是追求生活的自由和充实的那种冲动的组织结构。依附经验或随经验同时产生的还有快感，快感在论述价值时有其本身的位置，而且是最重要的一个位置。但不能把快感等同于价值。

交流与上述价值的记述一样也是批评必须依据的一大支柱。人类精神的大部分显著特征是由于它是交流工具而形成的。艺术是交流行为的最高形式，它来源于出类拔萃之辈生命中的某些岁月，并且使之长存于世，一旦我们从交流的角度去认识有关艺术，许多问题迎刃而解。一件艺术作品的源起即创造的时刻以及它成为交流载体在价值理论中占有一个极其重要的地位。诸门艺术都是交流经验，而且产生多数人宜于理解的心态，否则这些心态便只可能为少数人所理解，甚且，诸门艺术也是一个手段，经验藉此而呈现于艺术家的心灵之中，否则这些经验便永远无法产生。关于经验的性质或条件的任何笼统理论都无法影响到经验的价值。因为价值先于一切说明。一切发生的交流表明，处于某些条件下，各自的心灵有着极其相似的经验。交流发生的情况是，一个心灵对它的环境起到的作用足以影响另一个心灵，继而在第二个心灵中出现一种经验，它和第一个心灵中的经验是相像的，而且多少是由前者引起的。一般而论，需要长期的和各种各样的交往，相知有素，生活境况往往不相上下，总之要有共同经验的超常积累，这样人们在缺少特殊的交际才能的情况下才能够进行交流，这种才能表现为有主动性和接受能力。即使具备了这样的才能，在困难的情形下，交流的成功取决于在多大程度上能够利用过去经验方面的相同之处。缺少这样的相同之处，交流是无法进行的。

艺术家通常并非自觉地注重交流，让作品体现、符合并且再现其价值所赖以存在的真确经验才是他文思专注的主要方面。艺术家有时否认他在创作时由于渴望感染别人而受到影响，这并不证明交流不是他的首要目标。运用经验上过去的相似之处，通过它们互为依存的效果而掌握这些要素，这样就构成了言者即主动的交流者的才能。明于辨别，善于会意，能够理顺过去经验的各种成分而又自如清晰地加以再现，掌握无关紧要的个人的琐事和小节，这样就构成了接收者的才能，这些才能也是艺术家所必需的。

艺术家或诗人与常人最大的差异在于：在个人经验的不同成分之间，他能够广泛地、巧妙地、自由地豁然贯通，拥有过去并为我所用，正是这一点成了交流高手、诗人或艺术家的首要特点。然而，不是单纯拥有，而是为我所用，这才是本质所在。如果诗人的过去经验为其所用是诗人的第一个特点，那么第二个特点可称之为他的正常状态。在他的经验并不符合他与进行交流的那些人的经验的情况下，交流就会失败。有些时候艺术的低劣是由于交流存在缺陷，载体不起作用；有些时候则因为所交流的经验没有价值；还有些时候是由于这两层原因。判断与互有出入的读解、歧义，是交流中出现的情况。一首诗的歧义，可能是诗人的或者读者的过错，由于散漫的读解引起的歧义对于批评有着重要意义。

近世的绝大多数诗人都是以典入诗，这类典故成了所有继承文学传统的诗人取材来源中规范正常的一部分。现代诗的用典特性增强了交流的难度。运用典故是诗歌把经验的要求和形式加以利用的最突出的方式，这些要素和形式不是与生俱来的，而是需要专门途径才能获得。而且它所产生的困难仅仅是普遍交流困难的一个特殊例子，对于未来诗歌而言，后者可能有增无减。

为了进行成功的交流，伴随着有效刺激因素的若干冲动必然是交流者所共有的，再则冲动相互修正的一般方式也必然是共同的，这未必是指它们理应是共同的。冲动是一种复杂的心理反应

和情感状态，冲动以刺激为开始，以行为为结束。艺术的价值就在于使人混乱的冲动变得协调有序。在一定限度内，人们冲动的差别可以通过想象力来克服，想象力具有一种把相互干扰、相互冲突、相互独立、相互排斥的冲动加以平衡、使之条理化的力量。而且，只有在共同兴趣被焕发起来的时候，交流才具有传达的便利性和完整性。在瑞恰兹看来，普通人往往不能将冲动有条不紊地条理化，而艺术家则具备这种能力，但普通人可以通过艺术获得此种能力，这就是艺术的价值所在。

在该书中，瑞恰兹在痛斥传统文艺理论的笼统零碎之病的同时，直接把心理学方法引入了文学研究和批评，对由来已久的主观武断的批评传统形成了动摇其根基的挑战。在此意义上，《文学批评原理》可视为心理学批评导论。因为批评家自始至终在对经验、心态作出判断并将价值作为终极理念，所以应该对他所关注的经验的大体心理形态有足够的认识。近代关于“什么是价值”的争论局限在两个问题上，第一是有价值的经验与无价值的经验之间的差别是否可以用心理学的名词加以充分表达；第二是否需要有非心理学性质的某种补充性的便于区别的“伦理”或“道德”的思想。可见心理学方面的知识对于价值的关系犹如戈壁之于撒哈拉沙漠，其愿望是把普普通通的批评论点同系统阐说的心理学衔接起来。可以说几乎所有心理学论题都是在某一要端由批评提出来的。低估诸门艺术的重要性几乎总是由于不了解精神的活动过程而导致的。批评家运用心理分析的方法会对其工作有所助益，而且有助于消除错误想法。

瑞恰兹倾向于把精神设想成一种属于特有的心灵类别的东西，虽然变化无常，却有相当的持续性，它的性能也就是知、情、意。分析那些精神活动，尝试解读一首诗的过程正是由那些活动组成的。这样一种分析乃是批评的首要必备条件，因为迄今为止对批评有所助益的心理学上的区别寥寥无几，批评家的辨识能力未能

尽其所长。

瑞恰兹特别指出，一位优秀的批评家要具备三个条件。首先，他必须是个善于体验的行家，没有怪癖，心态要和他所评判的艺术作品息息相通。其次，他必须能够着眼于不太表面的特点来区别各种经验，即将一种经验与另一种经验区别开来。再则，他必须是个合理判断价值的鉴定者，做到这一点要求他能够排除偏见，在对作品作出评价时避免标语化。

此外，一位批评家应关注事物的价值，否则他的批评就是十足的自传。而且任何值得重视的批评家都对自己提出进一步的要求，要时刻保持神志清明，要有代表性并且反映属于某类并以某种方式演变的一颗心灵中所发生的活动，只有在这样的前提下，他的判断才具有普遍意义。他应该有充分的代表性而且谨慎地力求使反应成为一首诗的价值的有效指数，而不应将自己的偏见或好恶加诸作品的价值判断。批评对艺术作品的经验作科学分析的目的主要是想把一部艺术作品的交流方面与价值方面清楚地区别开来。

因为阐释程序的细节与文字运用联系起来，对艺术作品作出评价是通过语言来实现的，但历来妨碍我们说明以及赏玩诸门艺术的困难在于语言。瑞恰兹认为阅读是大脑通过文学作品对经验中的事物引起幻想，带来感情上的满足。虚构是一种歪曲了的联想。利用虚构，是为了调整我们对实际生活的态度。联想是为了引出态度。他尤其强调必须根据语言的两种用法，进行词义分析，因而瑞恰兹指出理解文艺作品必须进行语义分析。对此，瑞恰兹引出了对语境问题的讨论。

语境问题是语义学研究的核心。一般说来，一个词语的效用随着把它置于其中的其他词语而变化。单独看来十分含糊的词语，放置于一定的语境之中就变得明确了。在一部文艺作品中，通篇文字都是如此，任何成分的效果取决于和它同时出现的其他成

分。把语境的范围从传统的“上下文”意义扩展到最大限度,不仅是其历时性的与我们诠释某个词有关的某个时期中的一切事情,而且是历时性的一组同时复现的事件。而一个词的意义就是语境中没有出现的部分,也就是这个词语顶替的部分。瑞恰兹进一步指出,要指实这个被顶替的部分是困难的,而且有多种选择的可能,因此瑞恰兹认为把一个符号看做只有一个实在意义是一种“迷信”,而且提出,复义是语言能力的必然结果。批评家在进行批评时应该在语境中分析出特定的语言指意。

综上所述,瑞恰兹在该书中讨论的价值问题、交流问题实际上是为了将文学批评科学化。他曾提出:文学批评的有效方法是多种形式的“实用批评”,并提供了一套解释诗歌的基本术语。他在批评领域富有科学精神的方法和影响是使批评从纯粹主观主义走向科学态度的一步。此后的英美文学批评,尤其是新批评派,就是以此为出发点,试图对文学语言的特殊性质作出精确的描述,如燕卜荪的“含混”和布鲁克斯的“悖论”等说。在布鲁克斯和华伦合著的《理解诗歌》中,不少关键性的术语如张力、悖论等等均来源于《文学批评原理》第23章。

丁俊玲

什克洛夫斯基

散文理论 1925,1982年*

维克托·什克洛夫斯基(Viktor Shklovskij 1893—1984),俄罗斯民族作家、文学研究家、美学家。出生于中学数学教师家庭,曾在彼得堡大学历史语言系学习。1914年完成第一本著作《词语的复活》,被视为俄国形式主义诞生的宣言。此后又相继发表了《马雅可夫斯基的〈穿裤子的云〉》(1915),《论诗与玄奇的语言》(1916),《作为手法的艺术》(被艾亨鲍姆称为"形式主义的宣言",1917)。他与一批青年人创办了诗歌语言研究会,反对象征主义的美学原则。这一时期他撰写了《罗扎诺夫》(1921)、《骑士运动》(1923)、《文学与电影》、《散文理论》(1925)、《汉堡记分法》(1923—1928)、《托尔斯泰的小说〈战争与和平〉中的材料与风格》(1928)等大量论著,阐述了他的形式主义理论和基本观点。然而,形式主义文论从20年代上半期起,就受到内部和外部的不断批判。1930年,什克

---

* 维·什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,百花洲文艺出版社1994年版。

洛夫斯基在《给科学上的错误立个纪念碑》一文中被迫承认，形式主义对他而言已经是过去。既而转入历史文学的创作。直到50年代苏联文学的解冻时代，他才重新从事文学评论工作，先后出版了《关于俄国古典作家小说的札记》(1955)、《赞成与反对——陀思妥耶夫斯基札记》(1957)、《列夫·托尔斯泰》(1963)、《迷误的动力——谈情节》(1981)、《关于小说的故事》(1981)、《散文理论》(1982)。他是俄国形式主义的主要代表人物。

这里所选的一书是根据苏联作家出版社1983年版本译出的。它包括使用同一书名，写于不同时期的两部书。第一部初版于1925年，这里的是1929年的再版，由前言和两篇写于不同时期的论文《作为手法的艺术》和《情节编构手法与一般风格手法的联系》组成。内容如下：

一、《作为手法的艺术》

艺术的形式是其本质。“在文学理论中我从事的是内部规律的研究。如以工厂生产来类比的话，则我关心的不是世界棉布市场的形势，不是各托拉斯的政策，而是棉纱的标号及其纺织方法。”文学研究的是文学形式的变化问题。

艺术即形象思维的这条规律将形象思维看做是艺术的主要特征，把艺术的历史看做是形象变化的历史。但实际上，在诗歌创造过程中，形象从一个世纪到另一个世纪，从一个国度到另一个国度，从一个诗人到另一个诗人之间流动，毫无变化。“你原来认为系某个诗人独创的形象，实际上取自别人，而且几乎原封不动。各种诗派的全部工作归根到底都是积累和发现运用与加工词语材料的新手法，而且运用形象的工作较之创造新形象要多得多。形象是现成的，在诗歌里，对形象的回忆大大超过用形象来思维。”形象的变化不是诗的运动的实质。诗的形象与正反排比、比较、重复、

对称、夸张，一切修辞格及一切增加事物实感的方法相同，是用来产生最强印象的多种方法之一。诗的形象只是表面上与作为寓言的形象相似，是诗的语言手段之一。

艺术的主要目的是节省欣赏者的注意力，用最容易的途径将艺术作品中的内容和思想直接传达出来，这也是公认的艺术规律。但这表明持这一观点的人不了解日常语言与诗歌语言的区别。由于生活中的思维的由熟识而产生的自动化，在事物的代数化和自动化过程中，感受的力量得到最大的节约，故日常语言的特征是节省化。而艺术却正是为了克服生活自动化带来的对生活的现象的无视和麻木，去恢复对生活的体验，去感受事物的存在，“为了使石头成其为石头，才存在所谓的艺术。艺术的目的是为了把事物提供为一种可观可见之物，而不是可知可认之物”。艺术的本质在于对事物的制作进行体验，而制成之物并不重要。艺术的手法是将事物“奇异化”的手法，把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法。

艺术中把事物从感受的自动化里引脱出来是通过各种方式实现的。这种艺术的手法是：通过把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间，来延长艺术感受的过程，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长，以达到对事物进行艺术体验的根本目的。这种手法即是艺术中将事物“奇异化”。通过把语言艰深化，使感觉摆脱自动化，在诗歌语言的语音和词汇的构成，词语的位置以及由词语组成的意义结构进行特意的、“人为的”创造，来为欣赏者提供视感，将艺术感觉留住，达到最大的强度和尽可能的持久。事物不是在空间上，而是在不间断的延续中被感受。“诗歌语言是一种困难、艰深化的、障碍重重的语言。”艺术的节奏存在于对一般语言节奏的破坏之中。因为日常语言的节奏是产生自动化的重要因素。诗歌语言的节奏与之不同，诗歌的节奏不是节奏的复杂化，而是打乱日常语言的节奏，这种打乱是无法预测的。