

学术沙龙

“创造性”与“传统”

克里斯特勒

编者按 如何对待“创新”与“传统”，对于近现代中国人一直是一个紧迫而重要的问题。在举国高呼“创新”口号的今天，尤其需要冷静思考二者之间的关系，而创造性概念的历史，为此提供了丰富的参照与深刻的思考基础。下文的作者是研究文艺复兴时期人文主义的著名思想史家克里斯特勒（Paul Oskar Kristeller），原文最初发表在 *Journal of the History of Ideas*, Vol. 44, No. 1. (Jan. - Mar., 1983), pp. 105 - 113，后收入其论文集《文艺复兴时期的思想与艺术》（*Renaissance Thought and the Arts*），张卜天译。

在最近的文学讨论和通俗讨论中，“创造性”（creativity）一词被频繁使用和误用，但却含糊不清，而且缺乏哲学和历史依据。作为专业哲学家，我感到有必要对“创造性”这样一个词或术语进行定义，而作为历史学家，我又对它的历史感兴趣。虽然我不是一个“日常语言”哲学家，但我常常赞成从由标准词典所提供的定义开始。而这一次，我非常惊异地发现，“创造性”一词并没有被收入《牛津英语词典》（*Oxford English Dictionary*）或第五版的《韦伯斯特大学词典》（*Webster's Collegiate Dictionary*）。如果我是一个语言分析家（尤其是英国学派的），那么在我未能在最初查询的词典里找到这个词之后，我本应到此为止，并且得出结论说：既然这个词不存在，那么它必定是无意义的，应当不予理会。幸运的是，我并非语言分析家，而是思想史家，因此我很愿意承认，日常

作者简介 保罗·奥斯卡·克里斯特勒（Paul Oskar Kristeller，1905 - 1999），德裔美籍哲学家、历史学家，主要研究文艺复兴时期的人文主义。

Compact edition, 1971.

Springfield, Mass., 1939, based on the second edition of the *New International Dictionary* (1934).

语言会持续变化,思想家、作家以及其他人都完全可以自由地创造新的语词和短语去表达新的事物和思想。不过令人欣慰的是,我们至少在《新大学词典第七版》(*Seventh New Collegiate Dictionary*)中找到了这个词。这里“创造性”被定义为创造的能力。这一定义是令人满意的,但这样一来我们不禁要推测,这个词是在1934年至1961年之间被接受为一个标准英语词汇的。我们甚至可以再往回追溯几年。大哲学家怀特海(Alfred North Whitehead)在其《形成中的宗教》(*Religion in the Making*, 1927)和重要著作《过程与实在》(*Process and Reality*, 1929)中都使用过“创造性”一词,鉴于《过程与实在》的巨大影响,我们很有理由猜测是怀特海创造了这一术语,或至少是使之广为流传。

虽然“创造性”一词似乎是新近创造出来的,但它源自像“创造的”(creative)和“创造”(to create)这样的其他一些词,这些词有更早的来源和历史,使我们能够更准确地追溯这些词所表达或暗示的观念的来源和历史。为了试图说明这一重要发展的主要特征,我将充分利用重要美学史家、已故的塔塔尔凯维奇(Wladyslaw Tatarkiewicz)的一部近作。

“创造”一词及其同义词和派生词曾在三种不同语境下被用于西方思想中,我们大致可以将其描述为神学的、艺术的和(宽泛地)人的。对于西方思想史的大部分时期来说,创造的能力专属于或主要属于神,仅仅在一种有限或隐喻的意义上才被归于作为人的制造者或艺术家。直到18世纪下半叶,也就是随着浪漫主义运动的初兴,诗人和艺术家才被视为最卓越的创造者(creators),这种观念在整个19世纪变得根深蒂固,一直持续到20世纪。20世纪发生了进一步的变化,它变成了一个流传甚广的信念,即创造的能力并不限于艺术家或作家,而是延伸至更多甚至是一切人类活动领域:我们说科学家、政治家以及其他许多人是创造的(creative),比如我认为,哲学家和学者在从事其工作时也是或可能是创造的。

在研究我们对创造性的理解所涉及的一些概念问题之前,我们需要进一步追溯“创造”(to create)和“创造的”(creative)这两个词的历史。正如在这类研究中通常所做的,我们不得不从希腊语和古希腊哲学开始,因为这是我们哲学方法和术语的最终来源,尽管我们并不否认后来和近代的思潮已经以许多方式改变和突破了古代思想的局限。希腊语里只有一个词指制造和创造(poiein),由于我

Springfield, Mass. 1972, based on the *Third New International Dictionary* of 1961.

W. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas* (Warsaw and the Hague, 1980), chap. 8, 244-65. 另见 Milton C. Nahm, "Creativity in Art," *Dictionary of the History of Ideas*, ed. Philip P. Wiener (New York, 1972), I, 577-89, and Nahm, *The Artist as Creator* (Baltimore, 1956)。应当注意,虽然塔塔尔凯维奇和纳姆(Nahm)都把“创造性”用作他们最近文章的标题,但除了最近的文献以外,这个词并没有出现在他们所引用的文献里。

们今天仍在使用的指代诗人的希腊词 *poietes* 意为制造者，因此，诗人常被视为“创造的”和有灵感的便不足为奇了。另一方面，被柏拉图和后来的哲学家视为世界创造者的神性力量，并不被认为是从无中创造了这个世界，而是给业已存在的无形式质料赋形，因此神性创造者或制造者往往被比作工匠、建筑师或雕塑家。这种类比有时又被颠倒过来，艺术家被认为是从材料中塑造了作品，就像神匠从质料中塑造了宇宙。由于对柏拉图及其新柏拉图主义继承者来说，神匠是把非物质的可理解形式当作原型，把形式赋予了质料，因此有时会有这样一种说法或至少是暗示，完美的人类艺术作品也是艺术家心灵中直接把握的某种非物质原型的物质摹本。

当我们从希腊异教哲学转向拉丁基督教和中世纪思想时，发生了两个值得注意的变化。与希腊语不同，拉丁语有两个词 *creare* 和 *facere* 来表达创造和制造，它们暗示了作为神的制造者与作为人的制造者之间的重要区别。不仅如此，根据《旧约》中关于神的创造的说明，圣奥古斯丁发展出一种为后世所有基督教神学家所遵从的教义，即神不是从一种业已存在的质料中而是从无中创造了世界。从无中创造是专属于神的特权，根据已有材料产生作品的人类艺术家远远不能与神性创造者相比，甚至不如古希腊时期。随着文艺复兴的到来，这种看法开始发生转变，那时艺术家和诗人的成就开始受到更广泛地赞美，人们将“神性”与但丁和米开朗琪罗联系起来。但是说诗人（更不要说艺术家）在创造，这种讲法仍然罕见和异常。我认为在神学传统结束后，尽管是在一种自然主义语境下并且是在不那么严格的意义上，柏格森（Henry Bergson）谈到了生命有机体世界中的“创造进化”（*creative evolution*），怀特海则把创造性用作宇宙创新的普遍原则，这种创造性不仅属于神（神不仅先于这个世界，而且遍布于和注视着这个世界），而且属于世界中的所有天体、生物和社会单元（我希望我正确理解了这位晦涩的大思想家的思想）。

关于我们现在所谓的“创造性”，西方思想中真正的转折点出现在18世纪。诗歌、音乐和视觉艺术第一次被归于美的艺术（*fine arts*），美的艺术成为一门新的学科——美学或艺术哲学——的主题，浪漫主义运动将艺术家的位置擢升到其他所有人之上。“创造的”一词第一次不仅被用于神，而且被用于艺术家，一整套新词汇被发展出来以刻画艺术家及其行为的特征，虽然在古代和文艺复兴思

P.O. Kristeller, "The Modern System of the Arts," *JHI*, XII (1951), 496-527; XIII (1953), 17-46; last reprinted in P.O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton, 1980), 163-227.

想中可以找到某些不完全的或零星的先例。艺术家不再受理性或规则的指导,而是由感受与情绪、直觉与想象来支配。艺术家产生新颖的、原创性的东西,达到最高成就的艺术家是一位天才。这种态度在19世纪无处不在,我们也许会惊奇地发现,那个时代虽然难以相信神从无中创造了世界,但似乎毫无困难地相信人类艺术家能够凭空创造出自己的作品。它是将现代人从所有规则、限制和传统中完全解放出来的更广泛运动的一部分。在艺术中,它在许多情况下导致传统形式和内容的消失,要么导致其他全新的内容和形式,要么导致完全的无序。

如果希望补充一个社会因素(这对于当今的许多人来说似乎是强制性的,即使它与所讨论的问题毫不相关),那么我们也许可以说,艺术家的社会地位在18世纪中叶之后发生了深刻变化。艺术家逐渐失去了曾供养他几个世纪的来自教会和国家、贵族阶层的赞助,发现自己面对着一群不知姓名的、杂乱的、往往没有教养的公众,他常常鄙视公众,要么违心奉承,要么公开藐视,声称赞许和支持艺术家是公众的义务,即使公众无法理解或欣赏艺术家无羁的自我表现的作品。一些在自己的时代未被认可的天才(这在19世纪之前鲜有耳闻)最终使公众和批评家产生了一种愧疚,以至于现如今几乎所有事物都变得可接受了。艺术家从此不必面对或惧怕任何外界的批评,只有当他严肃认真的时候,他的自我批评和来自朋友的批评或许能够指导他。已故的齐尔塞尔(Edgar Zilsel)曾在半个世纪前的两部敏锐著作中揭示和嘲笑过这种对天才的过度崇拜,但这种对新浪漫主义泛滥的有力批判却并没有持久的影响。天才概念在最近几十年里使用不再那么广泛,这也许是因为它无疑是一个“精英”概念,而在我们这样一个平等主义时代,人们声称和相信每一个人都是原创的和创造的,而不仅仅是某些有天资和才能的艺术家才能如此。

平等主义(如果不是出于完全的妒忌)也是在最近几十年愈发普遍地把原创性和创造性的概念运用于除艺术之外的其他人类活动的新近倾向的来源。任何人,只要在自己领域是原创的,制造出某种新颖的东西,都有权被称为创造的。这个词已被特别用于科学家以及显然试图带来某种新颖事物的政治家和改革家,但偶尔也延伸至技术员、管理员、编辑、厨师和时装设计师。我并不是想否认关于这些有用的、值得尊敬的活动和职业的说法,而只是想补充一个谦卑的请求,即不只是哲学家和学者,还有言语诙谐和爱说俏皮话的人,也应当在这笔兴旺的创造性生意中成为股东。如果目前的潮流继续下去,那么创造性将取代能力和智力而

Edgar Zilsel, *Die Genielereligion* (Vienna and Leipzig, 1918); *Die Entstehung des Geniebegriffs* (Tuebingen, 1926).

作为教育和职业的标准，我们可能期待会有衡量和测试创造性的方法，如果这个词一直无法做准确的定义，那么我们可以用不久前智力测验人员所给出的深刻断言来作结：创造性就是由创造力测验所测试的东西。

为了更严肃地讨论问题，我们可以从把创造性定义成产生某种“新颖”事物的能力开始。将这种能力归于人的最明显方式在最近的讨论中常常未被提及（虽然亚里士多德经常提到它），那就是生育另一个人的能力。尽管最近出现了把创造性一词用于其他人类活动领域的倾向，但当前关于它的讨论仍然主要由浪漫主义的艺术创造性观念所主导。这种意义上的创造性是心理学研究的正当主题，尽管艺术作品与其他人类产品在内容和性质上存在显著差异，但也许应当承认，每个人多多少少都是有创造性的，至少是潜在具有。就教育而言同样合理的是，创造性可以主要通过排除胆怯、僵化或惰性障碍而得到鼓励和发展。但认为创造性肯定无法教授，偶尔把创造性用作什么都不去讲授的借口则是一派胡言。

人们常常相信，对创造性和原创性的测试正是艺术家本人在制造作品之前或过程中所体验到的那种感受。旁观者很难确定这种感受，甚至可以怀疑这种主观感受的强度是否准确对应于艺术家作品的创造性和原创性，更不用说艺术品质。在某些情况下，艺术家会大谈自己的原创性和才能，却显示不出有多大的创造性，反之亦然，许多广受赞誉的作品的作者都对自己的感受和努力三缄其口或谦卑低调。我们甚至可以说，在后世的公允评价中，批评家对艺术家及其创造性谈论最起劲的时期并不总是造就最伟大艺术作品的时期，反之亦然。谈论原创性和创造性本身显然并不很具有原创性或创造性（正如谈论一个重要主题本身并不总是重要的），谈论一个东西也并不必然产生出这个东西。也许我们往往会谈论那些我们愿意拥有却并不拥有的东西，至少未到我们希望拥有的那个程度。

判断艺术家创造性和原创性的最好方式就是考察其作品的新颖性和原创性，并由此推断其作者的创造性，就像宇宙的完美性过去被用来证明其造物主的存在性和完美性一样。仔细考察不同时代和地区保存下来的大量艺术、音乐和文学作品可以表明，无论作品质量如何，没有一件艺术品是完全新颖或原创的，也几乎没有一件作品是完全非原创的。我们所拥有的是不同程度的新颖和原创，当然，我们愿意给显示出更高原创性的作品和艺术家以更高评价。甚至最原创的艺术作

有趣的是，伊拉斯谟在《愚人颂》中把愚人说成是财富（Wealth）和新颖（Novelty）的女儿。

我们想起伽利略的说法，科学的高贵在于其方法的明确，而不在于其主题的高贵。见 *Opere*, Edizione Nazionale, ed. A. Favaro, VI (1896), 237 and VII (1897), 246。关于该陈述的历史背景，见 P.O. Kristeller, *Renaissance Thought and Its Sources* (New York, 1979), 286, n. 76。

品也可能是在一种业已确立的体裁——小说、戏剧、诗歌、建筑、绘画、钢琴作品或管弦乐作品——内部所做的新尝试，会与同体裁的其他作品有或多或少的共同特征。它可能至少保留着与各自体裁的样式和语汇相联系的残留痕迹。相反，一件原创性作品的摹本总能有意无意地与原作和其他摹本区分开来，如果一位大师临摹另一位大师的作品，比如鲁本斯(Rubens)临摹提香(Titian)，马奈(Manet)临摹戈雅(Goya)，梵高(Van Gogh)临摹安藤广重(Hiroshige)，那么摹本将会具有自己的原创性和价值，同时仍然是一件摹本。同一位大师也许会画出几幅相同风格或内容一致的作品，或者完全复制同一作品，但其中每一件都是任何画廊乐意拥有的原创性作品，因为该画廊不可能同时拥有所有其他作品。它们之间的微妙差异只有在展览会上并排展出时才能被辨识出来。对艺术作品的诠释也有这两个方面。一场音乐会或戏剧表演相对于作曲家或剧作家的作品而言不是原创的，但就其把作品更完整地实现出来而言，它也可以被视为原创的，它不同于对同一作品的其他诠释。试图理解一部文学作品或抽象思想著作的批评家或学者也是如此，试图将一部文学作品或抽象思想著作译成另一种语言的翻译者也是如此，他也许会使作品的面貌焕然一新。甚至一位作者对另一位作者逐字逐句的引用也会显示出某种见解从一种语境微妙地转变到另一种语境。

换句话说，原创性和新颖性（如果我们把它们当作描述性术语的话）在任何艺术作品中都不会完全存在或完全缺乏，而总是与不同程度的非原创性和模仿混合在一起。如果我们希望把原创性确立为判断艺术品质和卓越性的主要标准，那么我们就必须接受这样一个结果：较高程度的原创性将表明较高程度的卓越性，除非我们愿意把各种程度的卓越性（和原创性）都斥之为“精英主义”，愿意把哪怕原创性最少的作品也看成是人类创造性的受欢迎的表现。后一倾向显见于对“行动绘画”(action painting)以及儿童和精神错乱的人的作品的热情称赞。

在创造性传统（我毫不犹豫地使用这一看似悖谬的短语）中，正如我们所看到的，原创性不仅是一个描述性术语，而且还有备受称赞的价值。我不否认艺术品的卓越性也许在一定程度上可以归因于它的原创性，但即使我们承认原创性是艺术卓越性的一个必要条件（我并不这样认为），我也会强调它并非充分条件（在当前有关这一问题和类似问题的许多讨论中，这一区分常常遭到遗忘）。原创性本身并不能保证艺术作品或者就此而言任何人类产品的卓越性。在艺术领域，有许多相当原创的作品并非特别优秀，也有原创性有限的作品获得了相当高的艺术品质。还有其他一些并非原创性的标准可以用来评价艺术作品的卓越性，在讨论

浪漫主义之前艺术的批判文献和哲学文献经常会建立并强调这些标准。我们可以提及美、形式、风格、模仿自然和先前的艺术作品或模仿可理解的本质、好的鉴赏力、与人的相关性、情感力量、真实性、道德与社会意识、趣味性、实用性、娱乐、技术性以及其他许多特征。我现在无法深入讨论这些标准的准确含义或有效性，也不能深入讨论它们是否以及如何相互结合或与原创性结合。但我希望情况已经越来越清楚，根据哲学和历史的理由，我们不得不承认原创性并不是决定艺术品质的唯一甚至是主要的因素。当我们进入理论创造性或道德创造性的领域时，问题就变得更糟。在科学、学术和哲学领域，任何不同时声称是真的原创性概念都是毫无价值的。维利科夫斯基(Velikowski)的碰撞世界理论也许是原创的，但它与现有的天文学、考古学和历史学的证据相冲突，因此属于科幻领域。希特勒的纳粹主义理论肯定是原创的，但几乎没有人会以此作为侵犯被广泛接受（如果不是普遍接受）的道德、法律和政治原则的借口。

我也不认为艺术家是凭空创造。他显然必须有天资，这种天资来自神、自然或偶然，而分配给所有人的天资是不相等、不公平的。艺术家必须学习那些可被传授且与其手艺相关的技能和技术。应该让他知道前辈认为有用的那些规则，而不必盲目而不加批判地遵循这些规则，应该让他看到最近和往昔的一些杰作，他可以从中获得一种艺术品质的标准，而不必刻意模仿那些不再适合他的时代和自身性格的细节。我们并不知道艺术家具体的工作是如何工作的，尽管我们依据素描和速写本得知画家是如何完成最后作品的。他将利用自己的记忆和知识储备，必须付出无法预计的努力，承担无法预计的风险。仅有意图是不够的，除非能在最后的作品中得到体现，没有哪位艺术家是靠他的意图而不是靠实际工作来判断的。空白的纸或画布会产生一种对空白的恐惧(horror vacui)，而不会产生好的想法。我喜欢那个有关承诺给皇帝作画的日本艺术家的故事。皇帝去艺术家的画室探望，未见到任何速写或素描，于是变得不耐烦，责备画家什么也没做。画家生气了，说自己已经思考这幅作品数月，然后径直走到画架前，当着皇帝的面几分钟一蹴而就。我觉得这个故事听起来比我听到或读到的有关艺术创造性的大多数其他事情都要合理。

换言之，原创性并非艺术作品中的主要因素，也不应当成为艺术家的主要目标。艺术家的目标应当是制作一件好作品，如果成功了，他也将是原创的。

我们现在要面对论题的第二部分——传统（及其与创造性的关系），这时我们面临着更大的困难和复杂情形。在一种显然的意义上，传统并不构成与创造性

的简单对比。只是创造性的拥护者们把传统确立成假想的对手，声称在追求新颖性的过程中，他们使自己和同时代人从传统的重负中解放出来。显然，传统意味着对被认为有价值的现存思想和所有物的保存，但是当我们谈论传统时，我们并不清楚这个传统的内容是什么，甚至在任何给定的情形中都不清楚是只有一种传统，还是有多种传统。此外，至少在我们感兴趣的领域，最近没有出现任何坦率的或有影响力的传统捍卫者，就像捍卫新颖性和创造性那样。谈到传统学术或传统哲学时，人们通常会带着否定和贬损的口气，即使要对传统学术和哲学表达有限的赞许，也不得不小心翼翼地防御。备受尊重的期刊《传统》(*Traditio*)代表着古代和中世纪研究领域的传统学术，但除了本学科的专家之外，几乎没有人注意到它。我必须试着对当前有关传统的一些看法做出简要的澄清和纠正。由于创造性的捍卫者如此反对传统，因此人们不禁会用一种夸张来反驳另一种夸张，并且过分强调传统的价值。我将尽力避免这种诱惑，试图为传统做有限的辩护，主张艺术作品和人类其他活动的卓越性通常并不仅仅因为创造性，而是源于原创性与传统的结合。

从一开始我们就应该意识到，一个完全稳定或僵化、从不容许改变的传统是根本不可能的，也从未存在过。即使是那些非常传统和怪异，以至于被许多人类学家视为标本的原始社会，也只是在相对意义上稳定，并会或多或少发生微妙的改变。社会科学家们常常以为人类社会就本性而言是稳定的，我们必须引入专门的范畴——意识形态或别的什么范畴——才能解释变化。在我看来这种观点是幼稚的，因为它与事实相矛盾，事实是，这些社会由个体组成，个体不断地出生，成长，参与各种活动，最后死去，并被其他个体替代。应当反过来提出问题：变化是自然、社会乃至个体的一般状况，需要专门努力才能维持连续性和（如果你愿意）变化中的传统。人类个体并不容易保持他从青年到老年的风格和同一性，因为他的身体和心灵几乎每一个部分都并非保持不变，家庭、社会群体、部落或者民族将总在变化甚至是解体，除非它能创造出特殊的制度和传统来维持至少某种同一性。一个社会的任何年轻成员都需要学习和获得运作那个社会所必需的知识 and 技能。这一点在所有原始社会都为人所了解和践行。倘若像我们这样一个高度复杂的社会自认为已经非常发达，疏于教给年轻一代那个社会中哪怕一个中等角色所需的基本知识和技能，那么它就为自身的毁灭做好了准备，无论用多么堂皇的口号来为这种疏忽作辩护或找借口。开始写作之前，作家必须懂得自己的语言，了解该语言的文学（如果不是其他语言和文学的话）。他必须熟悉他想采用

的文体形式和规则，无论是想写小说、剧本、诗歌还是随笔，他必须了解先前文学中的某些佳作，才能尽力赶上它们的品质（如果不是去模仿它们的外在特征的话）。音乐家、画家以及其他艺术家也是如此，类似的规则适用于一切人类活动领域。建筑师也必须学习力学原理以保证其建筑物不致坍塌，还要知道其建筑物的实际功能，是公寓还是办公楼，是工厂、博物馆还是教堂。他也许有原创性的想法并会自我表现，但如果其建筑物坍塌了，或者被证明不适合当初建造它的目的，那么原创性和自我表现将不能为他开脱。

每一个艺术分支中不仅有关于艺术作品形式的传统，也有关于主题的传统。几代人的希腊悲剧均以相同的古老神话为题材，几个世纪的中世纪和文艺复兴绘画处理的是同样的宗教主题，但我们并不认为欧里庇得斯（Euripides）在其《伊莱克特拉》（*Electra*）中缺乏原创性，只因为他之前的埃斯库罗斯（Aeschylus）和索福克勒斯（Sophocles）已经处理过这一主题，我们也不认为某幅圣母画像或三博士朝拜画像缺乏原创性或独特价值，只因为相同主题已经被同时代或其他时代的许多画家画过。风景画和静物画也是如此，大量内容相似的作品容许细节和品质有各种变化。艺术家在采用已被人用过的主题时显然没有失去原创性，该主题为公众所熟知和理解，这恰恰促使他用一种新的方式来处理同一主题，在关注细节和细微差别的同时，保持事先确定的主题的大致轮廓不变。在音乐以及其他艺术中，对主题的变奏属于最好的作品之列，而发明新的故事情节并不能保证卓越性甚至是原创性，因为在许多情况下情节很古老，只不过人物的名字变了。

然而，在强调传统在艺术等领域中的价值时，我们也必须强调传统本身并不总是有价值的。在留传下来的各种传统和传统要素中有许多东西并没有什么价值，或者随着情况的改变而失去了价值，从而并不值得保留或复兴。诉诸传统只是对传统中那些被认为有价值的要素而言才是有效的。因此要想保持传统的生命力，只有保持传统中有价值的东西，抛弃坏的或过时的东西，并用新的特征取而代之，这些新特征来自其他源泉或新的传统载体的原创性。我发现这是理解和阐释西方哲学中最受尊重的传统之一柏拉图主义的唯一方式。然而，传统要素在另一方面也是重要的。过去的观念、风格和主题也许会在某个时期或舆论氛围中失去吸引力，但这未必是最终结果，因为它们可能会在另一时间和不同情况下重新变得有效。因此，重要的是把关于过去思想和生产活动的有纪念意义的东西保存在图书馆和博物馆里。它们应当经常被专家们研究（如果你愿意，可以出于古物研究的目的），但它们随时都可能重获新生和重大意义，对一代人来说已死或未知的东

西也许会突然和不经意间变得对下一代重要起来。请允许我以意大利文艺复兴时期为例,多年来我对这一时期作了不少研究。古典文明的遗存,它的文学、哲学、艺术,虽然在中世纪未被人完全遗忘,但在那个时期突然重新获得了一种前所未有的现实性和重要性,对古典榜样的研究、重新解释和有时的误解导向了这样一个时期,它的艺术、文学、科学和哲学因其多产和原创性(如果有什么原因的话)而给我们留下了深刻的印象。我以文艺复兴时期为例来说明创造性并不总是被传统所窒息,绝不能总是通过否定所有传统的价值来肯定自身,而是可以与一部分有价值的传统要素相结合,以产生非常卓越的艺术、文学和抽象思想作品。在思想世界,即科学、哲学和学术的世界,新的想法和见解会层出不穷,但必须对其加以考察和检验,看它们是否与现有的经验证据和理性证据相容,而在私人生活和公共生活中,所有行动,无论有无先例,都应当接受检验和评判,看看是否符合有效的、业已接受的伦理、法律和政治的原则和标准。在所有这些领域,任何值得称赞的成就都需要有原创性和天赋,但它也必须遵守游戏规则,符合我们或愿意或不愿意称为“传统”的过去的一些标准。

感谢 Paul Kuntz 提供的建议和信息。