

西方美学简史

门罗·悦比厄斯利 著

高建平 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

目 录

序 言.....	(员)
第一章 最初的思想.....	(员)
第二章 柏拉图.....	(怨)
艺术与模仿	(员园)
美	(员园)
道德	(圆园)
第三章 亚里士多德	(猿)
悲剧所特有的快感	(猿)
亚里士多德对柏拉图的回应	(猿)
第四章 古典晚期的哲学家们	(源)
希腊化与罗马古典主义	(源)
普罗提诺	(缘)
第五章 中世纪	(远)
圣奥古斯丁	(远)
圣托马斯·阿奎那.....	(苑)
阐释理论	(愿)
第六章 文艺复兴	(怨)
新柏拉图主义	(怨)
绘画理论	(怨)
音乐与诗.....	(员园)
第七章 启蒙运动 笛卡儿的理性主义	(员园)
诗学.....	(员园)
绘画与音乐理论.....	(员园)
走向一个统一的美学.....	(员园)
第八章 启蒙运动 经验主义	(员园)
想象与艺术创造.....	(员园)

趣味问题 :从夏夫茨伯里到休谟	(158)
审美性质 :从荷加兹到艾利森	(159)
第九章 德国唯心主义	(160)
伊曼努尔·康德	(160)
客观唯心主义	(160)
第十章 浪漫主义	(161)
感受的美学	(161)
诸种想象的理论	(161)
叔本华和尼采	(161)
第十一章 艺术家与社会	(161)
为艺术而艺术	(161)
现实主义	(161)
社会责任	(161)
第十二章 当代发展	(161)
克罗齐与形而上学家们	(161)
桑塔耶纳和杜威	(161)
符号学的方法	(161)
马克思列宁主义	(161)
现象学和存在主义	(161)
经验主义	(161)
索 引	(161)
译后记	(161)

员

序 言

考虑到写作这本美学史的目的,我们也许无需在此过于拘泥地为这门学科划定边界。在对这样一个被人们作过多种多样的界定的领域进行思考之时,似乎需要某种程度的宽容。但是,一些初步的区分对我们仍是有帮助的。我们至少可以区别出针对艺术作品提问的所谓三个层次。第一,人们可以针对具体的作品,问具体的问题:“这是弗里吉亚调式的旋律吗?”“《俄狄浦斯王》一剧的逆转在哪里?”回答这些问题显然是批评家,而不是美学家的任务。它们不要求理论的反思,而要求事实的信息与阐释的技巧。然而,甚至在这一层次上,在形成像弗里吉亚调式与逆转这样的概念时就已经预设了一些理论的兴趣与活动:比较与分类开始了。在第二层次上,人们可以问这样的问题:“什么是音乐调式?”“什么是悲剧的基本的或一般的特征?”回答这些问题是文学或音乐理论家,或系统的批评家的任务。这些问题要求一种对音乐或文学的本性,或者这些艺术门类的某些重要特征的研究——理论与解释,分析与归纳。其中有些问题的含义是范围广泛、根本而影响深远的,因此,一些美学家对之感兴趣,将之纳入他们的研究范围之内。在第三层次上,人们可以针对批评本身,针对所使用的术语,针对研究与争论的方法,针对它的潜在假定来提问。这些问题显然从属于哲学美学。当苏格拉底在《大希庇阿斯篇》中问“美”(或美善)意味着什么,或者亚里士多德在他的《诗学》中询问悲剧由于其难以置信而被人们蔑视时可以给予什么样的合理辩护时,哲学的关注就居于中心的地位,变得显而易见。

员

因此,让我们都同意在靠近第二层的中部划一道线,不作结论,不追求精确性,并且,我希望,不作出武断的建议。当自然的某些审美方面具有合理的一般性与根本性时,我们也不将之排除在外。我们避开将会碰到的许多问题,理由是它们有点狭窄,可能应属于文学批评史、音乐批评史,或某些其他的领域,而不是美学;但是,如果其中的一些可

被认为是美学问题,而且某些哲学家也这么认为时,则允许出现例外。

关于术语,我不愿与那些想在“美学”与“艺术哲学”之间保留某种区别的人发生任何争吵。但我发现,短一点的术语非常方便,因此我用它来概括那些某些人放在后一个术语,即艺术哲学之下的东西。我在通行而能胜任的用法中找到了足够的支持——例如《美学与艺术批评杂志》和《英国美学杂志》就是这么用的。

目前有三本英语的美学史:鲍桑葵具有开创性的著作,安斯利(即李步青所翻译的克罗齐《美学》的第二部分,以及吉尔伯特与库恩的内容广泛的著作。这几本书各有其独到之处,它们合在一起,覆盖了很广的范围。它们都有些陈旧了,没有利用许多新近的论述许多重要的哲学家与重要时期的作品,也没有用今天的哲学所发展起来最好的概念与原理去考虑过去。也有几本关于文学批评与批评理论的历史的著作,特别值得注意的是韦勒克,以及维姆萨特(即王逢振)和布鲁克斯(即李瑞林)的很有价值的著作,涉及许多哲学的问题(这里的边界并没有划分得很清楚!)。然而,这些历史著作主要关注专属于文学的特殊问题。

我充分意识到我自身的学术准备不足以进行与我的杰出前辈们类似的研究,当然也就更不足以进行更大范围的研究了。不久以前,托马斯·门罗在一篇向美国美学学会宣读的论文中,谈到了需要美学上的国际主义,并说,希望我们这个学科出现一部真正的世界史的那一天不会很遥远。那远远超出了我的能力范围。但是,尽管本书在规模上很小,我希望各部分间的比例合理,希望读者与我有同样的感觉——认为所评判的观念是最值得回顾和讨论的。

几年前,克莱夫·贝尔在他的小册子《艺术》第一章的开头这样说:“在美学中人们所写出的胡言乱语不可能比其他学科更多,这个学科的文献还不足以使我们这么做。”我像其他人一样感到,为了深入进行更为严格、更为彻底、更为仔细的美学研究,我们应记住,在过去,有时忽视,有时过于沉溺是我们这个学科的命运。但是,在写了这本小史以后,我承认,我已经不再感到克莱夫·贝尔的讽刺从历史上看是公平的,

许多学者对本书手稿的评论对我有极大的帮助(当然,如有错误的话,则不能归咎于他们)。属于芝加哥学术圈的伊利诺伊大学的乔治·迪基(George Dickie)、圣巴巴拉加州大学的亚历山大·西森斯克(Alexander Sissensky)、芝加哥大学的海伦·诺思(Helen North)、布鲁克林学院的约翰·霍斯珀斯(John Hospers)、坦普尔大学的伊斯莎白·莱恩·比厄斯利(Elizabeth Lane Byers)、芝加哥大学的海伦·诺思(Helen North)、斯沃斯莫尔学院的海伦·诺思(Helen North)、斯沃斯莫尔学院的马林伍德·厄本(Martin Woodburn)、坦普尔大学的悉尼·阿克辛(Sydney Axinn)、斯沃斯莫尔学院的塞缪尔·海因斯(Samuel Hynes)、华沙大学的斯蒂芬·穆洛夫斯基(Stephen Mulowski)、布林莫尔学院的乔治·瑞安(George Ryan)教授分别阅读了本书的不同章节,并作了有益的批评。我对当时在斯沃斯莫尔学院工作的詹姆斯·索普(James Thorpe)表示衷心感谢,他细心地核对参考书目和引文,使我(也使读者)免去了许多的错误。我还要感谢纳塔利·皮尔曼(Natalie Pierman)女士为这本书打字,给我提供了极大的帮助。

員

苑

[illegible]

每一章后面都附有专门的书目。书目中的作品顺序与正文中所论述到的美学家的排列顺序大致相当。在一位美学家的几部作品都被引用时,对读者最有用的作品放在最前面。

圆

第一章 最初的思想

虽然我们不能说出人们什么时候开始对艺术进行哲学性的思考,但是,我们可以瞥见完全意义上的美学出现之前也许会有的一些阶段。首先,艺术作品,或者生产它们的活动,必定要(不管是如何模糊地)与其他事物区分开来。分类性的艺术概念必定是以后才出现的,但是,例如讲故事,或唱歌跳舞,等等,必定会根据它们的特性或某种值得注意的价值种类而被认为是属于某种特殊的等级,而这意味着,至少是在有些情况下,艺术对象被人们以某种方式谈论、描述与判断。然后,转向对有趣的关注对象作哲学上反思的心灵,能够找到一系列可以以一种根本的方式进行冥思苦想的现象——并且能够开始提出命题(既包括关于作品本身的,也包括其他围绕着作品的命题),这些命题由于其普遍性与渗透性而可被说成是真正哲学性的。

在美学能够在一定的文化中出现之前,某些对象当然并非必然会被该文化区分开来,以作为专门的审美对象——仅与这种兴趣联系在一起。但是,至少必须存在某种类似审美兴趣的东西,某种专属于某些对象而不是其他对象的东西。艺术哲学无疑很早就与试图思考和澄清这种兴趣的性质有关:询问是什么使得某些对象而不是其他的对象因这种独特的方式而具有价值。

圆

我们也许会怀疑,古埃及人是否达到了这种对审美本身的意识,至少达到这种使哲学的反思成为可能的清晰程度。确实,赫德温·史密斯(赫德温·史密斯)这位最重要的权威学者对此持强烈的怀疑态度。他发现“很难想象”埃及人“具有一种对待艺术的审美的态度”——“所有的证据显示,埃及人对他们的艺术创造的审美吸引力兴趣非常小”。^① 我们这些对他们的圆雕和墙上浮雕的抽象的神圣性质深受感

① 赫德温·史密斯(赫德温·史密斯):《作为文化表现的埃及建筑》(赫德温·史密斯著,商务印书馆1981年版,第100页)。

动的人,也许很难想象他们对这些作品的反应会与我们不同,但是,史密斯教授提供了一些有趣的论点。尽管埃及人欣赏精美的工艺和花朵,但他们的雕塑与绘画很少放在观赏者容易看到的地方,而绝大多数深藏在墓穴黑暗之中。他们将建筑师的职业提高到一个很高的水平,但是,在成千上万的这些大师称赞自己和别人称赞这些大师的铭文中,所称赞的不是他们的作品之美,而是所使用的金属的力量与耐久性,或者丰富与奢华。他们的巨大廊柱,上面覆盖着精巧的浮雕,表明一种将这些特征结合在一起的审美上的困难性的无动于衷,却揭示出一种对保证其耐久性的巨大体积与尺寸的压倒性兴趣——为王室的财富和神性作出永恒的记录。^①

圆

史密斯说:“当他们确实使用‘好的’这个词,或者其他像用作形容词的‘好’时,可被翻译为‘好的’、‘优良的’、‘美的’,但我们必须确定,在什么意义上,埃及人说一物是美的……通常在用于建筑时,它具有‘良好’一词在用来表示材料的性质与处理的彻底性时的意思。”^②“通常”一词显示出一种恰当的谨慎,但这种文明的一般倾向似乎已经足够明显了。埃及人似乎没有将他们对艺术本身的反应与他们的宗教和政治态度区分开来,或者说,他们没有因此意识到艺术呈现出的特殊问题。显然,无论怎么说,他们也不是一个非常具有哲学性的民族。哲学没有从宗教领域分离开来,很少有可被称为宗教哲学的东西。直到大约公元前

① 转引自德温·史密斯:《作为文化表现的埃及建筑》,第 103 页。当奈卜哈佩特雷·门图荷太普(即门图荷太普二世,埃及第十一王朝国王,公元前 1650 年前在世——译者注)决定扩大他的墓室时,新的墙壁覆盖了绝大部分以前神龛上的浮雕,“但是,在埃及人的心目中,首先考虑的是浮雕是否存在,它们是否能被看见的重要性却居于其次”(爱德华·赖特:《埃及的金字塔》,第 103 页)。早在第二或第三王朝,“借助于再现图像而替代的原理被认识到了”,并且,“描绘[死去的人]狩猎、捕鸟,或者视察他的财产的场因此被相信是提供在他死后继续这些活动的手段。同样,描绘收获、屠宰动物、酿酒和烤面包被认为是保证由此生产出来的商品的经常供应”(第 103 页,参照第 104 页)。

艾尔姆加德·沃尔德林(《埃及艺术》,第 103 页)注意到,埃及人显然不关心审美价值(“埃及语言有一个独特的特征,其中没有词用来表示‘艺术’或‘艺术家’。”第 103 页),但是,他说,这个态度在中王朝时期开始改变(见第 104 页)。

② 同上,第 103 页。史密斯教授还引用了一封大都会博物馆的亨利·詹姆斯的信:“一般说来,‘好’这个词根几乎总是指一个对象或人的好的品质,而不是它的审美吸引力。”

公元前440年的被称为“孟斐斯神学”的铭文也是如此,没有什么可被称为艺术哲学。

而另一方面,希腊人则实现了这种区分,尽管他们的区分没有现代人所作的那样清晰。我们不能准确地说,他们在什么时候开始像提出哲学问题那样思考艺术,但是,我们可以对最初的几步作出猜测。鲍桑葵在《美学史》中,从荷马那里引用了一段话,说这是“西方文献所包含的最早的审美判断”。这位被归结为荷马的讲述者说,在赫菲斯托斯所作的阿喀琉斯的盾牌上,“犁后面的土地看上去是黑色的,就像刚刚耕过的一样,尽管它是金子制成的,这是一件无与伦比的作品”^①!现代美学家们可以挑起一场关于这是否真的是一个审美判断的有趣讨论:我们是否应将之只是当作对再现的精确性的赞赏,即一种模仿的绝技——或者它是否是对肥沃的黑土地造型体现及其强烈性,它与金色的犁的区分,以及所有这一切可能具有的在背井离乡的亚该亚战士们心中产生的审美反应。但是,荷马式的赞叹——“这是一件无与伦比的作品”——确实是一个只要西方世界最初真正而明白无误的哲学思辨活动开始为人们所感觉就一定会导致审美质询的句子。

图原

一方面,它将表象与现实,将意象与它所代表之物的关系这一深刻的问题提了出来。由于一幅画与梦和虚幻的知觉等其他一些意象有点相似,有关我们的感性知识合法性的哲学问题就出现了。我们不能确定公元前5世纪时的思想家们关于图像再现的困惑与关于知识的困惑之间联系的确切程度,但是,对模仿的性质的反思似乎曾是在更大的范围内对表象与现实进行区分所提出的问题的意识的一部分。在后来拥有一段重要历史的“摹仿”(μίμησις)及它的一些同源词,似乎就是在公元前5世纪提出的。它被用于对其他声音的模仿,对在戏剧中人的声音与行动的模仿,并且(在希罗多德的书^②中)用于埃及死人的木雕像。“摹拟”(εἰκών)一词在公元前5世纪以前也没有用过,尽管一个较

① 《伊利亚特》卷六第485页;鲍桑葵《美学史》英文版第150页,参见奥德修斯对金钩的描述,《奥德赛》卷八第104—105页。(中译本请参见张今译鲍桑葵一书,商务印书馆,1986年,第150页——译者)

② 希罗多德(约公元前484—前425年),希腊历史学家。这里所说的希罗多德书,指他所著的记载希波战争的史书《历史》。——译者

早的同义词的存在可从公元前 远世纪雕像铭文中用所有格形式(“埃阿斯的”)表示一种省略这一事实中看出。^①有一部埃斯库罗斯所作的早期羊人剧的残篇写到,歌队接近波塞冬的神庙,手持他们自己的画像,大声地对纯粹的逼真性表示惊叹。著名的德谟克利特(约公元前 468 年)的著作残篇中写道,“一个人应该善,或假装是如此”,这里“假装”一词的原文是“*εἰς τὸ φεῖν*”。德谟克利特是第一位创造出与原子的属性相对立的第二属性具有相对性与主体性这一完整理论的哲学家——尽管在他之前,巴门尼德(约公元前 475 年)将他的伟大诗篇的两部分分别命名为“论真理”与“论外观”(或“论意见”)。

图像

希腊文化的第二点发展帮助准备了柏拉图最先开始进行的成熟的美学研究方式。荷马与赫西俄德在死后很长的一段时间里受到人们的极大尊敬与敬畏。诗人与预言家或先知的功能在荷马那里已经得到了区分,但存在着将它们重新结合在一起的永恒诱惑。这是由于诗人与预言家都像神的使者一样,用高调的语言,使人感动与炫惑的词语来说话,具有神秘的魔力。而这两位古代吟游诗人的作品在不止一个层次上被人们全心全意地接受,这些层次在起初无疑没有被明确区分开来。首先它们是历史,或者像伯里克利斯以前的希腊人所希望与需要的那样接近历史。其次,它们提供了道德与宗教品德,勇气与虔诚的意象,而在这个方面,它们被认为是行为指导的合适工具。随着公元前 5 世纪自然哲学的兴起,第三种阐释的方法发展起来了——一种在柏拉图以后还持续了很久方法。它宣布,古代诗人通过象征与寓言表现深刻隐藏着的真理。这些进行寓言化的人中最著名的是兰萨库斯的梅特罗多鲁斯(约公元前 350 年),他认为《伊利亚特》中的人物具有物质的意义,阿伽门农代表着以太,阿喀琉斯是太阳,海伦是大地,得墨忒耳是肝,等等。处于这一切背后的是什么,还不完全清楚,但有一点是清楚的,自然哲学家们也许想要借助于吟游诗人的公认权威来支持他们关于物质世界的自然主义的猜测。

所有这些发展的结果在于给荷马与赫西俄德打上智者与教师的印

① 即在公元前 远世纪雕像铭文中出现了“埃阿斯的”,意指“埃阿斯的(肖像)”。——译者

记,并将诗人的伟大与认识的价值联系起来。那种后来将结出丰硕成果的相反的发展,即对文学是什么和做什么形成更清楚的概念,是从色诺芬尼与赫拉克利特的尖刻的言论开始的。这些言论中的一部分保留了下来,被人们当作最早的西方文学批评的例子来引用。色诺芬尼说:“荷马与赫西俄德将许多如果是人做的话就会引起争论和应受责备的事归结为神,说了他们的许多无法无天的行为,相互偷盗、通奸和欺骗。”这是一条重要的思想线索,得到了人们的赞同——荷马在《伊利亚特》第 6 章中关于神的战争的叙述受到的反对。赫拉克利特以他自己的形而上学为基础来进行批评,提出更为深刻的真理不会仅仅在诗人身上发现:“赫西俄德是绝大多数人的老师,他们确信他知道许多的事情,但他却不能分辨白天与黑夜——它们是同样的。”^①

一些早期的思考也许还涉及第三点——将在公元前 6 世纪得到发展的问题:艺术家创造力的性质与源泉。在荷马和赫西俄德那里,出现了世界及世界秩序起源的兴趣,它随着希腊宗教,例如奥尔弗斯教的改革而发展;并且,尽管对作为创造者的艺术家与神的创造(依照生殖的类比来想象创世)之间进行任何非常细致的类比,无疑还为时尚早,但是,那种绘画与诗歌涉及某种超自然性的观念可以追溯一段很长的历史。希腊神学教导说,诗歌与音乐是神为了他们自己的愉悦而发明的,后来才由奥尔弗斯、利诺斯^②和缪斯这样一些优选的神灵教给人。公元前 6 世纪的德谟克利特带有一点隐喻的味道说(如果是他说的话):“荷马具有一种神的本性,他制造了一个有着多种多样故事的世界。”但是,最古老的诗人自身并没有意识到问题是由他们自身的生产活动决定的。当赫西俄德与荷马呼唤缪斯的帮助时,他们不仅仅是做一种形式上谦让的姿态。确实,他们两人都努力解释道(荷马在《奥德赛》第 8 卷,赫西俄德在他的《神谱》第 1 章),当诗人说话时,在某种意义上是某一位神通过他们说话。有趣的是,赫西俄德的缪斯告诉他说,

① 色诺芬的翻译引自 色诺芬(译)所编的《希腊早期哲学选》(商务印书馆,1984年),第 100 页。赫拉克利特的翻译引自 赫拉克利特(译)《宇宙论残篇》(商务印书馆,1984年),第 100 页。

② 利诺斯(译),希腊神话中的音乐家。——译者

“我们知道怎样将许多虚假的事情说成仿佛它们是真的,但当我们愿意时,我们也知道怎样说真的事情”(开始;怀特[辛]翻译)。巴门尼德在他的诗的一开始便表白,他的哲学是一位女神向他揭示的。而品达显然认真思考了他的理论,即诗人自己的艺术与技巧可以直接对他的作品负责,尽管他的天才与灵感最终是神的礼物。

尽管对各部门艺术的深入研究只是在公元前 5 世纪,即在苏格拉底和智者学派身上看到的一般人文主义运动时才开始,但早期的自然哲学已对这种研究作出了一个重要的贡献。对可观察到的自然的秩序——生长与季节变化的循环过程,物质性事物行动的规律性——以及一个更大的潜在秩序来解释我们观察事物的要求,是形成我们所谓的自然科学的最初动因。幸运的是,毕达哥拉斯及其追随者们(毕达哥拉斯在大约公元前 530 年建立了他的社团)很早就用数学的术语思考自然中的设计,它的潜在可理解性。通过一种重要的经验的发现,通过一些大胆的物理学与天文学思索,以及一种对实用心理学与伦理学的兴趣,毕达哥拉斯学派在柏拉图与苏格拉底之前,比任何人都更加接近于为音乐这门艺术勾画出一一种美学的理论。

这种经验性的发现,似乎没有什么理由去怀疑,是由毕达哥拉斯本人作出的。这就是对绷紧的弦的长度与它们的振动所产生的音高间的关系,或者换句话说,长度的比例与它们相应的音程间的关系的发现——员: 圆八度,猿: 猿五度,猿: 源四度。那种性质差别可能会依赖于数学的比例,并最终为这种比例所控制,对于毕达哥拉斯学派来说是一种深刻的启示,而八度音程(希腊人将之称为“~~和谐~~”[“和谐”和“和声”])似乎尤其重要:因为它涉及奇与偶,单一性与对偶性的对立,并使它们完全地“和谐”。毕达哥拉斯学派将这种思想扩展为一种一般的理论,即物质世界的成分或者就是数,或者是数的模仿。并且他们还设计出一套精密的天文学模式,在其中天体依照它们与地球的距离而发出一种恒定的音调,尽管这种星球的音乐人们不能听到,或者不能在一般情况下听到——也许是由于人们缺乏敏锐的感受力去作出反应,也许是由于这种音乐的恒定性本身落在了意识的阈限之下,就像海浪不再为那些住在岸边的人所注意一样。从这种关于数学在音乐以及自然中的重要性的一般观点出发,毕达哥拉斯学派以一种非常强烈的伦理兴趣

转向增强和在必要时恢复个人灵魂的“和谐”问题上来。照亚里士多塞诺斯^①看来,他们用这种治疗的方式来使用音乐,以使灵魂净化纯洁,就像药品用于身体一样。

很快,这些思想中的一部分显示出包含着某种重要发展的因子,毕达哥拉斯学派无疑对柏拉图产生了可观的影响。但是,柏拉图美学的成熟,作为一个出发点,所需要的不只是我们前面所评述的相当模糊而纤弱的早期思考。从公元前 5 世纪后半叶到公元前 4 世纪,在各种工艺与艺术门类中的理论大师们越来越自觉地开始对他们工作所依据的原理进行思考,并将这些原理写下来。例如,雅典的达芒(约公元前 4 世纪)显然写了毕达哥拉斯式的关于音乐的论文,在论文中,他提出,某种旋律与节奏能够模仿某种类型的性格以及生活的方式。^②另外还有一篇有关音乐的论文是赫尔米翁尼的莱奥斯(约公元前 4 世纪)所作。索福克勒斯写过著名的《论合唱队》一书,其中只有几句话被保存了下来。阿里斯托芬将许多文学批评文字放在他的剧作之中,例如(在《蛙》中和其他一些地方),他谴责欧里庇得斯的令人不快的情节与人物,伴随着他的诗句的音乐,对公民具有不好影响。波利克里托斯^③论述了雕塑中的比例,帕拉修斯^④论述了绘画,阿加沙克斯(约公元前 4 世纪)论述了风景画,阿那克萨哥拉^⑤论述了透视。如果我们相信第欧根尼·拉尔修所抄录的色拉西勒斯(约公元前 4 世纪)所作的一个目录的真实性的话,德谟克利特像其他一些人一样,对太阳底下的一切都感兴趣,写出了《论节奏与和谐》、《论诗》、《论韵文的美》、《关于绘画》、《关于歌曲》,以及一本有着长长名字的书

① 亚里士多塞诺斯(约公元前 4 世纪末),希腊逍遥学派哲学家,音乐理论家。本书第 10 页(边码)提到他,说他是亚里士多德最好的学生之一。——译者

② 雅典的达芒,希腊音乐理论家,据说他曾对年轻时的雅典著名政治家伯里克利产生过重要影响。——译者

③ 波利克里托斯(约公元前 4 世纪晚期),希腊雕塑家,作品有《荷矛者》等。他的理论著作《法则》讨论了理想的比例关系,并提出了人像雕塑的力学平衡概念。——译者

④ 帕拉修斯(约公元前 4 世纪的雅典),古希腊最重要的画家之一,普林尼的《自然史》记载了他与宙克西斯竞赛,看谁能制造更为逼真的幻觉的著名故事。——译者

⑤ 阿那克萨哥拉(约公元前 500 年—约公元前 428 年),希腊自然哲学家,他的著作现今仅存一些残篇。作者在这里认为阿那克萨哥拉论述了透视,这可能源自他著名的关于太阳比伯罗奔尼撒半岛要大一些的论断。——译者

熙

书 目

[illegible]

獭

第二章 柏拉图

从柏拉图对话涉及美学的众多段落中,我们可以猜测到,其中的一些是当时有知识的人所熟悉的话题。不仅仅是雄辩家与史诗吟诵者,而且受过教育的雅典人,想必都介入到有关荷马的真理性与权威性、菲迪亚斯雕塑中美的源泉等论题的辩论之中,他们也许还谈论这样的论题,即在《会饮篇》的结尾处苏格拉底对他的两位醉倒的谈伴所说的,“一个人可以同时具有写作喜剧与悲剧所要求的知识”(《会饮篇》,兰姆[译],英译)。①但是,柏拉图提出的某些问题极有可能是首次得到阐述,并且他确实是首次将之阐述得如此清楚而深入。

无论如何,关于美与艺术柏拉图提出了非常多的正确、必要而且具有启发意义的问题。其中一些是用他的形而上学理论的语言及其相关的假定提出来的,而其他一些则与他的形而上学几乎没有什么关系。不管他的形而上学的说服力如何,这些问题必然会被任何一位美学家所碰到。但是,必须承认,柏拉图的形而上学,不管其最终是真理还是谬误,引导他通向了一个否则的话就会错过的重要的研究思路。

柏拉图不只是提出了好的问题,而且提出了一些有价值的回答,并以一些有说服力的论述思路来支持它。这些思想线索,由于采用了由最初的立场而导致的逻辑结果的推理,因而成为对所有后来的工作极有价值的贡献。注释家们对于它们是否,或者在什么程度上,可被说成是构成了一个体系,构成了一种连贯的艺术哲学,有着不同的意见。我们要在下面对此进行研究,但是,我们将不过分坚持柏拉图思想的统一性,从而忽视这样一个重要的想法,即他也许没有能成功地将其与他的其他观点协调起来。

獭

我不提议在柏拉图的理论与那些也许会归入到独立于柏拉图之外

① 中文译文请参见朱光潜译《柏拉图文艺对话集》(北京:人民文学出版社,1958年),第100页。——译者

的苏格拉底名下的理论之间作出区分。一些对话中所提出的柏拉图式的教义可以有几分把握认为是苏格拉底教给他的,而在美学理论中,情况就变得很不清楚,学者们在这方面的意见分歧很大。我们在这里所需知道的是,有这样一组思想,其中也许有一些来自苏格拉底,但更大的一部分肯定是来自柏拉图自己。提出这些思想的主要对话,绝大部分可分为两组:一、《伊翁篇》、《会饮篇》与《理想国》,这些被认为是柏拉图早期的著作,写于从苏格拉底之死到学园的建立,即大约公元前385至前345年;二、《智者篇》与《法律篇》,写于他的生命的最后几年(从公元前345或前340年到公元前335或前325年);而《斐德罗篇》处于这两者之间,接近于后一组。然而,正如我们将要看到的,在其他对话中,也有重要的段落。尽管在《大希庇阿斯篇》是否为柏拉图所写这一点上,研究权威们有分歧意见,但是,引用它还是可靠的,这是因为,它即使不是柏拉图所作,也非常具有柏拉图式的特点。

艺术与模仿

柏拉图喜欢使他的关键术语按照他的辩证运动而改变意思。这种转换尽管通常有迹可循,却使得确认他的思想的一致性与连贯性变得非常困难。如果苏格拉底在某个对话的某一阶段说,一个集体的所有成员具有某种性质,后来,或者在另一个对话中,又说仅仅某些成员是如此,我们是否应该认为,柏拉图是自相矛盾的,或者改变了想法,或者有意用一种语词上使人困惑的方式呈现一对完美一致的论题?这个问题的出现与他的一些最为重要的术语相关。理解柏拉图美学的另一个严重的危险是由英语词语所造成的,这些词语现在是它们的最现成的翻译。

它们中的第一和最根本的通常被翻译成“艺术”(techné这一术语,这么译当然是可理解的,但它的意义却更接近于“技艺”的术语。τέχνη指具有异乎寻常的专门做某事的技能;它与知道怎样达到一个目的有关。在《智者篇》中,柏拉图通过例证,提供了一个捕鱼技艺的二分法的精巧定义。他将一般技艺区分为“获取性的”(如挣钱)与“生产性”或创造性的(它使过去不存在的事物获得存在)。生产性技艺包括

各种各样的技能,如木工、笛子演奏、“绘画、纺织、刺绣、建筑、造家具”(《理想国》,见孔福德[悦然译]英译)。柏拉图提出了几种对所有这些技艺作进一步划分的方式,例如,划分为人的与神的(《智者篇》)。他没有作出现代美学研究者最期望的区分,即“美的艺术”与实用技艺的区分。但是,他的思想的重要硕果成了最早的覆盖所有“美的艺术”的理论。

他自己的术语并非总是明确的向导。例如,音乐(音乐)可以指音乐,也可以泛指美的艺术,甚至指类似于一般文化的东西。在《会饮篇》(见兰姆英译)中,苏格拉底指出,尽管只有“与音乐与音步有关的东西”通常才被叫做诗,“任何事物从不存在到存在的全部原因在于组合或诗”。但是,他并没有明确地确立如下范畴,即视觉艺术(绘画、雕塑、建筑)、各种形式的文学,以及某种混合的音乐艺术——舞蹈、歌曲、结合了舞蹈与歌曲的“合唱艺术”。当然,我们今天使用“艺术”这个术语通常就是指这个范围的内容。

柏拉图似乎默认更为狭义的艺术与其他工艺的区分。一方面,它们具有特殊的地位,是仅有的理想国中年轻的捍卫者要打交道的工艺。并且,这种区分在柏拉图的一种具有表现力的用法中得到了反映。柏拉图在《法律篇》与《理想国》中说,最高贵的、最包罗万象的工艺,是治国术,即政治的或皇家的“艺术”(《理想国》,见尤息底莫斯篇)。并且,当柏拉图想要给那些提议建立一种对于人来说有价值的社会秩序的立法者所面临的任務作最为生动而有力的描述时,他似乎总是将之与艺术中的一种,如创作悲剧(《法律篇》)、为雕塑着色(《理想国》)、绘画(《法律篇》)与《理想国》来做比较。此外,正是这些艺术,提出了严肃的哲学问题。对于制鞋和建造藏身之所的活动,无需说太多的理由,尽管理想国的设计者们有时受到诱惑,要为他们公民提供太多的奢侈品。但是,戏剧、音乐,以及建筑上的装饰,使柏拉图颇感困惑,因为它们的存在理由不那么简单。

对于所有生产性工艺,有一些共同的东西可说。由于它们,某些新的东西出现了;为了制造它们,物质媒介必须以某种方式操纵、组合或变化;必须有一种相关的技巧,或成套的技巧;并且,必须有一种知识——例如,音乐家是一种“知道声音能够或不能够混合的艺术”的人

猿

(《智者篇》^① 制造孔福德英译)。但是,理智的生产物还具有一种目标,或者服从一个计划,它自始至终对工匠起指导作用。因此,在一个非常广泛的意义上,所有的生产都是“模仿”。

这里,我们接触到了柏拉图美学的第二个关键术语——这个术语不可避免地会给解释者带来许多麻烦,而柏拉图自己,尽管有时花费很多精力想要说清楚,却远没有留下一个令人满意的答案。正如我们将要看到的,对于柏拉图来说,重要的是艺术在某种意义上说是模仿的,而其他的工艺则不是。但是,要想把握这一重要而难以捉摸的概念(或一组概念),我们最好从柏拉图对这个词的最广泛的使用开始。这是因为,从这个意义上讲,它是柏拉图全部哲学的核心。所存在的并不仅仅只有摹仿这个词,其他三个词也经常被当作接近于“摹仿”的同义词,甚至语法上的同位语来使用,它们分别是:εἰκόνω (模仿、摹仿)、εἰκασίω (模仿、摹仿)、εἰκάζω (模仿、摹仿)。这些术语所表示的关系,即图像(εἰκόνω)与它的原型间的关系,在他的作品中随处可见。不仅是物体为它们的画像所模仿,而且本质为名称所模仿(《克拉底鲁篇》^② 模仿、摹仿,现实为思想所模仿,永恒为时间所模仿(《蒂迈欧篇》^③ 模仿、摹仿)。音乐家模仿神性的和谐,善人模仿德行,聪明的立法者模仿至善的形式以建构自己的城邦,神(或者“德米奥吉”^④)模仿了范式(εἰκόνω)以建造混合的世界。于是,泰尔泰德在《智者篇》(《智者篇》)中明智地说这个术语“包括了非常多的含义”。

考虑到这种多样性,我们使用任何英语单词来翻译“εἰκόνω”(摹仿)或与它相关联的术语,都注定会引起人们的误解,因为没有英语单词能够用于同样不受限制的意思。将之理解为“再现”(εἰκόνω)是一个选择,因为这个词有几个含义:参议员“代表”(εἰκόνω)他的选民,画像“再现”(εἰκόνω)对象,商标“表示”(εἰκόνω)产品。εἰκόνω(摹仿)也许有拷贝、以对象为模型的意思,这通过 εἰκόνω(再现)而呈现出来——甚至参议员,当真正具有 εἰκόνω(代表性)时,也可被说成在投票时反映了那些将他选出来的人的意愿。我采用通常的

① 德米奥吉(Δημιουργός, 创造者),古希腊哲学中的创造者形象。在柏拉图的《蒂迈欧篇》中,德米奥吉是一个按照理想的活的生物的原型来创造世界的灵魂和身体的神。——译者

术语“模仿”(摹仿)来表示柏拉图的摹仿(摹仿),但通过说它被用于一种接近于多种多样的意义的“再现”(再现)而避免对它的误解。并且,在最广泛的意义上,所有的生产性的工艺或者制造,都与再现有关。在《理想国》的最后一卷中有一段奇特的话,柏拉图在那里将床的“范式”(范式)说成是某种“存在于事物本性之中,并且我设想,只能被描述为神的手艺的产物”(缘缘孔福德英译)。但是,神制造了范式的说法很难与柏拉图的形而上学的其他部分相符:(如果这样的话)它们怎样才能是永恒的?除非存在着“超范式”(泽泽),或者其他类型的范式,神可以以此为模特,否则,这样的制作怎么能成为模仿呢?

在这个意义上,一个对象的范式是该对象的基本本性,它是对象的功能,如果能完美地实现该功能的话,也是对象的理想状态(见《理想国》缘缘-缘苑)。例如,让我们设想一把家用的刀。所有的刀,或者所有的同一类型的刀,其共有的功能具有一种(作为理想的原型的)本体论的地位。这种功能照柏拉图看来完全独立于物理的刀本身的存在、非存在,或者变化。刀的永恒的、不变的、完美的理想范式,绝不能完整地体现在物理的刀上。但只要造刀的人造了一把可以或者很好地实现其功能的刀,他就是受到了对其功能的某种概念上的把握的引导,从而受到刀的范式的指导。从这个意义上讲,实际的刀模仿了它的原型(这才是“真正的”刀),而且,在同样的意义上,画了一幅刀的速写的画家模仿了该物理对象。换句话说,物理的刀也许会被说成是一个理想的刀的图像(缘缘),而绘画则是物理的刀的图像。

猿猿

在坚持不懈地探究智者们所具有的特殊技艺(如果真有这样的技艺的话)的过程中,柏拉图(在《智者篇》中)对一般生产性技艺中的不同产品作了进一步的区分。这些区分中的第一种是引进了一个较狭义的“模仿”,它离一种艺术理论近了一步。存在着(员实际对象的生产——神所生产的植物与元素,以及(圆“图像”(缘缘)的生产——神所生产的反思与梦;人所生产的图画(《智者篇》缘苑)。生产图像的工艺是严格意义上的“模仿的工艺”。从这个意义上讲,一所房子不是一个模仿,尽管房子的照片是模仿:“那么,我们人的艺术又是什么呢?难道我们不能说,在建造时,生产了一所实际的房子,而在画它时,却生产了一所不

同类型的房子,仿佛它是为醒着的眼睛所作的人造的梦?”(《智者篇》
~~圆~~孔福德英译)因此,让我们在不是所有的生产而只是部分的生产
是模仿这个意义上来理解“模仿”这个词。

这里,对于图像或者模仿的观念来说,至关重要的是,它比原型缺
少点什么;如果图像是完善的——“在每一点上都表现了完全的”对象
的现实——它就“将不再是一个图像”,而是同一事物的另一个实例
(《克拉底鲁篇》~~源~~乔伊特~~先~~英译)。当一位制刀的人复制另一
人所制的刀,他所造的就不是一个图像,而是另一把刀,他也许有点间
接,但仍是真正的为刀的范式所引导。但是,一幅刀的图画缺乏实际的
刀所具有的重量、锋利性和坚硬度——它是一个有缺失的对象(~~煤~~
~~皂~~选择)。它既真也不真,既是在,也是非在(《智者篇》~~圆~~原译)。由于它
失去了重要特性,它比起它的原型来具有低一等的现实性。并且,在柏
拉图全部的形而上学中,这一点都得到了坚持:实际的刀没有理想的刀
那么真实,时间没有永恒那么真实,一个历史上的城邦政府没有理想的
正义那么真实。

因此,“模仿的艺术”可以产生两类事物:(~~圆~~模仿者可以尽可能准
确地再造模型的实际性质,其真正的尺寸、比例与色彩;在这种情况下,
它生产一个真正的相似物(~~薄~~原译)(《智者篇》~~圆~~原译)。(圆模仿者可以拷
贝对象在从某个视点观察时看上去的样子;在这种情况下,他生产出了
一个外在的相似性,或者一种外观(~~袁~~原译)(《智者篇》~~圆~~原译)。在事
物看上去与它们实际的样子一致的情况下,它们有时看上去相吻合,但
是,画家、雕塑家,以及建筑师发现在许多情况下它们不相吻合:如果神
庙的柱子上下一样粗时,它们看上去就不会一样粗;要想看上去一样
粗,顶上就必须粗一些。某种程度的故意扭曲通常是造成相似的过程
的一部分。并且,不管模仿者在用物理工具(如刻刀),还是用他自己的
身体(爱利亚的陌生人称之为拟态)来模仿之时都是如此。

现在我们有了一个更为狭义的“模仿”供选择:欺骗性的外观的制
造。在《蒂迈欧篇》中,当诗人被轻蔑地称为“一伙模仿者”时(~~灵~~原译),
所指的无疑就是这个意思。并且,在《理想国》第十章中对画家的攻击,似
乎也是用同样的方式为这个术语加以限制:画家不是按照实际的样子,
而是按照“显示出来的样子”来模仿木匠的床(~~缘~~原译)——像在从一个视

点看时看上去的样子。因此,他的画没有蓝图或图表那样真实,除了表面的相似性以外,不能用于记录和传达床的实际结构。外观是虚幻的,它们不仅是真实,而且甚至是现实的错误再现或虚假模仿。这是为什么一座房子的画是“为醒着的眼睛所作的人造的梦”——它与实际的梦和错觉属于同一类,都是虚假的表象——的原因。

对于柏拉图来说,这些思考表示了另一个重要的区分,他在记述苏格拉底与智者学派的论战时,鲜明地使用了这种区分。幻觉主义的画家或建筑师存有使事物看上去与它们实际的样子不同的目的:他努力使它们看上去更好,以便取悦于观赏者。他实际上在愉悦与真理之间作出了选择。但是,他在这方面使自己与某些以解决外观而不是实际问题为自己职业的人联系在一起了,使事物似乎比实际上更好是夸饰它们。在《高尔吉亚篇》中,柏拉图区分了四种伪工艺,或“夸饰的艺术”,并将它们与真正的工艺进行了对比:体操产生健康,化妆产生健康的错觉,医药表明什么是对我们好的,而厨艺则只是产生尝上去好的味道;存在着真正正义的立法,也存在着诡辩论,即伪装出来的正义;存在着正义的行政管理,也存在着修辞,即前者的代用品(《高尔吉亚篇》源猿-源缘)。

獭

讨论到此,不可避免地要会产生一些结论。无疑,化妆专家想必会有某种柏拉图称之为“真的意见”的东西——即某些经验性的信息——从而获得行业上的成功,但是,他没有柏拉图意义上的知识(源猿-源缘)。至少,他没有那种被那些不加区分的人所认为具有的知识,因为他并非真的知道怎样产生健康,而只是造成健康的样子。他并非有一种工艺,而只有一种诀窍(源猿-源缘)。因此,鉴别伪工艺的一条标准是它不像木匠或造船者那样以知识为基础(《尤息底莫斯篇》源缘)。第二条标准与第一条紧密联系在一起:伪手艺人自身对他所做的事没有一个非常清晰的思想,不可能对他的方法给予理性的说明(《高尔吉亚篇》源猿-源缘)。

但是,难道音乐家、画家和作家不是正好处于同样的处境吗?不管怎样,画家所从事的是造出欺骗性外观,而音乐家也许主要是诗人的同谋,将诗人的词配上音乐,使唱歌的人假装具有他实际上并不具有的激情。但是,诗人的罪无疑最大。在《理想国》靠近结尾处那简短却锐利的对悲剧诗人(包括荷马)的指控中(缘愿-缘园),柏拉图似乎否认他们

具有任何真正的知识(《斐德罗篇》)。尽管他们的危险性恰恰在于许多人会以为他们确实知道他们在说什么。如果他们真的知道怎样造船和指挥军队,他们就会自己做这些有用的事情,而不是描写别人做这些事情;如果他们知道一种好的生活或一个好的城邦的本性,他们就会对公民和政府施加某些好的影响。缺少任何哲学的把握,并且为取悦于无知的大众,并赢得他们的赞赏的欲望所驱动,诗人甚至没有真的意见(《斐德罗篇》)。“那么,我们可以下一个结论,自从荷马以来的所有诗人之所以成为诗人,都由于再现不管什么样的人物的外貌,包括任何种类的人的优秀之处,对于现实却没有把握”(《斐德罗篇》)。因此形成了他们在《斐德罗篇》中的低下的地位。那些曾注视过真正存在物的新到的灵魂,处于不同等级的遗忘之中,可分为九等。苏格拉底说,“最适于安放诗人或其他模仿艺术家的地方是第六[等]”(《斐德罗篇》)(柏拉图《斐德罗篇》,王德毅译)。

同样的结论也许可以从对诗人工作方式的考虑中得出。当他写作时,他“失去理智”(《伊翁篇》)。——并因而在表示各种各样的人时“与自身相抵触”(《法律篇》)(柏拉图《伊翁篇》,王德毅译)。他使用了灵魂的非理性的部分,在一种疯狂的状态下工作。柏拉图关于诗人的精神状态的话常常是夸大其词或具有反讽意味,或者说盘旋在反讽的边缘(如将诗人说成“仿佛是我们的父亲,我们的智慧的引导者”(《吕锡篇》)(柏拉图《吕锡篇》,王德毅译)。将这些话拼合在一起,以形成他的学说,是一件不容易的事。当适合于他的目的之时,他就抨击诗人的非理性,说他们用某种“天才和灵感”来作诗,甚至不知道他们所说的话的意义(《申辩篇》)(柏拉图《申辩篇》,王德毅译);但是,正如我们后面将看到的,这同一思想线索很容易转化成这样一个想法,即诗人的非理性也许不是低于,而是高于理性本身。

无论如何,这一现有的思想线索的结论是对艺术真理性的一般性否定。苏格拉底提出(《伊翁篇》),史诗吟诵者伊翁能够吟诵荷马,却不能吟诵其他的诗人,这是因为他吟诵时是不需要“艺术或知识”的。如果他具有某种一般性的原理或方法,他就也能吟诵赫西俄德,但是,他的阐释依赖于使自身进入到一种特殊的被激发的状态之中,这时他能够最有效地慷慨陈词、装模作样,而对他所说的任何事物都没有真正的知识。也许,摹仿(《伊翁篇》)根本就不是一门艺术,而是“一种戏剧

形式,不可认真对待”(《理想国》,见曹孔福德英译)。

这时,我们得到了一个颇为自相矛盾的结论。我们试图将音乐、绘画和诗等艺术放在一个更大的框架之中,将它们理解为一种特殊的手艺,具有自身的目的与方法。但现在,它们似乎根本就不是艺术,而是伪艺术。这也许是言过其实;我们也许会说)画家不仅假装要实践一门艺术,而且实践一门存在于假装之中的艺术,亦即使事物像某种东西,却不是那种东西。即使如此,这种控告从艺术的认识方面而言也是严厉的:正如苏格拉底在《理想国》中所说,艺术与实际隔着一层,而与真实隔着两层——这种真实是超验的范式(云),它们处于实际之后(缘)。根据柏拉图的区分线(缘)所表达的,认识有四个层次,而艺术属于最低的一层(缘)。^①

美

现在让我们转向许多艺术作品所拥有的另一种性质,其他的对象,包括自然,也具有这种性质(《理想国》)。这就是美(美)的性质。单个的事物——雕像、人、马——以变幻莫测的方式展现这种性质:有些比其他更美,有些过一段时间就失去了美,有些对一个人美而对另一个人不美(《理想国》)。但是,在这世界上许多具体事物的变化着的美之外,必定还有一个大美(大美)出现在所有它们之中(《会饮篇》)、《斐多篇》、《斐德罗篇》)。这是本质的大美的范式,是绝对的大美,它不是供眼睛去看,而是“只被心灵”在概念上把握(《斐多篇》)。

柏拉图相信必定存在着单一而超越的大美范式的理由,与他相信其他的范式,如正义的范式的理由是一样的,尽管在《斐德罗篇》中,大美被说成是更容易通过感性的图像而接近(缘)。同样一个术语如果可以用于许多的个体之中,就必定存在着一个它们所共有的共相。如果一个对象改变了,那么这一改变最好被理解为失去或获得了其本

源

^① 这里的四个层次是指:作为神的模仿对象的“超范式”;作为神的作品或工匠模仿对象的“范式”;作为工匠的作品或艺术家模仿对象的实际制成品;艺术家的作品。——译者

身不会改变的抽象的性质。如果不同事物间的差异能够体现不同完善程度的大美,那么,我们必定能构想完美或完满的大美,这是理想的极限点,它不能在这个世界的条件下,在任何具体的对象身上发现。“现在,一个人如果相信美的事物存在,大美本身却不存在,不能跟随一个向导带领他达到对大美的知识,那么,他难道不是生活在梦里吗?”(《理想国》~~源~~孔福德英译)

带领我们到达关于真正大美的知识的向导,本质上是带领我们回到一个我们已经忘却的家园。这是柏拉图(或者苏格拉底)关于回忆(或回忆录)的学说。“正如我们所说,现在美在这些景象中闪烁,在这下面的世界中,我们用最清晰的感官来领会它,清晰而辉煌”(《斐德罗篇》~~源~~哈克福思英译)。在出生的震惊中,我们曾注视这种范式的灵魂中的这种记忆被压抑了。但是,它是能够被回忆的,并且这种回忆构成了真的知识。“这个世界的美”使我们回忆起“真正的美”(《斐德罗篇》~~源~~莫)。问题在于,艺术家在这一回忆的过程中所扮演的角色是什么?

在不同的对话中,柏拉图似乎想到了存在着两种回到范式的途径。也许,它们是互补的。也许,我们在这里援引柏兰特·罗素关于“描述的知识”与“熟识的知识”间的区分是有益的。通过前两节所描述的辩证的论证,我们可以相信,理想的大美范式存在或生存于一个不同于经验世界的王国之中,并且是与像正义那样的伦理理想,像数字和完美的平等的数学实体同类的存在物。但是,这种概念知识仍是抽象与超脱的。但只要有可能,而我们的灵魂还存在于我们的肉体之中,我们就仍缺乏并需要一条带领我们回到对大美的直接领悟的路径;只有这样,我们内心的神性的爱(~~源~~)才能得到满足。

这正是《会饮篇》的主题,特别是曼提尼亚的第俄提玛的话:我们能够从身体的美发展到心灵的美,再到制度、法律和科学的美本身(~~源~~——最后,到“全面、纯粹而不混杂的本质美”(~~源~~莫兰姆英译)。可以这么说,我们从稀释了的形式开始学会爱美——男人或女人的肉体美——只是为了获得趣味,或者发展知觉能力以更清楚地辨识美,我们能够进而接近更高和更好的美——带着承诺,或至少带着希望,可以重新看到大美本身。

奇怪的是,第俄提玛和苏格拉底在这个大美的重新觉醒过程中都

没有提到艺术的作用,尽管离这么做只有一步之遥,他们的这一停步不前并没有阻止《会饮篇》诱使直到今天为止的大批读者强加进这个意思。正如柏拉图显然所做的那样,只要我们承认悦耳的音调与绘画可以是美的,其中某些具有高度的美,那么,作为大地上器具的一部分,它们在一定程度上体现、参与,并因而揭示与展现了大美范式。如果我们借助于它们而更好地熟悉这种范式,那么,它们就在这一程度上给予我们至少一种范式的知识,或帮助我们获得这种知识。确实,在前面所引述的柏拉图将艺术归入制作外表的范畴的《智者篇》段落中,他说艺术家“不顾真理,实际上是不让他们所制作的图像显示真正的比例,而是让它们显得美”(郭志凯、孔福德英译)——例如,他们扭曲石柱的实际形状以适应视觉效果。“显得美”与“是美的”之间存在区别吗?一位艺术家扭曲形体以使它“显得美”也许应从柏拉图那里得到比他早先所得到的更好的对待,这是因为他所做的是在可见(或可听)事物中体现最高程度的大美范式。他是美的事物的模仿者。

并且,从这个观点出发,他可被说成是一切创造者中最伟大的一个,即德米奥吉,他将世界安排成这个样子。在《会饮篇》中一些幻想更为丰富、辞藻更为华丽的段落中,他讲了一些过分夸张的东西,我们也许对此不必过于认真对待。但它们仍代表着柏拉图的一些想法。例如,阿伽通说,爱(狄奥提玛)发明了艺术,包括那些产生美的艺术(《会饮篇》1102d),并且确实“神依照一种对奇妙事物的爱而谋划了这个世界”(郭志凯、孔福德英译)。

如果艺术能够将美带到这个世界中来的话,那么,什么是美呢?这是柏拉图没有彻底处理的一个问题。他的两次主要的尝试是在《大希庇阿斯篇》与《斐利布篇》中做出的,其中有许多问题没有回答。在前一篇中,他主要关注的是各种为美下定义的尝试,并对之进行了分析,显示出它们行不通。苏格拉底说道,由于他“对某些事物挑剔,说它们是丑的,而称赞其他的事物是美的”,问题就出现了,人们——仿佛苏格拉底也需要一个苏格拉底似的!——就会问道,“请你告诉我,苏格拉底,你是怎样知道,什么样的东西是美的和丑的?……你能告诉我美是什么吗?”(郭志凯、孔福德英译)。苏格拉底(常常)很难使他的谈话者理解到,他并不是想知道什么是美的,而是想知道美是什么。我们

还必须记住,美是在一些语境中,有着比“美”更广泛的含义,包括适宜与相称——色诺芬在他的《回忆录》(附增)中甚至让苏格拉底宣称,如果一个对象很好地实现了它的功能的话,它就是美的。但是,苏格拉底在《大希庇阿斯篇》中,并且在《斐利布篇》中更为明白地在一种非常接近现代美学家们所感兴趣的意义上考察了美。美的功能主义的概念,即认为成功地制作出的汤罐是美的汤罐的概念,遭到了拒斥;正如赫拉克勒斯所说,最美的猿猴毕竟没有人美。各种各样的建议提出了,又被否定了,尽管在那种美在于有益,在于通过听与视而获得的快乐的思想中可获得部分的真理,但对话最后还是没有结论;也许,美是“有益的快感”(《大希庇阿斯篇》)。参见《高尔吉亚篇》。

在《斐利布篇》中,柏拉图想说出什么类型的东西是美的,即美的事物具有哪些共同的基本属性,他想,没有这些,就不可能是美的。他确信这些性质与美紧密相关,是范式体现在具体的个别之中成为可能的条件——但是他不愿意说这些性质定义了美,或构成对美的分析。他的意思可能是,美本身是一种单一的性质,根本不可能对之进行分析。

如果我们看一些复杂美的事物的典型例子,例如从人到庙宇,会有什么发现呢?它们展现了某种部分与部分间关系的理想的比例;并且在建筑庙宇时,确实需要精确的数学上的度以确保其具有这些比例(参见《蒂迈欧篇》)。参见《政治篇》。我们发现部分间相互呼应,构成一种平衡或对立,给予整体一种动中之静和自满自足。简言之,我们发现“度(与比例)的性质总是……构成美与优秀”(《斐利布篇》)。因此,在《斐利布篇》的结尾处为各种善的等级列一个表时,美被放在一个高的位置。在第一等级,苏格拉底提到的是“合于度的或合适的”,第二等级是“合比例的与美的,以及完善的与令人满意的”(参见)。这一做出区分的段落是柏拉图所著述的与伦理有关的文字中最艰涩和混杂的部分之一,至少他似乎在澄清这些区分与关系方面花了太少的精力。但显然,他想到,度和对称同美紧密地联系在一起,并且对美来说至关重要——至少在复杂的事物中是如此(参见《智者篇》)。那里提到,畸型就是缺乏比例)。

但是,在简单的事物中也有美——即感觉经验的基本的性质。“平滑而清晰可听到的,传达单一系列的纯粹音符的声音,不是相对于其他

某物,而是由于其自身而美”(《斐利布篇》^①)。色彩的情况也类似:纯粹白色的美不是由于它宏大的尺度,而是由于它在“所有白的事物中是最纯粹的,也是最精美的”(《斐利布篇》)。此外,简单的几何形体——“某种直线的,或者圆形的,其表面或实体是用车床或木匠的圆规或直尺按照直线与圆而生产出来的某种东西”(《斐利布篇》)——也绝对而永恒地是美的。

那么,所有这些事物,纯粹的音调或色彩、直线或有规则的多面体、阿伽通或阿尔西比亚得斯的脸蛋和身材、希腊的双耳杯或庙宇之间的共同之处在哪里?它们具有整一、规则、单纯性(不管是否运用在复杂性之上),某种《蒂迈欧篇》中的德米奥吉所使用的类似“同一”原则的东西。正是这些给予它们以理想的品格,使它们与“一”而不是“多”联系起来,并且,或者构成,或者更有可能的是支持和支撑它们的美。

如果我们现在从这一新的观点重新考虑艺术家及其创造力,那种幻觉的编织者所具有的突出的非理性就显得像是一种更高的智慧,他的疯狂被当成了某种接近神性的灵感的東西。在《伊翁篇》中,这一提议被放在这样一个反讽的语境之中,以至于我们从对话本身不能肯定苏格拉底在对伊翁说下面一段话时是否是认真严肃的,他说自己无疑具有一种“灵感”的禀赋,受一种“神性的力量”所驱动,就像磁铁移动铁块一样(《伊翁篇》)。“所有好的史诗诗人诵讲这些好的诗篇,都不是来自艺术[技巧],而是由于灵感与着迷,好的抒情诗人也是如此”(《伊翁篇》)。苏格拉底在《申辩篇》中将之称为“一种天才与灵感”(《申辩篇》),但这仍可能是反讽。但是,在《斐德罗篇》中就严肃得多,关于灵感理论的经典论述就在于此。苏格拉底区分出的第三种“着迷与疯狂”(《斐德罗篇》)的源泉是缪斯。

源

它凭附到一个温柔贞洁的心灵,感发它,引它到兴高采烈神飞色舞的境界……若是没有这种诗神的迷狂,无论谁去敲诗歌的门,他和他的作品都永远站在诗歌的门外,尽管他自己妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人。他的神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。(《斐德罗篇》,哈克福思英译)^①

^① 这段话的中译文引自朱光潜译《柏拉图文艺对话集》(北京:人民文学出版社,1963年),第145页。——译者

有时,在精神病患者的真疯狂与也许是史诗吟诵者的疯狂,即实际上受灵感启示的人表面上的放纵之间作出区分是困难的。后一种人,如哲学家,只是看上去疯狂,而实际上是在看到真正的美之时的狂喜与晕眩(穆勒语)。但是,柏拉图在这里似乎向我们确证区别是存在的;艺术家也许会有他自己的对理想美本性的洞察,尽管将之带到地上并使之立于此地的努力要求一种启示的状态,在其中他并不完全知道他所要做的事,而是被诗意地或习惯地称之为缪斯的创造力所把握并与之相适应。因此,甚至当诗人(预言者也是如此)没有他所做的事的知识之时(《曼诺篇》),甚至当诗人(预言者也是如此)没有他所做的事的知识之时(《曼诺篇》),他也能说出一些有价值的话(参见《法律篇》)。

在这里,存在着一个协调这些关于灵感的思想与关于美的思想的有趣的问题。由于通过度与比例来创造秩序和对称,似乎一个冷静和理性的活动——建造帕台农神庙的建筑师当然必须时刻知道他在做什么——并且这也是它能令人信服地与德行联系在一起的原因(特别是柏拉图在亚里士多德之前所提出的,当这被构想为操作中的一个手段之时)。但是,诗人的创造性狂热却似乎具有完全不同的本性。存在着将这些观点结合在一起的两种尝试,尽管两者都不完全成功。更为极端的人会说,在所有柏拉图关于艺术的论述中,都隐含着一种对两种类型艺术的根本上的区分。美与度一般是在与视觉艺术有关的场合论述的;当他谈到诗的时候,就引入了迷狂与灵感。在这里,柏拉图的态度中有一个区分。也许这第二个,影响较小的提议似乎更有道理:尽管不同的艺术(例如从建筑师到史诗吟诵者的艺术)也许会要求或多或少的有意识的计算,尽管分析一件已经完成了的艺术作品的美也许会要求理性的思考,但当美以其种感性形式被捕捉之时,某种对创造性的爱(穆勒语)的放纵,某种灵感支配下的对理想美的接近,仍参与其中。

这使得艺术家成为世间事务的一种不可靠的行为向导,他没有,或者不需要基于坚实经验基础的意见或生产技能,更没有对其他范式的基本逻辑与数学联系的理性把握。但是,他由于可接触到美,因而具有知识,有对现实的了解。柏拉图有时还给予他更多的东西。在有些艺术种类中,美本身依赖于“正确”,例如,除非把握其意义与相关的范式,作曲家就不能给词配上合适的音乐。因此,《斐德罗篇》中的第三讲是

最好的——因为它是建筑在真理之上的。如果沿着这一思路思考,我们就不得不说,并非所有的艺术都是错误与虚假的,但是,某些作品是真的,某些作品是假的。除非受到辩证的论述的检验(《斐德罗篇》^①),诗本身是没有多大的价值的(《国家篇》^②),因此,一位真正知道真理的人,就不只是一位诗人,而已经是一位哲学家了。在《理想国》(《国家篇》)中,为国家保卫者的早期教育选择材料的困难在于,说出真实的故事的诗非常少——并非诗不能说出真实的故事,而是立法者必须从中挑选。^①

在《法律篇》中,柏拉图进一步提议,艺术将根据其正确性来判断。例如,他说音乐是“模仿性与再现性的”(《法律篇》^③伯里英译),因而必须对应于某物。(在色诺芬的《回忆录》^④中,苏格拉底告诉阿瑞斯提普斯,音乐能够模仿灵魂的看不见的性质。参见《理想国》^⑤源四—源五)有时,很难肯定作曲家或雕塑家要模仿什么(《国家篇》^⑥——当同时代的作曲家,如雅典的陌生人,将词与音乐区分开来,让里拉琴或长笛单独演奏,“几乎不可能理解这时的词在模仿什么,更不用说节奏与和声了,也不知道它在再现什么样的值得注意的原初物”(《国家篇》^⑦。这一随便提到的,作为一粗鄙而无趣味过程的结果的困难,注定要在以后,即音乐更完全地从语词解放出来之时,确立为重要的审美问题。如果很难说出纯粹的音乐模仿了什么,并以此评价它的成功的话,其原因就在于它什么也不模仿。但是,柏拉图考虑,至少在绝大多数的情况下,存在着一个特殊的要求恰当判断的任务。他必须具有“第一,关于原初物本性的知识;第二,正确复制的知识;以及第三,复制操作优秀的知识”(《国家篇》^⑧。

道 德

尽管艺术也许会冲击所有有教养人的生活,尽管那些专门从事艺术的人对它们有特殊的技术兴趣,但只有政治家,由于他们担当着立法者与教育者的角色,才应是对它们最深入地关注的人。那些实践着最高的管理国家的艺术的人应该过问在社会的框架中音乐、绘画、诗真正

^① 这是指是否应把那些将神描写得很丑恶的故事讲给青年人听。柏拉图的意思是,即使这些故事是真实的,也要使听到这故事的人尽可能地少。——译者

起的作用,他必须探询它们对观众所产生的效果,以及由它们所产生的整个文化的真正价值,它们存在权利的最根本的原因。在这里,我们再次发现柏拉图相互分离的两条思路,然而,两者都必须被我们追踪,因为两者都被证明对以后的美学史具有启迪作用,并富有成效。

源 让我们从似乎是最简单、最容易的问题开始:什么是审美享受的特殊本性?我们也许会归因于柏拉图一个过于独特的审美概念,将此与其他兴趣过于明确地区分开来,但是,让我们还是根据《斐利布篇》中所提出的观点来考虑这个问题。那篇对话所讨论的一个重要的问题与快乐的本性,以及它与善的关系有关,这种讨论要求对不同快乐的种类做出区分。“真正的快乐”是那些由色彩与形式,由气味与声音,以及由上面所提到的几何构造的美所提供的(缘建)。例如,你走在街头,一阵香味扑鼻而来。它是那么不期而遇,在它之前并没有饥渴,在它之后也没有留下什么有害的后果。与挠痒之乐不同,它是未掺杂任何因素的天降之福,这构成了一种边沁意义上的纯粹性。^①

如果我们以这种方式来思考审美快感——这里的意思是在听音乐与诗歌,或看美的形式时的快感,这就将被看成是属于向一个好人与一个好公民开放的更好与更精美的快感之列。这里存在着一种资格的限定。如果说,“音乐在于其提供快感的力量”,并将之理解为边沁式的提供快感的量越大,音乐就越伟大,那就太简单了(《法律篇》缘建,伯里英译)。快感的量并不构成检验标准,除非它是向正确的观众提供的快感,我们应该称赞“那种使最好的人和受过最高教育的人感到快乐”^②。(缘建)

不幸的是,全部事实并非仅在于此。许多艺术作品,特别是悲剧与史诗,是人的生活与命运的模仿,其中的许多可愉悦性都来自对处于高度情感状态中的人们的再现,他们强烈地表现情感,这样也激发了观众的情感。再现冷静、智慧与自我控制的人,不利于构成非常激动人心的戏剧,然而,美狄亚的仇恨与恐惧、嫉妒的狂怒与令人怜悯的悲伤,不是诉诸于灵魂的最高部分,而是诉诸于低下的部分。这样的戏“激发与加

^① 边沁(分建,缘建,缘建,缘建,缘建,缘建),英国哲学家,功利主义哲学的倡导者,提出立法的目标是“最大多数人的最大幸福”的观点。——译者

强了一个因素,它对理性起破坏作用”(《理想国》~~远缘~~孔福德英译)。因此,柏拉图想到,我们要考虑一种重要的在人身上产生的效果:使人更具情感性,更少自我控制的倾向,它们是让位于眼泪,还是让位于无节制的大笑都是如此。戏剧“给本该让它淡化并加以控制的激情火上浇油,尽管我们的生活的善与幸福依赖于它们被征服”(《~~远四~~》)。这是柏拉图在《理想国》第十卷中对艺术的著名指控的另一半(前半指向了它们的虚假性)。无疑,剧体的诗是可欣赏的,但是,“我们必须向处于情爱中的人学习,他不惜摒弃一切发现已无益的激情”^①,因为对诗的爱对性格也同样具有毁灭性,我们必须学会在没有这种爱的情况下生活(~~远四~~)。

源

柏拉图这里所说的话似乎并不能适用于所有的艺术,而只能适用于某些内容的艺术——然而,包括舞蹈与歌唱,以及戏剧与诗。通常柏拉图说到“音乐”之时,他想到的是—种结合了语词或舞蹈活动的音乐。现在,在这一段之中,我们看到柏拉图引入了一个新的,我们到现在为止还未注意到的思考:他在询问与艺术可能具有的效果有关的道德问题,也就是说,探究它对性格与行为的影响。

《法律篇》中的一段话以稍稍不同的方式作了这一转换。在那里,雅典的陌生人退一步承认,某些“无害的快感”,如杯酒小酌(由于被假定不产生重要的后果)不能以任何高标准来判断,因而可以仅仅以快乐主义为根据而得到认可。“那么,我们将正确地根据快感标准来对对象作判断,它从其效果上看既不产生实用,也不产生真理、相似,以及伤害,并且它仅仅为着相伴的魅力因素而存在”(《法律篇》~~远四~~)。柏拉图也许在这里对两种艺术,即狭义的再现艺术与非再现艺术,做出了区分。但是,如果所有的艺术都是模仿的话,那么,就没有艺术可以纯粹根据其快感来作判断了(~~远四~~)。一切都将根据真理性的标准来做判断(~~远四~~—~~远四~~)——不仅真理要与实际相对应,道德上的真理也要求这种对应。

① 这里是根据本书的英译本翻译。郭斌和和张竹明根据希腊文将这段话译为:“我们也只好像那种发觉爱情对自己的不利即冲破情网——不论这样做有多么不容易——的恋人一样了。”(见柏拉图著,郭斌和、张竹明译《理想国》,北京:商务印书馆,1986年,第源页)——译者

在柏拉图的对话中,正如我们所看到的,存在着一些段落,在那里他似乎放下了(或者说,还未承担起)道德主义的职责,从而可以为了美自身的目的而欣赏美。但是,柏拉图思想中占主导地位的趋势,从整体上看,是强烈的广义道德主义。这就是说,他并非总是(像他为处于幼年与成长年龄的城邦保卫者制定学习课程时发现需要去做的那样)要求故事避免任何非道德行为暗示意义上的道德主义。但是,他坚持,对任何艺术作品的最终评价,以及政治家关于是否应允许其存在的决定,必须全面地将整个社会的最重要的目的与价值考虑在内。正如柏拉图所构想的,私人的喜好常常将不得不让位于共同的善——甚至城邦保卫者自身的个人偏爱也是如此(我们不是为了他们的利益来建造城邦的)。

因此,仔细地研究艺术可能会给公民带来的效果,不管是好的还是坏的效果,都是非常重要的。柏拉图以一种独特的自相矛盾的方式,设法将对艺术的最严厉的批评与最夸张的肯定结合在一起。然而在此处,他的方法比在别的地方要更具经验性一些,这是因为他并不试图根据关于艺术的一般理论而对它的不可避免地具有的效果作出预见,他在努力掌握可靠信息,以了解不同种类的艺术作品将对人们产生的什么样的心理学影响。

很清楚,我们能够在具有好的倾向与坏的倾向的艺术作品之间作出区分。用非常具有一般性的话说,“依附于灵魂或身体的善的姿态与音调,或其中的图像,是普遍的善的,而那些依附于恶的就正好相反”(《法律篇》~~卷二~~)。注意这里的模仿善与激发善的行为之间的紧密联系——对柏拉图来说,它们是不可区分的。更为具体地说,在考虑剧体诗时,我们发现,不幸的是,几乎所有现存的作品都具有邪恶的倾向,这是因为,通过将神与英雄再现为非道德的,他们注定要诱惑青年去模仿恶(《理想国》~~卷二~~)。让青年参与背诵具有另一个有害的副作用,因为他们在演一些角色时,将习惯于一些卑微的性格特征,接受它们,使它们成为自己的特征——怨恨的、病态的或自我夸耀的女人,“低等的、胆怯的男人”,等等(~~卷二~~)。对此只能作这样的回答,向青年提供再现做着令人赞美的的工作的高贵人物的剧体诗,在其中,英雄就像英雄,神就像神。如果手头没有这些作品的话,无疑可以让人去创作,如果诗

缘

(猜忌) 过多地受柔媚音乐的影响,会产生性格上的弱化效果(源一第)。

他所提议的规则的本性 柏拉图作了两次长篇的论述(《理想国》[猿四](#)—

控制公民的思想本身进行令人羞愧的辩护。“如果我是一位立法者的

我将努力迫使诗人和所有的公民都以这种方式说话 ;如果这个国家中的任何人胆敢说不道德的人过着快乐的生活 ,或者有益与有利的事物不同于正义的事物一类的话 ,我将给予他最严厉的惩罚。

人们可以用一种类似归谬法的方法指出,这将会使柏拉图的一些最好的对话也被排除在外,包括《理想国》本身,这是因为色拉叙马霍斯、格劳孔和阿得曼托斯不能说他们所想的东西,即使是为了被驳斥的目的也不行。我想,在这里贬低柏拉图立场的力量是无意义的,但是,最后说这样的话,也许会给他的整个美学留下一种有点混乱的看法。因此,让我们记住,柏拉图这里的主要观点是,艺术具有其社会责任,就像其他快感的源泉,或者病态(我们也许会说,如酒或迷幻药)的源泉一样,必须在公民生活的整体架构中找到其理性的位置。并且,柏拉图得出结论说,它必须被审查与限制,他相信(不管正确与否)自己是从艺术的本性和好的生活的本性通过有力的逻辑推演而形成的立场。

书 目

- 《理想国》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《会饮篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《斐多篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《巴门尼德篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《泰阿泰德篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《克拉底鲁篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《智者篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《美诺篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《欧绪德谟篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《拉喀德谟篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《吕西斯篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《普罗泰戈拉篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《高尔吉亚篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《克拉底鲁篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《智者篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《泰阿泰德篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《斐多篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《巴门尼德篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《会饮篇》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。
《理想国》,柏拉图著,郭沫若译,北京:人民文学出版社,1957年。

阅读题赠“粤越城稿同蒙赠”孕案案书灾隙员缘：凤凰一猿园援

[illegible]

缘

第三章 亚里士多德

以亚里士多德的《诗学》为书名留传给我们的那本小册子,或者说是演讲笔记集,可能是在公元前 350—前 323 年期间写的,但在以后是由亚里士多德自己或者是由他的某个聪明的学生作了修改。尽管在论述中有许多缺陷,文本有许多缺失,它在以后世纪中的影响和权威性,远远超出了它的长度所能容纳的范围。不管是在这本书,还是在亚氏的其他讨论美学与文学问题的现存著作(他还写了一篇名为《论诗人》的对话,但失传了)之中,都不存在某种可称为美学体系的东西。但是,从这里为一文学门类提供理论的杰出范例,特别是从亚氏隐含着的对柏拉图及其他人的观点的回答中,我们可以为建立基本的美学理论合理地抽取一些有价值的建议。可以有把握地说,历史上没有任何其他著作[能像这部著作那样]提供这么多的注释上的问题,或者这样被思考和争论(这方面的书目单会很长,而且还在增长着),但是,我们尽管不一定能确定亚里士多德自己的意思,却能够知道他被解读出来的意思,以及哪些被认为是他的思想对后世的美学和文学批评所产生的巨大影响。

亚里士多德的非常独特之处在于,在开辟一新的研究领域之时,他从尽可能精确地根据一种分类体系来为该领域定位开始。这是他了解事物本身及其本质特征的一般方法,而当他转向诗的艺术(《诗学》)之时,他决心要划清边界,将之与道德和政治的联系区分开来,研究这门艺术的本性。柏拉图没有能做出这种区分,也不认为应该这么做,但亚里士多德显然认为,作为一种令人满意的见解,这是不可缺少的。他问道,诗的艺术所从属的属是什么——进而,它的种又是什么?

缘

在几个场合中,亚里士多德对三种“思想”——知(《形而上学》)、做(《伦理学》)和造(《物理学》)进行了非常根本的区分(见《形而上学》A1, 983a20-22;《物理学》I, 191a20-22)。在这一语境中,《物理学》指的是一般性的生产艺术,但在《诗学》中,它被理解为一个较为狭窄的意义。有时,当然不是所有的

情况下,造是对象或事件的模仿或再现(亚氏似乎将这个术语的意义理解得很直接)。模仿艺术本身又可分为两种:(员)通过色彩和线条来模仿视觉外观的艺术;(圆)通过诗句、歌唱和舞蹈来模仿人的行动的艺术(《诗学》第 员章 圆缘)。第二种是诗的艺术。因此,诗的艺术根据其媒介(语词、旋律、节奏)与绘画,并且根据其模仿的对象与用诗的语体写成的历史或哲学(恩培多克勒[托克勒斯]的诗)区分开来。亚里士多德的主要关注对象是两种诗的艺术:戏剧(悲剧或喜剧)与史诗。悲剧和史诗与喜剧的区别在于其动作的严肃性和严重性(《诗学》第 圆章),而悲剧与史诗之间的区别在于它们处理的方式和方法(戏剧性与叙事性相对立)。

当亚里士多德研究某物的“本性”之时,他的研究常常具有两个截然不同的方面——或我们发现这两个方面截然不同(并且,我们根据后来的哲学发展,逐渐愿意将它们分开),但在亚里士多德那里似乎原本是联系在一起的。当他问:什么是诗的艺术的本性?回答既是规范性的,也是描述性的。这涉及一套在他的所有思想中起着根本作用的范畴:“四因”或四种解释类型(见《物理学》第 二章)。在《诗学》中,他没有提到“四因”,但有趣的是,在《形而上学》(灾[△]),第 二章中当他区分“四因”时,所举的“材料”因的例子是“塑像所用的青铜”;“形式”因的例子是“式样”或“本质的准则”;“效力”因是生产主体(即雕塑家及他的活动);“最后”因是“目标,即一物所为之而存在的目的”。那么,要理解诗的艺术,就不仅要求对现存悲剧的实际特征作客观调查,而且要求一个关于是什么使之成为一个好的悲剧的结论——“艺术上优秀与否的原因”(《诗学》第 四章 员源圆遭员苑参见同书第 员章)。简言之,亚里士多德感兴趣的是判断的基础,是可用来支持一种比较性评价的理由(例如,将荷马的史诗和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》评价为最伟大的杰作有什么根据)——以及针对反对性的批评他可用什么说辞来申辩(见《诗学》第 四章 圆章)。

既然我们在这里所关注的是一般性的美学问题,而不是批评理论的细节,我们就无需论及悲剧艺术的六个部分或成分^①,对此亚氏作了

^① 六个成分指情节、性格、言语、思想、戏景和唱段。——译者

区分并继而作了一定的分析(《诗学》第 远章)。我们需要理解的是他的方法的逻辑,以及他的主要思想的意义。

悲剧所特有的快感

假定我们已经对现有的悲剧作了全面的经验性研究,并编制了它们的各种特征的清单,包括它们共同具有的特征,如模仿一个动作(猿猿),以及它们各自不同的特征。我们的理解仍将是不完整的,我们并不处于一个可对所研究的事物作充分的限定的位置之上。我们还需要做的是说明其功能或目的(猿猿),即它们的最后因。亚里士多德对他的方法并没有作清楚的说明,这与《尼各马可伦理学》中决定人的目的与善所使用的方法从根本上讲是相似的。

人们去看悲剧是因为他们想要去看,而不是因为他们必须去看,他们显然从这一经验中汲取快乐。并且,悲剧演出机构能持续存在也显示出,还没有找到可替代它的东西——它提供了一种独特类型的快乐。对悲剧的一般性研究应展示这是一种什么样的快乐——悲剧的“特有的快感”(猿猿)是什么(《诗学》第 源章),尽管不同的作品所产生的快感可以有不同的程度。然后,我们就能够说,悲剧艺术的功能就在于生产这种特殊种类的快感,我们能够问它是怎样做到这一点的,我们还能够发现是什么使得一部悲剧比另一部悲剧更好地发挥这种功能。

缘

通过寻找作为一特殊艺术或艺术门类的功能而提供的一特殊种类的快乐来研究批评性的评价问题,是一种非常重要的思想。对此似乎可以进行经验性的研究。一般说来,严肃戏剧中是什么东西吸引了我们,创造了这种要求?并且,生产这些东西是基于什么样的冲动?亚里士多德回答了第二个问题(第 源章),并显然考虑到他的回答也对第一个问题有影响。他提出了两条提议:(员)模仿冲动是人天生就有的,并且对模仿的认识也是使人愉悦的;(圆)“旋律与节奏”对人来说也是天生的——因此大概也是使人快乐的。这两条提议中的每一条,尽管言语不多(特别是第二条),而且以不经意的语气提出,却导向了重要的思想线索。让我们对它们分别加以研究。

作为理性的动物,我们从模仿中获得快感,原因在于我们看一个模仿,并认识到它就是某物(例如看一幅狗的画),这是识知的一个特殊的实例。

并且由于识知与赞赏是令人愉快的,所有与它们联系在一起的事物也是令人愉快的;例如,一件模仿作品,如绘画、雕塑、诗歌,以及所有那些很好地模仿的东西,甚至那些模仿对象本身不是令人愉快的,因为,不是这个东西引起了快感或者其相反的东西,而是对模仿和模仿对象的同一性的推论,因此其结果是我们学到了什么东西。(《修辞学》~~附录~~ ~~卷二~~)

这段话的主旨与柏拉图对艺术的认识论地位的贬低完全不同。虽然亚里士多德在将艺术放在他所作的区分线的最低一层时,他似乎并非在说某种与柏拉图所说的完全不同的东西,但是,在亚里士多德的一般认识论的语境之中,这种差别是非常巨大的。他与柏拉图都承认,真正的知识不是特殊的,而是共相的知识;对于亚里士多德来说,认出照片上的人是拉兹,就像认出它是一条狗的图画一样,并没有在重要的意义上提供了知识(《形而上学》~~卷二~~ ~~第1章~~)。当共相被想象成超越的范式(~~云~~ ~~云~~)时,它们就远离了蚀刻师或制图员的作品;但是,当它们以亚里士多德的方式被想象成仅仅存在于实际物质之中时,那么,那些将之抽象出来并在另一媒介中再造某种狗共相的制图员,所做之事与那些抽象和联结其他的狗共相的人,如分类学者,所做之事并不是截然相反。在一个不是太坏的意义上说,艺术是知识,或者,至少它所提供的快感,就其中的某一成分而言,与获取知识具有同样的状态。

悲剧甚至在作为一个模仿而使我们快乐之时,也是与其他的模仿具有共同的价值,因此,我们并没有发现一种特有的,或专属的快感。但是,我们要在模仿的对象中找到这种种差,这才专属于悲剧(在这时与史诗区分开来)。因此,亚里士多德说,悲剧所特有的快感“是来自通过模仿而获得的怜悯和恐惧”(第~~四~~ ~~章~~ ~~卷二~~)。这一陈述的意义并不很清楚。也许亚里士多德想要实现的就是如此:这一快感是我们从识知一个模仿中获得,这时所模仿的恰好是令人恐惧与怜悯的事件。因此,它作为模仿中的快感而属于快感的某一属,而模仿快感的种,则

由所模仿的对象,即题材所决定。既然,人的行为要比其他的动作更与我们息息相关,而影响深远的悲剧(“严肃”)动作在所有动作中最为重要,因此,观看悲剧模仿的快感——以及在这个意义上对它们的识知——就可能是所有模仿快感中最为强烈的一种。

这个观点是可能的。但是,它又直接导致了另一个问题。亚里士多德显然不愿意说,只有悲剧的事件是令人恐惧和怜悯的,他说它们在观众身上激起恐惧与怜悯的情感——并且,不仅对戏剧观众,而且对那些仅仅是读或听了这些故事的人也是如此(见《诗学》第 13 章)。这种情感的结合或匹配,对于严肃的诗来说是独特的。严肃的诗既包括悲剧也包括史诗,亚里士多德认为后者具有同样的情感效果,尽管他认为悲剧能够比史诗更为完整地获得这种情感(《诗学》第 14 章)。但是,人们会想到,恐惧与怜悯的情感感受起来并不令人愉快。确实,在《修辞学》(陈增平译)中,它们被定义为两种痛感:例如,怜悯是“一种由于看到极度地或令人痛苦的不幸在落到一个不应该遭受的人身上之时所激发的痛苦”(陈增平译)。然而,这时出现了问题:即使是“通过模仿”,怎么可能会有有一种“来自怜悯与恐惧的”快感?

缘思

我们从自身作为后来者在美学史上所具有的更为有利的地位出发,可能会期望亚里士多德接下来会揭示普通情况下的痛苦情感是怎样通过那种我们在悲剧中所具有的模仿而变得令人愉快。他也许会说,由于情感是指向了那些想象出来的人,或者那些生活在很长时间以前的人,因而不能使我们烦恼(参见《修辞学》陈增平译“恐怖的临近使人怜悯”),或者戏剧本性中的某种东西使它们转化,去除了它们的毒刺。但是,这类的话他一句也没有说。他的主要强调点在于强化观众的恐惧与怜悯的重要性:例如,主人公必须是一个“像我们自身”(《诗学》第 13 章)的人,这样我们就能更加容易也更加深刻地怜悯他。亚里士多德最接近于解决这一悲剧快感悖论之处在于他在第 13 章中的一段不经意的话:“尽管我们在生活中讨厌看到某些实物,比如最讨人嫌的动物形体和尸体,但当我们观看此类物体的极其逼真的艺术再现时,却会产生一种快感。”(《诗学》陈增平译)^①——他在《修辞学》(陈增平译)《论动物的各部分》(陈增平译)中也提

① 亚里士多德《诗学》陈中梅译注本 第 13 页。——译者

出了这样的主张。也许这里的意思只是,不管戏剧中的事件怎样使人恐惧与怜悯,它们所激发的情感上的痛苦并不能消除只是由于它是一个模仿,并且是对重要而有趣的事物的模仿所带来的快感。

是否可能在亚里士多德的作品中辨认出对这一悲剧悖论的更为具体的解答,也许是令人怀疑的。有一个可能性,书中只是对此作了暗示,也许值得作简短的考虑。在戏中,不是同样的事件令人既恐惧也怜悯,而是不同的事件分别造成这种结果,并且,它们的出现有一种自然的秩序——至少如亚里士多德所构想的那样,在一些理想的案例中是如此。在《俄狄浦斯王》中,在导向高潮性的识知情景的诸事件中恐惧不断上升,但当高潮来临时,我们的恐惧就过去了,因为我们已经经历了最坏的情景,这时,我们只是对俄狄浦斯感到怜悯。也许可以说,悲剧的运动就是从恐惧转变为怜悯。但当怜悯被感受为一种从恐惧或其他紧张而痛苦的感情,如惊慌或愤怒中解脱时,也许就变成了某种快感一类的情感——或者说这种转换也许就被感受为一种快感。当我们(像在《古舟子咏》^①中那样)体验到一种过去由于心灵的冷漠、嫉妒,或者自我中心而被阻塞的感觉渠道突然打开时,一种强烈的兴奋感也许会与怜悯混合在一起。或者说,假定我们害怕某种不好的事会发生,并且它确实发生了,因此我们现在能够怜悯而不是恐惧——或者假定我们对某人恨之入骨,而他却突然变得使我们感到有可谅解之处,因而我们能够怜悯而不是仇恨他——同样,我们在这里具有某种在一定程度上解脱的感觉。按照亚里士多德对快感的一个说明(《修辞学》^②),这是“某种灵魂的运动,一种突然而可见的安静而进入其自然状态”,一种恢复其“正常的”情形。在悲剧的结尾,当主人公将被怜悯之时,事物并不恢复正常,而是使事物回到一种更接近平衡的状态,而这种运动本身可提供快乐。

现在,让我们转向亚里士多德所做出的关于悲剧快感的第二条提议:我们对旋律和节奏的欣赏。他对此讲得这么少,这有点使人吃惊(但是,《诗学》中充满着惊人之语,留给我们去探究)。也许他没有想到

^① 《古舟子咏》(The Rime of the Ancient Mariner)是英国诗人柯尔律治的名著,写一个老水手射死信天翁,经受肉体和精神上的惩罚的故事。——译者

它会被质疑——至少不会被任何熟悉柏拉图的《斐利布篇》的人质疑——或者在当时没有想到会不知道下文是什么。但是,它还是诱使人去问,与旋律和节奏有关的什么东西使得它们内在地给人以快感?——回答是,必定是它们的美。这使我们这一段与《诗学》中后面的一些亚里士多德使用了“美”(καλόν)或其同源词的段落联系起来。我们在什么范围内被准许走这一步并不清楚,因为亚里士多德也许只是要求一种特殊的旋律与节奏的快感,但这是值得考虑的。

关于《诗学》的两个部分之间可能的联系,我们可以考虑亚里士多德对快感的最为著名的说明(《尼各马可伦理学》载)。他说,快感依其所“完成”的活动而各归其类,每一种活动都具有其“特有的快感”。“快感增强活动,而增强一物的快感就为此物所专有”(《尼各马可伦理学》载,增奥斯瓦尔德[韵译]英译)。感觉(如看一件雕塑)和思考或品味(例如,读荷马史诗或听荷马史诗的朗诵)也是活动,也具有它们的独特的快感。

远

所有感官知觉都是相对于其对象而积极活动,并且在它处于良好状态,以及它的对象在那些可被感官知觉的事物中被列为最佳时,被完全实施……从所有这些,随之而来的是,在任何感官知觉中,感官处于最好的状态和对象是同类对象中最好之时,活动就最好,从而这一活动就会是最完善,最令人愉悦的。(《尼各马可伦理学》载,增)

当对象被经验为“最好”或“最有价值”(有人翻译为“最美”)之时,快感就是最伟大的,因为经验是最积极的。并且,这将首先对悲剧经验进行描述。在《诗学》的第 苑章,亚里士多德突然说,“无论是活着的生物,还是任何由部分组成的整体,若要显得美,就必须符合以下两个条件,即不仅是各部分有秩序的排列,而且要有一定的、不是得之于偶然的体积,因为美取决于体积和顺序”(韵译)①(在《形而上学》载,增)

① 这里的中译文参考了陈中梅翻译的《诗学》第 苑页。——译者

[酝]中,“美的主要形式是秩序、匀称和明确”^①)。他进而将此应用于悲剧之中。现在,亚里士多德关于美的表述有了几分神秘感——在《诗学》的有些地方,“悲剧”这个术语似乎是“最好”、“最精良”或“艺术上最优秀”的同义语(可参见第 1 章 悲剧和 悲剧)。参见《诗学》第 1 章 悲剧。他并不一定认为美具有不同于艺术的优秀特质,但对这种优秀有贡献的特殊性质,也许对他来说,“美的悲剧”与“艺术上好的悲剧”是同义词。

但是,悲剧显然是一个审美价值的属性,运用于亚里士多德认为值得称赞的悲剧之中。同时他指出,一部好的悲剧确实具有“有秩序的排列”,以及所有这个表述所表示的完满、适当的比例和(如果这一点不是太具柏拉图色彩的话)尺度的含义。例如,史诗必须以一个完整的动作为中心,“因此,像一个完整的生物(比如)个体一样,它可以产生出特有的快感”(第 1 章 悲剧)。同样的比喻在柏拉图《斐德罗篇》(1003c 中出现)。这种有机整体与秩序是某种模仿艺术宣称可以提供的东西——某种严肃的诗的艺术与绘画艺术所共有的东西(亚里士多德在他的理论中使这些艺术所达到的接近程度,远远超过了柏拉图所能够做或所想要做的),也许是以它自己的方式与程度来实现的,因为悲剧在时间中发生,其自身就是一个要完成的动作,有开头、中间与结尾(见《诗学》第 1 章)。

亚里士多德对柏拉图的回应

从这些关于悲剧目的或功能的结论中,亚里士多德获得了他的批评标准,这与那些可能会使它更有效地实现这些功能的悲剧特征有关。在这里无法对亚里士多德提出的所有这些入木三分的见解给予它们所应得的关注,但我们可以举几个例子来对他的方法作一些说明。既然悲剧的整体性在于其朝向圆满的运动曲线,要调整的基本和最重要的就是情节(即“事件的进程”;它是(最直接的)“目的”或“仿

^① 请参见亚里士多德《形而上学》,吴寿彭译(北京:商务印书馆,1959年),第 1024a 页。——译者

佛它是悲剧艺术的灵魂”(《诗学》第 远章, 页 1452b29)。(亚里士多德分析了那些对恐惧和怜悯的效果起着最明显的作用的复杂的情节、突转与识知特征(《诗学》第 怨章, 页 1453a1)一部戏必须具有统一而凝成一体的影响(《诗学》第 苑章, 页 1452a27)并且必须尽最可能地使事件进程给人以不可避免之感。这意味着情节的发展“应出自情节本身的构合,如此方能表明它们是前事的必然或可然的结果”(《诗学》第 五章, 页 1451b32)①。我们必须在这一语境中来了解亚里士多德最常为人所引用(并使人困惑)的一些关于可然性与必然性的话。例如,他说,显而易见的是“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”(《诗学》第 怨章, 页 1453a1)并且,

所以,诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术,因为诗倾向于表现带普遍性的事,而历史却倾向于记载具体事件。所谓“带普遍性的事”指根据可然或必然的原则,某一类人可能会说的话或会做的事——诗要表现的就是这种普遍性……所谓“具体事件”指阿尔基比阿得斯做过或遭遇过的事。(《诗学》第 怨章, 页 1453a1 埃尔斯英译)②

关于阿尔基比阿得斯的话是一个出发点,要想通过这一比较来理解亚里士多德关于诗的观点,我们就首先要理解他关于历史的观点。显然,亚里士多德将历史想象成仅仅是各自独立的事件的编年记录,而不是试图根据一个事件解释另一个事件,或显示一个事件是怎样导向另一个事件的。这确实是一种非常狭隘的历史观念,但它显示出我们不应过分强调与此相对应的诗的观念。亚里士多德的意思只是,要写出一个连贯而有力的情节,诗人就必须显示出动作是怎样从动机中产生,而动机是怎样从环境中产生的。但是,这只有根据普遍的事,或心理律才能实现(即一个人在如此这般的情况下必然或可能以如此这般的方式行动)。因此,亚里士多德并不是说,诗是非常哲学性的,而只是说,它

逐渐

① 见《诗学》陈中梅译注本,第 145 页。——译者

② 同上书,第 145 页。该译本的注释中写道:“阿尔基比阿德(Alcibiades)是苏格拉底的学生和朋友,雅典政治家,受过欧珀利斯(Euphrates)斐瑞克拉忒斯(Phrynicus)和阿里斯托芬等喜剧诗人的嘲讽。”见陈译本第 145 页。——译者

涉及心理学的知识(而历史,正如他所设想的那样,则不是如此)。当然,我们不应该忘记,这段话常常被人脱离其语境而加以引用,因而启发了许多重要的关于诗和艺术是“普遍的东西或本质的模仿”的理论。这些理论必须联系它们自身的处境来考虑,而不管亚里士多德在被人们细心阅读时是否可被说成是这些理论的实际上的合法祖先。

然而,这里亚里士多德在关于诗的理智内容方面显然说出了一个新的意思,并且在这一方面对柏拉图对此的全力反对做出了毋庸置疑的回答。这是因为,虽然一位诗人能够假装具有关于造船或军事战略的知识,而实际上却没有,但他却不能伪造心理学的知识——他必须理解人的本性。他必须具有真正的关于某种心理机制的一般性知识;没有这些他连一部好的戏也写不出来。在其他情况下也是如此,越是好的戏剧,越是要求诗人具有深入而广泛的知识,不管是美的情节模式,还是对动作的成功模仿,都依赖于此。

因此,在亚里士多德的批评理论中,存在着一个重要的认识论因素,尽管有趣的是,他坚持认为,这是他其他批评原理的结果。所设想的心理律必须是真实的,因为如果它们不真实,剧情的发展就不会是不可避免的,而这个剧就解体了。因此,亚里士多德基本上是一位结构性的批评家:批评家的任务是分析结构的诸方面,从而揭示什么东西可以帮助悲剧快感的产生,什么东西可以阻碍它的产生。亚里士多德也是一位质地性(或称规定性)批评家,他揭示了——如果不是在《诗学》的第四章(或第五章)的话(这些章节也许根本就不是亚里士多德写的),那么也是在《修辞学》一书中——小心仔细地分析诗歌的语词层面的方式。在这两方面——既对结构也对语词的组织有着强烈兴趣的方面,亚里士多德对文艺复兴时期和现代早期的修辞学家和批评家都将产生巨大影响。

还有一条思想线索有待于我们去考察——并且是所有思想线索中最难的一条。这与著名的“疏泄”^①概念有关。这一术语的字面形式(或称宣泄)在亚里士多德对悲剧的说明中只出现了一次(《诗学》第14章,另见第13章),但在以后的一些世纪中,翻译者与评论者制定出一种有

① 疏泄(或称宣泄)一词可被译为“宣泄”或“净化”,这里参照了陈中梅的译法。另外,在陈中梅的译本中,有对这个术语的意义的专门解释。——译者

趣的理论,他们发现亚里士多德在这里尽管说得很简短,却为这种理论勾画出了轮廓。并且,这种阐释仍是典范性的,尽管近年来,杰拉尔德·埃尔兹(Gerald E. Elze)教授以一种最为彻底的方式挑战了这种阐释(见本章后的书目)。这些问题多样而复杂,但这两种阐释之间的不同,以及它们得以维持的某些东西,必须在这里作简短的评述。

传统的阐释在布彻(Bucher)对第 27 章的这一段(1453a20-25)的翻译中得到了很好的表现:“通过怜悯和恐惧产生对这些情感的合适的净化”(通过怜悯和恐惧产生对这些情感的合适的净化)。那么,这种归因于亚里士多德的一般性理论,是说通过激发这些情感,提供一种令人愉快的解脱感,对于观众的精神健康具有治疗的效果——(正像弥尔顿在他的《力士参孙》中所复述的那样)“所有的激情都耗尽了,心灵复归于安宁”。原文的文字简短而含义模糊,与为数众多而富有独创性的阐释结合在一起,产生出其他的枝节问题,没有得到完全解决。例如,“净化”是否是一个医学的隐喻,表示以一种类似于医术的方法去除有害的情感,或者,是否它是一个来自于宗教仪式的隐喻,意思是某种“纯净化”而不是消除情感,这里有着很多争论。站在占主导地位的医学阐释一边,“净化”在希腊医学文献中显然具有洁净化的意思,而“净化”的属格形式常常用来表示所消除的对象(参见柏拉图《斐多篇》)。站在宗教阐释的一边,也可以说这一属格也表示对象被清洗(参见柏拉图《智者篇》)。并且,值得注意的是,在《诗学》本身中这个词只是以另一种形式(以“净化”的形式,见第 27 章)出现,具有了仪式纯净化的意义(这里的例子是俄瑞斯忒斯)^①。并且,令人困惑的语法构造(特别是短语“通过怜悯和恐惧”)再次激发了关于亚里士多德的意思是否仅仅只有这两种悲剧情感,还是一般情感也被洁净化或纯净化了的争论。

另一方面,埃尔兹教授将这一段话翻译如下:“通过一个与怜悯和恐惧有关的事件过程,完成了对具有那种性质的痛苦或不幸的表演的纯净化。”在他的理解中,洁净化就是纯净化,并且,它根本就不是某种在观众身上发生的事,而是某种在戏中发生的事。由于情节是由某种

① 请参见陈中梅译本 145 页。在该译本中,“净化”被译为“净洗”。——译者

类型的事件组成,它通过情节本身而得以实施。(由于后面的章节中 ~~悲剧~~ 的意思是悲剧事件,埃尔斯教授认为 ~~悲剧~~ 也具有这个意思。)亚里士多德说,最具悲剧性质的动作是惨痛的行为“由一些通过自然的情感纽带联结在一起的人相互所做”之时,例如,“当兄弟杀死或企图杀死其兄弟,或者儿子杀死或企图杀死父亲”(《诗学》第 ~~源~~ 章)。这些是引发道德上的恐怖的行动,希腊人将此与远古的禁忌联系起来——这些行动使人感到需要“净化”,原因在于它们负有血亲污秽的暗示(甚至对成熟的公元前 ~~缘~~ 世纪和前 ~~源~~ 世纪的希腊人也是这样,正像我们可以在柏拉图的《欧苏弗洛》中所见到的),例如,阿特柔斯家族的诅咒就是如此。但是,有了这些可怕的,例如弑父行为的人,怎样才能被洗净(或被怜悯)呢?使之成为可能的是,他并不知道某个重要的事实,因而,他并非有意去杀他的父亲而与他的母亲结婚。照埃尔斯教授的说法,这是所谓“悲剧缺失”(~~悲剧~~)的含义,他将此阐释为一个“严重的错误”。这使得“识知”时的巨大情感冲击成为可能(例如,俄狄浦斯发现他所做的事)。俄狄浦斯因此而成为可怜悯的,结果是他从污秽中解脱出来——邪恶的行为在情节的过程中被净化了,俄狄浦斯在本质上的纯洁通过他自己对发现其行动时的惊恐揭示了出来,他的识知显示出他应该得到我们的怜悯。

依照这一阐释,疏泄概念是一个结构性概念——它从属于对戏剧的形式分析本身——而不是心理分析。将之适用于亚里士多德所知的悲剧——即使是《俄狄浦斯王》也是如此——的实际样式有着许多的困难。此外,传统的阐释还得到了《政治学》第 ~~愿~~ 卷的强烈支持。在那里,亚里士多德论述了音乐在教育中的地位,回应和发展了在柏拉图《法律篇》(参见 ~~苑~~ 中出现的某些思想。他说,音乐的一个益处是“情感的释放”(贝克就是这样翻译 ~~情感~~ 的,见他的译著第 ~~源~~ 页):我们观察到某些人是,

受到宗教旋律的影响;并且,他们在这种以宗教刺激充满着灵魂的旋律影响之下时,就平静而复苏,仿佛他们经历了一场医学的治疗与疏泄(~~疏泄~~)。同样的影响效果也会(即通过适当的音乐)产生在那些特别容易遭受恐惧和怜悯的感情,或任何一种感情

的影响的人身上。(《政治学》亚里士多德英译)

很自然,亚里士多德在引入了“情感的释放”的术语之后顺便提到了一段话,“这个术语的意思将会在我们关于诗学的讲演中得到更为清楚的解释,而在这里,我们就让它的意义自然呈现吧”。我们很自然地会将之看成是指向了《诗学》中某个失去的部分。在这种情况下,承续亚里士多德无疑在《政治学》中谈到的关于音乐的疏泄理论,并将之放到《诗学》中关于悲剧的理论之中,就很合理了。不幸的是,在《诗学》本身中,很少(除了第 27 章那个关键的分句之外)有建立疏泄的治疗理论的根据,尽管也没有根据要排除这种理论。

传统的对《诗学》阐释的一个最大的诱惑是将亚里士多德的理论归结为对柏拉图第二条对诗的重要反对意见——它能激发与滋养激情,从而破坏公民的灵魂与理性的和谐——的直接回答。按照这种阐释,亚里士多德就会获得一个令人印象深刻的反驳:这种情况并不存在,如果我们只是直接观看疯狂的情景,即观众的恐怖与哭泣,情况可能会是如此,但我们所看到的是经验的后续的与更深的心理效果,去看戏的人就像宗教狂热者那样通过情感的释放而感到净化、舒畅与澄明。从长远的观点看,看戏的公民很可能是最冷静而有智慧的人,因为他们一次又一次地摆脱了那些困扰人的、毒化人性情与心灵的、情感上的非理性。

迹

即使亚里士多德在实际上从未有过这样一种关于悲剧经验的间接有益效果的理论,他也可能提出对柏拉图的反对意见的部分回答。这是因为,首先,正如前面所说,他会说,悲剧的美具有一种像柏拉图在《斐利布篇》中所说的那种纯粹性,而且是无害又可接受的。其次,他会说不必害怕悲剧的不道德性。尽管悲剧的命运逆转(与命运逆转)依照主人公的好坏与遭受命运的好坏而有着种种逻辑可能性,亚里士多德认为他能够展示的最好的悲剧是,其中的人不全好,但像我们自己一样足够好,却遭受了他不完全应该得到的厄运。柏拉图最害怕的是给雅典青年一个坏的例子,显示好人不幸而坏人得志。对亚里士多德的回答,人们可以这样理解:不需要对戏剧作一种道德审查,而只需要一种审美的审查。这是因为,好人不幸而坏人幸福的戏,就不是很好的悲剧,其他的情况也是一样,道德与正义将与审美上的优秀契合一致。

[illegible]

源

第四章 古典晚期的哲学家们

值得注意的是,亚里士多德的《诗学》实际上没有自己的古代史。在该书完成后的几个世纪里,绝大多数从事诗学研究的人似乎都没有得到这本书。希腊晚期和罗马人对它的了解仅限于由间接的途径,例如,通过亚里士多德最喜欢的一个学生泰奥弗拉斯托斯^①的著作所提供的内容来获得。泰氏显然试图对亚氏的理论有所扩展,但他的著作(包括他自己的一本名为《诗学》的著作)只剩下了断简残篇。他的一个提议是(据哈利卡纳苏斯的狄奥尼西奥斯^②记载)将语词的美定义为“给予耳朵或眼睛以快感,或者它自身具有高贵的联想”。但是,探究这一意味深长的词句的含义,将使我们超出任何文本能够证实的范围。

稍后有一位似乎对《诗学》的内容很了解的佚名作者作了《夸斯里尼阿努斯短篇》^③,这是一个希腊文的辑本,可能产生于公元前1世纪。此书较为详细地讨论了喜剧的理论,不仅采用了独特的亚里士多德的方法,而且提供了一个喜剧的定义,与《诗学》第1章中对悲剧定义的格式非常相似。由于这个原因,它被认为记录了一些来自亚里士多德著作的失传了的材料。一个有趣的与亚里士多德术语系统相背离之处是,诗被说成具有两种,即模仿的与非模仿的:前者由戏剧和史诗组成(叙事性的),后者由说教性的(历史的与教育的)作品组成。

源

从亚里士多德的《诗学》到贺拉斯的《诗艺》这一整个时期,没有一篇关于诗学理论的专论留传下来。我们有大量的证据说明,许多人在

① 泰奥弗拉斯托斯(约公元前320—前230),亚里士多德的学生,于公元前287年继亚里士多德之后任吕刻昂逍遥派学园主持人,并在此讲学达36年之久。——译者

② 哈利卡纳苏斯的狄奥尼西奥斯(约公元前150—前100),历史学家、修辞学教师,著有《罗马史》。——译者

③ 《夸斯里尼阿努斯短篇》(约公元前1世纪),是1世纪的一个抄本,原来收藏在法国一个叫德·夸斯里(阿图瓦省)的贵族的私人图书馆里,故此得名,现收藏于巴黎的国家图书馆。作者应属于亚里士多德学派。他对喜剧所下的定义套用了《诗学》中对悲剧的定义。中国学者罗念生将此书译成中文时取名为《喜剧论纲》。——译者

继续思考和写作,现在有许多书存目,但实际留下的却是微不足道的。这是一个理性活动活跃的时期,我们拥有极其重要的科学与哲学著作。学园和吕刻昂学校继续存在,三种主要的哲学,即斯多葛主义、伊壁鸠鲁主义和怀疑主义在开花结果。幸运的是,与它们中每一个学派相联系的美学理论,都有值得一提之处。

希腊化与罗马古典主义

斯多葛学派中弥漫着对诗和诗的理论的浓厚兴趣。斯多葛学派沉迷于语义和逻辑问题,在这一学派中,对荷马史诗的寓言化达到了柏拉图之后的最为发达的时期。芝诺(在吕、克利安西(悦、利、希)和克吕西普(悦、利、希)都写了论诗学的专论(现已失传),克吕西普(据第欧根尼·拉尔修^①记载)还写了《反对对画作修饰》和《正确的读诗方法》。我们从菲洛德穆(在吕、利、希)那里知道巴比伦的第欧根尼^②在论音乐的著作中讲了一点,从西塞罗^③的《论道德责任》(在吕、利、希)中知道帕那修斯^④有一本论美的著作讲了稍多一点的内容。显然,第欧根尼持这样的观点,音乐家对声音的关注与普通的知觉完全不一样,后者与简单的感觉性质有关,而前者与知觉性质的“配置”有关(这意味着它们之间的和声与节奏关系)。依据同样的思路,帕那修斯坚持认为,一可见物的美在于其各部分的安排(用西塞罗的话说即“各部分间的和谐”[在吕、利、希])并且要求高于动物的知觉水平。

根据斯多葛学派的基本教义,正确的行动在于个人的逻各斯(在吕、利、希)^⑤

① 第欧根尼·拉尔修(在吕、利、希)活动于公元二世纪,著有五卷本的希腊哲学史著作,该著作传统上被称为《著名哲学家的生平、学说和格言》,是研究希腊哲学的最重要的二手资料。——译者

② 巴比伦的第欧根尼(在吕、利、希),公元前二世纪时期的斯多葛学派哲学家。——译者

③ 西塞罗(在吕、利、希),公元前二世纪(前106—前44)罗马作家、政治家和预言家。——译者

④ 帕那修斯(在吕、利、希),斯多葛学派哲学家,他把斯多葛学派的哲学介绍到罗马,西塞罗是他的再传弟子。——译者

⑤ 在吕、利、希希腊语,有“语词、理性和比例”的意思,哲学上常译为“逻各斯”。这个词在不同的哲学流派中有着不同的含义。公元前四世纪时,赫拉克利特第一个在形而上学的意义上使用了这个词。他断言,世界是由一种火一样的逻各斯所统治,这种逻各斯具有神性的力量,在可见的自然之流中产生秩序和图式。在后来的斯多葛主义中,逻各斯被想象成一种理性的神力,像神、自然与命运一样,无所不在,给宇宙下命令。——译者

符合自然的普遍逻各斯,从而,发现帕那修斯将事物的美或有规则的安
排比作灵魂的理性秩序,并提出对美的快乐是与在有秩序的生活中表
现自身的美德联系在一起,就毫不奇怪了。因此,审美和谐的观念与有
关得体(或节制)的道德教义联系在一起,而在斯多葛的框架中则找
到了诗的快乐理由。考虑到他们所强调的是宁静与超脱(或解脱),
艺术的效果对于斯多葛学派的哲学家来说就太危险了。但是,他们似
乎已将两种快感区分如下:非理性的灵魂运动所产生的快感(或激情)
不是哲学家想要得到的,因为(像形形色色的邪恶一样),它建筑在不正
确的判断或欺骗之上;但是,那些处在正确的心灵框架之中的人,从诗
中汲取的是另一种快感(或理智),这是灵魂的理性升华。

另一个有趣的思想线索据菲洛德穆讲应归功于克拉特斯(或克里索多
罗)(可能是一位斯多葛学派哲学家)。他提出是否存在着判断一首诗的一
个以上的标准(或标准)问题,并未指名地批驳了某些相对主义者,这些
人认为,没有天然好的(或坏的)诗歌。克拉特斯显然是要坚持,诗的好与坏是由耳朵来区分的,而耳朵并不使用多重标准。这本身
并不显示“一首好诗”这个表述具有单一意义,或者仅有一套适用标准。
但是,这却是意味深长的,因为,按照斯多葛的学说,知觉并不仅仅是感
觉,而总是与一种理性的判断成分有关。因此,享受一首诗所带来的快
感,也是部分地对它作判断,因为这是在捕捉诗中的某种使它成为好诗
的东西,即它按照适当的整一或和谐的原则而构成的情况。因此,听它
时所获得的快感本身并不是标准,而只是一首诗作为诗的好处之所在
的符号或标志。我们不能清楚地知道克拉特斯心目中的优良的诗的标准
是什么,但他显然强调,诗在道德上的优秀是一个最终根据。

从斯多葛学派的学者斯特拉波(或斯特拉波)(《地理学》)那里,我们
的论述中人们推测,斯多葛学派一般都持这一观点——赞同使用诗歌在
学校中进行道德教育,将诗构想成一种寓言化的哲学,以及一种最高真
理的载体(正如克吕西普所说,也许优于用散文体写的哲学著作)。

人们常常指出,伊壁鸠鲁不赞成音乐和来自音乐的快感。除了塞
克斯图·恩皮里克所记载的(《反对教授》第 2 卷,《反对音乐家》)伊
壁鸠鲁否认音乐有助于幸福,这个观点的证据似乎以一个有趣的混淆
为基础。依照普鲁塔克(按照伊壁鸠鲁的学说愉快地生活是不可能

的》^①的说法：

(伊壁鸠鲁)在他的被称为《疑问》的著作中宣称有智慧的人比其他人更喜欢从酒神节的朗诵和表演中展示、获取乐趣,然而他将不会允许在此聚会中进行音乐的讨论和批评家的学术研究。

所有这些证明的只是,伊壁鸠鲁更喜欢听音乐,而不是音乐批评——这确实是一个前后一致的立场。至于诗,我们对此知道很多,卢克莱修^②对伊壁鸠鲁和伊壁鸠鲁主义的不朽性所能做的贡献,无法比将这种哲学变成诗更巨大了。

我们关于伊壁鸠鲁的美学探讨的重要知识来源,出自公元前 3 世纪的一位值得注意的作者——加达拉的菲洛德穆,他一生的大部分时间在意大利度过。在赫库兰尼姆^③所发现的纸莎草纸文献中,有《论音乐》(《论音乐》一文的第一卷的一部分,该文表明——除非他从伊壁鸠鲁自己的一本现已失传的同名著作中吸收了大量的内容——他对音乐美学中的一些重要问题有新鲜的观点,还有《论诗歌》(《论诗歌》一文的第一卷的一部分,该文有力地抨击了其他作家提出的一些原理。

毕达哥拉斯理论所说的音乐能够激发与抚慰情感和能够对性格施以影响,正如我们所看到的,为柏拉图所发展,并以一种修正了的形式为亚里士多德所接受。在他之后,逍遥学派,以及斯多葛学派与学园派,继续捍卫这些立场——尽管同时也值得注意的是亚里士多塞诺斯(塞诺^④是亚里士多德最好的学生之一,他的《论和谐的要素》的著作将音乐的概念理解为一个有机而动态的声音体系,目的在于以人的耳朵实际听到的为基础对音乐进行科学的分析)在限定的条件下承认,“某一类的音乐艺术对道德品质是有害的,而另一类改进它”——在这种情况下,“音乐

^① 卢克莱修(约公元前 95 年—约公元前 55 年)活动时期为公元前 1 世纪,拉丁诗人,希腊哲学家,伊壁鸠鲁信徒,著有长诗《物性论》。——译者

^② 赫库兰尼姆(今属意大利)意大利那不勒斯附近的古城,公元 79 年,与庞贝城一道毁于火山爆发。在城郊的一处被称为“古卷精舍”的别墅里发现了古希腊语纸莎草纸手稿,现藏于那不勒斯国家图书馆。——译者

艺术能够改进道德品质”(陈瑞译,麦克伦[古希腊]英译)。

菲洛德穆

所抨击的正是这两个立场,正如我们将要看到的,他的主张反复论证了一点。他提出,由于“模仿”这个术语既表示诗、舞蹈,也表示我们今天所说的纯音乐,早期的理论家将之混淆,将应该属于语词的效果(假如它们出现的话)归结到了音乐本身。他说品达和西摩尼得斯(古希腊诗人)“作为音乐家,他们提供了快感,而作为诗人,他们写下了语词,也许甚至他们的这一能力也不能改进人,或者通过所有这一切他们只是在很小的范围内改进人”(威尔金森英译,《古典季刊》[1967年]第10卷第1期)。音乐本身不能模仿性格,也不能具有重大的情感效果。

旋律本身是非理性的(非理性的),没有旋律能够将灵魂从一种平静安息的状态唤醒,引导它进入一种自然地属于其本性的状态,也没有旋律能在灵魂被激发而四处奔突时将其抚慰与平息……这是因为,音乐不像有些人天真地想象的那样,是一种模仿的艺术(模仿),也不像这个人(指塞琉西亚的第欧根尼[古希腊哲学家])所说,与道德感受具有相似性,因而尽管不是模仿性的,却表现了各种各样的伦理的性质,如庄严、谦卑、英勇、懦弱、守秩序和暴力——在这方面音乐不比烹调术有更多的表现力。(第100页)

菲洛德穆的理由是,声音不能模仿事物或抽象概念,而只能模仿另一种声音。显然,他坚持在一种严格的,并因而是清楚的意义上使用“模仿”这个术语。然而,值得注意的是,他不仅否认音乐是狭义的模仿,而且否认音乐能够表现(表现)伦理性质,甚至广义的伦理性质。他的这个结论是建立在这样的观察基础之上的:不同的听众(尽管他们无疑都能认知对雷声的音乐模仿)对同样的一段音乐(一旦它与词分开)会产生完全不同的反应。

在等音阶和半音阶中,人们都不仅根据非理性的知觉而且根据他们的意见(意见)作出区分。某些人,如第欧根尼,说等音阶庄严、高贵、直截了当与纯粹,而半音阶则怯懦、粗俗而卑

下,而另一些人说等音阶严峻而暴虐,半音阶温和而循循善诱。两者都吸收进了一些从本性上讲不属于这些音阶的思想。(第 156 页)

但是,如果音乐不能通过模仿德行并激发人们照样去做的冲动以改进性格的话,它就不能对性格起腐蚀作用;既然是非理性的,它产生的快感就必定是完全无害的。

源

非理性(非理性)这个术语表明这种音乐观与伊壁鸠鲁关于知觉的一般理论是联系在一起的。与斯多葛学派相反,伊壁鸠鲁认为,感觉本身没有认识价值。因此,只有在“意见”(判断)与感觉联系在一起时,才出现知识,或与世界相关涉。同时,没有知识或理性,情感也不能得到控制。菲洛德穆说:“不能设想那些仅仅使非理性的听觉感动的声音会对能够区分在我们的社会关系中适宜与否的靈魂的配置有所贡献。”(第 156 页)。

《论诗歌》一书,或者说这本书现存的残篇,集中讨论了另一个论题,这深刻地切中了当时争论的要害。菲洛德穆认为,许多批评论都是建立在一种对诗歌的两个方面的区分基础之上,这两个方面就是灵感与技巧,或者(用逍遥学派的语言说)实质(内容)与风格(形式)。这不仅是一个站不住脚的区分,因为在作品本身中它们是作为一个统一体存在的,而且,它会导致一个关于诗的美好(或丑陋)的错误观念。(有人坚持认为实质是重要的东西,并争辩说,诗的主要功能是教导与改良[人的性格]。但事实并非如此,诗是否能做这些事是很可疑的,即使诗能做到,也不是作为诗,而只是偶然地做到的,正像事实所显示的,被认可的题材既不是好诗的充分条件,也不是必要条件:“如果用词不好的话,好的思想也不可能使文学本身成为可称赞的;如果内容从本质上讲是微不足道的,那么,形式好也不可能产生相反的效果”(《希腊与罗马》第 10 页)。(其他人则说,形式是重要的东西,诗的主要功能是提供快感。例如,厄拉多塞(或厄拉多塞)我们从斯特拉波的《地理学》那里读到)认为,诗的目的不在于教导(或教导),而在于快乐(或快乐)。菲洛德穆尽管是伊壁鸠鲁学派的一员,对此也表示反对。此外,更为敏锐的是,他反对那种认为诗存在

两种功能的观点,以及诗的价值在于享乐与认识(再加上道德)的价值的简单总和的观点。我们没有足够的资料确切地知道,菲洛德穆在向着形成他自己的回答的方向究竟走了多远;似乎他想到了好诗就好在形式与内容的统一,以及诗人所提供的相应的个人特性。

怀疑主义者通过放弃以客观真理为目的的哲学思考的痼疾,来寻求他们的泰然自若的理想,并且通过将思想引导进一种不能自拔的悖论而实现这种放弃。我们从塞克斯都·恩披里柯(约公元前2世纪—约公元1世纪)的著作中知道很多他们常用的论辩方式,其中许多具有极高的哲学价值。也许,怀疑主义者对关于物质本性的知识的可能性的疑问,部分出于他们反对艺术的模仿理论(不管是亚里士多德还是柏拉图意义上的模仿理论),原因是这种理论预先假定,关于物质,我们能知道点什么,并能够把握共相。塞克斯都质疑诗是否包含真理(他的著作《反对教授》第1卷《反对语法学家》),以及(沿着同菲洛德穆相类似的思路)艺术是否有一个“摹本”形象(第2卷《反对音乐家》)。在第2卷,他提出一个反对音乐的奇特的双重论辩。在这里,他努力从辨明一个最初的区分开始(第1卷),提出“音乐”应被理解为“一门研究旋律、音调、节奏的形成等类似物的科学”,而不是一般所理解的另外两个意思:(演奏器技巧(“女性竖琴师”可被称为音乐家)。(遭审美价值(“音乐画”的意思是一幅好画)。首先,他举出了许多被认为是证明音乐具有情感效果的例子,并对它们逐一分析,提出反证说明,音乐没有意义(“有些有此性质,有些有彼性质,不是出于它们的本性,而是我们自己假定它们是如此”,以及没有治疗价值(就像酒一样,也许会分散对痛苦的注意力,但音乐一结束,烦恼就会重新恢复)。然后,塞克斯都转向更为根本的怀疑论的思想线索:不存在关于音乐的科学(第2卷),原因在于实际上,声音、旋律和节奏并不真的存在(第2卷)。怀疑论对感觉性质的真实性的抨击,就无需在这里作评论了。

在罗马人占据着主导地位时,产生了许多讨论文学问题的著作,其中有一些具有重大而长久的价值。但是,这不是一个对艺术具有浓厚哲学兴趣的时期;许多诗学和修辞学的论述都是实践性的、教育学的,或者论辩型的。甚至那两本最杰出的著作,即贺拉斯(约公元前65—约公元前8年)以及那本被归于卡修斯·朗吉弩斯(约公元1—约公元2世纪)的著作,都缺乏对艺术本性的深刻探讨。

定不是由他所作,但有可能由一位生活在公元 1 世纪的名叫朗吉弩斯的希腊人所作)的著作,尽管它们对文学批评的历史有许多价值,却产生出很少可被看成是对美学的进步有贡献的东西。

贺拉斯的《给皮索一家的信》(拉丁文:Ad Pisones,一般被称为《诗艺》[拉丁文:Ars Poetica]——这个名称是昆体良^①给起的),以非凡的简短而令人难忘的语言,但却以松散的次序,表述了一些风格和戏剧结构的实际原理,这一作品还可由他的《讽刺集》和《书信集》中的一些段落而得到补充。他认为,一首诗既是自然也是艺术的产品,它必须或者令人愉快(拉丁文:delectare),或者改造人(拉丁文:emendare),而更好的则是兼有这两者。这部著作的基本精神是,诗是某种应严肃对待的东西,因为它可以具有重要的道德与公民教育的功能。

贺拉斯的一句最为著名的话,“诗画一律”(“诗就像画”,拉丁文:ut pictura poesis),当它被各种理论引用以说明诗与画在本质上相似之时,(正如我将要看到的)注定要成为一件现代人所做的值得关注的事。在《诗艺》的原文中,它只是顺便提及某种还未被复杂化的比较:“诗歌就像图画:有的要近看才看出它的美,有的要远看……”^②(费尔克拉夫[拉丁文:G. F. Clark]英译)但是,这不是第一个,也不是最后一个从该书的具体语境中抽取出来,并使之成为一个教条的美学警句。

《论诗歌中的庄严》(拉丁文:De Dignitate Poetis,通常译为《论崇高》)这本生动活泼的书,是另一本主要用于教学的著作,写得非常精彩。它显然在写完后不久就失踪了,并且(除了手稿中部分页码遗失之外)到了 16 世纪才被重新发现,并付诸出版,在 16 世纪后期和 17 世纪,它有着巨大的影响。被认为是该书作者的“朗吉弩斯”主要对提供具体写作细节的劝告感兴趣,并对一些例子作了很好的分析。伟大的文学作品是以某种性质为其特征的,他将这种特征说成是——凛然庄严(拉丁文:sublimis)。他为自己所规定的任务就是揭示通过什么样的手段,包括文体上的手法,来实现这一点。

苑

① 昆体良(拉丁文:Quintilianus,约公元 95—公元 110 年以后),古罗马修辞学家与教师,著有《雄辩家的培训》一书,共 12 卷。重视道德教育和因材施教,对现代全面发展的教育思想有影响。——译者

② 这里的译文引自贺拉斯《诗艺》,杨周翰译。见《亚里士多德 诗学》,贺拉斯《诗艺》(北京:人民文学出版社,1984 年),第 145 页。——译者

阐明这样一种作为文学上伟大的充分与必要条件的性质的尝试并非无关紧要,“朗吉弩斯”的方法的某些特征值得重视。我们也许会问,这样的性质是否真的存在?“朗吉弩斯”讨论了与这种性质有关的五种特征,其中两种最重要的特征是,巨大而重要的(“有血性的”)思想和热烈的情感。他将这些称为“崇高”的条件,有时将之称为“组成部分”(灾祸源)。可能会出现没有“情感”的“崇高”(灾祸源),但是,“没有什么比恰如其分的真实的情感更能对造成宏伟壮丽起作用了。它仿佛以一种美妙的颠狂来激发词句,使它们充满神性的灵气”(灾祸源)。另一方面,“伟大风格是重大思想的自然结果”(灾祸源)。现在,当我们探讨“崇高”的性质是什么之时,“朗吉弩斯”似乎是持这样的观点,即只能根据其结果来确定。他对美学的问题没有耐心,仅满足于说“崇高”是在读者那里所产生的不仅仅是快感或理性的信念,而且是激动的狂喜(灾祸源):一种仿佛由于魔术而产生的陶醉感(灾祸源)。“真正的崇高,由于其本性中的某些特点,提升了我们:以一种骄傲感使我们振奋,使我们充满欢乐的自豪感,仿佛是我们亲手将所听到的事物生产出来一样”(灾祸源)。这不是告诉我们“崇高”是什么,而是说它起了什么作用。确实,正如“朗吉弩斯”由于没有在“崇高”与它的条件之间做出前后一致的区分而造成美学之谜一样,他也没有分清“崇高”与它的效果,从而造成另一个谜:注意在他的话中,客观的、主观的与情感的术语是怎样被放在一起的,他说,德谟斯梯尼“展示了最完美的形式、崇高的强度、生动的情感、滔滔不绝、敏捷、速度——在速度成为适宜之时,以及他自己无可比拟的热情与力量的特点的伟大天才”(灾祸源)。“朗吉弩斯”所说的话中绝大部分都可以或者被解释为怎样更深刻而高雅地影响读者,或者被解释为怎样使作品本身在性质上更强烈与高尚。例如,当他列举希罗多德书中的熟语时说,“它们离粗俗极其接近却仍不粗俗的原因在于它们是如此具有表现力(灾祸源)”(灾祸源)。

普罗提诺

在基督时代的最初几个世纪中,柏拉图的哲学仍由他的追随者们在亚历山大里亚和罗马讲授着。雅典学园一直存在到 392 年,这一年

皇帝查士丁尼将之当作基督教的竞争者和威胁者而关闭。但是,在一些创造性思想家,像 5 世纪初年亚历山大里亚的菲洛(Philo),以及一个世纪以后阿帕梅亚的纽梅纽斯(Neomachos)那里,它发展为一种有点不同的体系,这种体系被称为新柏拉图主义。最出色而具有独创性的新柏拉图主义者是普罗提诺(Plotinus)。尽管他的思想范围非常广泛,而且在宗教哲学方面特别重要,但在美学史上,他也有—席之地。

普罗提诺写了 30 篇文章或“论题”(“专论”),他的学生波尔菲里(Porphyrus)于 4 世纪初将它们编为 12 个“九章集”(《九章集》),即 12 组(每组 9 篇)文章而发表。我们今天所拥有的文本保存良好,但普罗提诺的术语体系非常特别,往往具有神秘感,因而他的精妙而复杂的形而上学中某些部分仍引起疑问与争议。对于其基本线索,我们也许可以说:在可见的世界背后,作为世界的最终的源泉与基础,有着普罗提诺所说的“大一”(The One)或“太一”(The One),它本身是超出所有概念与知识的。然而,不能在某些方面,用某些术语,对之不真实地加以描述,如果对这些术语没有足够深入的了解的话:例如,将之说成是“至善”(The Good)或无限(The Infinite)(《九章集》第 1 卷《专论》第 1 部分)。说“大一”时,我们将最终的现实包括进它的第一个“体”(The One)之中——对“体”这个术语的意义人们必须根据其语境来加以说明,因为没有可靠的同义词来表述它。“大一”具有第二与第三个“体”,它们与第一个“体”具有同一性,但具有不同的功能,或者也许可以说扮演着不同的角色。第二个“体”是理智与心灵,神性的识知者(The Intellect),它又等同于所识知对象(The Object);柏拉图式的范式(或理念),它构成了可理解的世界,理想的原型,或者可见世界的模式。第三个“体”是“至上的神灵”(The Divine Soul),或者创造性与生命的原则。这三个“体”一道构成了唯一的一个超越的“在”(The Being),从它之中所有的其他现实通过“流射”(The Emanation)而产生,同时所有的其他现实都渴望回到其最初的起源(The Source)。“流射”不是一个短暂的,而是一个永恒的过程;从普罗提诺将“在”比喻为泉水流溢(如,圣父),以及一个中心的光源,随着与它的距离的增长而变暗(如,圣子),我们可以将现实的不同部分,包括自然与可见的世界,理解为都是对存在之光的参与,但是,从最现

实的精神与理智的事物到最低等的质料,参与的程度各不相同。柏拉图主义关于“在”(存在)和“成”(生成)的二元论,在某种意义上被这种将所有事物都排列成或大或小的现实的连续等级所克服,但是,可见世界与可理解世界间的差异仍然在自然与第二体的范式之间的区别上存在。

一个全面发展了的关于美的哲学是这一形而上学体系的核心,并渗透到《九章集》全书之中,尽管它在三个“专论”中,主要在第一集第六论(“论美”)中,也在第五集的第八论(“论理智的美”)和第六集的第七论(“理想范型的多样性是怎样出现的,以及论善”)中,得到了最系统的表述。它的主要灵感来源于柏拉图的美学理论,尤其是《会饮篇》,尽管它也深受《斐德罗篇》和《蒂迈欧篇》的影响。然而,它也是以高度独创的方式独自发展的。普罗提诺的阐述常常很晦涩,有时几乎无法理解,但是,他保存与深化了他所认为的柏拉图的最重要的思想,同时给予美的概念以一个全新而影响极其深远的形而上学地位的尝试,这是值得我们耐心研究的。

依照波尔菲里给普罗提诺所写的传记,“论美”的专论是最初写的,不能体现作为他成熟期标志的美学理论的全部。但是,它包含了一些重要的思想,由于论述艰涩,我们最好通过小心地追踪他的思想,时时用来自其他专论的材料作补充,以开始对他的美学的思考。

普罗提诺从评论各种各样的能够拥有美的事物开始(附增),最明显地看到与听到的事物,但也包括(因为“心灵将自身提升到感觉领域之上,到达高一级的层次”)“生活行为、行动、性格、追求理智的美,并且还有德行之美”(麦克纳[西塞罗]和佩奇[亚里士多德]英译)。切中要害的问题是,在所有这些事物中,“那么,使它们漂亮的东西是什么?在它们之中,这种显示自身的某物……是什么?”

普罗提诺所阐述的第一个回答是:

各部分相互之间的和朝向一个整体的对称,除此之外还有某种色彩的魅力,构成了眼睛所能认识的美,在可见的事物中,正如在所有其他的事物中所普遍存在的,美的事物从本质上是对称的,图案化的。

我们不能肯定他在说这是“几乎每个人都主张”的观点时指的是谁,但他显然将斯多葛学派包括在内了,这种理论是对柏拉图《斐利布篇》的似是而非的误读,从亚里士多德的《诗学》中,我们也可以找到某种近似于它的东西。普罗提诺坚持认为,这无论如何都是假的。他的反证法有几个部分:(员“想一想这意味着什么。只有复合体才能是美的;不是由部分组成的,就不能美……”简言之,如果对称是美的必要条件的话,那么简单的事物就不可能美。但是,(葬它们必须是美的,否则的话,由简单所组成的复合体也不可能是美的:“集合的美要求细节的美。”并且(遭某些简单的事物显然是美的:色彩,简单的音调,太阳、金子与夜间闪电等发出的光,等等。此外,(糟精神的性质,如“高贵的行为,或卓越的法律”可以是美的,但将它们称为对称的,是什么意思呢?例如,美德怎样才能对称?最后,(圆普罗提诺断言,对称不可能是美的充分条件,原因是一对象可以保持其对称,却失去它的美:“一张脸总是对称的,但却有时漂亮,有时不漂亮”——并且,当身体变得无生命之时,它失去了大部分的美,尽管没有失去对称(灾毁毁毁)。

由此我们回到最初的问题:“那种赋予美以物质事实之上的原则”是什么(隘害圆)?普罗提诺的回答在“论理智的美”专论中得到了最完整的表述:

假定有两块石头并躺着:一块是未成形的,未经艺术加工;另一块已经过工匠之手精雕细刻,成了一座神或人,一位格雷斯或一位缪斯^①的雕像,或者,如果一个人,不是一幅肖像而是一个创造,在其中雕刻家的技巧将所有的可爱之处集中起来。

愿

因此,现在可看到,由艺术家之手放入形式美的石头是美的,这不是由于它是石头——如果这样的话,那么粗糙的石头也令人愉快了——而是由于艺术将范式与理念引入其中了。这种范式不是存在于材料之中,而是在它进入到石头之前就存在于设计的人心中;而且,工匠拥有范式不是由于他的眼与手的能力,而是由于

① 格雷斯与缪斯分别是希腊神话中两组女神。格雷斯(别称),希腊语作 悦(即美惠女神,通常有三位,分别是阿格拉伊亚(灿烂)、欧佛洛绪涅(欢乐)和塔里亚(花朵)。缪斯(厄塞),希腊语作 配(即诗歌和文艺女神,通常有九位。——译者

他对艺术的参与。因此 ,美存在于艺术中的一个更高的状态.....

(灾增第 源页)

那么 ,由于物质具有取得与拥有范式的能力 ,因此 ,“神性的理智与理性的宇宙的美可以向着观照而展示自身”(灾增参见 灾增)。没有什么能够比作为“大一”与神的镜像的存在本身更能在观照中对灵魂起激发作用了。由于“大一” ,在其第二“体”之中 ,既是能知的理智 ,也是可知的范式 ,而美与丑的对象之间的区分正是由这种范式本身所造成的(“一件丑物是某种没有完全被图样所把握之物 ,也就是说 ,没有被理性所把握 ,物质没有在所有 的方方面面都屈从于理想-范式[灾增云]”)。

但是 ,普罗提诺也认为 ,美的经验不仅仅是对物质适合于接受理想-范式的观察 ,这种适合是 :

某种神灵将之称为来自一种古代的知识并认知与欢迎它 ,与它和谐一致.....

我们的阐释是 ,神灵由于其最真实的本性 ,由于其与“在”的等级中最高贵的存在物亲密结合 ,当它看到任何同族类的事物 ,或者这种同族的任何迹象时 ,就以一种直接的喜悦而激动 ,全身心地拥抱它 ,并激起对它的本性 & 所有与它有亲属关系之物的感觉的更新。(灾增第 缘页)

那么 ,在获得美之时 ,物质也获得了一些深刻的与灵魂的“亲属关系” 。并且 ,这种灵魂在认识到自身的本性被客观化之时而快乐 ,同时也因此而意识到自身对神性的参与。这里显示出普罗提诺有着神秘的与浪漫主义的艺术理论的起源 ,对此我们在后面还将碰到。

初看上去 ,似乎普罗提诺在反对了对称作为美的必要条件之后 ,以另一个名称 ,即“图式” ,将它引入 ,并且 ,他自己的关于美的条件以某种方式与他先前的论述相违背。太阳的光线 ,如果它是简单的 ,因而不可能有图式 ,怎么会是美的 ? 但是 ,他在心目中所强调的是另一方面。

但是,在理想-范式所到之处,它就将原本是多种多样的部分组合与调整,使之成为一个统一体。它整理混乱,使之相互协调,它使得这一切结合为和谐的结合体。原因是,理念(即范式)是一个统一体,它所铸造的必须成为多样性所可能的范围内的统一。

至于因此而由什么构成统一体,美推举了它自身,就像提供给全体一样,将自身提供给诸部分:当它照亮某种自然的统一体,即由类似部分组成的事物之时,它也将自身提供给那个全体。因此,作为一个描述,存在着由带着其各部分的一所房子的整体的美,由工匠所给予,并且,一些自身的自然性质也许会将美赋予一块单一的石块。

那么,这是物质的东西怎样变成美的原因——通过传达从神那里流出的思想。(阿奎那第 2 卷第 1 页)

因此,统一在这里是至关重要的。在谈到一个异质的各部分的综合体,例如一所房子或一幅绘画之时,我们可以说,在它,并仅仅在它统一之时,才能成为美的,并因此而成为“大一”的一面镜子。但是,涂一笔颜色,发一声持续的柔美音调,既然从头至尾都是同质的,就恰恰由于这种同质性而得到统一,因而也能成为美的。因此,所有的美都是“一种统一化的结果”(阿奎那第 2 卷第 1 页)。

知觉的能力也是如此:在某些对象中辨识出对无形的物质起限制与控制作用,从本性上与理念(即范式)相对立的“理想-范式”,进一步看到在一般形体上打下印记的某些优秀而不一般的形体,它将零乱的事物聚集起来,捕捉它们,包容它们,使它们成为统一体,不再是部分的堆积,而是作为某种协调一致的事物呈现出“理想-原理”……(阿奎那第 2 卷第 1 页)

这是对感性美的解释。“但是,还存在更早的[即逻辑上在此之前的]和更高的美……”(阿奎那——“高贵行为的美与学识的美”,这不是为肉眼所见,而是为灵魂之眼所见的美。它们也能使我们兴奋,使我们颤抖,甚至更深地激动着我们。但是,怎样才能做到这一点?“没有形

体,没有色彩,没有宏大的体积”存在,而只有“无色彩的美德在灿烂……精神的高贵,生活的正直,严守规范的纯粹”,如此等等。要看到是什么使得有道德的灵魂成为美的,普罗提诺提出,首先要考虑的是它的对立面:丑。丑的灵魂是“放荡的、邪恶的,充满着各种欲望;由于内在的不和谐而饱受折磨;为怯懦的恐惧和委琐的嫉妒所困扰……”,如此等等。——“我们必须想到的只是,所有这些羞辱都是某些聚集在灵魂周围的东西,某种外在的邪恶的东西在凌辱它,玷污它……”简言之,这种“丑陋的状况是由于外在的物质侵蚀了”这个恶人,“如果他要赢回他的优雅,他就要清洗自己,使自己变纯洁,回到原来的自我”。

按照这种邪恶是某物被“加入”到灵魂之中的理论,邪恶的灵魂是不纯和内在不和谐的(参见 附增员, 附增员, 灾增员)。因此,道德训练就在于将外在的东西“净化”,使纷争变成和谐——归结为一个词:统一(附增员, 参见 附增员, 附增员, 灾增员)。因此,灵魂的精神美恰恰与艺术和自然的感性美依赖于同样的条件。“并且,这正是说,在灵魂中成为一个善与美的事物,就是它变得可与神相比拟。”(附增员, 参见 附增员)从这一观点看,并从理想的条件来考虑,美几乎与善完全一致。“我们甚至也许会说,美是真正的存在物,而丑是与存在相对立的原则……因此,这个方法可使我们发现美和善与丑和恶的区别。”在另一处,普罗提诺说“善与美分享着共同的起源”(灾增员),范式的善与美来源于它们的理想特性(灾增员),然而,在存在的等级次序之中,善具有优先性(附增员)。

谈到这一点时(附增员),普罗提诺以一种柏拉图在《会饮篇》中所具有精神,转向了对爱的描述——总是以各种形式出现的对美的爱(参见 附增员),并因而是对善和存在者的爱。不管灵魂知道与否,它的渴望与欢乐都指向着神性,这种神性从一个方面看是“最高的、绝对的,和最初的美……”(附增员, 参见 灾增员, 灾增员)。但是,我们通过什么样的途径才能提升自己,从而熟悉这种绝对的美呢?我们的感性美的经验给我们以预示,使我们熟悉处于它之外的东西,但接近这之外的东西,我们必须放弃“材料的美”(附增员)。“你必须闭上眼睛,而运用会在你内心中苏醒的另一种视觉,这是所有人的天赋才能,但却很少被人使用。”这意味着首先不是要将我们的注意力集中在音乐与绘画之

上,而是集中在“所有高贵的追求之上,其次是美的作品,不是由于技术上的辛劳,而是由于以善而闻名的有道德的人生产了它们”(阿奎那)。但是,甚至这也还不够:为了知道完善的美,你必须使自己在精神上美,在道德上卓尔不群。

当你知道你已经成为这一完美的作品,当你专注于自我存在的纯粹性,就没有什么力量可打碎这种内在的统一性,就没有什么力量可从外部吸附到真诚的人身上,这时,你将发现自己完全忠实于你的本性,这里完全的意思是指,只存在不能被空间所度量的真正的光……当你感受到你生长于此,你就变成了视觉本身:现在,激发你的所有自信,往前再冲一步——你已不再需要向导——努力去看。

只有这只眼睛可以看到威力无比的大美。(第 184 页)

关于上面所说的从感性美的经验,经过对道德美的观照,到达真理本身的逐级上升,我们可以从《九章集》的其他章节中获知更多的内容,从而使我们的说明更加准确,但同时也更少确定性。这是因为,普罗提诺的一元论体系并不能完全医治或隐藏某种我们同样在柏拉图哲学中发现的关于艺术和关于美的一些模棱两可之处。

艺术的美、感性美在灵魂通向普罗提诺派哲学家所渴望的对存在完全觉悟的知识与投入中,究竟起了什么作用?普罗提诺说,这是一个通道:当我们认识到一幅画的美之时,尽管很模糊,但我们毕竟是在回忆作为我们的家园的永恒的美:

看到美非常出色地在一张面孔上再造出来,促使心灵向往那另一个空间,确实,没有人在看到这么丰富地出现在感觉世界的漂亮的事物,那种巨大而有条理的安排,范式像远方的星星一样在闪烁之时,能够如此愚钝而无动于衷,不被所有这一切引导向回忆,并且,一想到这一切,就会对这种来自其本源的伟大感到虔诚的敬畏。(阿奎那,第 184 页)。

但是,感性美也可以将我们引向另一个方向:

愿缘

美是暴力与麻木不仁的,它的快感伴随着痛苦,它甚至引导缺乏见识的人离开至善,就像一些诱因会使孩子离开父亲的管教一样。(灾增页,第源猿页)

普罗提诺还区分了三种通向真理的途径,即音乐家的、情爱中的人的和形而上学家的途径(阴源页)。音乐家作为能“飞快地通向美”的人,要迅捷地对“尺度与匀称的图式”作出反应:

这种天然倾向必须成为这一类人的出发点……他必定被引向通过这些形式而显示出来的美,他必定显示出他所沉迷的无非是理智世界的大和谐和那个世界中的大美……并且哲学的真理必定植根于他心中,给他以信仰,使他不知不觉地在内心中拥有它。(阴源页-圆第猿页)

但在另一个场合,普罗提诺将情爱中的人与形而上学家捏合成一种有希望的与可能的真理探求者,这种人“不为物质上的可爱所拘泥”,于是,音乐家的途径似乎消失了(灾,源圆)。

正如上面所引的一句话所表示的,可见世界的美在于它对不可见世界的反映,并且,普罗提诺关于自然的美,有很多的见解。“甚至在感觉的与局部的世界之中,也存在着一种可与天上的事物相比拟的可爱的事物。”(阴源页)我们周围的对象是自然的表现,并且,“自然……所创造的事物如此可爱,它自身就必定是更为先在的美”(灾增页)。

因此,在“自然-原理”本身之中,就有一个在物质形式中发现的美的理想原型,而且,仍是相对于这种原型,有一个存在于灵魂之中的更美的原型,即它在自然之中的原型。(灾增页,第源页)

从一种向另一种的过渡是多么容易。此外,

艺术不应以它们是通过自然对象的模仿而创造出来的为理由而被贬低,这是因为,首先,这些自然对象本身就是模仿;其次,我们必须认识到,它们并非仅提供所见事物的再造,而是回到大自然本身所衍生出的“理性-原理”,并且,它们的作品中绝大部分是它们自己完成的,它们是美的承担者,并对自然所缺乏的东西作补充。(灾增第源页)

普罗提诺对柏拉图关于模仿的疑问作了温和的回答:一棵树与一幅树的画共享被分别赋予可能的美的范式,而且,画家具自由,可在他的画中实际上比树更加全面地捕捉和展示树的范式。“因此,菲迪亚斯不是以感觉中的事物为模特,而是以对宙斯会取什么样的形式向人们作视觉展示的领悟来铸造宙斯的”——这是一句著名的,并在某种意义上讲是革命性的话。他还说出了更为重要和更具独创性的话:

愿

任何的技艺,从观察活的东西的对称性,发展到所有生命的对称性,都将是至高无上的力量的一部分,这种力量观察与思考统治着理性的宇宙中所有存在物的对称。因此,所有的音乐——既然它是在思考旋律与节奏——都必定是含有理想王国节奏的音乐的俗世代表。(灾增第源页)

艺术并非只有通过再现才能具有启示性。(关于“所有生命的对称”的完整的意义,请参见 灾增第源页)

另一方面,我们必须记住,绝对美本身是不可见的:“真正的美”是“超越的美”(灾增第源页),原因在于它超越了形体与形式,而没有它们,美就不能被体验。因此,自相矛盾的是,要获得绝对的大美,就不能去看它;完全的知依赖于神,即不再外在于它,那些与大美合为一体的人不注视美的事物(灾增第源页)。到这里,论述形成了一个完整的循环:或者说,用一个也许今天已为人们所熟悉的比喻来表示,神通广大的人在爬到梯子的顶部以后,将梯子踢开。普罗提诺接近于张扬大美而牺牲美,或者张扬大美而牺牲艺术,他的形而上学的架构,由他要先将验性的大美确定为最终现实的根本方面所决定,他有时将感性的与精神的

美学之间的紧张关系推进到濒临崩溃的边缘——我们所追寻的看不见的大美很难满足我们为可见的美的追求所吊起的胃口。但是,总的来说,普罗提诺所想要做的是以比柏拉图更加紧密地将两个层次的美结合起来,而不顾他的论述在另一方向所取得的一些成功。如果现实由一系列连续的层面组成,每一个距离核心的存在之光更远的层面,就以某种方式对那更近的层面构成模仿,所有的美,不管它们是多么地暗淡,都必定最终与它们所指向的绝对的大美联系在一起。并且,正如我们所看到的,在所有的层次上,某种对它与神灵的亲缘关系的意识都会在灵魂中呈现。

书 目

[illegible]

[illegible]

则云援援附葛“旱暵暴燥杜暵暴孕理匀借燥”等字，分列燥孕暵造暵燥附
(灵缘前)猿猿一猿源爰

与 援 之 辞 裁 霽 秋 集 薛 则 拜 号 曠 薄 上 西 拜 西 集 拜 则 拜 遭 曾 月 号 援 拜 集 德 拜 集 上 愿

[illegible]

宰掾郭嘉、蒯祺分送厚饗，贈以金馬。芝(建武社)员恩，次進兵，恭題一
園慰援。

孚音志志泽泽爻爻至至刺刺孚音志志界界彙彙纂纂操操孚音志志曹曹藻藻孚音志志曹曹藻藻
 觥音之之姓姓洋洋运运藥藥藿音在在界界彙彙纂纂杜杜高高造造粵音脱脱茅音泽泽莫音科音杜音罪音森音莫音孚音德音社音
 （音建音曹音杜音缘音援）

[illegible]

愿

第五章 中世纪

愿

基督教会的早期教父们过于深入地沉迷于巨大的神学任务,那些不能引发他们直接关注的事物就无法促成他们的思辨性或分析性研究。他们必须首先制定出一个可行的神学体系,以对神以及人与神的关系中可解释的东西进行解释;其次是加强与捍卫基督教教义,捍卫教会本身,以防止它们的敌人,特别是异教及其哲学的攻击。这两项任务都不要对美学问题进行广泛研究,尽管我们在本章将要看到,前一个任务会涉及一些虽然只是附带地与美学有关,终将在美学中产生重要影响的问题。这两项任务合在一起,使当时的人很少有时间对艺术与美进行独创性研究。在早期的思想家中,一个杰出的例外是圣奥古斯丁,他的充沛精力和理智的内驱力为他对所碰到的一切事物的某种思考寻找到了机缘。随着经院主义运动在中世纪晚期的发展,一些最强有力的思想家迷恋于形而上学与认识论问题,以及伦理学与社会哲学的问题,而他们在美学方面的论述则变得简短,处于他们的主要思想的边缘地带。甚至圣托马斯也是如此。在这个繁荣与胜利的时刻,经院主义在美学史上的贡献,与它在其他哲学领域的工作在重要性上相比,只有一条可以举出,即在语言与符号论哲学方面的贡献,这在下面关于阐释的部分将会提到。

但是,即使在早期,基督教哲学家们归根结底也必须解决一个美学问题,即美是存在的(不管其本性与吸引力如何神秘),特别是人体的美,这是无法否认的,但是,对待它的恰当态度是什么?这也就是所谓的它是来源于撒旦还是来源于上帝的问题,即对于哪些,基督徒必须像对其他有诱惑力却没有价值的东西一样唾弃与谴责,对于哪些,他们必须热忱地接受?在早期基督徒的心目中,先知以赛亚的话——“他无佳形美容”^①,有时被

^① 见《圣经·旧约·以赛亚书》第53章第8节,全文是:“他在耶和華面前生长如嫩芽,像根出于干地。他无佳形美容,我们看见他的时候,也无美貌使我们羡慕他。”《以赛亚书》被基督徒认为是《旧约》预示耶稣出现的重要证据。——译者

当作对基督的肉体美的抛弃。但是,不可忘记的是,《创世记》说,人是依照神的样子制作出来的。

从一开始,教会就展示出一种类似的对待艺术的模糊态度,并基于两条基本的理由,而这又与柏拉图在《理想国》第 10 章中对诗的两大抨击形成类比关系。第一条,也是根本的一条是,艺术活动是对尘世间事物感到强烈兴趣的标志,而这必然,或者至少是很容易,挑战基督徒对在另一个世界中得到拯救的真诚而全神贯注的关心。一些早期的基督教领导人,如德尔图良(约 160—240 年)写作时间大约是 3 世纪初,愿对所有世俗的学问与非宗教的研究都作出谴责。这种观点并不占上风,并且,后来接受三科与四科^①——七门自由艺术——为教育的基础,意味着古典学问的重要部分,或其中尚存的部分,被承认为个人通向理论知识的合法阶段。

德尔图良将文学描绘为“在神的眼睛中是愚蠢的”(《论表演》)[见莫杂 100 卷 10 章]。参见 曾 100 卷 10 章,并且他所作的谴责被哲罗姆(约 343—419 年)、格里高里(约 330—395 年)、奥古斯丁,以及《哲学的慰藉》(约 1100 年)等著作所显示出的波伊提乌(约 480—524 年)等人以不同的术语作了回应。尽管波伊提乌在《论音乐》(约 525 年)一书中说,数字与比例是现实的原理,通过它们,音乐表现了神性。在前面所说的这些作家中有一些人,特别是哲罗姆和奥古斯丁的身上,还有着一种相反的气质——对古典文学的欣赏,以及这些文学也许会在教育中起正面作用的认识。这种赞许的观点也出现在奥利金(约 185—254 年)、亚里山大里亚的克雷芒(约 160—215 年)、大巴西勒(约 330—379 年)的笔下。总的说来,诗歌还是取得了胜利,尽管戏剧不是如此:在很长的时间里,教会竭力反对人演出和去看戏——奥古斯丁在他的一些著作里也对此加以抨击。

由于早期基督徒们所熟知的主要的古典视觉艺术的生产,再现了神或自我神化了的罗马皇帝,因此成为一种令人厌恶的偶像崇拜的对象,视觉艺术本身受到了质疑,并且一些人相信,将任何图像引入教堂之中,都会引诱参与基督教礼拜者成为类似的崇拜偶像者。过了很久

^① 三科(Trivium)指语法、逻辑、修辞;四科(Quadrivium)指算术、几何、天文、音乐。这里的“古典学问”一语指古希腊罗马的学问,因此才有“尚存”的说法,其合法性才需要被重新承认。——译者

以后,这种态度被破坏偶像的运动所恢复,并在愿世纪和怨世纪的东教会得到了发展。但是,另一种观点占据着上风。远世纪时,格里高里为绘画辩护,将之说成对宗教教育是必要的,特别是对不识字的人来说,更是如此。其理由在于,不是它们本身被崇拜,而是被用来将心灵引导向神。尽管君士坦丁五世于苑愿年在君士坦丁堡召开了宗教会议,谴责用视觉艺术的手段描画具形化逻各斯本性的努力,但在君士坦丁六世的统治下,于苑苑年在尼西亚召开的基督教普世会议决定取消这一谴责,宣布要将“荣耀的敬意”献给宗教画,就像对待十字架和福音书一样。“原因在于给予图像的荣誉传递给图像所再现的对象,而他对图像所显示的敬意也显示出对所再现的人物的敬意。”^①随着时间的推移,基督教思想的主流越来越向感性开放,让它来为宗教崇拜服务,如单音圣歌与后来的多声部圣歌、雕像与绘画、主教教堂时代在建筑上的伟大胜利。^②

怨园

圣奥古斯丁

圣奥古斯丁(杂耀皂早源藻猿-源园)在回忆往事时曾痛苦地评述他皈依基督教之前所陷入的道德与理智的深渊,并说这也典型地代表了他所处时代的邪恶和谬误。他告诉我们,在愿或愿岁时他写过一篇专论(“我想”^③有两卷或三卷),名叫《论美与合适》(阅藻葬藻藻藻藻藻藻藻藻),在其中他试图回答一些审美的问

我们除了美的东西外还爱什么呢?那么,什么是美的(藻藻藻藻藻)?什么是美(藻藻藻藻藻)?除非在它们中存在着雅致与美(藻藻藻藻藻),它们就绝无可能吸引我们,那么,又是什么吸引我们,将我们结合到我们所爱的事物之上?我注意并觉察到,在身体本身之中,存在着一种美,它来自于作为一个整体的身体(藻藻藻藻藻)

① 见威利斯顿·沃克(宰藻藻藻宰藻藻藻):《基督教会史》(纽约,愿愿年),第愿页。

② 见杂耀梅特兰(宰藻藻藻宰藻藻藻):《黑暗时代》(伦敦,愿愿年),第愿页;亨利·奥本·泰勒(宰藻藻藻宰藻藻藻):《中世纪的古典遗产》(纽约,愿愿年),第愿页。

③ 用原作的语气,指奥古斯丁回想起来有两卷或三卷。——译者

怨遠

怨遠

奥古斯丁关于美是一种异质的整体的思想,通过他所说的“这个世界的过程的美通过矛盾物的对立而获得”(如通过对比达到的优雅的风格)而得到了进一步的说明,“仿佛不是由词语而是由事物的力量安排而成”(《上帝之城》[悦悦·奥古斯丁著,王岳川译,北京:三联书店,2005年],第11卷,第17章)。同样,大卫对音乐的热爱,由于他是以此来赞美神的,因而也是恰当和值得称赞的:“不同声音合理而秩序井然地以和谐的多样性而构成的协调一致,暗示着紧密结合起来的城市内秩序井然”,甚至能够成为一种神性的“神秘再现”(载《奥古斯丁》,第11卷,第17章)。在一段对美的最为简明的描述中,奥古斯丁几乎是逐字逐句地重复了西塞罗《图斯库兰论辩》(载《西塞罗论辩集》,北京:商务印书馆,1959年)中的话:“所有身体的(肉体的)美都是各部分的比例(《西塞罗论辩集》,第1卷,第11章)组成的,附上某种色

彩上的令人愉快(《论音乐》)(《论音乐》参见《论音乐》)。但是,这一西塞罗的公式在奥古斯丁那里增加了很多的意义。奥古斯丁在书的不同之处,对“各部分的一致”作了简要而高度形式主义的说明,吸收了来自毕达哥拉斯、柏拉图和普罗提诺,以及其他一些人的思想,却以他自己的方式将之结合起来。他的主要论述出现在写于 357 年的《论秩序》(《论秩序》,大约写于 357—360 年的关于音步的专论《论音乐》(《论音乐》,以及大约写于 360 年的《关于真正的宗教》(《关于真正的宗教》的某些部分(特别是从 11 章起至 15 章)中。

奥古斯丁关于美的理论中的关键概念是整一、数、相等、比例和秩序。它们常常形成相互作用的关系。从他的一些零散论述中,我们能证明上述概念,以及美这个概念本身都是非常重要的,但很难将之拼接成一个单一的原理。然而,我们也许能有几分把握地说出它们之间的一些重要的相互联系。整一是所有现实的基本特征,这是因为任何事物要存在,都必须是一(《天主教与摩尼教的生活方式》[《天主教与摩尼教的生活方式》]。但是,整一也可度量,某些存在物与其他存在物相比更具整一性(神的整一性最高)。第二个非常基本的概念是相等或相似(见《论音乐》[《论音乐》]。单个的事物作为单元而存在,它们重复的可能性,以及它们的集群通过比较而产生的相等与不相等的关系,形成了比例、度与数(《论意志的自由选择》[《论意志的自由选择》]。《论音乐》[《论音乐》]。

数对奥古斯丁来说,具有巨大的魅力,他依照在柏拉图的《蒂迈欧篇》中所发现的观点,将数看成是神创造世界的基本原则。一切都依赖于数。对象是通过它们的数的特性而成其为自身的——分有存在于神心灵中的范式。数既是存在,也是美的基础:

假定手头没有实际的工作要做,也不想做什么,肢体为着快乐而运动,那就是舞蹈。要问在舞蹈中什么使你快乐,数就会回答道:“嗨,我在这里。”考察身体的美,你会发现一切都由于数而恰到好处。考察身体运动的美,你会发现一切都由于数而恰合其时……(《论意志的自由选择》[《论意志的自由选择》])

除了由数和秩序所决定的初级整一以外,还存在着作为它们的后果或产物的更高的整一。一个初级事物的整一是由于它缺乏内在的多样性,但一个复杂与异质的事物,尽管具有多样性,却也是整一的,我们在艺术与自然中体验到这一类浮现出来的整一。合成物只有当它们和谐与对称之时才成为整体,而和谐与对称在于各部分间的相似(《论真正的宗教》^①);《创世记的本义:一本未完成著作》^②。各部分间越是相似或相等,就越整一(《论音乐》^③);《论灵魂的尺度》^④。奥古斯丁将他的几个主要思想间的联系以下面这一段苏格拉底式的话语作了总结:

那么,美源自于整一、比例、秩序(《论音乐》^[1]——并且分享它们的令人赞赏的不变性。因此,它们以不同的程度存在着,直到宇宙作为一个整体的美(《论秩序》^[2]。《忏悔录》^[3]载,善以及神之美(见《忏悔录》^[4]。另一方面,丑只是美的反面,“一种形式

的缺乏”(《论灵魂的不朽》[阅读与阐释]第15页)。并且,正是这种普罗提诺式的在最低的与最高的美之间的连续性,使得奥古斯丁甚至在灵魂的宗教式旅行中赋予美一个位置(《真正的宗教》第16页)《论意志的自由选择》第15页)。美不是被偶然引进的,由于整一
对美和存在来说都是根本的,因此事物的美的程度也是它们的真的程度(《真正的宗教》第16页)。

那么,美的判断就涉及对秩序的把握。从这一命题出发,奥古斯丁得到了两条进一步的结论:由于秩序涉及数字与关系,因此,它具有一种推理的性质;理性与对秩序的认识,以及这种认识所赋予的快感有关。这种快感局限于那些感知秩序的感官(视觉与听觉),像味觉与嗅觉那样单纯由性质所产生的快感则完全不同,属于较低的一类。奥古斯丁曾详细论述道:“某种由相互很合适的部分组成的物体……是合理地[构造成的]”或者一段旋律中“声音是合理的[和谐]”也能说得通。“但是,如果他说某物所提供的嗅觉与味觉合理”,或者如果他走进一个花园,采了一朵玫瑰,然后说道,“它的甜美气味是多么合理!人人都会听了都会发笑”(《论秩序》拉塞尔[阅读与阐释]第15页)。

奥古斯丁的第二条定理与判断的性质有关。对秩序的掌握是规范性的:有秩序的对象被感知与理解为是应该如此,而无秩序的对象则是在某方面没有达到应该如此。这使得画家能在绘画时纠正或改进,在绘画的每一阶段都看需要做些什么。这也使批评家能判断绘画有没有缺陷(《真正的宗教》第16页)。但是,这种感知上的正确性与错误性并不能单独由感觉提供(《论音乐》第15页);它预设观众带有一个理想秩序与整一的概念,尽管这个概念从来不在具体的世界中展现出来。他通过一种“上帝的启示”拥有这个概念,而这种启示的神之光使心灵能够把握上帝心中的范式。随之而来的是,当观众判断一幅画的美之时,他是以一个先验的标准而根据不变的目的来判断的,在美之中,不存在相对性(《三位一体》[阅读与阐释]第15页)《论意志的自由选择》第15页)。

奥古斯丁提出了新见解的另一个问题是一个老问题,即文学的认识价值。奥古斯丁想到了柏拉图的观点,并说,尽管柏拉图(像一些人所说的那样)不是神,但他由于要放逐诗人与戏剧家而比那些愿把他们

留下来的人更接近神(《上帝之城》^①)。奥古斯丁像柏拉图一样严厉,认为戏剧具有促成道德松弛的可能性,但在转向诗歌是否说谎这一问题时,他得出了一个不同的结论。这出现在他的《独白集》(《独白集》^②),一篇写于 429 年的他自己与理性的对话集之中,这是他在皈依以后的第一部著作。《上帝之城》这本书的第二卷涉及虚假或虚伪的性质,以及它们具有欺骗性的条件。贬义的虚假必须与真不同,然而,它也必须以某种方式与真相像,否则的话,它就不能起误导的作用了。理性告诉我们,没有什么“可被公正地称为是虚假的,除了那种实际上不是而伪装是某种东西,或在不存在时假装存在”(《独白集》^③)。

怨

虚伪与说谎之间的区别在于前者想欺骗所有人,而并非所有的后者都是如此。笑剧、喜剧以及许多的诗中都充满着谎言,但目的是使人快乐,而不是欺骗人。所有开玩笑的人,都在说谎。但是,虚伪的人严格说来是故意在欺骗。

那么,哪一类的事物是在“假装”不存在的东西呢?理性说,例如:弯曲的桨、镜像、梦和错觉。

难道你不会想到,你的镜像想要成为你,但却是虚假的,因为实际上不是你?……而每一幅图画、雕像,或类似的艺术作品努力成为它所仿效的物。(《独白集》^④)

因此,画家似乎是一种说谎者。那么,感知上的幻觉与那些“诗和笑话,以及其他虚假的事物”之间的区别是什么呢?

有意作伪是一种情况,不能成为真的是另一种情况。我们能够将喜剧、悲剧、笑剧等等与画家和雕塑家的作品区分开来。一个人的画像,尽管努力要做到像本人,像喜剧家剧中的人物一样不会

① 《独白集》与《论灵魂不朽》后来被编成一个集子,名为《灵魂的独白与不朽》(《独白集》^②)。奥古斯丁在《独白集》中写道,“那永恒的幸福,那永恒的幸福,那永恒的幸福”——译者

成为一个真正的人。这些事物是虚假的,不是由于它们自己的意志或愿望,而是由于必然要依从于它们的作者的意志。(瞿曾惠,参见 509)

弯曲的桨可能是直的,因此是虚幻的;一个人在画中的再现必然是非人的,因此严格说来不是一个幻觉。这里的悖论是,既然虚假是对趋向于成为或者应该成为的事实虚假,那么,那些应该成为虚假而又成了虚假的,就不是虚假了。演员在最具有欺骗性时是最真实的(对他自己和他的艺术),这是由于他演了一个角色:“在台上,罗希斯想要成为一个虚假的西古芭^①,但从本性上讲他是一个真正的人。由于这种愿望,他只要完成了这个角色,就是一个真正的悲剧演员。”(福曾恩)

由于这个原因,“语法学家与诗人的寓言”要比摩尼教的教义好得多,他痛苦地回忆,当他年轻时,尽管他唱着“美狄亚飞翔”,却一个字也不相信,也不受伤害;但当给予摩尼教异端以信任时,他被拖到了地狱的边缘(《忏悔录》^{隔岸一堇})。奥古斯丁似乎确实创造出了一个比他以前的人更完满和更成熟的关于虚构的理论,并且他也比古典的模仿原理向前迈进了一大步。他说,既然动物也模仿,但动物没有艺术,因而艺术不是模仿(《论音乐》^{隔岸一堇})。当他说到诗歌、故事、寓言之时,他不是将它们说成模仿,而是说成作为想象产物的发明;

因此,心灵有可能通过所谓的从感官所纳入到知识中的对象里取出某些事物,并通过增加一些事物,在想象力的发挥中生产出那种,作为一个整体,从未出现在感官的观察中的东西,但是,它所拥有的这些部分,尽管可在各种各样的事物中找到,却都存在于这样的观察之中:例如,我们如果是生长在内陆的孩子,在看了甚至一小杯水以后,也能对海形成某种想法,但我们在意大利尝到草莓和樱桃之前,却不能形成关于这些水果味的概念。(《书信集》
灾隔孟远[致内布利提乌斯][裁景通至至認粵獨援坎宁安[悦郡
炸房有(英译本)

① 罗西斯(珂塞斯)是古罗马的著名演员,西古芭(勾塞芭)是特洛伊王后。——译者

圣托马斯·阿奎那

在最伟大的教父与最伟大的经院哲学家之间,横隔着 10 个世纪之久。一般认为,一位历史学家能在其他人只看到空隙与中断的地方看到连续性,是这位历史学家成熟的标志。16 世纪的史学教导我们要对突然的转变持审慎的态度。确实,中世纪文化并非没有从古典的世界继承遗产,并非完全依赖自身开始。圣奥古斯丁与他的同时代人感到古典文化尽管处于崩溃的过程之中,却处处包围着他们,他们可直接接触到希腊文与拉丁文的著作。柏拉图主义仍有影响力,在雅典、亚历山大里亚和罗马,这种主义还在讲授着。但是,在随之而来的几个世纪,一个根本的断裂发生了,许多后来具有决定性影响的古典文化遗存消失了好几个世纪,只是通过遥远而间接的渠道才流入到中世纪与文艺复兴思想的理智洪流之中。

一个重要的变化发生在 4 世纪中叶,这时,拉丁语取代了希腊语,成为正式的礼拜语言。柏拉图、亚里士多德、普罗提诺和其他人在美学上所取得的成果,以及希腊文学的最伟大的著作,实际上已无人去读。同时,许多罗马文学与诗学也从人们的视野中消失了。5 世纪,在狄奥多西的统治下^①,异教受到猛烈而有系统的镇压,随之而来的几个世纪的社会与政治动荡,大量材料都见不到了。只是到了 12 和 13 世纪,一些前所未有的柏拉图的对话,亚里士多德的形而上学与物理学著作,以及其他重要的古典文献,才再次展示出来,中世纪思想家通过汲取希腊资源给自己的思想以刺激和挑战。

在此期间,圣奥古斯丁美学的中心思想被其他思想家所接受并保持活力,他们继续思考他的一些关键术语:整一、同等、数与秩序,并提炼和丰富它们的意义。这其中有四位特别值得一提:约翰·斯各脱·埃里尤金纳(约 1050—1120 年)或称埃里金纳[约 1050—1120 年]对伪丢尼修的《天的等级》(约 400 年)的评注(他将后者的四本主要著

^① 狄奥多西(约 392—451 年),这里应指狄奥多西一世(约 392—451 年),又称为狄奥多西大帝,在位时残酷镇压异教。书中说他生活在 5 世纪,可能有误,应为 4 世纪后期。——译者

作译成了拉丁文) ;圣维克托隐修院的于格(约1140—1158年)所作《学问之阶》(《Liber Primus》)①,以及他在圣维克托隐修院中的追随者们,哈尔斯的亚历山大(约1150—1180年)所作《神学世界百科全书》(《Summa Theologiae》)②;以及圣博纳文图拉(约1217—1274年)对伦巴第的彼得(约1200—1250年)编的《教父名言集》(《Sententiae》)③所作的评论中的诸段落。尽管所有这些思想家也许都可被归入奥古斯丁传统,但就关于美及其本体论与秘奥的意义而言,他们有时也触及到一些有趣的问题。例如,埃里尤金纳将好人与成为欲望的俘虏的人对一个美丽的花瓶的不同反应作了描绘,暗示了对美的适当反应是无利害的(见《自然的区分》)[见米格尼《希腊教父文集》第1卷,愿恩] ;于格区分了美的种类(《Liber Primus》),并且,他关于人的所有感官在自然界中都能找到适当的审美性质以求得满足的观点,暗示着美的味道与气味的存在(见《学问之阶》,愿恩) ;米格尼《希腊教父文集》第1卷,愿恩。

苑

考虑到这一经院哲学的最伟大的体系详尽处理了大量困难而又根本的问题,托马斯·阿奎那(约1225—1274年)在美学论述方面的简短也许会使人吃惊。但是,他的言论都切中要害,这些言论的重要性要远远大于其篇幅一般所能容纳的内容。

托马斯主义的形而上学中最为根本的是亚里士多德关于存在物(《Liber Primus》)的概念,它具有三种存在方式;每一个存在物都是“一”(《Liber Primus》)、“真”(《Liber Primus》)和“善”(《Liber Primus》)——托马斯有时又另外加上两条,即“在”(《Liber Primus》)和“某物”(《Liber Primus》)。这些术语是“超越的”,因为它们超越了亚里士多德的范畴,可被确定为一切真实事物的属性——并因此而可与存在物“互换”。但是,它们不是以像每一个事物那样的方式成为属性——它们是“类比性的术语”(《Liber Primus》)。这一概念来

① 圣维克托隐修院的于格(约1140—1158年),一译圣维克托的雨果。他所著的《学问之阶》(《Liber Primus》)是一本内容丰富的早期百科全书。由于其中有大量医学内容,也有人将之译成《诊治大全》。——译者

② 又译圣波拿文都拉、圣文德等等。——译者

③ 由于该书分四部分,中文有《四部语录》的译法。——译者

自于亚里士多德(例如,他在《形而上学》^[1]中的话,事物可被说成以不同的方式存在)。托马斯认为,对于对象的称呼可以明确单一,也可模棱两可。因此,用亚里士多德的例子来说(《范畴篇》^①,一头牛与一个人都称为“动物”,因此,“动物”的指称在这两个例子里都是同样的,因而它们是意义单一的。另一方面,一个人和人的了一幅画都被称为“动物”,但在这里,“动物”的指称有两点不同,它们属于不同的类别,在不同的意义上使用动物这个词,因此,这样称呼它们是模棱两可的。经院哲学家们在两种含混的类型之间引入了进一步的区分,一种情况是两个对象具有同样的名称,但所指的对象没有共同的性质(一棵树有“树干”^[2],一个旅行者有“箱子”^[3]),另一种情况是两个对象共有一种重要的性质,而这正是这个所指称的性质的一部分(亚里士多德曾就此举过一个例子,一个人与他的画像在形体上相似)。术语在取后一种意义时,就有着类比的意思。一种类比论断是,一术语在不同的语境中表示某一性质的不同程度(一个“聪明的人”,一头“聪明的牛”)。

整体被当做与其他事物区分开来的“在”,这是由于一切都或者是简单的(因而未加区分的),或者是合成的,但在后一种情况下,除非部分构成了某种整体——就是“在”(^[4])。在一个同质的整体中,“整体是由具有整体形式的部分所构成的,例如,水的任何部分都是水”,但在异质的整体中“每一部分都没有所从属的整体的形式,例如,房子的任何一部分都不是房子,人的任何一部分都不是人”(^[5])。整体是被认为与思想有关的“在”。“真理是将思想与事物等同[^[6]]联系起来”,将“在”与思想关联起来(^[7]),适用于“一切事物”,只要它拥有“在”,它就是“可知的”(^[8])。善是与欲望联系起来考虑的“在”。善被定义为(用亚里士多德的话说)“一切事物的欲望对象”。

一物只是由于它是完善的才是可欲的;因为一切都欲求它们自身的完善。但是,每一件事物只要是实际的,就是完善的。因此

① 这里是说,“动物”这个词有两个相互之间没有什么关联的义项,一是树干,一是箱子。——译者

很清楚,一物只要它存在,它就是完善的……因此,善和“在”实际上是一回事。(因瑟,粤附原;亦参见《论真理》[因瑟,粤附原]因瑟,粤附原)

托马斯进一步追随圣安布罗斯(因瑟,粤附原)而将善划分为“适合”、“有用”和“愉悦”(或“高兴”)。由于“一切事物,只要它是可欲的,只要它是欲求运动的一个阶段,它就是善的”,我们就可以在以善来结束欲求(或欲望)运动的方式之间做出区分。当所欲对象作为一个手段而结束了欲求运动之时,那么,相对于其他物,它就是“有用的”;当它“作为最终事物”为着自身目的而被寻求之时,它就是“有德的”;“但是,在以休止于所欲事物的形式结束欲求运动之时,它就被称为令人愉悦的”。并且,美所具有的正是这种类型的善(由于“善”并不是明确地,而只是类比式地被划分为三种,因此,这[只能称为类型]并非严格意义上的种类)(因瑟,粤附原)。(有关高兴或欣赏的性质,请参见因瑟,粤附原,源的第 限-限部分。)

托马斯在讨论善是否可被看做是一种最后因时说,美可有一个简洁的定义,它是看或者观照时“使人愉悦的”。“在一个事物之中,美与善从根本上讲是同一的;这是因为它们以同样的事物,即形式为基础……但它们从逻辑上讲不同”因为:

美与认识官能相关联;美的事物在被看时使人愉悦(因瑟,粤附原;美是当被观照时使人愉悦)。因此,美是由合适的比例构成的;因为感官对合适比例的事物感到高兴,这种事物仿照感官自身的类型——这是由于甚至感官也和各种认识官能一样,是一种理性。现在,既然知识的接受是一种同化作用,而类同与形式联系在一起,美在性质上就完全从属于形式因。(因瑟,粤附原)

这段话被高度浓缩了,这里所提到的美与亚里士多德的形式因的联系显得很生硬。首先,我们必须记住,“看”被隐喻性地理解成用“最高贵最值得信赖的感官”并“通过理智获得知识”的意思,正像托马斯在他的论述中顺便提到的,“光”这个词在用于精神的事物时不是取其字面的

意思(因范明援)。这里所说的比例是指对象的一个使之清楚而易把握的特征,例如,使可见的对象适应于视觉。视觉对突出的可见物的反应,与理智对世上可理解之物的反应是同样的,因为看与理解都是认识活动。认识或知晓从根本上说,是在于将那些使一物成其一物的形式抽象出来,因此,美(由于它提供直接的观照快感)必须与对象的形式,即它的形式因,联系起来(参见关于《论圣名》,圣玛的评论)。欲求或欲望“趋向于美的事物,因为它本身是合比例和具体的”(《论真理》,因范明援;见施米特[蔡金铸]英译本)。

我们现在来看托马斯有关美的论述的另一段影响深远的话:

美与善是一回事,只是呈现的面貌不同而已。既然善是众所追求的,善的观念就是平息欲望,而美的观念正是通过所看或所知而平息欲望。因此,那些主要与美的事物有关的感官,是最具认识性的感官,即视觉和听觉,它们服务于理性,我们说美的视觉,美的听觉。但是,谈到其他感官的对象时,我们不用美的这一表述,我们不说美的滋味,美的气味。因此,美显然给善增添了一层与认识的关系;因此,善的只是意味着该物满足了欲求,而美的是指在理解某物时它是令人愉悦的(圣玛的圣名,圣玛的圣名,圣玛的圣名)。(第I和第II部分,因范明援)

在这里,有三点必须指出:第一,作者在别的地方修改了这里在认识的基础上对较高与较低的感官所作的区分(例如,因范明援:“只有人才从可感对象的美之中,并由于它的美而获取快感”,这似乎拓宽了美的应用范围)。第二,有人从这段话中读出预示着美的经验是无利害或无欲望的观念的思想,这是很难做到的。“欲望的平息”在这里指的是任何的善在获得时的情况。第三,在这里美的经验被明确地赋予了一种认识的身份,而不是在柏拉图或普罗提诺的意义上被赋予了超越的身份,我们在看雕像或绘画时,所看到的正是它们的形状与颜色。

《袖珍神学》关于美所说的最著名的话出现在对奥古斯丁分辨三位一体的位与一些关键概念间的关系的讨论之中——例如,圣父与整一,圣子与平等,圣灵与“平等与整一间的协调”。为了对这些观念进行分

类,并决定怎样最好地对它们进行解读,托马斯说,

种类或美与圣子的性质具有一种类似。这是由于美包含了三个条件:完整或完善(圣子完美,圣子完美),缺少这些性质的事物也因此而是丑的;合适的比例或和谐(圣子完美,圣子完美);以及最后一点,明亮或清晰(圣子完美,圣子完美),被称为美的事物都有鲜明的颜色。(托马斯,《神学大全》,清晰与比例在《第一集》中也提到了)

托马斯在这一段中所使用的术语具有很长的历史,并具有丰富的暗示性,这种丰富性,再加上他用语简洁,吸引了众多的注释家从中发展出了他们自己的托马斯主义(或新托马斯主义)美学。^①但我对此持更为谨慎的态度。

托马斯所说的第一个条件(“完整或完善”)的意思,只要列举他自己的例子就足以清楚地说明:断裂了的物体缺少这个条件。完整是整体性,如此而已。“合适的比例或和谐”的含义的清晰程度就稍差一点了。了解托马斯在他所面临的神学问题上对这个概念的运用,将有助于确定它的意义,托马斯说,圣子由于是圣父的“专属的图像”(“圣子完美”)而拥有和谐。托马斯在另一处(《第一集》)说,“比例”有狭义和广义之分。狭义的“比例”的意思是某种量与量之间的关系,因此,两倍、三倍与相等都是不同种类的比例;广义的“比例”是指:

一物与另一物的一切关系都可称为比例。从这个意义上讲,存在着生物与神之间的比例,这是因为生物与神具有果与因,潜能与行动之间的关系;同样,也可根据比例从所创造出来的智者这一方面去了解神。

这种双重意义在托马斯思考人的知识与神的关系中起着重要的作用;

^① 乔伊斯的《青年艺术家的肖像》中斯蒂芬·德迪勒斯的思索是最为著名的例子。参见威廉·魏特恩《乔伊斯与阿奎那》(耶鲁,1964),第5页和第10章。

按照他的术语体系,我们可以像今天所做的那样谈论艺术作品中各部分间的关系(参见他对《论圣名》所作的注释,增补源和 增补圆猿),但是,托马斯主要关心的似乎是作品与它的原型之间,雕像与人之间的关系。

关于托马斯的第三个条件,即“明亮或清晰”(对他不经意间提到的“明亮的颜色”也许不值得作过于想象性的解读),从总体上讲是容易理解的。“澄明”(“悦明”译)这个词与一些概念有着重要的关联。我们将之与中世纪新柏拉图主义的光的象征的传统联系在一起——即光作为神圣的真理与美的象征的思想(例如罗伯特·格罗斯泰斯特[砸遭贼则译译译译]对《六天创世说》[匀增美译译译]的注释和他的著作《论光或形式的开端》[阅美译译]——亦请参见第四章对伪丢尼修的《论圣名》一书第源章的评注)。“澄明”还能够与“形式的光彩”[增美译译译译]“照耀在物质的合比例的部分”联系起来,《论美与善》(阅美译译译译)增补这篇小品文对此有论述,该文或者是年轻时的托马斯,或者是他的老师大阿尔伯特斯·马格努斯(粤增美译译译译)写的。托马斯说:“第三个[条件]符合作为圣言体现的圣子的特性,它属于理智的光芒和光彩一类。这种光彩必然与美相关,否则的话,这种类比就不能成立。”

关于美与它的三个条件之间的关系,仍存在一个问题,这个问题从文本本身不能获得确定的回答。托马斯在引入这个话题时说“裁译则译译译译”即三项要求。但在其他地方,他说“美由合适的比例构成”,等等。他的意思是区分两种事物还是三种事物确实存在着心理反应——直接的知觉或理智的把握所带来的愉悦。其次,存在着美的必要与充分的条件,即对象的三个特性,美将在这其中被发现。“美”是作为集体的这些条件的另一个名称吗——愉悦正是从这些对象中汲取的吗?或者说,美是第三种事物,不同于它的条件(尽管对这些条件有依赖性)?对于托马斯来说,很清楚(也很重要)的是,美的不同的地方是不同的。作为善的一种形式,它与“在”具有类比性,每一个对象都被说成是以自己的方式而美。“一个人[身体]的美与另一个人不同”(《圣歌》注释,见《圣歌》增补圆参见《论圣名》,增补缘。不存在所有美的事物共有的单一的美,而只有一个完整的性质的家族,其中的每一个都是一旦发现时就受到赞美。如果完整、比例,以及明晰都是单一而普遍一致的,那么,它们不能被认为是美,但是,这种特性也许也是具有类比性

的,从而构成无穷无尽的多种形式的美。

阐释理论

正如我们所看到的,中世纪哲学家通过对美的性质的思考而说出了重要而有趣的东西,他们的一些思想在现代美学中仍继续开花结果。然而,他们并不关注我们现代意义上的艺术理论。在中世纪,“艺术”要么就是指(员“机械的”或“屈从性的”艺术,即实践性技术,要么就是指(圆“自由艺术”(三学科:语法学、修辞学和辩证术,四学科:音乐、数学、几何学、天文学),要么就是指(猿“理论艺术”。绘画与建筑从属于机械艺术,诗与三学科中的修辞学相联系,音乐列于四学科之中,而美的问题是神学的一部分。他们没有专门的关于美的艺术的概念,也没有将诸种美的艺术组合起来,同样,也没有使之形成一种独特的哲学问题的意识。

然而,一种关于美的理论当然与艺术的性质有着密切的联系,并且,激发那些哲学家兴趣和理智上的好奇感的并非仅仅是自然和人的美。从另一方面说,基督教经验,以及基督教信息的独特性质,打通了一条思路,这对以后的美学史具有极其关键的意义。基督教所提出三条全新的思想对于这一发展特别重要。

第一,存在着一种基督教的创造理论,即神从无中创造出自然界的理论——不是以某种方式生出它,不是铸造或雕刻它,不是依照某种范式制造原材料,而仅仅是造出某种在此以前没有的东西。当然,这种理论提出了艰难的逻辑学与形而上学的问题,尤其是它要求一种新的有关可见的世界与不可见的原因之间的关系的观念。宇宙在一种比此前更为根本的意义上成为神的作品,可在其本性中显示其起源的印记,不管有多么模糊和遥远,均反映出其创造者的善与美。当然,某些基督教思想家可能会想到物质是与精神相对立的,但是,既然物质本身在这种创造理论中并非永恒或天生地与神性的工作相对立,自然也许可以更为自然地解释为从某种意义上讲是神性的活的象征。

第二,基督教的核心观念是化身:道成肉身,赋予历史以意义。在使圣父可被理性所理解的最精微的思考所具有的深奥的神秘性之中,

象征已有了另一层的意义:身体的载体,或容器,接受或负载了神性的真理,即逻各斯,但其本身又与这种真理有区别。有些早期的教父们努力将这种关系同化成柏拉图式的形式-物质关系,但是,新概念的需要仍将出现。

第三,基督教承认神性文本的某种双重性,这为他们自己设置了复杂的问题。《圣经》作为神圣的文字本身要求阐释的方法与体系的发展,使之变得可理解、可接受。此外,早期基督徒发展出《新约》中的事件为《旧约》所预示的理论之后,就出现了怎样去读《旧约》,以使这种预期变得显而易见的问题。并且,由于神圣文字与世俗文字(异教的诗、戏剧与历史著作)从根本上不同,这一差异也需要解释和捍卫。

范

早期的教父们,特别是克雷芒(约150-215)和奥利金(约180-250),认真地对待了第三个问题,对《圣经》文本进行了阐释,从中构造出神学的教义,以释疑解惑,拒斥异端。要达到这一解经的目的,需要做很多的事:模糊的《圣经》文本要澄清与说明,看上去相互矛盾的段落要能做到协调顺畅;关于重要观点的不完全而简略的话语,必须进一步地加以解释以成为丰满的理论。在解决这些问题时,历史的学识、文本的批评、哲学的思索都是必要的,但是,还需要一种更为灵活也更有效的方法,即寓意的方法,亚历山大的斐洛·朱达乌斯(约150-200)是其代表。

第一章曾讲到,早在至少公元前4世纪时,荷马和赫西俄德就被寓言化了,并且尽管柏拉图和其他一些人反对,晚期斯多葛学派仍继承了这种思想。犹太拉比们也用这种方法来释读他们的经书,而在斐洛那里,犹太与希腊传统结合起来了。他的目的部分是释读《旧约》,以与他的柏拉图主义因素协调一致,部分是通过将这些精神上的真理从其具体的历史情境中抽象出来,以实现其普遍化。寓言化也是通过将野蛮或使人反感的材料变得高尚,从而使神圣的真理纯洁化的手段。奥利金很感激地从斐洛那里接过了寓言的方法,而安布洛和普瓦蒂埃的奚拉里(约350-430)则将之从亚历山大里亚介绍到西方。哲罗姆、奥古斯丁和格里高里以他们自己的方式来使用它,最后,这种方法在中世纪被接受,成为《圣经》注释的标准方法。同时,它也被运用于世俗文字之中,并实际上使维吉尔和其他一些人的著作成为基督徒合适的读物——例如,早在奥古斯丁的时代,维吉尔的第9首《牧歌》被阐释为预

言以赛亚的来临,而《埃涅阿斯纪》^①被赋予了一个详细的基督教的结构。

接受寓言的方法是有道理的。我们不能期望神性的真理通过人的语言能够完善地传递,而不丢失或扭曲,因而必须找到通向文本背后的途径。然而,这里存在着方法论上的问题。如果《圣经》中任何的人物、物体或事件可以被理解为代表着某种抽象的性质或基督教的真理,那么,怎样才能将正确的阐释与错误的阐释区分开来呢?斐洛的寓言有时相当随心所欲,早期基督教的教父们有点害怕这么做会走得太远。人们并不清楚,哪些段落要从字面上理解,哪些要寓言式地理解,并且,在寓言式的理解之中,允许意义距离[字面]有多远,有多抽象。

奥利金追随斐洛和克雷芒,认为所有《圣经》的段落都比表面看上去有更深一层的意义。《圣经》的阐释者并非仅仅从《旧约》中寻找适于寓言的东西,例如,红海象征着洗礼。他们的任务是揭示每一个事件的更高的意义。这是由于《圣经》的语言就像一件斗篷一样,基督教的入门者以外的不专注的眼睛不能看到其内在和更好的真理。奥利金说,有些《圣经》段落存在着三种意义,即字面的、道德的和精神的(或神秘的)意义。例如,(他在评论中说)《雅歌》中的小狐狸可从字面上被理解为狐狸,从道德上理解为原罪困扰着个人,从精神上理解为异端攻击教会。在有些段落中,不存在道德意义,而在有些地方,一些话如果从字面理解就太荒谬了,这时连字面意义也没有了:“如果你的眼睛冒犯了你,就将其挖出”(《原理》[《论基督教原理》],卷四,第11章)。但是,精神意义却总是存在的,因为任何物体(由于它们都来自神)都能代表一种精神的性质或真理,《圣经》,由于它是神性的启示,将不会缺乏可能的最高意义。或者用另一种方法说,正如基督用比喻说话,给予无花果树和才能以一种精神的意味,因此,不管能否被当作历史或伦理的例证,《旧约》中的一切都是一种神性的比喻。

圣奥古斯丁在《论基督教义》(《论基督教义》,约写于413年)中讨论了这个问题。他说,对于《圣经》的阐释者来说,关键是要清楚语词与意义(《论基督教义》)的区别,后者要重要得多,正像灵魂比身体重

① 罗马诗人维吉尔的史诗,书名又译为《伊尼亚德》。——译者

要得多一样。语词是“肉身的外袍”，意义藏于其中，正像他在《教义问答》（~~阅读并理解圣经的适当译音~~）中所说，等待“解开”。阐释的过程，打开藏于其中的东西的过程，对于奥古斯丁来说是一种阅读基督教文献以取得特殊的审美快感的过程；有一种困难美存在于显露的真理之中，这是由于心灵必须穿透某种语言的模糊性。“他们[指先知们]所使用的比喻性表述越晦涩，当这些表述的意义被弄清时，就越使人愉快。”（《论基督教义》~~陈增基译~~ 泰蕾丝·叙利旺修女英译）

愿怨

问题在于确定一具体文本是“字面的”还是“比喻的”，对此奥古斯丁提议了一个有趣的解决办法。经文的功能在于促进基督的善——精神向着为自身而对上帝的爱和对上帝而对邻人的爱的运动。因此，经文的正确意义总与实现这一功能有关。

这种方法是屡试不爽的：每当经文不能从字面上与生活的纯洁和信仰的真理联系起来时，它们也许就可从其喻义上来解释……关于比喻的段落，必须遵守下面的规则：所读的东西都必须在心中反复思索，直到找到了一种能促使善处于支配地位的阐释。（《论基督教义》~~陈增基译~~ 曾圆成于佩[勾兑]英译）

文本的真正潜在的意义（~~陈增基译~~ 曾圆成于佩[勾兑]英译）总是对有很好的准备的读者显现：他必须有正确的精神，他也许会发现不仅关于自然科学知识，而且关于修辞学上的各种比喻和辞格的知识，都是不可或缺的。

约翰·卡西安（~~陈增基译~~ 曾圆成于佩[勾兑]英译）显然是第一位提出经文意义层次的四重区分公式，并给出经典例证的人，这一公式在中世纪几乎已成为标准。他在《校勘录》（~~陈增基译~~ 曾圆成于佩[勾兑]英译）中写到，在《旧约》中，耶路撒冷指犹太人的一座城市；在“寓言的”层次（也称为“典型的”层次，即《旧约》预言式地指向了《新约》）上，它表示基督的教堂；在“比喻的”或道德的层次上，它指个人的灵魂；而在“秘奥的”层次指天上的上帝之城。这种区分（以及这里的例子）在比德尊者（~~陈增基译~~ 曾圆成于佩[勾兑]英译）的《诗学与修辞学的技巧》（~~陈增基译~~ 曾圆成于佩[勾兑]英译）中又重复了一遍。

愿圆

圣维克托隐修院的于格对这一图式进一步作了两点澄清:第一,字面的层次与其他的层次之间是有着关联的。于格批评了那种赞美三个寓意层而忽视字面层的现象。他坚持认为,所有其他的层次都是字面层次的功能:如果你不知道“狮子”的字面意义,你就不可能知道它具有的基督教寓意(《圣书与圣者》[愿一员;参见《学问之阶》愿一员;参见《学问之阶》愿一员)。第二,字面的意义有一个范围。这里,“字面的”并非是指与“隐喻”或“修饰性比喻”相对的,而仅仅指语词所表示的意思,不是寻求象征性地暗示所表示的对象。字面的阅读包括那些可从语言、措辞、句式、隐喻与明喻中引申出来的内容。于格区分了“字母”(愿一员)和“决断”(愿一员)——“意旨”是指作者的意图,而“决断”是指从语词与意旨中抽取出的更深的意义。

圣托马斯为《圣经》中的隐喻辩护,说它是合适的,甚至是必要的,这是由于所有的知识都来源于感觉,因此通过物质事物获得对精神事物的概念是很自然的事(《袖珍神学》愿一员;参见《袖珍神学》愿一员),尽管他清楚地说明,上帝的本质是不能通过物质的类似物弄清楚的(愿一员;参见《袖珍神学》愿一员)。他引入了一个方便的术语“精神的感官”,以说明三种非字面的意义,并且,他像圣维克托隐修院的于格一样,强调字面意义包含了“寓意的”(即“比喻的”)意义:“不是图形本身,而是所描绘的对象,才是字面的意义。”“当经文说到上帝的胳膊时,其字面意义不是说上帝有这样一个成分,而仅仅是指这个成分所表示的东西,即操作力”(愿一员;参见《袖珍神学》愿一员)。多米尼克教团的教父们翻译)。

对意义四层次的最著名的提示出现在一封名为《致坎·格兰德》(愿一员;参见《致坎·格兰德》愿一员)的信中,但丁将之当作《天堂篇》的序言(这封信被认定是但丁所作,但也有人质疑)。尽管但丁作出了区分,并通过《圣经》的一个段落(第 苑篇)的阐释来加以说明,但他着手将“寓言的”、“道德的”与“秘奥的”意义在“寓言的”题目下一并处理,并且,在他说《神曲》的寓言意义时,并没有对四层意义加以区分(第 愿一员篇;寓言的主题指人善有善报,恶有恶报)。确实,既然“典型的”意义将放弃。将这个图式运用于诗歌,甚至运用于宗教的诗歌中时,需要作一些修正圣托马斯实际上明确说,诗只具有字面的,而非精神的意义(《神学

论争诸问题》[英]亨利·詹姆斯著，陈永明译，商务印书馆，1997年。

作为一种经文阐释的方法，意义四层次图式当然会被机械地使用——在15世纪和16世纪的经院编出了一些有关物体名称的词典，其中如“床”、“石头”、“羊”等词的四层次意义都用经文来描绘和说明，有时，对同一个层次举了几个不同的例子。这里，我们无需在《圣经》的注释理论中寻找这种衰退，我们也不能追随一条线索，即在《神曲》、《仙后》（[英]斯宾塞著，陈永明译，商务印书馆，1997年）①、《天路历程》（[英]班扬著，陈永明译，商务印书馆，1997年）②中寓意作为一种有意识的和深思熟虑的诗学方法而得到发展。我们只能以一种普遍的方式来考虑一种为文学与艺术的一般观念所奠定的基础：向着符号形式的理论的方向所作出的提议，认为每一种文学的艺术作品，甚至非语词的艺术品，都是一种符号。为了填充这幅图画，我们必须考虑（至少是短暂地考虑）中世纪的一种发展——它与前面已经考虑的相似和相关联——不仅神圣的文字和经文中所提到的对象，而且所有的物质世界，都被解读为一种等待阐释的符号。

中世纪关于这个问题的灵感的主要源泉，是12世纪晚期（或13世纪早期）的著作，它被错误地认为属于中世纪时的大法官丢尼修，今天人们认为是伪丢尼修所作③。在他的著作，主要是《上天的等级》、《教会的等级》，以及《论圣名》中，基督教的、希腊的、犹太的，以及东方的材料被放在了一起处理，渗透着普罗提诺与普罗克洛斯④的因素，从而产生了一种值得注意的神秘体系。世俗的与世外的秩序得到了生动细致（有时带着强烈情感）的描述。社会和教会中的关系结构与梯型的天使等级图构成对应关系。

愿苑

① 长诗《仙后》（[英]斯宾塞著，陈永明译，商务印书馆，1997年），该诗歌颂女王，宣扬人文主义思想。——译者

② 《天路历程》（[英]班扬著，陈永明译，商务印书馆，1997年）的作者是英国作家约翰·班扬（1626—1690），这是一部带有宗教启示色彩的作品，叙述了主人公奔赴“天国”的艰难旅程。——译者

③ 大法官丢尼修（约12世纪）与伪丢尼修（约15世纪）的著作《论圣名》：大法官丢尼修，约12世纪人，《圣经·使徒行传》中有记载，在雅典由圣保罗施洗入教。在1200年前后，有一位叙利亚的修士假托他的名字写了一系列的论文和书信，这些文字论述了三位一体论、道成肉身论、救赎和末世论，构成一套完整的神学。——译者

④ 普罗克洛斯（约412—485），希腊哲学家，担任过柏拉图学园的主持人，反对基督教，但他的思想对后来的基督教神学产生了深远的影响。——译者

伪丢尼修关注宗教语言问题,并将这个问题放到了西方神学的经典形式之中。关于上帝有神性,我们可以(无论是肯定还是否定地)说出什么有意义的话吗?如果我们所使用的所有词语都是从世俗语境中学到的,因而都有经验的关涉,那么我们的语言怎样才能适用于真正超越的存在物呢?在《上天的等级》(该书第 10 章)中,伪丢尼修解释了低下的对象,如动物,是如何可能代表神圣的事物的,他提出,表面上的不协调,例如称基督是羊或牧羊人,会使我们惊讶,从而促使我们寻找更深的意义。在《论圣名》中,他分析了经文赋予上帝的各种属性,并用隐喻和类比的意义来为它们的合法性作辩护。他说道:

经文中与神圣等级传统中的仁爱,包围着来自感官世界的精神的真理和来自存在的超本质的真理,将无形体的事物包裹上形体,并运用多种多样不同的符号,塑造出无图像、超自然的单纯性的多重属性。(第 11 章)

那种可见世界中的一切事物都是不可见世界中某物的某种形式的对应物的观点,当然是通过柏拉图主义的流溢思想而对柏拉图的范式说的发挥。约翰·司各脱·伊里杰纳在《自然区分论》(《伪丢尼修》中说,可见事物是不可见事物的符号。向有形的世界中放入无形的符号意义在基督教语境中取得了圣餐式的意义。它对中世纪的思维的统治表现在几乎所有的领域之中,并且,它尽管在启蒙时期被遮蔽,却仍然存在着,而到了 19 世纪唯心主义与浪漫主义时期重新兴盛起来。^①

愿恩

这种精神可从圣弗朗西斯对自然的神秘的移情中见出端倪,后来的一位弗朗西斯教团^②成员圣博纳文图拉对此作了更完整的表述。渗透在他的宇宙之中的秩序构成了其大大小小的组成部分的无穷尽的类比关系;每一个事物都直接或间接地具有这种与其他事物间的联系。尽管他将之设想成一种特殊的逻辑关系,但这几乎可以被称为一种审

^① 见潘诺夫斯基(《潘诺夫斯基》)《视觉艺术的意义》(加登城,1955)中的“圣丹尼斯的苏格修士”一节,其中对苏格修士用司各脱和伪丢尼修的思想为圣丹尼斯修道院的华丽的感性美所作的辩护作了极其有趣的说明。——译者

^② 弗朗西斯教团(《弗朗西斯教团》),旧译方济各会。——译者

美的联系。神与他的创造物之间的关系可以这样理解,因为,“很清楚,整个世界就像一面镜子,由于反射了神的智慧之光而明亮,就像一块巨大的煤闪耀着光芒一样”(《六天创世说》评注)[《全集》(韵藻辞赋卷)^①],愿思—愿思—灾祸—愿思。英译请见温姆萨特《文学批评》,第愿思页)。尽管上帝与其所创造的物之间的距离具有无限的度,因而是连续的,但圣博纳文图拉认为,将物体反映与代表它们的创造者的度区分为三种是合理而有助益的。“影子”是上帝遥远而模糊的再现,具有某些特性,但没有明确上帝与它的因果关系的类型。“痕迹”是上帝遥远但却清楚的再现,这种痕迹是创造物的属性,上帝是它的充分条件、范例,或最后因。“图像”是既遥远而又接近的再现,它作为一个属性,既承认上帝是它的原因,也承认上帝是它的对象(见他的《教父名言集》评注)[《全集》(韵藻辞赋卷)]。

每一个物质对象的本质都显示出上帝是按照秩序、尺度和重量创造事物的(《智慧书》评注)[《全集》(韵藻辞赋卷)](愿思—愿思—灾祸—愿思),它是上帝的主要痕迹。从整体上看,创造就像是再现了神性智慧的一幅图像或一座雕像一样(《六天创世说》评注)[《全集》(韵藻辞赋卷)]。或者说,可见的宇宙是一本神圣的书,在其中单个生物是单个的词;正像一本用艰深的语言所写的宗教著作其本义还是要被理解一样,这本神圣的书的作者也会被揭示出来(同上,愿思—灾祸—愿思)。自然对象可被设想成“在”(愿思—愿思)或者是符号(愿思—愿思)——并且,阐释经文的方法也可被用来解读自然:毕竟,我们不能错过其精神的含义(《教父名言集》评注)[《全集》(韵藻辞赋卷)]。在建构宇宙的符号学——将符号的范畴运用于所有的存在物的道路上,我们不可能走得更远了。

愿思

① 《全集》[《韵藻辞赋卷》]是六翼天使博士圣文德著作全集的简称,该书共愿思卷,愿思—愿思年由方济各会在意大利出版。——译者

[illegible]

[illegible]

苑苑

第六章 文艺复兴

在也许有点武断地确定为文艺复兴的两百年间,比方说,从库萨的尼古拉斯(号称诺伊斯特拉特)的出生(1401年)到乔尔丹诺·布鲁诺(号称塞拉诺)之死(1600年),没有伟大的哲学家将其思想转向美学问题,也没有一位思想家对美学的进步作出系统的贡献。如果我们看到,在造型艺术、诗歌和音乐之中创造性活力生机勃勃,并很快导致对艺术的本性和重要性的更深和更广的反思的话,这也许是令人惊讶的(也许并不令人惊讶)。

经院哲学的成熟体系,即托马斯、斯各脱和奥卡姆的体系,已经达到了一个守成而非进取的阶段,占据统治地位的亚里士多德主义的学院式动脉逐渐硬化。在这时,新的、有希望的哲学是一种复兴了的柏拉图主义或新柏拉图主义,在对它进行教与学时带着诗的热情,向着新的思辨和实践的方向发展。文艺复兴时的新柏拉图主义者所相信和讨论的常常是一些高度幻想的东西,尤其是当他们具有独创性时就更是如此。但是,他们的一些主要思想对加强文艺复兴文化的自由和欢乐性起了重要作用,并且,他们的一般哲学在以其古典形式出现时,与美学具有重要的亲缘关系。为了对他们所关注的问题获得一些了解,同时对他们为审美哲学所作出的贡献作一个评估,让我们谈一谈两位哲学家,从宽泛的意义上讲,他们可被放在这个传统之中。在这两位之中,马西尼奥·菲奇诺是一位最伟大的、具有自己独特风格的柏拉图追随者,但新柏拉图主义的精神和概念也渗透到了布鲁诺的哲学之中。

苑愿

新柏拉图主义

文艺复兴时期最活跃的新柏拉图主义的精神领袖无疑是马西尼奥·菲奇诺(1469—1539),他第一次将普罗提诺的著作译

成拉丁文,并翻译了柏拉图的所有著作。1526年科西莫·德·梅迪契^①安排他在一处别墅中解读一些希腊文手稿并讲授柏拉图哲学,他因此成为新学园的创建者。在他的《柏拉图 会饮篇 注释》(原名为《爱》[1526年],写于 1526—1528年,发表于 1528年)和主要著作《柏拉图的神学》(1528年)的后面的一些卷中,菲奇诺论述了形而上学问题,这涉及美学。总的说来,他的哲学是这样一个混合体,其中有他带着热情从柏拉图、普罗提诺、亚里士多德、奥古斯丁、伪丢尼修那里吸收来的思想,却以一种新的激情,给予它们以一种新的结合方式。在 15世纪,这一哲学变得人所共知,被普遍接受。

早在《柏拉图 会饮篇 注释》一书中,菲奇诺就对神性创造的世界作了这样的描绘:“这种所有范式与理念的合成,在拉丁文中被称为一个 整体,在希腊文中被称为一个 精要,即合规则性(韵律)。这种合规则性的吸引人之处就是美”(阿瑟·杰恩[1911年]英译,第 15页)。那么,爱就被定义为“对美的欲望”(第 15页)——它由于美而被引向至善。这样,美的魅力就可以在各成分间的和谐之中,在灵魂的德行、可见事物的色彩和线条、音乐的声调的和谐之中找到。“灵魂的和谐由心灵去感知,身体的和谐由眼睛去感知,声音的和谐由耳朵去感知。”(第 15—16页,参见第 16页)

菲奇诺提出,美既然不仅是视觉与声音,而且是德行的一种性质,就必然是非物质性的(灾,1526——他认为光从某种意义上讲也是非物质性的(第 16—17页)。他利用普罗提诺的论点,反对那些用物理的术语分析美的尝试。例如,美不是“一种各部分间的配置……尺度与比例,再加上某种合意的颜色”(灾,1526第 15页),如果那样的话,只有合成的事物(例如不包括黄金)才可能是美的。然而另一方面,确实,复杂的物质性事物如果不是以“安排、比例与装饰”(第 16页)来准备的话,就不能达到可被接受为美的程度。例如,在谈到一个人时,他说:

那么,什么是身体的美呢?活跃、活泼,以及由于灌注了它自

^① 科西莫·德·梅迪契(1469—1527),又称老科西莫,意大利文艺复兴时期重要的艺术赞助者梅迪契家族的政治地位的奠定者。——译者

类似的主题,各种对《会饮篇》与《九章集》的不同评论,贯穿在乔尔丹诺·布鲁诺(另参一五五)的《论英雄气概》(另参一五五)一书之中。这本书模糊地反映了感性美与纯粹抽象美的对比;那些沉湎于前者的人,有达不到后者的危险,而那些以正确的精神接近低等美的人会以之为台阶,达到对高等美的爱(可参见 另参一五五;另参一五五;另参一五五)。

图说 阳圣原。在这本献给菲利普·锡德尼爵士（布鲁诺在英格兰与他相识）的奇特而谜一般的书中，布鲁诺以对一首长诗的一系列段落进行评论性对话的形式，对此进行了讨论。书中几乎没有任何哲学的分析和论述，常常出现的是一种关于艺术的新柏拉图主义宗教理论的雄辩的展开。美以相当熟悉的术语加以表述：

因此，导致为身体所吸引的爱的是某种我们从中看到的精神性，我们将此称为美，它不存在于其宏观或微观的尺度，不存在于确定的颜色或形式，而存在于其成分和色彩间的和谐与协调之中。（阳圣原）

这些不仅呈现给感官，而且，更重要的是，它向心灵呈现：

由于它看到它所拥有的一切都仅仅是有限的事物，因而不能满足于它自身，不满足于善自身，不满足于美自身；由于它不是普遍的，也不是绝对的实体，而是局限于此本性、此种类、此形式，为理智所再现，呈现给灵魂。那么，从所理解的，并因此是有限的美的物，通过分有，上升到真正的美，它无边无沿。（阳圣原）

图说 问题 布鲁诺的书是对诗人和艺术家的赞美，目的在于使美成为一种生活方式，一种宗教，这比文艺复兴以前的柏拉图主义者走得更远。正是在这一点上，它反映出了文艺复兴的一个重要发展，即艺术家与其他人具有了一种新的关系。艺术家被判定为一种高等的人，具有独特的天才，超越规则，是一种需要自由与机会的勇士，将自己的个性打在他的作品之上，因此作品部分（甚至大部分）由于是他的作品而有趣和有价值。

绘画理论

新柏拉图主义者的高深的思辨和高亢的情感，向我们显示了文艺复兴美学思想的一个方面，但在另一方面，我们必须转向艺术中的理论践行者（或经验所武装的理论家们）本身上来。这一时期，不仅创作了大量的作品，而且出现了许多所涉及到的原理的思考——关于艺术价

值的标准,关于获取它的正确方法。这些思想家并不是哲学美学家,但是,他们也部分地处理美学问题,更为重要的是,他们向着这样一些方向努力,这将导致西方世界关于艺术的设定和态度的根本改变。我们首先谈视觉艺术,如果我们考察这时期的三位艺术理论家,列翁·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(1468-1504)、列奥纳多·达·芬奇(1452-1519)和阿尔布雷希特·丢勒(1471-1528)的话,我们就能够获得足够的了解,知道什么是新的,什么是重要的。

阿尔贝蒂(1468-1504)除了在建筑实践方面的成就之外,在艺术理论方面的成就主要体现在三本著作上(其中的两本在历史上是极其重要的):《论绘画》(1492年出版,共1卷,拉丁文版于1568年出版,意大利文版于1548年出版)、《论雕塑》(1492年出版,共1卷,写于1483年)和《论建筑》(1485年出版,共1卷,早期的1485年版本献给了教皇尼古拉五世,1495年初次出版)。也许,令人印象深刻(也新鲜)的是这些作品将细心的经验性研究与系统的理论兴趣非凡地结合起来(这预示着伽利略的精神^①)。

这里渗透着一种经验主义。阿尔贝蒂在他的《论建筑》中说,为了弥补天资不足的缺陷,“我不间断地搜索、思考、测量我所能听到的每一件事物,为之作草图”(1485年,利奥尼[1498]英译,第150页,参见他对希腊人的赞扬,1485年)。他在《论雕塑》中所制定的关于人体图形的比例的准则,来自于对许多实际的人的测量。对于绘画,他有一个直截了当的方法,即根据眼睛实际上所看到的来画。在《论绘画》第1卷的一开始,阿尔贝蒂请求读者不要把他看成一个数学家(由于“数学家只是用他们的心灵去测量事物的形式,而将之与所有的质料分离开来”),而是看成一个使用“一种更为感知性的智慧”的画家。因此:

我在这里将任何处于平面上,从而使眼睛能够看到它的东西称为一个图形。任何人也不能否认,画家与那些看不见的东西是没有什么关系的。画家仅仅注意去再现可被看见的东西。(《论绘

^① 伽利略(1564-1642),意大利数学家、天文学家和物理学家,同阿尔贝蒂一样都生活在佛罗伦萨附近,比他晚一个半世纪。现在,阿尔贝蒂和伽利略都被安葬在佛罗伦萨的圣十字教堂。——译者

画》,斯潘塞[英]英译,第 源页)

阿尔贝蒂还要求彻底地看事物。当他后来说画家要知道骨头和肌肉时,他说道,“人们会反对说,我前面说过画家只应处理可见的事物。他的确记忆力很好”。但是,这里没有矛盾,因为肉之下的骨头的存在是可见的,尽管看不见骨头:“因此,在画裸体时,我们首先安放骨头和肌肉,然后再覆盖上肉体,从而不难理解下面的肌肉在哪里”(第 猿页)。

将绘画看成是视觉的设计与看成是再现之间的区别还没有明确形成,但是,在阿尔贝蒂的著作中,这一点开始变得清晰起来。对画家的教育必须用图形、线条和色彩,但这些本身还不构成绘画。阿尔贝蒂在对一幅画的简明定义中有趣地提到了他与过去和未来的关系。他在第 猿卷的开头写道:

我说,画家的功能在于:用线条描画,用色彩涂抹在任何平面或墙壁上,将人体画在平面之上,从而在一定的距离,从与中心点相对的特定位置,它们看上去像浮雕,似乎具有质感。绘画的目的在于:向画家提供快感、良好的愿望和名声,而不是财富。(第 愿页)

绘画天生具有再现性是一种传统观念,但强调视觉的逼真(质感与深度),不再坚持任何更高的象征目的,则相对说来是新的观念,也是彻头彻尾的文艺复兴精神。

愿猿

在中世纪,绘画被设想成在一个不透明的二维平面上覆盖着线条与色彩,它们被看成是三维空间的对象的标记与符号。在文艺复兴时,一幅画被设想成,用阿尔贝蒂的话说就是,一面“窗户,我们从中看到了可见世界的一部分”。^①

阿尔贝蒂认为,绘画的最重要特征是它的被称为“伊斯托尼亚”

^① 潘诺夫斯基:《惠更斯和列奥纳多·达·芬奇的艺术理论》(伦敦,愿源年),第 愿页。参见阿尔贝蒂:《论绘画》,莫德英译,第 猿页。

(“~~圣像崇拜~~”)的东西,我将之理解为戏剧性的题材,或场景。“画家最重要的工作在于‘伊斯托尼亚’”(第 34 页,参见第 34 页)——行动、所表现的情感、主题,都与所发生的一切有关。并且,为了成为一个好的“伊斯托尼亚”,首先就必须避免不适宜性(一瓶酒静静地躺在一片混乱中,一条狗像一匹马那么大,如此等等),避免通过大量和多种多样(“丰富性”)的,尽管带有“高贵和真理”的人和动作,去感动灵魂(第 34 页,参见第 34 页)。

从阿尔贝蒂在第 1 卷开头处对绘画的辩护中,我们发现了几个文艺复兴时期独特的,并且是一再出现的主题。绘画和雕塑与其他手工的 and 技术的工艺区分开来,在“自由”艺术中挣得了一席之地。这是一场长期的斗争,直到 15 世纪中期,绘画、雕塑和建筑才组合成“~~雕塑与建筑~~”~~设计艺术~~(设计艺术),这些艺术家才逐渐地与具有文献学识的人一道,被接受为人文主义社群中的一等公民,阿尔贝蒂观点的影响是深远的。首先,绘画与雕塑很难,要求特殊的天才与技能,这应赋予它们以高贵性,并增添观看它们的乐趣。确实,在这方面,绘画要高于雕塑,尽管它们与同样的天才相关联,并受之滋养。画家“工作起来会碰到更为困难的事物”——例如,他必须创造深度的幻觉而没有实际的深度(第 34 页)。其次,一个好的画家(由于“伊斯托尼亚”的要求)必须具有人类事物和其他高等事物的知识(第 34 页),这是希腊人禁止奴隶学习绘画的原因,“因为绘画艺术总是最适于自由的心灵与高贵的灵魂”(第 34 页)。再次,由于必须正确地再现事物出现在视觉中的样子,他必须懂得自然规律,他必须是一位科学家。人们常常提到,文艺复兴时期绘画的发展与经验科学的发展具有紧密的联系,在像达·芬奇这样的人那里这两种兴趣常常缠绕在一起,而在今天,这两者已经相距遥远。这里的道理很简单。要想描绘一只胳膊,特别是在运动中的胳膊,就必须极其准确而有耐心地观察实际的胳膊,要显示它在运动时的样子,就必须知道它是怎样运动的,是什么使得它运动的,肌肉和关节在什么地方,因此,画家们(达·芬奇、米开朗琪罗和丢勒)必须做解剖工作,洞察隐藏着的自然的秘密。

来源

正是第三条思想线索,导致画家们最终关注数学,至少是实用数学。特别是两种形式的数学,即关于线性透视的理论和关于比例的理

论,主导着文艺复兴时期关于美的艺术的思考。阿尔贝蒂的《论绘画》是第一本提出单点透视理论的著作(尽管布鲁内勒斯基[月]可能在他之前就有了这种思想),他的《论雕塑》,正如我曾说过的,包含了一种比例的理论。同样的数学方法也出现在建筑中,正像古人用这个方法研究自然(“作为各种方式的构造的最伟大的艺术家”)以掌握她的规律一样(第 15 页)。阿尔贝蒂表示:

相信毕达哥拉斯的话的真理性,自然毫无疑问是连续性地,在所有运转中以一种恒常的类比性运动着:因此我得出结论说,同样的数,由于它声音的和谐使我们的耳朵愉悦,也正是由于它使我们的眼睛和心灵愉悦。(第 15 页,参见《论绘画》,第 15 页)

这一原则对文艺复兴建筑理论和实践来说是至关重要的:同样的普遍原则既在听觉也在视觉的协调与和谐中以数学的比例表现出来。在柏拉图的《蒂迈欧篇》中所讨论,并在菲奇诺对《蒂迈欧篇》的评注中得到强调的三种基本的比例——算术、几何与调和平均值的,在例如帕拉第奥的著作中随处可见(见他的《建筑四书》[月]第 1 卷第 1 章第 1 节)。阿尔贝蒂的著作联系房间的长与宽等问题对这些比例作了详细论述。

他说,美是建筑的最高目的。他翻译了维特鲁威^②的三个标准^③,即建筑应该“适应它们各自的目的,强韧耐久,赏心悦目”,他补充说,第三条“是其中最为高贵的,也是最必要的”(第 15 页)。阿尔贝蒂以一种独创的方式来对美作说明:“我将美定义为各部分间的和谐,在一切物体之上,只要有美,就以这样的比例和关联结合在一起,只要增一点、减一点或改变一点,就会变得不美。”(第 15 页)他补充说,

① 帕拉第奥(月),意大利建筑师,他主张建筑应服从理性,应从古代建筑所体现的原则出发,著有《古罗马遗迹》(月)和《建筑四书》(月)。他的建筑风格清晰明快、整齐对称,历史上称为帕拉第奥主义,对此后数百年的许多国家的建筑都有深远的影响。——译者

② 维特鲁威(月),全名马可·维特鲁威·波利奥,古罗马建筑师,名著《建筑十书》的作者,据推断该书作于公元前 2 年。——译者

③ 维特鲁威在《建筑十书》中提出“实用”、“稳固”和“美观”(见维特鲁威《建筑十书》第 1 卷第 1 章第 1 节)。

这种完善在自然或艺术中很难得到——他这里所定义的似乎是完美，而非一般的美。与美不同的是所谓的“装饰”：“一种对美的辅助性光泽与改进。”（第 104 页）。美是一种性质，是“固有的与天生的，并散布于全身，而装饰是某种增加与固着在其上，而非固有与天生的东西”，是一种局部的与外在的美。由于美与装饰是一种和谐与比例的功能，因而它们不是相对的和可变的（尽管有人说是如此）。阿尔贝蒂后来又回到这个话题上来（第 105 页），再次更为明确地问道：“自然之中使一事物美的性质是什么？”（第 105 页）。他的回答是：

数字，以及我称之为完成和配置的东西。但是，除此之外还有别的东西，它们来自于这些其他部分的关联与联结，并且给予整体以美和优雅。我们将之称为一致性，我们也许会将所有优美和英俊的东西看成是独创的。一致性的任务和职责在于将那些本性上相互不同的成员放到一道，这样的话，它们也许会协力成为一个美的整体。因此，每当这样的构成物提供给心灵之时，或者是由视觉来传递，或者是通过其他的感官，我们都可以直接感知到这种一致性。（第 105 页）

这最后一点，即直接的感知，是这一说明的另一个独创的特征。归根结底，阿尔贝蒂没有看到我们对美的认知，或对它感到的喜悦，可根据其他的东西来解释。他假定一个特殊的美的感官来接受它：“自然的本能或感官存在于心灵之中，并且，我们根据它……判断美和优美”（第 105 页）——“眼睛确实自然而然地就成为美和优美的判断者和热爱者，从中获得愉悦是非常关键的，也是很难的”（第 105 页）。

阿尔贝蒂对建立绘画的尊严和理性地位的关注意与列奥纳多·达·芬奇（1453—1519）所留下来的大批手稿笔记相似，这些手稿笔记是列奥纳多为准备一部论绘画艺术的巨著所作的准备。藏于梵蒂冈图书馆的著名的乌尔比纳斯·拉蒂努斯抄本（第 105 页）是列奥纳多的朋友和学生弗朗西斯科·梅尔齐约于 1568 年编辑而成，于 1568 年被发现并出版。另一个选本，即一个世纪以后由拉菲尔·杜·弗雷斯纳编，普桑插图，于

1563年出版的版本经多次再版,产生了巨大的影响。^①因此,列奥纳多的思想可被看成不仅是文艺复兴时期关于绘画的思想,而且也成为后来的创作的前提。

尽管没有完成,从《论绘画》中显然可以看到,列奥纳多的目的在于将被当成是自然物再现的绘画科学系统化。他从论述绘画是自然哲学,或者我们称之为经验科学的一个分支的观点开始。列奥纳多反对传统的中世纪对“机械的”与“科学的”知识的区分和对来自经验的知识与独立于经验的知识区分(麦克马洪[配书]编,陈永发译),他坚持认为,绘画中既有经验的观察,也有形式的思考,正像在一切有价值的领域,如音乐或天文中一样(第 156 页)。

最符合所画对象的画,是最值得称赞的。我说这句话,是要使那些想要改进自然的作品的画家们感到困窘。他们要画一个 1 岁的孩子,1 岁孩子的头应该是身长的五分之一,而他们画成了八分之一,1 岁孩子的肩宽应接近于头宽,他们却将头宽画成了肩宽的二分之一,这样他们就将一个 1 岁小孩的比例变成了一个 10 岁成人的比例。(第 157 页;参见第 158 页,以及他所说的“毕竟,镜子应该成为你的老师”,第 159 页)

因此,《论绘画》围绕对光、影、烟、树、人体,以及人的面容的精确观察进行了详尽的讨论。列奥纳多说,绘画是一门科学,这是由于:(1)再现的原理能够得到系统地表述(第 160 页);(2)“它处理身体的运动及其速度”(第 161 页);(3)“它包含数学,这是由于它‘处理所有的连续性的量,以及影与光的比例’”(第 162 页,参见第 163 页)——尽管它不仅包括量,而且包括质,因此大于算术与几何。由于“所有的可见事物都是自然所生,绘画也是由它们而生……我们说绘画是自然的孙子,与上帝是亲戚,这话

^① 乌尔比纳斯·拉蒂努斯抄本编号 1563,即后面所说的《论绘画》(1563),是现代最通行的列奥纳多论绘画的著作。这本书由他的弟子和继承人梅尔齐从列奥纳多的各种手稿中搜集整理,于 1568 年编成,直到 1590 年才在罗马出版。这里提到的拉菲尔·杜·弗雷斯科纳编,普桑插图,于 1563 年出版的版本,据《不列颠百科全书》中的《拉菲尔·杜·弗雷斯科纳》条,系乌尔比纳斯·拉蒂努斯抄本的节选本,其插图也不是普桑本人所作,只是以普桑风格画成而已。——译者

很正确”(第 27 页),或者说画家可被称为“上帝的孙子”(第 28 页)。

画家还必须拥有另一种知识,即关于人的知识——尽管在现存的笔记中,列奥纳多对此没有给予太多的注意(见第 28—29 页)。他说,“使你的人物的运动适合于这些人物的精神状态”(第 29 页);要做到这一点,你必须知道人们是怎样通过脸、手势和身体的运动来表现他们的情感和意图的(第 29 页)。画家要通过仔细地观察生活来获得这种知识,他不会从那些假装哭泣的人那儿学习画哭泣,而会注意看那些真正悲伤的人,并当场作出速写(第 29 页)。那种在 15 世纪的画家与理论家那里占据着主导地位的关于绘画的存在不是为了再现原初的自然,而是人的自然(以及与人有关的自然)的主张,可从这里见其端倪。

在这样的前提下,列奥纳多很容易地就发展出一种绘画既高于诗也高于音乐的观点(第 29 页、第 30—31 页)。这一扩展到第 31 卷中绝大部分的论述,是其有着令人吃惊的不同的观点的奇特混合。我觉得,我们最好先对一些不当的比较进行解读,从而看出,他的许多话本身不能说明什么,而只能被看成是对一些同样愚蠢的观点所进行的合理反驳而已——例如,他认为,绘画可以欺骗动物,而诗却不能(第 31 页),绘画所持续的时间比音符要长(第 31 页)。然而,那种绘画是“比诗人的作品更为真实地再现了自然的作品形式”,并且自然的作品比人的作品高贵的主张(第 31 页)就是极其严肃的观点。但是,列奥纳多似乎对此有两点想法。“绘画抱怨说她被赶出了自由艺术之列,尽管她是自然的真正的女儿,并且诉诸于最高贵的感官,这种哀叹是有道理的”,并且,“绘画不仅留心于自然的作品,而且留心于无数的自然从未创造过的事物”(第 31 页)。(然而,他没有称颂雕塑,理由是它不需要多少智力,并且“带来流汗和身体的疲乏”——见第 31—32 页。)

来源

再现的两个数学问题——线性透视与比例——在阿尔布雷希特·丢勒(1490—1528)的艺术生命中占据着重要的位置,这一点可从保存下来的他的备忘录、众多带插图的书,以及两本理论著作《圆规和直尺的艺术尺度教程》(1508—1510)和《人体比例四书》(1511—1512)中看出。(两个至关重要的段落是 1508—1510 年间的草稿和《人体比例四书》中第三卷的“美学附记”。见康韦[1508—1510],第 31—

丢勒(第 147-148 页。)很明显,在他的思想中,这两个分支所寻求的数学规律对文艺复兴时期的理论家来说意味着绘画中两项基本要求的妥协:一项要求是精确地再现,另一项要求是视觉的秩序与和谐。一种在深度空间中安排对象,以使它们的相对大小和位置可清楚地看出,以及一种精确地描绘人与动物的各部分的方法,不仅在此普通意义上使绘画变得现实,而且也在此图画空间中确定关系体系,并给予绘画以一种早期文艺复兴所不知道的新的整体性,使之一下子就被当作一个整体来接受。再现是首要的:“作品越是在形式上紧密地服从生活,它看上去就越好”(康韦译本,第 147 页;参见潘诺夫斯基,第 148 页)。丢勒说,“在绘画中,真正、艺术和可爱的处理的实现是很难做到的”(康韦译本,第 148 页),这表示三种特性,即逼真、技能和美结合在一起了。

丢勒对我们当下历史的意义并不在于他能够构建任何完美的美学理论,确实,他承认他自己非常困惑。

丢勒

但是,美在人身上是这样结合在一起,以至于我们对它的判断是如此地不确定。我们也许会发现两个人都很美,都很好看,但是,不管是在尺度还是在类型上,在任何一点或任何一部分,他们都不相像,我们的知觉会如此地迟钝,无法分辨其中的哪一个更美,如果我们一定要提供一个意见的话,那么这个意见也会缺乏可靠性。(第 148 页)

即使他不能令人满意地解决难题,他对待难题的坦荡态度也值得我们注意,他所提出的问题,显示出了他所处的时代的困惑。第一,存在着关于美的性质和条件的一般问题(第 148 页),也许,“有用是美的一部分”,以及“一物与他物间和谐一致是美的,因此,缺乏和谐就不美。真正的和谐是将不相像的东西联系在一起”(第 148 页)。但是,他也对见解的可变性有深刻印象(第 148 页),并且说,“我不知道美是什么,它依赖于许多的事物”(第 148 页;参见第 148-149 页)。第二,在证明任何关于美的比例的理论时,有一个循环问题。假定我们测量一批女人以确定,比如说,腿到躯干或臀到腰部的平均比例,从而发现理想美的比率。我们不能去测量我们所碰到的任何女人,而只可能测量美

女——因此我们就有这样的危险，要将我们关于自然美的先验观念强加到自然上去，而不是将之从自然中抽取出来（见潘诺夫斯基，第 108—109 页）。第三，是否只有一套理想的比例的问题。阿尔贝蒂决定比例的方法是将身体的长度分为 12 个单位；列奥纳多从这种度量的体系转向对相等性与对应性的寻找（手腕的宽度相当于拇指的长度，等等）；丢勒寻找身体的各部分与整体的长度间的比率，这是一种灵活的体系，他将之贯彻到像 $\frac{1}{2}$ 和 $\frac{1}{3}$ 这样一些细致的分数之上。最重要的是，他被引导去放弃关于人体美的单一理想比例的观念，从而接受多样的有吸引力的人的类型的思想。“存在着美的多样原因和多种类型。”（康韦，第 111 页；参见第 108—109 页）并且，正如他所预期的，他的关于比例的典范实际上成为一种表现性的典范：一种对比率的探索，它将使人物看上去忧郁或充满自信，胆怯或兴奋，高雅或土气（见潘诺夫斯基，第 108—109 页）。第四，艺术家的创造性想象——新鲜和独创的想象的性质问题。艺术家心灵的图像作为一面镜子（丢勒也用这个例子，见第 111 页）解释了为什么他可以复制自然，但是，怎样才能解释他显然有能力作出发明呢？这是文艺复兴的一个重要发展。也部分是由于一般人文主义的原因，艺术家的能力较少在柏拉图及基督教意义上从神的启示方面^①来考虑，而更多地被看成是人的内在的才能，可通过训练得到发展。具有这种力量的人自己就像神一样（第 111 页）；如果可以活几百年的话，画家会从脑子里生出无数的自然本身从不会想到去生产的图像（第 109 页），他能够“倾吐出他在很长的时间里从外面收集来的东西”（第 109 页；参见潘诺夫斯基，第 108—109 页）。但是，他所收集的东西与他所倾吐的东西——即想象的能力——之间的联系，仍需进一步研究。

110

① 这种独特的中世纪的观点可以在笔名为特奥菲卢斯（*特奥菲卢斯*）所作的《不同技艺论》（*De diversis artibus*）一书（可能写于 12 世纪的前半叶）第 1 卷的序言中看到。该书由 悦利多德维尔（*悦利多德维尔*）英译（伦敦，1917 年）。——以上为作者原注。据《中世纪资料集》（*Medieval Sourcebook*）中的一则资料推断，该书作者的真名可能叫罗杰（*罗杰*），可能写于 12 世纪。——译者

音乐与诗

我们在视觉艺术理论家那里所发现的对再现,或者广义的模仿的忠实性的关注,也渗透在 15 世纪所写的论音乐理论的著作之中。当然,从创造性的激情和永久性的成就方面看,文艺复兴时期的音乐一点也不比绘画差——这是牧歌^①、经文歌^②和大型多声部弥撒曲的时代,最为发达的地区是意大利和尼德兰(当时不仅包括今天的荷兰,也包括比利时和法国北部)。作曲家们在他们的实际作品中显示出新异的音乐思想,一些影响深远的新概念也出现在音乐教科书中。

从 15 世纪起,音乐就主要从两个观念中汲取灵感,它们是将音乐当作表现或用音调所作出的画,和将音乐当作以母题的运作为基础的结构,两者都起源于文艺复兴时期。^③

文艺复兴时期的音乐理论家们,像其他领域的人文主义者一样,迷恋于恢复所有可恢复的古典文化的想法,尽管他们对希腊音乐的知识掌握得比我们还要少。他们在柏拉图、亚里士多德、普鲁塔克和其他一些人那里发现了许多关于希腊音乐的描绘,这对他们关于音乐是什么和音乐应该如何的观念产生了决定性的影响。使他们印象深刻的第一点是诗与音乐在古希腊的紧密合作,它们结合成同一个整体,以及像奥古斯丁的《忏悔录》(15 世纪)一样)的观念表示词与旋律的结合体。第二点是,正如我们所看到的那样,古代作家相当强调音乐的伦理效果;在柏拉图与亚里士多德的权威性的影响之下,对于文艺复兴时期的理论家来说,音乐存在的理由在于它可服务于性格和品德。

① 牧歌(Madrigal),一种室内声乐的体裁,15 世纪源于意大利北方,16 世纪再次繁荣,17 世纪末和 18 世纪初在国际上流行。——译者

② 经文歌(Chant),源于 15 世纪初,典型形式是一种用拉丁语演唱的宗教合唱曲,也有世俗经文歌,内容为严肃的历史题材。——译者

③ 爱德华·格罗因斯基(Edward Grounsky):《文艺复兴文化中的音乐》(《文艺复兴文化研究》,《思想史杂志》) (1950 年);格罗因斯基(Edward Grounsky):《文艺复兴文化中的音乐》(《思想史杂志》) (1950 年);格罗因斯基(Edward Grounsky):《文艺复兴文化中的音乐》(《思想史杂志》) (1950 年)。

许多理论家都强烈支持音乐的伦理功能。例如,维桑佐·加利莱伊^①在他的《古今音乐对话》(1580年)中说:

如果音乐家不能有益于听众的心灵,他的科学与知识就没有什么用,等于零,音乐艺术被设置,列于自由艺术之中的目的就在于此。(斯特伦克[英译,第147页])

马兰·梅森(1557—1628)的著作虽然写作时代要晚一些,但可被看成是16世纪思想中最优秀的部分。他在《创世记问答》(1595年)中,引用了柏拉图的《法律篇》和亚里士多德的《政治学》——甚至是他的“疏泄”理论(1595年),对同样的意思加以强调。一般说来,这些理论家接受了对古代音乐的效果的最为极端的肯定,并希望他们当时的音乐能够达到同样的水平——他们的抱怨常常是:

我们的现代音乐家既不新异,也不优秀,因而没有力量去产生出任何有道德的东西,产生古代音乐所具有的极其有益和舒适的效果。(加利莱伊、斯特伦克英译,第147页)

从这两个前提可引出一个极其重要的结论。问题是,所要求的这种音乐的情感与伦理效果是怎样产生出来的?一方面,通过音乐资源的增加来实现:更丰富的和弦语言、调式的混合、从一种调式向另一种调式的转调、引入具有更广音域的新乐器,等等。但是,更为重要的是,通过使音乐服从于它的文本来实现。由于词显然是激发激情和传达思想的最好手段,它们在歌曲中必定具有优先的地位:音乐的制作必须服从词的意义,强调和强化词所表现的情绪。旋律、和声和节奏的情感资源存在的意义在于增强诗人语言的感受性。这种观点所隐含的意义被一位

员

^① 维桑佐·加利莱伊(1564—1642),物理学和天文学家伽利略之父,佛罗伦萨卡梅拉塔会的领导人之一。该社由一群文学、音乐业余爱好者组成,试图复兴古希腊单旋律歌唱风格。——译者

杰出的音乐理论家吉奥塞夫·扎利诺在他的《和声惯例》(威尼斯, 1584)^①中作了很好的论述。

因为如果在话语中,不管是通过(出现在话语中的)叙述性还是模仿性,内容可被当作是快乐或悲哀的,重大的或非重大的,谨慎的或淫荡的来对待。我们还必须在包含在话语里的、与素材的性质相类似的和弦与节奏中作出选择,以便从这些事物的以一定比例的结合中,可产生一个适合于目的旋律。(陈·雅·斯特伦克英译,第104页)

关于作曲家,他说:

因此,我们将会这么说,如果在欢快的内容上使用一种哀伤的和声与严肃的节奏,或者在送葬与悲伤的内容上使用一种欢快的和声与轻快的节奏,就是不合适的。相反,他必须在欢快的内容上使用欢快的和声和轻快的节奏,而在悲伤的内容上使用悲伤的和弦和严肃的节奏,一切都必须按照比例来做……

只要可能,他就必须小心使每一个词都以这样的方式相伴,如果这个词表示的是粗厉、坚强、残酷、困苦,以及其他类似的东西,就要有类似的和弦,即某种坚强和粗厉的东西,但不要使人不快。同样,如果词所表达的是抱怨、悲痛、苦恼、叹息、流泪,以及其他类似的东西,和弦就要充满着悲伤。(陈·雅·斯特伦克英译,第104—105页)

扎利诺接着对创造欢快与悲伤的作品的音乐手段作了解释:大调速度与力度自然是粗厉的,半音程是甜蜜的,“迅捷而活泼的”节奏是欢快的,“缓慢而滞留的乐章”是悲伤的。

扎利诺对文本优先性的强调导致他提出,格里高里圣咏的旋律要

^① 吉奥塞夫·扎利诺(1529—1607),威尼斯作曲家、音乐著作家,最重要的理论著作是《和声惯例》(1584)。他曾经是加利莱伊的老师,后来遭到加利莱伊的猛烈攻击。——译者

加以修改,以便更精确地符合歌词——这是一个惊人的提议,在中世纪,人们相信这一旋律是圣灵口授给格里高里一世的。(1567年格里高里十三世下令改革,帕里斯蒂纳^①被任命来监督这项工作。)并且,不仅诗的语言,而且题材、态度和情绪,都被这位16世纪的作曲家用来作为主要的音乐灵感,文本的范围得到了极大的扩展。全部可见的世界和内在的心理学世界都成了作曲家的领域,精确而忠实的再现成了他的艺术的目的。

来源

这一提议显然会带来许多理论的与实践的问题,其中有些在前面的引文中有所暗示。第一,当作曲家要给一首,例如,“情欲的”诗谱曲时,就存在着伦理的与现实的目间的冲突。一个古老的道德问题就出现了:是应该忠实于文本而不合道德呢,还是应该合道德却不忠实于文本?第二,在表现性地忠于文本与音乐结构之间还可能出现一种冲突(注意扎利诺的话“但不要使人不快”)。例如,作曲家应该追求逐词逐字的对应,依照文本而不断改变调式与和弦吗?难道这不会造成音乐上的毫无意义吗?既然理论家为了符合这些基本论点,坚持词在唱的时候必须清楚地被听众听出(这是一些音乐理论家反对对位法、赞同单声部音乐的原因),并且音乐的节奏不应扭曲说话的自然节奏(这意味着宣叙调是最好的音乐),这样的话,最忠实的音乐不就是最差的音乐了吗?第三,还可能出现一种表现性与美的冲突。加利莱伊在这一点上捍卫一种音乐上的清教主义。他反对纯粹的器乐,理由是它仅仅用声音提供愉悦,他反对多声部(他将之看成是一种器乐造成的退化的表现),也反对协和音。乐音的美所带来的愉悦必定会扰乱其表现情感的真正功能。在提到他的同时代人时,他轻蔑地说:

他们的目的仅仅在于使耳朵感到兴奋,如果这真的能称之为兴奋的话。他们的手头没有一本书可查阅,这本书可告诉他们怎样表现心中的想法,怎样尽最大可能地在听众的心中产生最有效的印象……今人最不重视的是语词所要求的激情的表现,除了我

来源

^① 帕里斯蒂纳(1534—1594),意大利作曲家,曾作过大量的弥撒曲。——译者

一会儿要讲的以一种荒谬的方式以外……他们的无知和缺乏思考是今天音乐没有在听众那里产生像古代音乐那样产生有效和神奇效果的最重要的原因。(加利莱伊,斯特伦克英译,第144-145页,参见第144页)

第四个问题涉及模仿的性质本身。加利莱伊用许多巧妙的例子来说明以“荒谬的方式”为词谱曲的情况。他说,用快速的音乐来描绘像“逃跑”、“飞翔”一样的词,是一种愚蠢的做法,那种当文本说到下地狱或摘星星时旋律就降或升,那种(最坏的一种)用黑色或白色的音符来暗示黑色或金色的头发,也是如此。第五个问题只是简略地提到,这些原理能在多大的程度上被扩展到非声乐的音乐?除了舞蹈音乐,在16世纪,纯粹的器乐还处在其早期形式之中,而这些理论家所想到的几乎无一例外都是声乐。加利莱伊与梅森承认,古希腊人,包括亚里士多德,都承认器乐的伦理与情感的力量,但他们并没有进一步研究下去。梅森的观点是,器乐的效果在于其旋律使我们回想起那些已经被配上词的旋律。

对诗歌理论发展的新刺激是由亚里士多德的《诗学》拉丁语版(1548)和希腊语版(1576)的印行所提供的,随后就有了许多论文和一些令人印象深刻的文学争论。最为激烈的争论出现在意大利,在那里许多最为严肃的思考是围绕着四个问题展开的,其中有些基本上是从亚里士多德和柏拉图那里原封不动地接受过来,但以一种新的活力联系16世纪的文学进行了批判。第一是关于“规则”问题,例如,是否需要符合某种必要的条件才是好的悲剧。当然,亚里士多德强调了行动整一的重要性,也触及了时间的整一问题。到了16世纪,出现了空间、时间与行动“三一律”的信条,诉诸亚里士多德经典的权威性,但以新的批评理论史上的热忱与严密性来捍卫它。裘里斯·凯撒·斯卡利杰(1549-1609)在他的《诗论》(1581)中对其进行了批判,并对之作了陈述,罗多维柯·卡斯特尔韦特罗(1574-1625)在他的《亚里士多德诗学通俗读本》(1602)中对其表示拥护。但是,其他的理论家们——一个很好的例子是托尔夸托·塔索(1566-1613)在他的《论英雄史诗》(1591)中对其进行了批判。

皂并动第猿卷(见吉尔伯特·源园—猿页)中——捍卫了一个更广而更为基本的整一概念,这个概念与多样性构成对立的关系。意大利的史诗——但丁的《神曲》、阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》、塔索的《耶路撒冷的解放》,以及其他不符合古代范畴——不能得到维吉尔和贺拉斯所认可的形式的诗作获得的力量和成功,引起了激烈的争论。尽管为许多读者所接受和欣赏,但这些作品不得不面对许多坚持严格忠实于已知体裁的理论家的挑剔而为自己辩护。员世纪一大批杰出的关于批评理论的论文都具有这个目的,如吉拉尔迪·辛提奥(员世纪)的《论集》(员世纪)、雅科波·马佐尼(员世纪)的《申辩集》(员世纪)、塔索的《论英雄史诗》。

第三与第四 柏拉图式的对诗的认识价值和道德性的挑战,被许多作家重新提起。这是一个为诗辩解的时代,开始于薄伽丘(员世纪)的《异教诸神体系》(员世纪),完成于员世纪末年代)的第 员章。文艺复兴时期关于这个内容的最好著作是菲利普·锡德尼爵士(员世纪)的《为诗辩护》,该书出版于员年,出版前手稿就已经广为流传。^①尽管这本书被认为是因一个机缘,即回答斯蒂芬·高森(员世纪)的《骗人学校》(员世纪)而写,实际上却是当时的思想家们所能有的对柏拉图《理想国》的最好总结,其中的许多语句在今天仍可引用。诗人的发明与创造力使他在人群中占据着很高的位置,而他的作品的地位处在仅次于《圣经》的所有作品之上。诗人将哲学(它按照规则来教导人)和历史(它用例子来教导人)这两者结合了起来,诗所涉及的是共相,但通过生动而可理解的形态来实现。如果诗人用寓言来解说这种共相的话,必须记住的是,这种寓言是一种假托:“诗人……没有什么可肯定,因此也从不说谎”(吉尔伯特英译,第 源页)。关于在道德上反对“[诗]是骗子的保姆,传染给我们许多致命的欲望”(第 源页)——例如,“抒情诗中塞满了激情性的诗

员

① 菲利普·锡德尼爵士(员世纪),文艺复兴时期杰出的英国诗人和学者,他的作品《为诗辩护》在西方文学批评史上占有重要地位。写作这本书的机缘是,一位名叫斯蒂芬·高森的清教徒作家写了一本名为《骗人学校》的书,抨击诗人、演员和剧作家欺骗公众,败坏道德,并且未经许可就将此书献给了锡德尼。于是,锡德尼写了《为诗辩护》,对该书加以驳斥。该书在锡德尼死后于员年出版。中文译本请参见锡德尼:《为诗辩护》,钱学熙译(北京:人民文学出版社员年版)。——译者

行”(第 166 页)——这一问题,人们都承认,诗在滥用时,会极其有害,正像一切如果恰当地使用会有益的东西一样:药品、法律,甚至《圣经》,都是如此。这些反对并不触及诗的基本性质,它们起坏作用的能力恰恰证明它们所具有的起好作用的能力。“一根针确实不能产生多大的伤害,同样它也确实不能起多大的好的作用(如果太太们允许我这么说的话)。但是有了一把剑,你可弑父,也可用它来保卫君主和国家。”(第 166 页)

一般说来,文艺复兴时期的诗学是建立在两大假定之上的。第一(源于柏拉图和亚里士多德)是诗从某种意义上讲是行动的模仿。这种模仿的性质是一个可进行许多讨论的问题。人们对此作了多种多样的阐释,并受到了尖锐的批评——例如,弗朗西斯科·帕特里奇(云里雾里)在他的《诗学》(云里雾里)第 10 卷中所作的批评。但是,这仍是一个核心的概念,围绕它展开了许多关于体裁和规则的讨论。第二(源于贺拉斯)是诗的娱乐和教育这双重功能。关于亚里士多德的“疏泄”和柏拉图对于诗的效果的真正立场,存在着许多争论。其中一些争论对我们理解这些论题具有永久性的贡献,而另一些则是带有激烈情绪的个人性论辩,没有产生出太多具有建设性的论点。文艺复兴时期的理论家一般说来,都能照顾到诗的两种功能,尽管他们很少对之作出真正的综合。在有些地方,出现了一些对迫在眉睫的分裂的预感。例如,一位比他们更为优秀的理论家卡斯特尔韦特罗,就曾公开否定诗具有教育的功能,并且在亚里士多德的权威性和他自己的论述的基础上,坚持认为,愉悦是诗的唯一目的:

经考虑[我认为],诗人的功能是在人们由于机遇处在各种境况中之时,提供一个真理的外观,通过这种外观而给他的读者以快乐,他应将发现藏在自然的或偶然的事物之下的真理的任务交给哲学家和科学家,他们具有自己的方式使人愉快或得益,那与诗人的方式相差很远。(前引书。吉尔伯特英译,第 167 页;参见第 168 页)

员节

員類

月竊姓辛第壹甲，粵勾羅刺棠溫蘭刺曾施福理宅 至賊竊賊連社砥建番弄杜菓圓
增音援悅審精乘哉爰泉(同) 援

月曾陳卜辣像博賴 栽藻粵菓刺施福理宅：栽藻連菓砥建番弄擒至哪贈 (悅泉隨造
哉爰泉(同) 援

粵鐵士勻援匪蘭步漢援 鑑蘭刺曾施福理宅：今惹燥噪洞贈社 (羣贈再菓泉援)
素景怨一緣裁援

灾菓燥士勻造例履硯建番弄杜菓溫蘭刺曾施福理宅 (悅泉忌羣結援泉跡) 援

勻拔提顏蠟杜悅有蘭連菓 泽深蘭刺棠子竊贈 (配蔡杜豐泉礫杜援泉泉) 援

勻類遣尙瘁聖殺杜“ 朵毛菓亞素蛋平卒寒 羣聯獲 至砥建番弄杜菓溫蘭刺曾施福理
贈” 快則亡麗城獲率願 (泉跡) / 源同一源惡援

员苑

第七章 启蒙运动： 笛卡儿的理性主义

我们对 员苑和 员愿世纪美学的考察要从回顾笛卡儿的哲学开始，这无疑有点讽刺意味，他虽然写下了多卷著作，却没有留下有关美学理论的哪怕是一个概要性的东西。除了《音乐提要》（悦毛员愿世纪）^①以外，他几乎没有在任何地方提到美与艺术。然而，在过去两个世纪中，他的哲学思想在美学上，正像在所有其他哲学分支中一样，有着巨大的影响。即使不能证明某些美学理论实际上间接地来自他的原理和方法，我们也至少可以看到，从逻辑上讲，它们属于同一个思想家族。对于这些思想来说，这一时期特别值得注意，而笛卡儿对于它们来说即使不是实际上的创建者，也是其哲学上的杰出代表。

笛卡儿通过由反思算术与几何所形成的对知识的理想，所许诺的普遍适用性，在他的时代的意识上打下了不可磨灭的烙印。尽管未完成的《指导心灵的规则》（员苑世纪著作）^②大约写于 员愿年，在他死后才出版，但他的《论方法》（员苑世纪著作）^③是最值得注意的认识论的宣言。关于概念，笛卡儿提议通过分析去发现本质上最简单因而绝对清楚和明晰的思想，将之当作知识的基本成分。关于命题，他将直觉和演绎当作必然真理的源泉，这种直觉是“一个无遮蔽而专注的心灵无任何迟疑的观念”，它“只是来源于理性之光”^④，而演绎实际上是一连串的直觉。笛卡儿的一个最重要的主张是他宣称发现了一种任何人都可用来达到一种无可置疑而普遍的真理的方法——普遍的意思是说，它既适用于所有理性的存在物，也存在于一切事物，或所给定的研究领域的事物之中。

因此，笛卡儿的方法是先验而抽象的。他所寻求的知识不可能期

① 《指导心灵的规则》（员苑世纪著作）^②，规则 员苑见《哲学著作》（员苑世纪著作），霍尔丹、罗斯（员苑世纪著作）英译（剑桥大学出版社，员苑），员苑

望从对自然的经验性研究中得到，它必须依赖于先天的概念和命题将自身直接引向“自然之光”。并且，它作为知识的可靠性不能仅仅靠它显而易见的清楚性，而且要靠其演绎推理的体系化，将更为根本与次一等根本的命题给予适当安排，以展示它们的逻辑依赖性。笛卡儿式的关于知识的理想传遍了欧洲，也出现在许多领域，包括艺术研究领域。确实，笛卡儿在《方法论》（第 1 部分）中说到，诗与雄辩是“心灵的秉赋，而非学习的结果”（第 1 页），是自身的天分，而不是理性的技术；然而，比他更接近诗人、画家、作曲家，或者批评家的实际问题的理论家们受此启发，要研究这些难以把握的论题（尽管看上去它们似乎没有不可救药地不讲任何方法）是否也可以被理性所征服。

诗 学

布瓦洛（~~1633-1711~~）的《诗艺》（~~1694~~）也许是笛卡儿精神在诗歌理论中的最完美的表现。他告诉诗人，理性、好的判断力、可理解性，这些是最重要而最根本的：

那么，爱理性，让你所写的一切
都从她那里获得美、力量和光芒。

（第 1 篇，第 1 行，这里依据索姆[~~1694~~]的英译本）

“那么，爱理性”（~~1694~~）——是的，但也要“让自然成为唯一关注的对象”（~~1694~~）：

那么，你，如果想戴上喜剧作家的花冠，
就让自然成为你唯一关注的对象。

（第 1 章，第 1 行）

这一点既对喜剧艺术，也对悲剧艺术适用。自然是特殊之下的普遍，是现象背后的现实。从这个意义上讲，自然与理性有着内在的关联，两者

都服从于同样的规则。^①

你将在这一门伟大的艺术中取得名声吗？

作家们，遵循我这里定下的规则吧。

在谨严的教导中，到处充满着

愉悦，再加上有用与健康。

（第 源章 第 愿缘—愿行）

同样，勒内·勒博叙（~~勒内·勒博叙~~）在他的《论史诗》（~~论史诗~~）
（~~第 愿章 第 愿缘—愿行~~）的开篇就这样写道：

艺术在这一点上与科学相同，前者像后者一样建立在理性之
上，并且，在艺术中，人们必须使自己受自然所提供的标准的引导。

（第 员卷第 员章）

“自然”还成为蒲柏（~~蒲柏~~）的《批评论》（~~批评论~~）
（~~第 愿章 第 愿缘—愿行~~）一书的关键词。这本书是新古典主义批评理论的最集
中的表述。

首先是追随自然，让你的评判架构

依照她的公正的标准，它始终如一：

完美无瑕的自然，仍放射神性的光芒，

一种清朗、不变、普照之光。

生活、力量和美，必定让众人分享的是

源泉、目的和对艺术的检验。

……

不是发明，而是发现的古老的规则，

仍是自然，但却是方法化了的自然：

^① 这里将 ~~自然~~ 译为“自然”，这个词兼有“本性”的意思。新古典主义者在使用这个词时，兼用这两个方面的意思，并有意将两者结合起来，以论证只有“普遍”、“一般”和“共性”才是事物的“自然”或“本性”。——译者

自然 就像君主一样 ,受着限制 ,
限制她的是她自己原先所颁布的法律。

(第 15 部分 ,第 15 章 第 15 行 ,参见第 15 章 第 15 行)

自然与理性这两个概念极其微妙与复杂 ,渗透在启蒙运动的思想之中 ,极难解释 ,在这里只能提供一个纲要。亚里士多德的地位 ,以及对他的理论的推崇 ,在 17 世纪达到了最高点 ,但是 ,17 世纪的理论家们一般说来不再满足于仅仅将他当作权威来引用他的话 ,他们相信 亚里士多德的结论可在理性上被证实 ,并可提供比《诗学》的现存段落所能提供的更为坚实的支持。一个原理(或定义)被当成是自明的公理 :诗是人的行动的模仿。但是 ,这时 ,这个思想在新出现的自然的概念的帮助下被发展和系统化了。其线索仍是从《诗学》中得来 :诗是普遍的 ,而历史是特殊的。

卷四

亚里士多德说 ,理性在特殊之中把握一般 ,这就是说 ,理解开始于在类别或物种之中确定从属于它的个体——类别被等同于其成员所共有的共性。最广义的“自然”是我们所面临的一切 ,包括有生命的人与动物 ,以及其他的事物 ,人们会说 ,使我们印象最深的是它们分属于各独特和确定的群体的方式。每一个群体都不仅有其确定的共性 ,这构成其成员的“自然”[“本性”] ,而且具有典型的 ,或理想的 ,或异乎寻常的代表性成员 :第一流的马比其他的马更好地展现了其物种的性质。因此 ,许多重要的思想——统计学上的经常性、本质性、根本性、典型性、独特性、正常性、理想性就与自然的概念结合到一起了。在这些观念中 ,统计学上的经常性在新古典主义理论家的思想中并不占核心地位 :当布瓦洛劝告喜剧作家研究人们的风俗习惯时 ,他指的不只是他们通常所做的事 ,尽管这也包括在内 ,诗人应该“分辨出心灵所隐藏的秘密” ,并描写 :

嫉妒的傻瓜 ,阿谀奉承的马屁精 ,
冷静的聪明人 ,辛辛苦苦的笨蛋。

(第 15 章 ,第 15 章 第 15 行)

或者用布瓦洛的原话说 就是：

描写共同人性的基本类型

而不是独特而引人注目的个体。

来源

这是亚里士多德普遍性原则的新古典主义变种。诗人的目的在于提供，用萨缪尔·约翰逊(1709—1795)的话说，“只是一般自然的再现”(《莎士比亚戏剧集 序言》，1750)。关于新古典主义理论的这一原理的普遍性，我们可以举出大量的例子来说明，但在此没有这个必要。它的含义可在约翰逊的话中得到最好的展示，他提供了最新，也是最好的表述。约翰逊最著名的一段话来自《拉塞拉斯》(1749)：

诗人的工作……不是考察个别，而是考察类型，评述一般特征和总体的面貌：他不是去数郁金香上的斑点……(第 16 章)

莎士比亚的人物由于其普遍性，而不是个别性而受到赞扬(《莎士比亚戏剧集 序言》)，考利被批评是由于他“谨细地列举细节”而“失去了一般性的伟大”(《考利传》第 1 章，参见《漫步者》第 1 号)①。

“一般性的伟大”是一个意义深远的短语。在诗或戏剧中处理人性的普遍特征，或者某阶级(不管阶级在这里怎样定义)中的人的典型特征，就要既揭示某种对于人的本性来说极其重要的本真性的东西，也使它有力而生动地呈现在心灵之中，如果琐碎地关注于个性化的特征的话，就会削弱它。并且，这也触及到了广大观众心中共同的人性根源，从而极其成功地完成娱乐和教化的任务。这就是给予一般性以诗学的力量的新古典主义理论。

由于严格地规定了诗的目的，新古典主义理论家们认为，可以有一

① 《考利传》(1750)是萨缪尔·约翰逊晚年所写的《英国诗人传》中的一篇。考利(1696—1749)，英国诗人和小品文作家，人们常常认为，他是从玄学派诗人到 18 世纪新古典主义诗人之间的过渡人物。《漫步者》(1749—1750)，萨缪尔·约翰逊所办的刊物，持续了两年，刊载了一些约翰逊所写的杂文。——译者

种关于手段的科学。从原则上讲,应该可能发现和制定一套一般性的规则,参照这套规则,就可以成功地打造一首好诗,而不完善的诗也可据此证明其不足——也许,甚至可以有进行测量的“诗的尺度”,奥利弗·哥尔德斯密斯(韵藻)就是这么做的(罗歇·德皮莱[韵藻]也为绘画确定了一个类似的尺度)。关于规则的学说,尤其是斯卡利杰阐释的所谓亚里士多德关于悲剧的规则,在17世纪盛行起来。并且,它将启蒙运动在认识论上的冲突放进了美学的核心,这就是相互竞争着的理性与经验的冲突。这一论战是在诗歌理论家之间进行的,很少上升到非常高的水平;从总体上讲,他们没有从哲学家那里学到足够多的东西,并且,还有着太多个人与国家的既定利益,以及混合着的各种各样的效忠心态(效忠于亚里士多德、缪斯和票房),从而阻碍了明晰而理性的讨论。

元典

例如,高乃依(韵藻)的《戏剧三论》(韵藻)对官方在17世纪认可“三一律”起了很大的作用。高乃依在第一论(《论戏剧的功用及其组成部分》[韵藻])中说:“必须遵守行动、地点与时间的整一;没有人对此表示怀疑。”为什么?因为“一首剧体诗是一个模仿,或者更确切地说,是人的行动的肖像;无疑,越像原型,肖像就越优秀”(克拉拉·宰[韵藻]宰[韵藻]英译,引自吉尔伯特,第缘缘页)。他在更早的时候给《女仆》(韵藻)写的献辞中说:“我喜爱服从规则,但远不是它们的奴隶,我按照我的主题的要求扩充或收缩它们”,甚至为了美的目的而“毫不犹豫地打破它们”(克兰英译,吉尔伯特,第缘缘页)。将对空间和时间的迷恋当作基本的戏剧原理,无疑受这样一个事实的影响,即空间和时间的间隔可在量上加以限定(用笛卡儿的术语说,有对它们的清楚和明晰的观念)。然而,“空间的整一”的一般规则仍是模糊的,当剧作家发现一种狭义的阐释迫使他们违反“行动的整一”的要求时,就会作灵活处理。因此,高乃依在他的第三论,即论“整一”(《论三整一律,即行动、时间、地点的一致》)中承认,严格说来,他只在三部戏中遵守了空间律,但是他有点发牢骚地为自己辩护:

严格要求对于批评家来说容易做到;但是,如果他们要向公众

提供十部到一打的戏,通过经验而知道他们的严格要求会带来什么样的限制,以及有多少美的事物会因之而被逐出舞台的话,他们就会将标准放得比我还要宽了。(埃里奇和希尔[转引自莫里哀]第16页)

很少有人像莫里哀(原名真名为让-巴蒂斯特·普瓦森)那样在《太太学堂的批评》(1694年)中通过道琅特(即莫里哀)之口说出这样大胆鲁莽的话:

如果照法则写出来的戏人们不喜欢,而人们喜欢的戏不是照法则写出来的,结论必然就是:法则本身很有问题。所以他们想拿这种奥妙的东西拘束公众的爱好,我们蔑视的也正是这种奥妙的东西。我们谈论戏的好坏,只看它对我们所起的作用。(增①)

绝大多数理论家都联合在这样一个先验的方法之下。乔治·德·斯居代里(即莫里哀)在他为《易卜拉欣》所写的序言②中说:“每一门艺术都具有某种规则,通过可靠的手段,达到所要达到的目的。”(克兰英译,见吉尔伯特,第16页),圣埃弗勒蒙(即莫里哀)在《论古代与现代的悲剧》(1700年)说:“我知道有某些永恒的规则,以健全的判断力为基础,建筑在坚实的理性之上,将永远延续下去。”(奥尔加·佩里兹韦格[转引自莫里哀]英译,见吉尔伯特,第16页)但是,他又补充道:“然而,很少有人具有这种品格。”面临显而易见的经验与规则的冲突(如循规蹈矩而沉闷的戏,或生动却不合规矩的戏)之时,理论家会说,或者一个“令人愉悦”的戏必定会遵循规则(如果规则被适当地重新阐释的话),或者没有人应该从戏中得到愉悦。

① 这里的中文译文系李健吾译,转引自伍蠡甫主编《西方文论选》上卷(上海:上海译文出版社,1984年)第16页。——译者

② 乔治·德·斯居代里是法国著名女作家玛德莱娜·德·斯居代里(即莫里哀)的哥哥。玛德莱娜自幼丧父,在叔父家长大,在叔父死后,到巴黎投奔哥哥。她的一些早期作品都以乔治的名字发表,这里的《易卜拉欣》是指玛德莱娜的《易卜拉欣,或杰出的巴夏》一书。这里的一段话是乔治还是玛德莱娜所写,学术界有不同意见。——译者

但是,一种研究批评标准问题的纯粹先天的方法当然并不完全行得通,甚至最严格的古典批评判断都支持的命题也注定要包含一些经验的前提。作为大前提,即诗是人的行动的模仿,其逻辑地位也没有由于绝大多数颇有点非哲学性的理论家将之当作基础而得到牢固的确立。最能引入笛卡儿体系之中的材料,也许是德莱顿(1631—1700)笔下的一些段落。这是因为,如果“诗是模仿”的公式可被当作诗的定义,并且,从这个意义上讲独立于经验之外,那么某些即使不是批评,也是元批评(元批评即对批评的批评)的原理就可能在实际上被展示出来。在他的《为剧体诗辩护》(1692)中,德莱顿重申他对戏剧的定义,说它是“一个公正而生动的人的本性的展示,等等”,他还补充道:“直接而立即的结果是:如果自然要被模仿,那么就有一个正确地模仿自然的规则,否则的话就会只有目的而没有导向目的的手段”(《为剧体诗辩护》,第10页,参见约翰·丹尼斯《诗歌批评基础》[1693],第10章)。很清楚,德莱顿想到有一些限定批评标准的一般规则,这是可显示的;他直截了当地指出,“趣味”本身,即喜欢或不喜欢的非批评性的反应,不属于批评对象。

元批评

人们根据自己的喜好赋予戏以好或坏的名声,却不是真的使它或指派它成为如此。取悦于人应该是诗人的目的,这是由于戏的目的就是为了让人们快乐,但是,这不等于说他们总是只对好戏感到愉悦,也不等于说取悦于他们的戏总是好戏。(《为剧体诗辩护》,第10—11页)

德莱顿补充说——这正是他的独创性之处——虽然,毫无疑问有规则,但规则本身只是可能性(可能性),最终还是要依赖于经验,尽管经验已被分析,合作和提炼。正是在这种精神的指引下,约翰逊后来反对空间与时间的整一,认为它们显然来自于对戏剧经验的“错误的假定”,尽管他考虑行动的整一“对寓言是至关重要的”(《莎士比亚序言》)。

这一过程的另一个侧面当然是著名的“古今之争”,或者更确切地说是它们在17世纪的各自拥护者之间的争吵,在这里已经无法细说

了。普遍接受的那种艺术规则最好应在古典作家中去找,因为他们提供了最好的模式的观点,也意味着产生这样的结论,即在诗(如果我们对其他艺术有更多的了解的话,无疑也包含这些艺术)中没有进步,或者不能指望会有进步。这一信念与正在出现的培根式科学家中的知性乐观主义,即相信人类的知识会随着进步而变得更成功的观点不同,后者帮助形成了我们今天已经很熟悉的艺术与科学间的区分。然而同时,规则并不仅仅依赖于权威(在16世纪时这似乎常常被看成是天经地义的),而且是可用理性来论证的。当这种观点与某些论证的前提需要经验知识的意识结合起来之时,就会相应地导致(正如我们在下一章将看到的)这样的结论——由于成为优秀的各种可能性并没有完全探索过,因此在艺术中毕竟还可以看到某种进步。

160

绘画与音乐理论

尽管拉封丹(1669-1723)提示说,“眼睛不是耳朵,语词与颜色是不一样的”,启蒙运动时期的绘画和音乐理论仍与诗歌理论紧密联系在一起。贺拉斯和亚里士多德的每一条可适用的原理,都被紧紧地抓住,以使绘画成为一门严肃和知性的艺术,可与悲剧和史诗相比拟,甚至从此前的为宗教目的服务的地位中解放出来。理论家们认为,绘画的功能是(用贺拉斯的公式说就是)通过教育来娱乐,通过娱乐来教育。自然是对象,而绘画是自然的模仿。正如夏尔·迪弗雷努瓦(1713-1789)在他的《绘画艺术》(1768)中说的:“绘画是自然的模仿。”罗歇·德皮莱[1718-1789]将之翻译成法文,于1768年首次出版,而后,德莱顿将它译成英文(1769年出版)中所说:

绘画主要的和最重要的部分,是找出并彻底理解自然所造出的最美的与最适合于这门艺术的是什么,并且按照古人的趣味与方式作出选择。(规则 德莱顿英译,见 转引自 霍尔特(1768,第 160页))

正如我们所看到的,在16世纪晚期和17世纪早期,画家被告诫要模仿

自然，用一种现实主义的方法来模仿，关注事物的感性显现。这种观点逐渐被一种新观点所取代，这种新观点在 17 世纪占据着统治地位，并在法国学院达到了登峰造极的地步。这种理论也许可被称为“理想的模仿”，而“理想”一词是本质的、独特的，以及可赞美的等诸种性质的不同比例的结合。（现实主义的模仿与理想的模仿的理论有时在同一位作家那里紧密联系在一起。）

理想的模仿，正像它在文学理论中一样，意味着再现一般而非个别。对这个概念，吉耶·德·圣乔治（Gilles de Saint-George）给我们留下了一个生动的描绘。1755 年 1 月 29 日，尚帕涅（Champagne）在法国皇家绘画与雕塑学院作了关于普桑（Jean-Pierre Poussin）的讲演以后进行了讨论，圣乔治为这个讨论写了报告。尚帕涅谈道：“普桑先生在处理绘画的主题时，没有完全忠实于历史，因为他省去了经文中所提到的骆驼。”（转引自霍尔特英译，第 105 页）接下来的对批评的赞成和反对从几个方面看是值得注意的。例如，“学院争论……是否一位画家能够将历史或传说所提供的古怪而令人困窘的情况从绘画的主要内容中去除出去”（第 105 页），并且似乎达成了某种肯定性的一致意见。用亚里士多德的话说就是，“不是阿尔基比阿得斯做过或遭遇过的事”^①，画家也不比诗人更需要“数郁金香的斑点”^②。

导缘

新古典主义关于美的艺术的基本思想，是由乔舒亚·雷诺兹爵士（Joshua Reynolds）在他的《艺术讲演录》（Discourses on Art）中从 1769 年到 1790 年在英国皇家学院发表的演讲（前 3 篇于 1769 年发表）中以权威性的形式和清晰、优雅而审慎的方式提出来的。在给学院的学生和朋友的这些演讲（特别是第 3 篇讲演）之中，雷诺兹反思了绘画的性质与功能，以及画家与教师的问题。他的一个反复出现的主题是理性在艺术中的作用：绘画艺术在什么程度上可以用语言来教学；规则在训练画家和评价作品中的地位如何？“无疑，理性必须最终决定一切，这时，我们所要知道的是，什么时候这个理性让位给感情。”（转引自

① 亚里士多德《诗学》第 9 章的话，见本书第 10 章。——译者

② 萨缪尔·约翰逊的话，见本章。——译者

阿沃克[辛利奥 编,第 106 页]如果绘画是一门艺术的话,它就必须有原理,但是,像这样的一个领域之中的原理的本性是什么呢?

雷诺兹以下面的方式来限定绘画的目的:

我们所确认的艺术在对象上具有美,发现和表现它是我们的工作,但是,我们所寻求的美是一般性的和知性的,它是一种仅仅存在于心灵中的想法,眼睛从不看到它,手也不能表现它,它是一种栖居在艺术家胸中的思想。他总是在努力使之让别人分享,但直到他最终死去,也不会使别人分有,然而,他能传达,以至于能提出思想,并且扩展观众的观点。(阿沃克,第 106 页)

看上去,雷诺兹似乎在文艺复兴时期新柏拉图主义的超越主义与关于悲剧艺术家的浪漫主义观点之间保持平衡。但是,严格说来,他并不属于其中任何一派,因为他主要关注的“只是再现一般的自然”。“因为任何物种的完善的美都必须包括该物种的美的全部特征”(阿沃克,第 106 页):“眼睛从不看到”美的原因,不是由于美离人们太远了,而是由于没有实际上的个体可以拥有(画家的方式能使个体所拥有)一个物种所能具有的所有重要与独特的美。因此,一个男人、孩子和少女所具有的美,是某种画家必须自己去构造或重构的东西,但是,这又来自他所观察到的材料,(当然)必须包括古人的作品(阿沃克,第 106 页,以及其他各处)。

所有自然向我们的目光所展示的对象,经过细致的考察都会发现其具有瑕疵和缺陷。最美的形式都有一些弱点、琐碎和不完善之处……(画家的)眼睛能够察觉出事物的缺失、赘余,或畸型,从而偏离它们的一般形象,构想出一种关于它们的形式的抽象观念,这比任何单个的原型都更加完美。(阿沃克,第 106 页)

这样,“他就像哲学家[即自然哲学家,例如植物学家]一样,将考虑抽象的自然,在每一个形象中再现其种类的特征”(阿沃克,第 106 页;参见《漫步者》杂志第 3 卷,1801 期中雷诺兹的文章)。例如,贝尔尼尼(贝尼尼)应受到责备,因为在大卫雕像中,“他使他咬着自己的下唇。这种表

情远不是一般性的,更不是高贵的”(第 157 页)。并且,历史画家并不“围绕着他关于衣饰质地的细致区分进行争论……对于他说来,衣料既不是羊毛的,也不是亚麻、绸缎、天鹅绒的:它只是衣料,其他什么也不是”(第 158 页)。这几乎只是洛克关于“抽象的观念”的著名例子的一种效仿而已(《人类理解研究》第 23 章)。

雷诺兹关于艺术中规则的地位的论述,忠实地反映出他意识到了该问题的困难之处。一方面必须有规则,因为必须有一般规律(假如我们能够知道它的话),以解释绘画的效果。“每一个使人愉悦的对象都必须由于某些原理而达到这种效果。”(第 158 页)但是,“天才必须是一种产生优秀作品的力量,它是艺术的规则不可企及的,不是通过学习规则和刻苦努力能获得的”(第 159 页;参见《漫步者》杂志第 17 期中雷诺兹的文章)。“如果我们能够通过教导规则而获得趣味或天才的话,那么就不存在趣味和天才了。”(第 160 页)这些思想怎样才能协调起来?也许,天才“并非开始于被抽象地理解的规则终结之处,而是开始于既有的庸俗而陈腐的规则丧失其位置之时”(第 161 页)。并且,真的规则比起我们通常所设想的也许要更加复杂。“由于愉悦的对象几乎是无穷无尽的,因此它们的原理也是无限多样的。”(第 162 页)“我们艺术中的许多美初看上去似乎与规则无关,然而却可以很容易地归结到实际的原理之上。”(第 163 页)但无疑还有许多其他情况,可以这么说,依赖于如此之多的变异,或涉及如此精微的区分,以至于不能很好地用语词来表述。“然而,尽管所有的这些规则似乎都没有落到实处,很难给予书面说明,但艺术家仍可看到,或在心中感受到它们。”(第 164 页;亦参见第 165 页)

对于新古典主义绘画理论起决定性作用的并不仅仅是笛卡儿的认识论。在法国学院派早期,他的形而上学理论中的一些部分也有着重要的运用。如果绘画像诗一样被当做是对人的行动的模仿的话,那么,历史画就成了主要画种,而再现的本质问题就是使只有画家才能描绘的身体的运动表现出心灵和灵魂的状态,这才是这门艺术的真正主体。与诗人不同,画家不能说阿喀琉斯生气了^①,或者法老的女儿看到芦苇

① 指阿喀琉斯与希腊联军统帅阿伽门农发生冲突,生气而拒绝出战的故事。——译者

从中的婴儿感到兴奋^①，画家必须展示这些场景。这是 17 世纪理论所谓的“表现”，可参见法国皇家学院创立（1648 年）的参与者查尔斯·勒布朗（Charles Le Brun）所写的重要教科书《理解激情类型的方法》（1666 年），这本书是他多年来的一些有影响的教学格言的综合。无论怎样去阐述色彩的结合、构图，以及对对象描绘的原理，绘画艺术都不能被规范化，即使主体受规则制约也是如此，除非有一种处理表现的方法存在。在笛卡儿的《灵魂的激情》（1649 年）一书中，可以找到这种方法。

笛卡儿将灵魂的激情定义为“与我们有着特殊关系的灵魂的感觉、感受，或情感，并且为精神所引起、维持和加强”（霍尔丹、罗斯 [Hollander, Ross] 英译，前引书）。在这篇论文中，他试图给爱、恨、惊讶、崇敬、懦弱等情感以系统的定义与理性的分析，并进而分析它们的生理显示——“兴奋如何使我们脸发红”（1649 年），“悲伤如何使我们脸发白”（1649 年），以及“震颤”和“陶醉”（1649 年）。昆体良在他的《雄辩家的培训》（1 世纪）中，对展现效果的外在行为及描绘方式作了举例说明，17 世纪的画家们仔细阅读了这本书。但是，笛卡儿提出了一个表现理论，对来自客体（例如耶稣受难）的光是怎样打动感官，激发一种躁动不止的“动物精神”作说明。这种精神进而可（通过）松果腺刺激灵魂的情感（哀怜），以及（圆）激发构成这种情感表现的身体的运动（哭泣，或苍白、拉长的脸、低垂的嘴角，低下的头）。因此，他承认在外在事件、心理状态，以及身体的运动或姿态之间存在一种三重性关系（1649 年）。但是，他也对如何会有某种一与多的关系——同样的外因可能会在人们身上激发各种不同的情感——站在耶稣受难图前面的人的情感表现会各种各样：怜悯、愤怒、惊讶、恐惧、好奇（1649 年）——作了解释。

学院派人士常常孜孜不倦地对生理表情的细致入微之处进行区分和分类，以教导绘画学习者：

^① 指《圣经·旧约·出埃及记》中法老的女儿看见芦苇中的婴儿摩西而兴奋并收养他的故事。——译者

但是,在这种他们赖以构成灵魂不可见状态之可见显现的绝对精确性背后,存在着的不仅仅是笛卡儿方法的理性彻底性,而且还有笛卡儿物理学的核心概念。这种概念就是,整个宇宙,以及每一个人的身体,都是一架机器,其结果是,所有的运动都是机械性的。因此,勒布朗对激情的解剖所具有的极其精确的性质,是将身体当作一架复杂的仪器,它以机械的精确性记录了情感刺激的不同效果,而不是当作一个具有人性意义的情感生活的载体。^①

员猿

艺术理论史的这一小段使我们获取了一般性的教益——例如,关于绘画的一种过于狭隘的心理学(这是笛卡儿理论中具有操作性的部分)。但是,文化与社会条件有点特殊。并且,甚至在这种学院派低潮时,也出现了两种具有较为长远影响的观点。第一,坚信人们可以发现用来解释绘画的好与坏的一般性原理,甚至极端的表现理论的愚蠢都不能打消这种信念。正如我们所看到的,这种信念在雷诺兹那里仍然存在。第二,有着更为具体的关于绘画本身的戏剧性内容的整一的理论(这来自文艺复兴时期的理论家,却从笛卡儿那里获得一种新的证明):姿态与情境的合适性,以及多种姿态根据核心情感对象而结合在一起的原理。

从一定意义上讲,从毕达哥拉斯开始,由于知道数学与协和音程间的联系,某种程度的理性主义就处于音乐理论的核心地位了。但是,中世纪晚期的实践型音乐家们并不为这些高度抽象的思考所困扰,而主要在经验的基础上作出旋律与和声方面的发现。在文艺复兴时期,部分是由于新柏拉图主义思想的影响,出现了在理论的基础上使这种实践合法化的尝试。例如,扎利诺在1558年出版的《和声惯例》中,将数学的比例当成他的全部作曲理论的基础。他的方法有点数字迷信的色彩,他感到在使用以特定比例为基础的和声关系时需要一种先验的证明——例如以远移为基础的小三度之所以可以接受,是因为远是一个

^① 雷恩斯莱尔·辛普森(Reynolds, Simpson),“诗即画:关于绘画的人文主义理论”,《艺术通报》(Art Bulletin),1974年(1974),第1卷(1974),第1期(1974),第1页(1974)。

完美的数字,既与其约数的总和也与其约数的乘积(1200000相等。在17世纪晚期和18世纪早期,当实际从事作曲的人的大胆实验揭示了理论上的问题之时,一种新的以经验为基础与以理性为基础的音乐理论的冲突出现了。

这一阶段的音乐理论涉及几个问题,包括声音的谐和与不谐和:音乐中允许哪一种和谐的音程?一部分人显然会回答道:照听上去对的去做。另一部分人则对这种简单地诉诸经验的做法感到不满意。正如伽利略在他开始对动力学规律的研究中所感到的,这些规律不仅应该符合经验,而且应该可以从自明的原理中推导出来——这种观点后来在笛卡儿的物理学中得到了体现,因此,音乐理论家们相信,和声的规律应既来自于归纳也来自于演绎。对这场争论中的一些观点进行考察是有趣的。伽利略的父亲加利莱伊在他的《古今音乐对话》(1637)中倾向于经验主义,认为平行的五度是否可以为具体作品所接纳的问题应该让耳朵去判断。笛卡儿在1631—1632年期间写给梅森的信中,提起下面两者之间的区分:(1)数学的简单性,或理论上的协调一致,(2)实际声音的愉悦性——并且,他指出,这两者也许并不一定会巧合。但是,他认为最终的决定应基于“完全确切的显示”(笛卡儿:《方法论》,见《作品集》,第1卷,第101—102页)。

莱布尼兹关于和声问题所说的寥寥数语,尽管说得还不够清楚,但非常精彩,同时也反映出了促使与该问题有关的各方相妥协的愿望。借助于他的形而上学理论,即对绝大多数单子的或灵魂的知觉都是“小知觉”(莱布尼兹:《单子论》),处于意识的阈限之下的理论,他在《自然与秀美的原理》这篇文章中指出:

甚至感官的快感在实际上都是被混合了的理智的快感。音乐对我们具有魅力,尽管它的美仅仅在于数字的和谐与对发声体符合一定时限的节拍与震动的计算,这种计算不被我们意识到,然而灵魂确实在作着这种计算。视觉从比例中所发现的愉悦具有同样的本性;并且,其他感官的发展也大体是如此,尽管我们也许还不

能作出如此分明的解释。^①

也就是说,灵魂在听音乐时,无意识地数着音乐的节拍,比较它们的数学比率,由于其比率简单而发现它们可接受;并且,这实际上是对数学关系——一种“秘密的算术[~~总归是能用数学来解释的~~]”^②——的欣赏,在混合意识的层面上,显现为感性欣赏。莱布尼兹说,对绘画的审美欣赏无疑可用同样的方式来解释,尽管在这里还缺乏数学理论,因而“我们还不能够作出如此分明的解释”。

灵魂

在笛卡儿的情感理论的帮助下,文艺复兴早期人们对音乐的情感效果的猜测到 17 世纪就发展成了一种羽翼丰满的“感受理论”(~~早期情感理论~~)。许多音乐理论家都对这一发展作出过贡献,也对音乐实践产生了影响。这方面的一个很好的例子是约翰·马特森的《完美的乐长》(~~阅读时总是有某种情感在支配着灵魂~~)一书^③。马特森的研究显然是以笛卡儿的理论为基础的。他对音乐力量的源泉,即音乐激发特定情感的能力,作了细致的分析。基本的情感很容易与音乐联系起来:例如,由于喜悦是生命精神的扩展,“可以理解,这种感受自然会在大而展开了的音程中得到表现”(~~附录第 5 页~~ ,伦伯格[~~德文原稿~~]英译,《音乐理论杂志》[~~分两栏译成两栏附后~~]。与此相对应,悲伤中也有情感与音乐的这种关系。因此:

灵魂音乐像诗一样,对嫉妒这种情感特别关注。这种情感状态是七种激情,即猜疑、欲望、报复、悲伤、恐惧和羞愧的结合,它们附属在一种主要的情感即热烈的爱之下,这是人们很容易看到它可以带来多种多样的音乐发明的原因。所有这些,按照其本性,指向不安、烦恼、愤怒和悲哀。(~~附录~~)

① 《自然与秀美的原理》(~~灵魂~~) 见乔治·马丁·邓肯(~~灵魂~~) 翻译的《莱布尼兹的哲学著作》(纽黑文, ~~灵魂~~) 第 175—176 页。

② 《对培尔词典的一段文字的评论》(~~灵魂~~) 载 ~~灵魂~~ 编《哲学著作选》第 3 卷(柏林, ~~灵魂~~) 第 3 页。

③ 约翰·马特森(~~灵魂~~) 德国作曲家和音乐理论家,主张将意、法、德等国音乐风格融合在一起,形成一种浑然一体的风格,也主张圣乐中加入世俗因素。——译者

马特森还分析了不同的音乐节奏(隔增)的门类——米奴哀小步舞曲、加沃特舞曲、布雷舞曲,等等(隔增)——的情感性质以及“音乐标点”(隔增)。(调性给予的具体感受在此前的一本著作中已有论述。)

员近

正像在绘画中一样,员世纪早期的音乐理论倾向于坚持严格的规则。例如,约翰·约瑟夫·富克斯在《登帕纳塞斯之阶》(员圆缘①第圆卷第员课的第员个练习中指出:“任何艺术的立法者都不会规定不需要的东西,或不以理性为基础”(艾尔弗雷德·曼恩[员圆缘年译,见斯特伦克,第缘页)。但是,在音乐理论中最伟大的笛卡儿主义者无疑是让-菲利浦·拉莫②。他在著作《和声论》(员圆缘)中,在将科学方法运用于解决音乐问题方面作了最为广泛的尝试。在这里,坚持理性,从而为任何可接受的理论提供保证,表现得非常强烈:

音乐是一门科学,它应该具有某些规则,这些规则应该来自于一个自明的原理,而这个原理如果没有数学帮助的话,就几乎无法为我们所知。(“序言”斯特伦克,第缘页)

经验也许可被采纳,以证实或说明这个原理(可参见第圆卷第员章第员条),但是“我们从中引申出的结果常常是错误的,或者至少是给我们留下某种疑问,而只有理性才能驱除这种疑问”(斯特伦克,第缘页)。这种疑问似乎是一个笛卡儿式的疑问,只有严格地从自明的真理中演绎出的定理才能驱除这种疑问。

走向一个统一的美学

正如我们所看到的,尽管笛卡儿的真理标准,在做了必要的修正以后,可被广泛运用于艺术家和批评家的作品之中,但一个完整的笛卡儿

① 约翰·约瑟夫·富克斯(员圆缘—员圆缘)奥地利作曲家,他的《登帕纳塞斯之阶》(员圆缘)一书在很长时期里是音乐对位法的标准教科书。——译者

② 让-菲利浦·拉莫(员圆缘—员圆缘)法国作曲家,他的《和声学》(员圆缘)直到员世纪仍是许多和声教科书的依据。——译者

的美学仍未建立起来。无论是笛卡儿还是他的两位伟大的继承者莱布尼兹和斯宾诺莎(尽管他们对哲学的其他分支的进步作出了巨大的贡献),都没有被吸引到美学问题上来。笛卡儿哲学在艺术领域所隐含的意义(或者一套可能的含义)是由亚历山大·戈特利布·鲍姆加登(员)第一个表述出来的,他在《对诗的哲学沉思》(员)一书中造出了“美学”这个词,为一门专门学科的研究命名。在这部著作以及他未完成的《美学》(员)中,鲍姆加登试图依据笛卡儿的原理和理性主义的演绎方法,用形式上的定义和推导,建立一门(主要与诗有关,但也可扩展到其他艺术之中)美学的理论。他说,逻辑学的目标是研究专属于思想的那种完善,换句话说,分析知识的官能;美学(与逻辑学并列)的目标是研究专属于知觉的那种完善,这是低层次的认识,却是独立的,并拥有自身的规律(《对诗的哲学沉思》,员)。美学是“感性认识的科学”(员)。

员

从笛卡儿的观点看,一门关于知觉的科学是一个悖论:知觉只是那些没有精确而系统地处理的东西。正如我们所看到的,许多哲学家都持这样的观点——艺术向我们提供某种意义上的真理,但他们没有笛卡儿的真理观,他们不用笛卡儿所提出的具有数学严格性的、清楚而明晰的标准来判断它(《沉思集》[员]第 员部分)^①。这些标准使人很难理解,例如在诗中,有什么值得被称为真理,同样也使人很难理解的是,我们怎样才能从诗中找到类似这种精确的真理的东西。鲍姆加登的目的正在于提供这种理解。

尽管笛卡儿的公式“清楚和明晰的思想”常被人们当作仿佛一个熟语来使用,但实际上,笛卡儿用它们指两个不同的事物。在《哲学原理》(员)第 员部分,员)中,笛卡儿说:“我所谓的清楚,指的是对一个注意着的心灵呈现和显明……而明晰是指它精确而与其他所有对象区分开来,以至于包含在自身之中的只有清楚的

① 即笛卡儿的《第一哲学沉思集》(员)一书。原文是拉丁文,出版于员)年。中译本可参见庞景仁的译本(北京:商务印书馆,员)年),庞译本系根据法译本译出。——译者

对象。”(霍尔丹、罗斯英译,第 11 卷,第 104 页)因此,一种强烈的痛苦,尽管清楚,却不明晰,原因在于感受本身与一种来源于身体的判断混合在一起。莱布尼兹接过了这些术语,并在他的《论形而上学》(阅读黑格尔《逻辑学》)中为它们提供了一个扩展了的定义:

当我们能够在一些东西中认出其中的一个 ,而不能说出它与其他物的差别和它的特征之时 ,我们的知识就是混合的。有时我们确实清楚地知道(没有一点点的疑问)一首诗或一幅画是好还是不好 ,这是由于其中有一个“妙不可言”(不可言喻)的原因而使我们满意或震撼。这样的知识仍不是明晰的。我只有在能够解释一物所具有的独特性之时 ,才有明晰的知识。这是试金者要通过某种构成金的规定的证明或标记去分辨真金与假金所需要的知识。^①

简言之,观念可以是清楚的或不清楚的(朦胧的),而清楚观念中有的明晰,有的混合。明晰的观念是抽象的数学和哲学思想,混合的观念是感受:色彩、声音和气味。这是由于它们是我们无穷尽的知觉对象的模糊的混和物,这种知觉对象与一种与我们的预定和谐在当下与所有无限的其他单子的知觉对象相对应。感官的知觉就像大海的吼声一样,它实际上是微小的,其中有些甚至是处在听觉阈限之下的声音的聚合。^②因此,每一种感觉,就像所有其他的对世界的观察一样,都有一个隐藏着的自身特有的形式结构,并且,每一种感觉作为复杂多样的统一,都像是缩微的艺术作品。

鲍姆加登说，一个话语(爆炸)是“表示相互联系的表象的一连串

① 《论形而上学》，见前面提到的译本第 194 页，参见“关于知识、真理和思想的思考”（“我思”和知识、真理和思想的关系，某些形而上学问题）。莱布尼兹的《论算学》第 1 卷第 1 章第 1 节（在后来关于趣味的性质的争论中，成为人们所熟知的一个短语。例如，贝克莱在《阿尔希佛朗》（《哲学杂志》第 1 卷第 3 期）“第三个对话”批判夏夫兹伯里时，将之与“道德感官”的理论联系起来（《作品集》，第 1 卷第 1 章第 1 节，见本[伦敦，1954 年，第 194 页]）。他要让阿尔希佛朗承认，美在于“使眼睛愉快的对称或比例”（《阿尔希佛朗》，第 1 卷第 1 章第 1 节），因此不能只由视觉去感知，它“不是眼睛，而是心灵的对象”（《阿尔希佛朗》，第 1 卷第 1 章第 1 节）。

② 《论形而上学》，~~曾文~~ 参见莱布尼兹为《人类理解新论》所写的序言，见 粤 魁 差 利「~~粤利差利~~ 英译本（芝加哥，1950），第 源 页。

词语”(阿申布雷纳[阿申布雷纳]和霍瑟尔[霍瑟尔]英译,第 页),而一个感性的话语(源)是这样的话语——其中的表象或观念是感官性的,即混合的。“我用完善感性话语指话语的各部分指向对感性表象的领悟。”(第 页)“诗指一个完善的感性话语,诗学指一首诗所遵守的一套规则,哲学诗学指诗学的科学,诗意指写诗的状态,诗人指处于这种状态中的人。”(第 页)最后,“诗学指的是可对一首诗的完善作贡献的任何东西。”(第 页)

显然,鲍姆加登在作着空前的努力,以区分两种根本不同的话语类型:清楚而明晰的,或者说是抽象的科学话语,以及混合的,尽管或多或少是清楚的诗的话语,它的意义在于感官经验的表现与实现。我们必须说“或多或少是清楚的”,原因在于,这正是诗学理论的任务所在。好的诗是清楚的,而坏的诗是朦胧的。

导论

在朦胧的再现中,并不包含着足以认出它们,将它们与其他物区分开来,以及在实际上像清楚的再现(根据定义)那样的许多独特特征的再现。因此,如果感性的再现是清楚而不是朦胧的话,更多的因素将对它们的传达起作用。因此,一首清楚地再现的诗要比朦胧的诗更有诗意。(第 页)

一个观念的清晰度指的是“程度上的清晰”,而鲍姆加登还提出了一种“范围上的清晰”的概念。一个观念如果包括更多的观念在其中而又是清楚的(尽管是混合的),就是范围上的清晰(页)。在这些基本原理的基础之上,他以使人钦佩的简洁性进一步揭示了各种与措辞、音步、情节和主题等有关的较低等级的规则是怎样推导出来的,它们表明,诗的技巧增加了范围上的清晰性,从而决定了诗的优秀程度(页)。

鲍姆加登的在哲学上精致而成熟的“感性话语”概念,由于围绕它可以提出所有的问题,可被看成是朝着一种重要美学理论向前推进了一步。这是占统治地位的艺术模仿理论的一个技术性版本,却是一个使这种理论摆脱其粗糙形式的版本。一旦诗与画像在 18 世纪被人们常常说的那样,逐渐被普遍认为是“姐妹艺术”(如杜·弗里斯诺伊[阿申布雷纳]的《绘画艺术》[阿申布雷纳]一书)的开篇词),而这一关联也

得到从贺拉斯的语境之中抽取出来的一句格言(“诗画一律”[《论诗书》])的支持,人们就很自然地要研究两门艺术的原理是否来自于同一个根本的原理。亚里士多德在《诗学》中将两者都称为“模仿”。文艺复兴时期的音乐模仿理论在巴洛克时代仍然盛行,这种理论认为,音乐从根本上说也是模仿,由此发展出了一种广为流传的态度,这在阿贝·夏尔·巴图(《归结为单一原理的美的艺术》)中得到了很好的(也许是无意识地被夸张了的)体现:所有的美的艺术被“归结”为这一“单一原理”——艺术是对“美的自然”的模仿。巴图将诗、绘画、音乐、雕塑和舞蹈包括进来,这也许是人类历史上第一次将“美的艺术”定义为一个特殊的范畴。他的体系的一些部分,正如达朗伯在他的《百科全书 序言》中所解释的,在作了很多修正以后,成为巨大的《科学、艺术和工艺详解百科全书》所依据的概念框架的一部分。

艺术的一元论观点甚至在它占据着统治地位时就受到了质疑,质疑者中甚至包括那些接受其基本前提,即在这种或那种意义上各门艺术同属于模仿的人。在一个更为深刻和适当的统一理论建立之前,不仅各门艺术之间的相似点需要进行研究,而且它们之间的不同点也需要进行研究。例如,彻底的模仿主义者阿贝·让-巴蒂斯特·迪博①在他的《对诗与画的批判性反思》中指出,绘画只能模仿单一时刻的对象,而诗能描绘一个过程。詹姆士·哈里斯在他的《三论:一论艺术,二论音乐、绘画和诗,三论幸福》中提出了类似的观点。摩西·门德尔松②在《论艺术与科学的起源与关系》中,对一种别人已经提出的区别,

① 让-巴蒂斯特·迪博,法国艺术理论家,著有名著《对诗与画的批判性反思》,并对此作过数次扩充和修订。迪博的最后一次修订本是1766年完成的。他的观点对莱辛产生了重要影响。——译者

② 摩西·门德尔松,德国犹太人哲学家,致力于促进犹太人同化于德国中产阶级之中。原名摩西·代绍,以门德尔松为笔名,是音乐家费里克斯·门德尔松的祖父。——译者

即自然符号与惯例符号的区别作了发挥,在此基础上,可以建立起视觉艺术与文字艺术的重要区分。

这些思想倾向在戈特霍尔德·埃弗拉伊姆·莱辛(1729—1796)的早期著作(1766)的一本名为《拉奥孔,或论诗与画的界限》(1766)的小册子那里达到某种高潮。这本清晰有力的书对18世纪后期对艺术的思考产生了深远的影响。从本质上讲,莱辛所关注的是各门艺术在媒介上的差别,或者,用他的话说就是,用以模仿的“符号”(在空间中的差别。他并没有对艺术存在是为了模仿提出质疑,但他第一次如此直接和明确地提出这样的问题:一门给定的艺术能够模仿什么,以及它最能成功地模仿什么。^①

员员

我想设法从基本原则中去找出上述区别的根由。

我的结论是这样:既然绘画用来模仿的媒介符号和诗所用的确实完全不同,这就是说,绘画用空间中的形体和颜色,而诗却用在时间中发出的声音;既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调,那么,在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物,而在时间中先后承续的符号也就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。

全体或部分在空间中并列的事物叫做“物体”。因此,物体连同它们的可以眼见的属性是绘画所特有的题材。

全体或部分在时间中先后承续的事物一般叫做“行动”。因此,行动是诗所特有的题材。

但是一切物体不仅在空间中存在,而且也在时间中存在。物体也持续,在它的持续期内的每一顷刻都可以现出不同的样子,并

^① 在狄德罗的《聋哑人书简》(1782)中,可找到一条对莱辛立场的有趣的预示:“我曾说过,每一种模仿艺术都有其象形文字,并且非常期待着有见识广而有识别能力的作家去对它们进行比较”(《全集》四卷本[巴黎,1782]第1卷第175页;有关狄德罗对巴图的回答,包括一位濒死妇女被诗人、画家与作曲家分别描绘的有趣的比较分析,见第175—176页)。

且和其他事物发生不同的关系。在这些顷刻的各种面貌和关系之中,每一种都是以前的面貌和关系的结果,都能成为以后的面貌和关系的原因,所以它仿佛成为一个行动的中心。因此,绘画也能模仿行动,但是只能通过物体,用暗示的方式去模仿行动。

另一方面,行动并非独立地存在,需依存于人或物。这些人或物既然都是物体,或是当作物体来看待,所以诗也能描绘物体,但是只能通过行动,用暗示的方式去描绘物体。

绘画在它的同时并列的构图里,只能运用行动中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕含性的顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。

同理,诗在它的持续性的模仿里,也只能运用物体的某一个属性,而所选择的就应该是,从诗要运用它那个观点看,能够引起该物体在该特定行动的施行中最具生动感性形象的那个属性……

莱辛

假如没有看到它从荷马那里得到完全证实,或则毋宁说,假如不是荷马的方法本身导向这个结论,我对于上面这一套枯燥推理线索不会置信。(《拉奥孔》,普埃伦·弗罗辛厄姆[德]著,朱光潜译,第 181 页)①

莱辛的论述方法,以及他的核心原理,在上述段落中表现了出来。他相信,绘画最适合于用来描绘“处于美的状态中的美的形体”,并且,他关于“孕含性的顷刻”的学说并没有涉及这种使人的比例与和谐的美让位于表现——让位于激烈的行动与情感,后者毕竟是诗的专长。并且(与他就诗的特长的观点所举的例子正好相反)就荷马对阿喀琉斯的盾牌的描绘这一在古代和文艺复兴时期受到普遍赞美的例子而言,莱辛巧妙而恰切地回答说,荷马所成功描绘的,不是已完成的盾牌,而是创造它的过程,即神匠展现给人们的连续的图画(见第 181 章)。

莱辛关于诗与画的有些具体理论可能会遭到反对,特别是他对绘画应该是什么的思考是有局限性的。但是,要想真正了解他对美学的

① 上面这段莱辛引文,为了方面读者阅读,尊重已有的翻译,基本采用了朱光潜的译文,只在术语上作了适当调整,以便与全书术语的译法协调一致。朱译本请参见莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译(北京:人民文学出版社,1980年),第 181 页。——译者

贡献,我们必须注意到,他确定了一个美学命题的清晰性与精确性的新标准,试图将他的前提与推理提供给所有人去考察和讨论。同时,他的作品又是一个对其他人的公开的邀请,去同样谨慎而直白地询问诗、绘画、音乐和雕塑的具体长处是什么,它们实际上是怎样起作用的。

《拉奥孔》只是莱辛实际上已完成了的计划由三部分组成的—部著作的片断。但是在他的一些笔记和通信中,我们可看到,他的思想朝着从17世纪美学理论的观点看有着特殊兴趣的方向迈进了一步。他区分了自然符号与惯例符号或人为(习惯或传统)符号,并且作出了下列提议:

正如自然符号是由它们与事物的相似性组成的一样,隐喻所引入的不是这种相似性,语词所具有的不是这种而是另一种相似性,这里,所指的事物与另一种东西相似,其概念可被更容易、更生动地更新。(韦勒克英译,转引自勒内·韦勒克《现代批评史》第1卷,第157页)

如果一幅画表现出画的形式与实际对象的形式之间的相似性——如果是这样的话,那么,用皮尔士(1839—1914)的术语说,就是一种“肖似符号”(icon)——问题在于,是否诗也可被说成是包含了“肖似符号”。语词由于是惯例性的,因而没有这种能力。但是在隐喻中,一件对象被用来代表或再现另一种与它有些类似的事物时(如麦克白所说的“行走的影子”和“拙劣的伶人”^①也许可被称为生活的“肖似符号”),诗也就成了一种自然的符号,或与它接近的某种东西。这与莱辛的理论似乎有点相似。如果是这样的话,那么,我们就有了一个关于艺术体系的重要思路,它会将模仿理论提高到一个新的指称水平。

员猿

① 这两个词来自莎士比亚的悲剧《麦克白》第5幕中麦克白在听到王后死的消息后所说的话:“人生不过是一个行走的影子,一个在舞台上指手划脚的拙劣的伶人,登场片刻,就在无声无臭中悄然退下。”——译者

員範圍一員範圍(孕婦產後十廿援員範圍)援

[illegible]

第八章 启蒙运动 经验主义

将理性主义和经验主义的两分法过于截然分明地强加在流动而复杂的现代思想运动之上的做法,无疑会遭到人们有理有据的反对。确实,将这种区分当作调色刀一样来区分两群思想家,会犯严重的错误。这是由于这些术语所应标明的是思想倾向,而不是个人(一个人有可能同时具有不同的倾向)。但是,当我们对启蒙哲学作一个相对简短的考察,并且避免对我们所从事的研究作过于严格的阐释之时,必须承认,这些术语是相当有帮助的。在前一章,我将与笛卡儿的方法论和知识论紧密联系在一起的许多思想排列起来,尽管我所论述的思想家中很少有人可用一般性的标签来总结或排除。并且,他们的观念常常跳出与笛卡儿哲学的联系,值得我们单独加以仔细考察。在这一章,我将一并论述一些哲学家们(其对现代哲学的主要贡献在于发展经验主义的知识理论)所开创的几条研究线索。总的说来(尽管也有例外),主要是英国哲学家们推动了这一时期的关于艺术作品的心理原因和效果的思考。当然,我并不是说他们只是一些心理学家,因为在这时,心理学的问题与(当时所说的)道德哲学问题还没有分开,甚至还没有被清楚地加以区别。并且,从他们对像创造性想象与审美欣赏这样一些过程的真正的发现或似乎是真正的发现中,经验主义的美学家们得出了许多具有相当重要的历史意义(有些甚至具有永久意义)的结论。

正如笛卡儿常被人们有些武断地放在现代理性主义的源头上一样,弗兰西斯·培根爵士(1561-1626)也可能被更武断地当作现代经验主义的第一推动者,或者至少是先驱和领路人。至少,他在各思想领域中,对经验性的研究线索无疑都起到了推动作用。

正如我们在前一章所看到的,新古典主义的理性主义与形式主义都声称从对艺术的本性的分析中汲取了逻辑力量。并且,理性主义的方法保留了巨大的先验和(康德意义上的)“独断”因素,尽管在实际上,它并不能真的在一点也不使用经验的前提下演绎出正确性的规则和艺

术门类的原理。另一方面,培根的传统从一开始就关注有关艺术的心理过程的经验性研究的需要,而在17和18世纪,英国学派主要致力于这项极其富有成果的任务。

急需做的一件事是使艺术从批评中解脱出来,这与独立宣言类似,它像许多这样的宣言一样具有连带影响——它将使批评本身从未经考察或没有充分考察的美学理论的控制中解放出来。例如,我们发现英国批评家约翰·丹尼斯(1659—1734)在《诗歌趣味的说明》(1692)中,以一种新的方式为诗人大声疾呼:“为了判断任何种类的作品,某种程度的天才是必不可少的,只有天才才能产生这些作品。”而乔治·法夸尔(1658—1739)在同一年激烈地争辩说:“亚里士多德不是诗人,因此不能对诗的艺术给予任何指导。”(《论喜剧》[1692],见《批评家》,第1卷,第10页)这一原理可能产生了深远的影响。正如一位学者所说:

批评变得更具有自我意识,更致力于对其自身工作的范围、设想和方法的考察,并且,正是从这种自我意识的增强之中英国的美学研究诞生了。^①

对单个的作品的细致研究比此前更加普遍了。并且,一般规则的权威性,不管是在创作还是批评中,都开始受到更为坚定的挑战。出现了诗人是“天才”的概念,他们(用蒲柏的话说就是)能“在艺术^②所达到的之外攫取一种优雅”——即他们通过蔑视规则而生产出伟大的作品。例如,艾迪生在他的《旁观者》第169期(1711)中观察到,“伟大天才的产品虽有许多缺失和疏忽,却比低能作者的作品要高得多。后者谨细而可符合所有正确写作的规则”。古典的权威——去模仿那种遵循自然、理性和规则的作品——也由于同样的批评而被削弱。爱德华·扬格(1688—1765)在他的《试论独创性作品》(1759)一书中说:“天才不同于好的知解力,就像魔术师不同于好的建筑师一样。”(第10页)他的一个主要观点

① 理查德·雷特:《夏夫茨伯里第三伯爵》(1724),见《批评家》,第1卷,第10页。

② 这里取其“技艺”的含义。——译者

是 ,如果不停止模仿古人——古人的幸运在于没有东西可模仿——我们就不能超越他们。《试论独创性作品》尽管在英国没有引起多少注意 ,但德国受到热烈欢迎。在那儿 ,扬格的思想很适合德国美学理论的一些倾向 ,并对这些倾向有所加强 ,对此我们等一会儿将要论及。

想象与艺术创造

(各种)想象的概念初次成为思考的中心是在 17 世纪。在此之前 ,人们很容易想到思维具有某种重新安排经验材料的能力 ,至少是在逻辑一致的范围内是如此。但到了 17 世纪 ,思想家们对此过程开始认真地进行更为严格而透彻的研究 ,考虑这种研究揭示诸艺术门类特别是文学中的问题(尤其是揭示艺术与文明人的其他事业 ,如科学和宗教之间的关系)的可能性。如果像核心的古典传统所坚持的那样 ,诗既可以使人兴奋 ,也可以教导人 ,人们就可能对所教导的是什么样的真理获得一个更为清楚的概念(以及对其所宣称的真理获得一个更实在的基础) ,并且通过询问此兴奋来自于什么样的心理官能 ,以及这些官能与其他官能是怎样联系起来的 ,而对兴奋有一个更完满的解释。

172

笛卡儿传统的哲学家们一般说来对这种研究不感兴趣 ,他们认为想象与感觉在获得真理方面起非常次要的作用。在《指导心灵的规则》(规则 10 中)对“直觉”下定义时 ,笛卡儿强调指出 ,他没有参照“摇摆不定的感官的验证 ,也没有鲁莽地采用想象的虚构”(霍尔丹、罗斯英译 ,第 37 页)。后来(规则 11 中) ,他将“理解、想象、感觉与记忆”视为心灵中与认识有关的“四种官能” ,并允许想象对理解有某种服务作用(第 38 页)。但是 ,在《哲学原理》(第 1 部分第 2 章)中 ,“感觉与想象”与具有原初性质的概念形成对照 ,后者可被理性所把握 ,但不能有关于这些概念的形象。这种区分还在《第一哲学沉思集》第 2 章的开头部分得到了进一步的论述 ,作者在那里断言 ,想象“由于不同于知解力 ,在我的本性或我的本质中决非必要的因素”(霍尔丹、罗斯英译 ,第 15 页)。在笛卡儿那里 ,“想象”这个术语的意义在两者之间动摇 :它意味着被动的图像形成的官能记录下了感官的反应 ;它也意味着一种半主动的重组力量。但是 ,这一区分并不明确 ,后一种意义也没有得到强调。在笛卡儿的追随

者马勒伯朗士的《真理的追求》^①那里,全书的第 10 卷都在论证想象是各种各样的幻觉和错觉的源泉,因此我们的自我保护之道就是对它严加控制,保持理性。

培根赋予想象以完全不同的地位。他的《学术的进展》(1609 年)后来被增补并以拉丁文出版,书名为《论诸学科之价值及其发展》[1612 年],构成了他对新时代的呼唤,并且,他承诺不仅仅回顾人类知识的当下状况,对之进行分析和使之系统化,而且预言使用恰当的方法在未来会出现的情况。他在第 10 卷开始处所提出的分类对后来的思想家们有着重要的意义:

人类学术的三个部分涉及人的知解力的三个部分,而知解力正是学术的存身之处:历史与人的记忆关涉,诗歌与想象力联系在一起,而哲学则与理性相对应。(见《作品集》(第 1 卷)第 100 页)

他进一步说:

诗歌是一种语词节律的学问,在绝大部分情况下受到限制,但在所有其他的点上又是极端自由的,并且,确实与想象力相关涉;想象力不受物质的规律所限制,可以随意地将自然中分开的东西结合起来,使自然中结合起来的東西分开,从而造成事物的不合规律的匹配与分离。(第 101 页)

培根说,诗是“虚构的历史”,它的目的在于“给予人的心灵以虚幻的满足,而正是在这些点上,事物本性不能给予这种满足”;它“通过使事物的外观服从于心灵的欲望”而对自然加以改进,从而与理性区分开来,后者“使心灵屈服于事物的本质”(第 101 页)。但是,正如培根在该书拉丁文版中所说,即使诗的高贵通过与历史和哲学的合作

^① 尼古拉·马勒伯朗士(1613—1687),法国天主教神学家,主要著作是《真理的追求》(1675 年),共 10 卷,试图将笛卡儿主义同圣奥古斯丁的思想以及新柏拉图主义结合在一起。——译者

而得到恰当的显示,也不能使诗与这些学科成为一回事,“因为想象几乎不能产生科学,诗歌(从一开始就与想象相关涉)被当作是一种愉悦或巧智在起作用,而不是科学”(第 源页)。

在这些虽然不多却深思熟虑的话中,培根为 17 世纪设定了一个问题:什么是想象,并且严格说来,它是怎样起作用以生产出诗(以及绘画与雕塑)来的?通过将想象区分开,使之自成一种特殊的积极力量,培根开创了一个新的研究领域,但是,他关于“想象几乎不能产生科学”的说法,预示着当想象得到更好的理解时,诗就会变成某种与长期以来的看法完全不同的东西。

也许可以说,托马斯·霍布斯(1633—1703)接受了培根的挑战。他在《利维坦》(1651)最初的一些章节和其他著作中对想象(或者他常用的词“幻想”)以及它与感觉的关系作了细心的解说。他的著作的全部目的在于建立人的行为的合法性,包括个人与社会——以自然主义地对待人,在此基础上解决迫在眉睫的宗教与政府的问题。他的想象理论是他的总体系的一部分,并且,尽管被冠以危险思想家之名,但他对科学心理学起了很大的推动和促进作用。

霍布斯告诉我们:“在人的心灵中,没有什么观念不是最初完全地,或者一部分一部分地发生在感觉器官之上的”(第 16 页)。他因此反对所有的先验观念,并赋予每一个观念以图像的性质——或者是单一的可感的性质,或者是它们的集合。知觉生理学由运动组成,对于我们来说它的表象就是“幻想”(第 16 页)。当这些身体的运动停止之时,这些图像或幻象仍存在:“因此想象不过是正在衰退的感觉”(第 16 页)。感觉并不会衰退,而只是在弱化,它变得朦胧,或被后来的、更为生动的图像所覆盖,正像星星的光芒被太阳光所覆盖,或者,“正像人的噪音被白天的噪音所覆盖一样”(第 16 页)。当感觉“弱化、变老,或成为过去之时,它被称为记忆”(第 16 页)。

以上所说,可称为“简单的想象”,但是,还有“复合的想象”。

如当我们在一个场合看到一个人,在另一个场合看到一匹马

时,我们在心中构想出半人半马怪^①。因此,当一个人将他自己的图像与另一个人的行动的图像结合起来时,例如,在读传奇时常常发生的当一个人想象自己是赫拉克勒斯或亚历山大时,就是一种复合的想象,这仅仅是心灵的虚构而已。(附录第 2 页;请参见《哲学原理》[1651 年])

这些都是人们常常注意到的情况,但是,霍布斯比其他人更加直接地面对下面这个明显的问题:这一复合是怎样发生的?有什么样的规律可用来解释,为什么某些结合(如半人半马怪)是可能的,而其他的则不可能?某些哲学家认为,这样的新图像的出现是纯粹自发的,没有任何原因;或者说他们受神或魔鬼的启示——但是,霍布斯坚持认为,自然主义的解释是可能的。

霍布斯在随后的一章,即“关于想象的后果或训练”(附录中对这一问题作了简要的回答,而这也是联想理论的早期版本:

他的下一个思想是,当一个人思考任何事物时,完全不像看上去的那样具有因果性……但是,我们没有想象,是因为我们前此整体或部分地没有感觉,我们不能从一个想象过渡到另一个想象,是因为我们前此从未有类似的东西存在于我们的感官之中。(第 16 页)

由于在感觉中,一个特定的意象在不同的场合会产生各种各样的不同意象,这同一个意象也能够产生同样多种多样的想象。但是,除了产生出在感觉中与之构成联系的意象之外,它从未产生出任何其他意象。霍布斯的说明就在于此。他进一步将“未受引导的”思想序列——自由联想、杂乱无章的思绪——与“受控”于欲望或需要的统治(如关于一个目的的欲望导致关于合适手段的思想)的情况区分开来(附录第 3 页)。

当霍布斯稍后进一步转向心理学观察之时,他作出了另一个区分,这个区分(经由洛克)在批评界广泛流行。当人们比较他们的意象时,

^① 半人半马怪(centaur),希腊神话中的怪物。——译者

会发展其中的相似点与不同点:那些擅长于察觉相似点的人,“被说成具有好的巧智,因此借助于它意味着就会有一种好的幻想”(第 56 页)。那些擅长于辨识不同点的人,“被说成具有好的判断”。在作诗时,两种能力都是需要的,“但是,幻想必定会更加突出,因为它们会因夸张而带来愉悦,而不应该因轻率而带来不愉快”(第 57 页)。正是幻想,使发明变得珍贵,使隐喻性的装饰具有丰富性。霍布斯在他《对戴夫南特的冈第伯(第 58 页)序言的回答》中发展了这个观点:“判断提供力量和结构,而幻想提供诗的装饰。”(第 59 页;参见他为《奥德赛》的翻译所作的序言,第 60 页)这里关于想象的贡献在于其装饰性的观点值得注意,但是,下面的这段话也许提供了更深的意义,这段话也引自这篇《回答》:

所有在建筑中美的或可肯定的东西,或者发动机中的杰出之处,运动的工具,以及对天的观察,对地的描绘,对时间的计算和在海边行走所得的一切,欧洲人的文明与美洲人的野蛮性的区别,所有这些都是幻想的作品,但却由真正哲学的规则所指导。(第 60 页)

导论

——这里的“哲学”的意思当然是指经验科学。

照霍布斯看来,主要是想象给诗提供了激发激情的力量。在他的总体系中,霍布斯可以根据其情感效果为诗的合法性提供证明。他将每一个人都看成是由一组欲望与厌恶(我们今天也许可称之为内驱力)组成的。这些欲望与厌恶由朝向自我保存的根本而不间断的冲动集合在一起,这种自我保存的冲动使得自然状态成为地狱,并迫使人们形成政治组织。从本质上说,生命就是去欲求,以及通过自发的行动去满足欲望,而这种自发行动的动力及其伴随物就是情感。“没有欲望就是死亡。”(《利维坦》第 61 页)霍布斯将感性的快乐与“心灵的快乐”区分开来,其中,提供最大满足的是新经验和新知识。“由于好奇心是令人兴奋的,因此所有的新异的东西都是如此”(《自然法与政治法基础》第 62 页)——而复合想象所要提供的正是这种新异性。

约翰·洛克(第 63 页)在他伟大的、相当具有革命性

的、对人类心智的源泉和能力进行梳理的著作《人类理智论》(1689)中,并没有直接对想象进行论述。他在论述记忆时说到,在心智提供记忆的“潜在观念”能力中“由我们称之为各部分发明、幻想和敏锐性的东西所构成”(1689,第1卷)。但是,在这本书中,并没有对“幻想”这个术语作许多描述。他的一个主要目的在于显示知解力,尽管其源泉局限于简单的感性和反思观念,是怎样能够反作用于它们,以至于生产出我们所拥有的全部复杂观念,甚至那些被理性主义者看成是无法回溯到经验的那些观念(如无限和力量)。解释我们的复杂观念所需要的一项重要的理解活动是合成:将同类或不同类的简单观念结合在一起(1689,第2卷)。在这种将其观念重复与结合到一道的能力中,心灵具有巨大的改变与繁衍其思想对象的力量,无限度地超越感觉或反思所提供的一切(1689,第3卷)。在这里,除了原初经验所给予的限制以外,强调的重点放到了心灵组合观念的自由之上——甚至包括不连贯的观念,只要这种不连贯性没有被注意到即可。

如果洛克致力于建立一种关于艺术创造的理论的话,就该从这里,从这种能力开始;我们必须关注他的用语,因为这些词语对其他人有着重要意义。洛克将兴趣点放在他认为更为重要的知解力的运作上,这种运作构造出了知识。知识在于观念的比较和寻找真正的联系。洛克在一段时间里思考一条思想线索,这最终成为独立的一章,即“关于观念的联想”(1689,第3卷),附加在《人类理智论》的第3版(1690)之中。在这里,他区分了观念有时会相互间具有的“自然的呼应与联系”,这是“我们理性的能力和特长去寻找的”,与“另一种完全是由于偶然或习惯形成的联系”。

观念本身间并不总是具有亲缘性,却在一些人的心灵之中构成了这种联系,以至于很难将它们分开;它们总是相互伴随,并且一旦在任何时候理解了其中的一个,另一个就立即出现;并且,如果两个以上的这种观念结合在一起的话,这一总是不可分隔的群体就有了整体的显示。(1689,第3卷,第1章)

洛克为了说明观念的联想所举的例子,既对心理学史(由于洛克同

时也具有教育学的意图)也对教育学史有着重要意义。例如,他指出,“关于鬼怪精灵的观念”,“实际上并非只与黑暗有关,与光明无关”,但“愚蠢的保姆”的故事使此种观念在儿童的心中与黑暗联系在一起,从此以后这个孩子就害怕黑暗(《~~人类理解论~~》)。他还举了其他一些例子,所提供的教训是,我们必须极其小心地避免“在我们的心中给这些观念以错误的联系,而这些观念本身是松散而相互独立的”(第 97 页)——因为这是“最大的、我几乎要说是世界上全部错误的基础”(第 105 页,参见《论理智行为》[~~我~~洛克对观念的联想性错误性早已在《~~人类理解论~~》中提出])。那么,照洛克看来,观念的联想是错误、迷信、偏见的源泉——与那种有秩序的思维过程完全相反,后者可望产生真理。这离指出这种不自然的联系是诗而不是哲学的特征只有一步之遥。

旁缘

尽管洛克没有迈出这一步,但他还有另一个思想序列通向同样的一般性结论。这开始于他对“巧智”与“判断”的非常著名的区分:

由于巧智绝大部分在于观念的组合,并迅捷而多样地将它们放在一起,从中可以发现相似或一致,从而在幻想中构成悦目的图画与宜人的景观;与此相反,判断正好作为其对立面,在于仔细地将一物与另一物作出区分,从中亦可发现观念之间的最小差异,从而避免被相似性及将一物当作另一物的类同性所误导。这是一种与隐喻和暗示正好相反的方式;其中绝大部分在于巧智的娱乐与有趣。这种巧智对幻想产生极其生动的影响,因此所有人都能接受。由于它的美一看就知,因而不需要费力去思考,以查看存在于其中的真理与理性。(《~~人类理解论~~》第 105 页)

这段话与霍布斯的观点的区别,并不仅仅在于以“巧智”取代“幻想”,这里存在着一种非霍布斯式的将两种所谓的官能区分与对立的倾向。这里提出,不仅同一个人不可能两者(“巧智”与“判断”)兼善,而且它们朝向两个不同的方向发展,一个经由轻松与愉悦的路通向娱乐,而另一个则经由艰难的学科通向知识。

此外,这一对比得到了明确的语言表述,仿佛“巧智”(或“幻想”)与“判断”(或“理性”)必须以不同的方式来讲述,至少在它们得到集中表

员近

现时是如此。不仅“幻想”是一位“宫廷化妆师”，一个阿谀奉承者；“研究的目的是为了使人愉快”（《论理智行为》^①）而且“语言中的比喻词与暗示”都将被认为是语言的滥用。考虑到所得到的愉悦，幻想还没有什么大错，但修辞格在当“我们要按照事物本身的样子来表述它们”之时，则“完全是欺骗”（^②）。洛克在这里表述了17世纪所提出的关于语言的最有力的新思想：当语言被用作获取与教导得到很好确认的经验知识之时，它必须符合于在专业上明白、清晰，以及精确的某种标准——并且这些标准与语言在诗中被发挥到极致时的标准是完全不同的。霍布斯曾简短地提到过类似的观点（《利维坦》^③）。对这个观点的定义性的说明，是由托马斯·斯普拉特（^④）在他的《皇家学会史》（^⑤）中提出的，在书中，他提出适合于经验科学的新的风格标准。“看到这些华而不实的比喻与修辞带给我们的知识如此之多的迷蒙和不确定性，谁能不义愤填膺？”（第11页）斯普拉特说，皇家学会的成员们开发出“一种精密的、赤裸裸的、自然的说话方式，正面的表现、清楚的意义、纯真的平易，使一切都尽可能地像数学那样质朴无华”（第12页）。伴随着17世纪后期普遍存在的对想象的不信任情绪的是对其独特语言的怀疑。萨缪尔·帕克（^⑥）在他的《对柏拉图哲学的自由而公正的批评》（^⑦）中走得很远，说了下列的话：

现在，用隐喻与寓言来表述事物的本性，只不过是玩弄空洞的辞藻而已，因为这些做法所表现的并非事物的本性，而是那些与它们相似或类同的东西……在哲学中，那些仅仅以隐喻的词语出现的理论，所表现的都不是真理，而仅仅是想象的产物（像儿童的玩偶一样）用几个漂亮的辞藻包装起来……他们放肆而奢华的幻想爬上了理性之床，不仅用不洁而非法的拥抱玷污了后者，而且使心灵中孕育了阿耶里^⑧与风中幻影。（1701年版，第12—13页）

① 阿耶里（^⑧）是17世纪霍克骑士团的基地。霍克骑士团是一个非常小的骑士团，但由于其成员饲养各种奇异的动物，行踪神秘，后来成为许多传说的来源。——译者

从洛克所发起的这种逻辑实证主义的思想之中,我们看到了两种不同的语言概念的兴起,一种是诗的隐喻语言,另一种是科学的字面语言。这种区分反映了知识的性质本身的更深的冲突。这时,贺拉斯式的关于诗应该既愉悦人又教导人的律令,似乎是第一次碰到了分裂的危险。如果语言特别好地服务于其中的一个目的的话,就损害了另一个目的。同一段话不能服务于两个目的(至少不能很好地服务于两个目的)。专门化是必不可少的。这不一定是指诗必定要像洛克无意之中提到的那样具有非常低的地位,不管怎样说,这种区分的含义还要过一段时间才能被人们所感受到。诗仍被广泛地认为是知识的载体,但是,它也被人们这样认为:其目的在于提供经验,给予一种特别的愉快,而不是提供信息或证明。

经验

同时,观念联想的理论发展成一种系统的心理学理论(尤其在英国,但也包括法国),渗透在 17 世纪的思想之中,到了 18 世纪,就导致了现代实验心理学的建立。大卫·休谟(1711—1776)在他的《人性论》(1739)中对人的心灵运作作了一种牛顿式的研究,并且,在他的体系中,心灵将观念联系起来的倾向成为他最重要的解释原理(因果律)。他将观念与印象区分开来,前者是后者暗淡的复制,即后者的遗留。他提问说,某些观念是怎样倾向于在心灵中相互追随和陪伴的?他的回答是设定一种心理上的观念间的“吸引力”或重力,一种“共同具有的温和的力量”,通过它,观念常常按照它们间的相似与因果联系以及原始印象的空间与时间的连续性而构成联想。在第 1 版的《人类理解研究》(1748)第 1 章中,休谟有一段有趣的话(在后来的版本中被删去了),讨论了史诗和剧体诗中的整一问题。^①

然而,只有大卫·哈特利(1726—1800)才为这种心理学的精细描述,提供了直到一个世纪之后穆勒父子^②为止的最具权威性的关于联想心理学的著作——《对人和他的结构、义务、期望的观察》

① 有关这一段,请参见安托尼·弗卢(Anthony Flew)编的《休谟论人性与理解力》(纽约:企鹅出版社,1955年),第 1 章第 1 页。(译者附注:商务印书馆 1959 年的关文运译本,无此段。)

② 指詹姆斯·穆勒的《人类精神现象的分析》(1829)。1829 年,他的儿子约翰·斯图亚特·穆勒重新出版此书,增加了例证和说明性注释。——译者

(韵藻翻翻译社译,匀译老藻匀译何鹏,禁皆匀译老翻翻译员译) ,尽管员世纪的许多其他思想家修订和增补了他的原理和具体的解释。哈特利在某些方面简化了休谟的体系,却提出了联想主义的经典形式。联想从本质上被归结为连续性,他的联想律预言,只需感觉重复(“足够的次数”)即可使它们具有分别在心灵中唤起相应的观念的力量。根据这一原理,他既对前后连续性的联系也对同时性的联系——思想的前后相续与复合的观念,如(他所说的)“美、荣誉和道德性质,等等”作出了解释。洛克(在《人类理智论》~~陈修源译~~)也将美视为一种复杂的观念,因为它“是由某种色彩与图形所构成,给观众带来快乐”,但是,他还没有用联想机制来解释他的复杂观念。

员世纪后期的思想家对纯粹的联想主义提出了一个有趣的修正,尽管在浪漫主义兴起之前,它并没有产生重大影响,但还是在这里值得一提。这就是情感也在决定将所联系的概念结合起来的方面起着重要作用的理论。例如,亚历山大·杰拉德(~~陈修源译~~)在他的联想主义著作《论天才》(~~陈修源译~~)中指出,一种强烈的激情的爆发就像是磁铁一样,将一切可能会满足、滋养它,或者与其因或其果有某种联系的概念都吸向它。因此,诗人在捕捉了这种情感以后,几乎是奇迹般地将他的材料整合了起来。在情感的控制下,心灵中相关的概念被提出来,不相关的被排除。显然,一种新的与理性主义美学完全不同的关于艺术创造的观念,在这里出现了。

趣味问题 :从夏夫茨伯里到休谟

对艺术的心理学研究要求在两个研究线索间作出至少是初步的区分,尽管这两者之间会有重复:艺术的起源或发生方面的问题研究(即创作过程的心理学)和艺术的效果方面的问题研究(即审美欣赏的心理学)。虽然经验主义美学运动并不总是非常明确地作出这种区别,但是,他们的著作能够在不作严重歪曲的情况下被这样分开。例如,他们关于想象的理论中的绝大部分都与起源问题有关——尽管正如我们将要看到的,艾迪生在写“想象的快乐”时,主要涉及的是欣赏者,而不是艺术家的经验。在目前这一部分中,我从起源或因果理论转向情感的

或经验性的理论。

我们将从夏夫茨伯里第三伯爵(威廉·赫伯特,1699—1756)这位虽不系统却有独创性的思想家开始,尽管他不赞同霍布斯和洛克的心理学(夏夫茨伯里的《人的特征、风习、见解和时代》[1759年出版,1773年修订再版])。渗透在夏夫茨伯里所有著作中的一般形而上学,是一种复兴了的新柏拉图主义。神被设想为在自然中进行着连续地创造,因此,自然本身就成了最伟大的艺术作品。夏夫茨伯里美学的核心概念都隐含在下面的这段话中,我们引出这段话以开始我们的讨论:

他说,人体的自然美存在吗?一个行动不是也有是否自然可言吗?一旦睁开眼睛看自然,张开耳朵听声音,美的效果、优雅、和谐就立刻被知晓和承认。一旦看到行动,一旦人的感受和激情被辨识(并且在绝大多数情况一旦辨识就被感到),内在的眼睛就立刻辨别和看清是漂亮和匀称、可爱和可敬,因而与畸型、污秽、可憎或可鄙区分开来。因此,怎么可能不将“这些区别的基础归结为自然(本能)?对它们的区分是自然的(本能),并因而仅仅是来源于自然(本能)”。(《道德主义者》[1724年出版],见《人的特征、风习、见解和时代》,罗伯逊[1759年]编,1773年)

这段话明显地体现了普罗提诺精神(以及更为直接的是,他在剑桥柏拉图主义那里所受的影响),但是,在夏夫茨伯里的手中(他憎恶体系,但并没有骄傲到不向别人学习,同时又对一切用他自己个人的风格再思考一遍),这些思想取得了新的形式。和谐是一个中心的主题——自然界的和谐由于是神所创造的,它在性格特征中的道德品质上体现出来,在其中特征与冲动得到了平衡与整合,也在艺术作品中体现出来。美与善是一致的(见《杂记》[1749年]),并且以同样的方式为同样的能力所把握。这种“内在的眼睛”的理论,或夏夫茨伯里所说的“道德感官”的理论,是他对18世纪伦理理论的贡献,同时也是他对美学的贡献。这种运用于人的行动与性情时称之为道德感官的能力,在运用于自然或艺术这些外在对象时,被称为美感(《关于德行与优点

的研究》[德] 黑格尔《美学》第1卷第11章第1节。它的本质特征在于不通过理性而直接把握对象,但这种把握涉及将对象与一个关于和谐的先验概念进行比较。它不是感性的,却是直觉的(《道德主义者》[德] 黑格尔)。人的行动(或者绘画)当然必须在道德(或审美)感起作用之前就被感受到,但是,内在感官所记录的特征具有某种黑格尔所称的“非自然的性质”。在善或美名义下的和谐(黑格尔),不是一种感觉的性质,而是一种超越的性质(黑格尔)。

我们是否拥有一种特殊的官能,通过它我们就能欣赏,或者“品味”美的对象,这是一个在17世纪的思想家们那里就已经出现的问题,到了18世纪,这一问题在审美经验主义中变得极为重要。与最直截了当地表示喜欢与不喜欢的判断相类比,这种能力被人们称为“趣味”。“趣味”一词的模糊性可以被人们从多方面去利用,因而其意义可以覆盖很大的范围。它似乎可为美学史上很重要的一章提供一个富有成果的概念,帮助我们清晰地设定艺术作品的效果和价值的问题。由于趣味很容易被当作一个简单的主观反应来分析,相对主义与绝对主义倾向间的分裂很早就发展起来了。尽管夏夫茨伯里关于审美感官的理论对趣味概念的发展具有重要意义,他却清楚地表示,趣味不是相对的(《独白,或对一个作者的劝告》[英] 夏夫茨伯里)。他认为,审美感官像道德感官一样,具有普遍的判断标准。他在论绘画的文章(《第二特征》[英] 夏夫茨伯里),兰德[英] 中开始讨论这些标准时,常常回到相当陈旧的理性主义原理,而不将它们与审美感官加以协调。这种审美感官似乎与任何规则都没有什么关系。

洛克的“新的观念方式”,他关于经验建筑在简单的观念之上的分析,对17世纪哲学的所有部门都形成了最具决定性和渗透性的影响。甚至像夏夫茨伯里这样一些反对这种认识论所隐含的意义的哲学家们,也只好跟着转向。正像他被迫直接面对美被哪一种官能所领悟这样的问题一样,夏夫茨伯里对这种领悟的现象进行了密切的观察,从而帮助形成了一种后来历史悠久而意义深远的主张。他通过反思在世纪之交极其流行的心理学上的利己主义,触及了今天我们常常称之为“审美态度”的问题。所有人的行动都是自私的吗?霍布斯的回答是肯定

的,巴特勒主教^①与大卫·休谟作了一些非常敏锐的分析,以显示需要什么样的微妙的模棱两可的话来为这一论点辩护。夏夫茨伯里清楚地看到其中的一个重要论点:一个人实际上从一个特殊的行动中获得快感这一事实,并不等于说那个行动就是自私的。夏夫茨伯里说,在某些心灵的满足之中,一点也没有涉及自我:

并且,尽管那些来自于对曾感知的快感的注意而反映出来的欢乐与快感,可被解释为一种源于自我的激情和有利害的关注,但原初的满足只可能来自对外在事物中的真理、比例、秩序和对称的爱。(《人的特征、风习、见解和时代》^{[英]夏夫茨伯里})

特别是对美的享受,这是与占有的欲望完全分开的:

那么,我的好菲洛克勒斯,想象一下,如果远处海洋的美使你入迷,出现在你头脑里的是如何控制它,就像一位海军元帅征服大海一样,这个想法是不是有点荒谬?……那些人说,随他们说去吧……你会承认,这种欣赏完全不同于那种自然地对海洋美的观照。(《^{[英]夏夫茨伯里}》^{[英]夏夫茨伯里})

这里,无利害的审美静观与实际的利害观照形成清晰的对比。

夏夫茨伯里还在其他一些 18 世纪的重要成就中扮演着某种类似先锋的角色,扩展审美的范围,承认除了美以外的其他一些有价值的审美性质。在这些其他审美性质中,讨论得最多的是崇高。这一概念,或这一组概念,本身具有极其复杂的历史,对此我们只是尽可能简单地加以描述。它开始于伪朗吉弩斯的《论崇高》,并且最令人惊讶的是,这一作品在 18 世纪早期达到它拖延已久的受欢迎程度和影响力的高峰。在“朗吉弩斯”那里,崇高部分地是一个文体上的概念,尽管“朗吉弩斯”所评述的“高尚的风格”在他的心中与高尚的思想以及强烈搅动的激情是不可分割的。对朗吉弩斯式崇高的反思,受到布瓦洛的翻译(^{[法]布瓦洛})^{[英]夏夫茨伯里}

① 指约瑟夫·巴特勒(^{[英]巴特勒}),英国圣公会主教、伦理学家。——译者

的推动 随之而来的是评论的迅速增加 这一发展对产生更为根本和更有价值的崇高概念起着重要的作用。但是,在 18 世纪晚期,随着一种有力的对自然和自然美的新的感觉的出现,另一种重要的刺激开始了,例如夏夫茨伯里的著作就表示了这个意思(大约在同一时期,约翰·丹尼斯的著作也是如此^①)。

夏夫茨伯里认为自然与艺术一样,可当作审美观照的对象,这里面有某种新的东西。由于他想到自然是由最伟大的艺术家所创作的,可以理解,对他来说,自然远不只是一个为了最大的实用性而被操纵的对象。观看和感受自然的意愿打开了人们的眼睛,使他们喜欢其更为蛮荒与可怕的方面:崎岖的悬崖绝壁、深坑、狂暴的洪流——以及浩瀚的星际空间。从这种欣赏范围的扩大之中,发展出更为深刻的关于崇高的概念。确实,世上存在着巨大的沙漠和海洋,阴冷的荒原、丛林和岩石,但是,“它们并不缺少它们独特的美”(亦参见《道德主义者》附录中的全部内容)。相对于人的心灵,夏夫茨伯里从对象的尺寸中发现了这种新的观照的快乐的全部基本原理——他并没有使之与美相对比,而是将之放在了美之下。托马斯·伯内特(托马斯·伯内特)在他的《神圣大地论》(托马斯·伯内特)中已经提出了这个思想:

我认为,注视最伟大的自然对象就能给人以最大的喜悦:在宏伟的天穹,在星星们所栖居的无垠地带之下,没有什么比广阔的海洋和陆地上的高山更能给我带来快乐了。在这些事物的外观中,有着某种庄严肃穆的东西,带着伟大的思想和激情来启发心灵;在这时,我们自然会想到上帝和他的伟大,想到无限者所具有的影子和外观。一切事物之中有了这种东西就过于巨大而超出我们的领悟力,以它们超越的量充实与压倒心灵,给心灵注入一种愉快的眩晕和赞叹。(附录)

夏夫茨伯里所发展的正是这些主题。自然的广漠无垠,从某些方面说,

^① 对山的感受的转变,以及相伴随的神学上的争论,在马乔里·霍普·尼科尔森(马乔里·霍普·尼科尔森)的《山的忧伤与山的辉煌:关于无限的美学的发展》(马乔里·霍普·尼科尔森)中得到了很好的讲述与记录。

“对于我们的理解力”或者领悟力来说“过于巨大”,提示人们想到创造它们的无限者。这种宗教经验就成了崇高的审美经验。

约瑟夫·艾迪生(1673—1749)在1709年12月至1713年间为《旁观者》所写的一系列题为“想象的快乐”的富有启发意义的文章,尽管没有采用崇高这个名称,却使他成为下一位崇高概念的论述者(第185—186篇)。这些文章以他那种最生动、最富挑战性的风格写成,它们很难说形成了一种系统的美学,或者说对任何问题进行了深入的研究,但它们确实通过对18世纪英国美学的绝大部分论题的陈述而获得了作者所说的独创性(见第185篇)。在说明该系列宗旨的文章(见第185篇)中,艾迪生允诺要对“写作中的美好趣味”作出“某种说明”,并将之定义为“灵魂的某种官能,它目睹作者之美而感到愉悦,目睹作者的不完善而感到不快”(艾特肯[1713]编,1713)。他称赞“朗吉弩斯”很罕见地注意到,在伟大的诗篇中,规则与整一并非就是一切,“还有某种……提升和震撼想象力的东西,它给予读者的心灵以一种伟大性”——某种他发现在“那些给予神性的作品以价值的理性与阳刚之美”之中起极其重要的作用的东西,弥尔顿的《失乐园》便是如此(第185篇;艾迪生1713)。艾迪生在第186篇起的一系列文章中对这部长诗进行了探讨。

艾迪生说,想象(或幻想)的愉悦“来自于可见的对象,或者是在我们实际上看它们之时,或者是我们通过绘画、雕像、描述,等等,将它们的观念召唤到我们的心灵中之时”(第185篇;艾迪生1713)。从当下的对象中所获得的愉悦是“首要的”,而从回忆或虚构得来的愉悦是“次要的”(艾迪生1713)。并且,他为自己所设定的问题是发现“这些愉悦是从哪儿获得的”这样经验性的问题(第185篇;艾迪生1713)。“首要的”愉悦,“我认为,全部来自于观看大的、异乎寻常的,或者美的”对象(第185篇;艾迪生1713)。①在他看来,“大”就是崇高——

全景的巨大无比,被看成是一个整体。这是辽阔美妙的乡村、
广漠无垠的荒原、巨大高耸的山峰、悬崖峭壁……大自然众多的巨

来源

① 参见朗吉弩斯(1713)云(英译本):“从各个方面观看生活,看到在所有的事物之中,异乎寻常、大和美是如何处于最高的位置。”

型作品具有粗犷的辉煌。我们的想象力喜欢被一个对象所充满，或者想要去抓住超出它的能力的东西。我们在面对这无边无沿的视野时被投入到一种愉悦的震惊之中，在领悟它们时灵魂感受到一种兴奋的静默和赞叹。（第 1 篇；第 1 卷）

非平庸性就是新颖性，它“以一种使人愉快的惊异满足其好奇心”（第 1 篇；第 1 卷）。

但是，没有什么比美更能直接地进入人的灵魂了。美通过想象立刻传播着一种秘密的满意和满足，使一切伟大而不平凡的事物得以完成。一旦发现它，就以一种内在的喜悦打动心灵，通过心灵的所有官能散布一种激动与兴奋。（第 1 卷）

美不是与大或崇高对立的，艾迪生实际上是在说（第 1 卷）：《失乐园》的一部分“是由于崇高而美，一部分是由于温柔而美，其它的部分是由于自然而美”。

艾迪生这里的结论引起了许多疑问，这些疑问被他的后继者们抓住，然而，他的方法很简单。他力图对某些种类的快感给予现象学的描绘（这时还没有将之称为“审美快感”），并试图根据对对象的反应的性质来对这种快感的主要种类与源泉进行区分。他所处理的第二种快感在性质上有点不同，也远没有这么清楚。他说，所有门类的艺术都能提供这样的快感，甚至音乐也是如此，因为“通过人为的音符组合，可以产生混合的、不完善的、源于想象的关于自然的观念”（第 1 卷；第 1 卷）。心灵比较“由原初的对象所产生的观念与再现它们的从雕像、绘画、描写，或者声音中获得的观念”（第 1 卷），并且，在这里，艾迪生突然补充说，“我们不可能给为什么心灵的这种运作伴随着如此之多的快感提供必要的理由”。但是，如果假定是如此的话，那么，我们就可以解释许多的东西：对再现艺术、戏拟、巧智的欣赏（第 1 卷），以及我们从对事物的“灵巧的描写”中所获得的快感，它们本身并非是令人兴奋的，如“一个粪堆”的再现就是如此。在这些情形中，不是“包含在描写之中的意象”，而是“描写的灵巧性所激发的意象”令人喜欢（第 1 卷；第 1 卷）。

艾迪生的作品鼓励了,甚至在一定程度上举例说明了一种新的对艺术和美的研究。第一篇论哲学美学的现代论文是《关于美、秩序、和谐和设计的研究》,这是哈奇生《我们关于美与道德的观念的起源研究》(页码)一书的前半部分。哈奇生可算是夏夫茨伯里的半个学生,从夏夫茨伯里那里,他学到了道德感官的概念,在上面提到的这本书中,他引入了这个概念,在他的《论激情和爱情的性质和行为,附有关于道德意识的说明》(页码)中,这个概念得到了进一步的发展。^①《研究》一书由于它的独创性和清晰性,拥有大量的读者,受到普遍的重视,被反复重印。

哈奇生从一个洛克式的对感觉、简单和复杂的观念、第一性和第二性的评述开始,然后转到对美的论述上来。

在下面的文章中,有几点得到遵守,美这个词是用来表示源于我们心中的观念,美感是我们接受这种观念的力量。和谐也表示我们的愉快的观念,它来自于声音的组合,而一个好的耳朵(取其一般的意义)指感知这种快感的力量。(《研究》第 页部分;第二版第 页)

哈奇生的目的是发现“一般说来,对象之中实际上是哪些性质激发”这些观念(在视觉中是美,在听觉中就是和谐)。他认为,“我们是否将视与听这些外在感官观念称为美与和谐无关紧要”(第 页)——也就是说,它们是否是(用洛克的术语说)感觉或反思的观念并不重要。但是他“应该选择将我们接受这些思想的力量称为内在的感官”,原因有以下几点:首先,许多人有着很好的视觉与听觉,但很少能从音乐、建筑,等等之中感受到快感——这意味着他们缺少某种其他的感官,或“趣味”(第 页)。其次,在“我们的外在感官没有给予太多的关注之时”,如数学定理的美与德行的美(第 页),美也能被知觉到。哈奇生将这些美的观念与其他感官性质作了简短的比较。冷、热、甜、苦,都是心灵中的感受,它们不合于外在对象的第一性,美也是这样,不仅如此,

页码

^① 他还写了三篇总题目为《对笑的反思》的论幽默的文章(页码),批评霍布斯的理论。

由于美与和谐是由与作为第一性质的“外形和时间”有关的感受所激发的,因而美与和谐比冷和甜与外在对象有着更为相似或至少是更为密切的某种关系(第 159—160 页)。

感知美的能力可被称为一种“感觉”,因为它所产生的快感并非来自于“任何关于原理、比例、因果的知识,或者关于对象的效用”(第 160 页)。美的观念立刻而直接地打动我们。由此而更进一步关于对象的知识可以“添加”理智或实践方面的独特的快感,却不能增加或减少那种专属于对美的感受的快感。例如,观念的联想可以影响美感,但美感却先于风俗、习惯、教育、利益的预期,或者观念的联想(第 160 部分,参见《论激情》,卷 1 第 1 章,第 1 版,第 161—162 页)。显然,尽管观念的联想也许可以解释某些对象怎样才能通过与其他对象相伴而激发美的观念,但是,除非某些对象提供的思想独立于其他任何对象之外,联想什么也解释不了。

我们还应注意,哈奇生建议在“绝对的或独创的美”,这时对象独立于任何与其他物的对比之外,与“比较的或相对的美”——“我们从对象感知到的,一般被认为是某种其他物的模仿或相似物”——作出区分(第 162 页)。美是建立在“一种独创与复制之间的统一”(第 162 页),并且这种独创并不一定要有美在其中(第 162 部分)。

在哈奇生看来,从简单的几何图形开始,对美的对象的考察揭示出,对美的感知的普遍特征依赖于:

我们所称之为对象的美,用数学的语言说就是,似乎是处于一致与多样性的复合的比例之中,因此,当身体的一致达到之时,美就成为其多样性,当多样性达到之时,美就成为其一致。(第 162 页)

163 那些包括了无穷集的图形与曲线的数学定理,那些具有丰富解释力量的原理,也从同样的特征中衍生出它们的美(第 163 部分)。不仅在艺术中,而且在自然中,都存在着概括化的过程,哈奇生讨论了植物与动物的美。美感因而也可被重新定义为“一种被动地接受来自所有对象的美的观念的力量,在这对象中有着杂多的统一”(第 163 页,第 1 部分)。尽管并非所有的对象都在同样的程度上具有这种美感,但美感只要存

在,就都是按照同样的规律在运作。因此,这就为一种非相对主义的审美判断标准(几乎肯定是一种数量化的评级标准)奠定了基础。然而,不可否认的是,实际的判断有时有不同的情况(第 287 页)。畸形是“美的缺失,或者缺少自身物种所期望的美”(第 287 页),而并非是对事物本身的正面理解,但与期望和要求有关,因此,甚至在实际知觉到的美相同时,畸形也因体验的不同而不同。此外,不同的观念联想也使对象给人以愉快或不愉快之感,这很容易与美和丑混淆起来(第 288—289 页)。

也许,哈奇生在大卫·休谟身上所产生的影响是最富有成效的。休谟的道德哲学(包括批评哲学),尽管有着自己的独创性,但其某些方面要归功于哈奇生的著作。休谟对美的问题的最早关注反映在他的《人性论》(第 1 卷,第 1 章,第 1 节)之中,在那里,这些问题被当作其他问题的附属部分来处理,以说明他的一般解释原理,而不是以它们自身为目的。

如果我们考察一下哲学或常识所提出来的用以说明美和畸形的差别的一切假设,我们就将发现,这些假设全部都归结到这一点上:美是各部分间的这样种个秩序和构造,它们由于我们本性的原初构造,或是由于习惯,或是由于个人偏爱,使灵魂产生快感和满意。(《人性论》第 1 卷,第 1 章,第 1 节;塞尔比-比格[英]著,李瑞林译,第 1 卷,第 1 章,第 1 节)①

由于“美像巧智一样无法定义,而只是借助趣味和感觉而为人所辨识,我们可以得出结论说,美是一种产生快感的形式,正像畸形是一种传达痛感的各部分的结构一样”②(第 1 卷,第 1 章,第 1 节)。③ 这是美与畸形(有时也被人们说成是“情感”)的本质,休谟还将反思所得到的感受或印象区分为

页码

① 中译本请参见休谟:《人性论》,关文运译(北京:商务印书馆,1957年版),第 1 卷,第 1 章,第 1 节。本书译者略有修改。——译者

② 中译本亦可参见关文运翻译的《人性论》,第 1 卷,第 1 章,第 1 节,本书译者对这段译文作了多处修改。——译者

③ 美不是一种性质的观点在他的《怀疑论者》一文中还提到过(“欧几里得对圆的每一种特性都作了完满的解释,但在他的所有命题中,关于它的美没有在一处地方说过一个字”)——然而,休谟并非用他自己的口气说这句话,他也不一定完全赞同这位怀疑论者的话。

“宁静的”与“猛烈的”，并在前者的名目下列举了“行动、制成物与外在对象中的美与畸形的感觉”（《人性论》第 4 卷，第 1 节，塞尔比-比格编，第 104 页，亦请参见第 105 页）。

“我们所赞赏的动物或其他对象中美绝大部分都是来自便利与适用的观念”（同上，第 105 页）——以及在很大程度上与适合有关（第 106 页）。对此，休谟作了几处说明。“一根柱子的顶部要比底部更细一点……因为这样就能向我们传达一种安全感，而这是令人愉快的”（第 106 页）。并且，“如果一座建筑看上去笨拙或摇摇欲坠的话，就丑和令人不愉快，尽管我们相信工程本身是坚固可靠的”。不仅是它们的“真实的后果”，而且它们的“似乎有的倾向，也在感染心灵”，甚至在它们相互对立时也是如此，如当敌人的堡垒得到加强时，“考虑其力量而对它们的美心生敬意，尽管我们会希望它们被完全摧毁”（第 106 卷，第 106 节；同上书第 106-107 页，亦参见第 107 页）。正像无利害的快感一样，我们对实用性作了一般性的理解。我们对美的快感，就这种快感来自于对实用性的联想而言，从休谟关于同情的基本原理那里得到了解释。由于这一原理，尽管一匹马或一艘船不属于我们（参见第 107 页），也能为我们所欣赏（第 107 页）。这里特别要指出的是，休谟从来 not 将美归结为实用；他论证说，在一定的范围内，我们将对美的快感从本身具有美的事物转移到那些有能力服务于人类的某些目的的事物那里。但是，像哈奇生一样，休谟（在“我们本性的原初构造”这个短语中）承认，这种解释需假定某些对美的欣赏必定来自于对我们所观察到的“各部分间的秩序和构造”的自然反应。

正是这种对美的原初的情感为批评判断提出了认识论的问题。人们可以说，道德判断表现说话者对所见之事的快感，并且，“由于快感或痛感不可能不为感受到它们的人所知，随之而来的就是，人们在人物中放进了多少恶与善，他就有多少恶与善”（第 106 卷，第 106 节，第 106 页）——并且，休谟在他自己所加脚注中说，同样的论点可以用于美或丑的判断。因此，问题在于“在什么样的意义上，我们可谈论道德、修辞或审美上的正确或错误的趣味”。当他着手重写《人性论》第 106 卷，并以《道德原理研究》（附送增补对美丑早稿另列附卷）的书名出版时，休谟已经准备提出一个区分（美）美的种类，它们“以其第一印象获得了我

们的喜爱和嘉许”，从而“不让任何推理调整它们的影响，或将它们改得更加适合于我们的趣味与情操”（“美的许多等级，特别是较高雅的艺术门类的等级”，在其中“必须使用许多推理，以便感受特有情趣，而一个错误的意味将不断地在争论和反思中被纠正”（第 5 部分，休谟 [《道德原则论》，第 27 页]）。他主要的美学方面的论文《论趣味标准》直接而细致地论述的，正是这个问题。这篇论文首次出现在《论文四篇》（1759 年，见《休谟选集》，第 171 页）中，后来又被收入到《关于几个论题的论述》（1753 年，见《休谟选集》，第 171 页）一书中。

休谟在《论趣味标准》的一开始就指出，世上所普遍存在的趣味的多样性是显而易见的，但如果细加审视，就会发现，趣味间的差别比看上去要大。例如，对“写作中的高雅、恰当、简朴、有神采的赞赏”与对“夸饰、做作、冷漠与冒充有才华的责备”，这些判断被细致地考查时便会发现，它们可以指相当不同的东西（埃里奇·阿恩海姆）。

很自然，我们要去寻找一种‘趣味标准’，一种规则，通过它，人的各种情趣可得到协调，或者至少提供一个决定，以此来肯定一种情趣而谴责另一种。（阿恩海姆）

这里，有一个哲学立场将此目的看成是无希望的。

据说在判断与情趣之间差别相当大。所有的情趣都是对的，
因为情趣并不指向除它自身以外的事物，只要有人意识到它，它就总是真实的。但是，并非所有理解力所作的决定都是对的，因为它们要指向它们自身以外的事实，也就是说，指向真实。（阿恩海姆）

一种情趣“只标志着对象与器官或心灵的官能之间的某种一致与关系”（阿恩海姆）。“美不是事物本身的性质。它仅仅存在于观照它们的心灵之中，每一个心灵知觉到一个不同的美。”没有“真正”的美，正像没有一种

① 出现在同一本书中的还有另一篇论文《论悲剧》，这篇论文创造性地处理了我们在观看痛苦事件时的快感的解释问题。

“真正的甜或真正的苦一样”。然而,休谟说,尽管人们也许会普遍接受这种看法,并重复谈到趣味无争论的老话,但一种相反的观点也是存在的。因为“谁要是硬说奥格尔比与弥尔顿,或者班扬与艾迪生具有同等的天才与高雅,就会被认为如同将鼯鼠丘说成像特内里费山一样高,将池塘说成像海洋一样荒唐”(阿恩海姆)。在对象几乎相等时,“趣味的自然相等性原理”就似乎是真实的,而当对象在美的方面有相当大的差异时,它就是“明显荒谬的”。

这时,休谟说,显而易见,批评的原理,或者“创作的规则”,并不是先天的,而是基于经验;它们只能通过观察诗与画的实际观赏效果归纳出来,这些观察假定(并有充分的证据这么做)人性中对某些事物愉快或不愉快的普遍倾向。这并不意味着所有人实际上都会以同样的方式被感动:

心灵的更为精细的情感具有一种微妙而复杂的本性,要求许多有利环境的共同配合才能使它们按照普遍而既定的原理自如而精确地活动……当我们要对此作一实验,并且要尝试任何美或畸形的力量之时,我们必须谨慎地选择时间与地点,将幻想放到一个合适的形势与配置之中。心灵完全宁静、思想反省、恰当地注意对象,如果这些环境缺乏的话,我们的实验就会导向谬误,我们就不能判断全人类的与普遍性的美。(阿恩海姆)

阿恩海姆 “那么,似乎在所有的趣味的多样性和任意性之中,存在着某些赞许与责备的一般原理”(阿恩海姆)——即关于哪些形式和性质,以及哪些关系与组合,将给予有资格的观察者以直接快感的主张。根据这些一般的主张,一个在对美或丑进行判断的人能够纠正他的判断,能够发现他缺乏足够的知觉辨别力,或者缺乏“想象力的敏感性”(阿恩海姆),或者他的意见是匆忙形成的,受偏见的制约。“真的判断”是罕见的,受人羡慕的:“强烈的感觉,结合成精致的情趣,在实践中改进,在比较中完善,在清除一切偏见的情况下,本身就能赋予批评家以这种珍贵的品质;并且,这样的综合裁决不管在哪儿发现,就成为趣味与美的真正标准”(阿恩海姆)。

这时,休谟有了一个“有资格的观察者”的概念,根据它,批评中的争论就可可在一定范围内解决,某些判断就可以在一些基础——不敏感、不关注、偏见与没有经验——之上被认为不够资格或被推翻。因此,休谟的体系有了一个非相对论者的基础:“趣味的一般性原理在人性中是统一的”(休谟原)。然而,他还是为解释的变化性留下了空间,不同的艺术作品将诉诸有着不同气质与生活的不同阶段的人。因此,对于未解释的不同意见,还有着-一个残留的范围:

批评家将他的赞许仅仅局限于一个物种或一种写作风格,而谴责其余的一切,这完全是一个错误。但是,我们不可能不偏爱那些适合于我们特殊天赋与倾向的对象。这种偏爱是天生的,不可避免的,不能成为理性争论的对象,因为不存在可用来对它们作出决定的标准。(休谟原)

审美性质:从荷加兹到艾利森

在18世纪,特别是在英国,理解和解释我们关于艺术的经验的坚定不移的努力,可以追溯到两条具有根本性的重要线索:一条是“趣味”,另一条是“美、崇高,等等”。它们之间的不同在于,一条线索要求考察批评家的评语的性质,直至批评家判断的性质及其合理性,从而涉及一种规范性的研究,而另一条线索则要求对这些思想家们所辨认出的占主导地位的审美性质进行分析,或者至少给予完整的描述。当然,这两个问题是紧密联系在一起的,因此它们常常被混合,但是,当我们来到18世纪的18世纪年代时,在历史的这一点上,我们可以暂时转换重点,因为这时有两个人对发展和澄清美与崇高的概念起了很大作用。

页码

威廉·荷加兹的《美的分析,对确定波动着的趣味观念的考虑》(1764年)和詹姆斯·艾利森的《论美》(1789年)的目的在于:

展示自然的原理,通过它我们被引导去称呼某些身体的形式是美的,其他的是丑的;有的是优雅的,其他的则相反,通过比以前

更加细致地考虑这些线条的本性,以及它们的不同的结合,在心中产生各种各样可想象得到的形式的观念。(约瑟夫·伯克[1792年]编辑本“导言”,第1页)

这种认定一条死理不放松的方法,以及主要结论的简单性,使这本书受到了许多人的批评和嘲笑。然而,这些在后人的思想中却留下了烙印。

荷加兹从简化视觉的美开始。他认为,我们所见到的实体与形状的美,可以被归结为各种各样的线条的美,而如果我们能够对线条的美加以分析,就能对所有视觉的美进行解释。线条的美是在六个特征——合适、多样性、一致性、简单性、复杂性,以及量或尺寸——的结合中产生的(第 15 章,第 156 页)。合适在确定美的种类时特别重要——赛马的美与战马的美不同(第 15 章,第 156 页)。多样性与复杂性联系在一起,一致性与简单性被认为是它们的限制或秩序因素,量则起强化的作用。荷加兹构想和提议一种线条最适合于体现这种标准,波浪线是“美的线条”,它在三维空间中的蛇形的对应物则是“优雅的线条”,它给美增添一份优雅(第 15 章,第 156 页)。这些线条不同于那些“低劣而乏味”的线条,后者缺乏足够的多样性和复杂性(曲率),也不同于那些“粗笨而拙劣”的线条,因为它们缺少足够的一致性与简单性——它们太扭曲与臃肿(第 15 章,第 156 页)。各种类型的美的绘画相互之间很不相同(例如拉斐尔与波提切利的画),但荷加兹相信,都可用这些根本的线性关系的变化来解释。

最著名的对美的性质的研究,是由埃德蒙·博克在1756年所发表的《对我们关于崇高与美的观念的起源的哲学研究》^①一书中作出的。由于它的巧妙与独创性,以及新颖而充满活力的风格,这部著作非常流行,至少在一般公众中是如此。博克并没有在美学家之中产生许多皈依者,这部分是由于他用一种新的生理学与现象学结合的方法来反对占据着统治地位的联想主义,但是,他的理论是必须认真对待的。

博克在为《研究》一书第 4 版(1993)所增添的《趣味导论》一文中解

① 埃德蒙·博克(Edmund Burke)《对我们关于崇高与美的观念的起源的哲学研究》(粤译:《崇高美与优美美之起源的哲学研究》,见《埃德蒙·博克选集》,商务印书馆,2004年);以下简称《研究》。——译者

释到,他的一个目的是发现一种在主体间有效的趣味标准——以此指“只是心灵的一种官能或一些官能受到了感动,或者形成了一种对想象的作品和高雅的艺术的判断”(《研究》,分辑博尔顿[分辑博尔顿]编,第181页)。他想到,如果美的性质,特别是崇高与美的性质中的各种混淆与含混的观念可以被清除,而审美满足可以更为明确地与其他欣赏区分开来的话,也许就可以发现“理性与趣味的标准对所有的人就都是同样的”,并且“如果允许用这样的表述的话,一种趣味的逻辑”(第181-182页)就可以制定出来,以之作为批评的基础。注意到人的心灵应对外界的事物是通过感觉、想象和判断来实现的,他提出证据,显示我们经由趣味与判断而获得满足的操作活动可能具有普遍性,而不同人的不同爱好“或者是来自于对自然具有更大程度的感受性,或者来自于对对象更密切、更长久的关注”(第182页)。换句话说,趣味本身可以是不变的,但有些人可比其他人拥有更多的趣味,并且有些人比其他更仔细小心地使用它。但是,博克也指出,忽视趣味的复杂性将是一个错误。

来源

我感到,总的说来,所谓的趣味,从它最为人们普遍接受的意义看,不是一个简单的观念,而是首先由感觉的快感,其次由想象的快感,以及从理性的官能所得到的结论组成的,这涉及这些因素的各种关系,涉及激情、方式与行动。(第182页)

博克在美与崇高之间作出的区分基于他对两种令人愉快的感觉的区分:正面的“快感”与“痛感的去除或减少”(第181部分,第181节,第181页),他将后者称之为“欣喜”。他首先强调两者的差异,然后按照他在第181部分第181节所概述的图式,作一个简短的“尝试去列举和整理一些最为重要的激情”(第182页)。激情与自我保存联系时就“开启了痛苦与危险”,“当我们有痛苦与危险的观念,而又不是实际上处在这种环境之中时,就有了欣喜……我将所有激发这种欣喜的对象称为崇高”。另一方面,社会的激情也具有两种类型。第一种是对女性美的爱,这其中混合着欲望的成分,而“美”是指“事物的这种性质将我们导向一种爱情与温柔感,或者某些其他的、最与它们相似的激情”。爱的快感是正面的。第二种社会激情是同情,其本性是“将我们放在另一个人的位置

上,而不管他所处的环境如何,从而以类似的方式影响我们”,所提供给我们的或者是痛感,或者是快感,或者是欣喜(第 201 页)。根据这个图式,博克希望无需假定任何自主的趣味官能或者内在感官,而对审美的感受作出解释。

博克的研究方法被标示得很清楚,他是一个对自己的方法有自觉意识的人。首先,有某种情感需要被辨识和分析。对此他称之为“震惊”——“灵魂的这样一种状态,在其中由于一定程度的恐怖,灵魂的所有运动都暂停了”,一种心灵的感觉,被其所观照、把握和使之凝固的内容充满。这种崇高感的低级层次是“赞美、敬重与尊敬”(第 202 页)。因此(对痛苦或死亡的)害怕是与这种经验紧密联系在一起,并且确实是它的前提条件。

任何种类的、适合于激发有关痛苦和危险观念的事物,也就是说,任何可怕的、或者与可怕的对象有关的事物,或者一种类似于恐怖的运作,都是崇高的源泉;也就是说,能够产生心灵所能感受的最强烈的情感。(第 203 页)

这里区分了三个不同的概念,也对“源泉”这个术语作了限定。一个对象要激发崇高的感受,就必须或者是恐怖的,或者与实际的恐怖事物联系在一起,或者具有某些特性,通过它事物“以一种类似于恐怖的方式来运作”。恐怖性(直接的、间接的、类比的)在其痛苦由于获得了安全而被控制和减少之时,激发了崇高的感受与特殊的欣喜。

其次是研究这些事物的感性性质,这些性质使得对象恐怖,或者看上去恐怖,或者以一种类似于恐怖事物的方式来影响我们。在这里,博克说得非常具体。想要恐怖,朦胧是必要的,因为害怕会由于无知而增加(第 204 页)。力量(第 205 页)、匮乏与空虚(第 206 页),以及尺度的巨大(第 207 页),也对崇高的激发起重要的作用。博克甚至关注更为细致的区分:“同样,我倾向于想象,高没有深更重要……但对此我不十分肯定。”(第 208 页)接近于,或者似乎接近于无限的巨大,是一种很高程度上的崇高(第 209 页),并且与朦胧紧密联系在一起,这是由于“从远处看一个对象与看它的边界是一回事。因此,一个清楚的观念与一个小的观念是异名同实”

(第 157 页)——但是,无限就是没有边界。博克还指出,“眼睛并非是仅有的可产生崇高的激情的感觉器官”(第 158 页),还存在着高亢的音乐(第 159 页)、“嗅觉与味觉在关于‘大’的观念中,也有一份额,但那只是很小的份额”(第 160 页);当然还有崇高的诗,博克在书的第 161 页部分对此作了论述,并总结出一种理论:诗用一种情感式的语言产生其效果(见 162 页)。

美的分析与崇高的分析具有相似性:博克考察了“身体的某个或某些性质,通过它们产生爱或某种与之相类似的激情”(第 163 页),对女性美的反应(去除欲望)在这里可被当成范例,正像对恐怖的反应(去除畏惧)成为崇高的范例一样。博克经过仔细的分析,批驳了对这个问题的两个熟悉的回答:美在于“各部分间的比例”——对植物与动物的考察发现,对于美来说不存在任何比例的组合是充分和必要的(第 164 页);美是由合适所产生,或由合适而构成(第 165 页)。导致美的性质是小(第 166 页)、光滑(第 167 页)、逐渐的变化(第 168 页)、精巧(第 169 页)。博克附带对两种与美不同的审美性质作了简短的分析,这两种性质就是优美(第 170 页)和高雅(第 171 页)。他还提到了触觉的美(第 172 页)和声音的美(第 173 页)。最后的结论是,美与崇高在许多情况下是对立的,但是,一个复杂的艺术作品可以包含二者,尽管不大可能二者都很强,因为一部作品会强调其中的一个方面。

页码

博克在方法论上的一个重要特征是,他试图作两个层面的解释(见 174 页)。如果我们问,是什么造成了美和崇高的感受,回答将是(正如我们所看到的),可感觉到的特征。而另一方面,如果我们问,是什么使得这些特征产生这些感受,所得到将会是一个物理的回答。如果实际上的恐怖产生“一种非自然的紧张与某些神经上的剧烈的情感”(第 175 页),那么,任何其他的产生这样一种(生理的)紧张的东西都可以被预期会产生与恐怖相类似的激情。单纯的归纳已向我们显示出某些产生崇高的性质,这些性质(或者它们的物理对应物)是怎样在身体上以一种类似恐怖的方式起作用从而产生崇高的,仍有待去揭示。当然,博克的这些回答当然仍是高度思辨性的,他举了两个方面的例子。为什么尺寸的巨大有助于造成崇高?因为从这样巨大的对象中反射来的光会对眼睛构成压力,它“各部分都在振动,必定会趋向于一种会造成

痛感的性质”(陈思第 154 页)。同样,为什么光滑、小、精巧的对象使我们感受到爱?因为它们对有机体产生一种类似的效果:“美通过使整个系统的紧张度放松而起作用”(陈思第 155—156 页)。对其他的性质也有类似的解释。在今天,这些解释已经没有多大的帮助,但在这里,这是一种重要的、在美学史上曾带有几分新意的思想:对审美欣赏的解释要在生理学的层面上寻找。

在这部简短的历史著作中,不可能公正地(取其给予每一个人以他应得到的篇幅的意思)对待所有对 18 世纪——这也许是在审美问题的创造性思维的强度与多样性方面仅次于我们今天的一个时期——美学理论的发展作出贡献的人。在这一章中,我们已经考虑了英国最具开创性的思想家们的主要思想,在康德以前的英国,思想在迅速地生长发酵。他们所开创并确定的美学理论,沿着一条稳定的路线一直继续到 18 世纪中叶。一方面,有一种联想主义理论的持续增长,人们试图更加精妙、更加完整地根据观念联想来解释越来越多的审美现象。审美范畴的研究是 18 世纪美学的一项主要成就,在此后得到了进一步的拓展。确实,正如蒙克教授所说,在 18 世纪,崇高概念的扩展在一定范围内也导致了古典的美的概念狭窄化与精确化,它“越来越成了一个承载艺术中所有笛卡儿的美学所压制或没有加以说明的因素的大容器”^①。另一方面,美这个概念可以被宽泛地理解,这一发展的结果是承认美以外的其他性质也能提供直接的审美满足。在这个世纪接近结束时出现了一个新的范畴,即“生动”(陈思第 155 页)。例如,威廉·吉尔平[辛普森]的文章《论生动的美》[陈思第 155 页],这个范畴虽有一些奇特的特征,却导致了审美反应的新领域的探索。

对审美感受的心理学研究和对崇高的热情——特别是在这个世纪的中后期(反映在对诗与自然的新的趣味之中),给予新古典主义的批评体系以最后的一击。确定的规则与典范的概念让位于对(个人的、人际间的,以及培养成的)趣味的强调。伴随着对更强的、更少受控制的情感的欢迎,出现了对天才的赞美(米开朗琪罗取代了拉斐尔,成了为

① 萨缪尔·亨蒙克(陈思第 155 页),《崇高:18 世纪英国批评理论研究》(安阿伯,1970 年),第 154 页。

最崇高的画家)。这是一种浪漫主义以前的对想象或直觉的真理的强调,这被看成是某种凌驾于理性之上的东西。

许多其他的思想家在这整个运动之中也起了一定的作用,这里应该记下他们中的一些人的名字,尽管他们的贡献只能简略地提及而已。约翰·贝利博士(约翰·贝利博士)的《论崇高》(1749年出版)附和了“朗吉弩斯”,却意在对之加以改进。对于他说,崇高的必要条件是广度,或者是直接呈现在自然中,或者是间接地通过联想被引入文学与绘画(以及建筑与音乐)之中。“对象具有广度,同时,时间是一致的……心灵就延伸到无限之中”,它填满心灵,排斥其他一切,并给予灵魂以一种使之得到扩展的庄严与宁静之感(第1页)。亚历山大·杰勒德(1744年)的《论趣味》(1749年出版)将趣味分为七种“内在的感觉”,或者“想象的力量”,它们感知新异性、崇高、美、模仿、和谐、荒诞与德行。它们中的每一个都可进一步地加以分析:例如,从美所获得的快感被分解为“便利的快感、温和地发挥作用的快感,以及来自于对艺术与智慧自身的发现的快感”(第10页)。他关于崇高的概念追随贝利的概念。他通过与它们的对象、原因、结果或效果(普遍的仁爱是崇高而不是美)的联想来解释激情的崇高性;并且,艺术作品是通过题旨或者是它们所激发的激情而变得崇高的。杰勒德对趣味标准的论述也很有趣:尽管承认审美偏爱的实际上的多样性,但他坚持认为,一种对各种对象在人类接受者身上的效果的归纳研究可以提供至少是批评的一般原理,通过它们,在一定的限度内,趣味的分歧可以得到协调(第10页)——“一个标准可以找到,甚至那些遭到这个标准所谴责的人,也会发现自己被迫服从它。以一定的方式感觉的人……会相信他的感觉有毛病,从而准备服从于一种与他的感觉相对立的判断”(第10页)。

另一部分涉及美学的系统专论是凯姆斯勋爵亨利·霍姆(1731-1804)的《批评原理》(1756年出版)。这部书涉及的范围广泛,部分地回答了贝克莱与休谟关于自我与外在世界的怀疑论的观点,其回答问题的基本方法在于设定多种多样的“感觉”,并通过它们来保证事物可被掌握。与他的先驱者们一样,凯姆斯勋爵寻求

灵感

灵感

艺术的一般规则,“从人性中汲取批评的真正源泉”(第 源版导言, 1824 年,第 1 页)。他将这些规则建立在文明民族的一般与持续的爱好的基础之上(增 1)。美被分析为:作为整体的属性,它是规则性与简单性;作为各部分的属性,它是一致、比例与秩序(增 2)。壮观与崇高不同,前者是由巨大的量产生的,而后者是由巨大的高度产生的:“一个巨大的对象使观赏者努力扩充自己的身躯……一个高耸的对象产生一种不同的表现:它使观赏者伸长身子,踮起脚尖”(第 10 页)——这是移情说的一个早期而有趣的版本。

休·布莱尔(1718-1781)的《关于修辞学与纯文学的演讲》(1789 年出版)源于 1783 年起他在爱丁堡大学的演讲,在 1789 年出版。这本书将趣味定义为“从自然与艺术的美中获得快感的力量”(第 10 页)。他认为,“强大的武力或力量,不管是否伴随着恐怖……有一个比前面所提到的事物更好的名称,即崇高的根本性质”(第 10 页)。他根据活泼、欢快、更光滑,以及更为沉静的情感来辨识美,但提醒我们,虽然众多视觉上令人愉悦的性质都在“美”的术语之下为人所理解,但它们中有一些除了“引起愉快的情感以外”没有什么共同点(增 10 页)。

这一讨论在托马斯·里德(1713-1796)这位“苏格兰哲学”学派的领导人的《论人的智力》(1789 年出版)一书中继承了下来。他批评了对趣味判断的一种主观分析——“当我说维吉尔的《农事诗》是一首美的诗的时候,我所说的与这首诗无关,而只是说了某种与我自己和我的感受有关的事情”。他诉诸日常语言。日常语言提供了一种更为直接而更为合适的表述:“我喜欢它”,全部的意义都在于此(增 11;《作品集》汉密尔顿[1791]编,第 1 版,1791 年,第 10 页)。里德认为,“原始的”美可在那些值得爱的、“全部的温柔高雅的品质”的精神性质中找到(增 11 页),而形体、色彩、声音等的美,来自于这一原始的源泉。我们从音乐的和谐之中获得快感(里德提出,“和睦”[1791]的本义适用于人们之间的交流,而只是在隐喻与类推的意义上才用于音乐),从绘画的局部性质(优雅、和谐[1791]、高贵,等等)中获得快感,是因为我们从中看到了道德性质的类比。崇高(里德将之称为“壮观”[1791])得到了类似的分析:我们赞美人们所

创造的作品和自然中值得赞美的壮观,是因为它反映了其背后的创造性的的心灵。

另一篇值得注意的文章是亚当·斯密(1723—1790)的《出现在被称为模仿艺术之中的模仿的本性》(1791),特别是其对音乐的精辟论述。他清楚地表示,在各部门艺术中音乐有着独特之处,它所能模仿的只是那种伴随着语调与姿势的东西——我们不能从音乐本身知道它“再现”了一场战斗,或摇篮的摇动(例如科莱利的《圣诞协奏曲》)。纯粹音乐的效果是直接而当下的:

器乐并不像声乐,像绘画,或者像舞蹈那样模仿一个活泼的、沉静的,或者忧郁的人……它自身就成为一个活泼的、沉静的,或者忧郁的对象。(《作品集》,1791)

斯密补充了一段后来变得非常有名的话:

音乐很少意在讲述任何具体的故事,或者模仿任何具体的事件,或者一般性地表示任何由它所构成的声音的结合之外的具体对象。因此,它的意义可以说成是自己完成的,不要求阐释者对它进行解释。这种音乐的主旨……与一首诗或一幅画的主旨完全不同,诗和画的主旨总是某种不处在它们自身之中的东西……(1791)

甚至这样简略地对一些次要的思想家的描述,也不得不略去其他一些尽管重要性更低,但也值得注意的人物:例如,约瑟夫·普里斯特利(1733—1804)的《演讲术与批评教程》(1791)为联想主义作了辩护;理查德·佩恩·奈特(1751—1808)的《趣味原理分析研究》(1791)包含了博克的严厉批评和为独立于联想之外的美所作

① 亚当·斯密(1723—1790),英国经济学家,著有《国富论》。关于他的这篇《出现在被称为模仿艺术之中的模仿的本性》论文的写作时间,有一些争议。一说是1791年以前就已完成,一说是1791年写成。这里所标明的,应该是发表时间。——译者

的辩护,以及根据能量概念对崇高所作的精妙分析;杜格尔德·斯图尔特(1769—1829)撰写了《哲学文集》(1829)一书;以及其他许多人。哲学家、神学家、园艺师、建筑师、画家、修辞学者,以及诗人,受到分析美与崇高问题的刺激,要解释它们的因与果,证明关于它们的判断的合理性。

如果对此历史稍加延伸的话,就必须处理大陆上平行的、常常是相互影响的发展。瑞士美学家让·皮埃尔·克鲁萨(1765—1842)在他的《论美》(1806)中提出,审美判断不是命题,而是我们对美的当下感受的表现。但他仍坚持美依赖于一致与多样性。让-巴蒂斯特·迪博神父的《对诗与画的批判性反思》(1804)这部值得注意的有影响的著作持一个与哈奇生相似的观点(我们是当下就知道音调是否优美,或炖菜是否味道好)。他进而证明,审美的快感是从日常存在的单调性中摆脱出来。类似的关于趣味的判断是一下子就辨认出来而不依赖于反省与思考的观点,在伏尔泰的《趣味的殿堂》(1756)中出现过。佩尔·伊夫-马里·安德烈(1755—1821)的《论美》(1806)以笛卡儿的思想为基础,得出了一个柏拉图与奥古斯丁式的结论,即美是一种超越的完善,他的这一结论影响很大,甚至有着经验主义头脑的狄德罗也借用了这种思想,在他的《百科全书》论美的条目中对之加以探讨。

在各种各样的研究计划中,狄德罗比起他同时代的法国人来说,给予美学问题以更多的,也是更系统的思考。他的著名文章《喜剧演员的悖论》(1766)其中的一部分在1769年出版,而全书直到1774年才出版,巧妙地处理了演员的情感与他所扮演的角色的关系的问题。他说,在演出或诗歌中的艺术创造绝不仅仅是情感的自我表现。他在《沙龙》和《论绘画》(1767年初次出版)中以高度的热情论述了绘画^①。他对诗学特别感兴趣。他的诗学理论的核心问题在《聋哑人书简》(1767)中得到了解释。他说,诗人的

① 《沙龙》(1767)是狄德罗于1767年创办的杂志,杂志中对巴黎艺术年展进行了批评。《论绘画》完成于1767年。——译者

问题在于他必须通过一种媒介,即语言,来传达一种复杂的心理状态,而语言却是理性的产物,适合于逻辑分析,因此天生就是推论性的——语词必须一次一个观念地按照顺序来排列。诗歌通过韵律的安排、句式的倒置而将观念并置,通过采用比喻性的语言以克服这种限制。“象形文字”这个术语是通过孔狄亚克^①传达给狄德罗的,而这一思想来源于沃伯顿^②论述埃及象形文字的著作。沃伯顿相信,象形文字将许多的意义压缩和表现在一起。因此,狄德罗说:

图图

(诗的话语)不再仅仅是将那些高贵而有力地阐述思想的强有力的术语放在一道,而且是紧密地编织起来以描画它的象形文字的构造。从这个意义上,我也许可以说,所有的诗都是标记性的。(配译吉尔曼[译者注]英译,《诗的观念》[我痛恨名字],第 29 页)

狄德罗的《百科全书》中论美的文章《关于美的起源与本性的哲学研究》(对包括克鲁萨和哈奇生在内的一些人进行了批判性研究,并试图提出一个至少会避免过于狭窄的定义。狄德罗说,那成为美的性质必须是各种各样的一切美的事物所共有的性质,必须是没有它们就没有美、只要它们一改变美的程度就改变的性质。只有一个概念可以符合这个要求,这就是感觉或关系——并非逻辑意义上的简单关系,而是涉及某种联系或者相互适合或者一致的关系。一切“在我的理解中唤起关系的观念”的东西都被称为美。这里无需假定任何特殊的内在知觉,进入到各种类型的美之中的秩序、对称、比例等观念是这样一些东西——我们通过它们来熟我们的实践经验。狄德罗说,这是因为我们天生就需要学会在世不断实验以获得满足,这种不间断的实验使我们熟悉事物相互适应和相互作用的多种方式。在伟大的艺术中,我们会很高兴地一下子感知到多重关系的一致性,作品中的关系越多,作品就越

① 孔狄亚克(1713—1780),法国哲学家和心理学家,在法国宣传洛克的思想,著有《感觉论》等著作。——译者

② 沃伯顿(1696—1753),英国教士、文学评论家,著有《摩西的神圣使命》等书,还编辑过莎士比亚的著作。——译者

美。美是多种多样的,依据被考虑的事物的种类与等级而定,我们对美的掌握通过对自然对象的研究而得到改进。狄德罗试图给予巴图和其他人关于艺术是“对美的自然的模仿”的格言以更加清楚的意义。

图2-1

作为经验主义美学(特别是联想主义美学)从例如霍布斯和艾迪生以来所走过的距离的一个最后的尺度,我们也许可以在结束这一章时更为全面地关注阿奇博尔德·艾利森(Archibald Alison)的作品,他代表了这一运动的成就的最高点,是其中最好和最有成效的思想的顶峰和典范。他的《论趣味的本性和原理》(Essays on the Principles of Taste)初次在爱丁堡出版时(1790),几乎没有人注意,但是,第二个扩充了的版本(1793)逐渐被承认为一本最重要的系统的著作,以其论述的细致和精妙,以及试图完全用联想主义原理来解释“想象的快感”所具有的有趣含义而著称。我们这里只能对他的论述中的一部分(这是一个很重要的部分)加以简短地探讨。

艾利森的第一个主要论题是趣味的快感,即对自然或艺术中的美和崇高的欣赏(见引论),发生在“当想象被用来处理一个有规则的情感观念的序列之时”(第1篇、结论,第1版,1790)。那么,第一个论点是显示,一个对象要想(在这个意义上)被审美地欣赏,就必定要引发一连串联想的观念。这个论点是归纳性的,既彻底又精确。首先,当“我们感到自然景色的美或者崇高——春天早晨的欢乐色调”等等时,“我们在心灵之中意识到了各种各样的意象,这与对象本身所能呈现给我们的眼睛的完全不同”(第1篇、第1段)。其次,当对象引发联想链的能力受到阻碍之时,例如我们关注悲伤之事或实际事务之时,或者当我们扮演着批评家而非欣赏者的角色之时,或者当我们的能力非常有限之时,就不会感觉到审美欣赏(第1篇、第2段)。第三,审美欣赏的强度因对象所激发的联想的数量和多样性的不同而不同。

想象序列是审美欣赏的必要条件,却不是充分条件:观念还必须具有“情感上的生产性”;并且该序列本身必须具有一个单一的“联系原理”,以便使整个序列结合在一起,而不只是由相互分离的联系环节连接起来(第1篇、第3段)。这里,细致的归纳命题再次被提取出来,以证明两点:“实际上,只有对某种简单的情感具有生产性,对象或对象中的性质才能感受为美的或崇高的”(第1篇、第4段)——包括任何简单的情感——

图2-2

并且,在成功的艺术作品之中,存在着一个占主导地位的性质或情感,这使得它们成为一个整体。结论是,“快感……它陪伴着趣味的情感,不可被看成是简单的,而应被看成是复杂的”(阿·尼·列·别林斯基)。

随之而来的是“物质的性质本身不被认为是崇高的或美的,而只是这样一种性质,——由于我们本性的构造,适合于产生愉悦或有趣的情感——的符号或表现”(阿·尼·列·别林斯基)。艾利森并不否认,色彩与声音本身,甚至荷加兹的曲线,可以产生“使人愉快的感觉”,但他坚持认为,色彩的美来自于它们的表现性,而它们的表现性来自于联想(阿·尼·列·别林斯基)。“例如,紫色获得一种高贵的性质是由于偶然地与国王的衣服联系起来的”(阿·尼·列·别林斯基)。并且,他通过一种机智的实验性比较,指出甚至荷加兹的原理也不是根本性的,因为当他的线条是美的时候,它们的美不是纯粹形式的,而要依赖于表现(阿·尼·列·别林斯基第 10 部分)。

对美的联想主义分析在后来的英国评论家那里得到了进一步的发展。例如弗朗西斯·杰弗里(云里雾里)在他的文章《论美》(载于《爱丁堡评论》,1815 年,后来收入第 10 版《不列颠百科全书》)中,在对他的前辈,如哈奇生、狄德罗、奈特、斯图尔特,以及艾利森(他对艾利森很崇敬)作了很好的批评以后指出:

(一个美的对象)或者是与我们过去的经验构成联想,或者由于某种普遍的与快感或从总体上讲是令人愉快的情感联系起来的类似性,只要对象一呈现,或者一瞥见它的物理属性,这些联想的快感就立刻实现,它们确实是同质的,并在我们的感觉中混合在一起。(阿·尼·列·别林斯基)

艾里森体系的一个重要特征是,它代表着对持续不断地为美的感觉条件发现一个纯粹的形式的尝试的放弃,并为一种美的不确定范围打开了可能性。杰罗姆·斯托尔尼兹(云里雾里)曾说道:“到了那个世纪的最后几十年,为客观美寻找成功公式的努力所遭受的挫折,转变成了绝望。”^① 艾利森作出结论说,这种尝试是“完全不可能的”(阿·尼·列·别林斯基)

① 《“美”:一个观念的历史的几个阶段》(“月里雾里:云里雾里”),《思想史杂志》(云里雾里),《思想史杂志》(云里雾里)。

[illegible]

图说

第九章 德国唯心主义

18世纪后期和19世纪初德国思想的繁盛对美学的历史产生了深远的影响。一方面是丰富的认识论与形而上学的探索,另一方面是丰富的实践与理论的批评,由于这些理智活动的富有成果的汇聚,给予美学这个学科以新的方向和新的推动力。

在这一时期形成的美学理论并非铁板一块。在这本简短的历史中,它们将被分成三组来对待。第一,我曾经联系到理性主义美学来论述过鲍姆加登和莱辛,他们试图解决某些在此之前思考了很长时间的的问题。第二,哲学上的唯心主义,特别是康德的批判唯心主义和谢林、黑格尔的客观唯心主义。本章将对这一运动做出评述,同时要评述的还有其它一些思想家,他们与上述唯心主义思想家共有一些重要思想,或者与这些唯心主义者放在一起时,最容易被理解。第三,另有一些思想家,在我看来,更接近于浪漫主义的历史,它在其发展过程中引入了,或者至少是重新突出了某些特殊的审美原理。在下一章中,将对这些人加以关注。在浪漫主义晚期的重要发展之中,有唯意志论的哲学家叔本华和尼采。尽管叔本华从某些方面讲是一位形而上学上的唯心主义者,并且直接从康德发展而来(因而硬将他与康德分开显得有点勉强),对我来说,用另一个不同的思路来论述他,正像读者将要看到的,似乎更具有启发意义。

图说

伊曼努尔·康德

在现代哲学史上,没有什么能比康德(1724—1804)的成就更有资格被当作天才的化身了:作为一位思想家,他不仅不可逆转地将形而上学、认识论与伦理学研究带入一个新的方向,而且能制定出一种美学理论,从其原创性、精妙性与全面性而言,将标志着这个领域的一个转折点。这真是太了不起了。康德当然并非是一切从头开始

的。他广泛而深入地了解我们在前两章中所考察的思想发展,他不仅只是将自己的著作当做他的体系的一块压顶石,而且也对他前人所提出的问题做出了迫切需要的回答。更为特别的是,他希望提供一种关于审美判断的理论,为显然宣称具有的主体间有效性提供证明,避开怀疑主义与相对主义的诱惑。他相信,只有通过建立与心灵的认识官能更为密切的联系,从而更为深入地对艺术及其价值进行阐释才能做到这一点。因此,他是第一位使审美理论变成一个哲学体系整体的组成部分的现代哲学家。尽管他的思想复杂而晦涩,他开通或扩展了几条途径,对这些途径的探索在此后被证明具有巨大的价值。

康德的早期著作《关于崇高与美的感觉的观察》(1764)已经显示出许多关于美学问题思考的证据,但他的重要地位是由《判断力批判》(1790)奠定的。这部作品完成了他的伟大的批判唯心主义三部曲。这第三个《批判》与另两个《批判》间的关系无法用简单的话陈述而不冒被误导的风险,而这一简短的历史说明之中,我们又不能对它的所有方面都进行探究。康德解决这个问题的方法之一是说,人有三种意识方式,即知识、欲望和感受,《纯粹理性批判》的任务是研究第一种方式,《实践理性批判》研究第二种,而将第三种留给《判断力批判》研究。他还(在“导言”中)说,第三个《批判》意在重新结合被其他的两个《批判》所割裂开来的自然与自由的世界。对于我们的目的——并且不提出关于在多大程度上第三个《批判》在构想第一个《批判》时就已经被预见到这种不必要的问题——有这样的假定足够了:在探讨了前两个《批判》中的既有经验的,也有先天的各种各样的命题之后,康德发现,在他手中仍留存着两类相当令人困惑的命题,它们在认识论中的地位还没有得到澄清。这就是审美判断(特别是关于崇高的判断和关于美的判断)和审目的判断(关于目的的判断)。第三个《批判》就承担了这项任务,即通过对判断的能力(判断力)本身的进一步考察来研究这些问题。在第一个《批判》中,这种官能被解释为将特殊的感觉—直觉,或者“表象”,归入到一般概念之下的能力,因此将感觉的多样性归入到理解力(知性)的范畴之中,或者换句话说,在理解力,即概念的能力,与想象力(幻想力)的协作中,即将感觉的多个方面集合到一

圆

起的能力之间进行调停。

《判断力批判》的第二个部分涉及到审目的判断,对此我们将略去。在第一个部分,康德尽可能按照他此前制定出的先验哲学的一般框架:要有一个审美判断的分析,在其中通过考察其预设而对这种审美判断进行澄清和验证,还要有一个辩证,在其中展开和解决其二律背反。审美判断的分析开始于根据第一个《批判》中所引入的判断形式表来分辨其四个“契机”或四个逻辑方面。对于这些和其他建构上的细节,我们无法给予太多的关注,这决不是由于它们对于完全掌握康德哲学意义不太重要或无关紧要,而是由于,要想了解它们的话,就要给予它们这本简短的历史所无法提供的篇幅。

问题

我们在转向文本本身之前,还需要做出另一个一般性的区分:康德有一个关于美(审美判断)的理论和一个关于崇高的(崇高判断)的理论,对此作分别的研究,并从美这个“趣味判断”的属性开始。^①

从性质上讲,趣味(审美判断)的特征在于两个区别。第一,“审美判断”的类型区别于“逻辑判断”的类型。一个逻辑判断(“这是红的”)表示对象的一个表象(谓词)是它的属性。一个审美判断将表象指向“主体,及其愉快与痛苦的感受”(异文:这是一个判断,“其规定根据只能是主观的”。第二,绝大部分审美判断只是快感,或满足感的报告(“这是令人愉快的”,“这是使人感到兴奋的”),但是,有些审美判断是趣味判断,被定义为“判断美的官能”(异文:注释)。趣味判断的独特特征在于所报告的满足是“无利害的”(异文)。康德改造了这个来自经验主义者的重要概念,使之成为他的美学体系的基石。当我们从一个对象所获得的满足与它所具有的欲望,或与拥有它的欲望联系在一起时,这种满足就叫做“利害”。

① 本书作者引述康德《判断力批判》所使用的是 汉德 伯纳德(汉德)英译本,中文翻译时参考了现有的宗白华和邓晓芒译本,但出于本书术语统一,以及理解本书作者对康德的解读的需要,在翻译时作了一些修改。——译者

② 德语的 鉴赏 英语的 鉴赏 一词,都来源于“口味”和“滋味”,宗白华本和邓晓芒本均译作“鉴赏”,因而有与此相对应的“鉴赏判断力”的译名。康德这个思想来自于英国经验主义美学,为了与前面一章的英国经验主义美学的译名统一,本书试将之译为“趣味”,并与此相对应译成“趣味判断力”。朱光潜在《西方美学史》中说,这个词应译为“趣味”,因而也提到“趣味判断力”,但他说为了简便,一律用“审美判断力”(朱光潜《西方美学史》第 1 卷第 1 页)。但本书作者有时将“趣味判断”与“审美判断”并用,故仍需要分别翻译。——译者

但现在既然问题在于某物是否美,那么我们并不想知道这件事的存在对我们或对其他任何人是否有什么重要性,哪怕只是可能有什么重要性,而只想知道我们在单纯的观赏中(在直观或反思中)如何评判它。(异圆)

在这个重要方面,趣味判断完全不同于快感性的判断和对善的判断,而当我们发现一个对象是美的之时,我们对之不需要任何确定的概念。康德坚持说,趣味判断“只是观照性的”;它不是一种认识性的判断,因为它完全不形成概念,或与概念构成联系(异缘。对美的满足“是仅有的一种无利害和自由的满足”(异缘。

谈到它的量,趣味判断具有一种普遍性。当我们判断一个对象是美的,美被说成仿佛是一种属性,尽管由于这种判断是通过审美满足而与对象联系,因而实际上是主观的。但是,既然这种满足并不依赖于任何个人的独特性或偏爱(是无利害的),我们很自然地会假定在对象中找到了一个任何人满足的基础——某种可被以普遍的方式欣赏的东西。我们因此将同样的判断归因于每一个人(异愿。这是我们使用非个人的语气,说“这是美的”,而不说“这给予我以无利害的满足”的原因。美的判断由于不涉及概念,不能说有逻辑判断的客观普遍性,但是,它有“主观普遍性的要求”(异圆。

圆猿

这一对个人间的有效性的主张,对于康德来说,是趣味判断的一个关键的标志,对于写作第三个《批判》(至少第一部分)的必要性来说,这是至关重要的。如同他像以前的《批判》一样,先验的问题是,“这种判断是如何可能的?”判断如何才能建立在纯粹主观欣赏的基础上,不涉及理解的范畴,却仍获得普遍的赞同?并非它们将要获得普遍的赞同——普遍性的主张并不依赖于关于人的偏爱的经验上的普遍化(异范——而是说,当人们关于一物之美有不同的意见时,每一个人都会主张自己判断的正确性,并且至少其中有一人必定是错的。在这方面,趣味判断与例如对色彩和声音的兴奋有着很大的不同。在感官的性质中,人与人之间是有差别的:“对一个人来说紫色是温柔可爱的,对另一个人来说它意味着枯萎与死亡”(异范;“对香气,一个人感到喜欢,另一个人则感到头晕”(异圆)。对于这些东西,人们满足于有不同

的意见,并不感到他们相互矛盾。但是,说“这个对象……对我来说是美的”,并由此出发的话,就说不通了。

康德提出了一个特殊的术语(即“审美判断”)来说明趣味判断的特殊的个人间的有效性(或“共同有效性”)(异恩。普遍的逻辑判断在客观基础上拥有这种属性,因为它们与概念构成普遍联系,正像“所有玫瑰花都有花瓣”,对于一切有理性的人来说,这一说法都是真实的。但是,这种判断可以从理性那里得到支持,而它们的共同有效性因此也就不难理解;它们可供公开讨论和逻辑检验。然而,趣味判断则从本质上说是一个单称判断,“直接伴随着……直观”——“这朵玫瑰花是美的。”(从这样的一套单称判断可形成一个一般判断,“绝大多数的玫瑰花都是美的”,但这时就是逻辑判断,而不是审美判断了。)由于这样一个单称判断,就其纯形式而言,只是使用“玫瑰花”这个概念来辨别所判断表象(并且在这里,也不是对玫瑰花本身作为一个对象,而只是作为一个感觉性质,而感兴趣),并且也不将此特殊归入到任何一般概念,不能用理性来为它作辩护。“不可能有任何规则,按照它任何人都被强迫认知任何物为美的”。

如果有一个人在我面前朗诵他的诗,或是引导我进入一个剧情,而这毕竟不能适合我的趣味,那么不论他是引用巴图还是莱辛,还是更加早也更著名的一些趣味批评家,以及由他们所提出的一切规则来证明他的诗是美的也不行;某些我正好不喜欢的段落却可能与美的规则(如果这些规则在那里被提供出来,并得到普遍的承认的话)完全吻合:我将塞住自己的耳朵,不会去听任何论辩和推理,而宁可认定批评家们的那些规则是错误的,或至少在这里不是它们应用的场合,而不认为应当让自己的判断由先验证明的根据所决定。(异恩)

最终,我们只能是面对作品本身,或使其他人面对它,因为这正是作出判断的地方。然而,奇怪的是,当这个判断作出以后,却声称对所有的人都适用。怎么会是这样?康德说,“解决这个问题的关键就在于趣味的批判”(异恩。

如果审美满足,对美的欣赏,能够追寻到,或者建立在某种我们知道是普遍可能的心灵的状态的话,那么,这种对美的判断的普遍性主张就能得到证实。只有某种与知识的联系才能起这个作用,这不是指任何特殊的知识,而是一般性知识。康德在这里利用了他在第一个《批判》中所作的结论,即对各种认识官能的分类。所有的理性存在物都能认识,这要求两种官能的联结能力,想象力(将多方面的感觉-直觉集合在一起的能力),以及理解力(使这些表象通过概念而获得整一的能力)。具体的认识行动涉及具体的表象与具体的概念的联结——它们要求想象力与理解力的确定的关系。但是,这些行动预设了一个不确定的关系——两种认识官能的潜在和谐。这时,当它们正如人所说的那样空闲下来,不再严肃地指向着对知识的追求,这些官能可以在某种意义上玩弄知识,欣赏着它们间的和谐,而不被束缚在具体的感觉-直觉,或者概念之上。这就形成了一种心灵的状态,在其中有着“在一个特定的表象之中的一种再现的力量与对一般认识的指称之间的自由游戏的感受”。在这种状态中,心灵在两种认识官能的和谐中取得强烈的快感或满足感。这种快感正是美的经验。我们判断为美的对象是那种其形式或秩序原理引起“更为生动的两种心理力的游戏”以及一种对它们的和谐的强烈意识。由于所有理性生物都能够获得这种心灵状态,在此情况下,美是所有人都可分享的。

圆缘

趣味判断的第三个方面,即它被当作关系来考虑时,导致对前面所提到的,使一对象提供特殊的无利害而可普遍达到的满足的秩序原理作进一步分析。康德说,对一个对象的概念先于对象,并进入到其产品中,这个对象就是一个目的(或目标)(参见圆缘和《导言》)。

但一个客体,或者一种心灵状态,甚至一个行动,尽管它们的可能性并非必然以一个目的表象为前提,却被称为合目的的,这仅仅是因为我们只有把一个按照目的的因果性,即把一个按照某种规则的表象来这样安排它们的意志假定为它们的根据,才能解释和理解它们的可能性。(参见圆缘)

那么,用康德的著名的短语说,我们就有了“没有目的的合目的性”

(在表象中)无须要求受目的支配,尽管我们只有将它当做受目的支配才能理解它。但这里有一个区分。

我们可以说,相信一个对象具有一个目的是一回事,而将对象看成(为了解释的目的)仿佛具有一个目的是另一回事——例如,如果我们在研究人体某个器官时开始考察它的功能,也许会导致重要的发现。或者我们可能会说,对象没有目的,但它的和谐和整体性使得它看上去像是有目的地制作出来的,尽管我们不能说出这个目的是什么(例如“银河”或者“人面巨石”^①)。至少,它看上去仿佛是要设法让人去理解。康德想,这时,趣味判断与目的性具有密切的联系,但是,它当然不与任何具体的目的发生联系,否则的话,它就是概念性的,而不再是无利害的了。给予我们审美满足的“只是在对象借以给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式,如果我们意识到这种形式的话”(异质)。

正是在表象中的形式上的合目的性激发了两种认识官能的和谐活动。但是,康德在附于美的说明之后的《总注释》中承认与讨论了一个难题:如果我们在审美知觉中要实现一个对象,想象力怎样才能自由地起作用呢?无目的的合目的性概念为此提供了解答:存在着符合没有规律的规律的情况:

虽然[想象力]在领会一个给定的感官对象时被束缚于这个客体的某种确定的形式之上,并就此而言不具有任何自由活动(如在幻想中[憎恶、厌恶]),但却毕竟还是可以很好地理解到:对象恰好把这样一种形式交到想象力手中,这形式包含有一种多样的复合,就如同是想象力当其自由地放任自己时,与一般的知性合规律性相协调地设计了这一形式似的(《对分析论第一章的总注释》);有关这里的阅读意义,请参见卡西尔《康德 判断力批判》评

① “银河”原文为 *Weg der Milch*,直译“牛奶路”,即中国人所说的天上的“银河”。“人面巨石”(则 *Rock of Old Man*) 美国怀特山中的一处自然风景名,像人形,亦称“山中老人”。美国小说家霍桑曾写过一部儿童小说,以此为名。——译者

注》伦敦，1955年，第104页的注释。^①)

也就是说，想象在形式上令人满足的对象中认出自我的表现——某种它自身出于自由可能做，或愿意做的事，尽管与理解力的合规律性（但却不是任何特殊的规律）相协调。

因此，对象的形式先验地与两种认识官能的和谐感受联系在一起；并且对这种和谐的感受恰恰就是无利害的（审美的）快感本身（参见《导言》）。尽管这种精神状态产生了一种特别的利害关系，一种保持它的欲望，去“留连于对美的观照，因为这种观照在自我加强和自我再生”（参见《导言》），这并非导致我们的审美快感与魅力和情感的快感有任何关系。感性的享受（如绘画中的色彩，参见《导言》）也许会对审美的快感有贡献，但却不构成这种快感，原因在于，这后者与形式，而不是性质有关（参见《导言》）。形式或者是“那显现的（完形），即视觉对象的结构，或者是“杂多”（游戏）时间过程的结构，如音乐。然而，这并不意味着，可以有一种客观的形式规则，将美的对象与不美的对象区分开来：

圆苑

要寻求一条通过确定的概念提供美的普遍标准的趣味原则是徒劳无功的，因为所寻求的东西是不可能的并且本身自相矛盾的。（参见《导言》参见《导言》参见《导言》）

如果审美快感仅仅是经验性的，如同经验主义者所想的那样，是内在或外在感官的刺激，这种研究也许就是可行的，尽管所发现的标准将只是可能的，而不是必要的。或者，如果审美快感如同理性主义者所想的那样，依赖于某种类型的概念，那么，这种标准就可能是先验地决定的，并通过理性去实施这个标准，以区分出美的对象，并显示它们的美。然而，审美快感既不是感性的，也不是理智的，而是其他某种东西（参见《导言》）。

第四个趣味判断的方面是它的模态：即必要性。“我们认为的美的东西与满足具有一种必然的关系”（参见《导言》）。这种必然性不是绝无例外

^① 注意，这里的“像在做诗时”或“如在写诗时”。——译者

的意思,因为无人能够保证一个趣味判断能使所有其他人都同意。康德称之为“示范性的”——一种特殊的判断要求普遍的同意:它“要求每个人应该赞许面前的对象,并将之同样说成是美的”(异同)。但是,它也保证所有将自己的认识官能正确地与对象联系起来的人都能表示赞同。这种必然性,或者强制性,暗示趣味判断预设了一个所有人的“共通感”——“来自于我们的认识能力自由游戏”的心灵状态(异同)。我们有任何理由预设这样的一种共通感吗?有,因为这是知识本身的可共享性(“可传达性”的一个必要条件,并且所有的非怀疑论的哲学研究都有此假定(异同;参见异同)。但是,这一问题确实对演绎有所期待(见下文)。

分析论的第二卷提出了康德对崇高的“先验说明”。美与崇高有两点是共同的:它们都是审美判断的谓词,即它们都是逻辑形式上的单称判断,但宣称具有普遍有效性,并且,它们本身都具有既不依赖于感觉,也不依赖于理解力的一个确定的概念的快感。但是,美与崇高有两个方面不同:前者与对象的形式相联系,因而有限制性,而后者涉及一种无限制性的经验;前者依赖于对象的合目的性,使之似乎“可以说是,预先适应于我们的判断”(异同),而后者则被那“可以说是强暴我们的想象力”的对象所激发。我们所观察到并称之为美的合目的性通过提示这不仅仅是机制,而且是“某种类似于艺术”的东西,丰富我们对自然本身的概念;而只有野蛮、混乱、无序与荒凉激发了崇高,因此“崇高的概念在成果上似乎没有美的概念那么重要和丰富。”

对崇高的分析——康德最困难的任务之一——要求进一步地在数学的崇高,由极其巨大的对象打动我们所引起,与力学的崇高,由对象对我们具有绝对的力量所引起,这两者之间进行区分。

“我们将绝对大称为崇高”(异同),任何其他的事物与它相比都很小。对绝对大的判断(与比较性量级的判断不同)是非概念性和非认识性的。感官所能观察的东西不允许这样的描绘,只有某种内在的东西,即理性的观念(异同),超出了所有可能的经验。

当我们通过数字,即从概念上给量作一估计时,想象力选择一个个体,然后再将它无限重复。但是,对于量有第二种估价,康德将此称“审美估价”,在这里面,想象试图包括与包含在单独的一次直觉中的整个

表象。想象的能力有其最大的限度。一个对象看上去的或者被构想的尺寸将这种能力的使用绷紧到了极限——危及到超出想象力能将它们一下把握的能力。这个对象从主观方面说,具有一种绝对的量级,它触及了感觉的边界,显示出它仿佛是有限的。康德说,“自然界在它的这样一些现象中是崇高的,这些现象的直观带有它们的无限性的理念”(第40段)。当这些理念被激发之时,理性要求它作为一种完成了的整体而被给予,作为一个可能的经验而被呈现。这正是在第一个《批判》中导致二律背反的要求,因而是不能被满足的。但是,在尽最大努力去满足它之时,想象达到了它的能力的极限,在与理性的要求的比较中显示出自身的失败与不足,并使自己在对比中意识到理性本身的辉煌。所产生的感受就是崇高的感受。

面对崇高对象所感受到的喜悦与庄重感是我们被提醒具有一种“超越一切感官尺度的心灵官能”(第40段)时人所自然具有的快感。对崇高的感受包含着一种痛感,对想象与理性不一致的意识,但它通过对理性的伟大所作的反思而转变成了快感。因此,我们为崇高的对象所感动,而不是为美所感动而适应“宁静地观照”(第40段),并且我们的感受与对道德律的敬重相似。“崇高的”对象,尽管其本身完全的无目的,甚至反目的,却使我们意识到“在使用我们的认识官能时有一种主观的合目的性”(第40段),这是一种理性的超感觉的官能——这里要记住的是,理性当然并没有给我们以超感觉的知识,而是通过要求我们知识系统的完整性实施了一种对感官的理解力运作的调节功能,这只能通过超出外表而到达事物本身来达到。我们在崇高中所赞美和欣赏的是我们自身作为理性存在物的伟大。

在这个理论中,值得注意的是康德精心发展的知识结构理论的一个侧面:判断的官能产生出一种它所发现的来自和谐的美的感受,而这种和谐从基本特征上讲是,通过自由游戏将想象力与理解力联系在一起;它所产生的崇高感是由于它通过将想象力,甚至发挥到极致的想象力,与理性以及它的先验的理念联系起来时所造成的冲突(第40段)。

大自然在它以压倒一切的力量显得令人恐惧,而我们实际上又处于安全状态的情况下,被判断为从力学上讲是崇高的。例如,电闪与雷鸣,飓风与火山喷发,

康德

将灵魂的力量提高到超出其日常的高度,并让我们心中一种完全不同性质的抵抗能力显露出来,它使我们有勇气能与自然界的这种表面上的万能相较量。(黑格尔)

我们作为肉体的生物的无能为力感,使我们意识到我们作为道德存在物的无限优越性,和我们在自然的危险中的精神上的神圣不可侵犯性。“因此,哪怕个人不得不屈服于那种强制力,我们作为人的人性仍然没有被贬低”(黑格尔)。我们实际上所赞美的是我们的“目标”的崇高性。

对于康德来说,这种对力学的崇高的说明并不属于经验心理学(康德所称赞的博克属于经验心理学),而属于先验哲学,这是由于他认为,崇高的判断(同趣味判断一样)主张普遍有效性,因此就建立在先验的基础之上。确实,崇高感比美感更为罕见,要求更高的教养,但是,由于它来自于想象与理性的关系,而这种关系存在于任何人身上,并预设第二个《批判》中所显示的只有道德感才是普遍的,我们有理由认为,所有的人都不得不同意(黑格尔)。

但是,康德到此为止还留下一问题,情况还不完全令人满意。他在几处坚持说,严格说来,崇高并非自然对象的属性,而仅是主观的状态。那么,在这样一个判断,“这是崇高的”之中,“这”指的是什么?如果指的是说话者自己的感受,这个判断就根本没有普遍有效性。如果它指的是理性的理念,该判断就或者是“无限是崇高的”,或者是“人的道德本性是崇高的”(或者也许是“理性是崇高的”),那么,它可以主张普遍有效性,但所有的崇高判断就是同一个意思。(省略地直接)讲瀑布是崇高的人,与讲波涛汹涌的大海是崇高的人,说的都是一回事,即人的道德本性或理性。如果崇高判断既要普遍有效又要有趣,它们就必须有一些外在的指涉。康德所考虑的定义似乎允许这种情况:

我们可以这样来描述崇高:它是(自然的)一个对象,其表象规定着内心去推想自然要作为理念的表现是望尘莫及的。(《对审美的反思判断力的说明的总注释》)

这么说来,在崇高欣赏中,心灵要比在美的欣赏中有更多的活动。两者

都是在当下使人愉悦,但是对形式上的合目的性的新鲜感受会立刻引起对想象与理解间和谐的注意,而自然的广漠和恐怖方面却只是一种生糙的材料,想象与理性可利用它来引发活动,以显示自身与之不可比拟的特性。在美面前,判断较为被动。然而,崇高仍是普遍的,说瀑布是崇高的,是说它可以被任何具有理论的与实践的理性存在物这样利用。

因此,在美与崇高的判断之间存在着一个重要的逻辑差异。对美的判断宣称在对象与无利害的审美快感之间具有一种紧密的和必然的联系——任何人恰当感知对象,将必然会感受到这种快感。崇高的判断宣称具有一种有条件的或潜在的联系,它仍具有的一种间接的必然性:它是一种必然的真理,如果一个对象能够被一个理性的存在物用来引发一种对理性或人的道德目标的伟大的感受,它就能被一切具有恰当准备的人自由地利用(见^[1])。它并非必然被所有人如此利用。那么,在美的欣赏中,康德的论述具有双重的方面:他必须首先通过分析揭示审美的判断中所涉及的意义是什么,然后,他必须继续证明它的先天的必然性,通过一种先验的论证显示在美与审美的快感之间存在着一种必然的联系。这第二个论点被称为“纯粹审美判断演绎”,康德在下一步就转向了这一任务。他说,崇高不需要这样的演绎,因为崇高之中没有这种直接的必然联系:当分析显示(正如他认为已经显示的)崇高所需要的一切都必然存在于所有的理性存在物身上,不可能做更多的事,也不需要做更多的事,来对这种普遍有效性的主张作证明(见^[2])。

图图

康德对演绎问题作如下说明:

一个判断,仅仅从我们自己对一个对象的愉快感受出发,不依赖于这对象的概念,而先天的、即无需等待其他主体的同意,就把这评判为在每个其他的主体中都加之于该客体的表象上的,这种判断是如何可能的?(见^[3])

通向结论的道路已经准备好了:如果他能够证明主观条件,正像我们在我们自己身上所发现的那样,能够归因于每一个人的话,趣味的先天综

合判断就具有了合法性。这只是两种认识官能的总的合作性。由于趣味判断并不将任何特殊的表象归到任何的概念之下,而只是将总的表象官能(想像)归入到总的概念(理解)之下,趣味判断仅有主观条件是判断官能本身(异缘一猿),而这种官能的普遍性由知识可分享,或“可传达”(异缘一猿)而显示出来(异缘一猿)。

在《审美判断力的分析论》的最后几小节,康德从他的主要论点转向了较为分散的一些论题:艺术与自然、艺术的分类、天才,以及幽默。对所有这些论题,他都说出了有趣而有挑战性的东西,在这些小节中,有些段落注定要对浪漫主义美学产生相当的影响。康德对天才的分析拾起了在他以前的一些思考,但给予它们以很大的推动。通过天才,“自然给艺术提供规则”(异缘一猿);天才具有生产那种不可给定规则的东西的才能,独创性是他的基本属性,他不模仿,尽管 he 可以从例子那里得到启发,他的工作方式不可进行科学描绘。天才也是“审美理念”的官能(异缘一猿)。

康德

我把审美理念理解为想象力的那样一种表象,它引起很多的思考,却没有任何一个确定的思想,也就是任何概念能够适合于它,因而没有任何语言能够完全达到它并使它完全得到理解。(异缘一猿)

想象力以一种类似于在其中理性超越所有可能的经验之外的方式,完成它的先验的理念,而没有感性直观能够满足它,它使自己摆脱观念的联想律,动员经验以造成某种新的东西,“从实际的自然所给的材料中,仿佛造出另一个自然”(异缘一猿),并且创造出审美观念(参见异缘一猿)。想象力“仿效理性所起的作用”——例如,诗人努力在感性的词语中实现或实施像天堂、地狱、永恒这样一些抽象的理性概念。想象力在表象中“捆绑”(异缘一猿)或集中了大量的观念——康德引用了像鹰和孔雀等象征——“激发了比由语词决定的概念所能表达的更多的思想”。相对于理解力来说,它们真是太丰富了。

在“审美判断力的辩证论”这个“审美判断力批判”的第二个,也是最后一个部分之中,康德提出了趣味的二律背反。康德在这里所展示

的难题来自于关于趣味的两个命题之间的显而易见的辩证冲突,这种冲突不仅隐含在被普遍接受的谚语之中,而且直接为理性所青睐。第一,趣味判断显然不可能得到逻辑证明,因此,当两位批评家对一部作品做出不相容的判断时,不可以用逻辑的方法来解决这种判断上的冲突。第一个命题是“谈到趣味无争辩”(异端——在这里“争辩”(鉴赏责难)被理解为包括这样的主张,即意见的不同(在原理上)能被确定。第二,似乎也同样清楚的是,我们实际上确实在为趣味争吵(鉴赏责难),也就是说,作出显然相互矛盾的判断,既然某人称赞一部艺术品而当其他人谴责它的时候会感到反感,并且,没有人能够感到舒坦地说,一部特定的艺术作品既是优秀的也是贫弱的。但就这个意义而言,争吵仍不能发生,除非一方通过其判断,要想得另一方的同意。康德说,在我们再次提出早先的问题时,这两者就导致一种矛盾,即是否趣味判断依赖于概念。那么,二律背反是:(正题 趣味判断不是基于概念;因为如果是基于概念的话,既然逻辑命题能够被用来争辩,它将允许争辩(这与上面提到的第一个命题相矛盾))。(反题 趣味判断是基于概念的,因为如果它不是如此的话,既然一般的同意也不能被要求,甚至争吵也不可能(并且这与第二个命题相矛盾))。

图原

无疑,在这个二律背反中有人工做作的成分,正像在前面的《批判》中一样,但是,它能够帮助我们相当鲜明地突出康德美学理论的一些特征。这里的妥协在于显示出,“我们所指的这类判断的对象的概念在审美判断的两条准则中并不取同样的意思”(异端)。趣味判断不能被争辩,是因为它不是基于理解力的确定的概念,它能够被争吵是因为它基于不确定的概念,“仅仅是给对象(以及进行判断的主体)奠定基础的超感觉的[物自体]纯粹理性的概念”(异端)。

康德艺术哲学的主要驱动力就是建立这种审美的二律背反,它相对于欲望、道德责任,以及知识的独立——正如在此前的《批判》中他努力要揭示理解力在其先天活动中要独立于感觉,道德律在活动中要独立于实用一样。但是,这并非他的最终思想的全部实质,因为他一旦作出区分,总是要在更高的层次上寻求重建联系。因此,美与善最终还是具有密切的关系。康德说:“我认为对自然的美怀有一种直接的兴趣(而不仅仅是具有判断自然的趣味)在任何时候都是一个善良灵魂的标

志”(异)。奇怪的是,他补充道,对艺术美的兴趣就不是如此,因为它会被渗杂进虚荣。但是,要欣赏自然的美,我们必须在自然中找到一种合目的性与和谐,将此认作宇宙理性的表现,它接近于这种情况,即在道德律中表现自身。因此,美才能被当作道德秩序()的象征,而这是他的使心灵“意识到自己的某种高贵化和超升于感官印象愉快的单纯感受性之上”()的能力的真正源泉。像其他的构成康德心灵的功能与官能一样,审美趣味恰恰按照它自身的倾向,在更大的理性系统中发挥着它的作用。

客观唯心主义

像康德学说这样的艰涩而高度个性化的哲学理论通常都要等一段时间才会有皈依者。但康德的美学却几乎立刻就捕获了一个心灵,它令人赞叹地把握了这个美学的基本实质,又将之向一个新的很有意思的方向发展。在早年爆发出创造力以后,戏剧体诗人弗里德里希·席勒()有一段时间转向了对历史和哲学的研究。他精读康德,在第三个《批判》的认识论框架、美的基本理论及其与认识官能的关系之中,发现了他需要解决的关于人与文化一般问题以及他在思考的关于自由的问题。他能将这些康德的概念与其他的影响联系起来——他的朋友费希特所思考的教育和道德哲学问题,以及他的紧密同伴歌德所作的形而上的思辨。他在 年至 年间,即写出最后的一些伟大剧本之前,对美学问题进行了研究。他以一种超常的精力和心灵的活力,写出一系列关于各种美学论题的论文,其中有论崇高和悲剧的《论素朴的诗与感伤的诗》(),一些论艺术的诗,以及最重要的著作《论人的审美教育的书信》()。

在这本尽管简短思想却如此丰富,如此充满着对人和人类的仁爱精神——这种精神渗透在他的所有作品之中——的著作中,席勒提出了一个从柏拉图以来从未有人如此深刻地提出过的问题:在人的生活和文化中,艺术的最终作用是什么?为了回答这个问题,他将他自己的康德式关于认识官能的构想,他对文化与文明史的深刻反思,以及他关

于身处文化危机之中而需要一种建构性解决办法的时代的感受结合在一起。

席勒开始于对两种人的状态的比较：自然的或感性的状态，即他起初出现于其中的状态，和理性的或道德的状态，即他出于他的自由而必须使自己进入的状态（第 177 封信）。这些状态之间发展出了极其微妙的关系。在某些方面，它们是正相对立的，然而，一个人所追求的最高的道德却不能通过否定他的感性的自然，而只能通过实现更高的综合来达到。为了在他自身中获得人性（他的理性的本性），单个的人必须找到他的各种力量的和谐，正像国家必须为它的不一致的意志找到和谐一样——而不是一方面压倒另一方（第 178 封信）。但是，席勒环顾四周，发现所缺乏的正是这种和谐。似乎政治自由、不可剥夺权利的思想已经传播到这样一种程度，人最终能够自己管理自己——然而一种深入人心的道德上的冷漠却使人失去机会（第 179 封信）。此外，文化的增长本身却导致了人的本性的深刻分裂（第 180 封信）。文明的发展不能没有功能的专门化，才能与欲望的分化：“要发展人身上的各种内力，除了使这些内力彼此对立以外没有任何别的办法。”^①但是，这种专门化和分化的后果会很严重（席勒在描绘这种情况时所使用的词，可以很容易地被看成是从一个半世纪以后的约翰·杜威的嘴里说出的）：

图 4-1

国家与教会，法律与道德习俗都分裂开来了；享受与劳动，手段与目的，努力与报酬都彼此脱节。人永远被束缚在整体的一个孤零零的小碎片上，人自己也只好把自己造就成一个碎片。他耳朵里听到的永远只是他推动的那个齿轮发出的单调乏味的嘈杂声，他永远不能发展他本质的和谐。他不是把人性印在他的天性上，而是仅仅变成他的职业和他的专门知识的标志。^②

这种社会 and 自我的分裂问题必须要克服。席勒的思想极其密集而

① 作者使用的是雷金纳德·施内尔（Reinhold Schneider）的翻译本。这里的中文译文和页码均参考了冯至、范大灿翻译的《审美教育书简》（北京：北京大学出版社，1986 年），下同。此处见第 177 页。——译者

② 《审美教育书简》，第 179 页。——译者

富有启发性,任何概述对他来说都会是不公正的,但是,我们在这里将不得不承担风险,只提几个中心的论题,而不管它们本身看上去如何抽象和缺乏说服力。他说,个人的特征与国家的特征是密切联系在一起的,试图打破这个循环,使两者都得到改善,似乎是没有希望做到的事。

圆斑

为了这个目的,我们必须找到一种国家不能给予的工具,用这个工具打开尽管政治腐败不堪但仍能保持纯洁的泉源。

.....这个工作就是美的艺术,这些泉源就是在美的艺术那不朽的典范中启开的。^①

席勒知道,这是对艺术和美的很高的期许。他回顾说,大量的历史材料可被用来作为质疑这种主张的证据。美也许可以吸引人们对表面和外貌,而不是对现实的注意,对快感而不是对积极的社会责任的注意;此外,

确实,这必然引起人的深思,几乎在每个艺术昌盛,趣味得势的历史时期中都看到人性的沉沦,而且举不出一个例子能证明,在一个民族里,审美文化的高度发展和极大普及是与政治自由和公民美德.....携手并进的。^②

但是,这些仅仅是经验性的考虑,所反映的也许只是偶然的事实。它们只能通过一种先验的研究得到驳斥,通过寻找(像康德所做的那样)“美的纯理性概念”^③的先天基础。

那么,这个概念就必须.....在抽象的道路上去寻找,并且它能从感性和理性兼而有之的天性的可能性中推论出来;一言以蔽之,美必须表现出它是人性的一个必要条件。^④

① 《审美教育书简》,第 1 页-2 页,本书译者有改动。——译者

② 同上,第 2 页-3 页,有改动。——译者

③ 同上,第 3 页。——译者

④ 同上,第 3 页,有改动。——译者

由于人的双重天性,他生活在一个不断变化的感性世界之中,却保持着一种内在的将感性材料组织成规律的自我身份,因此人具有两种基本内驱力,或冲动:感性冲动(杂感冲动),它将我们与大自然联系起来,在时间之流中,要求“存在的现实性,我们的感知有内容,我们的行动有目的”^①和形式冲动(云理冲动),人的自由的理性自我“将和谐带入到他的表现的多样性之中”^②的要求。这两种内驱力是相互对立的,但似乎已经穷尽了自我。“那么,我们怎样才能恢复人的天性的统一呢?”(第 页封信)——以一种保留了两者的重要性的方法?因为如果两者中的一方由于对方而牺牲自身的话,人就不能实现他的人性。

但是,假使有这样的情况:当他同时有这双重的经验之时,当他既意识到自己的自由同时又感觉到他的生存之时,当他既感到自己是物质同时又逐渐知道自己是精神之时,在这样的情况下,而绝对地只有在这样的情况下,他就会对他的人性有一个完整的直观,而且那个引起他直观的对象对他来说就会成为他那已经实现的规定的一个象征……^③

圆愿

感性冲动与形式冲动结合起来,就构成一个综合,在其中两者都通过被提高到一个更高的层面(杂感冲动[扬弃],第 页封信)而被克服,形成席勒所谓游戏冲动(杂感冲动)。并且,既然感性冲动寻求以生活作为其对象,而形式冲动以形象作为其对象,游戏冲动的反应对象就是“活的形象”(云理冲动),或者,用一个更为熟悉的术语说,就是美(第 页封信)。

因此,对于席勒来说,美具有客观的性质。在一封给克尔纳(云理冲动[扬弃]的信(第 页, 月 日)中,他将之描绘为“外观中的自由”(云理冲动[扬弃]),在可感的对象中的自我确定的样子。康德对美的主观性的坚持是在使初读康德时使他困扰的问题

① 《审美教育书简》,第 页,有改动。——译者

② 同上,第 页。冯、范译本将这句译为“使人的各种不同的表现得以和谐”,并给“和谐”一词加注道:“‘和谐’(和谐)在这里的意思是‘一致’、‘首尾一贯’。”——译者

③ 同上,第 页,有改动。——译者

之一,他寻求一种能给美以更多的客观性的说明。后来(在1795年10月一封给歌德的信中),他怀疑“美”这个术语是否应该最终“从循环中被排除出去”,因为它的意义太狭窄、太空洞,审美的领域因此而太受限制。

在谈到游戏时,正如他的论述和例证所显示的,席勒首先考虑的是康德笔下认识官能的和谐,不过他为这一点提供了许多的内容。^①他并不想要将艺术归结为普通意义上的游戏,如人的运动和游玩——相反,他从这些活动中发现(那种独特的自由与必然的结合,进入到自愿地服从于规则并从中取得乐趣)那成为审美标志的更高精神上综合的暗示。“只有当人是完全意义上的人,他才游戏;只有当人游戏时,他才完全是人。”^②因此,“正是通过美,人们才可以走向自由”^③,并且,通过美我们才在可能的范围内实现我们的人性(即我们作为人的理想性)。“只要理性据此做出断言:应该有人性存在,那么它因此也就提出了这样的法则:应该有美。”^④

图说

关于美引发游戏冲动的经验的性质本身,席勒说出了一系列重要的思想。在完全的审美经验之中,“我们就处于同时是最平静和最激动的状态,由此产生了那种奇异的情感,对此理性没有观念,语言没有名称”^⑤;但是,由于它“同时起着松弛作用和紧张作用”^⑥,某种经验更倾向于“溶解性”的,而其他的则趋向“振奋性”的一极。他在他的剧本《墨西哥的新娘》的序言中说,“只有艺术才是最真实的,它提供最高的享受”(昂加尔[戈特利布]英译,第157页)。“然而,最高的享受是精神在它的所有力量的活泼地游戏时的自由。”这就是审美经验。

现在,我们可以清楚地看到席勒审美理论中的一个深刻的,他没能解决的矛盾:他所谓的审美状态(第157封信)仅仅是过渡性的,还是最终

① 席勒在谈论“游戏”时,使用的是希腊文译作“游戏”,他对这个词的使用深受康德的影响。但是,康德所讲的理解力(一译知解力)和想象力的自由活动,而这正是席勒所说的“游戏”。——译者

② 《审美教育书简》,第157页,着重号系引用者加。——译者

③ 同上,第157封信,第157页。——译者

④ 同上,第157封信,第157页。——译者

⑤ 同上,第157封信,第157页,有改动。——译者

⑥ 同上,第157封信,第157页。——译者

的。他开始于这样的文化问题：人怎样才能从感性状态过渡到理性（道德）状态？并且，他的一个主要论点是，艺术通过提供一个中间的路线或中间状态而使两者的结合成为可能。艺术部分是通过教育人们“观照”（第 10 封信）来做到这一点的，它使反思成为可能；艺术鼓励一种对外观（~~对美的~~）的兴奋，一种对感性世界的超脱而不是对它的放弃：“因此，我们在什么地方发现有对纯粹外观作无利害关系的自由欣赏的痕迹，我们就能推断出那里人的天性已发生了这样一场变革，人身上的人性已真正开始”^①。美“为人类从感觉到思想的过渡铺平了道路”（第 10 封信）；“除了首先使人成为审美的以外，没有其他的办法使感性的人变成的理性的”（第 10 封信）。从这个观点出发，美只有一个功能，解放人，使他实现更高的自我（第 10 封信）。但是，随着这个观点的发展，以及游戏冲动变成更为具体，审美的状态出现了，它不只是通向人的更高状态的一个台阶，而是它的一个组成部分。只是在这种状态中，人的感觉与理智的方面才能保持和谐的关系，并且只是通过一种持续的美的经验，政治制度才能将自由与秩序结合起来。

图 4-1

尽管需要将人推向社会，理性将社会的原则植入到人身上，但只有美才能赋予人社会的品格。只有审美趣味，由于它在个体身上建立起和谐，才能把和谐带入社会。一切其他形式的意向都会分裂人，因为它们不是完全建立在人本质中的感性部分之上，就是完全建立在人本质中的精神部分之上。唯独美的意象使人成为整体，因为两种天性为此必须和谐一致。^②

没有人比席勒更为突出地强调对人的审美教育。

要记住的是，康德在身后留下了一个体系，这对他的后继者们构成了众多的挑战，在这之中，唯心主义者们对两方面感受最强烈，并带着极大热情接受它们。第一，他的“哥白尼式的革命”保证了某些思想范

① 《审美教育书简》，第 10 封信，第 10 页，有改动。——译者

② 同上，第 10 封信，第 10 页，有改动。——译者

畴(以及某些相应的原理)在运用于自然时,通过显示自然本身由于心灵对这些范畴的运用而具有的先天有效性。为心灵对粗俗事实的这种有力控制而欢欣鼓舞的哲学家们很自然地想要知道,康德的革命是否能够通过从心灵本身的天性引导出不仅是(像康德所做的那样)外在世界的形式,而且是外在世界的内容而被超越。例如,费希特因而是就将自己的体系建立在“自我设定非自我”,即自我(不是个人的自我,而是它所展示的更大的自我)就像形生影一样产生出自然,使道德努力和一种积极的善的意愿成为可能。第二,康德的体系通过对某些对立面的巧妙的调整,获得了一种不确定的稳定性。这些对立面包括,所给定的经验的实质与由理解力所提供的形式,以及可经验性地获知的现象界与处于知识之外但又以某种方式成为经验中知识的源泉的,物自体的本体世界。这里所导致的二元论要求唯心主义者必须克服或越过,而这似乎只有在哲学才能够保证具有一种绝对的立足点,一个比康德的思想所能达到的更高或更深视野时才有可能。

哲学家弗里德里希·威廉·封·谢林(1775—1854)在他当上年轻的耶拿大学教授时,第一次宣称达到了这个立足点。他后来对他早年观点的谴责与我们的故事无关,因为正是他早年的观点产生了巨大的影响。他的主要美学著作《艺术哲学》直到1802年才出版这一事实也无关紧要,因为这是他在耶拿时(1794—1796)和其他一些地方做的演讲,当时手稿就曾广为流传,引起了热烈的讨论。也许从我们的观点看,重要的是,谢林尽管宣称具有体系,但却从未对他的沸腾的思想进行自控和克制,并且,尽管他的形而上学与美学的一般形态(以及对某些特定观点的雄辩却常常令人困惑的段落)可以辨认出,但他的观点及观点间的联系远不是清晰或有说服力的——他早年的朋友和哲学上受他影响的人黑格尔就曾这样抱怨过。然而,谢林(正如我将在下一章所要说明的)成为浪漫主义运动中被激活和产生影响的哲学家,特别是在他给予艺术本身以中心与尊贵的地位方面是如此。

实际上,自从普罗提诺以来,对审美的关注从来没有停过,但在谢林之后美学就再也没有成为一个系统哲学的最高点和占据统治地位的特征。这一点首次在谢林的《先验唯心论体系》(1804)中达到了。在此

前的著作中,谢林曾提出“自然哲学”,在同时代的诗人和评论家中反响很大。他试图通过构想自然本身是思想的无意识的形式,具有进化出人的有意识的思想的能力,以排除自然与精神的对立。在他的思想发展的第二阶段,自我与自然的关系被更深刻地感受到,先验哲学的任务被看成正是要通过从理性中推导出自然的方法,在这个鸿沟间架起桥梁。他说,在《先验唯心论体系》中,存在着一个后康德哲学的根本“矛盾”:要想使我们的思想成为真实的,就必须对之加以改造,以符合对象;但是,如果要有道德的追求的话,对象又必须符合思想,即服从于我们的意志。不管是理论的,还是实践的(即伦理的)哲学都不能克服这个困难,所需要的是另一种展示在自然与自我之间的潜在和谐的方法。谢林假定我们在自然中发现的形式(有机体、结晶体,等等),尽管是无意识的,却是由一个创造过程产生的,我们在自己的身上也发现了这同样的创造性,而这正是所寻求的和谐。

圆

只有审美的活动是如此。只有作为这种活动的产物,艺术作品才是可理解的。因此,艺术的理想世界与真实的对象世界是同一种活动的产物。两者(有意识的与无意识的活动)的汇合而无意识时,产生真实的世界,汇合而有意识时,就产生了审美的世界(《先验唯心论体系》引论,异译《作品集》,陈明、艾伯特·霍夫斯塔特译)。^①

对于谢林来说,先验哲学问题是显示自然与自我的内在和谐是怎样向自我显示出来的问题。这只有通过发现一种“直觉”,在其中自我同时既是有意识的,又是无意识的,才能被理解。并且,这种直觉只能是“艺术直觉”,因为艺术活动是一种有意识的(深思熟虑的)成分,他将之称为“运动”[德语:“艺术的”]和一种无意识的(灵感的)成分,他将之称为“灵感”[德语:“诗的”]的结合(见第缘部分)。从这一线索出发,谢林(在第远部分)从事了一种无异于艺术必要性和一种艺术哲学

^① 引自艾伯特·霍夫斯塔特(德国慕尼黑大学)和理查德·库恩斯(德国柏林大学)合编《艺术与美的哲学》(纽约,爱荷华大学,1955年),第100页。

的基本原理的先验演绎。他的论述非常晦涩,还常常由于谢林式独特地将抽象概念相互对立,又不提供它们之间关系的完整解释而被阻塞住。显然,他将艺术生产构想成一种独特的过程,它开始于一种意识与无意识之间的内在矛盾,通过将智力本身客观化到了一个统一了自由与必然的产品之上而解决这个矛盾。在进行这个过程而得到(以及对其结果的观照)的满足之中,我们领悟到自我与自然的无限和谐。

在谢林以《艺术哲学》之名出版的讲演集中,他的“先验唯心主义”变成了绝对唯心主义。绝对(或绝对理念)本身就是自我同一性,但不是一个空的同一性,因为它是一个完整的结合体,在其中,从有限的观点看,我们能够区分现实与理想的不同程度,而在绝对里面所存在的一切之中,这两个方面都被给予了一种特殊程度的强调。这种强调的差异被称为“潜能”(或潜在性),艺术是其中之一。一种哲学的目的在于通过其潜能来理解绝对,并最终看到这些潜能的联系与统一;而一种艺术哲学通过艺术的潜能来接近绝对。从根本上讲,尽管自然与心灵是统一的,它们在现实性的程度,以及由此而来的在努力程度上有着很大的不同;自然渴望具有理想性。心灵的目的在于一种有限与无限的系统性的综合。它通过艺术来实现这一点。这是因为艺术与谢林所谓的“理念”(或理念)的实现有着特殊的关系,他认为,这种“理念”不是洛克式主观的,也不是柏拉图式客观的,而是具有主客体同一性的“本质”(或本质)。通过将无限的理念体现在有限的对象之上,艺术成为绝对的象征性再现,以及心灵的最深刻的表现——因此是最高潜能,与它们相比,科学与道德只是部分和不完整的。

这一总的思想似乎是谢林著名的慕尼黑讲话《论造型艺术与自然的关系》(或《论造型艺术与自然的关系》)的基础,在这篇讲话中,他批评的是模仿理论。对对象作现实主义模仿的绘画,自相矛盾的是,要比那些现实主义性较少的绘画具有较少的“现实”和活力,较少有力的“真理性”——并且这个悖论只能通过假定在再现中,艺术达到了一种比实际更高的真理,并且“只有思想才是事物中的活的原理”而得到解释(《作品》或《作品》开始)。

《艺术哲学》继续根据与前面所述相类似的理念讨论了各种艺术。在书的这一部分,提出一些特殊的观念,其中有著名的将建筑描绘成

“凝固的音乐”的说法(见《作品》,灾缘猿参见缘苑)。但是,对音乐的讨论具有显著的独创性:在它的相对于空间的自由,在作为纯粹过程的非实质性的存在之中,音乐据说是“在”(月猿月)本身统一的象征,是有限与无限的相互渗透。

谢林思想中很多可行的成分,经过改变以后,都进入了黑格尔的体系之中,下面我将谈到。在这里,还有其他两位思想家值得一提,哪怕仅仅最简单地说一说某些读者可能会追问的想法(在这本简短的历史书中,我不得不常常满足于这么做)。卡尔·威廉·斐迪南·佐尔格(远葬葬-葬葬葬,云葬葬葬葬葬葬葬葬葬)写了一本晦涩难懂的对话集《欧文》(葬葬葬葬葬葬葬葬葬^①),并发表了他的《美学讲义》(灾缘猿葬葬葬葬葬葬葬葬葬,员缘怨年讲,员缘怨年出版)。他特别关注艺术想象(葬葬葬葬葬葬葬葬葬)的本性,并将之构想成与神的创造活动极其类似,指将普遍与特殊结合在一起成为一个“象征性整一”。这里借用了“象征”(葬葬葬葬葬)这个术语,是歌德首次将之用于这个语境之中。区别在于有限的艺术家的作品渗透着幻觉、偶然,以及“虚无”(灾缘猿葬葬葬葬葬)的感觉——他将之称为“反讽”,并发现它在伟大的文学作品中普遍存在,还起着根本性的作用。弗里德里希·施莱玛赫(云葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬),主要由于神学而在历史上闻名,从员缘怨年起在柏林大学讲授美学(他的演讲在员缘怨年发表)。他也对艺术创造的过程相当关心,并以一种彻底的情感主义的方式对此进行了阐释。照他的观点看来,艺术是自我表现,这在同时也是自我意识,是一个情感的外在化(传达不是艺术的一个本质的方面)。施莱玛赫比其他的思想家更进一步地贯彻的这个观念,即艺术冲动具有“自由的生产性”,不受它自身以外的目的或外在的要求所召唤或强迫;在这方面,它就像做梦一样是意象的自由生产。因此,艺术独立于道德和认识状况之外,它自成一格。

图说

在乔治·弗里德里希·威廉·黑格尔(葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬,葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬葬)所制定出的,具有全面复杂性的绝对唯心主义体系中,艺术被赋予了一个新的、确定的形而上学地位。黑格尔的美学与他的整

① 指他的《欧文·美与艺术四讲》一书。——译者

个体系有着密切的联系,对这个体系作清楚的解释并不容易。但是,我们也许在开始对他的几个基本概念作初步说明以后,就能够在不是过分简单化的情况下,对他的理论的主要特征进行描述。我们的最完整的资料来源是他在柏林大学讲演的手稿笔记(初次讲演是1817年,在1818年、1827年和1828年讲演时分别作了修改),在他死后编辑出版(1833年),书名叫《美的艺术的哲学》(另见《黑格尔全集》第10卷)①。

圆缘

我们暂且不试图描绘黑格尔达到这个结论的推理过程,而先从他的原理,即现实是精神(绝对)或心灵(绝对)这个有系统的整体,通过思想活动的自我展开,产生一切事物的结构和历史来谈起。就其自身来考虑,精神必然通过某些基本的思想范畴而得到表述,这些范畴的辩证关系(它们通过矛盾和更高的综合而相互产生的方式)是黑格尔《逻辑学》②的内容。在它的自我发展的过程中,精神必须通过一个自我疏离化、异化或外在化的阶段,这是自然阶段,是经验科学的对象;但是,它在一个高一级的阶段通过自我意识而回到自身,这又分为自我实现的三个等级,即主观心灵(个体自我)、客观心灵(国家)和绝对心灵。绝对心灵是最终的真理,是哲学知识的对象。

我们通过思想的范畴努力去把握绝对,而绝对也同时通过它们与自身内容的无限丰富性相协调的思想范畴依其充分性程度而排列,从单纯的存在(人们从中提供给绝对的内容最少)到黑格尔称之为“理念”(理念的范畴。黑格尔将所有思想可以在其中表述其自身的概念的无穷无尽的变异划分为两种类型。我们作为有限的个人,为了许多普通与专门的目的,根据共同具有的普遍而将对象以系列或等级而分组(例如,数字理论中的后续关系,或者不透明的性质)。黑格尔将之称为“抽象的普遍”。但是,意在把握绝对,或其中的部分真理性的思想,必须是(像关于绝对的思想本身一样)一个“具体的普遍”:一个不排除特殊的普遍,并且是(以某种方式)将特殊的可能性包含在内,成为其必要内容的一部分的普遍。具体的普遍是“观念”(理念):它不是空洞的,而是

① 中文版即朱光潜所翻译的《美学》。德文版曾以《美学讲演集》,英文版曾以《美学:美的艺术讲演集》等名称出版。——译者

② 这里作者所引用的是《小逻辑》,中文译文参考了黑格尔的《小逻辑》,贺麟译,北京:商务印书馆,1959年。——译者

充满着内容的,是能够辩证发展,也就是说,能产生别的概念的。(甚至“在”[月曜早]这个空概念,也像一个观念的所有范畴一样,可用黑格尔的研究方法,将之转化成其反面,“无”[月曜早],由此再产生作为“在”与“无”的合成的“成”[月曜早]。)观念涉及自我确证,但自我确证要通过与从属于它之下的个体来协调,这是一种差异之中的确证。

这些在黑格尔的《逻辑学》中细致但却晦涩地表述出来的艰深的学说,似乎也要求在这里作出同样多的评论,因为它们是以其他两个不仅对逻辑学,而且对艺术哲学来说具有根本和核心作用的术语“理念”和“理想”为前提的。在《逻辑学》的最后一个部分,观念以其全部的意义展现自身,成为理念,被定义为“自在自为的真理,是观念和客观性的绝对统一。”^①为了理解怎样才能有这样的统一,理解具有最完善的具体性的思想怎样才能与它的对象同一,然而又不是与之没有分别,我们必须记住,从绝对的观点看,我们所作出的在我们的思想与我们所想到的对象之间的必要的区分,只有在哲学智慧的最低等的阶段才是有效的,归根结底,真理是绝对所具有的关于它自身的知识。观念变得越丰富,越具体,它就越是趋向于现实,在理念中,并且最为特别的是在绝对的理念中,观念与真实是结合在一起的(见《美的艺术的哲学》,奥斯马斯顿[译]英译本,第1卷,第1章)。

圆融

这一切都与我们的目的有关,因为它是黑格尔关于美的理论的基础。黑格尔说,“艺术的功能在于根据必然性原则对题材进行考察”(第1卷,第1章)。因此,一个真正的关于艺术的哲学理论必须显示艺术的存在是怎样由现实本身的本性所造成的。现在,为了在认识充分性的每一个层次上展开自身,理念必须以精神的全部资源而得到展现。此外,为了帮助它从那种假定自然存在的自我异化中恢复,精神要求一个活动阶段,在其中理念能够在感性形式中显示自身(精神也从中认识自身)——在这里,精神所创造的它自身与物质的鸿沟被取消了,而理性被允许通过物质本身而“发光”。精神的这一不可避免的运动恰恰是艺术具有必要性的原因,这也解释了艺术是如何产生的(第1卷,第1章)。从人本身作为艺术的创

① 黑格尔《小逻辑》,威廉·华莱士(宰)英译本,第1版(牛津,1984年)。这里的译本参照了贺麟的翻译,第1卷,第1章,有改动。——译者

造者和欣赏者这一更具局限性的观点看,可观察到一种类似的必要性:
 由于人是一种“思考着的意识”,并且“向他自身,并且从他自己的实质,
 明白地显示他是什么和实际上存在的一切”(阿·施莱格尔),他在艺术作品中满足
 他增强自我意识和自我知识的需要。因为在这些作品之上,

他打上了他的内在生活的印记,因而在它们之中重新发现他
 自身的最终天性的特征。并且人们做所有这一切,以便使他作为
 一个自由的主体摆脱从他那里顽固地异化了的外在世界——以及
 使他可以在外在现实的客观事实的构造中只是欣赏他自身。
 (阿·施莱格尔)

艺术作品怎样才能精神的和人的生活中完成这一功能?通过提
 供“仅仅是形体、音调与图示观念(阿·施莱格尔)的影子的世界”,不是
 为了纯粹的感觉与情感的满足,而是“为了更高而更具精神性的兴趣”。
 它们,

在由所有意识生活的深层所激发的人的精神中召唤一种反应
 与回声。这样,感性就在艺术中被精神化了,换句话说,精神的生活
 在感性的伪装之下进驻其中。(阿·施莱格尔)

那么,艺术基本的与本质的功能就是,“揭示在艺术的感性或物质的外
 形下的真理”(阿·施莱格尔,参见阿·施莱格尔),其他一切可能的功能都对之具有从属
 性。这种揭示就是美(阿·施莱格尔)——“理念的感性显现[阿·施莱格尔]”
 (阿·施莱格尔)。

那么,每一件艺术品,在它获得美之时,都涉及质料和内容,感性的
 显示与所体现的思想的协调。因此,作品的优秀“就将依赖于观念与外
 形在一个精心设置的融合中亲近与联合的程度”(阿·施莱格尔)。以这种方式
 发现其充足的感性实现的理念,艺术地体现的理念,被黑格尔称为“理
 想”(阿·施莱格尔)(阿·施莱格尔,参见阿·施莱格尔)。

黑格尔说,“美的对象”是自由的特别完美的范例,是精神的本质,
 因为它“容许自身的观念仿佛在其对象的外观中实现”,并且仿佛是独

立于其他的事物,将自身在自我决定、自我完善,以及无限之中呈现(阴愿一愿怨)。因此,感知着的自我陷入到一种全神贯注、实现着的观照之中,激情与欲望消失了。“对美的事物的审美观照是一次自由的教育”(阴愿怨)。

既然黑格尔已经证明美的必然性,他是否证明艺术的必然性呢?正如他所承认的,大自然也有美;并且正如我们所看到的,康德在他的理论中给予自然美以主导的地位。但是,黑格尔很清楚地说明,“艺术美高于大自然的美”(阴愿),并且,这是他对美学的进步所作的重要贡献之一。自然美上面有着理念的印记,但却远比直接来自于人的精神的作品要模糊而低下。“比起艺术的产品来,心灵更难打破大自然和日常世界的坚硬的外壳以达到理念”(阴愿怨)。人的艺术创造抓住了精神的价值,并以“更大的纯洁性和清晰性”俘获了它们。“并且,由于这个原因,艺术作品具有比任何大自然的产物更高的等级”(阴愿怨;参见阴愿一愿怨、阴愿怨、阴愿一愿怨)。

在他的最终估价中,黑格尔使艺术与宗教和哲学一道,成为三种理解绝对的方式,也是绝对理念的三种自我展现的方式。他说,在艺术中,我们以其“直接性”而把握精神(阴愿一怨;参见阴愿一愿怨)。这不是关于精神的知识的最高形式,因为并非所有级别的真理都可以在艺术中表现(东方的与希腊的宗教概念可以被完全体现在感官中,但最高的基督教概念却不能这样展现),并且,当艺术努力去获得最深奥的理念时,它就走出它自身,变成某种其他的东西,即宗教或哲学(阴愿一愿怨)。黑格尔在某些相当含糊的段落中,似乎提出艺术的发展和更大包容性的能力被耗尽了;当精神接近于它的宇宙的和历史的目标时,自由(见阴愿怨),以及人、人的制度、人的文化变得更加精神化,艺术变得越来越不适合于所实现的理念(阴愿怨一愿怨)。黑格尔在第二卷花了一定篇幅所描述的,从象征型艺术,经过古典型艺术,再到浪漫型艺术的发展,也许就终结了。

尽管黑格尔对这些区分所作的论述具有许多有趣的特征,我们无须在此多说。从本质上说,按照他的理论,既然在每一件艺术品中,总是有感性材料与精神的内容,在这两个方面之间可以区分出三个基本的关系。在以早期和东方文化为特征的象征型艺术中,理念为媒介所

压倒,媒介尽力要表现它却不能成功。在古典型艺术中,理念与媒介处在完美的平衡之中。在浪漫型艺术中,理念统治着媒介而精神化已完成(见 阳历1800年以后)。与这些区分相适应,有进一步的,更精细地发展了的,对各门艺术本身的按层次的分析(见 阳历1800和 阳历1850)。建筑是象征型艺术的范例,雕塑是古典型艺术的范例,而浪漫型艺术冲动在三种艺术中表现得最为充分,依据从感性媒介向纯粹思想的自由的进步阶梯而划分——绘画,它由于仅有二维而物质性少于雕塑,音乐,它脱离了空间;以及诗,它最接近理念(见 阳历1800以后)。黑格尔不仅提供了许多例子来解说他的论题(包括对具体作品的有才华的论述),而且在他的论辩过程中,涉及了许多有趣的话题,如崇高(阳历1800—1850)以及悲剧的性质(阳历1800以后)。照他看来,悲剧涉及其中任何一方面都具有某种有效性的相互对立的伦理要求的冲突(《安提戈涅》是其最好的例证),以及它们的解决或部分和解。因此,悲剧的最高境界是体现了世界伦理秩序的辩证运动本身。

美学上的形而上学唯心主义在整个 19 世纪的历史,无须在此多讲,甚至是对各种各样的思想家作了分类,给予足够的论述,以区分他们的观点并使之有用和便于记忆,也要求(就这本简短的历史书而言)与他们的贡献的意义相比要多得多的篇幅。在他们之中,克里斯蒂安·赫尔曼·魏瑟(1792—1848)的《美学》[1813—1817]也许是最好的代表。如果考虑到他们发展美学理论的方式的某种独特性,或者考虑到他们作品的数量和努力程度的话,其他几位属于唯心主义传统的思想家也许至少值得一提。在他们之中,有弗里德里希·特奥多尔·菲舍尔(1793—1842)的六卷本巨著所作的精细的区分和分类(包括《美学》[1812—1817]两卷和《艺术》[1818—1821]四卷)是 19 世纪唯心主义美学的里程碑式的巨著,尽管他在晚年,在一篇值得注意的自我批评中,放弃了许多他所说的东西。卡尔·罗森克兰茨(1803—1868)写了一本《丑的美学》(1826),这是一本讨论丑的专论。赫尔曼·洛策(1817—1881)在他的论德国美学历史的著作(1850)和他的小册子《美学的基本特征》(1853)中,发展了他的美学理论。爱德华·冯·哈特曼(1842—1908)也写了一本系统

的美学(在他的《美学》[《美学》第二卷]第二部分《美的哲学》[《美学》第二卷]之中)。

一般说来,这些人和其他许多人都关注三个主要问题。“抽象的唯心主义者”(如洛策)倒回到一种柏拉图式的美的理念,“具体的唯心主义者”(如哈特曼)仍忠实于黑格尔的观点,认为任何理念出现在感官之中时就是美,在这两种观点之间,存在着某种争论。对于丑,以及它与美、崇高和艺术的完善之间关系,人们给予了许多关注。另外,人们提出了许多依照各种可能的原理,替代黑格尔分类法的艺术分类的计划。

这里也许还是关注这样一些对唯心主义美学提出重要反对意见的人的好地方,这些人认真严肃地对待唯心主义美学以便与它抗争,但却将美归结为理念的观点看成对美的过于理智化和过于认识论化,看成是放弃其自主性,而最终交由宗教与哲学来主宰。这些“形式主义的”美学中的先锋人物是约翰·弗里德里希·赫巴特(《实践哲学文集》[《实践哲学文集》];《哲学引论》[《哲学引论》])。对于他来说,艺术的本质特征是形式,即连续或同时关系的组合。这一概念由罗伯特·齐默尔曼(《美学史》[《美学史》])在他的美学史(《美学史》)和《作为形式科学的总的美学》(《作为形式科学的总的美学》)中进一步发展。尽管严格说来,他的方法并非经验主义的,但他关于美学是研究感性内容引发同意与不同意的状况的概念却推动了费希纳和施通普夫的心理学美学的出现。

康德以后的唯心主义者(当然,尤其是黑格尔),不管是否像他们自己所相信的那样,教导人们更深刻地思考艺术的性质,至少也给这一讨论带来了新的空间。他们在一个最大的语境中来看待用大写字母开头的“艺术”(艺术),不仅从形而上学的角度,而且从社会和文化的角度来看待它,也就是说,像黑格尔所理解的那样“具体地”来看待它。并且,正如我们将要看到的,部分是由于他们的方法,人们被引导去思考作为一个社会事实的艺术,具有重要的(并且是可发现的)社会的根源和果实。

① 指齐默尔曼的《作为哲学科学的美学史》(《作为哲学科学的美学史》)。——译者

[illegible]

園猿

[illegible][illegible]

第十章 浪漫主义

19世纪美学思考的历史显然与前一世纪有着明显不同的特征。正如我们所看到的,对美学问题的哲学关注在德国,在黑格尔主义者和半黑格尔主义者那里,也在“形式主义的”教授那里持续了下去,这后一种人对黑格尔主义的反抗帮助培育了美学中的实验心理学。尽管数量众多,除了两位在学术传统之外的思想家,即叔本华和尼采的成就之外,德国美学所获得的值得永久注意的东西并不多。我们在这一章将对这两位给予应有的关注。在英国,哲学在苏格兰哲学家那里复兴之后,那种从哈奇生以来,并在许多其他人(正如我们所看到的)那里得到辉煌实践的对美学的系统研究衰退了。并且,如在法国,关于艺术和批评的新思想,在绝大部分情况下,来自于批评理论家和创造性的艺术家本身。

19世纪见证了几个倾向的出现或取得重要性,其中有一些上升并下降,走完了实现和衰竭的完整循环,而另外一些只是开出支票,到20世纪才能兑现。这个历史的重要的部分,要留给下一章来讲,在那里,我们将尝试解开与创造性艺术家与他们的社会之间关系的有关的众多论辩线索。然而,一般性问题在很大的程度上是从18世纪前期占统治地位的思想潮流,即浪漫主义中生长出来的。浪漫主义运动对于艺术哲学来说具有丰富的含义,本章将至少对其基本线索进行思考。

感受的美学

我们现在必须从黑格尔对美学的讲演向后退一步,考虑某种发展,它虽然开始时与康德、席勒和谢林的哲学唯心主义联系在一起,最终却转向了一个不同的方向。(要想对一个复杂的运动作一简短的历史叙述要求,我想也允许,某种编年上的创新。)浪漫主义革命并非由于某种明确的事件,如攻克巴士底狱或者一声响彻世界的枪声来宣布,它在

不同的国家爆发于不同的时间。“浪漫主义”这个术语本身并没有确定和标准的意思,尽管它在今天比在浪漫主义者自身那里要明确一些。奥古斯特·威廉·施莱格尔(1767—1811)接受了他的弟弟弗里德里希的一些建议,提出了浪漫主义的诗歌和艺术的概念,用它来与古典主义的诗歌和艺术相对立(最初在柏林演讲之中,后来维也纳的演讲《论戏剧艺术与文学》[1810]中得到完整的表述);浪漫主义的诗歌体现了一种对无限的追求,它源自基督教,并且以一种内在精神的分离,一种实际与理想分裂的感受,以及随之而来的不满足的渴望为标志。施莱格尔所作出的区分经由史达尔夫人的《论德国》(1800),后来又通过他的维也纳演讲的翻译,传到英国(以及其他国家),产生了巨大的影响。当然,被我们归为浪漫主义的英国诗人们并不将施莱格尔的术语运用到他们自己身上,但是,他们中的绝大多数人都有意识地参加到一种新的思想和感受的历险之中。

既然这样,我们最好不要使自己过多地陷入到这个术语本身的历史这个麻烦之中。更困难的是在浪漫主义中区分占主导地位的美学信念与其他一些被承认是无定形和不可归入到公式之中的思想成分。寻求确定浪漫主义美学,或者至少是其中某些占主导地位原理的历史学家们,发现他们不管是否愿意,已经被拖入到了一堆关于实际是关于天下地上的一切的一般命题之中。当他试图对浪漫主义下一个总的定义时,他再次陷入迷惑之中,因为任何一条他选择并加以强调,将之当作说明浪漫主义特征的线索,却原来一点也不新鲜,而只不过是普罗提诺或布鲁诺,“朗吉弩斯”或夏夫茨伯里,或者其他某个人那里早已引起注意的东西而已。几十年前对“前浪漫主义”的发现,则强调了浪漫主义运动与18世纪的先行者之间的连续性。

那么,在寻求新异性之时,我们只能满足于发现,与其说是思想本身,不如说是它们的独特的集合,对它们的重视程度,以及它们的影响范围,构成了浪漫主义——至少在我们所关注的范围内是如此。就我们的目的而言,考虑浪漫主义的三个主要特征就够了,这三个特征都对现当代美学的进程有着重要影响。第一,浪漫主义的来临涉及某些基本价值的改变,包括对艺术作品(尤其是文学)的性质的估价。确实,在

18世纪末 18世纪初的西欧,一些重要的精神逐渐为人们所欣赏,他们要求艺术作品中有一些不同的性质,同时,对此前一个世纪的最好的文学产品的喜爱程度在减弱(尽管其中的许多作品并非不再能被欣赏)。我们至少可以说,观看新的审美图景的眼睛睁开了。但是,一个对什么是诗中所要求的东西的新的理解,当然可以带来一种新的关于什么可被当成是好诗,或最好的诗的新的概念;并且,这相应的可以带来新的(或部分新的)关于所有的诗,在某种程度上,尽管并非都是在同样程度上,是什么的概念——因而带来新的美学理论。

第二,浪漫主义的一个非常重要的因素,我想,是它的认识论(这同样也不是全新的,而是将某种东西向前推进,并给予更大的强调)这是一种情感直觉主义,被看成是取代或纠正此前占据统治地位的理性主义与经验主义。正如我们将要看到的,这种哲学的发展包含着一种美学的种子,它们将给予艺术和艺术家在生活与文化中一个新的地位,给予一种除了在普罗提诺的书中和文艺复兴的新柏拉图主义者那里以外,此前根本无法想象的对艺术的赞美。

第三,浪漫主义使一些过去不被强调的思想范畴,如果不是占据压倒的地位的话,也是变得非常突出,并根据这些重要的观念来思考现实与艺术。在它们之中,有机体的范畴最为根本。迈耶·艾布拉姆斯(1875-1957)对浪漫主义的这一方面和其他的一些方面都作出了出色的分析。尽管他说,“在美学中,正如在其他研究领域一样,极端新颖的思想原本是被移入的思想,在这些思想的原初精神居留地,只不过是一些平淡无奇的想法而已,”他却(非常有效的)争辩说,柯尔律治(1796-1834)关于心灵的有机体理论“实际上是在所有精神活动的领域中习惯的思维方式改变的一部分,它以思想史所能有的最强烈和最具戏剧性的方式在进行着。”^①

我现在要对所概括的浪漫主义这三个方面作一些补充。

也许,浪漫主义的最明显特征是感受和情感享受的一个新的冲动。在艺术的创造与欣赏中,这涉及培养一种对所感受到的性质的更强烈

^① 《镜与灯:浪漫主义的理论与批评传统》(牛津大学出版社,1957年),第246页和第247页。

的意识——(如果需要的话,)甚至牺牲古典的秩序与平和中的形式与对称。在审美的理论中,它意味着几样东西。好的或伟大的艺术的范围被拓宽,将这样一些作品包括在内,这些作品在形式上的相对放松被认为由个人情感的更具刺激性和更加个人化的展现所抵消;这条途径是由 18 世纪的“崇高”所准备的。艺术生产逐渐被构想成本质上是一种自我表现的动作;而批评家们,随着时间的推移,越来越关心艺术家的真诚性,关心他们的传记的细节,关心他们的内在精神生活。我将从大批可能被引用的话中选出一些引文,来对这些,以及其他一些普遍化的做法作出说明;即使如此,人们必须时刻记住,所有这些普遍化都有例外,并要求一些在更为完整的说明中必须提供的限定。

图 1

一方面,情感主义的艺术概念决非是一种新的东西;我们已经看到,一些 18 世纪的美学家们就已经提出艺术的主要目的是激发情感。具有讽刺意味的是,当勒内·韦勒克指出(《历史》^① 阿·沃格林·雨果的一句话很好的表现了浪漫主义的观点——“到底一位诗人是什么样的人?是一个感受强烈,并用更具表现性的语言来表现他的感受的人”(引自他评论谢里埃的文章),之后,立刻引用了一句伏尔泰的话,“诗歌除了感受之外几乎什么也不是”来支持他的观点。其他 18 世纪作家曾试图打破对诗是模仿的公式的重复,而引入一种新的对情感的强调。在 18 世纪 50 年代,约翰·伯尔策(约翰·伯尔策)在他的美学百科全书式的四卷本著作^②中,曾写道:“诗人是……通过他的对象放入一种激情,或者至少某种情绪,他不能抗拒表述他的感受的强烈欲望,他被陶醉”(艾布拉姆斯[阿·沃格林·雨果]译,第 10 页)——这无疑是重复了朗吉弩斯式的陶醉,却又通过将“某种情绪”包括在内而给予它一种浪漫主义的外观。威廉·琼斯爵士在一篇附录于一卷东方诗歌的翻译之后的文章(阿·沃格林·雨果)^③中主张,“诗、音乐和绘画的最好的部分是激情的表现”,而“低下的”部分是对“自然对象的描绘”。休·布莱尔(阿·沃格林·雨果)在他的《关于修辞学与纯文学的演讲》(阿·沃格林·雨果)中断言,“我想,诗可被给予的最

① 指他的《现代批评史》(阿·沃格林·雨果)(耶鲁大学出版社,阿·沃格林·雨果)。——译者

② 《美的艺术的一般理论》(阿·沃格林·雨果)(阿·沃格林·雨果)中的文章《诗歌》(阿·沃格林·雨果)。

③ “论被称为模仿性的艺术”(《作品》阿·沃格林·雨果)。

公正而全面的定义,是‘激情的语言或者生动的想象形成的最普遍的有规则韵律’。”^①

在浪漫主义的诗的观点中,这一信条占据了核心和首要的地位。模仿论被放到了一边,或降居从属的地位,取而代之的是一种表现论。诗人的心灵状态,他的情感的自发性和强烈性,成为关注的焦点。关于这个观点的最令人难忘的声明,当然是华兹华斯的话(在1800年所发表的《抒情歌谣集》序言中),“所有的好诗都是强有力的感受的自发地流淌”——当然,他又匆忙地补充说,好诗“除了一个人被异乎寻常的生理感觉所支配以外,还要长久而深刻地思考”,否则好诗“不会产生”(见海因斯[约翰]和霍夫曼[威廉],^②第150页)。在法国浪漫派中,这句话多次得到回应,例如阿尔弗雷德·德维尼(《诗作为激情的结晶》[“诗作为激情的结晶”]和阿尔弗雷德·德维尼(《诗作为激情的结晶》[“诗作为激情的结晶”])和阿尔弗雷德·德维尼(《诗作为激情的结晶》[“诗作为激情的结晶”])。约翰·斯图亚特·穆勒(《论诗》)将诗描绘为“感受的表现或表述”,与“雄辩”的区别在于它将感受的表述本身当成是目的,而不是在别人身上激发感受的手段(《什么是诗》[《什么是诗》],见海因斯和霍夫曼,第150页)。

我已经看到,亚里士多德的“疏泄”(katharsis)理论(正如人们一般所理解的)是一种情感主义的理论,但是,关注这样一个对比是很重要的:在浪漫主义者看来,诗是首先是诗人的疏泄,只是后来才是读者疏泄。雪莱说,诗人是一个被人无意听到的夜莺,“他们坐在黑暗之中,用甜美的声音排遣自己的孤独”(《为诗辩护》,见海因斯和霍夫曼,第150页)。诗人在写诗过程中去除掉溢出的情感。威廉·哈兹里特(《论诗》)在《诗歌总论》(《诗歌总论》)中说,想象“给予本能的、挥之不去的欲望

① “演讲第10次(伦敦,1800年),第150页。

② 这里的海因斯和霍夫曼指塞缪尔·海因斯(《浪漫主义与维多利亚时代的英国文学批评》)和丹尼尔·霍夫曼(《浪漫主义与维多利亚时代的英国文学批评》)。(《浪漫主义与维多利亚时代的英国文学批评》)——译者

③ 《杂志》(《杂志》),然而,像华兹华斯一样,他发现在平静时回忆情感,对写作最有利,见《作品》(《作品》),第150页。

④ 《关于现代艺术的一个见解》(《关于现代艺术的一个见解》),《散文全集》(《散文全集》),第150页。

以明显的缓解”^①。哈兹里特将这个观点与一种早期的欲望满足理论结合起来:“我们不需要诗就可以依照我们的愿望和幻想来改变事物的形状,但是诗是这些‘处于极端恍惚之中’^②的心灵创造所能具有的最有力的语言”(灾祸。约翰·基布尔(1834—1900)神父在他著名的关于诗的牛津讲演(1894—1895)^③中将这一观点向前推进一步,依照他的定义,“诗是在直接的沉溺受到压制时用语词,特别合适的是用合乎韵律的语言,间接表现某种情感的流溢、占统治地位的趣味或者感受”(来自他对洛克哈特的《斯各特传》的评论)。诗能够“起安全阀的作用,保护人们不会真的变疯”(《讲演》附录)——至少它保护诗人不患神经症,并且,正如基布尔所说,对读者起类似的治疗作用。

对情感主义美学(艺术作为感受的表现)的最完满的系统发展是这个世纪稍晚一个时期的欧仁·维隆(1854—1914)的《美学》(蕴藏情感主义美学)^④。

这时,一个有趣的标志是从文艺复兴到19世纪晚期的美学家的心理中如此重要的诗与画的类比——诗画一律原理,这时(首先在德国)让位于一种新的类比关系:人们越来越感到,音乐才是诗的真正姐妹,因为音乐是诗所要表达的感受,特别是渴望的感受的最完整、最纯粹,也最突出的表现。在《贝多芬的器乐》(1894年;见斯特伦克,《资料选读》[《现代音乐》第1卷]第178页)中,瓦格纳对霍夫曼(1774—1822)那部著作予以高度评价。瓦格纳在谈到音乐时说:“在所有的艺术门类中,最浪漫的一类就是音乐,我们几乎可以说,音乐是仅有的真正浪漫的艺术,因为它仅有的题材就是无限。”在德国浪漫派威廉·海因里希·瓦肯罗德(1763—1821)的《关于艺术的遐想》(1809)^⑤中,有一个鲜明的音乐与语词的对

① 《威廉·哈兹里特全集》,分两卷编辑(1876—1878),灾祸。

② 这里的原文是“憎恶、痛苦、痛苦、痛苦、痛苦”,哈兹里特在这里摘引了莎士比亚《哈姆雷特》第三幕第四场中王后对哈姆雷特所说的一段话中的句子。——译者

③ 《诗歌的治疗作用》(《现代音乐》第1卷,第178页),原载《现代音乐》第1卷,第178页。

④ 日本和中国的美学史研究者一般认为,日本学者中江兆民(1847—1901)于1894年翻译该书时,决定采用“美学”这两个汉字,为该学科确定了汉字译名。——译者

⑤ 威廉·海因里希·瓦肯罗德(1763—1821),德国作家和评论家,提出了一些最重要的德国浪漫主义的思想,1801年就死于伤寒。这本《关于艺术的遐想》(1809)是他死后由他的朋友蒂克编辑和续写完成的,主要讲了一些有关音乐的观点。——译者

比,但是,如果我们从这里看到他暗示语词指普通的、推理的语言的话,那么,他也提出,诗的语言可以更接近音乐。

我将用一条流动的溪水来打比方。用语词无法形容描绘眼中所见到的河流中的成千上万的单个的波浪,它们有的平滑而泛起阵阵涟漪,有的波涛汹涌而吐着白沫——语词只能贫乏地叙述无休无止的运动,而不能生动形象地描绘一滴滴水珠的一次次组合。它就是这样伴随着人的灵魂深处的溪流,语词以一种外在的媒介提到它的流动,为它命名,描述它。然而,在音乐中,溪流本身奔涌起来。音乐勇敢地拨动隐藏的竖琴之弦,并且,在那内在的神秘世界中,以恰当的次序敲击出某种神秘的和弦——我们的心弦,从而我们就理解了音乐。(奥斯卡·瓦尔策尔[德]著,卢斯基[德]译,《德国浪漫派》(纽约和伦敦,1940)第111页)

但是,只是在此以后我们才发现最初的对18世纪时受到高度重视的在描述性语言和情感性语言间符号学区分所作出的清楚预见。在《对我们关于崇高与美的观念的起源的哲学研究》一书的第五章,博克提出在“清楚的表现与强烈的表现”之间做出区分,并将它们分别归结为理解和激情。在载于《布莱克伍德杂志》(1800年11月号)上的一篇引人注目的论“诗的哲学”的论文中,苏格兰人亚历山大·史密斯(1793-1853)提出,诗应被定义为“情感的语言”——即“在语言之中情感得到发泄——不是情感的描述,或者对情感感受的证实。”在结束处,他回到对意图的论述上来,根据使用者的目的,而不是语言本身来对两种语言形式进行区分,但是,他的文章毕竟显示出浪漫主义理论的一个可能的走向。

情感表现理论给浪漫主义的艺术方法带来了一个根本的转向,这时,至关重要的不再是作品本身,而它后面的人。卡莱尔给这种新的观点提供了最简明的陈述:莎士比亚的作品“是许多扇窗户,通过这些窗户我们可以瞥见他的内心世界”(《主角即诗人》^①)。(请注意)不是(像

① 《论历史上的英雄、英雄崇拜和英雄性》(《瓦尔泽尔作品集》,1940-1941,页111)(译者补注:这里的“英雄”又可译为“主角”,原词是Held,作者在这里兼用两个方面的意思。)

文艺复兴时期的画家那样打开)一扇窗户,我们通过它可以看到世界,或者现象背后的另一个世界,甚至普遍的人的本性;而是这样的窗户,我们从中看到创造者个人的内在生活和个性。根据同样的精神,柯尔律治说,“在《失乐园》——实际上在他的每一首诗中——你所看到的是弥尔顿本人”(《桌边谈话》,1830年,愿月,愿日;伦敦,1830年编辑本,第100页)。并且,基布尔实际上制定出一整套方法论,用类似穆勒的方法,根据推论的原理,从作品重构作者的性格和气质(在从讲演,远到讲演,愿之中,这种方法被细致地运用在荷马身上)。

从这种将诗归结为感受的做法,可以作出许多重要的推论。它可能会被看成是指理性的批评是不可能的,因此瓦肯罗德指出,对作品只可能或只适合于在过程中感受它。“在感受着的心与调查研究之间存在着一个永远敌对的鸿沟。感受只能被感受所把握和理解”(韦勒克《现代批评史》第10卷第100页所引《关于艺术的遐想》中的话)。这也许会导致弗里德里希·施莱格爾的早期观点(这后来为更为全面的原理所取代),即只有诗人才能懂诗,批评家的艺术判断应该本身就是一件艺术品——后来的沃特·佩特(1869年,第10卷,第100页)。至少,这里提出了考虑诗人真正的与他声称具有的情感之间关系的重要性,即表现的适当与真诚性的问题。华兹华斯想,诗人的真诚是非常重要的;基布尔将真诚性看成是批判评价的基本标准,卡莱尔写道,“彭斯的最杰出之处在于……他的真诚性,他宣示真理的不容置疑的语气”(《论彭斯》;《作品集》,1810年,第10卷,第100页)。并且,在《主角即诗人》中真诚性是一个反复出现的主题(“一个人眼光的真诚性与深刻性使他成为诗人”。《作品集》,1810年)。而马修·阿诺德将“来自于绝对真诚的高度严肃性”,看作是“诗的最高成功”的必要条件(《诗的研究》,1840年)。

圆

诸种想象的理论

那么,这种诗(以及一般艺术)本质上是感受之表现的说法可被当

① 《批评论文集》,第10系列(1830年),第100页。

成是浪漫美学的第一条原理,并且这一声明将被用来当作第一次接近于在浪漫美学与新古典美学之间作出的区分。华兹华斯(在他的 1800 年序言中;见海因斯和霍夫曼,第 100 页注释)反对诗与散文的两分,并将之换成“更具哲学味的诗与事实或科学”的两分,这是普遍观点的反映。然而,为了更接近浪漫美学,我们必须增加一些限定。首先,尽管浪漫派坚持感受的表现可以本身就是目的,而反对诗作为教导抽象的道德真理的观念,但是,他们中的一些人,特别是华兹华斯和雪莱,相信诗的道德价值,并且提出(还是在华兹华斯的序言中;见海因斯和霍夫曼,第 100 页),提炼和扩大感受能力,特别是那些将人类结合在一起的感受的能力,是诗的存在意义的最终证明。诗人“在一定程度上,应该调整人们的感受,给予他们的感受以新的组合,使他们的感受变得更为健全、纯粹和恒定”(《给约翰·威尔逊的信》,1800^①)。其次,尽管反对诗是说教而赞同一种情感主义的观点,但诗具有一种认识论地位的概念却没有被拒斥,而只是被改变——至少对有些浪漫派理论家是如此。

在浪漫派的艺术理论中,感受不仅是艺术的主要原因和最重要的效果,它也可能是一种知识的源泉。这种情感直觉主义,或洞察理论的先驱,就像其他的浪漫派思想一样,可以追溯到 18 世纪;也许可追溯到夏夫茨伯里和哈奇生的“内在感官”的理论,至少可追溯到休谟和亚当·斯密的同情或道德感理论。但是,在浪漫诗人和小说家那里,这些认识论的概念发展成更为雄心勃勃,也更少清晰性的,一种特殊的天赋概念,即感受性地加入到,不仅其他人的内在生命,而且这个世界的内在生命之中。在一封给富格(1800 年 11 月 10 日)的信中,奥古斯特·威廉·施莱格尔说,他在伟大的诗人(荷马、但丁、莎士比亚)那里发现了,“心的神性的裁定[韵脚和节奏],在这些深层的直觉中,我们存在的暗中之谜似乎能自己寻找解答”(韦勒克《历史》,第 10 卷,第 100 页)。

正是关于这种知识形式的主张,产生了一种新的想象理论,也许更确切地说是,标志着“想象”这个术语的意思的新的扩展。它不再仅仅包含了发明和重组材料的官能,而且包含了一种直接把握重要真理的官能。在康德的“哥白尼式的革命”和费希特的形而上学理论的影响

图说

① 《华兹华斯的文学批评》诺埃尔·悦史密斯(曼彻斯特大学)编(伦敦,1960),第 70 页。

下,发明和发现这两个观念实际上常常是一回事。康德关于我们的经验的形式是由理解力本身所提供的,将其先天的范畴强加到感觉材料之上,以及费希特关于现实本身是一个非我,由自我所“设定”,从而自我实现,两种理论都主张心灵起某种使现实成为其自身的作用,从而在一定的范围内,认识现实就是认识自身的作品的观念。这正是华兹华斯在《序曲》(附圆缘-圆园)中似乎要说的:

对他,感受给予力量
通过增长了的感觉官能
像一个伟大的心灵主体
创造出创造物,也创造出接受者
做,却与做成的作品紧紧相联,
所注视的也正在于此。

圆缘

浪漫派式的认识与创造的融合至少意味着两者都呈现在每个重要的精神活动中;两者都不能以纯形式出现,不与对方混合,这是由于,一方面,没有什么东西能被认识而没有在一定程度上被认识者所改造,另一方面,想象,不管如何疯狂,都不能在不看见某种新的事物前作出任何发明。这也意味着在每一个认识中,很难在自我的贡献和外任材料的贡献之间清楚地划出一条线。柯尔律治最喜欢的关于心灵的象征,风竖琴,即伊奥利亚里拉(见他的诗《风瑟》^①和雪莱的《诗的辩护》中对这首诗的回应),将两种因素结合了起来,但是,强调点却既可以是精神上的主动性,也可以是精神上的被动性,这要看风是被解释为一种客观的自然力唤醒了诗人,还是被解释为一种从内部拂过诗人心田的灵感。

在一种认识理论中结合揭示与创造概念,结合知与作的概念的尝试,是浪漫派美学的独特特征,也是许多困难的根源。一种调解的方法是将想象与感受放在一起:诗人所特别把握的是涂上了他个人情感色

① 这首诗的诗名的原文是 *瑟瑟士瑟瑟* 可译成风竖琴或伊奥利亚里拉,这是流行于 18 世纪后期的一种借助风力而鸣奏的乐器。“风瑟”的译法是钱钟书首创。这首诗的中文译文和这里的注释均参见《华兹华斯 柯尔律治诗选》(人民文学出版社,1983 年)杨德豫译,第 104-105 页。——译者

彩的现实。但是,这也与那种诗人所关注的具体现实是直接出现在经验中的“第二”和“第三”的性质,而科学的真理仅仅是从中抽象出来的观点,构成了一种使人困惑的结合。

威廉·布莱克(1731—1800)是最早的以新的、高雅的方式谈论想象,或“视象幻想”(“Visionary”)的英国诗人。他说,“一种力量就足以造就一位诗人:想象,神性的视象”(《华兹华斯诗歌评注》)①。“这个想象的世界是一个永恒的世界;这是我们所有的人在单调无味的肉体生命死亡以后所要追求的神圣的心灵安息地”(《末日审判的景象》)②。

雪莱的《为诗辩护》包含了足够多的哲学上的难题,并且,从他通篇夸张的辞藻我们无疑不能指望非常确定的主题。但是,当他提出“在一般意义上”将诗定义为“想象的表现”(海因斯和霍夫曼,第151页),并在稍后争辩说(第152页)“想象是道德上的善的伟大工具”,因为它使我们直接参与到其他人的内心生活之中时,显然雪莱赋予想象,从而也赋予诗一个很高和很特别的认识价值。济慈在给本雅明·贝利(1815—1850)的著名的信(1815年10月10日)中,用他常有的奥秘的方式,给予这个观点以更多的强调,他写道:

除了心中情爱的神圣性和想象的真理之外,我什么也不能确定,想象所能当作美而捕捉住的东西必定具有真理性,不管它是否存在于眼前……我还从来没有能看到事物通过因果推理如何被当作真理来理解的……(《书信集》,转引自罗林斯[转引自哈佛大学出版社,1958年,第151—152页])

威廉·哈兹里特的作品收集、比较和总结了绝大部分的浪漫派的学说。“这种对隐藏着的事物的类比关系直觉性的感知,或者,正如人们所说,这种想象的本能,也许比其他任何环境都更深地将天才的特征的印记打在艺术产品之上,因为它是在无意识中起作用的,像自然……”

① 见《诗歌与散文》(1901年),杰弗里·凯恩斯(1901年)编(伦敦,1901年),第151页。

② 同上,第151页。

(《论英国小说家》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。与理性相比, 想象是综合而不是分析的, 具体而非抽象的, 个别而一般, 直觉而非推论。他用一种柏格森的精神说, 诗“描绘流动, 而非固定”(《诗歌总论》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。亦参见《论理性与想象》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。

在欧洲大陆上, 摸索一条通向象征主义诗学道路的浪漫派理论家们也给想象指派了一个认识论上的核心角色。例如, 约瑟夫·茹贝尔(先于1811年)写道, “想象是这样一种官能, 它使理智成为感觉, 使精神成为肉体: 总而言之, 在不剥夺其本性的情况下, 使那些本身不可见的事物变得可见(见《手记》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。通过它不可见的对象被揭示而进入到视觉中, 这种感觉的载体是想象的创造。对于波德莱尔来说, “想象仿佛是一种神性的官能, 它直接感知, 没有哲学方法的使用, 没有事物间的秘密而亲密的关系, 也没有它们的对应与类比”(为他所翻译的爱伦·坡《奇异故事集》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。见《全集》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。存在于外在与内在的世界, 自然的与超自然的之间的“对应”; 一切都是一个象征, 一个供诗人以想象洞察力官能这一“诸官能中的王后”去破译的“象形文字”(亦参见《1859年博览会》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。增补卷中《想象》一文, 收入到《审美好奇心》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。中)。

也许, 关于想象的浪漫派理论的最为著名的成果, 是柯尔律治所提出的在想象(先于1811年)与幻想(1811年)之间进行的令人困惑的区分。他相信, “幻想与想象是两种独特的, 并且有着广泛的差别的官能, 不是像一般人所相信的那样, 两个名称一个意义, 或者最多不过是同一种完全一样的力量的低一点和高一点的程度”(《文学传记》[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。第1章; 肖克罗斯[“散文诗”与“小说”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期;《作品集》[“灾难”] 陈维明译, 见《外国文学》1984年第3期。

我将原发想象(先于1811年)看成是活的力量和所有人的知觉的原初动因, 是处在无限的“我在(陈维明译)”之中永恒创造行动的有限心灵里的一次重复。我认为次级想象(1811年)是前者的回声。(第1章, 陈维明译)

这里的“原发想象”系受谢林影响,是无意识而自发的,但又是积极而有创造性的,它既存在于自然过程,也存在于人的知觉之中;而“次级想象”是有意识的诗意的力量。

柯尔律治将那些 18 世纪称为想象的,那些联想主义者长期以来努力想要解释的活动称为幻想。他说幻想从感官接受其资料,将它们从空间与时间中“解放”出来,按照联想律重新安排它们,生产出一种结合,其机械的新异性仅仅存在于本质上没有改变的成分的一种不同的秩序。它“除了陈陈相因外,不和其他的东西打交道”(附录四)。但是,想象这种“共生的能力”(“~~精神被置于一种状态~~”)通过改变这些因素,将它们熔合和混合成一个新的整体,从中出现新的质,就像食物被消化成为人的身体一样(见《政治家手册》[~~柯尔律治著 泽林修译 员远~~],附录 悦,曾译收入《文学传记》[~~员远~~],伦敦:乔治·贝尔公司,员愿,波恩标准图书版;见第 猿猿-猿猿页)。在放弃了他早期对大卫·哈特利在《对人和他的结构、义务、期望的观察》(~~员源~~)中提出的机械心理学的热情归附,以及通过一波又一波的对形而上学著作的阅读——对普罗提诺,对 17 世纪英国柏拉图主义者,以及对德国唯心主义的阅读——加强了他自己的理智倾向,柯尔律治对联想主义的抨击,对恰当的艺术创造理论的摸索,成为他的工作中占统治地位的主题。柯尔律治常常受到批评,也许也被贬低。这部分是由于许多他所珍爱的思想都可追溯到其他人那里,他从这些人那里借用这些思想时,带着一种普遍的感激之情,却没有充分地一一致谢。这也是由于他从来没有完成他的工作计划,从而形成一部清楚而令人满意的心理学。他的观点也没有迅速地发展成与流行的联想主义相对立,没有由于这样的情况而得到鼓舞,即肯定许多精神的活动已经被分析的与原子论的方法所解释,从而确信剩下的也将屈从于同样的方法。但是,在诗人和文学理论家中,柯尔律治站住了脚,终于——特别是在我们这个时代,由于人们比以前更加仔细地阅读他的作品——他的挑战的重要性得到承认,这有助于导致一种新的关于艺术创作问题的思考。

按照这种柯尔律治的观点,诗人具有一种“综合的和神奇的力量”,它“在对立或不调和的力量间的平衡或协调中显示自身”(附录 员圆页)。黑格尔的辩证法在这里反映了出来,同样反映出来的还有文学作

品作为一个活着的、有生命的整体,在其中内在的紧张关系和反讽的对比,由于它们的对立本身,对整体的整一性起作用。柯尔律治关于美的公式是“整一中的多面性”(“统一中的多样性”),或者说“其中多,仍被看成是多,成为一”(见他的有趣的由三部分组成的论文《论善意批评的原理》[“论批评家”],见陈望道译,商务印书馆,1934年;肖罗斯编,第100页;参见第101页)。他在这里重复了一个古老的公式,但却有一个不同之处:在柯尔律治那里,整体“是由它的所有部分所预示的”(见《通向一种更全面的生活理论观念的暗示》[“论批评家”],见陈望道译,商务印书馆,1934年;肖罗斯编,第100页)。以这条原理为基础,作为实用的批评家的柯尔律治认为一件作品的之所以好,部分原因在于它的丰富性,“保持着整一性的部分的多样性”(《论诗歌或艺术》[“论批评家”],见陈望道译,商务印书馆,1934年;肖罗斯编,第101页——这篇文章在很大部分是对谢林的文章《论造型艺术与自然的关系》[“论批评家”],见陈望道译,商务印书馆,1934年;肖罗斯编,第101页)的阐释)。文学著作不可由较老的规则体系所检验,这些规则只不过是机械的尺度而已,批评家的工作在于寻找更深的整一。柯尔律治试图显示,例如,莎士比亚的戏剧(与鲍蒙特和弗莱彻的戏剧^①不同,他称这两个人的戏剧“只有聚合而没有整一”)具有“一种自身从内部生长和发展的生命力”,因此这种作品不可能只是由联想的心灵,而必须由一种他所说的创造力才能生产。^②

他的思想的这一方面,即将有机形式的范畴带入到英国美学理论之中,是柯尔律治所作出的重要贡献之一。正如我们所看到的,亚里士多德和柏拉图将文学作品比作一个活的动物。并且,在形而上学的层面上,自然界自身可以是一个巨大的活物,有着自己的灵魂的观点,可追溯到柏拉图、普罗提诺和文艺复兴时期的思想家(例如乔尔丹诺·布鲁诺),以及重新出现在夏夫茨伯里^③的世界灵魂之中。它在伟大的德国浪漫派思想家那里开出了最伟大的花朵,并与艺术联系在一起。在德

① 弗朗西斯·鲍蒙特(1599—1633)和约翰·弗莱彻(1596—1633)都是剧本作家,曾在合作编了一些剧本。——译者

② 见他的《多才多艺的批评》(1795),见陈望道译,商务印书馆,1934年;第101页注释,第101—102页,参见《莎士比亚批评》(1795),见陈望道译,商务印书馆,1934年;第101—102页。

的起源》[歌德早期著作《论绘画、诗歌和寓言》]“歌德早期著作《论绘画、诗歌和寓言》”。^①这是因为,自然本身是一个活着的有机体,人只是其中的一个有机部分,具有表现与例示整体的力量;并且,正是在艺术作品中,由于它们自身是在艺术家的心灵,主要是无意识的心灵之中像植物一样萌生的,现实的本性(自然)可得到的最好的反映(亦可参见他的《关于人类灵魂的认识和感觉》[歌德早期著作《关于人类灵魂的认识和感觉》])。

在歌德那生机勃勃的活跃思想中,这些占据主导地位的思想生根而长成,在他所有关于艺术的思想中起着重要的作用。他总是能在不同的地方找到机会来对绝大多数文学问题进行思考,通常都能提出具有穿透力的洞见。但是,他并没有试图给他的美学思想提供了一个系统的构造。我们在这里只能提到他的洞见中很少的几个。像赫尔德一样,歌德对所有自然的有机整一性,对人是自然的一部分,对艺术品的从人与自然的整一中生长出来并表现这种整一有着深刻的感受(例如,可参见他的早期论德国建筑的论文《从德国建筑谈起》[“歌德早期著作《从德国建筑谈起》”])。歌德的短篇对话《艺术作品中的真理与可能性》(“歌德早期著作《艺术作品中的真理与可能性》”,见斯平加恩《歌德文学论文选》[纽约,1955年]第100页)中的“旁观者”问道:“为什么最好的艺术作品我们看上去觉得像是自然的作品?”“行动者”回答道:“因为它与我们更好的自然相和谐。因为它高于自然,却又不是非自然。一件完美的艺术作品是一件人类灵魂的作品,而从这个意义上讲,它也是自然的作品。”歌德在与爱克曼的那段著名的谈话中解释了一个类似的观点:“艺术家对于自然有

^① 在赫尔德之前,维柯(1686—1744)提出了这个理论。他奇特的著作《新科学》(1709—1724)在18世纪很被人们所看重(例如在克罗齐的《美学》中)。尽管通过“呒相”(即“诗性”)古诗的意大利文和德文的翻译者可追寻到维柯和赫尔德之间的间接的联系,由于维柯的著作似乎对他的同代人或其他的18世纪美学家们没有产生什么影响,我在本书的第8章和第10章没有论述到这本书。维柯的“诗性智慧”作为人的原初形而上学,作为原始神话想象的产物的理论,是一般历史哲学的一部分,而且没有得到非常清楚的陈述[例如,可见于第8章和第10章部分,见斯平加恩《歌德文学论文选》(纽约,1955年)第100页;埃里希·奥尔巴赫《文学理论》,《维柯与审美历史主义》,见《美学与艺术批评》(莱比锡,1955年)第100页]。

着双重的关系:他既是自然的主宰,又是自然的奴隶”^①

因此,歌德(在谈到歌剧时)说,每一件好的艺术作品,“创造一个它自己的小世界,在其中一切都按照固定的规律运行,也必须按照它自身的规律来评判,按照它自身的精神来感受”(《艺术作品中的真理与可能性》,斯平加恩第 5 页)。由于这个原因,在他被记录下来的最后的谈话中,他对法国术语“构成”表示强烈反对,认为对于艺术创作活动来说,这是一个“应彻底蔑视的词”。

怎么能说莫扎特构成[精雕细琢]他的乐曲《唐·璜》呢?哼,构成!仿佛这部乐曲像一块糕点饼干,用鸡蛋、面粉和糖掺合起来一搅就成了!它是一件精神创作,其中部分和整体都是从同一个精神熔炉中熔铸出来的,是由一种生命气息吹过的。它的作者并不是在拼凑三合板,不是只凭偶然的幻想,而是由他的精灵去控制,听它的命令行事。^②

歌德对有机主义的另一次有趣的使用出现在他晚年的一篇论亚里士多德的《诗学》的文章(见范见斯平加恩,第 15 页),在该文中,他争辩说,亚里士多德的“疏泄”不应被解释成悲剧的心理学效果,而应被看成悲剧内部的一种关系:“当动作成为一个激起怜悯与恐惧的过程时,悲剧就在戏台上以一种这些情感的平衡与协调而结束。”在这里,他引人注目地预见了杰拉尔德·埃尔斯近年对亚里士多德的重新阐释(见本书第三章)。

那么,浪漫派的直觉主义是以一种新的方式恢复文学的重要的认识论地位,而不是使它成为新古典意义上的说教,成为各种一般性真理、亚里士多德意义上的各种共相、可起教育作用的各种抽象物的承载者。成为诗意生活核心的感受原不过是一种洞见。有趣的是,例如,华兹华斯和雪莱说出或几乎要说出,诗是怎样成为或包含着知识的。华

图说

① 《歌德与爱克曼谈话》,1827年 10月 15日。中译本见朱光潜译《歌德谈话录》(北京:人民文学出版社,1958年)第 15页。——译者

② 《歌德与爱克曼谈话》,1827年 10月 15日。中译本见朱光潜译《歌德谈话录》第 15页,有改动。——译者

兹华斯说,“诗是所有知识的生气和精神,是以各种科学面貌出现的东西的富有激情的表现”(《~~1850年序言~~序言,海因斯和霍夫曼,第156页)。他接着说,“诗与种种知识相伴始终,它像人心一样不朽”(同上,第156-157页)。他此前赞同亚里士多德关于诗时说,

它的对象是真理,不是个别的和局部的,而是普遍的和有效力的;不是依赖于外在的验证,而是带着激情而活在心田中;真理本身就是验证,它向所申诉的法庭提供权限与信任,也从这同一法庭得到这些权限与信任。(同上,第156页)

华兹华斯的意思似乎是,首先,诗的真理事是人的本性和宇宙的永恒特征,其次,这种真理不是命题式和推论式的,而是直接从内心感受到的。雪莱说,“一首诗是表现在永恒真理之中的生活意象本身”(《为诗辩护》,海因斯和霍夫曼,第156页),以及“它同时既是知识的核心也是边缘,它包含所有的科学,所有的科学都必须指向它”(第156页)。我们发现在这里默认了一种科学的与诗的真理事间的紧张关系,以及通过将诗放在一个层次上(这没有得到很好的限定)而在不引起争论的情况下解决它的意愿,这时,诗比起可公开验证的经验命题来说,既要求更少的东西,同时也由于某种原因而拥有更多的东西。

伴随着诗对它自身真理等级主张的是一个双重含义:一方面,诗的真理事是某种所有人都拥有的,或者是在童年时一次性拥有的,处于理性和人情练达之前东西(知识的“开端”,知识的“中心”);另一方面,它就像神秘的启发一样罕见而珍贵(知识的“终结”,知识的“外缘”)。从这第二种想法,生长出一种新版的天才理论,即诗人作为一个更高等级的存在物的观念。诺瓦利斯(~~1796年~~1796,弗里德里希·冯·哈登贝格[云里雾里,第156页])说,“真正的诗人必定是一位牧师”(见《作品集》[~~1802年~~1802,第156页;韦勒克译,第156页)。歌德在论德国建筑的文章中将艺术家称为“神选定的”(斯平加恩,第156页)。维克多·雨果说,“诗人是牧师,是神的支架”(《威廉·莎士比亚》[1827],吉尔曼英译,第156页)。对于雪莱来说,诗人结合了立法者与先知的特征(海因斯和霍夫曼,第156页),“诗人是未被理解的灵感的引导者……未被

认可的世界的立法者”(第 150 页)。卡莱尔将诗人说成是一个“英雄”、一个“伟大的灵魂”(这个词来自“朗吉弩斯”)、一个“先知”(增补或预言家——这个术语以前菲利普·锡尼德爵士曾用过,但在精神含义上不同(“作为诗人的英雄”,见《英雄》与“歌德之死”[“阅读煤块”,见《爱默生》,收入《作品集》,第 11 页。爱默生说,诗人是“命名者”和“真正的、仅有的医生”(《诗人》[“裁缝与裁缝”,见《爱默生》,艾伦和克拉克,第 170 页)。

有关艺术家的观念,发展出了两种不同的形式。在早期,在谢林和歌德的影响下,艺术家自然是一个自然力,是伊奥利亚风瑟,是雪莱所说的快燃尽的煤最后的闪动起来的火光,有感觉的植物——大自然起作用以超越它自身的神圣的工具。用维克多·雨果的话说,“大自然是神的直接创造,而艺术是神通过人的心灵的创造”(《哲学》[“艺术”,见《全集》[“艺术”,见《全集》,第 11 页。后来,另一个概念变得很突出,尽管它最早也是由歌德提出来的。在异化力量的压力下(我将在下一章讨论这个问题),艺术家可以成为一个普罗米修斯式的人物,挑战大自然和神,被一个悲剧但却光荣的命运所诅咒。

这种种倾向发展到高潮时的代表是法国象征主义运动,它在 19 世纪 80 年代兴起,90 年代衰退,不仅留下一批使人们难以忘怀的诗歌,也留下一些学说,这成为 20 世纪诗学的永恒财富的一部分。从象征主义者们的各种各样奇特的宣言和过于热烈的声明中,尽管在它们的理论化过程中有着无逻辑的神秘主义和奇思怪想混杂物,但比以往任何时候都更清楚地出现了这样的概念,即诗是语词和意义结构所构成的复杂的符号和意义的表述,其特殊的价值在于其内部的反讽性张力和暗示的丰富性。

圆猿

如果从某种意义(在多种相关意义中的某一部分)上讲一件艺术作品是一个“象征”,不是夸大其词的话,那么象征主义美学之根可追溯到德国浪漫派,并且,当然可以通过德国浪漫派再进一步追溯到中世纪和古代。歌德,在其论文《论绘画艺术的对象》中,最早对寓言和象征主义作出明确区分。他认为,寓言将普遍与特殊外在地结合在一起,而在象征主义中,主体与客体相符合,一种理想的意义被提供给了心灵。(也可参见他的《箴言与反思》[“箴言”,见《全集》,第 11 页。]

员66页)见《作品集》[苏黎世,1850,第1卷]。弗里德里希·施莱格尔在他的《关于诗的谈话》(1804年)中,特别强调神话对诗的重要性,将之看成是一个文化上有意味的体系的象征。其他作出重要贡献的思想是奥古斯特·威廉·施莱格尔的“有意味的图像”(1810年),他对诗中的隐喻、神话与象征的核心地位的强调(见他的《美的文学与艺术讲演录》[1811年]),以及他的艺术作为一种通过符号来获得知识的的方法的概念,一个“通过形象来思考”(根据形象来思考)的概念——见他论美学的维也纳讲演(1818年《哲学的艺术科学讲演录》[1818年])。他写道,作诗是“一个象征化的永恒方式:我们或者是为某种精神性物品寻找外在覆盖物,或者是取某种外在的东西放在看不见的内在的东西之上”(艾布拉姆斯英译,第100页,引自柏林演讲,1811—1812年,《德国文学纪念集》[1812年],第100—101页)。德国唯心主义,尤其是谢林式的唯心主义,强调象征可以将物质与精神结合起来的观点(见柯尔律治的诗《民族的命运》[1816年])。泰奥多尔·茹弗鲁瓦(1816—1880)在他的《美学教程》(1816年),讲演时间在1816年中,响应了维克托·库辛(1816年)的“所有自然都是象征的”命题,声明“诗只是一系列的呈现给心灵,使之能够构想不可见的东西的象征”(第100页)。并且,在该书的附录中,像其他人一样,回顾了狄德罗的象形文字论,将物质看成是一种精神语言的无声的叙述者。

图说

在英国,没有出现过度雄心勃勃的理论化,这种新的诗意象征出现在像布莱克、华兹华斯、柯尔律治、雪莱和济慈这些人的伟大的自然诗之中。抒情诗被构想成是在可见风景之中人的经验的相互关系的发现。它不是像18世纪的浪漫诗那样,将自然对象与人的感受以一种有意做出的松散的比喻的方式放在一道,而是将两者混合成单一的象征性统一体,在其中心灵与水仙一道跳舞^①,猛烈的西风吹奏起时代的预

^① 指华兹华斯的《水仙》,诗中写道:“我的心灵便欢情洋溢,和水仙一道舞蹈不息”(杨德豫译)。——译者

言曲^①，而夜莺的歌声打开了险恶的浪花外的神奇的窗扉^②。

法国文学界的象征主义运动具有更为自觉的理论与实践。即使我们能限于某种相对较狭的意义(例如,让·莫雷亚斯^③于1885年所发表的两篇宣言),要探寻这个运动的短暂而不稳定的历史将需要很多时间,要考察其迷宫般的杂志与评论中的文章、口号、抨击和反击。并且,不存在明确的边界将它与各种各样在19世纪后期的先锋派中发展起来的日益粗犷的运动区分开来:诗的音乐理论;对梦、无意识和自动主义的诉求;无政府主义、颓废派,以及原始超现实主义。“象征”在不同的时间里,并且有时是含糊地指这个词本身与这个词所指称的对象,但是,尽管对诗的神秘主义的张扬和浪漫主义的赞颂被推到了极端,这些主张的沉重负担,从长远的观点看,不是将诗压倒,或者将诗解体为一些其他的東西,而是支持和加强了它的自律性。兰波^④(在他的《地狱时分》[1874年]、《地狱时》[1875年]、《地狱时》[1876年])考虑到:“我用幻觉般的语词解释我魔幻般的思辨”(允·莫雷亚斯在1885年)。前面已经提到过波德莱尔的“对应物”的一般理论。在他的思想中,例如,在不同的感性秩序中性质与关系的相似性,声音与色彩在联觉上的可比性,表示了一种普遍的类比关系,在其中所有的现象界的对象都与其他对象有着深刻的关联,并且能成为它们的象征(见他的诗《对应物》)。诗人,以至于各门类的艺术家,都具有关注这些类比关系,并将它们表现出来的特殊才能

① 指雪莱的《西风歌》,诗中最后两句是:“严冬如来时,哦,西风哟,辄阳春宁尚迢遥?”(查良铮译)。——译者

② 指济慈的《夜莺颂》,诗中写道:夜莺的歌声“在失掉的仙域里引动窗扉:辄一个美女望着大海险恶的浪花”。注:中世纪的传奇故事往往描写一个奇异的古堡,孤立在大海中;勇敢的骑士如果能冒险来到这里,定会得到财宝和古堡中的公主为妻。这里讲到,夜莺的歌会引动美人打开窗户,遥望并期待她的骑士来援救她脱离险境(查良铮译并注)。——译者

③ 让·莫雷亚斯(1857—1912),出生于希腊的法国诗人,法国象征主义运动的重要代表人物,曾于1885年发表两篇象征主义宣言。1885年起放弃象征主义,回归古典主义。——译者

④ 兰波(1874—1891),法国诗人和探险家,文学史上的传奇人物。他的主要诗作都是在1874年至1876年这短短的几年中完成的。1874年,他写了《醉舟》,这首诗被认为是象征主义运动的先驱之作。巴黎公社期间,他作为社员参加了战斗。公社失败后,他流亡到英国、比利时等国。1876年发表散文诗集《地狱时分》。1876年以后不再从事文学,到世界各地旅行和冒险,后成为巨商。他过去的朋友,诗人魏尔兰以为他已死,将他的诗以《灵光篇》(1891年)的名称出版,产生了巨大的影响。——译者

(见论戈蒂埃与雨果的《浪漫派艺术》[蕴 粤 删 集 选 卷 第 四 期 的 文 章])。类似的思想,如在“伟大的记忆”中形成的“天生的象征”,可在叶芝的早期论文(如《魔力》[员 同];《绘画中的象征主义》[“裁 删 集 选 卷 第 四 期 的 文 章”;《诗的 象征主义》[“裁 删 集 选 卷 第 四 期 的 文 章”;《同 这两篇文章,以及在《善与恶的观念》[删 集 选 卷 第 四 期 的 文 章 一 书])中找到。所有这些诗人的言论都过度夸张,我们今天也许感到离我们很遥远,但是,他们成功地实现了 员 世纪后期浪漫派理论的转向。一首诗不再被当成自传的一部分,一声心灵的呼唤,通过它我们可以看到一个活着的灵魂。他们将注意力转向一个简单的观念之上,而这个观念在 员 世纪将具有某种革命性的力量。这就是,一首诗首先是一项语言的壮举,一个语词的组合,它本身具有本体论的地位。

叔本华和尼采

一位哲学家在学科史上的意义不仅是由他所给予的东西,而且是由从他那儿被接受的东西所决定的,有时,历史学家应将这位哲学家放在何处,可能会是一个问题。阿图尔·叔本华(删 集 选 卷 第 四 期 的 文 章)在美学史上的情况,正是如此。他在后康德主义的气氛中开始思考,宣称康德和柏拉图是他的老师,但却没有什么同情的听众,当时,他所嘲笑的唯心主义者的地位如日中天。然而,在这个世纪的中叶以后,他的名声越来越大,不仅对晚期浪漫主义的思想 and 实践,而且对 员 世纪过程哲学的兴起,都产生了强烈的影响。叔本华的艺术哲学表现在他的主要著作《作为意志和表象的世界》(删 集 选 卷 第 四 期 的 文 章)的第一版; 员 年出版第二版,补充了 缘 节的内容)的第三卷之中。

叔本华的体系建立在两种看待作为事物整体的“世界”的方式的对比之上。在第一卷,他说,一方面,世界是一个现象,即可感觉的存在物心灵中的一堆“观念”,或感官知觉。我们中每一个人都可以真实地说,“世界是我的观念。”但是,现象界并非一个混乱的流体;它包含着材料的对象和有秩序的空间、时间和因果性的关系。简言之,它服从于叔本华所说的“充足理由律”,这是康德式理解力范畴的简化。我们普通的

实践性意识必然会将现象界的事物立于空间与时间的关系之中,并以因果律联系起来。而我们的常识性研究,以及经验科学,在寻求理解和解释事件时,都为这种先天条件所支配。

图远

但是,在现象界背后,有着一个本体界,即康德式的“物自体”(即“自在之物”,叔本华将之称为“内核”或内在方面(配德林和肯普[英译,第18页])。康德自以为已证明,物自体是不可知的,尽管我们能够在道德的基础上对此作确实的假定。叔本华的具有原创性而引人注目的提议是,物自体实际上一种非理性与无限的欲望,它将之称为“生命意志”。当我们从这个角度来看待这个体系时,拥有各种类别与等级的对象的现象界,被看成原初意志的“对象化”。在微观物理学的或气象学的自然力中,在控制了从植物到哺乳动物的各种有机体,并随着进化阶梯上升而越来越强烈的生存努力中,在人的内驱力、欲望与情感中,意志表现或展现自身。叔本华在第二卷中提出他的意志的理论。既然是本体性的,它就摆脱了充足理由律(空间、时间与因果性)的制约,它是纯粹的追求,没有方向、目标或终点。尽管本身是不可分的一,它的对象化却以某种方式与多样性有关,以不同的对象与有机体的形式显现出来。这只狗、这只猫,都表示出整体的意志的力量。因此,在自然中处处都出现“纷争、冲突、胜负交替,以及……对于意志来说至关重要的它自身的变化”(附录)。任何个体,包括人在内,都是永无止息的。只要我们活着,我们就注定要生活在威胁与危险之中,在我们努力要满足欲望时遭受着缺乏与被剥夺之苦,在那非常稀有的时刻,当欲望被暂时平息之时,我们又遭受无聊与匮乏之苦。叔本华关于生活是与生俱来、不可避免的邪恶的论点是他的经典悲观主义的基础。

我在这里回顾叔本华总的观点中的这些特征,是因为这对于他的艺术哲学来说是至关重要的。其中的要点正是在于,艺术作为从意志的暴虐和生存的悲惨中逃脱出来的手段而取得存在的合法性。这不是一个完全的与永久的逃脱。那种逃脱与叔本华的道德哲学有关,这种哲学推崇禁欲主义与佛教式的对欲望与自我的放弃。但是,在这种更高的圣洁性之外,只有艺术才能使生活变得常常能够忍受。我们现在就要看这是如何发生的。

图苑

照叔本华看来,使艺术成为可能是他的形而上学的另一个因素。柏

拉图主义的一个部分被嫁接到了康德的现象主义和他自己的意志理论之上。在以某种方式将自身现象学式地对象化之时,意志不仅繁衍出多样的单个事物,而且以不同的完满性和强烈性的等级表现出来。因此,现象界的对象分为不同的类别与种类:不同的矿石,不同类的动物,等等。此外,这些种类还划分为不同的等级或水平,每一种代表着意志的一个“对象化的级别”。叔本华将一个这样的意志的级别称为一个“柏拉图式的理念”(现象界以外)。这种理念是柏拉图式的,因为它本身处于空间与时间之外(参见现象界),是一个实存的形式,而不是归于它之下的个体。理念与它们的特例的关系“就像原型与它们的复制品一样”(现象界;现象界)。叔本华描绘了意志的不同等级和理念的不同种类,从最低级到最高级,从无机物到人的性格的价值。

单一的意志、众多的理念,与数不清的现象界的单个的事物之间的关系并不完全清楚。由于理念存在于意志和世界的具体事物之间,它是意志仅有的“直接”对象性。由于它不服从于充足理由律,是意志的仅有的“适当的”对象性(现象界)。无论如何,人们现在有了两种彻底不同的“知识”。我们在日常生活中的,或者作为科学家所具有的那种通过充足理由律研究事物的知识,是我们作为个人所获得的知识,“总是从属于意志的作用”(现象界;现象界)。另一方面,理念只有在我们能够摆脱“利害”或实际的指向,摆脱我们的个人性本身时,才能够成为知识的对象(现象界)。在叔本华心目中,所有这些概念之间的联系也许在下面这段话中得到了最好的表述:

四四

如果一个人由于精神之力而被提高了,放弃了对事物的习惯看法,不再按充足理由律诸形态的线索去追究事物的相互关系,因为这些关系的最终目标总是对自己意志的关系;如果一个人因此不再考虑事物在“何处”、“何时”、“何以”、“何用”,而仅仅注视“什么”;如果他更进一步,不让抽象的思维、理性的概念盘踞着意识,而代替这一切的却是把人的全副心灵的力量献给知觉,完全沉浸于其中,并使全部意识为对眼前的自然对象的宁静的观照所充满,而不管这对象是一片风景、一棵树、一座山,还是一所房子,或者其他什么。这时,用一句意味深长的德国成语说,一个人得其意

而忘其形了,也即是说一个人忘记了他的个体,忘记了他的意志;他已仅仅只是作为纯粹的主体,作为客体的镜子而存在,好像仅仅只有对象的存在而没有觉知这对象的人了,所以一个人也不能再把知觉者和知觉分开来,两者已经合一了,这同时即是整个意识完全为一个单一的感性景象所充满和占据。所以,对象如果是以这种方式走出了它对自身以外任何事物的一切关系,主体也摆脱了对意志的一切关系,那么,这所认识的就不再是如此这般的个别事物,而是理念,是永恒的形式,是意志在这一级别上的直接对象性。并且正是由于这一点,置身于这一知觉中的同时也不再是个体的人了,因为个体的人已自失于这种知觉之中了。他已是纯粹的、无意志的、无痛苦的、无时间的知识主体[异源: 附录, ①]

在这段值得注意的话中,各种此前的对审美经验的观察集中到了一起,又加上了新的提议。叔本华提出了将注意力集中到对象、关注呈现出的性质、将对象“框起”、失去自我意识、无利害,以及超脱。并且,他将这种经验描绘成一个纯粹的、无遮蔽的柏拉图式理念的知识,它将意志的无休止的欲望休眠,并且使生存的痛苦一时得到减弱(参见第 10 节和附录)。

叔本华并没有将“审美”这个术语用于这种经验之上。他第一次像这样刻画这种经验,并试图显示意志与理念可共存一个世界之中,尽管如同他所说的,解释“甚至只在一段的时间里偶然事件(智力)克服与消除实质(意志)”(附录 10)有着许多的困难。然后,他与艺术建立联系:“但是,什么样的知识形式是外在于并独立于所有的关系的,是本身就实际上对世界至关重要的,是其现象的真正内容,”等等?“我们回答,是艺术,天才的作品”(异源: 附录 10-11, 参见 附录 10)。他实际上是建议将艺术定义为“独立于充足理由律之外看待事物的方式”(附录 10)。“除非那些确实完全不能有审美快感的人以外”(异源: 附录 10),认知“理念本身”的能力可能存在于所有的人身上,但[在不同的人那里]程度却

附录

① 这段话的中文翻译参考了石冲白译本,有多数改动。见叔本华《作为意志和表象的世界》,石冲白译(北京:商务印书馆,1985年)第 10 卷-10 卷 1 页。——译者

有很大的不同。这种快感“不管它是由艺术作品还是由对自然和生活的观照所直接引起的,都完全是一样的。”但是,

我们所以能够从艺术品比直接从自然和现实更容易看到理念,那是由于艺术家只认识理念而不再认识现实,他在自己的作品中也仅仅只复制了理念,把理念从现实中剥离出来,排除了一切起干扰作用的偶然性。(见附录四)①

在《附录》中,叔本华说,“并非每一个人都能透过主观和客观的偶然性的迷雾看到事物的真实状态。艺术消除了这一迷雾”(附录四)。

那么,对于叔本华来说,显而易见,艺术从本质上说是一种认识活动,有着自身特殊的知识对象,即理念。理念被把握和揭示。但是,既然这种知识远离意志及其仆役,即普通的理智,它没有实际的用处,它的价值存在于由它的观照性接受所提供的经验,即对成为一个“纯粹无欲的知识主体”的满足本身,从自我执著的重压和诅咒中解脱出来(见附录四)。在这种状态中,“意志的苦刑犯过上了安息日;伊克西翁之轮停止了转动”(附录四)。这种审美状态的客观与主观,或认识与感情的两面性,反映到了对美的判断之中。照叔本华看来:

当我们称一个事物为美的时候,我们就断言它是我们的审美观照对象,并且这具有双重意义:一方面,这是说对事物的观看使我们变为客观的了,这就是说,在观照它时,我们所意识到的已不再是作为个体的自身,而是纯粹而无欲的知识主体了,另一方面,这是说我们在该对象中所认识到的已不是具体事物,而是一个理念[见附录四]②

叔本华得到另一个结论:

① 见中译本第 四四页。——译者

② 参见中译本第 四四—四四页,有改动。——译者

圆园

既然,一方面,我们对任何现成事物都可以纯客观地,在一切关系之外加以观察,既然,在另一方面,意志又在每一事物中显现于其客体性的某一级别上,从而每一事物都是一个理念的表现,那就也可以说任何一事物都是美的〔圆猿〕。……不过一物之所以比另一物更美,则是由于该物体使得纯粹客观的观照更加容易了,是由于它迁就、迎合这种观照,甚至好像是它在迫使人来作如是的观照,这时我们就说该物很美。(圆猿)①

叔本华带着独创性与力量,拾起了许多对他的同代人和前辈有着特殊兴趣的其他美学话题。他从英国经验主义者和德国唯心主义者那里借用了一些观点,但却在他自己的体系里赋予它们以新的形态和新的位置。例如,他可以同意康德在数学的崇高与力学的崇高之间所作的区分,但他对崇高意义的基本解释却是完全不同的。所观照的对象具有一种“对入的一般意志的敌对关系”(圆猿,圆猿),这时,

如果观看者……强制地将自身从他的意志及其它们中解脱出来,并且……安静地观照那些对意志来说是如此恐惧的对象本身,只是领会它们的理念……以至于,他就乐于停留在对它的观照之中,并因此而提升到他自身、他的人格、他的意志,以及一切的意志之上:在这种情况下,他就充满着崇高感。(圆猿)

叔本华还对艺术天才的分析作了一番论述,他将之定义成认识理念本身的能力,即正如他所构想的,具有审美经验的能力(圆猿,圆猿,参见《附录》第圆猿节)。最后,他带着一种总的理论提供给他的某些新鲜而有趣的秩序原理,触及到了艺术的分类和排序问题。

艺术作品的存在意义在于呈现理念。理念存在于不同的等级之中,而艺术作品存在于不同的媒介之中。那么,如果发现每一种艺术长于表现某方面的内容的情况,我们就不会感到吃惊了。这就是说,一种艺术将某一范围内的理念当做它的专属领地。这样,建筑所使用并因

① 参见中译本第圆猿—圆猿页,出于术语统一的需要有个别的改动。——译者

圆员 此而引入到可观照的体现的对象是“重力与刚性的冲突”,它是基本的自然力(异原 圆苑 参见《附录》第猿节)。雕塑特别适合于表现人的美和优雅(异原-源 绘画(尤其是它的最高的样式,即历史画)长于刻画人的性格(异原-缘 参见《附录》第猿节)。但是,性格特征,以及人际关系的性质,尤其是高度个性化的人的本性的理念,是文学,是抒情诗、史诗和剧体诗的专属领域(异参 参见《附录》第猿节)。“无论是从其效果的伟大和写作的难度上看,诗的艺术的最高峰”(圆 是悲剧。“我们的悲剧快感不属于美的感觉,而是属于崇高的感觉”(圆 这是因为它使我们直面人生的苦难,它揭开幻觉的面纱,向我们显示生活的全部恐怖和无意义。它通过不同的个人的冲突显示出“意志与自身的争斗”(圆,在其中,同一个意志展示自身,这提示我们,个人仅只是现象,而实际上,人与人是一体的。因此,悲剧“具有平息意志的效果,它产生退让,所放弃的不仅是生活,而且是生命意志本身”(圆。

到这里为止,叔本华对艺术样式与意志等级的对应作了巧妙的论述,然而,叔本华最具独创性的是他对音乐之作用的论述。他说,音乐完全不属于前面所说的这个图式。“音乐遗世独立,与其他一切艺术完全分开。在其中我们不能认出世间所存在的任何理念的复制或副本”(异 圆 参见《附录》第猿节)。它是“意志本身的复制”,“就像作为世界本身的整个意志的直接客观化和复制,不,甚至是就像诸理念一样,它们的多样化的展现就构成了单个事物的世界”(圆。我们无法中止对叔本华的有趣的方法进行思考,通过这种方法,叔本华制定出这一音乐形而上学的论题,分析了旋律、和声与节奏的表现性效果,并且,尽管我们仍处在静默的状态,通过让我们勇敢面对,以及从中听到意志本身的无休止的冲动,说明音乐至高无上的力量。

圆 叔本华的基本音乐哲学在 世纪后期对音乐美学的反思中,起着最重要的作用。在那个时期,音乐美学取得了新的活力和影响。纯粹器乐的出现,以及它在奥地利作曲家手中所达到的高度,再次以一种新的方式将一些古老的问题,如音乐的表现性,以及它与语词、图像,以及概念之间的本质、自然,或理想的关系问题,提了出来。音乐理论家们需要一种理论,它既可解释纯粹交响乐和室内乐,也可解释音乐显而

见的同语词结盟或结合的能力,这是一个悖论。一些富于探索精神的作曲家们,寻求浪漫式感受更完满地用音乐手段所表现出来的方式,创造出一种新的具有情感强烈性的音乐种类。它在不同的艺术门类之间进行试验,例如柏辽兹和李斯特的交响诗,它也许会使作为感受表现的艺术提升到一个新的高度。这所导致的某些问题或矛盾的心理,可以从李斯特与卡罗琳·冯·维特根斯坦(勃拉姆斯的姐姐)公主合写的文章《柏辽兹与他的 哈罗德 交响曲》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)中看出。他们的第一原理是,“音乐体现了感受却没有强迫它……与思想周旋和结合”,并且他们谈到“它的最高的能力在于使每个人的内在冲动变成可听到东西”。“它是感受所体现和可理解的本质”(见斯特伦克,第 10 页)。但他们不久又维护为音乐提出一个标题的价值,似乎音乐的能力需要通过强迫(以某种方式)与思想结合而得到加强。

在数十年的时间里,理查德·瓦格纳(瓦格纳的弟弟)都对这些问题予以极大的关注。对《作为意志与表象的世界》的研读(他在 1842 年第一次读这本书)使他深受感动,帮助他不仅在作曲实践,而且在美学理论中,产生了一个根本的转变。在他的《歌剧与戏剧》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)与他论贝多芬的文章(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)之间在原理上的对比,就像他在《莱茵黄金》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)与《西格弗里德》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)之间风格上的对比一样^②,反映了瓦格纳的音乐哲学的根本变化。

瓦格纳早期的极其著名的学说与叔本华所谓音乐在艺术中具有独特性的观点完全不同。在《未来的艺术作品》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)一书中,瓦格纳呼唤一种新的,最高的艺术形式,一种理想的戏剧,在其中所有的艺术门类都综合在一起,产生最高、最有力的情感表达。他的这种综合理论是一种旧浪漫派关于各门艺术最终结合

圆融

① 指他的《贝多芬》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)一文,1842 年发表于《散文与诗歌总集》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)。

② 《莱茵黄金》和《西格弗里德》分别构成瓦格纳的《尼勃龙根的指环》(《月报》第 5 卷第 1 期第 1 页)这部由四部歌剧组成的大型歌剧的第一部和第三部。这部简称为《指环》的歌剧是瓦格纳的最重要的作品,于 1876 年在拜罗伊特专为该剧所建的节日剧院首演。——译者

的梦想发展到顶峰的表现,尽管瓦格纳并没有忘记作出规定,在对这一整体作出贡献之时,各门艺术的独特本性必须受到尊重。但是,瓦格纳也宣布一种艺术的社会学说,他的理想的戏剧是人民的艺术,是他们的理想和追求的表现。在这两种意义上,它将是一种(总艺术,即一种集合性艺术),即一种集合性艺术。这一理论在《歌剧与戏剧》中得到了进一步的发展。在这本书中的第三部分,展示了理想戏剧所要求的艺术综合的细节,在其中,瓦格纳说,一切都服从于感受,服从于那只是通过感受才获得的知识形式。语词、动作、布景与音调将完全融合在一起。

正是由于这一融合的可能性,要求音乐与作品中其他成分间的相互融通,瓦格纳发现他受到了来自叔本华的艺术理论的挑战。瓦格纳对叔本华思想的吸收,以及他对音乐剧的新概念的表述,在他后期的美学论著中占据着中心地位。他的第一个试探性的企图是在一篇题目具有讽刺意味的文章《未来的音乐》(1850年)中提出的,这是他为一篇对他的歌剧的法语散文体翻译所写的序言。他说,音乐由于从逻辑规律和因果性中解放出来,使之产生最深刻的揭示,因而是所有艺术中最伟大的艺术;但是,在音乐剧中的语词可以帮助传播这些难解的信息,从而通过搅动真正的生活情感而使听众更容易接受这些信息。在他论贝多芬的文章(1854年)中,显示出无所不在的叔本华的影响,以及对叔本华基本概念的运用。瓦格纳说,在音乐剧中,语词体现了柏拉图式的理念,而音乐表现意志本身。两者都表示或聚焦于我们在舞台上所看到的戏剧的动作。只有通过具有穿透力和启示性的音乐,动作才能成为可完全理解的。因此,他提出,音乐的规律是一种戏剧的先天条件,被认为它自身就是意志,这与(叔本华所说的)充足理由律的形式是现象的先天条件相似。《歌剧的命运》(1852年)对这个理论提出了进一步的修正。

对19世纪音乐美学的反思的最好办法是将瓦格纳严肃的,但却有点神秘的理论与其他两位思想家的理论放在一道考察。这两位思想家都以叔本华的学说作为出发点,但却走向了一个非常不同的方向。1853年,伟大的维也纳音乐批评家爱德华·汉斯里克(1826—1904)出版了他的小册子《论音乐的美》(1853年),在以后的

九版中,作了多次修改。他的作品通篇都在抨击“总体艺术品”(即各门艺术的融合)。汉斯里克捍卫音乐艺术的独立性和自足性。他说,音乐并非需要语词、思想或动作才能达到最大的完善性。对这种需要的信念来源于一种错误的假定,即认为音乐同感受或情感之间具有特殊的关系。他的矛头尖锐而持续地(以雄辩而具有锐利巧智的语言)直指这种最流行也(照他的观点看来)最危险的混合。

一方面,据说音乐的目的和对象都激发情感,即愉悦的情感;另一方面,情感被说成是音乐作品要显示的题材。

这两个命题的共同点在于,它们都是错误的(科恩[悦]英译本,第 怨页)。

汉斯里克揭示出,第一(第 员章),除了习惯性联想(如在阅兵和教堂中),音乐本身并不能激起情感,因为“在音乐作品与心灵状态之间没有不变而不可避免的关联”(第 员页)。并且,他指出(第 圆章),既然情感与某个概念有关,而对此音乐却不能提供,因此音乐也不能再现情感。它只能提供情感的“力度”(第 圆章第 怨页)。

固然,窃窃私语可以表现出来,但这不是爱的窃窃私语;大声疾呼可以再造,但却不是热情战士的大声疾呼。(第 圆页)

这样的事实可以表明,对音乐的内容,不同的人可以给予不同的描述,其中没有一个可被证明是错误的。汉斯里克说,这还可以从同样的音乐可以配完全不同的词,或者不同的音乐可以配相同的词来得到证明。“力度”可以正确地通过隐喻来描绘,例如可以用优雅或精力充沛这样的词,但是“音乐的本质是声音和运动”(第 源页)。并且,音乐的美或审美价值就仅在于此,与其他性质无关,为观照性想象力所感知和欣赏。“一件作品如果看上去是有着一双美丽明亮眼睛的脸,那就会使我们感到高兴,尽管它的目的是描画时代的一切悲哀”(第 员页)。关于美的本性和感知美的官能,汉斯里克说的不多。他主要所关心的是指出,音乐的美不依赖于它的生理或心理的效果,不依赖于它所预期的内容或意

义,也不依赖于外在的环境:“它有着专属于音乐的本性”(第 100 页)。

另一本尽管不具有同样的影响力,但却同样值得注意著作是埃德蒙·格尼(Edmund Gurney)的《声音的力量》(The Power of Sound, 1904)。格尼花了一些篇幅,始终清楚而理性地,论述了一些音乐问题,其中包括音乐的“表现”。他对表现的论述(第 10 章)开始于一种令人钦佩地对术语不同意义的分析,非常符合当代分析哲学的精神(见该书第 10 章,特别是注释 1)。他坚持认为,音乐能够成为表现的,“意思是明确地表示或启发已知属于音乐以外的领域的意象、思想、性质,或感受”(第 10 页)。在这里,格尼似乎与汉斯里克有着不同的观点。

但是,常常被人们奇怪地忽视的重要观点……是字面上的和实在的表现性不是完全没有,只是极少地呈现在大批印象性音乐之中,那表明,可描绘的意象、性质,或者感受的表现,尽管常常是音乐的一个特征,却通过与其他经验的联系来理解,不构成其基本功能的不可分割或本质的部分。(第 10 页)

在这一点上,他与汉斯里克是一致的。

在叔本华与瓦格纳这两个人强有力的影响下,弗里德里希·尼采(1844—1900)开始了他对艺术,以及一般哲学问题的反思。前者是通过他的著作,而后者则在几年内与尼采有着密切的个人联系。尽管尼采在后来分别抛弃他们思想中的某些东西,但在尼采的成熟的思想中,有着他们的印记。尼采艺术哲学的主要特征是在他的第一部著作《悲剧的诞生》(1872)提出的,在后来著作的一些零散的段落中,他的思想得到了补充。这包括写于 1888 年的两篇反瓦格纳的论文,特别是他的妹妹搜集和在他死后出版的《强力意志》一书(1906 年第 1 版,被收入到《全集》第 3 卷,后来得到了很大的扩充,出版于 1908—1909 年,被收入到《全集》第 3 卷和第 4 卷)。

在他的一则晚年笔记中,尼采写道:

迄今为止的美学都是女人的美学,原因在于它们都只是从艺术接受者的观点表述什么是美的经验。在迄今为止的哲学整体

中,艺术家是缺失的。(《强力意志》,利维[德]英译本第 144 页)

所有尼采关于艺术的思考都将焦点放在这一此前被忽视的领域:他想要比以前所做的一切都更加深入地探索艺术创造的源泉,探索艺术创作冲动的本性。他从一种高度思辨却具有丰富的心理学暗示开始,对希腊悲剧的起源进行研究。他的解释中的重要因素成为一般艺术理论的基础。

照尼采看来,悲剧起源于两种深深植根于人性之中的冲动,它们在希腊文化中被允许表现出异乎寻常地自由活动。阿波罗精神是冷静的,热爱秩序与尺度,在一种形式美与比例的艺术之中表现自身。狄俄尼索斯的精神是狂热的,在一种兴高采烈和陶醉(陶醉)之中得意洋洋,充满而愉快地接受刺激,接受存在的痛苦。狄俄尼索斯式的人是生命的崇拜者,所有它的兴奋的品尝者,直面“存在的恐怖或荒谬”(《悲剧的诞生》,瓦尔特·法尔曼[德]英译,第 144 页)。在崇拜的狂欢时刻,他消除了他自身和他的恐怖,但总是处在倒回到对生活真正本性意识的危险之中,“渴望一种佛教式的[以及叔本华式]对意志的否定。艺术拯救了他,并且生命通过艺术拯救了他——为了她自身”(第 144 页)。

艺术作为救苦救难的仙子降临了。唯有她才能把对生存的恐怖和荒谬的可怕的反思转变为人借以活下去的表象。这些表象就是崇高和滑稽,前者用艺术来制服可怕,后者用艺术来解脱对于荒谬的厌恶。(第 144 页)^①

在音乐中,狄俄尼索斯式迷狂的发作服从于阿波罗式的秩序与尺度,它们被形式化而成为艺术,变成酒神颂中的讽刺式的歌队,这是希腊悲剧的最初的形式。

图苑

只有在音乐中,狄俄尼索斯式的与阿波罗式的冲动交配,才产生悲剧。在这里,尼采采用了叔本华的理论,并巧妙地加以重新解释。

^① 这里的参与了周国平的中译本《悲剧的诞生:尼采美学文选》(北京:三联书店,1986年)第 144 页。——译者

依照叔本华的学说……我们可以将音乐理解成意志的直接语言,我们感到想象被激发起,去塑造那向我们诉说着的不可见、却又生动激荡的精神世界。(尼采第 102 页)^①

这就是说,我们寻求和建构象征性意象,以便从概念上翻译音乐的洞见,就像意志本身寻求在世界上的体现一样。

如果我们考虑到音乐在其登峰造极之时必然会寻求其最高程度的象征化,我们也一定相信,它可能也知道怎样为它独特的狄俄尼索斯智慧找到象征性表现。(第 103 页)

这种象征就是悲剧神话这一真正的意象与音乐契合之处。“这种音乐精神的朝向象征与神话的客观化的努力”(第 104 页)最初产生了原始悲剧,它纪念狄俄尼索斯的受难与死亡,以及狄俄尼索斯作为一个本质而普遍的悲剧英雄而存在于希腊悲剧之中,如普罗米修斯、俄狄浦斯和俄瑞斯忒斯,等等(尼采第 105 页)。

那么,在尼采的美学中,悲剧被赋予一个最重要而最具独创性的功能。

艺术不只是对自然现实的模仿,而且是对自然现实的一种形而上的补充,是作为对自然现实的征服而置于其旁的。悲剧神话,只要它实际上从属于艺术,也就完全参与一般艺术这种形而上的美化目的。(尼采第 106-107 页,参见尼采第 104 页)^②

悲剧“在受难英雄的形式之下呈现现象界”(第 107 页),使我们观看它,并克服它。尼采说,“只有作为一种审美现象,存在和世界才显得可靠。在这个意义上,悲剧神话的功能恰好是要使我们相信,甚至丑与不和谐也是意志在其永远充盈的快乐中借以自娱的一种艺术游戏”(第 108 页)

① 参考了周国平译《悲剧的诞生》第 102 页。——译者

② 参考了周国平译《悲剧的诞生》第 106 页。——译者

页,参见 尼采第 100 页)①。

《悲剧的诞生》是在尼采与瓦格纳有着亲密关系,并高度钦佩他的时期写的。这本书题辞献给瓦格纳,并且它的主要观点也最终导向为瓦格纳的音乐剧辩护。如果悲剧产生于音乐精神,那么,在许多世纪之后,它能够再生。瓦格纳的音乐,特别是尼采非常赞赏的《特里斯丹与绮瑟》②(在这部音乐中,瓦格纳“将他的耳朵紧贴世界意志的心房之上”,尼采第 100 页)用瓦格纳的话说,产生出新的神话,在其中受难的英雄再次获得完全的荣耀,而悲剧美化的高峰能够,并将要再次获得。

我们这里无须谈论尼采与瓦格纳之间曲折而令人悲哀的关系发展。然而,悲剧,以及艺术的一般意义,“美化”,都要求更多的解释。幸运的是,我们在一些后期的笔记中,发现了尼采对艺术的进一步思考的重要线索。同时,他发现和砥砺了他的权力意志作为基本的人类内驱力的理论,并在此概念的指导下,对艺术的效果以及原因作了进一步的思考。

尼采说,狄俄尼索斯的陶醉,是“相当于过剩力的感觉”(《权力意志》第 100 页),一种过于丰富的生命力(有时由一种性能量的升华来维持)流溢为创造性。艺术家具有一种“内在的强制性要使事物成为他自身的完满和完善的镜子”(第 100 页)。“审美状态”是狄俄尼索斯状态中的一种,“在其中,我们将事物美化,使它们更丰满,狂热地诉说它们,直到它们反映出我们自身的完满,以及使我们重现对生活的爱”(第 100 页)。这为一些隐晦的段落提供了解释。在反对将善、真和美视为同一,认为这是“一位哲学家不值得谈的话题”之后,尼采说,“艺术与我们在一起,我们也许就不会死于真理”(第 100 页)。理智告诉我们,真实的世界是残酷、无意义和荒谬的。“我们需要谎言,以到达现实和真理之上。也就是说,为了活下去……谎言对生命来说应该是必不可少的,是生活的可怕和可疑性质的重要部分”(第 100 页)。这里所说的“谎言”不是自我欺骗的谎言,而是美化的谎言:由于他自身的过剩的生命力,艺术家使世界成为他的一面镜子,给予它感觉和美。因此,他使世界成为可生活的。这是尼采说下面一段话的原因:“从总体上说,我更

国家

① 参考了周国平译《悲剧的诞生》第 100 页。——译者

② 《特里斯丹与绮瑟》(Tristan und Isolde)是瓦格纳歌剧的代表作之一,作于 1859 年,1865 年首演。——译者

喜欢的是艺术家,而不是自古至今的任何哲学家”(第 106 页)。

那么,伟大艺术的效果在于使感知者获得新生。“所有的艺术都起滋补品的作用,它增加力量,它刺激欲望(即感受到力量),它激发对陶醉的更精妙的回忆”(第 106 页)。“艺术本质上是对存在的肯定、祝福和神化”(第 106 页;参见第 106 页)。照尼采看来,这正是叔本华的悲观主义美学,特别是他关于悲剧的理论陷入如此错误的原因。艺术不是“对生活的否定”(第 106 页),至少伟大、强有力和健康的艺术不是如此。“悲剧并不教人‘退隐’”(第 106 页),也不是教导道德,或者清除情感(第 106 页)。悲剧,以及所有的艺术,都是对生活的肯定(第 106 页),在每一个方面,从深度到高度而言,都是如此。

尼采无疑曾嘲笑过浪漫主义,因此,在这本简短的历史中的这一章的结尾处来谈论尼采,也许看上去不合理。尼采确实仇视浪漫主义(他说,“浪漫派艺术仅仅是有缺陷的‘现实’的紧急出口”(第 106 页;参见第 106 页以后),然而,在一些重要的方面,他的艺术哲学属于浪漫派理论,这与叔本华联系了起来。唯意志论与反理性主义,对艺术家和悲剧英雄的赞颂,尽管他们以新的形态出现,都说明了他们的浪漫式起源。然而,我们已随着尼采走了很远,我们也能在他的思想中辨识出,在其更完满的发展之时,就属于下一个时代:我们的时代。他的存在主义引导我们作更深的关于艺术的功能和艺术性真理的研究。狄俄尼索斯冲动暗示着一个更为肯定与更为根本的艺术与生活的关系,在某些方面更接近 19 世纪工具主义和自然主义,而不是浪漫派模糊的对不可实现的东西的向往。^①

四编

书 目

尼采:《悲剧的诞生》,朱光潜译,上海三联书店,1989年。
再版:《尼采文集》,第1卷,上海三联书店,1996年。

① 参见尼采《与时代战争中的冲突》一文,收入到《偶像的黄昏》(1908),特别是反对“为艺术而艺术”,见《全集》,奥斯卡·利维(译),第1卷(伦敦,1968),第1卷。
再版:《尼采文集》,第1卷,上海三联书店,1996年。

[illegible]

(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

蔡世粵賦悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

粵世粵賦悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

粵世粵賦悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

運美責 悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

粵世粵賦悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

再樂泉園援

云類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

(類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

粵世粵賦悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

粵世粵賦悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

悅類舊性哉援緣(今類舊性哉援緣) 援

緣(今類舊性哉援緣) 援

圆猿

第十一章 艺术家与社会

圆世纪给艺术家的政治、经济以及社会地位带来了彻底的变化，也在实践和理论上，在艺术家与他的艺术、艺术家与其他人的关系方面带来了许多新的问题。政治状况的标志是，随着独裁和反动的时期被一波又一波的革命和改良所打破，教育机会和政治参与权也随之扩大的情况下，（人们）对个人自由和政治表现出不断增长着的渴望。机械化的工业和工厂制度的发展迫使人们对经济产品，对生产和效用的态度作出修正。主要建立在财富基础上的新的社会阶级，即中产阶级的出现，产生出了道德与审美趣味的一个新的决定因素。艺术家怎样才能在他自身领域，获得革命的时代和推翻圆世纪的专制所允诺的一份自由呢？艺术创造怎样才能由供求关系和现金交易所支配的大规模生产时代获得自己的位置并求得发展呢？具有特殊价值类型的艺术作品怎样才能在一个将有用对象放在优先地位的制度下的公开市场上参与竞争呢？艺术家怎样应付这样一种情况，旧的庇护制已经基本完结，他必须从中产阶级那里赢得承认并获得收入。但情况似乎是，他只有在不忠实于自己的美感和生活观之时，才能迎合中产阶级的趣味？

圆源

更多地从事这些问题及其多方面的含义研究的，是反思性的艺术家，而不是技术性的哲学家。在这个世纪的末期，除了托尔斯泰（这也许可以据理力争）以外，没有出现发育完整的理论。但是，不同的可能性得到了探索，不同的思想倾向被区分开来，其中有一些成为今天的重要美学立场的直接前身。这些构成了我们所讲的内容的一部分，尽管我们在这里只能速写式地来处理它们，而不是为了强调它们在圆世纪思想中普遍而深入的影响而作详细论述。

为艺术而艺术

艺术家疏远于他的社会，即对此前艺术史上可被感受到的一切在

不同性质与程度上有不适合和矛盾的意识,是浪漫派思想的最早的主题之一。它出现在 18 世纪后期德国浪漫派之中,出现在瓦肯罗德笔下的音乐英雄贝格林格尔^①,他认识到艺术家只被很少的几个人理解和欣赏,也出现在蒂克的笔下,他感到艺术生活与人的日常生活是相互对立的,不能相互结合或妥协。起初,异化的概念来源于浪漫派艺术家的神圣使命感和特殊禀赋感,即他们比其他人优越的感觉。后来,又增添了被社会所拒斥,游离于依其自身坚定而自足的规律运转着的政治经济制度之外的感觉。

从一开始,过度敏感性就是浪漫派艺术家与浪漫式英雄的标志:对其他人更真切的同情,对事物的美与丑的更迅捷、更精致的反应。这是某种值得骄傲的东西,尽管这使其他人因嫉妒而生敌意,尽管这注定要使艺术家感受其他人所感受不到的痛苦,从而备受煎熬。这是艺术家身上的重负,也是他所遭受的诅咒。雪莱的“感性的植物”、维尼的“摇篮”^②、波德莱尔的由于翅膀太大而无法在地上行走的信天翁。这是浪漫派诗人对他们最喜欢的俄耳甫斯神话^③的阐释。但是,实际上的受难诗人本人,也将在浪漫派的万神殿中逐渐成为重要偶像:

从在城市之间游荡的塔索形象的确立^④,到查特顿^⑤在撒满了他撕成碎片手稿的房间里将毒药一饮而尽,反复出现的是一个事实:天才遭诅咒,正如法国浪漫派所阐释的,在绝大多数情况指的

圆缘

① 关于瓦肯罗德的介绍,见第十章。贝格林格尔(贝格林格尔)是瓦肯罗德虚构的音乐家,瓦肯罗德通过这个人物的口说出了他的许多关于艺术的观点。——译者

② 俄耳甫斯(俄耳甫斯),又译奥耳甫斯,古希腊传说中的英雄。他有两个重要的与音乐有关的传说,一是用自己的音乐盖住了塞壬的歌声,使参加远征特洛伊的英雄免受致命的诱惑,二是用音乐感动冥王哈得斯,得到允许带回自己的妻子。据埃斯库罗斯的悲剧记载,他最终在祭酒神的仪式上被撕成碎片。——译者

③ 塔索(塔索)是意大利文艺复兴末期的伟大诗人,代表作有《耶路撒冷的解放》。因精神失常曾被关在精神病院七年之久。后世将他看成是一个被误解、受迫害的天才。——译者

④ 托马斯·查特顿(托马斯·查特顿)英国诗人,幼年聪慧,10岁时就能写诗,因穷困而在 13 岁时服毒自杀。死后备受柯尔律治、华兹华斯、雪莱、济慈等人的追捧。——译者

是艺术家在一个敌意的社会中所遭受的迫害。^①

后来,波德莱尔将爱伦·坡当作诗人的主要样板,认为诗人注定的命运就是为艺术受难和死亡。诗人牺牲的必要性在维尼为他的剧本《查特顿》(悦利出版社,1954)所写的序言,以及巴尔扎克的一篇题为《艺术家》(《阅读者》,1954)文章之中得到了解释,并且,在他的短篇小说《不知名的杰作》(“蕴悦利出版社”,1954)中得到了令人难忘的(并且也是有影响的)表现。

从这种对艺术家与社会之间的不可避免的冲突中的假定中,可能会作出一些显而易见的推论,或者,也许这样说更好一点,会向艺术家提示一些可能的看法和姿态。其中之一就是退隐,放弃社会责任而追求审美的修道式生活。这就是象牙塔。象牙塔(象牙塔这个词的隐喻的意义是由圣布韦用来描绘阿尔弗雷德·德·维尼的生活的。^②这个隐喻的含义极其复杂,直到今天我们也没有穷尽它。绝大多数的属于异化主题的线索都包含在内,包括艺术家需要保护、孤独、特殊照顾,他的自我强加的,或至少是顺从接受的独特性,将他身上的诅咒变成了骄傲,他的呼唤的超凡脱俗的重要性,以及马拉美的观点,即艺术家的实践具有神秘意义,对那些不能接纳进它的仪式的大众来说,不能显示出来(见马拉美《为大众的艺术》[“蕴悦利出版社”,1954],写于19世纪末年代初)。

正是这一串思想后来被总结成了一句19世纪著名的口号,“为艺术而艺术”。“为艺术而艺术”(“蕴悦利出版社”)这个短语最初显然最早是由本雅明·贡斯当(悦利出版社)在他的《心灵日记》(悦利出版社)

① 莫里斯·在施罗德(悦利出版社)《伊卡洛斯:法国浪漫主义中的艺术家形象》(悦利出版社,1954)第1页。我在本章中从该书中引用了许多材料。(以上是作者原注。这里的伊卡洛斯是希腊神话中一个用蜡作辅助材料制成翅膀飞上天空,由于蜡融化而掉入大海中的人物形象。——译者)

② 见圣布韦的诗《八月沉思》(“蕴悦利出版社”,1954);以及哈里·莱文(悦利出版社)《象牙塔》(“悦利出版社”)一文,见《耶鲁法国研究》(再版,1954)第1期(1954),第1页(这里的引文取自施罗德关于颓废派将象牙塔变成阿克瑟尔的城堡的论述,见前引书第1页的注释,并参见第1页)。(以上是作者的原注。这里的“阿克瑟尔城堡”一词取自艾德蒙·威尔逊[悦利出版社,1954]的《阿克瑟尔的城堡》[悦利出版社,1954]一书,这是一本介绍和评论一些现代主义作家的著作。——译者)

到1790年10月5日,该书直到1804年才出版)里,在一个与康德理论联系起来的语境中首先使用的。维克托·库辛(灾祸理论家)在他论《真、美与善》(1804年,莱比锡,1804年,1804年出版)的讲演中使用了它(或某种与它相近的东西)。我们已经看到,康德的美学是如何致力于勾勒出一个艺术自律的领域的。这在席勒那里继续得到了扩大和称颂:审美对象由于其没有目的的合目的性而成为某种与所有的功利主义的对象完全不同的东西;它的创造动机也是独特的,独立于其他事物之外(即在理解力所具有的合规律性一般条件之上的想象力的自由游戏);并且,对美和崇高的欣赏给人带来一种其他一切都不能给予的价值,因为这些与认识或道德都没有什么关系。后来被称为“为艺术而艺术”的思想源泉绝大部分已经存在于康德体系之中,尽管它们无疑被有点夸大和过分简单化了。并且,它们逐渐与一些其他的思想和感受混合在一起,因此,最好将它们看成是一串思想,而不是一个特殊的理论来论述。并且,我们也不能找到一位为艺术而艺术的理论家,并将他当成代表这一套思想的范例。浪漫派诗人和批评家们常常改变他们的观点,在不同观点之间动摇,甚至将一些相互矛盾的观点留下而不加以协调。例如,波德莱尔从某些方面看可与为艺术而艺术派放在一道。他写道,功利的观念“在世界中对美的观念最具敌意”(《奇异故事集》[1857年,巴黎,1857年,1857年]序言,见《全集》[1857年,巴黎,1857年]第1卷,1857年,1857年)。他捍卫纯粹艺术的重要性,从道德限制中解脱出来,而他的恶之花象征着美独立于,并且高于所有其他的考虑。然而,他抨击了“为艺术而艺术学孩子气的乌托邦思想,排除一切道德”(见《浪漫派艺术》[1857年,巴黎,1857年]收入《全集》,1857年)。但是,他在这里的意思似乎是与其说艺术最终从属于一般的道德规范,不如说它有着自己的道德性规范,对此它有责任要服从(见《浪漫派艺术》)。

在法国,泰奥菲勒·戈蒂埃(1804-1864)也许是为艺术而艺术的最清楚、最坦率的代表,最初在他的《诗序》(1829年,巴黎,1829年)中,后来又在他给《阿尔贝蒂斯》(1830年,巴黎,1830年)和《模斑小姐》(1830年,巴黎,1830年)分别写的序言中表现了出来。这里的第三篇由于它讥讽式的幽默和对当代习俗和价值的嘲弄而最为著名。戈蒂埃捍卫了艺术成为其自身,以及艺术家走自己的道路的权利,他既反对道德

图说

图说

主义者,也反对从物质主义的功利基础来排斥艺术的人。他自己的价值理论是享乐主义的。道德主义者们抱怨说,应该禁止某些小说,否则的话,他们的太太和女儿就被毁了。戈蒂埃说,太太们根本就不读小说,而“谈到他们的女儿们,如果她们被送到寄宿学校的话,我看不出这些书能够教会她们什么”(萨米克拉斯特[杂字译]英译,收入到欧仁·韦伯[杂字译]第 愿页)。功利主义者总是问,“这本书有什么用处?它能够以什么样的方式服务于人口众多的最穷困阶级在道德上与身体上的改进?为什么不说对社会有用,不谈文明化,不提进步。”戈蒂埃回答他们说,“一本书不能变成一碗浓汤,一部小说不是一双无缝靴子”(第 愿页)。它的实际价值是,作者与出版商从中挣了钱,而它的“精神”价值是使人们免于去“读有用的、有道德的,以及进步的报纸,或服用其他不能吸收的,不体面的毒品”(第 愿页)。一首诗不比一束花更有“必要”,但是,“我宁愿要花也不要土豆”(第 愿页);并且,美,正像那些能够看到它的人所知道的,是某种不同于,并完全高于仅仅实用的东西。“我知道有这样一种更喜欢磨坊而不是教堂的人,更喜欢供给身体的面包而不是供给灵魂的面包的人。对这种人,我没有什么可说的。他们在此世和来生都可被说成是俭朴过日子的人”(第 愿页)。

在英国,为艺术而艺术最著名的表达出现在沃尔特·佩特(杂字译)的《文艺复兴史研究》(杂字译)的“结束语”部分中;在画家詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒(杂字译)的“十点钟”讲演(愿年 愿月 愿日讲,后来被收入到《温和的制造敌人的艺术》(杂字译)一书中;在奥斯卡·王尔德(杂字译)发表于不同期刊并收入到《意图》(杂字译)一书里的文章中。佩特的结束语,即敦促读者通过一种“受到鼓舞的生命、迷狂和悲哀的感觉”,“尽可能多地”进入到他生命“搏动”之中,常常被当成这一信念的最热烈的陈述:

图说

坚信正是激情——它确实使你具有迅捷而多样的意识的成果。诗的激情、美的欲望、为着艺术本身而对艺术的爱,是这种智慧的重要方面。这是因为,艺术使你想到,只是将你的最高的性质提供给你所经历的时刻,并且只是以这些时刻为目的。(见韦伯,

第 100 页)

那么,除了植根于艺术家——天才与资产阶级社会的对立之外,为艺术而艺术的学说,从本质上讲是对审美经验具有不同于其它价值的内在价值的概述,是对只靠艺术家就能使这种经验的最高形式成为可能的一份审美的独立宣言。这些理论家们有时用不清楚的语言,带着各种反抗和嘲笑的言外之意,作出与以前相当不同的辩解:美只是自满自足的快乐而已。既然他们是在这样一个对整个的艺术事业都持不怎么同情的态度的社会(除了那些在常规的或得到授权的范围之内)中工作,他们也就不得不作出新的、强有力的姿态,要求艺术家在自身领域之中的权威性,他们按照自己的爱好或理想行事,依照自己的愿望进行艺术实验的权利。维克多·雨果成为最有号召力的捍卫者,艺术自由的典范。他在著名的《爱尔那尼》(1830年)前言中写道:

这一高亢有力的人民之声可与上帝之声相比,它宣布从此诗歌将具有与政治同样的格言:宽容与自由。(牛顿·克罗斯兰夫人
[配译自《莎士比亚全集》英译,见韦伯,第 100 页])

从一个层次上看,这种艺术自由的要求可被解读成经济学的:在主要是由自由企业的放任主义(尽管并非完全没有管理)的市场中,艺术家是物品的生产者,但他又没有经济上的企业家们所具有的特权。他感到有在物质进步以外的一面旗帜下统一和找到某种兄弟情谊的冲动,或者至少是摸索一种有效的社会目的性的共通感。为了生存,他不得不在市场边缘处推销自己的货物,宣称这些物品要优于那些廉价的印刷品和杂耍剧。在一个高一点的层次上,艺术家是在主张一种新的人权:那些如果不能表现自身就会死去的天才个人的自我表现的自由。这种主张在法国起伏不定的政治状况中,在英国的出版限制情况下,决非是学术性的,这是因为,许多最好的小说家和诗人都不得不经常应付被查禁、应付被拘禁的威胁。在一个更高的层次上,为艺术而艺术是一种职业伦理的规范。在像福楼拜这样有着“美的宗教”和对技能的专注

100

以及对完美的追求的艺术家的的心灵中(见他写给路易丝·科莱^①的信,《全集·书信集》第 1 卷第 1 页,参见第 1 卷第 1 页),从外在压力中解脱出来的要求与有机会实现艺术家自身的最高职责,实现他的艺术本身的要求是一致的。艺术具有它所必须服从的自身规则——不是新古典主义的旧有规则,而是每一件艺术作品所特有的,按照他自身的条件所发展和完善规则——这可能是艺术作为康德和席勒意义上的“游戏”所导致的必然结果。并且,在 19 世纪,象牙塔对绝大部分作家来说,不是酒池肉林,而是远离政治家、警察和惟利是图者的避难所,艺术家可能会打磨他的诗句,可能会(像福楼拜所做的那样)掂量每一个音节,以创造出他的完善的作品。

当人们在这个层面上思考为艺术而艺术时,它就不是像 19 世纪从与其相反的观点看之时所呈现的那种样子。在某种意义上讲,象牙塔成为一种社会机构,诗人退回到他的避难所,也许就像实验科学家退回到他的实验室之中。要求无条件地从当时的直接义务中解脱出来,并且,只有这样,从长远观点看,他才能带着在日常生活事务的喧嚣中所不能获得的某种具有最高价值的东西回到[社会中来]。艺术家可以将自己局限在对形式美的追求上,但是,美不是一种抽象,它只能出现在无限多样的具体形式中,其中每一形式都只能由一位艺术家以他的独特个性和风格来实现。戈蒂埃喜欢强调(例如,在他成为《艺术家》[《L'Artiste》]的编辑时于 1845 年 1 月 1 日为该刊所写的提要中)说,“我相信艺术自律,对我来说,艺术不是一个手段,而是一个目的……”然而,甚至连他也想以一种更为根本,也更为迂回的方式说,艺术家给予社会某种如果不是以他自己的方式去做的话,就无法给予的东西。“荷马的诗、菲迪亚斯的雕像、拉斐尔的画,在提升人的灵魂方面比一切道德家们的论文所起的作用还要大”(《现代艺术》[《L'Art moderne》],第 1 卷第 1 页,请比较勒孔特·德·李勒(《Lectures de la poésie》)在他的《当代诗人》(《Les poètes contemporains》)中所表示的类似的观点]。艺术家的悖论也是奥秘的圣徒的悖论,如果想给社会带回沉思的果实的话,两

① 路易丝·科莱(《Lectures de la poésie》,第 1 卷第 1 页),法国诗人和小说家,娘家姓雷瓦尔[《Lectures de la poésie》],嫁给音乐家 1. 科莱后随夫姓,曾与福楼拜有一段长达 10 年的暧昧关系。——译者

种人都需要孤独地退隐到蛮荒之境。

19世纪围绕为艺术而艺术的争论常常是热情洋溢而非发人深省，这是因为，一些重要的主题常常与使人哑然失笑的主题混合在一起，对更高的艺术家责任的主张与无责任的主张混淆在一起。但是，我想我们应该从中看到对艺术的独特性与独立性被理解，它的疆域被划出的漫长历史思考过程的另一步。为艺术而艺术理论预示着 19世纪像克莱夫·贝尔和罗杰·弗赖这样的“形式主义者”所作的进一步的尝试。这些形式主义者独特的审美情感标示出独特的价值，说诗人或画家所做的开发情感的工作，与医生和律师所做的工作完全是一回事。

现实主义

如果说 19世纪，像人们所说的，是一个“意识形态的时代”的话，它当然也是一个科学的时代。人们也许会说，这是一个自然科学专业化，它作为文明的一种最重要的成分进入到经济制度、大学，以及大众意识中的时代。在艺术上，这一发展反映在一个被人们称为现实主义的运动之中。

对于文学史家来说，现实主义是一种文学，一种在 19世纪发展起来的实践，它部分地来自于浪漫主义，也部分地反对浪漫主义，并且，它在今天仍具有生命力，尽管在当代最好的戏剧或小说作品中，很难找到其纯粹的形式。它是一种方法，或者是一组方法，它们可以给予确定的描绘，并从一开始就被一些批评家和评论家常常带着敌意地指出。对于批评史家来说，现实主义是一种关于什么样的文学最值得赞赏，最需要的理论，即一个自觉的纲领，正像 19世纪的一些伟大的法国现实主义者在他们的前言、文章和书信中所宣称和捍卫的那样。美学家们对这一文学运动和批评学派的关注必然会更加抽象，更具选择性。现实主义就其本身而言，无论在理论上还是在实践中，都建立在关于文学是什么，或应该是什么，以及它与其他人们所关注的对象的关系的一般假设之上，这样，它就反映了，或者暗中预示了一些美学理论。这些都是我们在此应该注意的东西。

圆环

对现实主义美学的最完整、最有力的辩护可以在左拉(自然主义)

的笔下找到,主要是在两篇长文“实验小说”和“戏剧中的自然主义”中(见《实验小说》(1908年)、《戏剧中的自然主义》(1911年),它们此前还出现在俄文的《欧洲信使》一书之中)。他的理论深受他以前的小说家们,特别是福楼拜和龚古尔兄弟的影响。左拉也从一开始就受到泰纳(1859—1904)的社会学理论的诸多影响,在形成了其立场的主要特征以后,他在克劳德·贝尔纳(1813—1898)身上发现了一些科学方法的原理,这使他能够细致地将他的立场阐述清楚。

泰纳的文学研究的方法,正如他在《英国文学史》(1911年)序言中所解释的,从一个方面看可以说是19世纪后期所构想出来的,在赫尔德和施莱格尔兄弟那里得到有效运用的,文学研究的历史方法的继续。在他们的作品之下是一个新的,至少是新界定的,关于文学作品是一种出现在特定时代的特定社会中的人造物的概念,并且,他们相信需要在这样的语境中来理解。奥古斯特·孔德根据他的“实证哲学”重新界定了这个观点,为这种泰纳决心要澄清和证明的理论增添了这样的因素,即像所有其他的物体一样,文学作品完全由它们的语境所决定,因而也从原则上讲完全可从它们的语境得到解释。按照一个今天已经相当著名的公式,泰纳将相关的因果性和解释性因素分成三类:“种族、环境和时代”(1908年,见范劳恩[1911年]英译,见韦伯,第153页)。泰纳并没有能成功而始终如一地运用这些范畴,但他根据这样一种机制来对它们加以说明:“永恒的冲动”(或初始推力)环境(以其摩擦力和稳定的力量),以及“所获得的契机”,它包括,例如,诗在其中出现的文学传统(见韦伯,第153—154页)。科学的历史学家所面临的问题是发现控制着人类文化各种因素,即宗教、哲学、诗和戏剧的生产的一般规律。并且根据这些规律,解决这种形式的具体问题:必须要有什么样的种族、环境和时代的条件,才能生产出这样的文学作品?“正如从其因素看,天文学是机械的,而生理学是化学的问题一样,历史学从其因素看是一个心理学问题”(韦伯,第154页)。

泰纳提出,从这种关于文学的一般观点出发,可以推导出一些重要的批评原理。第一点,“一部文学作品不只是想象力的游戏,不是发热了的头脑的奇思怪想,而是当代生活方式的转述”(韦伯,第154页)。

甚至当它是古老的、不令人愉快的、遥远的事物,或者是“被遗弃的仙境”^①之时,它仍旧是社会语境的产物,并且向受过训练的研究者揭示其根源的本性。但是,第二点,有些作品更透明、更直接,也更完整地显示生产出它们的是什么样的社会,因此,这些作品就更有价值。“我愿放弃《圣经》宪章和《圣经》政府公文,以换取切利尼的回忆录^②、圣保罗的使徒书、路德的桌边谈话,或者阿里斯托芬的喜剧”(韦伯,第 150 页)。因此,泰纳的评价原则是:

一部书越能再现可见的感情,它越是一部文学作品,因为文学的真正的功能就是记录感情。一部书越能再现重要的感情,它在文学上的地位就越高,因为一个作家通过再现整个民族和整个时代的生存方式,才在自己的周围聚集起整个时代和整个民族的同感。(韦伯,第 150 页)

这些标准为给予每一位现实主义小说家的作品以最高价值提供了基础,特别是死于 1820 年的巴尔扎克的伟大的系列作品“人间喜剧”(1829 年完成)。它们也显然具有对后来的小说家具有呼唤和启示功能,特别是对左拉,他自己的鲁贡玛卡系列第一卷于 1870 年问世。

克劳德·贝尔纳的《实验医学研究引论》(1865 年出版)在科学史上是一部里程碑式的作品。在这部著作中,他比此前任何人都更加清晰地论述了现代科学方法的概念,认为它存在于通过控制观察,以及在可能的情况下进行实验来证实假设的过程中。并且他为生理学有可能成为精确的实验科学打下了基础。一个活物,不管它如何复杂而精巧,都可像对待无机物一样用计量的方法进行研究,这成为一个中心的主题。这是一种动态的平衡,其中能量的输入和输出可被度量,其中的化学过程可以得到确定的解释。正是这一强有力的科学方法及有关其范围和潜力的概念,激起了左拉

圆猿

① “云雨情”出自《红楼梦》,这里作者引用了一本儿童小说的书名,该书作者是戴夫·邓肯(译自《云雨情》),原籍美国,后移居加拿大。——译者

② 切利尼(1494—1568),意大利佛罗伦萨金匠和雕刻家,1538 年开始写自传,1568 年完成。——译者

的热情,他的《实验小说》一文大量地引用了贝尔纳的话,对这些话进行阐释,并以他的理论作为通向一种文学美学出发点。固然,在阅读贝尔纳的著作以前,左拉已经开始(无疑是回应了时代脉搏的发展)考虑将小说家看成是一种科学家。在他为小说《黛莱丝·拉甘》(1880)所加的第二版序言(1885年,在他读贝尔纳之前)中,他批驳了对第一版的攻击,不妥协地为自己辩护道:“我的目的首先是一个科学的目的……我们在这两个活体身上进行了外科医生对尸体所进行分析解剖工作”(菲利普·耶蒂斯[乔治·耶蒂斯英译,1980,第200页])。(他还取用泰纳的名言作为这本书的题词:“恶与善,就像矾与糖一样,都是产品”(见韦伯,第140页。))并且,其他的小说家也说过一些类似的话。例如,龚古尔兄弟在给小说《翟米尼·拉赛特》(1880)所写的序言中说:“随之而来的是对爱的临床研究”和“小说所进行的是科学的研究,承担的是科学的职责”(韦伯译,第141-142页)。并且,福楼拜在写作《包法利夫人》时所写的许多信中说这部小说,“首先是批评,或者更确切地说是解剖”(路易丝·科莱,1880年;《书信集》,贝克尔^①,第130页)。“此外,艺术应该提升到个人的感受和神经的敏感性之上!通过一种无情的方法,赋予它物理学的精确性的时候到了!”(《致勒鲁瓦耶·德尚特皮小姐》[1856年;《书信集》,贝克尔,第130页,1880年11月15日;《书信集》,第141-142页;贝克尔,第130页)。但是,正是贝尔纳的书使左拉对这种他要写的小说看得更清楚,辩护得更有力。

图远

从较早的司汤达、梅里美、巴尔扎克等法国现实主义小说家们的时期起,批评家们就经常注意到他们无情的直白性,称之为“完全的真实”、“真正的真实”、“赤裸裸的真实”。在他们的心目中,只有真实,并且还是某种作为整体的真实,至少是从社会阶级、职业上讲,这一真实延伸到了更广的领域,从19世纪70年代起,心理学上的冲动也稳步进入小说处理的范围。左拉主张现实主义在文学传统中占据一个更为中心的位置。他(在《戏剧中的自然主义》,贝克尔,第142页中)说,“从亚里士多德到布瓦洛,所有的批评都提出了这样的原理,即作品应该以真实为基础。”如

^① 指乔治·贝克尔(1880-1950)编《现代文学现实主义文献》(普林斯顿大学,1950),下同。——译者

果能够赞同这一点,即文学总是并从本质上,或多或少,包含着真实的主张,那么,下一个问题就是:什么是真?或者说:我们能知道的是什么?将这一认识的原理与浪漫派认识论的前提,即自由直观想象的翱翔超出感觉而透入现实之中结合起来,作为结果,你就可以得到一个关于文学的理论。将这同一个原理与另一个前提,即我们知识的可靠性来源于经验性观察的耐心积累和推导结合起来,你就会引出另一个结论。那样的话,从广义上说,文学就必须拥有和提供科学的知识。

小说家像经验科学家一样,从观察人们的行为方式开始,试图理解他们——这是现实主义理论的基础。这里的意思相当清楚,现实主义文学可以定义为尽可能客观地展现行动中的人类,尽可能不加以扭曲和进行人为操纵,从而使他们的动机和内在冲动可为读者所理解。从这一点出发,我们可以进一步说,现实主义文学要根据一套特殊的方案或特殊的特征来定义,这些方案或特征对作者的实用性来自于它们为使作品具有现实性所提供的帮助。例如^①,作家所写的是当代生活,这样他可以对此有第一手的了解;他兴趣广泛,要访问股票交易所、疯人院、医院、咖啡馆等等;他使用普通的语言以及行业和专业中的行话;只要有助于解释人们行动的理由,不管如何阴暗丑恶的生活都可展现;由于他的中心兴趣是人,只要对象能成为人的心理的线索,他就关心,因此,尽管并不是无选择的,他会对具体的生活细节,对各种室内陈设和周围环境具有极大的兴趣;他会使情节仿佛是在人物的指引下向前运动,而不为了故事结构的完美而牺牲可信性;他作为叙述者无须进行评论性和说教性的干预,就像自然科学家无须对自己作品进行评述一样。福楼拜在他的书信中,对这些原理作了许多表述。

圆缘

这是自然科学的优越之处:他们不要证明什么。[据我理解,福楼拜在这里的意思是,他们不想同什么人吵架。]因此,这里有着多么巨大的事实和思想的空间!我们必须像对待乳齿象和鳄鱼一样对待人。有人对乳齿象的角,或者对鳄鱼的颞大发雷霆吗?

^① 这些要点在伯纳德·温伯格(《美国批评家》)对《法国现实主义:批评的反应》(《美国批评家》)的评论中:“福楼拜的文学理论:现实主义” (纽约, 1954年),第 151 页。

(《致路易丝·科莱》,1889年7月14日;附第158页;贝克尔,第120页,参见1889年7月14日的信:“作者的个性是完全不存在的”,贝克尔,第120页)

在我看来,“现实主义”是这一组思想的最好的名称。左拉自己对这些思想表示赞同,并给予它们以有力的陈述(在《戏剧中的自然主义》之中,见贝克尔,第126—127页)。他总结说,“想象力再也没有用了”(第126页)因此与浪漫派的观点形成了深刻的决裂。但实际上,他的主要观点(贝尔纳帮助他将这些思想清理得更加明确)有点超出了现实主义理论的范围,这是他自己更愿意将之称为“自然主义”而不是现实主义的原因。这两个术语间的关系非常复杂,这里很难以给予充分的论述。对我来说,以某种类型的形而上学的观点保留“自然主义”这个术语是有益的,这可以是某种抽象的形而上学观点(自然主义与超自然主义相对立),也可以指某种更为具体的形而上学观点,例如,悲观主义的物质决定论,一种19世纪的还原主义观点,比方说认为善与恶的区别不过是砒与糖的区别而已。但是在左拉那里,自然主义与现实主义的关系,就像是(贝尔纳意义上的)实验与观察的关系一样。左拉说,“我们有实验的化学与物理学,我们也将有实验的病理学;然后,我们还将有实验小说”(《实验小说》贝克尔,第155页)。最为基本的观点是,小说家选择他的人物,将他们放在一种情境之中,让他们相互作用,看会发生什么。因此,他就不再是摄影师、编年史记录者,或者事实的收集者,而像实验室工作人员一样,他作出安排、调试仪器、观察结果、检验假设。

说到这里,我们也许会强烈地感受到,我们离前几章所或多或少持续地探寻着的美学思想的主线离得很远了。对这个距离的一个衡量尺度也许可以由这样一个问题给出:美从哪儿进入?关于这一点,现实主义者们有着相当矛盾的心理。福楼拜直截了当地说:从现实主义的观点看来,小说家的职责并不令人愉快;他必须具有面对现实的坚强的勇气,而现实常常是丑陋的,也许最丑陋之处就最需要去面对,如爱玛·包法利的生活或社会最底层的状况。“我痛恨普通的生活”(《致洛朗—皮沙》(《福楼拜传》),1889年7月14日;附第158页;贝克尔,第120页)。然而,他有时用另一种方式来表述:一切事物,甚至最低等的事物,都有

它的诗意：“因此让我们习惯于将世界看成是一部艺术作品，并在我们的作品中同样将之再造出来”（《致路易丝·科莱》^①，1881年10月10日，见贝克尔，第180页）。在绘画中也是如此。当库尔贝（他在宣言中自称是一个“现实主义者”）在1855年举办自己的画展时，以及后来在马奈和其他的印象主义者作出同样的忠实于外貌的决定时，那种精确再造可见事物，而不管它是如何低下，那种只是记录它们的色彩、组织和它们所构成的图式的企图，给学院派画家和公众以一种培养丑陋的印象。约翰·康斯泰伯尔（1798—1847）在他对皇家学院所作的第四次讲演（1837年）中，宣布绘画是“自然哲学的一个分支，在其中图画只是实验而已”。他曾对一位贵夫人说，“不，太太，没有什么东西是丑的；我一生中从未看到过丑的东西，让一个对象的形式就成为它可以成为的样子，——光、影和透视总是能使它成为美的。”^②在同样精神的指引下，左拉在《1884年现实主义沙龙》中写道，“我不否定任何艺术家。我根据同样的标准来接受所有的艺术作品，将之作为人类精神的展现。……所有这些作品都具有真正的美，在生活的千种表现中，它不断变化、不断更新”（韦伯英译，第180页）。像左拉一样，相信科学方法是知识仅有的可靠源泉的文学理论家们，必须解决有关美与真关系的一个新的、困难的两难境地。小说家应该以真为目的，而期望美紧随其后？还是应该以美为目的，而将真的问题留给科学家？这一难题在19世纪变得更加难以对付。

图苑

现实主义对已很好确立的旧的审美假定的挑战之严重性的另一次展示，是由一篇托尔斯泰论莫泊桑的有趣的文章所提供的（最初在《竞技场》^③，1880年，查尔斯·约翰斯顿^④英译，收入贝克尔所编书中）。他责备莫泊桑缺乏最重要的

三种对于真正艺术作品的产生来说必要的性质。这三种条件是：一种对他的主题的真正的、道德的态度，清晰的表现，或换句话说，即形式的美；以及第三，真诚性——对所描绘对象的真爱或真

① 见 约翰·康斯泰伯尔生活的回忆（1837）（伦敦，1837）第180页。

恨。(贝克尔,第 155 页)

如果这三种性质是不可缺少的的话,似乎随之而来的就是,现实主义与艺术是不相容的。这是因为,不动情的科学的超脱要求现实主义的叙述者冷静地吸收个性的化学性反应,排除一切道德化,以及一切的赞同与不赞同的感受。更为重要的是,他不能对实验进行干预,不管追求更完美的结构或风格的想法如何诱人。

我想,从某个方面看,在现实主义观点与为艺术而艺术学派之间,存在着一种亲缘关系:两者都有自己的准则,尽管一个是追求美的完善,另一个则更具禁欲主义特征地追求关于人的本性的经验知识的完善。现实主义者与为艺术而艺术的信奉者一样强烈地从肯定自由探索的权利出发,特别是由于敏锐而冷静地观察伤风败俗的行为,他的作品被称为淫秽色情时就更是如此。但是,当受到压力时,他会声称他最终的辩护是社会性的。左拉说,生理学与实验医学的目的是“把握生活以便指导它”,实验小说的目标也是如此(《实验小说》,贝克尔,第 155 页)。深化人的理解力,扩大人的自由是目标。艺术对社会幸福作贡献方面的重要性,这一思想线索是 19 世纪的另一大发展,值得单独对之进行研究(我们过一会儿就会涉及这一点)。

在谈到这一点之前,我们必须对俄国文学理论家中有点类似的运动予以适当的关注。该运动始于别林斯基(1794—1841),他(像泰纳一样)在一开始受德国唯心主义和浪漫主义的影响,但逐渐对文学的历史语境予以重视,最终对社会状况的逼真再现与反映予以最高度的强调(见他给俄国文学所写的两个年度报告,1841—1842 年)。这后一个主题成为车尔尼雪夫斯基的著名学位论文《艺术与现实的审美关系》(1855 年,亦参见他为 1855 年未被允许出版的序言^①)的主要强调点。在这里,艺术被看成从本质上说是现实和“事实”的再造,在许多情况下低于其原型,但有时会现实的某些部分更易接近,例如,一个没有见过

① 列宁在《唯物主义与经验批判主义》中曾提到此事。他写道:“在 1855 年为‘艺术与现实的审美关系’第三版所写的序言里,车尔尼雪夫斯基曾企图直接提到费尔巴哈。但是 1855 年的检查机关竟连仅仅提一提费尔巴哈都不允许。这篇序言直到 1869 年才问世。”——译者转引自车尔尼雪夫斯基著,周扬译《艺术与现实的审美关系》(北京:人民文学出版社,1958 年版)第 155 页脚注。

海的人,可以用一幅画或照片作为替代物(见 杂刊科根[译]英译,收入贝克尔,第 页)。艺术的第一个目的是再造现实”(第 页);第二个目的是“解释生活”(第 页)。在这里,它的主要优点在于,由于其吸引和激发兴趣而有助于理解。车尔尼雪夫斯基的立场得到了皮萨烈夫的热烈的赞同,在他名为《美学的毁灭》()的论文中,音乐和视觉艺术被说成是没有社会作用,但是文学可以帮助传达社会思想。皮萨烈夫无疑试图通过使读者震惊来引起关注,但他的确提出了必须面对的重要问题。例如,我们是否能够说,既然艺术家的创造性想象力是有限的,并且,他必然是他的时代的产物,因此,要获得好一点的艺术的惟一途径就是改进它所必然要反映的社会条件?或者说,甚至在一个自然主义的理论中,我们是否能够赋予艺术家一种铸造和引导社会进步的力量,使他成为一个有效的行动者?皮萨烈夫对于这后一种态度似乎很不确定。

社会责任

世纪的思想家们,在政治革命的发展和真正科学的社会的出现的双重影响下,对一个主题予以从柏拉图到席勒都从未有过的高度的重视,这个主题就是:艺术在人类社会中的作用。他们关注一般的柏拉图式的问题,即艺术本身是福还是祸,或者说它能否经过控制而成为某一种而不成为另一种情况,但是,最终,他们通过提出单个艺术家对社会的责任而给它指出了一个新的方向。艺术家是一个公民或一个臣民,并且作为这个角色有他的职责,这些职责是从属于还是优先于他对艺术的职责?在 世纪,在一个集权主义的暴政及其地下反抗并存的年代,这个问题有时变得尖锐,并且,许多思想家,从马克思主义者到存在主义者,都纠缠于此(例如,可参见让-保罗·萨特的《什么是文学》[])。

(既然我们已经对席勒作了考察,)我们这里的叙述也许可以从早期法国社会改良者和社会哲学家开始,他们许诺设计一种理性的社会应该怎样的系统方案,从而探寻艺术(从理想上看)在这种安排中如果要起作用的话,应起什么作用。在这种社会秩序中,圣西门()和他的门徒们预想到,在清除了封建主义和教会主义以后,

艺术家将同工匠、学者和科学家一道,是社会进步和一般社会幸福的贡献者,他们的作品将由于其真正的价值而得到同行及追随者们的欣赏(例如,可参见《工业制度》[见《培根文集》第1卷第10页])。这一具有高度影响力的核心思想,以许多不同的方式在起作用。例如,它可以帮助激发了维克多·雨果的社会使命感的观点(见《诗人的作用》[《雨果全集》第1卷第10页])并且支持了他的这样一种思想“为艺术而艺术也许是好的,但为进步而艺术是更美的”(见《哲学》[见《全集》第1卷第10页])施罗德[见《培根文集》第1卷第10页]英译),尽管雨果这段话的上下文显示出,他认为恰恰在诗成为自身时,才能对进步起最大的作用。圣西门还为其他几位系统的思想家作好了准备,其中包括曾给他当了几年秘书的奥古斯特·孔德(见《实证主义概论》第1章第10页)。

孔德在他的《实证主义概论》(见《培根文集》第1卷第10页)第1章中概述了他的艺术哲学。对他来说,培植为艺术而艺术,将它与生活的其他部分分隔开来,是一种自毁长城的倾向。它反映了这样的事实,即“理性已经与感受和想象力分离很久了”(布里奇斯[见《培根文集》第1卷第10页]英译),设立实证主义政治体系,就是为了弥合二者的裂痕。在孔德所计划的社会中,各门艺术将成为教育的基础,这些艺术将与工业结合,为人们生产出新的需要;并且,它们将实施它们的真正功能,即传达孔德为现代人所宣扬的人性的宗教。艺术是通过加强相互之间的同情,加强感情的纽带和相互的爱,而达到“事实的理想再现,其目标是培养我们对完善的感受”,这是社会秩序的真正基础(第1章第10页)。艺术之花的全面开放只有在这样的社会之中才能实现,在这样的社会中,由于科学的发展,由于良好愿望的增强,战争、压迫和经济上的奴役将被消除。这个社会的理想对于许多人说是孔德的乌托邦幻想的亮色之一,在其中艺术将占据很高的位置,通过成为这个社会的不可缺少的部分而实现自身。

略早于孔德完全发展了的实证哲学,另一位乌托邦幻想家查尔士·傅立叶(见《培根文集》第1卷第10页)也将艺术和美设想对于一个健康的社会和经济制度来说是至关重要的。在他的著作《工人的城市》(见《培根文集》第1卷第10页)①,对

① 傅立叶死于1829年,这本书在他死后才出版。——译者

一个与人性相称的未来城市的描绘中,傅立叶谴责了现存城市的丑恶与无序,想象在一个城市中,建筑物由于它们和谐的色彩、秩序,以及恰当的比例而使眼睛感到满意,给人提供审美满足(以及身体的满足)。

政治经济学家蒲鲁东(亨利·德·圣西门的追随者)在他对艺术的孔德式的定义,“一种对自然和我们自身的理想再现,其目的在于我们物种的身体与道德的完善”之中,包含进了一种社会目的的指向(《艺术及其社会目的的原理》[亨利·德·圣西门著,傅立叶译,商务印书馆,1957年出版],第1章,第1页)。“为艺术而艺术什么也不是”,他说,与“作为最高的灵魂的和最高的人性展现而培养和研究的权利与责任”分隔开来,艺术就只是成了“一个幻想与感觉的刺激”,是“风气腐败和国家衰落的原因”(第1章,第1-2页)。从这些前提出发,他引出这样的一条原理,即对艺术的判断属于一般公众:“艺术家的作品……既然他的理想是最有力的,那么,取悦的人数越多,就越伟大,没有其他的规则”(《论革命的正义》[亨利·德·圣西门著,傅立叶译,商务印书馆,1957年出版],第1章,第1页)。但是,他强调要反对将艺术归结为奢华或享受。并且,在措辞激烈的一章“论艺术的堕落”(第1章)中,他以一种清教徒的热情和激烈的义愤,抨击将艺术用于不值得使用之处。

猿猿

在法国的社会学美学家线索中,另一个人以其非常活跃的思考而应引起我们的注意。让-马里·居约(亨利·德·圣西门的追随者)在他的著作《从社会学观点看艺术》(亨利·德·圣西门著,傅立叶译,商务印书馆,1957年出版)中,试图打破艺术与文化的其他方面的分隔。他特别强调,例如在建筑和实用对象中的,美与实用之间的联系与连续性(见他的《当代美学问题》[亨利·德·圣西门著,傅立叶译,商务印书馆,1957年出版],第1章,第1页以后)。并且,他否定在审美情感与其他可将人联系在一起的情感之间有什么本质的区别(同上,第1页)。艺术在本质上是社会性的。“真正的艺术不追求外在的道德和社会的目的,但其本身却有着深刻的道德性和社会性,这种道德性和社会性给予它以健康和活力”(“序言”)。文学的天才拥有异乎寻常的强烈的同情心和社会感受,这使得他能进入他所创造的人物之中,并带来生命存在的新世界(见《艺术》,第1章,第1页,特别是第1页)。

猿圈

在英国,根据其社会语境而研究艺术,为艺术的社会责任辩护,最早在约翰·罗斯金(约翰·罗斯金)那里得到了发展。这确实是他一生都在思考的主题,也是他的许多著作的主要锋芒所向。从某些方面看,他是浪漫主义的继承者。他试图将想象力当作最高的认识能力,他具有艺术家的崇高使命感的概念,在这方面,他受到了卡莱尔的影响。但是,他更属于维多利亚时代,而不是此前的时代,因为,他一直试图给予的一些教导在当时具有深刻的必要性。由于他很容易受到嘲笑,他的重要性可能会被忽视。作为一位艺术批评家和鉴赏家,趣味的仲裁者(他所自己设想成如此),他并不受欢迎。例如,见威伦斯基(见威伦斯基)指出了具有讽刺意味的巧合,他在开始他作为艺术批评家的生涯时决心捍卫透纳,反对《文学公报》(文学公报)中的批评家将透纳的绘画说成是“仿佛将一把把的白、黄和红色的颜料扔在画布上,让它们随机地粘上、粘上”,但是,在猿年后,当他以同样的态度针对惠斯勒的《黑色与金色的夜景:火箭的坠落》写道:“我……从未想到一个纨绔子会对向公众扔一罐子颜料要价二百畿尼”^①,却遭遇了使他声名扫地的败诉。但是,从他对所处其中的社会疾病的反思,以及对其审美以及经济层面的把握来看,罗斯金仍应被看成属于伟大的预言家之列。

罗斯金的美学理论,即他关于艺术判断的基础,最早在他的《现代画家》的第一卷和第二卷中提出。^②从本质上讲,这是一种颇具局限性的模仿理论。在第一卷中要对艺术(至少是绘画)的第一原理,即真,进行解释。第二卷要解释第二原理,即美。但是,它们最终成为大体上同样的东西。

我说,最伟大的艺术,就是那种不管通过什么样的手段,向观众的心灵传达最大量的最伟大的思想的艺术,并且,我将一个思想称为伟大,是依其为心灵的更高的官能所接受的程度,依其更完全

^① 见威伦斯基《约翰·罗斯金》(纽约,猿猿年,第猿页);以及惠斯勒对这场诉讼的说明,在见威伦斯基编的《维多利亚人论文学和艺术》(纽约,猿猿年)中重印。

^② 《现代画家》(配插图),第一卷,猿猿年;第二卷,猿猿年;第三卷至第五卷,猿猿年—猿猿年。

地受到专注的程度,以及在专注于此时,对这种接受该思想的官能起作用,使之受到鼓舞的程度而决定。(《现代画家》第一部,第一段,第 圆章,异怨《作品集》第 圆章)

伟大的思想是符合经验的,尽管并非狭义的模仿(第 缘章)。罗斯金称一个对象美的时候,取其广义,只要它“能在简单地观照其外在性质,而没有任何直接而明确地运用智力时给我们提供快感”(第 远章,异怨《作品集》第 远章)。然而,在《现代画家》的第 圆卷(第三部,第一段,第 圆章),美变得稍稍狭窄了一些。在这里,罗斯金第一次将“感”(粤籍籍籍描绘成对令人愉悦的性质的感性的知觉。“但是,我完全反对从任何意义上说美的印象是感官性的”(异怨《作品集》第 圆章)。

这样,我将仅仅是动物对快乐的意识称为“感”(粤籍籍籍,而将对它的喜悦、敬畏和感激的知觉称为“观”(栽籍籍籍)。正是由于此,并只有此,才是对作为神的礼物的美的完全领悟和观照。(异怨 第 圆章)

猿猿

他后来又提出,“美学”这个术语应该保留其“研究事物本身令人的感官和本能感到愉悦的本性,尽管它们不代表什么,不服务于什么,它们仅有的作用就是它们的令人愉悦性”(《彭特利库之犁:雕塑艺术的七种要素》[粤籍籍籍第 员讲;《作品集》第 员讲]。他匆忙地加上(栽籍籍籍,第 圆章)当这么看的时候,“几乎整个美学研究都同样会变得没有存在理由或没有作用”。罗斯金说,“美”可恰当地表示两种不同的东西:

第一,物体的外在性质……也许可显示出某种神性特征的典型性,因此,为了区别起见,我将此称为典型美;第二,在活物中功能之恰当实现的外观……我将这种美称为生机美。(《现代画家》第 圆卷,第 猿部分,第 员段,第 猿章,异怨《作品集》第 圆章)

在这两种特征的或功能的形式中,美都属于对象,而艺术功效在于它发现和传达这种美的能力。

在他的两部论建筑的著作,即《建筑艺术的七种源泉》(罗斯金著,陈宗明译,江苏人民出版社,1989年)和《威尼斯之石》(罗斯金著,陈宗明译,江苏人民出版社,1989年),罗斯金对建筑物与建造和使用建筑物的人之间的关系予以深深的关注。他提出,伟大的建筑作品是建造者的道德品质的表现,还提出,这对它们所处的社会有着深刻的影响。在著名的论“哥特式的本性”一章(《威尼斯之石》第1卷,第14章)中,分析了哥特式建筑的道德与精神特性,并要求回到这样一种政治与经济的状态之中,在其中劳动的分工并不在人与人之间和自身中分裂(异化),在其中社会的有用性将成为生产的基本原则(异化),并且,在其中工匠将成为创造性的手艺人,而不仅仅是一个工具或机器(参见《两条道路》[罗斯金著,陈宗明译,江苏人民出版社,1989年];以及《野橄榄之冠》[罗斯金著,陈宗明译,江苏人民出版社,1989年]中的第1章)。这对他以后的讲演和写作来说,成为主要的负担:艺术在原因和结果上都与道德有关,并且,这里的艺术不仅指绘画和诗歌,而且指教堂、银行、街道、花园、汤罐和衣服。有时,他所宣讲的学说接近于清教徒的严苛,例如他说:

艺术的整个生命力依赖于它或者被真理,或者被有用所充实;它尽管本身可以令人愉悦、惊叹,使人产生深刻印象,也仍然属于低下的种类,并且,除非它明确具有下列的主要目的,即或者是陈述一件真正的事,或者装饰一件有用的物,否则的话就趋向于更加低下。(《艺术讲演集》[罗斯金著,陈宗明译,江苏人民出版社,1989年];《作品集》载,卷一,第10页)

罗斯金式的功能主义奏响了一个音符,那将在其他一些被作为维多利亚经济过程的副产品的美学上的荒芜和无人性而困扰和震惊的心灵中产生了强烈的反响。首先捕捉了他的精神,并跟随他前进的人之一,是威廉·莫里斯(1834—1896),这位多才多艺而思想专注的人。他写过史诗,作了大量的翻译,学会像染色和纺织等手艺,开办(1861年之后)了莫里斯公司这样的作坊,以带来好的趣味和手艺,莫里斯在大量的谈话和小册子中宣传他的学说。他耐心而真诚地,用清楚、强烈,有时常常是动人的言辞,反反复复,用各种方式,来宣传他的主要思想。

莫里斯观察和判断说,所谓英国美学情况的特征是,首先,艺术被

分隔成了两个主要种类 美的艺术 ,他将之称为“理智的”艺术 ,与“装饰的”艺术或工艺 (见“财阀统治下的艺术”[“~~莫里斯的装饰艺术~~” 莫里斯《作品集》] 莫里斯说 ,尽管可以区分 ,这些种类是相互依赖的 ,它们的分隔带来两者的退化 :一方面 ,美的艺术主要被归结为微不足道的少数人的娱乐 ,另一方面 ,在制造业的大踏步向前之时手工艺几乎完全消失了。仅有的健康之路应是将两者重新结合起来 ,有用与美最终成为紧密的伙伴。

在这里 ,莫里斯很少说到美的艺术作品本身 ,也许他想到 ,它们如果不起它们也许能起的积极作用的话 ,至少所起的有害的作用要远远少于在数量上要大得多 ,人们也熟悉 ,并常使我们不得不面对的实际生活中的对象。当莫里斯一般性地谈论“艺术”时 ,他使用的语言与在其他场合中专门运用于装饰性艺术时是同样的。例如 ,他说 ,

猿踪

要人们对事物感到快感就必须有用 ,这是装饰的一大功能 ,要人们对事物感到快感就必须制作 ,这是它的另一个用法。(《次等艺术》[“~~莫里斯的装饰艺术~~” 莫里斯《作品集》] 参见《今天的艺术与工艺》[“~~莫里斯的装饰艺术~~” 莫里斯《作品集》]

猿踪

但是 ,在一般情况下 ,莫里斯也常常说 ,“我所理解为真正艺术的东西 ,是人在劳动中的快感的表现”(《人民的艺术》[“~~莫里斯的装饰艺术~~” 莫里斯《作品集》] 参见《财阀统治下的艺术》,《作品集》] 莫里斯。并且 ,他扩展了这一公式 ,谈到“真正艺术的种子 ,人在劳动中的快乐的表现——一种由人民所作 ,为着人民 ,成为制作者和使用者的快乐的艺术”(《人民的艺术》,《作品集》] 参见《生活之美》[“~~莫里斯的装饰艺术~~” 莫里斯《作品集》] 莫里斯和“艺术的目的”[“~~莫里斯的装饰艺术~~” 莫里斯《作品集》] 莫里斯。

那么 ,似乎装饰艺术 ,即由同时性而不仅仅是平行性所构成的有用的对象 ,带有快感并为了快感 ,才是最高的且最好的艺术活动。并且 ,恰恰是维多利亚工业社会的主要错误使得这样的活动对绝大多数人成为不可能。这一指控包括两个方面。

第一,从制作者的角度说。当莫里斯考虑装饰,考虑给陶器增添设计,或者对印刷出来的书的外观关注的时候,他想到的是,由作为制作者个人,出于他的欢乐的自发性而增添的东西。他制作出

错综复杂的形式,并不一定要模仿自然,但在其中工匠的手像她所做的那样在指引下工作,直到织物、杯子、或者刀,像绿草地,像河岸,像山石那样自然,不像它们那样可爱。(《次等艺术》,《作品集》) 莫里斯

莫里斯不知疲倦地写着,在一篇又一篇的文章中,比较过去,揭露当下的情况。他的经常性历史主题是,在工业制度之前,那些制作有用的物体的人,尽管在其他方面的生活也许是被剥夺和堕落的,但却将幸福的一个不可缺少的部分把握在自己手中,即他们能够在自己的作品中表现自身。罗斯金的论“哥特式的本性”一章启发了他,在有些地方被他原文照录。工业文明“将人变成机器”(《文明的希望》) [“裁缝与裁缝”] 莫里斯;《作品集》, 莫里斯;制造业的状况使文明人中的绝大部分沦为在其中得不到内在满足的劳动,“其中最好的情况,也是不能对之感兴趣,不能发展他们最好的官能,而最坏的(这也是最常见的)仅仅是十足的奴隶式的苦工”(《生活之美》,《作品集》) 莫里斯;参见《艺术、财产和财富》 [“财富与幸福”] 莫里斯;《作品集》 莫里斯。

第二,从接受者的角度说。莫里斯说,美学有两个任务,工业社会一个也没有完成。第一是保存“地球上的自然美”(《建筑的前景》) [“建筑与幸福”] 莫里斯;《作品集》 莫里斯,而被贫民窟、铁路、冒烟的烟囱、废品堆所无情摧毁的,正是这种美(见《艺术、财产和财富》,《作品集》) 莫里斯。

不仅整个英国的各个郡,以及挂在它们之上的整个天空,消失在一层污浊不堪的尘垢之后,而且,对于一个来自艺术、理性和秩序的时代的访客,似乎对肮脏和丑陋本身的热爱也传播到了全国,每个小集镇都抓住一切机会,尽其所能地模仿伦敦与曼彻

斯特的地狱式的辉煌。(《财阀统治下的艺术》,《作品集》[莫里斯著,李金明译];《作品集》[莫里斯著,李金明译])

这真是“为艺术而艺术”的讽刺的倒置。第二个任务是使人的作品成为它们所取代之物的合适替代物,例如,给予他们的建筑物以美,正像在它们之前的树木和小溪有美一样。这里的责任是,心中放着地球上所有居民的幸福。“艺术不会生长和繁荣,不,它将不再存在,除非它被一切人所共有;并且,从我的角度说,我并不希望它会如此”(《艺术与大地之美》[莫里斯著,李金明译];《作品集》[莫里斯著,李金明译])。

莫里斯得出结论说,只有制度上的根本改变才能将艺术带回到人的日常生活之中,使人为被他的人的状态相匹配的形式所围绕,并使他成为一位艺术家。因此,莫里斯成为一位社会主义者,并且,英国社会主义的许多特征都来源于他的人道主义,他精神上的宽容性以及他对人的希望(见《财阀统治下的艺术》,《作品集》[莫里斯著,李金明译];《艺术与社会》[莫里斯著,李金明译])。如果一个审美上完善的社会秩序不能实现的话,那么最好就不要有艺术(《生活中的次等艺术》,《作品集》[莫里斯著,李金明译])。然而,总的说来,莫里斯感到从长远观点看,可确认一种乐观主义的观点:尽管人们能熟练地调整自己,从而能够生活在丑恶与肮脏之中,这些邪恶必定会变得越来越显而易见,得不到支持,从而最终被清除掉(见《艺术的目的》,特别是《作品集》[莫里斯著,李金明译])。

与莫里斯一样,另一位非凡的维多利亚时代的人也值得一提。他也是罗斯金的追随者,但是,他在许多方面都有着独创性。生物学家、城市规划家、教育理论家帕特里克·格迪斯(Patrick Geddes)的著作仍然没有得到充分的叙述与评价。他与维克托·布兰福德(Victor Branford)合著的著作《未来的政体》(The Future of the State)(格迪斯著,李金明译;布兰福德著,李金明译),以及大量散见于各处的文章和报告,发展了对他所谓的“旧技术”发展阶段中工业社会的审美检验标准:环境中的美的程度,所生产的作品的品质等级,以及生产活动中的创造性满足程度。对他来说,这些检验可概括为一种“生命价值”的标准,一种对最丰满的人的生活的真正适合性的标准。他盼望一种“生态技术”的时代,那时这一标准将在整个社会中占据统治地位。格迪斯的思想在刘易斯·芒福德(Lewis Mumford)(见《城市文

猿范

化》[裁藻志物集卷之五第 15 页]那里,以一种充满活力的方式,得到了进一步的发展。

在美国,很早就由霍雷肖·格里诺(匀燮燮燮燮燮燮)以简短但坚定的语言,陈述了一种功能主义的美学。他的论“美国建筑”的文章(出现在《美国杂志与民主评论》[裁藻志物集卷之五第 15 页]第 1 卷第 1 期)增补于 1841 年 1 月,并在他的书《一个美国石匠的旅行、观察和经验》[裁藻志物集卷之五第 15 页]第 1 卷第 1 期中,作为书的第 1 章重印)反对模仿旧的建筑风格,敦促建筑师“观察动物骨骼和皮肤”,注意对有用和需要的“适应规律”是怎样产生表现性和美的。正如他在给爱默生的信(1841 年 1 月 1 日;见本章后的书目中西奥多·布朗[裁藻志物集卷之五第 15 页]的文章)中所说,他从这个美依功能而定的原理中发现了一个理论,它“将适合于所有结构,从一张床架到一所教堂,”并且,他看到“在船中,船舱与发动机成为这条原理和结构在十年后在这个国家会是什么情况的部分展示和光荣预示……”

爱默生(裁藻志物集卷之五第 15 页)自己也是在向同一方向作出努力。在《关于艺术的思考》(“裁藻志物集卷之五第 15 页”)发表于《刻度盘》[阅燮燮燮燮燮燮]第 1 卷第 1 期)中,他为自然过程中的艺术提出了一个谢林式的基础,让有用与美结为盟友:“美的最令人愉快的魅力植根于事物的构造之中”,并且,“到现在为止,与一个目的相呼应的最完善的形式就是美”(见《作品集》第 1 卷)。在收入到《生活的行为》(悦燮燮燮燮燮燮)中的他的论“美”的文章中,爱默生坚持认为,

美存在于需要之中。美的线条是最完善的组织的结果。蜂窝构成的角度使它可用最少的蜡而达到最大强度;鸟的骨头或羽毛使它以最小的重量实现翅膀的最大升力。用米开朗琪罗的话说就是,“对额外负担的清除”。(《作品集》第 1 卷)

并且,他将单纯的装饰和修饰视为畸型(参见《文章:第一系列》[裁藻志物集卷之五第 15 页]第 1 卷第 1 期)中的文章《艺术》[“粤燮燮燮燮燮燮”])。

正是列夫·托尔斯泰(裁藻志物集卷之五第 15 页),以一种最彻底而不妥协的方式贯彻了艺术的社会责任的概念。在他作为小说家的工作达

到了顶峰(他的两部杰作出版)以后,托尔斯泰经历了巨大的精神危机,这将他带入到一个新的、净化了的宗教信仰之中。他对社会和他自身生活的所有主要方面都进行了回顾,并用这种新的信仰进行了重新估价,作为“生活的一个诱饵”艺术也包括在其中(见《忏悔录》,写于1881—1882年,第1章和第2章)。对艺术在欧洲文化中的作用和在他自己文学活动中的意义的长期思考的结果最终形成了他的著作《什么是艺术》(俄文本经过了删改和扭曲,艾尔默·莫德[~~莫德~~译,莫德于1898年出版了一个得到作者授权的英译本),这部作品的主要结论离经叛道,它所提出的严肃的挑战也受到普遍的蔑视。然而,这部书对于19世纪关于艺术的社会方面的思考来说是最恰当的顶点,它用简单而有力的语言所提出的一些问题,直接触及19世纪人们关注的核心。

托尔斯泰(在第1章)以一种新的方式,观察到在那些在西方社会中的有地位的人那里,为了作歌剧,填满画廊,训练音乐鉴赏家,等等,使用了大量的人力物力,要求在时间和劳作上的巨大的耗费,艺术显然被看得很重要。因此,提出这样的问题似乎是合理的:既然要付出这么高的代价,艺术有什么用处?必然要“找出是否所有宣称是艺术的东西都是真正的艺术”,是否“所有的艺术都是好的,都是重要的,它所要求的牺牲都是值得的”(莫德英译第1章)。因此,托尔斯泰提出问题:什么是艺术?什么是好的艺术?

托尔斯泰说,对于第一个问题的通常的回答,是说产生了美的就是艺术(第1章)。因此,我们必须问:什么是美。对此,人们给予了多种多样的令人感到迷惑和混乱的回答。托尔斯泰对许多的例子进行了评论(第2章),但所给予的是一个简化了的结论。他说,这些例子都属于两类:或者它们是形而上学的或“神秘的”(美是超越的,或者神性的——“一个奇特的定义,不依赖于什么其他的东西而存在”,第1章)或者它们归结为“一个非常简单的、可理解的、主观的事之上,它将美看成是使人愉悦”(第1章)。他说,无须在这里加上“无利害的”,因为它已经暗含在愉悦的概念之中了)。只有这第二个定义值得在此考虑(参见第1章注)。托尔斯泰甚至用了一点“普通语言”分析,以显示好在俄语在使用“美”(美)这个词时只取其“取悦于视觉”的意思(第1章)——“这是俄语和人的感觉一起确定的意思”(第1章)。

那么,一旦我们放弃所有华而不实的形而上学之时,根据美来为艺术下定义,就是根据快感来为艺术下定义;从而根据美来对艺术作判断,就是根据它所提供的快感来对它下判断。但是,这是理解艺术的完全错误的方式。首先,正如托尔斯泰所说,这会带来问题(第 15 章)。通常所谓“美学的科学”开始于以其取悦于社会的上层阶级为根据来选择一种类型的艺术生产;“那么,艺术的一个定义就是要覆盖所有这些生产”(第 15 章)。这样,“不管艺术中出现怎样的颠狂,只要提供愉悦,就会被接受(第 15 章)。但是,正确的方法是先给予“真正的艺术以一个定义”,然后再“通过判断一个作品符合或不符合这个定义”来决定“什么是和什么不是好的艺术”(第 15 章)。托尔斯泰从艺术生产活动开始。

如果我们说,任何活动的目的只是快感,并仅仅用这种快感来为它定义,这样的定义就显然是错误的……每一个人都理解,我们口味的满足不能用来作为好食品的定义的基础……

同样,美,或者那取悦于我们的东西,决不能作为艺术定义的基础……(第 15 章)

……既然关于为什么一个人喜欢梨子,而另一个喜欢肉的讨论不能帮助我们找到关于营养本质的定义,那么,艺术中趣味问题的解决(关于艺术的讨论不知不觉地就会涉及这一点)不仅不能帮助澄清这一我们称之为艺术的独特的人类活动,而且使这种说明变成不可能,直到我们排除一种以混淆所有事实为代价而给任何一种艺术提供证明的观念。(第 15 章)

这些陈述展现了托尔斯泰的基本倾向。这里有两点需要特别注意。正如在后面将要更清楚地显示的,尽管在托尔斯泰的心目中的确有(观点并非保持始终如一)给艺术下定义与说出什么是使一作品成为好的艺术作品的原因之间的区别,但这两个过程在他的思想中是紧密地联系在一起的。如果艺术生产是一个活动的话,那么它的产品就要根据它们所服务的功能来定义(他显然持这种观点)因此,要想获得一个正确的定义,我们必须考虑的,不是有多少人喜欢或不喜欢它们(就

像我们在给“鞋子”或“打字机”下定义时无须提这样的问题一样),而是它们怎样与其他的事物建立起因果联系的,它们具有什么样的效果,它们从什么意义上讲是“人类生活的条件”(第 154 页)。但是,一旦决定,我们就有了引入规范性考虑所要求的信息,这是因为,我们就能问哪些艺术作品最适合于这个目的。这种方法基本上是亚里多德式的。

那么什么是艺术的真正功能呢?“这样看来,我们不能不看到,艺术是人与人相互交流的手段之一”。(第 154 页)正如言语是传达思想的媒介一样,艺术是传达感受的媒介。传达就是“感染”——使接受者分享创造者的感受,通过在每个人身上激发同样的感受而使不同的接受者相互分享感受(第 155 页)。因此,托尔斯泰提出这样的定义:

艺术是由这样的一种人类活动所构成的,即一个人通过某种外在的符号,有意识地把自己体验过的感受传达给别人,而别人为这些感受所感染,也体验到它们。(第 155 页)

猿

《什么是艺术》的最令人吃惊的部分是这样一些篇章(第 155 章到 157 章),在其中托尔斯泰对那些被视为西方艺术精神之最高产物的绝大多数的音乐、绘画、文学和戏剧作品进行了范围广泛的抨击,同时,他也对自己以前所有的作品,除了几篇短篇小说(见 158 页注)以外,都进行了批判。这些攻击(见第 158 页)使读者感到震惊而困惑:如果莎士比亚和贝多芬不能成为他的艺术理论的范例的话,那么这种理论本身似乎就很有可能会被反证而不成立了。但是,如果可能的话,托尔斯泰的论点必定会在更为根本的基础之上得到人们的赞同,而我们所有做的是尽可能地了解他实际上主张的是什么。这就涉及要比他通常所做的更加清楚地对假的艺术与坏的艺术之间模糊的区分进行澄清。

对于托尔斯泰来说,在艺术与非艺术之间的基本的区分,直接来自于艺术的定义:“感染是艺术明确的符号”(第 158 页)。这种感染可以在不同的程度上实现,也可能不实现,所要求的因素有三点:“传送出或多或少具有个性的感受”,这种传送的清晰性;艺术家的真诚性,即他自己被该内容所感动的程度(第 158 页)。托尔斯泰说,在这三点之中,真诚性是最为根本的,但是,“缺少这些条件中的任何一条,就会将一部作

品排除出艺术的范畴,并将它降低到假冒艺术之列……如果所有这些条件都出现,甚至在最低程度上出现,那么,该作品,尽管可能会较弱,但毕竟也是一部艺术作品”(第 182 页)。

传达涉及双方,任何一方有问题传达就会失败,因此,从根本上说,伪艺术的出现有两种可能。第一,当艺术家假装感到他实际上没有的感受之时。不真诚性表现在(第 183 页、184 页):艺术家只是模仿其他的作品,或者试图使人震惊和激动(第 185 章)。第二,当知觉者不能理解作品,从而传达不能实现之时(第 185 章)。托尔斯泰自己有意对这一规定的准确性质保持沉默,他似乎有时是在说,一部作品的吸引力如果完全是私下性质的,只局限于一个紧密的小集团,就根本不是艺术;在其他的条件下,他似乎是在说,只要能够感染某个人,它就是艺术作品,但是,如果它不能感染绝大多数人,或者所有的人,它就不是好的艺术。例如,他反对这样的说法,即某些艺术作品“非常好但非常难理解”。这就“等于说某种食品非常好但绝大多数人都不能吃它一样”(第 186 页)。“艺术不能由于它非常好而不为大众所理解,——像今天的艺术家喜欢对我们说的那样。相反,我们不得不下这样的结论,这种艺术是……非常坏的艺术,或者甚至根本不是艺术”(第 186 页—187 页)。(由此,他补充说,不需要批评家和批评,因为在真正的艺术中,没有什么要解释或说明的。第 187 页)

如果作品晦涩,或者,如果所包含的感受太孤僻,过于病态和过于局限某一社会阶级,传达就可能失败。托尔斯泰说,当代艺术的主要题材是“荣誉、爱国精神、爱情”(第 188 页),或者说是傲慢、性欲和对生活的厌倦(第 189 页)。并且,要想感受这些,你就必须扭曲你的生活方式,这是普通的、健康的农民所不可能有的感受(参见第 189 页)。

显然,在某些方面我们已经超出了艺术与伪艺术之分,而开始对好的艺术进行评判了。托尔斯泰在给予判断好的艺术的标准提供明确的表述之时,排除其内容,而建议一个量的标准:“感染力越强,作为艺术,艺术性就越强”(第 189 页)。这里,他所指的是感受的强烈性。在对现代音乐和诗歌的独特性的全部讨论中,正如我们所看到的,他常常假定另一个量的标准——能够对作品作反应的人的数量和范围。他说,伟大的艺术是普遍“可接受和可理解的”(第 189 页)。因此,贝多芬的 阅

小调交响曲(第九)“不是一部好的艺术作品”(第 圆缘页)。

但是,托尔斯泰说,纯粹量的判断本身没有什么意义,我们不能仅仅根据它所激发的感受而将一部作品判断为好的,就像我们不能将一团火判断为好的,而不知道是什么东西在燃烧一样。关于好的艺术的最终的、不可避免的判断的必定要建立在一个真正的标准的基础之上,这个标准会告诉我们什么样的感受是值得拥有的,什么是有害的。这种标准最终归结到宗教。托尔斯泰自己的宗教观念是这样规定的。“在每一个时代,每一个人类社会,都存在着一种为全社会所共有的宗教感,即什么是好,什么是坏的感觉,并且,正是这种宗教观念,决定着艺术所传递的感受的价值”(第 圆苑—圆愿页)。在一个特定的社会中,好的艺术是那传递被当时的宗教所承认的最高感受的艺术(第 圆愿页)。当然,某些堕落阶级的人也许不能分享那种宗教,对他们来说艺术将只是取得快感的手段(第 圆愿—圆苑页)。但是,一种宗教洞察力或伦理感知力的前进势头总是存在的(第 圆愿—圆苑页),而艺术的功能正是在于要培育它。托尔斯泰说,在我们的时代,最高的宗教感是在上帝父爱下的人们之间兄弟之爱的感觉(第 圆章;见第 圆苑—圆愿页、第 圆缘页)。那么,在我们的时代,好的艺术(从质的方面看),是传达这种感受的艺术,它具有两种方式:第一是直接唤起基督感受,例如《悲惨世界》、《圣诞欢歌》、《汤姆叔叔的小屋》;第二是间接的,通过处理可被一切人所共有的基本的人的经验,并因此扩大在其中人们能够有共同感受的情感领域,从而增强人们的兄弟之爱(第 圆愿—圆苑页),例如《堂·吉珂德》、《大卫·科波菲尔》、莫里哀的喜剧。

猿猿

尽管要求很迫切,但托尔斯泰认为艺术除了能起这样的作用之外,看不出它的社会成本还能有什么其他的正当性。好的艺术是不可缺少的:它是一个“人性朝着完善运动”的手段(第 圆愿页)。“艺术的任务是巨大的”(第 猿猿页)——因为只有在这它的帮助下,爱和信任才能取代由警察、法庭、战争和武力等构成的当今社会结构的巨大体制;只有这样,托尔斯泰的非暴力理想才能实现(第 猿猿页)。同时,没有中间道路可走。那些不将人们结合在一起的艺术,就会将一些人与另一些人分开(第 圆章),并继续阻碍从业者,例如舞女们的健康成长;同时也扭曲赞助者与欣赏者,强化那种具有破坏性的爱国主义、阶级偏见、性欲

哉援員園援

碩莪土”外則粵嶺莽苗粵賊兇匪劫穴冢 醢葬梟隳象 猿惠一猿冠援

援象野員

精製補腦汁(**哉標特養藥**)**諸君賜顧**

援(元)忽里失烈

分列粵東、粵西、粵北、粵南、粵中（西）等五區，猿原一猿苑援

(勻類體性哉援員緣)援

員園原援

栽藥粵藥熱藥毒藥聖藥西藥藥(栽藥藥藥)援

猿苑

第十二章 当代发展

当写历史的人小心翼翼地从事作为过去世纪标志而遗留下来的思想和活动中选择自己的道路,来到那与他自己的时代只相隔可打招呼的距离的时候,他会以前所未有的坚定,拼命要保持合适的视角。对过去的思想家或他们的理论的永久意义,或者至少是明显呈现出来的意义的估价就已经相当困难了。但是,与古希腊和 19 世纪相比,要决定当代的发展应注意和强调哪些东西的问题,则更是极大地加重了极为谨小慎微的作者的负担,要求他有即使能够达到也很难维持的一种永恒而超然的姿态。

等待着历史学家的另一个危险是,他们可能会跨越自己的时代门槛。对于政治、军事或外交方面的历史学家来说,他们的任务的限定一般不将他对所记录事件的积极参与考虑在内(事实确实是如此,如果他实际上是一位退休的政治家、将军或外交家,既然他无疑会有错误要原谅,有敌人要清算,他的读者会用一种不同的,也许更为宽容的标准来评判他)。即使这样的历史学家,当他试图估价当代事件的相对重要性,而没有由于证据消失所提供的预先屏蔽,以及事后聪明所提供的有帮助的暗示的话,也会陷入到巨大的困惑之中。然而,思想史家们则有一个附加的困境,他的读者会明确地期待他对所讲的东西有一个清楚

猿愿

的意识,就像一个人(尽管只是有限度地)参与了他笔下的思想运动一样。但是,即使有某种自己的意见,他也必须抵制住这样的诱惑,不能让他所写的历史成为他的观点的注脚,(必须承认)某些现存的美学史正是这么做的。

有关我在本章中所采取的对待材料的方法,我只能说,我尝试去看目前在美学这个极其多样而重要的理智活动之流中究竟发生着什么,既走近也保持一定距离地去看,从而让它们自身的形式尽可能地显示出来,而不去人为推挤它。(当然,我最终也要做一些条理的整理工作,以形成一个合理而清楚的图画;同时,我也希望被一些活着的作者原

谅,他们也许没有被放在他们最喜欢的类别之中,因此导致他们的思想被过分简化或者没有受到重视。)

我将到现在为止 19 世纪的所做的大量工作分成一些主线或基本取向。我在此要立刻说明的是,在下列几部分的标题后不存在单一的“单独的原理”(美即是善,丑即是恶)。但是,我想它们具有某种明晰性,而这使我能够以简明的方式,至少对发展情况和在今天的地位提供一般的观念。在一个合理的短小篇幅中,我要尽可能避免仅仅提供一串传记,就不得不作出一些选择。一些具有同等重要性的名字和作品也许最终没有能出现。我不能将所做过的一切都包括在内,而只能将所做的某些事包括进来。但是,对那些显然最应该值得信任的人们,我将努力给予我的信任。在这一章的开始,一组哲学家就已经被选择出来,给予特别的关注,因为(我或者其他许多人都感到)针对他们有很多话要说。其他也留下痕迹的哲学家则处理得较为简短,但我希望也能联系具体的运动适合地有所照顾。

克罗齐与形而上学家们

19 世纪的美学讨论也许可以说,是从贝内德托·克罗齐(1866—1952)开始的,他无疑是我们时代最具影响力的美学家。他半个世纪中持续不断地在美学与批评问题(以及其他哲学问题)方面的努力,给每个严肃地思考过这些问题的人都留下了深刻的印象。他的成功并不难理解。他带来了一个全新的关于审美的概念,这具有两大优点。第一,它在可敬的唯心主义形而上学的语境中阐释审美现象,这种形而上学被许多读者认为是黑格尔式的,然而,他又以一种是如此具体、如此切合实际、又如此接近实际艺术作品的方式进行阐释,以至于他的许多结论都可以翻译成自然主义的术语。第二,这是一种使人耳目一新的简单的艺术哲学,同时却能够将大量的复杂事物包括进去。克罗齐兴奋地用他那敏锐而独创的方法显示,假如这样来看待艺术,一个又一个传统的问题就怎样可被排除,被看成是无意义和不必要的。一切都进入到了一个新的,但却自然的秩序之中,而核心的公式,“直觉表现”,对许多哲学家来说,成为深刻而前所未有的洞见的结晶。

克罗齐理论的主要线索出现在 1906 年在给蓬塔尼亚研究院^①的论文(这篇论文的名字是“一种作为表现的科学和一般语言学的美学的根本论题”);它的最完整、最著名的陈述出现在《作为表现的科学和一般语言学的美学》(1909 年)一书中。这是他的总名称为《心灵哲学》(1908 年)四大卷著作的第一卷,克罗齐的体系通过这四卷著作展现了出来。

照克罗齐看来,哲学是对心灵或精神的研究,这才是现实。心灵本质上是以两种形式出现的活动,这就是知与行。行可以指向有用和善,这由经济学和伦理学这些“实践的科学”来研究。知(正如克罗齐在他的《作为表现的科学和一般语言学的美学》一开始就对我们说的)指向“直觉的知识”或“逻辑的知识”。逻辑知识或概念的“科学”是逻辑学,直觉知识或形象的科学是美学(安斯利[1953]英译,第 15 页)。

一个直觉是一个保存在意识中的形象(当然,不一定是视觉形象),是一个“客观化的”印象(第 15 页)——“这条小河、这池湖水、这弯小溪、这场雨、这杯水”(第 16 页)。所有的知觉都是直觉,但并非所有的直觉都是知觉(如果根据定义,知觉是真实而非虚幻的话),因为有些直觉是记忆,甚至是虚假的记忆。“对于直觉的真正性质来说,现实与非现实间的区分是外在的,次生的”(第 17 页)——在直觉知识的领域中,这一区分还没有出现,因为它是概念性的。克罗齐认为,能够出现纯粹的,没有任何概念化的直觉,他所提供的例子是,“画家对月光下的景色的印象,制图师对一个国家的轮廓的勾勒,一个温柔而有力的音乐冲动”(第 18 页)。另一方面,克罗齐将直觉与单纯的“感觉”(“感觉”与“直觉”区分了开来,“感觉”是被动而无形式的,不能揭示“精神的活动”(“直觉”是主动而有形式的)(第 19 页)。纯粹的感觉(一个受到限制的概念)不能真的出现在意识之中,因为所出现的只能是直觉,并且“每一个真的直觉或表象也是表现”(第 20 页)。

现在,我们接触到了克罗齐原理中最为著名的,也(必须承认的是)最常受到攻击的部分。他说,存在着一种区分直觉与“低于它的”东西

① 蓬塔尼亚研究院(即蓬塔尼亚研究院,意大利那不勒斯著名的研究院,以意大利文艺复兴时期的著名诗人、历史学家乔万尼·蓬塔诺(即蓬塔诺)的名字命名。——译者

的“确定的方法”。“没有使自身在表现中得到客观化的东西就不是直觉……而只是感觉和单纯的自然事实”(第 187 页)。因此,

在这一认识过程中,将直觉与表现区分开来是不可能的。其中的一个出现,另一个就立刻出现,因为它们不是两样东西,而是一样东西。(第 187 页)

克罗齐用一个奇特的方式来处理“直觉 越表现”这个命题。起初,他用经验的方法来论证它,除非你能将它画在黑板上(表现),否则你怎么能宣称你真的拥有一个精确的关于一个几何图形的形象呢(直觉)?但是,我们很快就弄清楚了,这是偷换概念,他的“表现”的真正意思,准确地说是关于图像的内心幻像——这也就是直觉,而将它画出来的身体的活动是另一回事。若要对他的意思作出判定,我们必须把同一个形象既想成是一个直觉,又想成是一个表现,可以说是从两方面对其进行考虑。然而,在克罗齐的说明中,这些方面是非常难以区分开来。他坚持在使用这两个术语时坚决排斥显示它们之间任何差异的可能性。如果有人提出,一个直觉(或灵感)也许没有完全表现出来,克罗齐就会给出严厉的回答:“正如说贝多芬的第九交响曲不是他自己的直觉,而他的直觉不是第九交响曲一样”(第 188 页)。

克罗齐的下一步,就直接将艺术等同于直觉的知识,或者说,艺术即表现,这里的意思是一样的。他分析和批驳了各种企图将艺术的表现(或直觉)划分为一个特殊的等级的做法,所存在的只有程度的不同,即不同的深度和广度(第 188-189 页)。就拥有图像而言,所有的人都是艺术家。他认为这一点非常重要,因为他相信,美学的进步由于没有认识到“艺术的真正本性,它在人的本性中的真正根源”而受到了阻碍——由于将艺术从“精神生活”的其他方面分离开来了(第 189 页)。心灵的最简单而最基本层面被当成了最复杂的。美的艺术才是最高度发展了的直觉-表现形式,正像科学是最高度发展了的逻辑知识形式一样。克罗齐对艺术与科学的关系作了细心的说明。首先,他主张,尽管直觉可以在没有概念的情况下存在(因此基本的前概念的艺术是可能的),从本质上说是理性的)概念不能在脱离直觉的情况下出现。正像

一个真正的直觉必须是一个“表现”一样,一个概念必须具有符号的表象——从广义上说,不存在没有“语言”的思想(第 104 页)。(因此,清楚的思想以模糊的风格表现出来的情况是不存在的,第 104 页。)如今,在绝大多数的艺术作品中,直觉与表现当然是结合在一起的。但是,可以这么说,每一个概念都有其直觉的一面;也就是说我们能够观照它,而不是抽象地运用它,并且,当概念出现在一部艺术作品之中时,它们“不再是概念……因为它们失去了全部的独立和自主”(第 105 页)。(文学中的哲学母题不再是概念的,而是人物性格或者戏剧角色的揭示。)一个概念与直觉的混杂和融合,作为一个整体时,是科学还是艺术,“依照它们的各自作者要想达到的总体效果的不同而不同”(第 106 页)。实际上,“每一部科学作品也是一部艺术作品”(第 106 页),原因在于它可以不因其逻辑知识,而因其作为思想过程记录的性质而被人们阅读。

克罗齐的直觉理论,以及与此相应的他的艺术理论,在他后来的思想中有了重要的变化。有两条重要的补充或改变。第一是《美学纲要》(他 1909 年在赖斯学院的讲演,1911 年以《美学新作集》之名重印)。克罗齐在其中发现了艺术的“抒情”本性。这里的道理简单地说是这样:一个艺术表现总是一个综合体,作为其构成因素的表现与个人的直觉相对应,但是,它具有自身的整一性,从而使它构成一个单一的表现,这因此必定对应于(或者等同于)一个单一的直觉。克罗齐提出,这个直觉总是一个情感或感受:“给予直觉以连贯与整一性是感受:直觉实际上是这种东西,它再现一个感受,并且只能从它之中并在它之上出现”(安斯利英译,第 107 页)。因此,所有的艺术都是情感的表现,并且,由于抒情诗是这种表现的典范,克罗齐借用了“抒情的”这个术语,并将它推广到所有的艺术之中。

猿

那么,艺术的直觉,永远是抒情的直觉,这后者并非作为前者的形容词或限定的词出现,而是作为与我前面已经提到过的几个同义词联系在一起的另一个同义词出现的,并且,所有这些词都表示直觉。(第 108 页)

第二个主要变化出现在一篇题为《艺术表现的总体性特征》(“~~艺术表现的总体性特征~~”, 原意也收入《美学新作集》)的论文之中,在文中,克罗齐提出,尽管每一个直觉(和表现),正如他的《作为表现的科学和一般语言学的美学》一书所坚持的,都是单个和个性化的,它在形式上都是普遍化的。艺术直觉不仅仅是“抒情的”而且是“宇宙的”。我们无须对这些后来的观点作进一步的考察。他的早期观点仍是更具影响力,挑战性,并不断地得到发展。

从这一基本的立场出发,克罗齐发动了一连串对关于艺术与批评的现存设想的给人以深刻印象的冲击,以捍卫他关于同一性的基本原理。其中有一些攻击在起初很猛烈,但在一再退步以后,却显得不像最初那样使人震惊了。另外一些则精巧而具有说服力,属于这样一种情况,一旦指出以后,就似乎已无可置疑。我并不试图对所有这些有趣之点一一加以考察,其中绝大多数毕竟属于文学理论家们专门关注的范围。但是,我将提到几点,以展示克罗齐思想的启发性和敏锐性。他指出(像某些人所做的那样)将每一部艺术作品都说成是一个“符号”,这是误导。如果“符号”只是直觉-表现的一个同义词的话,那当然很好;如果它暗示着作品作为载体与某种“意义”的区别的话,它就将直觉与表现区分开来了,这显示出一种“理智主义的错误”,将概念强加在文学之上(《作为表现的科学和一般语言学的美学》,第 100 页)。同样的错误在关于文学和艺术的种类(或门类)的理论中表现得更为明显,对此,克罗齐作出了最为有力的抨击(第 100 页起)。无疑,艺术作品在许多方面相互类似,并能够,尽管带有主观任意性,进行分组。但是,这些所分出来的组并非是有着自己的属和亚种的真正的种:它们的相似“是完全由所谓的家族类似构成的”(第 100 页)。从某种意义上讲,存在着所谓的悲剧、史诗、牧歌,等等,“错误开始于我们试图从概念推导出这些表现,”也就是说,对这些类别中的独特的作品进行判断,并为它们确定“规律”(第 100-101 页)。

克罗齐哲学中理论与实践的分离还有另一个重要的后果,这引起了热烈的争论。

审美的事实在对印象的表现性阐述中,就全部完成了。当我

们在内心中获得语词,明确而生动地构想一个人物或一座雕像,或者发现一个音乐母题,表现就诞生和完成了,别的什么也不需要。
(第 缘页)

歌唱或演奏旋律、画画、写作,都需要一个有意愿的行动,因而属于实践,这与审美无关。那么,真正的艺术作品,存在于艺术家的心灵之中;外在的事实只是有利于它被分享或被回忆(第 怨-怨页)。审美表现完全不同于展现愤怒或其他生理活动,“在精神表现的科学与符号论之间,没有什么相同之处,不管它是医学,还是在气象学、政治学、面相学,或者手相学中,都是如此”(第 怨页)。将物理的与审美的之间用一斧子劈开的做法,无意之中带来了许多人们所熟知的问题。例如,莱辛和叔本华问:在各种媒介,声音、色彩,或语词中表现的界限是什么?叔本华与黑格尔问道:什么是最高的或最低的,最有力的和最具表现性的艺术,或艺术的结合?克罗齐提出(第 愿-愿页),这些问题同内在的作品与它的物质的外化间的混淆有关,并且,我们一旦看到这个差别,就不再被它们困扰了。

猿原

最后,依据这个新的体系,就有了一个新的关于美的理论。美只是“成功的表现”而已,或者不如说是,“表现,而没有更多的东西,因为表现不成功时,就不是表现”(第 怨页)。美没有程度之分,但是,由于不充分和不完整的表现,所以丑有程度之分。审美的过错总是在于表现的失败。克罗齐当然不能始终如一地坚持,直觉中有某种东西不能被表现,因为不能被表现的东西就没有被真正地直觉到。生糙的感觉,或者不清晰的“印象”,以某种方式努力成为直觉(越表现),但不能实现。这是克罗齐理论中最令人困惑的部分,也是他的评注者们努力要澄清并加以补充说明的部分。

克罗齐在英语国家中的最受人们广泛研究和尊重的追随者是 砸援 柯林伍德(砸援 柯林伍德)。我们并不清楚实际上受克罗齐影响的程度,但必定是相当大的(尽管事实上柯林伍德很少在他的作品中引用克罗齐的话),对于柯林伍德这样一位具有强大而特立独行的心灵的人来说,我们甚至可以说,仅仅根据几条基本的提议,他就能独自发展出大量的他自己的思想。无论如何,柯林伍德不能被归结到单纯追随

者之列。他自己的独创性体现在他坚定地寻找艺术的区别性特征,反对各种方式的事情与艺术的混淆,以及他将“想象性表现”详细地分析为一个过程,在其中不成熟的情感变得清晰和自觉(见《艺术原理》[克罗齐著,李金明译,商务印书馆,1996年];亦参见《知识地图》[克罗齐著,李金明译,商务印书馆,1996年]第 7 节)。

克罗齐的影响在几部其他的论美学的著作中也强烈地显示了出来,尽管不乏重要而深思熟虑的不同意见。其中最值得注意的是伯纳德·鲍桑葵(Bernard Bosanquet)的《美学三讲》(克罗齐著,李金明译,商务印书馆,1996年);乔治·桑塔耶那(George Santayana)的《美的理论》(克罗齐著,李金明译,商务印书馆,1996年);格伦·威尔逊(Glen Wilson)的《艺术诸门类与艺术批评》(克罗齐著,李金明译,商务印书馆,1996年);以及 悦升社卡塞(悦升社译)的《艺术哲学》(克罗齐著,李金明译,商务印书馆,1996年)。这最后一本书对克罗齐持强烈的批判态度,其论述以强有力的经验主义和分析的风格而著名。

亨利·柏格森(Henri Bergson)的哲学体系中提出了一个关于直觉的非常不同的观点。但这种思想也被某些美学家当作它对艺术的特殊认识作用而欢迎,正像它被某些宗教哲学家当作对神秘主义的支持而欢迎一样。柏格森关于美学的提议,大都是在他主要对其他问题关注的语境中发展起来的;我相信,评论这些建议的最好的方法,是通过他的作品来关注它们的进展。

他的《纯粹意向的时间观》(柏格森著,李金明译,商务印书馆,1996年),一般译为《时间与自由意志》)致力于揭示,关于意志以及它的自由的伪问题是怎样从虚假的关于精神状态的现象学发展出来的,从本质上说,这是一种用空间的术语来对它们进行构想与描述的现象。柏格森所谓的“审美感受”(特别是“优雅的感受”)成为,严格说来,在心理状态能否以大小来区分的巧妙论述中成为例子。

艺术的对象使我们的个性中活跃的,或者抵抗性的力量得到休止,因而将我们带入到一种完美的回应状态,在其中,我们理解向我们提示的思想,同情它所表现的感受[柏格森著,李金明译,商务印书馆,1996年]。……美的感受并不是具体的感受,……每一种我们所经验到的感受,假如它是提示的,而不是导致的话,都呈现出一种

审美的特征。(第 151-152 页)

这些具有挑战性 ,但却没有得到发展的观察 ,在《笑》(1900 年)中得到了扩展。这一“论滑稽的意义的专论” ,主要集中讨论了这样一个论题 ,什么使我们发笑 ? 并且 ,这一论点(滑稽本质上由“某种机械的东西罩在了生命之上”所构成)体现了伟大的独创性。然而 ,在最后一章的第一部分 ,柏格森在一段落之中暂时放宽范围 ,谈到了一般艺术。他在这里描绘了我们的经验的一般形式 :它是作为阶级的成员(不是作为个人)对事物的反应 ,只是注意到贴在它们上面的“标签”而不注意事物本身(1900 年) [1900 年] 和 云罗思维尔 [1900 年] 英译 , 151 页 ,第 151 页)。并且 ,他将这种经验与一种在其中我们能够“进入到与事物和与我们自己直接交流”(第 152 页)的经验作了对比。我们所有的经验都是后一种 ,“很可能艺术就无用了 ,或者说我们所有的人都应该是艺术家了”(第 152 页)。但实际上 ,只有在很少的 ,并且“在一阵恍惚的状态”时 ,“自然才将灵魂提升到更加超脱于生活之外的境地”(第 152 页) ,它至少偶尔能够“与自然完美地共振”(第 152 页) ,并创造出向我们提示了自然的艺术作品。

猿近

因此 ,艺术 ,不管是绘画、雕塑、诗还是音乐 ,目的都在于去除实用的符号 ,惯例的与社会所接受的一般性 ,总之 ,要去除一切将现实与我们遮蔽开的东西 ,以便使我们直接面对现实本身。(第 152 页)

柏格森在他的《形而上学引论》(“ 1903 年) [1903 年] 中 ,对这种彻底的艺术认识的本性作了进一步的探讨(尽管并没有联系艺术来谈)。在这里 ,他介绍了他的直觉理论 ,说这是“一种理智的同情 ,一个人通过它将自身放在一个对象之中 ,以便与其中独特并因此而不可表现的东西相符”(1903 年) [1903 年] 英译 , 153 页 ,第 153 页)。直觉的方法与概念分析的方法形成了对比 ,前者摒弃了符号 ,而后者则需要符号(第 153 页)。不管是直觉作为一种官能的性质 ,还是它在哲学中的作用 ,都在柏格森下一部 ,也是最大的一部著作《创造进化论》

(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)中得到扩充和深化。在这部著作中,柏格森深受叔本华的影响,将现实描绘为本质上是一个变化过程,将之称为“绵延”(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)。人的理智作为一种生活的工具沿着进化的路线发展,并生出语言和符号以控制现实。人们不可避免地要用几何的或“形体化的”手段来思考,这不足以把握最终的生命过程。因此,出现了关于永恒和变化、一与多的基本的、不可解决的形而上学之谜。但是,直觉这一现在已经被定义为“成为无利害的、自我意识的、能够反映其对象并将之无限扩大的本能”(阿瑟·米切尔[《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段]英译,第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)的官能可以直接走进现实的“心脏”,使我们能够发现哲学的真理。正是这种人的“审美的官能”,“证明”了这种知识的可能性。例如,画一个弧线以描绘一个生命体的紧张或活跃的特征的艺术家,所描绘的就是直觉,“他通过一种同情,将自己放回到对象之中,他通过一种直觉的努力,打开了空间在他和他的模特之间设立的屏障”(第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)。那么,正是艺术的功能,设法使我们接近现实,而这恰恰是理智通过它的推理范畴和分析倾向不能做到的。(这也是柏格森的第一次在牛津题为《对变化的知觉》[《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段]的演讲的主题。)

尽管克罗齐(以他自己的特殊的意义)宣布自己是“反形而上学”的(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段),他的“心灵哲学”却是一个形而上学,一种形式的唯心主义,而他的美学显然是它本质的和固有的部分。既然柏格森的美学也依赖于既有的本体论和认识论语境,似乎这里是一个合适的地方,可以适当地提一下 19 世纪其他一些具有类似形而上学特征的冒险家们。最近的一位是保罗·韦斯(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)及他的两大卷著作(《艺术世界》[《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段]和《九种基本的艺术》[《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段])。他赋予艺术以揭示“存在的构造”和人的存在的“意旨”的功能,而存在范畴是韦斯的形而上学的四个基本范畴(另三个是实际性、理想性与神)之一。在一本范围广泛而有思想性的著作《艺术与人的事业》(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)中,艾尔德尔·詹金斯(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)区分了人的世界的三个维度——事物的“意旨”、“连通性”和“特殊性”,并且提出,第三个维度是由艺术所把握、表现和阐明的。形而上学的美学的最有影响的一部论著是雅克·马里坦(《美学》第 1 卷第 1 章第 1 节第 1 段)

的《艺术与经验哲学》(《牛津艺术史》第1卷),在书中,这位新托马斯主义哲学家重振圣托马斯关于艺术和美的理论,提出使美成为超越物之一,从而扩展了托马斯主义的体系。艾尔弗雷德·诺思·怀特海(《美国哲学史》第2卷)的例子也很有趣。怀特海在他的《科学与现代世界》(《牛津科学史》第2卷)中提出,诗人具有识别世界的基本性质特征和对经验的整一性的至关重要的感觉,他在《观念的冒险》(《牛津科学史》第2卷)中对美的密集的分析,以及最重要的是在他的形而上学中起着根本作用的像永恒对象、导入、领悟和创造这些准美学的范畴都提示,他的体系已为一种美学做好了准备,只是他没有能够抽时间将它写出而已。唐纳德·宰恩伯恩(《牛津艺术史》第2卷)在《一种怀特海式的美学》(《牛津科学史》第2卷)一书中,对此作了设想和规划。

桑塔耶纳和杜威

獭恩

在将一些 19 世纪的美学家,也许有一些偶然地,归到用形而上学的方法研究他们的问题一类之时,我略去了一种哲学,它也可被(并将被某些人)说成是一种形而上学。这种哲学被人们称做“美国自然主义”,我想,这个名称的含义相当广泛,包括了一批自称为自然主义者、唯物主义者、实用主义者、工具主义者或语境主义者的哲学家。的确有人质疑自然主义与其他形式的形而上学之间的区别,而我在这里也无意为这种区分的有用性作辩解。也许,我在前一部分所提到的哲学家中有一些人自己更愿意被放在这一部分,并且在需要时可为此调整提供理由。我要对没有能够正确地读他们的书表示道歉。

有几位最值得注意的美国自然主义者,例如威廉·詹姆士(《美国哲学史》第2卷),并没有密切而持久地关注美学问题。但是,他们中有两个人可进入 19 世纪杰出的美学家之列,其他几个人也做出了重大的贡献。

我从乔治·桑塔耶纳(《美国哲学史》第2卷)开始。依照我的判断,他的思想,属于我们这个世纪,尽管他的第一本书出现于这个

世纪到来四年之前。^①桑塔耶纳教导一种形而上学(尽管他不愿意这么称呼它),他将之称为“自然主义”或“唯物主义”(他更喜欢后一个词,认为它更准确)。确实,他区分了四种“在的领域”,并在他最长的作品中,以他全部想象力的丰富性,对它们进行了阐述;然而,它们并没有从本体论上分得很明确,因为归根结底它们都是同样的基本潜在现实一些方面而已,是物质的“深奥的丰饶和幽暗”。“本质的领域”不是由存在者,而是由物质的性质与形式构成的;“精神的领域”是附带性的,是一种从物质的底层出现,并最终归结于这个底层的東西。这至少是桑塔耶纳所提供的一般性思想,不幸的是,他没有用很清楚而明确的语言解释物质实际上是什么,或者它是怎样产生其他的领域的。

猿记

尽管如此,形而上学不是他的目标。对于古代唯物主义者,例如伊壁鸠鲁来说,形而上学主要是一种使人从具有压迫性的本体论责任中解脱出来,清楚地理解生活中的核心事件的方式。从这个意义上讲,桑塔耶纳主要是一位道德主义者,不是制定规则,而是教会人们如何生活的道德主义者。人天生对世界有着多种兴趣,对此,世界也许会迎合,也许会排斥它,一个人必须学会使它们在所有层次上和谐,为了人自身而构成一个给予它性质和特征的生活的整体,并实现某种占统治地位或中心地位的善——方济各会和佛教的僧侣、虔诚的民权运动领袖、画家和诗人的生活,就是如此。“理性的生活”就是这种“对幸福的理性追求”(见《艺术中的理性》[~~原著~~],《理性的生活》[~~原著~~],第 1 卷,第 1 页)。桑塔耶纳的艺术哲学的主要动机就在于确定审美在这总的设计中的作用。

在一开始时,他的眼界并没有这么宽广。《美感》(~~原著~~)最初是对美的经验及其条件的心理学研究,部分是内省的,部分是思辨的。从一方面看,这本书是一种倒退,因为桑塔耶纳所采用的研究方法与 19 世纪审美经验论者的著作非常相似。但在另一方面,考虑到它的直接语境,即黑格尔主义在学术界的主导地位,以及实验美学的不发达的状态,这本书确实是非常新鲜而异乎寻常的。这本书的主要新鲜之处在于试图对两个审美现象,即美与表现,进行心理

① 作者这里的“我们这个世纪”、“这个世纪”,都指 19 世纪。——译者

学的解释。从今天的眼光看,这种心理学不能说很成熟,但是这两方面的论述既有魅力,又有说服力,给许多的读者以这样一个生动的感觉,我们终于,彻底地,回到了经验。这两方面的解释分别被许多美学家们所讨论,并留下了他们的痕迹。

桑塔耶纳开始说,艺术的经验是一种快感,一种肯定性的内在价值(第猿页)。这种快感,像其他的感受一样,可以被心灵转化成为“一事物的性质”(第源页)。

如果我们说其他人应看到我们所看到的美,这是由于我们想到这种美,像色彩、比例,或者尺寸一样,是处于对象之中的。我们的判断对于我们来说,就像仅仅是对外在存在,对外部的真正优秀东西的知觉和发现。(第源-猿页)

猿园

桑塔耶纳说,既然美是一种“价值”,只存在于知觉之中,这种投射性的转移“是极其荒谬和矛盾的”。“美没有被知觉,就像快感没有被感到一样,是一个矛盾”(第源页)。因此,他提出这样的公式:“美是被当成一事物的性质的快感”(第源页),或者“客观化的快感”(第缘页)。这种观点实际上不能从心理学那里得到多少支持。桑塔耶纳只是诉诸他所认为的心灵的一般倾向或能力——“一种本来普遍具有的使作用于我们的每一效果都成为它被认为具有的性质的因素”(第源页)。许多年以后,在一篇题为《审美范畴的多变性》(“美学的多面性”,载于《美学的多面性》,第缘页)的文章的一条注释中,他说,他“现在不再使用‘客观化的快感’这个短语,因为我看到一个条件不能仅仅由于对它产生了一种直觉而变成主观的”,快感,就像色彩一样,既不是客观的,也不是主观的,而是中性的(《哲学评论》[第缘页注])。

在提出了他对美的说明以后,桑塔耶纳将他的书的其余部分用于扩展对美的种类或条件的论述,并将之分为三个等级:“物质”美(即色彩与声音的快感)、“形式”美(即对称与比例的快感)和“表现”的美。他说,表现发生于当“宁静地回应”某些尽管模糊,却与萦绕在记忆中的知觉对象产生联想的感受,并且“通过修改我们当下的反应,给我们的注意力所固着的图像涂上颜色”(第猿页)之时。如果所联想的成分是

的困难。例如,在对音乐的论述中(这是他对各门艺术的论述中讲得最好的一部分),他对音乐过程本身,对其内在的喜悦,提供了美的描述(第 猿猿-猿猿页,第 猿猿-猿猿页);但随即他又补充道,音乐不能从这种意义上的“病态的困境”中被挽救出来,因为它的情感表现性服从于对祈祷、哀悼,以及舞蹈目的无限使用(第 猿猿-猿猿页)。从他的观点看,在它与某些更为实质性的东西联系起来之前,它的理性的证明似乎就还是不完全的。

关于艺术,桑塔耶纳在书中分别和集中地说了许多有趣和给人印象深刻的话,他还以一个一般性的例子对它们作了总结。“艺术的证明”(第 猿猿页)开始于有些申辩性地说它们不起多少有害的作用——对此桑塔耶纳似乎感到必须对柏拉图再次作出回答——并且,即使它们产生某种不适,那也是轻微和暂时的。但是,无害并非它们的惟一美德。就其内在地愉悦而言,它们成了生活本身的范本。作为一种完全和谐和为理性所控制的快感的例证,“艺术总的说来,是理性的生活的预演”(第 猿猿页),不仅是理性的生活的一个成分,而且是它的一个模式。当艺术家被说成是去说明,

猿猿

只有外观是实际的之时,他也许恰恰会被要求这么做。所有的力量、实质、现实以及原理都是被推断出的,只具有潜在性,并且在精神范围内,仅仅是使完善的外观出现的工具。要把握这样的外观,要在物质中体现形式,是第一次为处于外观之下的东西提供证明,第一次将现实付诸使用。这是生活的开始。(第 猿猿-猿猿页)

如果篇幅允许的话,要想指出桑塔耶纳哲学的精神在许多方面与约翰·杜威(第 猿猿-猿猿页)的不同之处是很容易的,但是,归根结底,正如杜威所看到的,他们在立场上是一致的。在他的卡鲁斯讲演,即《经验与自然》(第 猿猿-猿猿页,第 猿猿-猿猿页),修订于 猿猿年^①,杜威将这一选择表述如下:

^① 《经验与自然》是杜威最重要的哲学著作。该书的最初形式是 猿猿年在保罗·卡鲁斯(第 猿猿-猿猿页)讲座上的系列演讲,猿猿年修订和扩充后出版。——译者

在这里,实质上只有两条道路可以选择。或者,艺术乃是自然事件的自然倾向借助于理智的选择和安排而具有的一种持续状态;或者,艺术乃是从某种完全处于人类胸襟里迸发出来,附加在自然之上的奇怪东西,不管这种完全处于人类内心的东西叫做什么名称。在前一种情况之下,愉快地扩大了知觉或美感欣赏同我们对于任何圆满终结的对象的享受乃是属于同一性质的。它是我们为了把自然事物自发地供给我们的满足状态予以强化、精炼、延长和加深而对待自然事物的一种技巧和理智的艺术的结果。在这个过程中,新的意义发展了起来,而这些新的意义又提供了独特的新的享受特点和方式。在新生事物的生长中,这一过程到处都在发生着。(第猿猿页)①

这一段话对杜威的“经验的自然主义或自然主义的经验论”(第员肆页)②中关于艺术的观点作了非常准确而密集的陈述。

当杜威着手将这一观点完满而清晰地写出来时,他已经到了七十多岁的高龄。但是,他的《艺术即经验》(粤韵译本第猿源页)具有一种自发性气势,有新的发现、视野新鲜、蕴涵的意味极其丰富,以及一种独特的间接却稳步向前推进的杜威式雄辩。人们普遍认为,这是我们这个世纪到现在为止用英语(也许是用所有语言)写成的美学著作中最有价值的一部。它属于这样一种书:在开始时,读者也许并不喜欢,但每一次重新读它,都会产生意外的新见解;它的众多段落会回到记忆之中,使人忍不住要去引用,它们中有些生动,有些锐利,似乎都捕捉到了某种最重要的真理。

尽管《艺术即经验》中的许多观点都使人感到新鲜(至少就它们来自杜威而言),实际上,杜威以前的著作就已经为这些观点铺平了道路,并且,支撑它们的原理在《经验与自然》中已经几乎完全得到了表述。他的基本范畴是作为有机体与环境相互作用的“经验”范畴,它不是仅

① 这里的中译引自《经验与自然》传统先译本(北京:商务印书馆,员954年)第猿4页。本书译者作一些改动。——译者

② 傅译本第员页。——译者

出现在主体这一极,而是整体的活动(第 猿缘—猿远页)①,正如他在《艺术即经验》中所说,是人的“做与受”(第 猿远页)②。经验可被分为不同的缕,有开头,有结尾,当然,这不是截然的或最终的区分。这种区分依赖于或不依赖于因果线索,他将之称为“历史”(第 猿远—猿苑页《经验与自然》第 猿远页、第 猿苑页)。这些成了他后来著作中“一个经验”思想的原型。审美经验不再是其他任何类的东西,而是“某种私人的和心理的东西”(第一版,第 猿远页)。但是,这里的一“类”经验的概念也许会有误导。从某种程度上说,任何经验都涉及关注当下的性质本身,都涉及“作为终极物的对象”(第二版,第 猿远页),也就是说,提供“圆满”(第 猿远页),并且这总是经验的一个审美方面或阶段。它也不是被想象成“投射”或“客观化”,并因而感兴趣的性质:

从经验上讲,事物是痛苦的、悲惨的、美丽的、幽默的、安定的、烦扰的、舒适的、恼人的、贫乏的、粗鲁的、抚慰的、壮丽的、可怕的;它们就是这样具有直接性,由于它们自身,并为了它们自身。如果我们采用“审美的”这个词的广义,而不仅限于应用到美和丑的方面,那么审美的性质,即直接的、最后的或自足的性质,毫无疑问就显示了经验中所发生的自然的情境。这些特征本身同颜色、声音,以及在接触、嗅觉和味觉方面的性质显然处于完全同等的位置。(第 猿远页,参见第 猿远页)③

尽管我们在回溯杜威的漫长而极其活跃的哲学生涯时,没有看到许多急剧转变之处,《经验与自然》也许可算是一个转折点。直到这本书为止,杜威主要关注的是发展他的“工具主义”学说的核心,尤其是他的逻辑学说(作为研究的理论)、知识学说(作为对行动的操作性或工具性的理论)、价值和伦理上的善的学说(作为一种要被获得和试验的经

猿源

① 傅译本第 猿缘—猿远页。——译者

② 本书的《艺术即经验》中译均引自本书译者高建平的译本(北京:商务印书馆 圆园园年),个别文字为了适应本书作者在具体上下文中的强调点和其他一些原因而略有修改。文中括号中所注的是原书的页码,在高译本标为边码。下同。——译者

③ 见傅译本第 猿远—猿苑页,有改动。——译者

验知识的形式,从长远的观点看,与其他形式的知识相似)。重点放在手段、方法和过程之上。为了在与内在价值、最后目的、知识的“旁观者理论”、超自然主义,以及各种二元论(心灵与身体、理论与实践、知与行等的分离)的长期斗争中取得成功,他也不得不如此。现在,杜威比过去更为完整地谈到经验与自然的“圆满”方面。而这与经验的工具性质之间的调节达到了这样的阶段:

当我们开始有了这样的觉察时,这就将十分明白了,艺术——这种活动的方式具有能为我们直接可欣赏的意义——乃是自然界完善发展的最高峰,而“科学”恰当地说,乃是一个婢女,将自然事件导向这个愉快的结果。(第猿猿页,亦参见全部第怨章)①

请将这一段与前面所引的桑塔耶纳的最后一段话作一比较——将“外观”换成“直接可欣赏的性质”。

现在,让我们转向《艺术即经验》,看一看它的丰富思想怎样才能被挑选出来,很好地在几页纸中得到展现。杜威(正像他常做的那样)从寻找总是惹麻烦的二元论开始。由博物馆和音乐厅所象征的艺术与生活在实践上的区分(他所说的使艺术成为“文明的美容院”,第猿源页),与哲学上试图脱离日常经验的起源来理解艺术的倾向,具有对应的关系。

这个任务是,恢复作为艺术品的经验的精致与强烈的形式,与普遍承认的构成经验的日常事件、活动,以及苦难之间的连续性。(第猿页)②

猿缘 导向更为健全的艺术观的线索是由我们所知的原始文明和西方文明的早期阶段所提供的,在那里,我们发现艺术与其他文化活动有着紧密联

① 见傅译本第圆猿页,有改动。——译者

② 一则记载对杜威的哲学发展很有意义。甚至在员愿猿年,他在对鲍桑葵的《美学史》作评论时就说,“整个的观念……即在艺术领域与日常现实领域之间作出固定的区分,使我感到需要作许多解释”(《哲学评论》第猿页)。

系,作为在拜神、狩猎、播种与收获时所获得经验的性质的庆祝与纪念而存在(第 远-苑页、第 源页)。杜威说,要理解审美,“人们就必须从它的最初状态开始”(第 源页)。并且,尽管某些人会发现他引用的消防车和棒球运动员(第 缘页)、狗的低嚎和吃食(第 猿页)等例子太生糙了,但杜威从对“活的生物”与自然相互作用的说明开始的基本方法,向我们时代的许多哲学家提供了关于艺术的有说服力和启发性的视野。

杜威对经验的一般特征的描绘,在今天已经成为经典性的。例如:

直接经验来自于自然与人的相互作用。在这种相互作用之中,人的能量积聚、释放、抑制、受阻、遂愿。欲望与实现,行动的冲动与这种冲动被抑制,循环往复,周而复始。(第 源页,参见第 源-圆页)

在经验中,存在着有机体失去与环境结合的时期。情感是实际发生的或即将出现的突变的标志(第 猿页);并且,在人的身上,有意识的理智活动被唤起,以修整情境,恢复平衡与秩序。有意识地注意到因与果,先与后,并通过故意操纵一个而得到其他而将它们转化成“手段与后果的关系”(第 圆页)。对象成为工具。“随着这种和谐的实现,反思的材料结合进了作为其意义的对象”(第 猿页)。

这个句子的意义有点隐秘,也非常关键,因为杜威的意义概念在他的美学中起着核心的作用。他在其他一些地方关于意义的陈述中,也同样神秘:有时有“内在意义”(第 圆页),有时,“对于直接感性经验中融入意义与价值的能力,并没有什么限制。从理论上讲,‘理想’和‘精神’会被认定为存在于这些意义与价值之中,或与这些意义与价值有关”(第 圆页)。我想,杜威的基本思想可以这样总结:在危险的时刻,人会拿起一块石头,将它当作武器。他也会在上面贴上标签,将它放在壁炉架上,以供谈资,这时,它会使他回想起他幸运地逃命的经历,这就是杜威所谓的“联想”。但是,假定这块石头具有某种性质,如形体、组织、重量等,可供观赏,看上去像是某种可握、可扔、具破坏性的东西。那么,它的意义,即它的武器性,就“体现在”其中了(第 圆页,参见第 源-猿页)。或者,原始猎人会在刀柄上刻一幅他的猎物的画(参见

第 猿猿猿 页)。当我们使用这种“结合进了”意义的工具之时,当对它的功能的认识与对这的直接性质的欣赏融合在一起时,经验就更为整一,更像艺术了。“艺术是人能够有意识地,从而在意义层面上,恢复作为活的生物的标志的感觉、需要、冲动以及行动间联合的活的、具体的证明”(第 猿猿猿 页)。

所体现的意义在经验中将那种为了进行理智的控制而分析性地地区分开来意义和目的结合起来。通过这种整一性的创造,它们促进了那种本来就受到生活中的脉搏和不连续性,即睡眠、饥饿的满足、任务或计划的施行,等等的鼓励的经验之间的区分。我们不仅拥有经验,而且有时还拥有“一个经验”,一个经验性的整体从松散的一般经验之流中分离出来。这一概念对于杜威的美学来说至关重要,他细心指出构成一个经验所要求的特征。(猿完成性。“我们在所经验到的物质走完其历程而达到完满时,就拥有了一个经验”(第 猿猿猿 页)。我们迷惑不解,我们解决了此迷惑,并且此生活线索结束了,没有不确定的结果。(猿内在的推动力。经验“在自身冲动的驱动下得到实现”(第 猿猿猿 页),而不是被外在的力量所驱使。(猿持续性。“每一个相继的部分都自由地流动到后续的部分,其间没有缝隙,没有未填的空白”(第 猿猿猿 页)。正是目的与手段在知觉中的结合,才产生了这种持续性。(猿清晰性,而不仅仅是无形之流。“不以牺牲各部分的自我确证为代价”(第 猿猿猿 页)。(猿积累,即强烈性和意义的累加——“意义的保留和积累,其终结被感到是一个过程的完成”(第 猿猿猿 页)。(猿有一个占主导地位的性质,因为一个经验的统一体“是由一个单一的,遍及整个经验的性质构成的,尽管其中各组成部分千变万化”(第 猿猿猿 页)。杜威有时将这种性质称为“情感”,他说,“情感是运动和黏合的力量”(第 猿猿猿 页),然而他也坚持认为“经验虽是情感性的,但其中并无独立的东西可被称作情感”(第 猿猿猿 页),并补充说,“重要的”情感是“复杂经验的性质”(第 猿猿猿 页,参见《哲学与文明》[分属猿猿猿 页,世界悦悦悦出版社,猿猿猿 年]一书中的“质的思想”[“圆猿猿猿 章”]一章)。

猿猿猿

照杜威看来,在有利条件下,日常生活提供了欣赏一个经验的许多机缘。当实践的和理智的任务是从内部激发的,并得到满意的施行时,就属于这种情况,并且不仅具有工具的而且具有内在的价值。它们

与审美经验间的不同之处只是在于,在后者中,有着对当下性质的压倒性关注(例如,数学符号或工具就不是如此)。

当其决定任何可被称为一个经验的要素被高高地提升到知觉的阈限之上,并且为着自身原因而显现之时,一个对象就特别并主要是审美的,它产生审美知觉所特有的享受。(第 猿页,参见第 猿页)

杜威下一步则转向对他的美学的另一个困难部分,即他的表现理论的展示上来。然而,在接触这一点之前,我们必须在思想中努力澄清杜威术语的两个使人感到困惑的特征。像杜威哲学的大量使人感到棘手的特征一样,这些特征来源于杜威对一切二元论的坚决的反对。他心中萦绕着分离和对立的幽灵,从而常常对一切区分都深恶痛绝,甚至包括那些经过长久的思考所取得的,很多人都证明是很有用的区分。例如,杜威对“艺术作品”这个术语有着他自己的用法。当他说,实践的 and 理智的过程目的在于这样一种“从它自身考虑的”价值的结果,如造房计划或一个被证实的理论,但是,“在一件艺术作品中,不存在这样单一的、自足的积淀物”(第 猿页),“艺术作品”这个术语意思是经验本身,而他在好几个地方提醒我们“真正的”艺术作品是经验(见第 猿页)。然而,他似乎也允许在艺术作品与对它的经验之间作出区分(第 猿页),尽管这不是分离(第 猿—猿页),或者说,至少在“艺术产品”作为仅仅是“潜在性”与“艺术作品”作为实际上在经验中出现之间的区分(第 猿页)。要保持杜威的精神,我们必须对二分法保持警惕,但是,对我而言,如果我们既谈论对象(雕塑)也谈论关于它的经验(按照杜威自己的描绘,这里所包含的不仅仅是对雕塑性质的知觉),似乎并非是对他的曲解。

猿

其次,在两种经验,即创造性艺术家与接受者的经验之间的关系上也存在着问题。杜威对一个经验的描绘确实是对阅读一首诗或者听一整段乐曲的经验的出色解说;然而,它从某些特征上看,尤其是当强调它与其他经验的连续性之时,又是目的在于对诗人或作曲家的经验的描述。杜威又再次对将两者分离感到非常的不安(见第 猿页始),尤其是他(在这方面他是正确的)想要坚持审美知觉不是被动的状态,而是

积极的参与(第 50 页)时就更是如此。但是,保持这一点并不意味着要坚守这样的观点,即接受者“必须创造他自己的经验。并且,他的创造必须将与那种原初创造者所经受的经验相比拟的关系包括在内”(第 50 页)。也许,“相比拟”这个词在这儿意义足够宽松,从而对于杜威来说是安全的。但是,在我看来,尽管在后面他在讨论两种形式的表现时,对这个问题作了进一步的阐释,杜威从来没有对审美的与艺术的这两种经验之间的相似与不同作出令人满意的澄清。

在一系列的章节中,杜威论及“表现的动作”与“表现性对象”的问题。他对这两者的观点要比他原来所希望的要更加脱节。杜威对表现的动作的说明初看上去,像他的其他观点一样,是他所独有的。表现不是仅仅将情感发泄出来,它与普通的情感流露有两点不同。第一,它是在感觉到其后果,对意义有意识地把握的情况下进行的(见第 181-182 页);第二,它具有媒介,因此情况是间接地释放的。“只有在材料被用作媒介时,才有表现与艺术”(第 182 页)。这里涉及两个复杂的问题。一个是杜威的媒介概念。他说,一材料成分在与其他的材料在某种秩序中一道使用,因而成为一个包含一切的整体的一部分时,就成了媒介(第 182 页)。另一个是他的情感在表现中的作用的理论。在所有的表现中都有情感,它被暂时阻碍,屈从于控制(第 182 页),因而它能够通过诸如凿大理石等等的动作而得到发散。当在媒介上工作之时,质料得到了变化,而情感也得到了变化(第 182-183 页)。因此,最终的情感与最初的情感不是一回事。最初的情感,尽管对启动这个过程是必要的,并且可起“磁铁”的作用将原材料吸附过去(第 182 页),却与所表现的情感完全不同。它不是艺术产品的“有意味的内容”(第 182 页)。例如,一个人被激怒,于是去整理他的房间,以消耗掉这种情感:“如果他原先的怒气由于他所做的事得到了整理和平息,所整理的房间反过来映出他内心中发生的变化。……像这样的一种“被客观化”的情感就是审美的”(第 183 页)。

既然只有对象才能告诉我们其中真正表现了什么,杜威真正的兴趣就是在产品之上而不是在过程之中,尽管他(当然会)坚持说,人们不能将两者分开(第 185 页)。杜威通过询问“再现”的意思是什么,从客观的意义上开始对表现进行分析(在这个意义上,我们谈论作品表现而不

是艺术家表现)——“既然表现必定具有几分的再现性”(第 187 页)。他主张,所有的艺术中,都有某种对世界的指涉。他引用巴恩斯(亨利·巴恩斯)的话说,只有通过拥有一种颜色,绘画才再现一切对象所共有的颜色的性质(第 188 页)。当意义“在拥有所经验到的对象时直接呈现自身”时,它们是“内在的”,就像一处花园的“意义”一样(第 188 页)。在审美表现性中,我们将“从先前的经验抽取出来的意义与价值与艺术作品直接呈现出来的性质融为一体”(第 189 页)。在随后所作的关于线条的区块性质的论述中,杜威既反对联想主义所认为这些性质仅属于联想的观点,也反对另一种认为“审美的表现性从属于直接的感性性质”(第 189 页)的观点。取而代之的是,他说(犹豫的、庄严的、扭曲的、有抱负的)线条“带着对象的属性”,仿佛是“被转移的价值”(第 190 页),但却深深地嵌入其中,仿佛完全“熔化”进去了(第 190—191 页)。

猿园

杜威对各部门艺术的各种共同特征,和对诸艺术门类的分别论述,在这里已经无法评论。一旦我们看到他最初的前提和他的思想的必然趋向,我们也不必对他在该书快要结束时涉及的一般性论题(不管它们如何重要)作一一复述。其中有对审美经验的其他描述,例如对“观照”、“均衡”、“无利害”、“超然”,等等概念的透彻的批评(第 191 章)。对这通篇的论述,我有这样的一个印象,杜威过分强调了他与其他人的不同之处,他过分急于避免与上述术语有任何关联,因为其中每一个术语都有一个给人以误导的含义。他的主要关注表现在常常被人们所引用的一段话中:

审美经验的特征,不是没有欲望和思想,而是它们彻底地结合到视觉经验之中,从而与那些特别“理智的”与“实际的”经验区分开来。(第 192 页)

在此之前,其他美学家也曾看到这一真理的某些方面,但杜威的话却给人以最为深刻的印象。他的意思并不是真的要拒绝区分,而只是代之以他自己的区分而已。假如这些情况处于控制之中时,审美经验中可以吸收进任何理智的和情感的因素。然而,这种通过将意义与性质挤在一道而恢复整一性的审美经验,与那种在其中为了研究的需要而将

性质与它们的意义分开的认识性探究的经验之间,存在着根本的不同。在另一段著名的陈述(第 154 页)中,杜威说:

与散文性不同的诗性,与科学作品不同的审美的艺术,与陈述不同的表现,起着某种与导致一个经验不同的作用。它构成一个经验。

后来,在第 15 章中,杜威发起了对将艺术看成是虚拟(与科学、游戏、模仿、启示等各种“艺术理论”的批评。他从这些理论中看到了某些真理,但它们都太片面了。它们由于各自的原因,都没有能将注意力集中在起核心作用的“有机体-环境”的情境之上,而这同时既是艺术的摇篮,也是它的全部荣耀的源泉。关于启示理论,杜威自己的立场也许不完全清楚。他部分持肯定的态度:他明确反对使艺术成为一种与科学抗衡的知识(第 155-156 页);然而,他又同意,从艺术中经验到的“对世界的揭示与突出的可理解性的意义,仍需要说明”(第 156 页)。杜威给予本世纪以较低的估价,说“我时常常提出知识的观念是‘工具性的’”(第 156 页)。在这方面,如果知识要与什么构成对照的话,那就是艺术。然而,在最后的分析(第 15 章)中,艺术与生活和文化的其余部分之间的关系仍需面对,而这时,杜威表达了他的最为深刻,意义最深远的信念。从社会或文化的角度,他说出了这样的话:

审美经验是一个文明的生活的显示、记录与赞颂,是推动它发展一个手段,也是对一个文明质量的最终的评判。(第 157 页,参见第 154-155 页)

由于这种促进人与人之间交流的能力,甚至能跨越语言与文化间的障碍,艺术成为最重要的人性化的力量之一(见第 157-158 页)。

从单个人的观点出发,杜威也说了很多的东西。他发现艺术由于“活力恢复”(“重建与实现”,第 158 页),由于在自然经验中促进对“理想”的可能性的感觉(第 158 页)——这里引用了桑塔耶纳的意思(第 158 页)——而具有价值。不是由于艺术具有说教性,而是由于它的

在对以某物意指另外某物做出解释的现代努力的主线中,奥格登和瑞恰兹合著的《意义的意义》(1923年)是一部开创性的作品。这本书的副标题,“语言对思想和符号论科学的影响的研究”,对他们的雄心(但还不是热情)有所提示。这本书是一个了不起的尝试,尤其是要考虑到,这本书属于那种几乎没有先例的书之列。他们对“指称”的语境式分析,激发了到今天还在发展着的大批要对之加以改进的后继者,从而出现日益增长的成熟程度和精确性。这两位作者最终形成了一种在不同的“语言功能”之间的区分,特别是区分了“指称功能”与“情感功能”,在前者中,(比方说)一个词,成为完全符号性的,在后者中,一个词成为表述者感受的一个符号(见第 2 版,第 10 页)。这种在指称与情感功能上的区分,或者说两种语言的任何一种之中只有一种功能,或主要是一种功能出现,在过去几十年中,这种区分有着其众人皆知的复杂的历史。我们在这里至少要对它们对美学理论的两点影响加以注意。

猿源

第一条在美学上的运用,是奥格登和瑞恰兹直接提出的:似乎长期寻找的诗与科学话语(即“散文”)的本质区别在这里找到了。“因此,我们可以不再说散文与诗的对立,取而代之的是语言的符号性与情感性用法的对立”(第 10 页)。这一区分在所有领域的根本重要性,在《意义的意义》一书中得到了高度强调(见第 1 章),产生了强有力的影响。瑞恰兹自己后来(见《实践批评》[1926年])研究了阐释性的诗的问题,将诗看成是更具认识性的(“指称性的”),而不是情感性的话语;然而,那种诗从某种本质上说是情感的语言的观念,对他的一本名为《科学与诗》(1927年)的有影响的小册子起着支撑作用。这本书的观点被人们,特别是那些对诗的本性没有很深的思考的人(例如早期的逻辑实证主义者)一再提起。第二,为以后的像查尔斯·史蒂文森(1938年)在他的《伦理学与语言》[1938年]中的“情感意义”的理论,提出了这样的可能性,即批评判断本身非真非假,而只是表现同意与不同意。奥格登与瑞恰兹认为,有关美的真正本性的观点的矛盾,反映出语言学功能的混淆。他们说,一般说来,“像美这样的术语是用于情感价值为目的的讨论”(第 10 页)。并且,这种价值的,包括审美价值的情感理论,在 20

世纪的哲学论争中也显得非常重要。

《意义的意义》是要求用符号学来武装[我们的研究]。这也是一个健康的刺激,对于人们开始对意义进行总的思考,并且在这样一种或一些含义上说(严格说来)诗可被说成具有特别的意义,或者说与科学论文有某种不同,以及绘画和乐曲可被说成毕竟具有某种意义,都起了重要作用。可被称为“阐释的一般理论”(包括属于此项之下的对文学的解说)的问题,获得了比以往要更加明确、更加广泛的表述。不管是语词的、视觉的,还是听觉的,当我们理解了一个意义时,发生了什么?什么是正确理解的标准?瑞恰兹后来的一些著作,例如《修辞学哲学》(1936年)和《教学中的阐释》(1939年)的主要兴趣就在于此。“新批评家们”将这种解说技巧的精确性推向了新的水平(见本书第猿猿-猿源页)。而在美术领域,在像欧文·潘诺夫斯基(见《图像学研究》)这样一些学者的领导下,对符号及其在绘画中的图像指涉关系的分析得到了高度的发展。同时,哲学家们在艺术哲学方面所写的一些最重要的著作,所强烈关注的恰恰是这些问题。例如,可参见约翰·霍斯珀斯(1926年)的《艺术中的意义与真理》(1933年)、查尔斯·史蒂文森的《美学中的阐释与估价》(1936年)、莫里斯·韦茨(1939年)的《艺术哲学》(1940年)、伊莎贝尔·悦罗格兰德(1941年)的《诗学话语》(1942年)、约瑟夫·马戈利斯(1943年)的《艺术的语言与艺术批评》,以及亨利·艾肯(1944年)、阿诺德·伊森伯格(1945年)、金斯利·普赖斯(1946年)、文森特·托马斯(1947年)和其他一些人的有趣的文章(请参见本书后面所列举的书目)。

同时,各门艺术(特别是文学)无论在理论上还是在实践上,都受到来自另一个完全不同的方向,即人类学,特别是对神话现象研究的领域的影响。“神话”这个术语的指称似乎并不固定,而人类学家们,不管是业余的还是专业的,也不管是做第一手的田野研究还是用更为理论的方式进行研究的人,在接触到这个课题时都使用了多种多样的定义。

在许多情况下,如荷马史诗中诸神的故事和阿尔冈昆人的传说,无疑会被全部包括进这个术语的含义之中,这一事实也就在归根结底的意义避免了混淆。但显然,对于神话也同样有着多样的解释,即对它的起源,它与诸如礼仪、宗教、魔法、科学、艺术,以及社会凝聚力这样一些文化现象之间关系的假设。由于对神话的研究具有成为科学精神标志的坚持不懈、眼界和条理性,在过去的世纪中,许多问题得到了讨论,具有强大的吸引力。但是,我们在这里不得不将绝大部分成果放在一边,而只是(非常简短地)思考这些研究对我们的一般艺术观所隐含的意义。

神话

19世纪神话学家们的作品,更多的是他们所搜集和整理的大批材料,而不是他们关于原始神话性质和起源的实际理论,在19世纪以文学材料的形式出现。它提供充满着符号的对象和事件(最值得注意的,当然是威廉·勃特勒·叶芝的《荒原》),让诗人进行以自身为目的的游戏。詹姆斯·弗雷泽爵士(詹姆斯·弗雷泽爵士)的十二卷巨著《金枝:魔法与宗教研究》(詹姆斯·弗雷泽爵士)出现在19世纪末至20世纪初年间,具有巨大的影响。神话学对文学理论的影响产生得更为间接,当时,一群英国的古典学者在弗雷泽的启发下,开始探寻希腊神话和希腊悲剧的起源。简·埃伦·哈里森(简·埃伦·哈里森)的《忒弥斯:希腊宗教的社会起源研究》(简·埃伦·哈里森)的出版是转折点,书中一些部分是吉尔伯特·默里(吉尔伯特·默里)和弗雷德·海德(弗雷德·海德)所写。哈里森以深刻的洞察力和相当可观的证据,提出了一个革命性的命题,即悲剧神话“来源于仪式或者说与仪式共同出现,而不是仪式来源于神话”(第1页);神话是“所扮演仪式表述出来的人物关系”(第1页)。在《古代艺术与仪式》(简·埃伦·哈里森)中,她依照同样的线索,对古代造型艺术的仪式起源进行了研究。

在以后的几十年中,许多研究者对希腊悲剧的起源进行了进一步的研究,他们指出悲剧似乎保留了起源时的一些痕迹。(对于有关对各种思辨理论的现有证据的批评性估价,见詹姆斯·卡德-坎布里奇[詹姆斯·卡德-坎布里奇]的《酒神颂、悲剧与喜剧》[詹姆斯·卡德-坎布里奇]。)

毫不奇怪的是,一旦文学与神话建立了联系,就会发现这里面有广

猿苑 阔的空间。例如,人们也许会问,莎士比亚的悲剧以什么样的方式包含了仪式的痕迹,古代神话在什么范围内以某种伪装或部分伪装的形式还在它们之中起作用?由此而提供的研究领域过去的几十年中被积极开发。神话与仪式因素被假想存在于所有伟大的文学之中,等待具有想象力的批评家从中梳理出来,这构成了批评的一个重要部分,并且一定程度中,现在被绝大多数西方国家的批评家所接受和使用。

然而,这种批评形式如果不是从另一个方面获得支持的话,也不会具有如此的活力。在猿愿年,卡尔·古斯塔夫·荣格(悦凯悦兑)宣读了一篇论文《论分析心理学与诗的艺术的关系》(《悦凯悦兑》),在论文中,他将他的“集体无意识”理论运用于文学。他说,在一个真正的“符号性艺术作品”中,意象的源泉不存在于作者个人的无意识中(如果那样的话,那将使作品成为“症候的而非符号的产品”),而是“存在于一个无意识的神话学领域中,其原始内容是人类的共同遗产”(《分析心理学论文集》),悦凯悦兑[悦凯悦兑和悦凯悦兑]尼采[悦凯悦兑]英译,第猿页)。在各种文化的神话中,在他们的梦和文学创作中,出现了这些“原始意象”或“原型”(第猿页),它们不属于个人的或文化的心灵,而属于存在于这一切之下的巨大的无意识的心灵。并且,正是伟大文学中的这些原型模式的表象,赋予作品以强大的情感力量——“我们突然感到一种异乎寻常的释放,仿佛一种狂喜的状态,或者说被一种压倒一切的力量所控制”(第猿页),这是因为,我们向自身打开了一种仿佛是“最深刻的生命之泉”(第猿页)。

荣格沿着这一主题向前推进,在他的几部著作中有所发展。在一篇题为《心理学与文学》的论文(收入《寻找灵魂的现代人》)[悦凯悦兑]中,他批评了弗洛伊德(我们在下面的第猿页会谈到他),指出弗洛伊德研究艺术的方法是以个人无意识为根据的。(但是,在这篇论文中,荣格的集体无意识变得颇具民族主义的色彩。)在他与悦凯悦兑合著的著作《论神话科学》(悦凯悦兑)中,他说“原型内容”表示一种“修辞格”(如将太阳比作国王,或者将儿童比作神),这是神话的一部分。神话具有“一种无意识的意义内核”,它并有能被真正带到意识之中,尽

为,这些大的符号体系,或“符号形式”,即神话、语言、艺术、科学、宗教,不是以现实为模式,而是成为现实的模式,我们也不可能获得某种它们背后的不受污染的现实。它们是精神或心灵本身的创造性的表现,因此,当我们研究作为符号形式的艺术、宗教,或者科学之时,我们所发现的不是终极现实,而是我们人的力量。用卡西尔的比喻说(《符号形式的哲学》^[1]),各种符号的功能都是某种它们之外的某种东西的“反射”,只要有视觉,这就是不能避免的。符号形式的哲学家只能发现“反射的排列方式”,即它们的规律与必然性(参见《语言与神话》朗格英译本第 愿页)。

卡西尔的神话理论在《符号形式的哲学》一书的第二部(《神话思维》^[2])中得到了辩护,并在《语言与神话》中作了简要的介绍。他说,语言与神话开始时是自体未分的。它们在起源时“存在于一个不可分解的相互联系体之中,从这里面它们作为独立的成分逐渐产生”;它们来自于“同样的符号构成的冲动……即对简单的感觉经验的集中和提高”(《语言与神话》第 愿页)。在这个阶段的原始人是通过“隐喻的思维”(第 愿页)来把握他的世界的,这是“一种与理论的、推理的思维相反的领悟”(第 缘页),并且由于他的世界是由这样的符号形式所构成,与我们的世界是完全不同的。“神话主要所知觉到的不是客观的,而是面相的(表象性)特征”(《人论》第 五页)。但是,语言“从一开始起,就拥有另一种力量,即逻辑的力量”(《语言与神话》第 愿页),语言向着科学的方向发展,而神话则发展成为艺术(第 愿页),这是两种完全不同的符号。尽管现在已从它的神话摇篮中“解放”出来,然而,“还存在一个理智的王国,在其中语词不仅保存了它原初的创造力,而且不断地更新它”——这就是诗的“在审美上解放了的生命”(第 愿页),特别是抒情诗。“最伟大的抒情诗人,例如荷尔德林或济慈,是这样的人,在他们身上,神话的洞见再次以其完满的强烈性和客观化的力量迸发出来”(第 愿页)。

猿园

对于一个如此详尽的论述所做出的如此贫乏的摘要,也许会忽视某些联系,但是,这里所留下的有些空隙,却是原作中就有的。例如,上面所说的迸发出的“洞见”似乎对卡西尔来说非常重要,但却没有由它之前的步骤作很好的准备。这种关于艺术是原初的构形力量的总的观

点是生动的,并且有些人觉得它具有启发性。卡西尔在他的《人论》中说,正是艺术,与科学、神话和宗教一道,将人不仅放在一个世界,而且放在一个“符号的世界”之中(第 源页)。“像所有其他的符号形式一样,艺术并非仅仅是现成的、给定的现实的再造。它是导致对事物和人的生活的客观观点的途径之一。它不是模仿而是对现实的发现”(第 源页)。同时,“语言和科学是现实的缩写,艺术是现实的强化”(第 源页)——这里似乎再次出现了一种未解决的矛盾。这是因为,(他再次提出)艺术是“对现实的阐释——不是通过概念,而是通过直觉”(第 源页),还有,“艺术的形式……履行着人的经验的构建与组织的明确的任务”(第 源页)。构建某种新的东西与阐释某种已经存在的的东西,是相当不同的功能。卡西尔的论点似乎是这样的,既然现实只是(对我们来说)仿佛由符号形式所构成的事物的本身,在艺术(就像在其他形式中)之中,发现与创造就融合成了一体。

卡西尔的语言哲学最初是通过两位学者而在美国广为人们所知的,这两个人都深受他的影响,尽管由于他们在接触他之前具有非常不同的哲学领悟的基础,因而所受影响的方式也各不相同。第一位是威尔伯·马歇尔·厄本(宰源-源年,美国芝加哥大学)(《语言与现实》[猿年,莫禁世阿素源,猿年]),他将一种强烈的黑格尔形而上学带入到语言研究之中。厄本将符号(源-源)与指号(源)区分开来,认为前者是“表现性的或有意义的”(第 源页),他还将“洞见的符号”(源-源)与其他符号区分开来(第 源-源页),认为前者构成一个类别,“审美符号”和其他一些类型的符号,都属于这个类别(第 源页)。审美符号体现了一种理想的内容,提供出来让人欣赏。像所有的洞见符号一样,它隐含着一种启示性真理(第 源-源页)。因此,厄本将强调的重点放在了卡西尔的双重观点的一面之上:“诗是隐蔽的形而上学”(第 猿页)。

第二位深受卡西尔影响的哲学家是苏珊·朗格(宰源-源年,美国印第安纳大学),她对符号学的关注开始于一种对符号逻辑的兴趣,但却从诗歌和音乐中汲取了许多的经验。她写出一本名叫《哲学新解》(源-源)的著作,这本书引起人们关注 世纪哲学的一个占支配地位的主题,她将之描绘为对“符号变化”在人与世界关系中所起

作用的领会。像卡西尔一样,她将人看成本质上是使用符号的动物,但她自己对卡西尔哲学的发展是独创性和富有想象力的。而她的著作以其给人以深刻印象的风格、广阔的话题范围,以及富有启示性的意见,为人们所广泛阅读和讨论。

在《哲学新解》中,朗格提出在两种符号,即“呈现性的”与“推理性的”符号(第 源章)之间进行区分,并且,在这种区分的帮助下,提出一种关于音乐意义的理论(第 愿章)。在她的《感受与形式》(云藻年葬凿云葬,员缘年^①)她要求将此看成是“开始于《哲学新解》的对符号论研究的第二部”(增量,这部书之中,她将这一理论扩展到其他基本艺术领域,并在其发展过程中作了一些修改。她的美学是近年来构建得最完整的美学之一,在她的许多文章中,这种美学又得到了进一步的发展(见《艺术问题》)(云藻年葬凿云葬,员缘年),以及《科学中的抽象与艺术中的抽象》一文,收入到保罗·亨利[葬凿云葬,员缘年]编《结构、方法与意义》[葬凿云葬,员缘年]。云藻年葬凿云葬,员缘年)。

朗格的音乐理论从对汉斯里克、格尼、卡罗尔·悦普拉特(悦凿凿悦普拉特)(在《音乐的意义》[葬凿云葬,员缘年]之中)和其他一些人的如下观点的认可开始:“我们称之为‘音乐’的音调结构具有与人类情感形式的密切的逻辑上的相似性”,这是她在《感受与形式》一书第猿章(第 愿页)中对她的《哲学新解》作摘要说明的话。由于能够展现与一般感性同样的图式,“音乐是情感生活在音调上的相似物”(第 愿页)。根据这种相似性,音乐是心理过程的一种“呈现性符号”,也就是说,它通过展现这些特征自身而用符号代表了该过程的(形态学上的)特征:“形式的增长与衰减、流动与留存、冲突与解决、速度、停顿、惊人的激动、宁静,或者微妙地激活和梦幻般地流逝”(第 愿页)。“推理性的”语言符号系统由于其固定的指称、可结合性的句法规则,以及分析的特征,不能直接反映这种心理过程的本性,而“非推理性的”符号系统

^① 此书现在流行的中文译法是《情感与形式》。本书将之改译为《感受与形式》,主要是从术语的统一的角度考虑。本书一般将 葬凿云葬 译为“感受”,而将 葬凿云葬 译为“情感”,葬凿云葬 译为“感情”,葬凿云葬 译为“情绪”,等等,尽可能做到术语一一对应,以期逐渐在汉语中形成对这些含义间细微差别的区分,同时也有利于对原文进行直接对译,特别是在这些术语被连用时进行对译。——译者

猿缘页)。^①莫里斯在一个彻底的经验主义的参照框架中工作,无论是美国实用主义,还是维也纳圈子的逻辑实证主义(或逻辑经验主义)都使他感到轻松自然。他宣称他自己的理论“在所有基本点上都与约翰·杜威在《艺术即经验》中所提供的模式一致”,但是,这也是一种

美学,用实用主义的术语来构想……可被给予一个更精确得多的阐述(尽管并非同样令人愉快),它与整个科学大厦的关系可看得更加清楚,在这时,它根据一种符号的理论进行更为具体的研究[《统一科学杂志》猿缘页注]。

当莫里斯对美学进行研究之时,他已经在他的论著《指号理论基础》(猿缘页)中提出了他的符号学的基本范畴。他提出要将指号过程定义为“考虑对象的中介”,即一个指号是通过它,我们以任何一种方式思考其他某物的任何事物。他感兴趣于制定一套体系,在其中被当成指号的各种类型与功能的所有人类文化的基本方面都可被得到说明,并且,他还寻找“审美指号”这一特殊的种差,即艺术作品。后来,他的观点有了一些改变:“现在看来,试图通过划分出一种特殊的审美符号来划分出美的艺术的观点是错了”(《指号、语言与行为》第猿缘页;参见猿缘页注)。但是,他仍坚持,在前述两篇文章中肯定、清楚和具有说服力地提出的理论是关于艺术的真理的基本部分,并且,在当代思维中起着重要作用正是这种理论。

在任何指号过程中,总是存在着指号载体(即有形的艺术作品),将之当成是一个指号的阐释者(即艺术的欣赏者)和指号的“指称对象”(猿缘页注),即引导阐释者所考虑的东西(例如一片云)。“指称对象”总是存在的,它不必是“所指物”(猿缘页注),因为“所指物”也许并不存在,例如绘画中所描绘的云实际上也许根本没有出现过(见《统一科学杂志》猿缘页第猿缘页注)。现在“审美指号”由于两个特征的结合而区别于所有其他的指号。第一,它是一个“肖似指号”(猿缘页注),这是

① 本书将朗格的基本术语 ~~sign~~ 译为“符号”,而将莫里斯的基本术语 ~~sign~~ 译为“指号”,目的不是为了强调他们之间的区别,而是为不同的英文词寻找相对应的不同中文翻译。——译者

莫里斯从哲学家查尔斯·皮尔士(悦纳姆译)那里借用的术语。莫里斯区分了“两种主要的指号载体的类型:它们所指称的对象相似(即与对象具有共同性质)和同所指称的对象不相似的指号载体。”一个肖似指号是“表示具有任何这种对象本身就有的性质(实际上是对这种性质加以选取)”(灾嗣员苑。照莫里斯看来,一幅以相似性为其特征的绘画,是肖似指号的最朴素的例证。但一首诗、一部舞蹈,或者一曲音乐也可以是肖似指号。斯特拉文斯基的《春之祭》具有其(近似的)指称对象“在自然力斗争中的原始力量”(《指号、语言和行为》第员猿页)。并且,最抽象的视觉设计也只是指称的普遍性的一个“极端的例证”(灾嗣员苑。第二,然而并非所有的肖似指号都是审美符号(例如,地图就不是),只有那些其指称对象具有莫里斯所谓的“价值特性”时才是审美符号,而这种属性与一个兴趣联系在一起(灾嗣员苑。莫里斯在这里涉及了关于价值的兴趣理论,但似乎还不是关键。在他的心目中有这样一些性质:“一个对象可能在某些语境中是平淡的、崇高的、威胁性的、压迫性的,或者是欢快的,正像它在其他的语境中可能具有量、长度或速度一样”(《凯尼恩评论》灾嗣员苑。正是肖似指称活动的这种人类的区域性特征,使审美指号与其他肖似指号区分开来。

莫里斯认为,他的这种观点既是新的,也是古老的。他说,从广义上讲,这是古代的模仿理论(灾嗣员苑,但有着一个更为技术性的阐述和更科学的基础。它清楚地显示了艺术的矛盾性质:在同一个经验中,“对某种特性既有间接的,也有直接的考虑”(《统一科学杂志》灾嗣员苑第员猿页)。对象所意指或意欲的东西也呈现在我们的考察之中。当我们感到它的意义之时,我们似乎是被引向它之外,但同时,一切都已在那里,它所意指的东西已经在我们的把握之中。

莫里斯的肖似指号理论(灾嗣员苑和朗格呈现性符号学理论(灾嗣员苑已经成为了许多美学家的思维的一部分。并且,他们也激发许多有价值的争论。认为艺术作品最好被理解为是某种形式的符号,或具有符号特征的观点,被一些学者以不同的方式所继承。因此,米尔顿·悦纳姆(配译)(《审美经验及其预设》[粤译]对艺术作品作为艺术家情感的符号作了精心的阐述;爱德华·巴拉德(配译)援

猿缘

猿缘

通也(《艺术与分析》[粤译哲粤哲哲译员缘]提出了一个艺术作品作为“自我指称的自然符号”的观点;马丁·福斯(粤译哲哲哲译员缘)的立场(《人类经验中的符号与隐喻》[杂笔通哲哲译员缘]与勾尼森持普遍理论集员缘)大致属于同一类型,尽管他将“符号”这个术语保留给概念意义的承载者,而将艺术放在“隐喻的领域”。莫里斯的概念在马克斯·本泽(粤哲哲哲哲译员缘)的理论中起着重要的作用(《美学:对美的形而上观察》[粤译哲哲哲译员缘];《美学:审美信息》[粤译哲哲哲译员缘] 粤译哲哲哲译员缘(《现代艺术》[粤译哲哲哲译员缘])。

马克思列宁主义

尽管他们都具有共同的对文学的热爱和哲学上的关注,不管是卡尔·马克思还是弗里德里希·恩格斯,都没有制定出一套美学理论来。但是,他们所共同发展的哲学体系,即后来被命名的辩证唯物论,包含了一种美学的部分基础,并对这种美学的建立作了提示。并且,当列宁和其他马克思主义者往这一体系中填入内容时,人们发现它包含了一个重要而仍在发展着的艺术哲学。这一哲学深受我在第 5 章中讨论过的 19 世纪关于艺术的社会氛围和社会功能讨论的影响,但是,它遵循自身的道路走向了有趣的结论。辩证唯物主义的世界观及其研究范畴和方法赋予其美学一种特殊的特征,这种特征又由于部分来自于一种向外在意识形态正统标准提供政治构架的环境而得到进一步的强化。然而,这种美学显示出它能够接纳新的思想,并且能在它的范围之内对许多问题进行基本的论争。

马克思制定出了辩证唯物主义美学的基本原理:艺术,像所有其他高等的活动一样,从属于文化上的“上层建筑”,或者统治阶级的意识形态。这种上层建筑——一种对路德维希·费尔巴哈的宗教理论的普遍化——是由社会历史条件,特别是基本的经济条件,即在一特定的社会的一定历史阶段生产与分配生活资料的方式所决定的。当艺术的活动被放到一般生产的语境之中来看时,某些方面就得到了突出,而在其他哲学中得到重视的一些特征,就被忽视了。因此,马克思主义美学对艺术家在其中工作,他的作品从中出现的社会环境,即在资本主义和社

会主义条件下对他的自由的限制,具有普遍的兴趣。例如,马克思在他早期的《经济学哲学手稿》(写于1844年,但到1845年才发表)中,对劳动的“异化”作了深刻的现象学分析,照他看来,这是私有制条件下生产的特征,他的分析也包含了对艺术生产的许多重要的暗示。

从这一艺术对社会条件的因果性依赖关系的一般命题,还引申出了更为具体的推论:在具体作品与它的特殊条件之间总是可以寻找到一种联系。因此,随之而来的结论是,在把握了这一联系之前,艺术作品本身就既不能被完全理解,也不能被正确地判断。马克思主义美学家们总是面临着的最艰难的任务就是确定艺术作品与社会力量间关系的性质,并为它们的紧密性与直接性作出限定。马克思本人并不认为这是一对一的对应关系。在他的《政治经济学批判 导言》(1859)中的一个著名的段落中,他说:

关于艺术,大家知道,它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的,因而也决不是同仿佛是社会组织的基础的物质基础的一般发展成比例的。例如,拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。(见英文本马克思恩格斯文选《论文学与艺术》第15页)^①

但是,后来的正统马克思主义观点逐渐变成这样:在某种意义上,艺术总是一种“现实的反映”,这个结论引自列宁的认识论立场,认为艺术是一种认识方式。列宁批判19世纪的实证主义是“隐秘的唯心主义”(例如,可参见《唯物主义与经验批判主义》,1908),坚持所有的思想都必然是现实的镜子,艺术也是“一种特殊的对世界的反映和认识形式”,这种观点在最新的苏联美学教科书《马克思列宁主义美学论文集》中得到了强调(第4版[1954],引自马克斯·里泽[1954]译,载《美学与艺术批评》第1卷第1期)。

猿苑

在1917年十月革命以前,对马克思主义美学的研究作出最大贡献的是别林斯基和列汉诺夫。他的《艺术与社会生活》(1914)一书对艺术

^① 这一段的中文翻译引自《马克思恩格斯选集》第4卷(人民出版社,1995)第154—155页。——译者

与生活的分离,以及他所理解的“为艺术而艺术”观点作了猛烈的抨击。这一观点产生于“艺术家和他们周围的社会环境存在着不协调的地方”(英文莱特纳[猿猿猿猿]等人译本,第猿猿页)^①。由于“完全没有思想内容的艺术作品是不会有”的(第猿猿页)^②,因此,这种观点有着自相矛盾之处。它的支持者们是社会秩序有意识的或无意识的维护者,在这种秩序中一个阶级对另一个阶级的剥削得到了持续。这不可避免地导致了衰退,这是因为“当谬误思想成为艺术作品的基础的时候,它就给这部作品带来内在的矛盾,因而必须使作品的美学价值受到损害”(第猿猿页)^③。普列汉诺夫还反过来说,“任何一个多少有点艺术才能的人,只要具有我们时代的伟大的解放思想,他的力量就会大大地增强”(第猿猿页)^④。

普列汉诺夫还对另一个重要的马克思主义观点作出了很好的说明。艺术从内在本质上说是宣传性的整个概念,来自于它作为社会力量产物而必然会有作用,甚至在社会力量有利时,也是如此。马克思主义美学家像为艺术而艺术观点的拥护者一样,反对将艺术仅仅归结为商品,将它的价值归结为市场价值,而在他看来,在资本主义社会中必然会发生这种情况(见第猿猿页)^⑤。但是,为艺术而艺术运动使艺术成为感性满足的工具,这对艺术提出了太少的要求。如果一种更为高贵的对艺术的看法得到实现的话,艺术必须通过其感染力,为更高的社会目的服务。在这里,黑格尔式的理念通过感觉得以展现的理论,以及托尔斯泰式反对以快感作为检验艺术的标准理论,与猿世纪俄国现实主义别林斯基和车尔尼雪夫斯基的思想结合在一起(参见第猿猿页)。

猿愿 列宁给马克思主义坚定而决定性地打上了严格的政治实用主义的印记。这是一个以促进革命目标实现作为观点可接受性标准的倾向。

① 这里的中文翻译引自《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,第二卷(人民出版社猿愿猿第猿猿页)。——译者

② 《普列汉诺夫美学论文集》,第猿猿页。——译者

③ 同上,第猿猿页,曹译本中没有加着重号。——译者

④ 同上,第猿猿页,曹译本中没有加着重号。——译者

⑤ 参见曹译本第猿猿-猿猿页。——译者

这在美学上也有着其长远的效果。在他的文章《党的组织和党的文学》^①（1923年）中，列宁为对教育、科学和经济学等内容的出版物进行政治控制的必要性作辩护。至少，这是他文章的主要观点，尽管这里的关键词“政治控制”也可以包括（在列宁文章的某些上下文中，也的确包括）想象性的文学。这种模糊性到了20世纪的30年代就成了将所有的文学、音乐和其他艺术门类都置于党和政府的完全控制之下的文本依据。

列宁本人在掌权后，并没有要对艺术施加限制，尽管其他的布尔什维克主义者确曾对那在俄国革命前相当繁盛的绘画和诗歌的创造之花的开放起过阻碍作用。在革命后，以及在20世纪的绝大部分时间里，在各种艺术形式中，特别是电影、戏剧、诗歌之中，又出现了许多杰出的创造性实验。并且，这也伴随着自由而生动有力的美学争论。就理论的姿态和强烈性而言，有着两种极端的状态，一是形式主义（下面将要论及），它大约开始于1928年，强调与展示文学作品的自律性和独立性，二是严格的马克思主义者（“无产阶级文化派”），如列列维奇和杂志《在岗位上》^②。另一位马克思主义的反形式主义者卢那察尔斯基在思想的广度上超过了狭义的马克思主义者，并且他的杂志《出版与革命》也许是最自由的理论的喉舌。

……30年代马克思主义文学理论家所面临是这样一些关键的问题：文学仅是社会纷争的副产品，还是阶级斗争的另一件武器呢？尽管强大有力、影响深远，或者是具有自身的偶然性，不能从“阶级根源”，或者它的社会意义中推导出来？^③

但是，占据主导地位的是这样一些思想家，他们不接受形式主义，而坚

① 《红旗》1923年第4期杂志刊登过该文的一个新的中译本，文章名改译为《党的组织和党的出版物》，文中论党的文学的部分也都作了相应的修改。——译者

② 列列维奇，即戈里高里·列列维奇（1891—1937），原名为拉波里·吉列列维奇·卡尔曼森，俄国诗人、批评家，《在岗位上》杂志的编者之一，1937年被开除出党，后死于劳改营。由于《在岗位上》这份杂志，“无产阶级文化派”又被称为“岗位派”。——译者

③ 维克托·厄利奇（1890—1937）《苏俄批评的社会与美学标准》（“苏联文学批评标准”），见托·西·西蒙斯（托·西·西蒙斯）《俄国和苏联思想的连续性和变化》（《俄罗斯文学批评》），哈佛大学出版社，1963年，第192页。——译者

持一种灵活的阶级决定论理论,承认非社会主义作家作品的审美价值,容许对艺术形式的合理关注。列奥·托洛斯基在倒台和被流放前,提出艺术是“依照特殊的艺术规律对现实的偏离、改变和变形”(《文学与革命》,莫斯科,斯特伦斯基[苏联]译,英译本第154页)。这些特殊的规律被认为不能归结为社会的改变,是属于艺术研究者的领域,研究者必须根据这些规律来判断艺术(第155页)。尼古拉·布哈林(苏联)在1928年至1929年间一些文章(英文翻译以《苏联文学问题》[莫斯科,列宁格勒,1929年,未注明日期]的书名出版)批判了形式主义,将之看成是将艺术强行从其社会语境中撕裂出去,但他也发现形式分析是对艺术品充分了解的必要基础的一部分。沃隆斯基(在他的《无产阶级与文学》[莫斯科,1929年]一书中说,在每一件真正的艺术作品中,都有“超阶级”(超越阶级)的一面,这是非无产阶级的作家能够生产出既在审美上,也在思想上优于党内作家的作品的原因。

1929年代时还围绕着马克思列宁主义美学的一个内部问题展开了持久而尖锐的争论。这种社会和历史决定论原理在实际运用时,出现了一个困难的悖论。马克思主义从一开始就被视为是一种实用主义的哲学:不仅仅是理解世界,而且要改造世界。但是,除非“上层建筑”(哲学从属于它)不仅仅只是附带的现象,哲学本身似乎不能起什么作用。现在,如果将艺术作品与它们的社会母体联系得非常紧密(尽管并非完美无缺),一切形式的对艺术的政治控制似乎都将是徒劳而不必要的。说它是徒劳的,是因为母体不被改变,艺术也不能被改变(尽管可对它压制)。说它是不必要的,是因为一旦一个社会从资本主义走向社会主义,其中的艺术也注定要跟着改变。一个健康的社会不可避免地会用一种真正人道的艺术来表现自身。另一方面,这一结果如果不是自动的,也许就要求某种程度的政治调整,以使画家和诗人的活动适合于社会的需要。艺术也许不只是变化的一面镜子,它也可以是向人民灌输思想,使他们在即将到来的社会主义社会中适应新的角色的手段。

对这些问题的讨论到了1930年代的末期达到了一个高潮。尽管讨论是富有成果的,苏联当局这时决定调动力量结束这场讨论,阻止有关美学问题的分歧。在斯大林领导下,党感到将各种力量结合在一起,坚持一个统一战线,并澄清马克思列宁主义美学的基本原理的时机已经

成熟。这一任务由 猿猿年的全苏第一次作家代表大会来完成。在会上,“社会主义现实主义”被宣布为马克思列宁主义美学。这一概念由日丹诺夫在苏联作家协会章程中作了规定:

社会主义现实主义是苏联文学和文学批评的根本方法:它要求艺术家真实地、具有历史具体性地再现革命发展中的现实。更进一步,它应该对意识形态的变化和以社会主义精神教育工人做出贡献。(见汉金(亨利·詹姆斯)《苏联的文学控制》[《杂著集》第 猿猿页];以及欧仁·韦伯[《与社会主义》]《通向现在之路》[《杂著集》第 猿猿页])

这里所阐述的两条原理显然有陷入矛盾的危险:人们很容易会想到,要么是真实,要么是有有效的宣传,其中一个必须服从另一个。然而,在马克思列宁主义中,这些命题在“革命发展中的现实”这个短语中得到了和解。这一和解的基础实际上是由马克思和恩格斯打下的。马克思赞赏巴尔扎克,因为他尽管深陷保皇主义之中,却能够通过如此丰满而准确地对衰朽社会的描绘而辨识运动中的社会力量。因此,他能够预言式地刻画只有在路易·菲利浦时代才出现,而在拿破仑三世时才盛行的人物(见保罗·拉法格的《马克思与文学》一文,收入《马克思恩格斯文选》第 猿猿页)。“动态地”看,一种社会条件揭示了它们的向量与前提,将未来包含在内。这样,揭示这种隐含的目的和帮助其意志的实现这双重目的汇合在一起了。同样,恩格斯在给玛格丽特·哈克奈斯(西德文译本)写信(猿猿年 猿月)谈她的小说《城市姑娘》时说,即使工人阶级也许看上去是一个“被动的大众”,她的小说如果显示出这个大众中有着革命活动的种子的话,就会更“典型”。对这里的“典型”所要取的意思,后来的一位马克思主义的美学家作了阐述:“一个人物是典型的,从其技术性的意义上讲,是指该人物的内在存在由社会中正在起作用的客观力量所决定。”^①

^① 乔治·卢卡奇《当代现实主义的意义》,约翰和尼克·曼德(伦敦,猿猿年)第 猿猿页。这本书的德文原名是《反对被误解了的现实主义》(汉堡,猿猿年)。

从电气化的进程到审美的进程,如果一样东西能被计划和引导以达到最好的结果,另一样东西为什么不能呢?因此,如果法律和行政管理可以做到这项工作,那么艺术就将成为肯定性和乐观主义的(与 20 世纪的“批判现实主义”不同),鼓舞人、提高人,在各方面与它所从中产生的社会的高尚理想相称。这是希望的一面。

像斯大林时期的其他方面一样,对艺术的镇压在今天被人们痛苦地重新评价。由于这不是一本论艺术政治学的书,我将不试图对近年来广泛讨论的自由与控制的变奏进行描述。单个的作家、画家和作曲家一次又一次地受到官方的谴责,人们常常提出的一个问题是,辩证唯物主义美学是否导致政府禁止除了社会主义现实主义以外的所有艺术。然而,在这个马克思主义运动中,显然有着生机勃勃地独立思考的迹象。

猿圆

例如,奥地利作家恩斯特·菲舍尔(Ennst Fischer)出版了一部有力而又深思熟虑的著作《关于艺术必要性的马克思主义研究》(《关于艺术必要性的马克思主义研究》,德累斯顿,1965 年,英译本,牛津,1966 年)。他细致地论述了在一些艺术门类中形式对内容的依赖性(第 1 章),宣称一些艺术倾向(异化、避世主义和非人化,等等)在资本主义制度下是不可避免的(第 2 章),并且以生动的、常常是雄辩的对完美的社会主义社会中艺术的价值和功能的描绘作为结尾(第 3 章)。

仍在世的最伟大的马克思主义美学家是匈牙利的乔治·卢卡奇(George Lukács)。尽管现在,他由于在短命的纳吉政权(1956 年)中担任了文化部长而不受苏联集团的官方喜欢,但在过去二十年中,他对马克思列宁主义作出了独立而敏锐的贡献。^① 卢卡奇通过对单个作家及其风格的细致研究,为澄清社会主义现实主义与其他形式的现实主义的区别(用马克思主义理论)澄清文学“反映”现实的方法做了大量的工作。“没有任何其他的美学能像马克思主义那样将描绘现实放到中心的位置”(《当代现实主义的意义》[《当代现实主义的意义》,莫斯科,1961 年,第 1 页])。但是,“真理”不是意味着作家从外表所看到的东

^① 他的主要论文收入了《社会主义论集》(《社会主义论集》,修改后以《社会主义问题》(《社会主义问题》)的书名出版。他后来的一篇题为《社会主义现实主义和批判现实主义》(《社会主义现实主义和批判现实主义》,1965 年)收入到前面提到的《当代社会主义的意义》一书之中。他现在正在写作一部系统的《美学》,其中的第一和第二卷已经在 1968 年出版。

是他所想要看到的東西。

猿猿

然而，在斯大林主義時期的寫作中，真正的问题被忽视了，并且，与经济上的主观主义一道，具体解决方案的正确性成为一个教条主义问题。文学不再反映社会的动态的矛盾，而成为抽象“真理”的说明。这种方法的审美上的结果太明显了。即使在这一“真理”实际上是真理，而不是常有的谎言或半真理情况下，一种作为说明的文学对于好的写作来说也是极端有害的。（第 152 页）

在波兰，华沙大学的斯特凡·穆洛夫斯基发表了一篇重要的文章《社会主义现实主义的变迁史》（“~~大音希聲，大象無形。道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有聲。此其謂之希之又希，微之又微者也。~~”，第 155 页），在其中他旨在要“使社会主义现实主义剥去那使它窒息的日丹诺夫封套”（第 155 页）。穆洛夫斯基强调了 19 世纪出现的伟大的俄国文学作品中的社会主义现实主义的元素，并主张艺术家在形式实验上的自由是他能够以最好的方式实现他的社会与伦理目标的必要条件。“社会主义现实主义理论必须是一个开放的理论；我的意思是，它必须针对所提出的问题而进入到与其他当代理论的争论之中，并且它必须适应新的艺术现象出现的局面”（第 156 页）。

实际上，正如穆洛夫斯基所指出的，马克思列宁主义美学在每一个关键的阶段都是在与其他的和相反的思想线索对话中得到发展的，最初是反对黑格尔主义者，后来是反对克罗齐主义者和形式主义者。马克思的“辩证地吸收”这一适用于其他地方的方法对这一发展也适用。对所有美学家们都严重关切的一些关键问题，如艺术的起源和功能，艺术作品的阐释和评价，美的客观性与主观性，艺术创作可能的未来方向，艺术家对他的社会的涉入与异化，等等问题，非马克思主义者作了思考，马克思列宁主义的哲学家们也作了很多的思考。任何一方面已经获得的洞见，都有待于被另一方面充分地加以利用。

现象学和存在主义

几条当代思想线索结合在一起，将一种我们在以前的一些章节之

中,特别是在论“为艺术而艺术”一节中所注意到的倾向大大地向前推进了一步。承认一件艺术作品本身是一个对象,可从它本身来理解和评价,具有独立于它与其他事物关系之外和独立于它的创造者和接受者之外的内在属性。在各门艺术的重要批评家和重要理论家之中,存在着一个显著的反对将审美对象分解成因果条件或者情感效果,并将批评归结为传记或者自传的倾向。

也许汉斯里克是第一位在这方面发出清楚而坚定的声音的人。在本书的第 五章,我们讨论了他的有着重要影响的小册子《论音乐的美》(猿猿)。汉斯里克坚持认为听音乐是对声音样式客观性质本身作出反应,而音乐美的秘密应该从这里而不是从作曲家的心灵中去寻找(“一个主题的激动人心的效果不是由于所假想的作曲家的极度悲伤,而是由于极端的音程形式,不在于击打他的心灵,而在于击鼓,”第 猿页),也不是通过反省自己的情感来得到(“否则的话我们通过喝醉就可研究酒的性质了,”第 猿页)。唐纳德·托维爵士(猿猿)关于音乐分析的精美的文章展现了同样的信念。

在造型艺术中类似的自律要求是由康拉德·菲尔德(猿猿)做出的(《论艺术活动的起源》[猿猿])。他认为,画家所看到和提供的形式的审美价值并不依赖于概念和指称对象。克莱夫·贝尔(见《艺术》[猿猿])和罗杰·弗赖(见《视觉与设计》[猿猿])所作的极其重要的教育工作的价值在于帮助人们在没有倾向和偏见,不受与再现性题材无谓联想影响的情况下观看绘画。他们提出了著名的“有意味的形式”术语。这首先由贝尔提出,指所有好的视觉艺术所共有的一种性质,大致上是指具有区域性质活力的统一的组织,并通过它而将注意力集中在作品本身之上。^①在德国,海因里希·沃尔夫林(猿猿)(特别是见他的《艺术史的基本概念》[猿猿])

猿猿

① 克莱夫·贝尔的客观主义(即他关于作品作为对象自身的观念)深受摩尔(猿猿)的影响,特别是他的关于善是一个简单的、不可分析的性质的理论,以及他关于“美的……是涉及它时赞赏性观照本身就是好的”(《伦理学原理》[猿猿])。参见泰德·布鲁克斯(猿猿)《摩尔对美的分析》(猿猿),以及乔治·迪基(猿猿)《克莱夫·贝尔与 伦理学原理 中的方法》(猿猿),《英国美学杂志》猿猿。

和威廉·沃林格(宰至宰)(见他的《哥特式艺术的形式问题》[云])将艺术的历史看成是某种相对于社会的其他因素保持一定程度独立的,一种风格从另一种风格发展而来的历史。用沃尔夫林的话说,就是“没有人名的艺术史”。这种一般的态度在安德烈·马尔罗(宰至宰)的“没有围墙的博物馆”(《沉默之音》[云])的概念中也得到了反映。

在文学中,作品自律最早由 布拉德雷(宰至宰)在他的著名的论文《为诗而诗》(《牛津论诗演讲集》[云])中鲜明地提出。在此后的几十年中,两个相互独立的运动,一个在俄国(传播到波兰和捷克斯洛伐克),另一个是在美国和英国,都有力地支持了同样的观点。俄国“形式主义”(这是论敌所给予的名称)在 至 至 年在彼得堡和莫斯科同时发动。彼得堡小组的各成员的论文出现在《诗的语言理论研究》(宰至宰)和《诗学》(宰至宰)中,其中特别包含了对诗的声音组织的细致研究。罗曼·雅各布森(宰至宰)、维克托·什克洛夫斯基(宰至宰)、鲍里斯·艾岑鲍姆(宰至宰)和鲍里斯·托马舍夫斯基等(宰至宰)可被列入下一个十年中的领导人之列。形式主义者写了许多分析性的论文,发展出了重要的批评原理,但却没有将他们的观点结晶为一套完整的美学。同时,他们持续不断地与马克思主义者作斗争,而这些马克思主义者最终(大约在 至 年)在苏联将他们的理论宣布为非法的。他们认真对待这样的基本原理,即认为文学作品是一段语言材料,可以离开它的作者进行研究。他们发现,对语词的和非语词的艺术做出明确的区分是有用的。他们研究了文学话语与非文学话语相区别的独特的特征,并从德国学者布罗德·克里斯蒂安森(宰至宰)的《艺术哲学》(宰至宰)那里借用的一个术语“异质性”(宰至宰)来称呼它。这种“异质性”由这样一些特性组成,即文学对现实的“创造性变形”,使用不正常的话语(偏离正常话语的语言设置),现存文学惯例的改变(即联系文学史来考虑时的作品的新异性和独创性)。

所谓“新批评”的中心主题,也同样是文学作品应被读解为一个有机的整体,以其全部的复杂性和整一性而自我存在,自满自足。这一教

导最早是由 阿瑟·瑞恰兹在他的《实践批评》(1929年)中作出的。他早在《文学批评原理》(1926年)中就呼唤一种新的文学心理学,并对它作出了有趣的提议。但是,《实践批评》就它在对诗的理解和误解的过程中所作的彻底而精妙的考察而言,是一个新的收获。他的学生威廉·燕卜苏(1901—1957)所写的《含混的七种类型》(1936年)将这种阐释方法使用到了极致,并为所有的后继者都树立了典范。客观主义的诗歌研究方法在许多“新批评家”的文章中是显而易见的。“新批评家”这个术语现在的意思只是指那些试图并有几分成功地帮助读者发现存在于诗中的东西的,严肃的分析性批评家而已。例如可见,克林瑟·布鲁克斯(1894—1962)《精制的茶壶》(1930年),小威廉·温姆萨特(1896—1953)《语词肖像》(1937年),勒内·韦勒克(1898—1985)和奥斯汀·沃伦(1904—1985)《文学理论》(1943年)。作品的自律也是温姆萨特和门罗·比厄斯利(1903—1967)合著的两篇著名的论文《意图谬误》(1946年)和《感受谬误》(1947年)的主题。这两篇论文主张在一部作品同它的作者的意图和读者的反应之间保持清楚的区分。这两篇论文(可在《语词肖像》一书中找到)对已经在批评家中广为流行的设想作了说明,并为之命名,尽管也存在着强有力的反对意见。比厄斯利从此以后强调(假如不是过分强调的话)审美对象的独立存在,这在他的《美学:批评哲学中的问题》(1957年)一书中体现了出来。

这种客观主义的倾向得到了格式塔心理学的强有力的支持(见下一部分)。并且,它们从一种被称为“现象学”的哲学运动那里获得支援。这一运动保证对人的经验中的“给定”(区别于推论和猜想)予以绝对而完全的尊重。这一复杂而精妙的哲学研究的方法最早由埃德蒙·胡塞尔(1889—1959)在他的各种著作和论文中提出,其中最值得注意的是他的《逻辑学研究》(1901—1902年,两卷集,1958—1959年)和《纯粹现象学与现象学哲学的观念》(1929—1931年,三卷集,1950—1952年)。第Ⅰ卷[现象学]和第Ⅱ卷在他死后出版(1954年)。在做了各种修改以后,它被许多当代哲

学家,特别是德国和法国的哲学家所采用和实践。并且,从这一运动产生出重要的美学研究,给艺术现象带来与在审美经验中呈现和感受到的同样的把握和探索细节的意愿。胡塞尔的口号“走向物本身”(在现象学著作中)在这里,正像在别的地方一样,被证明是富有成果的。

现象学的基本概念是弗朗茨·布伦坦诺(云梯上)提出的。在寻找区分精神的与生理的状态的标准时,他在“指称一个内容、对一个对象[在此语境中对象不被理解为某种真正的东西]的指称性,以及内在的对象性质”的现象找到了它(赫伯特·施皮格尔伯格(勾画)英译,《现象学运动》[裁缝]英译,《现象学运动》[裁缝]英译)。当我们看,总是看某种我们看到的東西(甚至我們所獲得的只是幻覺也是如此);愛和恨是關於,或者朝向,某個人;一個思想是關於一概念或一個命題。為了展示這種意識的一般特徵,布伦坦诺借用了经院哲学的术语“意向”,并给予它新的含义。因此,用他的术语体系说,当庞塞·德莱昂寻找青春泉^①时,青春泉就是他的思想和欲望的“意向性对象”,在这种情况下,它具有“意向性的不存在”。

由于“心理现象”的这一特殊特征,即某种东西通过意向性或者指称性而被包含在它们之内,完全脱离任何关于它们的理论上的假定,比方说青春泉是否在实际上存在,来研究意识的意向性对象或指称性内容,就有了理论上的可能。不同的人可以思考同样的意向性对象,比较关于它们的思考的笔记,发现这些概念是怎样重合或相区别的。因此,这种现象学的研究可以产生主体间适用的结果。胡塞尔所制定出的,正是这种方法。幸运的是,我们在这里只需要考虑他这一艰涩难懂的理论的一部分。我并不试图对他大量的作品作与此相称的充分研究,而只是涉及现象学方法与美学相关的两个特征。

第一,现象学家在选择某个领域(如美、对其他人的个人责任感,或者自由的意义)进行研究之时,目的在于尽管可能完满地把握实际体

① 庞塞·德莱昂(1472-1521)西班牙探险家,最初在波多黎各创建殖民地。他听印第安人说在一个岛上有可以恢复青春的泉水,于是出发寻找。最后,他没有找到青春泉,而是找到了一块陆地,命名为佛罗里达,并在这里创建了殖民地。这就是今天美国的佛罗里达州。——译者

验,并将之忠实地描绘出来。为了达到这一点,他必须排除有关该现象的所有由文化决定的偏见,所有他在日常的实践生活中可能会依赖的理论构造物。这也许是极端困难的,其中部分的任务正在于获得所给定的实际上是什么的意识,并认识到什么是引入的,因而需要与实际上提供的内容作新的比较。研究者还须排除所有关于对象是否实际存在的关注——对青春泉的现象学分析是考虑它,而不是接受或反对它。这是将存在“括起”(括起存在)的运作。这并非只是对信念的忽视,实际上,研究者的信念、希望,或者反对希望的希望,这些他们对自己的发现都能成为他的经验的组成部分,也应该得到注意。在这里,他仅仅拒绝将自身限定在信念上,他不允许任何关于实际上存在或非存在的假定影响他关于现象本身的性质的结论。现象摆脱了所有“超现象的”因素。这一过程就是所谓的“现象学的还原”。这不是真的还原,而只是提出要面对经验的全部丰富性,而不加以经营与操纵。因此,现象学家将之看成是反对所有的还原主义哲学,如较早的和更原始形式的“感觉材料”理论。

猿惑

现象学方法的第二个特征是一般本质的直觉(宰割本质在本质的显现),即“生动的直觉”(“活生生的本质”),这使它走出了纯粹的接受性,因而可从中引出一种知识,它(被宣称)能够解决哲学上的长期存在的问题。研究者能够认出当下的作为特殊的特殊,并且,他在这么做的时候,也能够将它们作为普遍的例证来把握。青春泉是一般泉水的一个例证,因此,普遍的泉水也能出现在经验中,或者更确切地说,现象学的研究者能够从中汲取经验。并且,一旦他清楚而明确地拥有了成套的一般性本质,他还能够研究它们之间的本质关系,发现其中哪些是必然联系在一起的。例如,所有的色彩都必然是延展的,就应该这样来理解。

除了我在这里无法论述的现象学作为一般的哲学方法所具有的丰硕成果以外,它与美学的亲缘性还体现在两种明显的联系之上。第一,“一方面自由地承认真正经验的质的丰富性,另一方面又坚持其基本特性的不可还原,这种精神被证明对艺术具有亲和性。”^①艺术作品可以

猿惑

^① 见弗里茨·考夫曼(云)《艺术与现象学》(“现象学”系列文集)一文,收入马文·法伯(云)编《纪念埃德蒙·胡塞尔哲学论文集》(马文·法伯主编,商务印书馆,1997年),第1页。

闪现出的人的地域性特征,如他们的热情、精力充沛、优雅和伟大。在对经验的狭义描绘中,这些特征不易得到展现,这种描绘坚持使用一种更为原子主义的,更为有限的词汇。如果一幅画中的某些区域必须被描绘为红的或蓝的,三角形的或弧形的,绘画的能量和优雅受到质疑,被贬低为是主观的或偶然的。但是,现象学(像格式塔心理学在现象学上的客观性一样)在没有任何偏见的情况下恢复对所给定物的完满解说。

第二,为了回到这种类型性,艺术必定会承诺对现象学家提供帮助。现象学家对所呈现物的无条件的开放性,对实践性和理论性关注的搁置,接近于对所有审美经验的描绘(参见《纯粹现象学与现象学哲学的观念》^①)。在某些地方,为了拥有一种审美经验,就是要进行一种现象学还原,至少现象学们会坚持这么认为。因此,为了寻求使自己的方法变得完善,现象学家们有一种转向艺术作品的冲动,这也许会被描绘为专门设计用来为将无关物“括起”提供便利,并由于对给定物完全专注而得到回报的对象。

胡塞尔的观念对俄国(以及波兰和捷克)的形式主义者具有影响。现象主义方法(其中的一部分我在上文中已经作了描述)在美学上的最为杰出的运用,是由他的一位早年的学生做出的,他终生都与这位学生保持着密切地接触。这就是波兰哲学家罗曼·英伽登(1893—1953)。他在一本非常重要的著作《文学的艺术作品》(1938)中,将这种方法运用于文学,后来又运用于绘画和音乐(特别是他论绘画结构的论文,用法文和波兰文出版[1958]:“现象学还原与文学艺术”、“音乐作品的现象学还原”)。^②他直到现在为止仍在持续的对现象学和其他学科的贡献,是相当可观的,但是,我在这里只能简要地讨论他的美学。

《文学的艺术作品》意在完满而细致地回答有关文学的艺术作品

① 还有《美学研究》(《现象学杂志》两卷集,1936),以及《艺术本体论的考察》(1938)。前一本书的有些部分,被译为《形式与内容本质的一般问题》,马克斯·里泽(1938)英译,《哲学杂志》(1938);《现象学》(1938)以及《审美经验与审美对象》,贾尼纳·马科塔(1938)英译,《哲学与现象学研究》(1938年猿月):第1—10页。

的两个主要问题,以及,通过这么做,提供一套范畴,根据这些范畴,传统的美学问题就可以联系所有的艺术来处理。第一个问题是:什么是文学作品的存在方式(存在方式)?以及第二:所有文学作品的基本和关键特征是什么?

对第一个问题的回答运用了现象学的基本概念。一首诗(为了方便起见姑且举这个例子)完全不同于它的“具体化”(具体化),即对它的某一次具体的阅读,然而同时又以某种方式与这种“具体化”构成联系,依赖于后者,尽管没有一次阅读能穷尽这首诗的属性,其中有些更具有误读的性質(性质)。英伽登说,诗最好应被理解作为一种意向性对象,具体化以不同程度的充分性指向它。它不是一个“理想的实体”,像数字或功能一样是一种抽象,也不是一个“实际的实体”,如印刷出的书中的油墨印迹(印迹)。

对第二个问题的回答是,文学作品是一个“多层次的”或“多重分层”的创造物(创造物)。在每一部文学作品中,现象学的分析都揭示了四个按照依存和显现的顺序而区分的层次;它也显示出这些层次是如何相互合作以产生作品的整体性。英伽登富有启示性地对各层次分别加以说明。第一个层次是声音(声音),不是声音符号或发音,而是声音结构(结构)及其性质。第二个层次是意义(意义),包括它的呈现性质,如风格的轻盈性、简洁性和复杂性。第三个层次是对象所展示的层次(对象),即处于空间和时间中的“作品的世界”。这些对象是纯粹意向性的,它(从现象学意义上讲)有几个方面不同于“真正的”对象,对此英伽登作了精妙的分析,例如,一个想象的人物不像真正的人那样使所有的特性都得到了确定。第四个层次是“图式化观点”(图式化观点)的层次。从第三个层次上的人与人、地点与地点,以及事物与事物之间的关系,产生出某种作品的“视角”,这些视角是图式化的,每一位读者要自己去填补它,但是,读者对作品的阐释是受到作品结构本身的引导,并且这种阐释的正确性也受到作品结构的限制。

每一个层次都有着它自己的“审美的价值性质”。最高的价值性质是那种充盈了作品整体的性质,如崇高、丑、悲剧性、神圣性等等,英伽

登将之称为“形上性质”。艺术作品成为一个“审美对象”,正是由于它的所有审美价值的“复调和谐”。“这种复调和谐恰恰是文学的艺术作品的特征,这些特征与其中所显示的形上性质一道,使它成为一件艺术作品”(第 猿源页)。

在他后来的《美学研究》(见前面的脚注)一书中,英伽登将他的分层的概念运用于其他的艺术形式之中,因此,按照他的分析,音乐只有一层,而再现性的绘画则具有三层。

另一部现象学美学的重要研究著作是米盖尔·迪弗雷纳(配音造阅,英文又译为杜夫海纳)的《审美经验现象学》(另译作《现象学》,普通出版社,纽约,猿园卷本,猿缘年)。他的出发点,与其说是胡塞尔的现象学,不如说是莫里斯·梅洛-庞蒂(配音造阅,译作《现象学》)和让-保罗·萨特(另译作《存在与虚无》)版的现象学(其间有一些差别)(见该书的第 猿卷第 源页的注释)。迪弗雷纳对审美对象(即进入到经验之中的“艺术作品”)和审美经验作了细致的分析。并且,他的分析具有相当的清晰性、洞察力和独创性。书的第一部分将审美对象看成是现象学上的给定物,考察了它的一般特征,并通过与现象界的其他对象,如自然对象和有用对象等等的对比而使之变得明确。一个审美对象出现在日常的时空之中,但并非完全相关于该时空(配音造阅)。它比起它周围的其他对象来更具有空间上的“优先性”(配音造阅),例如绘画作品相对于画廊的墙来说,具有显赫的地位,拒绝沉陷到它的背景之中(配音造阅)。同时,它尽管作为一个可被创作和毁灭的对象具有其历史性,却保留了一种无时间性层面,或反抗时间性的色彩(配音造阅)。

迪弗雷纳发现审美对象还有一种更深层的独特性:它不仅存在于一个世界之中,而且还拥有一个世界,即具有双重世界。它有一个由人物、地点和事物组成的它“所再现的世界”,即英伽登的第三个层次(配音造阅),还有一个它“所表现的世界”,这更加难以描绘(配音造阅)。一部小说、一幅画,或者一部音乐作品,都具有它的特殊的性质、精神,或者宰制性(配音造阅),这给予它“一个人物所具有的连贯性”(配音造阅),也就是说,使作品像一个人一样结合成一个整体。这是一种准主体,具有双重的存在方式,(用萨特的话说就是)将所有呈现出的对象的“在自身中的存在”(配音造阅),即作为意识对象而具有的存在(配音造阅),

与意识的“为自身的存在”(规则)结合起来。它所隐含的深度和不可穷尽的丰富性,给予它以一种特殊的“真”,使它有点像一个真的人一样向我们提出要求。审美知觉与其他任何种类的知识不同,当我沉湎于对象之中时,“这时我就在对象中认出一种内在性,一种对我们自身的吸引力”(原因)。迪弗雷纳是在批判了其他一些关于审美对象的本体论,如萨特所提出的“理想存在”性质的观点后,才得出这一看法的。

迪弗雷纳在书的第三部分所提出的对审美经验的分析,使它与前面的分析结合了起来。审美知觉要求想象力与“理解力”(道德性)的合作。迪弗雷纳所称之为“情绪”(道德性)的这种反应,不是情感(道德性),而由于它“揭示了一个世界”成为一种“知识”,与此不同的是,情感只是对“一个已经给定的世界”(原因)的反应。情绪具有某种程度的超脱性:

在看一部喜剧时,观赏者不必像仿佛是处于所再现的世界之中那样感到快活。他只要具有一种喜剧性的情绪就可以了。并且,他的笑,不是来自于惊讶,而是来自于知识的、冷静的笑。(原因)

但最终,审美情绪还是一种对自我整体,以及所累积的有关对象经验的反应。审美对象的深度(道德性)向着自我的深度说话(第三部分,第 源章)。

猿猴

其他一些人对现象学美学做出的贡献在这里也应该被提及。莫里茨·盖格尔(配规则)在他的《美学向导》(在规则)中,对审美欣赏作了仔细的现象学研究,将之区别于其他的快感经验,指向那种具有一种“直觉的丰富性”(禁止)的对象或状态,从而使“外在的专注”(禁止)得以完成(见第 页起始)。距离自我的某种距离是审美欣赏性的一个条件,但是,在作了避免自我卷入的努力以后,人们甚至能够审美地欣赏滋味、气味,以及他自身心情的性质。尼古拉·哈特曼(禁止)尽管从严格意义上说不是现象学运动的一员,但也是实践着一种现象学家的方法。他未完成的而在死后出版的《美学》(规则)一书,将马克斯·舍勒(配规则)的规则

的“分层”或存在方式的概念运用于艺术作品之中,将之阐释成由“真正的前景”和一个“外观的背景”组成的复合体。这是他承认审美对象之中的张力或二元性,又抵御形式-内容的区分的二元论诱惑独特方式。在意大利,奎多·莫普果-塔里亚布(1895-1975)对风格作了现象学的分析:《论风格》(1934)。

在后来的思考中,胡塞尔发展出了一个他称之为“生命世界”(Lebenswelt,即每个人的生活经验整体的概念,这个概念不是在他所发表的著作,而是在他未发表的手稿中发现的。正是部分通过对这些手稿的研究,和对这个概念的思考,现象学逐渐与另一个当代运动,即存在主义联系到了一起。为这种哲学挑选一个核心来论述是不容易的,它将一种从帕斯卡尔(1623-1662)、尼采、基尔凯郭尔而来的思想线索结合在一起,在今天成为一个高度发达的体系,其中特别值得注意的是马丁·海德格尔(1889-1976)的《存在与时间》(1927)和让-保罗·萨特(1905-1980)的《存在与虚无》(1943)。存在主义者(至少是非有神论的存在主义者)教导说,除了他自身出于他的绝对自由而在其中所创造的意义之外,每一个人都是独自存在于一个无意义的世界之中。作为一个存在物,人不是被造成,而总是处在造的过程中。正是从这种对人的状况的认知,即天生所固有的死的肯定性和生的危险性,存在主义者既产生了最深层的焦虑也形成了最高度的对绝对的个人责任的认识。

猿猴

在海德格尔的思考中,现象学的方法对存在主义形成了支持,从而产生了一种综合的哲学观,被称为“存在的现象学”。存在主义的洞见,以及他们对人的困境的观察,在文学中——在所要处理的人的形象中,在没有出口的地狱中,也在对没有弄清罪名的囚徒的审判中——得到了最完满的表现。只是到了最近,才有人试图对存在现象学的含义进行系统的研究,以形成美学理论。

想要知道这样一种美学是怎样形成的,我们必须对这一哲学整体略作考察。海德格尔将人的本质状况描绘为“世界中的在”(Sein-in-der-Welt,并且他为自己确立了通过现象学分析发现这种“世界中的在”的结构与方式的任务。在他的术语体系中,只有人才“存在”,这是说,只有人才是人而不是物或对象。他的“此在”(Dasein)只是可能性

或潜在性而已。他没有先在的“本性”或本质,而只具有通过他的行动的完全个人自发性而形成的性质。当他成为按常规习惯办事的人,或者在外力控制下活着,使自身成为一台机器、一件有价商品,或者一个抽象物时,他就是过着一种“非真实的”生活。但是,当他在创造和自身确证中实施他的自由,同时又意识到他是被抛入世界的,所有的价值都依赖于他而存在,即他面对和克服生存之恐惧的决心之时,他就“真实地”生活着。这时,就出现了一个美学的问题:在最深刻的意义上,艺术以什么样的方式,对人的存在的真实性的实现起作用?

对这个问题一个有趣而深思熟虑的回答是由阿图罗·法利科(阿图罗·法利科)在他的《艺术与存在主义》(阿图罗·法利科著,陈永国译,北京:中国文联出版社,2001)中提供的。法利科说,在艺术作品中,最重要的是,它是一个“自由的本质……由自发性本身生出”(第104页);它是自由动作(或者这种动作的产物)的所谓典范的例证。这样,作品就在我们对它的理解中保持着一种对它的创造者的隐含的联系——甚至在壁炉架上展示的一块漂流木也有“个性的印记”,因为它是人挑选的结果(第104页)。艺术并不为了真理,而是为了“真理性”而存在;它的存在原因(阿图罗·法利科)是显示“存在者如何感受和想象存在本身,而避开实现一种生活所须完成的任何的和一切的任务”(第104页,参见第105—106页)。因此,每一件艺术作品,只要它本身是“真实的”(这里取真诚的意思),就具有(也许我在滥用逻辑学上的术语)存在的意味,只有它提供“对快乐、绝望、神秘,以及我们存在的有意义或无意义的可能性的清楚景象”(第104页)。因此而出现它的“苦恼”,这暗示对生活的失望(第104页),因为它代表着“一种深刻的努力,要‘完成’成为存在基础的原始有目的行动”(第104页);它是一个以一种生命即使允许也很少有的方式所进行的自由、自立、自我确证的行动。但同时,“艺术展示了一种对生活确证的方式,而不管它是否有意义”,因此,“使生活本身变得有意义和可忍受”(第104页),通过揭示所有的人身上都有的本根的自发性,显示力量怎样创造价值,将意义赋予生活,从而将我们从极端的玩世不恭和“虚无主义”中挽救出来,保持一份纯真。这样,艺术中就有一种“对自发性的更新”,“对感受与想象之泉本身的更新”(第104页),而这一点,归根结底,是它给予人的最大的礼物,也是它对真实存在的贡献(见第104页)。

猿猿

海德格尔自己的艺术哲学,就他自己完整地制定出的而言,包含在一篇长篇论文之中,这就是《艺术作品的本源》(“~~海德格尔全集卷五第27讲稿~~”)收入到《林中路》[~~海德格尔全集卷五第27讲稿~~]之中)。艺术作品既区别于“单纯物”,也区别于有用的对象(“装备”)之处在于它“为了建立一个世界(葬奠)而铺成大地(奠祭)”(霍夫斯塔特^①译本,第27页)。这里的两个概念,即世界与大地,深深地嵌入到海德格尔的哲学之中,具有丰富的技术性含义,而这里只能述其大要。他说,一座希腊的神庙供奉着一位神,聚焦于处于一个历史发展阶段的希腊人的视野和关注的对象。它向外开放以接受光线,揭示了它们所附于事物的意义,也揭示了他们文化所提出的挑战以及相应的反应。这是海德格尔所谓“建立一个世界”所表示的意义。同时,神庙由于阳光下的石块而显得壮丽,直指天空而显示支撑它的坚固的土地的力量,与附近的树叶和鸟的形状形成对照。从这个意义上讲,它“铺成大地”。由于艺术作品总在处于物质媒介之中,物质(石头、色彩、语词)从中得以展现,使它从天然的羞怯和“封闭”中微微显露了出来。

尽管“建立一个世界与铺成大地是作品的作品存在(憎恶)的两个基本特征”,并且在其中构成了一个统一体,它们却具有相互牵制的关系(第28页),这是由于它们被拉向相反的方向——世界要将大地带向意义性之光,而大地要将世界拉向它自身。“因此,依赖于自身的作品的休止在争执的亲密性中拥有其本质”(第28页)。

正是在这种争执中,真理“发生”,或者出现——这里的真理取海德格尔的使“是什么”得以揭示或“去蔽”的意思。艺术的功能是打开“在者”的“隐藏性”。当(引用他的另一个重要的例子说)凡·高画一双穿破了的农妇的鞋之时,我们从中看到的是劳动者“辛劳的步态”的印记,是她与潮湿的春天沃土和坚硬的冬日小路接触留下的印记,那么,我们可以说,“这件艺术作品告诉我们鞋处于真实之中的情况”(第28页)。有一种“‘是什么’的真理的将自身设定到作品之中(~~海德格尔全集卷五第27讲稿~~)”(第28页,参见第28页)。那么,也有美,它是“一种在其中真理

^① 见艾伯特·霍夫斯塔特(海德格尔全集卷五第27讲稿)和理查德·库恩斯(海德格尔全集卷五第27讲稿)编《艺术与美的哲学》(海德格尔全集卷五第27讲稿),纽约,1970。

无遮蔽出现的方式”(第 251 页)。“美从属于真理的自我降临”(第 250 页)。

经验主义

当代哲学经验主义的一个独特的特征是,它主张,哲学的传统问题在(并只有在)它们,或者它们的成分,被归入到两个独特的类别时才能被解决。第一个类别由经验的问题组成,将由经验科学所处理,第二个类别是逻辑问题,是关于概念、术语和方法的问题,将由哲学分析的技巧来处理。在以前的哲学家们所讨论的哲学问题中,哪些因素是经验性的,哪些因素是逻辑性的,区别通常并不明显。因此,当经验主义者开始这项任务时,有许多的事需要做。但是,他希望一旦这种区分被做出以后,心理学家、人类学家,或者其他够格的研究者们能够清楚着手去回答第一组问题的途径,而剩下的问题,由于看到它们实际上与澄清术语体系和对逻辑推理进行考察有关,可由哲学家们信心十足地去完成。

猿苑

正如在哲学的其他领域中一样,美学的问题开始于按照这种方法来进行分类。并且,19世纪关于艺术的思考的重要成就恰恰在于加强和强调这两种问题类型间的区分。尽管有点遗憾,却毫不奇怪的是,对这种差异的认识有时曾导致对一个名称的使用的争论:是对艺术现象及它们与其他现象关系的科学研究,还是对我们关于艺术的谈论的哲学分析,最适合于被称为“美学”。在这里,为了节省时间,少费口舌,我们也许可以用不同的名称,将它们分别称为“科学美学”和“分析美学”。重要的是要对它们分别都说点什么。某些科学发现,尤其是心理学家们的发现,对我们关于艺术的思考有着深刻的影响,而其他的一些发现则注定要在将来影响我们,而将哲学分析的方法扩展到美学,也使许多的美学家的研究的方式有了很大的改变。

将美学当作一门经验科学的概念,至少当作一个综合,在其中各门科学汇聚到一起的概念,有其历史的渊源。18世纪的英国经验主义者、19世纪法国社会学派、马克思主义者,以及我们时代像约翰·杜威这样的一些哲学家,确实将美学看成是一门广义的经验研究的学科。

在 20 世纪,美学家们曾有一个要将美学变成严格而无偏见的学科的计划,提出,

猿猿

一个科学的、描述性的、自然主义的美学研究方法,一个应该具有广义的实验性与经验性,又不局限于量的检测的方法,一个利用了艺术批评和哲学的洞见作为其假设,但又从两个主要源泉,即艺术中对形式的历史分析,和心理学上对艺术的产生、欣赏和教育的分析,汲取其客观的资料进行研究的方法。^①

根据上述这段话的意思,托马斯·门罗(Thomas Munro)在 1936 年为他在 1935 年的《美学中的科学方法》(The Scientific Method in Aesthetics)一书中提出的计划作了总结(这本书再版时的书名是《走向科学的美学》[The Scientific Method in Aesthetics])。

正如门罗所指出的,这一趋向在这个世纪的早期就见其端倪。马克斯·德索(Max Dessoir)在他的《美学与一般艺术科学》(Aesthetics and General Art Science)起了领路的作用。夏尔·拉洛(Charles Lalo)的几本书紧随其后,其中第一本是《当代实验美学》(Contemporary Experimental Aesthetics)。还有艾蒂安·苏里奥(Etienne Souriau)的《美学的前景:论一门新兴学科之宗旨》(The Prospects of Aesthetics: On the Aims of a New Discipline)。在美国,托马斯·门罗在许多年中无疑是这种美学方法的最有力的推动者。在他的一系列研究中,从单独研究中所显示出的细心和彻底,从整体看所显示出的对广泛的艺术现象的兴趣都展现出,依他所见,美学在今天是比其他任何的学科都更加需要的那种工作。

正如上述引文所表示的,科学美学研究者的一个“客观资料”的来源是艺术史家和艺术批评家所写的系统研究作品。在 20 世纪,有着许多这类作品的杰出的范例。这类作品太多了,这里无法一一列举。^②

其他的来源是心理学家们的作品,这些作品的某些方面与我们本

① 托马斯·门罗《作为科学的美学:它在美国的发展》(“The Scientific Method in Aesthetics: Its Development in America”)《美学与艺术批评杂志》(The Journal of Aesthetics and Art Criticism)1936 年 1 月,第 1 页。

② 在本章后面所列举的书目中,可以找到这些作品的线索。

书所探讨的全部美学史有着密切的关系,因而我们也需要在这里费一点笔墨。

我们的叙述很自然地要从 19 世纪中叶,达尔文在他的《物种起源》(《物种起源》,商务印书馆,1981 年)和《人类的由来》(《人类的由来》,商务印书馆,1981 年)中提出的一些问题开始。对艺术作品,或者至少对修饰和装饰感到兴奋的倾向,在人们的身上普遍存在(尽管所喜欢的对象可以是千变万化)。但是,这种广泛存在的特征能用进化论的术语来说明吗?正如达尔文所说,“美感”可以被一种先验的理论赋予一种先验的起源。然而,对于这位进化论的生物学家来说,它必定深受自然主义解释的影响。达尔文自己就试图将人身上的美感追溯到亚人类的偏好之中:

猿歌

当我们看到一只雄性的鸟在雌鸟面前巧妙地展现他优美的翅膀和绚丽的色彩,而其他没有这样的装饰的鸟也就没有这样的展示时,雌鸟对她的雄性伴侣的美的赞美是无可怀疑的。正如在今天,各地的女人都用这些羽毛来装饰自己一样,这些装饰的美是无可避免的。(《人类的由来》,第 11 章,现代图书馆,第 110 页)

达尔文并没有要揭示出某些颜色或图案是令人愉快的,他只是说,如果这些审美的偏好出现的话,它们会在自然选择中起作用,从而使这些性质长期存在下去。

任何一种对雌性最漂亮或最有吸引力的雄性,将最常得到交配的机会,因此相对地将比其他的雄性留下更多的后代。(“补充的后记”,第 11 章,现代图书馆,第 110 页)

达尔文的猜测并不令人信服,但他所提出的问题却具有挑战性:从生物学上讲,什么是艺术冲动和审美快感的源泉?赫伯特·斯宾塞(《物种起源》,商务印书馆,1981 年)在他的《心理学原理》(《心理学原理》,商务印书馆,1981 年)扩充版(第 1 卷)以及收集在《科学、政治和思辨论集》(《科学、政治和思辨论集》,商务印书馆,1981 年)三卷集,以及《第一书》一书中的许多论文,尝试了另一条思路。他的理论是,人类在他们的生存斗争中发展出了一种剩

余精力,这种精力可以以一种游戏的形式被消耗掉(为了保持平衡,它的确必须被消耗掉)。艺术活动只是游戏,尽管是一种特别有价值的游戏,因为在美之中,由于它组合成有规则的图案,我们以最小的努力欣赏着最大量的和最强烈的刺激。美服从于经济的原理。产业制度的进步就在于改变人的生活,从而使实用的劳动和工作给游戏让出越来越多的地盘,从而艺术注定要在对生活的内在满足中占据着越来越重的分量。

艺术的“游戏理论”(可以看到,它与席勒的理论具有完全不同的顺序,尽管它们常常被归于同一类)也被采用,并被格兰特·艾伦(1864—1944)(《生理学美学》[1906])以及卡尔·格鲁斯(1859—1921)(《人的游戏》[1900])。另一种生物学的观点是由让-马里·居约在他的《当代美学》(1908)中提出的,他把美的愉悦看成是有机体的平衡与统合的恢复。

将审美问题交由实验室的实验来解决的想法也许在其他人的那里更早就出现了,但是,古斯塔夫·费希纳(1801—1887)是第一位以彻底的方法实现了它的研究者。他的《美学初步》(1875)开启了“自上而下的美学”与“自下而上的美学”区分,他决心走上一条,也是素朴而具经验性的道路。费希纳为实验美学打下了基础。从他那时起,人们对许多审美现象作了实验研究,其中有些产生出哲学美学家们可以很好地利用的概念和原理,而另一些则在审美上不重要。例如,心理学家们曾研究过形状、色彩和图画的偏好、音乐才能的标准、音乐的隐喻性描绘的有效性、诗的音步、色彩的性质、笑话的结构,以及许多其他的现象。系统的心理美学中最杰出的著作有,里夏德·米勒-弗赖恩弗尔斯(1874—1943)(《艺术心理学》[1900])、三卷本,瓦特·保尔·普劳特(1872—1943)(《艺术心理学的原理和方法》[1900])以及,斯特琴格(1874—1943)等人的作品(《艺术心理学基本纲要》[1900])。

同时,由于其他一些运用更为内省方法进行研究的人的努力,形成了三个术语。这些术语今天已经成了美学的标准词汇的组成部分。第一个术语是“移情”(1897),它由罗贝尔·费歇尔(1874—1927)

(在《视觉的形式感》[阅读与理解: 审美与艺术创造] 最初提出, 后来由于特奥多尔·利普斯(裁缝理论: 盖尔) (见他的《美学》[翻译: 盖尔], 两卷本[阅读: 盖尔])^① 和他的追随者 戈特利布·费尔德(戈特利布·费尔德) 和浮龙·李(灾难性: 盖尔) (维奥莱特·帕格特[灾难性: 盖尔] 的笔名) 而知名。这个术语以人的感觉被投射到无生命对象来解释我们对现象学上的客观性局部性质的知觉。这一曾被广泛接受的理论受到格式塔心理学家们的抨击。第二个术语是“心理距离”, 由爱德华·布洛(裁缝理论: 盖尔) 在他著名的文章《作为艺术因素和审美原则的“心理距离”》(“ 心理距离: 盖尔 ” [阅读: 盖尔]) 中提出的。他将“审美意识”描绘为“拉开距离的”, 在其中对象被理解为净化了对实践的需要和目的的关注。由于受布洛的例子和分析的启发, 许多当代的美学家感到这一术语几乎是不可缺少的。第三个术语是“联觉”(“ 联觉: 盖尔 ”), 由奥格登(韵: 盖尔)、瑞恰兹和伍德(灾难性: 盖尔) 在他们的《美学的基础》(灾难性: 盖尔) 和瑞恰兹在他的《文学批评原理》(灾难性: 盖尔) 中使用, 以表示一种状态, 在其中对立的冲动在一种仍允许两者“自由游戏”的紧张平衡中得到和谐。他们的观点是, 审美经验在其最佳状态时, 有机体中出现了这种整合。

为审美价值寻找一个数学公式的努力在 20 世纪也引起了许多人的兴趣。如果 照奥古斯丁所说, 美可用秩序来分析, 或者, 像弗朗西斯·哈奇生(灾难性: 盖尔) 所提出的那样, 根据一种整一与复杂性的比例的话, 美的程度实际上就是可度量的。近年来, 在这一思想线索中做出最彻底的努力的是乔治·伯克霍夫(灾难性: 盖尔) 的《审美尺度》(灾难性: 盖尔)。目前, 最活跃而又最有前途的研究线索是使用信息理论的概念和原理, 它将审美价值(特别是音乐中的审美价值) 解释为一种有序与无序, 或冗余与信息之间的适宜的混合的功能(例如, 可见《美学与艺术批评杂志》[灾难性: 盖尔], 1954 年 12 月) 中所刊登的“信息理论与艺术”学术讨论会论文, 以及伦纳德·莫耶[灾难性: 盖尔] 的相关文章)。

① 他的论文《移情和审美快感》(“ 移情: 盖尔 ”), 卡尔·阿申布雷纳(灾难性: 盖尔) 译自《未来》(灾难性: 盖尔), 见阿申布雷纳和阿诺德·伊森伯格(灾难性: 盖尔) 编《审美理论》(灾难性: 盖尔), 纽约, 1950 年。

尽管在此不可能详细地讨论 20 世纪的心理美学 ,但是两组心理学家的思想必须被提及 ,因为他们的思想对艺术哲学产生了广泛而深远的影响。这就是格式塔心理学家和深度心理学家。

格式塔心理学的这个关键词是由奥地利哲学家克里斯蒂安·冯·埃伦费尔斯(Christian von Ehrenfels)在他的著名的论文《论格式塔的性质》(“Über Gestalt und ihre Eigenschaften”, 1901)中提出的 ,而这个运动一般认为是从马克斯·韦太墨(Max Wertheimer)的开创性论文《外部运动知觉的实验研究》(“Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung”, 1912)开始的。有趣的是 ,格式塔心理学家们为自己所设定的问题 ,最初是由冯·埃伦费尔斯通过对音乐旋律的研究而引入的 ,他将旋律看成是这样的一个整体 ,它不仅仅是构成它的单音的总和或顺序组成 ,而是在调性、音色和音速变化的情况所保持的它独特的完形性(Wholeness)①。韦太墨是第一次制定出了格式塔心理学独特的方法和解释图式 ,后来 ,其他两位著名的思想家沃尔夫冈·柯勒(Wolfgang Köhler)和库尔特·考夫卡(Kurt Koffka)追随他们 ,以及在过去半个世纪中他们的追随者们 ,将格式塔心理学的概念运用于各种类型的心理学现象之中 ,但最重要的工作还是与知觉有关。他们分析了各种完形的本性和完形性特征 ,发现了它们出现与消失的知觉条件 ,制定了知觉现象的一般“规则” ,并阐述了对它们进行说明的神经-生理假设。由此所产生的概念(例如 ,“好的完形”概念)、区分(例如 ,在现象的与功能的客观性之间所作的区分) ,以及原理(例如 ,“求简律”② ,即知觉场倾向于在知觉条件允许的情况下尽可能完整地组织起来) ,阐明了许多审美现象。

这种心理学在美学上有过几次重要的运用。沃尔夫冈·柯勒在他的《在事实世界中价值的位置》(“Die Stellung des Werts in der faktischen Welt”, 1926)一书中 ,试图制定出一种包括审美价值在内的价值理论。这种理论的基础是他称为“需求性”(Anforderung)的现象学上的客观完形性 ,

① 本书将作为学派名称的 Gestalt 音译为“格式塔” ,而将小写字母 g 开头的 ,在文中取其意义 ,而不专指学派的 Gestalt 译为“完形”。——译者

② “求简律” Gestalt 学派又译为“简洁律”、“简单律” ,甚至有人将之译为“优良律”、“完美律”等等。还有人根据 Gestalt 这个词的英文对应词 Gestalt 的意思将它译成“蕴涵律”、“孕含律”等。这个词在韦太墨那里的意思是“看见最简单形状的倾向”。——译者

即“场”的一部分可以有对另一部分的要求(例如一个属音的七度和弦会寻求以主音阶为结束)。库尔特·考夫卡(运动心理学家)(见《艺术·布林莫尔讨论会》[《艺术·布林莫尔讨论会》]中,对它的美学含义作了几点发展。依照格式塔的原理对美的艺术作最为广泛而富有启发意义的研究的,还是鲁道夫·阿恩海姆(格式塔心理学家)的《艺术与视知觉》(《艺术与视知觉》),他此后极为成功地使用同样的方法,又写出了许多的文章和著作。伦纳德·伯恩斯坦(音乐家)的重要著作《音乐中的情感与意义》(《音乐中的情感与意义》)极富启发意义地使用了格式塔概念和格式塔原理,尽管他小心翼翼地指出(第1页),他并不赞成格式塔的基本的理论解释。

格式塔心理学对哲学美学的影响,可以在安德鲁·厄申科(哲学家)关于审美的“向量场”理论(《艺术动力学》[《艺术动力学》])和哈罗德·奥斯本(《关于美的“构形”》[《关于美的“构形”》])理论(《美的理论》[《美的理论》]);《美学与批评》[《美学与批评》])中看到。

弗洛伊德对无意识的发现(除了对它在文学上的预期之外)开启了一个新的对艺术进行研究的领域,对此他自己带着对文学的极大兴趣,成为第一个实践者。他对作者和画家作了许多心理分析研究,积累了大量的材料。(详细的参考材料可以在下面的书目中找到,在这里,我只是对这方面工作作一描述。)第一,有着对艺术创造过程的研究。其中有些是非常专门化的,这位心理分析家对解释作品的具体特征,对其主要的主题、意象,或者情节的细节感兴趣,假设艺术家具有神经症(例如,弗洛伊德的《列奥纳多·达·芬奇》[《列奥纳多·达·芬奇》]和《陀斯妥耶夫斯基与弑父》[《陀斯妥耶夫斯基与弑父》])并且,他利用艺术作品对它们的创作者进行进一步的研究。有些研究是一般性的,这位心理分析家提出了一般性解释创造性冲动的无意识源泉的假设。为历史所一再重复的柏拉图的古老的问题,即灵感与疯狂的关系问题,在这里找到了一个新的背景。心理分析家们研究了创造性与神经症之间的关系、艺术与梦的类似性、以及婴儿的性欲在艺术创造中的作用。弗洛伊德自己作了一些尝试性的研究。一位更为晚近的作家哈

猿猴

里·月琴(刁斯增月接葛^①)将艺术创造解释成一种对被压抑冲动所产生破坏性的防卫,并用同样的术语来解释对艺术欣赏的各种不同的方式(对此他的解释有五种)。第二,有一种对审美欣赏源泉的心理分析研究,如前面所说的李的理论,还有西蒙·韵素塞(奈堡士韵接译葛)的《小说与无意识》(云霸世葬世崩葛以標道籍译员缘),该书根据小说对无意识的影响,为我们对小说的迷恋,以及小说对我们的作用提供了解释。

心理分析资料运用于文学的其他两个实例,引领我们接近作品本身。对一部文学作品的阐释引起了对一些作品中人物的动机研究,而这些动机又是从行动与话语中推导出来的。例如,为什么哈姆雷特没有抓住机会杀掉克劳狄斯?在《梦的解析》(附附制制译上集词译员恩)《全集》第缘卷[员缘卷,第圆原—圆四页],弗洛伊德使用心理分析的方法回答了这个问题,恩斯特·琼斯(邦国制制译)是这种观点的追随者(见琼斯的《哈姆雷特与俄狄浦斯》[刁斯增月接葛]译员恩)。这就是说,弗洛伊德根据哈姆雷特的无意识过程给予了回答。他在许多文章中,将同样的方法运用于对其他文学人物的研究上,其中最为详尽的是《詹森的格拉迪瓦中的错觉与梦》(阅查查社葬世崩葛以標道籍译员恩)。另一方面,阐释文学作品的问题涉及对它的主题和符号的意义进行描述。荣格的“集体无意识”理论对此目的的使用,在本章早些时候曾作过描述。

深度心理学对文学批评曾产生过巨大的影响,但对美学的影响则要小一点,但也可从德威特·刁柏克(阅查查社葬世崩葛以標道籍译员恩)的艺术作为愿望实现的理论(《艺术分析》[裁察考社葬世崩葛以標道籍译员恩])之中看出。

另一个相关的经验研究领域也许还处在其幼年状态,这就是对原始文化的研究,这包括

如此多样的对象,其中包括布须曼人的岩画、爱斯基摩人在象牙上的绘画、斐济人印在树皮布上的图案、新几内亚人在祖先头颅上的装饰,而没有争论原始这个形容词用在像古代墨西哥人的石

^① 例如,可参见他的《论心灵的审美状态》(“韵士崩葛以標道籍译员恩”)见《精神病学》(云霸世葬世崩葛以標道籍译员恩)第圆原—猿四页。

雕、秘鲁人的史前陶器,或者西非人的浇铸金属作品这样一些相当精美的产品上时是否合适。^①

民族志学者研究了(例如)普埃布洛族印第安陶工对图案设计的判断理由、肯尼亚的帕科特人(在木制奶罐中)所表现出来的美、美拉尼西亚人对缪勒-莱尔错觉^②的反应,以对音乐和视觉设计的跨文化反应。梅尔维尔·赫斯科维茨(1894—1981)曾温和地向哲学家们提出,“他们对审美的研究缺乏跨文化的层面”,并且“需要扩展美学理论的基础,打破文化的限制。如果审美反应在人的经验中是普遍存在的,那么,在哪儿发现有审美反应,就在哪儿进行研究。”^③无疑,西方人对原始艺术的广泛接触,已经深深地影响了我们对艺术的思考,也许已经到了影响视觉艺术本身的发展的程度。但是,我们还须进一步了解(以及思考)审美反应的在文化间的不变性和可变性,了解形式和媒介(甚至祖先的头颅)的潜能,以及艺术活动在完整的人类文化之中的作用和功能。^④

猿猿

在一些美学家努力要将这门学科作为一门经验科学来推进,试图以心理学和艺术史的研究可对它产生影响的方式来提出问题之时,另有一些人(常常对美学的状况感到叹息,并对此感到困窘)则通过对重新考察美学研究的基础和方法论本身以寻求帮助。这样一来,他们就将自己与 20 世纪经验主义哲学的一个主要运动结合在一块了。这一运动一般被称为哲学分析。哲学分析家们之间有着许多的不同之处,但

① 赫斯科维茨(Herskovits)《美学》(“猿猿”译),收入赫斯科维茨—普里查德(赫斯科维茨)等人所作的《原始社会的制度》(猿猿译,商务印书馆,1984年),其中包括了一系列的广播讲话(牛津,1985),第 100 页。

② 缪勒-莱尔错觉(Müller-Lyer illusion),由缪勒-莱尔于 1889 年设计。这种错觉显示,两条等长的线段中的一条的末端加上向外的斜线线段,另一条末端加上向内的斜线的线端,则前一条看上去要长一些。——译者

③ 《艺术与价值》一文,见《原始艺术面面观》一书,该书作者是罗伯特·雷德菲尔德(雷德菲尔德著,梅尔维尔·赫斯科维茨译,商务印书馆,1984年),以及戈登·威尔逊(威尔逊著,猿猿译)(纽约,1983)第 100 页。

④ 亦可参见罗伯特·雷德菲尔德的《艺术与圣像》,前引书,特别是第 100 页。参见保罗·格罗特(Paul Groer)《原始艺术:它的传统与风格》(猿猿译,商务印书馆,1984年),以及詹姆斯·C. 史密斯(James C. Smith)《原始艺术:它的传统与风格》(猿猿译,商务印书馆,1984年)(牛津大学出版社,1984年)。

是,他们都相信,哲学有着自己的独特的任务,与科学完全不同。这就是对所有与我们的信仰有关的基本概念和基本设想进行批评的考察。它的目的就是通过澄清概念与检验推理,增加这些信仰的合理性。

猿象 在美学中,这意味着哲学家的工作从对艺术作品的陈述开始,从任何人所说的话,从不经意的观察者到职业批评家的话,尤其是那引发争议的话开始。作为哲学家,他并不提供解决争论所需要的信息;但是,如果他能够揭示,问题的解决由于关键术语含糊和模棱两可而受到了阻碍,有些推理有着逻辑错误,或者所设定的问题是误导,甚至是自相矛盾的,他就已经提供了巨大的帮助。在哲学的其他分支,这种哲学分析是有必要,并极其有效的。即使那些不相信哲学分析是哲学家的全部任务的人,也普遍承认,不管是在逻辑学还是在语义学上,将分析技巧提高到一个高度精确而有力的程度,是有价值的。

只是在最近的几十年中,这些方法才被广泛地运用于美学之中——在哲学分析转向艺术哲学之前,在所有其他的哲学分支中,这一工作都已有了很大的进展。但在今天,许多美国的,也有一些英国的分析学派哲学家,在做着美学方面的工作,他们的一些成就可从两个重印的论文集有所显示,尽管这决不是完整的展现。它们是,威廉·埃尔顿(William Elton)所编的《美学与语言》(Aesthetics and Language)和约瑟夫·马戈利斯(Joseph Margolis)所编的《艺术的哲学考察》(Philosophical Inquiry into Art)。在一些系统性的著作,如门罗·比厄斯利的《美学:批评哲学中的问题》(Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism)和杰罗姆·斯托尔尼兹(Jerome Stolnitz)的《美学与艺术批评哲学》(Philosophy of Art and Aesthetics)中,美学作为元批评的概念得到了明确的阐述和采用。

与本世纪迅速发展的分析运动,以及它在英语国家上升到统治地位的情况相伴的是目标和方法的分歧。幸运的是,这种小团体的形成并没有使宗派的顽固性过度发展,以致阻碍了哲学家们的相互学习。一般说来,分析哲学的方法开始于对“实际使用”的研究(这有时被称为“日常语言”,但也包括特殊语言,如艺术批评家的语言)。在美学中,分析家们考察了像“形式”、“风格”、“表现”、“再现”这样一些术语,以及有关美的客观性、批评评价的相对性,以及诗中的真理与价值的关系的争

论中的逻辑性。(例如,可参见这方面的最早著作之一,伯纳德·怀特海(1883-1949)的《美学与艺术批评的新趋向》(1933年,莫恩译,纽约:哥伦比亚大学出版社,1955年)。批评家们的分歧之处在于,其中有些人更进一步向前发展,超出了纯粹的用法分析,而走向了新的批评语言的构建与推出。

美学上的语言用法分析家们(或者“日常语言哲学家们”)从路德维希·维特根斯坦(1889-1952)在死后发表的著作《哲学研究》(1953年,巴特译,伦敦:麦克米兰公司,1958年)中,以及从其他一些从维特根斯坦那里学到东西的人那里汲取了方法。他们将艺术的困惑看成是来自于对那种我们通过它来谈论艺术的语言的充分灵活性和多重价值的使用不敏感。我们试图强迫语言不按照创造它的目的来起作用(就像我们希望“形式”一词只有一个单一的意义,或者说所有“悲剧”一词所指的对象都具有共同的特性一样)。我们误解了一个词的“语法”(或者自然的作用),或者误解了正在进行的“语言游戏”(1953年,巴特译,例如,批评家在判断一件作品时,是在做某种类似于给苹果评级,授予一份奖金,或者宣布一个判决的工作吗?)。解决所有这些困惑的办法是对我们的语言有所意识——看它是怎样起作用的,能指望它做到什么,了解到它不能做到什么。约翰·奥斯汀(1907-1968)在他著名的给亚里士多德学会主席的致词中,对这种方法的潜在依据作了明确的表述(《请原谅》[1968年,巴特译,伦敦:企鹅出版社,1975年]):

猿猴

第三,并且更有可能的是,作为我们共同财富的语词,体现了许多代的人们花了毕生的精力所发现的值得划出的区分,值得结成的联系。这些极有可能更为多样,更为健全,因为它们经受了最适者生存的长期检验,并且,至少在所有日常的和合理的实践事务上,要比你或我在某一个下午坐在扶手椅上所能想出的要更聪明,而坐在椅子上玄想却是我们最喜欢做的事。

尽管维特根斯坦的方法还没有被广泛运用于美学之中,这些方法的可能性和局限性的可以从弗吉尔·奥尔德里奇(1914-1988)的《艺术哲学》(1964年,巴特译,伦敦:企鹅出版社,1975年),以及保罗·齐夫(1908-1970)和弗兰克·

西布利(云里雾里)的一系列论文中看出。

猿猴 审美分析家中的另一个群体在他们的作品中更为紧密地仿效像
悦利布罗德(悦利布罗德)这样一些哲学家的模式,从而为进一步的目
标所指引。他们的目的并非仅仅在于分析和理解批评家的术语或命
题,而是要改进它。他们担心,批评话语中的许多关键术语非常宽泛、
模糊、多变,因此需要对它们进行某种检查,或者是选择和使某些意义
标准化,或者是(在某些情况下)发明一种新的技术性词汇。这一过程
有时被称为“理性的重构”,也许反映出一种对奥斯汀所说的扶手椅的
更大程度的信赖。然而,这种重构主义者并不认为,一切有用的,或潜
在有用的区分已经作出,他们也不是认为,所有在过去已经作出的区分
仍保存在人们的共同言语之中。他们指出,在他们的作品的某些地方
已经显然减少将诸如“真”这样一些词运用于艺术时所具有的奇特而模
糊的意义,从而产生出美学中的更大的自我意识性和更高理性标准。
并且,他们期望建立一套有用的基本术语和范畴,批评家们可在不同的
领域运用它们,以实现更可靠的交流和更富有成效的讨论。

一部历史必定要在某个地方停住。并且,如果这位历史学家足够
谨慎的话,他将避免对未来作任何预测,也不会将他自己的希望放到书
中。由于我的故事到上面的关于哲学分析的言论就结束了,我并不想
暗示这一方法是最终结论,或者说是最有希望的方法。与我本人相处
最熟悉的是一些分析派哲学家们,我也对他们有很高的期望。但是,我
不愿使我的这种期望成为这本历史的一部分,或者通过潜意识暗示悄
悄地传达这个意思。正如我们在目前的(也是最后的)一章中所看到的,
我们来到了几个不同的门槛前。也就是说,我们遇到了几个生机勃勃
的美学思想运动,它们都显示出未来的工作和未来贡献的前景。并且,
我们还注意到其他的一些倾向,它们中有一些目前处在隐匿或不太活
跃的状态,但它们中任何一个都可能在将来迸发出新的生机。当然,
对过去的甚至最完满的陈述也不能说出未来的所有可能性。使我感到
鼓舞的是这样的情况,各种思想线索都被人们充满活力而坚持不懈地
研究着。真理从来不会对垄断持和善的态度。对于每一位哲学家来
说,需要最有效地发挥他的潜能;但对于我们大家来说,需要打开交流

的通道。如果说,这样的老话还值得再提一遍的话,那么,在这本美学史结束之时,显然是说这句话的最好的场合。

獯

书 目

有关当代思想家和论题的更全面的书目,见下列著作:

[illegible][illegible]

尤需臬司判案“砸案建梓巢丑粵案建梓”等字案卷可修案牘(员珍)：
 图一 图二 图三

配刺第字藻批“粤篆刺第字藻批”至何端以世云篆批
海增藻批孕藻刺第字藻批“粤篆刺第字藻批”至何端以世云篆批

有关当代美学论述汇编,见下列书籍:

配藥五石散^漢援粵配藥^魏止月藥^梁寒^宋蘇^齊藥^齊（^漢范^漢援 暹^唐再^唐藥^宋吳^宋）援
 耘^晉藥^宋六^唐藥^宋桂^西現^唐贈^西藥^唐再^唐藥^唐援^唐藥^宋外^唐藥^宋聖^宋藥^唐藥^齊藥^齊（暹^唐再^唐藥^宋）
 吳^宋援

醅 𩚑 𩚒 𩚓 𩚔 𩚕 𩚖 𩚗 𩚘 𩚙 𩚚 𩚛 𩚜 𩚝 𩚞 𩚟 𩚠 𩚡 𩚢 𩚣 𩚤 𩚥 𩚦 𩚧 𩚨 𩚩 𩚪 𩚫 𩚬 𩚭 𩚮 𩚯 𩚰 𩚱 𩚲 𩚳 𩚴 𩚵 𩚶 𩚷 𩚸 𩚹 𩚺 𩚻 𩚼 𩚽 𩚾 𩚿 𩛀 𩛁 𩛂 𩛃 𩛄 𩛅 𩛆 𩛇 𩛈 𩛉 𩛊 𩛋 𩛌 𩛍 𩛎 𩛏 𩛐 𩛑 𩛒 𩛓 𩛔 𩛕 𩛖 𩛗 𩛘 𩛙 𩛚 𩛛 𩛜 𩛝 𩛞 𩛟 𩛠 𩛡 𩛢 𩛣 𩛤 𩛥 𩛦 𩛧 𩛨 𩛩 𩛪 𩛫 𩛬 𩛭 𩛮 𩛯 𩛰 𩛱 𩛲 𩛳 𩛴 𩛵 𩛶 𩛷 𩛸 𩛹 𩛺 𩛻 𩛼 𩛽 𩛾 𩛿 𩜀 𩜁 𩜂 𩜃 𩜄 𩜅 𩜆 𩜇 𩜈 𩜉 𩜊 𩜋 𩜌 𩜍 𩜎 𩜏 𩜐 𩜑 𩜒 𩜓 𩜔 𩜕 𩜖 𩜗 𩜘 𩜙 𩜚 𩜛 𩜜 𩜝 𩜞 𩜟 𩜠 𩜡 𩜢 𩜣 𩜤 𩜥 𩜦 𩜧 𩜨 𩜩 𩜪 𩜫 𩜬 𩜭 𩜮 𩜯 𩜰 𩜱 𩜲 𩜳 𩜴 𩜵 𩜶 𩜷 𩜸 𩜹 𩜺 𩜻 𩜼 𩜽 𩜾 𩜿 𩝀 𩝁 𩝂 𩝃 𩝄 𩝅 𩝆 𩝇 𩝈 𩝉 𩝊 𩝋 𩝌 𩝍 𩝎 𩝏 𩝐 𩝑 𩝒 𩝓 𩝔 𩝕 𩝖 𩝗 𩝘 𩝙 𩝚 𩝛 𩝜 𩝝 𩝞 𩝟 𩝠 𩝡 𩝢 𩝣 𩝤 𩝥 𩝦 𩝧 𩝨 𩝩 𩝪 𩝫 𩝬 𩝭 𩝮 𩝯 𩝰 𩝱 𩝲 𩝳 𩝴 𩝵 𩝶 𩝷 𩝸 𩝹 𩝺 𩝻 𩝼 𩝽 𩝾 𩝿 𩞀 𩞁 𩞂 𩞃 𩞄 𩞅 𩞆 𩞇 𩞈 𩞉 𩞊 𩞋 𩞌 𩞍 𩞎 𩞏 𩞐 𩞑 𩞒 𩞓 𩞔 𩞕 𩞖 𩞗 𩞘 𩞙 𩞚 𩞛 𩞜 𩞝 𩞞 𩞟 𩞠 𩞡 𩞢 𩞣 𩞤 𩞥 𩞦 𩞧 𩞨 𩞩 𩞪 𩞫 𩞬 𩞭 𩞮 𩞯 𩞰 𩞱 𩞲 𩞳 𩞴 𩞵 𩞶 𩞷 𩞸 𩞹 𩞺 𩞻 𩞼 𩞽 𩞾 𩞿 𩟀 𩟁 𩟂 𩟃 𩟄 𩟅 𩟆 𩟇 𩟈 𩟉 𩟊 𩟋 𩟌 𩟍 𩟎 𩟏 𩟐 𩟑 𩟒 𩟓 𩟔 𩟕 𩟖 𩟗 𩟘 𩟙 𩟚 𩟛 𩟜 𩟝 𩟞 𩟟 𩟠 𩟡 𩟢 𩟣 𩟤 𩟥 𩟦 𩟧 𩟨 𩟩 𩟪 𩟫 𩟬 𩟭 𩟮 𩟯 𩟰 𩟱 𩟲 𩟳 𩟴 𩟵 𩟶 𩟷 𩟸 𩟹 𩟺 𩟻 𩟼 𩟽 𩟾 𩟿 𩠀 𩠁 𩠂 𩠃 𩠄 𩠅 𩠆 𩠇 𩠈 𩠉 𩠊 𩠋 𩠌 𩠍 𩠎 𩠏 𩠐 𩠑 𩠒 𩠓 𩠔 𩠕 𩠖 𩠗 𩠘 𩠙 𩠚 𩠛 𩠜 𩠝 𩠞 𩠟 𩠠 𩠡 𩠢 𩠣 𩠤 𩠥 𩠦 𩠧 𩠨 𩠩 𩠪 𩠫 𩠬 𩠭 𩠮 𩠯 𩠰 𩠱 𩠲 𩠳 𩠴 𩠵 𩠶 𩠷 𩠸 𩠹 𩠺 𩠻 𩠼 𩠽 𩠾 𩠿 𩡀 𩡁 𩡂 𩡃 𩡄 𩡅 𩡆 𩡇 𩡈 𩡉 𩡊 𩡋 𩡌 𩡍 𩡎 𩡏 𩡐 𩡑 𩡒 𩡓 𩡔 𩡕 𩡖 𩡗 𩡘 𩡙 𩡚 𩡛 𩡜 𩡝 𩡞 𩡟 𩡠 𩡡 𩡢 𩡣 𩡤 𩡥 𩡦 𩡧 𩡨 𩡩 𩡪 𩡫 𩡬 𩡭 𩡮 𩡯 𩡰 𩡱 𩡲 𩡳 𩡴 𩡵 𩡶 𩡷 𩡸 𩡹 𩡺 𩡻 𩡼 𩡽 𩡾 𩡿 𩢀 𩢁 𩢂 𩢃 𩢄 𩢅 𩢆 𩢇 𩢈 𩢉 𩢊 𩢋 𩢌 𩢍 𩢎 𩢏 𩢐 𩢑 𩢒 𩢓 𩢔 𩢕 𩢖 𩢗 𩢘 𩢙 𩢚 𩢛 𩢜 𩢝 𩢞 𩢟 𩢠 𩢡 𩢢 𩢣 𩢤 𩢥 𩢦 𩢧 𩢨 𩢩 𩢪 𩢫 𩢬 𩢭 𩢮 𩢯 𩢰 𩢱 𩢲 𩢳 𩢴 𩢵 𩢶 𩢷 𩢸 𩢹 𩢺 𩢻 𩢼 𩢽 𩢾 𩢿 𩣀 𩣁 𩣂 𩣃 𩣄 𩣅 𩣆 𩣇 𩣈 𩣉 𩣊 𩣋 𩣌 𩣍 𩣎 𩣏 𩣐 𩣑 𩣒 𩣓 𩣔 𩣕 𩣖 𩣗 𩣘 𩣙 𩣚 𩣛 𩣜 𩣝 𩣞 𩣟 𩣠 𩣡 𩣢 𩣣 𩣤 𩣥 𩣦 𩣧 𩣨 𩣩 𩣪 𩣫 𩣬 𩣭 𩣮 𩣯 𩣰 𩣱 𩣲 𩣳 𩣴 𩣵 𩣶 𩣷 𩣸 𩣹 𩣺 𩣻 𩣼 𩣽 𩣾 𩣿 𩤀 𩤁 𩤂 𩤃 𩤄 𩤅 𩤆 𩤇 𩤈 𩤉 𩤊 𩤋 𩤌 𩤍 𩤎 𩤏 𩤐 𩤑 𩤒 𩤓 𩤔 𩤕 𩤖 𩤗 𩤘 𩤙 𩤚 𩤛 𩤜 𩤝 𩤞 𩤟 𩤠 𩤡 𩤢 𩤣 𩤤 𩤥 𩤦 𩤧 𩤨 𩤩 𩤪 𩤫 𩤬 𩤭 𩤮 𩤯 𩤰 𩤱 𩤲 𩤳 𩤴 𩤵 𩤶 𩤷 𩤸 𩤹 𩤺 𩤻 𩤼 𩤽 𩤾 𩤿 𩥀 𩥁 𩥂 𩥃 𩥄 𩥅 𩥆 𩥇 𩥈 𩥉 𩥊 𩥋 𩥌 𩥍 𩥎 𩥏 𩥐 𩥑 𩥒 𩥓 𩥔 𩥕 𩥖 𩥗 𩥘 𩥙 𩥚 𩥛 𩥜 𩥝 𩥞 𩥟 𩥠 𩥡 𩥢 𩥣 𩥤 𩥥 𩥦 𩥧 𩥨 𩥩 𩥪 𩥫 𩥬 𩥭 𩥮 𩥯 𩥰 𩥱 𩥲 𩥳 𩥴 𩥵 𩥶 𩥷 𩥸 𩥹 𩥺 𩥻 𩥼 𩥽 𩥾 𩥿 𩦀 𩦁 𩦂 𩦃 𩦄 𩦅 𩦆 𩦇 𩦈 𩦉 𩦊 𩦋 𩦌 𩦍 𩦎 𩦏 𩦐 𩦑 𩦒 𩦓 𩦔 𩦕 𩦖 𩦗 𩦘 𩦙 𩦚 𩦛 𩦜 𩦝 𩦞 𩦟 𩦠 𩦡 𩦢 𩦣 𩦤 𩦥 𩦦 𩦧 𩦨 𩦩 𩦪 𩦫 𩦬 𩦭 𩦮 𩦯 𩦰 𩦱 𩦲 𩦳 𩦴 𩦵 𩦶 𩦷 𩦸 𩦹 𩦺 𩦻 𩦼 𩦽 𩦾 𩦿 𩧀 𩧁 𩧂

[illegible]

配製土鹽藥散，藥援粵籍羅晉昇苗賊藥孕盜殺贈煉索悅羅晉宅（尋贈再興
 泉源援

宰掾扶運扶運東出東出漢漢援援粵粵耕耕苗苗孕孕室室穉穉鰥鰥碩碩藁藁母母卒卒粵粵藁藁穉穉室室（粵藁再興）
泉源泉源援援

分憂 酌 勸 樂 賓 漢 援 孕 產 驚 懼 曾 麟 雲 奇 劫 獲 寶 曜 (暈 鑾 再 輿 景 嗣) 援

猿園

猿園

源緣—源緣爰

[illegible]

[illegible]

猿緣

韻(**員**)**緣**:**員**—**員**因爰

索引 (按原文顺序)

粤

艾布拉姆斯 梅耶(粤: 艾布拉姆斯, 梅耶, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾克曼, 詹姆士(粤: 艾克曼, 詹姆士, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

亚当斯, 约翰·斯托克斯(粤: 亚当斯, 约翰·斯托克斯, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾迪生, 约瑟夫(粤: 艾迪生, 约瑟夫, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

阿德勒 莫蒂默(粤: 阿德勒, 莫蒂默, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

埃斯库罗斯(粤: 埃斯库罗斯, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美态度(粤: 审美态度, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美情感(粤: 审美情感, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美经验(粤: 审美经验, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美价值(粤: 审美价值, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美兴趣(粤: 审美兴趣, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美判断力(粤: 审美判断力, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美对象(粤: 审美对象, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美快感(粤: 审美快感, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美性质(粤: 审美性质, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

审美价值(粤: 审美价值, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

美学(粤: 美学, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

阿加沙克斯(粤: 阿加沙克斯, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾肯, 亨利(粤: 艾肯, 亨利, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

安斯利, 道格拉斯(粤: 安斯利, 道格拉斯, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

阿尔贝蒂, 列翁·巴蒂斯塔(粤: 阿尔贝蒂, 列翁·巴蒂斯塔, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾伯塔斯·马格努斯(粤: 艾伯塔斯·马格努斯, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

奥尔德里奇 维吉尔(粤: 奥尔德里奇 维吉尔, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

达朗伯, 让(粤: 达朗伯, 让, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

亚历山大, 哈尔斯的(粤: 亚历山大, 哈尔斯的, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

异化(粤: 异化, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾利森, 阿奇博尔德(粤: 艾利森, 阿奇博尔德, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾伦, 盖伊·威尔逊(粤: 艾伦, 盖伊·威尔逊, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

艾伦 格兰特(粤: 艾伦 格兰特, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

安布罗斯, 圣(粤: 安布罗斯, 圣, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

埃姆斯, 范米特(粤: 埃姆斯, 范米特, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

类比(粤: 类比, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

阿那克萨哥拉(粤: 阿那克萨哥拉, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

安德烈, 佩尔·伊夫—马里(粤: 安德烈, 佩尔·伊夫—马里, 猿怨, 猿怨, 猿怨, 猿怨)

卡拉汉·伦纳德(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿缘

卡莱尔·托马斯(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿—
猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)

卡尔·匀·斯尔顿(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿园

卡里特·耘援悦(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿园

卡萨涅·阿尔贝(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿源

卡西安·约翰(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿怨

卡西勒·恩斯特(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿, 猿
猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)

卡西勒·匀援耘 悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
猿猿猿猿 猿猿猿猿猿猿

卡斯特尔韦特罗·罗多维柯(悦猿猿猿猿
猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿猿猿猿)

疏泄(悦猿猿猿猿猿 见 猿猿猿猿猿)

考德威尔·克里斯托弗(悦猿猿猿猿猿
悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)

切利尼·本维努托(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
猿猿猿)

出版审查(悦猿猿猿猿猿猿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿

瑟夫·沃尔特(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿员

塞万提斯(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿)

钱伯斯·弗兰克·匀援耘 悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
猿援耘 猿猿猿

尚帕涅(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿)

钱德勒·艾伯特·砸援耘 悦猿猿猿猿猿 粤猿猿猿
砸援耘 猿猿猿

德尚特皮小姐·勒鲁瓦耶(悦猿猿猿猿猿
猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿)

查普曼·伊曼纽尔(悦猿猿猿猿猿 耘猿猿
猿猿猿猿猿 猿猿猿)

查尔顿·匀援耘(悦猿猿猿猿猿猿猿援耘 猿猿猿)

蔡斯·理查德(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿园

查特顿·托马斯(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
猿猿猿

车尔尼雪夫斯基(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿援
猿援 猿猿猿猿猿猿猿猿猿)

基督教与艺术(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
猿猿—猿猿, 猿猿, 猿猿—猿猿, 猿猿猿—猿猿猿, 猿猿
猿猿 猿猿猿猿猿猿)

克里斯蒂安森·布罗德(悦猿猿猿猿猿猿
猿猿猿猿) 猿猿猿

克吕西普(悦猿猿猿猿猿猿 猿园)

查里·约瑟夫(悦猿猿猿猿猿猿) 猿园

西塞罗(悦猿猿猿猿 猿园猿猿)

辛提奥·吉拉尔迪(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿)

克拉克·巴雷特·匀援悦 悦猿猿猿 粤猿猿猿猿援耘,
猿猿

克拉克·哈里·海登(悦猿猿猿猿 匀猿猿猿猿
猿猿猿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿

克拉克·肯尼思(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿猿

艺术的分类(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿, 猿猿—
猿猿猿 猿猿猿—猿猿猿)

克利安西(悦猿猿猿猿猿 猿园)

克雷芒·亚里山大里亚的(悦猿猿猿猿猿
粤猿猿猿猿猿猿 猿猿, 猿猿—猿猿)

克莱门茨·罗伯特·援悦 悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿
猿援耘 猿猿

科尼·皮埃尔(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿)

科恩·赫尔曼(悦猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿) 猿员

柯尔律治·萨缪尔·泰勒(悦猿猿猿猿猿
猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿), 猿猿猿 猿猿猿, 猿猿猿, 猿猿—
猿猿猿 猿猿猿—猿猿猿 猿猿猿

科莱·路易丝(悦猿猿猿猿猿猿猿猿, 猿猿猿 猿猿猿
猿猿猿—猿猿猿)

柯林伍德·砸援耘援悦 悦猿猿猿猿猿猿猿 砸援耘援耘,
猿猿 猿猿猿猿猿猿

喜剧(悦猿猿猿猿猿 猿猿 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)

传达(悦猿猿猿猿猿猿猿猿), 猿猿—猿猿, 猿猿, 猿猿

德涅特 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园
 德莱西·菲利浦 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿苑
 德尔·宰援援 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园
 德谟克利特 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园
 迪莫斯·拉斐尔 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿
 德谟斯梯尼 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿苑
 丹尼斯·乔治 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿源
 丹尼斯·约翰 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿远 猿苑
 猿园
 笛卡尔·勒内 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园
 猿苑 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 德索·马克斯 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿愿
 杜威·约翰 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿远 猿园
 猿园 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 辩证唯物主义 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 ;
 见“马克思列宁主义”(猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)
 狄更斯·查尔士 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿
 迪基·乔治 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿源主 猿苑
 狄德罗·德尼 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿员注,
 猿园 猿园 猿园 猿园 猿园
 第欧根尼·巴比伦的 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿园 猿园 猿园
 第欧根尼·拉尔修 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿园 猿园
 狄奥尼西奥斯·哈利卡纳苏斯的
 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿
 伪丢尼修 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿 猿猿
 猿猿猿猿猿猿 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园 猿愿
 无利害 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿, 猿员 猿园
 猿园 猿园 猿园 猿园 猿园 猿园
 多兹 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿苑
 多兹 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿 猿源

多德维尔·悦援援 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园
 注
 多纳干·阿兰 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿园
 多利特尔·詹姆士 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿苑
 多弗雷斯·基洛 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿远
 唐斯·菲利浦·则援援 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿园
 戏剧 (阅) 猿猿猿猿, 猿员 猿远 猿猿 猿猿 猿园
 猿园 猿园 猿园 猿园 猿园
 德莱顿·约翰 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿远 猿愿
 猿猿
 迪博·让—巴蒂斯特 (阅) 猿猿猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 杜卡塞·悦援援 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿源
 达菲·约翰 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿缘
 迪弗雷纳·米盖尔 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿又
 译为杜夫海纳) 猿猿 猿园 猿猿 猿猿
 迪弗伦·拉斐尔 (阅) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿员
 迪弗雷努瓦·夏尔 (阅) 猿猿猿猿 猿猿 猿猿
 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 邓巴·匀援援 弗兰德 (阅) 猿猿猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 猿猿 猿猿
 邓肯·乔治·马丁 (阅) 猿猿猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 猿猿 猿猿主
 邓纳姆·巴罗斯 (阅) 猿猿猿猿, 猿猿 猿猿 猿猿,
 猿员 猿园
 杜兰德·约翰 (阅) 猿猿猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 丢勒 (阅) 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿
 猿猿 猿猿
 德金·托马斯·允援援 (阅) 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿,
 猿园

猿援 猿猿
 法迪曼,克利夫顿(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
 猿猿猿猿猿
 费尔克拉夫,匀猿猿猿云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿猿猿猿
 法利科,阿图罗·月援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 幻想(云猿猿猿;见“想象”(猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿))

云

法伯,马文(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿
 法夸尔,乔治(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 福科内,安德烈(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 费希纳,古斯塔夫(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
 猿猿猿猿猿猿
 费洛思,奥蒂斯·耘援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿猿猿
 费朗,安德烈(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 费尔巴哈,路德维希(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 费希特(云猿猿猿猿猿猿猿援猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 菲奇诺,马西尼奥(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 小说(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)
 菲尔德,康拉德(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)
 芬尼,格雷奇恩·猿援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿援猿猿猿猿猿猿
 菲什·猿援猿援云猿猿猿猿猿猿猿援猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 菲舍尔,恩斯特(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)
 合适(云猿猿猿猿猿),猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿亦参见 适用
 (猿猿猿猿猿猿;功能(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿))

菲泽,约翰(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿)猿猿猿
 福楼拜,古斯塔夫(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 弗莱彻,约翰(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 弗卢,安托尼(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿猿猿
 福克尔斯基,瓦拉迪斯拉(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 方丹,安德烈(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 形式(云猿猿猿),猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 见 结构(猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿);风格(猿猿猿猿猿猿
 形式主义(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 福斯,马丁(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 富格(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 傅立叶,查尔士(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 福勒,匀猿猿猿援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,猿猿猿猿猿
 福克斯,拉尔夫(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 福叶,猿援猿援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,猿猿猿
 弗朗西斯,耘援猿援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,猿猿猿猿猿
 弗兰克,孕猿猿猿援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿,猿猿猿
 弗兰克尔,保罗(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿
 弗雷泽爵士,詹姆士·则援云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 自由(云猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 弗里曼,凯瑟琳(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),猿猿猿
 弗里兹,分援猿援云猿猿猿猿猿猿猿援猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 弗洛伊德,西格蒙特(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 弗里德曼,梅尔文(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
 猿猿猿
 弗罗辛厄姆,埃伦(云猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿),
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿

弗赖, 罗杰(云赠碍奏剿) 猿园猿猿
 弗赖, 诺思罗普(云赠碍奏剿) 猿猿
 功能(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿猿猿猿猿 猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿
 功能主义(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿
 富克斯, 约翰·约瑟夫(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿
 猿猿猿猿 猿猿
 法伊夫, 宰叔·密尔顿(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿 猿猿猿猿猿猿

部

加利莱伊, 维桑佐(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 加德纳, 帕特里克(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿
 高斯, 查尔士·耘援猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿
 戈蒂埃, 泰奥菲勒(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 格迪斯, 帕特里克(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 盖格尔, 唐(云赠碍奏剿) 猿猿
 盖格尔, 莫里茨(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿
 一般性(云赠碍奏剿); 见 普遍的(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿
 猿猿
 天才(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿
 亚历山大·杰拉德(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿
 总体艺术作品(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿
 格式塔心理学(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿 猿猿

猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 詹图尔科, 埃里奥(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 吉布兰, 让(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 基尔伯特, 粤葵援猿猿猿猿猿猿猿葵援猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 基尔伯特, 凯瑟琳(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 吉尔曼, 玛格丽特(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 吉尔平, 威廉(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 吉尔松, 艾蒂安(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 歌德(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 哥尔德斯密斯, 奥利弗(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿 猿猿
 冈布里奇, 耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿 猿猿
 贡珀茨, 泰奥多尔(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿
 龚古尔, 埃德蒙和朱尔 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 善(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 注
 高尔基, 马克西姆(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 高森, 斯蒂芬(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 戈查尔克, 阅耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 格林, 耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 格林, 宰耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿
 格里诺, 霍雷肖(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿
 格里高里, 教皇(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿猿猿
 格里尼, 梅杰里(云赠碍奏剿) 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 格雷, 阅耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿猿猿猿猿猿耘援猿猿

蕴

拉德, 别译援蕴蕴别译援 愿园
 拉德, 亨利(蕴蕴匀藻藻) 猿缘
 拉德里埃, 克拉格(蕴蕴蕴悦蕴) 缘
 愿苑
 拉法格, 保罗(蕴蕴月藻蕴) 猿园
 拉封丹(蕴蕴藻藻藻藻藻) 愿
 莱奥斯(蕴蕴) 愿
 拉洛, 夏尔(蕴蕴悦蕴) 猿愿
 兰姆, 查尔士(蕴蕴悦蕴) 猿一猿
 猿愿源缘
 兰, 贝雷尔(蕴蕴月藻蕴) 猿缘
 朗格, 苏珊(蕴蕴藻藻藻藻藻) 猿愿猿一
 猿愿猿猿
 朗费尔德, 匀译援蕴蕴藻藻匀译援 猿园
 兰利, 粤译援蕴蕴藻藻粤译援 愿愿主
 语言(蕴蕴藻藻), 员缘一员远 愿园 愿愿
 愿园 愿缘 猿愿 猿猿一猿源 猿愿一猿园
 猿愿猿缘猿远一猿愿
 洛朗一皮沙, 莱昂(蕴蕴藻藻藻藻藻) 猿猿
 蕴藻藻), 愿远
 利奇, 耘译援蕴蕴藻藻耘译援 猿源主
 勒博叙, 勒内(蕴蕴月藻藻, 砸藻藻) 愿园
 勒布朗, 查尔士(蕴蕴月藻藻悦蕴),
 员愿一员园
 莱基, 乔治, 别译蕴蕴藻藻别译援 愿源
 李勒, 勒孔特·德(蕴蕴藻藻藻藻蕴藻藻
 悦蕴) 愿园
 李, 哈罗德·粤译援蕴蕴匀译援 愿园
 李, 哈里·月译蕴蕴匀译援 猿猿猿猿
 李, 雷恩斯莱尔·宰(蕴蕴藻藻藻藻藻藻藻)

宰援 愿愿猿主 愿源
 浮龙·李(蕴蕴藻藻藻藻) 维奥莱特·帕格
 特(灾藻藻藻藻藻) 的笔名 猿园
 莱曼, 粤译援蕴蕴藻藻粤译援 愿园
 莱布尼兹(蕴蕴藻藻), 别译宰援, 员愿一愿
 愿愿
 莱特纳, 孕译援蕴蕴藻藻孕译援 猿猿猿猿
 列列维奇(蕴蕴藻藻藻藻) 猿愿
 列宁(蕴蕴藻藻藻藻) 猿缘一猿愿
 伦伯格, 汉斯(蕴蕴藻藻藻藻, 匀译援), 员缘
 愿源
 莱昂, 菲利普(蕴蕴藻藻孕藻藻) 猿缘
 莱斯利, 悦译援蕴蕴藻藻悦译援 愿愿主
 莱塞, 西蒙·韵译蕴蕴藻藻悦藻藻韵译援 猿猿
 莱辛, 戈特霍尔德·埃弗拉伊姆(蕴蕴藻藻
 藻藻藻藻藻藻藻藻藻藻), 员愿一员猿猿缘
 愿愿猿猿猿
 利维奇, 马文(蕴蕴藻藻藻藻藻藻) 猿愿
 莱文, 哈里(蕴蕴藻藻匀藻藻) 愿缘
 利维, 奥斯卡(蕴蕴藻藻藻藻藻藻) 愿愿愿园
 刘易斯, 悦译援蕴蕴藻藻悦译援 猿园
 里夫希茨, 米盖尔(蕴蕴藻藻藻藻藻藻藻) 猿源
 林德纳, 罗伯特(蕴蕴藻藻藻藻藻藻) 猿猿
 林赛, 粤译援蕴蕴藻藻粤译援 愿员
 利普金, 劳伦斯(蕴蕴藻藻藻藻藻藻藻藻藻), 愿源
 李普曼, 耘译援蕴蕴藻藻耘译援 愿园
 利普斯, 特奥多尔(蕴蕴藻藻藻藻藻藻藻藻) 猿园
 李斯特, 弗朗茨(蕴蕴藻藻藻藻藻), 愿园
 文学(蕴蕴藻藻藻藻), 愿远 愿员 愿园一愿源
 愿愿, 猿愿, 猿猿, 猿缘一猿苑 猿愿, 猿缘一
 猿愿猿猿一猿愿亦参见 戏剧(阅藻藻藻);
 小说(晕藻藻藻), 诗(孕藻藻藻)
 洛克, 阿瑟·宰援蕴蕴藻藻粤译援宰援 缘缘
 洛克, 约翰(蕴蕴藻藻藻藻), 员愿一愿一

[illegible]

迈耶—巴尔，卡蒂(配舞剧十月寒)
运舞缘
米开朗琪罗(配舞蹈音乐)，员原员苑
猿愿
穆勒·约翰·斯图亚特(配音乐援授)，员苑
园缘园缘
弥尔顿，约翰(配音乐分界)，远源，员裁
员园园缘
米诺尔，援配器侧援，园猿
米切尔，阿瑟(配器演奏侧)，猿近
莫里哀(配器真名 分援援奏)，
员缘—员近猿猿
蒙克，萨缪尔·勾援配器杂它造勾援，
员源员苑园愿
摩尔，员援配器侧援，员园猿源主
道德感官(配器弹奏)，员原员缘
道德与艺术(配器弹奏)，源—缘
迈，员—员苑，苑，愿—愿，员，员裁—
员缘，园因，园因，园原，园近，园裁—园原，
园裁—园原，园苑，园殿，园远—园苑，园怨，
园缘园苑猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
穆洛夫斯基，斯蒂芬(配钢琴奏
杂奏)，猿缘猿猿猿猿猿猿
莫雷亚斯，让(配钢琴分)，园原
摩根，道格拉斯(配爵士阅读奏)，猿近
摩根，埃拉·杂配爵士演奏杂援，园猿
莫里茨，卡尔·菲利普(配器，远)连
孕器)，园愿
莫普果—塔里亚布，奎多(配钢琴奏—
样器器器器)，猿猿猿猿
莫里斯，贝特拉姆(配器月器)，猿员
莫里斯，查尔斯·宰援配器悦器器
宰援，猿圈—猿缘
莫里斯，威廉(配器宰器)，猿一

韵

奥茨,惠特尼·允援韵译宰暑赠允援,
 远愿猿源
 晦涩(韵译理)猿园猿员
 奥格登,悦援云援韵译杜悦援援,猿猿—
 猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 奥格尔比,约翰(韵译允援),猿园
 秩序(韵译则),远,苑园,愿原,怨猿—怨远,怨怨,
 员猿猿,员愿,员愿,员愿,员愿,员愿,愿缘,愿园,愿苑
 愿远猿猿
 有机主义(韵译猿猿),愿苑,愿愿—愿园
 猿猿猿亦参见 统一(韵译猿)
 奥利金(韵译猿),怨员,员猿—员愿
 奥西尼,詹恩·暑援援韵译猿员暑援
 则援猿猿
 奥斯本,哈罗德(韵译猿猿允援)猿猿
 奥斯马斯顿,云援援援韵译猿猿云援援
 月援愿苑愿猿
 “相”(韵译杜),愿猿注
 奥斯瓦尔德,马丁(韵译暑酒猿)远,
 远愿
 奥克森福德,约翰(韵译猿猿允援),愿员

孕

佩奇,月暑援孕暑月暑援愿愿
 绘画(孕译猿),愿园—愿员,愿愿,愿苑—
 员猿,员猿,员员—员园,愿猿,愿愿—愿猿
 愿员愿远愿愿猿猿猿猿猿猿猿猿猿猿
 猿猿猿猿
 帕利斯卡,克劳德·灾援孕暑暑悦猿猿

灾援,员愿,愿原

帕拉第奥(孕译暑暑暑暑)愿苑
 帕那修斯(孕译猿)苑
 潘诺夫斯基,欧文(孕译暑暑暑),愿园
 注,愿猿注,员愿—愿员,愿苑—员愿
 帕克,德威特·允援孕译暑暑暑允援,
 猿猿
 帕克,萨缪尔(孕译暑暑暑),员远
 巴门尼德(孕译暑暑),愿原,愿
 帕拉修斯(孕译暑暑),愿
 帕斯卡尔,布莱兹(孕译暑暑暑),猿猿
 佩特,沃特(孕译暑暑),愿苑
 佩顿,允援援孕译杜允援援,愿
 帕特里奇,弗朗西斯科(孕译暑暑
 云译暑暑),员猿
 保罗,圣(孕译暑允援),愿园
 佩恩,暑援援孕译暑暑暑援,愿园
 佩卡姆,莫尔斯(孕译暑暑),愿员
 佩基斯,安东(孕译暑暑),员猿
 皮尔士,查尔斯(孕译暑暑悦猿),员猿
 猿猿
 佩珀斯蒂芬·悦援孕译暑暑暑悦援,
 猿猿猿猿
 珀尔,卡尔·约翰(孕译暑暑暑),员猿
 佩里兹韦格,奥尔加·配援孕译暑暑韵
 早暑援,员远
 彼得斯,罗伯特·暑援孕译暑暑暑暑暑,
 猿猿注,猿源
 费伦,杰拉尔德(孕译暑暑暑),员猿
 现学象(孕译暑暑暑暑),猿猿猿猿猿猿
 猿猿
 菲迪亚斯(孕译暑暑),猿愿,愿猿
 菲利普森,莫里斯(孕译暑暑暑暑),
 猿猿猿猿

里泽, 马克斯(砸藻藻则配碧), 猿猿猿猿猿

猿园主 猿源

兰波, 让·阿瑟(砸藻藻藻造, 分藻社粤则),

猿源

里特尔, 康斯坦丁(砸藻藻则悦则藻则藻), 猿

罗布, 内斯卡·粤援砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿猿

罗宾斯, 戴维·韵援砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

猿猿

罗伯特·宰援斯(砸藻藻藻宰援斯), 猿

罗伯逊, 阅援宰援小(砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

猿猿, 猿猿

鲁滨逊, 丹尼尔·韵援砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

猿援 猿猿

雷格森, 布鲁斯特(砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

猿猿

浪漫主义(砸藻藻藻), 猿, 猿, 猿

猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

猿猿

罗森克兰茨, 卡尔(砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

猿猿

罗斯, 宰援粤援砸藻藻宰援粤援, 猿, 猿, 猿

注, 猿猿 猿猿 猿猿

罗思维尔, 云援砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

拉德纳, 理查德(砸藻藻藻, 粤援粤援), 猿猿

规则(砸藻藻藻, 猿猿, 猿猿, 猿猿, 猿猿, 猿猿

猿猿, 猿猿 猿猿 猿猿, 猿猿, 猿猿, 猿猿

猿猿 猿猿 猿猿

罗斯金, 约翰(砸藻藻藻, 粤援粤援), 猿猿 猿猿

猿猿 猿猿 猿猿

罗素, 伯兰特(砸藻藻藻, 粤援粤援), 猿

拉塞尔, 罗伯特·韵援砸藻藻藻, 粤援粤援, 猿

猿援, 猿源

杂

圣布韦, 查尔士·奥古斯丁(猿猿猿猿

月, 猿猿猿猿, 粤援粤援, 猿猿)

圣埃弗勒蒙, 查尔士(猿猿 猿猿 猿猿

悦, 猿猿, 猿猿

圣乔治, 吉耶·德(猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

猿猿, 猿猿

圣西门(猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

赛塞林, 雷米·韵援猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿援,

猿源 猿源

桑塔耶纳, 乔治(猿猿 猿猿 猿猿 猿猿),

猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

萨特, 让-保罗(猿猿 猿猿, 分藻社), 猿猿,

猿猿 猿猿 猿猿

桑德斯, 栽援贝利(猿猿 猿猿 猿援 猿援 猿援),

猿猿

斯卡利杰, 裘里斯·凯撒(猿猿 猿猿 猿援 猿援

悦, 猿猿, 猿猿 猿猿

沙佩尔, 伊娃(猿猿 猿猿 猿援 猿援, 猿猿 猿猿

沙斯勒, 马克斯(猿猿 猿猿 猿援 猿援), 猿猿

舍勒, 马克斯(猿猿 猿猿 猿援 猿援), 猿猿

谢林(猿猿 猿猿 猿援 猿援 猿援 猿援 猿援 猿援),

猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

希尔, 唐纳德(猿猿 猿猿 猿援 猿援), 猿猿 猿猿

席勒(猿猿 猿猿 猿援 猿援 猿援 猿援 猿援 猿援

猿援), 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿 猿猿

猿猿 猿猿 猿猿

席尔普, 保罗(猿猿 猿猿 猿援 猿援, 猿猿 猿猿

希珀, 伊迪丝·宰援猿猿 猿猿 猿援 猿援 猿援,

猿源

施拉普, 韵援杂音表韵援 猿造

施莱格尔, 奥古斯特·威廉, 冯
(杂音译造 粤辞辞辛至至造, 增造), 猿缘
猿缘 猿缘 猿缘 猿缘

施莱格尔, 弗里德里希, 冯 (杂音译造
云音译音韵造), 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘

施莱玛赫, 弗里德里希 (杂音译音韵译
云音译音韵), 猿缘

施米特, 砸幸援 杂音译音韵译幸援, 猿缘
猿缘

施奈德, 丹尼尔·耘援 杂音译音韵译奈造
耘援 猿缘

施奈德, 伊丽莎白 (杂音译音韵译奈造
遭造), 猿缘

施尼尔·雅克 (杂音译音韵译奈造 猿缘

叔本华, 阿图尔 (杂音译音韵译奈造 猿缘
猿缘 猿缘 猿缘—猿缘 猿缘—猿缘 猿缘—
猿缘 猿缘 猿缘

施拉德, 利奥 (杂音译音韵译奈造 猿缘

舒勒, 赫伯特·配援 杂音译音韵译舒造
配援 猿缘 猿缘 猿缘—猿缘

科学与艺术 (杂音译音韵译奈造 猿缘
猿缘—猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘
猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘—
猿缘 猿缘—猿缘 猿缘 猿缘 猿缘—猿缘
猿缘—猿缘 猿缘—猿缘 猿缘 猿缘

斯科特, 匀援援 杂音译音韵译斯科造 猿缘

斯各脱, 邓斯 (杂音译音韵译奈造 猿缘

斯居代里, 乔治·德 (杂音译音韵译奈造
造), 猿缘

雕塑 (杂音译音韵译 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘

西比奥克, 耘援援 杂音译音韵译西造 猿缘

西尔维克, 卡尔文·则援 杂音译音韵译西造
则援 猿缘

感官, 审美的与非审美的 (杂音译音韵译

猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘
猿缘

西森斯克, 亚历山大 (杂音译音韵译奈造
造), 猿缘

塞克斯都·恩披里柯 (杂音译音韵译奈造
猿缘 猿缘 猿缘

夏夫茨伯里第三伯爵 (杂音译音韵译奈造
猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘
猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘
注, 猿缘—猿缘 猿缘—猿缘 猿缘—猿缘 猿缘—猿缘

莎士比亚 (杂音译音韵译奈造 猿缘 猿缘 猿缘
猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘 猿缘

肖克罗斯, 分援 杂音译音韵译肖造 猿缘—猿缘
猿缘

希勒, 耘援援 杂音译音韵译希造 猿缘

希德, 云援援 杂音译音韵译希造 猿缘

雪莱, 珀西·比希 (杂音译音韵译奈造
月音译音韵), 猿缘 猿缘 猿缘—猿缘 猿缘
猿缘—猿缘 猿缘 猿缘 猿缘

舍伯恩, 唐纳德·宰 (杂音译音韵译奈造
宰援 猿缘 猿缘

什克洛夫斯基, 维克托 (杂音译音韵译奈造
猿缘 猿缘

施罗德, 莫里斯·在援 杂音译音韵译奈造
在援 猿缘 猿缘 猿缘

西布利, 弗兰克 (杂音译音韵译奈造 猿缘

锡德尼爵士, 菲利浦 (杂音译音韵译奈造
月音译音韵), 猿缘 猿缘—猿缘 猿缘

指号 (杂音译音韵译 猿缘—猿缘 猿缘 猿缘—猿缘
亦参见 符号 (杂音译音韵译

有意味的形式 (杂音译音韵译奈造 猿缘

西摩尼得斯 (杂音译音韵译奈造 猿缘

西蒙斯·耘援援 杂音译音韵译西蒙造 猿缘 猿缘
猿缘

译后记

几年前,北大出版社的王立刚先生让我推荐一些属于大学和研究生教材类的适合于译成中文的书。我推荐了几本,其中有这一本。他后来联系好了版权,又让我找一人翻译。我想,这本书已经精读过多遍,很喜欢,还是自己动手吧。

初次读这本书时是20世纪80年代中期。当时,我硕士研究生刚毕业,在一所大学工作。这本书那时给我的印象很深,给大人物留下了恰当篇幅,论述得精炼而全面,在提到一般人物时,能放在一个历史发展过程之中,画龙点睛地说几句意味深长的话,而不只是列出人名和作品名;紧紧抓住哲学美学的核心,又对文学、绘画、音乐、戏剧等艺术中的重要观点能给以恰到好处地涉及;在处理与自己同时代人的观点时,能努力做到客观公正,而不是只讲一家之言。当时我就想,这本书如能译出来,对中国学生学习美学,对中国美学的建设,会是一件大好事。今天做完此事,也是完成了20年前的心愿。

第二次精读本书,是我在瑞典读书时的课程要求。20世纪90年代初,我在瑞典乌普萨拉大学美学系攻读博士学位,这本书是那儿的規定教材,并且是导师让我读的第一本书。为此,我花了整整一个夏天,再次仔细读了一遍,记了厚厚的一本笔记,并将一些重要段落划出背诵,终于考试过关。

第三次通读这本书,是我几年前回国后给研究生上课。我要求研究生读这本书,我自己也再读一遍,写出一套笔记、补充材料和读书心得三合一的讲稿。几届研究生带下来,讲了好几遍,每次都再把书的主要内容再温习温习。

第四次全面通读,就是这次翻译了。拖了好几年才译完,一方面是由于总是被一些紧急的,不得不做的事打断,另一方面也是想译得更细

心一点,符合教材的要求。现在终于做完此事,有一种轻松感。当然,译事无止尽,肯定还有不少译错或译得不到位的地方,希望读者给我指出来,下次再版时改正。

二

关于这本书的作者门罗·比厄斯利(~~西奥多·莫里森~~ 1904—1967)的一些情况,我想中国学术界已经很熟悉了。他生于美国康涅狄克州的布里德波特,在耶鲁大学受教育,以后主要在坦普尔大学哲学系执教。在20世纪50年代,他曾与宰援云温姆萨特合作,写出两篇著名的文章,即《意图谬误》和《感受谬误》。这两篇文章,前一篇试图区分作者的意图与文学作品的价值,后一篇试图区分读者的感受与文学作品的价值,他所持的是一种反浪漫主义的、“新批评”的立场。对此,他自己在本书中有所介绍。

作者的美学代表作,是出版于1958年的《美学:批评哲学中的问题》。这本书被公认为是20世纪最重要的美学著作之一。该书基本上坚持了分析美学的方法,但又深受杜威实用主义美学的影响,对所有最重要的美学问题都作出了回应。这本书的两个最基本的立场是,新批评式的艺术独立或自律和审美的优先性。前者是说,艺术作品与自然物一样,具有客观性。欣赏和批评只是对该物的性质认识而已。对象的真实性不依欣赏和批评者的观念而改变。后者是讲,艺术品是审美价值的主要源泉,尽管自然物也有美,但只有在艺术品中,审美价值才得到集中体现,审美价值构成了批评的主要标准。这些观点对中国读者来说,应该是比较容易接受的。可惜的是,这本书至今还没有中译本。差不多在同一时代出版的苏珊·朗格的《感受与形式》、鲁道夫·阿恩海姆的《艺术与视觉》、恩斯特·冈布里奇的《艺术与幻觉》等重要著作,都已经译成了中文,而这本在美国的哲学美学圈子里有着更大影响的著作,却还没有翻译出来。可以说,不读这本书,就无法对于20世纪的美学有一个公正的了解,无法说明美国美学如何走进分析美学(作者是分析美学的代表人物,又吸收了实用主义美学的因素),又走出分析美学(今天美国美学家通过重读杜威,又对比厄斯利的一些观点形

成新的理解)的过程。除了这本书以外,作者还写过两本书,即《批评的可能性》和《审美观点论文集》。

我们这里译介的,是比厄斯利的一本美学史著作。比厄斯利有意识地将历史写作与理论写作区分开来,在这本书对他自己的美学谈得不多。不过,从本书序言中对美学分析式的界定,以及本书最后对当代经验主义论述中,我们仍然可以看到他的基本美学倾向。

在英语世界,较有影响的西方美学简史类的书,大致有这样几本。有两本是用英文写成的,这就是鲍桑葵的最早的《美学史》和吉尔伯特和库恩合著的《美学史》。在这两本中,前一本是1906年出版,后一本是1957年出版。两本书都很有价值,特别是前一本,对于研究人员来说,非常值得一读。但作为一般学生读物,两本书都老了一点。在英语世界以外,还有不少美学史类的著作。其中影响较大的,有克罗齐的《作为表现科学和一般语言学的美学》一书的第二部分,那本书更像是克罗齐美学的延伸。还有一套波兰学者塔塔凯维奇所写的三卷本《美学史》,这套书讲解细致,条理性强,还附有原文与英文对照的参考资料,其中特别论中世纪东正教美学,讲得精彩。可惜的是,该书没有写完,只写到康德以前“前现代”时期。

那么,现在西方国家学美学的学生用哪一本书作基本教材呢?据我所知,还没有更新的《美学史》出现,通用的就是比厄斯利的这一本。这本书的特点是,从古希腊写起,却将重点放在现当代,书中包括进了新形成的历史、新的资料、新的视角。书的篇幅安排是,从古代到英国经验主义占全书篇幅的一半,而从康德到现代的篇幅则占另一半。这样,既让学生对美学的历史有一个大概而准确的了解,又迅速接近当代现实,了解正在出现的新的思潮、流派和方法。说自己身边的事,对正在出现的大量的材料作概括,对还活着的同事作评价,这些都是极其艰难的,但也正是这种著作,对学生最有帮助。

三

这本书人名的中文名译名采用的做法是,以《不列颠百科全书》(国际中文版)和几本影响较大的西方哲学史著作的中文翻译为重要依据,

再参考商务印书馆出的几个语种的姓名译名词典给出译名。至于地名,也是尽量依照商务印书馆出版的地名译名词典的翻译。我的原则是,能用现成译名的,就不要自创。尊重既有习惯,每一个姓名和地名都查一遍,宁愿自己麻烦一点,也不给读者带来额外的负担。

但是,有些译法,特别是一些术语,则尽管已经有了习惯译法,仍酌情作一些变更。我想,对于术语的处理,最理想的做法是一一对译,即为每个术语找一个固定的汉语翻译。这不仅对读者理解原书的意思有帮助,而且对美学本身的建设,也是有益的。当然,要全部做到这一点很难。这里挑选几个术语的译法,作举例说明:

一、有几个用大写字母开头的词与这些词用小写字母开头词,意思不一样。在译文中,就争取用不同的汉语来翻译。例如,将 ~~云理~~ 译成“范式”,而 ~~形式~~ 译成“形式”,将 ~~理念~~ 译成“理念”,而 ~~观念~~ 译成“观念”。但是, ~~艺术~~ 与 ~~艺术~~ 由于用得普遍,在不同的人那里意思又不同,还没有想到更好的区别办法,姑且都译成“艺术”,只是给 ~~艺术~~ 译一个固定的译法:“美的艺术”。

二、过去有一些书将 ~~摹仿~~ 和 ~~摹仿~~ 都译成摹仿。这两个词在美学史上长期被互换使用,意义已差别不大,只是前者来源于拉丁文,后者来源于希腊文而已。本书在翻译时,采取硬性对应的办法,将前者译为“模仿”,而将后者译为“摹仿”。与此相类似,本书对 ~~再现~~ 和 ~~表象~~ 这两个词的翻译也努力作出硬性规定,将前者译为“再现”或“表象”,后者译为“表现”。

三、有时,一个词也有两种译法的情况。例如 ~~意象~~ 一词,本书一般译为“图像”,在有些情况下,也译成“意象”。在这里,“意象”不取中国人所说的“意”与“象”相结合的含义,或者抽象的“意”与具象的“象”之间的融合关系,而是指“意”中之象,或者 ~~心灵~~ 即心灵中的图像。与此相类似的还有 ~~和声~~ 一词的译法,当它指专门的音乐术语时,就译为“和声”,而指一般意义时,就译为“和谐”。另外,在英语中, ~~自然~~ 有多种意思,在本书中,为了统一,只选取两种译法,即译为“自然”和“本性”,而尽量避免“本质”、“天性”等译法。在出现大写字母

“晕”开头的 ~~晕眩~~ 时,则根据上下文的意思,考虑用“大自然”一词来翻译。

四、一些书在译 ~~丑恶~~ 一词,常常直接译为“丑”,本书努力将之与 ~~畸形~~ 区分开来,将 ~~畸形~~ 译为畸形,而将 ~~丑恶~~ 译为“丑”。“丑”与“畸形”在现代美学中是完全不同的两个意思,而在传统西方美学中,两者是一个意思,例如在休谟的《人性论》中,两个词就是换用的。在译法上注意区分,有助于理解现代美学与传统美学,西方美学与中国美学的差别,是很有意思的。

五、在翻译到康德时,有一些词颇难处理。例如, ~~鉴赏判断~~ 现有的中文译本在翻译《判断力批判》时,大都译为鉴赏判断。从方便读者而言,这种译法当然是很好的。但是, ~~鉴赏~~ 这个词本来主要是由于一些英国经验主义美学家们的使用而成为重要的美学概念,因此,在翻译这本史书时,就有一个前后章之间的术语统一问题。本书在不影响理解的情况下,尽可能地将之译为“趣味判断”。

六、在翻译康德的 ~~想象力~~ 与 ~~理解力~~ 概念时,努力将它们用“先天”和“先验”两个词分别译。与此相类似的还有“~~感觉~~”和“~~情感~~”两个词的译法。~~感觉~~ 这个词过去常被译为“感情”、“情感”等等,本书将“~~感觉~~”一词译为“情感”,而在不影响理解的情况下,尽可能将“~~情感~~”译成“感受”。例如,苏珊·朗格的 ~~情感与形式~~ 一书,则译成《感受与形式》,而不像过去那样译成《情感与形式》。

四

这本书的原名是《美学:从古希腊到现代》。我给中文版拟一个名字:《西方美学简史》,一方面是为了醒目,另一方面也是为了便于同已经有的美学史著作区分。加上“西方”一词,目的在于说明,这本历史书,直接称为《美学史》并不够格。一部可称为《美学史》的世界美学历史,应该将俄苏、东欧、印度、波斯、非洲、大洋洲和拉美包括在内,也应

该将中国、日本、朝韩、东南亚的美学包括在内。本书作者在“序言”中提到美学上的国际主义。我很喜欢这个词,不是“全球化”,而是“国际主义”!一部美学史,不应该只是西方的美学史,也不应该只是西方对世界的影响史。我们需要一本真正意义的世界美学史。当然,先要有研究,然后才能写史。在过去一些年里,我所做的事是,读西方的书,研究自己的传统。这样,研究就有了两个知识参照系。在两个参照系中进行研究,这不仅是中国学者,而且是当代一切非西方学者普遍面临的两难境遇,但同时,这也是他们的机遇。这样走下去,知识会一点一点地得到积累,美学这个学科所包含的内容会越来越多。写作一部世界美学史的时机,在今天也许还不成熟,但是,只要美学研究者不懈地去努力,这一天总会到来的。

高建平

2005年 缘月于海淀怡秀园