

docsriver.com商家本本商家

docsriver.com  
商家本本书店

法学新课标教程

# 法理学

JURISPRUDENCE

张军◎主编

龙晟 张清 滕宏庆◎副主编



中国民主法制出版社  
全国百佳图书出版单位

[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 定制及广告服务 小飞鱼

更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接

<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 商家 本本书店

内容不排斥 转载、转发、转卖 行为

但请勿去除文件宣传广告页面

若发现去宣传页面转卖行为，后续广告将以上浮于页面形式添加

[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 定制及广告服务 小飞鱼

更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接

<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



# 法理学

JURISPRUDENCE

上架建议 | 法学教材

ISBN 978-7-5162-0581-5



9 787516 205815 >

定价: 38.00元

南京大学“九八五工程”三期资助  
南京大学人文基金资助

Documents of Western  
Classical  
Art Theories

IAS 励学文丛

16

艺术理论基本文献  
西方古代—近现代卷

总主编 周宪  
本卷主编 殷曼婷

**图书在版编目(CIP)数据**

法理学 / 张军主编. —北京: 中国民主法制出版社, 2014. 8

ISBN 978-7-5162-0581-5

I. ①法… II. ①张… III. ①法理学—高等学校—教材 IV. ①D90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 202048 号

图书出品人: 肖启明

出版统筹: 赵卜慧

责任编辑: 唐仲江 程王刚

责任校对: 常高峰

---

书名/法理学

作者/张 军 主 编

龙 晟 张 清 滕宏庆 副主编

---

出版·发行/中国民主法制出版社

地址/北京市丰台区玉林里7号(100069)

电话/(010)63292534 63057714(发行部) 63055259(总编室)

传真/(010)63056975 63292520

http:// www. npcpub. com

E-mail: flxs2011@163. com

经销/新华书店

开本/16开 710毫米×1000毫米

印张/19.5 字数/326千字

版本/2014年10月第1版 2014年10月第1次印刷

印刷/北京友谊印刷有限公司

---

书号/ISBN 978-7-5162-0581-5

定价/38.00元

出版声明/版权所有,侵权必究。

## 总 序

经过南京大学艺术研究院诸君几年努力,《艺术理论基本文献》一套四卷本终于面世了。各位编者翻检收罗了汗牛充栋的文献,从中精选出一些代表性篇什,结集为四卷,分别是中国古代卷、中国近现代卷、西方古代—近现代卷和西方当代卷。这套书涵括古今中外,既有中西学术之对话,又有古今学者之交流。诸多篇什构成了一个充满“复调”的艺术理论乐章。

晚近随着艺术学升为学科门类,艺术学理论也随之升格为一级学科。尽管“艺术学理论”这个颇具中国特色的学科名称多有争议,好在目前它已名正言顺了。本书的编撰工作就是在这样的背景下开始的,既然已是一门独立的学科,就有必要对它的来龙去脉和历史发展有所了解,就有必要厘清其历史传统及其理论来源。目前国内尚缺这样系统的文献读本,而学科的教学和科研都非常需要这样的文献。基于这一看法,我们编撰了这样一套书。

然而,此事谈何容易。面对卷帙浩繁海量文献,面对源远流长的知识史,首先要解决的问题是遴选什么?其次是如何编排?参与此项工作的编者群策群力,经过多次分析研讨,确定了一个中外各占一半的四卷本规制。中国古代卷从先秦一直到晚清,中国近现代卷则从辛亥革命至今,西方古代—近现代卷从古希腊至19世纪末,而20世纪单独一卷为西方当代卷。这套书的编撰工作,从选文到形成文献系统,再到每篇文献的导言,各位编者都做了许多艰苦细致的工作。除中国古代卷考虑到国学特点而体例较为特殊外,其余三卷均按同样格式编辑。每本书有各自的序言,反映了编者对所选文献的理解和看法,并对相关重要问题作出界说。每篇文献又撰写了简短的导言,提纲挈领地介绍作者和文献,起到画龙点睛的作用。中国古代文献需仔细校注,而西方文献还需翻译,特别是西方当代卷,约请了国内不少著名学者参与翻译,这里我作为总主编向他们表示诚挚的谢意。

我相信,本书的面世,对于我们深入思考艺术学理论(或艺术理论),对于我们把握这门学科的性质、对象、历史和方法,甚至对于课程教学和学生培养,都具有相

当积极的作用。我希望这套书的出版能为中国的艺术学理论学科建设提供某种助推力,发展出具有中国特色的当代艺术理论。当然,在这个项目即将画上句号时,我们清醒地认识到,本书的编辑仍有不尽人意之处。此书的刊行为更多的读者检视和批评此书提供了机会,我们期待着各路方家提出自己高见,为今后本书的修订提供宝贵意见。

周 宪

2014年4月

## 序 言

编一本横跨西方 2000 年,发展直至 19 世纪的艺术理论文献,这是一件看似简单但又颇有些难度的工作。一方面,学界对于这段时间的理论成就已经有了基本定论并产生了一些优秀的成果,孰轻孰重、不同观点及不同派别在艺术发展中有何等贡献,这都已经得到了较为充分的梳理与讨论。而另一方面,要从无数精彩纷呈却又稍显庞杂的文献中挑选出一册的内容,并加以体系化,这却是一件不那么容易的事。因为所谓的“体系”其实是一个令人又爱又恨的思路。它的确有利于艺术发展史中某些重大问题及线索得以凸显并得到深入思考,不至于让浩如烟海的文献堆积于纸卷之上而读者阅完全书却或许仍是雁过不留痕——这其实也是早期的艺术史写作最让人头疼之处,于是,首位将“艺术”与“史”相结合的温克尔曼提出了“高贵的单纯”和“静穆的伟大”的理想来贯穿并解释古代艺术史,而朗济也因此反对瓦萨里之后长达 200 年的传记式写作模式。然而,“体系”的问题也是显而易见的,它意味着著述对文献有意识的筛选,而所谓筛选则必然意味着把一些材料排除出去,并且着手进行某种意义上的“叙事”工程,从而在一定程度上遮蔽了艺术品所处的真实语境。正如温克尔曼因其“希腊精神”为鲁莫尔及其他艺术史家所诟病,而黑格尔向绝对精神“进化”的艺术史模式受到现代美学家阿瑟·丹托或是新艺术史学家米歇尔·鲍德温<sup>①</sup>等人的激烈批判那样。这种分歧在艺术史写作中其实并不少见,一个最典型的例子便是艺术史对印象派的定位:那些认为印象派是现代主义艺术开端的研究者,通常看到的是马奈等画家对透视法的颠覆、对视觉本身的重视(比如发现室外强光下的阴影变化与色彩变化等等),或是把印象派抗争 20 余年并最终战胜学院派的例子视作“失败者获胜”这一现代艺术场独特原则的典范。但亦有人反对这种多少有些“断代史”式的划分法,比如贡布里希就认为印象派的初

---

<sup>①</sup> 参见 Michael Baldwin, Charles Harrison and Mel Ramsden, “Art History, Art Criticism and Explanation”, *Art History*, Vol. 4, No. 4 (1981)。



衷与传统一样,同样是如实地模仿自然,他们所做的改变只是在试错后对传统视觉图式的修正。而且熟悉西方艺术史的人也知道,印象派许多创新性的手法在法国19世纪30年代的巴比松画派及其他画派那里其实早已出现。可见,所谓“体系”常常带有一定程度的“当下性”与“主观性”。然而,为了选编本书,笔者也不免落入窠臼,在尊重历史发展线索及重要人物的前提下,试图从当下视角筛选出一些篇目,以突出现今为人所瞩目的那些时代的重要问题,并尝试挖掘出看待艺术的方式自古典艺术图式向现代艺术图式逐渐转变的痕迹。

因此,本部选文拟遵循两条线索:其一为明线,即艺术理论的历史发展线索;其二则为暗线,即自艺术理论从古典图式向现代图式转变中的四个比较关键的问题,即现代艺术体系的确立;现代艺术史的成果;视觉主义的兴起;审美现代性的出现。由于围绕这四大问题的某些篇目在发表时间上相距甚远,为了确保读者对各种观点出现时间上的直观性,本书基本上按篇目的发表时间先后为依据,另会做些次序上的微调以尽量兼顾相关问题或派别的整体性。

## 一、艺术理论的历史发展阶段

从艺术理论的历史发展来看,业界的通常做法是将古希腊至19世纪划分为:古希腊罗马、中世纪、文艺复兴、17—18世纪的启蒙时期与19世纪。

首先,考虑古希腊时期的艺术理论需要注意,其实当时并没有我们当下所了解的“艺术”,与之相关的是在当时彼此差异很大的两个对象,一是被视为“技艺”的“艺术”,二是与直觉、灵感等相联系,或是被认为能揭示出真理的精神活动。绘画、雕刻、建筑通常被纳入地位较低的技艺,被看作与其他日常手工艺相类似,这种“艺术”强调的是技法规则的掌握;而部分的诗与音乐则被归入具有较高价值的精神产品。因此,后人所提到的这一时期的艺术理论也常常大体包括两方面的内容,其一是有关绘画、雕刻、建筑的一些具体应用法则,诸如与比例相关的和谐与均衡标准,所谓“维特鲁威人”的比例法则便是其中的代表。其二则是有关“美”或“诗”的论述。后一部分的理论多是由当时的哲学家所提供,影响最深远的便是柏拉图和亚里士多德的模仿说。其理论的伟大之处在于,他们早在2000多年前便已相当系统地讨论了与“艺术”相关的最基本问题:艺术的本质、起源、形式及社会功能。尽管柏拉图与亚里士多德是师生关系,但就模仿说所持的意见却截然不同,柏拉图视绘画为“技艺”,认为它与“美的理念”相距甚远,并因而对诗、音乐也持类似的见解。

相较之下,亚里士多德则是以系统科学的态度分析诗,认为悲剧依据可然律和必然性模仿可能发生的事,因此比事实更易揭示真理。这种差别部分是由于他们二人的哲学观点不同,部分也是由于他们所重点考察的艺术媒介有所不同,这种差异也从一个侧面反映了当时“艺术”社会地位的真实状况。

中世纪时艺术作为“技艺”的地位依然未曾改变,虽有所谓的“自由艺术”与“机械艺术”之分,但只有音乐因其与数学的关系而被列入自由艺术,建筑、剧场术因有用而被列入机械艺术,而绘画、雕塑、诗等则不居于二者之列。在中世纪长达千年的阶段中,奥古斯丁的艺术观念尤其是其后期观点一直居于权威地位,这种观念注重上帝的神性之美,而对世俗的物质美不甚有兴趣,这样,模仿观在一定程度上受到了遏制。不过,中世纪对神性美的强调也让艺术形式传达精神的一面得以发展,同时,艺术中的心灵、直觉、感觉等方面也得到了充分的重视。

当艺术史学家们说到意大利文艺复兴时,尽管存有一些争议,但通常认为,在艺术史及文化史上,这一时期一般都是与“新”联系在一起的,这意味着文艺复兴不仅被视为是古典文化的复兴,而且还标志着欧洲现代文化及现代艺术的萌芽。持这一观点的代表人物便是19世纪的布克哈特。从本书所收入的启蒙时期及19世纪的诸多篇目便可一窥该时期的重要性。在这一时期,绘画、雕塑与建筑一起首次有机会摆脱“手工艺”的地位,大幅度提高自身的社会地位,并且,这种艺术地位的提高是与科学原则紧密结合在一起的。这主要体现为三方面的原因:

首先是艺术家意识的自觉,他们不再满足于自身的工匠身份,通过提高自身的人文、科学,尤其是数学知识,强调作品的创造性及对真理的把握,淡化甚至消除创作中的体力因素,而将之提升到与人文及科学相等的地位。这构成了艺术家群体的一般要求,并因而催生了艺术家“笔记”,这类“笔记”也是文艺复兴时期留下的主要艺术文献。艺术家在其中描述其艺术理想、技法规范,甚至传授从业诀窍。阿尔贝蒂著名的《论绘画》便是早期的纲领性著作,这是对当时的建筑师布鲁内莱斯基所发现的科学透视法及其应用于绘画之原则的第一次系统整理,尽管其后有波提切利、达·芬奇等大师基于理想原则所做的画法上的修正,但透视法确实在文艺复兴时期建立了它的权威地位。在各类“笔记”中,最著名的达·芬奇笔记的确做到了将绘画科学化。达·芬奇对绘画与雕塑的比较体现出他对视觉因素极为敏感,同时这种意识也推动他进一步思考不同艺术门类各自的视觉特性。其次,艺术家通过个性化行动及轻视金钱等行为展示个人的独特人格及道德水准,尽管绝大多

数的一般艺术家仍处于工匠地位,但达·芬奇、米开朗基罗等极少数大师的独特个性及其巨大成功却起到了典范作用,并成功地说服贵族阶层承认了艺术家创造性及其作品的价值。从这方面来说,瓦萨里的《意大利艺苑名人传》作为第一部传记式艺术史巨著,它一方面是珍贵的史料,但另一方面也是欧洲艺术家自我身份建构的最初文献之一。此书的问世以及瓦萨里所促成的首个正式的艺术机构——佛罗伦萨美术学院——的建立,最终令艺术家摆脱了工匠的地位。按照贡布里希的见解,文艺复兴的“新”风气正是因瓦萨里而为后人所知的,他所描述的“氛围”也成了一种理想原则,并对几世纪之后的艺术自主性产生了悠远的影响。最后,便是艺术赞助人体制的出现,《意大利艺苑名人传》的另一成就就是塑造了美第奇家族,尤其是洛伦佐·美第奇的艺术赞助人的神话。尽管近50年来,这一事实遭受到一定的质疑,比如布鲁克尔在《文艺复兴时期的佛罗伦萨》中对当时的赞助体制所做的详尽分析便有着去魅的作用。但总的说来,赞助人在经济、趣味以及社会地位上的支持的确对艺术地位的提高,以及意大利文艺复兴风格的形成及推广起到了重大作用。

这样,尽管所谓的现代艺术体系在文艺复兴时期还未真正建立,但此时所建立的艺术风格,以及艺术地位的提高在西方艺术史发展中无疑是极为关键的。绘画、雕塑、建筑开始与音乐、诗歌、戏剧并驾齐驱,并具有了独特价值。其实,文艺复兴的步伐在欧洲并不一致,我们一般所熟悉的文艺复兴通常是指以佛罗伦萨为中心的意大利艺术对古典艺术风格的再生,而北欧文艺复兴在风格上则遵循细节逼真的自然主义与象征主义相结合的道路,不过他们留下的艺术理论文献不多,其代表人物丢勒在他有关人体比例的著名论述中指出了与阿尔贝蒂原则颇为相左的观点,所谓“没有人能指出人体的最佳比例,因为我们的知觉是不真实的”,以及“如何才能画出‘更好看’的人体”问题的提出<sup>①</sup>,显然为视觉性的思考提出了另一思路。

启蒙时期尤其是18世纪,无论是对于西方艺术,还是艺术理论来说都是极为关键的一个世纪。正是在这一阶段,“美的艺术”从“自由艺术”与“机械艺术”分类原则中独立了出来,现代艺术体系得以确立。也正是在18世纪,西方的现代艺术史、艺术批评及美学都得以建立,逐渐形成了我们现今所熟悉的理论形态。从艺术观念上来说,这一时期的艺术理论主要集中在两种对立观念之间的碰撞与综合,这就

<sup>①</sup> 丢勒:《关于人体比例》,迟柯主编:《西方美术理论文选》,江苏教育出版社2005年版,第106页。

是基于笛卡尔理性主义传统之上,由温克尔曼与门格斯所开辟的新古典主义艺术观,以及更关注情感及感性问题的19世纪浪漫主义风格。前者强调的是理性在艺术中的作用,这要求情感让位于艺术的一般法则,并把规则的规训置于首位。雷诺兹说道“我认为只存在一条主导原则,它规范每种艺术,并赋予其稳定性”。并且在雷诺兹看来,是否遵循这一原则,这直接决定了艺术的地位,即是否能成为“人文艺术”而非“机械劳动”。这不啻为新古典主义最正宗的代言。因而,尽管新古典主义同样也倡导模仿自然,但这时的自然其实只不过是理性原则的另一变体罢了。新古典主义对“理想美”的追求在18世纪长期居于权威地位,并牢牢地把握着“学院”这一关键的艺术机构。然而,“理性美”的问题也同样是无法回避的,那就是想象力、情感、天才。雷诺兹也意识到了这一困难,所以他指出“艺术的伟大目标是要激发想象力”。天才是不可能通过教导而获得的。那么雷诺兹所能提供的调解方式也只能是“天才的错误是可以原谅的,甚至比他们更杰出的画家也难免出错,但是,我们也从中得到教训:要通过追求普遍性的正确努力,去纠正那些些矫饰与偶然的偏差”。雷诺兹的解决之道或可一阅,但在学院派之外,另一抗争之路却愈演愈烈,并最终打破了新古典主义的垄断地位。严格地说,这一成果是由艺术家、艺术批评家与美学家共同完成的。拉斐尔前派、拿撒勒画派对中世纪及哥特式风格的推崇,巴比松画派、印象派所倡导的风景“如画”的视觉方式,都从各自的视角挣脱了理性原则的束缚,为感觉、情感等这些主观精神层面的因素提供了空间。而就艺术批评方面来讲,这些画派也映射了两种浪漫主义批评兴起的方向,一是施莱格尔、罗斯金、莫里斯为代表的“复古式”批评,他们所主张的中世纪风格与基督教精神背后是对工业文明及理性原则的深刻反思。而另一类则是以波德莱尔等为代表的直接赋予现代作品与现代精神以价值的批评家。同样,18世纪美学学科的建立也正是这两种艺术观念交锋后的结果,被科学精神与理性原则所压抑的那部分最终在艺术中赢得了它的独立地位,并进而推进了反思启蒙现代性的审美现代性的建构。可以这么说,现代主义艺术中的“为艺术而艺术”及形式主义原则在一定程度上恰恰是启蒙时期这两种艺术观念的一种独特的混合体。

## 二、艺术理论的现代问题

为何所谓“艺术理论的现代问题”之说可以提出?这首先基于一系列现象在18世纪的出现,这也就是上文所提到过的现代艺术批评、艺术史与美学学科的建立。

所谓的艺术批评通常是对当代的各个艺术作品加以描述与阐释；艺术史则是将艺术品置于特定的社会历史情境之中，探寻艺术发展的历史脉络；所谓的美学则通常研究的是艺术整体的非历史性的普遍规则，而这在18世纪主要体现为对美感的研究。当这些现代艺术批评、艺术史与美学在18世纪出现时，它们所具有的共同特征是：这些研究者明确地意识到艺术相对于其他文化产品的独特之处。一句话，它们的出现既依赖于艺术的独立，但同时，它们自身也加入了现代艺术体系确立的进程。在这三者中，现代艺术批评的出现或可更形象地说明为何这些路径几乎同时在18世纪出现。现代艺术批评的产生源于学院派的沙龙，18世纪的狄德罗通常被视为现代艺术批评的开创者之一，这些人的做法与古代艺术批评的不同之处在于，他们不是作为传授经验的艺术家，不是作为零星发表意见的个人，也不是作为记录艺术家生平的传记学家，而是作为“专家”通过公开发表文章对同时代艺术作品的风格特征加以描述、总结及评价。这意味着现代艺术批评的兴起是与学院、沙龙、画展、刊物等这些现代艺术机体的出现相应和的。正如摩西·巴拉希所指出的那样，“艺术批评并非由狄德罗所发明——在他之前已有先驱者；但正是由狄德罗那里，这一谈论艺术的文学得到了体制化，并且获得了我们现今所归之于它的意味”。<sup>①</sup>可见，现代艺术批评出现的意义，甚或是现代艺术史学及美学建立的价值，就在于它们共同构成了现代艺术体系得以出现并得到言说的体制环境。也就是说，它们共同让所谓的“艺术”成为一个公认需要讨论的问题，并从各自的角度充实着这一答案。

### 1. 现代艺术体系的建立

18世纪数学家让·勒朗·达朗贝尔在他著名的《百科全书》序言里写道，“因为最初的反思是在于把直接概念聚集并联合在一起，所以我们的论述必然要从以该视角审视这一反思，并评论它所产生的不同科学开始。但由结合这些原始观念而成的概念却并非我们思想所能获得的仅有观念。还有另一种反思的知识，我们现在必须转而去讨论它”。他以一位数学家的身份与思维方式来对近代艺术体系做一评判，而且这一判断还成为此后最权威的艺术分类体系。这一结果本身就是一件耐人寻味的事，它向我们表明了现代艺术体系的确立与它所处的那个氛围之间

<sup>①</sup> Moshe Barasch, *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire*, NYU Press, 1990, p. 3.

有着何等密切的关系。打个比方来说,为何达·芬奇已经发现阴影是蓝色而不是阿尔贝蒂所说的黑色,但他却并未把这一发现应用于自己的画作呢?这或许恰恰是因为少了某种氛围。那么,这个启蒙时期的氛围是什么呢?伴随着科学的迅速发展,人们日益对自身的认识能力产生了强烈兴趣,而艺术作为人的一种独特能力也因此愈来愈受到关注,这就构成了现代艺术体系得以确立的氛围。

让我们先从“现代艺术体系”开始,就其含义上来说,它是指艺术相对于道德、政治、科学等学科最终获得独立。如果说艺术在古代尚被贬抑在“技艺”地位,而且柏拉图认为画家之床与床的理念之间隔三层的想法明显带有道德性与科学性标准;那么,文艺复兴时期,艺术尽管在阿尔贝蒂、达·芬奇等大师的努力下提高了自身的社会地位,但这是在借了道德、人文及科学之势下做到的,其艺术—科学平行论的主张是相当鲜明的。按照塔塔尔凯维奇的说法,当工艺从艺术的范围中分离出去后,这时艺术所面临的一个主要任务就是科学与艺术的分离。而这种将艺术与科学的相分离的要求之所以变得合法,则受到了启蒙时期两大思想潮流的影响,一是理性主义认为知识的基础是人先天具有的一些基本公理,从这些公理出发加以推演便可以获得普遍真理,这观念无疑孕育了学者对普遍原则的热情。而另一种则是经验主义,这种理论不认同前者不言自明的公理,认为知识的可靠性是源自于直接的感官经验,这种思想因其更倾向于对具体心理经验的重视,从而使艺术有机会从科学原则的规定下挣脱出来。其最初的代表人物英国哲学家培根更做了一件对艺术相当重要的事——他建立了一种新的科学分类体系。这就是他对人类知识力的分类:记忆、想象与理性,与之相对应的学科分别是历史、诗学与哲学。这一新知识体系建立的意义在于,在整个科学及其认识能力的大厦中,它视想象力为一种独特能力,肯定了它存在的合法性。我们不能孤立地看待这两种潮流,因为它们为当时的艺术同时提供了些观念模式:前者激发了对普遍适用的艺术法则的兴趣;而后者则导致了公众对艺术有别于科学与哲学的独特原则的重视。

因而,当查尔斯·巴托发表了他的《美的艺术简化至一个唯一原则》时,我们可以注意到巴托并不是第一位试图这么做的人,早在18世纪初便已有一些启蒙学者开始对不同的艺术门类加以比较,并想找出“艺术”的普遍规律。换言之,当巴托提出他这篇文章时,一种认为艺术应具有自身的独特性,且各门艺术应具有一个普遍规律的意识业已深入人心了,学者们所需要的是将这一规律找出来,给予艺术以确定的界限。在这篇文章中,巴托正式摆脱了“自由艺术”与“机械艺术”这两个传

统类别,提出了“美的艺术”,“其他一些艺术的目标则是愉悦。它们只诞生于快乐和感情的温床中,那是富足和宁静所产生的情感:这些艺术则被称为最杰出的美的艺术。它们是音乐、诗歌、绘画、戏剧、姿态艺术或舞蹈艺术”。巴托在文中明确将美的艺术的用途指定为一种无功利性目的且仅带来纯粹愉悦的对象。而且,他也规定了美的艺术的各门体系,除了建筑以外,后世所熟悉的门类艺术如音乐、诗歌、绘画、雕塑、戏剧、舞蹈都纳入了“美的艺术”之中。巴托的文章一经发表便广为传播,这说明当时业已有了足够充分的理论氛围令众人接受其观念。

巴托的文章影响固然很大,但将美的艺术的体系确认为现代艺术的权威体系尚有待另一人来完成,这便是达朗贝尔。应该说,培根的科学分类体系在《百科全书》中的痕迹依然明显,因为《百科全书》的倡导人狄德罗便受到其影响,其实《百科全书》的计划与培根的初衷相当一致——用新的科学体系改变生活,取代旧的宗教体系。于是,当达朗贝尔写作《百科全书》的序言(《艺术与美的艺术》)时,他比巴托更好地实现了艺术与科学的学科分离,并给予各门类艺术以明确的规定。“思考与实践构成了把科学与艺术相区别的最重要的差异,而这或多或少是根据一个观念:即我们业已给予了我们每一部分的知识以一个名称。”这里的“给予了我们每一部分的知识以一个名称”在现代艺术体系的建立中是一件尤为关键的事,这是一位专家以一个官方的权威身份赋予了一个学科以合法的地位,它彻底推翻了原本的“自由艺术”与“机械艺术”的划分规则。同时达朗贝尔也指出了这种“模仿自然”的艺术的诸多特性:模仿自然、引起愉悦、审美距离以及它依赖于一种敏锐的感觉能力。最重要的是,达朗贝尔在此不仅指出艺术的一般特征,也试图依据各门类艺术与感觉、想象力及再现方式的关系对不同艺术加以规定,尽管还比较粗糙和含糊,但这一方式本身却预示了艺术理论未来的一个发展方向。

在从巴托发展到达朗贝尔的这段时间里,现代艺术体系的建立者们在18世纪有两件工作有待去完成,一是各艺术门类的进一步分化及独立。二是对艺术创作中的想象力因素与艺术欣赏中的美感的特性加以规定。

第一个问题其实在18世纪并没有真正完成,这项工作直到20世纪才算大功告成。在18世纪里,艺术理论家们主要区分了三类艺术:诗歌、绘画与雕塑。在这方面的讨论里,最具典范意义的是莱辛的《拉奥孔》。当他在讨论诗歌与造型艺术的界限时,温克尔曼的“诗画一律”观正处于权威地位,而莱辛却指出了诗歌与造型艺术的区别,其重要性在于两点,一是以不同艺术媒介的形式原则取代了道德原则;

二是在原本“美的艺术”的基础上细化出了“造型艺术”的观念。同时,该书也体现出了莱辛对审美感受的重视。在《拉奥孔》中尚未得到区分的造型艺术——绘画与雕塑——则在赫尔德的《雕塑论》<sup>①</sup>中得到了进一步探讨,他依据触觉与视觉的不同感官经验对二者做了分析,这也同样不依赖于各种外在标准,而是着重于艺术自身的独特原则。

第二个有关想象力与美感的问题则是18世纪美学理论的一个重要课题,美学学科的建立便是基于对这一问题的讨论之上的。自培根为想象力的自由提供了依据之后,英国哲学家霍布斯、洛克、休谟、博克等人一直沿着这一方向,试图在人类的知识体系中为想象力留下一席之地,并出现了将快感与美感相区分的尝试。在这些人的努力之下,理性主义与经验主义综合起来,美感最终在理性体系之内获得其独立地位,这便是德国的鲍姆嘉通<sup>②</sup>在18世纪50年代正式建立的美学学科,Aesthetica一术语表明这一新学科的目的便在于为人的感性能力正名。当然在此期间,另一些另辟蹊径的思考也发挥着极重要的作用。维柯在推翻理性主义历史观的基础上,将想象力与形象思维证明为人类知识的源头。而夏夫兹博里至哈奇生一脉则对美感的无利害性研究做出了重大贡献,他们指出美感是一种直观地、整体性地把握对象的能力,它不凭借感官,也不借助理性,而是依据第六感——直觉,这就让美感真正地超越功利性的欲望,这种观念其实也影响到了鲍姆嘉通。在这一系列线索之下,集大成者康德是不能略过的,在他的《判断力批判》中,真正地为审美判断建立了一个严密完整的哲学体系,美学有了确定的领域。他对美、天才、趣味等问题的分析不仅为后人思考艺术开辟了道路,而且他的相关分析也为其后的思考定下了基调。20世纪现代艺术许多有关“美”、“形式”、“天才”等这些关键性的集体想象都应追溯至康德。甚至于后现代艺术对偶然性的讨论也可以在康德对无利害的愉快或不愉快的“情感”的分析中找到渊源。

## 2. 艺术史“叙事”与实证主义

最早的西方艺术史方面的文献可追溯至古罗马老普林尼37卷的《自然史》,瓦萨里和朗济的著作中都提及此人,《自然史》是一本公认最早的百科全书,其中与艺术有关的内容出现在第33—37卷,被认为是了解古代艺术作品、画家、作家及当时

① 参见赫尔德:《赫尔德美学文选》,张五能译,同济大学出版社2007年版。

② 也译作鲍姆嘉登或鲍姆加登。



的艺术欣赏状况的最重要的一份文献。

然而艺术史的“叙事”则是从文艺复兴时期的瓦萨里开始的。《意大利艺苑名人传》一直被公认为是第一部真正的艺术史专著，其传记式模式影响了其后的200多年。在这本书中，瓦萨里体现出了较为明确的艺术史意识。这首先表现在他根据文艺复兴艺术风格发展的完善程度，对意大利文艺复兴艺术发展阶段的划分：13世纪末到14世纪初的开端期，15世纪的复兴期与16世纪的盛期。这种艺术发展演进模式在后世的艺术史研究中已经具有了相当的权威性。不过可惜的是，他的这种分期意识集中体现在了序言中，而在逐个的艺术家传记及述评中，尽管依然是据此分类，但却被大量的轶事分散了注意力。所谓“叙事”的第二个特征则表现在瓦萨里对文艺复兴精神的建构，这体现出了瓦萨里明确的“现代”意识，他的艺术家述评中对艺术家个性及其创造性的塑造，以及对该时期的艺术风格、技术的介绍，都为今后艺术学科的真正独立提供了坚实的基础。

当我们将瓦萨里称为第一位真正写下艺术史专著的人，而又将温克尔曼视为第一位将“艺术”与“历史”结合在一起的现代艺术史家时，他们之间究竟有怎样的关联与区别呢？温克尔曼不同于瓦萨里之处首先在于他将视线从艺术家转向了艺术作品及其风格。尽管瓦萨里在其序言中也将意大利文艺复兴分为三个阶段，并指出各阶段的特征，但在他的全书中并没有贯穿这一模式。而温克尔曼则系统地将其这一模式贯穿于全书，因而远较瓦萨里系统化。温克尔曼的《古代艺术史》最早在地理、气候、社会文化语境中分析艺术风格的演变，并在其中提出了希腊精神的理想模式。尽管已有分析指出，温克尔曼只是在一些片面材料的基础上总结出了此希腊精神。但找出一种理想模式，并试图将之普适化为艺术风格的永恒范式，这种思维明显来自于他那个时代的理性主义旨趣。在这么做时，温克尔曼提供了一种更为自觉的艺术史体系的范例，从而，我们现在所熟悉的作为一个“专业”的艺术史才建立起来。18世纪布克哈特和丹纳的文化史模式，黑格尔的历史决定论与风格史演进观，鉴赏学派对视觉风格的形式分析都可以在其中找到源泉。

黑格尔同样提出了艺术史发展兴衰的演进模式，但这种艺术的演进则是与一种缜密宏大的哲学体系结合在一起的。他对艺术史及艺术风格的划分原则，其实也是他对艺术、宗教、哲学这些学科的划分原则，艺术因而得以在其哲学大厦下适得其所。那么，这个划分原则是什么呢？这就是人类心灵的演进模式。因而，黑格尔的艺术史分析同样离不开文化与艺术风格的变迁，但这种变迁却在其“绝对精

神”的引领下变得抽象化了，他极大地强化了艺术形式直接显现精神的作用，“艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象”。黑格尔的艺术史尽管与温克尔曼一样也是以艺术品风格演进为中心，但艺术品背后则是更重要的人的心灵的进化。按照精神与艺术品物质形式的契合程度，黑格尔划分出象征型艺术、古典型艺术与浪漫型艺术。同时他也据此而预言，精神的演进最终将溢出形式，艺术终将走向哲学。正是在黑格尔这里，艺术与精神的关系得到了最有力的哲学确证，精神的演进预设了艺术的发展方向，这是一般的艺术批评难以到达的高度。

除了上述的这类艺术史兴衰的“叙事”之外，在19世纪的欧洲，有另一路径也正在兴起，我们在这一路径中同样可以看到启蒙的科学原则的强大作用，这就是朗济、鲁莫尔、卡瓦尔卡塞勒、克罗、莫雷利的文献学与鉴赏学方法。从他们的生平我们可以得知，这些鉴赏家都曾经服务于博物馆、画廊、艺术部门。这意味着这一脉艺术史模式的兴起与19世纪艺术体制直接相关。如果说美学的建立与当时的艺术理论氛围息息相关；艺术批评的兴起依赖于沙龙、画展、艺术刊物的出现，并受到当时的艺术理论氛围的深刻影响；那么艺术史学的鉴赏学方法则更具实践性地与美术馆、博物馆、画廊、拍卖行、收藏家、艺术部门的现实要求直接关联，我们可以注意到最早的版权法也是产生于18世纪初。这些新兴机构产生了一个迫切的要求——鉴定真迹，判断古代某个大师的风格特征，并借此评判作品之价值。确实性、科学性、关心出处、静观原作、关注艺术家个人风格特征成为这些鉴赏家的一般追求。瓦萨里、温克尔曼、黑格尔那样某种理念先行或是充满主观趣味的艺术史叙事模式自然成了批驳的目标。那么，怎么才能做到客观、科学、事实可靠呢？这只能依据确实的古物文献证据以及作品本身提供的证据。早期的鉴赏学家朗济、鲁莫尔、卡瓦尔卡塞勒主要是从古物收藏、古代文献以及作品的风格特征来加以评判。鲁莫尔强调有关艺术品与艺术家的“事实真相”，其目的在于强调作品创作时的时间、地点等具体情境提供的证词，他正是用这一方法判断出了后人对乔托的神化。如果说，卡瓦尔卡塞勒凭借他过人的视觉记忆力对不同作品形式属性的比较主要是依据他个人的直观性敏感，而莫雷利用相片和大师素描来做细节比较的方式则更具技术性与可操作性。这也是他的鉴赏方法直到20世纪依然得到广泛采用的原因。艺术批评中常常对鉴赏学派有一种质疑，即他们过于关心古物而忽略了“当代”艺术品，但在莫雷利等人对作品风格及细节比较里所体现出的那种科学主义方法却是深切地刻下了18世纪欧洲的时代烙印，它比18、19世纪的其他各种艺术批

评与美学更触及未来的现代主义形式艺术的脉动。如果说康德对纯粹美的规定只是一种观念上的抽象提纯,如果说浪漫主义批评尚存有对过去的留恋,那么鉴赏学派则与孕育他们的艺术机构一起建构了一种新时代的观念,并将之在各种形式的现代艺术机构里持续了下来。

### 3. 视觉主义的兴起

艺术史研究中的风格鉴赏方法及康德对纯粹审美批判的分析,都沿着不同方向缓缓地接近了视觉主义的主题。视觉性研究的主力军,维也纳学派的纯视觉主义研究,罗杰·费莱、克莱夫·贝尔、克莱门格·格林伯格的形式主义方法,帕诺夫斯基的图像学研究尚有待下一世纪才出现;而对视觉文化的现代性研究更是姗姗来迟,但在19世纪末,已经有了一位对视觉性有着清醒意识的先驱者出现。康拉德·费德勒尽管与莫雷利一个抽象,一个实证,但他们都对维也纳学派的风格造型研究产生了直接的影响。“世界之于艺术家就是外观”,当费德勒把人的直观感觉能力,即纯粹视觉经验独辟出来时,他不仅强调了一种形式建构的必要性,即线条、色彩、形体等造型的必要性,而且他也将之置于人的视觉机能的基础上,视之为艺术家的使命,这意味着对视觉经验自身自足性的信念,对20世纪的形式主义原则有着不容忽视的影响。

艺术的发展为何在此时一步步将视觉性推到了高峰?为何对视觉的关注始于这种科学主义路径——尽管它愈来愈走向视知觉的心理学科学,而偏离所谓的科学自然主义之路?虽然纯视觉主义与形式主义繁盛于20世纪上半叶,但就艺术史来看,其脉络早已有迹可循。阿尔贝蒂的透视法原则便始于对视觉经验的一种光学研究和彻底地看事物的自觉要求,达·芬奇对线透视、色透视和隐没透视,尤其是后二者的研究,更是突出了视觉经验本身的主动性。风格主义者洛马佐把意大利文艺复兴趣味进一步发展到了对色彩与光线及不平衡造型的兴趣。赫尔德则在《雕塑论》中首次涉及到了传统艺术视知觉中的触觉因素。另有一位不得不提的人物即乔纳森·理查森,他的《绘画理论论集》尽管早在18世纪上半叶便已问世,但却显示了对于视觉性的敏感,这不仅表现在他对色彩、形象、结构等的形式因素的分析,而且他也在不经意中触及到了不同的视觉图式对于观者视觉图式的形塑作用。“这二者看到的是同样的生活,但却是用不同的眼睛去看的。”从当代眼光来看,我们可以从中品味出颇多的现代意味。对视觉图式的形塑作用得出类似发现的还有19世纪末的王尔德,在《谎言的衰朽》中,他对印象派的评论颇为精彩,“看一样东西

和看见一样东西是非常不同的。人们在看见一事物的美以前是看不见这事物的”，这种对视觉性的把握相当具有前瞻性并令人惊叹。

#### 4. 审美现代性的开端

现代艺术体系的建立、现代艺术史的学科化与科学化以及视觉主义的萌芽，这些都在为艺术自身的话语权一步步地积聚力量。在此过程中，我们既看到艺术理论对艺术不同于科学与理性的特性的不断重申，也看到科学主义及理性原则对艺术理论的深刻影响。詹姆斯·麦克法兰在《现代主义思想》中指出了“现代性”两种对立的世界观：机械的和直观的，他赞成怀海特的观点，认为科学的与审美的这两种世界观同时内蕴于19世纪文学的不和谐状态<sup>①</sup>。尽管现今的审美现代性研究已经相当深入，但笔者以为麦克法兰对现代艺术的精辟分析依然令人称道，它尤其适合于看待20世纪上半叶蔚为大观的艺术自主观与形式主义风格。正是在这种审美主义与科学主义的不断碰撞及融合中，艺术逐渐被赋予了一种特殊的品质，即批判启蒙理性的功能。

依据麦克法兰所指出的这两个内蕴的世界观，笔者以为也可以从两个方向来看19世纪审美现代性的发展。

一是反对科学与理性的力量，直观性、美感体验、瞬间主观印象在19世纪艺术批评中的日益壮大。这种趣味自浪漫主义发展而来，但日渐抹去了浪漫主义批评家的怀旧之情。它早在康德的美的分析中便可见端倪，并在席勒将艺术美推向客观化的过程中日益彰显。在席勒那里，有关艺术美的思考不再仅是智性地推演，而是对现代文明下人类分裂命运的直接回应，从某种程度上说，席勒通过“活的形象”将人类审美意志客观化的确赋予了艺术以关键性的力量，这便是其后法兰克福学派那里赋予现代主义艺术的救赎功能。在波德莱尔、唯美主义者及尼采等人那里，我们可以看到这一发展的轨迹。波德莱尔在艺术理论上第一个界定了现代性，他的“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半”这句不啻为艺术中的审美直觉主义的宣言，也是艺术家对19世纪时空压缩下运动纷繁的现代性体验的最佳代言。而尼采对酒神精神的揭示也是在以一种个人非理性的、审美直觉的品质来对抗现代理性。佩特将“照其本来面目看待事物”转化为照“自己印象的本来面目”的

<sup>①</sup> 麦克法兰：《现代主义思想》，布雷德伯里、麦克法兰编：《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社1992年版。

做法则饶有意味地揭示了所谓“本来面目”(即视觉之真实所见)与个人的瞬间印象之间的潜在关联。当然,到了王尔德那里,这一欲说还休的意味业已昭然若揭了,还有什么比倡导艺术的谎言,比“生活模仿艺术”这些要求更加肆意地宣告现代艺术的野心呢?

第二个方向则应回归到早期这些现代主义者的二重性上来。我们可以注意到,康德开辟出纯粹美的观念,却把它限制在个体的主观领域。席勒批判工业文明,主张审美教育的救赎,但他一直认为自由的、审美的人是理性冲动与感性冲动得以统一的人,这才是他心目中的人之“完整性”。尼采倡导酒神精神之醉,但他的理想艺术范型并非酒神之迷狂,而是合酒神精神与日神精神而为一的悲剧。波德莱尔依然认为艺术的另一半是永恒与不变。为何会如此?或许,我们在他们自己的话语那里可以得到些解答。在分析日神精神与酒神精神在悲剧中的结合时,尼采把萨提尔的歌队比作酒神精神的体现,希腊人借助歌队安慰自己,直视世界的残酷,毁坏日常生活的界限,酒神精神帮助人洞悉事物的本质,却导致他们的厌世与拒绝行动;而日神精神的作用就在于“把生存荒谬可怕的厌世思想转变为使人借以活下去的表象”<sup>①</sup>尽管尼采显然更青睐酒神精神,但他对悲剧的分析却透露出理性对非理性的适当的限制,以实现生命的和谐。而波德莱尔在《论1855年世界博览会美术部分》中也指出,现代社会不确定的进步观“被植入想象的范围就显得荒谬并进而变成骇人听闻的东西”。“它在通过一种顽强的自我否定来发展的同时,是否也是一种不断更新的自杀方式?”波德莱尔这里固然是在批评现代工业文明的进步理念,但这种进步观何尝不是深深地渗透在艺术的进步观里?反观19世纪的现代艺术理论萌发之初的这些观念,或许可以说,用“对立”/“对抗”一词来描绘审美现代性与启蒙现代性之间的关系显得过于简易了,而用喻示着矛盾共存的“不和谐”来理解这两种现代性之间的关系或许会更为恰当。当我们驻足于21世纪的喧嚣来反观这些先贤的思想时,他们的前瞻之虑、他们的审慎之思却依然令人惊叹不已。

就本书的选文来说,尽管随着新问题、新视角的出现以及学术交流日益国际化,某些以往或为人所忽视的新艺术文献已经得到了今日学者的重视,不过在以往数十年的积累中,诸位前辈及同仁已经将这一阶段的众多重要文献翻译出版,为我们的西方艺术理论研究提供了无数宝贵的学术资源。鉴于此,本卷会围绕上文所

<sup>①</sup> 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,上海人民出版社2009年版,第113页。

关注的四个问题,在选取这些现有资源的基础上,补充一些外译文献,以期为读者提供一个更为清晰的理论轮廓。同时,为了丛书的统一,也对所节选译文的一些人名及术语做了相应的处理。在此,谨向各位前辈致以深深的谢意!

殷曼婷  
2014年7月

# 目 录

序言 .....	殷曼梓 / 1
《理想国》卷十 .....	[古希腊]柏拉图 / 1
诗学 .....	[古希腊]亚里士多德 / 7
神庙的均衡 .....	[古罗马]维特鲁威 / 14
忏悔录 .....	[古罗马]奥古斯丁 / 18
论绘画 .....	[意]阿尔贝蒂 / 23
绘画与雕塑之比较 .....	[意]达·芬奇 / 36
《意大利艺苑名人传》序言 .....	[意]瓦萨里 / 42
“怪诞”的构成 .....	[意]洛马佐 / 54
设计或绘图 .....	[英]理查森 / 60
论能力等 .....	[意]维 柯 / 65
论希腊艺术的发展和衰落	
——划分为四个阶段和四种风格 .....	[德]温克尔曼 / 73
美的艺术简化至一个唯一原则 .....	[法]巴 托 / 87
艺术与美的艺术 .....	[法]达朗贝尔 / 91
拉奥孔 .....	[德]莱 辛 / 96
《皇家美术学院十五讲》第四讲 .....	[英]雷诺兹 / 108
判断力批判 .....	[德]康 德 / 120
审美教育书简 .....	[德]席 勒 / 127
现代德国绘画	
——记 1819 年在罗马的德国画展 .....	[德]施莱格尔 / 134
美学 .....	[德]黑格尔 / 155
《意大利绘画史》序 .....	[意]朗 济 / 168

论乔托 .....	[德]鲁莫尔 / 177
《意大利新绘画史——从 2 世纪到 16 世纪》序言 .....	[意]卡瓦尔卡塞勒、[英]克 罗 / 192
德国画廊中的意大利大师们 .....	[意]莫雷利 / 195
文艺复兴 .....	[瑞士]布克哈特 / 202
艺术哲学 .....	[法]丹 纳 / 208
《现代画家》I 第二版前言 .....	[英]罗斯金 / 221
图案设计艺术的历史 .....	[英]莫里斯 / 235
论视觉艺术作品的判断 .....	[德]费德勒 / 256
论 1855 年世界博览会美术部分 .....	[法]波德莱尔 / 263
现代生活的画家 .....	[法]波德莱尔 / 271
《文艺复兴》序言及结论 .....	[英]佩 特 / 276
谎言的衰朽(对话录) .....	[英]王尔德 / 284
悲剧的诞生 .....	[德]尼 采 / 295



## 《理想国》卷十\*

[古希腊]柏拉图 著 朱光潜 译

柏拉图(Plato,约 427B. C.—347B. C.),古希腊最伟大的哲学家之一,其理论思想涉及艺术理论、伦理学、逻辑学、政治学等各领域。他是苏格拉底的学生、亚里士多德的老师。在苏格拉底去世后,游历意大利、埃及等地。约 40 岁时返回雅典,建立柏拉图学院,影响极大。

柏拉图的著作现存并不完整,有 30 多篇对话和 13 封信,且其部分篇目的真伪尚有争议。其对话录中不少思想都是以苏格拉底之口表达的,但现今许多人都认为,其中许多内容实是柏拉图本人的看法。柏拉图最核心的哲学见解是理式说(或称为理念说),他认为永恒不变的理式世界才是真实的,而短暂具体的事物只是分有了理式。该观点对其艺术观影响极为深刻,集中体现在他的艺术模仿说上。柏拉图认为,可感世界是对理式世界的模仿,而艺术只是对具体事物这种模仿物的模仿,因而与真理隔三层。这一观点极大影响了柏拉图对艺术的态度,他因而主张把诗人逐出理想国,强调教化的作用。柏拉图在艺术创作方面则提出了迷狂说,并用磁石比喻来解释灵感的传递,比较具有神秘主义色彩。

本文节选自《理想国》(卷十)(约 380B. C.),在本部分内容中,柏拉图论述了他艺术模仿说的核心观点,举出了著名的理式的床、真实的床与画的床的比喻。

柏拉图的主要艺术理论见于《理想国》、《大希庇阿斯》、《会饮》、《斐德若》、《伊安》等篇目中。

对话人:苏格拉底、格罗康

---

\* 节选自柏拉图:《理想国》卷十,《朱光潜全集》第 12 卷,安徽教育出版社 1991 年版,569A—608B。

苏 我有许多理由相信,我们所建立的城邦是最理想的,尤其是从关于诗的规定来看<sup>①</sup>,我敢说。

格 你指的是哪一项规定呢。

苏 我指的是禁止一切模仿性<sup>②</sup>的诗进来。我们既然分清心灵的各种因素了<sup>③</sup>,更足见诗的禁令必须严格执行。

格 这话怎样说?

苏 说句知心话,你可千万不要告诉悲剧诗人和其他模仿者们,在我看,凡是这类诗对于听众的心灵是一种毒素,除非他们有消毒剂,这就是说,除非他们知道这类诗的本质真相。

格 你为什么这样说?

苏 我的话不能不说,虽然我从小就对于荷马养成了一种敬爱,说出来倒有些于心不安,荷马的确是悲剧诗人的领袖。不过尊重人不应该胜于尊重真理,我要说的话还是不能不说。

格 当然。

苏 那么,就请听我说,或是说得更恰当一点,请听我发问。

格 你问吧。

苏 请问你,模仿的一般性质怎样?我自己实在不知道它的目标是什么。

格 你都不知道,难道我还能知道吗?

苏 那并不足为奇,眼睛迟钝的人有时反比眼睛尖锐的人见事快。

格 这话倒不错。不过当你的面前,我不敢冒昧说我的意见,尽管它像<sup>④</sup>是很明显的,还是请你说吧。

苏 我们好不好按照我们经常用的方法,来研究这个问题呢?我们经常用一个理式<sup>⑤</sup>来统摄杂多的同名的个别事物,每一类杂多的个别事物各有一个理式。你明白吧?

格 我明白。

---

① 指卷三禁诗的决定。——译注

② 原译“摹仿”,现统一为“模仿”,下同。——编注

③ 卷二至卷九常讨论到人性,主要的因素是理智、意志和情欲。——译注

④ 原译“象”,现统一为“像”,下同。——编注

⑤ 理式是柏拉图哲学中基本概念,即概念或普遍的道理。——译注

苏 我们可以任意举哪一类杂多事物为例来说，床也好，桌子也好，都各有许多个例，是不是？

格 不错。

苏 这许多个别家具都由两个理式统摄，一个是床的理式，一个是桌的理式，是不是？

格 不错。

苏 我们不也常说，工匠制造每一件用具，床、桌或是其他东西，都各按照那件用具的理式来制造么？至于那理式本身，它并不由工匠制造吧？

格 当然不能。

苏 制造理式的那种工匠应该怎样称呼呢？

格 你指的是谁？

苏 我指的是各行工匠所制造出的一切东西，其实都是由他一个人制造出来的那种工匠。

格 他倒是一个绝顶聪明人！

苏 等一会儿，你会更有理由这样赞扬他。因为这位工匠不仅有本领造出一切器具，而且造出一切从大地生长出来的，造出一切有生命的，连他自己在内；他还不仅以此为满足，还造出地和天，各种神，以及天上和地下阴间所存在的一切<sup>①</sup>。

格 真是一位了不起的艺术家咧！

苏 你不相信吗？你是否以为绝对没有这样一个工匠呢？你是否承认一个人在某个意义上能制造一切事物，在另一意义上却不能呢？在某个意义上你自己也就可以制造这一切事物，你不觉得么？

格 用什么方法呢？

苏 那并不是难事，而是一种常用的而且容易办到的制造方法。你马上就可以试一试，拿一面镜子四方八面地旋转，你就会马上造出太阳、星辰、大地、你自己、其他动物、器具、革、术以及我们刚才所提到的一切东西。

格 不错，在外形上可以制造它们，但不是实体。

苏 你说得顶好，恰合我们讨论的思路，我想画家也是这样一个制造外形者，是

---

<sup>①</sup> 柏拉图的创世主并不同于基督教的上帝，它是宇宙中普遍永恒的原理大法，即最高的理式，以下译“神”以示别。——译注

[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 定制及广告服务 小飞鱼  
更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接  
<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 商家 本本书店  
内容不排斥 转载、转发、转卖 行为  
但请勿去除文件宣传广告页面

若发现去宣传页面转卖行为，后续广告将以上浮于页面形式添加

[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 定制及广告服务 小飞鱼  
更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接  
<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



不是？

格 当然是。

苏 但是我想你会这样说，一个画家在一种意义上虽然也是在制造床，却不是真正在制造床的实体，是不是？

格 是，像旋转镜子的人一样，他也只是在外形上制造床。

苏 木匠怎样？你不是说过他只制造个别的床，不能制造“床之所以为床”那个理式吗？

格 不错，我说过这样话。

苏 他既然不能制造理式，他所制造的就不是真实体，只是近似真实体的东西。如果有人说什么木匠或其他工匠的作品完全是真实的，他的话就不是真理了。

格 至少是研究这类问题的哲学家们不承认他说的是真理。

苏 那么，如果这样制造的器具比真实体要模糊些，那就不足为奇了。

格 当然。

苏 我们好不好就根据这些实例，来研究模仿的本质？

格 随便你。

苏 那么，床不是有三种吗？第一种是在自然中本有的，我想不妨说是神制造的，因为没有旁人能制造它，第二种是木匠制造的，第三种是画家制造的。

格 的确。

苏 因此，神、木匠、画家是这三种床的制造者。

格 不错，制造者也分这三种。

苏 就神那方面说，或是由于他自己的意志，或是由于某种必需，他只制造出一个本然的床，就是“床之所以为床”那个理式，也就是床的真实体。他只造了这一个床，没有造过，而且永远也不会造出，两个或两个以上这样的床。

格 什么缘故呢？

苏 因为他若是造出两个，这两个后面就会有一个公共的理式，这才是床的真实体，而原来那两个就不是了。

格 你说的对。

苏 我想神明白这个道理，他不愿造某某个别的床，而要造一切床的理式，所以他只造了这样一个床，这床在本质上就只能是一个。

格 理应如此。

- 苏 我们好不好把他叫做床的“自然创造者”<sup>①</sup>，或是用其他类似的称呼？
- 格 这称呼很恰当，因为他在制造这床和一切其他事物时，就是自然在制造它们。
- 苏 怎样称呼木匠呢？他是不是床的制造者？
- 格 他是床的制造者。
- 苏 画家呢？他可否叫做床的制造者或创造者？
- 格 当然不能。
- 苏 那么，画家是床的什么呢？
- 格 我想最好叫他作<sup>②</sup>模仿者，模仿神和木匠所制造的。
- 苏 那么，模仿者的产品不是和自然隔着三层吗<sup>③</sup>？
- 格 不错。
- 苏 悲剧家既然也是一个模仿者，他是不是在本质上和国王<sup>④</sup>和真理也隔着三层吗？并且一切模仿者不都是和他一样吗？
- 格 照理说，应该是一样。
- 苏 我们对于模仿者算是得到一致的意见了。现在再来说画家，他所要模仿的是自然中的真实体呢，还是工匠的作品呢？
- 格 他只模仿工匠的作品。
- 苏 他模仿工匠作品的本质，还是模仿它们的外形呢？这是应该分清的。
- 格 我不明白你的意思。
- 苏 我的意思是这样；比如说床，可以直看，可以横看，可以从许多观点看。观点不同，它所现的外形也就不同，你以为这种不同是在床的本质，还在床的外形呢？现形不同的床是否真正与床本身不同呢？其他一切事物也可由此类推。
- 格 外形虽不同，本质还是一样。
- 苏 想一想图画所要模仿的是实质呢，还是外形呢？
- 括 图画只是外形的模仿。

---

① 艺术是“人为”，与“自然”相对立。“自然创造者”像是一个自相矛盾的名词，其实只是说“自然非由人为者”。——译注

② 原译“做”，此处改为“作”。——编注

③ 这里所谓“自然”，即“真实体”，亦即“真理”。木匠制床，模仿床的理式，和真理隔着一层，画家和诗人模仿个别的床，和真理便隔两层。原文说“隔三层”，是把理式起点算作一层，余类推。——译注

④ 所说“国王”即哲学家，“真理”的代表。——译注

苏 所以模仿和真实体隔得很远,它在表面上像能制造一切事物,是因为它只取每件事物的一小部分,而那一小部分还只是一种影像。比如说画家,他能画出鞋匠、木匠之类工匠,尽管他对于这些手艺毫无知识。可是他如果有本领,他就可以画出一个木匠的像,把它放在某种距离以外去看,可以欺哄小孩子和愚笨人们,以为它真正是一个木匠。

# 诗 学<sup>\*</sup>

[古希腊]亚里士多德 著 罗念生 译

亚里士多德(Aristotle, 约 384B. C. —322B. C. ), 也译作亚里斯多德、亚里斯多德。古希腊最伟大的哲学家之一, 学说几乎包括了当时所有的学科, 涉及物理学、形而上学、美学、音乐、生物、逻辑学、政治学、伦理学等, 在西方首先创建了一个全面系统的哲学体系, 对后世影响深远。他是柏拉图的学生, 约 50 岁时, 亚里士多德在雅典建立学校, 从事授课与著述。

亚里士多德的哲学思想与其师相比有很大的差异。他放弃了神秘主义的哲学思辨, 而选择一种科学分析的方法, 他对客观世界的态度也因此持更肯定的立场。具体到艺术理论上, 尤其是其影响最大的诗学理论上, 亚里士多德是在按媒介而分类的基础上, 为各类艺术寻找本质属性及规律, 并注重其中的有机整体联系。这就使他的模仿说呈现出截然不同于柏拉图的面貌。诗是按可然律或必然律对可能之事所做的模仿, 因而诗人更接近真理。这样模仿艺术就不只是理式世界的附庸。

本部分节选自《诗学》(约 335B. C. ), 分别讨论了根据模仿媒介的不同对艺术的分类、艺术的起源与模仿本能问题、形式问题, 以及亚里士多德著名的有关模仿的可然律与必然律的论述。这些观点虽然多集中于诗学讨论, 但其实对于理解艺术的基本原理有很高价值。亚里士多德著名的净化说由于与诗的关系更加密切, 所以此处就不再选入了。

亚里士多德在艺术与美学方面的重要著述有《修辞学》(*Ars Rhetorica*)、《诗学》(*Ars Poetica*), 其他亦有一些论述散见于《形而上学》(*Metaphysica*)、《物理学》(*Physica*)、《政治学》(*Politica*)等篇中。

---

\* 节选自亚里士多德:《诗学》,《罗念生全集》第1卷,上海人民出版社2004年版。



## 一(第一章)

关于诗的艺术本身<sup>①</sup>、它的种类、各种类的特殊功能、各种类有多少成分、这些成分是什么性质、诗要写得好情节应如何安排以及这门研究所有的其他问题,我们都要讨论,现在就依自然的顺序,先从首要的原理开头<sup>②</sup>。

史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上都是模仿<sup>③</sup>,只是有三点差别,即模仿所用的媒介不同、所取的对象不同、所采用的方式不同。

有一些人(或凭艺术,或靠经验),用颜色和姿态来制造形象,模仿许多事物<sup>④</sup>,而另一些人<sup>⑤</sup>则用声音来模仿;同样,像前面所说的几种艺术,就都用节奏、语言、音调来模仿,对于后二种,或单用其中一种,或兼用二种<sup>⑥</sup>,例如双管箫乐、竖琴乐以及其他具有同样功能的艺术(例如排箫乐),只用音调和节奏(舞蹈者的模仿则只用节奏,无需音调,他们借姿态的节奏来模仿各种“性格”、感受和行动),而另一种艺术<sup>⑦</sup>则只用语言来模仿,或用不入乐的散文,或用不入乐的“韵文”<sup>⑧</sup>,若用“韵文”,或兼

---

① “诗的艺术本身”指诗的艺术这个属,即诗的艺术的整体,和诗的艺术“种类”相对。“诗的艺术”或解作“诗”,以下同此。——译注

② 按照“自然的顺序”,“属”(诗的艺术本身,即诗的艺术整体)在前,“种类”在后。“首要的原理”指有关诗的艺术本身的原理。——译注

③ 亚里士多德并不是认为史诗、悲剧、喜剧等都是模仿,而是认为它们的创作过程是模仿。柏拉图认为酒神颂不是模仿艺术。到了亚里士多德的时代,酒神颂已经半戏剧化,因为酒神颂中的歌有些像戏剧中的对话,因此亚里士多德认为酒神颂的创作过程也是模仿。酒神颂采用双管箫乐,日神颂采用竖琴乐,此处所指的音乐是无歌词的纯双管箫乐和纯竖琴乐,其中一些模仿各种声响。——译注  
原译为“摹仿”,现统一为“模仿”;原译为“亚理斯多德”,现统一为“亚里士多德”。——编注

④ “一些人”指画家和雕刻家,为古希腊的雕刻上颜色。“经验”原文作“习惯”,指勤学苦练所得的经验。总结经验,掌握原则,则经验上升为艺术。——译注

⑤ “另一些人”指游吟诗人、诵诗人、演员、歌唱家。——译注

⑥ “节奏”是此处所说的几种艺术所必需的,但可以单独使用(即不附带“语言”或“音调”),例如舞蹈只使用节奏。若只使用“语言”(例如散文)或只使用“音调”(例如器乐)，“节奏”也附带使用,因为只使用“语言”的散文和只使用“音调”的器乐也有“节奏”。若兼用“语言”和“音调”(例如抒情诗和戏剧)，“节奏”还是附带使用。——译注

⑦ “另一种艺术”抄本作“史诗”。——译注

⑧ 亚里士多德所说的“韵文”指狭义的“韵文”(与“歌曲”相对),只包括六音步长短格(即英雄格,亦称史诗格)、三双音步(六音步)短长格和四双音步(八音步)长短格。酒神颂采用入乐的“韵文”,史诗则采用不入乐的“韵文”,即六音步长短格。——译注