

试论西方古典文论的四个传统

寇鹏程

(西南师范大学 中文系, 重庆市 400715)

摘要:从古希腊到19世纪中期,西方传统的文艺理论有如下四个传统:在文艺与世界的关系上,有所谓“镜”的传统,即模仿一再现的传统;在文艺与作家的关系上,有所谓“灯”的传统,即强调激情一天才的传统;在文艺与读者的关系上,有所谓“教化”的传统;而在文艺作品自身的审美价值取向上,则有追求和谐、优美的审美传统。这种文论传统形成了西方艺术自己独特的风貌。

关键词:西方古典文论;传统

中图分类号:IO **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2003)02-0063-07

西方文论从其发展来看大致经历了三个阶段:古典主义阶段、现代主义阶段和后现代主义阶段。从古希腊到19世纪50年代左右是其文论发展的古典时期,在这个漫长的时期里有着一些稳定而共同的价值取向和美学追求,形成了一种古典的文论传统。从19世纪50年代开始,西方文论出现了一些与传统文论迥异的面貌,出现了以叔本华、尼采为代表的唯意志主义,波德莱尔为代表的象征主义,戈蒂耶、王尔德等为代表的唯美主义等新型文论,标志着西方文论进入了现代主义文论阶段。而从20世纪60年代以来,西方文论的面貌又为之一变,以解构、消解为中心的后现代主义思潮兴起,标志着西方文论进入了后现代主义时期。任何一个文论体系大致都是由四个基本要素构成的:作家、作品、世界和读者。而西方古典文论在文艺与世界的关系上形成了模仿一再现的传统,在文艺与作家的关系上则是激情一天才的传统,在文艺与读者的关系上则形成了教化一愉悦的传统,在文艺作品自身的审美形态上则形成了和谐一整一的美学传统。正是这些传统使得西方文艺呈现出自己独特的风貌。

一 文艺与世界:模仿一再现论的传统

在文艺与世界的关系上,西方文论最古老的一个传统便是认为文艺是对外在世界的一种“模仿”。文艺和外在自然、外在世界的关系是古典文论不可回避的最基本、最中心的一个问题,是文艺所面临的最自然、最直接的一个问题。在这个问题上,西方文论的一个传统是朴素地认为文艺是对外在世界的“模仿”、“再现”。早在古希腊时期,哲学家德谟克利特便提出了“模仿说”,他说:“从蜘蛛我们学会了织布和缝补,从燕子学会了造房子,从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了歌唱。”[1](5页)在此基础上,他提出了文艺应该仿效好人、好事而不应模仿坏人,他的这些主张奠定了西方文艺“模仿说”的基础。西方文化的源头和集大成者柏拉图和亚里士多德都提倡文艺起源于模仿。柏拉图认为世界的本源和最终的真理是一种永恒不变的“理式”,外在自然界是对理式的模仿,而艺术则是对自然世界的模仿,因此,艺术品是对理式“模仿的模仿”,是“影子的影子”,与真理隔了三重,并不能反映事物的本质。他说,文艺就好像一面镜子一样,只反映到事物的表象,“你

收稿日期:2001-10-24

作者简介:寇鹏程(1972—),男,四川省达县人,西南师范大学中文系教师。

马上可以试一试,拿一面镜子四面八方地旋转,你就马上造出太阳、星辰、大地、你自己,其他动物、器具、草木以及我们刚才提到的一切东西”[2](65页)。但这种镜子的复现只是一种外观的复现,不能模仿事物“实体”,因此这种模仿是不真实的,艺术家只是一个“影像制造者”,所以柏拉图非常反感诗人的模仿,把这当成文艺的一大罪状,要把诗人驱逐出理想国。虽然柏拉图是从贬低文艺的角度提出“模仿说”和“镜子说”的,但他却奠定了以后西方“模仿说”和“镜子说”的文论传统。柏拉图的学生亚里士多德认为模仿是人的一种本能,文艺也是一种模仿的行为,“史诗、悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是模仿”[3],并且认为悲剧是对比一般人好的人的模仿,而喜剧是对比一般人坏的人的模仿。亚里士多德抛弃了柏拉图“理式”的概念,把模仿建立在现实生活的基础上,肯定现实生活的真实性,认为文艺对世界的模仿也是真实的,而且文艺模仿的这种真实并不只是表面形象的真实,他是作家在“可然律”和“必然律”的原则下反映的生活的普遍真实,比历史更富于哲学意味,这奠定了西方要求真实、能动反映现实生活的文论传统的基础。

进入古罗马时期,西方文论的这种模仿说实际上变成了对古希腊文艺范例的模仿。贺拉斯在《诗艺》中强调“日日夜夜把玩希腊的范例”,文艺创作成了对古希腊的模仿。在中世纪封建神学时期,以阿奎那为代表的理论家也主张文艺模仿自然,不过又认为模仿自然就是模仿上帝。阿奎那说:“亚里士多德教导我们,艺术所以模仿自然,其根据在于万物的起源都是相互关联的,从而它们的活动和结果也是如此的……因此,艺术的过程必须是模仿自然的过程,艺术的产品必须是仿造自然的产品。与此同时,人的心灵着手创造某种东西之前,也须受到神的心灵的启发,也须学习自然的过程,以求与之一致。”[4](92页)就这样,阿奎那把模仿自然和模仿上帝看成是一回事,因为上帝是一切的真正创造者。而文艺复兴以后,随着科学主义的兴起,人们又开始把文艺看作是对外在自然世界的真实模仿与反映了,“镜子说”成了这一时期的一个主要观点,明屠尔诺、莎士比亚都把悲剧看作是反映社会、人生的一面镜子。达·芬奇也认为画家的心应是一面镜子,“如实摄进摆在面前所有物体的形象”,但并不只停

留在机械反映模仿上,他认为在模仿中还应发挥人的主观能动性,“研究普遍的自然”,使自然看上去“好像是第二自然”。以后这种“镜子”的模仿论传统逐渐转变成了比较自觉的现实主义的创作方法,要求按照生活本来的样子如实地反映生活,再现世界,出现了像斯汤达、巴尔扎克、狄更斯、歌德等这样影响巨大的一大批世界性的大作家,把“模仿说”发展到了一个新的高度。而这种现实主义的创作方法在马克思、恩格斯关于文艺意识形态性质、文艺典型性等理论的论述中又达到了一个更高的高度。从“模仿”到“镜子”,从“镜子”到再现,从再现到能动反映、典型的现实主义理论,模仿—镜子—再现—能动反映—典型,这是“模仿说”传统的发展历程。正因为如此,我们可以看到,西方模仿论的文论传统使得西方叙事性、写实性的艺术作品非常发达,比如史诗、雕塑、小说、戏剧等。

二 文艺与作家:激情—天才论的传统

强调作家的主观创造才能、个人天才、激情与灵感,强调作家用自己灵魂的“探照灯”来照亮整个世界,进行创作,这是西方文论的又一个传统。早期希腊哲人德谟克利特曾说:“没有一种心灵的火焰,没有一种疯狂式的灵感,就不能成为诗人。”[5](36页)他说荷马之所以惊人,是因为他赋有神圣的天才。这确实是西方文论的又一个传统。荷马在《伊利亚特》开篇便祈求缪斯赐予灵感,古希腊第一个女诗人品达也说:“诗人的才能是天赋的,没有天才而强学做诗,喋喋不休,好比乌鸦呱呱地叫,叫不出什么名堂来。”[6](8页)西方文论这种强调激情、天才的传统在柏拉图那里又得到了进一步的阐发。柏拉图认为,诗人如果“不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能做诗或代神说话”[2](65页),而这种“迷狂”是由于诗神的凭附而产生的。他说:“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,他的神志清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。”[2](65页)柏拉图把诗歌创作归结为一种近乎非理性的“迷狂”,这种迷狂至少在三个层面上对后世产生了深远影响:一是强调作家近乎疯狂的燃烧的激情状态的迷狂,二是强调作家神秘的天才式的灵感的迷狂,三是强调作家非理性的自然情绪、情感自由表达的迷狂。这无疑埋下了文艺创作强调非理性的种子。比如柏拉图之后,古罗马时期的朗吉弩斯就特别强

调文艺创作中的激情,一种狂飙闪电式的火热情感,要求文艺有一种惊心动魄的感人力量,他在《论崇高》里说:“崇高风格到了紧要关头,像剑一样突然脱鞘而出,像闪电一样把所碰到的一切劈得粉碎,这就把作者的全副力量在一闪耀之中完全显现出来。”[5](112页)他要求作家“以他的力量、气魄、速度、深度和强度,像迅雷疾电一样,燃烧一切,粉碎一切”,要“像一片燎原的大火,四面八方地燃烧”[5](113页)。朗吉弩斯对激情的强调,把文艺创作的动力归结到作家的强烈情感,具有极强的浪漫主义特征。18世纪英国浪漫主义诗人屈莱顿认为,朗吉弩斯是“亚里士多德以后最大的希腊批评家”,主要是从他强调创作的激情出发来谈他对后世的巨大影响的。中世纪神学时期,人们世俗的人间激情受到压抑,把上帝看成一切事物的根源,认为七情六欲腐蚀人的心灵,要求人们对上帝绝对的虔诚与恭敬,宣扬禁欲主义。奥古斯丁认为文艺激起人的欲望与情感,人们应该远离世俗文艺,虔诚皈依上帝,他本人在《忏悔录》里对自己年轻时喜欢荷马史诗就表示了极大的忏悔。但这时候同样有像阿伯拉这样的学者与神学文艺观进行斗争,强调文艺不应做神学的奴婢,强调情感在文艺创作中的巨大作用,认为文艺最重要的就是有激情,是情感支配人们描写自然,描写世界。他歌颂人们世俗的生活,歌颂人间真挚的爱情,并把自己的创作归因于自己曾经有过的一段真挚的爱情经历,强调文艺是真情的自然流露。文艺复兴兴起后,人们以感性的人性论对抗宗教禁欲主义,以科学主义对抗愚昧主义,强调人现世生活的享受,强调人的自然真情,强调人自身个人才能的自由施展。彼得拉克说“我不想变成上帝,或者居住在永恒中,或者把天地抱在怀里,属于人的那种光荣对我就够了”[4](100页),莎士比亚说“国王跟我一样,也是一个人罢了。一朵紫罗兰花,他闻起来跟我闻起来还不是一样”[4](101页),表现出一种人文主义的精神。人们把个人情感、个人感受、个人欢乐作为文艺的基础和重要内容,强调作家个人的主观才能与激情。从达·芬奇、米开朗基罗、阿里奥斯托等人的创作实践来看,他们的作品都是激情四溢的。启蒙主义兴起后,强调用知识理性“照亮”人,强调人的个性解放,更加强调创作中作家个人的主观才能,如康德强调“美的艺术必然要看作出自天才的艺术”,“天才是替艺术定规律的一种才能,是作为

艺术家的天生的创造功能”[7](386页)。而且,康德认为只有艺术中才有天才,科学中没有天才,因为科学知识是可以通过学习学到的,而艺术天才不是学不来的。在这一时期,人自身自然的、自由的情感也得到了强调,比如卢梭提出“返回自然”的口号,认为大自然是人类真正的故乡,人只有回到自然的怀抱,灵魂才能得到净化,情感才能获得自由。把艺术抒发情感与人的个性解放的事业联系在一起,使这种抒情的传统更加自觉,并且获得了新的意义。以后,随着浪漫主义创作方法在18世纪末19世纪初的兴起,强调文艺是作家激情表现更是成为一股世界性的创作思潮,华滋华斯、拜伦、雪莱、济慈、雨果、夏多布里昂、惠特曼、普希金、歌德等一大批浪漫主义的伟大作家相继出现,在英国、法国、俄国、美国、德国等地,浪漫主义都成了那一时期的主要创作方法,文艺表现个人激情成了席卷世界的创作思潮。

西方古典时期这种激情天才的传统到19世纪中期以后,它的内涵有了明显的改变,传统的激情变成了一种以非理性为主要特征的个人情感。叔本华的唯一意志主义强调审美的“直接观审”;克罗齐强调“艺术即直觉,直觉即表现”;柏格森强调生命即“绵延”;弗洛伊德强调人的无意识,认为创作就是作家的“白日梦”,是其无意识的转移和升华;未来主义歌颂“狂热的失眠,急速的脚步,翻筋斗、打耳光、拳斗”;意识流创作表现人们内心意识的自由流淌与闪现;存在主义叙说着世界就是荒谬,生存就是痛苦等等;一大批现代主义作家强调作家本人个人的直觉、情绪、情感、本能、无意识,强调作家个人的孤独、失落、焦灼、彷徨、迷惘等体验。西方现代主义的这种非理性的创作倾向与柏拉图强调文艺不是凭技艺而是靠作家个人灵感,强调作家要失去平常理智,在“诗神凭附”的“迷狂”中“代神立言”是分不开的。它着重于纯粹个人偶然感受,发挥了柏拉图文论中的神秘非理性的成分,仍然是西方激情、天才文论传统的延续。这种文论传统强调作者用自己主体的内在情感、天才来照亮整个艺术世界,是所谓“灯”的传统。

三 文艺与读者:教化—愉悦的传统

在文艺作品对读者的影响、对读者的作用这个问题上,西方古典文论非常重视文艺对读者的引导、教化功能,强调文艺作品积极的社会价值与功利作用,形成了所谓的教化传统。这种教化传统常常以

三种形式表现出来:一是要求文艺给读者以教育与益处;二是要求文艺给读者以愉快和喜悦;三是要求文艺能够寓教于乐。那种游戏与纯粹自我发泄的文艺观是很少见的。从古希腊的哲人到黑格尔,在文艺与读者之间的关系上都强调文艺对读者的这种教化、灌输作用。

古希腊早期的哲人德谟克利特、苏格拉底等都认为艺术必须是给人快乐的,最大的快乐来自于对艺术的欣赏,如德谟克利特认为“大的快乐来自对美的作品的瞻仰”[8](13页),苏格拉底也强调艺术品、美的东西必须同时也是善的、对人们有益处的,他说:“任何一件东西如果它能很好地实现它在功用方面的目的,它就同时是善的又是美的,否则它就同时是恶的又是丑的。”[8](14页)苏格拉底强调美的作品给人的教益作用,所以特别重视美和善的统一。从社会教益作用出发,强调真善美的统一,这也是西方古典时期美学价值观的一个重要特点。

西方美学思想的两大源头柏拉图和亚里士多德在艺术品的审美价值这个问题上也同样是从艺术给人的教益与愉悦这两个角度出发的。柏拉图在对待艺术对广大读者可能造成的影响这个问题上,表现出极端的功利色彩,也可以看出他对艺术与读者关系的极端重视。他从自己的哲学观点出发,认为平常我们所说的艺术不真实,亵渎神灵,引起人们哀怜与感伤等这些情感中的“低劣部分”,这些艺术作品容易使青年人失去理智的控制,“不知不觉间心灵上便铸成大错了”[9](107页),从而也就破坏了国家的“正义”,因此他要把那些“甘言蜜语的抒情诗或史诗”诗人驱逐出他的理想国。而要想留在理想国里,柏拉图认为,诗人的作品“须对于我们有益;须只模仿好人的言语,并且遵守我们原来替保卫者们设计教育时所定的那些规范”[5](55页)。可以看出,柏拉图之所以驱逐诗人,像孔子删诗一样,只留下那些他认为能激发人的理性和善良等情感的高尚部分的少数诗歌,完全是从诗歌艺术对读者的教育功用角度来看问题的,表明他对艺术教育作用的重视与警惕。而亚里士多德对艺术给予读者的作用则比柏拉图乐观得多。他认为读者对艺术品的审美能给人带来极大的愉悦,对艺术美的欣赏可以同时达到几个目的:一是教育,二是净化,三是精神享受。其中,净化主要是让人“心里感到一种轻松舒畅的快感”,“产生一种无害的快感”[5](88页),强调文

艺的教化与快感作用。

到了古罗马时的贺拉斯则力图把审美的教育作用与愉悦作用结合起来,他在《诗艺》里说:“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣,他写的东西应该给人以快感,同时对生活有帮助。”[10](155页)这是西方较早明确提出审美艺术应“寓教于乐”的观点。艺术应该给人教化或者愉悦作为一个传统由此得到了确认并在以后的时间里得到了发展。中世纪的奥古斯丁、阿奎那虽然认为当人与上帝相通时得到的美才是一种真正持久永恒而纯粹的快乐,但同时他们也承认人可以从美的对象的外在形式、从艺术作品中获得直接的快乐,如奥古斯丁强调美也是一种“悦目的颜色”,在《忏悔录》中承认阅读荷马的作品曾经给自己极大的快乐,阿奎那也认为人可以“单从对象本身的美得到乐趣”。

中世纪后的古典主义、启蒙主义及至近代以来的西方古典文艺理论,在艺术审美价值的问题上,也都一脉相承地认为,艺术品就是应给人愉悦或者给人教益的东西。只不过欧洲大陆的理性主义认为这种艺术审美给读者带来的快感最终来源于美对理性的符合,这种理性的完善引起了美的快感;而英伦半岛的经验主义理论家则认为艺术给人的快感来源于作品对人的感官刺激而引起的人的心理反映。虽然在艺术给人快感的原因上还存在分歧,但他们都毫不犹豫赞成艺术之美应该给读者以快感。比如德国理性主义哲学家沃尔夫认为一个作品产生快感的叫做美,产生不快感的叫做丑,当然这种快感的引起则在于作品本身的“完善”。同一时期的狄德罗、莱辛都非常强调艺术作品的教化作用,狄德罗把戏剧当作移风易俗的手段,他说:“使德行显得可爱,恶行显得可憎,荒唐事显得触目,这就是一切手持笔杆、画笔或雕刻刀的正派人的宗旨。”[11](16页)狄德罗认为,任何作品都应该是对观赏者所上的“生动的一课”。莱辛把戏剧作为法庭的助手,认为当一个人从剧院走出来时已不那么倾向于做恶了,这就是戏剧应有的作用。以后一大批著名作家如斯汤达、托尔斯泰、狄更斯等都强调文艺的社会作用,对读者的教化功能,使得西方文论这种教化、愉悦的传统在古典时期一直得到了延续。

四 文艺作品自身:和谐一整一的美学传统

在文艺的美学形态上,古典时期的文艺理论都追求和谐、整一的美学理想。西方古典时期人们一

个最大的审美理想就是追寻事物的和谐、有序,事物之间比例、关系的适当、协调,希望把多种纷杂的事物统一为一个秩序井然的整体,追求一种安宁、和谐、静谧的美,其主要的审美品格相当于现在意义上的优美。从古希腊的毕达哥拉斯到近代的黑格尔,许多美学家都表现出这样的审美理想。比如,古希腊的毕达哥拉斯、赫拉克利特、柏拉图和亚里士多德等人都认为美在于事物的和谐统一,适当比例。毕达哥拉斯认为“整个天体就是一种和谐和一种数”,“音乐是对立因素的和谐统一,把杂多导致统一,把不协调导致协调”[8](13页)。赫拉克利特也认为,“美在于和谐,和谐在于对立的统一”[8](14页)。前希腊时期的这两位哲人的话可以说集中地体现了古典时期人们的审美理想:把不协调导致协调。

其后,西方思想文化的两个源头柏拉图和亚里士多德也都强调了这种和谐有序的美学理想。柏拉图认为最高形态的美是一种“永恒的,无始无终,永生不灭,不增不减的”理念,由这种美的理念派生出各种各样具体事物的美,所有变化多端的具体事物的美是对一个永恒不变的美的理念的“模仿”,把多归向了一,把变化归向了不变。西方另一个美学思想的源头亚里士多德,“是第一个以独立体系阐明美学概念的人”[12](129页),他的概念在西方“雄霸了两千余年”,而亚里士多德美学概念的核心就是整一性、统一性、秩序性、匀称性和适当性。他认为:“美与不美,艺术作品与现实事物,分别就在于在美的东西和艺术作品里,原来零散的因素结合为一体。”[5](55页)同时,亚里士多德把美的主要形式归结为“秩序、匀称与明确”,他还认为美依靠体积与安排,一个事物太大、太小都不能美,因为看不到它的整一性。所有这些都表明亚里士多德对美的整一与和谐的强调。

到了封建神学统治的中世纪,所有事物之所以美的最后原因都归结为一个最高的永恒不变的美,那就是上帝的美、神的美,一切的美都是从这个神明的美那里流出来的。这一时期的普洛丁、奥古斯丁都认为神才是美的来源,美在上帝,真、善和美都统一于神,如普洛丁说,“物体美是由于分享一种来自神明的理式而得到的,凡物质还没有完全由理式赋予形式,那就是丑的”[8](15页),把美看成了一种永恒秩序的象征。这一时期人们除了把美的最后原因归于上帝以外,同时也认为一个事物要美,它本身

应满足的条件也主要是事物本身的和谐完整、适当比例。据奥古斯丁自己在《忏悔录》里说,他早年写过几部论述《美和适合》的著作,在《忏悔录》里他也正是把美看成适宜与和谐的,追求美的整一性。他说,美在“各部分之间的适当比例,再加上一种悦目的颜色”[8](53页)。他把美分为两种,“一种是事物本身和谐的美,另一种是配合其他事物的适宜,犹如物体的部分适合于整体”[8](64页)。鲍桑葵在他的《美学史》里说,奥古斯丁关于美的论述,“一般来说,并不超出整体各部分的对称关系说的范围之外”[13](177页)。他的这种评价是中肯的。中世纪另一位神学美学家托马斯·阿奎那也同样把美看成事物的完整适宜,他说:“美有三个因素。第一是完整或完美,凡是不完整的东西就是丑的;其次是适当的比例或和谐;第三是鲜明。”[5](55页)可以看出,阿奎那眼中的美与自古希腊以来的人们对美的看法并没有太大区别。而近代以来的欧洲美学思想,无论是大陆的理性主义还是英伦半岛的经验主义也都强调美在于整一、和谐与完善,只不过经验主义强调的是事物本身各个部分之间的比例与适宜,如英国的美学家夏夫兹博里认为凡是美的都是和谐的和比例合度的,荷迦兹也认为适宜产生美,事物各部分整齐、对称、一致才能产生美。而理性主义所强调的整一与和谐,是说美的事物符合一种完美理性的安排,各部分恰好符合一个先验的合规律。比如,笛卡儿说“美是一种恰到好处的协调和适中”[8](79页),莱布尼兹强调的事物符合一种先天的“预定和谐”才能有美,沃尔夫强调美在于事物的“完善”,温克尔曼认为希腊艺术的精神在于“静穆的伟大,高贵的单纯”,实际上是提倡一种和谐的美。到了康德和黑格尔,他们想要把美自身的感性形式和某种合规律的“理念”、“绝对精神”相结合,康德认为美是“无目的的合目的”,一件艺术品是艺术品但又像是自然,是自然而又像是艺术品时,它才是最美的。黑格尔认为美是“理念的感性显现”,他认为艺术发展经过了三个阶段:象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。他最赞赏的是那种理念和感性形式完美结合在一起的古典型艺术,优美的艺术,而认为艺术发展到浪漫型便是艺术的终结。他们的审美理想都是想为众多纷杂的美的现象找到一个不变的永恒的原因和规律,把多归为一,把无秩序变为有秩序,追求整一和谐和完美的理想形态,这可以说是整个

西方古典时期美学价值取向的总理想。

总之,西方古典时期的审美价值取向是把事物相互关系的“和谐”、“对称”、“秩序”、“适当”、“适宜”、“协调”、“整一”、“完整”、“统一”、“整齐”、“匀称”、“比例”等当作美,或者把对象在主体心中所引起的“快感”、“快乐”、“愉悦”等当作美,而且往往把与善和真相统一作为美的最高形态。各种“统一”、“适宜”表现了人们在整体上对一种静态美的追求。即使是那些有“冲突”、“对立”、“矛盾”思想的哲学家们远者如赫拉克利特,近者如黑格尔也都是强调对立后的和谐和统一,比如赫拉克利特认为美在和谐,和谐在于对立的统一,而黑格尔在谈美的时候是从理念与感性形式之间的对立开始的,他认为当事物的物质形式与理念还没有处于完美和谐,还有矛盾冲突,还没有成为一个“统一体”时都不能称为美的,形式超出理念时则为滑稽,形式小于理念时则为崇高,而美则只有当事物的外在形式与理念完全同一了,形式与它所代表的“绝对精神”、“普遍力量”完全同一了,形式与理念之间没有冲突了的时候才是美,所以黑格尔给美下了一个“美是理念的感性显现”[14](142页)的定义。同时,我们可以看出,西方古典时期人们对美的认识无论是外在的“和谐”还是内在的“快感”,都表现出极大的理性,表现出人们对一个和平、安宁世界的向往。

西方古典时期这种追求和谐统一,崇尚理性的审美理想在当时的艺术实践中得到了完美的体现。在绘画等艺术品中往往通过艺术家的精雕细刻,直接为我们塑造出许多优美的视觉形象来,在文艺中往往是通过英雄式的典型形象的正义事业的庄严宏大的叙述,或者虚构诗情画意的意象来指涉那种理想美的境界,给人教益和愉悦,表现人们的审美价值取向,这是西方古典主义时期艺术实践的美学特点。

从直接给人直观的视觉形象的绘画、雕塑来看,西方古典时期的那些艺术品所塑造的艺术形象确实是和谐优美的典范,无论是在视觉感官上还是在内在精神上都给人无穷的快乐和享受,就像世界上最美丽的花朵一样娇艳夺目。古希腊时期那些“高贵单纯、静穆伟大”的艺术品,不管是《米洛的维纳斯》,还是《掷铁饼者》,他们的形象都是那样的完美无瑕,让人流连忘返。以后无论我们看达·芬奇的

《蒙那丽莎》还是米开朗基罗的《大卫》,拉斐尔的《西斯廷的圣母》还是波提切利的《维纳斯的诞生》,等等,它们都给我们一种直观的形体的优美与和谐,精美绝伦、栩栩如生的丰满形象宛如目前,让人应接不暇,给我们一个美轮美奂的世界。西方整个古典主义时期的绘画、雕刻艺术都把这种给人愉悦的优美形象的塑造作为其最高的审美目标。

西方古典主义的文学把文学作品看作对世界和社会生活的真实“模仿”,是人们的“镜子”和“窗口”,因此,模仿得真还是不真、“像”还是“不像”往往是古代评价艺术作品的一个重要标准,“真实”、“逼真”是古代文论一个重要的范畴。古希腊两个画家打赌,看谁画的东西更好,一个画了葡萄使得鸟都来啄葡萄,一个画的画布骗过了那个画葡萄的画家,胜负立判。这是典型的古典型文论寓言。同时古典主义的文学作品通过英雄形象的塑造,在正义与邪恶、光明与黑暗、善良与凶残、真诚与虚伪、崇高与渺小、智慧与愚昧、坚强与懦弱等的对立斗争中,表现出崇高、正义、光明对邪恶、渺小和黑暗的战胜,真诚、善良、智慧对虚伪、凶残和愚昧的克服,表现出正义、善良与真诚的可贵,表现出人们对真善美的渴求与赞美,对一个和平安宁世界的向往,对一个假恶丑世界的愤怒诅咒与强烈声讨,以此来感染人,教育人,引导人。在古典文学作品里人们的爱憎是鲜明的,立场是坚定的,方向是明确的,感情是强烈的。而作品的形式则常常是通过作者全知全能式的鸿篇巨制的精心叙述,用优美抒情的语言、曲折跌宕的情节、巧妙精致的结构、堂皇富丽的修辞、激越饱满的情感来表现主题。从荷马到托尔斯泰,从《伊利亚特》、《奥德赛》到《哈姆雷特》、《浮士德》等等,所有的古典主义的作品无不是在正义与邪恶的斗争中,表现出人们对正义、真善美的思考与礼赞,谱写了一曲曲英雄的赞歌。古典主义的艺术品就是一曲曲人类理性求索的颂歌,就是人类百折不挠追求真善美的“天路历程”,表现了人的伟大、崇高与尊严,表现了人们对真理、灵魂和自己命运的终极关怀,这与充满了非理性色彩的现代文论是大异其趣的。同时,我们还应注意的是,这些文论传统在同一个历史时期是同时存在的,而并非是一个替代一个交替出现的。

参考文献:

- [1] 伍蠡甫. 西方文论选: 上卷[M]. 上海: 上海译文出版社, 1979.
- [2] 柏拉图. 文艺对话集[M]. 朱光潜译. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [3] 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [4] 马新国. 西方文论史[M]. 北京: 高等教育出版社, 1994.
- [5] 转引自: 朱光潜. 西方美学史: 上卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 1979.
- [6] 欧美古典作家论现实主义和浪漫主义[C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [7] 转引自: 朱光潜. 西方美学史: 下卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 1979.
- [8] 北京大学哲学系美学教研室. 西方美学家论美和美感[C]. 北京: 商务印书馆, 1980.
- [9] 柏拉图. 理想国[M]. 郭斌和, 张竹明译. 北京: 商务印书馆, 1995.
- [10] 贺拉斯. 诗艺[M]. 杨周翰译. 北京: 人民文学出版社, 1962.
- [11] 狄德罗美学论文选[C]. 北京: 人民文学出版社, 1984.
- [12] 车尔尼雪夫斯基. 美学论文选[M]. 北京: 人民文学出版社, 1957.
- [13] 鲍桑葵. 美学史[M]. 张今译. 北京: 商务印书馆, 1997.
- [14] 黑格尔. 美学: 第1卷[M]. 北京: 商务印书馆, 1996.

Apptempt at Four Traditions in Western Classic Theory of Literature and Art

KOU Peng-cheng

(Chinese Department, Southwest Normal University, Chonging 400715, China)

Abstract: There are four traditions in Western classic theory of literature and art from the ancient Greek to the middle 19th century. They are tradition of imitation and representation in the relation of literature and art and the world, tradition of passion and genius in the relation of literature and art and writers, tradition of instruction in the relation of literature and art and readers, and tradition of aesthetics in the works' own aesthetic value. It is notable that the four traditions frequently emerge simultaneously in the same historical period. The tradition constitutes unique features of Western arts.

Key words: Western classic theory of literature and art; tradition

[责任编辑: 唐 普]