

西方早期古典美学中的虚构与观照

卢 菁

复旦大学中文系, 上海

收稿日期: 2023年7月1日; 录用日期: 2023年7月22日; 发布日期: 2023年8月1日

摘 要

通过梳理从早期希腊直至近代古典美学思想脉络, 我们能够发掘其中所隐藏着的人类对于外在世界再创造的规律。在不同时期美学思想流派与艺术作品发展的过程中, 理论又从艺术本质及艺术创造的探索进入到主体对于审美对象的凝视及品悟, 即从虚构到观照。基于想象的摹仿被视为一种合情理的虚构, 对于美的观照及感知则与主体对客体产生的关系密切相关, 其表现可从西方早期古典美学理论以及更多近现代文艺作品中发现。

关键词

古典美学, 摹仿说, 虚构, 审美观照

Conceptus and Aesthetic Contemplation in Early Classical Western Aesthetics

Jing Lu

Department of Chinese Language and Literature, Fudan University, Shanghai

Received: Jul. 1st, 2023; accepted: Jul. 22nd, 2023; published: Aug. 1st, 2023

Abstract

By combing through the lineage of aesthetic thought from early Greek to modern classical times, we are able to uncover the hidden laws of human re-creation of the external world. In the course of the development of aesthetic thought and artworks in different periods, the theory moves from the exploration of the nature of art and artistic creation to the subject's gaze and perception of the aesthetic object, that is, from conceptus to aesthetic contemplation. While imaginative imitation is seen as a sensible conceptus, the perception and aesthetic contemplation of beauty is closely related to the relationship that the subject has with the object, and its manifestations can be found in early Western classical aesthetic theory as well as in many more works of literature and art.

Keywords

Classical Aesthetics, Imitation, Conceptus, Aesthetic Contemplation

Copyright © 2023 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

在不同时期美学思想流派与艺术作品发展的过程中，理论又从艺术本质及艺术创造的探索进入到主体对于审美对象的凝视及品悟，即从虚构到观照。基于想象的摹仿被视为一种合情理的虚构，对于美的观照及感知则与主体对客体产生的关系密切相关，其表现可从西方早期古典美学理论以及更多近现代文艺作品中发现。

2. 虚构与摹仿说

2.1. 虚构与想象

“虚构”(conceptus)来源于意大利语 *concetto*，在 17 世纪被理解为两个对象，而且往往是相距遥远的对象之间的联系。([1], p. 806)贺拉斯明确指出，诗人创作的虚构是凭借想象活动实现的。这或许便是原始人类想象力的开端，而想象恰恰是艺术之源。正如《西方美学史》中提到的“世界起初是一个大主体，随着人类知识增长，它们越来越清晰地认识到自然的庞大和自己的弱小；这就增强了他有关超自然生物能力的观念，并且借助这种想象来填充整个宇宙。他们感受到自己有多脆弱、渺小，就会把这种掌控自然界庞大机制的生物想象得有多巨大，并充满力量。”[2]这或许便是原始人类想象力的开端，而想象恰恰是艺术之源。意大利的马佐尼将想象看作是诗的基础，诗人是通过想象进行虚构的。培根则提出通过想象和虚构，诗可以通过更崇高的行动和事件，让人感受到更为宏远的气度和更为明确的善恶观念，从而带来更大愉悦[3]。艺术虚构不是真实的，却是对真实的摹仿，而虚构应当是巧智的，以新奇使人惊讶，这恰恰是文艺作品最吸引人的特点。霍布斯理论的前提条件是认同想象是诗特有的，集中在对想象问题的阐述，朱光潜先生表达为“观念联想率”。他提出想象是对所有衰退的感觉的重新组合；想象在形式上是自由的，实质上要受到欲念、意图和目的的控制；想象是诗人的自觉活动，这一自觉活动在弗洛伊德的精神分析中则被称为“无意识”。事实上，想象力和判断力对于诗人的创造活动都是不可缺少的，而后总结并引出想象力求同，判断力求异，判断力比想象力更重要，美与善是一致的。

从亚里士多德《诗学》的观念中也能提炼得出文艺是要靠虚构的，在必然率或然率中暗含着，这种“虚构”与摹仿说的嬗变息息相关，贺拉斯和朗吉弩斯都一致认为艺术的虚构与想象仍要贴合生活、真实和习俗，([1], p. 247)当然，这说明他们是在一定范围内强调想象和虚构的，同时也反映出这一理论并不是片面追求摹仿前人。

2.2. 摹仿说发展中的摹仿对象

“摹仿说”由希腊哲学演变，从古希腊时期起，到柏拉图、亚里士多德，再到古罗马时期的贺拉斯，早期的思想家们都直接或间接地通过探究艺术与自然的审美关系思考着美的本质。随着抽象思维在人类时代的发展，毕达哥拉斯学派第一次提出“摹仿”的概念，认为“万物都是对数的摹仿”。摹仿说之所

以首先由毕达哥拉斯提出正是由于其思维形式的抽象化、理性化，此时的摹仿具有二元性的对立观念，一方面以人的灵魂为摹仿物，另一方面以宇宙万物的神性知识为被摹仿物，和谐的数作为两者所具有的同构性，“摹仿”从而成为一种理性的认知活动[4]。

赫拉克利特主张艺术摹仿自然，自然的和谐是对立的统一，否定了艺术为神的产物。从“最美的猴子与人比起来也是丑的，人和神比起来则像一只猴子”提出美是相对的、变化的，而非有通用标准比例的，强调相对性与差异性。德谟克利特的摹仿说与赫拉克利特相比，不再是对摹仿对象的直接再现，而是根据生活需要对摹仿对象的间接再现。文艺起源于摹仿但与实践活动密不可分，西方摹仿说就此开始萌芽。在柏拉图心中则有三种世界：理式世界、感性的现实世界和艺术世界[5]。文艺模仿现实，现实模仿理念，文艺是模仿的模仿，影子的影子唯有哲学家是模仿理念世界的。由此可见，摹仿说最初触及的是摹仿对象的问题，也就是艺术审美客体问题。

2.3. 摹仿说发展中的摹仿方式

在亚里士多德眼中，艺术摹仿对象是现实世界的事物及其必然规律或内在本质，而不是柏拉图所说的“理念”的影子。针对于此他从审美客体转为审美主体探讨，提出三种摹仿：最低级的摹写现实；如同古希腊神话那样按照人们头脑中的想象去摹仿；按照事物应有的样子去摹仿。认为摹仿的是“不可能发生而成为可信事”，“合情理的不可能比不合情理的可能更好”，关键不在是否发生，而在于是否合情理。被动机械的摹仿不被亚里士多德看作为艺术，必须通过想象进行创造性的摹仿才是艺术。他所提出的“想象”一词，将摹仿的主客体两者联系起来，创造性摹仿的理论预示了“现实-想象-典型”塑造之间的内在联系[6]。亚里士多德具有现实主义特点的“摹仿说”到文艺复兴时期发展为“镜子说”。在这期间的贺拉斯提出“虚构”这一观点思想暗自来源于亚里士多德的《诗学》，虚构且合乎情理是为艺术，不合情理则为“失真”。

后来的狄德罗在文艺观上继承了亚里士多德强调摹仿自然的看法并认为“每种艺术都有自己的优点，看来艺术就跟感觉官能一样；一切感觉都不过是一种触觉，一切艺术都不过是摹仿，但是每一种感官都用它特有的方式去触觉，每一种艺术都用特有的方式去摹仿。”[7]按照物体原样表现在狄德罗眼中便是越发符合因果关系的。那么，合情理的虚构是否就是基于想象的摹仿？这一过程是否就是艺术创造的本质？艺术创作的过程究竟是精心打磨还是情绪宣泄？而艺术摹仿自然，对于自然的意象是如何运用呢？

3. 观照与诗画比较

3.1. 观照的含义

“观照”，指凝神地、深思地静观世界，而不是积极地、能动性改造世界([1], p. 42)，美学中延伸为对审美客体的静观——“审美观照”(aesthetic contemplation)，是人在超功利状态下对事物特性进行观察、体验、判断、审视等特有的心理活动，是对物不作分析的了解，而只出之以直观的纯知觉活动[8]。德谟克利特美学中具有希腊美学共同的观照性的特点，古希腊时期柏拉图也使用“观照”一词，提出“审美就是对美本身的一种凝神观照”。德谟克利特对“美的作品”的观照，包括对智慧的观照(接近柏拉图对理式的观照)，侧重以艺术作品为对象，进行观赏与观赏所产生反馈与映射的讨论。

3.2. 镜子说与透视

文艺复兴时期达·芬奇提出摹仿说嬗变的产物——镜子说。他认为画家的内心应当像一面镜子并始终摄取这面镜子反映出的事物色彩，在对自然的研究中保持对目力所及的事物进行思考，智慧灵活地运用并组成一种优美，从而形成“第二自然”([3], p. 183)。

“镜子说”与“摹仿说”相比的进步表现在注意到艺术创作的主观能动作用，注重心灵的表现。“镜子说”的摹仿对象仍旧是客观生活，但摹仿的方式已明显有主、客观之分，这种区分便成为后来的“表现”与“再现”[7]。达·芬奇的《论绘画》聚焦在视觉艺术中的技法问题，但我们可以从文艺复兴时代的绘画作品中见到三维透视的出现，在此之前绘画中多将客体的各个部分并列在一个层面上，缺乏层次性。三维透视建构图像的原则是取观者的定点，以这一方式建构图像，“我”通过三维透视得到了肯定和呈现，独立的主体意识便由三维透视开始诞生，同时也预示着后来提出的“剧场化”与“反剧场化”的讨论。

3.3. 诗画之争与“美在关系”

温克尔曼、歌德、莱辛、席勒等学者都以各种方式致力于界定和维护艺术中的经典价值，把艺术和古希腊当作他们的最终尺度，其中常对诗画之争做出讨论的便有温克尔曼与莱辛。18世纪中期，德国著名的历史学家和考古学家温克尔曼，首次提出科学的考古理论，并将其理论系统地运用到有关古希腊罗马的艺术发展的历史研究中。18世纪后半叶的新古典主义运动的开端是1755年在德累斯顿所出版的温克尔曼《关于绘画与雕刻上的希腊美术品的模仿之若干思考》的论文，而后于1764年将其成果汇总为《古代美术史》，温克尔曼主张“希腊艺术的美在于高贵的单纯静穆的伟大”[9]。在这之后，著名思想家歌德基于对古希腊罗马史诗、诗歌等文学作品进行的批评的文学思想提出独到的神话思想，早期提出崇尚“天才”“自然”，提倡个性创作，反对新古典主义摹仿主张的口号一致。而后歌德又放弃了原本推崇艺术自发性的观念，重新回到古典主义的立场。这一独特的古典主义理论，蕴含着丰富而深刻的美学思想。

《论画与诗的界限》是莱辛《拉奥孔》的副标题，这里的画与诗指造型艺术与文学，从案例出发，以实证的方式阐述其思想，从某种程度上将温克尔曼当作论敌。他在著作中驳斥了温克尔曼提出的“静穆而伟大”审美标准，然而温克尔曼论述的“美是理性”却与莱辛主张的“书画同异性”和“美是造型艺术的最高准则”的观点相契[10]。他将拉奥孔这一形象置于希腊雕塑与文学史诗的形式中比较，雕塑中拉奥孔被蛇绞死的痛苦表现较弱，唯有腿部有蟒蛇围绕，以裸体形象呈现；史诗中拉奥孔放声哀嚎，腰和脖子处的蟒蛇分别绕了三道两道，以着衣形象出现。由此，莱辛从媒介、体裁和观者角度对诗与画进行了比较，在此不得不提的是，莱辛在这一时期基于前人造型艺术与非造型艺术的分类，提出了空间艺术(绘画、雕塑等)与时间艺术(文学、音乐等)的区分，其比较也不仅仅局限于画和诗本身，更多是延伸至这两种艺术形式的比较。媒介上，画用线条颜色等自然符号在同一平面的空间上表现对象；诗用文字语言这种人为的符号表现在时间上先后延续的动作。题材上：绘画表现于同一空间的物体；诗不受空间限制，表现时间上的动作或行为(阅读文字的前后顺序)。对欣赏者而言，画由视觉接收(一眼便能看到全部)；诗用听觉接收(以前多是口耳相传，阅读上本身也有先后顺序)。由此，莱辛提出诗比画更优越的观点，画对于同一平面、特定时间点有限制，诗所能表达的广度等方面更加丰富，画也能表现时间，只是以暗示方式表现，借助读者想象，通常选择行为达到顶点前的一瞬间进行表现。

诗比画更优越吗？或者说，时间艺术比空间艺术更高级吗？贝多芬的音乐难道就会比达芬奇的画作更高级？这种所谓的高级是基于什么判断？客体表现的广度？主体从中获得更崇高、更加震撼心灵的感受？这种感受的比较级又是怎样判断？由谁判断？事实上空间艺术与时间艺术影响主体的感官差异随之而来的是影响机制的不同，从观照到感知的转化也不尽相同。这一点上，莱辛和狄德罗和对于艺术的看法是存在巧妙联系的。莱辛“最富孕育性的顷刻”与狄德罗所提到的“一个画家要善于抓住一瞬间，这个瞬间既要表现前前后后许多的时间，而这个瞬间又必须是独特的，富有个性的一瞬间”是相通的。诗画之比较，便可以延伸至时间艺术与空间艺术的比较，这种比较的高低从何而来，其中主体从对象中获得的审美感受带来的影响多少或许取决于“美在关系”理论中观者作为主体与观照对象之间的关系。

他提出，美就是在我的悟性中唤醒关系概念的东西，即“美在关系”。美不在对象固定不变的属性上(比如特定比例)而在可变的属性上(关系)，这种关系一是在视听领域产生的关系(不牵扯到味觉嗅觉等其他感官)不是指对象确切在主体身上发生的关系不是主体在对象上看到的特定关系(比例)而是某种不确定的关系，类似于“不定冠词”，依据不同国别不同时间地域等因人而异产生，指向了美的差异性，使之具有普遍性。

对于美的观照及感知是与主体对客体产生的关系密切相关的，若抛去这一因素去谈时间艺术与空间艺术谁更优越、更高级，是脱离主体意识的。视觉艺术原本能够通过图像叙事与透视转换建构出一套完整话语，然而图像研究属于当时文学历史理论家们嗤之以鼻的领域，这就导致图像材料提供的证词被漠然置之甚至是直接否定，直至19世纪摄影出现，文学地位开始下降，图像受到重视，而后读图时代到来。后来的理论研究的重心不再局限于对文本主义的取向，而是借助于浩如烟海的图像素材，逐渐摆脱原本单一研究的束缚。艺术史与理论研究的文本材料共同承担着探索和重构文化传统知识的双重重任。事实上，图像的确能够给予历史的证明、传达无可替代的信息甚至是复杂的情感。这种文本与图像并重的研究趋势使得文论与美学研究相辅相成，理论研究在艺术带来的新视野下更加关注文本以外的图像叙事和物的叙事，艺术研究在刺激和牵引文本主义理论研究的同时则更添了几分理性的哲学色彩。

4. 摹仿与意象符号在文艺作品中的应用

随着上述提到的图像叙事在美学研究中的兴起，生活与想象中的艺术形象逐渐为人们所重视，图像学与意象象征的应用变得愈发广泛。正如柏拉图时期理论思维取代早期希腊神话思维而登场，而文艺复兴时期艺术思维继承了消亡中的神话思维悄然地独立出现。理论思维并不青睐神话中心思维，但其中的自我中心类比及拟人化倾向却在艺术创造领域被保留下来([11], p. 120)。原始图画常用于表达神话信仰或观念而非现实事物的再现，于是这一可视的图像信息逐渐发展为会意的书写和解意的画，而后形成了时间艺术、空间艺术等形式。

4.1. 时间艺术

时间艺术的代表便是文学和音乐，从亚里士多德的“想象”出发，语言学家索绪尔将“联想关系”定义为“不在现场的要素联合成潜在的记忆系列”[12]，与“在现场”的“名段关系”相区分。这里的联想关系主要是指语言中的表现型语句，其为人类艺术思维功能在语言中的残存物，或者说是一种“返祖”现象，就如同人类早已告别神话时代，然而神话思维的表现功能依然残存在人类现代语言的修辞学中，表现型语句所呈现的联想式的垂直结构形态并不是概念符号本身的生成物，而是所有艺术符号共生的结构形态([11], p. 172)。当神话思维被理论思维取代时，其思维形式“修辞化”地以诗和艺术的形态与哲学和科学对峙并存。早期的哲学家们忽视了诗和神话同理论哲学在思维层面上同等的重要性，但他们归纳修辞格的行为实质上正是在总结艺术思维的某些形式特征和规则，而这些特征和规则又是处在消亡中的神话思维长期积累、沉淀和凝结的产物。修辞中的隐喻格正是神话思维的遗留和派生物。在神话思维时代，比喻的前身——类比联想，并不是依附于直接的文字表达之上的语言修饰技巧，而是自发地将感知对象同已有的经验同化在一起，寻找事物外观和性状等方面的相似处([11], p. 133)，这与“合情理的想象”某种意义上是相通的。

中国的修辞学出现于“诗六义”之说，其中的“赋、比、兴”是以《诗经》为主的诗歌语言修辞的三种特殊格式，比兴分指暗喻及明喻，这一比喻辞格的性质与神话思维中“以物易物”的特点有着异曲同工之妙。维柯就曾提出“最初的诗人都按照诗的形而上学，把有生命的事物的生命移交给‘无生命的’物体，使它们具有人的功能，例如感觉和情欲”。虽然维柯所说的“隐喻格”类似于如今的“拟人化”，

但这一论断在西方美学史上首次将“喻”作为中介联结起神话思维与艺术思维两大领域，利用原型意象创作则具有文艺美学和社会学意义上的双重价值。

4.2. 空间艺术

人类对视觉造型的探索从远古时代起便已有之，绘画和雕塑成为了最早留下的艺术种类。许多西方艺术史书籍的开篇都是从史前欧洲的洞穴绘画讲起，譬如阿尔特米拉和阿斯克斯的岩画。英国学者简·埃伦·哈里森在 1912 年提出：“神灵从仪式中诞生，之后他逐渐与仪式分离，一旦获得生命成为他自己，便彻底与仪式相脱离，其最初阶段是在艺术中，一件存在于人们头脑中的艺术品，逐渐地从仪式行为中淡化出来，之后成为一件实存的艺术作品、一件石头雕刻而成的作品。” [13]从想象到艺术实体的创造便由此产生。在弗兰克的研究中，洞穴壁画中的动物形象得到了精神分析学的解释：艺术和巫术的结合实现了初民的渴望，驱除了他们的恐惧。作为巫术活动的绘画必须先给母神，如同孩子不仅要心灵符号化表现贡献给母亲，且要交给她心灵的作品以获认可，使其感到愉快[14]。考古学家金芭塔丝基于欧洲民间神话的研究为女神信仰与洞穴隐喻的关联提供了丰富的旁证，旨在联结考古学与神话学。她提出的女神文明论已成为女性主义和生态主义两大思潮的学术风向标。而艺术家们通过绘画与雕刻将自然世界的景象转换到神话的世界中去，同神话中的存在等同起来，获得一种超时间的生命本体力量。换言之，艺术家的符号性作品乃是沟通梦幻世界和现实生活的直接桥梁。

符号除了传递有效信息的功能外，自身也具有美的性质，原本只是作为原始宗教世界观表现形式而存在的艺术如今已具备独立而独特的形式与价值。在造型艺术，尤其是绘画作品中，意象与视觉符号的使用是近乎自发的。每一个符号都有自身能指与所指的意义，但它们又处于一个复杂交错的意义系统中。这不仅仅体现在时间上与神话时代相近的古代美术中，现当代艺术作品中也藏匿着摹仿的影子。譬如，瑞士艺术家乌维·维特沃作品中的角色通常没有头部，而是由黑色圆圈代替(图 1)。事实上，这是在强化这一角色的形象，并且营造一种神秘的感觉，与神话中的鬼魅近似。事实上，画面中仍然有很多形象与形象的嵌套，这使得每个人都好像能看到自己的形象，每个人又都将他们看到的内容与自己的记忆和梦中的影像联系起来，其中的“梦”便与生活经验反映在人类头脑记忆中的“想象”产生了联系。画面中与“圆”的符号融合呈现的破解与重构是艺术家想表达的。维特沃的不同画面中圆圈和圆点的轨迹也有着特殊的含义，其中蕴含着无限的可能性。他使用简单的符号元素来解构整个画面(图 2)，有些代表着太阳月亮的运行轨迹，与太阳神话理论形成呼应，有些则仅仅代表着灯泡的光线或是镜面的反射等。



Figure 1. Uwe Wittwer, *Rider Negative*, oil on canvas, 50 × 55 cm, 2008

图 1. 乌维·维特沃，《骑木马的孩子底片》，布面油画，纵 50 厘米，横 55 厘米，2008 年



Figure 2. Uwe Wittwer, *House Negative Faller*, oil on canvas, 30 × 25 cm, 2010
图 2. 乌维·维特沃, 《房屋底片》, 布面油画, 纵 30 厘米, 横 25 厘米, 2010 年

从探究美的本质及艺术的生产创造,到欣赏者发现并感知艺术作品的外在形式美、联系主体想象对艺术作品形象及情感的观赏体验,再到欣赏者以自己思考和理性判断对艺术作品做出较深层次的理解、认识和评价,从摹仿式的、基于生活想象的虚构到眼前的观照,回归观者内心的观照,其中的关系随着当今社会与现当代艺术的发展不断变化着,在模糊的具象中映衬出古典美学的底色。

致 谢

这是一篇偏综述性质的文章,得益于复旦大学中文系王才勇老师在课上的讲授。结合本人对乌维·维特沃等艺术家的实践研究,遂针对西方早期古典美学中的“虚构”和“观照”概念进行阐发延伸。

参考文献

- [1] 凌继尧. 西方美学史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2004: 42+247+806.
- [2] 阿尔弗雷德·C·哈登. 艺术的进化: 图案的生命史解析[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010: 225.
- [3] 伍蠡甫. 西方文论选[M]. 上海: 上海译文出版社, 1979: 183+247.
- [4] 吕新雨. 神话悲剧诗学[M]. 上海: 复旦大学出版社, 1995: 92-93.
- [5] 叶舒宪. “神话历史”: 当代人文学科的人类学转向[J]. 社会科学家, 2013(12): 127-130.
- [6] 张奥列. “摹仿说”发展略说[J]. 理论与创作, 1989(5): 67-69.
- [7] 狄德罗. 狄德罗美学论文选[M]. 张冠尧, 译. 北京: 人民文学出版社, 1984: 121.
- [8] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 2019: 148.
- [9] 温克尔曼. 论古代艺术[M]. 邵大箴, 译. 北京: 北京人民大学出版社, 1989: 41.
- [10] 李文蕾. 花开两朵——温克尔曼、莱辛和《拉奥孔》 [J]. 国际公关, 2019(3): 149-150, 153.
- [11] 俞建章, 叶舒宪. 符号: 语言与艺术[M]. 西安: 陕西师范大学出版总社, 2018: 120+133+172.
- [12] 费尔迪南·德·索绪尔. 普通语言学教程[M]. 高名凯, 译. 上海: 商务印书馆, 1980: 171.
- [13] 简·爱伦·哈里森. 古代的艺术与仪式[M]. 郑州: 大象出版社, 2011: 95.
- [14] 乔治·弗兰克. 心灵考古[M]. 褚振飞, 译. 北京: 国际文化出版公司, 2006: 113.