

“模仿”与“灵感”的指称滑移 ——论西方元典诗学一个悬而未决的重要问题

李 平

(上海师范大学 人文与传播学院, 上海 200234)

摘 要: “模仿”与“灵感”是西方元典诗学中两个极为重要的概念。在古希腊, 它们共同被用来说明诗的创作现象, 其间并无障碍。可是在我国, 人们长期以来习惯于把希腊诗学中的“模仿”说与“灵感”说视为不同范畴的问题, 认为柏拉图关于诗的言说充满了矛盾, 因而忽视或放弃了对这组概念之间关系的进一步探究。本文从概念的古代真义和历史沿革以及柏拉图思想自身的复杂性等角度, 对两者之间互有关联的、悬而未决的问题进行了比较深入的思考和分析。

关键词: 模仿; 灵感; 古希腊; 诗学; 柏拉图

在今天人们的眼里, “模仿”与“灵感”是两个既对立又可以解释清楚的概念, 它们各自的含义是单纯而明晰的。然而, 如果你对一个不熟悉西方元典诗学的人说: 在古希腊, “模仿”和“灵感”这两个概念常常因“诗”的创作而紧紧联系在一起。他一定会十分惊讶于这种将现实的逼真性与主观的超然性合为一体的混乱描述, 因为这两者之间的排斥是常识性的、也是不容置疑的。不错, 倘若我们在当代的知识谱系背景中阅读柏拉图的诗学著述, 就会时时碰到有关于此的、违背“逻辑”的论述和自相矛盾的话语。对于这个亟需阐释清楚的极其重要的文艺理论问题, 许多中国学者采取了消极的态度: 不是避而不谈, 就是只指出矛盾而不解决矛盾(大量西方文论和文艺学的专著及教材均如此), 即使如朱光潜、缪朗山先生这样的著名学者, 在他们的著作《西方美学史》和

《西方文艺理论史纲》中也往往把“模仿”与“灵感”视为两个范畴的问题(本质论与创作论或认识论与政治论), 互相之间似乎没有什么勾连。因此当读者希望获得某种符合逻辑的深层解说时, 总是感到十分遗憾。可以说, 这个问题的悬而未决甚至影响到了我们的文艺学和西方文论的教学工作。其实, 情况在西方也差不多, 看一看英国著名美学家鲍桑葵在《美学史》中说的话: “说来说去, 也许还有一件事使我们感到奇怪。我们认为, 希腊艺术与我们不同的地方在于, 它在某种特殊的意义上具有理想性, 而且既不错误地追求幻觉, 也同样不追求细节所带来的合理的愉快。可是, 希腊当时的有识之士却竟然说那种艺术是一种模仿, 即单纯的再现。”^[1] 和美国学者卫姆塞特、布鲁克斯在《西洋文学批评史》中说的话: “诗歌理论史处理完整成型的思想体系, 思想家的零

收稿日期: 2004-12-20

作者简介: 李 平(1955-), 男, 浙江杭州人, 上海师范大学人文与传播学院教授, 文学博士, 主要从事文艺理论和比较文学研究。

碎论调是难以兼顾的。这就是说,如何调和柏拉图的观点上的矛盾,不是本书责任。”^[2]就会明白,这也是现代某些西方学者的困惑。

然而,今人想象中的这些冲突和矛盾在古希腊民间和诗学中实际上从来没有发生过,所谓的对立也不是历史的真实。尽管柏拉图以后的亚里士多德已经很少涉及灵感问题,但是他也从来没有质疑过前人和柏拉图的这种混融的理论表述。古希腊的“模仿”和“灵感”概念在创作上的真实含义及其关系,实在是一个相当复杂而具有历史深度的问题。

一

如果以苏格拉底为一条分界线,那么我们会发现,无论是先前的哲学家还是后来的思想家,都运用过一个术语来说明自己的观点,那就是“模仿”。从当下一般的意义上来理解,“模仿”似乎只是一个相当简单的词,但实际上,在希腊的历史上这个概念有过十分复杂的衍变过程。一旦对之作简单化处理,许多事实就会变得模棱两可,本可以言说阐释的东西也会迷雾丛生。我们发现一个值得关注的现象:柏拉图和亚里士多德在谈论模仿的时候大多只谈“诗”(史诗和戏剧)或者与之有关的音乐,很少谈到希腊的造型艺术。这与我们的习惯性思维是不一致的。因为希腊的造型艺术是如此之辉煌,古典思想家自然对此应有所论说。但事实就是如此,以至于著名的意大利美术史家L·文杜里在《西方艺术批评史》中,一方面企图证实柏拉图和亚里士多德是西方艺术(美术)批评的源头和先驱,可是另一方面又几乎举不出任何具体的言论来支持自己的观点。他好不容易找到了亚氏的一段话:“就像绘画里的情形一样,尽管用最鲜艳的颜色随便涂抹而成画,反而不如在白底子上勾出来的素描轮廓那样可爱。”^[3]而这段话在亚氏,其本意却是为了说明悲剧问题的。A. W. 施莱格尔在研究了希腊神话中缪斯的职能以后,也揭示了同样的现象,他说:“无一缪斯司绘画,许多缪斯司音乐。”^[4]

大多数后代的艺术家和理论家认为,在古希腊,诗与造型艺术是有区别的:前者重“灵感”而后者重“模仿”。因为诗是重内容、吟唱的,而造型艺术不仅重技术,而且一定要注意视觉形象,模

仿是最重要的。可是波兰学者塔塔科维兹(也译为塔塔科维奇、塔特尔凯维奇等)却提出了一个相反的看法。他认为,在古代希腊,所谓的“模仿”主要指音乐(包括诗)、舞蹈。他以古代的典籍为依据,指出早期的“模仿”与原始舞蹈(诗歌、音乐和舞蹈的三合一形式——笔者注)有密切关系,其目的是宣泄和净化。这也就是说,“模仿”在古希腊民间,并不是一个机械的概念,而是活动、活力的表现,它最初并不是指静止地描画一个对象,而是“模仿”一种“活动”和“动作”,是重在过程而不是结果的。被模仿的活动主体可以有人和动物,但主要是想象中的“神”——“神”的言行。这些模仿带有相当浓厚的宗教色彩。^[5]塔塔科维兹的分析或许正是一把解开悬念的钥匙:古代希腊的“模仿”是一个不同于今日的概念。^①

苏格拉底以前的哲学家们热衷于探讨宇宙万物的本原,他们关注的是自然哲学。然而他们模仿观的差别也是明显的。

毕达哥拉斯学派是一个带有浓厚宗教色彩的盟会组织。这个学派通过对数学的深入研究,得出了“数是万物的本原”的哲学观。他们强调通过理性的学习来完成对神性的体悟,其方法就是模仿宇宙万物的神性知识。他们认为:数相对于万物,是“更高一级的实在”,数本身是静止不动的。对世界的认识可以归结为对支配世界的数的认识。万物与数的关系可以概括为:万物由数派生,数是万物的基本范型,数的元素就是万物的元素。因此也可以说,万物是对数的模仿。毕达哥拉斯学派强调万物是由各种对立的数的关系的和谐统一。他们特别注意到了这种数的和谐关系在音乐中的体现,并由此推定,我们生活的宇宙是一个巨大的、和谐的、秩序井然的天体。由于对音乐的研究,以及自身的神秘性质,毕达哥拉斯学派还探讨了音乐对灵魂的“净化”作用。这个古老学派的模仿观,从一开始就显出了其自身的复杂性和多面性:它的强调万物基始的模仿观与灵魂转世、灵肉分离等宗教神秘观念紧密地结合在一起。毕达哥拉斯学派和此前的俄耳甫斯教对后来的柏拉图思想有深刻的影响。

赫拉克利特的哲学比较晦涩,但是在艺术与自然的关系上,他一直主张艺术是对自然的模仿。但是他的这种看似相当直截了当的说法,经常被

误解为艺术就是对个别孤立事物的简单复制。其实,赫拉克利特的原初思想是这样的:我们生活于其中的宇宙是各种对立事物的结合,自然是由联合对立物而不是联合同类的东西造成最初的和谐。比如,自然把雌与雄配合起来,而不是将雌与雌配,雄与雄配。而艺术也是这样造成和谐的,比如,在绘画中,混合着白色、黑色、黄色和红色;在音乐中混合着不同音调的高音和低音,长音和短音。正是在这个意义上,赫拉克利特认为艺术是对自然的模仿。也就是说,艺术的生产过程或创造过程是对宇宙构成的模仿。这种人类活动与宇宙活动相似性的理论,使得希腊哲学在本体论意义上将人与自然合为一体。^[6]

德谟克利特被誉为古希腊第一位百科全书式的学者。他的哲学特点体现在从自然哲学向以人和社会为中心的哲学的转变。德谟克利特的“模仿”观十分类似近代科学的仿生学。他曾经说过:“在许多重要的事情上,人类是动物的学生:从蜘蛛我们学会了纺织和缝纫,从燕子学会了造房子,从天鹅和夜莺等鸣鸟学会歌唱,都是模仿它们的。”然而仿佛是一种约定俗成的传统似的,德谟克利特同时又十分强调灵感在艺术创作中的重要作用。据说,他说过这样的话:“一位诗人以热情并在神圣的灵感之下所作的一切诗句,当然是美的。”“荷马,富有神圣的天才,曾作了惊人的一大堆各色各样的诗。”^[7]这种对立的悖谬性,使得朱光潜先生在评论德谟克利特时,怀疑那些关于灵感的论述是后人所加,而并非德谟克利特的原来思想。这种矛盾对于没有大量著作流传下来的德谟克利特,似乎可以说成是某个环节的脱落,然而在后来的柏拉图那里,我们看到了这种悖谬的更加激烈的场面。

苏格拉底本人没有留下片言只语。从他学生的记录中我们可以看到,苏格拉底模仿观的注意力已经转向了人。与自己的石匠经验有关,苏格拉底认为“技艺”(包括艺术)的本质是模仿。根据色诺芬的回忆,苏格拉底有一次对画家帕拉西阿斯说:绘画难道不是描绘我们所见到的事物吗?比如说,模仿大自然,用各种颜色描绘出物体的凹凸、明暗、刚柔、不平滑与平滑、年轻的身体与年老的身体。”不过,苏格拉底没有停留在再现和复制的概念上,他接下去又说道:因为不容易遇到一个

完美无缺的人,所以在画优美的人像时,就从各种不同的人身上取其最美的特征,把它们结合在一起,用这个方法达到使整个身体看上去都是美的。接下去,苏格拉底甚至惊人地(在那个时代看来)认为:“雕像应该通过形式表现心理活动”,艺术可以模仿人的心境和精神特质。^[8]

从以上的历史梳理中我们可以发现这样一些值得重视的问题:

1. 古希腊的“模仿”从最早的时候起,就不是一个物对物的静止概念,它本身包含着后来的“表现”和“再现”的双重因素。这是一个与发生学特征紧密相连的问题——先人的“活动”处于天真的混融状态,并不存在有意识的单纯“复制”或其对立面“想象”,对“神的模仿”这样一种先人的自然行为本身,就把所有的可能性和悬念留给了善于区分这二者的后人(这种“复制”和“想象”的区分是后人随着社会和科技的发展,意识逐渐精细化的结果)。

2. 毕达哥拉斯的模仿学说一方面是“科学”的,而另一方面,却是高度神化的。他的灵魂模仿宇宙秩序思想和赫拉克利特的艺术是对宇宙对立物的和谐统一的模仿的观点,实际上指的是:艺术的过程类似于宇宙运行的过程。在这种过程对过程的模仿中,人与自然和谐地统一起来了。

3. 一个重要的事实是:自德谟克利特起,“模仿”与“灵感”这两个概念就交织在一起而自由滑动了。特别让人难以理解的就是:为何在古代的希腊,这两种看似十分矛盾的说法会毫无阻碍地盛行于人们的言说之中,无论哲学家还是艺术家,无论柏拉图还是亚里士多德都没有把它们看成是矛盾的东西。以至于有中国学者从自己的知识背景出发,怀疑这里存在着伪作;或者指出了这种矛盾状态以后无法加以解释。

4. 苏格拉底关于艺术可以模仿人的心境和精神特质的说法,明确揭示了古希腊“模仿”观念的主观意味和艺术实践中的实际状况。

鲍桑葵认为:希腊的模仿说包含着被人忽视的启示,“因为要把对象纳入到雕塑媒介中去,就牵涉到双重的要素,而不是单单一个要素——不仅仅要考虑到所要再现的对象,而且还要考虑到在另一媒介带来的新条件下使对象重新诞生的想象性创作行为。天赋的常识就在西方文献所记载

的最早的一个审美判断里表达了这一真理。在描写阿喀琉斯的盾牌时,诗人荷马说:‘犁后面的大地一片黝黑,就像犁过的地面一样,虽然盾牌是用黄金制成的;这真是一件不可思议的作品。’”^[9]所谓“不可思议”,鲍桑葵的理解是:“心灵可以使它自己所选择的媒介具有同它想要再现的事物非常相像的惟妙惟肖的形象。”鲍桑葵的话意在强调艺术媒介和技艺在创作中的作用,但是鲍桑葵忘了,这里的模仿形象最初是由荷马用诗性语言建立起来的——盾牌模仿的逼真性是以文字模仿为基础的。这也就是说,鲍桑葵只停留在盾牌(实用艺术)对自然的模仿上,忽视了史诗(语言艺术)对盾牌的模仿。而后者是要通过想象中的表象、凭经验和诗性智慧来加以实现的。在古希腊,这才是真正意味深长的。

二

在柏拉图的艺术创作理论中,“模仿”是一个十分重要的概念。在他的眼里,有时候仿佛一切事物均是模仿。集中表述了柏拉图艺术模仿观的著作是《国家篇》的第二、第三卷和第十卷,而集中表述了柏拉图灵感论的著作是《申辩篇》、《伊安篇》和《斐德若篇》。这里,我们先来看一看柏拉图的《国家篇》诗论的顺序。^②从总的来说,这里的顺序是:1. 谈诗的内容;2. 谈诗的形式;3. 谈理式与诗的关系。他在这里通过对诗的创作“秘密”的揭示,一步一步地彻底否定了诗歌在理想国存在的必要性。

在《国家篇》第二、第三卷关于诗歌内容部分的探讨上,柏拉图首先预设了两种文学:写真的文学和虚构的文学(在柏拉图的论述中,由于偏离神的真义,诗人的模仿常常等同于虚构)。他认为:当时说给儿童听的故事大多数是虚构的,而这些“大故事”正是荷马和赫西俄德做的。神在本质上是善的,所谓“虚构”就是指把神和英雄的性格描写得不正确,就像画家把所画的东西完全画得不像。荷马写过一些好诗,但如果诗人谩神,那就是在说谎。荷马的有些诗是“美”的,但是愈美却愈不适宜说给儿童和城邦的保卫者听。埃斯库罗斯说“神要想把一家人灭绝,先在那人家种下祸根”。对于这种情况,当局就不应当给戏剧诗人合唱队。

在转到讨论诗的形式时,柏拉图全面论述了诗的模仿问题。正是在这里,他提出了三种文学叙述手法的高低之论:单纯叙述排第一,混合体式排第二,模仿叙述排最末。柏拉图由此引出了批评艺术模仿的理由:一个人不能同时模仿许多事。他笔下的苏格拉底说:“更不能一方面担任一件重要任务,一方面又做一个模仿者模仿许多事情;因为同一个人从事于很相近的两种模仿形式,也不能成功,比如说悲剧和喜剧。”他还说:“一个人同时作诵诗人和演戏人,也不能成功。”“我们甚至于发现同一个演员不能演悲剧又演喜剧。”柏拉图还进一步认为,任何人都只能模仿一件自己专心致志的事情,而且必须是好的事情。决不能允许长大要成为好人的男人们去模仿女人(无论是老少,和丈夫吵嘴、咒天骂神、快活得发狂、或是遭点灾祸便伤心流泪),特别是不能模仿女人生病、恋爱或临产。不能模仿奴隶做的事情,也不能模仿坏人、懦夫,或是行为与规定相反的人、疯人;自己不操此类行业,也不能模仿铁匠、手艺人、船夫、船长;也不能模仿动物的叫声和自然界的聲音。一句话,不能模仿善的自我以外的东西。否则的话,模仿坏的东西成了习惯,就会成为人的第二天性,从而影响到人的身体、声音和心理等。从这里,我们可以窥见柏拉图十足的大男子主义和贵族的人生态度。然而作为戏剧,必然会有不同的人物,这可怎么办呢?柏拉图笔下的苏格拉底认为:一个好人模仿一个好人的言行,应不以为耻;可是遇到一个坏人,就应只模仿他作好事的瞬间,否则就应以此为耻,因为这会降低模仿者的身份。在这个意义上,苏格拉底赞美了荷马诗歌的混合叙述方式:荷马可以一部分用单纯叙述,一部分用模仿叙述;而主要用单纯叙述表达,只是小部分用模仿叙述(这里的说法并不符合荷马史诗的实际。正如亚里士多德指出的,荷马往往在短小的诗序以后,很快就让人物上场,模仿他们的言行)。柏拉图在论说了诗以后,认为音乐也是如此:乐调的美要和语文的美以及节奏的美一样,表现人的“好性情”,“心灵真正的尽善尽美”。他甚至认为,为了理想国教育的需要,乐器也可以大大简化。

在《国家篇》第十卷中,柏拉图在前面反对艺术模仿的基础上,以著名的三张“床”为例子,从艺术与真理的关系角度,把模仿的虚幻性再次置于自己系统的理式观之下。在这里,他又一次论

到了荷马,他称荷马为“悲剧大师”。但是与第二、第三卷的说法(荷马“虚构”、“说谎”)不同,他认为荷马的诗作完全是“模仿”,而且对于模仿的东西荷马实际上是毫无知识的。“他如果对于所模仿的事物有真知识,他就不愿模仿它们,宁愿制造它们,留下许多丰功伟绩,供后人纪念。他会宁愿做世人所歌颂的英雄,不愿做歌颂英雄的诗人。”

这里,我们发现柏拉图的“模仿”可以分为两类:一是狭义的模仿——诗人作品中对人物言行的模仿;二是广义的模仿——诗人所有的工作都是模仿(有时推而广之,认为所有人的工作都是模仿)。在第十卷中,柏拉图的模仿意味已经由狭义滑向了广义:“所以我们可以说,从荷马起,一切诗人都只是模仿者,无论是模仿德行,或是模仿他们所写的一切题材,都只得到影象,并不曾抓住真理。”诗人尽管对于每件东西的美丑没有知识,“可他还是模仿;很显然地,他只能根据普通无知群众所认为美的来模仿。”

柏拉图笔下的苏格拉底总结说:“我们现在可以得到这两个结论:头一层,模仿者对于模仿题材没有什么有价值的知识;模仿只是一种玩艺,并不是什么正经事;其次,从事于悲剧的诗人们,无论是用短长格还是用英雄格,都不过是高度的模仿者。”因而,“一切模仿的产品都和真理相隔甚远,和它们打交道的那种心理作用也和理智相隔甚远,而他们的目的也不是健康的或真实的,我的意思就是要你得到这样一个结论。”最后,苏格拉底还讨论了悲剧对人的心理影响。从自己的政治伦理观念出发,柏拉图对艺术持否定的态度,因为艺术不仅对真理没有多大的价值,而且培养与发展人性中的低劣部分,摧残理性部分,所以是有害的。柏拉图的模仿论,可以称为否定论的模仿论。

一个极为突出的难解现象是,柏拉图在阐释诗歌模仿论的前后又竭力申论了诗歌创作的灵感说(即优秀的诗篇是神灵凭附以后产生了创作迷狂的结果,诗人是神的代言人)。论述这些理论的著作主要是《申辩篇》、《伊安篇》和《斐德若篇》。《申辩篇》和《伊安篇》从否定的角度论证了诗人的写作靠的是神灵的凭附;《斐德若篇》则从肯定的角度阐释了属于四种迷狂之一的诗的迷狂。这里所谓的“否定”和“肯定”,是指柏拉图对

诗歌创作本质的态度。“否定”,意味着柏拉图看低诗人的能力,认为做诗本身没有什么本领;“肯定”,意味着柏拉图视诗人的创作为神圣之举。在《申辩篇》中,柏拉图曾对诗人的能力进行了非难:苏格拉底认为诗人是没有知识的,他们甚至对自己的诗歌都无法做出解释。他们写诗靠的是灵感,在灵感袭来时他们的迷狂与先知的迷狂相同。在《伊安篇》这篇被称为西方文论史上第一部专门论诗和诗人的文章中,柏拉图笔下的苏格拉底通过反反复复的解说,终于使伊安勉强地相信:诗人和诵诗人的工作其实都是神灵的凭附。苏格拉底是循着这样的逻辑顺序解说的:

首先,缪斯(即诗神)是灵感的源泉,她就像一块原始磁石,她是其他金属环得到磁力的原因。^③

其次,受到诗神灵感磁力的诗人是最初的一环,他把灵感磁力传递给诵诗人和演员。诵诗人和演员是受到灵感磁力的第二环。

最后,诵诗人和演员再把灵感磁力传递给听众和观众。听众和观众是受到灵感磁力的第三环。

诗神对诗人的磁化其实就是神灵凭附的比喻。柏拉图笔下的苏格拉底用一种非同寻常的语言一气呵成地说道:“凡是高明的诗人……都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时,心理都受一种迷狂的支配;抒情诗人们在做诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵律力量的支配,就感到酒神的狂欢,由于这种灵感的影响,他们正如酒神的女信徒们受酒神凭附,可以从河水中汲取乳蜜,这是她们在神志清醒时所不能做的事。抒情诗人的心灵也正像这样,他们自己也说他们像酿蜜,飞到诗神的园里,从流蜜的泉源吸取精英,来酿成他们的诗歌……诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西,不得灵感,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……”,“神对于诗人像对于占卜家和预言家一样,夺去他们平常理智,用他们作代言人,正因为要使听众知道,诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的辞句,而由神灵凭附着来向人说话。”如果了解柏拉图思想的神学背景,就会发现柏拉图的这些语言洋溢着酒神崇拜传说和俄耳甫斯教的神秘气味。这是柏拉图内

心本质的不自觉流露。从现代诗学理论来看,把诗人被神灵凭附时的创作状态称为“灵感”是可以的,把诵诗人诵诗时的再创造激情称为“灵感”也尚过得去,但是把听众和观众的共鸣状态称为“灵感”,就偏离了“灵感”的现代意味。这个翻译上的问题应当加以解决。

《斐德若篇》的主要话题是修辞。这篇对话的前半部分讨论什么是真正的爱情,也提到了灵魂的不朽问题。它包含三篇文章——一篇是智者教修辞的范文,一篇是苏格拉底按照智者的主题戏拟的在艺术上比较好的文章,第三篇完全是苏格拉底自己的文章。在第三篇文章中,柏拉图笔下的苏格拉底推翻了前两篇文章的立论,指出:真正的爱情不是利害的考虑或肉欲的满足,而是神灵凭附的迷狂。这种迷狂可以使人从人世间的的美的摹本窥见美的本体。由此产生的爱慕,是灵魂借以滋长的营养品。因此,真正的爱情与哲学是一体的(这也是希腊哲学中的一个重要问题)。这篇对话的后半部分,以这三篇文章为例,从修辞学的角度讨论了文章怎样才能写得好的问题。虽然柏拉图在对话录中也曾说过,写文章要有三个条件:一是生来就有的语文天才,二是知识,三是训练。但实际上他最重视的是第一条——天才。而这种天才,也就是神灵愿意光顾的意思。

在戏拟文章思路喷涌的时候,柏拉图笔下的苏格拉底忽然停下来问斐德若:“亲爱的斐德若,我暂且停一霎来问你一句话,我觉得有神灵凭附着我,你听我诵读时是否也有这样感觉?”不等斐德若把话讲完,苏格拉底马上又说:“别作声,听我说!这地方像是神圣的境界!所以在我诵读之中,若是我有时像有神灵凭附着,就别惊怪。我现在所诵的字句就激昂的差不多像酒神歌了。”苏格拉底甚至明确感觉到神灵凭附的踪迹,他说:“也许我感觉要来凭附的那阵迷狂可以过去,不过一切都由神灵决定……”

在多次申说自己被神灵凭附以后,柏拉图正式提出了著名的四大迷狂的说法。第一种迷狂是古老预言术的迷狂,第二种迷狂是巫术和宗教的迷狂,第三种迷狂是诗神凭附的迷狂,第四种迷狂是爱情(哲学)的迷狂。

《斐德若篇》本不是谈诗论剧的对话,可是在论说爱情的时候,柏拉图情不自禁地把诗的迷狂

作为四大迷狂之一提了出来。从他对自己被神灵凭附时的感觉的生动描述,和他所用的词语——“温柔贞洁的心灵”、“兴高采烈神飞色舞的境界”、“赞颂古代英雄的丰功伟绩”,“垂为后世的教训”来看,柏拉图对诗神凭附的创作状态是十分欣赏和赞美的。在接下来的人分九等的说法中,只有第一等的人——“爱智慧者,爱美者,或是诗神和爱神的顶礼者”,才能被神灵凭附、才能真正追随于神的左右。柏拉图在这里存心采用了含混不清的说法,他没有说第一等人就是优秀的诗人,而是设置了一种与神的关系模式:只要是神的真正拥戴者,就可以成为第一等人。可是荷马明明因为谩神被柏拉图严厉批评过,《伊安篇》的灵感说也是在看低诗人的意义上使用的,而这里的第三种“迷狂”又完全是一种神往的境界,那么“第一等人”就只能是苏格拉底和柏拉图本人,因为他们既是诗神的顶礼者(柏拉图的诗性本质十分明显),又是爱神的顶礼者(爱情迷狂就是哲学迷狂,而他们就是最伟大的哲学家)。当然,也可以把它理解为柏拉图心中理想诗人的境界。

“灵感”一词在古希腊由“神”和“气息”两部分意思组成,加起来可以理解为“神的灵气”。其中的“气息”还有微风轻吹的意思。据说一些澳洲的土著妇女能够像听见一阵微风那样听见神的降落。^[10]这其实也就是“灵感”的原始意味:缪斯女神或其他神把音乐和诗或别的类似的东西吹进了艺术家的灵魂中去,让艺术家记录下来。一旦获得灵感,诗人就会进入迷狂的状态。一个有趣的问题是:是神的赐予导致了迷狂,还是迷狂迎来了神的赐予?或者说,是神使诗人迷狂的,还是诗人自己迷狂的?柏拉图从来没有谈过这个问题。但是古希腊经典文本自身的信息和后人的研究都证实了这里存在两种可能性:一、灵感的自然光顾——即不期然中抵达的神思妙悟。尽管古代希腊人认为这是神的恩赐,但今天我们可以从现代心理学理论中找到明确的说明:灵感作为一种心理现象,是长期思维劳动对主体的犒赏和回报;而这种灵感导致的迷狂是无法由人掌控的。二、酒精的激发作用——饮酒在先,然后导致了迷狂。赫拉克里特说:“为了酒神,人们如痴如醉,举行祭赛。”克塞诺芬尼说:“中央是祭坛,……首先聪明的人们必须用神圣的歌词和纯洁的言语颂赞神

明。然后奠酒并且祈请神明赐予力量,……在人们中间,要赞美那个饮酒之后仍然清醒、心里仍然不忘记美德的人。”英国人类学家弗雷泽说:那种被误认为是神灵附体的失神的颠狂,都起源于野蛮时代的巫术仪式。这种仪式目的在于倡导灵魂与神交通而永远得救。“而在祭祀酒神的仪式中,饮酒不是放纵的行为而是严肃的圣礼。”^④维柯说:“在悲剧里,合唱队起初是唯一的演员,而最早的悲剧诗人是埃斯库罗斯。据泡沙尼阿斯的叙述,命令埃斯库罗斯写悲剧的是酒神巴库斯……”^[11]《诗学史》古代部分的作者弗朗西斯柯·德拉克尔特和伊娃·科什纳指出:“俘获唱诗者的‘激情’不是感官的解放,而是幻觉的强化。阿尔基洛克斯如果没有‘酒力上心头’的经验,缘何能够写出酒神赞美诗呢?他之陶醉颇有寓意……很久以后的拉伯雷,其实也是这种情况。”无独有偶,这种醉酒与诗歌创作迷狂状态的紧密联系,在我国唐代诗仙李白等诗人的身上也有生动的体现。可见这并不是什么超自然的神奇现象。

三

那么,柏拉图的诗歌写作模仿论和诗歌创作灵感论存在矛盾吗?在我们回顾古希腊的诗人观和模仿说的历史时发现,这种对立统一的现象在民间、在德谟克利特身上早就存在着,似乎并不成为什么问题。可是对于后人而言,这是一个至今没有解决的大问题。有人试图简单地用天才加努力的说法来解说这里的矛盾;有人在自己理解的基础上,认为柏拉图的意思是诗歌创作分为两种——一种是通过技艺来模仿,这是简单的临摹,匠人的作品;另一种是通过灵感来模仿,这是大诗人的诗篇。因此“柏拉图对模仿的歌颂和攻击是不矛盾的。他歌颂的是神灵凭附的灵感,他攻击的是根据技巧对一般对象的临摹。”^[12]然而这两种说法都是难以成立的。就第一种说法而言,虽然柏拉图也说过文辞上的努力等等,但是在描述灵感降临时,他根本未提及努力的作用和存在,这也正是他的神灵凭附说难以让人信服的地方:诗神不可能将“古代英雄的丰功伟绩”凭空注入诗人的灵魂;诗人不掌握高度的写作技巧和语言,也无法去赞颂古代英雄的丰功伟绩。^[13]就第二种说法而言,柏拉图实际上从来没有把灵感和模仿混

为一谈:灵感是不由自主的,而模仿是有意识的行为。如果有“通过灵感来模仿”一说,那是指的什么人呢?荷马不是,那还有谁是这样的模仿者呢?

法国学者弗朗西斯柯·德拉克尔特和伊娃·科什纳提出了一个值得重视的意见:希腊的话语艺术存在着两个渠道,一个是诗人话语的渠道,而诗的话语本质超越了创造这种话语的人的能力;第二个渠道是修辞学的渠道,这是以种种方法严格控制、服务于具体社会目的、承担教育职责的话语渠道。“然而,为了发挥自己的效力,第二条渠道经常需要借助幻想的刺激;反之,即使从定义上讲,诗本身是不可驯服的,作为诗的元语言的诗学却应该运用修辞学,以期使诗进入人类的知识学科。”他们认为,当柏拉图翩然降临人间时,尽管还没有命名,希腊上述两种学科(诗学与修辞学)已经相当发达,柏拉图的论述实际上回应了德谟克利特关于灵感和迷狂的说法。^[14]这就是说,我们不能忘记智者(大部分是修辞学家)在当时的历史作用以及他们对柏拉图思想的影响。值得注意的是:在谈灵感时,柏拉图一般只把它和诗歌相连,并没有涉及到其他艺术种类。在大多数场合,柏拉图欣赏、赞叹神灵凭附的诗歌创作状态,但出于对智者的态度,他不愿意谈后续的词语加工问题;他明白艺术模仿的不可或缺,但他认为大多数诗人的模仿是“虚构”(不符合神界的绝对完美性);他也知道模仿可以持续、而灵感不可能长久,所以对于不违背神意的模仿,他也默许。或许柏拉图自身的创作实践就是一个将矛盾状况统一起来的绝好例子:他的“对话录”表明他是“模仿”大师,他的“理想国”艺术蓝图表明他最善于“虚构”,他在创作时又经常感觉到“神灵”的光顾。

从总的来说,柏拉图思想和人格构成有三个基本元素——1. 高远的政治抱负(建立理想国),2. 浓厚的神灵观念(主要是俄耳甫斯教的影响),3. 强烈的诗人气质(早年的艺术实践和终身的艺术关怀)。这三个元素在不同时期与不同场合的组合形式,对柏拉图的诗学思想有非常重要的影响:当前面两个元素(政治抱负和神灵观念)紧密结合时,柏拉图竭力主张艺术是模仿的观点。由于诗人们的模仿往往导致不良的结果(对神不敬),柏拉图提出应当把他们从理想的国度驱逐出去。可是当后面两个元素(神灵观念和诗人气

质)紧密结合时,柏拉图便会用诗一般的语言描绘诗人在神灵凭附时的迷狂状态,语言充满了修辞。这里的描述有时以看低诗人(缺乏技艺)的面目出现,有时以赞美诗人的语调出现。在以上这两对组合中,神灵观念都是不可或缺的。有趣的是,荷马作为希腊诗歌的主要象征,在柏拉图那里往往失去了统一的完整性:他的诗有时候是神灵凭附的结果,有时候成了模仿的产物。这就是说,荷马既可以与柏拉图划分的九等人中的第一等人挨上边,也可以是远离第一等人的第六等人——荷马被柏拉图分割成了多个可以自由挪移的棋子:一切走动视思想的需要(有时是建立理想国的要求,有时是肯定神灵凭附的要求)而定。

由此可见,在古希腊(特别是柏拉图)的诗学思想中,关于诗歌创作的模仿和灵感两个概念的滑移与混融是一个客观事实,它主要是由三方面因素决定的:1. 希腊早期民间普遍存在的诗人和诗歌观念的多维性;2. “模仿”概念在古希腊历史衍变过程中的不定性和丰富性;3. 柏拉图诗学思想中不同元素组合的多重性。

注释:

- ①罗念生先生在《诗学》第一章的“注释3”里说:“亚里士多德并不是认为史诗、悲剧和喜剧都是模仿,而是认为它们的创作过程是模仿。”但他并没有解释这里“创作过程是模仿”的意思,或许可以联系塔塔科维兹和赫拉克利特的说法来加以理解。
- ②以下《国家篇》、《伊安篇》和《斐德若篇》的引文均见柏拉图《文艺对话集》,人民文学出版社1963年版。

- ③泰勒斯最早说过:磁石有灵魂,因为它吸引铁。柏拉图这里虽然只提到欧里庇得斯,但显然也受到泰勒斯的影响。参见《劳特利奇哲学史》第1卷第435页,中国人民大学出版社2003年版。
- ④第二种可能性的说法和引文参见朱狄《美学问题》第182-183页,陕西人民出版社1982年版。

参考文献:

- [1] 鲍桑葵. 美学史[M]. 北京:商务印书馆,1985.
- [2] 卫姆塞特,布鲁克斯. 西洋文学批评史[M]. 台北:志文出版社,1984.
- [3] L·文杜里. 西方艺术批评史[M]. 海口:海南出版社,1987.
- [4] 巴利切里,吉鲍尔狄. 文学的众多内在关系[C]. 纽约:美国现代语言学会,1985.
- [5] 塔塔科维兹. 古代美学[M]. 北京:中国社会科学出版社,1990.
- [6] 西方哲学原著选读(上卷)[C]. 北京:商务印书馆,1981.
- [7] 伍蠡甫. 西方文论选(上卷)[C]. 上海:上海译文出版社,1979.
- [8] 色诺芬. 回忆苏格拉底(第3卷第10章)[M]. 北京:商务印书馆,1984;伍蠡甫. 西方文论选(上卷)[C]. 上海:上海译文出版社,1979.
- [9] 鲍桑葵. 美学史[M]. 北京:商务印书馆,1985.
- [10] 朱狄. 美学问题[M]. 西安:陕西人民出版社,1982.
- [11] 维柯. 新科学[M]. 北京:人民文学出版社,1986.
- [12] 朱志荣. 古近代西方文艺理论[M]. 上海:华东师范大学出版社,2002.
- [13] 范明生. 西方美学通史·古希腊罗马美学[M]. 上海:上海文艺出版社,1999.
- [14] 让·贝西埃. 诗学史(上册)[M]. 天津:百花文艺出版社,2002.

The Shift of the Concepts Between Imitation and Inspiration

LI Ping

(College of Humanities and Communication, Shanghai Normal University, Shanghai, 200234, China)

Abstract: Imitation and inspiration are very important concepts in western classical poetics. In ancient Greece, both were used to explain poetic creation, and there were no difficulties for people to understand. But in China today, people are accustomed to dividing them into two different categories. They believe that Plato's poetic theory is full of contradictions. Therefore, they either neglect or give up further research on these two concepts. This paper makes a relatively profound study of the unresolved issues related to the two concepts from the angles of the ancient original meanings and shifts of the concepts and of Plato's complicated theories.

Key words: imitation, inspiration, ancient Greece, poetics, Plato

(责任编辑:卢大中)