

---

November 2018

## Explicating the "Meaning Triad" in Lady Welby's Significs

Feng Sun

Youxiang Tu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Sun, Feng, and Youxiang Tu. 2018. "Explicating the "Meaning Triad" in Lady Welby's Significs." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (6): pp.185-193. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss6/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 柏拉图反对艺术(Art)吗?

——柏拉图的技艺(*technē*)思想和古希腊的自然(*phusis*)

尹德辉

---

**摘要:** 古希腊的“技艺”(*technē*)并不是一个和我们今天的“艺术”(Art)完全等同的概念,所以说柏拉图支持或反对艺术都是不严谨的,然而柏拉图对某些“技艺”(主要指的是诗和绘画)的反对,在事实上对迄今的美学、艺术哲学又持续地发生着重要的影响,因而就有必要说明柏拉图所反对的究竟是怎样的“技艺”。柏拉图在对前苏格拉底自然哲学批判和继承的基础上,最先把古希腊的术语“技艺”(*technē*)奠定在哲学的基础之上,他的“技艺”思想因而就与前苏格拉底自然哲学中的“自然”(*phusis*)有关;“技艺”在柏拉图那里有悖于“理式”(*idea*)而受到贬抑的一面,从前苏格拉底哲学的角度来说,就是其中“不自然”的一面。因此,如果把柏拉图的“技艺”对应于现代的“艺术”概念,则其中既包括为现代美学所秉持的“艺术”(Art)、也就是那个“美的艺术”(Fine Arts)的含义,还包括“技艺”概念本身所特指的技术(skill)意味,再有就是为柏拉图所真正批判的现代美学中的“庸俗艺术”(Kitsch)的含义。在柏拉图的“技艺”思想中,这些含义是交融混杂在一起的,他的时代没有为他提供区分这几个不同方面含义的现实条件,但至少,柏拉图是不反对艺术(Art)的。

**关键词:** 自然; 技艺; 艺术; 庸俗艺术

**作者简介:** 尹德辉,博士,临沂大学美术学院教授,主要从事美学、文艺学、艺术学研究。通讯地址:山东省临沂市兰山区双岭路中段临沂大学美术学院,邮政编码:276005。电子邮箱:yindehui70@163.com

---

**Title:** Was Plato Against Art?: Plato's Concept of *Technē* (Art) and the Pre-Socratic Philosophical Term of *Phusis* (Nature)

**Abstract:** Since philosophical term *technē* in ancient Greece is not exactly the same as the concept of art today, it is inaccurate to say that Plato was for or against art, but, at the same time. Plato actually opposed some kind of *technē* (mainly poetry and painting), and the influence of this stance remained even today. Therefore, it is necessary to clarify which kind of *technē* Plato exactly opposed. In ancient Greece, it was Plato who firstly proposed *technē* as a philosophical term on the basis of Pre-Socratic philosophy. So his thought of *technē* must relate itself to the thought of *phusis* in Pre-Socratics, meaning that the aspect which Plato thought was contrary to *idea* and which Plato criticized was exactly the aspect which was contrary to *phusis* from a Pre-Socratic point of view. So, if we match Plato's concept of *technē* with the modern concept of art, the concept *technē* of ancient Greece had already included the main three meanings of art today, namely, Art or the Fine Arts in modern Aesthetics, skills which is already contained in *technē*, and Kitsch in modern Aesthetics which was indeed criticized by Plato. In Plato's time, all these three meanings were mingled in discriminately, and, there had not been a context for Plato to distinguish all these three aspects of *technē*, but at least, it should be understood that Plato was not actually against Art.

**Key words:** *Phusis*; *Technē*; Art; Kitsch

**Author:** Yin Dehui, Ph. D., is a professor at Linyi University. His main research interests are art theory and aesthetics.

众所周知,柏拉图批判了绘画和影像的虚假性,而且要把诗人从理想国中驱逐出去,又由于和亚里士多德的“技艺”观的比照,就给人形成了他是反对艺术的直观印象。但是,由于在柏拉图的古希腊时代,从概念上来说并没有“艺术”(Art)而只有“技艺”(technē),而“技艺”概念中既有后来的“艺术”(Art)也有“技术”(skill, technique)的含义,又由于在我们今天的理解中,“艺术”和“技术”是既相关联又相区别的,那么,柏拉图在他的时代对“技艺”的批判以及对诗人等艺术家的驱逐就不能仅仅用我们今天的“艺术”概念来解读。

在历史上,柏拉图之前的古希腊人,甚至更早的古埃及人,或多或少都有一些涉及艺术或美的记载。比如,据第欧根尼·拉尔修(Diogenes Laertius)的记载,德谟克利特写过“论趣味”“论色彩”“论不同的形状”“论变化中的形状”“论节奏与和谐”“论诗”“论散文的美”“论谐和音与不谐和音”“论荷马”“论歌曲”“论词语”“论绘画”等(Graham 523);还有,其后的高尔吉亚在“海伦颂”中有对语言表现力的论述,更早的在毕达哥拉斯学派的数学研究中对音乐理论的启发、对柏拉图美学的影响,阿纳克萨哥拉最早地论述了透视原理(Bychkov 3-4),等等。

柏拉图的艺术理论是美学、艺术哲学起源和发展中的一个重要临界点。美学或艺术哲学,作为哲学的一个部门,只有在哲学的基础上才真正地成为美学或艺术哲学,而哲学之发展成为科学,是从苏格拉底和柏拉图开始,而由亚里士多德完成的。黑格尔指出,“柏拉图常常只是陈述古人的哲学,好像并没有做别的事;殊不知在他的独特性的陈述里,即已把古人的哲学加以发展了”(黑格尔 172)。在美学或艺术哲学史中,是柏拉图第一次扩展了艺术和美的领域,也是他提出了很多被后续古代思想家们持续所思考的问题(Bychkov XV),为之后的到鲍姆嘉登、康德和黑格尔的时代才正式出现的美学或艺术哲学,奠定了作为同哲学一样的一门科学的思想基础。这个基础的奠定在柏拉图自己的文本中是分散在各处的,但他的这些分别的论述,通过一个古希腊哲学术语τέχνη(technē)而获得了概念上的统一性。这

个被汉译为“技艺”的古希腊术语为我们窥探柏拉图的艺术思想提供了基本的条件。

## 一、柏拉图的技艺二分法与古希腊术语“技艺”的哲学化

古希腊语的τέχνη被罗马人译为拉丁语的ars,英语中的art即来源于这个ars(Tatarkiewicz 11),二十世纪初,英语的art被译为汉语的“艺术”。所以,“艺术”从古希腊到汉语的转译过程大致说来就是:τέχνη→ars→art→艺术,其中,technē是τέχνη的拉丁语音译,学术界一般用它来代替τέχνη。在国内的古希腊哲学研究中,technē一般并不依照上述的词源演变译为“艺术”,而是译为“技艺”,这是为了和一个非常重要的现代艺术概念,即“美的艺术”(Fine Arts)相区别的缘故。但是,在更一般的中文语境中,我们往往也把和“美的艺术”无关的很多事物都称为艺术,如“生活的艺术、领导的艺术、饮食的艺术、斗争的艺术”等等,这和technē在古希腊的运用方式是一样的。这里,为了避免混乱,我们遵从学术界的惯例,仍然将technē译为“技艺”。

在第尔斯(H. Diels)的古希腊哲学残篇中,technē最早出现在传说中的古希腊博物学家、哲学家、历史学家、先知、祭司、诗人和音乐学家缪塞俄斯(Musaeus)的文本中,“ὥς αἰεὶ τέχνη μὲν ἀμείνων ἰσχύος ἐστίν”,德文译为“Wie doch immer Geschick weit besser als rohe Kraft ist”(DK2B4 22),大意是“技艺通常胜于蛮力”。此处的τέχνη在含义上与ἰσχύος是相对的,第尔斯将ἰσχύος译为“rohe Kraft”(原始力量),τέχνη译为“Geschick”(1. 命运,天命;2. 灵巧,技巧,能力),所以,τέχνη在此处的含义应该是一种泛指,含有“智慧之力、非直接的或非自然之力”的意味。

在前苏格拉底哲学家的残篇中,涉及到“技艺”概念的地方并不多,且其中有的还是通过希罗多德、柏拉图和亚里士多德的转述,如赫拉克利特的第10篇(DK22B10)等等。直接留下的记载也有一些,比如在恩培德克利的残篇(DK31B23)中,technē是关于绘画者的“技巧、手艺”(craft)的

意思(Graham 359),在德谟克利特的残篇(DK68B59)“技艺和智慧都是经过学习而获得的”(Graham 663)中,*technē*是泛指“技艺、艺术”(art)的意思,等等。然而,到了柏拉图的著作中,*technē*在他的多数文本中则有了大量的出现,如“斐德若篇、法篇、高尔吉亚篇、智者篇、政治家篇、国家篇、欧绪德谟篇、伊安篇、美诺篇、普罗泰戈拉篇、会饮篇、泰阿泰德篇、伊庇诺米篇、大希庇亚篇、小希庇亚篇、斐多篇”等。在柏拉图所讨论问题的不同语境中,*technē*的含义主要有这样几种:(1)抽象性的技艺、艺术,如“技艺及其前提、技艺的衰退、技艺与机会、技艺与经验、技艺中的假象、模仿的技艺、技艺与知识、技艺与本性、技艺与美德”等等;(2)具体性的技巧、技术,如“农业的技艺、摔跤的技艺、拳击的技艺、梳毛的技艺、计算的技艺、陶器的技艺、驭手的技艺、笛子的技艺、合唱的技艺、染色的技艺、绘画的技艺、雕塑的技艺、涤罪的技艺、统帅的技艺、讲演的技艺、商贸的技艺、称重的技艺”等等;(3)特指的某些策略、方法,这一种往往和“技巧、技术”的含义相混杂,偶尔有贬义的倾向,但并不多见,以在“理想国”和“法篇”中最为明显。可见,“技艺”(technē)在柏拉图的所有文本中,作为一个否定性概念出现的情况实际上并不多;同时,与其出现在前苏格拉底哲学残篇中时相比,其显著的不同之处在于,柏拉图已经将“技艺”作为一个哲学性的术语来对待,并作为构建其整个哲学体系的关键性概念之一。

P. E. 彼得斯认为,柏拉图在“智者篇”和“政治家篇”中,开始将*technē*作为一个专门的哲学术语(Peters 190)。在“智者篇”中,柏拉图对“技艺”做了多种方式的两分法。开始,他以捕鱼人为例,将“技艺”分为“生产性的”和“获取性的”技艺(柏拉图 219B-C)。之后,他将“生产”也分为两种,一种是神的生产,一种是人的生产,其中,神和人的生产又被纵向地分为两个部分。在神的生产中,一部分是原物的生产,包括人和所有有生命的东西,以及自然物的元素如火、水,以及其他类似的东西,另一部分是影像的生产,包括睡梦中的形象、光照下的影子、视觉中的映像等等;它们都是神工的产物。在人的生产中,也包括原物和它的影像的生产,比如建造的房子和画家绘制的房子的图画(265—66)。此处,单从“技艺”本身来看,柏拉图显然并没有把“技艺”仅仅局限在技术、技能(skill)和复制、模仿的含义中,而是含有

创造性的意味。——人和自然界,人造的各种事物,分别是神和人生产的“原物”(production of originals)(Plato 290),都是创造性“技艺”的产物,而各种影像和模仿才是处在次要地位的。柏拉图对“技艺”的这种分类,实际上是对“技艺”本身的创造性与摹仿性的关系说明,并不涉及他对任何一种“技艺”所持的否定态度。

同时,“智者篇”中还包括关于“技艺”的另一种二分法。柏拉图通过对“技艺”的层层分割,发现了“智者”的本质,即“智者的技艺是制造矛盾的技艺,来自一种不诚实的恣意的模仿,属于制造相似的东西那个种类,派生于制造形象的技艺。作为一个部分它不是神的生产,而是人的生产,表现为玩弄词藻。这样的血统和世系可以完全真实地指定给真正的智者”(268D)。这里,在“技艺”与“智者”的关系中,“智者”的诸如“制造矛盾、制造相似、制造形象、玩弄词藻、恣意的模仿”等等技艺就处在了一种被柏拉图所批判的否定语境中。这表明柏拉图换了一种方式,是从伦理的角度来对“技艺”进行分类。但很清楚的是,在上述“智者篇”通篇所论及的各种“技艺”中,柏拉图并不是把所有的“技艺”都定性为是否定性的东西。柏拉图对“智者”的“技艺”的否定,并不是对总体的或其他各种“技艺”的全部否定,这使得作为概念的“技艺”获得了一种在否定和肯定含义的对立与共在之中的辩证统一性。

柏拉图在“智者篇”中对“技艺”从不同角度做出的不同的“二分法”,体现了柏拉图在概念的运用中,对同一个概念的不同方面含义的总体性肯定。就是说,如果要把“技艺”一分为二,那首先要在逻辑上把“技艺”作为总体的“一”,然后才能在这个总体的“一”的基础上再分为“二”,所以,这个作为总体的“一”的“技艺”实际上就是一个同时包含着多与一、抽象性与具体性、肯定性与否定性的“技艺”概念。这跟前苏格拉底哲学中对“技艺”的个别性的运用是不同的。比如,在恩培德克利的残篇(DK31B23)中,绘画者的“技巧”指的只是具体的某一种技艺,而在德谟克利特的“技艺要经由学习获得”,以至更早的缪塞俄斯“技艺通常胜于蛮力”中,“技艺”则是与具体的技艺无关的完全抽象性的概念;在前苏格拉底哲学家当中,还没有人能像柏拉图一样从不同的方面去运用这同一个“技艺”概念。

因此,由于有了在“智者篇”中对“技艺”的各

种划分和列举,柏拉图的“技艺”概念就成为一个包含着“多与一”“抽象与具体”“肯定与否定”的共在关系的包含着辩证对立关系的哲学性术语。

如果说柏拉图在“智者篇”中用分割的方式捕获了否定性的“智者”的技艺,那么,他在“政治家篇”中,则用分割的方式反过来发现了“政治家”的肯定性的“技艺”。在“政治家篇”中,柏拉图通过和纺织技艺所做的类比,来说明政治家的技艺就是对“温和型”与“勇敢型”的完美编织(311C),而且,“政治家”的“技艺”是“一门控制所有技艺的技艺”,“它是一种一般的技艺,所以我们用一个一般的名称来称呼它。这个名称我相信属于这种技艺,而且只有这种技艺才拥有这个名称,它就是‘政治家的技艺’”(305E)。当然,在这个作为结论的表述中,柏拉图没有更进一步具体地说明“政治家的技艺”与其他的各种“技艺”有什么本质上的不同,但在整个“政治家篇”中,和在“智者篇”中一样,柏拉图同样列举了各种技艺,如医生、计算、建筑师、传令官、零售商、喂养、纺织、矿工、木工、耕作、打猎、体育、烹饪、屠宰、祭司、航海、军事、法官、音乐、演讲的技艺等等,那么,当柏拉图强调“政治家的技艺”是“控制所有这些技艺的技艺”,及其与所有这些技艺的不同之处在于“政治家的技艺”的“一般性”,且是唯一的一种“技艺”之时,可以说,柏拉图在“政治家篇”较之在“智者篇”中,在各种“技艺”和“政治家的技艺”的关系中更明确地指明了“技艺”(technē)概念中的多与一、具体与抽象、肯定与否定的辩证统一关系:“政治家的技艺”既是和所有其他技艺一样的一种具体性的技艺,但又是和所有其他技艺不同的一种一般性的技艺,就像人和动物虽然都是动物,但人在具有动物的具体性之时,还能将各种动物的所有具体性都在自己身上表现出来。

并且,在“政治家篇”中,柏拉图还通过与度量(measurement)(Plato 326)技艺的类比,揭示了“技艺”这个术语中存在的本体论关系。“如果两个相关联的命题是成立的,那么两个命题都成立,如果它们是不成立的,那么两个命题都不成立。第一个命题是:技艺存在;第二个命题是:过度与不足的可度量性不仅相对于不同事物而言,而且也意味着标准或适度的实现。这样一来,如果第二种意义上的尺度存在,那么技艺也存在。反之,如果技艺存在,那么第二种意义上的尺度也存在。否定了其中的任何一个,也就否定了二者”

(284D)。显然,柏拉图在此是在埃利亚学派的“存在”(coming into being)(Plato 327)意义上讨论“技艺”,“技艺”与“技艺的标准”如同前苏格拉底哲学中的“本质”(phusis)与“自然”(phusis)的关系一样,是在一种互相依存的颀颀关系中的共在关系。这与柏拉图在“智者篇”中对“智者的技艺”的否定和对总体“技艺”的肯定中尚未明晰显现出来的“技艺”的辩证关系相比,已经接近于对“技艺”(technē)的本体论存在的直接表述了。

因此,在后期著作的“智者篇”和“政治家篇”中,柏拉图在“智者篇”中对“技艺”的局部否定与总体肯定的统一,与他在“政治家篇”中对“技艺”的局部肯定与总体肯定的统一,从两个方面集中而全面地表述了他的“技艺”观念,其“技艺”概念的内涵已经远远超越了前苏格拉底哲学中的“技艺”,把古希腊的“技艺”(technē)概念提高到一种哲学术语的思想高度了。这是柏拉图的艺术思想历经中世纪和近代美学、艺术哲学、艺术学的发展而影响至今的哲学基础。

## 二、柏拉图对“技艺”伦理批判的形而上学基础

众所周知,柏拉图在“国家篇”和“智者篇”中从伦理角度对“技艺”做了一个有关善与恶、好与坏的两分法。柏拉图以某种“技艺”是否对国家和城邦及其居民的有益和无益为标准,那些无理性的、无益的、懦弱的(国家篇 604D),多重诡计、相互伤害和作恶的“技艺”(法篇 679E)都是柏拉图所否定和排斥的技艺。这种从伦理角度做出的“技艺”二分法,对柏拉图来说,要以“技艺”(τέχνη, technē)是否符合于“理式”(ιδέα, idea)为标准,而他的这个“理式”实际上是来源于古希腊的哲学术语“自然”(φύσις, phusis)。这是柏拉图全部思想体系的形而上学基础,符合他构建一元论哲学体系的内在逻辑。

在前苏格拉底哲学家中,从泰勒斯直至原子论者德谟克利特,无神论者们逐步排除了《神谱》与《荷马史诗》中诸神的存在以及他们对世界的主宰。泰勒斯等人认为,自然只是出于自身的原因,而且是偶性(chance)的原因。这种几近彻底的自然一元论相比于以往蕴含在神话多神论中的多元论世界观,无疑是古希腊人在思维的逻辑同一性上所取得的一大进展,但是,在前苏格拉底哲

学中这个朴素的一元论中存在的逻辑障碍在于,他们无法克服 *phusis* 作为概念的自身同一性所带来的矛盾,即“在 *phusis* (自然/自然界) 中寻找 *phusis* (本质/本性)”的逻辑悖论,因为古希腊的“自然、自然界”( *phusis* )和“本质、本性”( *phusis* )在形式上是同一个概念。同时,从具体的方面来说,他们也无法解决比如作为万物本源的“水”和江河湖海等现实世界中的水,这两个“水”之间究竟具有怎样一种逻辑关系的问题,所以,他们的包括宇宙、万物在内的整个世界就无法形成一个逻辑统一的有机整体。因此,正如柏拉图在“斐多篇”中所指出的,苏格拉底曾经被探索自然 (*historia peri physeōs*) 所吸引,但失望于从事这种研究的哲学家并不能给出一个合目的论的解释,虽然阿纳克萨哥拉假设了一个神圣的“努斯”( *nous*, 心灵、理性),但他忽略了表明“努斯”怎样产生秩序以使万物有序(斐多篇 96B; 97C; 97D)。可见,柏拉图对前苏格拉底哲学家们的无神论和多元论(万物的本原是水、气、阿派朗、数、火、土、原子等等)是不满意的。

安东尼·普罗伊斯(Anthony Preus)指出,在古希腊哲学中,“自然”和“技艺”是两个相互关联的重要概念。当“自然”与“技艺”相对立时,“自然”在任何情况下都是指没有人干预的自然,“技艺”在任何情况下都是指人的技艺。当然,古希腊的“自然”和“技艺”之间也存在一致性(continuity)的可能:如亚里士多德在《物理学》中所说,一般说来,技艺在有些情况下完成自然所不能做到的,其他情况下则摹仿自然(Preus 204; Barnes 32)。实际上,“自然”和“技艺”的关系,在柏拉图和亚里士多德那里,其观点是有所不同的。安东尼·普罗伊斯这里所说的“自然”和“技艺”之间的直接对立,以及它们之间的相对统一,是在亚里士多德为“自然”和“技艺”做出明确的定义性阐释和限定之后才出现的情况(Peters 191),而在其之前的柏拉图这里,作为概念的“自然”和“技艺”,还仍旧处在与前苏格拉底哲学家们相近似的语境中,当然,与前苏格拉底哲学家们有所不同的,是柏拉图通过在“技艺”和“自然”之间做出对比,以“技艺”为中介,在“技艺”的二分法中最终走向了与前苏格拉底哲学的无神论相对立的有神论立场,并构建了他的有神论的一元论的哲学体系。

如前所述,柏拉图在“智者篇”和“政治家篇”

中把“技艺”作为一个哲学术语来对待,并提升到一种接近于存在本体论的高度。而且,柏拉图在“生产性的技艺、获取性的技艺,神的技艺、人的技艺,肯定性的技艺、否定性的技艺”等等所有的“技艺”二分法中,就已经把“技艺”和“自然”的关系潜在地包含于内了——这是说,“神的技艺”的产物当然是“自然”的,而且“人的技艺和心灵”的产物也未必就一定“不自然”的。

我们知道,前苏格拉底哲学家一方面在事物中探寻本质、本性(*phusis*),另一方面在本质、本性的发现中逐步发现总体的自然(*phusis*),就是说,他们在 *phusis* (自然) 中发现 *phusis* (本质) 的矛盾悖论中,逐步扩大了“自然”的范围和深化了对“自然”的认识。到了柏拉图这里,在他的术语体系中,由于有了“技艺”的介入,前苏格拉底哲学中的“自然”所本有的两个基本含义就获得了进一步的推进,并在柏拉图的哲学中得到了体系性的转换。

首先,对前苏格拉底哲学家来说,他们是在对事物的本质、本性(*phusis*)的探索中,发展出对“自然、自然界”( *phusis* )的认识和把握,所以,对前苏格拉底哲学家们来说,他们对事物的认识 and 事物本身是浑然一体的(Lloyd 101)。由于他们的事物不像在之前的神话中那样,完全是一个有坚固的实体性外壳的外在性存在,因而,他们的“自然”就具有一种徘徊于实体和认识之间的中间性。但是,柏拉图将“自然”作为神的“技艺”的产物,就一方面使“自然”又回到了和古希腊神话中相类似的那种实体性,同时另一方面,而且也是最主要的,这种实体性较之古希腊神话中多神论中的实体性,比如对日、月、海洋、江河、植物、动物、人等个别的自然对象来说,少了几分在日神、月神、海神等等,这些各自相对独立的神的主宰下所集合而成的无机的汇合性,而多了几分由日、月、海洋等各个部分在一神论的统一中所构成的有机的整体性。柏拉图对全部世界的这个有机的整体性是特别强调的,如他在“蒂迈欧篇”中指出,“就可能性而言,我们可以说这个生成的宇宙是一个由神的旨意赋予灵魂和理智的生物。因为这个宇宙一开始就包含一切理智的存在于自身,恰如这个世界包含我们和其他一切可见的生灵在内一样。由于神想要把这个宇宙造得与最美好、最完善的理智的存在最为相像,因此就把这个宇宙建构成为一个包含所有本性上同种的生物于其自身之内的可见的生物。既然如此,我们说只有一个宇

宙”(30C)。“为了使这个宇宙成为惟一的,与那完善的生物相似,创造主没有创造两个宇宙或无数个宇宙,而只创造了这个独一无二的宇宙和天,他现在是在惟一的,将来也是惟一的(31B)”。这是说,作为单一的神的“技艺”产物,“自然”本身不仅包含了各式各样的具体性的事物,而且“自然”作为这些实体性的事物的总体也被柏拉图赋予了包含内在目的性在内的整体统一性,因而成为一个实体性而且是有生命特征的有机的“自然”。

其次,在古希腊术语 *phusis* 的“自然、自然界”和“本性、本质”这两个方面的含义之间,一方面侧重于指实体性的自然或自然事物,另一方面则是指自然或自然事物所遵循的理性法则,即本原、发展和构造(Peters 158),那么,当柏拉图把前一方面,即把通过神的“技艺”创造出来的“自然、自然界”更进一步地推向其实体性、或通俗所称的“物质性”一面,而且将整体的“自然”看作是一个有机的生物体(蒂迈欧篇 30C)之时,其相应的另一面,即自然或自然事物所遵循的理性法则,或其本原、发展和构造,也就是“自然”本身的“本性、本质”,也随之转化为“自然”这个生物的精神和灵魂,尤其是同时,这个自然的理性法则也成为与“自然”同一的创造者的神的意志和心灵(*nous*),成为神的“技艺”所必然遵循的理性法则,即“理式”(ιδέα, *idea*)。<sup>①</sup>如此,柏拉图就得以在前苏格拉底哲学的“自然”(phusis)基础上,通过术语“技艺”(technē)的中介,得出他自己哲学中位于最高端的那个“理式”。——这就是说,作为柏拉图哲学的拱顶石,“理式”既是神的心灵、灵魂、意志、精神,也是神的“技艺”所依循的法则,神依循这个“理式”的法则通过“技艺”创造出包括人和万物在内的“自然”;接下来之后的才是,人或者摹仿神的“理式”、或者摹仿神的“技艺”和造物,创造出各种人造的事物(artificial)(法篇 889A);正是由于和“理式”隔了较远的距离,人的“技艺”中才因之出现了那些“欺骗的(国家篇 598C),无理性的、无益的、懦弱的(国家篇 604D),多重诡计、相互伤害和作恶的(法篇 679E)”等等技艺。比如,在柏拉图著名的“床喻”中,画家的床作为“模仿的模仿”和最高的“床的理式”隔了三层,而且是真实的床的欺骗的虚假影像,因而受到了柏拉图的否定。

对“神”来说,柏拉图虽然恢复了“神”在古希腊哲学中的在场,以一个万物创造者的“大工匠”

的姿态出现,但是,这个“神”在柏拉图的整个哲学体系中所起的作用,是以“技艺”为中介而作为世界万物和人类社会的统一者的作用,就是说,在柏拉图的一元论哲学中,“神”及其“技艺”的存在保证了他的思想整体的统一性和自洽性,而且进一步地,前苏格拉底的自然哲学和苏格拉底的伦理学在“神”和“技艺”的关系中也得到了统一。一方面,如在“法篇”(X)中,柏拉图以“自然和偶性”(nature and chance)为基础,一方面指出,“一切伟大而又美好的事物显然都是自然和命运(偶性)的产物,只有技艺的产物是微不足道的。技艺从自然的手中取来已经创造出来的伟大的原始作品,然后对之进行一些微不足道的塑造,就是由于这个原因,我们称这些作品为人造的(artificial)”(889A)。因此,“技艺”是从属性的和次要的。但是,紧随其后,柏拉图又反过来说,“所以判断和预见、智慧、技艺和法律,一定先于硬和软、重与轻。是的,可以证明那些伟大的最初的作品是技艺的产物,有理由被称作原初的作品;而那些自然的产物,还有自然本身——这样的称呼实际上是错的——是第二位的,是从技艺和心灵中产生出来的”(892B)。在这两种前后直接对立的观点中,显然,柏拉图在前者指的是人的“技艺”,在后者则指的是“神”的“技艺”,这和柏拉图对“神的技艺和人的技艺”的二分法是一致的,并且,柏拉图真正想表述的观点是后一种,即“自然”是“技艺”的产物,不仅“自然”,而且一切善的事物都是“神”的“技艺”的产物。“一位万能的工匠,能制造各种匠人所制造的一切。他不仅能够制造各种用具,而且还能制造一切植物和动物,包括他自己,此外还能制造天、地、诸神,还有天上的各种东西及冥府间的一切”(国家篇 596C)。“因此我们可以得出一个正确的、决定性的、真实的、最终的论断,灵魂先于物体,物体是第二位的,是派生出来的,灵魂支配着事物的真正秩序,物体则服从这种统治”(法篇 896C)。对柏拉图来说,“自然”是从“神”的“技艺和心灵”中产生出来的,人的“技艺”不仅和“神”相比,而且和作为“神”的造物物的“自然”相比,也是微不足道的。同时,另一方面,柏拉图反对前苏格拉底哲学家们的无神论,坚持整个世界都是依照“理式”通过神或人的“技艺”创造的,甚至包括人类的律法(*nomoi*)在内,归根结底也要依赖于神的律法。这个思路不仅使得“技艺”和“自然”在概念的转换关

系上具有了统一的自治性,而且使苏格拉底的伦理学和他之前的自然哲学得以完全统一起来,这符合古希腊哲学发展的内在逻辑。<sup>②</sup>之后,斯多噶学派哲学家就继承了这一观念并做了进一步发展。“对他们来说,神完整地存在于所有的自然之中,造成自然的所有发展过程;实质上,神是‘技艺之火’(pyr *technikon*);<sup>③</sup>同时,自然法则和神的法则是同一的,并且构成了物理法则和道德、政府的律法,所以,自然(*phusis*)、技艺(*technē*)和法律(*nomos*)都包含在神之内”(Preus 205)。

显然,“技艺”和“神”是柏拉图继承和改造古希腊前苏格拉底自然哲学的两个转换枢纽,柏拉图没有任何理由要去否定“技艺”,他只是把“技艺”分为神的“技艺”和人的“技艺”,仅仅是在人的“技艺”创造中才出现了柏拉图所要否定的“技艺”。如果把被柏拉图所否定的这一部分“技艺”放到前苏格拉底哲学的语境中,它们只是那些“不具本质或有违本性”,即,有违于事物的 *phusis* (自然)的“技艺”,就是说,柏拉图所要否定的“技艺”(包括诗歌、绘画等我们今天的艺术在内)都是“不自然”的“技艺”。这样,从形而上学的角度来看柏拉图对“技艺”(包括艺术)的否定性,他对那些有违于“理式”的,即“欺骗的(国家篇 598C),无理性的、无益的、懦弱的(国家篇 604D),多重诡计、相互伤害和作恶的(法篇 679E)”等等技艺的否定,也就是对违背于前苏格拉底哲学中的“自然”(*phusis*)的技艺的否定,这最终保证了他从之前的古希腊哲学家们那里发展出来的统一的包括“自然”在内的全部世界的有机性和整体性。

总体地看,和古希腊神话相比,柏拉图扬弃了赫西俄德和荷马的多神论,但发展出了神存在的一元论,并将神话中的人格神转换为哲学中的抽象神。和前苏格拉底哲学家们相比,如果说前苏格拉底哲学通过“自然”概念否定了古希腊神话中的多元论世界观,那么柏拉图则继承了他们的这个“自然”(*phusis*)一元论,并通过术语“技艺”(*technē*)扬弃了“自然”概念中的内在逻辑冲突,同时以“神”的最高存在赋予了包括宇宙和人类社会在内的全部世界以有机统一的整体性。

### 三、柏拉图所反对的“技艺”和现代艺术中的“庸俗艺术”

虽然术语“技艺”在柏拉图的思想体系中起

到了重要的作用,但他只是以一种“非术语”(nontechnical)和“通俗”(popular)的方式运用这个术语(Peters 190)。尽管这没有给柏拉图造成太多的麻烦,但其不可避免的影响在于,对后世的研究者,尤其是十八世纪“美的艺术”出现之后的研究者全面理解他的“艺术”哲学,留下了一个复杂纠结的理论障碍。或者说,柏拉图的“技艺”概念的内涵是丰富而全面的,足以包容其后所有与“艺术”有关的各种现代概念,但是,由于柏拉图使用“技艺”(*technē*)这个术语的“非术语”和“通俗性”,就造成了在古希腊术语的宽泛性与各种现代语言的具体性之间的非对应性。在现代的研究者在忽视甚至漠视这种非对应性的情况下,当他们将一些现代术语及其含义直接代入到柏拉图哲学的语境中时,就直观地认为柏拉图反对艺术和艺术家,这不可避免地影响到对柏拉图艺术哲学的全面理解和准确把握,以至反过来再影响到现当代的艺术哲学。如上所述,柏拉图所否定的并不是全部的“技艺”,而只是“技艺”中的一部分,并且,柏拉图所否定的那一部分“技艺”,在现代艺术中也是存在的,因此,如果能说明柏拉图所反对的那种“技艺”在我们今天的现代社会中也存在,并且被我们当作艺术,是不被反对的,那么我们就可以承认柏拉图是反对“艺术”的,但是反过来,如果柏拉图所否定的那一部分“技艺”并不是近现代社会中被作为“艺术”的那一部分,那么,柏拉图就不能被认为是反对艺术(Fine Arts/Art)的。

柏拉图对“艺术”的否定主要出现在“国家篇”“法篇”以及“高尔吉亚篇”与上述的“智者篇”中。比如,朱光潜认为柏拉图反对艺术的主要原因有两个:“一个是文艺给人的不是真理,一个是文艺对人发生伤风败俗的影响”(朱光潜 337)。这和比厄斯利的观点“第一、艺术摹仿理念的虚假性,第二、艺术唤起情感的煽动性”(比厄斯利 48)是基本一致的。对第一点来说,在柏拉图的全部“技艺”分类中,不能提供真理的、虚假性的摹仿,比如画家和诗人的摹仿,都是属于人的生产中对原物的影像的生产;而对后者来说,其实是前一个罪状的进一步推进,即那种虚假性的东西在国家中对人造成的不好影响,像绘画和诗这样摹仿的“技艺”,它们不能如实表达真理或理式,或只能表达真理或理式的一部分。然而,是否这就必然导致所有摹仿的“技艺”一定会在国家中产生不好的影响呢?柏拉图并没有说过两者之

间一定有必然的联系,毕竟,柏拉图只是要把诗歌而不是和绘画一起逐出理想国,甚至诗歌也不是全部。例如,柏拉图虽然说过,“只有歌颂神明和赞美好人的颂歌才被允许进入我们的城邦”(国家篇 607A)。但他随即又指出,“要是消遣的、悦耳的诗歌能够证明它在一个管理良好的城邦里有存在的理由,那么我们非常乐意接纳它,因为我们自己也能感受到它的迷人,当诗歌用抒情诗或用别的什么格律为自己作了辩护之后,它难道不可以公正地从流放中回来吗?”(607C-D)。实际上,柏拉图要逐出理想国的是诗歌中的另一部分,就是那些“诉诸灵魂低劣成分以至毁灭理性”的诗歌。“我们终于可以说,不让诗人进入治理良好的城邦是正确的,因为它会把灵魂的低劣成分激发、培育起来,而灵魂低劣成分的强化会导致理性的毁灭,就好比把一个城邦的权力交给坏人,就会颠覆城邦,危害城邦里的好人”(605B)——对悲剧来说,柏拉图所要驱逐的诗歌是那些使人沉陷于无益的悲戚而无法自拔的诗歌。“当在现实生活中遇上不幸,灵魂中的那个部分受到强制性的约束,想要痛哭流涕以求发泄,这是一种本性的需要,诗人的表演可以满足我们身上的这种成分,使之感到快乐,而在这个时候,我们本性中的最优秀的成分由于从来没有受到过理性甚至习惯的教育,会放松对哭泣的警惕,理由是它只是在看别人受苦,这个人宣称自己是好人,但沉浸在痛苦之中,赞扬和怜悯这种人并不可耻”(606B)。——对喜剧来说,柏拉图所要驱逐的诗歌是那种仅仅使人满足于廉价的快感的诗歌。“尽管你自己本来羞于开玩笑,但在观看喜剧或在日常谈话中听到滑稽的笑话时,你不会嫌它粗俗,反而觉得非常快乐,这和怜悯别人的痛苦不是一回事吗?因为在这里,你的理性又由于担心别人把你看成小丑,因而在你跃跃欲试时压制了你说笑话的本能,而在剧场里就放任自流了。长此以往,你自己也就受到感染,以至于在私人生活中也成为一名喜剧家”(606C)。对柏拉图来说,这两种诗歌的一个共同点,就是它们都直接地诉诸于人的一种“本性”(φύσει)的需要。这里的“本性”,对柏拉图来说就是指,比如同一事物在水里看和在水面上看曲直不同,或者说由于视觉对颜色产生同样的错误,同一事物的外表看起来会凹凸不同,而我们的灵魂显然也会有诸如此类的混乱(602D);或者像比如失去儿子或别的什么最心爱的东西,而像小孩摔倒

受了伤一样,在啼哭中浪费时间那样的本性(604D),即那个“一味引导我们生活在痛苦的回忆之中,只知叹息而不能充分取得帮助的那个部分,是无理性的、无益的,与懦弱联系在一起”(604D)的本性。因此,仅仅满足这样的本性需要的诗歌才是柏拉图所真正希望驱逐出理想国的诗歌。

那么,如果这种诗歌或艺术就是和自18世纪以来的“美的艺术”(Fine Arts)或20世纪后的“艺术”(Art)所指的一样的诗歌,我们就可以接受一般所说的,柏拉图所反对的“技艺”就是现代的“艺术”,但显然,不仅“美的艺术”或“艺术”并非那种满足“无理性的、无益的、与懦弱联系在一起”的本性的“技艺”,而且这种柏拉图所要驱逐的诗歌恰恰也正是与“美的艺术”或“艺术”相对立的应该受到批判的艺术。比如,二十世纪初的俄国形式主义者什克洛夫斯基认为,“那种被称为艺术的东西的存在,正是为了唤回人对生活的感受,使人感受到事物,使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样,而不是如同你所认知的那样;艺术的手法是事物的‘反常化’手法,是复杂化形式的手法,它增加了感受的难度和时延,既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的,它就理应延长;艺术是一种体验事物之创造的方式,而被造物在艺术中已无足轻重”(什克洛夫斯基等 6)。再如,二十世纪中期的美国艺术批评家格林伯格在《先锋派与庸俗艺术》中指出,在工业革命的背景下,农民和小生产者进入城市成为小市民阶层,他们由于工业生产的需要而掌握了一定的文化,在丧失其原有民间文化而又需要某种文化消费的条件下,庸俗文化(Kitsch,也译为“庸俗艺术”)应运而生。这种庸俗文化“专门为了那些对很正统的文化价值无动于衷而又渴望着某种文化娱乐的人。庸俗艺术把真正文化所贬斥和程序化了的形象用做原材料,助长和培养了这种迟钝感觉,这正是它可以获利的源泉。庸俗艺术是程序化和机械的,是虚假的快乐体验和感官愉悦。它是我们时代生活中一切虚假事物的缩影。[……]庸俗艺术是一种欺骗。当然,它也有不同的层次水平,有些庸俗艺术水平高到足以对那些真理之光朴素的探寻者造成危害”(周宪 194—95)。可见,柏拉图所要驱逐的艺术是这里格林伯格所界定的庸俗艺术,即那种仅供消遣的、满足人的“审美经验自动性”的艺术。二十世纪后期的艺术评论家苏珊·桑塔格

将之看作一种艺术中的享乐主义,“人们离开了音乐厅后还能哼得出某段旋律带来的那种快感,人们能够识别、认同并按现实主义心理动机加以剖析的小说或戏剧中的某个人物带来的那种快感,描绘在画布上的一片美丽风景或一个戏剧性场景带来的那种快感”(350)。显然,柏拉图所批判的那种诗歌或艺术,不仅不是18世纪以来的“美的艺术”或20世纪后的“艺术”中的诗歌或艺术,而且直接就是它们的对立面,即满足“审美经验自动性的、庸俗的、享乐主义”的诗歌或艺术,它们才是与柏拉图所批判的那种“无理性的、无益的、与懦弱联系在一起”的“技艺”是如出一辙的同一种艺术。

因此,和在近现代的艺术批评中一样,柏拉图轻视或反对的只是所有艺术和艺术家中的某一个部分,他反对的“技艺”是和现代艺术中的“庸俗艺术”相同的某些“庸俗技艺”。柏拉图不仅不是全部“技艺”(艺术)(τέχνη, *technē*)的反对者,而且在他的“技艺”概念中已经包含了18世纪之后的“艺术”的全部含义。但是,在柏拉图之后的思想文化和社会历史中,一方面,由于其中哲学、宗教、政治、文化等多种因素杂糅一起的复杂性,柏拉图的艺术观点往往得到具有各种实用性的择选和解读,另一方面,在近代社会来临之际,美学、艺术史学、艺术哲学、艺术学产生并发展了,其中出现了与古希腊的哲学术语“技艺”不同,但却对以后的思想、文化和社会发展具有更大影响力的现代艺术概念,即“艺术”(Art)或“美的艺术”(Fine Arts),再一个,也是很关键性的语言方面,经过柏拉图的哲学化了的“技艺”(τέχνη)通过拉丁语(*ars*)和英语(*art*),以及汉语(艺术)等语言文字的逐次转译,不仅概念的形式(能指)发生了变化,而且概念的内涵(所指)也出现了重要的区别,那么,如果现代的研究者们把他们的“艺术”概念直接地去等同于柏拉图和前苏格拉底哲学家们的“技艺”,并且也只看到柏拉图对某些艺术家(诗人)和艺术形式(绘画、诗等等)做出的否定性批判,或者说,只看到柏拉图对这些存在于他的时代中的某些“庸俗技艺”的批判,那就难以做到正确、全面而整体地把握柏拉图的艺术思想。准确地说,对柏拉图来说根本就不存在一个是支持还是反对艺术(Art)的问题,因为在事实上,这只是我们站在18世纪之后的思想立场上向前追溯的一个假设论题。

通过以上的分析,我们可以得出初步的结论:在柏拉图的时代并没有“艺术”(Fine Arts/Art)概念,而只有“技艺”(τέχνη, *technē*)概念。由于“技艺”在外延和内涵上并不等同于“艺术”,“技艺”的外延要大于“艺术”的外延,“技艺”的内涵也要大于“艺术”的内涵,所以,“艺术”概念是包容在“技艺”概念之内的。换句话说,柏拉图的“技艺”和后来的“艺术”之间的概念关系是复杂的,认为柏拉图反对艺术是含糊其辞的泛泛而论,但是,反过来,如果由于这个柏拉图不反对艺术的观点就转而认为柏拉图肯定艺术,这也并不是一个恰当和正确的思想方式。——客观地讲,即便站在柏拉图的立场上,清除了“技艺”中和后来的“庸俗艺术”相等同的“庸俗技艺”之后,所剩下的“技艺”是否就是我们今天的“艺术”,柏拉图是否对这些“技艺”予以全部的肯定和支持呢?当然,既然我们在此已经可以得出结论说,柏拉图并不反对“艺术”,那么同样,我们也应该能分析出柏拉图肯定和支持怎样的“艺术”(Art),但对此就必须要根据柏拉图的文本和相关史料做一个具体的分析性研究,这就是一个远比解决柏拉图是否反对“艺术”更为复杂且繁琐的问题。比如,柏拉图的“技艺”和古希腊的其他重要哲学术语,诸如“美”(κάλός, *kalos*)、“善”(αγάθος, *agathos*)、“快乐”(ἡδύς, *hēdys*),特别是和“摹仿”(μίμησις, *mimēsis*)等术语的关系,而且,探讨柏拉图对“艺术”的肯定性,必须要在和亚里士多德的“艺术”思想相联系和对照中共时性地去考察——如果我们承认美学、艺术哲学要建立在与它们相对应的哲学基础之上才能称得上是真正的美学、艺术哲学,那么这些困难而繁杂的工作就是必不可少的。

实际上,研究柏拉图的艺术思想,必须要充分考虑到的一个基本前提就是,在古希腊不仅并不存在“艺术”概念,而且被称为“艺术思想”的那样一种东西也不是明确地存在的。但是,尽管如此,关于柏拉图是否肯定或否定艺术,即,柏拉图对艺术的反对,以及柏拉图对艺术的肯定,及至古希腊的哲学术语“技艺”和近现代美学中的“艺术”概念之间的具体而确切的相互关系,对这些问题的探讨既有助于柏拉图的全部思想研究,也有助于现代艺术理论、艺术史和艺术批评研究,对美学基本问题的深层次探讨具有重大的理论意义。<sup>④</sup>

## 注释[Notes]

① “理式”(ιδέα, *idea*, *idea*)也译作“理念”,其古希腊语本义是form,即看、形式或相,与“图像”(eidos, *image*)是同源词。参见 Anthony Preus. *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy* (The Scarecrow Press, 2007) p. 145, 96. 关于这个“idea”的翻译问题,亦可见,聂敏里:“论柏拉图的 idea 之为‘理念’而非‘相’”,《中国人民大学学报》3(2004): 26—33;汪子嵩:《希腊哲学史》(北京:人民出版社,1993年),第653页。

② 纳达福在 *The Greek Concept of Nature* 一书中指出,古希腊人的“自然”观念中已经包含着自然界与人类社会的统一性问题。如 David Hahm 在对该书的评论中所说,“纳达福不把前苏格拉底哲学纯粹看作是对自然科学的探索,而是独辟蹊径地在社会政治语境中,将其作为新的城邦政治秩序的理论基础。他认为,宇宙世界作为一个整体,不仅包括自然界,人类,而且包括人类社会,所有的前苏格拉底哲学都围绕着一个‘三重架构’(three part schema)而展开,即宇宙起源学、人类起源学和政治起源学,在时代政治因素的影响中,它们在一个完整统一原则的支配下发展。实证主义历史学者可能不满足于纳达福的观点,然而纳达福的观点并不能被轻易否定,因为大的历史语境可以为其提供一定程度的可信性。”David Hahm, Gerard Naddaf. “The Greek Concept of Nature.” *Isis*. 97. 2(2006), p. 344—45. See also, Gerard Naddaf. *The Greek Concept of Nature* (State University of New York Press, 2005) p. 5.

③ *pyr*,即赫拉克利特作为万物本源的“火”。斯多噶学派将“神”描述为 *pyr technikon*,即拥有创造事物的技艺的能力。当神同化万物于自身时,宇宙呈现为燃烧之火,继而万物始于此。See, Anthony Preus. *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. p. 228, 259.

④ 文章得到了外审专家的指正和修改建议,在此表示衷心感谢!

## 引用作品[Works Cited]

- Barnes, Jonathan. *Complete Works (Aristotle)*. Princeton University Press, 1984.
- 门罗·C·比厄斯利:《西方美学简史》,高建平译。北京:北京大学出版社,2006年。
- [Beardsley, Monroe C.. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. Trans. Gao Jianping. Beijing: Beijing University Press, 2006.]
- Bychkov, Oleg V., and Anne Sheppard. *Greek and Roman Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Diels, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratik*. Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.
- Graham, Daniel W.. *The Texts of Early Greek Philosophy: The Complete Fragments and Selected Testimonies of the*

*Major Presocratics*, part II. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

黑格尔:《哲学史讲演录》(第二卷),贺麟、王太庆译。北京:商务印书馆,1960年。

[Hegel, G. W. F.. *Lectures on the History of Philosophy*. Vol. 2. Trans. He Lin and Wang Taiqing. Beijing: Commercial Press, 1960.]

Lloyd, G. E. R.. “The Hot and the Cold, the Dry and the Wet in Greek Philosophy.” *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 84(1964).

Peters F. E.. *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*. NY: New York University Press, 1967.

柏拉图:《柏拉图全集》,王晓朝译。北京:人民出版社,2003年。

[Plato. *Complete Works of Plato*. Trans. Wang Xiaochao. Beijing: People's Publishing House, 2003.]

Plato. *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.

Preus, Anthony. *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Lanham: The Scarecrow Press, 2007.

什克洛夫斯基等:《俄国形式主义文论选》,方巍译。北京:三联书店,1989年。

[Shklovsky, Viktor, et al.. *Essays of Russian Formalist Criticism*. Trans. Fang Wei. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1989.]

苏珊·桑塔格:《反对阐释》,程巍译。上海:上海译文出版社,2003年。

[Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Trans. Cheng Wei. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2003.]

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas—an Essay in Aesthetics*. Martinus Nijhoff, Polish Scientific Publishers, 1980.

尹德辉:《艺术哲学视野下的古希腊“技艺”思想研究》,中国知网,2017年5月,2018年10月5日。<[http://kns.cnki.net/kns/brief/default\\_result.aspx](http://kns.cnki.net/kns/brief/default_result.aspx)>。

[Yin, Dehui. *The Study of Greek Ideology of “Techne” in the View of Philosophy of Art*. CNKI, May 2017. 5 Oct. 2018. <[http://kns.cnki.net/kns/brief/default\\_result.aspx](http://kns.cnki.net/kns/brief/default_result.aspx)>.]

周宪:《激进的美学锋芒》。北京:中国人民大学出版社,2003年。

[Zhou, Xian. *Radical Spearhead of Aesthetics*. Beijing: China Renmin University Press, 2003.]

朱光潜:《柏拉图文艺对话录》。北京:人民文学出版社,1963年。

[Zhu, Guangqian. *The Collected Dialogues of Plato*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1963.]

(责任编辑:王嘉军)