

January 2012

## Homer's Epics in Lessing's *Laokoon*

Hui Zhang

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Zhang, Hui. 2012. "Homer's Epics in Lessing's *Laokoon*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 32, (1): pp.28-35. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol32/iss1/10>

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.

# 莱辛《拉奥孔》中的荷马史诗

张 辉

---

摘 要: 莱辛(1729-1781年)在《拉奥孔》“前言”中曾发人深省地指出,该书的出发点仅仅“仿佛”是拉奥孔;而其全书三分之一以上篇幅则主要关注荷马史诗,特别是《伊利亚特》。本文从上述重要事实出发,首先细致分析了温克尔曼意义上的静穆与莱辛所倡导之荷马意义的号喊所形成的对照关系,并在此基础上较全面考察了莱辛在《拉奥孔》中讲述荷马故事的独特方式。论文认为,莱辛的启发意义在于,在温克尔曼所代表的雕刻般地面对苦难与荣光的方式之外,我们至少还应该有另外一种选择的可能,那就是荷马的即诗的方式,也就是古代的方式。这后一种方式,乃是“更高的类别的人”的方式,与野蛮人相区别,更与文明的现代人不可同日而语。

关键词: 莱辛 《拉奥孔》 荷马史诗 古今之争

作者简介: 张辉,比较文学博士,北京大学比较文学与比较文化研究所教授,博士生导师;主要从事比较美学,比较诗学和文学解释学研究。电子邮箱: zhui@pku.edu.cn

---

**Title:** Homer's Epics in Lessing's *Laokoon*

**Abstract:** *Laokoon* by G. E. Lessing (1729-1781) has long been considered as a masterpiece of modern aesthetics pertaining to the limits of painting and poetry. However, this controversial book, in fact discussed more about Homeric epic than about *Laokoon* if we take its content into consideration. So Lessing himself mentioned in its introduction not without connotation that *Laokoon* was only seemingly (*gleichsam*) his starting point. The present paper tries to highlight the differences between the quietness in Winckelmann's sense and the *crying* in that of *Iliad* which Lessing specifically emphasized, and then purports to follow Lessing's way to understand the significances of those Homeric stories in the context of the quarrel between the ancient and the modern. For Lessing, the ideal human being or *wahre Menschen* is not only different from the barbarians but also from our quiet and narrow-minded moderns.

**Key words:** G. E. Lessing *Laokoon* Homeric epic debate between the Ancient and the Modern

**Author:** **Zhang Hui** PhD, is a professor with Institute of Comparative Literature & Comparative Culture at Peking University. His academic interests cover comparative aesthetics, comparative poetics and literary hermeneutics. Postal Address: Institute of Comparative Literature & Comparative Culture, Peking University, 25 Yiheyuan Road, Beijing, China 100871. Email: zhui@pku.edu.cn

---

## 一、引子: 一个明知故犯的错误

莱辛的《拉奥孔》(1766年)是我们非常熟悉的经典,却也是一部矛盾重重的作品。尤其令人诧异的是,这部书的书名与中心内容有非常值得注意的错位。通读全书,细心的读者很快会发现,在这部以传说中的古希腊祭司“拉奥孔”命名的不朽之作中,拉奥孔不仅远非全书支配性的重心,甚至只能算个引子。

粗读起来,《拉奥孔》一书的确以批判温克尔曼关于拉奥孔雕像的权威观点为开篇(第1章),该书也的确讨论了“雕刻拉奥孔摹仿了诗的拉奥孔”还是“诗的拉奥孔摹仿了雕刻拉奥孔”(第517章)等问题,甚至确定拉奥孔雕像群的年代也构成其中的一个论题(第27章)。但是,我们却不能不看到,这部按书名本该更多涉及拉奥孔的书,全书所关注的中心却反而更偏向荷马史诗,特别是《伊利亚特》。

莱辛不会不知道,《伊利亚特》和《奥德赛》中从没正面出现有关拉奥孔的具体情节,在古罗马诗人维吉尔的《埃涅阿斯纪》里,主人公埃涅阿斯才向迦太基王后狄多追述了那段悲剧性的往事。但是,即使如此,他还是在书中用了大量篇幅(大约11章,约占全书三分之一,即第1章;第12、13章;第15、16章;第18至23章)用于引述和分析荷马史诗。这貌似

文不对题的做法,究竟为什么?不可能是低级的逻辑错误。在《拉奥孔》“前言”中,莱辛早有所暗示,拉奥孔确实不是他所关注的中心,他的“出发点”只“仿佛是拉奥孔”<sup>①</sup>——是“仿佛(gleichsam)”,而并不是真正。既然如此,出现一点错位和刻意为之的修辞,就不值得大惊小怪了。何况,莱辛还曾坦白承认,他难免说出“简短的节外生枝的话(kleine Ausschweifungen)”<sup>(4)</sup>?

问题是,一本“仿佛”从拉奥孔出发的书,到底在何种意义上关注了荷马?二者之间有什么值得注意的关联?莱辛是如何讲述荷马故事的?犯一个明知故犯的“错误”,作者到底有什么意图?

## 二、拉奥孔与《伊利亚特》中的号喊

不过,话还得先说回来。莱辛显然并未马上讲述荷马的故事,荷马之所以出现,事实上正是因为要回答雕刻的拉奥孔和诗的拉奥孔所引出的一系列问题。正因为此,尽管我们不该忽略莱辛在《前言》中所给出的那个既轻描淡写又举重若轻的“仿佛”,但却同时必须注意到,古代雕刻拉奥孔与维吉尔诗中的拉奥孔的不同,乃是整部书的起点。

莱辛以引述温克尔曼《论希腊绘画和雕塑作品的摹仿》(1755年)中一段与拉奥孔有关的话引起全书。在温克尔曼看来,希腊绘画和雕刻杰作的优异特征——无论在姿势上还是在表情上,都显示出一种“高贵的单纯,静穆的伟大”。正像大海的深处经常是静止的,希腊人所造的形体也都显现出在一切激情之下的伟大而沉静的心灵。拉奥孔雕刻,正是这种伟大而沉静的心灵的突出代表。与维吉尔《埃涅阿斯纪》诗中的拉奥孔形成鲜明对照,雕刻的拉奥孔,忍受着最激烈的痛苦,但这种痛感却没有在面容和全身姿势上表现成发狂的样子。正相反,他的哀号在雕刻中似乎是不允许的,他所发出的毋宁是一种节制性的焦急的叹息。身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量,以同等的强度均衡地表现在雕像的全部结构上<sup>(5-6)</sup>。

莱辛部分同意温克尔曼的结论。首先,莱辛承认,拉奥孔雕刻的面部所表现的苦痛的确并不如人们所期待的那样强烈,而毫无疑问充满了节制、忍耐乃至某种均衡的力量。其次,莱辛也看到,这种艺术与自然的反差,恰恰体现了造型艺术家的智慧。换言之,艺术在这里并不简单地摹写人自然情感的外在情态,恰恰是造型艺术的应有品质。看不到这一点,只能是一知半解的鉴赏家。

但这仅仅是莱辛对温克尔曼艺术观念的局部认同,在更根本的问题上,莱辛与后者有极其重大的分歧。正是这些分歧,使荷马的出场成为必要。

分歧具体表现在两个方面。其一,莱辛反对温克尔曼将得之于造型艺术的观察结果推演为“普遍规律(Allgemeinheit der Regel)”。在莱辛看来,拉奥孔在雕刻里所表现出的克制,仅仅是由于造型艺术的特点所决定的,换成另外的艺术形式——比如诗,这种克制就并非是必须的。进一步说,在诗的艺术之中,这种克制有时非但没有必要,甚至需要避免。

这主要基于另外一个实质性分歧。其二,莱辛认为,如果说在符号美学与艺术哲学层面,温克尔曼将拉奥孔在雕刻中的个例推演为普遍规律是一个以偏概全的错误;那么,温克尔曼将雕刻中的拉奥孔所表现出的“被动忍受”推演为希腊人的高贵人性,将之作为古希腊人“伟大而沉静的心灵”的典型表达则是一个更大、更严重的错误。

温克尔曼在拉奥孔雕刻中果然找到了这种自己心目中的“高贵的单纯和静穆的伟大”。但在莱辛看来,这与其说是对拉奥孔所代表的古代人——特别是古希腊人——的高贵与伟大、单纯或静穆所作的创造性揭示,不如说,这是一种误解。双重的误解。首先,将拉奥孔雕刻中为合乎造型艺术的规律所呈现出的“最富孕育性的顷刻”误解为事情的全过程;其次,将被压制、被扭曲的人性误解为人性的最高形式。

而实际上,至少在古希腊就已经存在着与雕刻拉奥孔完全不同的表达痛苦、展示人性的方式。那是索福克勒斯的方式,也是荷马的方式,而从根本上说,是荷马的方式。因为,正如莱辛后文所呈现的那样,荷马乃是“典范中的典范(das Muster aller Muster)”<sup>(第20章)</sup>。

正是因为荷马无可争议的重要性以及荷马史诗与拉奥孔雕刻形成的对照关系,莱辛在引述并简要评论温克尔曼与拉奥孔有关的论述后不久,马上就转入了对荷马的细致讨论。对荷马的讨论,直接将我们带入第一章的主体部分,同时它也是全书的关节点。

不过,有意思的是,“剧作家”莱辛一上来却并未马上直接邀请荷马出场。在荷马出场前,他又安排了一个小小的插曲。从这个有意的延宕,既可以看出莱辛的思致之细密,也在很大程度上制造了荷马出场的氛围,增加了荷马出场的份量。索福克勒斯在这里甚至成为一个配角、一个引子或铺垫。

表面上看,这里莱辛是在质疑温克尔曼的一个判断。温非常肯定地说“拉奥孔像索福克勒斯所写的菲罗克忒忒斯那样忍受痛苦”,但莱辛却告诉我们,与雕刻中的拉奥孔完全不同,悲剧(诗)中菲罗克忒忒斯“由痛苦而发出的哀怨声,号喊声和粗野的咒骂声响彻了整个希腊军营,搅乱了一切祭祀和宗教典礼,以致人们把他抛弃在那个荒岛上。”<sup>(7)</sup>而细致

的读者会发现,莱辛正是通过指出温克尔曼的这个致命的“硬伤”,使得后者的整个立论成为空中楼阁。在温克尔曼试图展现雕刻与诗共同点的地方,莱辛却再次举重若轻地指出二者之间的根本差异。诗与画的差异,更重要的是,两种不同的古代图景的差异,两种对理想人性的理解的差异。

莱辛说菲罗克忒忒斯的“悲观绝望和哀伤的声音由诗人摹仿出来,响彻了整个剧场”,这是在描述索福克勒斯悲剧的实际情形,不也同时是在问“所有这些声音,温克尔曼,你听到了吗?”

莱辛似乎认为在这短短的一个插曲中频繁使用关于声音的词汇还不足以完全表达他的意思,在这个段落的最后,他又举了一个《菲罗克忒忒斯》第三幕的例子,让人们关注“这第三幕所由组成的那些哀痛的号喊,呻吟,中途插进来的‘哎呦,咳咳’,以及整行的悲痛的呼声所用的顿挫和拖长”(7)。

一边是无声的克制,一边是响彻四方的哀号。一边是雕刻般的静穆,一边是诗(悲剧)的响亮的叫喊。满纸的呻吟,满纸的号喊,莱辛无疑是要用巨大的声音效果与那个雕刻中的拉奥孔——那个温克尔曼意义上静穆的拉奥孔分庭抗议,用文字制造一种让人不安、也让人难忘的氛围。

正是在那一片号喊声中,荷马史诗出场了。莱辛单刀直入地写道:

号喊是身体苦痛的自然表情,荷马所写的负伤的战士往往是在号喊中倒在地上的。女神维纳斯只擦破了一点皮也大声叫起来(《伊利亚特》,卷五第343行)这不是显示这位欢乐女神的娇弱,而是让遭受痛苦的自然(本性)有发泄的权利。就连铁一般的战神在被狄俄墨德斯矛头刺疼时,也号喊得顶可怕,仿佛有一万个狂怒的战士同时在号喊一样,惹得双方军队都胆战心惊起来(《伊利亚特》,卷五第859行)。(8)

在这里,号喊,依然是莱辛强调的关键词。更重要的是,在莱辛看来,痛苦的号喊,非但不是怯懦和卑微的表现,还恰恰是出于人的自然表情(natuerliche Ausdruck)和人的本性(menschliche Natur)。而在荷马史诗中,这种自然(本性)既体现在负伤倒地的一般战士身上,也体现在人格化的神——欢乐之神和战神身上。而且,不但娇弱的维纳斯女神不会因为行使了“发泄的权利”而丧失其神性,就是铁一般的战神阿瑞斯,也并不会因为自然情感的流露而变得低贱。

莱辛认为,在荷马那里尤其重要的是不违反自然(本性),各按照自身的本然行事。一般人是如此,神是如此,英雄也不例外。原因很简单,“尽管荷马在其它方面把他的英雄们描写得远远超出一般人性之上,但每逢涉及痛苦和屈辱的情感时,每逢要用号喊、哭泣或咒骂来表现这种情感时,荷马的英雄们却总是忠实于一般人性的。在行动上他们是超凡的人,在情感上他们是真正的人。”(8)

所谓行动上“超凡的人”,莱辛的原文是“Geschöpfe höherer Art”,也可直译为“更高类别的人(creatures of a higher kind)”。换言之,这更高类别的人,之所以属于更高类别而成为超凡的人,也即成为英雄,并不是因为他们没有人的七情六欲,在现实生活中表现得像雕刻中的拉奥孔那样静穆;而是相反,他们完全具有所有“真正的人(wahre Menschen)”所具有的情感,但在行事(Tat)上却并不会受制于情感。对此,莱辛在《拉奥孔》第四章,用“有人气的英雄(menschlichen Helden)”这个说法,做了如下呼应:

他的哀怨是人的哀怨,他的行动却是英雄的行动。二者结合在一起,才形成一个有人气的英雄。有人气的英雄既不软弱,也不倔强,但是在服从自然的要求时显得软弱,在服从原则和职责的要求时就显得倔强。这种人是智慧所能造就的最高产品,也是艺术所能模仿的最高对象。(30)

很明显,莱辛虽然主张人应该重视并表达自己的自然情感,但他心目中的“最高产品”或“最高对象”却不能停留在这个较低层次。与其说他试图用自然状态或自然主义来反对温克尔曼意义上的克制与忍受,不如说这仅仅是他的一种策略。也就是说,莱辛之所以要强调荷马与索福克勒斯所展现出来的人的自然(本性),主要是要纠正温克尔曼对古代人的片面理解,而不是要简单否定人性所具有的不同等级,将一切都降低到本能和欲望的层次,不分高低贵贱照单接受。

莱辛提醒我们充分注意,正是由于有荷马史诗的存在,我们才看到了古人的双重性,那被温克尔曼对雕刻拉奥孔的描述所掩盖了的双重性。而事实上,在伟大的荷马那里,古人既有作为真实的人的一面,同时,更关键的是,他们还有英雄的一面。

而温克尔曼,甚至不只温克尔曼,还有大多数现代欧洲人——莱辛所谓“作为更智慧后代的我们文雅欧洲人(wir feinem Europäer einer klügeren Nachwelt)<sup>②</sup>——却习惯于将自己的现代本性作为人性的理想,并以此现代本性去衡量和臆测古人。正因为此,现代人依照自己的“文雅”和“智慧”、“礼貌”和“尊严”,就不难从拉奥孔身上找到与自己同样的品质,好像古人像“文雅欧洲人”一样善于“控制自己的口和眼”,也一样善于“忍受”(8)。但是,这却导致了异常严重的后果。那就是,古代人在现代人眼里不再是真实的人,古代“有人气的英雄”更被迫消声匿迹。

幸亏还有荷马史诗!

莱辛以为,在荷马史诗中“希腊人却并不如此(Nicht so der Grieche)!”荷马史诗中的古希腊人不仅与雕刻中的拉奥孔完全不同,更与现代人形成了极鲜明的对照:

希腊人却不如此。他既动感情,也感受到畏惧,而且要让他的痛苦和哀伤表现出来。他并不以人类弱点为耻;只是不让这些弱点防止他走向光荣,或是阻碍他尽的职责。凡是对野蛮人来说是出于粗野本性或顽强习惯的,对于他来说,却是根据原则的。(8-9)

莱辛这仅仅是在描述古希腊人吗?他是不是也在对现代人进行善意的嘲讽?现代人由于自身的局限,误解了古代人;现代人也因为担心暴露人性的弱点、担心成为野蛮人,而没有勇气去追求光荣(Ehre)、克尽职责(Pflicht)、服从真正的原则(Grundsätze)。等而下之者,则以根本否弃“有人气的英雄”的存在,以仿佛高贵、实则胆怯的所谓静穆为自己赢得活着的理由乃至资本。

似乎是为了打消现代人的顾虑,鼓起我们的勇气,莱辛讲述了《伊利亚特》卷七中又一个关于哭泣的故事。如何面对号喊和哭泣,再次作为一个标尺,衡量了谁是野蛮人,谁才是真正的文明人。

特洛亚战争中,当交战双方订立休战协议后忙于焚化尸体,出于人性的本然,人们都禁不住留下热泪。而特洛亚国王普里安和希腊大军统帅阿伽门农面对人们的悲伤,却有完全不同的态度和处理办法。

普里安下令禁止人们哭泣,而阿伽门农则似乎完全听其自然。莱辛说,这恰恰显示了诗人荷马的深刻用意:“他要让我们知道,文明的希腊人尽管号哭,还是可以勇敢;而未开化的特洛亚人要勇敢,就不得不先把人的一切感情都扼制住”(9)。

而企图扼制住人的一切感情的又岂止是普里安?岂止是特洛亚人?通过讲述荷马的故事,辩才无碍的莱辛分明在告诉我们,在精神血统上,我们现代人离特洛亚人或许更近,离文明的希腊人则远之又远。在一个以静穆和忍耐为精神主流的时代,我们当然不应该摹仿雕刻中的拉奥孔,而必须去赢得并尊重自己和他人哭泣与号喊的权利。

只是,也许我们可以从容地用自己的方式说出这一切,像足智多谋的涅斯托对他聪明的儿子所做的那样。

于是,在《拉奥孔》第一章一个几乎有几分隐蔽的地方,莱辛引述了《奥德赛》卷四第195行中的一句话:“我看不出痛哭有什么坏处。”(原文为希腊文:Νεμεσσωμαι γε μεν σνδεν κλαιειν,9)。<sup>③</sup>

这是莱辛在《拉奥孔》中唯一一次引述《奥德赛》。细致的读者或许已注意到,与那个激辩多言的莱辛相对,与那个“仿佛”在讲述拉奥孔故事的莱辛也有所不同,这时我们依稀看到另一个莱辛——温顺而审慎的莱辛。正是这另一个莱辛,在铺陈了那些极不冷静的文字之后,耳语般地再次轻轻提醒他的读者——但提醒的内容却是:号喊对于现代人的重要性。而我们也看到,第一章中这个既激烈尖锐又温顺审慎的莱辛,将在此后讲述荷马故事的过程中,一再考验我们的智慧与德性,挑战我们现代人的成见。

### 三、荷马故事的莱辛讲法

而莱辛再次讲述荷马故事,已是《拉奥孔》第12章。他似乎是在读者差不过快要遗忘荷马的重要意义时,突然把我们重新带回到了荷马面前。这次突然返回之前,莱辛已基本完成了他关于画与诗的界限的讨论,并将自己的天平越来越偏向于诗——他要努力证明的甚至已是诗胜于画,而不仅仅是诗有别于画。<sup>④</sup>荷马的亮相,此其时也!一方面,荷马无疑是诗画天平上诗歌一端最重的砝码;另一方面,荷马的再次出现,也延续了《拉奥孔》开篇时就已激辩的问题,即对人性之本然两种极端不同的看法。这二者的差别,表面上看,体现了造形艺术视域与诗歌艺术视域的不同,但究其实质则反映了古希腊与现代的分野。前者将人视为“物体(Körper)”,后者将人与“行动(Handlungen)”紧密相连。

在这样的上下文中,我们也许可以比较容易地了解第12章一开头莱辛那段异常突兀的话。那段关于荷马的话,没什么过渡,似乎是毫无来由地横插了进来,但这种“生硬”和“武断”,立刻形成了某种戏剧效果。至少,我们“被强迫”暂时走出对诗、画界限的一般讨论,再次关注荷马的独特意义。莱辛开门见山写道:“荷马所处理的是两种人物和动作:一种是可以眼见的,另一种是不可以眼见的。这种区别是绘画无法显出的:在绘画里一切都是可以眼见的,而且都是以同一方式成为可以眼见的”(69)。

可见,重回荷马,莱辛所格外关心的依旧是人的问题。不过,在这里,莱辛并不是笼统谈论人,而是借助对荷马的讨论,与他在《拉奥孔》第1章中的相关说法遥相呼应。这里所谓的“可以眼见的(sichtbare)”与“不可以眼见的(unsichtbare)”者,不就分别指的是人和神吗?这样说,不是很自然地会让我们想起全书开篇时提到的普通伤兵与两位神明(爱神与战神)吗?莱辛正是以这种巧妙的方式接续并延伸着荷马故事。

而对比第1章和第12章,其中发生了两个微妙变化。首先,出场角色有所调整。我们看到,在第12章两个取自《伊利亚特》的例子(均见卷21)里,虽然战神仍赫然在场,但智慧女神雅典娜已悄悄代替了爱神维纳斯的位置。其次,对人神关系的判断也有所调整。如果说在《拉奥孔》一开头,莱辛更强调的是人与神在自然情感表达上的共通性,比如都需要通过号喊来宣泄痛苦;到第12章中,莱辛则有意提示我们特别注意荷马对“较高的人物”与“较低的人物”所做的重要区分(70)。

这绝不是简单的修辞或转移话题。我们要问的恰恰是,莱辛是否在通过上述微妙变化告诉我们他写作《拉奥孔》的

真正目的?

借讨论拉奥孔,莱辛不仅否定了诗画同一的传统观点,否定了温克尔曼等人对诗画关系的片面理解,而且更重要的是,他将这一讨论指向了更具挑战性的问题。

这个更具挑战性的问题由两个互相联系的方面组成。一方面,诗之所以不同于画、甚至高于画,在莱辛看来,最重要的原因事实上并不在于诗可以更好、更完整地反应人与神共有的自然情感,而在于诗既可以让我们看到荷马意义上“可以眼见的”,也可以让我们看到“不可以眼见的”。而这,恰恰是画——至少是温克尔曼们意义上的画——所无法做到的。当然,这还是在诗画关系的“技术”层面上讨论问题。

另一方面,从对诗画关系的讨论进一步上升,莱辛所忧虑的更深层次问题,乃是人性的下降。因为一旦现代人将造型艺术原则夸大为一原理,就必然会忽略甚至取消“较高的人物”与“较低的人物”的区别。而这种取消的一个最恶劣后果是,使得“较高的人物之所以高于……较低的人物的那些特征都消失掉了。”(70)<sup>⑤</sup>正是在这个意义上,出于对“较高的人物”的特征的珍视和叹惋,莱辛说了下面这段将画与诗的对比推向极端的话:

绘画就是把神降低到人,在画里凡是诗人使神超出象神的凡人之上的东西都完全消失了。荷马分配给神们的身材巨大,膂力坚强和行动敏捷,在程度上都远远超过他非配给最杰出的英雄的,而在绘画中这一切都要降低到凡人的尺度,朱庇特和阿伽门农,阿波罗和阿喀琉斯,玛斯和埃阿斯都变成一类人物,只有借一些约定俗成的外表标志才能把他们辨认出来。(72)

这些愤激之语如此贬低画而又高度赞扬诗,似乎在刻意违反艺术常识,但莱辛显然在其中另有寄托。因为在他看来,我们的精神高度并能仅仅停留于“可以眼见的”,而应该充分意识到那“不可以眼见的”。“不可以眼见”并不意味着不存在,更不能被“可以眼见的”所遮蔽。仅仅在绘画的意义上“将一切都降低到凡人的尺度”,而只保留“一些约定俗成的外表标志”,恰恰是我们对荷马精神的背离。我们要做的正好相反,不是向绘画学习,而是向诗学习,向荷马学习。不是将“神降低到人”,而是提高“凡人的眼力”;不是让神“不被人看见”,而是让人赢得神光的照耀。总之,不是让神向人看齐,而是让人与神接近。在第12章结尾处,莱辛于是这样说道,

诗人所写的神们自然都是不可以眼见的,用不着采用使人变成瞎子或是把光线遮掉的办法,来使神们不被人看见;倒是要使人看见神们时,就需要有一种神光照明,需要把凡人的眼力提高。(74)

这里的说法,看似与前文所说的“有人气的英雄”有些矛盾,实际上却正合莱辛的内在逻辑。在莱辛看来,“有人气的英雄”,是英雄而不是降低到只有动物本能的野蛮人;而英雄正是处于野蛮人与人格化的神之间的“更高类别的人”或“超凡的人”。莱辛时代的思想主流,不仅向下限制了人的自然本能流于所谓的新理性主义,而且也向上限制了人追求光荣、克尽责任的德性流于取消高低贵贱之分的平等主义。莱辛希望人们捍卫号喊的权利,是对新理性主义的悖反;莱辛期望我们敬畏“不可以眼见的”、高于自身的存在,则是提醒现代人不要跌入“英雄气短”的窘境。可以说,通过引述荷马,莱辛从两个方向上回应了现代人与现代性所面临的问题。

换言之,莱辛以他从荷马那里所学到的一切告诫现代人,不要忽视人性的等级:在野蛮人之上是凡人或普通人,在凡人之上则还有“更高类别的人”。而做“更高类别人”当然比做凡人更难、更需要付出艰辛,因此,莱辛在《拉奥孔》中也更多地关注荷马对前一类人的叙事。循着这一逻辑,我们也许可以在一定程度上明白《拉奥孔》在讨论荷马时主要关注《伊利亚特》的原因,并对全书中莱辛讲述荷马故事的方式有更多“同情的理解”。

《拉奥孔》一书讲述荷马故事的大致情形如下。如前所述,开篇第一章乃是“号喊与哭泣之章”;接着,第12章重述荷马故事,乃是“神与人之章”,主要引述智慧女神与战神为例。此后,莱辛引述荷马的频率越来越高,所涉及的内容也越来越丰富,但总体说来,没有溢出第1章与第12章所设定的问题框架。仿佛交响乐中的主部主题与副部主题的相互召唤与应答,莱辛在《拉奥孔》前25章的行文中,一边讨论画与诗的界限,一边关注荷马对人的本性与命运的表达和呈现。相对而言,在第12章之前,由拉奥孔所引发的诗画之别问题,是莱辛关注的主要内容;第12章之后,荷马的或诗的重要性则得到更充分强调,与此相对应,荷马故事愈来愈成为笼罩《拉奥孔》后一部分内容的主导性因素。

比如,第13章通过对《伊利亚特》中一个瘟疫场景(卷一,第44-53行)及一个诸神宴饮和会议场景(卷四,第1-4行)的重述,莱辛在区别诗与画的基础上,进一步区分了“物质的图画”与“诗的图画”。诗不仅在一般意义上优于画,而且在图画的意义上也有其优势。这个优势就在于,诗的图画“让我们历览从头到尾的一序列图画”,而物质的图画则“只能画出其中最后一个画面。”(75)因此他说,“生活高出图画有多么远,诗人在这里也就高出画家多么远”(74)。荷马的诗,就在这样的意义上,既是判定诗与画之高下的例证,也是借以认识生活之本来面目的一面镜子。

生活是流动的,生命是变化的,固定的画面与僵死的观念无论看起来如何伟大而高贵,在莱辛心目中,都未免胶柱鼓瑟、凿枘圆方。正因为此,毫不奇怪,莱辛在第15章描述《伊利亚特》卷四潘达洛斯拉弓射箭的画面时,强调的是荷马对“一套可以眼见的动作”的摹仿(81);在第16章讨论荷马的风格时,他则以荷马的船、天后朱诺的马车、以及阿伽门农的

装束为例,提醒我们注意“在画家作品里只能看到已完成的東西,在诗人作品里就看到它的完成的过程”,前者是静止的,后者则是动态的(90);至于第18、19章中对阿喀琉斯之盾与伊尼阿斯之盾的描述,莱辛也将之指向了以下结论:只有凭借自由和能力,诗人才能与艺术家争胜。人的自由和能力,显然是他关注的重点(106)。

接下来,第20至22章与荷马的联系也许是最明显的,这两章甚至可以命名为“海伦之章”。荷马对海伦之美的精彩揭示,在莱辛看来,不仅使真正的诗高于画,而且使荷马高于其他诗人——特别是现代诗人。在这部分,莱辛告诉我们“荷马的诗歌杰作比任何绘画杰作都更古老”(127),乃是“典范中的典范”(111)。也是在这部分,莱辛让我们知道应该像古代人对待荷马那样,辛勤地阅读荷马,“从诗人荷马的精神中吸收营养,用他的最崇高的特征来充实自己的想象,用他的热情的火焰来点燃自己的热情”(126)。

而作为一种对照性的呈现,第23、24章依然与荷马有关。通过讲述特尔什提斯——《伊利亚特》卷二中那个形容丑陋、性格恶劣的“小人”的故事,莱辛巧妙呈现了英雄的对立面,也反应了人性的另一个极端。而正像在《拉奥孔》一开头莱辛就看到号喊、哭泣的自然本性不应该淹没人应有的神一般的德性与高贵一样,熟读荷马的莱辛再次提醒我们看到与高贵人性相对的特尔什提斯因素,可笑而又可怖的因素。只不过,莱辛懂得“怪物似的人毕竟还是人,而人的毁灭对于我们来说,比起他的一切弱点和罪恶,还是一种更大的凶事。”(132)

总之,无论用什么样的方式讲述荷马故事,在莱辛那里,召唤行动的英雄、描绘“美所引起的欢欣、喜爱和迷恋”(120)乃是诗的当行本色,而对“有人气的英雄”的呼唤也与对可笑人物的怜悯、对“人的毁灭”的警惕互相补充,不可偏废。

或许正因为此,莱辛在即将结束他的荷马故事时,情不自禁地将荷马所引出的话题与另一个他所非常崇敬的诗人莎士比亚联系起来。出于对人之自然本性的尊重,同时也基于对卑劣品质的蔑视、对高贵德性的吁求,莱辛大胆认为《李尔王》中的私生子爱德蒙乃是一个集恶魔与天使于一身的人,而《理查三世》中的葛罗斯特伯爵则是真正的恶魔——因为他既与一切美好天性没有任何关联,也犯下最凶恶的罪行(133-34)。

在结穴处关联荷马与莎士比亚——莱辛这是否在暗示,荷马不仅是一个古代的典范,而且影响后世,成为衡量现代的重要标尺?

#### 四、荷马风格,诗的方式

一部以“拉奥孔”命名的书,一部讨论画与诗界限的书,花如此多的笔墨讲述荷马史诗的故事,似乎多少有文不对题之虞。但莱辛却有意明知故犯,要用荷马史诗所呈现的自然而流动的生活与现代人所虚构的所谓拉奥孔式凝固而静止的生活形成对照。不仅如此,透过他有意留下的文本缝隙,我们也不难看到,莱辛之所以要那么充分地展现荷马的世界,这既是他探讨诗与画不同属性的需要,更是他探究人与人不同属性的需要。无论是凡人与英雄,还是“可以眼见的”人与“不可眼见的”人格化的神;无论是海伦与特尔什提斯,还是阿伽门农与阿喀琉斯……所有这一些,荷马都拒绝绝对之出现,现代人才会做出的那些圈限与固化:拒绝从自我人性极其有限的高度与广度出发将他人视为自我的复制品,更拒绝将“行动的人”降低为“物体”。

正是在这个意义上,荷马不仅是所有艺术“典范中的典范”,他对人性的探究也成为我们的光辉楷模。

关于此,有两个突出例子,也许可以进一步延伸我们的思考。在《拉奥孔》第16至第18章,莱辛集中分析了荷马史诗中的两种重要物品:朝笏与盾。两种物品无疑是政治与战争的象征,而政治与战争当然是最能检验人的品质的两个至高领域。莱辛在讨论诗画界限之后,在全书做出“我的结论”的最中心位置向我们展现这两个非同寻常的“物体”,是不是与他“行动的人”的强调相矛盾?

恰恰相反。莱辛通过细致分析试图告诉我们的正是,荷马对两件物品所做的不同于造型艺术的描绘,正反映了荷马的深度,反映了这两件物品所折射出的人的行动和行动中的人。由此,不仅在对“物体”的描绘上荷马的表达大大高出了画家,高出了一般诗人,而且他所呈现的“物体”本身也体现了人与人之间的不同,甚至是高下之别。

在关于盾的例证中,莱辛将《伊利亚特》中阿喀琉斯的盾与《埃涅阿斯纪》中埃涅阿斯的盾做了对比。他认为,虽然在维吉尔的史诗里,作者也试图通过展现盾的制作过程来发挥诗之所长,即像荷马一样“并没有把那面盾作为一件已经完成的完整作品,而是作为正在完成过程中的作品”,但荷马和维吉尔还是有高下之别。原因主要在于,维吉尔并没有将这种对过程的展示贯彻始终,而荷马却做到了这一点。因此,莱辛说“埃涅阿斯的盾只是一段穿插,完全是用来投合罗马人的名族自豪感的,它是外来的支流,诗人把它引到主流里去,使主流发生一点动荡。阿喀琉斯的盾却不然,它是它自己的丰饶土壤上的产物……荷马让火神在雕饰方面显身手,因为他要制造的那面盾是应该和他的身分相称的。”(103-04)

关于笏的例子则都取自《伊利亚特》是关于阿伽门农之盾(卷二,第101-08行)与阿喀琉斯之盾(卷一,第234-39行)的对比。莱辛提示我们注意,与在其它地方描述“物体”时的情形相类似,荷马同样“不描绘笏的形状,只叙述笏的历

史。”(86)也就是说,关注“行动”而非“物体”本身。但莱辛很明白,即使在动态中陈述两个物体的不同,也并不是荷马的真正目的。因为,“对于荷马,重要的事不是描绘两根材料和形状都不同的杖,而是要我们对这两根杖所标志的权利的差别得到一个生动的感性形象。前一根杖是火神的作品,后一根杖却是由一个不知名的人从山上砍下来的;前一根是一家贵族的传家宝,后一根却碰巧落到谁手里就归谁掌握;前一根由一个国王用来指挥阿戈耳斯全境和许多岛屿的人民,后一根却由希腊人民中间某一个人掌握,这个人和一些旁人同受委托来维持国家的法律。这就是阿伽门农和阿喀琉斯之间实际上的差别,连阿喀琉斯本人,尽管在狂怒之下,也不能不承认这种差别。”(89)

也许现代人并不会赞同莱辛在两个朝笏的对比中所表现出的对古代社会“权利的差别”的默认甚至赞同。但是,有一点是值得肯定的,在莱辛那里,是物体展示了不同的人,而不是相反,行动的人退化为物体。更重要的是,尽管等级制的古代政治秩序需要接受现代性的审视,但是,人性的高下、优劣、贵贱之分,却不会因为等级制度的消亡而消亡。甚至做出上述区分这一行为本身,就已经构成对现代思想惯性的抗衡与纠正。在对人性的理解上,不是温克尔曼那样的“作为更智慧后代的文雅欧洲人”是我们的榜样,而是承认差别与等级的荷马才是我们最好的老师。

自十七世纪末十八世纪初开始,荷马作为但丁意义上“诗人之王”的地位已屡遭灾难;十九世纪已降,随着“荷马问题”的提出以及现代语文学与“口头程式理论”的兴起,用温克尔曼们的方式研究荷马乃至整个古典传统更是成为一种潮流。正因为此,今天我们才有必要重新追循莱辛的道路,并通过他重回荷马、重回古代世界。只有这样,我们才有可能走出现代学术的科学主义泥淖,才有可能告别实证主义的馐钉之学,像莱辛一样捍卫古典学的精神品质,再次激活伟大经典与现实人生的鲜活关联,哪怕在这种关联中,我们将面对荷马所曾面临的巨大灾难——瘟疫、战争、死亡和残酷的政治争斗;哪怕我们不得不因此而承认人的自然本性的脆弱、追寻美德的艰难,不得不直面人性的良莠不齐、鱼龙混杂。

我们也许不会拥有阿伽门农的朝笏,甚至将失去可以防身的盾牌,但从莱辛那里我们已经知道,在雕刻拉奥孔那样面对人生苦难与荣光的方式之外,我们至少还有另外一种选择的可能,那是荷马的风格,诗的方式。

#### 注释 [Notes]

①莱辛《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1982年。4。本论文谨依朱译本,以下仅随文注页码,必要时对照《莱辛全集》(*Gotthold Ephraim Lessing Werke und Brief in zwölf Bänden*, Band 5-2, Herausgegeben von Wilfried Barner et al., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2003,《拉奥孔》全书见《全集》该卷第7-206页)标出德语原文或加简单注解。

②此处对现代人颇具反讽意味的描述,莱辛的原文如下:“Ich weiß es, wir feinem Europäer einer klügern Nachwelt, wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen。”可对照朱译“我知道,我们近代欧洲人比起古代人有较文明的教养和较强的理智,较善于控制我们的口和眼。”(《拉奥孔》,朱光潜译本,第8页)。

③这段话又译为“我并非反对哭泣”,参看荷马《伊利亚特》。罗念生等译。北京:人民文学出版社,1997年。67。

④《拉奥孔》尽管是一部未完成的作品,但29章大致可分为两大部分。第一部分从第1至第25章,主要讨论画与诗的界限问题;第二部分从第26至第29章,讨论温克尔曼《古代造型艺术史》(1764年)出版后所涉及的相关考古学问题,特别是拉奥孔雕像群的年代问题。第一大部分是全书的主干,又可分三个单元。第一单元,从第1至第6章,集中讨论画与诗中的拉奥孔所引发的诗画界限问题。其中第1至4章,以拉奥孔的号喊为中心,讨论诗与画在处理激情方面的区别;第5、第6章则从蛇的缠绕和服装等方面进一步展开诗与画的比较。第二单元,从第7至第15章。这一单元由两组驳论组成,对诗画同一的观点予以反击。从第7至第10章为第一组驳论,批评英国批评家斯彭司(Joseph Spence, 1699-1768)用古画说明古诗混淆二者界限的观点;从第11章到第15章为第二组驳论,批评法国批评家克路斯(Count Caylus, 1692-1765)伯爵试图从古诗中寻找绘画题材的错误做法。第三单元,从第16至第25章。其中第16章乃是莱辛所谓的“我的结论”之所在:“物体连同它们的可以眼见的属性是绘画所特有的题材……动作是诗所特有的题材。”(83)如果说,在下这个结论前,莱辛的笔墨还更多地花在诗画之别上;那么,得出这一结论之后,以下各章就更偏向于诗,并以荷马为最重要例证,证明诗胜于画。微妙的是,莱辛在第12章、第15章已为此做了铺垫。关于全书各章的基本内容及整体结构,可参看朱光潜译本对《拉奥孔》所做的相关注释,特别是第40页注②,第63页注①,第69页注①,第148页注①等。

⑤朱译“人物”,德文原文为Wesen,有英文being或beings的意思,或亦可径译为“人”;Wesen亦有“本性、本质”之意和“行动、行为”之意。因此,也可以理解为,莱辛对“较高的人”与“较低的人”的区分,也是对较高的本性和行为与较低的本性和行为的区分。

#### 引用作品 [Works Cited]

Fisher, Barbara and Thomas C. Fox, eds. *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*. New York: Camden House,

2005.

Fick, Monika. *Lessing – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar, 2000.

荷马《伊利亚特》,罗念生等译。北京:人民文学出版社,1994年。

[Homer. *Iliad*. Trans. Luo Niansheng et al. Beijing: People's Literature Publishing House, 1994]

——:《奥德赛》,王焕生译。北京:人民文学出版社,1997年。

[——. *Odyssey*. Trans. Wang Huangsheng. Beijing: People's Literature Publishing House, 1997]

莱辛《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1982年。

[Lessing, G. E. . *Laokoon*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1982]

Lessing, G. E. . *Gotthold Ephraim Lessing Werke und Brief in zwölf Bänden*. Band 5 – 2. Herausgegeben von Wilfried Barner et al. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 – 2003.

维吉尔《埃涅阿斯纪》,杨周翰译。北京:人民文学出版社,1984年。

[Virgil. *Aeneid*, Trans. Yang Zhouhan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984]

(责任编辑:王峰)

—————  
(上接第23页)

### 三、东西方美学的对话、交流与融通

东方美学与西方美学有相异性,也有共通性。与会学者在对二者关系的比较探索中,认识中西美学融通的途径与意义。

代迅(西南大学)认为,中国美学的现代化是选择的西化,即根据中国美学的本土运作机制,而作出的主动和积极的选择。换一个角度讲,这种选择的西化,就是西方美学的中国化;中国美学的现代化,是中国美学选择的西化和西方美学中国化的双向逆行运动。这是中西美学融合的基本途径。宋伟(辽宁大学)认为,从现代性视域出发,将东西方美学置于西方现代性与东方现代性的历史背景中进行考察,对于思考东西方美学所面临的困境与出路,具有特殊的历史意义。张伟(鲁迅美术学院)从中西艺术精神本体研究出发,认为西方人的生命意识是人天二分的精神,中国人的生命意识是“天人合一”的精神。通过这种比较研究,以世界艺术格局为参照,能够更准确、更全面地把握中国艺术精神本体,对于坚持和发扬中国艺术精神的传统,促进中国艺术全面走向世界,为中西艺术的交流必将起到积极的促进作用。王德胜(首都师范大学)认为,“日常生活审美化”并非简单的西方理论话语移植,而是与当代中国整个社会文化转型现实和审美物化现实具有内在契合性。刘彦顺(浙江师范大学)将西方现象学与中国古典美学相沟通,从现象学视域中研究陈从周园林美学,认为其在根本上是对中国古典美学的继承与发展,也是建筑现象学的纯熟之作。刘绍瑾(暨南大学)认为,中国美学中有西方美学崇尚理性、和谐的古典主义,儒家的美学理想与西方的古典主义有共通之处。

周均平(山东师范大学)则从西方视域中的东方美学出发,通过分析美国美学家托马斯·门罗对东方美学的研究理论,获得启示。他指出,在理念和方法上,以世界为参照,以平等开放的态度、开阔广达的视野,改革美学研究方法,拓展研究思维的空间;高度重视本国传统和特色,重新发现东方,发现中国;积极推进东西方美学的对话与交流,取长补短,实现东西方美学的融通。在多样的融通结果中,中国应占有一席之地,有自己的研究方式和学术成果。

此外,日本美学家滨下昌宏(神户女学院大学)就西方美学“范畴”论在东方美学应用的可能性研究,青木孝夫(广岛大学)对东西方美学研究中自然美的研究,泷一郎(大阪教育大学)对日本现代美学家大冢宁次学术历程的研究,川岛智生(京都华顶大学)对近代琉球建筑的美学研究等,拓展了本次论坛的研究视域,并提出了相应的建设性学理见解。

(责任编辑:王嘉军)