

生死之谜及其在瓶画上的面容^①： 对前苏格拉底宇宙论美学^②核心问题的一种解读

汪顺宁

摘要：前苏格拉底宇宙论美学的核心问题乃是对生死之谜的思索，这使得前苏格拉底思想一开始便非自然探索，而是生命追问。这种追问并非缘起于赫西俄德与荷马的文字之中，而是孕育在黑暗时期带饰陶器与瓶画的原型几何与几何时期的创作之中。

关键词：前苏格拉底；宇宙论美学；瓶画；原型几何时期；几何时期

作者简介：汪顺宁，博士，副教授，上海财经大学人文学院哲学系西方哲学教研室。主要研究领域为西方美学。电子邮箱：greentrees900@yahoo.com

Title: The Riddle of Life and Death and Its Appearance on Vase Paintings: An Interpretation of the Essential Theme of the Pre-Socratic Cosmological Aesthetics

Abstract: The essential theme of Pre-Socratic cosmological aesthetics is the riddle of life and death. It shows that from the very beginning Pre-Socratic thoughts were not about the exploration into nature, but about life and death. Such a concern was conceived in Proto-Geometric and Geometric decorated pottery in the Dark ages, rather than derived from the writings of Hesiod and Homer.

Keywords: Pre-Socratics; cosmological aesthetics; vase painting; Proto-geometric period; Geometric period

Author: Wang Shunning, Ph. D, is an associate professor in the Philosophy Department at Shanghai University of Finance and Economics (Shanghai 200433, China). Her main research interest is Western aesthetics. Email: greentrees900@yahoo.com

一、导论

古希腊美学在前苏格拉底时期呈现的总体性特征可以用宇宙论美学来概括，即对美的运思渗透于对宇宙本体的全景把握之中，而其中又以对生死之谜的追问为线索。无论是在阿那克西曼德箴言中所体现出来的对生之原罪的忧伤追问，还是在赫拉克利特残篇中出现的对生死同一的矛盾断言，抑或巴门尼德残篇中描绘的存在之静美，都与对宇宙本体的探究不可分割。由于对生死之谜的求索，前苏格拉底哲学一开始便超越了自然哲学阶段，进入伦理学和美学的境域，从而并非始基

问题而是生死问题、尤其是死亡问题才是前苏格拉底问题的拱心石。死亡问题作为对生命的更高追问超越了始基问题，成为前苏格拉底宇宙论美学的核心——生死之谜的关键。^③

而这一深具宇宙论特征的美学思想从何处孕育而来亦成为一个值得追问的问题。笔者以为，是黑暗时期的带饰陶器保存了古希腊的文化血脉并孕育了此后的前苏格拉底宇宙论美学。赫西俄德与荷马史诗中的神话只是最后落实并记载于纸莎草纸上的谱系建构，它应当存有一个或多个前后相继抑或相杂的漫长的演化历史，此演化除了诉诸于城乡的游吟诗人以及神庙的男女祭司的口头吟诵与舞蹈，它们在古希腊可以统称为音乐，还显现

于造型艺术之中,带饰陶器乃个中最重要的载体。

只不过,音乐的言说有声而动感,而瓶画的叙事沉默而静谧。那些赭红与漆黑的交织比之中国水墨画的黑白,多了一份生命的炽热与暗涌,却未少一份致思的肃穆与深沉。这些在勾勒填涂中显现的画面何尝不是宇宙论美学?无论是几何纹样还是神人形象,无不表现出发端于黑暗时期并延续至古风时期的、在原始陶工们灵魂里渲染着的宇宙图景。那是用心走近与走进才能看到的真实的穹苍面容——赭红与漆黑,而非后世的哲学家晴空之下仰望之所获得的蓝和白——那是 Chaos 而非 Cosmos 这个词里的古希腊。那些在原型几何和几何时期的瓶画中出现的几何纹样和葬礼图案凝聚着黑暗时代人们怎样的对宇宙和死亡的思索?!

二、对生死之谜的追问

前苏格拉底与苏格拉底,大致划分了黑暗时期之后希腊化时期之前的希腊哲学史。究竟苏格拉底昭示了何种全新的哲学特质,使得哲学史以之而分期?换言之,这种断代似乎表明,在苏格拉底与其之前的那些哲学家之间的分歧不仅远远大于那些哲学家本身之间的分歧,而且前一种分歧是质的意义上的。再换言之,这种分期似乎表明,在前苏格拉底之间必定存在某种家族相似,使得它们成为了一个集合体。^④

在这里,借用维特根斯坦的家族相似这个词,可以笼统而模糊地将诸多体裁各异、思想各异的前苏格拉底归为一类,暂时将他们之间的分歧悬置一边。^⑤在对前苏格拉底家族的相似性进行探寻时可以发现,无论是在小亚细亚西部、爱琴海东边那块由米利都、萨摩斯岛、以弗所城邦构成的小小的三角形地带集中出现的泰勒斯、阿那克西曼德、毕达哥拉斯、赫拉克利特,还是位于第勒尼安海东岸、南意大利西部的埃利亚城邦出现的巴门尼德,抑或是地中海北岸、西西里岛西部的 Acragas 城邦诞生的恩培多克勒,他们的哲思皆起于对宇宙本体的全景把握,在这幅由前苏格拉底织就的宇宙论织锦中,可以找到一根贯穿的主线,那就是对生死之谜的追问。

所谓对生死之谜的追问,是指对包括人在内的宇宙作为生命的创生及其死亡问题的追问,这不仅包括整个宇宙从何而来又归于何处的问题,

而且包括何谓生何谓死、为何有生为何有死的问题。尤其是后者,既已生、为何死,或既有死、何必生等问题更为重要,从米利都学派开始,这些问题便贯注在前苏格拉底诸子的散文、箴言和六音步诗歌中。由此,对生命和死亡的追问使得古希腊哲学一开始便不是纯粹的自然哲学,但这的确是再自然不过的哲学开端,如果哲学就词源学而言,作为爱智慧,而智慧,作为对本原的追问的话,还有什么问题比之更本原呢?

生命的自然本性是恋生畏死的,一场慢性哮喘的急性发作就足以令人嗅到死亡的幽暗气息,何况如此频繁并贯彻古今的各种天灾人祸。“生又何欢死又何苦”作为对生死问题的回答之一,来自于中国古代爱智的人们,其特征是追求超脱。鼓盆而歌的庄子是其始祖,魏晋名士是其传承,其间一脉相沿了无数充满诗意和浪漫的叙事和话语,在齐物我的境界里取消边界忘却问题。而西方智慧源头之一的古希腊又如何呢?那个据尼采说很严肃的阿那克西曼德曾言,

that the limitless is principle and element of the things which exist... that it is neither water nor any other of the so-called elements but some different limitless nature, from which all the heavens and the worlds in them come into being. And the things from which existing things come into being are also the things into which they are destroyed, in accordance with what must be. For they give justice and reparation to one another for their injustice in accordance with the ordering of time. (Barnes 21)

根据 Jonathan Barnes 在其搜集整理的前苏格拉底残篇英译本《早期希腊哲学》里介绍,这段有待存疑的阿那克西曼德的唯一残篇出现在辛普里丘的《物理学评注》之中,辛普里丘则转引自亚里士多德的弟子泰奥弗拉斯托斯所撰的《自然学说》,个中只有黑体字部分是确凿无疑的。除了第尔斯在 1903 年出版的文献汇编外,这句话更早的译本还可见尼采于 19 世纪 70 年代初期在巴塞尔大学担任古典学教授席位时所作的注疏与研

究,此文所论则以 Barnes 的译本为据。^⑥

这段话通常可以分为两部分来理解,一是无限者作为万物的原则和元素,宇宙和世界由之产生,那些万物从中产生的事物也是万物消亡后又所向回归的。二是按照时间的秩序万物为其不正义而彼此给予惩罚和偿还。换言之,第一部分问生的问题,第二部分问死的问题。从亚里士多德的《物理学》开始,首当其冲关注的视角并一直延续至今的当然是 *apeiron* 一词,其字面上意指“devoid of limits”,中文直译是缺乏限制,英译有数种。^⑦然而我更注意的是这两个词,第四行的两处 *the things* 和第五行黑体字部分开始的 *they*。它们究竟是指什么呢?

首先,这两处 *the things* 都是复数,而且是同一的,这点没有疑问。其次,从前后文来看,*the things* 似乎是指无限者。问题出来了,为何第一句话里无限者出现时是单数呢?实际上,这段箴言单复数的矛盾不止这一处,前面那个词 *some different limitless nature* 已经与第一句话矛盾了。这里指出的单复数问题当然不是简单的语法问题,而是涉及到,无限者究竟是单数还是复数的?如果考虑到,这段非黑体字部分究竟是不是阿那克西曼德之原话还要存疑,那么可以暂时先把阿派朗的单复数问题悬置起来。

they 一词的理解亦是我所看重的。同样根据前后文语境,似乎 *they* 指的是第四行的 *existing things*,亦即第三行的 *all the heavens and the worlds*,也就是从阿派朗中产生出来而又终将消亡并回归之的宇宙和世界。主语清楚了,才可以继续往下读到这个致命的、关键的问题的答案:万物为何产生而又消亡?看来似乎是,万物由于其不正义而必须受到惩罚以偿还其不正义之罪,消亡则是此惩罚和偿还的结果,惩罚并非来自万物之外的审判者,而是来自于万物自身,是万物彼此之间所施加的,因为万物皆有不正义之罪。

如果说泰勒斯关于万物的始基的思考是自然哲学,那么其弟子则跨越了一大步,直接将米利都学派带进了伦理学。泰勒斯提出的问题是生命来自何处,其弟子拷问的则是生命为何消亡,促使泰勒斯发问的是人类本能的、孩童式的惊讶与好奇,而在其弟子那里引发思考的则是阅尽人生之后的凝重与冷峻,无怪乎尼采在这段话里甚至读出了阿那克西曼德的一身黑衣!(富有想象力的尼

采!)古希腊人一开始就不只是孩子!他们也是中年人,甚至老年人。

这种关于生之原罪的想法当然不是阿那克西曼德一个人脑子里的疯狂而古怪的想象,而是古希腊人的集体构想。赫西俄德在《神谱》里描写了从老天王乌刺诺斯到其子克洛诺斯再到其孙宙斯的谱系。这是一幅混乱的图景,创生的轨迹伴随着死亡与不正义,首先是 *chaos*,不正义始于天地初开、日月光明、人文化成之先。中国儒家所谓的“人之初”与希腊《神谱》显现的“神之初”形象何等的南辕北辙,神之初尚且如此,遑论凡人?换言之,不仅在希伯来那里,而且在古希腊那里,生命即意味着原罪。乌刺诺斯因惧怕孩子们夺取自己的地位而吞噬他们,他的孩子之一起而阉杀之,杀父之神克洛诺斯如法炮制对待自己的孩子,其中之一宙斯则起而推翻之。如果据此猜测,阿那克西曼德在《神谱》里聆听到死亡和不正义的主旋律,应该不是空穴来风。

生死之谜作为前苏格拉底问题同样没有被赫拉克利特所忽略。^⑧这“出谜者”以其言说和行文之晦涩给他的以弗所同乡留下无数不解之谜,这些充满矛盾的谜之箴言又给后世学者和爱智者带来无数研究难题,譬如他的残篇中关于水、孩子和火之喻象等。

we step and do not step into the same rivers, we are and we are not. (Barnes 70)

Eternity is a child at play, playing draughts: the kingdom is a child's. (Barnes 50)

The world, the same for all, neither any god nor any man made; but it was always and is and will be, fire ever-living, kindling in measures and being extinguished in measures. (Barnes 59)

这些都是人们首当其冲关注的视角,它们通常被认为揭示了赫拉克利特的流变、游戏和逻各斯思想。然而,如果单单只是这些思想是不足以给赫拉克利特加上“流泪的哲人”这一雅号的。他必定还有别的一些重要箴言被忽略了。

譬如这两句,“*man, like a light in the night,*

is kindled and put out”, “One alone is the wise, unwilling and willing to be called by the name of Zeus” (Barnes 66)。在第一句里,光明和黑暗的矛盾张力的确给这种箴言式表达带来无穷韵味。灯意味着光明,而夜意味着黑暗,点燃意味着光明,而熄灭意味着黑暗。黑暗在这里是背景、帷幕和剧场,光明只是暂时的演员。黑暗不动、静止而永恒,光明则只是短暂的一瞬或一段时间。还有一点要注意的是这里的被动语态,人被外在于他的决定者所决定。这种被决定性并非唯一体现在人这里,神亦如此。请看第二句,唯一的智慧者并非一定是宙斯,而是一,那是在宙斯之上的更高的决定者。在古希腊神话里,普罗米修斯之所以被宙斯施以折磨,不仅仅是因为他分配祭品时戏弄了宙斯兼而盗火于人,还因为,作为先知先觉者,他知悉宙斯的命运之秘密。这表明了即便如众神之王宙斯亦不可避免的被决定性,神与人的这种共同的被决定性正是希腊神话之不同于希伯来宗教之处。这恰恰与古希腊神之初那种死亡与不正义形象相辅相成,一个全知全能全善而不朽的人格神不存在于古希腊神话里。^⑨

总之,以灯喻人,点燃为创生,熄灭为死亡,短短的一句箴言里集中表达了赫拉克利特对生与死的思考。与上述第二句箴言互参,凡人的有朽与被动、奥林匹斯诸神的所谓智慧等一切皆隐隐指向一个更高的智慧存在,无论其被赫拉克利特名之为 night、one 还是 divine law、child,在此面前,神与人皆不过是被把玩的骰子与跳棋而已。由此可见,正是由于深谙神与人的这种共同的悲剧命运而在笔端深怀悲悯,赫拉克利特才不仅仅是“晦涩者”而且也是“流泪者”。

在赫拉克利特笔端隐隐显现的这个更高智慧本体到了巴门尼德那里进一步清晰起来,那就是摈弃了全部感觉的存在。通达这个存在的路径是否定生死,确切说,是通过否定生从而否定死,以此达到不动和永恒。在其六音步诗《论自然》的残篇里,诗人坐在二轮战车里,由太阳的女儿们引路,来到女神的住所,由此开始聆听女神关于不动摇的真理之心和有朽者的意见,前者即“*It is, and it cannot not be*”,后者则是“*It is not, and it must not be*” (Barnes 80)。这个存在最终表达为一个完美的球体,一个自我同一的理性公式 $A = A$ 。这不仅是与思维、言说同一的唯一的存在,它也是唯

一的尺度,灭变无常的感觉世界由于不符合这个公式,因而必定是虚妄不实的。于是巴门尼德的存在世界里便只剩下摒弃了任何血色的冰冷理性。

值得注意的是,作为六音步诗,喻象、寓言、神话、断言是其主要的言说方式,以这样的方式来告诫,“*The only roads of enquiry there are to think of [...]*” (Barnes 80),似乎略略缺乏说服力,存在、思维、言说的同一似乎不够充分。因为,按照巴门尼德的出发点,它必定在时空之外,否则便存在不存在了,然而,按照康德,如果时空是有理性的存在物的感性直观的话,那么这个球体实际上无法完全用理性去思考。^⑩当然,这里无意如康德一般将之归于形而上学的幻象,只是认为,如果巴门尼德不那么过于强调思维作为唯一的探寻之路的话,他的完美的球体或许更完美。

总之,在前苏格拉底那里,西方哲学开端于对生死之谜的探究。作为生命个体,当死亡呈现出生命的最大的有限性时,生与死还有何区别,生死岂非同一?进一步地,有无岂非同一、 A 与 $-A$ 又岂非同一?然而,这只是感觉,抑或某种情绪。理性运作的公式天然地或先验地对此完全无法接纳,理性认定这是矛盾的,由此生发出各种解决矛盾的办法:阿纳克西曼德对 A 作了一个价值判断上的否定,由此让等式两边相等。赫拉克利特既不从感性也不从理性,而是从审美的视角,或灵性的视角来肯定这个等式。巴门尼德则干脆从事实判断的角度对 A 作出了否定,由此再次让等式两边相等。换言之,在阿纳克西曼德那里,看似 $A = -A$ 的矛盾混乱的感觉世界全部化为了不公义的 $-A = -A$;在赫拉克利特那里, $A = -A$ 的感觉世界化为了 $A = -A$ 的审美世界;在巴门尼德那里, $A = -A$ 的等式再次化为了 $-A = -A$,而 A 另有其指。

三、生死之谜的面容

正如笔者在导论中所言,前苏格拉底时期这一深具宇宙论特征的美学思想从何处孕育而来是一个很值得追问的问题。一般来说人们倾向于在相同的文化介质之间寻找关联,从文字到文字,由此将赫西俄德与荷马的诗歌文本视为前苏格拉底美学的源头便情理之中,的确,这两个文本是古希腊黑暗时期之后再生的最早的文字文本。然而,这似乎是以如下假设为前提的:即,再生的希

腊字母文字与隔岸(既是地理之隔,也是时间之隔)相望的音节文字——线形文字A与B之间是完全断裂的。亦即,所谓黑暗时期的数百年里,由于文字无迹可寻,从而文化在文字这个层面上也呈断裂的态势。当然,由这个假设并不必然推导出,它对文字与其它介质之间在文化传承意义上的勾连是持否定态度的。但至少,此前人们相对而言忽视了如下这种可能性:在黑暗时期一枝独秀的陶器在很大程度上足以弥补文字的断裂所造成的文化生命的伤痕。^⑩

这种可能性需要以下论证来支撑,一个层面,文字与陶器之间在文化传承意义上的勾连,这有赖于陶器在某种特定的历史时期,如黑暗时期,作为文化传承介质的优越性的揭示;另一个层面,黑暗时期陶器及瓶画本身的艺术价值需要得到充分的肯定,特别是在如下语境里——人们普遍认为黑绘和红绘时期才是古希腊瓶画的高峰,原型几何与几何时期是粗鄙的低谷。而且,在这两个层面的论证中必须内涵这样一个主题,即,前苏格拉底宇宙论美学的核心问题——生命与死亡。显然,要达成这项论证不是一件轻易的事情,也并非此篇小小的论文可以一蹴而就的,如果英国剑桥大学三一学院教授、英国古典学会主席格兰特在《希腊人的崛起》一书中的如下观点已经代表了长期以来的某种权威论断的话,“The darkness of this Dark Age is not just due to our own comparative ignorance about what was happening, but represents a real and traumatic transformation”(Grant 2)。然而笔者愿意努力一试。

应当看到,思想绝非思想家的专利,正如艺术并非艺术家可独占。如果说人人皆可为艺术家,则每一个体生命都具有哲学家的禀赋。在古希腊那个所谓黑暗的四百年里,文字记载不知因何而湮灭,口头吟诵更没有录音设备可以保存,但远古并未真的就此在空白沉寂中渐行渐远,造型艺术于文字语言之外无声地传达着先人的作诗与致思,陶器、金属器具、青铜或陶土雕塑、石质庙宇等皆在此列。但是考古研究表明,在这一时期,相对于其它造型艺术,陶器及其瓶画艺术可谓独放异彩,而个中缘由更是颇值得寻味。

黑暗时期的瓶画始于公元前1100—1050年的亚-迈锡尼时期(Sub-Mycenaean),这是一个巨大的历史转折点。按照格兰特的观点,

[...] at this juncture, as pollen-analysis reveals, populations sharply declined, reverting to pastoralism. The art of writing was lost for several centuries to come, the use of stone for construction purposes vanished, and Greece became a country of villages, making an impoverished pottery (Sub-Mycenaean, c. 1100 - 1050) which displayed stolid, insensitive shapes and hand-drawn designs of circles and half-circles. (Grant 2)

然而情况很快就发生了改变。从公元前1025到前900年,“‘原型几何’陶器已经遍及各处,它由雅典人开创,然后发展到阿戈利(Argolid),再散播到广泛的地区,从塞萨利(Thessaly)到北部的基克拉迪斯群岛(Cyclades),其呈现的圆形装饰不再用手绘,而是用圆规,并用多功能画笔工整地画出轮廓清晰的造型”(Grant 3)。格兰特认为这一时期陶器艺术急剧发展原因在于陶器综合了现代瓷器、玻璃、木头、皮革和篮筐的功用,相应地,它也就吸引了优秀的画家为之服务,既然希腊并不富裕,无金银器皿可供画家挥洒画笔(Grant 332)。由此原型几何陶器标志着陶器艺术的“新的开端”,不是向后而是向前昭示着“未来的艺术凯歌”。

得益于杰出画家和画具的参与,这一时期陶器上的图案丰富、规整而精美,以几何纹样为主、兼有动物、树木、人物图案。几何纹样包括:粗细线条有节奏的间隔、三组线条的粗细间隔、波浪线、锯齿形或Z字型线、用交叉的平行线画出的三角形、以及很重要的同心圆和同心半圆。陶器本身造型更合乎比例,在原型几何晚期,倾向于将陶器的更多面积涂上黑釉。

公元前900—700年是几何时期。这一时期的陶器是希腊黑暗时代的奇葩,仿佛暗夜悄然开放的昙花,带着独行者特有的璀璨神采。与原型几何时期一样,雅典在这一时期依然显示出最杰出的创造力。逐渐扩展乃至覆盖整个陶器表面的几何图案取代了原型几何时期的大面积黑釉,垂直和水平带状的装饰图案越来越细化,显示出一种非常复杂的节奏。“Some scholars have likened this complicated new rhythm to that of an epic

hexameter, as Homer's" (Boardman 23)。牛津大学艺术考古学教授博德曼认为这一类比并非是毫无意义的,因为, "[...] this is the first intimation of the greek artist's interest in the almost mathematical disposition of complex patterns and images, but the effect is more like that of a carpet, or patchwork" (Boardman 23)。除了几何图案,这一时期陶器上的人物装饰也呈现出高度风格化的特点,起初是单独的或重复的带状,然后覆盖整个主要的表面。

相对于陶器,黑暗时期的其它造型艺术如何呢?曾担任大英美术馆和牛津 Ashmolean 考古博物馆馆长的艺术史家和艺术批评家派帕在其《插图艺术史》中认为,与公元前九—八世纪在技巧和艺术风格上已完全臻于精美和成熟的几何时期的陶器相比,雕塑则相对滞后。在几何时期只有粗糙简陋的青铜和陶土小雕像,且人物姿态僵硬表情呆板,即便古风式的微笑也直到前七世纪中期才开始出现(Piper 34)。同样地,石质庙宇也是到古风时期才开始发展起来,其山墙、石柱和柱间壁等等为精美的雕刻和绘画提供了丰富的空间,但那些色彩丰富的壁画如今已荡然无存。它们在博物馆里那“乏味的、单色的面容”令人难以想象当年在“爱琴海明亮的阳光”下,其宏富的色泽与爱琴海阳光交相辉映令人夺目(Piper 35)。

可见,黑暗时期陶器及瓶画艺术相对于其它造型艺术而言可谓一枝独秀。至几何时期,陶器艺术已然成熟,其各种几何纹样与动物、人物图案相当精致细腻,人物形态、衣褶栩栩如生。而此时青铜与陶土雕塑则比较粗陋,石质庙宇尚未出现,铁器与金银器具虽有使用,但其纹饰则难望瓶画之项背。为何如此呢?这很大程度上归因于,陶器本身的材质恰好适合于黑暗时期的艺术发展需要。

由于某种迄今难以证实的缘由,^⑩辉煌的青铜时代终于陷入经济困顿、文字失传、人口剧减的境地。当代考古甚至发现了那一时期人祭出现的一些证据,譬如,带有斧削痕迹的人体骨骼与某种容器被同时发掘出来。历史学家据此推测,很可能是因为在生命在那个特定时代面临着绝对令人恐慌的威胁,出于一种巨大的不安全感,民间巫师以及国师之类的人物导演了人祭这类惨剧。

由于没有掌握确切的数据及缺乏精确的数据分析,很难说这一时期,经济的凋敝在多大程度上

影响了古希腊人在艺术介质上的取舍。但毋庸置疑,陶器开始显露其作为文化载体的无与伦比的地位。考古发现,此时陶器为各种人群和场合广泛适用,从百姓到权贵,从日常生活到丧葬乃至宗教和祭祀。金银器皿则由于贵重而使得其拥有和使用的人群和场合极其有限,同理,在尺寸上亦难以与陶器相提并论,这又使其功用受限,故而几何时期多见与人等高的精美陶瓶用于墓葬,金银则未见。另一方面,从保存的角度看,陶器只要不破碎,即便历经千年,其上饰画依然完好如初,黑釉依然光彩照人。而铁器则经不起时间的氧化,石质庙宇同样经不起时间的侵蚀。

博德曼在谈及陶瓶对古希腊历史研究的意义时亦认为,“带饰陶瓶的生产和使用是对希腊人而言唯一普遍、丰富的和相对成熟的资源,它使我们得以比较几个世纪以来希腊世界及其殖民地各个地方普通人的视觉和社会经验[……]这或许是一个大胆的断言,但这正是考古学的意义之所在[……]稍后时期唯一可与之媲美的介质是钱币[……]”(Boardman 263)。这种对陶瓶作为得天独厚的文化载体的青睐并非大胆的断言,而是来自于冷静的分析。艺术考古学家并非没有考虑到别的介质,如金属器皿。只不过,虽然“金属在希腊也是可得的”,但“可传达的信息更少,更不易保存完好,而且金和银主要是为权贵阶层所有”(Boardman 264)。而且就尺寸而言,“在几何时期的雅典,陶瓶可以放大到纪念碑式的比例,在其中人物装饰可以清晰详细地表现出密仪。在此,陶瓶毫无疑问代替了金属和石头”(Boardman 264)。与雕塑相比如何呢?“当涉及到理解远古和古希腊的审美趣味时,无所不在的、丰富的、意味深长的带饰陶罐比拘谨的雕塑更说明问题”(Boardman 270)。

这里当然不能退一步海阔天空地说,其实从艺术的角度,陶出于土,总体感觉质朴而内敛,本身就是乡村田园风格的艺术,而黑暗时期整个希腊就是由纷争和散落的一个个村庄组成的大农村,陶器与这一时代是再完美不过的匹配。^⑪三毛在《华陶窑》里提到一副对联,“也堪斩马谈方略,还是做陶看野花”,似乎做陶是出世之艺。但实际上,黑暗时期陶器那绝世独立的艺术身影中承载着何等纷扰的世态。

同样是女人与陶器的话题,前面曾论及几何

时期陶器上的人物装饰,关于这种精美的瓶画艺术的创作者或曰装饰者可能是谁的问题,博德曼教授认为这种人物装饰很大程度上可能源自于编织艺术,如篮子、地毯编织、拼缝物等,效果也类似,这在许多早期社会是一种女性的手工艺,正如陶艺,也往往是一种女性的手工艺,因此几何时期陶器这种造型艺术的进步要归因于女性的努力,尽管女性在某些很大型的陶器上几乎难以驾驭,但她们作为瓶画家的角色是绝对不容忽视的。这种对于女性在陶艺上的某种独特地位的关注无独有偶,博兰代尔等人研究了在陶瓶艺术上的某种“女性中心”现象的思想内涵,尽管该文主要是从瓶画的场景而非创作的视角来论述的,但作者也涉及到女性创作的视角,譬如此处,“谁创作阿提卡陶器这一问题显然是相关的。所有命名的制陶家和瓶画家都是男性,但至少存在一个女性画陶的例证,而且女性瓶画家们很可能是存在的”(Blundell 115)。作者在此处的注脚上说,尽管长期以来的一些观点认为存在女性瓶画家的证据很少,但这些证据毕竟是存在的。

对此笔者有一个大胆的推测,鉴于这一时期人口剧减,因而很可能成年男性人口减少的比例绝对大大超过女性(实际上耶鲁古典学和历史学教授 Ronald Kagan 在《古希腊历史简介》课程中曾经提到,古希腊战胜的一方时有将战败的一方成年男性全部杀光、将女性和孩子掳为奴隶之举),如果这样,那么这一时期女性制陶家和瓶画家的比例便很有可能远远高于此后的古风 and 古典时期。特别是,我注意到,原型几何与几何时期的瓶画场景中,人物装饰里女性身体的画面并不像此后的古风尤其是古典时期那么突出,相反倒是男性身体的画面比较典型,这一现象是不是正好可以说明女性创作者的视线的存在呢?我以为很大程度上可以考虑。而且,那些无比精美的几何纹样似乎也向我们表明,其笔触风格是极其女性化的,细腻、缠绵、繁复,这些很可能都是女性创作者存在的证据。

此外,笔者以为,鉴于这一时期过于独特的社会巨变给古希腊人带来的生命经验,尤其是死亡经验,女性作为生命的直接分娩者,对这些经验的体认在深度与强度上至少是不亚于男性的。当然,这里存在着外在的生死与内在的观照之间的转化,在这个内化的观照中,对生命与死亡的体认

与沉思构成了主要的笔墨与言说。的确,生命以及死亡,从来就是文学艺术创作的根本母题。不必举例说克利的代表作《死与火》,也不必说惠特曼的名篇“*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*”,正如布鲁姆在《西方正典》中所言,“[……]死亡从不在我们与那冥界之间无可逃遁的关系上撒谎,这种关系是完完全全的孤寂[……]经典是死亡的侍从[……]要开启经典,你必须说服读者从充塞着死者的空间中清出一块新的地方”(布鲁姆 25)。

由此,蹀躞于牛津 Ashmolean 博物馆的瓶瓶罐罐面前,以目光拂去时光之覆手,看见赫尔墨斯脚踏带翼的靴子,正向宙斯辞行,^④经过两千六百年的穿越,带来诸神之消息和回声:希腊开始了新一轮的诞生,陶瓶正是一个个小小的子宫,陶工和瓶画家则作了分娩的妇人,^⑤她(他)们将几何纹样、墓葬图案绘于陶器上,以表达有朽者对生死之谜的关切。

完全可以说,迄今为止,关于原型几何和几何时期带饰陶器的艺术地位,人们的认识是远远不够的。谈到古希腊的造型艺术,人们首先想到的多半是雕塑,即便提起古希腊的瓶画,人们首推的十有八九是黑绘与红绘。这很大程度上是因为人们认为,黑绘和红绘时期才“代表”了古希腊瓶画,表征着古希腊带饰陶器典型的正式成型。某种意义上,这种观点当然可以接受,因为黑暗时期的几何图案以及生死母题并非古希腊造型艺术独有,实际上,它可以说是一切艺术的母题,试问,哪种文化最初不包含宇宙与生命创生的神话,其造型艺术不是从几何图案开始?譬如大英博物馆里那个据考古学家猜测是用来炖鱼汤的绳文文化时期的日本陶锅。笔者显然并非艺术史专家,无力也不打算陷入不同地域的带饰陶器艺术风格与地位的比较与纷争,此处只想请问一句,在何时何地,带饰陶器艺术在几何技巧与风格上可与古希腊黑暗时期的精美与成熟比肩?

认为只有黑绘与红绘才意味着希腊典型风格原是基于某种先见,这种先见在一个层面上过分专注于在带饰陶器上寻找赫西俄德与荷马的神话与史诗,而忽视了几何图案与生死母题更原初的显现。这种先见由来已久,可以回溯至古希腊自身,在神话上体现为谱系与秩序的建立,在哲学上显现为理性与逻辑的开端,狄奥尼索斯开始作为

小神让位于阿波罗这奥林匹斯的主神，黑暗逐渐为光明取代，瓶画上大片的黑色逐渐让位于红色，最终彩绘时代到来，白色继位，赭红与漆黑的 chaos 终结于蓝与白的 cosmos，于是所谓日月初开大地光明。

尼采为衰颓的西方文化所开出的药方中有一味药是可以肯定的。试问古希腊诸神中有哪位神祇像狄奥尼索斯那样经历了死亡与再生？（当然，耶稣同样经历了死亡与再生。这或许正是尼采在生命清醒前的最后一个圣诞节前发出的明信片既自称“狄奥尼索斯”又署名“钉在十字架上的人”的根本原因。）一个没有经历死亡的神无法洞察生命最根本的脆弱性和孤独性，因而很难具有深刻与根本的怜悯与慈悲。同样地，一个不触及生命和死亡的作品只是笔墨游戏。从原型几何到几何时期，带饰陶器艺术架构并支撑了黑暗时期的造型艺术家园，这不仅是几何图案由朴拙到精致的一个过程，也是人物装饰由简入繁并最终设定场景讲述生死叙事的一个过程。对这一时期的几何和人物图案进行分析并设定意义，读出其中所蕴含的宇宙图景与生死命题，绝非过度阐释。

当然，简单的附会是不足以令人信服的。譬如说，那些同心圆或同心半圆的图案昭示了日月星辰，那些交叉的平行线画出的三角形和三条一组的波浪线代表了山川河流，大面积的黑釉带状是大地，手持长矛的狩猎人像及身中长矛的动物图案则是人们的尘世生活等等，这样一个天上地上无所不包的瓶画世界不正是黑暗时期古希腊人眼里的宇宙吗？非也。艺术从来就不是影子的影子，不是被动的留声机，而是主动的言说者。

当然，的确可以从几何时期的瓶画图案中直接找到星辰的图案，如，阿提卡几何后期二期某个盘子上的八角星图案，阿提卡几何后期一期的某个康塔罗斯酒杯上的太阳图案，阿提卡几何后期一期某个大酒壶上的星星图案，几何后期某个目前存放于哥本哈根的双耳罐上的纤细的八角星图案（Boardman 42, 40, 61）这样的元素比比皆是。花卉，植物，树木，狩猎的人们，动物，头上的太阳星星，脚下的大地河流，确乎是鲜活的宇宙生命场景。然而，如果没有对死亡的思索与关注，这一切生命场景便都只不过是浮光掠影。从原型几何到几何时期，带饰陶艺的一个最重要最关键的发展是对生命与死亡的内在关注，而非纹样图案由粗到

细、由简入繁的工艺进步。

考古发现，几何时期有许多大型的陶瓶，而且越是大型的陶瓶其上的装饰图案越是精美。值得注意的一个关键是，这些大型陶瓶通常用于墓葬，或用于墓地装饰，或直接用于盛放骨灰遗骸之类。人和动物有一个很重要的区别是，人死后是要安葬的，动物则暴尸荒野，^⑩所以，用于墓葬的陶瓶的精美化、大型化实际上正表明了黑暗时期古希腊人越来越重视死亡的意义。^⑪

那个希腊国宝级的高达 1.55 米的双耳罐正是个中典型案例。除了无与伦比的精美几何纹样、细分到无以复加的带状装饰，以及严整的、符合黄金分割的瓶身造型，所有这一切带来的天体音乐般的繁复节奏之外，其上的人物图案还直接展示了死亡与葬礼的场景！一个人呈水平状躺着，体态安详舒展，周围是或跪或踞或立的人，列队整齐，姿态肃穆恭敬。

请好好凝视这个陶瓶！！因为古希腊文化甚至西方文化的密码钥匙在此！为什么《神谱》说神之初是如此的不公义——父子互相残杀，为什么圣经说人之初便犯下了原罪——夫妻相继堕落，为什么前苏格拉底宇宙论美学一开始，阿纳克西曼德便在其残篇中告诉我们万物因为不公义而必须按照时间的秩序彼此给予审判和补偿？为什么苏格拉底临死前让克里同代自己向医药之神献祭一只公鸡？

这种关于生命的原罪文化是西方文化独有的，至少儒道禅三教合一的宋代以前的中国文化里没有。中国传统经典告诉我们生命是至高无上的，“天地之大德曰生”“生生之谓易”。道家从哲学变成宗教之后，将自身从观念变成实践，种种努力譬如求仙、辟谷、炼丹等无非都是为了长生不老永垂不朽，^⑫万岁万岁万万岁喊出了历代皇帝孜孜以求的梦想。总之生命在中国传统思想那里具有毋庸置疑的自明性和合法性。^⑬

那么为何西方文化一开端便如此这般将死亡的凝重、葬礼的庄严凝聚在陶瓶上？因为黑暗时期的希腊人经历了太过独特的死亡体验！怎样惨烈的情况发生才可以导致文字失传？除此之外，中西历史上还有哪有阶段曾出现过文字完全失传？考古学家根据花粉分析发现这一时期人口急剧减少。但是谁也不能确切说明，究竟什么原因导致人口急剧减少，并且人口究竟减少到何种程

度才会导致文字失传?而切身经历了所有这一切的古希腊人能不这样思考吗?——如果死亡是正义的惩罚,那么生命便是不正义的罪孽。

总之,黑暗时期过后,重生的希腊文字开始了整理和想象,《神谱》与《荷马史诗》是这种集体记忆的记载,阿纳克西曼德的残篇是这种集体潜意识的呈现,苏格拉底赴死前的话语终于达到了肯定死亡这个价值序列的高潮。此外,《普罗米修斯》《俄狄浦斯王》等则叙述了一个又一个不仅凡人,甚至英雄,甚至诸神也为命运所主宰的生命悲剧。而除了古希腊,还有哪个文化产生了这样宏大的悲剧艺术?除了前苏格拉底,还有哪个美学一开端便否定生命的正义,肯定死亡作为惩罚的正义?

所有这一切的秘密便在于,黑暗时期的独特历史赋予了古希腊人独特的体验。这些体验被陶工们和瓶画家们凝聚在这个刻画了死亡葬礼的陶瓶上。无法知道这是唯一的一个还是无数同类陶瓶中的一个,^①也不清楚前苏格拉底的美学家们是否见过这个或类似的瓶子,但这些都不重要。重要的是,对生命自明性的质疑、对生命悲剧性的肯定、乃至对死亡正义性的推崇,作为希腊文化的血脉,如同它显示在这个瓶子上一样,自此沉沉地融进了古希腊人的生命,从而我们得以一再与其相遇,不仅在前苏格拉底美学家的残篇里,也在狄奥尼索斯死亡与再生的悲剧里,甚至越过2500年之后,还在尼采的书写之中。^②

四、结语

当然,除了这种对死亡与葬礼场景的直接展示,还可以在几何时期的瓶画上看到神话的原型,如威武的人马神、召唤驯服飞禽走兽的阿尔忒弥斯、演奏竖琴的俄耳甫斯及女祭司们等(Boardman 69, 65, 63)。因此确实不能武断地说,前苏格拉底那种宇宙论美学思想是黑暗时期之后单单从赫西俄德、荷马等人的文字文本中生发开来的从神话到哲学的演化,这种说法的确过于强调了从文字到文字的文化延续,而忽视了从造型艺术到文字之间的血脉关联,实际上这种断言隐含着对一个简单事实的忽视,即造型艺术远在文字出现之前便已存在。^③

总之,与恢宏的神庙相比,陶瓶如一个小小的

子宫。当传统的木质神庙在无数次兵燹中灰飞烟灭的时候,当一切文明的痕迹似乎都被抹去、希腊人貌似陷入无边黑暗的时候,是陶器作为载体传承与见证着希腊人的作诗与致思,是历经火的窑烧而万古长存、纵然碎裂也不风化的陶器而非后起的、纵然宏大终将倾圮的石质庙宇传承、孕育和分娩了前苏格拉底宇宙论美学。

注释[Notes]

① 对古希腊口头吟诵的重视可追溯至柏拉图《斐德若》中的相关论点(274a—278d),在此对话中,柏拉图对口头吟诵与文字记录之于文化遗产的意义之差异作了强调。然而,或许是由于柏拉图的贵族倾向,他没能注意到同样在文字记录之前的造型艺术对文化遗产的意义。力图显明哲学的胚芽同样孕育于造型艺术之一的陶瓶中正是本文的主旨。

2011年11月11—13日在复旦大学历史系召开的“An International Colloquium on Ways of Knowing and Forms of Knowledge in Ancient Greece with a Comparative Perspective on Ancient China”国际学术研讨会上,笔者旁听了Marcel Detienne, Kathryn Morgan, Lisa Paphals, Alexander Beecroft等几位学者的主题发言,其中对美国加州大学洛杉矶分校古典学系教授Kathryn Morgan的发言尤为感兴趣,其题目是“Plato and the Construction of Historiography”。在听完其发言后,我注意到她似乎忽略了造型艺术,在其会议论文中也通篇未提及柏拉图对造型艺术之于历史编撰之功用的考量。于是我问了她一个问题,柏拉图在其带有明显哲学意图的历史重构中,可曾考虑过瓶画在期间的功用。她回答说,没有,但是柏拉图曾提及过壁画。另一篇会议论文,Christian Jacob教授的“Masters and Books: Towards a Comparative Anthropology of Knowledge”提到了绘画作为知识载体之一,详见此段,“Knowledge can be objectivized, or rather one can build it through the inscription on a material support. These inscriptions could be written texts, diagrams, paintings, or artifacts, such as models, machines, and instruments. These various media allow ideas, knowledge, representations to circulate through space and time, to have an existence of their own, independently from those who created them.”

② 最近,英国牛津大学的学者Simon Saunders, Joe Silk, David Wallaceat和剑桥大学的学者John Barrow, Jeremy Butterfield以及美国哥伦比亚大学、耶鲁大学、纽约大学等的哲学和物理学学者在约翰邓普顿基金会数百万美元的资助下联手研究,建立了物理哲学(philosophy of physics)的一个新分支:宇宙论哲学(philosophy of cosmology)。这些筹建者们主张,该学科不仅要关注恒心及星系的分布,更要关注假定的宇宙基本恒量(supposedly fundamental

constant) 的价值,譬如宇宙论恒量,或暗能量。John Barrow 在其与 Frank Tipler 合著的 *The Anthropic Cosmological Principle* (2011 年) 中认为,“This problem goes deeper than merely describing the accelerated expansion of the universe; it requires an understanding of the vacuum, how the quantum nature of reality impacts on the universe as a whole, and what probability means when used to evaluate observed properties of the universe.” (http://www.philosophy.ox.ac.uk/news__events/news/philosophy_of_cosmology_-_new_field_of_study)。

在笔者看来,这个新建立的宇宙论哲学领域似乎在研究视角上与前苏格拉底的宇宙论哲学有所相似,即将宇宙作为一个整体来进行研究,换言之,没有自然科学与人文科学之人为区分。这究竟是分久必合之轮回,还是本源的必然回归?我希望是后者。

③ 无独有偶,考古学家对英国史前巨石阵的最新研究证据显示,它表征着宇宙日历上的特殊日子:春季与秋季、仲夏日出与仲冬日落完全吻合,这个英国最著名的史前遗迹可能并非夏日与生命的颂歌,而是冬季与死亡的庆典。参见 BBC 纪录片 *A History of Ancient Britain* 第三集 *Age of Cosmology*。又根据《每日邮报》2012 年 10 月 9 日报道,最新的 3D 镭射技术揭示,在巨石阵上有 71 幅新的图像,由于石头的风化,这些图像肉眼无法看见。这个新的证据证明了冬至日落对巨石阵的古代制造者们的重要性。

④ 笼统地说,是苏格拉底将哲学视角从宇宙拉回到人类自身,正是从这个意义上,前苏格拉底与苏格拉底之两分可以成立;若从生死之谜的求索上,则二者完全是一脉相承的。

⑤ 这并不由此表明对每一位个体哲学家以及每一个哲学文本之间的差异的漠视、忽视和否认。学科与知识的构建本来就是一个将杂多归于同一又在同一中寻找杂多的无限过程。

⑥ 谈到前苏格拉底的文献问题总不免有些气馁,但最近看了中国人民大学聂敏里博士的“第二届国际前苏格拉底学会会议简记”便释然许多。该文文末说,“最后,参加这次会议的一个强烈的感受是,中国治西方古典学术的学者要企图在文献材料的功夫上超越西方学者,几乎是不可能的。因为,不仅存在着语言上的障碍(一个好的古典学术研究者不但要精通希腊语、拉丁语、希伯来语三种古典语言,还要精通英、法、德、意几种现代语言),而且在原始文献的占有上我们首先就是阙如的。西方汉学家借助国家力量花费了上百年的时间搜集到中国的许多古典文献(周秦鼎铭、敦煌经卷),但是,即便这样,他们也只能够做到在诠释的方法、诠释的思想为中国学者提供思想上的镜鉴,而在文献材料本身的整理和考订上功绩殊少,同样的道理,面对西方的古典,中国学者能够做到的只能是从研究的方法、思想的深度上为西方学者提供更

具说服力的观点、视角,而这是我们现在有理由期望的。”参见聂敏里:“第二届国际前苏格拉底学会会议简记,”《世界哲学》2(2011): 311-15。

⑦ 我所看到的有以下几种英译, the boundless, the limitless, the infinite, the indefinite, 一方面表明时间和广延上的无限,另一方面意指特性上的不确定。

⑧ 加拿大 T. M. 罗宾森教授亦持相同观点,“战争与和平、醒与睡、智慧与愚蠢、生与死,这些相互对应的概念最能引起他的兴趣。而在所有这些对应词中,最重要的恐怕莫过于生与死。关于死亡的讨论在残篇中占有很多篇幅,可见死亡是赫拉克利特时常思考的问题之一”(罗宾森 7)。

⑨ 当然,在赫拉克利特里的确存在一种非人格神意义上的智慧主宰,即 B114 中出现的 divine law, “speaking with comprehension one should rely on what is comprehensive of all, as a city on its law and with yet greater reliance. For all human laws are nourished by the one divine; for it is as powerful as it wishes, and it suffices for all, and it prevails” (Barnes 57)。

⑩ 加拿大大卫·盖洛普教授在论及巴门尼德的“球体”时也感到这是“晦涩难解的”。他说,“我们无法由此推知,女神认为这是物质的或空间的术语,还是与此相反。”(盖洛普 29)同样地,这球究竟是有限的还是无限的,也是一个问题。巴门尼德的信徒麦里梭肯定后者,但有些学者认为是前者。然而,若是前者又将引发一些问题,如界限之外是什么?如果是不存在,则不存在者不存在,如果是存在,则其与此球的界限又在何处?此界限是存在还是不存在?从而质疑连绵不绝。如此看来反倒是麦里梭的观点可行。然而麦里梭的看法也有麻烦,按照巴门尼德,此球是“complete”,无限之球体如何可能是完满的?

⑪ 第三节早在数月前便应着手修改,然而繁重的教学、家务之余的时间片段似乎只能长篇大论地阅读而不能长篇大论地写作(篇幅短小的诗歌翻译与创作倒是适宜的)。本以为暑假开始可以专事著述,然而 7 月 2 日起应招参加了为期近一个月的 2012 年上海市哲学社会科学骨干教师培训,而半年一次的回乡探母也只能拖到 8 月才成行。如今终于可以安静地坐下来,却惊觉已是秋风乍起。第一段写完,一阵抑制不住的情绪涌到敲击键盘的指端,要我将此文献给“小黑”——那个孕妇。那个流浪猫。“小黑,我今天已经在小区里找寻你三次了,从早上发现留在门外的猫粮没被动过开始,牵挂了整整一天,难道,你昨晚终于生了?”上次(2 月底 3 月初)也是这样,足足一个多星期没出现,然后被我顺藤摸瓜发现了它的 baby 们。今晚第三次找寻无果上楼时,想到仄居公寓方寸之中的窘迫与收养流浪猫之间的种种不相宜,脑子里不由自主悲哀地浮现出一篇小说的轮廓:题目就叫“失落的灵族”,主角是猫与一个小女孩从出生到成长的故事,时间是遥远的从前,地点是繁华的森林。是的,这篇论文真应该献给小黑的,去年寒假、大雪之后,与觅食的它初遇之际,正是

此文动笔之时,而今我们彼此已经驯养了一年半——小黑与我、此文与我。

⑫ 国外学术界关于青铜时代终结的原因可谓众说纷纭,如内政腐败、外族入侵或曰战争、自然灾害、瘟疫流行等。

⑬ 瓷器属于另一种风物。

⑭ Ashmolean 博物馆的珍藏品之一,前六世纪的黑绘双耳罐。

⑮ 牛津大学古代史教授 Robin Osborne 如下观点我很赞同,“以为是古希腊城邦的某一具体特征产生了‘哲学家们’乃是一个错误,因为追问哲学问题从来不是哲学家们独占的特权,只有在古希腊城邦整体的文化环境中我们才能恰当地理解哲学话语的发展”(奥斯本 16)。然而这个所谓的整体文化环境在罗宾教授那里主要只是局限于文字、神话、史诗、政治、制度、法律等,造型艺术在他那里同样被忽略了,他说,“赫西俄德的诗歌[……]没有一篇对视觉艺术家们的想象力有任何明显的影响”(奥斯本 42)。这句话意味着什么?割裂神话与造型艺术的关系。作为哲学的母腹之神话,它不可能只体现在口头吟诵及其晚期的文字记录之一的《神谱》之中而不体现在造型艺术之中。当然罗宾教授只是说《神谱》没有影响到视觉艺术,并没有说神话没有影响到造型艺术,《神谱》与神话不能划等号。

⑯ 现代人对其宠物的安葬昭示出宠物本身不再是动物,而是人类大家族的成员。

⑰ 邵大箴曾说,“人类在早期发展阶段,喜欢用抽象的几何图形来表达自己的想象,寄托自己的感情。我们在‘几何形体风格’陶瓶上所见到的各种简单和繁复的图案,除了装饰作用外,自然也包含了某些宗教的或原始的哲学含义。[……]当时的建筑、雕刻或其它艺术的水平还相当拙劣,这种情况下出现的体积巨大的彩绘陶瓶,实际上是反映了当时人们思想感情的‘纪念碑式的艺术’”(邵大箴 5)。

⑱ 庄子在妻子亡后鼓盆而歌需要另外阐释。

⑲ 中国传统文化肯定“生”而否定“死”,西方传统文化否定“生”而肯定“死”,这是一个相对笼统的说法,期待方家的批评指正。总的来说,西方传统文化之所以肯定“死”是因为肯定肉身死亡之后的彼岸世界,这个彼岸世界有诸多称谓,巴门尼德的存在、柏拉图的理念、普洛丁的太一、基督教的上帝等等。

⑳ 笔者 2013 年 9 月去希腊雅典和克里特岛考察,在参观两地多个博物馆时发现,这个陶瓶不是唯一的一个,还有多个类似场景和尺寸的瓶子!

㉑ 是的,当尼采说,“Where is beauty? Where I must will with my entire will; Where I want to love and parish so that an image does not remain merely an image. Love and perishing: these have gone together since the beginning of time. Will to love; that means being willing also for death. Thus I speak to you cowards!”(Nietzsche 96)。他是将美、

生命、死亡、爱同一了起来,没有剥离死亡的永生,从而拥抱死亡的生命并非一个不真的影像,相反它正是真正的美之所在。

㉒ 正如 Robert Browning 所说, time's wheel runs back or stops, potter and clay endure.

引用作品[Works Cited]

Barnes, Jonathan. *Early Greek Philosophy*. London: Penguin Books, 2001.

Blundell, Sue, and Nancy Sorkin Rabinowitz. “Women's Bonds, Women's Pots; Adornment Scenes in Attic Vase-Painting.” *Phoenix* 62. 1/2(Spring 2008): 115-44.

哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译。南京:译林出版社,2011年。

[Bloom, Harold. *The Western Canon*. Trans. Jiang Ningkan. Nanjing: Yilin Press, 2011.]

Boardman, John. *Early Greek Vase Painting*. London: Thames and Hudson Ltd., 1998.

Grant, Michael. *The Rise of the Greeks*. London: George Weidenfeld & Nicolson Ltd., 1987.

《赫拉克利特著作残篇》,T. M. 罗宾森英译、评注,楚荷中译。桂林:广西师范大学出版社,2007年。

[Heraclitus *Fragments*. Ed. and Trans. T. M. Robinson. Trans. Chu Hezhong. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2007.]

Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*. Trans. Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

巴门尼德:《巴门尼德著作残篇》,大卫·盖洛普英译、评注,李静滢中译。桂林:广西师范大学出版社,2011年。

[Parmenides. *Fragments*. Trans. and Ed. David Gallop. Trans. Li Jingying. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2011.]

Piper, David. *The Illustrated History of Art*. London: Octopus Publishing Group Ltd., 2005.

奥斯本·罗宾:“城邦及其文化”,《从开端到柏拉图》,泰勒主编,韩东晖、聂敏里、冯俊、程鑫译。北京:中国人民大学出版社,2003年。8-49。

[Robin, Osborne. “City State and Its Culture.” *From the Beginning to Plato*. Ed. C. C. W. Taylor. Trans. Han Donghui, et al. Beijing: China Renmin University Press, 2003. 8-49.]

邵大箴:“希腊瓶画”,《世界美术》1(1982): 2-9。

[Shao, Dazhen: “Greek Vase Painting.” *World Art* 1 (1982): 2-9.]

(责任编辑:王嘉军)