

第一章 第一节 艺术的本质

究竟什么是艺术？它具有哪些基本性质与特点？面对着丰富多彩的艺术种类和浩如烟

海的艺术作品，人们很早就开始探索这个问题。

一 关于艺术本质的几种主要看法

据不完全统计，从中国先秦时期和古希腊开始，给艺术下的定义迄今已有上百种，从不同的角度探讨了艺术的本质特征。其中影响较大的主要有“客观精神说”“主观精神说”“模仿说”或“再现说”。

1. 客观精神说

这种观点认为艺术是“理念”或者客观“宇宙精神”的体现。古希腊哲学家柏拉图是较早对艺术的本质进行哲学探讨的学者。柏拉图认为，理式世界是第一性的，感性世界是第二性的，而艺术世界仅仅是第三性的。也就是说，只有理式世界才是真实的，而现实世界只是理式世界的摹本，那么，艺术世界当然更不真实了，艺术只能算作“摹本的摹本”“影子的影子”，“和真实隔着三层”。这样一来，艺术是对现实的模仿，而现实又是对理式的模仿。显然，柏拉图对艺术本质的认识，是基于他客观唯心主义的哲学观。然而，柏拉图对艺术本质的认识中，也有值得我们注意的东西，那就是他力图从具体的艺术作品中找出深刻的普遍性来。德国古典美学集大成者黑格尔对艺术本质的认识同样也建立在客观唯心主义哲学体系之上。黑格尔美学思想的核心是：“美就是理念的感性显现” [1]，同样把艺术的本质归结于“理念”或“绝对精神”。但是，黑格尔关于美和艺术的看法又包含了深刻的辩证法思想，他认为，“理念”是内容，“感性显现”是表现形式，二者是统一的。艺术离不开内容，也离不开形式；离不开理性，也离不开感性。在艺术作品中，人们总是可以从有限的感性形象认识到无限的普遍真理。

中国古代也有类似的“文以载道说”。南北朝时期，刘勰《文心雕龙》的首篇就是《原道》，认为文是道的表现，道是文的本源。当然，刘勰在这里所说的“道”，既有自然之道的意思，也有古代圣贤之道，即善的意思。因此，他所说的“道”还是自然之道与圣人之道之统一。到了宋代，理学家在文与道的关系上更是走上了极端。在朱熹看来，“文”只不过是载“道”的简单工具，即“犹车之载物”罢了。这样一来，“道”不仅是文艺的本质，而且是文艺的内容，“文”仅仅是作为“道”的工具而已。显然，这种“文以载道说”同样把艺术的本质归结为某种客观精神。

2. 主观精神说

这种观点认为艺术是“自我意识的表现”，是“生命本体的冲动”。德国古典美学的开山鼻祖康德，把他的美学体系建立在主观唯心主义基础之上。康德认为，艺术纯粹是作家、艺术家们的天才造物，这种“自由的艺术”丝毫不夹杂任何利害关系，不涉及任何目的。康德把自由看作艺术的精髓，他认为正是在这一点上，艺术与游戏是相通的。他强调，艺术创作中天才的想象力与独创性，可

以使艺术达到美的境界。诚然，康德看到并强调了创作主体的重要性，并且把自由活动看作艺术与审美活动的精髓，这些都体现出康德思想的深刻之处。但是，康德的先验论的唯心主义哲学体系，又使他关于美与艺术的论述中充满了一系列矛盾。康德的这种意志自由论成为后来的唯意志主义的思想来源之一。

处在 19 世纪和 20 世纪转折点上的德国哲学家尼采认为，人的主观意志是世上万事万物的主宰，也是推动历史发展的根本动因。在尼采那里，主观意志被说成是主宰一切的独立实体，本能欲望被夸大为具有无限的能动性。尤其值得指出的是，尼采是从美学问题开始他的哲学活动的。在他的第一部著作《悲剧的诞生》中，尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征来说明艺术的起源、艺术的本质和功用，乃至人生的意义等等，它们成为尼采全部美学和哲学的前提。尼采把日神冲动和酒神冲动看作艺术的两种根源，把“梦”和“醉”看作审美的两种基本状态。他强调，日神精神和酒神精神都植根于人的深层本能，其区别仅仅在于，前者是用美的面纱来遮盖人生的悲剧面目，使人沉湎于梦幻中；后者却是一种痛苦与狂喜交织的癫狂状态，使人在极度的情绪放纵中来揭开人生的悲剧面目。在我国古代的文艺理论批评史上，南北朝时期是文学日益繁荣的时期，文学艺术抒情言志的特点得到重视。但是，这个时期有的文艺评论家把“情”“志”归结为作家、艺术家个人的心灵和欲念的表现，根本否认文艺与社会现实的联系。宋代严羽的“妙悟说”和明代袁宏道的“性灵说”，也是把主观精神的表现和抒发，当作文学艺术的本质特征。

3. 模仿说或再现说

西方文艺思想史上，“模仿说”一直是很有影响的一种观点。这种观点认为艺术是对现实的“模仿”，发展到后来，更认为艺术是“社会生活的再现”。古希腊的亚里士多德在人类思想史上第一个以独立体系来阐明美学概念，他认为艺术是对现实的“模仿”。他首先肯定了现实世界的真实性，从而也就肯定了“模仿”现实的艺术的真实性。同时，亚里士多德进一步认为，艺术所具有的这种“模仿”功能，使得艺术甚至比它所“模仿”的现实世界更加真实。他强调，艺术所“模仿”的不只是现实世界的外形或现象，而且是现实世界内在的本质和规律。因此他认为，诗人和画家不应当“照事物本来的样子去模仿”，而是应当“照事物的应当有的样子去模仿” [2]，也就是说，还应当表现出事物的本质特征来。亚里士多德的“模仿说”对艺术实践产生了很大的影响，从中世纪、文艺复兴直到十七八世纪，一直为欧洲许多美学家、艺术家所信奉。朱光潜先生曾经讲到，亚里士多德的模仿论曾经在西方“雄霸了两千余年”。

俄国 19 世纪革命民主主义者车尔尼雪夫斯基从他关于“美是生活”的论断出发，认为艺术是对生活的“再现”，是对客观现实的“再现”。车尔尼雪夫斯基的基本论点是艺术反映现实，但他所理解的现实生活，不仅包括客观存在的自然界，而且包括人们的社会生活，从而更加具有深刻的社会内容。车尔尼雪夫斯基进一步指出，对于“美是生活”的论断应当作如下解释：“任何事物，我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是

显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。” [3] 从这个角度肯定了美离不开人的理想，肯定了现实生活是艺术的源泉，艺术家在说明生活和对生活作判断时又必须发挥自己的主观能动性。但是，车尔尼雪夫斯基机械唯物论的缺陷，使他在美学和艺术思想中充满了矛盾，尤其是他过分抬高现实美，贬低艺术美，他在一个很有名的比喻中，曾经把生活比作金条，把艺术作品比作钞票，以此说明艺术只是生活的代替品自身缺少内在的价值，显示出机械唯物主义的偏见。

除以上几种主要观点外，中外艺术史上还有“形象说”“情感说”“表现说”“形式说”等多种颇有影响的说法。