



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

美学方法论和艺术本质观

<http://www.fristlight.cn> 2007-08-16

[作者] 马龙潜;栾贻信

[单位] 山东大学文艺美学研究中心

[摘要] 艺术的审美本质问题是一个重大的美学课题,千百年来,无数的美学家和艺术家从各自的美学观和方法论出发对它作出了种种不同的回答和规定,在美学史上作出了程度不同的贡献。我们今天对艺术本质的认识,应该在总结前人研究成果的基础上,结合当今文学艺术的实践,进行新的开拓,努力探索艺术审美本质的真谛。本文试图从美学方法论的角度,探索一下东西方古典美学对艺术本质的认识,进一步阐述我们关于艺术本质的看法。

[关键词] 山东大学文艺美学研究中心;审美;美学;美学观;方法论;文学艺术

艺术的审美本质问题是一个重大的美学课题,千百年来,无数的美学家和艺术家从各自的美学观和方法论出发对它作出了种种不同的回答和规定,在美学史上作出了程度不同的贡献。我们今天对艺术本质的认识,应该在总结前人研究成果的基础上,结合当今文学艺术的实践,进行新的开拓,努力探索艺术审美本质的真谛。本文试图从美学方法论的角度,探索一下东西方古典美学对艺术本质的认识,进一步阐述我们关于艺术本质的看法。一美学观和方法论是不可分割的统一体。黑格尔说,辩证法便是严整的哲学体系本身,抽掉构架体系的方法,体系便不复存在。从东西方古典美学体系来说,西方是偏重再现的美学,东方是偏重表现的美学。追究这两大美学体系形成的原因,固然与政治、经济、文化发展和审美心理不同休戚相关,但思维方法的不同却是不容忽视的一个极为重要的原因。西方古典美学考察和研究艺术本质的方法大体有两种倾向:一种是以哲学认识论的经验或思辨(归纳和演绎)的方法考察艺术;二是以社会学的方法探求艺术(心理学的方法虽然已引入艺术研究的领域,但还没有完全独立出来,仍然分属以上两种方法),这两种方法制约着对艺术本质的认识。西方古典美学家大多是哲学家,作为哲学家的美学家,他们大都以哲学认识论的方法来研究艺术。柏拉图是第一个潜心研究美的一般,以思辨的方法思考艺术本质的人。柏拉图开创的研究美和艺术的方法有一大串继承者,古罗马的普洛丁,中世纪的奥古斯丁·阿奎那,以及德国理性派,都与柏拉图有同宗同源的关系。在古希腊,同柏拉图对立的亚里士多德则以经验的方法研究美和艺术,形成了从亚氏到启蒙学派人数更多的经验派美学家。理性派蔑视感性经验,否认具体感性美的事物,从抽象的思辨原则演绎出某些美学规律;经验派则从感性的客观事物出发,通过广泛的观察、比较客观的经验领域的事物,作出种种关于美的经验性的规定。但不论是经验的方法还是思辨的方法,都不过是哲学认识论的方法,因而理性派和经验派对艺术的本质又有共同的方面:他们都把艺术规定为对客观对象的摹拟,是一种求知的认识活动。所不同的只是经验的方法肯定美的客观性,注重从主体的生理、心理的体验出发,对审美感受和美的事物的感性特征作经验的描绘,把艺术规定为对感性事物的集中概括和形象的认识;而理性派否认具体事物为认识对象,把理性观念视为认识的实体,把艺术规定为理性观念的映象或理念的感性显现。所以,经验派和理性派是从不同的角度采用哲学认识论的方法来把握艺术,把艺术的本质规定为认识。柏拉图之前,苏格拉底便已提出艺术是再现、认识的观点,柏拉图把老师的思想进一步系统化,提出的著名的“影子”说,就是一种典型的再现理论。因为作为影子的影子的艺术,它的底蕴是实体性的理念。到德国理性派,被称作美学之父的鲍姆嘉通,第一次把美学确立为一门独立的科学,他同样是以抽象思辨的方法来建立其美学体系的。他把人的科学认识活动分为三方面:理性认识是逻辑学研究的对象;意志道德是伦理学研究的对象;美学以感性认识为研究对象,它研究感性认识及其规则,是“低级认识论”,这种思想与柏拉图显然是一脉相承的。以经验的方法研究美和艺术的亚里斯多德,把对客观对象的“摹仿”看成是一种求知即认识的活动,认为摹仿给人以知识。他说:“人和禽兽的分别之一,就在于人最善于摹仿,他们最初的知识就是从摹仿得来的”,审美快感就是建立在对对象认识活动的基础上,“我们看到那些图像所以感到快感,就因为我们一方面在看,一方面在求知,断定每一事物是某一事物,比方说,‘这就是那个事物’。”(《诗学》第4章)美感是求知,艺术是种认识活动,这就是亚里斯多德对艺术的基本看法。正因为这样,亚氏才把最富有表现力的音乐,也说成是“最富摹仿的艺术。”亚氏的摹仿理论是西方古典美学的奠基石,“他的概念竟雄霸了两千余年”(车尔尼雪夫斯基语),十八世纪法国启蒙学派领袖狄德罗的思想就是亚氏思想的继承和发扬,他说:“艺术中的美和哲学中的真都根据

同一个基础。真是什么？真就是我们的判断与事物的一致，摹仿性艺术的美是什么？这种美就是所描绘的形象与事物一致。”（转引自《十八世纪外国文学史》第264页）；所不同的只是狄德罗的思想开始趋向理性，趋向主体，趋向社会，明显地表现出受到理性派思想的影响。狄德罗与在理性的基础上开始更多地注重感性的鲍姆嘉通一道，开了德国古典美学的先河。由康德开创的德国古典哲学和美学，从根本上来说就是要解决思维和存在，感性与理性的关系问题，解决英国经验派和大陆理性派美学的对立和矛盾。动摇于唯心主义和唯物主义之间的康德，提出了一个与他的认识论基本命题（物自体不可知）相矛盾的重要的哲学命题：即直观的感性和感性的直观。在康德看来，人的知性（认识）和感性（直观）在根本上是分离的，知性来自人的主体，它普遍却空洞，直观来自感性对象，它具体却被动，人要进行认识就要把二者结合起来。但康德以物自体为中心环节的多元论体系却把这种统一人为地分割开了，在认识的此岸界物自体不可知，认识不能转化为存在，因果现象界和本体界形成了两座相互对峙的山峰。但康德在把二者分离的同时竭力寻求的却是二者的统一。自然因果的现象界怎样才能达到“意志自由”的本体界呢？康德在它们之间设立了一个中介环节，这个中介环节就是审美判断。康德的整个《判断力批判》，就是要在感性的自然中寻求到一种与超感性自然即伦理道德相联系的中介，艺术被规定为在“无目的目的性”的形式中表达出理性内容。“无目的目的性”，就是康德把人与自然，感性与理性，必然与自由，认识与伦理统一起来的一种特殊的形式。可以说康德在这里比经验派和理性派都更为深刻地把握到了艺术的特质，他对美和艺术的考察，所采用的方法，已经既不是单纯的抽象思辨的方法，也不是单纯经验的归纳方法，而是一种经验和思辨，归纳和演绎的对立和统一相结合的综合的方法。席勒、谢林、黑格尔对美和艺术的哲学思考都是沿着康德的方向前进的。席勒把美规定为“活的形象”，比康德的思想向前跨进了一步。黑格尔把艺术看作理念认识的感性阶段，绝对精神自我发展的初级形态，他对艺术本质的思考不是静止的、平面的，而是流动的、立体的，他把美和艺术放在自己整个哲学体系之中进行考察，并把逻辑的思考和历史思考统一起来，因而在体系的严整性和对艺术本质思考的深刻性方面是康德不可比拟的。但过于注重理性而轻蔑感性和心理的黑格尔，把感性、个别完全淹没于理性总体之中，把艺术和美等同起来，他的美学变成了一部思辨的艺术哲学史或艺术的哲学思辨史。艺术是历史发展的成果，艺术有鲜明的时代印记。十九世纪的俄国，正处于农奴制度濒临崩溃，革命民主主义解放运动方兴未艾、蓬勃发展的时期，如何把艺术变为认识现实，变革现实的有力武器，便成为有进步思想的美学家和艺术家的神圣使命。因而，当时卓越的革命民主主义者，天才的理论家赫尔岑、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留多夫斯基，坚定地站在革命的立场上，把社会学引入艺术研究领域，用社会学的观点和方法考察艺术，把艺术与伟大的革命事业联系起来，要求艺术成为革命斗争事业的一部分，他们比任何时候都更强调艺术的认识功能。别林斯基明确提出艺术形象思维的概念，把艺术和哲学、科学视为一体，主张二者只有形式的差异，而无反映对象、内容的不同。他说：“人们看到，艺术和科学不是同一个东西，却不知道，它们之间的差别根本不在内容，而是在处理特定内容时所用的方法”，“哲学家用三段论方法，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。”（《别林斯基选》2卷，时代出版社，52年版，428~429页）车尔尼雪夫斯基，杜勃罗留多夫斯基作为别林斯基未竟事业的继承者，更看重艺术的认识价值和社会功利效果。杜勃罗留多夫斯基认为“艺术作品的主要价值是它的生活的真理”，对生活真理揭示的广度和深度是“决定每一种文学现象的价值等级和意义的尺度”（《杜勃罗留多夫斯基选集》第1卷，第174页）车尔尼雪夫斯基则把艺术看作认识判断生活的“教科书”，他的长篇小说《怎么办》，就是一部活生生的革命教材。艺术是革命斗争的工具，这是俄国革命民主主义理论家最为鲜明的思想，也是他们为人类留下的极其宝贵的精神财富。纵观西方古典美学，我们会清楚地看到：从古希腊至俄国革命民主主义美学，虽然各种观点林立，斗争十分激烈，但他们在不同之中却表现出一个共同之处：即运用不同的思维方法，从各种不同的角度，揭示了艺术是一种特殊的认识活动，而且越到后来越看重艺术的认识价值，以至把艺术抬高到同哲学、科学平起平坐的地位。这就是西方古典美学和艺术思想的根本特征。二对艺术本质的探求和思考，东方不同于西方，我国不同于欧洲。西方主要以纯哲学和社会学的方法研究艺术，而我国古代则主要以伦理学与哲学的辩证统一、艺术哲学与艺术心理学统一的方法观察和研究艺术。对艺术观察思考的方法不同，对艺术本质的认识也就不同。如上所说，摹拟，再现，认识是西方古典美学家对艺术本质的基本观点，而我国则以抒情，写意为艺术的基本特征，把情感看作艺术的特质。我国古代对美和艺术本质的思考，早在殷商典籍中便有记载了，但较系统的研究却开始于先秦诸子，他们对艺术本质的考察，同西方一样也立足于各自的哲学思想和方法论。但我国古代哲学与西方古代哲学相比却有其鲜明突出的特点，即它不象西方哲学那样侧重于本体规律的探求、实体性范畴的研究，离开人世间的生活作抽象的玄思，而是哲学与伦理道德相结合，把理性精神引导和贯彻到日常生活、伦理情感和政治观念之中，侧重于人生意义的探求、功能性范畴的研究。因此，我国古代哲人对美和艺术本质的考察，就不是以纯哲学的而是以哲学和伦理学相结合的方法。我国先秦诸子既是卓越的哲学家又是伦理学家，哲学和伦理学在他们那里本来就是结合在一起的。他们从社会伦理的观点研究美和艺术，把对人性的思考和对艺术本质的思考融合在一起，艺术主要不在于再现客观规律，追求客观

真理，给人以认识，而主要是在于对人生意义的求索，给人以伦理道德的教育和情感的陶冶。这一显著的特点集中表现在两个方面：一是以孔子为代表的儒家，以中庸之道为其哲学基础，突出强调理智与情感、伦理与心理的和谐，以道德法则规范人的行为，制约人的情感，注重艺术的实用功利，要求艺术为社会政治服务，发挥其道德教化作用。另一方面是以老子和庄子为代表的道家，它同儒家有所不同，不太注重艺术的人工制作和外在功利，而主张“无为而治”，“天地有大美而不言”，强调艺术的自然天成，人与对象的超功利的审美关系及其内在的、精神的、实质性的美，即艺术的独立地位和自身价值，强调审美和艺术创造的非认识性的规律，艺术的自身目的性。庄子言：“得之于手而应用于心，口不能言传，有数存焉于其间”。（《庄子·天道》）讲的是艺术不能强而为之，它妙就妙在有意无意之间，无目的而又有目的。从表面上看，道家和儒家的艺术观是对立的，但追其本，探其源，儒家和道家在对立之中却有着内在的一致性。道家尽管避弃现实，但它并不否定人生，老庄对自然生命都抱着爱惜和极为珍贵的态度，而不象西方哲学那样强调禁欲性的官能压抑，把情感导向异化了的神学大厦和人格化了的偶像符号。因而，道家和儒家的思想是互相渗透、相互补充的。可以说，中国古典主义表现美学基本来源于儒道两家。儒家对后世文学的影响主要表现在思想内容和艺术外在的功利目的方面；道家的影响主要在审美规律，艺术的自身目的性方面。这两方面的结合可谓基本上抓住了艺术的审美本质。如果说，我国先秦和两汉对艺术审美本质的考察还没有完全从哲学、伦理学中分离出来，艺术理论仍从属于一般哲学和伦理学理论的话，那么，从魏晋开始艺术的研究便开始从哲学和伦理学中分离出来，逐渐成为一门独立的学科。鲁迅说：“曹丕的一个时代，可以说是文学自觉的时代，或如近代所说，是为艺术而艺术的一派。”（《而已集·魏晋风度及药与酒》）从魏晋一直到五四前夕，我国古典美学有一个显著特点，就是它大都是艺术创造实践经验的直接总结，极少是哲学家抽象的理性概括，其理论形态是经验性的、直观性的，而不象西方美学那样具有深刻的分析性和系统性。但由于这种理论来自艺术家和鉴赏家的经验之谈，他们是有感而发，一言一语都包蕴着艺术家创作的甘苦，对艺术规律的内在追求，因而感性经验的理论却洞幽烛微，闪烁着古典主义理性精神的光芒。这一时期的美学思想可以以中唐为界分为前后两个时期。从魏晋至中唐为前期，这一时期主要以艺术哲学的方法研究艺术，考察艺术的本质，着重研究形与神的关系，揭示艺术再现、写实的本质方面。如：《典论·论文》、《文赋》、《文心雕龙》、《古画品录》、《历代名画录》，就是这方面的代表。陆机《文赋》讲“诗缘情而绮靡，赋体万物而浏亮”，首先区分了艺术中的再现和表现，但他注重的仍然是艺术中的再现、写实，“笼天地于形内，挫万物于笔端。”顾恺之提出了“以形写神”，“形神兼备”，在形似中求神似。刘勰讲：“神用象通，情变所孕，物以貌求，心以理应”，（《神思》）追求神与貌、理与情、心与物的自由和谐，形与神的辩证统一。到唐代杜甫讲“别裁伪体亲风雅”，李白讲“垂衣贵清真”，白居易讲“以似为工”，“以真为师”，以至司空图讲“思与境偕，仍诗家之所留”，都表现出写实，再现一直是中唐之前普遍的艺术美的理想。中唐之后诗风大变，艺术从再现走向表现，从写实走向抒情写意，对艺术理论的研究也从艺术哲学的方法转向艺术心理学的方法。《廿四诗品》、《林泉高致》、《传神记》、《沧浪诗话》以至公安派，前后七子的理论，就属于这方面的代表。司空图是我国古典美学史上首先采用艺术心理学的方法研究艺术，开创写意诗风的举足轻重的大美学家。早在司空之前，钟嵘虽已提出“滋味”说（“依味之者无极，闻之者动心”）要求诗要“吟咏性情”。皎然也提出：“采奇于象外状飞行之趣”，“但见性情，不睹文字，盖诗道之极”（《诗式》），把咏怀感唱，抒发主观之情提高到十分突出的地位。但如许印芳所说：“首揭味外之旨”的却是司空图。司空图“辨于味而后可以言诗”（《与李生论诗书》）的思想影响十分久远。苏轼说“唐末司空图崎岖兵革之间，而诗文高雅，犹有承平之遗风，其论诗曰：梅止于酸、盐止于咸，欲食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外，盖自列其之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙。”（《书黄子思诗集叙》）并效司空图明确提出自然天成、超然、简远的艺术理想。“诗画本一理，天工与清新”，“画论与形似，见与儿童邻”（《书鄱陵王主簿所画折枝》），“文以达吾心，画以适吾意而已”（《书朱象先生画后》），“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。”（《东坡题跋》卷五，《又跋汉杰画山》）要求诗歌和文人画都要以写心达意为主。严羽与司空图一脉相承，继“诗味”说进一步提出了“兴趣”说。“诗者，吟咏性情也。盛唐诸人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之月，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”（《沧浪诗话》）严羽虽然以盛唐诗人作为本提出“兴趣”说，但他对艺术与生活关系的看法却与盛唐诸诗人的观点大相径庭。唐朝诗人认为“兴趣”主要由生活的触发而生，杜甫说“云山已发兴，玉佩仍当歌”。（《陪李北海宴历下》）“宫阙宫梅动诗兴”。（《和裴迪登蜀州东亭见寄》）但严羽的“兴趣”说却与他的“妙悟”论相联系，要求“不涉理路，不落言筌”，竭力反对“以才学为诗”、“以议论为诗、以文字为诗”，突出强调“味在妙悟”。张宗泰说严羽的“别材别趣者，正谓真性情所寄。”（转引自郭绍虞《沧浪诗话校释》）可谓一语道破了沧浪“兴趣”说的真谛。到明叶的李贽提出“童心”说，“夫童心者，真心也。……绝假纯真，最初一念之本心也。”（《童心说》）公安派高高扬起李贽的旗帜，别具一格的提出“性灵”说，“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。”“真人所做，故多真声，不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，苟能通于人之喜怒哀乐，嗜好情欲，是可喜也。”（《袁中郎

全集序小修诗》) 汤显祖进一步把情与理对立起来, 强调情而看轻理。“第云理之所必无, 安知非情之所必有邪。”(《牡丹亭记题词》) 并把“志”说成就是“情”, “言志即言情”, “志也者, 情也。”王士禛倡“神韵”说, “表至论诗, 有二十四品, 予最喜‘不着一字, 尽得风流’之说, ……诗至此, 色相俱空, 玫如羚羊挂角, 无迹可求, 画家所谓逸品是也。”(《分甘余话》) 可见“神韵”说的根子就是司空图的“诗味”说和严羽的“兴趣”说, 只是“神韵”说更远离客观, 要求活脱脱的表现主观, 把诗画只是看作“性”, “神”在万象中的投影。可见, 中国古典美学与西方迥然不同, 西方重再现, 我国重表现, 重视情与理的结合, 或以理节情(先秦至中唐), 或以情表理(中唐以后), 达到社会性、伦理性的心理感觉与情感的满足, 这可以说是我国古典美学的基本特点。这与注重艺术的认识摹拟功能, 给人以理智认识愉快的西方古典美学相比, 应该说既是它的长处, 也是它的短处。因为从根本上来说, 对艺术的把握不应该是以上两种艺术审美本质观的分离, 而应该是二者的辩证的统一。三艺术是什么? 东西方古典美学对此作了不同的回答。这两种回答谁更接近客观真理呢? 从某一方面来说, 二者都有其合理性, 但从根本上来说又都失之偏颇。西方古典美学注重对客观对象的摹拟、再现, 把艺术的本质规定为形象的认识, 这从艺术的最终根源上来说是正确的。因为任何光怪陆离、虚无飘渺的艺术现象, 都不是天外来客, 都有其存在的客观依据。但艺术之所以是艺术, 却不仅仅因为它能逼真肖原物, 给人提供真理性的认识, 让人学会理解和判断生活。因为追求客观真理, 给人提供规律性的认识, 这是哲学和科学的使命。以个体为基础的艺术, 它是艺术家提供的一种想象的假定的供人观照的审美对象, 它虽然包含着认识论的内容, 但它绝非仅仅是一种理智认识, 它还有其难以被人所认识、所穷尽、所直言的更多的东西。如果把对真理的追求视为艺术所应达到的目标, 那就抹煞了艺术与科学、哲学的界限, 等于取消了艺术。西方古典美学的弊端就在这里。任何一种自然和社会现象发展到它的顶点就会向其反面转化, 艺术思想也不例外。西方再现艺术美学发展到俄国民主义者社会学的艺术观, 它深刻揭示了艺术与社会历史条件的必然联系, 为艺术的发展开拓了广阔的天地; 但把艺术规定为思维(形象思维), “直观形式中的真理”(别林斯基语), 却使艺术和哲学、科学的界限更加模糊, 使艺术失去了自身质的规定性, 把理智主义美学推向了极端。因而在十九世纪末二十世纪初西方出现了一种与理智主义尖锐对立的现代表现主义美学, 虽然这种理论有它更为明显的端弊, 但它作为一种新的美学思潮却有它的历史必然性。它是对西方再现美学的否定, 它从反面说明艺术不只是认识, 它的主要价值不只是提供生活的真理, 艺术还有其不同于理智认识活动更为深刻的东西。艺术不同于科学认识的是什么呢? 是情感, 是心理的形式。我国古典美学所注重和发挥的正是这个方面。如前面所说, 我国古典美学虽然也注重艺术的再现、写实, 但它着重强调的却是抒情、表意, 而且愈到后来这种倾向表现的愈加突出。对于艺术来说, 情感与知性认识相比, 似乎情感更加重要, 因为有无认识性的艺术, 却没有无情的艺术。例如, 建筑、书法, 这些偏重于表现的艺术, 它以线条, 色彩诸形式因素组合而成, 它并无再现摹拟的客观对象, 也不给人提供可供认识的客观真理, 但它却是艺术, 而且有的是经久不衰的艺术珍品。其原因就在于它洋溢着令人陶醉的情感, 能给人以审美的愉悦。情感是一种飘忽不定的, 难以准确捕捉的东西, 它不象理性思维那样有固定的法规, 可以明白地晓之于口, 授之于人, 因而艺术作为一种情感活动并无刻板的规律可循, 它要靠艺术家的自由创造。但是艺术活动又不能完全脱离理智思维的制约, 因为情感虽然不同于思维, 不是对客观对象和纷纭杂沓的生活现象的直接反映, 但情感的产生却要基于对客观对象的认识, 没有对客观事物本质的认识就没有情感的萌发。只是基于认识的情感不属于认识论的范畴, 而属于心理学的范畴, 是一种特殊的心理结构形态, 客观对象只有与人的主观欲求、意志目的相联系, 情感才能应运而生。因此情感是人的主客观关系的反映, 它的形态是感性的, 但内容是理性的, 它是在感性形式中暗合着对客观意义的理解, 潜伏着社会功利目的, 积淀着逻辑理智思考, 这就是艺术能给人以审美愉悦的根本原因和艺术欣赏的根本特点。我国偏重情感抒发的表现艺术对于艺术不是理而是情, 但情又不能脱离理是深有体察的。“礼以节乐”、“发乎情, 止乎礼义”(《诗大序》), “诗有别材, 非关书也; 诗有别趣, 非关理也。而古人未尝不读书, 不穷理。所谓不涉理路, 不落言筌上也”(《沧浪诗话·诗辨》), “情必依乎理”, “情理交至”(叶夔), 都较准确地把握住了情与理的辩证关系。古典美学讲的理, 既指客观事物的内在规律, 又指社会伦理规范, 情就以二者为基础, 因此, 我国古典主义表现美学与否认和摈弃情感中的理性内容的西方现代表现主义美学是有原则区别的。但是也无庸否认, 我国古典主义表现美学中也有把情与理对立起来, 片面的强调艺术就是独抒胸臆、表达主观之情的倾向。如袁中郎的“独抒性灵”, 汤显祖重情非理, 王士禛的色相俱空的“神韵”, 就有表现主义的色彩。现代西方表现主义中有人提出要学习中国, 他们注重的往往也是后者。中国现、当代理智主义的美学思潮, 从它的变革关系来说是对我国古典主义表现美学的直接否定, 它说明艺术的表现主义理论, 虽然把握住了艺术本质的一些十分重要的方面, 但从总体上讲, 却仍然是片面的。我国现、当代理智主义美学(包括鲁迅的美学思想)对它的否定和扬弃, 应该说既有历史的必然性又有其理论的根据。分析西方古典再现主义美学和我国古典主义表现美学的合理性和片面性, 以及当今东西方艺术发展的趋势, 说明对艺术本质的全面思考和探求, 既不能单纯执着于表现主义, 也不能固守于理智主义, 而是应该扬弃其各自的片

面性，保留其各自的合理的方面，对东西方古典艺术本质观进行辩证的综合：即艺术具有认识论的内容，从某种意义上来说，它是一种特殊的认识形式，但它却不仅仅是一种认识，艺术是情感，没有情感就没有艺术，但它又不仅仅是一种情感。艺术之所以为艺术就在于它是认识又不只是认识，是情感又不单纯是情感，而是理智与情感、感性与理性、理智与意志、认识论的内容与心理学形式的统一。这种统一的存在方式是多方面的，集中表现在既相互联系又相互区别的两个方面：（一）艺术是自身的目的和外在目的的统一从哲学方面讲目的，它包括两个方面：或者是外在的目的，如功用、效能、利害；或者是内在的目的，如伦理的完善。这两方面都以一定的概念为依据。艺术的目的也包括自身的目的和外在的目的这两个方面。但艺术虽然蕴含着认识论的内容，却以概念为中介，没有明确的概念逻辑活动，因而它似乎与任何特定的目的无关，它自身的完美可以说就是它的目的。庄子言“天地有大美而不言”，“可以言论者，物之粗也。可以意致者，物之精也。言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉”（《庄子·秋水》）道家所强调的就是艺术的内在目的，艺术的精神的、实质的美，艺术自身的目的性。在西方最早提出艺术以自身为目的这一美学思想的是英国经验派美学家，康德以唯心主义形式把它提升到哲学的高度并予以总结和发展。康德说：“美的艺术是一种意境，它只对自身具有合目的性。”“艺术有别于手艺。艺术是自由的，手艺是被雇用的。人把艺术仿佛看作一种游戏，这本身就愉快的一种活动，达到了这一点，就算是合目的。”（《判断力批判》上卷43节）康德的这一思想在我国多年来受到无情的攻讦，认为它是梦呓般的昏话，与马克思主义是格格不入的。殊不知它包含着深刻的哲理，它较准确地抓住了艺术的审美特征：艺术的目的不在本身之外，它本身就是一种高于客观必然性的自由活动，是自然向人生成，人获得自己的自由本质的标志。因而它并不象有些人理解的那样肤浅，也不是同马克思主义冰火不同炉的，而是马克思艺术思想的一个重要观点。马克思就曾经以更为明确的语言说过类似康德的话。他说：“作家绝不把自己的作品作为手段，作品就是目的本身，无论对作家或其他人来说，作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。”（《马克思恩格斯全集》第1卷第87页）艺术以自身为目的，但并不否认艺术具有外在的目的性，实质上艺术是自身目的和外在目的的统一。艺术自身的目的对它的外在目的来说，便是无意识、无目的。艺术妙就妙在目的是在无目的的目的性中展示，或者用康德的话说是“无目的的目的性”。也就是说，艺术是无目的的，艺术自身便是目的，但艺术确有提高人的精神境界的外在效用，它要服从于外在目的，它要发挥启迪人的灵魂、满足人的理性要求的功能。司空图说：“不著一字，尽得风流，语不涉难，若不堪忧”（《廿四诗品·含蓄》），就是无意之中达到有意，无目的之中符合某种目的性。倘若处处只强调艺术的目的性、意识性，而否认艺术有自身的目的，艺术无目的性的一面，那便会把艺术混同为科学，使艺术丧失其独立存在的价值。西方古典美学就有这样的弱点。另一方面，如果只强调艺术以自身为目的，否认艺术的外在目的性，否认艺术的认识价值、工具作用，就会使艺术脱离社会、脱离政治，脱离时代前进的步伐，变为为艺术而艺术。为艺术而艺术是现代西方表现主义的文艺口号，但在我国当代美学中也已出现这种理论倾向。因此，艺术在有目的和无目的之间，有意和无意之间，它可以偏重于某一方面，但不能偏废。艺术的本质就在于这二者的统一，而它们对立统一的基础就是审美情感。（二）艺术的社会理性内容凝结于审美心理形式之中。艺术是审美意识（审美情感）的物化形态。从审美意识的角度看艺术，艺术的特质就是审美情感。一谈情感是艺术的特质，有人就不以为然，认为它是一种唯情主义理论，殊不知审美情感作为一种心理结构，它是以情感为焦点的，包括感知、想象、思维在内的各种心理功能的和谐统一的活动。康德说：“所谓审美理念，是指能唤起许多思想而又没有确定的思想，即无任何概念能适合于它的那种想象力所形成的表象，从而它非语言达到和使之可理解”，“在这里想象力是创造性的，并且它把知性诸理念（理性）的机能带来了运动，这就是，在一个表象中，思想（这本是属于对象的概念）大大多于所能把握和明白理解的。”（《判断力批判》第59、49节）康德在这里所讲的审美理念不同于理性理念的这种综合性、整体性的结构形态，就类似我们所讲的审美情感的心理结构形态。审美情感虽然是一种心理形式，但它却是在情感形式中包含着感知、理解的因素，并通过想象活动，把感知、表象和思维联结和沟通起来。在情感想象中，表象深化为典型，情感导向理性规律，在有限的感性形式中展现出无限的理性内容。也正因为社会理性内容凝结在心理情感的形式中，所以它不象理性观念那样确定，要求与客观对象相符合；审美情感中包含的概念，是游动的、不确定的，它并不要求概念完全与客观对象相符合，它只是朦胧的、不自觉的暗合着客观规律，从而造成了艺术无意而有意，无目的的而符合目的性的根本特点。

