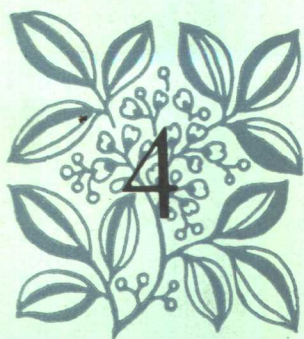


美學論叢



MEIXUE
LUNCONG

4

美学论丛

中国社会科学院
文学研究所文艺理论研究室编

中国社会科学出版社

美 学 论 丛

4

*

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

京 安 印 刷 厂 印 刷

850×1168毫米 32开本 10 $\frac{3}{4}$ 印张 273千字

1982年1月第1版 1982年1月第1次印刷

印数 1—13,900册

统一书号: 10190·071 定价: 1.20元

目

录

1	狄德罗的戏剧观	王春元
35	李渔论戏剧结构	杜书瀛
67	李渔论戏剧语言	杜书瀛
89	列宁论两种文化及有关文学理论 问题	钱中文
117	斯大林论社会主义文艺	武生
142	论“异化”与“自然的人化”	许明
162	关于“人的本质对象化”	王德和
194	评所谓“自然的人化”的美学观 点	毛崇杰
217	《美学原理》提纲	《美学原理》编写组
217	前言	
223	第一章 现实的美与美的规律	
234	第二章 自然美与社会美	
246	第三章 形象思维与美的观念	
253	第四章 美感中的理智和感情	
260	第五章 艺术的作为社会意识形 态及其本质	
269	第六章 艺术的形象性和典型性	
276	第七章 艺术的内容和形式	

288	第八章 艺术美
297	第九章 艺术的种类
310	第十章 艺术的创作
317	第十一章 美感教育

324 《科学和艺术》(摘译)

彼·阿·拉契科夫著

徐新民译

335 编后记

狄德罗的戏剧观

王 春 元

距今二百多年前，清代文学巨人曹雪芹以《红楼梦》这部煌煌鉅著的强大之力，第一次撞响了中华帝国封建制度的丧钟的时候，欧洲启蒙学派的大师狄德罗和他的战友们一起，正象大力士赫拉克勒斯那样，奋力地清除中世纪牛圈千余年来的陈污积秽，为近代世界文明之路做了一名辛勤忠实的清道夫，并以战斗唯物主义者的名义向世界宣告：一个新的时代已经开始，这就是启蒙运动的十八世纪。

十八世纪的启蒙运动，是继文艺复兴之后全欧性的资产阶级反神权、反封建斗争的继续和深入，成为欧洲第二次伟大的思想解放运动，并为一七八九年资产阶级政治革命作了充分的意识形态方面的准备。这个思想运动在法国最具有代表性和典型性，它集中反映了波旁王朝的横暴统治同第三等级无权的矛盾，反映了新兴资本主义正在向日趋衰落的封建专制制度展开的猛烈进攻。恩格斯说得好：“为要触犯当时的社会制度，就必须从制度身上剥去那一层神圣外衣。”^①启蒙运动的思想家们一开始就高擎“理性”的旗帜，对教会神权和旧制度的一切精神产品都进行了严峻的检验，尽可能彻底地剥去旧制度的“神圣外衣”。这些思想家十分虔诚地相信，人类以往的全部历史都是由某些谬误的原则和荒唐的意见造成的，一切苦难也都是由历史的巨大误会所铸

① 《德国农民战争》，《马克思恩格斯全集》，第7卷，第401页。

或，既不合理，更无价值；如今好了，他们已经破天荒第一次发现了人类历史前进的真理，只要运用理性、近代自然科学和技术知识的力量，启迪人们的头脑，照亮心灵，改善人性，全人类就会妥善地安排自己的生活秩序，获得幸福，从而使社会进入自由、平等、博爱的理想境界。因此，自十八世纪中叶以后，法国启蒙运动思想家们逐渐把力量汇集到《各门科学、艺术和技艺的根据理性制定的词典》，亦即俗称《百科全书》的编写工作上。这部巨著总结了自然科学、人文科学、技术、文艺诸方面的建树和创造发明，宣传了唯物主义和进步思想，打击了封建教廷的反动的思想体系，为革命的资产阶级的世界观打下了坚实的基础。几乎所有当时法国启蒙思想家都参加过这部《百科全书》的编撰工作，人称他们为“百科全书派”，而他们的最重要的领袖人物和组织者就是狄德罗。

狄德罗是十八世纪唯物主义和无神论的最杰出的代表人物，他以毕生精力捍卫了世界的物质统一性和物质第一性的思想，承认时间、空间和世间一切事物都是统一的物质存在的具体形式，肯定了物质和运动的不可分离性。狄德罗在解决哲学基本问题即物质对精神的关系问题时，他遵循了唯物主义一元论路线，论证了“感受性”是物质的固有特性；他认为“感受性”可以发展成为有感觉能力的有机物质，而意识、思维能力则是有机物质高度发展的产物。列宁对于狄德罗的这个唯物主义思想很是称赞，认为它和自然科学完全一致，“因为明显的感觉只和物质的高级形式（有机物质）有联系，而‘在物质大厦本身的基础中’只能假定有一种和感觉相似的能力。”

由此可见，狄德罗的认识论是从洛克的感觉论出发，还摒弃了他的内部经验反省的唯心主义成分，具有更坚实的唯物主义性质。同时，他又坚决反对贝克莱的从洛克的感觉论出发而得出

① 《唯物主义和经验批判主义》，《列宁选集》，第2卷，第40页。

“存在等于被感知”的主观唯心论结论，并天才地猜测到单单从理论上，用论据和三段论法是难以驳倒这种唯心主义的，而是要靠实践的力量。所以列宁高度评价说：“狄德罗非常接近现代唯物主义的看法”。^①当然，总的说来，狄德罗的唯物主义还是机械的、直观的、形而上学的。此外，我们还必须看到，战斗的无神论思想的宣传乃是狄德罗对十八世纪的另一项伟大贡献。他很早就突破了伏尔泰、卢梭等人的自然神论的局限，向宗教发动了猛烈的进攻，向封建专制制度的精神支柱——至高无上的神权提出轻蔑的挑战，表现出昂扬的战斗精神。列宁指出：“十八世纪老无神论者所写的那些锋利的、生动的、有才华的政论，机智地公开地打击了当时盛行的僧侣主义。”^②这个崇高的评价，对于为十八世纪启蒙运动建立了功勋的狄德罗的确是当之无愧的。

“市民剧”戏剧理论的创立

恩格斯在讲到十八世纪法国唯物主义者的进步性和战斗性时说：“如果说，有谁为了‘对真理和正义的热诚’（就这句话的正面的意思说）而献出了整个生命，那么，例如狄德罗就是这样的人。”^③事实正是如此。为了启蒙运动的伟大事业，狄德罗不但在哲学、社会政治领域怀着自我牺牲的精神，献身于战斗的唯物主义和无神论的宣传，而且在文艺创作、绘画、雕塑、音乐、文艺理论以及一般美学基本问题的研究上，也都有着卓越的成就。特别是戏剧方面，狄德罗堪称近代戏剧美学的一位伟大的先驱，为了第三等级的利益，为了人类文化的进步，他无私地、热情地担负起继往开来、除旧布新的历史任务，着手创立了一种新

① 《唯物主义和经验批判主义》，《列宁选集》，第2卷，第30页。

② 《论战斗唯物主义的意义》，《列宁选集》，第4卷，第606页。

③ 《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》，第4卷，第228页。

型的戏剧形式——市民剧，并建立了一套与之相适应的现实主义戏剧理论体系。而这种新型剧种及其理论体系的产生，不但扩大了戏剧艺术的题材和体裁，丰富了舞台艺术的表现方式，而且胜利地冲击了古典主义戏剧的教条陈规，为近代先进的现实主义戏剧事业的发展开拓了前进的道路。

我们毫不夸张地说，狄德罗如果不能从古典主义戏剧的传统束缚中解脱出来，他就不可能创立市民剧及其理论基础；如果我们不了解这一点，也就不可能真正认识到狄德罗的新剧种以及他的现实主义戏剧理论的历史意义。那么，狄德罗时代的古典主义戏剧是处于怎样的状况呢？

古典主义是十七世纪初叶在欧洲形成的一种文艺思潮。这种思潮在法国特别具有典型性，它的产生和发展跟法国的君主专制制度与绝对王权观念的形成和演变是紧密相关联着的。马克思说过，当时法国的“君主专制是作为文明中心，社会统一的基础出现的。”^①与此相适应，那时的古典主义本身就带有全民族统一性质的进步倾向，它有助于民族语言规范化，有助于个人利益服从国家民族利益的理想观念的形成。古典主义的信奉者从笛卡儿的唯理主义和“天赋观念论”出发，崇奉理性，主张以理性来控制、调整人的感情的激发；在审美活动中，则给予理智、规则、明晰性、标准化和确切性以绝对意义；在艺术创作领域，古典主义者面向古代艺术典范，从中寻找适合需要的社会伦理意识和美学理想，作为自己仿效的榜样。

到了十七世纪六十年代，古典主义在法国戏剧美学中已占绝对统治地位。作为主导的戏剧艺术流派，它大致具有如下的特征：

第一，法国古典主义戏剧的主要体裁只限于悲剧和喜剧两种形式。为了适应封建等级制的需要，古典主义剧种也有高下尊卑

① 《马克思恩格斯全集》，第10卷，第462页。

之分：悲剧被崇奉为“高贵的”体裁，用来表现王公贵族；喜剧则多属“卑下的”体裁，它以鞭挞第三等级和小贵族为主要任务。

第二，以古罗马的文学艺术作为膜拜和仿效的典范，借古代的传统题材用来表现当时法国专制王朝宫廷贵族的生活理想和心理风尚，并涂饰一层崇高悲壮的色彩。

第三，古典主义确认艺术的基本主题是描写公民的职责、义务和理性战胜自发的个人主义倾向，表现国家英雄主义同个人激情之间的冲突。

第四，古典主义在艺术形式上要求结构严谨完整，语言简洁明晰，同时，又竞相用形式主义的东西装点门面，致使华丽的场面、矫揉造作的人物、堂皇的布景、铿锵的诗句、绚丽的服装、华贵的首饰充斥舞台。

第五，古典主义象专制集权一统的政令一样，强调戏剧创作的法规和条律，其中最主要的有两条：一条是悲剧台词必须用有严格音节、韵脚规定的韵文；另一条是强调对“三一律”的遵守。这些规则虽然使戏剧具有精炼、紧凑、清晰等等优点，但主要的是给创作带来太多的人为的束缚和拘泥造作。

从古典主义戏剧的这些特征中，可以看出，它所显示的历史合理性与反现实主义倾向，往往是相互矛盾地交织在一起形成一种非常独特的美学现象。这种美学现象象影子一样紧紧地依附于法国的封建君主专制主义和凡尔赛宫绝对王权的统治。不妨说，法国的古典主义戏剧作为称雄十七、十八两个世纪的主导的美学思想体系，它的历史过程，也正是法国波旁王朝的勃兴而衰落的过程。所以，到狄德罗时代，随着资本主义在法国封建社会母体内的发育滋长，随着专制暴政和教会统治的反动性、腐朽性日益加剧，古典主义的美学教条和它所固有的脱离人民、脱离现实的倾向便也成为一种严重的精神阻力，障碍着先进的现实主义戏剧艺术的崛起。先进的人们再也不能容忍颂扬暴君专制的谄媚主

题，再也不能忍受宫廷艺术的腐朽情趣和繁缛浮华的罗可可风格。于是，冲破为贵族社会服务的古典主义悲剧的陈规陋习的羁绊，创立为新兴资产阶级需要的新剧种——市民剧的历史任务，就不可避免地落到锐意革新、热中启蒙运动的狄德罗的有力的双肩上了。

狄德罗从远自十七世纪末叶即已流行于英国市民剧坛的“感伤剧”得到了创新的启示。这种市俗剧种虽然大都具有劝善惩恶、感伤说教的情调，但它接近基层人民，用日常语言表现普通人的日常生活，内容生动，形式活泼。十八世纪以来，随着古典主义悲剧的衰落，“感伤剧”作为一种新的戏剧体裁也在法国盛行起来，人们诙谐地管它叫“流泪喜剧”。狄德罗从启蒙思想家的高度对这种剧加以理论说明，并在此基础上创立市民剧这一新剧种及其现实主义戏剧美学的思想体系。

按照古典主义艺术教条的规定，悲剧和喜剧之间，从内容到形式，壁垒森严，不容混淆，悲剧舞台只能为帝王将相独占，不准资产阶级问津，而以资产阶级为首的第三等级只能在喜剧中充当被嘲讽的角色。这种不平等的状况必须打破，因而狄德罗的戏剧革命首先从这里打开缺口。

一七五七年，狄德罗创作了剧本《私生子》，第二年，又编写了《一家之主》。这两个剧本虽然还不很成熟，但它们标志着革新的市民剧的诞生。狄德罗认为，悲剧和喜剧所能表现的生活范围过于狭窄，在生活里，“人不总在痛苦之中，也不总在喜悦之中”，因此戏剧反映生活也不应当只有悲剧和喜剧两种截然对立的形式。实际上，在这两大传统的剧种之间还有一个广阔的生活空间，应该由一种新型的剧种来加以反映。他所写的两个剧本，就是创立这个新剧种的一次尝试，当时他把这创新的剧种称作“严肃的戏剧”或“严肃的喜剧”。关于这次创作的尝试，狄德罗写道：“我试图在《私生子》中给一种介乎喜剧和悲剧之间的戏剧以一个概念。”至于《一家之主》，它“是介乎《私生子》

这样的严肃戏剧和喜剧之间的。假使我有余暇和勇气，我还希望能编写一个介乎严肃的戏剧和悲剧之间的剧本。不管人们认为这些作品有些可取之处，或是毫无可取，它们仍然足够证明我所发现的，在已有的两种体裁的戏剧之间的距离确实是存在的，而不是幻想。”^①这次尝试，就剧本本身而论，艺术质量并不算高，赶不上狄德罗在小说创作方面的成就，但倘就一种新产生的戏剧体裁而论，则是戏剧史上的一次伟大的革新创举。

因为市民剧作为一种新剧种在历史上的出现，大大地开拓了题材的描写对象和主题的表现范围。狄德罗在谈到戏剧系统的时候，他把当时法国的戏剧形式划分为四类，即除去原有的传统的喜剧（“愉快的喜剧”）和悲剧之外，还列出“严肃的喜剧”和“家庭悲剧”。这就是说，狄德罗把正统的古典主义所不属于承认的两种属于第三等级的剧种，以理论形式肯定下来，并使它们与古典主义戏剧同等并列。这样一来，宫廷戏剧的等级尊严受到严重挑战，而古典主义美学教条所强加于戏剧体裁上的框框，就被打破了。

我们再从戏剧主题的变化上来考察新剧种诞生的历史意义。狄德罗在划分上述四种戏剧形式的主题表现范围时指出，传统的喜剧总是“以人类德性上的缺点和可笑方面为主题”。这话的意思就是说，传统的喜剧总是以第三等级（有时也有小贵族）作为讽刺和取笑的对象。对这一点，狄德罗早就表示不满，因此，他在创造“严肃的喜剧”这一新体裁的同时，就在理论上针锋相对地规定它是“以人类的美德和本分为主题”的。不难看出，前者是以嘲讽揭露市民阶层为主，而后者则是以赞扬歌颂市民阶层的美德为主。戏剧主题的变化，显示了资产阶级在舞台上树立自己的正面形象的迫切要求，这是显而易见的。

^① 《论戏剧艺术·关于戏剧的体裁》，《文艺理论译丛》1958年，第1—2期。以下引用此篇的文字，不再注明出处。

根据同样的道理，狄德罗把古典主义悲剧的主题归结为表现“大众的灾难和大人物的不幸”。换句话说，重大的历史事件如战争、王朝更替等等和帝王将相荣辱沉浮的个人命运，才能有资格成为古典主义悲剧的传统内容。狄德罗指出，古希腊罗马戏剧家“把悲剧这一体裁限于描写亚尔克梅翁，欧提伯，奥勒斯特，梅来亚葛勒，底埃斯特，德力夫，赫拉克勒斯这几个家族。”^①而当时的法国古典主义悲剧又把自己局促于摹仿这些古代艺术的楷模，或者照搬古老的主题和情节，并赋予古代英雄以当代贵族的心理特征和精神面貌，用来为专制王朝的利益和需要服务。针对这一脱离现实的艺术现象，狄德罗把新式的“家庭悲剧”的主题规定为描写当代“家庭的不幸事件”，以便摆脱古典主义悲剧的传统主题的束缚，为表现新兴的资产阶级的现实生活另辟蹊径。两种不同性质的戏剧主题的相互对立，十分清楚地指示着相互对立的两种阶级意向，即封建贵族阶级同革命的资产阶级在戏剧美学领域的尖锐斗争。

新兴的市民剧在戏剧语言上也有重大的突破。古典主义为了迎合宫廷贵族尚浮华、讲排场的奢糜趣味，规定戏剧，特别是悲剧必须用韵文，以示“高等人”情趣之典雅不俗，谈吐之高贵超凡。狄德罗对此很不以为然，他主张在戏剧语言领域也要打破等级差别的限制，取消散文和韵文之间的人为的鸿沟。在他看来，用散文写喜剧自不必说，就是“用散文写的悲剧，跟韵文写的悲剧完全一样，也是诗篇”。狄德罗并不以此为满足，他还进一步提出：“有时候我怀疑家庭悲剧是否可以用韵文写？”紧接着他自己回答说：“也不知是为什么，我作了否定的回答”。为什么不能用韵文写呢？狄德罗用了一种探讨的口气解答了这个问题：“这个体裁（指“家庭悲剧”）是否要求一种我还不大了然的特殊笔调，还是真实的主题和强烈的兴趣需要摒弃那种匀称的语

① 《论戏剧艺术·关于悲剧的布局和喜剧的布局》。

言？人物的情况是否太和我们现实情况相接近，以致不能容许一种有规律的和谐？”^①一句话，新型的“家庭悲剧”和第三等级的现实生活非常接近，因此，不应当用非生活化的韵文而只能用生活化的散文来描写人物的对话。

狄德罗在这里为市民剧指出了一个重要之点，即它以描写普通人现实生活的本来面目为其固有的特征。他正确地指出，一切“人类的实际生活所供给的题材”都可以产生超出莫里哀喜剧成就的作品，诸凡资产阶级社会生活中的财产、法权、门第、教育、父亲对儿女的责任、儿女对父母的义务、婚姻、情欲、嗜好，乃至农村生活场景等等，都应该成为市民剧所关心和描写的对象，特别是家庭的题材，尤当成为新剧种注目的中心，这不但因为资产阶级重视个人的家庭生活，而且还反映出资产阶级当时的阶级意向：在舞台上，要以资产阶级的家庭生活代替封建贵族的宫廷生活，要以第三等级的正面形象代替王公显贵的英雄脸谱。

可以想见，狄德罗的这些主张和他自己的艺术实践，对于古典主义在法国文坛的传统统治，无疑是一次严重的挑战和叛逆，因而围剿和打击是必不可免的。《私生子》一七五七年发表后不久，作家受到迫害，剧本遭到禁演，直到十多年后的一七七一年，才得以搬上舞台。狄德罗在谈到《私生子》一场笔墨官司时，愤慨地说：“为了把我在降生之际就扼杀，人们有什么力量没有施展出来？”^②所以，狄德罗不得不经常对付四围的各种指责，为争取市民剧这一新生事物的生存和发展的权利而辩护、而斗争。因循守旧的批评家攻击新剧种的主要借口，是责难它不符合古典主义的法规。照他们看来，凡是不见诸经传的观念，古人没有做过的事情，就不会是好东西。对此，狄德罗讥讽地说，讲这种话的人态度既不慎重，议论又没有逻辑，因为评判一种作

① 《论戏剧艺术·关于悲剧的布局 and 喜剧的布局》。

② 同上书。

品，“到底有无现成的规范，这无关紧要。”

拘谨的规范化是古典主义戏剧的显著特征。在法国古典主义戏剧近二百年的兴衰史上，规范化对民族文化的统一和戏剧艺术的发展不是没有起过良好的作用，但是，到了狄德罗的时代，它对于新兴资产阶级市民剧的创立和发展，却是一副沉重的枷锁，一条僵硬的绳索。狄德罗深有感慨地说：“传统的习惯把我们束缚了”。为什么有些传统的艺术规范和艺术条律在过去是行得通的，到今天却成了阻碍艺术发展的羁绊了呢？狄德罗试图通过对某些艺术法则的产生和走向僵化的历史过程的解释来回答这个问题。他说：“一个带有一点天才的人出现了，发表了一些作品；最初他引起那些思想家的注意，但是思想家们对他的意见是分歧的；渐渐地统一了他们的意见；不久就有一批人去摹仿他；供人摹仿的榜样增多起来，人们累积了观察经验，设下了诸般法则，艺术由是产生，人们又确定它的范围；人们宣布一切不包括在这个划定的狭小的圈子之内的东西都是古怪而不好的”。^①把艺术和艺术规范的产生和演变，看做是天才人物偶然的创造发明，显然是唯心史观的臆想，是十八世纪启蒙思想家特有的“意见支配世界”的信念的产物。但是，问题完全不在于狄德罗能否找到正确的历史答案，而在于他对于古典主义戏剧规范的不满意，寻求出路的渴望，在于他为市民剧探索艺术内容和形式的那股子热情。须知，人们在特定的时代对一种艺术规范感到不满和排斥，对另一种艺术现象表示渴望和热情，都不是个人审美趣味的偶然表现，而是有着深刻的历史的和社会的原因的，这正如普列汉诺夫在评论法国文学史家朗松的著作时所作的说明：“任何文学作品都是它的时代的表现。它的内容和它的形式是由这个时代的趣味，习惯，憧憬决定的”。^②

① 《论戏剧艺术·关于戏剧的体裁》。

② 《两篇关于古·朗松〈法国文学史〉一书的评论》。

戏剧与生活

恩格斯关于文艺复兴时期文化巨人的性格所给予的崇高评价，同样适用于狄德罗。学识渊博、多才多艺而又热心于社会实践和艺术实践，就是这种巨人性格的基本方面；而这种性格又极大地影响了狄德罗戏剧观的构成。

狄德罗不单是一位杰出的戏剧理论家，而且是卓有成效的艺术实践家，而特别令人注目的，是他把直接的戏剧创作实践同自己的戏剧理论活动那么紧密地结合在一起，以致人们可以认为，他是带着强烈的理论感来从事艺术创作的，又是怀着浓重的实践感来进行理论概括的。他在《私生子》、《一家之主》两剧本创作之后，都各写一篇理论著作作为总结性的附录一事可以说明这一点；他在进行各种艺术活动时（如评论绘画、雕塑、音乐等），总是忘不掉批判古典主义美学教条的束缚，也可以说明这一点；他在从事一切著作活动的时候，总要大力宣传启蒙学派的思想观点之事，还可以说明这一点。

当然，狄德罗的戏剧美学路线的实践性并不只是个人的特征，而是启蒙思想家的共同特征。德国的莱辛、席勒、歌德，乃至十九世纪俄罗斯的启蒙运动的美学思想，也都在不同程度上具有这种实践性的品格，只不过这种品格在狄德罗的戏剧观里表现得较早和较为典型。这种品格不但促使狄德罗自觉地把理论活动同创立新剧的艺术实践紧密结合，而且帮助他坚持用现实主义观点处理戏剧艺术与现实生活的关系这一美学的基本问题。正因为如此，狄德罗一般不喜欢抽象地提问题，而多半在具体地研究当代生活风尚及其艺术反映的基础上提出问题，解决问题。

那么，在戏剧艺术与现实生活的关系问题上，狄德罗的观点究竟是怎样的呢？

狄德罗认为，戏剧作为艺术重要部门，之所以能使人产生巨

大的审美趣味和审美感情，其认识论之根源在于它能真实地反映客观现实。狄德罗曾指出美与真的同一性：“艺术中的美跟哲学中的真理具有同一个基础。真理是什么？是我们的判断和事物本身的吻合。摹仿的美是什么？是描绘跟事物本身的吻合。”他又说：“真理是我们对生活的概念和现实本身的吻合，艺术中的真理，或者美，是对现实的反映和现实本身的吻合，换言之，艺术的美包含在它的真实中。”^①从这段简括的论述里，可以看出，狄德罗是非常朴素地把哲学唯物主义认识论运用于解决艺术美与生活美之间的辩证关系的；他肯定了艺术美的客观性和现实性，指出客观现实和自然是艺术美的根源，这是一。其二，狄德罗从美与真的同一性的美学观点出发，认为戏剧艺术必须是现实生活的真实反映，离开了艺术的真实反映，戏剧就没有审美价值。市民剧就是在反对古典主义戏剧的背离现实，矫揉造作，虚情假意的斗争中，在为争取高度艺术真实的斗争中建立起来的。其三，狄德罗的话也显示出形象思维的基本特征在于“描绘”与塑造“形象”，并且指明文艺只是在形象化的过程中，才有可能获得艺术描写的真实性。

狄德罗关于艺术真实的思想，在许多场合下，往往是以“摹仿自然”的艺术概念来表述的。“艺术摹仿自然”原本是一个传统的现实主义观点。但是在法国古典主义信奉者那里，“自然”的含义并不是实指自然风景，也不是感性的现实世界，而是符合某种抽象理性的常规常理，有时也指人性。总之，“自然”被古典主义者解释得很玄妙，但如果从古典主义的传统的悲剧实践和绘画实践来看，古典主义所理解的“自然”，实际上不过是指宫廷的奢靡生活情调和封建主义的精神文明，也就是艺术中体现贵族心理趣味的繁文缛节和各种形式主义的清规戒律。

① 转引自阿尔泰莫诺夫：《十八世纪外国文学史》，上卷，第350—351页，引文。