

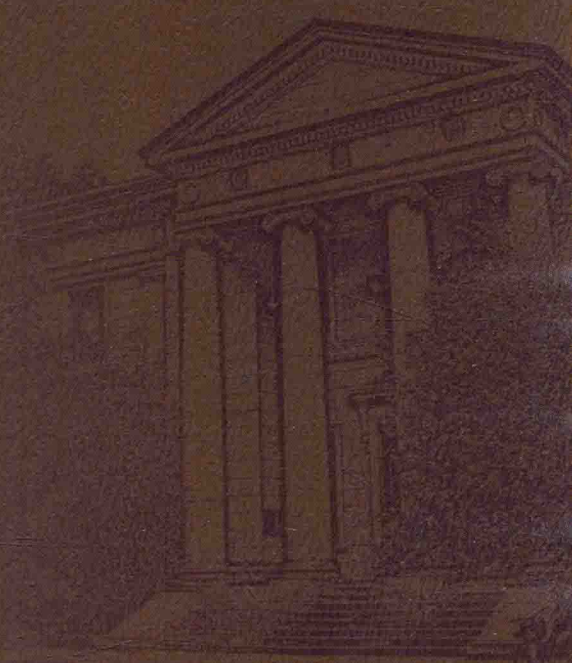
YISHU YU YISHUSHILUN

艺术与艺术史论

徐子方·著



东南大学出版社
SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS



艺术与艺术史论

徐子方 著

东南大学出版社
· 南京 ·

图书在版编目(CIP)数据

艺术与艺术史论/徐子方著. —南京:东南大学出版社, 2016. 3

ISBN 978-7-5641-5859-0

I. ①艺… II. ①徐… III. ①艺术—研究
IV. ①J

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 013105 号

艺术与艺术史论

出版发行	东南大学出版社
社 址	南京市四牌楼 2 号
邮 编	210096
出 版 人	江建中
网 址	http://www.seupress.com
电子邮箱	press@seupress.com
经 销	全国各地新华书店
印 刷	南京玉河印刷厂
开 本	880 mm×1 230 mm 1/32
印 张	10.75
字 数	289 千
版 次	2016 年 3 月第 1 版
印 次	2016 年 3 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5641-5859-0
定 价	39.00 元

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话(传真):025-83791830。

◀ 目 录 | CONTENTS

一 元艺术论

艺术定义与艺术史新论

- 兼对前人成说的清理和回应 3
- 一、前人“艺术”定义之评说 3
- 二、关于定义和史的正面回应 8
- 三、现状与对策 14

艺术史认识论

- 基于前人相关观点的梳理和回应 20

艺术史三段论:原始、古典和现代 35

艺术魅力:真实生命之内充 52

生命层级与艺术表现 63

生命沦落与艺术辉煌

- 一种特殊的反比效应 76

关于艺术发生学的几个理论问题 91

- 一、艺术发生不仅仅是艺术起源 91
- 二、艺术发生与艺术本质 92
- 三、艺术形态学:艺术发生学的基础和前提 92
- 四、艺术发生学必须考虑艺术的发展及转型问题 93
- 五、艺术发生同样具有区域性、民族性和宗教性特点 94

二 艺术史论

世界艺术史论纲

——基于人类艺术发展中的地域性流变	97
一、史前艺术寻根——欧洲大地	97
二、地中海的辉煌	101
三、东方之光	107
四、欧洲重登巅峰	119
五、艺术现代化与世界艺术革命	131
关于艺术史模式与艺术史分期的若干问题	146
一、对既有模式的检视和回应	146
二、艺术史分期之关键：原始、古典和现代	155
三、结论	162
关于艺术史研究的若干问题	163
一、艺术史与艺术论不可分，史的阐释之前必须有一个明确的指导思想	163
二、艺术发展必有其精神动力背景，而东西方各不相同	164
三、艺术的发展态势与历史的发展态势相一致，也是螺旋式发展的	166
四、区域艺术史发展有断层，整个人类艺术史发展则无	166
五、必须正视难点，确定一般艺术学意义上的艺术史主流和重点	167
用“等级”构建的黑格尔艺术史观	169
一、黑格尔艺术史等级观之体现	170
二、黑格尔艺术史等级观之成因	172
三、黑格尔艺术史等级观之评价	174

审美解放与艺术变迁	
——兼谈中国艺术史的分期问题	177
元代艺术与中国艺术	188
一、文人画:造型艺术主体由尚实转向尚意	189
二、元曲:听觉艺术的转型与综合性艺术的提升	193
三、元代:近古艺术的开端	198
非西方艺术委顿与艺术全球化	
——世界近现代艺术史走向研究之一	202
一、殖民化与美非等洲艺术传统的中断	202
二、东方西化与现代艺术的趋同	206
三、全球化的话题	210

三 门类艺术与艺术教育论

艺术学学科错位及在中国大陆的出路	
——兼谈艺术升格为学科门类问题	217
一、见怪不怪的传统:史和论的错位与断裂	218
二、艺术学在中国的命运及所引发的问题	222
三、分析与对策	226
关于英国高校艺术与人文教育情况的考察报告	229

* * * * *

戏曲史研究不可或缺的六幅图像	245
----------------------	-----

四 艺术家论

从知恩图报到自悔自责	
——试析赵孟頫的心态历程	261
一、知恩图报,赤心输诚	261

二、“自念”顿悟，自悔“罪出”	264
遁入画境——黄公望等心态描述	
——元末文人心态研究之一	269
浪子·斗士·大师	
——关汉卿的心态特征	275
一、身世及人生道路选择	276
二、浪子心性，斗士精神	279
三、升华——艺术之变革与创新	285
戏曲与古琴的生命互动	
——朱权及其“二谱”	289
常任侠与中国早期民俗艺术研究	301
一、中国早期民俗艺术的研究背景	302
二、常任侠对中国早期民俗艺术研究的贡献	304
三、结语	311
附录一 世界艺术史大事年表	314
附录二 艺术史参考书目	327
后记	337



元 艺 术 论

艺术定义与艺术史新论

——兼对前人成说的清理和回应

艺术的定义，即艺术概念之界定，是阐述艺术史的前提。不了解什么是艺术，亦即无从谈论艺术史。当代德国艺术史家汉斯·贝尔廷曾经明确指出：“必须解释那个‘艺术’的概念……而且只有当这个概念充分发展到有关这个概念（艺术）所涉及的内容足以有一个‘历史’能够被撰写时，才会出现一部‘艺术的历史’。”^①然而迄今问题并未真正得到解决。由于传统艺术理论和艺术史分属哲学和美术学两个不同学科，对于“艺术”一词的理解和使用上存在着明显的错位，从而给艺术论和艺术史学科建设造成了不应有的混乱，必须作一次认真的清理和回应。

一、前人“艺术”定义之评说

艺术定义的探究长期以来一直是学术界的热点之一，相关的思考及结论各由其视阈和逻辑构成，无法简单弥合。但也并非绝

①（德）汉斯·贝尔廷：《瓦萨里和他的遗产——艺术史是一个发展进程吗？》，《艺术史的终结？——当代西方艺术史哲学文选》，常宁生译，中国人民大学出版社2004年版，第64页。

对无从置喙，否则讨论将永远无法进一步深入。今天看来，可从如下几方面入手梳理和评述：

首先，就艺术的对象主体角度而言，迄今所有观点大抵可分为可定义论（可知论）和不可定义论（不可知论）两大类。

可定义论由来已久，可以说是构成了两千多年以来关于艺术定义和本质问题讨论的主体，也是学者们辛勤耕耘的原动力。从柏拉图、亚里士多德到康德、G. W. F. 黑格尔，到 20 世纪的克莱夫·贝尔和克罗齐，几乎涵盖了本领域所有大师级学者，留下了“模仿说”“再现说”“表现论”“理念论”“形式论”“直觉论”等一系列里程碑式成果。可定义论最大的特点是承认艺术为一有着实在意义的集合型客观事物，可以寻绎其定义和本质，类似于哲学中的可知论，出发点无疑是正确的。当然也要看清问题所在，一方面，它们大多出自哲理思辨而很少接受实证的检验。面对着众多成说逻辑严密思路清晰却又互相抵牾近乎自说自话的尴尬，无奈之余，人们不难得出这样的结论：艺术的定义确乎应该到时代的艺术学中去寻找，而不应该到时代的哲学中去寻找，但这就陷入了自我否定的窘境。另一方面，艺术领域探讨艺术概念的工作又太过薄弱，且不说学识渊博、涉猎广泛却未能看到中世纪乃至文艺复兴后艺术发展的古、近代思想家，即使现当代艺术学家、艺术史家也多受制于自身专业背景和传统习惯，知识储备和理论素养远逊于前辈，容易局限于个别或具体的现象讨论，流于表面化和片面性。可以说，传统可定义论在哲学中已经走到了尽头，它的最大危险是将艺术概念的讨论引向玄学，最终导致不可知论。

作为传统的挑战者，20 世纪崛起的不可定义论从根本上否定艺术概念的实在意义，认为试图界定其定义及其本质无可能亦无必要。持这一观点较著名的有建立在分析哲学基础上的纯语义论和开放论，如英国人维特根斯坦、美国人 W. E. 肯尼克和莫里

斯·韦兹等人，他们宣称“艺术”一词只具有集合词的概念作用，这一词汇包含通常人们认可的各种门类艺术，本身不具有实在意义。既然不具实在性，讨论其定义也就如同水中捞月。换言之，艺术定义属于不可知的范畴，永远不可言说^①。应当承认，不可定义论者没有公开宣称艺术不可知论，相反他们认为不可定义恰恰是对艺术的真知。然而难以否定的是，艺术的不可定义论最终只能导致不可知论。正如可定义论陷在哲学泥潭里难以自拔一样，不可定义论同样至今未能说服大多数研究者，但由于不可定义论伴随着20世纪现代派艺术而出现，涉及的是传统艺术观未能预知和阐释的问题，故对当代艺术研究前沿的影响不可小觑。

应当肯定，不可定义论（不可知论）思辨价值不容抹煞，所提出和试图解决的问题也确实无法回避，但它对于艺术概念的认识意义却很有限。原因亦很简单，根据逻辑学和语言学常识，概念既为具有实在意义的事物之集合，就必然同样具有实在之意义，集合概念不应成为分析之障碍，如“人”“马”“房屋”等词汇而然。作为诸门类艺术集合之艺术概念亦应作如是观，即亦应具有其实在性。进言之，艺术概念应该且必然有自己的内涵和外延。无论出发点如何不同，只要接受“艺术”这一名词，就得解释它的涵义，即从纯语义角度而言，也没有不具意义的名词。“艺术不可言说”只能说明人们的认识具有局限性，即尚未达到能够“言说”的层次。在现代科学不仅能够认识物质客体同样能够认识精神主体的情况下，世界上任何事物都不可能声称具有绝对不能言说的特殊地位。至于说开放性，虽然对于学术研究来说不无吸引力和压力，任何专业和学科皆希望开放，不愿意被扣上封闭的帽

^① 参见（美）M. 李普曼：《当代美学》，邓鹏译，光明日报出版社1986年版，第225页；陈池瑜：《现代艺术学导论》，清华大学出版社2005年版，第1-2章。

子。但概念的开放与意义的边界不应矛盾，如果由于开放混淆了艺术和非艺术的界限，从而导致取消学科及专业的后果，这将是灾难性的，并不符合开放的本意。以此作为指导思想，所波及的就不仅仅是艺术。更为重要的是，艺术的不可定义论（不可知论）不符合学科建设的实际，它最容易成为无所作为的借口。

已有艺术定义的分类尚不止于此。从艺术的认知主体角度看，迄今形形色色的艺术定义还可分为哲学家的观点和艺术家的观点两大类。

20 世纪英国著名美学家 R. G. 科林伍德曾经指出：“对艺术哲学怀有兴趣的人大致可以分为两类，具有哲学素养的艺术家和具有艺术素养的哲学家。”^① 他的这句话对于我们也不无启发。事实上，有关艺术定义的前人成说同样可分为两类：“具有艺术趣味的哲学家”观点和“具有哲学素养的艺术家”观点。前者属于哲学范围，不具独立意义，典型如康德、黑格尔及现代分析哲学家维特根斯坦、韦兹等人，科林伍德和苏珊·朗格等人大体也可归入此类。后者即一般意义上理论家和学者的观点，非严格意义上哲学体系之一部分。这部分研究者数量较少，而且或多或少也受着时代哲学思潮的影响，有时竟和前一部分人难以截然分开，如坚持模仿论、再现论、游戏论、社会惯例论乃至纯语义论的学者，以李格尔、沃尔夫林等人为代表的心理学、形式主义艺术理论学派也属于这一类型。目前的关键是必须理性面对上述两类观点之联系和区别，促使讨论既具有思辨性又不脱离实证的检验。“让概念的探讨脱离哲学架构而回到艺术学领域中来”，这是近年来艺术学界经常听到的一句话，但仅此而言并不全面，必须补充一句：不可机械对待！例如说不能因此抛弃哲学思维中善于抽象和整体

① （英）R. G. 科林伍德：《艺术原理》，中国社会科学出版社 1985 年版，第 3 页。

把握乃至勾勒规律的形而上研究方式，这是一般艺术概念有别于门类艺术的抽象本质所决定的，也是长期习惯于技能开掘或实证研究的传统艺术界所必须补的课。

另外，以概念本身的基本要求衡量，围绕艺术定义的现有观点又可分为合乎定义的逻辑要求和合乎逻辑要求的两大类。

逻辑学常识认为，任何定义总有被定义的对象和用来定义被定义对象的对象，即被定义项和定义项。前者的语言表述总是比后者简短；而后者的含义又总是比前者显豁。古罗马人波爱修提出“概念=概念所归的属+种差”的公式至今仍未失去其认识价值。根据该公式，种差为该属下面一个种不同于其他种的特征。以波爱修公式来衡量，现有关于艺术定义的观点或者没有严格的“属+种差”的逻辑结构，如康德、黑格尔、克罗齐等人；或者在形式上虽然具备定义的逻辑形式，但存在种种弊病，如《大不列颠百科全书》中将艺术定义表述为“用技巧和想象创造可与他人共享的审美对象、环境或经验”。^①其定义项“审美对象、环境或经验”含义不明朗，显得太抽象，本身尚需详加讨论。至于克莱夫·贝尔和苏珊·朗格等人的形式论，被定义项和定义项之间很难形成明显的种属关系（如“艺术”和“形式”“创造”），因而都不能揭示艺术的特有属性，真正的艺术定义必须符合定义即“属+种差”的逻辑要求。显而易见，由于背离了形式逻辑的基本要求，上述诸般艺术定义实际不是真正意义上的定义，相当程度上只是一般性地在表明研究者自己的观点。目前的关键还在于将严格的艺术定义与一般意义上的艺术见解相区别。

逻辑的缺失还不仅在此。稍作分析即可发现，已有观点并不都是在给艺术下定义，而是可细分为美的定义、艺术美的定义、

^① 《大不列颠百科全书》第1卷，中国大百科全书出版社1999年版，第507页。

艺术的定义和艺术品的定义等多种。

除了个别理论家如苏珊·朗格，有关艺术定义的已有观点大多未能将美（含艺术美）和艺术、艺术和艺术品的概念界限分清楚。如康德、黑格尔的定义实际上界定的都是美，尽管在他们看来，“美”涵盖“艺术”，或者说真正的“美”只和“艺术”发生关系，但毕竟两者含义不能完全重合。同样，克罗齐、奥斯本、乔治·迪基等人又大多是在谈论艺术品。所有这些，从严格的逻辑意义上说都是不严密的表现。因为按常识，给事物下定义首先要保证概念和事物之间的名实关系直接对应和明确无误，不能偷换或游移，否则即使给出定义也是含糊和易变的，充其量只能作为参考而不能作为定论。如果说在当代，随着现代主义、后现代主义艺术的兴起，人们已愈来愈容易分清“美”与“艺术”的区别的话，则“艺术”与“艺术品”的区别至今仍不为人们所深刻留意。鉴于“美”“艺术美”的概念属于哲学美学，故谈论艺术定义时对它们投放太多的精力只能是越俎代庖。为艺术下定义，必须明确的是艺术创作、艺术品和艺术接受者三位一体的科学定位和逻辑构成，换言之，必须将“艺术”的定义与“美”的定义、“艺术美”乃至“艺术品”的定义区别开来。

以上从四个方面对艺术定义的前人成说作了大致上的梳理和评述，不难看出，迄今前人有关“艺术”概念的界定研究大多具备独有的学识构架、观察向度和理论积累，其结论无疑皆具启发意义，可以作为进一步研究的出发点和理论基础，但都存在着严重的不足甚至障碍，此亦即这方面研究难以进一步深入的深层原因。只有认真梳理分析，方能建立我们自己的艺术观和艺术史观。

二、关于定义和史的正面回应

既然前人成说都存在不足，那么到底如何界定科学的艺术定

义呢？这个问题自然很复杂，如前所言，涉及方方面面的理论视阈和逻辑构成，希望通过区区一文便一劳永逸地解决问题显然不现实。西方分析哲学更认为不要轻易给艺术下定义，下定义就是搞封闭，不利于新的艺术形式的产生，“任何封闭的艺术定义都将使艺术创造成为不再可能”（莫里斯·韦兹语）。然而定义涉及本质，一个事物没有定义即表明人们还没有认识其本质。界定艺术定义更牵涉包括艺术史在内的一般艺术学的学科和专业定位，尽管困难但不容回避。假如一个现存的艺术定义影响了新的艺术形式的产生，这只能说明它没有抓住艺术的真正本质，因而不完善的，但绝不能以此否定艺术定义的必要性。哲学玄想纵然无法替代艺术学的学科建构，但定义之争却并非坏事，起码它可以促使人们进一步深入思考。

笔者认为，艺术既是一个有着自身实在意义的集合概念，对艺术概念的合理运用即应考虑分类学的因素，不能将艺术中的一部分割裂开来取代对艺术概念的整体认识。说白了，艺术不仅仅是视觉艺术，否则，艺术学研究永远不会和美术学或造型艺术史论区别开来。换言之，艺术定义的界定也不能太狭隘，不能仅根据研究者自身的学科和专业背景去思考问题，不光考虑古典，也应考虑现代（包括现代主义和后现代主义艺术）。不能以前者排斥后者，将其逐出艺术家族之外。也不能像科林伍德那样以后者而蔑视前者，称其为前艺术。另外，以东方艺术为代表的非主流地域艺术也应得到应有的关注。一句话，科学合理的艺术定义应为视觉艺术和其他艺术，主流艺术和非主流艺术，中心区域艺术和边缘区域艺术，以及原始艺术、古典艺术和现代艺术的最大公约数。只有真正弄清艺术定义及其本质和分类学意义，才能以此展开并建立起真正科学的艺术史观。这一点，我们无法回避，即使思谋不成熟也不妨进行一下尝试。

也正是基于上述考虑，笔者不避凑热闹，以这样两句短语给

艺术下定义：艺术是为了满足欣赏者需要而发生的一种合目的性人造物或行为。不难看出，这里关于艺术的定义包括艺术创作、艺术品和艺术接受者三个核心要素，缺一不可，实际上它也是简约得不能再简约的艺术定义。

“欣赏者”决定了艺术独有的作用对象，“创造”是艺术的灵魂，“为了满足欣赏者需要”而创造反映了艺术活动的本质，舍此即不能将艺术创造与宗教创世乃至科学领域的发明创造等分开。“合目的性”决定艺术的创造者——艺术家为欣赏者而创作，以此与动物界的无意识“创造”相区分，也与康德的合目的性亦即造物主“目的”无关。“人造物或行为”（艺术品）为艺术外延的边界，与之相对应的是与人无任何关系的大自然。上述定义明确规定，艺术品只是艺术之一部分而非艺术本身。和传统观念相比较，这里承认特定条件下非物质的“行为”也属于艺术品，倒不完全是为了迁就现代派艺术中的“行为艺术”“观念艺术”等，传统艺术中的听觉艺术实际上就是一种“行为”（音乐是声波在空气中发生合目的、合规律震荡的结果，借助于物质但本身并非物质）。需要说明的是，“欣赏”并不等同于审美。理论界早有观点指出，在艺术概念界定中，“审美情感”一词应慎用，因其来自美学，本身即存在着界定的困难，对于20世纪以后的现代艺术、后现代艺术来说，用“美”的标签去贴更徒增滋扰。

定义当然不是艺术问题的全部，如同本文开始时所言，关键是艺术的定义与艺术史观密切相关，前者是后者展开的前提和基础。界定了艺术的定义，艺术史观的问题也就变得非常突出，最终具备迎刃而解的可能。

应当交代清楚，目前流行的各种艺术定义多未刻意将艺术认识限于视觉图像，艺术分类理论也同样没有仅仅指向视觉艺术，则在逻辑上艺术史所涵盖的就应是所有艺术门类，但迄今艺术史界的实际操作却存在着明显的矛盾，这就是包括艺术分类学在内