

艺术学前沿探讨

艺 术 学 前 沿 探 讨
ART THEORY FRONTIER DISCUSSION

谢建明 孔庆茂 主编



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>



艺术学前沿探讨

术 学 前 沿 探 讨
T H E O R Y F R O N T I E R D I S C U S S I O N

谢建明 孔庆茂 主编



中国文联出版社
<http://www.cflgnet.cn>

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术学前沿探讨 / 谢建明, 孔庆茂主编. — 北京: 中国文联出版社, 2014.5

ISBN 978-7-5059-8675-6

I. ①艺… II. ①谢…②孔… III. ①艺术理论 - 文集

IV. ①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 072646 号

艺术学前沿探讨

主 编: 谢建明 孔庆茂

出 版 人: 朱 庆

终 审 人: 李金玉

复 审 人: 姚莲瑞

责任编辑: 苏 晶

责任校对: 傅泉泽

封面设计: 蒋 茜

责任印制: 周 欣

出版发行: 中国文联出版社

地 址: 北京市朝阳区农展馆南里 10 号, 100125

电 话: 010-65389147 (咨询) 65067803 (发行) 65389150 (邮购)

传 真: 010-65933115 (总编室), 010-65033859 (发行部)

网 址: <http://www.clapnet.cn>

E - mail: clap@clapnet.cn

suj@clapnet.cn

印 刷: 南京新华泰实业有限责任公司印刷厂

装 订: 南京新华泰实业有限责任公司印刷厂

法律顾问: 北京市天驰洪范律师事务所徐波律师

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 787×1092

1/16

字 数: 245 千字

印 张: 15.125

版 次: 2014 年 5 月第 1 版

印 次: 2014 年 5 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5059-8675-6

定 价: 38.00 元

目 录

- 001 代序:论“艺术系统”作为一般艺术学的独立研究对象 / 谢建明
- 018 从艺术与文学的关系谈艺术学门类学科的设置 / 刘承华
- 025 找回艺术学的真正“自我”
——从艺术学的独特对象所作的学科定位 / 谢建明
- 038 “分形”与艺术的模糊性 / 董惠宁
- 050 易学与“分形”
——《艺术与美的分形》节选 / 董惠宁
- 063 略论艺术的非透明性 / 方 锐
- 077 论在艺术学中进行复杂性研究的必要性 / 黄贤春
- 101 文艺复杂性发展的四种关联形态 / 黄贤春
- 111 要“单线串珠”还是要“网络联结”
——艺术学基础研究中“两种思维”的抉择 / 黄贤春
- 118 论艺术学理论的跨学科性 / 张晓刚
- 140 论艺术学交叉学科的范式建构 / 张晓刚
- 153 论王朝闻的艺术学思想 / 徐习文 谢建明
- 163 艺术创作中女性主义伦理文化思考
——以中国当代电影为例 / 张 宏
- 171 从“人首兽身”到高跟鞋
——神话、宗教与文学中的足部意象 / 李 森
- 185 西方现代绘画中的抽象观念 / 万 婕
- 190 中国传统哲学的“艺境” / 董惠宁
- 204 中国传统诗画交融的理论轨迹 / 刘 晔
- 213 “和谐”美学思想与中西方绘画特点的形成 / 刘 晔
- 224 大众媒介环境下传统艺术传播的启示 / 邓芳芳
- 234 论艺术管理中的文化资源
——以民间工艺为例 / 张文琚

代序

论“艺术系统”
作为一般艺术学的独立研究对象

谢建明

【摘 要】 由于历史原因,一般艺术学的研究不仅长期受到来自美学方面的干扰,而且还困扰于与特殊艺术学之间的错综关系。实际上,它隶属于以人类艺术活动为考察对象的具有实证倾向的艺术科学,而有别于对人类审美活动进行哲学思考以获取绝对知识为己任的美学;同时,它又平行于以特定“艺术子系统”为各自研究对象的特殊艺术学,而把“艺术系统”设为自己的研究对象,即把人类的艺术活动作为一个广泛联系的功能整体,来综合考察其存在、发展变化的一般规律。确立“艺术系统”为研究对象,不仅使一般艺术学具有丰富而科学的内容,而且还可为其建立良好的研究秩序。

【关键词】 一般艺术学 研究对象 艺术系统 功能整体 组织关系

在科学研究中如果研究者将研究的材料、对象和内容混为一谈的话,就会给自己带来不便,也会造成他人认识上的混乱。例如,有的人认为一般艺术学的对象是所有的艺术现象、所有的艺术门类品种,甚至于无法计数的具体的艺术家及作品,这就忽视了研究对象与研究材料之间的区别。又有人说艺术学研究“一般艺术”。但什么是“一般艺术”呢?是一般的规律吗?如果是指一般规律,那又是把研究对象与研究内容相混淆了,因为研究内容就包括在特定情境中或知识环境中关于研究对象的信息和组织法则。因此必须澄清这三者之间的区别与联系。

研究材料是研究者在研究过程中所能够或必须触及的一切所有信息综合体,除信息外,这一综合体还包括信息的载体和发送信息的信源;不过只有信息才真正能够进入科学的语义空间中帮助科学工作者去发现和解决科学问题。研究材料众多,它们不见得都能出现在科

学文献中,根据说明问题、支撑论点的实际需要而采用或不采用。研究对象是研究者据以进行研究的“相关实在”。科学研究总是以既有“事实”或新发现的“事实”为基础。研究对象即研究者所能观察到的特定“事实”,它常常要借助于理论工具才能被发现。该事实是研究者进行研究的基础,是立足点,具有支撑性和限定性。研究内容是在研究者与研究对象形成稳定关系的基础上所能获取的关于对象的认识;并且在一开始的时候,总是以问题的形式出现在科学研究的视野之中,从而唤起注意,引发研究。

材料为内容服务,而内容以对象为基础。因此,不难看出,研究对象的确立是科学研究得以正常进行的必要前提。一切科学研究都是以“事实”为基础或为出发点的研究,具有现实性、经验性与可检验性;但并不能据此就认为研究对象是一个或一组独立存在物,是康德所提到的“物自体”。研究对象确实与不以人的意志为转移的存在物相关,但并不就是其本身,而是研究者“所能观察到的相关事实”。这种认识来源于现代科学向极限探寻时所越来越不可回避的问题——观察者本身作为要素介入观察活动的问题。爱因斯坦通过“相对论”告诉我们观察的结果与观察者的相对位置和相对运动速度有关;原子物理学家尼耳斯·玻尔则认识到我们无法作为一个纯粹的观察者而置身于事外,于是告诫人们“我们在生存的大剧中既是观众又是演员”;^①科学哲学家托马斯·库恩则通过对科学革命的考察揭示出:持有不同研究“范式”的科学家所能发现的“事实”也完全不同,他们犹如“面对或生活在不同的世界”。^②

实际上,在面对较为具体的问题时,人们通常选用“现象”一词进行科学陈述也是出于类似的原因。康德花了大力气进行的“纯粹理性批判”所得出的相关结论也不外乎是:(自然)科学所能够认识的只是“现象”。读者将会在以下的研究中发现这种认识的重要性。

一、在与“美学”的区分中确定“艺术学”的研究对象

如果追溯艺术学作为学科的建设思想史,那么必然要牵涉到美

①[丹麦]D. 否尔霍耳特著,戈革译:《尼耳斯·玻尔的哲学背景》,科学出版社1993年版,第57页。

②[美]托马斯·库恩著,金吾伦、胡新和译:《科学革命的结构》,北京大学出版社2003年版,第101-107页。

学。一来,关于“美的艺术”的认识,要么一直主要作为美学思想包含在各个哲学体系之中,要么在18世纪中叶以后逐渐转移到美学这门新兴学科中,并形成体系性的学问;二来,到19世纪末20世纪初,也是置身于美学内部的艾米尔·乌提兹和玛克斯·德索等美学家,注意到美学无法包容整个艺术科学的内容,而提出要建立一门以艺术的众多事实为合法对象的新的科学——一般艺术学。

但建立一般艺术科学的合理要求却受到了无情阻挠。现在看来,这种阻碍无疑包含了“权力之争”。试想,自黑格尔以来,人们就已经失去了对于自然美探讨的兴趣,那么,美学就主要或完全以艺术作为哲学思考的对象,也就是说,美学从事的就是艺术哲学的事业;^①而德索等人说要建立一般艺术科学,把关于“艺术的性质与价值,以及作品的客观性”^②等艺术哲学的核心问题交其打理;这就等于抽去了近、现代美学的脊梁,你说美学还拥有什,在未来还能干什么?

那么解决问题的关键就是要确定美学与艺术科学各自的研究对象或内容,从而明晰边界与范围,避免产生“地盘之争”。

先来看美学方面。美学——从其历史传统来看——是对人类的审美活动进行哲学考察的一门人文学科,它的任务就是要探讨人类审美活动的存在样式并追问它何以存在、如何存在等根本性问题。既然是研究人类的审美活动,那么举凡一切能使人产生美感的事物,就都是美学的内容,除去涉及美感的艺术外,它还包括广大的自然美的现象、社会美的现象等,甚至科学的美也是美学当下必须面对的问题——爱因斯坦的科学活动动力之一就是受到科学之美的强烈吸引,而其建立的相对论的简洁之美也吸引了无数的科学家和普通人。^③因此,美学研究的内容极其丰富多彩。

再来看艺术学方面。艺术学是对人类的艺术活动进行实证考察的科学。之所以要强调实证的一面,是因为一来它要面对既成的和不断变化发展的艺术事实或现象,二来要借助于科学的客观求实精神,以较于美学的思辨演绎特性。

①朱狄:《当代西方艺术哲学》序言,武汉大学出版社2007年版。

②[德]玛克斯·德索著,兰金仁译:《美学与艺术理论》前言,中国社会科学出版社1987年版。

③[美]S.钱德拉塞卡著,杨建邕、王晓明等译:《莎士比亚、牛顿和贝多芬——不同的创造模式》,湖南科学技术出版社1996年版,第158—177页。

显然,“审美活动”与“艺术活动”是两个不同的概念,不能混淆甚或等同。那么,美学与艺术学的边界就很清楚了:美学是研究人类审美活动的一门哲学,即便涉及艺术的方面,那也是关于“美的艺术”的哲学问题。如果美学不同意这样的划分,认为自己既有研究关于人类审美活动的方方面面的问题,又包含所有关于艺术的一般规律的问题,那么,我们就有理由指责它不应该在学科层面上使用“美”的字眼而混淆视听;如果它抛弃传统,根本不管什么美不美的问题,而认为自己就是研究关于艺术的一般问题的学问,那么就请它不要遮掩,可以直接取用“艺术哲学”之名;如果它更进一步,认为自己就是研究所有艺术问题的一门科学,那么更要请它不必客气,完全称作“艺术学”好了。

侧重于性质来看,美学主要在哲学层面对人类审美活动的根本问题进行考察,探求其本质性的普遍规律。换句通俗的话说,美学考察的是关于人类审美活动方面的“大问题”。如古希腊的大哲学家柏拉图就一直在追问“美的事物缘何美的终极原因”,即“是什么使得事物成为美的”这一形而上学的问题。而德国古典哲学的开创者康德则问“人的审美鉴赏判断力是如何可能”这样重大的问题。如此等等。考察美学作为学科的形成史,也会发现,美学是作为“17-18世纪的形而上学认识论的知识框架中出现的,因而首先是属于形而上学内部的问题”。^①

那么,美学无疑是作为思辨哲学的一个分支而存在:它追求的是对于人类审美活动的绝对规律的认识,即获取关于人类审美方面的绝对知识,因此,它就必然要求创设或建立终极性的概念作为其解释的内在依据。而这既是美学闪耀智慧光芒而富有启迪的地方,也是美学“超速行驶”而经常发生危险的地方。

事实上,除德索等人外,美学内部还有一些人明确意识到该领域内超验的东西多而实证的内容少。因此,在实证的自然科学节节胜利的进程面前,不免受其影响,而努力要使美学“科学化”,19世纪就有所谓“精密美学”,最重要的代表是德国美学家古斯塔夫·费希纳。他提倡“实验美学”,努力改变美学“自上而下”的思辨演绎模式,而代之以“自下而上”的经验归纳方式。但正如人们所批评的那样,他的“研究所作出的某些最终论断不仅模糊不清,而且十分琐碎,其整体研究过程从未接触艺术价值的中心问题;同时,也没有任何迹象表明这种研究

① 刘小枫选编:《德语美学文选》编者前言,华东师范大学出版社2006年版。

曾经接触到审美经验的最重要的成分”。^①而20世纪又有美国美学家托马斯·门罗提倡建设科学的美学，虽享誉一时，但终归雷声大雨点小。究其原因，主要在于美学的根系就是“形而上的”，要想剔除它，无异于挖掉原有的学科根基，而重新建立一门学科，此其一；其二，费希纳等所倚重的是经典自然科学，而经典自然科学不仅是建立在简化还原论的基础上，而且它一贯处理的是封闭的、机械的世界，其“线性因果关系”带来的只是不容生命有片刻喘息机会的决定论的阴霾；那么，在这样的“科学”的指导下，美学所得到的结果可想而知就是琐碎无聊、支离破碎的了。“原子美学”——如果能够这样称呼的话——就如同“元素心理学”一样只有被淘汰、被抛弃的命运。因为，美学要解决的问题关涉生命、关涉作为功能整体而存在的人类心灵或心理世界，它无法被简化还原为只有“原子”间碰撞的了无生机的世界。因此，“任何实验的和其他科学的研究，都代替不了美的哲学的思辨”。^②

此外，按法国实证主义哲学家奥古斯特·孔德的理解，形而上学的认识阶段是人类必经的一个认识阶段，有其合理性和社会历史根源；但形而上学的精神出于本性对绝对知识的诉求而与人的有限性发生矛盾，最终必然要被“相对性”的实证精神所超越。^③不过孔德似乎走得太远了，他认为形而上学阶段要完全被实证科学阶段所取代；而他自己却又在那里构筑一种“关于历史的自然主义的形而上学”^④。而我们并不否认形而上学的重要性，更不否认哲学的批判反思功能和其在精神领域里的崇高地位。只不过认为：形而上学有其限度，哲学有其疆界。美学也正由于其无法涵纳艺术的方方面面问题——特别是要求实证研究的具体问题，而必须将所有这些疑难交给一门专以人类的艺术活动为考察对象的学科来承担，那就必然要建立一门新的科学。

这门科学就是“艺术学”，它是对人类的艺术活动进行实证考察的一门科学。

①[美]托马斯·门罗著，石天曙、滕守尧译：《走向科学的美学》，中国文艺联合出版公司1984年版，第4页。

②[美]托马斯·门罗著，石天曙、滕守尧译：《走向科学的美学》，中国文艺联合出版公司1984年版，第10页。

③[法]奥古斯特·孔德著，黄建华译：《论实证精神》，商务印书馆1996年版，第1-35页。

④[德]威廉·狄尔泰著，童奇志、王海鸥译：《精神科学引论》，中国城市出版社2002年版，第174页。

二、在与“特殊艺术学”的分立中确定“一般艺术学”的研究对象及其研究任务

人类的艺术活动多姿多彩、极为丰富,除了传统的美术、音乐、舞蹈、语言艺术、戏剧戏曲等艺术门类,在20世纪还增添了与科学技术紧密相关的影视艺术。相应,艺术学的研究也有区分,并进入专门化阶段,艺术学包括美术学、音乐学、戏剧戏曲学、影视学等子学科。从活动的具体差别来做出区分的、与具体门类艺术相关联对应的学科被统称为“特殊艺术学”或“门类艺术学”。

但是,人类的艺术活动作为一个功能整体的内部问题,以及其作为一个整体与外部的环境或其他功能整体的普遍关系问题,能交给以上哪一门“特殊艺术学”来处理呢?显然,它们都不能胜任,因此,必须有一门与“特殊艺术学”相平行的学科来处理人类艺术活动的功能整体问题。这样就要求建立一门“一般艺术学”。

一般艺术学的研究任务就是要处理人类艺术活动作为一个功能整体的内部与外部问题,获取人类艺术活动的一般性规律,具有综合的研究性质。那么,它的研究对象是什么呢?也是“人类的艺术活动”?这与上级学科——艺术学——的研究对象相重合而产生矛盾,而且特殊艺术学也可以认为自己是在研究“人类的艺术活动”,只不过是“特殊的人类艺术活动”。也有人说,一般艺术学研究的是“整个人类艺术活动”,举凡各特殊艺术学所研究的对象——如美术、音乐、舞蹈、戏剧戏曲、电影电视等等——都是它的研究对象。情况果真如此的话,则“地盘之争”的硝烟又会弥漫开来;尽管这次是“内战”,是一般艺术学与特殊艺术学之间的战争。这种不确定性也常常是遭人怀疑、误解与诟病的地方。

因此,确定一般艺术学的研究对象是使其成为一门严格而严肃的科学的首要前提,是我们紧迫的任务。

在这里为了避免陷入不必要的麻烦中,一开始我们就要站在一般艺术学的阵地上展望:一方面要避开美学的纷扰,另一方面要使自身站在“艺术学的屋檐”下与特殊艺术学平行分立。这样我们就能充分意识到,一般艺术学的研究对象必须要与上级艺术学的研究对象具有连续性与统一性,但又不能“同一”。其次,该研究对象还要与特殊艺术学的对象具有统一性与分别性。

这里打算引进一个功能性的概念,即“系统”。系统具有整体的意

义,内涵层级性,包含子系统,可以进行内部的层级划分或描述,也能区分系统层面的内与外,并且它是一个中性的词,具有不改变所描述事物的性质的优点,对系统的研究是一种不折不扣的综合性研究。那么,“艺术系统”无疑满足上述对“一般艺术学”的研究对象所提出的要求。

相对于一般艺术学的研究对象的确定,特殊艺术学的研究对象也可以得到确定,即为“艺术系统中的功能子系统”。美术学研究的是“美术系统”,音乐学研究的是“音乐系统”,如此等等。

不过要注意,一般艺术学与特殊艺术学之间是平等的关系。虽然一般艺术学研究的“艺术系统”包括所有特殊艺术学所研究的“艺术子系统”,但这并不意味着两个学科之间有包含与被包含的关系,也没有什么高下优劣之分,它们都是“艺术学”的子学科,是事物在同一平面的投影,因而具有一种投影平行关系。

三、以“艺术系统”为研究对象的一般艺术学研究内容或研究方向

以“艺术系统”为对象的一般艺术学包含丰富而科学的内容。从大的方面来看,其研究主要有三种类型:一般性研究、内部研究与外部研究。下面简要论述之:

1. 一般性研究

作为一个系统它必然要涉及关于系统的一般性问题,这包括系统的层次定位、内外部要素的区分、系统可能存在的基本原则或原理等问题。

1) “艺术系统”的层次定位

一个自然存在的系统,总是能够在某种参照坐标上占有一个确定的位置:它既包括一些更为基本的单元——子系统,或者说由子系统构成,又作为另一个更大的系统的一个构元而存在,因而具有自身明确的边界。

我们一开始就做出了一种设定,即“艺术系统”包括美术、音乐、舞蹈、文学、戏剧戏曲、影视等子系统。凭借常识,我们又可以认为“艺术系统”是人类文化大系统中的一个构元,与科学、伦理、宗教、风俗、法律、政治等等相平行和关联。

我们不得不考虑到:“艺术活动”是人类的特殊社会活动,它不但包括自然物理的方面,而且包括属于人的精神方面,因此,如何对“艺术系统”进行层次定位和描述就不是一个轻而易举的问题,需要研究

者做出艰辛的努力。

而且,子系统是如何在“艺术系统”内部组织结构起来的呢?具体分解下来的问题是:它们之间是依靠什么事物,又依凭什么原则,以何种方式来达到组织结构的?这是确定一个系统存在并探寻其地位的一个最基本的问题。这就首先要求确立其内部的结构要素,然后才能去依次解决其余的问题。

2)“艺术系统”内部与外部要素的区分

我们知道,系统总是在内部有众多的组织结构,这些组织结构与外界都有或多或少的联系,而且也如帕斯卡所认识到的,极大与极小两极的朝向都具有无限性。因此,要对一个系统进行准确定位,便要区分其内外部要素,并找出其内部的结构基元。也只有具有这种结构性的最基本的单位,一个系统才真正存在。

系统内部的基本单位是贯穿于整个系统的并且是最基本的、确定的要素,该要素之间具有统一性,而该要素又是作为整个系统的联结纽带,维持系统的结构。

人们一般认同文艺批评家艾布拉姆斯在其著作《镜与灯:浪漫主义文论及批评》中所提出的“四要素说”。四要素指的是构成一个完整的艺术活动所涉及的结构要素,即艺术品、艺术家、欣赏者和世界。艾布拉姆斯认为所有的文艺理论家或批评家都是以其中一个或多个要素为基础进行理论或批评活动的。^①我国艺术学研究的同行一般也基本赞同艾布拉姆斯的“四要素说”,只不过就其内部关系有所修正而已。

但是如果承认这四个要素——艺术品、艺术家、欣赏者和世界——构成了系统的基本单位,那么,系统便不是我们所需要的系统,至少不是一个开放性的系统,而是一个封闭的系统。因为,这里出现了一个使系统自身模糊边界的概念,即世界。如果世界都是该系统的内项,我们还能指望系统有什么边界呢?因此,考虑“艺术系统”的基元时,艾氏的四要素中的“世界”必须被排除在外。而剩下的三者——艺术品、艺术家、欣赏者——似乎是艺术世界里的合法成员,但也还要接受严格的审查。因为不难看出,这种划分主要是一种自然的划分,着重的是—种外部因果关系,而没有注意到关系是由事物的内部生发的。

^①[美]艾布拉姆斯著,郇稚牛等译:《镜与灯:浪漫主义文论及批评》,北京大学出版社1989年版,第5-7页。

这里请考虑一个问题:是什么允许艺术家们能在同一个领域使用同样的媒介和工具创作出风格各异的作品呢?

人们通常的回答是:是艺术家的创造才能使他能够创造出与他人相异的作品。无可否认,艺术家的创造才能在现实中由潜在经过某种途径和过程而实现出来,其行为就包括对媒介工具的使用安排,并最终特定的艺术品的结构完成而结束。但是这个回答并不令人满意或信服,因为这就等于是把所有形成差异的依据都落实到艺术家的身上。而我们要是再追问:是什么使得艺术家成为艺术家的呢?回答就不能说是艺术家的才能使得艺术家成为艺术家。因为一个事物的功能特性是不能就其本身来得到说明的,它的功能特性必然要在某种与他者的组织结构关系中才能得以确定和表现出来。

海德格尔在探讨“艺术作品的本源”的时候也曾面临颇为类似的问题。海德格尔揭示出艺术家与艺术品之间的互为本质来源的因果循环关系,并最终得出很有启发性的结论——“无论就它们本身还是就两者的关系来说,艺术家与作品向来都是通过一个第三者而存在的;这个第三者乃是第一位的,它使艺术家和艺术作品获得各自的名称。这个第三者就是艺术。”^①不过海德格尔将“艺术”作为艺术家和艺术品的共同本源,这就又一脚踏入了“泥淖”之中。因为“艺术”并没有一个确定的所指或涵义。

毋庸置疑,我们的问题是内涵艺术本质方面的问题。因为并不是所有的对媒介和工具的使用安排都是创造、都能起到结构艺术家和艺术品的功能。看来,问题的关键综合起来就是:是什么能在艺术家和艺术品之间建立稳定的组织性关系,并且同一种东西能够为艺术家之间的联系和分别差异创造条件从而使得在艺术品上表现出相应的差异?

考察现实生活,我们发现语言是这样一种能够结构说话者和话语,并且能够为说话群体创造联系和差异的条件,而允许群体在话语特色上表现出差异。那么,是不是某种类似语言功能的事物在结构艺术家与艺术品,并且为他们的创造差异提供条件呢?

联系电影艺术的发生发展来看这个问题——电影艺术是近代发展起来的艺术,电影的发明时间具体可考,因此是最便于考察的一门艺术。电影在发展的初期并没有使自身成为一门艺术,仅仅是摄取了

①[德]海德格尔著,孙周兴译:《林中路》,上海译文出版社2004年版,第1-2页。

活动的画面而已。但在 20 世纪初,一个叫格里菲斯的美国电影导演决心要让电影从低级的杂耍变为高雅的艺术,他看到了移动镜头、渐隐、渐现等潜在表现作用,使它们成为电影的基本语汇,从而使电影拥有了自己的语法,也就使电影发展起了自己的艺术语言,并开始有了电影剪接和导演艺术,这就大大丰富了电影的表现力,使电影有了创造时空的自由。尔后,苏联的爱森斯坦等人又进一步把镜头的组接上升到理论的高度,并用以指导电影的摄制,即电影蒙太奇。格里菲斯和爱森斯坦等人的努力终于使得电影找到了自己在艺术中的位置,并为电影艺术的日后蓬勃发展奠定了坚实的基础。也就是说,对电影语言的发现、理解和运用是电影开始由一般性的日用发明转变为一门艺术的决定性条件。^①那么电影语言就不仅是电影艺术家与电影作品之间真实的纽带,而且它就是电影艺术家与电影艺术作品“是其所是并且如其所是”的根源^②。

这样,回到前面的问题,我们可以说,正是“艺术语言”组织结构了艺术家和艺术品,也为艺术家之间的联系与差异提供了创造的空间。艺术群体只有通过艺术语言的差异运用才能获取艺术品的差异,而这种艺术群体与艺术作品的差异对应才开拓并维持了一个真实的艺术空间。

简言之,艺术语言是艺术系统内产生事实差异并起到组织结构作用的最基本的要素之一。或许需要回答这样的质疑:可以承认美术有美术的语言、音乐有音乐的语言、电影有电影的语言,但并没有一个统一的艺术语言呀?这个问题就如同说中国人有汉语,韩国人有韩语,英国人有英语,但并没有一个统一的人类语言一样。这种情况是一个事实,但这个事实本身并不能否定人类系统存在通过语言进行联结、组织并产生差异的事实。同理,在艺术系统范围内,艺术语言联结、组织并创造产生差异的条件是无可否认的,尽管随门类艺术的不同而语言各异。不同的艺术语言是如何在艺术系统内实现其令人惊奇的联结、组织和统一的功能作用,恰恰是我们极其重要的研究任务。

①[美]唐纳德·伊·斯特普尔斯主编,张兴援、郭忠译:《美国电影史话》,中国人民大学出版社 1991 年版,第 33-52、117-127 页。

[法]马塞尔·马尔丹著,何振淦译:《电影语言》,中国电影出版社 2006 年版,第 154 页。

②[德]海德格尔著,孙周兴译:《林中路》,上海译文出版社 2004 年版,第 1 页。

艺术系统的内部最基本的要素会有几个?除艺术语言外还有哪些?这就需要学者们共同努力去探索。已经被认识到的确定内部要素的关键原则是:首先,该要素必须能够贯穿整个系统,并能起到联结、组织系统其他要素或单位的作用;其次,该要素不可再细粒化,即其功能不能由更小的单位所替代;再次,该要素在系统范围内必须是同质的并具有确定性。

3)考察“艺术系统”中存在的基本原则

系统作为有序的组织,其中必然有一些基本原理,这些原理将是解释系统内组织关系、结构变动的依据。这些原则可能包括:非线性加和整体原则、开放性原则、不对称原则、自组织原则。

但艺术系统有没有这些原则,或这些原则适不适用艺术系统,甚或还有自己独特的系统原则,这些都还是有待探索的问题。如果能够确认一些系统原则,我们就可以拥有极具阐释力度和说服力的“利器”。

2.“艺术系统”的内部研究

借鉴索绪尔语言系统的典范研究方法,考察系统可以从两个不同的维度来进行,即共时性研究与历时性研究。

1)共时性研究:“艺术系统”的宏观联结论模型及其研究内容

系统内部组分之间存在一种稳定的关系,这种关系是系统得以维持稳定和有序组织在一起的基础。对这种系统组分关系的研究是一种静态的研究,它不考虑时间的因素,即不考虑变化或时间的阻隔等问题。

当人们面临艺术的共通性问题,或在艺术定义面前踌躇不前的时候,人们往往想到用维特根斯坦在分析“语言游戏”的本质时所提出的“家族相似”^①原理来解围,即“艺术”可以看成是由家族成员组成,这些家族成员没有可以共通的相似性,只有成员之间错综的局部相似性,如A与B有的相似性,在C却没有,B与C有的相似性A没有,如此等等。这样,我们就消解了疑难问题。

维特根斯坦的敏锐和睿智是令人赞叹的。但是他提出的“家族相似”原理仅仅成了我们的一块挡箭牌,只有消极回避之功而无积极建设之用。实际上,这无助于消除人们的疑虑。

①[奥]维特根斯坦著,李步楼译:《哲学研究》,商务印书馆1996年版,第46-49页。

在这里可以引进一个在神经网络研究中极其有用的“联结论”模型,也是当今复杂性研究的硕果之一。它主要是以唐纳德·赫布针对大脑学习功能所提出的大脑神经组织假设——突触联结的用进废退原理——为基础,又结合索绪尔的语言系统模型以及后现代思想家的一些真知灼见而提出的这样一个模型:一个网络中的局域节点之间由于某种刺激而建立关联,在此基础上,随后的相关刺激将增强这种联结,并可产生局域微循环而增加权重值,这样便创造该局域与其他部分之间的差异,通过无数的这种局域权重值的变化,最终带来整个网络的自组织,使系统能够应对外部环境的变化。^①

这一复杂适应系统的网络联结论模型不仅可以综合维特根斯坦的“家族相似”原理,而且可以为我们的“艺术系统”提供一种研究的进路。我们可以把“艺术系统”视为一个网络,而其组分——美术、音乐、电影等子系统——则设想为网络的节点。这些节点之间具有局部错综的相似性或相干性,因而在局部建立关联,这些关联由于种种原因受到“刺激”而不断得到加强。

简言之,两个以上的节点之间的紧密相干、联系造成该局域与其他部分之间的差异的事实是系统的基本组织方式。因此,对两个以上组分构成的局域关系的研究即是对系统的内部研究,是系统研究的必要环节。这样我们无需求得贯穿所有艺术门类的完全相同的本质特性,就能结构或得到一个完整的艺术系统。

至为重要的是:拥有该理论的支持,我们就可以毫不含糊地去进行两门及以上的艺术之间的联系或共通性的研究,因为这是一般艺术学作为科学的事业所必须面对和处理的理所当然的任务;只不过要注意其起始研究目的和最终研究结果是服务于或着眼于艺术系统的整体就行。

2) 历时性研究:“艺术系统”内的门类消长、风格演变、思潮扰动

关于艺术系统的历时性研究,主要是考察艺术系统在时间中的系

①[南非]保罗·西利亚斯著,曾国屏译:《复杂性与后现代主义——理解复杂系统》,上海科技教育出版社2006年版,第21-29页。

[美]米歇尔·沃尔德罗著,陈玲译:《复杂:诞生于秩序与混沌边缘的科学》,生活·读书·新知三联书店1997年,第216-218页。

[美]欧文·拉兹洛著,钱兆华等译:《系统哲学引论——一种当代思想的新范式》,商务印书馆1998年版,第186-187、213-214页。

统层面的发生发展等变化,这就与艺术的历史相联系。由于艺术系统是一个多层次、多组分的复杂开放系统,其系统层面的变化就必然涉及内外部许许多多的因素。最好的办法是只考虑系统内的变化因素。而即使这样,考察系统内的任何一个微观变化及变化的效应,这在原则上是办不到的——“拉普拉斯的小妖”在现代复杂性研究视野下显得极为荒唐。这不仅是因为现代量子力学的“海森堡测不准关系”对它“必须同时确定‘质点’的位置和动量”的要求的否定,更为重要的是,现代复杂性科学发现事物内部的复杂的非线性组织关系使得对其进一步的预测成为不可能。

因此,研究在这里必须进行粗粒化,即把研究的基本要素提升到较高的层次,或以较为宏观的现象或单位为其考察内容。譬如可以考察门类的消长对系统整体面貌的影响。也可以考察某种风格在系统中特定部分的发生发展,及其是如何扩展到其他部分的过程轨迹、规律,或受到其他部分的抵制表现与缘由等;抑或几种风格之间的平行发生发展,或交叉、或对抗、或革命的变化,如此等等。还可以考察特定的艺术思潮对艺术系统所造成的扰动、放大和消亡的过程。

总之艺术系统的历时性研究是着眼于系统整体变化的因果关系而考察其内部变化因素及其整个发生发展的过程,从而总结艺术系统宏观变化的一般规律。

3.“艺术系统”的外部研究

作为一个确定的现实系统,艺术系统必然要有自己的外部环境,而外部环境可以是一些平行的系统,也可以是更大的上级系统。凡涉及到艺术系统与环境的均属于外部研究。比如对艺术与科学、宗教、伦理、民俗风情、政治、法律等平行系统的关系研究均属于外部研究;研究内容还有艺术系统与上级系统的关系的研究,这包括艺术与自然、社会、文化等关系的研究,由于有包含与被包含的关系,其情况更为复杂,研究者要面临的任务更为艰巨。

虽然艺术系统的内部研究是一般艺术学的核心任务,因为系统内部结构关系才是艺术系统得以形成并产生多种功能特性的本源。但这并不等于说外部研究就不重要。前面提到过,“系统”作为功能性概念本身就内涵内部与外部的区分;而且生存着的活系统必然要有代谢、要与他者进行物质能量的交换,也就是说,其生存必然要有一个能够交换的充满了他者的空间,这个空间就是环境。因此,艺术系统作为一