



中华文化精神书系

中国艺术生态论纲

ZHONGGUO YISHU
SHENGTAI LUNANG

姜澄清 著



读者出版集团
D P G C . L

甘肃人民美术出版社



中华文化精神书系
姜澄清文存

中国艺术生态论纲

ZHONGGUO YISHU
SHENGTAILUNGANG

姜澄清 著



读者出版集团
D P G C . , L
甘肃人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术生态论纲 / 姜澄清著. —兰州: 甘肃人民美术出版社, 2009.8

(中国文化精神书系)

ISBN 978-7-80588-758-6

I. 中… II. 姜… III. 艺术—研究—中国 IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 149128 号

书 名 中国艺术生态论纲

作者名 姜澄清 著

责任编辑: 申晓君

封面设计: 余 岚

出版发行: 甘肃人民美术出版社

地 址: 兰州市南滨河东路 520 号

邮 编: 730030

电 话: 0931-8773112(编辑部)

0931-8773269(发行部)

E-mail: gsart@126.com

网 址: <http://www.gansuarts.com>

印 刷: 兰州大众彩印包装有限公司

开 本: 710 毫米×1020 毫米 1/16

印 张: 14.25

字 数: 220 千

插 页: 3

版 次: 2009 年 12 月第 1 次出版

印 次: 2009 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1~3 000 册

书 号: ISBN 978-7-80588-758-6

定 价: 34.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印厂联系调换

本书所有内容经作者同意授权, 并许可使用。

未经同意, 不得以任何形式复制转载。

序

无论从研究方法或考察宗旨看，此书与我过去的路数，颇相歧异。此前，研究着力于在艺术内部去考察它们盛衰、变易的成因，这近乎“遗传学”的性质。而此书，多留意于艺术外部“环境”的考察，并对“环境”影响艺术的形态构成做了些探索，故题书名曰“艺术生态”。其实，这种路数也就是文化学的研究。如果总只囿于内部“遗传”因缘的考察，那么，对艺术现象之是此而非彼的成因，便难获近真的结论。比如，我发现，帝王个人的偏爱，竟对艺术史有巨大的影响，曹氏父子对诗赋的偏爱，唐太宗对书法的迷恋以及宋徽宗对绘画的执著，都影响了一代风气，除艺术本身的原因外，我以为权力的“干预”是太巨大了！所谓“上好下甚”，其实也就是对皇权的追履。尽管这些皇帝并没有以己好律天下，但在“下”者却趋从不怠，表面上看，这不过只是艺术的风格流派问题、艺术的美学取向问题，而潜在的驱动力却是对皇权的敬畏与仰从。而集权程度越高，这种追踪越甚。凡此种种，只在“庐山”中去识辨“庐山”，未必能得“真面目”。因此，所谓“生态”研究，不外就是“山”内“山”外的整体考察。非艺术因素干预艺术，从来如此，而在集权社会，“权”的干预力最为巨大。中国的学术、艺术，向来有两大流派，一曰显，二曰隐，或者谓为在朝在野，其实显隐朝野只是依据与“权”的亲疏而别。不触及到这敏感的脉穴而言中国艺

术，说去说来，只是“顾左右而言他”罢了。考诸西方艺术史，亦莫外乎此，19世纪前，由建筑触发了艺术的勃盛，凡附属于建筑者，如绘画、雕塑都辉煌可观，而这种发展的内部驱动力，仍然是“上”之所“好”。直到19世纪末，印象派画家才不再围绕着“权力”旋转，而转向了平民层面，其代表人物即高更、梵高与莫奈等。我们的南、北宗绘画，现象上是形、色之别，而骨子里却是“野逸”“富贵”之分。

影响艺术的因素实在太多太复杂，如果只执一端，只在“诗内论诗”，则必不能知“诗”。但是，这样的研究，对当事者却是巨大的挑战。因为，在诗外言诗，非博学者难以从事。而不博者，只能井内观天、摸足论象，斯可谓一叶障目也。

此书初版迄今，已15个年头了，我本想沿此路径走下去，但以老自谅，畏而却步，故只做些儿零活散活。呜呼，悟道甚晚，力不从心，奈何奈何！

2009年8月于黔中花溪

目 录

001	第一章 绪论(代序)
014	第二章 环境论
046	第三章 政治、权力、艺术
082	第四章 人、自然、艺术
115	第五章 形态论
141	第六章 流播中的嬗变
164	第七章 再论流播中的嬗变
185	第八章 语言、文字与艺术
201	第九章 再论语言、文字与艺术
208	第十章 科学、宗教、艺术
221	后记

第一章

绪论(代序)

现代的困惑：科技的进步与艺术的式微——艺术的当代价值——“艺术生态”：一个被遗忘和被曲解的课题——“生态”的内涵——“艺术生态”的学科品格——学科的立场：当代的、艺术的及本土的——对既往立场的认识：方法论的清算与角度的校正。

20世纪初，雕塑艺术大师罗丹不无悲怆地叹道：“艺术是死了。”现代社会激起的拜金狂热与对于感官刺激的追求，使艺术家抛弃了学问与技艺，浅薄与轻狂成了时症。当我们认真地领会这位大师的哲言之后，发现他的批判的指向，不是艺术，而是导致艺术“死了”的环境。令人惊讶不已的是，在人类历史上，从未有近、现代工业社会这样富于活力的“环境”了，这样朝气蓬勃的社会，何以置艺术于死地呢？而更使令人懊恼的是，当代社会是一个烦嚣而乏味的环境，没有诗意、没有令人陶醉的田园牧歌、没有销魂荡魄的高尚艺术。科学、技术的极度发展，使社会也“机器化”了，城市与乡村、山庄与平原、教师与农夫、企业家、工人、商贩……都被送到了运转中的机械的传送带上。国家管理的科学化时代也到来了，于是，整个社会的成员，无一能幸免被“管理”——社会就如机器，人只是这机器上的“螺丝钉”。科学的进步，终结了神话时代，人类不再能沉入美妙的幻境中，他们既不能再编织月中嫦娥的动人故事，也不会再为这些故事所诱惑了。

科学使人类的思维逻辑化、精确化，愈是这样，生活的情趣愈是平淡无味。为生存计，人类不能不仰仗科学的巨大作用以征服自然，对“自然”的敌意导致“自然”的报复。但今天感到的生态危机，只是这危机的一个层面，即人类肉体所受到的威胁。空气的污染、水源的枯竭、资源的匮乏，如此等等，这是直接冲击人类的“物质”力量。另一种意义的“环境”极少为人关注，即精神环境或心灵环境，称之为心理环境亦可。艺术的价值，在于净化人心，净化人际关系、净化人与自然的关系，使“我”与“它”或“他”之间，处在一种高尚而愉悦的氛围中，当此种氛围受到破坏，则科学的发达只能导致更有效的厮杀与践踏。在一个没有广义宗教精神的环境中，心理危机是毋庸置疑的，至少，这样的环境提供了一种“作恶”而不会受到“报应”的心理保障，对于巧取豪夺、谋财害命者来说，心理的障碍不复存在了；这自然是一种诱惑。因此，科学时代、没有宗教的时代，艺术便肩负起了宗教的职能，高尚的艺术陶冶出高尚的心灵，由艺术熏陶出的人，不是怕“作恶”，而是不愿意“作恶”，乃至痛恨“作恶”——他以善意去看世界，以爱之心去怜悯外在的一切，从一茎小草、一只小鸟直到一个人，他都不去伤害，而是护持、关怀。

艺术的当代价值，还需多所表述么？

不幸，在一个最需要艺术的时代，艺术却被曲解了、被污染了；艺术精神被荡涤殆尽，留下的是一个赤裸裸地追求物质利益的赤裸裸的世界。

“艺术生态学”研究艺术的“生态环境”，研究“艺术生态”的正面和负面的“环境”要素，研究艺术对当代人类生存的价值。时至今日，艺术已经不是提供给吃饱喝足的人以消耗其多余能量的手段了，已经不是说说唱唱的玩乐之事了，它关系人类健康地延续下去，否则，继“艺术死了”之后，便是人类的危亡。“艺术死了”是一个预告，假使人类并不想“死”，则必须仰赖艺术的伟力以建树适应于当代社会的当代精神。因此，创造一个保障艺术繁荣的生态环境，便是两个世纪交接期间人类理应共同肩负的使命。科学、技术的前景无须焦虑，它的规律是今胜于昔，是一代站在一代的肩上向上攀登，同时，一代扬弃一代。蒸汽机淘汰了手工操作，后者从此成为往迹，接着电机淘汰了蒸汽机，核能

及其他新能源的发展，依次淘汰了既往的技术——这是一个不可逆转的逻辑进程。然而，艺术的发展轨迹却扑朔迷离，连过去的旧事我们也难以清理出一条明晰的线索，更遑论预测未来！我们所能做的只是在清理旧事中，考察艺术所以荣枯的环境构成——最佳的构成与最劣的构成。这也许能帮助当今人类再度地创造一个“文艺复兴”的大时代——这是一个生死攸关的课题。与其毫无概率地预测未来艺术的具体形态，不如研究制约艺术生态的环境构成；良好的环境产生美妙的艺术，是不待言的因果转换。应该使物质的增殖与精神的提高，构成一个良性的互补互济的循环系统。现代社会之不幸，恰在于二者反向而驰，充裕的物质竟然刺激起了不知止抑的贪欲，张扬贪欲之情的所谓艺术将人类潜在的恶念赤裸裸地宣泄出来，自然主义的抒情理论，诱导出本能的外化，火辣辣的、狂乱的、不知节制的艺术，使当代人躁乱不宁；这无异是火上浇油。当代过“热”的社会生活，最需要的不是过“热”的艺术，而是清凉剂。否则，有增无减地加温，则人类的精神将因超负荷则濒临崩溃。百年前，人类利用科学、技术使自己免于饥寒，今天，将由艺术担当起拯救人类的重任。

一个毫无艺术情趣的群体，就是当代社会的癌细胞，将全部精神都集中于追逐物质利益、将人生的目标确定为追求口腹之乐，优美的色彩、动人的旋律、诗、舞蹈，所有的艺术都不能使之感动；只有熠熠闪动的黄金，才令他倾倒。像瘟疫一样蔓延起来的拜金狂，正戕害着人类的心灵。只知物质，而不讲精神；只图实利，而鄙夷艺术。这正是当代社会的潜在危机。有鉴于此，不论是西方抑或东方，一些有识之士，正以心灵的健康为宗旨从事于研究。被誉为现代心理学第三思潮的人本主义心理学，试图引导当代人在紧张的社会节奏中，使心灵走向“澄明之境”。“人格健康”是社会活动家、心理学家、教育家共同关注的当代文明建设的核心问题。毫无疑问，艺术作为使心灵美好的有效手段，或者说，运用艺术手段以美化心灵，是中国古代的成功经验。中国艺术，从来就长于纯净心灵，儒家大师的理论终端，可以说就是人格的完美。因此，孔子的后继者动用了一切艺术手段以修身养性，于是，琴、棋、书、画或诗、书、琴、画便成了造就理想人格所必不可少的功业。对于儒家信徒而言，艺术不是业余的、可有可无的玩好，而是必须的修养，

因为这是“德性实践”的重要内容。现、当代人的观念改变了，艺术是谋生营利的手段，艺术与德性修养分离了，艺术不再是生活中必不可少的需要，而是职业活动之“余”的分外之事。人类在无休止的制造机械的过程中，自身也“机械化”了，这个社会无异一部机器，所有的社会成员按程序编入这机器的系列，精确地运转，人的头脑，充满了数据、逻辑程序、秩序。个性发展的空间日愈狭小，诗意几乎荡然无存。就艺术的生态看再没有比这更糟糕的环境了；就时代、社会的需要看，再没有比今天更迫切需要艺术了。

既往的研究，更多地是围绕艺术本体展开的，研究它的内在规律及其形态，简言之，是“艺术”已经成为一种现实存在、已成为既成形式之后的逻辑展开。各种各类的艺术早就建构起了属于自己的理论体系，比如绘画，它的技术论体系与哲学体系，同样庞大精微。但是，研究者较少关注环境对于艺术生态的制约与干预，我们将研究指向这个前期“工程”，向被遗忘的领域深入。生态环境的研究理应与生态本身的研究同等重要。

较之生物生态，艺术的生态要求要复杂得多，生物依存于自然界，并接受——也只能接受自然的支配，它循乎自然规律而生灭荣凋，或者说，它本身就是“自然”。艺术不然，它是人为的，是社会性的，一切作用于人类心理的客观存在及精神，都与它息息相关。因此，对于艺术而言，它的生态环境几乎无涯无际，精神的、物质的、既往的、现在的，所有一切都直接或间接、明显或隐晦地影响艺术的生态。唯其如此，艺术生态学便不能不广为涉猎——它是一门综合学科。在错综复杂的环境构成中，探索艺术的生态规律，就是这门学科的宗旨。艺术生态取决于社会政治态势，曾经是我们颇为熟悉的见解，这种见解提供了艺术研究方法论的一种模式，于是取其一而弃其百，对社会政治以外的广阔领域，便不予过问。单一的取向不可能对艺术作近真的诠释。

学科的立场是当代的，而且，既非“国故”立场，也非“西学”取向。百年来的研究，由东、西方文化的比较而延伸为“文化优劣论”；结论只是一个简单的“优”或“劣”。“凡存在的都是合理的”，这是发生学的立场。“任何存在”，都是现实环境的产物，它之“发生”，是必然，是“合于生成逻辑之”理的。即使是病变的“存在”，也是病变环

境所孕育的，由病变环境而产生病态“存在”，这是一个“合理”的逻辑进程。但是，这一句名言丝毫也不含有肯定有害“存在”的意思，即不能以价值论的立场去理解它。从价值论立场出发，则“存在”，并非都是有益的，并非都应该加以保护。今日泛滥成灾的伪艺术以及其他有害于人类文明的文化存在，它之发生，是“合理”的；而它之有害，也是毋庸置疑的。因此，从当代立场出发，研究作为“存在”形态之一的艺术现象，并考察它生发的“合理”环境，由此推进，以衡其价值，便是此书研究的基本取向。

“东西文化优劣论”之不足取，在于无视文化生态与生态环境的必然联系，抛弃时、空的规定性以论“优劣”。“全盘西化”之不可取，在于本土的环境不容此种超前的“存在”。在一个基本上是农业型的地域内要“全盘”移植工业社会的文化，不能不说带有很浓的乌托邦色彩。五四运动以来，这一类口号虽有很大的鼓动力，但仅此而已，我们无法猝然中断本土文化的传统——不管这些传统中存在着诸多不适应社会进程的成分。一个有八亿农民、三亿文盲的国度，必然“合理”地产生小农文化。百年来无视这一基本现实而提出或强行推行的超前行动，无一次不证明“全盘西化”与提出者的愿望相反，导引出的，是全盘失调。超前民主、超前自由是很动人的口号，而在小块土地上以肩挑手提为方式进行生产的农民，却无动于衷——他们能从这“超前”中获得什么呢？在艺术上，激进的艺术家的试图推行“后现代主义”，不幸，连“现代主义”亦未充分发育，何“后”之有？“全盘西化”始终诱惑着为数众多的智识者，此类超前的行为与观念，百年来，从未改变本土的社会基本结构，不断地给此土此民带来麻烦。“跑步进入共产主义”虽非“西化”，在本质上也是超前的罗曼蒂克梦幻。从“神话”发生学看，太“穷”太“白”的国度最易为“神话”鼓动——也最易产生“神话”，而“神话”是不能现实地将工业机制引入荒村野寨的。于是，在我们研究现当代文化史时，不能不深思超前意识、超前行为何以反去复来地重演的文化内因了。

与“全盘西化”相反，“国粹”又倾斜于另一个极端。也许，“国粹”论的理论起点更低，它只是对于民族情感的安抚与自慰，同样是一个“梦”——一个古老的“梦”。在科学、技术将世界性的交流变得容

易的今天，关起门来做怀旧之梦是异乎寻常地荒唐了。今天，“国粹”论的诱惑力愈来愈小了。但，变形的“国粹”论却屡见不鲜，鉴于“全盘西化”时或鼓起风云，作为抵消或消化“西化”的手段，“国粹”是很容易拨动民族情感之弦的；至少，它被认为是“爱国”的。“国粹”论因其对立观念的存在而升值。为“西化论”者始料所未及，他们的热心鼓吹却使“国粹”回升。

不论是“西化”或“国粹”，都是一个十分模糊而笼统的概念，中国故有的一切，并非都“粹”或都“糟”，“西化”论者视本土一切固有文化为“糟”，实则，以制度的变革而言，所“糟”者，亦只是制度。权力的世袭、官本位的体制、民主之未制度化、人治制度如此等等，是完全地与今日世界之趋向不谐调的。而艺术，如诗词、如水墨画、如书法、如庭园艺术，其价值是不能以“古”和为中国所有而大削其价。艺术价值的衡定从来就不以时限与地域为标准。原始艺术之最具当代价值、东方艺术之在西方受到欢迎，最充分地证明社会制度与艺术审美各有其独立的标准价值，以此衡彼、以彼衡此，都将造成不正常的文化倾斜。从康有为揶揄文人画，到陈独秀主张以西方写实主义改造或代替中国画，直到当代之“国画危机论”，至少可以认为是艺术领域内的“西化”主张，而支撑这种理论的却是政治观念。这种跨范畴的越位批判，不可能对艺术本体作出符合其性质的美学评价。

因此，本学科的另一立场是艺术本位的。尽管围绕着艺术展开的生态环境研究可能是社会学的、民俗学的以及其他非艺术的领域，但其归宿是艺术。这样的学科品格是艺术哲学的。普列汉诺夫论述了艺术与社会生活的关系，但仅此而已，他排斥或遗忘了非“社会生活”领域对“艺术”的制约和影响。作者过分夸大了生产方式、社会结构对艺术的“决定性作用”，而无视各民族的思维定势和该民族的地域特征（视感官可能的直接经验）等范畴，事实上，这些范畴对艺术的生态往往有巨大的影响。艺术，是一种表达方式，各民族的心理特征互不相同，因此，表达的方式彼此不一，而生产方式与社会结构形态，往往是人类发展进程中都或先或后经历的，这有很大的共性。处在同一发展阶段的不同民族，其艺术形态大相径庭，因此，上述生产力、生产关系“决定论”，对艺术生态所以如此而非其他的原因归纳，是不完全的。这样的归纳被

普氏以后的理论家尽力发挥，描述得绝对化了。由此，而在20世纪四五十年代被推演成了“阶级决定论”。运用这种理论去阐释既往的艺术，不能不捉襟见肘。因此，决定艺术生态的是环境，而非“环境”中的个别的、局部的“事实”。局部事实也许是某一艺术活动的触发因素，但不是全部因素。

至现当代，“艺术”的概念越来越漫无涯际了，在这种情况下，我们宁愿倾向于古典的诠释。将“艺术”混同于生物本能的外化，是一种十分有害的认识，不幸，这种观念在当代十分流行。这种观念在事实上不能区分鹤、孔雀、猫的动作与人类的舞蹈艺术有何区别。根据此种认识，任何人类的行为，都可以谓为“艺术”，于是，我们不能不万分困惑、迷茫了：随意的呼叫与音乐、下意识的举动与舞蹈、胡乱的涂抹与绘画，究竟何以为分！假使任何诉之于听感官和视感官的音响与形色，都可以视为“艺术”，则“艺术”不能不从神圣的殿堂跌落到粪土之中了。将艺术与高技能、高智慧之间的关系切断分隔，必然导致平庸化、鄙俗化。须知，人人皆可或人人不难为者，是不能谓其为艺术的。我们对民间自娱性的游乐评价太高了。“吭唷吭唷”仅止是“吭唷吭唷”，从“吭唷”之发生到“吭唷”的效果，都离艺术十万八千里。

因此，艺术本位立场的指向，只是高层艺术，虽然市井嬉戏被不恰当地纳入说唱“艺术”的范畴，但，街头设摊者的叫卖、叫花子行乞的呼闹、插科打诨的取乐是不能视为严格意义的艺术的。假使将任何诉之于视感官、听感官的形色、音响都当成“艺术”，我们便模糊了高技能、高智慧的创造与本能自发行为之间的界限了。低层文化现象之被拔高评价，反映了理论把握的混乱；低层文化之风行，既是它的生衍环境所注定的，也反映了文化市场的浅俗化。这也是生态环境对生态的规定。列宁有极高的艺术趣味，他不认为马戏是艺术，认为工人阶级应该享受比马戏更高尚的艺术。他指出，为着使广大民众知道托尔斯泰，必须进行艰苦的斗争，这斗争即是铲除产生愚昧、贫穷的制度——制度也可以看成是“环境”。他认为，解决文化问题的起点是“识字”，没有这一点便无从谈更高的文化问题。的确，在一个文盲遍布的环境中，只有嬉戏、取闹才是适生文化。这一类文化形态，当然有研究价值，但研究的立场应该是社会学的。按语义学解释，古代训诂将“艺术”解释为技巧、技

艺，这种古典界说正好排斥了将没有技巧的本能行为视为艺术的谬释。古人比今人有更强的技术观念，在各门类的艺术中，不论是诗、文或书法、绘画，古人无不倾毕生精力以从事。这一严格的界说，不幸在现代、当代却受到了漠视，本能行为被不恰当地吹捧为“艺术”。学艺二三年便居然跃登“大师”之列；时代在向前，而艺术却沦落了。

其三是本土的立场。

在世界史上，中国被誉为文明古国，其文化传统绵延五千年而未中断，虽然农业结构的社会形态为期最长，但在锁国而缓慢的发展中，各朝代的艺术也各呈特色。西方的艺术，仅只作为本土的参照面，借以增强对比度。鉴于中国幅员广阔、民族众多，不论是纵向的史的追溯或横向的地域的展开，都不难寻找到典型的环境。本土的艺术，不论是文学，抑或音乐、绘画、书法，极富特色。其中，文学、音乐、舞蹈在先秦时代已很发达，绘画与书法大体而言，在汉末至魏晋已步入自觉时代。艺术的特色，不难分辨，感官的直觉把握便可明白地感知，与西方艺术相较，这种特色更为鲜明。没有富于独创性的艺术哲学，不可能产生这样独特的艺术。西方虽有宗教传统，但“上帝”是为人的，科学的发展、商业的繁荣是彼岸的主流，任何技术性的进步，都迅速转化为商品的生产与流通，而商业又需要技术的支持，否则便无法拓展市场。较之西方，东方历史的演变几乎全然不同，这里没有严格意义的宗教，却有不少“神”，商人从来是受压抑的，而最活跃的是“士”。“士”精通经典，却不知科学、技术，不论在朝在野，他们都能吟诗作画，写得一手漂亮的字，这里的英雄，不是科学家、工程师，而是诗人、画家、书法家。任何一个人因有一句极美的诗，便足以流芳百代，而科学家往往默默无闻。“环境”这一概念，比“文化”要广阔得多，包括着人类生存的地域，亦即自然环境，撇开自然环境不谈，东西方的人文环境差别太大了。将研究指向本土艺术及其生态环境，在极浩繁的环境构成因素中去探索艺术的盛衰兴替，显然是一项浩大的工程。既往的文学史，近于编年的罗列，造成这一时代与另一时代异同的原因，仅仅在文学领域中去探索，实在表象得很。按时代一一罗列名家及名作，不是将文学置于“环境”中考察，而是割断与“环境”的联系，作幽闭式的主观认定，那是史料学意义上的努力。

中国艺术，在先秦是乐与诗的活跃，在唐宋是诗的风行，元代始，便是画唱主角了。明、清的小说，长篇尤推《金瓶梅》《红楼梦》，短篇则以蒲松龄的作品为佼佼者，而书法始终滔滔不息。由于过去研究者的偏见，对画与书，论述不够，致使洋洋大观的艺术为局外人所鲜知。很有意思的是，书法含蕴了玄思，绘画则展开了直观的图景，这是我们了解古代精神与古代生活的两条通道。不知绘画、书法、音乐，则难论诗词，古人本未将几者孤立对待，今人却使诗、书（法）、乐、画专科化，论诗者不知画，谈词曲者不知乐，攻画者昧于诗——更遑论书法。恰恰是书法，提供了中国艺术以美学的原理及技巧的法则，且在世界艺术史上唯我独有。它是极为特殊的艺术，而产生它的环境，也同样非同寻常。大凡要洞察某一民族的精神及趣味，最便捷的方法便是选择唯该民族所独有的艺术去研究，形式的特殊反映了精神的特殊——自然，这一切都决定于“环境”的特殊。

本土的立场并不意味着拒绝西方的方法，恰恰相反，西方现代的研究方法展示了宏伟的规模，边缘学科的运用、新方法的使用早已构成学术品格，这是我们理当借鉴的。这样的立场也不意味着是“国粹”意识的推动，研究工作如果只以满足浅薄的“民族自尊心”为归宿，则从起步便进入了隘途。西方艺术的辉煌建树，无疑也是东方的财富。

上述立场——当代的、艺术的、本土的立场，规定了方法论的取向。

艺术研究的古典方法，十分奇异地早熟于刘勰时代，《文心雕龙》表现出了对于艺术本质的精确把握，更令人惊讶的是，这部洋洋大观的著作已构建起了一个严谨的体系，尽管它只是文学的，但就艺术哲学而言，它同样体系严谨。虽说，在秦前时期，老庄之学提供了中国美学极丰富的启示，但它毕竟不是严格意义上的艺术专论。同样令我们深感困惑的是，早熟的中国文艺学却也过早地枯萎，唐人以来，洋洋专论，寥若晨星，大量的只是随感笔札之类篇什。宋、明以来，此风更甚，虽然各种各样笔札以及汗牛充栋的题跋，吟画、吟书（法）诗也常常有极为精深独到的见解，但止于“点到”，而未能展开。多得难以为计的诗话、词话、画论、书论，仅以随感的形式记录了艺术家的随感，尽管其中常有智慧的华彩，毕竟只是一己一时的心得，而不是学科的品格。为“九

品中正”制所影响，在诗、画、书等门类中，无一例外地用“品”的等差以分艺术家及其创作的水准。这些“品”，或谓上、中、下品，或谓为神、妙、逸、能品，这种简单的批评，诚然有助于今人考察既往时代审美价值尺度的变异，但亦无庸讳言，这样的方法是过于简单了。古人为我们提供了极为浩繁的史料，这些散存杂见的材料是今人建树中国美学体系的依凭。没有材料学的支撑，我们将无从进行这一工作。有浓厚史学兴趣的古代艺术家，擅长于考据、辨伪，而不屑于揭示艺术品的美的内涵与构成，任何对艺术品年代、作者的误断，将被视为是学问上的失误——而学问是古代文人一生立足的基点。明代以来，臆品泛滥，这种考据学的功夫更受到格外的重视。这是一种学问家的态度，而且这种学问是史学品格的。在这种学术心理影响下，由注经疏典而波及诗词文赋的语词注疏，这类注疏是语言学概念的，一部《诗经》几乎被疏释成为一种语言教科书，而汉代人更将它纳入“助人伦、成教化”的伦理范畴，无怪乎日本汉学家青木正儿在所撰《中国文学史》中说，汉人不知艺术是抒发情感的。这样的研究品格，也许是受到孔子“依于仁、游于艺”的教诲影响所致，“依仁”是指向伦理目标的，“游艺”则界定“艺”非安身立命之本却又是不可不“游”之术。所以，历代的批评，价值的取向是伦理，而文人之好“艺”，“游”而已矣，故以随便、轻松的文笔去记录一己的心得，不必成为大学问，于是，中国艺术理论体系始终未曾宏大起来。我们阅读古人的“话”艺之作，每有散珠零玉之感，他们不经意而随口道出的妙论，往往极为精辟，唯憾其如流星之经天，一闪而过，终未能演为文艺学的庞大体系。这也许是为东方人思维惯性所决定，长于直觉把握，而短于理性演绎；长于一语道破，而短于长篇展开；长于妙语惊人，而短于铺演为论。《论语》即语录，《老子》五千言，每章数十言而已。庄子虽擅宏论却恍惚其辞。这一类古人经典的体式，是后人所以取法的先例。这种文化形态的积淀合力，便冲刷出了唐人以后的文化规模。

古典文论，包括画论、乐论、书论，其基本倾向，是“人品”。“人品”与艺术创作的品格不仅被视为是一致不二的，而且，人品决定艺品，艺术应为人格的完善服务，诸如“人品不高，用墨无法”之类话，触目可见。在某种程度上说，这是人格主义或伦理主义的艺术论。

这种理论指向“人心”——“文心”为“人心”所决定，且其功用在于“养心”，使“心”归于至善。这种理论，以“心”为内核而向各外层辐射，举凡批评论、创作论、修养论、功能论无一例外。近、现代，鉴于突感自身的落后与列强的先进，从康、梁以后，中国知识分子又倾重于社会变革，此类心态，至20世纪30年代以后，因苏联、俄罗斯理论的大量传入更形强化，与古典理论相较，艺术理论已非“养心”之学，而是以政治为核心了。由是，种种艺术问题，皆由一“政”字化衍而出。

由“人心”而至“政体”，“文论”之变，大体如斯。故古典文论，不遗余力地论“人”，今则围绕“政”展开。这种指向的转移，诚为时代使然。

西方文艺学、美学的传入，在规模上，便与此土赫然相异，在此为“心悟”，在彼为理释；在此为短语妙说，在彼为长篇构论；在此为轻松言艺如家人之拥炉叙旧事，在彼则冷静推导，如教授执鞭以剖事析理。中国古人是以艺术的心情、艺术的眼光、艺术的心态去谈艺，西方学者则是以科学的眼光、科学的态度、学者的情致论艺。故，西学骤来，正沉于乾嘉旧学之梦的清末民初学者，猝然震醒，一则为新颖，在治学方法上便群起以效西人了。这无疑是最佳的结合——最深厚的旧学根柢与最严谨的科学方法之圆通。所憾者唯艺术一门，问津者不多，尤其是文学以外的诸科，如画、乐、书法等，专治者更稀，东方美学的体系亦未借用西方方法以建构起来，这种情形的发生，大概是因艺术非救民于水火所最紧迫者，故一般学人亦不以为当务之急而疏于过问。20世纪50年代以来，从高等艺术院校毕业的学生，因在校时所学课程都是单一指向的，学美术者，不知文学；学文学者唯知汉文唐诗，文化视野很狭窄，故纵有学术兴趣，也只能就本科范畴作探索。而中国艺术，倘使不通经读史，便很难究其奥微，因为，中国艺术的哲学基石是儒、道、佛诸家提供的。这就是说，不在本土文化的背景下来考察，仅就画论画、就诗论诗，则难免短视狭见，不知究竟。恰好近、现代西方在治学方法上，大胆运用近缘、远缘学科知识，作大跨度的综合研究，这是文化学的方法。这种方法，注重环境关系，或曰是在环境背景下观察环境中的某一存在，是在“关系”中作考察，而不是切断存在的彼此关系作孤立省视。以这样的方法为指导，则可免于枯燥堆积之弊，彼此间的制约、干