

艺术学



第1卷 第2辑

艺术研究

YISHU YANJIU LEIXING YU FANSHI

类型与范式

中国艺术时空研究的理论价值与意义

艺术、技术与政治

寻求新的文化身份

西方电视文化“多元释义论”探析

文人与民间：两种文化与戏剧

偶像与真身 戏剧与镜子

元代文人画的文化意义

学林出版社

「艺术学」编委会
编



艺术学



第1卷 第2辑

艺术研究

YISHU YANJIU LEIXING YU FANSHI

类型与范式

中国艺术时空研究的理论价值与意义
 艺术、技术与政治
 寻求新的文化身份
 西方电视文化“多元释义论”探析
 文人与民间：两种文化与戏剧
 偶像与真身 戏剧与镜子
 元代文人画的文化意义

学林出版社

『艺术学』编委会 编

图书在版编目(CIP)数据

艺术研究：类型与范式/《艺术学》丛书编辑部编. 上海：学林出版社，2004. 5

(艺术学)

ISBN 7-80668-702-5

I. 艺... II. 艺... III. 艺术-研究-中国
IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 031012 号

《艺术学》第 1 卷第 2 辑

艺术研究：类型与范式



作 者——《艺术学》编委会

责任编辑——薛 仁

特约编辑——蓝 凡

封面设计——周剑峰

出 版——上海世纪出版集团

学林出版社(上海钦州南路 81 号)

电话：64515005 传真：64515005

发 行——学林出版社上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话：64515012 传真：64844088

照 排——南京展望文化发展有限公司

印 刷——上海出版印刷有限公司

开 本——640×965 1/16

印 张——18.75

字 数——28.1 万

版 次——2004 年 5 月第 1 版

2004 年 5 月第 1 次印刷

印 数——3 000 册

书 号——ISBN 7-80668-702-5/J·15

定 价——27.00 元

《艺术学》编委会

学术顾问(按姓氏笔划):

- | | | | |
|-----|---------|-----|----------|
| 于润洋 | 中央音乐学院 | 王跃华 | 福建师范大学 |
| 方明伦 | 上海大学 | 叶朗 | 北京大学 |
| 刘凤泰 | 教育部高校司 | 刘纲纪 | 武汉大学 |
| 仲呈祥 | 中国文联 | 李小明 | 云南艺术学院 |
| 李少白 | 中国艺术研究院 | 李松坚 | 明圆集团有限公司 |
| 李希凡 | 中国艺术研究院 | 张道一 | 东南大学 |
| 杨永善 | 清华大学 | 黄会林 | 北京师范大学 |
| 谢晋 | 上海大学 | 韩永进 | 文化部教科司 |
| 董健 | 南京大学 | 靳尚谊 | 中央美术学院 |
| 谭霈生 | 中央戏剧学院 | | |

编委(按姓氏笔划):

- | | | | |
|-----|---------|-----|---------|
| 于平 | 文化部艺术司 | 王志敏 | 北京电影学院 |
| 王振复 | 复旦大学 | 尹鸿 | 清华大学 |
| 田青 | 中国艺术研究院 | 冯双白 | 中国艺术研究院 |
| 刘祯 | 中国艺术研究院 | 张仲年 | 上海戏剧学院 |
| 陈迎宪 | 文化部教科司 | 陈犀禾 | 上海大学 |
| 易中天 | 厦门大学 | 周星 | 北京师范大学 |
| 周华斌 | 北京广播学院 | 周宪 | 南京大学 |
| 金丹元 | 上海大学 | 金冠军 | 上海大学 |
| 苗棣 | 北京广播学院 | 俞为民 | 南京大学 |
| 贾达群 | 上海音乐学院 | 凌继尧 | 东南大学 |
| 徐建融 | 上海大学 | 章柏青 | 中国艺术研究院 |
| 曹意强 | 中国美术学院 | 曹维劲 | 学林出版社 |
| 黄惇 | 南京艺术学院 | 蒋永青 | 云南艺术学院 |
| 彭吉象 | 北京大学 | 路海波 | 中央戏剧学院 |
| 廖奔 | 中国文联 | 蓝凡 | 上海大学 |

滕守尧 中国社会科学院

潘耀昌 上海大学

编委会主任：凌继尧 金冠军

主 编：蓝 凡 曹维劲

副 主 编：蒋永青 金丹元 潘耀昌

编辑部主任：林少雄

编辑部副主任：石 川

责 任 编 辑：赵晓红

主 办：上海大学

编 辑：上海大学艺术与传播研究中心
云南艺术学院艺术研究所

目录

Contents

- 001 中国艺术时空研究的理论价值与意义 程明震 陈爱民
- 016 论“天人合一”与中国传统话语系统——中国传统哲学
与艺术学话语系统的基本特征及内在联系研究 邹其昌
- 024 艺术、技术与政治 杨道圣
- 035 艺术创造与道德律令 施旭升
- 048 现代化进程中的艺术教育观念发展 周星
- 058 吴晓邦舞蹈学架构辨识 蓝凡
- 070 中国群众艺术学绪论 崔世莹
-
- 080 寻求新的文化身份——文化大革命以来中国电影
的结构主义文化分析 陈犀禾
- 109 西方电视文化“多元释义论”探析 陈龙
- 125 穿越历史的行吟诗人——论丁荫楠及其传记片创作 石川
-
- 138 文人与民间：两种文化与戏剧 刘祯
- 151 试论中国古代戏曲的雅和俗 沈新林

- | | | |
|-------|-----------------------------------|----------|
| 165 | 偶像与真身 戏剧与镜子 | 汪晓云 |
| 176 | 对悲剧成因和悲剧审美的意识流思考 | 侯 宏 |
| 187 | 亚洲近代悲剧之花 | 谢柏梁 |
| 205 | 戏曲改革：在田汉模式和梅兰芳模式之间 | 李 伟 |
| 220 | 论吴梅从事昆曲研究的杰出成就 | 吴新雷 |
| <hr/> | | |
| 238 | 元代文人画的文化意义 | 张 法 |
| 245 | 论石涛的尊受说 | 朱良志 |
| 259 | 书法理论对恽寿平画论的影响 | 谢丽君 |
| 264 | 图式与背景——解读 20 世纪中国油画的艺术视野
与文化命题 | 李豫闽 |
| <hr/> | | |
| 269 | 新时期舞蹈审美创作的特点与反思 | 史 泓 |
| <hr/> | | |
| 292 | 《艺术学》丛刊稿约 | 《艺术学》编辑部 |

中国艺术时空研究的理论价值与意义

东南大学 程明震 南京晓庄学院 陈爱民

一、中国艺术时空的界定

何为中国艺术时空？这是我们在展开本课题研究与探讨的过程中首先要关注的基本问题。在界定“中国艺术时空”这一概念之前，还是先让我们来看下面一段文字：“心理时空，指客观事物的时空形式经人脑能动反映后形成的心理表象和心理图式。它是经过一定的社会生活实践之后对客观物象的时空属性的一种心理反映，又逐步内化为一种相对稳定的心理图式。心理时空在艺术和审美活动中相当重要。艺术和审美活动中的心理时空往往被称为艺术心理时空或审美心理时空，它是一种不同于一般认知心理时空的特殊时空表象，是艺术审美活动的感性直观形式，是人们在长期的艺术审美实践中所形成的艺术审美心理结构，艺术心理时空在艺术审美活动中具有主动整合对象的感性材料与主体的心理意向的功能。人们在进行艺术创作和艺术欣赏时，都离不开艺术心理时空的积极作用。”^①

这是《文艺心理学大词典》中“心理时空”概念的词条，其中对艺术心理时空和审美心理时空也进行了解释，该词条作者认为，“艺术和审美活动中的心理时空往往被称为艺术心理时空或审美心理时空”，也就是说，在艺术和审美活动中艺术心理时空或审美心理时空往往被看成是等同的概念，可以混合使用。实际上，从心理和审美的角度，这种界定已经触及到

^① 鲁枢元、童庆炳主编：《文艺心理学大词典》，湖北人民出版社，2000年版，第7页。

了中国艺术时空的心理本质。但是我们所说的中国艺术时空与艺术心理时空又不完全是一个等同的概念，它们之间的关系既有交叉重合的部分，也有偏离和侧重的内容。换句话说，中国艺术时空不仅具有心理方面的内容，（心理内容与文化哲学也有密切的关系）同时更具有本土文化哲学的性质，所以，对中国艺术时空的界定不能离开生成中国文化艺术的这一片土壤。

在中国古代文化中，“时空”是用“宇宙”一词来表述的，最早对“时空”这一名词加以解释的尸子（尸佼）说：“天地四方曰宇，往古来今曰宙。”^①尸子的解释基本上是属于名词释义性质，没有揭示出这一概念的本质特征。与尸子相比，庄子对“时空”概念的理解则进了一步，他认为：“有实而无乎处者，宇也。有长而无本剜者，宙也。”^②这句话的意思，郭象《庄子注》的解说是：“宇者，有四方上下，而四方上下未有穷处。宙者，有古今之长，而古今之长无极。”^③非常明显，庄子认为“宇”是指东、西、南、北、上、下延伸的空间，“宙”是指过去、现在、将来的时间变化，可以看出，庄子是用无限、无始来定义“宇宙”的，而“宇”和“宙”在庄子的时空观中又是一个不可分割的整体。这就是说，原始人类在直观感性上难以区分的时空观念，在庄子这里依然得到了保留，并以时空合一的思维形式存在于庄子的时空意识之中，而成为庄子“道”的时空内涵的重要组成部分。在这种时空合一整体思维的内部结构上，时间与空间的交融与渗透，又是以时间去融会空间，空间一旦时间化，即与生命相沟通，并通过感性生命变化去把握内在的生命节奏。这种以时统空和时空合一的观念，在艺术和审美上总是闪耀着有机生命的色彩，如朱良志先生所说：“它反映了中国人以生命为中心的独特意识，时空在心理统合为一生命体，这是具有美学韵味的统一体。中国艺术直接将其化为艺术认识方式和意象创造方式，在艺术意象中展开时空合一的妙谛。”^④从而形成了中国人艺术掌握世界的独特思维方式。^⑤可以说，“以‘道’为核

① 《尸子》。

② 《庚桑楚》。

③ 《庄子注·庚桑楚》。

④ 朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1995年版，第69页。

⑤ 艺术掌握世界的思维方式可以看作是艺术思维的同义语。1857年，马克思在《〈政治经济学批判〉导言》里认为人类思维掌握世界具有四种基本方式，即艺术上、哲学上、宗教上、实务上（或译“实践—精神”）。明确地将艺术上掌握世界的思维方式同其他掌握世界的思维方式区别开来，第一次关注到不同思维方式的划分与人类不同领域的社会实践以及精神生产不同部门之间存在着内在联系。

心的宇宙观体系直接衍化出了中国文化和中国艺术思维体系。中国艺术所表现出的独特的时空风貌,实际上也就是中国宇宙意识直接而具体的表现”。^①

与中国艺术时空的主体生命内涵相比,西方艺术所表现出的时空特色,是在西方人与自然相分离的文化意识背景下形成的。对西方人来说,时空是物质的存在形式,而物资是独立于人之外的客观实在,人对时空的把握表现为外部的行动,这就决定了人与时空只是一种外部的关系而缺乏生命的有机联系。如17世纪英国哲学家霍布斯所说:“‘空间’是一个单纯在心灵以外存在的东西的影像;就是说,空间是那样一种影像,在那种影像里面,我们不考虑别的偶性,只考虑它在我们之外呈现。”^②“时间的完全定义是这样的,‘时间’是运动中的先与后的影像,这与亚里士多德的这个定义是一致的:时间是依照先与后的运动的数目。由于计数是心灵的一种活动,所以说时间是依照先与后的运动的数目,和说时间是被计数的运动的影像是一样的。”^③这种“时空”作为一种独立于人之外的运动范畴,虽然不是西方哲学家对时空思考的标准模式,但它至少在解释西方时空意识方面,具有比较深刻的意义。这表明它并不需要人的心灵参与才能存在,它与人的关系是一种外部的关系。因此,西方文化中的时空意识,不仅造就了西方文化的性格,而且也造就了西方艺术的风貌。^④

综上所述,我们认为中国艺术时空不是一种纯认知时空,而是一种在中国人所理解和认识的宇宙意识下,导向于人的心灵,经过长期的艺术实践由人的内在逻辑建构起来的一种艺术心理图式或心理结构,^⑤具

① 冯晓著:《中西艺术的文化精神》,上海书画出版社,1993年版,第134页。

②③ 《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆,1958年版,第389~390页,第390~391页。

④ 参见冯晓著:《中西艺术的文化精神》,上海书画出版社,1993年版,第173~175页。

⑤ 心理图式指个体已有的接纳某种心理影响的心理机能结构。瑞士心理学家皮亚杰将之分为感知活动图式、表象图式、直观思维图式、运算思维图式。人在认识客观事物时,主观上具有的某种已有结构即心理图式,决定了是通过纳入吸收外部刺激于图式中;还是通过使图式发生变化形成新图式以达到机体同环境的平衡。前者为同化的过程,后者为顺应的过程,个体之所以能对刺激作出这样或那样的反应,是由于个体具有能同化这种刺激的某种心理图式因而作出相应的反应;同时心理图式也因同化了刺激而得以丰富。个性心理之所以能够发展,既在于接纳了外界刺激而使心理图式丰富、巩固;更在于某种刺激使图式发生改变才能达到同环境的平衡而使心理图式发展。心理图式变化和丰富的过程,也就是心理发展、变化的过程。见于鲁枢元、童庆炳主编:《文艺心理学大词典》,湖北人民出版社,2000年版,第3页。

有主动整合对象的感性材料与主体的生命体验的功能。这种心理图式或心理结构在艺术创作和鉴赏活动中始终起着指导性框架作用，并形成了独特的艺术思维方式、创作方法和接受形式。与一般的认知时空相比，具有主体性、辩证性和超越性等特点。

二、中国艺术时空的流变

1. 中国艺术时空观念的发生

时空观念始终存在于人类的劳动实践之中，并经历了一个漫长的历史发展过程。现代发生学认为，人类在劳动中使主客体得到分化，并且在反复的动作中学会有效地协调主客体关系，从而产生了“时空”格式和观念。

当人类初步具有“时空”格式并运用这一格式进行思考和处理周围及人类自身运动所发生的一切事情的时候，时空观念的形成就与古人的生态环境和生产方式产生了密切关系。中华文明最早发源于属温带大陆性气候的黄河流域，这里风和日暖，四季节令明显，非常适宜农作物生长。长期以来，特定的生态环境形成了中国古代以农为本的社会发展模式。小农经济的生产方式，日出而作、日落而息的生活方式，决定了古代中国人所具有的时空观与自然观的内涵，人与自然是“不隔”的。^① 这一特定的生态环境和生产方式而形成的对宇宙世界的根本看法，不仅产生了上古中国人具有时间与空间的单一独立的概念，而且也使上古中国人形成了时间与空间的不可分，时间和空间总是联系在一起时空合一的观念和思维模式。中国早期文化中的时空合一的观念，“随着历史的发展而得以保存下来，并加以发展，成为我们民族传统文化的重要组成部分，并对后代艺术活动产生了不可估量的影响。”^②

2. 《周易》时空合一思维模式的出现及“象思维”的特点

《周易》古经作为一部以占筮为主的文献资料，就其产生的年代来看，是华夏文明最原始、最古老的文化典籍，其产生的本身，即是对宇宙

^① 宗白华：“因为中国人由农业进入文化，对于大自然是‘不隔’的，是父子亲和的关系，没有奴役自然的态度。”《美学与意境》，人民出版社，1987年版，第239页。

^② 朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1995年版，第63页。

天地及人生命运的一种终极关切。虽然它的功用在于占筮,但是,因其具有象征、隐晦、预测等特点,从而为后来的哲学艺术思维留下了广阔的空间。《周易》中的整体和类比取象的思维模式是在史前长期的农耕实践中,“仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物”的基础上,逐步培养起来的。就其思维形式来说,它本身就具有一种“艺术地掌握世界”的特性。

《周易》之“观物取象”,“以象尽意”,借助“象”的想象和规定来把握一切和整体世界的思维方式,通常称之为《周易》“象思维”。在整个思维的过程中,只出现物象,不出现物象背后的所指,这是原始思维将时间、空间互融合一直观认同的结果。但是,长期的采集与农耕实践不仅锻炼了史前先民的感知能力,“一叶落而知天下秋”,使观察或对现象的感知成为史前先民把握世界的重要手段,同时也使中国人承袭了自史前时代就开始滥觞的这种“象思维”的习惯,这种“象思维”习惯在《周易》中得到了充分的体现和运用。“象思维”有以下几个特点:(1)“象思维”源于“观物取象”,整个思维过程在于取象与观象,以物象为基础。(2)以“取象”作为思维活动方式,凸现出“象的流动与转换”;(3)这种“象的流动与转换”又表现为从实象到卦象、从卦象到卦象、又从卦象到实象的过程;同时,“象的流动与转换”不是机械的,而是包含“灵悟或称直觉的中断”,从而能超越象,达到“象以尽意”的目的。^①因此,“象思维”是以自我为中心的,即在获得信息的过程中主体与客体混为一体。而这种主客一体又是在时空合一的思维模式下构建起来的。正是因为史前生产技术、宗族制度和意识形态有着整体上的延续性,史前思维的基本结构和一些主要特征在中国人传统的思维定势中得以再现和保留,与巫术思维有明显的继承关系,不像西方世界从古希腊时期起就开始了从原始思维向逻辑思维的转化,而使得中国人的思维方式本身就具有“艺术地掌握世界的方式”的特征。

3. 《周易》与老庄及“道”的时空内涵的发展

“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”^②老子对“道”的理解,可以看作是《周易》象数本原时空观念的概括与升华。老子认为“道”是“天地之始”,“万物之母”,宇宙的本根。就

^① 参见陈鼓应主编:《道家文化研究》第十二辑,三联书店1998年版,第135~136页。

^② 《老子·第四十六章》。

空间意义来看，“道”表现为“大”。如《老子·二十五章》所说：“强之名曰大。大曰逝，逝曰远，远曰反。”就时间含义上来说，“道”表现为“常”，所谓“知常曰明”。老子的“道”受启于《周易》古经的“何天之衢”所蕴寓“道”的“大”、“本”、“始”的含义。^①至于《老子》的“大象无形”、^②“执大象，天下往”，^③也不例外，其中“大象”的超时空的直觉思维形式及“大象”的语源来历，都与易象中之卦爻象有关。从《老子》与《周易》在思维方式相关联的角度看，《老子》把《周易》的“观物取象”，通过“玄之又玄”，把这种“观”作为“领悟”看待，并提出和揭示了“观”作为“领悟”是有条件的，这种条件就是“微妙玄通”、“致虚极，守静笃”。可以说，《老子》没有停留在《周易》的思维成果上，而是在这种“象的流动与转换”中，使“象”不断升华到更高的层次，从而比《周易》在思想上更具有深度和广度。^④

在继承和丰富《老子》思想的同时，《庄子》则明确提出了作为根源的“道”具有超越时空的性质。“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。知形形之不形乎！道不当名”，^⑤“夫道……可传而不可受，可得而不可见”，“夫道……在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老”，^⑥“大道不称”，^⑦等。从形态上看，“道”不具有时空形式。也就是说，“道”具有超越时空囿限的性质。“道”是“形形之不形”，^⑧“道无终始”，^⑨“道未始有封”；^⑩从内容上看，“道”是世界的总体，“道于大不终，于小不遗，故万物备”，^⑪“道覆载万物者也”，^⑫“精神生于道，形本生于精，而万物以形相生”，^⑬“道通为一”，^⑭所以，对“道”的把握，只能是通过体悟的方式来理解和感受。这就是老子所说的“观”的过程，庄子所说的“游”的过程，其实就是一种审美的或艺术的过程。

① 参见翟廷晋主编：《周易与华夏文明》，上海人民出版社，1998年版，第94页。

② 《老子·四十一章》。

③ 《老子·三十五章》。

④ 参见王树人著：《〈周易〉与〈道德经〉在思想方式上的内在联系》一文。陈鼓应主编：《道家文化研究》第十二辑，三联书店1998年版，第140页。

⑤⑧⑬ 《知北游》。

⑥ 《大宗师》。

⑦⑩⑭ 《齐物论》。

⑨ 《秋水》。

⑪ 《天道》。

⑫ 《天地》。

4. 《文心雕龙》之“神思”论与艺术时空理论形态的形成

自老庄之后,关于时空观念和意识的艺术探讨,不乏见之于秦汉至魏晋诸种文化典籍之中。如:《淮南子》中的“游心于虚”、“莫与物为际”;陆机《文赋》中的“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷”;宗炳《画山水序》中的“应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱会,应会感神,神超理得。”但这些文字大都是只言片语,不成体系。如果从艺术时空的理论形态来看,只有到了刘勰的《文心雕龙》之“神思”论,才算得上基本形成,这是因为在“神思”论中,涉及到了艺术时空的超越、合一及意象的形成等几个核心理论问题。

《文心雕龙》“神思”论开篇说:“古人云:‘形在江海之上,心存魏阙之下’。神思之谓也。文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载,悄焉动容,视通万里,吟咏之间,吐纳珠玉之声,眉睫之前,卷舒风云之色,其思理之致乎?”这里“神思”也就是“心思”,是一种具有不受直观限制,并且能够突破感觉经验规限的心理时空,具有超越时空的性质和特点。

从艺术创作的实践出发,在分析艺术形象形成的过程中,刘勰还揭示了艺术时空的另一性质和特点:“思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。”^①“随物宛转,与心徘徊”,“目既往还,心亦吐纳”,^②这些都是在说明艺术思维是以客观事物的时空存在形式为基础,以人的感性活动为思维起点,在动态的时空结构中,“神与物游”,“与心徘徊”,进而达到心物交融、时空合一的“意象”创构。

刘勰在论述文艺创作构思的过程“陶钧文思”时说:“然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤。”这里的“意象”,是“意中之象”。在艺术创作中“意象”起着从物象到艺术形象转化的中介作用。《文心雕龙》全书所论创作,都是围绕“意象”展开的。如:《情采》:“综述性灵,敷写器象。”从完全的意义上来讲,真正、完整的艺术审美心理“意象”论,是《文心雕龙》创造的。因此,我们说《文心雕龙》“意象”论的提出和展开,不仅实现了从《周易》卦象到“意象”的转化,而且也完成了从“象思维”到“意象思维”的转化。如果说“象思维”囿限于卦象的类比之中,那么“意象思维”则完全进入到了一个艺术的想象境地。

① 《文心雕龙·神思》。

② 《文心雕龙·物色》。

而“意象”形成的整个过程，都是在一个动态的时空结构中完成的，如果没有创作主体的时空超越，没有时空合一的思维模式，不可能会出现虚静的胸襟，也就不可能有主客体的互融、互渗和同一，“意象”的形成也是不可想象的。从这个角度来说，《文心雕龙》“神思”论中有关艺术时空的超越、合一及“意象思维”的确立，标志着中国艺术时空理论形态的基本形成。由此，中国艺术在时空超越、合一和“意象思维”模式的框架下，各门类艺术都表现出了中国艺术特有的艺术形式和文化精神。

三、中国艺术时空研究的历史与现状

为了凸现《中国艺术时空研究》独特的学术价值，我们这里有必要对与本课题相关的研究的历史与现状作一陈述。

关于中国艺术时空研究，近现代以来国内学者多有探索与创见。宗白华先生早年关注过康德的时空学说，后又专门研究过中西哲学时空观的差异。从时空意识的角度探讨中国艺术的精神和个性，成为宗白华先生后来学术研究的一个重要方面，他说：“我的兴趣趋向于中华民族在艺术和哲学思想里所表现的特殊精神和个性，而想从分析空间时间意识来理解它。”^①在宗白华先生看来，中西艺术宇宙观的区别，以及渊源和基础的不同，都归于空间意识的差异。他在谈到中国书法时说：“中国书法里结构的规律，正像西洋建筑里结构规律那样，它们启示着西洋古希腊及中古哥提式艺术里空间感的形式，中国书法里的结构也显示着中国人的空间感的形式。”^②谈到中国戏剧时说：“西洋舞台上的动，局限于固定的空间。中国戏曲的空间随动产生，随动发展。”^③谈到中国音乐时说：“希腊半岛上城邦人民的意识更着重在城市生活里的次序和组织，中国的广大平原的农业社会却以天地四时为主要环境，人们的生产劳动是和天地四时的节奏相适应。”^④谈到中国建筑时说：“古希腊人对于宇宙四围的自然风景似乎还没有发现，他们多半把建筑本

^{①②③} 《宗白华全集》，安徽教育出版社，1994年版，第二卷，第367页；第三卷，第422页；第三卷，第395页。

^④ 《宗白华全集》，安徽教育出版社，1994年版，第三卷，第432页；第三卷，第478页；第二卷，第100页；第二卷，第143页。

身孤立起来欣赏。古代中国人就不同。他们总要通过建筑物,通过门窗,接触外面的大自然界。”^①

宗白华先生在对中西艺术空间意识比较的同时也对中国艺术各门类联系和审美的共同趋向及规律,从时空意识的角度进行了探索。他在《论中西画法的渊源与基础》中说:“中国画是一种建筑的形式美、音乐的节奏美、舞蹈的姿态美。”^②在《中西画法所表现的空间意识》中又说:“中国画里的空间构造,既不是凭借光影的烘染衬托(中国水墨画并不是光影的实写,而仍是一种抽象的写景表现),也不是移写雕像立体及建筑的几何透视,而是显示一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感形。确切的说:是一种‘书法的空间创造’。”^③

由上可以看出,宗白华先生较早地从文化哲学和比较学的角度,高度概括了中国艺术中所表现出的时空意识的美学特性和民族特色。

陶水平先生从审美心态结构的角度对审美心理时空进行了表述,他认为审美心理时空不同于一般认知心理时空的特殊时空表象,是美观活动的感性直观形式,是审美主体在长期的审美实践中所内化而成的审美心理结构,它在审美活动中具有主动整合对象的感性材料与主体的心理内容的作用。离开了审美心理时空这个中介,许多审美现象将是难以理解的。作为主体性范畴的审美心理时空,时空表象不仅仅是主体对客观时空的心理图式的投射,它在主体的认识活动或思维活动中具有主动整合感性材料的心理功能。审美心理时空是审美主体心态结构中介于情境注意与人格定向之间的中层结构,主体由日常认识活动转为审美鉴赏活动,要伴随着一般认知心理时空向审美心理时空的转换。如果欣赏者没有或不能完成这个转换,真正的审美鉴赏便不可能发生。这一研究成果,为我们探讨中国艺术时空提供了更多的思考向度。^④

冯晓先生在其所著《中西艺术的文化精神》中,通过对中西绘画和诗歌特点的比较,他指出:“中国艺术是伴随着人们对宇宙的思考来到这个世界上的,它是中国哲学宇宙意识的最直接的反映。”中国

^{①②③} 《宗白华全集》,安徽教育出版社,1994年版,第三卷,第432页;第三卷,第478页;第二卷,第100页;第二卷,第143页。

^④ 参见童庆炳主编:《艺术与人类心理》,第1章,第1节。北京十月文艺出版社,1990年第1版。

艺术中大美的获得，“是要靠心灵的静观来实现的，静观的审美方式，决定了中国艺术的思维致思是导入人的内心而不是感官世界。人的内心世界是无法限定的，因而中国艺术的时空是依照心灵的逻辑构造出来的。”而西方艺术表现出来的时空特色，我们也无法离开西方的文化意识来思考。“西方文化中人与自然的并联关系，使自然成为人的对象，宇宙空间对于人来说，也只是一个行动的场所，而这个场所是要靠站立在它对面的人去感受的，感受的方式，决定了人与空间的外部关系而没有生命的有机联系。人和宇宙自然的情感关联，取决于人对自然的投射。在没有实现这种投射时，自然、宇宙都只是人们认识的客观对象。因此时空不应该是由人的内在逻辑来建构的，它是存在于人之外，能够为人们的感官把握的世界，”是一个物理时空建构出来的世界。^①此后，朱良志所著《中国艺术的生命精神》和彭吉象主编的《中国艺术学》为代表的有关著述皆能从不同层面上有所发挥和拓展，可以开阔我们的研究视野；国外学者对于中国艺术时空的论述，虽是比较粗略、简单和零碎，其中也有一些东西给我们以启发。总之，综观近现代中国艺术理论研究领域，对于艺术时空的研究大致表现为对于时间、空间的单向的、相关的研究较多，综合的时空研究较少，而以中国艺术时空为研究课题进行综合的立体的研究，在艺术研究中至今仍然付诸阙如。中国古代的艺术时空思想是一份极其宝贵、十分丰富的同时也是一份片断的、古奥的、不够系统的文化遗产，需要我们运用现代艺术科学的立场观点与方法，进行整理研究，使之更加完整、系统化。

四、中国艺术时空研究的价值与意义

我们认为，独创性是学术研究生命力的根柢。而学术研究的价值，很大程度上又是由独创性决定的。一般来说，评价科研成果的学术价值，包括这样几个方面的内容。一是研究的领域是前人尚未涉及的，具有原创的或填补空白的性质；二是在前人研究成果的基础上的再研究、再发现，使学科的研究水平向前推进；三是对学术界争论的问题进行研

^① 参见冯晓著：《中西艺术的文化精神》，上海书画出版社，1993年版，第172页。