

江苏高校优势学科建设工程资助项目（PAPD）  
南京艺术学院出版基金资助项目

夏燕靖 著

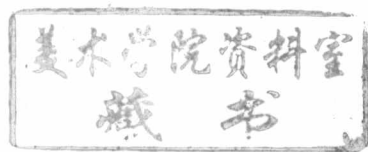
中国现当代艺术学史  
20世纪初叶—1978年  
上册

# 中国现当代艺术史

上册

20世纪初叶—1978年

夏燕靖 著



南京大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国现当代艺术学史上册 / 夏燕靖著. —南京: 南京大学出版社, 2011. 12

ISBN 978 - 7 - 305 - 09451 - 4

I. ①中… II. ①夏… III. ①艺术学—历史—中国—现当代 IV. ①J120.92

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 268032 号

出版发行 南京大学出版社  
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093  
网 址 <http://www.NjupCo.com>  
出 版 人 左 健

书 名 中国现当代艺术学史(上册)  
作 者 夏燕靖  
责任编辑 赵 秦 编辑热线 025 - 83621411

照 排 南京紫藤制版印务中心  
印 刷 常州市武进第三印刷厂  
开 本 787×1092 1/16 印张 54.5 字数 920 千  
版 次 2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷  
ISBN 978 - 7 - 305 - 09451 - 4  
定 价 118.00 元

发行热线 025 - 83594756  
电子邮箱 [Press@NjupCo.com](mailto:Press@NjupCo.com)  
[Sales@NjupCo.com](mailto:Sales@NjupCo.com)(市场部)

- 
- \* 版权所有, 侵权必究
  - \* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购图书销售部门联系调换

## 内 容 简 介

本书力求对中国现当代艺术学史的基本面貌作一个比较清晰的梳理,同时针对叙史过程中所涉及到的史学脉络、史料采用、史学观点和研究方式等问题进行必要的探究,以期实现在对以往包含在文学理论、文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论中的艺术学史材料有一个系统的整理和深入挖掘,并在艺术史学研究层面上有所推进,从而提供相对完整且具有史料价值的中国现当代艺术学史的读本。全书分为上、下两册,先期出版的上册,时间跨度为20世纪初叶至1978年,约70万字。本书得到江苏高校优势学科建设工程资助项目(PAPD)和南京艺术学院学术著作出版基金资助出版。

This book tries to sort out the basic features of Chinese contemporary history of art theory, and tries to do some essential research on the problems of historical context, historical data used, historical view and research approach in the process of history narration, in order to achieve a systematic arrangement and in-depth digging of academic materials scatter in literature theory, literature science, aesthetics, culture history and other art theories, and provide a relatively intact textbook of Chinese contemporary history of art theory with the value historical data. This book consists of two volumes. The initially published volume covers a time span between the early twentieth century to 1978, in about 700,000 words. This book is funded by A Project Funded by the Priority Academic Program Development of Jiangsu Higher Education Institutions (PAPD) and Academic Publications Fund of Nanjing University of the Arts.

## 序 |

黄 惇



夏燕靖教授撰写的《中国现当代艺术学史》即将付梓出版了，我由衷地为他勤奋的治学热情、严肃的治学态度所打动。毫无疑问，书稿的背后是无数个不眠之夜，无数个为自己提出的问题。这部书稿的写作计划是上、下两册，上册的半部史稿，从 20 世纪上半叶至 1978 年止；下册的半部史稿则从 1978 年改革开放始写到当代，以此形成一部完整的关于中国现当代艺术学发展的百年史学史。

艺术学近二十多年在我国的兴起本身，说明了这门学科的时代需要，但很多人并不知道这门学科在我国发展的历史。研究史学的学者都知道，许多古代历史专题的研究，有赖于其深厚的积淀，可以在前人研究的基础上继续展开。但开辟一个新的史学研究领域，却必须走出一条自己的路来，自己去收寻文献资料，自己设计研究路径。而往往并不遥远的史料，却因长期无人问津，比大海捞针还要困难。这不仅需要学者辛勤地劳动，也需要智慧和驾驭、解读、整合史料的能力。夏燕靖教授的这本《中国现当代艺术学史》正是这样一本筚路蓝缕的著作。

关于中国现当代艺术学的雏形，一般认为是经由苏俄引入，然追其源当是从德国古典哲学这一思想脉络衍生发展而来的，作为其知识和思维方法的背景自然也是源于德国古典哲学的本身，因此是西学东渐的产物。直到如今，但凡说到艺术学，大家都习惯将其作为外来学科看待。尽管艺术学虽早在 20 世纪初叶传入我国，但当时并未发生太大的历史作用，其真正的兴起则是 20 世纪 90 年代之后的事，即可以从 90 年代中叶开始在我国高校学科序列的文学门类学科中设立艺术学二级学科算起。这样说来，中国现当代艺术学史确实是不连贯的，大部分历史是不为人知的，而重新显现的历史，笼统算起来不过十来年的时间，治史的条件似乎并不充分。然而，史实究竟如何？从 20 世纪初叶直至 20 世纪 90 年代，我国艺术学被确立为学科之前一直存在着的艺术理论研究活动，我们又如何解释艺术学史的关联呢？难道因为其支离破碎就不属于中国艺术学学科的构成范围吗？如果一定要说只有学科命名之后，艺术学史才算呈现，这未免过于苛刻，因为常识告诉我们，自然科学史、人类文明史，甚至具体到中国美术史

等,多为学科确立之后,学界才追溯完成的。我以为这部史稿的意义就在于揭示了中国现当代艺术学史这漫长而曲折的历史进程。

如此说来,这部史稿上册的任务应是艺术学传入我国后的一长段历程作清晰的梳理。当我读完这部史稿之后,给我另样的历史面貌,即我国现当代艺术学的发展有其自身特殊的存在形式。比如,20世纪前半期始终有学者在辛勤耕耘,从20世纪初叶的翻译著作到20世纪三四十年代出版的多种以“艺术学”或与艺术学相近的以文艺理论和文学理论名义出版的论著,就多达百余种,这是了不起的学术积累。况且,还有像宗白华、马采这样的前辈艺术学探索者,这些都表明艺术学在我国现当代史上,有其自身发生和发展的路径。即便是在新中国时期,虽有较长历史时期并未专门提及艺术学,但艺术学还是伴随着文艺学、美学、文化史学的研究而交织发展着,尤其是各门类艺术史论在近代的逐步建立和发展,使艺术学研究获得了极大的提升,从而推进了我

国现当代艺术学研究的发展。

诚如,夏燕靖教授在这部史稿中归纳的那样,“中国现当代艺术学史”的历史路径大体可归纳为六点:

一、艺术学早在20世纪初叶就传入我国,并且是伴随着新思想的启蒙而兴起的,并经由苏俄、日本等多国引入,长期以来包容在整个人文与社会科学研究领域并产生着特殊的引导作用。

二、作为接受西来学科的概念,中国本身具有的传统古典艺术理论的思想观念,同样对我国现当代艺术学发展形成重要的推动作用,这是中国艺术学构成的历史基础。

三、早期艺术学作为学科意义而被提出,以及在中国得到传播和研究的历史事实,是真实的存在和有案可考的。因此,中国艺术学史亦可视为世界艺术学发展史的一部分。

四、艺术学在20世纪三四十年代的发展过程中有过起伏与分化,一条路径是依循二三十年代的艺术观念和艺术思潮而发展,另一条路径则被介入到马克思主义文艺理论的传播和研究之中,使之成为马克思主义文艺理论的一部分。这是当时客观历史条件下中国艺术学发展的特殊经历,而这一条路径所确立的艺术观念与艺术主张,之后长期影响着新中国艺术发展的进程。

五、新中国建立不久,接二连三的政治和文化运动,使艺术学在这一时期失去了自身原本的面目,而被扭曲成为另一种特殊的形态。在一段历史时期被文艺为政治服务的指导思想所覆盖,其独立发展受到遏制,甚至连早期出现的艺术学名目,在此时也名实无闻。

六、中国艺术学的真正发展与进步,尤其是获得学术自立与学术自由是发生在20世纪80年代改革开放之后,这使得艺术学研究从此建立起相对完整的学科体系和学

术规范。

从这六点历史路径来看,史实是明确的,没有理由怀疑中国现当代艺术学史存在的事实。而关键是有这一史学构成的历史条件与学术基础,自然就可以挖掘和整理出与中国艺术学史背景相吻合的概念、范畴和学术传统,这应该是撰写这本史书的价值所在。

另外,想着重谈谈上册所体现的作者的史学分期的设计意图。因为,自五四以来,人们一向习惯用“新”字来讲述历史的重新进步。比如,称“新史学”,这个“新”字的意义就是与产生于古代社会传统的“旧史学”相对而言的,说明它“从思想到形式”都与过去的史学有了不同的面貌。这部史稿上册的历史阶段划分,是自20世纪初叶直至1978年,我以为有两点值得关注:其一,从五四前期开篇,而不是按照中国近代史的特定年份作起始,这样一来,中国现当代艺术学史作为“新史学”与传统史学之间就形成了鲜明的相对性,即“思想”与“形式”都有大的不同。其二,以1978年作为上册与下册的划界,这一年是新中国一个特殊的历史时期——“新时期”的肇始年份。从这一年起真正开始拨乱反正,重新恢复和确立了“解放思想”、“实事求是”的思想路线。在学术界,学术研究得以重新展开,学术思想得以重新清理,新形势下的学科建设开始重新起步,归根到底就是艺术学研究开始真正走入学术研究,并与学界逐步接轨。这样一来,上册则为下册探讨新时期和新的历史阶段中国艺术学的发展做好了铺垫。

正如,夏燕靖教授在该书的绪论中写道,“本书将叙史时间定为从1900年开始,也就是五四新文化运动发生前的十多年直至当今。之所以将起始时间确定于1900年,一是有别于社会发展史中的近代史划分,突出五四新文化运动这一时间节点。而将时间提前至五四发生之前,其历史依据是20世纪初叶我国的文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论研究都开始发生现代性转型,使艺术学的传播有了历史的铺垫。二是从1900年算起,与我们现在常说的‘20世纪’这一时间概念比较吻合,从这一历史阶段来看,20世纪的一百年,正是我国艺术学史孕育和发展的重要历史时期,虽然从历史进程上说,具有现代和当代两个大的历史阶段,但就中国现当代艺术学史而言,这两个历史阶段是密不可分的,用百年历史的完整性来叙述,比较符合艺术学史呈现的‘现当代’历史轨迹”。作者的这一解释我以为是合理的,具有史学研究连贯性的思维。

至于,这部史稿的下册,按照作者阐述的写作意图,是从1978年新时期开始直到如今的30余年历史。这一时期是中国现当代艺术学史在新的历史条件下进行的真正“当代转型”,基本实现了艺术学史学术话语的专业化和学理化,实现了艺术学研究的现代转化和向中国化方向的转变。尤其是从20世纪80年代中后期开始,我国引入西方学术研究及学科体制以来,在文学学科门类之下建立起中国语言文学、外国语言文学、新闻传播学和艺术学四大一级学科。特别是在艺术学一级学科之下又设立了同名

称的二级学科艺术学,确立为专门从事艺术学理论研究的学科。从此,艺术学理论被学科体系接纳。这样一来,艺术学又获得了更加学术化的提升与发展,并依托学科体制的确立,向更加广泛的研究领域拓展。在这种状况下,史稿涉及 30 余年来艺术学界讨论的有关艺术学与文学理论、文艺学、美学及各门类艺术史论沿革关系的问题,既成为揭示艺术学学科性质或核心概念比较重要的论题,又成为与同级学科建立联系的纽带,更是中国现当代艺术学史的重要组成部分。关于中国现当代艺术学史这一历史时期的叙述,在该书的下册大致有三个方面值得关照:

其一,艺术学与文学理论的沿革关系,具有新兴学科与传统学科由依存到发展的关系,又有学科交叉形成的既互为联系而又互为区别的关系。艺术学与文学理论既然是互为联系的学科,又有着很深的历史渊源,就其研究对象、研究方法,以及诸多理论阐释而言,必然形成学理上的互动关系。

其二,艺术学与文艺学的沿革关系,具有一种比较直接的发展与延伸的关系。甚至可以说,艺术学与文艺学有着许多重合或交叉的领域。从学科建设角度来看,艺术学有许多理论观念和研究方法是借鉴文艺理论而形成的。比如,围绕文艺理论研究构成的外延学科领域,如西方文艺理论、马克思主义文艺理论、中国古典艺术理论、中国古代文学理论,以及批评方法论、美学理论等,这些在艺术学研究中也能找到相应的重叠。因此,我们在探讨艺术学与文艺理论的沿革关系时,需要注意到从文艺学理论的一般形态入手,寻找起点的原貌。

其三,艺术学与不同门类艺术史论的关系,是相互结合、互为推进的学科研究关系。艺术学研究得益于门类艺术史论研究的支持,同时门类艺术史论研究也极大地丰富了艺术学研究的视野和内容。其实,自从 19 世纪下半叶艺术学在德国诞生以来,关于艺术学研究体系中涉及一般艺术学与特殊艺术学(门类艺术学)的关系问题,就一直是艺术学界的论证话题。例如,在艺术学创始人康拉德·费德勒(Konrad Fiedler 1841—1895)提出艺术学研究应有别于美学方式之后,德国的马克斯·德苏瓦尔(Max Dessoir, 1867—1947)和埃米尔·乌提兹(Emil Utitz, 1883—1956)在倡导进行一般艺术学研究的同时,尤其注重特殊艺术学与之形成的联系。

总体说来,中国现当代艺术学史虽说已有百年,但主要是在 1978 年新时期开始直到如今的 30 余年获得了较大的发展,与其他持续久远的传统学科相比,仍然是一门新型的学科。因此,艺术学的学科建设依然存在不少问题,如何将艺术学真正从以往的文艺理论、文化史学中分离出来,以真正区别于文艺学和美学的研究,建立起自身的框架、体系;如何建立有别于门类艺术理论的学科体系和学科发展方向;如何建立富有民族特色的中国艺术学;如何建立起一整套具有艺术学特有的研究范畴、核心概念和术语,并使之进一步规范化和科学化,形成属于自己的学术交流界域,这些都是艺术学学

科面临的重大发展问题。这部史稿或许只是初步对已有的艺术学学科设立之前,以及其后 30 余年发展的艺术理论呈现方式加以揭示和探讨,试图勾画和归纳出中国现当代艺术学史的呈现面貌与发展脉络。很显然这项工作才刚刚开始,仍有许多领域和理论问题未能完全触及,留待以后进一步研究与探讨。

上述几点,我以为是夏燕靖教授撰写这本史书的根本出发点和写作基础,尤其是从中显现出的较为独特的史学视野与方法,看得出是作者在艺术史学研究领域进行多年探索的积累所得,其中毫无疑问包含着作者独立思考和关于艺术学的独到见解,可谓本书撰写的重要价值。关于书中的史料整理与还原、史学立场与看法,以及着力探讨的中国现当代艺术学史的发展脉络及特点的评说,我想在这简短的序中是难以概括的,那就留给读者和专家细细解读吧。我期待这本著作能获得学界的认可。谨以芜文,以为序。

2011 年冬 于金陵来风堂

## 绪 论 |

从学科建立来说,我国艺术学学科是在1997年被国务院学位委员会正式确定的。<sup>[1]</sup>但从学科概念来说,艺术学则早在20世纪初叶已经出现,当时在京师大学堂及之后的北京大学就有艺术史和新艺术论等相关课程开设。<sup>[2]</sup>到20世纪二三十年代,更有数十种艺术学理论教材和著作出版。当然,这些理论著述和教材大多没有拉开足够的学科距离,基本上还是属于艺术概论范畴的解说,未能进入真正意义上的对艺术学理论的探讨,自然也少有涉及艺术学史的研究。即使有意作为一种专门史的阐述,也还无力从史学研究的框架中独立出来,更多的乃是作为文艺学史或门类艺术史的附骥面目呈现。20世纪30年代之后,陆续有一些高校开设艺术学的通识课程,但由于没有学科确立作支撑,不可能真正列入到高校的课程体系当中,加之讲课者也无意专门从事这一领域的研究。可以说,长期以来我国艺术学,包括艺术学史研究始终未能形成独立的研究系统。如果说有,顶多只是以一种“潜学科”的形式存在。因此,迄今为止,为中国现当代艺术学史作撰述的著作少有问世,这使得本书多少带有抛砖引玉的味道。本书力求对中国现当代艺术学史的基本面貌有一个比较清晰的描述,同时针对

---

[1] 1997年,艺术学学科被国务院学位委员会正式确定,这是在我国公布的第三次学科专业目录中确立的。自20世纪80年代初开始,我国先后公布过四次学科专业目录,第一次是1983年3月,国务院学位委员会第四次会议决定公布试行的《高等学校和科研机构授予博士和硕士学位的学科专业目录》(试行草案);第二次是1990年10月,国务院学位委员会第九次会议正式批准的《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》;第三次是1997年,国务院学位委员会、国家教育委员会联合发布的《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》;第四次是2011年2月,国务院学位委员会第二十八次会议审议批准的《学位授予和人才培养学科目录》,在这份目录中确立艺术学升格为门类学科。

[2] 自20世纪初叶开始,梁启超、王国维等人将西方现代哲学和美学引入国内,发出了文学研究的新声,开启了中国现代文艺学的草创阶段,成为领风气之先的人物。1902年京师大学堂的中国文学门的课程设置中就有“文学研究法”、“说文学”、“西国文学史”和“艺术史”等若干科目。蔡元培主掌北京大学之后,北大成为催生我国现代学术的主要制度性场所。在1918年9月14日的《北京大学日刊增刊》上公布的中国文学门所列的新课程目录中,又有“文学概论”和“新艺术论”等科目。在此时期,陆续出版有多种文学理论和艺术理论的教材和论著。更为突出的是,此时期还出现美术思潮(艺术思潮)震荡和嬗变,尤其是伴随着五四新文化运动出现的“美术革命”,引发了新艺术理论的广泛传播,大量艺术评论和艺术理论著作纷纷出版,对其后我国艺术理论的发展产生了深远的影响。

治史过程中所涉及到的史学脉络、史料采用、史学观点和研究方法诸问题进行必要的阐述,以期实现在对以往包含在文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论中的艺术学史材料有一个系统的整理和深入挖掘,并在史学研究层面上有所推进,从而提供相对完整且具有史料价值的中国现当代艺术学史的读本。

本书将叙史时间定为从1900年开始,也就是五四新文化运动发生前的十多年直至当今。之所以将起始时间确定在1900年,一是有别于社会发展史中的近代史划分,突出五四新文化运动这一时间节点。如此确定,其历史依据是20世纪初叶我国的文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论研究就开始发生现代性转型,已具有一定的历史铺垫。二是从1900年算起,与“20世纪”这一时间概念比较吻合,从这一历史阶段来看,20世纪的一百年,正是我国艺术学史孕育和发展的主要历史时期。另外,需要说明的是,本书冠以“中国现当代艺术学史”,其历史进程包含有现代和当代两个大的历史阶段,但就中国现当代艺术学史而言,这两个历史阶段是密不可分的,用百年历史的完整性来叙述,比较符合这一学史呈现的“现当代”历史轨迹。

为此,本书在叙述过程中兼顾五个方面的史论题域,一是对近现代文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论中涉及到的能够构成艺术学史脉络、背景及相关史料进行钩沉与考察;二是对新中国十七年文艺学、美学,以及各门类艺术史论中蕴涵的艺术学史料进行挖掘、整理和考证;三是对文革时期文艺革命方针及围绕文艺革命阐述的理论问题进行历史的评判;四是对新时期以来文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论出现的转型,以及艺术学学科建立后形成的艺术学史发展状况进行评述;五是对艺术学与文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论的沿革关系进行梳理,从而确立艺术学史的发展路径。本书之所以要兼顾这五个方面的史论题域来叙史,目的是通过这种史论结合的阐述,力求勾画出中国现当代艺术学史的整体面貌。这里所说的艺术学史整体面貌,是按照史学研究的探索路径而提出的“整体性”叙史。

所谓“整体性”叙史,缘起于法国年鉴学派的史学观点,从传统只关注特定政治事件或人物思想和行动的政治史,转而关心社会文化、经济及人类生活的普通历史,并从人类学视角认识历史发展的延续特点,即以“整体性”为审视历史的目的。这一史学研究方法有助于串联起历史文化的完整脉络,挖掘史料的关联性,并获得历史文化的整体性重构,是一种综合地、全面地反映历史的史学模式。本书采取这一史学研究方法来对中国现当代艺术学史进行叙述,目的正是进行史学的“整体性”考察,即试图贯通曾经被各种史学观念和意识形态“阻隔”的中国现当代史学研究中的分离状况,对中国现当代艺术学史进行全面客观的认识,使中国现当代艺术学史的叙史有一个承前启后的连贯性,意在塑造中国现当代艺术学史的整体性面貌。事实上,就史学研究意义而言,任何历史都是割不断的河流,同样在中国现当代艺术学史中,也可以说没有出现现

代与古代之间那种像河床断裂后形成的瀑布,落差并不十分明显。或许,中国现当代艺术学史的整个历史过程由于社会背景的不同,及至不同社会政治背景下历史语境的不同,以及不同历史语境下形成的艺术观念与艺术思潮,以及艺术理论有所不同,但都不至于被过分地夸张为截然不同的历史,这是中国现当代艺术学史的内在规律。故而,本书在上述五个方面史论题域探讨中维持着自己的叙史脉络,即将中国现当代艺术学史作为历史的整体来看待,突显其现代与当代具有的内在联系,以避免标签式拆解历史的做法而损害这一学史的叙述。

其实,关于中国现当代艺术学史采用“整体性”叙史方法的解释理由,并不是现在才提出的,只要我们对中国现当代艺术学史做一番相对细致的回顾的话,这一叙史理由是再清楚不过的了。比如,不可否认艺术学史的发展与相近的文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论发生着千丝万缕的联系,同样具有从五四时期继承而来的学理体系。而五四时期出现的“全盘西化”的史学研究现象,使得当时刚刚建立起来的文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论,从学理体系到概念术语大多是搬用西方的,直至新中国之后文艺学、美学等又以苏联为模式,按照季莫菲耶夫、毕达可夫的文艺学体系重新构建。文革结束之后,苏联模式基本被打破,极“左”思潮也有所消除。然而,整个新时期里,随着西方现当代大量文艺思潮的引进,文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论又出现与五四时期极为相似的状况,整个史学的学理体系重又接近西方的模式。艺术学史在此背景影响下,也同样走过自五四以来先西方后苏联,又趋向西方的一条循环发展之路。总之,百年来我国的文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论与艺术学始终都没有离开过以“西学为体”的建构方式,整个历史进程明显具有先后贯通的特点,如若拆解看待,势必造成历史脉络的人为割裂。

又比如,20世纪以来对艺术学产生颇深影响的西方文艺思潮,诸如表现主义、俄国形式主义与布拉格学派、精神分析批评、存在主义与荒诞派、新历史主义文艺思潮、结构主义与符号学等等,事实上整套的“话语”都离不开从柏拉图、亚里士多德,直到康德、黑格尔,乃至叔本华、尼采、弗洛伊德等人的学术传统,甚至马克思主义文艺理论也是对欧洲文艺传统的革命性改造。所以说,无论是近现代,还是当代,甚至回溯古代;也不管是中国,还是外国,没有一种历史文化不是在自己的传统基础上更新发展的。自然,中国现当代艺术学史也不例外,其历史沿革也必然是相互连贯的,这是历史唯物论的必然反映。

再比如,自新中国建立以来,我国当代艺术学的发展经历的几个历史时期,特别是文革结束后新时期出现的艺术观念转型,虽说是伴随着新的历史环境而形成的,但其接受的许多艺术观念与艺术思潮,以及艺术理论仍具有丰厚的历史传统。直至20世纪90年代,艺术学在我国学科序列里被正式接纳,从而使艺术学超越了以往的历史时

期而有了较大的发展,遂成为一门具有新时代属性和真正具有人文社会科学属性的学科,意味着一个新的艺术学史的开启。然而,艺术学史的一次次历史“转变”,并非像意识形态观念之于政治史那样,在历史上出现巨大的割裂,更不会像社会发展史那样可以用意识形态的种种定性的方式来划分出截然不同的历史阶段。艺术学史的诸多“转变”,只是表现在艺术观念与艺术思潮以及艺术理论的各种观点的推陈出新,仍然是过去向当今的自然延续。就像新中国艺术理论中一度出现的特别强调艺术与人民大众结合、与革命政治的现实结合,这就是源自20世纪40年代毛泽东发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的“文艺为工农兵服务”的文艺思想。而这一文艺思想,后来逐渐演变为新中国各个历史阶段、特别是“十七年”和文革时期最为重要的文艺方针。可以说,《讲话》精神就是贯穿于中国现当代艺术学史的一条不可回避的由过去向当今延伸的历史线索。

鉴于此,本书围绕中国现当代艺术学史的叙述,尽量采取“既分又合”的方式进行。首先,承认历史“分”的一面的客观性,主张在大的历史脉络上维持既有的历史划分,因为现当代艺术学史在前后时段和不同历史层面确乎存在着反差,由这种自然形成的比照进入,可以深入认识整个艺术学史的发展轨迹及其不同的特质。其次,从“合”的一面来看,通过对其相通性、连续性的艺术观念、艺术思潮,以及艺术理论的探讨,把握中国现当代艺术学史进程中的内在规律的贯通性。因此,客观全面地认识中国现当代艺术学史的发展脉络,不仅是时间概念上的贯通,更重要的是叙史内涵上的贯通。

当然,作为一本叙述中国现当代艺术学史的论著,本书有理由尊重史学研究的基本规律,注重不同历史时期或历史阶段的史料挖掘、求证与拓展;注重史学研究对把握历史进程中具有差异性的史料辨伪和进行实事求是的研判;注重叙史整体构架的合理,准确地表达叙述的主体思想;注重海内外对这类专门史研究的既有成果,形成有机的借鉴与吸收。与此同时,将历史本体论、历史认识论和史学方法论等作为有机的论述方法加以运用,以全面揭示中国现当代艺术学史的发展脉络,尤其是力图通过历史的本体论和认识论的研究方法,来体现历史唯物主义史学观具有的“开放性”与“动态性”。为此,这里需要特别说明本书的研究方法,以及重点和难点问题、撰史意义与创新点认识等相关问题。

诚如上述,本书主要采用历史本体论、历史认识论等史学研究方法,也是以此证明古罗马史学家卢基阿努斯(loucianos)在《论撰史》<sup>[1]</sup>里所表述的史学认识论和方法论

---

[1] 古罗马史学家卢基阿努斯(Loucianos)在其史学专著《论撰史》中,表述了史学认识论和方法论的基本要点,即“历史家的首要任务是如实叙述”,“历史必须努力尽它的本分,那就是写出真实”,“历史只有一个任务或目的,那就是实用,而实用只有一个根源,那就是真实。历史中可欣赏的成分无疑是外加的东西,不是历史的本领”。

的基本观点,即“历史学家的首要任务是如实叙述,历史必须努力尽它的本分,那就是写出真实”。卢基阿努斯关于历史叙述真实性的探讨,提出的“诗与史”、“实用的历史”与“欣赏的历史”之间异同关系的辨析,开启了后世历史学家关于历史学是一门科学,还是一门艺术的论争之门。近代西方史学界无论是客观主义历史学家提出的历史学是一门“如实直书”的实证科学,强调“历史学是科学,不多也不少”;还是相对主义历史学家提出的历史学是一门艺术,“历史学一半是科学,一半是艺术”等等,虽然,对历史本体论的认识表述形式不尽相同,但就其关于治史原则、史学本质的揭示,以及讨论的题域、思考的路径而言,其实均未超出卢基阿努斯所达到的认识水平和划定的疆界。据此,本书仍然从历史学的基本任务或目的出发,沿着对历史本体、历史价值、历史认识等作为史家的主体意识来结构与处理本书的历史描述。而对叙述提出的判断标准,自然就是依据本体论和认识论来实现。正是如此,这里将本书运用史学研究的本体论和认识论方法,举例作一个简要的阐述。

首先,本体论关注的是事物的普遍性、事物存在的合理性及规律性的问题,它与认识论不同,是从纯粹的存在概念出发表明存在自身辩证发展的逻辑体系。作为史学研究的方法论,本体论更注重探讨史源的“本原”或“本性”的存在,即寻找史源之“本”。诸如,本书中探讨艺术学与文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论的沿革关系,就是一种对中国现当代艺术学史史源的探讨,这也是揭示艺术学本质属性的重要史学研究。又如,关于中国现当代艺术学史建构的民族性(传统性)、世界性和当代性的问题,也可以说是本体论探讨的至关重要的话题。所谓“民族性”,主要牵涉的就是对历史传统的认识。而以中国古代文论中对艺术审美的主客体关系的认识来看,自古至今对于艺术观念和美学思想的认识始终是因袭相承的。诸如,从“言志”、“缘情”,转换为“为时”、“为事”,由内向外,由心达物,从主体向客体倾斜的一种表达审美的主客体关系。但不可否认的是,现当代艺术学史如同文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论的建构一样,基本是以西方史学模式建构的,这样就对中国古代文论所反映出来的艺术观念和审美思想缺乏必要的内在联系。因此,如何将民族性(传统性)提炼出来,作为中国现当代艺术学史的史源来加以关注是十分必要的,这也是本书对中国现当代艺术学史的史源探讨意义之所在。当然,民族性(传统性)、世界性和当代性,其实是一个问题的两个方面,上升到哲学的层面来说,实质上是怎样理解多元文化背景下的艺术学史存在着的差别性和共同性的关系问题,这是对中国现当代艺术学史提出辩证的认识问题。

其次,就认识论而言,是相对于本体论对史源的“本原”或“本性”问题研究而提出的另一种方法论。作为史学的研究方法,认识论的前提是在本体论诉诸历史“本原”问题的基础上的认识发生,多以唯物主义认识论为依托,认为认识是人对客观实在的反

映。认识论是本体论的必然发展,是本体论在认识领域中的具体运用,是本体论的能动反映。本书遵循认识论作为人类认识的来源,以及认识发展过程的学说逻辑,针对中国现当代艺术学史事实存在的探讨,就是一种认识论在史学研究中的体现,所提出的文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论便是艺术学史的史源构成,这一认识就是从认识论的角度阐发所获得的。

综上所述,通过本体论和认识论的方法来揭示中国现当代艺术学史的发展脉络,是对艺术学史研究的一种推进,即用本体论的方法描述艺术学史的“本原”或“本性”,用认识论的方法廓清艺术学史的“本原”或“本性”,由此解释其存在的本质意义与本体价值,这便显示出不同方法论对于艺术学史研究所具有的不同意义。

话说回来,本书重点也就是反映出本体论和认识论揭示的中国现当代艺术学史的研究价值,即对中国现当代艺术学史史源及脉络加以多视角地探讨和描述,以此构成艺术学史的重要基础。当然,这些想法也面临着具体的难题。比如,本书在撰写的过程中就出现了不少难点,而这些难点实际上就是本书叙史过程中需要界定的基本概念,以及对叙史需要把握的分寸,这是构成全书叙述的关键所在。

难点一:“中国现当代艺术学史”是为撰写本书而提出的概念,但目前还没有通识,需要进一步界定与廓清其叙史性质和范畴。为此,本书需要用较大的篇幅进行理论阐述。

难点二:中国现当代艺术学史的各个历史时期或历史阶段并不是孤立的存在。比如,新中国“十七年”文艺,显然是延续了“延安文艺”的传统,同时也继承了“左翼文学”的精神。因此,不能将“十七年”文艺与“延安文艺”割裂开来,也不能将“左翼文学”与新中国文艺精神割裂开来。如何认识这些历史时期或历史阶段的延续性,或者说继承性的问题就显得十分重要,也就成为客观对待历史的认识问题。

难点三:文革时期的文艺思想和文艺方针,是中国当代艺术学史最为敏感的话题。这场史无前例的政治大革命不仅仅是文革十年的事,前后还涉及“十七年”和“改革开放”两段很长的历史时期。如何叙述文革时期的文艺思想和文艺方针,应该成为中国现当代艺术学史叙述趋于成熟的一种期待。就中国现当代艺术学史的整体背景而言,我们已经越过了非常态的学术史研究状态,但仍有许多史学问题被搁置,文革时期的文艺思想和文艺方针的研究被搁置,不仅使中国现当代艺术学史的叙述残缺不全,连带文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论的研究也出现“断裂”。而事实上,文革时期文艺思想和文艺方针是中国现当代艺术学史的重要组成部分,是不应该“残缺”的。况且,新时期以来艺术学呈现出的活跃,正是对文革拨乱反正的结果。

难点四:如何突破“二元对立”思维中悖论重重的叙述方式。在中国现当代艺术学史中仍然存在这种“二元对立”的思维方式,要么是对某一历史时期艺术观念、艺术思

潮或艺术理论的百般推崇,以至忽略那些“非主流”的艺术观念与艺术思潮或流派;要么是对“非主流”的艺术观念及艺术思潮或流派极度赞誉,而不惜诋毁社会应有的价值观念。因此,突破“二元对立”的思维模式,进而客观公正地审视中国现当代艺术学史是治史的应有原则。

难点五:艺术学的标准与艺术学史经典的估断“标准”有着同样的价值判断,即以何种史料作为叙史的依据,选择怎样的史料当作经典,这不仅是艺术学史,也是困扰整个当代史写作的一个难题。史学界的普遍观点是本着“客观性”治史,即如实反映客体,才够得上是“标准”的,才经得起时间的检验。事实上,经典不一定就是“纯粹”的概念,它脱离不了自身的“历史语境”,这是无法否认的事实。所以说,依据史实的合理性判断,是真正的估断“标准”,经典不应是一种束缚。

从列举的五项难点来看,说明治史工作存在的复杂性,也说明中国现当代艺术学史的叙述不能回避历史事实,并且是需要对历史问题采取历史的认识与多角度的审视,不能简单化和单一化。恩格斯曾经说过:“历史好像是一个圆,但截取每一段都可能是直线”。<sup>[1]</sup> 直线只是历史的一部分,不是整体,不是真实的全部的历史发展过程。所以说,对中国现当代艺术学史叙史的难点的认识与把握,不能以直线的方式,更不能以简单的方式处理。凡是能揭示中国现当代艺术学史真实进程和规律性的问题,都应该慎重对待。当然,从史学研究的实际出发,具体问题具体分析唯物辩证方法,仍然是治史应依循的基本方法。

说到本书的撰写意义,最重要的就是对艺术学学科建设所做的铺垫工作。其一,就学科建设而言,艺术学学科在我国仍然是一门新型的学科。因此,艺术学的学科建设依然需要从基础工作做起。那么,涉及艺术学的研究可以说是基础工作中比较实在且重要的工作。可以这么说,艺术学的研究,是艺术学学科发展的历史依据。其二,就艺术学学科发展来看,如何将艺术学真正从文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论中分离出来,建立起符合自己的学术话语和学理体系,是值得探讨的重要问题。而对中国现当代艺术学的研究,正是试图从历史的轨迹中探寻这种分离的可能性与合理性。其三,中国现当代艺术学的叙述与研究,是建立中国特色的艺术学的现实需要,从中梳理出具有中国艺术学的脉络,揭示中国艺术学在现当代历史中不同时期的表现与学术观点。正是基于此,中国现当代艺术学的叙述与研究理应发挥重要的理论建设作用。况且,早在20世纪初叶,我国就出现了艺术学的概念,并且在前辈学者的开拓下已经展开了涉及艺术原理、艺术史学、艺术批评和艺术美学的初步研究,经过一个多世纪的积累,特别是新时期以来开展的艺术学研究,已经获得研究的

[1] 引自:恩格斯《论历史和逻辑的统一》,该文为恩格斯的《卡尔·马克思〈政治经济学批判〉》第二部分(1859年),载《马克思恩格斯选集》第2卷,北京,人民出版社,1995年版,第119页。

极大推进。综其要点来说,本书的撰写既具有历史意义,又具有现实意义。

至于说到本书的理论创新,这其实是一个很难概括,也难以说清的话题,但本书作为出版基金资助项目又有这项说明要求,在此作三个方面的陈述:

一是对我国艺术学学科设立之前的艺术理论呈现方式通过艺术学史的概念加以整合,以表明在我国艺术学学科设立之前,艺术学研究已经进行,并有着自己的呈现方式,即包含在文艺学、美学、文化史学,以及各门类艺术史论的研究领域当中。不可否认,这些领域的理论和史学研究成果在我国艺术学学科设立之前,确实对艺术学研究起到一定的推动作用。本书即从这一历史事实入手,寻找中国现当代艺术学史的历史踪迹,以期从史学研究的角度对中国现当代艺术学史进行全面的梳理。

二是对中国现当代艺术学史涉及的广泛领域加以整合,注重将其视角切实与中国现当代艺术学的发展进程相融合,形成一个开放性的艺术学史的时空,包容更加广泛的艺术学子系统的研究领域,从而形成一个整体的、共生的,而非排斥的中国现当代艺术学史的体系。由于有这样的一个叙史观念,也就带来了中国现当代艺术学史系统内相应部分的变化。比如“宽容性”,这是现代性的一个重要标志,但凡对现当代艺术学史的叙述有关联的理论均有包含。又比如,“史哲其质”在于其史识与哲思,本书采信自然不排斥过往的史料,经典的乃至非经典的,是以“发现”的眼光去寻求史料的代表性意义。

三是对中国现当代艺术学史各个历史时期或历史阶段的影响作用加以揭示,尤其是以往少有涉及的艺术观念、艺术思潮以及艺术批评,还有特殊历史阶段的作用问题均有涉及。比如,20世纪三四十年代早期自由主义思想对文学理论产生的影响,以及在艺术理论领域形成的表现。又比如,五四前后新文学萌芽时期的王国维、蔡元培等人,大力倡导引进西方超功用的文学思想,他们与强调文学“新民”、“新国”的功用意义的梁启超等人的思想差异,构成了纯艺术派和功用派的对峙。五四时期创造社标榜“为艺术而艺术”,与主张“为人生”的文学研究会的前对峙,形成了新文学发展中纯艺术派与功用派的正面交锋。20世纪二三十年代,一些作家和文学派别先后与主张为革命而艺术的左翼文学阵营发生冲突,他们从纯艺术的基本立场出发,批评左翼的功用主义文学倾向。这中间包括新月派、周作人与林语堂等论语派、“自由人”、“第三种人”、沈从文和朱光潜等京派,他们和左翼作家之间的冲突和斗争是新文学发展中纯艺术派与功用派之间持续时间最长、交锋最为激烈的对峙。这一历史时期较为复杂的文学艺术思潮流派,以往只在文学史中提及,而少有艺术史研究方面的涉及,这些在本书中均列有专题进行探讨。再有,新时期以来我国艺术学学科的建设与发展,尤其是将新时期以来艺术理论的发展归结为“解放思想、实事求是”这一主线来认识,给改革开放三十年来的中国当代艺术学史发展历程划分出“突破”、“发展”与“建构”三个阶段。这三段式划分体现了本书研究的一贯宗