

藝術學記

第一集

艺术学记

苏州大学艺术学院 编·张道一 主编



苏州大学出版社

藝術筆記

此
之
不
可
學
也

！

艺术学记

苏州大学艺术学院编
张道一主编

艺术学记

第一集
苏州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术学记. 第1集/张道一主编;苏州大学艺术学院编.
苏州:苏州大学出版社,2008.12
ISBN 978-7-81090-978-5

I. 艺… II. ①张…②苏… III. 艺术—文集 IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 213033 号

艺术学记(第一集)

苏州大学艺术学院 编

张道一 主编

责任编辑 史创新

苏州大学出版社出版发行

(地址:苏州市干将东路200号 邮编:215021)

丹阳市教育印刷厂印装

(地址:丹阳市西门外 邮编:212300)

开本 889mm×1 194mm 1/16 印张 21.75 插页 1 字数 352 千

2008 年 12 月第 1 版 2008 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81090-978-5 定价:60.00 元

苏州大学版图书若有印装错误,本社负责调换
苏州大学出版社营销部 电话:0512-67258835

《卷首语》

什么是艺术？谁都知道有音乐、美术、舞蹈、戏剧、电影，乃至相声、小品、杂技等具体的形式，但说不清它的整体。人们为什么要创造艺术？这些诉诸感官的东西，究竟起什么作用，有什么特点，至今还没有人能够定义性地说明清楚。所谓艺术之树常青，唯理论是灰色的，原因是人们研究得太少了，仅仅是知其然，而不知其所以然。

古往今来，各个方面的艺术家献身于实践，磨炼技巧，储运功夫，凭着激情和灵感从事创作、设计、表演和演奏，以其作品赢得了大众的称誉和共鸣。艺术理论家研究艺术的规律、审美和历史。能不能将实践和理论融通呢？《艺术学记》的宗旨，便是为此所做的记录：

记学习者的心得与体会；

记创作者的经验与感受；

记教育者的传薪与解惑；

记研究者的思考与成果。

总之，是用文字将艺术的一切都记下来，通向艺术学的学科建设。恩格斯说：“一个民族想要站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。”中华民族的振兴和艺术的繁荣，离不开理论的指导。艺术是如此，艺术教育尤其如此。这是我们的理念。





门阙图

● 袁 方

画像刻石两千年，
巧匠镂画人翩跹。
门阙高耸穿云起，
斗拱叠层翘飞檐。
登阙远观极目处，
景物尽收如入盘。
飞鸟直上高处去，
孤寂门吏嵌壁间。

【门阙图】汉代画像石，江苏邳州庞口村出土。

这是一种高大壮观的建筑。古代多置于宫殿、祠庙、陵墓之前的左右，对称而立。徐锴《说文解字系传》卷二十三：“盖为二台于门外，人君作楼观于上，上员（圆）下方。以其阙然为道，谓之阙；以其上可远观，谓之观；以其县（悬）法，谓之象魏。”象魏就是宫廷之外的阙门。所谓“悬法”，就是公布法令，悬挂于上。但后来多为石阙，作为铭记官爵、功绩和仪饰之用。阙有单阙和双阙之别。双阙是在大阙之旁加建小阙，也称“子母阙”。现在所能见到的石阙建筑，多为汉代墓葬之前的，如山东嘉祥的武氏石阙、四川雅安的高颐石阙等。石面上都刻有画像。

在汉代画像石的画面中，也多见门阙，有的楼层很高，主要有两种含义。一是刻在石棺的顶部，表示死者进入天国，有的在两阙之间标出“天门”。二是刻在人物活动的建筑之前或左右，阙下还有门吏守卫或打扫卫生的人，以炫耀墓主的身份和地位。

这幅《门阙图》原是汉画像石的一部分。原石高117厘米，宽92厘米。其画面，在门阙之左为楼阁，中有尊者端坐，旁有侍者；上有二龙穿壁，下有四格（层）人物活动。分别为登楼拜见者、周公辅成王和两层庖厨场面。整个画面有边框相栏。

从整个图面看，这是炫耀墓主的德高望重，并崇敬周公辅成王的美德。门阙虽是相对独立的仪表，却也显示出崇高大度的气势。两层楼观被高高托起，斗拱化作一个个圆圈，似乎向外拓展。阙高入云，连飞鸟都得直线上升，它们双双对对地攀登，只有三只鸟站在了屋脊上，犹如三元并列。一动一静，相映成趣。地面上的门吏孤寂地站在那里，双手持着兵器，仿佛是嵌在了那冰冷的建筑中。这是艺术家的巧思，也是装饰的结构所然，人、鸟、建筑竟如此和谐地搭配在一起，就像音乐的一个乐章。

目录

卷首语

艺术学理不可少

- 写在《艺术学记》之前 张道一 [1]
- 论现代设计活动的思维形式 李超德 [13]
- 从发散的多元到主次分明的多元
 - 中国装饰艺术发生期的文化特征 诸葛铠 [21]
- 中国古代多元一体的设计文化(提纲) 张 晶 [38]
- 论中国古代艺术史研究的缺陷和发展方向 孙长初 [51]
- 汉墓壁画女娲图像的宗教认识 汪小洋 [59]
- 深邃的意境创造 人性美的张扬
 - 论大足石刻艺术之人体美 龙 红 [78]
- 多元互动的魏晋南北朝设计文化 范英豪 [92]
- 北朝造像碑设计艺术研究 逢成华 [104]
- 胡汉互动与交融的北朝、隋、初唐服饰 任怀晟 [119]
- 宋代家具与社会生活 邵晓峰 [138]
- 苏州云岩寺塔北宋初年灰塑图像初析 张朋川 [149]
- 序三篇 张道一 [161]
- “竹林七贤”名实考 姚义斌 [171]
- 变文讲唱与皮影戏表演的关联研究 于向东 [179]
- 论两宋风俗画的“俗化”和“雅化” 吕少卿 [201]

中国古代山水画诗画一律探析	王玲娟 [214]
论中国古典园林的“自然”与“和谐”	徐 宏 [233]
概论手工艺	王文杰 [248]
论中国设计艺术从近代到现代的演变	薛 娟 [264]
民国初年至抗战前的设计艺术	胡天璇 [277]
经济形态对羌族造物设计的影响	张 犇 [289]
伊斯兰文化在8—18世纪对中国设计艺术的影响	董 波 [307]
近代西方设计艺术与其传统手工艺关系探究	王文杰 [320]

● 本集文后之补白尾饰,均为史前之彩陶与刻画纹样。

● 封面图案为汉代画像石《门阙图》,江苏邳州出土。



艺术学理不可少

——写在《艺术学记》之前

■ 张道一

将近一个世纪之前,蔡元培先生就任北京大学校长,并于1917年1月4日在北京大学发表了就职演说,提倡和助成“进德会”、“体育会”、“音乐会”、“画法研究会”、“书法研究会”等。他作为画法研究会的发起人,在1918年4月15日的《北京大学日刊》上发表了《北京大学画法研究会旨趣书》,开头便说:“科学美术,同为新教育之要纲,而大学设科,偏者学理,势不能编入具体之技术,以侵专门美术学校之范围。然使性之所近,而无实际练习之机会,则甚违提倡美育之本意。于是,由教员与学生各以所嗜特别组织之,为文学会、音乐会、书法研究会等,既次第成立矣。”从那时起,这种横跨学科的研究会在大学兴起,类似现在的大学生兴趣社团,对校园文化发挥了很大的作用。需要说明的是,蔡先生当时所指的“科学美术”,即科学与艺术。在20世纪之初,许多艺术名词还没有最后确定,“艺术”常称作“美术”,美术之绘画则称作“画法”。现在艺术上的一些概念,到了20世纪30年代才逐渐固定下来。

对于艺术(不论哪一种艺术,如绘画、音乐、书法等),经过练习或进行鉴赏,是实行美育的有效办法。它可以横跨不同的学科,使人们,尤其是从事自然科学研究的人,不但能增强审美修养,并且通过艺术的形象思维,能够活跃逻辑思维的创造。

以上的举措,无疑是明智的,然而从其背后,却看出了另一个问题。也就是说,艺术的专门家固然培养于艺术院校,需要磨炼高超的技巧,而作为艺术自身,有没有“学理”可研究?又如何提高艺术的学理呢?既然“大学设科,偏者学理”,难道艺术学科不应该包括在内吗?问题的提出,恰恰说明一个事实,即在旧制的大学中,确实没有把艺术列为一个

学科,充其量只是将其视为一种技艺,设立专科。如今虽然有了本科和独立的艺术学院,但由于旧制观念的影响,我国至今没有一所独立的艺术大学。

上世纪80年代,即在设立学位之初,也只是把艺术学(一级学科)当作一个虚名,成为音乐、美术、戏剧、电影等(二级学科)的组合,谁也说不清整体的艺术为何物,即使各个具体的部门,也是称作“音乐历史及理论”、“美术历史及理论”等。甚至有人说:“画画的,唱歌的,演戏的,拉拉二胡,跳跳舞,也要搞硕士和博士,不可理解。”因为传统的“文科”以“文史哲”为主,文学、历史学、哲学(包括美学)以及语言学、社会学、文献学等,在研究的成果上确实丰硕,为艺术所不可及,故而有人戏称艺术学是“准文科”。80年代末和90年代初,当提出将“音乐历史及理论”、“美术历史及理论”等改称“音乐学”、“美术学”等,并设立实体的“艺术学”(二级学科)时,不但有人觉得“不可理解”,甚至有人提出反对意见。有的说美学是“艺术哲学”,也就是艺术学;有的说“文艺学”包括艺术,没有必要再设艺术学。还有的“接轨”论者说,西方只有“美学”和“艺术史”研究,没有“艺术学”的研究,更不应该设立艺术学。在艺术界内部,则有一种议论,说“实践出理论”,谁画得好必然理论会高,哪有不会画的美术学家?面对种种议论,需要冷静分析并做出正确的判断。有一个有趣的现象,即在设立“艺术学”期间,曾先后分别征询了上百位专家学者的意见,凡是著名的大学者都表示赞成并热心支持,如季羨林、王朝闻、汝信、蒋孔阳、郭汉城、赵沨、李希凡、钱学森、钱伟长,以及台湾的李亦园、曾壅等先生;可是,在反对的人中,大都是姓名不为大家熟悉的。这虽然不能作为主要的依据,却能看出文化的深浅。

60岁以上的人都经历过各种政治运动和“文化大革命”。那时候搞阶级斗争,无数次的政治运动使人谨小慎微,而每次运动差不多都是“拿文艺开刀”,于是便出现了一种“文艺危险”论,甚至“文革”之后有的人都不让自己的孩子再学文艺。文学和艺术,作为一种意识形态,在内容上和形式上无疑会产生一种精神力量,优秀作品所起的作用是什么东西都无法取代的。问题在于,这种力量 and 作用究竟有多大,它能够左右阶级斗争吗?如果真是如此,为什么在进入经济建设时期后,它又在“一手软,一手硬”中变得软弱无力了呢?这说明,我们对文学艺术的性质和作用认识不足。对于一个人来说,他可能喜爱某种艺术,甚至从事或支持某种艺术,但不等于真正地理解了艺术。就像毛泽东在《实践论》中

所讲的“你要知道梨子的滋味,你就得变革梨子,亲口吃一吃”一样。人之所以成为人,在人的发展过程中,为什么创造了各种艺术,艺术与人究竟有什么关系,起了什么作用,是值得深入研究的。

我们经历过“阶级斗争”,现在又从事“经济建设”。从“斗争哲学”到“和谐社会”,艺术应该扮演怎样的角色,发挥怎样的作用呢?而西方理论中的所谓“自我表现”表现了什么,“审美无功利”的功利何在,诸如此类的问题都应该正面对待,不能回避,也都是艺术学所要研究和解释清楚的。

我曾将研究艺术分作三个层次,也就是理论的三个层次——技法性的理论、创作性的理论和原理性的理论。三者的关系是相互联系的,也是渐进的。技法性的理论,如美术的色彩学、透视学、解剖学等,音乐的基本乐理、视唱练耳、合声、对位等。每种艺术都有一套基本训练的方法,这些方法加以条理,写成书本,也就是技法理论。技法理论是指导技法练习的,不能等同于练习。许多民间艺术的学艺,虽然没有书本,但师傅也有一套循序渐进的教导方法,往往都有“口诀”。民间艺术的口诀非常丰富,也很可贵,可说是艺术方法的分类归纳,是艺术理论的火花。

技法性的理论只能有助于技巧的练习,并不能解决创作的问题。创作性的理论也就是创作方法论,包括作品的内容、题材、体裁、主题、造型和构图等,它既要通过灵活熟练的技巧表现出来,同时又展现作者的思想、追求和风格。就像每个人都有自己的个性一样,艺术作品也强调个性,要有自己的“艺术语言”,表现出特有的风采。

原理性的理论探讨的是艺术自身的规律及其与人生和社会的关系。它不但体现人的精神世界,反映生活,也表现生活,创造生活,成为人文科学的一部分。艺术学不但要说明艺术,并且要解释艺术,阐述其存在与发展,是关于艺术的人文科学。

实践与理论是认识论的一对重要范畴。理论对实践虽能起指导的作用,但实践是理论的基础,没有艺术的实践便没有艺术的理论。从这一意义上讲,“实践出理论”是对的,但实践并不会自然变成理论,就像矿石不会自然变成钢铁一样。矿石要经过冶炼才能成为金属;艺术要经过概括、归纳、分析、综合,经过逻辑思维,加以条理化,才能成为理论。从事艺术实践的人,他们的技巧磨炼和经验积累是非常可贵的,他们所写的“画语录”、

“谈艺录”和心得体会等,已是理论的片断,或说是理论的素材。如顾恺之提出的“传神写照”、“以形写神”;苏轼所说的“论画以形似,见与儿童邻”;郑板桥画竹,归纳出“胸中之竹并不是眼中之竹”,“手中之竹又不是胸中之竹”,说“意在笔先者,定则也;趣在法外者,化机也”。他们的这些话,都从具体实践中来,而在艺术创作中又具有普遍的意义。又如民间年画艺人的创作口诀:“画中要有戏,百看才有戏;出口要吉利,才能合人意;人品要俊秀,能得人欢喜。”由于年画是一种喜庆之画,内容与形式之间要有故事,情节复杂,耐人寻味;题材要吉利,所谓“讨口彩”;画面中的人物要俊秀,使人看了感到美好。南京云锦是传统丝织的精华,在过去以织造“垂衣裳而治天下”的帝王龙袍为荣。艺人有口诀曰:“量题定格,依材取势。”这不仅对于图案纹样的构成有普遍意义,而且在艺术处理上已达到相当精练的程度,归纳出了构图的要旨。

以上理论的三个层次,从一般规律上看,又可以一分为二,即由技法到创作为一,由创作到原理为二。前者是从事实践的人所必不可少的。不论是创作、设计,还是表演、演奏,在练习技巧的同时,不仅要掌握一定的技法理论,还应该具备基本的艺术理论和有关知识,主要是有关创作的方法。对于从事理论研究的人来说,其重点当是后者,即研究创作规律,进而上升到艺术的原理。

我曾经提出“一上一下”的看法,在下者为实践,居上者为理论。所谓“上下”,没有世俗的尊卑贵贱之分,而是就其性质和关系所定。从事艺术工作,可有若干分工。艺术的主流无疑是各门各类的实践者,也就是各方面的艺术家,不论是从事创作、设计者还是从事表演、演奏者,都应该“下去”,下到群众中去,深入到生活中去。唯其如此,才能产生优秀的作品,才能使作品有血有肉,富有生命力,受到大众的欢迎。当然,对于理论家来说,这也是艺术研究的出发点,然而又必须“上去”,并非自命清高,高高在上,而是使理论上升到哲学的高度,进入人文科学。按理说,一个国家的哲学、历史学、艺术学、宗教学,应该是托起人文科学大厦的四根立柱。可是,至今为止,我们的艺术繁荣,但艺术学很薄弱;宗教发达,但宗教学很薄弱。这是与大国的文化不相称的。

为什么会出现这种发展不平衡的状况呢?原因是多方面的,但主要是历史的原因造成的。我国古代的各种艺术都是分别进行的,其从业者分属于社会不同的阶层。诗词和

书法,一般作为修养,很少有人以此为业,多是人们立足于社会的一种能力,包括高官的爱好与应酬。“百工居肆”都分属于不同的行业;绘画者也是画工,只是在后来才有一部分进入皇家的画院。古代儒家重视音乐,但乐工的社会地位并不高。有所谓“三教九流”者,很多艺人都在九流之中。虽然如此,不同门类的艺术理论是有所发展的,如音乐方面的《乐论》与《乐记》,工艺方面的《考工记》,文学方面的《文心雕龙》,以及绘画方面的画论等,所欠缺的是各种艺术之间的横向联系与整合研究。因为没有综合的研究,对于艺术与人、与社会等方面的重大问题便不能很好地解决,甚至在艺术的结构上出现了混乱。譬如说,按照人的自身官能和感受特点所作的艺术分类,有听觉艺术(如音乐)、视觉艺术(如美术、设计)、动作艺术(如舞蹈)、语言艺术(如文学)、综合艺术(如戏剧、戏曲、电影、电视)等,但由于理论发展的不平衡,明显出现了错乱。哲学俯视艺术,以艺术为主要研究对象的美学,称作“艺术哲学”,在国家的学科目录上艺术属于“文学”;建筑艺术本是造型艺术的一种,由于涉及土木工程而属于“工科”。诸如此类,艺术自身却无力诉说,只好由强者号定。

民间艺人有两句口诀,一句是“隔行如隔山”,另一句是“隔行不隔理”。从表面看,这两个口诀似乎是矛盾的,实际上体现了实践与理论的辩证关系。在实践上,各种艺术均有自己的技巧和方法。十八般武艺样样通,基本功过硬,只能在本专业内逞能,视为强者;如果跨向别的专业,也就无法对应施展,甚至会格格不入,出现了“隔行如隔山”的情况。然而,事物又是相互联系的。在不同的专业之间,透过具体的技艺和操作方法,从事物的道理上分析,很可能有一些相通之处,甚至是共同的东西,这就是“隔行不隔理”的所在。艺术之山,山外有山;层层叠叠,眼花缭乱。只有建立起艺术的理论,才能站得高,看得远,高屋建瓴,统观全局。

变戏法的有一句开门的口诀,是对着观众说的,叫做“会看的看门道,不会看的看热闹”。艺术的热闹只是表面现象,唯独门道才是艺术的关键。然而,能看到这关键并不容易。谁能看到,谁就可能找到艺术之间的内在联系。唐代诗人杜甫有一首题为《观公孙大娘弟子舞剑器行》的诗,诗序说:“大历二年(767)十月十九日,夔府别驾元持宅,见临颖李十二娘舞剑器,壮其蔚跂,问其所师。曰:‘余公孙大娘弟子也。’开元三载(715),余尚童

稚,记于郾城,观公孙氏舞剑器浑脱,浏漓顿挫,独出冠时。自高头宜春、梨园二伎坊内人洎外供奉,晓是舞者。圣文神武皇帝初,公孙一人而已。玉貌锦衣,况余白首;今兹弟子,亦匪盛颜。既辨其由来,知波澜莫二,抚事慷慨,聊为《剑器行》。昔者吴人张旭,善草书书帖,数常于邺县,见公孙大娘舞西河剑器,自此草书长进,豪荡感激,即公孙可知矣。”

唐代张彦远《历代名画记》卷九:“开元中,将军裴旻善舞剑。道玄(吴道子)观旻舞剑,见出没神怪,既毕,挥毫益进。时又有公孙大娘亦善舞剑器,张旭见之,因为草书,杜甫歌行述其事。是知书画之艺,皆须意气而成,亦非儒夫所能作也。”

以上引文说明了书法、绘画和舞蹈的关系。当人们突破了专业技法的界限,跨过“隔行”的高山时,看到的是人的“意气”,是艺术的共性。所以,宗白华说:“由舞蹈动作伸延,展示出来的虚灵的空间,是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征,而造成中国艺术在世界上的特殊风格。它是和西洋从埃及以来所承受的几何学的空间感有不同之处。研究我们古典遗产里的特殊贡献,可以有助于人类的美学探讨和艺术理解的进展。”^[1]

有人说“建筑是凝冻着的音乐”,也有人把这句话倒转过来,说“音乐是流动着的建筑”。这不是概念游戏,而是说明两者都有和谐的比例和清晰的节奏。

古希腊哲学家毕达哥拉斯所创立的学派,从科学的角度研究自然界的和谐之美,将音乐、建筑等的比例、成数和数学结合起来,譬如将音阶的高低和物体的长短比例归纳出1:1.618的“黄金律”,如矩形分割的“黄金比”、线形长短的“黄金截矩”等。他们认为“数”是万物的本原,美是在数量比例上所呈现出的和谐,是对立的统一。这个学派虽然带有客观唯心主义之嫌,但具有辩证因素,蕴含着艺术思想中“寓整齐于变化”的最早的萌芽,对文艺复兴时期的艺术家产生了深远的影响。

19世纪末和20世纪初,西方产生了形形色色的现代派艺术,为了标榜先进,也称做“前卫艺术”。尽管各派都有自己的主张和艺术特点,但也有它们的共同之处,就是与古典的写实主义相对立。这种对立并非是艺术的本质所然,而是由人的好恶和成见所决定的。

一个多世纪以来,对于“现代派”艺术的出现,反对者视若洪水猛兽,赞成者当做新生

事物。造成这种局面的关键是缺乏历史的研究,而只是感情用事。只需考察一下人类的史前文化,不论是旧石器时代晚期的艺术萌芽之初,还是新石器时代的人类童年的艺术,不但出现过写实的艺术和具有想象色彩的艺术,而且还出现了抽象的用以表意的艺术。后来,为了对艺术进行有效利用,在历史的实践中进行筛选,写实派占了上风。理由很简单,因为它符合大众的视觉习惯,艺术所反映的和表达的都是眼睛所看到的,是现实中所存在的。问题在于,人们并不以此为满足。因为除了表现现实之外,还要发挥想象,譬如远古的神话,中国人传说中的人类始祖女娲,便是“人首蛇身”,下体拖着一条带鳞的长长尾巴,这并非是现实中存在的,而是出于想象,只是这种想象离不开现实的基础,所以大家仍能看得懂。在后来的创作中,将这种方法与写实派并列,或作为写实派的补充,叫做“浪漫派”。这就是现在常提的“现实主义与浪漫主义的结合”。实际上,早在远古时代,还有一种方法,即是抽象的、以表现观念为主的“意象派”。譬如表现阴阳二仪的“太极图”,表现回旋不断、生生不息的“万字文”等,这类图形已见于原始的彩陶,其名称是后人起的,并且用作专门的标志。对于这类艺术的认识,需有一个约定俗成的过程,以取得人们的共识。“现代派”与此相类,但在对艺术的理解上,作者与读者却难以产生共鸣。不是曾有过这样的对话吗?观众说:“看不懂。”作者说:“不懂就是懂了。”这是一种蛮横不讲理的自我辩护,是艺术家的自以为是,容易犯主观的毛病。在主客观的关系上,应多为读者想一想。缺乏理性思维,最终会损伤自己。

在欧洲文艺复兴之前,所有的绘画都是由二维度展开的。为了突破它的局限,人们在长期的实践中采用了两种方法。一是用散光表现明暗,即没有统一光源的立体画法;二是多角度的组合,在视觉上是理性的而不是直观的。这两种方法使用了至少两千年,至今还在使用,有的称后者为“装饰性”。在敦煌石窟中,北魏佛画的黑眼眶和粗线条,是千百年来粉质颜料氧化的结果,最初都是细线浓淡晕染,为了产生立体效果。在民间剪纸中,侧面的老虎头上剪出两只眼睛,并非是“立体派”的首创,而是古已有之的理性组合。在构图上运用组合手法,汉代画像石上比比皆是。譬如表现两个人下棋(六博),由于侧面的几案无法画出棋盘,便将棋盘和助兴的酒具画在两人的中间上方,看起来一目了然。表现人物情节,在不画背景的情况下,边上画一只老虎,说明是在宫中,若画一棵小树或是飞

鸟,便说明是在野外。就像古希腊陶瓶的装饰画中,在人物之旁画一只燕子,象征是春天来了。

只是到了文艺复兴时期,那些艺术巨匠将解剖学、光学和透视学等原理运用到造型和构图上,在平面上创造出三维度的立体效果,即现在所运用的立体明暗画法。有人说,这是“科学的”画法。实际上,这两种方法并行,各有特长,都是科学的。因为人的需要是多方面的,对艺术的欣赏也是多样化的。

语言是人们表达思想的重要交际工具。在人际之间,如果语言不通,所遇到的困难是可想而知的。实际上,艺术的形式表达也像语言一样,每件作品都是在向观者诉说它的目的、它的追求、它的审美态度和具体的喜怒哀乐的内容。我们称此为“艺术语言”。只有通晓了不同艺术的语言,才有可能理解它,进而得到艺术的享受。马克思说过,如果你想得到艺术的享受,那你就必须是一个有艺术修养的人。要训练自己懂得艺术语言,具有音乐感的耳朵和感受形式美的眼睛。马克思说:“只有音乐才能激起人的音乐感;对于没有音乐感的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义,不是对象,因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证,也就是说,它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在,因为任何一个对象对我的意义(它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义)都以我的感觉所及的程度为限。所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于人的本质的客观地展开的丰富性,主体的、人的感性的丰富性,如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛,总之,那些能成为人的享受的感觉,即确证自己是人的本质力量的感觉,才一部分发展起来,一部分产生出来。因为,不仅五官感觉,而且所谓精神感觉、实践感觉(意志、爱等等),一句话,人的感觉、感觉的人性,都只是由于它的对象的存在,由于人化的自然界,才产生出来的。”^[2]

艺术的纷繁像一片灿烂的锦缎,它是由无数条彩丝交织而成的。诸如音乐、美术、舞蹈、戏剧和戏曲、电影和电视、曲艺和杂技等,都像一条条的纬线,各自发出异彩。这是各种不同的艺术,就像文学的小说、诗歌、散文等一样,它们是艺术的个体、文学的个体,而不是艺术或文学的整体。整体的艺术形式和作品是不存在的,但整体的理论研究却是不可少的。整体的艺术理论也就是整合的、综合的研究艺术的共性。只有将艺术的共性和分

门别类的个性搞清楚,才能更好地理解艺术,把握艺术。

在艺术的实践活动中,其创作、设计、表演和演奏等是五花八门的,任何一个艺术家不可能是全能的。譬如说在音乐领域,只能有作曲家、钢琴演奏家、小提琴演奏家、二胡演奏家、古琴演奏家、歌唱家、歌剧演员和指挥等,不可能有全能的音乐家;在美术领域,只能有国画家、油画家、版画家、连环画家、漫画家、雕塑家,或者兼擅两种、三种,不可能有无所不通的美术家。在其他艺术领域也是如此。技巧上的难以逾越是“隔行如隔山”的主要障碍。艺术的繁荣是与艺术的多样化分不开的。真正意义上的“百花齐放”也就是艺术的多样化发展。

艺术的各自发展与“门户之见”不同。各种艺术之间不但有相互借鉴的关系,更有理论上的综合。唯其如此,才能将众多的“纬线”织成美锦。那么,织锦的“经线”是什么呢?经线也有很多条。它是艺术学研究的分支,如艺术史、艺术原理、艺术美学、艺术评论(批评)、艺术分类学、比较艺术学、艺术教育、艺术管理学、民间艺术学、艺术文献学等。除此之外,还有一些带有交叉性的学科研究,如艺术思维学、艺术文化学、艺术生态学、艺术心理学、艺术社会学、艺术伦理学、艺术民俗学、宗教艺术学、艺术考古学、艺术经济学等。

在艺术学的研究方面,有所谓“三大块”的说法,即经纬研究各有三个着重点。经线的着重点是艺术历史、艺术理论和艺术美学;纬线的着重点是音乐、美术、舞蹈。音、美、舞三者,也就是听觉艺术、视觉艺术和动作艺术。在了解这三种艺术的基础上去认识综合性的艺术(戏剧、电影等),要容易得多。

艺术学的研究又有“广义”与“狭义”之分。本文以上所谈的艺术学是广义的,即研究艺术的整体。另外也有以“造型艺术”(美术)为主研究艺术学的,即所谓狭义的艺术学。1995年5月26日,王朝闻先生在写给我的一封信中说:“同意教学先从美术着手,然后扩展开去。但是,在着重美术理论的教学计划自身,希望也是把它们摆在艺术的整体中看待。”^[3]任何艺术的分类研究,都应“摆在艺术的整体中看待”。这是很重要的。

丰子恺先生说:“有生即有情,有情即有艺术。故艺术非专科,乃人所本能;艺术无专家,人人皆生知也。晚近事变多端,人事烦琐,逐末者忘本,循流者忘源,人各竭其力于生活之一隅,而丧失其人生之常情。于是世间始立‘艺术’为专科,而称专长此道者为‘艺术