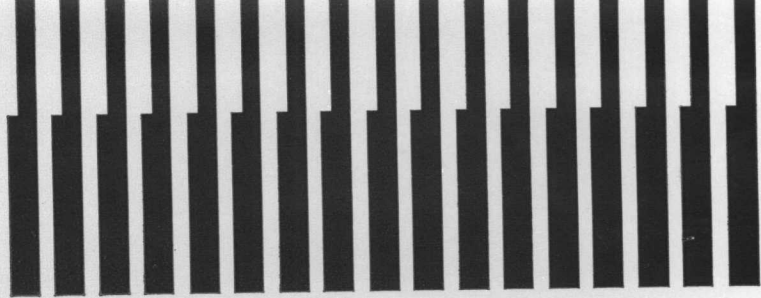


YUANYISHUXUE

李 心 峰 著
元艺术学

广 西 师 范 大 学 出 版 社



元艺术学

李心峰 著

广西师范大学出版社

序

黄海澄

艺术世界是一个广阔的令人心驰神往的领域，它是人类的精神家园之一。人类创造了艺术，艺术滋养着人类。它不是社会生活中可有可无的点缀，而是人类生存与发展的调节因素和动力因素。没有艺术便不成其为人类社会。

艺术在人类社会生活中如此重要，就应当有一门学问专门研究它，这便是艺术学。在我国新时期以前的若干年间，由于左倾思想的禁锢，学术园地花蔫叶萎，建立科学的艺术学的事无人敢想。那时流行的文艺学(文学学)学科体系是四五十年代从苏联引进的，内容僵化而贫乏。

进入改革开放的新时期，百废待兴，在我国建立科学的艺术学已刻不容缓。中国艺术研究院李心峰君首揭大旗，为在我国确立艺术学的学科地位、建立现代艺术学的学科体系，不仅大声疾呼，而且踏踏实实地工作。他的《艺术学的构想》等论文发表后曾引起学界广泛的关注。近几年，他除了积极译介国外美学、艺术学名著外，又先后写出《元艺术学》、《现代艺术学导论》等专著。

心峰的这两部书可谓我国艺术学领域的扛鼎之作，甚有分

量，有很高的学术价值。我认为它有以下优点：

第一，资料丰富而又有独到的学术见解。心峰治学的特点是先广泛占有材料，将有关材料悉集于前，然后给以分析、评价，在此基础上提出自己的看法，建构自己的理论。这几年他承担艺术学研究的课题，对艺术学的前史资料、发展历史和当前的进展情况搜求甚殷，了如指掌，又极富前沿意识，因此他论述起每一个问题来，都有一种总揽全局之概、高屋建瓴之势。即使刚踏入艺术学之门的读者，读了他的这两部书也能从中领略到艺术学及其各分支学科的来龙去脉，在国际上现在已经进展到何种程度，有哪些争论的问题等等。但是，它不是资料库，而是有独到见解的学术著作。但凡有价值的学术著作，总是在全面掌握该学科资料的基础上提出自己的观点，这样才能站在巅峰说话而不是闭目塞聪地作重复研究。例如艺术学中关于自律、他律之争由来已久，心峰对自律论和他律论的论旨、它们之间论争的发展轨迹、它们各自所具有的“真理的颗粒”及偏颇，条分缕析，在此基础上提出自己的“通律论”的主张。他不是凭空自说，也不是跟着说、学着说，而是经过分析比较消化吸收之后接着说，说出自己的新的语言，使读者读了他的书之后既知道前人是怎么说的，又知道著者有哪些创新。

第二，逻辑性强，富体系性。心峰在研究艺术学的同时，又很重视科学方法的探讨，他研究了科学学、现代科学方法论，并向黑格尔、马克思的著作借鉴构筑体系的逻辑方法。这使他的著作有很强的逻辑性。他很注意他所使用的范畴体系的逻辑关系，在艺术学诸范畴中厘分出核心范畴，次一级的范畴和处于边缘地位的辅助性范畴，找出论述的逻辑起点，联系艺术事实，将自上而下和自下而上的方法结合起来，一步步完成逻辑演演，达到历史和逻辑的统一。因此，他的书不是随意杂凑而

成的，而是成体系的著作。恩格斯在《反杜林论》中曾经对德国人爱创立体系的癖好加以嘲笑。那当然是指不成功的体系，如杜林的体系之类。成功的体系则应另当别论。客观地说，恰恰是德国人创立体系的习惯使德国人在学术史上给世界留下了一座座理论丰碑。即使一百个体系有九十九个失败了，只留下一个，也比没有体系强。喜欢创立体系并不是坏事，而是促进学术发展的动力。我国传统的诗话、词话、曲论、画论、乐舞论等成体系的著作较少，评点式、感想式的东西较多，这虽然也有价值，但与有系统的著作不可同日而语。有鉴于此，我们尤其需要突破传统，呼唤体系。

第三，文风朴实而又有自然的文采。心峰为文，不尚浮华，不事雕琢，无矫揉造作之态、故弄玄虚之意。思之所至，但求词达，然而娓娓道来，却又文采天成。这大约就是古人所说的“大巧之朴”、“秣后之淡”吧？他吸收、评介外国人的东西，摆脱了使国人感到生硬的欧化句子和表达方式，无食洋不化之弊，更无那当今已成时尚的故作高深的恶习，因而读起来顺口易解，令人感到亲切。

心峰的书的优长之处，我可能只道着了皮毛，未得要领，好在读者自有慧眼，不会为我所蔽。

心峰为艺术学在我国的建立用功甚勤，与力良多。我可以毫不夸张地说，他的《元艺术学》不仅在我国是第一部，而且在国际学术之林中也是独树一帜的，此书为我国艺术学的建立奠定了坚实的基础；他的《现代艺术学导论》（我国第一套“艺术学丛书”中之一种，广西教育出版社1995年出版）是在这个基础上耸起的楼宇。这两部著作的问世，标志着艺术学学科地位在我国的赫然确立。

现在只要有钱或权连阿猫阿狗都可以出书，不管那书是多

么狗屁不通和毫无价值。人们拿起一本书往往会生起一种担心受骗的警惕，不免要想一想这书是真正的学术著作还是由钱或权弄出来的赝品？学术的尊严从未受到过这般的污辱。而相反，真正有学术价值的著作的出版又如此困难。在这当儿，心峰的两部字字凝结着他的心血的学术真品和珍品几经周折总算出版了，相信它会遇到自己的知音。当《元艺术学》出版之际，心峰嘱我写篇序文。因不揣冒昧，欣然从命，是为序。

1997年3月4日

前 言

艺术，这是一个多么神奇莫测、浩渺无垠的诱人世界！德国伟大诗人和艺术哲理的深刻阐发者席勒曾这样颂赞艺术之可贵：

论勤奋你不及蜜蜂，
论敏捷你更像个蠕虫，
论智慧你又低于高级的生物，
可是人类啊！
你却独占艺术！

——席勒：《诗》

虽然我们至今尚未发现智慧比人类更高级的生物，但今天，在逻辑计算等知性操作领域，足以代替乃至超过人脑的功能的人工智能机的使用早已不是神话。然而，尽管世界各地到处都在进行计算机艺术创作实验并取得了显著成果，却未见超过世界上那些公认的经典艺术创作的“计算机艺术”诞生。这种情况即使在遥远的未来，大约也不会改变。艺术，这大概是人类留给自己的最后一块自由创造和发挥想象的广阔世界。艺术，是人类的家园、人类的乐园、人类的归宿。说艺术是人之所

以为人的基本标志之一，是毫不夸张的。

艺术学，可以说是人们对艺术世界的系统的理论探讨。这是以理性的光芒照射气象万千的艺术世界所开出的绚烂多姿的理论思维之花。

元艺术学，则是要对艺术学这门学问本身进行更为系统、更富理论色彩的反思。这显然还是一门刚刚被提出的崭新学科。由于没有什么先例可循，我们只能根据自己的构想和设计，粗略地勾勒一下这门学科的轮廓。本书便是我们对这一学科的轮廓所绘制的一个草图。

本书核心的观点，就是我在第四章中阐述的“通律论”的观点。所谓“通律”，是针对他律、自律以及泛律诸说而提出的，用一个明白易懂的词语，也可把“通律”称之为“自主开放律”。就是说，艺术在社会文化系统中，首先要确立自我的独立的价值和地位；在此前提下，艺术也不应把自我封闭起来，而必须对一切相关的系统开放，与自己的环境相沟通、交流。这种开放不是被动的、被迫的，而是主动的、自主的。这既表达了我的基本的艺术观念，又体现了我对艺术学研究根本道路的选择。在我看来，艺术理论中他律论与自律论两种倾向的对立由来已久，而真正明晰地意识到这种对立，并自觉地去超越这种对立，选择新的艺术理论研究途径，这是现代才出现的理论趋向。正如日本当代著名艺术学家、美术史家、日本民族艺术学会会长木村重信在其代表作之一《对于人来说艺术是什么》的“后记”中所指出：“现代美学的关心，按柯恩的说法，不是主张艺术的特殊的、个别的价值，而是追求其综合的价值，也可以说就是文化或生存的整体价值。就是说，艺术所寻求的不是由其他文化价值所规定的他律性，也不是由艺术自身来支配的自律性，而是在再生之中把个别化了的文化诸领域统一起

来的意识的泛律性。”^①柯恩所倡导的这种泛律性，也为同属于德语圈的奥地利著名艺术学家泽德尔玛亚(H.Sedlmayr)等人所接受。这一学说还在东方的日本艺术学家中引起强烈共鸣。日本著名艺术学家、日本美学会前任代表委员(即会长)山本正男曾多次把泛律性作为现代趋向予以提倡；木村重信则表明：追求泛律性是他二三十年来一贯坚持的主张。他甚至明确地把追求泛律性称为艺术学的“第三条道路”，并作为他所创立的民族艺术学的根本观念和方法论。他的一系列论著、论文都贯穿着这一艺术观念。除了上述“泛律说”，现代美学、艺术学中还有着其他一些努力超越他律与自律的理论尝试，这在第四章也有所涉及。

我的“通律论”就是在分析批判了他律论与自律论各自的弊端，并对现代美学、艺术学中试图超越他律与自律的诸学说作了若干反省后提出来的。在我看来，他律论的根本缺陷在于完全丧失了艺术的自我，使艺术成为他物的一分子；自律说的致命弱点在于把艺术世界孤立、封闭起来，切断了艺术与外在“环境”的应有联系，从而导致艺术生命力的萎缩。“泛律说”试图超越他律与自律的矛盾，体现了现代艺术学的发展趋势，在一条正确的理论道路上作了非常有益的探讨。但是，他们提供的解决问题的方案仍不能令人满意。因为他们把立足点置于综合的、整体的价值上，必然导致忽视艺术的独立性和特殊性——尽管艺术必须实现文化、人生的整体的、综合的价值，但艺术实现它的方式毕竟不同于其他文化领域，这应成为艺术之学关注的焦点——因此，我便试图对这一课题作出我自己的初步回答。

① 《对于人来说艺术是什么》，日本新潮社1976年版。柯恩(J.Cohn)为德语圈现代重要美学家。

我提供的答案便是“通律论”。在我看来，艺术首先必须确立自己独特的价值领域，在这一前提下，它必须始终与外部环境建立一种互相交流、沟通的开放性联系，使艺术不断地与外部世界交换物质与信息，从而始终保持自身系统的生机与活力。其中，艺术世界对外部世界的开放、艺术特殊价值领域对其他人类价值领域的开放，以及艺术外部种种因素向艺术内意义、内容、要素的转化，需要一个关键的中介环节，即开放的艺术创造主体的开放的艺术实践。这就是“通律论”的基本观念。本书的许多章节，如讨论艺术批评和艺术史的两章以及其他一些地方，都力图贯穿这一基本的艺术观念。

就本书的整体结构而言，第一章是全书的绪论；第二至第五章是对整个艺术学的一些元理论问题如它的历史、对象、根本道路和构架方式等的思考；第六至第十一章，主要是对艺术学中那些在我看来均是至关重要的分支学科的基本理论问题的探讨。它们大体可分为两个单元：第六至第九章所讨论的几种学科，主要是从逻辑系统或从共时存在系统把握艺术世界的学科。如艺术本质论、艺术类型学主要是从逻辑系统对艺术世界的把握；民族艺术学、世界艺术学主要是从共时存在系统对艺术的把握；比较艺术学则作为个别研究与系统化研究、微观研究与宏观研究之间的中介性学科，作为一门方法论性质很强的学科，既可以独立为一门专门的学科，又可以渗透到艺术类型学、民族艺术学、世界艺术学、艺术文化学等学科中，为这些学科的体系化作必要的准备和辅助工作。它的体系化趋向也十分明显。当然，比较艺术学已不能说完全是从共时系统把握艺术世界的学科了。因为，它在艺术的历史研究中也同样可以大显身手。可以说，从本书的结构看，这一学科处于共时性学科与下面的历时性学科的过渡环节上。

与前面几章相比，第十、第十一两章探讨的主要是从历时性上把握艺术世界的艺术学科。艺术批评把握的是“现在”的艺术；艺术史把握的是“过去”的艺术。

如果把这后面两章所探讨的学科与前面几章所探讨的学科相比，我们还可以看到它们的另一个区别：艺术批评、艺术史属于艺术学的应用学科；而艺术本质论、艺术类型学、民族艺术学和世界艺术学则属于理论艺术学的范畴——当然，这种区别是针对各章探讨的那些学科本身而言的，至于对于这些学科中带有元理论性质的基本问题的研究，便都属于元艺术学的范畴，从而分别成为本书整体中的有机环节。另外，上面说的两部分学科在共时性与历时性上的区别也仅是就其主导倾向而言的。正像各章已经表明的那样，共时性学科也要照顾到其历时性的一面：艺术本质论应达到逻辑与历史的统一；艺术类型学也最好能够在展示艺术共时系统时，再现其历时演化系统，等等；而艺术史、艺术批评这些历时性学科，也不排除共时地把握一定时代、一定时期、一定断面上的艺术存在的可能。

应该说明的是，如果从构架的完整性上对本书提出更高的要求，按我的设想，本书最起码还应增添三章，探讨一下对于艺术学建设来说同样显得十分重要的三个艺术学分支学科。它们是：艺术心理学、艺术社会学、艺术文化学。艺术学的主要奠基者之一格罗塞在其名著《艺术的起源》第二章“艺术科学的方法”中，一开头就指出：“艺术科学的问题就是描述并解释被包含在艺术这个概念中的许多现象。这个问题有个人的和社会的两种形式。……艺术科学课题的第一个形式是心理学的，第二个形式却是社会学的。”这一看法无疑是极有见地的，并且赋予了艺术心理学和艺术社会学在艺术学中极为重要的地位。这一论断至今仍不失其光彩。从这一点来看，这本“元艺术学”理

应分别探讨一下艺术心理学和艺术社会学这两门学科在艺术学中的地位、意义、它们所提出的元理论问题。然而，在构思本书时，我却有意把它们割爱了。其理由是：这两门学科自艺术学诞生以来，成长最为迅速，成果最为显著，同时也是新时期以来我国美学、艺术理论研究中探讨得最多的学科。它们在艺术学中的重要地位已成为人们的共识，似乎无需多费笔墨；关于这两门学科中的一些基本理论问题，近年也有广泛的讨论，因而对它们的思考并不显得那么急迫。这当然不是说不值得对它们作进一步的探讨、不再可能提出新的问题、新的见解。然而，考虑到本书的篇幅，倒不如集中时间、精力，去探讨那些更为迫切、人们较为生疏的学科领域。因而，我把这两章略去了。

另外，还有艺术文化学这一学科。倒不是因为以往对它研究得太多才没有设一章予以探讨，而恰恰是由于在我看来，这一学科还远远没有确立自己的学科形态，而且这又是一门极为重要、极有发展前景同时也有相当大难度的新兴艺术学科。本来，我曾打算在探讨艺术类型学、民族艺术学的第七、八章和探讨比较艺术学的第九章之间，增加一章探讨艺术文化学基本问题的内容，从而使这一章与七、八两章一起，与后文的比较艺术学的三大类型——艺术类型间的比较、诸民族艺术的比较、跨学科比较（主要是艺术与诸文化形态的比较）相照应，这样就会使本书结构更为合理、更为完整。但是，考虑到艺术文化学本身的难度大，我一时还难以清晰地把握它的大致轮廓，与其仓促从事，画得非驴非马，倒不如老老实实向读者作个说明，留下一个缺憾，以待来日真正对这一学科有所思考、有所把握时再来弥补；或者在再版（假如能再版的话）时增补上去，或者另著他书更系统、全面地思考之。不知读者能否原谅这一缺憾？

凡是对本书所探讨的这些艺术学分支学科多少有些思考的

同志大概都不难想象，几乎这里的每一种学科，无论是艺术类型学、民族艺术学，还是艺术史、艺术批评，等等，即使只对它们作元艺术学的思考，也都可以分别作为专著来研究。因此，本书在不足25万字的篇幅内探讨了这么一些大而又大的学术课题，就难免有粗疏窘迫之处。这种感觉在我撰写最后一章《艺术史哲学的基本问题》时显得尤其突出。我所思考的许多问题，在这一章都无法顾及到。例如，在现代艺术史学中常常讨论的艺术“进步”问题——艺术史中是否存在“进步”的趋势？如果说有，艺术史上出现的一个个永远不可企及的高峰（如希腊史诗、神话；莎士比亚戏剧；文艺复兴绘画、雕刻；贝多芬的交响乐；唐诗宋词；《红楼梦》等等）应如何解释？如果说有，是什么在进步，什么没有进步，衡量的尺度又是什么？——在本书中就没有涉及到。再如，我在这一章中认为艺术史一方面取决于历史观；另一方面受制于艺术观。这无疑是对的。但是，历史观与艺术观简单叠合在一起，并不等于就有了真正的艺术史观，就能写出独创性的艺术史著作来。在我即将完成这一章的写作时，我读到了日本当代著名历史学家石田一良的代表作《文化史学：理论与方法》^①。该书在“代再版序”中提出了“历史感觉”的命题，将历史感觉析为诸种构成要素，并探讨了该感觉的结构和构成方式，讨论了“历史感觉”对于历史研究的意义。由此我想到，对于艺术史来说，除了要确立一定的历史观和艺术观之外，是否还要在此基础上升华出一种特殊的“艺术史感觉”或曰“艺术史意识”？如果存在这种特殊的感觉或意识的话，其特征、作用、构成要素、结构形态如何？对此也未及探讨。诸如此类的问题还有不少。这些都是本书留下的遗

^① 王勇译，浙江人民出版社1989年版。

憾，只能在这里把问题提出来，以便于读者与我一起共同思考。

不过，尽管各章对各种艺术学科的探讨不可能充分展开来谈，留下了不少遗憾，但是，把它们集中在这一本书里给予统一的思考，仍有其不可替代的意义。首先，这样做能够从元理论这一统一的视角把各种学科按其内在的逻辑联系构成一个整体，使元艺术学这门学科初具形态，相信它会为今后的元艺术学探讨提供一个有益的参照。第二，这种集中的、宏观的把握，其整体性、系统性，是那种孤立的、分门别类的专门研究所无法体现出来的。第三，把各种重要艺术学分支学科集中在一起，可以随时讨论它们各自的区别、相互的联系，进行自觉的比较、深入的分析、系统的概括，这样就会更加有利于人们清晰地认识各种学科在艺术学整个系统中的地位、意义及主要课题。这三点也可以说就是本书撰写的初衷。至于它们实现了没有，只有等待读者的批评了。

英国现代著名学者A.汤因比说得好：“一个学者的毕生事业，就是要把他那一桶水添加到其他学者无数桶水汇成的日益增长的巨流中去。”^①我现在所进行的艺术学研究，就是希望把自己的这一桶水添加到艺术学的巨流中去。在完成了这本《元艺术学》后，我还要去完成《现代艺术学导论》^②一书的写作。再往后，可能去专门研究比较艺术学，或艺术文化学、艺术类型学、民族艺术学……在世界艺术学滔滔不绝的巨流中，应该有中国人撰写的有份量的专著和论文，也应该有中国人所创立的艺术学科。

① 汤因比：《我的历史观》，《现代西方历史哲学译文集》，上海译文出版社1984年版。

② 该书已于1995年由广西教育出版社出版。

目 录

前 言	1
第一章 元艺术学导论	1
一、元艺术学——艺术学之学	1
二、元理论背景和艺术学自身需求	4
三、元艺术学的思想前提与理论抱负	10
第二章 艺术学的诞生、发展及现状	15
一、艺术学前史概览	15
二、“艺术学之祖”的贡献与艺术学的诞生	26
三、“一般艺术学”的探讨及艺术学的国际化	32
四、当代世界艺术学研究趋向与我们的任务	37
第三章 艺术世界:艺术学的对象	43
一、艺术学与美学的并列交叉关系	44
二、艺术学的具体科学性质与美学的抽象科学性质	51
三、艺术学与文艺学(文学学):整体与部分	54
四、艺术学与美术学及其他	61
五、艺术学的对象——艺术世界的系统整体	64
第四章 通律与艺术学的根本道路	
——兼论他律、自律、泛律诸说	69
一、何谓艺术学的根本道路	69
二、他律说与自律说的交替及理论形态	72

三、泛律说及诸种综合的倾向	82
四、通律论试论	89
第五章 几种常见的艺术学构架模式	97
一、“构架”释义	97
二、构架一：一般艺术学与特殊艺术学	101
三、构架二：理论艺术学与应用艺术学	107
四、构架三：艺术发展过程与艺术生产流程	111
五、构架四：哲学艺术学与科学艺术学	115
第六章 艺术本质论——艺术学的核心领域	121
一、艺术本质论在艺术学中的核心地位	121
二、艺术本质研究的方法论	126
三、“艺术生产”——艺术各种规定的凝结点	130
四、艺术作为一种生产和实践	133
五、艺术作为一种精神生产	140
六、艺术作为一种特殊的精神生产	146
七、一般、特殊与个别；抽象与具体；逻辑与历史——艺术本质研究方法论续谈	158
第七章 艺术类型学的理论意义及基本内容	166
一、艺术类型范畴的方法论意义	166
二、艺术类型之双翼——艺术种类与艺术风格	174
三、关于艺术种类的理论	181
(一)本体论分类模式	182
(二)心理学分类模式	185
(三)符号学分类模式	188
(四)功能论分类模式	191
(五)历史—发生学分类模式	194
(六)自然主义分类模式	196

(七)艺术的复合标准分类模式	198
(八)艺术分类取消论	203
四、关于艺术风格的理论	207
(一)艺术风格的诸层次	209
(二)关于艺术基本风格的各种学说	214
(三)艺术风格的其他基本理论问题	220
第八章 民族艺术学的构想及理论意义	223
一、通往“世界艺术学”的道路	223
二、有关艺术民族性及民族艺术理论例释	230
三、民族艺术的普遍存在	237
四、艺术的民族性与艺术的个人性和世界性	243
五、民族艺术学的课题	251
第九章 比较艺术学概说	254
一、比较艺术学与比较文学、比较美学	255
二、比较艺术学的前史与现状	258
三、比较艺术学独特的理论功能	264
四、比较艺术学的宏阔视野与基本规定	269
第十章 描述、解释与规范:元批评学的构想	278
一、历史与现实所提出的课题	278
二、艺术批评三环节及其内在逻辑联系	283
三、描述、解释与规范的元批评学意义	297
第十一章 艺术史哲学的基本问题	306
一、西方艺术史学的演进	306
二、艺术史与史学观	312
三、艺术史与艺术观	322
四、艺术史的多样化	328
后 记	333