

中国高等院校艺术类教材

比较艺术学导论

赫云 李倍雷 著

BIJIAO
YISHUXUE
DAOLUN

· 比较艺术学及其发展历史与意义

· 比较艺术学的本质

· 比较艺术学的方法

· 比较艺术学的视域

· 比较艺术学门类系统

· 比较艺术学的比较原则

· 比较艺术学的前景

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

中国高等院校艺术类教材

比较艺术学导论

赫云 李倍雷 著

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

比较艺术学导论 / 赫云, 李倍雷著. —合肥: 安徽美术出版社, 2018.10

中国高等院校艺术类教材

ISBN 978-7-5398-8253-6

I. ①比… II. ①赫… ②李… III. ①比较艺术学—高等学校—教材 IV.

①J0-03

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第193399号

中国高等院校艺术类教材

比较艺术学导论

ZHONGGUO GAO Deng YUANXIAO YISHULEI JIAOCAI
BIJIAO YISHUXUE DAOLUN

赫云 李倍雷 著

出版人: 唐元明

责任编辑: 朱阜燕

装帧设计: 蔡宝华

责任校对: 司开江

责任印制: 缪振光

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)

地址: 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版

传媒广场14F 邮编: 230071

营销部: 0551-63533604 (省内)

0551-63533607 (省外)

编辑出版热线: 13965059340

印制: 合肥精艺印刷有限公司

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 9

版次: 2018年10月第1版

2018年10月第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5398-8253-6

定价: 68.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师

目 录

第一章 / 比较艺术学及其发展历史与意义	1
第一节 作为学科的比较艺术学	1
第二节 比较艺术学的意义	5
第三节 比较艺术学的历程	8
第四节 比较艺术学的当代发展	13
第二章 / 比较艺术学的本质	17
第一节 比较艺术学的学科性质	18
第二节 比较艺术学的学科定位与特征	24
第三节 比较艺术学与世界艺术	27
第三章 / 比较艺术学的方法	34
第一节 变迁研究	36
第二节 形态研究	42
第三节 互释研究	49
第四节 交叉研究	55
第四章 比较艺术学的视域	60
第一节 比较艺术学与文化圈	60
第二节 世界艺术文化圈	62
第三节 族群艺术文化圈	65
第四节 艺术学与其他学科的关系	72

第五章 / 比较艺术学门类系统	78
第一节 比较艺术理论学	78
第二节 比较音乐与舞蹈学	80
第三节 比较美术学	93
第四节 比较戏剧戏曲影视学	97
第五节 比较设计学	104
第六章 / 比较艺术学的比较原则	109
第一节 可比性原则	109
第二节 逻辑层面原则	111
第三节 类型层面原则	114
第四节 异同关系原则	117
第五节 价值观原则	119
第七章 / 比较艺术学的前景	124
第一节 比较艺术学的运用	125
第二节 比较艺术学的价值	128
第三节 比较艺术学的未来	132

第一章 / 比较艺术学及其发展历史与意义

比较是人类的基本思维方式，也是人类思考问题能力的一种体现。因此，比较首先是一种方法。在社会生活中我们时时会用到比较的方法，我们常说“不怕不识货，就怕货比货”，只要通过比较，问题就清楚了。在中西艺术的交流中，我们也不不知不觉地进行比较、分析，这里的“比较”既是方法也是研究的基础。比较艺术学中也用到“比较”的方法，但是“比较艺术学”是把“比较”作为学科来认识，而不仅仅是用作方法的，把“比较”上升到学科的高度来“视通”不同的视域关系，这就是说比较艺术学是一个学科。

比较艺术学作为一个学科概念的提出与建立，大约是 20 世纪 40 年代在德语圈逐步开始并发展起来的，后来在亚洲的日本等国家又有建立。比较艺术学在我国的出现与发展约在 20 世纪 90 年代，最初也是以介绍国外“比较艺术学”开始，而后逐步形成了比较艺术学研究的趋势。国外比较艺术学的理论与研究成果，对中国比较艺术学学科的建设与发展起到了积极的推动作用。

为了弄清楚比较艺术学的学科性质、特征、意义以及研究视域有何要求，我们首先要清楚什么是比较艺术学。

第一节 作为学科的比较艺术学

比较艺术学的学科性质与特征以及研究范围和方法，这些都是我们需要弄清楚的，

以此我们才能知道比较艺术学为什么是一个学科而不仅仅是比较的方法。下面我们就是什么是比较艺术学以及比较艺术学学科命名两个方面进行主要讨论。

1. 什么是比较艺术学: 简单地讲, 比较艺术学是一项跨视域的艺术理论研究。所谓“跨视域”主要指的是跨不同国家(民族)、不同文化、不同语言、不同族群和不同学科的视域。跨国国家(民族)、跨不同文化和不同语言是最主要的视域, 因为不同国家(民族)、不同文化和不同语言背后主要是文化问题。文化不同必然导致艺术观念、艺术表现和艺术形态等艺术现象的不同。譬如东方与西方构成了不同的两大文化系统或两大文化圈, 因而我们看到的东西方艺术现象就不一样, 在艺术的造型、风格、观念、色彩、技巧、旋律、节奏以及主题表达等方面东西方都不一样。所以概括地讲, 我们认为跨不同国家(民族)、不同文化和不同语言的视域是比较艺术学的主要学科标志。若再细分一下, 比较艺术学的视域和标志, 主要体现在跨国国家(民族)、跨文化和跨语言的视域, 跨族群也是比较艺术学的学科标志, 不同族群的艺术也是当今世界艺术的重要现象与视域。同时比较艺术学还要跨学科, 跨学科也是比较艺术学的重要视域和标志。这里我们就不难理解了, 比较艺术学的主要标志与特征就在“跨视域”。我们归纳一下比较艺术学的“跨视域”大致有这样几个方面: 跨国国家(民族)、跨文化、跨族群、跨语言、跨学科。这“五个跨越”是鉴别比较艺术学学科的标志。

读者可能已经注意到了, 这里我们把“国家”和“民族”含在一起。我们常说“中华民族”, 这个概念既是国家的概念同时也是民族的概念。另外, 中国又是多民族的国家, 我们通常说中国有 56 个民族, 56 个民族同属于中国。这里就有一个如何理解“民族”这个概念的问题, 也是容易混淆“民族”概念的问题。如我们说“跨民族”这个视域, 那么中国 56 个民族之间的跨越如何解释, 她们还是在一个国度里。一个简单的办法就是采用“族群”的概念, 即我们把一个国家内的不同“民族”称为“族群”, 把国家与民族并含, 就容易理解了。“族群”的概念首先在中国台湾人类学者中被广泛地运用, 其他一些国家或地区也采用“族群”的概念。“族群”的概念在人类学的学科中被广泛运用, 这是一个学术性的概念, 较少有意识形态方面的含义。所以这种区分就是从学术和意识形态两个层面来区别“族群”与“民族”的概念。一般而言, “民族”使用具有意识形态层面的含义; “族群”使用多是学术层面的含义, 所以我们把“跨国国家”和“跨民族”二合一, 提出一个“跨族群”的视域概念。与此同时, 音乐、戏剧和戏曲中还涉及不同语言的问题,

如中国的戏曲和西方歌剧的歌词都涉及跨语言的视域问题。这就是我们把比较艺术学的跨视域归纳为跨国（民族）、跨文化、跨语言、跨族群、跨学科的原因。这“五个跨越”是比较艺术学的学科性质和学科特定的标志。“五个跨越”本质上包含了这几个视域关系：“亲缘关系”“异同关系”“话语关系”“通律关系”和“科际关系”，而这些“视域关系”正是比较艺术学所研究的对象或内容。由此我们应该这样来理解比较艺术学：比较艺术学至少是跨越两个以上不同视域下的艺术研究。或者我们可以作这样完整的描述：比较艺术学至少是跨越两个以上的不同国家或民族之间关系的艺术理论研究；比较艺术学至少是跨越两个以上的不同文化之间关系的艺术理论研究；比较艺术学至少是跨两个以上的不同语言之间关系的艺术理论研究；比较艺术学至少是跨两个以上不同族群之间关系的艺术理论研究；比较艺术学至少是跨两个以上不同学科之间关系的艺术理论研究。当然，在实际的跨视域研究中，并非这样简单跨某个视域，很可能是综合跨不同关系的视域。因此，比较艺术学是在跨不同视域的“关系”中展开的一系列艺术研究工作。

基于以上的讨论和认知，我们对比较艺术学的学科概念就有了一个清楚的理解。同时这里还要说明的是，比较艺术学的视域是“横跨”，而不是单纯的“纵涉”。“横跨”就是我们说的那五个跨越，比较好理解。单纯的“纵涉”就是纵向的仅仅跨时间的历史性，它没有五个跨越的“横跨”视域，仅属单纯“纵涉”的史学研究。由此，我们应该记住：跨视域是比较艺术学的本质特征和学科定位。

2. 比较艺术学的学科命名：为什么是“比较艺术学”而不是“艺术比较”或“比较艺术”。这里涉及一个学科命名的问题。我们从比较艺术学跨视域的学科性质和学科标志中不难看到，比较艺术学显然指的不是一种方法而是一个学科，或者说比较艺术学是本体而不是方法。当然，比较艺术学本身也包含了研究的方法，但方法是解决跨视域所遇到的艺术诸问题。我们也可以这样理解，比较艺术学把原为“比较”的方法提升到学科层面，使比较艺术学具有了文化整体感。这里我们应该清楚的是“比较艺术学”作为一个学科的名称，为什么不称为“艺术比较”或者“比较艺术”。关于这个问题，我们在《比较艺术学》一书中已经做了阐述：

为什么我们使用“比较艺术学”这个名称，而不使用“艺术比较”。这主要基于四点：一是由比较艺术学的研究主体与研究客体的关系决定的。比较艺术学

是跨越视域的研究工作，它体现了研究主体的内在规定性，研究主体决定了研究客体，学科身份在于主体的定位。二是由比较艺术学的本质属性决定的。比较艺术学的本质属性是比较视域，因而比较艺术学是本体，不是方法，而“艺术比较”则是研究的方法，是比较的方法。三是根据学科特点决定的。比较艺术学属于艺术学学科下的特殊研究学科。它是一门跨越视域的艺术研究的学科，其本质是“比较视域”，研究对象是比较视域中的艺术“关系”，即跨视域中的艺术现象和艺术形态。它是一个具有系统性的学科，独立存在的艺术理论研究工作。四是“比较艺术学”这个名称已经被许多学者所认同而使用。^①

上面说的是关于为什么不是“艺术比较”，主要从研究者（研究主体）和研究对象（研究客体）两个方面作出的探讨，同时如何对待“比较”与“视域”的问题所得出的结论。另一方面为什么不用“比较艺术”，尤其是如何使用与看待“艺术”这个概念。我们在《比较艺术学》中也做了如下阐述：

同时，我们也不用“比较艺术”。因为这个词容易引起不必要的误读和误解。“比较文学”这个称谓至今还常常被人误解。就是因为它名称含糊，常使人把比较文学中的“文学”，往“文学作品”或“文学创作”方面思考和联想，这样就把“比较文学”当作“文学比较”。因而，学者认为：“比较文学是一个有缺陷的词。”“比较艺术”和“艺术比较”都容易使人想到是一种研究方法，会把两者中的“艺术”二字理解为“艺术作品”或“艺术创作”。“艺术”（Art）是个很宽泛的词。因为它的宽泛，各种理解似乎都可以。如果我们用“比较艺术”就会引起很多误读，也会把“比较艺术学”当作“艺术比较”了。因为一提到“艺术比较”，就马上把“艺术”联想到艺术作品或艺术创作上去，自然就认为是作品与作品之间的比较。这就成为一种研究方法了，而不是本体。所以，我们使用“比较艺术学”也是为了避免人们把“艺术学”往“艺术作品”或“艺术创作”方面联想。就学理而言，“艺术学”是艺术研究，也是学科名称。而“艺术”不一定是艺术研究，往往指的是“艺术作品”或“艺术创作”。我们运用“比较艺术学”这个称谓，不但避免了像“比

^① 李倍雷，赫云. 比较艺术学 [M]. 南京：南京大学出版社，2013：56.

较文学”这样的“缺陷”，减少了在学理上的误识和理解上的误读，而且从词义上看，也清楚表明它是一项跨视域的艺术研究。因而，我们认为“比较艺术学”避免了歧义。它是一个学科的名称，也符合学理上的规范性。我们通过对“比较艺术学”概念的分析，由此也明确了“比较艺术学”的性质。它是一项跨视域的艺术研究。“比较艺术学”的名称与它的研究性质显现了表象与本质一致的学科特征。因此，“比较艺术学”的概念与学科性质具有严密的科学性。^①

基于以上的分析与讨论，“比较艺术”或“艺术比较”都不是一个学科的名称，而指的是一种方法，也无“学”作为后置的学科定位的称谓。“比较艺术学”才是一个学科的名称。弄清学科的概念与定义，目的在于强调比较艺术学关注的是视域关系，而不是在“比较”的方法上陷入方法本身，同时更为明确研究对象在于研究者的“视通”能力来决定，也在于把握和探讨视域关系。

第二节 比较艺术学的意义

这一节我们探讨比较艺术学的意义。我们还是从比较艺术学的“跨视域”开始阐释，主要涉及两个方面的意义：一个是比较艺术学的“视域”的世界性意义，即跨视域的意义；另外一个沟通世界艺术之“桥梁”的意义。

1. 跨视域的世界性意义：比较艺术学不同于其他艺术理论的研究，尤其不同于国别或民族艺术理论研究，即不同于没有跨视域的艺术理论研究。譬如我们做一个“元四家”的绘画研究，或做一个“文艺复兴三杰”的绘画研究，这就是属于国别或民族的绘画艺术理论研究。或者说将“元四家”的绘画做一个不跨视域的比较研究，将“文艺复兴三杰”的绘画做一个不跨视域的比较研究，也不属于比较艺术学的理论研究，而属于前面我们讲的“纵涉”国别或民族的艺术史的研究，因为这里仅仅用了“比较”的方法，并未涉及跨视域关系的问题。用比较的方法研究学术问题或探讨日常生活问题例子很多，常言

^① 李倍雷，赫云：《比较艺术学》[M]。南京：南京大学出版社，2013：57。

说的“不怕不识货，就怕货比货”，就是日常生活中用到比较的方法。用比较的方法研究或判断，不一定是比较艺术学，比较艺术学也不一定要比较。比较艺术学是把“比较”的方法提升到学科的高度，由此获得文化的整体感，要获得文化整体感就需要跨视域的视野。“史学”性的研究如“元四家”或“文艺复兴三杰”的研究，既没有跨国家或民族，也没有跨文化与跨族群，且谈不上跨学科的艺术史研究，所以仅仅是艺术史的研究。我们不是说国别或民族的艺术研究就不好，缺少文化整体感就有多大的遗憾，而是说这只是仅仅用了“比较”的方法，但不是比较艺术学的研究。

比较艺术学既然是一项跨视域的艺术理论研究学科，它的意义并不局限于某一国别或民族艺术的理论研究，是超越了单个文化圈的艺术理论研究，超越了某个族群的艺术理论研究，超越了单一语言的艺术理论研究，当然也超越了局限在某个门类艺术领域的研究。比较艺术学最核心的本质意义在于“跨视域”。即超越了单纯的“比较”之方法，而把研究的触角伸向跨视域的各种关系中去探讨不同国家或民族、不同文化、不同族群、不同语言的艺术现象，或不同学科与艺术之间的关系。不难看出，比较艺术学的研究范围和对象远比国别或民族艺术研究的范围和对象大得多、宽得多。既有横向的也有纵向的跨度，就是说包含了“空间”“时间”两个跨度的研究。当然，必须强调的是，“纵向”的时间跨度是需要跨视域的“纵向”时间跨度。这是从“跨视域”的视角分析。从现实情况来看，当今作为开放的文化语境必然是世界文化的语境，全世界各国家或民族的不同文化艺术之间的传播和交流，也使我们的艺术研究必须在跨文化的视域中进行，艺术理论的建立也应在跨文化的框架下建构，封闭或固步自封的研究方法与方式已经不适应当今的艺术研究趋势，我们的研究视野必须面向世界其他国家或民族不同文化的艺术现象或形态进行跨视域的艺术研究。也就是说，世界文化交流成为极其普遍的常态，我们孤立地研究国别或民族艺术的封闭的语境已经不存在了。开放的当代文化语境是符合比较艺术学这一研究趋势和新理论，比较艺术学的理论与方法适应于多元文化语境中艺术现象的探究，也只有比较艺术学跨视域的学理才能担当起当今世界艺术文化交流、沟通与研究的重任。因此，我们说比较艺术学是沟通世界艺术的桥梁或有效对话的平台。

2. 沟通世界艺术的桥梁：除了比较艺术学是沟通世界艺术的桥梁之外，比较艺术学正如我们提到的它是将一种“比较”的方法上升到学科的高度，提出了跨视域的艺术理论和方法，尤其是跨东西两大文化圈视域的艺术研究，更具有获得文化整体感的可能。

比较艺术学的跨视域理论研究所彰显的意义与价值,就在于提供的是一个跨越多元文化圈的宽广学术视野,不仅使我们研究的视野扩大,而且将不同文化圈的艺术置于跨视域的关系中加以考察、分析与研究,使人们对跨视域中的艺术有了更为客观地、合理地、正确地判断与有效地研究。我们曾在《比较艺术学》中对比较艺术学的意义有一个阐述:

从当今世界文化语境的现状来看,孤立地研究国别艺术、民族艺术,已经失去了研究价值和意义,我们不可能再孤立地单向地研究国别艺术或民族艺术,即使孤立地单向地研究国别艺术或民族艺术,也不可能深入下去。比较艺术学是我们真正深入地了解世界艺术的唯一途径。

总之,比较艺术学是跨国别(民族)、跨族群、跨文化、跨语言、跨学科研究艺术的一门学科,因此它是沟通不同国家(民族)、不同文化圈艺术——世界艺术的桥梁。要想真正深入地理解他国(他民族)和他族群的艺术,比较研究是一种最有效的方式。美术史学者范景中教授在他主编的《美术史的形状》中曾说:“不了解中国美术史,西方美术史的研究就会有所欠缺;同样,不了解西方美术史,(研究)中国美术史也很难进入美妙的境界。无论如何,不管是哪种美术史它们都在历史中显示出一个共同的价值,那就是使我们获得了高度文化修养的那种古典文明的价值。”比较艺术学不仅仅对美术与美术史的研究是这样,对音乐、舞蹈、设计、戏剧、戏曲、影视等的研究同样如此,需要在跨视域的研究中,才能深入理解不同国别(民族)、不同族群的艺术形态和艺术文化。正因为如此,比较艺术学的意义在于它是沟通世界艺术的桥梁,促进世界艺术共创、相互影响、共同发展,在于它相互阐释不同文化圈的艺术形态和艺术思潮,深入探讨艺术的共同原理和规律。从艺术学的学科建设方面来讲,它发展、完善了艺术学的学科建设,为艺术学学科提供了更广阔的视野与研究途径。^①

总之,比较艺术学承担着跨视域的艺术研究,是不同文化圈艺术对话与交流的平台,比较艺术学是当代艺术及其理论研究的主要趋势。

^① 李倍雷,赫云.比较艺术学[M].南京:南京大学出版社,2013:38.

第三节 比较艺术学的历程

无论是中国还是国外的比较艺术学都是在门类比较学的基础上发展起来的。诸如比较美术学、比较音乐学和比较戏曲戏剧学等学科。不仅如此,比较艺术学还离不开具体的比较实践研究。事实上,跨视域的具体的艺术比较实践研究是比较艺术学建立的基础,我们也可以理解为这是前比较艺术学的发展历程。这里我们将国内外比较艺术学的历程做一个基本的梳理与阐述。

1. 国外比较艺术学的历程:国外“比较艺术学”(Vergleichende Kunstwissenschaft)概念的提出,最早始于20世纪40年代左右德语圈的艺术理论家。但是在探讨比较艺术学之前,我们这里先要厘清一个关于“美学”和“艺术学”二者不同概念及区别的常识性问题。鲍姆嘉登(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762)1735年提出了“美学”观念,并于1750年正式出版专著《美学》研究感性认识,这之后才有研究“知、情、意”中的“情”的学科,专门讨论情感、心理等感性认识诸问题。这就是西方的美学。鲍姆嘉登在《美学》中说:“美学的对象就是感性认识的完善(但就它本身来看),这就是美。”^①西方美学体系建立以后,“艺术”一直被置于美学的体系和框架中进行研究,艺术比较的研究也是置于比较美学的框架中进行的。艺术学没有独立为一门学科,自然也就不能产生比较艺术学的研究。19世纪末至20世纪初,德国美学家、艺术学家康拉德·菲特莱(Conrad Fiedler, 1841—1895)、玛克斯·德索(Max Dessoir, 1867—1974)、埃米尔·乌提茨(Emil Utitz, 1883—1956)等相继提出了“艺术学”应该从“美学”中独立出来,建立艺术学自身的学科并解决艺术的问题。他们认为艺术学研究 and 解决艺术自身的问题,与美学研究和解决“美”的问题是不同,美学只能解决部分艺术的审美问题但不是全部。只有艺术学的独立,才有使艺术学脱离美学独立建立学科的可能。德国艺术学从美学中分离出来,始于德国菲特莱、德索、乌提茨等人。

当然,西方的“艺术学”首先从美学中独立出来,其真正的内容多是造型艺术。因此,在西方19世纪确立的“艺术”概念实则大体是我们今天说的“美术”的概念,它涵盖的是建筑、雕刻和绘画。19世纪德语圈提出的“比较艺术学”,其内容和研究对象也是建筑、

^① 朱光潜,西方美学史(上卷)[M].北京:人民文学出版社,1983:297.

雕刻和绘画。我们还可以从文艺复兴时期乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511—1574）的《意大利艺苑名人传》得到印证，该书就是以建筑家、雕塑家和画家以及他们的作品为对象撰写成的。所以，我们必须清楚 19 世纪西方使用“艺术”概念的真实内涵，从而也就真正理解国外比较艺术学的真正含义。

接下来我们再分析西方比较艺术学的历程。“比较艺术学”作为一个名称，20 世纪 40 年代末，奥地利美术史家达戈伯特·弗莱，出版了一部《比较艺术学基础》（日本吉冈健二郎翻译为《比较艺术学》，创文社，1961）提出了“比较艺术学”的概念，这是最早探究世界不同文化圈艺术的比较研究的学术著作。弗莱将比较艺术学的跨视域锁定在不同文化圈上，他把这些不同文化圈和艺术圈分为埃及、西亚、希腊、西欧、东欧、印度、东亚七个文化圈。大多数西方学者把东西方文化圈作为研究的视域，弗莱也是如此。弗莱跨视域关系的研究方法，注重在两大文化圈的传统造型艺术中进行跨视域的研究，因为被日本学者山本正男认定为是“精神史”式的研究方法，与罗兰德的“形式史”式的研究方法的取向不同。^①弗莱的《比较艺术学基础》基本上是以造型艺术为例，确立了比较的方法。他认为比较是任何学科考察的基础，艺术史方法论的过程也是如此。德国艺术史家汉斯·塞德迈尔（Hans Sedlmayr, 1896—1984）的《比较艺术学理念》，进一步讨论了比较艺术学的问题。塞德迈尔把“比较艺术学”与“体系艺术学”画上等号，甚至认为把“体系艺术学”称为“比较艺术学”更为合理，他认为“体系艺术学的古典方法是比较记述”。^②“比较记述”是塞德迈尔比较艺术学的基本方法。这就给塞德迈尔的比较艺术学研究带来了很大局限性，以至于他后来提出“体系艺术学”代替“比较艺术学”。德国迪特里奇·塞凯尔（Dietrich Seckel, 1910—2007）是东亚艺术批评家，他在《东方美术的比较学研究》中提出了跨学科的概念，即指跨越东方诸学科（哲学、宗教、文学）的概念，尤其是跨越美术史、考古学等专业领域范围，以及西方艺术史学者跨越东方的视域，并以此对东方不同种类的艺术进行研究。他认为“比较（das vergleichen），

①[日]山本正男：《东西方艺术的精神传统和交流》[M]，牛枝惠，译，北京：中国人民大学出版社，1992：225。

②[德]汉斯·塞德迈尔：《比较艺术学理念》/[日]山本正男，监修：《比较艺术学研究（第一集）》，东京：美术出版社，1974：34。

当然是通常使用的历史的方法,尤其是美术史的方法,它的必要性是不言而喻的”。^①塞凯尔还对宗教与艺术的关系作了较深入的比较研究,但是塞凯尔有些落入比较的方法层面去了,缺乏学科的意识。约瑟夫·伽德纳(Joseph Gantner, 1896—1988)《造型艺术学的生态学统一》(über die biologischen Einheiten in der bildenden Kunst),讨论了“艺术的普遍世界”“美术家的人格世界”和“美术作品的个别世界”这三个方面的艺术造型表现。海因里奇·留采勒(Heinrich Lützeler, 1902—1988)在《宗教艺术的意味与形式》(Sinn und Formen religiöser Kunst)一书中,着重谈及宗教艺术的研究,也比较了其他艺术类型,从某种意义上作了跨学科视域的研究。德国美术史家海因里奇·格尔哈特·弗兰兹(Heinrich Gerhard Franz)的《东西方风景画比较研究》(Vergleichende Betrachtungen zur Landschaftskunst Ostasiens und Europas),主要把中国山水画与欧洲风景画的不同结构的表现和不同的理念进行了比较研究。他的研究以“结构与中心原理”为基点,认为“并不是把形式现象作为比较的基础,应该努力选择以艺术作品的中心原理为出发点。那时,本世纪的美术学就会与寻求并展示艺术作品根本要素的基本问题联系起来”^②。

20世纪70年代,日本学者深受德语圈比较艺术学研究的影响,开始大量译介德语圈的比较艺术学研究成果,并广泛地接受了德语圈比较艺术学的研究方法,同时日本也进行了比较艺术学的研究工作。比较突出的是日本艺术史家中村二柄,他在《原型》(ウルフイグツイオン)中的第一节“美术形成中的东西对照”和第四节“东西美术的交流”中,对东方造型艺术与西方造型艺术作了深入的比较研究。吉冈健二郎的《艺术·历史·风格》一书也涉及了造型艺术比较研究的一些问题。

当然,日本的比较艺术学以山本正男为代表,东西方艺术的比较研究的译介成果很多应归功于他,山本正男为日本比较艺术学的建设做出的贡献最大,也可以说他是日本比较艺术学研究的集大成者。山本正男将日本和德国以及其他西方国家有关探索比较艺术学的研究成果,汇编为6集《比较艺术学研究》(东京,1974—1981)。《比较艺术学研究》按照不同的比较研究类别、方向、风格、形态等,依次分为《艺术与人间像》《艺

①[德]迪特里奇·塞凯尔,《东方美术的比较学研究》/[日]山本正男,监修,《比较艺术学研究》(第二集),东京:美术出版社,1974:46。

②[德]海因里奇·格尔哈特·弗兰兹,《东西方风景画比较研究》/[日]山本正男,监修,《比较艺术学研究》(第四集),东京:美术出版社,1979:129。

术与审美》《艺术与宗教》《艺术与样式》《艺术与表现》《艺术与种类》6个方面的专集。由于奠基的是德语圈的比较艺术学成果,日本学者接受的又是德语圈的比较艺术学观念,因此汇集的研究成果内容仍是造型艺术范畴的研究成果。上面我们提到的塞德迈尔的《比较艺术学理念》、弗兰兹的《东西方风景画比较研究》、塞凯尔的《东方美术的比较学研究》、伽德纳的《造型艺术学的生态学统一》等,都汇集在这6集的《比较艺术学研究》中。山本正男在《比较艺术学研究》的总序中以“关于‘比较艺术学研究’”为题,对比较艺术学研究和比较美学之间的关系,作了专门的探讨。他以体系性艺术学为基础,认为比较艺术学应该“借助于体系意识之光,发现艺术作为历史事实所隐藏的新的对比的、力动的价值结构。推动新类型学的吟味,才是比较的具体含义”。^①我们这里也看到了日本学者对比较艺术学的理解,依然把比较的方法看得很重要,也没有明确提出跨视域为比较艺术学的本质,更没有把“视域关系”作为比较艺术学的研究对象。

从以上分析中我们看到,德语圈的艺术史家明确地提出了“比较艺术学”的概念,且这一概念影响到日本、美国诸国家,美国俄亥俄大学还建立了比较艺术学系。因此作为“比较艺术学”这个学科的概念或名称产生于20世纪40年代德语圈的艺术理论家的研究中,只不过19世纪德语圈和日本等国家提出的比较艺术学,在跨视域关系的学科性质以及所涉及“艺术”主体内容方面都有较大缺陷和不足。

2. 中国比较艺术学的历程:中国比较艺术学的研究和概念的产生,大约是在20世纪20年代末期。1928年,傅斯年发表的《历史语言研究所工作旨趣》一文,提出了“比较艺术”是其中的研究工作之一。傅斯年对“历史语言研究所”的研究工作范围划定了九个方面:“1. 文籍考订; 2. 史料征集; 3. 考古; 4. 人类及民物; 5. 比较艺术。以上历史范围。6. 汉语; 7. 西南语; 8. 中央亚西亚语; 9. 语言学。以上语言范围。”^②当然傅斯年是作为历史研究范畴提出的“比较艺术”这个概念的,与今天我们探讨的比较艺术学是不同的概念,傅斯年那里的“比较艺术”是作为史学研究的一个方法,却为中国比较艺术学的雏形概念提出奠定了一定的基础。

①[日]山本正男,关于“比较艺术学研究”//山本正男,监修,《比较艺术学研究(第一集)》,东京:美术出版社,1974:9。

②傅斯年,《历史语言研究所工作旨趣》//刘梦溪,主编,《傅斯年卷》,石家庄:河北教育出版社,1996:349。

同样，中国比较艺术学的认知和研究基础，也是基于比较美术学上进行的。20世纪80年代海源较早明确提到了“比较美术学”，但大多数学者依然处于探讨“比较美术”的阶段，主要在比较美术学的实践方面思考问题和进行比较研究。从比较美术学实践研究的成果方面看，比较有代表性的当属陈之佛《中国佛教艺术与印度佛教艺术之关系》（1930）、向达《明清之际中国美术所受西洋之影响》（1933）、宗白华《中西画法的渊源与基础》（1934）和《中西画法所表现的空间意识》（1935）、钱锺书《中国诗与中国画》（1948）等。这些比较美术学的实践研究为比较美术学的学科奠定了研究基础。

对比较美术学有学科认识的是程宝林《比较美术学教程》（1998）和李倍雷、赫云《中西比较美术学》（2010），明确地提出了跨视域的问题。程宝林的《比较美术学教程》基本参考了比较文学的体例与结构，应该说意识到了学科建构的大问题。李倍雷、赫云《中西比较美术学》是将中国与西方这两大视域作为本体论，来探讨和阐释比较美术学的跨视域问题，明确提出将比较的方法上升到学科的高度来认知与建构比较美术学。中国学者基于“比较美术学”的学科认识，为比较艺术学的认知奠定了雄厚的学理基础。在20世纪八九十年代，一些学者也在思考“比较艺术学”学科的问题。首先值得关注的是张道一先生，他在建立“艺术学”的框架体系中，提出了“比较艺术学”的学科概念^①。其次是另一些学者也注意到日本学者关于“比较艺术学”的理论研究成果，并开始译介一些日本比较艺术学的理论。如李心峰等学者对日本比较艺术学的译介工作，译文的来源就是日本学者山本正男主编的《比较艺术学研究》（6卷）中的一些重要理论成果。李心峰还在他的《原艺术学》第九章“比较艺术学概说”中作了专门的探讨和介绍，他还发表了《比较艺术学的功能与视界》（1989）、《比较艺术学——艺术世界系统联系之桥》（1989），使国内许多学者意识到“比较艺术学”的学科性质。中国艺术研究院一度成立了“比较艺术研究所”，在1997年至1999年连续举办了“比较艺术研讨会”。至此关于比较艺术学的研究论文不断出现，相继在《文艺研究》《美术》等刊物发表。顾森《中国的比较艺术研究》（1998），彭吉象《走向跨文化综合研究的比较艺术学》（1998），李心峰《比较艺术学：课题与现状》（1998），杨乃桥《崛起的比较艺术学》（1998），高建平《艺术研究呼唤比较的视野》（1998），高葵《比较艺术理论》（1998），丁宁

^① 张道一. 应该建立“艺术学”//张道一. 张道一文集（上）. 合肥：安徽教育出版社，1999：3-17.