

新中国艺术观的 现代性发展研究

Xinzhongguo Yishuguan de
Xiandaixing Fazhan Yanjiu



白艳霞
著

浙江省社科规划课题成果（项目编号：13NDJC155YB）

浙江理工大学人文社科学术专著出版资金资助（2015年度）

J0-02
51

新中国艺术观的 现代性发展研究

白艳霞 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP)数据

新中国艺术观的现代性发展研究 / 白艳霞著. —杭州: 浙江大学出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-308-15354-6

I. ①新… II. ①白… III. ①艺术哲学—研究—中国—现代 IV. ①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 278368 号

新中国艺术观的现代性发展研究

白艳霞 著

责任编辑 胡 畔 (llpp_lp@163.com)
责任校对 杨利军 徐凯凯
封面设计 春天书装
出版发行 浙江大学出版社
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
排 版 杭州中大图文设计有限公司
印 刷 杭州日报报业集团盛元印务有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 16
字 数 250 千
版 次 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-15354-6
定 价 42.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

目 录

导 论 / 1

- 一、关键词的产生和流变 / 2
- 二、发展主线与结构框架 / 24

第一章 艺术观现代转向的遮蔽潜在时期(1949—1965) / 37

第一节 政治工具性艺术观的形成 / 37

- 一、国内外语境关联域的制约 / 38
- 二、我国传统艺术观潜移默化的影响 / 48
- 三、新文化运动批判传统又回归传统 / 55

第二节 政治工具性艺术观及其局限 / 61

- 一、艺术从属于政治的局限 / 62
- 二、政治性艺术功能的局限 / 67
- 三、艺术批评标准的工具性局限 / 70

第三节 现代性在非主导艺术观中萌芽 / 75

- 一、美是艺术的必要特性 / 76
- 二、形象思维的艺术创作观 / 80
- 三、以美学为标准的艺术批评观 / 84
- 四、以“人”为核心的艺术本质观 / 86

第二章 艺术观现代转向的停滞断裂时期(1966—1978) / 91

第一节 艺术观现代转向陷入低迷 / 92

- 一、无产阶级专政全面封杀现代性艺术观 / 93
- 二、计划经济无以提供自主性实现的条件 / 96
- 三、艺术不自律则艺术观不能自主 / 98
- 四、理论家现代性诉求集体缺失 / 102

第二节 非艺术性艺术观盛行 / 104

- 一、“文艺黑线专政”论：非艺术性批评标准 / 105
- 二、“主题先行”：内涵与来源违背了艺术属性 / 108
- 三、“三突出”：人物形象塑造的机械方法 / 110
- 四、“高大全”：反人性的形象塑造标准 / 112

第三章 艺术观现代转向的复苏探索时期(1979—1989) / 115

第一节 自主意识在反思中觉醒 / 116

- 一、在反思批判中重新定位艺术与政治的关系 / 117
- 二、“文学是人学”的艺术本质观重新确立 / 132
- 三、主体性成为艺术理论主流话语 / 137

第二节 现代转向时期的过渡性艺术观 / 146

- 一、多元的艺术本质观 / 146
- 二、多样化的艺术特征论 / 151
- 三、多形态的艺术批评标准 / 155

第三节 以西方艺术理论发展中国现代艺术观 / 160

- 一、学习和套用西方艺术理论 / 160
- 二、马克思艺术观解读深化 / 170

第四章 艺术观现代转向的自主纠偏时期(1990—2014) / 179

第一节 我国艺术理论现代化何以强调“自主性” / 182

- 一、彰显民族文化身份 / 183

二、中国古典艺术观现代化的需要 / 188

第二节 自主创新的艺术观多元并存 / 192

一、自主创新的艺术本质观 / 192

二、自主创新的艺术发生论 / 207

三、自主创新的艺术批评方法 / 220

结语 建构中的新中国现代艺术理论 / 226

参考文献 / 230

索 引 / 250

后 记 / 251

导 论

1949年中华人民共和国成立是中国历史上划时代的巨变,新中国艺术观的发展在党的领导下,经历了许多挫折,也取得了许多成就。在艺术观曲折多变的发展进程中,中国艺术观逐步实现现代转向。

新中国成立以来的60多年,是中国社会急剧变革的时期,回顾与反思新中国成立以来,在党的领导下艺术理论发展取得的经验和教训,特别是改革开放以来我国艺术理论自主创新的成果,总结艺术观的演变规律和在各时期呈现的不同特点,揭示隐含在理论发展过程中现代性发展的内在逻辑和理论史的深层谱系,考察艺术观现代性转向的内在原因等,是本书着力解决的问题。因此,本书的研究具有重要的学术意义。

第一,有助于促进我国古代艺术理论的现代化。传统艺术理论是艺术理论现代化建设不可丢弃的宝贵资源,这些资源构成我国现代艺术理论的基本内涵,在全球性的现代化进程中彰显我国学术的民族特色,同时,体现了中国现代艺术理论的独特性和丰富性。中国当代学术界需要在本民族的社会、文化和艺术当中寻求精神支持和现实内容,建构一种适合现代中国人的生存状态、价值追求和富有民族特色的艺术理论。

第二,为吸收借鉴西方艺术理论提供了有益的经验。新中国的艺术观发展经历了前三十年照搬苏联,改革开放初期大量译介西方艺术理论,90年代反思全盘吸收西方艺术理论的危害并及时纠正其中的偏颇这样一条曲折的轨迹。在经济全球化和文化全球化浪潮不可逆转的大趋势下,本书尝试探讨中国艺术理论在现代化建设中对待西学的态度和选取哪些西方观建设中国当代艺术理论等问题。

第三,艺术理论的现代性,不仅在时间概念上,而且在价值观念上,都是指向未来持续创新的深层动力,它感召学者不断努力进取,以其实现为目的。新中国艺术理论的现代性研究,既涉及未来艺术理论建设的策略问题,又涉及我国建设文化大国的问题,所以,本书的学术价值显而易见。

为保证读者明晰地理解本书论述的观点,有必要在“导论”中阐述几个关键词的产生和流变以及本书的结构框架。

一、关键词的产生和流变

中华人民共和国成立 60 多年以来的艺术观,经历了坎坷曲折的成长过程,随着我国经济和科技的高速发展以及综合实力的提高,艺术观的现代诉求也越来越强烈,工具性逐步减弱,自主性渐趋形成。这样,工具性艺术观、自主性艺术观、现代性艺术观成为本书的关键词,下面分别加以界定和阐释。

这三个概念由于内涵狭窄使得外延非常宽泛,在不同的学科中,它们的含义迥然有别;即使在同一学科中,也不是固定不变的。因此,本书对这三个概念内涵的界定不是认识论哲学上那种“是什么……”的只重视探究普遍性的抽象本质定义,忽视其在发展中含义的丰富和变化,而是本体论意义上的“何以可能”或“何以存在”、“以什么方式存在”这样的阐释和分析。本体论对概念的界定不仅是历史性、地方性的,还是关系性的,它研究艺术理论是如何存在并与宗教、政治、道德等意识形态本体意义上的价值关系,从内部和外部多视角地研究艺术理论的存在状态。艺术本体论的研究方法符合新中国艺术观现代发展状况,保证了理论研究达到一定的深度。

(一)工具性艺术观的产生和流变

“工具”是一个常用的概念,在词典中的意义是“泛指劳动生产中使用的

器具”^①，指“用以达到某种目的的东西、手段”^②。而“工具性”超越了体力劳动生产的形下含义，上升到形而上的抽象思维层面。在艺术理论中，某种艺术观被作为达到非艺术性的目的或手段，具有了一定程度的工具性质，其结果是导致艺术观不能按照自身的规定性和特殊性建立，如在权力控制下按照政治意志制定非艺术本体的创作规范、批评标准等，达到宣传国家意识形态的目的和手段，以此为目的提出的艺术观就是政治工具性艺术观。

艺术观的提出不排除对以往艺术理论资源的继承，但在较大程度上是对时代艺术现象的概括和评价。综观艺术史、艺术理论史、艺术作品、艺术现象与艺术观的发展，我们会发现，工具性往往是对应的。当艺术创作沦为某种意识形态的附庸或工具的时候，艺术理论就具有同种意识形态的工具性，二者沿着两条平行的路线发展。

艺术的工具性由来已久，可以上溯到史前艺术发生时期。根据影响较大的艺术起源观之一的“劳动说”，最初的艺术品是作为劳动工具制造出来的。那时尚未建立艺术理论，但是，根据同一时代艺术与理论的工具性对应发展的规律，可以推测，如果那时有艺术观，肯定也是工具性的——生存的工具。在蛮荒时代，艺术品是实用器具，原始人用这些器具耕种打猎，维持生命和延续种族，艺术是原始初民为了生存而使用的掌握世界的方式。这种说法不仅可以从考古学家们发现的史前石制和骨制等狩猎工具得到证实，而且从19世纪在西班牙北部桑坦德(Santander)约30千米的阿尔塔米拉洞穴、法国南部拉斯科洞穴和东南部科斯凯尔洞穴发现的冰河时代的原始人雕刻在洞穴壁和岩石上的野牛、长毛象、驯鹿、黑马、巨角山羊画像的动因，都可以推测出这样的结论。

贡布里希(E. H. Gombrich, 1909—2001)在他的杰作《艺术发展史》中曾对那些岩壁雕刻做过如下说明：“对于这些现象(即史前壁画、岩画，笔者注)，最近情理的解释仍然是：这就是对图画威力的那种普遍信仰所留下的最悠久的古迹；换句话说，那些原始狩猎者认为，只要他们画个猎物图——

① 新华词典编纂组. 新华词典[M]. 北京: 商务印书馆, 1989: 293.

② 新华词典编纂组. 新华词典[M]. 北京: 商务印书馆, 1989: 293.

大概再用他们的长矛或石斧痛打一番——真正的野兽也就俯首就擒了。”^①原始人雕刻动物不是“为艺术而艺术”，是为生存捕捉猎物而施行的一种巫术礼仪。他们把石刻和岩刻当作真实动物的替身，通过模拟猎杀这些替代品，象征成功猎获了真实的动物。

在人类文明史上，古今中外不同时期艺术观的工具性各不相同，强弱程度有异。古希腊罗马时期，艺术是用来表达人对自然现象认识的工具，如神话和以神为题材的雕塑、绘画等作品。中世纪，艺术是宣传宗教教义的工具，如拜占庭式教堂高大的圆形穹顶，哥特式教堂的尖券，罗马式建筑的石造圆顶，以宗教为主题的绘画、插画等作品。在文艺复兴时期，艺术是人文主义者复兴古希腊罗马艺术精神、传播人文主义理想的工具，如波提切利（1445—1510）的绘画、达·芬奇（1452—1519）的绘画、莎士比亚（1564—1616）的戏剧、薄伽丘（1313—1375）的小说、彼特拉克（1304—1374）的诗歌等艺术家的作品。在启蒙运动时期，法国启蒙思想家“把艺术作为意识形态斗争的工具”^②，如鲁本斯（Rubens）、布歇（Boucher）、夏尔丹（Jean Baptiste Siméon Chardin, 1699—1779）、哥雅（Francisco Goya）等画家的绘画，莫里哀（Molière）的喜剧等。德国启蒙运动的领导者们把艺术作为反抗封建君主专制的工具。但启蒙运动的科学理性和工具理性后来又遭到审美现代性的颠覆。

中国艺术理论从古代的“载道”工具，到近代作为社会转型和文化启蒙的工具，再到现代抗战的工具，当代开展“文革”的工具、反思批判“文革”的工具、改革开放经济发展的工具，从古代到21世纪初，工具性始终是艺术观的主要特征之一，只是在不同的历史时期服务的对象不同而已。但是，在中

① [英]E. H. 贡布里希. 艺术发展史[M]. 范景中, 杨成凯, 译. 天津: 天津人民美术出版社, 1998: 18. 《艺术发展史》对本书引用的一段话所加的注释: 德国美术史家屈恩 (Herbert Kühn) 在《欧洲的岩画》(Die Felsbilde Europas) 中说: “奇怪的是有许多原始人的画被用作靶子。在蒙特斯潘 (Monntespan) 表现有一个被赶入陷阱的的马的雕刻, 带有被投掷物打中的伤痕。在同一个洞窟中的一个泥塑的熊上则有 42 个洞。”通过对动物的借用品——画中动物的象征性猎杀来保证狩猎的成功, 这是人类学上称之为交感巫术 (sympathetic magic) 的一种形式。(Cf. Man and his Symbols, p. 235)。

② 凌继尧. 西方美学史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2004: 235.

外艺术理论史上,除中世纪以外,没有哪一个时期艺术理论的工具性如新中国 30 年那样把艺术的政治工具性发展到极致,成为一个历史时期艺术理论的总体特征。究其原因,既与新中国成立初期国内政权尚未稳定,西方国家对新中国的经济和科技封锁、政治上围困与排挤有关,也不能排除直接照抄照搬苏联艺术理论的原因,当然,与中国几千年儒家教化工具文化传统潜移默化影响也分不开。

中西方古代和近代的艺术理论都在工具性意识形态的控制下生存,这样,摆脱工具性、争取自主性成为艺术观现代化共同追求的目标。但是,获得自主性的艺术理论又自觉或不自觉地与经济和技术相结合,再次染上了工具色彩。但我们也应看到,艺术不是经济和技术的附庸,其“反工具性”越来越强,大有反客为主的趋势。如汽车或手机的机械工程师必须严格按照艺术设计师设计的外部造型设计内部机械装置或电子元件。可见,工具性和自主性是相对的,往往在强弱之间转换。换句话说,艺术观的工具性和自主性多数情况下是并存的,或对立冲突,或彼此共谋。更确切地说,艺术理论既是自律的,也是他律的,二者始终纠结在一起不能分离和独立,只是强弱随时代语境不同而变化。

艺术作品的内容取材于宗教、政治、法律、道德等意识形态错综交织的现实社会生活,即使是超现实主义作品,也不能完全脱离现实世界凭空捏造。艺术家生活在被各种意识形态包围的环境中,他们的人生观、世界观、价值观自然而然流露于他们的作品中。艺术理论家也是如此,各种文化思潮和艺术理论思潮制约着他们艺术观的形成,他们的观点总会表现出一定的价值取向。在古典形态艺术理论发展过程中,他律论的艺术观往往占据艺术观的主流,艺术理论的发展与其本体性背道而驰,有负审美引导人类进入自由解放精神境界的使命。在学术思想自由活跃的现代,自律性艺术观往往居主导地位,他律论艺术观只是多元中的一元,处于弱势地位。

从艺术的外部考察,我们可以说工具性伴随艺术发展的始终,是多种意识形态如宗教、政治、哲学、道德的工具,然而,艺术的价值不是内部判断,恰恰需要从外部做出判断。古今中外的艺术发展历程已显示:艺术的工具性越强,它的现实意义和价值也越高。但随着社会的发展,艺术的工具性将由

艺术家自由取舍,非外力强迫。

综上所述,工具性是艺术观的基本属性之一,只是在不同的时代和国家,强弱存在差异。弱工具性是艺术理论存在的常态,是理论家出于对现实、社会、人生的关注后有感而发的自觉表达,这种情况下提出的艺术观通常不会违背艺术本体规律。当工具性达到一定强度,则可能影响艺术理论建构并阻碍其发展。这种情况恰恰说明:艺术理论的健康发展和发挥批判社会弊端的作用即审美现代性的作用,需要自主性的支撑。

(二)自主性艺术观的产生和流变

1. 西方“自主性”艺术观的产生和流变

“自主”是英语单词 autonomy 的意译,又译作“自治”、“独立”,^①哲学上是“自律”的意思,“本义在希腊语中是‘自身’+‘法则’的意思,或译作‘自我’+‘统治’;与‘自律’概念相对立的是‘他律’(heteronomy),意思是‘他者的法则’,或‘他者’+‘统治’”^②。哲学对“自主性”的解释是有意识和理性的个体可以自由自觉地表达自己的思想观念,自主性的实现同时也是个体主体性、主动性、自信心、创造力、责任感的反映,自主性不仅是意识上的,也包括主体可以自由支配自己的行为。“自主性”是现代个体不遗余力追求的,可以使个体产生主体意识的存在感。

“自主性”不仅指现代个体的自主性,还包括艺术的自主性、学术的自主性维度,它以“很多不同的形式延伸到了本身作为一个范畴的现代性的历史问题之中——无论是历史中一种可能的起源,还是新的以自我为基础——包括了人们熟悉的社会中和政治上自我决定的各种问题”^③。

“自主性”在美学上的具体内涵,哈斯金(Casey Haskins,1954—)在他编撰的《美学百科全书》(*Encyclopedia of Aesthetics*)中的一篇文章《自主性

① [英]霍恩比.牛津高阶英汉双解词典[M].李北达,编译.北京:商务印书馆,2002:82.

② 周宪.艺术的自主性——一个现代性问题[J].外国文学评论,2004(2):6.

③ [美]罗伯特·皮平.作为哲学问题的现代主义[M].阎嘉,译.北京:商务印书馆,2007:23.

历史概览》(Autonomy: Historical Overview)中做过精彩的阐释,虽然这段话较长,有必要摘录如下:

在美学中,“自主”这个概念的内涵意味着这样一种思想,即审美经验,或艺术,或两者都具有一种摆脱了其他人类事务的属于它们自己的生命,而其他人类事务则包括道德、社会、政治、心理学和生物学上所要求的目标和过程。这个命题反映了自主性的一般意义,亦即“自治”或“自身合法化”。就其依赖自身而言,或宽泛地说,就其独立于多种语境相关方式中其他分析对象而言,自主性标志着属于某个对象的条件。传统上要求作为自主之物加以描述的美学主题包括:审美判断,制约审美判断的精神能力,艺术作品,艺术作品内在的形式特质和意义,艺术家的行为和目的,艺术史中风格、体裁和媒介的发展,以及维系社会中艺术活动的实践或制度。^①

简而言之,所谓自主性艺术观就是作为主体的艺术家摆脱外部原因和利益的控制,听从自己意志的指引,自觉地按照艺术理论的内部规律建立起来的艺术观。如艺术本质观、发生发展观、作品观、批评观等。所以,“自主性”包含两方面的含义:一是指理论家的“自主性”,即成为享有民主政治权利的主体,可以自由表达自己的思想;二是艺术理论的“自主”,即不依附其他学科,也无须为宗教和政治服务。一句话,自主性艺术观就是理论家根据自己对社会、人生、艺术的认识,遵循艺术理论的内在规律建立的艺术观。这是自主性艺术观的基本含义。由于中西方现代化的发展状况不同,“自主性”的具体内涵和表现又不尽相同。

但是,可以肯定,“自主性”是中西方艺术理论现代性的核心内容,因为“自律的概念在现代主义美学家看来,不只是艺术的一种品性,甚至可以说是现代主义文化赖以生存的根基,因为只有自律才能为现代主义文化找到自身的合法化的证明”^②。“自主性”是艺术观发展到一定阶段才能具备的特

^① 周宪. 艺术的自主性——一个现代性问题[J]. 外国文学评论, 2004(2): 6—7. 原文引自: Autonomy: Historical Overview, by Casey Haskins, *Encyclopedia of Aesthetics*, 1998.

^② 周宪. 现代性的张力[M]. 北京: 首都师范大学出版社, 2001: 48.

性,是在漫长的学科分化过程中逐步确立的。艺术理论成为一门独立的学科以后,身份合法化才拥有独立的话语权,才能根据艺术本体规律创建理论体系,才能以平等的地位审视现代社会、经济、科技、工业的弊端并进行批判。实际上,自主性是一个最终不能真正实现的理想。

在西方,学科分化以文艺复兴为开端。历经三个世纪,美学最终于1750年从哲学中独立出来。文艺复兴时期,人的主体意识觉醒,人文主义者逐渐认识到人作为与上帝相对独立的类的价值,争取到人的自然本性合法化的地位。美学也摆脱了神学和宗教的桎梏,成为世俗的学科。韦伯(Max Weber,1864—1920)在其著名的宗教社会学研究中评论过这一现象:“理论的、伦理的和美学的知识和实践从宗教和形而上学的统一中分离出来,是西方文化现代转变的标志。换言之,分化的历史过程逐渐导致了一种有别于宗教——形而上学传统文化的现代文化。”^①在这个时期,艺术理论的“自主性”体现为打破了“上帝是绝对美、至美”^②的神学美学观念,以“人道主义”作为衡量艺术作品优劣的标准,坚信“艺术模仿自然”的古典主义美学信条,重视艺术的形式美,“艺术美学发达”^③。但是,这个时期美学仍包含在哲学之中,美与伦理不分,美与善混同。

文艺复兴之后的17、18世纪,法国哲学家笛卡尔(René Descartes,1596—1650)的“我思”哲学开欧洲“理性主义”风气之先,^④法国新古典主义美学是理性主义哲学的具体体现。布瓦洛(Baruch Spinoza,1636—1711)的《论诗艺》站在“理性”的立场,指出:“文艺的美只能由理性产生,美的东西必然是符合理性的。”^⑤理性主义美学家不仅把美与理性等同,而且“把自然、理

① 周宪.现代性的张力[M].北京:首都师范大学出版社,2001:44.

② 凌继尧.西方美学史[M].北京:北京大学出版社,2004:130.

③ 凌继尧.西方美学史[M].北京:北京大学出版社,2004:188.

④ “理性主义”以法国的笛卡尔、荷兰的斯宾诺莎(Baruch Spinoza,1632—1677)、德国的莱布尼茨(Gottfried Wilhelm Leibniz,1646—1716)为主要代表,他们都是西欧大陆国家的哲学家,因此也被称为“大陆理性主义”。

⑤ 朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1979:183.

性、真实、古典和美都等同起来”^①。新古典主义艺术理论家的“诗艺”观以哲学的“理性”作为审美判断的标准,忽视了艺术作品的情感与想象特质;艺术观缺乏创造性,由于仅以复兴古希腊和罗马时期的美学思想为己任,在布瓦洛的《论诗艺》和高乃依(Pierre Corneille,1606—1684)以及这个时代其他艺术理论著作里,“我们不断地看到亚里斯多德(Aristotle,BC384—BC322)和贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus,BC65—BC8)的老话的复述”^②。所以,在与神学相对的世俗学科中,新古典主义没有从艺术理论本体论出发确立其独立地位。

英国新古典主义美学不需要严格遵守法国那么多的清规戒律,影响也不如经验主义广泛。与大陆理性主义学派的莱布尼兹(Gottfried Wilhelm Leibniz,1646—1716)哲学不同,英国经验主义哲学认为感性经验是一切知识的来源,否认先验理性的存在。英国经验主义美学家培根(Francis Bacon,1561—1626)、霍布斯(Thomas Hobbes,1588—1679)、博克(Edmund Burke,1729—1797)、休谟(David Hume,1711—1776)等的理论都强调人的感觉、想象、联想在审美鉴赏中的作用。虽然17世纪法国的新古典主义和英国的经验主义美学仍未从哲学中脱离出来,取得最后的独立,但毕竟在“自主性”的历史发展进程中向前推进了一步。

在紧随其后的18世纪启蒙主义时期,德国启蒙运动哲学家、美学家鲍姆加通(Alexander Gottlieb Baumgarten,1714—1762),在1750年出版的《美学》中,第一次把美学(Aesthetics)从哲学中独立出来。尤其是康德(Immanuel Kant,1724—1804)1790年出版的《判断力批判》,堪称真正具有现代意义的美学建设。书中指出了审美判断的无功利的、无目的这两个重要特征,宣布了美学的自律。1906年,马克思·德苏瓦尔(Max Dessoir,1867—1947)创办了《美学与一般艺术学评论》杂志,倡导艺术理论的专门研究,在一系列的学科分化过程中,迎来了艺术理论的彻底独立。在哈贝马斯

① 朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1979:187.“新古典主义”时期的“自然”是由理性统辖的,自然的法则就是真理,具有普遍性和规律性。古典就是自然,模仿古典,就是模仿自然,模仿美与真。

② 朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1979:188.

(Juergen Habermas, 1929—)看来,“文化的现代性就导源于这样的分化”^①。包括美学和艺术学在内的知识与学科的分化与独立,本来就是现代性的重要特点之一。

总之,西方从文艺复兴开始到启蒙现代性规划确立以后,艺术理论虽然没有与美学完全脱离,但已被视为一个自律的领域。美学的自律意味着美学思想的自在自为,审美观的建立不必从宗教或其他领域中寻找根据,艺术理论的本体地位合法化。伴随社会现代化的不断完善,政治制度也保证了理论家拥有自由批判的话语权。

2. 中国“自主性”艺术观的产生和流变

与西方一样,中国艺术观的“自主性”也始于人的“自主性”的标举,然后鼓吹艺术理论的“自主性”。中国最早提出“人权说”的是新文化运动的旗手陈独秀。他在《独秀文存》中探讨“近代文明之特征”时提出“三事”：“一曰人权说，一曰生物进化论，一曰社会主义。”^②在陈独秀看来，与中国封建社会不同的近代文明的首要标准就是民众享有“人权”。“人权”受国家保障，大众才能“当家做主”。虽然“人权说”在当时只是一个空洞的口号，不可能有什么具体的作为，但是，陈独秀的“人权说”毕竟发出了中国人追求现代民主政治的第一声呐喊。

艺术理论的“自主性”首先由王国维倡导并体现在其“非功利性”艺术观和“天才论”及“优美”、“宏壮”、“古雅”、“眩惑”的审美观中，以及“境界说”等艺术思想中。另外，周作人的“自然人性”观也是包涵浓厚“自主性”的艺术观。由于当时正处于五四新文化运动时期，居主流地位的艺术理论思想与西方启蒙主义时期一样，成为思想启蒙的工具。如梁启超、陈独秀、鲁迅等都主张发挥艺术的工具作用，他们的艺术观亦打上了深深的时代烙印。令人遗憾的是，新文化运动尚未取得显著实绩，就被军阀混战和抗日战争中断了。

1949年新中国成立以后，提出了“文学是人学”、“人情”、“人性”等“人道主义”艺术本质观，20世纪60年代艺术理论界发起了“形象思维”讨论，艺术

① 周宪. 现代性的张力[M]. 北京:首都师范大学出版社, 2001: 44.

② 陈独秀. 独秀文存[M]. 合肥:安徽人民出版社, 1987.

观的“自主性”复苏。但是,这种繁荣的景观犹如昙花一现,立刻被铺天盖地的猛烈政治风暴压倒,被他律论的政治工具性艺术观遮蔽。

新中国艺术理论的“自主性”是在文学的“主体性”再次受到关注后千呼万唤始出来的。刘再复先后在1985年第6期、1986年第1期的《文学评论》发表《论文学的主体性》一文,这篇文章中的“主体性”,已包含了理论家获得“自主性”的先决条件——“主体性”的确立。而“自主性”是在20世纪90年代初中国艺术理论现代性成为学术界讨论的热点以后提出的,特别是在2006年1月9日胡锦涛总书记在全国科技大会上发表《走中国特色自主创新道路,为建设创新型国家而奋斗》的讲话,^①其提出科技“自主创新”口号以后,“自主”成为跨越学科界线的一个高频词语。所以说,中国艺术理论的自主性不是像西方那样通过学科分化得到的,在一定程度上是由国家赋予的。

在中国文化语境中,艺术观的“自主”和西方相比有自己的特点。中国的“自主”,既包含理论主体的“自由创造”,又指理论本体的“自律”,也包括不依附西方理论的意思。具体而言,理论家必须首先成为创新主体,通过走“我思”之路,发出“我在”之声,从而显示自己的“主体性”。这样,“才能使‘自主’成为‘理论主体’,也才能进一步成为有‘理论主体’支撑的‘文化主体’”^②。中国学者不应一味地引进、模仿西方,而应创造出我国当代的艺术观和方法论,通过对既有理论的改造和对现实世界的个体化理解进行“中国式理论创新”^③。“自主”、“不模仿”、“不依附”不意味着封闭保守,排斥西方文化,而是以一种开放和交流的姿态吸收与我国文化和当下社会发展能够融合并被人民所接受的艺术观,用以建设中国现代艺术理论。“创新”是倡导学界不要全盘继承我国古代艺术思想,而应结合中国的社会现实,创造出具有民族特色的艺术理论,加强我国的文化软实力建设。

总之,在艺术理论的工具性衰微的时代,自主性登场。如果说弱工具性是艺术理论的存在常态,那么可以肯定,自主性也是艺术理论的常态,二者

① http://news.xinhuanet.com/st/2006-01/09/content_4030855_2.htm(2006-01-09),

② 吴炫,“中国式理论创新”的缘起[J].社会科学战线,2009(2):148.

③ 周宪,艺术的自主性——一个现代性问题[J].外国文学评论,2004(2):8.