

 中国社会科学院创新工程学术出版资助项目



中国哲学社会科学学科发展报告

当代中国艺术学研究

CONTEMPORARY ART THEORY STUDIES IN CHINA

(1949-2009)

王一川 ● 主编

中国社会科学出版社



中国哲学社会科学学科发展报告

当代中国艺术学研究

CONTEMPORARY ART THEORY STUDIES IN CHINA

(1949-2009)

王一川 主 编

郭必恒 副主编

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国艺术学研究(1949—2009)/王一川主编. —北京:
中国社会科学出版社, 2012. 12
ISBN 978-7-5161-1798-9

I. ①当… II. ①王… III. ①艺术学-研究-中国-现代
IV. ①J12

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第288318号

出版人 赵剑英
责任编辑 任明
责任校对 高婷
责任印制 李建

出版社 中国社会科学出版社
社址 北京鼓楼西大街甲158号(邮编100720)
网址 <http://www.csspw.cn>
中文域名: 中国社科网 010-64070619
发行部 010-84083685
门市部 010-84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷 北京奥隆印刷厂
装订 北京市兴怀印刷厂
版次 2012年12月第1版
印次 2012年12月第1次印刷

开本 710×1000 1/16
印张 28.5
插页 2
字数 478千字
定价 78.00元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791
版权所有 侵权必究

《中国哲学社会科学学科发展报告》

编辑委员会

主 任 王伟光

副主任 李 扬

编 委 (以姓氏笔画为序)

卜宪群	王国刚	王 巍	尹韵公	厉 声	张宇燕
张顺洪	李汉林	李 平	李 周	李向阳	李 林
李 薇	李培林	步 平	吴恩远	陈众议	陈泽宪
陆建德	房 宁	金 碚	杨 光	卓新平	周 弘
郝时远	郑秉文	赵剑英	晋保平	曹广顺	黄 平
朝戈金	程恩富	谢地坤	裴长洪	蔡 昉	潘家华

总策划 赵剑英

统 筹 曹宏举 王 浩 任 明

总 序

当今世界正处于前所未有的激烈的变动之中，我国正处于中国特色社会主义发展的重要战略机遇期，正处于全面建设小康社会的关键期和改革开放的攻坚期。这一切为哲学社会科学的大繁荣大发展提供了难得的机遇。哲学社会科学发展目前面对三大有利条件：一是中国特色社会主义建设的伟大实践，为哲学社会科学界提供了大有作为的广阔舞台，为哲学社会科学研究提供了源源不断的资源、素材。二是党和国家的高度重视和大力支持，为哲学社会科学的繁荣发展提供了有力保证。三是“百花齐放、百家争鸣”方针的贯彻实施，为哲学社会科学界的思想创造和理论创新营造了良好环境。

国家“十二五”发展规划纲要明确提出：“大力推进哲学社会科学创新体系建设，实施哲学社会科学创新工程，繁荣发展哲学社会科学。”中国社会科学院响应这一号召，启动哲学社会科学创新工程。哲学社会科学创新工程，旨在努力实现以马克思主义为指导，以学术观点与理论创新、学科体系创新、科研组织与管理创新、科研方法与手段创新、用人制度创新为主要内容的哲学社会科学体系创新。实施创新工程的目的是构建哲学社会科学创新体系，不断加强哲学社会科学研究，多出经得起实践检验的精品成果，多出政治方向正确、学术导向明确、科研成果突出的高层次人才，为人民服务，为繁荣发展社会主义先进文明服务，为中国特色社会主义服务。

实施创新工程的一项重要内容是遵循哲学社会科学学科发展规律，完善学科建设机制，优化学科结构，形成具有中国特色、结构合理、优势突出、适应国家需要的学科布局。作为创新工程精品成果的展示平台，哲学社会科学各学科发展报告的撰写，对于准确把握学科前沿发展状况、积极推进学科建设和创新来说，是一项兼具基础性和长远性的重要工作。

中华人民共和国成立以来，伴随中国社会主义革命、建设和改革发展的历史，中国特色哲学社会科学体系也处在形成和发展之中。特别是改革

开放以来,随着我国经济社会的发展,哲学社会科学各学科的研究不断拓展与深化,成就显著、举世瞩目。为了促进中国特色、中国风格、中国气派的哲学社会科学观念、方法和体系的进一步发展,推动我国哲学社会科学优秀成果和优秀人才走向世界,更主动地参与国际学术对话,扩大中国哲学社会科学话语权,增强中华文化的软实力,我们亟待梳理当代中国哲学社会科学各学科学术思想的发展轨迹,不断总结各学科积累的优秀成果,包括重大学术观点的提出及影响、重要学术流派的形成与演变、重要学术著作与文献的撰著与出版、重要学术代表人物的涌现与成长等。为此,中国社会科学出版社组织编撰“中国哲学社会科学学科发展报告”大型连续出版丛书,既是学术界和出版界的盛事,也是哲学社会科学创新工程的重要组成部分。

“中国哲学社会科学学科发展报告”分为两个子系列:《年度综述》和《前沿报告》。《年度综述》按一级学科分类,每年度发布,《前沿报告》每三年发布,并都编撰成书陆续出版。学科《年度综述》内容包括本年度国内外学科发展最新动态、重要理论观点与方法、热点问题,代表性学者及代表作;学科《前沿报告》内容包括学科发展的总体状况,三年来国内外学科前沿动态、最新理论观点与方法、重大理论创新与热点问题,国内外学科前沿的主要代表人物和代表作。每部学科发展报告都应当是反映当代重要学科学术思想发展、演变脉络的高水平、高质量的研究性成果;都应当是作者长期以来对学科跟踪研究的辛勤结晶;都应当反映学科最新发展动态,准确把握学科前沿,引领学科发展方向。我们相信,该出版工程的实施必将对我国哲学社会科学诸学科的建设与发展起到重要的促进作用,该系列丛书也将成为哲学社会科学学术研究领域重要的史料文献和教学材料,为我国哲学社会科学研究、教学事业以及人才培养作出重要贡献。

编写委员会

主 编 王一川

副 主 编 郭必恒

编写组成员

王一川 郭必恒 蒯卫华 甄 巍

杨 茗 田卉群 张 燕 马聪敏

张 荪 敖 蕾 周勋君 李 江

韩冠杰 季海洋 刘红娟 张南捷

引 言

当代中国艺术学研究，约略地是指 1949 年至 2010 年时段内的中国艺术学建设状况。本书拟在此题目下，概略论述中华人民共和国成立至今六十多年间中国艺术学科的发展状况，其中重点描述新时期以来中国艺术学科的发展状况。在战争结束、国家重新统一特别是新的国家体制建立的六十多年间，中国艺术学科到底经历了怎样的建设与发展，这些建设与发展对今天艺术学科有着怎样的意义，并且对未来艺术学科有着怎样的启示，都是需要讨论、辨析的问题。

本书在具体考察当代中国艺术学研究状况时，主要以艺术学升门之前通行的 8 个二级学科为分类依据，这就是艺术学、音乐学、美术学、设计艺术学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学。在此基础上，还增列现行艺术学二级学科设置之外的 3 门艺术学科：新兴的影响力愈益显著的数字艺术学，日益受到社会各界重视并欲从美术学脱颖而出的书法学，以及此前一向被划归到工学的建筑学中的建筑艺术学方面。这样，全书涉及的艺术学的二级学科分支总共达 11 个。这样做的目的，是想尽可能全面勾勒各个艺术学分支或艺术门类的学科发展面貌。至于艺术学于 2011 年获准升级为独立学科门类后新设立的五个一级学科分类框架（艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学），本书暂不匆忙采纳，因为它只是刚刚颁布，其在高校和科研机构中的具体调整、实施和反思性总结等都还需要足够的时间。

鉴于上述考虑，本书首先概要描述当代中国艺术学的流变，随后按上述 11 个二级学科作分章论述，顺序依次为艺术学、音乐学、美术学、设计艺术学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学、数字艺术学、书法学、建筑艺术学。

探讨上述 11 个二级学科的发展与演变状况时，论述的方式本身就可以有若干种，或按其时间流变顺序作历时描述，或寻找其内在要素而作共时描述，或仅仅抓住其焦点问题去论述，等等。为便于读者尽快了解该学

科发展概貌，本书采取的是一种简便易行的概览式观照框架，由下列六个方面组成：发展概况（六十多年发展综述）、学术成果（如著作、论文、报告）、学科发展（如学术交流、学术会议、学术访问等）、艺术创作（该艺术门类的创作及其演变）、艺术教育（该艺术门类的教育及其演变）、焦点问题（所研讨或争鸣的重点问题）。需要说明的是，在论述作为二级学科的艺术学时（第二章），由于它本身不是艺术门类，所以自然抽掉了艺术创作问题。这六个方面之间不存在严格的界限，实际上紧密联系，难以截然分开，如此划分只为论述方便。

任何一种艺术门类的发展，都往往呈现其特有而又多样化的艺术特性、个性或风格。尽管标举或褒奖某一种艺术特性、个性或风格在艺术学领域是理所当然的或可以理解的，但本书还是打算尽量客观、公允地对待多种不同的艺术特性、个性或风格，即使深知这样做难度颇大。

目 录

引言	(1)
第一章 当代中国艺术学流变	(1)
一 新中国成立以来艺术学的五次重心位移	(1)
二 当前国民艺术素养问题	(7)
三 艺术素养概念及国民艺术素养研究	(8)
四 国民艺术素养研究的当代意义	(10)
第二章 艺术学(二级学科)	(13)
一 发展概况	(13)
二 学术成果	(19)
三 学科发展	(25)
四 艺术教育	(39)
五 焦点问题	(45)
第三章 音乐学	(53)
一 发展概况	(53)
二 学术成果	(59)
三 学科发展	(74)
四 音乐创作	(80)
五 音乐教育	(93)
六 焦点问题	(101)
第四章 美术学	(108)
一 发展概况	(108)
二 学术成果	(114)
三 学科发展	(117)
四 美术创作	(124)

五 美术教育	(127)
六 焦点问题	(132)
第五章 设计艺术学	(141)
一 发展概况	(141)
二 学术成果	(146)
三 学科发展	(158)
四 设计艺术创作	(165)
五 设计艺术教育	(173)
六 焦点问题	(182)
第六章 戏剧戏曲学	(187)
一 发展概况	(187)
二 学术成果	(191)
三 学科发展	(197)
四 戏剧戏曲创作	(205)
五 戏剧戏曲教育	(210)
六 焦点问题	(214)
第七章 电影学	(218)
一 发展概况	(219)
二 学术成果	(222)
三 学科发展	(234)
四 电影创作	(242)
五 电影艺术教育	(249)
六 焦点问题	(256)
第八章 广播电视艺术学	(263)
一 发展概况	(265)
二 学术成果	(269)
三 学科发展	(278)
四 广播电视艺术创作	(285)
五 广播电视艺术教育	(291)
六 焦点问题	(298)

第九章 舞蹈学	(307)
一 发展概况	(307)
二 学术成果	(313)
三 学科发展	(314)
四 舞蹈创作	(318)
五 舞蹈教育	(326)
六 焦点问题	(327)
第十章 数字艺术学	(330)
一 发展概况	(330)
二 学术成果	(334)
三 学科发展	(337)
四 数字艺术创作	(339)
五 数字艺术教育	(347)
六 焦点问题	(348)
第十一章 书法学	(353)
一 发展概况	(353)
二 学术成果	(361)
三 学科发展	(366)
四 书法创作	(371)
五 书法教育	(379)
六 焦点问题	(382)
第十二章 建筑艺术学	(390)
一 发展概况	(390)
二 学术成果	(405)
三 学科发展	(413)
四 建筑艺术创作	(419)
五 建筑艺术教育	(430)
六 焦点问题	(436)
后记	(443)

第一章

当代中国艺术学流变

考察新中国成立六十多年来中国大陆艺术学流变，可以有多种视角，而每一种视角也只能发现其中的一种景致。这是因为，新中国成立至今艺术学状况本身就是丰富而复杂的。这里不妨聚焦到艺术学所经历的研究重心位移状况，再由此进而就当前艺术学新取向作点分析。

需要说明的是，艺术学在这里主要是在宽泛和灵活的意义上使用的，它不仅专指 20 世纪 90 年代以来通行的作为一级和二级学科的艺术学（此用法通行时间并不长），而且也扩展地和回溯地指称新中国成立以来同美学、文艺学、艺术理论等概念未加严格区分的一整套有关审美和艺术的观念和方法体系，及相关学术运行体制（此用法由来已久）。

一 新中国成立以来艺术学的五次重心位移

中华人民共和国的成立为艺术学的发展提供了新机遇，这就是从基本国策角度把艺术和相应的艺术学提升到国家需求这一前所未有的新高度，置于国家发展这一新的基点上，从而为基于国家需求并统合全体学者及研究资源的艺术学研究开辟了新的可能性。而这种国家统合性艺术学研究恰是晚清以来中国审美现代性工程所经历的种种困扰的一种解决方式。这种种困扰之一在于，此前的民族主义知识分子、自由主义知识分子等多是从各自的不同立场去追究艺术与审美现代性问题，而缺乏举国体制的强大合力的支持。正是中华人民共和国的成立，得以化解上述困扰，为国家统合性艺术学研究提供了新的体制与机制支撑。

1949 年 7 月 2 日至 7 月 19 日，第一届文代会在当时的北平召开，来自解放区和国统区的文艺界代表 600 余人与会，成立了“中华全国文学艺术界联合会”。毛泽东在会上提出了做“人民的文学家、人民的艺术家或

者是人民的文学艺术工作者的组织者”^①这一新要求。毛泽东代表中央的贺电讲得更为明确：“全中国一切爱国的文艺工作者，必能进一步团结起来，进一步联系人民群众，广泛地发展为为人民服务的文艺工作，使人民的文艺运动大大发展起来，借以配合人民的其他文化工作和人民的教育工作，借以配合人民的经济建设工作。”^②全国文艺工作者统合起来的目的，既是要发展人民的文艺运动，更是要“配合”整个国家的“文化”、“教育”和“经济建设”工作。“配合”概念把艺术和艺术学在新的国家体制中的具体位置及其功能确定了下来：它不属于国家发展的中心，但也不能独立于国家发展，而是必须“配合”国家发展。这就明确了文艺运动和艺术学研究在新的国家体制中不可或缺的“配合”地位和任务。这次会议的历史性意义在于，为后来的国家统合性艺术学研究的开展做出了理念与制度预设，提出了明确的任务规定。

由于新中国成立以来国家发展一直处在不断的变动中，因而具有“配合”角色的艺术学不得不随着国家发展状况的变化而发生相应的改变，从而形成不同的和错综复杂的演变状况。以极简化的方式去观察，可以看出具有较为明显特征的大致四个演变时段，而目前应正处在新的第五个时段中。

1949年至1965年间为第一个时段，属于工农兵的艺术整合时段。这时的艺术界被统称为“文艺战线”，体现了一种特殊的传统和“配合”角色。这个时段虽然把文艺服务的对象主要规定为人民，但人民在此是特指国家确认的以工农兵为主体的各阶层群众联合体（有时称为“工农兵学商”），并不包括“地富反坏右”等“黑五类”。此时的艺术学还是在美学和文艺学的综合理念统摄下运行，服务于一个统一的目标——以工农兵为主体的人民群众通过艺术而实现自上而下的政治整合和情感整合，这样做，从国家体制和机制上看，正是要给予新民主主义及随后的社会主义建设以有力的“配合”。由于是以初等文化或无文化的工农兵群众为主体，这种艺术整合和“配合”工作的重心，显然就不能不是艺术普及或艺术俗

^① 毛泽东：《在全国文学艺术工作者代表大会上的讲话》，《毛泽东文艺论集》，中央文献出版社2002年版，第131页。

^② 毛泽东：《中共中央给中华全国文学艺术工作者代表大会的贺电》，《毛泽东文艺论集》，中央文献出版社2002年版，第130页。

化（而非艺术提升），也就是把国家的整合意志通过通俗易懂的艺术活动传达给工农兵。而承担这种艺术俗化任务的艺术理论家面对两种不同情形：在解放区成长和伴随新中国生长的艺术理论家，可以合法地全力履行上述使命；而来自国统区的老一辈艺术理论家，面临的首要任务则是改造自我以适应新角色和新使命，而只有改造完成才能获得投身艺术整合使命的合法性。前者如周扬、何其芳、王朝闻等，后者如朱光潜、宗白华等。新中国成立前早已名扬天下的美学家朱光潜后来这样回忆新中国成立之初的个人思想经历：

有五六年时间我没有写一篇学术性的文章，没有读一部像样的美学书籍，或是就美学里某个问题认真地作一番思考。其所以如此，并非由于我不愿，而是由于我不敢。我听到说马克思列宁主义是共产党的指导思想，为着要建立马克思列宁主义的思想，就要先肃清唯心主义的思想，而我过去的美学思想正是主观唯心主义，正是在应彻底肃清的思想之列。在“群起而攻之”的形势之下，我心里日渐形成很深的罪孽感觉，抬不起头来，当然也就张不开口来，不敢说话，当然也就用不着思想，也用不着读书或进行研究。^①

朱光潜的上述经历，正说明了当时依托新的国家体制的“马克思列宁主义”艺术学观念对美学家个人思想的改造作用。重要的是，这种新的艺术学观念由于有了国家体制的强力支撑，对个人的压力和改造作用都十分显著。这位美学家所最怕的事情，与其说是“彻底肃清”个人旧思想，不如说是遭遇那种“群起而攻之”的人身困窘。

这时段艺术学的特点，可以1956年前后的“美学讨论”为代表。根据那时处于基础地位的对美的本质和艺术的本质的认识，在“美学讨论”中出现了美学与艺术学理论的几种流派（尽管都强调自己的是马克思主义的）：一是吕荧和高尔泰的“主观”论，二是蔡仪的“客观”论，三是朱光潜的“主客观统一”论，四是李泽厚的“社会”论等。这是新中国成立以来中国大陆艺术学获得多样化学理框架的时段。

^① 朱光潜：《从切身的经验谈百家争鸣》，《朱光潜全集》第10卷，安徽教育出版社1993年版，第79页。

第二个时段则在 1966—1976 年间，为阶级的艺术分疏时段。随着毛泽东发动的无产阶级“文化大革命”的进程，这时段艺术学虽然在基本的主导思想上延续了一时段的艺术俗化重心，但又从不同阶级必有不同的审美与艺术趣味这一极端化立场出发，居然把以往 17 年的共和国艺术分疏成“无产阶级文化红线”和“资产阶级文化黑线”两条泾渭分明的正反“战线”，由此种极端化阶级论尺度，不仅否定了中华人民共和国成立以来自己的艺术创作和艺术学思想新传统，而且对更久远的艺术传统做出了同样极端化的阶级分析，从而非同一般地突出艺术趣味的阶级分隔、疏离和尖锐对立。任何美与艺术，首要的是讲究“阶级性”。根本不存在任何超越“阶级性”的“共同人性”。而“共同人性”肯定是属于资产阶级的人道主义的，在被清除的“毒草”之列。“阶级性”于是成为衡量艺术创作和艺术学思想的根本“红线”。这时段的艺术创作和艺术学思想难免主要沦为“配合”党内高层政治斗争的工具了。当然，从江青的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》（1966）发布，到姚文元“美学”的一枝独秀，再到八部革命样板戏“独尊”局面的形成，以及红卫兵和造反派在“文化大革命”中的文艺活动展开方式，这时段艺术学还是呈现了自身的重心和突出特征：不是知识分子孤芳自赏的高雅文艺，而是工农兵群众容易接受的通俗革命文艺，被视为无产阶级革命斗争的工具而受到推崇并风行开来。

1977—1989 年为第三时段，可称人民的艺术启蒙时段。这个时段是对上述两时段加以改革的结果。由于知识分子被确认为工人阶级的一部分而享有与工农兵同等的历史主体地位，“右派”被予以平反，这使得人民概念的范围同上述两个时段相比都远为扩大了。扩大了的人民中，无论是昔日历史主体工农兵还是新增的历史主体知识分子，都被要求接受改革开放时代艺术的启蒙教育，以便顺利投身到新时期以经济建设为中心的改革开放大潮中。因而艺术在此时段扮演的，就不再是新中国成立 17 年的工农兵整合，也不再是“文化大革命”中的阶级分疏角色，而是人民的艺术启蒙角色。

艺术启蒙，意味着艺术界需要运用以高雅艺术为主的艺术手段，把处在蒙昧状态的人民（包括知识分子自身）提升到理性高度，所以艺术的雅化成为此时段大趋势（当然，通俗艺术也受到应有的重视）。艺术启蒙在理论上的突出表现就表现为美学热、形象思维热及人学热的兴盛。

后来被称为“美学热”的20世纪80年代美学与艺术启蒙热潮，最初便是由何其芳遗作《毛泽东之歌》诱发的：“各个阶级有各个阶级的美。各个阶级也有共同的美，‘口之于味，有同嗜焉’。”^①急于走出“文化大革命”阴霾的艺术学界，正是从毛泽东的这则生前并未公开发表的“共同美”思想中，找到了摆脱“文化大革命”时期占主导地位的“阶级美”观念的突破口，于是关于“共同美”、“共同人性”即“人性美”等就成为探讨的主潮。这时期艺术学借助改革开放及思想解放进程，获得了强势复苏和迅速发展。不过，此时的艺术学还主要是被覆盖于美学和文艺学的学科框架中而没有独立出来，其主要代表人物是李泽厚先生。他的美学论著如《美的历程》、《华夏美学》、《美学四讲》等，及思想史论著如《中国近代思想史论》、《中国古代思想史论》和《中国现代思想史论》等，堪称那个时段中国大陆艺术学的思想界碑。

与这种“美学热”交织在一起的思潮，还有“形象思维”热。公开发表的毛泽东《给陈毅谈诗的一封信》提出了这样的艺术理论主张：“又诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。赋也可以用，如杜甫之北征，可谓敷陈其事而直言之也，然其中亦有比、兴。”又说：“宋人多数不懂诗要用形象思维，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。以上谈的，都是一些古典。要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。”^②那时“四人帮”虽已被粉碎，但“文化大革命”期间盛行的阶级论阴霾还在美学界与艺术学界继续着。毛泽东的文章和指示的发表，有助于强力驱散这种阴霾。毛泽东主张诗歌创作讲究“形象思维”，等于是要求整个艺术创作都要尊重审美与艺术自身的特殊规律，而不能简单地沦为“为政治服务”的工具。这确实给当时的文艺界带来莫大的启迪，使得尊重文艺界自身的规律成为新的主潮。

敏锐感受到新的“解放”和“开放”精神的八旬老人朱光潜，在《文艺研究》1979年第3期发表《关于人性、人道主义、人情味和共同美问题》，明确提出马克思主义是一种人道主义：“马克思正是从人性论出发来论证无产阶级革命的必要性和必然性，论证要使人的本质、力量得到充分的自由发展，就必须消灭私有制。”他甚至发出这样的强劲呐喊：“冲破

^① 何其芳：《毛泽东之歌》，《人民文学》1977年第9期。

^② 毛泽东：《给陈毅谈诗的一封信》，《人民日报》1977年12月31日第一版。