



Documents of Chinese
Modern
Art Theories

IAS 励学文丛

17

艺术理论基本文献 中国近现代卷

总主编 周宪
本卷主编 李健周计武

南京大学“九八五工程”三期资助

南京大学人文基金资助

艺术理论基本文献

中国近现代卷

Documents of Chinese
Modern
Art Theories

IAS 励学文丛

17

总主编 周宪
本卷主编 李健周计武

Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可,不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

艺术理论基本文献. 中国近现代卷/李健,周计武主编. —北京:生活·读书·新知三联书店,2014.12

ISBN 978-7-108-05166-0

I. ①艺… II. ①李…②周… III. ①艺术理论—专题文献—中国—近现代 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 257728 号

责任编辑 张丽丽

封面设计 储平

责任印制 黄雪明

出版发行 生活·读书·新知三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

印 刷 上海商务联西印刷有限公司

版 次 2014 年 12 月第 1 版

2014 年 12 月第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16 印张 23.75

字 数 380 千字

定 价 69.00 元

总 序

经过南京大学艺术研究院诸君几年努力,《艺术理论基本文献》一套四卷本终于面世了。各位编者翻检收罗了汗牛充栋的文献,从中精选出一些代表性篇什,结集为四卷,分别是中国古代卷、中国近现代卷、西方古代—近现代卷和西方当代卷。这套书涵括古今中外,既有中西学术之对话,又有古今学者之交流。诸多篇什构成了一个充满“复调”的艺术理论乐章。

晚近随着艺术学升为学科门类,艺术学理论也随之升格为一级学科。尽管“艺术学理论”这个颇具中国特色的学科名称多有争议,好在目前它已名正言顺了。本书的编撰工作就是在这样的背景下开始的,既然已是一门独立的学科,就有必要对它的来龙去脉和历史发展有所了解,就有必要厘清其历史传统及其理论来源。目前国内尚缺这样系统的文献读本,而学科的教学和科研都非常需要这样的文献。基于这一看法,我们编撰了这样一套书。

然而,此事谈何容易。面对卷帙浩繁海量文献,面对源远流长的知识史,首先要解决的问题是遴选什么?其次是如何编排?参与此项工作的编者群策群力,经过多次分析研讨,确定了一个中外各占一半的四卷本规制。中国古代卷从先秦一直到晚清,中国近现代卷则从辛亥革命至今,西方古代—近现代卷从古希腊至19世纪末,而20世纪单独一卷为西方当代卷。这套书的编撰工作,从选文到形成文献系统,再到每篇文献的导言,各位编者都做了许多艰苦细致的工作。除中国古代卷考虑到国学特点而体例较为特殊外,其余三卷均按同样格式编辑。每本书有各自的序言,反映了编者对所选文献的理解和看法,并对相关重要问题作出界说。每篇文献又撰写了简短的导言,提纲挈领地介绍作者和文献,起到画龙点睛的作用。中国古代文献需仔细校注,而西方文献还需翻译,特别是西方当代卷,约请了国内不少著名学者参与翻译,这里我作为总主编向他们表示诚挚的谢意。

我相信,本书的面世,对于我们深入思考艺术学理论(或艺术理论),对于我们把握这门学科的性质、对象、历史和方法,甚至对于课程教学和学生培养,都具有相

当积极的作用。我希望这套书的出版能为中国的艺术学理论学科建设提供某种助推力,发展出具有中国特色的当代艺术理论。当然,在这个项目即将画上句号时,我们清醒地认识到,本书的编辑仍有不尽人意之处。此书的刊行为更多的读者检视和批评此书提供了机会,我们期待着各路方家提出自己高见,为今后本书的修订提供宝贵意见。

周 宪

2014年4月

序 言

与鲜活生动的艺术实践相比,对于艺术的理论反思多少显得有些无趣。但如果我们能够意识到,艺术活动其实是在由“艺术家、报纸记者、各种刊物上的批评家、艺术史学家、文艺理论家、美学家等等”^①共同构成的艺术界中进行的话,理论的存在价值或许就不会那么令人生疑了。如果我们还能够意识到,对艺术活动的理性思考早已贯穿于人类文明史的始终,艺术作为现代学科也已持续发展了很长一段时间,我们也会更容易理解艺术理论的文献梳理工作具有何等重要的意义。当然,对于这样一本以特定历史时期为范围的文献选集来说,仍有若干更具体的问题需要在这里做一些说明。

一、何谓中国近现代艺术理论

在相当长时间里,中国艺术一直沿着自己特有的文化轨迹向前发展。关于艺术的理论思考,也呈现出相应的面貌并形成自己的传统。这种状况自近代以来发生了根本性的变化。古典形态的中国艺术和中国艺术理论,开始在西方文化这一新的参照视野下不断转型、步入现代。从文献梳理的角度来看,古典之后的这一段历史时期自然有其特定的时代发展线索和逻辑。这其中所包含的传统与现代、中国与西方、理论与现实等多重张力关系结构,则是必须面对并考察的首要问题。因为这些张力关系提醒我们:中国近现代艺术理论必然是在对传统的继承与革新、对西方的引进与改造、对现实的关切与回应过程中,逐渐形成自己的历史脉络的。由此所折射出的学术立场,最终也决定了我们对如下问题的理解:什么是我们的近现代艺术理论?这无疑本书编纂时首先需要明确的一个宏观问题。

其一,众所周知,在步入近现代之前,中国艺术早已走过一段光彩照人的发展历程。其间留下的大量艺术遗产,作为文化传统中的精华无疑是一笔极其珍贵的

^① 乔治·迪基:《何为艺术?》,见李普曼编,《当代美学》,邓鹏译,光明日报出版社1986年版,第111页。

财富。但悖论是,站在现代性的立场上,它同时也可能成为一种负担。面对近代以来“数千年来未有之变局”,^①我们一步步从“器物”到“制度”,再到“文化”层面苦苦寻找出路。尤其是在文化层面的反思,令我们越来越关注艺术自身的现代转型问题。比如文学,一场从文言到白话的革命,使其艺术语言的根本形态遭到彻底的改变。自此之后,无论我们怎么迷恋古典形态的诗词歌赋,它们都无法进入现代文学史的书写序列中了。比如绘画,情形看起来更为复杂,但在时代走向上,却又与文学大体相似。一方面,传统中国画不断在寻求变革的可能性,另一方面新的绘画形态也被全面地引入中国。简言之,在一个借由文化层面探索未来可能性的时代背景下,任何具有艺术史书写价值的艺术活动,都必然包含一个背朝传统、面向未来的现代立场。艺术理论在这里的存在意义,既表现为对各种具有现代转型意义的艺术活动进行阐释,更表现在为这些艺术活动总结各种区别于传统的艺术“法则”上。毫不夸张地说,立于传统与现代张力关系中的中国近现代艺术理论所扮演的核心角色之一,正是鲍曼所谓的“立法者”角色。这一角色“由对权威话语的建构活动构成,这种权威性话语对争执不下的意见纠纷作出仲裁与抉择,并最终决定哪些意见是正确的和应该被遵守的”。^②

其二,如果说传统与现代之间的张力关系是时代更迭的必然结果,那么在中国现代转型语境下,西方则同样是一个无法绕开的关键词。作为常识,我们知道中国的现代性进程必须借助“西方”这一特定的文化视野才能得到完整的说明。从中国近现代艺术的历史演进过程来看,中西文化在艺术领域的激烈碰撞,既是在技巧或手段层面进行的,更是在思想和观念层面展开的。技巧与手段层面,西方对中国近现代艺术实践的影响无疑是重大而深远的。仅以视觉艺术为例,无论是在西方古典写实主义基础上发展而来的写实主义油画,还是在20世纪80年代引进的西方当代艺术基础上发展而来的中国“当代艺术”,都直接从西方借取了基本的艺术创作方式。即便是传统中国画,也同样在这一过程中不断借助西方艺术表现手段寻求艺术上的突破。由此所引发的,则是中西艺术在思想、观念层面上的激烈碰撞与交锋。而其背后所构成的中国与西方之间的复杂张力关系,也成为我们把握中国近

① 康有为:《康有为政论集》,汤志钧编,中华书局1981年版,第149页。

② 齐格蒙·鲍曼:《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,上海人民出版社2000年版,第5页。

现代艺术理论整体脉络的另一基本语境。很大程度上,艺术理论在近现代中国的发展轨迹及其理论构成,是在西方思想观念的主导下建构起来的,但同时,这一建构过程又充满了赛义德所谓的“理论旅行”的意味,如其所言:“首先,有一个起点,或类似起点的一个发轫的环境,使观念得以生发或进入话语。第二,有一段得以穿行的距离,一个穿越各种文本压力的通道,使观念从前面的时空点移向后面的时空点,重新凸显出来。第三,有一些条件,不妨称之为接纳条件或作为接纳所不可避免之一部分的抵制条件,正是这些条件才使被移植的理论或观念无论显得多么异样,也能得到引进和容忍。第四,完全(或部分)地被容纳(或吸收)的观念因其在新时代中的新位置和新用法而受到一定程度的改造。”^①这是我们审视中国近现代艺术理论必须意识到的基础问题之一。

其三,理论与现实之间的张力关系,是另一个需要特别予以强调的关系维度。归根结底,中国近现代艺术理论是在对现实的关切与回应的过程中,逐步形成其发展脉络的。所谓现实,至少包括三个层面。一是艺术现实。它以艺术创作活动为中心,同时包含了艺术活动所涉及的所有具体环节。在这里,艺术作为一个总体概念,既以各门类艺术为起点,又有一个更开阔的学理诉求。概括地说,基于这一现实所进行的理论探讨,要求体现的是一种“大艺术观”,即不仅仅是在单一门类艺术内部进行专门性的研究,而是特别突出一种跨门类理论视野,一种关注艺术活动的普遍性和规律性的宏观理论视野。二是文化现实。它要求关注的不仅仅是艺术活动本身,还包括艺术活动所展开的文化语境。自近代以来,中国文化一直处于深刻转型过程之中,并延续至今。艺术作为最具有代表性的文化现象之一,是理解中国近现代文化的重要内容。反之,文化现实也是我们认识现代艺术及其理论诉求的重要参照系。对中国近现代艺术理论的基本文献所进行的梳理工作,在某种意义上也可视为中国近现代文化史、思想史建构工作的一个有机构成部分。三是社会现实。近现代中国所经历的社会变迁无疑是极其丰富的。基于相对特殊的现代转型语境,中国近现代艺术的社会现实诉求也一直都非常强烈。与此相辅相成,中国近现代艺术理论同样体现出强烈的社会现实针对性。社会现实的演进轨迹因此也在客观上显著影响到艺术理论的发展脉络。无论从哪个层面来看,中国近现代艺

^① 爱德华·赛义德:《赛义德自选集》,谢抄波、韩刚等译,中国社会科学出版社1999年版,第138—139页。

术理论的现实关怀都是极其突出的。如何回应现实,也成为其理论诉求中最基本的问题之一。

由上述三个方面的张力关系切入,我们应该充分地意识到,就历史分期而言,古代之后我们更习惯于用近代、现代和当代来进行历史阶段的划分。无疑,作为一个历史分期,我们既将鸦片战争作为中国近代史的开端,通常也以1949年政权的更迭作为现代和当代分野的标志。但在更宏观的文化意义上,自近代以来,其实始终存在一个未曾中止的历史演进线索,这就是现代转型。从外部看,这一转型过程有一个被概括为“西方”的文化参照系;从内部看,这一过程又有一个明确的反思对象,即“传统”。这两个方面相结合,便构成了百年中国社会特有的现实状况。有一种观点认为,时至今日,我们正处于一个前现代、现代与后现代混杂于同一时空的社会之中。这实际上就是对仍处于转型过程之中的中国社会的一个恰当说明。要概括这一仍处于未完成状态的社会生活阶段,其实有一个更学术化的概念可以使用,即“现代性”。

现代性在这里首先是一个时间维度的问题。作为时间概念,现代性意味着“成为现代”(being modern),^①它尤其强调了社会生活的转型特征与过程性。我们知道,自中国社会因外力而开启近代化大门之始,它就无可避免地进入现代转型期。在时间上,这一转型过程一直延续至今。所谓近代、现代和当代的历史分期,其实都包容在这一议题之下,可以作为一个整体来看待。我们的文献梳理以“中国近现代卷”冠名,便力求在时间上将自近代以降持续至今的艺术理论皆纳入考察范围。其次,现代性更是一个观念维度的问题。它强调并不是所有存在于“近现代”这一时间范围内的理论思考都天生具有现代意味。站在现代性的维度,能否针对传统、西方和现实等问题进行自觉回应、观念反思,是衡量一种理论表达有无现代意味的重要尺度。这一尺度中包含我们对于自身存在状态的认知,对于外部现实世界的把握。它在总体上可以衡量我们对于自身所处历史阶段进行反思的自觉程度。在最低限度内,它体现的是一种我们自觉面对时代社会生活的态度。福柯关于现代性的一段话可以很好地说明这个问题:“我不明白,为什么我们不能把现代性更多地看作是一种态度,而不是一段历史时期。所谓‘态度’,我指的是一种与现时性发生关联的模式,一种由某些人作出的自愿选择,总之,是一种思考、感觉乃至行为举

① 卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆2002年版,第337页。

止的方式,它处处体现出某种归属关系,并将自身表现为一项任务。”^①尤其是当我们的社会生活在文化层面不断出现各种困顿和危机之时,这种将自身居于一个自觉的现代性立场中的态度,就显得尤为重要。诚如雅斯贝斯在探讨时代精神状况时所强调的那样:“我们时代的精神状况包含着巨大的危险,也包含着巨大的可能性。如果我们不能胜任我们所面临的任务,那末,这种精神状况就预示着人类的失败。”^②

仅就艺术领域来说,我们不仅要通过创作活动将这种反思借助作品感性地表达出来,而且也要通过理论思考对其进行理性的说明和阐释。现代性的这两个维度结合起来,就要求中国近现代艺术理论必须立足于一个自觉的艺术史书写的宏观文化视野中,不断寻找、揭示、阐释艺术活动中属于自己的现代价值。仍以视觉艺术为例,综观绘画史的演进之路不难发现,一个随时代变迁而导致绘画语言形式革新的逻辑线索是清晰可辨的。中国近现代绘画的形式革新,尤其是在20世纪以降,进入多重观念交集的激变期。重要的问题是,艺术语言的形式革新背后实际上暗藏着艺术史中的文化增值效应,以及对艺术实践中“技术性复制”的自觉反抗。所谓技术性复制,主要是指在技术层面可以通过学习而熟练掌握的各种绘画技巧、技能乃至情感、观念表达的常规化图式等。文化增值效应则是对作品在艺术史书写意义上的独特性提出的基本要求。对于身处现代性语境中的中国艺术而言,最根本的一点就在于其必须体现某种区别于传统、独立于西方、立身于现实的特有文化价值。由此观之,艺术实践借助形式革新表现出的激变特征,其实正是其彰显时代赋予的特定文化价值的一种有效方式。而这种激变体现在理论层面的最显著特征之一,便是如何突破对传统的简单“认同”,为艺术的现代性进行有效“阐释”,进而为其“立法”。

事实上,不仅在视觉艺术领域,中国艺术在几乎所有门类领域都因社会转型而集中于20世纪初叶发生了质的变化。一部分从事创作实践的艺术家的除了以作品表现其现代意识之外,也会借助文字对这种现代意识进行说明或论述。当然,还有更多以艺术为研究对象的知识分子,则自觉参与到对新的艺术现象的理论阐述、论证和总结的工作中来。可以说,这两类人主导了从艺术理论角度理解中国现代性问

① 福柯:《什么是启蒙?》,李康译,《国外社会科学》1997年第6期。

② 雅斯贝斯:《时代的精神状况》,王德峰译,上海译文出版社1997年版,第19页。

题的基调。其共通之处在于,他们大多既有深厚的传统积淀,又有开阔的西学背景,同时还有投身时代的极大热忱。以文学领域为例,从梁启超的“小说界革命”再到胡适、陈独秀等人推动的白话文运动,文学现代性是以一种彻底改造语言媒介、文学体裁的极端方式得以呈现的。综观中国文学史,一向有“体以代变”“一代之文学”的说法,但语言媒介和文学体裁的延续性还是比较明显的。时至现代,对文学语言及文体的彻底改造所带来的文学史后果,最直观的一个却是:尽管传统的诗词歌赋仍然有众多的爱好者,仍然有人从事诗词创作,但文学史几乎已没有传统诗词的书写空间了。从文学理论史角度而言,梁启超的《论小说与群治之关系》(1902)、胡适的《文学改良刍议》(1917)、陈独秀的《文学革命论》(1917)等因此都可算是经典文献。但一个需要特别指出的问题是,我们这里的近现代艺术理论,是在一个更加宏观的艺术视野之下言说的。因为,对于作为复数概念的艺术所进行的讨论,虽然可以从单一门类艺术出发,但必然有一个超出门类之外的理论诉求。换句话说,所谓中国近现代艺术理论,是以关涉现代性进程的宏观艺术问题为旨归的理论思考。这实际上也成为我们在文献梳理工作中希望遵循的一个主导性的遴选尺度。这既是我们从传统与现代、中国与西方、理论与现实三重张力关系入手,站在一个远为宏观的理论视野中进行这项工作理应坚持的基本立场;同时也是艺术理论史自身发展逻辑的必然要求。尤其是在更具体的学科发展背景中来审视这一问题时,这一点就更容易为我们所理解了。

二、学科视野中的中国近现代艺术理论

基于上述现代性立场来考察近代以来一百余年的中国艺术理论文献,总体原则无疑是要借助具体文本,勾勒出一个与中国近现代艺术史、文化史乃至思想史彼此印证的艺术理论史线索。在这一总体原则下,我们需要特别注意文献选择的学术语境与历史脉络。对于中国艺术理论而言,这一百多年是一个充满争论与交锋、机遇与挑战并存的理论发展期。对这一学术语境进行宏观的历史把握,是必须思考的前期工作之一。进一步说,中国近现代艺术理论的学术发展史,主要是以学科形态呈现出来的,因此我们还需要对艺术理论在学科层面的定位进行必要的说明。事实上,在艺术学理论升级为一级学科的大背景下,对于这一问题的争论与探讨也仍在发展过程之中。其中,艺术理论的学科属性及其与相关学科之间的关系、学科研究领域及方法,乃至研究者的身份定位等一系列问题,都是需要予以考察的重要

问题。

如前所述,艺术理论在近现代中国的发展有其特定的传统背景、西方视野和现实语境。纵观中国艺术理论百余年来所走过的历程,是存在一个相对清晰可辨的历史脉络的。具体来说,由于时代环境的需要,中国近现代艺术理论从起点开始,就不得不借助西方话语来全面反思传统。而伴随着社会境况的更迭,艺术实践及其理论关切也时有变化,并逐步形成自己的运行轨迹。仅就学科线索来说,我们至少可以梳理出这样几个不同历史阶段:滥觞期、沉寂期、复苏期、定型期。其一,滥觞期,自中国有现代学科体系建制起至新中国成立之前。这一时期的主要特点是介绍并逐渐重视艺术学作为独立学科的意义,在某种程度上主要靠“拿来主义”,积极消化从西方艺术学界所汲取的营养。其二,沉寂期,自新中国成立到“文革”结束之前。这一时期艺术学科的发展主要以门类艺术为主导,艺术理论作为一个学科,比起草创期来说不仅没有推进,反而有所衰退。其三,复苏期,从文革结束到20世纪90年代中期。这一阶段艺术理论作为学科体系的发展仍比较缓慢。但众多理论家对艺术问题的关注和探讨,为其后艺术理论学科的制度化与体系化提供了重要的理论参照。其四,定型期,从20世纪90年代中后期至今。以国家教育部正式颁布1997年版《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》为标志,艺术理论在制度层面进入了一个关键性的发展阶段,即正式成为艺术学一级学科下的二级学科。从此,艺术理论学科进入体系化与规模化的发展阶段,并最终因艺术学升级为门类而以“艺术学理论”之名成为一个一级学科。从其发展轨迹来看,中国艺术理论的现代学科史奠基于20世纪初期,成型于21世纪初期,时间跨度较长。期间产生的艺术理论文献可谓不计其数,尤其是进入20世纪90年代后的跳跃式发展阶段,知识生产的速度愈发惊人。如果没有一个相对明晰的理论史意识,很有可能陷入海量的文本之中,失去对近现代艺术理论发展脉络的整体掌控。因此,从宏观的学术发展史的角度来说,梳理和筛选这一百余年间的理论文献,必须充分依据其背后的历史演进线索,对文本的重要性和理论价值做出更具历史意识的评判。

基于这一宏观学术视野,需要进一步审视的问题有很多。首先需要重点思考的,就是艺术理论在学科层面的定位问题。事实上,关于艺术理论这一学科合法性的疑虑,并没有随着艺术学理论一级学科地位的确立而烟消云散。具体文献的遴选,无疑应当对此有所回应。辩证地看,艺术理论成为一个独立的学科,既有其历史必然性,又不乏现实复杂性。我们通常将其学科史追溯到费德勒、德索等德国学

者的学术传统之中。事实上,中国早期艺术理论学科的起步,的确受到这一传统的深刻影响。但有一个更值得思考的问题是,仅就学科建制而言,这一学术传统对所谓“一般艺术学”的学科诉求,最终并没有在西方现代学科体系的建构过程中得到积极的回应。这不仅造成当前中西学术界在艺术理论领域的学科对应关系存在一定的错位,而且也在客观上使得艺术学理论看上去更像是一个中国式自产自销的学科领域。因此,这里必须强调的是,我们无法完全借助西方艺术理论的早期学科史来印证其在学科层面的合法性。因为它在西方的命运似乎暗示,哲学美学对于艺术所进行的自上而下的研究,与门类艺术研究更习惯的自下而上的研究(在此基础上,当然还应包括对各种艺术活动所进行的跨学科研究),大致已涵盖艺术研究的基本路径。

就国内相关学科来看,在艺术学没有升级为门类之前,作为二级学科的艺术学与哲学学科下的美学、中文学科下的文艺学之间的学科相似度都比较高。如何明确它们在学科层面的区别,也一直是艺术学界关注和争论的重点问题之一。随着学科门类升级,“艺术学理论”作为一级学科,理所当然地比后二者具有更开阔的学科视域、更广袤的研究疆界。这是由学科自身发展的现实依据所决定的。与此同时,一个更值得重视的问题还在于:由于其他门类艺术也都升级为一级学科,各门类艺术理论也必将随之大大得到强化。因此,如何在学科建构上有效地区别于这些门类艺术理论,并为之提供宏观的理论指导,已经变为艺术学理论体现自身学科价值的核心任务。这意味着,艺术理论学科与美学、文艺学等其他学科门类相似专业的关系固然需要厘清,但更急迫的还是要厘清与艺术学门类之下的其他一级学科的区别与联系。事实上,对艺术理论学科地位的质疑,更多恰恰是来自于门类艺术学科的研究者。在他们看来,美术理论、音乐理论、舞蹈理论、电影理论、戏剧理论等等门类艺术理论之外,似乎并没有一个作为学科的“艺术学理论”太多的存在空间。

从以上国内外两个方面的学科背景来看,目前艺术学理论的学科框架其实都还没有搭建完整,这既与其学科对象、研究领域的复杂性直接相关,也与既有的学术成见息息相关。这些学科因素既提醒我们,艺术理论学科必然与美学及门类艺术研究之间都存在着极度紧密的学术关联,也提示我们,艺术理论应当在上述两种学科路径之外,寻找属于自身的学科定位。或许,我们可以在宏观上将其作为一个介于美学与门类艺术研究之间的中间学科来理解。正如前文已经指出的那样,艺

术理论学科必须具有更加宏观的“大艺术观”。据此,我们未必一定要对西方亦步亦趋,也大可不必囿于门类艺术所带来的困扰。重要的是我们必须明确“理论”在艺术学科中存在的必然性和必要性。在这里,任何带有纯理论思辨意味的学术研究都应该立足于一定的艺术门类知识来展开,任何依托门类艺术所展开的讨论,同样也需要有一个具有理论综合意味的学术指向。所谓理论综合意味,强调的是它作为兼有美学与艺术门类研究色彩的中间学科,天生带有一种跨学科门类的学术视野和理论综合诉求。正因为如此,我们在审视中国近现代艺术理论的基本文献构成时,既要充分考虑到艺术理论作为一个学科的复杂性,又要特别注意其与门类艺术研究之间的差异性。

其次,基于上述立场,艺术理论学科的研究领域、研究方法以及研究者的身份地位等问题都需要做进一步的考量。

从学科建制的角度来看,目前艺术理论学科的专业设置仍处于定型过程之中。其中比较常见的划分方式仍参照了韦勒克、沃伦在《文学理论》中的相关讨论,在一级学科“艺术学理论”名下,多设有艺术理论、艺术史、艺术批评三个核心专业,在此基础上再加上艺术与文化产业管理及相关跨学科专业。很显然,在这样一个专业框架下,以学科为依据的“艺术学理论”其实是一个远为宽泛的大学科建制,不局限于狭义的艺术理论。事实上,参照韦勒克和沃伦对文学理论的理解,“艺术理论”亦足以包括必要的“艺术批评理论”和“艺术史的理论”。^①当然问题的复杂性仍在于“艺术”作为一个类概念,不同于作为一种艺术样式的文学。这必然要求我们有更为广阔的门类艺术视野,同时又不能囿于单一艺术门类之中。若仅以西方学术惯例为参照,至少艺术史研究在很大程度上仍是美术史的研究。这显然无法涵盖中国艺术理论学科在艺术史研究方面的全部疆域。而艺术批评作为一个极具实践意味的专业领域,则更需要鲜活的艺术现象作为其发展的根基。因此,尽管目前这一划分方式有较为清晰的学理支撑,但实际上其研究疆界仍处于建构过程之中。尤其是将艺术产业活动及相关跨学科专业纳入其中予以考量之后,整个艺术理论学科的顶层设计还有待通过学术实践活动不断调适和修正。对百余年来艺术理论文献的梳理,无疑应当将这种学科层面的复杂性及其建构诉求考虑进去,适当放宽我们的学术视野。

^① 参见韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第30—39页。

据此我们认为,艺术理论学科在方法上应当特别强调跨学科理论综合。所谓跨学科,一是在艺术学科门类下,成为综合门类艺术理论研究方法和成果的中介和桥梁;二是广泛汲取其他学科门类的研究方法和成果,真正形成艺术研究的多维视角。其目标则在于通过一种具有理论提升意味的综合方式,将作为类概念的“艺术”所涵盖的全部内容及其规律逐一揭示出来。与此相关的一个有益的问题则是,我们如何能在实际的研究过程中真正做到这一点?这至少涉及研究者自身的素养以及这一学科的人才培养等重要问题。仅以研究者的身份定位为例,目前艺术理论学科中一直存在各种争议性的声音。其中一种观念就很有代表性:从事艺术理论研究,应当至少精通一种具体的艺术门类。无论从艺术研究的学术要求,还是艺术活动的总体规律来看,这一观念都有其一定的现实依据。事实上,如果从跨学科理论综合的更高要求来说,艺术理论研究者甚至最好能精通两门或两门以上的艺术样式。不过,就可操作性而言,所谓“精通”并不是一个可以准确量化的概念,精通一种甚至多种艺术门类也未必是能够进行艺术理论学科研究的充分条件。因此,最终能够提供有效依据的主要还是研究成果本身,而不仅仅依据研究者的学科背景和知识系统。这也是我们立足于学科发展史遴选文献过程中力求把握的原则之一。

总之,站在学科史的角度来审视中国近现代艺术理论,我们首先需要充分理解其历史演进逻辑,力求在具体历史语境中考量文本的文献价值。其次需要充分理解艺术理论的学科属性及其复杂性,对其跨学科理论综合色彩有所认识。与此相关,我们还需要对其研究领域及方法、从业人员的基本构成及人才培养等问题有所认识。这些都是我们进行文献梳理工作的重要依据所在。因为从根本上说,本书所进行的文献梳理工作,是要对艺术理论学科的自我建设有所推进的。

三、文献结构框架及相关问题说明

以上从相对宏观的视域,对中国近现代艺术理论文献梳理工作所涉及的一系列关键问题进行了必要的说明。本书的文献选择,可以理解为对这些问题的积极回应。回到文献本身,需要进一步予以说明的问题大致包括如下几个方面:一是文献的具体结构框架;二是文献的具体遴选说明;三是文献的具体编纂体例。

首先,作为一部强调理论史发展线索的文献选本,本书以文献写作或发表的时间为序结构全篇。这是一个相对较为简化的结构方式,但又不乏历史纵深感。对

于读者而言,文献给我们带来的理论演进逻辑既直观,又易于被我们在历史语境的上下文中把握。从这个维度来观察,我们希望强调的一点是,所有的文献都需要放置在具体历史语境中才能彰显其理论价值。在学科建制的意义上,理论研究的成熟度是需要通过时间来积累的。我们现在看来稀松平常的观念,在特定时代环境中却具有振聋发聩的理论效用;现在看来缺乏学理支撑的理论表述,在具体历史语境中却往往具有至关重要的理论史价值。同时,在这样一个以时间为依据的线性逻辑线索之外,还有一个隐含的问题结构也需要我们予以关注。这一点,其实也是前文曾重点说明的。简而言之,这个问题结构就是以“现代性”为核心概念展开的。在时代环境赋予的多重张力关系结构中,围绕艺术现象所形成的一系列关键问题可以构成本书的一个隐性结构框架。

具体来说,这一主题结构涵盖六个方面的内容。一是艺术本质及艺术起源,这一部分集中选取了具有强烈现代意识的学者对艺术本体问题进行深刻反思的重要成果。以林文铮的《何为艺术》为例,该文以西方美学和艺术理论史中的各种观念为理论基础,围绕艺术本质及其相关问题展开了详尽的讨论。全文条理清晰,逻辑严密,具有明显区别于中国传统艺术理论的学术规范和现代眼光。二是艺术创作及艺术批评,这一部分涉及艺术实践活动的两个相辅相成的关键环节。其中艺术创作关乎艺术具备何种素养、基于何种立场,并以何种方式来创作艺术作品。此一方面,具有真正现代意识的艺术家所进行的具有理论深度的反思和总结尤其值得关注。对艺术批评问题所进行的思考,则更加凸显了理论家对于艺术领域的现代性问题的关注和回应。三是艺术功能及艺术教育,这或许是基于现代性语境最值得探究的一部分文献。在一个现代转型的时代背景下,艺术能否以及如何成为社会进步的“正能量”,是普遍受到关注的话题。蔡元培的《以美育代宗教说》可谓是最具有代表性和影响力的文献之一。艺术教育在中国现代教育体系中的地位,也是自其时开始逐渐奠定下来的。四是艺术门类及比较艺术。在中国近现代艺术理论发展过程中,立足于门类进行学术讨论的文献极其丰富,这里所关注的主要是立足于宏观艺术视野探讨门类问题的文献。其中一类是对艺术门类的划分进行宏观分析的文献,另一类则是针对具体艺术门类之间的关系进行的比较研究。五是艺术革命及观念革新,这一部分无疑最直接地体现了艺术领域的现代转型问题。其中既包括借艺术反映社会革命理想的激进理论想象,也不乏对艺术观念本身的理论反思和革新诉求。从中我们可以清晰看到,关于艺术革命的理论想象、艺

术观念的革新诉求,一直贯穿于百年中国艺术发展进程之中,至今仍在路上。六是艺术体制及跨学科研究。艺术体制本身就是一个具有跨学科意味的理论综合问题,它不仅涉及艺术活动的所有环节,而且尤其关注艺术活动展开的社会机制。而包括社会学、人类学、心理学等各种其他学科的介入,本身也是中国艺术理论现代转型的一个极其重要的表征,因此这一部分所涉及的文献,也是我们基于艺术理论史需要予以特别关注的。

以上六个方面的内容并没有完全涵盖所有艺术问题,但却共同构成中国近现代艺术理论历时演进的问题谱系。其目标既希望反映出在社会大变革背景下经历着剧烈变化的中国艺术的独特面貌,同时又集中展示研究者深度思考的理论成果。因此,在这里,我们所考察的文献并不囿于严格意义上的艺术理论学科之内,也不完全囿于理论家的言说之中。在学科视野上,我们既希望紧扣艺术理论主旨,又希望体现出一种开放性的眼光。尤其是对于其他相关学科中极具艺术理论史价值的文献,我们将予以特别关注。对于艺术家以及其他学科学者的相关言论,只要能够充分体现艺术理论发展的历史线索的,我们也会予以重视。在这样一个编纂思路下,本书最终形成一个包括艺术理论家、美学家、艺术批评家、艺术家直至其他相对较远学科的学者在内的跨学科、多元化作者群,收录了三十余篇具有较高理论史价值的文献。

其次,在具体遴选依据方面,本书根据前文所持基本立场,力图遵循以下几个原则。一是尽量置身于具体的历史语境之中,以问题结构为依据来比较、遴选并选择更有代表性的文献。举例来说,在新文化运动期间,艺术问题无疑已作为一个重要的文化领域受到各方关注。在此背景下,吕澂与陈独秀一问一答的《美术革命》和《美术革命——答吕澂》就非常具有典型性。此二文刊发于《新青年》1919年第6卷第1号。我们知道,在它们刊发之前,艺术实践领域的革新运动业已展开。《美术革命——答吕澂》作为新文化运动领袖于其核心阵地上发布的关于中国现代艺术的宣言式文本,其意义则远超出艺术活动本身。因此它既极具艺术史书写的标本意味,又具有重要的理论史地位。二是对不同艺术问题在历史语境中的发展逻辑分别予以关注。在遴选文献的过程中,相似问题在不同历史阶段的理论呈现方式及其代表性,是需要重点考察的部分。在这一逻辑线索中,我们可以较为清晰地把握各种艺术问题在百余年理论史发展过程中的展开。仅以“艺术”这一概念为例,我们借助文献资料本身,就可以从王国维、蔡元培等一系列理论家的论述,考察其