

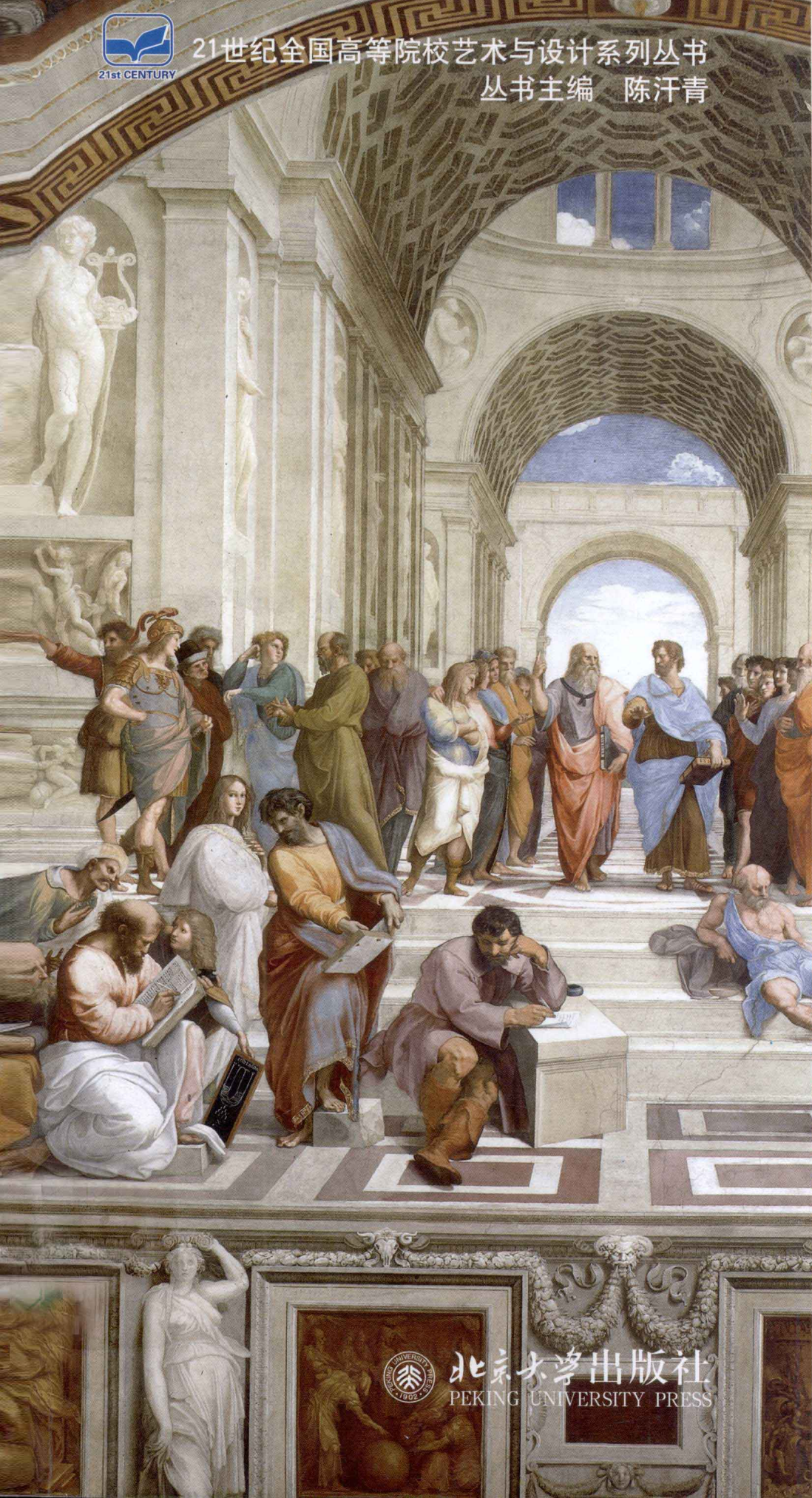


21世纪全国高等院校艺术与设计系列丛书

丛书主编 陈汗青

艺术文化学

主编 操奇 朱喆
主审 陈汗青



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

目 录

第一章 人、文化与艺术	1
第一节 重大概念梳理	1
一、文化的内涵及本质	1
二、艺术的内涵	8
三、艺术文化	10
四、文化学	10
五、艺术文化学	11
第二节 中外艺术文化学的发展简史	13
一、国外艺术文化学的发展简史	13
二、中国艺术文化学的发展简史	17
第三节 艺术文化学范式转型	28
一、艺术文化学的历史范式	28
二、本书范式建构实践	33
第四节 相互生成的人与艺术、文化	34
本章小结	35
思考题	35
第二章 艺术与宗教	36
第一节 诗意即神性：艺术与宗教的 贯通	36
一、本是同根生：从发生学上看， 原始宗教与艺术同气连枝	36
二、迷狂与幻象：从心理结构上看， 艺术与宗教在思维、情感、 体验上同声相应	39
三、存在与表达：从符号表征上看， 艺术与宗教同符合契，都借助 形象象征表达自身	43
四、灵魂的救赎：从话语本质来看， 两者的精神旨归同志合道	47
第二节 美与神颀颀：艺术与宗教的 殊异	49
第三节 隐匿的神学：艺术的宗教影响	55
一、艺术的宗教功用	55
二、艺术的宗教养料	55
三、艺术的宗教阻碍	79
第四节 人美神交通：宗教艺术	80
一、宗教艺术的概念、范围的界定	80
二、宗教艺术的特征	81
三、宗教艺术的发展	86
本章小结	88
思考题	88
第三章 面向公众的艺术	89
第一节 艺术矩阵图中的艺术与公众	89
一、“艺术社会学三角”视角	89
二、“艺术四要素”视角	91
三、艺术矩阵图中的艺术与公众	92
第二节 公共艺术—公共性—公众	94
一、概念梳理：公共、公共领域、 公共空间	94
二、公共艺术的内涵、范围、特征	97
三、公共艺术的“公共性”与 “艺术性”	102
四、公共艺术与公众生活的关系	104
五、公共艺术的发生、发展	106
六、公共艺术在中国的实践	108
第三节 艺术与公众的中介：策展人	111
一、策展人(curator)概念	112
二、策展人的源起	112
三、策展人类型：常设策展人 (商业性展览的策展人、公立 艺术机构的策展人)和独立 策展人	113
四、策展人重要职能和角色	113
五、独立策展人	114
六、“策展人”在中国内地的 兴起、发展	117

七、中西策展体制	118
八、中国台湾策展人	119
九、策展一般流程	119
本章小结	123
思考题	123
第四章 艺术与语言、游戏	124
第一节 艺术文化学的语言论转向	125
第二节 人作为符号的动物	127
一、符号作为人的本质	127
二、语言与神话	130
三、语言与艺术	132
第三节 诗化的语言	135
一、语言作为人类的寓所	135
二、艺术语言的澄明之旅	139
三、艺术，通向语言的途中	144
第四节 艺术、语言和游戏	147
一、游戏的艺术和语言	147
二、游戏，作为艺术的本质	150
三、语言游戏与生活方式	156
第五节 语言和艺术：从结构到解构	162
一、语言的结构与艺术	162
二、语言零度与神话学	168
三、走向解构的语言与艺术	173
本章小结	177
思考题	177
第五章 艺术与社会	178
第一节 文艺社会学	178
第二节 艺术与社会辩证	180
一、艺术与社会互动	180
二、艺术的社会发生论	189
三、艺术的社会功能论	196
第三节 当下社会与当代艺术	199
一、从人文艺术到景观艺术	199
二、作为被消费对象的当代艺术	200
三、全球化迷津中的艺术空间	202
第四节 当代中国艺术的社会学转向	205
一、具体内容	205
二、特征描述	206
三、原因探究	207
四、意义追问	208
五、弊端剖析	209
本章小结	211
思考题	211
第六章 艺术与性别、身体	212
第一节 性别诗学和身体诗学	212
一、性别诗学	212
二、性别诗学与艺术	213
三、性别诗学和身体诗学	213
第二节 艺术：作为性别话语的载体	217
第三节 欲望的解码：艺术的 身体叙事	223
第四节 超越性别政治学	230
本章小结	236
思考题	236
附录 1 艺术文化批评个案	237
附录 2 经济、社会及文化权利国际 公约	255
参考文献	261

第一章 人、文化与艺术

在宇宙所有的谜语中，“人”是最扑朔迷离的，最具有挑战性的一个问题。古往今来，不知有多少聪慧、睿智的头脑对此作出了精彩绝伦的解答。迄今为止，人类创造的所有“文化”实体，实则就是人类几千年贯穿东西方的前赴后继式的“人”之谜底景观，“艺术”当然包含在其中。所以，对“艺术”的解读当然要回到“人”这一宇宙根本上。在宇宙中，是人创造了文化和艺术，也只有人才有文化和艺术；而文化的半径反过来映现出人性的圆周和艺术的深度；而艺术的维度则折射出人性的高度与文化的广度。

在当代文化语境中，人、文化与艺术之间发生了许多新的变化，也产生了许多新的富于启示性的诠释。急剧的社会变迁和文化转型使得人们更多地以艺术作为维系价值规范的样式和寻求心灵解放的方式，人们越来越认识到艺术对存在具有极为重要的价值。随着现代哲学、社会学、人类学、文化学、艺术学的发展，艺术与族群政治、性别角色、利益诉求、阶级象征、文化身份之间，所展示的内在的和密切的联系，尤其是艺术在文化再生产和再创造中的作用，也都纳入了艺术文化学的视野。在实践和理论中，艺术被赋予更多的意义，成为族群认同身份诉求的表述途径，艺术品的生产和消费也体现了不同群体、阶层、文化之间的交流和冲突，尤其是当代艺术交往更是集中表征了艺术矩阵中各艺术主体之间的微妙关系，这些全都贯穿于崭新的反思范式的艺术文化学研究中。那么，什么是艺术文化学？要想回答这一苏格拉底式的问题，我们首先必须好好梳理与艺术文化学密切相关的几个重大概念。

第一节 重大概念梳理

从系统论的角度来看，“艺术文化学”这一学科至少包含五个重大概念：文化、艺术、艺术文化、文化学和艺术文化学。因此，我们首先必须界定文化、艺术、艺术文化、文化学和艺术文化学的具体内涵。

一、文化的内涵及本质

“文化”是人们十分熟悉的字眼：如电影、电视、报刊、书籍、长袍马褂与比基尼泳装，哥特式建筑与苏州园林，独木舟和神舟飞船，古代的石人木马与现代的飞机战舰，西方的三明治与北京的烤鸭，指腹为婚与现代网恋等，无不是文化。由此也可知，“文化”是一个涵盖面非常宽泛的概念。人们的衣食住行，无不是文化，视听言动，无不能触及或表现为一种文化现象。用具、器物、宗教、语言等，文化无处不在！总之，人们的生活方式、存在样态、行为习惯、思维特征、情感方式、价值取向、审美情趣和心理素质都是文化，都包含在文化之中。

由于文化内涵的丰富性和复杂性，“文化”的科学概念，从 18 世纪启蒙时代，才真正

产生出来。迄今为止，国际学术界对“文化”的定义有 200 多种，可谓众说纷纭，莫衷一是。

“文化”一词在我国是古已有之。“文”的本义是指各色交错的纹理，有纹饰、文章之义。《说文解字》称：“文，错画也，象交文。”其引申义则指包括语言文字在内的各种象征符号，以及文物典章、礼仪制度等。“化”又即变化、变易、生成、造化，所谓“万物化生”（《易·系辞下》）其引申义为改造、教化、培育等。文与化并用，最早似出于《周易》中的《贲卦》：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”这里“天文”指自然物或自然界所显现出来的变化秩序，可引申为自然规律、规则；“人文”当指社会关系的构成及其秩序。而“人文”与“化成天下”相结合，实际上已具备了“以文教化”的“文化”一词的基本内涵。

汉代以后，“文”与“化”结合生成“文化”这一合成词。刘向在《说苑·指武》中说：“圣人之治天下也，先文德而后武力。凡武之兴，为不服也，文化不改，然后加诛。”南齐王融《曲水诗·序》中云：“设神理以景俗，敷文以柔远。”可以发现，在这些有关“文化”一词的使用中，“文化”往往同“武力”、“武功”、“野蛮”相对应，这说明此词包含着一种正面的理想主义色彩，体现了治国方略中的“阴”和“柔”的一面，既有政治内容，又有伦理意义。实际上，中国古人在很大程度是将“文化”作为一个动词在使用，是一种治理社会的方法和主张，它既与武力征服相对应，又与之相联系，相辅相成，所谓“先礼后兵”，文治武功，先施以文德教化，如不奏效，再施以武力。这样一种政治主张构成了古代的“文治主义”，对中国古代政治文化影响相当深远。只是随着社会的进化发展，文化才逐渐由动词演变为名词，内涵也随之发生变化。了解“文化”一词的历史发展过程，对于我们准确理解和把握中国语境下的“文化”内涵，大有帮助。

在西方语系中，“文化”一词在英文和法文中为“Culture”，在德文中为“Kultur”，都是指耕作，开发之意，如图 1.1 所示。近代以来，随着科学与哲学的发展，特别是文艺复兴运动、地理大发现和宗教改革运动的兴起，对各种文化现象的认识与了解，以及对文化内涵和外延的研究，引起了学者们的浓厚兴趣，“文化”开始被赋予新的内涵，逐渐发展成为一门独立的学问。

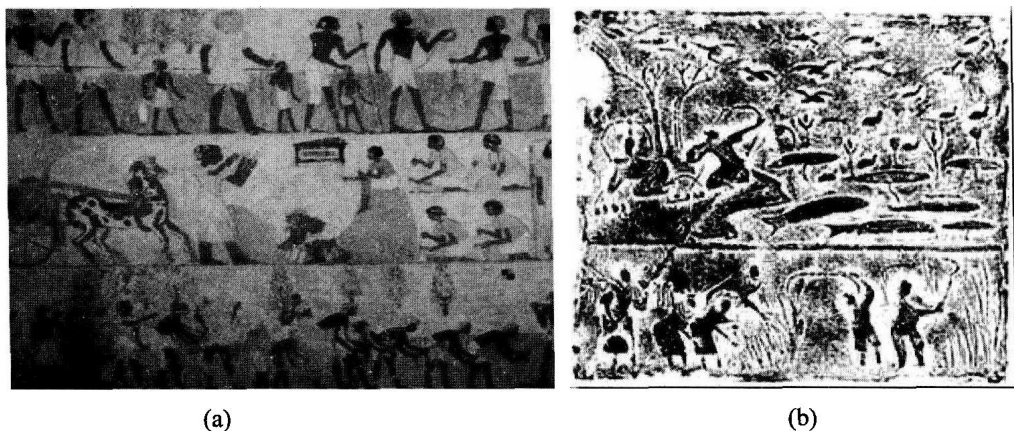


图 1.1 “文化”一词在英文和法文中为“Culture”，在德文中为“Kultur”，都是指耕作、发展之意

(a) 图为古代埃及壁画；(b) 图为中国汉砖画

如前所述，由于研究对象的复杂性和包罗性，再加上研究主体的认识角度和研究重点

不同，所以人们对“文化”的概括和定义也就差异甚大。形形色色的文化界定，大体上可区分为广义和狭义的两类。

广义的“文化”，主要着眼于人与自然的本质区分，认为凡是人类有意识地作用于自然界和人类社会的一切活动及其结果，都属于文化。文化也就是“人化自然”，是人类发挥其主观能动性，把人的智慧、创造性、感情注入自然，使自然成为被人所理解、沟通和利用的对象。20世纪70年代出版的《辞海》将文化界定为：“人类历史发展过程中所创造的全部物质财富和精神财富，也特指意识形态。”著名文化学者梁漱溟先生提出：“文化，就是吾人生活所依靠之一切……文化之本义，应在经济、政治乃至一切无所不包。”^①这些界定都是从广义上对“文化”的认识把握。换言之，“文化”即“人化”是人类改造自然和社会而逐渐实现自身价值观念的过程。“人化自然”的开始，就意味着人类已卓然自立于自然之上，超越自然而进入改造自然的历史进程之中。因此，文化就是人类独特的生活方式，人的一切活动本质上都具有文化的性质。“人化自然”的观点，是马克思在《1844年经济学哲学手稿》里提出来的。马克思认为，人类与动物的区别在于，动物不把自己同自己的生命活动区别开来，“人则使自己的生命活力本身变成自然的意志和意识的对象。他的生命活动是有意识的。”“通过实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意识的类存在物，也就是这样一种存在物，它把类看作自己的本质，或者说把自身看作类存在物。”“正是在改造对象的世界中，人才真正地证明自己是类存在物。这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。因此，劳动的对象是人的类生活的对象化；人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身。”^②

因此，从“文化”的内涵来说，“文化”的本质就是“人化”，指人类通过劳动，即“自由自觉的活动，使自然打上人的意识、目的印记，变成人的作品，成为人的自由的表现，成为人的本质力量的确证。“文化”即是有意识、有目的的人类劳动的对象化即外化，同时又是自然物和人类创造物的主体化即内化。概言之，“文化”即“人化”，即主体客体化，即客体主体化，即内化即外化。”^③

狭义的“文化”，主要是指人类精神创造活动及其成果。英国人类学家爱德华·泰勒1871年在其所著的《原始文化》一书中，提出了狭义文化的早期经典界说，他说：“从广义的人种论的意义上说，文化或文明是一个复杂的整体，它包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及作为社会成员的人所具有的其他一切能力和习惯。”^④还有克莱德·克鲁克洪定义的概念也是较有学术价值的界说：“文化存在于思想、情感和起反应的各种业已模式化了的方式当中，通过各种符号可以获得并传播它，另外，文化构成了人类群体各有特色的成就，这些成就包括它所制造物的各种具体形式；文化的基本核心由两部分组成，一是传统(即从历史上得到并选择)的思想，一是与它们有关的价值。”^⑤

^① 梁漱溟. 中国文化要义[M]. 中国香港: 香港集成图书公司, 1963: 1.

^② [德]马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯全集(第42卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1979: 96-97.

^③ 朱喆. 中国文化讲义[M]. 武汉: 武汉理工大学出版社, 2006: 1-3.

^④ [英]爱德华·泰勒. 原始文化[M]. 蔡江依译. 杭州: 浙江人民出版社, 1988: 1.

^⑤ [美]克莱德·克鲁克洪. 文化的研究. 见文化与个人[M]. 高佳等译. 杭州: 浙江人民出版社, 1986.

对文化概念的界定,对我们所要论述的“艺术文化学”是很重要的。本书论及的“文化”主要是指:就人生在世而言,文化是人类理解、改变人、世界及两者关系的总和。文化是人的本质力量的外化,人的自我实现的结晶体,人类知其所知、想其所想、造其所造、美其所美、信其所信、是其所是的总和。这一定义的要点是:(1)文化存在的旨归理所当然 是人;(2)文化存在样态是丰富多彩的,是“知其所知、想其所想、造其所造、美其所美、信其所信、是其所是的总和”; (3)文化以“模式”进入传统,依靠传统的传递与继承发挥作用。

具体说来“文化”范畴的主要特征有:人生在世性、人之为人性、习以为常性、历史情境性、先在嵌入性、恒久生成性。

1. 人生在世性

人总是文化的人,人的世界在某种意义上就是文化的世界。苏联民族学家勃罗姆列伊指出:“人诞生时并不带有某种已经形成了的民族性格特点。人具有这些特点是由于在世时养成的。”^①所以,文化的第一个特征就是确保人类生存的人生在世性,即是说文化就是人的存在方式,“文化是存在的家园”。^②家园性、在世性、植根性是马克思式“文化”概念的第一规定。“文化世界”构成“人生在世性”之“世”,所谓使人与世隔绝,主要是指人具体地生活于其中、与人息息相关的、充满意义的世界消失了。这种世界即是文化。著名哲学人类学家蓝德曼指出:“正如我们历史地所探究的,没有自然的人,甚至最早的人也是生存于文化之中。”^③

文化实践不仅仅是一种简单的理解活动,而成为人的生活世界和社会生活赖以持存的基本方式,为人提供必须的在世结构(海德格尔《存在与时间》,见图 1.2)。而海德格尔的



图 1.2 海德格尔 存在与时间

基础本体论强调,作为人之存在的“此在”(Dasein)乃是“在世界之中的存在”(das in-der-Welt-sein),这种存在本质上又是与“他人”(Andere)“共在”(Mitsein 即 being with others,与他人同在)的。“在与人共在方面,如果我是我自己,我就必然荒芜”^④作为人生在世最为源始的生存活动,文化实践构成了人类其他活动得以进行的“先验”条件和约束,它不是一种可以学习和模仿的技术,而是与人的生活实践内在相关的生存性活动。伽达默尔则从文化参解释向度出发论及这一特征:“理解不属于主体的行为方式,而是此在本身的存在方式。这种运动性构成此在的有限性和历史性,因而也包括此在的全部世界经验。”^⑤与“文化”隔绝的人最终必然是孤独的人,与周围世界失去了真实的联系,人就是物、石头、甚或空无、抽象、或其他任何东西,使自我失去了与世界的真实联系,失去了自身存在的现实性和活生生的内容。

^① [苏联]勃罗姆列伊. 民族和民族学[M]. 李振锡等译. 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1985:103-104.

^② 相当于梁漱溟所说“人类生活的样法”, 和胡适所说的“人民生活的方式”。

^③ [德]M.兰德曼. 哲学人类学[M]. 阎嘉译. 贵阳: 贵州人民出版社, 2006:203.

^④ Karl Theodor Jaspers. Philosophie (2 volumes)[M]. Heidelberg/ Berlin: Springer, 1956:56.

^⑤ [德]伽达默尔. 真理与方法(上卷)[M]. 洪汉鼎译. 上海: 上海译文出版社, 1999:6.

2. 人之为人性

“人之为人性”表现为两重性：“是其所是性”和人的主体性。所谓“是其所是”性，也就是教化成人性，成人成事性，一句话就是让人成为人。亚里士多德认为“人是理性的动物”，按照海德格尔的观点，这种对人的理解实质上是把人当作“现成存在和摆在那里这种意义上加以领会的”^①，因而与理解物的方式并无本质差别。舍勒说得更清楚，这种理解方式实际上是把“人的本质及其价值视为一种自然事实的自然延伸”，它在表面上把人看得很高，其实是人的贬值和人的价值的颠覆。人的文化活动才是区别人与动物的根本尺度，人是什么？是与他的文化生产相一致的，人的生命活动、文化活动的性质是自由自觉的活动。

个人生来原本只是抽象的“自身”，没有他的对象世界；只有当他变为“人”，成为社会性“主体”时，他的环境才会一跃而成为他的“为我世界”。“变成人类就是变成个体的人，而我們是在文化模式指导下变成个体的人的；文化模式是历史地创立的有意义的系统，据此我们将形式、秩序、意义、方向赋予我们的生活。”^②人的生命区别于动物生命的一个重要方面是：人来自自然，但人只是自然的一个半成品，人的另一半需要文化来打造，需要文化去形成；同时，人的重大使命就是要超越自然的全部秩序，去“再生产整个世界”（马克思语），去创造自己的生活，去人化自然。正如马克思所说：“正是在改造对象世界中，人才真正地证明自己是类存在物。……这种生产是人的能动的、类的生活。通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。”^③“是其所是”性又内在包含了“是其所不是”性，因为人本质上是一种包含了无限可能性的生物，他在他的历史性与可能性之间保持是其所是和非其所是的生态平衡。“文化”还是人的主体性的表征，文化的“人之为人性”还在于它的属人性。文化是人作为主体的活动和结晶，因而文化的本性总是同人的本性一脉相承。简言之，有怎样的人就有怎样的文化。文化犹如一面镜子、一把标尺，反映着、标示着人的活动、人的主体性。

3. 习以为常性

在某种意义上，文化即是人的第二自然。具体文化中的人并不是时时刻刻都意识到自己“身历其境”的“文化”。因为“文化本身是限制个人行为变异的一个主要因素。法国著名社会学家埃米尔·杜尔干 (Emile Durkheim) 强调说，文化是我们身外的东西——它存在于个体之外，而又对个人施加着强大的强制力量。我们并不老是感到文化强制的力量，这是因为通常总是与文化所要求的行为和思想模式保持着一致。然而，当我们真的试图反抗文化强制时，它的力量就会明显地体现出来了。”^④文化虽然无所不在，但又是无形的、难以直接把握的东西。它们似乎无所不在，但人们真正面对时，又好似“无物之阵”。通常，只有在个人生活和社会生活的一些重要的转折处，人们可以感受到文化的存在或文化的力量。一种情形是，当我们把一个人从他所熟悉的生存环境“抛入”异国他乡陌生的新

^① [德]海德格尔. 存在与时间[M]. 陈嘉映, 王庆节译. 北京: 三联书店, 1987:60.

^② [美]格尔茨. 文化的解释[M]. 韩莉译. 南京: 译林出版社, 1999:65.

^③ [德]马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第1卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1995:47.

^④ [美]C.恩伯, M.恩伯. 文化的变异[M]. 杜彬彬译. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1988:37.



环境中时,文化会非常鲜明地跃现在他的言谈举止、待人接物、应答问题、处理事务等一切活动之中。另一种情形是,在个体或社会生活的重要转折处,人们会遭遇到更大的文化力量。例如,在个体的层面上,从儿童到成人,常常会经历一个“青春期骚动”或“青春危机”。在社会运行的层面上,在文艺复兴、“五四”新文化运动等重大历史转折时代,人们会以一种极端的方式体会到文化的存在,这就是身临和目睹文化的大断裂,即一种旧文化的衰亡和一种新文化的诞生。^①

4. 先在嵌入性

“先在嵌入性”包括时间上的在先性和逻辑上的在先性。文化以“模式”进入传统,依靠传统发挥作用。文化可以承传——中介是借助于各式“符号”,而且文化靠“符号”承传或传播的过程与方式也同样构成文化。文化是人类创造的,但它一旦被创造出来,就不为尧存、不为桀亡,就在一代代社会历史传递中成为超越社会有机体、也超越个体心理而存在的有意义的现象世界了。它构成了一个客观现实的世界,构成了人类生存的有意义的社会历史环境。这就是时间上的在先性。文化矩阵或文化母体,构成文化主体的“先见和前提”,对文化主体进行逻辑控制。这种历史的文化积淀构成理解的“不自觉的和无条件的前提”(恩格斯),构成“前理解”。“河狸修坝、鸟建巢、蜜蜂找到蜜源、狒狒组织社会性的团体、老鼠交配,这些都主要依靠被编码于它们的基因中并由适当的外部刺激激发出来的学习形式,但是人修拦水坝或住所、找到食物、组织社会团体或者选择性伙伴都是在编码于作业流程图或蓝图、狩猎知识、道德体系和美学判断之中的指令指引下进行的;概念性的结构形成无形的能力。”^②这就是逻辑上的在先性。文化的核心由一部分无从选择而必须接受的传统(社会所必须的)和依个人当下需求可以任选的价值观念两部分组成。当然,文化的接受是有弹性的,这就形成了文化的另一个特征:恒久生成性。

有什么样的后文化世界,也就有什么样的先验的主体性。所谓先入为主,就是这种先验主体性的特征。马克思从人类的现实存在及其历史发展出发,提出“人的存在是有机生命所经历的前一个过程的结果。只是在这个过程的一定阶段上,人才成为人。但是一旦人已经存在,人,作为人类历史的经常前提,也是人类历史的经常的产物和结果,而人只有作为自己本身的产物和结果才成为前提”。^③人作为文化的前提与结果的辩证运动,就是人及其文化的辩证法。

5. 历史情境性

文化的历史情境性即文化共同体的某种共同的行为规范体系在历史的情境中表现为个体性的特征,具体表现为文化的民族性、地域性、时代性、个体性、族群性、阶级性等。杰弗里·托马斯认为:“社会情境性”强调自我的社会情境性,社会情境性意味着,个人通过在历史上特定的社会或文明中观念性地把握的东西来获得理解,获得他们的善的观念及他们的“构成性目标”。^④

从马克思主义的观点看来,现实的个人总是具体的、历史的存在,是社会的人、实践

^① 衣俊卿.文化哲学十五讲[M].北京:北京大学出版社,2004:22.

^② [美]格尔茨.文化的解释[M].韩莉译.南京:译林出版社,1999:62-63.

^③ [德]马克思,恩格斯.马克思恩格斯全集(第26卷)[M].北京:人民出版社,1974:545.

^④ [英]杰弗里·托马斯.政治哲学导论[M].顾肃,刘雪梅译.北京:中国人民大学出版社,2006:303.

的人。“人不是抽象地蛰居于世界之外的存在物，人就是人的世界，就是国家、社会。”^①正是从这样的基点出发，从不同角度，例如，从宗教、信仰、地方性知识储备、语言、艺术、仪式、习俗、原始意象、集体无意识等各个方面出发，可以证明文化的历史情境性内在地包含了文化的具体性、历史性，包含了文化主体的社会性和实践性，故所谓文化的主体性首先是作为具体的、历史的社会实践的人的主体性。

6. 恒久生成性

马克思在其《博士论文》中说：“所以一个人，只有当同他发生关系的另一个人不是一个不同于他的存在，而他本身，即使还不是精神，也是一个个别的人时，这个人才不再是自然的产物。但是要使作为人的人成为他自己的唯一真实的客体，他就必须在他自身中打破他的相对的定在，欲望的力量和纯粹自然的力量。排斥是自我意识的最初形式；因此，它是同那种自认为是直接存在着的、抽象单一的自我意识相适应的。”^②马克思在《1844年经济学哲学手稿》中把人的本质规定为自由自觉的活动，在《关于费尔巴哈的提纲》把实践规定为人的本质。这实际上已包含了对人的生成性维度的承诺，在此意义上，甚至可以把人的生命活动本性规定为否定性，否定性意味着人的生命的自我生成和自我实现，意味着人不断地摆脱束缚。这就表明：人的存在世界是一个动态的、无限开放的、有始无终的、生长着的世界(见图 1.3)。“此在时间的主体性是这偶然的创发性。关键在‘此’，这个独一无二的此时此刻与世界、与自然、与他人相联的存在。这个存在既是客观的历史成果；却又是主观孤独的处境，更是向前原创的基地。只有它，能超越那普遍必然的客观社会性，不断开创出自己(扩而及于群体—人类)的自由天地。”^③

人的这一生成性特质又先验地规定了文化的“恒久生成性”。文化是人确证自己为人的全部活动及其成果，理所当然是一种持久的创造活动，从来就没有什么现成的，人们可以一劳永逸地先定地把握的“文化”，文化总是在人的生存实践活动中才得以“出场”、“退场”、再“出场”……，或者说是人的生存实践活动中才得以揭示和开放出来，文化的意义并不于超验实体中，而就在于人的生存实践活动的展开之中。“文化”这个概念本身虽然同时兼有名词与动词的属性，但毋宁说其本质上是一个动词：文化即 cultivate 即人化即生成即发展，总与造化相对。因为，这样的理解更容易保持文化作为一种行为的意义——文化是工具制造、制度再造与意义创造的反复杂过程。在这一反复杂过程中，是递嬗与生成，继承与创新的辩证的统一。

就文化客体而言，所有文化文本都是“可写的”文本。“每一种伟大的文化和每一个文化时期尽管复杂多样，但它们理性的精神结构却能够达到部分真实和部分正确的程度，虽然它们不必达到这样的程度。”^④但同时每一种伟大的文化也只能达到部分真实和部分正确的程度。这也决定了文化具有了恒久的生成性。

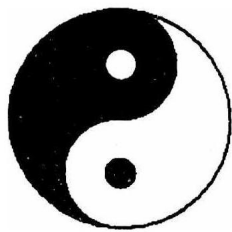


图 1.3 阴与阳

^① [德]马克思，恩格斯。马克思恩格斯选集(第1卷)[M]。北京：人民出版社，1995:1。

^② [德]马克思，恩格斯。马克思恩格斯选全集(第40卷)[M]。北京：人民出版社，1982:216。

^③ 李泽厚。历史本体论·己卯五说[M]。北京：三联书店，2003:47。

^④ [德]舍勒。文化社会学导论。见东西方文化评论。第三辑(1990)[J]。北京：北京大学出版社，1991:140。

二、艺术的内涵

艺术概念一般有 3 种含义：一是泛指人类活动的技艺，包括一切非自然的人工制品；二是人们按照不同的审美标准所创造的审美物及实用品；三是专指美术、音乐、舞蹈、戏剧和文学等纯艺术作品。^①艾中信指出：“‘艺术’和‘美术’这两个概念，直到文艺复兴之际才确立并被公认。那时人们开始意识到创造纯粹精神领域的产物，更足以使人激昂精神、开阔胸怀，达到互相同情、增强意志、建立信念的目的。这类思想意识的活动，是人的主体意识的发扬，它涉及艺术的不同领域和形态，这就是我们现在已经大规模扩展开来的文学、艺术各门类，其中包括美术。这种精神产品，从物质提升和物质相辅而行，成为全面滋养人们心灵所不可缺少的营养。人类依靠它陶冶情怀，并协同各门类的科学认识世界，普及教育，开拓文明，同时起着组织和协调社会成员的意志和行为的作用，文明的发展是和艺术创造分不开的，艺术是精神文明的重要而鲜明的标志之一。”^②

20 世纪 80 年代以来，西方艺术人类学就开始有了一个显著的变化：注意力从“美的艺术”(fine arts)转向“作为文化的艺术”。考察艺术与文化之间的联系，并进一步形成了几个主要的相关观念：一是把艺术视作“文化的表现”；二是“作为文化系统的艺术”；三是“作为技术系统的艺术”。^③

哈彻(E. P. Hatcher)把“艺术”的成分解析为：纯粹审美(purely esthetic)、技能或技术(craftsmanship)和意义(meaning) 3 个层面。20 世纪 90 年代盖尔(Alfred Gell)试图从“作为技术系统的艺术”(art as a technical system)这样的艺术人类学观念上来考察包括原始艺术和现代艺术在内的各种艺术的魅力技术(the technology of enchantment)^④，显然，在对艺术的文化哲学理解上，它毫无疑问是一种有效的推进。

在实际的现代用法中，“艺术”一词不再限于雕塑和绘画，其界定的范围非常广泛，包括纺织品、人体绘画、机遇刷以及诸如此类的东西。因此，哈彻感到，过去那些狭隘的定义就像它们从前所做的那样虽然并不限制跨文化的观点，但是，当我们试图从跨文化上来使用“艺术”观念时，还是有许多问题，尤其是因为在西方传统文化包含有许多艺术定义，并且只有某种非常宽泛的一致意见。因此，“在工业文明中，当艺术概念在媒介和内容方面被放宽到异乎寻常的程度时，至少含蓄地表明艺术概念的用途、功能和意义已经被缩小了，而艺术与它的(文化)语境之间的关系也越来越少。这正是那种被当作纯粹为了审美静观、为艺术而艺术、纯粹艺术、称为‘艺术’之物的无用之必要性的艺术概念。它对跨文化研究来说不是一个很有用的概念，即使有人相信有如此纯粹的动机存在”。^⑤

诸如此类的艺术观念群及其相应的研究方式或学术转向，说明艺术人类学已不再把“美的艺术”作为一个终极性的考察目标，而是在“作为文化的艺术”这个观念总谱的鞭策下

^① 中国大百科全书编委会. 中国大百科全书(哲学)[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1987：1086.

^② 艾中信. 中国大百科全书[M](美术). 北京：中国大百科全书出版社，1992：1.

^③ 郑元者. 完全的艺术真理观：艺术人类学的核心理念[J]. 文艺研究，2007：(10)：26.

^④ Alfred Gell, *The Art of Anthropology*, ed. Eric Hirsch, London: The Athlone Press, 1999, p.163.

^⑤ Evelyn Payne Hatcher, *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*, Lanham. London: University Press of America, 1985, pp. 8-9. 转引自郑元者. 完全的艺术真理观：艺术人类学的核心理念[J]. 文艺研究，2007：(10)：26.

去, 勘探人类艺术形态和观念上的复杂群落, 注重发掘艺术与某种具体的文化表现、文化行为和文化技术之间的普遍联系。^①

本书论及的“艺术”含义是这样的: 在艺术文化学视界中, 艺术是这样的一种文化形态, 它从多样性审美或其他维度为人的各种解放和自由提供了可能性的解决方案。让艺术主体在艺术交往中体悟到“个人生存的丰富性”或给存在者的自由前景提供某种提示, 理所当然包括诸多日常生活化的艺术行为实践内容。

文化借“模式化”对人的压抑, 从古至今, 几乎是无处不在的。而艺术则总是在对主流的意识形态或利益共同体“占有身份”、“合法性”、“连续性”提出质疑中甘愿充当叛逆者和起义者。“它拒绝将自己对象化”, 它知晓自身“只有在具有抵抗社会的力量时才得以生存”。艺术的创造性, 本然地体现为: “它们必须放弃使用那些会使它们适合更大多数公众口味的交流手段”。^②与文化对所有现实的容忍相反, 艺术是在对社会的不断批评中确立自身——这一“抵抗”是为了导向这样一个目标: 创造生活, 而不是被生活所创造。在面对个人性价值需求的时候, 艺术表达了尽可能多的同情。艺术并不像文化那样, 对所有被命名为“历史”或以“历史”尊严面目出现的事物往往寄予“存在合理性”的理解, 艺术正如福科所揭示的那样, 它深究到“历史叙事”的“人为性”及其“权力”对“话语”的操纵作用。^③

本书论及的“艺术”含义, 首先试图反思西方知识谱系中的古典学院型“艺术”话语霸权, 而相对关注的是日常生活化的艺术活动, 民众日常性的审美经验。

本书论及的“艺术”样式主要是指前面所述艺术概念中第二、第三种定义所指类型, 既指传统样式如美术(包括书法)、音乐、舞蹈、戏剧(曲)、文学, 又包含现代艺术如影视、摄影、形象设计(包括美容美发、着装礼仪)设计艺术(如 hip-hop 招贴, 如图 1.4 所示)等艺术种类之文本。



图 1.4 hip-hop

^① 郑元者. 完全的艺术真理观: 艺术人类学的核心理念[J]. 文艺研究, 2007: (10): 26.

^② [德]T·W·阿多诺. 艺术与社会, 当代西方艺术文化学[M]. 周宪等译. 北京: 北京大学出版社, 1988.

^③ 席扬. 艺术创造文化——艺术文化学论纲[J]. 福建师范大学学报(哲学社会科学版), 2001: (3): 89.

三、艺术文化

艺术文化是指人类艺术活动的方式和艺术产品的总和，它是人类文化总体结构中的一个局部层次，具有自身的特殊条件、机制和发展规律。艺术文化由艺术生产、艺术价值、艺术消费和艺术批评 4 个子系统组成。其中每一个子系统都具有专门的功用、起源、特征和工作机制。文化学对艺术文化的研究主要是揭示艺术文化的组成和结构，在此基础上建立它的模式；叙述艺术文化的基本子系统的功用和艺术文化在文化总系统中的作用；寻求艺术文化的基本历史类型等。而从研究“文化系统中的艺术”的角度来说，揭示作为系统整体的文化的内部结构，以及作为它的必要子系统的艺术在其中所占据的地位；艺术在文化系统中受到文化存在和发展的需要所制约的功能；艺术在文化发展进程中的地位、状况和功用的历史变化等，则成为其主要内容。^①

前苏联文艺理论家尤·鲍·鲍列夫清晰地界标了自己的研究对象：“艺术文化则是在自己的千变万化中保持稳定的那一人道主义文化领域。”他把“管理”和“作品”看成是“艺术文化结构”的两个基本块面，并明确指出“艺术文化”与“文化”的关系表现为“价值”的“实践性过程”——“(1)艺术价值的生产；(2)艺术价值的分配；(3)艺术价值的消费。”他所要努力阐释清楚的是这样的命题：“被创造出的艺术文化现象在其生产、发挥社会职能，被分配和消费过程中都要受许多带有决定性社会意义的因素和规律的支配。只有揭示出这些规律才能理解和预测各种艺术文化现象。”^②并断言“艺术文化领域也就是艺术价值领域。”鲍列夫是想通过对艺术价值的独一无二性，及其他之于人类社会的必不可少性来标示“艺术文化”，同时指认其在“文化整体”中的作用与价值。

“艺术文化”概念的确立标志着现代艺术学和文化学发展的一个新的阶段。

四、文化学

文化学是研究文化现象或文化体系的科学。文化学在英语中也称“文化科学”(The Science of Culture)。它的主要内容包括文化理论、文化批评和文化史。它主要探讨各种文化现象的起源、演变、传播、结构、功能、本质，以及文化的个性与共性、特殊规律与一般规律。它的研究方式大体有两类：一类重在科学考察，强调分析实证；另一类重在理性综合，强调哲学思辨。^③

文化学研究最早萌芽于德国。19 世纪中叶，德国学者列维·皮格亨于 1838 年首次提出“文化科学”一词，主张进行文化研究，建立专门的学科。此后，德国的另一位学者 C·E·克萊姆(1802—1867)在其《普通文化史》(1843 年)和《普通文化学》(1854 年)中，首先使用了“文化学”一词。

1871 年，爱德华·泰勒在其《原始文化》一书中，首次用英语来表述“文化学”概念。早期的文化学研究是从文化人类学或民族学开始的。然而，现代意义上的“文化学”却与文化人类学或民族学有着一定的差别。

^① 覃光广，等。文化学辞典[M]。北京：中央民族学院出版社，1988：57-58。

^② [苏联]尤·鲍·鲍列夫。作为文化现象的艺术。见胡经之，张首映。西方二十世纪文论选[M]。北京：中国社会科学出版社，1989。

^③ 杨恩寰，梅宝树。艺术学[M]。北京：人民出版社，2001：1-6。

“文化学”作为一门独立的学科，20世纪50年代成熟于美国，它是从文化人类学中分化出来的。最早从事科学的文化学理论体系研究的，首推美国学者A·克罗伯(1876—1960)。他认为文化是一种架构，包括各种外显和内隐的行为模式，并通过符号系统习得或传递；文化的核心是价值观念，它来自历史传统；文化具有清晰的内在结构或层面，有自身的规律；这种规律不同于人类在生物学上、心理学上、社会学上的其他规律系统。因此，对文化的研究，有必要建立一门独立的学科——“文化学”。同时，他还提出了“文化决定论”，认为一切文化都是由其原形文化所决定的，人类的创造性行为都受到文化系统的制约。

在克罗伯的研究基础上，美国新进化学派的创始人L·怀特(1900—1975)进一步发展了许多文化学的基本理论和研究方法，他被誉为“文化学之父”。怀特认为：人与动物的不同在于文化，而文化的实质在于符号或符号能力。他将文化看作是一种特殊的、客观存在的社会现象，作为一个完整的体系，它可分为3个主要的分体系：工艺体系、社会体系和意识形态体系。工艺体系包括物质工具及其使用技术。通过它们，人类个体和集体与自然界的相互作用得以实现。社会体系包括人们之间的相互关系和相应的行为方式，即亲缘体系、经济体系、政治体系、伦理体系、职业体系和军事体系。意识形态体系包括思想、信仰、知识、宗教、文学、艺术、哲学和科学等。怀特的研究为现代文化学奠定了理论基础。^①

五、艺术文化学

周宪等人认为艺术文化学应当是一门在文化场中研究艺术“场效应”的学科。所谓文化场，即丰富复杂地处在动态过程中的整个文化背景；所谓“场效应”，即艺术在这一背景中由内外各种因素交互作用连锁反应所构成的复杂境况。依据这种观念，把艺术文化学构想为由两个基本部分构成的学科，这就是作为基础学科的艺术文化哲学和作为应用学科的艺术文化批评。前者专事于艺术文化学的基础理论研究，诸如基本原理、概念范畴和方法论。后者则是艺术文化学面对艺术现实的中介层次：一方面将批评实践中的各种具体问题反馈给艺术文化哲学；另一方面又把艺术文化哲学的基本原理、概念范畴和方法付诸实践，以丰富和完善艺术文化哲学。^②

这是一个很有见地的界定，对我们的艺术文化学的学科建设是一种推进。正如论者所言，从“认识前提”上看，这种描述的理论依据与霍加特是一样的，即文化的“原在性”与文学艺术及其表现并不构成“同层次”类型。“艺术文化学”的问题不应该，也绝不是“你中有我”、“我中有你”的问题，当然也不是那种把“文化”视为中心词，用“艺术”来加以修饰的排列——从而增加一种“艺术文化”类型。“关系”之于“艺术与文化”的重要性在于，它不应成为永远分割“艺术与文化”的借口或前提，“艺术”与“文化”作为个案或历史的一种分类，并不是说明它们应当天然而永久地成为“两个领域”或“两种事物”，“艺术文化学”眼中的“艺术”与“文化”，对其研究的归宿，是不应使它们之间“个性”更加清晰，即不应当成为实际上区分两种学科的研究。而应当是一种综合；一种融汇；一种对文化历史的重建以及能够预测文化未来应有目标的新的思维方式和方法。^③

^① 覃光广，等。文化学辞典[M]。北京：中央民族学院出版社，1988：117-118。

^② 周宪，等。当代西方艺术文化学[M]。北京：北京大学出版社，1988：1。

^③ 席扬。艺术创造文化——艺术文化学论纲[J]。福建师范大学学报(哲学社会科学版)，2001：(3)：87。



图 1.5 [美]安迪·沃霍尔 玛丽莲·梦露

艺术文化学研究的目的是从更广阔的文化大背景上使艺术自身的特性得以揭示，而不应成为文化学的附庸。艺术文化学的基本理论应该是：第一，对艺术文化进行总体思考的艺术文化哲学。第二，艺术文化总体研究(比较艺术文化学)。人类创造的文化是一个有机的统一体。对艺术文化的任何线性、孤立地研究都是不可取的。艺术文化学试图通过对艺术文化与科学、艺术文化与道德、艺术文化与宗教、艺术文化与历史之间关系的多维全方位的分析，揭示艺术的文化特性，为现代艺术的创作和发展提供理论基础。第三，艺术文化的历史研究(艺术文化史)。任何艺术都是文化中的艺术，它随着文化的产生而产生，随着文化的变迁而发展。因此，对艺术文化的研究只有将艺术文化融入历时的文化框架之中，才能将艺术文化的特性得以揭示。如果没有对艺术文化的历时的研究，我们就会在艺术文化这个有机体中失去坚实的起点。这种研究不仅要追溯艺术文化发展的历史，还要揭示艺术文化变迁的内外动因，使艺术文化学的研究真正成为科学。^①

理想的“艺术文化学”并不是苏联学者莫萨·卡冈或尤·鲍·鲍列夫所强调为“文化系统中的艺术”或“作为文化现象的艺术”。^②理想的艺术文化学是一门立足于文化哲学的立场和文化哲学的方法、从艺术的角度研究人的学科，它不仅仅是关于“文化中的艺术”的，不仅仅是关于“艺术文化”的，而且还是一种文化哲学立场上的“艺术真理论”(郑元者语)。作为学科形态的艺术文化学一般是由艺术文化理论、艺术文化史和艺术文化批评 3 个分支而构成。

理想的艺术文化学研究既重视艺术文本的文化解读、艺术规律的文化阐释、艺术价值的哲学建构之外，又关注人类艺术活动当中的艺术行为和人的在场(包括艺术家的在场)这些环节，力图对各种文化情境条件下从事艺术生产和进行艺术交往的艺术家、艺术文本和艺术行为等进行情境性的文化哲学探究，以期在具体的艺术交往中来全面地考察各类艺术主体在艺术维度上获得的真理诉求和解放效果。

^① 张伟. 艺术文化学论纲[J]. 广东社会科学, 1990: (3): 108-109.

^② [苏联]莫·萨·卡冈. 文化系统中的艺术[G]//胡经之, 张首映主编: 西方二十世纪文论选[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1989.

第二节 中外艺术文化学的发展简史

艺术文化学作为一门学科首先出现在欧美学术界,然后传播到前苏联和其他国家(包括中国)。艺术文化学的发展考察首先应该关注国外艺术文化学的发展史。

一、国外艺术文化学的发展简史

国外艺术文化学的历史大概经历了非学科意义上的艺术文化思想研究和学科意义上的艺术文化学研究这样两个阶段。

对艺术文化学的发展首先可以追溯到艺术学研究的思想渊源。而对艺术学研究的思想渊源可以追溯到公元前的若干世纪,即古希腊时期,在西方,古典美学(包括艺术学或文艺学)根据抽象的理性人的认识论出发研究美及艺术问题,演绎出一个又一个抽象而庞大的美学理论体系。

艺术学作为一门人文学科的科学体系,它形成于 19 世纪后期。德国美术史论家康拉德·菲德勒(1841—1895)最早将艺术从美的范畴中剥离出来,并对美学和艺术学(艺术哲学)做出了区分和界定,虽然他还没有提出“艺术学”名称,但由于他在艺术学学科建设方面作出的贡献,因而后来被学界称之为“艺术学之父”。在菲德勒之后,德国艺术史论家格罗塞(1862—1927)着重从方法论上构建艺术科学,并开始使用“艺术学”这个术语。他的《艺术的起源》(1894)成为艺术社会学的重要著作之一。他认为,艺术学的主要目的是为了建构支配艺术生命和发展的法则的知识,并揭示出文化的某种形式和艺术的某种形式间所存在的规律及相互稳定的关系等。此外,德国的美学家德苏瓦尔(1867—1947)和乌提兹(1883—1956)则从一般艺术学研究入手,完善了艺术学的学科体系,并确立了艺术学的学科地位。^①

艺术文化学是艺术学的一个分支学科,它的发展大概经历了以下 3 个时期。

1. 自发期(1830—1920)

从相对明晰的研究对象角度入手,哲学家、文化人类学者早在 19 世纪后期就涉足对艺术的文化研究,但作为一种学科意义上的艺术文化学研究,经历了太长的不自觉到自觉的发展时期。将艺术中的文化或文化中的艺术联系起来进行思考和研究,是“艺术史之父”(贡布里希语)黑格尔(1770—1831)从《精神现象学》(1806)、《美学讲演录》(1820—1829)、《历史哲学讲演录》(1837)等著作中开始的。《精神现象学》有 3 个部分讲到艺术宗教,但极为抽象,《美学讲演录》分别对艺术的性质和特征、艺术发展的历史类型和各部门艺术的体系,进行既是逻辑的又是历史的分析。艺术文化学的先驱,也有论者认为包括法国的丹纳,他的名著《艺术哲学》(1865)视艺术为种族、环境和时代“三因素”的文化结晶。对英美国家而言,阿诺德的《文化与无政府状态》(1869)所倡导的文化批评更为重要。^②

19 世纪后期,被称为“人类学之父”的泰勒给人类学的研究对象“文化”下定义时,

^① 杨恩寰,梅宝树.艺术学[M].北京:人民出版社,2001:37.

^② 刘悦笛.深描 20 世纪中国艺术文化学[J].民族艺术,2004:(4):73.

便明确地把艺术纳于其中。此后，另一位古典人类学家弗雷泽的巨著《金枝》(1890)则收集并分析了大量“原始民族”的艺术资料，不仅成为早期人类学的代表性成果，而且被美学、文艺学和民间文学等学科视为经典之作。

显而易见，自发期还处于艺术文化学的非学科意义上的艺术文化思想研究阶段，艺术的形式与内容，也就是艺术“是什么”的问题，是自发时期的主要议题，在研究方法上则主要侧重于哲学、人类学和社会学专业知识。

2. 自觉期(1920—1970)

进入 20 世纪以后，以批判德国古典美学尤其是黑格尔美学为开端的现代美学，无论人本主义(非理性主义)美学还是科学主义(实证主义)美学，都反对从概念、理论出发的模式，回避甚至拒绝对美的本质等思辨性问题的回答，强调从艺术实践和审美经验出发，对有关艺术和审美经验的具体问题做出解释或回答。艺术文化学研究受到了这些思潮的影响。

对艺术的文化学研究真正自觉，开始于 20 世纪 20 年代。现代人类学家们对艺术同样给予了高度关注，并对艺术进行了专门研究，其中具有代表性的是美国人类学家博厄斯，他于 1926 年出版的《原始艺术》被视为艺术人类学系统研究原始人的艺术和审美活动的经典之作。

20 世纪以来，尤其是 20 世纪 50 年代以后，艺术文化学研究得到了较大发展，在西方学术界出现了一大批影响较大的学者，如英国的理查德·霍加特(Richard Hoggart)和雷蒙德·威廉斯、德国的伽达默尔、加拿大的弗莱、苏联的卡冈，等等。诸多学者在理论与方法上的建树，为艺术文化学奠定了学科基础。

苏联的文化理论研究从 20 世纪 50 年代起步，直到 60 年代末期才从西方引入“文化学”这一术语。在短短的 20 年的时间里，苏联的文化学研究取得了相当大的成就，并将文化学研究的成果广泛地运用到人文科学的各个领域。

苏联对艺术的文化学研究首先从美学界开始。美学家鲍列夫在 20 世纪 70 年代出版的《美学》一书中专门探讨了“艺术文化”问题。他将文化视为人的活动的产物，是人类的社会(不是遗传意义上的)记忆。显然，他将文化纳入了人类实践的范畴。正是“人的活动”对无机的自然界进行了加工和改造，创造了人类所特有的文化。这种文化不仅是一种存在，而且是一个过程，从而成为维系社会存在和发展的纽带。艺术文化则是在自己的千变万化中保持稳定的那一人道主义文化领域，它不同于其他的文化形态，其根本原因在于它具有审美的功能。“艺术能把人从精神上陶冶成艺术家，陶冶成按照美的规律创造一切物质和精神价值的能手。由于艺术文化能使人的精神始终具有创造力，它好象成了文化进行扩大再生产的动力来源。”^①这种文化进化论观点的作者对艺术文化存在着过高的期望值。他将艺术文化看作了文化变迁的原动力，仿佛艺术文化可以决定世界未来的走向。

如果说鲍列夫的艺术文化观还缺乏系统的理论建构的话，那么苏联另一位著名美学家卡冈(M.C. KaYan 1921—)的艺术文化理论则形成了较为严密的理论体系。他是从不同于生物生命的人的基本活动开始他的文化分析的。卡冈在《人类活动》一书中从理论上演绎出人类的五种基本的活动：改造活动、交际活动、认识活动、价值一定向活动和艺术活动。这五种活动构成人类活动的整体系统。

^① [苏联]鲍列夫. 美学[M]. 乔修业, 常谢枫译. 北京: 中国文联出版公司, 1986: 49.