

山西大学艺术学研究所 编著

- 艺术学原理研究
- 艺术史研究

艺术学：问题域和焦点的扫描（上卷）



中国社会科学出版社

山西大学艺术学研究所 编著

- 艺术学原理研究
- 艺术史研究

艺术学：问题域和焦点的扫描（上卷）

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术学：问题域和焦点的扫描/山西大学艺术学研究所编著.

—北京：中国社会科学出版社，2005.5

ISBN 7-5004-5025-7

I. 艺… II. 山… III. 艺术理论-研究 IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 023821 号

责任编辑 聿之 林德燕 解佳

责任校对 李小冰

封面设计 解佳

版式设计 郑以京 戴宽

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

邮 编 100720

电 话 010-84029453

传 真 010-84017153

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印刷装订 京南印刷厂

版 次 2005 年 5 月第 1 版

印 次 2005 年 5 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 50.625

插 页 4

字 数 670 千字

定 价 58.00 元 (上、下卷)

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

向往艺术

中国社会科学院学术委员会副主任 汝 信
中华美学学会会长

艺术是人类文明最伟大的创造。诚如德国诗人和美学家席勒所言：“人啊，唯你才有艺术！”

然而，和人对自身的探索永无穷尽一样，理论家对艺术本质的探索也没有止境。回想起来，18世纪时鲍姆嘉登启用美学这个术语作为研究艺术与审美活动的学科的名称，实际上也迎合了理论家们以美来界定艺术的潮流。现在看来，这种概括已不是很充分了：美已被艺术突破！在20世纪末的时候，一方面是整个社会对文化艺术的追求更为普遍，另一方面精英艺术的发展方向变得晦暗不清；而一些美学家或者认定艺术不可定义，或者认为艺术即将终结。在这个问题上我并不悲观，我认为艺术正是一个期待理论家们进行不懈探讨的问题。

画廊和音乐厅里的艺术鉴赏往往是极大的享受，而艺术学的探索则需要极大的思维力度和百折不回的学术毅力。因为艺术学面对的是那样复杂却同样有魅力的艺术现象世界。比如人们一方面要求艺术有充分的个性，艺术拒绝模仿；同时人们又要求艺术理论对所有的艺术作品、艺术门类的特征

进行最高度的概括。这不是一个注定无法完成的使命吗?! 又比如,人们清晰地看到了艺术及其风格发展的历史轨迹,但人们又不因为艺术作品的“过时”而舍弃它们。人类历史上伟大的艺术永远是共时性的,这就叫永恒。那么,艺术在什么意义上也是一种历史甚至史前史呢?!再有,人们总会在伟大的艺术作品中体验到某种普遍的价值或共同人性,但另一方面迄今为止的艺术都用“方言”讲话,即带有特定地域、民族文化的特征。那么,在这个经济日益全球化的世界上,文化艺术的多样性还能不能继续保持呢?!所有这些问题都是极为重要的,它们关乎人类的命运和未来。与其说这样一些问题是美学的,倒不如干脆说它们是艺术学或艺术哲学的。人们关注艺术,艺术学学科的发展是一个有益的趋势。

山西大学艺术学研究所的同志们在上述这些方向上进行着长期的思考和探索,陆续积累下一大批颇有学术分量的科研成果。现在他们有意将这些思想的精华结集出版,既便于在数量上越来越多的研究生们学习、检索,又可汇拢就教于国内外的学术同行。现在,本书的编者和出版者找我,希望我写一点文字予以勉励。勉励不敢妄言,但我愿将自己想到的星星点点笔录于兹以作唱和,也算对国内艺术学科发展的祝愿吧。我想,在全球化的时代,在21世纪,拥有不竭的艺术原创和对艺术进行不懈思考的民族才是最有希望的!

向往艺术 汝信 / I

【上卷】

· 艺术学原理研究 ·

- 如何规定艺术 王亮 章建刚 / 3
 马克思主义实践观与符号概念 章建刚 / 16
 一种马克思主义的符号理论是如何成为可能的 章建刚 / 31
 艺术起源劳动说再探索 章建刚 / 45
 中国现代美学家对艺术的理解 章建刚 / 59
 何谓“审美文化” 章建刚 / 70
 意象造型美学阐原 李德仁 / 81
 论艺术的涵义 李德仁 / 93
 论第三传统观 李德仁 / 107
 “以禅论画”基础研究 耿鉴 / 115
 艺术中的科学 高策 / 129
 塔的佛性意味与儒道文化的融会贯通 高策 / 138
 山西古代彩塑艺术的科技内涵及其特质初探 吴锐 姚雅欣 / 147
 论音乐的自然科学属性 高兴 王生钰 / 163
 文艺复兴对近代科学发展的影响 魏屹东 / 172

· 艺术史研究 ·

- 中国艺术史引论 高兴 / 191
 20世纪中国音乐学研究中的杨荫浏学术传统 高兴 / 205
 黄翔鹏先生音乐史学思想研究 高兴 / 223
 试论文人音乐的艺术特征 高兴 / 237

- 琴曲意境刍论 高兴 / 245
- 简论岸边成雄先生的唐代音乐史研究 高兴 / 250
- 论徐渭的美学思想 李德仁 / 277
- 八大山人的艺术哲学 李德仁 / 307
- 三教合流与张彦远艺术哲学 李德仁 / 330
- 四王艺术审美的典型性格 李德仁 / 348
- 郭若虚在中国绘画美学史上的贡献 张明远 / 366
- 论中国诗画的相融之路 张明远 / 386
- 中国佛教音乐的历史流变 许并生 / 395

【下卷】

· 艺术考古研究 ·

- 曲调考古学的理论与实践研究 高兴 / 415
- 对起源过程中艺术的某些趋势的考察 章建刚 / 425
- 陶器的肩腹分化和人的审美活动 章建刚 / 437
- 山西汉代、北魏、北齐墓葬壁画探研 张庆捷 / 452
- 日藏入华粟特人石棺床舞蹈图释证 张庆捷 / 474
- 入华粟特人石葬具图像初探 张庆捷 / 485
- 隋代虞弘墓石椁浮雕的初步考察 张庆捷 / 498
- 唐代薛徽墓石椁线刻人物 张庆捷 / 521
- 唐代龙山石窟研究 张明远 / 546
- 龙山石窟历史分期问题研究 张明远 / 555
- 试论晋祠宋塑艺术 张明远 / 569
- 山西沁县南涅水石刻艺术 张明远 / 581
- 山西隰县千佛庵大雄宝殿建筑、彩塑创建年代新探 吴锐 / 588

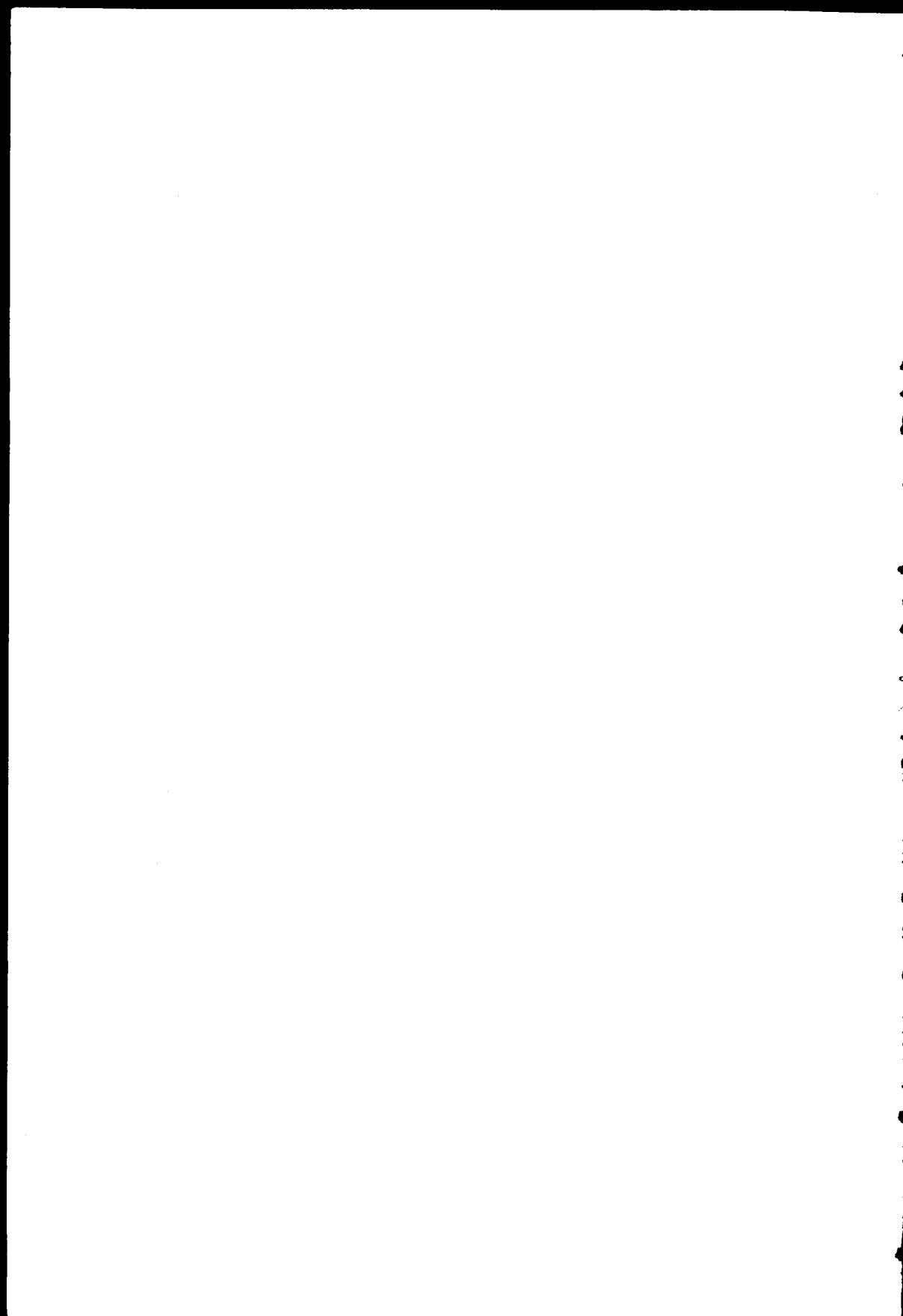
- 丘濬故居文物价值及其保护研究 吴锐 / 594
晋城城关古桥艺术 吴锐 / 609
浅谈我国新石器时代绿松石器及其制作工艺 孔富安 / 615

· 民间与地域艺术研究 ·

- 晋东南明清迎神赛社祭仪及其音乐戏剧 王亮 / 629
锣鼓杂戏的演出体制与历史渊源 王亮 / 638
唐代说唱形式及其渊源 王亮 / 650
琴徽辨 王亮 / 657
对鼓曲类曲艺曲种的再分类 王亮 / 662
民歌的衰微、保存与转型 王亮 / 667
从三件外来的民族乐器看我国音乐传统的发展 王亮 / 675
音乐·观念·系统 韩军 / 681
动态的“传统”及其结构 韩军 / 689
山西秧歌的民俗学研究 高兴 / 697
城市与民间艺术 韩军 / 706
民俗与音乐 韩军 / 711
五台山佛教音乐的历史价值 韩军 / 718
五台“八大套”的形成、流传与发展 韩军 / 725
山西戏曲音乐概述 韩军 / 732
在艺术科学思想指导下的戏曲音乐革新 许并生 / 749
山西传统器乐的乐种与艺术特色 刘建昌 / 761
山西民间美术概览 段改芳 / 775
民间剪纸艺术的美学特色 段改芳 / 793

后记 / 798

艺术学原理研究



如何规定艺术

王 亮 章建刚

一 艺术定义在 20 世纪西方美学中的两个类型

20 世纪后半期西方有一些实证主义传统的美学家、艺术理论家极端地认为，艺术是开放的，因而不可定义。莫里斯·韦茨就“声称‘艺术’是一个‘开放的’概念，任何封闭的艺术定义都将使艺术创造成为不再可能”（转引自 P. 拉马克：“《英国美学杂志》40 年”，《哲学译丛》2001 年第 3 期，第 43 页）。他的意思是说：“并没有一种认识的标准可以构成（艺术定义）必要和充分条件。因为在我们断言某种东西是艺术作品之时，可以拒绝承认这些条件中的任何一个条件，甚至认为艺术作品必须是件人工制品这种传统上被认为是艺术作品的最基本的条件也能被拒绝”（《美学问题》，第 178 页，转引自胡健：“艺术是不可定义的”，人大复印资料《美学》2003 年第 5 期，第 35 页）。在发誓“拒斥形而上学”的分析哲学传统中，这种意见相当典型。

然而这并不能取消给艺术一个定义的努力。20 世纪结束的时候，分析哲学家们不那么自信和自负了。他们承认，一个可以区分艺术与非艺术的标志是必要的，且这个问题肯定将被哲学家和美学家们合理地带入 21 世纪（参见同上文，《哲学译丛》2001 年第 3 期连载，第 45 页）。

分析哲学家不是铁板一块，不少分析哲学家已经意识到自身的缺

陷，因而希望分析哲学向历史主义运动。丹图（A. Danto）、迪菲（Terry Diffey）等人通常被称作是“程序论”或“制度论”的代表。这种理论强调，一件作品是否被当作艺术主要要由特定的社会氛围来决定，尤其是由画廊或博物馆、艺术权威、批评家、评选委员会，或者是在先的其他得到公认的艺术作品所决定。

分析哲学来源于经验主义，而经验主义的问题在于，经验又被还原为感觉，最终成了“存在就是被感知”。分析哲学虽然强调语言分析，而分析的基础、标准、尺度还是经验、感觉，是观察和归纳。因此上述的讨论仍然缺少基础。例如艺术作品由艺术家、批评家、权威来确定，那么这些专家、艺术家又是由谁来确定的呢？！假如“在先的艺术作品”是指文艺复兴时期的艺术，那么它们肯定无法成为20世纪的先锋艺术家作品的资格认定标准。由于历史都被还原为“经验”，即相对的“短时段”，所以经验主义成了“近视”的代名词。

20世纪西方美学关于艺术的定义的另一个极端由海德格尔代表。从我国近年出版的文艺学教材来看，海德格尔的影响显而易见^①。海德格尔认为，艺术作品与艺术家不能相互确认、相互定义，“艺术家和作品都通过一个第一位的第三者而存在。这个第三者才使艺术家和艺术作品获得各自的名称。它就是艺术”（《艺术作品的本源》，《海德格尔选集》〔上〕，上海三联书店1996年版，第237页）。换句话说，艺术作品的本源在于艺术，即通常说的艺术的本质。而对艺术，或艺术的本质，海德格尔的基本定义是：“艺术就是真理的生成和发生”，或简单地说：“艺术的本质先行就被规定为真理之自行设置入作品”（同上书，第292页）。海德格尔类似的表述还有：“艺术乃是根本性意义上的历史”；“艺术是历史性的，历史性的艺术是对作品中的真理的创作性保藏”（同上书，第298页），等等。

海德格尔的艺术定义与其整个哲学一样，被分析哲学认为是“玄

^① 陈旭光：《艺术的意蕴》，中国人民大学出版社2000年版；傅道彬、于菲：《文学是什么》，北京大学出版社2002年版。

学”，是无法被经验证实的，因而是没有意义的。然而他的话有这么大的感召力，使很多中国美学家喜欢。海德格尔的魅力也许就在于他把人的真正的存在作为一种尺度悬在了现实生活之上，有如阳光照亮大地，指引着生活。同时，这个尺度，即人的真正存在方式，就是真理，它的发生就是艺术。真理通过艺术向现实中的人、遗忘了真正存在的人发出召唤。“歌唱即实存。”（*Gesang ist Dasein*）海德格尔的哲思也有几分像诗歌。但说到底，问题在于我们必须作出一个判断：我们到底生活在哪里？我们究竟生活在一个什么样的世界里？

我的意思不是说人类有不同的世界、地球或宇宙可以选择居住。我们只有一个地球。但是对这个世界我们却不一定有清醒的认识。例如我们仅仅是生活在那个由自然科学所处理的、物理和经验的世界里吗？而假如我们说，不，我们是生活在一个富于意义的世界里，那么那些意义又在哪里呢？！我觉得，人的生活永远是受到指引的；历史总会显示出一种方向性；价值问题——无论真、善、还是美——都是确定无疑的。但这些都需获得实质性的说明。这就是哲学家、美学家的的工作。

因此眼下，我们虽然可以承认海德格尔或是现象学过于晦涩，但还是要承认他的问题。我们要用更易懂的话把艺术的真理揭示出来。于是我们想到，应该通过与海德格尔之类的哲学家的对话，推动我们自己的理论创新，比如推动在20世纪80—90年代极具影响的实践美学的进一步发展。

二 艺术即创造：对实践美学理论创新的建议

实践美学以实践的特征规定美，认为实践即人的本质不断对象化的过程，实践不断改造自然与社会，并不断地提升人自身；而美即人的本质力量的对象化。这种理论近年受到一些质疑。有人希望超越实践美学，搞后实践美学；也有人希望以生命美学取代实践美学。但这样的做法并不成功，因为它们在哲学上不及实践美学深刻。美学界不

少研究者相信，经过进一步发展或修正的实践美学还是会有较强生命力^①。

然而实践美学受到质疑也有其自身的原因。第一，在对实践概念本身的解释上，过多强调物质生产实践、阶级斗争、科学实验的基础地位，轻视实践的目的性要素；第二，实践美学对艺术的规定是一个弱项，这一点颇不可思议却与第一个缺陷密切相关，即没有更清晰地揭示生产与艺术创造之间的紧密联系。在以前的实践美学中，真和善的同一、合规律性与合目的性的统一中的“善”或“合目的性”也较多地被解说为生产工具的技术完善性，而不是实践所创造的生活对人所体现出来的意义与光辉。仅仅在工具的意义上来讨论实践，就会不自觉地夸大技术的力量，使人的本质力量仅仅具有技术特征，使实践的主体人和实践的客体自然仅仅处于征服与被征服的对立状态。

在《1844年经济学—哲学手稿》时期，马克思就把人的类特征界定为“自由自觉的活动”（《手稿》，人民出版社1979年单行本，第50页）。马克思相信，人的生产劳动、生命活动一般地说只是他谋生及意志与意识的对象和手段，如果他仅仅可以有意识地出卖劳动谋生，那么这仍然是一种异化状态。而在《关于费尔巴哈的提纲》中，他通过对费尔巴哈的批判表达出一种正面的看法，即实践就是人类自觉、能动地改造他的环境的感性活动。如果人们只是看到劳动的抽象物质特征，他就还没有理解人的类本质或实践的高贵性。人的异化最要命的是他头脑中的世界图景是异化的；真理是被遗忘了的。

实践的高贵性早就为黑格尔所谈到过。他说“锄头比锄头所造成的、作为目的的、直接的享受更尊贵些”，因为它以人类所创造的“外在的他物”的形式“保存”了“合理性”；它有利于实现作为“无限目的”或“终极目的”的“绝对的善”。海德格尔则正确地区分了器具的器具存在与艺术作品的作品存在。以农鞋为例，作为器

^① 参见《中国哲学年鉴·1998》“实践美学与后实践美学”条，哲学研究杂志社1999年版，第126—129页。

具，以其可靠的有用性“把农妇置于大地的无声的召唤之中”，使农妇“把握了她的世界”；作为作品，“使我们懂得了真正的鞋具是什么”，“走近这幅作品，我们就突然进入了另一个天地，其况味全然不同于我们惯常的存在”（《艺术作品的本源》，《海德格尔选集》〔上〕，第254、255页）。

而仅仅从物质生产劳动的层面理解实践也导致了对不同实践活动的硬性分割。理论、艺术、宗教、科学等精神活动被与物质性生产劳动截然分开，不再是统一的人类实践活动环环相扣、不断相互转化的不同环节。进而，这些精神性的活动被认定为对物质性活动的反映，因而从属于后者（参见王朝闻主编《美学概论》，人民出版社1981年版，第45页）。其实人类的理论、艺术、宗教、科学等精神活动始终在努力说明世界为什么不该是现有的样子，而一个更好的世界将会是什么样子，并且怎样做我们就会实现我们的理想。因此一个属人的世界就这样被创造出来。我觉得实践哲学就应该注重揭示生活的这个非常基础的层面。而这时的实践论就是美学或艺术哲学，人们确实有理由称它为一种诗化哲学。

如果这样做，我们就是用创造（creation）或创造性（creativity）定义人同时定义艺术。艺术从根本上说，就是对生活意义的创见和对人的不断塑造。生活的意义不是靠观察、实验去发现的，因为那个意义本不是现成存在的；生活不断升华着的意义是思的构建，是理解、想象，是一种希望。艺术是对明天理想的人类生存状态的憧憬、规划与追求，是现实中无定的人们对永恒、不朽怀有的一分形而上的执著。凭着这种想象，他把明天做成了现实。因此，存在就是被想象（To be is to be imagined）。在这种情况下，艺术的确像一束光照向远方，将晦暗不明的所在呈现出来。在关于艺术本质的镜与灯的比喻性选择中，我们宁可选择灯。

三 创造的含义：对柏拉图以来传统的继承

艺术即创造。我们说实践的根本特征是创造。在漫长的历史尤其

是出现了异化的复杂局面中，这种创造性就集中表现在艺术里。但以创造定义艺术并不始于我们，创造的含义也是在一个漫长的理论探索过程中约定俗成的。塔达基维奇对这个过程有清晰的梳理（“创造性概念的历史”，《西方美学概念史》第八章，学苑出版社 1990 年中译本）。

古希腊没有创造的概念。创造这个词从中世纪开始，被专门用于指上帝从虚无中创造了世界的活动。文艺复兴时期的艺术创造性很强，然而在当时，想找一个恰当的词语来表达这种感受很不容易。所以一位哲学家说艺术家是“想出”作品的；一位建筑与绘画理论家说艺术家是“预先设定出”作品的；拉斐尔说，艺术家依照观念来作画；达·芬奇说，艺术家运用的是自然中不存在的形状；米开朗琪罗说，艺术家实现着自己的所见而非摹仿自然。还有人说建筑师是凡间的神；一些诗论作家说诗人的创作产生于“虚无”；说诗就是“虚构”（*finzione*）、“造型”（*formatura*）、“变形”（*transfigurazione*）等，但他们就是不贸然使用“创造”或“创造者”这一表述。

17 和 18 世纪开始有人使用创造这个词形容艺术家的活动。有一位波兰人说诗人是在从事“创作”（*confingit*），从事“新的创造”（*de novo creat*）；甚至说诗人“如上帝一样”（*instar Dei*）从事创造。法国启蒙思想家伏尔泰说：“真正的诗人都是创造性的。”19 世纪的意见是，艺术就是创造，而且只有艺术才是创造。而到了 20 世纪，创造性被认为也属于科学家，甚至自然界本身（亨利·柏格森有《创造进化论》一书），创造这个词有泛化的倾向。

虽然创造或创造性这个词语被普遍使用了，但这个词的含义并不清楚。塔达基维奇发现，这个词有三种用法：第一种指神的创造性（C1）；第二种指人的创造性（C2）；第三种才是指艺术家的创造性（C3）。

神的创造性（C1）最根本的含义是从虚无中创造出，是通过指令（*order*）完成。而人的创造性（C2）在 19 世纪末和整个 20 世纪里其基本含义似乎是新奇性，用今天的话说是创新。今天所有精美的产品

都出自创造性的个人。而当用于人的创造性概念被用滥时，还反过来对艺术的评价发生着作用。在一定的意义上说创造性也成了筛选数量过多的艺术品的尺度。艺术家们唯新是瞻，惟恐没有新的风格、新的形式，而一些最极端的批评家们甚至说，只要表现出创作性就行了，而创造出来的东西（作品）并不重要。

那么，适用于艺术家的创造性概念（C3）应保留什么含义呢？塔达基维奇认为有两种含义可以考虑。一是一种比较宽泛的创造含义，即创造对于人来说的基本规定性。人不可一日而无创造性；没有创造性就没有了人。第二种含义是指一种虚构，即艺术形象的创造。而在所有艺术创造中，语言艺术尤其是诗又被视为最高的成就。因为语言艺术最终是口头传达的，所以与神那种从虚无中创造的方式最接近，而与日常生活中各种实用器具的制造差别最明显。塔达基维奇认为，这样的概念虽然不是很清晰，对美学来说可能是最有用的。因为它可能最为简要而准确地概括了各种艺术的特征。

我们大致赞成塔达基维奇的意见，并认为创造这个术语对于艺术而言的两层含义是互补的、缺一不可：没有上述第二个含义则第一层含义太空洞；而没有第一层含义则第二层含义太滥。在我们看来，艺术不是任何人的异想天开或白日梦，艺术是人类向自己理想进发的领路人、牵引者。艺术作品的根本内容就是这种创造性探索的结果，就是人们对生活意义的体验、对理想人格的塑造和对世界的希望。这一点最终决定了什么是艺术，什么不是艺术^①。艺术的创造性本质向艺术作品提供了根本的内容（生活意义）。

塔达基维奇还认识到，在美学史上，用创造性来概括艺术的特征比用美或精美来概括艺术甚至引导艺术的走向要更恰当。精美只能概

^① 比如杜尚的《泉》在我们今天的理解中，仍然算不上艺术，而只能是对特定历史时期的艺术潮流、艺术概念的挑战或反讽、挑衅；而《4' 33"》如果不是一种新的艺术形式，也很难被称为音乐艺术。这些东西如果仍被放在艺术的范畴中理解的话，至多是一些很零碎、很表浅的东西。这样的“作品”以及我们的判断，都还需要经历时间的考验，被历史淘汰掉的艺术作品和艺术理论还少吗？！