

文艺美学丛书



当代西方 艺术文化学

本丛书由
文艺美学丛书
编辑委员会编

周宪 罗务恒 戴耘 编

北京大学出版社

当代西方艺术文化学

周宪 等译

责任编辑：赵山鸣 江溶

*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

北京大学印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

850×1168毫米 32开本 16.125印张 370千字

1988年7月第一版 1988年7月第一次印刷

印数：00001—13600册

ISBN 7-301-00241-6/Z-057

定价：5.10元

北京大学文艺美学丛书

- 马克思与美学问题 董学文著
- 文艺心理学论稿 金开诚著
- 中国小说美学 叶朗著
- 中国画论研究 伍蠡甫著
- 论戏剧性 谭霈生著
- 艺苑趣谈录 龙协涛编著
- 宗白华美学文学译文选
- 蔡元培美学文选
- 中国诗歌美学 肖驰著
- 艺境 宗白华著
- 文艺美学 胡经之著
- 音乐美学导论 叶纯之 蒋一民著
- 意象造型美学 孙宜生著
- 系统进化论美学观 汪济生著
- 中国电影复兴的美学描述 黄式宪著
- 王国维诗学研究 佛雏著
- 斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特
〔苏〕T·苏丽娜著 中平译
- 美学：从古希腊到当代
〔美〕比尔兹利著 王宁等译
- 西方学者眼中的西方现代美学
王鲁湘等编译
- 古代中国人的美意识
〔日〕笠原仲二著 魏常海译
- 比较美学研究
〔美〕爱略特·多伊奇著
邢培明译
- 艺术社会学
〔西德〕阿诺德·豪萨著
李淑言等译
- 小说修辞学
〔美〕W·C·布斯著
华明等译
- 视觉原理
〔美〕卡洛琳·M·布鲁墨著
张功铃译

有*号者为已出书

目 录

译序	(1)
----------	-------

艺术文化学：一般理论

在文化背景中研究艺术	〔加〕 F.G.查尔默斯 (13)
------------------	-------------------

当代文化研究：文学与社会研究的

一种途径	〔英〕 理查德·霍加特 (28)
马克思主义与文化	〔英〕 雷蒙德·威廉斯 (45)
艺术与社会	〔德〕 T.W.阿多诺 (67)
批评的文化	〔美〕 J.H.哈特曼 (79)
价值的或然性	〔美〕 B.H.史密斯 (102)
主观范式	〔美〕 大卫·布莱奇 (141)
文化创造的主体	〔法〕 吕西安·戈德曼 (161)
文化，批评与非现实	〔美〕 杰拉尔德·格拉夫 (182)
文本与外部世界	〔英〕 C.巴特勒 (210)

艺术文化学：分支研究

文学与意识形态	〔英〕 J.P.斯特恩 (229)
文学的例证与哲学的混乱	〔英〕 R.W.比尔兹莫尔 (253)
美学与阐释学	〔德〕 H-G.伽达默尔 (273)
文化人类学与当代文学批评	〔美〕 H.M.布洛克 (282)
艺术与人类学	〔美〕 阿兰·P.马里安 (294)
结构主义活动	〔法〕 罗兰·巴尔特 (306)

社会：一种模式，一种反模式……〔法〕米歇尔·泽拉法	(314)
艺术的前途及问题 ……………〔法〕莫里斯·布朗肖	(329)
走向女权主义诗学 ……………〔美〕伊莱恩·肖沃尔特	(340)
文学反应的共性与个性…………〔美〕诺曼·霍兰	(366)

艺术文化学：批评实践

在法律面前…………〔法〕雅克·德里达	(385)
作为社会学的批评：解读媒介…………〔英〕约翰·科纳	(406)
通俗文学研究中的“程式”概念 …………〔美〕J.G.考维尔蒂	(424)
批评的差异：巴尔特/巴尔扎克……〔美〕芭芭拉·约翰逊	(435)
原始艺术的发现 ……………〔美〕道格拉斯·弗雷塞	(448)
艺术的起源 ……………〔法〕A.雷阿-古鲁安	(464)
艺术与偶象 ……………〔美〕罗伯特·雷德菲尔德	(473)
作为文化认知图的艺术风格 ……………〔美〕约翰.L.菲斯切	(498)
编后记 ……………	(514)

II

译 序

出于对文化的共同兴趣，我们有意在文艺及美学研究中申扬一种文化意识，或则说，有意提倡一门艺术文化学。按照我们的想法，艺术文化学应从文化的全方位、大背景以及各种角度和分支来研究包括文艺、美学诸方面在内的艺术问题，从文化场中考察文学艺术，又从各门类的文学艺术中反观更为普泛的人类文化。换言之，基于这种文化的意识和视界，我们着眼于作为文化现象的艺术与作为艺术现象的文化，并且相信在这种意识和视界中文艺与美学的研究无可限量。

然而，在学人竞言文化的今日，要想在文艺、美学的文化研究方面真正取得哪怕是一点点发言权，首先就必须了解别人——特别是我们文化圈子之外的人们——在这方面已经说了些什么。这也正是我们选译、编选这部论集的初衷。

对域外文学艺术的文化研究成果和状况粗加翻检及考究，已使我们收获良多。无论在东方或是西方，艺术文化学的研究都颇具规模和声势。苏联自五十年代以来，艺术与文化的关联研究进展很快，以研究“文化系统中的艺术”为课题的卡冈，即是这类研究的极力鼓吹者。鲍列夫则更明确地提出“艺术文化学”的说法——虽然他只是将艺术文化学与艺术社会学、艺术心理学、艺术形态学、艺术符号学等并列而作为美学的一门分支学科，与我们所设想的艺术文化学尚有相当大的距离。在西方，这方面研

究的实绩和前景也未可小觑。一些研究机构，如英国伯明翰大学的当代文化研究中心，艺术文化学的研究占有相当的比重。此外，整个学术界出现了一大批重要专著，如奥尔特加《艺术的非人性及其它关于艺术、文化、文学的论文》（1925年）、霍加特的《文化能力的用途》（1957年）、特里宁的《超越文化：论文学与学问》（1965年）、威廉斯的《文化与社会》（1968年）、欧文·豪的《临界点：论文学与文化》（1973年）、弗赖的《论文化与文学》（1978年），甚至还出现了研究这些学者的专著，如约翰逊的《文化批评家》等。

限于本选集的体例，这里只对当代西方的艺术文化学研究有所评述，并将入选材料分为艺术文化学的一般理论、分支研究和批评实践这样三个部分。

对文学艺术作文化研究意义何在？艺术文化学的概念、范畴及研究领域、内容是什么？艺术文化学含有哪些基本理论和原则？主要涉及这些问题的篇什被安排在本书的第一编内。

早在十九世纪，英国的马修·阿诺德就以其著作《文化与无政府状态》（1869年）而使文化批评扬名一时。阿诺德这样的老一代批评家对后世的影响颇深，许多当代著名文化批评家的思想都可以追根溯源到他那里。然而这还不是问题的全部。西方当代特别是本世纪下半叶以来，文学艺术的文化研究之勃兴，并非单纯缘于对批评传统的继承，而有其现实的缘由和针对性。四五十年代主张文本绝对自律的英美“新批评”曾经显赫一时，但很快就盛极而衰。这除了新批评派自身的原因之外，更重要的是因为，与其同时和后起的另一些批评家或多或少地认识到：仅仅只是局限于文本，就艺术而谈艺术，无异于划地为牢，坐井观天。后起的批评家们并不把新批评的文本“自律论”视为“第一原理”，而是另辟蹊径，继续探寻与新批评同样出色甚至更好

一些的批评方法。这些新批评后的流派与新批评在大的趋向上一条泾渭分明的界限。即，新批评强调的是文学艺术自身（文本）的独立自足性，而新批评之后的流派则在不同程度上强调艺术与它自身之外因素的相关性。人们越来越感到，要真正超越新批评，就得“向新批评的关键原则——它对于文学参照力量的敌视（或暧昧）观点——挑战”（格拉夫）。文化批评家们对“许多出版物都倾向于关心艺术作品，而不是艺术及其与社会其他方面的关系”这样一路做法表示出不满。他们极力强调“艺术处于某种文化关系之中”（查尔默斯），强调“一部艺术作品，无论它如何拒绝或忽视其社会，总是深深植根于社会之中的。它有其大量的文化意义，因而并不存在‘自在的艺术作品’那样的东西”（霍加特）。我们可以由这些言论而认定，艺术文化学在当代西方勃兴的直接原因就是对新批评的逆反。

新批评之后的批评家们在文学艺术研究中比较容易接受和趋向于各种研究途径的兼容并包，而不是如新批评家们那样在方法上一味地滥用“排他法”。他们把艺术看作是“集体的产品”，进而认为，“我们尤其需要用某种方式把历史的、心理学的、社会学的、美学的等各种不同的观点联结起来”（考维尔蒂）。文化研究正是他们所要找寻的、能够将艺术这一人类集体产品的各个侧面贯穿起来的理想联结方式。从《在文化背景中研究艺术》、《当代文化研究：文学与社会研究的一种途径》等文中，我们可以窥见这些批评家寻求新的文艺研究途径的努力与用心。

但无论西方批评家们对此自觉与否，文学艺术的文化研究，绝不只是一个更替或革新研究方法的问题。当代西方的“文化热”显示出新批评之后的批评家们在文艺研究中的视野和思路比他们的前辈更为开阔。如哈特曼所说：“文化、学术和批评三者相互联系，不论是增强还是排斥，是一个联系到文学研究中最

佳思维的问题”。这就把艺术文化学研究提到了对一般理论思维加以调整和完善的高度。本书第一编中所收威廉斯《马克思主义与文化》、布莱奇《主观范式》、史密斯《价值的或然性》和格拉夫《文化、批评与非现实》等篇都涉及到艺术研究的思维格局、价值体系和总体艺术观等问题。

不过,在我们看来,将文学艺术置入人类文化的宏大背景和综合关系网络中予以考察,仍只是“半个”艺术文化学,即研究作为文化现象的艺术这一半。艺术文化学不仅是一种强调他律,强调超越于艺术之外的学科,或者说着重于文学艺术与其外部因素相互作用的“外部研究”;它同时也应该是一门确认艺术在某种程度上的自律,以及艺术终归要还原于其自身的学问,即重视艺术本身种种规律的“内部研究”。只有同时研究作为艺术现象的文化这另一半,艺术文化学才算完全。

一些文化批评家们显然注意到这一点。他们认为,既然“文化表示出一个社会的整个方式”,就应该去发掘“各种艺术形式中所表现出来的社会信仰、态度和倾向”,总之,发掘文学艺术作品中的一切文化因素,并且相信通过这一研究,“文学能为理解文化作出独特的贡献”(霍加特)。这样,艺术文化学不仅要求把握艺术与文化中其它因素的外在关联,也要求立足于从艺术活动本身,从艺术文本内部反观整个文化。在艺术文化学中,艺术与文化的自律与他律、向心与离心、还原与超越之间呈相互关联又相互制约的张力关系。唯其如此,才可能使艺术的文化批评不同于以往单纯的社会批评与文本批评。第一编中所选篇什多少都体现了这一构想原则。如阿多诺认为,对于艺术理应作两方面反思,“一方面是作为自为存在的艺术,一方面是它与社会的联系”,这一论点恰恰触及了艺术文化学的核心。其他如格拉夫提到艺术与文化间的抵牾冲突,戈德曼则论及了文化创造中主体

的二重性。巴特勒也注意到文本的内部关系（丰富的语义阅读经验）与外部关系（通过文本深究历史）之间的张力。他说：“几乎所有的批评方法都不可避免地要在这两极之间来回移动”。这一断言实际上是在文本层次上重复强调了艺术的自律与他律难题。艺术文化学则力图提供一种回答这一难题的解。

如果说本集的第一编构筑了艺术文化学的大体框架，那么第二编“分支研究”和第三编“批评实践”，则展开了对“艺术总是处于某种文化关系中”以及“艺术是一种文化的意义载体”这两方面命题的具体讨论。如卡西尔所说，艺术与人类文化劳作的其他组成部分决非互不相干，而是被共同的纽带结合在一起的。第二编中的有关篇什一方面从学科形态的横断面上涉及到哲学、美学、人类学、社会学、心理学、语言学、传播学、考古学、民俗学以及自然科学；另一方面从艺术活动的纵深方向上则包括了对于文化的历史研究、现实研究和未来研究。其中斯特恩在《文学与意识形态》中提出的相关性概念，对于艺术文化学的分支研究具有十分普遍的意义。正是这种相关性使艺术有可能与其他学科领域实现连接，进行对话。这也就是伽达默尔所说的艺术的特性：它具有“向不断更新的整合无限地敞开大门”的能力。

然而，分支研究中也存在着难点，即，“要概观艺术与文化领域是困难的，因为它并不是一个有一贯方法和既定边界的确定的艺术分支”（查尔默斯），这就提出了艺术文化学相关性研究的限度问题。如比尔兹莫尔在讨论文学与哲学的关系时所说：“的确存在这样一种危险。为了反对文学与哲学间存在对立的错误观点，我可能陷入了相反的错误之中，即过分强调二者间的类似”。为避免这样的“错误”，艺术文化学的相关性分支研究就得使艺术既能越过自身，又能回到自身。相关性研究绝不意味着将艺术淹没在文化的其它学科之中而丧失自身的独立品性。这正是霍加

特所提出的同时使用“品质阅读”（即审美批评）与“价值阅读”（即文化批评）的问题。

在第二、三编中涉及到的课题有些是国内注意不多或较少展开研究的。这里特别要提及的有《走向女权主义诗学》、《作为社会学的批评：解读媒介》、《通俗文学研究中的程式概念》以及《艺术与偶像》等篇。选入肖沃尔特的文章不仅意在向国内介绍在欧美颇有势头的女权主义批评，更在于这篇文章从社会文化制度方面提出了文学活动中的性别歧视问题。由于出发点和归宿都在于“被迫沉默”的女性亚文化群那半个社会，女权批评于是成为一种女性文化批评。科纳的《解读媒介》是内容、文字都较为生涩的一篇。其中所说的文本、媒介、阅读都已不是一般意义上的概念，而是有其社会文化学特定内涵的术语了：文本不仅指作品，而且指一切承受一定符号体系的文化载体；媒介也不是一般的中介，而是指文化的一切大众传播手段；至于阅读，更不是逐字逐句地念书，而是指对特定符号系统的文化译解。这些都向我们暗示着艺术文化研究的新对象。考维尔蒂在通俗文学中抽出“程式”概念，称它为“若干重要文化功能的综合”云云。对我们说来，这大概也算是新的范畴吧。

我们关于艺术文化学的构想可以说是人为的。对本书目录的浏览也许会给人一种拼盘杂碎的感觉。然而文化这东西，大概原就是这般模样。这里不妨引一段卡西尔的话聊以自慰：

本书仍然必须讨论各种初看起来似乎是完全互不相干的课题。一本涉及心理学、本体论的问题，并且包含着论述神话与宗教、语言与艺术、科学与历史学的篇章的书，很容易遭到这样的批评：它是许多根本不相同的异质事物的一种七拼八凑。我希望，读者在读过这些章节以后将会发现，这种批评是毫无根据的。我的主要目的之一正是在于使读者认识到，本书中所讨论的一切课题归根到底只是一个课题。

这个课题就是——文化。

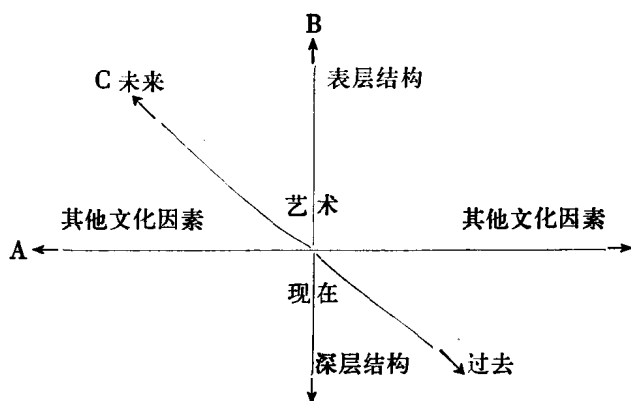
那么，究竟什么是艺术文化学呢？

轻率地断言艺术文化学是一门完整而成熟的学科，这也许是不实之词。然而，历史地看，它作为一种有效的研究方式，已经历了艰难的历程，尽管这种研究方式在历史上并没有我们着意强调的那种自觉意识和完善性；从现状着眼，在文化问题日渐引起人们愈来愈多关注的今日，它正努力跻身于现代科学之林的前沿。

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（不过，这只是一个初步的描述性的界说）。所谓文化场，亦即丰富复杂的处在动态过程中的整个文化背景；所谓“场效应”，亦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。

在一般意义上说，任何一门学科都是由若干部分组成的。依据这种观念，我们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、概念范畴和方法论付诸实践，以丰富和完善艺术文化哲学。

在我们看来，艺术文化哲学从方法论上为艺术的文化学研究提供了一个有效的文化参照系（或曰文化视界、文化意识）。这个参照系对艺术作了文化学的规定，确立了这种研究的必然方向。不同于以往的其他研究方式，它把三个维向的三种观念同时引入了研究的思维格局，从而形成了一种独特的研究模式，可用图式表述如下：



这个参照系由三根轴（维向）构成。A轴是在共时的层面上把艺术置于整个社会文化背景之中。换言之，艺术处在同其他文化因素（哲学、宗教、政治、经济、科技等）的包围之中，并不断地同它们形成双向运动的复杂联系。这里必然会涉及作为文化的艺术（他律）与作为艺术的文化（自律）的张力关系。一方面，社会的其他文化因素以各种方式，通过多种文化机制深刻地影响艺术，这种影响体现在艺术观、艺术功能、主题、体裁、风格和技巧等各个方面。另一方面，艺术作为人类精神活动的一个独特领域，有它自身不同于其他人类活动的特性，正是通过这一特性的折射，映出赤橙黄绿的丰富文化色彩。因此，在这个维向上，我们不可避免地触及了一个悬而未决的“二律背反”：艺术是它自身（自律）又不是它自身（他律）。这个“二律背反”的意义，并不在于促使我们走向极端，步“新批评”的后尘，或再度落入“庸俗社会学”的窠臼；而是提醒我们，应采取新的观念。显而易见，传统的研究是采用分离的方式，要么站在艺术的外面来看艺术，虽然揭示了艺术受制于其他文化因素的影响，然而艺术自身的属性特征却消失了；要么恪守艺术内部，对它以外的其他

文化因素视而不见，其结果是艺术成了“局外人”，同其他文化因素事实上存在的联系被武断地割裂了。新的观念则抛弃这种人为的分离，采用两个平行视点，既从艺术外部来看艺术，作由外向内的向心运动，又立足于艺术内部来看其他文化因素的“艺术折射”，作由内向外的离心运动。这两个视点相互联结，两种运动交错进行。据此，我们把A轴的这一维向称之为艺术研究的“文化域观念”。“域”是指一种范围和相关性，其中，艺术与其他因素错综纠结、交互制约。艺术正是在这个“文化域”中生成、变化，从而实现各种功能。用“文化域观念”来看艺术，便可把握到艺术向心和离心运动的双向动态关系，揭示艺术所蕴含的文化相关性。如果把艺术从这一“文化域”中人为地剥离出来，其灾难性的后果无异于取消了艺术本身。一言以蔽之，“文化域观念”客观上要求我们进行有效的艺术之文化相关性研究。

倘使说“文化域观念”赋予艺术研究一种宽阔的广度视界的话，那么，B轴这一维向则为我们提供了一个深度透视。我们把这一维向名之为艺术研究的“文化层观念”。这一观念的要旨在于将层次分析引入研究过程，它在理论上假定任何艺术现象都是由其表层结构和深层结构等不同层次构成的，并力求在表层结构的描述分析基础上，剖析其深层结构。与“文化域观念”有别，它所引导的是深入探究艺术的深层文化内核或基因，正象生物学研究从“显型”（外在形态）向“基因型”（内在结构）深入一样。从实践上看，如果缺乏“文化层观念”，艺术的文化研究容易流于表面，为那种生动活泼而又富于变幻的艺术现象所迷惑，因而停留在表面描述和经验分析的水平上，而不能科学地解释艺术的复杂形态。在这方面，当代西方艺术文化学的某些研究是有启发的。诸如，卡西尔从人类历史发展的进程中揭橥了符号的“形成过程”及其“交互决定律”；弗洛伊德的深层心理学挖掘了艺术

活动无意识动力学；容格追溯历史，找到了隐秘的“集体无意识”；结构主义语言学则把人类语言的深层结构展示出来。尽管这诸种理论都有其局限性，然而它们确实触及到人类文化的深层结构，并提供了一种（片面的）解释。从理论上说，艺术的文化表层结构受制于深层结构，而且表层结构极富变动性和偶然性，假如我们的研究只限于这个层次，即使作大量准确的描述，仍不能抓住那万变之宗。因此，“文化域观念”必须引入“文化层观念”。正是这两个维向的交叉，使艺术的文化相关性——其表层和深层结构联系呈现出来。这样，我们也就能够把握到繁杂多变的艺术现象的文化范型，并作出种种科学的解释。总之，“文化域观念”必须同“文化层观念”相结合，或是彼此包含，或是重叠并举，只有这样才能为艺术的文化研究既提供宽阔的广度视界，又提供深刻的深度透析。“文化层观念”为我们理解艺术的文化基因开拓了一条新途，尽管这条路也许仍是荆棘丛生。

显然，A、B两轴是从共时的维向上吸引了我们对艺术的文化关注；不过，倘若缺乏另一维向，亦即历时的维向，发展的时间观便不可避免地消解在共时性的静止分析中。所以，在“文化域观念”和“文化层观念”的交叉点上，引入时间这一维向的历史发展观是必然的。换言之，引入历史这一时间维向是卓有成效地实施艺术的文化域和文化层研究的充分必要条件。C轴在这里体现为过去→现在→未来不断发展的时间链条。一切艺术，无论是原始艺术、古代艺术还是现代艺术，都存在于现在这一时间环节中，并在这一环节中产生效应；而现在又总是不断变成过去，成为过去的延续，同时又总是永远指向未来，使未来不断地变成现在。忽略艺术在时间这一文化维向中的发展递变，艺术将不可理解。因此，我们把C轴这一维向称之为艺术研究的“文化史观念”。所谓“文化史观念”，远远超出了传统的艺术史观念，其

参照范围已从艺术的嬗变拓展到文化的跃迁。另一方面，这一观念也迥异于传统的编年史考察。它立足于发展变动的历史关联域中“现在”这一环节，一方面向后回溯，达到历史重建；另一方面又向前展望，呈现出无限开放的势态。用一种比喻性的语言来讲，如果说A轴的“文化域观念”和B轴的“文化层观念”拓展了艺术文化研究的广度和深度的话，C轴的“文化史观念”则可以说增加了这种研究的长度。将动态的历史观引入艺术研究，其深刻的含义在于它把任何艺术现象都同延绵不断的历史过程连接起来，赋予它深刻的发展含义，从而揭示艺术的历史关联域和复杂的因果链条。时间是个既常见又深奥、既简单又复杂的哲学问题。存在主义关心现在的选择，解释学提出了前理解问题，接受美学想努力达到视界融合，这一切都与时间密切相关。结构主义那种只求共时排斥历时研究的作法已为人们所抛弃。我们只有在时间的历史关联域中才能理解艺术。

综上所述，艺术文化哲学所提供的这一参照系，就是“文化域观念”、“文化层观念”和“文化史观念”三维交叉的研究模式。从研究对象方面看，艺术本身就处在这三维相交的文化空间里：艺术与其他文化因素互相渗透，交互影响，连锁反应；其表层结构变幻无穷，又受制于深层结构的支配；过去、现在与未来依次递转，艺术在时间的链环中流变，体现出深刻的历史内涵。进入这一空间的各种因素不再彼此分离和单独起作用，简单的线性因果关系为复杂的交互决定关系所取代，静止的因素构成为生成发展的形成过程，这种复杂关系，便是艺术的文化“场效应”，而这种“场效应”恰恰就是艺术文化学的基本课题。相对于研究对象的这种状况，从研究主体方面来看，必须采取三维相交的研究，从整体上把握这一“场效应”，这就是当代艺术文化学研究必须具有的文化视界或文化意识。也许，我们可以乐观地预言，

一些曾使艺术理论家困惑良久的难题，将在这三维相交的视界所观察到的“场效应”中得到较为圆满的解决。

迈向新世纪的当代艺术，向我们展示了一系列奇异的图景：各民族艺术日趋融合又恪守自身固有的传统风貌，艺术与反艺术并行不悖，个人化与非个人化、艺术家个体与社会群体剧烈冲突，伸向“后现代”的艺术又找回遗忘了的原始性，雅俗之争更加突出，艺术既作为社会的镜子又作为其对立面而描绘彼岸世界，它担负着把人从后工业社会科技对人的“肢解”中拯救出来的历史重任，等等。这些复杂的课题为三维相交的“场效应”研究开辟了广阔的用武之地。如果说艺术的核心始终环绕着人，那么，在这个意义上可以说，艺术文化学的研究正是要探讨艺术中人的文化含义。因此，我们有理由认为，艺术文化学将随着人的研究而同步前进。

“认识你自己”，这是镌刻在希腊神庙上的至理箴言。艺术文化学研究的最终目的，就是要深刻理解艺术这一文化活动中的“斯芬克斯之谜”！

编 者

1987年1月于北京大学