

2009年度国家社会科学基金课题艺术学项目“比较艺术学体系研究”(09BA011)

比较艺术学

李倍雷 赫云 著



南京大学出版社

2009年度国家社会科学基金课题艺术学项目“比较艺术学体系研究”(09BA011)

比较艺术学

李倍雷 赫云 著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

比较艺术学 / 李倍雷, 赫云著. — 南京: 南京大学出版社, 2013. 11

ISBN 978 - 7 - 305 - 11993 - 4

I. ①比… II. ①李… ②赫… III. ①比较艺术学
IV. ①J0 - 03

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 194627 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

书 名 比较艺术学

著 者 李倍雷 赫 云

责任编辑 陆蕊含 编辑热线 025 - 83592401

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 南京爱德印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16 印张 17.25 字数 415 千

版 次 2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 305 - 11993 - 4

定 价 46.00 元

发行热线 025 - 83594756

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

有比较才能鉴别

——《比较艺术学》序

张道一

我们是使用汉字的民族。汉字的多义很有意味，遥想当年的造字者想象力非常丰富。譬如一个“比”字，现在多用作比较、比赛、考量、考较；又作比拟、类比、比喻、比例等。《说文解字》曰：“比，密也。二人为从（相听也），反从为比。”段玉裁《说文解字注》：“要密义足以括之，其本义谓相亲密也。余义辅（辅助）也、及也、次也、校也、例也、频也，择善而从之也、阿党也，皆其所引申。”其实，比较之法人人会用，只是在其熟悉的方面，全面与否。“有比较才能鉴别”是个常语。世间万物错综复杂，在认识上多是从比较入手，诸如大小、多少、亲疏、利害、善恶、祸福等，都是比较出来的。民间俗语说“不怕不识货，就怕货比货。”话虽粗浅，却能说明一定的道理。一个家庭主妇到市场买菜，对于菜蔬的品味和烹调，以及新鲜与否、上市早晚、价格高低等一清二楚，都是在生活实践中比较的结果。但是，这种比较只限于亲身的经历，所关心所熟悉的事物，除此之外也就茫然了。

即使对于生活的比较，有的也很复杂。譬如“东施效颦”的故事：古代越国的西施是个美女，她可能患有心病，经常捧心皱眉（称“颦”），显得忧愁。同村的东施长得丑，便模仿西施的样子，自以为很美，结果却不自然，显得更丑了。同时“捧心皱眉”，一个显得更美，另一个却是增丑，叫人讨厌了。两相比较，真假分明，效果自然不同。

理论家认为，比较是确定事物异同关系的思维过程，也是一种认识事物的方法。但是，任何比较必须有一定的标准，不存在“可比性”的事物是无法相互对照和比较的。通过比较各个事物的相同与相异之点，便可对事物作出分类。所谓“方以类聚，物以群分”，同类事物聚在一起，不相混杂。《易·乾》说：“本乎天者观上，本乎地者观下，各从其类也。”

艺术是形象思维的结晶。而在艺术作品与接受者之间，需要有正确的鉴赏。

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说：“如果你想得到艺术的享受，那你就必须是一个有艺术修养的人。”艺术的多样性和丰富性决定了它的复杂。譬如说，造型艺术诉诸于视觉，如果一个比较方法也不会使用的人，真会看得眼花缭乱，不知所措了。苏东坡论诗画的形神说：“论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。”这是为什么呢？因为艺术并非单纯的技巧，还要有美好的构想和创意。从内到外表，有一个相互联系的网，也就是对整体的比较观照。

我对于比较艺术学没有研究，只是深感于它的重要却未掌握。以上的话不过是表明所感而已。欣闻倍雷君正在著述一部《比较艺术学》，这是功德无量的善事。看了他的提纲，洋洋九大章，真有四面八方之感，艺术的“四神”全在其中了。“比较艺术学”虽然不是艺术学的全部，却是一个重要的分支，不论对于艺术创作、艺术评论和艺术鉴赏，都不能缺少这方面的知识，特别是全面系统的认识。现在《比较艺术学》书稿将成，要我说点什么，怎能在鲁班面前弄斧头呢！若干年前我曾经为艺术学的理论呼吁过，希望有志士仁人来扶持新建立的艺术学。而今已看到开花结果，心情当然是兴奋的。我不但祝福倍雷君，并且希望更多的同仁多出成果。为了中华民族的振兴，艺术的大繁荣、大发展，是不能离开理论思维的。

2012年5月于南京龙江

目 录

第一章 比较艺术学的历史与发展	1
第一节 比较艺术学历史	1
一、国外比较艺术学的历史状况	2
1. 国外比较美术学的研究	2
2. 国外比较音乐学的研究	5
3. 国外比较戏剧戏曲学的研究	9
4. 国外比较文学的研究	11
二、中国比较艺术学的历史状况	15
1. 中国比较美术学的研究	15
2. 中国比较音乐学的研究	18
3. 中国比较戏剧戏曲学的研究	20
4. 中国比较文学的研究	23
三、中外比较艺术学的演变与现状	25
第二节 中外比较艺术学的观念	27
一、国外比较艺术学观念	27
二、中国比较艺术学观念	30
三、中外比较艺术学观念认识的局限	31
第三节 比较艺术学的发展观	32
一、建立自成系统的方法论和实践操作原则	33
二、比较艺术学开放性的文化视野	35
三、发展观与学科身份	36
第四节 比较艺术学的意义与发展	38
一、比较艺术学的意义	38
二、比较艺术学与人文社会学科	38
三、比较艺术学与当今世界文化	39
第二章 比较艺术学本体论	41
第一节 研究主体与研究客体	41
一、研究主体	41

二、研究客体	43
第二节 比较视域	44
一、比较与视域	45
二、比较视域的特征	47
三、比较艺术学是本体不是方法	48
第三节 作为学科的比较艺术学	51
一、比较艺术学与一般艺术学	51
二、比较艺术学与国别(民族)艺术	54
三、比较艺术学的学科性质	56
四、比较艺术学的学科定位	58
第三章 比较艺术学方法论	61
第一节 变迁研究	61
一、变迁研究的放送者、接受者与传播者	62
二、变迁研究传播的路径	64
三、变迁研究的方法	65
第二节 形态研究	68
一、形态研究的异同关系	69
二、形态研究的方法	73
三、形态研究的特征	75
第三节 交叉研究	76
一、交叉研究的学术视野	77
二、交叉研究的方法	78
三、交叉研究的特点	79
第四节 互释研究	80
一、互释研究的互为关系	80
二、互释研究的方法	81
三、互释研究中阐释者的话语问题	83
第五节 研究方法的原则	84
一、可比性原则	85
二、比较性原则	86
三、系统性原则	87
第四章 比较艺术学视域论	89
第一节 世界艺术与文化圈	89

一、世界艺术	90
二、世界文化圈	91
第二节 比较艺术学与族群和民族	93
一、族群与民族	93
二、主流艺术与族群艺术的文化认同	97
第三节 跨学科的比较视域	98
一、艺术与宗教的跨学科视域	99
二、艺术与哲学和美学的跨学科视域	100
三、艺术与考古学、民俗学的跨学科视域	102
第四节 内生态系统与外生态系统	103
一、比较视域的内生态系统	104
二、比较视域的外生态系统	107
三、内生态系统与外生态系统的意义	108
 第五章 比较艺术学门类论	112
第一节 比较美术学	113
第二节 比较音乐学	116
第三节 比较设计艺术学	123
第四节 比较舞蹈学	126
第五节 比较戏剧戏曲学	129
第六节 比较电影学	132
第七节 比较文学	136
 第六章 比较视域下的类型论	143
第一节 比较视域与艺术类型学	143
一、比较艺术学与艺术类型学的关系	144
二、跨视域的类型学方法	145
第二节 跨视域艺术类型分类原则	147
一、艺术类型的合一	147
二、原则与模式	149
第三节 艺术类型的基本形态	150
一、基本形态	150
二、比较视域下艺术类型学的意义	154
第四节 比较视域下的主题学与形象学研究	155
一、比较艺术学的主题学与形象学	155

二、主题学中的主题与母题	157
三、形象学与他者	159
四、不能缺席的主题学与形象学	160
第七章 比较艺术学范例论	162
第一节 互为交流:比较艺术学变迁研究范例	162
一、传播途径与传播者研究的意义	163
二、接受者与放送者的研究	167
三、对互动变迁意义的研究	173
第二节 求同存异:比较艺术学形态研究范例	176
一、艺术形态研究的史学意义	177
二、艺术形态异同的研究	180
三、艺术文化形态理论与批评的研究	184
第三节 多元语境:比较艺术学互释研究范例	187
一、当下世界艺术语境的研究	188
二、话语互释与对话机制的研究	191
三、世界艺术的促进与发展研究	195
第四节 边缘整合:比较艺术学交叉研究范例	197
一、艺术学与自然科学的整合	197
二、艺术学与人文社科之间的整合	200
三、艺术门类之间的学科关系	204
四、边缘整合的学科意义与注意的问题	208
第八章 比较艺术学思潮论	210
第一节 现代主义与比较艺术学	211
一、西方现代主义与艺术思潮	211
二、西方现代艺术与中国文化艺术思想	215
三、西方现代艺术理论与中国现代“先锋”艺术	218
第二节 后现代主义与比较艺术学	224
一、西方后现代主义与艺术思潮	225
二、法国后现代主义与中国	227
三、西方后现代艺术与中国当代艺术	229
四、西方后现代主义理论的缺陷	231
第三节 西方当代文化理论与比较艺术学	233
一、图像学理论与比较艺术学	234

二、后殖民主义文化理论与比较艺术学	235
三、文化人类学理论与比较艺术学	237
四、文化相对主义理论与比较艺术学	239
第四节 比较艺术学与构建中国艺术理论	240
一、以跨文化的视域构建中国当代艺术	241
二、以大文化思维构建中国艺术模式	243
 第九章 比较艺术学学科建设与人才培养	246
第一节 走向世界的比较艺术学	246
一、世界艺术多元形态为比较艺术学提供了契机	247
二、比较艺术学:沟通世界艺术的桥梁	249
三、比较艺术学促进世界艺术的交流与发展	251
第二节 比较艺术学学科的建设与发展	252
一、关于艺术学的一些问题	252
二、建立比较艺术学的基础与必要性	254
三、比较艺术学的基本框架	256
四、比较艺术学未来的发展趋向	257
第三节 比较艺术学的人才培养	259
一、比较艺术学对研究者的学术要求	259
二、比较艺术学人才的基本素质的培养	260
 后记	263

第一章 比较艺术学的历史与发展

比较是人类思维的一种方式。因此可以说,比较作为一种方法,伴随人类思维的开始就已经存在了。艺术的比较,伴随比较思维的方式,也因艺术的产生而开始。《乐记》云:“故歌者,上如抗,下如队,曲如折,止如橐木,居中矩,句中钩,累累乎端如贯珠。故歌之为言也,长言之也。说之,故言之;言之不足,故长言之;长言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故不知手之舞之、足之蹈之也。”^①中国古典艺术论著《毛诗序》也有相同的论述:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之。”^②虽是言“情”不同程度的表达方式,却包含了诗歌、舞蹈异同的浅显比较。西方古希腊时期也曾将诗与画进行了比较。古希腊诗人西蒙尼德斯(Simonides,公元前556—公元前467)说:“画是无声的诗,而诗则是有声的画。”^③这种艺术门类的比较实践,为比较艺术学之路作了铺垫。用比较的方式思考艺术,由不自觉到自觉,其演变和发展的过程促使艺术的比较研究向更广阔的领域思考,跨越了不同地域、国家(民族)、族群、学科与文化的视域,为比较艺术学的学科形成与发展奠定了坚实的基础。同时,比较语言学、比较法学、比较文学(包括比较诗学)、比较美学、比较史学等学科也促进了比较艺术学的发展。“比较艺术学”作为一个学科名称被最早是由奥地利美术史家达戈伯特·弗莱(Dagobert frey,1883—1962)提出来的。他以“比较艺术学”的名称,写了一部《比较艺术学基础》(维也纳,1949年),以后世界各国艺术史学者不断深入研究,使比较艺术学逐渐形成了基本规模。

第一节 比较艺术学历史

艺术门类的比较学研究,如比较音乐学、比较文学、比较美术学(比较造型艺术学)相对建立与成熟得较早,并都是在欧洲国家首先建立起来的,而后影响到东方包括中国的艺术学界。但作为总体地、综合地、跨文化地研究各国艺术的“比较艺术学”,在很大程度上是比较艺术学的“史前期”。因为整体地看,作为“比较艺术学”这门学科,无论东方还是西方,尚未真正建立。奥地利、德国、美国、日本等国学者相继提出的“比较艺术学”概念,以及他们提出的“比较”的观念,都是需要我们今天从学科的

① 礼记·乐记第十九[M].北京:中华书局,2001:562-563.

② (传)毛萸.毛诗序[M].张少康、卢永磷编选.先秦梁汉文论选.北京:人民文学出版社,1999:343.

③ 朱光潜.西方美学史(上卷)[M].北京:人民文学出版社,1983:313.

角度去重新思考的。坦率地讲,国外的比较艺术学还不是从“本体”的角度去认识的,而是从比较的“方法”认识“比较艺术学”的,并且以“体系性艺术学”代替“比较艺术学”的思维模式,来思考比较艺术学。这就更说明了比较艺术学需要重新认识和建构自身的体系,使其真正成为一门比较艺术学的学科。在这里,我们试图将中外有关比较艺术学的实践研究,按照门类的比较学进行梳理,以便从这些门类的跨视域研究中,整体地认识和把握比较艺术学的“历史”和它的观念,以及“比较艺术学”名称出现的历史。

一、国外比较艺术学的历史状况

比较艺术学实践方面的研究,在西方已具有悠久的历史。古希腊时期的柏拉图、亚里士多德等人就诗与画的关系,在模仿说的语境中进行了探讨。诗歌、戏剧、造型艺术等都是古希腊时期以来,作为西方比较艺术学研究对象。但是这些“艺术”并不是作为艺术本质问题来讨论的,即不是自觉地作为艺术学的范畴来研究,仅是作为“理念”的附属和认知世界不同结构层的补充物。人类心理活动的知、情、意中,有关“情”的研究并作为学科,直到鲍姆嘉登(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762)1735年提出了“美学”观念,并于1750年正式用《美学》研究感性认识的专著出现之后,才有专门研究“情”的学科专门讨论情感心理等感性认识的诸问题。这就是西方的美学。鲍姆嘉登在《美学》中说:“美学的对象就是感性认识的完善(但就它本身来看),这就是美。”^①西方美学体系建立以后,“艺术”一直被置于美学的体系和框架中进行研究,艺术比较的研究也是置于比较美学的框架中进行的。艺术学没有独立成为一门学科,自然也就不能产生比较艺术学的理论与研究。19世纪末至20世纪初,德国美学家、艺术学家康拉德·菲特莱(Conrad Fiedler, 1841—1895)、玛克斯·德索(Max Dessoir, 1867—1974)、埃米尔·乌提茨(Emil Utitz, 1883—1956)等相继提出了“艺术学”应该从“美学”中独立出来,建立艺术学自身的学科并解决自身的问题。他们认为艺术学研究 and 解决艺术本身的相关问题,与美学研究和解决“美”的问题是不同,美学只能解决部分艺术的审美问题但不是全部。只有艺术学的独立,才能有比较艺术学脱离美学独立建立的可能。当然,艺术学首先从美学中独立出来,是基于造型艺术,以后才逐渐形成今天艺术大门类的学科。

有关比较艺术学实践方面的研究,最早是从造型艺术、音乐艺术、文学艺术(包括戏剧艺术)等门类艺术开始的,我们重点梳理这几个方面的比较研究的历史脉络。但“比较艺术学”概念的最先提出,却是始于造型艺术。因此,我们首先从西方造型艺术,即“美术学”的比较研究,开始追溯比较艺术学的历史状况。

1. 国外比较美术学的研究

西方艺术学没有独立以前,有关艺术史或艺术作品的比较研究是置于美学项下的。这是西方艺术比较研究的总体特征。又因为在西方,艺术史主要指的是造型艺术,其他艺术门类并不包含在“艺术史”里,故此,置于美学项下的艺术的比较研究,主要体现在造型艺术方面,倾向于我们今天说的“美术学”。尤其是19世纪末,西方造型艺术的比较研究,关注的是造型艺术里的绘画、雕塑与建筑之间

① 朱光潜,西方美学史(上卷)[M].北京:人民文学出版社,1983:297.

的比较研究,这实际上就是美术比较研究。这与西方造型艺术发生的现象有关,古希腊时期绘画和雕塑基本上是建筑的附属物,三者是综合出现在一起的。文艺复兴时期的画家兼理论家乔尔乔·瓦萨里(Giorgio Vasari,1511—1574)的《意大利艺苑名人传》是西方首部较为完整的“艺术史”,即画家、雕塑家和建筑家的“艺术史”。

较早对绘画、雕塑和建筑进行比较研究的是德国美术史家卡尔·施纳泽(Carl Schnaase,1798—1875)。他的《造型艺术史》(8卷,斯图加特,1843—1879)是一部总括性的美术史,其中包括了古代东方与西方的描述性研究,并使用了“比较”(comparison)的概念作为造型艺术史的核心词汇。雷蒙多(G. L. Raymond)在他的《在绘画、雕刻、建筑中的线条、色彩的比例与和谐——比较美学试论》(纽约,1899年)中,将造型艺术置于美学项下,对其中不同种类的造型艺术元素进行了比较研究。沃尔泽尔(O. Walzel)的《各种艺术的相互阐发》(柏林,1917年)将戏剧与绘画进行了比较研究,实际上也是偏重造型艺术中不同种类艺术的比较研究,譬如将莎士比亚的戏剧和鲁本斯、伦勃朗的绘画进行比较。E. 苏里奥(E. Souriau)《各种艺术的对应关系——比较美学原论》(巴黎,1947年),是在造型艺术的不同种类中,探讨美学的基本原理。但这些比较研究涉及东西方两大艺术体系的研究不多,主要是在西方世界的艺术史中进行的一项比较性的研究工作,比较的视域主要在西方文化圈的艺术中,仅施纳泽跨越了东西方的视域,是一种初步的艺术比较研究。

较早将视域从西方跨越到东方、自觉进行艺术比较研究的是美国美学家欧内特斯·弗朗西斯科·芬诺洛萨(Ernest Francisco Fenollosa,1853—1908)。芬诺洛萨一直往来于日本与美国之间,成为东西艺术交流的使者。在《美术说真》(龙池会,1882年)中,他将日本绘画与西方绘画进行了比较研究,作了高低优劣的价值判断。1893年他完成了最早的东西方艺术文化交流的著作《东方和西方》(1893年)。此后他将目光投向了对中国与日本艺术的研究。在他死后的第四年,《中日美术史纲》(1912年)出版了。德国美术史家阿道夫·利奇温(Adolf Reihowein)的《十八世纪中国与欧洲文化的接触》(伦敦,1923年),将中国与欧洲文化交流中涉及的艺术问题作了影响研究,是较早注意到中国明清工艺对西方“罗可可”艺术风格影响的学者。美国的托马斯·芒罗(Thomas Munro,1897—1974)的《各种艺术及其相互关系——比较美学》(纽约,1951年)、《东方美学》(纽约,1965年),主要对中国、日本古典艺术理论与西方古典时期的艺术理论包括东西美学,进行了粗略的比较,其中涉及了戏剧与戏曲。^① 他的《走向科学的美学》(纽约,1956年)中的“比较分析”,探讨了如何比较绘画与雕塑表现的细节问题。哈佛大学美学家、美术史家本杰明·罗兰德(Benjamin Rowland)的《东西方的艺术》(1954年),以东西方美学为背景涉及了“形式史”的比较视域问题,他以作品相互参照的研究方式,使隐藏在作品中的各种文化事实凸显出来。尽管罗兰德对东西方造型艺术进行了分类比较研究,不过他并不是考证东西方文化的相互影响,而是研究各自美学特征的演变现象,体现了他以主题和题材形态为主要路径的形式史的比较研究方法。^② 法国美学家艾德烈·马尔劳克斯(Andr  Malraux)的《东西方美

① 参见[美]托马斯·芒罗,东方美学[M],邬建平译,北京:中国人民大学出版社,1990。

② 参见[日]山本正男,东西方艺术的精神传统和交流[M],牛枝惠译,北京:中国人民大学出版社,1992: 224。

术论》在很大程度上涵盖了东西方美术的比较研究,不过主要是从美学的视角展开比较研究的。英国美术史家苏利文(Michael Sullivan,1916—)和美国美术史家高居翰(James Cahill,1926—),致力于中国与东方美术的研究,其成果非常丰富,对中国美术研究产生了很大的影响。苏利文的《东西方美术的交流》(牛津,1989年)、《中国艺术引论》、《中国山水画》、《20世纪中国美术》、《中国山水画的诞生》等,进行了有关东方与西方美术的比较和影响研究。高居翰的《中国绘画史》(1960年)、《隔江山色》(1976年)、《江岸送别》(1978年)、《气势撼人》(1979年)、《山外山》(1982年)等,用影响研究的方法对中国山水画作了深入研究。

20世纪40年代末,基于造型艺术的比较研究,“比较艺术学”(Vergleichende Kunstwissenschaft)作为一个名称,在造型艺术的比较中逐渐形成。奥地利美术史家达戈伯特·弗莱出版了一部《比较艺术学基础》(日本吉冈健二郎翻译为《比较艺术学》,创文社,1961年),这是最早探究世界不同文化圈艺术的比较研究的学术著作。弗莱将比较艺术学的视域跨越在不同文化圈上,他把这些不同的文化圈和艺术圈分为埃及、西亚、希腊、西欧、东欧、印度、东亚七个文化圈。不过东西方文化圈依然是弗莱的主要比较研究的视域。弗莱的比较研究方法,被日本学者山本正男认定为是“精神史”式的研究方法,与罗兰德的“形式史”式的研究方法的取向不同。^① 弗莱的《比较艺术学基础》基本上是以造型艺术为例,确立了比较的方法(实际为“比较美术学”)。他认为比较是任何学科考察的基础,艺术史方法论的过程也是如此。德国艺术史家汉斯·塞德迈尔(Hans Sedlmayr,1896—1984)的《比较艺术学理念》,进一步讨论了比较艺术学的问题。塞德迈尔把“比较艺术学”与“体系艺术学”画上等号,甚至认为把“体系艺术学”称为“比较艺术学”更为合理。因为塞德迈尔认为“体系艺术学的古典方法是比较记述”^②。“比较记述”是塞德迈尔比较艺术学的基本方法。德国迪特里奇·塞凯尔(Dietrich Seckel,1910—2007年)是东亚艺术批评家,他在《东方美术的比较学研究》中提出了跨学科的概念,即指跨越东方诸学科(哲学、宗教、文学)的概念,尤其是跨越美术史、考古学等专业领域范围,以及西方艺术史学者跨越东方的视域,并以此对东方不同种类的艺术进行研究。他认为“比较(das Vergleichen),当然是通常使用的历史的方法,尤其是美术史的方法,它的必要性是不言而喻的”^③。塞凯尔还对宗教与艺术的关系作了较深入的比较研究。约瑟夫·伽德纳(Joseph Gantner,1896—1988)《造型艺术学的生态学统一》(über die biologischen Einheiten in der bildenden Kunst),讨论了“艺术的普遍世界”、“美术家的人格世界”和“美术作品的个别世界”这三个方面的艺术造型表现。海因里奇·留采勒(Heinrich Lützeler,1902—1988)的《宗教艺术的意味与形式》(Sinn und Formen religiöser Kunst),在研究宗教艺术中,照比了其他艺术,某种意义上作了比较的研究。德国美术史家海因里奇·格尔哈特·弗兰兹(Heinrich Gerhard Franz)的《东西方风景画比较研究》(Vergleichende Betrachtungen zur Landschaftskunst Ostasiens und Europas),主要对中国山水画与欧洲风景画的不同结构的表现和不

① [日]山本正男.东西方艺术的精神传统和交流[M].牛枝惠译.北京:中国人民大学出版社,1992:225.

② [奥]汉斯·塞德迈尔.比较艺术学理念[M].[日]山本正男监修.比较艺术学研究(第一集).东京:美术出版社,1974:34.

③ [德]迪特里奇·塞凯尔.东方美术的比较学研究[M].[日]山本正男监修.比较艺术学研究(第二集).东京:美术出版社,1974:46.

同理念进行了比较研究。他的研究以“结构与中心原理”为基点,认为“并不是把形式现象作为比较的基础,应该努力选择以艺术作品的中心原理为出发点。那时,本世纪的美术学就会与寻求并展示艺术作品根本要素的基本问题联系起来”^①。

日本大量译介了西方比较艺术学的研究成果,深受西方比较艺术学研究的影响,并广泛地接受了西方比较艺术学的研究方法,同时日本也进行了比较艺术学的研究工作。日本艺术史家中村二柄在《原型》(ウルフィグツツイオン)中的第一节“美术形成中的东西对照”和第四节“东西美术的交流”中,对东方造型艺术与西方造型艺术作了深入的比较研究。吉冈健二郎的《艺术·历史·风格》,涉及了造型艺术比较研究的一些问题。实际上,日本的比较艺术学(本质上也可称为“比较美术学”或“比较造型艺术学”)以山本正男为代表,东西方艺术的比较研究的译介成果很多应归功于他。因此,日本在比较艺术学的建设中,最突出的就是山本正男,他是日本比较艺术学研究的集大成者。

山本正男将日本和德国以及其他西方国家有关探索比较艺术学的研究成果,汇编为《比较艺术学研究》(6集,东京,1974—1981)。《比较艺术学研究》按照不同的比较研究类别、方向、风格、形态等,依次分为《艺术与人间像》、《艺术与审美》、《艺术与宗教》、《艺术与样式》、《艺术与表现》、《艺术与种类》六个方面的专集。从汇集的研究成果内容中看,实际上是造型艺术的比较研究。譬如上面我们提到的塞德迈尔的《比较艺术学理念》、弗兰兹的《东西方风景画比较研究》、塞凯尔的《东方美术的比较学研究》、伽德纳的《造型艺术学的生态学统一》等,都是造型艺术比较方面的研究成果。山本正男在《比较艺术学研究》的总序中以“关于《比较艺术学研究》”为题,对比较艺术学研究和比较美学之间的关系,作了专门的探讨。他以体系性艺术学为基础,认为比较艺术学应该“借助于体系意识之光,发现艺术作为历史事实所隐藏的新的对比的、力动的价值结构。推动新类型学的吟味,才是比较的具体含义”^②。

总体说来,这些研究成果可以看作比较美术学的研究成果。但是,德语圈的艺术史家明确地提出了“比较艺术学”的概念,这一概念并影响到日本、美国诸国家。美国俄亥俄大学还建立了比较艺术系。^③

2. 国外比较音乐学的研究

“比较音乐学”的历史比较悠久,始于20世纪初期。在作为一个完整的学科名称形成之前,最早称为“比较音乐”。“比较音乐”最早是由奥地利音乐学家G.阿德勒(Guido Adler,1855—1941)于1885年提出来的,^④他在《音乐学的范围、方法和目的》中,把音乐学分成“体系的”和“历史的”两大部分,又在体系性中作比较研究,“比较音乐”成为体系性中的一个分支。这个观念与前面提到的比较艺术学(实为比较美术学)是一致的。“比较音乐学”(Vergleichende Musikwissenschaft)这个名称于1900年首

① [德]海因里奇·格尔哈特·弗兰兹,东西方风景画比较研究[M].[日]山本正男 监修,比较艺术学研究(第四集),东京:美术出版社,1979:129.

② [日]山本正男监修,关于“比较艺术学研究”[C],山本正男监修,比较艺术学研究(第一集,序言),东京:美术出版社,1974:9.

③ 参见[日]山本正男监修,比较艺术学研究(第6集)[M],东京:美术出版社,1974—1981.

④ 参见[美]A. P. 梅里亚姆,比较音乐学和音乐民族学的界定[C],管建华 编译,音乐人类学的视界,南京:南京师范大学出版社,2004:67.

先在德国出现,英语称为“Comparative Musicology”,正式成为一个学科的名称。德国音乐学者卡尔·施通普夫(Fridrich Carl Stumpf, 1848—1936)受艾利斯研究成果的影响,致力于比较音乐学的研究。施通普夫与他的合作者奥托·阿布拉哈姆(Otto Abraham),于1902年在施通普夫的研究室里,设立了“录音制品档案馆”(Phonogram-archiv),他们共同撰写了一篇《有关异国旋律的采谱之建议》(1919年)的论文,其采用的方法所研究的成果属于比较音乐学的理论研究。施通普夫与他的学生埃里希·莫里茨·冯·霍恩博斯特尔(Erich Moritz von Hornbostel, 1877—1935)共同编辑了《比较音乐学论文集》第1卷(1922—1923)。1933年德国的“东洋音乐学会”(Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients)刊行了《比较音乐学》杂志,表明德国“柏林学派”的比较音乐学的形成,随即“东洋音乐学会”更名为“比较音乐学会”(Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft)。霍恩博斯特尔主要从事欧美以外诸民族音律、音阶的发生研究。他最早提出中国、希腊和波斯-阿拉伯三大体系,建立并改写了早期欧洲音阶学、旋律法、节奏理论、器乐理论的法则,这些研究方法与成果广泛运用在声学、民族心理学和人类学中。至此比较音乐学初步形成。

德国音乐学家库克·萨克斯(Curt Sachs, 1881—1959)是比较音乐学的集大成者。他的《比较音乐学》(莱比锡, 1930年)、《东西古代音乐的发生》(纽约, 1946年),试图将东西方乐器置于历史的发展中加以比较研究。他的《东西方世界古代音乐的兴起》(*Rise of Music in the Ancient World East and West*, 1943),试图将整个世界的古代音乐一并联系起来研究,寻找相互之间的关系。在萨克斯的《艺术之国:美术、音乐与舞蹈的风格》(*The Commonwealth of Arts, Style in the Fine Arts, Music and the Dance*, 1946年)一书中,他将艺术中不同门类的美术、音乐与舞蹈进行了风格方面的跨学科的比较研究,这里面实际上也涉及东方印度的艺术。他的《我们的音乐遗产:世界音乐简史》(*Our Musical Heritage, A short history of World Music*, 1948年),是比较音乐学的实践研究成果。《乐器史》(*History of Musical Instruments*, 1940年)标志着萨克斯对“比较音乐史”的研究。由于萨克斯不熟悉东方诸国家的语言,因而掌握的东方音乐资料有限,使这一时期的比较音乐学研究难以深入下去,尤其是在比较音乐史方面的研究工作每况愈下。当然由于萨克斯对东西方乐器的比较研究,他还是柏林学派成为“比较乐器学”的集大成者。他出版的《比较乐器学》(*Reallexikon der Musikinstrumente*, 1991年)表明了这门学科的建立。他在维托尔·查尔斯·马伊雍(Vitor Charles Mahillon)对早期欧洲乐器分类法的三分类法(管、弦、打击乐)基础上,与东方乐器作比较,将欧洲乐器分为四分类法(自鸣乐器 autophone、膜鸣乐器 membranophone、气鸣乐器 aerophone、弦鸣乐器 chordophone),又在此基础上,将四分类法改为五分类法(体鸣乐器 idiophone、膜鸣乐器、气鸣乐器、弦鸣乐器、电鸣乐器 electrophone)。^①另外,由R.拉赫和W.格拉夫创立了比较音乐学的“维也纳学派”。他们注重生物学的研究方法,并把此方法运用到比较音乐学中进行音乐研究。

但此后比较音乐学发生了悄然的变化。“霍恩博斯特尔和萨克斯及其著作为代表的比较音乐学领域,虽然也确认不同文化具有独自的特征和个性,但其结果是建立在对整个世界历史的观察上的。

① [德]库克·萨克斯. 比较音乐学[M]. 林胜仪译. 台北:全音乐谱出版社, 1983: 25—36.

在以后的文献中,随着有关特定知识的发展,人们意识到这一音乐历史世界观的判断是无效的。”^①这种认识和观念上的改变,主要源于以德国的人类学博物馆(Musée de l'Homme)与美国的西北大学和哈佛大学(North-western University, Harvard University)为研究中心的一些研究机构,他们派遣人类学者和音乐学者对非西方国家的亚非地区进行资料收集和田野考察。因此就在比较音乐学发展的过程中,一种针对非西方国家的被称为“音乐人类学”(也有称为“音乐民族学”或“民族音乐学”)的研究,逐渐成为一种流行的研究方法。“其结果,却造成大部分的比较音乐学学者,将注意力集中在现存自然民族音乐的人类学之研究上,自己遂将比较音乐学的名称改为‘民族音乐学’或者‘音乐民族学’”^②(德语为 Musikalischoe Volkerkunde,英语为 Ethnomusicology)。随后的美国密西根“民族音乐学会”(The society for Ethnomusicology,1953年),就是在原“美国比较音乐学”(American society for Comparative Musicology)上变更的名称。1947年英国建立了“国际民俗音乐学协会”(The International Folk Music Council);1956年法国建立了“国际民族音乐研究所”(Cercle International d'Etudes Ethno-Musicologiques);瑞士建立了“国际民族音乐研究所”(Archives Internationales de Musique Populaire)。这是西方国家比较音乐学向音乐人类学的一个重大转变,也确立了西方国家的欧洲中心主义的主导地位。

在日本,最先涉及比较音乐学研究领域的是田边尚雄(1883—1984)。他利用伊格尔的研究成果和方法,首先在日本进行了比较音乐史的研究,也是最早在日本研究西方音乐的学者。他出版过《东洋音乐史》(东京,1930年),该书第五章为“欧洲音乐的侵入与东洋音乐的世界化”,初显了跨文化的比较研究。真正进入比较音乐学研究的是太田太郎和岸边成雄(1912—2005)。太田太郎主要以译介德国音乐史学家萨克斯的比较音乐学为主,并将西方的比较音乐学引进到日本和东方。岸边成雄利用1936年创立的东洋音乐会的报刊,力推和译介西方比较音乐学的研究方法和成果。该报刊刊登了门马直美翻译的艾里斯的《诸民族的音阶》(1953年)、野村良雄翻译的萨克斯的《比较音乐学原理》(1951年)和岸边成雄本人翻译的罗伯特·哈拉曼的《东洋的音乐:比较音乐学的研究》(音乐之友社,1960年)等,通过这些比较音乐学研究成果的译介,岸边成雄也成了日本比较音乐学的著名学者。岸边成雄一边译介西方比较音乐学,一边研究东方音乐和日本音乐。他相继出版了《东亚音乐史考》(龙吟社,1944年)、《东方的乐器及其历史》(东京,1948年)、《音乐的西流:从萨拉森到欧洲》(音乐之友社,1952年)、《唐代音乐史研究》(东京大学出版会,1961—1962年)、《日本的传统音乐》(东京,1965年)等。这些著述基本属于比较音乐学的研究成果。《音乐的西流:从萨拉森到欧洲》实际上是运用了影响研究的方法,考证了东方音乐对西方音乐所产生的影响。

西方音乐界在20世纪30—50年代开始使用“比较音乐学”这个名称,并明确了它的研究内容和方法。譬如G.海登(Glen Haydon)在1941年的《音乐学概论》中,对有关比较音乐学的定义、研究范围以及研究方法写到:“如果比较音乐学意指欧洲以外音乐体系的研究,那么,对于整个比较音乐学,

① [美]B.内特尔.世界音乐变迁的研究——疑问、问题和概念[C].管建华编译.音乐人类学的视界.南京:南京师范大学出版社,2004:3.

② 林胜仪.比较音乐学的沿革.库克·萨克斯.比较音乐学[M].林胜仪译.台北:全音乐谱出版社,1983:110.