

艺术学的诞生

东南大学 凌继尧

在我国的学科目录中,音乐学、美术学、设计艺术学、戏剧戏曲学、舞蹈学、电影学、广播电视艺术学等二级学科归属作为一级学科的艺术学。然而长期以来,与这些二级学科并列的、对艺术作整体研究的艺术学在我国的学科目录中付诸阙如。20世纪90年代中期,国务院学位委员会决定在艺术学一级学科中增列作为二级学科的艺术学(与一级学科同名)。这标志着艺术学学科从组织体制上在我国得到确立。虽然对艺术学的某些原理的研究可以追溯到遥远的古代,然而我国学者真正对艺术学学科进行研究,那是20世纪20年代中期的事。从那时到艺术学学科在我国的确立,经历了整整70年。

一门学科的产生和形成的原因、过程直接制约着它在相关学科中的地位、它的研究对象和研究方法。回顾作为二级学科的艺术学的诞生,有助于我们加深对这门学科的理解。艺术自出现之日起,就有一些知识领域对它进行研究。但是,专门研究艺术的学科——艺术学却到19世纪末、20世纪初才诞生。它在19世纪欧洲美学、特别是19世纪下半叶德国美学中孕育而成。

一、艺术学诞生的标志

德国美学家和心理学家、柏林大学教授马克斯·德苏瓦尔(Max Dessoir, 1867—1974年,有的中译根据英语读音译为“德索”,按照名从主人的原则,译为“德苏瓦尔”为宜)于1906年出版的《美学与一般艺术学》一书标明了艺术学作为一门独立学科的诞生。这部著作的内容如它的标题所示,分作两部分 第一部分是美学,第二部分是一般艺术学。

这里的一般艺术学，就是我们现在所说的作为二级学科的艺术学，“一般’的限定词是为了使它有别于特殊艺术学(如音乐学、美术学、戏剧戏曲学、电影学等)而添加的。

(一)美学与艺术学

在艺术学诞生以前，艺术主要为美学所研究。德苏瓦尔的《美学与一般艺术学》的基本出发点是：人对现实的审美关系和艺术活动仅仅部分地重合，因此，研究艺术的学科应当同研究美和对美的知觉的学科区分开来。也就是说，美学不应当再研究艺术，而应当建立一门新的学科来专门研究艺术，它就是艺术学。德苏瓦尔反对艺术和美密不可分传统看法，认为艺术除了表现美以外，还表现悲、喜、崇高、卑下甚至丑。另一方面，审美领域又广于艺术领域，因为审美领域不仅包括艺术现象，而且包括自然现象和现实世界的其他现象。此外，艺术不只产生审美享受，它还有其他一系列功能。一般艺术学应当研究艺术的这种多面性，并以此有别于美学。德苏瓦尔的观点显然有片面性，他大大缩小了审美的领域，对美仅仅作古典主义的解释。我们认为，不能因为艺术表现悲、喜、崇高、卑下甚至丑，就否定艺术和美密不可分的联系。艺术反映现实的审美属性，审美属性不仅包括美，还包括形态上各种各样的丑、悲、喜、崇高和卑下。各种审美属性的统一性在于，它们都是对美的直接肯定和间接肯定。不过，德苏瓦尔的理论客观上具有积极意义，它是对 19 世纪下半叶欧洲广泛流行的、并且得到德苏瓦尔许多同时代人支持的形式主义和唯美主义的一种反动。

《美学与一般艺术学》的中译本改名为《美学与艺术理论》，收入李泽厚主编的美学译文丛书中，由中国社会科学出版社于 1987 年出版。中译本译自 1970 年的英译本，英译本很不妥当地把书名译成《美学与艺术理论》^①。殊不知对于德苏瓦尔来说，“美学与一般艺术学”不仅是一个书名，而且是他高高擎起的一面旗帜，在这面旗帜下，他开展了艺术学对美学的独立运动。

德苏瓦尔在自己的著作问世的同一年，创办了和他的著作同名的

^① 英译所据的不是 1906 年的版本，究竟是何种版本，译者未作交待。但是可以肯定的是，这是初版多年后德苏瓦尔经过很大修改的版本，因为他引用了《美学与一般艺术学杂志》上的很多文章，如第 241 页引用了该杂志第 15~16 期的文章，该杂志基本上是年刊，第 15 期出版于 1921 年。该书还援引了威特玛于 1962 年出版的《分析心理学》(第 66 页)，这就令人匪夷所思了，因为这时距德苏瓦尔作古已经有 15 年了。

刊物《美学与一般艺术学杂志》。这是国际性的美学权威杂志，在它的最初几期上发表的文章有移情说的代表立普斯（Theodor Lipps, 1851—1914 年），《艺术的起源》的作者格罗塞，以及“自下而上的美学”倡导者康拉德·朗格（Konrad Lange, 1855—1921 年）、德苏瓦尔的追随者里哈德·哈曼，移情说的另一代表伏尔凯尔特（Johannes Volkelt, 1849—1930 年）等。该刊在第二次世界大战期间于 1943 年停刊，1951 年在斯图加特复刊，现更名为《美学与一般艺术学年刊》。有的美学史家把这份杂志称作为 20 世纪德国美学发展的一面镜子^①。1913 年 10 月，德苏瓦尔又以“美学与一般艺术学”为主题在柏林主持召开了第一届国际美学会议，来自世界各地的代表共 525 人。当时德国所有著名的美学家几乎都在这次会议上作了报告，其中埃尔·乌提茨和哈曼的报告题目也是“美学与一般艺术学”。翌年，出版了《美学与一般艺术学会议报告》。按照美国美学家托马斯·门罗的说法，德苏瓦尔和乌提茨是维持德国美学在西方美学中的领导局面的人物^②。

“美学与一般艺术学”这种并列、比照的提法反复成为书名、刊物名、国际会议的主题和学术报告的题目，这本身就是耐人寻味的。艺术学脱胎于美学，它是作为美学的一部分从美学中独立出来的，而最初主张艺术学独立并从事艺术学研究的，正是最有影响的一批美学家。如果说鲍姆嘉敦于 18 世纪中期使美学脱离哲学而独立，那么，德苏瓦尔于 20 世纪初期使艺术学脱离美学而独立。

德苏瓦尔希冀建立的艺术学不同于美学，因为在他看来，美学只应研究审美价值，而艺术学研究艺术活动，这样就为这两门学科划定了“疆界分明的领域”。同时，艺术学又不同于音乐学、美术学、戏剧戏曲学等特殊艺术学，它的任务高于这些具体学科，应“从认识论的角度去考察这些学科的设想、方法和目标，研究艺术的性质与价值，以及作品的客观性”^③。在研究方法上，艺术学家应“能用相同的分量去艺术地感知和科学地思考。艺术必将以其一切表现形式陶冶他的激情；科学必将以其所有的条理培养他的才智”^④，从而使艺术“这种人类最自由、

① 卡冈主编：《美学史演讲录》第三卷第 2 册，列宁格勒 1977 年版，第 7 页。

② 朱狄：《当代西方美学》，人民出版社 1995 年版，第 1 页。

③④ 德苏瓦尔（德索）：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社 1987 年版；作者前言第 4、6 页。

最主观与最综合的活动获得必要性、客观性和分析性’^①。也就是说,艺术学比较具体实证,而哲学家更适合研究的美学则比较抽象思辨。

(二) 德苏瓦尔的艺术学理论

德苏瓦尔的艺术学理论包括四部分内容:艺术创作,艺术起源,艺术分类和艺术功能。这是最早明确提出的艺术学理论构架。

1. 艺术创作

在德苏瓦尔以前,存在着三种艺术创作理论:灵感论、强化理论和技巧理论。按照第一种理论,艺术家在一种隐秘的梦幻状态中进行创作,所以古希腊诗人乞灵于缪斯。按照第二种理论,艺术家比普通人具有更强的移情能力、更丰富的想象和更活跃的能力,他的创作活动是一种“狂热的情绪”。第三种理论则认为,艺术能力在于技巧之中。德苏瓦尔综合了这三种理论,把艺术创作分为五个阶段。第一是创作情绪阶段。这是艺术创作的早期阶段和准备阶段,“是一种情感和热情的汹涌”。一切都模糊、无序和不确定,艺术家受到这种情绪的折磨。不过,“他已经从远处听到了微微的声音,然而仍不能推测这声音的含意。他还没有听到那特定的旋律,或者还没有充分地把握住色彩与形式的搭配。但是他从微小的迹象中窥见了一种希望。一系列的远景展现出来,就像梦幻世界那么广阔,那么丰富。”^②

第二阶段是艺术观念的形成。内心的观念成为可以表达的、表现的。在这一阶段无意识可能发挥作用,艺术家在“不注意的地方产生了清晰的形式”;诗人的激情在语言上达到顶点,画家想象的图画在色彩中得到完善^③。德苏瓦尔指出,艺术观念的形成需要“最后一个刺激”,或者“钟摆的刺激”。他所说的“刺激”就是艺术创作的导火线。“容易引起激动的材料准备好了,一旦有一粒火星落到上面,那么一閃之间,羽毛丰满的戏剧便在诗人的心中出现,旋律的格局便在作家耳边震响,画家便看见他的图画,雕刻家则见到了他的雕塑。”^④

艺术创作的后三个阶段是艺术表达问题。德苏瓦尔把艺术表达分为草样制作、作品制作和对象化。艺术概念经常在草样中发展。“许多艺术种类都为其即成为现实的机体存在而从这种外部获取活力。试图

^① 德苏瓦尔(德索):《美学与艺术理论》,中国社会科学出版社 1987 年版;“作者前言”第 5 页。

^{②③④} 德苏瓦尔:《美学与艺术理论》,第 174、176、177 页。

在弹奏钢琴时形成主题的作家，是由实际的声音引向新的结构的。当画家制作草图时，那些线条都在指引着他。当纸上的字句面对诗人时，他突然感到思想奔放起来。^①很多优秀的艺术作品都有草样。研究创作发生学的这些材料，有助于对作品作深刻而真实的理解。在作品制作阶段，创作者的内心已经有了全部的形式。“他画在纸上的每一根线条，创作的每一段乐句，写出的每一个戏剧场景都是已经存在的一个整体的一部分。”^②最后，通过对象化，艺术作品获得某种物质的、本体论的存在。不过，音乐作品需要演奏者的第二性创作，它能够成为真正对象化的现实。

2. 艺术起源

德苏瓦尔分析了传统的艺术起源理论如游戏说、劳动说、摹仿说、性爱说等，肯定了它们的部分合理性，同时指出了它们的不足。艺术和游戏一样，是自由的、不受强制的，能够带来无目的性的快乐。然而，艺术需要表达，创作活动中有交流的需要，而游戏不关心表达。游戏是一种暂时的娱乐，艺术品则旨在产生一种持久的作品。根据艺术起源的劳动说，劳动与节奏的关系非常密切。“世界各地的人，当有节奏地牵拉重物或在地里一道挥舞镰刀时，他们都是要唱歌的。如果一个工作程序在单个或一组运动的末尾产生出一个声音，那么便开始了有声的节奏。倘若节奏的声音不能自然发生，人便呼出这种声音以代替之。”“最早的歌曲是劳动号子，它用来减轻和保存能量。”^③然而，这种理论不适合狩猎与游牧的生活方式，战争舞、爱情舞、摹仿某种动物如袋鼠的舞蹈，也不可能从劳动的节奏中产生出来。

摹仿论认为艺术起源于对真实对象的复制。原始人想再现太阳，就画了一个圆圈。他想仿制巨蟒的样子，就画了一条带有断断续续黑点的起伏线。他想复制女人的裙子，就画了一个三角形。然而，根本不能证明摹仿的这种自然主义风格必定普遍早于几何风格。也就是说，原始人可能先有几何形状的固有感觉（出于技术原因或其他原因，而不是出于对外物的摹仿），他们从这种感觉出发画出圆圈、线条和三角形。然后，在摹仿自然对象的过程中，他们用圆圈代表太阳。性爱说是达尔文的观点，达尔文认为鸟儿的音乐表达能力是吸引异性的一种手段。

①②③ 德苏瓦尔：《美学与艺术理论》，第 178、179、245～246 页。

诚然，现在所发现的最早的全身雕像是女性小雕像，然而德苏瓦尔指出，这一事实并非明显地隐含着一种性的根源，也许它是其他原因造成的。“古代的研究从最早的艺术中找不到什么性表现。”^①

关于艺术起源，德苏瓦尔的结论是：“艺术从许多个源头汲取营养。”^②原始的审美力就是其中之一——主要是感觉对象和形式魅力所产生的快乐——但即使在这些原始的审美力中都有着我们感到奇怪的色彩与组合。”^③

3. 艺术分类

亚里士多德在《诗学》一开头，就根据艺术摹仿所用的媒介不同所取的对象不同、所采的方式不同对艺术进行分类^④。德苏瓦尔根据传统的方法对艺术进行分类。他首先确定了艺术的门类：模仿艺术（戏剧）、音乐、诗歌、建筑、造型艺术（雕塑）和绘画。显然，手工工艺、装饰等实用艺术被排斥在艺术世界之外。他批评了艺术设计的先驱者、英国的威廉·莫里斯（William Morris, 1834—1896 年）的泛艺术观点。莫里斯对 19 世纪资本主义大工业生产造成的技术和艺术的脱节和对立深感不安，从而在英国发起了争取艺术和手工艺的联系的运动。他认为每一种表现和每一种产品，只要它能引起一点点美感，均可称为艺术。德苏瓦尔则主张，“并非每一种审美特征之混合都能随意把客体改变为艺术品”^⑤。

对于德苏瓦尔所认可的六种艺术门类，他按照两种标准进行分类。按照艺术作品的本体化存在，可以分为空间艺术和时间艺术。空间艺术是静止和并列的艺术，包括雕塑、绘画和建筑。时间艺术是运动连续的艺术，包括戏剧、诗歌和音乐。按照艺术描绘的符号学方法，可以分为摹仿艺术和自由艺术。摹仿艺术具有确定的联想和真实的形式，包括雕塑、绘画、戏剧和诗歌。自由艺术具有不确定的联想和非真实的形式，包括建筑和音乐。

4. 艺术功能

德苏瓦尔对艺术功能的研究基于这样的认识：“艺术属于文化。文化在根本上是精神价值的整体，从人类观点出发，它是伟大成就之领域间的相互渗透：经济、法律、道德、宗教、科学和艺术。”^⑥因此艺术与人类

①② 德苏瓦尔：《美学与艺术理论》，第 255、260 页。

③亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社 1982 年版，第 3 页。

④德苏瓦尔：《美学与艺术理论》，第 425 页。

的整个认识和意志活动有关。⁹其特殊的成就可通过研究它与科学、社会、道德——这些与它关系最密切的结构——的关系而极易加以确定。^①与科学、社会和道德的关系,分别产生出艺术的理性功能、社会功能和道德功能。

理性功能指认识功能。众所周知认识功能为科学所固有,那么,艺术为什么也具有独立的认识功能、能在科学之侧保留一席之地呢?按照德苏瓦尔的看法,原因在于艺术改造现实的与众不同的方法。科学以分析和概念把握现实,艺术则以直觉的、非逻辑的形式改造现实,它“吸收了经验世界的这一方面或那一方面用以创造新的东西”^②。另外,艺术从整体上把握现实,而不是仅仅把握现实的某个方面。“自然的生活是无界线的,非组织的。它们使一根无限长的线冷漠地在一根纺锤上不停转动。唯有艺术才能把这些事实分类集中起来,从而给它们以迷人的和谐。”^③

德苏瓦尔所说的社会功能指人的社会化功能(使人成为社会整体中的一员)。交流是艺术的核心,也是社会生活的核心。“欣赏的人通过创造性艺术家的同情而与他形成高一级的结合,与那些除此而外仍是我们所有了解的人形成高一级的结合。”^④这样,产生一种统一的情绪。正因为如此,奈桑诺大声向国王说,皇帝宝座的稳固性依赖于诗歌;特拉契克说,歌德在建立新的德意志帝国方面所作的贡献并不小于俾斯麦。“在所有激荡众人情感的快乐和悲哀的场合中,音乐就像一根绳子一样把人们捆绑在一起。音乐尤其能燃起宗教和爱国的情。造型艺术常常通过回忆民族英雄之光辉年代的方式来增加爱国情感。”^⑤

由于“艺术与道德要求和道德原则密切地联系着”,所以艺术具有道德功能,即教育功能。“艺术家把我们都引向生活的深处,他同时在我们道德化,激起我们对卑劣行为的蔑视,激起我们的独立感,激起我们对一切事物之相关性的情感。”^⑥“艺术品对人类的行为并不施加有目的的明显影响,然而它丰富并提高了整个灵魂生活(或者其反面)。”^⑦

从艺术学发展的现代水平看,德苏瓦尔构建的艺术学原理体系还是初步的、不严密的,然而它的价值在于,这是自觉地建立艺术学理论

①②③④⑤⑥⑦ 德苏瓦尔:《美学与艺术理论》,第 408、422、422~423、427、427、443、442 页。

构架的最初尝试。德苏瓦尔区分了审美价值和艺术活动,力图揭示它们各自的特征,在它们的内在结构和相互联系中研究它们。这表明在对美学对象的思考中前进了一步,也表明德苏瓦尔反对形式主义美学的热情。虽然他把审美价值和艺术活动区分开来,然而没有把他们对立起来,他是在相互联系中来研究这两组问题的。

(三)乌提茨和哈曼

德苏瓦尔的主要追随者有乌提茨和哈曼。埃米尔·乌提茨(Emil Utitz,1883—1956年)撰有两卷本的《一般艺术学原理》,第一卷出版于1914年,阐述了一般艺术学的对象、性质和艺术的特征、规律和分类;第二卷出版于1920年,探讨了艺术作品、艺术家和一般艺术问题。

乌提茨主张,艺术是一种文化现象,而不是狭窄的审美现象。作为文化现象,艺术表现文化和人的需要的全部丰富性。艺术并非审美的局部状况,它的本质只有通过自身才能够被认识。在人的精神生活中,有一种通过观照而直接认识世界的特殊需要。艺术对世界的认识涉及存在的各种价值领域——道德价值、宗教价值、政治价值、审美价值等。正因为艺术是由各种不同领域相互作用而形成的极其复杂的文化产品,所以需要各种不同方法来研究它,比如价值学方法、心理学方法、文化学方法、美学方法等。在某一门科学的范围内,如在心理学中,或在文化学中,或在美学中,都不能把所有这些方法统一起来。于是,一般艺术学就应运而生,它依据各门学科局部研究的成果,以认识艺术活动的本质^①。为了解决这个任务,乌提茨对艺术作品进行结构分析,这是艺术作品结构分析的最初尝试之一,它早于以后德国存在主义美学家尼古拉·哈特曼(Nicolai Hartmann,1882—1950年)和波兰现象学美学家罗曼·英伽登(Roman Ingarden,1893—1970年)在这方面的的工作,虽然乌提茨研究的价值仅限于问题的提出。乌提茨区分出艺术作品赖以存在的五种因素:素材的性质,艺术欣赏者的态度,表现的方法,艺术作品的价值,艺术作品存在的水平。不过,这五种因素并未形成完整的系统。

乌提茨还谈到“一般艺术学”这个概念来源于19世纪德国学者赫特纳(H. Hettner)的美学观点。赫特纳的主要著作有《反对思辨美学》

^①乌提茨:《一般艺术学原理》第一卷,斯图加特1914年版,第10~11页。

和《现代戏剧》等。他尖锐地批评黑格尔及其继承者费舍尔(F. T. Vischer, 1807—1887 年)的美学(费舍尔在六卷本《美学,或者美的科学》中试图依据黑格尔美学的基本原理,建立文学的美学体系)。赫特纳认为艺术作为社会现象,是“我们的感性观念、感情和观照的感性表现”。艺术的存在完全不是为了创造美,艺术的目的也完全不是为了享受。1903年出版了斯皮策尔(H. Spetzer)研究赫特纳的大部头著作,这部著作对“一般艺术学”概念的形成起了重要作用。

里哈德·哈曼(Rihard Hamann)在1911年出版的《美学》和1922年出版的《现时代的艺术和文化》中,把艺术也看作为多层面的文化现象,其中审美因素同实践因素、功利因素、意识形态因素和其他因素浑然一体,因此,必须在广阔的文化史背景中考察艺术的发展。哈曼认为:“对于美学来说,现实的问题是划清美的本质和艺术的本质的界限,只有认识到审美过程本身的本质,才可能理解美学和艺术之间的密切联系,而不把艺术混同于美。”^①

哈曼对康德的审美不涉功利的观点作形而上学的解释,指出审美的本质在于“体验的孤立”。也就是说,当体验闭锁于自身、成为自我目的、而不是追求其他目的的手段时,它就是审美的。能够成为审美的不是客体,而是主观体验。艺术并不仅仅是孤立于生活实践的主观体验,相反,它要展示生活。这样,艺术所要解决的任务同孤立的审美体验直接对立。当然,有的艺术在功能上同孤立的审美体验联系,哈曼把这种艺术称作为“体验艺术”(Erlebniskunst)。体验艺术仅仅诉诸于主观体验,而不追求任何功利目的。不过,也有艺术把我们同生活联系在一起。例如,装饰实用艺术就不使我们隔绝于生活,而是使我们与生活紧密地相联系,它使整个生活变成为艺术。基于对美和艺术的区分,哈曼主张艺术学的独立。

德苏瓦尔、乌提茨和哈曼所代表的20世纪初期德国美学的发展方向,尽管有其局限性,然而仍然具有积极意义。他们在反对唯美主义和形式主义倾向中研究艺术实践,掀起了艺术学的独立运动。经过他们的倡导和实践,艺术学作为一门独立的学科形成了。

^① 哈曼:《美学》,莫斯科1913年版,第1~2页。

二、艺术学形成的原因

艺术学的形成绝非某些人心血来潮的偶发奇想,而是具有坚实的基础、鲜明的时代特征和深刻的历史原因。这些原因至少表现在四个方面,我们分别加以阐述。

(一)艺术研究的内在需要

艺术学的产生是研究艺术的各种科学自身发展的内在需要。实证主义思维方法在 19 世纪欧洲的广泛传播导致美学逐步脱离哲学,而与某种具体的知识领域,如心理学、生理学、社会学、语言学、特殊艺术学(美术学、音乐学、戏剧学等)结合起来,美学开始利用这些知识领域的方法,从而产生了心理学美学、社会学美学等。哲学美学在 19 世纪下半叶失去了它往昔的主导地位。自从蔡辛(Adolf Zeising, 1810—1876 年,发现了“黄金分割”对快感的重要意义的德国心理学家)、费希纳(G. T. Fechner, 1801—1887 年)、冯特(Wilhelm Wundt, 1831—1920 年,1878 年在莱比锡创立了第一个心理学实验室)、立普斯等人的著作问世后,心理学美学成为一种很有影响的美学流派。既然艺术创作和审美知觉是一些心理过程,既然这些心理过程又由某些生理机制的活动加以保障,既然在这个领域中无意识、联想和想象具有特别重要的意义,那么,心理学美学能够揭示艺术创作和艺术知觉过程中的某些规律。

以法国美学家居约(J. M. Guyao, 1854—1888 年)、拉罗(Charles Lalo, 1877—1953 年)为代表的社会学美学在同传统的哲学美学和新潮的心理学美学的争论中形成,它从社会学理论中吸取了许多有价值的内容以说明艺术创作和审美知觉的社会决定性。居约主张为人生的艺术,反对游戏说。她认为艺术的最高目的在于生产具有社会性质的审美情感。拉罗在 1921 年出版的《艺术与社会生活》中承认艺术和个人生活的本质联系,同时又认为艺术同集团生活具有密切关系,把社会环境视为艺术的必要条件。与此同时,在社会学和心理学的交界处又形成了社会心理学,它对艺术创作和审美知觉问题作社会心理学阐释。

德国雕塑家和艺术理论家阿道夫·希尔德布兰德(Adolf von Hil-

debrand,1847—1921 年)、奥地利音乐家汉斯立克(Eduard Hanslick, 1825—1904 年)等人则从哲学美学返回到特殊的艺术学美学,他们把美学完全消融在某种艺术的历史研究和理论研究中。希尔德布兰德于 1893 年出版的《造型艺术的形式问题》、汉斯立克于 1853 年出版的《论音乐美》就把美学消融在造型艺术学和音乐学中。这种研究具有一定的优势:通过总结艺术活动的具体过程,积累了丰富的有价值的材料;然而也有它的局限性:把艺术活动还原成某些技术制作过程。

研究艺术的学科增多了,但对艺术的研究也分散了。并且,这些学科彼此竞争,都觊觎独擅艺术研究的专有权。为了艺术科学的发展,有必要综合各种研究艺术的方法。而德苏瓦尔、乌提茨和哈曼等人正是力图通过建立一般艺术学,来综合艺术研究的心理学方法、社会学方法、哲学方法和特殊艺术学方法。不管他们的综合在多大程度上是达到辩证的统一,或者还仅仅是机械的拼凑,然而他们的尝试是可贵的、有价值的,顺应了艺术科学的内在发展需要。

(二)艺术实践对理论的吁求

艺术学的产生是艺术实践对理论的吁求。19 世纪欧洲美学不仅出现了哲学的离心倾向,而且有人如费希纳更是企图用“自下而上的”科学的经验美学来消解、替代“自上而下的”思辨的哲学美学。他在《实验美学论》(1871 年)和《美学导论》(1879 年)中,从心理学立场出发,运用实验归纳的方法研究美学问题。费希纳作为心理学美学的创始人,把研究重点放在审美客体的结构上,而心理学美学的其他代表如立普斯、冯特等,则把研究重点放在知觉主体的行为上。尽管他们的侧重点不同,但是他们从具体的审美经验出发来从事自己的研究却是一致的。心理学美学有它的局限性,然而从具体事实出发的研究方法却引起其他理论家的共鸣。“自下而上的美学”不仅限于心理美学家,另一些直接面对艺术事实、与艺术实践密切联系的艺术理论家也把自己的美学叫做“自下而上的美学”,或曰实践美学。这派理论家的代表有泽姆佩尔和费德勒。

1. 泽姆佩尔

哥特弗里德·泽姆佩尔(Gottfried Semper,1803—1879 年)是德国著名建筑家和艺术理论家。1860—1863 年,他出版了两卷本的总结性

理论著作《技术艺术和结构艺术中的风格，或实践美学》。这部著作研究了艺术中造型的历史规律，阐述了形式对功能、材料和制造工艺的依赖。

泽姆佩尔的实践美学带有明显的实证主义色彩。他的《实践美学》书名的另一半是《技术艺术和结构艺术的风格》。什么是技术艺术和结构艺术呢？泽姆佩尔所说的技术艺术和结构艺术是相对于“高级”艺术而言的，技术艺术指装饰、工具、织造、陶器、日用品等‘艺术工业’；结构艺术指建筑。从书名看来，泽姆佩尔似乎只研究技术艺术和结构艺术的风格，即风格形式，实际上他试图建立艺术形式的一般理论。在他看来，可以按照生物物种的发展来考察艺术形式的进化。把风格形式的全部多样性归结为某些原生类型，这些类型在研究艺术作品的原初阶段可以凭经验加以确定。他写道：“我们考察自然界无限的丰富性，它的全部多样性（尽管有一致性），难道我们不能以同样的立场看待艺术作品吗？像自然界的产物一样，少量的基本观念把艺术作品联系起来，这些基本观念在某些原初的形式和类型中得到最简单的表现。由这些不多的原初形式产生了并继续产生着无限多样的变体，这些变体通过原初形式的发展或者混合形成。”^①泽姆佩尔划分出这些基本形式，阐明它们随后的发展。他不是通过抽象的思辨，而是通过对艺术作品，首先是手工艺和艺术工业产品的深入的实证分析来完成这项任务。所以，他的书名的另一半叫《实践美学》。泽姆佩尔为什么不分析‘高级的’纯艺术而分析技术艺术呢？因为他认为，原初的形式在最简单的艺术作品中得到最纯粹的表现；而在高级艺术中，原初的形式由于其他影响变得模糊和混沌起来。即使对于技术艺术，也不是研究它们发展的高级阶段，而是研究它们的产生过程，这时候原初的形式非常明显，可以凭经验加以确定。

实践美学对泽姆佩尔来说指方法论取向，研究要从基本的艺术事实出发。他不是追随‘纯美学’解释艺术形式，而是‘自下而上地’研究它，即根据形式的主要组成部分和基本条件（如观念、力、材料和手段）来研究形式。他考察了古希腊和古代东方的技术艺术，发现器物造型的基本种类同人简单地加工材料和劳动过程中所产生的原初形式有

^①泽姆佩尔：《实践美学》，莫斯科1970年版，第94页。

关。因此,各种器物造型都可以在手工艺历史中得到揭示。建筑史也起源于手工艺史,建筑中,美的原型和风格基础是器物造型的有关规律。借助风格的概念,泽姆佩尔指出了消融在艺术史中的原初形式和经常变化的象征形式之间的关系。而原初形式的决定因素有两点:一是器物的物质用途,二是器物制作所使用的材料。

泽姆佩尔的理论有明显的不足之处,例如,在他那里,艺术形式只在数量上起变化而质量结构永远不变。他以自然科学史学家的眼光看待艺术的发展,把艺术的发展机械地理解为对目的、材料和技术的适应^①。尽管如此,泽姆佩尔是 19 世纪中期最早研究美学和技术的联系问题的学者之一,他的风格理论使他在欧洲许多国家中获得广泛的知名度。他是瑞士新建筑学派的实际首领,对维也纳艺术学学派也产生了重要影响。他的风格理论成为 19 世纪中期欧洲创立新建筑语言最有效的工具之一,这种语言的特征就是强调建筑基本结构符合社会任务的功能性。

2. 费德勒

德国艺术理论家康拉德·费德勒(Konrad Fiedler,1841—1895 年)被乌提茨称作为“我们现代形式的艺术学之父”,日本竹内敏雄主编的《美学百科辞典》也把他视为“艺术学鼻祖”^②。费德勒没有提出“艺术学”的名称,然而,他对美和艺术、美学和艺术理论作了区分。德国唯心主义美学把真正的美归结为艺术美,认为艺术专以实现美为目的,因此,艺术问题就是美学问题。费德勒主张“美与愉悦的情感有关,而艺术是遵循普遍规律的真理的感觉认识,其本质是形象的构成”,美学的根本问题截然不同于艺术哲学的根本问题^③。“费德勒不朽的功绩,在于他对于艺术学的独立,首先给予科学的依据,规定艺术学所应解决的一般问题。^④那就是以艺术作品为研究对象,寻求艺术固有的客观规律。费德勒 1867 年在《论造型艺术作品的评价》一文中提出的观点,30 年后在德苏瓦尔的《美学与一般艺术学》一书中开花结果。

费德勒和泽姆佩尔在密切联系艺术实践方面是一致的,不过,他们的理论观点截然对立。费德勒的理论首先是面向艺术家的,他把自己

① 参见卡冈主编:《美学史讲演录》第三卷第 1 册,列宁格勒 1976 年版,第 58~59 页。

②③ 竹内敏雄主编:《美学百科辞典》,黑龙江人民出版社 1986 年版,第 68 页。

④ 马采:《艺术学与艺术史文集》,中山大学出版社 1997 年版,第 4 页。

的理论也看作一种实践美学。如果说泽姆佩尔通过对艺术作品、特别是工艺品和艺术工业产品深入的实证分析来建立自己的形式理论,那么,费德勒的理论则同 19 世纪下半叶德国两位著名的艺术家——画家汉斯·马雷(Hans van Marées, 1837—1887 年)和阿道夫·希尔德布兰德的艺术创作活动密切联系。费德勒对他同时代绘画中自然主义庸俗的酷似和经院主义臆想的理性深为不满。他认为这两种极端性的原因是把异于艺术的方法施用到艺术中来。他主张艺术摆脱同现实实践生活的联系,而成为崇高抽象的、静止的、超时间的,它不诉诸大众,而诉诸永恒。这样的艺术类似于柏拉图的理式世界,它不应该再现现实,也不应该逃避现实,而应该创造新的现实。为了完成这项任务,艺术家应该发展在现实事物中看到它们的极端状态、它们绝对原型的能力。费德勒的观点隐含了抽象派的雏形,对 20 世纪初期的艺术理论和艺术实践产生很大影响。

虽然费德勒号召艺术家创造现实,但是他坚决反对主观随意性,并仍然坚持绘画的再现本质。马雷和希尔德布兰德的艺术创作体现了费德勒的理论。这两位艺术家和费德勒都是爱好意大利文艺复兴艺术的“罗马小组”的成员。马雷在《黄金时代》等作品中,借用希腊罗马艺术的寓意形象,力求用纯粹的造型手法(和谐的节奏感、彩色的塑形)来表现抽象的艺术理想。尽管实践美学的一些观点值得商榷,但是这派理论家密切联系当代艺术实践的活动,在某种程度上催化了艺术学的诞生。

(三)艺术领域的扩大

艺术领域的扩大促使艺术学从美学中独立出来。19 世纪末到 20 世纪初,艺术的领域拓展了,它超出了传统美学所研究的纯艺术(绘画、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧等)范围,吸纳了各种各样的工业文明产品,这些产品把技术活动、交际活动和其他活动同艺术活动和审美活动结合在一起。传统美学对它们往往持高傲的轻视态度。而一般艺术学正是要理解这些和生活实践相联系的艺术,揭示其结构,确定其在艺术世界和社会生活中的地位。哈曼在 1911 年出版的《美学》中首次从美学的角度分析了广告艺术。广告艺术同审美的不涉利害是对立的,它把功利功能、商务功能和审美功能结合在一起。

尤其令人瞩目的是德国建筑家格罗皮乌斯(Walter Adolf Gropius,

1883—1969 年)于 1919 年在德国创办的包豪斯学校 (Bauhaus,原意为“建筑之家”),它培养建筑师和艺术设计师。包豪斯深受由卢梭开创的,由席勒、罗斯金(John Ruskin,1819—1900 年)和莫里斯发展的欧洲美学中一股思潮的影响,力图消除资本主义大生产中日益加深的技术和艺术的脱节。它不是要求艺术家通过装饰从外部来美化物质世界,而要在技术创造活动中充分展示人文精神。这项任务不是传统艺术所能胜任的,也不是工程技术所能完成的。于是,出现了艺术的新家族:作为艺术和技术相结合的艺术设计。格罗皮乌斯把艺术设计和建筑看作为同源的,艺术设计应该像建筑一样,把各种空间艺术统一于一体,恢复、重建艺术和技术、艺术活动和生产活动的联系。艺术设计师应该在新的条件下复兴中世纪手工艺者活动的完整性,中世纪手工艺者既是艺术家,又是设计师,还是产品的制作者。

在 1919 年 4 月出版的第一份包豪斯宣言中,格罗皮乌斯写道:“建筑家、雕塑家和画家们,我们应该重新回到手工艺!‘作为一种职业的’艺术不复存在。在艺术家和工艺技师之间没有原则区别。艺术家只是高级的工艺师。”^①尽管“回到手工艺”的提法是错误的,然而包豪斯宣言对德国艺术界的意义难以估量。为什么“‘作为一种职业的’艺术不复存在”呢?因为包豪斯不仅要创造对象的形式,而且要按照和谐与平等的理想建设生活。它把艺术从一种特殊的职业活动变成对生活进行审美改造的巨大创造力。这种思想显然受到费德勒关于艺术是合规律的创造的理论的影响。艺术是一种创造的思想为 20 世纪艺术文化的发展开辟了广阔的前景,成为现代建筑和艺术设计的理论基础和实践基础。包豪斯的“建筑之家”,作为大厦(“Der Grosse Bau”)是一种理想、象征和隐喻,指人们居住的物质环境。包豪斯把“无所不在的建筑”作为自己综合的艺术作品。建筑是树干,其他各种艺术是分枝,它们一起组成葱绿的大树。各种艺术设计力量围绕建造“大厦”这个共同的任务联合起来,通过艺术手段来造就完整的、符合人性的环境。

(四)艺术的实证研究的丰硕成果

艺术的实证研究成果也是推动艺术学产生的一个重要原因。这种实证研究成果特别表现在艺术的人种学研究上,其著名代表是德国的

① H·温勒:《包豪斯》,布拉姆舍 1962 年版,第 82 页。

格罗塞(Ernst Grosse, 1862—1927 年)、毕歇尔(Karl Bücher, 1847—1930 年)和芬兰的希尔恩(Yrjö Hirn, 1870—1952 年)。他们把目光集中在艺术的历史生成方面,着力研究艺术的起源问题。

在《艺术的起源》(1894 年)中格罗塞不同于法国美学家泰纳(H. A. Taine, 1828—1893 年,亦译“丹纳”)和居约,他坚决要求把史前时代的艺术创造纳入艺术科学的视野。他阐明了原始艺术的多功能性,表明原始艺术的产生完全不是为了纯审美目的,而是为了某种功利目的。例如,原始社会的花纹图案具有的不是审美意义,而是实践意义,它首先服务于交际目的、信号目的。“我们至少可以肯定,我们以前所讲的原始装潢的图形,最初并不是发源于一种纯审美的要求,而是由于另一种不同的动机。”^①并且,原始社会猎人的审美能力,如敏锐、灵活等,是在生存斗争中发展起来的,艺术的起源有赖于这种生存斗争。毕歇尔是德国历史学派经济学家,他在《工作和节奏》(1894 年)中说明了音乐的产生和劳动过程的深刻联系,他也支持原始艺术的多功能性的观点。在原始社会,劳动与不停顿的、均衡的运动的无限重复有关,这种重复创造了节奏感。毕歇尔以大量例证,表明劳动和舞蹈的一致性,而歌咏是劳动过程、文化礼仪和祭祀活动的组成部分。希尔恩在《艺术的起源》(1900 年)中主张艺术的基础是表现感情的需要。最简单的艺术形式是节奏,它能够表现原始的情感反应,因此决定了早期的音乐和舞蹈的结构。属于这类节奏艺术的还有几何图案。原始艺术具有多功能性,它的功利功能在某种程度上促使了简单的艺术作品的产生。在这些作品中,已经表现出不取决于实际利益的快感。经过漫长的发展,这种快感成为纯粹的审美享受。格罗塞等人的研究成果成为实证的艺术学研究的典范,对艺术学学科的形成具有重要意义。

格罗塞在《艺术学研究》中指出,艺术学的研究课题应是:1. 研究艺术的本质,即把艺术活动及作品同其他研究区分开来,研究相互区别的各门艺术的各自不同的性质;2. 研究跟艺术家和素材有关的艺术的各种动机及艺术和自然的(风土的)、文化的各种制约;3. 研究各门艺术给个人或社会生活所带来的各种效果^②。总之,艺术学不同

①格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆 1987 年版,第 110 页。

② 参见竹内敏雄主编:《美学百科全书》,第 69 页。

于抽象思辨的美学，它按照客观的科学方法，精细入微地研究艺术这一具体的经验事实。

三、维也纳艺术学学派

艺术学在德国的产生不是孤立的现象，它得到欧洲其他国家的学者、特别是维也纳艺术学学派的积极呼应。这派的主要代表是瑞士的沃尔夫林，以及奥地利的里格尔和捷克的德沃扎克（著名的艺术社会学家豪泽尔的老师）。他们出生于不同的国家，然而这一学派活动的地点在奥地利的首都维也纳。

（一）沃尔夫林

海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945 年)是瑞士美学家和美术史家，他被认为是继温克尔曼、布尔克哈特之后第三位最重要的美术史家。他所受的影响来自两个方面：一是他的老师、瑞士文化史家和文化哲学家布尔克哈特(Jakob Burckhardt, 1818—1897 年)；二是我们在本章第二节第一小节中提到的“罗马小组”，沃尔夫林在意大利旅行期间为自己的著作《文艺复兴和巴洛克》(1888 年)准备材料时访问过“罗马小组”。

“罗马小组”对沃尔夫林的影响也主要表现在两个方面。首先，沃尔夫林对文艺复兴产生稳定的兴趣，因为布尔克哈特和“罗马小组”都是意大利文艺复兴艺术的爱好者。其次，沃尔夫林把注意力集中在艺术形式问题上。“罗马小组”成员费德勒的理论主旨是使艺术脱离非审美成分，把目光仅仅集中在审美价值上。他还把艺术看作为合规律性的创造。沃尔夫林继承了这种理论传统，认为艺术形式是艺术活动的主要创造因素。

沃尔夫林力图创建一部“无名的美术史”。美术史虽然是由各个艺术家的各种艺术作品组成的，然而它形成了客观的、合规律的过程。艺术家观察世界不是任意的，而是依据某个固定的视觉的历史形式，这种历史形式决定了艺术家在他的作品中加工生活的方向。“一个艺术家竟然可以毫无先人之见地在自然面前采取他的态度，这是一种浅薄的涉猎者的见识。但是他接受为再现的概念的东西，以及它如何继续对他发生影响，比他从直接观察中得到的任何东西都重要得多“至少只要