

通各个时代的方法,完成各种文明语境关于文化和艺术的比较,在时间和空间两个坐标上建立方法论体系之后,再去触摸“为体”研究的内核。

2. 传播影响力是落脚点

董奇教授认为发展“第三极文化”要重视文化传播工作,只有影响力达到一定的水平和程度才能构成“第三极”。高峰用“变”与“不变”的辩证法论述发展策略,提出“第三极文化”就是“思变”,但“思变”中要有“不变”——也就是文化定力,没有定力谈不上传播,在“变”的过程中,要适应多媒体时代的特点,注重新科学技术手段的应用。中央电视台戏曲音乐部主任郎昆认为,讨论“第三极文化”应该重点讨论它的有效传播,应该更多着眼未来,注重文化创造,

重点构建中国文化符号,让文化插上科技和经济的翅膀,多媒体整合传播是必经之路。许柏林认为,发展“第三极文化”要以中国元素作为起点。索谦认为,重塑中国文化的着力点还是知识,靠知识传播去影响大众。西北大学张阿利教授指出,“第三极文化”要做到不同时空的交融,国内影响和国际影响的双重交融。李晓枫认为,“第三极文化”研究的难点在传播环节,应把泛化的电视(视频)当作“第三极文化”最重要、最基本的创制和传播手段来研究,但中国电视目前正面临着西方文化带来的收视率和商业广告的双重“绑架”,这个局面应该尽快改变。

(作者单位 北京师范大学艺术与传媒学院)

滕固美学研究方法论

朱志荣

滕固是中国现代美学和美术史学的先行者和奠基人之一。滕固虽然主要从事中国绘画和美术史方面的研究,但他不忽视对其他艺术形式,如文学、雕塑、建筑、书法、音乐等领域的研究,他还涉猎过考古学、人类学等诸多学科,兼有艺术家与理论家的双重身份。他立足具体的艺术实践,借鉴西方美学的基本方法,为中国现代的美学研究奠定了基础。

—

滕固先后两次出国留学,分别赴日本和德国学习美术和美术史,在柏林大学哲学系获得了博士学位。在柏林大学期间,滕固学习了哲学、美学和人类学等方法。他还深受瑞士著名美学家和美术史家、《抽象与移情》的作者沃尔夫林的影响,用风格学的方法研究中国艺术,取得了卓越的成就。其他如倡导“移情说”的利普斯、美术考古学家蒙德里斯等人,均对滕固的美学方法论产生了重要影响。

1932年7月,滕固在德国留学期间,选修了著名美学家、《美学与一般艺术评论》杂志的创办人、《美学与艺术理论》的作者马克斯·德索的美学课。在德索的美学班上,滕固还宣读了《诗书画三种艺术的联带关系》的作业,打通了中西诗画关系,阐释了西方诗书画关系的独特性。滕固对于美学与艺术既有联系

又有区别的定位,明显受到马克斯·德索的影响。滕固说:“诗要求画,以自然物状之和諧納于文字声律;画亦要求诗,以宇宙生生之节奏、人间心灵之呼吸和血脉之流动,托于线条色彩。故曰,其结合在本质。”^①滕固将自己对艺术与文学的思考结合在了一起,借鉴西方现代学术语言加以阐释,并从中提出了自己独特的见解。

滕固对克罗齐美学的个案研究,对他的艺术美学研究有着重要的影响。早在日本留学归来后,滕固就在《东方杂志》1921年第18卷第8号上发表了《柯洛斯(克罗齐)美学上的新学说》一文,这是国内最早评述克罗齐美学思想的论文。他将克罗齐美学的基本思想概括为“表现”和“直观”(现一般译为“直觉”),而直观即表现,艺术家具有表象化的技巧。由于中国艺术偏于表意性,所以用克罗齐的表现和直觉说加以阐释较为适宜。因此,滕固消化了克罗齐的这些美学思想,并且将其运用到中国美术的具体研究中,从中更可见他中西融通的学识基础和研究方法。

滕固借鉴德国学者希尔德、法国学者巴辽洛、英国学者布歇尔、日本学者伊势专一郎等人的时代划分方法,在《中国美术小史》中将中国美术分为“生长时代”、“混交时代”、“昌盛时代”和“沉滞时代”四个时代,重视艺术自身的规律,兼顾民族风格和外来因素的影响。风格学方法的运用,是滕固借鉴西方美学

研究中国艺术的重要特色。他在《中国美术小史》中论述了唐代画风的递变,在《唐宋绘画史》中重视风格的演变历程,探究风格的根源和动力。滕固还编译了戈尔德施密特的《美术史》。戈尔德施密特重视从“型式”(即类型学)的角度对作品分类和研究作品,强调艺术的历史体现艺术的特性,重视艺术的可接受性等。这些都对滕固研究中国美术史产生了重要的影响。比如滕固的史论结合,从史的角度阐述艺术的特性,注重研究艺术的接受过程等。

在《艺术家的艺术论》一文中,滕固高度重视艺术家的笔记和随感录,重视艺术家热情、陶醉的直观体验,重点阐述了达·芬奇(滕固译为“温雪”)、罗丹和王尔德三人的艺术观,重视他们对自然的态度。他尤其推崇王尔德的艺术独尊论,主张人生模仿艺术,艺术引领人生。他还专门研究了丹蒂·罗塞蒂,写了《诗画家 Dante G. Rossetti》一文,说丹蒂·罗塞蒂的诗和画“有轻快的精巧的朴质”,是“热情之神秘的体现”^②,这些都反映了他对西方艺术家的深切理解和灵心妙悟。

滕固说:“艺术是个性的自由”,“是伦理的绳墨所量不尽的。”^③他所强调的文学艺术的超逻辑性,明显受到了西方学说的影响。在研究宋代山水画的时候,滕固重视天才,重视画家个人的创化。他对郭熙《林泉高致》的相关解释,所谓“一所养扩充(充实的全人格);二所览淳熟(纯粹的感觉);三所经众多(杂多的经验);四所取精粹(焦点的捕捉)”等,其中括号内的解释,正是以西释中、以现代学术形态来解释中国古代艺术思想的具体表征。

总之,滕固的美学思想在视角和方法等方面深受西方学者影响,特别是德国学者的影响。他具有全球的视野和胸襟,不流于褊狭。虽然在前期(如在《中国美术小史》中)套用时稍嫌生硬,但到后期他对西方学说的运用,能够做到当用则用,宏观借鉴,抽象吸取,显得自然贴切。

二

滕固高度评价中外文化的融合在艺术发展历程中的作用。他通过汉、唐、元、清等时代的艺术实例,论证了中国古代艺术对外来艺术的吸纳。与伦理、政治观念等相比,外来的建筑、绘画乃至音乐等审美艺术形式更容易被接纳。他对所谓的中国美术“混交时代”的研究,尤其重视外来艺术的融入与调和。“而调和之后,生出异样的光辉”。他还举例说:“在优生学上,甲国人与乙国人结婚,所生的混血儿女,最为优

秀,怕是一例的罢!”^④他高度重视中西文化的融合,尤其是佛教雕刻艺术中印度艺术乃至犍陀罗艺术对中国雕塑和绘画艺术的影响。

滕固立足于风格的视角,指出中国的佛教画在外来影响下逐渐自成中国风格。在《唐宋绘画史》中,滕固强调佛教画所带来的外来风格与本地风格的融合及其影响。这种外来影响是由来已久的,其中主要是西域的影响,以及经印度犍陀罗而受到希腊罗马的影响。在《唐代艺术的特征》中,滕固深刻揭示了西域对唐代美术和音乐的影响。滕固指出,初唐于阗国的尉迟乙僧带来西域的元素,在当时颇受重视,伊朗等地的伊斯兰文化,对佛教绘画和造像也有渗入。在《西陲的艺术》一文中,滕固在论述库车壁画《摩耶夫人灵梦图》等作品时说:“这些画中人物的画风,含有丰富的伊兰(即伊朗)倾向,伊兰文化如何流被到这一带地方,我们或可从这类绘画中理会的。”^⑤这些都反映了中国古代艺术的消化、涵摄能力,最终超越外来风格,“归向圆满坚实的中国风格”^⑥。其中,滕固不仅以西方艺术与中国艺术及其观念相比较,而且以埃及艺术、西域艺术乃至印度艺术与中国艺术相比较,从中看出中外艺术的交流与相互影响,特别是佛教艺术中的中国雕塑所受到的外来影响。

当然,滕固也提到了清代晚期艺术东施效颦、画虎类犬的情形:“这时代民间建筑,也有法典限制,相袭旧制。到了清代末叶外人在中国的建筑物渐渐兴旺,嗣后中国人也有效学。中国固有的建筑上的特点既已熄灭,而外国的长处,仍未获得,以致陷于东施效颦的状态。”^⑦这是讲建筑的,而在其他艺术和美学乃至整个人文科学,也值得我们反思和警醒。

滕固还强调了民族精神和时代精神因素,要求建立符合中国艺术实际的审美观,破除西方中心论的美学观和美术观。滕固说:“今数十年来,西学东渐的潮流,日涨一日;艺术上也开始容纳外来思想、外来情调,揆诸历史的原理,应该有一转机了。然而民族精神不加挾发,外来思想实也无补。因为民族精神是国民艺术的血肉,外来艺术是国民艺术的滋补品;徒恃滋补品而不加自己锻炼,欲求自发,是不可能的事!”^⑧他主张以本土为主,认为外来思想只能“滋补”,不能取代民族艺术,这种中外艺术关系观如此深刻、精辟,值得我们珍视。

滕固受西方现代美学理论的影响,重视艺术研究的现代性和理论性,重视古代随笔札记的史料价值,又憾其缺乏现代学术精神,故借鉴西方理论,特别是沃尔夫林风格学方法。中国古代画论一是强调

“法”，一是强调“格”。滕固受西方美学观念的影响，在以史料与绘画真迹相结合的实证研究的基础上，重视绘画中的感受经验和技法经验，重视画面本身的美观及其所留下的想象空间，重视意象的构思和经营，重视技术因素对审美创造和审美效果的影响。他将法统一于格。滕固称吴道玄豪爽味，李思训装饰味，是从画家风格的角度作评价，揭示出当时的绘画由技巧（如山水画由钩斫法至渲染法、皴法等）而带来艺术风格和特征的变化，将技法的源流与风格的源流联系起来，并将中西风格论打通互补，成就他的现代意识的美学研究。

他借鉴西方的艺术观念，以西方艺术批评的视野来审视和反思中国艺术理论。在1926年发表的《气韵生动略辨》中，滕固借鉴利普斯的“移情说”阐发了中国古代的画论思想，以中国的“心物合一”与“移情说”相比照，以“气韵生动”和西方的节奏观念相参证，在时间上要早于朱光潜，在当时具有探索性和先锋性。滕固还高度重视西方学者对中国艺术的看法，重视他者的眼光。他的《中国美术小史》也常常以西方艺术史作参照，并在一定程度上借鉴了日本学者和德国学者的成果。

三

滕固高度重视艺术的体验。他早年学画，17岁毕业于上海图画美术学校，19岁入日本东洋大学学习美术，并参加新文学运动，成为文学研究会的成员，还出版了唯美主义小说等多种，22岁参加天马会第七届美展，有着丰富的文学艺术的创作和鉴赏经验。滕固说：“一个艺术家聚精会神去咀嚼一切，体会一切，一切都被艺术家人格化了，这就称体验。”^⑨他主张体验应是设身处地地以自己的人格去体会。如明末清初的评话宗师柳敬亭的说书，乃是全人格的流露，是“苦闷的象征”，在艺术创造的主人公中发现了自己，接触着真的人生，艺术也就成功了。

滕固还强调艺术中的“动”，反映出他对艺术的独到体验。他在《艺术与科学》一文中说：“艺术的要素是一个‘动’字，并非单单表出受动的感觉。——是表出内面的动——生命就是动；——是表出内面的生命。这种动作就是创造，是个性的创造。”^⑩滕固称“吴道玄是一个‘力’的画家”^⑪。朱景玄《唐朝名画录》称吴道玄要裴旻将军舞剑一曲，以便“观其壮气，以助挥毫”。《唐宋绘画史》在分析关仝时，称其“晚年笔力活泼，有水到渠成的功力”^⑫。滕固还重视吴道玄

作品的活力，在分析霍去病墓上的雕刻时，也强调了力量，强调了由现实的苦难所铸就的信念。

受西方美术理论的影响，滕固试图避免中国传统画论的画家中心论的做法，力求从绘画作品自身的规律出发加以论述，反对过于强调法、强调派，反对细分门户，认为所谓南北分宗的做法，从艺术作品的角度看是不妥的。有人号称某派，其实已入迷境。在《唐宋绘画史》的引论中，滕固开宗明义地强调要以具体作品为主：“必须广泛地从各时代的作品里抽引结论，庶为正当。”^⑬力图将绘画史由画家本位的历史变为绘画作品本位的历史。他是这样主张的，也是这样努力的。

滕固借鉴西方风格理论，否定中国画的南北宗论。在滕固的意识中，所谓南北宗说，对文人画分门别派，是一种文化心态、一种文人画运动，意在推崇文人画而贬抑院体画，不符合中国美术史的事实，也不利于绘画风格的多元发展。后世对南北宗划分的以讹传讹，不利于深入研究。他反对南北宗的划分的做法在美术史的评价上也许还可以讨论，但从审美的角度上看，滕固反对因袭、倡导创新，有着深刻的历史价值和现实意义。

他还用西方美学理论研究中国的石刻和瓦当纹饰等。为了弥补绘画等具体艺术作品实物贫乏的不足，滕固后来高度重视具体的美术考古研究。他译介并借鉴了蒙德里斯的《先史考古学方法论》中的类型学美术考古方法，研究古代雕塑和瓦当等器物的造型与纹饰。滕固的《六朝陵墓石迹述略》、《燕下都“半规瓦当”上的兽形纹饰》、《南阳汉画像石刻之历史的及风格的考察》等论文在造型和纹饰分类、艺术风格及其演变特征等方面的分析，如瓦当纹饰的源流及其与青铜纹饰的关系等，就借鉴了蒙德里斯的方法论，将艺术与考古联系起来，并重视纹饰和造型作为形式因素的审美趣味，对雕刻中外来元素的融入作了考辨。

滕固将强调创新、反对因袭的理论主张贯穿在艺术史研究的过程中。他继承法国作家阿纳托尔·法朗士关于“一切小说实不出乎自传”的说法，认为“一切艺术也不出自传的一种”^⑭，意在强调艺术如人的独特性。在《关于院体画和文人画之史的考察》中，反对宋徽宗在翰林图画院的命题命意。宋徽宗的意旨虽妙，也只是一种风格，但所有画家的绘画不宜单一化。滕固还强调了吴道玄等人的创变，从整个美术史特别是山水画的发展历来看待所谓南北宗的风格，不人云亦云，高度体现了实证精神。另外，在美术的发展进程中，滕固对于形意孰胜问题虽有重意倾

向,但不执偏颇之辞,而是客观地认为两者各有千秋,是交错发展的。

他对作品风格的分析,在立足于具体作品的基础上,重视其社会文化根源的分析。滕固在《关于院体画和文人画之史的考察》等著述中还分析了社会风气、生活习惯和人的精神面貌对风格嬗递的影响。在《唐宋绘画史》里,滕固也分析了宗教背景、帝王意志和士大夫情趣对文人画的综合影响。在分析绘画由唐代向五代和宋代的演变时,滕固尤其重视美术的社会基础。这与他重视文化研究的理念相关。在《霍去病墓石迹及汉代雕刻之试察》还谈到坟墓的形制对雕刻风格的影响:“由坟墓的形制而予雕刻以一种限制,这个限制又影响于雕刻物的风格。”^⑤如墓形像祁连山,墓上的石兽像祁连山上常有的野兽等。他立足于作品本体论,兼及作者的社会历史因素,虽不免沿袭前辈绘画史的描述与结论,但他重视从具体作品出发分析艺术风格及其流变的做法,体现了实证精神,为我们的艺术审美研究树立了榜样。

当然,由于绘画史上绘画实例的不足,作品中心论的做法对于中国美术发展历程的影响客观上是有

难度的。滕固在《中国美术小史》和《唐宋绘画史》中不得不间接地利用大量画家本位的史料,以画家为线索去逐一论述,从古代的画论描述中探究风格特征。鉴于绘画作品等保存流传的限制,滕固在英国著名学者赫伯特·雷特(又译里德、李德)的影响下,高度重视所谓的“纤琐工艺”(即工艺美术),将美术考古与美学理论相结合,重视石刻和出土的画像砖、瓦当等,特别是两汉与南北朝时代的器物等美术实物的考古辨析,提出燕瓦的纹饰源于青铜器的纹饰等意见,呼应了王国维的“二重证据法”,为中国现代美学研究开辟了广阔的视野,为我们研究中国审美意识发展史积累了宝贵的经验,客观上修正了《唐宋绘画史》等局限于史料研究的不足,使平面绘画和立体雕塑均得到重视。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 《滕固艺术文集》,上海人民美术出版社2003年版,第59页,第51页,第23页,第77、78页,第215页,第141页,第90页,第93页,第62页,第22页,第130页,第145页,第113页,第62页,第275页。

(作者单位 华东师范大学中文系)

体制内外 新世纪中国先锋戏剧的四脉流向

陈吉德

根据《现代汉语词典》的解释,所谓体制,是指国家、国家机关、企业、事业单位等的组织制度,如经济体制、政治体制。对于戏剧而言,体制就是指创作者与剧团、剧院之间的隶属关系。按照常规,先锋总是反体制的,这在西方文化中体现得比较明显。尤奈斯库认为,“先锋派的人是现存体系的反对者”,因为“所谓的先锋派,就是自由”^①。比格尔以达达主义为例说:“作为欧洲先锋派中最为激进的运动,达达主义不再批判存在于它之前的流派,而是批判作为体制的艺术,以及它在资产阶级社会中所采用的发展路线。”“反对艺术作品所依赖的分配体制”^②。但在新世纪以来,中国的先锋戏剧与体制的关系却比较复杂,大致存在以下四脉流向。

一、体制内的缝合者

体制内是指编剧、导演等创作主体大都归属于

正规剧团,而剧团主要靠政府拨款来维持日常运转,这与反体制的西方先锋戏剧形成鲜明的对比。

在体制内的先锋导演,我们首先要提到北京人艺的林兆华。林兆华向来拒绝承认自己的先锋倾向,但是创作主体的主观看法是一回事,作品的客观状况又是一回事。进入新世纪之后,已过花甲之年的林兆华推出了《故事新编》(2000)、《理查三世》(2000)、《见人说人话》、《樱桃园》、《建筑大师》(2006)、《哈姆雷特 1990》(2008)等一系列先锋作品。林兆华不重复别人,也不重复自己,主张“戏剧艺术家每一次创造都应当是一次涅槃”^③。他喜欢解构经典。这种探索活跃了戏剧氛围,也遭到一些人的指责。有人撰文指出,林兆华“没有与戏剧大师进步精神接轨的文化素质和人格境界,经过林兆华处理后的这几部经典戏剧,确实是连赵本山小品中所爆发出的人性火花都不具备的”^④。

在北京人艺的体制内还有一位先锋导演李六