

2009年8月27日至31日,文化部党组副书记、副部长欧阳坚率团对日本演艺产业进行了考察。这次赴日考察,是在我国大力推进国有文艺演出院团体制改革的背景下,根据中央领导同志指示精神专门组织的。在日期间,他们重点考察了宝塚歌剧团和宝塚音乐学校,考察了四季剧团。此文是他们考察报告的摘要。它山之石,可以攻玉。此文必将对我国演艺产业起到推动作用。

——编者

作为日本演艺产业的领军企业——宝塚歌剧团和四季剧团,在其生产方式、经营方式、管理体制、人才培养、产品营销等方面取得了不少成功的经验。通过对宝塚歌剧团和四季剧团全面而深入的考察,我们形成了对日本发展演艺文化产业的几点认识。发展演艺产业要注重题材选择上全球视野和本土认知的结合,这不仅有助于拓宽演艺产品的市场,而且有助于面向未来发展演艺产业。发展演艺产业要注意演出主题理想主义与实用主义相结合,演出运营战术筹划与战略考量相呼应,演出经济效益与社会效益相统一。面向市场并不意味着作品会走向低俗,服务大众也并不意味着艺术水准下降。发展演艺产业要注重演出企业的特色定位、明星包装和品牌宣传。发展演艺产业要注重生产过程的流程化、均衡化,要保持演出运营的稳定性 and 可持续性。发展演艺产业要关注投入产出比并实施成本控制,但必要时也可为精品力作的打造加大投入。发展演艺产业要注重产业链的延伸和开发,要通过延展产品的销售增加演艺运营的附加值。发展演艺产业要思考灵活多样的营销策略,要寻求便捷有效的销售方式。发展演艺产业要把剧场定点演出和巡回演出结合起来,前者建立稳定的观众市场,后者是前者的重要补充。发展演艺产业要重视市场的需求,同时也要着眼于未来观众的培养。发展演艺产业要有危机感和风险意识、要永不满足,不断创新。发展演艺产业要关注演艺产品生产者的折旧机制和替补机制,要高度注重适用性人才的培养,遵循演艺人才的培养规律,因材施教,因需施教,减少环节,降低劳动力成本。

它山之石,可以攻玉。联系我国当前深化国有文艺演出院团体制改革的现状,我们应该从如下几个方面发展我国的演艺文化产业。

一、文艺演出团体只有建立了现代企业制度,只有按现代企业制度来管理和运营,才能真正解放演艺生产力,才能真正解决演艺企业的“自生能力”并从而焕发出生机活力。在日本,无论是阪急电铁株式会社这样的大型企业兴办的宝塚歌剧团,还是按照企业管理模式来创办的四季剧团都按照现代企业制度来管理,这种做法使得演出团分工明确、财务明晰,有专人分析演出市场,制定中

推动中国演艺产业的科学发展

□欧阳坚 于 平 雷喜宁

长期演出计划,争取最大演出利润空间。我国文艺演出院团在“转企改制”的同时,要尽快确立现代企业制度,按现代企业制度管理和运营,增强在演出市场上竞争与发展的能力。

二、文艺演出院团只有实行规模化、集团化的运营,只有在市场竞争中不断做大做强,才能最大限度地满足市场需求并赢得市场份额,才能在产品市场的不断扩大中强化企业的研发能力、原创能力和打造精品的能力。比如宝塚歌剧团只是阪急电铁株式会社歌剧院事业部管理的一个部门,以排戏、演戏为主要任务;而相关的运营,包括剧团及剧目的宣传、票务管理营销、会员服务、杂志发行、电视广播权的企划和运营都另有相关部门负责,形成一个规模化、集团化的联动机制。又比如四季剧团所主张的“演出产业化”和“票务商业化”,也是强调以规模创效益,借市场发展。四季剧团主张正式演员、技术人员、营销人员、后备演员各占四分之一才是一个构成合理、运营有效的剧团,才可能实现规模化、集团化运营。四季剧团就是通过这种方式来不断强化企业的研发能力、原创能力和打造精品能力的。因此,对我们一些地方在改革中推行集团化的措施,应当加以肯定。

三、文艺演出院团只有关注产品生产的标准化操作,只有统一排练场和剧场的操作标准,才能有效地降低生产成本并逐步形成规范的生产流程,从而使演艺产品生产的产业化成为可能。宝塚歌剧团90余年在长期演出中逐渐形成了自己的剧目标准。尽管剧团关注世界各地流行的各种题材和故事,但都要围绕爱情、浪漫、友谊等主题,推崇纯情、公正、华美的理念,甚至男、女角色的发型都形成了固定标准。这无疑大大地加快了剧目的生产流程。四季剧团的剧目排练,在排练场就按照剧场的舞台调度、灯光设计来进行,极大地缩小了剧场和排练场的差距,在缩短生产流程的同时极大地降低了生产成本。就我国众多的文艺演出院团而言,演艺产品尽管具有各自的特性并呈现出多样性,但我们可以找到其中的规律以形成必要的标准化生产流程。这将使我们在提高生产力的同时降低生产成本。在这方面,我国的文艺演出院团还有很大差距。

四、文艺演出院团只有面向市场、面向受众,只有表现受众关注的事物并随着受众观赏兴趣的变化而调整,才能生产出畅销对路的演艺产品,才

能在其基础上升华提高并从而实现“两个效益”。无论是宝塚歌剧团还是四季剧团,不仅面向受众,而且细分市场。比如宝塚歌剧团以有闲有钱的中年女性作为自己主要的受众群体,用英俊潇洒的演员形象、豪华精美的服饰布景、绚丽变幻的灯光效果来投其所好;特别是宝塚歌剧团的“全女子演员”阵营,由女演员扮演的男性角色成为女性观众群体心目中的理想人物或是自己的意中人或是自己可爱的孩子,吸引观众不断前往观看并为之组成“宝塚友之会”而时时追随。又比如四季剧团是以话剧起家的演艺团体,但认识到集表演、音乐、歌舞为一体的音乐剧表演形式多样,舞台制作华丽,符合现代观众口味,于是引进在欧美市场已获巨大成功的音乐剧作品如《猫》《狮子王》《歌剧院的幽灵》等,用本国语言为广大受众演出。经过坚持不懈的努力,使音乐剧为日本主流社会所接受,也使日本成为东方文化体系吸收、接纳西方演艺文化的成功样板。四季剧团的音乐剧演出已成为继英国伦敦西区、美国纽约百老汇之后的又一国际知名的音乐剧演出市场。事实上,宝塚歌剧团和四季剧团在面向市场生产演艺产品之时,都不是满足受众浅薄的感官享受,而是通过作品形式对受众的吸引,引导受众追求真善美的人生价值和人生理想,使其产品将社会效益寓于经济效益之中,在实现经济效益的同时实现社会效益。我们可以肯定地说,市场并不必然引向低俗,实现“两个效益”才真正是市场的根本需求。

五、文艺演出团只有充分认识现代演艺产品生产诸环节的,只有分工明确配合默契才能有效组织生产、提高生产效率,才能使演艺企业成为严格意义上的现代企业。仍以宝塚歌剧团为例,阪急电铁株式会社设专门的歌剧院事业部,统一管理3个相对独立又密切相关的部门,即宝塚音乐学校、宝塚歌剧团和宝塚舞台公司。一台演艺产品的生产,是由宝塚歌剧团和宝塚舞台公司的密切合作共同完成的。宝塚舞台公司不仅管理着两个剧场,而且担负着5个剧组剧目生产中舞台美术设计与制造的任务。这种明确的分工使宝塚舞台公司可以统筹安排剧场的使用,也可以综合调度、使用舞美资源,使人尽其能、物尽其用。其次,在演艺本体生产方面,宝塚歌剧团的“专属编导制度”也是其有效组织生产、提高生产效率的重要生产方式。这种“专属编导制度”即指宝塚歌剧团所有演出剧目

都由其专属的剧作家和导演创作完成,并且一部剧目的编剧和导演通常由同一人来负责。“专属编导制度”的形成在于这些由剧团专属的编导,一方面了解剧团的整体表现能力和明星们的特质,一方面也了解受众对“宝塚风格”的需求,“专属编导制度”不仅使产品畅销对路,而且使演艺生产的生产效率大大提高。第三,我们还应考虑与演艺生产相关的产业链所产生的效益,如宝塚歌剧团不仅发展与歌剧院直接相关的音像制品、有线电视播放来增加收入,而且通过间接相关的餐饮、小商品服务也产生了极大效益。我国文艺演出院团在深化体制改革的同时,一定要学会有效组织生产,提高生产效率。

六、文艺演出院团只有注重自身特色的养成,注重演艺产品品牌的打造,才能不断增强剧目演出的感染力和吸引力,才能不断巩固并壮大自己的受众群体。在细分受众群体、定位演出对象的基础上,宝塚歌剧团和四季剧团都十分注重自身特色的养成,注重演艺产品品牌的打造。比如宝塚歌剧团要求学员培养纯洁、端庄、美丽的自我意识,并将这种意识贯穿到演剧人物形象的塑造之中,由此把演出打造成一个令人憧憬、感动并向往的美好境地。这便在长期的坚持中形成了宝塚歌剧团的演出特色。同时,“全女子演员”阵营所体现出的艺术特性和艺术魅力,更是宝塚歌剧团特色之所在,演员的“明星制”则是宝塚歌剧团打造产品品牌的核心要素。我国文艺演出院团要加强特色养成,改变“千团一面”的状况。

七、文艺演出院团只有切实抓好适用人才的培养,只有关注演艺事业是青春的事业并抓好演艺生产者后备军的培养,才能实现演出的高质量,才能保持高质量演出的经久不衰。这一点充分体现现在宝塚音乐学校与宝塚歌剧团的对接关系中。由宝塚歌剧团的演出特色所决定,该团是年轻、貌美、未婚的“全女子阵营”。剧团需要一种机制来保证演艺生产后备军的培养和供应。宝塚音乐学校就担负这一使命。剧团把演员仍称为“学员”,入团后有7年的学习期,7年之后除留下极个别优秀者外大多“毕业”,而7年间,400人编制的剧团已替换了新生力量280人。考虑到剧团演员的青春风采,学校招生限招15-18岁的少女,通过严格的入学考试,专业的培养深造,公正的选拔、淘汰制度,确保了剧团演出的高质量并使这种高质量的演出后

继有人,经久不衰。针对我国目前演艺院校人才培养与演出院团人才使用供需脱节的状况,我们应该认真审视并妥善解决这一问题。

八、文艺演出院团只有认真研究并尊重演艺生产的规律,只有妥善解决好演艺生产者的艺术生产和演艺产品的产品构成之间一致性的问题,才能实现均衡化、系统化的生产经营,才能保证演艺生产的稳定持续发展。在这个意义上,真正地认识并尊重演艺生产的规律才可能更有效地提高演艺生产力,这也是前述文艺演出院团实行规模化、集团化运作的内在要求。宝塚歌剧团5个剧组按演艺产品的生产规律交替排练、演出,一年要推出近20部原创作品。剧团平均每天演出4场,全年演出1300场左右。四季剧团也是如此。剧团拥有700多名演员,根据演出剧目的需要把全体演员配置为8-9个剧组,在自己拥有的9个剧场和其他租赁剧场同时演出,平均每年演出达到2500场左右。两个剧团之所以有如此高的生产效率,不只是培养出了有效的市场需求,更是尊重把握艺术规律,实现均衡化、系统化生产运营产生的效率。这是演艺生产稳定持续发展的重要保证。如何使艺术规律和市场规律相吻合,或者说是如何认识艺术生产的市场规律,是我国文艺演出院团在运营实践中亟待解决的问题。

九、文艺演出团体只有寻求大型企业的支持与资助,只有把自身的企业做强做大或寻求大型企业做自身的支柱,才能有效地解决资金投入的瓶颈问题,才能使企业经营的理念贯彻得更彻底。就宝塚歌剧团和四季剧团而言,一个大型企业阪急电铁株式会社所办的“演艺企业”,一个是自身形成规模演艺企业的四季株式会社。前者的特点在于把宝塚歌剧团的经营视为企业效益新的增长点,既重投入更重产出,把剧团视为企业的有机构成,视为企业市场拓展的必要产物。后者的特点在于实行股份制并引进现代企业制度管理,通过对演出市场的分析来制定中长期计划,以自身企业经营的效益与信誉得到包括大型企业在内的经济界的支持。这一点对目前我国国有文艺演出院团的“转企改制”颇有启发。一方面,我们文艺演出院团在转企改制后应尽快实行现代企业制度管理,通过面向市场、面向群众不断做大做强;一方面,我们也主张鼓励国有或非国有大型企业收购、兼并、创办文艺演出院团,改变文艺演出院团只能由文化管理部门来办来管的观念。在当前文艺演出院团深化体制改革的进程中,如果有大型企业收购、兼并或认领文艺演出院团,将会是有益、有效的重要一步。

理论观察

最近,我集中阅读了一批少数民族作家作品。阅读这些作品的过程是一个触摸不同民族文化脉搏的过程。在这些作品中,不同民族的作者倾诉着对于当下生存的体验,这些体验具有非常宝贵的多元文化特性,同时又带有如此相同的对于当下历史情境的困扰与焦灼。他们带着不同的母语文化背景,叙述自己对于中国本土生存的认知和感悟。在文学性的叙述中,文本呈现出了色彩斑斓的差异性,这种差异表现在远离当下文坛烂熟的题材与主题,天然地与情感欲望的过度表达保持着相当的距离;同时,文本又在不同程度上呈现出文化思维的异质性。在这些小说、散文与诗歌中,对于乡土的记忆、呈现与深情回眸,像怅惘的牧歌,吟唱出现代文明给不同地域、民族和文化带来的冲击与影响。

全球性的城市化进程中,人日益成为痴呆麻木的城市动物,逐渐丧失对于大自然的敬畏和神秘感。作为命中注定无法超越自然的人本身来说,丧失自然之子的感受无疑是一种荒诞的悲剧。在远离自然的现代性情境中,对于自然的回归应该是后现代文化情境中应有的文化呼应。生存莽莽群山中与湍急河流之地的民族,往往因为身在自然的威慑之中,摆脱不了自然所带来的贫穷与闭塞,大自然的鬼斧神工与穷山恶水同义。但是,正是在这种情境中,人才能真正从内心为自然伟力发出赞叹。中国众多少数民族身处贫穷匮乏又丰满瑰丽的大自然,他们对于自然的体验不是一般意义的游记和叙述,而是一种出自灵魂深处的感动和倾诉。《三江并流》写到:一种不属于孤独的孤独感沿江风袭来,山的影子成了我的影子,大江的魂魄成了我的魂魄。带着这种情绪,孙宝廷所写的三江并流圣地保留的是一种自然风物孕育下的精神,在这种精神的滋养下,怒江上的溜索,怒族石板房,傣族族的坚韧勇敢,对于苦难平超然的态度。这些呈现在文本中,我们读到的是对于这片土地真正的敬意。对于灯火通明的都市来说,月亮和星星失去了自然之光,已经不是自然意义上的月亮和星星。而在编造的文本中,我们又重新找到了对于月亮、星星、夜晚、牛羊的歌唱。《写在青海》中对于父辈念念不忘的青稞地、草地的深情凝视,怒族《石月亮》的传说,《所触及到的事物》傣族袅袅炊烟中的包谷地、村庄和水桶……这些遥远的意象在历史的时空空间中纯净地,拨开现代性狂躁的迷雾,我们的心在回归乡土的同时,开始安静和淡然。

当下的民族诗歌在对于乡土的深情回眸中,依然呈现出困惑与焦虑。无论是西北青稞粮长的欲望还是西南村庄里的鸡犬之声,诗人们对于故乡事物的回忆、思念最后转化成内心的疼痛。这种发自内心直至最终喊出的疼痛是对乡土的一种唱挽,民族性中所蕴含的牧歌诗意向与当下生存的功利性物化是一种无法协调的矛盾。面对诗意而又式微的乡土,忧郁深沉的歌吟回荡在无数个民族歌手的诗歌里。玖合生的诗歌纯净空灵意蕴悠长,阿爸的咳嗽声/随着赶山的太阳/落在我吃力的笔上/爬山的月亮/落在他的酒杯里。短短几句,密集的极具象征性的意象,勾勒出了民族的(阿爸、赶山)田园的(太阳、月亮)又是衰老(咳嗽声)的忧伤的(酒)意象,而一句“落在我吃力的笔上”,又显示出诗人对于当下的困惑与犹疑,笔力有所不及或者说笔无法诉说自己对于传统、历史、民族与当下所有的思索与情感……诗是不可解读的,但是玖合生所歌吟的故乡事物的确让读者回到一种悠远宁静又充满忧伤的审美意境中,引发纯净的美感体验。

一方的自然风物养育了一方民众,而给予这方水土精神气息的是对一个民族一个地域的文化与历史。《沧源崖上的精灵》是对本民族文化的记忆与缅怀,沧源崖石上飞舞的是三千年前佤族先民的性灵与诗意。在探寻先祖的一组组崖画,在披荆斩棘的深度接触中,作者体验着佤族文化流动的血脉。在天地时空的画布上,“帕奥姆”记录着时光的印痕又消解着时光

记忆、回眸与呈现

□郭艳

的无情。几千年之后,凭借着沧桑而绚烂的画面,佤族崖画向当下诉说着远古生命的丰满刚健。

当我们回眸乡土和记忆的时候,很容易发现诗意,诗意不经意间流淌在对于过去和历史的倾诉中。但是我们深植于当下历史之中,我们无法忘却现实的生存,直面当下是一种必要的选择。对于现实的文学性观照中写出诗意,无疑是比较困难的。《霜晨月》是一篇不可多得的写当下乡土又充溢着诗意的小说。文本短小精致,现实的沉思隐藏在诗意的语境中。当下的生存存对于历史的投射中,获得了一种穿越时空的自由和灵动。非常主流意识形态的橘桥修路引水到村的题材,在作者的精心构思下,融进了对于人性多层面的摹写;父爱的理解与宽容,夫妻之间生死两茫茫、不思量自难忘的阴阳纠葛,乡人之间冷淡的隔膜与深刻的认同……文本中的“花坟”原本应该是灭顶的冰冷的意象,而通过庄三伯内心的观照,它呈现温暖的动人气息。庄三之所以能够面对冷酷的死亡,或许正是因为内心时时涌动不息的爱,爱子、爱妻、爱乡土,乃至爱乡土中所有可爱与不那么可爱的爱人。温暖的是人性中的爱意,及对于生存不那么现实的一抹亮色。同样的现实题材,有的更加关注于人与人之间复杂的纠葛,探询埋藏人内心的困惑与无助。《碑文》中,在生命终结的墓地,墓人看守者看到的却是人在尘世的种种遭遇。《日全蚀》通过独龙族一个普通女性的命运,诉说了一个民族女性的生命体验,语言充满独特的乡土气息,具有相当浓郁的独龙族特征。《一个语言里的邻居》对于普通乡民的心理和行为做了相当精彩的摹写。

在长期的文化交往与融合中,民族作家们的历史往往并不局限于自己的乡土叙事,整个中华文明尤其是汉文化的传统精髓也成为民族作家认知与思考的对象。想写出《中国的事物》是一种眼界也是一种挑战,中国太大可写之物太多,这是一个难写的题目,然而从作者不经意的挑选中,除了女性直觉的体验之外,我们无疑读到了民族作家一种凝视中华文化的企图。丝绸之路的驼铃声在漫漫黄沙中缥缈,袅袅的身段,旗袍或明或暗的影子,投射在东方幽暗的背景中。结着丁香忧愁的姑娘,撑着一把油纸伞,踟蹰在幽暗的巷弄。于是,眼光透过高门大户的围墙,映射到后花园飞扬的秋千,绽紫嫣红的情欲青春与残垣断壁的传统大牙交错,在昆曲的唧唧声中,我们无疑会回味无穷与传统。清明的雨和云,在断肠的思念中,生命从终结的生死中找回一丝谦卑与感念。在汉语文学经典与传统文化相被解构的时代,作者回眸先哲、道德与传统,在泱泱的历史长河中,尽管只是一己的视角,却用随意而真挚的文字,记录尘世中不经意的丝缕情愫。倾诉,是一种需要,更是一份执着的心意。

这些作品在自然乡土的抒情中呈现出日渐式微的民族文化的风貌,在对现实生存尴尬与持扎的描述中,凸显出中国当下无处不在的现代性性的困惑,人们困扰于功利性与内心道德的矛盾,这种困扰同样纠缠着这群从乡土中脱身而出又无时无刻不在乡土情境中的作者。如果说能够给作者、读者和评论者灵魂带来安宁的,恐怕就是那些正在消失的民族文化和记忆:古老的崖画、神奇的石月亮以及在自然情境中的一个个奇异的民族。文本带着山野的清新,平实的叙述透着纯净,也透露着稚嫩。如果从文学性的角度,文本仍然存在着可以商榷的空间。首先作为非母语写作,一部分作品依然需要凝练汉语的表达方式;其次如何将本民族文化中最瑰丽的语言和故事转化成恰当的汉语表述,同时这种转化又是一种对于本民族本土文化的一种提升和再创造。再次如何选取最能表达当下乡土、民族与地域的题材,依然非常值得关注。最后,对于民族作家以及所有的中国作家来说,还要对当下历史情境进行深度思考,并在思考中投入自己独特的生命体验。

洞察

不能把主要希望建立在学习西方现代文论上

吴玉英、刘文斌在《高校理论战线》2009年第11期发表《陈旭:中国化马克思主义文艺学的杰出探索者》一文中指出,我们之所以坚持马克思主义文艺学在文艺领域的指导地位,并非因为共产党成了执政党,成了领导国家的主要政治力量,便把自己的信仰强加于人,而是因为马克思主义是真理,而且是被无数次的实践所反复证明了的真理。而怎么样才能更好地丰富马克思主义文艺学的理论内涵,将中国化的马克思主义文艺学建设不断推向前进,根本解决的办法还是要理论联系实际,还是要总结我们自己的实践经验,总结我们本国的实践经验,同时还要总结世界文学的经验,特别是总结世界社会主义文学的经验,这是主要的。不能把主要希望建立在学习西方现代文论上。西方现代文论恰如其总体而言,存在着明显的局限性,但其中亦不乏某些可资借鉴的真理的颗粒,这就需要对我们的思想给以具体的恰如其分的评价。对于任何一个有影响西方文论家,一脚踢开是容易的,但这并不等于解决了问题,重要而又困难的是对他们的思想给以具体的恰如其分的评价,并取其精华,去其糟粕。

如何从西式思维西方观念里超越出来,建构立足于东方文化又富有东方民族特色的美学体系呢?最近,彭修银教授在20多年东方艺术研究的基础上,推出了一部近四十万言的煌煌巨著《东方美学》(人民文学出版社2008年9月版),从理论层面上对东方美学作了现代性的阐释和当代性的建构。

该著最显著特点是将东方美学放置在全球化的背景下在东西方文化交流日益频繁的世界格局下考察,提出建构一种不同于传统美学对体系性追求而把东方美学的建设纳入到全球化的时代大潮中的现代新美学,这种新的东方美学,在理论来源及思想构成上,既融合东方各个国家、民族的美学传统,又融合西方各个国家、民族的美学传统,而“不应志于建立一个可以对抗于西方美学体系,而是应该着眼于补偿‘世界美学’的缺失,拓宽‘世界美学’的域域,与西方美学合力共同指导‘世界美学’的未来发展”。在现实功能上,尽管古代东方美学有着极其丰富的思想宝藏,但是它也不能不正视这样一个现实:在物质化、技术化、全球化的现代时代,传统的东方美学实已走入发展的困境,“其重整体、轻工具,重感性、轻理性的思维模式,使得人的心性在具体的、无限丰富多样的现象界中无法得到发展完善,妨碍了主体心灵触角的自由伸展和生长”,其发展的方向应该是在东西文化互动中走向审美的生成:“未来的美学并不仅仅属于东方或者西方的传统,它应当是两种文化交融、会通基础上的彼此认可与理解,乃至消化和吸收并共同为改善人类境况而作出自己的贡献。”

该著还有一个重要特点是它的现代性,它的研究重心不是放在传统美学思想的还原上,而是着重考察传统东方美

学术新见

是最终彻底克服这种现实生活中的丑恶现象却只有在现实世界中才能真正完成。因为现实生活中的丑恶现象不是人们在理想世界中可以完全超越的,而是在现实世界中才能真正克服。文艺对现实世界的超越,是肯定正义力量的同时否定邪恶势力,不是构造一个与现实世界完全对立的理想世界。在马尔库塞看来,工人阶级已为流行的需要体系所支配。这只是看到了人民被统治阶级同化的一面,而忽视了他们斗争的一面。他在强调作家的主观批判力量时,不但极大地忽视了人民在现实生活中的革命力量,而且完全忽视了文艺对人民的革命力量的反映。马尔库塞认为艺术只有服从自己的规律,违反现实的规律,才能保持其真实,才能使人意识到变革的必要。艺术创造了使艺术推翻经验的独特作用成为可能的领域;艺术所构成的世界被认为是在既成现实中被压抑、被歪曲的一种现实。马尔库塞是走向了另一种片面。

艺术世界不是与现实世界完全对立的理想世界

何雁在《南方文坛》2009年第6期发表《当代中国文艺理论的发展与马克思主义美学嬗变》一文中认为,在艺术世界里,我们虽然可以批判甚至否定现实生活中的丑恶现象,但

全球化时代东方美学的建构

□陈水云

学如何进行现代性转换的,现代东方美学是如何确立起来的?因此该著的研究内容主要是东方世界受到西方强势文化冲击后如何接纳或拒斥或回应西方文明的。从尊重历史的前提下出发,作者认为日本是东方美学现代化的先行者,研究东方美学的现代化进程当自日本美学的现代化研究始,当从研究日本如何接受西方美学思想始,因此他花费大量的笔墨重点研究了日本美学现代化进程中的三位重要人物——西周、芬诺洛萨和冈谷天心。不仅如此,作者立足于现代性立足于本土的立场,还把他的研究对象转向对中国美学现代化进程的研究,着重探讨了日本作为输入西方文艺理论、美学的“中间人”对中国现代美学文艺学影响的具体表现,分析了促成日本近代美学文艺学对中国现代美学文艺学影响的主要因素和主要特征,并比较了近现代中日两国接受西方文艺艺术的异同及会通线路,最后着重分析了中国美学现代化转换第一人——王国维美学思想形成过程中日本的中介性因素。这些论题的提出,不但开拓了中国现代美学史的研究空间,拓宽了中国读者的学术阅读视野,而且也为我们进一步了解中国美学现代化进程中所经过的具体历程提供了新的材料和新的思想。

拥有宽广的文化视野,进行跨文化的思想交流,也是该著在学术特色上的一个亮点。在过去,我们研究东方美学或美学思想,大多是着眼一个国家,所谓东方美学实际上是对东方各国美学的简单相加,东方美学史也只是一个个东方国家美学家思想简单的历史组合而已。这样的思维定式造成我们对东方美学缺乏

本版责编:熊元义