



庞维天：听说您最近有两部有关艺术基础理论研究和艺术学研究的学术论文集将要出版，能否结合这两部论文集梳理一下中国当代艺术界对艺术学的认识？

李心峰：2014年，我有两部关于艺术基础理论研究和艺术学学科反思、学科建设方面的论文集出版：一本是被纳入“中国艺术研究院学术文库”的《艺术学论集》；另一本是被纳入“中国艺术学博导文库·中国艺术研究院卷”的《开放的艺术——走向通律论的艺术学》。其中，《艺术学论集》收入了我有关艺术学学科反思与学科建设方面的论文（主要是艺术学学科构想、艺术学元科学研究及艺术学学科史研究方面的论文）近30篇；《开放的艺术——走向通律论的艺术学》收入了我有关当下艺术格局和艺术状态、艺术基础理论及艺术学若干分支学科（主要围绕比较艺术学、民族艺术学和艺术类型学这三个艺术学分支学科）的学术研究论文42篇。

在这之前，我还出版了多部艺术学研究专著，包括1990年完成并于1997年出版的《元艺术学》，1992年完成并于1995年出版的《现代艺术学导论》，主持并完成国家社科基金艺术学项目“十五”规划重点课题《20世纪中国艺术理论主题史》，主编《中华艺术通史·夏商周卷》（2006年出版）。另外，还编译了一本《国外现代艺术学新视界》的译文集，于1997年出版；与陆梅林共同主编译文集《艺术类型学资料选编》，1998年出版。

庞维天：这些艺术学的研究成果大多完成于上个世纪的八九十年代。可以说，您在20世纪80年代末90年代初所进行的艺术学研究带有相当“超前”的性质。

李心峰：这可能主要有如下几个因素在起作用。一是受马克思恩格斯艺术论所使用的概念的启发，二是受到一些日文著作的影响，三是来自现实的需要。这几方面的因素使我产生了要为“文艺”、“文艺学”及“艺术学”等概念“正名”的强烈冲动。

说起为“文艺”、“文艺学”、“艺术学”等概念“正名”，我们注意到，在新时期之初，即30年前，在我国文学艺术研究领域，人们常用的学科术语一般都是所谓的“文艺”、“文艺学”，而很少使用“艺术学”这样的学科名称。我为什么在那时就明确地使用“艺术学”这一学科名称呢？这可能有多种因素在起作用吧。

首先，我注意到，虽然我国的美学及文学、艺术理论界在当时普遍使用“文艺”、“文艺理论”、“文艺评论”、“文艺学”之类的概念、术语，但是，在马克思主义经典作家即马克思、恩格斯的著作中，却很少使用这些概念，他们经常使用的与文学、艺术相关的概念、术语，大都用的是“艺术”，如“艺术的”掌握世界方式、“艺术生产”、“艺术劳动”、“艺术的”社会意识形式、“艺术的”社会意识形态、“艺术产品”、“艺术的消费”等等。前苏联著名学者里夫希茨选编一套四册、影响巨大的《马克思恩格斯论艺术》，也用的是“艺术”而不是“文艺”。那时我常想，能否将这些词语中的“艺术”一词置换为“文艺”，而改称为“文艺掌握方式”、“文艺生产”、“文艺劳动”、“文艺意识形态”？得出的结论是：不可以。至少是“不必要”。因为，假如我们所说的“文艺”所包括的范围与马克思恩格斯所说的“艺术”是一致的，二者可以画等号的，那为何不用在内涵和外延上均十分明确清晰的“艺术”而一定要改称“文艺”呢？这不是多此一举吗？假如我们所说的“文艺”与“艺术”一词的内涵、外延不一致，就更不能轻易修改了。

其次，我从1982年初已接触到一些日文版的艺术学研究著作，包括日本对西方艺术学研究成果的译介。给我以深刻影响的一件事情是：我在广西师范大学图书馆里借到一本日文图书，该书破损相当严重，此时已没有了封面、目录和版权页，也不知作者是谁、是什么出版社于何时出版，仅在显然是后来加上的牛皮纸的书脊上用毛笔手写繁体汉字书名：“《艺术学序说》（日）”。该书虽然如此破旧，但自第3页至第490页的正文部分却基本保持完整，从中可以看到该书内容主要由如下三章构成：第一章为“艺术学序说”；第二章为“一般艺术学的对象与方法”；第三章为“特殊艺术学的对象与方法”。由此可以推测，这是一位日本学者以德国艺术学家狄索瓦所倡导的“一般艺术学”为理论依据，系统介绍与探讨艺术学尤其是一般艺术学与特殊艺术学的专著。从这本书，我第一次了解到狄索瓦（一般译作德索）及其倡导的“一般艺术学”学说，了解到世界

上早已有了“艺术学”这样一门以整个艺术世界为研究对象的人文学科。更让我感到惊讶的是，在这本书的第三章“特殊艺术学的对象与方法”中，第一节标题竟是“文艺学的研究对象与方法”。显然，作者是将“文艺学”与这一章下面几节的“戏剧学”（戏剧学）、“诗学”以及以“造型美术”为对象的“形象艺术学”等等相并列的“特殊艺术学”中的一种来处理的。这就完全颠覆了我以往所接受的有关“文艺”包括“文学”与“艺术”，“文艺学”是“有关整个文学与艺术的学问”的习惯性认识。这迫使我不得不认真反思文学、文艺、艺术这几个词之间的逻辑关系以及文学学、文艺学与艺术学之间的逻辑关系。通过词源学的追溯及语文学上的辨析，我越来越清晰地意识到，“文艺”作为一个现代汉语词汇，其最初的语义很明确，指的就是“文学”，而“文艺学”作为从国外引进的一个学科术语，其最初的语义也很明确，指的是“文学学”。但在后来的使用中，“文艺”及“文艺学”的词义发生了某种变异，变成了似乎是包括整个文学与艺术的学科术语。弄清了它们之间的正确的逻辑关系及其发生的变异，使我从那时即开始坚持使用“艺术学”的学科名称，而有关文学的学问，则使用“文学学”的学科名称。

庞维天：我们看到您在许多场合反复做的一件事，就是不厌其烦地辨析文学、文艺与艺术及文学学、文艺学与艺术学相互之间的关系。

李心峰：是的。波兰有位专门研究语文学的语言学家沙夫，他曾引用过边沁的这样一句名言：“错误从来没有像它扎根在语言中那样的难被消除。”因此，对于在使用“文艺”和“文艺学”上的这种扎根于语言中的根深蒂固的错误及其引起的持久的混乱，必须一而再再而三、不厌其烦地予以辨析和矫正。

在相当长的一段时间里，包括1992年我去日本京都大学做学者访问期间，我一直按照那本书的书脊上手写留下的书名《艺术学序说》去查寻这本书的作者及出版时间，却一直没有结果。直到2002年我在北大图书馆里偶然发现一本作者署名为外山卯三郎、书名为《一般艺术学考》的日文图书。仔细核对其目录与正文，与我1983年曾经借阅的那本书的内容竟完全吻合。版权页显示：该书由日本东京第三书院出版发行；出版时间为“昭和七年五月八日印刷，昭和七年五月十七日发行”，即日本第三书院1932年出版发行。原来，广西师大图书馆中的那本书，能够显示其作者及书名、出版单位、出版时间的封面、封底、版权页等可能早已残缺、遗失，某位图书管理人员干脆将该书第一章的标题“艺术学序说”直接写在了书脊上以作为该书的书名！人说“书有书的命运”，我用了差不多20年的时间才搞清楚这一本书的真实身份。此后我了解到，这本书的作者曾著有《诗学概论》《美术史学的方法论》《纯粹绘画论》《舞台艺术论》《新构图法的研究》（moiré（主题、动机）的研究）《俄罗斯与普遍性教会》等。他称日本昭和正时期著名美学家、京都大学教授深田康寅为大老师，曾围绕是否需要艺术学学科与美学家植田寿藏进行过讨论、争鸣。今天，该书以及它的作者在日本并没有多么大的影响。但就是这本我一直未搞清其真实身份的艺术学研究的外文著作，对我产生了持久而深远的影响，让我形成了最初的艺术学的学科自觉。

庞维天：那么，是什么原因促使你在1988年《文艺研究》第1期发表《艺术学的构想》一文，大声疾呼“要尽快确立艺术学的学科地位，大力开展艺术学的研究”？

李心峰：这可能与我研究生毕业后分配到中国艺术研究院从事专业艺术理论研究的经历有直接的关系。1985年初，我分配到中国艺术研究院，在当时的外国文艺研究所马克思主义文艺理论研究室工作。当时，该所编辑出版了两种学术丛刊，一种是陆梅林和程代熙主编的《马克思主义文艺理论研究》，以国内学者的研究论文为主，也发表少量的译文；另一种是《世界艺术与美学》，以译文为主，也发表少量国内学者的研究论文。后来，该研究所的马克思主义文艺理论研究室独立出来，成立了“马克思主义文艺理论研究所”，前一个丛刊移到该所编辑出版。在1984年7月出版的《世界艺术与美学》第三辑，发表了天津美学家吴昊的一篇论文《美学、艺术学、艺术科学》，给我留下很深印象。另外，我也了解到，我所在的中国艺术研究院，几年前还被叫做“文化部文学艺术研究院”，简称之为“文研院”。1980年，经国务院批准，更名为“中国艺术研究院”。此外，还有一个不能不提的重要背景。从1983年开始，我国设立了国家哲学社会科学基金，成立了“全国哲学社会科学规划办公室”，建立了全国哲学社会科学基金课题的申报与评审制度。该制度甫一建立，便将“艺术科学”与“教育科学”和“军事科学”这三个学科作为“单列学科”，在文化部成立了“全国艺术科学规划办公室”，交由中国艺术研究院代管。这种“艺术科学”的“单列学科”机制的酝酿与形成，虽然

其具体的历史细节已经难以完全还原，但可以推测，当时中国艺术研究院的几位各个艺术研究领域的领军人物，如张庚、王朝闻、郭汉城、陆梅林、郑雪莱等，一定是起到了十分关键的作用。记得当时，在院里，还常能听到要将“中国艺术研究院”的院名改为“中国艺术科学院”的呼声，等等。总而言之，到20世纪80年代末，要让艺术学在我国哲学社会科学体系中真正独立出来，真正确立其应有的学科地位的现实要求已经越来越强烈，主客观的条件正在形成，潜在的潮水正在翻腾涌动、积蓄能量，寻找爆发的时机。拙作《艺术学的构想》在《文艺研究》上发表，不过是在客观上反映了上述这种客观的现实要求和艺术研究界普遍的强烈的主观愿望，因而才能产生那么强烈的共鸣与反响，不仅人大复印报刊资料及时全文转载了这篇文章，而且有多家报刊对该文作了摘要刊载。此外，北京大学在1991年6月召开我国第一次“艺术学研讨会”，邀请我与会就艺术学学科建设问题作主题发言。会上向与会者散发了由北京大学艺术教研室资料室编的“艺术学参考资料及索引”，全文复印的只有两篇论文，第一篇即是拙作《艺术学的构想》，第二篇是译文、苏联学者A.济斯的《论艺术的综合研究》，其余论文只有篇名索引。假如与此后高校教育体制上的艺术学“一级学科”以及2011年升级为“门类学科”相比，我当时的一些探讨也许可以说具有某种“超前”意识吧。但是，假如综合考虑到20世纪八九十年代有关艺术研究、艺术学学科建设的各种主客观条件与现实的迫切要求等因素，恐怕至多只能说是有种学术上的“敏感”，在适当的场合作了明确的表述，在学理上进行了系统的论证罢了，最好不要称之为“超前”吧。

庞维天：此后，你开始了艺术学的系统的研究，先后完成了《元艺术学》《现代艺术学导论》和《艺术类型学》等艺术理论专著。应该说，这几部著作都体现了一定的“原创”意识。

李心峰：进行艺术学研究和文学理论研究，我确实一直十分重视“创新”尤其是“原创”。你所提及的三部拙作，后两种也许在若干环节上能够体现出某种创新乃至原创意识，如果说它们在整体上都是创新的或是原创的，可能还没有完全做到。与后两部拙作相比，体现出较多的创新性乃至原创性的，我自己认为可能还是《元艺术学》吧。

庞维天：那么，你认为《元艺术学》的创新性或原创性主要体现在哪些方面？

李心峰：我想，最主要的体现可能就是把“元科学”、“科学学”的理念与方法运用于艺术学领域，首次提出了“元艺术学”的学科名称并对这一新兴艺术学科做了系统的建构。在该书中，我们讨论了艺术学研究中国“元艺术学”研究的必要性、元艺术学在研究对象上是“以艺术学本身作为研究对象”而不是直接地以艺术学为研究对象，以及关于艺术学学科对象、方法论、学科结构体系、元艺术学的内容构成等问题。其中，最核心的问题是对“艺术学的根本道路”的思考，也即艺术学研究是应该遵循自律论还是他律论，还是西方现代学者提出的“泛律论”的道路？你也知道，20世纪80年代下半期，我国的美学、艺术与文学理论批评界，正是猛烈批判庸俗社会学的他律论，纷纷提出向内转、纯审美、纯形式的口号的时候。这种情况的出现在当时当然有其必然性与合理性，然而，不管是从历史还是从现实尤其是从学理上来看，当时盛极一时的这种思潮都存在明显的偏颇——它从他律论的偏颇中走向了另一个极端，即自律论。针对这一问题，当时只有少数的学者进行了反思、提出了质疑，提出了“超越他律与自律”的命题。可是，如何超越他律与自律？“通律论”便是我所提出的理论解决方案。

庞维天：“通律论”的主要观点是什么？

李心峰：通律论是在艺术世界相对独立理论与现代开放系统理论基础上建构起来的。它大体上包括以下几层内容。首先，它坚持艺术具有自己特有的价值领域和独特发展规律的观点，维护艺术的“自我”的自主地位。它认为艺术首先必须是一个自成整体的独立自主的系统，只有确立了它不受他物所支配的独立系统的地位，才谈得上对外部环境的开放和交流。其次，它特别强调艺术不要使自我封闭起来，而要向外部世界开放，与之形成一种永远充满生机活力的沟通、交流关系，从自然、人生的人文意蕴和种种文化价值，从历时性的历史，以具体的意味中为艺术的能指系统引进无限丰富、活跃的所指蕴含。它认为，只有在“通”即开放、交流的状态下，艺术的内部世界与外部世界的鸿沟才能得以填塞；艺术内在动力才会被外部力量的刺激所激活，并将外部信息、能量转译成自己的语言、符号，按自身的转换生成方式建构新的艺术世界，从而推动艺术自身的发育。可以说，通律论的提出主要就是针对自律论封闭艺术自我、阻碍艺术发展的倾向而提出来的。它的着眼点主要在于强调“通”，把“通”视为打破封闭、使内部动力与外部助力形成一种合力的关键契机。在它看来，封闭性的艺术是病态的，而开放的艺术才是健康的。那么，这种封闭性的自我何以产生呢？是恐惧。正是因为害怕教训、认知、政治、经济等领域重新占领艺术的世界，重新左右艺术的运动，艺术才放弃了自己对外部世界开放、增强自身活力的权力，这是艺术的自我虽然获得某种程度的自觉和独立，但仍不够成

熟、不够强大的表现。我们的通律说则呼唤一个开放的艺术即能够以自己独特的价值形式拥抱一切人类价值，凝聚、折射一切人类社会生活领域的大写的艺术。第三，在通律论看来，艺术世界发展、运动、变化的根本动力在于艺术世界内部的自我矛盾，这一矛盾就是艺术的意义与符号、所指与能指、内容与形式的对立统一。第四，通律论认为艺术世界对外部世界的开放，艺术特殊价值领域对人类其他价值领域的开放，以及艺术外部的种种因素向艺术内在的意义、内容的转化，需要一个关键的中介环节。这一中介环节便是艺术创造主体的艺术实践活动。在我看来，解决他律与自律的矛盾的理论支点应建立在开放的艺术主体的开放的艺术实践论上。这种开放的艺术实践论乃是我们的通律论即开放的艺术世界理论得以确立的牢固基础。这就是通律论的最主要的看法。

庞维天：你的“元艺术学”，尤其是这种“通律论”的确是过去从未看到过的新的原创性的学说。你现在是如何看待你以前所提出的“通律论”的？

李心峰：“通律论”最早是我在1989年的一篇文章中首次提出的，至今已有20多年。今天，我依然认为，这一理论是解决自律与他律的矛盾最有说服力的理论方案。至今似乎还没有谁已经提出了什么理论否定了它或超越了它吧？需要说明的一点是，我在阐发这一理论学说时，用的大都是自己的理论语言，但这种通律论却隐含着这样一些马克思主义的理论前提或基础：一是马克思主义关于事物的发展都是由事物的内部矛盾所决定的“内因决定论”；二是马克思主义辩证唯物论关于任何事物都不是孤立的而是相互联系的“普遍联系”的思想；三是马克思主义的生产论、实践论尤其是其艺术生产论、艺术实践论的思想。因此，我认为，这种通律论的理论，一方面是根据艺术发展的实际规律所做的理论概括，同时也是符合马克思主义的基本立场、观点与方法的。

庞维天：我们注意到，在您的艺术理论、艺术学研究中一直在坚持马克思主义基本的艺术理论观点，只不过有的时候是显在的，有的时候是隐含着的。

李心峰：在我的艺术理论和艺术学研究中，有一部分是直接研究马克思主义文学、艺术理论的或明确指出是以马克思主义艺术观点为理论出发点的，像《马克思主义思想中的系统观》《马克思主义美学中的“接受”问题》《艺术本质论——从马克思主义艺术生产理论看艺术的本质》等等。有关这方面的研究成果，也有几十篇之多，我正准备编一本论文集出版。在我的成果中还有许多论文、论著，像《元艺术学》《艺术类型学》等，可能并没有特别明确地指出是以马克思主义经典作家的某某观点、理论为前提或基础，但实际上都是自觉地把马克思主义的基本立场观点和方法作为自己立论的前提与基础，只不过是含而不露而已。比如，《艺术类型学》便是以马克思主义关于一般与特殊的辩证关系原理为根本的哲学方法的。我在几本书及一些论文中关于艺术的本质的、艺术的功能、艺术的逻辑与历史相统一的逻辑分类类型的思考，都是以马克思有关精神生产、艺术生产的理论为基础而展开的。

庞维天：除了对艺术学的学科反思与学科建设的探讨外，您还一直重视对艺术基础理论的探讨。我注意到，去年一年之中，您又多次强调要重视艺术的基础理论的研究。这是为什么？

李心峰：你说得很对。有关艺术的基础理论的研究，确实一直是我想思考的重点之一。也可以说，我的学术研究的起点，就是始于对艺术本质的思索。还是在我读硕士研究生期间，我就选择了“艺术的本质”作为我的研究的核心问题。三年的研究生学习期间，我撰写了几篇学术论文，基本上都是有关艺术本质的探讨，如《艺术是一种特殊的精神生产——浅谈马克思对艺术本质的认识》《试论艺术的实践性——对马克思主义艺术观的一点考察》《黑格尔的艺术本质观》《意象探微》等。在完成这几篇论文的基础上，我的硕士论文的题目自然而然地选择了《艺术本质论——从马克思主义艺术生产理论看艺术本质》。这篇论文原有4万多字，在我毕业来到中国艺术研究院工作后，将其压缩至大约一半的篇幅，发表在《马克思主义文艺理论研究》第6卷，于1986年出版。在同一期里，还发表了我的同学周仁强的经过压缩的硕士论文《美的理想和社会理想——兼论马克思主义美学的逻辑主体》。在当时我的想象中，该丛刊以及《世界艺术与美学》丛刊，似乎只有那些学富斗车的文艺理论的名家、大家才有资格在上面发表论文及译文，而两位主编从第6卷开始在该丛刊中专门开设了一个专栏“文艺学硕士研究生毕业论文选载”，刊载了上述我与周仁强的研究生论文，而且分别给了我们超过2万字的篇幅，这对我们该是多么大的帮助与鼓舞！从那时起，有关艺术的基础理论的研究，包括对艺术的本质的、功能、类型，以及艺术理论与艺术史、艺术批评的关系，等等，一直是我所关注的重心所在。近两年来，我又开始在不少场合反复强调要重视艺术的基础理论的研究。这有其特殊的现实语境——我指的是，艺术学自2011年初升格为门类学科后，艺术学界普遍认为，当前的艺术学研究特别要注重内涵式的发展而不能再继续盲目扩张；艺术学要想健康地发展，获得与其作为门类学科的地位相称的足够数量与分量的学术成果，就必

须修炼内功，夯实学科的基础。在这时，我认为就必须特别重视艺术的基础理论的研究。

庞维天：目前作为门类学科的艺术学下面的五个一级学科中，有一个叫做“艺术学理论”的“一级学科”。您所说的艺术基础理论研究，应该包括在这个“艺术学理论”的一级学科范围之内吧？这种“艺术学理论”都包括哪些内容？艺术基础理论与它究竟是一种什么样的关系？

李心峰：最近我在发表于《艺术评论》上的一篇文章中曾说：目前，作为一级学科的“艺术学理论”的内涵与外延究竟是什么，尚缺乏能够获得普遍认同的清晰的界定。就现实的情况来看，大约传统上所说的艺术理论、艺术批评、艺术史都应该包括在内；艺术学的各种交叉学科、新兴学科、边缘学科诸如艺术社会学、艺术心理学、艺术类型学、艺术文化学、艺术人类学、元艺术学等等，也应包括在内；甚至一些与艺术领域密切相关的文化发展战略研究、文化体制研究、文化政策研究、文化产业研究、文化管理学、文化遗产学、非物质文化遗产学、博物馆学、图书馆学等，也被纳入了“艺术学理论”这一学科范围内进行学科研究和人才培养。这恐怕既是当前我国文化、艺术发展繁荣的现实需要，也将是艺术学理论学科进一步深化与发展的内在必然与发展走向。对此，我们应从现实的实际需要与未来的学科发展着眼，持一种开放的、前瞻性的心态与眼光。但是，在对我们上述这种现实及取向予以认同的同时，我们仍应该看到，在“艺术学理论”学科所包括的广阔范围内，仍有一个处于核心领域的、基础性的研究内容，这就是艺术学的基础理论研究，换句话说，就是狭义的艺术理论亦即艺术的基础理论研究。它的存在，是规定艺术学理论这一学科之所以被命名为“艺术学理论”而不是其他什么学科的一个重要基础与支点。对于这一基础和支点，我们只能努力使之更加厚实更加坚固，而没有理由忽视它、削弱它。

艺术基础理论研究之所以重要，我认为主要可从这样几个方面来理解。首先，艺术基础理论研究，在整个艺术学研究领域内的“一”与“多”的关系中，处于“一”的位置，能够为整个艺术学学科（包括其一级学科、二级学科等等）的研究提供概念、范畴的基础与理论思考的范式、框架。其次，基础理论的研究，往往具有“元理论”即理论的理论、研究的研究的理论反思、学科反思的意义，对于一门学科的健康发展具有重要参照意义。第三，基础理论的研究往往具有方法论的性质，对于某个具体的学科领域或研究领域，往往能够提供一般的方法论的引导。第四，当一门学科面临着突破或变革，或陷于混沌迷惘甚至停滞不前的局面时，基础理论研究领域的某些基本概念、观念、观察视野、研究视角、思维方式等等的某种革新、突破或完善，往往会给一门学科的发展带来革命性的影响，引起整个学科的变革、突破乃至革命。

当然，任何一个学科，其基础理论的研究，往往都面临着极大的难度与挑战。这是因为，基础理论研究领域往往具有相当的稳态性，有时甚至可以说具有相当的保守性，一般很难取得实质性的突破，甚至想取得一点引人注目的成果，都甚为不易。因此，许多人采取了敬而远之乃至退避三舍的态度，而走向了更易出成果、更易引起人们关注甚至更易跑马圈地、占山为王的研究领域。因此，能够坚守基础理论研究领地，往往需要相当大的定力，甚至需要一些勇气乃至牺牲精神。

庞维天：艺术基础理论作为一定学科的基础的地位和作用是无疑义的。但是，中国当代艺术界似乎不太重视艺术理论。这种轻视艺术理论的消极影响已在艺术批评中显现。您始终强调艺术的基础理论研究，无疑具有纠偏的作用。不过，在这个转型时代，中国当代艺术理论界如何进一步的创新呢？

李心峰：关于艺术基础理论的研究，人们往往以为，我们早已做了充分的探讨，在这个领域没有什么问题可供探讨，更提不出什么新的问题可供思索。可是，我的看法与此截然不同。在我看来，正是在这个领域，存在的问题不是太少而是太多；人们对艺术基础理论的掌握不是太丰富而是太贫乏，甚至存在不少十分浮浅的糊涂认识。比如，近年来，我们就时常在艺术学领域看到一些颇为雷人的提法，出现一些不乏火药味的争论。比如，有人把艺术等同于学术，有人说书法是一种文化却不是一种艺术；有人认为艺术学研究不应该包括文学在内而应该把文学排除出去，等等。对于这些问题，假如在基础理论上真正弄清楚一些最基本的关系，诸如艺术与学术的关系、艺术与文化的关系、艺术与文学的关系等等，还会提出这样一些问题、发生这样一些争论吗？再如，我时常听到一些艺术学界的同仁的议论：今天我们的艺术学的硕士、博士以及艺术硕士研究生生的招生规模越来越大，可是，我们却找不到一本为大家所认同的高水平的、权威的高校艺术原理或艺术概论的参考教材！我再举一个例子。关于艺术语境的问题，大家都意识到它在今天的艺术基础理论研究和艺术学、艺术批评中的重要性，在西方甚至出现了所谓的“语境主义”，可是，除了孙晓霞2013年出版的《艺术语境研究》一书之外，我们有多少人对此一问题做了充分的、系统的探讨？产生了多少研究成果？综上所述，可以说我们在艺术基础理论研究方面，有许多课需尽快补上，有太多新的问题需要探讨，怎么能说在这一领域无事可做了呢？