

世界 美术



修 订 版

主 编：朱伯雄
本卷主编：王 镛

山东美术出版社

J110.9

67

:1

2006

世界美术



修订版

主 编：朱伯雄

本卷主编：王 镛

山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

世界美术史 / 朱伯雄主编. — 济南: 山东美术出版社,
(2006.5)

ISBN 7-5330-1980-6

I. 世... II. 朱... III. 美术史—世界

IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 111070 号

策 划: 李 新 肖 灿

主 编: 朱伯雄

编 委: 马文启 王 镛 朱伯雄 朱青生 朱 铭

(按姓氏笔画) 俞永康 奚传绩 薛永年

本卷修订者与撰者: 潘耀昌 王 镛 朱青生 李福顺 张荣生

(按章节顺序) 杜定宇 毛君炎 俞永康

责任编辑: 李 艺

装帧设计: 苗登宇

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 总印张 254

版 次: 2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

总 定 价: 1200.00 元 (全八卷)

我国部分学者从事《世界美术史》的撰写，这个信息使我感到欢欣鼓舞。我虽尚未读到这部书的各卷本，我想它的出版不只可能满足我这个读者的期待，也可能适应广大读者的求知需要。

过去，我国不只出版过一些关于中国美术史的专著，而且出版过一些关于外国美术史的专著。但是，我的阅读经验使我觉得，我国还没有出版过多卷的综合研究世界美术现象的美术史专著。如果我的记忆符合实际，那就应当说，结合集体力量撰写的这部《世界美术史》，在我国学术著作中还是破题儿第一遭，是我国美术史与论的领域中的一个开拓性的工作。

在我看来，作为人类文化遗产的世界美术现象，它们在审美价值等方面的意义，不只应当是艺术家和艺术学者必须感知的对象，而且也是一般读者审美活动中的重要对象。当然，读者只凭直觉也可辨别对象的美丑，但是，如果他对某些作品的产生过程、历史背景和美丑评价等方面拥有比较广泛的知识，这就可能不是阻挠而是启发他那具有独特个性的审美感受。基于我自己的阅读经验，相信这部专著的出版，即使对于并不企图成为美术家或艺术学家的一般读者，也可能具备着提高审美能力的特殊作用。

作为科研项目的美术史研究，可以有各自不同的具体目的、对象和任务。凡属实事求是地、客观而又创造性地、系统而又精确地研究某一美术领域的历史现象的专著，都可能成为对社会主义精神文明建设的一个不可缺少、值得肯定的独特贡献。不过，一致是差别的对立统一，没有差异性就无所谓一致性；如果研究者视野窄狭，孤立地对待某一美术现象，譬如说，面对某一画派，如果只从艺术形式着眼作些就事论事说明，而不研究它在发生、发展过程中与外在条件的关系，那就很难对它在总体中的地位和性质作出比较确切的判断。当学者们把不同时代和不同国度、不同民族的世界美术史料集中起来，既是竖向地又是横向地把它们当作比较研究的对象，比较地探索个别美术现象在各个方面的联系和差别，这就较有可能在更大范围内掌握美术的总面貌，掌握总体结构中的局部的特长和局限性；这就较有可能帮助读者掌握各种美术在历史发展方面的特殊规律和一般规律，这就较有可能帮

助读者不只较为清晰地认识过去和预测未来。

我国古代军事家说过：“知己知彼，百战不殆。”这种来自战争实践，富于辩证意味的说法，可以当作比较研究的重要性的论断来读。这种说法和论断，对于认识我国美术在世界美术中的特殊地位和价值也有借鉴意义。从事物的联系看来，知彼也就意味着知己，知己也就意味着知彼；不知己不可能深刻地知彼，不知彼就不可能正确地知己。一千六百年前的学者葛洪，曾有一段关于应用比较研究方法的精辟论述，今天读起来仍觉是具有启发意义的。他说“抱朴子曰：‘不睹琼琨之熠烁，则不觉瓦砾之可贱；不窥虎豹之或蔚，则不知犬羊之质漫。聆《白雪》之九成，然后悟《巴人》之极鄙。’”这种论断难免有片面强调事物的差别而忽视事物的联系的缺点，而且他所特有的审美标准难免引起争论；但是，就如何体现比较研究的重要性这一点而论，和上述知己知彼的论点一样，葛洪这些话所体现的比较方法，至少有助于认识世界美术中的中国美术——包括认识美术自身的多元性和整体结构。

我们知道：闭关自守和“老子天下第一”的自封的态度都是可笑的，外国月亮比中国月亮更圆的判断也是可笑的——我不赞成前者的排它性，也不赞成后者的自卑感。只要正确对待“拿来主义”而不是盲目崇洋，正如批判地继承中国文化遗产而不是精华与糟粕不分那样，外国那些区别于中国的美术实践和理论成果，是繁荣中国美术和中国美学的重要“营养”和借鉴；至少，对中国美术青年的业务学习是一种值得重视和感谢的启发。鲁迅所翻译的板垣鹰穗的《近代美术史潮论》，是我三十年代在杭州学习时经常阅读的书籍之一。这部主要着眼于“艺术意欲”，对南欧与北欧的美术倾向作过对比研究的著作，即使它可能存在左南右北的偏见，但是包括对于法国雕刻家卡尔波和比利时雕刻家麦尼埃在题材、形式、风格与情感态度等方面的差异的分析，应当说是辩证意味地应用着比较研究法的，是对艺术学徒在审美能力等方面的提高有过积极影响的。我希望我国出版的这部《世界美术史》，更能对美术青年起着诱导他们自觉、自由和正确地掌握比较法的积极作用。

不消说，比较研究在方法和效应等方面都会有正确与错误的差别。俗话说：“衣是新的好，人是旧的好。”这种说法有可信的一面，分明也有片面的一面。如果新裁的衣服虽很时髦，穿得不合年龄、身份和场所特殊点，还谈得到什么美好效应？如果熟悉的人不是知交而是曾经愚弄过你，至少还要寻找机会跟你搞鬼的，难道你对他还能爱得起来吗？至于美术现象，同样不能把新与旧当作划分美好或丑恶的主要标准。新与旧的关系既有对立的一面，也是有统一的一面，客体对主体来说，当事人以为是新的对象，它可能在别的地区已经是旧的对象了。还有，美术品的观众是一个有复杂含义的概念，他们在审美趣味等方面的矛盾，必然要作用于他们对于对象的美丑判断。基于我对这些复杂原因的估计，我以为某些危言耸听，把传统美术说得一无是处的说法并不合理。这种否定历史文化的继承性的言论的产生，也许由于论者对美术的历史发展无知。我希望这部《世界美术史》的出版，可能对于消

除种种偏见能起符合理想的作用。

任何时代、国度或民族的美术作品，它们形式、风格和意蕴等，既有可变性也有稳定性，既创新性也有继承性，既是表现性的也是反映性的，绝对特殊性（没有一般性）的现象是不存在的。西方的文艺复兴，是大家公认的划时代的变革，但它对古希腊艺术，不也是一种创造性的继承吗？如果说这样的继承活动是纵向的，可以认为高更或马蒂斯艺术风格的变化，他们接受南洋民间美术的影响这一史实，是一种横向的继承。如果说东西方原始艺术那不约而同的相似性，是产生它们的物质条件和精神条件的共性的体现，那么，现代各国美术的相互影响，是交通工具、交流条件空前发展了的结果。只要不是冒充独创的因袭而是以我为主的吸取，文化交流将对彼此都有益。值得注意的是，只要人们的审美经验，兴趣和理想的民族性特征还存在着，一厢情愿地妄想消灭本民族美术的特殊性的愿望很难实现。全世界有名的画家毕加索，当面对中国画家张大千高度评价过东方绘画；这，正如苏联戏剧家梅耶荷德高度评价“梅兰芳假定性”那样，中国传统艺术的独特性，正是它在国际上有不能否认的独立性的表现。据说，美术论坛出现了“走向世界”的口号。如果因袭别的国度的艺术形式而不是发展民族艺术的独特性，这样响亮的口号难免会使人们的实践碰壁。这部巨著对中国读者来说，当他既能在著者的诱导之下，自觉和自愿地引起探索人类文化发展的一般规律的兴趣和志愿，又能具体地掌握各个国度、各个时代、各种美术的发展的特殊规律，这就不只丰富了他们在美术史方面的知识，而且也就是在创造着群众的审美能力的创造性特征。我现在还不能全面地预测这部巨著将来在学术领域中的地位，但我相信它在国内至国际可能起着学术交流的积极作用。“皇天不负苦心人”，预祝这些中国学者的努力，能够得到读者应有的重视；预祝他们所创造的这部《世界美术史》，能普及与提高这两个方面，都能发挥前所未有的独特效应。

王朝闻

一九八六年二月二十日于北京

原序

20余年前，在一次讨论美术史研究工作时，我曾对朱伯雄同志说：“有两个项目，一直萦绕在我心头。一是组织力量编写一部世界美术史；另一个是编写一部中国近百年美术史。”这是我们新时期所必须承担的事业。十年文化浩劫后，本来为数不多的美术史专业人员分散了。现在从这部《世界美术史》的出版，使我看到了这些分散的人员重新集中起来致力于未竟的事业。他们虽饱经沧桑，鬓发斑白，已入中年，却仍信心百倍，何况近年来又涌现出一批从事美术史工作的青年新秀。他们携手前进，这使我感到无比的欣慰，来轸方遒，我们的美术史事业后继者不乏！

当年我在撰评齐白石时，总结了这样一条规律：艺术是一创造性活动，各民族的传统则是艺术更新与变革的基础。艺术发展本身就是传统的推陈出新。这个过程，使新的艺术思想代替旧的艺术思想；当社会变革后，生活也变了，艺术则随着时代的变而变，于是产生更新的艺术。一部篇幅浩繁的世界美术史，其实就是各民族传统艺术的推陈出新史。相信它能给读者提供这种规律，以便人们在艺术探索中，顺应时代。这里尤其必要的是，把我们的艺术传统放进世界民族的艺术之林，以便在同步的发展中去认识自己，认识世界。

我希望这部书有助于揭示这些规律，并成为美术史家们团结于事业的象征。在实现现代化的道路上，脚踏实地，把研究世界放在与研究自身同样重要地位，使美术史研究结出更新更丰满的果实。

朱 丹

一九八六年二月于北京

一部世界美术史，就一定时间范围内所提供的信息看是稳定的，诸如古物发掘、城池遗址、陶罐铜器、墓室壁绘、书画雕刻、经卷典籍等，不会因获得的迟早而过多地影响其价值。但从揭示人类世界发展，探索民族足迹来看，它几与“六籍同功，四时并运”，又不可等闲。前人的精神产物，殷鉴不远，往往也是一股可以改变社会生活的物化力量。长期以来，我国古代美术史家很重视这方面的工作，有的学者竭毕生精力去著录历代重要艺术品，以为后人师。

最早的美术史著究竟见于何时，囿于末学肤受，未敢妄说。在西欧美术史上，一般提得最多的是由一位意大利传记作家瓦萨里，于1550年写的一部《意大利名画家、雕塑家和建筑师评传》，被认为是早期最有权威的名著。瓦萨里是壁画家，曾拜米开朗基罗为师，只因这部书对人们研究文艺复兴时期的美术影响极大，他的壁画反被人遗忘了。后来大凡有关12世纪至16世纪意大利美术的著作，无不提到他的话，有的甚至每章必提。因为他是所记画家的同时代人，有些还与他交往甚笃。正因交熟，行文不免偏向，甚至穿凿，所以，史料的权威性也是相对的。

在瓦萨里之前，意大利曾出现过几部美术史，见诸记载的就有魏伊拉列、吉尔蒂、康特乌伊等人合著的《佛罗伦萨初期美术史》。其中第三位作者还写过一本《米开朗基罗评传》，也许瓦萨里的宏篇巨著与上述几部著作有一定薪火相传的关系，但瓦萨里的著作，经许多国家翻译、修订、整理、出版。至于1888年，它的版本竟多达几十种，有人还编成英文书写本。这些版本与原著的接近程度就难以分辨了。我国于去年刚刚见到它的全译本。关于西方美术史的研究，对我们来说，任重道远，要做的事实在太多了。

就这方面看，我国东晋的《魏晋胜流画赞》与南朝齐国的《古画品录》两部美术史虽也出自著名画家之手，但比起瓦萨里的著作来，要早1000多年。看来在人类文化史上开创了美术史与美术评论之先河的，大概还是中国；再从薪火相传的角度来检阅我国美术史领域的重要专著，还可开出一长串历代名著的单子来。从三国曹不兴至清末吴昌硕，凡是颇具权威性的、殷实可靠的美术史论著，从数量到质量，决不会亚于欧洲人写自己民族的美术史著作。问题是在近代中国，我们的学术研究

未能向外开拓，许多西方学者对东方与中国的美术还像一个“谜”一样摸不透，缺乏了解。因为封闭，我们既不能研究人家，也不为人家所研究。于是，文化上的偏见与盲从严重地影响着人们的视野。明清时有人说：“数百年琴谱皆出广陵”，近代留洋的莘莘学子却言必称希腊。不是坐井观天研究国粹，就是数典忘祖，心中只有外国的月亮。在近代工业革命的条件下，很多国家很重视全方位地研究文化史的工作，一部世界美术史就是这种工作的一个分支。近半个世纪，举凡发达的国家，都有自己编写的《世界美术史》，有的国家甚至拥有多种版本。相比之下，处在改革年代的我国，这项任务就更显得迫切了。

18年前，我们在几所美术院校的史论研究者共同合作下，得到山东美术出版社的大力支持，费了数年心血，在资料不充分、大多数研究者尚未走出国门的情况下终于将这部10卷集《世界美术史》奉献在读者面前。回顾这段工作，虽不敢说创业垂统，也深知其中甘苦。我们自知当时的条件远不如今天，编纂这样一部学术著作尚存在不同程度的资料空缺，但也考虑到当时的利弊。所谓利，毋庸赘述，有别国美术史的研究成果，可以“拿来”；弊者，更仆难数了，其中最主要的，是我们没有条件去世界各大艺术博物馆考察，缺少更多各馆收藏的美术文物资料。当时大家众口一词：只要认真掌握与参用史料，善于辨析，不足的条件仍可以转化。今天看来，18年前与今天的研究条件相比，无论软件还是硬件，都已大相径庭了。

谈到考证，不可否认，近代科学的发展使西方的美术考古工作在近一个多世纪内加快了自己的步伐。拿我国的史前岩画来说，是世界上分布最广的国家之一，今已查明有不下几十万幅，北起黑龙江，西迄新疆昆仑山口，东临连云港，南至云南沧源。可是，对这些距今约有万年以上的史前岩画，作真正的考察与研究，还是近数年的事，比起西班牙的阿尔塔米拉洞穴壁画的发现，晚了将近1个世纪。英法战争时欧洲人对古埃及文物的掠夺以及近代欧洲学者对希腊的迈锡尼与克里特文化的长期考古研究，均给他们发现大量西欧文明找到了辉煌的物证，于是，近代西方学者自诩，欧洲居于人类文明的“中心”。当他们在远征与殖民的条件下，发现了亚述与巴比伦后，虽也承认东方文明的历史可能要更久远些，然而，公元前2世纪的拜占庭科学家菲伦因没有来过中国，连我国公元前3世纪建起的雄伟长城也没有被列入“世界第八奇迹”。据此种种，我们深感大有自己动手来编写一部世界美术史的必要，我们不认为这是一种奢望。为了不使历史文化的镜子变形，这部《世界美术史》中应该有我们的文化位置。

在西欧，随着资本主义工业技术的发展，美术史研究工作注重实地考察，使美术史研究获得大量可以凭信的文物。德国考古学家与美术史家温克尔曼于1764年出版的名著《古代艺术史》，也许就是一部最早凭实地考察而成的著作。在此以前，他曾于1755年发表过一篇论文，题为《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些

意见》。文章以其大量考察所得，肯定了希腊古代艺术的卓越成就。这时他还不曾认识到，古希腊并非人类艺术史的开端。研究“古代艺术史”，忘记了东方，仅就古希腊艺术古迹作为起点，是他那个时代的客观局限。尽管如此，温克尔曼在当时德国皇帝萨克森的赞助下，到罗马去研究埋在地下的历史，仍具有巨大的学术意义。后来他从古希腊艺术史的总结中，指出了古代人艺术成就来自两个因素：一是天气的影响，二是希腊人的政治体制及其生产方式，以及由此产生的思想结构。这种判断，在研究古希腊这一课题上，迄今仍无可非议。至于他给古希腊艺术的审美特征所下的“高贵的单纯与静穆的伟大”的定义，倒是可以商榷的。欧洲美术的考古发掘，有史料可凭的，大概就始于这一时期。不幸的是，温克尔曼在1768年仅仅为了几枚古老的金币，被一个贪财的人杀害了，使他对古代艺术的研究未能最终完成，那部巨著也就半途夭折了。

温克尔曼的美术史研究的另一成果是，敏锐地发现了古代艺术中绘画与诗的通感。他肯定了古希腊人的精神文明，却不知道人类的审美天赋，在创造自己的过程中不论东西方民族所具有的共同的素质。这一点，我国古代美学家实际上要比温克尔曼发现得更早些。这里姑且不提王维的“诗中有画，画中有诗”所论述的诗与画的一致性，比他更早的西晋文豪陆机，就论道：“丹青之兴，比《雅》、《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”这是公元3世纪—4世纪时的朴素美学名句。其次，实物考证的研究方法，我国也比西方开始得早些。我国最早的考古专著有宋吕大临撰的10卷《考古图》，以及书成于宣和五年的《宣和博古图》。自宋以后实物考证的著录，就更多了，这些著作为研究中国美术史提供了大量有价值的成果。著名的美术考古家从金石、窑器、字画到碑刻、绢帛、建筑、珍奇古玩等的鉴定与考订，可谓汗牛充栋，不仅历史早，而且数量多。当然，由于东西方文化成熟的先后不同，作这种比较本无实际意义。

随着欧洲各地博物馆的扩建，美术史研究的工作条件也有了很大的改善。史学家们可以利用博物馆把不同地域不同时期的美术现象进行比较性分析，而不必长途跋涉了。这些博物馆约自17世纪起，已由政府出资进行广泛收购与搜藏。当然，“博物馆”这一名称并不是这个时期才有的，公元前3世纪由托勒密二世在亚力山大创建的文学院，实际上就是最早的古物“博物馆”；罗马时代的美术收藏所一直被沿袭到意大利文艺复兴。当时的统治者也认为，搜集历史文物是一种国家强盛的标志。有了人类文化的殿堂，并允许一些学者住进去，为他们创造单独研究的条件，这对西方美术史的研究工作是十分有利的。

美术史是以考证美术作品的创作技艺、材料、创作时间、地点、作者的地位与状况以及作品的意义和作用为研究目标的。它通过关心个别的历史现象来探索整个时代的美术风格与创作特点。它必须依据许多历史文献、作品的原复本，而这些材

料又因历史的久远程度而存在真伪的问题,因而又不得不依赖于文物发掘与美术品鉴定。于是,一方面美术史与博物学、考古学、美学等学科要发生许多横向的联系,美术史与美术批评虽不可混淆,然彼此又密切相关,而上述诸种学科却又各自发展着自身的学派和体系;另一方面,美术史研究的原则自18世纪以后,与美学的关系也变得越来越复杂了。自从德国哲学家鲍姆嘉通于1750年正式提出“美学”这一重大课题以后,美术史学科本身显得更加立体化了。近代社会学科的一个重大发现是人类的心理活动。鲍姆嘉通看到人的心理活动可分成知、情、意三个方面,那么哲学研究就出现了漏洞。人们研究“知”这一理性认识,已有逻辑学,研究“意”这一心理认识,已有伦理学,而研究“情”这一感性认识,却一直没有相应的学科。于是他建议设立新学科,叫“Aesthetica”即“美学”。这个词按照希腊语的本义为“感觉学”。感觉的学问是一种认识论。研究美术史,放弃各个时代的认识论,就难以解释各历史时期的艺术现象。亚里斯多德的《诗学》所阐述的是艺术再现生活的模仿说。这种朦胧的认识论,其实还没有完全涉及到诗(广义的艺术)的真理。但在西方,这种“模仿说”延续了将近1000多年。他们对艺术的真善美观点,大体上接近我们今天所说的认识客观世界的本来面目及事物发展的规律性(亚氏也侧重于后者)的观念。遵循模仿说这一观念的艺术实践,在美术史上也有近1000多年的“轨迹”。至于黑格尔的重要著作《美学》,直至今天仍有人承认它是“在一般的包罗万象的意义上说也是一部艺术史”。在这位学者去世后的48年,即在1879年,艺术史家才第一次发现西班牙史前洞穴内的壁画,当然据此来判断他的《美学》在艺术史上的价值,也不容易得出公正的结论(黑格尔的《美学》第二卷内有相当篇幅涉及艺术的起源问题,但他只能从古埃及的狮身人面像和金字塔开始)。与此同时,我国古代的艺术美学几乎与这种观点截然不同,因为中国的美术向来善于吸收异民族的营养,正如鲁迅所说:“凡取用外来事物的时候,就如将彼俘来一样,自由驱使,绝不介怀。”于是,汉唐人的“闲放”和“魄力”,成了一种时代的审美观。两汉之际佛教传入中国,继而成为南北朝乃至唐代美术的主流,可是由于中国和日本、次大陆、南亚以至欧洲的频繁文化往来,受希腊罗马雕刻之影响的印度佛教雕刻,又转而把它的键陀罗风格带进了中国,使中国的石窟艺术增添了新的光彩。这种欧亚大陆之间的艺术“杂交”现象,促使中国的艺术美学自成体系。欧洲的“模仿”说并不能在中国生根,就在于中国的哲学在对“自然”的研究上,素来是以“心”为主的。“理义在事而接于我之心知”,艺术如何重抒情、言志、写意等方面,就成了这门学科的研究“主题”。此外,在对待“真”这个概念上,也与西方古代的“真”不尽相同,中国注重的是情感的真,当然它也不许越出封建道德规范的实践,因而同时又注重善和美,即“从心所欲不逾矩”等这就是中国的古典美学。由于美术史不能不受到美学的“干预”,且又不是美术史研究的主要目标,

因此, 美术史本身就富有多学科性的特征。这种情况的发展结果, 便是近代美术史学得以诞生的原因。

在西方生物进化论思想发展的基础上, 有人从“进化”的规律开始提出美术史上某些问题。赫伯特·斯宾塞还在达尔文以前就发表过一篇《发展的假设》(1852年), 5年以后, 他又出版了《进步: 它的规律和原因》。在这本著作中, 他试图用自然进化的理论来阐述艺术史, 认为艺术史和其他事物的发展一样, 是从同质(homogeneous)到异质(heterogeneous)的变化: “在社会、政体、制造业、商业以及语言、文字、科学的发展中都有一种从简单到复杂的发展过程。”这位学者对各门艺术都深有研究, 他认为艺术是通过几经转化后丰富多样起来的。语言文字、绘画和雕塑在神权政治的古代社会里, 最初都是建筑的附属物, 后来浮雕成了一种过渡物, 才使绘画与雕塑区分开来。此后, 绘画也发生分离: 渐渐产生了以题材为划分界限的绘画种类。这种用生物学概念来说明艺术的方法, 尽管有明显的缺陷, 但比起18世纪单纯研究艺术的内向联系来, 却是一大进步。后来的法国艺术史家丹纳、德国的格罗塞、英国的哈登等, 都信奉斯宾塞这种艺术进化论观点。而一些卓有成就的人类学家和考古学家则更加拥护这一观点。继此之后, 许多学者都把艺术的发展看作如生物继承一样, 是以一代一代传递的方式发展着的, 就连艺术的风格与流派的发展也秉承着这一规律。如19世纪末叶的法国文艺史家乔治·裴利西(1852年-1918年)就认为, 浪漫主义也必然要从现实主义中生成发展起来。丹纳更加断然地承认: “美学本身便是一种实用植物学。”

艺术究竟是不是进化的, 是一个比较细致和复杂的问题, 它非常严重地影响着美术史的研究。人们比较容易承认, 科学是人类真正有积累性和进步性的惟一活动, 至于艺术, 从它摆脱了原始阶段的认识积累之后, 并不始终具有进化的性质。马克思对希腊艺术的论述可以帮助我们去分析这个问题。他说: “困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起, 困难的是, 它们何以仍然能够给我们以艺术享受, 而且从某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”接着又说了一段幽默的话: “一个成人不能再变成儿童, 否则就变得稚气了。但是, 儿童的天真不使他感到愉快吗? 他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗?”这个比喻使我们想到这样一点: 艺术总是一定社会生活条件下人的思想情感的反映。因此, 它的内容的特殊性从本质上就不是积累性的, 而在艺术技巧上, 则有时是积累的, 有时却又是非积累性的。

在美术史研究中, 近来又有人提出了非哲学的思想, 这方面以当代美国的某些学者最为激进。这和20世纪初对哲学有很大影响的意大利美学家克罗齐有很大关系。按照他的认识论, 否定有美术史, “只有作品和作者史”。他说, 每一件艺术品都是一种独特的直觉表现。 “艺术不是一种物理的整体, 而是心灵的东西。它是完

全内在的。”克罗齐的美学观严重地影响了欧洲美术史的研究工作。意大利美术史家文杜里就承袭克罗齐这种观点，也认为美术史应把注意力“集中在每一个艺术家的绝对价值上。”他的《美术批评史》为当代许多欧美美术史家所珍重。

在20世纪，卓有影响的美术史学家，首先是瑞士的H·沃尔夫林，他于1915年发表了一篇《美术史原则》，给西方美术史界带来很大震动。沃尔夫林原是著名德籍瑞士美术史家布克哈特的学生。西方称他是继温克尔曼与布克哈特之后的现代第三位杰出的美术史家。沃尔夫林的治学价值在于突破了前人一般文化史的旧体例，创立了以艺术风格发展为导向的研究方法，在一定程度上给世界美术史的研究提供了新的探索道路。这部书以近代西欧美术的发展为脉络，提出了古典风格与巴洛克风格的两极，建立起他所拟定的五对观念。这五对观念是：一、从线描风格到图绘风格的发展；二、从平面到纵深的发展；三、从封闭形式到开放形式的发展；四、从多样性到同一性的发展；五、主题的绝对性与相对性的分明。这些研究并没有全部否定前人的研究成果，相反，倒是使美术史作为一门独立学科所应注重的问题更加明确了。沃尔夫林在分析美术风格时，还运用了美学上的“移情”理论。关于移情现象，欧洲学者很早予以注意，人们发现，人类最初的艺术活动是与人的移情本能有关的。黑格尔就曾说：“艺术对于人的目的在于使他在对象里寻回自我。”作为艺术活动中人的心理机制一个重要方面，美术史不能忽视这种心理现象的研究。它当然也有助于解释艺术的时代风格。18世纪意大利美学家维柯，就是在英国经验主义影响下推进这种学术研究的。但也给以往冷静观察事物的“模仿说”树立了一个对立面。沃尔夫林正与以往的学者们的研究传统相悖，专以风格为美术史研究的中心，而不去过多地探讨艺术家本人。无怪有人说他想创立一部“无名姓美术史”。

沃尔夫林的著作被译成英文本并在世界各地发行，影响极大。连他在自己著作中常用的一些独创词汇也成了美术史论家们借用的术语了。问题是，他过于着重风格的研究，排斥美术作品的主题倾向的时代转变，换句话说，他想用方法论代替认识的反映论。这是现代西欧美术史家普遍存在的美术史研究倾向。上世纪20年代初，美籍奥地利理论生物学家兼哲学家路德维格·贝塔朗菲就认为，以往所有科学研究与社会学研究中传统方法之落后，已到了非改不可的时候了。他把生物机体的系统理论引进了心理学、社会学和文化史学，从而使近年来在美术史研究上，出现了一些新倾向，即承认美术是一定社会结构的多层次影响下的产物，在任何历史年代里都是呈多元性的。为要掌握这门学科的总体发展趋势，系统论就成了解决这一学科领域中诸般复杂问题的基础。此外，更多的注意力放在对艺术形式的研究上，目前这种专以艺术形式为研究中心，或以系统论为研究基础的倾向，在西方还颇有市场，如著名的克莱门特·格林堡、迈克尔·弗里德等，都使用了这一些方法。

在他们近年出版的一些论著中，都是从特殊的形式问题入手，解释 20 世纪的美术现象的。似乎在人类跨入电子与信息时代的新纪元里，研究艺术的认识论意义已不再必要了。这恐怕和当代西方现代艺术的种种万花筒般的变异风潮有关系。美学家至少已深感到艺术与非艺术已很难划分一定的界限。有的认为，自有艺术以来，艺术与非艺术之间本来就存在着边缘地带，如工艺、建筑等，实际上都具有精神与物质的矛盾两重性。近半个世纪，随着抽象艺术与反抽象艺术的发展，在艺术与非艺术之间又出现了新的中间地带，如运动艺术、环境艺术和大自然人工化艺术等。法国美学家莫尔那还花了许多精力去研究电脑绘画与艺术家绘画的区别，试图说明前者是依靠准确的指令，而后者只需艺术家凭借灵感作难以解释的自动运动来实现的。两者又可以产生同样的结果。因此，从理论上讲，艺术与高级的科学活动之间的界限已很难划清。在第十届国际美学会议上，智利学者舒尔茨就艺术与生活关系问题，提出了美术与现实生活的不同，是在于艺术经验是与人们日常认识生活的经验所不同的另一种经验，因而许多艺术活动不完全依赖于生活经验等观点。不过，任何事物的发展都有两面性，当前，西方杂志上出现的某些美术史评论也并非完全符合上述倾向的。他们承认现代美术除了形式的极其复杂性变化之外，也还承认其他客观因素，但必须根据社会的历史进程来分析。上世纪 30 年代，前苏联的一些美术史家对于艺术史的研究方法则具有另一种参考价值。即他们立体地总结艺术风格、艺术家和艺术家所反映的事物的心理基础，使马克思主义美学观和历史观通过实际的确凿的史料得到充分的阐述。这种方法也被我国的美术史研究借用了很长时间，但在用以解释我国美术史状况时，往往简单地以意识形态为判断功过是非的标准，而不是历史地去作客观分析，也即说，只允许用一种方法论而决不容忍另一种方法论的专断思想，会使研究美术史的目的被阉割掉。我们在这次修订中，西方学者某些真知灼见，尤其是他们在方法论上的一些长处，也适当予以重视。

美术史与美术批评不同，尽管两者都敏锐地观察和考证各个时期的艺术现象，但美术史著述必须经得起史料的验证，这是因为它总是以艺术的事实为依据的。另一方面，近代实验科学和现代人体心理学的发展，确实为我们提供了许多新的认识领域，这些学科的研究成果对美术史研究的意义是不可低估的。目前所以有许多新一代学者试以系统论来完善我们在美术史研究上的不足，就因为它能比较全面地整体地考察艺术现象。诸如“东西方比较美术史”、“接受美学”、“图象学”与“符号学”等。实际上，这些学科都是系统研究世界美术中所产生的学科分支。正如前述，所谓比较学，早在艺术学与艺术史发展的初期阶段就已为许多人所采用，只是近半个世纪人们才有组织地在“比较艺术”或“比较美学”的名称下，拓开了这些相互独立的学科领域。最早使用“比较美学”这个术语的，据说是美国的 G·L·雷蒙德，只是当时他的研究成果未被注意，后来出现了“比较文学”、“比较心理学”

等学科,这种比较方法论才渐趋发达。纵观达千年之久的东西方美术史,其中值得比较研究的地方还是很多的。比如,为什么人类文明越发达,艺术上追求自我的倾向越强烈。唐代的张彦远也说过:“上古之画,迹简意澹而雅正,中古之画,细密精致而臻丽……近代之画,绚烂而求备,今人之画,错乱而无旨,众工之迹是也。”我看比较学不仅要解决东西方民族的艺术形式之异同,更应该研究东西方民族在艺术思维上之异同性,这或许更有助于发展我们的美术。在我国,比较艺术学的研究还刚刚开始,至今尚未见到一部比较艺术学或比较美学的专著,因此,我们想在本书的编撰过程中予以适当的关注。首先要关注的是,应以民族的文化史观去认识世界各地与民族的艺术思维,要把我们自己的民族美术摆进世界艺术的“大森林”中去,从中看看哪一棵壮实,哪一棵挺拔,哪一棵需要更多的栽培与养分,使之相互能传播花粉,吸收肥料。一句话,既然是我国的一部《世界美术史》,就应该显示它的民族与时代印记,应能体现社会主义中国的治学气派,并要在复杂的学术问题上持有自己独立的见解。

一个问题是,应破除“欧洲中心论”或“西方文明中心论”。能否恰当尊重历史事实,把过去东方民族应有的文化地位放到适当的世界行列中来对待,也是使这部史书具有中国特色的重要一环。以往的“欧洲中心论”是西方学者在编史治学上的民族偏向,有些几乎就是一部“西方文明”的文化扩张史。任意抹杀亚、非、美、澳等洲诸民族的文化贡献。长期以来,由于西方学者的民族沙文主义思想作怪,以致对亚、非、澳、美等洲的美术,至今发掘与整理仍然较为迟缓。关于亚非美术,大概在近三、四十年才有了较为系统的考察与研究。因此,要破除“西方文明中心论”的思想,必须在我们这部史著中把亚非美澳等地各民族的美术发展予以应有的重视。我们并不以一种新的“中心”去代替“欧洲中心”。我们需要的是恢复世界美术史总潮流的本来面目。事实上,在人类上古与中古时期,东方各国包括中国在内的许多民族和国家的美术,要远远高出于西欧。埃塞俄比亚东北部阿法低地发现的最早人类化石骨骼距今已有300万年,而坦桑尼亚北部莱托里尔山谷中发现的人类第一道脚印,迄今竟有350万年。不少诚实的欧洲学者也不得不承认这样一个历史事实:尽管欧洲的文化对人类做出过不可磨灭的贡献,其中最光彩照人的是希腊罗马文化,但希腊文明是在东方古老文化的滋养下诞生的。古代两河流域,古埃及、印度和中国的古老文化,不是与希腊罗马人的文化处在割裂状态的。日耳曼人进入艺术创造的时代则是在东方民族的文化高峰之后。当西罗马帝国灭亡之后,西欧却一下子又回到了它那粗野的原始状态。直到公元9世纪,世人一度把查理大帝看成是欧洲最有文化的帝王,但关于他是否已达到具有书写能力的程度,学者们是存有怀疑的。我们的世界美术史应该如实反映东西方上古文明的一切真相,指出亚非民族的文化早熟,不仅有利于看清世界文化的实

际,更能提高亚非民族的文化自尊心。当然,我们也不能否认,从12、13世纪以后,欧洲的文化史突然加快了步伐,相比之下,虽然我们也在前进,但几个世纪间,无可讳言的一个严酷事实是,我们东方民族的文化步子由于封建历史的包袱所压,变得越来越缓慢了;到17世纪,亚非各国的民族文化几乎呈现出一种相对停滞的状态,而西方列强却在经过100多年,甚至更长时间的殖民地与半殖民地的扩张之后,变成了凶恶的文化掠夺者和“欧洲民族优生的文化人”了。一部美术史,举凡与世界各个民族的美术史联系在一起,一切就能看得非常清楚,就能发现历史上这种先进与落后的相互变迁与转化的全过程,并能从中找出这种转化的主要原因,以利剖析我们自己的弱点。

当然,任何时期的历史著作都存在一定的片面性与倾向性。人类认识过去并不比认识未来容易。在现有的条件下,我们也预计到一些可能出现的片面性。在这次修订中,我们将10卷(12册)压缩成8卷,并减弱东欧美术史料,加强现当代欧美方面的美术史,并将其延续到上世纪90年代初。由于“当代无史”是一种科学的历史观,我们把现代美术史写到上世纪80年代末或90年代初,实际上也是一种现象铺陈,我们的学术水平还有限(包括主客观两方面)。所有参加编写的同志既有长处也有短处,但凭着我们多年的教学与研究实践经验,大量新的资料与信息等等有利条件仍然优于过去的旧版10卷本。

修订后的本书共分8卷,每卷约40万字,内附300-500幅左右图片,其中彩色图片约占总数的1/5。这八卷分别为:

第一卷: 原始艺术	本卷主编	王 镛
第二卷: 古代希腊、罗马和中世纪	本卷主编	奚传绩
第三卷: 古代中国、印度、日本	本卷主编	薛永年
第四卷: 文艺复兴、17世纪	本卷主编	朱伯雄
第五卷: 18、19世纪欧洲, 中国明清	本卷主编	朱 铭
第六卷: 19世纪后半部	本卷主编	俞永康
第七卷: 20世纪西方艺术	本卷主编	朱青生
第八卷: 20世纪中国、日本	本卷主编	奚传绩

修订后全书共8册。末卷内附有“大事年表”。

此书的读者对象主要是专业、业余的美术史论与美术工作者。它既是一部研究美术史的专著,也是各高等艺术院校备用的工具性参考书。本书因系集体编写,根据统一的纲目,在总纲的范围内,发挥执笔者个人的创造性治学风格,力求使每一章的史料做到全面、正确和新颖。为了读者研究的方便,在每一章之后我们还提供一份撰稿人所使用的国内外参考书目。重要的引文与材料的出处加注在每一文页的下边,凡有查阅必要的人名与地名,将在卷后以“译名对照”的格式附上原文,

供读者核对(文内尽量少附英语,主要原文参阅“译名对照表”)。

本书是按时序编撰各族各国的美术史脉的,但由于话分两头,时间上各卷难免有所错落,凡不成系统的各族美术,则省略抑或合并在其他地区。如欲深入研究,只能由各该族的专门美术史解决。所有各洲各族的史迹,均起自史前社会,迄于20世纪80年代末。但“骐骥一跃,不能十步;驽马十驾,功在不舍”,我们虽朝乾夕惕,力求论则完备,史则确凿,由于它是众擎之举,讹漏之处在所难免。我们殷切期望读者开诚赐教,俾便在再版时补正。此书在编撰初版时,承蒙美术理论界前辈王朝闻、朱丹两先生与各方专家的热情指导,在山东美术出版社领导的大力支持下着手缩版修订,历经几个寒暑,尽管出版业受市场经济影响,修订工作步履维艰,但终因修订者与出版社同志间的精诚合作与广大读者的鼓励,此修订本得以出版,在此一并致谢。既然有了修订版,以后的再版会越出越好,这是符合学术研究的规律的。我相信,本书所有的修订者与撰者都会有此同感的。

朱伯雄

二〇〇四年五月修订