

学术史丛书



*ART
AND
HISTORY*

艺术与历史

曹意强 著

CHINA ACADEMY OF ART PRESS

中国美术学院出版社

学术史丛书
艺术与历史

哈斯克尔的史学成就和西方艺术史的发展

曹意强著

中国美术学院出版社

Art and History

Haskell's Historical Achievements and the Development of Art History

By Cao Yiqiang

China Academy of Art Press

图书在版编目(CIP)数据

艺术与历史/曹意强著. 杭州:中国美术学院出版社,
2001. 1

(学术史丛书/范景中主编)

ISBN 7 81019 706 1

I 艺… II. 曹… III. 艺术史—研究方法—西方国家
IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 55813 号

学术史丛书/范景中主编

艺术与历史

著 者: 曹意强

责任编辑: 陈 平

封面设计: 成朝晖

责任校对: 石同兴

责任监制: 葛炜光

出版发行: 中国美术学院出版社(杭州市南山路 218 号/邮编 310002)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 浙江印刷集团公司

开 本: 850×1168 1/32 印张: 7.25

版 次: 2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 3000 册 字数: 140 千 图数: 33 幅

ISBN 7 81019 706 1/J 649

定 价 18.00 元

序

1991年秋末，我负笈牛津，有幸在哈斯克尔 [Francis Haskell] 教授门下攻读西方艺术史。在考虑博士论文题目时，我想起了卡尔 [E. H. Carr] 在《什么是历史》 [What is History] 中的两句话：在研究历史之前，最好先研究历史学家，而在研究历史学家之前，最好先研究他们的知识环境。卡尔曾执教于巴利奥尔学院 [Balliol College]，与我所在的三一学院 [Trinity College] 仅一墙之隔。这两座毗邻的学院，在培养历史学家方面都各具特色。在历史上，许多杰出的艺术史家，从肯尼斯·克拉克 [Kenneth Clark]、埃德加·温德 [Edgar Wind]，到哈斯克尔和马丁·肯普 [Martin Kemp] 都是三一学院的院士 [Fellow]。在我入学时，哈斯克尔教授已在此执教近30年，我是他的关门弟子。这样的条件和环境，为我提供了难得的机会去“实地观察”西方伟大的艺术史家是怎样工作的。依据卡尔的说法，这是弄清“什么是艺术史”的捷径。因此，我决定以这种方式考察西方艺术史的产生与发展。

哈斯克尔教授是当代“一位最富于创造性的艺术史家”，他开拓了画家与赞助人、趣味史、收藏史、图像与历史等重要领域的研究，从而“彻底改变了英语国家艺术史的面貌”。本书旨

在以他的史学成就为引线，展开对艺术史的特性、任务、目的和方法等问题的探讨。第一章论述艺术与社会的关系和艺术社会史与艺术社会学的界线。第二章讨论图像证史问题，着重探讨了它跟另两个 19 世纪欧洲的重要观念即“进步的观念”和“包罗万象史的观念”的联系。在这一章里，我力图表明，西方艺术史正是在这种关系的作用下迅速发展成为一门令人尊敬的人文学科的。由此，第三章考察了一般历史与艺术史的共性与差异，及其历史理解的可能性和局限性。最后一章讨论叙述模式、写作技巧或风格在历史说明中的作用。

上述各章，均取自我 1995 年完成的博士论文《艺术史的途径》[*Avenues of Art History*]，但为适应国内读者，在迻译成中文时作了某些改动与增补，而相关的英语章节将于年底在《艺术史研究年刊》上发表。在本书中，我插入了一篇英文附录 *Approaches to Chinese Art History*，论述哈斯克爾和其他西方艺术史家对中国艺术史研究的意义，以及中西学者在运用他们的理论和方法上的得失。

这些章节的原文是在哈斯克爾教授亲自指导下撰写的。我原打算将之发展为一部研究哈斯克爾的专著。不料，哈教授于今年 1 月 18 日突然病故，这些在他身边所写的文字竟成了我对恩师永远的纪念。为了这个缘故，我不揣简陋，将之刊布，希望对国内外关心史学问题的人有些参考价值。不论我的学识多么有限，这些篇章毕竟都是基于第一手材料写成的。

贡布里希教授、巴克森德尔教授 [Professor Michael Baxandall]、杰西卡·罗森博士 [Dr. Jessica Rawson]、科利尔·内奥米 [Collyer Naomi] 女士和已故的利斯贝思·贡布里希博士 [Dr. Lisbeth Gombrich] 都曾阅读原文并给予我极大的鼓励，借此向他们深表谢意。我对恩师夫人拉里萨·哈斯克爾 [Laris-

sa Haskell] 的感激之情更是难以言表。

最后，我想说明的是，本书无意于成为一部哈斯科尔的学术传记，更不消说一般意义上的传记了。本书旨在以他的思想为出发点而探究一些重要的史学问题。因此，读者不难发现，各章之间的关系，既不是孤立的，也不是递进的，而是相互牵涉，彼此引申的。这种结构，无疑给尚不太熟悉哈斯科尔名字的我国读者带来不便。所以，除了在导论中对他的史学思想作了概述之外，我还附写了“哈斯科尔小传”，希望为读者提供一点了解哈斯科尔，理解本书论旨的背景知识。但这些内容，偶尔难免与正文重复，恳请读者谅解。

2000年10月8日于西子湖畔

目 录

序.....	1
导 论.....	1
第一章 艺术风格与赞助环境	23
第二章 图像与历史	59
第三章 介于历史与艺术史之间	98
第四章 让往昔恢复生命.....	129
结 论.....	155
附录 I 哈斯克尔小传.....	161
附录 II 探索中国艺术史（英文）.....	172

导 论

—

几年前，在贡布里希爵士 [Sir Ernst Gombrich] 的书房里，这位年逾 90 高龄的西方艺术史泰斗曾对我说，假如他年轻 10 岁，真愿写部研究哈斯克尔的专著。他说，“我从弗朗西斯的著作里获益匪浅，其中最重要的是，它们时刻警示我，一切历史问题，往往比我们所料想的要复杂得多，因而我们永远不应用简单的方式和笼统的理论去对待它们。”继而，他概括了哈斯克尔著作的三个特点：富于原创性，充满否定性结论 [negative conclusion]，文笔清晰而优美。^①

贡布里希所说的哈氏著作特点中的前两个特点互为因果。创见源于理性批评精神。哈斯克尔毕生致力于“否定”历史研

^① 每当哈斯克尔发表一部著作，贡布里希总是仔细阅读，撰文评述。在比他年轻一代的学者中，贡布里希仅给两个人的全部著作写过书评——一个是哈斯克尔，另一个是哈斯克尔牛津大学教席继承人马丁·肯普。贡布里希的书评现已分别收入他的论文集《艺术史沉思录》[*Reflections on the History of Art*] 和《我们时代的论题》[*The Topics of Our Time*]。

究中的教条成见，怀疑抽象概念和体系，强调殊相与个人的重要作用。众所周知，在艺术史中，这类空泛理论最易滋长的两个地方是艺术与社会、艺术与历史的关系研究。而哈斯克爾正是在这两个领域里，以无可辩驳的事实，推翻了一个又一个的公认理论，揭示了一个又一个被忽视和遮蔽的历史真相，从而刷新了我们对往昔艺术的认识。^①换言之，哈斯克爾深信艺术并非是一个独立自足的实体，因而必须将其放到为之诞生、为之存在、为之消亡的广阔的社会文化背景中加以考察，但他对赞助制度、图像在历史解释中的价值以及博物馆和艺术展览的影响等开创性探究，无不表明，并不存在任何可以解释这种错综复杂的关系的普遍法则。任何寻求整一的历史体系的企图，实质上是对历史学科自身存在理由的否定。

我们只要将哈斯克爾跟社会学派代表人物如弗雷德里克·安托尔 [Frederick Antal] 的艺术赞助研究略作比较，就可明了

① 关于哈斯克爾的艺术与社会研究，《泰晤士报》[*The Times*, 2000年1月21日]评道“其影响实在是太大了，以致我们现在很难意识到它的独创性。”这种影响之普遍，使我们无法列举受其影响的西方著作。但人们甚至可从国外中国美术史研究中见出一斑。例如，李铸晋与高居瀚 [James Cahill] 1989年合编的《艺术家与赞助人》[*Artists and Patrons*] 在各方面，即从书名到理论框架直至探讨的具体问题都仿效了哈斯克爾的《赞助人与画家——巴洛克时代的艺术与社会之关系研究》[*Patrons and Painters: A Study of the Relations between Art and Society in the Age of the Baroque*], 1965年。高居瀚的新著《画家的实践》[*The Painters' Practice*] (1994年)也明显地参照了哈斯克爾的著作，例如他对中国艺术中的各种浪漫主义观念的论述，尽管未注明，显然是模仿了哈斯克爾对萨尔维特·罗萨 [Salvator Rosa] 等巴洛克艺术家的解释。美国杰出的中国艺术史家包华石 [Martin Powers] 在著作中多次提到哈斯克爾对他的影响。例如，他在《早期中国的艺术与政治表现》[*Art and Political Expression in Early China*] 中承认，这部书是受哈斯克爾的《艺术与政治语言》[*Art and the Language of Politics*] 一文的启发而写成的。详见本书附录Ⅱ。

此点。

安托尔依据阶级划分而提出了赞助制度理论：贵族定制的艺术作品必然有别于中产阶级。当然，我们无法否认，贵族赞助人的趣味可能不同于中产阶级，但这种理论是无法在任何令人信服的理论或史实基础上受到证伪的。显然，将这类模式用于历史研究，是拿已知答案去寻求例证，实质上是逾越了历史学范畴而进入了抽象推理的领地。在这里，历史事实只不过是用于建造预设的历史哲学体系的材料而已。

与之相反，哈斯克爾的艺术赞助研究则旨在揭示艺术是怎样在不断变化的物质和赞助条件下产生的。他依据原始材料，对赞助人和收藏家的不同动机与趣味，以及艺术市场机制变化进行了深入的考察，由此而作出的说明总是具体的，可以证伪的。他的第一部书《赞助人与画家》充分体现了这一点。

在西方艺术史上，巴洛克艺术是“耶稣会精神的表现”早已成了不刊之论。当哈斯克爾着手研究这个问题时，他撇开公认的理论，仅从具体的相关人物和尘封的耶稣会档案材料入手，力图弄清当事人之所说、所想与所为。他很快发现，耶稣会教派当时严重缺乏资金，根本无力雇用任何有影响的艺术家，为了装饰教堂，他们不得不经常乞求富人，特别是乞求罗马王公贵族的襄助。而有权有势的赞助人往往不顾耶稣会的意愿，将自己的想法强加于人；他们不但自选画家与建筑师，而且对作品的题材、媒介、用色、尺寸大小，乃至安放位置等都横加干涉。因此，将耶稣会教堂中所见的一切作品都说成是耶稣会精神的表现，显然是无稽之谈。

长期以来，意大利巴洛克艺术一直受到轻视，其原因就在于人们相信一般性理论。由于它被说成是耶稣会借以笼络人心的工具，或用泰纳 [Hippolyte Taine] 的话来说，是“迷醉灵魂

的甜蜜舞会”，所以，在人们眼里，巴洛克艺术是一种颓废的风格。虽然，在上世纪初，一些艺术史家，如沃尔夫林 [Heinrich Wölfflin] 等，曾竭力为其平反昭雪，但终因未能连根拔除那深入人心的“巴洛克艺术即耶稣会精神的表现”这个理论而失败。只有推翻这个概念，巴洛克艺术才能重放异彩。事实上，跟流行的看法相反，意大利巴洛克艺术家进一步完善了文艺复兴的成就，在透视，明暗和色彩技巧上精益求精，创造出了更为复杂、更为惊人的错觉效果。但是，在这个时期，的确没有出现其名声可与委拉斯克斯 [Velázquez]、伦勃朗 [Rembrandt]、鲁本斯 [Rubens] 和普桑 [Poussin] 等相比的个体艺术家，这是什么原因呢？哈斯克尔的答案是：前所未有的宗教和世俗的赞助热情抑制了艺术个性和独创性，迫使其就范于一种“公共风格” [public style]。像这样的风格，在 19 世纪以来日益强调自我或个性表现的时代里，遭受蔑视，是理所当然的了。顺便提一句，《赞助人与画家》的第一章，堪称是西方追溯“个性表现”观念的较早的精彩篇章之一。

《赞助人与画家》的问世，不但彻底改变了西方世界对巴洛克艺术的看法，而且改变了西方艺术史家的思维方式：即从订购人而非艺术家的角度来看待艺术史。这也激励了哈斯克尔自己去重新看待 19 世纪的法国艺术。依照标准的艺术史，这是一个印象主义 [Impressionism] 对抗并最终战胜学院派 [Academic Art] 的时代。哈斯克尔不相信这种传奇般的故事。实际上，当时独占艺苑的是学院派画家，他们与巴洛克艺术家一样，是后来才被打入冷宫的，直到 20 世纪 70 年代末，尚无人问津。就此哈斯克尔决心要搞清这样一个问题：即为什么一种艺术受到轻视而另一种艺术取而代之这类情况会发生？对这个问题的追究，产生了他的《艺术中的再发现》 [Rediscoveries in Art]、《趣

味与古物》[*Taste and the Antique*]以及现已收入《艺术与趣味中的过去与现在》[*Past and Present in Art and Taste*]中的大多数论文。在这些研究中，哈斯克儿还推翻了许多广为流传的“等号式理论”，诸如新古典主义艺术代表贵族阶级的趣味，而喜爱精雕细作的风格则是新兴的中产阶级的嗜好等等。他以翔实的论证告诉我们，实际情况正好相反。

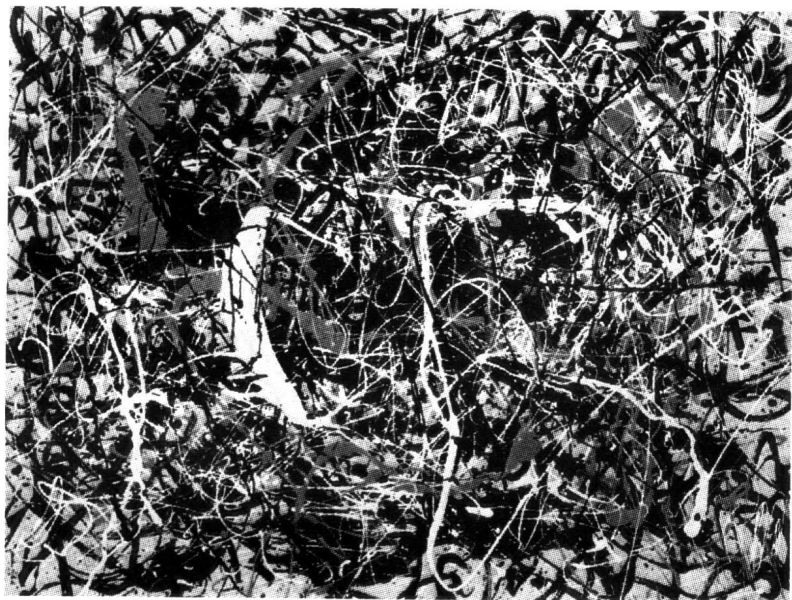
二

在研究趣味史时，哈斯克儿特别关注“趣味”[*taste*]与“时尚”[*fashion*]的交叠作用。可以断言，除了贡布里希以外，¹艺术史家都未认真思考过这个重要的社会和历史问题。一般说来，他们对“时尚”一词都较忌讳，生怕沾上它会使自己的研究显得肤浅，尽管人们在日常生活中的所见所闻无不证明，时尚总是促进趣味变迁的主要动机。不过，在哈斯克儿看来，时尚与趣味是有本质区别的：趣味可无关他人介入而存在，时尚则必然牵涉他人——不是自己跟从别人，就是设法让别人跟从自己。如果裁缝做出一套“趣味”高雅的服装，但却不能使别人喜欢，那便徒劳无功了。可以说，趣味在很大程度上是一种独立于他人意见的东西，就如有人到了一个陌生的地方，看见某件东西，他大可依据自己的判断，或说此物妙不可言，或说此物俗不可耐，根本不用顾忌他人是怎么想的，也用不着去说

¹ 详见他的“名利场的逻辑——时尚、风格与趣味研究中的历史主义的替代理论”[*The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste*]，收入《理想与偶像》[*Ideals and Idols*]，费顿，1979年，第60~92页。



布格罗：《维纳斯的诞生》



波洛克:《作品 19 号》,1949 年



路德维希·迈德纳:《预示大动乱的风景》,1913 年



拉斐尔：《圣母》

服他人。“时尚”则不然。

在艺术史上，趣味与时尚的交互作用，促成了艺术风格的连续和断裂，构成了趣味变化的历史。那么，是什么原因造成这种变化的呢？哈斯克爾同意贡布里希的理论，即一旦人们认识到，某种艺术风格不再适应他们所期望达到的目的，那么，断裂就会发生。例如，在17世纪的某个阶段，人们明显地感到，巴洛克以前的那种艺术，对于说服民众信仰某种宗教观念，已不十分奏效了，艺术家意识到，有必要做出与前人、甚至与同时代人不同的新东西才能达到目的。这便促成了风格的断裂。

然而，研究趣味与时尚，的确有其危险性。哈斯克爾的《艺术中的再发现》和《过去与现在》就遭致了两种误解。一是说他有相对主义倾向，二是说他把历史看成了不断以现时形象重塑自身的过程。

我认为，第一种批评混淆了历史学家自持的价值观念和往昔实际发生的“发现”或“再发现”事实。今天，不论艺术史家个人是否喜欢波提切利[Sandro Botticelli]，谁都不会否认他是一位伟大的画家，但是，他曾是一位被长期遗忘的画家，到了19世纪才被重新发现。那么，以客观的历史态度，重构这一被遗忘、被再发现的史实，能算是相对主义吗？波提切利名声的升降沉浮表明，名噪一时的画家，有可能在未来湮没无闻，而默默无闻的艺术家，有可能在未来名声鹊起，这是历史的事实，是不以艺术史家的个人趣味为标准而转移的。承认这种难以预料的严酷的历史现实，本身就暗示出一种可贵的价值观念。

不久前，有人问哈斯克爾，在20世纪晚期，哪种艺术形式最富有活力，他的答复是电影。他知道，这样说会引起很大的争议，但这恰恰说明他绝不是价值相对论者，他断言：在西方，从1914年之后，

没有出现过真正伟大的画家。但这不等于说，艺术家没有创造出好画，而是说，诸如波洛克 [Jackson Pollock] 之辈的画家，其才干和伟大之处都无法跟毕加索 [Picasso]、马蒂斯 [Matisse] 和布拉克 [Braque] 这代艺术家相比，至少是绝对不能跟拉斐尔 [Raphael] 这样的真正的古代大师相比。

哈斯克爾是从历史的观念出发来肯定现代电影成就的，这也并不能说他放弃了价值标准：

如果有人问我，我是否偏爱我们时代伟大的电影导演的作品……毫无疑问，我会觉得它们更令人激动。我们很难确切地说明其原因，除了说：在 19 世纪 20 年代和 30 年代的某个阶段，电影得到了惊人的发展，许多真正有天赋的人都被吸引过去了。而这些天才人物，若在 17 世纪，可能会被吸引去创造绘画与雕刻，因为那时这两门艺术正以各种新颖而激动人心的方式发展着。^①

同样，哈斯克爾使之“复活”的法国学院派画家，诸如德拉罗什 [Delaroche]，梅索尼埃 [Meissonier]、热罗姆 [Gerome]、布格罗 [Bouguereau] 和卡巴内尔 [Cabanel]，其盛名一度被那些为所谓的 20 世纪先锋派 [avant-garde] 铺垫了道路的印象派艺术家所淹没，这不等于说，这种情况的发生是由历史学家一手导演的。

不过，关于 19 世纪艺术中的“再发现”是如何发生的这一观念，其问题出在：艺术史家常将该观念与艺术家千方百计设法震惊大众的念头混为一谈。毫无疑问，印象主义画家的确试图创造新的东西，但是，可以肯定，倘若莫奈 [Claude Monet] 和毕

^① 1999 年 7 月与笔者的谈话，牛津。