



Marcantonio Raimondi, Circa 1511–1520, London, British Museum, Bartsch

艺术哲学与史学理念

曹意强 孔令伟 主编

中国美术学院出版社

艺术学理论丛书 总主编：范景中
浙江省高校人文社科重点研究基地（艺术学理论）资助项目

艺术哲学与史学理念

曹意强 孔令伟 主编

中国美术学院出版社

责任编辑：章腊梅
装帧设计：胥瑾
责任校对：钱锦生
责任出版：葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术哲学与史学理念 / 曹意强, 孔令伟主编. — 杭州 : 中国美术学院出版社, 2015. 5
ISBN 978-7-5503-0898-5

I. ①艺… II. ①曹… ②孔… III. ①艺术哲学—文集 IV. ①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 086971 号

艺术哲学与史学理念

曹意强 孔令伟 主编

出品人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路 218 号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版印刷：杭州恒力通印务有限公司

版次：2015 年 5 月第 1 版

印次：2015 年 5 月第 1 次印刷

印张：18

开本：889mm×1194mm 1/16

字数：350 千

印数：0001—1000

ISBN 978-7-5503-0898-5

定价：52.00 元

序 言

本书选登了中国美术学院艺术人文学院教师与博士研究生历年撰写的论文，这些论文分别探究绘画、雕塑、建筑、文学、诗歌、音乐、电影、摄影等广阔的艺术领域。按照新近的国家学科分类，它们属于“艺术学理论”范畴。在教学与研究上，本院一向坚持融古今、汇中西、通学科的理念，特别注重艺术与哲学、艺术与思想史、艺术创作媒介自身的一般理论，以及艺术史学理论和方法论的探究。自上世纪90年代中期，便设置了这些方向的硕士、博士研究生课程，视觉文化研究、新博物馆学、艺术管理等新型课程也在其列。我们的目标是希望借助传统与现代学科，在各艺术门类之间找到能互相启发，甚至通用的多元思想方法，从艺术哲学与历史意识的范畴之内，开辟出艺术学研究的新路径，由此透视隐含在人类丰富的艺术创造与欣赏深处的基本原理。

人类历史是占统摄地位的思想模式的历史，这类模式不仅主导了人类的思想，而且控制了其行为、意识、道德、政治和审美诸方面。考察任何一种文明，我们都会发现，其最具特征的生活方式和文化产品都受特有观念模式的主导，而由此导出的文化产品不仅承载并丰富，甚至重新塑造了观念形态。

在人类文化活动中，艺术品显然是以最直观、最富个体感染力的方式呈现了人类心灵活动的痕迹，是我们理解人类心智的主要资源。因此，若要理解人类文明，说明其属性，以及生活于其中的人们的思想、情感与行为，就有必要将其主导性思想模式独立出来、并从历史的角度加以剖析。在艺术史研究领域，这一类分析可以用“艺术哲学”或“艺术思想史”加以概括。如果说我国新近设置的“艺术学理论”一级学科，其基本性质是探究作为整体的艺术的“一般规律”或“基础理论”，那么“艺术哲学”和“艺术思想史”必然属于该一级学科的核心内容：前者从形而上学的角度，追问什么是艺术[What]，按传统的说法，即研究“艺术的本质”，而后者从历史的角度追究艺术观念与形态的变化；前者是共时的，试图把握统摄一切艺术的永恒不变的原理，后者是历时的，力图探究观念或思想模式是如何[How]影响艺术的创作与欣赏的。“艺术是什么”这种本质论追问源于柏拉图哲学，它假定在所有的艺术作品之上存在着一个永恒不变的理念，所有实际的作品都是这单一理念形式的摹本。由此推论，艺术的本质就是理念，亦即不变的艺术就是艺术的本质，而这种艺术的本质就是“真、善、美”，因此，艺术

具有泛文化、超历史的审美价值 [pancultural and transhistorical characteristic]。柏拉图的老师、智者苏格拉底在思考“美德”的本质时，感悟到自己无法知道最终的答案，只能通过研究美德的表现形态而把握其本质。“真、善、美”是美德的本质，也是艺术的本质，可以说，是人类追求的一切东西的本质。“真、善、美”能涵容艺术的最高境界本质，但不能说明艺术的独特性质。艺术的本质（假设艺术真有本质），那么，其本质就是变化机制 [institutional features]。而这种机制完全违背柏拉图传统对美和艺术的固有定义。如果艺术离开变化的本质也就失去了自身存在的意义。从这个本质出发，艺术的一般理论研究必须奠基于具体的艺术分析。贡布里希说，世上本无大写的艺术，而只有艺术家，其含义是艺术没有抽象的本质，只有个体艺术家创作出来的具体作品，而如果我们试图以抽象的本质理解艺术，那就会失去艺术真正的价值，而这一点，恰与中国传统哲学中的“体用论”不谋而合。尼采也说过，世上根本没有哲学，唯有哲学家。哲学是由历史上众多哲学家的不同的世界观与思想方法所构成。同样，肇始于 19 世纪德语国家的艺术科学也非抽象的一般理论，而是由一大批艺术研究者所提出的具体理论与方法所编织而成。艺术科学提供的不是统一

的一般性理论，而是探索艺术的多元理论与方法论。同时，这些理论与方法论无法涵盖所有的艺术门类。其实，艺术科学就是艺术史与理论，它所关注的焦点则是美术的历史与理论。19 世纪艺术科学的创造者基本是艺术史家，哲学家和美学家当然也为此做出了重要贡献。但和前辈一样，他们也把目标对准了美术史，不提温克尔曼，就是黑格尔的艺术哲学，即是通过考察美术来探究时代和民族精神问题的。丹纳的《艺术哲学》是我国研究者常引用之书，通篇讲的是意大利文艺复兴和尼德兰美术作品，作者以美术史为线索去说明其三要素理论：种族、环境、时代。丹纳的理论，跟黑格尔的时代或民族精神说一样，离开了美术实体，就会苍白无力。我国的“艺术学理论”名目可谓是“艺术科学”之滥觞。已故中国思想史家徐复观所撰《中国艺术的精神》堪称这方面的名作，它纵论儒家、老庄哲学与艺术的关系，可所涉及的艺术唯音乐与绘画两门，而讨论绘画的篇幅又占全书的大部（正如作者在自序中坦承的：“本书十章，有八章便专谈的是中国画”）。艺术学理论探究各门类艺术的基础原理，有别于面面俱到的“艺术概论”。美国通用的艺术原理教材是威廉姆斯 [Robert Williams] 的 *Art Theory* [艺术理论]，其内容实际上全是美术理论。

这些例证揭示出“艺术学理论”的两个相辅相成的特征：其一，它必须从哲学化的高度探究具体艺术门类与作品背后的支配性思想观念。其二，其方法论必须是历史的方法。由此而言，艺术史学理论与方法论自然是艺术学理论的核心部分。丹纳的《艺术哲学》的英译书名是 **The History of Art** [《艺术史》]，而威廉姆斯的《艺术理论》有个醒目的副标题：**An Historical Introduction** [一个历史导论]。这两个例子足以说明艺术学理论的本质特征：既是哲学的又是历史的研究。

我们编选这部文集的目的之一，就是通过反思我们研究和教学的部分成果，在新建的艺术学理论框架之中引发新的思考，进一步推动这方面的教学与研究。依据上述对艺术学理论学科的理解，集刊于此的论文分为哲学化研究和历史研究两种类型，同时也涉及艺术管理、艺术展览等领域。作为艺术门类中新设置的一个一级学科，艺术学理论的性质、范围、目的与方法值得我们深入思考与研究。此文集若能起到抛砖引玉，激发讨论的作用，也即达到了出版的目的。

曹意强

2013年6月于杭州

目 录

I	序言	
01	曹意强	“包罗万象史”和西方艺术史的兴起
15	曹意强	中国美术通史的观念
23	范景中	人文科学的危机和艺术史的前景
27	高士明	通往理念之途
37	陈 平	关于“艺术意志”的概念
57	李 宏	论瓦萨里的一个艺术理论概念
67	张 坚	“艺术科学”与专业艺术史：20 世纪初期美国艺术史学
83	孔令伟	“观念的拟人化”及相关问题
103	石 炯	经营位置和 Composition 的对译——词语背后的观看方式
117	张 激	政府资助艺术的经济学解析
127	洪潇亭	1850 年代的法国沙龙展与沙龙批评
145	黄 倩	从私人收藏到公众欣赏
165	潘文协	画赞源流考略
181	薛 墨	世界中的艺术——对“世界艺术史”的反思
187	杨振宇	从文学到电影——以《洛丽塔》为中心的艺术风格探析
195	张 乔	综合的艺术史及其写作要素
199	周诗岩	现代视觉媒介发展下的空间知觉研究
209	王音洁	清白的终结——对李安电影“多样性”的质疑
217	曾 胜	视觉隐喻——拉康主体理论与电影凝视研究
235	徐丽娜	W·J·T·米切尔的形象理论
255	罗杰鹦	论英国现实主义小说中的荷兰画派
267	朱 平	中西绘画之听觉意趣

“包罗万象史”和西方艺术史的兴起

曹意强

—

考察西方艺术史的发展，我们不能忽视西方一般史学中的一个重要传统，即“图像证史”的传统。同样，忽视艺术史所支撑的“图像证史”方法，我们也就难以真正理解西方现代史学的形成。

早在文艺复兴初期，钱币学家、古董家和考古学者便开始利用过去留传下来的图像推断历史人物的容貌，了解往昔宗教仪式的情况。例如，人文主义者之父彼特拉克 [Petrarch] 在阅读罗马晚期帝王传时将文献记载与图像进行了比较。他发现从文字描述上看，大约于公元 238 至 244 年在位的戈狄亚努斯三世 [Gordian the Younger] 是一位美貌君王，可是他所见到的雕刻上的形象并非如此。据传，这一肖像与那文献同代。于是，彼特拉克在书边批道：

“假如这位皇帝果真是位美男子，那么，他一定雇用了个蹩脚的雕刻家”¹。这一批注看似微不足道，其实意义深远。因为，彼特拉克不仅把图像与文献放在了同等重要的位置上，而且还认识到这两者的不合之处。正是出于对这种矛盾性的警觉，文艺复兴以来的学者一般还是重文献而轻图像。

到了 18 世纪，有些考古学家力图说服历史学家，让他们注意视觉艺术对于理解往昔的本质所

具有的意义。启蒙运动时期的历史学家，如伏尔泰 [Voltaire]、穆拉托里 [Muratori]、孟德斯鸠 [Montesquieu]、吉朋 [Gibbon] 等，虽然在理论上并不否定这一点，而且允许自己的历史意识在一定程度上接受视觉艺术的感染，但在实践上，他们对视觉艺术始终抱着怀疑态度，至少是谨慎的态度。例如，吉朋在观看一枚刻有罗马奥古斯都大帝 [Augustus] 的得力助手阿格里帕 [Agrippa] 肖像的铜币时写道：

我相信，从阿格里帕的面容上，我可以揣摩出这位令人尊敬的人物的性格特征，他的坦率、威严和简朴。但是这类观察，尽管受到了艾迪生 [Joseph Addison] 的大力推崇，可是在我看来却十分浮浅。一个人的容貌反映灵魂世界，岂不太平常了吗？我愿听到某个无知之士在看到尼禄 [Nero] 的头像时说“这是个流氓！”对于熟知尼禄的学者来说，要做到这一点实在太容易了。²

无论如何，这种怀疑主义促进了历史学家与图像的接触。到了 18 世纪中后期，不同国家、不同信仰的西方学者和史学家最终意识到了图像在历史研究中应起的作用。他们一致承认图像是历史文献，而且在某种程度上，能比文字资料更直接、更可靠

地反映历史原貌。在这样的背景下，法国历史学家泰纳 [Hippolyte Taine] 在给母亲的一封信中便信心十足地宣称：他要抛开文献，仅以绘画为史料，撰写一部意大利历史，因为，他发现：“比之行动与著作，人们往往在其装饰、柱头和圆顶中更清楚、更真诚地表达自己”。英国批评家和道德学家拉斯金 [John Ruskin] 于 1884 年发表的一段话，则堪称是西方史学史上一个重要转折的标志：

伟大的民族以三种手稿撰写自己的传记：行为之书，言词之书和艺术之书。我们只有阅读了其中的两部书，才能理解它们中的任何一部；但是，在这三部书中，唯一值得信赖的便是最后一部书。³

至此，传世的视觉图像在历史研究中获得了合法的地位。温克尔曼 [Winckelmann] 和黑格尔 [Hegel] 的出现正恰逢其时，他们的学说为艺术与一般历史的联系奠定了理论基础：艺术体现了人类精神不断求得自我意识和解放的过程，而这一过程的每个阶段都体现了与之相关的时代、民族、甚至世界的精神。

艺术进入了历史，它在西方史学家面前展现了截然不同往昔的复杂视野，特别是把某个时代的艺术风格跟其广阔的文化政治背景联系了起来，不仅把艺术放在了历史意识的中心，而且促成了历史判断的分歧。就制像技术历史而言，人们既可以将之视为人类进步的范例，又可以把它看作人类为非道德目的而滥用这一技术的罪证。当许多史学家们认为文艺复兴艺术和建筑代表了西方文明的最高成就时，拉斯金却从该时期的建筑中寻找威尼斯败落的原因。同一时期的艺术作品可以被颂扬为进步的凯歌，也可以被指责为衰落的征兆。伟大的法国历史学家米什莱 [Michelet] 认为中世纪为文艺复兴的到来做了准备，而杰出的荷兰文化史家赫伊津哈却在

《中世纪之秋》[*The Waning of the Middle Ages*]⁴ 一书中表明中世纪并非是新时代的先声，而是“旧时代的消亡”。

艺术是开启往昔的一把钥匙，这一信仰激发了一股强烈的民族主义情绪，欧洲各国都想把自己的历史放在艺术繁荣的中心地位，例如，米什莱声称文艺复兴在法国而非在意大利达到了巅峰。这种情绪也推动了国家博物馆的建立，促使人们广泛收集历史遗物，以展示自己民族的辉煌历史。同时，艺术既然可以用来诊断往昔时代的精神、社会结构和宗教政治变化，当然也可用以预示未来。

在 20 世纪，以图像证史似乎成了历史学家天经地义的责任。赫伊津哈明确提出，视觉图像是历史灵感的唯一源泉。在他看来，历史意识是一种产生于图像的视像 [vision]。在历史研究中，历史学家应以图像为先，因为只有通过图像，我们才能真正“窥见”往昔；只有通过图像，“我们才能更清晰、更敏锐、更富有色彩——一言以蔽之——更富有历史感地理解过去”。在他眼中，离开艺术便无法形成一般的历史观念。他曾问道：如果仅仅阅读教皇谕书，而不过问泥金抄本图像，谁能真正了解 13 世纪呢？的确，赫氏那部堪与布克哈特的《文艺复兴时期的文化》[*The Civilisation of the Renaissance in Italy*] 分庭抗礼的不朽著作《中世纪之秋》正是这种观念的产物。该书的结构和主导思想主要源于他的艺术知识。在一次乡村散步中，赫伊津哈思考着凡·艾克兄弟 [the Van Eycks] 和同时代北方写实主义画家的作品，突然间，一个思想闪电般地闯入了他的脑海，即中世纪并非是一个伟大的创造时代的先兆，而是一个旧时代的终结。这一思想成了他的名著的基石。

当然，这种做法易于陷入罗杰·弗莱和贡布里希所批评的那种“相貌学误置”，即以某种典型的艺术风格来解释往昔时代。

实际上,赫伊津哈在晚年看到了这种危险。他发觉,过分强调视觉图像在历史研究中的意义会导致历史科学的毁灭。因此,他警告说,史学家不应一味地把视觉图像当作严肃的历史分析的基础,这类材料不能替代真正的历史思考。他认为,当今历史写作水平的下降,原因就在于滥用图像。

然而,不论历史学家怎样看待这个问题,他无法否定艺术在历史研究中的地位,正如当代杰出的史学家休·特雷佛·罗珀 [Hugh Trevor Roper] 所说的那样:“忽视艺术和文学的历史是枯燥无味的历史,而脱离历史的艺术和文学研究则是一知半解的研究。”⁵ 这样,就历史学家而言,他在运用图像作为文献证据的时候,必须要思考下列两个与艺术史直接有关的问题:

1. 艺术产生于特定的社会,那么,关于这一社会,它的艺术到底能告诉我们什么东西?换言之,如果没有这样的视觉证据,我们能不能重构这一社会的氛围和历史?

2. 对往昔艺术的美学思考和历史考察之间有什么关系? 审美观照在历史解释中有什么作用?

二

1993年,英国历史学家弗朗西斯·哈斯克尔发表了一部巨著,名为《历史及其图像》[*History and its Images*]。这部创造性的著作生动地追溯了以往历史学家运用图像的历史,并对上述两个重要问题进行了极为生动而精辟的思考。但是,与本文论题更为密切相关的一个问题是:为什么到了19世纪,西方知识界才突然抛弃了他们早先的怀疑主义,而公认艺术及其风格在历史研究中所具有的无可取代的作用?在回答这一问题时,哈斯克尔教授引用了黑格尔的一段话,作为主要答案:

世界历史表现为……对于自由精神的意识的进化过程……每一步都彼此不同,各有其既定的特殊原则。在历史中,这样一种原则成为精神的决定因素——一种特殊的民族精神。只有在历史中,这个原则才具体表达了精神、意识和意志的各个方面,即它的整个真实性;正是这个原则赋予了宗教、政体、道德、法律、习俗和科学、艺术与技术以共同烙印。这些具体的个别特征应被理解为从那个一般特征,即那个独特的民族原则衍生而来。反过来,这个特殊性的一般特征必须从存在于历史的具体事实细节里推演出来。

黑格尔暗示,艺术与人类历史发展的每一方面的联系并非是偶然的或次要的,而是重要的,可以说是有机的。文艺复兴以来,甚至包括以前的作家们对于视觉艺术的历史作用抱怀疑态度,主要是由于他们受到了艺术作品的归属和性质等问题的困扰。现在,一旦认识到艺术的发展反映了精神自我解放的过程,这些问题也就显得无足轻重了。

但是,不仅是黑格尔主义者持这种观点,与之敌对的兰克派 [Rankians] 也是如此。在《世界史》[*Universal History*] 前言中,兰克 [Ranke] 说过一段话,跟上引的黑格尔如出一辙。不过,由于兰克的话丝毫不带黑格尔的形而上学意味,因而更加明确地指出了艺术与历史的有机关系。兰克写道:

在物质和社会进步中,人类为自身赢得了一个传家宝……这份遗产中最珍贵的宝石乃是文学、艺术、诗歌和科学上的不朽天才之作。这些作品虽然受到它们赖以产生的各地环境的制约,但却表现了全人类的共同特征。与这份遗产不可分割,交融会通的便是对往昔的事件、体制和历史伟人的记忆。这个传统代代相传,永远活在人们的心中。⁶

不论黑格尔派与兰克派在历史哲学上有多大分

歧，他们一致承认：人类所创造的图像构成了“世界史”中一个不可或缺的部分。但是，我们的问题依然没有得到解答：这种协议是如何达成的？换言之，为什么西方知识界突然普遍接受了这种观点？

这个问题一直迷惑着当今西方学术界，诚如哈斯克尔教授所说：“要弄清产生这个信仰的精确的思想过程是极为困难的”。然而，在我看来，这一困难可能主要源于研究这一题目的学者忽视了“包罗万象史的观念”[the idea of universal history]的产生和当时社会环境的关系。简言之，艺术是人类历史的不可分割的组成部分，这一信仰是“包罗万象史观念”的直接产物。但“包罗万象史”的观念并非凭空产生。这种观念为欧洲所特有，尤其适合生活在18和19世纪的欧洲人的思想感情，恰恰是因为它——用巴勒克拉夫[G. Barraclough]的话来说——“符合他们的进步的观念，即人类不断地从野蛮向理性、美德和文明进步。”⁷同样，“进步的观念”[the idea of progress]也并非产生于真空。正如孔德[Comte]所说，人类在政治、道德和知识上的一切进步都是与“物质进步”分不开的，因为新的生产手段是思想和知识成果的基础。“进步的观念”的产生与18、19世纪的现实密切相关。科学和技术的前所未闻的发展——新大陆的发现、铁路的建造、街灯的使用、水的净化、医学的发达、新方法在商贸银行业的采纳——诸如此类，无不给生活在当时的人们以这样的印象：历史的车轮必然滚滚向前，不断给人类带来新的物质享受和幸福。⁸“艺术、战争、商业和宗教热情的发现将永不消失，”吉朋在他的《罗马帝国衰亡史》[*Decline and Fallof the Roman Empire*]中热情地写道：

因此，我们可以得出美好的结论，世界的每一个时代都已而且仍然在为人类增添真正的财富、幸

福、知识和美德。⁹

不足为奇，人们日益感觉到以往写作历史的原则具有极大的局限性，甚至是错误的。历史不应光写帝王将相、战争和政治事件。它应该反映社会、文化进步。毫不奇怪，“包罗万象史的观念”首先产生于正在从事工业革命的英国。一切正在发生的事件都要求历史学家对历史作出新的解释。例如，英国史学家麦考利[Macaulay]在他的名著《英国史》[*History of England*]中开篇便声明，如果他仅仅记叙战役、政府管理的兴衰、宫廷政变、议会辩论等事件，那么他的著作将极不完备。因为，他的任务不但是要叙述英国人及其政府的历史，而且还要追溯实用艺术、装饰艺术的发展，描绘文学趣味的变化和发生在服装、家具、饮食以及公共娱乐上的革命。他说“如果我能够把我们祖先的生活画面真正呈现在英国人眼前，那么，即使有人指责我有损于‘历史的高贵性’，我将快乐地承受这种指责”。¹⁰

当然，没人会对他进行责备。跟伏尔泰、休谟[Hume]、吉朋、孔多塞[Condorcet]、黑格尔、杜尔哥[Turgot]、兰克和孔德等人一样，麦考莱的目的是要对进步作出解释。他们一致认为，只有真正的“包罗万象史”，只有把人类的各个方面都写入历史，史学家才能描绘出人类历史进化的整幅图卷。

在这一进化中，人性永恒不变，只有人的智力在进步，正如休谟指出，不论在任何时代和任何地方，人类是如此相同。在这一方面，历史不能告诉我们任何新奇的东西。历史只能展示各种不同境遇下的人群，他们的举止，他们的经济、军事和商贸，他们的艺术和科学。其“主要用途在于为我们提供讨论这一本质的材料。”¹¹为了这一目的，爱丁堡大学[University of Edinburgh]“促进文明史教授”亚历山大·泰特勒[Alexander Tytler]在1782年作了关

于包罗万象史的讲座，¹²他强调要关注艺术和科学中的进步。他的观点与伏尔泰 1738 年所写《路易十四时代》[*The Age of Louis XIV*] 的提纲遥相呼应。伏尔泰在给迪博斯神父 [AbbeDubos] 的信中写道：

关于艺术和科学，我认为，所需做的是去追溯人类心智的不断发展……去显示绘画、雕刻、音乐的进步……¹³

伏尔泰还在另一场合明确地指出：

一幅普桑的绘画或一出优秀的悲剧比宫廷记录或战争叙述更具有千倍的价值。¹⁴

在他们的实际写作中，我们所引证的这些作家也许并非像他们所自信的那样能够充分利用艺术来阐明人类历史的发展，但是，他们承认艺术是人类历史的一部分，反映了人类智力进步的过程，这为普及下述信仰建立了理论根据：比之史学家迄今为止使用的任何行之有效的标尺，一个国家的艺术可以向人们更可靠地揭示该民族在特定时刻的真实面貌。¹⁵

三

在 19 世纪，也许没有人能像一位迄今被遗忘的德国历史学家那样有意地借鉴视觉艺术，把历史研究的基础建立在“生气勃勃的科学运动”之上。这位历史学家是约翰·古斯塔夫·德罗伊申 [Johann Gustav Droysen]。德氏强烈地抨击现存的历史研究方法。这种方法不但只记载政治事件和战争，排除人类的其他活动，而且仅仅依赖流传下来的文字资料，并以此为唯一可信的历史事实。在他看来，这种历史缺乏真实性，不能包容人类历史发展的整个范围。因此，史学家必须发明新的方法：

对于不同的问题需要综合几种方法来加以解

决……由于我们醒悟到艺术……人类的一切造物……能够也必须成为历史研究的对象……我们的历史科学面临着一种完全不同的要求。我们必须依照历史关联来研究社会、文化和艺术的形态，开辟新的领域，调查迄今被忽视的各个方面，新的发现，艺术和科学上的新成果。简而言之，历史研究必须体现人类努力奋斗和进步的过程。但是，只有当史学家真正开始认识到视觉艺术也属于历史材料，并能系统地运用它们，他才能更加深入地调查研究以往发生的事件，才能把他的研究建立在一个更加稳固的基础上。¹⁶

德罗伊申生于 1808 年，亦即著名的耶拿战役 [the battle of Jena] 之后两年。他的第一次深刻记忆便是宣告协约国军队进入巴黎的炮声。德罗伊申才华横溢，在大学时期就撰写出了《亚历山大大帝传》[*The Life of Alexander the Great*]，该书连同他的《希腊史》[*History of Hellenism*] 一举奠定了他在学术界的地位。1836 年，他被柏林大学聘为“非凡的古代史和古典语言学教授”。1840 年，应召赴港口城市基尔 [Kiel]，后成为法兰克福议会会员，政体委员会秘书。在他赴基尔之时，大名鼎鼎的《意大利文艺复兴时期的文化》的作者布克哈特还是柏林大学的新生，刚刚入学三个月的时间。在布克哈特这一期间的信札中，我们发现，他不断重复对德罗伊申的离去的惋惜。仅这一事实，就足以说明德罗伊申在本文所讨论的史学发展中的特殊地位。¹⁷

1840 年 1 月 15 日，在听了德罗伊申和兰克、伯克 [Böckh] 等人的首次讲座之后，布克哈特致函他的朋友和老师海因里希·施赖伯 [Heinrich Schreiber]，向他描述这些讲座是如何使他感到惊奇，打开他的眼界的。在同一封信中，布克哈特还讲到了自己与德罗伊申的交往：“我去见他时，虽然没有任何推荐

信，他还是热情地接待了我。我经常拜访他，向他请教，听取他的意见。”¹⁸ 然后，他提到，德罗伊申的讲座是关于历史的。但是，据他两月之后写给弗里德里希·冯·楚迪 [Friedrich von Tschudi] 的信，我认为，这些讲座的主题是历史理论和方法。实际上从他信中可见，布氏经常就这个主题向德罗伊申请教。他写道：

我没有放弃一个习惯，那就是每天都要思考历史哲学。遗憾的是，在下学期，讲这方面课的教师都是一些二流人物。更糟糕的是，他们几乎都是后黑格尔派，我无法理解他们。在讲解这个题目上，德罗伊申是最有启发性的；我已听了他论古代史的讲座。但不幸的是，现在只能旁观他整装待发、奔赴基尔。他对我很好，我随时都可以去拜访他，在这种情况下，他的离别对我来说损失更为惨重。¹⁹

著名的比利时历史学家弗雷德里克 [Fredericq] 也听过德罗伊申的讲座，他为我们留下了一段生动的描述，使我们可以想象为什么年轻的布克哈特为之倾倒：

德罗伊申开始讲演，他像一位伟大的布道者，声音低沉。讲台上静穆无声，我们仿佛可以听到别针落地的声音。他对于借历史之名而制造的错误表示深切的悲哀，常常叹息，甚至满怀憎恨。每一刻都有辛辣的诙谐。我们感受到伟大的独创性和蓬勃的生气。我们听到一些以不可抗拒的幽默讲述的轶闻趣事。讲座在荷马式的笑声中结束。我从未听过如此令人赏心悦目但又如此严肃而扎实的讲座。²⁰

难怪，年轻的布克哈特十分肯定地预言：“毫无疑问，不出十年，德罗伊申的名字将列入伟人史册。”²¹ 德罗伊申离开了五个月之后，布克哈特依然抹不掉此事在他心灵上造成的创伤。他再次给施赖伯写信，抱怨道：“太令人惋惜了！他们居然让德

罗伊申去基尔！”²²

布克哈特的预言很快成为现实。德罗伊申被同时代人公认为伟大的历史学家。古奇 (G.P.Gooch) 在《19 世纪历史和史学家》[*History and Historians in the Nineteenth Century*] 一书中称他为“普鲁士学派”[the Prussian School] 的元老，“使这个学派名扬全球，并对德国政治产生了深刻的影响”²³。但是，布克哈特万万没有料到，德罗伊申于 1884 年逝世之后，这位伟大的历史学家便如同流星般地在史学星空中消失了。1892 年，一位名叫本杰明·安德鲁斯 [E. Benjamin Andrews] 的美国史学教授翻译出版了我们下文将要讨论的德氏的《历史的基本原理》²⁴，在序言中，他陈述了翻译的主要理由：这本小册子是“本世纪最重要的著作，比其他任何大大小小的书籍都更有份量。”“在真正理解历史的性质和意义上，德罗伊申教授高于兰克”。尽管如此，安氏深知，他的译本并不能挽救人们对德罗伊申的健忘。因而他只能在同一序言中叹息：“像德罗伊申这样的人物，如此之快地被人遗忘，真是我们时代的耻辱！”

但是，在布克哈特的心目中，德罗伊申的伟大不仅在于他是一位杰出的史学家和启迪心灵的教师，而且在于他学识广博、精通历史、哲学、语言学，特别是艺术史，相比而言，尤为重要的是，他对上述各门学科都有自己独特的见解。我们将会看到，他的这些见解在他的时代，是多么富有创造性，是多么接近我们 20 世纪的观点。这也许是他如此之快被自己时代忘却的主要原因之一。从他对艺术的论述中，我们可以估量他对布克哈特，乃至对整个艺术史的影响。

跟拉斯金一样，布克哈特认为“只有通过艺术这一媒介，一个时代最秘密的信仰和观念才能传递给后人，而只有这种传递方式才是最值得信赖……”。

众所周知，布克哈特 1860 年的名著《意大利文艺复兴时期的文化》没有讨论任何艺术作品，但是，依据哈斯克尔的说法，该书的主要智慧产生于作者的视觉艺术知识。换言之，布克哈特通过艺术知识发展了自己对文艺复兴历史的解释。大家知道，个性解放的观念构成了该书的主要思想，但这一观念来源于布氏对多纳太罗 [Donatello]，特别是米开朗基罗 [Michelangelo] 那不可压抑的个人创造力的反感。他痛恨这种无限膨胀的个人创造力，因为他从中看到了希特勒式的人物。一旦这种力量不受控制，那就会变成一种可怕的巨大威力，能摧毁整个人类社会的和平秩序。²⁵

然而，关于艺术与社会文明的关系，布克哈特的心理是矛盾的。他意识到艺术传递时代信仰和观念的方式并非是艺术创造者有意而为。在致其学生和后继人沃尔夫林的一封信中，布克哈特曾告诫他：

就整体而言，艺术与一般文化的关系只能理解为十分模糊而松散的关系。艺术有它自己的生命和历史。²⁶

这段话对艺术史所产生的影响无论怎么估计都不会过分。它激发了沃尔夫林发动了一场背离布克哈特等人传统的革命，把艺术史纯然描述为形式自律发展的历史，即他所谓的“没有艺术家名字的艺术史”。也许，正是由于这种矛盾心理，在写作《意大利文艺复兴时期的文化》时，布克哈特有意避免了把视觉艺术放在一个重要的位置上。

如前所述，把艺术与一般文化环境相联系是当时史学界的流行倾向。很少有人怀疑这种联系的真实性的。在肯定艺术创造的独立性上，德罗伊申恐怕是为数不多的史学家之一。他说：

艺术作品使你忘掉了表现手段所固有的缺陷，这属于艺术的本性。思想经过特定的形式、材料和

技术表达出来，一旦思想给这一切灌注生命和光彩，艺术便具备了这种特性。以这种方式创造的东西，是一个整体，一个自身独立的世界。²⁷

布克哈特与德罗伊申的接触时间虽然不长，但是我们难道没有理由猜测，前者的观念“艺术有其自身的生命和历史”也许受到了后者的影响？

德罗伊申在 1858 年发表了论述历史理论和方法的讲稿，题为《历史的基本原理》。根据作者本人的说法，他于 1857 年开始讲这些课，1858 年和 1862 年，他印发过讲稿，供学生阅读。但是，从上引布克哈特的信中推测，这些讲座实际始于 1840 年，甚至更早。如德罗伊申所说，这些讲座的目的在于“为历史研究建立科学的基础。”但是，在此我们不可把他的目的与当时盛行的历史科学运动相提并论。实际上，在历史研究中，德罗伊申不赞成柯林伍德 [Collingwood] 统称的那种“19 世纪实证主义传统”。这种传统的积极倡导者是亨利·托马斯·巴克尔 [Henry Thomas Buckle]。他在 1857 年的《英国文明史》[*History of Civilization in England*] 中，提出了历史发展的一般法则和定义。德罗伊申反对对历史发展作任何因果解释。正因为如此，作为“精神自由”的信奉者，德罗伊申经常含沙射影地批评黑格尔在这一方面的企图。在他看来，不论黑格尔还是巴克尔，尽管他们的基本观念判然有别，他们都想让历史受制于类似自然科学的一般法则。他们把历史事件和历史人物仅仅看作是证明这些法则的例子。因而，个人的作用，偶然性和“自由意志”在历史发展中毫无位置。在德罗伊申看来，历史归根结蒂关注的是人的价值。巴克尔却完全撇开了这种价值。历史学如此，哲学界也有同样的倾向。德罗伊申告诉我们，有一位令他尊敬的思想家扬言，如果我们把个人所具备的一切和所做的一切称为 A，

那么这个 A 产生于 $a+x$ 。其中小 a 包括这个人所受到的外界影响,即他的国家、人民和时代对他的影响,小 x 则代表他自己的特征,他的自由意志的产物。在 a 的影响下,小 x 消失了。这样,个人不过是国家和时代精神中一个微不足道的零件而已,他不具备个性,但能反映这种集体精神。德罗伊申强烈反对这种说法,坚持认为“不论这个消失的 x 多么微小,它具有无限的价值。从道德和人性上考虑,它本身就是价值。”有趣的是,他借助拉斐尔 [Raphael] 的作品来说明这一点:

拉斐尔所用的色彩、笔和画布并非他自己制作的材料。他从这个或那个大师那里学会了使用这些材料来画素描或作画。从教会传统那里,他遇到了圣母、圣徒和天使的观念。不同的修道院以不同的价格向他订画。这些材料和技术状况,这样的传统和思想应该能“解释”《西斯庭圣母》。在 $A=a+x$ 的公式中,所有这一切都是那个消失了的小小的 x 在起作用。这种情况,到处可见。²⁸

德罗伊申认为,每一个体都有其复杂的历史。归纳法无法对之作出解释,正如我们无法用艺术材料本身来解释艺术作品一样。绘画材料对产生拉斐尔的《西斯庭圣母》[the Sistine Madonna] 不可或缺,但是,如果我们赞扬这件奇妙的作品仅仅出于其所用画材的价值,那么我们的文化便会平庸不堪。可惜,巴克尔就是以这种方式来处理历史的。

德罗伊申明确指出,历史令人感兴趣,完全是因为它关注的是融精神与感觉一体的人生和道德价值世界。只有人类留下的踪迹才能经由历史学家之手而重新闪出生命之光。前人留给后人的不是他所参与的往昔事件本身,而“部分是他们的遗迹,部分是他们的思想”。

因而,我们借助两种材料理解过去,一是“遗迹”,

二是“资料”。他认为,“遗迹”包括“各类艺术作品、铭文、纹章和钱币”等遗物,而“资料”包括“所有人类可以理解和由此形成并流传下来为我们记忆服务的东西。当下本身只不过是这类往昔遗物 and 产品的总和”。但是,对于德罗伊申来说,在历史研究中,“遗迹”比“资料”似乎更值得信赖。他说,“资料”是关于观点的观点,是第三手,甚至第四手材料,因为,“它们永远不是出于事件见证人之手。”

他说,在漫长的岁月中,有的历史“遗迹”变得残缺不全,并立刻提醒我们,它们原先并非是一般样子,要比现在更富有生气,更为重要;有的经过改造,为我们今天所使用;有的已完全融入我们现代生活,不可辨认。因此,历史研究的结果不可能完全对应过去的现实,只能达到部分真实。历史学家的主要任务并非是与自然科学家竞争,而是设法“理解”[Verstehen] 往昔,通过对往昔遗物富有人情地主观反应来“理解”往昔。只有通过这一途径,才能获得真正可能的客观的历史知识。

历史学家的光荣并非在于达到客观性,而是“理解”。因此,德罗伊申断言,历史研究类似于视觉艺术中的再现:

艺术模仿并非是纯然的模仿、复制或复现,而是映射在艺术家心灵中的印象的再现。²⁹

在强调对往昔事件作亲近的主观理解和历史学家的个人参与的重要性时,德罗伊申的讨论预示了一种同时对历史研究和艺术研究影响深远的理论,即移情论。在历史研究上,这种理论的代表是柯林伍德关于历史知识的学说,而在艺术研究中,则是沃林格的艺术表现论。德氏写道:

在审美上,当使用动植物世界或自然风景提供给我们的无常形状时,我们清楚地认识到,我们希望理解和再现的并非是这一地球表面作品的个性。

事实上，我们把一些原先并不存在于其中且与之无关的东西投射进去，以便借用这些自然事物表达我们的感情和思想，这样，我们仿佛把这些事物人格化了。

史学家研究历史也是如此。德氏断言，如果有人宣称，他可以准确无误地对历史作出客观的解释，那么他便“低估和否定了历史研究的本质。”³⁰

当然，德罗伊申并非想提倡一种全然主观的研究方法。恰恰相反，他的目的是要发现一种新方法，通过不断的探索，确保更加客观的历史理解。他所提出的方法实际上已经十分接近卡尔·波普尔[K. Popper]关于历史理解的说明理论：我们的知识增长产生于对问题的发现和通过试错法解决它们的尝试；我们的历史理解存在于对情境逻辑的重构，而我们藉此达到的说明则是一种可以证伪的假说。

德罗伊申明确指出：

历史研究的出发点不是随意发现，而是历史问题。它寻找某种东西，而且必须知道是在寻找什么东西。

由于历史事实不可避免地残缺不全，我们用以回答自己历史问题的材料必然存在着漏洞。因此，哪怕是最严谨、认真的研究也不可避免犯错。巴克尔式的理论是错误的，原因就在于其以混乱的方式声称它们能够揭示一般法则，永不犯错。我们无法对历史作出因果解释，只能对它作直觉地、移情地把握。往昔在留存至今的遗迹中继续着它的生命，这一事实使我们自然而然地具备了一种直觉能力，藉此理解往昔的“人情世故，往昔的人类创造和行为的每一表现和印记。”

因此，历史学家没有必要害怕犯错。正如培根[Bacon]所云：“真理更欣然出于错误而非混乱。”只有通过消除错误，我们才有希望更加准确地据实

纪事。衡量我们研究准确性的尺子并非是发现确定无误的历史事实，而是“我们透视历史漏洞和可能错误的敏锐性。”

倘若历史可以从因果上加以分析，倘若历史的结论可以确定，那么，历史永远不会成为我们人类如此感兴趣的题材。德氏写道：“历史并非是光和真理。历史是一种探索……它在人类道德世界进化中受到尊重和发展。历史的开端和终结对我们永远是秘密。”但是，他认为，经由三种方式的探求，我们可以更好地了解历史：1、情境解释；2、心理分析（即对“意志”行为的分析）；3、观念解释。对情境的解释就是努力重构“是什么造就了某个原始事实成为如此这般”，亦即波普尔所谓的“情境逻辑”。他认为，解释的本质在于观察往昔事件的现实性，亦即由错综复杂的情景所构成、以便使其成为现实的现实性。例如，博尔盖塞勇士像[*the Borghese gladiator*]的位置本身并不完美，但显示了该雕像原来准备放置的山墙线。

1869年，德罗伊申在皇家科学院杂志上发表了一篇论文，其标题意味深长，称为《艺术和方法》[*Art and Method*]³¹。依据他自己的说法，这篇论文的原意是要提醒人们注意历史和艺术的类同之处，以便铭记“那部分被忘却了的业余知识与科学之间的界线。”在阅读这篇文章时，如同讨论他的《历史的基本原理》时一样，我们惊奇地发现，德罗伊申不但把视觉艺术当作探索新的历史方法的主要灵感，而且提出了一整套不同的艺术史研究方法，技术的、社会的、形式分析的和文献批评的方法。事实上，经过几十年的时间，西方专业艺术史家才真正在实践中运用了这些方法。例如，他写道：

当我们进入埃及古物藏品馆，立刻就会对它们那奇妙的古代产生一种主观的看法，且伴随着奇特的印象。但是，通过研究，我们至少可以从某些方

面得到更积极的成果。这里是这样的颜色，是这样的编织物。在如此坚硬的石头上工作需要什么工具，什么金属工具？把如此大块石料运出产石场并装上船需要什么机械装备？这些颜料是用什么化学手段研制的？这些编织物是用什么原料织成的，而这些原料又来自何地？通过对遗物进行这样的技术解释，我们可以发现事实，从许多重要的方面弥补我们贫乏的古埃及知识传统，并据此推断出它们的非直接手段。这类事实具有更大的确定性。

倘若有必要写出一部关于拉斐尔和丢勒 [Durer] 时代的艺术史，仅凭“资料”并不能取得多大进展……为了区别不同的艺术家的技术，每位艺术家的色调，他的明暗处理法，他的笔触，研究者必须谙熟绘画技术。他必须弄清丢勒的眼睛是如何观察人类形式的，否则，他就无法说明一幅特定的基督受难图是否出于他之手。为了最终决定这幅或那幅重要的肖像 是由莱奥纳尔多·达·芬奇 [Leonardo da Vinci] 还是荷尔拜因 [Holbein] 所画，他就必须——比方说把一套饱学的仪器带进他的工作，以研究蚀刻画和速写手迹等。

另一个给我们留下深刻印象的事实是他涉及到了我们可以称为审美情感与历史观察方式之间的受控平衡。这两方面将在著名艺术史家德沃夏克 [Dvorák] 和沃尔夫林的研究中发生冲突。德罗伊申认为，跟艺术史家一样，历史学家必须熟悉所研究的时代的观察事物的方式；熟悉它的一般知识的范围，它的共同信念——不论是宗教的还是世俗的，它的本土和日常历史，这样，他才能解释隐含在艺术作品和其他相关事物中的意义。他不仅应当从美学上去感受，而且要富有说服力地指出艺术家表面的或深沉的意图和观念。

因此，艺术史的方法跟所有研究一般历史的方

法一样重要。德罗伊申以下列言词结束全文。他说，所有这些方法在历史研究的王国里共同发挥作用，在相同的边缘运转，占据同等重要的中心。把它们在共同的思想中联合起来，发展它们的理论体系，但并非要建立客观历史的法则，而是要寻求历史调查和历史知识的法则——这便是历史的任务。

四

显而易见，不仅文化史的诞生（哈斯克尔将其上溯到 18 世纪），³² 而且艺术史的兴起也跟“包罗万象史”的观念紧密相关。一部完整的人类历史缺乏艺术史这一章便会残缺不全。在 19 世纪那场建立艺术与人类其他一切追求的关系，并把它纳入人类历史记载的整体的运动中，那些我们如今称之为“艺术史家”的学者，不论他们的观点有何差异，都起到了积极的作用。例如，维克霍夫 [Wickhoff] 研究了远东地区等非西方文化，把自己献身于寻求“世界艺术进化的历史统一”。更不用提那位巴塞尔大学的艺术史教授布克哈特了。布氏在 1868 与 1873 年间对“包罗万象史”进行了认真的思考，督促历史学家“公平对待每一个时代”。

根据这种观念，在人类历史上根本不存在衰落的时期，而只有转变时期。施纳泽 [Schnaase] 在 1834 年初写道：“每一个时代都包含着人类本质的全部，而每一个时代都反映在其他时代。因此，每一个时期都必然蕴含着整个艺术王国。”这样，“人们纯然依据历史特质来理解艺术。如果人们不仅能意识到艺术发展的最辉煌的时刻，而且能意识到与这些高峰系连的各个阶段……那么，这种做法的真正价值便是一个更为完整的整体观念，否则这个整体会因失去的部分而土崩瓦解”。³³ 专注于最高成就而忽视达到这些成就所经由的阶段，反而会使事物