



第3卷 第3辑

艺术学研究的愿景

YISHUXUE YANJIU DE YUANJING XUNZHAO YISHU ZUOBIAO

寻找艺术坐标

中国艺术史观比较

艺术定义与艺术史断想

当代艺术学研究的“林中路”

古代与现代：两种自然观念与艺术概念

中国艺术学科开拓和创新的典范

现代中、西绘画对谈

中西悲剧差异背后的文化哲学解读

当代西方生态建筑的美学研究

学林出版社

『艺术学』编委会
编



艺术学



第3卷 第3辑

艺术学研究的愿景

YISHUXUE YANJIU DE YUANJING XUNZHAO YISHU ZUOBIAO

寻找艺术坐标

中国艺术史观比较
艺术定义与艺术史断想
当代艺术学研究的“林中路”
古代与现代：两种自然观念与艺术概念
中国艺术学科开拓和创新的典范
现代中、西绘画对谈
中西悲剧差异背后的文化哲学解读
当代西方生态建筑的美学研究

学林出版社

『艺术学』编委会
编



图书在版编目(CIP)数据

艺术学研究的愿景:寻找艺术坐标/《艺术学》编委会
编. —上海:学林出版社, 2007.5
(艺术学)
ISBN 978-7-80730-374-9

I. 艺... II. 艺... III. 艺术理论—理论研究
IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 069388 号

《艺术学》第 3 卷第 3 辑

艺术学研究的愿景:寻找艺术坐标



编 者——《艺术学》编委会
责任编辑——薛 仁
特约编辑——赵晓红
封面设计——周剑峰
出 版——上海世纪出版股份有限公司
学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)
电话:64515005 传真:64515005
发 行——新华书店上海发行所
学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)
电话:64515012 传真:64844088
印 刷——常熟市东张印刷有限公司
开 本——640×965 1/16
印 张——19
字 数——27.5 万
版 次——2007 年 5 月第 1 版
2007 年 5 月第 1 次印刷
印 数——3 000 册
书 号——ISBN 978-7-80730-374-9/J·35
定 价——28.00 元

《艺术学》编委会

学术顾问(按姓氏笔画):

于润洋 中央音乐学院
王耀华 福建师范大学
方明伦 上海大学
叶 朗 北京大学
刘凤泰 教育部高教司
刘纲纪 武汉大学
仲呈祥 中国文联
李小明 云南艺术学院
李少白 中国艺术研究院
李希凡 中国艺术研究院

张道一 东南大学
张凤铸 北京广播学院
杨仁贵 教育部体育卫生与艺术教育司
杨永善 清华大学
黄会林 北京师范大学
谢 晋 上海大学
韩永进 文化部教科司
靳尚谊 中央美术学院
谭霏生 中央戏剧学院

编委(按姓氏笔画):

于 平 文化部艺术司
金冠军 上海大学
王志敏 北京电影学院
尹 鸿 清华大学
田 青 中国艺术研究院
冯双白 中国艺术研究院
刘 桢 中国艺术研究院
朱立元 复旦大学
张仲年 上海戏剧学院
曲春景 上海大学
汪大伟 上海大学
陈迎宪 文化部教科司
陈犀禾 上海大学
周 星 北京师范大学
周华斌 北京广播学院

金丹元 上海大学
王延信 东南大学
苗 棣 北京广播学院
姜耕玉 东南大学
贾达群 上海音乐学院
凌继尧 东南大学
徐建融 上海大学
徐子方 东南大学
陶思炎 东南大学
章柏青 中国艺术研究院
曹意强 中国美术学院
曹维劲 学林出版社
黄 惇 南京艺术学院
蒋永青 云南艺术学院
彭吉象 北京大学

路海波 中央戏剧学院
廖 奔 中国文联

蓝 凡 上海大学
潘耀昌 上海大学

编委会主任: 凌继尧

主 编: 金冠军 蓝 凡(执行) 曹维劲

副 主 编: 金丹元 潘耀昌

编辑部主任: 林少雄

编辑部副主任: 石 川 王廷信

责 任 编 辑: 赵晓红

主 办: 上海大学 东南大学

编 辑: 上海大学艺术与传播研究中心
东南大学艺术学院

目录

Contents

愿景中的世界艺术学

- | | | |
|-----|----------------------------|-----|
| 001 | 中西艺术史观比较 | 刘纲纪 |
| 027 | 艺术学的关键词混乱与中国知识体系和学科体系演进的关联 | 张 法 |
| 037 | 艺术定义与艺术史断想 | 徐子方 |
| 046 | 当代艺术学研究的“林中路” | 蓝 凡 |
| 052 | 有容乃大 无欲则刚 | |
| | ——谈综合性大学中艺术学科建设与发展问题 | 易存国 |
| 061 | 当代我国艺术学教育研究的理论思考 | 周菁葆 |
| 068 | 古代与现代:两种自然观念与艺术概念 | 杨道圣 |
| 077 | 中国艺术学科开拓和创新的典范 | |
| | ——论滕固构建艺术学科的思想 | 徐习文 |

构建坐标:中西艺术对话

- | | | |
|-----|----------|-----|
| 090 | 现代中西绘画对话 | 罗淑敏 |
|-----|----------|-----|



- | | | |
|-----|-------------------|---------|
| 099 | 中西悲剧差异背后的文化哲学解读 | 蹇河沿 |
| 112 | 当代西方生态建筑的美学研究 | 黄丹麾 |
| 133 | 《达·芬奇密码》:在文字与影像之间 | 刘玉波 李汝成 |

艺术研究:创新与创意

- | | | |
|-----|--------------------|---------------|
| 140 | 论虚拟实在的艺术价值 | 周伟业 |
| 151 | 纪录片探索 | [美]马克·乔纳森·哈里斯 |
| 160 | 广播剧的新格局与新机遇 | 董 旻 |
| 172 | 色彩特征与空间编码 | |
| | ——试论色彩创造视觉空间的艺术原理 | 唐建军 |
| 186 | 现代设计中的传统语境与艺术设计教育 | 刘亚禄 |
| 194 | 《红楼梦》人物的角色意识及其生存状态 | |
| | ——人物性格的表演学分析 | 吕双燕 |
| 203 | 流行音乐的祛魅和赋魅 | |
| | ——兼评“超女”现象 | 张 燊 |

当代视听艺术坐标

- | | | |
|-----|------------------------|---------|
| 223 | 从《小武》到《世界》:贾樟柯电影的历史与空间 | 焦勇勤 |
| 234 | 全球一体化时代的视听童话 | 关晓辉 |
| 239 | 音像产业的非市场化现状与对策思考 | 林听雨 石 川 |

新生代论坛(硕、博士文库)

- | | | |
|-----|-------------------------------|-----|
| 255 | 从“小男人”到“大女人” | |
| | ——从回归后马伟豪喜剧电影中的女性形象看香港社会的情感需求 | 宋晓荻 |
| 261 | 杜琪峰银河映像黑帮片主题上的本土化分析 | 袁相宜 |

267 看当下中国电影中的游戏盛宴

陶文文

274 浅谈音乐电视的意境创造

郑奕琳

285 回归艺术本体,建立科学的艺术学学科

——2006“全球化视野中的艺术史论”国际学术研讨会综述

赵光明



中西艺术史观比较

武汉大学 刘纲纪

—

中国是世界上高度重视自己民族历史的国家。在发明文字之后，从商代开始就设有史官，专门记载国家大事。这种记载逐渐由简而繁，由略而详，涉及到包含艺术在内的社会生活的各个方面，每一朝代的正史等于就是每一朝代的百科全书。因此，抱有强烈的西方中心主义的黑格尔，在他的《历史哲学》中也不得不对中国历史之悠久和史书之丰富深表赞叹^①。

我国第一部详细的编年史《左氏春秋》（或称《春秋左传》），已经记载了有关艺术方面的不少史实，如《襄公二十九年》记季札观乐。之后，我国第一部纪传体史书——司马迁的《史记》（成书于公元前104年至前91年），在“列传”中分别详细记述了大文学家屈原、司马相如的生平和作品。这是我国以传记体方式记述和评论文学艺术家的开始，为后来历代的正史所采用。从《晋书》起，又在“列传”中划分出“文苑传”，《魏书》、《北齐书》、《北史》、《旧唐书》、《宋史》、《明史》均有“文苑传”，《新唐书》、《金史》又称之为“文艺传”。这个“文苑传”或“文艺传”与见于《南齐书》、《梁书》、《陈书》、《南史》、《隋书》的“文学传”不同，它不限于记载文学家，书画艺术家也包含在内。如《晋书》的“文苑传”就记载了东晋的大画家顾恺之，后来《宋史》和《明史》的“文苑传”也记载了许多著名的书画家。此外，《魏书》有“术艺传”，《隋书》有“艺

^① 黑格尔著，王造时译：《历史哲学》，上海书店出版社，1999年版，第122、123页。



术传”，但所记的都是某些有特异技能（包含术士）的人物，并不是我们所说的艺术家。到了《清史稿》，在“文苑传”之外又列出“艺术传”，这个“艺术传”才包含了书画艺术家，如王时敏、石涛、龚贤等人都被写入了“艺术传”。还有一个值得注意的地方是，历史上有些大艺术家同时又是政治上的重要人物，因此不在“文苑传”中加以记载，而是归入一般的“列传”之中。如宋代的苏轼，不见于《宋史》的“文苑传”，而见于“列传第九十七”。

在中国自古相传的观念中，文学（特别是诗）的地位高于“乐”（包含声乐与器乐，而且还包含舞蹈），“乐”的地位又高于书法、绘画、雕塑、建筑（含园林），但基本的原理、原则是一致、相通的。适用于文学的原理、原则也适用于“乐”和其他各门艺术，只不过在具体的应用上有所不同罢了。如果把文学、“乐”除外，中国艺术史的主体是书法史和绘画史，特别是绘画史，有时也涉及雕塑。中国书法史、绘画史的写作体例又是从中国历代正史而来的，所以广义地看，中国书法史、绘画史是中国史学的组成部分，与中国史学分不开。

二

不论古今中外，每一个艺术史家都有他的艺术史观，即他对艺术发展史的某种带根本性的看法。这种看法决定着他怎样去看待、理解、研究和陈述艺术的历史。不论艺术史家自己是否意识到了这一点，也不论他是否以较为清晰的形式表达过他的艺术史观，甚至不论他是否承认自己有艺术史观，上述情况都决不会有所改变。一个人号称是或被人看作是艺术史家，但他却没有自己的艺术史观，这是从来没有也不可能有的咄咄怪事。

艺术史家的艺术史观从何而来？首先来自他对艺术的欣赏与热爱，这是一切优秀的艺术史家共同具有的一个重要特征。这种欣赏与热爱推动他去思考与研究艺术的历史，同时也会推动他去思考艺术的本质。这种思考又必然同他生活时代的美学思潮相关，从而形成他的某种美学观、艺术观。但是，除极少数人之外，大多数艺术史家的美学观、艺术观是渗透在他对艺术史的思考与研究之中的，没有以系统明确的理论形态表达出来。因此，一个艺术史家的艺术史观实际上可以划



分为三个相互密切联系的层次：艺术史家所认同的某种美学观、艺术观→艺术史家对艺术的历史发展的某种根本性的看法→艺术史家观察、研究、诠释和叙述艺术史的方法。

从大的范围来看，每一时代的某种艺术史观的形成都与该时代的美学、艺术思潮分不开，是这种思潮的产物和结果。但在现代西方，这一点往往为不少艺术史家所否认。他们认为他们的艺术史观只与他们研究的具体的现象相关，而与在他们看来是脱离具体艺术现象的任何美学或艺术理论无关。这实际上是一种错觉。因为任何艺术史家都是从一定的美学和艺术观点出发去研究、评论艺术史上的各种现象的。不论艺术史家自己是否明确地意识到或是否承认，他对艺术史的研究、评论总是体现了他的时代的某种美学或艺术观点，或与之有不能否认的联系。当然，某一时代的某种有重要影响的艺术史观的形成和被应用于艺术史的研究，也会反过来对该时代美学和艺术观点的发展产生影响。在个别情况下，当这种艺术史观在理论上得到了较系统的论证时，它本身也就是某一时代的一种美学或艺术理论。

三

在中国，艺术史观的产生、形成与发展，和以孔子为代表的儒家美学有着最为直接而密切的关系。当然，道家、玄学、禅宗的美学也产生了作用，但相对于儒家美学来说，处于次要地位。

儒家美学认为艺术是人心感于外物而产生的情感的表现。但这种表现决不是、也不应当是与社会国家无关的个人情感的任意发泄。相反，它与社会国家的政治伦理状态有不可分离的重要关系，并且会对国家的成败兴衰产生重要影响，因此是贤明的君主治理国家不可忽视的一个重要方面。这种看法决定了儒家美学高度重视从社会政治伦理和国家发展的观点来对艺术的发展作一种历史的考察，从而奠定了中国古代艺术史观的基础，并产生了广泛深远的影响。从《左传》、《史记》开始，中国历代正史之所以把文学艺术的状况和文学艺术家的传记纳入每一朝代的历史记载之中，其根本的原因就在于此。在世界各国的历史著作中，中国人最早把文学艺术看作是人类历史发展不可忽视的一个重要方面，其记载也是最为详细而完备的。这种对文学艺术与人



类历史发展的关系的看法,是中华民族可以引以自豪的,并且能够通向马克思主义的艺术史观。

孔子是以儒家美学为主导的中国艺术史观的奠基人。以后经过从战国到汉代的孟子、荀子、《易传》、《乐记》、董仲舒、《白虎通义》、《毛诗序》、王充的不断反复的阐明与发展,儒家艺术史观的主导地位得到了确立。到了南朝的齐、梁之际,刘勰在《文心雕龙》中,以《易传》的思想为根本,同时吸取了魏晋的曹丕、陆机及由玄学、人物品藻而来的美学思想,建立起了以《易传》思想为主体的、儒家最有系统性的文学史观。由于如前所说,文学在中国占有最高地位,关于文学的思想和文学之外的其他各门艺术的思想在根本上是相通的,因此由刘勰所建立的文学史观同时也就是中国的艺术史观,它包含了中国艺术史观的各个根本性的观点。所以,我们看到,成书于梁武帝中大通四年(公元532年)之后至梁简文帝大宝二年(公元551年)之前的谢赫《画品》一书,很明显受到了刘勰《文心雕龙》观点的影响。为此,我略去详细的引证,将这种观点概括为下述五个方面。这五个方面鲜明地体现了中国艺术史观不同于西方艺术史观的基本特色。

第一,每一时代的艺术是怎样的,决定于该时代的社会政治伦理状态是怎样的。时代发生了变化,艺术也将随之发生变化。因此,从每一时代的艺术中,可以看出这个时代的政治状况、社会风俗、精神状态是怎样的。我认为直到现在,这一基本观点仍有其不可否认的正确性。从西方现当代的美学来看,当然会指责这种观点是道德主义、政治决定论或社会环境决定论,取消了艺术的自主性或自由性。但这种指责是建立在将艺术与道德、政治、社会环境割裂开来,主张艺术有绝对的自主性、自由性这个前提之上的。而这个前提是与艺术史的全部事实相违背的,因此是不能成立的。任何理论,如果它硬要与事实作对,那么最后被否定的决不会是事实,而是这种硬要与事实作对的理论本身。即使这种理论得到了许多人的赞同,但那被否认了的事实仍然每时每刻都在驳斥着这种理论,直至它完全遭到破灭为止。这样的事例在思想史上是很多的。

第二,艺术家的作品是他的“志”和“情”的表现,因此是和艺术家的生平、思想、人格以至气质、个性不能分离的,不同的艺术家必然会有不同的作品。这也是一条不可移易的真理。因此,中国很早就采取传



记体的方式来研究评述艺术家的作品,并且认为艺术家作品成就的高下和他的“人品”的高下有密切的关系。这里的“人品”一词的含义相当广泛,中国人特别重视的又是艺术家在事关民族国家问题上的节操。如宋代的秦桧,字写得相当好,在书法上有一定的成就,但不论宋代或后来历代的书法史都不提秦桧,不把他看作是一个书家而载入书法史。这就是苏轼所说过的:“古之论书者,兼论其生平。苟非其人,虽工不贵也。”^①这是对的,因为不论艺术创造如何重要,总不会重要到超出国家民族的根本利益之上。在艺术史的研究方法方面,如前所说,中国是最早采取了传记研究法的。西方意大利的瓦萨里(G. Vasari, 1511—1574)于1550年出版了《画家、雕塑家和建筑家的生活》(或译《艺苑名人录》)一书,也是采取传记研究法来研究艺术史。但它不仅比我们在前面已讲到的司马迁的《史记》要晚很多年,就是和中国两部很重要的绘画史《历代名画记》、《宣和画谱》相比,在时间上也晚得多。《历代名画记》成书于唐大中元年,即公元847年,《宣和画谱》成书于宋宣和年间,即公元1119—1125年。这两部书把中国绘画史的传记研究法发展到了十分成熟、典型的程度。和瓦萨里的写法相比,中国的绘画史家不只是以一个绘画史家的资格,而且同时是以一个史学家的资格,按照《史记》、《汉书》等许多正史的笔法来写画家的传记的。他们首先是叙述画家的生平活动、思想人格,然后才论及画家的创作和作品,把它看作是画家的思想人格的表现来加以评论,指出画家作品的成就(包含形式技巧风格等方面的成就),特别是作品所达到的艺术境界,以及它在绘画史上的地位和影响。在少数情况下,有时也会插入一点画家的逸闻趣事,但目的是为了说明画家的思想人格与他的创作的关系。这是中国绘画史家写画家传记,特别是写那些有重大影响的画家传记的基本格式。瓦萨里的写法则基本上是从画家的作品出发,然后再讲一些和画家的创作和作品相关的生活上的事,包括瓦萨里所知的种种逸闻趣事,以及画家学画的经过,某一幅画是如何画成的都讲得很具体。其优点是材料丰富,读起来也易懂有趣,缺点是文笔远不如中国历代著名绘画史家那样精练,对作品的评论也因过多注意技法上的具体问题,不及中国著名绘画史家的评论那样具有理论的概括性和美学上的高度与

① 《苏东坡集》前集,卷二十三《书唐氏六家书后》。



深度。

第三,中国儒家美学认为一切成功的、真正有价值的艺术作品都是“文”(美的形式)与“质”(善的内容)不可分离的统一体。虽然在历史上曾出现过重“质”轻“文”或重“文”轻“质”的倾向,但总的而论,主张“文”、“质”统一或如《论语·雍也》所说“文质彬彬”的,居于主导地位。在这一前提下,中国艺术史观不只重视与艺术有关的史实的记载,而且高度重视对艺术家作品的美的欣赏与评论。许多艺术史著作能以极为简练生动的语言说出某一艺术家作品特有的美之所在,把人引入作品的美的境界之中。如题为唐代彦悰所著的《后画录》评展子虔说:“触物为情,备该绝妙。尤善楼阁,人马亦长。远近山川,咫尺千里。”总共只24个字,但我们看一看现藏北京故宫博物院的展子虔的《游春图》,这个评语是再也恰当不过的了。这幅作品确有一种“触物为情”的浓厚的抒情味,在空间的处理上也确实取得了“咫尺千里”的很成功的效果。即使还不能完全断定出自展子虔之手,但属于隋代展氏一派的成功之作,我想是没有疑问的。这种以简练的言辞评论画家作品的做法,当然不是始于彦悰,而是始于由齐(南齐)入梁的谢赫的《画品》(即《古画品录》)。这种品评方法的产生又是与从汉末魏初开始到东晋的“人物品藻”的发展分不开的^①。最初在刘勰的《文心雕龙》中被应用于对文学(广义的文学)的品评,接着又被谢赫应于画的品评,被钟嵘应用于诗的品评,被袁昂、庾肩吾应用于书法的品评,从此即成为中国艺术史研究方法的一大特征,并与早已有之的传记体研究的方法结合起来了。这种品评的方法还将汉末魏初政治上的“九品论人,七略裁士”的原则扩展到了对艺术家的评论中,按艺术家成就的高下将艺术家及其作品划分为高低不同的若干品。如谢赫把他评论到的画家分为六品,即由高到低的六个等级。对属于一品的画家有褒无贬,从二品开始则有褒有贬,品级愈低则褒愈少、贬愈多。到了唐代后期至宋代,又不再停留在以数字或上、中、下标明品第,而创立了各种标志审美或艺术境界等级的术语、概念。其中详细的情况这里略而不谈,总的来说确立了“神”、“妙”、“逸”、“能”四个等级。这种等级的划分决不是任意的或玄虚的,而是有它的美学根据的,很值得细加研究。大致而言,“神品”指的是众

① 参见拙著:《中国美术史》第二卷第三章,中国社会科学出版社,1987年版。



多艺术家创造不出来的,可以成为百代之典范的作品,约略相当于(不是等同)西方康德美学所说为艺术“立法”的天才的作品。“妙品”指的是那些自然天成,似乎是不思而得的高度成功的作品。“逸品”指的是看来是不守众所遵循的规矩法度,但却大有深意,越尘出世的作品。“能品”指的是那些经过多年刻苦努力,技巧高度熟练,功工很深的作品。虽然在意境的创造上不及“神”、“妙”、“逸”三品,但难能可贵,非一般人所能达到,因此称之为“能品”。这四品固然有高下之分,但我认为不是绝对的。每一品都自有它的价值,不能相互取代。相对来说,属于“能品”的作品一般都认为低于其他三品,但也有不能为其他三品取代的价值。正因为“神”、“妙”、“逸”、“能”四品各有价值,能够共存,艺术的美才是丰富多彩的。这种审美等级的划分为中国所特有,但如活用它去评论西方绘画,我认为有可能加深我们对西方绘画的理解与欣赏。如以达·芬奇的作品为例,《最后的晚餐》可称“神品”,《蒙娜丽莎》介于“神品”与“妙品”之间,“岩间圣母”可称“妙品”,达·芬奇的素描自画像在“逸品”与“能品”之间。再拿德国的丢勒来说,少数作品可入“神品”,多数作品可称“能品”,其法度之严谨令人赞叹。再就印象派的作品来说,如与前代之作相比,我觉得几乎都是属于“妙品”或“逸品”了。

第四,艺术的创造有它必须遵循的法则(“理”),但艺术家应用这些法则去创造作品的可能性是无限的,因此艺术处在不断的变化更新之中,永远不会有止境。这种思想来自《易传》的“通变”、“日新”观念,在刘勰《文心雕龙·通变》中被用以说明艺术的发展变化,得到了深刻的阐发。虽然《易传》没有摆脱盛极而衰,衰极复盛的循环论观念,但它肯定了事物变化发展的无限性。应用于艺术,它比黑格尔声称艺术由“象征型”发展到“古典型”,再由“古典型”发展到“浪漫型”,就达到了终点,最后必将趋于消亡的观点要合理得多。今天,“艺术终结论”在西方十分时髦。实际上,这不过是西方社会的思想精神危机(黑格尔的艺术消亡论对此已有天才的预见),以及西方当代艺术所发生的深刻变化在理论上的表现。只要人类社会不灭亡,艺术就决不会灭亡。从中国的艺术史观来看,艺术的发展会有盛有衰,但永远不会灭亡。用刘勰在《文心雕龙·通变》中的话来说,艺术按其本性而言,是能够“骋无穷之路,顾不竭之源”的。中国历史上虽然也出现过保守复古的思想,但从



未有声称艺术最后将归于消亡的理论。就是对那些有保守复古思想的艺术家的,也要进行具体的历史分析,因为其中有些人的仿古或摹古之作是或多或少加入了新的元素的,所以在艺术史上仍然具有不能否认的价值。如清代“四王”的仿古之作就是如此,其中尤以王原祁的作品最为显著。

中国人对艺术的历史发展的看法,可以概括四个不能离开:一不能离开特定时代的社会政治和伦理道德状况;二不能离开艺术家个人的生平和思想人格;三不能离开艺术家作品的内容与形式的完满统一;四不能离开艺术的不断变化更新。综合考察这四个方面,进而对每一时代和每一艺术家的艺术成就高下及其特色作出简明扼要而具有美学高度的评价,这就是中国艺术史家研究艺术史所采取的基本原则和方法,也是中国艺术史观的优秀传统所在。当然,由于各种原因,对于上述四个方面,不同的艺术史家会特别地关注或侧重其中某一方面,但这不等于就完全绝对地否定了其他方面。中国人自古以来就认为“过犹不及”,主张保持“中庸”的思想,因此在大多数情况下能采取一种比较全面的态度去看待事物,反对走极端、主观任意地把事物的某一侧面无限地夸大起来,并以此惊世骇俗的做法。

四

西方关于艺术史的思考研究,比中国要晚很多年。在从公元前 8 至 6 世纪古希腊奴隶制国家形成开始,到公元 15 世纪欧洲中世纪时代结束这一漫长时期中,我们所看到的只有极少间接地和艺术史有关的零星记述。其所以如此,根本的原因是由于古希腊和中世纪对艺术在社会生活中的地位与作用的想法和估价远远低于中国古代。在古希腊,“诗”(主要是指戏剧)较受重视,但诗人被看作不过是各种人和事的一个“摹仿者”。至于从事其他各门艺术的艺术家的,则不仅只是一个“摹仿者”,而且还是被人看不起的工匠或手艺人,他们所做的工作是上流社会的人决不会去干的。这和中国历代皇帝中也有不少从事绘画,并成了著名的画家很不相同。再看一下柏拉图所描绘的“理想国”,其中诗人的地位是很低的,更不必说被视为工匠的艺术家的了。在柏拉图的思想中,文艺对他所说的“理想国”的建立不但没有什么重大作用,



而且还可能产生危害作用。这和中国儒家把文艺的作用提到了能够“成人伦，助教化”，关系到国家兴衰的高度也很不相同。到了中世纪，基督教至高无上的统治更是明显有与艺术相敌对的方面，连用绘画和雕塑来描绘神的形象也曾在一个相当长的时期内被认为是亵渎神明的罪恶之举，因此曾一度兴起捣毁圣像的运动，还因此死了不少人。在上述种种情况下，尽管古希腊和中世纪都曾有过艺术的繁荣，但却没有诞生一本哪怕是粗略地记载当时的艺术史的著作。

西方对艺术史的研究实际上始于文艺复兴时期，划时代的代表作就是我们在前面已讲到的瓦萨里所写的《画家、雕塑家和建筑家的生活》，瓦萨里也因此而被尊为“美术史之父”。瓦萨里的功绩在于确立了西方美术史中传记体的研究方法。但他的写作方式看来受到意大利文学家薄伽丘的《十日谈》的影响（但文笔远不及薄伽丘），给读者讲述艺术家生活中一些有趣的故事，在对美术史作一种学术的探讨方面也提出了某些有重要性的观点，不过还没有把美术史研究作为一门学科充分地确立起来。第一次充分做到了这一点的，是1764年出版的德国温克尔曼（J. Winckelmann, 1717—1768）的《古代艺术史》。此书的生产是多种条件和影响的产物。首先是法国以布瓦罗为代表的古典主义和德国本土兴起的启蒙主义对德国文艺的双重影响，引起了人们对古希腊罗马文艺的巨大兴趣，并由戏剧而推及于美术（特别是雕塑）；其次是法国古典主义输入德国后，在德国文艺界引发的关于“感性”与“理性”和文艺创造的关系的激烈争论中，青年鲍姆加登大胆提出了建立“Aesthetica”（感性学），也就是我们依日本学者中江兆民的翻译而称之为“美学”的设想，并于1750年发表了《Aesthetica》的第一卷，把美学确立为一门独立的学科，认为美学以研究“感性”对“完善”的认识为对象，这种对“完善”的“感性认识”也就是美与艺术。上述各种条件，使温克尔曼得以自觉地把艺术史的研究提高到哲学和美学的水平，并在瓦萨里的传记研究法之外，建立起了西方近代艺术史研究中的一个重要流派，可以称之为哲学美学的艺术史观。在温克尔曼之后，黑格尔的美学，特别是其中考察艺术类型的历史发展部分（见黑格尔《美学》中译本第二卷），很明显受到温克尔曼的影响，以美为艺术的本质，按美的形态的发展来考察艺术的历史发展，但在内容上比温克尔曼的著作大为扩展，在分析上也更加深刻和具体了。意大利 L. 文杜里曾在他所著的

