

THE ITALIAN RENAISSANCE

Culture and Society in Italy



意大利文艺复兴时期 的文化与社会

[英] 彼得·伯克 著

刘君 译 刘耀春 校

东方出版社

责任编辑：杨美艳

责任校对：刘越难

整体设计：薛磊

图书在版编目(CIP)数据

意大利文艺复兴时期的文化与社会 / [英] 彼得·伯克 著 刘君 译.

—北京：东方出版社，2007.12

ISBN 978-7-5060-2858-5

I. 意… II. ①伯…②刘… III. 文艺复兴—研究—意大利 IV. K546.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 123421 号

©This edition is published by arrangement with polity press Ltd., Cambridge.

著作权合同登记号 图字：01-2004-6054

意大利文艺复兴时期的文化与社会

YIDALI WENYIFUXING SHIJI DE WENHUA YU SHEHUI

[英] 彼得·伯克 著 刘君 译

东方出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街166号)

北京市文林印务有限公司印刷 新华书店经销

2007年12月第1版 2007年12月北京第1次印刷

开本：787毫米×1092毫米1/16 印张：24.5

字数：330千字 印数：0,001-5,000册

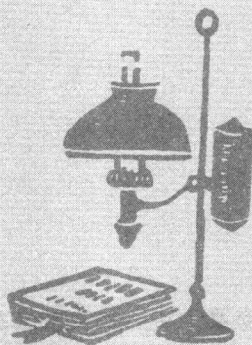
ISBN 978-7-5060-2858-5 定价：49.80元

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街166号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

网址：http://www.peoplepress.net

中译序



西方文化史和艺术史谱系中的 《意大利文艺复兴时期的文化与社会》

当我们捧读伯克的《意大利文艺复兴时期的文化与社会》，很容易会联想到文化史大师布克哈特的名著《意大利文艺复兴时期的文化》。不过，本书侧重讨论意大利文艺复兴时期的艺术（视觉艺术和音乐等）与社会，而这恰恰是布克哈特的《意大利文艺复兴时期的文化》中所缺失的。研究布克哈特的学者都知道，布氏对意大利艺术有相当精深的研究。早在《意大利文艺复兴时期的文化》问世前，他就出版了《意大利艺术品指南》（*Cicerone*），此后又出版《意大利文艺复兴时期的建筑》，最近，根据其遗稿整理成书的《以题材为主的意大利绘画史》也问世了。但不知何故，布氏在《意大利文艺复兴时期的文化》中并没有对意大利艺术进行任何认真的讨论。从这

个意义上说，伯克的《意大利文艺复兴时期的文化与社会》不啻为一个很好的补充。

诚如伯克本人所说，《意大利文艺复兴时期的文化与社会》主要研究意大利文艺复兴时期艺术与社会的互动，因此，本书在内容上属于今天人们所说的“精英文化”的范畴。按照伯克梳理的西方文化史谱系，本书属于西方文化史学的第二个阶段，即“艺术社会史”（social history of art）。^①另一方面，从西方艺术史的发展谱系来看，本书则代表了一种崭新的艺术史研究路径。为了使读者更准确、全面地理解该书并了解其意义和价值，我们不妨先勾勒一下西方艺术史的谱系。



^①伯克在其新著《何为文化史？》（Peter Burke, *What is Cultural History?* Cambridge: Polity, 2004）里，勾勒了西方文化史学的谱系：（一）古典文化史；（二）艺术社会史；（三）大众文化史；（四）新文化史。

一、乔尔乔·瓦萨里与西方艺术史的滥觞

西方艺术史的编纂传统最早可追溯至古罗马作家老普利尼(Pliny the Elder, 29—73)的《自然史》(*Historia Naturalis*), 该书的第三十四至三十六章就主要记载了古代艺术家的生平和事迹。另外, 古罗马作家维特鲁威(Vitruvius)也在《建筑十论》中讨论了建筑的基本准则。

从古典世界衰落到中世纪晚期, 专门论述艺术的著作寥寥无几。从14世纪起, 首先在意大利, 关于艺术家和艺术创作的记载逐渐增多。当时的一些著名文人和编年史家, 如但丁、弗朗切斯科·彼特拉克、乔万尼·薄伽丘和菲利波·维拉尼等, 都开始或多或少地谈论意大利艺术家和艺术发展的情况。到14世纪晚期和15世纪, 职业艺术家撰写的艺术著作也出现了, 即佛罗伦萨艺术家切尼尼的《艺人手册》和15世纪佛罗伦萨雕塑家和建筑师洛伦佐·吉贝尔蒂(Lorenzo Ghiberti, c.1378—1455)的《回忆录》(*Commentarii*)。如果说前者仍主要是一本中世纪传统的作坊技术手册, 有关艺术家和艺术理论的内容较少, 那么后者则在西方艺术史发展上具有重要意义。吉贝尔蒂的《回忆录》分三个部分, 第一部分简要讲述了古代的艺术成就; 第二部分事实上是吉贝尔蒂的自传, 着重介绍了他自己的艺术作品和成就, 显示出文艺复兴时期艺术家自我意识的某种觉醒。第三部分则探讨了15世纪艺术家关注的光学问题。在书中, 吉贝尔蒂事实上将西方艺术史的发展划分为三个阶段: 即辉煌的古代; 罗马帝国衰落后的黑暗时代; 自乔托以来的艺术复兴。吉贝尔蒂借助自传争取声誉和三阶段的艺术发展史观, 都被16世纪从事著述的重要

艺术家吸收并进一步发展，如乔尔乔·瓦萨里。

在14、15世纪学者和艺术家的相关著述的基础上，16世纪意大利著名画家、建筑师和艺术史家乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511—1574）于1550年出版了其皇皇巨著——《意大利艺苑名人传》。^① 在书中，瓦萨里记载了自14世纪的齐马布埃和乔托，到16世纪米开朗基罗共260多位意大利艺术家的生平、经历和主要作品。虽然瓦萨里并未明确使用“艺术史”这一名称，但他提出了一个系统的艺术发展观，因而该书成为西方艺术史的开山之作。在书中，瓦萨里将自古代以来的欧洲艺术划分为三个发展阶段：辉煌的古典时期；罗马帝国灭亡后的黑暗时代；自乔托以来的艺术复兴阶段。瓦萨里叙述的重心是“艺术复兴”阶段的成就，即从乔托到米开朗基罗之间的艺术进步。瓦萨里还进一步将复兴时期的艺术划分为三个阶段，分别对应文艺复兴的三个时期：14世纪草创时期，15世纪艺术获得进一步发展和完善的时期，以及16世纪盛期文艺复兴。在这一时期，恰如一个人的童年—青年—壮年的生命周期，艺术从草创不断走向成熟，并最终在米开朗基罗那里达到登峰造极的境界。瓦萨里的这一艺术发展观对后世产生了深远影响。直到今天，学者们对意大利文艺复兴艺术的研究仍受到他的影响，将这一时期的艺术划分为“文艺复兴早期”、“文艺复兴盛期”和“文艺复兴晚期”。

在评判具体艺术作品时，瓦萨里采用的主要是鉴赏术（connoisseurship）。在瓦萨里生活的时代，艺术理论与艺术批评的术语和词汇尚在建构中，瓦萨里本人也对此做出了自己的贡献。不过，总的来说，瓦萨里的贡献主要表现在两个方面：首先，瓦萨里的《意大利艺苑名人传》为后世提供了一份有关文艺复兴时期艺术和艺术家的珍贵记录；其次，瓦萨里开创了一种将艺术家传记与风格史结合在一起的艺术史编纂模式——我们可以称之为“瓦萨里模式”，这一模式深刻地影响了此后两个多世纪的西



^① 乔尔乔·瓦萨里：《意大利艺苑名人传》，刘耀春、刘君等译，武汉：湖北美术出版社，2003年。

方艺术史编纂传统。^①

在瓦萨里的《意大利艺苑名人传》的影响下，到17世纪，撰写艺术史在意大利巍然成风。总的来说，这一时期的艺术史著作皆囿于瓦萨里模式，以撰写艺术大师的生平和作品为中心，其中最突出的是罗马艺术史家乔万尼·皮埃特罗·贝罗里（Giovanni Pietro Bellori, 1615—1696）的《当代画家、雕塑家和建筑师列传》。该书被誉为“17世纪艺术史的《圣经》”。^②虽然贝罗里沿袭了瓦萨里模式，但他也做出了自己的独特贡献。他不仅翔实地描绘了当时艺坛的活动，也充分阐述了古典主义的艺术史观念。贝罗里推崇严格的古典主义，尤其推崇活跃在罗马的法国艺术家普桑（Nicolas Poussin, 1594—1665），认为普桑的古典主义风格是艺术的正宗。^③他还从古典主义的角度对米开朗基罗之后的晚期意大利艺术家偏离古典准则的做法进行了严厉批评。贝罗里对晚期文艺复兴艺术的批评构成了所谓“风格主义”的核心，并在随后近两个世纪内成为关于这一时期艺术的正统观念并广泛传播。

在阿尔卑斯山以北也有许多瓦萨里的追随者，尼德兰人卡雷尔·凡·曼德尔（Karel van Mandel, 1548—1606）就是其中之一。曼德尔的《绘画手册》（*Schilderboeck*）完全以瓦萨里的《意大利艺苑名人传》为楷模，详细叙述了德国、荷兰和弗莱芒艺术家的生平及作品。从书中涉及的艺术家的角度来看，曼德尔比瓦萨里更关注当代艺术家。在他记述的画家中超过一半都尚在人世。^④德国人约阿希姆·冯·桑德拉特（Joachim von Sandrart, 1606—1688）的《德意志学院》（*Teutsche Academie*）也仿效瓦萨里。该书第一部分是有关三门艺术，即建筑、雕塑和绘画的技法和理论；第二部分记述了从古至今的杰出画家（其中还提到了中国绘画）；

① Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Paris: Albin Michel, 1986, pp. 52—65.

② Janis Bell & Thomas Willette ed., *Art History in the Age of Bellori*, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

③ 关于贝罗里的艺术史观对后世的影响，可参考刘君的论文《何为“风格主义”》（《新美术》，2005年第3期，第69—74页）。

④ Udo Kultermann, *The History of Art History*, New York: Abaris Books, 1993, p. 16.



第三部分记载了作者的游记和见闻。^①与瓦萨里一样，桑德拉特也在书的末尾撰写了自传。桑德拉特在书中提出了一种类似瓦萨里的艺术循环发展观，认为艺术在丢勒那里达到登峰造极，随后陷入衰落，到17世纪再次复兴。由于对瓦萨里亦步亦趋地仿效，桑德拉特被艺术史家乌多·库尔特曼称为“北方的瓦萨里”。^②

二、从温克尔曼到沃尔夫林的艺术风格学

到18世纪，瓦萨里模式受到挑战，西方艺术史编撰传统开始经历一次重要的典范转移。在艺术史典范转移的过程中，意大利艺术史家路易吉·兰齐（Luigi Lanzi, 1732—1810）和普鲁士艺术史家约翰·温克尔曼（Johann Winckelmann, 1717—1768）的贡献尤其卓著。兰齐的《意大利绘画史》（1789）突破了瓦萨里以艺术大师及其作品为中心的模式，而以不同画派为中心展开叙述。而温克尔曼则在其《古代艺术史》（1764）的前言中明确表达了对传统艺术史模式的不满，并指出了未来艺术史研究的新方向：“我将要撰写的古代艺术史，决不仅仅是叙述艺术的年代顺序和变化，而是在更广泛意义上使用‘历史’一词，即它在希腊语言里的含义。我打算提供一个体系（system）……但是，艺术的本质在任何方面看都是最崇高的目标，在这个目标中，艺术家的影响微乎其微，那种由别人编撰的（艺术家的历史）不是本书所追求的目标。”^③可见，在温克尔曼看来，瓦萨里式的艺术史并非真正意义上的艺术史，而只是艺术家的大杂烩，艺术史的目标应该是探索艺术的本质，因此，其对象应



① Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Paris: Albin Michel, 1986, pp. 64—65.

② Udo Kultermann, *The History of Art History*, New York: Abaris Books, 1993, pp. 18—19.

③ Johann Winckelmann, *Essays on the Philosophy and History of Art*, Bristol: Thoemmes Press, 2001, p. 107.

该是艺术品的形式或风格，而不是艺术家。在研究希腊艺术时，温克尔曼将艺术家排除在视野之外，而从风格分析的角度集中研究了艺术品本身的意义和价值。^①由此，温克尔曼将西方艺术史的中心从艺术家转向了艺术品本身。事实上，温克尔曼的目标体现了一种力图将艺术塑造为一门严谨的“科学”（*wissenschaft*）的愿望，也正因为如此，有些学者认为“艺术史之父”的桂冠应授予温克尔曼而非瓦萨里。

到19世纪和20世纪初，艺术史逐渐成为一门在大学中正式教授的独立学科。1813年，德国哥廷根大学率先设立了艺术史专职教席，担任此职位的是汉堡人约翰·多米尼克·菲奥里罗（Johan Dominic Fiorillo）。此后，德国的其他大学及奥地利和瑞士的一些大学也陆续设立艺术史教席。^②1834年，弗朗士·库格勒（Franz Kugler, 1800—1858）被任命为德国柏林大学的第一位艺术史教授，从而标志着艺术史作为一门学科获得了合法地位。^③与此同时，艺术史研究的对象也日益坚定地从事艺术家转向艺术品的内在因素，如题材、风格、形式等。19世纪颇有影响的库格勒的《君士坦丁大帝时代的绘画史手册》（*Handbuch der Geschichte de Malerie seit Constantin dem Grossen*, 1837）和《艺术史手册》（*Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842）就表现了艺术史研究和编撰范式的变化。

库格勒的艺术研究直接影响了雅各布·布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818—1897）。布克哈特曾与库格勒有过密切的交往，并深受其器重和赏识。库格勒将自己《绘画史》第二版的编订任务交由布克哈特负责，并将《艺术史研究》一书献给布克哈特。^④正是在库格勒的指导下，布克哈特完成了《意大利艺术品指南》。这是一部类似库格勒著作的百科全书

① Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press, 1994, p. 2.

② Ervin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, 1982, pp. 322—323.

③ 常宁生（编译）：《艺术史的终结？》，北京：中国人民大学出版社，2004年，第11—12页。

④ Udo Kultermann, *The History of Art History*, Abaris Books, 1993, pp. 89—91.



式著作。对意大利艺术史的坚实研究，为布克哈特日后的旷世杰作《意大利文艺复兴时期的文化》（以下简称《文化》）奠定了基础。但奇怪的是，布克哈特的《文化》中几乎没有任何关于艺术的专门论述。

从较早的《意大利艺术品指南》到后来的《意大利文艺复兴时期的建筑》^①（1867年）等著作中，我们看到，布克哈特试图开辟出一条研究艺术史的新路子，即依据“题材”（genre）和“风格”研究艺术，而打破了单纯以艺术家和时间顺序为主的艺术史模式。^②比如，在讨论建筑时，布克哈特根据建筑的形式要素（拱、柱子、立面等）、风格（哥特式、早期文艺复兴式和盛期文艺复兴式）、类型（教堂、修道院、宫殿、别墅和花园）和装饰分成多个专题进行讨论，同样，他也依据题材将文艺复兴时期的绘画分成神话画、宗教画、历史画、寓意画等专题。在布克哈特的时代，这种研究方法是极其新颖和独特的。风格分析在艺术史研究中的重要性，到布克哈特的弟子海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin，1864—1945）那里达到前所未有的高度。

沃尔夫林不仅继承了布克哈特在瑞士巴塞尔大学的教席，也秉承了老师注重风格的学术衣钵。他的代表作《文艺复兴和巴洛克》（*Renaissance and Baroque*）、《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》和《艺术史的基本概念》都将风格分析放在中心位置。^③除布克哈特外，当时德语艺术世界的其他一些艺术家也对沃尔夫林产生了重要影响。奥地利艺术史家阿



①我们此处用的是英译本，Jacob Burckhardt, *The Architecture of the Italian Renaissance*, trans. by James Palmes, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

②在19世纪的欧洲，布克哈特的这一研究和表述方法不仅在艺术史研究中是一种创新，在史学领域也是一个突破。西方古典时代开始，西方的史学主要分为两大类型：文学式（或修昔底德模式）的叙事史和古物学式（或瓦罗式）的专题研究。这两类史学模式在中世纪曾一度衰微，在文艺复兴时期的意大利再度复兴，此后一直并行发展直至19世纪。在19世纪的德语史学界，按年代顺序的叙事史成为压倒性的史学体裁，而以专题为主的博学位裁被大大地边缘化，不过这一体裁却受到布克哈特的青睐。他的文化史三部曲《君士坦丁大帝时代》、《意大利文艺复兴时期的文化》和《希腊文化史》皆按照专题进行论述，这种“写法”显然是布克哈特学术表述的一大特点。如果再把布克哈特与兰克进行比较，双方的写作风格的差异就一目了然。

③后两本已有中译本，分别为：《古典艺术——意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，北京：中国人民大学出版社，2004年；《艺术风格学》，潘耀昌等译，北京：中国人民大学出版社，2004年。

罗伊斯·李格尔（Alois Riegl, 1858—1905）的《风格问题》和德国雕塑家阿道夫·希尔德勃兰德（Adolf Hildebrand, 1847—1921）的《造型艺术中的形式问题》都为沃尔夫林提供了灵感。^①李格尔和希尔德勃兰德都重视纯粹的形式分析，李格尔的“艺术意志”（即创造艺术形式的内在冲动）理论尤其冲击了当时的艺术史。在此基础上，沃尔夫林逐渐建构了一整套以风格分析为基础的艺术批评语言。由于他的贡献，艺术史这门学科的“自主性”和“科学性”大大增强。

三、艺术心理学和图像学

20世纪初，艺术史已在德语世界成为体制健全的学科。艺术研究的路径（approaches）也出现新的突破，其中以心理分析和图像学最为突出。在19世纪末和20世纪初期，奥地利的首都维也纳成为仅次于柏林的文化都市，学术和文化都非常繁荣。就学术而言，精神分析和艺术研究走在当时欧洲的前列。奥地利精神医生弗洛伊德大胆地利用心理分析的方法研究文艺复兴时期的两位艺术巨匠，即莱奥纳尔多·达·芬奇和米开朗基罗。弗洛伊德的《莱奥纳尔多·达·芬奇的童年》和《米开朗基罗的摩西》独特、新颖的研究方法激起了不少艺术史家的兴趣。心理分析在艺术史研究中风行一时。不过，对艺术史研究影响最大的并非弗洛伊德的心理学理论，而是“视觉认知”（visual perceptions）心理学，艺术史家恩斯特·贡布里希的名著《艺术与错觉》就明显受到了后者的影响。

除心理学方法之外，汉堡艺术史家阿比·沃尔堡（Aby Warburg, 1866—1929）开创的图像学是当时最具革命性的研究方法。从某种意义

^①希尔德勃兰德：《造型艺术中的形式问题》，潘耀昌等译，北京：中国人民大学出版社，2004年。



上说,沃尔堡的图像是对当时德语艺术史学界占主导的形式主义方法的一种反动。沃尔堡认为,艺术品是象征,艺术家应关注象征图像的起源、含义和传播,^①而要做到这一点,艺术家必须将其置于各种语境(包括视觉、文学、社会和哲学等的语境)中。沃尔堡本人关于文艺复兴画家波提切利的《维纳斯的诞生》和《春》以及费拉拉“忘忧宫”壁画的研究,就是将图像与古典传统相结合的典范,在沃尔堡那里,文艺复兴时期的图像成为研究古典文化传统的一把钥匙。时至今日,注重古典文化传统研究依然是伦敦沃尔堡研究所的一大特色。沃尔堡的方法事实上将艺术史变成了更为宏大的文化史研究的一部分,^②为西方艺术史研究注入新的活力。

沃尔堡图像学吸引了一批年轻的追随者,如埃尔文·帕诺夫斯基(Ervin Panofsky, 1892—1968)、弗里茨·萨克斯尔(Fritz Saxl, 1890—1948)、爱德华·温德(Edward Wind, 1900—1971)、恩斯特·贡布里希(E. H. Gombrich, 1909—2001)等,其中尤其以帕诺夫斯基最为著名。帕诺夫斯基提出了图像学研究的三个步骤:第一步为前图像志(pre-iconographic)分析,即确定题材的基本类别和形式结构;第二步为图像志(iconographic)分析,通过分析艺术家有意识使用的文学或其他资料弄清其表达的基本意义;第三步是图像学(iconological)分析,深入挖掘和揭示作品所产生的社会和时代所盛行的宏大文化价值观。由此可见,图像学的目标是阐释图像的文化意义和象征意义,以及图像主题在不同时空里的演变,故而图像学又被称为“视觉解释学”(visual hermeneutics)。总之,由沃尔堡开创的图像学方法一反极端形式主义唯一关切艺术品内在因素的做法,而强调图像的内涵及研究其语境的重要性,从而对后来艺术社会史的兴起产生了影响。



^①Richard Woodfield, "Warburg's Method", in Richard Woodfield ed., *Art History as Cultural History*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001, p. 266.

^②Felix Gilbert, *History: Choice and Commitment*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1977, pp. 425—426, 431.

在德语学术界艺术史研究不断探索新的研究路径并取得丰硕成果的同时，英语世界的艺术史无论学科建制还是理论研究都显得较为滞后和保守。在英国，直到1932年考陶尔德研究所（Courtauld Institute）的成立，艺术史学科才正式确立（比德语世界整整晚了约一个世纪），而且直到1947年考陶尔德研究所才开始颁发艺术史学位。美国虽然在艺术史学科建设方面领先于英国，^①但其艺术史研究水平却不甚乐观。^②30年代流亡到美国的德国艺术史家帕诺夫斯基注意到，当时美国最重要的艺术刊物《艺术学刊》（*Art Bulletin*，1913年创刊）刊登的艺术史文章大都处于业余水准。^③创刊于1903年的《伯林顿鉴赏家杂志》（*Burlington Magazine for Connoisseurs*）则代表了英国艺术史研究的主要路径。维多利亚时代英国美学家和艺术批评家约翰·拉斯金（John Ruskin，1819—1900）、沃特·佩特（Water Pater，1834—1894）等人擅长的鉴赏学和美学批评直到30、40年代都被奉为艺术史的正统路线。^④尊崇鉴赏学和美学批评为正途的英美艺术史家只把艺术品作为审美或把玩的对象，不太重视艺术品的深厚文化意义。英语世界艺术史研究发展直到30、40年代才开始发生变化。随着纳粹党在德国攫取政权并实施迫害犹太人的政策，犹太裔艺术史家纷纷逃离德国和奥地利，寻求新的安身立命之所，其中绝大多数人最终在英国和美国落脚。1933年，沃尔堡的助手萨克斯尔把沃尔堡的私人图书馆从汉堡迁至伦敦，并成立沃尔堡研究所（Warburg Institute），这样，图像学的大本营也就从德国的汉堡落户英国的伦敦。图像学的另一主将帕诺夫斯基则在美国积极推介沃尔堡的图像学。30年代的中欧人才大外流使德语世界的艺术史研究遭受前所未有的重创，但它也使以英

①早在1875年，哈佛大学就率先任命了美国历史上的第一位美术教授，到1912年时，已有68个机构设立了艺术史或考古学。到1933年时，艺术史已经在美国的大学里生根。

② C. S. Wood, "Art History's Normative Renaissance", in A. J. Gricco et al eds., *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, Florence: Leo S. Olschki, 1999, pp. 66—70.

③ Ervin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, 1982, pp. 324—325.

④ Stephen Bann, "The History of Art History", in Peter Burke ed., *History and Historians in the Twentieth Century*, New York: Oxford University Press, 2002, pp. 208—210.



美为中心的英语世界的艺术史研究获得了千载难逢的良机。从温克尔曼以来的德语世界的艺术史学术霸权开始向英语世界转移。

就在沃尔堡的图像学开始向英美学界挺进的同时，德语世界又出现了一种崭新的研究艺术史的方法，即将艺术与社会结合起来研究，这种方法通常被称为“艺术社会史”或“社会艺术史”（social history of art）。

四、艺术社会史的兴起（20世纪早期）

艺术社会史最先兴起于20世纪30年代的中欧学术界，这与当时德语学术界人文和社会科学的发展有密切关系。从19世纪末开始，社会学开始在德语学术界异军突起，其影响不断扩大，并对许多学科产生了强烈冲击。^①艺术史研究也由于社会学的冲击而发生重要变化。其主要表现就是艺术社会史的兴起。在传统的风格分析、图像学和鉴赏学等以外，许多学者开始将马克思和马克斯·韦伯（Max Weber, 1864—1920）等学者的重要理论用于艺术研究。大致来说，这一时期的艺术社会史研究主要分为两类：一类采用德国的实证社会学方法，力图通过艺术所赖以产生的广阔社会背景来理解艺术的本质及其发展、演变；另一类主要采用马克思主义方法，从经济基础与上层建筑、意识形态、阶级斗争等角度来解释艺术的发展及其风格的演变。无论社会学方法还是马克思主义理论，它们都不再局限于艺术的“内部”研究，而日益注重将艺术与其外部的社会环境结合起来。

早期德语世界的艺术社会学著作大多以文艺复兴时期欧洲的社会和文化作为研究对象。阿尔弗雷德·冯·马丁（Alfred von Martin）的《文



^①可参阅 Carlo Antoni, *From History to Sociology*, trans. By Hayden White, Westport: Greenwood Press, 1976.

艺复兴的社会学解释》(*Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932) 就是一个显著的例子。^①马丁是匈牙利社会学家卡尔·曼海姆(Carl Manheim, 1893—1947)的学生,他综合马克思的理论和布克哈特的思想,将文艺复兴理解为理性的市民阶级击败贵族和教士的革命。该书大胆运用马克思主义理论研究文艺复兴时期的文化和社会,显示了“理论创新”的锐气。但该书精微的实证工夫欠佳,这正是马丁被后来的学者所诟病之处。

早期艺术社会史的经典之作是瑞士巴塞尔大学的艺术史家马丁·沃克内格尔(Martin Wackernagel, 1881—1962)的《文艺复兴时期佛罗伦萨艺术家的世界》(以下简称《艺术家的世界》)。^②沃克内格尔是沃尔夫林的弟子,但他并未遵从老师的风格分析方法。在他看来,完全不顾艺术品的外部环境是欠妥的,因此,他把注意力从艺术风格转向艺术家生活的社会环境以及艺术品生产的过程。1938年,沃克内格尔出版了他的代表作《艺术家的世界》,该书通过对艺术家生存背景的分析指出,佛罗伦萨艺术是市民社会要求的反映,也是佛罗伦萨的统治阶级合作与宽容的产物:前者为艺术家提供了大量工作机会,后者则鼓励了艺术创新。沃克内格尔在书中详细探讨了文艺复兴时期佛罗伦萨的艺术作坊、顾主、艺术市场以及艺术家的社会地位。尤其值得称道的是,他对佛罗伦萨艺术家社会地位的分析,这在当时十分罕见。沃克内格尔把社会学的研究方法与扎实的材料相结合,避免了削足适履,乱放空论的弊病,也正因为如此,该书在今天仍有很高的参考价值。沃克内格尔的这本著作勾勒了文艺复兴艺术社会史研究的主题,时至今日,文艺复兴艺术社会史的研究基本上仍未超越该书的范围。

^①我们这里用的是英译本: Alfred von Martin, *The Sociology of Renaissance* New York: Oxford University Press, 1944. 早在马丁的著作问世之前,恩格尔—雅诺西(Friedrich Engel-Jánosi)出版过一本用社会学研究文艺复兴社会的专著《文艺复兴时期的社会问题》(*Soziale Probleme der Renaissance*, Stuttgart: Kohlhammer, 1924)。

^② Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artists*, Princeton University Press, 1981.



大约在同一时期,在德雷斯顿美术馆供职的德国艺术史家尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner, 1903—1983)同样注意到传统艺术史忽视艺术与社会联系的弊病,他指出:“在研究往昔的艺术以及与现今的艺术家交往过程中,令我震惊的是,过去与现在的艺术以及艺术家社会地位如此悬殊。逐渐地,我开始意识到,一部艺术史,与其根据风格的变迁来写,还不如根据艺术家与周围世界之间的关系的变迁来写得好。”由此,他萌发了撰写艺术社会史的想法,并设定了艺术社会史的大致范围:趣味史、美学理论史、展览史、艺术收藏史、艺术品交易史等。应该说,佩夫斯纳的眼光是极其敏锐的,他计划研究的内容如今已成为欧美艺术史研究的热门课题。但佩夫斯纳也认识到,在当时的学术条件下不可能写出一部面面俱到的艺术社会史著作。于是,他挑选其中一个非常重要的题目——“艺术教育或艺术家的教育”,即通过考察艺术学院的演变史来实现这一目标。^①佩夫斯纳的《艺术学院的历史》详细地讲述了欧洲艺术学院从16世纪到19世纪的发展史,是一部关于欧洲艺术学院发展史的经典著作。^②

沃克内格尔和佩夫斯纳翔实精深的艺术社会史直接影响了伦敦考陶尔德研究所的艺术史家安东尼·布伦特(Anthony Blunt, 1907—1983)。布伦特的《意大利艺术理论:1450—1600》(1940年)的第七章就专门讨论了艺术家的社会地位和教育。^③与沃克内格尔和佩夫斯纳同时代的匈牙利裔艺术史家弗雷德里克·安塔尔(Frederic Antal, 1887—1954)和阿



^①Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge University Press, 1940, pp. vii-ix. 此书已有中译本《美术学院的历史》,陈平译,杭州:中国美术学院,2003年,第1—3页。

^②据我们所知,欧美学界研究单个艺术学院的专著和论文很多,但关于艺术学院的通史著作却寥寥无几。我们所见到的仅有卡尔·戈德斯泰因(Carl Goldstein)的《传授艺术:从瓦萨里到阿尔伯斯的学院和学校》(*Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996),我国学者邢莉的《自觉与规范:16世纪至19世纪欧洲美术学院》(北京:中国人民大学出版社,2004年)是目前国内关于此题目不多见的力作。但戈德斯泰因和邢莉的著作并不能替代佩夫斯纳的《美术学院的历史》,不过,他们俩的书比佩夫斯纳的书简明且可读性更强,另外,还配有佩夫斯纳的著作所不具有的精美插图。

^③Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450—1600*, Oxford University Press, 1962, pp. 48—57.