

中國美術史

總主編 王朝聞

副總主編 鄧福星

中國美術史

總主編 王朝聞

副總主編 鄧福星

原始卷

主編 鄧福星

齊魯書社

明天出版社

圖書在版編目(CIP)數據

中國美術史/王朝聞總主編. — 濟南:齊魯書社·明天出版社, 2000. 12
ISBN 7-5333-0470-5

I. 中... II. 王... III. 美術史-中國
IV. J120.9

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2000)第 05730 號

中國美術史

總主編 王朝聞

副總主編 鄧福星

原始卷

主編 鄧福星

齊魯書社 出版發行
明天出版社

地址:中國·濟南市經九路勝利大街

郵政編碼:250001

山東人民印刷廠製版

東莞新揚印刷有限公司印刷

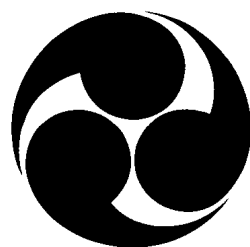
889 × 1194mm 16 開本

印張:37

2000 年 12 月 第 1 版 第 1 次印刷

ISBN 7—5333—0470—5/J·43

本書經全國哲學社會科學規劃領導小組批准為
藝術學科國家重點科研項目





史 前 美 術

總主編

王朝聞

副總主編

鄧福星

主編

鄧福星

編委

王朝聞

水天中

李 松

杜哲森

郎紹君

徐書城

陳綬祥

張明坦

楊 新

蔡星儀

鄧福星

翟樹成

劉興珍

薛永年

譚樹桐

顧 森

(以姓氏筆劃為序)

編輯部主任

翟樹成

劉興珍

撰稿

李福順

陳綬祥

張曉凌

蓋山林

鄧福星

劉驍純

錢志强

蕭 默

譚樹桐

(以姓氏筆劃為序)

攝影

王連成

盛 明

張 强

插圖

吕品田

潘魯生

徐 雯

王魯豫

資料

李志和

潘魯生

《中國美術史》序

王朝聞

從前出版的大部頭的學術著作，多是一開端就有概括全書內容的長篇緒論。我們這部書的讀者是否也希望讀到一篇那樣的緒論？

那樣的緒論其實是在完成特定研究任務之後得出來的結論，寫在前面以引起讀者對全書的基本論點發生興趣和關注。而現在我們所承擔的科研任務遠未完成，唯願讀者暫時放棄那種期待。爲了爭取讀者對我們正在繼續的科研工作有所瞭解，祇能趁第一卷出版的機會，先用序言方式向讀者說明我們爲什麼要編這部書以及用什麼態度、方法編這部書。至於總結性的文章，等全書編完之後，作爲跋而附在最後一卷也不爲晚。

當各分卷正在積極工作，深入研究各自內容的現在，我感到美術史中有待發現和重新認識的問題還有不少。我和我的同事們有一種共同的認識，認爲發現問題雖然不等於解決問題，但不能發現問題就談不上問題的解決。美術史的編寫過程，也是對史料重新研究的過程。儘管存在時間和學術水平的限制，但我們力求對新問題有所發現，使我們的認識逐漸接近中國美術史發展的客觀規律，有所創造地向讀者作出交代，交代自己所掌握的史的規律性，是通過哪些有代表性的現象體現出來的。如果讀者能對我們的認識成果提出認真的批評，使我們的認識有進一步的發展，那就有可能創造條件使

我們的勞動成果與我們的期待更相接近。

—

有必要向讀者交代的設想之一，是我們對研究對象的理解。

可能有人會說，中國美術史既是以原始社會、商、周、秦、漢、魏、晉、南北朝、隋、唐、五代、兩宋、元、明、清和現、當代的美術現象為對象的，研究對象還成什麼問題？這幾年的經驗證明，對象問題並不那麼簡單。

雖然一切美術現象都應該並可能成為美術史的研究對象，但對象本身的模糊性和不確定性卻增加了對它的認識的複雜性。譬如，對“美術”這一名詞應當怎樣理解，就是一個並不簡單的問題。有人說它是視覺藝術，有人說它是造型藝術，有人說它是空間藝術，還有人說它是具象藝術，說得都有道理，但說得都有片面性和模糊性，都很難概括說明美術究竟是什麼。精神現象和社會現象都不是一成不變的，美術與非美術的區別也是相對的。為了認識美術的特殊本質，在研究過程中，不能排除對這種模糊性和不確定性的進一步認識。僅就研究對象的重點選擇這一工作來說，看來也不是很簡單的研究任務。

伴隨整個文化的歷史行程，各種形態的美術理論逐漸產生和發展。而且它們通過各種方式不同程度地反作用於美術的創作實踐，體現了具體——抽象——具體，或者說實踐——認識——再實踐的規律。成績卓著的畫家，往往就是富於獨到見解的美術批評家、理論家。許多書法家關於書藝的理論，以及他們論書法藝術師承關係的言論，也具備著美術史論著的因素和性質。儻若排除基於繪畫實踐和反作用於繪畫實踐的繪畫方法論和繪畫風格論等理論資料，至少難於全面理解特定繪畫的特殊點。前人這些源於藝術實踐又反作用於藝術實踐的理論，不能不是美術史的重要研究對象之一。

還有，包括近代、現代以至當代的美術史論著，這種理論形態的研究成果不但可能給我們提供豐富的研究資料，也是我們認識自己的研究對象與研究方法的參考。

與美術相聯系的文論與哲學理論，早已受到歷來的美術史家的重視。相比之下，尚未引起十分注意的是與畫論、書論既有差別又有聯系的樂論和詩論在美術史研究任務中的對象性。由實踐上升為理論的姊妹藝術理論之間，不但不存在不可逾越的鴻溝，而且它們在發展中是互相聯系互相影響著的。所以，即使祇爲了認識美術的特殊性，而不是爲了認識美術的一般性，研究這些非美術的理論對認識一定歷史時期的美術思潮，美術創作的內容、形式、風格和審美趣味，也具有重要意義和作用。

爲了避免把我們自己的認識孤立起來，它們都不能不是中國美術史應當研究的對象。

美術史的研究對象，不能祇限於美術現象，其他藝術中的某些美術因素，也是不能否認的認識對象。因爲作爲審美對象的美術和其他藝術之間，既有個性的差別也有共性的聯系，認識其他藝術不祇有助於理解它們之間的關係，也有助於認識美術的個性，有助於理解美術史的整體內容。因而應當承認，除了繪畫、書法、雕塑、工藝美術和建築等公認的美術門類之外，其他以視覺性、造型性、空間性和審美性爲重要特徵的藝術門類，例如戲曲、舞蹈、影視等所謂綜合藝術中的美術因素，也是美術史家所應該研究的對象。和民間美術的剪紙、泥塑、木雕有密切血緣關係的皮影、木偶以及戲曲臉譜、行頭，即使不在著作中列出專題加以分類論述，也不宜將其排斥於美術史研究的對象之外。爲了理解接受戲曲影響的木雕或剪紙的戲曲特徵，至少有必要研究戲曲表演的形式美。舞蹈以至拳術、體操和雜技，就其造型性與形式美特徵十分顯著這一特點來說，它們和具有“合法”地位的雕塑同樣首先是訴諸視覺感受的，而且總是在互相影響著的。傳統年畫受戲曲、舞蹈的影響，而且在取材方面還占了重要地位這一點，分明表現了不同藝術之間互相交織的血緣關係。即使祇爲了認識作爲建築裝飾的木雕、磚雕以至石

雕，如果比較地研究它們與其他藝術的聯系和差別，也會有助於認識它們的藝術特徵。對於其他美術門類和美術品種的認識也常常如此，所以，研究它們絕不是美術史家不務正業。

中國美術史中的感性史料尤為豐富，它那造型性和定型化形態，是美術史家便於對它進行剖析的有利條件。然而，作為美術史的認識客體，不能祇限於直接存在於廟堂、石窟、陵墓、民間和博物館的這些對象。對於我們這些研究者來說，體現於諸美術形象中的審美意識的發生和發展，無疑也是美術史的一個重要研究對象。它們在當時審美關係中的具體作用，對今天的認識活動來說，不是直接性的認識對象，而是一種有待於借助其他學科的成果及方法，經過反覆研究乃至揣測，方可把握的間接性的對象。所以，它們對我們的認識，不能沒有特殊的重要意義和相當的難度。

不論美術創作與美術理論多麼複雜，當作客觀對象和研究對象來認識的話，它們的存在和發展，它們在歷史上的地位，都體現著審美關係的變化和發展。所以應該嚴謹地區分作為審美對象的美術作品，與作為觀念符號的某些形象的區別。正確意義的美術都不能沒有審美價值，這種美術的發生和發展，都體現著一定歷史時期人們審美需要的轉變。藝術風格是美術史必須著重研究的重要問題，而藝術風格也是特定的審美觀念的體現。風格的穩定性和變異性，它們對於當時以及後來美術形態的影響，都是一定歷史時期的審美主體的審美需要、審美理想和審美標準在作為審美對象的美術創作方面的具體體現。不論怎樣理解自我表現與多麼強調自我表現的美術家，他的身分總有兩重性。他既是創造主體，又是審美主體；既是羣體限制下的個體，又是影響羣體變化的個體。所以他的作品作為審美對象，不能不具備供欣賞的性質、意義和作用，不能不體現特定羣體和特定時代的審美觀念。他的藝術風格對客觀需要可能有適應性也可能沒有適應性，他的藝術作品在適應審美需要的同時創造著善於欣賞美的主體。不論情況如何變化多端，美術史的發展不能不受特定審美關係的制約。我們把一個時代、一個時期、一個地域、一個民族、一個流派中的美術現象的形式、風格以及它與藝術

思潮的關係加以深入研究，從而作出符合歷史發展的一貫性特徵與階段性特徵的概括論述，這是必要的。對那些富於代表性的作品和美術家，那些富於代表性的美術理論與美術理論家，尤其要著重論述其在美術發展史中的地位和作用。因此，重視這些對象所存在的錯綜複雜的關係，是很必要的。對於我們的研究工作來說，不可忽視的是審美關係在美術史研究中具有最重要的對象性。

從需要著眼，我們的研究對象實在豐富，我們的研究任務實在廣泛和繁重。美術和其他藝術以及一定時期裏各種文化現象的關係，中外美術的差異與聯系等問題，都應當成爲美術史的研究對象。客觀存在著的各種現象之間的關係是互相作用著的，特定的美術現象不能不受特定環境中所存在的其他文化現象與域外美術的影響。儻若完全不理解彼方，也就不可能比較準確地瞭解此方。作爲美術現象的環境條件，還有生產、生活以及哲學、倫理、宗教諸般因素，這些客觀存在和美術共同織成一張運動著的文化之網。因此，不能因爲反對庸俗社會學的觀點，就可以不過問美術與其他社會因素之間的固有聯系，也不應當懶惰地套用概括一般文學藝術現象的現成論述，取代對美術的特殊運動規律的特殊理解。

美術領域中門類衆多，每一門類都可以寫成專史，但這不是我們這部通史的任務。在我看來，美術史的龐雜性並不就是它的內容的豐富性，它的單純性並不就是對它的內容的簡單化。因此，我們需要抓住某些典型性的對象進行研討，而把專題史的任務留給別人或自己的未來。

二

研究對象的複雜性規定了研究任務的複雜性，這就迫使我們重視和不斷在實踐中探索乃至更新研究方法。作爲研究方法的歷史唯物主義和辯證法，是我們所要掌握的基本方法，也是在研究實踐中纔有可能逐漸爲我們所掌握的基本方法。對美術的歷史現象的一切

探討和解釋，都必須在發展著的歷史唯物主義與辯證唯物主義的指導之下進行，都祇能從歷史資料與客觀需要的實際出發，對現象的本質提出自己的判斷，不能簡單地套用別人現成的結論。供我們探討的一切美術的歷史現象是多元的和多層次的，所以別人那些即使是合理的現成的論斷，也不可能代替我們自己的論斷。譬如說，古今中外的宗教美術，既有共性也有個性，我們面對某一種有個性的宗教美術，儻若沒有自己嚴肅認真的探索，對它的個性無知而套用名言來應付讀者，就不能具體說明這一具體的宗教美術的虛幻形態以及它在一定程度上所反映的與客觀存在的特殊關係，因而說不出人們不安於現狀而產生的某種對特定生活的幻想或願望的現實根源，當然不能算是已經完成了自己特殊的研究任務，也不能構成這一論著應有的獨特的學術價值。忽視對具體對象的認真研究，就無從證明這些真理的普遍性。

就是對於普遍真理的認識和應用，也決不能裝腔作勢、借以嚇人。譬如對於特殊性與普遍性的關係的認識，在具體研究過程中決不是輕而易舉就能解決的問題。理論對實踐的指導作用有普遍性，但這種作用的實現依靠研究者的靈活應用（不是對理論任意詮釋）。例如，“任何神話都是用想像和借助想像以征服自然力，把自然力加以形象化”^①，僅就想像、幻想和理想在藝術創造中那種不可缺少的地位和作用來說，這段論述不僅體現了神話創造的特殊規律，也體現了一切藝術創作的一般規律。這樣的論斷不祇有可能指導我們理解原始美術中的特定方面，而且還可能指導我們理解後來那些仿佛祇是再現生活其實是憑藉想像力以創造形象的美術（例如范寬的《雪景寒林圖》）。門類眾多的美術，有其各自不同的具體形態，也有其各自不同的特殊規律。僅就裝幀美術和諷刺畫而論，它們具有共同的審美價值，並不與美術的一般本質對立，但各自又有其特殊的審美意義。如果我們在研究過程中不能對具體對象深入認識，就不可能有對辯證唯物主義的正確掌握和創造性的應用。

學術研究最可怕的敵人，是沒有探索真理的勇氣和興趣。真正的馬克思主義不是僵化的而是發展的，是實事求是的而不是妄信和

妄斷的，它和絕對化的教條主義是對立的。如果把馬克思主義的個別詞句或藝術美學的權威結論當作美術史現成的論斷，對學術著作來說那不過是一種沒有意義的裝飾。既不能說服人，也不能掩飾自己的無知，祇能暴露自己的方法與研究對象格格不入，甚至成為對於前人即使正確判斷的一種曲解。在研究實踐中，創造性地應用馬克思主義有不小的難度。許多現象表明，美術史的對象、任務和方法這些相互依賴、相互制約的方面，對我們的研究工作來說真是“事非經過不知難”的。

1983年我們開始《原始卷》的研究工作。這個編撰集體的人數不多，如何形成這個集體在寫作上的特色，曾經有過反覆的討論。在一些問題上，譬如究竟是以史料的搜集、羅列、鑒別為主，還是以史料的選擇、評判、論述為主把握中國美術史獨特的發展規律，曾經引起過爭論。結果大家認為：我們所要研究的美術史料，存在著上下古今、承先啓後的縱的關係，又存在著四面八方相互影響的橫的關係，美術史家有責任分析和表述這種複雜關係。對這種源於資料又高於資料的理論工作，我們當時用過一種質樸的說法來概括，那就是所謂“論從史出”和“以論帶史”（不是“以論代史”）的辯證關係。這種質樸的概括在理論上當然也有模糊性，但這幾個字相應地指出研究對象與研究成果的關係，體現了從不以人的意志為轉移的研究對象出發而不滿足於資料的羅列。

美術史的編撰既然是一種研究工作，如果對研究的東西僅停止在知其然而不知其所以然的水平，這就祇能表明研究者還遠遠沒有深入對象的底蘊，這種對象還未能真正成為他的對象。為了發掘對象自身那被複雜現象所掩飾著的奧秘，我認為馬克思主義的認識論和方法論正是我們必須在認識實踐中不斷理解、逐漸正確掌握從而擁有應用自由的一種理論工具。祇有當我們真正掌握了它，它纔可能成為用來開啓我們那還處於模糊狀態的“黑箱”的鑰匙。這就是說，普遍真理雖是一種非常有用非常重要非常可貴的鑰匙，但它未必就是任何企圖掌握者已經掌握到了和可以自由應用的鑰匙。因為這種鑰匙自身不像物質性的鑰匙那麼凝固不變，而是在不斷發展著

的。作為研究對象的鎖，其複雜程度可能遠勝於最新式的保險鎖。順利開啓它的鑰匙不那麼現成，我們祇能在研究活動中不斷調整開鎖的鑰匙，也就是深入理解它的能動作用。總之，事物自身的矛盾是絕對的，對它的認識過程不能避免還有不小的矛盾性。包括我在內的編寫者，往往覺得自己所掌握的美術知識與有關美術史的研究方法有待於提高，和客觀存在著的研究對象的複雜性和豐富性相比較，前者不是差不多而是差得很遠的。這就是說，整個美術史的編撰過程，不能不是一個艱苦的研究過程，不能不是一個對資料、方法以至對每一個研究者自身的反覆認識的艱苦過程。我們既不應當以擺出有關的美術史料為滿足，以資料羅列代替對資料的剖析，也不應當套用現成的藝術理論，用以代替自己對史料應有的切實認識。從這裏就引出了美術史編撰工作中的一個重要問題，即如何對待美術史資料的態度問題。如果認為美術史的編撰工作僅僅是資料的選擇、辨析、敘述以至羅列，那祇不過是注意了問題的一個方面。以資料為基礎的美術史的編撰，是一種在被動中求主動的研究過程，是一種從不自由轉化為自由的矛盾過程。編寫工作與資料工作雖可適當分工，但分工並不意味著可以忽視後者的重要性；後者自身就具備研究性質。包括對於傳統美學和畫論中的語義辨析和考釋，這既是資料工作也是研究工作。某些對疑難的語義的妄斷表明，有些學者的學風不是那麼實事求是的，改變這種同科研任務相對立的學風很有必要。研究活動必須建立在熟悉資料的基礎之上；任何先進的科學設備，都不可能代替艱苦的資料工作。

自從承擔了《中國美術史》這項科研任務並開始了“試點卷”（即《原始卷》）的工作以來，我們在掌握有關美術史知識、閱讀有關藝術起源的書籍的同時，還要到原始藝術的發掘現場和擁有這種藏品的博物館的庫房與陳列室考察。盡可能親自接觸各種感性認識對象，從而發現了新的問題，也就是在對前人的有關認識的基礎上有所補充以至修正。我們認為考古學、歷史學、史料學、心理學對我們的專題研究都有幫助，但一切有關研究成果都不能代替我們自己的研究實踐。實際上往往產生了這樣的矛盾：上述學科的學者不感

興趣或以爲並不重要的資料，對我們來說卻成了很值得珍視的研究資料。與別人認識的矛盾，不祇表明了不同學科的任務和內容的差異，也表現了我們對美術史料的特殊性已經認識。儘管考古學與美術史學之間有互相依賴的一面，但雙方之間也有不能互相代替的一面。很明顯，美術史研究雖然帶有考古學的性質，但是，如果我們的研究囿於考古學的範圍和方法，有新面目的美術史著便很難產生。這就是說，儻若美術史家不明白自己與衆不同的獨特使命，簡單地依賴考古學家那辛勤勞動得來的研究成果，難免發生美術史研究被考古發掘報告所代替的危險。這就不祇沒有完成自己所承擔的科研任務，而且對考古學知識的豐富化也沒有起到積極作用。今後，在其他各卷的研究與編撰過程裏，單就對於研究資料的選擇和判斷而論，其難度一定不小。就這一意義來說，資料工作輕視不得。它既是研究的起點，也多少具備著研究成果的性質。我以為羅列資料以代替艱苦的研究，這本身就是一種不重視資料工作或者褻瀆資料工作的表現。這種方法對於死資料和活資料來說，都沒有賦予它以應有的新生命，並未使資料真正成爲我們自己掌握了的研究對象。好比從水裏撈起晶瑩的石頭，把它搬進華麗的客廳，可能引起人們的驚歎，這種搬動可能使它的審美價值更爲顯著，但這樣的勞動不能滿足讀者對美術史家的殷切期待——期待他提供再認識的誘導。儻若把霍去病墓前的石獸或雲岡石窟中的佛像，把范寬的《溪山行旅圖》與馬遠的《寒江獨釣圖》，把謝赫的《古畫品錄》、張彥遠的《歷代名畫記》或笮重光的《畫筌》等許多作品和畫論，簡單地當成一塊從河裏撿回來的石頭看待，那就很難說明這些精神產品所具有的優異特徵。儻若美術史家不同時也是一個比較富於審美能力的鑑賞家，對這些堪稱曠世無雙的美術作品與論著作不出能夠揭示其奧秘的分析，祇能臚列資料或套用些“形神兼備”、“栩栩如生”或“無比豐富”的套話，充斥著令人感到厭煩的陳詞濫調，就不能使讀者獲得令他高興和激動的啓迪。或者說，他從你的論述中得不到他所渴望的新鮮活潑、鞭辟入裏的美術史知識，何苦耗費具有生命價值的寶貴時間，勉強閱讀這種篇幅浩繁而內容空洞的著述？

我們對自己所承擔的科研任務不敢掉以輕心，《原始卷》的初稿的修改過程已經表明我們的認識是不那麼穩定的，也不能是一成不變的。爲了掌握研究對象內部以隱喻方式存在著的結構和涵義，我們帶有試探性質的判斷常常要發生反覆。這種認識的矛盾過程，究竟是好事還是壞事？從定稿時間的緊迫性來說，認識的反覆當然不能算好事；從必須保證質量的要求來說，這種試探著向前邁步的反覆卻是好事。

《原始卷》的編撰實踐使我們認識到，爲了認識美術史中的特定對象，不能不作並不容易卻很有必要的比較研究。可以說，比較研究的方法對於我們認識美術發展的普遍規律或特殊規律，也是極其重要的方法。除了具體的不同門類的美術對象相互比較研究之外，把美術與其他姊妹藝術進行比較也是一個不應忽視的工作。當然把中國美術與其他國家、地區的美術作比較，也是讀者關心的問題。這種比較不僅有利於我們對中國美術特徵認識的加深，在對它們的聯系和差異的研究中也可能深化對美術的共性以至對其他國家、地區美術的個性的認識。如果說從西漢開始，中國美術與西方美術就有了交流，那麼，我們的《秦漢卷》雖不必直接回答今天再度出現的如何交流的問題，但在比較研究中可能間接提供對這個問題的正確理解。中外美術交流的歷史給我們提供了可作比較研究的資料，在研究活動中重視某些帶普遍性的問題，應當是我們這部美術史的特徵之一。

如果說對中國美術史的昨天、今天所作的比較，屬於縱向的認識；那麼，前文已經涉及的美術與姊妹藝術的比較，對美術領域中的各種形式風格的比較，對於特定的時代的中國與外國的美術現象的比較，就屬於橫向的認識。不論是縱向認識還是橫向認識，都是繁重的研究任務。這一切努力對研究成果的質量來說，不是可有可無的，而是至關重要的。

《原始卷》已經對雕塑及巖畫等門類作了一定範圍及一定程度的比較研究，其他各卷也是可以作比較研究的。僅就同一時期出現的東方佛教美術而論，雲岡、龍門、麥積山、炳靈寺或敦煌等地現