

世界美术史

THE HISTORY OF WORLD ART

第一卷



世界美术史

THE HISTORY OF WORLD ART

第一卷

(原始美术)

山东美术出版社

1986年12月

主 编

朱伯雄

副主编

吴达志 李 春 马文启 奚传绩

本卷编写者

(按章节先后为序)

潘跃昌 朱青生 李福顺

洪惠镇 张荣生 杜定宇

责任编辑

耿本清 王经春

世界美术史

(第 一 卷)

*

山东美术出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东新华印刷厂潍坊厂印刷

华光 III 型计算机——激光汉字编辑排版系统排版

*

850×1168 毫米大 32 开本 18.625 印张 8 插页 395 千字

1987 年 8 月第 1 版 1987 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—1,260

ISBN 7—5330—0001—3/J·2

统一书号: 8332·851 定价: 9.80 元

序

王 朝 闻

我国部分学者从事《世界美术史》的撰写，这个信息使我感到欢欣鼓舞。我虽尚未读到这部书的各卷本，我想它的出版不只可能满足我这个读者的期待，也可能适应广大读者的求知需要。

过去，我国不只出版过一些关于中国美术史的专著，而且出版过一些关于外国美术史的专著。但是，我的阅读经验使我觉得，我国还没有出版过多卷的综合研究世界美术现象的美术史专著。如果我的记忆符合实际，那就应当说，结合集体力量撰写的这部《世界美术史》，在我国学术著作中还是破题儿第一遭，是我国美术史与论的领域中的一个开拓性的工作。

在我看来，作为人类文化遗产的世界美术现象，它们在审美价值等方面的意义，不只应当是艺术家和艺术学者必须感知的对象，而且也是一般读者审美活动中的重要对象。当然，读者只凭直觉也有可能辨别对象的美丑，但是，如果他对某些作品的产生过程、历史背景和美丑评价等方面拥有比较广泛的知识，这就不可能不是阻挠而是启发他那具有独特个性的审美感受。基于我自己的阅读经验，相信这部专著的出版，即使对于并不企图成为

美术家或艺术学家的一般读者，也可能具备着提高审美能力的特殊作用。

作为科研项目的美术史研究，可以有各自不同的具体目的、对象和任务。凡属实事求是地、客观而又创造性地、系统而又精确地研究某一美术领域的历史现象的专著，都可能成为对社会主义精神文明建设的一个不可缺少、值得肯定的独特贡献。不过，一致是差别的对立统一，没有差异性就无所谓一致性；如果研究者视野窄狭，孤立地对待某一美术现象，譬如说，面对某一画派，如果只从艺术形式着眼作些就事论事说明，而不研究它在发生、发展过程中与外在条件的关系，那就很难对它在总体中的地位 and 性质作出比较确切的判断。当学者们把不同时代和不同国度、不同民族的世界美术史料集中起来，既是竖向地又是横向地把它当作比较研究的对象，比较地探索个别美术现象在各个方面的联系和差别，这就较有可能在更大范围内掌握美术的总面貌，掌握总体结构中的局部的特长和局限性；这就较有可能帮助读者掌握各种美术在历史发展方面的特殊规律和一般规律，这就较有可能帮助读者不只较为清晰地认识过去和预测未来。

我国古代军事家说过：“知己知彼，百战不殆。”这种来自战争实践，富于辩证意味的说法，可以当作比较研究的重要性的论断来读。这种说法和论断，对于认识我国美术在世界美术中的特殊地位和价值也有借鉴意义。从事物的联系看来，知彼也就意味着知己，知己也就意味着知彼；不知己不可能深刻地知彼，不知彼就不可能正确地知己。一千六百年前的学者葛洪，曾有一段关于应用比较研究方法的精辟论述，今天读起来仍觉是具有启发意义的。他说：“抱朴子曰：‘不睹琼琨之熠烁，则不觉瓦

砾之可贱；不覩虎豹之賤蔚，則不知犬羊之質漫，聆《白雪》之九成，然後悟《巴人》之極鄙。”这种论断难免有片面强调事物的差别而忽视事物的联系的缺点，而且他所特有的审美标准难免引起争论；但是，就如何体现比较研究的重要性这一点而论，和上述知己知彼的论点一样，葛洪这些话所体现的比较方法，至少有助于认识世界美术中的中国美术——包括认识中国美术自身的多元性和整体结构。

我们知道：闭关自守和“老子天下第一”的自封的态度都是可笑的，外国月亮比中国月亮更圆的判断也是可笑的——我不赞成前者的排它性，也不赞成后者的自卑感。只要正确对待“拿来主义”而不是盲目崇洋，正如批判地继承中国文化遗产而不是精华与糟粕不分那样，外国那些区别于中国的美术实践和理论成果，是繁荣中国美术和中国美学的重要“营养”和借鉴；至少，对中国美术青年的业务学习是一种值得重视和感谢的启发。鲁迅所翻译的板垣鹰穗的《近代美术史潮论》，是我三十年代在杭州学习时经常阅读的书籍之一。这部主要着眼于“艺术意欲”，对南欧与北欧的美术倾向作过对比研究的著作，即使它可能存在左南右北的偏见，但是包括对于法国雕刻家卡尔波和比利时雕刻家麦尼埃在题材、形式、风格与情感态度等方面的差异的分析，应当说是辩证意味地应用着比较研究法的，是对艺术学徒在审美能力等方面的提高起过积极影响的。我希望我国出版的这部《世界美术史》，更能对美术青年起着诱导他们自觉、自由和正确地掌握比较法的积极作用。

不消说，比较研究在方法和效应等方面都会有正确与错误的差别。俗话说：“衣是新的好，人是旧的好。”这种说法有可信的一面，分明也有片面的一面。如果新裁的衣服虽很时髦，穿得

不合年龄、身份和场所特殊点，还谈得到什么美好效应？如果熟悉的人不是知交而是曾经愚弄过你，至今还在寻找机会跟你搞鬼的，难道你对他还能爱得起来吗？至于美术现象，同样不能把新与旧当作划分美好或丑恶的主要标准。新与旧的关系既有对立的一面，也是有统一的一面，客体对主体来说，当事人以为是新的对象，它可能在别的地区已经是旧的对象了。还有，美术品的观众是一个有复杂含义的概念，他们在审美趣味等方面的矛盾，必然要作用于他们对于对象的美丑判断。基于我对这些复杂原因的估计，我以为某些危言耸听，把传统美术说得一无是处的说法并不合理。这种否定历史文化的继承性的言论的产生，也许由于论者对美术的历史发展无知。我希望这部《世界美术史》的出版，可能对于消除种种偏见能起符合理想的作用。

任何时代、国度或民族的美术作品，它们的形式、风格和意蕴等等，既有可变性也有稳定性，既有创新性也有继承性，既是表现性的也是反映性的，绝对特殊性（没有一般性）的现象是不存在的。西方的文艺复兴，是大家公认的划时代的变革，但它对古希腊艺术，不也是一种创造性的继承吗？如果说这样的继承活动是纵向的，可以认为高更或马蒂斯艺术风格的变化，他们接受南洋民间美术的影响这一史实，是一种横向的继承。如果说东西方原始艺术那不约而同的相似性，是产生它们的物质条件和精神条件的共性的体现，那么，现代各国美术的相互影响，是交通工具、交流条件空前发展了的结果。只要不是冒充独创的因袭而是以我为主的吸取，文化交流将对彼此都有益。值得注意的是，只要人们的审美经验，兴趣和理想的民族性特征还存在着，一厢情愿地妄想消灭本民族美术的特殊性的愿望很难实现。

全世界有名的画家毕加索，当面对中国画家张大千高度评价过东方绘画；这，正如苏联戏剧家梅耶荷德高度评价“梅兰芳假定性”那样，中国传统艺术的独特性，正是它在国际上有不能否认的独立性的表现。据说，美术论坛出现了“走向世界”的口号。如果因袭别的国度的艺术形式而不是发展民族艺术的独特性，这样响亮的口号难免会使人们的实践碰壁。如果这部《世界美术史》的出版，既有助于认识我国美术的落后面，也有助于认识我国美术的独特性和独立性，从而消除某些妄自菲薄的民族自卑感，这真是一个功德无量的劳动战果。

我还希望，这部巨著自身也是正确意义的“走向世界”；在理论上，对其他国度的艺术家，美学家那创造性的研究成果能起互相交流的作用。容或这部巨著所研究的某些对象早已为国际学者所熟悉，但是，当他们觉察到中国学者的论证具有中国理论的独特性，我相信这一著作或早或晚会受到公正的评价和称赞。如果可以把西方学者所熟悉的美术现象比作已经煮熟了的饭，这些“饭”经过中国“厨师”的“煮炒”而形成了回锅肉似的新鲜味道，那么，中国“厨师”的创作性在国际上一定会受到尊重。这部巨著对中国读者来说，当他既能在著者的诱导之下，自觉和自愿地引起探索人类文化发展的一般规律的兴趣和志愿，又能具体地掌握各个国度、各个时代、各种美术的发展的特殊规律，这就不只丰富了他们在美术史方面的知识，而且也就是在创造着群众的审美能力的创造性特征。我现在还不能全面地预测这部巨著将来在学术领域中的地位，但我相信它在国内至国际可能起着学术交流的积极作用。“皇天不负苦心人”，预祝这些中国学者的努力，能够得到读者应有的重视；预祝他们所创造的这部《世界美术史》，能在普及与提高这两个方面，都能发挥前所未有的

的独特效应。

一九八六年二月二十日于北京

序

朱 丹

二十余年前，在一次讨论美术史研究工作时，我曾对朱伯雄同志说：“有两个项目，一直萦绕在我心头。一是组织力量编写一部世界美术史；另一个是编写一部中国近百年美术史。”这是我们新时期所必须承担的事业。十年文化浩劫后，本来为数不多的美术史专业人员分散了。现在从这部《世界美术史》的出版，使我看到了这些分散的人员重新集中起来致力于未竟的事业。他们虽饱经沧桑，鬓发斑白，已入中年，却仍信心百倍，何况近年来又涌现出一批从事美术史工作的青年新秀。他们携手前进，这使我感到无比的欣慰，来轸方遒，社会主义美术史事业后继者不乏！

当年我在撰评齐白石时，总结了这样一条规律：艺术是一种创造性活动，各民族的传统则是艺术更新与变革的基础。艺术发展本身就是传统的推陈出新。这个过程，使新的艺术思想代替旧的艺术思想；当社会变革后，生活也变了，艺术则随着时代的变而变，于是产生更新的艺术。一部篇幅浩繁的世界美术史，其实就是各民族传统艺术的推陈出新史。相信它能给读者提供这种规律，以便人们在艺术探索中，顺应时代。这里尤其必要的

是,把我们的艺术传统放进世界民族的艺术之林,以便在同步的发展中去认识自己,认识世界。

我希望这部书有助于揭示这些规律,并成为美术史家们团结于事业的象征。在实现四化的道路上,脚踏实地,把研究世界放在与研究自身同样重要的地位,使美术史研究工作结出更新更丰满的果实。

前 言

一部世界美术史，就一定时间范围内所提供的信息看是稳定的，诸如古物发掘、城池遗址、陶罐铜器、墓室壁绘、书画雕刻、经卷典籍等，不会因获得的迟早而过多地影响其价值。但从揭示人类世界发展，探索民族足迹来看，它几与“六籍同功，四时并运”，又不可等闲。前人的精神产物，殷鉴不远，往往也是一股可以改变社会生活的物化力量。长期以来，我国古代美术史家很重视这方面的工作，有的学者竭毕生精力去著录历代重要艺术品，以为后人师之。

最早的美术史著究竟见于何时，囿于末学肤受，未敢妄说。在西欧美术史上，一般提得最多的是由一位意大利传记作家瓦萨里，于1550年写的一部《意大利名画家、雕刻家和建筑师评传》，被认为是早期最有权威的名著。瓦萨里是壁画家，曾拜米开朗基罗为师，只因这部书对人们研究文艺复兴时期的美术影响极大，他的壁画反被人遗忘了。后来大凡有关十二至十六世纪意大利美术的著作，无不提到他的话，有的甚至每章必提。因为他是所记画家的同时代人，有些还与他交往甚笃。正因交熟，行文不免偏向，甚至穿凿（如对于达·芬奇的《蒙娜·丽莎》一画，迄今仍存疑窦），所以，史料的权威性也是相对的。

在瓦萨里之前，意大利曾出现过几部美术史，见诸记载的就

有魏伊拉列、季培尔蒂、康特乌伊等人合著的《佛罗伦萨初期美术史》。其中第三位作者还写过一本《米开朗基罗评传》，也许瓦萨里的宏篇巨著与上述几部著作有一定薪火相传的关系，但瓦萨里的著作，经许多国家翻译、修订、整理、出版。至1888年，他的版本竟多达几十种，有人还编成英文节写本。这些版本与原著的接近程度就难以分辨了。可惜我国还未见到他的全译本。关于西方美术史的研究，对我们来说，任重道远，要做的事实太多了。

同一性质，我国东晋的《魏晋胜流画赞》与南朝齐国的《古画品录》，这两部美术史也出自著名画家之手，但比起瓦萨里的著作来，却早了一千多年。若说开创美术史记录与评论之先河的，大概还是中国；再说薪火相传，如果检阅我国美术史领域历代的重要专著，还可以开出一长串名著的单子来。从三国曹不兴至清末吴昌硕，所有颇具权威性的、殷实可靠的美术史论著，从数量到质量，决不会亚于欧洲人写自己民族的美术史著作。问题是近几世纪的封建社会，我们的学术研究未能向外开拓，直至十九世纪，许多西方学者对于东方与中国的美术还是一个“谜”。因为封闭，我们既不能研究人家，也不为人家所研究。于是，文化上的偏见与盲从严重地影响着人们的视野。明清时有人说：“数百年琴谱皆出广陵”，近代留洋的莘莘学子，言必称希腊。不是坐井观天研究国粹，就是数典忘祖，心中只有外国的月亮。在近代工业发展的条件下，很多国家很重视全方位地研究文化史的工作，一部世界美术史就是这种工作的一个分支。近半个世纪，举凡发达的国家，都有自己编写的《世界美术史》，有的国家甚至拥有多种版本。相比之下，处在改革年代的我国，这项任务就更显得迫切了。

我们在山东美术出版社的支持下，费了几年心血，终于将这部十卷集《世界美术史》奉献在读者面前。回顾这段工作，虽不敢说创业垂统，也深知其中甘苦，因在现有条件下，我们编撰这部书是利弊俱有。所谓利，乃有别国学者们的研究成果，可以“拿来”；弊者，更仆难数了，其中主要的，是我们缺乏对重要美术史迹的考证条件。这也是巧妇之炊，无可多责。不过只要认真参用史料，善于辨析，条件仍可以转化。

谈到考证，不可否认，近代科学的发展使西方的美术考古工作在近一个世纪内加快了自己的步伐。拿我国的史前岩画来说，是世界上分布最广的国家之一，今已查明有不下几十万幅，北起黑龙江，西迄新疆昆仑山口，东临连云港，南至云南沧源。可是，对这些距今约有万年以上的史前岩画，作真正的考察与研究，还是近数年的事，比起西班牙的阿尔塔米拉洞穴壁画的发现，晚了将近一个世纪。近代西方学者于是乎自诩，欧洲居于人类文明的“中心”。当他们在远征与殖民的条件下，发现了亚述与巴比伦后，也承认东方文明的历史要更久远些，然而，公元前二世纪的拜占庭科学家菲伦因没有来过中国，连我国公元前三世纪建起的雄伟长城也没有被列入“世界第八奇迹”。据此种种，我们深感大有自己动手来编写一部世界美术史的必要，我们不认为这是一种奢望。为了不使历史文化的镜子变形，这部《世界美术史》中应该有我们的文化的位置。

在西欧，随着资本主义工业技术的发展，美术史研究工作注重实地考察，使美术史研究获得大量可以凭信的文物。德国考古学家与美术史家温克尔曼于1764年出版的名著《古代艺术史》，也许就是一部最早凭实地考察而成的著作。在此以前，他曾于1755年发表过一篇论文，题为《关于在绘画和雕刻中摹仿

希腊作品的一些意见》。文章以其大量考察所得，肯定了希腊古代艺术的卓越成就。这时他还未曾认识到，古希腊并非人类艺术史的开端。研究“古代艺术史”，忘记了东方，仅就古希腊艺术古迹作为起点，是他那个时代的客观局限。尽管如此，温克尔曼在当时德国皇帝萨克森的赞助下，到罗马去研究埋在地下的历史，仍具有巨大的学术意义。后来他从古希腊艺术史的总结中，指出了古代人艺术成就来自两个因素：一是天气的影响，二是希腊人的政治体制及其机构，以及由此产生的思想结构。这种判断，在研究古希腊这一课题上，迄今仍无可非议。至于他给古希腊艺术的审美特征所下的“高贵的单纯与静穆的伟大”的定义，倒是可以商榷的。欧洲美术的考古发掘，有史料可凭的，大概就始于这一时期。不幸的是，温克尔曼在1768年仅仅为了几枚古老的金币，被一个贪财的人杀害了，使他对古代艺术的研究未能最终完成，那部巨著也就半途夭折了。

温克尔曼的美术史研究的另一成果是，敏锐地发现了古代艺术中绘画与诗的通感。他肯定了古希腊人的精神文明，却不知道人类的审美天赋，不论东西方民族，在创造自己的过程中具有共同的素质。这一点，我国古代美学家实际上要比温克尔曼发现得更早些。这里姑且不提王维的“诗中有画，画中有诗”所论述的诗与画的一致性，比他更早的西晋文豪陆机，就论道：“丹青之兴，比《雅》、《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”这是公元三——四世纪时的朴素美学名句。其次，实物考证的研究方法，我国也比西方开始得更早些。我国最早的考古专著有宋吕大临撰的十卷《考古图》，以及书成于宣和五年的《宣和博古图》。自宋以后实物考证的著录，就更多了，这些著作作为研究中国美术史提供了大量有价值的成果。著名的美术

考古家从金石、瓷器、字画到碑刻、绢帛、建筑、珍奇古玩等等的鉴定与考订,可谓汗牛充栋,不仅历史早,而且数量多。当然,由于东西方文化成熟的先后不同,作这种比较本无实际意义。

随着欧洲各地博物馆的扩建,美术史研究的工作条件也有了很大的改善。史学家们可以利用博物馆把不同地域不同时期的美术现象进行比较性分析,而不必长途跋涉了。这些博物馆约自十七世纪起,已由政府出资进行广泛收购与搜藏。当然,“博物馆”这一名称并不是这个时期才有的,公元前三世纪由托勒密二世在亚力山大创建的文学院,实际上就是最早的古物“博物馆”;罗马时代的美术收藏所一直被沿袭到意大利文艺复兴。当时的统治者也认为,搜集历史文物是一种国家强盛的标志。有了人类文化的殿堂,并允许一些学者住进去,为他们创造单独研究的条件,这对西方美术史的研究工作是十分有利的。

美术史是以考证美术作品的创作技艺、材料、创作时间、地点、作者的地位与状况以及作品的意义和作用为研究目标的。它通过关心个别的历史现象来探索整个时代的美术风格与创作特点。它必须依据许多历史文献、作品的原复本,而这些材料又因历史的久远程度而存在真伪的问题,因而又不得不依赖于文物发掘与美术品鉴定。于是,一方面美术史与博物学、考古学、美学等学科要发生许多横向的联系,美术史与美术批评虽不可混淆,然彼此又密切相关,而上述诸种学科却又各自发展着自身的学派和体系;另一方面,美术史研究的原则自十八世纪以后,与美学的关系也变得越来越复杂了。自从德国哲学家鲍姆嘉通于1750年正式提出“美学”这一重大课题以后,美术史学科本身显得更加立体化了。近代社会学科的一个重大发现是人类的心理活动。鲍姆嘉通看到人的心理活动可分成知、情、意三个方

面,那么哲学研究就出现了漏洞。人们研究“知”这一理性认识,已有逻辑学,研究“意”这一心理认识,已有伦理学,而研究“情”这一感性认识,却一直没有相应的学科。于是他建议设立新学科,叫“Aesthetica”即“美学”。这个词按照希腊语的本义为“感觉学”。感觉的学问是一种认识论。研究美术史,放弃各个时代的认识论,就难以解释各历史时期的艺术现象。亚里斯多德的《诗学》所阐述的是艺术再现生活的摹仿说。这种朦胧的认识论,其实还没有完全涉及到诗(广义的艺术)的真理。但在西方,这种“摹仿说”延续了将近一千多年。他们对艺术的真善美观点,大体上接近我们今天所说的认识客观世界的本来面目及事物发展的规律性(亚氏也侧重于后者)的观念。遵循摹仿说这一观念的艺术实践,在美术史上也有近一千多年的“轨迹”。至于黑格尔的重要著作《美学》,直至今天仍有人承认它是“在一般的包罗万象的意义上说也是一部艺术史”。在这位学者去世后的四十八年,即在1879年,艺术史家才第一次发现西班牙史前洞穴内的壁画,当然据此来判断他的《美学》在艺术史上的价值,也不容易得出公正的结论(黑格尔的《美学》第二卷内有相当篇幅涉及艺术的起源问题,但他只能从古埃及的狮身人面像和金字塔开始)。与此同时,我国古代的艺术美学几乎与这种观点截然不同,因为中国的美术向来善于吸收异民族的营养,正如鲁迅所说:“凡取用外来事物的时候,就如将彼俘来一样,自由驱使,绝不介怀。”于是,汉唐人的“闷放”和“魄力”,成了一种时代的审美观。两汉之际佛教传入中国,继而成为南北朝乃至唐代美术的主流,可是由于中国和日本、次大陆、南亚以至欧洲的频繁文化往来,受希腊罗马雕刻之影响的印度佛教雕刻,又转而把它的健陀罗风格带进了中国,使中国的石窟艺术增添了新的光辉。这