

# 艺术史的意义

邵宏 著

湖南美术出版社

艺术史的意义

# 艺术史的意义

---

Art History and Its Significance

邵宏 著

湖南美术出版社

## 艺术史的意义

邵 宏 著

---

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民中路103号)

责任编辑:姚阳光

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:6.125 字数:15万

2001年7月第1版 2001年7月第1次印刷

印数:1—1500册

---

ISBN 7-5356-1501-5/J·1417 定价:16.00元

## 自叙

我常常对人说，自己虽“官”、“财”二运不如人，可“师运”却人大不如我。文革中期的1971年，13岁的我小学未读完便进了湖北省汉剧团学“样板戏”。17岁的时候因练武功摔坏了腿，只好服从组织分配转行学书画装裱；从此一路师运亨通。

1975年，我进了湖北省美术学院，师从潘云泉老先生（时年72岁）学习书画装裱。因为装订报刊和修补旧书也属我的工作，所以省文联和艺术学院的图书馆便向我无条件开放。在那个“破四旧”的年代里，借着工作的理由读完了所有需要修补的“四旧”书。

为人装裱书画，使我有机会结识吴丈蜀、张振铎、刘纲纪等一批名人。常有机会向这些当时的“臭老九”讨教读书的问题，自己在不知不觉中成了个文学青年。更巧的是，名画家汤文选先生正好与我对门地住着。那时候他三天两头要写思想汇报，很少有人搭理他。他把我视做“小知己”，手把手地教我学画，还时常讲授中国美术史上的掌故。现在想来，他当时一定是借这种方式来保持自己的艺术精神；也在无意中使我成了一个艺术青年。

1977年是文革后恢复高考的第一年。那一年见到许多同龄人匆匆忙忙地赶考，欢欢喜喜地入学，唤起了我读书的渴望。

1978年，我也参加了高考。五科考完，数学得了个零分，结果因总分差23分落榜。也是在这个时候，又跟着华中村的一帮华师子弟认识了张舜徽先生。那时张先生还住在山上的澡堂里，我们常嚷嚷着去找张老头讲《古文观止》。当然不知道他是文史界的大师级学者。

数学考了个零分，激发我花了一年时间学高等代数。谁知1979年的数学试卷里没有代数题，只好胡乱用历史书里记得的“勾三股四弦五”答了一题，居然获得零的突破——2分。总算明白了“哥德巴赫猜想”并不指望我来解答，于是痛下决心转学英语。当时英语成绩只在报考外语专业的考生成绩里计入总分，其他专业仅作参考分。这一下只好决定来年报考英语专业，尽管此时是从英文的第九个字母学起。

英文的26个字母，我在学乐理和学画辨认铅笔软硬度标号的过程中，对前面的八个字母早已稔熟在心，倒背如流。因此从第九个字母开始，在武汉五中英语老师刘西林先生的指导下，把初中和高中的试用教材捣腾了两遍。1980年我第三次参加高考，竟过了华中师大英语专业走读分数线。这个成绩使我头脑发热：为了住房和工资不能去走读，再自学几年直接考研究生。

1981年我进了湖北省直属机关业余大学外语系学习，系主任吴贵辉先生是戴镛龄先生的高足。吴先生实在有本事，他可以将全省一流的英语老师请来给我们上课。像吴训淑教授、秦秀白教授、李定坤教授、叶红教授等一批专家，都被请来对付我们这些小儿科，真是我们的福分。

在这期间我又得几位高人指点：刘西林先生要给我找个英语专业老师；北京大学西语系的龚文庠先生不嫌我冒昧去信求教，认真地批改我的作业并要求我把基础英语弄好；周韶华先生（时任省美术院院长）引导我进入艺术理论的天地；郑更苗先生教我法文；鲁慕迅和陈方既二先生鼓励我专攻美术史论，并在1982

年的《湖北美术通讯》上刊发了我的第一篇文章《弗洛伊德与绘画艺术中的超现实主义》和第一篇译文《诗人与昼梦的关系》。

1982年，严善淳先生从浙江美术学院毕业分到湖北省美术学院，从此我在艺术史的学习上有了一位朝夕相伴的教师。严先生聪颖睿智，对艺术的感悟力和语言表达力极强，至今我都认为，他是我所认识的朋友中最懂艺术的一位。他带着我去武大听刘纲纪先生的美学课；去湖北美术学院听皮道坚教授、罗世平教授和陈池瑜教授的美术史论课；带我去图书馆，对着画册一幅幅地作分析讲解；还拿着他的抽象水墨与我一道去武大找外籍教授练口语和混啤酒喝。那段时间，是我一生中最充实的时光。

1983年，我大着胆子报考广州美术学院迟轲教授的硕士生，因学历太低而未获准考。第二年，我继续报考，又有汤文选、周韶华和鲁慕迅三位先生的推荐信，迟先生欣然同意我参加考试。统考英语得了76分，总分上线，被录取为“西方艺术理论发展史”方向的硕士生。多年之后迟先生有次对人讲起让我考研之事时，诙谐地称自己是“知错就改的好同志”。

从1984年到1987年师从迟轲先生的三年，是我受益终生的三年。一进校迟老师便通过暨南大学的谭时霖教授请陈垣光教授给我们上翻译课；又介绍我去中山大学听Maria Jaschok博士的西方文化史课；之后让我翻译西方艺术理论文献数十万字。其间我还先后向中山大学外籍教师Nora和Cristina学口语；跟随彭德先生编《美术思潮》；听陈少丰教授的中国画论课……真正体味了大学的生活。

在这期间，我与另一位对我影响很大的人的结识在今天看来近乎传说。1986年我写了一篇《艺术史的意义》发在当年《美术》杂志第6期上，不久，当时主持《新美术》和《美术译丛》编辑工作的范景中先生给我来了一封信，信中对《美术》上的那篇文章美言了几句，并说如有其他文章可给他们发表。范先生那

时早已名震四海，他的溢美之词简直令我受宠若惊。从此，我的大部分文章都先让范先生批评，修改后发表。多年来，范先生一直是最严厉的批评者，同时又是我竭力效仿的楷模。还有最难忘的，1987年在杭州的某天，他不失时机地提醒我：好好弄弄小学。这句话成了我之后学术的方向。也是通过范先生，我结识了曹意强、洪再辛二位先生，并一直像追明星一样地追着读他们的文章。

听从范先生的指导，1991年我去中山大学听陈伟湛教授的《古文字学》，陈焕良教授的《训诂学》和罗伟豪教授的《音韵学》。之后，自己的学术兴趣也悄然从西方艺术理论转向中国古典艺术理论。心中牢记范先生的一句话：对于西方观念，我们只能是一个观众；而面对自己传统的精华，我们可以成为好的演员。

1996年底的一天，我无意中读到《光明日报》上刊有暨南大学招收文艺学博士生的广告，于是在完全不清楚“文艺学”意指什么的情况下报了名。记得口试时饶芃子教授问我为什么要报这个专业，我说自己以为“文艺学”包括文学与艺术理论研究，这才懵懵懂懂地来报考，后来在复习的过程中逐渐明白“文艺学”是“文学理论”的又一说法，这时已进退两难。不过这次我又再行师运：导师胡经之教授、饶芃子教授和蒋述卓教授三位都是将文学与艺术理论作比较研究的执牛耳人物。其实，我还有另一颗定心丸：20世纪西方文化史泰斗E.H.Gombrich说过，“有许多自由地跨越了无数所谓‘学科’界线的不同探索路线，而那些学科的存在虽不能说是惯性，也仅仅是由于行政管理上的方便”。（见本书附“为多元论辩护”，贡布里希）大概也是由于这种原因，三位老师便以“跨学科”之名录取了我。

攻读博士学位的三年里，我的导师、中国“文艺美学”的首倡者胡经之教授对我的教益非常之大。胡先生主编的《西方文艺

理论名著教程》和《西方文艺理论名著选编》，曾是我硕士时期的必读教材。跟随胡先生之后，他又对我反复强调中西文艺理论比较研究的重要性，促使我系统地学习中国古典文艺理论。诚如已故牛津大学艺术史教授 Francis Haskell 对他的关门弟子，我的学友曹意强博士所说的，“一个人不能或不应该坚持只用一本护照穿越新的学科领域”（曹意强著《艺术与历史》，第 57 页，中国美术学院出版社，2001 年）；而胡经之教授则是我进入文艺美学和比较文艺学这一新学科的护照签发人。

所以，在湖南美术出版社姚阳光先生热心地与我谈起这本书的选题时，我十分高兴地表示愿将自己 1982 年至 2000 年 18 年间的论文汇集起来，以对自己的学术兴趣作个阶段性总结：亦即从艺术史方法论到艺术理论比较研究的转变。至于近 10 年来，我在西方文艺史学以及中国古典文艺理论方面的兴趣表现，留待今后以《西方文艺观念》和《“气韵”衍义辨》二书形式请读者批评。

2001 年 3 月 13 日于广州华景新城



# 目 录

自叙	1
艺术史学方法批判	1
附：为多元论辩护	贡布里希 19
艺术学研究之我见	26
艺术史观之批评	30
再谈美术学	36
作品的物理性问题	
——西方艺术史研究的另一路径	41
美学的困境	49
设计学的研究范围及其现状	65
弗洛伊德与绘画艺术中的超现实主义	100
附：诗人与昼梦的关系	弗洛伊德 111
解卡尔·马克思之艺术问题	120
翻译——对外来文化的阐释	141
文化“陷阱”小议	148
校读偶记	
——析 <i>Art and Illusion</i> 三部中译本	151
赵孟頫“题画诗”英译辨析	163
Ch'i: A Concept from Literature to Art	172

## 艺术史学方法批判

自从思辨哲学被挤到艺术的领地以来，自从现代意义上的科学扩张到艺术的领地以来，自从“美学”独门立户以来，世界艺术史已被重新编写了许多次。其结果是：在相当程度上，艺术史成了思辨哲学的形象说明、自然科学的判断物和“美学”的实验田。另一方面，由于政治经济在人类社会活动中显而易见的主导作用，使得有些艺术史家竟简单地把一部艺术史写成是政治与经济史的附庸，把政治和经济的力量绝对地作为艺术发展的主导力量。所有这些都使得一部高度复杂、精神和物质共荣、绚丽壮观的艺术史变得极为单一。然而，艺术史有它自身的意义。

### —

人类文化的发展，向来都是错综复杂、少有规则而又不平衡的。古希腊与罗马，从自己低下的生产力那里产生出了辉煌的艺术，至今都留给我们以思考：“它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面来说还是一种规范和高不可及的范本”；〔1〕

---

〔1〕 马克思《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，第114页，人民出版社，1962年。

爱斯基摩人有着显著的工业天才，然而他们的社会政治生活却仍然处于野蛮状态；〔1〕古代中国在几乎所有实用技术领域都领先于世界，然而却在纯理论科学上没有多大的发展；西方人引以为豪的文艺复兴为世界贡献了一代天骄，然而这恰恰发生在欧洲宗教、政治及哲学最令人不快的时期。这些世界文明发展史中的现象至少向我们表明：首先，经济与政治的发展并不总是对艺术的发展产生平行影响；其次，工业发展的能力并不纯粹以现代社会结构为其原始基础；再其次，就纯理论来说，我们并不能绝对说它就是实用技术的理论基础，同样，反过来，实用技术的发展也不是完全可以成为纯理论发展的实践前提；最后，也就是对我们最重要的一点：艺术的发展并不一定以思辨哲学的指导、宗教的宽容和政治的开明等等为其先决条件的。于是我们发现，对社会一般发展史的研究所采取的总观方法，即以生产力与生产关系相互作用为研究对象的方法，并不能代替对各门类史研究所应有的特殊方法。政治与经济的历史绝不能混同于艺术的历史，而艺术的历史也绝不仅仅是一部纯粹的伦理与道德的发展史。只有基于这一点，对各门类史的研究才有其自身的意义；也只有基于这一点，我们才能找到艺术史的意义。

艺术是人类的专利。艺术的历史也就是由艺术家及其作品所构成的历史。艺术伴随着真正意义的“人”（即能制造工具的人）的诞生而诞生。我们现存大量有关我们祖先行迹的记录，大多是以艺术形式留给我们的。有文字记载的世界史不过几千年，而艺术史所给予我们的历史感受却可以上溯到几万年甚至几十万年以前。我们希望从旧石器时代墓葬的装饰物中去探讨人类宗教意识

---

〔1〕 桑代克《世界文化史》，第1~2页，商务印书馆，1936年。

的起因；<sup>〔1〕</sup>我们以为根据对殷周青铜器纹样和造型的分析就能推断殷周的社会结构；<sup>〔2〕</sup>我们企图通过神秘的斯芬克斯狮身人面像来断定“绝对精神”在古埃及正处于凝冻之中；<sup>〔3〕</sup>我们按照荷马史诗《伊利亚特》的暗示去达达尼尔海峡附近寻找那个被湮没了的文明；<sup>〔4〕</sup>我们觉得透过中国书法可以看到它背后拥有的几千年的文化……<sup>〔5〕</sup>这无疑就是艺术自身所具有的人对自然和自身的认识意义，以及由此而给予我们的对人类文化的认识意义，它表明了艺术在人类发展史中的真正作用。艺术品就好像是人类精神和物质发展史的化石，每件艺术品都包含着无数个有关人类文化的遗传密码，它正渴望着艺术史家们去破译，去对这密码作出解释。由于人类早期的艺术品实际上是文化各形态的浑然综合体，以及有史以来的艺术与各种文化原素的微妙联系，使得艺术史家们的这种解释几乎变得毫无限制。于是，有心的瓦萨利[G. Vasari]悄悄地把艺术史写成艺术家的生活史，并根据艺术家们在技术上的贡献来排定座次，自己也无意中做了西方艺术史之父。<sup>〔6〕</sup>聪明的温克尔曼[J. J. Winckelmann]通过对艺术史及整个文明状况的考察，最终把希腊艺术推崇到了极至，由此比瓦

---

〔1〕 Martin Perry: *Man's Unfinished Journey*, Houghton Mifflin Company, 1971, pp. 10~15.

〔2〕 李泽厚《美的历程》，第35~40页，文物出版社，1980年。

〔3〕 黑格尔《历史哲学》，王造时译，第242~264页，三联书店，1957年。

〔4〕 德国考古学家 Heinrich Schliemann (1822—1890) 从小深信荷马史诗的真实性；36岁弃商治学，携全部财力寻找荷马时代的遗址。

〔5〕 E. H. Gombrich, *Ideals and Idols*, Phaidon, 1979, pp. 157~158.

〔6〕 Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, Florence: Lorenzo Torrentino, 1550.

萨利在艺术品的价值判断上前进了一大步。<sup>[1]</sup>到了温克尔曼的继承者黑格尔 [G.F.Hegel] 那里, 艺术则成了绝对精神运动的一个阶段, 艺术的发展也被他划分成三步曲 (象征、古典、浪漫), 并一步步向着世界精神史的终极走去, 艺术史也就在更高的层次上被他纳入了自己形而上学的体系。<sup>[2]</sup>再看那个著名的法国人丹纳 [H.Taine], 他明确地提出种族、环境、时代三要素对艺术的重要影响, 从而要找出艺术品价值判断的客观标准。<sup>[3]</sup>布克哈特 [J.Burkhardt] 在文化史中寻找艺术的地位;<sup>[4]</sup>兰普雷希特 [K.Lamprecht] 把黑格尔神秘的“精神”变成了心理学术语, 去研究艺术的社会心理基础;<sup>[5]</sup>沃尔夫林 [H.Wölfflin] 把艺术史解释为形式自律的历史;<sup>[6]</sup>德沃夏克 [M.Dvorák] 立足艺术的“意志论”;<sup>[7]</sup>贡布里希 [E.H.Gombrich] 从事艺术作品的诠释……<sup>[8]</sup>可见, 就因为艺术所露出的那种神秘微笑, 以及艺术在人类文明过程中所处的特

---

[1] J.J. Winckelmann, *Geschichte der kunst im Alterthums*, Dresden: Inder Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764.

[2] 黑格尔《美学》第一卷, 朱光潜译, 人民文学出版社, 1958年。

[3] 丹纳《艺术哲学》, 傅雷译, 人民文学出版社, 1963年。

[4] Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, Basel: Schweighauser, 1860.

[5] E.H. Gombrich, “In Search of cultural History”, *Ideals and Idols*, Phaidon, 1979.

[6] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriff; Das Problem der stilentwicklung in der neueren kunst*, Munich: F.Bruckmann A.G.1915.

[7] Max Dvorák, “Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei”, *Historische Zeitschrift* 119: 1-62, 185-246 (1918).

[8] E.H. Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon, 1972.

殊地位，竟穷尽了历代多少贤人才子的精力与生命。

—  
—

看来，重新编写艺术史似乎是一条没有尽头的漫长路途，每位艺术史家都试图找出自己新的评判标准。更有甚者，一些不太明智的艺术史家竟以为自己一定会找到艺术价值的终极客观评判标准。思辨的哲学家以为艺术是影子的影子（模仿说），这无非告诉我们：艺术非影子的影子莫属，由此便引来了一场关于 20 世纪的艺术现象是否可称之为艺术的讨论。宣称是宣称，不管我们承认与否，历史上纷繁多样的艺术现象已作为一种不容怀疑的实际存在而成为传统并被我们所接受。例如抽象绘画，便已成为不可回避的传统而影响着我们。<sup>〔1〕</sup>我们无法抗拒这种“接受”，正好像我们无法抗拒我们的出生一样。最终我们只能把这种讨论归结为某种语义分歧，这大概算得上是最明智与毫无危险的托词。在 20 世纪，谁也难以否认总是科学理论在领导世界的新潮流，于是就有了一些艺术史家去向它们寻求艺术的标准。他们也很想把艺术领域划分得像库恩 [T.Kuhn] 的“规范科学”和“革命科学”那么单纯，<sup>〔2〕</sup>可是由此却引来了无知的嘲弄和论理的批评。<sup>〔3〕</sup>的确，群居性的人类正是在艺术的领域里展示个体，可严肃认真的艺术史家们偏又要把它纳入“规范”，想来真令人感到一阵阵的窒息。

至于美学，可说是为了规定艺术评判标准而独立出来的一门

---

〔1〕 德·库宁《何谓抽象艺术》，《美术思潮》1986 年 5 期。

〔2〕 Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962.

〔3〕 E.H.Gombrich, *Ideals and Idols*, Phaiden, 1979.

学科。然而，自从鲍姆加登 [A.G.Baumgarten] 1735 年发明“*Asthetik*”以来，<sup>〔1〕</sup>美学就一直处于“浑沌的表象”之中。既然是学科，它首先面临着的便是命题，因为命题规定着学科研究的对象。作为美学研究的对象，其命题无疑就是“美的本质”。但迄今为止有关“美的本质”的讨论，以及由此而为艺术寻求的终极评判标准，都并不能使我们信服。在中国两次的美学热中，有关美的本质的讨论大体上有三种观点：第一是“主观论”。关于主观论，我们只想说一点，美的观念不可能集美的原因和结果于一身。无论何种美的现象，都必须有条件，这是“美”的现象所显示出的一个常识。第二是“客观论”。关于蔡仪的“典型说”，有许多的批评。尽管后来蔡仪又对“典型”来了一番如波普尔 [K.Popper] 所描述的“给理论打补丁”，但仍然是漏洞百出。西方美学界也有所谓“客观论”，其中最著名的例证便是“将一幅拉菲尔的作品放在一汪臭水塘旁，就能判别出美的客观性”。其实这个例证也并不能说明“客观论”，因为论者仍然是从人的主观角度来看待对象。如果论者站在水老鼠的角度看这两种事物，情形一定正好相反，这就是“客观论”的破绽。第三便是“主客观统一论”。其中最有影响的是李泽厚的“美是自然美与社会美的统一”。然而“主客观统一论”也并非天衣无缝。因为，我们从李泽厚的“美的本质”那里找到人类主体实践并通过“实践”发现美的本质或根源处在“人化自然”中，最后得知“美”就是人类的一切整体社会行为（当然要合规律性合目的性，但是想想我们“合规律性合目的性”地干了多少坏事，真让人面显愧色）以及自然客体。我们由此推导出“美是一切”时，也就到了

---

〔1〕 A.G.Baumgarten, *Mediationes, Philosophicae de nonnnullis, ad Poema Pertinentibus*, Halae Magdeburgicae: Literis Joannis Henrici Grunerti, 1735.

“美的本质”讨论的尾声了。然而这种讨论并没有给我们以令人满意的结果。我们以为，有关“美的本质”的讨论，其最深刻的矛盾在于力图摆脱那些本来无法摆脱的、受制于具体时空中的艺术现象，以形而上学的思辨方式来规定美；企图从形而上学出发寻找一条亘古不变、而又实际上并不存在的艺术评判标准；企图建立一种非历史的艺术理论，并给“美”、“审美价值”、“意义”、“真实”等概念规定出非历史、超时空的内涵。尽管“美的本质”实质上是个伪问题，但这并没有妨碍美学家们把艺术史认做是一部“美”的发展史。问题是，许多被公认为杰作的艺术品并不具有美学家所说的“美的本质”，因此，“美”的发展史常常在一阵嘘声中烟消云散。

由此可以知道，要想为“美”找个最终定义，为艺术找个亘古不变的客观标准的确是太难了。虽然艺术史命中注定要被不断地重写，但这并不等于说为艺术寻找不变的标准就是一条值得我们耗费生命的道路。恰恰是艺术史注定要不断重写这个事实，告诉我们为艺术寻找不变的标准是徒劳的举动。我们的确不应该在上面继续浪费自己宝贵的生命了。我们应当走上另一条道路，到构成艺术的背景——文化那广阔的领地里去跋涉和探索。艺术不就是文化的一种现象吗，事实上它与其他文化的机制是不可分割地联系在一起。因此，我们认为，要研究艺术，就得先还原到文化当中去认识。

当然，“文化”本身就是个争论不休的概念。但我们可以先从一些带有权威性的定义中看看应该如何界定“文化”。

欧文·瓦特生 [Owen Watson] 主编的 *Longman Modern English Dictionary* (1976) 把文化解释为：“一、精神的发展和培养；二、这种发展和培养所需要的趣味的提高和方式的改进；三、以及一种社会所需要的社会结构、宗教结构和知识、艺术的表述。”权威的 *The American Heritage Dictionary* (1982) 对文



化的定义是：“一、社会传播方式模态、艺术、信仰、习俗及构成某一人类群体的精神和物质产品的总和；二、为某一社会或阶层所特有的社会和艺术表达方式；三、知识及艺术行为，以及这类行为所产生的成果；四、通过教育提高社会道德、知识能力的行为；五、由美育和知识培养构成的高层次的趣味；六、通过改进生存环境及自身生物性机制所获得的人种的发展。”由中国社会科学院主编的，目前国内的权威词典《现代汉语词典》对文化的解释是：“人类在社会历史发展过程中所创造的物质财富和精神财富的总和，特指精神财富，如文学、艺术、教育、科学等。”

至此，让我们来对这三种权威定义求同存异。三种定义一致认为：文化包括艺术、教育、科学。但前两种阐述有个重要的限定：某种社会或人类群体、阶层的……（这实际上是划分种族、区域不同文化的前提）。还有，前两种定义都不约而同地谈到“宗教信仰结构”在文化中的地位。三种观点一致肯定文化的精神意义（先不论这个精神是思辨哲学的精神还是心理学的精神），第二和第三种规定中还提到了物质的意义。这样，我们可以把三种观点在相当程度上统一起来。文化包括政治结构、经济结构、宗教结构、科学结构、教育体系、艺术表述方式、知识能力和道德习俗。如果同意的话，我们认为，这些就构成了文化结构的各个不同而又不可分割的机制，它们对艺术都能在不同程度上产生影响。各个不同时期，不同民族和地区的，也就是说，特定时空中的相对的艺术价值判断标准，只存在于不同的文化结构中。并且，需要特别强调的是，因为艺术已被还原到文化结构中去认识，则这里所说的标准本身就不可能构成问题的中心。也就是说，我们除了注意标准本身的意义之外，更应该关心标准的变迁所暗含的意义。我们认为，恰恰不是标准本身，而是不同标准的相互替代与平衡这个事实，构成了艺术史中一个关键性的环节，构成了艺术批评史的一个核心内容。认识到这一点，我们或许可