

# 中国美术史

王朝闻 邓福星 总主编

1



北京师范大学出版集团  
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP  
北京师范大学出版社

全国哲学社会科学规划领导小组批准

艺术学科国家重点科研项目

# 中国美术史

王朝闻 邓福星 主编



北京师范大学出版集团  
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP  
北京师范大学出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

中国美术史.第1卷.原始/王朝闻主编.—北京:北京师范大学出版社,2011.1

ISBN 978-7-303-11360-6

I. ①中… II. ①王… III. ①原始美术—艺术史—中国  
IV. ①J120.9

---

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第150008号

---

营销中心电话 010-58802181 58808006  
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>  
电子信箱 beishida168@126.com

---

出版发行:北京师范大学出版社 [www.bnup.com.cn](http://www.bnup.com.cn)  
北京新街口外大街19号  
邮政编码:100875

印刷:北京盛通印刷股份有限公司  
经销:全国新华书店  
开本:210mm×285mm  
印张:31.5  
字数:629千字  
版次:2011年1月第1版  
印次:2011年1月第1次印刷  
定价:320.00元

---

策划编辑:李强 陶虹 责任编辑:李强  
美术编辑:李强 装帧设计:天泽润  
责任校对:李茵 责任印制:李啸

**版权所有 侵权必究**

反盗版、侵权举报电话:010-58800697

北京读者服务部电话:010-58808104

外埠邮购电话:010-58808083

本书如有印装质量问题,请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话:010-58800825

# 中国美术史

总主编 王朝闻

副总主编 邓福星

## 原始卷

主 编 邓福星

总 主 编 王朝闻

副总主编 邓福星

主 编 邓福星

编 委 王朝闻 水天中 李 松 杜哲森 郎绍君 徐书城  
陈绶祥 张明坦 杨 新 蔡星仪 邓福星 翟树成  
刘兴珍 薛永年 谭树桐 顾 森 (以姓氏笔画为序)

编辑部主任 翟树成 刘兴珍

---

撰 稿 李福顺 陈绶祥 张晓凌 盖山林 邓福星 刘骁纯  
钱志强 萧 默 谭树桐 (以姓氏笔画为序)

摄 影 王连成 盛 明 张 强

插 图 吕品田 潘鲁生 徐 雯 王鲁豫

资 料 李志和 潘鲁生

# 《中国美术史》序

王朝闻

从前出版的大部头的学术著作，多是一开端就有概括全书内容的长篇绪论。我们这部书的读者是否也希望读到一篇那样的绪论？

那样的绪论其实是在完成特定研究任务之后得出来的结论，写在前面以引起读者对全书的基本论点发生兴趣和关注。而现在我们所承担的科研任务远未完成，唯愿读者暂时放弃那种期待。为了争取读者对我们正在继续的科研工作有所了解，只能趁第一卷出版的机会，先用序言方式向读者说明我们为什么要编这部书以及用什么态度、方法编这部书。至于总结性的文章，等全书编完之后，作为跋而附在最后一卷也不为晚。

当各分卷正在积极工作，深入研究各自内容的现在，我感到美术史中有待发现和重新认识的问题还有不少。我和我的同事们有一种共同的认识，认为发现问题虽然不等于解决问题，但不能发现问题就谈不上问题的解决。美术史的编写过程，也是对史料重新研究的过程。尽管存在时间和学术水平的限制，但我们力求对新问题有所发现，使我们的认识逐渐接近中国美术史发展的客观规律，有所创造地向读者作出交代，交代自己所掌握的史的规律性，是通过哪些有代表性的现象体现出来的。如果读者能对我们的认识成果提出认真的批评，使我们的认识有进一步的发展，那就有可能创造条件使我们的劳动成果与我们的期待更相接近。

有必要向读者交代的设想之一，是我们对研究对象的理解。

可能有人会说，中国美术史既是以原始社会、商、周、秦、汉、魏、晋、南北朝、隋、唐、五代、两宋、元、明、清和现、当代的美术现象为对象的，研究对象还成什么问题？这几年的经验证明，对象问题并不那么简单。

虽然一切美术现象都应该并可能成为美术史的研究对象，但对象本身的模糊性和不确定性却增加了对它的认识的复杂性。譬如，对“美术”这一名词应当怎样理解，就是一个并不简单的问题。有人说它是视觉艺术，有人说它是造型艺术，有人说它是空间艺术，还有人说它是具象艺术，说得都有道理，但说得都有片面性和模糊性，都很难概括说明美术究竟是什么。精神现象和社会现象都不是一成不变的，美术与非美术的区别也是相对的。为了认识美术的特殊本质，在研究过程中，

不能排除对这种模糊性和不确定性的进一步认识。仅就研究对象的重点选择这一工作来说，看来也不是很简单的研究任务。

伴随整个文化的历史行程，各种形态的美术理论逐渐产生和发展。而且它们通过各种方式不同程度地反作用于美术的创作实践，体现了具体——抽象——具体，或者说实践——认识——再实践的规律。成绩卓著的画家，往往就是富于独到见解的美术批评家、理论家。许多书法家关于书艺的理论，以及他们论书法艺术师承关系的言论，也具备着美术史论著的因素和性质。倘若排除基于绘画实践和反作用于绘画实践的绘画方法论和绘画风格论等理论资料，至少难于全面理解特定绘画的特殊点。前人这些源于艺术实践又反作用于艺术实践的理论，不能不是美术史的重要研究对象之一。

还有，包括近代、现代以至当代的美术史论著，这种理论形态的研究成果不但可能给我们提供丰富的研究资料，也是我们认识自己的研究对象与研究方法的参考。

与美术相联系的文论与哲学理论，早已受到历来的美术史家的重视。相比之下，尚未引起十分注意的是与画论、书论既有差别又有联系的乐论和诗论在美术史研究任务中的对象性。由实践上升为理论的姊妹艺术理论之间，不但不存在不可逾越的鸿沟，而且它们在发展中是互相联系互相影响着的。所以，即使只为了认识美术的特殊性，而不是为了认识美术的一般性，研究这些非美术的理论对认识一定历史时期的美术思潮，美术创作的内容、形式、风格和审美趣味，也具有重要意义和作用。

为了避免把我们自己的认识孤立起来，它们都不能不是中国美术史应当研究的对象。

美术史的研究对象，不能只限于美术现象，其他艺术中的某些美术因素，也是不能否认的认识对象。因为作为审美对象的美术和其他艺术之间，既有个性的差别也有共性的联系，认识其他艺术不只有助于理解它们之间的关系，也有助于认识美术的个性，有助于理解美术史的整体内容。因而应当承认，除了绘画、书法、雕塑、工艺美术和建筑等公认的美术门类之外，其他以视觉性、造型性、空间性和审美性为重要特征的艺术门类，例如戏曲、舞蹈、影视等所谓综合艺术中的美术因素，也是美术史家所应该研究的对象。和民间美术的剪纸、泥塑、木雕有密切血缘关系的皮影、木偶以及戏曲脸谱、行头，即使不在著作中列出专题加以分类论述，也不宜将其排斥于美术史研究的对象之外。为了理解接受戏曲影响的木雕或剪纸的戏曲特征，至少有必要研究戏曲表演的形式美。舞蹈以至拳术、体操和杂技，就其造型性与形式美特征十分显著这一特点来说，它们和具有“合法”地位的雕塑同样首先是诉诸视觉感受的，而且总是在互相影响着的。传统年画受戏曲、舞蹈的影响，而且在取材方面还占了重要地位这一点，分明表现了不同艺术之间互相交织的血缘关系。即使只为了认识作为建筑装饰的木雕、砖雕以至石雕，如果比较地研究它们与其他艺术的联系和差别，也会有助于认识它们的艺术特征。对于其他美术门类和美术品种的认识也常常如此，所以，研究它们绝不是美术史家不务正业。

中国美术史中的感性史料尤为丰富，它那造型性和定型化形态，是美术史家便于对它进行剖析的有利条件。然而，作为美术史的认识客体，不能只限于直接存在于庙堂、石窟、陵墓、民间和博物馆的这些对象。对于我们这些研究者来说，体现于诸美术形象中的审美意识的发生和发展，无疑也是美术史的一个重要研究对象。它们在当时审美关系中的具体作用，对今天的认识活动来说，不是直接性的认识对象，而是一种有待于借助其他学科的成果及方法，经过反复研究乃至揣测，方可把握的间接性的对象。所以，它们对我们的认识，不能没有特殊的重要意义和相当的难度。

不论美术创作与美术理论多么复杂，当作客观对象和研究对象来认识的话，它们的存在和发展，

它们在历史上的地位，都体现着审美关系的变化和发展。所以应该严谨地区分作为审美对象的美术作品，与作为观念符号的某些形象的区别。正确意义的美术都不能没有审美价值，这种美术的发生和发展，都体现着一定历史时期人们审美需要的转变。艺术风格是美术史必须着重研究的重要问题，而艺术风格也是特定的审美观念的体现。风格的稳定性和变异性，它们对于当时以及后来美术形态的影响，都是一定历史时期的审美主体的审美需要、审美理想和审美标准在作为审美对象的美术创作方面的具体体现。不论怎样理解自我表现与多么强调自我表现的美术家，他的身分总有两重性。他既是创造主体，又是审美主体；既是群体限制下的个体，又是影响群体变化的个体。所以他的作品作为审美对象，不能不具备供欣赏的性质、意义和作用，不能不体现特定群体和特定时代的审美观念。他的艺术风格对客观需要可能有适应性也可能没有适应性，他的艺术作品在适应审美需要的同时创造着善于欣赏美的主体。不论情况如何变化多端，美术史的发展不能不受特定审美关系的制约。我们把一个时代、一个时期、一个地域、一个民族、一个流派中的美术现象的形式、风格以及它与艺术思潮的关系加以深入研究，从而作出符合历史发展的一贯性特征与阶段性特征的概括论述，这是必要的。对那些富于代表性的作品和美术家，那些富于代表性的美术理论与美术理论家，尤其要着重论述其在美术发展史中的地位和作用。因此，重视这些对象所存在的错综复杂的关系，是很必要的。对于我们的研究工作来说，不可忽视的是审美关系在美术史研究中具有最重要的对象性。

从需要着眼，我们的研究对象实在丰富，我们的研究任务实在广泛和繁重。美术和其他艺术以及一定时期里各种文化现象的关系，中外美术的差异与联系等问题，都应当成为美术史的研究对象。客观存在着的各种现象之间的关系是互相作用着的，特定的美术现象不能不受特定环境中所存在的其他文化现象与域外美术的影响。倘若完全不理解彼方，也就不可能比较准确地了解此方。作为美术现象的环境条件，还有生产、生活以及哲学、伦理、宗教诸般因素，这些客观存在和美术共同织成一张运动着的文化之网。因此，不能因为反对庸俗社会学的观点，就可以不过问美术与其他社会因素之间的固有联系，也不应当懒惰地套用概括一般文学艺术现象的现成论述，取代对美术的特殊运动规律的特殊理解。

美术领域中门类众多，每一门类都可以写成专史，但这不是我们这部通史的任务。在我看来，美术史的庞杂性并不就是它的内容的丰富性，它的单纯性并不就是对它的内容的简单化。因此，我们需要抓住某些典型性的对象进行研讨，而把专题史的任务留给别人或自己的未来。

## 二

研究对象的复杂性规定了研究任务的复杂性，这就迫使我们重视和不断在实践中探索乃至更新研究方法。作为研究方法的历史唯物主义和辩证法，是我们所要掌握的基本方法，也是在研究实践中才有可能逐渐为我们所掌握的基本方法。对美术的历史现象的一切探讨和解释，都必须在发展着的历史唯物主义与辩证唯物主义的指导之下进行，都只能从历史资料与客观需要的实际出发，对现象的本质提出自己的判断，不能简单地套用别人现成的结论。供我们探讨的一切美术的历史现象是多元的和多层次的，所以别人那些即使是合理的现成的论断，也不可能代替我们自己的论断。譬如说，古今中外的宗教美术，既有共性也有个性，我们面对某一种有个性的宗教美术，倘若没有自己严肃认真的探索，对它的个性无知而套用名言来应付读者，就不能具体说明这一具



体的宗教美术的虚幻形态以及它在一定程度上所反映的与客观存在的特殊关系，因而说不出人们不安于现状而产生的某种对特定生活的幻想或愿望的现实根源，当然不能算是已经完成了自己特殊的研究任务，也不能构成这一论著应有的独特的学术价值。忽视对具体对象的认真研究，就无从证明这些真理的普遍性。

就是对于普遍真理的认识和应用，也绝不能装腔作势、借以吓人。譬如对于特殊性与普遍性的关系的认识，在具体研究过程中绝不是轻而易举就能解决的问题。理论对实践的指导作用有普遍性，但这种作用的实现依靠研究者的灵活应用（不是对理论任意诠释）。例如，“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，把自然力加以形象化”<sup>①</sup>，仅就想象、幻想和理想在艺术创造中那种不可缺少的地位和作用来说，这段论述不仅体现了神话创造的特殊规律，也体现了一切艺术创作的一般规律。这样的论断不只有可能指导我们理解原始美术中的特定方面，而且还可能指导我们理解后来那些仿佛只是再现生活其实是凭借想象力以创造形象的美术（例如范宽的《雪景寒林图》）。门类众多的美术，有其各自不同的具体形态，也有其各自不同的特殊规律。仅就装帧美术和讽刺画而论，它们具有共同的审美价值，并不与美术的一般本质对立，但各自又有其特殊的审美意义。如果我们在研究过程中不能对具体对象深入认识，就不可能有对辩证唯物主义的正确掌握和创造性的应用。

学术研究最可怕的敌人，是没有探索真理的勇气和兴趣。真正的马克思主义不是僵化的而是发展的，是实事求是的而不是妄信和妄断的，它和绝对化的教条主义是对立的。如果把马克思主义的个别词句或艺术美学的权威结论当作美术史现成的论断，对学术著作来说那不过是一种没有意义的装饰。既不能说服人，也不能掩饰自己的无知，只能暴露自己的方法与研究对象格格不入，甚至成为对于前人即使正确判断的一种曲解。在研究实践中，创造性地应用马克思主义有不小的难度。许多现象表明，美术史的对象、任务和方法这些相互依赖、相互制约的方面，对我们的研究工作来说真是“事非经过不知难”的。

1983年我们开始《原始卷》的研究工作。这个编撰集体的人数不多，如何形成这个集体在写作上的特色，曾经有过反复的讨论。在一些问题上，譬如究竟是以史料的搜集、罗列、鉴别为主，还是以史料的选择、评判、论述为主把握中国美术史独特的发展规律，曾经引起过争论。结果大家认为：我们所要研究的美术史料，存在着上下古今、承先启后的纵的关系，又存在着四面八方相互影响的横的关系，美术史家有责任分析和表述这种复杂关系。对这种源于资料又高于资料的理论工作，我们当时用过一种质朴的说法来概括，那就是所谓“论从史出”和“以论带史”（不是“以论代史”）的辩证关系。这种质朴的概括在理论上当然也有模糊性，但这几个字相应地指出研究对象与研究成果的关系，体现了从不以人的意志为转移的研究对象出发而不满足于资料的罗列。

美术史的编撰既然是一种研究工作，如果对研究的东西仅停止在知其然而不知其所以然的水平，这就只能表明研究者还远远没有深入对象的底蕴，这种对象还未能真正成为他的对象。为了发掘对象自身那被复杂现象所掩饰着的奥秘，我认为马克思主义的认识论和方法论正是我们必须认识实践中不断理解、逐渐正确掌握从而拥有应用自由的一种理论工具。只有当我们真正掌握了它，它才可能成为用来开启我们那还处于模糊状态的“黑箱”的钥匙。这就是说，普遍真理虽是一种非常有用非常重要非常可贵的钥匙，但它未必就是任何企图掌握者已经掌握到了和可以自由应用的钥匙。因为这种钥匙自身不像物质性的钥匙那么凝固不变，而是在不断发展着的。作为

① 《马克思恩格斯全集》第46卷第46页。

研究对象的锁，其复杂程度可能远胜于最新式的保险锁。顺利开启它的钥匙不那么现成，我们只能在研究活动中不断调整开锁的钥匙，也就是深入理解它的能动作用。总之，事物自身的矛盾是绝对的，对它的认识过程不能避免还有不小的矛盾性。包括我自己在内的编写者，往往觉得自己所掌握的美术知识与有关美术史的研究方法有待于提高，和客观存在着的研究对象的复杂性和丰富性相比较，前者不是差不多而是差得很远的。这就是说，整个美术史的编撰过程，不能不是一个艰苦的研究过程，不能不是一个对资料、方法以至对每一个研究者自身的反复认识的艰苦过程。我们既不当以摆出有关的美术史料为满足，以资料罗列代替对资料的剖析，也不应当套用现成的艺术理论，用以代替自己对史料应有的切实认识。从这里就引出了美术史编撰工作中的一个重要问题，即如何对待美术史资料的态度问题。如果认为美术史的编撰工作仅仅是资料的选择、辨析、叙述以至罗列，那只不过是注意了问题的一个方面。以资料为基础的美术史的编撰，是一种在被动中求主动的研究过程，是一种从不自由转化为自由的矛盾过程。编写工作与资料工作虽可适当分工，但分工并不意味着可以忽视后者的重要性；后者自身就具备研究性质。包括对于传统美学和画论中的语义辨析和考释，这既是资料工作也是研究工作。某些对疑难的语义的妄断表明，有些学者的学风不是那么实事求是的，改变这种同科研任务相对立的学风很有必要。研究活动必须建立在熟悉资料的基础之上；任何先进的科学设备，都不可能代替艰苦的资料工作。

自从承担了《中国美术史》这项科研任务并开始了“试点卷”（即《原始卷》）的工作以来，我们在掌握有关美术史知识、阅读有关艺术起源的书籍的同时，还要到原始艺术的发掘现场和拥有这种藏品的博物馆的库房与陈列室考察。尽可能亲自接触各种感性认识对象，从而发现了新的问题，也就是在对前人的有关认识的基础上有所补充以至修正。我们认为考古学、历史学、史料学、心理学对我们的专题研究都有帮助，但一切有关研究成果都不能代替我们自己的研究实践。实际上往往产生了这样的矛盾：上述学科的学者不感兴趣或以为不重要的资料，对我们来说却成了很值得珍视的研究资料。与别人认识的矛盾，不只表明了不同学科的任务和内容的差异，也表明了我们对美术史料的特殊性已经认识。尽管考古学与美术史学之间有互相依赖的一面，但双方之间也有不能互相代替的一面。很明显，美术史研究虽然带有考古学的性质，但是，如果我们的研究囿于考古学的范围和方法，有新面目的美术史著便很难产生。这就是说，倘若美术史家不明白自己与众不同的独特使命，简单地依赖考古学家那辛勤劳动得来的研究成果，难免发生美术史研究被考古发掘报告所代替的危险。这就不只没有完成自己所承担的科研任务，而且对考古学知识的丰富化也没有起到积极作用。今后，在其他各卷的研究与编撰过程里，单就对于研究资料的选择和判断而论，其难度一定不小。就这一意义来说，资料工作轻视不得。它既是研究的起点，也多少具备着研究成果的性质。我以为罗列资料以代替艰苦的研究，这本身就是一种不重视资料工作或者亵渎资料工作的表现。这种方法对于死资料和活资料来说，都没有赋予它以应有的新生命，并未使资料真正成为我们自己掌握了的研究对象。好比从水里捞起晶莹的石头，把它搬进华丽的客厅，可能引起人们的惊叹，这种搬动可能使它的审美价值更为显著，但这样的劳动不能满足读者对美术史家的殷切期待——期待他提供再认识的诱导。倘若把霍去病墓前的石兽或云冈石窟中的佛像，把范宽的《溪山行旅图》与马远的《寒江独钓图》，把谢赫的《古画品录》、张彦远的《历代名画记》或笮重光的《画筌》等许多作品和画论，简单地当成一块从河里捡回来的石头看待，那就很难说明这些精神产品所具有的优异特征。倘若美术史家不同时也是一个比较富于审美能力的鉴赏家，对这些堪称旷世无双的美术作品与论著作不出能够揭示其奥秘的分析，只能罗列资料或套用些“形

神兼备”、“栩栩如生”或“无比丰富”的套话，充斥着令人感到厌烦的陈词滥调，就不能使读者获得令他高兴和激动的启迪。或者说，他从你的论述中得不到他所渴望的新鲜活泼、鞭辟入里的美术史知识，何苦耗费具有生命价值的宝贵时间，勉强阅读这种篇幅浩繁而内容空洞的著述？

我们对自己所承担的科研任务不敢掉以轻心，《原始卷》的初稿的修改过程已经表明我们的认识是不那么稳定的，也不能是一成不变的。为了掌握研究对象内部以隐喻方式存在着的结构和涵义，我们带有试探性质的判断常常要发生反复。这种认识的矛盾过程，究竟是好事还是坏事？从定稿时间的紧迫性来说，认识的反复当然不能算好事；从必须保证质量的要求来说，这种试探着向前迈步的反复却是好事。

《原始卷》的编撰实践使我们认识到，为了认识美术史中的特定对象，不能不作并不容易却很有必要的比较研究。可以说，比较研究的方法对于我们认识美术发展的普遍规律或特殊规律，也是极其重要的方法。除了具体的不同门类的美术对象相互比较研究之外，把美术与其他姊妹艺术进行比较也是一个不应忽视的工作。当然把中国美术与其他国家、地区的美术作比较，也是读者关心的问题。这种比较不仅有利于我们对中国美术特征认识的加深，在对它们的联系和差异的研究中也可能深化对美术的共性以至对其他国家、地区美术的个性的认识。如果说从西汉开始，中国美术与西方美术就有了交流，那么，我们的《秦汉卷》虽不必直接回答今天再度出现的如何交流的问题，但在比较研究中可能间接提供对这个问题的正确理解。中外美术交流的历史给我们提供了可作比较研究的资料，在研究活动中重视某些带普遍性的问题，应当是我们这部美术史的特征之一。

如果说对中国美术史的昨天、今天所作的比较，属于纵向的认识；那么，前文已经涉及的美术与姊妹艺术的比较，对美术领域中的各种形式风格的比较，对于特定的时代的中国与外国的美术现象的比较，就属于横向的认识。不论是纵向认识还是横向认识，都是繁重的研究任务。这一切努力对研究成果的质量来说，不是可有可无的，而是至关重要的。

《原始卷》已经对雕塑及岩画等门类作了一定范围及一定程度的比较研究，其他各卷也是可以作比较研究的。仅就同一时期出现的东方佛教美术而论，云冈、龙门、麦积山、炳灵寺或敦煌等地现存的佛教雕塑、壁画、佛寺和佛塔的建筑，在内容、形式、风格等各方面对它们作比较研究，对于整个美术史的研究亦会大有启发。

从事中国美术史的研究，必须尊重前人的研究成果。然而这种尊重是有条件的，是以对象的自身的学术水平为客观条件，以我们自己的学术水平以及科学态度为主观条件的。这就是说，我们既不当轻视前人或同时代人那些带权威性的论断，也不能妄自菲薄，盲目地把其实并不科学的论断当成不可逾越的信条来崇拜。许多其他文化史的经验足以证明，后者对于我们自己的研究活动无异于木匠戴枷，自作自受，既无助于社会主义文化建设，也束缚了我们自己那作为真正意义上的美术史家的继续创造。美术史研究的学术自由，不只依靠客观环境提供，也应由学者自己来创造。盲目崇拜权威或片面追求时髦的论断，只能表明撰写者缺乏独立思考的习惯与要求，甘受各种僵死的教条的束缚。我们一致认为，必须在研究实践中掌握和运用科学的方法，编写出一部具有中国特色的美术史以奉献给广大读者。

### 三

在以上第一和第二部分里，我对研究对象和研究方法作了交代。为使读者了解我们的主观愿望，

看来还有必要对于我们这部史著的基本要求再作一些说明。

我们不认为有脱离具体的美术现象。危言耸听地发表其实不着边际的所谓美学见解，也许可能一鸣惊人，然而却不免障碍美术史和美术理论的健康成长。我们不应当把某种现成的论断作为选择资料的前提，而应当在正确方法的指引之下，通过对资料的反复研究，在学术的某些方面有所突破，虚心而不心虚地产生自己的见解。确切、中肯和新颖的审美判断，应当是这部史著的科学性的表现，也应当是它的创造性的表现。就我们自己的研究意愿来说，我们要力争创造性与科学性相统一的成果。

美术史与美术原理或美术评论不同，它主要的研究任务是美术的发展过程，因而应当着重研究处于特定历史条件中那相互连续着的诸多环节。《古画品录》或《历代名画记》等古典名著表明，美术史应该包含美术原理或美术评论的性质。反过来说，一切富于创见和科学性的美术原理和美术评论，始终不能脱离对象在历史过程中的地位和作用。这就应当肯定地说，美术史处处都必须在不忽视横向性特点的同时，着眼于对象的纵向性的特点——承先启后的变革与发展。即使是断代史或门类史以至艺术家、理论家的传记，对任何现象都必须有全局的认识，都必须阐明某一类美术现象那继往开来的辩证关系。否则，就会失去其特殊的理论意义与研究价值。

这么强调美术史对美术现象的纵向掌握，并不是企图否认它的纵向关系中的横向关系。难道局部与全局的横向关系，例如绘画理论与绘画创作的横向关系，在美术史中可以忽视？不。不过纵向的探讨重于对横向的探讨，这是美术史区别于艺术原理、美术批评的特殊点，也是美术史家的研究活动与当代鉴赏家对于传统美术的鉴赏活动的区别之所在。当代的鉴赏家当然不应把当代的与旧时代的审美需要、标准、兴趣和理想混淆起来，苛求古人表现当代人的情感、思想或理想，把本来不属于当代人的创造成果当成当代的艺术成果来理解。但鉴赏家可以不必着重探讨旧时代的美术作品在内容、形式、风格等方面的特征如何形成的历史原因，从而作出“所以然”的历史性的分析。而这些属于美术史论的问题，对美术史家来说却是责无旁贷的科研任务。

美术史家的特殊使命，是揭示过去的美术现象以及与美术相互依存、相互作用的其他诸因素，并且揭示它们在发展过程中那继承与更新的必然性特点，从历史的实际出发，指出那些似乎偶然的现象为什么具有必然性。譬如说，美术领域中某一品种的诞生与衰亡，是因哪些客观的以至主观的条件变化而引起的。这一切发生、发展和衰亡的必然性，是怎样蕴藏在好像纯属偶然的美术历史现象之中的。对这些问题的探讨和解释，是区别于美术评论家的美术史家不能回避的特殊任务。

每一件美术作品可能同时具备多种性质和意义，对它的理解也不能是简单化的。把绘画归结为“成教化，助人伦”的思想工具，这只能说出绘画在特定历史时期，被肯定的或理想中的某些社会作用，这种说法显然不可能说明它的一切作用和意义。即使是凌烟阁那些以纪功为目的的名人像，即使是宣传妇道的《女史箴图》，所有这些很有影响的美术作品，作为一种审美对象，自身不能不具备特定的审美价值，不能不体现一定的审美观念和审美理想。作为审美对象的旧时代的美术品，不消说是有时代性和局限性的。但也不能否认作为区别于其他精神产品与物质产品的美术品本身，其复杂性的特质又显出了相对性的一面。无论不同历史时期观赏者的审美趣味多么复杂和不同，旧时代的作品也可能对种种不同的趣味产生相对的适应性。原因在于这些作品体现的审美观念，在一定程度上对不同的审美主体的审美需求也有相对的适应性。因此，作为审美客体的一切旧时代产生的美术作品，有可能成为新时代的审美主体的观赏对象，明、清故宫在当代的精神生活中的显赫地位已经表明了这一点。古代为防卫而修建的长城更不是当作审美对象而建筑

起来的，然而在它丧失了防卫价值的今天，反而具有了富于魅力的审美价值。《秦汉卷》如何对待这一历史文物，正如《魏晋南北朝卷》如何对待那些非常出色的陵墓石雕（如辟邪、天禄）那样，属于将要研究的具体对象。我现在提到它们不过企图说明，我们的研究工作不可能也不应当回避论证这些复杂现象在历史中的重要作用，特别是它们自身的审美价值。

如果说每一具体的美术现象体现了特定的个性，那么，对于美术总体来讲，主体与它的审美关系不能不是它最重要的共性之一。而时代的、区域的、历史的具体审美关系的发展变化、转换与联系，又是构成美术史著各自不同的研究个性的客观依据。正是从审美关系的普遍性着眼，我们才有条件区分原始美术的实用价值与审美价值，不因为工具或武器的实用价值占主导地位而忽视与它并存着的审美价值。《原始卷》的编写使我们更加确信，美术史的基本任务不同于社会思想史等史著的基本任务，前者是以对审美关系的论述为基本特征的。例如工艺美术，审美特征当然受到许多物理因素的影响，如物质材料及工艺技术的影响。但是当我们不得不涉及工艺技术及材料特征等问题时，如果陷入其中，就会使读者以为我们的著作属于技术史性质的范畴，那么，我们的美术史就面临着可能被技术史或其他方面的研究著作所取代的危险。所以，我们有理由认为，不论是对于为宗教服务的美术，还是对于为封建统治者服务的宫廷美术或陵墓美术，对待一切意义复杂的美术现象，我们的特殊任务在于：从具体的实际出发，分别阐释它们在变化着的审美关系中的地位、作用和意义。

基于这样的思考，我以为相对地把这部美术史当作一种艺术美学史来对待，不是好高骛远或不切实际的空洞愿望。这种愿望可能体现到什么程度，现在还不敢预言。愿望的实现有待于我的同事们富于开拓性的辛勤劳动，有待于我的同事们那种热情饱满的创造性的探索和思考。

美术史对象中的美术门类的分类问题，是一个前人作过许多研究并在不同方面有了一定成就的问题。然而我们在具体的研究过程中发现，这些问题远非想象的那样简单。各门类在各时期之间的差别，既有明晰的一面也有模糊的一面。它们近似经线与纬线交织着的花毯，在因素上都具有多元性和多层次性。包括原始社会的劳动工具在内的精美器具以及后代那些工艺美术品，其实用价值与审美价值并存，只不过在变化着的主体与客体的关系里，显示了它们的主从差别。所以，既可称它们为工具又可称它们为艺术品。到了奴隶社会，主要是供实用的陶器（例如陶鼎）已经发展和转化为青铜器的礼器的时候，产生了产品与政治目的和宗教观念相联系的审美价值，而它那固有的使用价值则退居于非主导地位。我们从审美关系着眼，把这些不完全属于审美对象的文物称为艺术品，这种称谓的选择性和合理性是不难理解的。例如，封建社会里出现在统治者墓室中的所谓画像石或画像砖，究竟在艺术分类时称它为绘画艺术较为适当，还是称它为雕刻艺术较为适当？这在当前还是一个不便简单作出判断的问题。现成的分类法与实际状况不太适应。它们不只具有平面性绘画的特征，也具有区别于平面绘画的所谓三度空间的浮雕性特征。这就正如把具有民间美术和工艺美术这两重性的对象，或具有民间美术和民族美术这两重性的对象，排除了它的多义性而简单地给他们命名和分类，都是不恰当的。美术领域内部也是门类众多，情况复杂的。有些门类曾被排斥在“纯美术”之外（例如工艺美术），这是错误的。工艺美术有审美的价值与实用的价值，将它作为美术研究对象，正是为了理解它的实用价值与审美价值的矛盾。因此，工艺美术或其他新的美术品种在美术史中，至少不能没有一席之地。

关于美术史分期的问题，和美术的分类问题一样，虽很复杂却不当草率对待。近代一些美术史家，在中国美术史的分期问题上所作的各种尝试，是从各自不同的角度着眼，都有一定的实

际根据。譬如把整体分为实用期、礼教期、宗教化期和文学化期，这种划分着眼于不同历史阶段的某些特点，是有一定道理的，但显然也有片面性。因为每一时期的美术现象有横向的多样性，各个时期的审美观念有纵向的连贯性，本来交叉着的实际状况是很难一刀切的。至于所谓发生期、发展期、成熟期、衰落期的划分，也不一定符合历史复杂的实际状况。可以肯定的是，各种美术形态的发展是不平衡的，这门美术衰落而另一门美术兴旺的矛盾状态并不罕见。我们的研究还有待于全面化，相应的分期原则也尚待探索。但我们的认识有一致性，那就是各门类美术现象的发展不平衡；既相互交叉又相互分离，不应当不顾它们发展阶段的复杂情况而一刀切地作出简单和武断的分期。我们各分卷按照朝代顺序划分，主要在于结集的方便，而不是认为朝代的更换可以作为划分中国美术史阶段的根据。某些门类美术以至一些画家，分明跨越着朝代，朝代分期不能限制我们按实际状况作分期的论述。某些美术现象，例如约定俗成的称谓“文人画”，就它自身的发生和发展的过程来说，就是跨越着几个封建王朝而不能局限于某一封建王朝历史时期的。佛教美术的兴衰是一个起伏变化的过程，这与封建帝王对它的提倡或压抑以及社会的治乱条件等种种因素有密切关系。建筑形式与服饰或家具在形式风格方面的起伏、兴衰的种种变化，与某一社会阶层、某一时期的审美需要和审美理想有不可分割的联系。在封建时代尤其是资本主义的萌芽时期的美术现象里，一定程度和特定方式的反封建的审美趣味的发生和发展，也能表明美术史的分期与封建王朝的改朝换代不一定是同步的。对于这些比较复杂的现象，在有关分卷中将有切合实际的具体论述。

大家在讨论本书的编写章程时，应用了时下流行的一个名词——“突破”。我说，后人对前人或同时代人的研究成果，在尊重它的同时必须有所超越即所谓突破。无所超越或突破就意味着学术水平的停滞不前。但我们对突破口的选择，仍要依靠研究工作的继续和深入。突破什么与如何突破，都必须从实际出发，持严肃、认真的态度。另一方面，对本书高质量的要求和限期完成的要求的矛盾，也迫使我们努力探索如何圆满解决这一矛盾的突破口。

那么，我们现在选择的突破口，是不是只着眼于已经成为过去的美术现象，而不顾当前的美术现象呢？不！我们所说的从实际出发，既包括已成陈迹的历史的实际，也包括当前现代化建设这一需要的实际。为了认识昨天以及今天，是不是还有必要预测尚未出现的明天呢？有！对于这些问题的探索，有助于理解已经成为过去的昨天，正如昨天的经验已经以积极或消极方面影响过今天和可能影响到明天那样。

就我们的编撰任务来说，我们的研究对象当然主要是已经成为过去的美术史实，而不能像科学的幻想故事那样把这部著作的基本任务改变为预言性的东西——对美术的未来前景作假定性的揣测。后一种任务和形态的著作或许有助于美术创作以至理论的开拓，却不是我们这部论著的编撰目标。但是正如前人建筑桥梁不能只关心已成过去的建桥经验，而必须了解桥在今天以至明天的用途，对它的明天的承重力尽可能得出心中有数预测那样，今天的美术史家即使主要为了认识过去，也必须同时认识今天以至预测明天，从而对昨天的美术现象——例如它们的时代性特征，作出更加确切的判断。认识过去和今天正是为了预见未来的明天。俗话说：“观今宜鉴古，无古不成今。”言简意赅地说明了这个道理，这是一种既通俗又有深度，即有相对真理性的概括。历史现象虽然不会重复，但其发展有规律性，倘若对昨天和今天没有相应的认识，我们的研究就没有美术发展的预见性。反过来说，倘若对今天的现状以及明天的未来完全是茫然的，那么，我们未必可能就陈旧的资料得出比较清醒的理解。

美术史作为社会意识对社会存在的反映，它自身和存在于其中的背景一样，总是处于由低级到高级的一种难以穷尽的发展过程之中。美术史作为一种文化，它是美术现象的理论概括，因而不是什么最终的绝对真理。我们的奋斗目标是要争取它在学术方面的稳定性，但又不能否认它那不可避免的暂时性。在美术史论方面也“不存在任何最终的、绝对的、神圣的东西”<sup>②</sup>。

我们不同意否定一切文化传统的文化虚无主义，不同意各种损害民族自尊心和自豪感的自卑态度，也不赞成恩格斯所批判的那种对真理问题的保守性，把只有相对性成就的美术文化当成绝对的东西来夸耀于同时代人和后人。中国美术的历史作为传统文化的遗存，它自身不可避免地显示着已经僵死了的和仍富于生命力的这两个方面。这一切对严肃的美术史家来说，必须从事物发展的必然性着眼，用发展的观点观察它们，肯定所必须肯定的，否定所必须否定的。

#### 四

在接受上述难度不小的科研任务之后，我深感研究工作者自身的建设，即如何成长与壮大的重要。

从研究者自身的状况来说，在研究过程中不可能没有种种自我矛盾产生。我的经验反复表明，新与旧的两个“我”始终在相互冲突着。许多事实可能证明，一定情势之下很难说哪一个“我”是正确的，哪一个“我”是错误的。因为在“我”自己的身上，正确与错误往往是互相搅和在一起的。这种认识的模糊性、反复性不可避免，一个正确的认识首先要经过这种自相矛盾的过程。在研究活动中克服错误的观点和方法，丰富和发展正确的观点和方法，也就是一种积极的自我创造。倘若没有这种艰苦而愉快的自我创造，高于已有水平的创造性的美术史著就不可能产生。

不同时代和基本观点不同的美术史家，即使面对前人以至同时代人所共同认识过的美术现象，不只不能避免在观点、方法等方面的差异，而且因为观点和方法方面的差异，不能不形成他们具体研究任务的差异，不能不形成美术史家对于研究对象的状况、性质和意义的研究的侧重面的差异。这就不能不使一般对象的美术研究成为一种特殊对象，从而显示美术史家在认识方面的独特性与倾向性，美术史家个性的形成也在于此。

参加编撰这部史著的学者是素养不尽相同的群体，不可否认有各自不同的研究个性。我们意识到每一个人同时是群体中的个体，个体在群体中继续接受创造。所以经过反复的商议而得出一个共同的奋斗目标，这一活动意味着群体中的个体在认识上的提高。这个目标是什么？通俗地说，就是作老实人，办老实事。只有这样，才可能作到互相信任、互相尊重、互相争论，才能发挥每一个体的才能和智慧，使研究个性与集体编撰协调一致，和谐统一。

这种统一不是相互迁就，而是每一个体的避短扬长。这好像参加围猎的群体，协调一致却不埋没每一个体的特长那样。这种比喻当然不是很确切的。理论工作不能用少数服从多数的办法，不能不发生争论。何况美术史所面临的问题自身就有不确切性，有不确定性的史料，不像猎场上的野兽那样，可能直观地出现于狩猎者的视域内，成为狩猎者捕获的对象。美术史料里的某些研究对象，对我们有模糊性和虚幻性，发现这种对象远比发现躲在草丛里的野兽困难得多。譬如说，原始人类创造具有艺术性的物质产品，它们究竟寄托着什么特殊动机，在什么意义上可以认为它

<sup>②</sup> 恩格斯《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。

同时也是一种精神产品？把这些动机当作我们的猎获对象，对它的发现就不能只凭某一个体的狩猎经验，而必须依靠个体在合作中的相互启迪与相互争论。历史悠久（纵向性）、范围宽泛（横向性）的中国美术史料，作为我们所要捕捉的对象，仅仅依靠个体的力量是难以想象的。只有每一个体既有自信心又乐于依靠集体，他才可能避免失败，他才有可能发挥自己的特长而又提高自己的本领，他才有可能在美术史研究中成为一个坚守岗位不让野兽逃走甚或被咬伤的猎人，真正成为别的猎人的配合者和协助者。就这样的人际关系来说，才真正体现了参加编写者的互相塑造。

面对美术现象在内的各种文化现象，在认识上难免存在着研究对象与观点、方法的矛盾。这种矛盾的表现是多样性的，最起码的是主体对客体（研究资料）的知（认识）与不知（不认识）的矛盾。正如俗语所说的“有眼不识泰山”，研究者和研究对象相接触并不等于熟悉对象和认识对象。研究成果与研究对象的关系，好比是酒与酿酒的粮食的关系。研究工作一开始就不免要对研究对象作出选择，这种选择活动自身在一定程度上表现了研究者对它的认识。尽管这种认识还是很深入也不稳定的，但和一见钟情的恋爱相似，选择的动机是以一种潜在的力量——对于与这一直接对象相关的间接对象有所认识而产生的结果。要是参加集体研究活动的个体根本没有上述的间接认识，他就不可能在现阶段集体研究中最大程度地发挥他的聪明才智以至即兴性的灵感。假如每一个体满足于最初那种“一见钟情”的选择和以往的研究习惯，而不在集体“摩擦”之中逐渐成长，他自己更卓越的成就就难以保证。

在我看来，美术史家应当既是美术历史发展过程的研究者，又是美术作品的欣赏主体和批评主体。当然，这种三位一体的现象是不平衡的。倘若仅仅把某些作品当作欣赏或批评的对象，把这一作品从与其他作品共同的审美关系中孤立出来，把各种美术现象从其他文化现象中孤立起来，对于某些作品在特定历史阶段的地位和作用没有清醒的理解，对于特定历史阶段的美术和其他文化现象与人们的生活实践的关系没有清醒的理解，对于这一历史阶段与其他历史阶段所产生的美术作品的继往开来的认识模糊，那么，即使我们可能对于某一美术作品作出了富于独创性的鉴赏，这种鉴赏也还远远没有完成美术史的特殊任务。同时也不能不看到，倘若美术史家对于他所研究的对象的美丑缺乏独特的审美感受与判断，不能说出它的美或丑的具体特征及其相互关系，不能说出特殊的形式风格与特殊的情感内容的内在联系，只用一些一般化的人云亦云的断语代替恰如其分的艺术分析，这就不能说明编撰者真正是以审美主体的身份对于审美客体的特征拥有自己独特的审美感受。因此，不能认为他已经完成了以美术为研究对象的研究任务。

不论是专题史、断代史还是通史，美术史可以而且应当有各种不同的写法，有选择共同对象的特定方面和特定阶段的自由，从而显示和发挥不同的研究个性。但是这一切选择和判断，必须还历史以本来面目，而不应当是想当然的。在一定意义和一定程度上说，美术史家还应当是社会学家和心理学家。为什么这样说呢？简而言之，主体与客体的审美关系，正是一种以审美心态为主观条件的精神关系。不论是对美术的创作还是对美术的欣赏，都不能脱离直觉与思维、联想与想象、幻想与灵感、体验与揣测……从而不能不具备心理学的知识。我和我的同事们认为：具备社会学、哲学、美学、伦理学、民族学、民俗学以及宗教学等方面的知识，对美术史家的研究个性的形成来说，都不是可有可无的额外负担。

美术史编撰工作作为一种精神生产，不能不与其他学科发生外部关系，也不能没有精神生产者的个体与群体的内部关系。例如对原始工具的审美价值的发现和肯定，也是在个体与群体之间，进行过反复研究的结果。最后我们一致同意，原始工具的制作过程就是它的审美价值同时产生的



过程；作为适应实用需要的工具，它同时也具备了相应的审美属性和审美价值；它的造型的形式美既为适用工具造型需要所决定，也是人类祖先萌芽了的审美需要的具体体现。因而我们得出了艺术起源与人类的起源同步的判断。这种判断也许可能引起争论，但这是我们具体研究了原始工具的实用价值与审美价值的对立统一关系之后得出来的判断。至少我们现在还是相信，这种判断是由微观认识发展到宏观认识的结果。富于形式美的石铲或石斧既是工具又是艺术品，它所体现的形式美是一种有普遍适应性的规律，至今仍为各种门类的美术创作所体现。我在 20 世纪 50 年代的论文中已经涉及对象的审美价值与实用价值的两重性，但在这几年的集体研究活动中才使自己的认识更加明确化。这一点也可说明继续创造自己的必要性。

美术史的研究实践活动自身既应当是一种严肃的科学工作，也应当是一种富有创造性的审美活动；编写者既是美术史知识和审美教育的普及者，同时也是美育的接受者。所以，美术史的编写过程，不只是研究过程，而且也是美术史家相互学习、相互创造的提高过程。为了使这部篇幅浩繁的史著达到应有的学术水平，希望我们这几十位编写者，能在集体活动中互相创造，成为既有马克思主义的理论水平，又精通本学科的业务和富有敏锐的审美能力的社会主义新型的美术史家。后来者居上是历史发展的必然，但居上居下都要看每一个体能不能给自己创造特殊条件。如果这部史著的编撰获得较能令人满意的成果，那么也就意味着美术史论的新一代队伍正在成长壮大，意味着美术史研究在不远的将来必将结出累累的硕果！

1987 年 5 月