

西方美术史 研究评述



邓福星 主编 郭晓川 著

黑龙江美术出版社

邓福星 主编 郭晓川 著

西方美术史 研究评述

黑龙江美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方美术史研究评述/郭晓川著. —哈尔滨:黑龙江美术出版社,2000. 3
(美术学文库/邓福星主编)

ISBN 7 - 5318 - 0622 - 3

I. 西... II. 郭... III. 美术史 - 研究 - 西方国家 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 02530 号

XIFANG MEISHUSHI YANJIU PINGSHU

西方美术史研究评述

著 作 者 郭晓川
责任编辑 邓会光
装帧设计 邓 宇 邓 宁
出 版 黑龙江美术出版社
印 刷 黑龙江新华印刷厂
发 行 黑龙江美术出版社
开 本 850 × 1168 1/32
印 张 12.875
字 数 35 万字
出版日期 2000 年 3 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数 1 - 3 000
书 号 ISBN 7-5318-0622-3/J · 623
定 价 46.00 元

美术学文库



主 编 邓福星

副 主 编 姚凤林

责任编辑 邓会光

装帧设计 邓 宇

邓 宁

1550/34

《美术学文库》总序

邓福星

以往,人们一直习惯地沿用着诸如美术史、美术原理、美术批评或美术发生学、美术心理学、美术社会学、民间美术学等分门别类的称谓,美术学,是对它们的统称。

美术学,即研究美术实践活动和美术现象的一门学问或学科,同时,也包括对美术学自身的研究。美术学的提出,标志这一学科已进入更加自觉和更为系统的研究阶段。于是,将加强对美术更全面、更深刻地把握,将有助于美术史、论、评三者之间的相互促进和综合研究以及各自更细更专的深化;将有益于相关边缘学科的创立和探讨;将便于美术学理论自身的反思与建构。总之,美术学将在较深层次上密切与美术实践关系的同时,成为艺术美学乃至人文学科中重要的一支,从而,强化自身的严整性和系统性。

不难想像,每个研究者都具有各自研究的个性和切入角度,各自认识中的主观性和局限性是不可避免的。在这种意义上说,美术学是许多人对美术思考和阐释的总和。而且,它总是反映了人们认识的过程而不是最终结果。这种认识和阐释可能是从整体上的概括或对基本性质的把握,也可能是对某一门类、某一方面或某一问题的具体索解。因此,《美术学文库》中的著作,是从多角度、多层次和多侧面,对各种美术现象或不同问题的研究和探讨。

美术实践活动和人们思维及认识的发展,既要求美术学理论的不断深化、完善与更新,又为之发展提供了可能的条件。《美术学文库》则旨在于理论形态美术的开发和建设。不过,谁都不会以为,这种理论的开发和建设可以毕其功于一役。如同美术创作繁荣的出现一样,它需要许多人直接或间接地投入,甚至须几代人的努力。我们这里所做的只是一个开端。

1999年10月1日于
中国艺术研究院美术研究所

内容提要

本文是关于西方美术史研究发展状况的一般性讨论。西方美术史研究包括三个大的方面,即美术史个案、美术史理论和美术史哲学。美术史研究者对这三方面的问题所做的各种考察和不同的解答,就构成了西方美术史研究的全部发展历史。书写的美术史的概念是一个开放性的概念,也就是说,书写的美术史是一个不断形成和不断解体的过程,而本书所显示的西方美术史研究的发展,就充分体现出了美术史的这一本质特性。换言之,美术史是可阐释的,所有书写的美术史所展示出来的就是不同的阐释结构。美术史的首要原则是它的批评原则。任何书写的美术史都是以不同的价值标准对艺术作品和艺术事件进行阐释的结果。本文将西方近现代美术史研究划分为文艺复兴、启蒙运动、浪漫主义—实证主义或现实主义、现代—后现代主义四个时期,对各个时期的社会文化背景、美术史观念和方法论特征及其代表人物与典型著述均作了一定研究。



作者简介

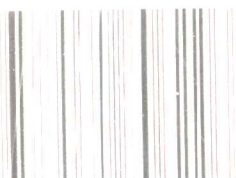
郭晓川 1962年生于山东省微山县。高中毕业后应征到南京军区服役。退役后分配到微山县文化馆，从事美术创作、文物管理和考古发掘工作。1984年考入山东艺术学院艺术师范系攻读绘画专业，1986年毕业后分配到山东《农业知识》杂志社任美术编辑，1991年考入中央美术学院美术史系攻读秦汉美术史专业，1994年毕业，获文学硕士学位，同年考入中国艺术研究院研究生部美术系，攻读西方美术史学专业，1996年毕业，获美术学博士学位。现为中国艺术研究院美术研究所助理研究员。主要从事中国秦汉美术史、西方美术史方法论的研究和当代美术批评工作。

104136

- 1 借书到期请即
 - 2 请勿在书上批折角。
 - 3 借去图书如有
- 等情形须照章

京京 0701

ISBN 7-5318-0622-3



9 787531 806226 >

目录



绪 论	1
第一章 文艺复兴时期	10
一、时代背景	10
二、瓦萨里的生平	19
三、瓦萨里的美术史理论	22
四、瓦萨里的美术史理论基础	40
五、艺术的五个本质	46
六、美术史的目的及其方法	52
七、瓦萨里的得失	56
第二章 启蒙运动时期	62
一、时代背景	62
二、文克尔曼的生平	65
三、文克尔曼的美术史观	70
四、文克尔曼的美学观	73
五、文克尔曼关于古代希腊艺术的分 期研究	77
六、古希腊艺术发展的基础和原因	92
七、关于模仿的问题	103
八、文克尔曼的美术史学成就和问题	108



第三章 浪漫主义 - 实证或现实主义时期	122
一、时代背景	122
二、19 世纪美术史学的发展概述	131
三、黑格尔的艺术史理论	150
四、丹纳 布克哈特 里格尔	180
第四章 现代 - 后现代主义时期(上)	214
一、时代背景	214
二、资料源美术史研究	226
三、非资料源美术史研究之一:形式 主义	250
第五章 现代 - 后现代主义时期(下)	283
四、非资料源美术史研究之二:图像学	283
五、非资料源美术史研究之三:心理学	298
六、非资料源美术史研究之四:社会 - 文化 - 思想史	323
结束语	352
一、新艺术史	352



二、女性主义	360
三、阐释的美术史	368
附一 英文人名索引	372
附二 中、英文主要参考文献	389

所谓西方美术史研究,主要指的是西方美术史学,但是后者相对来说比较松散和宽泛,而前者要更加具体一些。因而我们也可以说,美术史研究是一种狭义的美术史学。在本文以后的所有部分中,我们所使用的美术史研究与美术史学这两个概念的含义是一样的,而不再特别标明狭义的美术史学。西方美术史研究(或美术史学)是对西方的美术史研究和理论的发展状况所做的综合性考察,它具体包括着美术史具体问题的研究、美术史理论与美术史哲学三个方面。美术史具体问题的研究是指对一些美术史个案的考察,如一个或数个时期或阶段,一个、几个或一组艺术家及其作品,一个或多个具体的问题,如风格、流派、演变等。美术史理论一方面包括在对具体的美术史问题考察的基础上所形成的一些理论总结,如范畴、原理和方法;另一方面包括一些理论上的假设或设定,如发展、结构、原因。美术史哲学主要是指对美术史所做的哲学思考,它是关于实际发生的美术史、书写的美术史以及美术史理论三方面所进行的一般性的沉思。这里我们借用后现代主义者阿格尼斯·赫勒对历史哲学和历史理论两个概念的界定,或可帮助我们理解美术史哲学与美术史理论的区别:“历史理论是对历史性知觉及其多种显示的反映与说明。而历史哲学则



有些不同,它是对现代历史性知觉的说明,以及诸如此类的自身反映。当然,历史理论也是哲学,但它不是历史哲学。”^[1] 美术史研究所包括的这三个方面,即美术史具体问题研究、美术史理论和美术史哲学处于一个极为紧密的关系网络之中,它们互为前提、互为补充、互为批评与修正,由此形成了一个大的整体,即美术史研究。这就是我们要讨论的范围与概念。

西方美术史研究(或美术史学)不是一个孤立的发展过程,它首先与相关的西方人文学科紧密联系在一起。这种联系从西方美术史研究的开始出现就充分显示出来,如文艺复兴美术史研究与人文主义的思想观念的关系,这一点特别体现在价值评判体系上。其后这种联系一直保持了下来。美术史研究与诸学科的联系中,尤为重要的是与哲学的关系,这种联系尤其是从18世纪开始美学取得了日益重要的学术地位后,美术史与哲学的联系又多了一个更加稳固的桥梁。以下顺次与美术史研究联系密切的学科有历史学、社会学、政治学、经济学、心理学、考古学以及相关的自然科学部门。这些学科在美术史研究领域的具体运用实例,在我们后面的篇章中会充分展现出来。

与美术史研究联系密切的另一个重要学科是艺术。一方面,艺术家、艺术作品和艺术家的创作活动是美术史研究的考察和研究对象,是观察者与被观察者的关系;另外一方面,当下的艺术实践又为美术史研究的价值评判系统提供了一定的参考资料。需要着重说明的是,这里所谓的艺术实践包括着艺术创作、艺术批评与艺术理论。观察者在描述、分析和判断观察对象时,一方面体现着一种主动的姿态,另一方面又必然要受到被观察对象的一定影响。而当下的艺术实践对美术史研究的研究方向和兴趣也在一定的程度上发挥着影响。因可以说,美术史的发展是在这种大的环境中进行的,而作为艺术史家个人也往往为这些因素所限定。所以说,“每个历史学家都是他自己时代、语言和文化的囚徒”。^[2] 因此,我们对西方



美术史研究的发展做出考察时必须要注意到这些相关学科以及社会环境诸因素的相互作用。

虽然上述各有关学科对美术史研究起着重要的作用，但是任何一个学科都不能被说成是起着决定作用的学科。因为美术史研究有着自己的学科规律与原则。因而，美术史学既不能把其他任何学科当作自己的“婢女”，同时它也不是其他任何学科的“小跟班”。一句话，美术史研究与其他学科的关系是一种互惠互利的平等关系。这应该视为我们研究西方美术史理论以及进行美术史研究的基本原则。此外更重要的一点是，美术史的概念永远是一个开放性的概念，亦即说，美术史并没有一个最终的定义。限定美术史是什么或不是什么都是不可取的，美术史只能在实践中寻找自己的定义，又因实践是无止境的，所以美术史的定义永远都处在变化之中。把美术史与其他学科的界限划得过死，只会使有生命力的美术史窒息。法国年鉴学派的奠基者之一马克·布洛赫写道：“……应当把史学的不确定性公之于世。史学的不确定性正是史学存在的理由，它使我们的研究不断更新。”^[3]

美术史研究同历史学一样，面临着客观性的拷问。在这方面，应该把美术史研究视为一种哲学或艺术，而不能以客观性相挟。我们允许哲学对真理做出不同的阐述，也允许艺术对真实的做不同形式的表现，那么为什么不能容忍美术史研究的多样化阐释呢？美术史显然不能只有一个。人们常说有多少个读者就有多少个“哈姆雷特”，而我们为什么不能说有多少个美术史家就有多少个“毕加索”、或其他随便什么艺术家呢？显然是可以这样说的。早在黑格尔那里就对一种客观性的要求产生了怀疑，他写道：

我们必须承认这是一个正常的要求，即对于一种历史，不论它的题材是什么，都应该毫无偏见地陈述事实，不要把它作为工具去达到任何特殊的利益或目的。但是像这样一种空泛的要求对我们并没有多大帮助。因为一门学问的历史必然与我们对于它的概念



密切地联系着。根据这概念就可以决定那些对它最重要最适合目的材料，并且根据事变对于这概念的关系就可以选择那些必须记述的事实，以及把握这些事实的方式和处理这些事实的观点。（着重号为另加）^{〔4〕}

虽然黑格尔说的概念并不是完全主观性的东西，但是他的这段话表明盲目地追求客观性是错误的。我们在此可以说，书写的或讲述的美术史是美术史家个人的主观性理解的结果，这是不容置疑的。虽然加达默尔调和了主观主义和客观主义，但是他下面的这段话却暗示着对历史阐释中的主观因素的承认：

所以，历史学家的基本原则是：流传物可以用一种不同于本文自身所要求的意义来进行解释。历史学家总是返回到流传物的背后，返回到流传物给予表现的意义的背后，以便探讨那种流传物不是自愿表现的实在。本文被置于所有其他历史材料即所谓过去遗物之中。所以它们必须被解释，即不仅按它们所说的东西被理解，而且按它们可以为之作证的东西被理解。^{〔5〕}

但是肯定美术史的主观性并不等于否定美术史的真实性或客观性。历史的不可重复性使得历史学家的主观性判断无法得到绝对的检查，因而历史知识的真实性历来就受到莫大的怀疑，进而推到对历史真实性的怀疑。一种彻底的悲观主义认为历史本身就是完全没有真实可言的。从不同的角度对法国大革命史进行阐述，必然会有不同的、甚至截然相反的叙述和结论，因此从某种意义上来说这就等于消解了法国大革命史，也就是说不存在一个法国大革命史，有的只能是人们叙述各异的法国大革命史。“但是这样就会发现，一般人们所谈论的那个法国大革命其实从未发生过。”^{〔6〕}其实对于这一点来说我们完全没有必要依靠或相信什么理论上的判断，而靠我们的直觉即可得知法国大革命史是存在的，或是真实的。现在的问题是我们书写的或讲述的美术史如何与这种真实存在的美术史相符合。对于这一问题的判定永远会是一个难题。因



为这种符合是无法用重复性进行检验。解决的办法只能是把真实性或客观性设定为多种和多层次，而每一书写的或讲述的美术史仅关涉着这些真实的一种或数种，或者关涉着一个层面或数个层面，而不设定完全的或最终的真实或客观性。因此，美术史有其真实和客观性，作为反映着这种真实和客观性的书写的或讲述的美术史只是在不同的侧面和层次将其反映出来。这也就是说，真实与客观没有绝对的而只是相对的。从此意义而言，书写的或讲述的美术史仅是一种“设置”，它是为捕捉美术史的真实而由美术史家所设定的一整套理论“装置”。但是这里的所谓“装置”仅仅是一个比喻的说法，不能就其字面的意思来理解，或许法国年鉴学派的代表作家费尔南·布罗代尔的话可以作为一个近似的注脚：“我必须重申，历史的时间并不那么轻易地屈从于共时分析和历时分析这两种灵活的方法。不能把生活想像成一个机械装置，可以从容地使它停顿以呈现它的静物象。”^[7]

虽然书写的或讲述的美术史与哲学、艺术在对真实的反映上面有诸多相似之处，但是同时也存在着相当大的不同。同样强调真实性，哲学和艺术的主观性是公开的，无需隐蔽的，美术史却受到被描述、分析和判断对象的更大限制。因而人们会对美术史提出要求，它应该是“客观的”。然而这里的“客观”是因人而异的，这样，的确似无一个客观而言。这是现代以来西方美术史研究偏重于强调主观和差异的根源。我们在这里对于这一问题采取了一种摆开的方式，并不急于作出断定，但是我们可以提出解决问题的尝试性方案。虽然我们承认美术史是主观性的，但是并不是说美术史最终要归结为主观的，相反，我们仍然需要正视客观性的存在。而客观性的问题说到底是一个标准问题，标准问题可以进一步转化为可接受性的问题，而可接受性又可以进一步划分为等级，也就是说存在着不同等级的可接受性。可接受性受到人们一种直觉的引导，人们对完满与和谐的需求就成为检查一种可接受性的先决条件。



书写的或讲述的美术史说到底是在不同层面上的阐释，而这些阐释应该受到历史性和现实性的综合制约。因此，绝对的主观主义是受到限制的。

美术史既然是阐释，毫无疑问就是一种能动的思维活动，而这种能动性就体现在美术史的批评职能上。美术史首先应该是批评的美术史，没有批评也就没有美术史。这意味着阐释美术史就是对美术史作出价值评判。在我们经过上述对真实与客观性问题的讨论后可以看出，任何的排除美术史家的主观价值评判的企图都是毫无道理的，也是无法做到的。事实上在美术史研究的发展史中也从未真正地存在过这样的“客观的”美术史。瓦萨里明确指出了美术史的批评职能，只是到了19世纪，在自然科学所取得的成就面前批评的美术史就丧失了自信。但是这仍然避免不了有见地的艺术史家或其他学者在考察美术史时作出积极的判断，如为巴洛克艺术翻案。如果以客观性作为对抗文艺复兴以来的价值评估系统，那么它是卓有成效的。但是它不应该继续成为其后的美术史批评的障碍。在西方美术史研究的发展中，美术史的批评职能一直受到来自要求客观性的美术史的限制，我们在此不妨将此认作是批评的美术史与客观的美术史之间的分歧。在60年代以后，西方批评的美术史的发展甚为迅速，它吸收一些现代思潮的理论，对美术史作出积极的批评，从而更加鲜明地显示出美术史的自觉与生命力。

批评的美术史虽然需要有来自其他学科的各方面力量的汇聚，但是它自身必须是直觉的。因为我们所面对的应该是活生生的美术史，任何企图以所谓的“科学”的手段将其分割，当做僵死的或静止、无生命的考察对象的做法都将违背美术史的真正精神。柯林武德针对那种受到自然科学方法论影响的实证主义者历史学家说道：

他（主要指汤因比）占有大量的历史知识，但是他对待它们就仿佛它们是某种他在书本里找到的现成的东西，而他所感兴趣的



问题就只是收集到以后如何加以安排的问题。他的整个规划实际上是一个精心安排并贴上标签的鸽子笼规划,好把现成的历史事实纳入其中。这些规划其本身是有害的;但是它们总包括着某种危险。突出的危险是忘记了这样被纳入鸽子笼的事实必须用一种分割的办法使它们和它们的来龙去脉相脱离。这种办法变得正常习以为常之后,就造成一种固执观念;人们忘记了历史事实(正如它实际所存在的那样,并且正如历史学家实际所了解的那样)始终是一个过程,在这个过程中某些东西不断地变成为其他的某些东西。过程这一要素乃是历史的生命。为了要把历史事实纳入鸽子笼,就必须首先扼杀活生生的历史机体(也就是必须否定其作为过程的基本特征),从而才可能加以分割。^[8]

柯林武德的这段批评同样适用于与其类似的美术史研究方法及其所反映出来的错误观念。比柯林武德更早的贝内代托·克罗齐更加强调了艺术史的独特性:

我们已经说明过,主张把诗歌和艺术史看得和哲学史一样是错误的,不仅因为这种主张误解了历史的真正概念,而且也因为它弄错了艺术的性质,把它看成哲学,在一种概念的辩证法中把艺术取消了,否则就因为它在艺术史中忽略了艺术之所以成为艺术的东西,将其看成一种次要的东西,充其量也不过在社会活动和概念活动之外给以一席之地而已。^[9]

这些阐述表明,历史学与美术史研究都需要将历史或美术史当做活的过程来看待,这要求历史学家或美术史家对历史或美术史有一种直觉本领,一种敏感。而仅仅通过罗列材料或编年的方法是达不到的。尤其是美术史,面对着的对象是艺术行为和艺术作品,如果没有足够的感受力是无法充分完成一种美术史的阐释的。黑格尔说:“像这类缺乏哲学头脑的历史学家,他们如何会有能力把握并表现理性思维的内容呢?”^[10]我们也同样可以提出这样的问题,即,缺乏对艺术创作和艺术作品的认识的艺术史家如何能够准确地把握并完成自己的阐释呢?这也就是说,缺乏对艺术的敏锐直觉是无法从事艺术的阐释的。