

“新史学”与近代中国 美术史研究的兴起

孔令伟

[1] 王伯敏先生的《中国美术史研究答问》，李树声先生《中国近现代美术史工作的回顾与前瞻》，薛永年先生的专题论文《美术史研究与中国画发展》，陈池渝先生的专著《中国现代美术学史》都对此作过论述。

[2] “新史学”一词由梁启超首创。1902年2月8日，梁启超在《新民丛报》开始发表连载文章《新史学》。他说：“于今日泰西通行诸学科中，为中国所固有者，惟史学……今日欧洲民族主义所以发达，列国所以日进文明，史学之功居其半焉。”（参阅《饮冰室文集》《新史学》）。在本文中，“新史学”包括前后两个环节，前者是指梁启超、章太炎等新史学运动的代表人物。后者是指“史料建设派”，以傅斯年、顾颉刚为代表。

[3] 在这方面，沈先生编选的《滕固艺术文集》，杨振宇的博士论文《美术史视野中的知识与观念：清季民初美术史写作的批判研究》（中国美术学院，2005）可以为我们提供参考。

[4] 《胡适日记》在1947年3月15日记录了中央研究院第一次关于院士商讨会的情况。由胡适拟定供讨论的人文组考古学及艺术史院士名单为：董作宾、郭沫若、李济、梁思成。《申报》1948年3月28日题为“中研院评议会选举结果院士八十一人当选”的报道中，正式名单为李济、梁思成、郭沫若、董作宾、梁思成。

[5] 经常在考古与艺术史之间作跨越研究的学者，如饶宗颐、刘敦愿、杨泓、阎文儒、姜伯勤、李等等均来自于这一传统。美术院校的老一代艺术史家，如王逊、李浴、史岩、王子云、金维诺、王伯敏等都与这个传统有一定关联。

美术史是中国学术现代转型过程中出现的新学科，影响其发展的因素主要有三点，一是近现代美术教育事业，¹二是19世纪德语世界的美术史研究传统，及海外学者的中国美术史研究，三是近代中国的“新史学”和“史学革命”运动。²历史学家、艺术家、鉴赏家共同构成了这一时期美术史写作的主体。

姜丹书的《美术史》初版于1917年9月，属“师范学校新教科书”，是受当时教育部委托而编写的一部教材。此后，从事教育事业的艺术家，如陈师曾、黄宾虹、潘天寿、林风眠、刘海粟、傅抱石、倪貽德、丰子恺等等都有美术史专著传世。新中国成立之后，国家按行政体制分配学术，美术史研究被分裂成考古、美学、文物鉴定、学院教育等几个领域。美术院校的艺术史研究，用以配合专业教学，并在很大程度上延续了民国时期的传统，即重视艺术史经典、艺术品价值，重视鉴赏与艺术品位。

19世纪德语世界的美术史研究，主要是通过滕固、宗白华等人的介绍而在中国得到传播。³上个世纪80年代以来，邵大箴、范景中、潘耀昌、曹意强、易英等先生对西方艺术史学史重新进行了梳理，他们和他们所培养的博士生积累了一批优秀的学术成果。海外学者的中国美术史研究，可供我们参考的有袁同礼的《中国艺术及考古学西文目录》（*The T. L. Yuan Bibliography of Western Writing on Chinese Art and Archeology*. Mansell 1975. Harrie A. Vanderstappen 编辑，上海图书馆藏），洪再新先生的《海外中国美术史研究文选》，尹吉男先生主编的《开放的艺术史》丛书等等。

“新史学”对近代中国美术史研究的影响则是一个耐人深究的话题。民国时期一些重要的大学如北京大学、中山大学等均设立过艺术史教席，王国维、梁启超、陈寅恪等史学大师均对美术史学流露过浓厚的兴趣。此外，国民政府中央研究院亦曾在“考古与艺术史”方向上设立院士席位，并有5名院士。⁴以今天的眼光看，李济、梁思成等不啻为第一流的艺术史家。受“新史学”熏陶的历史学家，如赵邦彦、岑仲勉、劳干、唐兰、顾颉刚、徐中舒、童书业、岑家梧、陈钟凡、朱杰勤等同样也在美术史研究领域有出色贡献。⁵

在近代“新史学”运动中，艺术与历史研究的关系得到了全新定位，这种情况正如刘奇峰先生所言：“若历史家欲以艺术而推知民族之

心灵与精神，不但须有博古学者之精密的观察，并且要有一种敏锐的感觉，……欲完全了解一个时代之历史，我们必须了解其艺术之历史。”⁶“新史学”形成了与传统史学截然不同的面貌，新一代学者对美术史研究的旨趣，研究材料的处理与使用都有独特的看法，在研究方向上有着全新的探索，并取得了重要的成就。笔者拟对此作一番简单介绍，希望能为相关学者提供参考。

一、“新史学”与美术史研究之旨趣

在西方学术史中，对图像、历史遗物的研究始于古物学家和鉴赏家。自文化史和包罗万象史 [Universal history] 兴起之后，图像开始备受历史学家的青睐，其历史价值与意义也得到了新的阐发。⁷在此基础上，专业艺术史研究开始在 19 世纪中后期的德语世界发展成形，并在此后几代人的努力下发展成一门享有盛誉的学科。

中国古代文人学者，在观赏古代宫室残迹、丘墟陵墓、古器物、古壁、古圣先贤画像时常常会留下诗文书稿，抒泄内心的历史感受。屈原的《天问》是一个著名的例子——德国汉学家甚至称其为“中国艺术史上最古老的文献”，⁸《洛阳伽蓝记》、《水经注》也是如此。宋人吕大临在编次《考古图》时曾说：“观其器、诵其言，形容仿佛，如见其人矣。”抒发的也正是这种历史感。

虽然南宋史学家郑樵在《通志》中特辟〈金石略〉、〈图谱略〉，强调了金石古物、图画表谱在历史研究中的特殊价值，但是，纵观中国史学史，图像证史并未形成一个稳定的学术传统。和图像相比，中国学者更偏爱文字本身所保留的历史信息。在历史阐释中，如果过分依赖图像，或对图像使用不当，反而会成为历史研究中的干扰因素——正如赫伊津哈 [Johan Huizinga] (1872-1945) 所言，会使人丧失理性沉思的能力。在古代学者那里，图像、纹饰、古物只是寄托“鉴古之远思”的信物，而非历史材料。在中国传统学术中，艺术史并未从历史研究中得到流演、生发。

传统学者偶尔借助绘画、诗词谈历史感受，但更多的是把它们视做审美对象。其它如寺塔建筑、庙堂府舍、壁画雕塑、画像砖石、服饰纹章、金工杂艺等所面临的都是同样问题。尽管传统美术史文献中不乏以书画文玩阐释先人心智、情感、风俗、礼仪的文字，但这些材料多流于笼统浮泛，未能发展成系统的专门之学。

古代学者所忽视的问题恰恰是美术史研究的新起点。姜丹书在撰写《美术史》时曾遗憾地说：书法、绘画史的文献，“撷取史料，吾患其多，至雕刻、建筑以及工艺美术之类，更何所取材乎”。⁹对于

[6] 转引自朱杰勤撰，《秦汉艺术史》，〈导言〉，上海商务印书馆，1936。刘奇峰先生原文请参阅《国立中山大学语言历史学研究所周刊》，1928，第二集第24期。

[7] 曹意强撰，〈包罗万象史的观念与西方艺术史的兴起〉，载《学术思想评论》，第一辑，辽宁大学出版社，1997年。

[8] 孔拉迪（或称孔好古），〈天问：中国艺术史上最古老的文献〉。A. Conrady: *Das älteste Dokument zur Chinesischen Kunstgeschichte, T'ian-wen, uebersetzt und erklärt, Abschlossen u. hrg. von Edward Erkes, Leipzig, Verlag Asia Major, 1931.*

[9] 姜丹书撰，《美术史》，〈序〉，上海商务印书馆，1917。

这一类问题，历史学家表现得更为敏感，傅斯年在《历史语言研究所工作之旨趣》中说：

又如最有趣的一些材料，如神祇崇拜、歌谣、民俗，各地各时雕刻文式之差别，中国人把他们忽略了千百年，还是欧洲人开头为规模的注意。零星注意，中国向来有的。西洋人作学问不是去读书，是动手动脚到处寻找新材料，随时扩大旧范围，所以这学问才有四方的发展，向上的增高。¹⁰

对近代历史学家而言，“以诗证史”（陈寅恪），“贞石证史”（岑仲勉），“图像证史”都是颇具吸引力的新问题，“图像证史”更是一个直观、生动的新领域。梁启超就被美术史深深吸引，他说：

埃及之金字塔及塔中所藏物，得此而五六千年之情状略可见焉；如意大利之三四名都，文艺复兴时代遗物触目皆是，此普遍实迹之传流者也。例如埃汾河之索士比亚遗宅，则此诗圣之环境及其性情宛然在望；登费城之议事堂，则美十三州制宪情状凑会心目。凡此苟有一焉，皆为史家鸿宝。……如山西大同云冈石窟之佛像，为北魏太安迄太和间所造（西四五五至四九九），种类繁多，雕镂精绝。观此可知五世纪时中国雕刻美术之成绩及其与印度、希腊艺术之关系。以之与龙门诸造像对照，当时佛教信仰之状况亦略可概见。¹¹

又说：

汉、晋之屋舍、灶础、杵臼，唐人之服装、髻形、乐器及戏剧面具，今日何由得见。然而有殉葬之陶制明器，殊形诡类至伙，若能得一标准以定其年代，则其时社会状况，仿佛可见也。又如唐画中之屋宇、服装、器物及画中之人之仪态，必为唐时人现状或更古于唐者，宋画必为宋时现状或更古于宋者，吾侪无论得见真本或摹本，苟能用特殊的观察，恒必有若干稀奇史料可以发现。则亦等于间接的目睹矣。¹²

利用实物材料或新出土的地下材料来验证古史，这些均为传统史家所忽视的部分，而近代历史学家正是在此领域大有斩获，并开创了“图像证史”的新路径。1932年，日本东京文求堂出版了郭沫若《两周金文辞大系》初版本，1934-35年增订为《图录》与《考释》二书。在《两周金文辞大系考释》中，郭沫若对秦公钟、秦公簋的考订堪称图像证史的佳例。他说：“余今得一坚确之证据，知作器者实是秦

[10] 傅斯年撰，《历史语言研究所工作之旨趣》，载《历史语言研究所集刊》，第一本第一分，1928。

[11] 《中国历史研究法》作于1922年，引文出自《中国历史研究法》汤志均导读本，上海古籍出版社，1998，第43-44页。

[12] 同上，第47-48页。

景公，盖器与齐之叔夷铸钟除大小相异而外，其花纹形制全如出自一范也。叔夷铸钟作于齐灵公六年，秦景公以灵公六年即位，年正相同……此事足证图象研究之不可忽。”多年之后，张政烺评论说：郭沫若这个方法最好，断定秦公钟的年代应当结合形制花纹考察，这是最牢靠的办法。^[13]

郭沫若的考订说明了一点，即图像在历史研究中有着不可轻忽的作用。但是，图像真的能够证史吗？或换句话讲，图像在什么意义上才可用作历史研究的材料呢？

“以诗证史”可以有文献依托，“贞石证史”的背后是乾嘉学派金石考据，所倚仗的也主要是石刻文字，而“图像证史”则要面临大量的空白点。书画之外的图像资料，传世文献大多无从佐证，新材料提出的几乎都是新问题。有限的考古材料也并不足以推导出任何结论，仓促之间形成的看法很容易被新出土的材料推翻。郭沫若《两周金文辞大系图录考释》为图像证史提供了范例（当然，还有他后来对“夔一足”所作的考释），但在近代历史学家那里，图像证史依然是一条畏途。以陈寅恪为例，其〈天师道与滨海地域之关系〉、〈桃花源记旁证〉等考证文章足以解释美术史中“羲之爱鹅”、“桃花源”等长久流行的画题，并订正书法史、绘画史文献中的讹误。但陈寅恪就此止步，仅仅是在他所熟悉的“以诗证史”的领域流连徘徊。

历史学家对“图像证史”或多或少存有疑忌，这种怀疑主要来自两点：首先，已有的图像材料零星散乱，缺少系统整理，可资取信的材料并不充裕。像梁启超一样，很多历史学家对传统书画的风格、年代一望即知，但对于古建筑、石刻造像、金工杂艺、丧葬明器等项却往往无从措手。其次，图像所涉及的美与趣味等问题，大抵类似王国维所说的“古雅”，属“可爱而不可信”者，可以感知而难以验证。

新问题需要新知识，这些知识必然会跨出纯粹历史学的范畴，并对专业艺术史研究提出要求。梁启超从自己的研究经验出发，提出了一些耐人寻味的问题：“吾尝从事于石画的研究，见汉石有画无数，魏、晋以后则渐少，以至于绝，此何故者？……吾尝从事佛教石刻的研究，见造像惟六朝时最多，前乎此者无有，后乎此者则渐少。此何故者？同是六朝也，惟北朝之魏、齐独多，南朝及北周则极少。此又何故者？……自隋而经幢代造像以兴，迄唐而极盛。此又何故者？宋以后而此类关于佛教之小石刻，殆皆灭绝。此又何故者？”^[14]

类似一些问题经常在梁启超头脑中萦绕，同时也对他的朋友、弟子、子女产生了影响。1928年4月26日，梁启超曾给即将回国的梁思成、林徽因写过一封家信：

[13] 参考张政烺撰，〈“十又二公”及其相关问题〉，收入《国学今论》，辽宁教育出版社，1991，第73-107页。

[14] 《中国历史研究法》汤志均导读本，上海古籍出版社，1998，第57-58页。

你们回来的职业，正在向各个方面筹划进行，……另外还有一件“非职业的职业”——上海有一位大藏画家庞莱臣，其家有唐画十余轴，宋元画近千轴，明清名作不计其数，这位老先生六十多岁了，我想托人介绍你拜他们，当他几个月的义务书记，若办得到，倒是你学问前途一个大机会。……《中国官室史》诚然是一件大事业，但据我看，一时难成功，因为古建筑十九被破坏，其所有现存的，因兵乱影响，无从到内地实现调查，除了靠书本上资料外，只有北京一地可以着手。所以我盼望你注意你的副产工作——即《中国美术史》。这项工作，我很可以指导你一部分，还可以设法令你看见许多历代名家作品。¹⁵

[15] 中华书局编辑部编，《梁启超未刊书信手迹》，致梁思成、林徽音书（1928年4月26日），中华书局，1994。

[16] 参阅饶宗颐撰，《中国史学上之正统论》，上海远东出版社，1996。

[17] 传统学者多言“内”、“外”，罕论“东”、“西”。自张之洞《劝学篇》风行之后，“中”、“西”遂为流行用语。美术史中的世界艺术“东西两源头论”源自于文化“东西两源头论”。有趣的是，这种历史统绪感极强的文化观念恰恰是借助西方“科学”历史学而得到了巧妙论证。例如：1922年梁漱溟在《东西文化及其哲学》中就引用巴克尔的话，以说明欧洲地理形势有利于控制自然，造就了东西文化的不同特质。1923年丁文江在《历史人物与地理的关系》一文开头便说：“布克尔 [T. Buckle] 是 19 世纪用科学知识研究历史的第一个人。照他的学说，凡人类的历史都是气候、土壤、交通的关系，这种物理派的历史观，在他的《文化史》[*History of civilization*] 出版的时候很有势力。”参阅李孝迁，《巴克尔及其《英国文明史》在中国的传播和影响》，载《史学月刊》，2004，第8期。

[18] 相关批评请参阅李济撰，《中国古器物学的新基础》，载台湾大学《文史哲报》，1950，第一期，第63-79页。收入张光直、李光谟编，《李济考古学论文集》，文物出版社，1990。

从梁启超的家信中，我们不难发现他对美术史的浓烈兴趣，同时亦可捕捉到一条信息：专业的艺术史研究面临的首要问题就是材料的整理、处理与使用，在图像资料未得到严格批评之前，风格分析，观念、趣味阐释只能放在第二位来考虑了。

二、材料的处理与运用

中国是一个重视文献著述传统的国家，历史记载不仅要传达史实，而且还要传递信仰和道德观念。因此，传统历史学家往往有着强烈的历史统绪感，如正统论或道统论，¹⁶文化在此被视作生命体，能传承者为正统，否则为异端。《历代名画记》中所论“师资传授”，董其昌的南北宗论，或近代美术史家所持的世界艺术“东西两源头论”¹⁷均折射了这种观念。

但是，用新史学的观点来看，这一传统至少有两个缺陷：一是排斥了历史构成的多样性。至于外来文化对中原传统的影响，或中原文化对域外文化的冲击则绝少受到重视。晚清民国以来，受时局和西方现代历史学的刺激，正统的“官史”意识逐渐淡化，敦煌学、边疆史、中外交通史遂为显学。美术史研究中有同样的现象存在，如潘天寿的《域外绘画流入中土考略》，再如滕固对霍去病墓石刻的研究，均是明显的例子。此后，中外艺术交流史日益受到重视，学者们更喜欢从中外艺术交流、比较大背景下讨论中国艺术史的内部问题，其影响一直持续到今天。

二是过于依赖文献，轻视或排斥实物材料、考古材料。即使像章太炎这样的近代史学大师也曾对甲骨文表示过轻视和怀疑。乾嘉学派对金石碑版等材料的态度比较积极，但仍未脱离“补经证史”的樊篱。以青铜器研究为例，除了文字研究之外，有关器形、纹饰的研究只是停留在鉴赏和收藏著录的层面上，¹⁸这些材料很少被视为独立之

物加以认真对待。正视这类问题多为西方的美术史学者和中国的考古学家(如曾昭燏1937年在伦敦大学研究院所做的硕士论文〈中国古代铜器铭文与花纹〉)。

美术史研究的特殊性来自于材料的特殊性。滕固曾向梁启超请教美术史研究之法,梁启超的答复是难在“史料之缺乏”,这种史料指的就是传世文物,或我们今天说的第一手图像材料。他说:

器物之性质有能再现者,有不能再现者。其不能再现者,例如绘画、纺织及一般衣服、器具等,非继续珍重收藏不能保存。在古代未有公众博物院时,大抵官廷享祚长久贵族阅不替之国,恒能护传此等故物之一部分。若如中国之惯经革命且绝无故家遗族者,虽有存焉寡矣。今存画最古者及于唐,然已无一帧焉能确辨其真贋。壁画如岱庙所涂,号称唐制,实难征信。惟最近发现之高昌一壁,称绝调矣。纸绢之画及缣丝画,上溯七八百年前之宋代而止。至衣服及其他寻常用具,则清乾嘉遗物已极稀见,更无论远昔也。故此类史料,在我国可谓极贫乏焉。¹⁹

陈寅恪先生对美术史亦有同样看法,他说:

关于本国艺术史材料,其佳者多遭毁损,或流散于东西诸国,或密藏于权豪之家,国人闻见尚且不能,更何从得而研究?其仅存于公家博物馆者,则高其入览券之价,实等于半公开,又因经费不充,展列匪易,以致艺术珍品不分时代,不别宗派,纷然杂陈,恍惚置身于厂甸之商肆,安能供研究者之参考?²⁰

传统意义上的美术史研究基本是收藏家的学问,常人根本无缘染指。直到近代考古学,及公立博物馆、美术馆出现之后,这种局面才彻底改观,进而演化成大学里的科目。但是,和其他人文学科相比,美术史研究仍有其特殊性,对实物、图像资料的依赖决定了美术史绝非书斋里的学问。当中国美术史研究脱离卷轴书画的藩篱,完成自身的现代转换之后,从古代墓葬或田野调查中得来的考古材料就成了支撑美术史研究的重要基础。在这一点上,美术史完全得益于近代考古学。

但是,在对材料的处理与使用上,美术史学又同傅斯年、顾颉刚等历史学家所倡导的“科学历史学”产生了分歧。当然,这种分歧也体现了“新史学”运动中新旧两派人物的差异。

在傅斯年所倡导的史学运动中,史料建设被摆到了一个极高的位置,在〈历史语言研究所工作之旨趣〉中,我们可以读到这样几句话:

[19] 同注14,第45页。

[20] 见陈寅恪撰,〈吾国学术之现状及清华之职责〉,《金明馆丛稿二编》,上海古籍出版社,1982,第317页。

近代的历史学只是史料学，利用自然科学供给我们的一切工具，整理一切可逢着的史料，所以近代史学所达到的范域，自地质学以至目下新闻纸。而史学外的达尔文论，正是历史方法之大成……

北宋的欧阳修一面修《五代史》，纯粹不是客观的史学，一面却作《集古录》，下手研究直接材料，是近代史学的真功夫……

我们反对疏通，我们只是要把材料整理好，则事实自然显明了。一分材料出一分货，十分材料出十分货，没有材料便不出货。两件事之间，隔着一大段，把他们联络起来的一切涉想，自然有些也是多多少少可以容许的，但推论是危险的事，以假设可能为当然是不诚信的事。所以我们存而不补，这是我们对于材料的态度；我们证而不疏，这是我们处置材料的手段。材料之内使它发见无遗，材料之外我们一点也不越过去说。果然我们同人中也有些在别处发挥历史哲学或语言泛想，这些都仅可以当作私人的事，不是研究的工作。²¹

单纯考订材料而不作疏通，不对材料进行阐释和处理，依然无法构成“历史”。“新史学”运动发展到傅斯年、顾颉刚手里，已经和梁启超、章太炎等“新史学”开山人物发生了抵触，其最明显者有以下三条：1、历史学应该求会通之趣，还是单纯的“史料学”？2、对“信史”是否要无限怀疑？对传统史学是否要彻底批判？3、进化史观、历史的因果律在历史阐释中是否有效？

按照“史料建设派”的见解，历史学只是史料学。那么，史学研究岂不是又回到新史学所批评的传统史学“散乱零碎”的老路上去了吗？返观近代历史学，其最大成就恰恰是建立了“通史”、“变迁史”的叙事模式，²²美术史写作中通史、全史、变迁史的体例均体现了历史学界的新变化。“存而不补”、“证而不疏”，这两条训诫并没有被美术史家采纳。在史料处理上，美术史学最关心的是分期的问题，这正好是“推论”最多的部分。同一部美术史，同样的材料，可以按照朝代史分期，按照经济盛衰、政治自由与否分期；可以按照内外文化交流关系，也可以按风格史，或按照走向错觉主义、“现代主义”的进程来分期。而每一种分法，背后都是一次假设，隐含了某种期待。²³

考古材料与信史的关系也颇值得深思，章太炎说：“以史乘证器物则可，以器物疑史乘则不可；以器物做读史之辅助品则可，以器物做订史之主要物则不可；如据之而疑信史，乃最愚之事也。”但在傅斯年、顾颉刚的眼中，传统史学不是“客观”的史学，因而通过史籍保存的史事也都被划上问号。民国时期，美术史中的“南北宗”问题就是由疑古思潮引出的一桩公案。上古史的问题，或“南北宗”的问题之所以缠绕不清，这是因为史事背后还隐藏着信仰和价值观等一系列

[21] 同注10。

[22] 在“天演论”通过严复或日本学者传入中国之前，传统史学绝无进化或直线发展的历史观，当然，也没有此类撰述模式。近代著述文体的变更，特别是“大势体”的出现可能和倡导“新史学”的梁启超直接相关。夏晓虹认为，梁启超是通过日本人的著作（具体是指远藤隆吉的《支那学术史》，东京金刚堂，1900；白河次郎和国府种德合著的《支那学术史纲》，东京博文馆，1900）间接地受到了西方的影响。据夏晓虹介绍，1902年2月，梁启超在日本横滨创办《新民丛报》，从3月起，〈论中国学术思想变迁之大势〉开始陆续在该刊“学术”栏发表。〈论中国学术思想变迁之大势〉体现了一种崭新的文风，对后来胡适的《中国哲学史大纲》亦产生了很大的影响。详细情况见梁启超《论中国学术思想变迁之大势》（原作于1902年），上海古籍出版社，夏晓虹导读部分，2001，第11-13页。

[23] 梁启超在《中国历史研究法补编》中直接点明了这一点：“文物专史的时代不能随政治史的时代以画分时代。……即如绘画史，若以两汉画、三国画、六朝画、唐画、宋画分别时代，真是笑话。中国绘画，大体上中唐以前是一个时代，开元、天宝以后另是一个新时代，分野在开元初年。底下宋、元混合为一时代，至明中叶以后另为一时代。”在艺术史家臆固那里，艺术史的分期问题得到了更为深入的讨论。

列问题。²⁴疑古派只论事实，不谈信仰，自然也就忽视了观念对事实的塑造作用。长江之水，追根溯源，不过是高山雪水、涓涓细流，但这并未妨碍长江之水奔腾恣肆，浩荡东去。若纯依“疑古派”见解，则《荷马史诗》所描述者，不过是蜻洲虾岛，细民械斗的琐事。除了具体的事件之外，历史之所以能够绵延嬗递，其背后还有观念的力量在起作用。孟姜女是谁是一件事，而孟姜女故事何以长久流传则是另一件事；南北宗问题也是如此，我们可以详考南北宗画家的姓名里籍，指出南北分宗的种种讹误，但却无法改变南北宗论影响下的历史事实。顾恺之、张僧繇、吴道子、武梁祠……又何尝不是如此呢？以今天的眼光来看，疑古思潮再前进一步，恰恰可以踏入观念史研究的大门，进而揭示出民族心灵中最隐秘、细腻的部分。

傅斯年说：“史学外的达尔文论，正是历史方法之大成。”但艺术发展史可能是历史进化论、历史因果律最容易失效的一个领域。在“文化科学”等西学新概念被引入中国之后，“史学外的达尔文论”渐渐受到了怀疑。

早在1922年上海的《时事新报》上，滕固发表了一篇文章〈何谓文化科学〉，²⁵详论李开尔德 [Rickert, Heinrich] (1863-1936) 的“文化科学”。就在同一年，梁启超也关注到“李开尔德”的学说，并据此对《历史研究法》作了修订，他说：“我去年著的《中国历史研究法》内中所下历史定义便有‘求得因果关系’一语，我近来细读立卡儿特著作，加以自己反复深入研究，已经发觉这句话完全错了！……历史为文化现象复写品，何必把自然科学所用工具扯来装自己门面？”²⁶在〈研究文化史的几个重要问题：对旧著《中国历史研究法》之修补及修正〉中，他提出了一个问题：“历史现象是否为进化的？”而他此时的观点是：“历史现象可以确认为进化者有二：一、人类平等及人类一体的观念，的确一天比一天认得真切……；二、世界上各部分人类心能所开拓出来的‘文化共业’永远不会失掉，所以我们积储的遗产的确一天比一天扩大。只有从这两点观察，我们说历史是进化，其余只好编在‘一治一乱’的循环圈内了。”²⁷

历史研究如果不寻求“达尔文论”和“因果关系”的助力，那么我们又该怎样理解历史现象呢？梁启超说：“历史现象最多只能说是‘互缘’，不能说是因果。互缘怎么解呢？谓互相为缘。佛典上常说的譬喻，‘相待如交芦’，这件事和那件事有不断的联带关系，你靠我、我靠你才能成立，就在这种关系状态之下，前波后波衔接动荡，便成一个广大渊深的文化史海。”²⁸在这段话中，我们依稀读到了比他小30岁的波普尔 [Karl Raimund Popper] (1902-94) 的“情境逻辑” [situational logic] 理论。

[24] 在中国文化史中，“历史信仰”是儒家最重要的传统，自三代以迄汉唐，这种信仰逐步完善，并发展出引导中国文化的“道统”和独特的经学传统，其特征就是对历史价值有特殊的信念。同时，这种信念又反过来左右了历史的行程。与西方基督教信仰不同，在中国，周、孔、思、孟，史迹斑斑可考，推翻了历史人物也就等于推翻了信仰。

[25] 沈宁编，《滕固艺术文集》，上海人民美术出版社，2003，第14-19页。

[26] 《中国历史研究法》汤志均导读本，第138页。

[27] 《中国历史研究法》汤志均导读本，第142-143页。

[28] 《中国历史研究法》汤志均导读本，第140页。

三、研究方向及成就

关于近代历史学家、考古学家在美术史研究中的成就，我们可以先粗略列一个简表：

姓名	著作、论文题目	出版社、出版时间	备注
刘师培	〈中国美术学变迁论〉	《国粹学报》第30期，1907年	国学大师
陈垣	〈记大同武州山石窟寺〉	《东方杂志》第16卷2、3号，1919年	历史学家
袁希涛	〈大同云冈石窟造像记〉	《地学杂志》11卷2-3期，1920年	教育部次长
顾颉刚 傅斯年	〈造像征集启〉	《历史语言研究所集刊》第一本第一分，1928年	历史学家
顾颉刚	《云冈造像史料》	燕京大学图书馆抄本，1933	历史学家
赵邦彦	〈调查云冈造像小记〉 〈九子母考〉 〈汉画所见游戏考〉	《历史语言研究所集刊》第一本第四分 《历史语言研究所集刊》第二本第三分，1935年 《图书展望》第二卷第七期，1937年	历史学家
徐中舒	〈弋射与弩之溯源及关于此类名物之考释〉 〈说尊彝〉	《历史语言研究所集刊》第四本第四分 《历史语言研究所集刊》第七本第一分	考古、文物专家
岑仲勉	〈宣和博古图撰人〉	《历史语言研究所集刊》第十二本	历史学家
劳干	〈论鲁西画像三石〉	《历史语言研究所集刊》第八本第一分	历史学家
李济	〈研究中国古玉问题的新资料〉 〈豫北出土青铜句兵分类图解〉 〈殷墟白陶发展之程序〉	《历史语言研究所集刊》第十三本 《历史语言研究所集刊》第二十二本 《历史语言研究所集刊》第二十八本下册	考古学家
梁思成	〈大同云冈石窟之石刻〉	《东方杂志》29期，1932年	建筑史家
岑家梧	《史前艺术史》 《图腾艺术史》	长沙商务印书馆，1933年4月 上海商务印书馆，1937年1月	中山大学历史系教授
裴文中	《旧石器时代之艺术》	上海商务印书馆，1934年1月	考古学家
董书业	〈中国山水画南北宗说辨伪〉 另有《中国美术史札记》、《中国画史》、《唐宋绘画谈丛》等	《考古社刊》第4期，1936年	历史学家
李书华	〈印章与摹搨的起源及其对于雕板印刷发明的影响〉	《历史语言研究所集刊》第二十八本	巴黎大学理学博士，国民政府教育部长
郑德坤	〈中国明器〉	《燕京学报》专号，1933年	哈佛大学中国考古学博士
周一良	〈云冈石佛小记〉	《考古社刊》，1936年	曾任清华大学历史系主任
朱杰勤	《秦汉美术史》	商务印书馆，1936年7月	暨南大学历史系教授
戴蕃豫	《中国佛教美术史讲义》 〈云冈石窟与域外艺术〉	华北居士林刊本 《边疆人文》第4卷，1947年	章太炎弟子

结合前列表格和其他文献，我们看到，这些学者的研究主要集中在这样一些领域：史前艺术史、古器物研究、建筑艺术史、石刻造像、边疆艺术史、中外艺术交流史、民族民俗艺术、文献考订、画题考辨等。历史学家所处理的美术史问题大多来自于考古新材料，并和“史料建设派”的整体学术导向有直接关系。傅斯年在〈历史语言研究所工作之旨趣〉中说，

“现因我们研究所之要求及同人之祈向，想次第在两年以内设立下列各组：各组之旨趣及计划，以后分列刊印。一、文籍考订；二、史料征集；三、考古；四、人类及民物；五、比较艺术。以上历史范围。”他所列出的这几项，基本涵盖了新一代历史学家在美术史领域的研究范围。

当然，对于近代学者的中国美术史研究方向，我们还可以结合近代学术史，做一个更简略的概括：陈寅恪在总结王国维的思想时说：“其学术内容及治学方法，殆可据三目以概括之者。一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证。……二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正。……三曰取外来之观念，与固有之材料互相参证。……此三类之著作，其学术性质固有异同，所用方法亦不尽符合，要皆足以转移一时之风气，而示来者以轨则。吾国他日文史考据之学，范围纵广，途径纵多，恐亦无以远出三类之外。”²⁹

陈寅恪先生的概括精炼公允，为我们评价近代学者的艺术史研究成就提供了基本参照。

结语

1922年11月，滕固在〈何谓文化科学〉中说：“文化科学与自然科学的对立，经多数的首肯，已划为科学分类史上的一个时期了。所不满意的，便是历史科学与自然科学的对立，此问题十目所视，尚在争论中。”³⁰次年春季，中国近代思想史中的“科玄论战”爆发，这次论战是对现代知识分子世界观和知识论的一次检验。然而，科玄论战结束后，并没引发关于世界观、人文主义、人文科学的持续讨论。此后，科学主义的世界观渐渐占据了优势，实证的、唯物的世界观成为近现代中国人历史意识的主体，也是方法论的源泉。

傅斯年在创办史语所时所设立的目标和方法——科学实证的方法，其背后所反映的是一种深刻的观念变革，一种崭新的“历史意识”，即对传统批判和不信任意识。其出发点是将历史对象化，以科学、求真的态度抵制相对主义的历史解释，与此相呼应的就是对史料的严格考订和批评。

然而，任何一种文化都不可能从整体上用“科学”的方法、定量分析的方法来进行描绘，把握文化整体还要依赖人的感悟、想象和直觉。狄尔泰曾建构了三种世界观类型：一、“自然主义”，对自然、社会、人类自身偏重实证、唯物论认知；二、“自由唯心主义”，强调道德主体的能动性；三、“客观唯心论”，偏重自然和社会的情感化、审美的冥思（德国唯心论）。第一种世界观旨在建立“实际的认识”，第二种世界观旨在建构行为的“目的设定”，第三种世界

[29] 陈寅恪撰，《金明馆丛稿二编》，〈王静安先生遗书序〉，三联书店，2001，第246页。

[30] 参阅沈宁编，《滕固艺术文集》，上海人民美术出版社，2003，第18-19页。

[31] 参阅H.P. Richman，《狄尔泰》，殷晓蓉、吴晓明译，中国社会科学出版社，1989，第93页以下。

观旨在建立生活的“价值规定”[Wertbestimmung]，一个统一的世界认知只能是三者的统一，但在任一类型的世界观中，这种统一是找不到的。³¹

按照康德或狄尔泰的理论来看，除了实证世界，这个世界还是一个目的论的世界，一个审美的、充满了隐喻和象征的世界。对于最后一个世界，我们又该如何理解它、解释它呢？我们说文化史、精神史、美术史、观念史面对的就是这样一个世界。

正是由于相信这样一个世界的存在，并将其视为研究对象，所以德语世界的艺术史才形成了一个独特的传统，并与英语世界以鉴赏和批评为主体的艺术史研究迥然有别。在温克尔曼、黑格尔、德沃夏克、瓦尔堡、沃尔夫林、帕诺夫斯基、贡布里希那里，艺术史研究总是与抽象的、几乎是无法验证的精神世界联系在一起。用傅斯年同时代的美术史家帕诺夫斯基的话讲，美术史研究的方法是考古式研究和审美再创造的结合，这是其研究对象、研究内容和美术史学传统所规定的基本方法，也是今天我们回头反思近代中国美术史学时所得出的一个认识。

(上接第 78 页) 在宗教精神戒律松弛的 13 世纪，世俗文学中早期的忠君爱国、克制自我、体现基督教禁欲主义精神的史诗英雄让位给追求浪漫、典雅爱情和言行高雅优美的哥特骑士。艺术表现亦是如此，如法国兰斯主教正立面上的《天使报喜》雕刻中，天使脸上洋溢着窥破别人秘密的得意微笑，雕像《马利亚往探伊利莎白》中，马利亚脸上满是人性的安详与静谧。这里那些长期被教会和神职人员以违背自然的禁欲主义制约的人性和欲望，在违反中得以舒展。

[补 正]

《新美术》2008 年第 3 期第 11-19 页所刊方闻先生的论文〈评高居翰《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》〉，由黄厚明、陈云海共同翻译，特此补正！

《新美术》编辑部 2008 年 8 月

[启 示]

本刊自 2009 年第 1 期开始，将由上海市邮政公司报刊发行局代理全国发行，邮发代号亦同时变更为 4-318，欢迎广大新老读者前往各地邮局订阅！

《新美术》编辑部 2008 年 8 月

“新史学”与近代中国美术史研究的兴起

作者: [孔令伟](#), [Kong Lingwei](#)
作者单位:
刊名: [新美术](#) [PKU](#) [CSSCI](#)
英文刊名: [NEW ARTS](#)
年, 卷(期): 2008, 29(4)
引用次数: 0次

参考文献(39条)

1. [王伯敏](#) [中国美术史研究答问](#)
2. [李树声](#) [中国近现代美术史工作的回顾与前瞻](#)
3. [薛永年](#) [美术史研究与中国画发展](#)
4. [陈池渝](#) [中国现代美术学史](#)
5. [梁启超](#) [新史学](#) 1902
6. [新史学](#)
7. [沈宁](#) [滕固艺术文集](#)
8. [杨振宇](#) [美术史视野中的知识与观念:清季民初美术史写作的批判研究](#) 2005
9. [《胡适日记》在1947年3月15日记录了中央研究院第一次关于院士商讨会的情况. 由胡适拟定供讨论的人文组考古学及艺术史院士名单为:董作宾、郭沫若、李济、梁思成. 《申报》1948年3月28日题为中研院评议会选举结果院士八十一人当选的报道中, 正式名单为李济、梁思永、郭沫若、董作宾、梁思成](#)
10. [经常在考古与艺术史之间作跨越研究的学者, 如饶宗颐、刘敦愿、杨泓、阎文儒、姜伯勤、李零等均来自于这一传统, 美术院校的老一代艺术史家, 如王逊、李浴、史岩、王子云、金维诺、王伯敏等都与这个传统有一定关联](#)
11. [朱杰勤](#) [秦汉美术史](#) 1936
12. [刘奇峰](#) [国立中山大学语言历史学研究所周刊](#) 1928
13. [曹意强](#) [包罗万象史的观念与西方艺术史的兴起](#) 1997
14. [孔拉迪](#) [天问:中国艺术史上最古老的文献](#) 1931
15. [姜丹书](#) [美术史](#) 1917
16. [傅斯年](#) [历史语言研究所工作之旨趣](#) 1928
17. [汤志均](#) [中国历史研究法](#) 1998
18. [同上](#), 第47-48页
19. [张政娘](#) [十又二公及其相关问题](#) 1991
20. [汤志均](#) [中国历史研究法](#) 1998
21. [中华书局编辑部](#) [《梁启超未刊书信手迹》, 致梁思成、林徽音书\(1928年4月26日\)](#) 1994
22. [饶宗颐](#) [中国史学上之正统论](#) 1996
23. [李孝迁](#) [巴克尔及其《英国文明史》在中国的传播和影响](#)[期刊论文]-[史学月刊](#) 2004(8)
24. [李济](#) [中国古器物学的新基础](#) 1950(1)
25. [张光直](#). [李光谟](#) [李济考古学论文集](#) 1990
26. [同注14](#), 第45页
27. [陈寅恪](#) [吾国学术之现状及清华之职责](#) 1982
28. [同注10](#)

29. [远藤隆吉](#) [支那学术史](#) 1900
30. [梁启超](#). [夏晓虹](#) [论中国学术思想变迁之大势](#) 2001
31. [梁启超](#) [中国历史研究法补编](#)
32. [在中国文化史中, 历史信仰是儒家最重要的传统, 自三代以迄汉唐, 这种信仰逐步完善, 并发展出引导中国文化的道统和独特的经学传统, 其特征就是对历史价值有特殊的信念. 同时, 这种信念又反过来左右了历史的行程. 与西方基督教信仰不同, 在中国, 周、孔、思、孟, 史迹斑斑可考, 推翻了历史人物也就等于推翻了信仰](#)
33. [沈宁](#) [滕同艺术文集](#) 2003
34. [汤志均](#) [中国历史研究法](#)
35. [汤志均](#) [中国历史研究法](#)
36. [汤志均](#) [中国历史研究法](#)
37. [陈寅恪](#) [金明馆丛稿二编](#) 2001
38. [沈宁](#) [滕固艺术文集](#) 2003
39. [H. P. Richman](#). [段晓蓉](#). [吴晓明](#) [狄尔泰](#) 1989

本文链接: http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_xms200804005.aspx

下载时间: 2010年3月23日