

斗争、失业
政治、宗
核心场所
城市是人
化，城市

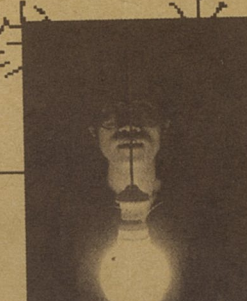
冲突与融合

- ② 材料·木条、水泥、石膏、石子、钢条、木白粉、压克力
- ③ 尺寸·600×350×60cm
- ④ 最后效果·都市模型 (萧条、恐怖)

现代文明
使人们目
幕墙的环
有限的

浦捷 2001

里，人们追求的不是生息之地，而是无
吉的攀比：华丽和气魄。现代化城市早
失去原始的地平线。当你登高远望，你
必然会“坠入”一



蔡国强及其作品

内容提要：长期以来，西方美术史学理论与方法体系能否与中国古代画学传统有机的结合一直是一个有争议的话题。本文考察近百年来中国美术学学科发展和形成的过程中西方学术体系对中国美术史研究的影响，考察中国传统画学理论向现代美术学的转型过程和不同阶段所出现的问题，以及西方学术话语体系与中国学术传统的交往与冲突中所出现的一些现象和问题。作者在比较和分析的基础上指出美术史研究必须走出并超越中西二元对立的迷障，完成中国美术史学科现代形态的转化与整合。

关键词：画学 美术史学 方法论 整合

西方艺术学理论与方法对中国美术史研究的影响及问题

常宁生

20世纪中国现代美术史学科在形成和发展中不断引入了西方近现代美术史的理论和方法。这些理论和方法的引入，一方面使中国古代传统的画学向着现代学科体系的转化成为可能，但另一方面，艺术史作为一门人文学科，不同民族的学术文化传统和研究客体又各不相同。因此，外来学术理论体系能否与中国美术学传统有机地结合一直是一个有争议的话题。一些研究中国美术史的学者坚持认为中国传统画学已自成体系，西学体系很难有效地解决中国美术中的一些具体个案问题；另一些学者则认为，在传统学术体系的封闭状态下美术史学研究很难有较大的实质



徐冰及其作品

性突破，中国美术学要想得到有意义的发展，就必须积极引入西方艺术史研究的方法和体系，并在大量译介西方艺术史学术著述的同时努力尝试将这些理论方法运用到中国美术史研究的实例（具体个案材料）上来。

长期以来，东方和西方、传统和现代、民族的和外来的二元对立的思维模式，一直在影响和控制着我们的学术研究的历史观和方法论。这些对立和冲突有时是潜在的，有时则是明显而激烈的。美术史研究作为一门现代学科，“其领域内的前提理论以及讨论方式都与传统所使用者具有相当大的差别，20世纪以来的美术史研究的中国学者都或多或少地感受到出于传统和来自于西方的双重压力”。在当今越来越开放的学术环境下，中国美术史研究是否能够回避西方学术思想和话语体系的影响而独立地存在和发展？如何才能走出这种二元对立的模式，并确立现代形态的美术史研究学科体系，已成为中国当代美术学学科建设的无法回避的问题。

本文旨在考察近百年来中国美术学学科发展和形成的过程中西方学术体系对中国美术史研究的影响，考察中国传统画学理论向现代美术学的转型过程和不同阶段所出现的问题，以及西方学术话语体系与中国学术传统的交往与冲突中所出现的一些现象和问题。在比较和分析的基础上提出若干发展的设想和可能的方向。同时指出美术史研究必须走出并超越中西二元对立的迷障，完成中国美术史学科现代形态的转化与整合。

一、中国传统的画学理论形成和特点

美术、美术史及美术学等概念在中国的引进和形成是二十世纪的学术现象。中国古代对绘画艺术的研究和论述一般以画学称之。画学之研究对象主要为中国古代绘画艺术，即对古代和当时的绘画现象，进行分析，抽象概括，并从中总结出画史、画法、画理、画论等方面的规律，用以指导作画与评画。自东晋顾恺之撰写《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》，以及唐代张彦远撰写《历代名画记》以来，中国历代画家和学人所撰画史、画论、画评、画录、画迹、画跋等画学文献古籍卷帙浩瀚。此外，还有大量的画学文献，散见于其他的古籍之中。仅根据1998年上海书画出版社出版的谢巍先生所著的《中国画学著作考录》一书就收录了自汉代至清代的画学著作三千余种，这在世界历史中没有任何一个民族和国家堪与匹敌。

中国画学在长期发展中形成了一套自身独特的概念、话语和理论系统。而这个理论系统又是和中国传统的人文哲学思想和绘画实践密切相联系的。中国的传统文化和画学理论是典型的农业社会及农耕文化的产物，因此基本上所追求的是人与自然和谐一体的（天人合一）的审美理想和价值倾向，并且创造了大量画学专门术语和概念，如气韵生动、传



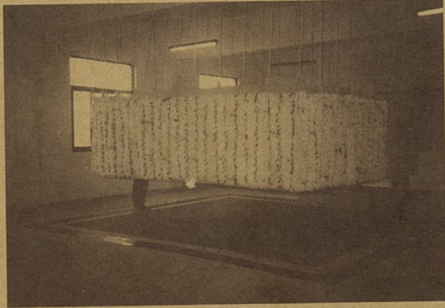
谷文达及其作品

神写照、迁想妙得、神仪在心、以形写神、外师造化，中得心源等等。中国古代传统画学著述虽有其特点，并自成体系，但相对来说更偏重于史料的价值，许多画学著述基本模式为“画论+画迹+品评”，而美术史学的意义则极为不足。秦仲文先生在其《中国绘画学史·序论》中谈及传统画学著述时指出，“综观所有的文字，虽各有它们相当的功用和价值，但是缺乏用史学方法将历代绘画起源发展、演变程序作为系统有组织的叙述。”尽管中国书画理论源远流长，但是直到接受西方学术的正面影响之前，始终保持着“好事者而为之”的超然姿态，而未曾作为独立自主的学科来对待。大量有关书画艺术及其思维方式的真知灼见，不是散落在浩如烟海的随笔漫话，只言片语之间，就是混迹于印象性、点评式、随笔式和写意化的简单陈述之中。即便像《历代名画记》那样的专门著作，也依然偏重历史经验的总结和心得志趣的阐发，而不作西方那种逻辑的思辨的、体系性的分析演绎。

中国传统画学著述的另一个特点是，这些史籍和论评作者大多是依据作品和实物进行编录和撰写的，而且作者一般都是著名画家和收藏鉴赏专家，他们都有着丰富的艺术实践和亲身接触过大量的书画作品，因此对绘画艺术具有很深的认识。明清之前的中国画学著述数量较少，但几乎每一部质量都很高，影响很大，其中主要有东晋顾恺之的《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》，南朝宋宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》，南朝齐谢赫的《古画品录》，唐朱景玄的《唐朝名画录》、张彦远的《历代名画记》，五代荆浩的《笔法记》，宋黄休复的《益州名画录》、郭若虚的《图画见闻志》、郭熙的《林泉高致》、米芾的《画史》、邓椿的《画继》，元黄公望的《山水诀》等。这些绘画史论著述的作者要么是一流的大画家，如顾恺之、荆浩、郭熙、黄公望等，要么就是一流的大鉴赏家，如谢赫、张彦远、米芾、邓椿、郭若虚等。这样他们就具有了画家、鉴赏家兼理论家的双重身份，他们对于画学的研究和著述始终是与他们的艺术实践活动紧密联系的。而且许多画家之所以研究画学正是为了能够更好地认识和理解绘画艺术，从而为自己的艺术创作实践服务。

即便不是著录品评一类的画学著述，而是思想性和理论性较强的画论著作，也是建立在对作品实迹熟悉和认识的基础之上的，如董其昌的“南北宗”之说散见于他的《画旨》、《画眼》和《画禅室随笔》等著作中，但他创立“南北宗”说是在他熟悉各个时代和地区的画家作品风格的基础上逐步形成的，由于董其昌本人就是书画大师，他的绘画收藏极为丰富，自己还精于鉴定。石涛在他的《苦瓜和尚画语录》中所论述的也都是非常切实的关于山水画的宗旨和技法操作层面的归类研究和经验总结。包括他的“一画论”也来源于他日常的绘画实践，而不象后来有的研究者将其抬到超凡脱俗、深奥玄妙的地步。这些都充分体现了中国古代画学研究和著述“知行合一”的特点。从整个美术史的角度来考察，传统画学主要体现的是文人绘画的价值理念，而对雕塑、建筑和工艺制作等艺术门类则较少

这里有你最好的日子 张婉



关注，所流传下来的理论著述也很少。表现出明显的文人画中心的倾向。同时，也正是知行合一的研究传统使中国绘画史研究成为绘画创作的经验总结、艺术实践的感性经验层面描述和画家、作品、史迹的罗列，而与整个文明史文化研究关系不大，从而难以上升到理性思辨的高度。

二、早期西方学说的引入和中国美术史著述

19世纪上半叶随着西方列强的崛起，中国知识界的一些精英率先意识到西方国家的崛起背后的近代思想和知识体系。于是一场“睁开眼睛看世界”的西学东渐运动在中国传播开来。这种近代的学术体系的传入是全方位的，从自然科学、社会科学到人文科学。但由于中国社会现实的特点和学科发展的不同需要，因此对西方学术体系的接受态度和程度的差异是非常之大的。从自然科学来看，由于近代科学体系最先产生在西方，而晚清闭关自守的大门毕竟是在西方列强的船坚炮利的进攻下被打开的，建立在这一科学基础之上的物质文明优越性已在一系列的中西之战中得到了证明，因此相对来说接受西方科学体系的阻力要小得多。随着“废科举、兴学堂”，在中国引进了现代西方艺术教育体系，美术史也作为一门绘画的辅助性课程被引进中国。近百年来现代美术史学科在中国虽然有了明显的发展，许多高等艺术院校都相继建立了相关的专业系科，但学科在发展过程所存在的问题和面临的挑战也是显而易见的。



异想天开 梁剑斌 装置作品

与美术史相比较，一些技术性较强的人文学科，如考古学和人类学，由于在中国传统文化中没有其对应物，所以很快为国人所接受，并在中国结出了丰硕的成果。以考古学为例，北宋以来的金石学和古物收藏可以说是中国考古学的前身，但近代考古学（特别是史前考古学和田野考古学）则是20世纪20年代才由西方传入中国，并由一位外国人（瑞典人安特生）在仰韶村开创实施的。此后中国学者在此基础上作出了艰苦的努力并取得了巨大成绩，同时也培养了大批的中国学者，并从实践上在中国确立了地层学和类型学两大支柱，以及由这两根支柱支撑的“考古文化学”的理论体系，从而奠定了中国现代考古学的基础。而美术史学的情况就非常独特。由于中国传统画学理论和著述非常丰厚，且自成体系，因此西方美术史学体系的引入就与中国自身传统的学术思想和方法产生抵牾。这样就使研究中国美术史的学者大致分为两种类型：传统国学型和现代西学型。这两种类型的美术史研究在具体的学术实践过程中经常会出现观念和方法，以及学理上的冲突。

20世纪(1929-1999)中国美术史学在受到西方艺术史学影响的发展中的一个特点是近代中国有代表性的中国美术史著作大都由画家出生的美术史教师所撰写。这样画家们的艺术实践及其艺术观就必然会体现在他们的艺术史著述之中。如潘天寿、俞剑华、傅抱石等人在长期的绘画实践和教学的基础上都曾著有绘画史论著。他们在美术史研究和著述中已接受了西方学术思想的影响，同时也保持了“知行合一”的传统治学特点。而系统接受西方艺术史学理论及方法并治中国美术史学研究的学者只有先后在日本和德国留学并获得博士学位的著名学者滕固先生，他是最早将西方艺术学风格分析的研究方法引入到中国美术史的研究中的现代型学者。滕固先生在研究中非常强调未来异质文化引入后与传统文化结合的活力。他的《中国美术小史》(1929年)无论在体例上，还是在具体作品分析上，都明显体现了西方学术传统的影响。首先在他的著作中使用了“画风”(风格)的概念，并运用了一定的历史观、艺术史发展的模式和风格演进的规律。滕固先生在他的《唐宋绘画史》(1933年)中指出，中国历代的绘画史，无论是断代的记述，还是分类的记述，大都是随笔和札记，这些材料只能作为贵重的史料价值，但却不具有现代意义的“历史”性质。滕固认为“绘画的——不是只绘画，以至艺术的历史，在乎着眼作品本身之‘风格的发展’(Stilentwicklung)。某一风格的发生、滋长、完成以至开拓出另一种风格，自有横在它下面的根源的动力来决定；一朝一代的帝皇易姓实不足以界限它”……我们应该采用的，至少是大体上根据风格而划分出时期的一种方法。在对中国美术史的分期处理上，滕固也参考了德国学者希尔德(Hirth)和法国学者佩辽格(Peleogue)的观点，并倡导从风格史的角度来研究绘画史的观点，这对于中国美术史研究具有方法论上的重要意义。滕固还进一步提出应将绘画“从艺术家本位的历史转变为艺术作品本位的历史”，这种强调作品本位和风格因素研究方法正好与西方20世纪上半期的艺术史研究主流思潮相吻合。

1929年著名学者郭沫若在日本留学期间阅读和翻译了德国学者米凯利斯(A. Michaelis)《美术考古学发现史》，并寄回国内出版。1946年郭沫若先生在该书的再版前言中谈到他所受到的学术影响时说：“我的关于殷墟卜辞和青铜器铭文的研究，主要是这部书把方法告诉了我。因而我的关于古代社会的研究，如果多少有些成绩的话，也多是本书赐给我的。…我自己要坦白的承认：假如我没有译读这本书，我一定没有本领把卜辞和殷周青铜器整理得出一个头绪来，因而我的古代社会研究也就成为砂上的楼台了。”

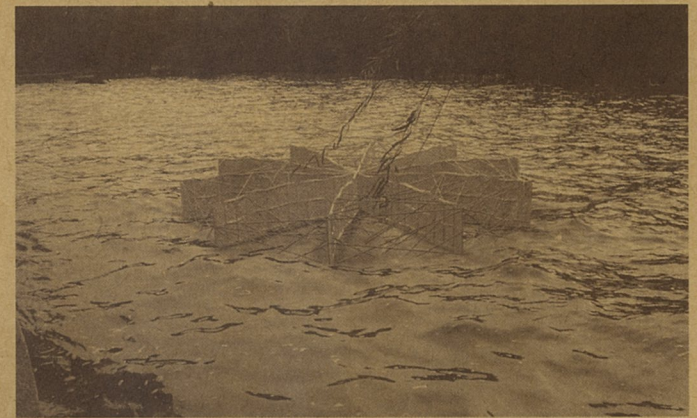
到本世纪上半期为止，中国学者在受到西方学术的影响下先后出版的美术史著作有十数种之多，如陈师曾的《中国绘画史》(1925年)、郑午昌的《中国画学全史》(1929年)、潘天寿的《中国绘画史》(1930年)、

秦仲文的《中国绘画学史》(1934年)、王钧初的《中国美术的演变》(1934年)、朱杰勤的《秦汉美术史》(1934年)、史岩的《东洋美术史》(1936年)、俞剑华的《中国绘画史》(1937年)、冯贯一的《中国艺术史各论》(1941年)、刘思训的《中国美术发达史》(1946年)、胡蛮的《中国美术史》(1950年)等。这些美术史著述基本体现了当时中国美术史研究和著述的一般情况和特点。

三、马克思主义与中国美术史学研究

20世纪20年代马克思主义在中国的广泛传播和接受，不仅推动了中国的社会巨大的变革，同时也对我国史学研究和美术史研究产生了深远的影响。作为西方思想体系的一个重要组成部分，马克思主义哲学中的辩证唯物主义和历史唯物主义作为崭新的历史观和方法论，为中国学者的美术史研究注入了新的活力。由于马克思主义史学观在中国现代史学研究中被普遍运用和深入融合，常常使我们忘记了马克思主义的西学渊源这一事实。马克思的历史唯物主义认为社会存在决定社会意识，包括文学艺术在内的一切上层建筑和意识形态的变革和发展，都不可避免地受到物质产品的生产方式等经济因素的影响和制约。

在美术史研究中最先运用马克思主义的唯物史观和方法论的艺术史家要属王均初先生，此后王逊、阎丽川、王伯敏等人，在他们的著述中注重社会和艺术发展的经济动因和社会关系，其中最突出的特点是试图把艺术的发生和发展的阶段对应地纳入到马克思主义的社会发展史之中，



磨·车·磨 许江

用以解释和说明各种美术现象的社会根源。在30年代用唯物史观来研究中国美术史的学者还有李朴园和胡蛮。1930年李朴园撰写了《中国艺术概论》，这部重要著作的研究范围包括雕塑、建筑、绘画等造型艺术史。作者在运用唯物辩证法的同时还补充了有关文化传播学在艺术史上的作用。林文铮先生在为该书所写的序言中评论道：“李朴园用唯物史观的眼光来整理中国艺术史，很可以得到许多新颖的见解，精确的批评这是不可磨灭的功绩。……这部巨著可为吾国艺坛建立一新的柱石，”“其在吾国艺术界可以说是空前的创举！”

1949年新中国的建立使马克思主义成为指导各项事业发展，以及思想和学术研究的理论基础。马克思主义对中国的历史学科以及美术史的研究同样也产生了决定性的影响。许多治中国美术史的学者自觉地学习马克思主义的基本原理和有关历史和文化艺术发展的论著，并自觉地将这些理论方法运用到美术史著述和具体的艺术史个案的研究中去。胡蛮先生1950年出版的《中国美术史》，就以注重社会思潮对艺术的影响为其

重要特征。这部著作当时在理论观点上和结构安排上都具有一定的新意，作者运用社会阶级分析的方法对“古代美术的封建意识”进行了严厉的批判，同时将过去一向被轻视的民间艺术提升到一个应有的地位。阎丽川先生的《中国美术史略》的分期标准，就是按照原始社会、奴隶社会、封建社会的早期、中期、晚期和近代进行论述的。王伯敏先生在他的《中国绘画史》（1965年文稿，1982年出版）一书的序言中说：“要深入地研究绘画史，运用马克思主义的方法给绘画遗产以批判的总结，目前还是一个新的课题。”

然而，在美术史研究中，对马克思主义理论和艺术社会学方法的运用上有时显得过于机械和程式化，因而导致了在一段时期内的庸俗社会学左右了整个美术史的研究。艺术史研究中的庸俗社会学主要表现在把物质与精神的关系简单化，把现实与艺术绝对化，简单地用“阶级替代物”的描述来代替审美评价，用政治运动代替艺术规律，宣扬一种机械的决定论和阶级出身决定论。其中一个最典型的例子就是，认为一个时代凡是为统治阶级服务的艺术，都是反动的；凡是为劳动人民服务或表现下层人民群众的艺术，都是进步的。将这样的观点和方法应用到美术史研究中，难免会得出极端僵化和错误的结论。例如在李浴先生的《中国美术史纲·绪论》中认为美术史的基本规律和性质，“乃是现实主义之发生发展及其与非现实主义之矛盾斗争而又终归胜利的演变史。就某种程度来说，我们也可以推而远之用来解释资本主义以前的社会的艺术性质。在各个时代中都有其民主性和反动性的两种文化存在着，矛盾着。”这种美术史的观点同样也表现出美术史研究中的简单化和庸俗化倾向。此外，过分强调艺术中的政治作用，把政治的因素和问题提升到艺术的最高层次和最高价值，甚至当成唯一重要的因素，这样就导致了艺术研究中形而上学的片面性，忽视和否定了艺术超越一定政治、经济条件限制的文化意义。

19世纪以来，经典马克思主义提供了具有普遍价值意义的历史观和批评理论。在马克思主义理论的指导下，中国美术史研究和艺术批评实践出现了一些成功的和有价值的学术成果。马克思主义艺术理论的普遍意义是建筑在对人类普遍价值的高度尊重以及对现代资本主义体系的深刻批判上。也正是在这个意义上，20世纪的西方马克思主义文化理论才得以极大的发展，并提出了许多对当代社会和文化的批判理论和命题，从而使马克思主义文论具有了深刻的现代性。因此，马克思主义理论要在中国艺术史研究实践中得到发展就必须面对当代中国社会和文化艺术发展所出现的新问题。马克思主义文艺思想应该是一个发展的体系，开放的体系，它在未来的艺术学科研究中充满了发展生机和无限的生命力。另一方面，必须指出马克思主义的历史观和方法论在具体的艺术史研究实践中并不能简单代替每一个具体学科领域相对独立的史学理论和方法论研究。因此，在艺术史研究中即使是采取同一种历史观，美术史学理论和方法的多元化和多样化也是不可避免的。

四、形式分析与中国美术史研究

20世纪初对中国美术史的研究的几种主要的方法有：文献著录与考证、实物考察与鉴定，以及运用艺术社会学方法对一个时代的社会历史背景的描述及其对艺术发展的影响。尽管早在30年代，藤固先生就将西方艺术学的风格概念和形式分析方法运用在中国美术史的研究上，但真正对风格与形式分析加以研究与运用还是在80年代以来对西方学术思潮的介绍开始的。随着一部分有影响的西方艺术史著作被翻译介绍进来，80年代的《美术译丛》、《世界美术》、《美术史论》等美术刊物也先后译介了大量有关西方现当代艺术史研究的论文，此外国内学者也开始撰写论文对这些新的理论及方法加以评介，从而大大拓展了中国美术史学者们的视野。80年代中后期在美术史研究中的一个极为有趣的现象是，当

西方学术界开始摆脱20、30年代以来的极端形式主义向着艺术社会学（马克思主义）研究方法转向时，我国中青年一代的学者却正好相反，开始转向艺术史的纯形式分析、结构主义和精神分析等艺术发展的内部自律性研究。中国艺术史研究在经历了文革期间极左思潮和庸俗社会学的影响后，中青年一代的美术史学者希望摆脱旧有的理论和方法，寻求回到艺术发展的自律性研究的新理论模式上来。在当时许多学者都认为中国美术史研究如果想要有所突破，就必须在历史观和方法论上寻找突破口，而其中研究方法是一个极为重要的方面。一个学科领域的革新和突破往往也是从改变方法开始的，通过改变研究方法和观察角度将会直接导致新的研究结论，这样，所研究的对象也就被赋予了新的内涵和意义。

艺术史的形式主义研究在狭义上是指将艺术作品的形式因素作为主要的考察对象，而对作品的主题、内容、社会联系等外部因素则不予关注，从广义上来说，形式分析属于风格研究的一个基本组成部分。形式研究特别倾向于讨论一件作品以及艺术群体、流派，或时期的艺术风格，因此，什么是风格，如何定义风格就成为现代艺术史研究的中心问题。美国艺术史学者马克斯·罗樾(Max Loehr)认为，艺术史家的中心任务就是根据风格史来确定艺术史，因而艺术史不同于其他的历史。罗樾主张“艺术品创造了他的时代”，而不仅仅是其时代的表现，因此“艺术史家所感兴趣的是各种风格的形成，而不在于它们的延续。在艺术史家看来，一件作品的重要性主要取决于它在当时风格中的新颖性。”美国华裔学者，普林斯顿大学中国美术史教授方闻在他的《心印》(Images of the Mind)一书中指出，“风格分析的发展已经成为中国画研究的一项有益的现代贡献。这种方法是分类的而不是叙述的；它注重于时代而不是个人。……历史上连续的视觉图像结构的形态分析(morphological analysis)为一幅画的断代提供了有益的线索。当缺乏外部(历史学或考古学)的证据时大多数情况下就可以运用风格分析来为一件佚名作品定出大致的年代或者来源。”方闻引用了美国艺术史家夏皮罗(M.Shapiro)的经典论文《风格》为指南，强调对传统方法要代之以绘画形式的结构特征，如绘画作品的平面连续性，空间退缩的模式，各种笔法的组织方式等。方闻先生在他的中国美术史研究中成功地运用了沃尔夫林(Wolfflin)和库布勒(J.Kubler)的风格理论和形式分析的方法，并取得了新的研究成果，为现代中国美术研究提供了一个成功的范例。

在西方，由于跨文化研究和交流的需要，许多学者对中国美术史的研究采取了将汉学研究在欧洲艺术史的问题与方法结合在一起的途径。本着怀疑论的分析法和不带中国传统偏见的观点，西方的这些方法为重新确定古代绘画作品的制作时间和归属，提供了新的风格分析法；并为考察中国绘画理论、内容和社会文化基础，准备了新的更为客观的依据。这些西方的研究方法不仅形成了西方自身的中国美术史研究的特点，而且在现代中国和日本的美术史研究领域中也也在不断扩大其影响。

五、分歧、冲突与接受

20世纪伴随着中国美术史研究的深入和学科的成长，西方艺术史学理论与方法在不同阶段也被陆续介绍到中国。在时间上大致可以分为三个阶段：20-40年代，在这一时期一批早期留学西方的学者回国后将西方现代艺术学理论引入中国，并促使中国现代美术学的产生。第二阶段是50-60年代，这一时期一方面，马克思主义在中国已成为意识形态的理论基础，马克思主义理论对中国哲学和社会科学研究的指导意义是全方位的。另一方面，一批留学苏联的学习艺术史的学者，回国后系统地苏联艺术科学院艺术史研究所集体编写的《世界美术通史》以及阿尔巴托夫等人的美术史著作翻译成中文。这些都对中国美术史的研究和著述产生了很大的影响。第三阶段是80-90年代，由《美术译丛》、《世界美术》和《世界艺术与美学》等刊物为核心大量译介西方现当代艺术学理论。由

于建国以后中国与西方世界在意识形态上的对立，尤其是文革期间中国在对外文化交流上基本上处于停滞状态，艺术学的研究和交流也完全停止。因此当文革结束后国门打开，重新认识和研究西方文化已成为中国现代学术发展的重要一步。

1985年以来一些重要的西方艺术史学理论名著被陆续翻译成中文，其中有沃尔夫林的《艺术史的基本原理》、《古典艺术》；贡布里希的《艺术的故事》、《理想与偶像》、《象征的图像》、《秩序感》、《艺术与人文科学》；帕诺夫斯基的《视觉艺术的含义》、安·霍丽的《帕诺夫斯基与艺术史的基础》；豪泽尔的《艺术社会学》、《艺术史的哲学》；罗伯特·姚斯等人的《接受美学与接受理论》；李格尔的《风格问题》；诺曼·布莱森的《传统与欲望：从大卫到德拉克罗瓦》；洪再辛选编《海外中国画研究文选，1950-1987》；常宁生编选、翻译《艺术史的终结？当代西方艺术史哲学文选》等。这些著作和论文在中国的出版发行，为中国学者打开了一扇观察世界、了解西方当代艺术史学研究的窗口。

然而，学者们在对待西方艺术史学理论和方法的态度上却存在着较大的分歧。一般而言，中青年一代的学者对西学方法比较倾向于积极地尝试和接受的态度，而中老年的学者则较多采取谨慎或拒斥的态度。有一种典型的观点认为，西方艺术史学理论与方法产生于西方的文化学术传统和背景之中，它所针对的研究客体通常都是西方的艺术个案，对中国美术史的个案研究很少有实际上的效用。国内的一些中年美术史学者对西方学者的研究方法在中国美术史研究中的有效性也基本持否定态度。他们认为这些方法不适用于中国文化和中国美术史的研究。中国传统文化和艺术自成体系，中国语言和文化构成了一个外国学者不能突破的话语情境，外国学者很难真正理解和吃透中国艺术，同样的用西方艺术史的方法研究中国问题只能是隔靴搔痒，因此只能“参用一二，亦其醒法”，不可盲目搬用。持这种观点较有代表性的学者有徐建融先生。如他在《中国美术史研究四题》中谈到，“观中国美术史的研究，大陆学者的方法和成果自有他们独到的优势和深刻性，而西方学者的方法和成果则颇多隔靴搔痒之处。……因为在中国美术史尤其是绘画史的研究中，对于诸如笔墨、意境方面的认识，决不是传统文化圈外的人所能切身体会的，”“有一点可以看得相当清楚，即越是对于中国传统文化和美术史处于外行位置的中国学者，越是倾向于西方学者的研究方法，而越是对于中国传统文化和美术史处于内行位置的中国学者，则越是倾向于传统学者的研究方法，并把他们的成果奉为经典。”作者还进一步认为，“科学技术是真正没有国界的，学术艺术则是有相对的国界限止的，尤其是中国美术史和中国画，国界的限止性更强。”这些看法代表了一种较为典型的极端观点。一些学者在谈到中西学术传统的文化差异时常常带有强烈的感情色彩，往往会过分强调中国学术和艺术传统的独特性和不可兼容性。

美国学者普林斯顿大学教授贝格利(Robert Bagley)针对中国学者的这些观点尖锐指出，“研究中国古代文化不应仅仅通晓中国的考古学、文献和有关研究。还应该向这样的可能性敞开胸怀，即世界上其他地方、其他民族的经验或许也能为人们了解东亚人的经验带来希望。如果一上来就宣称，中国古代是一种只有由文化当局者用中国特有的语言才能理解的现象，那么他对文化的局外人的吸引力也就荡然无存。”对于西方学者意见，即使我们不能完全赞同，但却可以提醒我们在学术研究中，应该保持一种开放的胸怀和世界性的眼界。

实际上我们已经看到，近百年来中国学术的发展已经融入了许多西方的文化因素，从现代汉语的表述到思维的逻辑方式都在不同程度上发生着变化。此外，外来理论的引入一般都有一个介绍、研究、吸收，并与中国艺术的具体个案研究有机结合的过程，而这个过程有时需要10年或20年，甚至更长的时间才能完成。中国美术史界之所以出现上述二元对立的现 象，其中一些重要的原因可能是由于知识结构和语言上的问题。

建国以来成长起来的美术史学者中同时精通国学和外语的研究者不多，而许多年轻的学者又往往缺乏传统国学的基础和功力。艺术史研究的中青年一代在不同程度上存在着语言和知识结构上的缺陷。英国艺术史家贡布里希在谈到人文学科研究时指出，如果说一个自然科学研究者不懂一门外语还勉强能够进行工作的话，那么一个人文学者不通一门外语的话就几乎无法从事学术研究了。因为人文学术研究本身就是建立在语言和文化比较的基础之上的。

另一方面，海外中国美术史研究学者在借鉴西方美术史学研究方法上也作出了大量的探索，并取得了相当的成绩。如高居翰(James Cahill)、苏立文(Michael Sullivan)、方闻、罗樾等人，他们在研究中都从一个具体的中国美术对象出发，运用风格形式分析和社会史的方法，发现问题，解决问题，认识形成问题的“有机情景”。因此方法作为一种工具，应该随着我们想要解决的问题不同而作出相应的变化。海外学者由于身处西方文化环境之中，大多都接受过系统的艺术史学术传统的训练，而且具有较为扎实的汉学功底。因此将这些产生于西学传统中的理论方法运用在他们的中国美术史研究中就成了非常自然的事。他们的研究角度新颖，方法各异，得出的结论发人深省。研究中国美术史的外国学者，由于他们所取得的成果和影响在国际学术界赢得了一定的声誉，其中英国学者苏立文1974年受聘为牛津大学斯莱德讲座教授；美国学者高居翰1978-79年度受聘为哈佛大学诺顿诗学讲座教授，就充分体现了海外中国美术史研究的成就，并成为西方艺术史学发展和研究中的一个引人注目的分支。

六、超越二元对立：走向现代性的整合

自70年代后期以来西方社会相继进入后现代社会，西方当代以文化研究与文化批评为主导的后现代理论和话语体系，如新马克思主义理论、解构主义、女性主义、符号学理论，对分析和研究当代文化和艺术现象上发挥了巨大的作用。这些文化批评理论和方法正在不断向艺术史学科渗透，逐渐成为分析和阐释艺术作品和艺术现象的方法和工具。在美术批评界，中国的一些年轻批评家和学者也尝试运用这些后现代文化理论和话语分析当代艺术现象，并取得了一定的成绩。但另一方面，当代西方文化理论的学术话语由于其所产生的社会和文化背景与中国传统画学理论之间存在着巨大的时空差距，可以肯定地说，在相当长的一段时间内必然会出现相互矛盾和难以调和的话语冲突。加之后现代主义文化理论中本身就有消解西方中心和西方话语霸权的内容，更容易使中国美术史学界对其采取拒斥的态度。

西方当代文化理论(包括西方马克思主义)和话语体系作为外来的文化思潮是建立在20世纪初开始的“语言学转向”和当代的“图像的转换”人文学科发展的规律性之上的，因而就使之具有了学术的普遍性意义。语言和图像，阅读文本和观察图像是不分语种、人种和地域的，不同的文化形态只是作为背景而存在，因此，语言和图像的结构与形式分析对于艺术史研究和艺术批评都具有普遍性，尽管现当代理论和话语体系产生于西方，但却属于这个世界。实际上，这些当代的学术理论即使在西方艺术史的发展过程中也存在着与西方传统艺术史方法的冲突。因为现代向后现代的过渡时期的这种大的理论转型，已将整个人文学科的研究划分为传统型和当代型，同样艺术史研究也被划分为传统艺术史研究和新艺术史研究。传统艺术史研究主要侧重与艺术家和艺术作品的(时代、归属和风格)研究，而新艺术史则更加注重艺术与其外部环境(社会)的关系，其中对艺术受众和赞助关系的研究成为当代艺术研究的一个重点。

不可否认，中国美术史研究具有其自身的学术传统与特点，但这种不同传统的特点和差距并不是截然分开，不可沟通的，而作为一门走向