



“无名艺术史”的概念与引喻

——评刘淳著《实证与寻根：教育部西北艺术文物考察(1940—1944)》

杨天宏

摘要：“无名艺术”是西方现代艺术研究的重要概念，旨在隐去作者之“名”，标榜形式主义的纯艺术探究。《实证与寻根》一书借用这一概念并赋予新的内涵。在作者看来，中国西北一些极具鉴赏性的艺术作品，几乎从未纳入艺术史的研究范畴，客观上就“无名”，她希望改变中国艺术史研究偏重“有名”艺术存在的现状，故借取这一概念。作者此举，拓展了中国艺术史的研究范畴，却因与“无名艺术史”的原始定义不同，引发概念上是否引喻失义的讨论。有意思的是，在实际研究中，作者对“无名艺术”作品带有“艺术考古”色彩的研究，却使其回归“无名艺术”概念基质，提升了所作西北艺术考察研究的学术水准。这种对“无名艺术史”概念下意识(subconsciousness)离合产生的学术效果，值得艺术史研究者在方法上玩味。

关键词：“无名艺术史”；概念；引喻

DOI： 10.13734/j.cnki.1000-5315.2021.04.022

收稿日期：2020-07-06

作者简介：杨天宏，男，四川成都人，四川大学历史文化学院教授、博士生导师，国家重大招标课题“中国国会会议史”首席专家，E-mail: yth500@163.com。

人文学科自来以人为中心，艺术也不例外。贡布里希(E. H. Gombrich)就异常重视艺术家，他写了一本题为《艺术的故事》的书，认为“艺术的故事”实际上是“艺术家的故事”，他甚至声言“没有艺术这回事，只有艺术家而已”^①，因而他笔下的艺术史研究对象几乎都是“有名”的。事实上，讲述艺术及艺术家的“故事”，早已成为艺术史研究的传统。

有可能是在挑战传统，刘淳的《实证与寻根：教育部西北艺术文物考察(1940—1944)》^②，不仅讲述了艺术家王子云在20世纪40年代率领教育部西北艺术考察团在甘陕地区作艺术遗存考察的“故事”，而且很可能是有意识与贡布里希讲述“有名”艺术家故事的学术取径唱反调，深度发掘了此次考察区别于近代以来其他艺术考察的“无名艺术史”内涵。

“无名艺术史”概念并非刘淳原创，它是从西方“艺术科学”创始人之一、瑞士著名美学家和艺术史家沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)那里借取而来，只是刘淳未追溯到概念源头。

艺术史上最早表达这一概念思想内涵的学者极有可能是维也纳学派(Vienna School)代表人物李格尔(Alois Riegl)。从艺术史立场观察，“有名”与“无名”之争来源于艺术史研究的两种方法论：第一种方法把艺术作品放在历史与社会框架下，通过补充语境去理解其内涵，将艺术家的姓氏、生平、兴趣爱好、社会关系等都纳入研究范畴，这就是所谓的“有名艺术史”；第二种方法乃“形式分析法”(formal analysis)，立足于艺术品本身，关注其大小尺寸、色彩线条、构图比例等无需考据就能直观判断的内容。形式主义艺术史认为，艺术品发展(如图像的传播和演变)有自身的能动性和独立性，可独立于历史语境，不完全以创作者意志为转移。李

^①E. H. 贡布里希《艺术的故事》，范景中译，广西美术出版社2015年版，第15页。

^②刘淳《实证与寻根：教育部西北艺术文物考察研究(1940—1944)》，中华书局2020年版。

格尔曾以这种方法研究一些本来无人问津的工艺品,比如波斯地毯、古罗马工艺品等。这些作品大多没有著名的作者,甚至来源不明,唯一承载的“历史信息”就是作品本身^①。据此,李格尔提出了“艺术意志”(Kunstwollen)这个重要概念^②。一定程度上,“艺术意志”与“艺术家意志”相对立,这种对立亦即“名”之有无的对立,因而“无名”、“有名”之争,也可看成艺术史的两大方法论之争。很明显,李格尔的思想已包含“无名艺术史”的概念要素。

沃尔夫林的贡献在于直接作出了“无名艺术史”的概念表述。作为艺术史科学学派的代表,沃氏与此前被视为“主流”的美术史研究注重作者以便从创作主观性立场理解作品不同,他把艺术家的个性差异融会在共性之中,归纳为抽象的概念,多少体现了格罗塞所说的从“个人形式”到“社会形式”的范式转移^③。在研究文艺复兴及巴洛克艺术时,他专注美术作品的风格与形式分析,由于意识到艺术与社会的相互联系并不像学者通常认为的那样密切,认定艺术有其自身规律和特殊历史,他试图另辟蹊径,构筑一部“无名艺术史”。沃尔夫林指出,他在书中“所用的‘基本概念’源于想为美术史的特性建立一个更坚实的基础:这里不是对价值作出判断,而是要描述风格特性。首先弄清每个案例所研究的是哪种图像想象的形式,这对风格史家会大有裨益”^④。

不难看出,李格尔和沃尔夫林所欲表达的,是对艺术自身形式与风格的强调,体现了艺术本位的立场,这与20世纪以来学者在标榜多学科融合语境下对作品社会价值与意义的探究大异其趣。在李格尔和沃尔夫林那里,不仅作为语境的“社会”被忽略,就连作者似乎也无关紧要,“无名艺术史”正因此得名^⑤。

然而“无名艺术史”并非成熟的学术概念,强调作品形式与风格分析,固然可以弱化甚至隐去作者之“名”,却并不能准确概括李格尔和沃尔夫林对艺术史书写注重艺术本体的主张。从逻辑上讲,内涵表述不宜使用“负概念”(negative concept),因为负概念以不具有与之对应的正概念的内涵作为自身内涵,其外延乃正概念指陈对象之外的所有对象,失之宽泛。相对有具体名头的艺术史,“无名艺术史”颇类负概念,用来表述研究者将关注重心从作者及其栖身的社会转移到作品本身,并不贴切。或许正因为如此,李格尔并未直接用这一概念表述其思想,沃氏也只是在其著作的初版中提出这一概念,后来他自己也觉得欠妥,特于修订版中将其剔除^⑥。

这就产生了一个问题:既然沃尔夫林的概念表达并不精准,作者在自己的著作中反复引用其“无名艺术史”概念,以至一定程度上已当作自己著作的关键词(keyword),这一学术处置是否恰当,是否有些引喻失义?

如果拘泥于未就“无名艺术史”做出自己的界定便沿用沃尔夫林的概念,很难说这一处置完全恰当。我在初读该书时,也曾就其概念问题产生疑虑。

为此,我曾与作者讨论其笔下“无名艺术史”的定义。作者承认,她未在自己书中就此概念做出明确定义是一技术疏漏,但在写作中,观念中的概念界定却十分明晰。她表示,书中的“无名艺术史”并非对沃尔夫林概念的简单借取,而是针对以书画为主轴的中国传统经典艺术史提出的一个取径不同的学术概念。之所以称之为“无名艺术史”,系因其研究对象素为传统艺术史忽略,鲜见于书画史文献记载,无作者可考或作者未进入传统艺术家行列,属非经典、边缘化的民间艺术。作者强调,“无名艺术史”与传统艺术史的最大不同在于,前者不太考虑艺术家的个体审美与价值观,后者所看重的恰恰正在于此。

从内容上看,该书所涉及的“无名艺术”门类丰富,包括建筑、绘画、雕刻、工艺美术在内的十余类艺术“媒

①阿洛伊斯·李格尔《风格问题:装饰历史的基础》,邵宏译,中国美术学院出版社2016年版,第107—109、229—239页。本文有关“无名艺术史”概念来源的部分学术信息,承巫鸿教授的博士弟子邵韵霏女士惠示,邵女士并提供了该学科领域的重要研究信息,谨致谢悃。

②巴尔认为,李格尔的“艺术意志”概念“使艺术科学成为了一种精神科学”。参见:赫尔曼·巴尔《表现主义》,徐菲译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第56—61页。

③格罗塞《艺术的起源》,商务印书馆2019年,第7页。

④海因里希·沃尔夫林《美术史的基本概念:后期艺术风格发展的问题》,洪天富、范景中译,中国美术学院出版社2015年版,《第六版序言》第8页。

⑤海因里希·沃尔夫林《美术史的基本概念:后期艺术风格发展的问题》,洪天富、范景中译,《中译本札记》,第7页附记。

⑥海因里希·沃尔夫林《美术史的基本概念:后期艺术风格发展的问题》,洪天富、范景中译,《中译本札记》,第7页附记。

质”(medium)。这不仅界定了“无名艺术史”的研究对象,而且通过对艺术品作“媒质”分类,为民国时期“无名艺术史”研究搭建起基本的认识框架。

可见作者并非人弃我取、原封不动地借取沃尔夫林表述得并不准确的概念,而是根据自己的理解和研究之需,移花接木,对这一概念做了新的解读。两者的区别在于,沃氏系因强调艺术作品的形式与风格而刻意隐去作者之名,将“有名”的东西“无名”化,是主观认知的结果;而作者则发现,在中国历史上,很多用现代艺术眼光看来极具鉴赏价值的艺术作品,几乎从来没有纳入艺术史的研究范畴,很少被认为是艺术作品,客观上就“无名”。她希望改变中国艺术史研究的现状,故借取沃尔夫林的概念并赋予新的内涵。

这一概念借取与近代以来艺术史研究的变化趋势正相契合。人所共知,艺术史横亘艺术学和历史学之间,属跨学科研究。所跨界的历史学,近代以来,受西学影响,开始范式转移。近代新史学一个重要特征就是研究范围拓展,将过去帝王将相“家谱”式的历史扩充为包括“匹夫匹妇”日常生活史在内的丰富多元的历史。艺术史研究明显受到这一取向影响。巫鸿指出:美术史近二三十年来发展的最大特点,是它在研究对象、研究目的和研究角度各方面的迅速扩张,其结果是这个学科影响力的增长和对一般人文科学和社会科学的积极介入^①。在此学术背景下,作者选取与他人不同的学术路线,以“无名艺术史”作为研究对象介入近代中国艺术史研究,与历史学界近年来再度兴起的新史学取向异曲同工。正是通过别出心裁而又孜孜不倦的学术努力,作者将被传统艺术史排斥因而在美术史上“无名”的存在堂而皇之列为中国艺术史的书写对象,拓展了中国艺术史研究的内涵与生存空间。

不过,尽管作为一个学术概念大致能够自洽,就具体研究对象而言,个别被作者视为“无名艺术”作品的存在,例如占据该书重要篇幅的古代壁画、雕塑以及大量寺庙建筑,无论就作者姓氏与名气,抑或就其在传统美术史中的地位而言,要一概纳入“无名艺术”范畴,恐怕都会发生困难。就作品署名而言,中国古代匠作有“物勒工名”的传统^②,有些艺术遗存看似无名,实乃研究者暂时不知其作者姓氏,并非真正籍籍无名,因而要以“无名”来指代此类存在,未必恰当。

至于将王子云的考察对象视作中国传统艺术史中名不见经传的存在,亦需谨慎。从研究立场上讲,说容易说无难。由于儒学长期居于中国文化主流地位,中国传统艺术史诚如作者所言系以(儒家)文人书画为主要研究对象,但书画史并非中国艺术史之全部。那些被视为“无名”的艺术作品鲜为“主流”书画史记录,不等于不被作为整体的中国艺术史所关注。在中国几千年的历史发展中,虽儒术独尊,但以释、道为代表的宗教文化与宗教艺术亦曾数度为朝野膜拜,地位崇高。逮及近代,随着儒学倾颓,经典淡出,佛学与佛教艺术一度兴盛。在这样的背景下,王子云团队的考察对象果真从来没有进入传统艺术史家建构的学术殿堂而始终只是下里巴人似的渺小存在么?我没有也无力检索全部艺术史著述,不能妄断。但总感觉如果作者立言惟谨,竭其所能穷尽所有相关文献,将有可能发现,即便在主流的传统中国艺术史书写中,诸如龙门石窟和中国西北地区大量寺庙建筑、雕塑(敦煌莫高窟发现较晚,姑且不论),以及虽处于社会边缘却风格独具的民间艺术作品,也未必完全逸出研究者视野,或被束之高阁。

问题尚不止于此。前已述及,沃尔夫林提出“无名艺术史”概念的初衷,是要通过改变既有艺术史研究偏重作者的路线使其转而注重艺术形式与风格,虽概念表述有失精准,但其坚守艺术本位的立场,在“新艺术史”兴起,艺术史的研究空间无限拓展,研究者一定程度上已失却艺术的学术身份认同的当时乃至今日,仍然具有价值和意义。毕竟艺术史的基本属性是历时性艺术,超越艺术本身去拓展其研究内涵,离开艺术的语义去做艺术的“语境化研究”^③,有可能将艺术史做得不地道,偏离艺术研究正轨。那么作者理解的“无名艺术史”在基本性质上是否背离沃尔夫林的原始概念?

这涉及对艺术史研究“创新”的认识。与科学评价遵循客观性原则不同,以审美为特质的艺术研究带有极大的主观性,很难说新的就比旧的好。有时对新东西的追求会形成无意识循环,走了一圈之后,又回到原

^①巫鸿《美术史十议》,生活·读书·新知三联书店2008年版,第56页。

^②《礼记》有“物勒工名,以考其诚;功有不当,必行其罪,以穷其情”的记载,其后“物勒工名”成为一种传统。陈瀚注《礼记》“月令第六”,上海古籍出版社2016年版,第204页。

^③巫鸿《黄泉下的美术:宏观中国古代墓葬》,施杰译,生活·读书·新知三联书店2010年版,第9页。

点。艺术史研究方法的新陈代谢亦循此道。以取代沃尔夫林成为艺术史研究时尚的贡布里希的主张为例,在运用多学科方法极大拓展艺术史学科生存空间的同时,也不可避免带来被其他学科同质化(homogenization)或本身异化的问题,因而艺术史学界对贡氏致力于推动欧美艺术界从艺术视觉研究转向艺术文化研究的反思一直未曾中断。就连贡布里希本人,也多少意识到艺术史家在研究艺术史时离却艺术本体是一种偏颇。^①

在对艺术史“语境化研究”进行反思的学术背景下,回归沃尔夫林强调的艺术本位,注重作品艺术形式与风格的分析或者正是亡羊歧路困境中可供艺术史学者选择的路径之一。

作为新生代学者,作者在此问题上有自己的立场。该书绪论开宗明义指出:中国艺术史究竟应该是研究“艺术的历史”抑或研究“历史中的艺术”,二者的区别主要是关注重心不同。前者强调在艺术范畴内去探讨艺术的历史规律与发展轨迹,后者看重在历史语境下去关注艺术与他者(如艺术与宗教、艺术与经济、艺术与政治、艺术与社会以及艺术与民族性、区域文化传播等历史情境)的关系。易言之,前者偏向传统的艺术内涵研究,后者偏向更具开放格局的外延发掘。前者在既有研究中常被写成以年代为主轴、以艺术本身为对象的历时性艺术史,后者更多展现出具有历史情境的空间性艺术史面貌。由于后者注重艺术史与其他人文学科互动交融,促使中国艺术史学在理论与方法层面寻找突破。这正是当下中国艺术史学越来越适应在综合性高校发展的原因,也适应了全球史语境下中国艺术史与世界艺术史研究话语互涉共融的趋势^②。不难看出,对艺术史作“更具开放格局的外延拓展”,是作者的基本选择和自我学术定位。

这一定位,解释了作者将其研究重心放在她所诠释的“无名艺术史”范畴的原因。但以我的理解,“历史中的艺术”致力于艺术语境以及艺术关联因素的发掘,虽可拓展并丰富艺术史研究的内涵,使艺术史研究的社会价值得到更充分的体现,却多少有些脱离艺术本身,使艺术史研究异化,呈现出越来越不艺术的面貌,因而对作品艺术性的发掘才是艺术史研究之本。事实上,真正对艺术史有认知的学者,鲜有不认同这一点的。

巫鸿曾注意到超越艺术本身去拓展艺术史研究内涵的负面作用,认为这种拓展导致艺术史呈现不断模糊的面貌和日益深刻的身份危机,他不无忧虑地写道:“当所有的视觉形象——不但是精英的绘画和雕塑,而且是报纸杂志上的图片和街头巷尾的什物——都登上了美术史的殿堂。当学者从形式分析和图像辨认等专业技术中脱逸而出,开始在社会、思想、政治、文化、宗教、经济等广阔层面上求索图像和视觉的意义,当多元文化论(multi-culturalism)、性别研究(gender studies)、女权主义(feminism)等潮流涌入美术史的研究和教育,以其带有强烈政治色彩的挑战性释读吸引了新一代的学子,以年代为框架、以欧美为基础、以艺术家和风格为主要概念的传统美术史就被自我解构了。”^③巫先生所言,切中“新史学”思潮影响下的中国艺术史研究之弊。如果艺术性应该成为艺术史研究中本位性质的存在,则作者这一自我学术定位,明显是在舍本逐末。

所幸作者并未“忘本”。有可能是美术科班出身、受过美术创作的严格训练的缘故,作者在写作中,虽然也趋时髦玩花样,追踪国际艺术史研究前沿成果和发展趋势,将人类学、考古学方法引入,并千方百计将研究领域拓展到社会边缘人群及其作品,努力发掘其社会意义,却并未将“艺术的历史”弃若敝屣,而是游走在“传统与现代之间”,实际走上一条艺术史研究的折中路线。尽管这未必是作者主观认知使然,显得有些无意识,亦影响到作者对艺术本体的探究,使之未能在纯艺术道路上走得更远,留下几许遗憾。但对作者而言,路线折中十分重要。正是这种路线上的双跨,使其借用并赋予新内涵的“无名艺术史”概念,一定程度上回归沃尔夫林最初提出“无名艺术史”概念的本义,即忽略作者个体,注重艺术的形式与风格,避免了人文学者多有忌讳的学术概念引喻失义。

不仅如此,路线的折中还为作者艺术理解潜力的发挥创造了条件。纵观全书,尽管因为趋新,时见旁逸斜出,对艺术家艺术表现手法的关注,以及对作品艺术形式与风格的分析刻画则始终是着力最多,最能体现作者艺术素养也最出彩的内容,其精彩处并未因假借“无名艺术史”之名拓展研究领域产生的别样光彩所掩

① E. H. 贡布里希《艺术与科学——贡布里希谈话录和回忆录》,杨思梁等译,浙江摄影出版社1998年版,第164页。

② 刘淳《实证与寻根:教育部西北艺术文物考察研究(1940—1944)》,《绪论》第1—2页。

③ 巫鸿《美术史十议》,生活·读书·新知三联书店2008年版,第56页。

盖。

以王子云对敦煌石窟艺术的考察为例。作者敏锐地意识到，“关于石窟艺术研究，王子云是以艺术本体阐释与艺术背景考证两条路径为研究线索。从艺术本体阐释路径出发，王子云依据每窟雕塑与壁画的题材、技法、造型风格等进行艺术本体语言的分析 and 品评，同时结合窟形进行年代判定。他将年代的界限大体分为魏、唐及五代以后，重点分析魏、唐两代的(艺术)风格特色。”^①这一认知，明确了作者研究中的技术路线。

在此基础上，作者对王子云在艺术考古中对文物艺术风格的发掘做了描述，认为王子云的艺术考古成就集中体现在对霍去病墓前石雕群艺术价值的分析上。作者之所以高度重视霍去病墓石刻，是因为在她看来，其中的“马踏匈奴”石雕群既是汉代大型纪念性雕刻的代表作，也是中国古代陵墓雕刻艺术中之卓越典范。

滕固在 20 世纪 30 年代中期曾发表《霍去病墓上石迹及汉代雕刻之试察》一文，称该石刻艺术“在简略浑朴中存有不可抵抗的一种郁勃的力量”，“其雕刻的特质充满着强烈的意志，而其形式粗砺无华，为素朴的写实”^②，流露出对动态艺术风格的称许。至于诸多石马中哪一尊艺术价值更高，滕固没有特意阐释，而是把精力放在石雕内容的描述和风格来源等问题上。

作者发现，与滕固不同，王子云在考察该石雕群时特别关注到相对静态的“卧马”。作者转引王子云的话说：“(卧马)不类跃马那样过多的利用原石，而是进行较细的加工，只有在马的臀部可以看出是利用了原石块的断面。……对于马的头部也是特别加工，可见古代雕刻匠师对于传神写照的创作原则是特别注意的。”^③其夫人何正璜也说：“以艺术观点而论，此马当为全体中之最优好者，作风浑厚朴实，技巧生动熟练，气魄雄伟，意趣复活泼，足称寄寓汉代精神之代表作品。”^④作者认为，王、何的论述系出自雕塑艺术家的艺术风格分析，而非来自考古学的价值判定，带有明显的艺术审美意味。

为突出王子云的研究注重艺术性的特点，作者特意以浓墨重彩，渲染王氏对“卧马”与“跃马”的艺术风格比较：“跃马”和“卧马”是动、静两种不同的马的形象表现。前者利用一块原石把头部的跳动神态加以重点刻画，躯体其他部分因正当跃动，仅勾勒其四肢轮廓示意，便将马的野性如实雕出。后者则是运用相对写实的手法，雕为一匹卧地欲起、静中有动的形象。因为马的习性静卧者绝少，偶然卧地也立即曲腿欲起。雕塑卧马首先是使马的前腿微屈，表现其跃跃欲起的姿态，并使马头向右偏斜，以助长欲起的动势，显示出由静而动的瞬间形象。在雕刻手法上，也不似跃马那样过多利用原石，而是进行细致加工，唯有马的臀部利用了原石块断面。那大而平的原石面，恰足以表现出肥壮的马的坚实肌体，马的头部也是特别加工，由此可见当时雕工重视传神写照的创作原则。^⑤通过对王子云考察中动、静两尊石雕马匹的细致比较，作者重视艺术风格的研究特征，表现得淋漓尽致。

不宁唯是，在该书中，读者还可以读到其他艺术史作品中较少见到的对文物考察的“艺术质量”(artistic quality)分析。艺术史家巫鸿一直异常重视这种带有艺术品鉴性质的分析，认为使“意见作品”成为经典的原因在于它的艺术性，并对“美术研究中‘艺术性’这个概念对确定一个作品在历史上的地位似乎变得越来越不重要”^⑥的现状提出批评。

虽然不一定是在响应巫鸿，该书作者的认知却与巫先生对“艺术质量”的关注暗合。学者皆知，艺术质量取决于艺术作品的个性特征塑造。为分析王子云西北艺术考察的“艺术质量”，作者在介绍王子云对跃、卧两种马的雕塑所作艺术风格比较的基础上，深入堂奥，细致解析了王子云笔下“卧马”的几个艺术特征，即写实、动势、瞬间形象、传神写照、体积感、概括的表现手法。作者指出，这些词汇均系艺术家从创作角度对雕塑作品的创作手法分析，能看到“卧马”“静中有动”的瞬间动势表达，能以“传神写照”的古典绘画品评标准来审视该石雕的技术水平，能归纳出“卧马”表现手法中所包含的“概括性”与“体积感”，这都体现了王子云对“卧马”

① 刘淳《实证与寻根：教育部西北艺术文物考察研究(1940—1944)》，第 154 页。

② 沈宁编《滕固艺术文集》，上海人民美术出版社 2003 年版，第 279 页。

③ 参见：王子云《从长安到雅典——中外美术考古游记》上册，岳麓书社 2005 年版，第 27 页。

④ 何正璜《茂陵夜话》，山西历史博物馆编《何正璜文集》，陕西人民出版社 2006 年版，第 36 页。

⑤ 王子云《从长安到雅典——中外美术考古游记》上册，第 27—28 页。

⑥ 巫鸿《美术史十议》，第 91—92 页。

艺术性的高度认可。作者认为,这种基于艺术及技术的分析在民国学界殊为罕见,因为当时学者普遍更看重“立马”的视觉冲击及其蕴含的“马踏匈奴”政治意义。何正璜提出“卧马”才是整个石雕群中艺术品质“最优者”的观点,是基于王子云的艺术创作技法分析。这也是艺术家第一次为“卧马”的艺术价值正名,充分体现出考察团的审美情趣和对“艺术质量”的关注。

近年来,受“新史学”不断拓展研究门类影响,“专门史”不“专门”已成普遍现象。表现在艺术史研究中,一个明显的倾向为艺术史被做得不艺术。人们可以从海量生产出的艺术史著作中看到社会、文化、作者生平甚至作者的思想情感,却看不到对作品的艺术分析。这种畸形状况,不应该出现在今日作为“专门史”之一的艺术史学术转型的探索中。该书作者在追求学术“现代性”的同时不弃传统,至少能用一条腿站在艺术本位立场,注重艺术风格与形式分析,强调艺术质量,在具体研究中能沿着王子云的研究路线研究王子云,返其初心,用文化人类学“田野调查”手段和“移情”的方法认知王子云及西北艺术考察的历史,故能见其真,言其美,显示出艺术专业有别于其他学科的“专门”性,着实难能可贵。

此外,艺术史研究须对艺术作动态考量,要把握其变化。本文开篇提到贡布里希对艺术史的界定,认为艺术史是在讲述“艺术家的故事”,这里且作一点补充:在贡布里希看来,由于艺术制作不断变化,因而艺术史永远都是在讲述一个“没有结尾的故事”。贡氏认为,18至19世纪是中世纪以来“艺术传统中断”的时期,19世纪前期至中后期是“持久的革命”时期,19世纪晚期是“寻求新标准”的时期,20世纪前半叶是“实验性美术”的时期。贡布里希讲述的艺术史的故事并没有终止在20世纪前半叶,之后世界艺术史发展经历了“现代主义”的洗礼,潮流再度转向。^①

艺术本身的转向势必导致美术史研究的变化。王子云率团考察西北艺术之时,正当世界艺术发展进入“实验性美术”阶段。很多时髦的艺术概念尚处于试验待证状况。例如,这一时期被诸多学人追捧变得异常时髦的艺术作品研究中的“功能主义”,将作品的目的性追求放在首位,而将艺术之美置之度外。这一主义旨在反对19世纪艺术观念中无用乏味的装饰,虽有其合理性,却也失之偏激^②。而为该书引喻的“无名艺术史”概念,尽管作者注入自己的诠释,也只能算作一种“实验”,概念的内涵与外延均有待完善。不知作者对此有无明确的学术认知?若有,又将如何完善这一概念在自己研究中的运用?

尽管留有疑问,作为阶段性成果,作者已大致完整讲述了王子云西北艺术考察的“故事”。只是就该书基本概念指称的“无名艺术史”研究而言,即便是涉及王子云的部分,亦属刚刚起步,而王氏考察范围之外诸多“无名艺术史”的研究,尚待推出续篇。所以作者完成此书后,又马不停蹄展开新的探索,以其既有研究为依托,申请到一个专题研究王子云与无名艺术史的国家课题。这就让读者在感叹一个年轻学者居然能讲述出内涵如此丰富的艺术史故事的同时,对作者超越自我,讲述更加精彩的“艺术家的故事”,有了新的期待。

[责任编辑:帅 巍]

^①E. H. 贡布里希《艺术的故事》,第599、475、499、535、557、618页及《导论》第15页。

^②E. H. 贡布里希《艺术的故事》,第560—561页。