



从“无名”到“有名”： 20 世纪上半叶中国艺术史研究的范式转移

刘 滢

摘要:与传统画学研究相比,20 世纪上半叶,中国艺术史研究在视野、对象、理论、方法上体现出显著的现代性,“无名”艺术进入“有名”艺术研究殿堂,成为中外学界关注的研究对象。随着现代学科体系的建立与跨学科研究方法的运用,中国“无名艺术史”在 20 世纪上半叶有了过往所不具有的人文内涵,其关注点不在创作主体的个性流露,学术取向也不在于对象“有名”或“无名”,而是从创作共性角度去看待整体的艺术流变趋势。正是基于此,“无名艺术史”的研究与书写范式部分取代传统范式,成为 20 世纪上半叶中国艺术史的中西方学术对话桥梁,凸显出民族性与时代性的双重特征。

关键词:中国无名艺术史;研究范式转移;从“无名”到“有名”

DOI: 10.13734/j.cnki.1000-5315.2024.0703

收稿日期:2023-12-08

基金项目:本文系国家社科基金艺术学项目“田野调查与民国‘无名艺术史’研究”(19BF094)的阶段性成果。

作者简介:刘滢,女,四川泸州人,历史学博士,四川师范大学美术学院·书法学院教授,主要研究方向为艺术史、艺术教育,E-mail: 368256475@qq.com。

20 世纪初,德国艺术史学家沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)曾提出“无名艺术史”概念,试图在不过多关注创作主体的情况下,依据艺术风格的变化进行美术史的阐释与书写,建立一部以风格史为线索的“无名艺术史”^①。这一主张在一定程度上影响了中国近代美术史研究的发展方向。20 世纪初期,随着西学进一步东渐,为适应学科概念下高等美术教育开设艺术史课程的需要,中国艺术史研究逐渐开辟出区别于传统经典书画史研究的新路径与新领域——“无名艺术史”。不过,与沃尔夫林所指异趣,在 20 世纪上半叶,中国“无名艺术史”系着重于作者事迹不详或作品未署作者姓氏的艺术史,沃尔夫林的“无名艺术史”则系偏重于从方法论角度刻意弱化作者以凸显作品本身的艺术史,前者系一艺术史学史概念,后者则可划归方法论范畴。本文试图通过 20 世纪上半叶中国艺术史研究从“有名”到“无名”变化的考察,重新梳理“无名艺术史”在中国滥觞的过程,并以此为基础诠释这一时期中国艺术史内涵与向度的拓展变化,为中国艺术史学科体系的完善,为中国艺术史走向开放的人文综合研究与跨文化研究提供镜鉴与参考。

一 从“无名”到“有名”:中国艺术史研究之蝶变

传统的中国艺术史是古代文人士大夫展示其学养、技艺和文艺思想的赋闲之作。从古代画学文献、画史画论著述、题跋著录等文本性研究成果来看,其研究对象集中在古代宫廷贵族、画师与文人士大夫创作的经典书画。自唐代张彦远《历代名画记》所载画史画家名录始,逮至明清,掌握着著书立说话语权的文人士大夫

^①潘耀昌在翻译瑞士沃尔夫林《艺术风格学——美术史的基本概念》时谈道,他的特色是把文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中,因此不去过多地研究艺术家,而是紧紧地盯着艺术品本身,力图创建一部“无名美术史”,把风格的解释和说明作为美术史的首要任务。参见:海因里希·沃尔夫林《艺术风格学——美术史的基本概念》,潘耀昌译,中国人民大学出版社 2004 年版,《译者前言》,第 1 页。

笔下的中国古代艺术史,无不以精英艺术家及其书画为核心内涵。近代中西学术融汇后,中国艺术史从传统“画学”转向“现代学科”(Modern Discipline),为适应新式学堂开设美术史课程需要而编写的教材,成为第一批“现代性”的艺术史著作。

姜丹书于1917年出版的适用于师范学校师范本科三四年级图画科教授用的新教科书《美术史》教材,堪称国人早期美术史研究的代表作。该教材分上、下两篇,上篇是《中国美术史》,下篇为《西洋美术史》。在该教材中,姜丹书按照西洋“美术”概念划分艺术史门类,将建筑、雕刻、绘画、工艺美术纳入中国美术史范畴^①,开启了中国美术史写作中西融合的先河。1923年,北大国学门导师叶瀚加入北大考古学会,不久编撰《中国美术史》,全书分图画史、雕刻史、雕塑史三编^②,其考古材料与文献材料相结合的研究思路与体系,为中国艺术史的研究领域拓展作出了新的贡献。1934年,正在中山大学就读的朱杰勤,撰写的《秦汉美术史》,把中国秦汉艺术分为建筑、金石(雕刻)、书学、绘术等门类,采用了考古材料、前人研究成果和案例分析相结合的书写方式^③。这些著述不仅是中国第一批高等艺术教育专业的艺术史教材,更是“无名”之建筑、雕刻、工艺进入“有名”艺术史的转折点。以此为肇端,艺术类学科教材逐步演变为带有学术研究质性的艺术史,不再是传统文人士大夫的赋闲之作,其现代性展示亦渐入佳境。与此同时,研究范式与写作体例也悄然发生变化,从传统的思辨性研究向实证性研究转移。

在中国艺术史从传统蝶变为现代的过程中,1938年,滕固主编的《中国艺术论丛》的作用不容忽略。该论丛不仅收录唐兰的《中国古代美术与铜器》、黄文弼的《罗布淖尔发现汉漆杯考略》、王逊的《玉在中国文化上的价值》、徐中舒的《关于铜器之艺术》四篇研究非传统经典书画艺术的论文,而且收录袁同礼的《我国艺术品流落欧美之情况》、胡厚宣的《中央研究院殷墟出土展品参观记》两篇讨论中国艺术文物(广义的“无名艺术”)的文论^④。这六篇文论被滕固划归入“中国艺术研究”范畴,意味着此时的中国艺术概念已非传统书画史意义上的艺术,“无名”艺术文物已被视为艺术史研究对象。此时的艺术史研究,在传统美术史的基础上增加了大量与考古有关的古代“无名”视觉艺术材料;此时的艺术史亦成为美术、民俗、考古、宗教等众多学科进行综合研究的新领域和新概念。可以认为,通过姜丹书到滕固等人持续不断的努力,“无名”艺术与“有名”艺术^⑤一道共同构建现代多门类融合的中国艺术史逐渐成为时代趋势。

二 “无名艺术史”的现代性:研究对象与范式转型

自从“无名艺术”介入“有名艺术史”^⑥，“现代性”成为艺术史学科的标签。艺术史既包括古代经典艺术史,又涵盖被传统书画史所忽略或不曾关注的无作者可考的艺术作品或以往无人问津的视觉材料之历史,即“无名艺术史”。这里的“无名”包含两层含义:一是作品本身有知名度,但作者“无名”^⑦的作品,例如敦煌石窟艺术;二是作品不被重视、佚名且长期不被看作是艺术的视觉材料,例如民间建筑装饰艺术、墓葬艺术、民间造物艺术等。“无名艺术史”研究的介入,在理论、方法、逻辑、价值判断上诠释着艺术史的现代性,其研究对象大致包含以下三类。

其一,具有工艺美术性质的图案、工艺品及民族民间艺术类的无名艺术历史研究。其研究与写作范式主要围绕工艺图案的形式要素、工艺品的物理属性与制作技艺、民俗工艺的审美与文化展开。提取无名艺术文物所承载的工艺图案的形式要素,进行形式与类型的年代划分,属于考古类型学(typology)的方法;分析工

①姜丹书编纂《师范学校新教科书美术史》,上海商务印书馆1917年版,《编辑大意》,第1页;《绪言》,第1页。需要说明的是,当时的“美术”概念近乎等同于西方的“艺术”(art),故很多美术史著作又称作艺术史,比如《中国艺术史概论》、《中国艺术史各论》等,艺术史在当时多为美术史。

②叶瀚编《中国美术史》(全三册),北京大学1924年排印,线装。

③朱杰勤《秦汉美术史》,《民国丛书》编委会编《国民丛书》第1编67,上海书店出版社1989年版,《叙例》,第2页;《目次》,第1—2页。

④参见:滕固编《中国艺术论丛》,上海商务印书馆1938年版,第111—137、149—167页。

⑤此处的“无名”与“有名”艺术指传统艺术史语境下的不同类别研究对象。

⑥此处的“有名艺术史”泛指进入当世艺术史家著述的重要史书,后文会提及这批著作。

⑦此处所指的作者“无名”,是指作者没有留名或者作者不著名,或被以往历史文献所忽略,并非完全等同于佚名。敦煌壁画中就有极个别壁画有作者落款,如开凿于元代的第3窟壁画,就落款为“甘州史小玉笔”。但是,这是极个别现象。总体来看,敦煌壁画有名有姓的作者大约十余人,绝大部分艺术作品没有作者可考。

艺图案的形式美法则等审美文化研究,属于艺术史的本体价值(noumental value)判断;探究工艺品背后的民俗文化及其社会思想根源,属于艺术社会史或民俗艺术史的跨学科综合研究。

就工艺美术方面的图案研究而言,雷圭元 1947 年出版的《新图案学》具有开创意义。该书对图案与人生、图案与源泉、图案的内容、图案的形式、图案的构成、图案的“格式”、图案的事业六个方面问题进行了深入探讨;之所以叫“新图案”,是为了区别于传统意义的图案,建筑装饰、工业产品设计等应用性领域的设计图案,都被纳入其研究范畴;作者在探讨“图案与人生”问题时,从人类学角度把图案的装饰性与人对自然的探索及其装饰动机联系起来阐释,将图案从艺术话题拓展到人类生产的创造性与艺术性关系的人类学话题,并且还从图案设计的源泉角度,探讨图案产生与人体、几何图形、自然形体等体现的数与生命内在法则的关系,将图案研究置于审美文化和人类社会演进历程与视野中探究^①。陈池瑜曾这样评价该书:“雷圭元的《新图案学》,学术视野广阔,从人类学、现代工业生产、审美创造学等视角,系统地阐述了图案理论和艺术设计理论中的重要基本原理,是一部当时较为前卫的设计理论专著。”^②显然,陈氏对《新图案学》评价甚高。但是,陈氏将该书视为设计理论类而非工艺美术史类著作的看法却未必妥帖,因为该书不仅展开图案史的研究与思考,还从人类学角度看待艺术与人类演化的关系,具有开放的跨学科视野。

不过,相较之下,徐蔚南的《中国美术工艺》(1940年)、冯贯一的《中国艺术史各论》(1941年)、童书业等的《中国瓷器史论丛》(1958年)^③更能代表民国时期工艺美术史的研究。这几部著作的研究对象不单是图案,还包括铜器、陶器、瓷器、玉器、地毯、漆器、刺绣、景泰蓝、竹器、竹刻、茶壶、印章、印泥等广义的“无名艺术”文物。其中,冯贯一研究的拓展性最为突出,除介绍艺术文物的器型、工艺和功能等外,还运用历史学与考古学的理论方法,对艺术文物的历史、发现以及文物背后的文化内涵进行了阐释。

其二,具有宗教或民俗艺术性质的建筑、雕刻及绘画类无名艺术史研究。相对于工艺美术类研究而言,宗教或民俗艺术性质的建筑、雕刻及绘画类无名艺术史研究,涉及的学科更广泛,相关的学科理论与方法更多。其主要特点为,致力于专门艺术的研究范式与宗教学、历史学的跨学科研究,研究内容包括艺术本体语言,但更多偏向于综合性人文学科性质的文化。

王子云带领的西北艺术文物考察团,在 20 世纪 40 年代对敦煌石窟的考察研究,就颇能体现这一研究取向。在长达数年的实地考察中,王子云及其团队采取考古实测、文献考证与艺术分析相结合的研究范式,对敦煌建筑雕刻和壁画进行分析研究。除绘制出《敦煌莫高窟全景图》外,还从莫高窟之沿革及现状、佛洞之格式及布置、敦煌艺术之作风、洞窟之编号四个角度进行综合研究。其对石窟建筑形制进行的分型分式测量与平面图及剖面图的绘制,对敦煌艺术从审美角度进行的技法分析和风格判断,以及在此基础上对石窟进行编号并逐一介绍石窟内的壁画、造像、题记和年代划分,均体现出与传统研究范式的区别。王子云将艺术本体研究与田野考古、文化研究相结合,将客观考证与主观审美相结合,体现出无名艺术史研究范式上的跨学科性质。

以王子云为代表的中国艺术史家,注重田野调查,深入“艺术考古”,在某种程度上形塑了中国早期艺术史田野考证学派研究者的地位^④。通过他们持续不断的努力,20 世纪上半叶的中国无名艺术史研究明确了艺术本体与历史文化结合的综合人文研究道路。这一方向,与西方艺术史学者将艺术史置于考古学科下的研究传统不谋而合,铺就了“无名”艺术史步入“有名”艺术^⑤研究殿堂的基石,并且为新艺术史书写打下了范式转移的基础。

其三,具有墓葬艺术性质的陵墓形制、雕刻、壁画及殉葬品类无名艺术史研究。这类研究大多具有物质

①雷圭元《新图案学》,上海国立编译馆 1947 年版,《目录》第 1—3 页、第一章第 1—12 页、第二章第 13—58 页。

②陈池瑜《民国时期工艺美术和设计艺术的写作成就和特点》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2011 年第 5 期,第 4 页。

③徐蔚南编《中国美术工艺》,上海中华书局 1940 年版;冯贯一《中国艺术史各论》,周谷城主编《民国丛书》第 2 编 66,上海书店出版社 1990 年版;童书业、史学通《中国瓷器史论丛》,上海人民出版社 1958 年版。需要说明的是童书业、史学通的《中国瓷器史论丛》虽出版于 1949 年之后,但其中很多研究出自他 20 世纪 40 年代在博物馆工作时的研究论文。

④除了王子云、滕固、史岩、常任侠、朱徕外,中国营造学社、中央研究院历史语言研究所、中央博物院筹备处等学术团队与机构也从事与无名艺术有关的田野考古与艺术文物研究,这批艺术史家、考古学家、历史学家构成了 20 世纪上半叶中国艺术史学的田野考证学派群体。

⑤这里的“有名”艺术,是指该类艺术文物被学界所重视,具有学界研究的共识之名。

文化史的研究视域,将陵墓艺术置于墓室主人所处社会历史文化场域中进行研究。在此类研究者眼里,无名艺术是社会历史的物化形态,研究陵墓艺术本质上是研究历史文化,往往与传统艺术史的本体研究有一定距离。墓葬艺术的艺术性研究,主要体现在视觉观看方式背后的历史文化内涵上,而审美属性往往作为附属性评价,从而使该类无名艺术史研究倾向于文化史、思想史研究为主,艺术审美分析为辅的立场与方法论维度。

朱偁从1934年起用了三年多时间,实地调查了南京地区的文物古迹,著有《金陵古迹名胜影集》、《金陵古迹图考》和《建康兰陵六朝陵墓图考》三书。其中,《建康兰陵六朝陵墓图考》^①是一部关于六朝陵墓形制及其石刻艺术的著述。该书把六朝建筑及雕刻置于世界艺术史的格局下,考察其风格与希腊、西亚艺术的关系,并由此种风格的流传来考察天禄辟邪等石刻的风格源流,得出六朝陵墓在风格史上的东西交流关系及其墓制特点。在方法上,该书结合历史文献考证与田野调查实测,逐一对六朝各墓进行历史、现状及审美分析,研究的重点是陵墓石刻艺术。该书通过深入考察南京和丹阳的六朝陵墓石刻,比勘互证历史文献与石刻艺术的方位、现存状态、体量形制等,不仅厘清了建康兰陵六朝陵墓的状况,而且以此来考察汉唐陵墓石兽的前后关联并奠定整个雕塑艺术史研究范式的基础。朱偁在文献考证与田野考古的同时,附带艺术审美分析,不仅肯定艺术文物的历史价值,更对其艺术表现进行充分肯定,体现出以历史文献与艺术文物互证及梳理为主要叙述手段的艺术史研究路径。

需要强调的是,20世纪30年代的中国陵墓艺术研究是以墓上石刻为主,并未就墓内艺术进行大规模的发掘研究。因此,关于陵墓艺术的审美问题与艺术形式是否适用于视觉艺术研究范式的困惑,在此阶段并未凸显。从总体上看,此时以陵墓艺术为研究对象的“无名艺术史”,还基本上属于以田野考古与文献研究相结合的历史文化研究范式阶段。

比较以上三类“无名艺术史”的研究对象,不难看出,民间工艺类及民俗艺术的研究更倾向于传统美术史研究,因为它的对象具有更明确的审美属性;宗教艺术与墓葬艺术在很多情况下并非以视觉观赏为前提的艺术,换句话说,就是审美性并非这类艺术形态产生的初衷。然而,其宗教性和礼仪性在这些“无名艺术”成为“有名”艺术史以后,部分被消解,并视觉化为艺术文本,只是其视觉性又不足以支撑“无名艺术”成为艺术史研究的核心。因此,无名艺术史研究从一开始便不可能如同传统艺术史那样,成为围绕审美关系展开的一种研究范式,更多情况下倾向于视觉文化或者历史研究,即美术史被“历史化”(严格地说是被“历史学学科化”),这大概可视为“无名艺术史”介入的一种必然结果,也是现代中国艺术史研究范式转移的重要原因。

此外,以田野考证为基础的中国无名艺术研究,在20世纪上半叶都适用以图录为特征的书写范式。这不仅是中国学者,西方来华考察的无名艺术史研究学者也采用这一范式。最典型的是瑞典学者喜仁龙(Osvald Sirén)的《5—14世纪中国雕塑》^②(1925—1926年)和日本建筑史家伊东忠太的《中国古建筑装饰》^③(1941—1944年)。在《5—14世纪中国雕塑》一书中,喜仁龙把中国雕塑大体分为宗教雕塑和世俗雕塑两类,他从中国雕塑田野考察的历史观出发,以古拙时期、过渡时期、成熟时期、衰微以及复兴时期的长时段历史分期为线索,在所搜集到的雕塑作品中挑选代表性实例,根据雕塑的历史沿革和风格演变进行图像分类编排,形成一部以图像编撰为主体且具有风格演变逻辑的雕塑艺术风格史著作。该书收录了900多幅摄影图片,以图片为主,以雕塑史总论结合图注说明构成写作的基本框架。伊东忠太的《中国古建筑装饰》一书,原版时共五卷,第一卷为总论,对中国建筑史和建筑装饰进行理论阐释,第二至五卷分门别类地对建筑进行图片结合文字著述的梳理介绍。该书共涉及调查对象6000余处,最终收录进书的图片有4723处,是一部系统的图录性质的建筑艺术史著作。

这三类无名艺术作品并未纳入传统画史的研究范畴,因而甚少被关注。而且,这三类无名艺术作品创作动机和意图各异,是否应归属艺术史研究范畴,研究者在很长一段时间内还存在困惑。而困惑的核心问题

^①朱偁《建康兰陵六朝陵墓图考》,上海商务印书馆1936年初版,北京中华书局2015年再版。

^②喜仁龙《5—14世纪中国雕塑(上下)》,栾晓敏、邱丽媛译,赵省伟主编《西洋镜》第16辑,广东人民出版社2019年版。按:该书原名《中国雕刻》,法国珂罗版印刷,2019年在国内翻译出版时更名为《5—14世纪中国雕塑》。

^③伊东忠太《中国古建筑装饰(上、中、下)》,刘云俊等译,中国建筑工业出版社2006年版。按:该书原名《支那建筑装饰》,后在中国大陆翻译出版时更名为《中国古建筑装饰》,是作者20世纪20—30年代在中国进行建筑装饰艺术田野考察后撰成的重要成果。

是,那些不被认同为艺术的视觉材料(或物质材料)^①是否可以进入艺术史。尽管“无名艺术史”作为一个学科概念,当时并未形成统一且被广为接纳的学科体系和研究范式,但这并不意味着无名艺术史研究的无序。综合中外学者在此期间的著述和研究,可以认为,中国“无名艺术史”在 20 世纪上半叶已基本形成其研究与写作范式,具有一定的系统性研究与写作理论(参见图 1)。

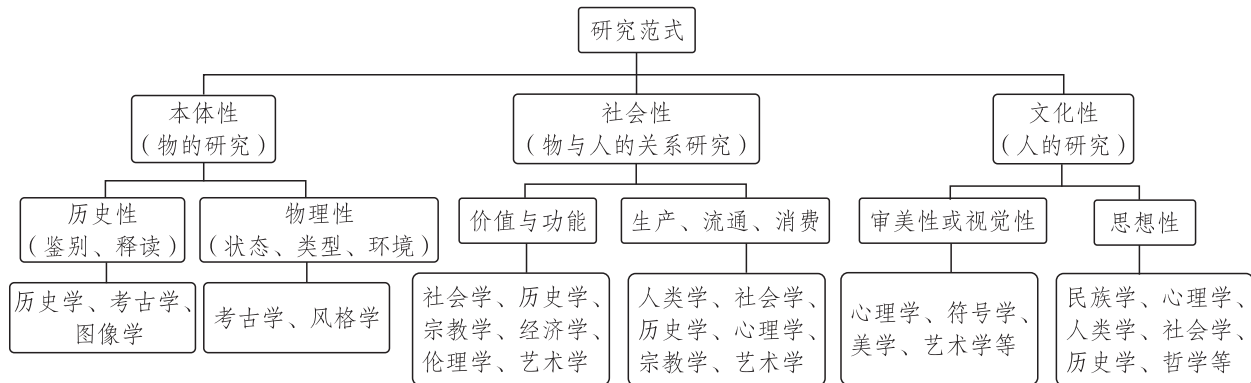


图 1 无名艺术史研究范式架构

如图 1 所示,中国无名艺术史研究从 20 世纪初期便注意到多学科的结合,并从艺术本体出发进行由“物”到“人”的研究^②,将无名艺术置于物理(型质)、文化、历史的时空中进行多维探究。上述研究范式架构呈现出某种三级思路框架,从“研究问题”的第一层级(本体性、社会性与文化性)延展到第二层级的“研究本质”,再落实到第三层级的“学科领域”即研究理论与方法。三个层级的研究范式,凸显出跨学科、多方法、广角度这一艺术史研究的“现代性”。

需要指出的是,研究范式不等同于写作范式,二者既有区别又有联系。相同的是,二者的研究思路和逻辑依据是一致的;区别在于,前者是针对研究对象的一种思路探索,后者是针对研究成果的写作逻辑。因而,研究范式倾向于研究什么,涉足哪些领域,运用何种理论与方法;写作范式注重如何谋篇布局,运用什么体裁、修辞,达到什么目标。

尽管有所区别,但无名艺术史著述的书写却仍然在很大程度上体现出与上述研究范式相吻合的逻辑体系和研究视域(如图 2 所示)。

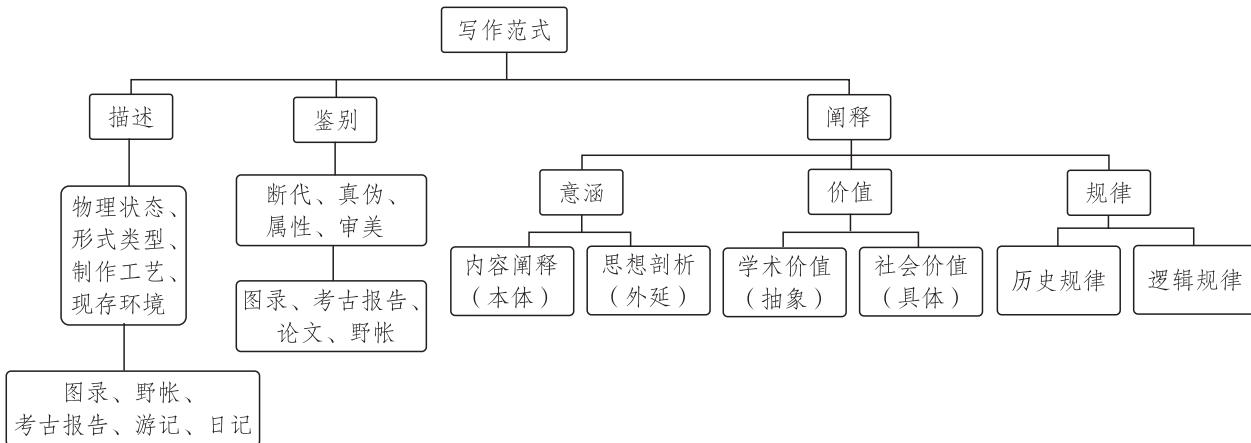


图 2 无名艺术史写作范式架构

在写作中,民间工艺与民俗类艺术史一般多见从形式分析到内涵解读进而上升到文化阐释的学理逻辑,

^①即本文所论之无名艺术。

^②需要强调的是,这里所言“人”的研究不是指无名艺术的作者的相关研究,而是从无名艺术中所折射出的人(群体性)的活动与思想的研究,这里的人是非特定或特指某一个创作者。

写作思路既有艺术本体的价值判断,又体现民俗文化、经济社会、社会生活等历史文化的背景与场域研究。宗教艺术类则采用历史研究思路,将宗教艺术的形式与物质属性放到宗教学的语义下进行思想文化价值判断。墓葬艺术类多从考古学的考证角度入手,按照事实还原、现状描述到形制特点、文化内涵甚至历史境况梳理的思路进行,多用考古学、历史学的事实与价值判断而非艺术审美的评价。

由于研究对象多元,无名艺术史写作有的针对问题研究,有的针对时代研究,有的针对艺术类别研究,有的针对个案研究,加上写作的角度也多种多样,更因吸收了人文学科的综合研究优势,中国无名艺术史研究的学理价值和学科地位逐渐得到提升。不宁唯是,所运用的阐释原理也丰富多样,图像志、社会学、民俗学、人类学、考古学、心理学、经济学、宗教学等学科理论方法都围绕“无名艺术”的环境、本体和价值展开超越审美价值的文化研究,使“无名艺术史”的“无名”与否逐渐消解在一种非创作主体为中心的研究体系之中。这样一来,“无名艺术”的研究价值不在于对象“有名”或“无名”,在其形成中的研究范式里,价值体现与创作群体之间的依附关系不被作为考察重点。研究者的关注点不在于创作主体的个性流露,而是放眼于时代文化环境,从创作共性角度去看待艺术的发展流变趋势。这与重视艺术家个体追求的经典艺术史形成鲜明对比。

三 “无名艺术史”的研究取向与价值提升

孔子说:“必也正名乎!……名不正,则言不顺;言不顺,则事不成。”^①在传统中国,“无名艺术”不是名“不顺”的问题,而是根本就“无名”。因其“无名”,尽管有特色,却始终未能进入传统书画艺术史研究的范畴,长期被冷落。从学术范式的兼容性维度分析,在以艺术创作主体为基本叙事模式的古代中国,“无名艺术”也很难进入文人的研究视野。传统的艺术认知范式作为一种学术背景,将大量无作者可征可述的“无名氏”作品视为无欣赏、无认知价值的存在。这种状况,直到民国,才得以改变。

20世纪20年代以来,随着学科细分和现代学科研究方法介入,“无名”艺术在得到越来越多考古学家、金石学家、民俗学家、人类学家重视的同时,逐渐被艺术史学界关注,是否有名不再重要,重要的是研究理念和价值取向的变化。于是,很多民间的文物从“无名”走向在学界的“有名”、“知名”甚至“暴得大名”。

“无名”是历史原因所致的客观存在,“有名”则是学科发展的必然趋势。同上文揭示的“无名”含义一样,“有名”也有两层含义:一是“无名艺术”成为所谓“有名”的艺术史的研究对象,其在艺术史上的地位得到认可;二是“无名艺术”成为具有国际学术影响力的研究对象,是连接东西方艺术史对话通道的桥梁,是“新艺术史”重要的学科子目。

“新艺术史”(New Art History)是20世纪中后期受后现代主义思潮影响在欧美兴起的一个艺术流派。该流派对传统艺术观念和研究方法进行反思,并应用其他人文学科的方法与观察视角研究美术史。中国当代美术史研究受其影响,标榜书写中国的“新艺术史”。一些学者改变传统套路,在对中国传统书画史进行文献考证、艺术分析、著录题跋等文本与艺术语言关系研究的基础上,加入现代人文学科的理论方法,扩大艺术史研究对象,形成新的问题与新的价值判断维度。就质性而言,“无名艺术史”大致属于这一研究范畴。美籍华人巫鸿曾说:“今日的美术史代表了一种新的学科概念:不再奠基于严格的材料划分和专业分析方法之上,它成为了一个以视觉形象为中心的各种学术兴趣和研究方法的交汇之地和互动场所。”^②巫鸿界定的“新”,应该部分包含“无名艺术史”的质性。正是由于“无名艺术”的介入,才使得“新艺术史”的上述特点得以呈现。

随着“无名艺术史”逐步被学界接受,中国美术史成为一个具有交叉学科性质的研究领域。巫鸿在谈到魏晋以前艺术创作动机时指出:“青铜、玉器、画像等作品首先是为礼仪和实用目的制作的,其作者则大多是无名工匠。虽然这些作品在晚近历史中获得了重要的商业和美术价值,但这些价值均为后代的附加和转化。”^③可见,正是由于无名艺术在近代进入艺术史家的研究视野,“无名”作品的艺术价值和学术价值由幕后转向台前,才实现了从“无名”作品向“有名”艺术的华丽转身,这是无名艺术史介入的结果。

以敦煌艺术研究为例。20世纪30年代以前,关注敦煌石窟的学者往往是从经卷的语言学角度切入,后

①《论语·子路第十三》,何晏集解、邢昺疏《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》下册,中华书局1980年影印版,第2506页。

②巫鸿《美术史十议》,生活·读书·新知三联书店2016年版,第9页。

③巫鸿《美术史十议》,第7页。

来随着中国学者开始进行实地田野考察研究,逐步把敦煌石窟从语言学、宗教学、历史学研究延伸到艺术学领域,敦煌绘画、雕塑和建筑开始受到越来越多人的关注。随着史岩、王子云、张大千等研究敦煌艺术的成果刊布,敦煌艺术成为宗教艺术的典型案例被艺术史学家所接纳,成为宗教艺术史研究无法回避的论题。“无名”作者的艺术作品变得“有名”,成为艺术史堂而皇之的研究对象。

敦煌艺术研究属敦煌学的重要组成部分,研究敦煌艺术不能停留在绘画、雕刻等一般语言性问题的讨论上,因为敦煌艺术的历程处于动态变化之中。有关敦煌艺术的分期、风格演变、造型与色彩的宗教涵义等问题,既是艺术问题,也牵涉到考古学、历史学、宗教学等其他学科问题。这就使敦煌艺术研究从纯审美判断拓展到视觉文化研究范畴,不仅研究角度拓展了,方法理论丰富了,而且学术价值也随之得到增强,进而促进了敦煌艺术等宗教艺术受到更多学者的关注,“无名”艺术的价值得到大幅提升。

正是因为无名艺术介入中国艺术史,西方学者才能运用现代学科方法对中国艺术史对象发表西方视野的观点。毕竟,传统书画对于西方人而言,能介入评价与研究的只是少数人。即便有高罗佩、柯律格、高居翰等西方汉学家或艺术史家介入中国传统书画学,给中国书画艺术研究带来新鲜血液,但毕竟对于更多西方学者而言,无名艺术相对于传统艺术所具有的非主流、非精英化的特点,会让他们更感兴趣。因此,西方学者在20世纪初来到中国进行田野考察,往往较多关注“无名艺术”。例如法国色伽兰(Victor Segalen)的《中国西部考古记》^①、德国伯施曼(Ernst Böerschmann)的《中国建筑陶艺》^②、瑞典喜仁龙的《5—14世纪中国雕塑》、日本伊东忠太的《中国古建筑装饰》等著作,让国外学界更全面地了解中国艺术,尤其是非经典的“无名艺术”。无名艺术史成为西方参与中国艺术史研究的重要切入点,“无名”的中国作品由此成为国际“有名”的研究对象。伴随西方私人收藏和博物馆艺术研究的开放与活跃,其在艺术史上的地位也随之改变与提升。

问题在于,和传统艺术史相比,20世纪上半叶兴起的“无名艺术史”研究有无自身特点与独到价值?20世纪上半叶系一特殊时期,其间经历了深刻的社会变革和民族苦难,艺术史研究不可能置身事外,学者与艺术家在那个特定时代有着不同于和平年代的社会责任与文化担当。相较于传统书画研究的古典范式而言,当时的无名艺术史研究,无论是资料的整理、史实的梳理,还是问题的提出、意义的挖掘,都处于垦荒状态,条件极为匮乏。学者研究的初衷与动机也和经典艺术史研究者有着明显的不同。

在全面抗战时期,中国历史语言研究所、中央博物院、中国营造学社等学术机构与团体内迁到川南小镇李庄。以实地调查中国建筑艺术而享誉学界的梁思成夫妇,面对分布各地的古代建筑艺术,首先是从抢救、保护和传承中国传统文化的责任出发,进行富有社会学意义的学术研究。这些走向西部的学术考察团队与个人,以保护民族文化的立场切入学术研究,有着强烈的文化使命感,加之具有中西学术背景,学术视野宽广,在探讨建筑艺术的形式与风格问题时,存在民族文化反思的研究取向,使建筑及其附属装饰艺术所代表的中国传统文化和造物理念在学术价值挖掘中得到充分体现,拓展了艺术史书写的阐释维度。

同样地,在全面抗战时期,以田野调查为基础的中国无名艺术史研究,很多调查活动与工作并非单纯从学术角度出发,社会价值的挖掘也是其研究的重要组成部分。以王子云带领的西北艺术文物考察团为例,他们在陕西、四川、甘肃等地进行民俗艺术与社会风俗的考察,均以发掘和保护中国固有文化为旨趣,所到之处,积极开展无名艺术的宣传,配合当地教育机构组织专题展览、举办艺术讲座。学术研究与社会责任的结合,使其学术研究的意义不同于传统艺术史的价值。

总之,对艺术史的民族性和时代性因素的充分关注,是近代无名艺术史研究区别于传统艺术史研究的显著特征。这也说明时代变革与社会变迁中的文化立场对学术价值判断具有不可忽视的深层次影响。

四 结论

“无名艺术史”研究在近代的滥觞,是中国艺术史从传统士大夫的书画赋闲之作转向现代学科研究的重要催化剂。无名艺术进入研究视域后的中国艺术史,在学术上从单一价值观走向多元价值观,研究的理论与

^①色伽兰《中国西部考古记》,冯承钧译述,上海商务印书馆1930年版。

^②恩斯特·伯施曼《中国建筑陶艺》,吕慧云译,赵省伟主编《西洋镜》第22辑,广东人民出版社2021年版。赵省伟在该书《出版说明》中指出:“本书是伯施曼1902—1904年、1906—1909年两次中国建筑艺术考察之旅的成果之一,首次出版于1927年,是西方汉学界和建筑学界系统研究中国建筑陶艺——尤其是琉璃等构件——的代表作。”

方法更加丰富而有张力,是中国艺术史研究与书写范式从传统走向现代的重要标志。换句话说,“无名艺术史”的加入,促成了中国艺术史研究范式与写作范式的现代性转换。

“无名”的艺术被推上学术研究殿堂,其“名”由无变有,艺术史作为学科的内涵也因此不断丰富,且向着包容性、人文性、综合性强的学术与学科方向发展。“无名”既是这些艺术本来的历史境遇,也是“新艺术史”得以存在和发展的重要理由。“无名艺术”蝶变为“有名”,是对其存在的必要性和价值的最好诠释。

从“无名艺术史”研究与书写范式转移的过程观察,是否“有名”并非学理辨析的重点,经 20 世纪上半叶中国学者的不懈努力,“无名艺术史”作为中国艺术史的重要组成部分已然成为现实,并将发挥越来越重要的作用。本文借“无名”与“有名”之辨析展开讨论,只是为其学术史的发展作阶段性评价。相对而言,探析其研究缘起、学理及价值,比辨析艺术史的“有名”与“无名”更为重要。

[责任编辑:凌兴珍]