

在图像考古中找回传统

——方闻中国艺术史研究的贡献

汪涌豪

方闻以自己特殊的经历学养，避免了不同文化在解说传统时常见的先入为主和扞格难通，为古代中国艺术走向世界作出了显著的贡献。

在西方，中国艺术史研究最初是由一批传教士带动的，接着是考古学家和汉学家。到上世纪20年代，那里的中国艺术品收藏有了空前突破。藉此，被后人称为汉学家模式的艺术史研究正式开启，并出现了翟理斯、福开森和劳伦斯·比尼恩等第一批研究者。其中，喜龙仁(Oswald Siren)继连续出版《中国画论》等三部专著后，再推出七卷本《中国绘画：大师与技巧》，为该领域的研究奠定了基础。

一般而言，汉学家研究能尊重中国艺术的特殊，注重以铭文、题跋、画论及文人笔记、诗歌作为艺术品断代、鉴定的依据。但因条件所限，常以有限藏品为论说基准，于博观圆照方面不免有所欠缺。加以识别力不足，造成即使像高本汉这样的大家，也免不了在某些地方顾此失彼。有的如费诺罗萨，更对文人画这种画史上重要的存在，作了明显不当的误判。

与之相对的是专门家的风格史模式。它注重形式结构，尤其关注绘画的语言风格而非文化属性，绘画的自律性发展而非画家的生平、思想。代表人物如巴赫霍夫(Ludwig Bachhofer)就认为，艺术研究唯一需依赖的可靠文献就是画作本身，故风格史应独立于特定时代的社会政治与历史文化，结果在另一个方向上偏离了事实。毕竟中国画具有极强的“人文性”，文人画作者更着意在“墨戏”中寄托自己的人生关怀和生命诉求，忽视其赖以安身立命的情感投托方向和诗性抒发机理，是不足以论其艺术的。

这样就有了两派的融合，以罗利(George Rowley)、方闻师徒为代表的普林顿学派就是其中的主力。罗利早先治中世纪和文艺复兴艺术史，后转向中国绘画史。考虑到中国艺术的特点，他不主张硬套西方的方法，故所著《中国绘画的准则》能兼顾风格史的结构分析与中国画的笔法笔性，努力用西方的语言来传达中国画的精神与特点，并将此方法传给了方闻。

1930年出生于上海的方闻，早年受李瑞清、李健叔侄影响甚大。李瑞清是中国现代美术教育的先驱，为晚清进士，名人《清史稿》，能篆隶，长碑学，南大校园今存“两江师范学堂”题石即出他手，又与吴昌硕、曾熙、

黄宾虹并称“海上四妖”。李健与之合称“大小李”，曾任职湖南长沙师范学堂、上海美术专科学校，为“金石书派”的代表人物。正因为有此师承，加以个人努力，方闻出国前于传统书画的创作、鉴赏已有相当的积累，经在美多年学习，及先后担任普林斯顿大学艺术考古系主任、艺术博物馆主任，纽约大都会艺术博物馆亚洲部主任，更获得了中西比较的视野，所以能将北宋后期绘画与19世纪欧洲先锋派及20世纪表现主义作对比，更主要的是能将西方艺术史研究的方法运用到传统画的研究，尤其是山水画的考察。如此以视觉结构分析为核心，以风格史的叙述方法作具体的阐释与发扬，从而使罗利的研究理念得以深化和细化。这从其所撰《心印》和《超越再现：8—14世纪的中国绘画和书法》中可以看出。而用这一方法作古画断代和鉴定方面的创获，又可与李雪曼(Sherman E.Lee)合撰的《溪山无尽图：一件北宋手卷在早期中国山水画史中的意义》一文中见出。到独立撰写《夏山图：永恒的山水》一书时，他的研究已臻老到，图像学与形式分析、风格理论等方法的运用也更趋纯熟。在对山水画面象及形态的研究中，他依广泛的例证展开图像考古与结构分析，从而找到了与西方相异的“中国语汇”，为传统绘画确立了可靠的审美基准。

为此，他十分重视“考古、文献资料与传世画作三方面相互参证”，这构成了他研究的“内视角”。1890至1920年代，西方中国艺术品收藏进入黄金期，但也闹入不少宫廷画师及职业画师的劣作、伪作。他能摒弃靠感性经验观望气的古法，转从画作本体入手，探寻画迹的形式构成，所清理出的画史脉络，比依王朝时序展开的肤述更令人信服。如《宋元绘画》一书中对李成《晋文公复国图》的逐段分析，能结合京都高桐院、波士顿美术馆及大英博物馆所藏古画真迹，由该画山石造型之沿郭熙、人物造型之学李公麟，而上溯至阎立本、顾恺之。这样从点、线、面等形式要素和视觉符号中找到内证，再辅之以题跋、印章等旁证的分析，揭出在视觉结构及组合方式作用下，画作从结构、笔触到形象、风格的固有特点，以及与同时代其他画家的对看互读关系，从而打破了前人每从“骨

气”“气韵”等虚处置论的局限，而这种不重画迹、只重画论的不可验证的主观性，恰恰是中国艺术史研究一直存在的短板。

也是由于突出中国画本体及其独特的生成机制，他才不取巴赫霍夫的再传弟子高居翰过重流传史和画外史的做法。后者为在汉学之外替传统艺术找到更宽广的社会根源，积极引入社会史维度，再与士大夫审美与政治、画院体制与艺术供养人、赞助人等视角相结合，但有时不免缺乏对传统画特有的笔法皴法的尊重，缺少针对其形式关系与视觉结构的研究。当然，这不等于说他无视艺术社会史这一研究维度的作用，相反，常强调研究的“外视角”，故不仅留意艺术史与观念史的关联，还致力于揭示艺术创作与社会历史—文化的关系。在他看来，传统绘画，尤其山水画，是艺术进入哲学、思想、文化再回到自然的过程。所以特别重视绘画因实际进入到思想史而摆脱视觉陈迹的过程，并且越到晚年越留意这一点。所以，在收入《中国艺术史九讲》的《视觉与文字：中西交汇》一讲中，会说“今天我们也必须‘文艺复兴’，重新建立中国文化固有的价值，以及这些价值与艺术生活的关联。在这方面，中国艺术考古可以作为一个起点，进而成就从中西文化比较角度，分析立论的中华文化史”，于此可见其欲通过艺术史张扬文化史的用心。

那么，这种固有价值在绘画中是如何表现的呢？他通过分疏“状物形”与“著我意”，多次谈到唐宋“雄伟山水”转变到元明清文人写意画之与理学心学的关系。我们知道，中国自甲骨文起就有“人”字，西周时人神问题就已解决，故《尚书》称“惟人万物之灵”，《礼记》也说“禽兽草木皆天地所生，而不得为天地之心，惟人为天地之心”。作为对传

统儒学的超越，无论是程朱的性理之学还是陆王的心性之学，都重主体的道德自觉，重“心”“意”的作用，尤其后者更切讲“意”为“心”之“本根”与“主宰”，强调“心知”，认为人虽从属于天地，终究为天地间最贵，所以有把握客体的能力，且“无心外之理，无心外之物”，故尽管人非造物者，却是一切物的意义的发现者。也惟此，它不像西方那样重“闻见之知”，而重“德性之知”；不以物为本，而以心为本。借此“心本”，它鼓励人从事艺术的目的也常常不在艺术本身，还在求得人生问题的根本解决与人生苦难的彻底解脱。书法之所以被称为“心画”，进而书画之所以被认为“同体同源”，乃至文人画崛起后，作画被称为“写意”，都与这样的理解密切相关。有鉴于《心印》一书所论述的文人画家大都兼有多种身份，其生活方式是经科考入仕，而与这种仕途生涯相伴的，是更悠久的文化传统的影响，他的结论是，“在文化史上，从唐宋雄伟山水主宾阶级思想的宇宙观，转变到元明清主观性文人的写意画，可说是中华帝国时代，儒家思想上理学跟心学分歧的有力表现。”所以他把自己研究中国书画风格结构的专著题做《心印》。又与中国画遵循“瞥视”(glance)而非西方人的“凝视”(gaze)的逻辑相一致，重“读画”远胜过西方人的“看画”。

回到艺术史研究，其进入现代学术体系应该始于1764年温克尔曼《古代美术史》的出版。19世纪，人们首次将之列入大学课程，直至20世纪50年代成为一门独立的学科。20世纪60年代，中国艺术进入西方的视野，呈现为上述汉学家主导、基于文献释读的通史性研究，和专门家主导、引入风格理论的专题与个案相结合的结构分析两个流派。如今，相较于梁启超感叹“治

兹最艰窘者，在资料之缺乏”时的寒俭与窘迫，他们的成果已日渐为中国学界所熟知。2005年，三联书店更推出“开放的艺术史丛书”，北大出版社也推出了“艺术史丛书”，这使得20世纪后期以来中国艺术史研究的面貌发生了根本性的改变。《方闻中国艺术史著作全编》由上海书画出版社适时推出，让这种改变变得更为明显，同时也将个人既长考证又兼具方法论自觉的优长告诉了更多人。尤其通过对历史上持续的视像结构的形态分析而得出的许多结论，为中国画研究建立了一种切实可行的观照方法，为传统画史研究走向系统化、科学化作出了重要的贡献。

如今，随着艾瑞兹、苏利文，包括方闻、高居翰的谢幕，班宗华、韦驼、雷德侯、曾幼荷及稍后谢柏珂、柯律格、卜寿珊、姜斐德、毕嘉珍、包华石等新一代学者已经崛起，海外中国艺术史研究迎来一个新的鼎盛时期。上述学者的研究涉及广泛而独特，对中国学者的研究构成了很好的补充。更重要的是，经历了汉学家到艺术史家的视角转换，西方中国艺术史研究已不再局限于艺术社会史，而开始了“新艺术史”的转向。相较之下，方闻的研究——某种程度上也可包括与他同时期留美的何惠鉴、李铸晋、傅申等人的研究——不免存在某些片面不够深入之处。但尽管如此，长久以来“过去即异域”的认知隔膜，终究在他的手中得以打破，这是非常值得给予评价的。我们当然承认，海外中国学本质上属于“外国学”，因为它的问题意识与我们先自不同，方法跟着也有所不同。个人还认为，许多时候甚至讨论的对象也不尽相同。方闻以自己特殊的经历学养，避免了不同文化在解说传统时常见的先入为主和扞格难通，为古代中国艺术走向世界作出了显著的贡献，这一点当为我们所记取。



《夏山图：永恒的山水》
方闻著
谈晟广译
上海书画出版社出版

