

学林

# 艺术史学者的价值判断

熊鹤婷

高居翰指出，明清以来被奉为正统的文人画艺术史只能代表绘画史的一种可能性，传统文人精英将绘画与画家个人身份、性情、文化素养联系起来的说辞无疑埋没了许多身份低微但技巧出众的杰出画家。

晚年的高居翰推崇以宋画为代表的中国再现型艺术，并将宋画看作可比肩文艺复兴的伟大成就。



南宋·夏圭《溪山清远图》(局部) 台北故宫博物院藏

为，中国本土的传统艺术史学者受文人画体系的影响，对早期作品的判断并不如对宋末以后作品的判断一般敏锐。而岛田修二郎等日本学者所关注的“宋元画”(Sogeng)弥补了中国学界长期以来忽视的艺术风格，让现代的研究者们得以看到南宋绘画后世生命的多元面貌。

然而，在笔者看来，《溪山清远》似乎未能对早期大师风格的流传和继承做出比传统画史更为有效的梳理。或许受限于讲座的“观画”“导览”的普及性质，也由于两宋及以前流传有序、断代明确的作品相当有限，本著的中国古代早期艺术史在大多数时候呈现为对不同画家与杰作的并列鉴赏，缺少流派内部发展逻辑这一串联起大小珍珠的丝线。从高居翰对明清鉴藏家话语的激烈批判观之，书中清晰发展脉络的缺失很可能是他“矫枉过正”的结果。明清以后，文人画家及鉴赏家不断完善唐代以来的绘画史论述，为后来的研究者提供了艺术史研究的参考基石。高居翰指出，滥觞于北宋末期的文人艺术理想很快便沦为高度抽象的、反技术的陈词滥调，若太过依赖、信任它们，最终将限制人们对文人画趣味之外的杰作的欣赏。尽管笔者认同高居翰对男性文人精英本位的反思和警惕，但也认为其对艺术警惕在本书中实在行之过远，以至于在解构了文人风格发展史“神话”的同时，未能提供相对有效的新构建。

为何会如此？让我们回到艺术史研究者们都已相当熟悉的贡布里希“图式-修正”说：每一位杰出的艺术家都在试图调整从传统中继承而来的再现惯例和认知图式，以便让作品越来越接近自然真实。在此，我们需要进一步思考的问题是，不同的画家如何确定自己的“图式”？为何后世艺术家偏偏选择了此图式而非彼图式？这是贡布里希在《艺术与错觉》里未曾言明的问题，但它或许比“修正”过程更能决定艺术史的形状。当我们的研究对象转换为不断自觉回应自身传统的中国艺术史时，瓦尔堡(Aby Warburg)的疑问可以帮助我们更为清晰地阐述它：对不同时期的人而言，“古代”意味着什么？高居翰在书中数次感叹南宋院体画如何因文人狭隘的偏见销声匿迹，却未明确指向风格史研究中那个最关键的问题——对不同时代的不同画家来说，“南宋风格”意味着什么？笔者看来，矛盾的是尽管他极为排斥文人画史叙述，书中对“南宋风格”及其后世生命的判断，却比很多其他人都要更依赖于被董其昌后学推向极端的“南宗”艺术史观，如将职业画家视作南宋院体山水画的“唯一”继承者，而文人画则“脱离了绘画的具象概念及其所依托的技法，倾向于粗放笔法以及抽象概念和书法形式”，因此与南宋院体画渐行渐远。然而，这只是认知南宋绘画的众多途径之一，它在明代中后期已转化成广为传播的历史文本，又在后人的推动下形成了最为广阔的影响力，很大程度上重塑了明清人对早期艺术史的认知。高居翰很早就对文人画史中价值判断的部分有所警惕，却未能避免仅能代表部分文人观点的艺术史叙事作历史真实，并以此为依据，对南宋院画的后世生命、文人艺术的审美趣味作出了稍显极端的判断。

## 寻找“消失的风格”

对意在撤去成见的现代艺术史研究者来说，寻找那些沉默隐匿于绘画中的“消失的风格”，或许是更为重要也更加困难的工作。

以元代赵孟頫的《鹊华秋色图》为例，从画后的题跋来看，其同时代人所写跋文少有强调此作风格渊源者，大多围绕赵子昂与受赠绘画的周密之间的友谊展开论述。时至明朝万历三十三年(1605)，董其昌的题跋方

才为赵孟頫的风格来源划定出符合文人画理想的线索：“吴兴此图，兼右丞北苑二家画法。有唐人之致，去其纤；有北宋之雄，去其犷。”但董其昌的论述并不能全然等同于赵子昂本人的风格取舍，学者也不能仅凭明清人排斥南宋的说辞，便当真将南宋山水与文人艺术视作水火不容的对立面。当代研究者李铸晋即指出，《鹊华秋色图》的虚实关系、对地平线的处理似乎体现出南宋画法的深刻影响，可见《鹊华秋色图》是赵孟頫综合其南宋背景及其欲得唐画风格而成的例子。

尽管我们同样不能将李铸晋的结论视作唯一的历史真实，但他至少为读者们提供了另一种不受限于经典文本的视角。元代政权结束了南宋与金朝的分裂局面，南方与北方的绘画传统也随之实现交汇、融合。相较于南宋绘画，后者继承了更为完整的北宋艺术传统，为应诏北上的南方文人提供了更为广阔的唐代视野。赵孟頫等人虽有意追摹唐代山水，却难以彻底摆脱前代南宋绘画的视觉习惯与造型倾向，通过二者间的折衷与出新，这位元代的杰出大师最终造就了绵延数百年的典型山水画面貌。

在此，我们有必要区分鉴藏家、画家对“师承关系”的梳理和绘画作品自身体现出的视觉倾向之间的差别：前者更接近艺术史家或艺术家的“期望”，反映绘画的内部形式特征，也受诸如风格的文化含义、画家的个人身份、已有的艺术史叙事等因素的影响；后者则综合了艺术创作中的“有意识”和“无意识”，画家所处时代的视觉习惯、造型规律往往潜藏于那些明显有所指涉的风格引用之下，等待着后世艺术史家的发掘。高居翰未能指出不同时期的画家、鉴赏家对南宋艺术的不同认知，对南宋院画后世生命过分悲观的判断很大程度上以前者为基础，甚至因此导致了部分文献的曲解。为了强调南宋院画与文人画趣味的截然对立，他如此解释董其昌为“保持着强烈南宋传统元素”的戴进所作的画跋：“‘国朝画史以戴文进为大家’一句，暗示着戴进只是宫廷画的大家。”然而，“国朝”意指董其昌所处的明朝而非明代宫廷，结合《画禅室随笔》中的评语来看，董其昌对戴进的整体

评价较为正面，也并未否定浙派的艺术价值，反而认为“甜邪俗赖者”应与高质量的浙派画家有所区分。

## 两位高居翰

笔者阅读高居翰此著时，仿佛同时聆听两位学者的宣讲：一位演讲者坦然表达自己的艺术喜好，屡屡强调“艺术价值不是后天塑造的结果，它自有价值高低之分”；另一位演讲者高度警惕文人精英的话语构建，却时时走得太过远，将中国古代漫长、多元的文艺及理论单一化、平面化为某种反技术主义的标签，将传统趣味解释为身份政治的结果。而两位高居翰的同时存在，恰恰使前者的信念变得难以服人：为何文人绘画的趣味是话语塑造的结果，高居翰对南宋艺术的高度欣赏就“诚恳”地顺应了作品“与生俱来”的艺术价值呢？后者必然比前者更为客观、准确吗？

出身于西方艺术史教育体系、与日本收藏渊源颇深的高居翰，终其一生都在不断反思、扩充“中国古代艺术”的内涵，并发掘出了许多一度为传统文人所忽视的杰出画家、流派。这是一项无比重要且值得尊敬的工作，时至今日，它仍存在太多有待完成的缺口、太多为偏见的迷雾所遮蔽的伟大作品，而高居翰以数十年的努力为后人指出了诸多可以继续前进的道路。尽管如此，扩充“中国古代艺术史”，并不意味着简单化、标签化已有的历史认知，不然或许同样难逃落入虚空的命运。

(作者单位：中国美术学院艺术人文学院)



## 古文与文言

傅斯年《战国古籍中之篇式书体——一个短记》(《史语所集刊》第一本第二分, 1930): 战国子书中颇有不少白话, 而荀子已是很简约的文言, 吕氏春秋已有些许说话的油腔滑调, 入汉而著作者更都是文言了(此处用文言乃如所谓 Kunstsprache, 与古文不同)。

Kunstsprache是德语词, 字面义“艺术语言”, 指富于辞藻的美文。傅斯年1923—1926年留德时, 有柏林大学古典学家诺登的名作《纪元前六世纪至文艺复兴时期的古体美文》(Eduard Norden, Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance. Leipzig 1898), 是一部以修辞、风格学为核心的拉丁文学专史, 在当时影响很大, 至1923年已出到第四版, 柏大学生傅斯年很可能读过, 以他读书涉猎之广、听课从不畏畏跨行的勇气, 我猜测他也有可能去听过诺登这样的名教授课。

有此基础, 在他思考中国秦汉之际文体变迁之际, 拈出诺登的核心概念, 用来把侧重时代特征的“古文”与强调文体修辞的“文言”区分开来, 实属神来之笔。因为国人往往把这两个概念看成大体是一回事, 所以傅斯年在文末追加了这个括号注解。

季羨林留学德国哥廷根时, 上瓦尔德施密特教授的梵语课, 接触到古印度的 Kunstsdichtung, 阅读文学史理论书, 又碰到 Kunstprosa, 在《留德日记》里他把这些词都照录, 未加翻译。

## “心座”还是“心魔”

傅斯年致顾颉刚信(1926年9月, 见《傅斯年遗札》第一卷):

要是把历来的“孔丘的七十二变又变……”写成一本书, 从我这不庄重的心思看去, 可以如欧洲教会教条史之可以解发发噱。从你这庄重的心思看去, 便是一个中国思想演流的反射分析镜, 也得到些中国历史研究的心座(Freudian complexes)来, 正未可料。

Freudian complexes, 弗洛伊德心理分析中的一个概念, 朱光潜译为“情意综”, 现通译为“情结”, 也有“情意结”“心病”等译法。“心座”一词不知所云, 疑原写作“心魔”, 整理者误读之。傅斯年在留英期间, 曾在伦敦大学学院心理学系听课, 课程设置“偏重于 Biological 一派与讲 Freudian Psycho-analysis 一派”(1920年1月8日傅斯年致胡适信,《胡适遗稿及秘藏书信》第37册)。此处驱遣这个术语, 既有戏谑的味道, 也是所学的体现。“心座”“心魔”这个理校实不敢必, 姑妄言之, 祈有条件读原信的学者得便核之。

## 生材料

傅斯年《明清史料发刊例言》有一段文字(《明清史料甲编》第一册, 史语所, 1930): 国内学人近年已甚注意档案一类之直接史料, 不早公布, 无以答同折求者之望。且校订考证之业, 参加者多, 成功益美。若先将“生材料”按月刊布之, 则据以工作者不吝吾等, 凭作参考者不分地域。

“生材料”三字加引号, 强调其为特别名词, 是英语 raw material、德语 Rohmaterial/Rohstoff 的对译, 系西方讲科学史的常用语, 现代一般称为“一手材料”, 指未加改编的原始史料、语料, 古代写本、文书、碑志、档案等均是。“生”是 raw、roh 的德译, 语感来自对未开化民族称“生番”、未入化内编户的“生女真”之类, 本不是雅语, 但是傅斯年似乎偏偏喜欢这样的生猛语感。对他而言, 不如此似乎不足以表达材料的原始、未开化状态, 唯其粗朴、富于质感, 方才纯真宝贵, 足供加工研磨, 使臻成熟。

## 论衡

# 城市壁画的未来之路

王岩松

今天,壁画不再是建筑的附属品。它在修饰和美化城市空间之外,更是城市文化的载体,记录和讲述城市的故事。壁画能反映城市中对空间的认同与质疑,反映这些城市使用者们对空间的审美需求与欲望、对精神的诉求。壁画艺术家们由此营造与解构城市文化意象,用艺术的方式解读并回应社会问题,同时寄寓憧憬。当代城市中的壁画早已不局限于墙面的静态构筑,而是成为城市风格形成过程中的助推器。如2000年的《世纪坛》壁画、2006年的蒙古纪念馆壁画、2008年的奥运会场馆壁画、2010年上海世博会壁画以及京沪等地的地铁壁画等等,都参与了城市性格的塑造。

不过,当代城市壁画一直存在创作多、研究少的问题。壁画理论家张世彦先生在前生曾不断呼吁壁画家之间开展学术交流活动,且期待艺术学、美学、哲学领域的研究者也能关注和支撑壁画理论,从不同的专业视角展开深层次的研究。因为,中国当代城市壁画若希望介入当代艺术的话语,使其获得“在场”的权利,必须在艺术语言上寻找新路。

“视觉有其自身的历史,视觉文化从来没有变得像今天这么强大,我们从历史的长河中过来,最终也将在现实与文化中创

造出新的视觉艺术。”(易英《公共图像与现代艺术》)中国城市壁画创作的将来将如何走向?在此我们先要理解城市与社会形态的未来。

城市作为人类享受文明成果而聚居的特殊空间,已然成为时代与文化特征的承载者。美国城市规划学者凯文·林奇在《城市意象》一书中说,对城市的理解与意象有关。城市环境与公共艺术是识别城市的符号,人们正是通过这些符号形成感觉,逐步认识城市。哥本哈根未来研究院院长罗尔夫·詹森则描绘了未来城市的模样:信息社会之后的社会形态为“梦想社会”。他认为一座城市的工作场所、市场环境、休闲娱乐等方面都将发生变化,以情感为基础的梦想市场将超越以信息为基础的房地产市场。企业、社团和个人都将凭借自己的故事立业扬名,而不仅仅依赖数据和信息。

变化的社会环境和城市空间,恰恰是未来城市壁画创作所需要的养料,它真实、多元、动态、深刻,是壁画创作的艺术源泉。如何创造、创造什么样的壁画?与时俱进地开展壁画艺术创作已迫在眉睫。这也是当下艺术家们自我检测的标准。

当下中国的壁画家们还没有完全形成自己的文化价值判断和标准,在追求

日知

# 傅斯年笔下的外语名词

王丁

## 袭用尼采语

傅斯年曾在北大讲授《史学方法导论》,共七讲,今仅存第四讲《史料论略》讲义(见《傅斯年全集》第二卷),其第一章《史料之相对的价值》第二节《官家的记载对民间的记载》中有如下下一句:

顺治太后下嫁摄政王,在清朝国史上是找不出一字来的(其实此等事照满洲俗未必谓非,汉化也未可谓是。史事之经过及其记载皆超于是非者也[Jenseits von Gut und Böse])。

“超于是非”,就是傅斯年给这个德语短语做的翻译。Jenseits von Gut und Böse 是哲学家尼采一本书的标题(1886年出版),一般译为《善恶的彼岸》。

Jenseits von 是介词结构,义为“处于遥远的对面”,德文 gut、böse 的字面固然是“善”、“恶”,但是究其实,与真假、是非乃至美丑一起,同属二元对立判断的范围。在尼采此书大行于世之后, Jenseits von Gut und Böse 一语已经进入德国日常语言,成了一个成语,用于表达“某事某人超越常理常情如此之甚,竟无法理解、评价”。在德文《世界报》里,就有这样一个句子:“您爷爷差未到了褒贬与他何干的年岁了,就算是他为所欲为,畅所欲言,无所不观,也没有人跟他较真了。”(“Ihr Großvater, fast jenseits von Gut und Böse, kann vieles tun, sehen und sagen, ohne dass man ihn erst nimmt.” Die Welt, 28.12.2002)由此可以揣摩傅斯年的“超于是非”还真译得熨帖。这个短语在晚近的口语里还进一步通俗化,用在“老得掉渣儿”的意思,我个人认为是走偏了,但不是傅斯年在当年的德国所能听闻到的口语,不说也罢。

傅斯年似乎熟读尼采。他在养病的时候,写信给他的老师胡适说(1946年10月12日致胡适信,见《傅斯年全集》第七卷):我生了一星期病,五日卧床,重伤而复原如此之慢,足证体力之不行矣,恐尚须二三日,借此休息,不亦妙哉。到此后仍满脑装着北大的事,书信虽长,并未写完,今一病下来,所想皆人生哲学,想 Hume, Kant, Nietzsche 等,可笑否?

一个素来标榜功利主义的人,突然把尼采跟休谟、康德冶于一炉,的确有点奇怪。不过,人生就是如此,最明白的道理有时也是说不清的。

(作者为北京外国语大学历史学院暨全球史研究院教授)

艺术品每天受到500万以上观众的注目。有一点必须请大家注意,艺术获得政府、企业和民众的支持,并非因为艺术是经济发展的手段,而是因为它能当地居民带来切切实实的福祉,且其贡献不可或缺。多国因而有所谓“艺术百分比”计划,即通过立法,规定任何建筑项目中,百分之一或二的投资必须用于雕塑或环境艺术。

由此,我们或可预见中国未来城市壁画走向。今天,我国城市化建设已达到相当规模,经济总量世界第二,文化产业快速发展,公共艺术的政策化亦逐渐提上日程。作为城市文化建设的重要样式和载体,壁画艺术面临的正是这样一个历史新阶段,因此尤其应从理论到实践加以全面梳理与总结,在观念、视野、胸怀、技法、手段等方面适时更新。在当前中国城市的快速发展过程中,壁画经常沦为文化快餐式的装饰,市民和观众往往成为被动接受的客体。随着城市文化品质持续提升,维护与坚持作为一门公共艺术的壁画的创作职业水准、抑制过度商业化的要求,是其自身发展规律的体现和需要,是城市化建设的新要求,也是艺术与生活、经典艺术与群众文化之间关系的新调整。

壁画应该是未来最综合、最自由的造型艺术形式之一,它将和建筑一起,创造城市形象和城市风景,构建理想的城市空间,让城市更具活力。中国的壁画家们应当具备更专业的技术与知识,以全球化的视野及自身的文化本位,重新看待城市环境与空间的关系,并以更高的目标作为创作理想,奋起及自我完善,为“杰出杰作”的问世而努力。

(作者为上海海事大学徐德鸿艺术学院副教授)