

方闻艺术史学概念及文化比较模式

姜东昭¹ 姜春雷² 许彩霞¹

(1. 青岛大学 美术学院; 2. 青岛科技大学 图书馆, 山东 青岛 266071)

摘 要: 20 世纪五六十年代世界历史发展格局的巨变,影响到方闻艺术史观的形成。在新艺术史观的指导下,方闻确立了中西文化比较的新模式,由此寻绎出中国古代绘画独一无二的书法性视觉艺术语汇和结构,肯定了中国绘画艺术的伟大传统。

关键词: 艺术史观; 文化; 比较模式; 中国绘画; 视觉; 语汇结构

中图分类号: J12 **文献标识码:** A **文章编号:** 1005-7110 (2012)01-0079-05

薛永年先生在概述美国的中国画史研究时评介了美国东西两个学派“由于师承和研究方法之异,这一时期开始形成了研究中国美术史的两个学派。东部学派以方闻为首,包括他培养出来的一批来自美国、欧洲与台湾的学生,队伍规模较大。西部学派以高居翰为代表,虽然追随者当时尚不很多,但本人著述甚富,颇具影响。”^[1]

方闻是二战后移居美国的年轻学者,在普林斯顿大学师从沃尔夫林学派的戈若至·罗立(George Rowley),从研习西方美术史入手,转而致力于中国美术史研究,毕业后留校任教,历任普林斯顿大学教授,讲座教授,艺术与考古学系主任,普林斯顿艺术博物馆主席。1971-2000 年,任纽约大都会艺术博物馆特别顾问及亚洲部主任;1992 年,当选美国哲学家协会及台湾中央研究院院士。后经杨振宁推荐,2004 年受聘为清华大学讲席教授,组建清华大学中国考古与艺术研究所和清华大学艺术博物馆。半个世纪以来方闻把西方美术史的风格分析方法创造性的运用到中国画的断代上来,并且运用文化比较的方法研究中国绘画独一无二的书法性绘画语汇,阐释了中国绘画伟大传统的发展历史。对近百年来中西绘画各自的价值作出令人信服的评价。特别是对北宋以来的文

人画及其在明清的发展给以很高的评价,和二十世纪以来中外学术界那些中国明清以来绘画衰败论唱了反调。

方闻在西方的中国艺术史学界的开拓者地位及其贡献,被国内外许多学者所公认。但他们大多从方闻研究方法的选择和方闻本人深厚的本土文化功底作出解释。但艺术史的写作是一项重要的史学活动,是整个社会活动的一环,它跳动着时代的脉搏,在社会发生剧烈震荡的历史时期更是如此,在艺术史研究上更是反应明显。对方闻的中国美术史研究的学术背景,匹兹堡大学的林嘉琳已经注意到了:“从六十年代起……有着东方血统又都受过西方教育的学者,如方闻、李铸晋,也加入了美国教师的行列,今年仍在培养学生。……这一时期的美国是一个社会和政治骚动不安的国度,它引起了对过去所有方法论的重新检验。一些人起而反叛精英主义,反叛那些注重男性艺术家,显赫贵族赞助人和所谓“高等”艺术的清规戒律。从全国到地方的大小会议上,人们讨论着美术史家应当如何撰写历史。传统的美术史分类和方法论受到诘难。”^[2] 艺术史学界的这种反思,反映了美国史学界观念上的转变。

十九世纪以后,随着西方资本主义在全球的

收稿日期: 2011-10-22

作者简介: 姜东昭(1970-),女,山东青岛人,青岛大学美术学院讲师,主要从事美术学研究;姜春雷(1971-),男,山东青岛人,青岛科技大学图书馆助理馆员,主要从事艺术文献学研究;许彩霞(1976-),女,江苏沛县人,青岛大学美术学院讲师,主要从事饰品与时尚研究。

拓展,西方现代化的普适逻辑逐渐支配了西方的汉学界。黑格尔关于非西方世界“没有自己的历史”的观念,对西方史学界和艺术史观念影响深远。“中国很早就已经进展到了他今日的情状,但是它客观的存在和主观运动之间仍然缺少一种对峙,所以无从发生任何变化,一种终古如此的固定的东西代替了一种真正的历史的东西。中国和印度可以说还在世界历史的局外,而只是预期着,等待着若干因素的结合,然后才能够得到活泼生动的进步。”^{[3](P23)}黑格尔的这种西方中心主义的历史观在西方成为一种主流思潮,一直影响到20世纪的前50年。美国的著名历史学家费正清把黑格尔的这种西方中心主义历史观,具体化到中国历史的研究中。费正清从美国全球化战略出发,对中国历史研究使用了“集权政治”和“社会革命”两个对立观念,通过分析两者的关系,喻示中国传统是停滞和被动的,无法适应现代化的节奏,必然引起社会革命。充满活力的西方思想影响对中国社会的冲击,是引发中国社会革命的动力。这就是费正清“冲击——回应”模式。从中看不出中国历史有自生自发的转化和创造模式。这是一种欧洲中心主义的概念,从这种观点出发不同地区不同种族的人类在文化上和制度上必然平行和类似。并按单一的线索由低级向高级(即西欧文明的现代化方向)进化。这种历史观对国内美术史学影响甚巨。中国二、三十年代留学欧洲,学习西方美术史和美术的学者和画家,大都接受了这种欧洲中心主义进化论的观念,像先后留学日本和德国的滕固1926年所著《中国美术小史》,把中国美术的发展分成四个时代,汉以前为生长期,魏晋南北朝为混交期,隋唐五代为昌盛期,元明清为沉滞期。“在这沉滞时期中,我国民族的独特的精神,即已湮没不彰了。近十数年来,西学东渐的潮流,日涨一日;艺术上也开始容纳外来思想、外来情调,揆诸历史的原理,应该有一转机了。”^{[4](P93)}与滕固同一时期的秦仲文,也接受了欧洲中心主义和进化论的影响,在他著的《中国绘画学史》中把中国绘画的发展分为萌芽、成立、发展、变化、衰微五大时期。美术史的分期体现了历史观,表示了研究取向,也体现了作者对古代艺术史内在逻辑的认识。^{[5](P6)}这种衰败论几乎主宰了20世纪前半期的中国绘画史学界。

费正清这种“冲击——反应”的欧洲中心主义历史观,在六十年代受到挑战。自五六十年代

起殖民地纷纷独立,脱离西方政治的控制,从美国国内来说,受风起云涌的黑人运动,和女权主义影响也分不开。欧洲中心主义单线发展的现代化模式受到质疑,而文化的多元共存成为阐释非西方文化历史发展的前提。

在东亚文化的研究中也逐渐形成一种文化研究新格局。20世纪70年代,由于日本、韩国、新加坡、台湾、香港五地区经济的腾飞,宣告了儒学传统阻碍现代化实现的这种谬论的破产。坚守儒家传统的海外的华裔学者陈英捷、余英时、杜维明、成中英等人,发起了振兴儒学的运动。他们认为五四时期受欧洲中心主义的影响,对中国传统文化的全面否定应当重新评估,主张要认真研究东西经济起飞的文化背景和文化动力。方闻是从文化艺术方面参与中华文化复兴的有影响的美籍华裔学者。方闻站在中西交汇的两种文化中间,从艺术研究的角度出发,通过中国古典绘画作品所提供的视觉证据和中西文化间的比较研究,肯定了中国绘画的独特传统和价值。认为中西方绘画都源于再现性的传统。但是这两个传统从一开始就面对不同的挑战,作出了不同的回应。中国绘画由于和书法的结合,以及北宋末年文人画的兴起而由客观再现趋向于主观表达,走了一条独特的发展道路,元代文人画家自我表现意识的崛起,使这种书法性绘画语言的发展臻于成熟,明代的复古之风和清初对五代宋元的“集大成”,形成了中国独特的绘画史。方闻坦言:“引证西方对中国绘画史的分析,我也许会被指摘为民族中心主义或者等而次之,是追随东方主义者用西方改良的模式来研究中国画。但是我始终抱定我的艺术史普遍性观念,确信中国画的真正价值在于它表现方式的独一无二性。”^[6]

方闻这种艺术史观的确立,必然影响对方法论的选择。每个核心概念的提出都标志着一次方法论转换的完成。方闻对西方文化欧洲中心主义普适性观念的否定,完成了自己中国绘画研究比较方法新模式的建立。20世纪60年代美国人类学泰斗博亚斯与他的学生本尼迪克提出了文化相对论的观点:“人类社会是在无限变异中形成的,这些变异可以还原成带显著特点的文化类型,而每一种独特文化都是一个整体,有其存在的合理性。”在此基础上跨文化比较从单纯求同,转变为见异,重在比较不同文化结构的相异性与独特性。^{[7](P21)}本尼迪克的文化模式学说是具有现代意义的文化比较

方法。因为它符合世界文化的本质和历史发展的逻辑。这种相对论观点的文化比较思潮对方闻的中西文化比较观产生了积极地影响。

方闻首先从中西不同的宇宙意识和认知方式上来比较中西绘画不同的价值取向和中西绘画的不同功能。“要研究宋、元、明、清历代优秀的绘画作品,不首先考察这些绘画背后的传统,根本无从谈起。”^[8]中国的一切艺术表现形式都必须包含着“道”。“道”是古代中国人对宇宙本源的认识,并衍生出中国古代哲学和思想体系。但“道”又是无法把握的。在古代中国人眼里绘画好比《易经》中的卦象,具有造物的魔力,画家的目的在于把握造物的灵动变化。古代中国画论所说的“气韵生动”,不仅是模拟自然,而且包孕着对充盈宇宙间的“气”的感应和交流。自然的和谐融合天人合一。“道”蕴含着古代中国的宇宙规律论,阴阳五行相生相克,万物诸事相互关联,而不是西方科学思想家伽利略、笛卡尔那样相信万事由因生果,有“单元”“目的”的作用。西方艺术史研究一向遵循“目的”和“因果”规律来研究西欧文艺复兴以来的艺术史发展问题。“西方艺术”用科学精神长期不断地改进一连串从“问题”到答案,从“目的”到“结果”^[9]贡布里希甚至认为艺术的发展和寻求科学新知,甚至与西方文明进化论并无二致。所以方闻说“西方模拟艺术的成功”全靠科学(形而下之学)的昌明,在世界艺术史上来说,这是绝无仅有的一例。”^[6]但中国阴阳相生相克的宇宙观,把诸事万物的变化,看做是周而复始的现象,并无进步与倒退之意。由于艺术是天道的体现,历史的演进并无“目的”推动,更鲜有从“原始”到“前进”的观念。古代文学批评家刘勰认为怀道于心才是“通变”,变的关键不在于崭新的技巧,而在于认识或重新掌握远古的真理,所以,从宋代开始,中国绘画踏上“复古”的道路,可见时新的“模拟形似”与“原始古拙”在中国绘画中可以并行不悖,而有线条图案性的“原始主义”亦非艺术前进的一种“堕性引力”。^[10]正是这种不断复古创新的观念,一代代积累成中国文化的伟大传统,这也正是方闻写作《为什么中国绘画是历史》一文的宗旨。

方闻从中西“视觉艺术语言结构”的不同,论述了中国绘画的本土化特征。西方人依靠科学知识来征服自然,探求自然的真实面貌。在绘画艺术上追求“真”。从严格的人体各部分的比例到人和物在空间中的位置,都要合乎科学原理。画家

处于绘画对象之外来模仿自然。绘画、雕塑的方法是为模仿自然服务的。所以从文艺复兴三大师到浪漫主义、现实主义、印象派都坚持客观真实感的原因。方闻从中西绘画的不同工具和不同的创作过程来证明中西不同的视觉艺术语言结构。西方油画的颜料的不透明性,掩盖了创作过程的每一笔触。而“中国画家用兽毫做成的毛笔作画,画家下笔时瞬间的笔触和控制笔墨的整个身体之运作同样是主题,如果这对于早期北宋画是正确的话,那么对于董其昌(1555—1636)之后的绘画是更适合的解释……作品的创作过程随笔触而清楚的展现,在这种传统中,画家身体的运动也时常被感知。”^[11]方闻十分赞赏布莱尔的这种说法,并把文人画这种书法性语汇,看做是中国绘画独一无二的特征,中国画家或书法家的这种显示个性的艺术视觉语言结构历练成熟后,成为一种符码化的标志,出色的笔墨,通过运动表达出美与愉悦,不仅仅包括着艺术家的手指及手臂的肌肉行为动作,而且还包含着艺术家的精神情感和身体的状态。如同题词和亲笔签名一样。书法被看成是一个人内心深处的表白,因而中国人将书与画都称为艺术家的“心印”。^[8]

为什么以书法性语汇能成为中国画家的“心印”,方闻认为应该“牢记欧洲语言与汉语的根本区别,有助于更好的领会为何书法在中国被视为一切艺术的最高形式。在欧洲文化中,口语是优于书面语的,因为根据其语音表征形式,书面语常被视为口语词汇的一种记录,而汉语中汉字既包含了所指的東西(象形文字),又包括了想法(表意文字),即以形象和文字同时来表达意思。当修辞学极度盛行于古希腊和莎士比亚时期的英国时,在古代中国的皇家碑额上,词藻之华丽不仅表现在文字上,而且也体现在书法风格中。”^[12]这种用毛笔蘸着墨,写出的粗细浓淡的线条使中国画,自西汉到宋代末年(公元前2世纪至公元13世纪)的作品中达到了模拟形似的目的。像4世纪末5世纪初著名人物画家顾恺之以神奇的游丝描“紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”^{[13](P21-22)}

这种独一无二的视觉艺术语言,不仅是杰出画家,个人创作的符码式的标志,而且也是中国画伟大传统延续的基因,后世的画家通过临摹前辈画家或书法家的真迹。“大师们的典范风格作为某种生命基因(DNA)经过临摹和复制传播,刻印

在后来的语汇因子中,后代画家通过学习古代风格并作为道统的传人自视为大师的再生者,从而达到了“神似”与前代大师融合,那位艺术家仿佛又回到了现实中。”^{[14](P249)}当然杰出的摹仿者绝不是照样画葫芦,而是把握大师语汇的精髓,再创造属于自己风格的作品。明末书画大家董其昌在阐释学习传统的原理时说:“盖临摹最易,神气难传故也。巨然学北苑,黄子久学北苑,倪迂学北苑,元章学北苑,一北苑耳,而各个不相似。使俗人学之,与临本同,若之何能传世也。”^[15]董其昌本人就是以北苑为师,他学得了董北苑山水画披麻皴语汇的真髓,成为一代大师。这种谱系性的中国绘画史是西方人难以理解的。同时不容讳言,这种传承方式也使临摹者鱼龙混杂,给鉴别画作真伪和考证断代造成很大困难。当然在西方画史上也存在着这样的问题但不普遍。针对这种特殊情况,在中国画的研究中,又衍生出以鉴定为专长的学者。这些学者要具备大量过眼古代大师原作的条件和精于大师视觉艺术语言结构的深厚修养,达到通过“望气”(观察作品的气韵)就能鉴定一幅画的真伪和断代。方闻发展了这一传统的中国书画鉴定方法,提出了山水画“结构的分析”的断代方法,努力把中国画的鉴定向科学化靠拢。方闻认为中国古代山水画各个时代有各个时代的结构形式。例如元代黄公望的《富春山居图》与冯道真墓壁画《疏林晚景》虽然笔法风格上差异明显,但二画的空间结构方式有共同之处,都是元代山水画家比较典型的空间立体结构。到明代愈来愈重视笔性,逐渐趋向于画面装饰,到明末清初更转向了抽象的空间处理。这种结构分析方法,贯穿于方闻中国绘画史的研究中,成为他书画鉴定的核心理论。早在1955年方闻与李雪曼合作出版的《溪山无尽》一书,对这幅12世纪的作品断代中,就修正了西方风格分析方法不适合中国绘画史中伪作、摹品存在的缺陷。他借鉴了库布勒“形象序列”和“连锁解法”,探讨绘画传统在风格上的演变。方闻提出把艺术考古的实物,像墓道画、石窟画和大家公认的大师画作真品作比较,寻找出时代风格的基准作品,然后把接近原作的仿作、伪作,按基准作品排列出同时代的风格发展。按照这个办法,方闻把将唐至元的山水画分为三个时期:(一)唐至北宋,以平面三角形相叠,以“高远”“平远”“深远”作为空间构图的固定模式;(二)北宋后期,画面的各部分区域连成一个平面

连续的整体,山麓间以雾霭营造出统一的空间构图;(三)元代以统一的地面描绘空间连续的山水景象。当然到明清时期正统文人画家的山水画中,山水画的构图统一组合已经不像前阶段作品所见的,要依靠画面各部分均衡和谐,而要依靠勃发灵动的张力在有机的画面结构中,有个性的笔墨生成其势。由此,方闻对中国山水画的视觉语言结构进行了理论上的总结,

毋庸讳言方闻的文化比较模式也有不尽人意之处,在古今中外的文化比较中,对西方艺术更多的论据是举自文艺复兴之后,而中国更偏重于宋以后的文人画。对公元2世纪到14世纪,中国绘画中的再现性视觉艺术语言的考证较少。可能因为绘画真迹存世较少。这也导致中国绘画由宋元转明清期间,视觉语汇是如何完成转换的尚待详论。再者方闻的结构分析方法,运用沙比罗的风格分析学说中的“形式因素”之间的关联,鉴定中国画真伪和断代,其准确性也时有专家质疑。例如1999年关于《溪岸图》的论争,和关于《夏山图》的不同意见。但这些问题有些是研究条件的限制,不能影响我们对方闻艺术史观和文化比较模式的整体评价。

方闻在中国艺术史学研究上的杰出贡献得到世界同行专家的高度评价。2006年10月1-2日,在美国普林斯顿大学召开的为期两天的“天桥”国际研讨会是一场专门为方闻先生执教普大45年,并任职普大艺术博物馆,出任美国纽约大都会博物馆特别顾问及亚洲部主任(1971——2000)的贡献致敬。海外研究中国及东亚艺术史学术前沿的著名学者,及方闻亲授的博士生33名,共450名专家学者参加了这次规模宏大的西方艺术史界的大聚会。研讨会的名字是“天桥”,不仅是为了纪念方闻踏上中国艺术史研究之路的开山之作博士论文《罗汉与天桥》的纪念,也是对他近半个世纪以来首开在美国大学招收中国、日本、韩国艺术史博士生,以其学识和影响力真正建起一座担搭艺术、文化、区域、文明沟通和交流桥梁的致敬。半个世纪以来世界政治格局又面临着全球化、国际化新语境。中国艺术史研究怎样面对后现代、后殖民、艺术人类学的挑战。方闻先生在研究会的答谢演讲《“滞后”的益处:我对中国艺术史的反思》从文化背景和哲学观念入手再次论证了他对中国艺术史视觉艺术语言结构的特征。他引用佛教天台宗的“观止”观念,来解释范宽的《溪山

行旅图》,佛家主动的“观”和被动的“止”,给后来的心学提供了思想资源,影响了中国人的观看方式:用“心”和“万物自己的眼睛”来看永远比肉眼看得更真切,因为“只有心才能够感知万物之根本”,宇宙之大化,这也是他一直以来所宣称的中国画是中国人的“心印”,这是中国艺术和中国文化最独有的特质,中国艺术史的描述就应该循着其独特的视觉语言来表述这一“心印”之“迹”。^①

方闻坚持不懈地对中国艺术独特性的研究与国内艺术史学及文化界当下热烈讨论的当代性、中国性可谓遥相呼应。我们应以海纳百川的“汉唐”气魄,把中国艺术史学融入世界学术舞台,而不是重蹈中西方艺术孰高孰低的怪圈。

参考文献:

- [1] 薛永年. 美国研究中国画史方法述略 [J]. 文艺研究, 1989, (3).
[2] 林嘉琳. 美国的中国美术史研究概况 [J]. 美术, 1989, (5).
[3] 黑格尔. 历史哲学 [M]. 王造时译. 上海: 上海书店出版社, 1999.

- [4] 滕固. 滕固艺术文集 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 2003.
[5] 郑昶. 中国美术史 [M]. 北京: 团结出版社, 2005.
[6] 方闻. 为什么中国绘画是历史 [J]. 清华大学学报 (社科版), 2005, (4).
[7] 转引自徐行言. 中西文化比较 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
[8] 方闻. 导言 [A]. 心印 [M]. 李维琨译. 上海: 上海书画出版社, 1993.
[9] 贡布里希. 艺术与幻觉 [M]. 长沙: 湖南科学技术出版社, 1999.
[10] 方闻. 艺术家与传统——中国文化的用古 [J]. 转引清华大学学报社科版 (哲学社会科学版), 2006, (4).
[11] 诺曼·布莱尔. 视觉和艺术 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2000.
[12] 方闻. 中西交汇——两文化之间·序言 [J]. 萧芬琪等译. 美术史研究, 2002, (1).
[13] 张彦远. 历代名画记: 卷二 [M]. 北京: 人民美术出版社, 1984.
[14] 方闻. 附录 [A]. 心印: 中国书画风格与结构分析研究 [M]. 西安: 陕西人民美术出版社, 2004.
[15] 董其昌. 画眼 [M].

责任编辑: 冯济平

Fang Wen' s Concept of Artistic History Studies and the Mode of Cultural Comparison

JIANG Dong-zhao JIANG Chun-lei XU Cai-xia

(1. College of Fine Arts, Qingdao University, Qingdao 266071; 2. Library, Qingdao University of Science and Technology, Qingdao 266071, China)

Abstract: The dramatic changes of the pattern of world history development influenced the formation of Wen Fong artistic history. Under the guidance of the new art history, Wen Fong established a new model of comparing Chinese and western cultures, thus seeking and establishing a unique system of vocabulary and structure of visual art and Chinese calligraphy and painting, affirming the great tradition of Chinese painting art.

Key words: outlook on art history; culture; comparison mode; Chinese painting; vision; structure of vocabulary

^①参见何金俐《2006年普林斯顿大学“天桥”国际研讨会、美国亚洲艺术发展国际研讨会》, <http://his.snnu.edu.cn:8000/forums/t/9429.aspx>