

# 重构历史体验 :中国美术史研究谈片

——汪悦进教授访谈录

张长虹

汪悦进(Eugene Y. Wang),1958年生于江苏镇江,上海复旦大学1983年英语本科毕业。研究生时随伍蠡甫先生研习中西文艺理论,后赴美国哈佛大学攻读艺术史,1997年获博士学位。曾任芝加哥大学艺术史系助理教授(1997),2005年起任哈佛大学艺术史与建筑史系亚洲艺术史洛克菲勒讲座教授(Abby Aldrich Rockefeller Professor of Asian Art)。曾获美国古根海姆(Guggenheim)基金会奖。主要著作《绘塑〈法华经〉:中古中国的佛教视觉文化》(*Shaping the Lotus Sutra: Buddhist Visual Culture in Medieval China*, University of Washington Press, 2005)获日本《法华经》研究所学术成就奖。麦克米兰公司出版《佛教百科全书》美术史部分副主编。全美大学艺术史学会专业期刊*The Art Bulletin*编委。研究范围涵盖古代墓葬美术、佛教壁画与雕塑、古代铜镜、舍利函、卷轴画、书法、雕版木刻画、建筑、电影及摄影史等。2010年8月,正在哈佛大学费正清中心访学的上海大学美术学院副教授张长虹,就海外中国美术史研究的有关情况采访了汪悦进教授,本刊特发表这篇访谈录,以飨读者。

## 一、中国美术史研究在美国

张长虹 汪教授好!很高兴您能接受我的采访。我注意到,巫鸿教授在芝加哥大学的讲座教授名称是“The Harrie A. Vanderstappen S. V. D. Distinguished Service Professorship of Chinese Art History”,这里涉及到一个人“Vanderstappen”,中文名斯德本,据说是史学家陈垣先生帮他取的。斯德本生前为芝加哥大学亚洲艺术史教授,主要讲授中日艺术史,比较重视作品鉴赏,因为他是巴赫霍夫的学生,所以他对于美国博物馆里的中国宋元绘画作品,非常熟悉。据说那时,

美国很多高校艺术史系开设鉴赏(connoisseurship)课程。斯德本从芝加哥大学艺术史教职退休后,巫鸿接替了这个位置。

汪悦进 具体情况是这样的,斯德本退休之后,他有一个学生叫罗杰伟,听过斯德本的课,热爱中国艺术。罗杰伟后来做电脑软件生意,很成功。于是他就捐了一笔钱给芝加哥大学,设立讲座教授。这个专席教授以斯德本命名,一般捐资设的专席教授都以自己或家族名字命名,罗杰伟捐资的这个比较特别,以斯德本命名。这个专席教授设立之后,原来斯德本的教职位置也保留着,这样芝加哥大学亚洲艺术史就有两个教席位置。当时巫鸿去做了斯德

本讲座教授,而我获得了另外一个教职。你刚才说到实质性的问题应是“Connoisseurship”,那么你的问题是什么?

张长虹 国内有人认为,从斯德本到巫鸿,表明美国的中国美术史研究的新艺术史转向,更加注重艺术作品的文化阐释(罗新《斯德本与中国艺术史》,载《书城》,2008年4月号)。作为身在美国的中国美术史研究专家,您如何看待这一问题?

汪悦进 这种理解是过于单线条地看待学术发展,他们两者间的关系其实没有那么直接。

张长虹 我也觉得不太直接。据了解,其实在斯德本执教后期,新艺术史的研究趋势已经开始形成。

汪悦进 平心而论,将斯德本作为美国的中国美术史研究的代表人物恐怕欠妥。以他做主线的参照系,不太合适。作为老辈学者,斯德本当然还是有贡献的。他培养的学生中比较优秀的有包华石(Martin Powers),现任教于美国密歇根大学,研究汉代艺术出身;另一个是马嘉德(Amy McNair),现在堪萨斯大学教中国美术史,她第一部著作是《正笔中锋:颜真卿及宋代文人政治》(*Upright Brush: Yan Zhenqing's Calligraphy and Song Literati Politics*),第二本是《龙门的供养人:中古中国佛教雕塑中的信仰、政治,及艺术赞助》(*Donors of Longmen: Faith, Politics, and Patronage in Medieval Chinese Buddhist Sculpture*),主要研究书法和佛教造像。这事和你所表述的情况是不是有些出入?至少包华石出道时,是以研究艺术赞助人的口号打响的。马嘉德也关注社会接受、社会史。他们两位是美国研究中国艺术史界比较注重从社会史角度研究艺术史的,这方面似乎看不出老师斯德本的任何印记。

我觉得中国有些学者看问题,特别喜欢以谱系、门派论。像董其昌及更早,什么都是以“分宗别派”的方式来论的。如果按照这个思路说,斯德本两个学生等于是“数典忘祖”,完全看不出斯德本的任何影响。我想要理解他们的方法,更多应注意他们读书时整个学界风气对他们的影响,而不是一味谈“传家宝”之类的门宗传承。所以这种门宗观念一定要打破。要理解美国的学术史,比较妥当地还是要看美国学界一段时期内大的气候变化,而不是以

谱系、门派作为参照系。

关于“Connoisseurship”的问题,这里面可能存在着翻译上造成的误解。其实,“Connoisseurship”是指对作品的断代、辨伪之类的研究,和鉴赏没什么关系。国内说到“鉴赏”会涉及到艺术作品的内涵,而“Connoisseurship”不包括这方面,它仅指作品的辨伪和断代。

20世纪中期,美国的艺术史研究在相当一段时期内比较保守,不仅中国美术史,整个艺术史研究领域都是如此。20世纪80年代,各种文艺理论流派风起云涌,艺术史界也开始反思。早年瓦尔堡、潘诺夫斯基在强调艺术史的性质时,观点是革命性的,即将艺术史看作人文学科的一部分。潘诺夫斯基的图像学研究方法,不仅对艺术史,对于其他人文学科也有借鉴意义。80年代艺术史界反思时,觉得艺术史研究已无复当年锐气,潘诺夫斯基的方法,在后人手中已愈来愈陈规化,图像学也已沦为识别图像,为图像寻找文本依据的狭隘方法。也有一些人沉湎于“Connoisseurship”,把其作为艺术史的根本目的。这样就把艺术史作为人文学科所具有的阐释功能否定或抹杀了。现在看来,80年代的艺术史反思是很重要的。但任何新事物的发生,都会有被对手做简单化处理的可能,所以有一些不太了解内情的人,用很片面的观点概括说,这是做“Connoisseurship”的一派和理论研究派的对立。然后就排列谱系,说哪些人属于老派的“Connoisseurship”一路,哪些人属于新派的理论研究一路。当时想有所突破的年轻一代艺术史家,大都说自己倾向于理论研究派。现在看来,当时单纯强调那种所谓的“对立”,其实并无意义,因为即便是做所谓“新艺术史”(这现在已不那么说了)的学者,也没人否定“Connoisseurship”的意义。只不过“Connoisseurship”只是博物馆鉴定作品真伪和断代的手段,是工具性的,的确很有用,但它并不是艺术史学科的首要目的。判定真伪年代后,接下来要做的是阐释作品,判明艺术品给我们提供了哪些文化史的洞见。通过作品的物质性和形式,大概可以看出哪些属于文献不能提供的内容。“Connoisseurship”派和理论研究派,两者之间其实没有对立。当然,学界现在已超越了这个对立阶段。现在大家都会说,艺术品的物质性很重要,它的形式意味也很重要,问

题是怎样去研究它。还有一个方面,80年代还有一种对立,和这个有点关系,即形式主义(formalism)和背景(context)的对立。形式主义这一套有时也被错误地列入“connoisseurship”那边去,因为的确有用形式分析推断出作品真伪、年代的做法。但是,很多人忘记了,形式分析不仅可以对作品进行年代判定,更重要的是,它可以得到一种文化史的洞见。即通过形式分析,可以达到对某一时期历史经验的洞察,这才是形式分析最有意义之处。另外,当时对形式分析的错误理解,在于有人认为,按照沃尔夫林、巴赫霍夫这一路的观点,艺术史是一个纵向的形式演变的进化系统,形式分析所作的,无非就是排列这个进化谱系。上世纪70、80年代起,艺术史家更注意探索某种艺术形式可能会与某种社会现象的对应。当然,这个问题很复杂,咱们今天没法细谈,也有学者根本怀疑这种对应。所以,这还是个值得继续探讨的问题。但是,我觉得美术史的形式分析,不一定再用“风格”的概念。过去,形式分析基本的指导概念是“风格”。只要一提“风格”概念,有人马上会联想到沃尔夫林一路。所以现在学界有意无意扬弃“风格”的概念,扬弃的目的不是要否定形式的重要,而是说不必再作风格延续的进化论式的思考,同时仍然关注形式。形式这个概念其实大于风格。因为风格有范畴,而形式是超脱于风格之上的东西,涵盖面很广。所以这是一个比较大的变化。

张长虹 在接受《上海书评》记者的采访时,您曾提到:“就中国美术史而言,宋以后的卷轴画发展,有其内在的形式规范的演变,当然还应遵循其内在逻辑。对宋以前的艺术史研究,现在越来越倾向于打破这种媒介的分界,更喜欢看到媒介之间交错所产生的奇特效应。随之出现了很多有趣的问题。”(黄晓峰:《汪悦进谈当代艺术史研究的新动向》,载《上海书评》2010年7月11日第98期)对于这一现象,能否以您的研究为例,具体展开?

汪悦进 可以。比如说我最近两天正在写的一篇文章,准备参加将在普林斯顿大学召开的“佛道互动”研讨会。我一直在关注苏州佛光寺的瑞光塔所出雕版印刷的《陀罗尼咒经卷》,在该塔的第三层发现了舍利函,函内发现两个经卷,都是《大宋陀罗尼经卷》。一个是咸平四年(1001)的经卷,另一个是

景德二年(1005)的雕版。同样的经文内容却配以不同刻绘,一个是汉字经文环状排列,一圈圈旋绕,四周各有一个天王。另一是梵文横向排列,中间留空,绘有炽盛光佛及星宿围绕。这套文物很有意思,为什么两个同样内容经卷用不同语言排列,而且采用不同几何形?为什么两卷一起并置于舍利函之中?卷中有四天王像,舍利容器的造型是佛教的以须弥山为主干的宇宙造型,上面也有四天王,是以雕塑的形式出现的。同样四天王,共以不同形式出现了三次:第一,是雕版印刷图像;第二,是雕塑形式;第三,在舍利函外,又有两只木箱,木箱最外面,又绘有四天王。如果太拘于传统美术史的图像风格演变的视角,就只会关注图绘样式,看到木箱,会说:四天王画得多好啊!然后便一路追溯到吴道子“吴带当风”一类风格,排比出天王的图像谱系来看绘画的形式演变。然后是雕塑四天王,又从雕塑系谱去排比。接着又会谈雕版印刷,说雕版印刷好,用这个材料可以证明中国印刷史的发展之类。各类学者都会对这些材料感兴趣,但一般只抽取其中自己感兴趣的那部分加以研究。而长期做中古史研究的学者,会觉得这样做非常可惜——这么精致的整体构建,七宝楼台碎拆不成片段。文物之间原有的关联变得无关紧要,这样的确非常遗憾,因为其中是有关联的。这其中的任何一套四天王,如果不放在这个系统内来看的话,本身并无太大意义。如从雕版印刷的角度看,这套四天王已经算晚的了。有段时间最热门的是讲武则天时代的雕版印刷,比如韩国庆州706年安置的石塔舍利函上提到的《无垢净光大陀罗尼经》,引起中韩学者争论,究竟是中国先发明雕版印刷,还是像韩国学者借此号称新罗先发明雕版印刷。就那个论争系统而言,瑞光塔这套有四天王像的陀罗尼雕版印刷似乎价值不大。从传统绘画角度看,最多也只不过是“吴带当风”在北宋的延续。但如果把这些不同媒介的四天王图像放在一起考察,它给我们提示了什么?那就非常有意思,有层出不穷的问题。比如我在仔细研究后发现,1001年的经卷,其构图是基于敦煌980年的一个雕版卷子(现在在英国),文化内涵非常强。唐代时中国出现了观月的习俗,作为佛教观想的一部分——这是我的另一个研究项目,和这个有一定的联系——唐玄宗



时,中国人开始把月亮作为观想的对象。后来出现了水月观音之类的图像,是以后发展出来的。其中所牵涉到的视觉文化现象非常丰富。当时人觉得要如何观想呢,用心、用身同时运作。眼睛看到月亮,同时想象你的胸中有个月亮,想象月亮上有字,一圈圈的,这都是佛说的《陀罗尼经》。同时你也要想象月亮上有字,从佛口中出来,慢慢进入你的头、你的嘴,也就是说,这一串字,等于将你自己念的《陀罗尼经》,一串串地进入佛的口中;同时,佛口中的《陀罗尼经》,进入你的身体,自头顶进入,由口中出来,那边进入佛的肚脐眼。这套真言排列成月轮形式,这么复杂的观想过程,简单地以月轮形式表现出来。这套东西在敦煌980年的经卷中表现得非常完备。接下来问题无穷,其中有观想仪式的内涵,同时又要提出新的问题,这样一个雕版印本,居然将那么复杂的观想仪式给固定下来了,而且固定到可以人手一本,这意味着什么?敦煌有些坛图是墨绘的,后来怎么发展成雕版印刷。雕版印刷这个媒介的出现,在视觉文化发展中起了什么作用?而且雕版印本可以传播,传播之后,也许我就不去建一个曼陀罗坛,可能有这么个印本在我面前,我用它来观想,或者我有它就行,也不必真作什么观想。这些问题全都出来了。什么是视觉文化?这就是视觉文化。它以确切的物质形式出现,而且在一定的时期出现,让我们美术史研究者借助这些去探究其他媒介可能无法发现的问题。这套印本推演下去无穷无尽,它本来是做观想用的,后来发现《陀罗尼经》绢本有藏在臂钏里的,不一定能看。这又提出新的问题,这些东西本来是视觉性的,但臂钏经卷这样的东西不必给人看,只戴在身上,这就又有问题出来。如果再回到瑞光塔的舍利函,这两个经卷也是藏在函里的,外面套有木箱。所以,这里面可供讨论的问题非常多。很多东西咱们今天没法细说,但有一点可以说的是,它提供了一个构建想象世界的入口。在这个大的图景下,任何一种物质媒介,都是依附在这个大的图景之下的。在这种情境下,再去看单一物质媒介的发展,就显得非常单薄,非常不尊重历史体验。所以我觉得,说到底,艺术史最终还是要重构某一种体验。现在西方学界有一个新的动向,就是要把“human experience”本身作为重构的对象。

“human experience”,人的历史体验,其实是非常复杂的东西。比如德国纳粹集中营大屠杀,那种体验,很少有人能够重构,因为那已经超出人类的想象。当然,那是个比较极端的例子。就此推论,中国历史上动乱无数,此中有无穷的体验,那种体验可能需要用不同的手段去重构,文字是一种,图像也是一种。体验这种东西,最终是要体现的,作为艺术史家,帮助现代人感受到这种体验,多多少少通过不同材料重构出来,我觉得艺术史家就做出贡献了。所以说,作为美术史家,最终还是要放下我们现代人看物体的习惯,来重新进入到另一种世界的体验中去。这便是艺术史不是艺术批评的原因。艺术批评是批评家面对当代作品,可以发挥想象力,把敏锐的艺术感觉传递给那些不太敏锐的人。艺术史家的方式不同,他是要证明,现在的观看习惯是现时的、习惯使然的东西。艺术史研究就是要跳出现代固有思维习惯,感受彼时习惯,比如可以想象8世纪的中国人可能是以那样的方式感受世界、感受图像的。这种感受其实都凝聚在具体的形式中。从某种意义上来说,艺术史家所做的是摆脱固有的熟悉模式,去探索不熟悉的模式,然后把不熟悉的东西变成熟悉的东西。我们自己熟悉的套路、看法,要尽量摆脱。任何一个好的艺术史讲座或讲课,其最高境界就是挂起一幅画或打一张幻灯片,让听众揣摩画意,讲座最后,演讲者给出出人意料的结果,大家恍然大悟,原来自己想的全错了。经过点拨,这张画终于完全看懂了。美术史的教学,就是要达到让听者有这种醍醐灌顶的感受,打破其固有视觉习惯,则目的就算达到。

张长虹 经您这么一说,我对您的一句话有更深的理解,就是“美国近年来对中国艺术史比较有意思的研究,也是集中于中国的中古时期”。

汪悦进 是这样的,至少我这一代有相当一批人在做中古史研究。当然也有人抱怨,好像现在做纯绘画史研究的博士毕业生,一时之间甚至找不到工作。

张长虹 是的。自从我2009年9月来美国之后,读了一些美术史研究论文,也旁听过美术史研讨会,我的总体感觉是:目前美国学界是“古画派”(以古代中国绘画研究为主的学者)衰落,“古墓派”(以

古代中国墓葬、洞窟艺术研究为主的学者)兴盛。

汪悦进 也不能完全这么说吧。我本人也一直对书画留意,正在写一本书。因为古代绘画研究,很多学者没找到新的研究路数,其实绘画还是很有意思的。这方面,美国的中国美术史研究也有和中国(大陆)研究共同的地方。我读国内外美术史研究论文,觉得有些文章太急于把艺术史谱系作为所研究对象的答案。比如写元代山水,直接说“李郭派”大概有哪些人,这么一划,看起来问题解决了,但这正是容易造成误解的地方。因为,元代绘画的问题,并不只是“李郭派”的延续,而是用“李郭派”的视觉语汇来表现元代的问题。这样做局限很大。其实现在在美国也是,有些过去受过书画训练的学者,仍然还是这个思路。好像中国艺术史就是那么几条线、几个故事,重复到最后便很枯燥。其中最重要的历史体验,被活生生地抽空了。这是一个习惯思路。分析元代风格讲“李郭”,分析20世纪风格还是讲“李郭”,这就很可惜。这么说并不是否定画风延续的合理性,而是说它仅仅是分析工具,不能成为研究目的。好在中国大陆美术史界也好,在国外也好,总有一些反常规路数的探索,包括你自己也在研究赞助人、接受史啊,这些都是对刚才所讲陈规的纠正。但是我觉得最终还是要建立一个系统,把每一段时间的视觉体验,用历史化的方式呈现出来。做绘画史时间久的话,如果有学者的文章不是用一些非常笼统的话如北宋、南宋之类的,而是说神宗年间如何,你会觉得他就进入角色了。还有一些人依然把绘画史看作铁板一块的,宋就是宋,元就是元。但是你看我的文章就知道,这样说太笼统,元代不同时段的艺术发展,其感受方式、艺术语汇都不一样。我曾经和一个同事说过,如果有研究者以十年、二十年作为一个研究时段来说问题,那应该就比较可信。如果还是以北宋一大块、南宋一大块、元一大块来说,就很危险,因为他把具体的时代特性、丰富性、具体的历史体验都抹杀了。其实你现在想想,中国20世纪80年代的东西就是80年代的东西,追求的东西都很相似,文化热,到了90年代就已经发生了变化了。所以,元初和元代中期的艺术风格怎么能相同呢!

张长虹 不过相对而言,古代的资料没有现代

发达,风格的变化可能会慢一些。

汪悦进 对。另一方面是我们掌握的证据有限,研究难以做到很细致的地步。但我的感觉基本就是,北宋也许只能做几个有较大段落的概括,到了元代,基本可以三十年分为一个时段。

## 二、美国的中国美术史教学

张长虹 请您谈一下美国中国艺术史的课程设置情况。比如有些美国大学的艺术史系并不完全是艺术史,有的是“艺术史与建筑史系”,有的是“艺术史与考古系”之类。在这些机构里,艺术史与其他学科的关系与定位是怎样的?

汪悦进 这个问题挺有意思。以前艺术史系的课程设置还是有一个共识,艺术史的大背景,从古希腊罗马到现当代,教师把线索理出来,教给学生。大概在20世纪80、90年代,大家开始挑战这个观念,认为这在一定程度上否定了其他艺术发展的可能性,也有学者讨厌这类文艺复兴为主的宏大叙事。一段时期内,包括哈佛艺术史系,都对课程进行了改革,不再那样教学,甚至是开给本科生的通论课(survey),一段时间内也改成“视觉文化引言”之类的以问题为主的课程,一时很受欢迎。不过很快又不行了,现在基本改回去,又回到了宏大叙事式(当然此时的宏大叙事与过去的又不一样,更重视核心问题,淡化历史的延续性)。另外一点,很多系很难有那么一个完整的教学班底,这可能和美术史教授的专业化程度不断深化有关系,以前没那么专门化,文艺复兴和巴洛克都混在一起。现在专业分工很细,文艺复兴还分北方文艺复兴、南方文艺复兴以及文艺复兴时期的建筑什么的,其他有古希腊罗马、拜占庭、中世纪等方向,阶段分得很细,受过这种训练的学者或学生,一般都不太会去做宽泛的研究,觉得很难驾驭。一些没接触过的研究领域,也不便乱说。美国的中国艺术史教学,教师的课程基本和自己的专业方向一致,所以有时会突然发现,教学队伍不完整,教学内容不能从头到尾完整覆盖,和大的通论课有些抵触。具体课程设置情况,美国的中国艺术史课程和学生层次有关,一般本科生是大的通论课,研究生课程以专题为主。美国这边相对比较尊

重教授的研究兴趣,研讨班(seminar)通常以教授最新研究为主展开。当然,不同教授有不同想法,有些教授开课还是会考虑兼顾研究生的基础训练。美国高校这边中国美术史教学为难之处在于,教师人数少,不像国内史论系教师人数众多,可以一段段连下来。美国这边的研究生要选两年课,我一年只能教一个研讨班,给研究生打专业基础不太可能,只能建立于研究生自己打好基础的前提之上,然后在研讨班上强化一些东西,这是我们在美国教中国美术史和亚洲艺术史所面临的问题。而西方美术史教学可能不存在这问题,因为教师人数多,基本可以涵盖所有时段。所以我们招中国美术史方向的研究生,希望学生本身自学能力很强,基础扎实。从教授角度来说,以研究项目带动教学,给了教授积极性和主动性,很多研讨班所讲的不是一个成品,甚至只是个“毛坯”,教授本身也是探索者之一,和学生一起讨论问题。国内是否也这样?

张长虹 现在国内不少高校也开始提倡以研究带动教学,一般本科生的课还是基本固定的通论课。研究生的课程,我所在的上海大学美术学院称为研究生文献课,提倡以教师个人的研究为主展开教学。

汪悦进 我很羡慕国内有的学校可以由不同的老师上文献课,哈佛大学东亚系也可以,所以我有时也会让艺术史系的研究生到东亚系选修课程。

张长虹 美国的中国美术史教授,有些给人的印象是:研究范围很广,从上古到当代,既能做书斋式古代美术研究,也能策划当代艺术展览。

汪悦进 不是的,现在很少人这样。可能你接触的几个人刚好研究范围比较广,其实大多数人研究范围很窄。有时学科基础课没办法,只能从上古讲到近代,就是所谓的通论课,但学者的个人研究范围一般都很窄。大概你刚好看到我和巫鸿的情况,所以会有这个印象。当然像老辈的高居翰,研究范围还是比较广的。

张长虹 国内有些美术史学者研究范围较广,有的也是环境所迫。比如高校和研究机构的学者,有时不得不围绕教学去申报科研项目。

汪悦进 美国这边也要申报科研项目,如果申报者在某一研究领域有一定声誉,就会被往这方面

定位。比如我主要做中古时期,大家就认为我只做中古,其实我也写过三篇有关马王堆帛画和棺绘的文章,也写过宋、元、以及20世纪中国书画史的专题文章。

张长虹 我知道您甚至还写过徐悲鸿与常玉,但一般人并不了解。跨度这么大,怎么协调?

汪悦进 兴趣广了,便自作自受。巫鸿和我两人研究涉猎范围广,自然比较忙,有时只能不停转换思路,比如前一段时间写一篇元代美术的文章《锦带功曹为何褪色——王渊〈竹石集禽图〉及元代竹石翎毛画风与时风之关系》,收入《千年丹青:细读中日藏唐宋元绘画珍品》(北京大学出版社2010年版),最近普林斯顿大学会议论文又是写唐代的。

张长虹 美国这边召开学术会议一般提前多久通知?

汪悦进 一般都是至少半年以上提前通知预约。当然有些项目是自己一直关注的,材料也已基本收齐,趁着开会机会,集中时间做出论文来。否则这样短的时间,不可能做出好的研究来。

张长虹 请您介绍一下美国中国美术史教学中的教材建设情况。

汪悦进 美国本科生的通论课是基本固定的几本教材,但大家觉得没有哪一种教材特别令人满意。所以一般教授都是自编讲义,按照自己的思路提供参考资料。我个人尤其不喜欢重复别人的东西,所以我基本没有教材的概念,每开一门课,会自编一套课程大纲(syllabus)出来。

张长虹 曾经被一些美国高校采用过的中国美术史教材有哪几种?

汪悦进 有些美国高校采用的是苏立文所著《中国艺术》(Michael Sullivan, *The Arts of China*, University of California Press, 2009),该书2009年已出至第五版,也是“增订版”。第四版有2006年湖南教育出版社中译本。还有一本是Robert Thorp与文以诚合著的《中国艺术与文化》(Robert L. Thorp & Richard Ellis Vinograd, *Chinese Art and Culture*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2001)。

张长虹 苏立文的那本教材现已译成中文在大陆出版。

汪悦进 大陆的中国美术史教材有些已经编



得很好,为什么还要翻译这一类的教材呢?

张长虹 可能是想为大陆美术史学界提供一些不同的参照吧。有时观察视角不完全相同,在某些问题上。

汪悦进 国内依赖教材可能更强些,因为学校多,美术史学生多。美国高校情况不太一样,美术史专业本科生读中国美术史的不多,读中国美术史专业的基本上是研究生,研究生需要广泛阅读,故不存在教材问题。

### 三、重构历史体验

张长虹 您提出“艺术史最终是作品效应史”,国内有些学者用知识考古学的方法重构某些艺术家或艺术品的历史,您如何评价?

汪悦进 两者不是一回事。我讲的效应是更强调换一个角度来历史地看艺术作品,过去的美术史比较强调画家的主导作用,但实际上,中国古代美术品,有相当一部分是找不到作者的。但是,有时学科的思维习惯根深蒂固,有人就会拼命去找佚名作品的作者。包括在美国学界,一段时期内也如此,有时并无过硬证据,也要把作品归为董源、李成的作品。有了这个所谓的“作者”之后,第二步是按照画家生平来理解作品。这当然也是一种方法,但不一定有效,因为很多佚名作品的确很难找到作者。即便是很明确的某位古代画家的作品,一定要拿画家生平和作品联系,也很难说恰当。我觉得个人经验对作品的决定程度,应该小于时代风尚对作品的影响。当然这问题也可以再商榷,但至少目前我是这样认为。

从实际做法看,中国美术陈规性比较强,某一特定的画家在特定时间内作画,可能那个特定的画家是不太重要的,他可能进入某一陈规或程式化的操作中去,画中所投射的有可能是另外一个人格,和本人若即若离,比如说董其昌喜欢看言情文学,和其作品不食人间烟火气的画风,完全无法对应。所以我更倾向于以时代之眼看作品,所用的理论框架是我自己总结的,当然其他艺术史家在书中也有类似的片段阐释——一件艺术作品,作者一定会假定一个观者,能够理解其作品。这个观者是作者想象的、虚拟的,实际上不存在,但作者会有这样一个

信念。就像说笑话,说者假定听者一定知道出典所在,听众才会笑。他若不假定听众的知识结构,就不能断定他的笑话会让人觉得滑稽。美术作品也是这样,作者一定会假设有观者具有分享某一情境的类似的体验、类似的知识结构。作品中的任何物象,都会假设有观者能够体会其涵义。但这样的观者在哪?找不到。这不是经验性的,只是假定性的。从美术史研究来说,我们所能重构的,就是那个假定的观者。这样做有什么好处?一个最大的好处是摆脱了作者(画家)意图决定论这种模式。因为作者创作意图这种东西,从20世纪80年代以来已经逐渐被推翻。时隔那么久,作者意图你怎么知道?其实你无法知晓。我在《上海书评》的访谈中谈到,一个画家创作一幅画,到底他哪天哪时刻的想法会最终决定作品构图?谁能保证他在创作作品的一段时期内,想法始终不发生变化?不可能。可能画家作画时初衷是如此,完成后又是另一面目(当然这是指画家的优秀作品,应酬作品除外)。作者意图事实上是流动的,你无法确定指明某一时刻的创作意图最终起决定作用。即便以后有电子仪器可以测量画家脑电波,估计也难以有确定结论。所以,我们研究只能尽量重构那个虚拟的观者,虚拟的观者有没有进入画家脑中呢?没有,他应该是在画家脑子之外。画家的脑子我们进不去,无法确定其想法。我们只能去重构画家所处时代的通常习惯思维,当时人是如何感受这个世界的。在此基础上形成一个阐释,这个阐释最终是否揭示了艺术作品的内涵?不知道。只能说建立在史料基础上的这个阐释,是最可能接近作者习惯的东西。所谓“效应”指的是一个作品给作者文化圈里最可能接近作者思想习惯的一类人所留下的某种印象。而我们要的,就是这个印象。在重构的过程中,用最可能的办法历史化,对于现代的读者而言,我们提供的就是某种历史经验。这个经验至少能够帮助读者摆脱某些现代视觉习惯,而进入到另一体验层次上去。巴克桑德尔的一段话很有道理:现在艺术史家对于15世纪意大利绘画的阐释,是写给现代人读的。即,如果拿到15世纪的意大利,当时人可能会说:事实根本不是这样的,测量木桶、谷仓和绘画有什么关系?但是请不要忘记,艺术史家所对话的并不是15世纪意大利人,而是和他同

时代的现代人，他只是对现代读者说，15世纪意大利绘画创作可能是这样的。15世纪意大利情况究竟怎样，我们永远无法返回去了解。我所说的效应的意思是，我们只能重构作品在那个时代的历史效应，尽量用尊重历史的态度和方法去接近当时情境，而且也只算是一种假说。当然，以后也许有人会用其他的方法推导出更令人信服结论来。学术就是这样逐渐发展的，只能说可信程度到底如何。说到最后，这是一个角度的转换。这一点，我主要受巴克桑德尔的启发，最终强调的不是形式风格(pictorial style)，而是强调认知风格(cognitive style)。我们以往说风格是个客观的东西，但是巴克桑德尔做了个很巧妙的转换，认知风格和客观风格并不相同，所谓客观风格，其实是不存在的。解读只是用当代的语汇陈述一种印象，这印象并不是绝对客观的，是现代人的构建。认知风格是个重心的转换，虚构一个并不存在的彼时的观者，其目的是解释给当代人听，这可能是当时人观看的方式。巴克桑德尔还认为，趣味即契约。契约意味着有两方，作品中有内在的暗示性，需要某一种眼光才能看出这暗示的内容，而当时有些观者具备这种眼光。我们艺术史家所寻找的，就是搭建连接这两方的桥梁，也就是所谓的“契约”。我非常相信这个“契约”说。我所说的效应，就像一个恐怖片，其效应是吓人，所以就不能完全局限于影片本身，只有吓到人，才产生其效应。如果吓不到人，就没有效应。后来有一次读到贡布里希的话：艺术史最终是“效应史”(a history of effects)，居然巧合。

有一次和哈佛大学出版社一个编辑聊天，我问他最关心的问题是什么，他说最关心的是“affect”，意谓怎样对某种东西产生效应。我这个观点多少有些受一个哲学家的影响，他叫Richard Wollheim(1923—2003)，对艺术现象也感兴趣，生前任教于加州大学伯克利分校。他有一个特别的认识：我们观画，其实是透过某个(无形)观者的肩膀去看的。即艺术作品是给无形观者看的，而我们在偷窥。这对我的启发是：其实我们都是要进入到那个无形观者的角色。没有任何一幅画是专门为我们而作，当我

们站在画前，进入到某种状况，即进入那无形的观者的空间。这理论可以解决很多问题，比如在一次佛教艺术讨论会上，加州大学伯克利分校一个研究佛教史的教授对我发难说，你们美术史研究者总强调观者的反应，为什么不去考虑创作者的主观能动性？我回答说，你让我这样研究中古艺术史的去找艺术品作者，可是敦煌画匠的资料多是晚唐、五代时期的，那么辉煌灿烂的初唐、盛唐、中唐时期敦煌艺术，难道我就不研究了？既然画家、画匠名字无考，我怎么讨论艺术家的主观能动性？即便我能找到一些画匠资料，我还是不能完全阐释画中内涵。因为那些画匠可能是文盲，靠从两京传来的粉本作画，画面处理很多都是靠直觉。你要想找到那些画匠的访谈资料，绝不可能。所以从中古画家主观能动性方面考察，无从下手。我们所能了解的，顶多是一些工匠口诀，或是赞文之类，可从侧面反映当时一些程式化的用色习惯等。当然，有些画匠的艺术感觉还是敏锐的，但这些就很难落实到语言上去。对于做中古研究的提出这样的要求是苛求的，但是对宋元明清绘画研究提出这样的要求还是合理的。

张长虹 即便是宋元明清艺术家本身接受“访谈”，对某些问题提出过看法，也许在当时就会有不同的解读。

汪悦进 归结下来，我研究美术史，其实是对人的思路感兴趣。我这人对思维习惯感兴趣，特定时段特定人群，就是有某种特定思维习惯。重构这种思维习惯或视觉习惯，给我很多愉悦感。从一开始的不理解，到最后的理解，这是一个学术过程，也是一个理性愉悦的过程。我所关心的是：艺术家到底要干吗？是什么思路决定了他做这种安排，而不是做那样的安排？这是我所感兴趣的地方。这可能和我过去做早期和中古时期美术有关系。面临一个墓葬，一批东西摆在那里，你不得不思考，他们为什么要这么做？尤其是那些东西和现代人的想法不合拍的时候。

张长虹 非常感谢您接受我的采访。

责任编辑 山木