

艺术史的终结

艺术史与西方学术思想世界丛书

【德】汉斯·魏尔施等著 常宇生编译

本书是作者对艺术史学科进行反思的力作。作者认为，艺术史学科在20世纪下半叶已经走到了尽头。作者从艺术史学科的发展史入手，分析了艺术史学科在20世纪下半叶的衰落原因。作者认为，艺术史学科在20世纪下半叶的衰落，是由于艺术史学科在方法论上的僵化和在研究对象上的狭隘。作者认为，艺术史学科应该打破方法论上的僵化和研究对象上的狭隘，走向更加开放和多元的发展道路。



中国美术学院出版社

西方艺术史



The End of the History of Art?

艺术史家需要重新检讨讲述艺术史的模式。艺术史不是一种线性发展过程，而是要不断提出新问题和解决问题的方法。这些方法所要解决的一个新的问题是什么构成了一个“图像”，又是什么使它在 一个特定的时期成为令人信服的视觉“真实”？

ISBN 7-300-05786-



9 787300 057866 >

ISBN / 300-05786-7 / G · 136

定价：24.80 元

The End of the History of Art?

艺术史的终结？

当代西方艺术史哲学文选

[德] 汉斯·贝尔廷 等著 常宁生 编译

20 世纪西方学术思想译丛

中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术史的终结?:当代西方艺术史哲学文选/[德]贝尔廷等著;常宁生编译.
北京:中国人民大学出版社,2004
(20世纪西方学术思想译丛)

ISBN 7-300-05786-1/G·1136

I. 艺…
II. ①贝…②常…
III. 艺术史—研究—西方国家—文集
IV. J110.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 082605 号



20世纪西方学术思想译丛

艺术史的终结?——当代西方艺术史哲学文选

[德]汉斯·贝尔廷等著

常宁生编译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街31号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京盛兰兄弟印刷装订有限公司

开 本 965×1270毫米 1/32

版 次 2004年9月第1版

印 张 10.75 插页 18

印 次 2004年9月第1次印刷

字 数 300 000

定 价 24.80元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

序 言

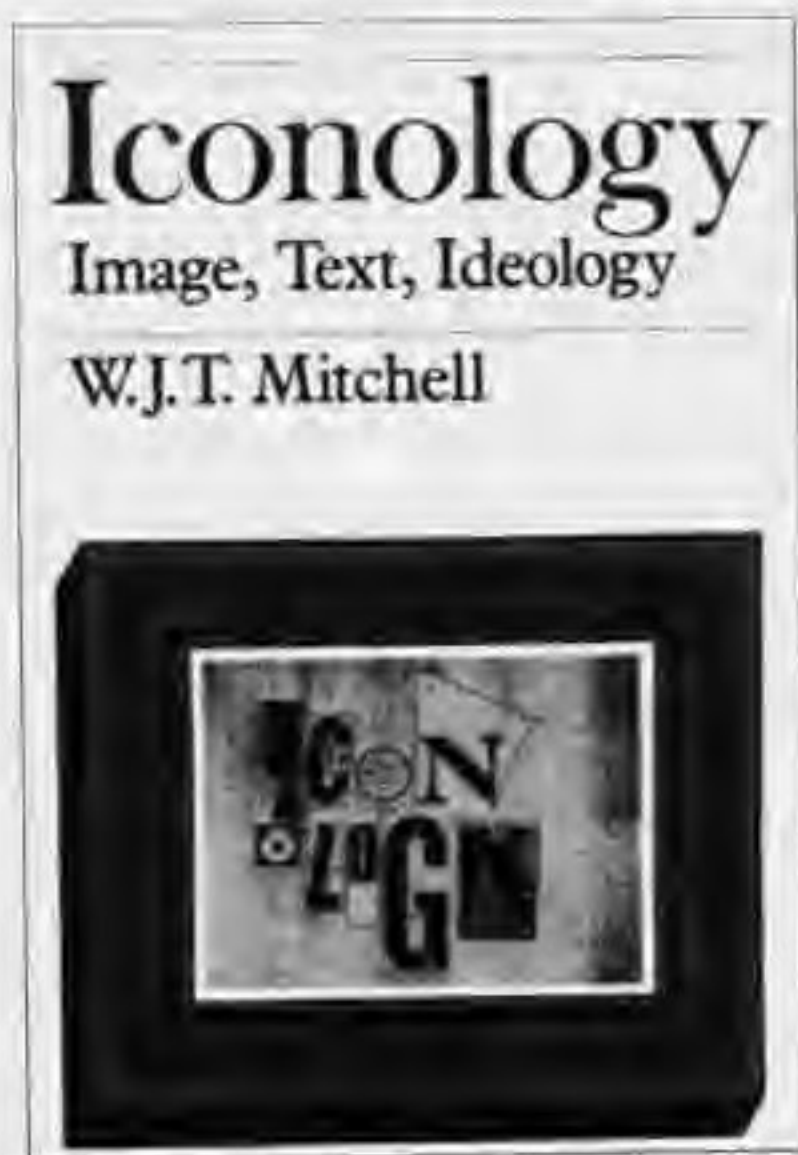
1994年至1996年,我受国家教育部资助,作为访问学者在美国伊利诺斯州芝加哥艺术学院艺术史、理论与批评系和芝加哥大学艺术系两校,作西方后现代艺术状况的博士后专题研究。在这期间,由于对西方艺术史学科的研究发展和现状的兴趣和关注,我还参加了由詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins)教授主持的艺术史理论和方法研讨班。该研讨班成员主要由艺术史专业的硕士和博士研究生组成。学员们研读艺术史学科的代表性论著,并对当代不同学派的理论与研究方法中的一系列问题展开学术讨论。我还清楚地记得当时埃尔金斯教授重点推荐阅读的一些著作有:迈克尔·波德罗的《批评性艺术史家》、迈克尔·巴克森德尔的《意图的模式:关于图画的历史解释》、D.普莱茨奥斯的《反思艺术史:关于一门羞怯学科的沉思》、汉斯·贝尔廷的《艺术史



詹姆斯·埃尔金斯与常宁生 1995年



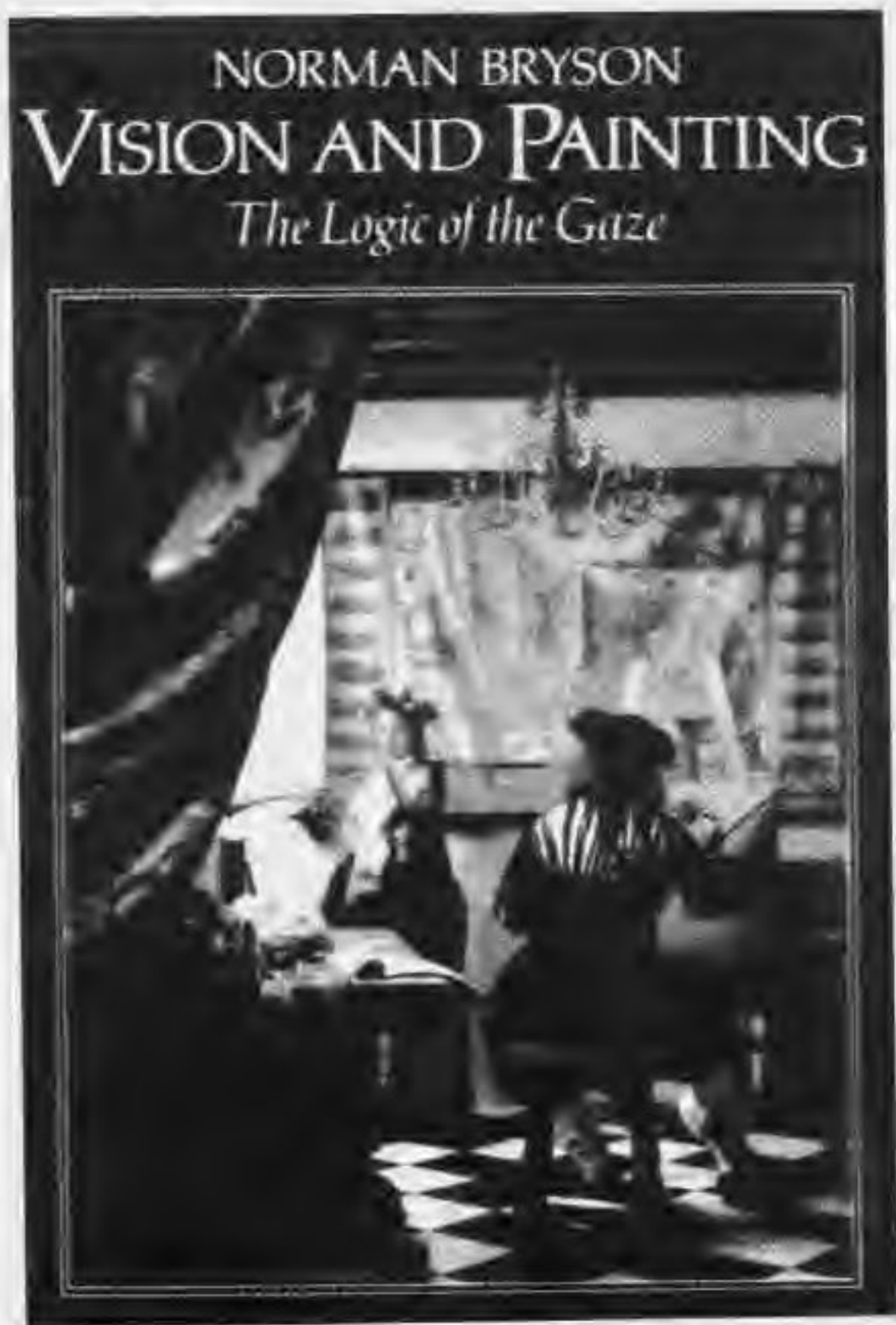
迈克尔·波德罗《批评性艺术史家》
1991年版 耶鲁大学出版社



W.J.T. 米契尔《图像学:形象、文本和意识形态》 1986年版 芝加哥大学出版社

的终结?》、诺曼·布莱森的《视觉与图画:注视的逻辑》、《词语与图像:法国王政时期的绘画》和《诗画:法国新艺术史论文集》、里斯和博泽罗的《新艺术史》、W.J.T. 米契尔的《图像学,形象,文本和意识形态》、F. 哈斯科尔的《赞助人和画家:巴洛克时代意大利艺术和社会关系研究》、G. 波洛克的《视觉与差异:女性、女性主义和艺术史》以及 C. 诺瑞斯的《解构:理论和实践》等十多种。

研讨班学员在认真阅读上述当代艺术史论著的基础上,每次都对一个相关的主题展开讨论,这些论题包括:艺术史研究的对象和范围、艺术史发展的模式、艺术史与当代艺术的关系、艺术史与精神分析、从词语到图像:符号学和艺术史、女性主义与艺术史、结构主义与艺术批评、艺术史的分期标准、艺术史研究中的阐释、传统艺术史与新艺术史等。研讨班上的气氛是热烈的,各种思想和观点的冲撞常常会引发出许多新的认识,给人以启迪。总的感觉是艺术史学科在西方目前正处在一个新的发展阶段,在整个当代学术文化的大背景下,来自其他学科的各种理论和方法都在不断地对艺术史研究产生影响,并向艺术史学科领域渗透。因此,艺术史也可以说正处于一个大的转变时



诺曼·布莱森《视觉与图画：注视的逻辑》
1983年 耶鲁大学出版社

期,艺术史研究的理论与方法还有待不断完善。特别是面对当代社会新的传播媒体,如广告、电影、电视、电脑和网络所产生的无处不在的图像文化的挑战,艺术史学科需要检视自身的学术定位,重新确立自己的学术角色,并担负起未来的视觉文化研究的使命。由此,也使我联想到了中国艺术史学科的发展现状和存在的一些问题。

近年来,我国的艺术史研究和学科建设与发展取得了一定的成绩,除了全国一些主要的艺术学院相继建立了美术学(美术史)系外,东南大学、北京大学也先后组建了以艺术研究和人文教育为主的艺术学系。尽管对各类艺术的讨论和著述在中国有着悠久的历史 and 传统,

但作为一门现代意义的人文学科而言，艺术史学在中国仍然是一门非常年轻的学科。根据现代学术的标准，衡量一门学科的发展是否成熟和完备可以从下述几个方面来加以考察：1. 拥有一支相对稳定的研究和教学队伍；2. 建立相应的学科研究和教学机构；3. 创办一批高质量的专业学术期刊，以及出版反映本学科学术研究成果的专著和论著；4. 建立全国和地区性的专业学会和学术团体组织；5. 定期或不定期地举办本学科专业的专题研讨会和学术交流活动；6. 建立学科内部相对稳定的学术规范，如共同认可的研究对象、研究范围、专业术语、研究方法和理论体系；7. 广泛参与同学科的国际学术交流，并能产生较强的国际影响力。

按照这样的标准，我们可以看到，我国艺术学科的发展显然处在一个初期的阶段。首先，艺术史学科的教学和研究人员主要集中在专门的艺术院校，他们大多只是把艺术史作为一门公共课来教学，以致沦为艺术创作的附庸。除少数大学外，艺术研究在我国的综合性大学中还未能普遍确立自身的学术地位，这与国外艺术史研究和教学在整个高等院校人文学科中所占的重要地位形成了强烈的反差。其次，就美术学（相当于西方的艺术史学科）而言，目前全国具有博士学位授予权的学术单位只有中央美术学院、清华大学美术学院、中国艺术研究院、中国美术学院、南京艺术学院、北京大学艺术学系和东南大学艺术学系七家。自20世纪80年代以来，我国培养的该学科专业的博士数量极为有限（总数约在20人左右），而且主要集中在各自的学术单位从事教学和研究工作。第三，在社会转型时期，由于受到商品经济大潮的冲击和影响，原有的一些学术性较强的专业理论期刊，如《美术史论》、《美术译丛》、《美术思潮》等或停刊，或改版，出现了一时的学术萧条景象。直到近年来东南大学创办《美学和艺术学研究》、湖北美术学院创办《美术学研究》，加上原有的《美术研究》、《新美术》、《艺苑》、《朵云》和综合性的《文艺研究》，才勉强为美术学科研究保持了基本的学术论坛和阵地。^①

^① 本文原写于1998年，其中关于我国美术学学科博士点及学术期刊的论述仅限于当时的情况而言。进入21世纪以来，新的学位点已有所增加，博士学位获得者的人数增加较快，新的学术刊物也在不断创办，总体情况已发生了较大的变化。谨此说明。

与西方发达国家相比,我国艺术学科的薄弱环节还表现在未能建立全国性或地区性的专业学科学会,更谈不上定期举办有关学科发展问题的学术研讨会。中国美协尽管下设有美术理论委员会,但其任务主要是关注艺术创作和批评交流的组织,而不是一个学术研究的组织机构。由于没有全国性和地区性的学术组织,学术研究缺乏长期和整体性的规划,学术交流、沟通和相互间的协作不够,致使大多数研究人员仍处于学术“个体户”的状态,从而造成了研究课题和研究成果在低层次上大量重复的现象。80年代后期以来,国内学者有计划地编撰出版了几套大型艺术通史著作,如王伯敏主编的《中国美术通史》(12卷)、王朝闻主编的《中国美术史》(10卷)、朱伯雄主编的《世界美术史》(10卷),此外还有一定数量的艺术史的专题论著和论文集相继出版,基本能够反映我国当前艺术史研究的现状和水平。

现代学科的进步和发展是一个动态平衡的过程。当一门学科发展到一定阶段,就必须建立基本的学术规范,如确立基本的研究对象、划定学科研究的领域和范围。学科制度化和规范化的一个基本方面就是每一学科都试图对自身和其他相近学科之间的差异进行界定,共同确认和统一术语体系及研究方法体系。中国现代美术学的形成,存在着中国传统学术体系和西方现代艺术学体系交融过程中出现的矛盾和冲突现象,因此,还需要有一个不断调整、适应和整合的过程。例如,对学科的基本术语和概念的认识和理解,以及对运用西方现代艺术学理论和方法来研究中国艺术史的有效性问题上,都还存在着一定的分歧。老一代研究艺术的学者具有较深的国学功底,对传统的文献史料掌握较好,在对古代艺术家和作品的研究上大多注重编年、考据、鉴定,以及品评的方法;中年一代学者由于受到西方思想的影响,在研究中能够自觉地运用马克思主义的理论与方法,同时结合中国传统的史学方法,注重社会背景、阶级关系和意识形态对艺术产生的作用。从20世纪80年代中期开始,国内学术界有意识地翻译介绍了一批重要的西方艺术史学名著,如沃尔夫林的《艺术史原理》和《古典艺术》,帕诺夫斯基的《视觉艺术的含义》,豪泽尔的《艺术史哲学》,贡布里希的《艺术与错觉》、《图像与眼睛》、《象征的图像》、《理想与偶像》,以及阿恩海姆的《艺术与视知觉》等。这一工作已经对我国艺术学的研究

和学科发展产生了积极的影响。一些中青年学者也开始尝试运用风格分析、图像学、社会学、心理分析、视知觉心理学和接受美学等西方艺术学的理论和方法,来研究中国美术史的材料个案和课题。当然,要想取得具有较高学术价值的研究成果还需假以时日。中国艺术学科的发展与繁荣既需要认真总结和整理自己学术传统中的经验和方法,同时也需要积极引进和借鉴国外学术发展的理论成果。但从整体上来看,我国艺术学界对西方当代艺术学科的发展和现状的了解和认识都还很不够。学术译介和研究工作明显地缺乏系统性和长期的规划性。西方艺术学发展史中一些里程碑式的著作和当代学科发展前沿的许多重要著作都未能及时地翻译过来。这项工作的实施需要由学术界、翻译界和出版界的有识之士的共同努力和协作才能完成。

中国艺术学科的研究和发展,作为人文学科的一个重要门类,既应保持学科自身在一定范围内的独立性和自主性,同时也应具备在整个现代学术文化背景中的开放性和同步性。著名考古学家、原美国哈佛大学教授张光直先生在倡导中国人文社会学科应该跻身于世界主流时,提出了实现这一目标的三部曲:“第一,跳出中国的圈子,彻底了解每个学科在当代国际主流中的关键问题、核心问题是什么;第二,研究中国丰富的材料,在分析和阐释这些具有特色的材料后,看看能否对整个人类共同关心的问题具有新的价值和贡献;第三,如果有价值和贡献,一定要用世界性的学者能够看懂的语言写出来。”我们预期面向 21 世纪的中国艺术学科在不断走向学科规范化的同时,也必将在整个国际人文社会科学界赢得自身应有的学术地位。

在美研究期间,为了能够更加深入准确地理解和把握当代艺术史研究的理论和学术热点,我将平时阅读的部分理论著作和学术论文翻译成中文,并希望以后能有机会介绍给国内关注西方当代艺术史研究现状的同行读者们,也许这对我国艺术史学科的建设和发展也会具有一定的参考和借鉴作用。我想,编选这部论文集的意义也许正在于此。

常宁生

2004 年春于南京



图1 拉斐尔《亚历山大的圣女卡特琳娜》 1507年



图2 拉斐尔 《草地上的马多娜》 木板油画 1505年 维也纳艺术史博物馆

图3
利希滕斯坦
《Hot-Shot》
1963年



图4
连环漫画
《战争的美人》
1962年



图5
米开朗琪罗
《创造亚当》
1510年
罗马西斯廷教堂天顶画



图6
普桑
《阿尔卡迪亚的牧羊人》
画布油画
1655年
巴黎卢浮宫



图7
鲁本斯
《爱之园》
画布油画
1633年
马德里普拉多美术馆



图8 大卫 《荷拉斯三兄弟之誓》 画布油画 1784年 巴黎卢浮宫



图9 达·芬奇《蒙娜丽莎》 1503—1505年 画布油画 巴黎卢浮宫



图10 庚斯博罗 《安德鲁斯夫妇》 画布油画 1750年 伦敦国立美术馆

图11 托马斯·库丢尔 《颓废的罗马人》 画布油画 1847年 巴黎奥塞美术馆





图 13
波利克里托斯
《持矛者》
公元前 5 世纪



图12 荷尔拜因 《两大使》 画布油画 1533年 伦敦国立美术馆

图14 米兰大教堂 1364年





(左) 图 15
兰斯大教堂正立面
1225 - 1290 年
法国兰斯

(下) 图 16
比萨大教堂
1063 - 1174 年
意大利比萨





图17 皮埃特洛·德·科尔托纳 《巴尔奥里尼的凯旋》 1639年 罗马巴尔奥里尼宫天顶画



(左) 图 18
乔托
《圣母子》
1310年
佛罗伦萨乌菲齐美术馆

(下) 图 19
马萨乔
《纳税钱》
1427年
佛罗伦萨布兰卡奇小教堂



图 20
米开朗琪罗
《最后的审判》
1534—1541年
罗马西斯廷教堂
祭坛画



图 21
米开朗琪罗
《大卫》
1501—1504年
大理石





图22 乌切罗 《圣乔治屠龙》 布面蛋彩画 1455年 伦敦国立美术馆

图23 布鲁涅列斯基 佛罗伦萨大教堂 1436年





图24 拉斐尔 《雅典学院》 壁画 1511年 罗马梵蒂冈宫



图 25 贝弗迪勒的阿波罗 大理石 罗马梵蒂冈博物馆



图 27 《最早的居所》(希腊神庙的原型)

图 26 埃及大金塔





(右) 图 28
罗马万神殿内景

(下) 图 29
《拉奥孔群像》





图 30
《拉奥孔群像》
(局部)



图 31
鲁本斯
《战争爆发的寓意》
画布油画
1638年



图 32
委拉斯开兹
《宫女》
画布油画
1656年

图 33
乔托
《哀悼基督》
1305年
意大利帕杜亚阿雷纳礼拜堂



图 34
库尔贝
《打石工》
画布油画
1849年

图 35
凡·高
《吃土豆的人》
画布油画
1885年
阿姆斯特丹凡·高纪念馆





图 36
马奈
《奥林匹亚》
画布油画
1863年
巴黎奥塞美术馆



图 37
安格尔
《大盲女》
画布油画
1814年
巴黎卢浮宫



图 38
马奈
《妓女游乐园酒吧》
油画
1882年
伦敦大学考陶尔德学院

图 40
维米尔
《在窗前读信的女子》
约1657年
油画



图 39 奥托·凡·维恩
《爱的寓意徽章》
1608年 安特卫普



图 41
维米尔
《老妇》
画布油画
1656年





图42 维米尔 《妇女和两个男人》(局部)
画布油画 1660年

图44 泰尔·博尔赫 《音乐会》 画布油画 1675年
辛辛狄提艺术博物馆



图43 奥斯塔德 《在小酒店中狂饮的农民》 画布油画 1635年





图46 范·霍赫斯特拉滕
观器中的荷兰住宅内景（局部）



图45 范·霍赫斯特拉滕
有荷兰住宅内景的观器（peep-show）
1560年

图47 保罗·乌切罗 《圣罗马诺之战》
木版蛋彩画 1455年 伦敦国立美术馆





图 48 居斯塔夫·库尔波特 《雨天的巴黎街头》
帆布油画 1877年 芝加哥美术馆

图 49 蜡染印花布





图50 三足鼎 商代中期 青铜器



图51
拉斐尔
《绿野的圣母》

图52 里查德·科斯韦 《艺术鉴赏家们》 画布油画 1775年





图53 拉斐尔《基督变容》 画布油画 1520年 罗马梵蒂冈博物馆



图54 虎形酒器 商代 青铜器



图54 约翰·佐凡尼《艺术收藏家》 1783年

图56 印度布巴内斯瓦尔的林伽式神庙 1000年





图 57
萨哈清真寺的圆顶
1611—1638年
伊朗伊斯法罕



图 58
泰姬马哈尔王陵
1632—1647年
印度



图 59
索菲亚大教堂
532—537年
土耳其君
士坦丁堡



图例
伊朗慕礼清真寺
的壁毯
伦敦维多利亚和
阿尔伯特美术馆



(上) 图 01 大清真寺庭院
11—17 世纪
伊朗伊斯法罕



(下) 图 62 乔托
《末日审判》(局部)
阿雷纳礼拜堂壁画



图63 乔托《末日审判》阿雷纳礼拜堂壁画



〔左〕图 04

杜尚

《大玻璃·被她的单身汉们
剥光了衣服的新娘》

〔下〕图 05

卡拉瓦乔

《维纳斯的诞生》

1863年



目 录

序言 常宁生 (1)

扩展的视野

——西方当代艺术史研究对象与范围的转变 常宁生 (1)

美国高等教育中的艺术史课程与教学 常宁生 (11)

西方艺术史学

——历史与现状 [澳]保罗·杜罗/迈克尔·格林哈尔希 (23)

关于欧洲艺术史的分期标准

..... [美]迈耶尔·夏皮罗/H.W.詹森 [英]E.H.贡布里希 (48)

瓦萨利和他的遗产

——艺术史是一个发展的进程吗? [德]汉斯·贝尔廷 (62)

艺术史的哲学

——从温克尔曼到德昆西 [美]安东尼·维德勒 (93)

重新解释沃尔夫林

——新康德主义与阐释学 [美]琼·哈特 (115)

法国新艺术史的挑战 [美]诺曼·布莱森 (141)

新艺术史有多少革命性? [英]斯蒂芬·巴恩 (161)

新艺术史与艺术批评 [英]保罗·奥弗里 (173)

父权制的产物——一种关于女性和设计的女性主义分析

..... [英]谢里尔·巴克利 (188)

没有理论的艺术史 [美]詹姆斯·埃尔金斯 (207)

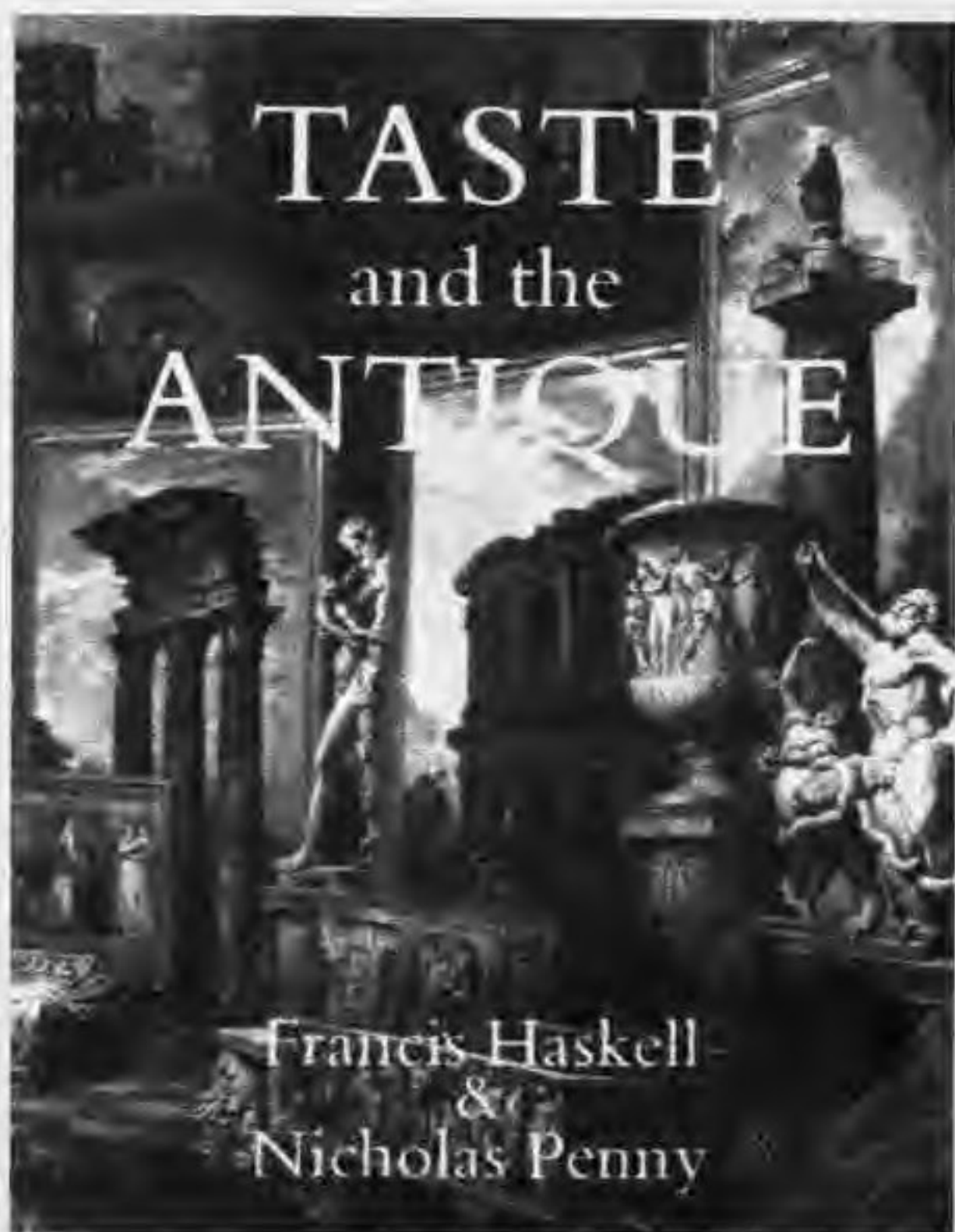
当代艺术史学科的危机	[美]多纳尔德·普莱茨奥斯	(240)
论艺术史的普遍性	[美]奥列格·格拉博	(255)
艺术史的终结? ——关于当代艺术和当代艺术史学的反思	[德]汉斯·贝尔廷	(266)
后记:艺术史学科再认识		(332)

扩展的视野

——西方当代艺术史研究对象与范围的转变

常宁生

自 20 世纪 80 年代以来,西方艺术史学科的发展出现了一些新的变化。这些变化的原因,部分是来自对艺术史学科自身历史发展的反思和重新认识,部分是受到当代西方学术大背景的刺激和挑战的影响。许多中青年一代的艺术史学者越来越意识到,作为一门年轻学科的艺术史,在 19 世纪末 20 世纪初曾处于理性生活的最前沿,而到了 20 世纪六七十年代却大大落后了。在艺术史研究领域,至少有两三代学者已停止了理论性的思维活动。艺术史学科的先驱者温克尔曼(Wincklemann)、莫雷利(Morelli)、李格尔(Riegl)、沃尔夫林(Wolfflin)等人所开创的学术研究和思想体系,在今天已退化成为一种毫无创见的常规职业,并在艺术市场和博物馆收藏的压力下逐步变成了一种碌碌无为的学术机器。其中一个最有趣的现象就是,20 世纪初从艺术史学科发展出来的理论和方法体系,如艺术意志(kunstwollen)、风格分析(stylistic analysis)、作品鉴定学(connoisseurship)、图像志分析(iconographic analysis)等,不仅为艺术史学科自身的发展奠定了基础,而且还对相关的其他学科(考古学、人类学、美学和文学)产生着持续的影响,然而今天的艺术史学科却正在自觉或不自觉地借鉴和引用其他学科发展出来的理论与方法,如精神分析(psychoanalysis)、阐释学(hermeneutics)、符号学(semiology)、解构主义(deconstruction)、女性主义(feminism)等。近二十年来,由于中青年一代学者的不断探索和努力,艺术史学科的发展已出现了许多新的转机。传统艺术史和新艺术史之间的差异日越明显,而艺术史学科在当代的变化最直接地体现在学科研究的对象和范围上。



F.哈斯克尔和N.彭尼《趣味与古董：古典雕塑的诱惑》

1982年版 耶鲁大学出版社

一、艺术史研究对象的变化

西方艺术史学科自形成以来，一直是以历史上造型艺术中的绘画、雕塑和建筑作为研究对象的，而其中又以古希腊、古罗马的雕塑和建筑，文艺复兴的绘画（见图1），以及17世纪、18世纪和19世纪的绘画和建筑为中心的。历史上的艺术向来被分为“高雅艺术”和“低俗艺术”两大类。传统艺术史一向关注的是那些“高雅的艺术”，即所谓“美的艺术”。五十年前，艺术史学科对研究对象有着非常明确的界定，像连环画、插图、广告、摄影图片、各类装饰工艺品等，都不是真正的艺术

史家所关注的对象,更不用说电影、电视以及最新的电脑制作的各种虚拟图像了。1982年,美国学院艺术协会主办的《艺术杂志》曾以“艺术史学科的危机”为专题,对艺术史学科的现状展开讨论,该专辑的编者亨利·泽尼尔(Henri Zerner)先生认为“艺术史需要反思学科研究的对象”,这是一个当务之急的问题。^①洛杉矶加利福尼亚大学艺术史教授D. 普莱茨奥斯(Donald Preziosi)也认为,当前艺术史学科需要关注的一个问题是,“艺术史研究的特定的范围和对象的概念,即学科的界限范围以及辨别和建立这些界限的准则是什么?”^②此外,还有一些学者尖锐地指出,传统的艺术史研究所使用的风格分析、图像志以及作品目录,绝不像当时的作者所声称的那样是中性的和客观的学术活动,相反它们都是为统治阶级的意识形态服务的。艺术史还不可避免地被深深卷入到艺术市场的商业活动中,而这也在很大程度上决定了艺术史的研究对象问题。所谓高雅艺术的绘画、雕塑和建筑,其实是为少数受过高雅文化教育的社会群体而制作的,这些社会群体都具有大致相似的社会地位、文化背景和世界观。这样的认识就导致了对艺术史研究中的两个相互关联的问题的思考:什么才是真正的艺术?以及艺术史所研究的客体(对象)应该是什么?

早在1962年,美国艺术史家、耶鲁大学教授乔治·库布勒(George Kubler)就提出,艺术品的范围应该包含所有的人造物品,而不仅仅是那些无用的、美丽的和富有诗意的东西。^③根据这样的观点,整个人造物品的领域就与艺术史的研究领域相吻合,而成为今天艺术史的研究客体。今天,人们也越来越意识到,对于了解历史和文化以及不同的民族和社会来说,把艺术分为“高雅”和“低俗”的观念完全是人为的文化偏见所造成的。任何对艺术史学科的重新界定都必须承认:艺术史研究就是对人类文化中不同时代和不同地区的视觉形象的分析 and 讨论。在传统观念上,这就意味着把对艺术作品(它可以是绘画、雕塑、

① Henri Zerner, *Editor's Statement: The Crisis in the Discipline*, *Art Journal*, winter, 1982.

② Donald Preziosi, *A Crisis in, or of, Art History? Rethinking Art History: Meditations on A Coy Science*, Yale University Press, 1989.

③ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University, 1962, p. 1.



艺术史家乔治·库布勒像

建筑或其他图像和人工制品)的考察定位在一个历史的、社会的和文化的有机情境中。这样,许多以前被认为是“次要”和“低俗”的艺术类型,正越来越引起艺术史学者们的普遍关注。一件15世纪意大利的手工艺品与拉斐尔所画的圣母像可以具有同等的学术研究价值。自文艺复兴以来所建立起来的美的艺术与应用艺术、装饰艺术、民间艺术和大众艺术之间的区别,也变得越来越不明确了。尽管在当代博物馆的艺术展览中,传统的绘画和雕塑形式仍然占有一定的优势,但我们也可以

越来越多地看到诸如法国家具、俄罗斯服饰、中国出土文物、埃及木乃伊或大洋洲宗教礼仪物品这样的艺术展览。艺术史的研究理所应当对这一范围广阔的视觉物品的世界,作出积极的反应。

另一方面,传统艺术史还面临来自20世纪艺术发展与变化的挑战。许多艺术史家对把握变化异常并具有文化实践性或实验性的当代艺术感到极为困惑,显得多少有些力不从心。德国艺术史家汉斯·贝尔廷(Hans Belting)就曾不无感慨地指出,自19世纪末以来,艺术史家和艺术家就开始分道扬镳了,除了像拉斯金这样的特例外,艺术史家们就不再为他们同时代的艺术家安排在艺术史中的位置,而且艺术史家们通常也不去撰写一部直至今日的完整艺术史。^①哈佛大学教授诺曼·布莱森(Norman Bryson)也认为,英语世界的传统艺术史由于与当代艺术批评分离,导致了艺术史家们在解读当代视觉文化的能力上缺乏自信心。^②相比之下,文学研究领域的情况就不是这样。文学研究和

^① Hans Belting, *Art Historians and the Avant-garde, The End of the History of Art?* Chicago University Press, 1987, p. 12.

^② Norman Bryson, *Introduction, Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge University Press, 1988, p. 3.

批评的视野极为广阔,在研究方法上自觉主动,并具有挑战性,对当代文化的阐释和批判也从容不迫,令人信服。因此,如果当代艺术史家不能超越传统审美经验的范畴和对艺术作品的规定,那么他们就会丧失在当代文化研究领域中的合法身份和基本的发言权,同时也面临着被学科自称要分析和研究的对象——视觉艺术和视觉文化所抛弃的危险。

更为现实的问题是,我们今天生活在一个充满图像信息的时代,非文本的视觉文化,诸如电影、电视、录像、摄影、广告、交通标志和信号、建筑、环境艺术、车辆上的涂鸦绘画、卡通和连环漫画,甚至包括商品的外包装等,无不处在历史、社会和文化的相互作用之中。而且这个大的视觉文化氛围时时刻刻都在影响着我们生活的思想观念和行为方式。在当代社会,从著名博物馆收藏的古代大师的油画到最新高科技的电脑制作的虚拟图像,图像世界正在以惊人的速度不断增加,新鲜活泼的大众视觉图像文化甚至将古典的文本文化挤压到边缘,大有后来居上成为主流文化媒体的趋势。美国当代学者米契尔(W. J. T. Mitchell)在其《理论的想像》一书中也敏锐地指出,“一种关系错综复杂的转型将再次发生在人文学科的诸种学科和公共文化的领域中。我想把这一转变称之为‘图像的揆转’,图像现在渐渐成为人文学科的中心议题,就像语言曾经所做的那样。”^①所有这些视觉图像,也都要求艺术史家对其作出新的文化阐释。因此,艺术史作为研究视觉图像的一门人文学科要想进入当代学术主流,就必须关注“图像揆转”这种特殊的当代文化现象。一个宽泛的视觉艺术和视觉文化的观念,已越来越被中青年一代的学者们所接受。今天已经不再需要为学者们对媒体、图像、象征符号体系的兴趣进行辩护了。我们正在被迅速增长的影视图像、标记,以及位置不定而影响广泛的声响所包围,在这样的文化情境中,复制和现实、媒体和事实之间的边界也已变得模糊不清。^②这些媒体因素正在不断取代自然,而成为我们感受世界的主要经验。对艺术史研究来说,在这样一种氛围中,全面审视和考察作为历史材

① W. J. T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, Art Bulletin, December, 1995.

② Susan Sontag, *On photography*, See esp. Chapter “Image - World” p. 153.

料的图像文化、知觉定势和媒体作用无疑是合理的。

伴随这种研究重心的变化,艺术史研究领域出现了一批新的专业刊物,其中较有代表性的是《词语与图像》(Word and Image)、《十月》(October)、《表征》(Representations)、《布洛克》(Block)、《批评探索》(Critical Inquiry)、《荧屏》(Screen)、《建筑评论》(Architectural Review)、《设计史杂志》(Journal of Design History)、《设计问题》(Design Issues)、《摄影史》(History of Photography)、《花园史杂志》(Journal of Garden History)等。不同学科之间的相互交叉和交融,引发了大量新的问题和新的研究课题。在当代艺术史研究中,尽管大多数艺术史家仍然相信,拉斐尔在艺术史上的地位和荣誉是不会动摇的,但艺术史学科研究对象和范围的拓宽显然也是学科发展的必然趋势。

二、艺术史研究范围的拓宽

19世纪上半叶,西欧社会的快速发展冲昏了西方人的头脑,他们对未来充满了信心,并大肆宣扬西方在人种和文化上的优越,把西欧一隅的文明进步视为整个世界历史发展的共同模式,这些观念表现在历史理论和编纂上,就形成了一种典型的欧洲中心论。近代以来,欧洲中心论一直是西方历史研究的自觉或不自觉的价值取向,艺术史的研究也不可避免地以欧洲艺术或西方艺术作为其关注的中心。被贡布里希称之为“艺术史之父”的德国哲学家黑格尔,在他的《历史哲学》中曾这样描述过非洲,“它没有可以展示的进展或发展”,“非洲仍然处于纯自然和非历史的状态”,“历史的真正舞台”只存在于亚洲和欧洲。但长期以来印度和中国也“停留在一种静止、稳固的状态,因而从某种意义上讲,它们也好像处于世界历史之外……”。到20世纪初,西方已经控制了整个世界文化的80%。处于西方文化圈以外的民族迫于西方经济和政治的压力,默认了西方的时间和历史进程体系。这些民族从他们自己的世界中心,被强行挤到相对西方的边缘地位。我们可以看到这种欧洲/西方中心的倾向深深地影响了几代艺术史家的研究工作,并在很大程度上限制了西方艺术史学者的视野。无论沃尔夫



艺术史家肯尼斯·克拉克像

林、帕诺夫斯基(E. Panofsky)、肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)、布伦特(Anthony Blunt)、还是詹森(H. W. Janson)、夏皮罗(M. Shapiro)、巴克森德尔(M. Baxandall)等人大多很少论及非西方的艺术。西方重要的艺术史家都将精力投入到西方艺术史的研究上,几乎没有一个重要的艺术家愿在中国艺术史研究上花相同的时间。因此,尽管中国古代在艺术流派和风格、艺术批评传统等各方面都超过西方,但中国艺术史在西方学者的艺术史研究中只是一个小小的插曲。^①

另一方面,我们从英美国家最有影响的艺术通史教材的编写体例来看,这种西方文化中心论的表现也是十分明显的,这些著作主要有弗里德里克·哈特(Frederick Hart)的《艺术史:绘画、雕塑和建筑》(*Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*),奥纳·休和约翰·弗莱明(Honour/Hugh/John Fleming)的《世界艺术史》(*A World History of Art*),海伦·加德纳(Helen Gardner)的《加德纳艺术通史》(*Gardner's Art Through the Ages*),H. W. 詹森的《艺术史:从历史的黎明到今天主要的视觉艺术概观》(*History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*)和苏珊·沃德福特(Susan Woodford)等编著的《剑桥艺术史》(*Cambridge Introduction to the History of Art*)。其中仅以詹森的巨著《艺术史》为例就很能说明问题。这本在美国高校被广泛采用的艺术史教科书,自1962年首次出版发行以来,已重印20多次,并被翻译成14种语言,销售量已达250多万册。时至今日,这部印刷装订精美、字字珠玑的艺术通史仍然对数以千计的学习艺术史的大学生产生着重大的影响。美国《艺术杂志》评论称其为,“已使用四分

^① 参见《美国埃尔金斯教授讲学综述》,载《新美术》,1999(1),91-92页。

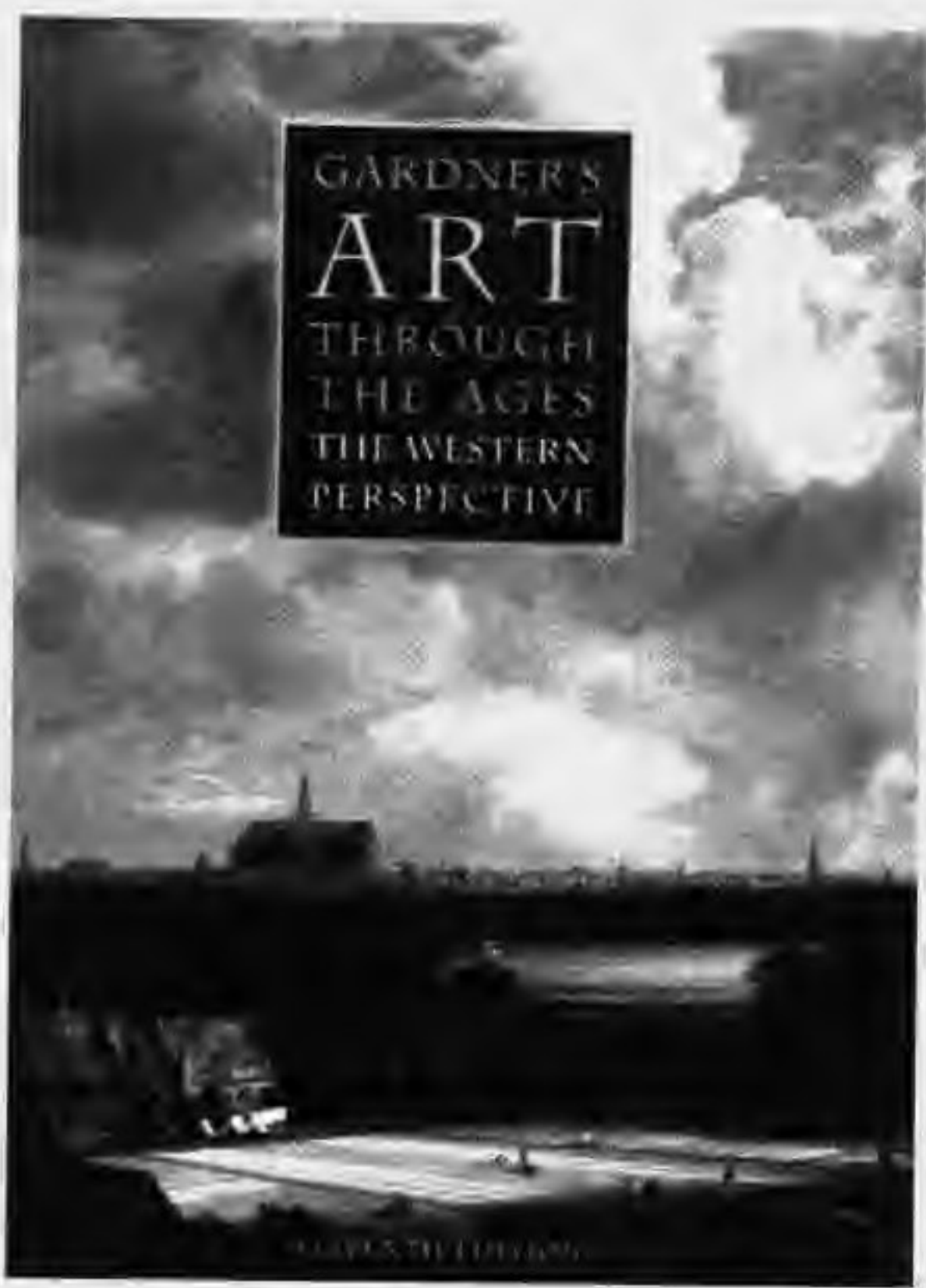
之一世纪的 20 世纪里程碑式的美术史教材”。^① 该书影响之大可见一斑。然而,只要看一下该书的目录和编写体例,我们就会明白,这部重要的艺术史教材所讨论的内容除了西方世界艺术的发展历程外,并不包括世界其他民族和文化的艺术。因此,这部通史的视野远非全球性的。作者在该书的“后记”中写道:“这里的美术主要是指大西洋两岸文明的产物。而印度、中国和日本,以及前哥伦布美洲的艺术传统早已丧失其生命力,而且这些艺术风格并未对西方艺术产生过重大的影响。”^②

20 世纪 80 年代以来,国际间政治、经济和文化的交往日益增多。随着科技的飞速发展,信息革命和国际互联网的形成正在不断改变着整个人类的通讯交往方式。无论是发达国家还是发展中国家,今天任何一个民族都不可能将自己完全孤立于相互影响的世界文化格局之外。世界艺术和文化的发展是多元的。一些西方学者也开始意识到,14 世纪到 19 世纪意大利艺术的直线性进步,并不是所有艺术发展的共同范例,文艺复兴艺术的发展之所以被确立为一种范例,完全是一种教育和学术环境的偶然结果。其他的文化环境也会把各自的艺术传统确立为范例,例如中国的宋代艺术、印度的莫卧儿艺术和日本的浮世绘艺术。近二十年来,越来越多的西方艺术史学者在自己的艺术史实践中尝试克服西方文化中心的限制,不断扩大自己的研究范围和观察视角。英国当代著名历史学家巴勒克拉夫(G. Barraclough)就曾指出,“我们必须尝试采用更加广阔的世界史观点”,“跳出欧洲,跳出西方,将视线投射到所有的地区和所有的时代”。^③1991 年,詹森的儿子安东尼·詹森(Anthony A. Janson)在《艺术史》第三版修订时,删去了原有的“后记”,并追加了新的“序言”,他认为,整个第三世界美术的研究现在已经发生了非常明显的转变,因而需要重新调整和安排美术史的结构框架。1991 年出版的《加德纳艺术通史》,也加上了印度艺术、中国艺术、日本艺术、美洲、非洲和南太平洋土著艺术等非西方艺术的章

① 罗伯特·S·尼克尔森:《美术史的地图》,载《世界美术》1998(2),70 页。

② H. W. Janson, *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, 2nd edn. Englewood Cliffs and Abrams, 1977.

③ G. Barraclough, *History in a Changing World*, Mouton Publishers, 1955, p. 27.



海伦·加德纳《加德纳艺术通史》 2003年第11版封面

节。奥纳和弗莱明的《世界艺术史》等也都相应地作出了结构和地域布局的调整。许多大学和学院的艺术史专业的总课程中,非西方艺术史的课程内容所占的比重也在不断加大。仅以美国芝加哥艺术学院艺术史系为例,该校的课程计划设置就包含了大量的亚、非、拉美和大洋洲的艺术课程内容,如非洲艺术通史、墨西哥艺术通论、亚洲艺术通史、大洋洲艺术通史、亚洲绘画的传统、中国艺术史、日本艺术导论、印度的艺术和建筑、艺术:东方和西方的交汇、东南亚的艺术、中美洲艺术、前哥伦布美洲艺术等。博物馆、艺术馆和画廊举办的各种非西方艺术和文化展览大大增加,提供给社会公众和专业研究者的视觉经验的范围得到了极大的拓展。有的学者甚至还提出,要建立一种总体的

艺术史或普遍的艺术史方法。^①

近二十年来，一批中青年学者的出现，以及刊物、论文、专著的出版标志着这种新艺术史研究范围的拓展和方向的转变。这些论著有苏珊·亨廷顿(Susan Hentington)的《古代印度的艺术》(1985)、M. 苏立文(Michael Sullivan)的《东西方艺术的交流》(1989)、玛莎·魏德纳(Marsha Weidner)的《中国和日本绘画史中的女性艺术家》(1990)，以及詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins)的《作为西方艺术史的中国山水风景画》(1998)等。最近由芝加哥大学艺术史教授巫鸿、霍米·巴巴(Homi Bhabha)和哈佛大学教授诺曼·布莱森合作编辑了一套“展望亚洲”(Envisioning Asia)艺术史研究的系列丛书。在这套丛书的编辑宗旨中，这些学者倡导在研究亚洲艺术中采用新的论题、新的方法和途径，鼓励对一个宽广的人造图像世界(包括城市、建筑、摄影、绘画、版画、电影、电视和表演等)进行新的分析，并希望能够打破这些艺术样式之间的界限，探索在特定文化设定的历史情景中的艺术生产、运用、接受，以及相互的关系。他们同时还提出在阐释和解读亚洲视觉文化形式时，要反对任何类型的当代文化和理论上的霸权。^②

现代观点认为，视觉艺术是体现不同的民族和社会文化身份的一个重要的组成部分。如果不能认识、理解和欣赏不同民族的视觉文化，我们就不能深入地理解人类所居住的各种不同社会文化环境的意义。随着非西方艺术史研究的迅速发展和成果的不断出现，反映当代多元文化的复杂的通史论著在深度上，将会被研究亚洲、非洲和拉丁美洲艺术的大量专著所超越。这些新的课题研究将试图避免简单地运用西方的标准和西方的概念作为分析的工具，而且还将进一步发展和形成适应这些特定课题研究的，非西方文化的方法论和相关的理论体系。可以预计，艺术史学科的图景在21世纪将会变得更加广阔和更加丰富。

① Oleg Grabar, *On the Universality of the History of Art*, Art Journal, winter, 1982.

② Homi Bhabha, Norman Bryson, Wu Hung, *Envisioning Asia*, Reaktion Books, London 1996.

美国高等教育中的艺术史课程与教学

常宁生

一、欧洲的艺术史学术传统

在西方高等教育传统中,艺术史课程的引进以及学科的确立最初是在德语国家。18世纪末由于受到启蒙思潮的影响,在欧洲出现了对考古学和古物研究的极大兴趣和热情,对古代艺术的热爱促使博物馆和私人艺术品收藏的迅速增加。当时的知识界普遍认识到,艺术史研究和文学研究一样,是探索民族文化身份的一个重要途径。同样,学习艺术史和文化传统有助于对人类历史的认识和推动社会的进步。



艺术史家温克尔曼像

“艺术史”这个学科名称最早出现在德国学者约翰·温克尔曼(Johan J. Winckelmann)1764年所著的《古代艺术史》(*Geschichte der Kunst des Altertums*)一书中。早期确立艺术史学科基本原理的尝试在另一位德国学者卡尔·鲁穆尔(Karl Friedrich von Rumohr)1827年所著的《意大利研究》(*Italienische Forschungen*)中得到充分的体现。1813年,在德国哥廷根大学设立艺术史的全职教授席位,此后在德国、奥地利、瑞士的各大学中也都先后出现了艺

术史的专职教席。1833年，柏林大学艺术学院的艺术史家弗朗茨·库格勒(Franz Kugler)被正式任命为艺术史教授。后来，他出版了两部奠定艺术史学科基础的专著：《绘画史》(1837)和《艺术史手册》(1941—1942)。1860年，瑞士学者雅各布·布克哈特(Jakob Burckhardt)发表的《意大利文艺复兴时期的文化》，可以说是艺术史学科发展的又一里程碑式的著作。此后，德国艺术史家阿洛依·李格尔(Alois Riegl)的《风格问题》(1891)和



艺术批评家拉斯金像

瑞士学者海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)的《艺术史的基本原理》(1915)的出版，最终确立了艺术史学科的现代形态。在艺术史学科发展一个半世纪的历程中，德语国家的高等学校在教学和研究上一直处于领导者的地位。正如艺术史家欧文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)所言，“艺术史首先是在德语国家被当做一门正规的科学，因此，艺术史的母语是德语。”^①德国艺术史学术的领先状态，直到20世纪30年代大批犹太学者的逃亡才开始有所变化。

另一方面，德国的综合性大学对艺术创作实践的教学却不大关注。在

德国，各类艺术实践的教学和指导被留给了美术学院(academy)和音乐学院(conservatory)，如在杜塞尔多夫、德累斯顿和慕尼黑等地都设有很好的艺术学院。而在英语国家的大学中，开设艺术史课程最早的尝试出现在牛津大学、剑桥大学和伦敦大学。1868年，英国艺术收藏家费利克斯·斯莱德(Felix Slade)在这些大学中先后设立了斯莱德艺术讲座教授席位。首任斯莱德艺术讲座教授为英国著名美学家和艺术批评家约翰·拉斯金(John Ruskin)，他对后来美国艺术史学科发展产生过非常积极的影响。

^① Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European*, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1990, pp. 322 - 323.

二、美国高校早期艺术史系科的创立

在美国综合性大学中最早设立艺术史专业系科的有全国最著名的常春藤学校,即哈佛大学、耶鲁大学和普林斯顿大学。此外,密执根大学(1852)、佛蒙特大学(1853)以及纽约大学市立学院(1856)也先后设立了艺术史的讲座教席。

哈佛大学创立艺术史课程的直接动力来自查尔斯·诺顿(Charles Eliot Norton),哈佛大学有一个以他的名字命名的人文学术讲座系列。在当时,诺顿代表了一种具有高贵文化教养的欧洲艺术史传统。19世纪中期,诺顿在欧洲度过了一段相当长的时间,深受欧洲文化传统的浸染与熏陶。诺顿还与拉斯金保持着长期的书信交往。拉斯金强烈地反对在当时非常流行的“为艺术而艺术”的观念,这种美学观宣称要使艺术从人类的其他社会活动中孤立出来。像后来的许多艺术史家一样,拉斯金相信,一个特定时期的艺术反映它的社会情况。但拉斯金的观点又完全不同于马克思唯物主义历史观。马克思主义的唯物史观认为,艺术以及其他文化精神产品是社会意识形态的一部分,它们都不可避免地同物质生活的经济基础相联系,并同其生产方式和阶级之间的矛盾关系相联系;而拉斯金则认为,艺术反映一个时代社会文化精英的伦理价值和社会关怀。

诺顿同拉斯金一样,他们在艺术研究及其同社会文化的联系中发现了某种使人崇高的东西。诺顿感到,当时美国社会生活的粗俗乏味同欧洲典雅高贵的美的传统形成了强烈的对比。1874年,当诺顿受到哈佛校长埃略特(C. William Eliot)之邀担任艺术史教授时,他欣然从命接受了这一职位。他在给拉斯金的一封信中谈道:“对我来说,艺术史是一种最为神圣的文化传统。通过研究艺术,人们可以发现自身潜在的精神追求和美的理想,从而使自己变得更加文明。”^①诺顿在哈佛大

^① Charles E. Norton, *Letters of Charles Eliot Norton*. Vol. 2 (S. H. Norton & A. DeWolfe, Eds) Boston, 1913, p. 29.

学的艺术史教学大纲具有三重目的:一、揭示艺术作为过去时代道德和智力状况的一种表现形式所具有的本质意义,二、用欧洲的艺术传统与“美国贫乏、无聊的生活状况”形成对比,三、最终以艺术来净化哈佛年轻大学生的情感和心灵。使学生们意识到,在所有人类艺术的表现形式下面都有着相同的主题——人类如果没有某种东西要表现(这种东西是在高尚的生活和纯真的思维方式中身心长期受到磨炼所得到的结果),那就不可能会有优秀的诗作,或优秀的绘画、雕塑和建筑产生。

诺顿的艺术史讲座是以艺术史上的黄金时代——古希腊时期的雅典、意大利文艺复兴初期的佛罗伦萨艺术和威尼斯建筑——为中心的,而文艺复兴盛期是他艺术探索的终点站。诺顿甚至认为,1600年以后的欧洲就没有产生过伟大的艺术作品了。诺顿的艺术史课程受到哈佛学生们的热烈欢迎,有许多本科生都选修了艺术史。诺顿的教学目的是要把艺术史学习与艺术实践结合起来,从而达到一种更好的学习效果。但实际上大多数学生都不去画室上艺术实践课,就连当时杰出的绘画教师查尔斯·莫尔(Charles H. Moore)的绘画课也没有能把拥入诺顿课堂的大批学生吸引过来。^①

耶鲁大学在1864年就建立了一所美术学院,但艺术史教学在当时并未受到重视。这所学院的宗旨是:首先,要为有志成为职业画家、雕塑家和建筑师的人提供一个技法训练的基础课程;其次,开设艺术史和艺术批评的课程,以适应艺术专业本科生和研究生的需要;最后,为包括耶鲁大学和学校所在城市社区提供艺术公共教育的服务。耶鲁大学第一任董事会会长约翰·福格森·威尔(John Ferguson Weir)非常强调艺术教育的实践课程。虽然艺术史和艺术批评的本质是耶鲁人文课程的一个组成部分,但艺术史课程在耶鲁并没有达到哈佛诺顿艺术史讲座的效果。直到20世纪30年代欧洲移民学者[其中主要有亨利·福希隆(Henri Focillon)和马塞尔·奥伯特(Marcel Aubert)]的到来,才使耶鲁的艺术史教学大为改观。

^① Arthur Eiland, *A History of Art Education* Teachers College Press, Columbia University, New York, 1990, p. 65.

普林斯顿大学早在 1831 年就开设了一门罗马文物课程,并在 1843—1868 年增设了古典考古学课程,作为对古典文学课程的补充。此外,在 1855 年还开设了有关建筑史的系列讲座。普林斯顿大学艺术史教育是打着其他系科的旗号发展起来的,一直到 1882 年该校董事会才接受威廉·普莱姆(Willian C. Prime)的建议正式成立艺术史系。当时,考古学和艺术史刚刚开始脱离古典文学专业的束缚,逐渐形成自己的学术范围。艺术史教授马昆德(Allan Marquand)和普莱姆带领这个新组建的系科走过了一段艰难的时期,并使艺术史发展成为人文科学的一个重要组成部分。这所大学的教学大纲明确规定,除建筑专业外不为学生开设绘画课程,他们学习和研究的是前人创造的艺术作品,即文化史实。有趣的是,该校也不开设艺术欣赏课。普林斯顿大学教授们认为艺术欣赏是不可传授的,欣赏只能依靠每个人自身内在的天分和感悟才能实现;可以教授的只有事实,即作者、名称、时期、地点、材料、技法、风格、流派、主题,等等。

到 20 世纪初,美国艺术史已经发展成为一门相对独立的学科。全美各地的许多大学,无论是公立还是私立的,都开设了艺术史课程。一般来说,艺术史课程分为两类:一类是介绍性的艺术通史课程,一周三次,每次一小时,按编年史的顺序进行讲授;另一类是专题性的讲座,按风格、重要的艺术观念或典型的艺术问题来论述伟大的艺术作品。各大学显然意识到,由于学生们在中学阶段缺乏艺术史的基础训练,因此,为他们开设的艺术史课程应该比自然科学和数学课程更为基础。

美国学院艺术学会(College Art Association)提供的全美 50 所艺术学院和大学的代表性调查报告表明,美国在 20 世纪 40 年代,已开设了超过 800 种以上的艺术史课程。其中哈佛大学的艺术史课程包括各类通史和专题,达 61 种之多,非常全面。^①在美国,由于艺术史课程最初是开设在古典文化和考古系中,所以大多数课程都是有关古代艺术方面的,而美国本国的艺术史在当时却未受到应有的重视,这种情况

^① Vernon H. Minor, *The Movement to the University, Art History's History* Prentice-Hall, New York 1994, p. 20.

直到 50 年代后期才有所改变。一个基本的趋势是摆脱古典文化学的束缚,形成从史前、古希腊罗马、中世纪、文艺复兴、巴洛克和罗可可、古典主义和浪漫主义、亚洲与东方艺术、现代和当代美国艺术的完整的艺术史课程系列。

三、德国学术移民对美国的影响

美国高等教育中艺术史学科的发展最重要的一个历史阶段是 20 世纪 30 年代。1933 年,德国纳粹政府颁布了反对自由知识分子和迫害犹太人的纽伦堡法令,开始清除在德国大学和研究机构中的犹太裔学者,以及激进和“颓废”的艺术家。仅在 1933 年 4 月一周的时间内,数百名在自然科学、社会科学和人文科学界的著名学者突然发现自己丧失了工作和前途。而英国和美国却因为希特勒驱逐德国知识分子而大大受其益,英美各主要大学和研究机构向德国学者敞开大门,为他们提供了丰富的学术发展机会。纽约大学艺术学院的库克(W.S. Cook)教授曾兴奋地谈到,他真的相信希特勒是他的“朋友”。“由于元首摇动树干,我们则收集落下的果子。这样,美国就得到了世界上最优秀的艺术史家。”^①

大批德国艺术史学者移民到美国,极大地推动了美国高校中的艺术史教学和研究。这些在德国训练有素的犹太艺术史家把他们丰富多样的学术背景和研究方法带到了美国,使美国艺术史研究出现了一个前所未有的繁荣时期。30 年代后期,美国艺术史研究在技术和方法上就已建立了自己的规范。在对艺术作品的客观事实探求中,提出了五个基本要素(5Ws):即 who(作者)、what(作品)、when(制作时间)、where(地点)、how(制作手法)。但对于 why(制作目的),却采取谨慎的回避态度。美国学者在当时对探讨有关形而上的或神秘不可测的问题则表示怀疑态度。相比较而言,德国的艺术史学(Kunstgeschichte)早

^① Vernon H. Minor, *The Movement to the University, Art History's History* Prentice - Hall, New York 1994, p.23.

就形成了自己的方法体系,并且具有高度的规范化。德国艺术史研究更多地对探询为什么,如艺术制作的动机、目的、功能和价值意义抱有极大的热情。

当时从德国移民美国后任教于普林斯顿大学的艺术史家帕诺夫斯基,在后来论述美国艺术史发展的文章中,比较了哈佛大学和普林斯顿大学艺术史教学风格的不同。哈佛大学诺顿的教学体系是在英国拉斯金的美学思想影响下形成的,即“用古代艺术作品的图录阐释的现代寓言”式的系列讲座。^①相比之下,普林斯顿大学的教学和研究



艺术史家帕诺夫斯基像

模式则与18世纪末的德国艺术史作为一门独立学科的发展相类似,就是用早期德国的艺术史传统来取代拉斯金和诺顿的教学方法。帕诺夫斯基认为,“艺术史就是对那些除了功利价值之外,我们还为其赋予其他价值的人工制品进行的历史性分析和解释。它一方面与美学、批评、鉴赏和‘欣赏’不同,另一方面又与纯古董研究有别。”^②

帕诺夫斯基在描述英美文化传统同德国文化传统相遇的情景时谈到,“由于直接和长期接触到一种在时间和空间两方面都没有

地方局限的艺术史,由于投入到一个在青年进取精神激励下不断发展的学科中,那些移民学者的到来可能为美国带来重大的收获。另外,如果德国学者能够与盎格鲁—撒克逊的实证主义进行接触(有时也会发生冲突),如果他们能更敏锐地认识到物质的问题,那么这将是一大幸事。从原则上说,盎格鲁—撒克逊的实证主义不相信抽象的思辨

^① Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European. Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1990, pp.326 - 327.

^② 同上,p.328.

(abstract speculations)”。^①在谈到移民学者使用的工作语言时，帕诺夫斯基指出，“每一个在德国接受教育、培养出来的艺术史家来到美国后，要想用英语表达自己的观点时，都必须编辑一部自己的语言辞典。他们会很快意识到德语的学术术语不是过分晦涩，就是极不精确。”^②德语国家哲学化的艺术史和英美实践化的艺术史的交汇，在20世纪三四十年代形成了一种新的艺术史风格。这一风格的交融所产生的结果，一直影响到美国今天的艺术史教学和研究。

四、教学目标、方法和存在的问题

艺术史家詹姆斯·阿克曼 (James Ackerman) 曾是美国《艺术公报》 (Art Bulletin) 杂志的主编。他在1958年的一次全美艺术理论会议上指出，“艺术史学正在出现前所未有的繁荣景象，艺术实践、艺术史和美学已经在美国高等教育中形成体系。这些以前只是一些边缘性、消遣性的学科，如今已成为受到普遍重视的人文学科。”^③美国的艺术史教学和研究具有一种客观性和精确性的实证主义的特点。尽管欧洲移民学者对美国的艺术史教学和研究产生了很大的影响，但盎格鲁—撒克逊 (英国文化传统) 的实证主义风格仍然在美国学术界具有相当大的权威性。

美国高等教育中专注于真实可靠，过分强调研究方法，以及谨慎的保守主义正是学院教育的一种品质。美国人文学科培养的学生和学者是受学术市场经济和大学行政管理机制所制约的，从每个人的学生时代起就必须通过一系列严格考试的竞争筛选，以清除各种不健康和不规范的非学术行为。从研究生培养计划的录取、指导和论文答辩，到取得学位的毕业生的聘用政策、学术委员会的章程和专业教学工作条例，所有这一切都是为了消除不规范和离经叛道行为而设计的。

① Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States Meaning in the Visual Arts*, p. 329.

② 同上。

③ James Ackerman, *Art Bulletin*, December, 1958.

在过去的四十多年中,美国高等院校艺术史的常规教学方法是,在一间 20 个座位的小教室或 300 ~ 500 个座位的演讲厅中,学生们在听完教授的基本概述后,关闭电灯,打开幻灯机把各种艺术作品的图片投射到屏幕上。教授接着开始讲述一些有关艺术的故事。作品不断变换,从一个时间段跳到另一个时间段上。艺术史的讲授通常是按编年的顺序:古代、中世纪、文艺复兴、巴洛克和罗可可,古典主义和浪漫主义等,直到现代、当代艺术。每一个时代被假定有一种确定的艺术风格。艺术通史的讲授一般按照一个共同的程式展开,教授从较早的作品开始,并按时间顺序向后推进,指出时代的总体风格,风格的发展和变化,艺术家的个人风格以及艺术家如何随时代改变他们的风格,形式和内容的处理,对作品进行分析和阐释。学生一般来说对作品的图像志不熟悉,因此教授需要提供一些有关作品主题和意义的背景知识。最后将艺术作品的风格(形式)同主题(内容)联系起来,以揭示出一个更深层次的意义。这是一个非常微妙的部分,学生们(尤其是那些不具“慧眼”的学生)通常会对这种深层的关系和意义产生困惑,但整个教学过程仍然在继续。在课程结束后要进行考试,教授通常要求学生回答出一些艺术流派和艺术家的名字、艺术作品的名称和制作时间。如果要撰写一篇论文,学生必须能够运用风格分析和图像志的基本技能和方法。在本科阶段的艺术史教学中,通过这种训练,学生将能够基本掌握世界艺术发展的清晰轮廓(主要是西方的艺术传统)。他们能够准确地了解在艺术发展史中,是谁、何时、何地、做了些什么、如何制作,但却很少询问为什么。有些学生在学习的过程中被某种深层的说不清的东西所感动,从而热爱艺术,以至于将艺术史研究作为自己的终身职业,并继续追求更高层次的专业学位。这种选择主要是依靠学生自身的个性品质和对艺术的感悟。

到 20 世纪 70 年代,美国东部的五所著名大学,即哈佛大学、耶鲁大学、纽约大学、哥伦比亚大学和普林斯顿大学已为美国培养了绝大多数的艺术史博士(Ph. D. in Art History)。此后,在中西部、南方和西部太平洋沿岸地区的主要大学也都开设了艺术史专业博士班,先后培养了大批艺术史博士。但到了 60 年代许多学者认为,艺术史课程在大学教育的整个课程结构中的角色以及学科未来的发展方向并不十

分明确。在要求开设艺术史课程或建立艺术史系科的某些大学中,号召者往往需要大声疾呼,提出各种理由和证据来论述、证明艺术生产和艺术文化在人类文明进程中的重要性。相比较而言,物理学和生物学系科的设置就不需要这样的论证。因为那是再自然不过的事了。

另外一些著名的学者对美国高校艺术史的常规教学方法也提出了质疑。阿克曼早在60年代就认为美国艺术史教学中存在着一些问题。如在艺术通史的教学,“人们把历史的馅饼按时代和地区切割成大小不等的部分,然后再按照编年的顺序把它们分别吃下去。这样



艺术史家贡布里希像

做的危险在于,这种机械的拼盘游戏使历史处于被割裂的状态,因而缺乏一种文化传统的内在逻辑性和精神深度。我们是在训练未来的艺术史学家,他们在学习中也许对艺术观念、主题或一些形式的哲学问题更有兴趣。”^①

由于幻灯机、投影仪和彩色反转片技术的发展和完善,艺术史的教学也出现了革命性的变化。现在艺术史教师可以到世界各地去拍摄各种绘画、雕塑和建筑的图片和幻灯片,带回到课堂中演示。教室和演讲厅已成为一个不断迅速变化的艺术博物馆。20世纪30年代,德国

艺术史家沃尔夫林在柏林大学举办艺术史讲座时,同时使用两部幻灯机给学生演示不同时代的艺术作品,然后讨论它们在风格上的相似与差异。他的演讲生动活泼,引人入胜,吸引了大量的听众。然而艺术史家贡布里希却感受到在这个艺术史演讲厅中存在着某种危险,因为这类简单的对比可能会导致虚假而生硬的类推。艺术世界的丰富性,

^① Arthur Eiland, *A History of Art Education* Teachers College Press, Columbia University, New York, 1990, p66.

在这样的演讲中会被逐渐看成是一种简单的二元对立(如沃尔夫林将文艺复兴艺术与巴洛克艺术相对立)。^①今天,这种二元对比的教学方法也同样支配着美国大学的艺术史教学,并贯串着整个20世纪。此外,许多大学的教授在没有视觉材料(实物、图片和幻灯)的辅助下就很难在光线充分的教室里讲好一堂艺术史课。



与研究生一起在芝加哥艺术博物馆观赏古典绘画

上述存在的问题在近三十年来的教学实践中引起了艺术史教师们的普遍关注,并通过大量的教学改革措施加以调整和改善。如改变课程结构、扩大教学内容、增加新的研究专题、不断引入新的理论和研究方法。具体包括,大量开设专题研讨班(seminar)和读书班(reading group),让学生们走出校园,到画廊、美术馆、博物馆以及各国古代文化遗迹进行参观和实地考察等,从而使美国的艺术史教学朝着健康和科学的方向发展。

^① Ernst H. Gombrich, *Norm and Form*, originally in Italian translation as *Norma e Forma in Filosofia*, 1963.

今天,艺术史课程已成为美国高等教育中文科和人文学科的核心组成部分。艺术史学科在全美高校中已经得到了充分的发展和建设。进入90年代,美国有120多所大学建立了艺术史系科,提供艺术史专业的硕士学位课程,其中有50所大学开设了艺术史博士课程计划。^①美国已成为当今世界上培养高层次艺术史学科专业人才最多的国家。美国本土成长起来的艺术史学者和来自世界各国的优秀艺术史家们共同的不懈努力,为美国艺术史的研究和教学赢得了巨大的国际声誉。

^① *Peterson's Guides / Graduate and Professional Programs: An Overview*, 1990.

西方艺术史学 ——历史与现状

[澳]保罗·杜罗/迈克尔·格林哈尔希

保罗·杜罗(Paul Duro),现任澳大利亚堪培拉国立大学艺术史教授。主要研究领域包括法国19世纪艺术和学院艺术,曾发表大量艺术文章和学术论文。迈克尔·格林哈尔希(Michael Greenhalgh),现任澳大利亚堪培拉国立大学威廉·多贝尔爵士基金艺术史教授(Sir William Dobell Foundation Professor of Art History)。主要论著有,《西方艺术中的古典传统》、《多纳泰罗和他的创作源泉》和《罗马古代文物在中世纪的生存》,并合作编著有《艺术与社会》。本文选译自《艺术史基础》(伦敦布鲁姆斯伯里出版公司,1992年版)。在这篇导论性的文章中,作者检视了艺术史学科的本质和内涵,同时考察了学科的历史、现状以及未来发展的前景。

一、什么是艺术史?

艺术史(Art History)是研究人类历史长河中视觉文化的发展和演变,并寻求理解在不同的时代和社会中视觉文化的应用功能和意义的一门人文学科。我们在这里采用“视觉文化”这个术语,是因为“艺术”这个词的含义常常引起争议。拉斐尔的绘画肯定是艺术(见图2),波普艺术家利希滕斯坦(Roy Lichtenstein)的作品当然也是艺术(见图3)。但利希滕斯坦从中获取形象的连环漫画(comics)能否算是艺术(见图4)?五十年前,艺术史学科对什么是艺术曾有过非常清楚的答案:连环漫画、摄影、广告、电影以及各类装饰工艺,都不是真正的艺术史家所要关注的对象。因为审美的——而非实用的——艺术才是艺术史

家应该研究的恰当材料。

然而在今天,艺术史研究出现了一些新的变化。这些变化不仅表现在对以往的艺术的不同理解上,而且也表现在对装饰艺术和非欧洲艺术有了不断增长的新认识。其中最重要的是,人们越来越意识到,对于理解不同的民族和社会来说,把艺术分割为“高雅”与“低俗”的观念完全是人为的文化偏见造成的。艺术史学者,无论是大学教授、设计学院的讲师,还是博物馆的研究人员、独立研究者和专业学生,近年来都在争论艺术史学科的研究范围、社会功能和发展方向。这些争论已触及艺术史的基本内涵和意识形态方面的问题,并且还将焦点集中在以往被忽视的“次要”的艺术类型上。这些问题的讨论都已在艺术史学科内部找到了自己的论坛。虽然艺术史研究的新变化已引起人们醒悟,艺术史传统价值的确定性正在丧失,但学科自身也从这些发展中获益匪浅。在近年来艺术史研究中运用传统的主流方法,如艺术鉴赏、形式分析、图像志和社会史(马克思主义艺术史)的同时又引入了新的研究方法,从而推动了艺术史学科的发展。

从著名博物馆珍藏的“老大师”的绘画到最新的电脑模拟现实制作的图画(graphics),各种不同类型的图像正以惊人的速度不断地增加。因此,任何今天对艺术史学科的重新界定都必须承认:艺术史研究是对人类文化中不同时代和不同地区的视觉形象的分析 and 讨论。在传统的观点上,这已意味着把对艺术作品——它可以是绘画、雕塑、建筑或人工制品(artefact)——的视觉考察定位在一个历史的、社会的和文化的有机情境中。但是作为艺术史研究领域内的新课题,例如广告、电影和电视等,已要求我们对其作出新的文化阐释。我们所熟悉的一些其他学科的方法可以提供借鉴。文学批评中使用的方法,如结构主义和符号学方法非常适用于对电影中的叙述性关系的视觉呈现的分析。同样,社会科学、语言学和人类学也为艺术史研究提供了一些有效的方法。但是,我们如何才能了解历史呢?有关过去艺术的情报提供了艺术史学科的“建筑材料”。像砖瓦一样,这些材料可能是坚固和耐用的,然而我们必须小心谨慎地处理它们。一方面,不存在那种所谓的不证自明的“史实”(fact),因为没有任何史实是可以不受挑战或不容置疑的,尽管有些史实在一个短时期内可能似乎如此。另一



世原和也《东京数码超模》

方面,认为“一切历史都是小说(虚构的)”的随意态度也是不正确的,它会使人误入歧途和智力懒惰。艺术史研究如果采用这种态度必然会过分依赖个人的观点,或处于某种当代意识形态的影响之下。史实的一个基本特征就像砖瓦一样,可以被安装在许多不同的模型和结构之中。如果单个的史实被用来承受论点的全部重量显然会是脆弱的,但当大量的史实被成功地安排进一个连贯合理的结构中,它们就可能



雅子《数码时尚少女》

向我们提供一个关于历史的连贯一致的图画。要记住的关键一点是，像砖瓦一样，同样的史料经过重新安排运用能够导出不同的结论。

高雅与低俗、审美与实用、方法论与史实、文化决定论，所有这些都是当前艺术史家必须面对的问题。从事艺术史研究在今天意味着不仅要去探索不断拓宽领域的各种艺术专题，而且还要讨论和理解各种不同的研究方法，因为新的方法将为一个正在不断扩大的学科领域提供新的研究工具。

二、艺术史的早期发展史

当代艺术史的实践使用了许多由早期艺术史家发展起来的方法。今天的大多数艺术史家,不管他们对方法论的选择如何,一般都把方法论作为他们研究工作的中心。这些方法包括艺术家传记(biography)、作品鉴赏(connoisseurship)、目录编撰(catalogues)、形式分析(formalism)、图像志(iconography)和艺术社会史(social history of art)。

艺术史的实践,如果仅仅指有关绘画和雕塑的写作和论述,我们可以发现自古以来几乎每一个时代都有。一般认为,乔吉奥·瓦萨利(Giorgio Vasari, 1511—1574)在16世纪就已发现了艺术史。然而也有人认为应将此荣誉给予古罗马的博物学家老普林尼(Pbiny the Elder, 公元23—79年),或给予文艺复兴时代的艺术家罗伦佐·吉伯尔蒂(Lorenzo Ghiberti, 1378—1455)。前者在他的《博物史》(Natural History)中论述了艺术的问题,后者在《回忆录》(Commentaries)中以一个艺术家的身份记述了当时同行们的艺术活动和自己的经历,这是第一部由艺术家撰写的自传和评论集。

我们选择瓦萨利作为艺术史学科的创始人,是根据他的论述文艺复兴艺术和艺术家的不朽著作《意大利最杰出的建筑师、画家和雕塑家传记》(*The Lives of the Most Excellent Italian Architects, Painters and Sculptors*, 1550)。正是由于瓦萨利,我们才能够在文艺复兴的艺术发展中得出一个从好到更好再到最好的进步过程的观点。瓦萨利的模式——诞生、成长、成熟和死亡——接近于生物学意义上的循环:(对他来说)在中世纪的黑暗之后艺术再生了,乔托和他同时代的人偶然的突破性创意,15世纪成长期的活力,直到最后盛期文艺复兴的辉煌胜利被米开朗琪罗(见图5)人格化地体现出来。然而,比不精确的记录和错误的陈述更大的危险,在于那种所谓的艺术向着完美不断进步的观念。这种观念不仅贬低了个体的艺术作品(它们变成了不可抗拒的历史车轮中的一个轮齿),而且还把艺术发展呈现为一种力图摆脱作者轻视的事物——哥特式艺术和中世纪的黑暗——朝着所谓进步



乔治·瓦萨利《自画像》

的方向运动。在这里，艺术被作为一种进程而不是生产，一切事物都被用来适应一种固定的模式，因而似乎是一种机械论的观点。

瓦萨利艺术史模式的成功和影响是巨大的，直到今天许多艺术史家仍然把文艺复兴摆在整个艺术史研究领域的中心就是一个有力的证明。进步的理念、历史地评价艺术作品和艺术家的观点、影响的观念——根据这点，一个艺术家或流派的风格特性可以追溯到连续几代人的影响关系，所有这些都是瓦萨利艺术史方法论特点保持到今天的标志。我们知道，并且能够证明，瓦萨利的《传记》在一些地方的记述



乔治·瓦萨利《大艺术家传记》 1550年版扉页

显然是不精确的。我们完全有理由怀疑，一定还存在许多其他不为人知的笔误之处，然而他的著作毕竟为我们提供了那个时代有关艺术家的最大量的“史实”。当然，他的记述也并不比别人更为客观，因为，瓦萨利著述的目的是为了宣扬他自己的时代和他所推崇的艺术家（特别是米开朗琪罗和佛罗伦萨画家）高于此前几个世纪的艺术家的。

文艺复兴时代，像阿尔伯蒂（Alberti）、吉伯尔蒂和瓦萨利这样的艺术家兼理论家的许多观念和理想，后来都被学院（academies）的发展在形式上固定下来。最早在意大利（1562），然后在法国（1648）、德国和低地国家，但在英国则出现较晚（1768）。阐释艺术理论的手册和论文不断出版，不仅提供了关于艺术实践的指导，而且讨论了风格样式的类型。在当时艺术被认为是一种智力的追求，这样就能加以规范和学习。这类艺术史的文献编撰符合 17 世纪专制化的趋势，并倾向于在艺术和建筑的风格中产生某种一致性，即为专制主义政治和社会目的服务的古典主义。

乔瓦尼·皮埃特罗·贝洛利（Giovanni Pietro Bellori, 1615—1696）曾以瓦萨利的风格撰写了一部传记。在这部著作中，他支持把盛期文艺复兴的艺术成就作为当代（17 世纪）艺术的典范。这种对艺术中的理想（理想主义）的关键作用的确认被勒布伦（Lebrun）和法兰西美术学院所采纳，并体现在普桑（Poussin）的绘画风格中（见图 6）。古典主义的理想支配着学院艺术教育的局面一直持续到 19 世纪末。一些理论家强调指出不同于罗马和古典理想（认为素描重于色彩）的其他艺术传统的重要性，如罗杰·德·帕尔斯（Roger de Piles）就非常强调色彩的重要性，并支持鲁本斯（Rubens）所选择的绘画风格（见图 7）。

三、18—19 世纪的艺术史

当代艺术史专业的许多基本技术早在 18 世纪就已被德国学者温克尔曼（Johan Winckelmann, 1717—1768）和稍后的其他学者详细阐述过。其中最重要的是关于艺术品的断代（dating）和归属（attribution）的方法论的发展。前辈艺术史学者所缺少的是—种历史观的意识，这意



安东·拉斐尔·门格斯《温克尔曼肖像》
1758年 油画 纽约 大都会博物馆



安东·拉斐尔·门格斯
《自画像》色粉画

味着他们倾向于在无差异的和无历史感的堆积中把艺术作品混为一团。例如,瓦萨利很清楚有关古代作品的重要性,但却不能分清古希腊近一千年中制作的艺术品的先后时间。温克尔曼在他的重要著作《关于希腊绘画和雕塑的思考》(1775)中清醒地意识到,古代的艺术是一个特定时间和地点的产物。温克尔曼企图通过提供一个历史的框架对作品加以归类,从而在混沌中给古代艺术品建立起一个有机的秩序。具有讽刺意味的是,尽管有好几次机会,这位希腊艺术品的早期探索者却从未去过希腊本土。他的研究只能以欧洲现存的希腊雕塑的罗马复制品为基础,建立起他的艺术风格化类型。温克尔曼的著作,以及他所推崇的画家安东·R·门格斯(Anton Raffael Mengs)为艺术史学科的进一步发展和新古典主义的知识视野提供了一个主要的理论基础。例如,深受温克尔曼观念影响,英国画家雷诺兹爵士(Sir Joshua Reynolds)的著作《谈话录》(发表于1769—1790年间)成为18世纪企图调解理想美和自然关系的范例。

温克尔曼的艺术史观念和崇尚古典艺术的倾向之所以如此具有影响力,是因为在18世纪出现了一个新的研究历史的热潮。承认各

种历史研究的两个重要因素显然是基于两种相关的信念:学习过去的历史经验将有利于现在,以及希腊和罗马的文明应该加以模仿和继承。同样,在新古典主义思潮的推动下,艺术学院的训练中大力提倡对古典艺术品的模仿。在艺术中,当代进步的显著焦点表现在对古代文化价值的肯定与否定,以及关于古代与现代的争论中。在这样一种文化情境下,研究历史和艺术的重要性远远不仅是一种学术的追求,因为艺术家、学者和政治家们都知道,过去能够指导现在,并有助于驾驭现代社会。

在18世纪和19世纪,过去的学术和文化权威被看成是支撑民族文化身份和渊源的一种途径。从自然史、科学到法律和艺术的各种知识领域的成就,都被大量出版的各种欧洲语言的著作体现出来。狄德罗编撰的《百科全书》(Encyclopedie)包含了所有这些学科,他为人类知识结构体系化的尝试提供了一



乔舒亚·雷诺兹《自画像》 1780年
油画 伦敦皇家美术学院

一种观察过去历史的新方法。对古代艺术的热爱促使博物馆和私人艺术品的收藏迅速增加。为教育而实施的欧洲大陆旅行(Grand Tour)远至希腊半岛、小亚细亚和埃及,人们不仅认识和理解了各种不同的文化和艺术体系,同时也刺激和传播了对古代艺术品的热情与渴求。

从温克尔曼、雷诺兹、歌德到黑格尔和康德,18世纪和19世纪初期的艺术史发展主要是由北欧学者推动的。由于意识到相对于南欧来说,北

欧的艺术较为落后,他们承认希腊和罗马为欧洲文化的根源,应该努力吸收并发扬光大。北方艺术家大量收集南方的古代艺术品作为自己艺术创作的范例,并在自己的建筑物中模仿古代的建筑风格。直到

18 世纪末,一个不断成长起来的民族主义才把相同的历史工具用在发掘本民族自身的历史和文化上。民族文化复兴运动所产生的不仅是希腊、罗马和文艺复兴时期艺术的模仿品,而且还有模仿北欧的哥特式和罗马式艺术的作品。因此我们可以说,艺术史研究和文学研究一样,是用来探索民族文化身份(national identity)的重要工具之一。

19 世纪先后受到两种历史主义(historicism)观念的影响:即从一种普遍化的古代文化意识转向探索某种特定的民族文化身份。18 世纪大多数艺术家和艺术理论家都转向过去的历史,他们不是像法国大革命时期的大卫(Jean Jacques-Louis David)(见图 8)那样去关注当时社会现实的基本问题,而是微弱地刺激起对过去的怀旧情绪。这种历史主义的影响如此之强以至于人们都希望扭转当时的工业化的进程,而拥护一个乌托邦式的过去,无疑这是一种中世纪的过去。英国艺术批评家约翰·拉斯金(John Ruskin, 1819—1900)就是一个典型的例子,他的美学观点就表现出拒绝古典文化传统,转而支持一种可选择的从哥特艺术延伸到浪漫主义的北方文化传统。

四、20 世纪的艺术史

学院艺术史的崛起是 20 世纪的一个特征。学院艺术史的发展是建立在一批欧洲著名学者的方法论工作的基础上的,这些学者包括历史学家米什莱(Jules Michelet)和兰克(Leopold Von Ranke)、美学家帕特(Walter Pater)以及哲学家康德(Immanuel Kant)和黑格尔(Friedrich Hegel)等人。艺术史学科的兴盛以及被学术界承认是在德语国家中开始的。布克哈特(Jakob Burckhardt)的《意大利文艺复兴时期的文化》(1860)是 19 世纪后期艺术史学科发展的一部里程碑式的著作,但从严格的意义上说,这是一部全而论述意大利文艺复兴的文化史,而不仅仅是一部讨论艺术的历史。布克哈特在这部书中以他自己对文艺复兴的理想视角,阐述了他对自己所处的时代的人文关怀。沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)是布克哈特在巴塞尔大学的学生和继承人,他的《艺术史的基本原理》(Principles of Art History, 1915)将风格发展的问题作

为论述的焦点,因而可以说是第一部现代艺术史学科的专著。布克哈特和沃尔夫林两人都企图通过对不同时期和不同流派艺术的风格特征的分析,把一个知识的严格规范纳入艺术和文化的研究之中。形式主义的研究方法兴盛于20世纪的前期,这种研究方法一般被认为是“无名的艺术史”(Art History without names),它对于过分迷恋鉴定家的可靠性和作品的个体特征是一个有益的矫正。艺术鉴定家常常把他们不能确认的作品都贴上“仿”、“某流派”的标签,或者干脆称其为赝品。而形式主义的研究方法则从另一方面看待艺术作品的个性面貌,例如17世纪巴洛克绘画的风格特征被看做一种巴洛克“观察方法”的具体表现。

自现代艺术史的产生起,它就开始关注特定艺术家、流派或时期的艺术作品的身份(who)确认,而且如果可能,就应该弄清作品制作的精确时间(when)、为谁(for whom)而作、制作的目的(why),以及该作品产生以来的有关经历。这种方法主要是为了社会公众,而对于许多艺术史家来说,艺术史究竟是什么仍是一个需要不断反思的问题。一个艺术史家可能是一个研究中世纪手稿或某位画家作品的专家,他也可能被要求来证明在一次乡村拍卖会上的一件新发现物品的可靠性。这种工作一般被称为作品鉴定。这类专家可能对艺术的广阔发展不感兴趣,而只对编制某位画家及其作品的年表有兴趣,历史背景对他们来说只是作为一种更好地了解该画家的手段。当然,在20世纪前期这类鉴定和编年工作已被上述专家基本完成,更需要做的工作是为艺术史学科的发展建立起一套更现代的方法和价值体系。当鉴定——一种根据个人经验和直觉的研究方法——作为艺术研究的核心从历史中退出后,或当我们对鉴定家的判断深信不疑时,新的问题就开始出现了。

这些问题将提醒我们注意对艺术史的另一个中心的关注,即关于品质(quality)的问题。由于通过某些途径,品质的概念能够加以界定,因而在艺术史家中间,曾就这个问题进行过大量的辩论。全部有关鉴定的方法论是建立在下述证明的基础上的,即一件给定的绘画作品是出自一位特定的艺术家之手,这件作品的内在品质——颜色呈现的技术手段、构图和智慧以及作品中蕴涵的权威意识——意味着它不可能

被一个追随者或伪造者仿制出来。这里的问题是,辩论的条件被选择和限制在极少数重要的绘画作品上,而回避了构成艺术史的巨大图像库的无数作品。这等于说“每个人都知道《蒙娜丽莎》是一件伟大的绘画作品”(见图9)。即在没有充分的历史调查的情况下,我们就已经接受了这一陈述的真实性,并将其作为一个不容置疑的“事实”。就因为它是由于一位天才艺术家绘制的文艺复兴时期的一个妇女高贵而富有洞察力的肖像,或因为我们看到这一形象经过无数次复制,并作为一件伟大艺术的典范、世界最著名的绘画作品和无价之宝而不断被提出,我们就认为《蒙娜丽莎》是伟大的吗?在这里,由鉴定家的讨论来证明一件绘画作品是否伟大显然陷入了循环论证的怪圈。

五、学术移民与艺术史研究

艺术史学科的迅速发展,尤其是作为一种学术专业的普及与20世纪30年代以来的欧洲学术移民活动有着直接的关系。当时大批受到纳粹政府迫害的德国学者移民来到了英国和美国,其中包括扎克斯尔(Saxl)、瓦尔堡(Warburg)、帕诺夫斯基(Panofsky)和贡布里希(Gombrich)。这四位学者通过致力于艺术作品的题材(图像志)的研究,即在一个特定的历史情境中阐释艺术作品的主题,以反对沃尔夫林的极端形式主义。图像志关注艺术形象的内容,例如,研究花的象征意义,或圣徒的文化属性。当这种方法运用得恰当,如在帕诺夫斯基的《早期尼德兰绘画》(1953)中,就能提供一种在不同的人文学科之间相互作用的迷人的解释。但是这种方法的具体操作手段也可能存在着一些问题。帕诺夫斯基所缺乏的正是一种对艺术作品基本属性,即究竟是什么使艺术成其为艺术的讨论。相反,我们在图像志方法的黄金时代得到了一个博学的人文主义阐释,同时伴有丰富的注释和学术性旁白。所有这一切都为了使作品置于其知识的背景中,但这样也会使艺术史忽略掉许多学者认为与视觉图像研究相关的问题。

能够回答这些问题的一种方法是艺术社会史的方法。艺术存在于社会之中,社会情境以不同的方式决定和影响艺术生产。如果早

先的艺术史家基本上满足于把艺术作品放在一个特殊的位置上,那么在过去的二十五年中艺术史发展的一个基本走向是对社会情境的更加关注。这样导致的结果是,“伟大的杰作”的方法在一个“社会情境”的方法面前失败了。因为新的方法向杰作的观念提出质疑:究竟什么才算是一件真正的伟大作品?在这里,像社会地位、赞助关系、流行文化对绘画和雕塑的影响,以及特定时间和地点的社会状况等许多问题都适合于将艺术作品置于历史之中。英国艺术批评家约翰·伯杰(John Berger)在《观赏之道》(Ways of Seeing, 1972)中用社会学的方法讨论了怎样去观赏和理解一幅绘画的中心问题。例如在庚斯博罗(Gainsborough)的《安德鲁斯夫妇》一画中(见图 10)描绘了两个人坐在一片乡村的田园间,他们是这个庄园的财产所有者。这样,我们在这幅画中首先看到的是一个地主和他的太太正在欣赏他们拥有的庄园和收成,而不是把它看做一幅原始—浪漫主义的人与自然和谐的风光。

伯杰的方法强烈地刺激了保守的艺术史家,并引起了一片狂暴的喧嚣,这并不令人惊奇。因为他在这幅乡村的田园诗般的风景中提示了一个贫困的现实,同时也破坏了我们在这幅美好的绘画作品的欣赏。然而,对伯杰的这些批评显然缺乏说服力,甚至不能有效地解释这幅风景画是怎样被解构的。而实际上,艺术社会史存在的一个问题是,在有些实践者的手中这种方法已变成一种机械唯物主义的僵硬形式。其中艺术作品被“解释”为一个特定社会的被动反映,如 17 世纪荷兰室内景物画被说成是资产阶级享乐观念的再现。事实当然并非如此,这些小型油画是早期尼德兰绘画到 19 世纪英国风景画这一欧洲再现传统的一部分。当然金钱、阶级、地位和权力都被写进了艺术社会史,但一件个别艺术作品的意义却不能靠这样的简单分析来解释。艺术社会史的方法和目的部分是对艺术作历史的分析,但同时也要理解艺术品和我们对作品的反应之间的互动关系。

修正主义(Revisionism)是一种辅助性的研究方法。正像其名称所示,修正主义只寻求修正旧的规范(canon),而不企图推翻它。这种方法主要出现在 19 世纪历史学家的著作中。他们认为现代主义对 19 世纪的解释是有选择的,而且忽视了对我们理解那个时代有着重大意义的艺术家,如托马斯·库丢尔(Thomas Couture)(见图 11)和让-利昂·杰



艺术史家弗兰西斯·哈斯克尔像

罗姆 (Jean - Leon Gerome)。这些画家在他们那个时代极为成功而且名气很大。如果我们要对 19 世纪中后期有一个公正的观点,他们无疑是值得我们去研究的。不幸的是,许多修正主义学者都在假设,正是因为现代主义者有意忽视这些艺术家,那么他们一定是重要的。应该指出的是,艺术史是一个构成系统,艺术家包括在艺术史的陈述中,这些艺术家并不仅仅是因为被忽视而变得重要起来,而是因为他们的作品已证明无论在当时还是后来,对

于解释那段历史都是至关重要的。当然,像哈斯克尔 (Francis Haskell) 或布瓦姆 (Albert Boime) 的论著这样的修正主义研究,对现代绘画发展过分褒扬的陈述毕竟提供了一个有价值的纠正。

最后应该指出的是,在艺术史研究中具体使用的方法并不是单一的,即使相互对立的方法,也有一定的相互依存关系。例如,甚至最彻底的形式分析学者也需要依靠鉴定家的学术成就,用它来辨认某一特定的绘画或雕塑确实是一件文艺复兴时代的作品,这正像艺术社会史学者要向图像分析师借用论据和资料来表明,在荷尔拜因 (Holbein) 的《两大使》一画中 (见图 12) 两位强权的外交官,他们的学识和财富是通过一系列象征符号和身份特征所炫耀出来的。另外,我们必须清楚每一位艺术史家的研究方法都存在着细微的差别,艺术史研究作为一种创造性的学术探索,方法论的多样性将有利于学科的不断发

六、当代艺术史学科的危机

从某种意义上来看,艺术史学科今天正处在危机中,或者更客观地说是处在一种变动之中。某些艺术史学者的工作对于学科似乎具

有破坏性,但这又是非常自然的事。因为新颖、大胆而且措辞强烈的研究方法,总是先靠向正统的学术堡垒发动进攻来产生影响的。他们还经常加大攻击的力度以增强影响力。在最近的十年,西方专业学术会议和出版物中不断出现这样的警告。其中在普莱茨奥斯(Donald Preziosi)的《反思艺术史》(Rethinking Art History, 1989)和汉斯·贝尔廷(Hans Belting)的《艺术史的终结?》(The End of the History of Art? 1987)两书中就一再提醒我们艺术史学科正在出现危机。某些人以调侃的口吻指出,正像灾难事件使报纸畅销一样,激烈的争论、危言耸听,甚至披露丑闻也能使书籍畅销。现实主义学者会指出:不只是因为年轻一代的艺术史家们在没有找到可靠的新方法之前,就急于摧毁过去的规范,艺术史学科自身确实不稳固。

贝尔廷描述了一种对伟大和令人信服的叙述的怀疑态度,事物并不一定都能被完全理解。艺术史在今天最大的问题是对艺术史的定义和学科发展的目标缺乏基本的共识。虽然并不像书名所暗示的那样艺术史学科将面临灭顶之灾,但贝尔廷在书中仍表示了对艺术史学科未来发展的前景问题的担忧。这是由于两个方面的原因,即“当代艺术的确宣称艺术史已不再向前发展,而且艺术史学科也不再能提出处理历史问题的有效途径”。但是,在书的结尾作者又以方法的多元化为借口,返回到中庸平衡的位置上,即任何单一连贯的研究方法都不可能独立存在。艺术史的“研究对象”(传统意义上的“艺术作品”)不应该被用来证实某种再现系统——如“历史”、“艺术”或“艺术的历史”的存在,而艺术史研究的基本任务也只能是根据艺术史家所关心的不同问题去揭示艺术作品自身的事实或有关信息。

我们应该清楚所谓危机正是学术对话的基本材料,而且艺术史学科中出现不同的观点和争议,如同在其他任何学科专业中一样,是正常的现象。在学术上观点过分一致是非常乏味的,研究方法的单调往往会导致缺乏学术活力和创见性。打破成规和偏见,引入新的理论和方法既富有挑战性又能刺激学术向前发展,因而是非常重要的。在这方面,考古学和人类学已向艺术史家提供了许多有价值的经验,因为这两个学科的共同点都是在同一个社会情境中研究人性。考古学和人类学自身都已发展出各自独立的方法体系,审慎而恰当地借鉴相关

Rethinking Art History

MEDITATIONS ON A COY SCIENCE

Donald Preziosi



普莱茨奥斯《反思艺术史》 1989年版封面

的研究方法将有助于相对贫困的艺术史学科的发展。今天没有一个考古学家会说死者脸上的一个金面具会比死尸胃中的食物更为重要,也许当代艺术史家们既要在研究范围上,又要从方法的客观和中性上向考古学和人类学学习。的确,人们也许意识到,艺术史在面对这些理论性很强的学科时,已经感到相对缺乏安全感。而且伴随其原有的经验方法体系,艺术史正在逐步发展起自身的主体理论。

七、当代艺术史学理论的发展

很明显,考古学近年来的一个发展趋势与艺术史是相平行的,即日益关注从其他学科借用来的理论方法。考古学已广泛地从系统理论、从社会学和人类学、从数学的不同分支,尤其是统计学中借用研究方法。艺术史在过去的十年中也不断加强了对理论的关注,以至于在艺术史研究中如果没有一个“理论的”外衣的包裹,就很容易感到裸露和脆弱。在这点上,甚至一些较保守的艺术史家也开始思考起先有鸡还是先有蛋的难解之谜。数据(史料)的检验是先于一个理论准则,还是史料需要通过“理论的眼镜”加以检验?对于那些坚信自己是客观公正的,并记住兰克的名言——历史学家应通过“真实地再现事物”来重建历史的人来说,应该不带任何成见地对史料加以检验。最近出现的一个新的艺术史研究系列命名为《剑桥新艺术史和批评》(Cambridge New Art History and Criticism),这个研究课题试图强调艺术史学科的“革新与重建”,同时也表明了艺术史学科准备接受理论。

这些新方法的一个重要的先决条件是,在艺术品制作过程中艺术家的降格。以前,为了揭示艺术作品的“意义”(meaning),需要对艺术家提出各种问题。他或她(艺术家)过去做了什么,想什么,看起来像什么,吃什么,艺术家个人怎样生活,在何处,同谁,多久,他/她的性选择是什么,所有这些都看成是理解艺术作品中心意义的途径。但问题在于由谁来决定,哪些因素对艺术品的制作有影响,影响程度有多大。最著名的例子是,弗洛伊德(Freud)在关于莱奥纳多·达·芬奇的研究中为这种方法设立了一个先例,弗洛伊德在这里企图为一个死去的

病人作“精神分析”。很明显这里存在着一些问题,那些追求科学的严密性的学者可能会指出,分析主义者为了获得事实真相,需要倾听病人如何叙述他们自己的生活。但有人指责弗洛伊德的研究不注重讲述事件的方式,仅仅关心讲述的内容,那么由于做了同样的事而去批评艺术史家也许是不明智的。比起像社会这样一个抽象观念来说,心理学的方法在关注个体时的确有很大的优势。但导致的结果是无意识取代了“社会生产”而作为文化身份的决定因素。

与此相对,原作的批评和注重个体艺术家的研究方法大部分应归功于法国批判性理论家罗兰·巴特(Roland Barthes)和米歇尔·福柯(Michel Foucault),他们对我们所赋予艺术家的中心位置的重要性提出质疑。当我们毫不怀疑地确认某位艺术家制作了某件艺术品时,接下来的问题就是,艺术家在多大程度上创造了这件艺术品,或以巴特的著名格言来说:他(或她)正在使用多少“已有的文本”。当我们可能天真地相信我们能够思索出原创的思想(original thought),或一位雕塑家能够制作出一件原创(在观念的意义上)的雕塑时,实际上这个思想或雕塑只不过是一个已经存在的图像、观念和价值的重新组合,而这些图像、观念和价值又是我们赖以思考和制作的真正资源。

在艺术史研究中,艺术家的降格是与观赏者地位的相对提高相呼应的。这种方法通过迫使观赏者重新界定艺术品与其情境的关系,从而向正統的观念提出一些危险的挑战。这些方法的最关键所在,是把对艺术作品的解释权交给不同的观众。我们都知道,接受美学(Reception Aesthetics)假定一件绘画作品的大部分“意义”并不全是艺术家思想的结果,它同样也是作为观众(beholders)的我们所理解的意义之构成。美国艺术史家大卫·卡里尔(David Carrier)在他的《艺术史写作的原则》(1991)一书中指出,在接受理论体系的支配下,一个作家或一个批评家并非“不是他自己的文本的权威解释人”。如果把这种理论推向极端,这种由观众重新构建艺术作品意义的信条将会是严重地反历史的,因为这样就完全排斥了艺术作品产生的历史情境,而用观众的随意性解释来取而代之。因此,承认我们都有我们自己的议程和信条是非常重要的。当我们认为听众总是被假定为同类的(homogeneous)一批人,所有那些具有高雅“趣味”和才智的人都将欣赏相同的艺术作品

时,这个观点就成为问题的中心。但这个规范的观念未能考虑到,在我们的时代存在着不同的意识形态和不同的美学观点。例如,女性主义艺术史家杰曼·格里尔(Germaine Greer)写过一部论述艺术中的女性角色的重要著作《障碍赛跑》(The Obstacle Race, 1979),她对艺术中表现女性形象的观点,就完全不同于那位特别喜欢裸体画的拿破仑三世皇帝。

八、符号学与解构主义理论

同样伴随着艺术家中心地位信念的丧失而崛起的,是以其意义为核心的艺术品结构研究。这类艺术史研究方法的中心是符号学(semiology),即关于符号的研究。显然,符号并不限于“高雅”艺术范围内,像研究伦勃朗一样,对研究商品标签、软饮料罐和汽车牌照也是同样有效的。最初根本不是出于对艺术作品本身研究的需要,符号学的实践者就已从文学批评中借用了操作方法和专门术语,这是因为他们意识到,艺术史学科正在不断扩展其研究领域的范围,而在适用于新的研究对象的方法论上则出现了滞后的现象。

然而,我们不应将符号学方法同形式分析相混淆,鉴于在形式主义研究中艺术作品是独立于人的介入,而符号学方法则是在一定的社会交往范围内进行操作的。符号学最初产生在语言学领域内,尤其是在瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure)的著作中,索绪尔认为,应该将符号分组编入系统以便于意义的表达。索绪尔在这里讨论的当然是语言的问题,但不难想像,人们同样能够用这种思想来为视觉艺术建构一个相似的体系。进一步说,符号学是研究我们“阅读”的语义连锁符号之间的关系,无论是书面的词语,还是视觉形象都包括在内。连环漫画显然是一个视觉符号系统的特例,它还经常伴随着一个解说性的文本。虽然大多数图画并没有附带的文字,但一般的画廊事实上都为观赏者提供了一定形式的解说,如画题标签和一些补充性的文字信息,还有展示的“符号化系统”——如编年的、主题的等等。这样符号学并没有向我们表明艺术中的形式是一个形态、意义或其他的

问题,但再现总是通过系统导致意义的构成。因此我们可能会看到符号学将普遍运用于人文科学和社会科学的各个方面,包括一切符号化了的系统,从指令代码到交通标志。当然,困难在于究竟是什么创造了一件艺术作品的意义。一件艺术作品可以是一些视觉和符号的集成吗?就像在广告和建筑壁画中那样。例如,在英国邮筒是红色的,而法国则是黄色的,但人们并没有对这些约定的惯例赋予任何美学意义。换句话说,在这个系统中是什么使作品成其为“艺术”?正是由于不能回答这样的问题,从而使人们对符号学的信心受到削弱,不过在对电影、电视和媒体研究的领域中符号学仍然保持着强大的活力,并取得了显著的成就。

最近十年来,艺术史学科发展的兴趣点主要集中在后结构主义(post-structuralism)或更为特殊的解构主义(deconstruction),即某种“结构”的确定性的批评,例如我们已经讨论过符号系统。无论后结构主义还是解构主义,严格来说都不是一种方法论,而是批判性地感悟到过分强调方法的危险所在。一件给定的艺术品“述说”了什么?如何分析这件作品的意义?我们已讨论过的符号、价值、象征、原创性、社会情境或任何其他的方法,所有这些问题在后结构主义者看来都是天真的。相反,解构主义提醒我们,不能以这种神灵般的姿态,从外在的位置来审视我们自称在分析的主题。另一方面,解构主义合理地否定了那种满足于以艺术问题简单定论的治学态度,因为它认识到这类解释常常是在其他压力和分析下导致的结果。

九、女性主义艺术史研究

女性主义(Feminism)在西方当代艺术史研究中扮演了一个非常独特的角色,其主张远远超过了一般意义上的流派和方法。在过去的十年中,毫无疑问女性主义对艺术史研究产生的影响比任何其他方法都要大得多。有关女性主义艺术史研究的出版物也在逐年递增,其中包括专家评论集、期刊、会议论文、大学和高教机构的论文,以及论述重要女艺术家的专著。这种迅速增长的速度说明了女性主义研究在当

代学术界的重大意义。例如在 1982 年，美国艺术史家克莱因鲍尔 (Kleinbauer) 和斯莱文斯 (Slavens) 两人撰写的《西方艺术史研究导论》就详细地讨论了艺术史研究领域中的各种方法，但在这部 229 页的论著中一次都没有提到女性主义。

早期有关女性主义艺术史问题的重要研究出现在 1971 年，当时美国女艺术史家琳达·诺奇林 (Linda Nochlin) 率先以女性主义姿态发表了题为《为什么不曾有伟大的女性艺术家？》的论文。她的问题首先让我们思考了“伟大”的艺术和“伟大”的艺术家的观念。她的论述试图有效地解决这个难题，同时暗示并不存在我们认为理所应当的价值，其中包括那些所谓的“艺术”和“艺术家”。诺奇林这样论述道：

“艺术并不是一个具有超人勇气的个体自发任意的活动。它受到以前艺术家们的影响并且更为含糊和表面被各种‘社会力量’所支配，我们宁可说……艺术发生在社会情境中，是一种社会结构的重要构成因素，并由特定的和可界定的社会机构所调试和决定，他们分别是艺术学院、赞助制度、一个神圣的创造者的神话，和作为人或社会流浪者的艺术家。”

诺奇林在她的另一部著作《视觉的政治》(*The Politics of Vision*, 1989) 中指出，艺术是“一种向权力关系表述的政治意识形态”。女性主义艺术史在对公认的男性中心观念，以及在质疑性别、性关系和权力的既成观念上一直是最具有挑战性的。女性主义艺术史家声称，当代艺术史结构的零碎研究仅仅用来使妇女边缘化。规范是男性制定的。与此相对，“女性主义艺术史重新质疑并重构艺术作品内部形式意义如何产生的中心问题”。这暗示了女性主义方法在处理广泛多样的课题时都是有效的。对于女性主义者来说，它是一种审视材料的新方法，诺奇林用这种方法对性关系、论题的差异，以及在图像话语的意义生产中的从属关系进行了系统的考察。

即使艺术家有凡·高的心理问题或高更不好的性格，艺术天才和神圣艺术家的概念仍然牢固存在，并且被组织进艺术家的真实概念中，这正像马格特 (Margot) 和鲁道夫·威特科尔 (Rudolf Wittkower) 研究艺术家气质的著作《土星之命》(*Born under Saturn*, 1963) 中所陈述的那样。女性主义者认为由于上述原因，造成了妇女艺术的边缘化，以及

传统上妇女一直积极从事静物画这类次要艺术样式的制作。

应用艺术的问题也是女性主义艺术史的中心,手工艺一直是女性艺术家的另一个重要的实践领域,但也曾被主流艺术史降格到一种次要艺术的地位。然而,女性主义者非常关注像编织和刺绣以及陶瓷和书籍插图这样的手工艺,并用女性主义的研究方法来讨论它们。相反,女性主义不仅为美术的一个分支的工艺审美欣赏辩护,而且还为承认整个主题将构成一个政治问题而辩护。正像女性主义艺术史家诺玛·布洛德(Norma Broude)已经指出的那样,甚至这种性别的差异也会被转变为男性支配规范的优势:当从事手工艺的妇女被认为是在做“女性的工作”时,“装饰艺术和装饰冲动……对男性艺术家来说已成为获得自由的重要催化剂”。同样的偏见也存在于作品复制上。德拉克洛瓦临摹一件鲁本斯的作品,被认为是一位天才同另一位天才的对话;而一位妇女临摹了别人的作品,则只被看成是她具有的一种模仿天性。



波德莱尔像

Women, Art, and Power
and Other Essays



Linda Nochlin

琳达·诺奇林《妇女、艺术和权力》

1988年版封面

今天人文科学所面对的基本困难在于:艺术史家在面对客体时是否应采用一种特殊的姿态?法国诗人波德莱尔(Baudelaire)认为艺术

批评应该是“热情的、偏激的和政治性的”，而且他的批评也是生动的知性和良好的感觉记录。琳达·诺奇林通过女性主义的坐标，在她的研究课题中显然获得了伟大的智慧力量。

当然，完全客观是不可能的；我们是由我们所处的时代、文化和社会局势这样一些不言而喻的先决条件所决定的。因此我们在研究一件艺术作品时，必须尽可能审慎地去重构这个历史情境。然而，必须承认，我们对一件艺术品的评价是被一个充满了偏见的丛林和各种符号的网络所支配的，为了能够精确地解读作品，研究者将有许多工作要做。同时，我们也必须警惕那种认为艺术史研究中无客观性可言的绝对虚无主义态度。无论如何，正是通过争论我们已经证明了艺术史学科的强大生命力，而且这对艺术史学科的未来前景将会是有益的。

十、艺术史学的未来前景

西方学术界对艺术史学科在未来二十五年的发展前景具有充分的信心。这是因为学科研究的对象——视觉图像在当代社会生活中的作用将越来越大。虽然大多数艺术史家仍然坚信，拉斐尔在艺术史上的地位和荣誉是不会动摇的，但艺术史学科研究范围的拓宽也是非常必要的。同时，在研究视觉图像的理论和方法上也应具有多元性和开放性，否则艺术史将面临着被学科自称要分析和研究的图像甩在后面的危险。艺术史研究的学者们必须清醒地认识到，艺术史学科并不是一块坚固的铁板，而是一个动态的发展过程。我们对学科和专业的理解是随时间而变化的，当旧的观念不能令人信服时，新的观念就会取而代之。我们已看到艺术史学科在当前的各种变化和发展，这对因循守旧者来说，似乎具有一定的破坏性，它动摇和打破了原有的平衡。相反，对学科自身的发展来说，则是一种健康而充满活力的证明。进一步说，每一个社会不断修正和加深对自身文化遗产的认识和理解，将是人文学科在未来发展的基本保证。

现代观点认为，视觉艺术是体现一个民族和社会文化身份的重要组成部分之一。不去认识和欣赏有关的视觉文化，我们就不能深入地

理解人类所居住的不同社会的意义。无论艺术史被限定在对“美的艺术”的研究的传统意义范围内,或作为一个正在扩展领域,包括各种新的视觉图像研究的重要人文学科,一个明显的事实是不能回避的,即当今我们所居住的世界视觉图像正在以指数的形式高速增长,并在一个相当的广度和深度上影响着人类的生存方式和精神状态。艺术史学科必须建构某种精密而宽阔的理论体系,从而肩负起迎接当代图像化社会巨大挑战的责任。

根据当代西方社会发展的种种因素,艺术史学科在未来十年中的基本发展趋势是:

1. 艺术史研究的范围将继续拓宽,进一步从以“高雅艺术”研究为主,转向加强对流行文化的关注和研究。在视觉文化的框架内,电影、电视、广告和摄影图像研究论著的激增,已形成当代文化研究的一大特点。

2. 女性主义艺术史研究从早期的“生物学”观点,转向不断强调从体制上和意识形态上对性别的权力关系的建构,并希望在两种同样不稳定的位置(即把女性主义看做一种极端的特例,或者以男性支配的规范来分析女性艺术家)之间寻求一种相对中性的方法。

3. 进一步削弱艺术史研究中的欧洲中心论。随着非西方艺术史研究的迅速发展和成果的不断出现,反映当代多元文化的复杂性的通史论著,在深度上将被研究亚洲、非洲、拉美艺术的大量专著所超越。这些研究将试图避免简单地运用西方的标准和西方的概念作为分析的工具,并将不断地发展出(适用于这些特定课题研究的)非西方文化的方法论和相关的理论结构。

(常宁生译)

关于欧洲艺术史的分期标准

[美]迈耶尔·夏皮罗/H.W. 詹森

[英] E.H. 贡布里希



迈耶尔·夏皮罗像

迈耶尔·夏皮罗(Meyer Schapiro, 1909—1996),美国当代著名艺术史家,生前曾任纽约哥伦比亚大学教授、哈佛大学诺顿讲座教授和英国牛津大学斯莱德教授。主要论著有:《文森特·凡·高》(1950)、《保罗·塞尚》(1953)、《词语与图画》(1973)、《罗马式艺术》(1977)、《现代艺术:19世纪和20世纪》(1978)、《古典晚期:基督教初期和中世纪艺术》(1979)和《艺术的理论和哲学:风格、艺术和社会》(1994)。

一、迈耶尔·夏皮罗:艺术史分期的原则

1. 除了数学上(按世纪或千年)的划分和史前人类的工具以及带有阶段编号遗址名称外,时期的名称一般有三种类型:政治朝代的、文化的和美学的。第一种类型的例子有:加洛林王朝的奥托王朝的、都铎王朝的,第二种类型的例子有:中世纪、哥特式、文艺复兴,第三种类型的例子有:罗马式、古典的、风格主义、巴洛克。每一种类型的名称最初都包含了它所表示的一种有关艺术的理论。美学的名称要更为普遍,但其他类型的名称能够保存下来,经常具有某种变化了的的意义。

我们现在已不再接受“罗马式”和“哥特式”原来最初的意义,但我们在新的历史分界中仍然在使用这些时期的名称。

2. 如果分期是约定俗成的,那么它就不是完全随意的或无效的。作为历史的分类,它是一种将历史的客体在时间和空间上整理出一个连续的系统的方法。这种方法通过分组和分界更清楚地显现和说明意义的相似性和差异,并且让我们看到一条发展的线索;它也使与其他历史的客体和事件的相互联系在时间和空间上得到类似的安排,并因此而有助于解释这些历史客体和事件。

3. 同样的客体能够按照不同的方式来分类,所有的方法都必须是逻辑的并符合我们关于客体事物结构的知识。因此可能就会有許多不同的时期分类法。正是这个问题和理论上的不同观点,伴随其普遍性的秩序和其特殊的历史分界,决定了对一种分类方式的选择。

4. 由于发展是渐进的和不平衡的,因而艺术史分期在其分界上就必然是模糊的。当我们试图详细说明最早的和最近的类型例证时,艺术的类型(在界定各种类型中所引证的特殊作品上似乎显著的)就变得不太显著了。而且在一些时期中还有在形式(它反对按照一种共同的艺术要素来分类)上相互对立的风格。

5. 定位在时间和空间中的单个作品不可改变的顺序是独立于相互冲突的时期概念之外的,而且作为一种基本数据和参照系,对所有的理论体系都是共通的。无论普桑被称为巴洛克还是古典的,他的绘画作品都属于一个确定的时间和地点,而且这个位置将种种限制遗传到所有关于普桑艺术的阐释和解释上。

纽约,哥伦比亚大学

詹森(Horst Woldemar Janson),
美国著名艺术史家,纽约大学美术学院艺术史教授。在长达 25 年的



H. W. 詹森像

时间中一直担任纽约大学华盛顿广场学院美术系主任。主要著作有:《中世纪和文艺复兴时代艺术中的猿类和猿猴的知识》(1952)、《艺术史:从历史的黎明到今天主要的视觉艺术概观》(1962)、《艺术史的里程碑》、《多纳泰罗的雕塑》、《艺术史图书馆》(共5卷,1970—1976)、《1673年—1881年的巴黎沙龙展目录》(共60卷,1977)。其中他的巨著《艺术史:从历史的黎明到今天主要的视觉艺术概观》是一部在美国高校被广泛采用的艺术史教科书,自1962年首次出版发行以来,已重印20多次,并被翻译成14种语言,销量已达250多万册。时至今日,这部艺术通史仍然在对数以万计学习艺术史的大学生产生着重大的影响。美国《艺术杂志》评论称其为,“已使用四分之一世纪的20世纪里程碑式的美术史教材”。

二、H. W. 詹森:艺术史分期的若干问题

恩斯特·贡布里希在《形式与规范》这篇著名的论文中指出,“(在艺术史中)为每一个初学者所知道的风格和时期的行列……仅仅是一系列的标志,这些标志代表两种类型:古典的和非古典的。”贡布里希所列举的第一种类型是由古代、文艺复兴和新古典主义所体现的;第二种类型则是由罗马式、哥特式、风格主义、巴洛克、罗可可和浪漫主义所体现的,所有这类名称(我们还可以加上印象主义和立体主义)最初都是滥用的术语。今天的艺术史家已不再注意这些标签中曾经隐含的正面的或负面的价值。“我们相信我们现在能够以一种纯粹中性的和纯粹描述性的意义来使用这些术语。”但是,作者指出,这种自信只有在我们不试图过分严密地界定这些类型的限制时才能得到证明。而当我们尝试界定时,我们很快就会意识到,在我们的分类方法和动物学家的分类方法之间有着根本的差异:“在讨论艺术作品时描述绝不能完全脱离艺术批评。”因此在关于风格和时期的讨论中,我们陷入了种种困惑之中。

贡布里希当然是正确的。正是我们仍然在使用这些传统术语的



这个事实(不过自从这些术语最初得到流行以来,它们的意义已经发生了很大转变),预示了一种智力上的束缚。毕竟,虽然我们成功地消除了它们规范意味的痕迹,它们仍然将当时流行的分类和界定冻结在艺术史中,而且这样就阻止了我们寻找其他选择的可能性。我们在当时都受惠于贡布里希,因为他使我们意识到我们正在玩弄花招的限度。尽管贡布里希相信可以用“客观的标准”来评判正确的素描、均衡的构图、清楚的记述,以及作为古典规范的人体美的展现这样的事物,我认为,我们也不能够指望玩游戏不使用一些计谋(虽然我们可能很想用我们现在的一些或全部玩具来交换别的玩具)。尽管可能会是那样,贡布里希论文的洞察力揭示了许多我们使用的关键术语中隐藏的规范性影响,这要求我们重新检查西方艺术中全部的“风格和时期”的行列。(史前艺术和非西方艺术也有它们自己的问题,其中有一些问题在乔治·库布勒的论文中已被讨论过,但它们是另一种类型的问题。)

文学史家,或不同于视觉艺术的任何其他专业历史学家(当他查看贡布里希列举的术语时)大概都想知道,为什么艺术史中这类术语比他所熟悉的自己的研究领域中要多得多。他还想要知道“风格”和“时期”之间的真正差异究竟是什么。这两个问题并不是没有联系的,虽然乍一看它们之间的联系可能并不明显。一旦我们意识到贡布里希的“行列”远非完整的(就他的意图来说,也没有必要完整),这两个问题就变得更加紧迫了:它忽略了古风(还不是古典的)、希腊化(不再是古典的)以及中世纪——这三个在起源上明显规范的术语,同样它也忽略了产生于政治朝代或文化实体的那些未被强调(nonweighted)的术语,如:罗马的、早期基督教的、拜占庭的、加洛林王朝的、奥托王朝的,等等。后面的这一组涉及在我们纪元的最初一千年中西方艺术的连续阶段。在这个非常重要的时间跨度内并没有加载的标签出现,其简单的原因就是直到20世纪之前这段时间一直被认为是不值得认真关注的。在古风时期之前的古代艺术任何阶段,也没有出现这样的标签。按照纯粹编年的标准来看,贡布里希的规范类型仅仅包含了两个有限的区域范围:从公元前600年到罗马人征服这段时期的希腊艺术,以及从公元1000年左右到1900年的西欧艺术。两者都集中在“艺

术发展完美的高峰”——从伯里克利到亚历山大大帝的几个世纪的古典希腊艺术，和公元 1500 年前后的意大利盛期文艺复兴艺术上。贡布里希本人只关心这一千五百年（前五百年和后一千年）的历史，却无视在总体上超过五千年的历史，而我们在那五千年中能够追溯到西方艺术的一个连续的历史传统，这个传统开始于埃及的古王国时期。贡布里希之所以选择这两个时段，是因为它们包含了西方艺术史研究的传统核心区域，而且因为对他来说，在古典希腊和意大利盛期文艺复兴这两个高峰中艺术保持了客观的真实性。无论我们是否同意（今天有许多人反对）后面这种观点，我们都能够很好地理解贡布里希为什么要把注意力集中在西方艺术的这些“被强调的”阶段；因为这种强调本身，不管其有效性与否，已被无条件地接受很长时间了，以致在今天它已成为一个最重要的历史事实。

我们习惯于称为古典时代的希腊艺术已达到了完美，我们并不知道是谁最先提出了这种观点，但可以肯定早在奥古斯都（屋大维）的时代这种说法就已被广泛接受。正如贡布里希所论证的那样，普林尼和维特鲁威两人都理所当然地接受了这种看法，后来瓦萨利正是模仿这两位罗马作家来叙述文艺复兴艺术走向米开朗琪罗和拉斐尔的完美阶段的发展过程。这种标准的观点也影响到我们关于古代重要作品本身的知识：被视为古典时期的艺术作品远比其他时期的作品更为看好，这已为后人所熟知。即使原作被毁，它们也会像波利克里托斯的《持矛者》（见图 13）那样在大量的复制品中留存下来。相同的态度也反映在两种艺术的现象——古典主义（对古典艺术有意识地模仿）和古风主义（出于特殊的目的对前古典艺术或纯粹“蛮族”的原始主义艺术的模仿）中，这些现象从罗马（也许是从希腊化）时代起就一直伴随着我们。最终，相信古典的完美已经歪曲了我们对艺术传统进化的看法，这个传统与希腊的遗产完全（或假定）无关。这样哥特艺术常常被认为在 1200 年至 1250 年间的法国盛期哥特式或古典哥特式大教堂上就已经达到了顶峰，这个时期出现在一个相当短的早期哥特式阶段之后和一个持续到 16 世纪的很长的晚期哥特式阶段之前。一些现代学者提到过古典马雅艺术或古典印度雕塑；某些特定的非洲黑人雕塑也已被普遍地称为原始艺术的古典例证。我们甚至还在反面的事物（例

如,一个古典的错误, a Classic faux - pas)中发现了完美的阶段,虽然在这里古典已经失去其进化的含义。

希腊艺术(或任何形成一种连续传统的其他艺术)力求使其潜能达到完美的实现,然后就走向衰落,这种观念显然是模仿了个体的生命循环而形成的:一个相当迅速的成长达到成熟,后面接着是一种逐渐地但却更为明显的创造力减弱的过程。正因为这种类比太简单方便了,因而它可能会被认为是天真的。从生物学领域推导出的一种更复杂的模型似乎非常有必要,但仍然有待于去发现。而且,把一种类似人的生命过程强加于艺术的形式具有一个显著的优点:它假定艺术形式的进化是不可逆转的。这已不能仅仅被说成是从博克和席勒的美学传下来的某种可选择的方法,这种美学观将艺术史看成是一系列在像视觉的和触觉的、增加的和分裂的这样的对立的两极之间摇动的钟摆。贡布里希正确地指出了这样的图式方案的缺点,并恳求一种自然开放的“至善论”。不管怎样,生命循环的类比毕竟是特殊选择的。我们倾向于将它仅仅应用在我们认为具有高度成就的艺术发展时期上;艺术史的其余(可以说绝大多数)时期并没有出现清楚明显的完善高峰。古代埃及的艺术或美索不达米亚的艺术中就没有出现过古典的阶段,罗马艺术或早期中世纪的艺术也同样没有古典的阶段。同时,我们从标准的生命循环模型中还除去了具有突出艺术成就的个体艺术家——谁敢说伦勃朗或贝多芬的晚期作品是从他们的成就高峰走向衰落的体现呢?

贡布里希并没有帮助我们解决这些自相矛盾的问题。当他警告像他所列举的那些规范性强调的术语是不容易转化为中性价值的形态术语时,他并不想要我们完全停止使用这些标签;确切地说,他反对“在这些人类历史的独特时期中所创造的全部艺术作品……必然具有一些深刻的品质或本质,这些品质显示了哥特的或巴洛克的表现形式的特性”这样的一种信念。在艺术史家们之中,这种信念今天确实正在衰退。但是,我们想知道假如没有像哥特人或巴洛克人这样的事物,贡布里希又根据什么理由把哥特或巴洛克说成是“人类历史的独特时期”?即使我们假定贡布里希指的是“艺术史的独特时期”(并不一定与历史的其他领域中的时期相符合),他的回答也很难使人满意。

他提倡用他称之为“一种排斥的原则”来代替寻找共同的形态特性，例如避开他所提出的古典学术传统的是所有当代艺术家们共同的愿望。当哥特和巴洛克最初确实是作为排斥性（例如设定了两种有别于古典的不同方式）的术语出现时，我发现很难辨别出一种可以说是统一了所有哥特或巴洛克艺术家相等的“回避愿望”。例如，认为鲁本斯和维米尔两人都想避免与拉斐尔相似究竟有多大意义？事实上，鲁本斯（而不是维米尔）确实想在某些方面与拉斐尔相似。迈耶尔·夏皮罗已经指出，“在一些时期中还存在着相互对立的风格，在形式上反对按照一种共同的艺术要素来进行分类。”自15世纪以来，这已越来越成为真实的情况，而在今天则更是一个明显的事实。但是在一个所给定的时间范围内风格越是多样化，贡布里希的排斥性原则就变得越没有用处。认为所有的现代艺术家都想避免理论化，并没有告诉我们任何关于他们拒绝理论化的不同方式，而我们真正感兴趣的恰恰正是这些地方。研究19世纪和20世纪的艺术史专家们，并不是按照时期、风格或学派，而是按照运动（例如，印象主义、立体主义、达达主义、波普）来分析他们的主题的，这些运动只不过是因它们形态上和观念上的连续性而被视为相同的，它们没有一个能够支配或固定成为所处时代的“时期风格”。我认为，将哥特艺术视为一个运动并不是没有历史根据的，也许它就是西方艺术史中可以清楚地辨认出的最早的艺术运动；这场运动开始于1150年之前不久的圣德尼修道院，它以变化不同的速度在每一个方向上传播，直到一个世纪后它已经改变了整个天主教西方的艺术。从那时起，哥特式的许多地域性的变体共同地形成了西方两百多年的时期风格，这种时期风格的显著特征并不是由一种共同的实质决定的，而是由于每一种区域性的变体与法兰西岛的原始哥特式之间形态上的连续性所决定的。而且欧洲的其余部分也都完全注意到了哥特式的起源；它是广为人们熟知的法兰西作品（opus francigenum）或现代作品（opus modernum），同时也是第一个被其自己的实践者称之为“现代的”风格。这样，为了把哥特式界定为艺术史上的一个性质不同的时期，我们就不需要这样一个排斥性原则（即使我们愿意假定圣德尼修道院叙热院长和他的工匠们是受到这样一种消极性目标的激励）。

令人惊奇的是，一些关于法兰西作品为最早现代建筑的意识似

乎已经残存在贬义的哥特式标签的创造中。埃夫莱姆·钱伯斯(Ephraim Chambers)的《百科全书》(Cyclopaedia)最初发行于1727年,在这部书的“哥特建筑”词条下告诉我们有两种哥特建筑:古代的和现代的;前者是来自5世纪北方哥特人的建筑,它厚实、沉重和粗糙,而现代哥特建筑则走向了另一个极端,它轻巧、精致和富丽堂皇。在“建筑”词条下,我们进一步读到现代哥特式建筑风格受到了好几位法国国王(尤其是休斯·加佩和罗伯特·加佩)的大力支持。最后,在“现代”的词条下,我们得知“现代建筑”这个术语有时也被(虽然不恰当地)运用到“意大利的建筑风格(正像按照古代的规则那样)”和哥特建筑上;实际上这个术语应该被用来表示那种“既有部分古代的风格……又有部分哥特风格”的建筑。在这里,钱伯斯显然引用了不同的资料来源。人们一定很想知道,作者当时所指的那种“部分古代,部分哥特式”的建筑物是什么样子;某些17世纪法国的城堡和英国的乡村别墅可能会符合他的定义。至于“古代的哥特式”,显然指的是那种一个世纪之后被称为罗马式(错用了罗马人的名称)的建筑,后来我们可以更加清楚地把它同加佩时代(当时受到高度的重视)的哥特式建筑区分开来。(见图14、图15)



沃林格尔像

作为一个艺术史的标签,罗马式(Romanesque)已具有了一个与哥特式非常不同的经历。创造这个排斥的术语是用来表示哥特式之前的中世纪建筑,它包含了七百多年时间范围的各种风格。这些风格中较早的一些从那时起就已经分化为中性价值的术语(盎格鲁-撒克逊的、加洛林王朝的、奥托王朝的),因此罗马式在今天是指那种与从10世纪到12世纪大规模复兴雕塑相联系的建筑形式(见图16);它也指在这两百年跨度中的雕塑和绘画。但是其下限仍然较为模糊,而且其形态的

特征在不同的地方也有很大的变化，以致关于一个罗马式的“时期风格的”概念比哥特式更缺少连贯性。因此，艺术史上就一直没有提出要求罗马式艺术必须表现出不同于哥特人的罗马式人的精神实质；事实上，威廉·沃林格尔在第一次世界大战前不久就写过《哥特艺术的精神》(Geist der Gotik, 1912)，英译本用了一个误导的标题《哥特艺术的形式》(Form in Gothic)，沃林格尔在所有的各种罗马式和前一罗马艺术作品中都发现了某种“哥特精神”。

如果哥特式(及其在观念上有联系的罗马式)可能在风格上和时期上都仍然具有意义，那么就更不用说贡布里希“术语行列”中的另外两个成员(风格主义和巴洛克)了。



德沃夏克像

风格主义(Mannerism, 来源于maniera一词, 这个名词是17世纪意大利古典主义批评家的著作中为米开朗琪罗和拉斐尔的模仿者所起的一个带有贬义的标签)是由马克斯·德沃夏克1920年提出作为文学和视觉艺术上的一个主要时期, 这个时期介于盛期文艺复兴和巴洛克之间, 但又不同于两者。德沃夏克认为风格主义在其返回到精神的绝对意义和对感官性的厌恶上, 与中世纪和20世纪都有一定的关系。经过四十多年的争论之后, 约翰·希尔曼, 这位最近的批评家试图将风格

主义定义为艺术(也是文学和音乐)史中的一个主要时期, 认为它是盛期文艺复兴的直接产物, 而且将其称为“优雅的风格”。这似乎是一种要把德沃夏克宗派和简化论批评家(贡布里希、克雷格·史密斯)之间的差异拉开的尝试, 对他们来说, 风格主义只是在盛期文艺复兴和巴洛克的间隔期间的几种风格之一。后面的这种观点大概占有优势。

巴洛克作为艺术史中包含了17世纪和18世纪一部分的一个重要时期的地位, 在不同的国家也有所不同。巴洛克在英国和法国(这个

词最初作为“古怪”和“浮夸”的同义词的否定意义,至今仍然出现在当代的词典中)就没有被充分接受;在美国和意大利(在德国的影响下)则要充分地多;而早在 1888 年德国就毫无保留地接受了这个词,在《文艺复兴和巴洛克》中,海因里希·沃尔夫林已讨论过巴洛克问题,他认为巴洛克是具有其自身独特价值的一个时期的风格,而不是一种文艺复兴艺术堕落的后期风格变体。现在,艺术史家们有三种可选择的方法来使用巴洛克这个术语:1.作为艺术史上与文艺复兴同等重要的一个时期;2.作为文艺复兴范围内的一个历史时期,即被认为是一个“大时代”(这里用一个欧文·帕诺夫斯基所提出的术语)的文艺复兴中最后的一个主要阶段,文艺复兴把中世纪与近代分开(在这个参照框架中,其重要等级相当于哥特艺术);3.作为在 1600—1750 年间出现的几种风格倾向中的一种,这种风格以鲁本斯、贝尼尼和皮埃特洛·德·科尔托纳(Pietro de Cortona)等人为代表。第一种选择倾向于认为巴洛克人不同于文艺复兴人和哥特人(在 1913 年的著名讲座中,沃尔夫林要求用与文艺复兴“不同的角度来看待”巴洛克),巴洛克的精神本质被认为不仅体现在艺术中而且也体现在文学和音乐中;要说明这个实质需要有伟大的创造性来处理抽象概念,而且要非常审慎地选择例证。第二种选择更为朴实,出现的困难也较少一些:它提供了一个从 16 世纪到 17 世纪发展特定的连续性,而且与其他学科历史的分期较少发生冲突;然而甚至这里也存在一种不易被说明的关于形态一致的内在假定。只有第三种选择才使我们可以开放地承认要把乔治·德·拉图尔、普桑和皮埃特洛·德·科尔托纳(见图 17)(这三位画家都是在三年内相继出生的)集中到一个共同的焦点上有多么困难;但是它提出了关于如何给所有那些处于这种严格的巴洛克定义之外的艺术现象分类和标注的问题。在理想上,这样的标签应该传达出相关艺术作品的某种美学特性。然而从过去的经验来判断,这种标签有可能仅仅是在赞成或反对的激烈批评辩论中被创造出来的,这样它就被自动地“加以强调了”。价值中性的、纯形态上的标签似乎只有在装饰品(例如,皮革制品)的领域中才能被创造,并保留下来。寻找可以用在 17 世纪非巴洛克风格上的术语的艺术史家大概就是这样借用了政治史(安娜女王时期、王政复辟时期、路易十四时期)的术语,并使它们具有

了与它们所能够适应的相同的形态学意义。如果它们的接受能力常常总是太有限，那么这些政治朝代的标签至少具有抵制膨胀为整个时期风格的功能。

那么什么将是我们在未来所追求的术语体系呢？只有一件事我们也许可以肯定：对艺术史家来说，当新的运动出现在艺术舞台上时，还将会有更多这样的术语来应付这些运动；艺术史家们似乎也没有能力提出任何其他种类的标签。对过去的艺术来说，被规范所强调的分类大概也会生存下来，但它们是作为具有更为明确限定边界的风格，而不是包含一切的时期，而且它们所残留的标准含义也将会更加中性化。当艺术史家们逐渐把注意力转向从未有过这类术语的非西方艺术领域时，它们相对的重要性可能将会减弱。我大胆地提出希望，这种倾向也将会推动在艺术史学术研究和历史研究学科之间更密切的合作和相互依存。

纽约大学

贡布里希(Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—1995)，英国著名艺术史家，1909年生于奥地利的维也纳，1936年进入伦敦大学瓦尔堡研究院。1959年任伦敦大学古典传统史教授并任瓦尔堡研究院院长，直至1976年退休。主要论著有：《艺术的故事》(1950)、《艺术与错觉：图



E.H.贡布里希像

画再现的心理学研究》(1960)、《秩序感：装饰艺术的心理学研究》(1979)、《理想与偶像》(1979)和《图像与眼睛：图画再现心理学的再研究》(1982)等。贡布里希教授一生获得众多国际大奖，如史密斯文学奖、黑格尔大奖、歌德学术奖、奥地利科学与艺术十字勋章、法兰西学院勋章，以表彰他在学术上的杰出成就和巨大贡献。

三、E.H.贡布里希：对 H.W.詹森论文的评论

编辑先生，感谢你寄来詹森的论文让我发表意见。恐怕现在我没有时间来撰写一篇内容更为充实的评论文章，因而只能写一封短信，但无论如何我想要说，我非常高兴地看到他认为我的观察意见很有用。

也许我可以用詹森教授关于非西方艺术领域的结论性观点作为我的出发点。我不仅同意他的看法，而且我还认为我们也许可以从这种西方和非西方风格的比较中获得一些更多的东西。简洁地说（而且我必须简洁），我认为我已经在《规范与形式》中讨论过的“被强调的”术语体系在西方并不是偶然出现的。西方的艺术（或西方艺术的巨大范围）因为其对技术上进步的关注（当然这是整个西方文明共同的兴趣，而且这种兴趣也推动了西方文明的发展）据说不同于部落艺术。这种关于进步的历史在古代（普林尼、昆提良）和文艺复兴（瓦萨利）已经根据技术的发展向我们介绍了时期的划分：即根据绘画中的透视缩短、光影、线形透视、油画或钢筋混凝土（ferro-concrete）发现的之前和之后来进行划分。一种根据这样的发明或发现的时期划分在战争史（火药、核武器）和科学史（哥白尼的革命、孟德尔）中是我们所熟悉的。艺术史所表现的特性——至少像我们所看到的那样——并不完全是进步的事实（关于这点在西方以外也有许多例证），而是我所称的技术进步的“两极化的”影响。^① 的确，某些特定的技术革新也会由于各种不同的原因而遭到抵制，而在艺术中拒绝运用透视正像我们所听说过的那样也是同样的情况。这里我引用我在普林斯顿的斯班塞·特拉斯克讲座上的一段话，我在这段话中精确地讨论了关于审慎的“原始主义”问题：

……关于表现的理念与一种选择的评价有着极为复杂的密切关系，这正好可以找到一些关于伟人的平凡的例子。我们可以

^① 参见我的论文《论风格》，载《社会科学国际百科全书》，纽约，1968。

发现温斯顿·丘吉尔的性格的特点和表现就是他总叼着一枝雪茄，而菲尔德·蒙哥马利则是一个不吸烟的人。但是朱利乌斯·恺撒并不是一个不吸烟的人，尽管他没有吸过烟。我们应该合理地看待他的情况，因为我们必须知道当时烟草还没有出现。发明的特性，包括各种技术的发明，就是它们增加了选择的范围，而且伴随着选择，也许还有某些诱惑。

如果我是正确的，西方艺术总是存在于人们可能称之为一种力量的领域(a field of force)中，一位艺术家的每一种选择都会参考其他人已经作出的其他选择。因此，它不是偶然的，在描述这个力量领域的历史中，我们也运用了两极化的排斥性术语。确实，甚至在西方传统范围内也总是一直存在一些时期和艺术家，他们相比较而言孤立于这个力量的领域，我们称他们为“地方性的”艺术家，这并不一定是一种贬义的术语。其可能的情况，就是自然而然地表现出我们本能地要求艺术家应该以某种方式保持“一致”。

认为同样的要求必须应用在所有其他的艺术生产上，在我看来是没有道理的。即使是这样，我们也将会发现很难在其自身的“力量领域”中给一件印度铜器或一块波斯地毯确定一个位置。我们可能会赞赏铜器的精致或地毯肌理的效果，我们也可能珍视其纯粹装饰性工艺的表现力，但是我们不可能完全以理解一件蓬托尔莫(Pontorno)或一件修拉(Seurat)作品的方式来看待它。我还不肯肯定，这是否仅仅由于我们缺乏潜在的参考知识的原因——也许根本不是。

如果我是正确的，那就确实有可能来讨论艺术中的“不同时期”。例如，当进步的问题几乎或完全不受怀疑时，西方艺术自身的历史可能就会显示出这样的一些时期来。但甚至在那里，也不是我曾在一篇(还未发表的)论文中所称的“批评的问题”，^① 这些问题控制着这个时期并迫使艺术家们去附和这些问题。无论在何处，这样的一个问题成为主要的因素并引起所有参加这种艺术游戏的人的注意时，我们就可

^① 参见《名利场的逻辑：在时尚、风格、趣味的研究中历史决定论的替代理论》，该文发表在《卡尔·波普尔的哲学》，见P.A.施尔普编：《当代哲学家文库》。

以称其为一个“时期”，或一种力量的附属领域。卡拉瓦乔的自然主义就是这样的情况，还有印象主义也是如此。你可以拒绝它，但你很难忽视它。与其他批评家不同的是，我相信在艺术中发明也是重要的因素。

不用说，这样的“力量领域”并不一定与编年的时期相符合，但它必然会引发问题和消除问题。我们在时尚上可以看到这点，正像我们在风格中所看到的那样。

有价值的问题常常是关于“各种运动”的战斗口号，而且我在其他论文中^①也已指出，在我看来，这些运动对那些对某种艺术和精神历史单一研究方法有兴趣的人来说，似乎是最有希望的研究主题。这里顺便提一下，在我和 H.W. 詹森教授之间有一点小小的分歧。我并不认为哥特建筑真正发起了一场运动，它也许只是一种技术革新和一种时尚的混合物。相比较而言，文艺复兴很明显是一场运动，这个运动在文学、修辞和艺术中提倡一种特殊的风格。这种风格虽然不是无所不在的，但它确实波及许多领域。

伦敦大学，瓦尔堡研究院^②

(常宁生译)

① 参见《探索文化史》，载《菲利普·莫里斯·德尼克讲座，1967年》，牛津大学出版社，1969。

② 这组论文选自《新文学史：理论和阐释》，1970年冬季号，弗吉尼亚，夏洛茨维尔，弗吉尼亚大学出版社，1970。

瓦萨利和他的遗产

——艺术史是一个发展的进程吗？

[德] 汉斯·贝尔廷

汉斯·贝尔廷(Hans Belting)
1935年出生,德国当代著名艺术史家,曾任德国慕尼黑大学艺术史教授。现为德国巴登—符腾堡州卡尔斯鲁厄高等造型艺术学院艺术史与媒体理论教授,并任纽约哥伦比亚大学访问教授。主要论著有《肖像与呈现:艺术时代之前的图像史》(1994)和《隐形杰作》(2001)等。本文选译自《艺术史的终结?》(芝加哥大学出版社,1987年版)一书。在《瓦萨利和他的遗产——艺术史是一个发展的进



汉斯·贝尔廷像

程吗?》一文中,贝尔廷考察了瓦萨利的《大艺术家传记》(1550年版和1568年版)中的历史发展的模型,及其后来对艺术史写作发展的持续性影响。这篇论文提供了对艺术史写作早期传统的一个回顾,为理解艺术史学科的发展以及艺术史的学术研究和当代艺术实践之间分裂的起源提供了详细的历史背景。最后,贝尔廷揭示并指出了任何没有考虑到我们自己所处的这个世纪的艺术实践、功能和经验的艺术史方法论都将是不充分的。

坚持艺术有一个历史的观点将会遇到的最大反对，来自那些相信艺术只能在艺术作品中被发现的人。因为每一件艺术品本身就是完成的。它在其事实的存在上是不可改变的，在其形式上是不可重复的，并且在其所传达信息的主题性上也无法摆脱其产生的时代的影响。这样的一件作品怎么可能同时也是不完全的，而且只是一个更大的发展过程中的一个步骤呢？的确，贝尼代托·克罗齐和他的学派反对任何一种艺术的历史发展的模式，而且正相反，他们坚持艺术作品的“隔离性”（insularity）；对他们来说，艺术作品只有在其自身的意义上，而不是出自一种艺术的历史，才是可以解释的。

艺术作品毕竟是一种物质材料的现实存在，而相对来说，艺术这个术语只是一个观念。然而，这个观念已经同其相关作品的定义合为一体。这促使我们在考虑艺术作品时几乎不是将其作为一位艺术家的作品，而是作为一种关于艺术的作品。“艺术作品”这个短语已逐渐意味着将作品理解为未完成的，因此也是历史发展的过程。在艺术有一个历史的意义上，艺术的存在超越了个体的作品，这样至少部分地使那件作品的完整性失去效应：一方面，通过创作新的作品，从而总是在“对过去的作品进行批评”，^①另一方面，通过将艺术作品转化为一种历史现象，使作品的生存完全依赖于其后来的接受情况而定。

我将仅仅提及在一部艺术史内部观察艺术作品的两种可能的方法。作品可以被认为是沿着艺术要素发展的一个停留地，也许甚至还有助于决定那个发展路径的过程，或者它可能企图要达到或完成一个审美的规范。如果它还没有完成这个规范，那么它就在这个假定的目标的方向上保持开放的结束。如果艺术作品已经实现了这个规范，那么

^① T.W. 阿多诺：《美学理论》（*Ästhetische Theorie*），见《文献全集》，第7卷（法兰克福，苏尔坎普，1970），533页；英译本为 *Aesthetic Theory*（伦敦，波士顿：劳特利奇-基根·保罗，1984）第492页：“根据瓦莱里的观点，正像新事物的最佳特性总是相对于一件旧事物而言的，因此真正的现代作品就是对过去作品的批判。”

它就成为一个预期发展的最后阶段,同时也是开始一个新的发展的原由。自从19世纪以来,理解艺术的第二个模式已陷入某种问题之中。它似乎只是关于另一种模式的一个变体;事实上它是两个模式中较老的一个,它是最终逐渐适应任何解释的艺术史某种观念的一个前提。

一种关于一切事物的规范将使艺术作品具有静态特征,因为任何固定的规范都是通过定义来加以界定的,这似乎有些自相矛盾。然而一个规范能够简单地通过假定其自身的实现来暗示出运动。一种规范的完成只是在某些阶段上达到了,这样在沿着发展道路上的每一个结果都表现为暂时性的特征:只要它保持其未完成的特性,规范就可以被理解为进一步发展的理由。最有名的规范就是我们大家都熟悉的“古典的”(classical)规范:这一规范看来好像在古代就已经被确立,因此它也就为文艺复兴提供了一个理想的目标。

关于这个特殊的历史进程——文艺复兴的出现——我还要在后面接着详细讨论。同时我们可能会问,最初是谁使这个古典的规范发生作用?整个规范实际上已将自身包括这一历史的进程之中,抑或它仅仅存在于其后来的描述之中?在回答这样的问题之前,我们必须解释那个“艺术”的概念,就这点而论,它被假定要完成这个规范。“艺术”在这个意义上是一条思想的历史之线上的特定产物;的确,今天在传统的视觉艺术范围内,艺术突然发现自身非常不确定。一种审美规范和根据这个强加的规范的艺术观念是相互依存的,它们都是文艺复兴及其理论的成果;由于“艺术”形成为一种独立的概念远比艺术制作人的技术和“技能”的概念出现要晚得多,这样艺术的现代概念是在文艺复兴时代被制定形成的。然而,只是到了启蒙和浪漫主义时代的期间,艺术才具有了它的现代意义。而且也只有当这个概念充分发展到有关这个概念(艺术)所涉及的内容足以有一个“历史”能够被撰写时,才会出现一部“艺术的历史”。

温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann)的《古代艺术史》出现在1764年,^①严格地说它是第一次企图对艺术进行历史的描述的著作。

^① 约翰·约阿希姆·温克尔曼:《古代艺术史》(*Geschichte der Kunst des Altertums*, 德累斯顿,1764)。英译本由G·亨利·洛吉翻译为*History of Ancient Art*,有各种不同的版本;本文引自路德维希·戈德萨依德尔(维也纳,菲登版,1934)。

在该书的序言中温克尔曼承诺,他不仅要讲述艺术的故事,而且还要撰写“在那种更为宽广的意义上的历史,而这个意义已存在于希腊的语言之中”。“艺术的本质”则是那种历史最可能追求的目标。在这个时代早就有人已经相当系统地阐述了“为艺术而艺术”(l'art pour l'art)已成为可能,例如正像赫尔德所说的那样,“一件艺术作品要依赖于艺术的叙述而存在,然而艺术本身又具有一种象征意义。”^① 温克尔曼把他的著作同前人的研究工作这样区分开来:“在此之前已经有好几部著作使用了艺术史的名称,但事实上艺术在这些著作中仅占一个很小的部分。”温克尔曼从未告诉我们,他应在多大程度上把艺术史的产生归功于乔吉奥·瓦萨利;而事实上,瓦萨利才是我的这篇论文的主题。

一种进步的观念,这是本论文集的论题,我的这篇论文最初就是为这一论题开始写作的,在艺术历史的写作中这已长期为大家所熟悉。^② 然而,总览所有被指派给这个词的意义都有可能背叛其模糊性,而不是为其辩护。最著名的用法甚至并不属于我们的主题:即“艺术的进步”其产生的不仅是一个艺术的历史,而且也是艺术的作品。在其艺术的实践中,20世纪已经企图自主地实施这个进程,从而突然打开了艺术作品(固定不变)的形式,就像艺术曾经是保存的、冻结的,或一直被具体体现的那样。从审美的理论来看,“一件作品的内在进程化的特性”也应该被“解放”出来,即通过关注的行动。正如阿多诺所系统阐述的那样:“在人造物品中被称为意义的一致性的东西并不是静态的,而是动态发展的。”^③

但是,艺术作品创始(发生)的过程,正像其被接受的过程,是某种完全有别于我在这里所讨论的艺术的历史转化的过程。没有人会否认在艺术生产中,或在生产的艺术中历史发生变化的这个事实。这就

① 约翰·戈特弗里德·赫尔德:《批评的丛林》(*Kritische Walder*, 1769),载《赫尔德文集》,伯恩哈特·苏潘编,柏林,魏德曼出版公司,第3卷,419页,1878。

② 《瓦萨利和他的遗产:艺术史是一个进程吗?》,载卡尔-格奥尔格·法伯尔和克里斯蒂安麦耶尔编,《历史学的理论》第二部分:《历史的进程》,慕尼黑,德意志·塔森布赫出版社,1978,98ff。

③ 特奥多尔·W·阿多诺:《美学理论》,德文版,262页;《美学理论》,英文版,252页。

好比说“时间的形态”，历史变化的“形象”体现在流传给我们的大量作品的躯体之中。^① 对于作品或形式的历时（diachronic）的差异和共时（synchronic）的一致来说，程式是由风格的观念所提供的。这也是一种艺术史写作的晚期产品。而且，最初它也干预了规范。就像大家都熟知的那样，旧的风格化的术语代表了各种否定的因素。它们是为正在捍卫的古典的类型而设置的“面具”，而对于非古典的类型，这个面具正在遭到否定和抛弃。^② 现在它们在一个等级分类系统内主要被用做标签，它们几乎从不独自解释任何事物。

形式的历史转化的描述通常暗示了一种发展的描述，描述一种艺术中的技术发展在今天常常是不成问题的。一种技术的产生往往出自某种特定的先决条件，并在某个特定的时期发展起来。如果我们知道了某些个别的阶段，我们也就有可能知道整个发展的全过程。技术的发展完全不同于艺术的形式的发展，它仅仅是要求作为一种现象的界定。我们究竟应该在何处，以及如何精确地察觉出一种旧形式和一种新形式之间的转化，甚或界定发展的现实目标？

形式是如此彻底地同材料、技法、内容、功能，以及一件给定作品的目的紧密结合，同时与作品所属客体的类型相结合，以至于它不可能被简单地从作为“纯形式”的组织结构中抽离出来，去比较历史转化证据的其他形式。然而精确地说，这就是每当一种形式的历史，或“形式的生命”（vie des formes）被写作时所出现的情况。^③ “内部的历史”，正像海因里希·沃尔夫林所陈述的那样，似乎比任何对形式转化的外部或外来的影响都更具有威慑力。^④ 沃尔夫林宣称：“每一种形式都会创造性地向前推进”，走向一个内在形式的历史的极端片面的模型。^⑤

① 乔治·库布勒：《时间的形态：关于物品的历史评论》，纽海文，耶鲁大学出版社，1962。

② 恩斯特·H·贡布里希：《形式与规范：艺术史的风格类型及其在文艺复兴理想中的起源》，载《形式与规范：文艺复兴时代艺术的研究》，81-82、88页，伦敦，菲登版，1966、1978。

③ 亨利·福西隆：《艺术中形式的生命》（*La Vie des formes*），巴黎：P.U.F.，1939。

④ 海因里希·沃尔夫林：《艺术史的原则：晚期艺术中风格发展的问题》，244页，德文原著，慕尼黑，1915；M.D.霍丁杰尔英译本为 *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*，伦敦，G. 贝尔，1932；纽约，多沃尔，1950（结论：“艺术的外部史和内部史”，226页）。

⑤ 海因里希·沃尔夫林：《艺术史的原则：晚期艺术中风格发展的问题》，英文版，230页。

沃尔夫林发现形式的转变服从于一种内在的规律；相反，这种转化也符合一种“想像的转变”。^①他设想了一种艺术形式的原始模型的有限内容，这种形式然后按一种有序的方式逐步发展下去。沃尔夫林，像恩斯特·贡布里希已表明的那样，是一个古典规范的拥护者；就他所有的现代术语学而言，它仍然属于一种传统，这种传统已经最后一次在黑格尔的著作中被表现为一个体系。^②

就算如此，属于这种传统的进步模型也已不再被沃尔夫林所利用。这是生物有机体及其循环的隐喻，它在前工业化时代一直是对每个实际发展的规范，同时也是一种限制。这个隐喻假定（正像黑格尔——仍然与瓦萨利和温克尔曼相一致——所系统阐述的那样）“每种艺术都有其繁荣鼎盛的时期，即作为艺术发展完善的时期”，换言之，就是有一个经典的时刻，同样也就会有“一个先于和后于这个完美时刻的历史”。^③

二

瓦萨利的《大艺术家传记》是第一部艺术史著录的后古代文本。^④

① 海因里希·沃尔夫林：《艺术史的原则：晚期艺术中风格发展的问题》，第227页：“在其广度上，想像转变的整个进程已被减少至五对概念范畴。我们称它们为观看的类型。”

② 贡布里希：《形式与规范：文艺复兴时代艺术研究》（*Norm and Form*），伦敦，90页，1978。

③ 格奥尔格·弗利德利克·维尔海姆·黑格尔：《美学》（*Asthetik*），H.G.霍托编，第2卷，244～245页，柏林，1835，1842，1953；T.M.诺克斯英译本为《美学：美术演讲集》，第2卷，614页，牛津，牛津大学出版社，1975。

④ 乔吉奥·瓦萨利：《意大利最杰出的画家、雕塑家和建筑家传记》（*Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani*），加埃塔诺·米拉内西（佛罗伦萨，1878—1885年）；现有多种不同的英文版本。尤其要参看大量文献中有关瓦萨利的论述，以及贡布里希、阿尔珀斯在下列注释中引述的有关论文：沃尔夫冈·卡拉柏《瓦萨利研究》，J·冯·施洛塞尔编，维也纳，1908；施洛塞尔：《艺术文献》（*Die Kunstliteratur*），251～304页，维也纳，施罗尔，1924，或奥托·库尔茨编意大利文版《艺术文献》（*La letteratura artistica*），289～346页，佛罗伦萨，新意大利出版社，1956；《瓦萨利研究》（*Atti del Congresso Internazionale del IV Centenario della prima edizione delle Vite del Vasari*），佛罗伦萨，1952；让·鲁谢特：《瓦萨利留给我们的文艺复兴》，巴黎，美文学，1959；拉尔夫·赖特：《瓦萨利的科学概念语言和体系》，论文，海德堡，1966；《瓦萨利，历史学家和艺术家》，佛罗伦萨，1976。

这部著作以自己独特的方式描述了一种进程。尽管作为一种历史编撰学的模型它已失去了自身的价值，但是，《大艺术家传记》仍然值得我们注意是因为，它描述了一个显然是实际出现的进步：文艺复兴艺术的出现。直到进入了19世纪，瓦萨利在许多方面都支配着我们对艺术史的理解，甚至当他的观点被否定之后情况依然如此。然而我们在这里选择瓦萨利来研究还有另外的原因：瓦萨利提供了直到今天我们仍然在使用的一种有关艺术史写作样式的某些特殊问题的一个例证。答案也许已经消失了，但问题仍然保持至今。



乔治·瓦萨利像，选自《大艺术家传记》1568年版插图



乔治·瓦萨利《大艺术家传记》1568年版扉页

传说中记载了瓦萨利是在罗马的文化人圈子中找到了写作的灵感，瓦萨利还时常受到他心目中的英雄米开朗琪罗的启迪。瓦萨利自己就是一位画家和建筑家，而最重要的是他记述了他同时代的许多其他艺术家。瓦萨利的《大艺术家传记》第一版发表于1550年，第二版是1568年，在这部著作中他竖立了一座佛罗伦萨艺术的文学纪念碑。这种对佛罗伦萨的忠诚（这种倾向性既限制了他对艺术家的选择，同时也支配了他对资料的选择）使瓦萨利受到了指责。有人说他更像是

一个爱国者，而不是一个历史学家——这当然是一种轻率的指控，因为瓦萨利的选择和处理是依据某种原本就不是他自己的理论的制约，佛罗伦萨为瓦萨利（一个土生土长的阿雷佐人）提供了一个能够将自身定位于其中的固定框架。佛罗伦萨早期的艺术发展像是一个集体的共同事业，甚或更像是用未来作出的一种抵押；在瓦萨利的眼中，所有的这些承诺都已被一种古典规范的形式所完成。

关于艺术写作（有着古代的渊源）的四种类型都汇集在瓦萨利的《大艺术家传记》中：第一种，根据普鲁塔克（Plutarch）的名人传记模式的艺术生活传记；第二种，根据菲洛斯特拉托斯（Philostratus）的《画记》（*Eikones*）模型中的修辞描述性的作品；第三种，有关样式和有关威特鲁维（Vitruvius）的方法模式章节中的技法指南；第四种，最后是风洛发展的学说，它包括在传记的导言中，以及关于西塞罗（Cicero）《布鲁图斯》的修辞模型中。^① 我们在这里将不讨论瓦萨利的资料来源或《大艺术家传记》两个版本之间的差异，而宁愿相信瓦萨利在《大艺术家传记》第二版中的话。我们的主要目标将是总结瓦萨利关于艺术历史进程的描述，并检验其真实性，即根据他所描述的实际情况来测定这部书。

《大艺术家传记》被分为三个部分，分别对应于现代艺术的三个阶段。在这个艺术发展的三步曲中，每一个艺术家都明确地处在这个预先设定的位置上：即在乔托（见图 18）的时代，或艺术的童年时代，在马萨乔（见图 19）时代，或青年和受教育的时代，以及在莱奥纳多和米开朗琪罗的时代，或成熟与完成的时代。在第二部分的导言中，瓦萨利向“历史女神的传记”的陈腐观念呼吁，历史应该是非常叙述性的，这样每个人都能从中学到东西。^② 传记的教说价值是明显的：它们应该用艺术家作为例子。

生物学的模型也被有目的地用做例子，作为在成长的形象中它必

^① 斯维特拉纳·L·阿尔珀斯：《瓦萨利〈传记〉中的图说和美学观》，载《瓦尔堡和考陶尔德学院学报》，23号，1960：190ff；参见贡布里希：《瓦萨利的〈传记〉和西塞罗的〈布鲁图斯〉》，同上 309ff；《文艺复兴艺术进步的观念及其结果》，载《形式与规范》，1~10页。还可参见施洛塞尔：《艺术史文献》。

^② 瓦萨利：《大艺术家传记》（*Le vite*），米拉内西编，第二部分的《导言》：第二部分，94页。

须迅速发展,并出现衰落的形象中。生物学模型首先是循环的模型。循环的不断重复性被表示为再生或复兴的公式。根据这种方法,生物学模式有助于作为一种自然的法则,来界定现代循环的开始和古代循环的结束。^① 在现代艺术的进步中,瓦萨利看到古代艺术的再生。瓦萨利甚至相信两种现象之间多少有些精确的相似之处。如果人们交换了艺术家的名称,就会“发现在古代希腊和文艺复兴佛罗伦萨人之间可以找到完全相同的事件”。^② 自然和古代文物是理想的类型,相对应的是艺术发展应该被测量:有人提供了循环的自然法则,其他人则确认这个循环也适用于艺术。

这正好揭示出瓦萨利在他的方案中所接受的也正是他所拒绝的。哥特艺术和拜占庭艺术被排斥在这个循环之外。“德意志风格”(maniera tedesca)也被拒绝是因为这种艺术风格似乎缺乏秩序,同时也因为它不采用正式的古代艺术语言。^③ 它可以说是非语法的:因为这里只有一种古代语法。而且正是这种语法才为艺术批评提供了一系列标准,即瓦萨利通过五种术语:规则、秩序、和谐、“素描”和风格^④ 对那些规范做了重新界定。我们下面将要来讨论这点。

仅仅循环本身就变成了历史写作的目的;中世纪将古代同现代的循环分割开来,它只是被后者认为是后来循环的史前状态。在这个循环之中,所发生的每一件事都被表现为是有意义的。每一个时代在这里都有自己的共同“风格”,不同艺术家个人风格的独立都与风格发展的内在规律相联系。风格变成了一个标准的概念,是“区分好与较好,以及较好与最好”的部分尝试。^⑤ 在第三阶段,“艺术已经达到了模仿自然所可能达到的最佳状态”,甚至的确已经“征服”了自然。^⑥ 瓦萨利赞扬第一阶段的艺术——“因为他们在风格上的类似”而聚集在一起——不是在比较意义上,而是考虑到后来的艺术家;他们必须按照

① 瓦萨利在《大艺术家传记》第二部分导言中专门讨论了这种循环的模型。参见贡布里希:《艺术的进步》。

② 瓦萨利:《大艺术家传记》,第二部分,96页。

③ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第一部分,232~233页;第二部分,95、97页。

④ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第二部分,96页。还可参见阿尔珀斯:《图说》(Ekphrasis)。

⑤ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第二部分,94页。

⑥ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第二部分,96页;第四部分,12~13页。

其所处时代的历史情况,像他们的前辈一样被加以评价。^① 他们是这个(后来被逐渐引向一种完美的艺术的)事业的开创者。“艺术”(Arte)这个概念具有一种可学会的手工艺和一种客观的科学的双重意义。^② 总的说来,它既同一种特别的艺术领域(建筑、雕刻等)相联系,也同已经掌握那个领域的艺术家相联系。然而这里所说的艺术第一次被作为独立的概念而存在,并且为艺术在未来的深入发展开辟了道路。

三

我们应该对关于瓦萨利的这个过于简单的介绍感到满意;我们也应该放弃一种对瓦萨利的批评,毕竟自浪漫主义时代以来就经常听到这种批评,我们听得够多了。不言而喻,文艺复兴并不能简单地被看做一个古代的重复。根据镜子反映自然的成功来评价艺术观念,在最近的再现艺术的危机中已变得过时了。的确,自然本身已成为一种不确定的现实,对于一种艺术的界定来说是一个不稳定的基础。缺口已经在浪漫主义中打开,那时研究自然的学术规则首先遭到拒绝。但最终与其说是瓦萨利在对我们述说这个问题,还不如说他更多的是在讨论他自己的那个时代。因此,我们应该从编年史转向那些事件本身。

瓦萨利报道的这些事件具有更多的可信度,因为瓦萨利不仅仅是这些事件的记录者,他本人同时也是一个参加者。通过他自己作为一个艺术家的教育,他已成为那个传统的一部分,后来又把这个传统编进了他的《大艺术家传记》的主题中。他的陈述最终必然揭示出传统的继承人如何来理解他们自己的角色。瓦萨利作为一个熟知内情的局中人、一个具有参与意识的目击者述说了他的经历。

这种意识体现了一群艺术家的特征,正像阿多诺系统陈述的那样,他们发现他们共同“处于一个统一的问题之下”。^③ 每一个成功的作品都是对解决这个共同问题的一个贡献,因此也是沿着这条共同道

① 瓦萨利:《大艺术家传记》,第二部分,102~103页。

② 参见贡布里希的《艺术的进步》和赖特的《科学的概念语言》。

③ 阿多诺:《美学理论》德文本,310~311页;《美学理论》英文本,299页。

路向前迈进的一步。在将艺术理解为解决问题时,我们是处在瓦萨利的文艺复兴的一个重要驱动力的行程上:因为如果瓦萨利把现代艺术的进程理解为一个循环,他仍然会把艺术的循环作为一种进步来叙述。^① 他为这个问题和自己甚至还未找到的解答使用了这些术语。艺术是“困难的”,需要解决的问题就是其“困难性”。这个困难将以一种共同探寻理想的解答或“完美”的形式,被成功地和集体地加以解决。

按照瓦萨利的观点,所有的艺术家都参加了对“艺术的终结和完美”(“il fine e la perfezoine dell' arte”)的探索。^② “如此美丽的、艰难的和辉煌的艺术的困难性”就是客观的目标,同时也是进步的冲动。^③ 米开朗琪罗和他的同时代人撕开了这些在艺术中能够被表述和完成的“困难”的面纱。^④ 另外一些人则对这个事业没有任何贡献:例如博卡奇诺(Boccaccino),瓦萨利曾指控他虽然活了五十八年,却没有为促进整个艺术的发展做过任何贡献。^⑤ 但是这种进步在其向完成规范的运动中却是不可动摇的;它自发性地实现了自身,而且总是超越了个体参与者的控制。绘画艺术是“今天对那些已经掌握了‘构思’、‘创意’(‘disegno & invenzione’)和色彩的人来说,是如此完美和容易,以至于早期的大师需要用六年的时间才能画出一幅木板画,而今天的艺术家一年就可以画出六幅画来”。^⑥ 米开朗琪罗甚至“征服”了那些曾经“征服”过自然的人:古代大师们。^⑦ (见图 20、图 21)

自然和古代是一对理想的典型,它们既是解决问题的关键,同时也是进步的目标。这样第三阶段或现代的入口就与当时发现的古代

① 参见阿尔珀斯:《图说》,206页,贡布里希:《艺术的进步》,6页,和贡布里希:《文艺复兴艺术中的批评的作用》,载查尔斯·S·辛格尔顿编《文艺复兴的艺术、科学和历史》,巴尔的摩,约翰·霍普金斯大学出版社,1967,特别参见第20页。重印收入贡布里希:《阿佩莱斯的遗产:文艺复兴艺术研究》,伦敦,菲登版,111页,1976。有关解决这个问题作为一个艺术发展的基本模型,可参见乔治·库布勒:《时间的形态:关于物品的历史评论》,33页。

② 瓦萨利:《大艺术家传记》,第四部分,26页。这个陈述特别涉及莱奥纳多,但它也许被看做解释的一种基本模型的表述。

③ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第二部分,107页。

④ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第七部分,215页。

⑤ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第四部分,548页。

⑥ 瓦萨利:《大艺术家传记》,13页。

⑦ 瓦萨利:《大艺术家传记》,13页。



Disegno 的拟人化形象 选自切萨雷·里帕《图像学》1593 年

雕像偶然产生了联系,即,古代雕像正好是那种似乎已典型化地“征服”了自然的规范的实例。^①

这一观察出自于瓦萨利这样一个米开朗琪罗的追随者,因而具有一种特殊的意义。原则的载体,还有艺术的发展是“构思”(disegno)。^②这首先是把裸体雕像的轮廓素描作为需要被复制的适当的自然形式。为此,古代雕像被用做学徒的示范教具。“Disegno”在那时等同于艺术的“观念”(concetto)或“理念”(idea)卓越的视觉表现,其中最完美的自

① 瓦萨利:《大艺术家传记》,10 页。

② “disegno”一词在意大利语中的意义较为宽泛。它既有素描和图圈的意思,同时也表示一件艺术作品的构图性的理论基础,而且还有“创造能力”的意思。这里指一件作品的智力和理性的部分,即构思。

然形式被渗入尽善尽美的艺术形式中。正如斯维特拉娜·阿尔珀斯已表述的那样,这种艺术形式被认为是风格上发展的基本载体。但是作为一种能被改善的再现手段,“构思”必须与永恒目标或再现的问题有所区别,构思隐藏在一个主题的“创意”或适当的构图之中。^①在“构思”和“创意”之间的这种差异,第一次暗示出观察艺术作品的两种可能性,即一方面可以作为历史发展意义上的不完善,另一方面又可以作为对任何单个艺术作品完美意义上的完善。

四

有两个问题现在需要回答:与瓦萨利共同享有的对艺术史的理解已经在任何意义上形成和推动艺术自身的活动了吗?更进一步说:艺术的发展是如何被逐渐理解为不是在手工艺的意义上,而是在观念的意义上来解决问题,就像一个美的普遍规律的发展那样?

第一个问题我们能够得到肯定的回答。莱奥纳多的论著是一个重要的资料来源。根据莱奥纳多的意思,如果某位艺术家要想在“表现缩短透视、浮雕和运动的这些绘画的荣耀”上取得成功,他就应该不服从他的客户,而应该听从最好的艺术家的批评。^②有关乌切罗特别关注透视之谜的逸事是非常著名的(见图 22)。这个故事引起了我们对 15 世纪早期佛罗伦萨的人文主义学者圈的注意,当时他们发明了线性透视(linear perspective),而且这个发明过程的确是艺术的最终发展面提出的。吉伯尔蒂的《评论集》(*Commentarii*)就是出自这个时代的一位艺术家最重要的直接证明。^③这些都属于瓦萨利的资料来源。^④吉伯尔蒂支持把艺术中再现现实作为艺术自身中的价值。他还论述了有关普林尼记录的阿佩莱斯和普罗托格尼斯(Protagenes)之间

① 阿尔珀斯:《图说》(*Ekphrasis*),206 页。

② 莱奥纳多·达·芬奇:《论绘画》(*Treatise on Painting, Cod. Urb. lat. 1270*),菲利普·麦克马洪,新泽西,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1956,第 2 卷,fol.33v。

③ 罗伦佐·吉伯尔蒂:《评论集 I》,J·冯·施洛塞尔编,第 1 卷,柏林,J. 巴德,1912。

④ 关于瓦萨利的资料来源,可参见卡拉柏的《瓦萨利研究》(*Vasaristudien*)。

的竞争,并将其作为解决问题的“示范”。他认为这个“示范”一定会给“画家、雕塑家和其他的专家”留下深刻的印象。^① 菲利普·布鲁涅列斯基不能用透视法再现浸礼堂(见图 23),这说明了图画空间的“合理压缩”(costruzione legittima)作为一种视觉的空间,在应用几何学中是一门有用的课程。阿尔伯蒂和布鲁涅列斯基的传记作者称他们的“示范”或训练,解决了可以被示范和学习的问题。^② 他们传授的知识是一种比绘画技法更多的知识:它是一种以理论性为基础的“科学”。这样,绘画逐步分享了以前科学所专有的进步的理念。正像阿诺德·格伦指出的那样,它变成了同科学“紧密联系的世界的一种方法”,^③ 而且,同时我们应该首先在“审美学说的伪装下”找到一种科学的理想类型。^④

通过这一点我们能够回答第二个问题,即关于瓦萨利的发展观念的来源问题。技术不再仅仅是手艺,而是对能够独立发展的自然进行复制的科学。虽然这种科学并不仅仅限于透视的问题,但它却在这里找到了自己的第一个范型(paradigm),而且这个新的范型从根本上转变了艺术的制作。然而,甚至像瓦萨利承认的那样,正是这样一种进步的产品本身也早就开始了。因为文艺复兴的艺术生产是根植于一种手工艺之中的,这种职业的掌握同时涉及连续性和透步性两个方面。^⑤ 这种手工艺传承下来一种对工具和材料的掌握,以及再现自然

① 吉伯尔蒂:《评论集》,25页。参见贡布里希:《艺术的进步》,7页,和《批评的作用》,20页。

② 阿尔伯蒂的《简明论文集》(*Leon Battista Alberti's Kleinere Schriften*),赫伯特·简尼舍克编:《中世纪和文艺复兴的艺术史和艺术技法的资料文集》,第11卷,228~229页,维也纳,1877年。

③ 阿诺德·格伦:《时代形象:现代绘画的社会学和美学》(法兰克福:1960),第29页。还可参见詹姆斯·S·阿克曼,《没有学识的艺术是没有用的》(*Ars sine scientia nihil est*),载《艺术公报》,第31号(1949)。关于通过在“常规科学”中解决问题的进步观念,可参见托马斯·S·库恩《科学革命的结构》(芝加哥,芝加哥大学出版社,1962)。

④ 阿诺德·格伦:《时代形象:现代绘画的社会学和美学》(*Arnold Gehlen, Zeit - Bilder*),30页。

⑤ 关于艺术家从中世纪的压抑中解放出来,可参见马丁·瓦克纳格尔:《文艺复兴时期佛罗伦萨艺术家的生活空间》,莱比锡,泽曼,1938;和鲁道夫·维特科尔/马考特·维特科尔:《土星之命:艺术的性格与品性》,伦敦,威登菲德和尼克尔森,1963。关于中世纪艺术家,可参见最近约翰·哈维出版的《中世纪的手工艺工匠》,伦敦,巴兹福特,1975;关于机械制作和人文学科的关系可参见J.塞伯特:《基督教图像志百科词典》,第2卷,702页,弗赖堡,赫尔德,1970年德文版。

的技术——一种由行会规则长期保存下来的可以学会的知识整体。就像以前的“手工的艺术”(ars mechanica),这种视觉艺术和文学之间的差异是明显的。行会对于技术的进步是相当封闭的;的确,这种进步被处理为行会内部的秘密,不得公开。这样,艺术被重新评估为一门公众可以参加的科学,其意义在于,艺术被认为不再只是某些内部专用的消费,而同时也是为一般公众服务的一门科学。这种新的认识虽然发生得很快,但在此之前已经准备了很长时间,的确,甚至自乔托的时代起就已经开始了。我们至少在艺术创造的实际过程中,能够提出一些这样的转变。

在美学理论中,“构思”这个概念的意义是在艺术实践中的“制图”(disegnamento)或速写出现的基础上逐步发展起来的。罗伯特·厄特尔已经撰写了有关这个现象的基础性研究的论著。^①速写被提升并分开,单独作为传达一件作品的基本思想的工具。甚至连购买艺术作品的一般公众也把速写尊为一种独立的产品,并逐渐认为它是基本的产品。的确,在极端的情况下,已完成的艺术作品有时被降低为仅仅是“实施”或“运用”速写的地位。仍然需要认真考虑是否真的“只有佛罗伦萨才具有这种抽象的能力,即将‘构思’作为创造力的工具的能力”。厄特尔还成功地把注意力引向了作为一种社会和文化氛围的佛罗伦萨;而事实上我们所描述的这种进步正好发生在或至少其中心在佛罗伦萨。^②

佛罗伦萨突然作为一种交互作用不断变化的景观出现,已不再能被当时当地的经历者充分地解释清楚了。这样,我们只能在解释的方法上提出最简洁的建议。在推动这种进步的长期环境条件之中,肯定有经济的稳定性、社会的流动性和政治的连续性。尽管各种变化如此强烈,成在这座城市强烈感受到的地方特色和通过贸易与外部世界积极交流之间的辩证关系,还特别值得一提的这类因素之一就是美第奇家族在佛罗伦萨所扮演的角色。发展和社会的迅速变化促进了一种有进步思想的乐观主义,尽管有各种危机,这种乐观主义却总是想方

^① 罗伯特·厄特尔:《意大利的壁画和素描》(Wandmalerei und Zeichnung in Italien),载《佛罗伦萨艺术史研究院通报》,1940年第5号,217页,尤其注意参阅第239页、第255页。

^② 罗伯特·厄特尔:《意大利的壁画和素描》,载《佛罗伦萨艺术史研究院通报》,1940年第5号,255页。

设法使自己再生。在这样的气候中,艺术能够对这个年轻的城市国家的自我文化界定做出贡献。传统必须加以再创造,确切地说是被发明:对一个共和国的公民来说,文艺复兴意味着对古代的先例提出要求。在这个意义上,我们才能讨论文艺复兴的酝酿时期。^①

在文艺复兴这个重要的社会上升时期,艺术家占据了市民生活的公共舞台。艺术上的成就逐渐被赋予了声誉和社会地位,特别是当这种成就被作为对社区的一种贡献得到承认时就更是如此。因为是有限制和有组织的,这种社区或公众中的每一个成员都非常了解自己所处的社会。每一个人都能在这个社会中找到自己的位置,并同其他人展开激烈的竞争;他甚至可以对所发生的各种事件的过程施加直接的影响。在某种新艺术的发展中,艺术家们开始普遍意识到了“问题的一致性”。但是在某种特定的程度上竞争已不再受市场机制的支配,这种机制曾具有极不稳定的中世纪委托定制性的生产方式。在追求完美的驱动中,艺术转化成自我控制性的发现现实和理想美的工具,同时也引起了对市场的新的评价。当讨论评价艺术质量的标准逐渐超越了市场制约时,艺术的品质将会自我形成成为一种半神圣的价值。在长期的发展中,艺术的功能恰恰变成了其自身所需要的功能,即艺术自身的审美自律性。^② 手工艺人的社会地位提升到“艺术的祭司”构成了这个故事的一个特别组成部分,确实,这是一个显然类似于发展进程的故事。“柏拉图学院”曾为艺术家的新角色提供了哲学上的辩护:有关艺术家创作灵感的概念第一次出现在马西里奥·菲奇诺(M. Ficino)的文人圈子的谈话中。^③ 但是在这个方面,瓦萨利在创建佛罗伦萨学院时必须有自己的定论。在他的《大艺术家传记》中,瓦萨利已经把拉斐尔作为“绅士”型艺术家中的原型来加以赞美。^④

① 有关这种相互关系,首先可参见汉斯·巴隆(Hans Baron):《早期意大利文艺复兴的危机》,新泽西,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1955。

② 阿多诺:《美学理论》(德文版),336~337页;《美学理论》(英文版),332页。

③ 安德列·沙泰尔:《马西里奥·菲奇诺和艺术》,日内瓦:德洛兹,129页,1954;另见雷蒙德·克利班斯基、欧文·帕诺夫斯基,以及弗里茨·扎克斯尔:《土星和忧郁:自然的哲学、宗教和艺术的历史研究》,伦敦,尼尔森,241页,1964。

④ 瓦萨利:《大艺术家传记》,第四部分,315~316页,384~385页, (“总之,他不仅仅是像个画家,而是更像个王子”/“Egli, in somma, non visse da pittore, ma da principe.”)。

五

我们这样匆匆地浏览一下瓦萨利的进程实际展示的时间阶段就已经足够了。无论如何，我们至少已经避开了某种对人文主义学说本身所发动的艺术进程的误解，以及对人文主义学说只是发明了这种进步的其他可能的误解。更确切地说，人文主义学说的贡献主要在于，通过评论事件的过程并参照古代的情况，来提供一种理解的模型和一个新观念的词汇表。^① 在这点上它确实产生了其自身的特殊推动力，因为它暗示出一个新的时代已经开始，而且还向着一个伟大的未来、一个可以同古代相媲美的未来继续推进。甚至在艺术家的圈子里，如同吉尔伯蒂的情况所表明的那样，这样的—个学说能够唤起一种新的自我理解或证明其具有合法性。

接受这种超越佛罗伦萨的自我理解也是自身的一种激动人心的进程。有时要把艺术规范输出给其他学派将会产生更多无法解决的困难。对于阿尔卑斯山以北的艺术家来说，到意大利去游览变成了一种发现艺术之国的旅行。阿尔布雷希特·丢勒（他就是这批最早的朝圣者中的一员）就曾经对这样一种重建的范式进程表达了他自己的意识：“艺术仅仅在一个半世纪前才重新开始发展。我希望它将进一步成长并结出丰硕的成果，尤其是在意大利，此后就可能会传到我们这里。”^② 这就是瓦萨利处在发展中的（*avant la lettre*）历史观的本质——它被一个外来人说了出来。

不管我们如何分析瓦萨利所描述的那种进程，可以确信在许多方面已被集中来证明这个主张，它是一种真正的进步。毕竟，我们有充分的理由认为文艺复兴所取得的成就已经超越了佛罗伦萨的边界。

^① 关于人文主义的审美学说及其古代根源，可参见迈克尔·巴克森德尔：《乔托和雄辩家们：1350—1450年意大利绘画中的人文主义观察者和绘画构图的发展》，牛津，牛津大学出版社，1971。

^② 这段话出自丢勒为关于比例的论文导言所作的草稿中。阿瑟·哈泽洛夫引自《文艺复兴艺术的概念和本质》，载《佛罗伦萨艺术史研究院通报》，第3号，374页，1919。



阿尔布雷希特·丢勒《自画像》 1498年 巴黎卢浮宫

它不仅包含了一种新的艺术外观特征,而且也包含了一套已被历史性地“发现了”的规范性法则的理论。艺术和艺术理论已陷入了一种相互交替的关系之中,这种相互关系再也不可能把艺术和理论分解成最初的纯粹实践和纯粹理论那样两个部分了。

六

瓦萨利确信朝向古典规范的发展已经达到了它的目标。这种发展看来已经达到了一个饱和的程度，这使进步本身成为一个需要讨论的问题，甚至处于危险之中。对瓦萨利来说，按照已经确立的批评准则，艺术已达到了它应该达到的和能够达到的目标；沿着相同的路线继续发展已不再可能，接着出现的只能是丧失和衰落。^① 我们可能会很容易地选择理解像风格主义这样的现象来作为瓦萨利所采用的美学学说的一种危机。^② 虽然很长时间以来我们发现这种危机并不适用于书面的表达，但它还是在艺术作品自身的某些特定属性中被揭示出来，特别是当“知识的掌握”和对自然的技术复制不再具有自身的价值，而相反代之以艺术形式的自我复制，或精神“创造”和自然形式之间的张力时，就更是如此。

还是让我们回到瓦萨利来。瓦萨利意识到进步已经完结，而且完成的规范已经有了特定的实践结果。总面言之，他具有了一个属于自己的历史角色。瓦萨利的《大艺术家传记》本身就是这些结果之一，这部著作系统地阐述并整理出一套美学的规范。有关艺术家生平经历的例证收集既直接地在规范性的美学学说中，也间接地在向着（人们假定从中会学到“历史的经验教训”的）规范的“教育”历史过程的叙述中，表现了这一规范。如果这个规范再次被忘却，艺术家自身是有责任的，就像他们曾经有责任把这些规范从遗忘中拯救出来那样。瓦萨利的著作是一部为艺术家面撰写的艺术家的历史，它构建了一部只有

① 关于这个论题可参见贡布甲希：《风格主义：历史编撰学的背景》（*Mannerism: The Historiographic Background*），载《形式与规范》。通过警告反对盲目地模仿米开朗琪罗，而赞扬拉斐尔的理性，瓦萨利的努力为艺术史准备了一个未来，但这并不是用来替换正在失落的艺术连续性的模型。

② 贡布里希：《风格主义》，103页。有关评价风格主义的问题，还可参见其他的专题论文，“风格主义的各种最新概念”，载《文艺复兴和风格主义》西方艺术研究；《第2届20世纪国际艺术史会议论文集》，普林斯顿，1963；瓦迪斯拉夫·塔塔基维兹：《谁是风格主义的理论家？》，《美学与普通艺术科学杂志》（*Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*），1967年第12号，90页。

艺术家出现的艺术史。正是在一种艺术的单线内在发展的相当片面的观点上,以及从由演员自身安排事件的过时观念的准确性上,瓦萨利的这部著作才最清楚地揭示了自身而成为他那个时代的一部重要文献。

一种辩证的关系,又一次出现在瓦萨利仅仅思考并描述的内容和通过描述他所亲眼目睹的现实之间。深深地确信这个循环结束了,这本身就是这个循环完成了的征兆。这个收集和清查的程序正好体现出一种文化循环的后期阶段特征。历史性的影响接着呈现出防守性的性质。在古代,艺术编史学中的收集和整理与一种回顾性的艺术发展和认可绝对的模型及惯例相一致。在东部,圣山修道院(Mount Athos)收藏的带有图解法规的《画家手册》(*Painter's Manual*)仅仅出现在后拜占庭时代。

产生出《大艺术家传记》的思想观念,同样也可以用来解释第一所艺术学院的建立;确实,创立艺术学院的精神之父正是瓦萨利本人。^①在艺术学院中美学学说被逐渐制度化而成为惯例,这不仅作为那些研习者的课程,而且还作为收集作品范例的准则。根据这些美学原则最初的计划,应该包括合理地收藏一系列历史上的著名艺术作品。个人的作品应该符合学院的标准,而个人的传记也应该同瓦萨利的《大艺术家传记》相一致。在没有意识到的实践中,理想的典范正是由《大艺术家传记》中描述的那些作品所构成的收藏。这个计划只是在瓦萨利编的所谓《图集》(*Libro*)(一部出自《大艺术家传记》中的艺术家之手的原始素描画册)中得以实施。^②这部《图集》是按照历史的线索来组织的,而且最初甚至还是用具有历史真实性的边框来加以装饰的,因为它必须恰当地表现出这些图画的编年顺序。^③此外,每一幅纸镶板画(*passe-partout*)上的文字说明也是按照艺术史的要求精确配置的,这样在未来就可以作为袖珍版画来欣赏。

① 尼科劳斯·佩夫斯纳:《艺术学院的历史和现状》,英国,剑桥,剑桥大学出版社,1940。

② 利西亚·拉吉安提·克洛比:《瓦萨利所构思的书》,佛罗伦萨,瓦莱基出版社,1974。

③ 欧文·帕诺夫斯基:《乔吉奥·瓦萨利的〈艺术家图集〉的第1页:关于意大利文艺复兴评价中的哥特风格的研究》,载《视觉艺术的意义》,169页,纽约州,花园城,达伯代出版社,1955。

1563年,瓦萨利在佛罗伦萨创建了迪塞诺学院(Accademia del Disegno),从时间上来看,这正好处于先后出版的《大艺术家传记》的两个版本之间。在《大艺术家传记》中,瓦萨利已经确立了黄金时代的艺术“风格”的绝对标准,特别是莱奥纳多·达·芬奇、拉斐尔和米开琪基罗三杰的标准;接着学院也按照《大艺术家传记》的风格理想提出了一套理论和实践的教育模式。在实际效果上这个计划既推动了对历史文物古迹的保护,同时也促进了艺术教育的发展。很明显,瓦萨利撰写《大艺术家传记》和创建学院艺术教育机构之间有着类似的共同的目的。学院的章程中明确规定,必须在学院建筑的中楣上饰有学院成员和他们的前辈著名大师的肖像,这就像是一座佛罗伦萨艺术家的万神殿。^①(见图24)因此,在《大艺术家传记》的第二版中提供了所有250位艺术家的木刻版肖像,而且是尽可能地依据真实可信的历史原型来制作的。更为重要的是,在学院的章程中还规定了必须设立一座图书资料馆,用以保存和收藏必需的示范作品,如艺术作品的设计图案和素描,作为“年轻人”研究和学习的资料,同时也是“为了保护这些艺术作品的目的”。博物馆和学院等学术机构中“应用”艺术史的写作,在这里也已出现了最初的原始形式。

从第一所艺术学院的创立到维也纳学院的后期拿撒勒画派的分离之间的两个半世纪,可以被看做学院的时代。瓦萨利希望学院能够成为按照他自己时代的规范为后代树立的美学原则的神殿,这些学院的美学原则也标明了瓦萨利时代无可争议的权威性。在以后的年代,对瓦萨利《大艺术家传记》的大量模仿或续作不断出现,使《传记》的影响极大地扩散并最终超越了意大利的边界。^②关于这点,我们只需提

^① 这个章程的第22条款,要求该学院的建筑中必须在中楣板上绘制或浮雕全体成员和自契马布埃以来的著名老一辈大师的肖像,第30条款要求设想出一个展览大厅,第31条款要求为保存遗留下来的绘画、雕像模型、建筑平面图、仪器设备等研究材料(“pe I giovani per mantenimento di questarti.”)建立一座“图书资料收藏馆”。

^② 参见第67页注④中引用的尤利乌斯·冯·施洛塞尔的有关文献;另见帕诺夫斯基:《理念:艺术理论中的一个概念》,莱比锡,托依布纳,1924;柏林,赫斯林,1960。约瑟夫·J·S·皮克英译本为,《Idea, A Concept in Art Theory》,南卡罗来纳州,哥伦比亚,南卡罗来纳大学出版社,1968;以及丹尼斯·马洪(D. Mahon):《17世纪的艺术和理论研究》,伦敦,瓦尔堡学院,1947。

及卡尔·冯·曼德尔(Karl Mander)1604年出版的《画家手册》(*Schilderboek*)或约阿希姆·冯·桑德拉特(Joachim von Sandrart)1675年出版的《德意志学院》就足够了。从单纯的收集事实到抄袭,再到独立采用瓦萨利的历史模型,几乎所有可能的变体都在瓦萨利之后的这部文集中表现了出来。

然而,有一个问题从未消失过:即在瓦萨利的“圣经”中作为一个已经结束的进程之后的这段历史如何来写,古希腊和佛罗伦萨的古典主义两个相近的标准倾向于放弃进一步的工作。恰当地说,巴洛克艺术的历史理论从来都没有出现过,肯定也不在瓦萨利研究计划的范围内。有关艺术著述的书目明显地倾向于人们非常偏爱的古典主义,倾向严格筛选的而且甚至有意识或无意识地回避当代的艺术。这样,艺术就变成了一连串拒绝古典理想衰退、不断再生的过程。对再生的夸大必然会减弱复兴的历史意义:它很难掩饰这种历史进程的基本不变的特征。因而,瓦萨利的《大艺术家传记》与其说提供了一种艺术史写作的模型,还不如说是提供了一整套美学的规范。而这些相同的规范仍然适用于温克尔曼及其所处时代的艺术争论上。

七

对瓦萨利和温克尔曼做一个比较将是很有价值的。乍一看,可以肯定两人之间存在着明显的差距,甚至有关他们之间的相似性的联想似乎也显得缺乏根据。温克尔曼开创的是新的事业,他的著作中并没有描述他自己时代的艺术,而是对古代的艺术进行了讨论。^①此外,温克尔曼撰写的不是艺术家传记,而是一部“艺术史”,在这一点上也是新的。然而这部历史的第一部分,特别是在有关希腊艺术的兴衰的章节中,温克尔曼表述了一种风格的理论。这个理论实际上是瓦萨利(也是根据古代的材料)在一个较简单的框架中,已经尝试过的工作的

^① 参见第64页注释①。关于温克尔曼,可参见卡尔·尤斯蒂:《温克尔曼和他的同时代人》(*Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 莱比锡,1898)这部著作一直是研究温克尔曼的标准文献。

一个新的重复。第二部分是在其历史条件下描述了艺术，因为按照温克尔曼的观点，艺术风格是“取决于其历史时代和历史变化的”。^① 这样的艺术安排对一般历史的领域来说，并不仅仅意味着艺术需要良好的时机和有意识的鼓励（的确，精神和物质的鼓励是同样重要的），而且它还暗示出政治的自由和艺术的繁荣之间有着一种平行的相互关系。“通过这部完整的历史，问题似乎已经变得很清楚，正是因为政治的自由才促进了艺术的发展”。^② 自由并不意味着艺术的自由，相反艺术却可以被约束在规范之中，而更有可能的是艺术倾向于具有自然能力的人的自由发展。当代艺术和具有这样一种历史观点的社会有关，这是显而易见的。然而，温克尔曼的历史概要和艺术的历史所包含的不仅仅是对这段历史知识性过程的单纯复述：也许除了古希腊对艺术的自然倾向的假说中，有机物成长潜在的当代主题和人的自然力量保持着一种潜伏的状态。

然而，艺术史的真实图景正是在艺术的“内部历史”中揭示了自身，温克尔曼通过有机物成长的隐喻性——这对瓦萨利之后的传统是真实的——描述了这种艺术的内部历史。艺术被包括在“自然的运作”之中；就这样，退化从古典的规范（美的形式在这里已被发展到了极致）开始逐渐走向衰败，衰退的趋势被认为是不可避免的：“像任何自然的运作那样，艺术不可能停滞在一个固定的点上，必然要衰退”，而且“开辟的模仿之路”^③ 也是如此。瓦萨利早就警告过要反对盲目地模仿米开朗琪罗。而对回顾了两个多世纪的艺术生产的温克尔曼来说，在艺术中的非创造性模仿已经成为一种具有意义的现象，他甚至还赋予这种现象一个特定的术语，即古代风格。^④

这里我并不希望把温克尔曼的著作简化为瓦萨利的作品；但是，瓦萨利的美学学说规范却无处不在，因为它本身就坚持了一种古代的立足点。他们不仅揭供了一套术语系统和关于再现的批评标准，而且还提供了具有倾向性的艺术批评家温克尔曼。在指出“裸像的素描”

① 温克尔曼：《古代艺术史》（*Geschichte der Kunst des Altertums*，德累斯顿，295页，1764。

② 同上，295页。

③ 同上，225页。

④ 同上，207页。

揭示了“形式的真和美”方面,温克尔曼对瓦萨利的老“素描构思”表示了极大的敬意。^①“艺术的源泉是自然”;^②然而,贝弗德勒的雕像躯干被“提升超越了自然”,^③而且贝弗德勒的阿波罗像是“完全按照理想的标准建构的”。(见图 25)^④我们承认瓦萨利具有矛盾心理的自然观,但即使在这里它与规则的“教学的大厦”也是分离的——温克尔曼用这些措辞严厉地批评了他自己所处时代的学院。古代理想的各种类型和自然一直没有受到挑战。例如,温克尔曼始终用明确的言辞谴责像贝尼尼这样的艺术家:“他们抛弃了自然和古代。”^⑤

温克尔曼极端拘谨的古典主义同时也是在瓦萨利之后的艺术史写作中的一种危机的征兆,他显然很难评论自瓦萨利以来的艺术生产。对当代艺术的忽视,就像迷恋一种失落的古代艺术一样,是意识到佛罗伦萨古典主义的可能结果及其对古代古典主义遗产的垄断的要求。古代的版本可以说已成为最初的原始版本,而佛罗伦萨的版本则是其再生的版本——当然,它不可能与最初的原版完全相同。温克尔曼并不是通过一种艺术的,而是通过一种历史的方式接受古代,从而打破佛罗伦萨在继承权上的垄断。从一个不带偏见的立场上来看,温克尔曼是在寻找“真正的”古代,在这个古代中,他发现了其“真实的”艺术文献并“按照它们的艺术”来解释它们。^⑥但是从艺术中分离出了艺术史的温克尔曼,^⑦或在他的历史著作中提供了一种不再可用的艺术的代用品^⑧的温克尔曼也已不是完整的温克尔曼了。这个人是他平等相处的画家朋友安东·拉斐尔·门格斯(Anton Raphael Mengs),即“德国的拉斐尔”和“艺术的重建者”,为了用他的艺术来揭

① 温克尔曼:《古代艺术史》,139页。

② 同上,321页。

③ 同上,345页。

④ 同上,364页。

⑤ 同上,335页。

⑥ 同上,295页。

⑦ 拉登道夫用这个短语将19世纪和(温克尔曼首创)“形式的观看”的概念作为历史的直接意图。海因兹·拉登道夫:《古代艺术品的研究和古代艺术品的复制》,柏林,学院出版社,1953年德文版,48页。

⑧ 赫尔曼·鲍尔:《艺术史学:艺术史研究的批评性导论》,慕尼黑,贝克出版社,1976年德文版,71页。

示美的世界,他“就像从第一个拉斐尔的灰烬中飞出的一只凤凰”。在门格斯的作品中,温克尔曼发现了“描绘在古代人像中的全部美的精华”。^① 在这里提到了最后真正的国际艺术风格的精神之父。他似乎再次步瓦萨利的后尘:例如,当他写到用一种趋向未来的新古典主义的观点,他希望通过希腊艺术传递——“观看和模仿的最有价值的主题”——的不仅仅是“知识,而且还有为实际用途的课程”。^② 这些话可能曾经是瓦萨利说的;然而在它们被写作的可争议的情境中,它们却传达了一种相当不同的意义:它们并不意味着保护,而恰恰相反,意味着当代艺术的激烈变化。

八

在浪漫主义时代,对瓦萨利的接受是一个依据自己权利的主题。确实,《大艺术家传记》的价值被逐步减低到变成一本有用的资料汇编文集。^③ 对原始资料的批评性研究曾一直是年轻的艺术史学科的第一步工作,但同时研究瓦萨利的一些新的方法被不断尝试。瓦萨利的权威性甚至被用来反对他自己的命题观点:这就好比是瓦萨利的观点被瓦萨利自己所驳倒。瓦萨利曾断言哥特式是一种德国的进口货,例如,要求将它作为一种民族的艺术是德国人的权利。^④ 当然,中世纪的艺术像温克尔曼的希腊艺术一样非常遥远,而且两者经常相互对抗竞

① 温克尔曼:《古代艺术史》,179页。

② 同上,128页。

③ 卡尔·弗里德里克·冯·鲁莫尔:《意大利研究》(1821—1831),尤利乌斯·冯·施洛塞尔编(法兰克福,1920),尤其参见第179页。人们可能不会责备瓦萨利“没有用一种学术的和批评的方式,而是以艺术性的和文学性的方式来组织他的材料。人们只会指责那些抄袭瓦萨利的编撰者和那些反对瓦萨利而没有修正他的批评家:前者信赖瓦萨利这样一个巨大范围的论题的材料,而后者并没有认识到瓦萨利的错误……不是故意设计的谎言……而仅仅是被误解的历史真实。当某个肤浅的批评家满足于争辩这些错误时,真正的批评家则思考去寻找出现这些错误的原因”。(460~461,82~83页)

④ 关于不同时代对哥特式风格的不断重新评价,可参见保罗·弗兰克尔(Paul Frankl):《哥特式:八个世纪中的文献资料 and 不同阐释》,新泽而,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1960。

争。但是也像温克尔曼的古代艺术一样，哥特式变成了一种当代艺术创新的来源。他提供了一种被自然感情激发出来的艺术形象，而且没有被规范和准则所破坏。这样，在一个完全颠倒的环境下，瓦萨利的模式在某种意义上又被重新复活起来。

这种不断得益于瓦萨利(同时也伴随着摆脱其影响的努力)的一个显著的例子是1820年匿名为“一个在罗马的德国艺术家”所发表的《对视觉艺术及其在托斯卡尼发展进程描述的看法》。其真正的作者是德国画家约翰·达维德·帕萨万特[Johann Passavant]，后来他又在法兰克福的施塔德尔艺术馆担任馆长。已经选择的题材是非常有意义的。“基本呈现视觉艺术从兴起到衰落的发展过程”在托斯卡尼的例子中被具体实现，因为“在这块土地上的艺术是发展得最出色的，并且通过瓦萨利的卓越著作……也最广泛地为人们所知晓”。^① 历史的呈现再次为实际的应用而设计：为了这个目的，帕萨万特希望“从历史中吸取教益”。传递给我们的艺术是历史中人类伟大业绩的一面镜子。“历史是最后的审判，人们通过其成熟的果实认识到了果树”。^② 果实就是艺术作品。它们担负了作为中世纪德国人的伟大业绩的见证，然而应该为这种伟大业绩的复兴提供艺术的规范。这样哥特艺术就被认为是中世纪的文艺复兴。

但是，因为帕萨万特保持了对瓦萨利更大图式的忠实，为了达到他自己的目标，他必须在观念上重新武装这个图式。因此帕萨万特拒绝“哥特式”的包罗一切的概念，瓦萨利已经把它运用在现代循环的初给之前的一切事物上。他现在称前哥特式和拜占庭的哥特建筑风格为霍亨斯陶芬王朝(Hohenstaufen Dynasty)的德国风格(当时德国人已取得了政治上的霸权)。帕萨万特赞成瓦萨利对意大利境内的哥特式建筑的评判，但他对这些建筑的缺陷的解释完全是出乎预料的：意大利人“没有受到我们的建筑原则的正确指导”。^③ 同样令人惊奇的是帕

① 约翰·达维德·帕萨万特：《对视觉艺术及其在托斯卡尼发展进程描述的看法》，9页，海德堡和施派尔，1820。这段话的形成选自席勒的《辞呈：世界历史就是世界法庭》中的著名诗句；可参见莱因哈特·科泽勒克：《历史的基本概念 II》，667页，斯图加特，克莱特，1975。

② 同上，6页。

③ 同上，14, 18页。

萨万特争论文艺复兴及其成为哥特式之后，必然恢复对古代的兴趣已经偏离了它的循环，已经开始“衰退”了。^① 这些循环出现了转换和增殖，古代变成了对哥特式风格仅有的一种选择。艺术史的理念第一次作为一个不间断的进程进入了我们的视野。

但是，对哥特式的新的赏识却相应引起了一种对瓦萨利规范的反驳。甚至古代也不再仅仅是在字面上，而更可能是在精神上被加以模仿。一个重新界定的自然被请来作为见证，用以代替旧的、仅仅是想像的那些准则。要把这些证据带进图画性艺术是更加困难的。而在建筑中，帕萨万特转换了瓦萨利循环的史前到循环的中心的位置，在其他类型的艺术中仅仅依据他自己的理由，他就可以击败文艺复兴历史中的瓦萨利。他是从评估不同于瓦萨利的三个雕塑阶段开始论述的。他认为，在第二个阶段雕塑就已达到了“完美的水准”。这时艺术家“还没有放弃一种活着的艺术的伟大目标”，即描绘宗教的和爱国的主题。他们并不在乎“证明自己是通过裸体雕像来学习素描的”，而且在选择的题材中还没有陷入一种“对古物的无条件的模仿……面宁可保持通俗性”。^② 现代价值体系选择了实践全部过程的意义。向着古代规范的进化作为一种进步的模型被放弃了，因为一种活的艺术（并不）在一种已经完成的和有效的轨迹上继续，“而是按着自己的道路在发展”。^③ 在绘画中乔托也许“从来没有在辉煌和理念的真实上被超越过”，即使他自己很少去关心再现的手法。^④ “构思”衰落到了“插图的效果和正确的素描”，这样，作为一种艺术的标准^⑤ 已经不再适用。另一方面，“创意”作为“一种构建的思想或一种行为的清晰呈现”，则必须得到更高的评价。^⑥ 在这点上，帕萨万特用瓦萨利自己的武器转过头来去攻击瓦萨利。然而，这种模型不能被武断地用在新的艺术内容

① 约翰·达维特·帕萨万特：《对视觉艺术及其在托斯卡尼发展进程描述的看法》，19页。

② 同上，27页。虽然瓦萨利（《大艺术家传记》第二部分，106页）在是否把多纳泰罗包括在第三阶段的大师中时犹豫不决，而在实际编年上他并不属于那个阶段，没有单个的案例能够对这个图式的基本有效性提出质疑。

③ 同上，7页。

④ 同上，37~38页。

⑤ 同上，38页。

⑥ 同上，46页。

上。新的观念呈现的一个弱点就在于它很难解释艺术发展的第三阶段,作者不再希望把它作为一个绝对的标准来树立,但同时也不敢轻易将其全部抛弃。盛期文艺复兴画家中间的古典三杰只能被含糊地接受,而且是以全新的理由来接受的;即,因为他们都是根植于他们的前辈的教导之中,他们或许将吸收前辈的思想精华同自然的最佳形式结合在一起。他们还没有退化到去生产使自身发展终结的艺术,即其题材仅仅是作为呈现“外部”形式的一个借口而存在的艺术。^① 反对后续时代的评判具有更大的破坏性。好的风格恶化“到某种特定的样式”的概念就已经模仿了风格主义(Mannerism)的论点。^②

很清楚,我们在这里了解到的关于作为基督徒的帕萨万特要比关于他想要重新解释的文艺复兴具有更多的情况。同样这也说明了瓦萨利模型的结构,不可能在不牺牲模型本身的前提下被有意义的选择运用。接着,更有意义的是,不顾所有的攻击、矛盾和修正,对现代来说这个模型已保存了一种特定的魅力这个事实,尽管这点没有说出来。由于瓦萨利是第一手材料的见证人,或至少是一位当时事件记录的见证人,在进步(一种文艺复兴的古典艺术的创生)的描述和进步本身之间的联系就具有了更多的实质性。瓦萨利处在一个适当的位置,通过他的传记和历史环境的故事,从而对那些已经享有不受挑战的最高级别的艺术家的价值作出了最高的评判。而且,这也许很可能就是瓦萨利在尘埃已落定在他们最初的理性上之后很久,我们还不敢承认他的评判的原因。

九

“瓦萨利和他的遗产”这个题目结束于帕萨万特看来是恰当的,他是一位积极接受瓦萨利规范的最后代表人物。他的价值作为一种原始资料主要在于他所主张的观点,而不是他所证明的事物。另一方

^① 约翰·达维特·帕萨万特:《对视觉艺术及其在托斯卡尼发展进程描述的看法》,52~53页。

^② 同上,52~53页。

面，帕萨万特将要参加后来的艺术史的现代学术实践的发展。对作为实用艺术批评的艺术史学的超越，只有付出巨大的代价才能达到。既然前辈已通过一种美学说的批评标准来调整自身，那么现在他就期待从历史学术上借用的历史模型。

新的“客观”的学科或学术性的艺术史写作，必须构建一个新的框架来描述艺术在历史中的过程，甚至还要建立作为它所关注的真实历史的这种过程。艺术史从来没有找到任何对自我强加的问题的持久的解决方案。艺术和历史之间的关系直到今天仍然像其所具有的无可争辩性那样无法解释。很明显任何艺术作品都是历史人物的历史产物，因此它既完成了一定的功能，同时也具有一种在原则上能够被揭示出的意义信息。同样明显的是，艺术作品在其形式上是能够超越历史真实性的。历史力量所制约的正是这种形式，就如同它有时也能决定其他形式的产生那样。如果任何地方艺术中都有，那么艺术中在这里出现的将是一种历史变化的可见图式。可以确信，这种正在变化着的（通过视觉传达的）艺术形式的实质并不像题材、技法和其他艺术作品的属性那样确实，因而也不像那样对历史论述开放。

那么，关于作为历史的形式的形式，即作为一种历史的资源、历史的见证，及其自身就处在一种形式的历史范围内，我们能够得出什么结论呢？我希望能接受几种关于这个基本问题的临时性陈述。我们再一次从瓦萨利人手。瓦萨利把文艺复兴艺术的出现描述为一种集体的和有序的进步，这种进步是朝着自然和古代的某种内在规范的完成。正因为瓦萨利把这种规范看成是客观赋予的，因此他基本上依赖于一种仅仅把形式运用和赋予其中的美学说的原则。然而，由于正像他把这个完成规范的发展路线作为解决这些问题的一连串逻辑的结果那样，他也就揭示了一种对艺术活动的完全不同的理解，一种我们在事实上已经提出其前提的理解。这里所提出的问题就是规范，或者不如说是如何来完成这个规范。

但是，由谁来决定这个规范呢？瓦萨利的回答并没有帮助我们解决这个问题。在艺术发展的线索中规范本身也在不断地变化，这一点使我们的洞察力变得含糊起来。马萨乔的规范并不同于拉斐尔的规范，因为从不存在一种绝对意义的规范，而规范总是在一段时期的问

题已被解决之后,所进一步确立下一个目标或解决下一个问题的目标。瓦萨利本人也谈到关于推动或促进再现自然的技术上的各种发明。这些发明被储存在艺术作品中,同时也在艺术作品中显示出来;相反,这些问题的解决又进一步设置了新的问题,并且使旧的问题变成了多余之物。这些规范本身因此也被结合进入了进步的基本要素之中。现在它已经成为规范,不再是进步的目标了,所有的运动都停止在这个固定的点上。只有在回顾中15世纪的艺术和沿着发展的任何点上的古代模型之间的距离似乎才是可度量的。当然在那时,古代模型正在被解释和接受进不断变化的方法之中。而且甚至连瓦萨利也意识到各种意外事件的作用,例如,像发现各种不知名的古代文物那样。

即使如此,发展的描述作为一系列对问题的连续解决方案,仍然遗留下了在逻辑上包含进步或其可能的结论问题没有回答。我们已经谈到了瓦萨利所设想的在完成规范中的饱和状态。瓦萨利确信艺术已达到了它的目标,这代表着比一个单独的后继者的本能需要更多的东西:这就是瓦萨利自己对一个长长的进步结束时的观点的独特之处。学术的直觉感悟在盛期文艺复兴和随后(一种断裂性甚至连那些对“风格主义”这个术语感到不舒服的人也不得不承认)的发展之间作出了一个基本划分,这个分界规定了资料的收集和反复的验证。这种划分是必需的,因为人们不能用一种同样的批评标准来衡量两种不同的艺术现象。我们当然不能搬用自然主义的批评标准来评判风格主义艺术,因为这是一个在当时的情况下不再指望有新的解决方案的难题。

很清楚,确实存在有一个在“问题的同一性”的范围内展开的艺术——历史的序列。它们逐渐达到了一个问题发生变化的阶段,在这个阶段连续发展的解决方案本身就会提出新的问题。每一个结果很快就会转入另一个新的问题。假如,无视雷纳·韦勒克的警告,“一个审美产品的历史既不能通过因果关系的类型,也不能用那些进化的类型来理解”,^①我们就应该选择视觉艺术的历史中的时间结构来考察,

^① 雷纳·韦勒克:《关于接受历史中的方法困境》,载《历史·事件和叙述》,《诗学和阐释学》第5期,517页,莱因哈特·柯塞勒克和沃尔夫-迪特尔·施滕佩尔编,慕尼黑,芬克出版社,1973。

这样就使进步的概念发挥了作用，我们必须放弃一种惟一的、单向性的进步观。取而代之的是一些非常不同的进步，这些进步不断变换发展的方向，并且相互交替，但在它们内部的连续中就像在进步的连续中一样，仍然在设法达到某种特定的必然结果。这种必然的结果从一开始绝不会固定为一种计划程序，因为无数外在的因素都会不断作用于这个进程的时段、长度、进度以及进步的方向等等。艺术生产作为一种人类活动的范例，在一种由乔治·库布勒的艺术及其产品的历史性基本力量中找到了一种最新探索的可能性，^① 我们已经到达了这样一个以人类学为基础的艺术生产概念的大门口。

(常宁生译)

① 参见乔治·库布勒：《时间的形态：关于物品的历史评论》，纽海文，耶鲁大学出版社，1962。

艺术史的哲学

——从温克尔曼到德昆西

[美]安东尼·维德勒

安东尼·维德勒(Anthony Vidler),美国洛杉矶加州大学建筑理论教授。他最近的一部论著《建筑的怪异:论现代的粗野》由麻省理工学院出版社出版。目前,维德勒教授正在撰写一部题为《关于空间的焦虑》的论著。本文选译自《异议》(Oppositions)杂志第25卷(1982年秋季号)。

一部合理的艺术史的目的应该是重新回到艺术的起源,伴随着艺术的发展和变化到达艺术的完美阶段,并且记录其衰落直至它们的消亡。一部按照这些原则构想出来的艺术史,应该使人们知道各个民族、时期和艺术家的不同风格和多样特性:艺术史应该尽可能地通过研究留存给我们的古代文化遗迹,建立起基本的艺术史实。

在“艺术史”这个标题下已经出现了一些著作,但在这些著作中却只有很少的篇幅论及艺术。这些著作的作者,由于没有充分研究他们的材料,因而只能给我们提供一些普通的常识。几乎没有几个作者知道如何才能使我们理解艺术的真正本质。

——约翰·约阿希姆·温克尔曼,1764年^①

^① 约翰·约阿希姆·温克尔曼:《古代艺术史》(*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764);法文译本, M. 胡伯尔译, *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, 三卷本序言, 莱比锡, 1981。这显然就是 Q·德·昆西在准备他的《建筑方法百科词典》(巴黎, 1788)第 1 卷时所利用的版本。



冯·马隆《温克尔曼肖像》 1768年

艺术的历史,正像欧文·帕诺夫斯基所论述的那样,总是保持着历史和艺术两者之间的分离状态。^①一方面,历史由于其强调原因和结果,强调不同种类知识(政治的、社会的以及艺术的)之间的关系,倾向

^① 欧文·帕诺夫斯基:《艺术意志的概念》,载《美学和普通艺术科学杂志》,1920年第14号。这篇论文仍然是关于李格尔的“艺术意志”这个模糊概念的最深刻的分析。有关论题的法文译本,可参见欧文·帕诺夫斯基:《作为象征形式的观点和其他论文》,197~221页,巴黎,1975。

于通过自身外在的现象来解释艺术作品。另一方面,艺术客体,由于艺术受确立其为独特事物和艺术的内在审美标准的制约,倾向于要求从非历史的观点、从关于知识的哲学角度来鉴赏。这样,政治的历史,“人的活动的历史”就应该按照一种纯粹的历史模式来被解释;但艺术史,“迄今为止其生产的既非关于主题的陈述也非关于事件的说明,而是关于材料和其结果的形成”,则要求其具有自身的标准。“一个纯粹的历史研究”,帕诺夫斯基特别指出,“无论涉及形式或是内容,都只能根据一些其他的现象来解释‘艺术作品’这个现象,而从未回到关于一种更高的秩序的知识根源上。”^①



希尔德布兰特《费德勒像》
1875年大理石雕刻

在关于艺术的一种形而上学和一种关于客体的历史之间的这种两难困境,自从启蒙时代以来就一直是一个理想主义和唯物主义艺术史中存在的问题。由阿洛依·李格尔所提出的艺术意志(Kunstwollen)的概念仅仅是一个把艺术和社会联系起来的表述方式,这种表述企图克服被康拉德·菲德勒那样的新康德主义者或像格特弗里德·森珀尔那样的技术功能决定论者所坚持的严格的分离。^② 同样地,由阿道夫·希尔德布兰特或海因里希·沃尔夫林所提出的形式的类型是来源于一种

视知觉心理学,这种心理学试图将客体的特性重新转向认识客体的视觉上,并由此转向社会本身。^③ 这样就在客体和主体之间建立了一种

① 欧文·帕诺夫斯基:《艺术意志的概念》,载《美学和普通艺术科学杂志》,1928年第14号。

② 参见亨利·泽尼尔:《阿洛依·李格尔:艺术、价值和历史主义》,载《代达罗斯》1976年冬季号。对康拉德·菲德勒的理论、其前提和内涵的一个进一步的分析,可参见菲利普·朱诺:《透明和浑浊》,《论现代艺术的基本理论》,瑞士,洛桑,1976。

③ 阿道夫·希尔德布兰特:《形式问题》(1883),迈耶尔和奥格登英译本,纽约,1907;海因里希·沃尔夫林:《建筑心理学导论》,慕尼黑,1886。

复杂和中介的关系，很明显这种关系可以被历史地理解为一种特殊的视觉关系，它在一个特定的时代占据着主导地位。一旦被知觉的科学检验所证实，像李格尔的“触觉的”(haptic)和“视觉的”(optic)原则或沃尔夫林的“线性的/图绘的”(linear/painterly)、“平面的/退缩的”(planimetric/recessive)、“封闭的/开放的”(closed/open)等形式批评标准就为一种相对主义的、历史主义的理解跨越时代的风格发展，提供了特定的解释方案。正像希尔德布兰特所主张的那样，对于视觉的历史学家来说，问题是要“从一种审美的角度来确认基本的观看方法”，即每个时代的艺术实践的特征。^① 艺术史家只有通过像艺术家那样来观看风格的发展，才能写出一部关于形式的历史。

这样的一种“视觉的历史”(它用自身替换了一种客体的历史)又必须依赖客体本身来作为其研究的材料。在缺乏文字记录的情况下，只有客体才能揭示那些可能被“理解”的特殊的情况，而且也只有通过这些情况，艺术作品的客体最初才能够形成。李格尔对晚期罗马艺术研究的贡献就是这样的：只有通过建立标准，人们才能根据自己的观点来理解作品，而正是由于这些标准，那个时代的作品才能被观众所接受。李格尔从该客体诸形式特质上入手，设定出独特的和特定历史的视觉模式，例如，这些不同的视觉模式相对应于埃及的金字塔(见图26)、希腊的神庙(见图27)，以及罗马的万神殿(见图28)。这样对观察者来说，金字塔的四个斜坡面都蕴涵了一种“触觉性”和视觉上的“封闭性”；带有独立圆柱式的神庙不可能从封闭的角度来观看：“视觉(眼睛)将愿意从所渴望的作为一个和谐的整体的各个部分的关系来欣赏它们”，这样我们就要求具有一种“正常的视觉”。但是万神殿——这个顶部不断收缩的圆柱体没有提供可以看到整个建筑外形的固定场地，却要求有一种能够完整地欣赏到建筑外形和场景之间(常常含糊地)相互作用的“远景观”。^② “艺术意志”的概念在当时是被用来连接这些观看的方法和那个时代更为普遍的思想倾向的。

用一种希腊艺术的客体从未被“理解”而只是被收藏的意识来观

① 阿道夫·希尔德布兰特：《形式问题》，9页，1983。

② 参见巴巴拉·哈洛撰写的富有启发性的论文：《重新组合：阿洛依·李格尔关于晚期罗马工艺美术的图像》，载《雕刻》(Glyph)，1978(3)，118~136页。



拜倒在古代艺术作品下的艺术家

照晚期希腊化的雕像和圆形的雕饰，温克尔曼也同样在寻找标准，通过这个标准个体的艺术作品可能就是一种历史—风格分析的催化因素，它超越作品的本身而提出了一种智力的、文化的、精神的“视觉眼光”，这种视觉内在于每一个时代和每一位艺术家，因此也包含在艺术



温克尔曼《古代艺术史》 1764年版封面

作品之中。^① 温克尔曼所确认的问题(许多著作都是在“艺术史”的题目下出现的,但是这些著作却很少讨论艺术本身)正是他最重要的论著《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》(1755)和《古代艺术

^① 关于温克尔曼的基本传记最重要的是卡尔·尤斯蒂的《温克尔曼和他的同时代人》,第2版,第3卷,莱比锡,1898。H. C. 哈特菲尔德:《温克尔曼和德国批评家们,1755—1781》也极为有用,纽约,1943。对于温克尔曼美学理论的最佳研究仍然是瓦尔特·博斯哈德的《温克尔曼,折中的美学》(*Winckelmann, Aesthetik der Mitte*),苏黎世和斯图加特,1960。

史》(1764)的中心主题。^① 这个问题可以被简单地表述为：在一件单个的作品和统一的形式中，如何将艺术作品的审美理解（它对于理解那个时代的艺术精神是必不可少的）和一部关于许多作品的编年史（它界定了作品在总体风格上的进步和发展）结合在一起。

这并不总是一个问题，或更确切地说，在我们今天认为其具有历史主义感受力出现之前，我们并不是用同样的方式来表述这个问题的。例如，对于阿尔伯蒂来说，审美和重要的历史问题是相对应的；确实，正当它提供一种正确再现自然的方法时，美的理想将会作为一种规范来指导对古代作品的正确的“重构”。经验的证据——毁弃的纪念碑、文本的描述——当然都会对认识一件作品从前的外观提供有价值的线索，但是只有一种在哲学上被不断发展的关于美的理论，即一种关于理想的美学才会作为一种重新组装的规范系统来操作。贯穿整个 15—17 世纪，对于研究古代艺术的“历史学家”来说仅仅就是积累重要的证据（尽管这在温克尔曼的著作中也是一个不可忽视的部分），而更重要的是把这些证据与一种先验的审美标准（和谐的比例，恰当得体和象征形式的标准）统一起来，这个标准来源于关于古代艺术的著述，而且在艺术和建筑的学院及学校中被反复不断地辩论过。但是从 17 世纪中叶起，在一种不断增强的关于科学和经验研究的新视觉的影响下，关于美的理想正逐渐从单纯的历史证据中分离出来。关于美的理论，被表明具有从属性，它同美的产品、习俗、趣味、社会惯例一样，都被认为是服从于来自考古学和哲学研究客体的不同规律。于是，这个问题变得不再把历史的产品服从于一种关于美的绝对标准的规范解释，而是将“美”本身理解为一种历史的类型，美具有其自身发展的历史。这样，约翰·奥布里(John Aubrey)通过暗示出一种巫术起源的地形学和历史研究来反对伊尼戈·琼斯(Inigo Jones)所提出的对英国的巨石圆阵(Stonehenge, 他曾指出这些巨石最初建构的是一种维特

^① 《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》(德文版, 德累斯顿, 1755), 这部论著在 1786 年译成法文; 温克尔曼的朋友汉斯·卡斯帕·菲斯里的儿子亨利·菲斯里将其译成英文, 于 1765 年在伦敦出版。



巨石圆阵 公元前 3000—前 1500 年 英国威尔特郡

鲁威式的罗马神庙)作“理想的”重建。^① 克洛德·佩罗(Claude Perrault)和克里斯托夫·雷恩(Christopher Wren)都以不同但又相关的方式,谨慎地将美分离为美的“自然的”和“习俗的”组成部分,从而开启了后来几个世纪关于比例体系的思索。^②

但是尽管 18 世纪的哲学家们对培根的精神和洛克的经验主义表示敬意,历史(因而也包括艺术的历史)仍然被认为服从于一种支配性的自然规律,即一种被新的科学检验所证实的规律,这是真实的。历史已不再相信关于一种先前传统的永久的和谐,而是认为应该像对待物质和自然生物那样来结构地和逻辑地处理关于社会的作品。这样,

^① 参见迈克尔·亨特出色的研究:《约翰·奥布里和知识的王国》(纽约,1975),这部著作讨论了在奥布里的著作中文献学、古物学和实验科学之间的关系,特别参见第 3 章《古代文物的研究》。

^② 参见 J. A. 贝内特:《克里斯托夫·雷恩:关于美的自然原因》,载《建筑的历史》,第 15 卷,伦敦,1972;曼弗雷多·塔弗里的文章:《人造的建筑:克洛德·佩罗,克里斯托夫·雷恩爵士和他对建筑语言的讨论》,载《欧洲的巴洛克》。《关于巴洛克的国际会议文献集》(莱切,1969)是关于 17 世纪后期这种“传统的”建筑最精彩的研究分析。

洛日耶神甫(Abbe Laugier)关于在建筑中原始棚屋的模型正是按照孔迪亚克(Condillac)关于语言的结构和形成的逻辑理论的精确推论而建立起来的。在所有的事物下面隐藏着一种普遍的和合理的语法规则:关于模仿自然的艺术应该绝对地遵循这些自然的规律。

18世纪中叶的哲学家已经通过将所有的特殊性都回归到它们的基本根源上,从而对历史及其变化的特征做出了回应:他们相信在各种文明和文化表现的奇异变化下面,具有一些永恒不变的规律,这些规律可以被发现并简化为单一的、独特的原则。关于模型的概念和关于类型的理想,从他们的新柏拉图主义形式转变为关于知识和实践的积极原则,仅仅是其中的两种方法。通过这些方法,艺术和建筑就应该具有自然的规律。正是历史本身的“运动”服从于这样一种规律:由雅克·蒂尔戈(Jacques Turgot)这样的乐观主义者和卢梭(Rousseau)这样的批评家所探索的进步的路线,人类所追求的完美的必然性的路线就是这样的一条规律。由于多样性和各种例外的出现,历史的证据正好说明了这条规律以及它崎岖变化的发展过程。在孟德斯鸠(Montesquieu)的著作中,如同在圣-帕拉耶的拉·柯恩(La Curne de Sainte-Palaye)和许多古物收藏家的著作中一样,都意识到了一种相对的历史差异的存在。^①每一种文化和每一个民族都发展出了自己的法律、表达形式、风俗习惯、道德准则和生活方式,但这是在一种与地理的和气候条件的严密关系中逐渐形成的。相对性是受到系统的规律所控制的,这种系统在自然和文明之间进行调解,它是一个被许多分歧和例外复杂化了的系统,但也是一种在其“初始的”状态中设想在宁静晴朗的天空下自然生成并合理发展的社会系统。

然而,在18世纪60年代,由于受到希腊“再发现”的激发,并由旅游者、学者和艺术家所进行的不断增长的游历“中世纪”、“中国”和“埃及”活动的影响,这种“关于规律的精神”被一种感受力所打碎和破坏,即人们认识到了真实的历史差异,认识到每一个时代都具有自身种种

^① 关于当时出现的启蒙的历史意识的最佳研究是莱昂内尔·格斯曼:《启蒙时期的中世纪精神和意识形态:圣-帕拉耶的拉·柯恩的生平和著作》,巴尔的摩,约翰·霍普金斯大学出版社,1968。这部著作将中世纪的学术发展置于其社会和意识形态的背景之中。拉·柯恩是阿贝·洛日耶的好友和老师。

特性,认识到多样化的本质,更认识到本质的多样化。在法国有大卫·勒鲁瓦(David Leroy),接着是勒格朗(Legrand)和夸特梅尔·德昆西(Quatremere de Quincy);在德国则有温克尔曼,然后是赫尔德(Herder)和歌德,他们开始撰写超越传统编年、描述和收藏的文化史。他们为历史发展提出了一条规律,同时这也是关于历史本身的规律。好像在仿效维柯那些难读的论文,历史学家们更加接近了一种关于知识的二元性理论:即在自然的知识和对人类习俗的理解之间,在自然科学和社会科学之间感觉到差异性的存在,这些差异存在于种种证据、解释的规则,以及叙述的形式之中。在19世纪被称为历史主义(Historicism)和20世纪被称为历史决定论(Historicism)的,正是这种重心转移所发展的结果。^①

然而,历史主义的“发明”并不像弗里德里克·迈内克(Friedrick Meinecke)所描述的那样是观念顺利和不间断进化的产物,因为这种想法如同将一种统一体归于历史主义本身的想法一样都是错误的。相反,文献学和考古学证据的积累要求具有一些规则,通过这些规则可以评价这些证据意义,相对主义的和经验科学思想的影响,对“民族的”身份问题的回答以及前所未有的各种政治革命在自然法则理论背景下都会得到缓解。

正像许多新历史学家所认识到的那样,仅仅接受对所有的时代作平等地考察,而不给予平等的尊重,就不可能进行艺术史学科自身的重建。正是由于看到历史的和美学的理解新客体的条件必须建立起来,对探察时代的错误和解释时代的变化来说,许多识别和检验的新标准必须加以发展和完善。历史的事实或事件的真正“本质”必须被检验,这种检验应该像以前被指向合法关联的体系,或关于美的定义那样受到高度重视。^②

艺术史,正像温克尔曼所认识的那样,也同样不得不准确地建立

^① 参见乔治·G·伊格尔斯和康拉德·冯·莫尔特克:《导论:利奥波德·冯·兰克的历史理论和实践》,15~22页,纽约,1973;还可参见弗雷德里克·迈内克:《历史主义的产生》,1936。

^② 参见威廉·冯·洪堡德:《论历史学家的任务》,载伊格尔斯和冯·莫尔特克:《兰克的历史理论和实践》,5~32页,1821。在此史实或事件和艺术作品之间的关系,是根据平行的统一标准被描述的。

起自身的研究目标。什么是艺术的界限：哪一种客体处在被考察之下？艺术如何将自身从其他伴随着各种杂乱客体（有些对审美标准的产生具有意义，另一些则没有意义）的无差异的景观上划分出来？在纯形式的语言上，什么是视觉领域的界限和边缘？怎样在线、面和外形轮廓中将这些极限（它们也是思想和精神的极限）表现出来？

在整个进程中，关于特定典型的理想起到了一个关键性的作用。一方面，在18世纪中叶关于“标准”的理念正是这种理想所导致的结果，这个理想提供了一种具有稳定性的成分，一个为积累证据设定的中心焦点，这些证据的积累可能会打破理解的界限范围；另一方面，伴随其全部的新柏拉图主义的色彩，这个理想承诺将作为一种更新美的规范的手段来产生作用。如果在学术教条下面关于美的各种理想应该相对性地加以考虑，如果关于艺术和建筑的不同“起源”必须加以历史化，那么关于典型的理想就可能会吸收历史相对论的最坏的推论结果。同时，考虑到在现实之后理念的条件和作为表现这样一种理念的现实特性，这个典型将外部世界和内心世界、可视的和不可视的世界联系在了一起。这样，温克尔曼尝试将模仿的理念设定在雕像的范围内，由此这个理念就必然作为一个时代的风格原则而产生；夸特梅尔·德·昆西同样从新柏拉图主义的立场出发，企图用一种理想类型的历史方法赋予原始棚屋以材料模型真实的历史意义。在两种情况下导致的结果都是一部关于艺术和建筑的历史美学，一种在19世纪艺术史中所看到的文献学和趣味的结合。在这两种情况下，一种典型同时被界定为研究的客体及其解释的框架：对温克尔曼来说，是雕塑的理念；而对夸特梅尔来说，则是纪念碑的理念，它用做知识和精神进程的证据，这个由社会和文化环境的核心所产生的进程，与其说是被体现，还不如说是被复制或再现于艺术作品之中。^①

艺术的历史在这个意义上已不再是一种通过先验规则方法被重新建构的遗物和客体的目录，而成为一种关于形式的历史，形式的材料表面、质量和外形轮廓都是我们研究高深的思想、内在的力量和精

^① 参见勒内·施奈德：《夸特梅尔·德·昆西的古典美学》，巴黎，1910，1版，1805—1823；欧文·帕诺夫斯基：《理念：艺术理论中的一个概念》，纽约，1968，1版，1924。这部著作总结了新柏拉图主义从产生直到贝洛利的发展情况。

神的概念的线索。历史学家兼批评家的任务，正像它在整个 19 世纪中那样，从作品中导出自身的理念，现在必须成为一位关于作为那种理念标记的线条和平面的鉴赏家；在某种意义上，他通过从可视物中抽象的手法变成了一位讨论隐形事物的美学家。^①

安东·拉斐尔·门格斯在他 1772 年绘制的《历史的寓言》(该画是在温克尔曼遇刺大约四年后为装饰梵蒂冈的帕皮里宫室的一项研究)中，总结了温克尔曼^② 和所有追随他企图撰写一部关于艺术作品历史的艺术史家们的两难困境。门格斯给我们提供了一个传统历史人物图例形象的极端变化，这正像在切萨雷·里帕的《图像学》^③ 中所通常指出的那样。在里帕 17 世纪初期的作品中，历史学就被表现为一种“思想的状态”，一种永久的呈现，这种呈现还不是为了丰富现在而对过去的反应，也不是一个关于自身活



切萨雷·里帕《历史的寓意》
选自《图像学》 1758—1760 年版

^① 参见巴巴拉·马丽亚·斯塔福特：《隐形的美：温克尔曼和难以察觉的美学》，文载《艺术史杂志》(Zeitschrift für Kunstgeschichte)，1981，这是迄今关于温克尔曼研究的最具挑战性的著述。

^② 门格斯(1728—1779)是温克尔曼的一位亲密的朋友，1759年之后他在撰写著名的关于古代雕像的系列著述《描述》中与温克尔曼密切合作，他坚持一种形式更为严格的新柏拉图理想主义。参见《对绘画中美和趣味的思考》，载《安东·拉斐尔·门格斯的作品选》，第1卷，伦敦，1796，作品《历史的寓言》是1772年受教皇克莱门特十四之托为重新装饰帕皮里卡美拉宫室所作的壁画。

^③ 关于切萨雷·里帕的《图像学》，自1593年以来重新发表了许多次，这是温克尔曼最喜爱的一部著作，温克尔曼的《实验寓言》(1765)在一种高度个人化风格的方式上继承了12世纪象征化的传统。

动规律的主题。体现在神话、寓言和一个连续的过去之中，历史女神并不在意自己所撰写的事物；将她的书板依靠在以萨图恩(Saturn)的形象出现的时间老人之翼上，天意的力量正指导着她手中的笔。同样，时间老人也不关注历史女神，而是思考着用他的大镰刀所造成的破坏，他更加关注他口中的石头以避免吞食了他的孩子。历史女神和时间老人就这样以一种永恒的反向状态被锁定在一起。在门格斯的变体画中，历史女神则是坐着的，并将她的书本依靠在



贝弗德勒的安东诺依雕像(躯干局部)

时间老人的翅膀上，这在样式上似乎还相当传统，但时间老人已不再看着远处——他的眼睛敏锐地转向拿着莎草纸(宫内收藏的物品)前进的守护神格尼乌斯(Genius)，转向历史女神。这些记录的传达是由名誉女神的喇叭来预告的。历史女神自己并不是将视线从她的著述转到地上，而是直接看着詹努斯(Janus)神，他的手指向刻有“克莱门提诺博物馆”铭文的后墙上的一个开口处。在这个窗户中所描绘的场景集中在克里奥佩特拉(也有人认为是阿里阿德尼)的古代雕像上。^① 这件绘画就是这样来描绘艺术史家所关注的中心客体——古代的艺术遗物。历史女神被置于文献和艺术之间：一边是守护神拿着文献，另一边则是詹努斯——过去和未来的起源之神，指向艺术。而且艺术是由梵蒂冈贝弗德勒最著名一件雕像所代表的，这些雕像最近被迁移到

^① 关于梵蒂冈收藏的这件中央装饰绘画的历史，曾被确认为克里奥佩特拉、阿里阿德尼，或一位仙女等不同的人物身份。参见弗朗西斯·哈斯克尔和尼克洛斯·彭尼：《趣味和古物风格》(Taste and the Antique)，184-187页，纽海文，耶鲁大学出版社，1980。

克莱门提诺博物馆中的显著位置上。^① 陷在暂时的证据和审美的价值之间，历史女神像詹努斯一样，必然会具有两面性；像格尼乌斯一样，历史女神在理解这些价值中，也必然会获得灵感。纸莎草书卷在历史事实方面揭示了许多东西，而雕像则体现了那个时代的本质精神。

在发展他的历史美学的进程中，温克尔曼集合了这两种明显对立的证据，并且由此面对着两种背道而驰的学术传统。第一种传统是决定着趣味、形式、构图、比例和样式的规则整体，一般被理解为“艺术的理论”。第二种传统是关于过去文物遗迹的叙述，有时是编年学的，有时是异位的，有时是被并置、相似或类似的方法来安排的，通常被理解为“历史”。第一种传统一直是批评家、理论家和艺术家自身的研究领域；而第二种传统则是文献学家、古物学家和收藏家的研究范围。例如杜波斯神甫(Abbe du Boss)是一位论述趣味的著名权威，而蒙法孔(Montfacon)或毕安契尼(Bianchini)则由于他们的考古学研究而著称。^②

对温克尔曼来说，这两种被分别运用的传统都没有提供关于艺术在历史中的合理解释。鉴赏、颂扬、旅行家的故事和小古玩，关于作品的描述(在许多情况下艺术史家从未看见过这些作品)都没有对历史的价值提出要求。同样关于收藏家目录的年代错误也必须加以回避。甚至连伟大的蒙法孔也宁愿根据素描的证据，而不是经验来作判断：他是通过“其他人的眼睛”来研究“这些远离的古代珍宝”的。^③

历史，对温克尔曼来说，应该在这个词的“最宽泛的”意义上来理解：它将一种叙述性的年代学与一种“艺术体系的概略”——关于“艺术本身的实质”结合在一起。这就是温克尔曼所谓“重新回到艺术作

^① 克莱门提诺博物馆由教皇克莱门特十四创建于1770年，该馆包含了曾经收藏在布拉曼特的贝弗德勒庭院以及迅速扩大的罗马天主教会收藏的雕塑作品。可参见弗朗西斯·哈斯科尔和尼克洛斯·彭尼：《趣味和古物风格》，70-73页，纽海文，耶鲁大学出版社，1980。

^② 伯纳尔·德·蒙法孔和让·马比永，都是来自圣杰尔曼-德-珀雷修道院的僧侣，他们在广泛收集和阅读的愉悦中加入了谨慎的学术研究；参见阿纳尔多·莫米格利亚诺：《马比永的意大利信徒们》，载《古代和现代历史编撰学》，牛津大学出版社，1977。对于理解关于弗兰切斯科·毕安契尼贡献的价值，可参见韦尔纳·欧克斯林：《皮拉内西之前的历史学和考古学：关于切斯科·毕安契尼的笔记》、《有关皮拉内西著述中的皮拉内西》(Piranesi nei luoghi di Piranesi)，罗马，1979。

^③ 约翰·约阿希姆·温克尔曼：《古代艺术史·序言》三卷本，莱比锡，1981。

品的起源上”的意思^①——这既不是 18 世纪哲学家孔迪亚克的永恒结构,或建筑上的洛日耶通常所说的“寻找起源”;也不是许多语言或形而上学的理论家提出的《圣经》的起源问题,而是一种审美的起源,在可理解的范围内具体地说,就是艺术作品自身。

要发现这个起源对历史学家来说要求具有个人的经验。只有个人的详细审查才能保证探察出不同时代添加、修补和技术上的差异,只有个人的经验才能保证对客体的描述深入到作品的品质、价值和风格中。温克尔曼在德累斯顿博物馆中阐述的这个原则,通过访问罗马而确认了其真实性。温克尔曼关于艺术史写作的双重法则就是这样,首先要仔细地区分现代和古代(一般的规则是分析雕像各个部分的特点,特别是胳膊和手部,有可能是后来修补的),其次要发展出一种对所观察作品的特定移情作用——“我总是用一种特定热情来关注艺术作品”——这自然会导向一种适当风格的描述:“关于阿波罗的描述要求最庄严的风格。”^② 通过与其时代的关系“激发”的雕像不仅是关于这种文化的最自然的符号,而且历史学家的描述也遵循这条标准,并受到所描述客体的激发。

后来发展了关于希腊艺术理论的艺术史家们经常指责温克尔曼,说他不仅没有亲自访问过希腊,而且也没有见过任何希腊雕塑的原作,而只是看到过一些石膏模型,这些作品现在一般被认为是一些拙劣的罗马的复制品,或充其量也不过是希腊化时代晚期的复制品。^③ 但是人们一直都没有认识到,这种原作的缺乏究竟会在多大程度上必然影响到温克尔曼的希腊艺术观的形成。温克尔曼认为的“热情”意

① 约翰·约阿希姆·温克尔曼:《古代艺术史·序言》三卷本,莱比锡,1981。

② “描述”的本质作为一件精心的制作在文字上为理解作为客体经验的作品发展出情感和知识的标准,卡尔·尤斯蒂在他的《温克尔曼和他的同时代人》(1872)第 1 卷第 45 页中已经分析了这个问题:“1757 年之后的新的描述并不像自然科学中的描述那样客观,在这里作者运用了一种彻底的术语学以努力应付他的主题。仅仅通过这些描述,我们还很难构想出这些雕像是什么样子。但这样的一种描述是一种关于特定印象的转换,这些印象在庄严注视的瞬间中有心灵所接受,并转化为一系列的形象和概念,这正像艺术家逐渐将他的创造性直觉转换为造型的现实那样。”转引自马克斯·德索,《美学和艺术理论》(*Aesthetics and Theory of Art*),1906,底特律,1970,407 页。

③ 巴巴拉·马丽亚·斯塔福特在《隐形的美:温克尔曼和难以察觉的美学》第 65 页中,为他的理想主义美学发展中的这样一种缺席的必然性提供了一个强有力的论据。

识对于艺术作品的真实感觉是必不可少的，通过这种“抽象”的力量，他能够从外部的表面来推断出内在的本质；完美的理念在每一种文化的气候、地理、道德、体格、感觉以及艺术作品之间同时发生作用；这些都是思想的产物，而不是感觉的产物。

但是如果温克尔曼美学的最初原则是在缺乏对原作的表述前制定出来的，那么它们在方法上就是面对真实的罗马雕像发展起来的。在莫莱利(Morelli)很久以后试图将精密观察的方法加以系统化之前，还没有人像温克尔曼那样忠实地坚持根据自己仔细观察的原则：肚脐的深度、鼻孔的光影、乳头的凸起、膝盖的尺寸——所有这些都有助于风格的知识的形成。^①甚至在《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》这篇论述皮肤再现的长篇论文中，也导出了希腊人体形成了比现代人体更好的模仿客体。这样正像帕特(Pater)总结的那样，“在一些雕像的手心或头发的分界处，他抓住了整个规律系列的线索”。^②

温克尔曼的美学在后人的复述中已经受到损害，后来的艺术家们希望将他看做一个起点，即使还不是一个复杂的起点。较晚的新古典主义雕塑家在风格上是简化的而且常常是机械的，著名的有托尔瓦德森，这些雕塑家已致力于这样一种关于“冻结的”过去的形象。帕特在论述温克尔曼的文章中所隐含的一个结论更为尖锐，在外部物质生活(关于经过、废弃、修复、变换和进程的“永恒的运动”)和“思想和感情的内部世界”(旋涡、涨潮、激流奔腾)之间存在着一定的联系，这个结论总结了他对这些联系的理解。他几乎解释了温克尔曼的观点，他问道：“在这里，最大量的生命力统一在它们最纯粹的能量中形成了问题焦点，我们如何才能最迅速地一项一项通过，并且总是出现在问题的焦点上？”^③对帕特来说，只有在生活本身的经验中才能达到这个焦点。温克尔曼认为它在雕塑中得到实现——是实现而不是再现。对

① 参见哈斯克尔和彭尼：《趣味和古物风格》，102页，纽海文，耶鲁大学出版社，1980。

② 瓦尔特·帕特：《温克尔曼》，载《威斯特敏斯特评论》，1867年1月，94页；此文后来又重新发表在《文艺复兴》中，该书的第一版为1873年，第二版为1877年。

③ 瓦尔特·帕特：《文艺复兴》一书的《结论》部分(第二版中被省略)，该结论是从《威廉·莫里斯的诗》中得出的。《威斯特敏斯特评论》，第90卷，311页，1868年11月。安东尼·沃德在他的《瓦尔特·帕特：自然中的理念》(伦敦，1966)中，研究了帕特的黑格尔主义和新希腊文化风格。

温克尔曼来说,关于模仿理想作品的旧学说的继承从柏拉图和亚里士多德到贝洛利(Bellori)和学术界人士们,已发生了变化。毫无疑问,他还谈到了美的理想(beau ideal),即理念(Idea);这些都是18世纪新柏拉图主义美学的常规术语。但是,温克尔曼关于理想和美的观念在本质上是不同于他的前辈杜波斯神甫或鲍姆嘉顿(Baumgarten)的。^①

温克尔曼所关注的问题向雕塑的观察者揭示了作品内部和隐藏活力。然而这并不是贝洛利从许多模型中选择和结合美的问题,也不是关于一种不可见的原型的有形模仿的一个问题;相反,艺术家的精神“在自身中感受到精神的伟大,艺术家已经将这种伟大精神施加在大理石雕像上”。^② 这里,我们在拉斯金之前很久,就发现了艺术家的心理状态对其作品所导致的美的关系,而且这在温克尔曼的著述中,正像后来在拉斯金的著作中一样,被归功于希腊的气候和希腊人生活的结合,他们对体育的热爱产生了最好的模仿人体自身的作品,同时也发展了他们的心智(他注意到,柏拉图的对话大多是在体育馆内进行的)。温克尔曼陈述的美的理想,“它的模型在外部自然中是看不见的,它只有在人的心灵中才能发现,它已被关于一切美的原始根源铭刻在心灵之中。”^③

这样,关于《拉奥孔》群雕(见图29)的著名描述:在遭受的最可怕痛苦中表现了镇静的忍耐力,一声叹息而不是惊叫,肌肉紧张而坚挺,如同在悬置状态之中,这个坚固的三维客体被认为是关于内在力量的最复杂的解决方案。温克尔曼著名的类比^④——“如同虽然海面波涛汹涌,而大海的深处却保持着宁静那样,希腊人物雕像的表现也是如

① 参见欧文·帕诺夫斯基:《理念:一个艺术理论中的概念》,还可参见斯塔福特:《隐形的美:温克尔曼和难以察觉的美学》,以及哈特菲尔德:《温克尔曼和德国批评家们,1755—1781》。

② “内在的”和“外部的”的联系,作为一种新柏拉图主义美学持续关注主题,在温克尔曼的著作中通过详细阐述水(表面/深度)、火(物质/非物质)和空气(可视/不可视)的隐喻而复杂化和变形。见M.肯普:《在温克尔曼、大卫和安格尔作品中关于水的隐喻的思考》,载《伯林顿杂志》,1968年5月。

③ 约翰·约阿希姆·温克尔曼:《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的若干意见》,5页。

④ 约翰·约阿希姆·温克尔曼:《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的若干意见》,5页。关于在温克尔曼著作中对水的隐喻的讨论,可参见斯塔福特:《隐形的美:温克尔曼和难以察觉的美学》。

此揭示了激情之中的一种伟大和坚定的灵魂”——当翻译成雕塑性术语时，就被反转过来：宁静表现在紧张的表面，保持在一种灵魂的内在压力的平衡之中。肉体的痛苦和道德的伟大的辩证关系（灵魂和肉体之间的对立一直在产生作用）在雕塑中得到了圆满的解决。在温克尔曼关于雕塑的描述中，我们辨认出一种高度复杂的形式方法，其前揭是将艺术家的想像强化投射到富有表现力的雕塑上，一位同样具有想像力和接受力的批评家从雕塑的证据中来理解和重构其中的方法。在黑格尔著作中的思想，将按照一种在突出的主体和被动的客体之间永无终结的辩证法被体现出来，而在李格尔的著作中将被理解为某种迫切呈现的“艺术意志”，一个完整的循环在温克尔曼的著作中形成了，在每一个时代我们对艺术客体都会有新的理解。^①

但是一部艺术史的客观性并不会停留在欣赏单个的作品上：“一部合理的艺术史的目的应该是重新回到艺术的起源，伴随着艺术的发展和变化到达艺术的完美阶段，并且记录其衰落直至它们的消亡。”^②每一种形式都是整个形式生命的一部分，而这些形式本身又是各种社会和文化的生命力的象征。这里，温克尔曼体现了关于时代顺序的古典传奇（被蒂尔戈和一些进步的哲学家赋予了新的力量），并为文化、社会和艺术方面设定出一种有机的发展。像蒂尔戈（他将社会和民族的发展比喻为一个人的幼年、成年和老年）一样，温克尔曼也认为：“美的艺术，像人类一样，也有它们的童年时期”，并且由此得出了关于原始风格的稚拙性的结论。他还谈到了“人的本质的发展”，从人最初的粗拙、野蛮和剧烈的运动逐渐发展到镇静和规律性，这是一种达到成熟的象征。^③

^① “一切事物都要依靠人们看待事物的方法”，引自温克尔曼的《阿格里真托古代神庙建筑的考察记》（1759），法文本，《古代建筑论》，载《古代艺术史》，第2卷，676页，巴黎，1802-1803。这样，温克尔曼为后代的学者和业余爱好者界定了关注古代遗迹的进程：用火炬光来看雕像的习惯分离了雕像的不同部分，并且重新创造了它们“原来的”明暗效果；对于观察重要的建筑来说，由远到近有不同的观察点；围绕建筑漫步，勾画出建筑的“重要”细节——所有这些都包括在温克尔曼的标准之中。它们最终转化为基本规则，并体现在风行世纪之交的旅行家手册的摄影中。

^② 约翰·约阿希姆·温克尔曼：《古代艺术史：序言》。

^③ 同上。

这样,我们就有了一部美学和一部历史;一种理解形式的方法,以及将形式加以历史化的叙事体。斯塔尔夫人在1800年的写作就体现了这种矛盾风格的特点:“对他来说,一切事物在艺术中都是象征性的,自然在这些雕像、绘画和诗歌中以无数种不同的外观表现了自身,在艺术中静止必须暗示出运动,外表必须揭示心灵的深处,一种瞬间的存在必须被永恒化。”^① 在这段叙述中,温克尔曼的理想在片刻间使运动和所有事物的流动都被冻结了。例如,客体的外观使其作者的心灵固定下来,并穿越时间将这种精神传递给观察者。如果启蒙时代的哲学家们认为历史应归类为控制和解释所有现象联系的自然网格中,那么温克尔曼则提出要把这样的一种自然规律设定在个体作品(在一个特定的时期中,一个个体的艺术家的产品)自身的范围内。

温克尔曼本人把他的美学关系限定在雕塑上。虽然他也广泛地讨论了绘画和建筑,但是我们在这些讨论中却很少发现生动的质疑和矛盾的感觉,而这正是关于他的雕塑批评的特征。^② 建筑理论上的一些老生常谈(自17世纪后期就在学术上被界定了)似乎并不承认将建筑作为形式来理解。柱子尽管其明显地具有建筑的特性,明显解决了石料中的真正张力,通过可感受到的(绝对的和相对的)比例概念似乎更容易被理解。柱子的“起源”已经被维特鲁威(Vitruvius)解释为人体的象征寓意,而不是产生于木棚的原始建筑。洛日耶已经通过教学意图调查了这种起源,而不是以一种结构的、反装饰的严格意图。建筑的艺术仍然陷于社会需求和奢侈的装饰之间的状态。

为了对建筑实施温克尔曼为雕塑设计的同样的形式分析,即甚至没有被解释为一种预先形成的部件的集合或一间装饰的小屋,而是作为一种具有其自身感觉生命的完整的生物,这个纪念性建筑物必须体现出一种所代表的人性的全部特性。那就是,它必须以这样一种方法

^① 斯塔尔夫夫人:《论德国》,133~134页,巴黎,1800。引自斯塔福特:《隐形的美……》,70页。

^② 在关于《古代建筑》(*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, 1761)的论文中,温克尔曼企图将对建筑技术的细微检查加到一种审美的“隐性的连接点”上;这可能就联系到了温克尔曼关于雕塑技法的相同的细节研究。两种情况都对技术强调要求呈现作品,并在自身中保持着难以察觉的状态。

来被认识，观察的主体应该将所有的感觉和关于一种有生命的人体的内在知觉投射到无生命的建筑中去。正像沃尔夫林曾指出的那样，形式的分析最初是在身体的知觉上被发现的：在《文艺复兴和巴洛克》一书中他写道：“我们总是投射出一种具体的形态，以适应我们自身；我们是按照表现性的体系来解释整个外部世界的，我们已经从我们自己的身体上熟悉了 this 体系。”^① 紧张和松弛、运动和静止、前与后、上与下，所有这些都对应于身体的状态。建筑，作为“一种有形的物质堆积的艺术”，按照沃尔夫林的观点，也自然地参与到这个“无意识的生命活力的进程”中。^② 不过由于建筑作为人体的这个意义出现在艺术批评（作为有机体的类比也曾经表现在人文主义的理论）中，因而就必然被加以运用，并被赋予生命的活力。一种关于材料计算的艺术必然被理解为一种关于人体再现的艺术。

正是由于另外一位雕塑史家夸特梅尔·德·昆西，在他发展出的建筑类型—形式的理论中，开始探讨温克尔曼关于希腊人体雕塑的图样。对夸特梅尔来说，接着要求有一定的历史相对主义，已不满足于仅仅追溯所有建筑的一个单一的起源上。洛日耶重新讲述的那个古老的故事（人类祖先的住所从树上到洞穴，从森林到屋棚的过程）并不能对新历史决定论者解释清楚关于风格的多样化问题，也不能充分地解释希腊建筑比所有其他建筑优越的原因。温克尔曼已经引用了希腊的气候、道德、健康，以及体育活动来解释希腊雕像所具有的惊人之美的原因；但是当这些雕像或多或少地直接模仿了人体的模型时，却没有这类同样的联系能够被用来说明建筑的问题。因此，夸特梅尔发明了一种关于建筑发展的复杂理论，他为建筑提出了三种原初的类型/形式，每一种类型/形式都是对一种不同气候、地理和人类活动的回应。洞穴的形式是埃及建筑和希腊人居住的类型，帐篷的形式是中国建筑和游牧民居住的类型，棚屋的形式则是希腊建筑和农民家居的类

^① 海因里希·沃尔夫林：《文艺复兴和巴洛克》，1888；凯瑟林·西蒙英译本，77～78页，纽约州，伊萨卡，康奈尔大学出版社，1966。

^② 海因里希·沃尔夫林，《文艺复兴和巴洛克》，78页，伊萨卡，康奈尔大学出版社，1966。

型。^① 这些类型不仅解释了风格的起源,而且也解释了为什么一种风格比另一种风格具有优越性;关于未来发展的所有问题和障碍都存在于特定的类型中。这样,洞穴导向了一种沉重的、巨大的和压抑的埃及神庙,而没有提供进一步发展的出路;而帐篷则是一种非永久性的、临时的和轻便的住处,它从一开始就标示出中国木质建筑的特征。只有棚屋才敏感地转变为石质建构,从而使建筑得以进一步发展。在极端沉重和极端轻便之间,棚屋呈现了一种模型,它既轻便同时又坚固。无论这种模型实际上是否曾经存在过,它都被作为一种基本原理来运用,就像一条道德原则一样。对于原则性的建筑来说,夸特梅尔是从落日耶那里得出这个论据的。夸特梅尔详细地引用了格日耶的观点和论述,但是这位雕塑的鉴赏家更进了一步:棚屋是一种类型,一些指导和控制所有模仿基本原理的“核心”;而且“在各种类型的形成和模仿中,建筑必然会注意到多方而的问题;它使自身成为一种关于比例的模型,这些比例适应了最初的建筑配置,而且在不违背其精神的情况下,还能够美化其形式”。^② 这就是说,从木质建筑到石质建筑的发展是伴随着一种与人体柱式相联系的有机类比,并赋予柱式超越构成性意义。这正好是希腊人已认识到在雕塑中模仿的完美性,因此在一定意义上建筑也成为了雕塑:

在最美丽的天空下,在政治的和公民的机制中,最可爱的天赋,雕塑以缓慢和坚定的步伐在前进,沿着一条路线,直到未知的领域。雕塑在逐渐地提升自身,从不定形的标记指示到主要尺度的特性……它最终达到了人体和其比例的合理性知识。这种对人体的合理性模仿对建筑来说也同样有效,如果这不是一种新的模型,至少对一种模型来说也是一种新的类比。^③

最初在雕塑中已被实现的东西也导向了建筑上的完美;夸特梅尔在这里重新修整了关于雕塑特性的整个有机体的类比,这些特性是从

① 夸特梅尔·德·昆西:《建筑方法百科全书》,109~127页。

② 同上,118页。

③ 同上,118页。

温克尔曼对古代雕塑作品的观察中总结出来的并被应用于对希腊人体美的特征的描述上。夸特梅尔最后得出结论，“从那时起一座建筑变成了一种有机的生命存在”；建筑现在也经受了所有生命结构的延伸的规律，并在静态的完美中消除了它们的压力，这正如《拉奥孔》群像（见图 30）在静态中消除了人物内在的巨大紧张和不安的激情那样。^① 而且如果石柱在某种意义上表现了对一个人体和一个结构的部分共同的内在力量，那么这个建筑就可能会像一尊雕像那样出现，它是完整而坚定的，但同时也体现了雕塑所产生的全部压力，艺术家的内心活动以及道德上的崇高感和公众的审美惯例：这样，建筑最终就成为了一座纪念碑。

（常宁生译）

^① 夸特梅尔·德·昆西：《建筑方法百科全书》，119页。勒内·施奈德将夸特梅尔·德·昆西称为温克尔曼的自然后继者。参见《夸特梅尔·德·昆西及其在艺术中的影响》，巴黎，1910。

重新解释沃尔夫林 ——新康德主义与阐释学

[美]琼·哈特

琼·哈特(Joan Hart)在加利福尼亚大学伯克利分校获得艺术史博士学位,曾为哈佛大学访问学者,现为美国学会联合会(A.C.L.S.)研究人员。目前,她正在撰写有关论述海因里希·沃尔夫林的专著。这篇论文的写作是根据她在纽约召开的1982年学院艺术协会年会上演讲稿的基础上整理完成的。

海因里希·沃尔夫林作为最重要的艺术史理论家,早在20世纪初就受到世界各国艺术史家的普遍承认。许多人发现,他所创立的分析艺术作品形式特征的描述性方法非常有用。然而,在这个方法后面的理论却常常被曲解。许多误解的出现,是因为我们没有从作者所处的文化背景——19世纪后期的瑞士和德国——的角度来看待他的理论,而是从一个更晚的时代,即第一次世界大战之后的视点来考察问题的。沃尔夫林既被赫伯特·里德理解为一位实证主义的先知,同时也被贡布里希看成是一位黑格尔主义的支持者。^① 要理解沃尔夫林的理论和他对艺术史方法论的贡献的真正意义,首先描述引导他走向新

^① 赫伯特·里德为海因里希·沃尔夫林《古典艺术》所作的《导言》,伦敦,非登版,1968。E.H.贡布里希:《探索文化史》,牛津,克莱尔顿,1969。贡布里希认为黑格尔的“程式”支配了沃尔夫林的著述。有关沃尔夫林的研究文献非常丰富,并且对他的理论已提出了各种完全不同的解释。克里斯汀·迈考克尔在《理智与感性:一种艺术史哲学的认识论方法》中描述了美国学者常规的解释,载《美学与艺术批评》杂志1975年秋季号,第36期,35~50页。阿诺德·豪塞尔在《艺术史的哲学含义:“无名的艺术史”》中指出“黑格尔思想的强大影响依然表现在沃尔夫林的‘匿名的艺术史’中”。载《艺术史哲学》,克利夫兰,梅里迪安,1965。另外,詹姆斯·阿克曼在《走向一种新艺术社会史》中也认为黑格尔学派的艺术史“在沃尔夫林和阿洛依·李格尔的著作中得到了最好的体现”。载《新文学史》,1973年冬季号,第4期,315~330页。

康德主义哲学立场的那些个人和思想是极为重要的。然后,通过考察他与现代阐释学有关的理论,我们就能够详细阐述他思想的力量所在和矛盾之处。

1888年,沃尔夫林发表他的第一部著作《文艺复兴和巴洛克》时年仅24岁。在此之前当时的大多数艺术史,特别是关于文艺复兴以及此后时期的艺术史,都是以叙述性和逸闻性方式来写作的,这些艺术史著作列举出许多艺术家并描述他们的作品,有时还受到普遍的、非限定的风格和时期概念的支配。沃尔夫林提出了一种新的艺术史模型,正是由于这个模型沃尔夫林才逐渐被看做现代艺术史的创始人。这种新的模型包含



海因里希·沃尔夫林像

两个相重复的方法:个体艺术作品的形式分析和决定其基本特征的不同风格的比较。沃尔夫林在他的所有著作中不断地运用这些方法。在《文艺复兴和巴洛克》中,他还对从文艺复兴到巴洛克建筑风格上的变化提出了一种解释:这是一种心理学上的,或一个民族的“精神状态”上的变化。在阅读了雕塑家阿道夫·冯·希尔德布兰特的《造型艺术的形式问题》(1893)之后,沃尔夫林在他的《古典艺术》(1899)和《艺术史的基本原理》(1915)中,认为这种变化是由于知觉和认识上的根本转变引起的。

沃尔夫林1864年生于瑞士,并于1945年在那里逝世。他的父亲爱德华·沃尔夫林曾经是慕尼黑大学一位著名的古典文献学教授。沃尔夫林是一个聪慧早熟的孩子:这最先表现在他的大学预科班的学习中,由于熟练地掌握了六种语言,他对历史、文学、哲学和艺术表现了浓厚的兴趣。^①1882年,他在巴塞尔开始了他的大学教育。他之所以选择巴塞尔有好几个原因,而其中最主要的一个原因也许就是追随大

^① 约瑟夫·甘特纳编:《雅各布·布克哈特和海因里希·沃尔夫林:通信与两人交往文献录1882—1897》(Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokument), 21页,巴塞尔,贝诺·施瓦比,1948。1882年12月7日爱德华·沃尔夫林致雅各布·布克哈特的信。

名鼎鼎的雅各布·布克哈特研究文化史。沃尔夫林贯穿在好几所大学研修的最终目的,就是想成为一个文化史学家。从一开始,沃尔夫林就认为哲学将会给文化史提供一个坚实的基础。他在1884年写给父母的信中谈道:“哲学对我来说具有最高的永恒性,它统一了一个完整的时代。我将选择它作为每一种高雅文化史的基础,哲学和文化史两者是相互补充的。两者的对象都是人,整个有思想的和有感情的人类;前者分析整个世界,后者则赋予其历史。”^①

一、实证主义的影响

布克哈特支持沃尔夫林主修哲学的专业学习计划。但是沃尔夫林却发现他与布克哈特早期的学术联系并不全是有收获的,因为从一开始沃尔夫林就在寻找一种研究艺术史的方法,而布克哈特似乎不可能向他提供这样一种方法。^②令人吃惊的是,布克哈特极力赞赏亨利·托马斯·巴克尔1857—1861年的《英国文明史》,这部著作提供的是一种实证主义的方法。沃尔夫林本人对巴克尔只是表现了短暂的热情,同样对另一位支持在人文学科中引入这种方法的学者奥古斯特·伯克也是如此,1865年伯克曾在柏林大学教授语言文献学。^③伯克在他论述语言科学的方法论的著作中,倡导用一种科学的和阐释学结合的方法来研究语言文献学。^④在长期的教学生涯中,伯克教授过许多杰出的人物,其中包括布克哈特、卡尔·奥特弗里德·缪勒和威廉·狄尔泰。

① 沃尔夫林的遗物(Ⅲ A 69),可参见沃尔夫林于1884年5月11日从巴塞尔写给其父母的信。在这里我们可以看到,我们所熟悉的布克哈特的话也出现在这段引文中。

② 寻找一种研究方法的思想主题在沃尔夫林1882—1886年的大学学习期间的笔记和信件中随处可见。1985年沃尔夫林从柏林写给他父亲的信中谈道:“有两种方法存在,即哲学的和语言学的方法,两种方法都是正确的”(遗物Ⅲ A 117)。沃尔夫林在布克哈特课程上所作的笔记“新时代的历史,1450—1598”,选自1882/1883年冬季研讨班课程。见(遗物Ⅱ A 6)。

③ 巴克尔是在沃尔夫林致父亲的一封信中被提到的,时间是1882年12月,巴塞尔。(遗物Ⅲ A 46)。伯克在沃尔夫林的笔记本中则被经常提到(遗物,笔记本第6号,1883年,第49页)。

④ 奥古斯特·伯克:《哲学科学百科全书和方法论》,莱比锡,B.C. 特布纳尔,第1版,1886(首次出版在1887年)。布克哈特确定伯克的这部书作为他的现代历史课程的教材。



雅各布·布克哈特像

所有这些重要学者,都曾对沃尔夫林产生过重大的影响。

语言文献学在19世纪后期德国的学术体系中是一门最重要的学科,它包含了世界历史并且发展出了原始文本分析的方法,^①从而在方法和题材上补充了哲学。由于受到父亲的巨大影响,对沃尔夫林来说主题具有特别重要的意义。爱德华·沃尔夫林对海因里希的教育观念与他儿子自己的观念有着许多不同之处:海因里希想要拓宽他的哲

学研究,并且逐渐发展到文化史研究上来,而他的父亲则力主他应该在学术界取得实践的成就,这就意味着他要走狭窄的专业化道路。作为儿子,沃尔夫林更加关注的是题材问题。但也正是老沃尔夫林首先提议要使用比较的方法,而且也正是这种方法才使他的儿子被艺术史家们所熟悉。^②推测比较的方法起源于黑格尔的辩证法并没有多少事实的根据:因为无论是沃尔夫林还是他的老师们,都对黑格尔没有特别的兴趣。^③

从1882年至1884年,学院生活的最初两年中,沃尔夫林在探索一种历史研究的方法上主要受到实证主义者巴克尔、伯克和父亲爱德华

^① 弗里兹·K·林格尔:《19世纪的德国高等教育》、《19世纪学校和社团:从工业行会到学校的社会发展史》,乌尔里希·赫尔曼编,322-347页,威因海姆和巴塞尔,贝尔茨,1977。

^② 参见遗物(IV 1366),爱德华·沃尔夫林致海因里希的信,1882年12月10日,慕尼黑:爱德华·沃尔夫林《文献选集》,古斯塔夫·梅耶尔编,莱比锡,迪特里希,1833。其中包括有一篇约翰尼斯·斯特鲁克斯的文章,《爱德华·沃尔夫林和拉丁哲学》第330页:“他(爱德华·沃尔夫林)在方法论的精确性上表现了极大的兴趣。”

^③ 比较语言文献学在19世纪后期是一个重要的学术领域。1885年,沃尔夫林根据A. H. 萨依斯的《比较语言学的原理》撰写了一个称为《比较艺术史原理》的纲要(遗物,笔记本,第9号,46页)。

的影响。当时沃尔夫林自问道：“历史(直到当时它仅仅是一种经验性的知识)能够被提升为一门科学吗？其中，按照自然科学的模型，我们能够从大量丰富的历史事实中抽离出人类精神发展的伟大规律吗？”^①但德国学术界对实证主义一直都没有很高的热情，而且沃尔夫林在巴塞尔、慕尼黑和柏林学习的过程中开始接触到了一些教师和学者，他们一直不相信自然科学的方法能够有效地适用于任何“文化科学”或精神科学。直到19世纪80年代，反对实证主义的势力依然处在高潮之中，这种对抗尤其表现在当时的哲学家中间。^②

二、新康德主义学派的影响

美学是沃尔夫林抱有强烈兴趣的学科之一。约翰尼斯·福克尔特于1884年在巴塞尔大学曾经教授沃尔夫林美学课程，他对沃尔夫林产生过特别的影响，因为他指导沃尔夫林认真思考艺术中形式的本质。^③福克尔特最重要的美学著作是《新美学的象征性概念》(1876)。在这部著作中，作者按照年代顺序追溯了“象征化”的概念，讨论了罗伯特·齐默尔曼、黑格尔、赫尔曼·洛茨、弗雷德里克·西奥多尔·维舍尔和他的儿子罗伯特·维舍尔、古斯塔夫·费希纳，以及其他一些学者。象征化对维舍尔父子和福克尔特来说，意味着观看者与艺术作品的关系是泛神论的、人性化的以及移情作用的；简而言之，主体使客体充满了生命活力。他们通过心理和生理的变化过程的方法，解释了这种关系的不同阶段。这些关于象征化的描述是粗糙的和假设性的。在他的博士论文《建筑心理学导论》(1886)中，沃尔夫林采用了关于客体的人性化的总体概念，例如，一个建筑的各个部分就像是人体的四肢一

① 参见遗物(Ⅲ A 46)，沃尔夫林从巴塞尔写给他父母的信，1882年12月1日。

② 弗里兹·K·林格尔：《德国贵族风格的衰落：德国的学术社团，1890—1933》，第5章，马萨诸塞，坎布里奇，哈佛，1969；《1890—1920年，文化危机的起源》。

③ 参见遗物(Ⅲ A 71)，沃尔夫林从巴塞尔写给他父母的信，1884年5月23日或30日；遗物(Ⅲ A 72)，沃尔夫林从巴塞尔写给他父母的信，1884年6月。



黑格尔像

样的观念。^① 与象征化的哲学家们不同，沃尔夫林引用了古斯塔夫·费希纳和威廉·冯特的实验结果来支持这种理论。当他在柏林大学师从哲学家威廉·狄尔泰学习时，沃尔夫林逐渐对他们的研究产生了兴趣。^②

将心理学的概念应用在哲学上是在新康德主义哲学家中开始的。德国学院派哲学家为了寻求一种批判哲学的基础而掀起了一场重新回到康德去的热潮，这个思潮最初开始于19世纪50年代，并且在90年代达到了它的全盛时期，直到1914

年之后才逐渐消失。黑格尔在当时被认为是极端的保守分子，是反动的和维护现状的代言人。而另一方面，康德则以他的哲学作为一个出发点，这个起点引导后来的哲学家们相信“理解康德就应该超越康德”。一些人认为介绍心理学的概念代表了一种康德哲学范畴的延伸。赫尔曼·洛茨、爱德华·策勒和弗雷德里克·西奥多尔·维舍尔就是这种思想的早期倡导者：他们将康德的先验形式同大脑生理机能的运作密切联系起来，^③ 并且称这种新的系统组合为“心理主义”。

沃尔夫林最重要的哲学导师显然是威廉·狄尔泰，他曾受到过新康德主义的影响。当时沃尔夫林正在寻找一种研究文化史的方法，1885年他最终在柏林大学遇到了他的老师，并且在那里学习了两个学

^① 这篇论文被重印在海因里希·沃尔夫林的《简明文献集》(1886—1933)中，J. 甘特纳编，13—47页，巴塞尔，贝诺·施瓦比，1946。在论文中，他参阅了洛茨、维舍尔父子、福克尔特等人的著作。

^② 沃尔夫林在狄尔泰《逻辑和认识理论》课程上的笔记，柏林大学1885/1886冬季学期。沃尔夫林在巴塞尔同福克尔特、在柏林同保尔森和艾宾豪斯学习过心理学，因而他熟悉许多现代心理学的发展理论。

^③ 托马斯·E·威利：《回到康德：在德国社会和历史思想中康德主义的复兴，1860—1914》，74页，底特律，维恩州立大学出版社，1978。迈克尔·埃尔马斯：《威廉·狄尔泰：历史理性的批判》，73—75页，芝加哥和伦敦，芝加哥大学出版社，1978。还可参见林格尔：《德国贵族风格的衰落》第6章。威利的著作是关于新康德主义讨论的主要资料来源。



歌德和席勒 大理石雕像

期。我们从沃尔夫林的日记和写给他父母的信件中,可以清楚地得知当时狄尔泰对他的思想产生了巨大的影响。^①狄尔泰当时刚刚发表了他的第一篇重要的哲学论著《精神科学导论》(1883),在这部论著中,狄尔泰将实证主义、自然科学的方法同他为文化科学(或称精神科学)所选择的方法做了对比。狄尔泰系统地阐述了他对实证主义者的连续性回应,这些实证主义者包括孔德、巴克尔、穆勒等人,他们提议要将自然科学的方法应用到(关注人的)人文学科中去。

狄尔泰这部著作的主要部分由两个方面构成,即考察占支配地位的哲学现状和拒绝历史中的形而上学。他提议用一种新的认识论来取代缺乏生命力的形而上学:这种新的认识论哲学是建立在描述的心理学基础之上的。狄尔泰坚决主张把文化科学与自然科学区别开来的一个中心要素就是“个人的意识”。他对个人意识的理解是历史性的:通过这种个人意识,一个人能够重新构建和重新经验另一个人的内心世界。狄尔泰认为个人意识是所有人类知识的基础,而且只有通过考察个人意识才有可能解释这些知识。他所提议的研究方法与自然主义的、因果关系的实证主义模型正好是对立的,他认为这种模型不能被用来理解人的内心生活和经验。

^① 遗物(III A 75-107),1885年沃尔夫林写给父母的信;遗物,笔记本第9号(1885),9页,在这封信中,沃尔夫林认为狄尔泰的著作是“研究社会和历史的一个基础”。威廉·狄尔泰:《精神科学导论》,莱比锡,东克尔-洪布洛特,1883。已经出版的有关威廉·狄尔泰的著作有好几种;迈克尔·埃尔马斯的《威廉·狄尔泰》到目前为止是最好的一种。鲁道夫·马克利尔的《狄尔泰:人文研究的哲学家》(普林斯顿大学出版社,1975)也是一部非常有用的书。格奥尔格·依格尔斯:《德国的历史观念》,康涅狄格州,中城,威斯利恩出版社,1968。这部书非常准确地总结了威廉·狄尔泰的《精神科学导论》,并且对新康德主义的历史提供了一个有趣的描述。



Heinrich Wölfflin
PRINCIPLES OF ART HISTORY
The Problem of the Development of Style in Later Art



海因里希·沃尔夫林《艺术史的基本原理》英文版封面

对狄尔泰来说,逻辑是一种解释性的手段,它为过去有过的经验提供了一种结构;由于逻辑将思想同其潜在的心理和精神物理现象联系在一起,因而逻辑是理解个人意识的最佳方法。狄尔泰反对将数学的先验逻辑应用到文化科学上。按照狄尔泰的观点,文化科学的逻辑



贝弗德勒的雕像躯干 大理石 罗马梵蒂冈博物馆

并不是一种不变的、先验的基础，而是根据语言及其内容，在整个历史发展过程中不断变化的。狄尔泰提出了一种启发式的方法：所有文化科学的基础科学将会是一种描述性的心理学，而且逻辑将会给个人意识的经验提供特定的结构。

在沃尔夫林的著作和狄尔泰的著作之间的平行关系是非常明显的，即他们都相信心理学能够为所有的人文学科提供基本的法规：如理论的逻辑结构，对因果陈述的回避，对黑格尔和唯物主义的反感，使哲学的理想主义与 19 世纪的自然科学和谐一致的企图，以及个人意识的中心地位等等。在《艺术史的基本原理》一书中，沃尔夫林也运用了个人意识的概念来区分早期文艺复兴艺术和晚期文艺复兴艺术之

间的差异。关于16世纪和17世纪艺术家的再现手法的个人意识意味着,他们的艺术比无个人意识的时期,即15世纪中所生产的艺术要更好。沃尔夫林也像狄尔泰一样,向他的方法的局限作斗争,并警告这种方法仅仅生产了一种图式。与黑格尔不同,狄尔泰和沃尔夫林都不企图揣测上帝的思想。狄尔泰逐渐开始相信当科学的和逻辑的方法已经达到了极限时,“最终的结果(具有认识价值)只能产生于内在经验的观点”。人们能够看到新康德主义在沃尔夫林理论中的基本矛盾所在:即相对主义和普遍价值的对立,认识上的局限和理智上的确信的 对立,以及历史主义和普遍规律的对立。(见图31)

三、新康德主义在沃尔夫林早期著作中的证据

沃尔夫林根据一种新康德主义的框架建构了他的博士论文《建筑心理学导论》。论文包括一种对康德的《纯粹理性批判》的个人癖性的解释。^① 沃尔夫林相信康德按照有机的和谐的发展来界定一个“体系”。这个“体系”是一个各部分的统一体,并与一种表现整体的目的和形式的观念相协调。这个体系就像一只动物那样是从内部成长起来的。在沃尔夫林的论文中的控制性原则是某种有机的类比:“我们的生理组织是某种形式,通过这种形式我们能够理解每一种有形的事物。”^② 沃尔夫林求助于这种类比,因为我们不可能在经验主义的层面上解决经验和经验的对象(客体)之间的不连续性;类比在两者之间提供了一种联系,而不要求有一种必然的因果关系。沃尔夫林明确地引用了康德的理论作为这种思想的来源。

沃尔夫林博士论文中的两个主要思想是:(1)为传统的理论提供了一种更为现代的和科学的基础,在这种传统的理论中建筑是根据人体的比例来组织的;(2)提供了一种实验心理学的证据,来证明直接构

^① 沃尔夫林:《简明文献集》,9页。马丁·杰伊指出,这听起来很像是对第三批判《判断力批判》的一种正统解释,而不像是对第一批判的个性化的解释,但是沃尔夫林在这里确实谈的是第一批判。

^② 沃尔夫林:《简明文献集》,21页。

成建筑的各种形式传达了有机的人类“普遍法则”。这个主要的命题是建筑对人来说具有准确的表现能力,因为建筑能够以人的表现方式来表达意义。建筑对人来说在结构和功能两个方面都具有类比性。通过在外形上类比的方式,沃尔夫林发现了在建筑立面外观形式中形成生机的推动力;窗户就像人的眼睛,檐楣就像人的眉毛和额头,以及其他等等。建筑上的一些术语也支持了这种类比,似乎能够用来证明这个命题的证据就是来自冯特和费希纳的实验。例如,冯特论证了主题与线条和色彩的联系就好像它们表达了相同的事物:一个锯齿形线条急促地来回运动将与红色产生一定联系,而蓝色则相对与曲线产生联系。这些感情因素和表现方式,能够很容易地通过建筑的形式传达出来。费希纳所进行的实验就表明了细长的主题选择了细长的比例。甚至一个主题生存的节奏,也被用来说明作为他选择特定的比例或形状的一个原因。只需要很小的一步就能够从这个证据到得出这样的结论,所有的民族都通过他们的建筑形式来表现他们的时代特性和情绪,而且不仅是在建筑形式中,对于意志,或形式的“推动力”(形式力)来说首先是被表现在鞋子、服装和装饰风格中,只是到了后来才被表现在美的艺术中。

对心理学的巨大希望被似乎证明当时普遍流行的美学概念的实验所加强。但还有更大的希望是沃尔夫林相信心理学将会最终证明“人体的组成是一切变化的恒定不变的标准”,即主体和客体之间联系的最终解决方案。^① 沃尔夫林对心理学所具有的坚定信念,在他下面这段博士论文的引文中得到了清楚的表现:

人们能够从这样的一种艺术心理学观念中推导出一个后面的结果,从我们接受的印象推导出产生这些形式、这些比例的民族情感。人们也能够提出下面的反对意见:这些结论是不恰当的,联系和线条并不总是表示同一事物,人类情感与形式变化的关系。只要人们没有心理学的基础,这些反对意见就很难被否

^① 后来狄尔泰建议用一种非心理学的理解来作为主体与客体之间的调解方法:后来心理学化的哲学家们都选择了移情(Einfühlung),或称之为“感情移入”(empathy)的理论。

认。然而一旦人们能够证明人体的组成是一切变化的恒定标准，就完全有把握来抵抗这个进攻，因为这种组成的一致性也保证了情感与形式的一致性。^①

虽然沃尔夫林保持了他对心理学的信念，但这种信念的形式却有所变化。因为如果人的组成不发生变化，艺术又能够如何变化呢？像狄尔泰一样，沃尔夫林逐渐倾向于一种对证据的经验性考察。狄尔泰在下面的一段陈述中界定了他们的共同目标：

我们这一代学者的任务已明显地摆到了我们的面前：沿着康德的批判道路，但同时要与其他领域的研究者合作。我们必须找到一种研究人类思想的经验科学，这种科学必须搞清支配社会、精神和道德现象的规律。关于这些规律的知识就是人的全部力量的来源，甚至这就是人类精神现象应该被关怀的地方。^②

19世纪后期的哲学家所面临的问题之一就是要解决实证主义和理想主义两者之间的冲突。人们认为有关心灵的经验性研究能够提供一种解释，同时也为所有的精神科学提供一种基础性的科学。在阅读了爱德华·策勒和弗雷德里克·阿尔伯特·朗格的著作以及研究了弗雷德里克·保尔森的理论后，只能使沃尔夫林进一步坚定早期的新康德主义立场，即心理学是康德批判哲学的真正基础。^③ 策勒在《认识理论》中提议，运用逻辑来作为一种科学的方法和建立在大脑生理学基础之上的心理学主义的理论。朗格的《唯物主义的历史》是对唯物主

^① 沃尔夫林：《简明文献集》，46页。贡布里希（在一封给作者的信中）暗示的沃尔夫林同黑格尔学派“共同分享了这个阐释（虽然不是解释）”的不可能性。“感情对形式理解的一致性”就是这种阐释。

^② 狄尔泰：《文献全集》，第5卷，27页。埃尔马斯英译（《威廉·狄尔泰》第142页），引文摘自《1770—1800年德国的诗歌和哲学运动》，见《就职后的首次教学演讲》，巴塞尔，1867。

^③ 在遗物笔记本第8卷的第41、50、104页和笔记本第9卷（1885）的第32、118页等多处，沃尔夫林都讨论过策勒和朗格。威利的《回到康德》一书也讨论了策勒、朗格和保尔森。沃尔夫林还研读过奥托·利伯曼的《康德及其追随者》和威廉·文德尔班的著作，他们两人都反对心理学主义。遗物笔记本第12卷和第13卷（1885—1886）几乎全部是用来讨论康德以及关于康德的新康德主义解释。

义的一个批判,在这部著作中他讨论了科学的认识论极限,并且像策勒一样提议心理学家的发现是在康德理论之上的一种进步。弗雷德里克·保尔森在柏林大学也教授过沃尔夫林哲学和心理学,他曾写过康德的传记并著有一部德国高等教育史。保尔森确信,实证主义不可能解释人类经验的意义和价值。但沃尔夫林理论中的心理学主义特征却是来源于狄尔泰(狄尔泰在他的讲座中经常谈到费希纳、冯特和赫尔姆霍尔茨等人),同时也来源于象征化的美学家们。像狄尔泰一样,沃尔夫林也经常在自己的笔记本中表述心理学是历史科学的基础,但同时他也认为不能把心理学简单地比做力学,而力学则是自然科学的基础。^① 因为力学是非历史性的,而心理学则是历史性的,这是一个关键性的分歧。

沃尔夫林认为他在《文艺复兴和巴洛克》中的艺术史直接与狄尔泰在《精神科学导论》中的理论有关系的证据,是在为这部书所准备的笔记之中:

狄尔泰:我的观点是一种经验哲学的观点,它不带偏见地保存了内部经验的事实并努力保护对立面,研究外部世界的产品。因此在黑格的对立面中,我阐明了哲学的发展并不是出自抽象思想中概念的各种关系,而是出自所有人类的变化,这些变化应归于人的全部生机和现实。

这对艺术也同样有效。普遍的阐释:

- 1)视觉的历史(科学上的重要性)。
- 2)形式感(风格)的历史=感受生活
- 3)情感和趣味的历史。关于对世界的评价。^②

^① 遗物,笔记本第14卷,1886/1887,158页,关于德罗伊森的讨论。在博士论文的第45页上,沃尔夫林作为基础的力学和心理学,但是在他的笔记中,他也认识到它们两者之间存在着深刻的差异。

^② 遗物,笔记本第14卷,1887,第160页:“Dilthey: Mein Standpunkt ist der einer Erfahrungs...”。

在这段记录中，沃尔夫林阐明了他对狄尔泰的核心概念的理解，以及它们如何被运用在艺术上。对艺术史的三个方面的思考——视觉、形式感(Formgefühl)和趣味——都是在沃尔夫林的著作中可以找到的陈述类型，特别是在《古典艺术》的第二部分和《艺术史的基本原理》中更是如此。它们符合狄尔泰在《精神科学导论》中的三种陈述类型——即描述性的、解释性的和规范性的。^①而且狄尔泰认为，三者的统一，界定了他的关于“理解”(Verstehen)的概念。

1888年为《文艺复兴和巴洛克》所作的大纲，进一步说明了沃尔夫林构建这部著作的思想与狄尔泰在《精神科学导论》中所提出的观念是一致的。^②这个大纲当时的题目就叫做《艺术科学导论》。像狄尔泰的书(其中包括了一段很长的形而上学及其衰落的历史,并提出了一种新的方法)一样,这个大纲则包含了一个“艺术科学”和美学的历史,后面接着还有一个关于寻求新的方法(心理学)的构想。沃尔夫林列举了关于图像解释(Erklärung)的三种类型,真正地为分析一件艺术作品提供了一步一步的程序:即事实的解释或描述、风格的解释,以及联系着文化历史的心理学阐释(Begreifung),后者统一了前两者。沃尔夫林在《文艺复兴和巴洛克》一书中运用了这种方法,这部书的开始是关于文艺复兴和巴洛克艺术风格的描述,接着总结了这两种风格的若干特性,并且从一个文化心理学的意义上解释了它们之间的不连续性。这个程序正是狄尔泰为精神科学所建议的程序方法,而且排除了科学方法和因果关系的概念。

四、阐释学和沃尔夫林

无论将沃尔夫林同黑洛尔学派的传统联系在一起,还是与一种极端的实证主义联系在一起,都会遗漏掉许多实质的东西。尤其令人迷惑的是如此截然不同的解释,有时在同一篇论文(豪塞尔的文章就是

① 威廉·狄尔泰:《精神科学导论》,26页。

② 遗物,笔记本第20卷,1888,60页。

一个典型例子)中居然能够被同时加以运用。它们掩饰了沃尔夫林艺术理论中真正的张力,这些矛盾之处当涉及阐释学的概念时就会出现。^①

“阐释学”(hermeneutics)这个词出自赫尔墨斯(Hermes),他是古希腊调解神界与世俗之间关系的信使神,^②他将人们难以理解的信息传达给人类。由于赫尔墨斯也发现了语言和文字,因此他就很自然地变成了关于解释的学科的始祖。^③

沃尔夫林研读了奥古斯特·伯克和狄尔泰关于阐释学的著作。他也遭遇了狄尔泰在17世纪80年代所面临的同样的基本问题:即使实证主义的西欧传统和与德国的理想主义和形而上学协调一致的问题。阐释学的哲学家在20世纪发展出一整套相互关联的解释性概念,这些概念在连接实证主义和思辨哲学之间的断裂时是非常有用的。阐释学,作为“理解的艺术”(理解 Verstehen 是一个核心概念)^④是重新

① 有关阐释学的文献非常丰富,而且数量还在不断增加。其中下面的一部分是特别有用的:大卫·卡普斯·霍伊:《批评的循环——文学、历史和哲学阐释学》,伯克利,加州大学出版社,1978;汉斯-格奥尔格·伽达默尔:《真理与方法》,伦敦,希德-沃德出版社,1975;理查德·E·帕默尔:《阐释学:施莱尔马赫、狄尔泰、海德格尔和伽达默尔》,埃文斯顿,西北大学出版社,1969;于尔根·哈贝马斯:《知识和人的兴趣》,波士顿,灯塔出版社,1971;同作者,《传播与社会的进化》,波士顿,灯塔出版社,1979;理查德·罗蒂:《哲学和自然之镜》,普林斯顿大学出版社,1979。

② 奥古斯特·伯克:《论解释和批评》,J.P. 普里查德翻译和编辑,47页,诺尔曼,俄克拉荷马大学出版社,1968。

③ 在17世纪,阐释学是德国基督教新教徒的一个专利,并且它已经在德国语言文学和哲学传统内部获得了支配性的发展。在不同的时期,理解文本的企图逐渐发展成为性质不同的方法和策略。理查德·E·帕默尔在他的著作(《阐释学》第33页)中划分出关于这个术语的六种定义,按照年代学的顺序,它们分别是:(1)一种由德国新教徒在17世纪发展起来的圣经释义学理论。(2)一种与古典语言学家弗雷德里克·奥古斯特·沃尔夫和弗雷德里克·埃斯特有联系的普通语言学方法论。(3)一种由施莱尔马赫发展起来的语言学理解的科学。(4)一种关于精神科学的方法论基础,它由威廉·狄尔泰在19世纪创立。(5)一种关于存在和存在性理解的现象学,它由海德格尔在19世纪20年代开创,并在最近被伽达默尔和哈贝马斯加以拓展。(6)一种由保罗·利科所代表的用以推导出神话和象征符号的意义的解释系统。这样,阐释学就已经具有了一个变化的历史,正在经历一个从一种认识论、语言学方法到一种人类存在的本体论(其中方法像其他事物那样被建构为一种解释)令人惊奇的转化。阐释学所提出的问题并没有在总体的一致性上得到解决,而且正是在阐释学的本质上它们将永远不会得到解决。但这不会减弱我们对方法的兴趣。

④ 理查德·E·帕默尔:《阐释学》,75页。此处引用了施莱尔马赫的观点。

经验过去和重新构建历史的一种精神的过程。由于理解只能通过过去和现在之间的相互作用才能达到,因而理解是辩证的,或者说是相对的。理解也是循环的,因为从部分到整体和从整体到部分的跳跃是不连贯的,是不受逻辑分析支配的、有顺序的和永无终结的。而且最终它是处于情境和历史之中的:它预先假定了一种我们都受其约束的传统。这正像狄尔泰所说的,“我们对任何事物的理解都不可能是中立的。”^①

循环论证对阐释学思想来说是内在固有的,历史学家们常常意识到所有的理解和解释的限制性条件。为了理解事物的整体,就必须先理解各个部分;同样,要想理解部分又必须先对整体有一些初始的直感。理解是一种不断拓宽、永无终结的螺旋。沃尔夫林写道:“只有当整体被看做一个完整的系统,我们才能够感受到各个部分的细微区别,而且也只有在一个严格的、可感觉到的统一体范围内,各个部分的形式才能发展出一种独立的作用。”^② 只有当你具有了一种关于知识的特定观念,即关于客观事实的标准时,这种循环才是有害的。阐释学的哲学家并不把客观性看做最终的目标,而是坚决主张导向解释和批评的理解才是关于历史工作的目的。

沃尔夫林引申出来的艺术理论的一些组成部分能够与最近的阐释学哲学产生一定的关系。在沃尔夫林生活的时代,阐释学从一种在奥古斯特·伯克教学中的批评和解释的引导方法发展起来,到一种狄尔泰精神科学(Geistes - wissenschaften)的认识论基础,再到海德格尔《存在与时间》中放弃本体学的认识论而提出的人的现象学。然而,沃尔夫林也许并未有意识地运用阐释学的概念。

狄尔泰的哲学在1883年出版的著作《精神科学导论》之后发生了变化。他逐渐省悟到正在发展为一门学科的心理学不可能是文化科学的基础,于是他开始转向阐释学来理解文化和历史的本质、经验和意义。作为一种心理学方法的反省产生出了一些问题,这些难题只能通过解释作为表现的给定物来加以克服。心理学家们的方法不仅是

① 理查德·E·帕默尔:《阐释学》,121页。

② 海因里希·沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,19页。

不适宜的,而且他们探索的最恰当的主题——意识和自我反思——也正在被忽视。

这类自我的反思是由每一个个体所完成的,并且在不同的程度上重建了自身。它总是以不断出新的形式呈现和表达自身。它呈现在梭伦的诗体形式中,也呈现在斯多葛派学者的反省中;呈现在圣徒的沉思中,同样也呈现在现代的人生哲学中。我们自己生命的力量和容量以及我们反省所用的活力,就是历史眼界的基础。^① 阐释学的理解用来作为文化科学的基础,从而取代了心理学。



贝尼尼《大卫》 1623年 大理石

在1888年出版的《文艺复兴和巴洛克》一书中,一种阐释学的论点占据了优势。风格被看成是等同于一种形式感觉(形式感)、意志和情绪的东西。被假定的艺术本体和心理学感觉也许有助于沃尔夫林描述性的词汇的人性化;巴洛克风格是不安定的、庄重的和不可抗拒的;而文艺复兴风格则是平静的、自足的、优雅的,并处于一种生命的存在状态。对沃尔夫林来说,从文艺

^① 狄尔泰:《文献全集》,第7卷,200页。引自埃尔马斯(《威廉·狄尔泰》第233页)。这段话摘录自《自传》中一段未发表的部分“关于精神科学中历史世界建构的连续计划”(1907—1910?),作者打算将这个部分作为1883年(一直未能完成的)《导论》预期中的第2卷。我们应该记住,沃尔夫林不仅是狄尔泰的学生,而且也是狄尔泰在柏林大学(从1901年至1911年狄尔泰逝世)的同事。

复兴到巴洛克“感觉”或心理变化的一个证据就是两种风格的不连续性。沃尔夫林从艺术的本质推演出人的本质：关于艺术的描述变成了对艺术中变化的特定的解释。



贝弗德勒的阿波罗 大理石 罗马梵蒂冈博物馆

在沃尔夫林艺术理论中的一些特定概念(后期阐释学概念的残留物)很早就出现在他的著作中。一个反复出现的主题就是“人理解的只能是人自身所能够理解的事物”或“人们能理解的仅仅是人们自己所了解的东西,”^① 这里的内在含义是人们不可能摆脱自身所处的环境和自然的影响,因此人的理解是有局限性的。沃尔夫林在他 1886 年后期的著作中经常重复这个思想的陈述。有一个较早的文本是这样的:“我只能体验我曾经有过的经历。”^② 这一点与狄尔泰关于理解的定义非常相似,狄尔泰认为理解是作为他的精神过程的一种重新制定:“我们只能理解我们允许在我们身上反复发生的事物。”^③ 在《古典艺术》中,这一陈述变成了沃尔夫林对关于古典艺术的“古典主义”理解的理论基础:

人们看见的总是他们所寻找的东西,而且这要求有一个长期的教育(这在一个艺术多产的时代也许是不可能的)来克服天真的知觉,因为它与客体在视网膜上的反映毫无关系。^④

沃尔夫林关于知觉的观念与康德、赫尔姆霍尔茨,以及希尔德布兰特等人的观念是相同的:“没有概念的感觉是盲目的”。^⑤ 沃尔夫林最终认为 16 世纪艺术的古典主义是艺术家们的古典主义所导致的一个结果。艺术家们并不是在试图模仿古代,他们就是古代的。伴随着一种新的趣味、新的美感和人的尊严的发展,艺术家们察觉到他们自己的形象与古代范例图像的接近,这样他们就开始按照真实的情况来理解古代。根据沃尔夫林的观点,适当的感受力表现在成功的“模仿”之前就发展起来了。

这个论证的循环性是显而易见的。沃尔夫林为 16 世纪艺术和艺

① 沃尔夫林:《导论》(博士论文),见《简明文集》,15 页。此内容可能出自亚里士多德的《伦理学》。

② 遗物,笔记本,第 8 卷,132 页,1884。

③ 狄尔泰:《文献全集》,第 10 卷,《教育学:体系的历史和基本方针》,第 2 版,258 页。

④ 沃尔夫林:《古典艺术》,第 2 版,226 页,慕尼黑,F. 布鲁克曼,1901。

⑤ 埃尔马斯:《威廉·狄尔泰》,41 页。

术家的古典主义的等价物提供惟一证据就是艺术自身。如果在15世纪艺术家们努力达到同样的成就之后，最终这种艺术是宏伟的和崇高的，那么解释就只能是艺术家变得伟大和崇高了。

每一代人在世界上看到的都是与其相似的事物。显然15世纪一定也(可以理解地)具有与16世纪总体上完全不同的视觉审美价值，因为他们以不同眼光看待世界。^①

沃尔夫林推导出一种在知觉功能上的发展用来解释艺术中的变化：一种视觉上的简化和澄清，同时还有一种对丰富性不断增长的欲望，都会导致16世纪艺术中这些相同的特征。

这个循环的论证已经意识到一种内在的历史局限性。“每一件事随时都是可能发生的，是一个在业余爱好者中流传的错误思想。”^② 沃尔夫林在他自己的历史文化环境中形成的观念强化了他对主题的选择。他将理想主义同唯物主义和自然主义加以对比，并且在1884年的一封信中表述了他的目标：“在我们这个追求物质利益的时代，珍视宗教和理想主义的权力真是一种美丽的问题。”^③ 他发现，在16世纪艺术中的变化类似于他希望在19世纪思想中将会出现的变化。在沃尔夫林的方法中一种极为突出的自相矛盾在《艺术史的基本原理》中被暴露出来：

但是人类想像的力量将总是使其有机体及其发展的可能性在艺术史中具有意义。的确，人们只能看到他们所寻找的东西，但是人们同样也只能寻找他们所能看到的东西。毫无疑问知觉的特定形式代表了这些可能性，无论他们是否和怎样依靠外部的环境逐步发展起来。^④

① 沃尔夫林：《古典艺术》，第2版，224页，慕尼黑，F. 布鲁克曼，1981。

② 沃尔夫林：《古典艺术》，第2版，248页，慕尼黑，F. 布鲁克曼，1981。

③ 遗物(III A 69)，1884年5月11日，沃尔夫林从巴塞尔写给他父母的信。

④ 沃尔夫林：《艺术史的基本原理》，慕尼黑，F. 布鲁克曼，1929，第7版，248页。

沃尔夫林毫无辩解地陈述了关于他的思想的循环性：一方面，从过去的解释中形成的先入之见总是决定了我们所看见的和所理解的事物；而另一方面，现在的知觉也制约着我们如何来解释过去的历史。看见总是“看见作为”情境的氛围(context-bound)。他还陈述了从一个现代的观点来解释历史材料和理解那个历史时代试图在传达什么内容之间的冲突。他恐怕永远都不能确定作为“知觉的形式”的艺术，是否决定了知觉和世界观或反之是否知觉来决定艺术。他从其艺术的本质中导出了在一个给定的时期中人类想像的本质。在1913年发表的《关于绘画的概念》一文中，沃尔夫林通过影响它们的可变因素阐明了线性的和图绘的这两个概念的相互关系，这些因素也体现在一种从部分到整体和从整体到部分的交互关系中：

知觉的每一种形式，无论是线性的还是图绘的都具有一个认识的方面和一个“装饰的”方面；每一种新的视觉因素都被统一在一个新的审美理想中……我们在这里遇到了审美和世界观之间的各种联系，并涉及历史哲学质疑的问题：一个时期的装饰感在何种程度上决定着认识，同时它又将在何种程度上被认识的内容所决定。在视觉艺术中，并不是每一件事都可能出现的。同样，也不是所有的思想在所有时期都能被提出来。^①

这样，人们就能够从“视觉形式”(艺术)上来确定认识的和装饰的感觉。而且每一种新的艺术都是自我限制的，因为只有少量确定的观念才适用于任何一个时代。这就是为什么关于艺术的描述变成了对艺术中风格变化的解释。伴随着一种文艺复兴和巴洛克新的形式概念的是关于生活和审美的新的理想，即一种新的装饰感、一种新的个人与世界的关系、一种新的情感领域、一种不同的气质特性、一套新的品位和表现，而最重要的是一种全新的视野。这些可变因素精确的相互作用依然保持着相当的神秘性。

沃尔夫林常常承认这些界限以及对历史进行解释的必要性。人

① 《逻各斯，国际文化哲学杂志》(图宾根)，第4卷，第1~7页，1913。

的基本条件(或,正如海德格尔指出的那样,关于人的显著的本体论标志)就是他被置于现实和历史之中这个事实。意识到关于理解的历史本质,就创造了不同观点的意识和一种去客观理解他们的可能性。沃尔夫林确认了这一点:

每一个时代都用那个时代的眼光来理解事物,而且没有人会对这样做的权力提出异议。但是历史学家却必须探寻每一个时代当时的人们是怎样要求用他们自己的观点来看待一件物品的。^①

沃尔夫林表达了关于批评循环的历史性问题。历史学家企图通过不同的方法来达到一种对过去的理解(Verstehen)。正像我们已看到的那样,狄尔泰把理解看成是一种心理学重建、重新经验的过程,是一种跨越过去和现在、作者和读者,以及艺术和观赏者的方法。沃尔夫林知道理解的可能性是直接体现在知觉的形式或艺术家所创造的风格之中。如果我们清楚地把握了他们的艺术特性,我们就能看见他们所看到的,并因此而达到理解:

每一个艺术家找到了他适当的确定的视觉可能性,然而并不是每一件事都有可能出现的。视觉本身有其自身的历史,而且揭示这些“视觉的层次”必然会被看做最基本的艺术史问题。^②

最近论述阐释学的作者已将这个问题非心理学化了:今天理解的特性已被其语言学的本质及其相关联的事实所体现出来。历史的进程正是在这种理解的概念形成中被显现出来的。^③(除了“视觉的形式”之外)沃尔夫林也把艺术看做一种形式的语言,这种语言按照“语法和句法结构陈述变化”,并且其中“图像对图像的影响作为一种风格

① 沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,74页,慕尼黑,F.布鲁克曼,1929。

② 沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,12页,慕尼黑,F.布鲁克曼,1929。

③ 大H·卡曾斯·霍伊:《批评的循环——文学、历史和哲学阐释学》,64页,伯克利,加州大学出版社。

中的因素,要比直接来自对自然观察的因素更为重要”。^①

狄尔泰在将心理学定位成所有文化科学的基础性学科中逐渐发现这个矛盾,但沃尔夫林却没有发现这个矛盾。如果“视觉本身有其历史”,它又如何能为艺术史提供一个基础?一旦知觉被转化为历史,知觉就不可能作为历史的基础。这样在沃尔夫林的理论中,知觉和心理学已卷入了阐释学的循环之中。

由于整个知觉的历史(观念的历史)必然会超越单纯的艺术,它也就证明了这样的关于“视觉”的民族差异就绝不仅仅是一个趣味的问题:无论决定和被决定,它们都包含了一个民族的全部世界图像的基础。^②

在沃尔夫林和狄尔泰的思想中,一个基础性科学的观念变成了一种理所当然的假定,整个假定从没有得到充分的证实,但作为一个出发点却是必需的。^③

19世纪的历史学家用一种“科学的”意向来区分实证主义学者和其他的学者。^④ 沃尔夫林同时介入了这两个阵营。他的经验主义大部

① 沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,244-249页,慕尼黑,F.布鲁克曼,1929。

② 沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,256页。欧文·帕诺夫斯基听说过或者阅读过沃尔夫林于1911年在普鲁士学院的就职演说,这个演说是对他的艺术史观的一个总结,同时也是他于1915年发表的第1版《艺术史的基本原理》的思想基础。帕诺夫斯基反对沃尔夫林将“知觉”(视觉的)这个术语运用其中的刻板的方法。帕诺夫斯基坚持认为,如果我们必须理解这个观念,沃尔夫林的意思一定是指“表现”(心灵的表现)和一种视觉的隐喻(《造型艺术中的风格问题》,载《艺术科学的基本问题的论文集》,柏林,1964,第1版为1919年)。在某种意义上帕诺夫斯基是正确的,因为沃尔夫林为“视觉”而使用这些术语是受限制和无细微差别的。然而,他肯定他所指的知觉也包括概念,并且讨论了知觉与其他像“知觉”这样的可变物的关系。他并不企图设置这样一种关于“知觉”的有限和“刻板”的意义。在《艺术史的基本原理》的结尾(第256页),沃尔夫林将这个术语从观看的历史改变成想像的历史,而且在他后期的著作中运用了不同的术语体系。

③ 埃尔马斯:《威廉·狄尔泰》,233-234页。

④ W.M.西蒙:《19世纪欧洲的实证主义》(伊萨卡,康奈尔大学出版社,1963)中随处可见;埃尔马斯:《威廉·狄尔泰》,68页:“然而尽管他们热心地要求完全停留在特定的知识领域范围内,实证主义和经验主义都倾向于假定世界各民族的总体特征——即一种根据物理学仿造的特殊类型的形而上学。”也许这就解释了表面上的黑格尔学派对沃尔夫林理论的态度。

分来自心理学家们——费希纳、赫尔姆霍尔茨、艾宾豪斯和冯特，他们创立了现代心理学的科学体系，他们探索了沃尔夫林急切期待的那些精神作用的规律。在沃尔夫林的著作中，并列出现的是泛神论的早期心理学的哲学家们的神秘主义的残存者（如洛茨和维舍尔父子等人），以及冯特和赫尔姆霍尔茨的经验主义学科。

出现在沃尔夫林所有著作中的方法都是经验主义的。他几乎总是从整理史实开始，接着用一种系统性的方法把这些史料集中在一起，最终推导出一些假说。例如，在《古典艺术》中，沃尔夫林根据艺术家和地区划分讨论了16世纪早期的艺术作品，在最后的三章中他概括出了他的发现。在《阿尔布雷希特·丢勒的艺术》和《文艺复兴和巴洛克》中，他也采用了同样的策略。沃尔夫林企图综合他早先在《艺术史的基本原理》中所有研究的成果。按照今天的标准来看，沃尔夫林的经验主义方法是粗糙的。

沃尔夫林的年纪越大，他著作中的“实证性的”东西就越少。在他的博士论文中，沃尔夫林曾乐观地认为心理学将会提供人类发展的普遍规律。他对自己的每一部新著都缺乏信心。为了解释他用经验主义的方法得出的现象，沃尔夫林作出了越来越多的阐释学的陈述，这些阐释学的陈述与他的方法并不相符合。

沃尔夫林所用的一种关于历史分析的经验主义的方法与寻求理解的阐释学是对立的，今天这已经得到了清楚的证明。伽达默尔讽刺性地将他自己的书起名为《真理与方法》，^① 因为真理并不是通过方法而获得的：它们是两个相互独立的目标客体。伽达默尔把科学的和线性的方法本质与历史的和循环的理解本质区分开来，理解是有条件的、有语境的和暂时的。与其相对立的则是“客观主义”的形式，即像科学的方法那样，客观主义坚持认为：“如果我们相信一些解释要比另一些解释更为真实或更为正确，那么在原理中就应该存在有一种永恒不变的意义，这个意义必须被预先假定为每一种解释的目标。”^②

沃尔夫林的著作常常被认为是科学的和系统性的，有时甚至是教

① 沃尔夫林：《简明文献集》。

② 霍伊：《批评的循环——文学、历史和哲学阐释学》，13页，伯克利，加州大学出版社。

条主义的和决定论的。确实,他不可能在同时既追求科学的客观主义又追求一种循环的阐释学。但是沃尔夫林对这一点并不是很清楚,事实上在他的著作中正好存在这种矛盾的冲突:

没有人想要坚持“视觉”完成了自身的发展各个阶段的说法。它既是决定的同时也是被决定的,它总是会相互影响其他不同的精神领域。当然并不存在一种只产生于它自身的前提,并被作为一种定型的模式而被强加于世界的视觉图式。不过虽然人们总是看到他们希望看到的東西,但也不能排除这样的可能性,即在所有的变化中存在一条一直在发生作用的规律。一部科学的艺术史的基本问题和中心问题就是认识这条规律。^①

这段话的一开始,沃尔夫林就表达了关于理解的循环理论及其实验的性质,并将它与找到这条规律的希望并置重叠在一起,而无视连续的不可抗拒的潮流。在《艺术史的基本原理》一书即将结束的地方,沃尔夫林暗示了这条规律是关于两个概念的精神运动,即贯穿整个艺术史的交替出现的两种对立风格的系列:

这些概念在它们自身以及在它们的变化中都具有一种内在的必然性。它们表现了一种理性的心理过程。从实在的、塑型的解释到一种纯视觉的、图绘性的感知的进化有一个合乎自然的逻辑,而且是不可逆转的。^②

当沃尔夫林在艺术史中设定出一条基本的规律时,他就必然会超越历史的阐释学。^③

① 沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,18-19页,慕尼黑,F.布鲁克曼,1929。

② 沃尔夫林:《艺术史的基本原理》,18页,慕尼黑,F.布鲁克曼,1929。

③ 霍伊:《批评的循环——文学、历史和哲学阐释学》,124-128页。霍伊在这里讨论了一种他将其归因于哈贝马斯和阿佩尔的“超验的阐释学”,而且沃尔夫林的理论可以说也与其相似。哈贝马斯在他的《传播与社会进化》(第1章,波士顿,灯塔出版社,1976)中否定了这一点。

这样,两种方法论同时存在于沃尔夫林关于艺术发展的理论中:第一种是意识到历史解释(历史性)的必然性、它的试验的性质和所导致的循环性解释;第二种是通过客观的、科学的方法来寻求操作的原理。沃尔夫林给我们留下了这个基本的问题:这两种方法最终究竟是相互兼容的还是矛盾冲突的?停留在关于理解的阐释学循环和其自身历史条件的界限范围内,同时还要符合规律或超越解释和理解结果的操作性原理,这对一种理论来说是有可能的吗?^①我们还应该作进一步的讨论。

(常宁生译)

^① 霍伊:《批评的循环——文学、历史和哲学阐释学》,伯克利,加利福尼亚大学出版社,118页。

法国新艺术史的挑战

[美]诺曼·布莱森

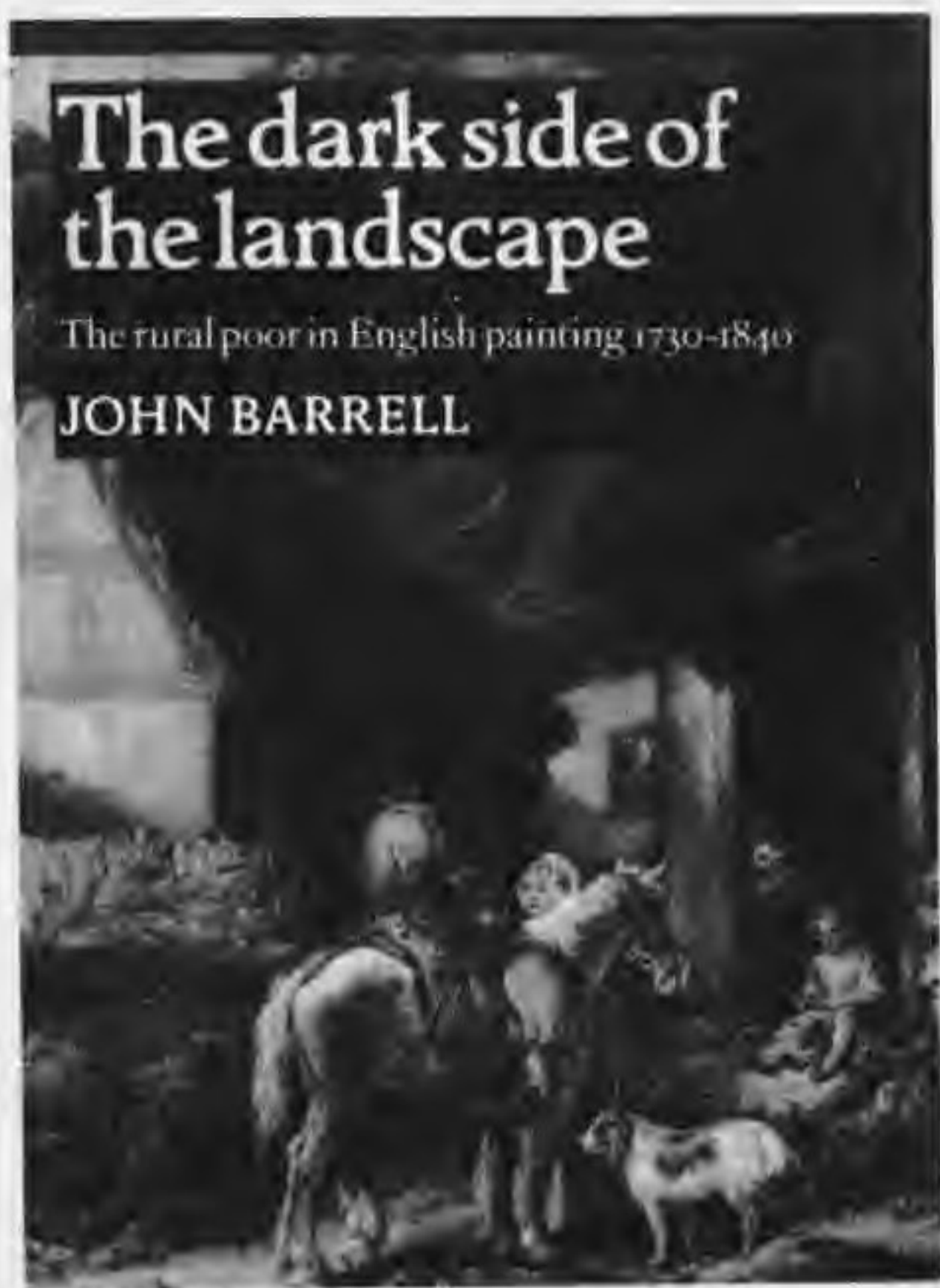
诺曼·布莱森(Willian Norman Bryson),英国艺术史家和艺术理论家,1949年出生于格拉斯哥。曾先后任教于英国剑桥大学国王学院、美国罗切斯特大学、美国哈佛大学艺术史系,现为英国伦敦大学斯莱德美术学院教授、艺术史和艺术理论研究中心主任。作为欧美“新艺术史研究”的主要人物,他运用符号学理论展开的艺术史研究新思路产生了广泛的影响。布莱森教授的主要论著有:作为“新艺术史”的三部曲



诺曼·布莱森像

《词语与图像:法国王政时期的绘画》、《视觉与绘画:注视的逻辑》、《传统与欲望:从大卫到德拉克洛瓦》,以及《关注被忽视的事物:静物画四论》等。本文选译自他主编的《画诗:法国新艺术史论文选》(剑桥大学出版社,1988)序言。

长期以来,艺术史在各种人文学科中可能一直是发展最慢、变化甚微的一门学科。艺术史学科同那些邻近的相关学科(考古学、人类学、社会学等)的发展相比,一直处于明显的滞后状态。然而,这一学科当前也开始在明显地发生着变化。变化的一个重要标志是,在过去的十年(在过去的五年中更为突出)中,欧美各国出现了许多艺术史学



约翰·巴雷尔《风景的黑暗面》 1980年版封面

科的新期刊,这些新刊物都明显突破和超越了艺术史学科传统的现状。其中在美国有《十月》(*October*)和《表征》(*Representations*),在英国除了名声很响的杂志《布洛克》(*Block*)外,还有《艺术史》(*Art History*)和《词语与图像》(*Word and Image*)。变化的另一个标志是,出现了一代新的艺术史家,而且更重要的是他们已经被学术机构所接受。这些新一代艺术史学者的研究工作有意识地向当时正统的和专业化的艺术史模式提出了挑战和修正。在这里,我们首先要提到的有:蒂·杰·克拉克(T.J. Clark)、约翰·巴雷尔(John Barrell)、托马斯·克罗(Thomas Crow)、斯维特拉娜·阿尔珀斯(Svetlana Alpers)、罗纳德·保尔森(Ronald Paulson)和迈克尔·弗里德(Michael Fried)。

他们每一个人都在不同程度上把艺术史研究引入了其他相关的学科之中。尽管这样的描绘对于相关学科之间协作的复杂性来说并不确切,然而我们却可以说,几乎在每一个具体的研究个案中最新的创见都是发生在传统的学术领域之外的,即艺术史学科和其他学科领域之间的空隙中:这些创见和突破具体表现在迈克尔·佛里德的“历史发展的”艺术史和现代艺术批评之间的研究中,以及在罗纳德·保尔森的艺术史和某种特定的文学批评之间的研究中,在蒂·杰·克拉克和托马斯·克罗的艺术史和社会/政治史之间的研究中,以及在约翰·巴雷尔把艺术史引入文学史的研究中。近年来历史学科本身也在发生着变化,法国“年鉴学派”的研究工作由于布罗代尔(F. Braudel)和拉迪里(Le Roy Ladurie)这样的历史学家的辉煌成就而达到了顶峰。而当斯维特拉娜·阿尔珀斯或迈克尔·巴克森德尔(M. Baxandall)写到关于一个社会的“视觉技术”和“视觉文化”时,很明显,这些观念与出现在新历史中的物质实践的复杂图景是紧密联系和相互协调的。在电影研究以及最近的摄影史研究迅速发展的一段时期中,人们期望看到艺术史和这些新学科之间的联盟;例如,在绘画的分析和话语的类型之间进行的综合研究,这些研究曾使《荧屏》(Screen)杂志成为20世纪70年代学术争鸣的一个重要论坛。尽管艺术史和电影研究之间的内在联系仍然处于一个初步阶段,还有待进一步发展,但这种学术研究的联合已成为美国的《十月》杂志和英国的《布洛克》杂志,以及由女性主义电影批评派生出来的女性主义艺术史研究各个方面的具体内容的一个重要组成部分。

法国的艺术史研究情况如何呢?在某些方面情况大致是相似的,至少对英国的观察者来说是这样的。像其他地方一样,在法国,主要的学术机构——大学、研究学院和博物馆也是被一种保守的艺术史传统所支配着的。在官方的法国艺术史研究中心,人们可以发现对大巴黎式的展览以及大巴黎博览会目录的某种迷信和崇拜,这种艺术史方法倾向于关注和加强艺术史写作的最实证主义的方面;而与此同时,法国也出现了一些与官方正统方法不同的艺术史研究方法和不同于保守的目录编撰形式的写作方式(尽管也有一些明显的例外)。围绕和支持这种目录编撰的学术成就以及意识形态,我们能够发现一批熟

悉的大学学科和拍卖行，以及对抗商业广告包围的大量专业艺术史文章的堆积。同样，我们也注意到那些在完全独特而有趣的法语情境中出现的新的学术动向和特征。

也许，最主要的学术特征是法国知识界的主要人物都在从容不迫地讨论艺术作品。他们不仅仅是在边缘或在偶然的文章中谈及艺术，而是在他们的主要著作和中心的工作中研究艺术。当福柯（Michael Foucault）在《事物的秩序》^①一书中分析委拉斯开兹的《宫女》（Las Meninas）一画（见图 32），以及雅克·拉康（Jacques Lacan）在《心理分析的四个基本概念》中讨论荷尔拜因的油画《法国两大使》（The French Ambassadors）时，我们看到这些重要的论文是以一种我们完全不熟悉和不了解的语言表达方式出现的。这是一种我们英语世界所不了解的艺术史写作形式。如果说这些论文不能算是艺术史，那它们又是什么呢？罗兰·巴特（Roland Barthes）在论述荷兰绘画、论述阿辛博多（Arcimboldo），以及论述 C. 通伯利（Cy Twombly）的文章中也运用了一种类似的写作方式，我们对他讨论绘画的权力并没有任何疑问，而且当巴特将他的写作主题从文本转移到图像时，我们也认为是非常自然的。阅读伊夫·波纳富瓦（Yves Bonnefoy）的论文，我们同样能感受到在诗歌、文学批评（诗学）以及艺术批评（视觉诗学）之间也并没有绝对界限。也许这就是这类法文艺术论著最有意义的一大特征：不受人为的学科界限的制约，无拘无束。使用英语的艺术史学看倾向于将他们的论著限定在视觉艺术的范围内：这里我们想到了肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark），他对学院向有教养的业余爱好者趣味的任何妥协都严词拒绝；想到斯托克斯（Adrian Stokes）类似的隔绝和自我隔离；我们还想到了在英国出现的优秀的艺术论文，如乌尔海姆（Richard Wollheim）和利奇爵士（Sir Edmund Leach）的著述，也总是处于严格的专业界限范围内；最后还有约翰·伯杰（John Berger）撰写的大量短暂的新闻体视觉艺术论文。

第二个特征是，同英语写作相比，法语的艺术写作似乎并没有经

^① 福柯的这部著作法文版原名为《词与物：人类科学考古学》（*Les Mots et les Choses : Une Archeologie des sciences humaines*, 1966），译成英文后更名为《事物的秩序》（*The Order of Things*），1970年出版。

历过一个在“艺术史”和“艺术批评”之间的有效分离过程。法国的文学研究领域同样也似乎没有经历过这样的分离。如果弗兰克·克莫德(Frank Kermode)或里克斯(Christopher Ricks)对当代作家发表意见,我们并不会感到奇怪。他们的观点肯定会在正在寻找下一个桂冠诗人的人群中被优先讨论。假如克莫德或里克斯没有注意到当代文学,我们反而可能会感到奇怪,我们可能会惊奇,保持一种传统的意识是怎样真实地显现在他们的其他著作中的。但对于图像的问题,英语国家的情况正好相反。艺术史是一个领域,有关当代艺术的写作(艺术批评)则是另一个领域,它们分别属于两个不同的圈子,有不同的专业群体、不同的赞助模式、不同的刊物,以及不同的写作习惯和方式。而像斯蒂芬·巴恩(Stephen Bann)这样的学者则是一个例外,他集各种角色于一身,具有深邃的洞察力,既能撰写19世纪的学院派画家库丢尔(T. Couture),又能评论当代的艺术家克里斯多夫·勒布伦(Cristopher Lebrun)。对于英美正统的艺术史来说,过去就是过去,已经过去,而且完结了:它是一件往事,而不是艾略特或董其昌意义上的一种传统,从中我们能感受到新的作品将会修饰原有的传统形态,并在实际上改变着从中产生新作品的过去。这里有一些讽刺的意味。主流的艺术史坚持把自身限制在“特定时代的可能性”中:其历史决定论要求一种纯粹或严谨的观点。然而这种官方的艺术史(它坚持特定作品生产的情境,因此也坚持该作品的现状)事实上对其实际所处的自身现状,以及艺术创作和批评的现状都极不关心。

在法国这种艺术史和艺术批评的分离之所以不明显,其中原因应归于对符号和历史的关系极为精深的理解。这种对历史的精深理解充分体现在1945年以来法国知识界的伟大思想,如存在主义(existentialism)和现象学(phenomenology),尤其是结构主义(structuralism)和后结构主义(post-structuralism)运动中。在这样的背景下,认为艺术史家似乎可以保持一种无视他们周围更广泛的艺术活动的态度是不会被学术界接受的。我想可以把这点作为法国新艺术史写作的第三个与众不同的特征:法国新艺术史关注当代的学术论辩。与英语世界的当代艺术史论著相比,在这些法国学者的新艺术史论文背后,我们可以感受到一种更为宽阔的知识视野。我们在让·克洛德·莱本



路易·马兰《摧毁绘画》 1995年英文版封面

茨坦(Jean - Claude Lebensztejn)和让·鲍德里亚(Jean - Baudrillard)的论文中能感受到某种与雅克·德里达思想(尤其是德里达著名的替补概念)的相近之处;在米歇尔·塞尔(Michel Serres)的论文中,我们感受到了绘画向科学史的开放;在路易·马兰(Louis Marin)的论文中,能感受到绘画向修辞史和主体性开放;而在朱莉娅·克利斯蒂娃(Julia Kristeva)的论文中,我们又感受到绘画向精神分析领域的开放。

为什么在英国和美国的艺术史研究中,我们要这样限制自己?相比之下,是什么时候我们的文学批评的视野变得如此广阔,在方法论上如此自觉,以及在解读当代文化的权力上如此自信?一个肯定的答案是,我们还没有在符号的意义层面把图像作为解读的对象加以特殊思考。学院艺术史主要是通过寻找文献的参证来对图像作出反应:学院艺术史只解读文献,尤其是在赞助研究中,它解读任何事物,却不解读绘画本身。这部论文集所体现的艺术史研究是将图像作为一种符号体系来加以处理的,正如对待任何其他的符号系统(文学和历史作品,以及代码等)一样。这样艺术史自然是阐释性的,而且它知道解读将是一个复杂和精密的过程,正像对学院的或瓦尔堡的图像学来说,艺术史只是一种相对简单的象征和母题的解码过程。绘画作为符号系统的身份,对法国新艺术史来说是最基本的要素。扬·穆卡罗夫斯基(Jan Mukarovsky)的《艺术作为符号学的事实》是一篇讨论符号问题的重要论文。他对符号的论述是从符号最本质的意义上展开的。如果对符号学(semiology)或“符号(sign)”这个词的本质意义都搞不清楚,那么也许我们就有必要对这些问题作进一步的说明。

* * * *

对符号的强调似乎有些奇怪,但符号这一术语首先要取代的一定是知觉(perception)这个词。对我们来说,认为绘画在某种意义上是作为知觉的记录似乎是理所当然的。如果我们接受贡布里希的观点,艺术家的知觉又受到他们所接受的传统以前的知觉再现的种种制约。我们的这些普遍认识大多应归功于贡布里希的理论,在我们想像一位再现性画家开始创作一幅画的情景时,澄清一些我们认为似乎理所当然的看法是很有必要的。正像贡布里希最先指出的那样,思维效仿对科学观察的某种特定的理解。这里首先有一个科学需要探索的初始的问题。提出一个实验性的解答,正如某种假说最适合于该问题,就很有可能使这个问题得到解答。我们需要设计出一种实验性的情境,在此情境中假说的力量和弱点都能被加以证伪(falsification)。由此导

致的情境又揭示出一些新的问题，而在探索过程的开始时，这些问题的存在和重要性还并不明显。因此，科学观察在继续进行，通过反复不断地对照被观察的世界来检验该假说，并且根据感性知觉的揭示来重新检验事物的规划图式(scheme)。

在《艺术与错觉》(*Art and Illusion*)一书中，贡布里希沿着这些线索将艺术家创作过程的特性表述为：“一种在求新要求的压力下逐渐修正传统造像惯例的持续发展过程”。艺术发展的模式与科学发展的模式是相同的，首先也有一个原初开始的问题。以意大利文艺复兴初期的画家乔托(Giotto)为例，当他开始记录下人物脸部的外貌时，传统就为他提供了一种特定的人物脸部绘画程式或图式：我们设想正是在一件乔托早期的绘画上受到契马布埃(Cimabue)的强烈影响(见图33)。乔托根据对脸部的观察来检验这个图式。观察结果表明了契马布埃的图式处处都与知觉感受不相适，因而这个图式必须加以修正以符合所观察到的不同数据。被修正过的图式随即又进入整个图式组成系统，并且像它的前身那样在适当的时候也会受到类似的检验和推敲。

由于基本的处理都与眼睛有关，而且必须根据眼睛新的观察对图式进行调节，这种制作图像的观念，及其关键术语：**图式、观察和检验**可以被称为知觉主义的表述。就观看者来说，他们被这种知觉主义的解释所限定，如同执行一项活动，这些术语以更为被动的姿态重新出现其中：观看者而对着一个新的图像调动起知觉记忆的储存，并将其带入新的作品加以检验，而他们的视觉图式也相反被新的图像和观察者凝视之间的冲突所调整。而且如果我们后退一点，开始对知觉主义的表述提出疑问，我们将发现在图像和权力之间的关系问题上，知觉主义并没有留下什么实质的空间。

这种知觉主义的解释在一种省略或分离出社会结构的制作图像的描述中耗尽了自身，因为在知觉主义的表述中画家的任务是尽可能精确地记录下他的感觉，就像观察者的任务是尽可能敏锐地去接受那些被传达的知觉，而且要尽量排除各种干扰或“噪音”的影响。画家发觉，观看者再发觉，联系他们的形式是一条从一极(充满知觉，画家的视觉)向另一极(观者的凝视，渴求知觉)传播的线。这里图像被看成是一个通道或传播的溪流，从一个知觉密集的场所到另一个渴求知觉

的场所。如果社会权力在这些事物的图画中的任何地方产生作用,正像某种在两个场所或两极之间的中介物,它不仅介入自身,而且提出另一种类的要求。权力,社会的和政治的权力可以使用这个通道,而且知觉传递的客体,图像也可以用不同的方法并根据自己的目的使用这条通道。这种介入可以被解释为一种积极的和支持性的天性,如同一个个人(赞助人)或一个机构(教会)在经济上资助画家,使他能够从事艺术创作。社会和政治权力的介入和干涉也可能具有一种消极的和负面的性质,它将使图像的制作适合于某种特定的教会、国家和赞助阶级的意识形态。总之,这两种情况下权力的位置都处于绘画和观察这种内向的知觉活动之外。权力利用、掌握、占有,并扭曲从画家向观者传播的知觉通道;权力也许能够促进、支持、维持和资助这条艺术的通道,但无论如何我们观察时,权力被知觉主义的表述理论化为总是超越这种视觉图像的传达:权力是某种移入的外部力量,权力的强势是通过其贯穿和摧毁私人感受传达的程度来衡量的,因此权力的本质可以在其外部形式上准确地表现出来。

对知觉主义最充分的表述是贡布里希的《艺术与错觉》,而强加入知觉主义表述的是作为与图像制作相反的权力观念,按照询问权力关系进入图像的方向,脱离画面进入绘画外部的制度,尤其是进入了赞助的历史。知觉主义和赞助历史的详尽阐述寻求与艺术史的联合,而且被最好地理解为知觉主义观点的同步发展。它们相互包含,互为所指。然而图像和权力的联系立即变得不可思议了,因为这种关系被界定在对方之外:两者都被定位在一个共同的外部事物上。这种神秘感同时出现在两个分离的而又关系模糊的行列中,社会事件是一列,被制作的绘画是一列。显然这种“两列”的方法是不适宜的,因此让我们再回到图像制作的基础上来,这次从另一个方面,即从观看者凝视的角度来考察。

的确有这样的情况,当我们注视一件特定的逼真的再现绘画时,我们作为观察者就在重新体验创造者(艺术家)视网膜上或想像上移动的原初视觉。在艺术家和观看者这两个智能领域之间,可能存在着绝对的和谐或一致性。然而对一幅绘画的认识,却很难将这样的一致性作为一种必然的准则。很可能画家知道他的图像与他的原初视觉

或意图相符合，而观看者却不具备这样相同的知识。这里对绘画的认识绝不是一种在两种智能领域之间的比较活动，或从通道的一端到另一端的知觉相互参照。真实的情况很可能是这样的，当我们注视一件特定的绘画时，我们获得了一系列我们只能从这件绘画中得到的知觉，而观察凝视中的这些知觉不可能是作品本身的知觉所提供的认识准则。如果我们考虑一下与绘画不同的符号系统，这一点就会很清楚了。以数学为例，我们可能会想到一个特定公式的生动画面，但是我们知道这个画面是一个公式而不只是一堆混乱的数码的信念，将使我们意识到这一公式的数学应用功能。检验我们是否已理解这个公式并不在于检查我们的私人精神领域，或是比较我们精神领域及其公式设计者心中的相应部分，而在于弄清我们能否将这个公式置于我们的数学技能知识的总体情境之中，在于我们执行相关计算的能力等等；总之，在于我们对这个公式的具体运用。

同样，就儿童学习阅读来说，很难确定相关的问题意识。“何为儿童阅读的第一个词？”这个问题似乎要求一种通过连续的字母与眼睛肉体的进步相关的内向伴随物，以形成一种“现在我能阅读了！”的感觉。然而正确阅读的准则不可能是这样的。儿童可能的确有这样一种感觉意识，但还不能完全正确地去阅读；像数学活动，以及像认识一个图像那样，阅读可以说是仅仅发生在个人能够“继续进行”时候；它不必向世界揭示一个内心的秘密事件，而只是要满足由个体世界提出的具体要求。

我希望这个结论正在变得明确起来。知觉主义——这个学说的最雄辩的代言人无疑是贡布里希——完全按照这些秘密的和个人的事件来描述图像制作，知觉和感觉发生在特定的画家和观者心智中不可见的幽暗深处。这好像是对数学的理解已被简化到仅仅是“现在我明白了！”的经验出现上，或检验人们在正确地阅读时无论他或她是否经历了一种“现在我能阅读了！”的感受。问题的关键是数学和阅读都是关于符号的活动，而绘画也是如此。我在认识一个图像上的能力既不涉及也不对图像创造者的孤立的知觉领域作必然性的推论。相反，它更可能是一种能力，一种假定在社会的——即社会性构成的——识别符码内部的潜能。而且在知觉和认识这两个术语之间的重要区别，

就在于后者是属于社会性的。

前者使一个人经验一种感觉,而后者使(至少)两个人认识一个符号。而且当人们注视再现性绘画和认识他们所看见的事物时,他们的认识并没有呈现在与其相关的感觉系统深处,而是通过他们识别符码来产生作用的,识别这些符码是通过与其他人的相互作用而学会的,即它是人类文化的习得物。人们可能会换一种方式来表述,在知觉主义的解释中图像据说是跨越了一个从笔法到视网膜的运动的弧形,一个内部视觉或知觉的弧形,其实绘画作为符号的识别也跨越了一个弧形,这个弧形从一个人延伸到另一个人并且横穿过人际的空间(interindividual space)。

从根据知觉来解释绘画到把绘画作为一种符号来解释的转变过程正好是将绘画重新定位在权力的领域内,而绘画曾一直被排除在这个领域之外。代替图像和知觉性的个人世界之间的超验比较,出现的是社会化的识别符码;而且代替魔术般的和非逻辑的,据说是从一个事物的外部世界延伸到心灵和主观深处的联系,出现的是在认识的评判中从个体延伸到作为交感活动的个体的联系。此外,社会的组成并不是意外发生或搬弄或使用图像,可以说是,在图像已被制作之后;相反,作为一种符号的活动,绘画从一开始就呈现在社会的组成中。而从内部来说:社会的形态天生和内在地被呈现在图像中,而不是对一种可以弃置不顾的形象施加压力的外在结果。

我想在这些事情中目前有一件是错误的,即认为主流的艺术史应该将图像和社会与经济的权力之间的关系理论化,其实这是一个拓扑学(topology)的问题,即一种图示精神空间的问题,或在图像、权力和社会形态的概念周围划定界限的问题。到现在我一直谈论知觉主义,这个观念认为艺术的发展过程只能按照认识、知觉和视觉的真实来描述。知觉主义所导致产生的是一种艺术与社会关注的其他方面相分离的周面,因为艺术家基本上是单独的。他们把客观世界作为一种视觉景象来观看,但从不对这个世界的意义起反应;他们满足于把自己的知觉记录下来,但显然只是在一些(脱离社会背景的)外部区域做到了这点。知觉主义总是把艺术处理得极为平庸,因为知觉主义的眼界从没有超越过视觉的精确性;知觉主义也总是把艺术处理得极为琐

碎,因为按照知觉主义,图像的制作似乎在不断地脱离社会,而处于社会关注的边缘,并被卷入了偏离主流的旋涡之中。我们能够消除这种理论上的贫困——如果知觉主义如此简约,我们还要继续赞成和支持这种理论就真是没有道理了。因为绘画作为一种符号的艺术,就是说它是一种话语的艺术,是通过绘画自身和社会组成的其他方面与符号发展的潮流共同扩展和推进的。这里并不存在边缘化的问题:绘画也沉浸在同样的符号流通中,弥漫或渗透在社会结构的其他方面。(见图 34)

这表明了一种观点,我认为致力于解决可能是相反方面的问题也是同样重要的,这种观点主张艺术应该从社会史的角度来处理,艺术属于某种上层建筑,而且这种上层建筑离开了社会(特别是经济)基础的分析就不可能被理解。你也许会猜想强调符号的内应的社会特性,我们就必然会提倡一种艺术的社会史,但这并不是在任何一般意义上的必然结果;之所以如此还是因为,当我们开始把绘画作为符号来考虑时,一种严格的经济主义所处的位置并不比知觉主义(坚持其所具有的含义)更好。

这里的基本模型不可避免的是基础和上层建筑的模型。把基础结构当做社会最基本的决定性经济机构的组成,并且假定生产力和生产关系的统一作用,然后“艺术”伴随着法律和制度的政治以及它们的意识形态,坚定地承担着上层建筑的职能。如果我们想要理解绘画,那么首先我们必须注意基础,注意谁拥有物质财富生产和分配的手段的问题,注意统治阶级是由什么因素构成的,注意这个阶级用来为其权力辩护的意识形态,接着再来注意它的艺术,注意绘画,作为其合法地位和垄断的各个外在方面。(见图 35)

这里的错误非常有趣,正好与知觉主义所犯的错误的相同的,因为对基础结构模型来说,最迫切需要讨论的问题是:我们应该将符号置于这个模型的哪个层面?根据这个观点,社会史是现实的决定性事件在上层建筑中的表达方式,而这些事件是发生在经济基础中的;法律制度、政治制度、意识形态,以及在这些要素之中的艺术——和绘画被认为是次一级的表现形式或基础活动的附加现象。这当然很好。但是人们将把符号的位置定在何处?符号,同意识形态、法律以及其

他分支一道也属于上层建筑吗？或者它是基础的要素，即近似于技术、设备、生产性硬件的基础？

这确实是一个关键性的问题。在关于基础结构—上层建筑思考的详尽陈述中，符号仅仅是关于上层建筑基础的印记(impress)。符号无偏差地遵循这个基础，同时这也说明基础决定话语，这种话语从权力中获得其模式并且以另一种方式，即意识形态的方式不断重复它们。符号和话语被假定来接受物质基础的影响，就如同蜡接受封印的冲压效果一样。符号和话语，以及作为非推理性艺术的绘画，都是特定现实的表达，这就像是摄影底片上的影像。首先有一个经济生活的现实的最初发源地，然后从这个发源地那里出现了铭刻标记(inscription)，并写进了发生在基础上的艺术中。但是一旦这个画面被完全勾画出来，我们就能看到要想理解这个模型在实践中产生作用将会有多么困难。基础结构—上层建筑的观念假定了一个物质基础，这个物质基础自身在变化的每一个点上也逐渐生成符号。图画提出了一个直接自发产生于物质实体的符号的秘密。然而非常清楚，经济或物质基础从来没有在这种神秘的感觉中产生出意义；世界并不依靠其需要被解读的表面符号，就像事物本身就具有其说服力那样。而且当基础结构—上层建筑模型似乎导向了一种艺术的社会史，并且承认我在前面所强调的符号的社会特性时，事实上，这种符号属于上层建筑的牢固看法却遗忘了社会的历史。正是在事物中——在物质现实居先的外形中——据说符号作为其负面的替代物，或模印的回响出现了。然而这个符号自身的物质性，其作为物质实践的地位正像在知觉主义的叙述中一样被激烈地提升或升华。完整的符号体系、话语据说是盘旋和笼罩在真实的物质基础之上的观念和意识形态云雾的成分，正像话语对于一个真实的物质世界来说是超验的伴随物，它是飘浮不定的和模糊不清的。经济主义的观点被强制否定的这种符号(话语)也是物质的，并且承担了与所谓基础的活动同样多的物质工作和精心阐释。

就绘画来说，其符号的物质特性比其在语言的情况中要明显得多，因此也许将图像设想成物质性的比将词语设想成物质性的要容易。这里的问题是虽然绘画的物质特性不能被忽视，但这种物质性却容易被等同于物质材料、颜料，等同于笔触和画布。如果人们把一个

工厂生产机器的图像和一个画室生产绘画的图像并排放置在一起,那么全部的力量似乎都出在工厂之中而不是在画室里,艺术的社会史应该首先描述生产、所有制、资本,以及统治和被统治阶级的直接现实,然后再来追溯这种直接现实在艺术家的工作室中产生的影响。绘画再一次离开了这个社会的图景或至少被降低到了边缘,正像在贡布里希的论著中那样。但是,具象性绘画并不只是画布上的笔触和颜料的物质作品。非具象性绘画可能会倾向于这个方向,但只要人们所处理的这些图像包含认识因素,只要这些绘画属于表征,它们就是物质的符号,而不仅仅是物质的形态。绘画作为符号,正像符号中的复杂陈述,以及符号的物质变化那样,也是横越画室和工厂的一种话语流的部分。

话语并不是从事物中自发地出现的:它是一种人类劳动的产物,它是一种并不会简单地从所谓的经济基础中派生出来的机制。像经济活动一样,推论性活动同样也是通过劳动的物质转化,虽然经济空间和推论空间会相互作用,而且事实上也很难在它们的相互作用之外来想像,因而把话语考虑为一种飘浮不定、模糊不清的先验云雾,这团云雾盘旋在相当于一种神秘化的意识形态物质运作的机构之上。换句话说:用理论将图像表述为一种对应于坚硬物质基础的朦胧上层建筑的伴随物,就必然会否定话语作为一种文化形式的机制,这种文化形式与社会现实中的其他(法律的、政治的、经济的)形式产生相互作用。

被介绍进入艺术社会史的关键性再阐释就是打破经济基础和上层建筑之间的障碍,上层建筑实际上将符号置于社会形态的外表——一种只不过是在不同的记录中不断重复的外表,而知觉主义者则把图像从社会进程中分离出来。我们所需要的是一种分析的形式,这个分析的形式完全充分地包括在历史唯物主义确定为基础的经济实践,以及被边缘化为上层建筑印记的符号性实践的相同框架中。而且拓扑学必须是清楚的。基础结构—上层建筑模型不能有效处理符号的问题,而且一旦人们试图确定符号符合于模型的所在层而时所产生的问题是如此巨大,以至于符号观念的出现真正成为—种强有力的政治理念:它将模型撬开并最终将其拆散。首先,它弄清了在艺术史中对一

种分析形式的需要是相当辩证的和足够精巧的,这样,就把艺术的、经济的和政治的实践中的关系理解为相互的作用。

在讨论视觉艺术中,我认为现在这种需要是一个紧迫的问题。在一种支配性的绘画理论体系(知觉主义)中,社会形态只能起到像调解或利用这样很小的作用。绘画性符号内在的社会特性被单独工作在画室中的艺术家的形象所遮盖,艺术家沉浸在他个人的知觉中,他与外部世界的惟一联系是由他与事物表面的视觉接触构成的,而且艺术家的一个主要困难就是他的图式要适应不断注入的新感觉。在这个主要的选择中,艺术史现在包含了作为其支配物的社会史,艺术从公共领域中获得的同样内涵将被恢复原位,因为虽然艺术的社会史想要把工作室与社会的其他方面连接起来,但这种接触现在只能被勉强地理解为经济的联系。在外部,社会的基础中,一种经济的机制正在产生统治阶级和被统治阶级组织财富的生产和分配方式,以及构造上层建筑的决定性因素。在内部,寂静的画室中,画家消极地把远离事件的那些视觉的回声记录在画布上。或者我们可以说经济主义较少有雄心勃勃的气势,相反它只是考察了存在于画家和赞助人或赞助阶级之间更为局部的关系。这比知觉主义把画家驱赶到社会的边缘肯定是一种改进,而且简直就是对教条的历史唯物主义企图把画家转化成一种历史的隐约振动回声的一种改进。资本将画家与他的赞助人或赞助阶级连接在一起的线路是真实的,而且这是一些非常重要的线路。但是它们并不仅仅是联系画家和社会外部世界的线路,因为还有穿越画家和赞助阶级,以及所有参与识别符码的群体的另一条线流:即符号流、话语流,或弥漫的权力之流。

这是一条在两个方向上的线流,因为画家能够对他所得到的杂乱的材料产生作用,即通过劳动来精心制作它、改造它,并且作为一种对社会无序的领域的改变或修正,再把它还给社会的领域。我之所以要强调这点,是因为在这种“两列”的艺术社会史之下的知觉主义和经济主义都没有充分地讨论创造性,或革新创意,或更简单地说是符号的作用。如果艺术家的任务(用贡布里希的话来说)就是“在新奇的(视觉)要求的压力对图式的不断修正”,那么制作图像的努力就在于根据已经事先存在的事物不断制作和匹配。这样图像的问题就变成了一

个追赶现实的问题，即抛弃堵塞对世界的清晰记录的图式内部的那些要素的问题。图像并没有力量去开创、去倡导、去干扰这些既定的结构。而且在一种严格的经济主义的充分的基础结构—上层建筑的表达中，图像充其量只能再现较大的和较真实的历史事件。资本流入了艺术家的工作室，权力也就流进来了，但是这个流向是单向的，并且它使倒转这个过程变得难以设想，如果不是绝对不可能的话。在这个过程中，图像能够被看做自身许可和外向流出的，或者作为一种在社会组织范围内的独立干扰因素。

将视觉图像考虑为符号的一个主要作用就是在社会范围内重新定位绘画，内在的而不仅仅是作为由于一些其他力量所致的一种工具性设置的结果，它使把图像考虑为返回社会的随意性作品成为可能。画家设定了他所认识的社会符码，并且在他们所限制的范围内从事创作活动，但符码在无序的组合中允许精心制作新的符号组合，并进一步深化发展：这就是绘画的指意作用的结果，这些结果接着又被作为新的和再生的话语流重新流通进入了社会。组成一个特定图像的符号配置，可能符合也可能不符合经济和政治领域的配置，但它们并不需要首先在那里被解读，或去匹配仅仅通过一次专断的选举行动就被认可为真实的社会历史事件。

通常正是在这些问题上人们遇到了反对意见：图像干预社会组织的力量受到严格的限制，特定图像所具有的内在策略上的不恰当，以及除非这些图像能够使它们局部的创新活动与特定的社会组织中较强的主要运动和活动相互关联，否则它们就是无足轻重的（这个词在这里是作为一个量的术语，一种工具的效能标准来发挥作用的）。没有人会这样误入歧途或如此脱离社会以致去另求他途。如果我们在绘画中设想革命的历史阶段，绘画对其周围世界的影响似乎就会毫无希望地被减弱。席里柯的疯人肖像一点也不会改变当时的司法状况或对疯癫的处理。1865年《奥林匹亚》一画（见图36）在沙龙的出现，就我们目前所知，也没有对有趣的巴黎夜生活的经济活动有多大的改变。然而这只是一种算术上的真实，图像经营的真实；这里的危险是，这种明显的真实，这种工具性不当的陈词滥调隐藏了（使其很难想透）微妙的和更为重要的拓扑学的真实。

在手段上来看,1865年沙龙上的一幅《奥林匹亚》可能没有对妓女的社会地位产生什么影响;但重要的一点是这些杂乱艺术形式的冲突——大宫女和妓女的并置,或席里柯通过没有固定社会地位的精神病人来省略肖像的社会稳定性——发生在社会组织的内部,而不是作为以前发生在社会基础中的事件的回声或复制,然后才可以在画布的表面没有歪曲地被清晰地表现出来。但是作为指意的作品:艰难而前所未有地将这些杂乱的形式从它们的正常位置中拉开并引入到这幅画、这个图像之中。在基础结构中,或在政治的领域中寻找一种形式变化的结果,必须再一次设定的只有那里,在那些专制特权的范围内,“真正”的变化才会发生。如果你的策略是,你所承认的变化就是那些发生在经济领域中的变化,而所有其他的变化都只是在上层建筑的云雾中盘旋,那么你就不会认识到绘画是一种特别有趣的或有说服力的工具。这就是因为权力被专门定位在不同于话语的机构中:即在资本中、在工厂中、在物质财富的生产和分配中。惟一的革命而且确实也是接着就被认识到的惟一变化,就是出现在那些特权的或有限的领域中。一种教条的历史唯物主义由于在其社会变革的意义上既过于狭窄又过于心切,因而它将在充满权力的话语中和绘画领域中遭致失败。事实上,我们在每一个观看的行动中都会发现权力的存在:在图像的推论形式的地方我们看到了观看者用于图像上的话语,并且引起了一种变化;在那里,为了识别新的推论形式的图像,现存的话语的各种边界——类型和认识的符码——必须被移动、转变和颠倒,以便认识这种图像,即同时在大宫女(见图37)和妓女上,被肖像社会性地固定下来,并被社会化地呈现为精神错乱的究竟是什么。如果权力被当做巨大的、中心化的、令人敬畏的力量,作为外在的装饰,那么我们就难以理解权力也能够是微观的和审慎的,是一种关于变化的局部时刻的问题。每当一个图像符合了现存的话语并且把它们移开,或发现和改变其观者,这样的变化就可能会发生。绘画的力量也就是在这里,在于被其表面所吸引的千千万万的注视中,以及在这种杂乱的流的组合的转动、变换、改变方向的过程中——权力并不像一块石板,而是像一群穿越社会不同层面和不同个人的密集的点。(见图38)

* * * *

这种有关符号和绘画的讨论作为一种基本解释的领域将特别有助于确定这些艺术史论文的选择,以及在总体上对法国新艺术史特性的强调。我们可以看到有关艺术的写作实际上有两种使命:即档案的(archival)使命和释义的(hermeneutic)的使命。

第一种档案的使命支配着当代的绝大多数艺术史写作:追述一件绘画作品生产的原始情境。然而该情境现在也可能会以一种新的方式被限定。它不能被简单地作为赞助或委托(尽管这些因素大多很重要)的境况,或作为原初知觉及其记号的条件状况。原始情境必须被看做一个更全面的事态,它由形成文化氛围的所有实践活动中复杂的相互作用构成:即特定社会中科学的、军事的、文学的和宗教的实践活动,法律结构和政治结构,阶级结构、性行为状态以及经济生活等。正是在这些各种因素相互作用的文化氛围中,我们能够确定各位新艺术史学者及其研究在理论上的位置。

第二种释义的使命是把图像看做某种被阐释和解读的事物。主流艺术史的一个最大的弱点就是忽视了“阅读技术”和当代艺术批评的实践。文学专业的学生在课堂上经常要用相当的课时来讨论文本阐释,而艺术史专业的学生的阅读水平却很难得到相应的发展。新艺术史,至少如我们在《布洛克》、《词语与图像》、《十月》这类刊物上,或在罗兰·巴特、鲍德里亚、莱本茨坦和波纳富瓦等人的论文中所看到的,已经在基本的阐释活动上作出了许多努力:新艺术史正显示出像当代文学批评实践在几十年的努力后所达到的精深的阐释水准。艺术史不应该认为这是一种来自不断扩张的文学批评的威胁。相反,所有艺术史需要做的就是适应这种进展的趋势,吸收文学批评的一切成果来为艺术史研究服务,使解读和批评实践成为艺术史专业训练的常规组成部分。这样艺术史学科将会很快变得比以前更加稳固,更加成熟,更加繁荣。艺术史应该放弃的是那种保守的自我满足感,这种保守的观点认为,档案的方法以及将绘画转换为文件的手法就是我们需

要处理视觉呈现的全部内容。而我们认为,这种保守的观点将会使艺术史学科陷入困境,停滞不前。如果法国新艺术史论文有助于提醒我们认识到关于对图像的思考和研究还有其他的一些方法和途径,那么这对当代艺术史研究和艺术史学科的发展将是十分有意义的。

附录[法国学者的新艺术史论文及出处]

1.《艺术作为符号学的事实》,扬·穆卡罗夫斯基(Jan Mukarovsky),载《20世纪研究》。该论文为作者提交给1934年9月在布拉格召开的第八届国际哲学大会的专题论文。穆卡罗夫斯基是布拉格语言学界的领导人物,以及文学和美学领域的符号学研究的开创者。

2.《15世纪绘画中的时间和永恒》,伊夫·波纳富瓦(Yves Bonnefoy),载加利马尔编《论不可能》。波纳富瓦是法国批评家和诗人,曾多次获法国文学及批评奖,1981年以来一直担任法兰西学院教授。

3.《乔托的欢乐》,朱莉娅·克利斯蒂娃(Julia Kristeva),载利昂·S·鲁迪兹编《欲望和语言》,哥伦比亚大学出版社,1980。克利斯蒂娃在哲学、文学批评、心理分析和女性主义的广泛学术领域内均有著述。她最近出版了一部研究爱和心理分析的著作《恋爱的开始》(1985)。

4.《逼真》,让·鲍德里亚(Jean Baudrillard),最初刊登在《变化的符号:在应用符号学中的读者》(乌尔宾诺大学国际符号学和语言学中心)。鲍德里亚,法国社会文化学者,主要著作有《走向符号学的政治经济学批判》(1972)、《生产之镜》(1973)、《类象与仿真》(1981)等。

5.《走向一种视觉艺术中的解读理论:普桑的〈阿尔迪亚的牧羊人〉》,路易·马兰(Louis Marin),本文最初发表在苏珊·R·苏莱曼和英格·克洛斯曼编《文本的读者:关于听众和解释的论文集》,普林斯顿大学出版社,1980。路易·马兰是巴黎高等研究学院的艺术历史及理论俱乐部主任,主要著作包括《乌托邦:空间的游戏》(1973)、《摧毁绘画》(1977)等。

6.《宫女》,米歇尔·福柯,选自《事物的秩序:人类科学的考古学》,纽约,蓝登书屋,1970。福柯是当代法国最有影响的哲学家和思想家,

1984年逝世,生前为法兰西学院教授。

7.《作为客体的世界》,罗兰·巴特,选自《罗兰·巴特批评文集》,理查德·豪沃德译,西北大学出版社。

8.《艺术的智慧》,罗兰·巴特,惠特尼美国艺术博物馆,1979。罗兰·巴特为法国符号学研究的领导人物,主要著作有:《神话学》(1957)、《S/Z》(1970)等,1980年逝世。

9.《在黑白之中》,让·克洛德·莱本茨坦(Jean Claude Lebensztejn),蒂摩西·马修斯英译。莱本斯坦的主要著作包括《分岔口》(1972)、《曲折》(1981)和《新方法:墨迹的艺术》等。

10.《泰纳解说卡尔诺》,米歇尔·塞尔(Michel Serres),基斯·里德尔英译,米奴伊尔出版社。

11.《美味与黄金》,米歇尔·塞尔(Michel Serres),基斯·里德尔英译,米奴伊特出版社。米歇尔·塞尔是法国当代著名哲学家和科学家,索邦大学科学史教授和美国斯坦福大学访问教授。他的主要著作包括:《卡尔巴乔的美学》(1975)、《雾中的火光和信号》,《左拉》(1975)、《五种感官》(1985)、《万物的本原》(1981),以及多卷本的《赫尔墨斯》(1968年一)等。

(常宁生译)

新艺术史有多少革命性？

[英]斯蒂芬·巴恩

斯蒂芬·巴恩(Stephen Bann),现任英国肯特大学现代文化研究中心主任和教授。主要论著有《克丽奥的服饰:19世纪英国和法国的历史再现研究》(1984)和《真实的葡萄:论视觉再现和西方传统》(1989)。近年来巴恩教授连续出版的关于博物馆的历史和文化的专著有《符号之下:作为收藏家的约翰·巴尔格雷夫》(1994)、《旅行者和见证人》(1994)以及《浪漫主义和历史的崛起》(1995)。他曾研究过法国历史风俗画家保罗·德拉罗什,在200周年纪念活动时出版了专题论著《保罗·德拉罗什:描绘的历史》(1997),同时还策划组织了有关国际研讨会。本文译自里斯和波泽罗编:《新艺术史》(*The New Art History*,伦敦,卡姆敦出版社,1986)。

哈罗德·罗森伯格在论述“革命和美的观念”的文章中曾经写道:“艺术中的革命并不在于毁灭的意愿,而是在于揭示已经被毁灭的事物。艺术只能消灭已经死亡的东西。”^①正像他所陈述的那样,在艺术的范围内“确定是否有革命性通常是不足取的”。“描绘天使或制作彩色玻璃窗的艺术家就像用有机玻璃构造新空间的设计师一样,能够作出毁灭性的革新。”很明显,联系艺术史的实践,我们似乎也应该坚持一种类似的观点。但我认为有必要提出来。我们没有理由假设一种“革命性的”艺术史实践已经出现,或真的能够出现,因为一批有影响的艺术史家正献身于各种新的社会运动和基础事业。承担这种使命将(至多)是一种表征符号,它代表了在另一个层面上,而且由于完全

^① 哈罗德·罗森伯格:《新的传统》(*The Tradition of the New*),76页,伦敦,非登出版公司,1962。



哈罗德·罗森伯格像

不同的原因已经发生的情况。我将和罗森伯格一起来论证一种革命性的，抑或的确是一种“新的”文化批评正在从“旧的”理论观点已经衰退的事实中产生出它的潜在力量。换句话说，艺术史同样只能摧毁已死亡的东西。

因此，在回答这个问题时，我首先必须要做的是一种分析和归类工作。在确定“新的”和“革命性的”均衡之前，先将这个问题作一个更基本的限定是非常重要的。首先，是否有一个“传统的”艺术史存在？而且它已经死亡了吗？显然在表面上看来，要回答这个难解的问题并不需要含糊其辞，而只需要对其倾向性的本质具有一定热切的关注就能做到。根据全部可靠的索引目录来判断，艺术史在英国（最初由于其有益于家庭生活的点缀）从来没有像今天这样繁荣过。在中等教育和高等教育中艺术史得到了很好的发展，在这些教育机构中（与现代文学相比较而言）艺术史的兴盛与魅力在各个阶层看来都是无可争议的。在艺术或人文学科范围内，艺术史占据了一个令人羡慕的位置——由于在方法和术语上非常接近而被归类为“传统的”学科，然而艺术史同时又像戏剧和电影研究那样，具有更新近的和更外在的魅力。由于充分辩论这些问题将会是冗长而乏味的，我认为应该承认这一前提。只要说出下面的情况就足够了，即艺术史在英国成长过快已超出其特定的阶段（在这个阶段，艺术史几乎完全被限制在专业学院的研究生学习范围内），而且已经扩散到了整个教育体系。正好在我撰写本文的这一天，一位古典大师作品的最新价格记录已被英国一家拍卖公司记载下来。我不能不指出，在英国这个国家，艺术史的声誉是与我们在艺术市场中的经营者的技术，当然也同著名博物馆和画廊的声誉紧密联系在一起，从许多方面来看，这些机构是站在学术界和商业界之间的双重位置上。所有这些都必须加以说明。当然，这并没有真正涉及是否有

一种“传统的”艺术史，或其是否已衰落的问题。也许对这个问题的争论还混杂了某种令人不安的事实，即相对而言，在英国各种艺术门类的专业界限和专业特性直到最近才算是建立起来，而英国的历史学直到19世纪后期才将自身从法律的严酷包围中解放出来，而且英国人只是在过去的六十年中才表明自身有能力继承古典学术的传统衣钵。但艺术史学科的不稳定性比这些学科中的任何一门都要大。如果我是一个好奇的火星星人企图通过经验主义的调查来发现当代艺术史在英国的变化情况，我肯定会选择直接观察两位最著名的职业艺术史家，即恩斯特·贡布里希(Ernst Gombrich)爵士和劳伦斯·高英(Lawrence Gowing)爵士的著作。作为全面审阅贡布里希权威性著作的结果，我可能会得出这样的结论，艺术史家的确必须是一位受过良好教育的人；他至少应该熟悉德国哲学的传统(而且要熟悉在相同的话语系统内对其提出的异议)，正像他(或她)应该有意识地关注知觉心理学和其他与认知问题有关的实验科学的最新进展情况。作为阅读高英艺术史著作的结果，我又可能得出一个相当不同的结论。很明显，虽然作者实际上并没有重复阿尔伯蒂(Alberti)的意图的陈述——作为一个画家来讲话(*parlo come pittore*)，他认为这与他是一个从事艺术实践的画家，同时也是一个艺术史家具有一定关系；高英尤其意识到语言对于表述绘画性实践的细微差别的可能性(和不可能性)；而且他认为艺术史的基本挑战是一种对观赏艺术品经验的再创造和阐释，无论其是否像维米尔的绘画那样高我们遥远的历史性作品，还是像卢西安·弗洛伊德绘画那样的当代作品。一位贡布里希的读者可能会被(迅速地)指引向黑格尔，而一位高英的读者则可能会通过观察阿德里安·斯托克斯(Adrian Stokes)的作品而获益。

我能预料到对这种选择贡布里希和高英作为典型艺术史家的异议。有人可能会争辩，选择高英只是作为一个外在的职业艺术史家，而贡布里希则已经将他所处理的各种不同的文化资源转化为一种联系统一的方法体系，这种方法在今天已具有不可分割的“艺术—历史性”。但是以这种方式论辩的任何人，都不可能轻易摆脱这种选择的束缚。高英用一种非常直接的方法提出了艺术史对于绘画性和写作性实践的关系问题，当然，正像批评家对于当代艺术发展的作用问题

一样,他还提出了艺术史家的职能的问题。如果这些问题在英国的文化情境中似乎只是外在的问题,那么这当然不是值得夸耀的事。人们只得从一个法国艺术史家(他很可能熟悉高英的著作,而且肯定也会熟悉其中所提出的问题),或一个当代英国艺术家的观点来考察这个问题,认识到要想坚持一种观点将会受到何等的制约。我曾经在一次英国艺术史的全体会议上,亲眼目睹了画家霍华德·霍奇金(Howard Hodgkin)有礼貌地责备艺术史家们太不关注当代的艺术作品了。我不知道他现在是否改变了这种看法。但情况依然是很不正常的,在文学界“批评家”的头衔是绝大多数的著名教授乐于接受的,而艺术史的学术权威却很可能会对一个“艺术批评家”的称号和实践感到不快。

就贡布里希的方法和范例而论,回应这种盛气凌人的论点必须是一种非常不同的观点。贡布里希的著述在任何名副其实的英国艺术史的传统中都具有一个中心的位置,这一点是很难否认的;贡布里希既是社会公众的一位良师益友,同时又能够源源不断地提供各种不同材料的丰富的新见解和新闻释,显然还没有人能够像他那样在两个不同的层而施展个人才华。然而令人遗憾的是,贡布里希广博的学术关怀并没有被其下一代的艺术史学者们继承下来,只有迈克尔·巴克森德尔(Michael Baxandall)算是一个少有的例外。对贡布里希的最大敬意应该是严肃认真地对待他的各种理论,并且检验这些理论的意识形态和哲学的基础,显然英国中生代艺术史家们已不再承认这一点。当诺曼·布莱森创造出“普林尼—瓦萨利—贡布里希”结构体系(syntagm)^①来解释“基本复制”(essential copy)的写实主义概念的持续性时,实际上他正在做这项工作。一些艺术史家争辩(无疑是正确的)艺术史在变化的潮流中不断地修正和提炼其研究方法,然而这些艺术史家再多的辩解也不能消除这样一个事实。布莱森想要全面修正这些假说,(用他的观点)西方绘画的传统就是根据这些假说建立起来的,而且为了做到这点,布莱森必然企图将贡布里希“置于”某种体现

^① 参见诺曼·布莱森(Norman Bryson):《传统与欲望——从大卫到德拉克洛瓦》,7-8页,剑桥大学出版社,1984。另见同一作者的《词语与图像——王政时期的法国绘画》,1-28页,剑桥大学出版社,1981;以及《视觉与绘画——注视的逻辑》第1、2章,伦敦麦克米伦出版公司,1983。

西方绘画实践的核心理论表达方式的情境之中。

在这一步,我必须澄清我所坚持的论点的精确性。开始我非常明确地指出,一种“新艺术史”的“革命性”本质只能由某种相对应的传统艺术史实践的概念来证实。然而,给出这样一个定义也并不容易,这部分是因为艺术史还是一门年轻的学科,部分是因为在研究方法上艺术史可能包含了一种宽泛性。如果有人反对我列举贡布里希和高英来证明艺术史学科的这种宽泛性,我就只好建议他们可以尝试提出他们自己关于规范的艺术史的定义,并检验其与贡布里希和高英所提出的至关重要的学科问题的关系。我怀疑他们是否会发现,这样一种标准的艺术史在任何严格的意义上都不可能提出任何真正的问题,而这些问题正是较早一代艺术史家们所关注的。布莱森的一系列研究之所以引起了如此强烈和不同的反响,包括傲慢的轻蔑、实在的困惑和可笑的误解,其中的一个主要原因就在于,布莱森对这种在理论上清静无为的倾向提出了挑战。^①更重要的是,他从一个有利的切入点(即以严格规范的术语,并超越艺术一历史的学术群体之上)入手来做这项工作。他使被文学和语言学研究的强大力量所占据的艺术史领域出现了危机。

然而,要展开这个辩论就必须迅速推进到规范的论战领域上。更需要做的是,按照艺术史在英国和整个西方世界总体的实践情况再仔细地检验一下艺术史学科的内部动力。显然,对于这样一个变化而生动的学术场景,我们应该提供比这篇短文所产生的模糊印象更多的东西。但是我可以一定程度上(通过回忆那次有关荷兰17世纪绘画讨论会上的相当感人的场面)来尽量做到这一点。那次会议是1984年11月由皇家美术学院赞助组织的,正好借助了“维米尔和德·霍赫

^① 举一个这样的例子,可参见尼古拉斯·佩尼:《伟大的事业》,载《伦敦书评》第7卷,12-14页,1985年3月。佩尼暗示,某些人像布莱森那样论述绘画只能证明自己是荒唐可笑的,而且这样的批评风格只能是“初道者所为”,对此人们只能回答:为什么不能成为一个初道者?至于误解的例子,可参见同书中罗伦兹·艾斯纳撰写的一篇冗长的评论(《泰晤士文学副刊》,1985年4月12日)。在艾斯纳看来,纠缠不清的混乱是由这样的事实引起的,布莱森似乎已发明了他的全部批评装置,无中生有。(而实际上,此书的主要说服力应归功于谨慎而别出心裁的方法,其中布莱森研究和变换了哈罗德·布鲁姆有关影响问题的著名观念。)问题再次出现了:艺术史家必然会职业性的无知者吗?

的时代”(The Age of Vermeer and De Hooch)这一重大画展的机会。参加那次会议的有好几代学者,他们并不都是艺术史家,但其中确实包括了许多最优秀的艺术史家,并提交了有关那一时期荷兰艺术和社会各个方面的大量论文。在我看来,那次会议既赋予启迪,同时也令人沮丧。最根本的原因是,会议表明了就方法以及方法之下的理论前提而言,这个有代表性的群体正处在某种混乱的状态之中。正是在那次会议上,贡布里希和高英都坚定而明确地表达了他们各自的观点。高英要求在半年的时间中禁止使用寓意画集,而贡布里希则发表了他的告别性论断:“莱辛,你将依然活在这个时代。”

那么是什么因素迫使高英去严厉指责那些寓意画集(the emblem books),而让贡布里希去搬用华兹华斯关于米尔顿的十四行诗呢?回答这些问题我认为是具有启发意义的。就象征标记而言,由于这些词语和图像的巧妙结合并不非常久远,在欧洲直到16世纪才开始流行,因而被认为是不值得认真考虑的。马里奥·普拉兹(Mario Praz)在他1964年出版的《17世纪雕像研究》中不得不提出了这样的问题:“……标志图案真的是那种死亡的东西吗?”我能回忆起当时试图去寻找有关比萨大教堂西门精制的象征图式的解说词,结果只找到了约翰·波普-亨尼西(John Pope-Hennessy)的权威著作,这部著作仅限于讨论这些门是否为“地方性”的工艺制品,而完全忽略了这些图案的意义。^①无论如何,在最近的几年中(其中受到贡布里希《象征的图像》中有关文章的激励)形势无疑已发生了变化。今天看来好像寓意画集被系统地加以收集和研究,不仅是由于其本身的原因,而且还为我们提供了解开在荷兰17世纪风俗画中所发现的神秘造型因素的一把钥匙。(见图39)有人可能会否认提交那次学院会议的一些论文是根据这一基本假设出发的:即荷兰风俗画可以通过查阅寓意画集中的象征标志和格言诗句的丰富内涵来直接解释。一幅绘画通过这样的研究可以被转化为一种勤劳的美德,或懒惰的、可怕后果的小型寓言。

正因为如此,高英才要求暂缓使用寓意画集,而贡布里希则乞灵

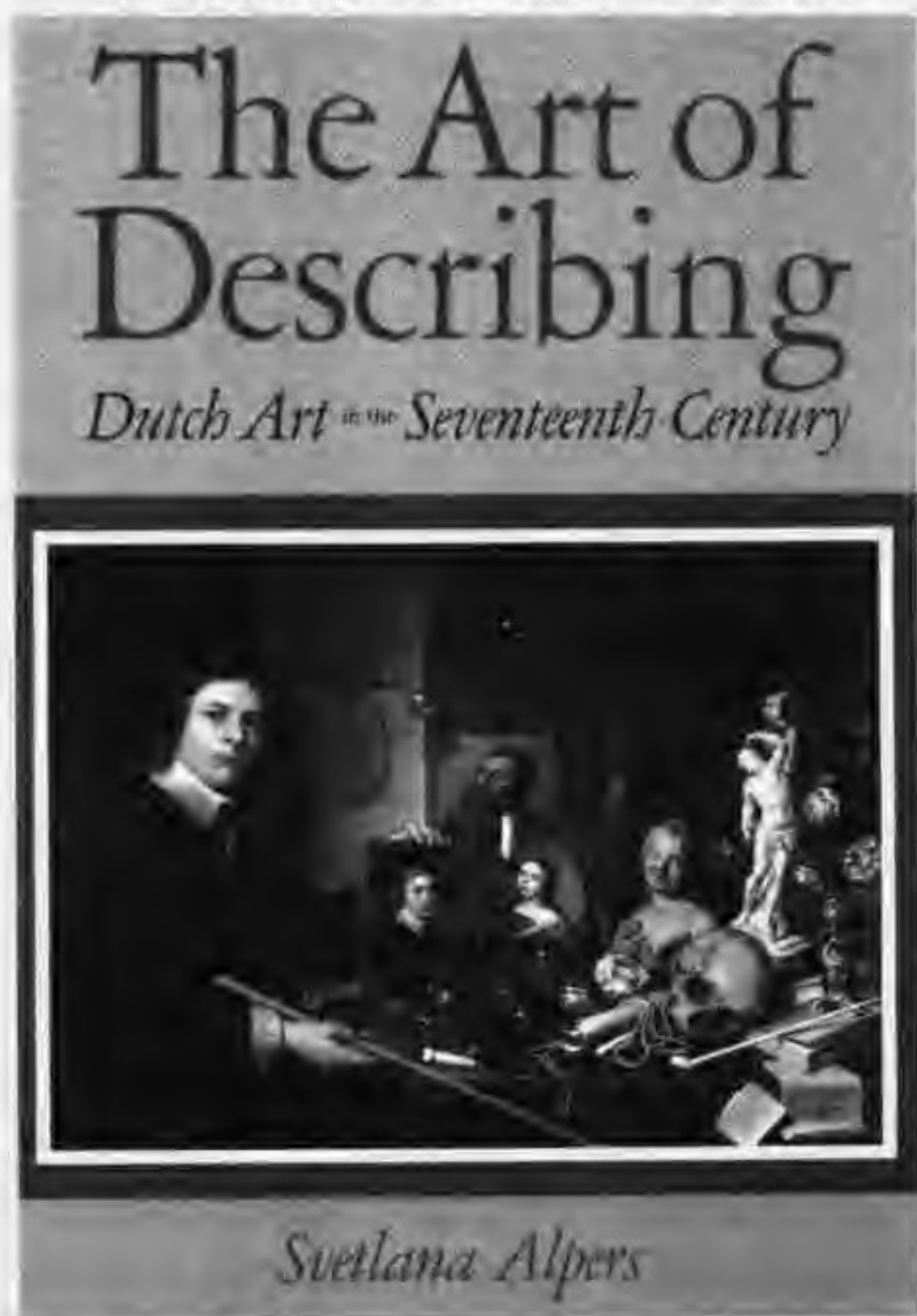
^① 参见我的论文:《象征标记的可靠性》,载让-玛丽·波努瓦编《巴洛克人物雕像》,116~118页,巴黎,1983。贡布里希的论文《象征的图像—象征的哲学及其与艺术的影响》,收入贡布里希的论文集《象征的图像》一书,129~191页,伦敦,1972。

于莱辛。高英是一位深入研究维米尔的学者，他不能容忍这样一种对绘画的存在主义行为（以及观看这样的绘画结果的存在主义影响，观看绘画的经验毫无疑问不同于研究一部寓意画集的经验）的完全无视。贡布里希援引了那位德国作家的论文《拉奥孔》（*Laocoon*），并用同样的术语 *ut pictura poesis*（诗如画）修正了讨论绘画和诗文的传统惯例，以及对理解时间艺术和空间艺术要求完全不同的审美条件。然而，这两个简短的插曲由于这样的事实而表现得更为有趣，最近研究荷兰 17 世纪绘画最具挑战性思想的作者并没有出席那次会议。美国艺术史家、《描绘的艺术》一书的作者斯维特拉娜·阿尔珀斯没有能够在那次会议上对有关辩论发表意见。但是她却能够在此后不久出版的《伦敦书评》的一篇典型文章中讨论了这些问题。^① 在那次会议上对这些理论问题已做了详细酝酿，但却无多少成效，最终有关这些理论性问题的处理只表现为一些温和而精到的讨论。由于她的态度与我在这篇文章中将要讨论的“新艺术史”特性有着密切的联系，因而将引起我的认真关注。

比较而言，斯维特拉娜·阿尔珀斯并没有在其简单和平庸的形式上耗费时间象征性地解释荷兰绘画。（“羡慕泰尔·博尔赫 [Ter Borch] 绘画中长袍上的光泽的观众现在被告知，画中呈现在我们眼前的妇女是一个被追求或买来的妓女；照镜子的女人们怀有不道德的虚荣心；维米尔所画的在窗前阅读信件的妇女正涉嫌于婚前或婚外的性关系 [见图 40、图 41、图 42]；快乐的饮酒者只不过是一些贪婪的酒鬼，等等。”）她很难有更多的时间来采用后来出现的阐释方式：皇家美术学院展览的目录暗示出一个从道德说教的陈词滥调到社会和文化的评价运动。（“奥斯塔德 [Adriaen van Ostade] 笔下的农民并没有告诫我们放弃暴力、不要酗酒或贪欲，这些画并不是劝诫男人和妇女们抵制诱惑，而是向我们表明上层阶级怎样看待低于他们的生活方式。 [见图 43] 泰尔·博尔赫的绘画是在富裕阶级中维持社会礼仪的一个实例。” [见图 44]）这两种方法在她看来都转移了对荷兰 17 世纪绘画在当时是

^① 斯维特拉娜·阿尔珀斯的论文见《伦敦书评》，第 6 卷第 21 号，21～22 页，1984 年 12 月 15 日。

不可缺少的家庭财产的注意力,其存在先于任何道德和文化意义上的解释。这只不过是对这些绘画的视觉效果——被作为相当于“19世纪的唯美艺术”的目录而受到轻视和忽略的一种考虑,而事实上密切根植于17世纪的正是这些阶级结构和社会礼俗的符码:“体现17世纪视觉文化特征的正是这样一种信念,真实只有通过被认为是观察的审查性技艺才能被揭示——绘画自身则是揭示这种现实的一个典型例证。”



斯维特拉娜·阿尔珀斯《描绘的艺术》 1983年版封面
芝加哥大学出版社

我把这点当做这篇文章的基本的理论观点(而且我可以先列举许多迷人的例子来加以特别解释,由于篇幅的原因,这里仅举出一些



巴克森德尔《15世纪意大利的绘画和经验》1988年版封面

例子，而更多的例子则在《描绘的艺术》中）。斯维特拉娜·阿尔珀斯把我们的注意力引向被那次学院会议奇怪地排斥在外的一个方面：即这些图像的再现性特征。在我看来，艺术史家一般都轻视再现的问题似乎是一个不争的事实。像国家美术馆这样的博物馆在保存像范·霍赫斯特拉滕（Van Hoogstraaten）的取景箱（viewing box）这类仪器装置上起到了应有的作用，这类仪器将我们的注意力引向了建立视错觉的视觉再现的精确方式上（见图45、图46）。但是人们一般倾向于贬低这类“西洋景”，或将其看做一种儿童娱乐玩具，而与更为严肃的历史和文化评价工作无关。当然，如果孤立地来看待这种观景器（peep-show），

它只不过是一种特别的视觉效果的操作装置(在电视和全息摄影的时代算不上一件非常值得注意的东西)。重要的步骤在于阐述这种迹象,而且当然要涉及它与绘画本身的联系,对此斯维特拉娜·阿尔珀斯在这里将其描述为“观看的审查技艺”(investigative craft of seeing)(迈克尔·巴克森德尔在文艺复兴的情境中将其确定为一个时代的特定“识别风格”[Cognitive style])。^①只有通过假定的确有一种在内部经验和外部再现形式之间的论证中历史地构成的、观看的“技艺”,我们才能开始真正理解独特的西方视觉文化传统。

有许多原因说明为什么艺术史家通常都回避这类承诺。其中一个重要的原因就是,他们预感到(完全可以理解的)这样做就有可能把他们自己的领域和那些与之相关的领域之间的分界线弄模糊。从一般的历史学家那里借用了历史方法的艺术史家——来推进赞助研究,或确定荷兰17世纪士兵的形象——并不是发生在研究某种特定的对象之前的事。他们的专业知识所处理的正是这些对象,绘画、素描、雕塑、建筑等等。但是,涉及一种“观看的技艺”——绘画是其中的“一种典型的例子”(与显微镜和地图一起)情况又会如何呢?也许艺术史家不具有讨论这些对象的特权。的确,正是这项事业似乎在要求一种新的跨学科的综合研究,其中历史学家、哲学家、文学研究者和人类学家都能够发挥他们的作用。这并不只是一种想入非非的计划,它已被近两年中由斯维特拉娜·阿尔珀斯和斯蒂芬·格林布拉特(Stephen Greenblatt)主编的出色的新刊物《表征》(*Representations*)的出现所有效地证实。^②《表征》的存在“鼓励了在所有探索研究方法的学者中建立一种新的学术共同体,人工物品、风俗制度和思维模式提供了它们呈现其中的关于社会的、文化的和历史的情境突出的表述方式”。因此,它无论如何不能仅仅被限制在视觉材料上。但是关于那种“突出的表述”,正如美杜萨的头、乌切罗所表现的战争(见图47)、中国图绘器皿

^① 参见迈克尔·巴克森德尔:《15世纪意大利的绘画与经验》,36-40页,牛津大学出版社,1974。

^② 《表征》杂志最初创刊于1983年,写作此文时该刊已出到第8期(1984年秋季号)。个人订阅每年四期(包括邮资)费用为20美元,地址:美国加州94720,伯克利加利福尼亚大学出版社期刊部。

上的描述性装饰那样的不同的图像,都能够为我们提供一个强有力的例证。

至此,对我来说似乎“新艺术史”的命运在整体上与已经逐渐被称为“新史学”的东西有着密切的关系。回到我开始这篇文章的讨论上来,我想要追问是否真的有一种新艺术史存在,它像凤凰一样,正在从旧的艺术史的毁灭中开始出现。我可能会被指责为这只是一种狂热的幻想,但对我来说情况似乎确实如此,这样一种奇迹可能正在发生(而且《表征》杂志的存在将会是新艺术史在英美文化情境中的主要征兆之一)。年鉴学派的坚实的工作,在布罗代尔(Braudel)、杜比(Duby)、勒·鲁瓦·拉迪里(Le Roy Ladurie)等人的学术成就上达到了顶点,并被纳塔利·泽芒·戴维斯(Natalie Zemon Davis)这样的美国历史学家以及基斯·托马斯(Keith Thomas)这样的一些英国历史学家的强调所补充。对艺术史家来说,具有关于历史技艺的修辞性基础结构的自我批评性的估价可能不再会被看成是一种禁忌,正如我们可能从阅读福柯(Michael Foucault)、罗兰·巴特(Roland Barthes),或海登·怀特(Hayden White)的著作中获得这种理论估价那样。这是一种必要而急促的学术召唤。但我所坚持的观点依然是非常明确的。不可能有什么“新艺术史”,无论其是否具有一定的革命性,它充其量只不过与“新史学”有一定关系。而且,即使这些征兆表现了特定的新(艺术)史学将引起学科界限的模糊,以及学科研究的范围向极为不同的领域偏移,这也将被看做一次机会,而不是一个灾难。毕竟,艺术史家比其他任何学科领域的人都更有资格参加这样一种伟大的学术事业。必须被抛弃的仅仅是那种脆弱的假定,即一种严格的档案方法,伴随着能使我们将绘画转化为伦理的、社会的或政治的文本的解释性秘诀(open sesame),将向我们揭示所有关于视觉再现必须弄清的东西。

最后,让我补充一点,对我来说似乎还有另一种策略值得确认,它与《表征》这样的刊物所强调的跨学科研究是平行发展的。如果艺术史家不能根据对某种特定的研究对象的优先权来真正建立和捍卫一种方法,那么事实依然是,在可以被称之为“混合的对象”(mixed objects)上不断增长的大量研究工作在最近几年已被完成。最显著的两个不同的例子可能就是有关花园和博物馆的研究。不言而喻,花园和

博物馆两者都在整体上与其他视觉形式的历史性发展相联系。然而，为了有效地研究它们，人们需要各种各样的新观念和新技法——那种由像《花园史杂志》(*Journal of Garden History*)这类刊物的撰稿人发展出来的新方法(我可能还会加上我自己最近发表的研究课题《克丽奥的服饰》这个例子，我在这篇论文中试图将19世纪欧洲博物馆类型的发展置于呈现过去的方法的总体发展情境中)。^①我再一次强调，将这些学术探索划归为“新艺术史”将会是错误的，除非在特定的意义上，即它们在本质上拒绝关于一种实证主义的、惟一限定的艺术—历史性姿态的全部假定。这类研究似乎也特别有助于来自语言学，如符号学和语义学的批评方法的输入。然而，另一种新的刊物《词语与图像》(*Word & Image*) (它与《花园史杂志》一样，均由约翰·狄克森·亨特[John Dixon Hunt]所编辑)在图像和词语之间的分界线上使研究自身在策略上得到了平衡；任何跨越这条分界线的观念性的问题或物质材料的类别问题都可能成为该杂志一期专号的潜在主题。^②无论其涉及的范围有多宽，这类刊物在我看来似乎都是新艺术史研究的一种极好的预兆。由于没有预先设定的重要问题或方法，艺术史学科将自身的未来定位在这样的假定上，即新的问题和新的区域或新的研究将继续精确地产生在那些图像的研究与语言的研究的交汇点上。也许把这种学术的责任称之为“革命性的”会显得有些牵强。然而，无可否认，西方学术研究的主要重点在整个世纪中已经趋向于保持使两个考察的区域严格分开。像那些把电影和摄影作为其研究主题的新学科一样，新艺术史研究注定要在打破这种禁忌上发挥其作用。

(常宁生译)

^① 斯蒂芬·巴恩：《克丽奥的服饰——19世纪英法历史表述的研究》，第3、4、5章，剑桥大学，1984。

^② 《词语与图像》杂志最初创刊于1985年，第一期的主题是“ut pictura poesis”(诗如画)，第二期的主题是“绘画作为符号”。个人订阅每年四期，含邮资费用20美元。地址为：Taylor & Francis Ltd., Rankine Road, Basingstoke, RG24 0PR.

新艺术史与艺术批评

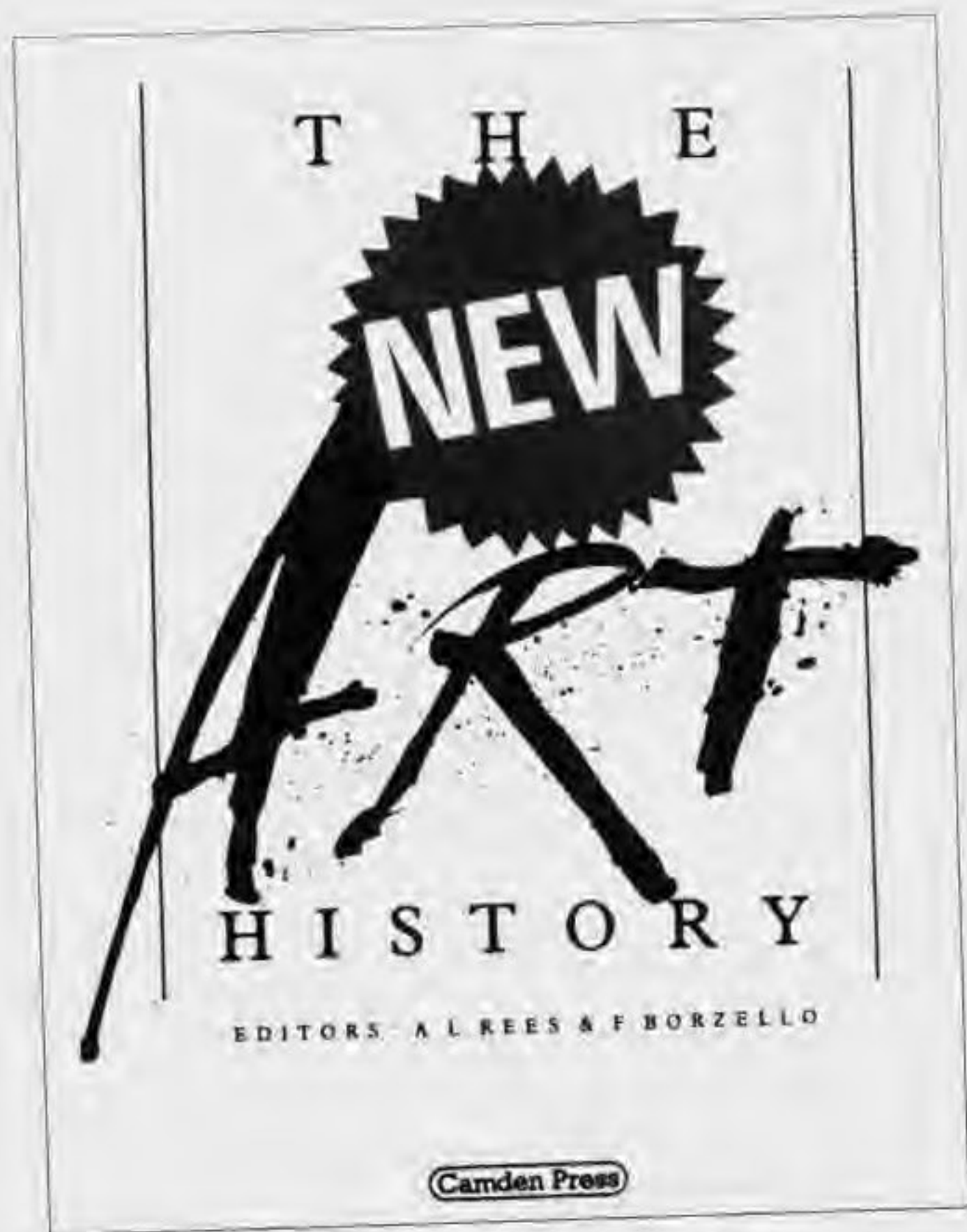
[英]保罗·奥弗里

保罗·奥弗里(Paul Overy),英国艺术批评家,长期为《泰晤士》、《听者》、《国际演播室》和《新社会》等报刊撰文。奥弗里曾出版过论述康定斯基和荷兰风格派的著作,并执教于英国皇家艺术学院文化历史系。本文译自里斯与博泽罗合编的《新艺术史》(*The New Art History*,伦敦,卡姆敦出版社,1986)。

在1974年出版的一期《泰晤士文学副刊》中,T.J.克拉克(T.J. Clark)撰文提出:应该对艺术史进行重新叙述。^①他认为,艺术史的主题应该重新回到19世纪、20世纪早期的日耳曼语世界中,回到那些具有知识分子的严谨和责任感的艺术史奠基者身边;^②但艺术史应该是唯物史观的艺术史,而不是唯心史观的,艺术史的实践不能脱离历史、经济、政治和社会生活。克拉克在《泰晤士文学副刊》之外的某些地方,曾将他的这一观点表述成一个“历史唯物主义者的”艺术史观。不过在1973年出版的《人民的形象》(*Image of the People*)一书的导言中,他把他的这种观点称做“艺术社会史”(a social history of art),并且还加

① T.J.克拉克:《艺术创作的条件》(*The Conditions of Artistic Creation*),载《泰晤士文学副刊》,1974年5月24号,561-562页。

② 援引自最近出版的一部关于知识分子传统的研究著作——《批评性艺术史家》(*The Critical Historians of Art*),迈克尔·波德罗(Michael Podro)著,纽海文和伦敦,1982。克拉克并没有使用“批评史”一词,但我觉得这是一个有用的词,基本上可以和“新艺术史”相替换。虽然它用在这里还要更严格地界定一下,因为波德罗认为,“首先它表明艺术批评与文学批评是平行的,艺术史家的兴趣中心是引起对视觉艺术作品——绘画、雕刻或是建筑——的关注,这在某种意义上与文学的‘实用批评’是相呼应的。”(《批评性艺术史家》导言,P xxi)



里斯和博泽罗《新艺术史》 1986年版封面

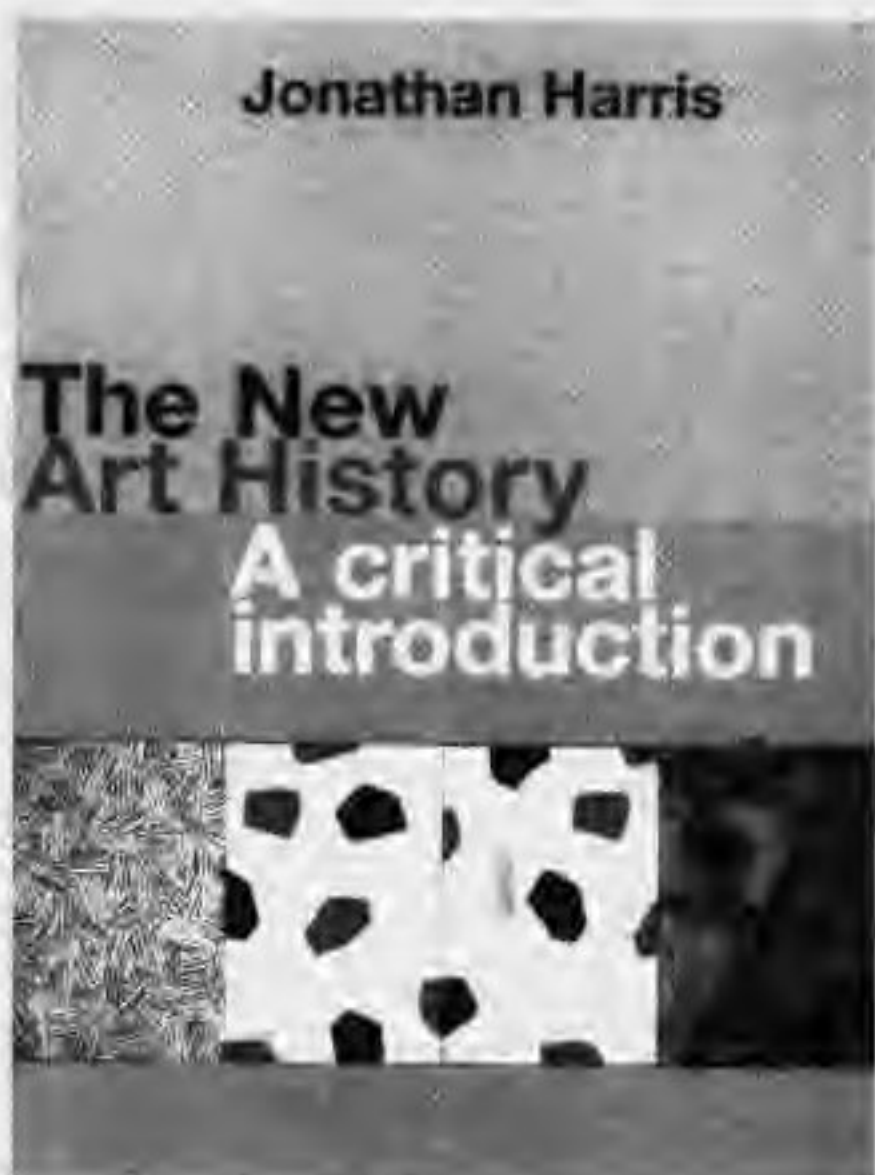
写了一些附注,指出哪些东西应该是不属于艺术社会史的。^①

奇怪的是克拉克并没有提到中间一代的艺术史家,他们正是像克拉克所说的那样去写艺术史的,一段时间以来,他们的名字——用一

^① “我对艺术社会史感兴趣不是因为说它是形形色色的学科的一部分,要取得与其他学说——形式主义、‘现代主义’、准弗洛伊德派、电影术、女性主义、‘激进主义’等等并排的位置,所有这些学说都热中于求新。种类繁多意味着蜕变。”克拉克,《艺术创作的条件》,562页。“我对艺术作品反映意识形态、社会关系或历史的提法不感兴趣,同样,我不想说历史就是艺术作品的‘背景’,因为本质上艺术作品和艺术作品的生产已经脱离了它,只是偶尔提到了表面上……”T.J.克拉克,《人民的形象:古斯塔夫·库尔贝和1848年革命》,10页,1973年伦敦版。



豪泽尔《艺术社会史》
1999年英文版封面



乔纳森·哈里斯《新艺术史》
2001年版封面

个“新艺术史家”们^①常用的词来说——“写在历史之外”(written out of history),他们就是安托尔(Antal)、豪泽尔(Hauser)和克林根德(Klingender)那一代的艺术史家,这一代人就是用历史唯物主义作为他们的观念工具的。克拉克(和其他学者)在20世纪70年代早期提出应该有一种新的艺术史,这是必然的。要了解为什么说这是必然的,我们有必要简短地回顾一下第二次世界大战以来几十年间英国的文化生活事件以及受到冷战影响的艺术史发展的特殊路径。

麦卡锡分子的清洗不仅压制了整整一代美国知识分子的成长,同时在英国也产生了特殊的影响,公众舆论和新闻出版的自由受到了限制。无论如何,这一事件对文化生活的方方面面都产生了影响。持马克思主义观点的学者、作家和记者在找工作或是接受任务方面都受到了严重的歧视。许多人觉得有必要低调一些,要么就试着忘掉他们过去与左派之间的联系。杂志的编辑全都过分的谨慎,他们热中于自我

^① 通常女性主义艺术史家在写女性艺术家时常常用到。

审查,以便能够提前去掉与管理体制不合的东西。例如,他们会去掉作者文本中的“资产阶级”,代之以“中产阶级”——这是他们想出来的较为无关痛痒的,或者至少说是意思不那么复杂的词。

这种情况一直持续到70年代早期。直到1968年,亚瑟·埃尔顿(Arthur Elton)才能够修订再版弗朗西斯·克林根德的先驱性著作《艺术与工业革命》(*Art and the Industrial Revolution*),书中引入了一些他自己收藏的新的图像资料,并且对克林根德原著^①中的一些比较明显的马克思主义观点的话语做了软化的处理,有些地方甚至完全改变了原著的意思。这样一部做了很大改动的著作已经没有什么克林根德原著的面貌了。埃尔顿的删节改编版的平装本仍然在大量出版,而且还出现在许多英国学院的阅读书单上。^②

1968年以后,这种出版限制的情况得到了一些改善。这一年的情况表明,马克思主义对于英国已不再有政治上的威胁,因此在学术生活中马克思主义已经可以被容忍出现了,甚至是出现在一般的文艺作品中。1968年,再没有戴高乐要打倒了(*toppled no de Gaulle*)。在英国,用本雅明评论马里内蒂的话来说,左派“审美化了政治”。1968年的这种情况在英格兰很大程度上是限制在霍恩希艺术学院(Hornsey College of Art)的,不久以后,霍恩希艺术学院也被吸收进了米德尔赛克斯的综合科技大学(Middlesex Polytechnic),正是在这里诞生了《布洛克》(*Block*)杂志,“新艺术史”的许多观点大量地出现在这本杂志上。

同日耳曼语国家相比而言,艺术史在英格兰是一门比较新兴的学科,在第二次世界大战后的一些年头里,考陶尔德艺术学院(Courtauld Institute of Art)一直引导着该学科的发展方向。直到60年代,这都是惟一一所真正意义上开设艺术史课程的学院。学院最初是由一家同名纺织公司建立并提供赞助的,当时的院长是安东尼·布伦特(Anthony Blunt)——一个苏联的常驻间谍。为了给他今后的活动找一个令人信服的掩护——因为他共产党员的身份在30年代就已经公开了——考

^① 这个课题出自1945年一个为纪念工程师联合工会成立25周年所举办的展览,地点是在艺术家国际联合会画廊。1947年初版《艺术与工业革命》。

^② 埃尔顿的修订版最初由埃韦林、亚当姆斯和麦克凯伊出版社于1968年出版,1972年格拉纳达出版社出版了平装本,后又数次印刷。



安东尼·布伦特像

陶尔德学院被用来致力于形式上的也是中性的艺术史观念的研究。布伦特成了女王绘画收藏的保管者，并且还获得了爵士称号。

佩里·安德森(Perry Anderson)在他的名著《国家文化的构成》(*Components of the National Culture*)中指出,英国战后文化是由一代受法西斯主义迫害的大陆难民所引导的,他们与那些逃到其他地方的人或者像瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)那样自杀的人不同,他们在英国形成了一种“白色的”或者本质上说是反动和反马克思主义的力量。在 20



卡尔·波普尔爵士和贡布里希爵士

世纪 60 年代晚期,安德森写道:“英国文化当局充分肯定了他们的贡献,并给了他们一定的荣誉:路易斯·纳米尔爵士、卡尔·波普尔爵士、

伊赛亚·柏林爵士以及(或许即将的)恩斯特·贡布里希爵士。”^① 尽管布伦特失去了他的爵士称号,贡布里希却适时地获得了爵士称号。他们两人一个是苏俄间谍,一个是德国的难民,两个人代表了战后英国艺术史研究领域里主流和非主流的两种力量。(由贡布里希做院长的瓦尔堡研究院成了艺术史研究的中心,而布伦特的考陶尔德研究院成了艺术史的教学基地。)早期主要的艺术社会史学家安托尔、克林根德能够活跃于50年代和60年代早期,不仅是因为他们的著作,还因为约翰·伯杰(John Berger)的批评实践。

这一时期,艺术史家全都远离艺术批评实践,艺术批评好像作为“仅仅是评论”而被忽视掉了。当然,布伦特在30年代后期为《观察家》(*Spectator*)也做了一些义务上的左翼的批评,但就是像这样的事在50—60年代冷战的环境下也还是被很谨慎地回避了。不过,从60年代中期起,针对艺术史研究机构对于艺术批评的漠视和美学孤立主义,一些上流的报纸和批评期刊开始强调要关心艺术与社会生活之间的关系。^②

70年代早期,一些大学和工艺专科学院的美术教学实践受到并融入了被称为新艺术史的影响;因为新艺术史出现的核心就是一些艺术学院的艺术史系(像米德尔塞克斯学院),或者是与艺术实践课程有着紧密联系的综合性大学艺术史科系(像利兹大学)。《艺术—语言》(*Art - Language*)就是由一群转行理论的艺术实践者创办的,尽管有一位叫查尔斯·哈里森(Charles Harrison)的艺术史家加入,但是他宣称由于做了这一工作,他已经变成一个艺术家了。许多年轻的艺术史家最初在艺术院校里,也是作为艺术实践者接受培养的。^③

新艺术史家迫切希望自己能转入艺术批评领域。不过新艺术史家对于批评的概念是很奇特的,好像新艺术史与大多数形式主义的现

① 佩里·安德森:《国家文化的构成》,选自亚历山大·库克伯恩(Alexander Cockburn)和罗宾·布莱克本(Rubin Blackburn)合编的《学生的权力》(*Student Power*),233页,哈门兹沃斯版出版社,1969。

② 布伦特的批评摘要见琳达·莫里斯的《现实主义:30年代的争论——布伦特与〈观察家〉杂志1936—1938》,1980,第35期,3—10页。

③ 这与大批年轻的艺术批评家的出现是同时的,他们也接受画家的训练,但做的是一些纯形式主义的、叙述性的艺术批评,主要是发表在《艺术作家》(*Artscibe*)杂志上。



克莱门特·格林伯格像

代批评家诸如克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 之间有着一种奇怪的共生现象。他们对于批评的态度与多数传统艺术史家没有很大的不同。1978 年,《艺术—语言》上发表了一篇旧式的、措词严厉的也是不太恰当的攻击文章,抨击了约翰·伯杰的《看的方式》(*Ways of Seeing*),^① 约翰·伯杰的这部大众电视节目中的名篇改变了整整一代人对待艺术的想法。^②

新艺术社会史与安托尔、豪泽尔和克林根德的艺术社会史的不同

之处就在于:新艺术社会史从理论上吸收了或者至少是注意到了结构主义和符号学的研究成果,并且从实用的角度吸收了女性主义的研究成果。这样,新艺术史从方法论的角度来讲,比 30 年代、40 年代的艺术社会史更复杂,当然这不是说新艺术史就更好。(实际上,近来电影和文学研究的发展都成了新艺术史的理论包袱。)女性主义艺术史家的名字不应该被忽视,她们在很大程度上揭露了视觉艺术中的父权制倾向,尽管我很清楚她们还没有充分地解释为什么在视觉艺术中这种倾向比在文学中要显著得多。^③

尽管新艺术史试图避免传统艺术史的研究方法,但它的研究主题大部分却是相同的。到目前为止,多数冲突还是围绕 19 世纪后半期的法国绘画展开的。对于传统艺术史已经建立的这块稳固的阵地,也许新艺术史更好的应战便是进攻。不过奇怪的是,在“现代主义”竞技

① 《艺术—语言》,1978 年,第 3 期,第 4 卷。

② 《看的方式》最初是在 1972 年作为一部同名电视系列剧的配套图书出版的。(《看的方式》,约翰·伯杰著,1972 年由哈尔门兹沃斯出版社出版)。斯文·布罗姆博格 (Sven Blomberg)、克里斯·福克斯 (Chris Fox)、迈克尔·迪波 (Michael Dibb) 和理查德·霍利斯 (Richard Hollis) 署名合著。该书后来又多次印刷。

③ 或者说为什么在音乐领域要更明显,在这里,女性真真假假地一直扮演着二把手的角色。有多少女性作曲家“写在历史之外”呢?

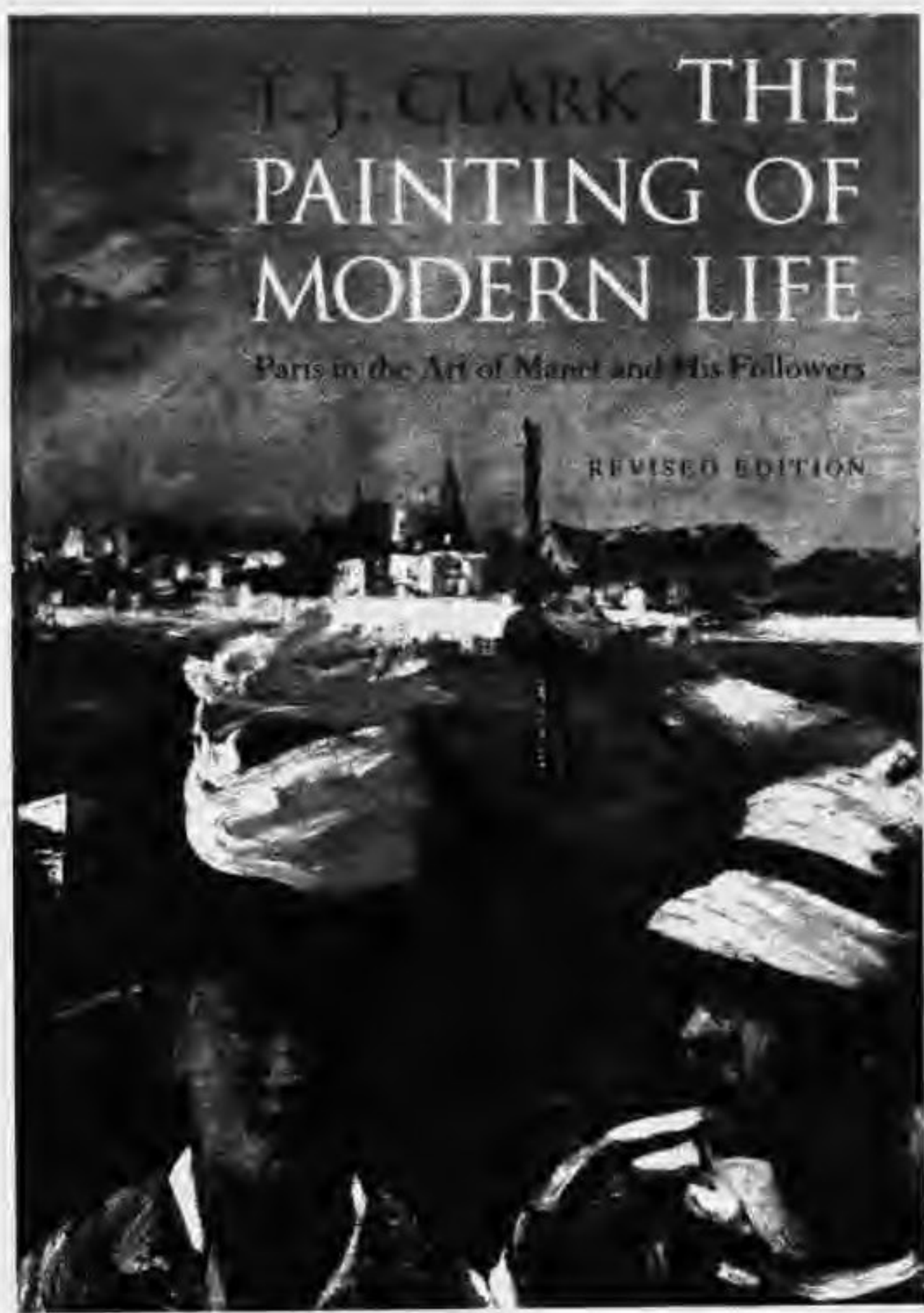
场上,对于意大利未来主义、德国表现主义或者是俄国构成主义却很少吸引注意力。如果新艺术史家有另一块关注的领域,那它几乎注定就是美国战后的抽象主义绘画。所以,克拉克现在成为哈佛大学艺术史系的教授就不是一种巧合了。长期以来,对法国19世纪绘画的研究一直是美国艺术史家独占鳌头的领地。在这些研究成果中,就有克拉克和其他艺术史家号称的最早的“艺术社会史”的著作。^①

尽管我们在克拉克自己的著作中发现他非常完整地(但并不总是完全受限于)运用全面的研究文献证明,但他的著作在处理批评鉴别的问题,在谈到艺术家是什么或不是什么时,在做详尽的论述时,结论往往是传统的、无异议的。例如,在克拉克最近的一部著作《现代生活的绘画》(*The Painting of Modern Life*)中,^②他与其他研究法国19世纪后期绘画的著作一样,把注意力放在了同样的那些画家身上:马奈、印象派画家、修拉、德加——几乎就和李维赛特(Leavisite)的“伟大传统”一样。克拉克在文中很少有对居斯塔夫·卡尔波特(Gustave Caillebotte)的评述,而居斯塔夫·卡尔波特既是印象派的重要画家也是赞助人。用新艺术史的术语来说,他既是艺术的消费者又是艺术的生产者。卡尔波特是一个评价不高的艺术家,作品基本上表现的是安逸生活、阶级与统治者之间的相互关联。也正是这些困扰了克拉克,克拉克坚持认为这些东西是理解整个现代主义发展的关键。也许卡尔波特没有被写进新艺术史——就好像没有被写进旧的艺术史一样——的真正答案在于他的作品与克拉克的观点并不是那么丝丝入扣。因为卡尔波特在更大意义上是一个现实主义者,而不是现代主义者。他的绘画(和阶级)所关注的中心与马奈和德加的作品是接近的,马奈和德加仍然吸引了新艺术史的大部分注意力,尽管新艺术史宣称自己反对将艺术家英雄化和神秘化。^③卡尔波特也许是比德加的分量要轻得

① 这样,新艺术社会史好像更多的是依赖像罗伯特·L·赫伯特(Robert L. Herbert)和西奥多·里夫(Theodore Reff)这样的美国艺术史家,而不是安托尔和克林根德。

② T.J.克拉克:《现代生活的绘画:马奈和他的信徒们艺术中的巴黎》,伦敦,1985。

③ 参见格里塞达·波洛克:《艺术家,神话和媒体——魔鬼,疯狂和艺术史》(*Artists, Mythologies and Media - Genius, Madness and Art History*),载《荧屏》,1980年第3期,第21卷,57~96页。

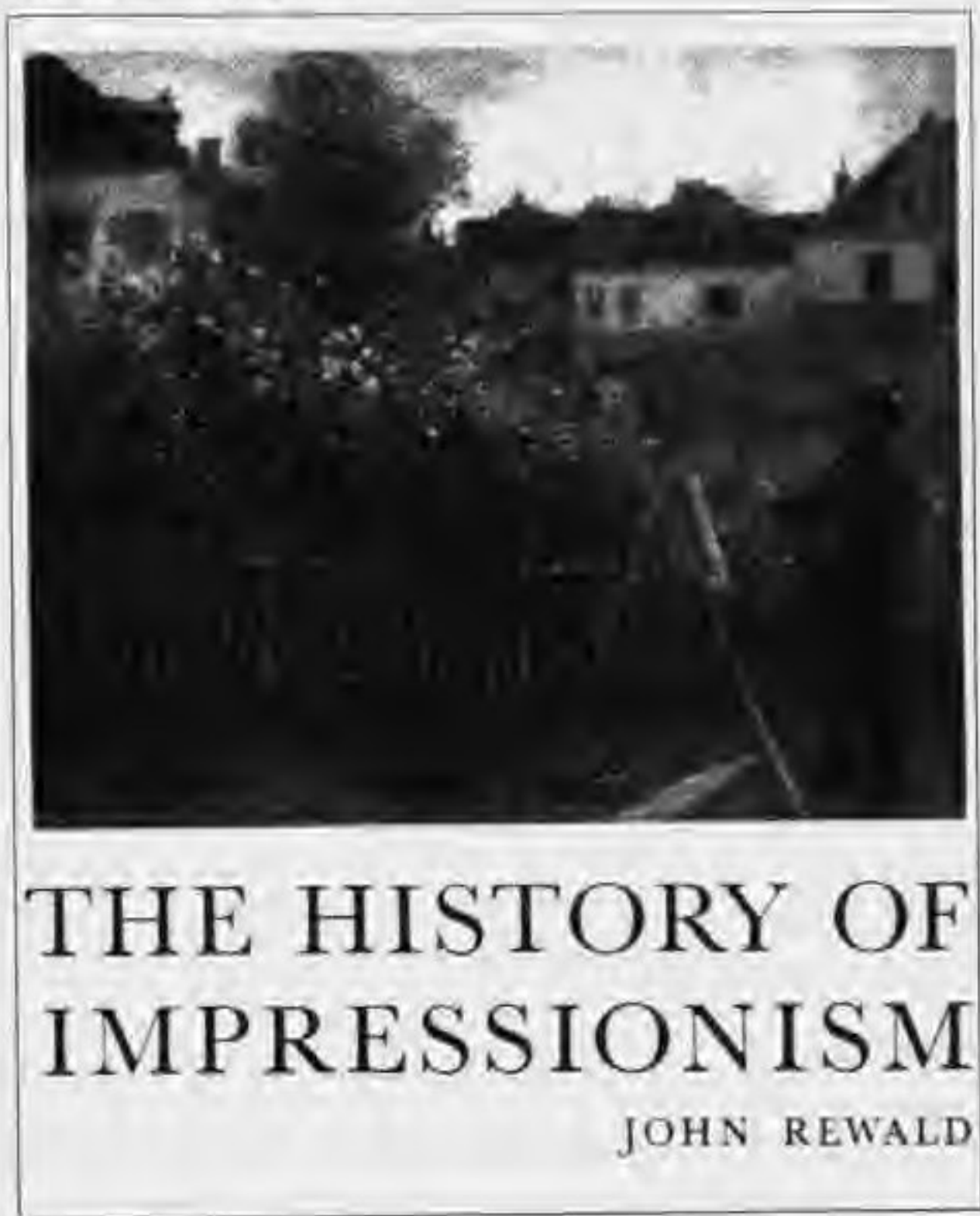


T.J. 克拉克《现代生活的绘画》 1984 年版封面

多,^① 但对他的作品展开的讨论是任何主要的“艺术社会史”中叙述法国 19 世纪 70—80 年代艺术的核心部分。不仅因为他的画家和赞助人的双重角色,还因为他最好的作品与巴黎的现代化过程直接相连,也因为在印象派中他是(最富有的)惟一个以城市工人的劳动为主要

^① 克拉克:《现代生活的绘画》,78 页(注释)。

创作题材的画家。^① (见图 48)



约翰·雷华德《印象画派史》 1973年版封面

虽然在对旧有艺术史进行突破的方面,新艺术史经常表现得像“批评史”一样的不足,也还有一些“社会史”的弱点,不过,全部的新艺术史家也许都深入研究了巴黎国家档案馆的警方文件和大英图书馆里的法国布列塔尼区的旧导游图。^② 新艺术史关心的主要问题是阶级的问题。绘画也许只是资产阶级“有意义的实践”。那么,是资产阶级的哪一部分呢? 克拉克相信,阶级的表现是法国 19 世纪后期绘画的

^① 居斯塔夫·卡尔波特的作品《扫地工》,1875,卢浮宫收藏;《粉刷工》,1877,巴黎私人收藏。

^② 参见克拉克:《现代生活的绘画》,第 4 章,《牧女游乐园酒吧》(A Bar at the Folies-Bergere)和波洛克《艺术家,神话和媒体》。

最重要的方面。^① 但是他在区别印象派(全部来自小资产阶级)和马奈、德加(出身大资产阶级,拥有私人产业)的阶级背景时,却做得很不够。在1981年发表的一篇文章中,迈克尔·鲍德温(Michael Baldwin)、查尔斯·哈里森和梅尔·拉姆斯登(Mel Ramsden)对“一个社会史的研究课题提出了一个试探性的建议”,我认为它与我这里所要论述的在某些地方有所接近。^② 这样,一个社会史或者说是“艺术社会史”的课题对于我们理解早期的现代主义有着非常重要的价值。长期以来传言克拉克会在《现代生活的绘画》中做这项工作。实际上这本书回避了,它只谈了一些价值较低的问题,并且纠结在一些复杂的问题上(书中大部分都是作者一些早期的观点),对待研究方法也是比较自我宽容的。^③

如果某些新艺术史家表现出是想迫切融入艺术批评的实践中去,那么另一些人已经撰写普及性的专著了。例如,格里塞达·波洛克(Griselda Pollock)一直在《荧屏》(Screen)、《布洛克》和《艺术史》(Art History)杂志上撰写非常专业性的文章,不过,她也为像《伟大绘画百图》(hundred great - pictures)之类的读者写些普及性的介绍文章,还写一些专业性的女性主义评论。新艺术史以各种方法试图并希望吸引不同的读者,或者说希望包容各种“不同推论上的实践”,这种企图是希望新艺术史能引发一些问题。在评述玛丽·卡萨特(Mary Cassatt)的书中,^④ 波洛克提到约翰·雷华德(John Rewald)的“权威著作《印象画派

① 仔细参阅《现代生活的绘画》引言与结论部分。

② “这些现代主义的独特思想和观点在19世纪时刚刚摆上台面,19世纪后半期,它逐渐变得清晰得可以界定了。同时,世袭的上层资产阶级狂热地想把自己从上升中的小资产阶级和资产阶级新贵中区别出来的。为了清楚地表明贵族和工人阶级之间不止夹着一个阶级,两者之间的区别被再三强调。这个有文化、有教养也是有闲的阶级好像想扮演自己在历史上作为知识、文明、感性和永远的真理的卫道士的角色。改变、重构和新奇的概念他们都是接受的,他们也致力于将自己的历史观点同贵族的区分开来;另一方面,它不想通过这样的改变使自己成为变形的东西,这又使自身形象同工人阶级区别开了。”迈克尔·鲍德温、查尔斯·哈里森和梅尔·拉姆斯登:《艺术史:艺术批评和解释》,载《艺术史》,1981年12月第4期,第4卷,444页。

③ 例如,在论《牧女游乐园酒吧》的一个章节中,关于音乐咖啡馆和艺术家特丽萨的深入探讨。

④ 格里塞达·波洛克:《玛丽·卡萨特》,1980年伦敦版,第5页。

史》(*The History of Impressionism*)”，而1980年发表在《艺术史》上的一篇文章与那个无所不在的弗雷德·奥顿合著的文章中，波洛克说道：“雷华德的《印象画派史》(纽约，1946)和《后印象派》(*Post Impressionism*)在19世纪至今的艺术史建构中的作用、揭露出的一些症状和所作的贡献必须被肯定，这段历史一直是由冷战斗士和理论家、现代艺术博物馆的馆长小阿尔弗雷德·巴尔(Alfred H. Barr Jr.)撰述的。”^①现在，波洛克认为那就是“权威性”在传统艺术史“论文”中的真正意义。虽然波洛克也指责雷华德没有注意到卡萨特的作品，但问题是，当用在普及性的著作中时，读者对此往往会毫无疑问地做出一种敬而远之的评价。

这都不是主要的。任何史学家或是评论家面对不同的读者都会用不同方法写作，而且毫无疑问，出版商和编辑的压力在这里也能感觉得到。^②例如，总体上，在“主流”出版商出版的波洛克或克拉克作品中出现的像“资产阶级有意义的实践”和有关重大人物、事件之类的话语，比他们在《荧屏》或《布洛克》这样专业刊物的文章中出现的要少得多。但是，最经常标示出新艺术史与过去主要艺术史区别的是它立场的不确定性。这通常都被所谓的“复杂性”和“意义的变化”遮盖住了，这种退缩为的是避开世俗的马克思主义。毫无疑问，旧式的艺术社会史有时过于简单，方法论上也过于粗浅；但围绕意义展开的错综复杂的圈子使新艺术史有时候读起来就像是贡布里希的文章，从他那儿，新艺术史还是学了很多技巧和观点的。^③

我们可以看出，新艺术史与传统、保守的英国艺术史研究对待现

① 弗雷德·奥顿和格里塞达·波洛克：《Les données Bretonnantes: La Prairie de Representation》，载《艺术史》，1980年9月，第3期，第3卷，316页。

② 参见波洛克：《艺术家，神话和媒体》，67-68页。

③ 参阅彼得·沃伦(Peter Wollen)：《马奈—现代主义和前卫》(Manet - Modernism and Avant - Garde)，《荧屏》，1980年第2期，第21卷，21页。“在某些方面，蒂莫西·克拉克的研究方法和贡布里希在关于现实主义主题的经典著作——《艺术与错觉》中所用的研究方法是相同的。贡布里希将艺术看成是一个力求稳定的系统，里面由于一组相互增强的刺激而建构起了一个同质的空间。如果这样理解，现代主义就是这样的一个系统：刺激是不稳定的，观众不是被强迫着在两种可以互换的解释(立体主义等于停顿)之间不停地摇来摇去，就是根本不能得到一种最终的解释。蒂莫西·克拉克以非常相同的语气解读《奥林匹亚》：‘两个不稳定的图像模式’中的形象结构产生的是‘僵持’而不是‘停顿’。”这种不稳定是不是反映了一种矛盾呢？这是我们想问而蒂莫西·克拉克没有回答的问题。

代主义有着类似的疑惑,甚至是与生俱来的敌意。的确,因为有着如此相近的领域、态度和观点,所以当我们看到近几十年来主要的“新艺术史家”——蒂莫西先生、查尔斯先生、格里塞达女士……全都被艺术史的万神殿所接纳,并受到像佩里·安德森这样的“白色”难民的称赞就不应该感到太奇怪了。当然不在于错误对待现代主义固有的不敬与怀疑态度,新艺术史家也吸收了右偏左(抑或是左偏右?)的“年轻保守派”批评家像彼得·弗勒(Peter Fuller)、安德鲁·布莱顿(Andrew Brighton)和琳达·莫里斯(Lynda Morris)的观点。除此之外,新艺术史对撒切尔和里根时代的艺术做了一些疏理和强化。在这里,无论它是不是被贴上“后现代”、“新形象”的标签,有许多人一直在等着做这项修修补补的木匠活呢,也做好了跳上像皇家学院或者是拉斯金、莫里斯和这样传统人物肩头的准备。1981年,在关于现代主义的温哥华会议(Vancouver Conference)的一个研讨会上,克拉克在一篇深思熟虑而又闪烁其词的书面发言中说了些他原计划之外的话:“离开现代主义的材料,我们的马车就没什么拉的了。现代主义是我们的资源,也许我们对它还有许多问题,也许我们在某种意义上说或感觉到自己在向现代主义之外的地方活动,但它是我们的源泉,没有它我们什么都做不了,我们正身处其中。”^①

新艺术史家对现代主义的定义甚至可能还没有旧艺术史说得明确。在《现代生活的绘画》的导言中,克拉克写道:“‘现代主义’最终用在这里只是出于习惯性,多少是有点糊涂的。围绕马奈的那段艺术史中发生的某些很明确的事开始使绘画和其他艺术作为一门新的学科。也许,这种转变可以被描述为一种怀疑主义,或至少是不确定的,就像艺术中再现的本质一样。”^②这不只是糊涂的问题,而且有些暧昧。在书的最后,我们真的就更糊涂了。在开放大学(Open University)出版的、主要是由新艺术史家撰写的教材《现代主义与现代艺术》(Mod-

^① T.J.克拉克在温哥华会议一般小组讨论中的话,本杰明·H·D·布奇罗(Benjamin H. D. Buchloh)、瑟奇·基尔堡(Serge Guilbaut)和大卫·索尔金(David Solkin)合编,《现代主义与现代性:温哥华会议论文集》,哈立法克斯,诺瓦·斯克迪亞出版社(Nova Scotia)1983年版,227页。

^② 克拉克:《现代生活的绘画》,10页。



T.J. 克拉克《绝对的资产阶级：1848—1851 年法国的艺术家和政治》 1999 年版封面

ernism and Modern Art)中,对现代主义实践和现代主义批评的概念的界定本身不是那么清楚,两者之间的区别自然就含糊不清了,有时经常会互相叠压在一起。^① 在这部课程的素材中,格林伯格倒是经常露脸,不仅是在讲义和书本中,大部分时间可是活生生的:在电视上一边大口地喝着威士忌,一边高谈阔论,好像从最近的一次战争以来,他已经主导了美国的艺术批评和现代艺术市场,现在,他又通过代理,引导了

^① 开放大学 315 课程《现代主义与现代艺术:从马奈到波洛克》,课程教材由弥尔顿·肯尼斯出版社于 1983 年出版。

新艺术史的发展。就像我曾经说过的那样,在《艺术月刊》(Art Monthly)上的一篇与查尔斯·哈里森的访谈里,以及在1981年关于现代主义的温哥华会议期间与克拉克互敬互爱的亲切讨论中,格林伯格对新艺术史的评价成了新艺术史的衡量标准,他就是新艺术史的大救星。^①

真正的艺术史自身的重构要求它必须照应到各种不同的材料。已经做了一些不错的实际工作——主要是女性主义角度——还有很多等着去完成。需要再次批判地看待安托尔和克林根德的传统,应该更多地吸收传统艺术批评中的主要部分,而不是克莱门特·格林伯格所代表的那样的批评。

(丁亚雷译 常宁生校)

^① 《与克莱门特·格林伯格的谈话》(A Conversation with Clement Greenberg),《艺术月刊》,1984年2月,第73期,3~9页;1984年3月,第74期,10~14页;1984年5月,第75期,4~6页。《现代主义与现代性》,161~194页,265~277页。

父权制的产物：

——一种关于女性和设计的女性主义分析

[英]谢里尔·巴克利

谢里尔·巴克利(Cheryl Buckley),现任英国纽卡斯尔综合技术学院设计史高级讲师。她最近所进行的好几项出版项目都与设计专业中的妇女问题有关。本文选译自维克多·马格林编:《设计话语:历史、理论和批评》(芝加哥大学出版社,1989)。

作为实践者、理论者、消费者,还有作为被表现的对象,女性已经以各种各样的方式参与到设计中去了。但是设计史、设计理论和设计实践的文本描述让我们觉得,无论是在过去还是现在,设计中的女性参与一直都是被忽视的部分。^①文本中这样的省略非常明显,仅有的一点评价也很草率,让我们感觉到,这种沉默并不是偶然发生的。的确,

^① 详例参见尼古拉斯·佩夫斯纳著的《现代设计的先锋:从威廉·莫里斯到瓦尔特·格罗皮乌斯》,伦敦,企鹅出版社,1975;雷纳·班汉姆著的《第一机械年代的设计与理论》,伦敦,建筑出版社,1975;非奥纳·麦克凯西著的《英国设计史:1830—1970》,伦敦,乔治·艾伦—昂温出版社,1979。开放大学教材《建筑与设计史:1890—1939》,米尔顿·凯恩斯,开放大学出版社,1975;约翰·赫斯科特著的《工业设计》,伦敦,泰晤士—哈德逊出版社,1980。在这些设计史基础教材中,都提到了两三个女性的名字。有些书中,比如说开放大学的系列教材,提到了更多的女设计家,不过这些被选进历史书中的女性作品的例子,都被表述成了现代主义的。最近,阿德里安·弗迪在他的《欲望的对象:设计与社会 1750—1980》(伦敦,泰晤士—哈德逊出版社,1986)一书中,提到了更多的女性。有些历史学家在分析特定的历史时期时,谨慎地提到了自己的偏见。例如,彭尼·斯帕克在她的《20世纪设计与文化导论》(伦敦,艾伦—昂温出版社,1986)的序言中说,“我得承认我的研究论题中的偏见。由于我研究的只是1900年以后的时期,也就是设计最具民主意义的时期,所以我关心的主要是设计与规模化生产企业的关系。”(p. xvi)她解释说,她并没有觉得手工艺或服装设计无关紧要,事实上,她认为这些是非常重要的。不过,她主要关注的是具体的设计领域以及它们与一种生产方式的关系。

这是特别的历史叙述方法所产生的直接后果。^①这种历史叙述法涉及对不同设计类型、不同类别设计者、不同设计风格与运动以及不同生产模式的选择、分类和排序,它天生持有一种对女性的偏见,所以女性就被排除在历史之外了。为了调解省略带来的失衡,在父权制框架下,也有很少一些女性被记录在设计文本中。她们要么是根据性别特征,作为女性产品的设计者和使用者来区别的;要么就是被列在她们的丈夫、父亲或兄弟的名下。^②本文的目的是要分析父权制环境下女性与设计的关系,以及检验设计史学家记录这种关系的叙述方法。

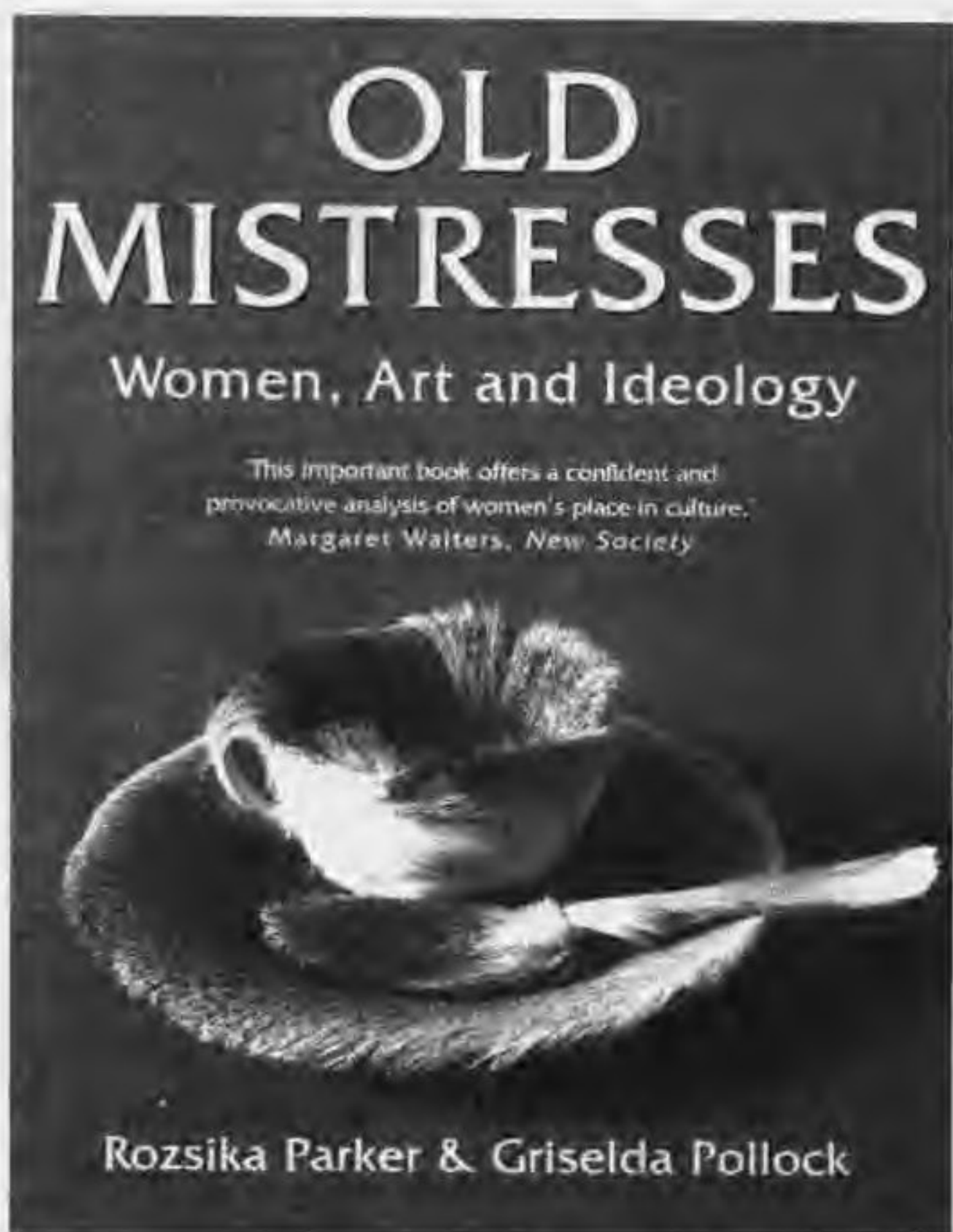


格里塞达·波洛克像

除此以外,文章还会尝试列举一些英国设计史中已经出现的、关于女性角色和设计关系的论点。所有这些论点都是以女性主义理论

^① 对包豪斯中女性的沉默可以作为一个例证。虽然在包豪斯中也有女性在教育和被教育,但许多关于这一主题的论述却很少提到她们(我这里用的是吉利恩·内勒关于包豪斯的早期著作的最近一个版本)。对于马塞尔·布鲁尔、瓦尔特·格罗皮乌斯、莫霍利-纳吉、约翰尼斯·伊登和瓦西里·康定斯基,我们了解得很多,但对于他们的女同伴,我们又知道多少呢?

^② 爱尔兰籍设计家艾琳·格雷由于自身的性别被看成是女性的设计师。但她的同代人勒库布塞尔就不是这样了,她的作品曾经被看成是所谓的装饰性艺术,只是在最近,历史学家才注意到她在欧洲前卫艺术中扮演的现代主义设计家和建筑家的角色。女设计家玛格丽特·麦克唐纳和路易斯·鲍威尔的作品曾经被冠在她们的丈夫的名下。路易斯·鲍威尔是20世纪早期乔赛亚·韦奇伍德父子公司的一位陶艺设计家,她一直与丈夫阿尔弗雷德·鲍威尔一起工作。直到最近,在谈到他们一起为韦奇伍德的新设计发展作出的贡献时,也只提及阿尔弗雷德·鲍威尔的名字。玛格丽特·麦克唐纳也是一位女设计师,它的作品一直被历史文本所忽视。只是在说明她的丈夫查尔斯·伦尼·麦金托什作品中的装饰性因素时,才会提到她的名字,不这样就不能顺利地把麦金托什历史的看做一位全面的现代主义者。详见托马斯·豪沃斯:《查尔斯·伦尼·麦金托什和现代运动》,伦敦,劳特利奇-基根·保罗出版社,1977。



帕克和波洛克《女大师：女性、艺术和意识形态》 1981年版封面

作为它们的出发点,女性主义理论在描述父权制的行为与“女性的”构成时作用很明显。^① 它阐述了妇女的社会构成;还说明了,在家庭中,性别特征与判定是如何在意识和无意识层面上获得的,是如何通过语用的(language acquisition)条件获得的。女性主义历史学家和艺术史家的著作非常重要,尤其是对历史规则的批判,揭示了历史对女性保持

^① 详见凯特·米利特:《性别政治》,伦敦,艾伯克斯出版社,1972;杰曼·格利尔:《女闹人》,伦敦,格拉纳达出版社,1981;朱丽·米切尔:《心理分析与女性主义》,伦敦,企鹅出版社,1975;米奇利·巴雷特:《今日女性压迫:马克思—女性主义分析中的问题》,伦敦,弗曼出版社,1980。

沉默的思想原因。^① 正如帕克(Parker)和波洛克(Pollock)在她们的《女大师:女性、艺术和意识形态》(*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*)书中所说的:“要发现妇女与艺术的历史关系,就要部分地解决艺术史的叙述方法问题;要揭示它的价值基础,指出它的臆断成分,打破它的沉默,纠正它的偏见。这也就是说,理解记录和表现女艺术家的方法,对正确认识我们社会的艺术与艺术家是很重要的。”^② 在她们的作品中,女性主义历史学家挑战了历史事件的个体中心论、职业构成与活动模式核心论;代之以指出,家务劳动、非职业性活动是女性历史的关键领域;她们还锁定了另一种信息,例如口述形式的资源,去平衡过重的“官方性”的文本。

最近几年,用女性主义方法研究设计史已经明确地提上了议事日程。女性主义设计史家、理论家和实践者通过教学计划、组织会议和公开发表的文章,已经努力在取得活动上的协调一致。因为,正如格里塞达·波洛克(Griselda Pollock)所言,女性主义方法既不是一边倒的方法,也不是一种稀奇古怪的方法,它是一种对当代设计史的中性关怀。正如她所指出的,“我们被卷入了一场占领思想意识战略高地的争斗。”^③

① 详见希拉·罗博特姆:《隐瞒历史》,伦敦,普卢托出版社,1980;吉尔·利丁顿与吉尔·诺里斯:《女性选举运动的兴起》,伦敦,韦拉格出版社,1978;朱迪·L·牛顿、玛丽·P·瑞安与朱迪·R·沃科威茨合编的《妇女史中的性与阶级》,伦敦,劳特利奇-基根·保罗出版社,1983。

② 罗茨卡·帕克与格里塞达·波洛克:《女大师:女性、艺术和意识形态》,伦敦,劳特利奇-基根·保罗出版社,1981。

③ 格里塞达·波洛克:《图像、声音和权力:女性主义艺术史与马克思主义》,载《布洛克》,1982年第6期,5页。1983年在伦敦当代艺术研究所、1985年在莱彻斯特大学、1986年在伦敦中央艺术与设学校都曾经组织过以“女性与设计”为题的会议,会议上的一些论文也曾被发表,其中包括:谢里尔·巴克利的《北斯坦福郡陶艺工厂的女设计师》,载《女性艺术杂志》,1984年秋季号/1985年冬季号,11~15页;安西娅·卡伦:《艺术与手工艺运动中的劳动性别划分》,载《女性艺术杂志》,1984年秋季号/1985年冬季号,1~6页;林恩·沃克:《英国女性进入建筑行业》,载《女性艺术杂志》,1986年春/夏秋季号,13~18页;另见《女性主义艺术新闻》中有关女性与设计的文章:《纺织与时装》,Vol.1, No.9和《设计》,Vol.2, No.3;还可参考塔格·格朗伯格与朱迪·阿特菲尔德合编的《女性设计资料》,伦敦,伦敦学院,中央艺术与设学校,1986。此书的编者是1986年中央艺术与设学校“女性与设计”会议的组织者。

一、女性设计家

女性主义方法分析设计中的妇女地位,它的核心是对父权制度的一种审视。^① 父权制以各种手段——制度上的、社会的、经济的、心理的和历史的——对妇女全面参与社会活动的条件进行了限制,特别是对设计的每个环节。这样的后果使得女性被僵化地描述成只适合某种特定的行为模式。特定的职业与社会角色被标上了女性的特征,它勾画出一种女性应该追求的生理与智力上的理想。这些陈规对女性的职业选择、女性与设计的关系和女性拥有的活动空间——无论是家庭的还是工作的——带来了巨大的压力。设计史学家研究了女性在设计中扮演的角色,他们必须承认,过去的女性和现代的女性都是处于一种父权制的环境中的,关于女性设计能力与女性设计的思想需要在父权制下首先阐述。最近,在女性主义历史与理论内部的争论已经揭示了父权制与资本主义制度之间的依存关系,也暴露出这两者努力在重构和重组社会关系,以克服潜在的社会变革进程。^②

那么,到什么程度,父权制会形成女性作为设计者的框架呢? 在

^① 父权制作为一个概念被许多女性主义理论家界定过。比较早的一个定义是在米利特的《性别政治》的第25页,“我们的社会……是一个父权制的社会。事实就是证明,你看在军事、工业、技术、大学、科学、政治部门、金融——简而言之,在社会的每一条权力大道上,包括警察这样的特权部门,完全都在男人的掌控中。”父权制定义的主要问题是,它是一种正被表述的、普遍的、超历史的压迫方式;它给定位在历史分析法上的马克思—女性主义方法提供了具体的问题。希拉·罗博特姆在她的文章《父权制的麻烦》(载《新政治家》,1979年第98期,970页)中指出,父权制“是一种普遍的压迫形式,它使我们又回到了生物学的状态”。格里塞达·波洛克为克服普遍压迫问题的一些弱点,对父权制提出了一种更有效的解释,“父权制不是指静态的、一种性别压迫另一种性别的强权,而是一张心理—社会关系网,它以性别为轴心组织起了社会意义上的不同的东西,它深深地扎根于我们对生存的真实感觉中,性别特征在我们看来,好像是天生的、不可改变的。”(《图像、声音与权力》,10页)。

^② 这种争论对于在西方资本主义国家用女性主义方法研究设计史和设计实践是非常有帮助的。(本文的目的不是针对非资本主义国家的父权制状况,也不是要研究这些国家的设计史和设计实践。)对于父权制与资本主义关系的讨论,详见海蒂·哈特曼:《资本主义、父权制与工作的性别隔离》,选自玛莎·布莱克夏尔与巴巴拉·里甘合编的《女性与工厂:岗位隔离的本质》,137~169页,芝加哥,芝加哥大学出版社,1976;另见,罗博特姆的《父权制的麻烦》,970~971页。

父权制度中,男性的行为被认为比女性具有更高的价值。例如,工业设计的地位被认为比编织设计的地位更高。这种价值判断的原因很复杂。在一个先进的工业社会,文化的价值被看得比自然的价值要大;在由男性所扮演的角色中,文化的成分被认为要多于自然的成分。对女性的看法恰好相反。由于她们在生殖方面的生物特性,以及父权制下女性扮演的照顾和哺育家庭的角色,妇女被认为与自然的关系更紧密。正如谢里·奥特纳(Sherry Ortner)所指出的,“女性对于男性的关系就像自然对于文化的关系。”^① 即使女性设计师通过设计过程把自然转变成了文化,在父权制的意识形态下,她们也是与自身的生物特征联系在一起的。父权制思想把她们的设计技能看成是她们性别的自然或天生的产物。女性掌握的带有性别特征的技能被认为决定了她们的设计能力,很显然它们都是一些心灵手巧的、装饰性的和细致入微的东西。这些技巧表明,女性被看成是天生地适合于某种特定的产品设计领域的。比如说,所谓的装饰性艺术设计,包括诸如:珠宝、刺绣、插图、编织、针织、陶瓷和服装设计。把所有这些活动放在一起说明,这些都是天然的带有女性特征的活动。所有这些活动设计出的产品要么是被女性穿在身上的,要么做出来主要就是为了完成家务事的。男性同样可以成为服装、纺织和陶瓷的设计师,但是首先,设计行为必须要被重新界定。例如服装设计,一直被认为是一个天生由女性从事的职业领域,它被看做女性通过外在形象表达她们的性别特征、表现自己装扮倾向和情感的显而易见的工具。不过,也有男设计师在从事服装设计,他们被认为是这方面的天才人物,像克里斯汀·迪奥、伊夫·圣洛朗和最近出现的卡尔·拉格菲尔德(法国夏奈尔公司的首席设计师)。时尚作为一种设计的手段,被认为是一种超越了服装设计的心灵手巧、细致耐心和装装点点等女性性别特征的技能。它更多的是与一种创造性的想像和带有攻击性特征的商业与市场能力联系在一起,而这都是男性的一些传统特征。

以生物性特征来区别女性设计能力的方法在解释男女性别的社

^① 谢里·B·奥特纳:《女性对于男性就像自然对文化吗?》,载《女性主义研究》,第2辑,1972年秋季号,5~31页。

会构成时得到了强调，它区分了男女性别的不同特点。历史学家注意到，画家与设计师索尼娅·德劳内(Sonia Delaunay)对色彩有着“直觉的”感受，而她的丈夫罗伯特对色彩理论的形成作出了贡献。罗伯特·德劳内(Robert Delaunay)成了男性逻辑性与理智性形象的代表，而索尼娅成了女性直觉性和感性形象的代表。为了掩盖对女性设计作品价值的贬低，女性在家务环境(父权制下的女性自然空间)中创作的设计作品，所体现的使用价值被认为是大于交换价值的。女性在家务环境中创作的设计作品(刺绣、针织、编花)，更多地被家庭用在居家生活方面，而不是在资本主义市场中换取利润。从这个角度讲，资本主义和父权制度相互作用，贬低了这种设计的价值；最根本的，它是在错误的地点——家庭——生产的，并为错误的市场——家庭生活——提供的产品。^① (见图 49)

所以，父权制与设计的内在关联致使设计在价值与技能上出现了建立在性别基础上的等级制度。这种等级制度通过对女性特征的权威性解释在意识形态上变得合情，并且通过社会具体的实践在物质上变得合理。例如英国艺术与设计的学位等级，对男女之间设计活动的等级与性别的区分就很明显。由于性别的原因，很少有学习工业设计的女性能够顺利达到学科体系的顶点。因为在传统上，那是不属于女性的课程。她们可以很好地学完时装与纺织设计课程，这些被认为是适合女性的技能，但工业设计不是，那是属于男性的。^②

设计史家错误地估计了父权制的支配性和历史手段，坚持对女艺术家扮演的角色和她们能力的臆断，他们对此要负主要的责任。这种臆断的后果是，女性的设计在历史文本中被忽视了，它没有被表述。很显然，这样一来，历史学家叙述历史的主要观点就会是父权制性质的，也是出自父权制的价值体系。首先，对那些表明特定是低层次设计活动的词汇需要进行分析 and 质疑。例如，像女性、柔美和装饰这样的词汇的思想本质应该在女性设计的语境中进行评价。其次，设计史

^① 参见帕克与波洛克：《女大师》，68～71页，讨论了如何把女性的家居设计与家庭产品和制作者的性别区别开，把它提升到美术的地位。

^② 根据开放大学(英国，米尔顿·肯尼斯)设计革新小组1979年以来的研究看，今天，英国从事工业设计领域工作的女性还占不到1%。

家了解劳动的性别划分(the sexual division of labor)的父权制基础是很重要的,这被认为是女性特定设计技能的生物学基础。第三,设计史家必须承认,女性和她们的设计对于完善设计史的结构起到了决定性的作用。在设计史结构中,她们处于男性的对立面,占据着男性留下的空间。例如,如果历史学家把男性的设计看成是大胆的、果断的、有计划的,那么女性的设计就是柔弱的、自发的、非理性的。这样,设计史家就应该承认,“在西方父权制文化下,由于经济、社会和意识形态对性别的影响,女性在这种社会和文化下,是处在一个不同的地位上述说和行为的。”^① 由于错误地认识了父权制,设计史家忽视了设计中女性扮演角色的真正本质,忽视了主流工业设计之外的女性设计,也忽视了少数几个在工业设计中谋得席位的女设计师。工业设计的女设计师和非工业设计的女设计师都是在父权制下从事设计的。第四,历史学家必须注意到,在一个简单的层面上,交换价值在价值体系中比使用价值具有更重要的意义,正如伊丽莎白·伯德(Elizabeth Bird)所指出的,“女性制作的东西不是作为交换价值被保存起来,它在使用中就被消耗掉——坛坛罐罐在使用中残缺了,纺织品穿穿也就破了。”^②

历史学家还要清楚这一点,产品中的职业性成分比家务性成分要多得多。因为它作用于资本主义体系时,就不可避免地要成为设计价值的核心。这一点还未有定论,因为如果不考虑设计者的性别因素,也就从历史中排除了设计生产的一个重要领域。最后,历史学家应该留意希拉·罗博特姆(Sheila Rowbotham)在《隐瞒历史》(*Hidden From History*)一书中的观点,“有(无)偏见的历史只是没有表明它的偏见,这种偏见是深深地扎根在现实社会中的,反映的是大多数人的观点。”^③

对设计史的女性主义批评核心,是要重新说明设计的构成是什么。到今天,设计史家已经对规模化产品生产者的分析给予了很高的评价,也花了很大的精力去做这样的分析。结果,设计史家声称,“设

① 帕克与波洛克:《女大师》,49页。

② 伊丽莎白·伯德:《串珠:女设计师与格拉斯哥风格 1890—1920》,未公开出版的会议论文,1983。

③ 罗博特姆:《隐瞒历史》, xvii。

计史……是一门研究规模化生产的产品的学问。”^① 女性主义质疑了这种说法，它只是强调一种产品的生产模式就预先判定了设计的本质，把手工产品全都排除在外了。由于手工艺史的发展作为一个学科与设计史有区别，所以这个问题变得复杂了。但即使到今天，手工艺史家也还没有充分地考虑女性的手工艺创作。^② 实际上，手工艺史只是用了一些很粗浅的方法，参照了设计史的手法，仅仅抓住了几个重要人物的名字。^③ 如果研究女性设计生产的女性主义方法要成为体系，它必须越过这些对设计和手工艺的单一解释。它要表明，女性使用手工艺的生产模式是有特殊原因的，不单单是因为生物学上的原因。把手工艺从设计史中排除出去，也就把大部分的女性设计从设计史中剔除掉了。对许多女性来说，手工艺的模式是可以应用的唯一的生产方式，因为她们既不能进入新工业系统内的工厂，也不能参加新式设计学校提供的培训课程。事实上，在以男性为主导的设计职业之外，手工艺给女性提供了一个很好的表现她们创造性和艺术技能的机会。作为一种生产模式，它很容易适应家庭的条件，因此也就符合了女性的传统角色。^④

① 出自彭尼·斯帕克，这是她1983年在伦敦当代艺术研究所女性设计会议期间与安妮·马西访谈中说的话，访谈载《设计史协会通讯》第20号，1984年1月，8页。伦敦维多利亚—阿尔伯特博物馆集中供暖住宅(Boiler-house)计划的执行人斯蒂芬·贝利强调了这一点；朱迪·阿特菲尔德在《设计师中的女性主义设计》(载《女性主义艺术新闻》2, No. 3, 22页)中也引用了这个观点。最近，克莱夫·迪尔诺特阐述了对设计和设计家意义的多样化理解，见《设计史状况》的第一章“规划学科领域”，载《设计丛刊》1/1, 1984年春季号，4-23页；《设计史状况》的第二章“问题与可能性”，载《设计丛刊》1/2, 1984年秋季号，3-20页。

② 菲利普·伍德在讨论手工艺史时，没有考虑性别的因素。参见菲利普·伍德：《定义手工艺史》，载《设计史学会通讯》24号，1985年2月，27-31页。

③ 可以从两个角度看这个问题：第一，埃德华·露西-史密斯在他的《手工艺发展史》(伦敦，费顿出版社，1981)中提到了一群女性的名字，例如，瓦尼萨·贝尔、玛丽恩·多恩、伊丽莎白·弗莱彻、杰希·纽伯莉；第二，一些手工艺史家，就像他们的设计史同行一样，对一些主要的女手工艺者也写了一些专论，例如玛格特·科茨的《织者传：埃塞尔·玛利特 1872—1952》，伦敦，手工艺协会，1983。尽管这样的专论信息量很大，也满足了对理解一些重要女手工艺者作品的需要，但是，就像我在后面说的，专论对于叙述设计和手工艺史是有问题的方法。

④ 特别是手工艺编织，像针织、编织、缝纫、刺绣。不过有些女性，像凯瑟琳·普莱德尔·布弗里和诺拉·布莱顿(迈克尔·卡迪尤和伯纳德·利奇在英国陶艺工作室运动时期的同代人)，或者是杰希·纽伯莉和梅·莫里斯，她们以理性的思维研究了手工艺生产方式。这些女性经济独立，有良好的社会背景和教育背景，所以能够这么做。

二、作为消费者和客体的妇女

迄今为止,大多数的历史分析都是仅仅围绕女设计者的角色问题来进行的,但女性与设计的关系是多方面的。女性主义设计史家采用了主流设计史方法论的思想,评价设计者的活动,强调他们作为历史当事人的角色问题。(我在下文将要提到,在这种方法论技术中,存在着严重的问题。)在这里要讨论的最重要的观点是,除了设计者以外,设计还是一个包括各种不同群体参与的联合过程。为了明确特定历史时段中一个给定设计形式的意义,有必要对参与设计过程的其他群体进行分析。

在历史中最容易被忽略的群体可能是消费者,这也许并不是巧合,因为消费者通常被设计公司、零售商和广告商看做是女性所扮演的角色。正如父权制赋予历史学家的对女设计者技能的理解,它也使设计者把女性的需求理解为消费者的需求。设计者对于女性消费者的揣测主要有两种:第一,女性在家务劳动中的主要角色是为丈夫、孩子和家庭服务的;第二,家务用具使得女性的生活更为方便容易。第一种理解是从父权制的主要分类法——对劳动的性别划分——中得出的,正如海蒂·哈特曼(Heidi Hartmann)所说的,“对劳动的性别划分是……性别亚文化(sexual subcultures)的根基。在性别亚文化中,男性与女性所面对的生活是不同的,这是(在我们的社会中)产生男性权力的物质基础。男性不仅不做家务劳动,而且在就业和心理上也受到优先的照顾。”^① 根据哈特曼的观点,对劳动的性别划分不是静态的,而是处于变化的状态,它根据经济、政治和社会发展的要求面发生变化。^② 不过,劳动性别划分的一个相对稳定的特征是,对妇女作为家庭

^① 海蒂·哈特曼:《马克思主义与女性主义的不幸结合:一个更进步的联合》,选自利迪娅·萨金特编:《女性与革命:马克思主义与女性主义的不幸结合》,16页,伦敦,普卢托出版社,1981。

^② 这种变化过程在战时可以很清楚地看出来,为了弥补由于男性服兵役造成的劳动力短缺,对女性劳动力产生了需求,原本是男性领地的工程行业、造船厂和军工厂也雇用了女工。在和平时期,这样的过程又颠倒过来,女性又被劝回由父权制设定的传统的家庭妇女和母亲的角色中。

主妇和照顾家庭的角色的描述。这种角色和维多利亚时代的社会批评家约翰·拉斯金(John Ruskin)在著作中认定和称颂的基本上是一致的。^① 作为劳动性别划分的结果,设计者把女性看做是家务劳动用具的惟一使用者。产品广告也把女性表现成使用家务工具和家用产品的家庭主妇。尽管英国广告人也创作了为数不多的表现女性驾驶汽车的广告,但她们不是被表现成驾驶“保时捷”的风驰电掣,而是被表现成驾驶着优雅、方便的有后背舱门的汽车在超级市场旁泊车的形象。

设计史家对于强化劳动性别划分中女性的地位产生了重要的影响。在雷纳·班汉姆(Reyner Banham)著名的第一机械年代(the first machine age)的祝词中,他区分了两种性别——男人和家庭妇女。班汉姆把女性定义为家庭妇女,她们的生活是跟着“女性专用机械”(women-controlled machinery)的发展而变化的,例如真空吸尘器。^② 这种对女性专用工具的赞美,意思就是说,是这些产品使女性的生活变得更容易了。就像其他的历史学家和设计理论家一样,班汉姆错误地认为,设计对于消费者的意义与设计者、生产者和广告人是不同的。菲利普·古多尔(Philippa Goodall)曾经对这种意义的转变作过解释。^③ 她以微波炉和电冰箱为例,表面上看,这样的产品设计是为了减轻家务劳动的负荷,其实它最终带来了更多的劳作。这两种产品在表面上可以带来方便的假象下,已经广泛地被家庭所使用。但问题是,它给谁带来了方便? 是家庭主妇还是家庭? 给家庭带来的方便是,它可以在任何时间很快地得到食物;对家庭主妇而言,这并不是什么方便事,倒变成了一种义务,一种在任何时间为家庭提供食物的义务,即使在这个时间商店已打烊了、市场也关门了,而且家里的大多数人都已经吃过了。

① 详例见约翰·拉斯金的《芝麻与百合》,伦敦,科林斯出版社,1913;最近,英国继任政府重申了女性在家庭中角色的重要性。例如,保守党社会部发言人帕特里克·詹金在保守党1977年大会上说,“年轻妻子外出就业的压力对她们身上担负的母亲的职能造成了负面的影响……父母的职能是一个技术性的工作,我们要努力把它放在一个值得尊敬的位置上。”引自安纳·库特与比特里克斯·坎贝尔的《甜蜜的自由:为女性解放而战》,85页,伦敦,皮卡多尔出版社,1982。

② 班汉姆:《第一机械年代的理论与设计》,10页。

③ 菲利普·古多尔:《设计与性别》,载《布洛克》9,50~61页,1983。

古多尔认为，“许多这种形式的家务劳作使女性的工作量增加了，对质量的要求也提高了。衣服要洗得干净、下净、再干净，洗衣服已经不是每周一次的家务劳动，它是每天都必须要做的事情。‘简单’、‘方便’、‘为我们所爱的人做得更好’，成了激励和指导消费行为及生产行为的口号。”^①

广告有利于增强设计者和生产者赋予设计的意义。为了确立和引导市场，它把女性定型为母亲、清洁工、厨师和护士。在父权制的构成中，涉及女性的词类，是被广告所占用的。女性这个词既是父权思想理解妇女作为消费者角色和需求的主体，又是性别歧视广告发布的对象。简·鲁特(Jane Root)在联系电视广告中对女性形象的表现时说，“女人总是被表现成一副愚蠢的面对一些简单的产品欣喜若狂的形象，就好像一种新品牌的吸尘器或是除臭剂真的能够使她的一生为之不同那样。”^② 广告对一种产品来说，既产生理想的用途，也造就了理想的用户。在设计师一尘不染的厨房中，一个女超人在轻松地工作，她既是一个专业人员，也是一个贤惠的妻子——面对这样一个充满诱惑力的幻境，真实的用途和用户都是不重要的了。就像电视和电影一样，广告中也使用了许多女性的身体形象。女性是被关注的对象，她们是具有性特征的物体(sexualized things)，她们的地位要由她们的外形来决定。“这些广告有助于记录处于权势地位的男性对待女性的态度，女性的身体是被动的，它可以被无休止的打量，直到她们的性感足以唤起男性亢奋的性欲。”^③

很显然，有关女性在设计中的角色的争论，其核心是父权制的诸种分析和性别的表述。^④ 历史学家应该了解父权制的行为模式，把作为社会构成的性别(gender)与生物条件下的性(sex)区别开来。社会性别体现的是，在历史和现代条件下，对女性作为消费者、设计对象和设计者的表述。但这不是一成不变的，它随着历史的改变而变化。设计史家必须记住，由于父权制的关系，男性设计者和消费者与女性设计

① 古多尔：《设计与性别》，53页。

② 简·鲁特：《女性图像：性特征》，55页，伦敦，潘多拉出版社，1984。

③ 鲁特：《女性图像：性特征》，68页。

④ 关于性别的讨论，参见米利特：《性别政治》，29~31页。

者和消费者的境遇是十分不同的。设计史家应该清楚父权制定义女性角色和设计需求的方法,这在劳动的性别划分中已经提出来了,它给过去和当代的设计也定了型。女性主义对设计史的批评,必须面对父权制的问题。同时,它还要留意设计史家的历史编撰法中被排除的女性部分。尽管设计史的许多方法总体来说还存在问题,不仅仅女性主义设计史是这样,但女性主义方法的介入——就像在其他许多学科里一样——已经有别于一些基本的方法。罗茨卡·帕克(Rozsika Parker)把它们说成是“游戏的规则”。^①

三、游戏的规则

从方法论上讲,当代设计史的叙述核心是设计者,这种状况是艺术史的叙述方法造成的。在艺术史中,艺术家总是最重要的部分。有些艺术史家,像尼科斯·哈吉尼克劳、T.J. 克拉克、格里塞达·波格克已经注意到了这一点。波洛克写道:“艺术史叙述的核心人物是艺术家。作为一个难以言表的偶像,艺术家成了资产阶级全人类性、无阶级神话中的人物……我们的一般文化更是弥漫着个人天才的思想,天才总是会克服社会上的重重险阻。”^②

多数设计家传记都是围绕设计作品和设计意义的个人性特征展开的。这是参照艺术史的方法,这种著述方法扮演的是甄别者和鉴定者的角色。首先,人名被赋予了意义,这就简化了历史发展过程(不强调生产和消费),同时,(借助并通过简单的定性)把个人的角色变得最重要。其次,作为这种方法的直接后果,历史学家不是把设计作为一种社会产品进行分析的,而是以设计者的思想和意图、通过形式因素的安排(就像形式主义艺术史家分析一幅画或是一件雕塑一样)对设计进行分析的。如果确定一件设计作品是“优秀的”,那么它和它的设计者很显然会成为历史文本的候选项。从这个角度讲,设计的地位被

^① 引自波洛克:《图像、声音与权力》,5页。

^② 波洛克:《图像、声音与权力》,3页。

固定地局限在设计家个人作品的范围内,通过把设计作为艺术对象的甄别和鉴定,简化了对设计的历史分析。^①设计史就被简化成了设计师的历史,设计就被看成是代表和表现设计师个性的东西。设计作品是否杰出的判定标准是,它是否具有创造性和个性特征。对女性来说,这个标准就有问题了。因为“创造性一直被理解为是男性思维的特点,女性是被当成男性(也就是艺术家)的对立面看待的”。^②

对设计客体意义的理解很单一;还有,无视设计的表现过程,而由设计师来决定设计客体的意义也过于简单。设计在所处的不同空间,通过不同的主题,表现了不同的政治、经济和文化的权力与价值。因此,它的意义是多元的,包括了设计与受众的相互关系。设计作为文化产物,它的内在意义编码要由生产者、广告人和消费者根据他们自己的文化符码(cultural codes)来进行解读。“所有这些编码和次级编码根据总的文化资源构架被赋予了信息;换句话说,解读这些信息的方式要根据接收者自己的文化编码来决定。”^③这些文化编码不是绝对的,也不由设计者的意愿来控制的。实际上,虽然设计者的意愿产生了文化产品,但它还要受到现实的设计形式与表现手法的局限,因为设计者不得不使用这些现实的设计形式与表现手法来进行设计。决定性的设计符码(codes of design)既是艺术的,也是社会的。前看“使这种准则自身成为文化产物固定规则和惯例的一部分,这是艺术家和文化生产者必须遵循的;它也借此作为沟通思想与具体作品之间交流的媒介”。^④后者是由在具体社会条件下,生产、流通和使用的模式所决定的。在像我们这样的一个工业化的、资本主义的社会中,设计是通过这些编码或符号来理解和构成的,这些编码或符号正是资产阶级、父权意识形态的产物。这种意识形态把设计看成是中性的、无意识形态的东西,把这些编码的接收者看成是平等的成员,即单一的、没有争议的用户和生产者。“这种对自身编码的掩饰,是资产阶级社会和产

① 注意设计产品在营业厅里的价格,特别是那些“古典的”,像查尔斯·R·麦金托什设计的家具,或是基思·默里设计的陶器。

② 波洛克:《图像、声音与权力》,4页。

③ 珍妮特·沃尔夫:《艺术的社会生产》,109页,伦敦,麦克米兰出版公司,1981。

④ 珍妮特·沃尔夫:《艺术的社会生产》,64-65页。

生于其中的资产阶级文化的特性，资产阶级社会与文化还要求这样的掩饰痕迹不要流露得太明显。”^① 站在具体的阶级立场上可以给设计研究带来特殊的意义，历史学家试图在具体的阶级立场上分析不同性别的设计者或消费者个体时，资产阶级社会与文化的这种遮遮掩掩就给他们造成了麻烦。

设计者是赋予设计行为意义的人，但是以设计者为核心的研究受到了社会学、电影研究和语言学领域发展的严峻挑战，在这些领域对于作者身份认定的争论已经提出来了。这些批评对一成不变的由作者来阐释意义的作者中心论(centrality of the author)提出了质疑。罗兰·巴特(Roland Barthes)指出，“文本的统一性不是在于它的初衷，而是在于对它的解释……必须要用读者对它的理解来替代作者对它的解释。”^② 作为决定设计意义的人，设计者中心的基础地位已经被综合的因素所削弱了，这些因素有：设计的发展、生产和消费、无数人参与的生产的先导过程、在生产和消费间进行沟通的人、设计的用户。设计者创意的成功或失败取决于现实的代理机构和公司，是否能够促进一个针对特定市场的具体设计的发展、生产和推广。于是，设计成了一个联合的过程，它的意义只能在具体的社会结构中，通过检验个体间、群体间和组织间的相互关系来决定。

专论(monograph)的形式是历史学家研究设计师所用的主要方法，但对于研究复杂的设计生产与消费的课题，这种方法还是很不够的。对于女性主义设计史家来说，尤其是在他们研究被历史文本排除在外的不知名的、未定性的单个设计师，或是研究集体创作的设计作品时，这就更显得不足了。妇女在家庭中制作的大量的手工艺作品(通常是几位女性合力制作的)，被排除在了历史之外，这就是一个历史的损失。^③ 在专论性的文章结构中，也不容易说清楚女性作为设计的消费者与作为被设计表现的对象两者之间的关系。最近，作者身份认定的方法(the critiques of authorship)对设计史学家来说，被证明是一种有效

^① 罗兰·巴特：《叙事性结构分析导论》，选自《图像、音乐、文本》，116页，纽约，希尔-金出版社，1977。

^② 罗兰·巴特：《作者之死》，选自《图像、音乐、文本》，148页。

^③ 今天的妇女仍然在制作这种类型的手工艺品，特别是英国的编纺织产品。

的方法。它指出了专论作为分析设计的方法上的不足；也指出了设计师不是仅仅依靠天才进行设计的，他们还处于特定的语言背景、意识形态和社会关系中。在那些赋予设计意义的人中，从作用上讲，我们可以把设计家看成是站在第一位的。^①

从这样的讨论中，还引出了另外两个重要的分析女性与设计的关系的观点。第一，女性的文化编码是在父权制环境中完成的。她们既想做设计者又想当消费者的期望、需要和意愿是在父权制下产生的。正如我所说的，父权制给女性划定了一个从属的、依赖性的角色。这个观点的另一方面是设计者所遵循的设计的准则，这也是在父权制内产生的，它表达了强势群体的需要，因此，它们是男性的准则。正如菲利普·古多尔观察指出的，“我们生活在一个由男性设计的世界里。所以用‘man-made’（人造的，即由男人制造的）指代那些用自然物质制造的大量的物品不是没有原因的。”^② 在《创造空间：女性与人工环境》（*Making Space: Women and Man-made Environment*）一书中，Matrix 女建筑师小组提出，男性建筑师与规划员是按照父权主义的价值观，用一种限制女性角色的设计语言设计的城市与家居空间，“他/这样的‘自然’环境的外部样式体现了对户外女性角色的许多臆断。比如说，它将房屋的外部环境设计成像是‘乡间’的弯弯曲曲的小径，暗示了女性所走的道路……不是真实存在的……言外之意，女性的道路是舒缓的、曲曲折折的，但并不真正指向任何地方。”^③ Matrix 指出，这种父权主义的设计语言对那些要被培养成建筑师的女性来说，有着暗示的意思；对使用建筑的女性来说，也是一样。女建筑师被希望用父权制环境中形成的表现和形式准则与价值标准，还被希望“具有和中产阶级男性同行一样的观点，他们是建筑行业中的强势群体”。^④

第二个观点是，为了使文化编码的这个过程变得合理，设计的语

① 我这里不是要否认自发创造性的可能性，而是要说明，设计者的意义与其他的意义（设计和其他群体以及机构相互影响产生的一系列意义）结合起来考虑。要在一个具体历史时段了解设计，要求历史学家研究更多的东西，不只是分析设计家是怎么想的。

② 古多尔：《设计与性别》，50页。

③ Matrix：《创造空间：女性与人工环境》，47页，伦敦，普卢托出版社，1984。

④ Matrix：《创造空间》，11页。

言被表述成了一个普遍的真理。设计的好与坏有了专门的划分标准,它几乎是完全建立在审美性基础上的。这样的划分标准把设计产品从生产与消费的物质与意识形态条件分离开了。这样的区分也必然符合强势群体的利益,他们试图用普遍性的面具伪装自己的利益。设计史家在接受和重申这种“好设计”的概念的过程中,起了重要的作用,并认为这些设计是没有问题的。罗莎琳德·科沃德(Rosalind Coward)解释到,这些实际上“只不过是在以特别的方式表述普遍的阶级趣味和阶级中占主流地位的思想”。^① 皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)指出,这种趣味是由特定的社会环境决定的,例如教育水平、社会阶级状况和性别。^② 他还说,强势群体是以特殊的手段来维系他们的权力地位、改善他们的社会状况的,其中一个手段就是发明了“美学”体系,并且还使其成为普遍的信条。

美学理论为设计与趣味的好坏做了决定性的注解,并证明了对不同对象的设计分析的合理性。美学理论还是现代主义的理论。现代主义理论对设计史曾经有过巨大的影响,他既强调形式和技术的革新,也强调设计意义的实验性特征。尽管设计师已经置身于后现代的环境中,但很多设计史家在选择要把哪些东西编到历史书中去时,还是会不自觉地用到现代主义的标准。观念的不同仍然是历史学家首先要考虑的问题,这暴露了在资本主义条件下,历史学家与他们所研究的设计之间的构成关系。设计创新在资本主义生产中有着很重要的作用:资本主义生产体系对生产和消费有着很大的需求,设计者的各种创新刺激着生产和消费,并由设计史家和理论家将其提升到理论的层面。

现代主义理论在历史地评价规模化产品设计(运用传统意义上的风格、形式、材料和生产技术)和手工艺设计方面,曾经有过重要的意义。但这些评价在很大程度上并不具有现实意义,因为设计史家很少

^① 罗莎琳德·科沃德的《女性意愿:今日女性性别特征》,65页,伦敦,韦拉格出版社,1984。

^② 详见皮埃尔·布迪厄:《文化贵族》,载《媒体、文化与社会》2,225~254页,1980;另见皮埃尔·布迪厄:《区别》,伦敦,劳特利奇-基根·保罗出版社,1979。

分析那些非创新性和实验性的设计。^① 尤其是女性设计,它总是被贴上传统的标签而被忽略。^② 另外一个与女性有关的设计领域也没有被现代主义设计史家认真地对待,这就是服装设计。服装设计是有争议的现代主义的最极端的表现形式,在整个 20 世纪,服装设计都是一直在不断创新、不断实验的。和现代主义艺术的设计一样,服装设计的意义与它的发展传承是紧密联系在一起。因此,也许只能(尽管很不希望这样)从纯形式的角度来分析服装设计,这就是问题所在。不像其他的现代主义文化形式,服装设计并不号称要表现普遍的真理和高尚的趣味。^③ 实际上,真实的情况恰恰相反。服装设计颠覆了对设计好坏的主导性的理解,它接受了原本被认为是丑的东西。服装设计削弱了对质量和趣味的统一的理解,它对美提出了相对性的解释。另外,由于和女性有关,服装设计作为一个重要的设计领域没有受到重视。它被看成是一种边缘性的设计活动,因为它只是为了迎合女性社会心理上的需要和欲望。^④ 基于这些原因,设计史家也倾向于回避对服装设计的研究。^⑤

女性与设计作为一个研究课题,引发了一系列的观点和问题。如果要叙述一部女性主义设计史的话,这些观点和问题就是历史学家必须要面对的。现在越来越需要有一部女性主义的设计史。我们认识到,为数不多的几本有关女性和设计的史书,已经对女性设计者技能

① 这样的历史评价在一些学术性著作中的确存在,不幸的是,这些文章几乎还很少发表。最近有迹象表明,事情有了转变,例见弗兰·汉纳的《陶瓷学》,伦敦,贝尔—海曼出版社,1986。

② 以 19 世纪 20—30 年代乔赛亚·韦奇伍德父子公司的女设计师的作品为例,这些设计师作品的装饰与形式包括了从传统到现代的风格。许多历史学家在历史文本中对她们很少提及,而是选了像基思·默里这样设计师的形式与技术革新意义上的作品,它的作品很适合对陶艺设计作的现代主义分析。

③ 这个观点对某些设计师来说就不合适了,特别是伊夫·圣洛朗和卡尔·拉格菲尔德,他们宣称自己对时尚的东西不感兴趣,反倒是对“古典的”东西很有兴趣。参见大都会艺术博物馆目录,《伊夫·圣洛朗》(纽约,1983),17 页。这里的含义很清楚,这些设计家把自己与时尚瞬息万变的特点拉开了距离,西要与普遍的真理和高尚的趣味站在一起。

④ 对这些问题的全面讨论,参见伊丽莎白·威尔森的《梦的装饰:时装与现代性》,伦敦,韦拉格出版社,1985。

⑤ 注意,在 19 世纪和 20 世纪的设计史的主要文本中,都没有提到服装设计。但毫无疑问,服装设计是社会、技术、政治和文化发展的产物,与其他设计领域是平等的。

的父权主义注解、对女性消费需求的传统理解、对广告中女性身体的暴露性表现做出了恰当的分析。这些建立在女性主义基础上的、对女性以及她们与设计的关系的分析非常重要。不借助于女性主义理论去了解父权制,不借助于女性主义历史去了解女性的过去,就不可能全面了解女性与设计产生影响的方式,也不能全面了解历史学家记录这种影响的方法。不考虑性别、劳动的性别划分、对女性特征的臆断以及设计中存在的等级观这些因素,要想分析设计中的女性关系,那是注定要失败的。^①

女性主义设计史家必须要做两个方面的工作:第一,我们必须分析分析与女性和设计有关的物质和意识形态方面的父权主义行为。这个工作要站在具体的历史结合点上,与研究资本主义(如果我们在资本主义社会讨论设计的问题)和父权制之间的相互关系结合起来,从而说明,女性在设计中的角色是如何认定的。第二,要批判地评价“游戏的规则”,了解为什么设计史家把女性排除在历史文本之外。这样,在我们重述历史时,就不会习惯性地把女性排除在外。这样的历史必须要注意到设计行为所处的是不同的场合,和设计的生产和消费有关联的是不同的群体;它必须拒绝把设计者个体看做设计意义的惟一决定者。最后,历史学家一定不能迷失他们的目标:历史研究本体发展与成长要解决女性与设计的关系问题,要把这种研究坚实地建立在女性设计的历史框架内。

(丁亚雷译,常宁生校)

^① 参见伊莎贝勒·安斯考姆比:《女性感觉:从1860年到今天的女性设计》,伦敦,韦拉格出版社,1984。这是一个此类方法的例子,详见我在《艺术史》(艺术史家协会杂志)(Vol.9, No.3,1986年9月,400-403页)中的评论。

没有理论的艺术史

[美]詹姆斯·埃尔金斯

詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins, 1955—),美国芝加哥艺术学院艺术史系教授。1977年毕业于康奈尔大学艺术史系本科,论文为《文艺复兴美术中的姿态》;1984年获芝加哥大学文学硕士,论文为《当代艺术史实践中的黑格尔主义》;1989年获艺术史博士学位,论文为《文艺复兴美术以及现代学术中的透观视》。目前已出版的论著有:《透视的诗学》(1994)、《回视的对象:论观看的本质》(1996)、《作为写作的艺术史》、《图像如何抗拒描述》、《躯体的图像:痛苦与变形》、《为何我们的图像令人困惑?》、《艺术教育论》、《事物及其居所:从史前墓穴到当代艺术中的装置观念》、《艺术的故事》、《何为绘画》、《西方美术史中的中国山水画》以及《为什么艺术不能教?》等数十种。本文选译自《批评探索》1988年冬季号。

—

我们并不企图建立理论体系,也不主张提出任何“历史的原则”。正相反,我们将仅仅专注于观察。……最重要的是,我们与历史哲学没有任何关系。

——J.布克哈特^①

^① 雅各布·布克哈特:《强权与自由:历史的反思》,80页,J.H. 尼克尔斯英译本,纽约,1943。

当雅各布·布克哈特表明这一观点时,他一直在思考着黑格尔,他曾用“在历史森林边缘”游荡的一匹人头马[centaur]的形象来描述黑格尔。^①今天我们在要求这匹人头马不要侵犯我们的领地时可能会犹豫不决,或许这样的警告会使他感到不快。相反,经常被称为“黑格尔哲学”理论的东西——更精确地说,实际上是一整套含糊不清的命题,它被不确切地称为“黑格尔哲学”——在今天已成为好几门学科的中心关怀。贡布里希通过放弃温克尔曼,而提名黑格尔为“艺术史之父”,从而在艺术史家们中已举例证明了这个新的认识。^②

即使如此,关于理论性问题的讨论在艺术史写作中并没有确定的位置。^③在大量艺术史的文本中,持续的理论性争鸣已经变得不同寻常(艾尔温·帕诺夫斯基的主要理论性陈述大多是早期的作品),而且对理论性问题的讨论并不是作为结语或跋放在文章的最后,而是放在了文章序言以及全书的导论部分中。(帕诺夫斯基《图像学研究》一书的导论就是一个重要而有影响的例子,而布克哈特的论断则是一个更

① 布克哈特:《世界历史研究》,第55卷,Kroners Taschenausgabe 出版社,鲁道夫·马克斯编。

② 贡布里希:“艺术史之父:关于黑格尔《美学演讲录》的解读”,《敬献集:我们文化传统的解释者》,51页,安吉拉·维尔克斯英译本,纽约州,伊萨卡,1984;有关对黑格尔在当代的重要性的一个更为总体的评价,可参见H-G.伽达默尔的“黑格尔的遗产”,载《科学时代中的理性》,38页,马萨诸塞州,坎布里奇,1981。伽达默尔争辩黑格尔的巨大影响甚至已无法估价了。

③ 由斯蒂芬·克纳普和瓦尔特·本·迈克尔斯设定的理论的操作定义(W.J.T.米契尔编《反对理论:文学研究与实证主义》,芝加哥,1985)对于现在的语境也是有效的。他们认为,理论是“通过求助于一般阐释的陈述来支配特殊文本的阐释的某种企图”。在艺术史中,理论以两种相关联的形式出现:一种是作为写作艺术史规则的依据,另一种则是作为解释艺术如何发展的规律的依据。因此,理论的对立面不言而喻就是实践,其意指那种在艺术史中不涉及两个相同话题的具体段落和著述。(因此实践并不意味着艺术史是一个整体,或是与哲学和艺术理论相对立的一种活动。)“理论”在这个意义上包括了我将在下面讨论的黑格尔主义的残余;在艺术史中还有别的理论组成部分,但我把“黑格尔哲学”的因素看成是对构成艺术史学科的最重要和决定性的要素。

为典型的例证。)① 因为许多问题不能被系统地讨论,甚至不能在这样的简略的背景中进行充分的描述,这些文本呈现了德里达就“文学史”著述而言所陈述的那种“理论的脆弱”。所有这类著述,都是按照同样的方法构成的:在少数几页文本中,一种哲学的和目的论的分类详尽论述了这些批评的问题;人们几乎超越了对事实的解释。在理论性脆弱的重新建构和历史学、考古学、人种学、哲学的丰富信息之间,我们看到了一种强烈的反差。②

1973年詹姆斯·阿克曼评论到,在艺术史中“至少有两三代学者”已“停滞”了理论性活动:但是也许可以用一个更好的术语来加以替换,因为理论继续出现在这些外围的环境中。③ 简单地说,理论似乎一直存在于艺术史文本森林的边缘。

这些发展在两个方向上从布克哈特的论断中退出:一方面承认理论对于当代艺术实践的重要性,他们否认了布克哈特希望黑格尔哲学理论能够被隔离在历史写作之外;另一方面,通过将理论的碎片植人

① 参见 E. 帕诺夫斯基《图像学研究·导言:文艺复兴艺术中的人文主题》,3~18页,纽约,1972。这里在文章的结尾、序言和评论有三个例证,可以看到支离破碎的理论。简略提及的一个广泛应用的理论出现在菲利普·费尔的《帕特农檐壁石雕》,载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》,第24期,1961。费尔在论文的结尾处推导出一个详尽的目录,表明在雅典的地理学和帕特农檐壁石雕之间的一致性并不总是可靠的。有关序言中理论的指导性例证出现在海因里希·沃尔夫林《艺术史的原则:晚期艺术中风格发展的若干问题》(纽约,1950)一书中。沃尔夫林在一个句子中拒绝这样的想法,即他不可能在写客观的历史,而且他绝不回到这个话题上:“‘原则’产生于在一个较为坚固的基础上建立艺术史类型的需要:不是价值判断(这没有问题),而是风格的类型。”有关评论中出现的理论的一个典型例证是罗伯特·斯科兰顿对里斯·卡彭特《帕特农神殿的建筑家》一书的评论,见《艺术公报》第54期(1972)。这篇评论将卡彭特著作的主要兴趣置于该书所提出的理论性问题之中,接着仅仅提供一个单独的例子。1950年之后持续的理论性争鸣最重要的包括有:詹姆斯·S·阿克曼:《走向新艺术社会史》,载《新文学史》第4期(1973年冬季);利奥·斯坦伯格:《客观性和畏缩不前》,载《代达罗斯》第98期(1969年夏季);阿诺德·豪塞尔:《艺术史哲学》,137、139、144页,纽约,1959。大多数理论性研究并不是批评性的而是历史学性的:即它们都“客观地”记录了艺术史学科的历史,而没有提出新的命题(除非它们是那些重新解释历史记录的内容)。例如有琼·哈特:《重新阐释沃尔夫林:新康德主义和阐释学》,载《艺术杂志》,第42期,292~300页,1982;迈克尔·波德罗:《批评性艺术史家》,(康涅狄格州,纽海文,1982);以及最近出版的迈克尔·安·霍利:《帕诺夫斯基与艺术史基础》,纽约州,伊萨卡,1985。

② 雅克·德里达:《论文字学》(Of Grammatology),G.C. 斯皮瓦克英译,28页,巴尔的摩,1974。

③ 詹姆斯·S·阿克曼:《走向新艺术社会史》,315页。



Icon
Editions

Nr. 25

Erwin Panofsky

Studies in Iconology

Humanistic Themes
in the Art of
the Renaissance



欧文·帕诺夫斯基《图像学研究》 1972年英文版封面

文本,他们暗示出自信不需要谈理论的艺术史家的不安心情。那么理论是艺术史的一个主要部分吗?这个问题提醒我们按照风格类型(艺术史只是缩略的理论和叙述性的比喻的一种不协调的合成吗?)或修





黑格尔像

辞学(容许理论以警句的形式被呈现出来,而要求实践被详尽阐释为叙述的规则是什么?)来比较一下借用的理论和艺术史的实践。^①一种更为有效的方法,不必受到编目和描述的约束,是调查一下理论和实践的要求。让我们以拟人化的方式来表述这个问题:理论寻求通过否定实践可以像积累史实那样取得进步来吞没实践,而实践则否认理论将能适用于它的强制性。

对这些问题作理论化的讨论已经既是多产的又是丰富的。

完全避免理论性关怀的可能性——考虑到调查的目的和方法——是一种在最近的哲学中已经受到大量批评的观念。在科学哲学中,卡尔·波普尔、N.H.汉森、托马斯·库恩,以及P.K.费耶阿本德都已指明理论和范型可以指导观察;而且选择性和处于其后的评价已经是许多英美学者所关注的焦点。^② 在一些学科中,理论的作用表现得如此清楚,以至于很难想像如果没有理论我们将如何去观察;而且在另

^① 海登·怀特已勾画出这种调查一般历史作品的方法和可能性。见《元历史:19世纪欧洲的历史想像》,5-7页,巴尔的摩,1973。在艺术史中有一种非常重要的证据,就我所知已经第一次由W.J.T.米契尔著述出版了(《导论:实用主义理论》,载《反对理论》,6页)。在从什么“不是理论”中区分什么“是理论”,他为理论提供演绎的和归纳的证据,并为实践提供“引用性”的证据。“引证”是指“引用和列举证明的实践……演绎是从一般到特殊的进行程序,归纳是从特殊到一般的过程,而引证则是从特殊到特殊的过程”。在艺术史中,“引证”是提供集合的证明:当提供了足够数量的具体的参考引用时,论点就具有了一定的说服力。这些数据不需要与后面的论点有直接的关系:在接近一篇论文的结束时,一种论点可能会从前面引用的不相关联的数据中得到加强。在这个图式中一般和特殊的关系也会由一种从一般到一般的运动所完成,我们可以称之为“转换”,它在艺术史争鸣中也很重要。

^② 关于这个问题的一个讨论以及主要撰稿人的参考材料,可参见N.R.莱恩和S.A.莱恩:《理论、观察和归纳的知识》,载《比率》(Ratio),第26期(1984年12月),167页。

一些情况下，理论已被作为体系而得到详尽阐释并加以整理，因此，一位作者常常会清楚地感受到他与理论的关系。例如，一个音乐学研究者可能会选择艾伦·福特(Allen Forte)的理论，而不是让·菲利普·拉莫(Jean Philippe Rameau)或海因里希·申克尔(Heinrich Schenker)的理论，但是他必须从一开始就自觉地意识到他的选择。历史学中的理论也许是最可怜的，能够很容易地加以描述，因此也最易倾向于经验主义。但是如果“经验主义对历史学仍然是一种巨大的诱惑”，那么原因就是“经验主义者可观察到的记录本”(这里借用吉尔伯特·赖尔[Gilbert Ryle]的说法)是如此令人迷惑的广泛。^① 一位历史学家曾经报告发现在巴士底监狱保存的几页文件中夹有几片鸽子的羽毛，于是他推测这些羽毛可能是1789年那场革命风暴期间受到惊吓的鸽子留下的。^② 这样意外的细节自然是难以预料的，它超越了理论所能控制的范围。我们已经在许多方面对经验主义进行了哲学的批判：一些人，像黑格尔所坚持的理性原则那样，对经验主义的趣味感到厌恶和难以信服；另一些人，例如像狄尔泰的“价值网络”的模型那样，也许会更具有说服力。^③ 德里达已经提出，即使是偶发性历史学的经验主义观念实际上也是一种理论，一种他会接着发现的天真的随机性模型。^④

我们很难证明，在艺术史中强调经验主义的实践会比面对这种关于理论的大杂烩时的面执态度更好。从查尔斯·德·托尔奈(Charles de Tolnay)的《米开朗琪罗》到罗伯特·罗森布鲁姆(Robert Rosenblum)的

① 大卫·卡罗尔：《历史作为写作》，关于《论文字学》的评论，载《克丽奥》第7期(1978年春季)；赖尔：《思想与述说》，载《关于思想》，83页，纽约州，托托瓦，1979。英美学者处理历史的选择性和客观性的方法包括：W. H. 沃尔什的《历史哲学导论》，第5章，纽约，1958；莫里斯·曼德尔鲍姆的《历史知识的分析》，192～194页，巴尔的摩，1977；威廉·H·德雷：《历史哲学》，27～29页，纽约，英格尔伍德·克利夫斯，1964；以及里昂·J·格尔斯坦：《历史的知识》，第6页，得克萨斯，奥斯汀，1976。有关所涉及的不同目的的一个很好的分类是由约翰·帕斯莫尔的《历史的客观性》完成的，文载帕特里克·加德纳编辑的《历史哲学》，145～160页，伦敦，1974。

② 这些羽毛和有关推测出自达尔·克莱所作的一次有关达米安事件的演讲，芝加哥大学提供，1984年。

③ 关于威廉·狄尔泰的观点可参见《狄尔泰全集》第19卷，7：256页，莱比锡和柏林，1914—。

④ 参见大卫·卡罗尔：《历史作为写作》(History as Writing)，451页。



艺术史家罗伯特·罗森布鲁姆像

《18世纪后期欧洲艺术中的变化》，艺术史在最广泛的论题上持续地产生出成功的、令人信服的文本。艺术史的研究可以既是富有成效的和权威性的，同时又可以是理论的探索漠不关心的。

我已概括出的各种理论提醒我们，通过替换而不是排斥理论，艺术史的实践既使自身根植于经验主义之中，同时也暗示出要接受艺术史不能完全以经验主义为基础的理论要求。但是如果超越这样的描述，那么各种理论对于我们理解实践并

不是有用的方法，因为除非通过针对其自身矛盾中的越界和牵连外，它们并不能解释其持续性。恕我冒犯斯蒂芬·克纳普(Steven Knapp)、瓦尔特·本·迈克尔斯(Walter B. Michaels)和斯坦利·费什(Stanley Fish)等人，说强有力的理论不可能有重大结果也是没有用的。因为在这个例子中，理论没有结果的原因并不是理论不可能超然存在(实践认为理论是超验的)，而是一种惯例、欲望和从事实践的历史学家信念的结合。^① 理论性的方法必须超越实践的关怀，因为实践没有与理论观点并列的可以被争论的观点。为什么一直没有人撰写“捍卫艺术史中的经验主义”，有两个原因可以加以解释：一、艺术历史的实践并没有结合甚至一种局部的或启发性的理论来解释或讨论自身；二、实践的“观点”并不是一种潜在的理论，等待着被雄辩地表述，而是某种被艺术史文本自身以一种含糊的和多变的方式预先假定的东西。(习俗、欲望以及信仰都不是观点，而是冲突，根据文本的猜测，以及我们谈论它们的方式。)例如，艺术的历史性实践具有一种客观主义的意图；它将自身看做(或接近于)“一门科学，具有确定的原则和技术”，它们能够排

^① 参见斯坦利·费什：《推论》，载《反对理论》，110页。

斥理论并借助于以前的非理论性文本和史实产生出新的文本。^① 当这种意图被应用于现存的文本时不易表述，很难清楚系统地加以解释，而且甚至是支离破碎的；但这正因为它不是被包含在文本中才产生作用的。如果意图的某些形式在一部专题论著的开始被表述出来，就可能会怀疑整个艺术史事业，并且会使读者得出错误的结论，认为实践是依靠理论的，而且是不确定的理论。在其未明确说明的形式中，客观主义的意图允许叙述性的实践继续畅通无阻。

被艺术史家接受的经验主义“观点”也同样地难以描述。当被系统阐述以回答理论性的质询时，它通常会出现这样的情况：理论性问题并不是艺术史的一个组成部分，因为艺术史家拥有他们自己的一种非理论化的解毒药，可以消除别人的各种理论对自身的影响。这种消除对策就是偏爱“经验的和具体的”问题，以及敬畏事实。^② 没有事实支持的理论将会自行崩溃；仅有少量事实支持的理论可能会被一些新发现的事实所证伪；而真正普遍的、整体论的理论——像黑格尔的民族精神（*Volksgeist*）或我正在研究的关于理论的理论——能够被重要的反例引起质疑，或者被长期积累的大量事实所反驳和否定。^③

乍看起来，说事实能够推翻理论似乎不够充分；但推翻理论的确正是事实，事实使理论的要求与它们无法解释的现象之间发生了联系。我认为，这是贡布里希在他有影响的批评论文中所采纳的基本观点，这些论文批判了所谓仍然决定大多数艺术史研究的项目和内容的

① 引文出自马克·罗斯基尔：《什么是艺术史？》，9页，纽约，1976，引自 M. A. 霍利，Panofsky。

② W·尤金·克莱因鲍尔编辑的《西方艺术史中的现代视点：20世纪视觉艺术研究论文集》，35页，纽约，1971；引自克里斯汀·麦考克尔：《理性与感性：艺术史哲学的认识论方法》，载《美学与艺术批评》杂志，第34期（1975年秋季），35-50页。一些艺术史家坚持这样的观念：存在有一种超越世俗历史学家能力的“纯粹的”经验主义，它事先可以不受理论的影响。在实践强调细节和客观性的程度上，艺术史可以使理论简化为外在的背景。这里我将不考虑这一观点，因为艺术史的叙述方法从来不要求达到“纯粹的”经验主义。目录编撰（可以被限定为日期、名称和出处等）即包含这样一种要求，我将会在下面来讨论。这种“主张”的一个实践后果，就是在艺术史总体课程中把历史编史学置于边缘地位。如果理论没有力量支配适合的文本，那么其兴趣就只能是在文物收藏性质的。由于艺术史学科的历史是研究最近几百年来出现的艺术史家，因而它变成了现代学术的一个分支。

③ 这是一个有关引证观念的细致作品。

黑格尔主义残余。如果贡布里希是正确的,那么“黑格尔的”理论就应该服从经验主义,由此,布克哈特断言艺术史家可以回避(“黑格尔的”)理论也没有错。在本文的第二部分,我将证明这一主张确实存在着一些错误,而且对“黑格尔主义”的经验性批判恰恰导致了对其理论的继续接受和运用。

这里“黑格尔主义”(Hegelianism)被置于引号之中是因为,我就要以一种直接选自贡布里希的形式使用它,以及一些相关的术语,因而也必然是一种明显的非哲学时尚。通常,哲学家们理解的“黑格尔主义”意味着客观理想主义的教义及其基本的观念:现实与理念的均衡,作为一种精神现象学的可能性,等等。在较为狭窄的历史学领域中,“黑格尔主义”完全集中在辩证法的过程和精神自我实现的社会趋善论上。

甚至关于黑格尔哲学偏执的哲学考虑也必须回到这些观念上;但是在艺术史中情况却是不同的,在艺术史中黑格尔理念已从整体的情境中被剪切成零星碎片并被重新组合,使其变得琐碎、封闭,并被包含在不同的方式中,有意和无意地通过一代又一代的历史性著述,直到它们仅仅成为黑格尔可能思考过的事物的模糊提示(或者用贡布里希提供的标签, Schlagwörter, 标语口号或顺口溜)。在一定程度上,这个过程对所有的传统文化都是共同的:艺术史的折射和哲学的修正之间的差异仍然是,艺术史家们并没有坚持特定的理念,而只是将其体现于或植入文本之中。与哲学不同,艺术史还没有发展出限制运用理念方式的传统,而且正因为如此,艺术史的传统已变得完全不同于出现在《黑格尔研究》或《米涅瓦的猫头鹰》这类杂志中的理念。特别是一些理念的状况似乎通过转生(metempsychosis)已经发生了变化:例如像民族精神这样的抽象概念已经成为描述性工具;而且一个体系的基础,例如像黑格尔的历史决定论,是作为不合理的教条或被忽视的叙述原则出现的。还有另外一些理念,例如像客观主义的意图,也已失去了被完整描述的能力。

因此正像已被陈述并给定新的 Schlagwörter 那样,用在这篇论文中的“黑格尔主义”意味着这些几乎辨认不出的黑格尔理念。在这些理念之中首先是从民族精神中发出的共时性的文化联系之网,其周围是

一个(有意识地)较模糊的观念群体——例如我们再次引用贡布里希的说法,“先验乐观主义”、“历史集体主义”,以及波普尔的三种“反自然主义的”历史主义准则。在第三部分中,我将把一些这样的观念应用到艺术史的两独特工具——历史分期(periodization)和风格分析(stylistic analysis)上。

这种浮动的、明显无源的“黑格尔主义”是一个有疑问的主题。这个术语的系统没有多少用处,因为艺术史家们大多不关注黑格尔——我们并不会为了写马索(Maso)或乔托而去读黑格尔的《精神现象学》——而且因为许多系统将不再引回到黑格尔,而是导向一种19世纪早期作者的宽广范围。此外,这些当代“黑格尔主义”中的观念并不像它们在黑格尔体系中那样相互联系在一起:它们不再能够被称为一个整体,而只能以一种不明确的方式被想像为 Schlagwörter。原先这些术语之间的关系已被破坏和打散,因此这些观念的相互影响关系变得模糊不清。判断它们之间关系的准则也显得难以确定:这些观念既不能取决于黑格尔的意图,也不可能从他的著作中推导出来,而且它们也不能依靠各种艺术史的文本,这些文本提供的只是初期的、几乎不完整的描述。

正像对这样一个主题的批判可能是有疑问的那样——而且我将不在此处处理它——如果成功地把这样的“黑格尔主义”从艺术史学科中移除,那将会留下一些结构,而不只是康德在《纯粹理性批判》^①中描述为对象的,所开拓的领域。我们能够通过关注“黑格尔哲学”理论之间的相似点来审查这个假定,这些理论侵扰了艺术史和学科自身的某些基本观念;我将提出一种观点,消除其中一个就是消除了另一个,而且把传统的艺术史也一起粉碎了。

如果艺术史逃避不了“黑格尔的哲学”,那么实证主义假定——即像我已描述的那样客观主义的意图和经验主义的“观点”将会受到危害。像这样一类(它是关于艺术史的,但显然又不是关于艺术历史的范例)的文本能够被结合进艺术史学科吗?植入我们的文本中的理论碎片能够取得一个更为中心的决定位置吗?在最近的几十年中,

^① 伊曼纽尔·康德:《纯粹理性批判》,诺曼·K·史密斯英译,14、257、573页,纽约,1965。

一些学者已要求包容理论性文本,以便增强艺术史的“敏感性”和“自身反省力”。例如,詹姆斯·阿克曼就已“勾画和说明了一种讨论艺术作品的方法,企图将作品自身的价值与(我们)所赋予的价值的意识开放地结合起来”。^① 在这篇论文的最后一部分我将提出一些理由,来说明为什么这样一个理论规划在当代艺术史实践中既无必要也不可能。

二

《探索文化史》的演讲是有关贡布里希对“黑格尔主义”批判的主要原始资料。^② 前半部分概述了许多受黑格尔影响的批评家,在贡布里希看来,他们都不知不觉地保持了黑格尔的哲学思想:贡布里希连续点出了布克哈特、沃尔夫林、马克思、兰普雷希特、狄尔泰、李格尔、德沃夏克、帕诺夫斯基,以及赫伊津哈(J. Huizinga)。在这个演讲的后半部分,当贡布里希陈述自己的批评观点时逻辑变得有点模糊起来。正像经常出现在贡布里希的文本中的情况那样,这个讲稿的最后几页可以用几种不同的方式来解读:我已试图描述这种解读,它提供了有关对“黑格尔主义”经验式批判个案的最连贯和令人信服的说明。^③

在另一个演讲中,贡布里希也曾列举过五种保留在当代艺术史写作中的黑格尔哲学和伪黑格尔哲学的观念,但这里他把问题集中在最有害的而又最动听的“时代精神”上。^④ 用一个轮子能够优美地象征这种精神及其伴随物。它们显示了“代表不同民族精神的表现形式……

① 阿克曼:《论艺术判断的相对性》,载《批判探索》,第5期(1979年春季号),469页。

② 贡布里希:《探索文化史:菲利普·莫里斯·德尼克讲座1967年》,牛津,1969;此文重印收入贡布里希论文集《理想与偶像:价值在历史和艺术中的地位》,24-59页,牛津,1979,书后附有一份扩展的研究参考书目。

③ 尤其是一些读者已经把这个演讲理解为对一些可能性的实用主义要求,着眼于未来对历史的学术“态度”,它“仍然主要意指政治和经济史而言”(S, p. 45)。对各种困难逐一地讨论更符合对内容的安排(“旅行者将总是被不断劝说要以一种健康的怀疑来对待被继承下来的陈腐的套话……”S, p. 42);但是我认为有一种情况可以确定,当被强调时,这种不严谨的方法简化成我这里提出的概要,并带出了一群重大后果。

④ 贡布里希在《艺术史之父:关于黑格尔“美学演讲录”的解读》中列举出了“审美先验论、历史集体主义、历史决定论、先验的乐观主义以及相对主义等概念”,63页。



黑格尔的轮子

它们是民族的宗教、政体、道德、法律、习俗、科学、艺术和技术”，而轮毂则是它们共同的民族精神，即 *Volksgeist*（《探索文化史》，5~10页）。

一般说来，贡布里希并不相信这个轮子的形象，因为它是刻板的，而且因为他关注陈述复杂的现实是在何处被置于抽象的“黑格尔哲学”理论的束缚中，他的结论似乎经常是不证自明的。“如果凡·爱克的赞助人（顾客）曾经是佛

教徒”，他就不会画他当时的那种画了，但画家和他所处的社会之间这样的平凡的联系就是15世纪勃艮第所有文化因素之间严谨的黑格尔哲学式联系吗？回答是审慎而善意的：“凡·爱克风格的成功的确与那个时期的世界观（*Weltanschauung*）关系不大，而更多的是与他绘画中的美和光彩有着密切的关系。”（《探索文化史》，30~31页）如果偶然这个大批的 *Gtzendammerung*（神像出现）似乎太容易了，读者就可以理解这个意图：仅仅是指出现实在何处已被置于一个强求一致的理论体系之中，这能有什么错误吗？贡布里希的校正总是根据我们增长的信息储备和相应扩展的关于文化奇想的感知。他可能会问，除了黑格尔，谁还会讨论这样的观察经验？

这些胡言乱语立刻引起了更为明确的批评。首先，这个轮毂（如果确实存在）并不像黑格尔所假定的那样：“在我看来，正是由于相信这种独立的超越个体的集体精神存在，才阻碍了真正的文化史的出现。”（《探索文化史》，36~37页）并不是所有的“时期”都是“运动”，即它们不必表现一种包含一切的单一文化精神：

因为我们现在可以更加确切地问一问：当时的佛兰德斯人是不是觉得凡·爱克的风格属于任何这类的征群？换句话说，当你

跨进某个大人物的客厅,在那里看到一幅新近得到的这位大师的绘画,你是否能够指望你的主人或宾客有某种别的态度?我看不能。(《探索文化史》,35页)

同样,有时绘画的风格与这种轮子的特定辐条不可能有什么关系;例如,其中这样的一个辐条就是宗教:“风格主义和巴洛克艺术据说都曾表现‘反宗教改革’精神的,但是它们都很难得到实质性的确证。”(《探索文化史》,38页)然而在其他一些情况下也有着一定的联系:“例如,文艺复兴肯定具备了一个运动的全部特点。”(《探索文化史》,37页)个别事件之间的联系并不需要这样严格限定:这些风格和事件可能并不是某种文化精神的“征象”或“征群”。

这些反对轮毂及其辐条的批评被简化为两个口号:“当时的重大事件……并不一定能在与众不同的风格中得到反映”,和在某个单一的运动中也“具有一个整体范围的态度和不同程度的变化。”(《探索文化史》,37、38页)首先要否定辐条总是连接着一个轮毂,第二要坚持它们之间的联系可能是非常微妙的。在一些情况下,轮子可能根本就不存在;在另一些情况下,可能没有轮毂;或可能会有物理学家们所称的精致结构:某种对“黑格尔的”造轮者来说未知的装置(方法)。贡布里希式的轮子是一种复杂的事情,而不是黑格尔的“观念磨坊”中坚硬的砂岩。(《艺术史之父》,59页)

当时,受到黑格尔影响的作者也经常说过同样的事:在沃尔夫林的著作中对例外的强调几乎变得坚定起来,然而据贡布里希自己的评估沃尔夫林也仍然摆脱不了黑格尔主义的“符咒的迷惑”。贡布里希绝不是第一个通过回到事实来批评黑格尔的作者,其他还有大卫·弗雷德里克·施特劳斯(David Friedrich Strauss)、威廉·狄尔泰(Wilhelm Dilthey)、路德维希·费尔巴哈,以及整个黑格尔学派左翼。^①而且,虽然黑格尔和他最初的思想并不是这里要讨论的问题(而是像贡布里希所看到的其残余),但甚至黑格尔将普遍例外强加于完美状态也是极为显著的:“这种状态不是一件艺术作品,它处于世界之中,而且必然

^① 参见迈克尔·厄马斯:《威廉·狄尔泰:历史理性的批判》,62-63页,芝加哥,1978。

也处于机遇、幻想和错误的氛围之中：这种完美状态可以从许多方面加以破坏。”^①显然需要比强调例外和精致的结构更多的东西，但在我提出它可能是什么之前，还有一个更为激进的论点需要考虑。在一些方面，贡布里希提出文化史学者应该关注“个体的和特殊的事件，而不是那些很难摆脱黑格尔哲学整体论影响的结构和模式研究”。（《探索文化史》，37、46页）通过关注个别事物，他暗示了——将个别既作为具体的事项又作为具体的个人来解释——将有可能避免整个的“黑格尔哲学”之轮（而且可能还有其无意识的混杂与纠纷）。但是“结构和模式”当然总是把“个体和特别事物”同更大的现象联系在一起，由于没有这样的比较，因而也就不可能有解释。布克哈特和狄尔泰都试图通过注重细节来避开黑格尔主义（狄尔泰把个体作为历史探索的基本单位），但在贡布里希看来两人都无法逃避下意识地落入了黑格尔的哲学体系之中。^②

贡布里希论述错觉的著作是一个令人左右为难，感到困窘的有趣例证。如果仅仅关于个体，那么《艺术与错觉》的整个计划又能有什么意义呢？说到“先验乐观主义”——“在本质上一切事物都趋于完美”的“黑格尔哲学”信条由于辩证的需要支配了历史——贡布里希曾说过他只能勉强承认“有一种联系本质和历史的形式的现实”。（《艺术史之父》，65页）^③对画家们来说，检验核查的作用就是求助于事物的恒定的式样：而且这很可能就是他抵抗“黑格尔主义”而为《艺术与错觉》所作的辩护，因为“黑格尔主义”把艺术作品看做阶级、文化和时代的征象，而不是自然的征象。科学实验支持作品与自然之间的联系，但并没有说到关于与阶级或种族的联系。即使如此，“历史集体主义”依然非常强盛，甚至这个模型也是科学的；在《艺术与错觉》中，贡布里希将错觉性的再现绘画的收集看做一种进步的过程，由于是以

① 黑格尔：《法哲学原理》，见《黑格尔全集》，第7卷，E. 莫尔登豪尔和K·马科斯·米契尔编，404页，法兰克福，1970；作者译文还可参见《逻辑学》，见《黑格尔全集》第6卷，228页，1969年。

② 关于狄尔泰的观点，可参见H. P. 里克曼：《威廉·狄尔泰：人的研究的先驱者》，151页，伯克利和洛杉矶，1979，和里克曼译编《W. 狄尔泰：文选》，201~202页，坎布里奇，1976。

③ 在《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》（新泽西州，普林斯顿，173、322页，1960）一书中，贡布里希描述了这样的方法，这种方法要求视觉图式必须根据事实加以测量。

人的视觉为基础,这种进步就带有必然的印记。这种进步过程的意义是集体性的:因而它处于个体的艺术作品之外。

在这些其主题不是进步或阶段而是一个具体或特定作品的研究中,“黑格尔哲学”的轮子可能并没有被摧毁或回避掉,而仅仅是把自身收缩成一个极小的变体形式。代替标有“艺术”、“宗教”、“习俗”这类大辐条,出现的是一些带有“油画技法的起源”、“天主教教义”、“15世纪勃艮第宫廷”等个性化标签的小辐条。在这个中心,取代“超越个体的集体精神”的是那种非集体的坚定的个体精神,如扬·凡·爱克这个例子中的情况。缩小轮子的规模尺度看起来好像是解决了问题,但轮子实际上依然存在于更隐蔽的形式中。这正像贡布里希自己所评价的,马克思用“改变生产关系”以及兰普雷希特用“时代的意识”来取代黑格尔的民族精神那样,而贡布里希自己也已用个体事物取代了民族精神之轮。

至此,对轮子的三种批评分别集中于“个别和特殊”、例外和精致结构,都已失败了。在《艺术史之父》的演讲中,贡布里希提供了另外的三种解决方案,每一种都提出暗示但却得不到证实。第一种解答是我们一直在思考的一种经验主义解释的变体。黑格尔在其《百科全书》中论证现实(Wirklichkeit)应该用理性来加以辨认,而不是用偶然和存在(Dasein)。^① 贡布里希认为如果情况是这样的话,那么历史就不可能与哲学有关系,“因为历史一次又一次地证明了那个古老的格言: Kleine Ursachen, grosse Wirkungen(微小原因,重大结果:大橡树出自小橡子)——一个真正的符咒,它最终彻底消除了历史决定论的幽灵。”(《艺术史之父》,64页)这不够严肃——也算不上一个论证——但也不是轻率的:这种“符咒”的辟邪魔法是警告读者的一种象征性方法,随后更严肃的方案可能在逻辑上是站不不住的。贡布里希接着说道:“这确实显得非常明显,以致我们不得不扪心自问为什么人们常常要抵制这样的直觉感悟。也许是偶然的力量伤害了我们的自尊。……如果我们认同了黑格尔的先验乐观主义,那将会容易得多。”(《艺术史之父》,64页)

^① 贡布里希(F. p. 64)引用卡尔·罗森克兰兹:《G. W. F. 黑格尔的生平》,335页,柏林,1844。黑格尔更强有力的观点(罗森克兰兹未能引用)是在《哲学百科全书》《全集》第8卷中,47~49页。

波普尔在《历史决定论的贫困》一书的结尾,也使用了一个类似的心理学的猜测:“归根结底,难道历史决定论者不是由于害怕变化吗?”^①

这些诉求的启发性内涵确切地说是什​​么?作者也不能将它们作为论点来提出,但它们是解决方案的草图和提纲,而且被认为是有说服力的。它们的严肃意旨,我认为是来自“黑格尔哲学”的理念,即如果我们开始意识到我们所做或所想的事物,我们就会有力量来避免它。(黑格尔可能会说思考这个观念必定会引向自我意识的另一阶段。)贡布里希以一个路标表明一条弯道的方式,打算通过列举它们来消除我们的理论。由于几乎所有的篇幅都被用来描述五种“黑格尔哲学”的理论,只有不足一页用以排除它们,因此整篇文章可以被作为这种理念的一个例证来阅读。这里的问题是,一种愿望将会干扰和“抵制悟性”。在波普尔提出(我会立刻想到)他自己的解决方案之前,他承认了这个问题:“没有人……能否认历史决定论确实回答了一个现实的需要。在我们能够认真地指望消除历史决定论之前,我们必须通过提供较好的方式来满足这个需要。”(《历史决定论的贫困》,148页)

贡布里希的最后解决方案是用一种“消除不适合的残酷机械论”,即用生存和发展问题的研究来取代历史的目的论模型。(《艺术史之父》,65页)^②我已经提出,就《艺术与错觉》来说,一种“黑格尔哲学”的结构可能就出自一种科学的基础。当波普尔和贡布里希力图避免“黑格尔主义”时他们显然更加小心,而且贡布里希在这里正好提到了波普尔的解决方案——“情境逻辑”(the logic of situations)。这个技术和与其相伴的“零位方法”在个体事物和社会情境中呈现出完全的合理性,并探讨了个体在对环境作出反应时会如何发展。(《历史决定论

^① 卡尔·波普尔:《历史决定论的贫困》“*The Poverty of Historicism*”,161页,纽约,1961;进一步的阅读材料,可参见本文中缩写处。

^② 在其他的上下文中,贡布里希对关于路标/弯道的论点表现得非常谨慎,正如当他为波普尔的(科学的)理论辩护时那样:“现在和我学生时代的情境比起来,普遍的心情是要求关注事实的愿望,是在不受理论家太多的干扰下从事目录分类的希望。不用多说,凡是熟悉波普尔方法论的人都知道,为什么这种实证主义者的态度一定是自拆台脚的。甚至连艺术编年史都不能以收集不加阐释的资料为基础,更不用说风格史了。”(贡布里希:《名利场逻辑:在时尚、风格、趣味的研究中历史决定论的替代理论》,载《理想与偶像:价值在历史和艺术中的地位》p.60)。

的贫困》,149、141页)这种方法成功地避免了黑格尔进步必然性的假说,而是把这样的问题作为“两极分化观点”的逻辑和在时尚中寻求“不断强化的”逻辑,作为其运用功能的工具生存的逻辑。^①

另一个有效的策略也与情境逻辑有部分关系,就是研究被用来联系事件的原因和结果的精确模型。贡布里希并没有提到因果关系,但却对许多不确定的选择方案保留了余地。他谈到了“基本结构的相似性”、“征象和征群”、“多重性相互作用”、“相互关联”、“交往与回应”以及“连续性”。(《探索文化史》,32、38、49页)最近,威廉·德雷(William Dray)、安德鲁斯·波尔克(Andrus Pork),以及其他一些人的研究已对这些模型做了更仔细的观察,并企图破除单一的因果判断而进入组成环境之中。^② 这些研究的原始资料是伯特兰·罗素的“论原因的意图”。^③ 罗素以经验论为基础重新系统阐释了偶然性,从而抛弃了因果关系的哲学观念以支持一种形式的功能:

$$Et = f(e_1, t_1, e_2, t_2, \dots, e_n, t_n, t)$$

其中, $e_1, e_2 \dots e_n$ 是在时间次数 $t_1, t_2, \dots t_n$ 上的数据(多种因素),而在时间 t 上的结果是由功能 Et 所决定的。他的原因模型是建立在现代物理学的基础之上的,它用功能代替理论因果关系的说法;但还有其他的,*geisteswissenschaftliche*(精神科学的)解说也仍然有效。^④

五十多年前,波普尔在他的《科学发现的逻辑》一书中,论证了整

① 贡布里希在《名利场逻辑》中进一步脱离了这些话题。这篇文章以及波普尔对其的回应文章《贡布里希论情境逻辑和艺术中的周期和时尚》都收入 Paul Arthur Schilpp 编辑的《卡尔·波普尔的哲学》,当代哲学家文库,第14卷 bk. 2, 926~957页, 1174~1180, 伊利诺斯州, 拉萨勒, 1974。

② 见德雷“A. J. P. 泰勒关于第二次世界大战起源记述中的因果观念”, 载《历史与理论》, 第17期(1978年5月), 149~174页。有关该论题的最近研究, 可参见 Andrus Pork “评估历史中相对的偶然因素的重要性”, 载《历史与理论》, 第24期, 62~69页, 1985年2月。

③ 伯特兰·罗素:《神秘主义和逻辑》, 199页, 纽约, 1929。

④ 可参见的例子如黑格尔的《逻辑学》, 第226页。波普尔在《开放的社会及其敌人》(第2卷, 新泽西普林斯顿, 2, 248~250页, 尤其是在第342~344页, 注释⑦)中讨论了各种不同的定义。Ilse N. Bulhof 在《威廉·狄尔泰:历史和文化研究的阐释学方法》(海牙1980), 第27页, 注释④中也讨论了这个问题。

体论的黑格尔哲学理论是不能证伪的：不像严密建构的科学理论那样，它们不能通过反例被证明是错误的。^①贡布里希的方案有效地表明波普尔是被误解的——他非常了解波普尔及其研究——但是他声称像不能被证伪的轮子这样的理论至少应该能够加以回避。通过指明对事实敏感的历史实践的特定方法，贡布里希意在阻挡黑格尔理论的影响。总而言之，波普尔的批判是理论性的，而贡布里希的批判则是实践性的。我已试图说明贡布里希的方案还不至于被误解到完全失效，因为还没有一种可以用来反对这些理论的方案或理论，它们还将会以新的伪装形式再次出现，而这个新的形式会比其原先的形式更难察觉。情境的逻辑和因果关系的研究都具有一个相同的基本特征：它们都是具有固定规则的解说性方案，而不是例外和反例的无秩序的辩论会场。这个结果从经验性上表明了某种不能被理论所指明的东西，即在这个历史的情境中以及在这些作品的风格中，对黑格尔主义的各种经验论的批判必定要失败。它们必定会在理论中失败，因为“黑格尔哲学”的各种理论不能被证伪；而且它们也必定会在实践中失败，因为它们不能通过求助于事实回避问题。

三

情境逻辑和因果关系研究的成功是有希望的，但是它却指向了一个更加令人烦恼的问题，这个问题可能会阻碍驱除艺术史研究中的“黑格尔主义”的整个计划。这两种新的操作方案都涉及可能事件的逻辑和充分合理性的模型，因而处于艺术史实践范围之外，因为艺术史实践处理实际的事件，并把这些棘手而无法预料的事件记述下来编写成历史。因此，正像它们可能必然会成为散发“黑格尔哲学”理论的例证那样，情境的逻辑和因果关系的逻辑甚至也算不上艺术史研究可以采纳的解决方案。但是如果惟一能够阻止“黑格尔哲学”理论剧本

^① 波普尔：《科学发现的逻辑》，第4章，140页，纽约，1959。按照波普尔的理论，证伪的标准是一种可以否证的假说，它必须具有一种“可重复再现的效果”。（第86页）

重演的选择就是做非艺术史的事(放弃艺术史研究),那么要想排除“黑格尔主义”也许是根本不可能的。

解剖学家有一种区分这个差异的有效方法。解剖可以使一个器官暴露出来但仍留在原处——在这样的情况下就被认为是解剖——或者也可以把器官整体(摘除, an excision)或部分(切除, an resection)地消除。在这里情况有可能是,无论是一种整体的摘除或者即使是一个贡布里希式的部分切除也许都是不可能的:“黑格尔主义”可能已深陷于艺术史的机体组织中,以致我们所能做的只有解剖(an prosection)这样一种展示其关联的方式。为了继续讨论这个问题,我将简略地推导出一种“黑格尔主义”在艺术史中的地位的思辨模型,然后再来讨论使其进一步强化的艺术史学科。

这个思辨模型图示了艺术史的情况,在这样的艺术史中,如果不从根本上改变这个学科,也就不可能避免或消除“黑格尔主义”的影响。因此,我们可能会期待,某种类似于贡布里希所构思的“黑格尔学派”理论的东西将会被提出来,这种新的理论体系不仅可以作为一种方便的工具或对艺术历史的判断的一种可能表述,而且也可以作为整个学科所依赖的基础观念。实际上,这个法规(tables)将会与实证主义相对抗:实证主义将表现为一种更基本的“黑格尔哲学”观念的表面附加物,而不是建立学科的基础并控制其侵入更不稳定的领域。

但是,我们将如何知道这些隐藏的“黑格尔学派”的观念是真正的支配因素,它们指引着实证主义的探索呢?什么才能够证明情况实际上并不是它们通常被认为的那样,用实证主义者的数据为更自由的思辨建构基础和结构框架?波普尔的第一个历史决定论的反自然主义学说提供了一个准则。这个学说已被称为极端新颖性原则(principle of radical novelty),其基本概念是:“不同时代是不可通约的,因为每一个时代在根本上都是全新的。”^①它暗示了不同的时代相继出现虽有韵律但却无道理,因此不可能有关于文明或风格的线性发展模式。同样的原则对艺术史本身应该说也是适用的。一个根本性的历史主义

^① 阿兰·唐纳甘已概括出这三种反自然主义的学说。第一种是由波普尔在《历史决定论的贫困》中提出的,第二种是由唐纳甘提出的,而第三种则是由我自己提出的术语。见唐纳甘:《波普尔对历史主义的考察》,载《卡尔·波普尔的哲学》,909~910页。

艺术史，由于受到历史决定论的支配，将会以一种任何单一的观点都无法理解的方式发生根本性变化：这种变化将会是徘徊而不是进步。它的漫游与任何运动普遍的不可预测性（这部分是由于知识增长的不可预测性所决定的）可能是截然不同的。由此类推出的这种不可预测性是一种自由建构或采用先验假说的更为朴素的结果。^①在经过一个较短的时期后其影响将是明显的，它将背叛在学科的实证主义模型中所假定的那些“固定的”独立参照点。

历史决定论者的观念在艺术史所展示的地方将无法说明逐渐改进或不可逆转的信息积累过程，而且也无法说明作品精确的归属、年代和出处。这样的地方艺术史的研究可能将无法提出有价值的方向，因而也就无法拒绝历史的未来进程，探索可能会盲目地改变方向，甚或不断地自身重复。此外，如果这个模型是正确的，那么这些非实证主义者漫游^②思想的区域也将会限定年代和名称无可反驳的进展。这样，实证主义将不是牢牢地控制着“黑格尔主义”，而是骑在人头马的背上一道穿过历史的森林。

在艺术史实践中有许多这样的假说能够得到检验，其中关于中国青铜器的研究就是一个非常明显的例证。^③（见图 50）当中国青铜器在 20 世纪 30 年代最初引起西方世界的注意时，考古学家和艺术史家所面临的问题是极端缺乏常规的实证主义数据：这些器皿上几乎都没有标明年代日期和文字说明，它们的出处通常也不清楚，而且事实上它们所赖以产生的那个文明也已荡然无存。我们甚至连它们的礼仪用途也不清楚，因为它们仅仅是根据一种有争议的古代文化传统而被记录下来的。因此，最初的工作人员提议，给这些器皿编年时应符合

^① 波普尔反对预测科学知识的可能性的论述主要集中在《猜想与反驳：科学知识的增长》，216 页，纽约，1965。（Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*）

^② 我已从 G. 德鲁兹关于尼采思想的描述中借用了“漫游”（nomadic）这个术语。德鲁兹关注的是尼采并不愿意尝试“重新整理”他的思想；我在这里使用这个术语的意思是指一种无意识的漫游状态，这种思想的漫游并不“打破规则”或者改变方法，但仍然没有一个单一的发展方向。（可参见德鲁兹：《游荡的思想》，载大卫·B·埃利森《新尼采：解释的当代风格》，坎布里奇，142～149 页，1985。）

^③ 关于这些发展的证据在我的《西方对中国青铜器的艺术史研究述评，1930—1980》一文中详细的论述。文载《东方艺术》（1987 年秋季号）。

他们自己有关风格的假说。

高本汉(Bernhard Karlgren)是研究中国青铜器最杰出的艺术史家之一。他推测刻铸在一些青铜器上的刚健有力的饕餮(动物形象)浮雕后来已逐渐转化为更加抽象的形式。高本汉将动物形象的不同部位(眼睛、耳朵、犄角)作为考察风格的要素,这些成分可以限制他所设定的风格发展。然而,他的结论很快就受到了马克斯·罗樾(Max Loehr)的挑战。罗樾运用了不同的风格要素(浮雕的类型,而不是动物的形体部位)以及一种反向的风格发展模型(其中抽象形式应该先于具象形式出现),设计出一种几乎和高本汉的方案完全相反的编年表。在为这些器皿确定的年代上,有时他们两人之间的差异竟然有一千多年。

随着研究的进一步深入,以及较多作品的年代被考古学的证据和铭文所确认,一些先前通过风格分析猜想出来的年代则被证伪。(在大多数情况下,罗樾的理论已得到确认。)今天,中国青铜器的研究正欣欣向荣,有关学术问题大的争议已经得到解决。风格分析被有效地运用于许多在编年上还没有确定年代的较小的时段上;通过风格研究,最近一些早期器皿的断代已精确到最接近的四分之一世纪内。中国青铜器研究的历史似乎是一个实证主义控制虚构理论的典型例证。

但是已知的年代、铭文和出处总是不断推翻那些仅仅通过风格分析所提出的年代,而并不影响那些关于何为风格要素或风格如何发展的假说。^① 因此,每一个作者都通过任意创造或风格规则随意地进行风格分析。在每一对已确定的年代之间,人们根据折中的和不可靠的风格假说不断提出各种新的编年表。有些研究者采用了高本汉风格要素的复杂变体形式,但却不接受他的关于风格发展的假说;另一些人则把青铜器上的锈斑、器形或铭文也当做风格要素;还有一些人试图排斥纯粹的风格分析,但却默认关于风格发展的假说。在已经意识

^① 这种编年史正像我们所了解的那样,它假定一些更“抽象的”形式出现在先,而且这个事实不可避免地引起后来的研究人员反对与罗樾理论不相容的风格发展的假说。但是这个编年史也承认一种较晚期的“抽象”装饰风格,因此甚至在这个罕见的个案中高本汉关于风格发展的假说也未能被完全驳倒,而他的关于风格要素的假说压根儿就没有被驳倒。

到风格假说的范围内，历史学家们改变了他们的假说，以符合被实证主义的数据检验的相关发展。但是这种调整并不能保证编年的逐渐精确，因为已被承认的假说极少，而且也由于缺少必要的准则，这些准则可能支配着一系列假说在其他时代和地点的适用性。实证主义的数据已修正了先前错误的编年表，而且看来它们好像已消除了那些潜藏在其中的错误假说；但实际上它们并没有能够除去先前的假说，甚至它们也不可能有效地引导形成新的假说。

中国青铜器的研究表明了艺术史学术中的一个区域，这个学术领域具有一种受到思辨模型预测的漫游的特性；但实证主义不是仍然在坚定地控制着艺术史研究吗？如果风格分析现在被限制在已确定年代的器皿之间二十五年的范围内，那么实证主义即使还不能改进风格分析，似乎也正在缓慢地消灭风格分析。但是这个观点忽略了已被考古学和铭文学数据验证的风格所起的作用。较大的时段和已被当代接受的风格既没有被那些年代所确认，也未能受到反驳：它们是对一种关于风格的观念变化总和无法检验的结果。时期变得较短，而风格的界定则更加准确；但不像那些不断增加的年代数据，它们的精确性只是一种错觉，因为它们（甚至最大的时段）都不可能要求反对产生它们的假说的那种混合物。而且这样的要求，或者甚至是一个集体的意见也不可能付诸实施，因为用来形成时代和风格的假说大多是未知的。

在这个方面，艺术史能够表现出在确定性和精确性上取得了真正的进展——我们现在拥有数千件已确定年代的青铜器，而其中只有一部分断代是精确的——这在整体上显示出艺术史学科进展的缓慢，而且也妨碍了由思辨模型所提出的那种无目标的思想漫游。我认为这也普遍适用于艺术史，由于丰富的文化资讯或数百年沉重的历史记录，甚至在一些难以论证的情况下也是如此。

这个例子暗示了实证主义的艺术史实践并不能控制风格分析。学科似乎像是被分割开来对抗自身，而且各种不同的和常常对立的解释重复这种简化过程，尤其是通过列举风格分析作为非实证主义者的

主要代表,来反对他们所认为的常规实证主义的实践。^① 贡布里希已列举的其他“黑格尔学派”的理论说明情况并非如此:风格分析是由更直接的“黑格尔哲学”观念所支持的(贡布里希列举的有:“相对主义”、“历时集体主义”和具有新柏拉图主义色彩的“审美超验主义”),而且还使其他观念(时代精神[Zeitgeist]及其“黑格尔哲学”的轮子,以及我将在下文讨论的历史分期问题)成为可能。^② 这些多少有点直接的黑格尔理论和思想之间的关系问题,对思想史来说是一个有趣的问题——正像我已提出的那样,为了把“黑格尔主义”的扩散和黑格尔主义的哲学发展联系起来,其阐释将要求一些全新的工具——但它却忽视了一个关于所有这样的理论和较著名的实证主义方案之间联系的决定。如果艺术的历史不是两个无关联的学科,那么它的实证主义和历史主义就必然会结合起来。实证主义以传统的观念制止了历史主义的徘徊;但情况如果不是这样,而且,如果“黑格尔主义”具有更基本的活力,那么实证主义的数据收集也许将会受到“黑格尔学派”关注的控

① 最近关于艺术史中的风格研究可参见贝雷尔·朗编辑的《风格的观念》(费城,1979)。现在有三篇直接以“风格”为题的经典论文:第一篇是阿克曼的《风格》,在阿克曼和卡彭特编的《艺术和考古》,新泽西,英格尔伍德·克利夫斯,1963;第二篇是梅耶尔·夏皮罗的《风格》,载莫里斯·菲利普森编《当代美学文选》,克利夫兰,1961,81~113页;第三篇是贡布里希的《风格》,载大卫·L·希尔斯编《国际社会科学百科全书》,第18卷,纽约,1968—1979年,15:352~361。贡布里希称“风格的整体论的理论”为一种相面术的谬论。他写道,“通常(群体风格的诊断专家)仅仅用循环法来论证,并从一组静态的或刻板的风格来推论,这样其精神思想必然也是静态的或僵硬的,”358页。

② 我们可以用如下的一种“黑格尔学派”的方法(对艺术史来说这是一个有争议的方法)来对“黑格尔学派”的幸存者加以分类:一种非价值的历史的观念,这是一种直接的黑格尔派哲学家(见黑格尔:《历史中的理性》,J.霍夫马斯特编,汉堡,48、52、77、78、296页,1980),最初由李格尔在艺术史中发展起来的一种观念;历时语言学的文化联系,它包括贡布里希在《艺术史之父》中所提出的一些观念;共时语言学的文化联系,它包括“黑格尔哲学”的轮子和历时的分期。所有这三个观念都出现在沃尔夫林的著作中,并举例加以论证。例如可参见沃尔夫林的《文艺复兴和巴洛克:意大利巴洛克风格的起因和本质研究》,汉斯·罗斯编,73页,慕尼黑,1926,以及沃尔夫林的《艺术史的原理:晚期艺术中的风格发展问题》,慕尼黑,14、19、252~255页,1923。这些观念之间的关系能够以它们与文本的关系中抽出的这种方式得到发展;但是,正像我在本文第一部分中所提出的那样,当考虑到艺术史写作时,这样一种分类却根本没有切中问题的要害。出于当前的需要,由贡布里希和波普尔提到的特定观念对依据调查的艺术史来说具有决定性是无疑的。然而,由于我的论点跨越了许多这样的观念而且假定它们都有着不可分割的联系,当考虑到在这些普遍观念之间建立联系的困难时,我的立场的连贯性的更大问题将不得不加以强调。

制。这种相互的关联可以通过去掉第一个然后再去掉另一个,以及分别单独看看每一方面的作用显示出来。

历史分期的运用提供了一个当从实证主义的数据得到最小的援助时,“黑格尔学派”的方案是如何观察的例证。艺术史家们已经用六种方式来界定时期,其中有三种是实证主义的方式,另外三种是整体论的方式。第一种也是最简单的实证主义定义是,两个年代日期把一段特定的时期和与其相符的事件夹在一起。我们常说现代时期(Modern period)开始于20世纪转换之交,或更精确地说是在纽约军械库展览的开幕式上,抑或在1905年发生的各种不同事件上。^① 时期也可以通过列举艺术家的名字来界定:我们常常随意地谈到高地文艺复兴时期为拉斐尔(见图51)、莱奥纳多和青年米开朗琪罗的时代。^② 一个更加成熟的实证主义的定义(在逻辑上也包括了前两种特殊情况)则坚持一个时期应该由许多像名称、年代或作品这样特定的非整体论的标准来界定。由于它试图像一系列准则的汇集那样来界定一个时期,这个定义(同前两个定义一起)可以被称为历史分期的集合理论(confluence theory)。我们也可以从统计学的角度来理解它:如果一个给定的对象包含了足够多的准则,那么它就必然被包括在这个时期之中了。

这些实证主义的方法甚至使一些实证主义者的期望破灭。通过其年代来界定一个时期,我们未能说明我们是如何选择这些年代的,或者在框定一个时期时什么是我们试图要包含的内容。然而所有这三个定义都未能从一个整体论的观点来看待问题:首先,它们不能表现出极端新颖性原则,这个原则强调每一个时代都与其以前的时代具有相当的不同。此外,这三个定义也都未能表现出波普尔所提出的第二种“反自然主义学说”,整体论原则(principle of holism)要求必须把社会群体作为一个整体来考虑并加以解释,而不是像年代和人名所提供

① 参见威廉·S·赫克舍尔:《图像学的起源》,载三卷本的《西方艺术中的风格和传统》(柏林,1967)中的第3卷《理论与问题》,239~262页。

② 帕斯莫尔已称这个分期的方法为“拉尔修方式”,它出自第欧根尼·拉尔修的《哲学家的生平与著述》,这个方法并不关注原因自身的变化,而仅仅关注不同流派的存在。帕斯莫尔的“艺术史本质属性”纲要是这六种分期表的基础,尽管“时期的属性”在这个表上是第三位(其他两个被认为不是界定时期的方法),而且我认为他列举的普遍化的属性能够加以扩展(帕斯莫尔:《艺术史和文学史述评》,载《新文学史》第3期,1972年春季号,583页)。

的那样，“仅仅是原子的堆积”。^①（而且由于同样的原因，从一个实证主义的观点来看它们也是不成功的，因为未能将时期建立在物理主义的事件集合基础上。）波普尔关于历史主义的第三种学说可以被称做不可通约的复杂性原则（principle of unmeasurable complexity），它坚持认为社会群体过于复杂，因而不能被打破成小块来进行试验性处理。在历史分期问题上，所有这三种实证主义的尝试都不足以表达这个原则，因为一个历史决定论者将会说简约正是他们所追求的目标。

除了这三个实证主义的定义外，还有三个整体论的解决方法。第一个是将一个时期理解为其先前时期的对立而。沃尔夫林的文艺复兴和巴洛克研究就属于这一类，因为尽管他声称巴洛克并不是严格意义上对立于文艺复兴，但是他的分类法却隐含了这个意思。^② 第二个是最近出现的好几种界定时期的尝试，例如表现主义，就企图通过在那个时代的著述中找到这个术语。^③ 第三个是，一个时期也可以通过为其名称替换一个标准的方式来加以界定，这超出了实证主义探索的范围，而且并不是一种分别概念的集合。瓦尔特·弗里德兰德（Walter Friedlaender）用这种方法界定了风格主义的“精神”，当时他将其描述为寻求“在最大限度上排除一切世俗的东西”。（他的集三篇文章的原题目是《1590年前后的反风格主义风格及其与先验理念的关系》）。^④

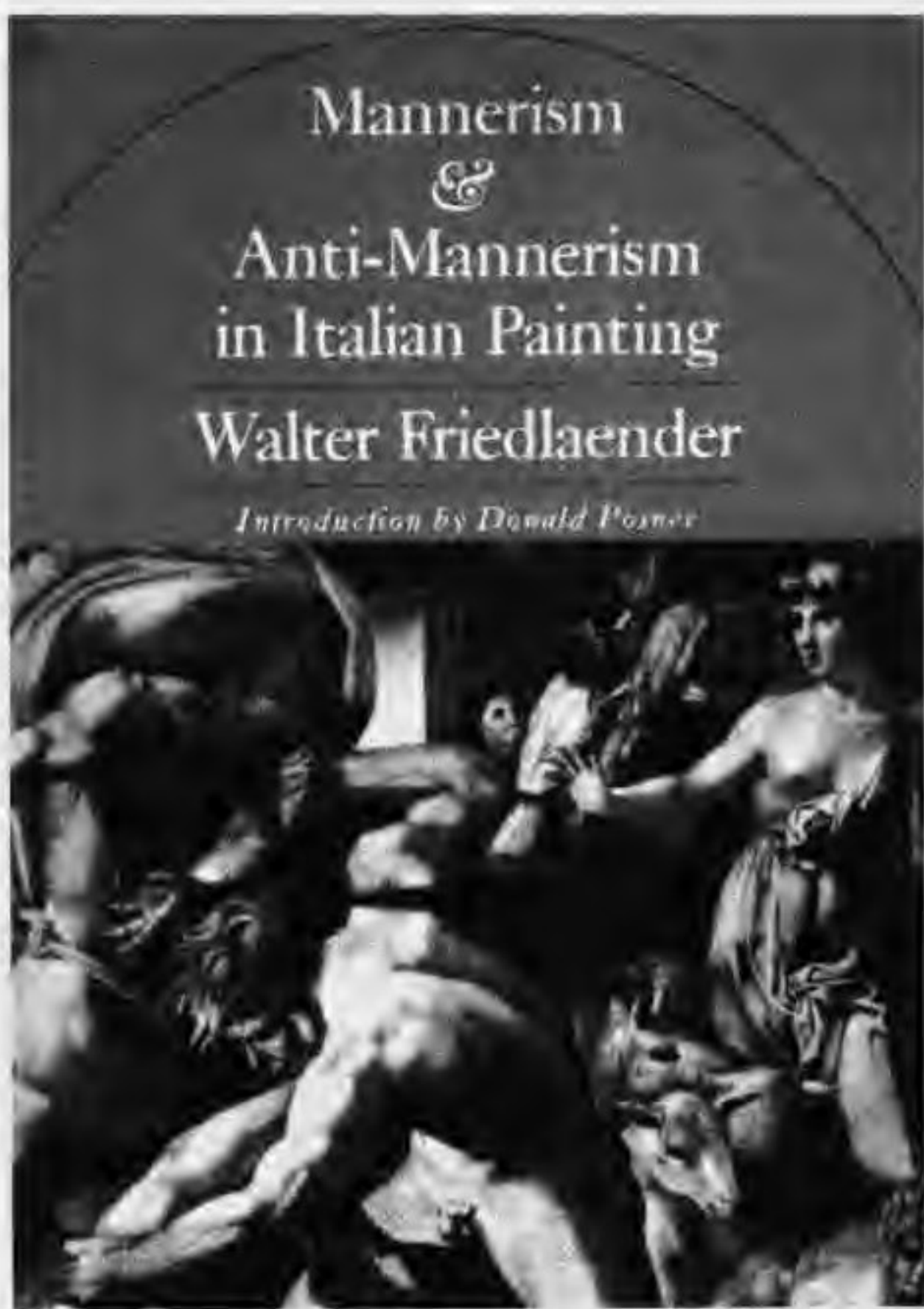
前两个整体论的定义都具有明显的缺点：沃尔夫林所提出的问题在其他时期也同样是突出的；寻求“表现主义”这个术语，对于希腊艺术、古代艺术或前哥伦比亚艺术来说都是不可能的。第六个定义并不涉及这些问题。正像从一个实证主义的观点来看它也许是无用的那样，它维护和表达了每一种反自然主义的学说，并暗示出整体论的概

① 阿兰·唐纳甘已概括出这三种反自然主义的学说。第一种是由波普尔在《历史决定论的贫困》中提出的，第二种是由唐纳甘提出的，而第三种则是由我自己提出的术语。见唐纳甘：《波普尔对历史主义的考察》，载《卡尔·波普尔的哲学》，909-910页。

② 沃尔夫林方法逻辑上的纠缠在马歇尔·布朗的《古典即巴洛克：论沃尔夫林的艺术史原则》一文中有详细讨论，载《批评探索》第9期（1982年冬季号），379-406页。

③ 马里特·韦伦肖尔的《表现主义的概念：起源和变形》（罗纳德·沃尔福特英译，奥斯陆，1984）一书在这个方面探讨了“表现主义”这个术语。我要感谢莱因霍尔德·赫勒使我注意到这个问题。

④ 瓦尔特·弗里德兰德：《意大利绘画中的风格主义和反风格主义》（纽约，1965）；特别要参见其中由唐纳德·波斯纳为其撰写的导言，pp. xvii-xviii。



瓦尔特·弗里德兰德《意大利绘画中的风格主义与反风格主义》 1965年版

念可以仅仅把它们归为其他的整体论概念来加以界定。不同的时期——以及延伸出各种风格、时代精神和其他整体论的概念——都会自身证明其存在的合理性，它们并不需要实证主义来证实或证伪。根据这个标准（它对艺术史的实践来说是必要的但却不是充分的），一部艺术史是由在整体论上被界定的不同时期所组织起来的，它是独立于实证主义的。

实证主义的研究能够提出同样的要求吗？如果没有风格分析或由黑格尔学派的历史集体主义所组织的时期，艺术史的实践看上去将会像什么呢？宋徽宗所收藏的中国古代青铜器的一览表提供了一个

有趣的实例。他的这个目录完成于公元 1111 年,用线描绘制了每一个器皿的外形,并记录了这些器皿的尺寸、容积、重量和铭文。^①除此之外并没有其他的论述,没有风格的概念,没有发展或影响的规律,甚至连分期也没有,只有传统的朝代更替。目录的文本是单调的,而且在西方人听来是出奇的空洞;也没有推导和暗示出任何结论。我们从其他的资料来源中得知,这些青铜器之所以受到喜爱,不仅是因为它们的稀有和珍贵,而且还因为它们被看成是吉祥的象征、儒教礼仪(由于这些器皿上的铭文记录和描述了当时的祭奉情况),甚至包括道教授丹术的标志。然而目录的文本却丝毫没有谈到这些,它的木刻版印制的插图甚至没有对这些器皿的形式因素给予特别的关注。相比较而言,西方最枯燥的分类目录(catalogue raisonne)也充满了隐含的意义,因为我们可以充分假定它是达到其他目的的一种手段,其中也包含历史分期和风格分析。当然,这并不是说中国的目录中没有潜在(未被承认)的思想;中国目录与西方目录的不同之处不仅在于缺少一种普遍性(归纳)或概念性(概括),而且在本质上更为缺少的是一种有别于单纯物品收集或积累的假想目的。

宋徽宗的目录和相关的分期法对实证主义来说意味着一种极为不祥的征兆。这个目录由其他的关怀所决定,并被理解为达到他们的目的手段;然而历史分期并不要求实证主义。实证主义的数据在艺术史的写作中似乎只有两种功能:实证主义数据的积累支持客观主义的意图使其看起来无可辩驳(或具有科学性),而且这些数据还支持艺术史实践的反理论化的经验性姿态。其中的第一个功能对推理性的论点特别具有影响,而且也极为不利。由于我的这篇论文相对缺乏历史细节,因而,即使其主题不同于那些被常规数据证实的文本的主题,但那些认为其具有说服力的人多半又将会感觉到这篇论文难以令人信服。

如果没有实证主义,“黑格尔学派”的结构将会保持连贯一致,但却会显得缺乏根据或武断专横;而如果没有“黑格尔主义”,艺术史将

^① 王黼(1126年卒)等人所编的《宣和博古图》(1599年版)。我要感谢罗伯·林斯罗,他向我提供了有关的参考书目和译文。

会变成一个古物收藏者的目录,一种没有明确指涉目标的一览表。实证主义根据风格分析和相关的“黑格尔学派”残余理论所提供的标准来选择其史料。而且,由于这样的一些理论在艺术史中是某种决定性的概念,因此,消除艺术史中的“黑格尔主义”将会产生出一种极为新颖的学科。

四

正像出现在包含有大量文献标准的图像学的、档案的和形式的分析中那样,这些研究成果和常规的艺术史实践之间的关系究竟是什么?从我所提出的问题返回到产生它们的文本上是否存在有一条路线?在说明(如果它能够)由于远离了艺术作品,我已歪曲了经验主义的辩护并且偏离了艺术史的过程中,实践将会证明自身的合理性。艺术史当然是一部艺术发展的历史,而不是关于艺术研究的方法的历史;我们很难知道一个关于乔尔乔涅(Giorgione)的描述如何能够代替一种关于实践含义的理论性的释义。但是这里有比一个歪曲的传统更多的问题。有三种关于艺术史的写作样式。第一种样式就是实践本身,它对关于自身的规律和假说保持完全的沉默。第二种样式是“外围的理论”,它提及但不追究像风格分析和界定时期的方法后面的假说这样的问题。像本文这样的论文是属于第三种样式,它探讨的问题既是实践的问题,也是碎片化的理论的问题。这篇论文和我引用的一些材料构成了在“常规的”艺术史内部和外围问题的第三种写作样式。

黑格尔提出了关于艺术史进步的明确观念。他在《美学》中宣称,所有艺术史的“起点都是对明确的事实的经验性研究”。我们能够“从一个外部的观点来观察艺术的科学……艺术史应该处理实际的艺术作品,将它们编写进一部艺术史中,根据现存的艺术作品起草一种类似评注的文本”。不久,这样的事实积累应该向理论的发展让步,这些理论“试图为艺术批评提供不亚于艺术生产的基本观点”。这些在历史的实践中“坚持它们自身权利的独特观点”被收集和“总结”,并逐渐

形成具有普遍意义的“艺术理论”。^① 这些基本上就是我们所理解的艺术理论，帕诺夫斯基在《理念：艺术理论中的一个概念》这样的著作中举例证明了它存在于现代艺术的历史中。这部著作通过其不同的历史现象，追溯了一个概念的形成和演化过程。根据黑格尔的学说，“艺术科学”的其他分支是一种“彻底的理论性反思，因此它所关心的是认识美这样的概念”；换句话说就是所谓的美学。恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)论述柏拉图关于理式概念的文章(帕诺夫斯基的文章被认为是它的一篇附录)是一个不同于黑格尔思想的例子。^② 理解艺术史、艺术理论和美学的话语是哲学，黑格尔在详细论述这些观念的《美学》巨著中已经举例证明了这一点。

然而黑格尔的图式并没有为当代艺术史这样的学科留有余地，当代艺术史既不是目录和评注，也不是理论，而是所有这三者的一个巧妙的混合物。黑格尔的图式也反对不合理的运用那些样式，例如正像当艺术史运用显示出科学性的目录，或当它运用承认理论性思辨的碎片化但却又排斥理论的控制那样。在黑格尔的图式中，如果一种文本全部是关于“事实”的，那么另一种更为理论性的或哲学性的文本就会轻易地加入其中，而在这个更具历史性的文本中不会产生任何冲突。这并不是一个涉及目录已被纳入一种理论体系之中的问题，因为目录在人类自我意识的必然进程中占据着一个较低的位置。

但是，如果目录、评注和理论被运用在我已提出的歪曲的方式中，那么把理论性的文本加在目录上可能就会对其产生无法弥补的伤害。特别是，如果不讨论使实践发挥作用的假说、价值和叙述性要素的用途，一种讨论艺术史实践客观主义意图或客观主义作用的文本就不能加在传统的艺术历史性叙述上。甚至阿克曼所建议的艺术讨论包括“(我们)所赋予的价值意识”也将会阻碍艺术史的话语。这将会对艺

① 黑格尔：《美术的哲学》，F. P. B. 奥斯马斯顿英译四卷本，纽约，1975，2：18，17，19。我在这里描绘的这种“歪曲”运用的样式在关于黑格尔的个案研究上，已经有了不同的发展。可参见保罗·S·米克洛维兹的《黑格尔〈现象学〉中风格的目的论观点》，载《理想主义研究》，第13期，61-73页，1983年1月。

② 帕诺夫斯基讨论了他的研究和E. 卡西尔的研究方案之间的差异。可参见：《理念：艺术理论中的一个概念》，约瑟夫·J·S·皮克英译本，p. ix.，(南卡罗来纳州，哥伦比亚，1968)。

术史的标准产生怀疑,艺术史正是运用这些标准来选择它的主题(如何决定什么是一个重要的研究对象),由此而挖掘潜在的意义,选择是不可避免的,因而也是不成问题的;而且它将打乱客观主义意图的一个主要支柱,均衡呈现的信息通过暗示任何外在的标准的提出都是没有意义的来证实自身。由于这些原因要求增加对价值和传统实践的敏感性,以及增加总体的自我意识,因而对那种我所思考的写作来说似乎是不可能的。也许一些这样的问题将会介入艺术史的实践中,它们在那里将会以无法预料的方式产生作用(也许作为问题的提出并不需要在正文中加以论述),但这样的包含物将会逐渐侵蚀并摧毁当代艺术史的事业。^①

追随贡布里希的艺术史家们能够轻易提供一个经验主义的辩护,以抵抗“黑格尔学派”理论的控制,这种理论暗示出实证主义的数据收集可以检验艺术史家们可能提出的任何变化的假说。但我已表明文本自身证明了经验主义的辩护是无效的,而且“黑格尔学派”的理论控制着实证主义事实的发现。风格分析的要素和规律(它们决定着大部分艺术史的实践)在无法预测地游荡,有时它们依赖先前的关系,另一些时候则偏离了自身,或者甚至偶然又发现了它们自己的轨迹并不断重复着自身。它们漫游(meander)——“无目的地或任意地游荡而且没有紧迫的目标”^②——在艺术作品之间;而且就像一条可能随时会自我交汇的溪流那样的一种漫游,当它们最不经意之时似乎就会最直接。(而相反,正像迈克尔·巴克森德尔[Michael Baxandall]已注意到的那样,这种不可预测性增强了艺术史研究的丰富性,因为它不会被应用在更严格界定的学科上的强制性所束缚。)艺术史处在一种迷人的位置上:正是那些未经阐明的概念和不能公开的信念使艺术史具有了无限的可能性。如果这些理论存在,它们就将会与艺术史实践的实际情况发生矛盾,抑或它们将会在自身矛盾的压力下崩溃。而且同时艺

① 关于类似的边缘状态以及可能包含的弗洛伊德理论的讨论,可参见我的《心理分析和艺术史》,文载《心理分析和当代思想》第9期,261~298页,1986。

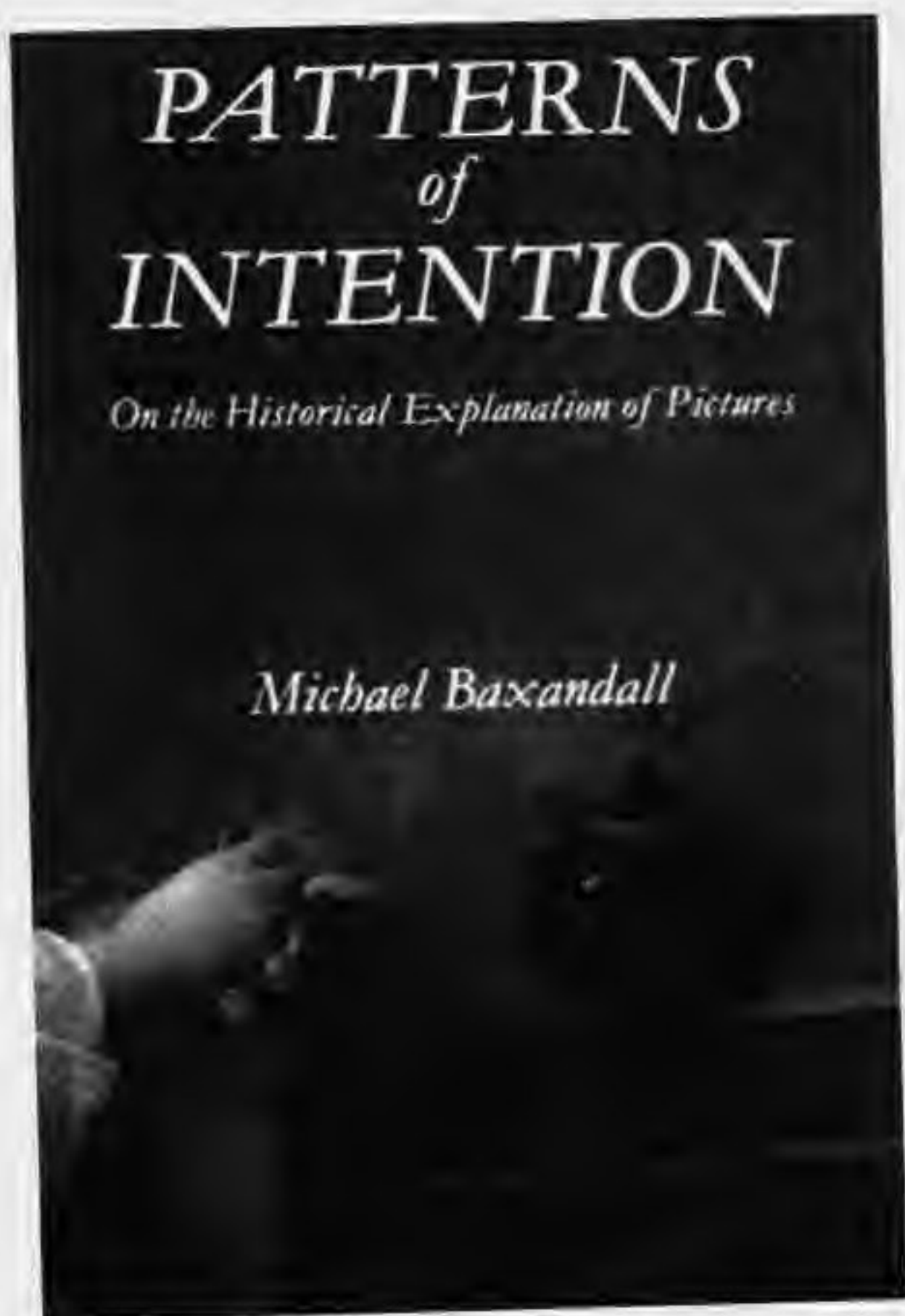
② 《韦伯斯特第三版新国际辞典》Webster's Third New International Dictionary 中“meander”词条。

术史依赖于这样的理念的约束,但却不能容纳它们的争论。^①

这种困境同样适用于当代艺术史家(他们运用更广泛的方法和主题工作,而且常常还把文学批评的方法运用于文献)和考古学家以及其他学者们(他们更为专断地处理实证主义的数据)。他们两者都在继续利用由“黑格尔学派”的关怀所建立的艺术史的构造和主题,而且在这个程度上他们也并没有忽视这个困窘,而是宁愿推迟讨论这些潜在的困难。

所有这些都并不是说我一直在讨论的这种“常规的”艺术史实践可以改变,我也没有暗示它将会改变。为了界定这些关于实践的理念,我已不得不建构各种实证主义的和经验主义的笨拙的程式(这些不同的实证主义和经验主义已被艺术史实践变换地加以利用),并利用笨重不便的 Schlagwörter 以代替隐含在文本中无法摆脱的“黑格尔主义”。这绝不像一个单纯的客观主义的意图或存在于实践本身的一个单纯理论和实践的对立那样容易。艺术史的文本并不能论述自身,这不仅是由于我已谈到的那些原因,而且因为艺术史的实践——像它所描述的艺术作品那样——过于复杂、多变以及鲜为人知,因而不易被简单的公式所解释。

① 我意识到这个分析和由保罗·德曼的批评方案产生的“洞察”之间的相似物。然而作为研究的对象,德曼研究(卢卡奇、普莱、德里达等人)的批评性文本同样也不同于艺术史的文本。德曼在批评文本中发现的那几种“试验性言辞”(tentative utterances),(结束在“企曲和淡化”文本的“明确主张”上)具有它们在本文第一部分中我所描述的那种碎片化理论的相似物。(客观主义的意图完全在这些文本中缺席,由于它既未被肯定也未被否定,我们只能意识到它是无限可能的意图中的一个。这样它只能处于一个第三“级的明确地位”,一种不能从这样的文本中逐出的水准上。)在德曼的解读中,当一种“试验性言辞”被废弃时,就会出现一个“盲视的时刻”。只有另一位批评家的解读才能解构这个文本,并从原作阻塞的修辞中重新获得一种新的“洞见”。但是艺术史实践并不是德曼意义上的“文学”(一种模糊或明确表示自己的修辞模式的文本)。在艺术史中,实践并不是为了支持理论而存在的。因此从描述性文本向碎片化理论转变——或反之亦然——就不会出现一个“盲视”的时刻。它更确切地说只是一种占有权上的转变,这种变化置换理论以便弄清即将发生的是什么。由于两者说着不同的语言,它们每一方所具有的重要性与其说是一种误解,还不如说是一种误译。就像在一个婴儿前拼读那样,理论在实践面前打手势,但实践却没有反应。参见保罗·德曼:《盲视和洞见:当代批评的修辞论文集》,载《文学的理论和历史》,第7卷,特别要参见102~103页,明尼阿波利斯,1983。帕诺夫斯基在论述丢勒的《忧郁 I》时把实践的形象作为一个迟钝的孩子加以发展。参见《阿尔布雷希特·丢勒的生平和艺术》,164页,新泽西,普林斯顿,1971。



巴克森德尔《意图的模式：关于图画的历史说明》

1985年版封面 耶鲁大学出版社

在实践的范围内一切都是正常的。文学理论称为“强制性的话语”——必须约束意识或为了生存而包容其他理念的文本——并不是注定要沦为现象学或“黑格尔学派”的蚕食地。正像艺术史实践调查的困难所暗示的那样，这类的话语及其强制性的结构技巧“有其自身的价值和自身的尊严”。^① 我们可以“从一个外部的观点”来愉快地实践和观察艺术史，这正如黑格尔谈到艺术史的目录时那样。同时它也

^① 哈罗德·布鲁姆：《器皿的破碎》（*The Breaking of the Vessels*），芝加哥，40页，1982。

在继续生产出大量重要的、真实准确的和异常复杂的文本；如果它们没有为改革留下余地，那么它们就为研究留下了巨大的空间。理论可能通过描述在实践中必然失落的那些东西，希望会变得更为精密，但也许在这里，我们最好还是重复一句维特根斯坦特别喜爱的格言：“一切事物只能是其自身而不是其他别的事物。”^①

(常宁生译)

^① 见维特根斯坦：《关于美学、心理学和宗教信仰的演讲和谈话》，希瑞尔·巴雷特编，27页，伯克利/洛杉矶，27页，1967。这个格言，由于毕肖普·巴特勒运用 G.E. 莫尔的方法，可能影响过维特根斯坦。它好像是（以一种稍微不同的形式）作为题记出现在莫尔的《伦理学原理》中（剑桥，1903）。

当代艺术史学科的危机

[美]多纳尔德·普莱茨奥斯

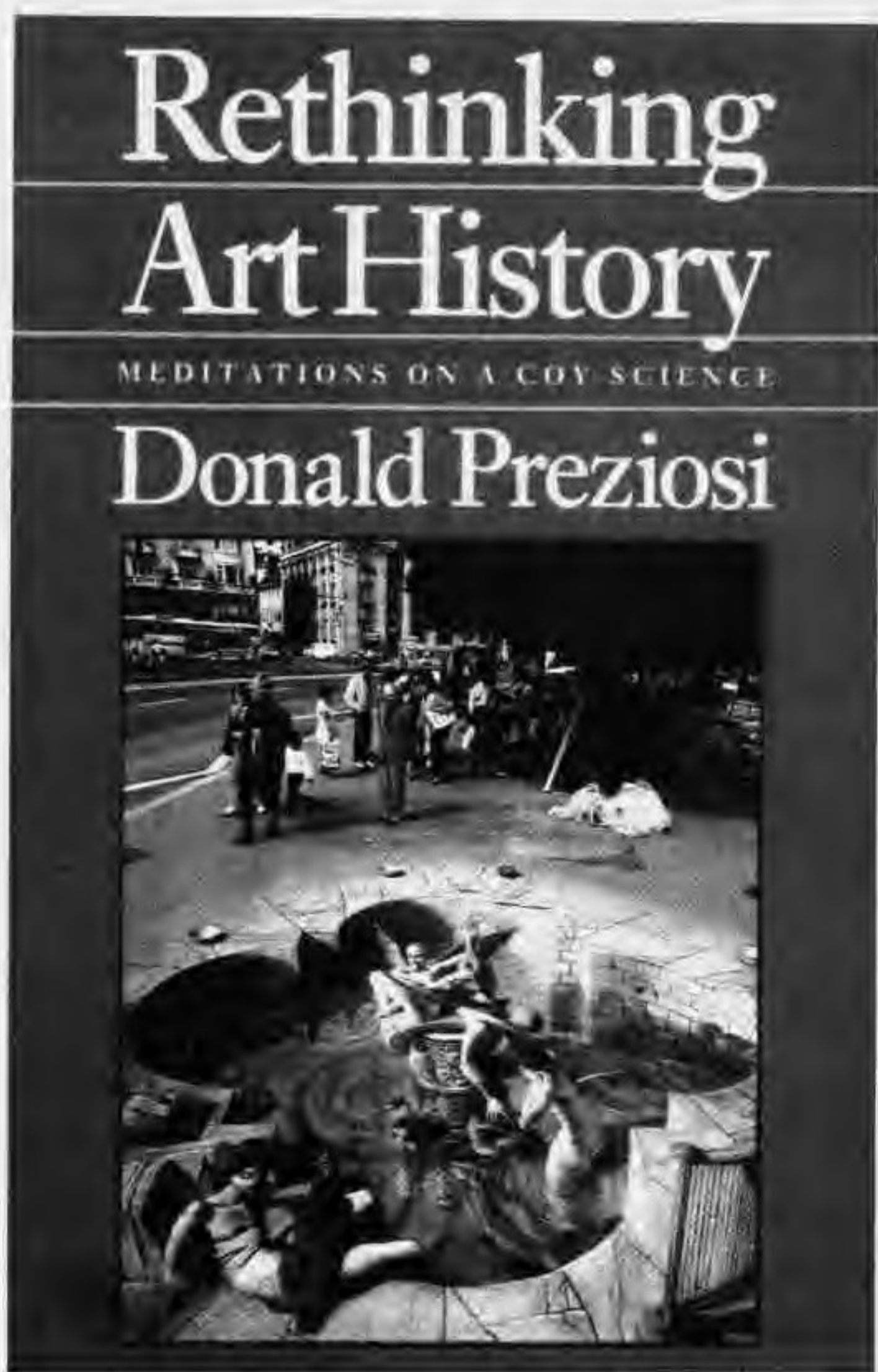
多纳尔德·普莱茨奥斯(Donald Preziosi),美国洛杉矶加州大学艺术史教授。早年曾在哈佛大学学习艺术史、古典学和语言学,并先后在耶鲁大学、康奈尔大学、纽约州立大学和麻省理工学院任教。普莱茨奥斯教授还先后在美国、欧洲和澳大利亚讲授并指导艺术史学史及博物馆学研讨班多年。主要论著有《反思艺术史:关于一门羞怯的学科的沉思》、《米诺斯的建筑设计》,以及关于博物馆和博物馆学的批评性研究《大地的智慧》和与路易斯·希契科克合著的牛津大学版《古代爱琴艺术》。本文选译自《反思艺术史》(耶鲁大学出版社,1989)一书的第一章“艺术史学科内外的危机”。

Il n'y a pas de hors-texte. 文本之外一无所有。

——Jacques Derrida 雅克·德里达

《艺术杂志》(Art Journal)是美国学院艺术协会主办的一份官方出版物。该刊1982年出版的冬季号是一本以“艺术史学科中的危机”为题的专辑。^①然而令人奇怪的是,在这本专辑中大多数的论文都没有直接涉及编者所宣称的有关学科危机的主题。在六篇文章中,只有奥列格·格拉博(Oleg Grabar)的一篇明确地讨论了艺术史学科的历史,以及学科方法论在未来发展的前景。包含在这样一个标题(即在艺术史学科中是否有一种危机,如果有,它将由什么因素构成)中的问题既没

^① 《艺术杂志》1982年冬季号,“艺术史学科中的危机”专辑包含的主要论文有O. Grabar的《论艺术史的普遍性》,O. K. Werckmeister的《激进的艺术史》,J. Hart的《重新解释沃尔夫林》,D. Summer的《视觉艺术和艺术历史的描述的问题》,R. Krause的《摄影的论述空间》,以及D. Preziosi的《构建艺术之源》。



普莱茨奥斯《反思艺术史》 1989年版封面

有被明确地提出,也没有得到解答。

在这本论文专辑中,编者亨利·泽尼尔(Henri Zemer)指出了两个特别重要的关注点:一、艺术史需要反思学科研究的“对象”,二、由一种“风格的历史……(正像)在假定的艺术自律中建立一种叙述的或偶然之链的企图”所体现的“深刻的矛盾”。的确,编者之所以提到这两

点是因为他认识到，它们构成了两个最基本的问题，抑或甚至是作为一门学科的艺术史的困境——即在当代艺术史家和其他学者中形成的一种共识。^①

一、艺术史学科内部的危机

对过去的黄金时代的怀念深深根植于历史、艺术和学科发展史的特定观念之中。正是这些观念在今天成为争论的焦点，同时也是近十年来有关艺术史学科危机大辩论的缘由。

人们可能会说，艺术史所关注的就是艺术的历史，由于艺术的历史通常被理解为视觉艺术发展的进步过程：某种跨越时间(time)、空间(space)、传记(biography)和人种志(ethnography)的特定连接方式。在传统意义上，艺术史家的职责一直是以某种更为广阔的社会和文化变革为背景来描述和图示艺术发展的变革及连接，这些社会和文化的变革又是在不同地点历时性自发增长的。当然，这里的一个基本的假定就是，有一个在跨越时间和地点的无限连接和变化中证明多少是一种普遍现象的“它”(艺术)。在最一般的意义上，艺术史学科的任务是从不同的角度去追溯这种艺术现象的发生和发展：鉴赏学家(connoisseur)(见图52)的方法是一种技艺高超的符号学工作，涉及描述艺术家个体经历和世俗身份的细微符号；图像志学者(iconographer)的方法涉及描述能指(signifier)和所指(signified)的网络，以及它们跨越时间和地点的形态性和参照性的变化；艺术社会史学者的方法则关注符号的不同作用，而这些作用正是由同时产生、持续和反映更广阔的社会、文化和历史进程中的艺术作品所造成的。

对艺术史家来说，他们深深地意识到艺术始终是一个历史性的事件或现象，一个其所处时代的符号，一个历史的、社会、文化或个体成长、身份、变革或转化的标志。公正地说，甚至在艺术发展最具形式主

^① 这个观点在文学理论的领域中尤为显著。有关这个问题当代情形的简明而尖锐的讨论，可参见 J. Tompkins 的《历史中的读者》，约翰·霍普金斯大学出版社，1980。另见保罗·德曼：《对理论的抗拒》，载《耶鲁法国研究》，第 63 期，1982。

义和理想主义的时刻,这种观念在艺术史学科中也曾是一个既定的观念。而且在艺术史学科实践的各种形式中也明显地蕴涵着这种观念,甚至当我们更直接地而对这些关系时,有关艺术史学科本质的基本问题通常也倾向于被拖延。^①

然而,正是那种延宕已经在一些圈内人中引起了一定程度的焦虑和急躁,这些圈内人已注意到在人文和社会科学的其他领域中最近出现了互补性讨论。一段时间以来已经出现了非常明显的急躁情绪,艺术史学科领域中的一些基本问题继续在教学和博物馆工作的需要和约束的压力之下被拖延或掩盖。而且一些人已经感到艺术史学科当前的实际状况是,人们很少有时间或兴趣来追寻关于学科意义的基本问题。

在很大程度上,艺术史学科已经不习惯于用过去一两代学者维持的方法来直接处理这样的问题,而且有人还会争辩,第二次世界大战以来艺术史学科在机构上得到巨大扩展的同时,却又自相矛盾地使学科发展更趋内向观(inward-looking)。^②在这个意义上,重新质疑学科的本质意义和艺术作品与其生产和接受的社会和历史氛围的关系,将不会是一种战前话语体系的延续,而更可能是从(外部)输入其他学科(历史、文学批评、符号学,等等)的话语体系。^③的确,一切似乎很清楚,艺术史学科中出现的危机根源在于这种外来震荡和这种复兴的表而突发性上——这意味着一种外在的异质程序正威胁着要打乱某种既定的学术平衡,并企图颠覆平稳航行的学术之舟。

然而从一个较长时间的角度来看待这种情形就会发现,在过去的十五年中有两种相互联系的发展已逐渐显现出来。首先,由于不断增强地意识到在其他学科(特别是文学理论、语言学和符号学)中的互补性讨论,已对关于学科意义的思考形成了某种强大的外部刺激因素,这种因素已经有效地激发起对关于该主题的学科外话语的强烈兴趣,以及对这个主

^① 参见 C. Hasenmueller:《帕诺夫斯基、图像志和符号学》,载《美学和艺术批评》,第 36 期,1978。M. Schapiro:《关于视觉艺术符号学中的若干问题》,载《符号学研究》,第 1 期,1969。

^② 艺术史学科的内向化即 Zerner 称之为:“一种无创见性的职业惯例滋养了一个忙碌的学术机器。”参见 Y. A. Bois:《帕诺夫斯基,早期与晚期》,载《美国艺术》,1985 年 7 月号。

^③ Holly 和 Bryson 两人都间接讨论过这个问题,然而,奇怪的是他们又都未提到 J. Mukarovsky 在 20 世纪 30 年代出版的关于艺术符号学的论著。

题和相关主题的艺术历史性写作的历史重新解读的兴趣。(见图 53)

虽然危机这个术语在最近的学术著述中被用以表示不同的意义，^①但其核心思想显然是指学科发展陷入了僵局，或是从以前的学科发展和进程中转变(真实的或想像的)方向。在这两种意义上，危机的共同之处是都意味着学科发展(受到阻碍或正威胁要改变)的方向性：一种作为线性的、定向的、发展的和进步的学科历史的特定观念。

此外，论述学科危机的话语非常尖锐，混合了有关学科的历史和艺术的历史的各种观念，后者以线性的或周期循环性的隐喻为基础的。通过这种隐喻，学科的历史被解释为一种进化的发展，一种理论、方法或总体实践不断精致的进步过程——总之，(在理论上或方法论上)提出观点，否定该观点，否定(该新观点)之否定，等等，不断发展。在这样一种黑格尔的历史主义框架内，艺术史经常被理解为通过阐明艺术的或审美的进化或发展本质和细节的进程。文献印证了我们在雅典的古代制陶区(Kerameikos)所看到的制陶工匠和陶罐画家中技艺行为的一般图像：在一个高度密集的工匠居住区内，他们相互之间竞争激烈，通过持续不断地在技术、风格或艺术趣味上高人一筹来赢得奢侈的市场。这使我们(通过后来的认识)能够在表述和细节上重新建构一个发展的进程。

学科的历史还经常被想像为(隐含在一种类似的时尚中)一种解决问题的进步过程，一种命题和反命题的进程，以及一种方法体系被另一些更新和更强大的理论体系取代的发展过程。这种艺术的文献在本质上是以关于艺术自身的历史的各种早期观念为基础的，正像在进化的意义上，一建串发展的问题被提出和被解决，或是一种关于人类存在的进步过程的展示。或许它可能是某种关于艺术普通本质的发展系列的揭示，因为艺术本身也被解释为一种人类的存在方式，它揭示了一种已经存在的真实。^②

有关艺术史的历史的发展文献，自身也是一种将艺术框定其中的19世纪历史主义的反映，必然会支持任何关于危机的观点。总之，除

^① 参见 A. Megill 在《极端的预言者》中关于学科危机的讨论。伯克利，加州大学出版社，1985。

^② 同上，299 - 337 页。



《拉奥孔群像》(局部)

非历史具有某种类型(转变、持续,或在无目标徘徊中迷失)的方向性,否则它就不会有什么危机可言。

很明显,作为一门学科的艺术史长期以来就深深根植于各种不同的历史主义之中,这里我们以曼德尔鲍姆(Mandelbaum)的定义作为例证:历史主义(Historicism)是“某种信念,这种信念认为充分理解任何社会现象的本质并恰当评估其价值,是可以通过在发展的进程中考虑其产生的作用和所占据的空间来达到的”。^①

^① M.曼德尔鲍姆:《历史、人类和理性》,299-377页,巴尔的摩,约翰·霍普金斯大学出版社,1971。

我们把这个定义同克莱因鲍尔(Kleinbauer)提出的关于艺术史家任务的定义加以比较：“艺术史家渴望通过识别艺术品的材料和技法、制作人、制作时间和地点，以及意义和功能——简要地说，它们在历史图式中的位置——来分析和阐释视觉艺术。”^①当然，这个操作性的术语就是图式(scheme)——历史有(抑或就是)一种图式的含义，以及像列维-斯特劳斯(Levi-Strauss)曾观察的那样，历史有一套符码(code)的观念，即年表的图式。^②

人们也许会争辩，艺术史已基本上放弃了以大写字母H开头的那种明显的历史主义形式——即那种在曼德尔鲍姆意义上的，历史作为进化的和发展的历史主义。然而，当诸如像古风(archaic)或古典(classic)这样的术语已逐渐失去了许多它们原先的评价性含义时，更为广泛地理解(为任何坚持历史是线性发展的观点)的历史主义依然是某种特定的基本图式，这一特定的图式制约着艺术史学科当代实践的各种见解。的确，正像德里达已指出的那样，“历史这个词无疑总是同展示实存的线性图式相联系的，而这条线总是按照直线或圆环形式将最终的实在与最初的实在联系起来。”^③

换句话说，这种图式保留了其先验的和目的论(teleology)的氛围：这条线常常暗示了方向性(无论这种方向性是否带有进化的或发展的内在含义)出自某些起源、某些最初的原因或实存。而且这条线本身被解释为一连串存在的事件或人物的点：历时性的语言是共时性时刻的总结。^④此外，历史的起点，旧石器时代人类艺术的出发点(Ansatzpunkt)，不断地被忽视和掩盖，与此也有一定的关系。

在这里线和点的术语是一般性的术语，因为集中在共时性时刻的学科焦点向来总是一个滑动的焦点，范围可宽可窄，从个别的物品到个人传记(vita)，从某个时期到时代风格。而且，集中在时间发展上的学科焦点必然也同样是灵活的，范围可以从个人的传记到构成一个地

① E. 克莱因鲍尔，参见 M. 曼德尔鲍姆：《历史、人类和理性》，注释②。

② C. 列维-斯特劳斯：《野性的思维》，纽约，哈珀-罗出版公司，1966。

③ 德里达：《论写作语法学》，英译本由 G. 斯皮瓦克翻译，约翰·霍普金斯大学 1976 年版。

④ 同上，德里达关于对索绪尔和结构主义的符号学的批判主要集中在后者关于语言的线性模型方面。

方、社会或时期的艺术史影响的复杂联系和历时网络。然而,基本的几何图形依然保留在所有这些复杂的事物中。在历史——即编年学(chronology)和系谱学(genealogy)——的学科任务中所连接的周期性(periodicization)和方向性(directionality)暗示出,尽管常常是一些最善良的意图(如詹姆森所言),^①一种“无缝的现象之网,其中每一个现象,都以自己的方式‘表达’某种统一的内在真实,即一种世界观,或一种时期的‘风格’,或一套标明这个‘时期’整个长度和宽度的结构类型”。

我们可以想像出来,艺术史学科的历史能够被看做出自这种固有的程序方案的某种不断发展和不断精致的写作,即一种具有再现(从再次一呈现的意义上,以其所有的符号和标志)实存(全部的人类时间,全部的人类存在)内含目标的更为详细的编年学讨论。只有在这样的一种视界内,某种程序性的和学科性危机的观念的提出才有其合理性。风格分析、鉴赏、图像志,以及任何一部同时涉及内部的和外部的研究^②方面的标准入门书的不同研究工作,长久以来就一直定向于这个终极目标。的确,现代艺术史学科实践的各种形式都深深根植于这种再现的任务之中,即在整个人类生存的多样性和复杂性上再现一种普遍(艺术)现象的统一的内在真实,这一点将是不可避免的。这样一种图式在本质上是形而上学的,因此,只有当艺术史的历史以及艺术史艺术的历史是在目的论上被构想出来时,这种学科危机的概念才具有实质的意义。而且,消解历史决定论就等于消解了这种关于危机的思考。

在前而的部分中,艺术史研究定向于不同目标的问题(同时与某些人对学科危机的哀叹相联系)已被提出,而这种学科的危机是由从“意义和思想的基础问题”转向由博物馆和艺术市场支持的狭窄的专业化所构成的。有人指出,由于各种不同的原因,在纯粹或基本的研究与目标定向的研究工作之间的差别是不可靠的。还有人证明,学科的定向,或更恰当地说,所有论述艺术及其历史的实践(无论在大学、

① F. 詹姆森:《政治的无意识》,伊萨卡,康奈尔大学出版社,1981。

② E. 克莱因鲍尔,前引书目第67页,内部的学术研究样式包括:材料和技法、鉴定、形式分析、图像志和功能研究,外部的样式则处理艺术家的传记、人物的心理学、各种社会力量、文化史和观念史等。

博物馆或艺术市场)的定向,一直都是支持和维持一种特定的审美观念,这种观念可以作为一种界定人类的例证,即康德哲学中的那种自然和精神之间的桥梁。^① 这个任务必然是非常重要的任务,它与维持艺术自身及审美观念的合法性,并以自身的权力作为一个本体论(ontology)的客体的学科职能相联系。在很大程度上,这个任务是由学科知识本身的视野(scenography)所确定的,其作用按照互补的原则形成了不同的客体范围:艺术史只是这座大厦中的一块砖。^②

艺术作品在一定程度上揭示了人的存在或已经呈现(在思想、文化和社会中)的真实是一种隐含的观念。这个观念与艺术品的运作方式的著名格言:作品揭示、表现、再现了某种先前的意义和内容的观念正好是一致的。的确,正像我们将看到的那样,艺术史的艺术也不可避免地根植于意义的逻各斯中心的范式(logocentric paradigm)之中,^③ 而且学科的任务首先被认为是解读客体,以便识别制作的意旨,倾听隐藏在明白与沉默之后的声音。

然而,在这个观念之上却树立了一个奇妙的双重性学科要求:一件艺术作品的真实意义能够被转换成话语(discourse),同时特定艺术作品的真实意义又是不可翻译的。这已不仅仅是一个在学科的历史性时间中两种观念之间摆动的问题了;的确,这种双重的要求可以被看成是并存于同一推论的框架结构中。^④ 在这里要求艺术史学科具有科学性的推论是明显的,因为这个矛盾正好反映了另一个问题——艺术史作为一门具有特性的科学的自我形象,或是同时被解释为一个阶

① 德里达:《Economimesis》,5页。

② 参见 Reiss, 同引上书,328页,他观察到,“像欧几里得的平行线一样,这些不同的话语类型绝不会相遇(尽管人们可能会用一个横截面的线将它们分开)。它们被分开放入严格区分的不同学科中。”本书将在第二章中结合福柯的《事物的秩序》一书中的观点来进一步讨论这个问题。

③ 见德里达的《绘画中的真实》和《论写作语法学》。他的著作包括了当代社会最重要和最深刻的批评问题,其中主要论题有西方哲学和艺术中的形而上学、本体论神学,以及逻各斯中心论的方案的有关问题。

④ 详细阅读克莱因鲍尔的有关论著将会轻易地证实这一点。还可参见 S. Weber 的《矛盾心理、人文科学和文学研究》,载《语言符号学》,1985年夏季号。关于学术的职业中心论和理论中心论之间的联系,可参见韦伯的另一篇论文《有缺陷的眼睛》,它在以前的论文观点的基础上有进一步的深化。

级的标记,丰富多样的技艺(tekhné)形式的范本的独特人工制品。^①

艺术史学科的实践一直依赖于一系列根植于有关意义和表述的经典理论中的隐喻和转义。这类修辞性的议案,正像我们将看到的那样,已倾向于被艺术史中似乎性质不同的理论和方法学派所共同持有。然而,在有计划的方法中他们可能相互对比强烈,其中,图像志分析、马克思主义社会史和(结构主义的)视觉符号学,已共享了关于艺术作品如何具有意义,以及它们如何能够反映社会和历史的进程的基本假定。在很大程度上,当代艺术史学家之间的区分比表面的修辞所意味的东西要深刻得多,而且事实上,这样的差异直接贯穿了所有当前的“派系阵线”。

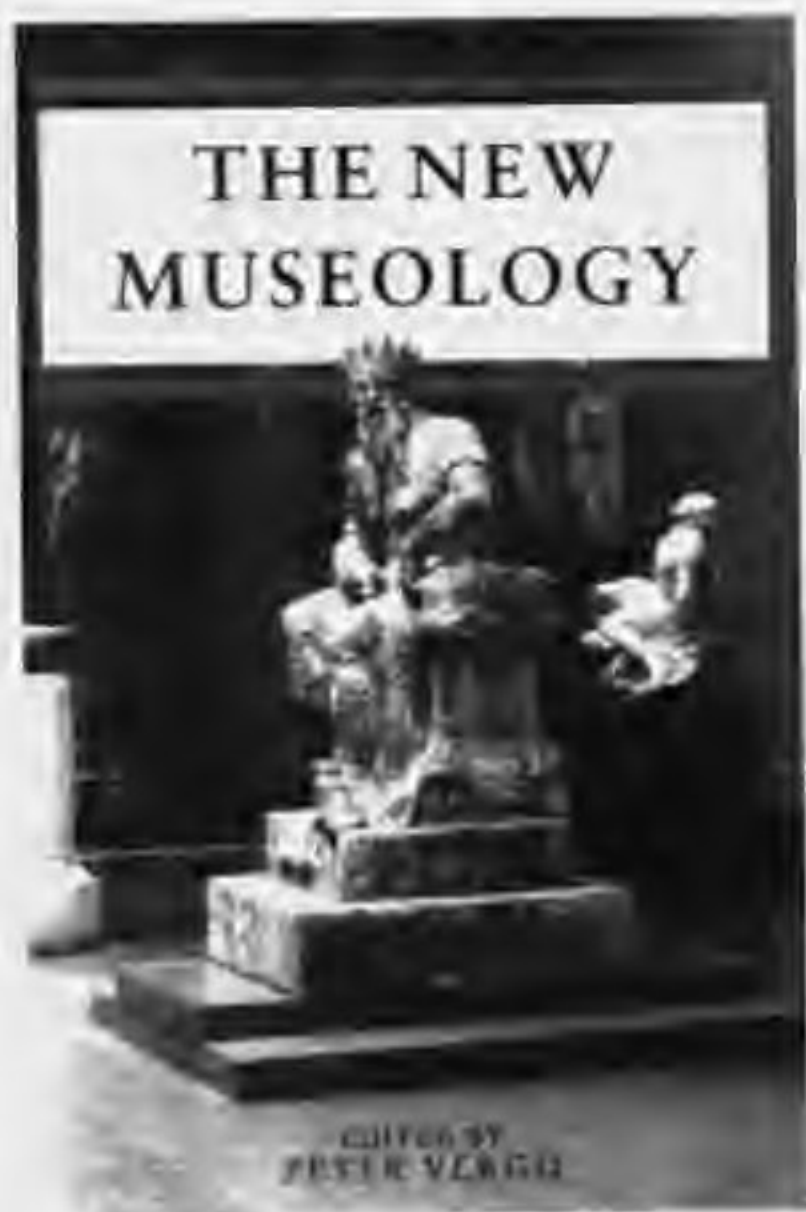
许多艺术史家和批评家已越来越清楚地意识到,在较早的现代主义时期形成的艺术史学科基础的和支持的假定,与当前对表征和历史主义的后现代批评理论之间表现出了明显的矛盾性。正像一位学者最近所观察的那样,明显的问题是后现代的批评理论是否“能被艺术史所吸收而又不至于减弱其论辩的力量,或整体改变艺术史自身”。^②换句话说,这个问题的实质是,后现代批评实践的内涵能够适应理论上根植于一种明显不同的艺术、历史和意义范式的学科吗?在实质上,它们真的能够被完全适应吗?

二、艺术史学科外部的危机

今天,艺术史有时似乎更像一个各种现论和方法论相互冲突争夺的荷马式战场,各种观念形态和人物都在谋划争夺艺术史领域内的发言权和控制权。如果人们密切关注在不同的当代期刊中,在最近出版的著作和专论中,以及偶尔出现在美国的一些称为《时尚》或《生活》的报纸周日副刊的专栏中的这些辩论,就可能会得出这样的结论,即这些相互联系的艺术史、博物馆学、鉴赏学和艺术批评的实践活动正处

① 见 R. Tardiman《解构记忆》,载《语言符号学》,1985年冬季号,13~36页。

② 欧文斯,同引前书,9页。



彼得·韦尔格《新博物馆学》
2000年版封面

在巨大的骚动，甚至是深刻而令人不安的危机之中。人们甚至可以辨别出艺术史专业学者中存在的深刻而不可调解的差异，这些专业学者们在贴有形式主义(formalism)、鉴赏学(connoisseurship)、风格分析(stylistic analysis)、传记和心理分析理论(biographic and psychoanalytic theory)、图像志和图像学(iconography and iconology)、艺术社会史(social history of art)、新-或后-马克思主义(neo- or post-Marxisms)、结构主义(structuralism)、后结构主义(post-structuralism)、解构主义(deconstruction)、阐释学(hermeneutics)、符号学(semiotics)、或女性主义(feminism)等

理论标签的旗子下结成了各自的联盟。

但是人们也可能摆脱这种印象，这些不同的实践模式实际代表了一种修辞姿态上的乏味摆动——就像一种激烈进行的球戏，其中每一场的选手和风格都会因地点和时间而有所不同，但游戏规则和程序却大致保持相同。所有这些论点和人物的冲突似乎都像一个不同时尚的展示会，其中，最紧要的是为其自身的原因追求变化和新奇——由预科生演变到嬉皮士只是依次被朋克化和雅皮化的过程。

在一个非常真实的意义上，这些印象都有其部分的正确性。大多数被视为哲学的或理论的激烈争论在修辞招数上常常与个人的权威有联系，使自我在一个真实存在的空间中具体化^①。人们寻求修辞的和惯例的态度，人们的宣言有一种正统的、自然的和真理的意味。然而斗争依然是非常真实的和实在的，而且在最终的分析中讨论具体问

^① 这一段取自福柯在《知识考古学》(纽约，哈珀-罗出版公司，1972)中的一段讨论。福柯的论述与生物学家 G. 孟德尔关于植物遗传的理论中的真实有着密切联系。在他们那个时代中，这个事实还不可能成为正统的学科话语的对象。

题何在要比讨论抽象的(或总是太明显的)学术本身更为重要。

在表面上,这些争论的术语并不总是能恰当或准确地代表真正的问题,实际上真正的问题要比相互对立的派系和观点的表面修辞深入得多。一旦人们跨过沉默的海洋,观察一下从别的角度体现出的学科的力量和权威的帷幔,从学科外部可能出现的作为一个粗糙和易怒的方法的多元论似乎像一个学术的虚构。这样一个(粗糙的多元论)虚构显然是不吉祥的,因为它有效地促成了这种虚假的印象,即在跨越基础之上的学科中存在着普遍的一致性。所有的争论都处在次一级层次的问题上——例如,就这些问题而论,在被认为是理所当然的学科研究的自身领域中,方法论的研究可能是必要的或丰富的。

然而正是在这个范围内,学科今天正处在危险之中,而且在最后的结果上,艺术史之所以作为一门学科的本质也在于此。的确,在历史学家、批评家和其他专业人员中的主要分歧,与是否要将一个规范(理所当然地)扩展到包括原生的意象或夏克式(Shaker)家具上并没有多少直接的关系,正如规范形成的本质那样:构成研究客体的事物正好与那些客体事物的范例相对立。

今天,艺术史家和艺术批评家中的一个主要区别涉及是否在学科中或学科外存在一个危机。他们之间在语言特点上的差异大于文体修辞上的差异,因而,预示了对历史和批评实践的明显不同的态度。的确,与其说在特定研究领域中存在着某些一致和心照不宣的约定,并带有研究模式的差异,还不如说在许多的实践者中(而且,可以确信,甚至在相同类型的实践者中),^① 在关于学科的基本性质、目标和宗旨上存在着更为深刻的和基本的分歧(见图 54)。

当下面这样一些关键的问题被提出时,这些分歧就更加明显了:

1. 关于艺术史研究的特定范围或对象的概念——学科的界限范围以及辨别或建立这些界限的准则。
2. 艺术品(或就视觉物品而言,无论研究的对象是否处在后

^① 特别要参见最近出版的汉斯·贝尔廷的《艺术史的终结?》一书(芝加哥大学出版社,1987),其中证明了在一些同样的文章中的相互矛盾的态度。

者的范围内)依据什么方法产生意义或反映意义和内容,或者它们怎样对观者或使用产生特定的影响。

3. 艺术史和艺术批评之间的关系(无论它们是对比、类似,或一致的关系);

4. 艺术批评和艺术实践之间的关系,以及创作与解释之间的关系。

对待这些问题的态度贯穿了所有的流派、学科实践模式,以及人们可能列出的艺术史家和批评家中常用的方法论。的确,对待这些问题的态度在许多形式主义者和一些社会史学者或符号论学者之间,可能要比匆忙聚集在任何一种这些方法论或理论保护伞之下的艺术史家群体之间有更深的一致性。人们可能有理由争论今天学科中的主要分歧更深地围绕着理想主义和唯物主义的两种假定之间的对抗上。而这将使形势变得比已经历史化的个案更为清晰;当然,检查当代理论景观显现的图景将被重新解读学科在过去一个世纪的历史性发展(包括较早的学科实践和思考的模式)所平衡。这个更大的学术图景远非清晰或单纯。

下面我们主要关注的问题将同这些方法联系在一起,其中有关上述四个问题的观点已经被纳入了学科的基本框架结构,以及这样的定向是如何有效地决定艺术史理论和批评实践的。它将表明,这个实在的结构框架正是一个理论的和伦理的工具手段。这里艺术史的艺术(the art of art history)和艺术史艺术的历史(the history of art history's art),两者都是预先构思的结果。它们是从完全不同的学科技术的历史网络中推导出来的,其中包括研究和分析的物质形式、解释和证明(学科如何预先确定“意义”)的习惯模式,以及研究的组织——实际上,包括整个的方法体系及其相关的辅助设备。^①

^① 参见福柯的《戒律与惩罚》,英译本由 A. Sheridan 翻译,纽约,万神殿出版社,1977。最有用的参考书是谢里丹的著作《米歇尔·福柯:求真意志》,伦敦,塔维斯托克,1980;另有 H. Dreyfuss 和 P. Rabinow 的《米歇尔·福柯:超越结构主义和阐释学》,芝加哥大学出版社,1983; J. Merquior 的《福柯评传》,伦敦,方坦纳出版社,1985。后者的研究还讨论了福柯作品与帕诺夫斯基作品之间的关系。也许,目前最好的关于福柯的导论是 G. Deleuze 的《福柯》:巴黎,米纽依特出版社,1986。最具洞察力的讨论之一是 J. Rajchman 的《福柯的观赏艺术》,载《十月》,第 44 期,1988 年春季号,89-119 页。

在注意到“学科中的危机”和“学科外的危机”两种表达方式之间的区别时,揭示出在对待何为今天艺术史学科存在的问题上它们经常表现出极端不同的态度。但这种差异与传统的学科实践和当代或新艺术史之间的一些明显的差异^①并不完全一致。这样就必将会减弱当代理论和传统的艺术历史性研究之间非常明显的紧张关系,一种只是偶然在同时出现的两种思想模式的时代冲突。如果这些隐含的冲突只是暂时的,那么它们就可能只是在有限的理论趣味上的冲突,只是“世界知识气候中的一个短暂的风暴”,^②一种有关修辞时尚的悲哀展示。随着对艺术史的历史重新认真检视的出现,这些冲突反映出论述艺术和历史的相互矛盾的观点,这些观点的形成先于学科的制度化,并从一开始就已被纳入其学术研究的发展之中。

后者的结论意义影响深远,并促使我们超越了关于学科危机的当代学术争论的界限。更为特殊的是,这些结论将提醒我们要高度注意隐喻的和修辞的支柱构架,在这个构架中,我们已被迫从典型的方法地去观察艺术史学科及其历史的发展。隐喻从来都不是中性的或单纯的,它总是在设置和固定辩论的界限,修正讨论的过程,而且还经常预定或预构解决方案。

具有象征意味的是,我们已经习惯于通过含蓄地把艺术史学科作为对抗的理论和方法论派系(或在实践上)竞争的一个空间(一个为某些人提供的“荷马式的战场”),来论述学科中的这种复杂形势。但我们可能正在讨论的是一个被各种并置的争论和经常相互矛盾的实践所限定的空间。

前者隐喻的方案与(而且实际上支持)上述讨论的历史主义的观点是一致的,并且使讨论艺术史中的危机成为必要。此外,这个方案意味着艺术史是一个事物发生于其中的独立的实体,就像一幢由于其

^① 关于新艺术史,可参见 Rees 和 Borzello 的《新艺术史》论文集一书,内容包括由英国艺术史家所撰写的 16 篇简短的文章,讨论在英国艺术史实践中女权主义、结构主义、马克思主义、后结构主义,以及心理分析范式程序对近来批评思维的影响。仔细阅读这些论文,将会弄清在什么程度上英国最近的艺术史研究同 20 世纪 70 年代初期贡布里希和克拉克的艺术史著述逐渐形成对抗。然而,这些论文显得过于粗略,不能使我们完全确信新艺术史究竟“新”在何处。

^② 保罗·德曼,同引前书,12 页。

物质的力量而经受住时间考验的大厦。后者的方案暗示了作为一个学科，艺术史必须承受住由矛盾和已不断构成其理论支柱的对抗力量所产生的真实压力；而争论双方的妥协恰好是从一开始就已被纳入其中的一种危机。与后者一致的——也许是一座悬桥的形象而不是一幢用石料建筑的大厦的形象——将是一种已被称做“抵制理论”^①的观点，它也是这个学科中固有的性质，而按其真正的本质艺术史学科就是一种理论的事业。

从这样一个观点来看，似乎存在于学科中的一系列的压力、阻力以及结论的摆动，实际上可能就是导致学科在表面上坚固的原因。而且学科的研究对象同时表现出的可解读性和不可言喻性，或学科中心所表现出的相等的历史性和非历史性本质，都将会很好地加强和扩大艺术史的学科影响力。

关于危机的当代辩论的界限和艺术史学科的状态已被永恒地定位于一个视野/范围内，它确认了历史主义的观点或造成了一种狭隘地为次一级而不是基本问题争吵的印象，或者将危险的问题减弱为一个阶段性的争论，简单地重复那种周期性的不断冲动。在这样一个视野范围内，过去的十五年中所进行的有关学科辩论是不会得到解决的。^②

我们需要将讨论的焦点转变到一个较深的层次——即艺术史的语言及其隐喻的几何结构层而上。正是在那里，我们有可能开始形成今天艺术史学科真正危险所在的一个更为本质的图景。

^① 参见 C. Hasenmueller:《帕诺夫斯基、图像志和符号学》，载《美学和艺术批评》，第 36 期，1978。M. Schapiro:《关于视觉艺术符号学中的若干问题》，载《符号学研究》，第 1 期，1969。

^② 例如，可参见詹姆斯·埃尔金斯(J. Elkins):《没有理论的艺术史》，载《批评探索》第 14 期，1988 年冬季号。文章论述了在艺术史学科中理论对应于实践的双重束缚。文章最后认为“在艺术史的研究中，实践并不是为了支持理论而存在的”。

论艺术史的普遍性

[美]奥列格·格拉博

奥列格·格拉博(Oleg Grabar),现任美国哈佛大学福格艺术博物馆伊斯兰艺术和建筑阿伽坎教授。亨利·泽尼尔(Henri Zerner)现为哈佛大学福格艺术博物馆版画部主任和艺术史教授,同时还兼任学院艺术协会《艺术杂志》的专栏编辑。本文选译自美国学院艺术协会主办的《艺术杂志》(*Art Journal*)1982年冬季号。

(亨利·泽尼尔的编者按:学科的危机)

西方艺术史家中有一群正在成长起来的少数派,特别是那些较年轻一代的学者确信,艺术史学科在19世纪末20世纪初之交曾处于理性生活的最前沿,而在今天却大大地落后了;不仅没有进步,艺术史已经使学科的创始者——莫雷利、李格尔、沃尔夫林和其他一些学者的思想退化和降低到一种无创见性的职业常规,并滋养了一个忙碌的学术机器。经常有人尖锐地指出,这种已确立的艺术史伴随其风格分析、图像志解读、专题论著以及作品目录绝不像它所宣称的那样是中性的、客观的活动,相反,它是为统治阶级的意识形态服务的;艺术史还深深地牵涉到艺术市场的活动中,这又在相当大的程度上决定了艺术史研究的对象。

今天,这些抱怨已不再是一件新鲜事了。在最近的十到十五年中,这样的呼声已经反反复复频繁地出现。艺术交学科必须进行重新检视、重新反思、重新建构,但是很自然的是,关于如何来进行这些工作却很少或还没有取得一致的意见。已经接受邀请为这一期《艺术杂志》撰稿的作者们都已尝试为学科的发展指出一个方向,而并不仅仅是抱怨事态的现状。我并不想选编一组内容连贯的文稿,来推出一个

新的艺术史“学派”，我也不想系统化地表现那种被称为不结盟艺术史的不同和对立的思潮。我所希望的仅仅是推出一些具有启发性的关于方法论问题的文章。这些文章采用了不同的形式：关于艺术史学科可能的发展方向的思想，对基础文本的重新阐释，一个试验分析的个案，或一个关于意识形态实践和实证的批判。无论采用什么方式，所有这些文章都提出了一些超越学科专业领域的问题。（见图 55）

尽管在论题、倾向和个人的气质上存在着巨大的差异，但某些基本的关注点却很清楚。其中有两个特别的关注点打动了我。第一个是艺术史需要反思学科研究的对象。随着将总体关注集中在我们西方的艺术传统上似乎越来越站不住脚，关于艺术的特别定义，从文艺复兴以来就存在的高雅或美的艺术和应用艺术、装饰艺术、民间艺术或流行艺术之间的区别也变得越来越不明确了。在创造和生产之间固有的区别和艺术家作为有别于其他人的观念也都是非常可疑的。在生产和创造之间存在一种真正的区别吗？在人造物品和艺术作品（而且后者构成了一种独特的客体类型）之间有一种本质的差异吗？在什么程度上我们的现看方式、我们的“审美的眼光”，使物品变成了艺术？而且这样的一种审美态度是我们文化中的一种特性吗？抑或它是所有的或大多数社会的一种属性？我们回答这些问题的方式——或对这些问题我们内在假定的答案，决定了我们怎样来撰写艺术史。有问题的不仅仅是新的研究领域——关于早期人性的人工制品、前哥伦比亚艺术，或任何“外来的异域”文化现象，而且还涉及我们对西方文化的理解，这在下面的文章中将被反复地提出来。

另一个打动我的主要关注点是关于历史的问题。传统艺术史的一个弱点就是其深刻的矛盾性。一方面它坚持一种理想主义的艺术理论，按照这种理论，艺术具有一种超越历史的绝对独立的价值，它不受时间和地点的约束，因此严格地说不可能有关于艺术的历史。另一方面，艺术史又依附于一种 19 世纪实证主义的乐观形式，即依附于一种对史实的信念，这些事实能够作为明确解释的基础而被检验证明。这样的历史在外观上必须具有一条因果关系之链，这种关系通常采用一种叙述的形式，在大多数情况下艺术史是以传记的形式出现的。风格的历史一直试图在假定的艺术自律性范围内建立起一种叙述性或

偶然性之链。虽然艺术已经生产出了迷人的作品,但这样的一种事业仍然包含了一个深刻的矛盾。

对这个传统折中的反应出现了一种新的思潮,这种思潮无视历史的整体性,并认为哲学的方法或历史的批评都是过时的东西。许多想要找到一种研究艺术的新途径的学者转向了人类学家列维-斯特劳斯以及罗兰·巴特的结构模型,特别是后者已经对传统的文学研究中所表现的历史主义的关怀进行了嘲弄。(见图 56)

形势已经发生了变化。在大多数当代艺术史研究中有一种使历史的方法脱离天真的实证主义的倾向。许多不再相信有权威性的解释或永恒和普遍真理的历史学家却仍然尊重历史的证据以反设计用来处理这些证据的技术,因为他们认为生产的物质条件对于理解艺术是极为重要的。心理学上的条件或“精神环境”,也被认为是历史的现象而不是人的共性。虽然历史决定的精神状态很早以前就被一些历史学家(例如阿比·瓦尔堡)所承认,但像马克·布洛赫(Marc Bloch)以及我们所熟悉的年鉴学派的历史学家们就已经为我们更清楚地表达了这些观念。新艺术史有可能比旧艺术史具有更彻底的历史性,因为它相信艺术并不是一种纯粹的审美活动,艺术显然还有许多其他功能,而且这些功能不再被认为仅仅是外在的或甚至有害的,而应该是艺术的本质和意义的一个基本部分。

出于同样的原因,我们能够有把握地证明鉴定学将会得到挽救,并且甚至有可能再度复兴;鉴定学曾经常处于危机之中,有时甚至被认为是一门应该淘汰的学问,因为鉴定学被降低为一种属于图画的方法,这样它看起来就像一种纯粹服务于艺术市场的附属物。但是,关于鉴定学方法更合乎逻辑的作用是对视觉线索和意向进行阐释和译解。就这点而论,它们就向历史批评提供了具有视觉特性的研究对象。换句话说,正像莫雷利早已理解的那样,正是由于鉴定学,我们才有可能比较大量的文献证据和艺术的视觉证据的优劣。艺术研究主张要有真正的历史感,而如果没有鉴定学艺术研究就不可能做到这一点。

关于艺术史方法论写作的困难是多方面的：我们总是担心太明显、太晦涩，或太教条；当已确立的方法在学院范围内似乎可以被完美地接受时，就很难再提出一些根本的问题；目前有一种不假思考地从人类学和文学这样的领域（在这些领域中，关于智力过程和阐释的辩论更为热烈）借用方法的混乱倾向；以及缺乏关于“视觉艺术史被认为是什么的”共同可接受的陈述。然而可以确信，几乎在所有的层次上——在本科课程中、当代艺术家的会议上，或严肃的学术集会上——艺术史的领域正充满着各种问题以及对其目标和方法的关注。下面我要谈的既不是要表白自己的信仰，也不是忏悔过失（即使其中两种因素都存在），而宁可说是一种对一个问题的实验性的思考，这是一个研究领域的智力和观念协调的问题，我还希望这能够激发进一步的思考和讨论。下面，我将以四个方面的观察来作为这个思考的起点。

第一个观察是，提供给艺术史家、博物馆和画廊爱好者，以及艺术图书的购买者和精读者的视觉经验的范围，在过去的二十多年中已戏剧性地得到扩展。无须特别的努力而且把当代艺术的展览排除在外，我就能回想起在最近两三年中（直接地或通过目录）所看过的展览，其中就有库尔贝、蒙克、毕沙罗、毕加索、罗丹、皮拉内西、帕拉迪奥、雷斯达尔、中国绘画、马穆鲁克、莫卧儿艺术、中国出土文物、亚历山大大帝、俄罗斯服饰、大洋洲宗教礼仪物品、哥斯达黎加艺术、炼金术、现实主义艺术、法国14世纪、拉斐尔的偏振变形画、贝伦森、中亚艺术、美国家具、来自克里姆林宫的珍宝，以及至少有三个被公开展出的私人收藏品展览。尽管只是随机性的回忆，但这个惊人的范围就有好几个特征与我的论题相关。一个特征是所涉及的历史时期和地理区域的多样化。另一个特征是，尽管传统“高雅”的绘画媒体仍然占有优势，许多展览（如果不是全部也是部分地）处理了习惯上被称为次要艺术或装饰艺术和一些像摄影或书籍这类可复制的替代物。第三个特征是，虽然有一些这样的展览倾向于完整（一个艺术家的创造性、有关一个时期或一个地点总体信息的主体），但其他的展览则大多是由一些类型的精选（一种收藏、一个时期、一位组织人的怪念头）构成的；第一类类型在逻辑上不需要多解释，但是，当经常被表现出来或隐藏起来的选择理由（其中包括客体的有效性、收藏者和保管者的趣味、为展览

筹集资金的范围、为一个国家或个人的宣传等)几乎同展览本身一样有趣时,关于第二种类型就会出现一些问题;换句话说,一些外在于展览客体的事物可能才是举办展览的真正理由。第四个特征是大多数这些展览都能够引起公众的普遍关注,漂亮的目录,流行期刊封面的报道,大量精美出版物的宣传,以及恭敬地前来参观的大量男人、妇女和儿童,这些展览和观众在不断地创造新的记录。

我的第二个观察是,要想回忆起在同一时期内一个相当数量的可以伴随着愉快、教益和兴奋去阅读的书籍和文章则要困难得多。大多数展览目录的知识内容总是没有展览本身的质量高,而且随后出版的严肃的专题文集或与一个展览相联系的一些其他学术活动也太少了。然而被艺术史家们所关注的主要专业杂志并没有反映出这个当代视觉经验的巨大扩展,这些刊物常常集中在从古代后期到19世纪末的西欧艺术的学术研究上。其中的文章在方法论和观念上只是摇摆于一个狭窄的界限范围内,这个界限的一端是赞助关系(patronage),另一端是归属(attribution),并且其中还包括技术、图像志、艺术家的资料、编年学、个人的或时期的风格。而实际发生在艺术史写作上的情况要复杂得多。伴随着制度化的艺术史,国家常设机构已发展出一大批专业期刊、学术丛书和相关的事物。有一些是致力于研究特别的地区和时期;这种类型首先发展了古典艺术和东方艺术,因而还没有展开覆盖到每一个国家和主题。另外一些则集中在许多“主义”(isms)、“学科”(ics)或“学”(logies)上,一些是技术性的,例如像那些讨论抄本学(codicology)、树木学(dendrology)、树木年代学(denchronology)、古代地形学(archaeometry)以及玻璃研究等;一些是理论性的和意识形态的,例如像那些讨论批评的,马克思主义、结构主义以及符号学等。因此,对于缺乏令人兴奋的艺术写作来说有一个原因就是,与对展览的视觉经验直接肯定或否定(或任何其他)的反应形成对比,对艺术的精神上的反应是残缺的。一种在技术、意识形态以及专业化上超载的信息,在语言上对许多学者和对大多数公众来说常常难以沟通。但是在一个深层意义上,思想仿佛不再能处理提供视觉的愉悦,或相反正是关于思想形式的文字表达失败了。我们绝大多数人都能记起令人兴奋的学术讨论会、争论和围绕一个讲座或一个客体的讨论或自发的学术交流。

我的第三个观察来源于我在西方世界以外的博物馆和大学以及苏联的工作经历。关于这些非常活跃的学术机构的一个共同的特点，就是西方艺术的缺席。我们在那里的图书馆的书架上看不到詹森的《艺术史》和鹈鹕艺术史丛书(Pelican Series)：那里没有拉斐尔和霍贝玛的深暗的复制品，没有三流的意大利绘画，也没有西欧 19 世纪的风景画或风俗画。所缺失的东西首先是一组图像，其次是一批书籍，然而最基本的是由此产生的关于古典艺术史的一些原则。另一方面，随着民族意识(关于一种特定文化和审美的历史的意识)的增长，一个新的对个体自身的视觉经验的感受，而且在许多地区，一种积极的当代艺术创作活动也已创造了一个新的世界，这个世界再也不能满足于在审美上或批评上的模仿主义(me-too-ism)。也不再说要拿清真寺(见图 57)来比附西方的大教堂，或存在有所谓中国的或日本风格主义。对艺术史家的要求与其说是去发现某种特定的视觉语言在民族和种族文化上的抽象意义，还不如说是把那些意义整合在一个所谓的普遍系统范围内，因为这样的一种系统如果事实上不是一种文化帝国主义的工具体，也常常会被认为是文化上的一种限制。在旧世界的这些新国家中所要求的艺术史并不是它们与西方有联系的艺术史，而是公开表明它们有差异的艺术史。

我的第四个观察是更个人的，或也许是一代人的。在我们中间那些五十岁和六十岁的，专门研究亚洲或非洲艺术的人，绝大部分都学习过西方艺术。我们或多或少地都接受了这样的一个事实，即认为从 14 世纪到 17 世纪意大利艺术的直线性进步是所有艺术发展的范例，但我们(至少在回顾中)相信，文艺复兴和巴洛克时期的意大利艺术被确立为一种范例只是一种教育和学术环境的偶然结果，而且其他文化环境也已把这种特权赋予了中国的宋代艺术或印度的莫卧儿艺术(见图 58)。我们有些人认为，对艺术史的介绍将会根据任何不同的艺术传统，甚至非洲的雕塑或波斯细密画(见图 59)也会有助于我们理解贝尼尼和提香，这样的时代将会到来。这个期待虽然没有被实现，但导向它的假定(例如确定伦勃朗作品的归属需要用像萨尔丹·穆罕默德归属相同的方法)却仍然存在，从而就指出了一种普遍的艺术史或普遍的艺术史方法。

这些简单和简化的观察来源于大量丰富的书面的、口头的和视觉的活动,这些活动涉及几乎整个西方世界以及每一个过去艺术家的艺术,而且也出自世界各地的部分学生、学者和更为广大的公众的新的期待。它们引出了一些相当复杂的问题:1.在各种展览中视觉范围的扩展是博物馆和画廊玩弄的花招?抑或它确实是新的兴趣和关注本能性的或创见性的反映?2.人们如何来应付艺术史或明显的附属领域范围内过多和过细的分支?3.当前的艺术史实践是否能够应付和处理来自全世界的艺术的挑战?4.假定存在一连串的方法,这些方法能被界定为智力和方法论的工具,而且它们适宜于艺术史研究和艺术史话语,这样的假定是正确的吗?5.简单地说,是否存在一种普遍的艺术史?如果有,它是不是在20世纪的前数十年中发展出来,并从那时起就得到改进的一种艺术史?

我们将需要大量的讨论、辩论以及专题学术和理论研讨来彻底地回答这些问题。我将把我的讨论限制在概述两个模型上,考虑到在许多时代和许多地区艺术活动的繁荣,以及在处理这些艺术现象上我们的方法明显的不适用,因此我认为这两个模型具有可行性。

第一个模型是一种离心的模型,而且很容易会被看成是艺术史极为成功的结果。它的前提是有效的信息,研究和解释的工具,博物馆和画廊展览的地区或时期的范围和深度应遍及全世界。学生们或一般公众的期待已经达到了这样的阶段,在这里也许除了一些附属领域外,产生于古代的、地中海沿岸的和文艺复兴之后欧洲的一般艺术理论和方法已不再适宜。因此,每一个附属领域都必然会发展出它自己的途径、自己的方法、自己的技术词汇,以及自己的需求。这些附属领域可能是区域的(西班牙艺术)、文化的(佛教艺术)、社会的(资产阶级的艺术)、技术的(青铜器或纺织品)、方法论的(赞助关系)、观念的(符号学),或任何其他多样化的形式。换句话说,必定有一种被称为艺术活动的普遍性,但却不可能有一种普遍的艺术史,因为认识论和心理学需要和期待的范围已变得难以控制了。我们的研究领域将会走科学的道路,在这条道路上传统的物理学、化学和生物学已引发出了生物化学、物理化学、光学、细胞生物学、免疫学,以及许多其他的分支领

域。这种发展并不一定是坏事；它可能是一种非常健康的形态发生和形成的过程，而且提供我们学术机制的管理结构来识别这些变化，正像在自然和物理科学中已经完成的那样，我们并不会把新出现的这些附属领域看成是过继的孩子，这也如同在考古学中所发生的情况一样，考古学的关注点先从人类学转向了古典学，然后又转向了近东研究或艺术史。

更有趣的是，我们注意到博物馆（它担负起了从人造物品的修复到在所有的社会 and 智力层面上展示这些作品的职能）已经非常自然地细分出了各种部门，这也反映出我们时代的需求：保存、教育和装意（即使有时不太强调）与管理的鉴定工作在今天都是同等重要的。而且，管理部门本身也被编组成一些合理的单位（如古代近东，纺织品），尽管这在具体的实践上还常常会出现一些问题。学院和大学在课程结构和教学程序上比博物馆的展览和组织要保守得多，而且更缺乏想像力：应用工具的提供者（例如幻灯资料员）就很难归入合理的部门，而且研究伊斯兰艺术的教授仍然有权来决定美国当代艺术的讲师的资格。

不管这个领域实际上将如何被建构，这个模型的特点就是认识到目前在艺术史中有一个非常宽泛合理的智力和方法论的分支领域，这些分支领域为了能够有效地成长需要有它们的自主性，而且关于一种普遍的艺术史的假定最好也不过是从另一个时代遗留下来的残余，而最坏则不过是一个使学科领域永久保持稳定的文化的锚碇。也许，正像所有的物理和生物学家都要求统计数字和一定程度上对数学的精通那样，所有的艺术史家（无论他们研究什么艺术）也应该要求精通一些领域的知识——如语言、建筑或版画的技术，可能还有哲学的话语。

第二种模型不太强调其最终的客观性，这样就应该保持艺术史领域的统一性，但是目前我们还不清楚它的发展过程。缺乏透明度的原因是代替认识和接受分支领域的自律性，这种模型的客观性要求我们重新反思艺术史的诸功能。我们应该同时在两个层面上来进行这种反思工作。

存在一个技术的层面，它包含了传输和分享信息的手段。它的挑

战一方面在于创造出关注数据、观念和学术研究的方法,这种方法要比通过我们选择性的图书评论、全部参考书目和图书馆的存在更彻底、更迅速,而且更有效。另一方面,它的挑战又是关于导论课程、视觉材料和教科书的教学方法上的一种挑战。在所有这些教学尝试中,发现共同特性的意向已导致我们对学科智慧的新领域缺乏认识。我们需要将这些新的前沿领域整合进艺术史学科的基本教学和词汇中,而不是要重新恢复到20世纪前七十多年中发展出来的关怀和术语上,这种整合工作将会是一个激动人心的挑战。

从逻辑上来看,无论如何教学上的整合必须依靠一个从属的层面,在这个层面上进行的是一种观念上的整合。我们不可能逃避我在前面描述过的那种离心的现实,正像无法回避扩张的展览、随意的旅行、大众媒体的报道,以及对任何事物都要求说明和解释的世界主义的好奇心的压力那样。而且,这些解释还必须满足严格的学术标准,争取民族和文化的身份特征,以及许多不同听众的智力或感觉的潜力。只有通过发展出一套被接受的理论问题,我们才能达到一种观念上的整合。这些理论问题操作起来就像许多筛选艺术作品或分组客体和建筑物的过滤器那样在发挥作用,而观念上的整合也将会满足各种矛盾的期待,并且消除学科领域内的离心拉力。

为了界定这些问题,首先要阐明共时的和历时的(或横贯主题的,即跨越空间)意义之间的主要差异。关于风格的和图像志分析的传统和有效的技术,在大多数情况下,倾向于界定一件艺术作品的共时意义:它们的成功要求充分运用大量的数据,这些数据被限制为只有专家才能接近。但无论确立什么共时的意义,都必定也会以两种方式提供其历时的或横贯主题的维度。一种方法在于跨越数世纪的一个伟大事业的持续意义,或它与同一时期不同地点发生的其他事业的联系;另一种方法是关于一件艺术作品的共时性解释的程度,有助于识别一种关于艺术功能的抽象问题。例如,拉斐尔的绘画在整个历史时代有一种连续的意义,这个意义与它们在16世纪早期的意义是不一致的。类似的情况是,如果这样的论点能成立,即在意大利和伊朗之间有一种16世纪早期的联系,我们就有可能把拉斐尔和贝赫扎德(Behzad)放在一起考察。最后,贝赫扎德的绘画或拉斐尔的绘画都

是关于赞助、再现自然、意识形态的动荡，以及许多其他问题的资料，这些问题是外在与艺术作品的共时或历时意义的参数。我们有责任对每一个学者和教师准备和训练共时的判断和解释，以辨认伟大事业或主题在这个更大的问题网络中的价值。

甚至试图列举出这些问题都显得为时过早，而且事实上很可能正像它们被讨论的那样，它们将发展出它们自己的一整套标准和定义。但是其中有两个问题使我感到非常根本和极为必要，通过它们的本质，它们暗示出艺术史普遍原则的存在。一个这样的问题是关于知觉的问题。它在部分上是一个关于人们如何观察的纯粹的生理学问题，但显然由于它导向了几乎所有我们对艺术作品的判断，它在心理学、社会和智力的复杂性上要重要得多。它是一个以人（作为视觉信息的接受者）为中心的问题。另一个问题是以艺术客体为中心的，这个问题存在于客体的结构中，也存在于客体的组成部分中。最近几年中，在符号学上寻找方法来解释一件艺术作品或一件人造物品的结构已成为时尚。这样的假定已经形成，无论一个主题多么具体地被再现出来，或一座建筑多么明显地影响了一个人的行为，传递了认识、解释、欣赏和用途的手法总是能够用普及化的术语来加以表述。换句话说，贝尔坦先生和哈吉亚·索菲亚（大教堂）（见图 60）实际上都是关于抽象和大部分任意符号的结合物，这些符号传达了一种信息，而且这些符号产生作用的方式是独立于那幅在 20 世纪 20 年代的重要绅士的肖像或关于帝国大教堂的拜占庭概念的。到目前为止，符号学的分析所面临的困难已归结为这样的事实，问题的组成和术语学上的定义一直是大批地来源于其他学科，而不是产生于艺术史家自身对视觉艺术的经验。

基本的要点是知觉和符号结构预先假定在人和人的视觉经验之间有一种普遍的联系。这种普遍性能否在某种几乎使其丧失一般性价值的一个明显的水准上得到承认，我们仍然要拭目以待。但是即使进一步的研究和思考只能得出艺术中一种基本的或有限区域的普遍性，一个关于符号结构集体思考的过程也将会完成两件事。一件事是，更宽阔和更有历史效能的思想体系将取代关于风格样式和艺术传统的有害的和精英的等级制度，这种制度仍然统治艺术史家的世界，

但不控制观众的世界。即使我们喜欢一些事物胜过其他事物,但所有的人也同样需要分享艺术的各种功能。另一件要完成的事是,研究和知识不断专业化和不断细分化,要想找到它们认识论上的保护伞,可能不是在上—代古典的、圣经的或美学的文化中,而是在 20 世纪末系统化的关注中。后来的几代人将会发现他们自己的需要和自己的问题。(见图 61)

我的第二个模型的真正优点(无论它是否点到实处)就在于它反映了关于处理各种艺术的基本现实,这就是说,无论学问是否渊博,我们都会对人的造物有所反映。成千上万的人对访问博物馆、购买艺术图书以及参观最深奥的展览抱以极大的热情,这种热情也同样体现在人们对待音乐的态度上,但却没有出现在文学上。艺术史家的任务正是要提供和发展那些有助于理解过去和今天艺术的知识术语和感情上的选择。(在我看来,至少,关于当代艺术的问题是一个非常不同的问题,因为它处理的是我们自身文化的动态变化而不是那些生产已经完成的历史时期,尽管这些历史时期继续使人着迷,并不断以新的方式被检视。)但是,这个任务的圆满完成需要我们作出特别的努力。我的第一个模型可以通过成为我们时代关于事实的模型来完成,因为它的客观性是明显的,它的技术为人们所熟知,而且它在机构上的设置也几乎被恰当地固定下来。

(常宁生译)

艺术史的终结？

——关于当代艺术和当代艺术史学的反思

[德]汉斯·贝尔廷

汉斯·贝尔廷(Hans Belting),1935年出生,德国当代著名艺术史家,本文选译自《艺术史的终结?》(芝加哥大学出版社,1987年版)一书。贝尔廷在文中对已经形成的艺术史学科的观念模型进行了清晰的论述,并对艺术史研究的当代方法论问题提出了一个批评性概述。贝尔廷指出,我们不应该用文艺复兴以来的传统艺术史家所采用的规范评价标准来处理艺术问题,而应该在当代普遍流行的诸观点的情境中对艺术加以重新检验。论文的中心主题是关于现代艺术史学术研究与艺术的当代实践和经验的相分离。贝尔廷的“艺术史的终结”并不是意味着艺术史学科的死亡,而是指艺术发展作为一个有意义、进步的历史连续性的一种特殊观念的终结。贝尔廷并没有提出一种新的艺术史模型,而是提倡在具体的文化背景中强调对个体作品的关注,提倡一种需要考虑不断修正我们对艺术自身理解的方法。贝尔廷在检验了艺术史学科的现状后,总结并提出了艺术史学科在未来的前景和任务。

序 言

我们以前曾经听说过艺术史的终结:这既是艺术自身的终结,也是对艺术的学术研究的终结。但是,每当人们对那似乎不可避免的终结感伤之时,事物仍在继续,而且通常还会向着全新的方向发展。今天,艺术仍在大量生产,丝毫没有减少,艺术史学科也生存了下来,尽管与以往相比活力减少,自我怀疑增多了。受到严肃质疑的是那个长



期以不同的方式服务于艺术家和艺术史家的观念，即一种具有普遍意义的统一的“艺术史”观念。今天的艺术史家通常拒绝一种正在进行的艺术的历史，这样他们就背离了一种观念传统，而这一传统是由一位艺术家乔吉奥·瓦萨利(Giorgio Vasari)所开创的。从许多方面来看，瓦萨利为了艺术家的目的而开创了这一传统，因为他向艺术家提供了一个共同的纲领。艺术史家的出现要晚得多。今天，他们或者接受了一种并非自己所设计的历史模式，或者逃避建立新模式的任务，因为他们对此感到无能为力。艺术家和艺术史家双方都已经对这种理性的、目的论的艺术史进程失去了信念，这样一种进程是由一方来实践，面由另一方来描述的。

对这一情境下所产生的困惑表示惋惜是不必要的，因为它能激起艺术家朝着新的目标、艺术史家朝着新的问题进发。长期以来，看上去不言自明的观念——即对于那种包容一切的、普遍的艺术“历史”概念的承诺——突然使我们产生了某种殊异感。然而，对于一部艺术史死亡的思想，当然不是去预言艺术史学科的终结。我们的主旨在于摆脱关于艺术的历史性陈述这一既定的模式，这种解脱经常是在实践中获得的，但我们却很少对此加以思考。这些模式就大部分而言是风格多样性的历史。他们把艺术描述成一个自律的系统，并通过其内部的标准进行评价。在这些历史中，人只是作为艺术家而出现，或者如果有必要的话，作为赞助人而出现。

旧的艺术史在前卫派的手中渡过了首次危机，前卫派宣称自己与传统对立，并建立起自己的历史模式。此后，两种关于艺术史的学说同时并存。就其“进步”的观念而言，这两种模式在表面上非常相似，但在其具体的论述上则保持着相对的独立。这两种学说都维护了“艺术”存在的信念。但是这种艺术已经不再以单一的面貌出现：艺术已不得不再被分别定义为“现代的”和“前现代的”时期。因此，历史的陈述恰恰在可能产生联合的这一点上崩溃了。这一失败揭示了在何种程度上，两种艺术发展的观点的生存有赖于艺术家的自我理解和批评家的论争——即使当这门学科急于寻求自己的科学方法时也是如此。

只有当理解了它的根源，由此面导致的混乱局面才能转化为有创造性的活力。因此我们已经非常清楚，艺术的意义与功能问题只有放

置在一个过去与现在的艺术经验的更为广阔的情境中加以讨论才能有所收益。今天的艺术家在同样的回顾瞻望中包容了古老的和现代的艺术,并把两者都作为历史现象来接受,同时也作为一份惟一的有疑问的遗产来面对或有意识地加以拒绝。同样,艺术与文化和创造它的人之间的界限正在日益受到挑战。旧有的艺术史阐释方法已达到如此精致的程度,以至于被看做自身的终结,在那些历史材料的目录或多或少已完成的领域内,它们已变得毫无实际用途。穿越艺术与其所处的社会或文化“背景”,需要不同的方法和不同的阐释目标。只有一种实验的态度才有希望获得新的答案。鉴赏家尽管仍然保持着他们存在的权利,却不能提供这样的答案,他们只能像确信严格信息的实证论者,或者像那些心怀妒意的、防备业余爱好者以捍卫自己的领域的专家那样进行工作。

今天,艺术家加入了历史学家的行列,重新来思考艺术的功能,并向其传统的审美自主性提出挑战。有责任感的艺术家过去常常在卢浮宫研究大师的杰作;而今天他们在大英博物馆面对着人类的全部历史,获取关于过去文化的历史知识,并在这一过程中逐步意识到自身的历史。人类学的兴趣胜过了独占的美学兴趣。正是因为艺术已经失去了抵御其他媒介(视觉的和语言学的)侵人的可靠的前沿阵地,艺术与生活之间的古老对立已被消除;相反,它被理解为阐释与再现世界的多样系统之一。所有这些开启了新的可能性,但同时也为这一学科提出了新的问题,因为这一学科总是不得不将其研究的对象——艺术——从关于知识和阐释的其他领域中孤立出来的行为合法化。

这并不是要求艺术史家应该放弃作为他们主要研究对象的艺术品,也不是说他们必须从社会史或其他学科借用他们应该自行发现的东西。艺术在人类社会中的作用和个别艺术作品的性质——其作为图像的地位或其“形象性”——永远都在变动:它们比以前更值得学术上的关注。艺术在我们社会中所扮演的角色,至少其传统的表现形式,与其不可预测的进程一样无法确定。今天我们已不再沿着一条单向的艺术史狭隘之路前进,相反,却需要做一次短暂的休息,以便重新检视艺术的不同状态和合理性,无论是对过去数百年的艺术还是现代主义时代的艺术都是如此。今天的艺术家正在从艺术的历史遗产的



角度来重新思考自己的任务,思考诸如绘画与雕刻媒介是否能够继续生存下去的问题。艺术史家正在检验各种讲述艺术史的模式,它们不是一种不受挑战的进展的历史,而是不断提供新的解决方法的艺术史,这些方法所要解决的是一个全新的问题:是什么构成了一个“图像”,又是什么使得它在特定的时刻成为令人信服的视觉“真实”。最后,现代艺术的地位超过当代艺术的问题应引起本学科的广泛关注——不管人们是相信还是怀疑后现代主义。

作为一门学科的艺术史与作为普遍现象的艺术经验的现状,无法提供简单的答案。发起一个对于所有艺术史家共同关心的问题的全新的讨论,看起来比提供一个行动纲领更为紧迫。事实上,我一直在尽量避免的恰恰是一种新的艺术史或其他“体系”的艺术史。相反,我相信今天只有临时的或甚至不完整的新言才是可能的。此外,我经常是从一个德国的学术背景中作出判断,这样看起来可能会对英语读者不利,但这也能够证实,即使在一个界限逐渐消失的世界上,个人的位置仍然根植于特定的文化传统之中并且受其限制。这一点更适用于个人对艺术自身的确认,然而,它已不是我在这里所要论述的主题了。

下面的论文是关于艺术史学科的一个评价,正像学科在今天的实践那样,而且特别是从我们对艺术的当代经验的角度来探讨学科旧的和新的问题。自从它们首次发表以来,其中的论点就不断地扩展,并且在后来的一篇较短的文章中有所修改,这篇文章集中讨论了关于世界艺术史的假说问题和由当代艺术景观所提示的更多的问题。^①与此同时,在下而的论文中关于对前现代和现代艺术的概述的要求,我已经在—部论述马克斯·贝克曼(Max Beckmann)的专题论著中做过尝试。^②

① 汉斯·贝尔廷:《一种传统的终结?》(*La fin d'une tradition?*),《艺术月刊》,第69期,1985年4月。

② 汉斯·贝尔廷:《马克斯·贝克曼:传统作为现代艺术中的问题》,慕尼黑,德国艺术出版社,1984。

一、艺术与艺术史的分离

艺术史(KUNSTGESCHICHTE)这个词在当代德语的用法中是含混不清的。一方面它表示了艺术发展的历史(The History of Art)这层意思,而另一方面则意指对这种历史发展的学术性研究(Art History/academic study)。这样,“艺术史的终结”似乎在暗示或者是艺术自身的发展走到了终点,或者是艺术史学科的发展走到了终点。然而,在此我们对这两个层面都没有作出这样的断言。相反,这个标题只是意味着提出两种进一步的可能性,即当代艺术确实宣称艺术的历史已不再向前发展了;而且艺术史学科也不再能提出解决历史问题的有效途径。这样的问题涉及当代艺术的发展和当代的学术研究,因此将作为本文讨论的主题。这里我想从一件趣闻开始谈起。



巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心

1979年2月15日,巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心小展厅中传出了“由一只连接在麦克风上的闹钟发出的有规律的滴答声”。画家埃

尔韦·菲舍尔[Herve Fischer]正在用一条十米长的卷尺测量展厅的宽度。他这样描述他的这些活动程序：^①

菲舍尔在观众面前缓慢地走过，从左到右。他身着绿色西装，内穿白色绣花印第安衬衫。他用一只手摸着与眼等高的白色绳索引导自己前进，他的另一只手握着话筒边走边对着话筒大声讲道：“艺术的历史是神话起源的历史。巫术的。时代。阶段。嗨！主义。主义。主义。主义。主义。新主义。样式。吭！离子。症结。波普。嗨！低劣。哮喘。主义。艺术。症结。怪僻。疥癣。滴答。滴答。”

走到绳索中间前，他停下来说到：“我，在这个喘气的编年表上最后出生的，一个普通的艺术家，在1979年的今天断言并宣布，艺术的历史终结了！”接着他向前走了一步，剪断绳索，并且说：“当我剪断绳索的这一刻，就是艺术发展史上最后的一个事件。”他把绳索的一半丢在了地上，接着说道：“这条落下的线的线性延伸仅仅是一个空幻的思想。”然后，他丢下绳索的另一半，“关注当代精神的几何图像幻觉已经没有了，从此，我们进入了事件的时代、后历史性艺术(post-historical art)的时代，以及元艺术(META-ART)的时代。”

埃尔韦·菲舍尔在他神经质的书《艺术史的终结》中详细解释了这个象征性的行为。新事物由于自身的缘故“已经事先死亡了，它又退回到未来的神话之中”。我们终于“达到了那个想像中的历史地平线上的透视灭点”。一条线性发展的逻辑，一条向静止的、非文字的和非真实的艺术史的发展过程已经走到了终点。“如果艺术的活动必须保持生机，那么就必须放弃追求不切实际的新奇。艺术并没有死亡。结束的只是其作为不断求新的进步过程的历史。”^②

这样，菲舍尔不仅谴责了前卫主义艺术史的陈词滥调，而且实际

① 埃尔韦·菲舍尔：《艺术史的终结》(L' Histoire de l' art est terminée)，78页，巴黎，1981。

② 埃尔韦·菲舍尔：《艺术史的终结》，106页，巴黎，巴兰德，1981。

上也否定了整个 19 世纪的历史观。这种历史观(对资产阶级来说)是歌颂进步,而(对马克思主义者来说)同时也是对进步的一种要求。菲舍尔在这个后前卫(post - avant - garde)的合唱中只是一个单独的声音,后前卫所进攻的不仅是这个现代社会,而且更多的是其腐败已引起了最广泛愤怒的那些现代主义的意识形态。无论由艺术史家、批评家或艺术家来写作,作为某种前卫的历史的现代艺术史(其中声势浩大的技术和艺术的创新活动一个紧接着一个相继出现)绝对不可能再写下去了。不过,埃尔韦·菲舍尔的例子同时也暗示了这样一个问题:艺术究竟是否有一个发展的历史?如果有,那它应该是什么样子?这对于艺术史家和哲学家来说,显然不是一个单纯的学术问题,而这个问题同样也会影响到批评家和艺术家们。因为艺术的生产者们通常总是认为他们在生产艺术的同时,同样也在生产艺术的历史。

在这种艺术史的学术实践和艺术的当代经验之间的相互作用中并没有什么新的东西,然而并不是每一个艺术史家都愿意承认这一点。一些艺术史学者认为艺术的传统观念是无可置疑的,并认为这样就可以回避关于他们的学术工作的意义或方法的问题;他们的艺术经验被限制在历史的作品中,以及超越他们学术活动的个人与当代艺术的冲突中。对另一些艺术史学者来说,在理论上证明艺术史研究的合理性的任务被留给了极少数有责任的理论权威们,而且在许多情况下由于大量学术实践的成果的出现,他们会认为这个任务根本就是多余的。与此同时,他们的研究符合了对艺术更为关心的公众的要求,社会公众要求艺术史学科应该重新考虑其研究的对象,即艺术本身。

近年来,理论上的研究工作也在鼓励我们对艺术史进行反思。最近由迪特尔·亨里希(Dieter Henrich)和沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)编辑的文集《艺术理论》(*Theoren der Kunst*)也提出,一体化的综合美学理论已不复存在。^①相反,出现的是许多相互竞争对抗的专门化的理论,它们将艺术作品分解成无关联的一些方面,争辩艺术的各种功能,甚至将审美经验本身作为一个问题来讨论。这样的一些理论与当代艺术的形式是一致的,按照亨里希的说法,这些形式已经“解除了艺术

^① 迪特尔·亨利希和沃尔夫冈·伊瑟尔编:《艺术理论》,法兰克福,苏尔坎普,1982。

作品的传统的象征性地位”，并且“再次将艺术作品与不同的社会功能联系起来”。这样，我们就切入了讨论的主题。

二、作为艺术表征的艺术史

埃尔韦·菲舍尔宣布终结了的事业开始于乔吉奥·瓦萨利(Giorgio Vasari)1550年完成的著作《大艺术家传记》中所体现的艺术史观念。^①在该书第二部分的导言中瓦萨利豪迈地宣称，他并不希望在他的书中仅仅列出一些艺术家的名字和他们的作品，而更重要的是为读者“解释”各种事件发展的过程。因为历史是“人类生活的一面镜子”，人们的意图和行为确实有其适当的原因。这样，瓦萨利就力求在艺术的遗产中区分出“好和更好，以及更好和最好”，而且首先“要搞清楚每一种艺术风格及其兴衰的本质和原因”。

自从这些豪迈面自信的论断被诉诸文字以来，关于艺术的过去的研究一直受到某种历史性的陈述模式的支配。显然，艺术像任何其他人类活动一样已经受到了历史性的改造。然而，有关艺术的历史记述的问题则是特别不可靠。总是有一些怀疑论者，他们彻底否认我们能够追溯和描绘出像“艺术”这样的抽象概念的历史；同样，还有一些虔诚的艺术崇拜者，他们引用博物馆收藏的大师杰作所具有的所谓永恒之美来证明艺术超越历史的独立性。“艺术史”这个词组把两个概念结合在一起，而我们所理解的“艺术”和“历史”这两个概念的意义只是到了19世纪才形成的。艺术，在最狭窄的意义上只是艺术作品中可确认的一种品质；同样，历史也只存在于各种不同的历史事件之中。一个“艺术的历史”将艺术作品中培育出来的艺术的概念转化成一种

^① 乔吉奥·瓦萨利：《阿雷佐画家乔吉奥·瓦萨利的最杰出画家、雕塑家和建筑家传记手稿》，加埃塔诺·米拉内西编，佛罗伦萨，桑索尼，（自1568年版之后的）1906年版，现有各种不同的英译版本。还可参见T.S.R.博阿斯：《乔吉奥·瓦萨利：其人和其书》，新泽西，普林斯顿，普林斯顿大学出版社，1971；以及汉斯·贝尔廷：《瓦萨利和他的遗产：艺术史是一个发展的进程吗？》，载《历史理论Ⅱ：历史的进程》，67-94页，慕尼黑，德意志·塔森布赫出版社，1978。



艺术史家李格尔像

历史性陈述的专题学科，它独立于作品之外，又反映在作品之中。艺术的历史化就这样成为艺术研究的一种普遍模式。^① 这种艺术史模式总是以一种艺术整合(ars una)的观念为基础的，其整体性和连续性被反映在一个完整的和连贯的艺术史之中。在这种艺术整合的原则(由于受到从阿洛依·李格尔[Alois Riegl]到卡尔·斯沃伯达[Karl Swoboda]的维也纳艺术史学派的支持)支配下，甚至连本来毫无审美目的的物品也能够被解释成为艺术作品。在一个统一的艺术史情境中，通

过阐释可以使这些物品转化为审美的对象，成为自文艺复兴以来我们所熟悉的那种意义上的艺术作品。

三、瓦萨利和黑格尔：艺术史学的起始和终结

历史性陈述的模式和艺术观念本身之间的相互关系在19世纪之前很久就被建立起来了。古代的修辞学家早已建构了各种历史模式，而且这些模式已被证明比我们通常的历史编撰的叙事风格要更为清楚。他们发现对文学或视觉艺术中的优美风格的产生或衰落的原因作深入的思考是很有价值的：因为这样就可以建立起一种风格的规范，而这个规范似乎又可以设定艺术的真正的意义。历史性的发展就是这样，既可以被解释为向预先假定的规范的趋进，因而被看做是进步的，也可以被解释为一种从规范的退离，因而是在衰退。在这种模式下，艺术作品仅仅相当于一个中间的阶段，一个向着规范的完善不

^① 海因里希·迪利在《作为学术制度的艺术史》(法兰克福,苏尔坎普,1979)中,精彩地分析了艺术史学科的早期历史,并且重新建构了艺术史的各种不同的形成因素。关于这些因素其中的大部分,我们在这里都不能作详细的讨论。

断发展路线上的中间站。尽管每一作品自身是完整的，但它在朝着规范发展的方向上总是保持着开放的结局。这样一种(事物发展的)规范将会打乱艺术作品的静态的特征，然而这个规范在未来完善的可能性却是肯定的，它使每一个艺术成果相互关联，并被置于一种历史性的进程之中，这一切似乎有些自相矛盾。此外，风格的概念还用来为这个进程的不同阶段命名，并将这些阶段固定在一个循环的周期中。阐释者本人总是清醒地意识到他自己在这个进程中的观点。这样，艺术的历史性陈述开始于实用的艺术理论；然而在这种理论早已过时无用之后，我们今天仍然还在坚守着这种理论形式。

文艺复兴时期的历史编撰学还建立了一种价值的规范，而且尤其是一种理想的或古典美的标准。向着规范不断完善的进步对瓦萨利来说，意味着艺术向着一种普遍的古典主义的历史性进步，而所有其他的时代都必须根据这种古典主义的风格规范来加以比较和衡量。很明显，瓦萨利的艺术史编写原则与他的价值标准是紧密联系的：因为这种特殊的进步理念只有在艺术性发展的一个晚期阶段，也就是说古典主义阶段才能被构想出来。(见图 62、图 63)

古典主义观念的结构框架对瓦萨利来说，正像对他同时代的所有人一样，就是他们所熟悉的生长、成熟和衰亡的生物学意义上的循环。^① 这种循环过程所具有的重复性，提供了某种特定的再生或复兴的艺术发展模式。在古代循环和近代循环之间所表现出来的相似性也许只是一种虚构的巧合，但它似乎又为某种真实存在的规范提供了历史性的证明，因为既然这个规范曾经被发现过，那么它就有可能被重新发现。古典主义的学者在当时仅仅认识到一种已经建立的规范。在瓦萨利看来，未来的艺术史将会发现没有必要修改这些规范，即使艺术本身，出于对自身的怀疑，也将不再去追求完善这些规范。只要这些规范被承认，历史就绝不会否定他的观点。这样，瓦萨利就是在写关于一种规范的历史。

^① 约亨·施洛巴赫(Jochen Schlobach):《古典文化的循环理论和对法国早期解释进步意识的反驳》，载《历史理论 II》(Theorie der Geschichte 2), 127 页。

这种艺术史的严格的结构框架，对瓦萨利来说是实际经验过的，而对他的后继者来说则是没有实际经验过的；然而在某种意义上，瓦萨利的艺术史理念又被他最重要的继承人温克尔曼（Winckelmann）所进一步确认。温克尔曼不仅讨论了他所处的那个时代的艺术，而且还以一种“古代希腊艺术的兴盛与衰落”^①的内部的或风格的历史形态论述了古代的艺术。显然，温克尔曼将一种类似引入了古代希腊的政治史；然而，他的历史保留了某种有机的和自生的发展过程的形式。温克尔曼忽视当时的艺术而支持一种失去的和悠久过去的艺术，显然是在挑战佛罗伦萨的古典主义对古代的古典主义的垄断和独占。从一个超然中立的观点上来看，温克尔曼是在寻求一种对“真正的古代艺术”的理解，特别是因为他希望在他那个时代的视觉艺术中能够模仿古代艺术的风格。尽管温克尔曼并未提出新的理论，但一个不断发展并最终在古典的阶段达到顶点的生物学循环模式，却保持了它应有的重要意义。正像以前一样，审美的标准决定了艺术的历史性记述的形式和逻辑。因此对温克尔曼来说，艺术史仍然是一种实用的艺术批评。^②

的确，直到很晚的时期，艺术史学才得以从一种审美的价值体系中分离出来，而且在当时还付出了巨大的代价。当时的艺术史家们尝试运用的或者是传统的历史学模式，或者是审美哲学的模式，这就使它们要担负起在历史性的和经验性的情境之外来界定艺术的职能。这里我们要借用姚斯（Hans Robert Jauss）的论述，“历史性的观点和美学性的观点”从此分道扬镳了。^③处在这个最基本的转变核心的，正好是黑格尔的艺术哲学。黑格尔的美学一方面是与他的整个哲学体系紧密联系的；另一方面，作为对近代世界中艺术及其地位的反思，黑格

① 约翰·约阿希姆·温克尔曼：《古代艺术史》，德累斯顿，1764；达姆斯塔特，科学图书出版社，1972；G·亨利·罗杰英译为：《The History of Ancient Art》，有各种不同的版本。参见卡尔·尤斯蒂：《温克尔曼和他的同时代人》，莱比锡，1898；沃尔夫冈·莱普曼：《温克尔曼》，纽约，克诺夫出版社，1970；赫伯特·贝克和彼得·C·波尔编：《对阿尔巴尼别墅的研究：古代艺术和解释的时代》，柏林，曼图书公司，1982；迪利：《作为学术制度的艺术史》，90页。

② 参见上文，85～88页。

③ 汉斯·罗伯特·姚斯：《文学史的挑战》，153页，法兰克福，苏尔坎普，1970。译文收入姚斯：《走向接受美学》，蒂莫西·巴蒂翻译，明尼阿波利斯，明尼苏达大学出版社，1982。

尔的许多观点得到了广泛的传播,而且能够引发出我们的进一步思考。^①

在我们看来,黑格尔美学中的“新东西”包含在他对艺术(实际上是指所有的时代和所有的民族的艺术)发展的一种历史性处理的哲学思辨中。“艺术把我们引向了理性的思考,这种思考目的不是为了重新创造艺术,而是为了在哲学上认识艺术是什么。”而艺术史的目的就是界定艺术的角色,一种已经被演完的角色。^②最关键的是艺术的理念,即艺术作为一种世界观(Weltanschauung)的投射与特定时代的文化史是不可分割的理念。这样,虽然现代的阐释者会坚持把艺术单纯地作为“艺术”来思考,但这种艺术实际上并不在意一种自身本质的内在规范,而是在于依赖其表现一种世界观的历史情境和物质材料。^③

艺术史的理念作为艺术在人类社会中的一种功能的历史,后来一直被贬低为一种“审美的目的”。然而,倘若我们把艺术史从武断地定位在黑格尔的“体系”中分割出来,艺术史仍然具有其充分的合理性。黑格尔本人甚至为艺术的发展(部分地)勾画出一个有效的历史性模式,“艺术史是艺术自身的作用和进程”。当“内涵目的被耗尽”而且所

① G.W.F.黑格尔《美学演讲集》(Vorlesungen über die Ästhetik), H.G.博托编,柏林,1835,1842,1953,T.M.诺克斯英译本《美学:美的艺术演讲集》,牛津大学出版社,1975。也可参见伊娃·莫尔登豪尔和卡尔·马库斯·米契尔:《理论著作普及本》,法兰克福,苏尔坎普,1969—)。有关文献,可参见沃尔夫哈特·亨克曼:《论黑格尔美学的书目提要》,载《黑格尔研究》,第5部分,379页,波恩,1969;《黑格尔一年鉴,1964—1966》;韦尔纳·克佩塞尔:《20世纪黑格尔美学的接受》,波恩,布韦尔,1975;以及简诺特·西门:《艺术理想或表明现象:系统、话语、图画:关于黑格尔美学的一种尝试》,柏林,美杜萨,1980。参见T.W.阿多诺:《美学理论》,《文献全集》,第7卷,309—310页,法兰克福,苏尔坎普,1970;英译本《美学理论》,296—298页,伦敦、波士顿:劳特利奇-基根·保罗,1984,论述了艺术作为真实的表现形式和作为一种古代规范的保护者之间的矛盾。然而,阿多诺对黑格尔的理解和批判并不能在这里作深入的考察。对黑格尔美学的历史评价首先可参见约阿希姆·里特在《哲学的历史词典》,第1卷,555页,特别参见570页,巴塞尔,施瓦布,1971。关于黑格尔在当代的意义,参见迪特尔·亨里希:《当代艺术和哲学》,载《内在的美学,审美的反思》,沃尔夫冈·伊瑟尔编:《诗学和阐释学》,第2号,11页,慕尼黑,芬克出版社,1966。

② 黑格尔:《美学》(德文版),第1卷,32页;《美学》(英文版),第1卷,11页。(下面的参考书目首先列出德文版,然后是英译本。)艺术作品不仅提供“欣赏”,而且还有我们“判断”的可能性,即依据“内容”和“再现方法”之间的关系。“因此艺术哲学在我们今天比其在艺术产生的充分自足的时代有着更大的需求。”

③ 黑格尔:《美学》(德文版),第2卷,231页;《美学》(英文版),第1卷,604页。

有的象征都丧失其意义时，“绝对的影响作用”也就失去了。已完成了它的特殊使命的艺术“也就摆脱了这种目的”。进一步沿着这条线发展的艺术活动，只能是在有悖于这个目的的层面上进行的。无论如何，在现代艺术中“束缚于一个特定题材以及只适合于这种材料的描绘方式”已不再具有强制性，而且确实成为“某种过去的事物，艺术因而已变成了一种自由的工具”，艺术家自由地运用这个工具并把它“看成是自我意识的材料。因此，这将不利于艺术家重新采用那种物质材料，这如同是过去的世界图景”，例如，当基督徒改信天主教时，他们希望恢复艺术最初的功能。^①很明显，黑格尔确认的艺术的普遍本质（在一种历史性的世界观的客体形式中的象征符号）最终（自相矛盾地）必然是一种过去的现象。

黑格尔的审美哲学也许最适合被用在我们关于“古典的”风格和艺术的“过去性”的争论中。我们在这里不得不果断地把问题加以简化。任何艺术的古典阶段就是其“作为艺术发展完善的时刻”，艺术在这个时刻展示了其作为艺术的能力。^②这个观点似乎听起来很熟悉，但事实上它是建立在黑格尔全新的理论基础之上的。在一种特定的艺术形式（例如，雕塑或音乐）中的周期性循环重复的观念被彻底放弃了。古典艺术并没有在衰落中结束，而是像先前的理论那样有可能被回转：古典艺术必然会向一种不可重复的精神和文化的方向发展。更确切地说，古典艺术被浪漫主义所“超越”，这种浪漫型艺术对黑格尔来说，就是基督教艺术。古典艺术在新的意义上已成了遥远的过去，正像它所具有的神圣性那样已行不通了。绘画和音乐继雕塑之后成为具有更高抽象性的艺术形式，即在精神和世界和谐一致的历史发展

① 黑格尔：《美学》（德文版），第2卷，231页；《美学》（英文版），第1卷，604页。

② 黑格尔：《美学》（德文版），第2卷，224～225页；《美学》（英文版），第2卷，614页：“每一种艺术都有其全盛时期，即其作为艺术发展的完美时期，并有一个先于和后于这个完美时刻的历史。”艺术的产品，作为“精神的作品”因此不同于自然的产物，并不是“突然完成的”；而是表现出一种从“起点”到“终点”的有序发展过程。还可参见：《美学》（德文版），第2卷，3页；《美学》（英文版），第1卷，427页：“艺术的中心是一个统一、自足的，因而是一个自由的整体，一个内容与其整个适当形态的统一……理想提供了古典艺术的内容和形式，它……达到了真正艺术的基本实质所在。”个体性与共同性的和谐，主观性和集体规范价值的统一，被理解为希腊人所取得古典美的一个基本条件。（黑格尔：《美学》[德文版]，第2卷，16页；《美学》[英文版]，第1卷，436页）。

轨迹上的主题所要求的形式。但是要最终解决这种根本的分离(黑格尔发现它被保存在所有的当代艺术理论中),接着就不是由艺术而只能是由哲学来完成。这些观念的新奇之处是很明显的。它不仅在于确定了古典阶段在艺术发展中的位置,而且更进一步确定了艺术在历史发展中的位置,即艺术在占有世界的精神进程中只能作为一个短暂的过渡阶段。艺术作为一种精神理念的感性显现,已经承担了一种历史性的功能。这样,艺术能够(实际上也必须)成为一个世界艺术史的主题,而且能够通过这个主题来重新建构艺术的功能。如果从埃尔韦·菲舍尔观点的不同角度来看,这里也同样意味着是艺术发展史的一个终结。

但是这个艺术的“过去性”及其“在历史性的世界中的死亡”(正像持不同观点的贝尼代托·克罗奇[Benedetto Croce]已系统表述过的那样),^①也基本上符合黑格尔的论点,只是有些过于复杂而不能被简化为“艺术的终结”的命题。“艺术,考虑其最高的使命,就是(为我们保存的)一件过去的物品……(艺术)已不再保持其早期在现实中的必需及其占据的较高地位,而是被转化成为我们的观念。”^②由于缺少一种绝对的必要性,“艺术,被作为纯粹意义上的艺术,在某种程度上变成了多余的东西。”^③艺术可能还会进一步发展,但它的形式已“不再是特定精神的最高需要”。^④这些思想都不可能从整体的理论中抽离出来,艺术的“过去性”也不能离开特定的“体系”来讨论。同样,这个观念不能简单地被应用于由菲舍尔表演的当代艺术的危机上,似乎所有这一切都已被黑格尔预见到了。^⑤更确切地说,黑格尔的论点代表了他那个时代对艺术自身特性的一种新的见解。正是建立在这种新的见解的基础上,艺术的历史性研究的完整方案被当成了一门学科。

① 贝尼代托·克罗奇:《什么是黑格尔哲学的存在与死亡》,载意大利《批评研究》,巴里,拉泰尔扎,1907(英译版,伦敦,麦克米兰公司,1915)。还可参见克罗奇:《黑格尔体系中“艺术的终结”》(1933),载《最后的尝试》,147页,巴里,拉泰尔扎,1948。

② 黑格尔:《美学》(德文版),第1卷,32页;《美学》(英文版),第1卷,11页。

③ 黑格尔:《美学》(德文版),第2卷,143页;《美学》(英文版),第1卷,535页。

④ 黑格尔:《美学》(德文版),第1卷,151页;《美学》(英文版),第1卷,151页。

⑤ 关于黑格尔哲学的理念的“永恒性”进入现代主义的问题,可参见亨里希,《当代艺术和哲学》。

艺术是某种“过去的”事物，不仅因为它是在历史的另一个时代被创造的，而且还因为它在历史上发挥了另一种功能，黑格尔认为，恰恰是艺术的这些功能使艺术在他那个时代达到了审美的解放。正像约阿希姆·里特(Joachim Ritter)所系统阐述的那样，“古老的艺术(当被作为历史来处理时)既丢弃了它在历史世界的情境”，也丧失了它在历史中的功能。^①“复兴”符合当代文化的发展，而且我们有能力“欣赏”^②历史性的艺术作品。“艺术的过去性在其最高的意义上意味着艺术作品——曾经作为一种审美的实在——已不再处于它所产生的那个宗教的和历史的情境之中。它已变成了一个独立自主的和绝对意义的艺术作品。”^③对艺术的反思在这里获得了一个新的维度。但是与此同时，这种关于艺术的思辨也切断了自身与当代艺术的联系。黑格尔想要使艺术史成为对过去的人类表达模式的沉思，这种模式不再像温克尔曼那样能指示出一种艺术在未来发展的模型。

四、艺术史家和前卫

黑格尔和他那个时代的艺术史家们正好处在一个艺术学术发展历史的转折点上。在浪漫主义思想最后一次召唤历史的艺术作为当代艺术的范例之后，艺术史家和艺术家开始分道扬镳了。艺术史家们，除了像拉斯金这样的著名特例外，^④就不再为他们同时代的艺术家们安排在艺术传统(艺术史)中的位置，而且的确，艺术史家们通常不去撰写一部直到当今的完整的艺术史。艺术家们也不再自动转向历史中前辈大师的艺术杰作寻求指导，而宁可认同一个新的“神话”，即一种自我约定的前卫使命。^⑤历史在这个隐喻下变成了一支军队，

① 约·里特：《美学》(德文版)，560页。

② 黑格尔：《美学》(德文版)，第1卷；《美学》(英文版)，第1卷，14页。

③ 约·里特：《美学》(德文版)，576页。

④ 参见沃尔夫冈·肯普：《约翰·拉斯金》，慕尼黑，汉泽尔，1983。

⑤ 豪斯特·W·简森：《前卫的神话》，载《编辑的艺术研究：纪念米尔顿·S·福克斯的25篇论文》，168页，纽约，阿布拉姆斯出版公司，1975。

而艺术家在其中担任了一种先锋部队的角色。艺术的推进变成了文化精英肩负的历史责任，他们自认为有资格来界定艺术的进步，而且他们还确信历史将会尾随其后。这种新的文化精英是一个革新主义者的精英集团，他们在取代以前的权力精英或高雅文化的精英时，却要为了得到这个特权而承受局外人的污名。

意味深长的是“前卫”这个术语，一经圣西门提出，就一直在政治和艺术的实际应用之间不断摆动。在政治的领域中，它只是乌托邦式空想家以及后来的反对党人士的标签。简单地说，它是任何不能实现其社会幻想的宗派团体的标志。^①而在艺术界中，它是被拒绝者(Refuses)的象征，他们抛弃了沙龙和官方艺术的惯例。在较早一致的梦想中，政治上的和美学上的前卫是有计划地相互交织在一起的。而在具体的实践中，在这两种乌托邦之间，即艺术的自主性和政治的混乱性之间不断发生冲突，正像自由的或受约束的艺术的论辩的历史所展示的那样。

由于一种经验主义的艺术学术研究在 19 世纪的发展，艺术批评和艺术史在当时已经基本上成为两个分别独立的事业。当代艺术只是在偶然的情况下会成为这两个学术领域之间的连接点。阿洛依·李格尔(Alois Riegl)和海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)(举两个突出的例子)以一种具有世纪末趋向的奇特方式使两者协调一致。在他们

^① 多纳尔德·德普·艾格伯特：《在艺术和政治中的“前卫”观念》，载《美国历史评论》，第 73 号，339 页，1967。关于这个话题，还可参见《前卫、历史和观念的危机》，慕尼黑，巴耶尔美术学院，1966；托马斯·B·赫斯和约翰·阿什伯里编《前卫》，载《艺术新闻年鉴》，第 34 号；彼得·毕尔格：《前卫的理论》，法兰克福，苏尔坎普，1974，英译为《前卫的理论》，载《文学的历史和理论》，第 4 号，明尼阿波利斯，明尼苏达大学出版社，1984；温弗里德·韦勒：《前卫：进入历史体系，大学和艺术的“现代”范型》，载《前卫的抒情诗和绘画艺术》，莱纳·瓦宁和温弗里德·韦勒编，9 页，慕尼黑，芬克出版社，1982，附有一个关于前卫的问题和最重要的理论的有用的详细文献目录。哈罗德·罗森伯格已就视觉艺术中的危机问题，特别在他的论文集《消解艺术的界定》(The De-Definition of Art)中提供了最精确的分析(纽约，地平线，1972，参见第 212 页：《D.M.Z. 前卫主义》)和《焦虑的客体》(纽约，地平线，1964，参见第 25 页：《历史和可能性》)。雷纳托·波焦利去世后出版的《前卫的理论》(马萨诸塞州，坎布里奇，哈佛大学出版社，1968)是一个前卫的辩解辞，作者争辩只要艺术家保持与社会的疏离“前卫”就必定会持续下去。对这篇论文的批评，可参见罗森伯格，《消解艺术的界定》，216 页。

的手中,历史的艺术似乎也具有了当代艺术的特性。例如,李格尔的“风格”的概念是从规定一件艺术作品的所有其他要素中抽象出来的。它的“水平潜能”(leveling potential)是如此巨大,以至于从历史的作品中我们可以提炼出一个“纯艺术”的抽象概念来。^① 沃尔夫林的“原则”(被假定与“视觉的形式”相符合)也与第一批抽象绘画同时出现,而且这也同此前的情况完全不同。艺术史的实践已不再以当代艺术经验为目的,而宁愿在其印象的引导下进行实践,当然,这并不一定是有意识的选择。

在不同类型的艺术史家之间作出区分是很有必要的,像拉斯金这样的艺术史家撰写艺术的历史是为了给他那个时代的艺术提供教益,而像李格尔、沃尔夫林或弗朗兹·维克霍夫(Franz Wickhoff)这类的艺术史家,^② 却不能回避用最近艺术经验训练的眼睛来观察历史的艺术。通常,对维克霍夫以及后来的韦尔纳·魏斯巴赫(Werner Weisbach)来说,并不是现代艺术,而是传统的艺术才是一种改变了的美学信念的“牺牲品”。^③ 传统的艺术似乎突然提供了在现代艺术中人们已逐步认识到的,或者也是逐渐失落的东西。大多数这样的艺术史家在写作时从未感到有必要反思他们的进化模型,或审视现代主义暗示出的历史的断裂。在极少数的情况下,例如像威廉·沃林格尔的博士论文《抽象与移情》(慕尼黑,1907)那样,对历史的艺术的回顾在旧的艺术中揭示了“现代的”特征,甚至连艺术家们也感觉到他们的观点有一定的道理:即对保守的资产阶级来说,迄今已是档案资料或博物馆藏品的东西最终得到了“正确的”解释。简而言之,艺术的生产 and 艺术史之间的连接点几乎就像艺术史家的数量一样多。然而,基本上说来两种活动是在不同的平面上实现的。历史的学科通常并不依据现代主义艺术所发生的情况来界定自身的目标,也不关心这些经验是否已经对他们的传统人文主义纲领产生任何影响。

当然,所有那些直接或间接地同情前卫主义事业的人们,都相信

① 维利巴尔德·索尔兰德:《阿洛依·李格尔和自主的艺术史的产生》,载《世纪末:走向世纪之交的文学和艺术》,125页,法兰克福,克洛斯特曼出版社,1977。

② 参见韦尔纳·霍夫曼:《做作的悼词》,载《理念》,第3号,7页,汉堡,1984。

③ 韦尔纳·魏斯巴赫:《印象主义:古代和现代的绘画问题》,柏林,1911。

艺术将会沿着一条进步和创新的道路不断发展下去。因而，只要前卫艺术似乎只是在扩展传统艺术已经开始的进程——不断地更新艺术的外观，我们就没有必要害怕传统会真正地受到前卫艺术的拒绝。由于前卫主义主要是通过其形式上的创新来加以判定的，因此风格上的演进过程似乎多少提供了一个普遍的艺术史学的范型。这样明显的诱惑就必然是撰写一部从开始一直到现在的前卫艺术史，因此拒绝已经发生的中断以任何方式威胁永恒的艺术想像的连续性。正是由于前卫主义的危机和在有意义的连续性和方向性上信心的丧失，这种艺术史写作的纲领已经失去了其最需要的来自当代艺术经验的支持。^①

五、艺术史的当代方法

然而，在19世纪，艺术史在不能求助于一种固定的艺术概念的情况下，已经赢得了以一种有意义的顺序来安排历史的艺术的任务。在这点上，艺术自身并没有提供进一步的导向，但却保留了继续被作为“艺术”来研究的充分自主性。除了像森佩尔(Semper)的唯物主义这类的观点外，艺术史的任务被理解为在一个想像的博物馆中把艺术作品安置进一个连贯的序列中的工作，而这个序列看来就像是被一个有规律的形式发展所控制的，例如就像在沃尔夫林所谓的“无名的艺术史”

^① 关于前卫艺术在当代的危机，可参见克里斯托夫·芬奇，《论一种前卫的缺席》，载《国际艺术》，第10号，22~23页，1966年12月；罗森伯格：《消解艺术的界定》，212页；由伊布·哈桑、米克洛斯·斯扎波尔克希和其他学者撰写的论述前卫、现代主义和后现代主义的文章，在《新文学史》第3号(1972年)中随处可见；爱德华·博康：《前卫的困境》，法兰克福，苏尔坎普，1976，尤其参见第180页和257页。博康：《前卫在此结束了吗？》，载《艺术年鉴1977—1978》，赫伯特·里希特编，24页；托马斯·W·盖特根斯：《前卫在何处？》，载《艺术年表》，472页，第30号，1977；尼克斯·哈齐尼克罗：《前卫主义的意识形态》，载《艺术的历史和批判》，第6号，1978年7月，49页；《前卫结束了吗？》，载《尤利斯》，第14号，XXXII年(佛罗伦萨，1978)；巴松·布洛克：《前卫和神话》，以及克劳斯·霍夫曼：《向前卫告别》，载《艺术论坛》，第40号，17页和86页，1980；阿基尔·博尼托·奥利瓦：《在前卫和超前卫之间》，米兰，1981；罗伯特·埃特里尔：《艺术的界限：关于现代批评分析》，维也纳，贝洛斯，1982。

中，或在克伦(Coellen)的《造型艺术中的风格》^①中那样。与关注内容或功能相反，把全部注意力集中在艺术的形式上，这既得到了传统美学观的支持，也始终保持了一种哲学上的“艺术”的概念。同样这也依然是阿多诺的观点：艺术的功能就在于它没有功能。^②相对来说，在艺术最纯粹形式上的风格史，已从历史的解释中消除了所有那些外在的因素以及最初并不属于艺术的条件。

在下面的数页中，我想要批评性地论述一些同时发展起来的艺术史的方法，分别对它们的排他性主张进行质疑，并且描述它们已经遗留给我们的一些问题的性质。因为尽管这些方法在阐释艺术作品的不同方面时曾是有用的，但它们已不再会要求代表艺术史所具有的全部性能，它们也不再会被混同于永恒的程序规则。

风格史的一些变体形式特别具有雄心和抱负，它们宣称自己是进行普遍的历史性解释的关键。李格尔的“艺术意志”(Kunstwollen)是最著名的和最有争议的尝试，它企图鉴别出一种在形式演化后面的自主推动力。引进这个术语是用历史主义的精神来反对艺术的艺术性原则，以便能够按照艺术自身的意图来测量一种古代的或衰落的风格——即建立一种使一切物品都成为其研究对象的新艺术科学的逻辑。

^① 路德维希·克伦：《造型艺术中的风格》，达姆斯塔特，1921；海因里希·沃尔夫林：《艺术史的原则：晚期艺术中风格发展的若干问题》，慕尼黑，1921；M. D. 霍丁格尔，英译本《艺术史的原则：晚期艺术中风格发展的若干问题》，伦敦，G. 贝尔，1932；纽约，杜夫尔，1950。沃尔夫林在1915年版(序，第7页，无译本)的序言中解释：我们最终必须有一个艺术史，在这个艺术史中，现代观点的发展不仅仅是讲述个体的艺术家，而是可以沿着一个在连续的序列中揭示各种风格产生的原因和过程一步步展开。对这个观点的讨论以及误解，可参见美因霍尔德·鲁尔兹：《海因里希·沃尔夫林，一个艺术理论家的生平》，载《海德堡艺术史论文集》，第14卷，18页，乌尔姆斯；韦尔纳出版公司，1981。“想像的博物馆”(musee imaginaire)这个概念起源于法国作家安德列·马尔罗(Andre Malraux)：《想像的博物馆》(1947)，它构成了马尔罗关于所有时代和所有民族的“艺术心理学”方案的一个部分，这个概念与沃尔夫林的模式意图一点也不相同。

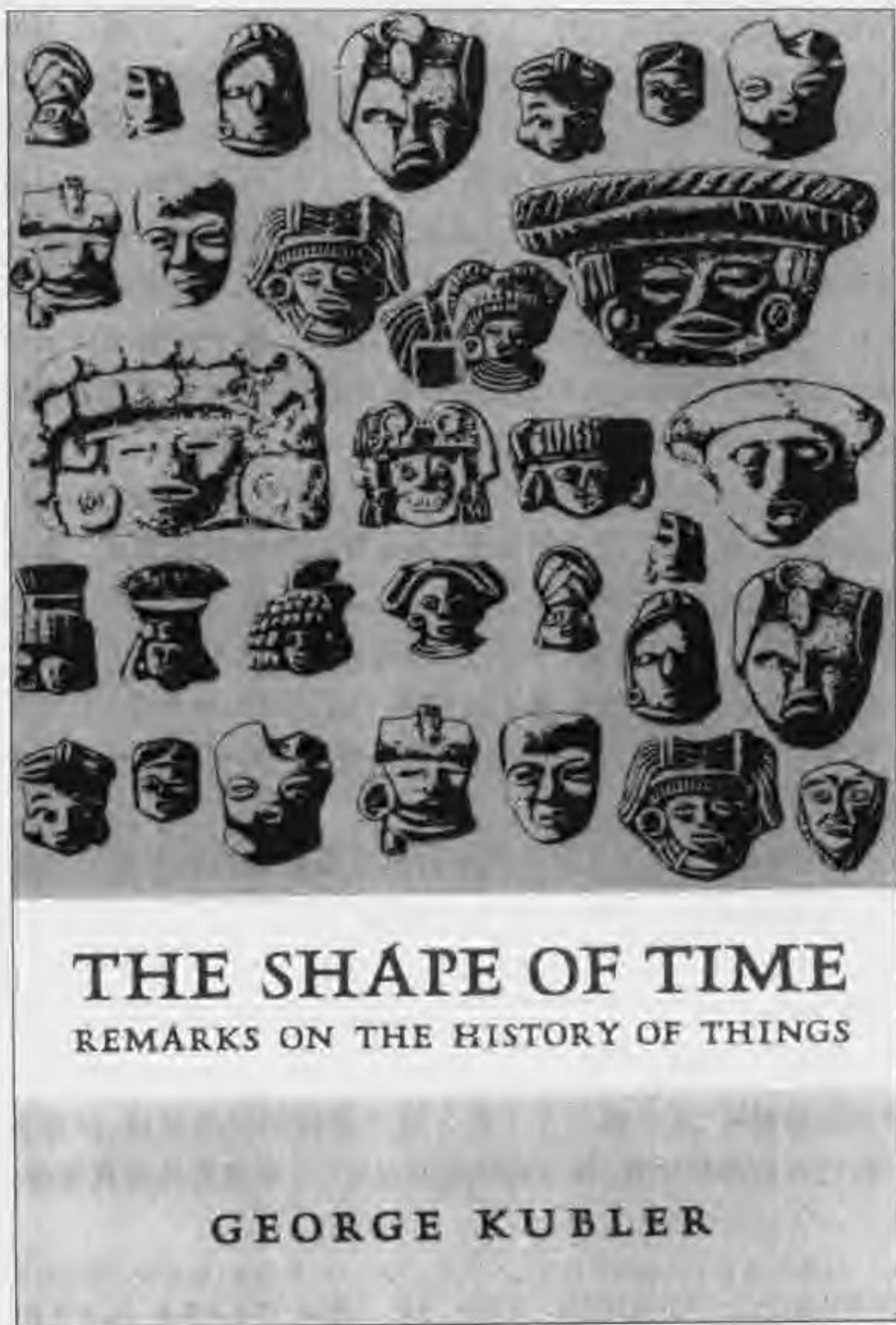
^② 西奥多·W·阿多诺：《美学理论》(德文版，*Asthetische Theorie*)，336页；《美学理论》(英文版，*Aesthetic Theory*)，332页：“假如有什么社会功能可以归于艺术的话，那就是没有作用的功能。”

辑因果关系。^① 因为每一种“艺术意志”都分别符合一种相应的世界观,这样后者也相应成为一种风格的现象。艺术的风格变成生活风格或思想风格的视觉投影。形式的历史,发生根本的转变多少有点令人吃惊,现在使我们知道了普遍的历史:从一个时代的风格上可以推断出一个时代的整体精神。艺术史家能够遍过“艺术”的历史及其所有变化和发展的非常清晰的模式来解释整个“历史”,而且同时通过追溯艺术在“历史”中的过程 and 变化来解释“艺术”。这个方案不仅主张艺术具有超越其不断变化的外观而永恒存在的自主性,而且还主张相对于历史和社会学科的一种艺术史学科的自主性。很明显,在风格和历史之间的这种和谐的对称关系并不能解决艺术史中所有的重大难题,这些困难涉及用艺术“内部的历史”来解释一种外部的意义。李格尔和他之后的马克斯·德沃夏克(Max Devorak),也提出了一种关于艺术的历史心理引发的可能性。然而,虽然这为艺术研究保留了一种可能性,他们的后继者却从没有真正地探索下去。因为很明显,不可能阻止一种独立自主的风格史的出现,这种风格史声称要在阐释上涵盖整个的艺术。

“时代精神”的观念甚至受到来自风格史阵营内部其他宗派的质疑。由此我想起了由亨利·福西隆(Henri Focillon)构想出并被乔治·库布勒(George Kubler)在他《时间的形态》迷人的研究中所拓展的自生形成的“形式的生命”。^② 这里,我们遇到了对有关旧的循环模型的一种显著的修正。一种特殊的艺术形式或问题,在最具变化的情况下,继续着相似的循环,这个循环并不符合编年逻辑的框架结构,但却服从于一种内在的程序设置:即一种早期的形式、一种成熟的形式等等,相

① 阿洛依·李格尔:《晚期罗马的艺术工业》(1901),E. 赖施编(维也纳,1927)和卡尔·M·斯沃博达编《论文全集》(奥格斯堡-维也纳,1929);艾尔温·帕诺夫斯基:《艺术意志的概念》,载《美学和普通艺术科学杂志》,第14号,1926;奥托·帕赫特:《艺术史实践的方法》,慕尼黑,普莱斯特尔,1977;索尔兰德尔:《阿洛依·李格尔》;以及阿图尔·罗森诺尔:《方法的文题:艺术史存在的条件》,载《第24届国际艺术史大会文件汇编》(Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte,第10部分,1979),第55页,波伦纳,1982。

② 亨利·福西隆:《形式的生命》(La Vie des formes,巴黎,P.U.F. 1939,查尔斯·比彻尔·霍甘和乔治·库布勒英译本:《艺术中形式的生命》,纽海文,耶鲁大学出版社,1942;库布勒:《时间的形态:关于物品历史的评论》,纽海文,耶鲁大学出版社,1962。参见塞吉乌兹·米凯尔斯基:《方法的问题》(Sergiusz Michalski in Problemi di metodo),69页。



乔治·库布勒《时间的形态》 1962年版封面

继连续的时间阶段。这样解决问题的模型再一次被复活了,虽然这一次并没有必然运用瓦萨利的美学原则。新的顺序结果并不是可重复的,因为在这个顺序的某一个特定的点上问题发生了变化,而且一个



新的顺序结果开始形成，接着它按照当前特定的进化条件找到了自身发展的时间曲线。在一个连续的试错的结果中，一件作品总体的“时代”要比其具体的年代重要得多。一件雕塑与另一件雕塑可以同属一个时代，然而根据主题、技法或制作目的来看，却处在这个顺序的不同的点上：例如它可以是一个早期的形式，而又与一种晚期的形式同属一个历史的年代。编年学上的时间（在一种时代精神标题下，将同时发生的事物组合在一起）在这里不同于有系统的时间，即在一个体系内，或像阿多诺指出的那样，“在一个问题的统一下”的时间曲线表。^①一个循环的客观年代学上的长度并不是事件而是其发展的速度，它可能受到非常不同环境条件的制约。这些观念对自然科学家和人类学家来说早已非常熟悉了。但是像所有风格史的翻版类型一样，当筛选历史的各种艺术特性或问题，并试图通过一种形态学上的发展来追溯它们的过程时，库布勒的方法是极其严格的。而在李格尔的方法中，风格和历史之间很快就达到了完美的对称，在这里从来没有显现过时代精神。

简约为形式发展的艺术史就很难实现其综合表述历史的真实的主张。这样，形式分析在图像学中找到了对应物就是符合逻辑的必然。解决艺术内容的问题被简单地委派给另一种不同的“方法”，这仅仅是在制度化上的形式与内容的理想主义的分离。它还暗示出艺术从历史中最终的分离。内容从形式的分析中排除出来，以及形式从内容的分析中排除出来：无论如何，只要人们对形式比对单纯的符号或内容的符码有更多的理解就行了。对此的各种反对观点也是非常明显的。内容常常只是通过艺术的形式物质化在其定义中，而且甚至可能根本就不存在于艺术的自身中。同样，艺术的形式常常也是一种特殊内容的解释，即使这个内容仅仅是一个特定的艺术概念。内容和形式的分离剥夺了艺术应有的真正实质的历史形态。形式并不仅仅是一种体现内部进化的镜子，而涉及真实世界和现实，内容也不是与形式相分离的。

^① 希格弗里德·克拉考尔：《历史，临终的遗言》（*History, the Last Things before the Last*），纽约，牛津大学出版社，1969。有关阿多诺的方案，可参见《美学理论》（德文版），310～311页；《美学理论》（英文版），299页。



艺术史家瓦尔堡像

图像学家探寻艺术作品最初的意义,并询问隐藏(编码)在作品中的文化解释。解码的程序本身被美化成为一种阐释的活动,它相对应地补充了最初的和历史的编码过程。^①这种图像学的方法也常常退化成为一种永恒地存在于人文主义客厅中的游戏,一种仅仅在文艺复兴和巴洛克艺术作品(特别是那些带有文学文本和为了表达而创作的说明书的作品)的情况下才可能成功地运用。这些肯定不适用于阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)最初设想的图像学解释,瓦尔堡最初的设想是寻求将艺术定

位在一个文化表现的大量形式类型范围内,正像在世界文化的范围内一批完整的象征性语言的一种那样。但是这种方法从没有得到深入的发展,而相反却被缩小到成为质疑人文主义时代的艺术作品的一种专门的方法。^②

图像学在其最狭窄和最教条的运用上,甚至比风格学的批评更不可能构建所希望的那种综合的艺术史,因为它根本不可能认清那种艺术史的“真正的”目标。图像学将不得不违心地解除对“高雅艺术”的古典样式的限制,并拓宽探索其他图像和文本的领域。正像我们已看到的那样,李格尔确实已经做到了这些。他深思熟虑地把艺术风格发展的概念转换到所有后来被称为物质文化的东西上,转换到时尚和日

^① 最好的资料是埃克哈特·凯默林编:《作为符号系统的造型艺术 I: 图像志和图像学》,科隆,杜芒,1978。最重要的是帕诺夫斯基的著作,同上《图像志和图像学》或《作为一门人文学科的艺术史》,载《视觉艺术的含义》,纽约,花园城,达伯迪,1955。

^② 阿比·M·瓦尔堡的著作在今天最易找到的是在《Ausgewählte 文献和评价》中,塞库拉·斯皮塔利亚,第1卷,迪特·伍特克编(巴登-巴登,1979);还可参见恩斯特·H·贡布里希:《阿比·瓦尔堡:一个知识分子的传记》,伦敦,瓦尔堡研究院,1970;埃德加·温德:《瓦尔堡关于文化科学的概念》,1931,在凯默林《作为符号系统的造型艺术》,165页。

常消费的客体上。^① 他的方法明显地符合由新艺术实施的生活环境审美化的需要。但恰恰是这种对定义和界限的痴迷，自我暴露了使“艺术”成为艺术史的目标有多么困难。

这也适用于一种阐释学的思想，艺术史学术研究已从阐释学理论中借用了相当多的东西，某种特殊的德国气质已从中发展出来，特别是在术语学和语言的运用上。我必须在这里作些总结，同时把自己限制在理想主义传统——由狄尔泰、海德格尔和伽达默尔所主张的哲学阐释学——的问题上在他们的艺术史运用中，这些问题已成为最本质性的问题。^② 无论如何，我们将得承认，阐释学“克服了实证主义的天真，这种天真正好在于通过反思理解的条件所给定的观念”。这样它提供了一种实证主义的批判，就这点而论，在今天至少也是中肯的。^③ 如果没有这种自我反思活动，学术研究就会失去自己的方向。在这个意义上，每一种自我反思性的艺术史都是以一种阐释学的传统为基础的。

当审美的经验——即一种基础的前学术性的经验——被宣布为学术探索的目标时问题出现了。这样的问题又回到了美学和阐释学的起源上来。一旦一种绝对的美感变得站不住脚时，理想美的主题就会被单个的艺术作品所取代。这样，单个的艺术作品就会重新建构自身作为学术调查的客体。因此，“艺术”的哲学上的观念的终结也标志

① 有关这个问题，可参见 W. 索尔兰德：《阿洛依·李格尔》（W. Sauerlander, "Alois Riegl"）。

② 汉斯·格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法：哲学阐释学的基本特征》，图宾根，J.C.B. 莫尔/保罗希布埃克出版社，1960；英译本《真理与方法》，伦敦，希德和沃德，1975；纽约，克罗斯鲁德，1982。伽达默尔：《阐释学》，载里特编《历史哲学词典》（1973）第3部分，106页。从一开始，这个问题已成为理解是否“要比复制原作”的内容更多。下一步是“揭示一种自生形成的历史知识的限度”，并且重新涉及理解的一个前提问题（第1067～1068页）。这样，艺术的经验在伽达默尔的体系中扮演了一个特殊的角色，一种先于科学及其相对物的角色。此外还可参见威廉·狄尔泰：《论文全集》，斯图加特，托伊布纳，1962～1974，第1卷，5页（特别参见《阐释学的出现》），第7卷，11页，（1914—1916）；埃德蒙德·胡塞尔：《逻辑学研究》，第1卷，1页，图宾根，尼梅耶尔，1968；第2版，1913；埃里克·罗塔克尔：《精神科学导论》，图宾根，莫尔，1920；约阿希姆·瓦赫：《理解：19世纪阐释学理论的历史基础》，图宾根，莫尔/保罗·希布埃克，1929—1933；保罗·利科尔：《解释的冲突：阐释学的论文集》，伊利诺斯，埃文斯顿，西北大学出版社，1974。

③ 汉斯·格奥尔格·伽达默尔：《阐释学》（Hans Georg Gadamer, "Hermeneutik"），1070页。

了“作品”的阐释学观念的开始。趣味和美学判断上的争论就留给了艺术批评。^① 学术研究的客观性已不再为艺术的理想而辩护，而宁可被解释为一种方法。解释者，按照狄尔泰的说法，目的在于追求一种“科学的可检验的真实”；他能够“理解”审美产品，即通过一种生产性的程序，来理解主观意识和作品的审美构成之间的关系。^②

但是，意识在这里变得比艺术的客体更为重要，解释（受到对事物的理解力的限制）最终确认的只能是自身。在其不恰当的艺术历史的运用中，它允许解释者（听其自然）在一种有保证的方法的秘密活动中“复制”作品。当这样的阐释学原则过快而形成体系时，危险也相应地增加了。“观看的创造性活动”（泽德尔迈尔语）是在一个客体上实现的，这一客体被隐喻性地称做一件“作品”（Werk），并被从物质性的“艺术物品”上区分出来。^③ 解说的艺术史家常常习惯于把自己视为第二艺术家，一个作品的“再创造者”。我想，在这里我们要避免这种有关一件“作品”的概念。

这种阐释学的应用——在这里表现出了争论性的特点——已向我们暗示了对艺术作品的分析，但却没有提供令人信服的艺术编史学的模型。它已容忍把历史的研究仅仅作为一个预备的阶段、一种辅助性的学科，按照泽德尔迈尔（Sedlmayr）的观点，这个“从属性的”艺术史实际上已开始超越预备阶段。今天，这个学术流派遗留下来的专门术语已更多地成为一种障碍而不是一种帮助。一个观念性的词汇表，就

① 关于艺术批评的历史，参见利奥奈洛·文杜里：《艺术批评史》，纽约，达顿，1936，和阿尔伯特·德雷斯奈尔：《艺术批评的产生》，慕尼黑，布鲁克曼，1915，1968。关于围绕当代批评的争论，参见理查德·科克：《艺术的社会角色：报纸读者公众批评栏目中的论文》，伦敦，G. 弗雷泽，1979；论文集《艺术和批评》，温彻斯特艺术学院；萨拉·肯特：《批评的若干问题》，载《时代周刊》，1980年2月，第1期。

② 狄尔泰：《诗人的现象能力》（1887），载《论文全集》（1958或1964），第6卷，105页。应该指出，狄尔泰这里也提到了艺术本身“对现实的渴望，对科学的确定了的真实的渴望”，它已成为了“民主的”。

③ 汉斯·泽德尔迈尔：《艺术和真实》，米滕瓦尔德，马安德尔，1978，德文版，107页：这种观察的活动正好是“复制的本质”。解释将“允许艺术作品的形式在可视过程中出现”（选自《艺术史文献批评性报道》，第3-4号，1932，107页，德文版）理解是“仅仅来自艺术客体的对艺术作品的一种再创造”。在这一卷中还重印了一些重要的论文，例如《走向一门严格的艺术科学》等，1931，德文版。



艺术史家泽德尔迈尔像

像它所阐述的认识那样，必须保持对变化和修正的开放态度。在这里一个质疑的程序被牢固树立起来，这个程序应该由每一代学者不断修订和更新。事实上，当解释一件审美产品被提升到一个普遍的准则并被固定为教条时，其自身就是自相矛盾的。因为在伽达默尔看来，对于解释者理解总是一个自我认识的过程，它绝不可能产生出一种普遍有效的洞察力。^①

当形式不是被归之于理想的类型而是视觉本身时，一种不同类型的方法论的问题接着就发生了。这也许最好用沃尔夫林的理论来加以检验。例如，像“开放的”和“封闭的”形式这样的著名原则构成了一个普遍规律的一览表，它建立在两个基本前提的基础之上：首先，艺术本身受到特定的先验的界限范围的约束；其次，这些界限范围也同样与视觉观察的有限可能性相符合，这些特点是作为生理学和心理学的不变常数而存在的。^② 我并不想要挑战这些论点，甚至也无意质疑其实际的应用，这是沃尔夫林只用少量的（假定具有普遍性的）标准来划分风格上的时代时使用的方法。沃尔夫林认识到，在伟大历史时代的抉择中，艺术的“自然规律”对他来说已成为学术研究的真正目标。他声称有可能产生出一种视觉和结构的完美对称，以及解释和艺术的完美对称。但

^① 参见 289 页注释^②。“解释者作出的贡献必然属于理解本身的意义”。距离提供了“具有张力和生命的意义的理解。这样通过语言”理解的客体被引入了新的表达。因为我们对世界的态度是“在语言上构成的”，经验只能在语言上被连续表述出来。伽达默尔：《阐释学》，107 页。

^② 沃尔夫林：《艺术史的原则》，227 页：“在其广度上，关于想像转化的整个过程已经被减少到五对基本的概念。我们可以称它们为观看的类型……”在他的结论（“艺术的外部 and 内部的历史”）中，沃尔夫林说，他并不希望把 16 世纪和 17 世纪的艺术特征表现为“图示和视觉的及创造性的可能性，艺术在两种情况下都保持在撰写可能性之中”（226 页）。还可参见沃尔夫林早期的《古典艺术》一书的第二部分，也是更为概述的部分，慕尼黑，1898，英译本为《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》，伦敦，菲登出版社，1952；伊萨卡，康奈尔大学出版社，1980。

是问题比这些反对意见所揭示的要更为重大。观看的确不仅仅来源于生物学的条件，而更多的是反映了文化的传统和习俗，简单地说，这些习俗惯例用眼睛的物理结构是无法解释的。由于视觉图像相应地受到历史情境的制约，沃尔夫林突然发现自己无法解释视觉图像的演变。

关于历史的视觉图像和历史的风格的整个话题，在心理学的领域中（非常明显地）引起了一些更大的问题。虽然沃尔夫林已经冒险进入了一个具有心理学潜力的形式分析中，但由于害怕可能会干扰他的人文价值和美学规范的体系而没有将其进一步发展下去。然而，对任何形式的历史的关键问题仍然是发现艺术形式的心理学答案的问题，即找到一把能够解开艺术的变形秘密的钥匙。即使如此，它也绝不仅仅是我们所看到的纯粹形式，而更可能是已经充满了生命和意义的形式。这样，一旦艺术形式被理解为一种间接性的现实，视觉图像的心理学含义就能够爆发出来。

然而，心理学不能通过其自身的手段来调查现实的文化信息传递，因为它将必须首先界定什么是现实。^① 一个图像的内容或主题和其形式之间的关系已超出了心理学的范围，因为为了说明信息如何传递，我们必须首先知道在一个图像中传递的是什么。知觉和再理的心理学（在恩斯特·贡布里希的著作中得到了精彩论证）把讨论的问题定位在模仿的传统和演变中：在艺术的图像中复制自然，即将视觉意象转化成对自然的再现。^② 通过在我们的自然观中揭示传统的习俗，它成功地修正了稚拙的模型，使艺术对自然的复制趋向于更加完美，正

① 在大量的文献中可重点参阅安德烈·马尔罗：《艺术的心理学》，日内瓦，斯基拉，1949—1950；英译本《艺术心理学》，纽约，万神殿出版社，1949—1950。恩斯特·克里斯：《艺术中的心理分析探索》，纽约，国际大学出版社，1952；瓦尔特·温克勒，《现代艺术心理学》，图宾根，阿尔马·马特尔出版社，1949；鲁道夫·阿恩海姆：《艺术和视知觉：视觉艺术创造的心理学》，伯克利，加利福尼亚大学出版社，1954；理查德·库恩斯：《作为艺术哲学的心理分析理论》，载海因里希和伊瑟尔编，《艺术的理论》，179页。

② 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，A. W. 梅隆艺术讲座，1956；博林根系列 XXXV.5，（新泽西，普林斯顿，普林斯顿大学出版社，1960），特别要参阅该书的导言部分。另见贡布里希：《形式与规范：艺术史的风格类型及其在文艺复兴理想中的起源》，载《形式与规范：文艺复兴艺术研究》，伦敦，菲登出版社，1966，1978。在《秩序感：装饰艺术的心理学研究》（纽约州，伊萨卡，康奈尔大学出版社，1979）中，贡布里希试图将他的风格心理学应用到装饰研究上。关于贡布里希，参阅海因里希和伊瑟尔编，《艺术的理论》，20、21和43页。

是由于这种与自然的匹配和不断修正导致了风格上的变化。

在《艺术与错觉》中，贡布里希运用这种普遍有效的知觉模式来解释当艺术作品复制客观世界时其中发生了什么情况。他的“风格变化的心理学”，将风格史（趣味和时尚的历史）描述为对可能形式（然后根据自然对象加以检验）的选择或拒绝的历史。^① 艺术史就这样被构成为一个学习的过程，其中对现实的再现被作为一个永恒的问题提了出来。

然而，把艺术形式的整个问题简化成一种模仿的行为将会是一个错误。模仿只有在艺术模仿自然之处才是可测定的。但是，当艺术模仿（社会的、宗教的、个人的）现实生活时，对照现实的常数，模仿的结果必然会显得非常失真。因为现实生活总是在不断变化的，在其转达或模仿能够被评估之前，它必定总是在被不断地重新界定。^② 但是另一方面，每一种人文的学科（社会史、思想史，等等）必然会坚持以自己的方式来界定历史的现实。这样，艺术史家就会发现自己面对着一一种方法论上的争执，这将会提醒他在自己研究的领域中要更加谦虚谨慎。

六、艺术与现实

显然，一些艺术理论否认艺术与现实有任何直接关系。一种熟悉的变种就是把艺术看做掩饰和虚构现实的一种美丽的错觉的观点。一种乌托邦式的说法认为艺术是一种具有可能性的未来的幻象，或是对个人幸福的一种承诺。然而，甚至仅仅将艺术看做一种幻觉的现

^① 还可参阅贡布里希：《名利场的逻辑》，载《卡尔·波普尔的哲学》，保罗·阿瑟尔·施尔普编辑，《在世哲学家文库》，14页，伊利诺依州，拉萨勒，欧彭·考特出版社，925页，1974。

^② 这种方法不可能单独应用现实主义上，现实主义仅仅代表与现实的这种关系的一种特殊变体（由于历史的原因，这个术语在居斯塔夫·库尔贝的时期和19世纪中期关于现实主义的辩论中非常重要）。关于现实主义的术语，见莱因霍尔德·格里姆和约斯特·赫尔曼德编，《文学、绘画、音乐和政治中的现实主义理论》，斯图加特，科尔哈默，1975年德文版；斯蒂芬·科尔：《现实主义：理论和历史》，慕尼黑，芬克出版社，1977年德文版。关于现实的解释（不是反映）在艺术中是固有的，它已发展成艺术的间接形式或相对立意识；对观看者来说，它构成了对生活的参照，即使他们寻求的是一种“不同的”或“高雅的”现实。关于艺术中现实参照的辩证关系，在阿多诺的《美学理论》中随处可见，还可参阅奥托·K·韦克迈斯特的批评文集《美学的终结》，法兰克福，菲舍尔，1971年德文版，7页。

实,或只是作为一种对现实的投射的观点,也为历史的研究提供了一种实际的议程:因为它们也直接或间接、肯定或否定地解释现实。现实首先在解释现实的个人(在这里是艺术家)的心中显现出来,然后在理解这种解释的个体(这里是观赏者)心中显现出来,无论他是接受还是拒绝这个现实。艺术的模仿总是这样清楚明确地表达一种现实的经验。这种与现实的关联甚至是在极端的审美伪装或编码的情况下获得的,它适用于(在很难被预见的方式上)19世纪的艺术。^①我正在思考关于使不可见的事物成为可见和揭示隐藏在可视画面之后的自然规律的所谓抽象艺术的神秘主张。无论马克斯·贝克曼谈及转换“现实的魅力……进入绘画”,还是保罗·克利所说的“艺术并不复制可见的事物,而只是创造可视性”,两人都涉及艺术与现实的关系。^②现实绝不是像人们第一眼所看见的那样。甚至连抽象艺术的明显的对立面——超级写实主义(hyper-realism)也只是自身的另一种知觉的策略,而且就这点而论也并非是完全不同的。因为对现实的复制并不是一个简单的技术能力的问题。甚至连摄影(自我宣称为客观性文件的

① 在现代艺术中与现实有关的问题不可避免地会引向——并且最终会被替换为——关于现实的现代观念的问题。现实能够以摘录或碎片的方式被体验为“抽象的”和“不完全的”。关于艺术是否以及如何对现代意识的现实表示态度的讨论并没有完结,而且即使由于波普艺术的精心制作,这个问题已经变成不可回避的问题,但在许多情况下甚至还未开始。因而对这个问题的分析,要比论证这个问题在特别的作品或艺术家中实际上如何解决更为常见。参见阿诺德·格伦:《时代—印象:现代绘画的社会学和美学》,法兰克福,雅典娜神殿出版社,1960年德文版,亨利希:《现代艺术和哲学》,11页,以及阿多诺的《美学理论》。“作为当代意识的基本条件的反思”被艺术所虚构并导向反思艺术的媒介和其系统阐述或拒绝现实的策略(亨利希,14~15页)。“现代生活的抽象条件不可能通过自身在艺术作品中建立一种适合这些条件的基本意识。”艺术“以至于相对于内容来说,已变成不完全的”。再现可以是不完全的,然而在与关于艺术家的“开放性、反射性和历史构成所联系的艺术自身的品质中却是精确的”。

② 马克斯·贝克曼:《论我的绘画》(On My Painting),纽约,巴克霍尔茨画廊,1941,4页;重新发表作为“über meine Malerei”,载彼得·贝克曼编《可见的与不可见的》,斯图加特,贝尔瑟出版社,1965年德文版,20ff.:“通过现实使不可见的事物成为可见的事物……事实上,正是现实构成了我们存在的秘密。”这种现实观念的独立总是非常清楚的。保罗·克利被维尔纳·霍夫曼所引证,《艺术史杂志》(Zeitschrift für Kunstgeschichte)18号,1955年:136。还可参见安东尼·塔皮埃斯:《艺术实践》,圣加尔出版社,1976年西班牙文版,58页:“当某个人认为我们远离真实的现实时,实际上我们正最接近于现实。”在所有这些个案中,都提出了高尚的主张与阐释现实(或观念)所获得的形式之间差异的问题。

媒质)也不能遵守其诺言:相反对于现实的阐释来说,摄影在摄影师的手中并通过摄影师的眼睛变成了一种高度个人化的表达工具。事实上正像有各种观看和再现世界的方式一样,我们也可以列举出许多关于摄影的欣赏方法。^①

在19世纪,艺术家走出画室到户外露天作画是为了要用不同于以往通过法规(canon)或工作室传统传授给他们的方式来观看自然。但自然并不是惟一的观察对象:艺术家开始分析当时的社会文明,因为那个时代的都市和工业的外貌作为一种“现代性”的要素打动了他们。现代生活调动了那些古老的学院样式等级所不知的主题和题材:例如现代技术或大都市生活。

但是甚至自然主义和写实主义,在库尔贝和他那一代人的最初作品中、在艺术的意义和功能上(仍然处于社会的边缘),最终也并不是成功的。每一次“复制”都受到不适当地偏离现实的损害,或受到现实的易变性的损害,因为艺术不可能完全跟上时代发展的步伐。不断循环着的各种风格已经被它们的多样性和迅速膨胀所折中。就这样,对一个未受破坏的现实的渴望,以及对一种艺术中令人震撼的“真实”的渴望出现了,它被显现在一种可靠而永恒的风格之中。计划性的意图常常服从于伴随着一种理想艺术的纯形式而发展的各种乌托邦。当退入私人世界中的艺术家仅仅为他们自己的视觉所创造时,艺术和生活、艺术家和公众之间的张力也依然存在。

19世纪的艺术发现自身疏离了日常的经验 and 知觉,因此要寻找观察现实的各种新方法。消除了外表的复制性任务以及解除了传统的社会功能,艺术能够系统地阐述自身对世界的感受和认知的策略。但这些新的方法不可避免地会涉及那些旧的方法,涉及陈腐的、虚假的,以及在文化上为复制和体验现实已耗尽了的程式。一方面,追求完美

^① 苏珊·桑塔格:《论摄影》,纽约,法拉尔、斯特劳斯和吉罗出版公司,1977,144页各处。也可参见吉塞尔·弗罗因德:《摄影和社会》,巴黎,索耶尔版,1974年法文版,英文译本为*Photography and Society*,波士顿,D.R.格丹因出版社,1974;博蒙特·纽霍尔:《摄影:散文与图像》,纽约,现代艺术博物馆,1980;艾里卡·比彼利特:《1840年以来绘画和摄影的对话》,伯恩,本特利,1977年德文版;以及J·阿道尔夫施莫尔·艾森沃斯:《论摄影的意义》,慕尼黑,普雷斯特尔,1980年德文版。

的自然主义主张自然科学的客观性；另一方面，象征主义则与那些同样的主张保持着距离。最终，断然抛弃了一种静态的世界观和通过线形透视对自然的征服，艺术发明了各种观察的方法，这些方法是前语言的而且不再被文化所决定。^①“未知的现实”(réalités inconnues, 莫奈)总是不同于一个已知的现实。尽管像莫奈这样的艺术家主张要进入一个永恒的真实，但这个现实最终也还是只有通过历史才能理解。在这个意义上，彼得·盖伊(Peter Gay)在他的《艺术和行为》(*Art and Act*)一书中重新构建了马奈、格罗皮乌斯和蒙德里安的历史情境。各种新的感知方式被检验，这些感知方式既作为进入现实的新途径，也作为进入一种新的真实的途径。“新现实主义者”(nouveaux réalistes)寻求消除由抽象绘画所造成的与大众文化的疏离。刺激公众以及用智力和感性的游戏迫使观看者去思考他自己的现实，并且在同时去认知他自己从艺术中得到的期望。艺术和生活——或是相互启发，或是相互否定——同时在发生着交互作用。这种对抗的历史可以被任意扩展。在我们的文化情境中，艺术与现实的相互关系证明了每当我们谈论艺术时，都必须讨论现实的重要性。这种关系确实存在于艺术作品的形式中，艺术作品的形式或是作为图像或是反图像，总是参与同一个可辨认的现实的现实的形式进行着一种对话。同时，它也被与别的关于现实的陈述的历时关系所补充，艺术家在艺术的历史中会遇到这种现实，同时这种现实不是修正他就是确认他。

七、艺术，或是艺术作品？作为历史形态的艺术形式

在这一点上，我们可以同意艺术并不仅仅存在于某种特殊样式或媒体独占的形式的内部历史中。确实，在这样一种孤立的状态中，艺术从其所具有的现实整体中被剥离出来。风格批评在其对艺术作品的调查中是定位在一个高水准的选择之上的，的确，低估它的主

^① 卡林·扎格纳：《克洛德·莫奈：“女神”一种方法》，博士论文，慕尼黑，1982年德文版，特别参见73页。

张和它的约束力就是出卖艺术。在这种时尚中释放出来的艺术(甚至到了从风格语境中抽离出来的理想主义的极端)总是能够找到其推崇者。像这样评价的艺术尤其不适合于一种历史的处理,它能够成为哲学的主题,但不是历史著述的主题。

艺术的形式甚至在最初的信息已经失去其直接的力量之后,仍然可以作为一种沉思的对象而存在,这篇论文绝不否认这个基本的认识。由于这个形式存在是确实的,在一个普遍的意义上它构成了艺术的经验;的确,形式的魅力和感染力首先启动了历史的问题。艺术形式作为一种创造力出现在作品中,不仅仅清楚地表述了现实而且还超越了现实,这样使回应现实的艺术答案持续下去。然而,我们绝没有理由可以停止向艺术作品提出历史的问题。

艺术编史学的共同标准首先总是一个艺术的理想化的概念,这个概念接着遍过艺术史来加以解释。这种范型的丧失不会消除艺术的经验,但——正像一种历史传统观念的丧失一样——它会改变学术的方向。^① 学科对其材料取得了新的认识,而且必须用新的理论来解释这些认识。仅仅艺术作品自身——不是一个艺术的定义,无论它可能是什么——就有能力抵制来自新问题的压力。当然,这总是一个关注的客体,但现在我们以一种全新的方式来关注它。艺术作品证实的不仅是艺术,而且也是人。而且人在他对世界的艺术搬用中并没有失去与世界的联系,更可以说是见证了这个世界。人类在其有限的世界观和有限的表达范围中,揭示了他的历史性。在这个意义上,艺术作品是一种历史的文献。

当斯维特拉娜·阿尔珀斯提出“艺术是历史吗?”^② 这个问题时,她就是这样来理解艺术的。在这个论辩的阐述中,艺术作品代替了“艺术”而受到质疑,并且作为一件历史物品被恢复到那个历史的范围中去,从中艺术作品曾经通过支持一种自主性的艺术而已被改变。自主性的艺术已被认为是一种“更高度的真实”的载体。创造活动本身的

^① “范型”的概念在这里是以托马斯·S·库恩的意义来理解的,在《科学革命的结构》(芝加哥,芝加哥大学出版社,1962,1970)中随处可见。参见托马斯·佐恩施尔姆:《方法的问题》,79页。

^② 斯维特拉娜·阿尔珀斯:《艺术是历史吗?》,载《代达罗斯》,第106期,第1页,1977。

秘密,被迁移到一种美学的无人区中,正好助长了这种理想主义。这样,阿尔珀斯就能够为一种创造性过程的“非神秘化”而进行辩护。

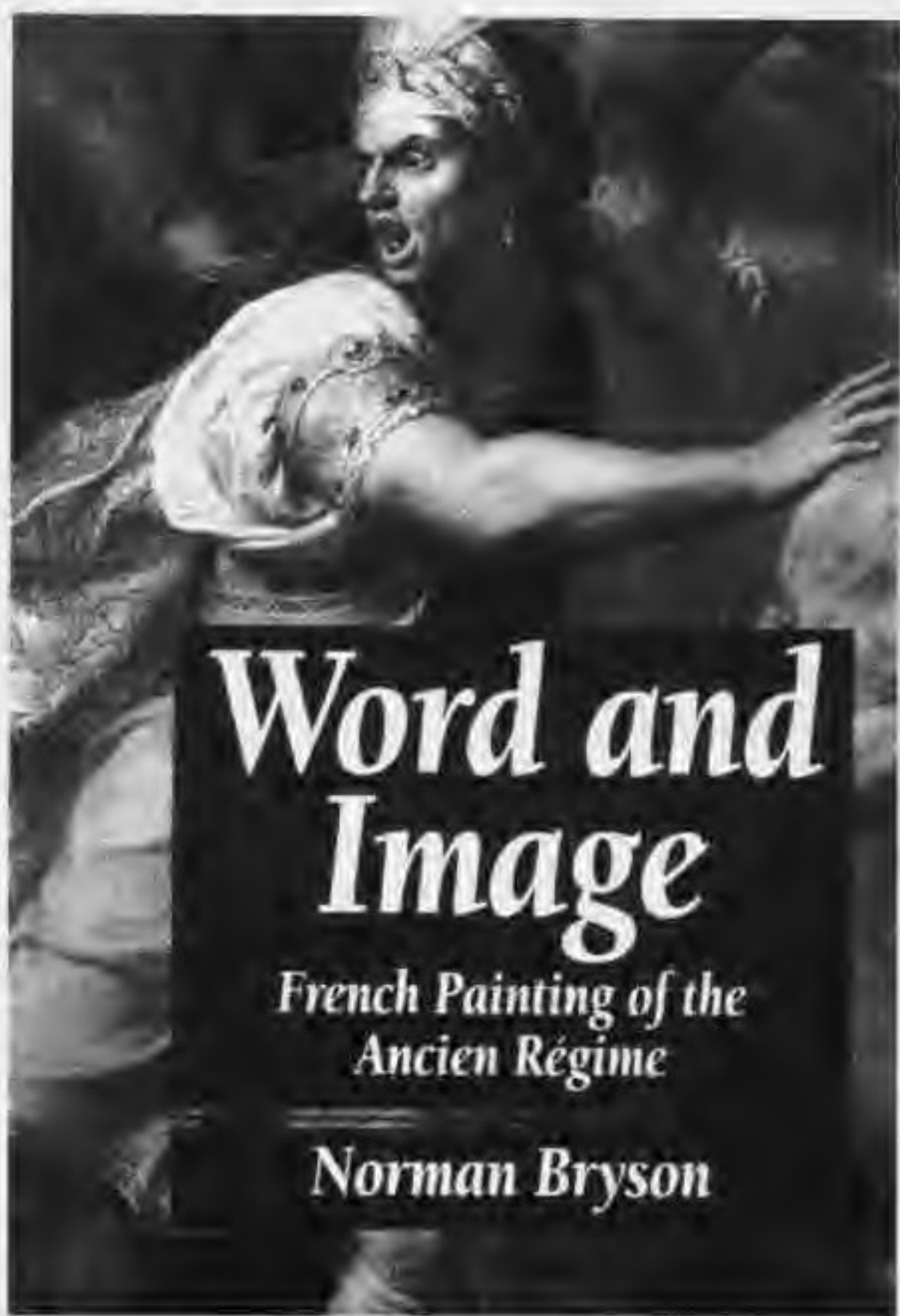
艺术的形式是一种历史的形态:它不仅常常要受到样式、材料和技法的制约,而且还要受到内容和功能的制约,以致它从这个作为“纯形式”的网络中被抽离出来。沃尔夫林的内部艺术史也不再能够从形式中解读出来,^① 其中“每一种形式都在创造性地进一步产生作用”。最近像“图像志风格”或“样式风格”这样的概念符合质疑策略中的一种变化的情况。新的概念表明了形式发展的一个单行道上运行的旧的风格概念已经崩溃。^② 艺术作品就出现在其恰当的地方,它占据了普遍历史的和个体的发展路线的交叉点。它与当代经验的视野有着与历史的传统同样密切的联系。^③ 正像它的产生不仅仅是由艺术作品引起的那样,它所见证的也远不只是艺术。参与其中的无数条件,

① 沃尔夫林:《艺术史的原则:晚期艺术中风格发展的若干问题》,1950年英文版,230页。

② 关于风格的概念,可参见迈耶尔·夏皮罗,《风格》,载《当代人类学》,A. L. 克鲁伯编,芝加哥,芝加哥大学出版社,1953,278页,扬·比亚洛斯托基:《风格与图像志》,德累斯顿,VEB出版社,1966;科隆,杜芒特,1981年德文版,特别参见《造型艺术中的形式问题》,9页。米勒德·迈斯,在《黑死病之后佛罗伦萨和锡耶纳的绘画》(新泽西,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1951),将风格呈现为一种社会和文化功能的表现。库尔特·鲍赫通过伴有“图像志风格”概念的学术研究的职业化回应了其风格衰败的威胁,其中还表达了一些特殊的功能。还可参见贝尔廷:《剑桥所藏拜占庭基督教福音书中的风格约束和风格选择》,《艺术史杂志》,第38号,1975,215页;以及巴里人学,拜占庭研究中心编《12—15世纪的拜占庭文明》,第3期,罗马,勒尔马出版社,1982,意大利文本,294页。关于试图进行功能分析和功能美学,可参见贝尔廷:《中世纪的绘画和观众》,柏林,曼,1981年德文版,一卷本由J·阿道夫·施默尔根编。埃森沃斯和赫尔穆特·库普曼:《19世纪艺术理论文集》,提供了一个关于风格问题精彩的述评,法兰克福,克洛斯特曼,1971—1972年德文版。

③ 这些陈述当然必须受到现代艺术的修饰,在这个意义上现代艺术已经修饰了一件艺术作品的特性和关于艺术的艺术反思。在这里作品能够被一个仪式或一种姿态所替代,这种仪式和姿态要求作品自身就是世界的早期参照,即通过或根据审美经验的一种对世界的特殊艺术参照。参见阿伦·卡普罗:《集成艺术、环境艺术和偶发艺术》,纽约,阿布拉姆斯,1968;乌多·库尔特曼:《生活和艺术:关于媒介的功能》,图宾根,瓦斯穆特,1970年德文版;沃尔夫·福斯泰尔:《偶发艺术和生活》,诺译维德,H. 卢赫特汉,1970年德文版;于尔根·施林:《行为艺术:关于艺术和生活的同一性》,卢塞尔纳,1978年德文版。在另一方面,今天极为普通的关于艺术的艺术反思已成为艺术的真正主题以致达到了这样一种程度,即对艺术的反思就是艺术内容的一个方面。在某种程度上艺术就是自我主张,并对自身提出质疑,它探索了一个问题并非是由自身引起的,而更可能是由它所处的环境造成的(参见下文,原文第47~48页)。一种纯粹的艺术内在发展史已不再能说明这种新的情境。

出自它的效应都汇集在一个单一的点上，就像在一个镜头中那样，汇集在艺术作品上。



诺曼·布莱森《词语与图像：王政时期的法国绘画》

1981年版封面

最近的一些研究已试图将艺术作品的视觉结构、美学机制同它们的时间和文化的更为普遍的概念联系或协调起来。这里我只提一下迈克尔·巴克森德尔的著作，如《15世纪意大利的绘画和经验》，或阿尔珀斯自己经常谈论到的《描述的艺术》。^① 但是还有另一种方法来研

^① 迈克尔·巴克森德尔：《15世纪意大利的绘画和经验：图画风格的社会史入门》，牛津，牛津大学出版社，1972；S. 阿尔珀斯：《描述的艺术》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1983。

究作为一种真正历史形态的艺术形式。既然风格的概念(它可以是一个时代的风格或一个艺术家的风格)已经丧失了它的中心地位,那么一个新的关注点就会出现在,是什么使一个形象成为一个图像,或换一种说法,艺术家们是如何把他们的产品想像为审美的构成。最恰当的一些例子是迈克尔·弗里德的《全神贯注与戏剧性》、沃尔夫冈·肯普的《观察者的参与》,以及诺曼·布莱森的《词语与图像:王政时期的法国绘画》。^① 正像一幅绘画的图像不同于一个文本那样,绘画的“形象性”(figurality)或品质已经具有了一个自身的历史,而且其大多至今还未被陈述出来。在撰写这样的一部历史中,我们发现我们自己与艺术家一起在追溯形象观念的发展过程,艺术家一直在运用这些形象而且有时还创造新的形象。因为图像绝不仅仅是艺术家正在制作的物质作品,而且也是这种作品应该具有的概念和定义。这最明显地适用于17世纪和此后当绘画有时成为其自身的题材将自身解说为艺术,或作为一种绘画性技术的展示,或论述这样的技术的本质。但是意识到视觉结构作为一个问题,肯定要先于艺术家被允许将其作为艺术创造的主题的那个时刻。最终,艺术形式的历史变化是被一种伴随由外部进入作品的意义和生产视觉真实及“生命”的关怀所制定的。如果我们不仅把形式设想为一种风格的见证,而且也作为一种风格形象的见证,那么我们会发现一种新的历史顺序,它给所有关于作品的不同的独特概念留出了位置。

八、艺术历史研究的潜在区域

撰写艺术史的方案总是靠不断把艺术形式提升到历史的单一主角的虚构而生存下来,然而我们还没有看到新的模型能够要求同样的理解。由于我们关于艺术作品的概念及其多种决定因素更加复杂,更

^① 迈克尔·弗里德:《全神贯注与戏剧性:狄德罗时代的绘画和观赏者》,伯克利和洛杉矶,加利福尼亚大学出版社,1980;沃尔夫冈·肯普:《观察者的参与:关于19世纪绘画的接受美学研究》,慕尼黑,马安德尔,1983年德文版;诺曼·布莱森:《词语与图像:王政时期的法国绘画》,英国,剑桥,剑桥大学出版社,1981。

多的困难变成一种综合的论述,一种叙述仍然能够将艺术引入一部“世界艺术史”的统一关照中。^①传统的艺术史(已经精确做到了这点)在今天只能作为一种陪衬,在其衬托下经验主义研究的新任务才会突现出来。这里我想顺便提一下这些新的研究任务,但并不企图给未来的研究制定任何方案和规划。

1. 各类人文学科之间的对话比个别学科的独立性更为重要,这一趋势正在日益增强。来自学科领域范围内的理论陈述(特别是较年轻的学科已表现出希望展示它们严谨的科学性)倾向于封闭的体系并阻止这种发展。对其他学科的开放性肯定将会受到鼓励,这种开放性甚至是以牺牲专业的自主性作为代价的。

2. 风格史并不会简单地被社会史或任何其他单一的解释模型所取代,虽然已经有好几种有前景的尝试,试图扩大这个领域中传统的社会学研究的模型。^②任何忽视艺术品形式的方法(的确,不可能成为一种分析的中心主题)都将是没有把握的。因为通过这种形式,艺术作品表达了它必须要述说的东西。如同我们在最初所看到的那样,形式并不是那么容易被译解的。然而,功能的分析和接受美学提供了将一件给定的艺术作品的特殊品质与它所涉及的世界发生联系的可能性。

3. 接受美学如同被汉斯·罗伯特·姚斯在文学史上所发展的那样,要比贡布里希的风格心理学更为复杂,这种方法为经验主义的研究揭示出一些特殊的方向。在其帮助下,形式的历史可能会被整合进一个不仅有作品而且还有人物出现的历史进程中。^③接受美学拟定历史的顺序,在其中一件作品不仅受到它最初的观众的限制,也不仅受到以前的艺术的约束,而且还受到未来的艺术家或作品的制约。首先,这种程序将最初的观赏者同当代的观赏者带到了一起:一方面是作为作品的过程,另一方面则是作为对作品提问的来源。因此,在艺术史的“永恒性的必然复述”中,用姚斯的话说就是,关于作品的“传统的评价

① 参见我的论文《一种传统的终结?》,载法国《艺术月刊》杂志,第69期(1985),4页。

② 我在这里仅仅提一下T.J.克拉克关于19世纪法国绘画的著作,以及马丁·瓦恩克的《宫廷艺术家》,科隆,杜芒特,1985年德文版。

③ 汉斯·罗伯特·姚斯:《文学史的挑战》,法兰克福,苏尔坎普,1970年德文版,168、171页。

和当代的检验”必须要相符合。^① 当代的解释者现在不仅受到先前解释者的“历史连续性”的影响,而且还受到他自己艺术经验的影响。用这种方法探索,就会不断地发现新的方向。这样,我们就到达了一个更深一步的层面。

4. 当代艺术不仅扰乱了艺术自主性的领域并抛弃了艺术的传统经验,而且同时也寻求重新恢复艺术与其所处社会和文化环境的联系,以此来解决“生活和艺术”的著名争论。人们可能会在最近的艺术编史学中挑选出一种类似的倾向,即趋向我们所熟知的在“情境中的艺术”的格言下的一种有关事物的整体观点。^② 这类研究精确地揭示了在历史的艺术中当代艺术如此渴求的“生活基础”,或表明与生活的这种关系后来是如何被取代或在意识形态上失真的。因此就历史学家而言,新的注意焦点转向了艺术和生活之间的“接缝”处。

5. 从当代生活中汲取的另一种经验,是不断增长的对技术信息的熟悉及其通过大众传媒的操作控制。这已经在总体上、在艺术形态上,也在理论的形式(例如,符号学)上将语言和媒体的问题逐渐推进到社会和人文科学的突出地位。^③ 这并不是暗示历史的艺术作品应该被机械地质疑,好像它们是现代媒体系统一样,因为在过去它们发挥着完全不同的作用。在另一方面,语言和艺术的共同研究必然能阐明符号传播的历史系统。对非文字语言的兴趣正在增长,并且相应地理解带有语言的图像在学科之间的对话中发现更为通用。艺术甚至可以被理解为另一种类型的语言。通过这种语言,我并不是意指一种诗化的“艺术语言”的通常的比喻,而更可能是指锁藏在形式本身中的一

① 汉斯·罗伯特·姚斯:《文学史的挑战》,法兰克福,苏尔坎普,1978年德文版,70页。

② 阿尔珀斯:《艺术是历史吗?》中随处可见。参见休斯·昂纳编《情境中的系列艺术》,其中包括罗伯特·赫伯特:《大卫、伏尔泰、布鲁图斯和法国大革命》(纽约,维金出版社,1973)和西奥多·里夫:《马奈的奥林匹亚》(纽约,维金出版社,1977)。还可参见本文上述注释中列举的关于现代主义的著述。

③ 有关符号理论的著作为数很多。例如,可参阅昂伯托·艾科:《符号学的理论》,布卢明顿,印第安纳大学出版社,1976;以及G. 科纳尔和R. 杜罗依的图解手册《图画语言 I 和 II》,慕尼黑,1977年和1981年德文版。



种象征性传播系统。^①今天已不再需要来为我们对媒体、语言系统和象征符号的兴趣进行辩护了。我们正在被不断地增长的图像、标记，以及位置不定而影响广泛的声响所包围，在这样的情境中，如同苏珊·桑塔格(Susan Sontag)在她的《论摄影》一书中详细论述的那样，复制和现实、媒体和事实之间的边界已变得模糊不清。^②经历着相似经验的当代艺术也正在越来越多地反思象征符号的系统(无论是图像、词语或数码)，这些系统将有助于搞清楚知觉的问题或提出一种新的技术上的“解读”。现代艺术早就开始对习以为常的观看和感知定式提出挑战了。当代艺术则通过分析广告和其他的公共媒体进一步拓展了这些探索，今天这些媒体因素正在不断取代自然而成为我们感受世界的主要经验。对艺术史研究来说，在这样一种环境中全面审慎地调查作为历史材料的知觉定式和媒体肯定是合理的。

6. 在今天，回顾历史的艺术有可能揭示有关这些艺术在以前还没有出现的各个方面。在任何经验性的学科中，对研究对象不断转换的接受要求有一个不断的修正：在解释客体时每一代人都会重新搬用这些作品。精确地说，缺乏区分传统艺术和当代艺术的社会作用加剧了

① 这里是指在斐迪南·德·索绪尔的传统语言学研究的意义上来理解的语言。见贝尔廷：《意大利300年公共建筑物绘画中的语言和现实》，国际学术讨论会条例：中古时代的艺术家、工艺师和艺术生产，高地布列塔尼—勒尼斯第二大学，1983；或《14世纪公共绘画中叙述性的新角色：历史和寓言》，载《艺术史研究》，第16卷，华盛顿，国家艺术画廊，1986。还可参见詹姆斯·S·阿克曼：《论重新解读“风格”》，迈耶尔·夏皮罗；见上文有关注释；《社会研究》，第45期(1978)，153页和159页(一种“确立的关系”和选择各种不同样式所要求的句法)。关于象征符号的一般理论的主题(其中语言的概念有其自身的位置)，见尼尔森·古德曼的研究尝试《艺术的语言》，印第安纳波利斯，哈克特，1976。有关这个话题的进一步主张还有：莫翰德·拉森和汉斯·泽德尔迈尔：《论话语与艺术》，米滕瓦尔德，马安德尔，1978；安德烈·沙泰尔和格奥尔格·考夫曼：《方法的问题》，105、251页；魏德勒：《艺术作品的形态和语言》，马安德尔，1981。

② 苏珊·桑塔格：《论摄影》。特别参见《图像的世界》一章(第153页)：“无信仰的新时代加强了对图像的依赖。”“当这个时代的主要活动之一就是不断制作和消费图像时，一个社会就变成了‘现代’社会。”(第153页)“在这个时代，我们倾向于认为一个图像的各种特性就是真实的事物。”(第158页)。“图像和现实的概念是互补的”，并且依附于共同的转化，这样在今天我们面对着一个难以理解的现实时常常优先选择图像。(第160页)“摄影收藏可以用来作为一个替代的世界。”(第162页)“人们不可能拥有现实，但却可能占有图像(同时也被图像所占有)。”(第163页)这样，桑塔格就将“真实的世界”和“图像的世界”(第168页)置于一种交互使用的、复杂的关系之中。

我们对先前的艺术功能的敏感性。在两者之间的不连续性并没有被今天仍然在制作艺术这个事实所消除。^①相反地,这种经验却潜伏着不断加宽的裂沟。它在关于当代艺术的不断自我分析中背叛了自己,而这种当代艺术的自我分析长期受到关于艺术生产的目的性问题的支配。在自我怀疑,甚至自我批判意义上的自我分析(常常伴随着把继承艺术史作为一种负担的意识)并没有同传统的自我参照(像上文描述的那样)相混淆。在这样一种社会思潮中,关于历史的艺术的功能问题表现出一种特殊的紧迫性。也许有一天,一种普遍的艺术史将会沿着这些发展线索被构想出来。^②这将会不再是一种关于杰作和风格的形态学上的顺序,而更可能是一种各种不同的社会和文化的连续,每一种社会和文化都带有一整套不同的艺术形式和功能。

我们对这些问题的感受性,从“在一个已经设定大多数艺术功能的新的媒体时代中”艺术(用哈罗德·罗森伯格的说法)“面临其自身生存的困境”以来就一直非常敏锐。^③早在1950年,让·卡苏(Jean Casou)在他的《现代艺术的情境》一书中就论证了电影的媒体“最准确地符合现代精神”。它满足了“社会公众对艺术要求的”功能,“即树立一种艺术生存其中的现实的形象”。^④我们从“作为世界普遍语言的抽象艺术”^⑤中听到了这种声音。从那时起,流行艺术和“新现实主义艺术”(nouveaux realismes),直到并包括废品艺术(junk art)和超现实主义(hyper-realism),就已经全部侵入了当代现实的新的领域;结果,“艺术”和其他媒体

① 根据阿诺德·格伦的观点(见上文注释),他也谈到令人惊奇的“整体的惰性”,在公众兴趣和市场机制的情境中风格持续的力量:“总体兴趣也可能被指向已经消亡的事物,这是自然和文化之间的一个不同之处。死亡的表象是一种生物学的范畴,而生命的表象则是文化的范畴。”(第43页)

② 我们能够从一个黑格尔学派的观点出发,然后在一种人类学的意义上来扩展它;在尝试中,阿多诺就这样提出了一些完全不同于黑格尔观点的论点。在关于这个问题的总体领域中的特别研究已出版了大量的论著:见弗兰西斯·哈斯克爾:《赞助人与画家:意大利巴洛克时期艺术和社会》,伦敦,夏托和温德斯,1962;弗雷德里克·安塔尔:《佛罗伦萨的绘画及其社会背景》,伦敦,基根·保罗出版社,1947;或迈克尔·巴克森德尔的著作。还可参见引自上文注释中的现代艺术的方法。

③ 哈罗德·罗森伯格:《消解艺术的界定》(Rosenberg, *The De-Definition of Art*), 209页。

④ 引自格伦:《时代印象》(Gehlen, *Zeit-Bilder*), 41页。

⑤ 拉兹洛·格罗泽尔在《西方艺术》(科隆,社芒出版社,1981年德文版)的目录中系统阐述了这样的思想。

之间的边界线却被进一步打乱。在我们的社会情境中这意味着，艺术再一次——尽管伴随着有争议的方法和结果——重新获得了一种面对世界说话的特定能力，一种似乎没有其他媒体可以取代的能力。确实，这只是在艺术和其他媒体的当代概念迷惑的差异中的一些实验。艺术市场和收藏界也仅仅是在继续进一步搞乱“视觉艺术”在我们这个社会中的作用。

这样的洞察力必然会影响到我们对关于历史的艺术的看法。甚至在没有弄清艺术是如何形成的或艺术承担何种职能的前提下，就连艺术的存在方式也不再会被认为是理所当然的了。注意到艺术曾经发挥过不同于今天的其他作用，或艺术也已经不断将其中的一些功能转交给了其他媒体，这就为历史的研究提供了一个新的话题目录、一个在艺术史学科中还很难得到立足点的话题库。只要艺术被认为是代表了每一个时代一种自然的表达方式——自黑格尔以来这确实一直是个问题——人们就必然需要描述它的历史并赞美它的成就，或者像可能出现的情况那样，慨叹它在当前的衰落。既然我们已经对一种不变的艺术的永久呈现不再抱有信心，我们就更有理由对这种艺术以前的历史表示好奇。因为只有需要证明的事物才会向理解提出真正的挑战。在这个意义上，艺术重新被承认的历史真实性要求有一种新的胆略，一种深入到长期被理想主义的传统宣称为禁区的领域中去的意愿。这个事业的核心是恢复和重建艺术与使用艺术的公众之间的联系，而且要考虑到这种联系决定着艺术形式的方法和意图。

九、艺术史和现代艺术

关于艺术史的任何一元性的论述都必须为现代艺术找到空间，然而传统的导论性教材常常给人带来的印象是现代艺术根本不存在。与此同时，在书店里又似乎只有论述现代艺术的书籍在出版。显然，过去的艺术和现代的艺术这两种类型的艺术文献之间彼此很少有什么关系。艺术史学术界忽视现代艺术的理由是多方面的。我们已谈到的现代艺术的“不连续性”不仅开始于抛弃传统的艺术样式，而且还否定这些艺术样式所体现的有关艺术观念，例如在马塞尔·杜尚最

初的“行动”中所体现的那样(见图 64)。这在所谓的抽象艺术中同样也是显而易见的,抽象艺术似乎已经抛弃了艺术所必须具有的恰当的对象客体。艺术史家们大多拒绝参与现代主义的挑战,这可能是已经激发对西方艺术的正统叙述极端化的重新检视的一种挑战。相反,艺术史家们却把他们自己置于艺术批评家们的支配之下,批评家们明确地倾向于宣扬或重复关于前卫的口号。

我们姑且承认,在第一批抽象绘画出现的同时,沃尔夫林发表了他的关于形式的抽象品质的“语法”。然而他对当代艺术并没有发表具体的看法。^①除了像尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)或迈耶尔·夏皮罗(Meyer Schapiro)这样的艺术史家之外,实际上所有那些已经塑造了学科形象的艺术史家都回避了现代艺术。那些遭遇了现代性的艺术史家不是放弃了发展解释(在沃尔夫林的“基本原理”的标准上)的基本模型,就是同时实践两种不同的历史论述的模型。这样,在现代时期中艺术的断裂与艺术史学术中的一种类似的分裂是相符的。保守的声音无疑已习惯于为现代艺术对传统的背叛感到悲哀,而且这样就等于承认了他们将最近的历史解释成一种不幸的反常现象。^②现代主义的支持者们以对立的方式运用传统:用过去的事物来证明新生事物的合理性。但是,甚至连他们也没有“在统一的问题下”将艺术的历史继续下去;他们也很少询问现代艺术可能会怎样改变我们对前现代艺术(pre-modern art)的理解。

^① 无论如何,我们必须提到与阿道夫·冯·希尔德布兰特的联系,用沃尔夫林的话说,他的《形式问题》一书,“就像一阵清新凉爽的甘霖洒落在干枯的大地上”。它或许证明了在历史的观看模式下“每一种评判艺术的标准,本身在当时都是失败的”,而且“艺术的内容,遵循其自身的内在规律,不受所有暂时变化的影响,是被忽视的”,见《古典艺术》xi。(有关这一主题可参见卢尔兹:《沃尔夫林》,156ff)。关于艺术史和艺术经验之间的一致性问题,也可参见前述第 13~15 页以及下述第 36~39 页。

^② 亨利·索德:《勃克林和托马》(海德堡,1905)和《艺术和美德》(海德堡,1906);作为回应可参见马克斯·利伯曼:《索德的堕落》,《法兰克福报》,1905。首先要参见泽德尔迈尔:《中心的丧失》,萨尔茨堡,缪勒,1948 年德文版;英译本为《危机中的艺术:失去中心》,芝加哥,雷格涅里,1958。自从施宾格勒以来,各种衰退、破裂或失落的观点广为流传,例如在 20 世纪 20 年代,荷塞·奥特加·加塞:《失去人性的艺术》,普林斯顿,新泽西,普林斯顿大学出版社,1948;最初发表于马德里,1925 年英文版。还可参见亨廷顿·哈特福德:《是艺术,还是混乱?极端主义者和剥削者是如何将美术转化为混沌和商业主义的》,纽约,花园城,达伯代出版公司,1964 英文版。

我们总是得到这样的印象，一种艺术史往往正好结束在另一种艺术史的开始之处。这“另一种艺术史”在受到早期前卫批评符咒的迷惑和处在落选者(Refusés)的附近有其决定性的时刻(zero hour)。从那时以来现代艺术就一直得到了历史的处理，而且是最精细的方式加以处理的。这样现代艺术就被交给了各种思想，这些思想伴随着想像，并相信一种永恒的艺术会不断变形，从而在一个整体上理解了变化过程的意义。^① 最终，就像艺术家要求自己创作不同于传统的艺术那样，这个历史也要求不同于传统的艺术史。但是自从前卫本身也变成传统以来，处理激励现代艺术的历史模型就已不再具有约束力了。这样，一种既不坚持旧艺术史的神圣理想(无论是文艺复兴艺术中的古典主义理想，还是中世纪艺术中精神力量的理想)，也不具有现代主义艺术史不断进步的信念的艺术史，就会成为可能。相反，艺术史可以随意地拿传统去和现代主义的批评做对比，而且同时也可以将现代艺术提升到由传统所建立的规范的高度；最重要的是新的艺术史能够消除两者之间的障碍，这种障碍是一种只会隐藏双方的错误评判的屏障。既然双方都再次积累了大量的与我们所熟悉的理解模式相矛盾的事实，那么这个时代似乎特别为消除这种障碍的努力做好了准备。这两种艺术史已经被不同的评价和叙述传统所支持，而且这是两种本质上不可兼容的传统，当前的形势只是让我们更加清楚了这一点。前现代的传统，由于被现代主义之墙所隔离，不是变得陈旧过时就是变得神圣不可侵犯，而现代艺术本身似乎仅仅由对传统的抛弃和否定所构成，这已达到如此程度以致我们甚至不再能察觉得到它正在出现的对传统的回应。与此同时，“新事物中的传统”正像哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)的“新的传统”那样已变得非常清楚。^② 我们甚至很

① 例如赫伯特·里德在他的许多著作中，如《图像与理想：在人类意识发展中的艺术的功能》(伦敦，法伯尔和法伯尔公司，1955年英文版)就不赞同一种在普遍的艺术史中解释现代主义的企图。

② 罗森伯格：《新的传统》(纽约，地平线出版社，1957)论述现代主义中的传统的书籍初看起来似乎并不太少，然而这些著作并没有建立起关于研究和方法的系统连贯的模式。参见莱昂斯·罗森伯格：《立体主义和传统》，巴黎，1920年法文版；詹姆斯·T·索比，《现代艺术和新的传统》，诺尔曼·俄克拉荷马大学，1957年英文版；利奥·斯坦因伯格：《其他的准则：面对20世纪的艺术》，纽约，牛津大学出版社，1972年英文版。

想知道新的传统是否有可能同时对古典艺术和现代艺术运用相似的标准,以及表述同样的问题。

的确,某些非常相似的工作在 20 世纪早些时期就被进行过,尽管是在不同的前提下进行的。当现代艺术(从印象主义到立体主义)对艺术史写作产生了第一次影响,它的整合似乎只是一个采用适当的视角(有可能是一个新的视角)来观察艺术先前的历史的问题。传统和现代之间的断裂在当时可能仅仅被作为艺术永不终结的循环变化中的另一个阶段。为达到这一目的,朱利乌斯·迈耶尔-格雷费(Julius Meier-Graefe)将“现代艺术的进化”追溯到文艺复兴和更早的时期。^① 韦尔纳·魏斯巴赫(Werner Weisbach)追随维也纳艺术史学派的理念,发现印象主义是一个普遍的“古代和现代的绘画问题”;他坚持艺术问题的一致性以及艺术本身这样的问题的统一性。^② 现代艺术并没有背叛传统,而是使传统永存不朽。而且,只有一种持续不变的艺术观念才能保证维护艺术史的客体。一小批像马克斯·德沃夏克这样的艺术史家,告诫我们不要轻易地虚构一种永恒的艺术;德沃夏克指出,因为事实上正是这种艺术观念经受了历史的变化。^③ 尽管如此,一种关于进化的“连续之链”的观念——正像汉斯·蒂策(Hans Tietze)所描述的那样——仍然普遍流行着。尽管不同于我们对昨天的现代主义的态度,而且也不同于我们对真正的当代艺术的态度,蒂策(对他来说)仍然将讨论转换到关于我们自己对历史上的艺术的态度问题上。^④ 但那时对较早的艺术的审美欣赏(正像蒂策所看到的那样,通过现代经验)并不是一个在这里要讨论的精确的问题,这是一个接近当代学术的问题。

一代人之后可能就不再会否认现代艺术已经抛弃了较早的艺术所熟悉的领域,即传统的图像志的内容、风格的单向性进化,或者是模

① 朱利乌斯·迈耶尔-格雷费:《现代艺术发展史》,慕尼黑,1914年2月德文版。英译本为《现代艺术》,伦敦、纽约,1908。还可参阅由贝尔廷作序的该书的最新版本,慕尼黑,1986。

② 韦尔纳·魏斯巴赫:《印象主义》德文版,柏林,1911。

③ 马克斯·德沃夏克:《哥特式雕塑和绘画中的理想主义和自然主义》,慕尼黑,1918年德文版。英译本为《Idealism and Naturalism in Gothic Art》,南本德,圣母大学出版社,1967。

④ 汉斯·蒂策:《艺术史的方法》,148ff和160-161页,莱比锡,1913。

仿性功能。迈耶尔·夏皮罗能够仅仅通过设定一个不可逆转的“艺术革命”和通过摒弃任何关于和谐的梦想,而将较早的艺术和新的艺术联系起来。^①“形式和色彩的自足性”并不是一种有序进化的产物,而是而对现代性的艺术家个体的极端化的自我表现。绘画通过保留“在我们的文化中最后的个体性手工物象”来回复传统。但它们不再用做传播交流,而且甚至还有意识地抵制大众传播。相反,绘画却为“内省和沉思”提供了一个最后的避难所,这是一个从19世纪浪漫主义借用来的观点(而且也是一种观念)。

夏皮罗在1957年的这些论述中描述了现代艺术中的一个真实的事件:关于纽约画派的激动人心的原教旨主义运动。仅仅在几年之后,技术和大众文化就重新出现在当代艺术中。自我相关的艺术,以及这种对传统的内在回溯,让位于一种与广告和技术文化相关的艺术,特别是在美国,欧洲的文化传统很快在那里失去了支配作用。当艺术的产品(无论是否在博物馆中展示)逐渐类似于应用艺术或日常物品时,一种“纯艺术”的观念——与作为其镜像的“反艺术”一起——则被消解了。

关于艺术在历史中曾经是什么的问题,以及在我们自己的时代艺术是否同这个历史的本质完全相似,取决于我们对现代艺术的理解。学者们的回答将会根据各自的背景和出版的日期而有所不同。维尔纳·霍夫曼(Werner Hofmann),在他1966年出版的论述“现代艺术的基础”的书中,当他将关注集中在20世纪20年代达到了顶点的“伟大的现实主义”和“伟大的抽象”时,采取了一种战后传统的立场。^②在他的观点中,这种现代艺术(不是指向现代生活就是指向“纯艺术”)的两面性反映出西方艺术的双重遗产,在文艺复兴错觉主义和模仿的理想支配下数百年之后,西方艺术又发现了一种与中世纪艺术的新的“亲缘关系”。事实上,早在20世纪20年代,中世纪艺术就已经被招回来为表现主义辩护,而且通常也为现代艺术中的精神价值辩护。但是很明

^① 迈耶尔·夏皮罗:《最近的抽象绘画》(1957),载夏皮罗:《现代艺术:19世纪和20世纪》,213ff,纽约,巴西利尔,1978年英文版。

^② 维尔纳·霍夫曼:《现代艺术的基础》,特别参见11ff,34ff,451ff和463ff,斯图加特,克勒纳,1966年德文版。

显，这一观点的适用性是非常有限的，因为它所依赖的只是一种部分的相似性。霍夫曼的观点（尽管他坚决反对其对立面）仍然还是围绕着形式结构和它们的变形展开论述的。十年后，霍夫曼表达了他关于现代艺术的官方形象的第二个想法，正像它曾经被前卫评论家所赞扬以及被博物馆所收藏的那样。^① 他最后得出的结论是，关于一种逐渐进化的正统阐述已不再能提供任何稳定的指向，而且自主性的“艺术”的观念，与其在我们文化的价值体系内的等级一起，已失去它清晰的轮廓。^② 艺术史学应该如何“解释”一个正在进行着的艺术的历史连续性的问题，似乎依然没有得到解决，而且甚至变得不再有可能解决了。但如果这个问题是不可能解决的，那么我们追溯以前的艺术史叙述模型所得出的结论也将是黯淡的。我们不能仅仅因为呈现给我们的是一个新的和不受欢迎的艺术类型和性质，就闭上眼睛无视学科继承的主体——我们所面对的当代艺术。

这个对较早的艺术和现代艺术作综合处理的要求（绝不只是一个计划）已经征求了大量的不同意见。那么，我们有可能将具有如此深刻分歧的传统艺术和现代艺术完全包含在同一概观中吗？而且我们除了确认出它们的差异之外，最终还能得到什么？为了应付这些不同的意见，我们应该再次描绘出当代解释者所处的两难困境。

我们当然不会认为传统艺术和现代艺术只有一个单一的本质。相反，由于今天有可能回顾观照，承认它们两者都作为历史的现象，因此它们应该成为关于各种问题的客体。一旦它们两者都变为传统，并且不再被看做相互的对立物，我们就解除了将它们作为相互对立的文化符号这个负担。我们可以不再受我们仍然“拥有”或“主张”现代主义的错觉的约束而工作，而更确切地说，就是必须承认我们已经从现代主义艺术的某些方面获得了一种历史的距离，一种直到现在我们只是已经对较早的艺术习以为常的距离。这并不意味着，我们必须消

^① 维尔纳·霍夫曼：“艺术没有提供任何东西，仅仅是艺术而已，”载霍夫曼：《反击：20世纪艺术论文》，317ff，法兰克福，苏尔坎普，1979年德文版。

^② 维尔纳·霍夫曼：《反击：20世纪艺术论文》，319ff，法兰克福，苏尔坎普，1979年德文版。

除古典艺术和现代艺术之间强烈的反差，正像后现代主义艺术有时刻意寻求的那样。相反，只有当解释者不再必须将其作为自己的一个立场和他个人的审美信念时，我们才能够真正地俯瞰那种反差。一旦传统的对立面变成了传统本身的一部分，传统的艺术似乎就具有了新的含义。我们不能要求现代艺术不受挑战，因为现代艺术不能让我们确信“艺术”究竟是什么。同时我们也不必有一个关于古典艺术的封闭规范的概念，就像人们在19世纪艺术中所看到的那样。今天可能的对艺术的反思正改变着由学科的历史传递给我们的艺术的形象。现在人们需要询问艺术最初是怎样产生的，在其他的文化和社会中艺术应该是什么。每当旧的、容易确信的事物令人疑惑不定时，新的问题就出现了：以前从未被提出的问题，绝不属于我们所熟悉的进化主义、人物传记分析，或图像学工具和程序的问题，因此本来很有把握的问题也就成了没有可靠和肯定答案的问题。这样的问题也许对艺术市场和展览的组织者毫无用处，因为回答这些问题并不要求任何人改变艺术作品上的标签。

艺术史处理现代艺术的种种困难可以追溯到19世纪早期，正是从那时起艺术丧失了它传统的社会公共职能。艺术则通过反思其自身的目的和手段、反思艺术自己的领域，来补偿这些损失。艺术通过坚持绝对的自律性来证明自身生存的合法性。艺术史在那时的出现是作为人文学术研究的一门新的分支，而且看起来似乎也在遵循相同的道路，与作为其所研究对象的艺术领域相疏离。但这种印象是错误的。因为事实上艺术史的任务就是赞美伟大的文化传统，而当代活跃的艺术却在试图贬损这个传统。艺术史的意图似乎与艺术的意图相类似；事实上艺术史的意图适用于历史的艺术，而不是当代艺术。艺术史力图恢复一种失落的传统价值，而当代的艺术要么是用一种蓄意的现代主义方式逃避传统的规范，要么就是使这种规范成为其反思、评论、质疑和极端肯定的对象。这两种方案的共同之处只是在于他们都相信艺术家的天赋，当艺术史开始探索民族流派的进化和寻求艺术创造的普遍原则时，他们就分道扬镳了。显然，这样两种对立的目标不可能轻易地适应一种综合的处理方式。

但这只是从1800年前后来评估艺术问题的一部分。在关于艺术

自身历史的好的或不好的意识支配下，已被生产的艺术（它要么寻求逃避，要么寻求再次应用）并不十分适合于一种热心论证稳定的原则或进化的模式的艺术史。现代艺术家要么仿效要么拒绝的这些东西（例如文艺复兴艺术家的理想图像），新艺术史家希望通过提供历史的信息和审美欣赏的可靠工具使其成为活生生的现实。填补这个裂缝的任务留给了艺术批评，至少在艺术批评本身，作为历史的处理现代艺术的一种资源被艺术史所包含之前是如此。

另一个问题是通过把艺术史与现代文学史相比较得到了最好的例证说明。现代文学史已经依据现代思维结构探讨了法国诗人马拉美（Mallarmé）的一种新的诗化语言的概念或现代小说的变化——仅仅举出两个例子——并取得了相当的成功。文学确实从未受到其媒介（就是说，作为一种共同标准的语言）丧失的威胁。相比之下，在视觉艺术中，生动的画面和立体的雕像丧失了它们作为稳定的媒质的状态；确实，我们会感到绘画活动本身，甚至连个人创造性的概念都处在危险之中。这样一种方向的极端迷失，可能确实已激发艺术史家们去研究艺术中的一个更有意义的现代性问题。实际的情况正好相反。现代主义的转型——从象征主义到立体主义等等——似乎如此不证自明和如此一目了然，以至于它们在表面上要求的只是对一种变化的艺术手段的描述。这种描述通常是用做对创造性的持续之链的一种评价，简洁地按照公认的“流派和主义”体系加以标注和分类。只要艺术的连续性和统一性未受到质疑，这种进化就很少需要进一步的反思。

这样的评判也许不公正和不恰当，但是我们很难忽视在文学史和艺术史之间的不同之处。我们在这里并不是要调查它们之间这种惊人的不协调的原因。指出艺术史很少偏离超越出艺术性现象的体系的边界这一点就足够了，而且艺术史也很少将这个体系与现代思想和个性的一般经验和意识联系在一起。为什么一般公众在对现代主义的评价中将文学和视觉艺术置于这样的不平等状态？与文学非常相似，艺术在19世纪初期被要求通过进入私人经验来设置一个虚构的世界，从而体现出在现代时期中个人已丧失的东西。这些情况为许多令人吃惊的转折点和随之而来的明显矛盾做好了准备。很快，甚至连

一个统一的艺术定义也不复存在了。现代社会的多元化，在相互排斥的艺术观念中、在应用艺术和艺术的自律性之间的差别中真实地反映出来。尽管至此所有这一切都被接受为事实，然而它们几乎还没有被定形而成为通用的话语；的确，它们甚至还没有为学术讨论建立起一个共同的基点。这种情形正是我们在这里所要讨论的话题。

在评论两种相互很少涉及的艺术史共同存在时，我们的意思是指现代艺术的经验将可能有益于对传统艺术的研究。的确，现代艺术的出现绝不是对我们理解一般的艺术和特定历史的艺术毫无影响的一个偶然出现的错误。当人们考虑到现代艺术与世界的联系时，一事物和另一事物之间的联系总是非常明显的，的确，艺术史本身也将现代主义评论为一个时代。通过对旧的艺术建立新的信心，我们也能够期待与现实世界同样的联系，因为准确的事实是，这种相互联系的能力是通过传统的艺术遗传给现代艺术的。当然，这样的一种联系不能被提炼成一个简单的公式。我们已经从现代艺术中学到了很多东西，现代艺术形形色色的变化正体现了现代世界自身高度的复杂性。在前现代艺术中，艺术与世界的关系也同样体现在大量的可选择性中。这些不同的选择性并不能简单地通过关于艺术风格的封闭的单线观念来把握，例如像罗马式、哥特式或文艺复兴那样。

通过这一点，我们触及到了有关传统艺术对现代艺术破碎的性质的所谓统一的问题。^① 这种明显的对立，尽管我们在上文已经承认，也只具有部分的正确性。因为它总是不断受到传统艺术的理想主义的观念的滋养，这一点我们大部分要归功于浪漫主义的影响。事实上，传统艺术是作为竞争和互补功能的总和以及它们各自的表达方式出现的。早在17世纪欧洲基督教新教中，艺术就经受了一次重大的危机。一方面，宗教改革运动已经不相信传统的宗教形象；另一方面，自给自足的艺术作品，伴随着世界象征化和理想化的自足体系的现代图像，将作为一种自身的价值正在树立起自身的形象。当时荷兰城镇的市民就曾孕育和促进过居室内景艺术的发展，这种艺术的主题和风格完全不同于法国当时的那些宫廷艺术。与此同时，英格兰在长期恢复

^① 参见294页注释①。

艺术的地方特色的过程中，揭示了18世纪中的一种惊人的有关审美理想的“伟大传统”和官方的绘画类型中固有的问题意识。的确，每当我们更进一步观察时，我们就发现了艺术及其应用的各种相互对立的观念。我们还能看出在艺术的形式和总体的文化信念之间，具有一种微妙的相互依存关系。如果我们认真地对待这样的发现，我们就不得不承认关于前现代艺术作品的两种基本态度：即艺术的存在作为一种世界（艺术发源于这个世界）形象，和作为艺术的一种自身形象（这是一种确认、改变，或拒绝某种艺术概念的形象）。艺术收藏只是提供了艺术家所创造的一种附加的理性存在，一种也会反过来对“艺术”产生影响的理性存在（raison d'être）。

正是这种连接和分离待统艺术和现代艺术的双向过程，使我们得到了西方文化中的一种更加连贯的，然而仍然是有特色的、特殊艺术现象的图景。这个过程可以清楚地加以阐释，而且通过一些例证我们的争论也可以结束了。现代艺术已经怂恿艺术类型和界限的普遍消解（综合材料、拼贴、蒙太奇剪辑、现成品艺术及其相对的表演艺术），仅仅加强了我们对前现代艺术类型和界限的关注。架上绘画（这是一种欧洲传统中相对较近的产物）就是一个恰当的例子。^① 既然架上绘画的垄断地位已经结束，那么有关这种艺术是如何产生的问题就变得更加有趣了。那些严格的绘画样式类型（例如风景画和静物画）或在现代主义统治下瓦解的媒材类型（例如壁画、镶嵌画、青铜铸像），在大多数情况下只是自文艺复兴以来才出现的，而这些艺术类型在中世纪并不存在。然而，现代主义的断裂不仅表现在物体的形式和材料上，而且也体现在文化的规范上。宫廷艺术的角色以及宫廷艺术家所拥有的特殊地位，就是一个恰当的范例。^② 当沙龙（在公开的竞争和文字的艺术批评情境中）作为一种主要的文化现象出现时，这个特定的故事就结束了，只有在作为非委托制作的艺术作品的理想归宿的博物馆中才被继承下来。^③ 与此同时，古典的文物只有当它在艺术中的角色

① 参见汉斯·贝尔廷：《绘画形象与社会公众》（德文版）。

② 参见马丁·瓦恩克：《论宫廷艺术家》（同时参见302页注释②）。

③ 对此和其他一些方面，可参见贝尔廷：《情境中的艺术作品》，载贝尔廷等人的《艺术史导论》，186ff，柏林，赖默尔，1986年德文版。

开始逐渐减弱时，才会变得更加引人注目。古迹总是通过提供一种有关“艺术曾经是什么”的规范，同时也建立起一种“什么不是艺术”的屏障来对欧洲艺术产生双重的影响。艺术或建筑常常只是以真实可感的形式来唤起我们对古代文化的认知。雕像（在雕塑庭院或风景花园的情境中）的经历就是最好的例子；19世纪对纪念碑的偏爱，以及对裸体雕像需要的奇怪的辩论，是一种关于艺术危机的最迷人的表现形式。18世纪晚期艺术最后的全欧洲风格，是对作为基本文化规范的古代文物一次最后的尊崇，而且同时也是对一种真正的官方和公共艺术的最后投注。

这样的一些例子对我们前面的问题作出了回答，这是一些只有站在一个俯视前现代和现代艺术的立场上才有可能出现的问题。一旦我们所熟悉的艺术表现形式失去了普遍的认同，并至少部分地被摄影和电影所取代时，它们就会显得有所不同。我们就可以用一种新奇的眼光对已经不再是一种当然的规范的事物加以重新检验，并从一种超然的态度来揭示其连续性和间断性的分离。我这里所作的概述当然并不是企图寻求艺术所失去的统一性。相反，如果这个统一性的概念——对于一门渴望为自身存在辩护的学科极为重要——被抛弃了，它仅仅预示了我们的一些新颖的见解。我们所追求的目标应该是艺术在其历史中不断地变化自己的角色和定义，而在表现形式上也体现出多样化特性。这种多样化会有助于我们建立一种更为宽泛的艺术概念，或有关各种不同艺术的概念；它也体现了通过失落和变化的经历所充分展示出的我们自身所处情境的特性。通过这样一种关于前现代和现代艺术的概述，我们就能够对现代艺术作出一个历史的重新检视。（见图 65）

十、当代艺术中的传统与现代

然而，这个仅仅作为先决条件的概述并没有包括当代艺术或我们的艺术经验，因此在下而的几页中，我们将试图把当代艺术与昨天的现代主义或“经典现代艺术”区分开来。这将是一个完全不同的论题，

这个话题仅仅在“现代”和当代之间这样一种区别的意义上与我们以前的争论有所联系，而这种区别有可能为历史地透析现代主义的一些方面验证一个必要的前提。如果这样的一个回顾确实有可能，那么它就意味着我们正处于一个不同的位置，人们总是常常用一个时尚的和有疑问的术语“后现代主义”来描述当代艺术，对此我们将在稍后加以讨论。有关我们当代状况的讨论已经不再是一个特殊的学术问题，而且我们也不再用一种特定的议程来陈述艺术史。相反，当代艺术把我们导向了一个与现代主义问题有联系的更大的难题，即自我定义的问题。我们都想成为现代的；但问题是在什么意义上的现代？让我们暂时将讨论限制在当代艺术的经验上。



苏兹·加布利克《现代主义失败了吗？》1984年版封面

对现代艺术的两种极为不同的评价（总是清楚地表现出所涉及的种种困难）可以用做我们新的论题的导言。在美国艺术家苏兹·加布利克（Suzi Gablik）的《艺术中的进步》一书中，作者提出了艺术正是在20世纪才发展到它的最高级和最真实的形式论点。^①这并不是一个新的观念：赫伯特·里德（Herbert Read）很早以前就以极大的热情提出并讨论了这个问题。^②但是不同于里德，加布利克相信人类智力发展的理论，她无视结构主义者的学说，转而求助于皮亚杰的实验心理学。人类被假定已经经历了一种从具象思维到抽象和运算思维的精神的发展过程，正如同儿童心智发展的过程那样。根据加布利克的观点，在人类智力发展的晚期阶段，这一进程以其形式逻辑系统的复杂机构被反映

① 苏兹·加布利克：《艺术中的进步》，伦敦，泰晤士和哈德森出版社，1976年英文版。
② 参见赫伯特·里德的一些著作，如《图像与理想：在人类意识发展中的艺术的功能》（伦敦，法伯尔和法伯尔公司，1955年英文版）一书就提出了这一观点。

在抽象艺术中。在现代社会中，艺术在超越了感受经验的界限后像所有的认知体系一样，趋向于更大的复杂性和更高的组织层面。的确，这种观点正是通过绘画中空间再现的例子成为被追求的目标，而且这样的理论也代表了一位艺术家的观点，她认为艺术的发展在她自己所处的时代达到了顶峰。但是其他的阐释者（例如里德）也坚持认为，艺术从其初始的文化功能中解放出来后，现在已经获得了它恰当而合法的地位，并且能够充分发挥其真正的潜在能力。在将现代艺术解释为目标的实现和传统的丧失之间，肯定不会有妥协一致的方案。

这里我想要（再一次）引用的第二种意见就是埃尔韦·菲舍尔的观点，他是一位坚持认为现代主义的传统形式已经被完全耗尽的艺术家，他反对将前卫的观念作为一种意识形态，因为这种理论要求艺术单线进化，向着未来的神话不断发展。^① 正如我们所了解的那样，菲舍尔认为艺术是一种历史的现象：我们必须从艺术中摆脱出来，而且要“思考文化之外的东西”。这样，他构想出一种“艺术卫生学”（Hygiene of Art）用来消除铭刻在当代美学理论中神圣的艺术理想的神秘感。代替保持在“艺术环境”中的孤立状态，艺术家应该向公众充分地表达自己，并且使自己成为一种新社会的教师。

菲舍尔只是在宣布艺术终结时才触及艺术史的主题：艺术史只能在考古学的意义上被进一步加以实践。当然，他得出了一些奇怪的结论；但最终菲舍尔还是属于那种将现代主义理解为一个已完成的循环的当代艺术评论家的大合唱。正像菲舍尔对当代艺术系统论述的那样，现代绘画发展了一种最终将绘画带向它的终点的“内在的批评”。这个过程是从非物质化和向纯观念的简约化开始的。我们就是这样一个艺术“死亡仪式”的见证人。^② 以一种贬斥艺术自身媒体的自我批判为背景，发展出一种“艺术的烦琐哲学：艺术是一种关于自身的评论。……这种评论的价值要高于艺术作品”。^③ 诸如所谓关于艺术的艺术这样的艺术运动，为了批判性或实证地评论它们，就引证了历史

① 菲舍尔：《艺术史的终结》法文版中随处可见。

② 菲舍尔：《艺术史的终结》法文版，37页。

③ 菲舍尔：《艺术史的终结》法文版，39页。还可参见294页注释①。

上的艺术作品。^① 摆脱传统的样式和材料媒体，甚至完全摆脱“艺术作品”的类型，只是同一个硬币的另一个面而已。菲舍尔的结论不仅与苏兹·加布利克的观点相反，而且他们所讨论的是两种非常不同的事物。虽然他们两人都谈到现代艺术，但菲舍尔使用这个术语是指当代表现形式，而加布利克则是用它来指“经典的现代主义”。我们应该谨慎地对待这种混乱，而直接转向菲舍尔用他自己的方式所描述和评论的当代情境。

由这一最近出现的“艺术危机”所引起的新的意识状态，首先在艺术家和公众中以前卫和传统的主题明确地表达了自己。他们通常的对立已不再被认为是令人信服的了。为了评论意识中的这种转变，仅仅引用新奇调侃的埃尔韦·菲舍尔是不够的，艺术批评家哈罗德·罗森伯格更加敏锐地分析了这种情形。

在他的论辩性的著作《消解艺术的界定》中，罗森伯格坚持认为，艺术既不是作为技术的进步或作为一种风格的发展向前推进，也不再取得任何可能依次产生进一步的艺术问题的解决方案。^② 一旦艺术被约束在这样的目标和方案上，那么正如诗人兰德尔·贾雷尔(Randell Jarrell)所表述的那样，“发展之线的终点”就隐约可见了。在“人造前卫”(ersatz avant-garde)中，自从前卫曾经自称要代表的“反叛文化”出现以来，怀旧习俗就消失了。这种情况是在最近伴随着波普艺术的出现而发生的。“当今天的艺术不再是前卫时，它也还没有被大众文化所吸收……更确切地说，当前的艺术世界只是一个非军事区。”在这个“缓冲区域”，艺术发现自身“可以免受来自前卫(强硬)不妥协和庸俗

^① 参见艾夫林·魏斯：《艺术中的艺术——波普艺术中的箴言》，载《亚琛艺术报》，第40号，1971；展览作品目录《之后》，卢加诺，1971；让·利普曼和理查德·马歇尔：《关于艺术的学问》，纽约，杜顿出版社，1978；《仿制品——引用对艺术的益处》，展览作品目录，汉诺威，1979年德文版；爱德华·博康：《过去孕育着未来》，载《法兰克福大众日报》1980-06-14，副刊；汉斯·贝尔廷：《拉瑞·里夫尔斯和现代艺术中的历史》，载《国际艺术》，第25号，72ff.，1982。此外还可参见作品目录《20世纪中的蒙娜丽莎》（杜依斯堡，1978年德文版）和M.R.斯托利：《蒙娜丽莎》（纽约，阿布拉姆斯，1980年英文版）；豪斯特·简森：《论复制品》，汉堡，克里斯汀斯，1977年德文版。

^② 哈罗德·罗森伯格：《消解艺术的界定》，212ff.和223ff.。

的偏见的进攻……在这个审美的非军事区(D.M.Z.)中,所有的艺术都是前卫的……过去数百年所有的高级艺术样式现在都相当于现代主义,这种现代主义是表达一部分流行趣味的常规方式。”^①

然而情况的变化如此迅速,以致连这种最具有敏锐洞察力的观点也不再完全正确了。同时,罗森伯格的“人造前卫”也已经被吸收进大众文化中了。优雅和装饰是当代艺术的关注的中心,对技术的惊奇、机器和它们的产品,淳朴简单的娱乐艺术,或一般意义上作为娱乐的艺术同样也是这样。它们的对立面是不断求新的观念艺术的各种变体,即在视觉形式上简化到一种观点的艺术:回避任何总是明确涉及作品(oeuvre)的材料类型,或利用后者作为一种陈述的借口。

另一种发展,即结构上的对立也同样如此,在我们当代艺术的特性塑造中似乎更具有决定性。一方面,我们观察到一种明确的反文化、平庸的、随意化的倾向,它以其最神圣和神秘的自我界定反叛现代主义。在这种情境中丑陋的东西并不可怕,而是令人讨厌,混乱无序,以及对任何文化价值体系的挑战。丑陋的东西还企图上升为美学意义上的丑。这种当代艺术的趋势在表面上是与自身相矛盾的,因为,虽然它们痛恨任何已知的艺术定义,但却仍然被称之为艺术。然而,我们也在对过去艺术的表现形式怀旧的回顾中,发现所有这一切的对立物。艺术重新将乌托邦界定为一种向往过去美好时代的落后观点,而且把文化界定为一种对过去形态的记忆。在这里艺术史开始发生了作用,而且是通过艺术史的传统观点发挥作用的。

在《焦虑的客体》一书中,罗森伯格也谈到了我们所讨论的第二个主题:在当代艺术中和艺术公众之间对传统的评估问题。^② 在这里,他区分了在对传统熟悉的理解(现在已经丢失)和一种已经出现的新的历史意识之间的差异。这是一种不仅观看者而且的确在每一件新的作品中都具有的艺术史的意识。这种意识要求像与一部艺术史的清清楚楚关联那样不断地创新,这是一种在每件作品中都必须具有自己的态度的历史。一件现代艺术作品的内涵是由对艺术的历史的反思所决

① 哈罗德·罗森伯格:《消解艺术的界定》,218ff.。

② 哈罗德·罗森伯格:《焦虑的客体》,25ff. (“历史和可能性”)。

定的。这种关系常常是“惟一的内涵”。与此同时，每一件作品都成为填充一部不断撰写的艺术史中未来适当位置的候选者。最有预见的收藏家们清醒地认识到这一点，他们已经为这些作品在未来成为“流行时尚”(comeback)做好了准备。^① 公众喜欢积极参与艺术史的这种感觉，并相信在未来将会根据这种参与的程度来评判艺术史。不仅是艺术家，而且还有批评家和博物馆官员也会参与“制造艺术史的尝试”；例如，纽约现代艺术博物馆前馆长小阿尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr, Jr)的目录分类，早在20世纪30年代就已经成为一个关于前卫艺术运动的编年表和教学问答手册。^② 罗森伯格写道：“对于艺术家来说，用历史的意识来取代传统必须要求在各种可能性之中作出连续频繁的选择。追随一种美学假设而拒绝另一种的决定，常常是一个专业上生死存亡的问题。将艺术从过去的单向推进中解放出来是和一种持续的不稳定分不开的，这种不稳定可能会使所有社会成员都遭受到极度的痛苦。”^③ 自从毕加索以自己的方式参与了这种制造艺术史的活动以来，艺术就成为“集体共同的财产，个体有权从中根据需要自由提取”，而且人人都可以评论艺术并使其适合自己的需要，这样，引用就变成了新的艺术陈述的表达手段。^④

这种观察在最初发表时，要比在今天更缺少总体的方向性。因为从那时起，我们的整个文化就已经采用了引用的表述策略。所选的风格，就像一个演员的面具那样，把演说者伪装起来，而使我们想起了另一位已经用更权威和用控制更好的语言发言的艺术家。用过去的主题和风格表演具有一种普遍的吸引力，这是我们时代的另一个特色。我们在表演技术上的精湛技艺和对原作精神的把握，并不限制在音乐厅和剧院中。道过表演挪用过去事物的需要与想要(为了在一种不同意义上重新使用的目的)歪曲以前的论点有关系。

回顾过去，原作或独特创作的出现属于一个个人主义的时代。费

① 哈罗德·罗森伯格：《焦虑的客体》，28~29页，30~31页。

② 小阿尔弗雷德·巴尔：《立体主义和抽象艺术》，纽约，现代艺术博物馆，1936。

③ 哈罗德·罗森伯格：《焦虑的客体》，33页。

④ 即使如此，在这里哈罗德·罗森伯格的论点也不是针对毕加索的，而是针对生效的当代艺术景观。

尔南·莱歇(Fernand Léger)曾论述过这种现象,而且将其设想为一种可供选择的新型公共艺术。^①相反,原生创作已经被其模仿和多重复制所取代,不仅在视觉艺术中,而且在任何情况中的美和意义都需要加以考虑。图像被作为复制品和作为引文在不断传播和流通。它们的起源是普遍存在的,它们的运用则无法控制。膨胀揭示出有效性的丧失。而且它们被无限制的消费削弱了我们理解现实的基础。根据罗兰·巴特(Roland Barthes)的观点,我们与其说服从道德理想或宗教,还不如说是服从图像。^②这种普遍的“图像癖”(imagomania)不可避免地改变了我们对历史上的艺术及其在当代再应用的态度。古老的艺术有时比昨天的现代主义似乎更容易接近。相当奇怪的是,正是这种诗歌和美术的时代错误使它们在今天具有了最重要的功能。当代艺术的历史主义并不仅仅是偶然的事件,而更确切地说,则是艺术将自身插入一种文化行为的普遍模式中。因此,存在的各种危险也是非常明显的。在一种任何事情都行得通的情况下,艺术史能够使自身作为一个固定的方向点,顽固地坚持一种服从个人风格、艺术家以及艺术作品的概念的立场。但还是让我们来思考当代重新评估历史的艺术的另一个方面。

返回到历史的艺术和经典的现代主义,无论在艺术的评论中或是在一个新出版的“各种主义”(新前卫、后前卫、超前卫)中,都必须包含对艺术已经走过的道路审慎的回顾。这样,艺术的生产要么变成一种应用艺术的历史,要么反抗这种逻辑,变成一种蓄谋和极端的努力以逃避历史的遗产。这两种反应,无论它们的结果怎样不同,都证明了一种普遍的意识,即沿着旧的、熟悉的艺术不断延续,进入一个尚不清楚的未来的路线即将终结。消除所有这些怀旧或慌乱将必然会低估其意义。在非西方的文化(例如远东地区的那些艺术)中,我们发现一种高度发展的关于传统艺术界限范围(一种早已完成的规范)的意识。

① 费尔南·莱歇:《绘画的功能》,罗吉尔·加洛迪编,306页,巴黎,德奴艾尔出版社,1965年法文版;对于文学现象,可参见约亨·赫里施和休伯特·温克尔斯编,《新文学的急剧衰落》,182页,杜塞尔多夫,克拉森出版社,1985年德文版。

② 罗兰·巴特:《明亮的房间》,182页,巴黎,电影手册,1980年法文版。

的确，当代艺术的状况所提出的一个问题是，我们是否已经遇到了西方文化中艺术媒体的极限（在早期现代主义中，对原始文化的热情表明这个问题的意识并不新奇）。如果情况是这样，那么不仅我们所谈论艺术的“内在技巧”可以充分理解，而且也是对艺术史的一次重新评价：这是一种突然成为全部完成了的历史。

这样的思想似乎与一种传统的西方文化精神不兼容，不断进步和乌托邦的理想仍然占据着中心的舞台，这种文化精神鼓励一种动态的世界图像，同时也必然使来自传统的客体成为过时和保守的陈腐之物。现代主义（伴随其前卫思潮和技术的进步）已长期支配着我们的文化意识，甚至连尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）都为抵制最近流行的怀疑思潮提出自己生机勃勃的辩解。^① 如果现代主义拒绝我们已经习惯的作为文化规范的方向，我们就丧失了我们理解自身的基本象征符号。我们很难想像，采用一种不同的视角——例如包含现代主义的完整艺术史的观点就放弃了价值判断——会不经受一场文化上的混乱。然而，当代艺术恰好正在做到这一点。当代艺术在它所处理的传统文化中正在发展出一种新的、几乎是傲慢无礼的非正式性。同样的可能性对艺术史研究也是有效的，而且甚至能够孕育出一种关于艺术史的问题和理论批评性的修正。^②

这并不是建议艺术史家去模仿艺术家。的确，他们的目的和兴趣完全不同。因为在当代艺术家武断地从过去的历史中搬用作品时，而艺术史家在处理那些同样的作品时却必须坚持独一无二的、历史的轮廓。当建议艺术史家关注当代艺术景观时，我们的意思仅仅是艺术史家有可能参与一种已经被艺术家发起的关于艺术（或干脆说是赋予艺术的传统尊严的人造图像）的本质和功能的讨论。这样的一种论述话语今天似乎将两极连接在一起：贯穿了整个历史的图像的定义和结构，以及这些图像被历史和当代观看者的视觉和精神接受的问题。这

^① 尤尔根·哈贝马斯：《现代性：一个未完成的工程》，在接受法兰克福市 T. W. 阿多诺奖时的讲话，1980年9月（参见1980年9月19日的《法兰克福大众日报》，47~48页）。

^② 《艺术新闻》，第72号，21页，1973。贾斯珀·约翰斯在访谈录中，论辩性地系统阐释了旧艺术和新艺术之间的关系：“我想用艺术来评判艺术……对我来说，似乎旧艺术仅仅为新艺术提供了一种批评，如同新艺术提供旧艺术的批评一样。”

样的讨论话题已经带有一种对过去造物新的好奇感，一种我们甚至可能描述为“后现代”特征的好奇感。

无疑，人们很容易通过这样的思想滑入一种时尚的，而不是合乎需要的潮流中去。目前还不可能把一种新的意识形态与其流行的表达方式和应用区分开来，在这种情况下对于现代主义忠诚的捍卫者来说，当代艺术必然显得特别可恶。的确，到处都存在着大量的平庸浅薄和伤感怀旧的作品。在欧洲的“历史纪念馆保护年”（1975年）之后的“纪念馆兴盛”和后现代主义建筑的萌发，就是其表现征候。这一方面代表了一种反现代主义的观点；另一方面，在使我们偶然遭遇事物全而生效的意义上，同样也使我们丧失了评价事物的能力的意义上，这也代表了一种高水准的进程。虽然这个潮流并不限制在建筑上，但正是在这里它开始引起了人们普遍的关注，并引发出一场深入详细的讨论。这个讨论可能有助于我们在这里的总结。

为住宅区设计的“理性建筑”模型源于人文主义传统，它把矛头直接指向包豪斯的理想和现代建筑领域中的功能主义。^①早在1969年阿尔多·罗西（Aldo Rossi）就已经谈到一种“理性的建筑”，它的理论基础是“18世纪启蒙运动的理性主义哲学”，它试图在功能上和美学上重构欧洲典型城市的“公共住宅区”。^②迅速在这一运动中担当主角的里昂·克里尔（Leon Krier）希望将新的建筑样式与社会及审美“需求”连接起来，而不是使它们屈从于特定的技术、进步和风格的目标。^③这一观点遮蔽了人们对现代建筑中的形式主义和野蛮主义的反感，但这种遮

① 阿尔多·罗西：《18世纪威尼斯的写实绘画和建筑·目录前言》，威尼斯，1969；马西莫·斯科拉里·埃齐奥·邦凡提等人：《理性建筑》，米兰，天使出版社，1973年意大利文版；展览作品目录：《理性建筑》，由里昂·克里尔和其他人供稿，伦敦，1975年英文版；罗伯特·德勒瓦：《走向一个建筑》和里昂·克里尔：《城市的重建》，载《理性建筑：欧洲城市的重建》，14ff.，38ff.，布鲁塞尔，现代建筑档案，1978年法文版；亨里克·斯科利莫夫斯基：《建筑和设计过程中理性》，以及查尔斯·詹克斯：《非理性的理性主义》，载《理性主义者：现代运动中的理论和设计》，丹尼斯·夏普编，160 ff.，208ff.，伦敦，建筑出版社，1978；里昂·克里尔：《反方案》，布鲁塞尔，现代建筑档案，1980年法文版。

② 里昂·克里尔：《城市的重建》，“再创公共领域”是与指责“文化机器”相联系的，这个文化机器将“社会空虚隐藏在一个短暂而虚幻的形式主义之后”。

③ 参见本页的注释①，以及贝尔纳·于埃：《无关紧要的声明》，载《理性建筑》，该文带有简洁高雅的宣言声称，建筑在15世纪是与资产阶级的产生同步开始的。

蔽将会迅速消失。紧接着传统受到了赞美。的确，一个人对待传统应该采取一种“新的自我意识和开放心态”，其潜在的含义是：由于现代主义的作用，人们至今对传统都感到焦虑不安。^① 使新旧风格和平共处并因此而消除双方光环的建筑家詹姆斯·斯特林（James Stirling），给自包豪斯以来的现代建筑起了个绰号叫“抽象建筑”，给其新的适应范围内的传统建筑起了个绰号叫“再现建筑”，即再现其自身的功能和环境。^② 这些新的解决方法对一切事物都产生效用，特别是对这些服务于当代消费目的的“各种不同建筑传统的对抗性事物”。

评论家们通常是根据他们自己的审美能力来评价这些由此产生的建筑物，但并不是作为倾向于这类风格或形式的一种新的态度的征兆。因为建筑风格不再为进步和理想提供证据，并不再反对昨日的惯例。建筑家不再使他们的建筑物与过时的建筑理想相对立，而是选择现在已变得十分普遍的有史可查的蓝本。^③ 这同样也是一种“艺术史的终结”。所有现存建筑风格的总体呈现都导向它们的水准，它们的综合剪辑手法也导致放弃风格的统一，甚至放弃在传统意义上作为一种原则的“风格”。这样，建筑家和他们的支持者就向我们承诺了一种新的自由，首先从已经衰退为一种强制行为的一种现代主义开始，而且同样也是一种塑造人文环境中的自由，在这种环境中，人们不再承认作为文化规范的风格形式应该维持、遵守和保持纯洁。

用来称呼这一切的术语“后现代”是很有说服力的。“现代”这个术语已不再作为一种自我描述而生效，它并不涉及我们当前的风格。而是指一种已经过去的风格，即所谓的现代主义。同样有意义的是，

① 图斯·B·马圭尔：《来自传统的价值》，载杰拉尔德·R·布罗梅耶尔和巴芭拉·蒂策编，《反抗现代性：我们对建筑的现实主张》，80ff. 以及特别要参见第 85 页，布伦瑞克，菲韦格，1980 年德文版。还可参见艾伯哈特·舒尔茨的论辩性著作：《短命的现代建筑：关于后期包豪斯的思考》（斯图加特，德瓦出版社，1977 年德文版）和布伦特·C·布罗林：《情境中的建筑：统一新建筑与旧建筑的风格》（纽约，凡·诺斯特兰德·莱因霍尔德，1980）。

② 1983 年 2 月 10 日在慕尼黑大学的讲座。参见斯特林在接受建筑金奖时的演说（《建筑设计》，6ff, 7/8 号合刊，1980）。还可参见斯特林：《建筑 and 工程，1950—1974》，纽约，牛津大学出版社，1975，特别参见第 12 页关于一个建筑风格的论述。此外，可以参见在前面的注释中所提到的著作中的观点。

③ 汉诺-瓦尔特·克鲁夫特：《建筑理论的历史：从古典到现代》，504ff.，其中包括一篇有用的概论，慕尼黑，C.H. 贝克出版社，1985 年德文版。

今天真正的怀旧者正是经典现代主义的捍卫者。他们坚持作为现代主义的一种象征符号的抽象艺术，而没有注意到同时抽象艺术已经“失去其内容”。在造成的真空中，其他的人（他们私下很喜欢发生的这一切）提出了，事实上仅仅是虚幻的替代物的反现代艺术理想。^① 这种所导致的混乱威胁要阻拦任何希望挑出基本问题的人，或决定着它们对我们当前的历史情境的影响关系。

人们必须生活在这种风格的多元化和价值的多元化之中，这种多元化显而易见是我们社会的特征，但愿这也是多元化没有消失的原因。昔日我们哀悼传统艺术的丧失，今日我们又痛惜现代艺术的失势。在对待当代意识形态并将之与流行风尚相区别方面，抱怨较之富有成效的努力更加普遍。为了便于讨论，我尽量对可能存在的主题做了粗略的描述，并真诚地希望不要陷人任何类型的文化悲观主义之中。在这一新的断裂地带之中占有一席之地并使自身免于直接陷人无休止的误解之中，确实不是一件轻而易举的事。这种处境更需要的是谨慎而非夸张的议事日程。

由于我们的论点主要是关于艺术史的研究，所以也以此作为结束。艺术史作为一门学科，是在现代艺术出现之前建立的。它过去常常是与现代艺术平行发展的，而且就好像现代艺术根本不存在似的。与此同时，现代艺术一直是它的研究对象之一，而这些艺术史家却并不十分懂得如何履行这一新近继承下来的职责。对知道需要什么观察者而言，对这样的结果产生强烈的好奇心是显而易见的态度。

一种独立于现代主义信条而存在的现代思想，也许确实是集中思

^① 关于一种艺术史事业的对象和目的的混淆，伴随着重新建立保守的价值标准的目标在最近正令人不安地变得普遍起来，例如对早期贝克曼反对抽象艺术的现实主义的呼吁[《马克斯·贝克曼：早期绘画》，比勒费尔德，艺术宫，1982]。这点不同于在德意志民主共和国的艺术景观中的情况，那里的艺术家尝试贝克曼绘画中的新古典主义是为了解释他们的环境（见展览作品目录《时代精神》，汉堡，1982年德文版）。反现代主义变成一种敌意，我们只有在20世纪重要的思潮中才能找到反对经典现代主义的论点。新的标题揭示了现代主义的支持者们的急切和他们的对手运用清楚的标签：参见苏兹·加布利克：《现代主义失败了吗？》，伦敦，泰晤士和哈德森出版公司，1984；罗莎琳德·E·克劳斯：《前卫的原创性和其他现代主义的神话》，马萨诸塞州，坎布里奇，麻省理工学院，1985；豪尔·福斯特编：《后现代文化》，伦敦，普鲁托出版社，1985。

考现代主义以外的对象。阐释者必须不再惧怕屈从于一种保守的价值体系，诸如传统艺术的拥护者坚持反对现代艺术这样的价值观。^①目前所出现的新的环境和可能性要求重述艺术史。例如，回避“宏大主题”，或者发现历史人物自己的引语和私人活动场所，都反映了社会科学领域中的新发展。在艺术史领域中，这些情况或类似的兴趣并非一定会导致对审美现象或作为重新阐释世界的艺术形式的忽略。但是，它们与（由一位高贵的阐释者所监管的）杰作的“想像的博物馆”之间的截然不同却是一目了然的。

显而易见，作为一个学科的艺术史到目前为止仍未终结。但是，在当代，就其某些众所周知的形式和方法而言，它也许已经资源枯竭、筋疲力尽。这两类艺术史要么是研究历史上的艺术，要么是研究现代艺术，并且是根据不同的范式各行其是的，它们两者之间的断裂不再是合情合理的。糟糕的是，我们所得到的同样是一种严格不变的阐释学结构，这一阐释学结构旨在持续一种关于再现的武断决策。如果我们把对艺术媒介的质疑、对历史人物及其世界图像的质疑看做一种永恒的试验，也许要更为恰当。

后记：表征的问题

我的正文主要不是讨论一般意义上的近期艺术，也非针对一般意义上的后现代主义。更确切地说，本文特别挑选出当代艺术史实践中艺术史写作的难题进行讨论。这个有限的讨论范围也许是以其更加切合实际而确定的；此外，它还将讨论定位在艺术史的恰当领域内，并避免当今无处不在的时尚讨论而保持其自身的独立性。然而，那些有见地的读者将会轻易地认出文学批评及理论领域内的一种更大规模辩论的各种模式，于是，他们就会对这些讨论缺乏一般情境的具体资料而感到遗憾。因此，附加上一个与正文关系松散的简短评论作为全文的后记，也许更为适合。

^① 参见 325 页注释①。

众所周知,艺术史是研究表述的种种手段或方法,即艺术作品。但是,我们却经常忘记这样一个事实,即艺术史本身就在从事着表述的工作。它在建构“艺术史”的过程中再现了艺术,从而也有别于一般的历史。“艺术史”是一种表述的模式,这种表述模式非常好地满足了艺术批评家的需要,因为艺术批评家知道如何利用其自我实现(满足)的预言。这一类型的再现“解释”了它(艺术史)之所以需要通过形成一种叙述方式来解释作品的原因,这种叙述方式就存在于十分合情合理的个人作品之中。艺术史就是这样通过运用一种专业性的话语——特定的艺术史话语,寻找一种不同寻常的“真实”(真理)。

借助一种呈直线发展的历史,艺术被形容和赞美为一种关于人类活动的独立学科,在这一活动中艺术家是主角,艺术家所创作的艺术作品就是历史事件。这一计划(该计划同样为鉴定家的工作提供一种普通的框架模式)与19世纪学术的其他学科之间的共同根源是显而易见的,这种19世纪学术企图通过建构历史(其中包括建构思想史),来主宰整个世界。同样显而易见的是,这一类型的学术——一种现代主义极端中心的现象——在今天已不可能要求一种垄断,更确切地说,它正在经历一场危机:这是一场表征的危机。

人们在坚信眼见为实的过程中,不久前刚刚失去了对一种崇高伟大、引人入胜的叙事体的信仰,这种信仰的失落隐现在大多数理论争鸣的背后。我要尽量避免引用名称并扼要地阐述主要观点和方法。了解当前讨论热点的那些知情者不会需要这样的数据,而不知情者则又不会满足于这种间接的泛泛而谈,他们极欲知道的是这些讨论究竟能否合理地运用于艺术写作。这后一问题的确将引导我们对这两个难题进行简明扼要的重新思考,这两个难题正是本文的核心内容:一是有关再现艺术的历史的难题,其中包括现代艺术和当代艺术;二是在一个前后一致的解释性策略中再现某件单独的艺术作品的难题。

后者同样也是一个表述的问题,即通过解释、评价和一种历史次序的整合来“再现”特定艺术作品的问题。这件艺术作品代表什么?它表现的是什么?关于这些问题的答案总是由特定的艺术史家来作出判断,不过,这些判断不再控制着一种普遍着法和认识。这一难题的起因被我称做“模仿的类似”:在模仿中,批评家所说的与艺术作品

所表现的联系在一起。艺术作品被假设为要么复制某种被认为是真实的事物，例如自然；要么复制一种真理，例如美。反过来，艺术批评家被假设是通过描述艺术作品与题材或原型之间的关系来重新制作该作品。于是，他通过将艺术作品的视觉陈述转换成文本的文字系统，来复制或者完全改变该艺术作品的表述行为。在这一过程当中，他将会保持一种正面立场，同时表现出他对自己所阐释的对象的崇敬之情，这与艺术作品本身在它与其所涉及物之间保持一种明显的独立状态是十分相似的。

在当代艺术将自身设计成一种“文本”的时候，即完全凭借自身的资格来谈论艺术的时候，这样关于一种工作分工的概念——即一方面是艺术，而另一方面是谈论艺术的批评——也就失效了。蒙太奇（剪辑方式）是通过解构艺术作品先前的有机整体来取代前后一致的表述。“主题”在各种关系的帮助下得以展开，这些关系不仅将支离破碎的自然连成一个整体，而且还把互不搭界的文化拼在一起（诸如其他艺术作品、摄影，等等）。于是，它要么本身就等同于一种“再现”行为，要么就是正好相反，即证明一种统一的视觉或表达内容的丧失。举足轻重的艺术家旨在成为自己作品的评判人，尽管他不同于传统的批评家，而将前卫的方法和技巧应用到他的“话语”之中。他引证的目的是为了反驳（或改变）他正在引用的原始陈述，或者，他为了用一种讽喻和迂回的新方法来“证实”某一事物，而将各种异质信息（形式、动机）组合在一起。这样即便他成功地获得了一种话语，这种话语与任何类型的已知话语也没有什么相似之处，更别说那些具有学术野心的话语了。

只要现代艺术家还坚持前卫的信念，他就能够通过无视或贬低前现代的艺术而与之保持某种固定的距离。前现代的艺术依赖（对现实世界、一种观念的）模仿性再现所取得的成就，被现代艺术用直接性和在场性所取代，那就是通过作品的形式所完成的作品在场性。形式独立地拥有了过去内容曾拥有的同样的权威性，这就暗示了艺术表述的“语言”所具有的独立性。但是，从那时开始，自称拥有真实性和普通合法性的形式就已经受到怀疑。“进行”表述的单纯直率已经荡然无存，渴望摆脱任何类型表述的清规戒律的束缚已经变成了理想的追求。

这些发展同样也阻止了艺术家与过去的艺术保持固定的距离。艺术家本人被认为在不断发展的艺术历史中已不再占着一席稳定的地位。其结果，他感到可以无所顾忌地破坏由艺术史赋予过去的艺术作品的各种地位，这种地位正像它们在博物馆（理想的和普遍的）秩序中所体现的那样。除了远离传统艺术，现代艺术家同时也失去了与之抗衡的立场；他现在正通过剪辑和拼贴技术对其进行随心所欲的解构或者重新整合。摄影——它与绘制的艺术品不再有区别，并被提升为随处可见的图像的相同层次——同样也进入到他的新“视觉”文本系统中。最后，“原作”的类型，即受传统艺术批评所尊重的对象，在当代艺术领域中已失去了它的标准。其结果是，我们对于复制、非原作和二手信息的性质已无法给予恰当的界定。当任何事物都可以用一种显而易见的武断的方式转嫁于其他的事物，而这一事物又已经存在于观众的脑海里时，区别原作和复制品就已经没有什么意义了。如果逻辑上的一致性还存在的话，那么它现在就只存在于艺术家和批评家的脑海里，而不是艺术作品本身之中。

这一对众所周知的现状的复述使我们意识到，艺术史研究的习惯性对象从表面上看已经完全不再是以前的对象了。艺术史对象的变化不仅仅是停留在表面上，而且还体现在内容和意义中。随着这一变化，以前的表述的对称性（一方而是艺术作品，另一方面是艺术史的阐释）被搅乱了。当前者在拒绝所有预期的反应时，后者还能按原样继续进行吗？相同或一种类似的断裂体现了当代艺术与传统艺术及其历史和价值体系的关系。艺术史研究（经过极大的努力）已经认可的东西——一切都要服从艺术史的规则的理想秩序，正是当前艺术所力图否定的。这种等级和历史分类体系目前正遭到艺术家们的突然袭击，这些艺术家们无所顾忌地搬用过去的艺术，甚至对在艺术史有秩序的话语领域中来证明他们的再阐释也不感到麻烦。他们发明设计了一种属于他们自己的艺术史。当然，这无疑导致了一些领域内的惊人发现，在这些领域中一切似乎都是十分熟悉的，但却因此面显得更加惶恐迷乱。现代艺术家侵占着本属于批评家的地盘，与此同时又与艺术史家展开了竞争。他的表述活动与批评家或艺术史家的表述活动既相像又矛盾。假如情形不是这样糟糕的话，即这种侵越两个领域

之间界线的行为，不仅剥夺了批评家或艺术史家的适当对象，而且还剥夺了他独立于那一对象的习惯，人们认为通过他的再阐释来逐渐理解这一对象，事情本来不应该是这么难办的。

此刻，有见地的读者准会提出抗议，认为我已经完全改变了真正的难题，即通过批评（以及艺术市场）的方式对艺术进行干扰。从这个角度看，艺术失去了它的独立性并无奈地执行某种过于专断的批评的那些主张；因为批评具有借助它自己专断的信念来支配和驾驭艺术的倾向。这一观察的结论毫无疑问就像我自己的调查分析一样正确有效，假如我这里主要涉及的就是艺术的话，那么其有效性还可能得到详尽的说明和阐释。不过，既然我们这里所讨论的是艺术史（和艺术批评），所以我就必须执著于我为本文结语所选定的两大难题：艺术史（作为一种表述体系）与当前艺术的较量，以及表征与艺术作品的关系。

这两大难题在文学批评的阵营已经进行了详尽的讨论。其中最极端的解决方法就是要求批评家调换角色并模仿（现代）艺术家。如果作家不尊重文学与纯语言（批评的工具）之间的界线，那么批评家接下来也就可以采用前卫派的技巧（诸如惊人的引语剪辑方法）来传达他的意思，而不是在系统化的批评话语领域进行严格的操作。对于这一观点论述，我采用了简化的方法，甚至是用一种多少有点过于简单的暗示使之有所失真的方法，但是，该观点更多的是一种关于学术基本原理效用的陈述，而不是对当代艺术活动所作出的反应。

然而，模仿现代艺术家绝非是一个简单的解决问题的方法，甚至也不是一个理想的解决方法。更有甚者，在我们的学科中，由于文字语言与视觉形象二者之间的矛盾和不一致性使这种方法受到挫败而失效，至少在这种差异（目前正由于文字符号与艺术之间的整合而受到破坏）依然存在的那些场合中是这样的。艺术史甚至尚未达到这样一种模仿（模仿艺术家的批评家或艺术史家）可能成为一个重要议题的阶段。每当艺术史在承认自身正而临新的难题时，它就会要么在容易被证实的鉴定（现今得到了多样化的科学技术证明的补充）领域内寻找庇护，要么就为了维护其存在的理由并与当前艺术极具诱惑力或威胁性的呼声保持一种安全的距离而去占领社会史的地盘。

但是,这些难题依旧存在。而且又留给了我们新的问题:艺术史的话语应该是怎样的,这种话语应该如何揭示当代艺术,现代艺术和更早艺术的共同特征,以及它们之间的根本差异和区别。一种前后一致的“艺术史”(这里指的是大写的西方艺术史而不是“世界艺术”的历史,因为我们从来不曾“拥有”世界艺术史,所以也就不可能失去它)的丧失和永恒不变的“艺术作品”(它需要一种有条理的和普遍有效的关于阐释或再现的法则)的丧失,正是导致这些难题产生的两大原因。

正如我们在前面所论述的那样,这里包含着一种选择方法上的新的自由,一种既充满希望又充满危险的选择自由。只要这些方法能够开辟出新的道路,并容许通过各种不同的途径来研究特定的对象,而非强迫我们只选择一种而排斥其他的话,它就是大有发展前途的方法。然而,一旦造成一种对清晰的方法或思路的普遍瓦解时,它就是十分危险的。这种状况仅仅鼓励对单独和特殊事物的关注和兴趣。我们不要期待用研究的对象(传统意义上的“艺术作品”)来证实一种关于表征的普遍体系——诸如“历史”、“艺术”,或者“艺术的历史”,而应该要求艺术作品去展示其自身独特的真实性或主旨,而且总是根据艺术史家探索的需要来进行研究。

(常宁生译)

后记:艺术史学科再认识

自20世纪70年代以来,我们曾一再听到西方学者关于“艺术的死亡”和“艺术史的终结”的惊呼。这些令人不安的辞令既有来自当代哲学家(阿瑟·丹托)的思辨性的结论,也有来自当代先锋派艺术家(莱因哈特、D. 贾德、H. 非舍尔)具体艺术实践所产生的经验之谈。当纯观念艺术出现后,当代艺术确实宣称艺术的历史已不再向前发展了;同样,艺术史学科也不再能提出解决历史问题的有效途径。德国当代艺术史家、慕尼黑大学教授汉斯·贝尔廷考察了自16世纪意大利文艺复兴时代瓦萨利以来所提出的不断进步的艺术史观及其发展模式,和19世纪德国哲学家黑格尔的艺术史发展观。瓦萨利根据盛期文艺复兴发展的不同阶段,总结出艺术向着某种预先假定的古典理想美的规范不断趋进,因而艺术史可以被认为是一个进步的历程。而黑格尔的历史哲学观只是将艺术看做人类精神进程中的一个短暂的历史阶段。艺术的发展从象征型到古典型,再到浪漫型,并最终向纯精神状态演化,于是,艺术的死亡和艺术史的终结就成为人类历史发展的一个必然逻辑。

正是根据这种先验的历史决定论的理念和艺术进化论的发展模式,19世纪中叶以后西方艺术家开辟了一条在观念和形式上不断求新的现代艺术发展之路。艺术中的先锋派思想是在19世纪欧洲资产阶级及其自由信仰的兴起中产生出来的,同时也受到达尔文进化论思潮的影响。法国空想社会主义者圣西门在1825年首次将“先锋派”这个术语运用在文化上。圣西门在他的《关于对文艺的意见》中指出,“正是我们艺术家将给你们充当先锋”。在现代主义时代,艺术家是一个文化上的先驱,他们的作品代表着未来社会发展的方向。当艺术家的创作实践活动由无历史感的状态转变为按照先验给定的发展模式有意识的不断求新求变向前推进后,艺术的不断发展就必然会使自身走向一个历史的终点。

在前卫思潮持续了一百多年之后,企图通过文化挑战来促进社会进步的理想今天正在发生着根本性的变化。法国艺术家埃尔韦·菲舍尔在20世纪70年代就清醒地指出,先锋艺术的发展现在已经走到了它的终点,“如果艺术的活动必须保持生机,那么就必须放弃追求不切实际的新奇,艺术本身并没有死亡。结束的只是一种作为不断求新的进步过程的艺术史。”批评家罗伯特·休斯也指出,自70年代中期以来,人们似乎已经意识到现代主义已经结束。我们显然已经处于“后现代主义”的文化之中。到1979年,“前卫”的概念已被西方文化圈所放弃。许多人甚至对艺术评论中的这个术语突然变成了一个“废词”而感到惊讶,实际上在70年代中期“先锋”和“前卫”一类的概念就开始失效。当然现代主义的结束并不是指一个突然的历史终点。历史的转折不会像一根玻璃棒那样整齐地断裂开来,而是像麻绳一样逐渐磨损、拉长,最后损坏。现代主义的终结和后现代的到来也是如此,现代主义的成就对文化的影响至少还会持续一个世纪,但是它的动力已经消失,我们同现代主义的关系开始变成一种考古学意义上的关系。对当代艺术演化的哲学思考也引发出这样一个问题,艺术究竟是否有一个发裂的历史?如果有,那它究竟是什么样于?贝尔廷正是以这个哲学命题为基础,开始了他对艺术史学科自身的反思。在他的著作《艺术史的终结?》(1984)中,贝尔廷对已被确立为真理的“宏大”叙述的理论话语提出质疑,他指出,艺术史在今天最大的问题是对艺术史传统意义上的“艺术作品”不应该被简单地用来证实某种再现系统(艺术的历史)的存在,而艺术史的基本任务只能是根据艺术家所关心的不同问题,来揭示艺术作品自身的事实和相关信息。同时还应该将艺术置于公众反应的态度情景上加以审视,而不应仅仅是依据传统给定的正统结论。

近二十多年来,艺术史学科在西方经历了一次解构与重建的大变革过程。第二次世界大战前后成长并确立了学术地位的一代艺术史大师,正面临着新生一代年轻学者们发起的挑战,这些大师包括帕诺夫斯基、贡布里希、肯尼斯·克拉克、詹森等人。传统艺术史学及其理论与方法的合理性也不断受到来自不同角度的质疑。另一方面,西方社会科学和其他人文科学的快速发展及其理论范型与话语系统的转

变,也对艺术史学科产生了强大的冲击。在这样的学术大背景下,一批中青年艺术史学者越来越不满足于艺术史学科的现状,认为有必要对自16世纪瓦萨利以来近四百年的学科发展状况进行重新反思,检视学科的现状及其存在的问题,并尝试提出学科发展的新方向或这些潜在的可能性。我们可以看到,这些对艺术史学科历史与现状的反思和质疑主要表现在三个方面,即艺术史研究客体(对象)、艺术史研究的范围,以及艺术史学的理论和研究方法。已有明显的迹象表明,在最近十多年来的艺术史研究中,艺术史家所关注的对象已不再仅仅限于传统的“高雅艺术”,而是延伸到极为广阔的视觉图像:电影、电视、摄影、广告、包装、插图、连环画上;艺术史研究在空间范围上,也正在从传统的欧美中心区域和时段,逐步扩展到亚、非、拉美等地区范围广阔的非西方艺术和视觉文化上来。

对传统艺术史学提出挑战的中生代学者除了贝尔廷外,还有美国洛杉矶加州大学艺术史教授普莱茨奥斯(1941年生)和当时还在英国剑桥大学国王学院任教的诺曼·布莱森教授(1949年出生)。普莱茨奥斯的《反思艺术史》也从不同的角度提醒我们,传统艺术史学科正面临的危机和一些最基本的问题继续在艺术市场和博物馆日常工作的压力下被拖延和掩盖。自第二次世界大战以来,艺术史学科在机构上得到巨大的扩展的同时,却又自相矛盾地使学科更加封闭,更趋于内向观。这样,就需要从其他学科(语言学、符号学、文学理论、社会学、考古学和人类学等)不断输入当代理论及其话语体系,以打破现有的某种既定的学术平衡。因此,审慎而恰当地借鉴一些相关的理论体系和研究方法,将有助于推动相对贫困的艺术史学科的发展。布莱森(现任伦敦大学教授)主要针对贡布里希的艺术史方法提出了挑战。在他看来,如果用当代符号学理论(semiology)来取代贡布里希的“知觉主义”(perceptualism)方法研究艺术史,那么我们就能够更加深入地认识艺术活动的社会性质,并能开辟艺术史研究的一个崭新的空间。布莱森在《传统与欲望》一书中指出,创造了传统艺术史的模式是“普林尼—瓦萨利—贡布里希”结构体系,这种结构体系体现了西方艺术史研究所关注的核心问题——对现实物象的再现与复制的传统。从整个艺术史的时间来看,这个范型仅仅包含了两个有限的区域范围:从

公元前 600 年到罗马人征服欧洲大陆这段时期的希腊艺术,以及从 1000 年到 1900 年的西欧艺术。两者都集中在“艺术发展的完美的高峰”,即古典时期的希腊艺术和意大利盛期文艺复兴艺术上。贡布里希本人只关注这两段,即前五百年和后一千年的历史。因为这两段时期的艺术在再现客观物象上都达到了一种完美的高度,而无视在总体上超过五千年的人类文明的历史。布莱森还编撰介绍了法国当代学者(罗兰·巴特、米歇尔·福柯、让·鲍德里亚、路易·马兰,以及扬·穆卡罗夫斯基等人)的新艺术史研究成果(《画诗:法国新艺术史论文选》),以此来影响和推动英语世界艺术史研究的转型。

在这样的一个学术背景下,欧美各国的一大批学者也都纷纷加入这场新艺术史研究的理论与实践活动中。从事艺术史研究,在今天意味着不仅要探索不断拓宽领域的各种艺术论题,而且还要探讨和运用各种不同的理论和方法。首先,新生代艺术史家们对理论问题的关注不断增强。在艺术史研究中,史料的收集和检验是先于一种理论的原则,还是应该根据一种特定的理论为原则来收集和检验史料,已成为艺术史学者们一个不容回避的问题。因为,一些学者已清醒地认识到在自己的研究工作中如果没有一个核心理论的支撑,那么研究结论和成果就会显得非常脆弱,而极易受到攻击。在英国,剑桥新艺术史研究系列课题就开始强调艺术史学科的革新与重建,同时也表明艺术史研究应该重视理论的指导意义。这些被反复探讨的理论有:新马克思主义(艺术社会学和赞助关系研究)、精神分析的理论、符号学与解构主义理论和女性主义的理论等,同时在整个视觉文化:绘画、雕塑、建筑、设计、环境艺术、电影、电视、广告、表演等与其他学科(自然科学、社会科学和人文科学)相互交叉和交融中,也引发出大量新的问题和新的研究课题。

在传统艺术史被解构后,贝尔廷在他的论文中还指出了艺术史研究的可能性和艺术史学科发展的若干方向,即:1. 各类学科之间的对话比单个学科的独立性更为重要,这一学科交融的趋势正在不断加强。2. 传统的风格史研究不会被艺术社会史和其他单一的阐释模式所取代。对艺术作品的形式分析仍然非常重要。3. 艺术的受众研究(接受美学)要比贡布里希的风格心理学更为复杂,它把经验主义的研

究推向了一个更深的层面。4. 关注大众传播媒体、语言符号和图像符号的共同研究,将会有助于揭示符号传播的历史系统。因为,当代社会各种媒体的因素正在不断取代自然,而成为我们感知世界的主要经验。5. 不断寻求艺术与其所处的文化环境的联系,艺术史学者们将把他们的注意力转向艺术和生活的连接处。最后,在回到艺术史的终结和艺术史学科存在的价值的命题上时,贝尔廷认为,只要艺术被认为是代表着每一个时代一种人类自然的表达方式,人们就必然需要描述他的历史并赞美艺术的成就。艺术史事业的核心就是恢复和重建创造艺术和使用艺术的公众之间的联系,并且要考虑这种联系决定着艺术的意图和形式。从这个意义上说,只要人类社会存在,艺术的创造和对艺术的记述和阐释也将不断存在下去。因此艺术没有死亡,艺术史也没有终结。

本书选编的十多篇论文大多出自欧美各国当代有影响的艺术史学者之手。编者在编选过程中,既要考虑到对西方学术史学发展过程的历史追述,又必须反映出西方学术界对20世纪80年代以来学科发展中的理论热点问题的讨论和对艺术史研究方法的哲学反思,希望本书的出版能够有助于我国美术学界了解和认识西方当代艺术史学科发展的现状和存在的问题,同时对正在建设和发展中的中国美术学学科及研究产生积极有益的影响和启迪。

常宁生

2004年2月15日