

学科交叉研究如何成史？

——读袁行霈《陶渊明影像——文学史与绘画史交叉之研究》

□姜永帅

袁行霈先生的近作《陶渊明影像——文学史与绘画史交叉之研究》(以下简称《影像》)问世已逾四载。正如该书的标题所示,此书旨在进行跨学科的交叉研究。读完《影像》,作为一名艺术史研究的后学,引起笔者思索的主要问题是“图像证史”的运用以及学科交叉研究如何成史的问题。当然,这篇短文也没有预期的读者,主要写给艺术史专业以外的对图像感兴趣的人文学科的研究者,以下笔者提出思考的一些心得供学界批评。

一、图像证史:艺术史所提供的研究视角

近些年来,“图像证史”逐渐为人文学科研究所重视,其内核是借助图像或从与该学科相关的图像出发来进行人文学科的研究。正如曹意强指出:“图像证史犹如文献考史,布满陷阱,如果没有行之有效的批评方法,断然不能从中汲取任何有意义的史实。”^[1]目前,国内多数涉及到图像研究的学术著作和论文往往是将图像作为文字的补充说明,也就是将之视为文字的插图,便认为是“图像证史”。严格的说,这并不是“图像证史”,这里的图像仅以增

强直观性。倘若没有图像,也并不妨碍文字的独立价值。这种做法与古代小说中的插图功能异曲同工,只是提供阅读的方便。“图像证史”这一作为现代学术研究的理论来源于艺术史领域。它重在强调图像作为历史研究的独立文献价值,即是关于怎样利用图像来解读历史。20世纪80年代,欧美史学界召开研讨会,讨论了“艺术作为史证”的问题,《历史交叉学科杂志》为此出版了题为《艺术与历史:图像及其含义》。国内近来兴起的交叉学科研究颇受这一风向的影响,加之考古的新发现,图像运用随即成为拓展人文学科研究的一项新视野,艺术史研究的成果逐渐受到其他学科的青睐。其实,史学界开启的这一交叉学科研究的取向,源于更早的图像学。1939年潘诺夫斯基的《图像学研究》的出版,标志着艺术史研究进入了图像时代。图像学是探索艺术作品意义的理论,“由于艺术作品的内涵意义不能由艺术史专用的术语描述,而只能借助哲学史、宗教史、社会结构史、科学史等学科的描述,所以图像学理所当然的引发学科间的合作,这就是艺术史发展中这种图像转向的最大意义”^[2]。关于如何运用图像作为历史研究的文献,在西方史学界已经激烈的

【作者简介】姜永帅,南京师范大学社会发展学院博士研究生,研究方向:艺术史、艺术考古。

辩论了将近三百年,三百年来对图像作为独立的文献价值逐渐形成基本共识:“首先通过尽力复原视觉图像的历史情境,使之提供其他媒介无法提供或记录的史料或史实,亦即发挥其独特的文献证据价值;其次对运用图像证据所涉猎的理论和方法问题进行自觉思考;最后,由此拓展史学视野与史学研究范围。”^[3]

结合影像,不难看出,袁先生将历代陶渊明的影像分做关于陶渊明的绘画和以《桃花源记》为题材的绘画两部分三项内容(关于陶渊明的作品、遗闻轶事、肖像)来研究。其研究是以绘画作品为基础,以王朝历史为顺序,考察陶诗和图像之间的互文关系。书中每一部分都是建立在图像的历史顺序结合同时代与陶渊明相关或相和诗文的考证、评鉴、梳理,并以文学史的眼光注意到学陶诗和陶诗的历史现象,最后抽引出结论。单就考证与梳理历代文献中著录的画作与现存画作之间的名实关系,便不失为一部严谨的学术著作。但若从“图像证史”的史学视角来看,无论是立足文学史还是绘画史,都值得商榷。我们不妨引用福柯的一句话:“鉴于历史的首要任务已不是解释文献、确定文献的真伪及其表述的价值,而是研究文献的内涵和制定文献……历史试图通过文献重建前人的所作所言,重建过去所发生而如今留下印迹的事情;历史力图在文献自身的构成中确定某些单位、某些整体、某些序列和某些关联。”^[4]试图复原图像的历史情境,正是重建历史的基点。如在论及“明末清初遗民笔下的陶渊明”这一部分,

作者提到了两个重要画家陈洪绶和石涛,两人都有不少关于陶渊明的作品传世,是该部分研究的重点。在讨论陈洪绶的画作时,袁先生可能没有注意到“悔迟老人”的含义。其实陈洪绶晚年这个号实际上是指早年陈洪绶也有出仕的想法,但在北京宫廷的一段经历使他转变了想法,“甲申之变”后,便以明遗民自居,于是号“悔迟老人”“迟老”,悔恨自己早年出仕的想法。陈洪绶画陶渊明的作品多数也在这个时期,并以此来表达自己的心境。这里的情境主要指作品是在什么样的情况下绘制,涉及的问题包含是为主顾而作还是自发所绘的作品,还是为其他的目的而画等等。艺术史意义上的“情境”除了尽力复原艺术品产生的上下文外,还包括从绘画作品的本身的形式、材料等来分析风格因素与文化含义。如将陈洪绶的绘画风格放在明末版画对他艺术的影响里观察,便可以更好的揭示出他在绘制陶渊明的作品的风格。石涛的作品是明显的大写意笔法,虽然石涛是位创造性很强的画家,但是从绘画史的脉络还是能够分析出他的作品与前人的关系。如与徐渭、陈淳以及浙派院体画家以及宣城画家梅清等人的作品的渊源。当然重要的是,这种手法与他的作品《陶渊明诗意》册页所表现陶渊明诗意与前人有何不同。实际上,大写意手法表现陶诗在石涛之前很少出现,并且石涛喜欢用生宣纸(用生宣作画自石涛、八大以来才蔚然成风,生宣容易产生笔墨淋漓的效果,但不容易控制)作画,这也与前人有很大的不同。这些都是与石涛所绘《陶渊明诗意》

册页十分相关且需要考虑的问题。类似这样的问题,在《影像》中仍有多处值得深入研究。接下来,对于艺术史涉及的研究方法稍做详细分析。

二、面对图像:艺术史与文学史之间

诚然,如何运用这些图像,不同学科有各自的侧重点,以《影像》为例,下述三方面颇值得思索。

第一,以绘画史为基础的文学史研究,也就是主要借助于图像来研究文学,研究者在考察不同时期图像的同时,是否应加入关于艺术风格变化的分析。即从绘画的“内部”进行研究。所谓的“内部”研究指的是从画面本身进行分析,包括构图、空间、造型、技法等与艺术本体相关的研究。并尽可能揭示出哪些属于程式,哪些是创造或是新形式变化。具体到《影像》里,这种新的形式变化与画家本人对陶渊明的理解有什么关系,甚至和整个时代艺术又有什么联系。当然,文学史的研究,至少对一般文学史的研究而言,并不特别关心绘画的风格细微的变化,他们更多关注的是绘画作品的真实性,以及与绘画紧密相关的文学作品。但是,在笔者看来,细致辨析风格变化乃是人文学科“图像证史”的第一步。举一个较为特殊的例子来看,黄公望的《富春山居图》有很多临本,其中明代的子明卷和原作最相似,清代乾隆年间连同真迹一并收入清宫,乾隆皇帝便把赝品当成真品,大肆的题跋,即便后来明晰,也没有再做理会,这反成了古代名画中未

被题跋破坏,保存得完好的一件。赝品不是没有研究价值,除了艺术研究中丧失原有的艺术价值外,即使是文学史研究,赝品也会呈现出做伪者那个时代的某些特征,这在人物画中尤其常见。如《虢国夫人游春图》就被黄小峰极其敏锐的证明并非张萱的作品,也非宋代摹本。如果一旦确立为后世摹本,画面上的题跋必须重新考虑其可靠性,后人题跋时是否加入了自己的看法等等。临作究竟多大程度上与原作相似,这必须通过研究画家本人的作品和他(她)同时代的作品,或通过相关文献记载进行校正。在《影像》著作里,袁先生已经敏锐的注意到大的绘画风格的变化,只是尚未详细分析。如我们可以继续追问为何作者会采用与前代不同或相同的表现方式?这种不同或相同的表现方式与画家的心理有什么关系?这种心理又和所题跋的陶诗又有什么联系?文学史的研究最终并不是说明艺术风格或是审美变化问题,但是通过细致的分析可以更加敏锐的了解与文学史相关的问题。

第二,在研究这些与文学相关的绘画母题时,除了进行归纳研究外,是否将其置身于具体的时代语境进一步考察其特殊的深层文化背景,从而认识不同时代的画家为什么会对同一个母题感兴趣。中国美术史上有非常多的以文学作品或文学家引申的绘画母题,常见的有《辋川图》《西园雅集》《赤壁赋》《诗经》《胡笳十八拍》《屈原》《李白》《苏东坡》等,这些母题都需要进行交叉研究。上述第一点提到的关于风格考察与这里谈到具体的作品解

释,在艺术史领域,可以称之为图像志谱系的研究。即寻求解释陶渊明影像这一母题的风格变化以及不同时期同一母题具体的含义。

第三,建立在图像与文学互文之上的深层解释。这一点若借艺术史研究的阐释理论就是进行更为广泛的图像学研究。其解释不仅涉及不同时期图像的象征意义和文化含义,也涉及到历代所绘陶渊明的图像与陶诗、学陶诗、和陶诗或是与当时特殊的文化思潮甚至政治事件等之间的关系。这一层属于在“内部”研究基础之上所进行的“外部”研究,与其他的学科如文学史、心理分析、思想史、文化史等研究常常相结合,重在图像的解释层面。

三、学科边界:和而不同与殊途同归

每门学科,都有自身的研究对象和研究范围,这是人类所采取的分类方法认识事物。所谓交叉学科,也就是在两个学科研究对象之间存在着灰色地带,属于共同的部分。但是,学科研究对象和范围也在不断的变化,每门学科都是呈动态的变化。但就艺术史来讲,在中国,传统艺术史的研究对象主要是书画,研究的任务不外乎揭示艺术风格的变化,因此传统的艺术史是以“风格”为中心的艺术史。这些年,随着艺术史史观的不断变化,艺术史的研究逐渐从以风格为中心的艺术史转向对艺术作品的解释层面以及对艺术作品历史的理解,也就是对产生艺术品原境的理

解。艺术史的视野和研究对象一下子开放了许多。面对这一现象,葛兆光先生在一篇重要的论文中不无忧虑的提到:“这些艺术史家有时候看起来像思想史家,因为他总是努力在图像艺术中发现潜藏的观念性意味;有时候看起来像文献学家,因为他常常在描述艺术史中的人物和作品时,花大力气发掘有关作者的传记资料和作品著录;有时候看起来又像是科学史家,因为他常常用心地复原一件艺术品的‘构件’及制作工艺、材料成分;还有的时候他像一个人类学家,尤其当他通过艺术品来想象和追溯当年的礼仪的时候。”^[5]葛先生对艺术史边界问题的思考和批评是值得艺术史研究者深入思考艺术史学科在人文学科中的角色。转而葛先生也质问艺术史若回到原先以“风格”为中心的研究所带来的问题,他举出书画鉴史上定最著名的案例,即世界一流艺术史家对《溪岸图》真假截然分成两派的观点,来说明传统以“风格”研究为中心的窘境。葛先生的批评与质疑实际上涉及到两个问题:一是艺术作品意义如何解释;二是“风格”研究中经验的可靠性。两个问题任何一个问题不会有确切的答案,第一个问题主要在于学科的界限,即本文以艺术史为人文学科提供的视角所进行的交叉学科的讨论。对于葛先生的质疑,笔者需要说明的是在研究艺术作品的意义时,虽然借助于其他学科来阐释,但这种阐释的最终目的是用来说明艺术作品的。就拿雷德侯的《万物》来讲,虽然文中很详细的分析了青铜器的模件化及其铸造技术,但作者是为了说明青

铜器如何被制造出来,以及青铜器细微的风格变化。再者,就巫鸿《礼仪中的美术》来讲,把美术与礼仪连接起来,不管存在多大争议,但作者至少是把今天我们所谓的“美术作品”放置在历史的语境中去解读,来认识艺术作品与人类的关系。这些研究最终是以艺术为本位来说明艺术与人类文化的关系。每门学科都有它传统的内核部分,就艺术史和文学史来讲,那就是作品本身,倘若以作品本位为中心的研究,采用交叉学科的研究不外乎要回到作品,即最终来说明艺术作品或文学作品本体的变化,这种变化的过程即是它的历史。第二个问题涉及艺术史的“风格”研究,“风格”研究主要是靠“眼力”分析画面,凭的是看画读画的能力和感觉。这一点做得好并不容易,需要研究者综合的素养。它要求研究者不仅能够对绘画风格从技术上分析,还需要具有良好的审美感受能力、审美判断力以及对绘画作品涉及的书法、印章的鉴赏能力和古典文献的释读能力等。很难说每个研究者都能够把握研究对象的“风格”,但是正是由于诸项综合的要求,艺术史研究富有挑战性,才引人入胜。

近年来,无论是艺术史领域或是其他学科的研究领域,研究的边界都有扩大和模糊的趋势。如艺术史研究中有关对艺术品消费的研究实际上就是关于艺术社会学、经济史的研究,这些研究因研究者水平的参差,有的研究几乎完全脱离了艺术本位。学科的交叉研究,在某种程度上也导致了很多人完全不懂艺术、不懂审美的人

成了新型的艺术史家,这不能不说是人文领域中“单向度的人”,可悲的是,这种状况正愈演愈烈。它足以值得学界以及对博士生招生和培养的深思。

因此,谈论交叉学科如何成史,笔者以为必须以各研究对象的本体为中心进行相关的探讨,同时呼唤综合的人文研究。潘诺夫斯基的《图像学研究》便是这一综合研究的典范。列维·斯特劳斯在读完该著作后称其为伟大的结构主义者,因为他捍卫了文化的整体。其实,这种把文化看成一个整体的认识在中国并非无知音,苏东坡便有着同样的见解:物一理也,通其意则无适而不行。分科而医,医之衰也。占色而画,画之陋也^[6]。

袁行霈先生的《影像》著作,其目的之一也在于整合学科的分界,努力从现代学术分科的视野中开辟新的研究思路,而从一个更为广阔的视角进行研究。尽管这一努力,诚如先生所讲,有待于进一步深入研究。但先生的努力,足以促使我们对交叉学科、对整个人文学科的研究进行深思。//

注释:

[1][3] 曹意强:《论图像证史的有效性误区》,选自曹意强主编:《艺术史的视野》第3、7页,〔杭州〕中国美术学院出版2007年版。

[2] 范景中:《图像学研究》中文本序,载《新美术》2007年第4期。

[4][法] 福柯:《知识考古学》第6页,谢强、马月译,〔北京〕生活·读书·新知三联书店1998年版。

[5] 葛兆光:《思想史家眼中的艺术史》,载《清华大学学报》2006年第5期。

[6] 苏东坡:《东坡题跋》(卷四),《论君谟白》诗,载《四库全书》(子部艺术类)第837册339卷第278页,〔上海〕上海古籍出版社1987年版。