

初论秦宣夫《西洋绘画史讲义》之特点

吉春扬

一、对秦宣夫美术史研究进行分析的切入点^①

关于中国西方美术史论研究的发端,吴甲丰说:“在中国建立‘西方美术史、论’这个科目,我认为是蔡元培先生迈出了第一步。”“在蔡先生的遗稿中,有一篇文章题名《赖斐尔》(发表于1916年),介绍拉斐尔的生平和艺术,资料翔实,论述精确,文虽不长,却具备‘史、论’体例,可以说是清末以来第一篇‘西方美术史、论文字’。”^②但蔡氏的文章只是一个萌芽性质的介绍,还没有系统化。

后来随着西方文化教育体制的引进和美术教学的需要,西方美术史伴随着西洋画的引进在中国开始传播,并且逐渐扩展。1917年,姜丹书编写了首部《美术史》用于师范教育,虽然简单,但是对中、西方美术史均有涉猎,这是系统化的开始。到了五四时期,吕澂在《美术革命》一文中,主张“阐明美术之范围与性质”,目的是“使世人晓然美术所以为美术者何在”;还主张“阐明欧美美术之变迁,与夫现在各新派之真相”,“即以美术真谛之学说,印证东西新旧各种美术,得其真正之是非,而使有志美术者,各能求其归宿而发扬光大之”。他认为以美术史论的播布为途径,则“美育之效不难期”。^③他的观念是基于教育的目的而提出的。1922年,他编译出版了《西洋美术史》,它曾是上海美术专科学校的美术史教材,发行量很大。民国时期西方美术史的出版主要集中在20世纪20年代末至40年代。而从新中国建立以后到改革开放前,美术史论研究基本是受苏联美术的影响较大,且研究状况并不繁荣。在“文革”时期,中国的西方美术史研究长期消沉,直至改革开放以后,西方美术史的研究才重新兴盛起来。^④

从上述中国西方美术史研究的发展中可以看出,西洋美术史的研究,在中国并不是一个

* 作者为南京师范大学美术学院毕业、博士。现就职于南京财经大学。

① 秦宣夫的《西洋绘画史讲义》是根据他长期的教学实践的实录编写而成的,时间在1983年,以下简称《讲义》。

② 吴甲丰说:“此文还有一个副标题‘欧洲美术小史第一’”。看来蔡元培本来是打算进行系列介绍的,后终因政务未果,所以尚不能说是有系统的整体意义上的西洋美术史研究。《西方美术史论研究甘苦谈——致一群青年的信》,见吴甲丰:《对西方艺术的再认识》,北京,中国文联出版公司1998年版,第493页。

③ 引文载《新青年》六卷一号1918年1月15日。

④ 关于西方美术史著述的出版情况,详见王镛主编《中外美术交流史》,湖南教育出版社1998年版,第360~379页。

个体现象,而是一个群体现象。虽然如此,西方美术史的研究还是比较薄弱的。傅雷在1934年他的《世界美术名作二十讲·序》中也说:“年来国人治西洋美术者日众,而了解西洋美术之理论及历史者寥寥。”即使在美术史书籍出版较为频繁的30年代,史论研究和艺术创作实践运动之间的反差仍然很大。到了在70年代末,秦宣夫说:“我们对美术史的研究是薄弱的。搞中国美术史的人不多,搞外国的就更少。”^①民国时期,人们的兴趣点集中在如何改造中国画上,对初具雏形的西画还存在陌生感,所以对西方美术史的距离感更是甚于西画,西方美术史的受众面受到限制。虽然在深入研究方面存在着不利因素,但是早期的努力已经为西洋美术史论的深入的研究奠定了基础。建国后,由于一元论的政治环境,隔绝了中国与西方世界的联系,西方美术史研究因其与西方文化之间的从属关系而变得敏感,从而阻碍了研究的进一步深入。在史学思想方面,历史唯物主义独占鳌头并与政治结合,限制了中国学术界认识西方美术史研究的视野。

对于民国时期中国研究西方美术史论的状况,吴甲丰说:

从十九世纪末到本世纪三十年代,我国不断有人到日本和法国学习西方美术,但他们主要是去学习油画和雕塑的技法,去学习“西方美术史、论”的人却寥寥无几,仅有的二三位回国后也不能充分发挥其特长,傅雷就是一例。他写了一册《二十讲》,又精心翻译了丹纳的名著《艺术哲学》(其实是一册西方美术通史),做的贡献真不算小,但毕竟也和蔡元培一样不能遂其初志。前面提到的秦宣夫先生(现在八十余),曾留法习油画,兼修美术史、论,回国后主要致力于教学。他著述较少,但我看到过他写的一册西方美术通史讲稿,洋洋数十万言,资料丰富而精确,论述有独到见解,可惜至今无法出版。这里还得提一下丰子恺先生。他撰写了好几册介绍西方美术史知识的书,如《西洋美术史》(译本)、《西洋画派十二讲》、《西洋名画巡礼》等,都曾出版流传。当时除他以外介绍西方美术知识的作者和读物并非没有,但影响都不如他大。因此可以说,在三十年代以后,国内青年知识分子大多由于读了丰子恺写的书,才获得一些有关“西方美术史、论”的基本知识。^②

我们就基于吴甲丰对中国西方美术史研究的回顾,在这个范围内,略微涉及西方美术史

^① 引自1979年李起敏根据采访整理的《秦宣夫教授漫谈印象主义》,未发表。

^② 《西方美术史论研究甘苦谈——致一群青年的信》,见吴甲丰:《对西方艺术的再认识》,北京中国文联出版公司1998年版,第493~494页。

研究的其他个别情况,开展对秦宣夫西方美术史研究的比较分析。^① 在本文中,有时会将三人置于统一前提下进行比较,那是因为基于以下理由。

(一)从学术渊源来看,秦宣夫和傅雷都是留法专门学习过艺术史的,回国后主要从事西方美术史的研究,他们是受欧美系统影响的;而丰子恺则是留学日本,代表着日本一系。两种系统之间的对比性很强烈。

(二)傅雷和丰子恺的著述出版较早,发行量也很大,影响的面比较广;相反秦宣夫《西洋美术史》在晚年才整理完成。所以,不但在出版与否上存在着巨大的差异,因而存在着可比性;而且由于秦宣夫完成时间在80年代,过程较长,因而在研究时间的跨度上和他们的对比也很鲜明。

(三)三人都有一个共同特点,即都从事或从事过美术史教学,代表了西方美术史研究与艺术教育相结合的特点。但相对而言,秦宣夫的研究和教学具有持续性,而丰子恺和傅雷则是阶段性的。

因此,三者之间是有其可比的价值的,但必须提醒的是,在他们之间进行比较的目的不是为了解决孰优孰劣的问题,而是希望在比较中见出秦宣夫美术史研究的特点。

二、《西洋绘画史讲义》的写作风格

作为一个美术论家,在进行美术史论的研究时大都把艺术发展的客观性作为自己研究的前提,也就是说,每个研究者都把自己研究的结果假设为真实的。但不可否认的是,由于研究不能以图像来说明图像本身,它必须依赖语言文字的媒介作用来传达研究的思想、内容,故所谓对美术史的描述和阐释都是建立在使用文学手法的基础上的。正是这些手法的使用,美术史家的美术史研究才可能变异为建立在艺术史事实基础上的创造行为,并且具有自身的风格特点。由于艺术史家在文化素养、占有资料、叙述习惯、所持观点和方法、写作目

^① (1)吴甲丰曾在文章中提到:“读你们的来信,知道你们也读过几册‘西方美术史、论’的书籍,有几位还读过西方学者写的原著,甚至还有一二位游历过西欧艺术名城(如巴黎等),亲眼看到过不少西方美术名作。你们的境况和体会尽管不尽相同,但有一点是完全一致的:都被这个科目深深地吸引了。这是完全可以理解的。我自己和我培养的三个硕士研究生,就一致认为我们修习的是一个非常‘引人入胜’的科目。我仅有的三个学生在入学之初自述志愿时就谈到这一点,例如其中有一个学生名叫王瑞芸,本来在南京师专(实际上是南京师范学院)素描和油画的成绩都不错,但她又选了秦宣夫教授主讲的‘西方美术通史’,以一年多时间才全部听完。她专心致志地聆听这位学识渊博的老师讲课,感到自己被引导进一个宝库,其中珍品纷陈,目不暇接。”(引自《西方美术史论研究甘苦谈——致一群青年的信》,吴甲丰:《对西方艺术的再认识》,北京,中国文联出版公司1998年版,第487页)(2)后来王瑞芸在《回忆吴甲丰先生》中也提到:“实在说来,在国内治西方美术史受到的限制可能比任何学科都多,能够立足在这个领域里是需要毅力和勇气的。记得十几年前我在南京师范学院对秦宣夫先生表示要学西方美术史的时候,他就明白地问我:‘你要学西方美术史干什么?学这个东西没有前途!’秦宣夫先生早年留学法国,和傅雷是同学,归国之后,傅雷改行做了翻译家,而秦老虽未改行,但他的学问限于条件只能束之高阁,几十年中几乎了无一用,因而有此叹喟。”(引自吴甲丰:《对西方艺术的再认识》附录,北京,中国文联出版公司1998年版,第631页)由于吴甲丰先生是在中国学者对西方美术史研究的范围内进行回顾,而这三位都是由民国进入新中国的、研究西方艺术史的艺术史家,所以具有一定的代表性。

的,甚至心理过程等方面,一般都存在着相当大的差异,以至形成了不同艺术史家之间写作风格的差异。当然本文尽量避免从难以把握的心理过程去分析秦宣夫的写作风格,而是把《讲义》看作一个可分析的客观对象,且运用比较的方法,见出其特点。

在文体也就是写作的结构上,秦宣夫在每一章之前一般都要加上概况、背景,提供某一个艺术运动发生的社会背景,从文化的角度描述一个艺术运动(不仅仅是美术)的概况,然后落实到具体区域的某个艺术运动和艺术家,最后便是从艺术家生平到作品。这在他的《讲义》中几乎是一贯的。这种结构的安排是由大而小收缩法。在秦宣夫《讲义》编印前后,出版的西方美术史著述有王琦主编的《欧洲美术史》、李浴的《西方美术史纲》,在章节上基本都采用了这种写作思路,80年代前后中国学者研究西方美术史的写作思路,略可窥见一斑。

秦宣夫《讲义》与中国其他艺术史家写作风格的差异,是因研究过程中立足点的不同从而产生了对表述需求的差异,最终造成了写作上的差异。写作风格是以一定内容为依据,以文字形式为媒介得以表现的。对秦宣夫的写作风格,本文作如下分析:

其一,秦宣夫《讲义》的写作风格在整体上表现为叙述性很强的特征。正如本文前面所叙述的那样,秦宣夫认为美术史必须是“信史”,而如果要治一部“信史”的话,首先必须站在较为理性而冷静的角度进行历史现象的描述或转述。

比如《讲义》中论及米开朗基罗创作美第奇家族的陵墓雕刻时,在“陵堂雕刻的历史背景”一小节中,他这样叙述:

从1519年陵堂建筑动工起米氏就全心全意地为美迪齐家族服务,1520年他把陵堂雕刻的初步设计图交给出身美迪齐家族的红衣主教儒利奥(Giulio de Medici)审定。1521年教皇列奥十世死后,荷兰人哈得里安(Hadrian)继之为教皇。但哈得里安于1523年突然中毒死去,红衣主教儒利奥被选为新教皇,即克雷门七世(Clement VII)。经过这次大变动,美迪齐家族地位上升。克雷门七世抓紧了米氏,企图把米氏从儒连墓雕刻中拉出来。但儒连家族决不示弱,准备随时和米氏打官司,^①使得米氏十分苦恼不安。正当米氏在两个陵墓雕刻之间饱受折磨的时候,惊天动地的大事发生了,神圣罗马帝国的军队攻下了罗马城!^②

这种叙述基本上是客观事实的描述,而且是直陈其事,并不加入过多的修饰性词语,然而却叙述得很是详尽细致。可见,秦宣夫并不将自己的情感好恶介入到对象中去。

^① 在这个叙述前,秦宣夫交代了整个过程,“米氏到罗马(1508—1512年)在教皇宫内的西斯汀教堂绘制巨幅拱顶壁画《创世纪》。……1508年5月10日签订合同即日动工,想不到是在这种不利的条件下创造出他生平最伟大的作品(关于‘创世纪’的内容详见下一节)。斯汀拱顶壁画完工后不久教皇儒连二世就去世了。他临死前交下一万金币给他的继承人,让米氏重新设计他的坟墓雕刻,并第二次签订了合同。从此米氏为儒连坟又拖累了30年。”(详见《讲义》,第93页)对于这一段,李浴是这样说的:“在铸成铜像(笔者注:指的是《教皇朱理安二世铜像》)后,接着于1508年5月又被迫接受一件不愉快的人物——罗马教皇西斯廷的天顶画《创世纪》,结果给人类留下了一件伟大的杰作,这在后面再来介绍。”(李浴《西方美术史纲》,第263页)在秦、李两者之间,似乎可以找到某种必然的联系。

^② 引自秦宣夫《讲义》,第七章。

对于这个背景,善于文采的傅雷是这样说的:

1521年左右,大主教于勒·梅迭西斯决意在洛朗查教堂中另建一所新的祭司更衣室,命弥盖朗琪罗主持。建筑底用意亦无非是想借了艺术家的作品,夸耀他们梅迭西斯家底功业而已。最初的计划是要把这座祭司更衣室造成一组伟大庄严的坟墓。……在今日亦将是和西斯庭天顶画同样伟大的作品,不过是在白石上表现的罢了。”^①

显然,傅雷的语言描述是经过了修饰的,他不但介入到整个事件中去,而且站在其中一方的立场来描述这个事件。他采用是夹叙夹议的手法。

秦、傅两人都是早先一代少数专治美术史的学者中能够直接利用西洋范本的人,尽管所取的范本不尽相同,但他们的语言是翻译而来的,却呈现出不同的叙事风格。秦宣夫是理性冷静的直陈,而傅雷总是试图在叙事中表露情感。所以说治史和美术鉴赏,二者在文风上还是有着差别的。即使同是通史的翻译其风格也大不相同,如李朴园翻译的赖那克的《阿波罗艺术史》就表现出更为强烈的感情色彩,“付托于朱利俄第二的坟墓,同在佛罗棱萨的美提契的工程,迈开兰哲罗把这种西斯丁小礼拜堂的凶悍的梦境带到他所选择的雕刻的王国里去了”^②。这与赖那克对阐释充满兴趣有关,文字的使用总是服务于判断的需要,而不是客观事实本身,加之他的这本书是覆盖面较广的简史,每个部分不能着墨太多,所以很多背景的细节描述都被省略了,于是造成论述上的不透彻感,不像秦宣夫那样可以根据重点有目的地从容地进行阐述。而李朴园的目标是按原本翻译,而不像秦宣夫、傅雷的著述那样是先通过了课堂消化而后内化了的。

可见,艺术史写作风格和艺术研究的观念方法、形成方式之间存在着紧密的关系,而研究者所设想的自己在叙述中的位置也给写作带来很大的影响。由此,我们可以反溯到秦宣夫的美术史研究的方法上去,也就说他是注重客观描述的。

其二,重视描述并不意味着忽视阐释。我们仍然以秦宣夫《讲义》中的论及米开朗基罗的陵堂雕刻为例。在“陵堂雕刻的意义”小节中,秦宣夫这样阐释:

^① 引自傅雷:《世界美术名作二十讲》,第56页。

^② 赖那克著、李朴园译《阿波罗艺术史》,上海书店出版社2004年版,第194页。该书在欧洲影响很大,三十年代经李朴园翻译后在我国也广为流传,后收入《民国丛书》。法国艺术史家热尔曼·巴赞依据历史的新发现和新发展,对它的影响和不足做了批评:“任何一个试图撰写一部艺术简史的人,大概都会发现,人们将把他的著述与扎洛蒙·赖纳赫(Salomon Reinach)的名著《阿波罗艺术史》(Apollo)相比较,该书是数代学生们的指南。……自从赖纳赫于一九〇五年撰写了他的‘指南’依赖,这一任务已经明显变得更为复杂了。从那时以来,许多文明得到更充分的考察,甚至新近又有发现。这位伟大的希腊文化研究者局限于西方艺术之中,正如他的书名《阿波罗》所表明的,他的主要目标是阐释‘希腊奇迹’,及其前因后果。赖纳赫的著作重点在于古代地中海区域和文艺复兴。但是自那时以来,我们已经发现另一个奇迹,可以称之为‘蛮族的奇迹’(Barbarian Miracle)。在此我们沿用希腊人和罗马人对蛮族一词的含义。原始文明现在受到称颂,这在五十年前是不可想象的;此后,我们又发现了东方艺术。再者,我们现在承认了某些其他的价值,它们与古典风格——赖纳赫所致力于研究的——同样丰富,特别是巴洛克艺术,在赖纳赫的时代里,巴洛克艺术尚被看作是衰微的征兆而被忽视或遭到贬低。”(引自巴赞:《艺术史》,第7页)。

一般地说,在陵墓雕刻中理解死者本人的雕像是不会有多大困难的。而石棺上的寓言性雕刻《夜》、《日》、《暮》、《昏》的含义以及这些雕刻与死者的关系比较难于理解。按照意大利文艺复兴诗人培特拉克 Petrarch(1304—1374年)的诗来解释,中心思想是死神敌不过名誉,但名誉敌不过时间。公爵的生命敌不过《日》与《夜》的流逝,人的短暂的生命经不起磨损。根据米氏门人康迪韦撰写的《米氏传记》,米氏本来是想刻一只老鼠来象征《磨损》的,他并且在《夜》中留下了老鼠的地位,但不知何故没有刻出来。如果我们仔细看看《夜》就会发现她头上戴的是用新月和星星组成的冠,此外还有一个突出的面具,一只猫头鹰和一束罌粟花在她的身旁。星、月、猫头鹰和夜容易联系,罌粟花和长眠一死也容易联系,面具和死在西方也是可以联系的。据瓦萨里说这些雕刻公诸于世后有人写了一首诗来咏《夜》的美,现意译如下:

夜是多么甜蜜!

石像的长眠,天使的手笔,

她睡得多么甜啊!

不信,惊醒她,她会和你谈。

但米氏却以《夜》的身份和了一首:

睡难得,变成石头更难得,

只要伤害和无耻还在横行,

无视无听复何求。

不要惊动我,放低声音!①

对于这一组雕刻,傅雷是这样说的:

弥氏有一段名言,便是这两座像底最好的注释:

睡眠是甜蜜的,成了顽石就更是幸福,

只要世上还有羞耻与罪恶存在着的时候。

不见不闻,无知无觉,便是我最大的幸福;

不要来惊醒我!啊,讲的轻些吧!②

……使这些痛苦的印象更加鲜明的,还有这《日》底拘挛的手臂底姿势与双腿底交叉;《夜》底头深深地垂向胸前,肢体与身材底巨大,胸部底沉重,思想也显得在大块的白石中迷蒙。……这座纪念像大体的布局除了表现一种情操以外,并亦顾到造型上的统一,和西施庭天顶画中的奴隶有同样的用意。……裘里安墓上的《日》是背向的,《夜》是正面的,这是对照;两个像底姿势,却是对称的。当然,这些构图上的枝节,对照,对称,呼应,隔离,都使作品更明白,更富丽。然而作品中的精神颤动表现得如是强烈,把观众

① 引自《讲义》,第七章。

② 在罗曼·罗兰的《米开朗基罗传》中的米开朗基罗的另一首诗傅雷是这样译的:“夜,为你所看到妩媚的睡着的夜,那是受天使点化过的一块活的石头;她睡着,但她具有生命的火焰,只要叫她醒来——她将与你说话。”

底心魂一下就摄住了,必须要最初的激动稍微平息之后,才能镇静地观察到作品底造型美。^①

从上述的比较中可以看出,秦宣夫的写作,目的是说理。为了阐释出《日》、《夜》、《暮》、《昏》的主题意义,他不但从文化情景中去阐释,而且从星、月、猫头鹰等艺术形象的象征意义上去寻找主题的含义。虽然他没有就它们产生的过程和原因进行详尽的分析,但是从抛开艺术风格而去试图从文学的领域讨论领会艺术作品主题的意义,在这一点上就暗合了图像学的研究方法。^② 这就是秦宣夫《讲义》的研究性特征的反映,《讲义》中很多独到的见解都是在这种研究性的态度下产生的。

而傅雷的兴趣点主要在于对作品中美的感悟和认识。他总是通过造型语言的观察来导出美的感受和美的判断,无论是精神的美的体认,还是形式美的感知,都是如此。正因为目的的不同,所以语言的媒介在秦宣夫看来是服务于说理,而在傅雷看来是语言始终是展示作品中隐含着的美的媒介。美的感受、情感的共鸣是可以和语言范畴相对应的。因为傅雷也假设并坚信他的感受是真实的,所以更多地掺入了创造的意识。于是当我们惊羡于他辞藻的华美和修辞的灵活时,应该注意到他在艺术作品基础上的创造性成分。

此外,秦、傅二人都是依据资料翻译而来的,在文词整理上也因为上述阐释的目的的不同导致相当大的语言风格上的不同。秦宣夫是在说理摆问题,故语言直白;傅雷则更多地倾向于表达主观感受。说理要本着客观的要求,在于精辟,只要用词达到了说理目的便无大碍;而倾向于作品的美的解释则不同,因其在相当大的程度上联系着作者的主观情感,在传达感受时往往需要依靠文字的安装作用,在写作时作者会更加注意其修辞,有时甚至会夸饰。

虽然说秦宣夫试图阐释作品中隐含的主题意义,但并不是说他抛弃了风格的分析。即使是在艺术中研究的领域中作出划时代贡献的艺术史家,在进行通史的写作时,都不可能在作品的阐释上完全远离风格史的范畴。“还有一个陵堂雕刻的风格统一问题这里顺便在这里提一下:如果从两组之间来比较,主要任务是协调一致的。两个公爵都穿古装,风格相同,手法一致。劳伦佐公爵一组三个人物处理手法虽有变化但风格相同。……但儒里亚诺公爵一组三个人物的差别较大,已经不是什么手法问题而是风格问题了。……至于是什么原因造成的?……看来这个问题是不容易回答的。”秦宣夫对米氏陵墓雕刻所显示的风格差异进行考辨,指出回答这个问题的难度,实质上他指出的这个问题已经超出课堂教学的范围了。

可见,秦宣夫的《讲义》作为一部绘画通史,他的目的不是在美的鉴赏,而是力图在理论

^① 傅雷:《世界美术史名作二十讲》,三联书店1986年版,第59~61页。

^② “佛罗伦萨的艺术家乔托(Giotto, 1266—1336年,诗人但丁的朋友)开始思考如何把陈旧的宗教画加以改革,……当然,这些改革都不能违背基督教会的图像学规定。例如画耶稣被钉在十字架上,只能画三个钉子,耶稣要有胡须;他的母亲圣玛利亚穿红衫罩袍、赤脚;画《哀悼基督》时,圣玛利亚抱耶稣的头,妓女出自的殉教者圣玛德莲娜嗅脚等等。由于当时的教会权威下降,他的统治松弛,创作自由有所放宽,15世纪宗教画发生了变化。”(秦宣夫:《讲义》,65页)秦宣夫对图像学知识的接触是很早的,前面已经有所提及。当然这个图像学应是传统图像学的意义,而不是上述正文中的阐释作品主题意义的那个图像学的意义。

上阐明艺术作品的题材、意义及其风格特征,从而有别于一般性的作品分析。在艺术史的教学特别是在以艺术实践者为对象的艺术史教学中,如果遗弃了风格研究,恐怕会引起接受上的麻烦。

其三,秦宣夫的《讲义》是围绕着教学的需要而形成,也是教学经验的积累,为了在教学中便于听众理解和接受,在语言上就不可能有过多的修饰。所以在整体的语言风格上,秦宣夫《讲义》始终贯彻的是平白朴素的文风,当然这并不意味着他的《讲义》就索然无味。相反,正是因为它是源于课堂教学环节,所以在这个基础上整理得来的《讲义》,语言不求夸饰,说理叙事简洁明了,读来更是娓娓动听。

总之,秦宣夫《讲义》的写作风格,毫无疑问地带上了历史的痕迹,由于他始终将艺术家和艺术作品的历史看作是客观的事实,因而无论在描述还是在阐释上都力求客观清晰。在写作过程中既重视历史和作品的描述,也很重视对它们的阐释。在修辞上不做巧妙的夸饰,而是贴近教学实况,具有朴素平易而又简洁明了的特征。

三、《西洋绘画史讲义》的实践性特征

秦宣夫的《讲义》的部分特点在上述分析中已经有了部分阐述。这里主要从实践过程上分析秦宣夫《讲义》的特点。

20世纪80年代以前,西方美术史的著述不在少数,但是不仅当时专治美术史的学者屈指可数,即使是在留学期间学过艺术史的也都因为研究群体的薄弱而纷纷改行,所以他们的著述在教学环节中真正得以实施并且起到实际作用的寥寥可数。^① 秦宣夫《讲义》是在他从事西方美术研究和教学的历程即将划下句号的时候才成文的,我们从前面的分析也可以看出,秦宣夫除了“文革”十年外,几乎一直在教学岗位上从事西方美术史的教学。即使是在“文革”的十年中,也因《辞海》的修订而未彻底中断研究工作。80年代以前,在中国的西方美术史研究缺乏学术良好的对话情景的条件下,课堂教学就是极好的对话手段。毋庸置疑,秦宣夫的史论教学经验是相当丰富的。

在秦宣夫《讲义》未形成以前,秦宣夫的教学主要是用教学卡片的方式来作为课前的准备,这是秦宣夫资料攒积的方式。实际上,《讲义》成文,是依靠这些教学卡片作为连接点的。秦宣夫《讲义》中所反映出来的写作思路和框架,实际上是他在教学的深切体会的基础上确立的。那就是美术史的写作要切合教学过程的实际情况,重点突出。所以在秦宣夫《讲义》中便显示出实践性特征。

秦宣夫的《讲义》以艺术发展的客观事实为主线,抓住艺术发展最重要的几个时期及其重心进行讲述。特别是当文艺复兴结束欧洲艺术中心转移到了法国后,秦宣夫针对这样的转移,转而以法国为主线,集中介绍法国艺术的发展状况。作为专业院校的通史教学,秦宣夫侧重把画家的生平介绍与艺术创作的经历相结合,这一方面是他的《讲义》的特点之一,这与他所积累的丰富的史料有关。他不但有选择地介绍艺术家主要作品的风格特点,还介绍画派的沿传,就是艺术家作品的尺寸、创作年代以及藏馆都详细交代;他还结合自己的油画

^① 详见王镛主编:《中外美术交流史》,湖南美术出版社1998年版,第366~367页。

创作经验,解析技法特点,将史论教学和技法教学糅合在一起,这一点是很多美术史论家鞭长莫及的。所以学生对他的美术史课极为推崇,在一次教学调查中,后来从事美术史论的学生王瑞芸曾说:

有的学者的美术史课我听过,比较起来,我认为秦老讲得好。有的美术史是根据历史年代来分类的,这样的分类使得美术发展的本身联系较少,有支离破碎的感觉。秦老根据绘画本身的发展来分阶段谈美术史,这样的教法很好。也建议在谈绘画史的同时再讲一些其他方面的东西,如美术史中关于建筑、雕塑等。建议秦老在教学中启发同学思考些问题。学习美术史的目的还在于用于指导我们目前的绘画实践。在教授及绘画的同时,是否可以和现代的绘画特点联系谈谈。^①

强调艺术运动的发展和编年相结合的教学法,也是《讲义》在分期上的采用的方法,并且落实到了具体的教学情景中。秦宣夫主要以绘画史为主,也是针对师范院校的特点而定的。然而,秦宣夫善于接受学生意见,利用教学反馈对教学内容进行适当的调整。实际上,在雕刻和建筑的教学方面,秦宣夫并没有忽视。^②

在对待现代派的态度上,他的观念不是保守而是极为开放,主张从教育入手消除国内对现代派的陌生感。“文革”结束后不久,他曾为刘萍君翻译的《现代绘画简史》^③做了翻译校对,他还鼓励自己的女儿翻译《何为现代派绘画》。这也是自民国建立以来,少数从原版上去接触西方现代主义的史论家。而且他在获取资料经过翻译后,主要还是用于教学。教学与写作互动是秦宣夫治学的最重要的特点。

对秦宣夫的史论研究,邵大箴曾撰文说道:

在30年代一大批留洋的艺术家中,只有为数不多的几位就西洋美术史作过认真仔细的研究,而秦宣夫是其中一位,笔者有幸于1963年于北京新侨饭店,参加当时文化部组织的西洋美术史材料的审读研讨会,聆听过秦先生的许多意见,深深为他掌握史料之翔实,见解之深刻所折服。因困于不安定之环境,加之有繁重之教学与创作任务,还有他对一切问题总有探个究竟,不顾阻挠从事的性格,他在西洋美术史研究上的成果没有充分表现出来,但是,留存下来的几篇文章《我们需要西洋画吗?》、《关于米开朗基罗评价问题》、《关于达文西〈最后的晚餐〉》,还有他主要参与编撰的《辞海》中的外国美术史条目,仍然反映出他知识面之广阔和治学精神之严谨。凡是听过秦先生美术史课程的人,莫不为他对历史的深刻调查,对艺术之精辟分析以及对艺术创作的充沛热情所感染。^④

① 这是一个关于学生教学意见座谈会的记录稿,参加者是南京师范学院77级的学生,发言的有王瑞芸、高柏年、许建春、庄天明、王俭、金小峰等,时间在1980年左右,原稿存于秦志钰处。

② 见《文集》中《教学讲义稿》部分。

③ (英)赫伯特·里特(Hebert Read)著、刘萍君译,原名为“A Concise History Of Modern Painting”,邵大箴为该书作序,上海人民美术出版社1979年10月出版。

④ 邵大箴:《抱住人生,搂定自然——秦宣夫的艺术》,载台湾《艺术新闻》1999年第9期。

这是对秦宣夫美术史论研究最为中肯不过的评价了。作为中国研究西方美术史的第一代史论家，秦宣夫的成就和作用完全值得学术界的引起高度重视，理应对他的研究深度给予重新认识和评估，并作出历史定位。