



透明的图像： 数字人文与艺术史的跨媒介叙事

文 / 刘毅

【摘要】近些年来，数字人文研究与艺术理论的跨媒介研究展现出强劲的发展潜力，不仅为各人文学科提供了诸多可行的思维路径，而且也形成了不少卓有成效的解决方案。但同时，这两股性格特征极其鲜明的学术风潮，也还存在着一定的问题缺陷，争议不断。数字人文的问题在于将复杂的智力行为简化为纯粹的计算，缺乏人文学科必要的反思性与批判性。而跨媒介艺术理论，则往往停留于理论探讨层面，少有进入形而下层面，开展具体的跨媒介艺术史实践。但事实上，两股风潮是有着一定的逻辑关联性的。尤其是在艺术史研究领域，数字人文以海量的、整一的数字媒介信息，为跨媒介理论进入艺术史研究提供了重要的保障，建构起了合法的跨媒介叙事语境，而跨媒介理论则能够凭借深厚的学术素养，为简化的数字计算注入一丝思辨的人文气息。因此，分析两者的互补性，以及形成合力、达成协作的可能性，将为探索艺术史研究的新范式——数字艺术史提供重要的导向。

【关键词】图像；数字人文；艺术史；新范式



21世纪以来，数字化技术有了长足的发展。在经历了快速、有效的实验性发展阶段之后，数字化技术在理论层面上臻至成熟，逐步进入到实践性应用层面，并且以其全新的思维模式与方法论导向广泛地介入到社会的各项事务之中。在今天，小到日常生活的点滴，大到国家战略与国际形势，都有了数字化技术的影子。可谓是无空不入、无孔不钻。这种情况于人文与社会科学领域亦是如此。诸如数据库、网络分析、文献计量、信息化、数据可视化、模式辨识等术语已然渗入到各个学科领域，爬上人文学者们的案头笔尖，促使数字人文成为当代学术研究的一个重要风向标。在这股强劲的学术潮流的促动下，传统的艺术史学也逐步开启了面向数字化的转型，这在有关艺术家的社会关系网络、艺术作品的形式母题，以及艺术与商业经济、社会机制、人文地理等交叉领域的研究中表现得尤为明显。尽管只是部分地、初步地介入，但不可否认数字人文的介入已经超越了简单的数字化，即改变研究对象与文献资料的实体属性，而是从方法论、思维模式、理论基础，甚至是研究成果、结论等多个层面做出反思与批判。那么，数字人文的这种强行介入能否切实改变艺术史学的学科现状，能否从根本上撼动艺术史传统的基石，能否推动艺术史研究走向真正的实证、客观与科学等等，这些问题还缺乏有效的讨论。进言之，大数据与信息化的计算正在不断挑战着传统精英式的智力行为，而且也在逐步清退着原本为艺术史研究所珍视的情感上的审美体验，以及说不清、道不明的艺术创造力。在这种情况下，有关数字艺术史的理论性研究就显得尤为必要了，尤其是有关方法论、逻辑框架以及数字艺术史存在的合理性与合法性依据等方面。

01

数字堆栈与线性史观的终结

自从数字人文面世以来[1]，对于是把它作为人文科学领域的一种新工具、新方法，还是以其自身的颠覆性技术发明与应用推动新学术范式的生成的问题，就存在着一定的争议，没能形成有效的定论。在数字人文进入到艺术史领域之后，数据分析、信息处理与人文计算逐步改变着以往的研究路径与思维理路，这种争议也表现得愈加突出。“存在一种数字艺术史吗？”“数字艺术史的价值何在？”等等疑问之声频繁闪现于学界。尽管引发这种争议或疑问的原因看似繁荣，但大致归结起来无非两个方面：其一，数字人文仍处于过渡性阶

段，尚未形成独有的研究框架与学术机制；其二，由于数字人文的功能性太过强大，而且普遍适用于人文社会科学的各个领域，所以更多地被视为有效的研究工具与手段，而非新范式。但在我看来，这些解说仅是就外在的、浅显的表象而言，没能深入肌理、切中要害，而其中的关键则在于，数字人文究竟给艺术史研究带来了什么，又或者数据化的人文计算是否能够从根本上解决艺术史学学科的难题，颠覆以往诸学术范式的认知模式与观念导向。为了析清其中的要旨，就有必要回到艺术史学的历史情境中加以讨论。

历史地看，在数字人文兴起之前，艺术史学领域经历了两次重要的转折，一次是艺术史学学科的确立，一次是批评理论大规模涌入艺术史研究领域。首先，现代意义上的艺术史学(kunstgeschichte)起始于19世纪初期的德语国家，而后经过数十年的系统性建设与发展，学科得以确立，并且对英美国家产生了广泛且深刻的影响。艺术史学所谓的传统与现代之分是迥然有别、泾渭分明的，在研究对象、方法与目的上都有着质的差别。传统的艺术史研究很是关注艺术家本人，即对艺术家的天才、灵感、创造力有着特殊的偏好。比如瓦萨里在《意大利著名建筑家、画家与雕刻家传记》中，就以此构筑起了英雄式的艺术家索引，而且依据自身的艺术修养与造诣品评艺术作品，为艺术家划定座次、排位高低。除此之外，传统艺术史还呈现出一种独特的“趣味”(taste)研究模式，表现出强烈的主观偏好，强调艺术史家要有细腻的情感体验、敏锐的艺术嗅觉、崇高的艺术理想，以及广博且丰富的知识储备。德国艺术史家温克尔曼就是这方面的典范。在里程碑式的著作《古代艺术史》(History of Ancient Art, 1764)中，温克尔曼不仅有着艺术学、民族学、人类学等方面的广博知识，而且以鉴赏家机敏的审美体验与浪漫的理想观念，给予古代希腊雕刻以“高贵的单纯，静穆的伟大”的趣味评判。那么，传统研究中的这种艺术修养与趣味模式便成为现代艺术史学改造的重点，更加准确地讲，是剔除其中的主观性与审美偏见。奥地利艺术史家陶辛(Moritz Thausing)就曾有言：“他们考察艺术品通常是以自己的趣味为准则的，毫无目的性地依照主观偏好将艺术品划分为不同等级。充满主观性的趣味准则终究无法成为艺术研究的核心，因为他们忽视了这样的事实，趣味判断所收获的永远是相对价值，极其不稳定，因为趣味总是伴随时空转化而产生变化的。”[2]陶辛的观念很有代表性，是现代艺术史学学科建设与发展的主导方向，即艺术史研究的科学性与客观性。早期德国的文献批评、实证主义史学与图像学，中期后期奥地利的形式分析与历史语法，后期瑞士的视觉感知与构成等等，这些方法均致力于建立全新的科学艺术史研究范式。

而在此之后，伴随批判理论的崛起及其对艺术史学产生的深刻影响，原先建立起的现代艺术史学范式被解构了，形成了一种基于不同理论透镜阐释艺术发展演变史的新态势，包括马克思主义、文化研究、女性主义、精神分析、符号学等等。可以这样理解，前者是力图在连续发展的历史线索中，基于实证的、历史的研究来发现决定艺术创作的规律与规则，以及那些具有普遍适用性的历史发展原则；而后者则是寄希望于通过理论性的阐释框架，聚焦于某一历史阶段(基于风格、流派、地域、民族、国别等分期方式)，来重塑艺术的审美、历史与理论价值。很明显，批判理论推动了艺术史研究中的理论反思，或者更准确地讲，是向原本单一的历史研究注入了理论的活力，促使艺术史学发生了面向“史论”结合的历史性转渡。但同时也不可否认，尽管批判理论促进了方法论的拓展，但终究未能改变艺术史学的基本叙事逻辑。比如女性主义艺术史，无论是问题的提出、阐释的方向，亦或最终得出的结论，都离不开艺术史线性发展的历史秩序，严格地遵循着历史发展的序列，强调时间顺序与因果关系。因此，这些理论透镜无非是基于新的理论视角重读或重写以往的艺术史，至多算得上方法论触发的微调，或者为理解整一的艺术史提供了新的可能性而已。甚至于，批判理论的

基本立场仍旧是修正认识论，其源头可上溯到康德的批判哲学，与科学和艺术史学科殊途同归，没能出其右。

总的来讲，从筹建现代学科算起，在将近两百年的时间里，艺术史学内部并未发生剧烈的变化，也没能形成所谓的范式革新，而是仍旧亦步亦趋地朝着客观、实证、科学的初始目标奋进。尤其重要的是，在此一阶段中，艺术史研究从未跳离历史研究的既定范畴，也从未脱离线性的发展史观的局限，始终在单一的历史叙事逻辑中打转。然而，在数字人文介入之后，艺术史研究则发生了根本性转变。

多数学者将数字人文的核心价值定位在“计算”上，比如巴里(David Berry)和费格约德(Anders Fagerjord)就将数字人文理解为“以一定的计算‘方式’来从事人文研究”，甚至于还将其视为在人文与社会科学领域中发生的计算转型(computational turn)[3]。但在我看来，或者说，至少就艺术史学学科而言，计算的价值是次要的、第二位的，其意义远远低于数字人文的另一大特性，即信息数据。这种观念在数字人文的重量级学者马诺维奇的描述中就有所印证。如其所言：“数据科学从以特定的方式表示某些现象或过程开始。此表示形式可能包括数字、类别、数字化文本、图像、音频、空间位置或元素之间的连接(即网络关系)。只有在构造了这样的表示形式之后，我们才能使用计算机处理它。”[4]正所谓巧妇难为无米之炊！数据信息的价值就在于搭建起了比之以往任何时代更加全面、完整、多元、规整的素材网络。乍看起来，这不过是一种量的提升，仅仅拓宽了可供研究的对象范畴，丰富了可资利用的史料素材，但事实上，它从根本上扭转了艺术史研究的思维理路。这清晰地体现于艺术史研究中共时性与历时性的对抗、较量之中。

历时性的线性史观在艺术史研究中有着绝对的统治力。无论在传统，还是在现代以来诸种方法论的引导下，艺术史研究从未偏离这个主导方向。维也纳艺术史学派对于“晚期”“衰落期”“边缘领域”等艺术的关注，看似是为其翻案，重塑其价值与意义，从而构筑起毫无偏见的、等同视之的科学姿态，但实质上，不过是在新的主观偏见中重搭一条历史发展线索而已，难以形成科学上的证明与证伪。比如罗马晚期、巴洛克、荷兰艺术等等。进言之，艺术史研究还是仁者见仁、智者见智，主观性与审美偏见仍旧占据主流。而数字人文则以其海量的数据信息颠覆了线性史观之于艺术史研究的统治地位，而且也最大程度地瓦解了艺术史家的主观想象。

对于收集、规整、承载数据信息，数字人文有一个很形象的概念，叫做“堆栈”，或者“数字人文堆栈”。堆栈，一般是指数据的存储区，并且是一种对各项数据信息有序排列、储存的数据结构。乔克斯(Matthew Jockers)与沃特希(Glen Worthey)则以更近生活气息的“大帐篷”(big tent)来形容堆栈“包罗万象”的特质[5]。艾伦·刘(Alan Liu)援引福柯的“装置”概念来说明这种特质，即“变化的多样体”(metavariety)[6]。而希区柯克则借用雅各布(Piers Jacob)的“显宏镜”(macroscope)概念来描绘：“显宏镜提供了一个‘完整的视野’，它帮助我们综合继承了各种相关元素，发现各种隐藏的模式、趋势和异常，同时也让我们看到了无数的细节。”[7]对于艺术史研究来说，堆栈与其容纳的广泛、多样的数据信息，实质上，是将艺术史家带离了“古往今来”这种简单的线性历史发展脉络，赋予其俯瞰艺术史纵横交错之全貌的上帝视角。费什有个很好的比喻，即数字人文“属于神学范畴”[8]。

总的来讲，数字人文堆栈以其强大的数据信息储备持续推进着艺术史研究在共时性维度上的拓展与延伸，这两个方面产生了巨大的意义。一方面，以共时性的数据优势弥补了艺术史研究中历史档案资料的缺失，“因为它承诺可以在知识是离散、不完整且固定的背景下，将我们从受时间限制的线性媒介中解放出来”[9]。换句话说，我们可以通过建构与其他领域数据信息的关联语境，来填补缺乏必要文献支撑的艺术史空白期，而不是单凭想象与臆测妄下定论。另一方面，共时性以其横向性延展颠覆了线性艺术史逻辑的权威性与主导性，增强了各个艺术门类间、艺术与其他领域间、历史与当下间的交互性与渗透性，为艺术史研究塑造出柏格森语境中“历史绵延”的生命状态[10]。

02

边际消失与跨媒介语境的建构

通俗地讲，数字人文堆栈就是一个盛器，与我们日常生活中使用的锅碗瓢盆没有什么质的差别，只不过它的承载量上限巨大。但如果细究起来，它其实更像是通体燃烧的火熔炉，在这里，各种媒介材质都被瞬间融化于一体、化零为整了。换言之，在数字人文堆栈成为艺术史研究的素材库之后，无论原本的艺术媒介材质为何，都必然会经历数字化的洗礼，改变本有的属性，涂抹原先的边界，统一为数字信息。这是数字人文重要的价值显现，即通过技术优势，赋予各类型数据以整一性。这是其一。而另一方面价值则在于，体验、书写艺术史的语境被彻底重构了，即形成了超越单一媒介及其所属领域的跨媒介研究语境。

近些年来，跨媒介艺术理论，以及基于跨媒介性的艺术史研究获得了极高的关注度，而且形成了一批极具学术价值的研究成果。尤其重要的是，对于经历了“中心丧失”与“艺术分立”的西方艺术史学界[11]，以及尚处在起步阶段的中国艺术学理论学科而言，跨媒介观念的提出有着非常重大的学科意义。跨媒介的艺术理论，区别于以往的比较研究，强调一种无偏见的中立性，求同存异，力求把握各个艺术门类的共通性、普遍性，以及诸艺术媒介之间的交互关系，而非在比较中寻求和界定主导型的艺术或媒介[12]。基于理论研究，学界也逐渐展开对跨媒介的艺术史研究的讨论，希望通过理论创新带动艺术史研究范式的革新与迭代。相对应的，跨媒介艺术史研究也存在着两条思路。其一，是希望调整研究视角，将学术视野从单一媒介类别拓展到多领域、多门类的协作。这种观念主要是来应对中国艺术学理论的学科问题，即理论与历史研究彼此分离、相互隔绝的现状。其二，是希望调转研究方向，将原本聚焦于各类型艺术作品的目光，转移至彼此之间的关系与关联语境的建构上。这种观念力图通过社会、政治、文化、思想等构成对艺术史的围合，形成一种基于各艺术门类联系或“间性”的总体把握[13]。然而，尽管对跨媒介的艺术理论热议不断、持续升温，但是相应的艺术史研究却鲜有出现，少有履行真正的跨媒介实践。造成这种状况的原因是多方面的，有来自学科传统的局限，有来自艺术体验与经验积累的限制，也有出于学术惯例与学术共同体的束缚。但是在我看来，问题的关键其实不在学术界内部，而是源于外部世界极其强烈、鲜明的时代特性。

生活于当代的我们，除了生存所需的各类物质材料，已经很难有机会体验材质的特性与媒介的界限了，一切都划归于数字化媒介了。今天的人文学者也不能幸免，日常的学术研究工作几乎无法离开数字技术的辅助，将其视为义肢文化也好、学术装置也罢，这已经成为无可争议的事实。我们的资料素材收集、整理，甚至是存储思想、传递知识、表达立场，几乎都要经由数字盛器或数字蜉蝣(ephemera)来展现和实施。那么，跨媒介观念在当下的兴起和热议，是有着很强的现实情境与时代特征的。进一步讲，跨媒介观念是在数字技术相

对发达的条件下产生和发展的。如果细数从概念提出、实践到理论研究的学术史进程，每一次进深都与数字技术发展保持同步。因此，在数字装置与设备广泛介入日常生活的背景下，跨媒介艺术理论以及跨媒介的艺术史研究，都是专属于当下的学术标签或学科命题。基于此，我们可以这样理解，跨媒介艺术史研究少于实施、难以实践的症结，就在于其因循守旧地滞留于传统研究的学术语境之中，而未能对数字人文带来的各种可能性予以足够的重视。

事实上，基于数字堆栈及其海量的电子数据信息，数字人文不仅成为了当代艺术史研究的重要基础——德鲁克(Johanna Drucker)便直言：“在我们这个时代，数字化材料是‘我们如何做艺术史’的基础”[14]，而且已经为实践跨媒介艺术史研究建构起了适合的、独特的学术语境。在我的理解中，数字人文是从三个层面建构起这种语境的，分别是本体论、认知论与知识生产。首先，也是最为基础、最为重要的，即对艺术作品的数字化。从布萨(Roberto Busa)神父那个著名的开端算起，数字人文已经经历了近百年的历史，其最显著的成果就是数据库建设的快速发展。到今天，我们已经有了无数大大小小的数字盛器，建筑、雕塑、绘画、舞蹈、戏剧、音乐、文学等作品，不论古今，近乎所有媒介类型的艺术作品都被数字盛器融化、整一为数字媒介了。而且，这个进程还在持续，愈演愈烈。从根本上讲，原本泾渭分明的门类界限与媒介边际已经在这一进程中消失殆尽。当然，边际消失与媒介整一并非一蹴而就，它是伴随技术装置技术、功能与观念的革新而逐步形成的。与之相对应，艺术作品的媒介变迁史也有着一条完整的理论发展线索，以本雅明“机械复制”与“灵韵消散”的著名学术命题为主导，涉及有“后-机械复制”“有性繁殖”、“软件科学”等关键概念。限于篇幅有限便不再赘述[15]。其次，基于数字媒介的整一化，对艺术的认知与体验方式也随之发生剧烈的变动。如今，在大众日常审美生活中，散落着无以计数的数字化、电子化装置设备，艺术或审美体验都可以经由电脑、手机、PAD付诸实践。WIKI ART、GOOGL ART，以及数字故宫、数字敦煌等等大型数据库，也成为审美消遣与艺术认知的首要选项。特别是在最近三年，由于新冠疫情的突发，各类型艺术展览、博览会也纷纷进入到数字虚拟平台，通过互联网的形式予以实施。而在人文学者的半径中，各种类型、规模的数据库已经成为学术研究的基本配置。我们对艺术作品的理解与认知已经发生了深刻的变革。过往时代所珍视的审美体验，引以为傲的趣味准则，以及面对作品时所生发的各种情愫，也与艺术史学研究领域渐行渐远。显然，艺术认知剔除了感性的部分，尽管冷冰冰的，但更趋于艺术史学科初建之时所向往的客观与科学。依据霍恩的说法就是：“将科学的严格、系统、明确、程序的方法特征带到人文学科中。”[16]最后，是有关数字人文的知识生产问题。对于艺术史研究而言，数字人文的改造会呈现出这样的问题，即经由数据与计算而得出的结论往往趋于简单化。毕夏普就曾评价罗萨(De la Rosa)等人所做的基于绘画中人脸面部识别的研究结论——20世纪对“美”的追求明显减少——毫无新意，“只有完全不熟悉现代主义的人才会对这个结论感到意外”，并且，他又进一步指出：“我深知，大多数学术论文[注：专指数字人文研究]都必须冒着简单化的风险归纳出某种简要的结论，但在艺术史领域，这种做法是非常冒险的。”[17]在我的理解中，如同达摩克利斯之剑，凡事皆有两面性。至少就艺术史研究而言，数字人文以其海量的数据信息与整一化的媒介形态，已经为艺术史范式革新提供了必要的基础，而且是非理论性的现实基础，这一点已经是非常重要的突破了。很多情况下，解决问题的良药并不必然来自本领域，正所谓他山之石可以攻玉！也正是基于这样的问题症结，希区柯克、艾伦·刘、马诺维奇、巴里、费格约德、德鲁克等数字人文学者才在不同时间、场合呼吁和建议，人文学者应该认真的对待数字技术，应该适当地学习编码、计算等新方法，从而促使数字人文走向具有“人文气息”的知识生产。

数字人文尽管有这样或那样的问题存在，但是在艺术作品的本体论与认识论层面数字化改造过程中，逐步建构起了跨媒介艺术史研究合适的、可资实践的全新语境。而数字人文在知识生产方面的缺失，以及对计算、编码、算法等技术优势的守护也是完全能够理解的。如果细细品味，这其实与艺术史研究领域的情况很是相似，多数学者也仍旧固守着媒介的边界，不愿也不敢逾越雷池一步。在艺术史领域中——尤其以造型艺术为典型——物质媒介的意义与价值远比文学、电影等来得关键。一旦跨越了媒介边界，原有的艺术史叙事与其语境就土崩瓦解了，很多核心的概念与术语也会随之失去了效力。十分幸运的是，数字人文与跨媒介性之间有着天然的默契，双方形成了互补的状态，各取所需，达成一股合力，数字人文解决了跨媒介艺术史难以攻克的媒介整合问题，而跨媒介艺术史又能够以其丰富的理论资源，反哺数字人文所缺失的反思性与批判性。

03

透明图像与数字艺术史的叙事

毫无疑问，数字人文与跨媒介性的合力、协作是艺术史研究一条潜在的、可行的发展路径。当然，从学术机制与学科传统来考虑，双方达成切实的合作还需要特定的空间与现实情境。在我的理解中，西方学术体系深厚的历史传统积淀会形成一定的制约与限制，而且学科的界限较为森严，有着很多难以逾越的学科障碍与学术壁垒。诸如艺术理论与艺术哲学这样的居间领域，就始终无法切近艺术史学科的核心地带，使得当代西方的艺术史研究鲜有突破，也少有方法论与知识论层面上的更新。而数字人文在经历了一段时期后，批评之声要远多于赞誉，质疑之心要远胜于理解。反观跨媒介理论研究，也有着一定的“泛文化化”趋势，成为一般文化研究与现象解析的庸俗化工具。而国内学界则呈现出与之相反的状态。一方面，新成立的艺术学理论学科，本就有着独特中国学术风格，走向了与西方迥然有别的发展方向，所以不会受到西方传统的制约。另一方面，最近几年，经过国内学者的频繁讨论与快速铺展，艺术理论的跨媒介研究与早些年起步的数字人文有了齐头并进的发展态势，双方达成切实合作已经是可以预期的事情了。基于此，就这个新型学术范式的讨论也就势在必行了。那么，下文便以数字人文建构的学术语境为基础，以跨媒介性为导向，去尝试着讨论数字艺术史的总逻辑。

艺术史学有着鲜明的学科特性。简单地讲，它是一门描述性的学问，讲究的是对艺术作品的描述与叙事，正如周宪教授所言：“叙事乃是艺术史知识构成的基本形态。”[18]那么数字艺术史的总逻辑，也无外乎是有关叙事的逻辑。叙事是由两个基本要素构成，一个是叙事的对象，解决“说什么”的问题；一个是叙事的方式，解决“怎么说”的问题。在此基础上，艺术史叙事又增加了一个限定“历史叙事”，即在历史的维度中加以描述。而数字艺术史的叙事，则是将整个艺术史叙事的逻辑放置于一个前所未有的数字情境中。如前所述，在这个新的情境中，无论说什么还是怎么说都发生了根本性的改变。

首先是叙事对象问题。数字艺术史描述与叙事的对象必定是原生的数字资料，或者，数字化、电子化的图像或影像，而不计较之前的媒介特征、形态特性与门类所属。就现阶段而言，数字化的资料占据主流，而原生数字资料较少，终归新媒体艺术还没有太多的历史积淀。那么，基于叙事对象媒介、形态与门类的变动，也就直接影响到对于“艺术作品”这个概念的理解与定位。我们可以在一个数字艺术史与前数字时代的比较中加以分析。

历史地看，艺术作品，不论在什么时代，都是艺术史家最终的落脚点。只不过，有的时候更加看重艺术作品的台前，有的时候更加侧重幕后而已。前者是就艺术作品从形式到内涵的链条做文章，目的是解析艺术作品的形式法则、构成原理与象征意义，是由诸如形式研究、图像学与风格学等等搭建起来的分析矩阵；而后者是将艺术家摆在了居间位置，着重于透过艺术家的人情世故与天资才干来描述艺术作品，是由诸如社会学、文化史与心理学等等编织出来的认知之网。但无论采取什么理论立场、出于什么叙事目的，也不计叙事模式与方法，前数字时代的艺术史叙事都是将艺术作品同时视作出发点与最终旨意，从作品中来，也要回到作品中去，形成完整、完善的叙事逻辑与故事线索。然而，在数字艺术史的语境中，数字化图像之于叙事的意义要远远低于艺术作品。在设想数字艺术史范式时，德鲁克就有曾过与此相近的说明。在他看来，数字艺术史是将图像置于一个广泛、多元的数据网络中，不拘泥于图像本身，而是以不同角度赋予图像以新的身份，其意义与价值也是由此获得的。如其所言：“如果学者们充分利用计算机容量和技巧研究更大的语料库，艺术史可能发生的改变已蕴含其中。正如20世纪后期的一些学术研究转换研究的对象，不再是以社会条件分析为导向的自主对象的鉴赏力，同样的，计算评估也将展示文化关联性在多样化的网络中交叉的身份。” [19] 依据德鲁克，数字化图像，一方面，是变动不居的，总是在不同的数据网络中跳进跳出，没有一种定性所在；而另一方面，它从被描述的主旨对象转变成了叙事整体中的一个特定环节，甚至未必是最为重要的环节。依据德鲁克的观念，在数字艺术史研究中，不仅有着海量的相关领域数据的加入，而且使用艺术图像的数量也大大增加了。以往，书写一部艺术简史，少则使用几十、多则一二百幅图像足以。但是今天的数字艺术史动辄就是成千上万幅。本德(K. Bender)使用远读(distant reading) 概念所做的维纳斯形象分析使用了1840幅数字图像，而之前提及的人脸识别研究则使用了12万幅数字肖像画[20]。图像使用数量的提升，可以简单地理解为人文计算的本质所在、风格使然，但我认为，更加深刻的意义在于，数字艺术史修改了图像的意义，不再作为研究的出发点和落脚点，而是强调它的居间性，着重于透过或透视图像所能捕获的景色。进言之，原本的实体作品在数字化之后，成为一幅幅透明的图像，而所有与之相关的问题链接或落网都可以穿过数字图像而得以呈现。这种看似常规化的计算方法，事实上，是有着极其深刻的哲学内涵的。我们可以参考梅洛-庞蒂的“透明性”概念加以理解。

“透明性”是梅洛-庞蒂身体哲学的关键概念，也是反思语言与思想进而“回到生活世界”的重要路径。关于透明性，梅洛-庞蒂用游泳池、水与池底的关系很形象地来做说明：“当我透过水的厚度看到游泳池底的瓷砖时，我并不是撇开水和那些倒影看到了它，正是通过水和倒影，正是通过它们，我才看到了它。” [21]梅洛-庞蒂这番阐释意在说明，绘画的本质绝非简单的复刻或实体物的翻版，而是以“原初力量的可见者的肉体本质或图像”的状态存在[22]。不难理解，数字艺术史很好地践行了梅洛-庞蒂的哲学概念，即数字图像之“水”准确、全面、客观地透视数据网络之“瓷砖”。当然，除此之外，我们还可以借摄影中的图像堆栈概念来理解数字图像的透明性。摄影的堆栈其实与数字人文的有着相近的意义，Adobe公司给出了这个概念的解释说明：“图像堆栈将一组参考帧相似、但品质或内容不同的图像组合在一起。将多个图像组合到堆栈中之后，您就可以对它们进行处理，生成一个复合视图，消除不需要的内容或杂色。” [23]简单地讲，摄影堆栈是专门用于拍摄星空或远景、全景风景的特殊方法，因为单张照片很难捕捉到完整的景象，所以通过多张照片进行叠加合成。可以发现，在此过程中，每张照片都是处于透明状态的，而后才能合成一幅完整的全貌。试想一下，数字艺术史对待图像的思维理路是有着相似性的。

基于叙事对象在形态、媒介、属性、价值、意义等诸多方面的改变，数字艺术史的“讲故事”的方式也不可避免地发生了转型。在诸多改变之中，有两个方面最为突出和重要，即“祛历史叙事”与“祛艺术化”。一方面，“历史叙事”的范畴限定被消除了。数字化图像在经历了旧貌换新颜的过程之后，已经成为“新东西”，原本所内含的历史意蕴消散殆尽，就像本雅明所谓的“灵韵消逝”。与此同时，数字堆栈与人文计算扫清了历时的线性史观，将历史顺序一并扭转为共时性的当下。巴里与费格约德就曾指出：“数字计算……也有一定的危险，对事对历史的感知会变成对当下实时交互的感知，无论将历史视作文化记忆还是个体记忆，它们都不再遥远，不再难以捉摸，而是鲜明生动地再现于当下。”[24]这个共时性语境，其实与艺术史的科学叙事有着紧密的关联性，曾经在学科建设的过程中，维克霍夫、李格尔、沃尔夫林等艺术史家和理论家都曾对该问题有所关注，而且都是用“视觉”与“视看”来拓展共时性的阐释空间，以冲淡线性历史发展观的消极影响。

另一方面，数字艺术史的叙事模式有脱离艺术而进入思想史、社会史或文化史研究的潜在危险。透明的图像，将原本锚定于艺术范畴的研究，逐步推入到更广泛的领域。共时性语境，也起到了推波助澜的作用。而这种叙事模式，最终就像前文所讲，结论往往简单化、一般化，缺少必要的反思性，对艺术史学科学有着非常不利的影响。但我以为，这种不足或缺陷，却恰恰成为跨媒介性合理、有效的切入点。瓦尔堡的图像学有着很好的示范性意义。瓦尔堡的方法论集中于对各类媒介图像文本细节的征候式阅读，以及基于互文性的图像之间或图像与文本之间的广泛链接。可以发现，这是在前数字时代进行的跨媒介艺术史实践，于彼时很具有启发性。但他的问题也同样突出，其一是对主观性与主体性的过分依赖。所谓“巫师般的召唤”、“幽灵般的复活”，是对瓦尔堡天才的想象力与创造力的赞誉，但更多的则是彰显出图像学研究方法的不确定性，以及结论的不可通约性[25]。其二，就是将艺术作品与图像混同为同一属性的本文，跨越艺术史本身的旨意，转而去探索“生命、精神和形式的遗存与流转”[26]。跨媒介艺术理论，是在承认媒介多样性的基础上寻求艺术的统一性，是在尊重门类差异性的基础上探究其艺术的共通性。无论如何跨越，其理论始终是瞄准艺术问题的，换言之，它是在理论与实践逐步校正被打散的准星、收紧被人文计算离散的知识。在数字人文建构的超媒介语境中，单一化的理论逻辑或者传统的治学理路都很难有所收获，就像在上世纪西方开启的数字艺术史实验终究未能形成令人满意的结局。这对于数字人文与跨媒介性并行发展的当代中国学界，可谓是迎来了更新艺术史研究学术范式的历史性机遇。

注释

向上滑动阅览

[1] 数字人文确立的标志是2009年现代语言协会(MLA)年会的专题讨论。参见陈静《历史与争论——英美“数字人文”发展综述》，《文化研究》2013年第4期。

[2] Moritz Thausing, “The Status of the History of Art as an Academic Discipline”, *Journal of Art Historiography*, 2009(1):6.

[3] 【英】大卫·贝里、【挪】安德斯·费格约德：《数字人文：数字时代的知识与批判》，王晓光等译，东北财经大学出版社2019年版，第41、5页。

[4] 【美】列夫·马诺维奇：《数据科学和数字艺术史》，刘探宙译，《艺术理论与艺术史学刊》2019年第1期。

- [5][6]【美】艾伦·刘：《走向多元化堆栈：作为技术问题的数字人文与多样性》，张思静译，《山东社会科学》2020年第8期。
- [7][8][9][24]【英】大卫·贝里、【挪】安德斯·费格约德：《数字人文：数字时代的知识与批判》，王晓光等译，东北财经大学出版社2019年版，第24—25、25、25、18页。
- [10]【法】柏格森：《时间与自由意志》，吴士栋译，商务印书馆1989年版，第73页。
- [11]周计武：《中心的丧失与跨媒介艺术史书写的可能性》，《浙江社会科学》2021年第11期。关于“中心的丧失”的理论命题，请参见【德】赛德尔迈尔《艺术的危机：中心的丧失》，王艳华译，译林出版社2020年版。
- [12]周宪：《艺术跨媒介性与艺术统一性——艺术理论学科知识构建的方法论》，《文艺研究》2019年第12期。
- [13][26]唐宏峰：《通向跨媒介间性艺术史》，《当代文坛》2020年第5期。
- [14][19]【美】约翰娜·德鲁克：《存在一个“数字”艺术史吗？》，《艺术理论与艺术史学刊》2019年第1期。
- [15]有关该问题的讨论，请参见拙文《灵韵消散之后——艺术生产与审美接受的跨媒介重建》，《南京社会科学》2020年第12期。
- [16]【美】苏珊·霍基：《人文计算的历史》，葛建刚译，《文化研究》2013年第4期。
- [17]【美】克莱尔·毕夏普：《方法与途径：“数字艺术史”批判》，冯白帆译，《美术》2018年第7期。
- [18]周宪：《艺术史的二元叙事》，《美术研究》2018年第5期。
- [20]K. Bender, “Distant Viewing in Art History A Case Study of Artistic Productivity”, *International Journal for Digital Art History*, 2015(1), pp. 101-110; Javier de la Rosa, Juan - Luis Suárez, “A Quantitative Approach to Beauty . Perceived Attractiveness of Human Faces in World Painting” , *International Journal for Digital Art History*, 2015(1) ,pp. 113-129.
- [21][22]【法】梅洛-庞蒂：《眼与心》，杨大春译，商务印书馆2007年版，第75、39页。
- [23]Adobe公司对于“图像堆栈”的概念说明，请参见<https://helpx.adobe.com/cn/photoshop/using/image-stacks.html>。
- [25]吴琼：《“上帝住在细节中”——阿比·瓦尔堡图像学的思想脉络》，《文艺研究》2016年第1期。

作者信息

刘毅，南京大学艺术学院副教授、博士。

转载声明

本文原文《透明的图像：数字人文与艺术史的跨媒介叙事》。刊发于《南京社会科学》2022年第2期，已获授权。

编辑 | 陈兴怡

数字人文研究

公众号账号 | rucdh2019

网址 | <http://dh.ruc.edu.cn>

邮箱 | rucdh@ruc.edu.cn