

美术史与观念史

范景中 曹意强 主编

VIII

南京师范大学出版社

南京师范大学“十五”“211工程”资助项目

HISTORY
OF ART
AND
HISTORY
OF IDEAS

美术史与观念史

范景中 曹意强 主编

VIII

南京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术史与观念史 / 范景中, 曹意强主编. —南京:
南京师范大学出版社, 2008. 12
ISBN 978-7-81101-831-8/J · 81

I. 美… II. ①范…②曹… III. 美术史—世界—
文集 IV. J110.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 207980 号

书 名	美术史与观念史(Ⅷ)
主 编	范景中 曹意强
责任编辑	徐 蕾 何黎娟
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598877(高教部) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://press.njnu.edu.cn
E-mail	nspzbb@njnu.edu.cn
印 刷	南京玉河印刷厂
开 本	787×1092 1/16
印 张	27.5
字 数	392 千
版 次	2009 年 6 月第 1 版 2009 年 6 月第 1 次印刷
印 数	1—2 000 册
书 号	ISBN 978-7-81101-831-8/J · 81
定 价	98.00 元(Ⅶ、Ⅷ)

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究

目 录

John Onians

神经艺术史:今日和往昔/1

曹意强

中国美术通史的观念/16

易東華

圖譜略義疏/28

宗像青彦撰 牛孝杰译

荆浩之《笔法记》——关于用笔之艺术/65

李 良

《圣朝名画评》成书年代考 附:五代名画补遗/106

战永胜

米芾与魏晋传统/121

封治国

项元汴家系再考/132

董博芳

周亮工的书画收藏与交往/182

葉昌熾撰 任曉煒 笺校

五百經幢館碑目初稿/196

理查德·贡布里希撰 郭亮译
佛像的仪式/316

贝伦森撰 刘宝珍译
贝伦森意大利访古日记/336

沃尔夫林著作书目/427

神经艺术史：今日和往昔

John Onians

由一个流行理论的领头倡导者来宣布一种理论失去权威地位，是不常见的事情，更不寻常的是由他来迎接这种理论的继任者。最近诺曼·布列逊[Norman Bryson]就是这样做的。在一本新书的导言里，他大胆地接受沃伦·奈迪希[Warren Neidich]用以看待艺术的神经科学方式，他说：“这为思考文化史和人类哲学提供了一种全新的范式。”

布列逊首先明确地给出定义，然后分析先前范式的缺陷，而之前他本人是与这些理论联系在一起的：“神经科学的激进在于它否定了能指作为联结世界的力量，创造苹果的并不是‘苹果’这个能指……而是在细胞组成的有机生命中轴突和神经元的同时反射。”这一有力的陈述明确地将关注语词和其他象征代码的后结构主义观点边缘化。他说：

通过关注作为描述基本单位的能指……[后结构主义]投身于一种极端**认知的**观点。感觉、情感、直觉、知觉——身体和具体化经验的创造性生命——倾向于消失，而它们的位置被一种以文本为中心的**办事员式**的观点取代。能指掌管一系列的术语，术语功能在范围上主要是文本的，普通语言的分析(维特根斯坦)；文本中意义传播的分析(解构主义批评)；对暗示了精神分析对象语言中或者艺术作品话语中潜意识恐惧和欲望出现的象征顺序的瓦解的分析(精神分析)。当效忠于能指——**文本、语篇、代码、意义**——的术语家庭十分熟练地处理有关意义的各种问题的时候，

它遇到一个明显的界限,因为这是它试图理解的领域超出了字面意义的范围。

在这些话里,关键概念的黑体使其重要性突显出来。由此布列逊对流行了超过 20 年的观点提出了犀利的批评。一度是图像符号论的传道人,他现在轻蔑地将当今思想界主流中的三个——维特根斯坦哲学、解构和精神分析理论——逐入纯粹“书记员式的”领地。这三者只关心“认知的”,而无法关注“感觉、情感、直觉和知觉”。鉴于这些官能不仅对我们的人性是关键,而且首先更是通向意义完整经验——符号学的中心问题——的关键渠道,布列逊认为近年的智力发展难辞其咎。他对未来的看法也同样引人注目,他所期待的是一种植根于对人性了解的艺术研究,而人性被很多后现代主义者看作是一种虚构。

布列逊的分析结果很清楚,他并不认为当代的理论家关注诸如主观性和意义等过去没有被正视的问题是错误的,而是说在研究这些问题的时候他们没有采用合适的工具。在他看来,“主观性”甚至是比自己被别人所意识到的更为真实的现象,形成于大脑和内脏的经验甚于意识形态和话语。经验确实是“调解的”,它们被语词、图像和其他话语形式调解的程度可以继续用符号学来研究,但是它们主要被神经元调制,所以我们如果对调制感兴趣,应该关注的是神经元。他暗示,现在只有那些有“书记员式”头脑的人才会接着尊崇四分之一世纪以来占据首要地位的语词和象征体系。

使布列逊如此戏剧性地改变观点的不是奈迪希的书,而是为这本书提供依据的神经科学的分量。在人文学科中很多学者越来越坚持否认自然对理解人类精神活动的重要性的年代,科学家们朝着正好相反的方向前进,越来越多地揭示了此类精神活动依赖于人类神经系统特性的程度。整体上,神经科学在两种平行的研究发现的结合中经历了革命。新的、精细的、敏锐的实验程序使对青蛙、猫和猴子的大脑细节性研究成为可能,而曾经回避如此侵略性研究方式的人类大脑,现在则可以用更快速的电

脑,带上更高效的扫描仪来研究。诸如电子计算机脑 X 射线断层扫描[CT],正电子发射计算机断层扫描[PET],磁共振成像[MRI]的技术,让我们在 20 世纪七八十年代可以对大脑进行越来越精微的研究。20 世纪 90 年代,功能磁共振成像[FMRI]已经可以对神经活动进行“实时”监测。

这些技术打开了一条通向我们精神资源惊人的复杂性、灵活性和活力的全新的、直接的通道。这些技术显示了大脑如何由一千亿个神经细胞,或者神经元组成,每一个神经元又是如何通过多达十万根被称为树突的纤维,接收来自其他神经元的信息,以及神经元如何通过一个轴突输出信息给另一个或其他多个神经元;它们还为通过这些联接成为可能的无数化学调制提供洞见;最了不起的是它们让我们意识到,我们的精神资源跟一切有机生物分享相同的至关重要的特性。神经元不仅发展新联接作为由生物 DNA 规定的正常生长的一部分,就像我们能在婴儿发展中的视觉皮质的一连串视域中所见到的那样,而且它们的联结性在经验的影响下持续变化。因为每一个神经元或神经元网络或多或少地频繁接受刺激,树突和轴突会生长或者消亡,新的联接被建立,原有的被放弃,而同时,它们之间化学交流的特点对变化也同样敏感。我们知道,大脑处于不断变化的状态,就是说它被赋予很大的“可塑性”。我们的每一个身体活动、感觉和思想都依赖这个器官,而它的结构会被所有诸如此类的活动影响,被我们所有被动的知觉经验影响,不论是显意识的还是潜意识的经验。所有这些指的是神经科学现在可以给我们提供一个大脑的图像,这一图像不仅契合对精神的传统观念,而且在很多方面超越了这一传统观念。神经科学所提供的精神观念不是一些人所担心的还原论的,而是甚至比仅仅几年前我们所梦想的还要更开放、更动态。

神经科学同时使长期以来被分开对待的事物,即精神和身体、知觉系统和运动系统、认知和内容,可能而且必须重新结合起来。很快这些发现就被带入主流的思想。神经科学家让·皮埃尔·尚儒[Jean-Pierre Changeux]在他的《神经人》[*L'homme neuronal*](1983,英文版是《神经元的人:精神

的生物学》,1985),以及克林·布莱克默[Colin Blakemore]在《心灵机器》[*The Mind Machine*](1988)中首先探索这一新知识的含义。在接下来的10年,杰拉尔德·埃德尔曼[Gerald Edelman]的《记忆中的现在:意识的生物学理论》[*The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*](1990)、丹尼尔·丹尼特[Daniel Dennett]的《意识的解释》[*Consciousness Explained*](1991)、弗朗西斯科·瓦雷拉[Francisco Varela]、伊万·托普森[Evan Thompson]和埃莉诺·罗施[Eleanor Rosch]的《具体化的心灵:认知科学和人类经验》[*The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*](1991)、安东尼奥·达马西奥[Antonio Damasio]的《笛卡尔的错误》[*Descartes's Error*](1994)以及约瑟夫·勒杜克斯[Joseph LeDoux]的《情感大脑》[*The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*](1997),还有其他很多由神经科学家和哲学家写的书,大大拓展了这一探索,为“意识研究”领域的形成做出了贡献。所有这些作者都认为有必要在神经科学最新发展的背景下重新思考诸如意识、精神、记忆和感觉等主题。普遍的关注是我们需要考虑到大脑与身体的融合,并且重新结合理智与情感。

同时,对作为整体的大脑的认识,以及对其不同区域认识的逐渐、必然的积累造成学科分裂,新的学科分支诞生。早在1989年,帕特里夏·史密斯·丘齐兰德[Patricia Churchland]发表了《神经哲学》[*Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind/Brain*],在接下来的10年中,其他学科分支,如神经伦理学、神经音乐学得到承认。最有力的一支是神经美学,因为其利用有关视觉的大量的神经科学知识的能力而发展得尤其迅速。

这一优势归功于两种情况。首先,大脑接受来自眼睛信息的部分是为所有感官服务的最大部分;其次,这一部分位于相对隔离的颅骨后部,最易于研究。视觉系统神经科学中一些里程碑同时也是整个神经科学中最重要的一些发现。其中一个这样的发现由大卫·胡伯尔[David Hubel]和托斯滕·威塞尔[Torsten Wiesel]于1959年发表:哺乳动物大脑的主要视

觉皮质包含了成组神经元作为“特征提取器”，每一种排列只对某一特定方向的线条做出反应。紧接着有很多其他的发现。1973年克林·布莱克默指出，小猫的这一类神经元的反应性受它们所处环境的影响很大。如果它们只接触到垂直线条，在遇到其他方向的线条的时候就会失去反射能力，而对垂直线条的反应性则会增强。因为这一试验及其他试验证明了这样的增强可能既因为有关神经元之间联接的激增，也因为通过重新调制这些神经元中的一部分，使它们可以对最普遍的线条做出反应，这一揭示提供了大脑神经元可塑性，也就是它对经验做出反应而重构自己的能力的一个最佳证明。不久，其他神经元分组也得到承认，它们的“感受域”，即导致它们做出反应的视觉环境的特性得到确认。于是，20世纪80年代，塞莫·萨基[Semir Zeki]和其他人展示了视觉皮质可以被分解为独立的功能性区域，比如v4区的神经元对颜色做出反应，而v5区的神经元则对运动做出反应。到90年代则有了另一个大发现，贾科莫·里佐拉蒂[Giacomo Rizzolatti]和他在帕尔玛的工作组在恒河猴的大脑皮质中识别了“镜像神经元”[mirror neurons]，这些“镜像神经元”指的是运动前区皮质中的神经元。当一只猴子看见同伴做出重要手势的时候这些神经元会反射，这就表明一个灵长类动物如何学会模仿，甚至自己不做动作，仅靠观看就能明白对方动作的重要性。很快人们就发现对于镜像，人类还有更丰富的神经资源，而人的运动技巧，以及社交的、人际关系的技巧都要依赖这些资源。

这一知识积累的重要性并没有被有关人员忽视。到90年代后期，神经科学家们感到可以把20世纪20年代从格式塔心理学派开始，由鲁道夫·阿恩海姆等学者在《艺术心理学论集》[*Towards a Psychology of Art*](1966)等作品中继续的这些早期学科研究推向深入。不久，这一新的学科分支，神经美学开始出版自己的刊物。一篇题为《艺术和神经科学》的影响很广的文章由尚儒执笔，发表在期刊《莱奥纳多》[*Leonardo*]上。其中作者用神经科学分析我们对一幅重要画作——雅克·贝朗热[*Jacques Bellange*]的《哀悼基督》[*Lamentation over the Dead Christ*]的

反应,支持关于大脑不同区域的特定性能,包括最近发现的“镜像神经元”的所有类型的知识在艺术研究中的广泛运用。另一个是关于艺术和神经科学的主要著作——《内在的视觉》[*Inner Vision*](1999),作者是塞莫·萨基,在后面还要提到。同年,《意识研究杂志》[*Journal of Consciousness Studies*]的一本特刊出版,献给“艺术和大脑”,卷入了更加广大的反对者和支持者群体。在这本特刊中,萨基作为支持者概括了他的书的结论,尼古拉斯·汉弗莱[Nicholas Humphreys]在自我中心的和旧石器时代的艺术中做了启发性的比较。而最有力的论据是由另一位著名的神经科学家拉玛查德朗[VS Ramachandran]和威廉·赫尔斯坦[William Hirstein]在以《艺术科学:美学经验的神经学理论》[*The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*]为题的导言中提出。其后越来越多地出现由有着医学或者神经学背景的作者写的关于艺术的作品。玛格丽特·利文斯通[Margaret Livingstone]的《视觉和艺术:观看的生物学》[*Vision and Art: The Biology of Seeing*]于2002年出版,一年后奈迪希的《放大:摄影,电影和大脑》[*Blow-up: Photography, Cinema and the Brain*]出版,导言由布列逊撰写,还有罗伯特·梭索[Robert L. Solso]的《艺术心理学和明意识大脑的进化》[*The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*]。毫无疑问,在这些神经科学家看来,他们的知识对试图理解艺术的人是有帮助的。

而艺术史家则花了更长的时间开发利用这一新知识,为不同于神经美学的、成熟的神经艺术史设定形式。原因之一是,二战后在人文学科中普遍存在对于用生物学帮助理解文化的尴尬。这一点在贡布里希[E. H. Gombrich]的作品中最为明显。他长期以来对支持知觉的机制感兴趣,但因为纳粹主义的恶劣科学的玷污,他很长时间都对以生物学方式对此进行研究有所保留。只有当战争的记忆消逝,这些犹豫才得以消除,他和神经科学家理查德·格里高利[Richard Gregory]建立了合作关系,这种合作在《自然与艺术中的错觉》[*Illusion in Nature and Art*](1973)一书

的共同编辑当中得到最好的体现。到 1979 年,在《秩序感》[*The Sense of Order*]中,贡布里希不仅能够表现出对神经科学最新发展的熟悉,因为他提到动物体内作为“特征提取器”的神经细胞,而且在书的第二版(1984)中,他很自信地宣称,写作此书是为了“建立和检验(主标题中宣称的)理论:有一种‘秩序感’的存在,它表现在所有的设计风格中,而且,我相信它的根在人类的生物遗传之中”。1992 年他进一步深入,在《艺术与科学——贡布里希谈话录和回忆录》[*Art and Science*]中他告诉迪迪埃·埃里蓬[Didier Eribon],“我的方向一直是生物学的”。然而这不是说他就一定支持生物学家写作关于艺术的文章,很典型的是他最后的文章中有一篇就是对拉马查德兰在《意识研究杂志》中的文章的怀疑的反应。

贡布里希的学生,迈克尔·巴克森德尔[Michael Baxandall]则更显然地接近科学家。早在《意大利 15 世纪的绘画和经验》[*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*](1972)中,他的“时代之眼”[the period eye]的概念就是建立在个体由神经器官区分这一概念基础之上。正如他在介绍这一观点的章节的第一段中所说:

大脑必须以天生的和由经验而来的技巧解释来自视锥细胞(在视网膜内)的关于光和色的原始数据……我们每一个人都有不同的经验,所以我们每一个人解释的时候都有稍微不同的知识和技巧。实际上每个人用不同的设备处理由眼睛而来的数据。

他认为艺术史家应该重视个体的神经设备易受基础性重塑影响的程度,他很相信这一点,以至于在序言中说“在社会日常生活中逐渐形成的视觉技巧成为一个画家风格的决定性(黑体由笔者所加)部分”。在这一阶段巴克森德尔像其他人一样,对“神经设备”的细节还所知甚少,但到 20 世纪 90 年代,像我们稍后将看到的那样,他成为发表视网膜神经结构图解,用来对艺术品个体做出细节性新解释的第一位艺术史家。

同时,我,贡布里希的另一个学生,也开始在艺术史中引入一种“神经的”方法。早在 1977 年受克林·布莱克默在 1976 年的里斯讲座所启

发,我已经与他进行过讨论。在期刊《艺术史》[*Art History*](1978)第一期的编辑中,我期待艺术史家们求助于神经学家。在同一期中我还发表了题为《艺术起源》的文章,用到了神经科学的一些最新知识。通过说明“我们脑皮质中专门被设计用来接收特定信息刺激的成组神经元的运作”,通过引起人们对兔子和青蛙脑中更加专化的神经元的注意,我无意中成为也许是第一个谈论“神经元”、并用我后来所认识的“感受域”区分它们的艺术史家。在那一阶段,我仅仅是使用对人类共有的具神经学基础倾向的知识,而到了 90 年代我已经了解到脑皮质的可塑性,因此而写了一系列文章,以个体和群体神经学基础上的视觉和运动优先来解释不同时间地点艺术作品的不同。我也开始呼吁建立一种植根于神经科学的世界艺术史,比如在《大脑内部:寻找艺术史的基础》[“*Inside the Brain: Looking for the Foundations of Art History*”](2003)这篇文章中,还有在《世界艺术地图》[*Atlas of World Art*](2004)的导言当中。正是为了推进这一项目,建立体制化的新神经艺术史,过去三年中我在东英吉利大学开始教授题为“艺术和大脑”的硕士课程,现在正产生第一批博士候选人。

也是最近,在别的地方,其他艺术史家开始转到这一方向。在德国,赫斯特·布雷德坎普[Horst Bredekamp]在柏林科学院培养对艺术和神经科学的兴趣;奥利弗·埃尔布斯[Oliver Elbs]在图林根,同时在美国的另一位贡布里希的学生,大卫·弗里德伯格[David Freedberg],在纽约的意大利学院开展类似的工作,他还与诸如委托维托里奥·加莱塞[Vittorio Gallese]的神经科学家密切合作,开始应用神经科学来推进他在《图像的力量》[*The Power of Images*](1989)中开始的对反应的研究;在芝加哥芭芭拉·斯达夫特[Barbara Stafford]也正将艺术和神经科学联系在一起,最近还出了一本书,书名是《回声物体:图像的认知工作》[*Echo Objects: The Cognitive Work of Images*](2007)。另外,瑞纳塔·霍拉德[Renata Holod]、希西莉娅·克莱因[Cecelia Klein]和凯西·维尔·加里斯·博朗特[Kathy Weil-Garris Brandt]都或者在支持这一领域的工作或者自己进行研究。更重要的是,越来越多的欧洲、北美和其他

地方的艺术史毕业生也开始独立应用自己像其他人一样从每天的报刊杂志上读到的新的神经科学知识。应用神经科学知识帮助研究艺术已经成为确立了的实践。

然而，这一实践并不新鲜。它已经经过成千上万年的缓慢发展，它就是后面将要说到神经艺术史的故事或者故事的一个重要部分。在它漫长的史前时期中，神经艺术史就像神经哲学，正如在神经哲学之前已经有了神经哲学家，在神经艺术史之前也就有了神经艺术史家。从亚里士多德和普林尼开始到巴克森德尔和萨基为止，他们可能在对自然和神经科学的认知程度上有所不同，但都认为这种知识具有潜在的用处。这一知识越完善，他们就越能从中得到益处。正如过去 25 年中这一知识突然扩展使神经艺术史戏剧般地达到成熟，在过去的 20 个世纪中神经艺术史更温和的出现则是一个不断积累的结果，在这一过程中神经系统的秘密被逐渐揭开。如果不是受益于这个过程，在神经艺术史发展中起到主要作用的这 25 个人就不可能做出这样的贡献。

起初我们以每个千年来看神经科学的发展，然后是每世纪，再往后是每 10 年，我们对神经系统了解越多，就越能利用它的特性。或者说，我们的神经系统被看得见越多，在很大程度上是能见度的提高带来理解上的提高。2500 年前的希腊人把神经叫做“肌腱”，因为裸眼看上去它们像肌腱，也因为它们像肌腱一样，跟肌肉连在一起。在 16 世纪即便是莱奥纳多也发现不了更多的，只有在 17 世纪尼德兰研制出显微镜之后，神经独有的特性才变得更为可见，使得安东尼·凡·列文虎克[Antonie Van Leeuwenhoek]能够以新的精确度描述和绘制它们。他对神经结成一束的方式的再现开始暗示它们的复杂性，虽然他暗示这些神经是中空的管子，从而造成关于神经功能的错误印象。凡·列文虎克使用的是单透镜，到了 19 世纪初复合透镜才带来了下一个关键的进步。法国人雷尼·杜特罗歇[Rene Dutrochet]在 1824 年提取鼻涕虫的神经细胞，德国人加百利·瓦伦丁[Gabriel Valentin]在 19 世纪 30 年代发表的一些最早的细节性研究中，通过描述小脑中的神经细胞，将注意力从人的体表引

到中央神经系统。1865年奥托·弗里德里希·代特[O. F. C. Deiters]发表了脊髓细胞的第一张图,明确区分了单个轴突和更小的纤维,或者叫树突,但是直到19世纪70年代,意大利人卡米罗·高尔基[Camillo Golgi]研制和发表了一种更高级的染色形式,大脑中神经细胞的细节结构以及神经细胞间关系的错综复杂的本质才变得直接可见。神经的视觉经验带来的理解程度被1906年与高尔基一起获得诺贝尔奖的西班牙人圣地亚哥·雷蒙·卡加尔[Santiago Ramon Y. Cajal]的言论证实。回顾染色效果时他说到:“在完美的半透明黄色背景下出现了分散的黑色细丝,光滑而狭窄的或者刺状的、粗的、黑色的身体,三角形的、星形的、纺锤形的……一切看起来都很简单、清晰,不会让人迷惑,只剩下解释。只需要看和记录。”电在这些细丝间的交流中所起的作用已经不是什么新发现,但赫尔曼·冯·赫姆霍兹[Hermann Von Helmholtz]用改进的测量仪器揭示了它的速度。而神经传递素在20世纪40年代才被识别出来,它们的可见也要归功于随着电子显微镜发明而出现的染色技巧。电子显微镜与光学显微镜不同,不是放大上万倍,而是上千万倍,最终使我们能够解剖个体神经细胞,从而详细研究神经细胞间的关系。正是电子显微镜提供神经组织的高分辨率图像的能力,加上扫描仪使大脑结构和功能组织可见的能力使得推进我们生活的新时代的神经科学的发展成为可能。然而它们带来的惊人发现只是一条长链上最新的一环,这一链条先是逐渐改变了人类神经系统的形象,然后改变了神经系统特性如何同时影响艺术创作和接受的观念。

这并不是说以下各章中讨论到的作者都与神经科学家有直接的联系,更不是他们熟悉这里所谈到的神经系统的视觉再现。当然有些是这样,但很多人不是。关键是对神经系统一度神秘结构的理解的逐步完善,正在不断渗透整个社会;是更新鲜的和更详细的图像加快了这个渗透过程,以及视觉图像的内在更大的可接近性意味着那些遭遇它们的人发现自己所以从中学习。任何一个看过凡·列文虎克的图解,看过高尔基染色或者电子显微镜下的图像的人,就如同今天看过脑部扫描的人一样,

都会在某程度上感觉到雷蒙·卡加尔所描述过的瞬间理解。

这些作者用不着意识到神经科学的存在，也不需要写作的时候考虑到艺术家的神经系统。但是这里提到的大多数作者确实对精神有一种物质的、有形的观念，当他们指出自己感兴趣的人类行为的规律性时，他们含蓄地强调了指导神经系统运作的原则。正是这一点在神经艺术史形成的故事中给予他们一席之地。我们作者中最后一位，塞莫·萨基声称艺术家常常是不自知的神经科学家。而本书对谈论艺术的作者也有类似的想法。

这些作者对最新神经科学知识的明意识或潜意识的反应的一个重要的后果——或影响——是他们对自己的神经构成有了更高的敏感性，这种自我意识的一个方面是他们中不少人都发现自己明意识或潜意识地被日常经验所影响。这就是为什么在他们精神形成中这些经验在这里有如此的重要性，取代了更经常被强调的文本资源的重要性。神经艺术史的特别力量在于它能够重构艺术创作者、使用者和观赏者的潜意识智力形成。本书受该例启发，着重强调那些研究这一主题的作者的智力形成中视觉和非语言经验的作用。

并不是说其他形成不是神经的，它们也是。只因为我们还不需要神经科学来接近它们。这些年来，艺术史建立了很有活力的方法，用以探索艺术创造者和使用者，以及艺术史家的显意识精神形成。所以就像任何想要了解艺术创造者和使用者的明意识思维，或者他们所属生活群体的语言文化的人可以求助于现存的广大的艺术历史文献一样，任何一个想了解艺术史家的显意识精神构成的人也可以查阅有关该主题的现有文献。诸如迈克尔·波德罗[Michael Podro]的《批判的艺术史家》[*The Critical Historians of Art*](1982)，乌度·库尔特曼[Udo Kultermann]的《美术史学史》[*The History of Art History*](1993)，或者埃里克·费尔尼[Eric Fernie]的《艺术史与艺术史方法》[*Art History and its Methods*](1995)都讨论了书中所关注的作者们的观点，并探究了他们的知识背景。而本书所提供的神经艺术史家的“神经历史”和他们的描述不

同的地方在于,尤其注重这些神经艺术史家思想的更加潜在的潜意识的形成,聚焦于他们经验的唯一性,尤其是视觉经验,提示了这些经验对他们神经设备形成所起的作用如何会对他们的观念产生类似巴克森德尔的“视觉技巧”对其他的艺术家风格所产生的“决定性的”影响。

同样的道理,为了显出这样被动地暴露于环境中对所讨论的个体神经形成的重要性,本书更注重谈论所提到的作者的“大脑”甚于他们的“精神”。这样做是为了减轻以传统方法研究观念世界造成的、我们很少反思的那些损失。更加习惯性的术语,例如“精神”和“智力”,因为它们崇高的甚至神化的关联,通过过分强调它们与世界关系的主动特征,扭曲了我们对一部分人的看法。他们看待术语与我们完全不同,不仅认为这些术语具有某种更高度的自觉控制,而且几乎神化了它们的活动。除此之外,使用精神这类术语暗示了一个相对整体的、连贯的和稳定的器官,这就让我们倾向于听从由整体的、连贯的和稳定的书中而来的对整体的、连贯的和稳定的“理论”所作出的解释。谈论某人的精神会让我们以为理解了他们成就的基础,而实际上我们只是恭敬地做了个姿态。我们不谈整体的精神而是谈论有机的、有生命的大脑和它的无数神经元,以及在个体全部明意识和潜意识经验影响之下正在形成和消失的不计其数的联接,这最终提供了丰富得多的、更有弹性的框架,以全面解释可能影响生活中个体行为的因素。它还潜在地提供了更高要求的、更令人满意的框架,在其中塑造我们可能提出的任何有关问题的答案。

这种研究智力独特性的更为“神经的”方式也解释了这里所讨论到的人们被看作是“神经主体”的原因。神经科学不仅提供了包容从“主观性”这一概念中捕获的所有特征的精神模型,同时还提供了研究它们的媒介。个体的主观性并不像一些人认为的那样只是社会构成,它包含于脑中,我们可以对它进行很多层次的分析。在个体的生活中,主观性在他或她的行动、思考和创作中展现出来,而且,因为个体一生中所有的经验会影响他们神经网络的形成,其影响的程度依据那些经验能被重建的程度而定,那么经验所塑造的主观性也能在当事人故去上千年甚至上万年之后被重