

复旦大学

光华人文杰出学者

讲座丛书

全球景观中的 中国古代艺术

巫鸿 著



生活·讀書·新知 三联书店

复旦大学

光华人文杰出学者

讲座丛书

全球景观中的 中国古代艺术

巫鸿 著

Copyright © 2017 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

全球景观中的中国古代艺术 / (美) 巫鸿著. —北京:
生活·读书·新知三联书店, 2017.1

(复旦大学光华人文杰出学者讲座丛书)

ISBN 978-7-108-05702-0

I. ①全… II. ①巫… III. ①艺术史—研究—中国—古代
IV. ①J120.92

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 111531 号

特邀编辑 吴 彬

责任编辑 王 竞

责任校对 常高峰

装帧设计 罗 洪

责任印制 张雅丽

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京瑞禾彩色印刷有限公司

版 次 2017 年 1 月北京第 1 版

2017 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/32 印张 9.5

字 数 80 千字 图 200 幅

印 数 0,001—8,000 册

定 价 59.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

自序

接受了葛兆光教授的邀请在复旦大学作二〇一五年的“光华人文杰出学者讲座”，接下来需要想的是讲什么题目，而讲什么又和给谁讲无法分开。在不确定具体出席者的情况下，我把听众预想为三个圈子。最大的圈子是复旦大学师生及校外来宾。复旦大学是综合大学，包含许多学科，从文史哲到科学、法学、医学不等。而我认为美术史虽非显学，但由于与图像阅读及视觉分析的联系而可以和几乎所有学科挂得上钩。此外，不从学科角度出发而爱好美术和文物的也可能大有人在。中间的圈子是以复旦大学文史研究院为核心的人文社会科学中的各个领域，包括美术史。在此需要说明美术史不属于美术。美术是艺术创作，美术史则是一门人文学科，更精确地说是史学之一种，因此和其他类型的历史研究以及考古、文学、语言、传播等专业有亲密关系。是否这个讲座能够吸引文史界的同行并引起一些跨学科的讨论？答案虽然无法预设，但可以作为目的

追求。最后的第三个圈子是美术史界本身，包括专家和学生。但即便是在这个特定的领域内也仍然存在着一个健康的模糊点，即美术史研究的内涵并无严格定义，而且在近年中有迅猛扩大之趋势。如何在讨论视觉和图像材料的过程中扩展美术史的边界？一旦把这个问题作为讲座的潜台词，它也就造成了一种思考中的张力。

这样想来，讲座的内容不宜太专，但也不可太广。太专将变成只和第三个圈子或其一部分的对话而忽略了复旦大学举办这个跨学科讲席的初衷；太广则将不免把一个学术研究的机会变成普及的渠道，避开了探索中必然出现的质问和设论。这时一个想法开始萌生：何不将此作为一个实验的契机，把目前思考的一些带有较为根本意义的问题质之于众，以期得到不同类型听众的反响？这些问题的核心是如何讲述和写作中国美术史。一些人可能会对这个问题本身发出疑问：我们不是已经见到多部中国美术通史，自二十世纪以来以不同文字在东西方陆续问世？确实，这些现存著作必定会为进一步思考中国美术史的内涵、线索、逻辑和结构提供史学史上的基础和前提，但是直面反思如何撰写中国美术通史并实验不同路径仍是一个值得推动的课题。放在近现代史的大范围中观看，中国美术通史在二十世纪的产生可以说是中国在这一时期内转化为“民族

国家”过程中的一个副产品。在此之前，传统文人可以不加说明地把艺术等同于书画，更不需要在世界之林的语境中去考虑“中国美术”的概念。但随着现代意义上的“中国”的出现，它的整体性的文化和艺术传统变得需要说明或被说明，在时空中展开成为连贯的历史叙事。这个需求在开始时被相对简捷地满足：若干政治史和社会学模式为描述艺术的发展提供了约定俗成的框架，西方美术史中的分门别类也为重新定义中国艺术提供了外来的规范。于是，当中国美术通史被开始书写，就出现了借用西方准则将“中国美术”分为书画、雕塑、器物、工艺等专项的尝试，或沿循“美术”和“建筑”的平行系统去讲述中国艺术的故事。在时间性上，传统的朝代史很方便地提供了准年代学的线性框架，而“石器时代”“青铜时代”“奴隶时代”“封建时代”等概念的引入也拉近了历史叙事和现代社会经济学理论间的距离。

总起来看，在这个语境中出现的中国美术通史一方面对于中国艺术在全球范围内的介绍起到了非常重要的作用，但另一方面又从未真正证明自身的历史真实性。这里存在的一个关键问题是：当著者使用“中国美术”这个词的时候，他们所指的是什么？是在现代中国版图内所发现的所有古代直至现代和当代的美术作品吗？还是包含了更

为缜密的历史性的思考，指涉着一个文化和文明的特征和性格？有关这个问题，我在讲座期间接受《东方早报》访问时对记者打了一个比方：我说如果我们希望了解一个人，我们不会只根据他的出生地或籍贯将其归类，而更会留意他的生平经历、经验和性格（见本书“附录一”）。这个道理在撰写人物传记的时候显示得非常清楚：只有通过发掘和描述传主的生活经验和成长过程，作传者才能充分展现对象的特殊性格及其形成的过程和原因。但遗憾的是，对于中国美术的综述往往没有从这个角度出发，而大多是把晚近中国版图之内的美术资料编排入年代学或进化论的框架。表面上这种通史写作取代了传统文人以书画为唯一艺术的狭窄视野，使用“现代”的史观对视觉和考古材料进行了整合。但是由于这种整合并没有首先建立在对材料本身的视觉和美学特性进行细致分析的基础上，因此必然依赖于外部引进的历史概念和理论。虽然所述之史被冠以中国之名，但并没有展现其为何“中国”。

如我在本书“开题”中谈到的，近年来出现的书写“全球美术史”的动向为思考如何讲述和写作中国美术史提供了一个新的角度。很明显，对世界上任何艺术传统特殊经验的探索只有在全球语境中才有意义。反过来说，如果不能发掘出这种特殊性的话，那么所谓的全球美术也只不

过是一个单调枯燥的“独体”(monolith)。这里我需要特别强调的一点是：在全球美术史的上下文中对中国美术的性格和经验进行思考，绝不是希望找到某种固定不变的中国性(Chineseness)。恰恰相反，作为历史研究的对象，中国美术的内容和概念必然是不断变化的。对它的性格和语言的识别，也就是在千变万化的艺术形式和内容及其社会环境中寻找变化的动因和恒久的因素。这个讲座的目的是开始这个探索的过程。

§

这本小书汇总了三种内容。其主体是我在二〇一五年十月十日至二十日间在复旦大学所作的总题为“全球景观中的中国古代艺术”的四个讲座及与听众的互动。“开题”和第一讲“礼器：微型纪念碑”原来是在一个讲话中完成的。现在分开，第一讲因此比其他三讲略短。第二种内容是在每讲之后与听众的互动。第三种内容为收在“附录”中的我在讲座期间所作的两个访谈，对讲座的主旨和内容作了一些说明和发挥。现在发表的讲话使用了我事先准备的讲稿，在实际报告的过程中有不同程度的删减。互动中的问答则基于复旦大学文史研究院提供的记录。

我要特别感谢葛兆光先生和杨志刚先生的热情邀请，

使我能够有此机会，把思考中的一些问题转化为讲话，继而又出版为此书，得以和越来越多的听众、读者交流。我与复旦大学文史研究院的李星明教授和邓菲教授在讲座期间多次会晤，讨论有关美术史和美术教育的一系列问题，自觉受益良多。邓菲教授和复旦大学文史研究院的金秀英老师对讲座进行了极其细致和妥善的安排。杨洁同学与邓菲教授整理和校对了讲话后的互动。三联书店编辑部对本书的编排和校阅付出大量劳动，在此一并致谢。

巫鸿

二〇一五年十二月十五日于北京

目录

1	自序
1	开题
15	第一讲 礼器：微型纪念碑
71	第二讲 墓葬：视线不及的空间
141	第三讲 手卷：移动的画面
205	第四讲 山水：人文的风景
271	附录一 全球景观下如何重写中国美术史：专访芝加哥大学艺术史系教授巫鸿
287	附录二 以“全球景观中的美术史”视野兼看中国古代与当代
292	出版后记

开题

多谢复旦大学邀我作这个系列讲座。这是很大的荣誉。我很高兴有机会和各学科的学者和学生们交流一下我自己的研究心得。我的领域是美术史，国内有时也称为艺术史。但是“艺术”这个词的包容面实际上要大得多，除了美术以外还包括音乐、舞蹈等听觉和形体的表现。而美术史所研究的主要是属于视觉、物质和空间范围的材料。我的这个系列讲座也就在这个基本范围内进行。

首先谈一谈为什么我以“全球景观中的中国古代艺术”为题。目前国际美术史学界集中探索的一个问题是如何研究和书写“全球美术史”（英文称为“global art history”）。这个问题的起源是由于美术史这个学科的现存架构基本上是以地区和国家来划分的，如中国美术史就是这种“地区美术史”（regional art history）中的一个，其他还有日本美术史、印度美术史、意大利美术史、拉丁美洲美术史、欧洲美术史等。这种以地区或国家为核心的美

术史基本上被建构为一种以时间轴为中心的线性发展，在一个相对稳定的地域内把美术的发展分成若干时段，沿时间轴探索艺术形式、媒材、功能和意义的演变及其原因。其结果是实际操作中的美术史实际上是若干线性发展的一个集合体。研究不同国家或地区美术史的学者虽然时有接触，但这种接触多是个人性和临时性的。从整个学科的角度来看，每个“地区美术史”的教学、研究和展览基本上是封闭式的。这种情况在教学机构和美术馆中都表现得很清楚。国外综合大学中的美术史系都有专长于不同“地区美术”传统的教授，综合性美术馆的内部也都包括展示不同地区艺术品的画廊。如果从学术史的发展来谈这个现象，这种多元线性的学科体系的建立有其历史原因，首先是和美术史在欧洲发展成一个现代人文学科的经验有关。这种以线性发展为基础的学科解构随后适应了其他地区发展民族国家、梳理自己的文化历史传统的需要，在各个构架发展出不同的“地区美术史”。从这个角度看，现在的发展“全球美术史”的呼声也可以看作一个特殊的历史现象，主要的原因包括冷战时代的结束、全球化或国际化的潮流、对以西方为主轴的现代性的反思以及网络技术的发展。一些美术史家开始倡导在研究、写作和教学中突破国家和地区的界域，把美术的发展看成是

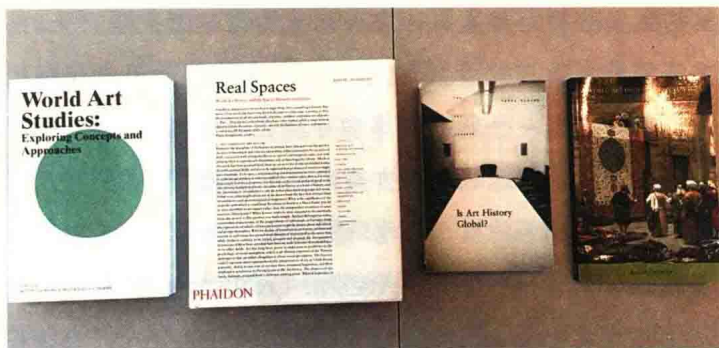


图1 Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme, *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* (《世界艺术研究：探索概念和方法》), Amsterdam: Valiz, 2008

David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (《真实空间：世界艺术史与西方现代主义的兴起》), Phaidon Press, 2003

James Elkins, *Is Art History Global?* Routledge; 1st edition, 2006

David Carrier, *A World Art History and Its Objects*, Penn State University Press, 2009

一种在空间中的互动和延伸的过程。随着这个动向也就出现了不少探索和讨论，包括综合研究计划、讨论会和一些新型的学术著作（图1）。

这些著作中有一些涉及较为本质性的理论和方法问题，如美国弗吉尼亚大学的大卫·萨默尔（David Summers）在《真实空间》（*Real Spaces*）一书中指出当下美术史研究中流行的各种研究方法，包括形式分析、原境分析或后

结构主义分析，都是以西方美术史为基础而发展出来的，并不能够成为跨文化美术史研究的基础，他因此大胆地提出需要建立一个新的叙事和分析框架，以“空间艺术”（spatial art）的概念取代西方美术史中根深蒂固的“视觉艺术”（visual art）的概念。他所提出的“空间”概念中包含了两个系统，一个是“真实空间”（real space），另一个是“虚拟空间”（virtual space）。“真实空间”包含人们能够实际感知的三维空间中的艺术形式，主要是建筑和雕塑。建筑属于真实的社会空间，雕塑则属于真实的个人空间。传统美术中的“虚拟空间”则是在二维平面上构造出来的图像空间，包括各种类型的绘画和印刷品等。但是由于任何绘画和印刷品都必须具有具体的承托材料和媒材，因此“虚拟空间”也不是绝对的，而是永远处于和“真实空间”的互动之中。

萨默尔教授的观点在美国学界没有被普遍认同。我在这里简单地介绍了一下，一方面因为这是比较新的一个理论，在国内也可以引起讨论，另一方面是因为我在这几个讲座中所谈的中国美术史中的材料，也有意地包括了“真实空间”和“虚拟空间”两个类型，希望把它们融合入一个更为丰富多元的美术史叙事。属于“真实空间”的有各种礼仪建筑（如墓葬）和器物，属于“虚拟空间”的有卷

轴画和山水图像。因此，虽然我将要谈的主要还是中国美术的问题，在一个基本层次上这几个讲话已经和萨默尔教授提出的“全球美术”框架发生了关系。

但是总的看来，在欧美学界里，萨默尔教授所代表的这种雄心勃勃、以“全球美术”为新框架对美术史的基本观念进行反思和清理的做法还是比较少的。大多“全球美术史”名下的研究计划属于两个更为实际的方法或趋向，我把它称为“历史性的全球美术史研究”和“比较性的全球美术史研究”两种。“历史性”研究的课题包括沿丝绸之路的美术传布与互动，欧、亚、非和美洲之间商业美术的机制和发展，佛教、基督教和伊斯兰教美术的传布和演变，等等。很多这类课题（如丝路美术研究）实际上应该称为“跨地域”（transregional）研究，而不真正是全球性的研究。但由于它们的一个基本目的是打破地域的界限，因此在方法和目的上与“全球美术史”相通，其研究结果也为“全球美术史”的书写提供了材料。与其他种类的历史研究相同，历史性的“全球美术史”项目以历史个案为基础，结合图像、考古和文字材料，沿时间和地域两个维度探寻美术的发展。它的目的是发掘不同文化和艺术传统的实际接触，而不是对一般意义上的艺术形式和美学性格进行宏观反思，

因此和“全球美术史”中的第二种研究方法，也就是“比较”的方法，判然有别。

与跨地域研究相同，比较性研究在美术史这个领域中也并不完全是新的，二十世纪初的一些德国美术史家已经尝试对不同艺术传统进行了比较——如东西方绘画的不同视觉观念和表现方式，也提出了一些理论。但历史学家对这种宏观的比较研究方式一般抱有怀疑态度。近年来出现的沿“比较”研究方向的课题则似乎反映了一个新的动向。总的来说，这些新的研究计划并不立即对不同美术传统进行比较，而是着重于建立一个美术史的“全球视野”。这些研究计划一般是集体性的，由不同“地区美术史”的专家学者参加，围绕某些专题进行“跨传统”（“跨传统”这个词可能比“比较”这个词要更为准确）的研究。比如在我任职的芝加哥大学美术史系，研究希腊罗马美术、早期基督教美术、美洲玛雅美术和古代中国美术的几位教授（开始的时候是四位，下一年将发展为六位）发起了一个名为“全球古代艺术”（Global Ancient Art）的持续性研讨计划。每一年共同选择一个主题，围绕这个主题在各自的领域中进行研究，然后把成果在会议中发表，并在这个基础上进行深度讨论。这几年做过的主题包括：古代美术中的“不可见性”（invisibility）、古代美术中的“容器”（vessel）、

古代美术中的“尺度”(scale)和古代美术与“祭祀”(sacrifice)。这些概念在晚期美术史中的意义和作用不一定很突出,但是对于世界上任何早期艺术传统都是极为重要的(只要想一想“容器”在不同古代艺术传统中的显赫地位,就可以很容易看到这一点)。每位参加者的论文并不对不同艺术传统进行直接比较,但是整个项目的实施过程,包括开始的选题和随后的学术报告、讨论和出版,很有效地把多元地域的美术史研究连接入一个研究框架,并可能引出新的想法甚至理论。与此有关的一个更大的项目是纽约大学几年前成立的“古代世界研究所”(Institute for the Study of the Ancient World),也是把研究不同地区古代文明的学者纳入一个新型机制,通过教学和讨论产生长期的互动。

这个相当长的开场白逐渐引到这个讲演系列的主题,即“全球景观中的中国古代艺术”。顾名思义,我的注视点仍然是中国,但是希望把中国艺术放在一个全球的视野里去看,因此和上面所说的“比较性”或“跨地域”的研究方式有密切关系。需要说明的是,从美术史研究的全局来看,我认为以上所谈的两条道路,即“历史性”和“比较性”的方法,对于建立“全球美术史”都是非常重要的,我自己的研究和写作也在不同场合涉及这两种方法。