

明代的图像与视觉性

Pictures and Visuality
in Early Modern China

〔英〕柯律格 著

黄晓鹃 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Pictures and Visuality
in Early Modern China

明代的图像与视觉性

〔英〕柯律格 著

黄晓鹃 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字01-2008-3832

Pictures and Visuality in Early Modern China by Craig Clunas was first published by Reaktion Books, London, 1997.

Copyright© Craig Clunas, 1997.

图书在版编目 (CIP) 数据

明代的图像与视觉性 / (英) 柯律格 (Clunas, C.) 著; 黄晓鹏译. —北京: 北京大学出版社, 2011.9

(北京大学艺术史丛书)

ISBN 978-7-301-19278-8

I. ①明… II. ①柯… ②黄… III. ①构图(美术)—美术史—研究—中国—明代 IV. ①J209.248

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 145772 号

书 名: 明代的图像与视觉性

著作责任者: [英]柯律格 著 黄晓鹏 译

责任编辑: 张文礼

装帧设计: 麦子

标准书号: ISBN 978-7-301-19278-8/J·0392

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子信箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62756467

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

720mm×1020mm 16 开本 15.75 印张 192 千字

2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

定 价: 42.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

前言：致中国读者

在把本书介绍给中国读者的同时，借此机会大概解释一下此书写作的缘起，我想会有所帮助。我同样希望能借此说明本书的某些特性，在中国读者看来，这些特性或许不同寻常，甚至有些让人困惑。十五年以前我撰写此书之时，我刚刚放弃了在伦敦维多利亚和阿尔伯特美术馆的工作，转而从事我的第二份工作，在大学里讲授艺术史。维多利亚和阿尔伯特美术馆或许是世界上最大的关于设计和装饰艺术的博物馆，该馆庞大的中国艺术品收藏中充斥着陶瓷、玉器、漆器、家具、织物和其他此类的物品，在中文里，这些物品通常会被归入“工艺美术”这一宽泛的类别。该馆几乎未藏有任何中国绘画，亦无书法作品。那时我最熟悉的中国艺术作品因此大多属于“工艺美术”的范畴。然而，我很了解书法和绘画作品在中国历史上一向被赋予更高的地位，正如欧洲传统中作为“高雅艺术”的绘画、雕塑和建筑一样，我也热切希望我的学生们能认识到这一点。我同样迫切希望向我自己和我的新同行们证明，我所研究的中国艺术品可以成为艺术史学科内部更大范围内的论争和交流的一部分。我想要证明这样的研究可以是艺术史主流研究的组成部分，而非仅仅是附加于一种狭隘的、欧洲中心的“艺术的故事 (Story of Art)”（借用英国艺术史学家贡布里希爵士名著的标题）之上的“异国情调”的传统。我试图证明，事实上可以有多个故事，研究艺术

史的学科如果不把它们考虑在内就会变得十分苍白贫弱。我试图证明，关于中国艺术的研究可以在艺术史学科内部进入更大范围的讨论。正因为如此，本书在某些方面着重针对以下读者群，即欧洲和北美的艺术史学家（例如，书中引用了很多1990年代在艺术史学家中很流行的理论家）。这一读者群体习惯纯粹以西方传统中的素材为基础来对“艺术”、“绘画”；或是“图画”来进行概括性的阐述。我想向他们展示，如果这类综述不把图画制作在中国长久而复杂的历史考虑在内的话，是不能令人满意的。

我发现自己著书立说常常源于对另一位学者研究的不满。就本书的写作而言，最初引发了我思考的是出版于1983年的《视觉与绘画：观看的逻辑》（*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*）一书中的一段话，该书的著者是诺尔曼·布列逊。布列逊教授在英语世界是一位非常有影响的学者，该书曾被（现在仍然如此）人们广为阅读。著者在书中宣称，在中国和欧洲的绘画传统二者之间，从一开始就存在着完全的、绝对的差异。著者认为中国绘画始终都通过笔法来强调作画过程的可见性，而欧洲的绘画却始终在掩饰这一过程。当然，很容易就可以找出两幅绘画作品来证实这一绝对差异。如果我们精挑细选，把一幅董其昌的作品和一幅达·芬奇的作品放在一起，显而易见，第一幅画的笔触，即所谓“皴”或是“笔法”，非常突出，而第二幅画则并非如此。然而如果我们加以比较的是，比如说，明代宫廷画家边文进的一幅作品和伦勃朗的一幅作品，则并不能体现这种差异。绘画实践的多样性，以及从中欧同样漫长而丰富的历史中产生的各类画作，都让我觉得进行这类概括是很不明智的。事实上，我要站出来直接表明，我认为“中国绘画”和“西方绘画”这种二分法毫无用处。

我现在十分清楚，持有这种二元论看法的并非只有布列逊其

人。在 20 世纪的中国，此类观点最直白的声明或许出自于大画家潘天寿，即其著名言论“中西绘画要拉开距离”。然而我想我们需要把这一声明置于其历史语境中来理解，它所传达的并非放之四海而皆准的东西，而只是在特定时期，面对一系列外来压力所提出的一种策略性需要，希望能为国画保留一个实实在在、至关重要的空间。我同样认为，艺术史学家需要更多地关注以往实际发生的各种绘画活动，关注这些实践活动远比艺术理论（在中国和欧洲皆是）的解读更能展示多样性。而且，即使是理论层面的多样性，也常常超出我们的想象。例如，在 17 世纪的意大利，马可·博实尼曾说艺术家可见的笔触就是他们的风格所在。在 17 世纪的中国，当谢肇淛论及绘画中写实手法一贯的重要性时，亦称“古人善画者必能写真”。然而事实上我们却常常读到这类概论，即认为“笔法”是一种纯粹的中国艺术赏鉴标准，或是“写实主义”完全是西式的。我对这类概括表示怀疑，正如我不相信任何一味强调中国或西方绘画特殊性的言论。

本书写作之时，英语国家的艺术史学界正热衷于“视觉文化”的讨论。其中至少有一部分是围绕以下问题，即有哪些物品或是哪一类图像，此前不被重视，而今却应纳入新近得到扩展的艺术史研究中去。因此，本书以“图绘 (pictures)”这一范畴来连接绘画作品和印刷作品以及诸如陶瓷或漆器这类物品上的图像 (images)，这可视作是对那场论争的一个贡献。当然，在过去的三十年中，英国的艺术史研究大大拓展了研究范围，不同的群体对这一点有着不同的感受。我本人认为这是一种积极正面的发展，但我们也要继续研究那些经典（例如）绘画作品，把它们作为一个扩展了的领域中的一个组成部分来研究，这同样非常重要。也就是说，我们既要研究漆器和瓷器，同样也要研究绘画，而非取而代之。

无可避免地，在回顾一部多年前写就的著作时，著者会发现其中有一些“硬伤”（对此我只能表示歉意），或是对某些段落他如今已有不同看法。如果我现在来写作此书，我大概不会再用“早期现代中国”来指代明代。这一说法的问题，正如现今很多人都意识到的那样，在于用一个在欧洲历史研究中生成的术语（大致相当于1400年至1800年间）来给中国历史进行分期。然而我在书中多次使用了这一说法，而且是有意为之，意在借此强迫欧洲学者关注中国的例子，而非只是以站不住脚的证据来断言欧洲的独到之处。如果本书题为《明代中国的图像与视觉文化》，那么欧洲艺术史学家很容易就会说，“这与我无关，我不需要关注它在说什么”。因此，从这个意义上说，我并不后悔使用了这个说法，虽然它必然会让中国的读者们感到奇怪。

我同样认为，在本书的结论中，我或许过于强调“图”和“画”二者之间的分别。更确切地说，我声称（我是这样向英国学生解释的）在明代，所有的画都可以归属于一个更大的图的范畴，而非所有的图都可以归属于画的范畴。这与画家龚贤的论述一致，即“古有图而无画”。我现在觉得，这一绝对的区别本身就是我们应该持有一定保留态度的二元论。我越研究中国艺术传统的深度和广度——对此我仅有一知半解——我就越觉得我们需要非常谨慎地做出这类概括性论述，或者是非常谨慎地接受我们在材料中读到的任何泛泛之论。如果我们能做到这一点，我们将会获得一部更加丰富的艺术史。

柯律格

牛津

2011年5月15日

目 录

I 图版目录

VII 前言：致中国读者

001 第一章 导论

023 第二章 图绘的地位

085 第三章 天地人三才

115 第四章 视觉实践

155 第五章 木刻版画复制时代的艺术作品

175 第六章 对图像的畏惧

203 第七章 结论

225 参考文献

235 索引

图版目录

- 015 | 图 1 佚名《水陆诸神图》，15 世纪。巴黎吉美博物馆 (Musée Guimet, Paris)。一组水陆画中的一部分，用于佛教超度亡灵的“水陆”法事中。
- 017 | 图 2 佚名《山水》，绢本，水墨着色，16 世纪至 17 世纪早期。德累斯顿国立美术馆藏 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)。地位较低的“作坊”画作，因较早出口到欧洲而保存下来。
- 018 | 图 3 沈周 (1427—1509)《仿倪瓚山水》，作于 1484 年，纸本，墨笔。纳尔逊·阿特金斯博物馆藏 (Nelson Gallery-Artkins Museum, Kansas City)。
- 026 | 图 4 壁画残片，《摩诃波闍波提育佛图》，据说来自陕西省翼城县华严寺，绘制于 1551 年。波士顿美术馆藏。
- 029 | 图 5 木刻版画，《太极河图》，出自来知德《易经来注图解》，1599 年。
- 029 | 图 6 木刻版画，出自弘治京师金台岳家本《西厢记》，1498 年。
- 029 | 图 7 木刻版画，出自大英图书馆藏 1592 年版双峰堂本《三国演义》。到了这一较晚时期，这类上图下文的格式是廉价版本的标志。
- 030 | 图 8 木刻版画，出自《琵琶记》，新安玩虎轩刊本，1597 年。该书代表了明代质量上乘、含有精美全页插图的图书。
- 030 | 图 9 木刻版画，出自陈洪绶 (1598—1652) 所设计的《水浒传子》。这是一套用于流行的赌博游戏的纸牌，牌上绘制了绿林好汉小说中的人物。
- 044 | 图 10 螺钿镶嵌漆盒，图案是宋代诗人林逋，制于 1500 年前后。英国维多利亚与阿尔伯特博物馆 (Victoria and Albert Museum) 藏。
- 044 | 图 11 杜堇 (大约活跃于 1465 年至 1505 年)《梅下横琴图》，绢本设色。上海博物馆藏。这幅以诗人林逋为题的画作与图 10 中漆盒上的装饰图案非常接近。
- 046 | 图 12 木刻版画，表现的是身为学者和政治家的苏轼，出自《古

文正宗》，安徽郑少斋刻本，1593 年。

- 046 | 图 13 张路（1490 年前后至 1563 年前后）《东坡玉堂宴归图卷》（局部），纸本水墨淡设色。静远斋收藏（伯克利大学美术馆）。
- 049 | 图 14 漆制雕刻桌屏，装饰图案的主题是苏东坡归来，16 世纪。东京国立博物馆藏。
- 053 | 图 15 表现铸钟工艺的木刻插图，出自《天工开物》，1637 年版。巴黎法国国家图书馆藏。
- 054 | 图 16 石碑拓片，《圣谕图解》，1587 年，内容是钦定的礼仪教化之典范。
- 056 | 图 17 斗彩酒罐（釉下青花釉上彩），图案为童子嬉戏，嘉靖时期（1522—1566）。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 056 | 图 18 珐琅彩瓷罐，饰以“燕山五子”的经典教子故事，1500—1550 年。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 057 | 图 19 木刻彩色套印插图，表现童子嬉戏的刺绣图样，出自图样册《剪霞集》，17 世纪中期。私人收藏。
- 059 | 图 20 使用模具制作、饰以史上杰出人物的青瓷碗，制于 1500—1550 年间。英国苏塞克斯大学藏（University of Sussex）。
- 061 | 图 21 饰以戏曲作品《西厢记》中场景的斗彩瓶，制于 1620—1640 年间。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 065 | 图 22 戴进（1388—1462）《归田祝寿图》，15 世纪上半叶。北京故宫博物院藏。
- 065 | 图 23 雕刻漆盘，描绘了文人之间的互访。在拜访中，这类漆盘用于盛纳礼物。15 世纪早期。大英博物馆藏。
- 066 | 图 24 雕刻漆盒，描绘众仙人为老君祝寿的场景，15 世纪早期。阿伯丁美术馆（Aberdeen Art Gallery）藏。这类漆盒是用于赠送寿礼的。
- 067 | 图 25 佚名《福祿寿三星》，16 世纪。绢本水墨。华盛顿弗利尔美术馆藏（Freer Gallery of Art, Washington, D.C.）。这是另一个有祝寿含义的艺术题材。
- 077 | 图 26 螺钿漆盒，表现了状元省亲的场景，制于 1537 年。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 078 | 图 27 珐琅彩瓷酒坛，绘以文人士子的四艺琴棋书画，制于 1522 年至 1566 年间。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 069 | 图 28 佚名《宫苑仕女图》，纸本设色，16 世纪至 17 世纪早期。辽宁（沈阳）故宫博物院藏。
- 070 | 图 29 沈周《仿戴进谢太傅游东山图》，绢本设色，作于 1480 年。翁万戈（Wan-go H. C. Weng）先生及夫人藏。

- 071 | 图 30 北京城外法海寺壁画局部，这些巨型壁画由明代宫廷画士绘制于 15 世纪中期。
- 072 | 图 31 饰以西王母寿宴主题的浮雕漆屏，17 世纪早期。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 074 | 图 32 彩色套印木刻版画，出自《西厢记》，1640 年。科隆东亚艺术博物馆藏。
- 074 | 图 33 螺钿镶嵌漆盘，图案内容为科举考生前往考场，1500 年前后。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 075 | 图 34 佚名《宫廷女乐图》，16 世纪，绢本设色。茵斯布鲁克阿姆不拉斯宫藏（Schloss Ambras, Innsbruck.）或许是苏东坡荣归的另一版本，而且是大批画坊作品中罕见的传世之作。
- 076 | 图 35 陈洪绶（1598—1652）《宣文君授经图》，绘于 1638 年，绢本设色。克利弗兰美术馆藏。
- 080 | 图 36 雕刻漆盒，上有与婚礼有关的场景，或许用于双方家庭交换文定之礼，17 世纪早期。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 082 | 图 37 木刻版画，出自类书《五朵云》，存诚堂版，刊于 1628 年至 1643 年间。图中所示场景为唐代开国皇帝“雀屏中选”的故事，图 36 和图 65 所示的盒子上也是同样的典故。
- 087 | 图 38 《区田图》，出自类书《三才图会》，1607 年版。
- 087 | 图 39 风水穴地，出自类书《三才图会》，1607 年版。
- 088 | 图 40 木刻手绘着色挂图，《古今形胜之图》，制于 1555 年。西班牙塞维利亚印度总档案馆藏（Archivo General de Indias, Seville）。
- 091 | 图 41 谈九畴，浙江海防图局部，1560 年前后。
- 091 | 图 42 木刻版画，《浙江地理之图》，出自 16 世纪晚期的行政手册《皇明添设衙门官制大全》。巴黎法国国家图书馆藏。
- 093 | 图 43 谢时臣（1488—1588 以后）《虎丘图》（局部），绘于 1536 年，纸本设色。波士顿美术馆藏。
- 094 | 图 44 木刻版画，出自《新编海内奇观》，1610 年版。普林斯顿大学葛思德东方图书馆藏。
- 095 | 图 45 木刻版画，出自《环翠堂园景图》，描绘了汪庭呐的园林，刊刻于 1610 年左右。普林斯顿大学葛思德东方图书馆藏。
- 095 | 图 46 佚名《出警入蹕图》（局部），16 世纪中期。台北故宫博物院藏。
- 096 | 图 47 周臣《流民图》（局部），作于 1516 年，纸本淡设色。克利弗兰美术馆藏。

- 096 | 图 48 佚名《太平街景图》(局部), 作于 15 世纪至 16 世纪间, 纸本设色。芝加哥美术学院藏。
- 098 | 图 49 面相图, 出自《三才图会》, 1607 年版。
- 100 | 图 50 祖先画像, 16 世纪。布拉格国家美术馆藏。
- 101 | 图 51 木刻版画, 出自崇祯本《金瓶梅》六十三回。众人端详西门庆新亡妾侍之遗像。
- 105 | 图 52—55 姚氏家族的几位成员 [左上: 姚凤翔; 右上: 姚钟; 左下: 沈孺人 (姚凤翔之母); 右下: 王宜人 (姚钟之妻)]。作于 16 世纪, 绢本设色。上海博物馆藏。
- 106 | 图 56 佚名《沈周八十画像》, 作于 1506 年, 绢本设色。北京故宫博物院藏。上有沈周本人题诗。
- 109 | 图 57 木刻版画, 哲学家王艮 (1483—1541) 遗像, 出自《重镌心斋王先生全集》, 1631 年版。
- 110 | 图 58 明代帝王像, 出自《三才图会》, 1607 年版。收入帝王画像下至嘉靖帝 (1522—1566 年在位)。
- 111 | 图 59 黄存吾《青林高会图》, 17 世纪早期。晚明一些主要文化人物的群像, 包括画家董其昌 (1555—1636) 在内, 聚会时间不详。明尼阿波利斯美术学院藏。
- 120 | 图 60 木刻版画《历代帝王传授总图》, 出自《三才图会》, 1607 年版。
- 120 | 图 61 木刻版画《方田诸图》, 出自《三才图会》, 1607 年版。
- 127 | 图 62 木刻版画, 出自《新编对相四言》, 1436 年刊刻。每幅图画右边是与之对应的汉字; “画” 在最左边一栏的自上而下数第二位。
- 131 | 图 63 木刻版画, 出自戏曲作品《意中缘》, 表现了几位士大夫正在一家古玩店检视一幅画作, 刊刻于 1644 年至 1661 年间。
- 133 | 图 64 仇英 (活跃于 1494 年左右至 1552 年左右)《桃村草堂图》, 作于 16 世纪上半叶。北京故宫博物院藏。题跋表明了该画作是有人向这位著名的职业画家定制, 意在作为一件寿礼。
- 134 | 图 65 彩绘漆盒, 用于交换文定之礼或生辰八字, 制于 1600 年。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 135 | 图 66 彩色套印木刻版画, 出自《湖山胜概》, 刊刻于 1620 年至 1640 年前后。巴黎法国国家图书馆藏 (版画集)。
- 136 | 图 67 佚名《帝京胜景图》(局部), 16 世纪, 绢本设色。北京历史博物馆藏。
- 137 | 图 68 仇英 (活跃于 1494 年左右至 1552 年左右)《竹院品古图》, 出自图册《人物故事图》, 作于 16 世纪上半期, 纸本设色。

北京故宫博物院藏。

- 138 | 图 69 佚名《乡村画师展卷图》，16 世纪，绢本水墨。华盛顿弗利尔美术馆藏。
- 139 | 图 70 佚名山水，唐代大师李昭道伪作，16 世纪晚期，纸本设色。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 140 | 图 71 1640 年所作契约，写于彩笺之上。到 17 世纪这类有图案装饰的笺纸已非常普遍。
- 158 | 图 72 木刻版画，表现了各类人物，出自《图绘宗彝》，夷白堂 1607 年刊本。
- 159 | 图 73 木刻版画，表现了各种形态的梅花，出自广为流行的类书《四民便览》，16 世纪晚期。
- 162 | 图 74 木刻版画，“李昭道之画作”，出自顾炳《顾氏画谱》，1603 年版。
- 162 | 图 75 木刻版画，“文徵明之画作”，出自顾炳《顾氏画谱》，1603 年版。
- 162 | 图 76 木刻版画，“董其昌之画作”，出自顾炳《顾氏画谱》，1603 年版。
- 168 | 图 77 文徵明（1470—1559）《古木寒泉图》，作于 1551 年，纸本设色。克利弗兰美术馆藏。
- 169 | 图 78 董其昌（1555—1636）《仿杨陞没骨山水》，作于 1615 年，立轴，绢本设色。纳尔逊·阿特金斯博物馆藏。
- 181 | 图 79 木刻版画，出自春宫图册《花营锦阵》，17 世纪早期。
- 182 | 图 80 木刻版画，出自春宫图册《花营锦阵》，17 世纪早期。
- 187 | 图 81 马守真（1548—1604）《兰石图》，作于 1572 年，纸本水墨。纽约大都会博物馆藏。马守真是明代时期最有名望的名妓画家之一，兰花是这类画家的常见题材。
- 190 | 图 82 手工着色木刻版画，《文殊菩萨》，刊刻于 1578 年。波士顿美术馆藏。
- 191 | 图 83 仇英之女，《观音大士像》，出自 16 世纪中期的一部册页，共 26 页，以金粉绘制于黑纸之上。私人收藏。
- 192 | 图 84 木刻版画，出自通俗宗教小说《观音出身南游记传》，刊刻于 1571 年至 1602 年间。焕文堂本。
- 193 | 图 85 木刻版画，出自崇祯本《金瓶梅》第七回。
- 193 | 图 86 木刻版画，出自崇祯本《金瓶梅》第七十四回。
- 195 | 图 87 木刻版画，表现了男性的理想书斋，出自《三才图会》，1607 年版。

- 196 | 图 88 雕饰云纹漆盒，制于 15 世纪至 16 世纪期间。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 196 | 图 89 荔枝图案雕饰漆盒，制于 16 世纪末至 17 世纪初。纽约大都会博物馆藏。
- 196 | 图 90 漆盒，一面刻有唐代诗人李白把酒邀月的图案，制于 15 世纪。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。
- 206 | 图 91 木刻版画，出自程大约《程氏墨苑》，1606 年版。加州大学伯克利分校东亚图书馆藏。明代对外来的新奇视觉形象的欣赏可见一斑。
- 208 | 图 92 佚名《圣母与圣子》，17 世纪，纸本水墨设色。芝加哥菲尔丁自然历史博物馆 (Field Museum of Natural History, Chicago)。该画是罗马圣母大教堂 (S. Maria Maggiore) 中圣母像的中国版本，该圣像为耶稣会所特别供奉。
- 214 | 图 93 木刻版画，表现了耶稣基督生平，出自《天主降生出像经解》，该书由耶稣会监制，于 1637 年刊刻于晋江。巴黎法国国家图书馆藏。
- 216 | 图 94 吴历 (1632—1718)《万壑松风图》，17 世纪晚期，纸本水墨淡设色。克利弗兰美术馆藏。
- 217 | 图 95 刺绣缎面壁挂，“圣安多尼”，17 世纪晚期。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆藏。可能是为中国的某个基督宗教社区所制。
- 218 | 图 96 笔筒或香筒，釉下青花瓷，出产于 1670 年前后。私人收藏。

第一章 导论

近来出现了一些关于图像的重要主张。在一些人看来,艺术作品能“产生政治和社会以及文化的意义,而非仅仅是对这些意义的表现”^❶,这样一来,“具象艺术(representation)就危在旦夕”。相对于艺术史,该研究视角倡导一种图像的历史,后者作为历史研究的一种形式,不会给予某些艺术品作为杰作的先验特权,而是要更广泛地涵盖整个“文化制作领域”。以上主张在很大程度上产生自艺术史学科内部。简单地说,提出这种主张的人,其主要的职业身份恰恰依赖于他们讲授的艺术史科目。当艺术史的信誉面临来自学科内外的双重挑战时,这些人需要使艺术史显得更加重要的,甚至是必不可少的研究领域。他们以崭新的、更雄心勃勃的方式来重建艺术史研究的重要性。既然我也是吃艺术史这碗饭的,他们的主张我并非不认同,尽管在实践中,此类研究视角往往只是引入新的图像来阐述传统的研究对象。然而,近来图像似乎变得如此重要,以至于不能再为艺术史学者独享。那些自视为纯粹的“历史学家”的人也行动起来,使图像成为他们合法的研究领域。^❷

❶ 诺曼·布列逊(Norman Bryson), Michael Ann Holly, and Keith Moxey eds., *Visual Culture: Images and Interpretation*, (Hannover, 1994), “导论部分”, pp.xv-xxix (p.xv)。

❷ 伊文·加斯凯尔(Ivan Gaskell), “History of Images”, 收入彼得·伯克(Peter Burke)编, *New Perspectives on Historical Writing*, (Cambridge, 1991), pp.168-192。

这本书的构思受益于上述两种趋势。本书审视了明代中国(1368—1644)所制造的大量视觉材料中的一些要素,并试图提出以下一些问题:这些视觉材料是如何形成、如何

被大规模生产及利用的？事实上，它们是否产生了社会的、文化的和政治的意义而非只是表现了这些意义？如果是的话，这些意义又是如何产生的？是否有可能构建一个参照框架以涵盖不同类型的研究对象（例如，纸上的画和瓷器上的画）？这些研究对象历来被区别对待，即便偶尔相提并论，也是在“影响”的标题之下。能否有一种讨论图像的方法，使我们可以避免假定某些具象表现形式作为“艺术作品”的“重要性”？在明代中国，关于图像艺术都有哪些问题和争议？“观看一幅图画”在明代中国意味着什么？对这些问题的回答或许不能让所有的读者都满意，但至少这些问题提出的方式旨在引起中国史研究者对视觉材料的关注，并使其他的史学家及艺术史学者有必要重新审视他们研究中的某些定论。本书书名中“早期现代中国”这一说法是有意而为的挑衅，这尤其是为了刺激那些人——他们仍然把过去五百年欧洲的特殊性建立在对欧洲以外历史完全忽略的前提之上。因为欧洲意义上的早期现代这个概念，除了作为现代本身不可避免（即便是隐含）的序幕之外，绝少被提及；虽然两者之间的界限仍然是一个有争议的问题，但大家对于该概念的地理特殊性却习以为常。有关“早期现代”究竟是始于1400年还是1492年或者是1700年的讨论显然更为激烈，而该概念本质上只是一种欧洲现象这一命题却被默认了。较之于现代性始于何时，现代性始于何地似乎不成其为问题。

这是一本关于某个特定历史时期中国图像的著作，而非仅仅涉及绘画。普遍为人接受的一种看法是，中国艺术的主要部分——有时被相当片面地定义为绘画作品——在很

早时期就达到了“超越具象艺术”的阶段，摒弃了早期的模仿，从根本上说，取而代之的是对绘画作品自我指示性的关注。这确实是自11世纪以来大多数正统艺术家和画论家（中国的特别之处在于此二者通常是同一群人）采取的理论立场。这一叙述相当有说服力，尤其是对于那些重视源于中国文化内部的主张的人而言。它对于欧洲那种把对模仿的摒弃视为现代主义重要支柱之一的观点是一个必要的、有益的修正。它将会让持这种观点的人意识到，类似主张早在保罗·塞尚几百年之前的中国已经出现。然而本研究的目的绝非认为中国艺术才是“真正”的赢家，在这场中欧之间关于“现代性”的角逐中，中国被认为在前期具有相当的潜力，仅仅是在关键的末期才黯然失色。与此相反，我的目的正是要质疑这场唯一的、全球性的对“现代性”的角逐。更确切地说，本书试图处理中国规模庞大的图像制作（picture-making）以及图像观赏（picture-viewing）活动的某一部分，在其中具象艺术仍然是中心问题，而且还是图像制作的首要理由。其中某些活动在中国隶属于“绘画”这一主流话语，该话语历史悠久，流传至今。绝大部分则与此无关。所有问题都应被视为是一种特定的、历史的、视觉文化的组成部分，即哈尔·福斯特（Hal Foster）所谓“作为社会事实的视觉”^①，尽管我仅在第四章中指出类似研究应采取的方向。

① 福斯特，*Vision and Visibility* (Seattle, 1988), p.ix.

伊文·加斯凯尔（Ivan Gaskell）曾描述了这样一个研究计划，即“还原历史〔试图把视觉材料放在最初被制作出来的背景中去阐释它，不论是从制作者的角度，还是从他的（原文如此）同代人的角度，或者二者皆有〕”，从广义上说，