

艺术与文化的区域性 视野

YISHU YU WENHUA DE QUYUXING SHIYE

邵学海 著

长江出版传媒
湖北人民出版社

艺术与文化的区域性 视野

YISHU YU WENHUA DE QUYUXING SHIYE

邵学海 著



长江出版传媒
湖北人民出版社

鄂新登字 01 号
图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与文化的区域性视野/邵学海著.
武汉:湖北人民出版社,2013. 1

ISBN 978 - 7 - 216 - 07465 - 0

- I. 艺…
II. 邵…
III. ①长江流域—艺术—文集
②长江流域—文化史—文集
IV. ①J12 - 53②K295 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 283566 号

艺术与文化的区域性视野

邵学海 著

出版发行:  长江出版传媒
 湖北人民出版社

地址:武汉市雄楚大道 268 号
邮编:430070

印刷:武汉市福成启铭彩色印刷包装有限公司
开本:787 毫米 × 1092 毫米 1/16
字数:346 千字
版次:2013 年 1 月第 1 版
书号:ISBN 978 - 7 - 216 - 07465 - 0

经销:湖北省新华书店
印张:20
插页:3
印次:2013 年 1 月第 1 次印刷
定价:38.00 元

本社网址:<http://www.hbpp.com.cn>

序

近年来，在长江流域美术和南方先秦美术领域推出了几本有影响的学术专著，《长江流域美术史》、《先秦艺术史》是其中的翘楚。书的作者邵学海长期从事长江流域古代艺术与文化的研究，敏于考古学的新发现，常能从隐而不显的历史文化线索中抽丝剥茧，寻得理路，在楚文化和南北先秦艺术研究中提出新论。从20世纪80年代起，迄今三十年间，他陆续撰写了多种分量既重，见解也新，立论坚实的学术论文，一些论文和见解曾一度引起过学术界的广泛关注乃至学术论争，在长江流域及古代楚文化研究方兴之时起过很好的推动作用。温故知新，今天自选论文结集出版，文章读来仍令人觉得意兴盎然。

收入本编的论文，集中体现了作者治学立论的方向，思绪虽在艺术与文化，主线则是区域文化的视野。命意如此，不全因作者生活在白云黄鹤之乡，有地利之便；也不全因改革开放以来长江流域田野考古屡有重大发现，可得近水楼台之惠。以我的观察，更主要的原因是作者基于新发现而引发的区域文化之于文明迁延的思考，由发生学而对中国文化元典精神的可能解释，所以他在讨论长江流域上古陶器、漆器、青铜器、玉器、绘画的文字中，每每洋溢着呼之欲出的学术热力。诚如作者所言：“长江流域的先秦美术是激动人心的，其成就使我们明确了它在中国美术史上的贡献和地位。”相信这个时刻，学术是作者的全部。因为这些上古先民留下的艺术介质，可以滋养研究者的“历史哲学之思”，可以更新中国文明“黄河源头”的固有陈说。认定长江流域也是本原文化的真实存在和中国美术的“多元复合”的性质，这个命题是那样地具有挑战性，真是欲罢不能。在《长江流域美术史》一书的导论中，作者有一段话可明其心智：

20世纪最后30年，田野考古的一个个重大发现，有力地揭示了同期长江流域文化艺术的面貌，这些历史遗物以比较清晰的脉络，比较完整的轮廓，昭示了中国文化多元复合，主要是二元复合的历史要义，体现了历史发展“和实生物，同则不继”多样统一的命题，为全面反映中国美术的本原，

包括长江、黄河流域以及其他区域文化在内的全息影像，作了不可或缺的补充。

邵学海的“历史哲学之思”是立足于本原文化的认知上的。他用先秦文献《国语·郑语》“和实生物，同则不继”给出了中国文化的“哲学之思”与历史真相最为契合的解读。例如，江汉平原以及巢湖、太湖流域出土的大量玉器，提供了观察由陶器转向青铜器的过渡形态，其中良渚玉器人兽合体的徽记，还是商周青铜器装饰母题“兽面纹”的可能源头。这个认知提示了黄河文明与长江文明之间的互动关系，与近期历史考古学界提出在石器时代与青铜器时代之间应分出一个“陶器时代”的意见一样，皆有发人深省的学术之功。建立在区域文化介质上的观察，因为有了可资比较的内容，发生在两条大河间的文化与美术形态“互为连锁”的迹象于是乎就此清晰了许多，在区域文化的视野中，这种“互为连锁”的迹象，还预示着民族与文化的迁延相继，结果和意义都是耐人寻味的。

黄河与长江两系文化的连锁与迁延并没有走向“同则不继”，原因是在各自的生态中相激相生，“和而不同”使得二者各自塑造着自身的性格，又在互动中输入新的活力。邵学海注意到这一特质在史前陶器上留下的烙印，《地理资源造成史前南北陶器装饰风格的差异》即是基于这一认识的专论，南北陶器纹饰是实证，而由实证展开的是关于文化及制器者与生存环境的关系，学术背景自然可以放眼在文化成因的普遍规律之上。自从傅雷翻译出泰纳的《艺术哲学》，关心艺术生长的三要素，即时代、民族、气候，就成为探讨文化艺术的一个共同话题，在认知和学术的层面上持续至今。地理资源，尤其在以自然为家的原始先民那里，既关乎生存，也关乎文化行为。近年楚文化的研究中，对清华大学藏简《楚居》的解读过程，就引申出关于楚人先祖季连族系居住环境与文化性格的有趣讨论。当前关注地球生态是世界性的话题，更强化了生态环境与文化迁延的必然关系，所以环境对于人类的生存，对于文化和艺术都是息息相关的课题，说古即是论今，历史研究的当代性也于此中得其大要。

以区域文化的视野著论，作者使用了两个参照系统，一个是中国本土的，即黄河与长江文明的互证系统；另一个是世界的，即中国与中国以外的大文明间的互证系统。前者的要义已见上文，而后一个参照系的重要，不仅避免了观察区域文化时可能出现的褊狭，而且更有助于将一种文化形态与他种文化作性质上的比较，从而明了本原文化的价值。在这个叙述系统中，作者引用的两个关键词有必要特别提出，一个词是“轴心时代”，另一个是

“元典时代”。“轴心时代”原是德国存在主义哲学家雅斯贝尔斯用来描述发生在公元前8世纪至前3世纪中国、印度、波斯、巴勒斯坦、希腊的文明，这些文明不约而同又彼此自主地登场问世，是文化本原的样态。“元典时代”是中国文化学者冯天瑜描述一个民族用文字系统阐述宇宙、社会、生命思考进而荟萃成就为经典学说，中国的元典产生于公元前6世纪前后，是文化本原的典藏。这两个关键词的所指基本相同，它们既是特定文化共相的历史指称，同时也是文化共相的哲学表述。两个关键词的引用，使我联想到前些年从西方引进的另一个文化概念：“原史时代”，考古学界用于指称史前时期与历史时期之间的过渡阶段，近来也有考古学家用“原史时代”来描述发生在公元前400年前后的长江流域文化。这些概念，尽管托足于不同的领域，但所指的共相都是文化的本原性格，当然应得到足够的重视。雅斯贝尔斯在描述这种本原文化的价值时曾说：“人类一直靠轴心期所产生思考和创造的一切而生存，每次新的飞跃都回顾这一时期，并被它重燃火焰……轴心期潜力的苏醒和对轴心期潜力的回忆，或曰复新，总是提供了精神动力（《历史的起源与目标》）。”现在看来，作者当初提取这两个关键词，并用于分析具体文化介质时，他的视野已然是心包太虚的广大。在他与冯天瑜合著的《江河万古流》一书中，这个哲学表述即是贯穿于始终的，做法上与考古学引入的“原史时代”亦有彼此呼应之效，可视为区域文化视野在方法论上的成功之例。

长江流域上古艺术与文化呈现又是具体而微的，这在人工制器上有较充分的体现，如陶器、玉器、青铜器、漆器等种类。在“器”、“道”仍混沌未开的阶段，制器之巧拙，技艺之精粗，亦是原始先民特有的文化方式，在制器的过程中展示着先民“观物取象”的思维方式和“直观抽象”的表达方式，并以这种方式渗透到不同的功能需求中。比如玉器，由神玉而礼玉而佩玉，治玉工艺之中含藏着功能需求与造型样式的演进规律。再如楚国漆器，集雕、漆、绘为一体，是楚人“形镂为美”的审美意趣与功能的完美结合，也是楚地提炼得最成熟的技艺。如此种种，在艺术的分析中，作者的概括总有人所未发的新意。如谈良渚玉器，他借“拆半律”来归纳玉琮上神徽纹饰的构成特点。“拆半律”的适用范围有多广，沿用的时间有多长，只要看商、周青铜器“兽面纹”的流行就可以知道了。又如说漆器，他以“纹间叙事”来解释漆器装饰上叙事性绘画的表现，以此提醒绘画从饰器分蘖独立的早期形态。再如论先秦艺术的特质，他引先贤“知者创物，巧者述之守之”一语，借以阐明先秦百工崇尚工艺，追求精致的技艺传承方式。

这些比附，无论是自创的，还是借用的，皆能平服贴切，且意涵丰富。只此一端，即可见其学养和功力。

“君子进业修德”。最近几年，我因长江流域美术资料库的项目借重邵学海处实多，他的敏学求真的治学精神，笃实奉献的品德使我感佩受益，常系念在心。平日里他在教学上释疑解惑，在学术上严肃认真，而对朋友真诚相待，谦谦有君子之风。这本论文集是他抱病之后，在康复期间手脚不甚便利的情况下编选而成，其间付出的辛劳远超乎正常人的想象，所以这本论著除了学术上的厚重，还有一位学者为弘扬民族文化而无私奉献的精神分量。

值此论文集出版之机，特以小文以示祝贺！

罗世平

2012年3月

目 录

上古区域美术研究述略·····	1
地理资源造成史前南北陶器装饰风格的差异·····	9
王子午鼎的繁缛与铸客鼎的简约 ——论楚国青铜艺术风格的形成与嬗变·····	16
中国早期岩画的发现与研究·····	23
孔雀王朝不曾塑佛 东周楚国何来造像 ——关于《战国中期曾有佛教造像传入南楚》之献疑·····	35
附一 战国中期曾有佛教造像传入南楚·····	46
历史不是橡皮泥 ——对“佛像入楚”再质疑·····	53
附二 简答邵学海《献疑》·····	63
附三 [文化观察] 战国中期佛像是否入楚? ——目前我省楚学研究的一场重大学术争鸣·····	66
《楚辞》门外话“羽人” ——关于羽人缘起、信仰及图像传播等·····	70
长江流域的古代美术·····	91
长江流域上古陶器艺术概述·····	99
长江流域东周至秦汉青铜艺术论述·····	113
长江流域上古漆器艺术述论·····	135
先秦绘画诸问题·····	155
“美术考古学”之名辨·····	166
“天下之是非”焉能混同“人人之是非” ——为“美术考古学”定义与郑岩先生商榷·····	173
“惟楚有材”考略·····	184
论境界线上的屈原·····	193

楚艺术审美与庄屈美学思想之辨异·····	201
附四 屈原、庄周相遇濮水	
——“大美”、“小美”之辩·····	211
楚文化研究的历史学考察	
——以楚文化现代价值研究为中心·····	215
走进楚文化	
——楚文化的发现及意义·····	226
“筚路蓝缕”的历史影像	
——楚地、楚人、楚国、楚民族事略·····	230
“土夫子”的疏忽与人类文化之幸运	
——郭店楚简的发现与楚国的哲学与文学·····	235
长江流域的文明之光	
——楚国青铜文化的成就·····	240
“买椟还珠”新解	
——楚国的漆器文化·····	245
“支那”族与“赛利斯”	
——楚国的丝绸与中外文化交流·····	250
司天界的职责	
——“二十八宿图”与楚国天文学·····	255
高山流水的情怀	
——楚国的音乐·····	260
荆山采访端公纪实	
——现代民俗演变与抢救之浅见·····	266
《画品》校注前言·····	276
《荆楚绘画》导言·····	298
《荆楚雕塑》导言·····	303
《荆楚百项非物质文化遗产》导言·····	307
后记·····	311

上古区域美术研究述略

一、“上古区域美术”名义及其他

“区域”，指一定范围，或引申为全局中一单元、系统中一支。它由特定内容与必然的关联自成一体，反过来又归属全局或整个系统，具有亚属性。

美术之“区域”当有此义，但又不同于政区的明确性，故归属文化区域一类比较合适。^① 因为文化、特别精神文化以及行为文化并不受自然地理与行政区划的限制，是超越地界的。比如，鄂尔多斯式青铜艺术不仅在中国长城一带发现甚多，其类似的形制、形式与风格，还出现在中亚卡拉苏克文化以及黑海斯基泰文化中。还有，我国滇、黔、桂诸省以及东南亚一部，都在铜鼓文化的影响下，都是铜鼓艺术的流布区。西方艺术也如此，巴洛克建筑和印象派绘画即超越了国度、民族、地域的范围。可见，以政区、民族、国别为范围研究区域美术，实际覆盖面均不可能与名之范围两两对应。上古区域美术史实的呈现，在自然地理或行政区划线上，必有不及或超出的可能。

“上古”，古人指传说时代，《周易·系辞下》：“上古穴居而野处”。若与“中古”并用，今人一般指秦汉以前，历史长于古义。义见《辞源》“上古”条。

据上述三点，并取用“秦汉以前”义，中国上古区域美术，指公元3世纪上溯史前之美术各个不同单元。它包括史前、夏商周三代与秦汉两朝，在考古学上则为新石器（陶器）时代、青铜时代和铁器时代早段。

约略排列，史前有河姆渡、仰韶、马家窑、大溪、红山、大汶口、良渚诸文化或并列（或续接）；至商、西周，中原礼制文化与周边蛮夷文化并

^① 指具有同一文化模式或某种相同文化类型的地理区域。划分文化区域可用不同的方法，如语言、宗教、民族等，没有统一划分原则。但无论哪种方法，边缘都不可能与所在政区对应。

列；至东周，草原文化带形成并与农耕文化并列，而农耕文化中长江文化、黄河文化并列，长江文化中滇文化与楚文化、吴越文化、巴蜀文化并列；至秦汉，天下一体、政治一统，形成推行孔子“移风易俗”理想的前提条件，《汉书·地理志》释：“言圣王在上，统理人伦，必移其本，而易其末，此混同天下一之庠中和，然后王教成也。”但理想归理想，与风俗礼仪关系密切的秦汉美术之区域性现象依然显著。

上古区域美术的形成与名的界定，须有三个条件：

第一，各区域美术须有各自典型的视觉样式与风格，并自成系统。如仰韶文化系统内，华山东边的氏族与华山西边的氏族，各以不同图像作为自己氏族的族徽，前者为鸟纹与花纹，后者为鱼纹。又如，黄河上游马家窑文化的陶器往往通体彩绘，而黄河中游仰韶文化的陶器纹样，仅仅描绘在器物的肩部以上，腹部以下及内里不施彩。这些视觉特征也是考古工作者或人类文化学家赖以划分类型、寻找文化系属的标准。

第二，所在区域须有宽广幅员，以至美术胚胎能在相当空间里吸纳丰富、多样、健康因子，培育出典型形式与风格，避免文化艺术基因单一而弱化了特点。如楚地，《地理志》谓：“今之南郡、江夏、零陵、桂阳、武陵、长沙及汉中、汝南郡，尽楚分也。”几乎囊括了长江中游地区。秦地、晋地、吴越等幅员大体如此，既辽阔，也有文化中心区与边缘之间的过渡地带，以形成我文化中心与他文化中心间的必要距离。但是，类似郑、卫、息、罗等国，均为蕞尔小邦，很难形成文化的单元和美术的区域性特征。

第三，所在时段须相对绵长，以至在充分历史时期，催化典型形式与风格的孕育、成长、成熟与转化，不至于历史短促而导致此区域文化对彼区域文化的侵蚀。

没有典型形式与风格，不成其为区域美术，没有相当幅员和绵长的时段，不可能培育典型形式与风格。失却上述任何一点，都不可能构成上古美术的区域性特征或者不能归为上古区域美术。只有具备上述条件的上古区域美术，才能够成为今天历史学合适的研究单元，才对中国美术史研究具有价值与意义。

上古美术的区域性现象是在特定时间、空间中形成的。所以，“区域美术”也是历史的概念。也就是说，变动的历史不可能使美术风气与地域空间恒久套合，两者当随历史的迁演而变化。第一，美术的目的、形式、形制、风格，或萎缩、或变异、或消亡。使不同美术介质与形式，如陶、玉、青铜、漆器得以梯次登上艺术舞台（也呈现其不平衡性）。第二，历史以地

理为舞台,地域的扩大、缩小或中心位移,必与区域美术现象互生影响。今有将“楚”指代现今湖北,介绍当代湖北画家之例,便忽视了“区域美术”的历史异变,替代很不恰当。须知,“楚地”是十分模糊的历史地理概念,即以国土论,楚国800年的领属也是变化的。西周时期,楚地“号为子男五十里”,远小于湖北的一个地区。至春秋,“地方五千,带甲百万”,又远大于今天的湖北。今天的历史学家、考古学家取春秋中晚期楚国的范围,将湘、鄂、豫、皖四省部分或全部,划为楚国腹地,并构成研究单元。^①那么,以“楚地”之名介绍现当之湖北画家,导致古今空间相违,有缺失其他三省丹青高手之虞。所以,不能将“楚”与“湖北”在古今坐标上简单转换,以为楚就是今天的湖北,湖北就是过去的楚,实乃刻舟求剑之法,其逻辑失误,即概念的外延远大于被定义者。

舞台与角色的转换与更替,既是上古区域美术演变的常态,也是中国美术不断前行的节奏。一般说来,区域的范围愈大,历史的变动性越小,变动率越低;区域的范围愈小,则历史的变动性越大,变动率越高。

二、上古区域美术是中国文化多元一体格局的视觉体现

东亚大陆幅员辽阔,经济形态多种,民族众多,自史前,中国文化即呈多元格局,上古美术的区域性现象,同时鲜明地呈现出来。区域美术的形成,除了前面所指三个构成条件,还有其他不同动因。

第一,不同地理条件造成美术的区域性差别。如黄河中上游的陶器装饰几为彩绘,长江中下游的陶器装饰几为刻划、戳印与镂孔。长于彩绘的民族,系炎黄部落;善于使用刻划等手段的民族,系三苗集团及部分东夷先民。陶器装饰的区域性差别,是地理的原因,即无机质矿物颜料的多寡所造成。^②

第二,不同气候与植被造成美术区域性之差别。一种驮载灵魂遨游天际的工具,漆木器“虎座飞鸟”,只出土在长江中游的楚墓中,它既证明楚地是前道教升仙思想的渊藪,伴随出土的大量漆器又表明漆树这一适宜在年平均15℃气温和1100毫米降水量条件下生长的植物,是中国漆器艺术第一高峰出现在楚地的前提条件。尽管自仰韶时期至西周,东亚大陆曾普遍温暖湿

^① 其研究组织为“湘鄂豫皖四省楚文化研究会”。

^② 邵学海:《地理资源造成史前南北陶器装饰风格的差异》,《江汉考古》1995年第2期。

润，各地都适宜漆树生长，有利漆器生产。但自春秋后，气候转寒不可抑制，因而限制了漆器生产的范围。直至汉代，漆器艺术的生产基地仍在长江流域。

第三，不同生产方式与生活习惯造成美术的区域性差别。如鄂尔多斯式青铜器主要为青铜短剑和饰牌，形制小巧，这是因草原民族逐水草而居，生产、生活游徙不定，青铜工具与用器须便于携带所致；而农耕民族安土重迁，定居生活与发达的礼制，使长江黄河流域的先民充分地发展了青铜礼器，故青铜器往往器型繁多、体量硕大、装饰精美。

第四，文明的先进与滞后也会造成美术的区域性差别。中原地区商周青铜艺术以礼器为中心，工匠的艺术情怀倾注其上。化外青铜艺术如江西新干大洋洲、四川广汉三星堆、鄂尔多斯，以及巴、蜀、滇所出青铜艺术，往往以兵器与神器最富匠心。可见，化外民族心中尚存缠绵不去的原始情结，而中原艺术已蒙上文明的面纱。

上古美术的区域性差别，多为地理状况、气候条件、经济形态、生活习惯、宗教信仰所造成，《礼记·王制》谓：“凡居民材，必因天地寒暖燥湿，广谷大川异制。民生其间者异俗，刚柔轻重，迟速异齐，五味异和，器械异制，衣服异宜。”意思是说，文化风俗的区别，主要由自然的差别所造成，不可轻易改变。《荀子·儒效》说得更简明：“居楚而楚，居越而越，居夏而夏，是非天性也，积靡使然也。”楚、越、夏的区别既在于不同自然的养育和熏陶，又有一个长久积累的过程。

上述因素导致视觉形式产生、审美意识觉醒的机制，十分复杂，其中会有主要的原因，但不会是单一的。

上古区域美术，分由不同人群、具有一定范围、涵有特定内容，由此构成精彩纷呈的景象。至秦汉一统，民族和合，导致美术区域性差异的有些因素，随时代发展而消淡。但新的时代气息会刺激新的美术形式与美学风格在特定区域内兴起，由于东亚大陆腹里纵深，文化多元，美术的区域性现象尚不能完全消失。其时，不仅农耕民族与游牧民族的美术差别仍然显著，就是农耕民族，南北东西的差异仍旧存在，一与多的格局，始终是中国上古美术的特点。譬如汉代的陶俑，南北审美趣味即不同。北方兵马俑和侍从俑往往以千人一律的造型、肃穆而刻板的神情，造成庄严宏大的次序感，它泯灭个性，是王权威仪的折射。这些陶俑主要出自官府作坊，故工艺熟练、技法统一、风格严谨。南方的四川既不是政治文化中心，陶俑的塑造鲜有统治者的政治诉求和官府作坊的成规束缚，故而四川陶俑的造型少有礼制模式的限

制，多取生活题材，洋溢清新的气息。

上古美术史，随中华文化轴心的形成，文化原旨的开张，人的心智之提升以及专制帝国的建立，进入中古时期。这时，中国美学、美术的发展迎来一个巨大转折，这一世风熏陶下，文学美术领域产生了一批影响深远的美学著作。这些著作所提出的一批命题，昭示了中国美学新纪元的到来。如是，过去由地理、气候、民俗或经济形态所导致的区域性差异，逐渐在量与度方面降低、减弱，而画派的差别与美术家个体修养以及境界所造成的差异，成为多元美术的主要景象。

三、上古区域美术研究的兴起与现状

中国上古区域美术研究之兴起，有历史与现实三个原因：一是近代西方学术思想的涌入，促进了对古代史的重新认识；二是中国现代考古学的诞生，为上古美术史重建提供了丰富材料；三是现当代史学新途径的开辟，使上古区域美术研究获得学科的归属。

19世纪末叶，西方学术思想以强势传进中国，悠久的文化艺术传统能否以及如何延续与更新，成了近代学者与艺术家必须面对的课题。于是，中国文化及美术的近代化在自身困窘之局面与西方文化之影响下发生。陈独秀、吕澂谓此为“美术革命”。如何革命？当时主要有两种意见，一种主张援入西法；一种主张翻新传统。其发展是：变革的趋势由简单复制西方，逐步转移到如何认识与更革传统上来。

现代考古学的诞生，推动了学术的发轫，一定程度上满足了“美术革命”的需要。郭沫若的《中国青铜时代》，吴金鼎的《中国史前陶器》，李济、董作宾、吴金鼎的《城子崖》，裴文中的《旧石器时代之美术》，徐旭生的《中国古史的传说时代》，梅原末治的《汉代以前古镜的研究》、《战国式铜镜的研究》，安特生的《甘肃考古记》、《中华远古之文化》，李济的《殷墟陶器图录》、《记小屯出土之青铜器》，马衡的《中国金石学概论》、《新郑古物出土调查记》，容庚的《商周彝器通考》，岑家梧的《图腾美术史》、《史前美术史》等，是半个多世纪以来的重要成果。

但20世纪二三十年代的上古美术研究尚处起步阶段，认识仍停留在语焉不详的文献或虚幻的神话，还没有将地下遗物、遗迹纳入美术史领域，故揣测多于实证。如陈师曾著《中国绘画史》谓三代绘画，仅是：“伏羲画卦，仓颉制字，是为书画之先河”数语，中村不折的《中国绘画史》，滕固的《中国美术小史》对此亦语焉不详。当时考古材料中美术遗物是零碎的，美术史论界很难对其作系统描述，故无法将美术传统延伸上去。至于从区域

美术的角度对出土文物加以审视，更缺乏学科的依凭、学理的引导。有些似可划归区域美术研究的范畴，却多属个案梳理，无文化单元的理念。

中国美术研究是中国文化研究的一部分，区域美术研究，则是区域文化研究的延伸。区域文化研究，又是区域史研究的延伸。区域史（抑或国别史、民族史、地方史）作为历史学的新领域，是 20 世纪中叶，随着亚、非、拉民族主义历史学的复兴而开拓。

区域史研究的积极意义，杰弗里·巴勒克拉夫认为：以某区域为基本单位的研究，由具备当地知识的专家在当地进行，是更大区域历史学研究的一个基本建设。通过这种基础性的工作，可对宏观层面的历史文化研究加以补充、调整、比较，或纠正史事的错误。^①

区域美术研究亦作如是观，其透彻化、具体化，有如放大镜下的梳理，使中国美术的史实更丰满，脉络更清晰，观点更明确。比如，20 世纪下半叶获得的极为丰富的考古学遗物，构成原始艺术及文明早期艺术的全息映像。在这个基础上我们了然：早在距今 8000 年，辽西原始先民已经将玉器作为祭祀的工具。一种名为珥的玉器，其象征意义与佩戴方式与商代以及东周时期长江中游几乎一致，由此可见，上古文化史、美术史，有超稳定、超地域的现象。我们又了然：三代青铜器上的兽面纹（饕餮纹），是从史前玉器上的神人御兽纹转化而来，而神人御兽纹则由非常具象的图画向抽象的二方连续纹样演变，因为在史实的推演上，唯此才能与正面两分形态的青铜器兽面纹对接。我们还了然：中国绘画尽管应该分为“幼童的绘画”和“少年的绘画”（“幼童的绘画”处在《历代名画记·叙画之源流》所谓：“书画同体而未分，象制肇创而犹略”的混沌状态），但其剪影式造型、地毯式构图、上远下近的空间布局等形式，被“少年的绘画”继承下来。其中，空间布局又成为后世中国山水绘画的人文特点。

这些美术史方面的、较为清晰的脉络以及符合历史实际的观点，就是通过红山文化、良渚文化、楚文化等区域美术的分别研究与综合比较所获得。

由上可知，上古美术史研究的兴起，缘自近代以来对历史再认识的需要，并随即获得现代考古学的支持，而区域史学领域的开辟，才将局部史事视为历史学的一单元，开始了研究的新途径。

回顾中国 20 世纪史学史，上古区域文化研究以楚文化研究为前驱；上

^① 杰弗里·巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，上海译文出版社 1987 年版，第五章。

古区域美术研究，亦以楚国美术研究为嚆矢，至千年之交，《楚艺术史》、《楚美术图集》、《楚秦汉漆器》、《楚国的艺术》、《楚艺术图式与精神》、《楚美术观念与形态》以及关涉区域美术的《楚系青铜器研究》、《楚人的纺织与服饰》、《楚国的矿冶髹漆和玻璃制造》等著述，纷呈于上古区域美术论坛。

楚文化抑或说楚美术能够成为合适的研究单元，恰好具备上文所述条件：第一，楚美术具有典型器物，漆器如镇墓兽、虎座飞鸟、虎座鸟架鼓，以及由其演变的其他灵物、神器等。青铜器如敦、山字镜、缶以及具有南方造型特点的外撇耳、束腰、平底、蹄足鼎等。第二，楚国为东周时期最大方国，几乎领有长江中下游地区，具有文化的包容性与整合能力。第三，楚国立国800年，几乎与两周共始终，从而使区域文化、区域美术的发展具有完整过程。

区域性研究成果，以文化史为其主要。如20世纪80年代出版的《楚文化史》，90年代出版的《楚学文库》、《中国地域文化》，以及《吴文化论丛》、《齐文化与先秦地域文化》、《滇国史》、《中国第一王朝的崛起》、《滇国与滇文化》、《春秋战国时期中国北方文化带的形成》，等等。

另外，由于楚文化研究的促进，抑或说由同纬度上古文化交流的历史现象所引动，长江上中下游学者开始关注上古区域文化的差别与交融，长江文化作为超大区域研究项目提上议事日程。1995年《长江文化》出版，同年，武汉召开“首届长江文化暨楚文化国际学术讨论会”，出版了《长江文化论集》。此基础上，由全国历史文化学者协力的《长江文化研究文库》于新千年伊始出版。这些著述的特点，不仅在于区域的扩大，还在于历史的绵长，有些著述几乎将文化脉络延续到近代，具通史体裁。

客观地说，除了区域文化研究的丛书类（包括上古及上古以降的），美术一科可作专题纳入其中，其他出版物只是将其作为区域文化的附属品，仅显示编著者的全面视野，区域美术研究的深度难以深掘与宽拓。但区域美术研究的新局面，毕竟由区域文化研究的带动而展开。

新千年来，中国区域美术研究获得全面进步，其特点，一是所涉方面得到拓展：除了区域美术史，大致有地理区域美术研究、民族区域美术研究、区域美术中的专题研究；二是中心城市（或者以省为单位）的美术志研究成为重要内容；三是区域研究视野不仅在海内，还伸展到亚、非、欧、美诸洲，从国别、民族、地区的角度，作者以中国人的眼光，将域外美术介绍到中国来。

上古区域美术，或者说区域美术研究的兴起，是美术史学的兴旺景象，

有它独具的意义和价值。但欧洲区域史研究所遗留的不足，并没有得到修复与改善，不良影响已渗进中国区域文化史研究中。或许，区域美术史研究也会受到感染，特别在图像学的阐释上。

检索区域史的发展历程，先天病因主要在两个方面：一是与区域史研究相伴随的民族至上主义。续欧洲区域史而起的亚、非、拉之民族史、国别史研究，同样潜伏着相同的病灶。二是 20 世纪以来，历史学新分支不断增多和专门化趋势不断加强，造成历史研究支离破碎，丧失了全局观。前者所带来的影响，在中国区域文化研究中已演化为当代经济文化建设的地方主义，有些地方以学术的名义推行庸俗的地方文化建设，以至不惜捏造、歪曲历史；后者则堕落为史学研究的实用主义，使区域史研究丧失了历史学的科学原则。

对于曾经使人们无法容忍的、以民族至上主义为核心的欧洲区域史研究，巴勒克拉夫对威廉·麦克尼尔的愿望“建立认识过去的新模式是当前最紧迫的需要”，作了大致设想，他说：“既然历史学不仅要关注尽可能准确地重现过去发生过的全部事实，而且还要关注发生的那些事情有什么意义，发生的原因是什么……那么，详尽的研究必须同规模较大的计划联系起来，并且再将它置于更加广阔背景下进行，才可能使这些详尽的研究具有普遍的关联。”^①一句话，只有突破亚属性的局限，区域美术研究才具有真正价值。巴氏所言，对上古区域美术史研究同样具有启示意义。

原载南京《美术与设计》2010 年第 4 期

^① [英] 巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，北京大学出版社 2006 年版，第 234 页。