

学术史丛书



*CHINESE LANDSCAPE
PAINTING
AS WESTERN
ART HISTORY*

西方美术史学中的中国山水画

[美] 詹姆斯·埃尔金斯 著

CHINA ACADEMY OF ART PRESS
中国美术学院出版社

学术史丛书

西方美术史学中的中国山水画

CHINESE LANDSCAPE
PAINTING AS WESTERN ART HISTORY

詹姆斯·埃尔金斯 著
潘耀昌 顾 泠 译

中国美术学院出版社

JAMES ELKINS
CHINESE LANDSCAPE PAINTING AS
WESTERN ART HISTORY

学术史丛书

西方美术史学中的中国山水画

詹姆斯·埃尔金斯 著

潘耀昌 顾 冷 译

*

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路 218 号 邮编:310002)

全国新华书店 经销

浙江省良渚印刷厂印刷

ISBN 7-81019-707-X/J · 650

*

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

开本:850×1168 1/32 字数:135 千 图数:23 幅

印张:7 印数:0001~3000

定价:18.00 元

中文版序

在美国,中等规模大学中具代表性的艺术史系可能有七位全职教员:(1)专长于当代艺术的现代主义者;(2)熟谙早期现代主义的专家,教授 1900~1945 年间的艺术;(3) 19 世纪史学专家,教授 1800~1900 年间的艺术;(4) 文艺复兴或巴洛克艺术专家;(5) 中世纪艺术专家;(6) 古典艺术研究者;(7) 教授非西方艺术的历史学家。

当然西方的艺术史系关注西方艺术甚于关注非西方艺术,这是很自然的,因为多数学生对研究自己国家的艺术感兴趣。但正如我料想的那样,一般的艺术史系对待西方艺术是不很公正的。现代主义和早期现代主义艺术史家教授美国和欧洲艺术,而不提及现代中国、日本、印度、非洲或南美艺术。19 世纪史学专家和文艺复兴史学专家多半教授法国和意大利艺术,掺进一些德国、西班牙和英国艺术。中欧和东欧会被忽略,世界的其他地区也被同样看待。中世纪艺术专家主要教授法国或意大利艺术,古典艺术研究者专授希腊或罗马艺术。非西方艺术史学家象征性地教授中国和日本艺术,有时也附带教印度和伊斯兰艺术。一

些系聘用非洲艺术专家和大洋洲艺术(澳大利亚、新几内亚和太平洋诸岛艺术)专家,而不是日本或中国艺术专家;一些系根本不聘用任何非西方史学专家。

从这方面来看,美国艺术史系似乎只教授西欧艺术,外加一些美国艺术,这种看法相当接近事实。但这张一览表却没有展示美国艺术史学家乐于公正地对待所有文化,而且不愿意引导他们的学生偏袒西方艺术。每年一次和两年一次在欧洲、英国和美国召开的历史学会议,都重点突出了有关多元文化的讲座。艺术史学家已注意到,上一代最重要的艺术家都是白人,而且都是男性。也已有许多人尝试提高女性艺术家、非洲裔美国艺术家以及那些作品不适合通行风格和运动的“圈外”艺术家的地位。关于这个问题有大量理论著述,在本书开篇的注脚中我已引用了一些。多数艺术史学家努力以新的方式展示以往的大师,强调他们的特点,他们的政治信仰和他们赞助人的生活;此外也涌现出大量有关“二流”艺术家和默默无闻的艺术团体的新著作。但艺术史课程仍然着眼于欧洲和美国艺术,着眼于相同的时期(文艺复兴、巴洛克、现代),相同的地点(佛罗伦萨、巴黎、纽约)和相同的人物(米开朗基罗、马奈、毕加索)。

美国和欧洲的当代艺术史自身存在着分歧。一方面,艺术史学家对整个艺术领域和所有一向被忽略或被排斥的艺术家保持从未有过的高度关注。另一方面,我们基本上继续研究和教授50年前就教授的相同的艺术品。在小规模的艺术史系,非西方艺术史学专家的设置是一种奢侈,他或她完全有可能被解雇而给另一个西方史学家腾出位置。

无论我怎样深入地研究中国绘画,无论我怎样慢慢地喜欢上它,我都不能想象它是和西方绘画相平等的。当我意识到这个问题时,我开始写这本书。起先我认为那是因为我一直受到西方

艺术的熏陶,但随着时间的流逝,随着我对中国艺术了解得愈多,我认识到,即使再熟悉中国绘画,也不能使之显得和西方绘画相平等。最终我认定艺术史本身就有偏见,它崇尚西方艺术:它的叙述、概念和价值都是西方的,有关艺术家的艺术史研究的那种写作观念也是西方的。完全撇开任何特定作者的偏见,这门学科本身不可能将中国艺术史(或印度艺术史、日本艺术史)与西方艺术史等量齐观。即使美国每个艺术史系有四位中国艺术专家,即使每位史学家就多元文化开办讲座和著书立说,一般来说,西方艺术仍然是艺术史的范例、榜样和原型,因此西方艺术仍然是理解和判断所有其他艺术的参照点。在本书中,我试图将中国山水画作为西方风景画的完全对等物,甚或作为优于西方风景画的艺术。我失败了,但我现在认为我知道了其中的缘由。

当然,写这本书的初衷是让我的西方同事们思考一下他们的偏见,思考一下那种打算公平地看待所有文化的想法的不切实际。但令人高兴的是这本书首先将在中国出版,甚至比在美国出版的时间还早。最后,这本书献给像热爱本国文化一样热爱另一种文化的每位读者,并准备接受这种可能性,即他所从事的这门职业也许永远阻碍他这样做。

詹姆斯·埃尔金斯于芝加哥 1997年9月11日

前 言

本书试图在认识中国山水画是如何呈现于西方的艺术史中的,认识在这样的情况下“西方的”和“历史的”等词语意味着什么。关于本书研究的动机和该研究在不同的语境中可能具有的意义会有许多话要说。这种研究产生于对中国艺术难以抑制的一种兴趣,在开始我们的研究之前,简述这一点可能是有益的。这种兴趣不愿从一种可能“较次要的”专门性萎缩成一种业余爱好和消遣,是一种缓慢发展直到不合逻辑地成为对艺术史一般理解的标记。我不是中国艺术的专门家,但我发现自己不但为艺术史家们描述中国画的方式,而且也常常为这样的理解和描述的状况本身所吸引并感到困惑。

至少,这就是我写作有关中国山水画问题的理由,似乎也是对各种历史表征的探究。有两个问题萦绕着我的心头:描述“他者”(the Other)的“一般的”哲学问题,和中国山水画的“特定的”例子。中国山水画一度只是在许多艺术中的一种艺术,其次它又是可作为示范的契机,这样西方艺术史遭遇到在持续时间和复杂性上与其自身极为“相似”的另一个传统。在从帕诺夫斯

基(Panofsky)到贡布利希(Gombrich),从夏皮罗(Schapiro)到贝尔廷(Belting)这样一些主要的艺术史家还处于西方的艺术之中心的时候,这意味着什么,就尤其难以理解了。当中国画处在艺术史中或作为艺术史被描述时,它到底是什么呢?在“中国山水画”和“艺术史”这样的用语之间是否存在一种根本性的不和谐呢?

由于在这里我的主题是与作为总体的艺术史相关的中国艺术,所以我避免写一本涉及中国画专门知识为前提的著作,无论这样的专门知识是何种程度的。不熟悉中国山水画的读者可以通读到第三章。其中的论证可以作为对主要艺术家和作品的编年史式的介绍,提一下一系列有关的朝代:隋唐五代(581~960),宋(960~1279),元(1279~1368),明(1368~1644),清(1644~1912),这对读者可能是有帮助的。

关于术语我要作一说明:当我使用“中国艺术史”这个术语时,它指的是关于中国艺术的著述,而不是写于中国的著述。中国艺术史可以由中国的艺术史家来写,也可以由西方的艺术史家来写,但它显然不同于中国人自己在与西方接触之前或于西方影响之外写的著述。“西方艺术史”是艺术史的整个工程,肇始于温克尔曼(Winckel-mann,1717~1768),鲁莫尔(Rumohr,活动于18、19世纪德语国家),克罗(Crowe,1825~1896)和卡瓦尔卡塞莱(Cavalcaselle,1820~1897)等等。通常所说的“西方艺术史”,是非常含糊不清的:它可能指西方艺术的历史,也可能指艺术史学科。我认为,这种含义的混合(elision)正说明艺术史家们理解文化差异性的方式。

像我这样的一项研究计划特别需要表达深切的谢意,我感谢詹姆斯·凯希尔(James Cahill,高居翰)、约翰·奥奈恩斯(John Onians)、斯坦利·阿贝(Stanley Abe)和克雷格·克卢纳

斯(Craig Clunas)等的批判性阅读对本书的构架、史实、形式所起的作用。我特别要感谢我的同事斯坦利·穆拉希格(Stanley Murashige),他面对我无数的问题表现出非凡的耐心。在初稿中,此篇文章把中国画作为历史学的“直观课程”(object-lesson)来研究,这样的研究不免有些狭隘,有点不正常。观念内在的巨大压力冲破了对文章的束缚。虽然其零星的内容仍散布在本书各处,但我希望其原先的样子不再那么显眼了。

1996年7月

詹姆斯·埃尔金斯

于芝加哥

缩略语表

- AC 戴维·霍尔(David Hall)和罗杰·埃姆斯(Roger Ames),
《预测中国,通过对中西文化的叙述来思考》(Anticipating
China, Thinking Through the Narratives of Chinese and
Western Culture), 奥尔巴尼, 纽约州: 奥尔巴尼州立大学
出版社, 1995 年
- AEW 本杰明·罗兰(Benjamin Rowland), 《东西方的艺术, 一篇
介绍比较的导论》(Art in East and West, An Intro-
duction Through Comparisons), 坎布里奇, 麻萨诸塞
州: 哈佛大学出版社, 1954 年
- BR 方闻(Wen Fong), 《超越再现, 8 至 14 世纪的中国书画》
(Beyond Representation, Chinese Painting and Calligra-
phy 8th—14th century), 纽约: 大都会美术馆, 1992 年
- CLP 舍曼·李(Sherman Lee, 李雪曼), 《中国山水画》(Chi-
nese Landscape Painting), 第二版(second edition), 纽
约: 艾布拉姆斯(Abrams), 1954
- DM 詹姆斯·凯希尔(James Cahill, 高居翰), 《群山幽远, 晚明

- 的中国画, 1570~1644》(Distant Mountains, Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570~1644),《后期中国绘画史》,卷四(vol. 4 of A History of Later Chinese Painting),纽约:1982年
- EW 迈克尔·苏立文(Michael Sullivan),《东西方美术交流》(The Meeting of Eastern and Western Art),修定扩充版,伯克利:加州大学出版社,1989年
- FE 詹姆斯·凯希尔(James Cahill,高居翰),《中国画中偏执古怪的人》(Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting),纽约:亚洲画廊,1967年
- FJC 休伯特·达米施(Hubert Damisch),《镉黄色的窗户》(Fenetre jaune cadmium)巴黎,1984年
- HR 詹姆斯·凯希尔(James Cahill,高居翰),《河外远岫,元代的中国画,1279~1368》(Hills Beyond a River, Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279~1368),《后期中国绘画史》,卷1(vol. 1 of A History of Later Chinese Painting),纽约:韦瑟希尔,1976年
- LM 奥斯瓦尔德·西伦(Osvald Siren,喜龙仁),《中国画,主要的大师和原则》(Chinese Painting, Leading Masters and Principles),七卷本,纽约:罗纳德出版社,1956~58年
- PS 詹姆斯·凯希尔(James Cahill,高居翰),《岸边话别,明代早期和中期的中国画,1368~1580》(Parting at the Shore, Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368~1580),《后期中国绘画史》,卷3(vol. 3 of A History of Later Chinese Painting),纽约和东京,1978年
- TT 休伯特·达米施(Hubert Damisch),《论绘画符号》(Traite du trait, Tractatus tractus),巴黎:国立美术馆

编,1995 年

WCM R·艾德华兹(R. Edwards,艾瑞兹),以及其他地方(et al)《文征明[1470~1559]的艺术》(The Art of Wen Cheng-ming (1470~1559)),安阿伯,密歇根州:1976 年

内容提要

在帕诺夫斯基、贡布利希、夏皮罗、贝尔廷等权威的笼罩下,西方美术史学对待非西方美术的研究不免有“西方中心”的色彩。本书试图对这种实际上存在的“西方中心论”提出质疑,以一种公正客观的态度重新审视中国山水画或中国山水画的历史在西方美术史学中被描述时,它们是如何呈现在西方美术史学学科中的。本书以西方的中国美术史作者,特别是近年中国读者所熟知的方闻、李雪曼、高居翰、苏立文、喜龙仁、艾瑞兹、班宗华等的著述为研究对象,既联系到描述“他者”的“一般”哲学问题,也探索了中国山水画的“特殊”例子,通过对跨文化研究的比较方法的批判和理论构建,最终认定西方艺术史学本身就有偏见,因为它崇尚西方艺术,它的叙述、概念和价值都是西方的,有关艺术家的艺术史研究的观念也是西方的,在这里,西方艺术仍然是理解和判断其他一切非西方艺术的参照点。

目 录

中文版序
序(丁宁)
前言
缩略语表

第一章	一对比较·····	1
第二章	理论准备·····	47
第三章	论证·····	70
第四章	残局和清代的衰退·····	111
第五章	补充说明·····	151

附 录

漫议西方学者的中国美术史研究(徐建融)·····	162
20世纪中国美术史的困惑(潘耀昌)·····	171
译后记·····	185

图版

第一章 一对比较

1

就艺术史的状况而言,再没有比表述他种文化更困难的问题了。这种表述既散乱又繁琐而且毫无用处,既过分理论化又显得理论性不足,既普遍地被回避又勉强地得到满足。甚至在趋近时它会呈现更为严重的观念问题。

要开始讨论这个问题(如果这是一个起点的话),但也许还没有人十分清楚这会是个怎样的问题。有些做法显然是有害的——例如,由爱德华·萨伊德(Edward Said)所作的有名的东方主义的表述——但其他的作法倒似乎全无害处了——例如,有

关中国艺术的英文写作。^① 确定一幅中国画的特征为“巴洛克”，这么做看来是错误的，至少是不准确的，但是把它称为“有力的”，“曲线的”，或者用许多别的巴洛克传统特性的术语来描述，则是可以接受的，甚至是不可避免的。那么，当把一幅中国画称作“严谨的”(severe)，“稳重的”(austere)，“平面的”(flat)，或者“抽象的”(abstract)时，就如西方人常说到倪瓒的山水画时那样，情况又怎么样呢？哪些词语会因此带来多少西方的累赘呢？是否每一恰当的描述都必须针对中国的词语呢？如果是这样的话，那么定义这些词语的英语词语本身又怎么样呢？

就所有跨文化的描述而言，各种比较显得特别令人忧虑。直率的比较也许显得粗糙（是否如人们所说的那样，汉代艺术真的类似于西方的现代主义？），但是合格的，入门的，或者无拘束的比较看来既是适当的，也是有用的。一本谈论中国艺术的书或一个类似的讲演开始时列举一些西方的相似之处，这么做是可以接受的，但是若把它们用于论证的正文中并以此作为阐释的原理，那就值得怀疑了。不过在一种启发式的比较成为保罗·里克尔(Paul Ricoeur)所称的使文本具有生命力并成为决定其含义的“生动隐喻”(living metaphor)之前，尚不存在确定的界限和很有把握地作出决定的方式。对某些艺术史家来说，把一件西方

① 萨伊德(Said)，《东方主义》(Orientalism) (New York: Vintage, 1978)，和詹姆斯·克利福德(James Clifford)，《论东方主义》(On Orientalism)，载《文化，20世纪人种学，文学，和艺术的困境》(The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art) (Cambridge, MA: Harvard University Press)，255～76。萨伊德根据18世纪访问伦敦穆斯林的大量纪实材料，撰写了充满反思的、性别歧视的和“东方主义的”观察实例，与此形成有趣对照的是穆罕默德·塔瓦科利-塔尔吉(Mohammad Tavakoli-Targhi)的《想象西方妇女》(Imagining Western Women)，载《激进的美国》(Radical America)。

作品与一件非西方的作品相比较的想法本身就是没有意义的。按这样的观点,任何这样一种对比都是想行使权力的一种企图,通常表现为强化某一异己文化之艺术的陈规旧习。^①但是什么时候谨慎会变成过度的拘谨呢?声称提及一件西方的艺术品,或者引述康德、富科(Foucault)或本杰明(Benjamin)的话是一种不相宜的侵扰,它使最终不得不被称为帝国主义的习惯永久化,这样的观点难道能说是明智的吗?

对其他艺术史家来说,西方的理论和概念与符合标准的历史学毫无关系:它们出现在历史著述中是早先一代人刚愎自用的残余物。按照这样的看法,艺术品应能够在西方话语以外,并最终在语言本身以外“为自己”说话。然而其他一些人可能会说没有必要过多解释这些问题。西方的理论和概念可能只不过是容易避免的而且有明显批评倾向的小弊病:实质上,它们可能只是大学本科程度的困难,专业艺术史家完全可以避免。(以西方艺术为专业的艺术史家可以说,跨文化比较的想法本身就有点笨拙而且缺乏独创性。我怀疑这可能是西方专业相对自给自足的结果:那些研究西方艺术的人不太可能碰到比较的问题,而倾向于认为这样的比较对艺术史研究来说是多余的障碍。)

许多艺术史家也许会同意这样的看法,对另一种文化之艺术的任何描述将是一种不纯粹的事情,而历史学家的任务是控制所造成的损害并对意想不到的偏见保持警惕。但是这种简单的暗示极不容易充实完善,而且在讨论开始之前就陷入了泥潭。如果跨文化的比较继续具有吸引力的话(为什么**这应该如此**

① 帝国主义需要继续强化陈规旧习方面,参看霍米·巴巴(Homi Bhabha),《论模仿和人:殖民地话语的矛盾心理》(Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse), October 28(1984): 125~33。