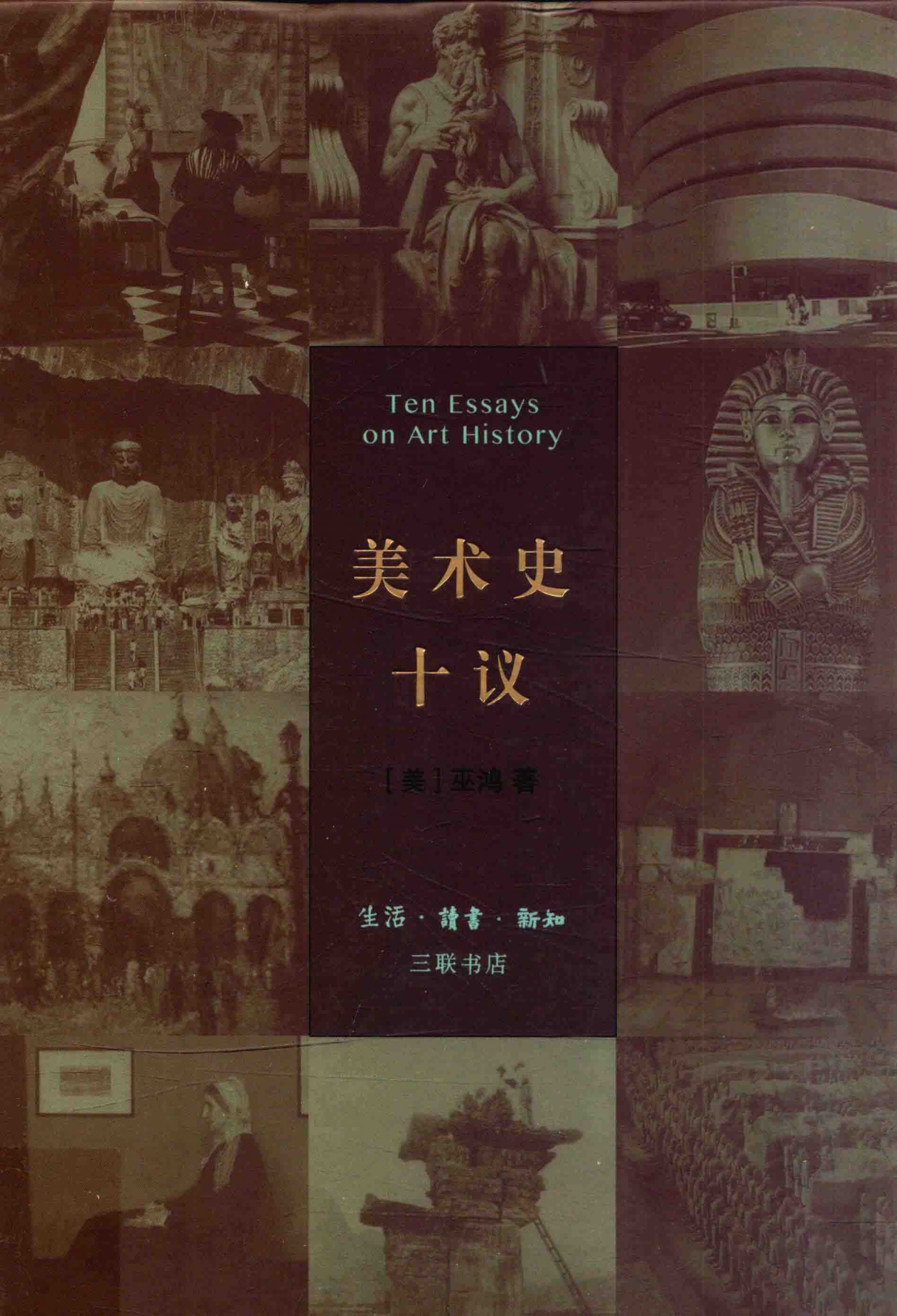




Ten Essays
on Art History

美术史 十议

[美] 巫鸿 著

生活·讀書·新知

三联书店

Ten Essays on Art History

美术史十议

[美] 巫鸿 著



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP) 数据

美术史十议 / (美) 巫鸿著. -- 北京 : 生活·读书·新知三联书店, 2016.1

(开放的艺术史丛书)

ISBN 978-7-108-05299-5

I. ①美… II. ①巫… III. ①美术史—

中国—文集 IV. ①J120.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 066016 号

开放的艺术史丛书

美术史十议

丛书主编 尹吉男

责任编辑 孟 晖 杨 乐

装帧设计 宁成春

电脑制作 胡长跃

责任印制 崔华君

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 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2016 年 1 月北京第 1 版

2016 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 10.25

字 数 100 千字 图 130 幅

印 数 0,001 — 5,000 册

定 价 59.00 元

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

Copyright © 2016 by SDX Joint Publishing Company
All Rights Reserved

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可, 不得翻印。



巫 鴻

作者简介

巫鸿 (Wu Hung) 早年任职于北京故宫博物院书画组、金石组，获中央美术学院美术史系硕士。1987年获哈佛大学美术史与人类学双重博士学位，后在该校美术史系任教，1994年获终身教授职位。同年受聘主持芝加哥大学亚洲艺术的教学、研究项目，执“斯德本特殊贡献教授”讲席，2002年建立东亚艺术研究中心并任主任。

其著作《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》获1989年全美亚洲学年会最佳著作奖（李文森奖）；《中国古代美术和建筑中的纪念碑性》获评1996年杰出学术出版物，被列为20世纪90年代最有意义的艺术学著作之一；《重屏：中国绘画的媒介和表现》获全美最佳美术史著作提名。参与编写《中国绘画三千年》（1997）、《剑桥中国先秦史》（1999）等。多次回国客座讲学，发起“汉唐之间”中国古代美术史、考古学研究系列国际讨论会，并主编三册论文集。

近年致力于中国现当代艺术的研究与国际交流。策划展览《瞬间：90年代末的中国实验艺术》（1998）、《在中国展览实验艺术》（2000）、《重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）——首届广州当代艺术三年展》（2002）、《过去和未来之间：中国新影像展》（2004）和《“美”的协商》（2005）等，并编撰有关专著。所培养的学生现多在美国各知名学府执中国美术史教席。

目 录

一 代序：“美术”小议·····	3
二 图像的转译与美术的释读·····	15
三 美术史与美术馆·····	31
四 实物的回归：美术的“历史物质性”·····	49
五 重构中的美术史·····	65
六 “开”与“合”的驰骋·····	79
七 “墓葬”：美术史学科更新的一个案例·····	93
八 “经典作品”与美术史写作·····	111
九 美术史的形状·····	125
十 “纪念碑性”的回顾·····	139

目 录

一 代序：“美术”小议	3
二 图像的转译与美术的释读	15
三 美术史与美术馆	31
四 实物的回归：美术的“历史物质性”	49
五 重构中的美术史	65
六 “开”与“合”的驰骋	79
七 “墓葬”：美术史学科更新的一个案例	93
八 “经典作品”与美术史写作	111
九 美术史的形状	125
十 “纪念碑性”的回顾	139

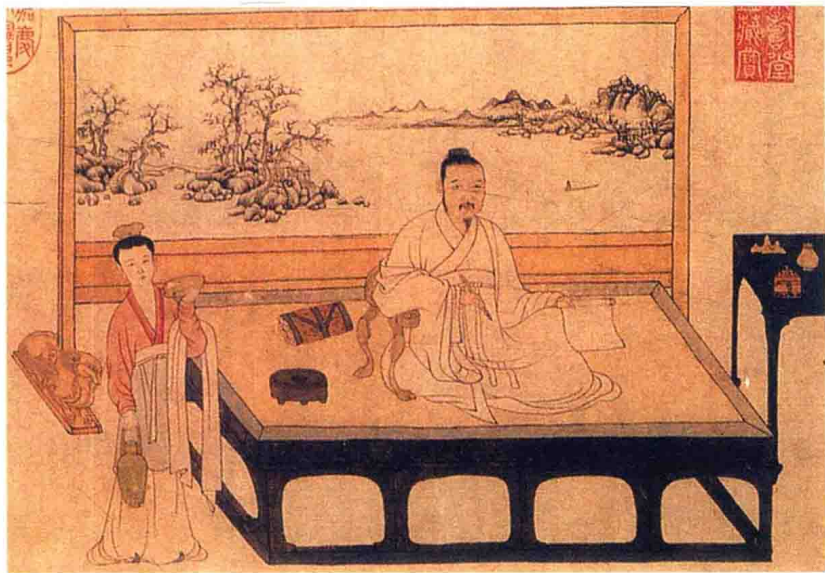
一
代序：「美术」小议

这本小册子所收的是我在 2006—2007 两年中为《读书》杂志“美术纵横”专栏所撰写的十篇文章。在应《读书》之邀开设那个专栏的时候，我感到首先有责任向读者说明它的内容。因此第一篇的目的便是开宗明义，正好借用作本书的小序。顾名思义，“纵横”是全方位的意思：经为纵，纬为横。此处又引申为时空两个轴线：纵指历史的发展，横指地域的延伸。但这个专栏的目的绝不在于对美术史进行时间和地域的系统整理，而更希望能够成为一个“纵横驰骋，惟意所之”的领域。每篇短文的主题或古或今，或近或远，或宏观或微观，从多种视角引出对美术史的反思和想象。

比较难于解释的倒是“美术”这个常见的字眼。实际上，我对选择这个词作为专栏的标题踌躇再三，主要原因有两个。一是“美术”一语是近代的舶来品，有其特殊的历史渊源和含义，是否能够用来概括中国传统艺术实在值得重新考虑。比如说古代汉语中的“美”可以形容食品、人物（主要是女性，但也可以是男性）、德行以至于政治，但却很少用于表彰艺术作品。宋元以后的主流文人画更是反对绘画的感官吸引力，其主旨与对视觉美的追求可说是背道而驰。但是当“美术”这个词从西方通过日本纳入中国语言之后，它马上给艺术创作规定了一套新的规则和目的。如画家胡佩衡就在 20 世纪初期写道：“而所谓美术者，则固以传美为事。”（《美术之势力》，载于《绘学杂志》）。鲁迅在 1913 年作《拟播布美术意见书》，文中第一句话就是：“美术为词，中国古所不道，此之所用，译自英之爱忒（Art）。”在说明了西方文化，特别是柏拉图美学中“爱忒”的含义之后，他指出美术足以辅翼道德、救援经济等种种用途，进而提出弘扬公共美术教育、保护美术遗址、促进美术研

究等一系列主张。在 21 世纪初的今天，我们可以清楚地看到鲁迅及其同志在近百年前对美术的鼓吹，包括蔡元培“以美育代宗教”的号召，都是他们所大力提倡的现代化运动的一个组成部分，目的在于弘扬西学、改革陈规。陈独秀和吕徽在《新青年》杂志上以《美术革命》为题展开对话时，陈特别提出这场革命的对象是传统中国画风：“若想
把中国画改良，首先要革王画（指清代以降在画坛上占正统地位的‘四王’画派）的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”因此当“美术”被引进的时候，这个概念有着非常明确的政治性和“现代性”。虽然时过境迁，这个词终于成为现代汉语中对古往今来所有艺术作品的泛称，但其意义变化的过程还没有被认真清理，而论者却已经把古代中国艺术的全发展描述成为一部“美的历程”。

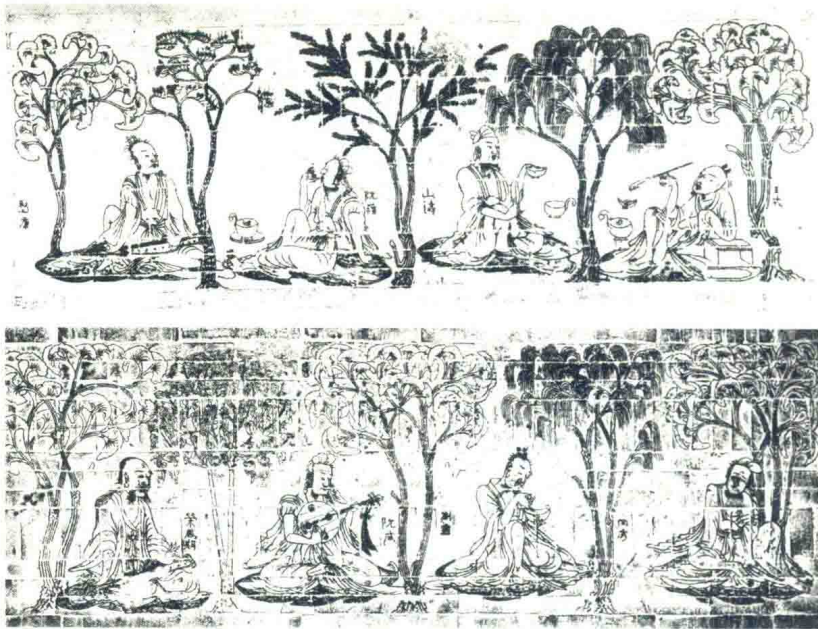
我之犹豫使用“美术”的第二个原因关系到美术史的范围和内涵。实际上，这个学科即使在西方也从来没有过一个固定的和“科学”的定义。欧洲传统美术史研究以绘画和雕塑为大宗，19 世纪末至 20 世纪中占主导地位的形式



元朝大画家倪瓒肖像，画者可能为倪瓒挚友。画中倪瓒右手握笔，左手执纸，似乎正在构思着一幅即将着笔的画。

式主义学派深受进化论解释模式的影响，把艺术形式本身的发展演变，以及艺术家对美和完善的追求作为研究和说明的主要对象。但是这种学术取向在近二三十年来受到新一代美术史家的不断批评，而最有力的挑战则是来自美术史学史，即对美术史自身发展过程的审视。一些学者相当有力地证明了这个学科的不断变化着的内涵——包括研究的对象和问题、对材料的分类和所采用的分析模式——实际上都是不同时期与地区的特定历史现象，和该时期与地区的文化、政治、社会及意识形态密切联系。根据这种理解，甚至“美术”（fine arts）和“艺术家”（artist）这些基本概念也都必然是特定时期的发明，美术史学科的产生又是莫基于这些概念上的进一步发展。把这个理论拿到中国历史中检验一下，我们大致可以说，为观赏而创作的艺术品和创作这类作品的艺术家均出现于魏晋时期；在此之前

南京西善桥南朝大墓中发现的《竹林七贤与荣启期》砖雕。由 200 多块砖组成，人物形象皆以凸线构成，姿态潇洒，表情生动。其在南朝墓葬中的重复出现反映了当时朝野中对这类生性放达、不拘礼法的历史人物的推崇。



龙山文化高柄黑陶杯。薄如蛋壳，因而获“蛋壳陶”之称。放入酒水之后重心增高，极不稳定。所有这些特征都说明这个精美的器皿并非实用器物，而是作为一件礼器制造的。



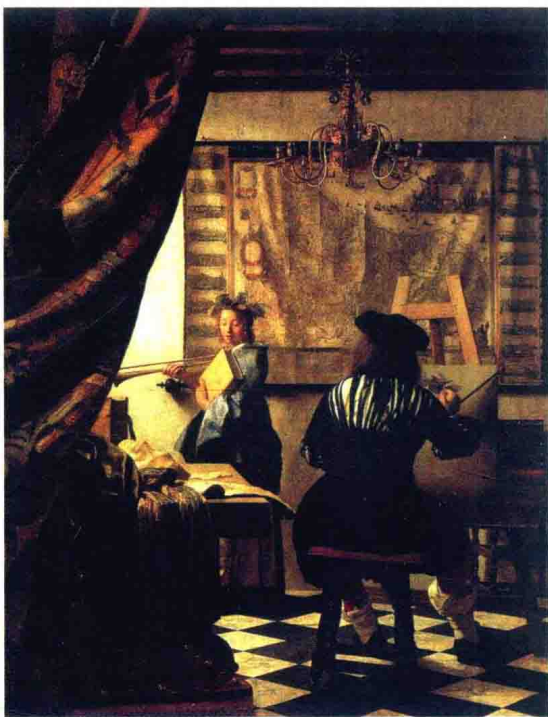
的青铜、玉器和画像等作品首先是为礼仪和实用目的制作的，其作者则大多是无名工匠。虽然这些作品在晚近历史中获得了重要的商业和美术价值，但这些价值均为后代的附加和转化。

商代青铜方彝。器形有如一肃穆的宗教建筑，上面铸满神秘的饕餮纹，是祭祀祖先时使用的酒器。

这种把美术史“历史化”的努力可以被看成是对传统美术史的解构，但其结果却并没有导致这门学科消失或缩小，而是出乎意料地引起了它的迅速膨胀。换言之，新一代的学者们并没有退入被重新定义后的“为艺术而艺术”的缩小范围，而是把更大量“非美术”的视觉材料纳入以往美术史的神圣场地，其结果是任何与形象（image）有关的现象——甚至是日常服饰和商业广告——都可以成为美术史研究的对象。以我所在的芝加哥大学美术史系为



《弗拉基米尔圣母像》。这是最古老和著名的一幅拜占庭圣母像，于1311年从君士坦丁堡带到基辅，以后产生一系列奇迹，包括三次拯救了莫斯科城。



维米尔《艺术家工作室》。这幅作于1665至1667年间的油画是维米尔最大的传世作品，所表现的很可能是艺术家自己的画室。

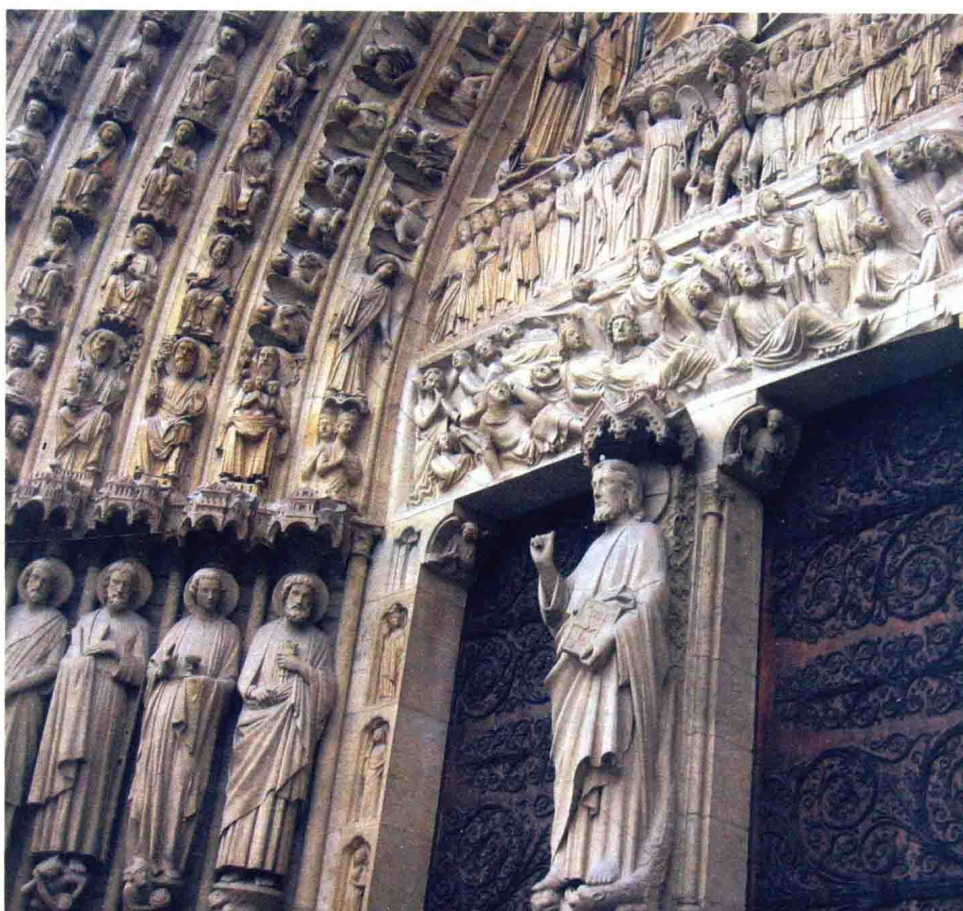
例，目前的十几名教授中只有一两位仍继续专攻往日美术史中赫赫有名的大师和杰作，其他人的研究则是包罗万象，从教堂仪式和朝圣者的经验，到光学仪器的发明所引起的视觉行为的变化，从早期电影与游乐场中活动布景的关系，到美术馆陈列方式所引起的绘画风格的改变，从书籍、图片以至钞票的印刷，到文人、艺术家、商人、官僚组成的沙龙，从欧洲中世纪绘画中花草的医学价值，到现代法院建筑的权威形象。这些研究题目不再来源于传统的艺术分类；对它们的选择往往取决于研究者对更广泛的人文、社会及政治问题的兴趣。因此这些题目从本质上来说必然是“跨学科”的，其长处在于不断和其他人文和社会学科互动，对美术史以外的研究领域提供材料和施加影响

(这也就是为什么近年来美术史在西方学术中地位迅速提高的原因)。但是对学科的跨越也必然造成美术史本身的危机。研究者的身份日益模糊：不但美术史家越来越像是历史学家、社会学家、宗教学家甚至自然科学家，而且历史学家、文学史家和自然科学史家也越来越多地在自己的研究中使用视觉形象，有的甚至改行成为美术史家。在这一系列动荡和变化之中，“美术史”这个名词变得越来越没有传统意义上的学科含义。悲观者谈到学科的死亡，谈到“美术史”堕落成职业代号。但是从积极的方向想，也可能今日的美术史代表了一种新的学科概念：不再奠基于严格的材料划分和专业分析方法之上，它成为了一个以视觉形象为中心的各种学术兴趣和研究方法的交汇之地和互动场所。

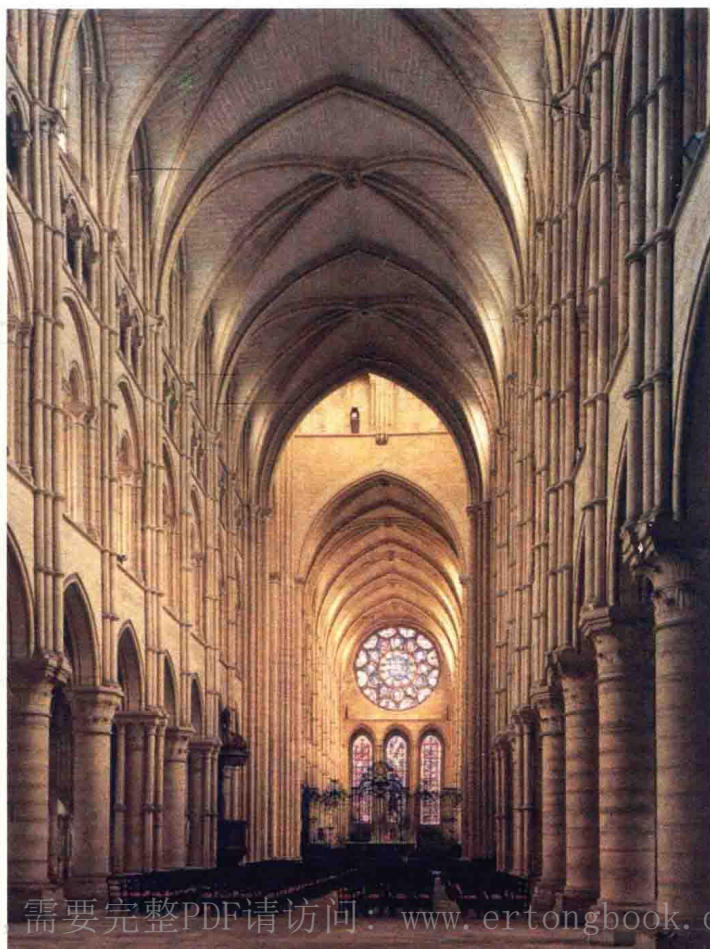
所以当我试图给这个专栏起名的时候，我的第一个冲动就是找到一个新词，以概括这些虽然目前包括在美术史研究之内但又不能被“美术史”这个传统名称包含的内容。首先浮现的一种可能性是用“视觉文化”取而代之，这也是近年来美国美术史界的一个辩论焦点：一些学者认为视觉文化这个概念可以扩展美术史的范围和含义，更多学者则认为二者虽有重合之处但基本属于两个不同学术领域（此派学者认为文化研究和人类学关系密切，强调集合性人类行为，而美术史则是历史研究的一个分支，同时重视潮流和艺术家个人及其作品）。我虽然不太同意第一种看法，但与第二种学者的论点也不尽相同。对我来说，正如“美术”的概念一样，当代西方美术史研究中对“视觉”的强烈兴趣也是一个特定的历史现象，与架上绘画的产生、美术馆的普及以及心理分析在人文学科中的强烈影响息息相关。架上绘画（其在中国的对应物是独立的卷轴画）是为了观看而创造的艺术形式。在这种形式产生以前甚至以后，无数艺术品的首要目的并不是被



建于公元前 113 年的图拉真纪念柱，是罗马帝国艺术的重要代表作。柱高 27 米，柱顶上曾经立有图拉真皇帝的铜像，环绕柱身有 23 圈、长达 200 多米的浮雕带，详细地描绘了罗马军队征服达契亚人的历史。但是高处的图像在地面上完全无法看到。



实际观看和欣赏：欧洲的大教堂高耸入云，教堂内部天顶上的雕像和画像虽然极其美妙，但从地面上几不可见。我们今日可以在精致的画册中仔细欣赏敦煌石窟中的辉煌壁画，但是在千年以前的点点烛光之下，进香者能够看到的只是烛光所及的隐约一片。中国的墓葬艺术有着数千年的历史，虽然墓中的壁画、雕塑和器物可以在入葬礼仪过程中被人看到，但一旦墓门关闭，它们的观者就只能是想象中的死者灵魂。如果把所有这些作品都称作“视觉文化”的话，那就很可能会犯把三代礼器和秦汉画像都笼统看作是“精英美术”（fine arts）的同样错误，用一种后起的概念“框架”早期的制作。实际上，足够的证据说明古人在创造佛教艺术和墓葬艺术时所遵循的恰恰不是“视觉”这个概念。检阅敦煌的功德记，造窟者所强调的是“制作”而非“观看”，因为只有通过制作他们才能积累功德。而



巴黎圣母院内外。这个伟大的哥特式教堂始建于1163年，经三百年最终完成。内外部的装饰集中了大量的雕刻和窗饰，人的肉眼几乎无法涵盖。