

Oxford
History of
Art
牛津艺术史



丛书中文版主编·易英

中国艺术

[英] 柯律格 / 著

刘颖 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术 / (英) 柯律格 (Clunas, C.) 著; 刘颖译
- 上海: 上海人民出版社, 2012
书名原文: Art in China
ISBN 978-7-208-10807-3

I. ①中… II. ①柯…②刘… III. ①艺术史-研究
- 中国 IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第125408 号

责任编辑 管鹏鹏
装帧设计 肖晋兴



中国艺术

[英] 柯律格 著 刘颖 译

出版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)
出品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)
发行 世纪出版股份有限公司发行中心
印刷 北京华联印刷有限公司
开本 710 × 1020毫米 1/16
印张 17
字数 192,000
版次 2013年1月第1版
印次 2013年1月第1次印刷
I S B N 978-7-208-10807-3/J·309
定 价 79.00元

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Art in China

中国艺术

[英] 柯律格 著

刘颖 / 译

世纪出版集团 上海人民出版社

目 录

5 导言

11 第一章 墓室艺术

- 11 新石器时代至青铜时代：前 2500—前 200 年
- 25 第一帝国：公元前 221—220 年
- 32 北方和南方：220—589 年
- 37 墓室雕塑：400—650 年

43 第二章 宫廷艺术

- 43 唐至宋初：618—960 年
- 51 北宋宫廷艺术：960—1127 年
- 57 南宋宫廷艺术：1127—1279 年
- 63 元代宫廷艺术：1279—1368 年
- 66 明代宫廷艺术：1368—1644 年
- 73 清初宫廷艺术：1644—1735 年
- 80 乾隆时期：1736—1795 年
- 84 晚清宫廷艺术：1796—1911 年

89 第三章 寺观艺术

- 89 早期佛教艺术
- 93 佛教艺术：约 450—约 580 年
- 98 隋（581—618）唐（618—906）的宗教艺术
- 113 北宋宗教艺术：960—1127 年
- 114 南宋宗教艺术：1127—1279 年
- 118 南宋僧人与文人

123	元代佛教艺术：1279—1368 年
124	14—15 世纪的宗教绘画
129	明代宗教艺术：1368—1644 年
133	清代宗教艺术：1644—1911 年

137 第四章 文人生活中的艺术

137	文人艺术——书法
143	北宋的艺术与理论
147	南宋（1127—1279）和元（1279—1368）
157	明：1368—1644 年
165	董其昌的艺术和理论：1555—1636 年
168	17 世纪和明清转型
171	清：1644—1911 年
175	19 世纪

179 第五章 艺术市场

179	宋元时期：960—1368 年
182	明（1368—1644）：绘画
188	明（1368—1644）：印刷
191	明（1368—1644）：纺织品和手工艺品
194	晚明绘画中的业余与职业问题
199	清：1644—1911 年
202	版画与透视图
209	19 世纪的上海
211	中华民国
218	中华人民共和国的艺术
226	20 世纪 70 年代之后的中国艺术
234	注释
237	插图一览表
242	参考文献
248	大事记
258	索引



“中国艺术”是新创造的词汇，它出现的时间不足百年。虽然本书中出现的纺织品、书法、绘画、雕塑、陶器以及其他艺术品来自5000年的漫长时代，但是按材质进行分类并命名为“中国艺术”仅是非常短暂的历史。尽管中国有漫长而富有经验的书写艺术的传统，世世代代贵族文人爱好收藏、陈列以及消费艺术品，但是在19世纪以前，无人将这些物品视为同一领域的组成部分。确切说来，“中国艺术”一词产生于19世纪的欧洲和北美洲。“中国艺术”在西方是作为与纯粹的“艺术”对比研究的对象而存在，“艺术”实际上是欧洲传统，并且扩展到美国和世界其他地方。伦敦“国家画廊”（National Gallery）和华盛顿“国家美术馆”（National Gallery of Art）的名称隐含了包容性的主张，然而它们没有接纳来自中国的艺术品。

19世纪创造的“中国艺术”一词使得描述一些器物的样式并判断它们的价值归属成为可能。这些描述都或多或少地涉及“中国”本身。19世纪的德国思想家黑格尔视艺术为人类的精神，他的观点与东方学者的中国观点完全吻合，黑格尔认为它们的本质只有那些非中国人才能了解和描绘，由此而产生了书写“中国艺术”的特殊方法。它通常以牺牲变化为代价而强调连续性，以牺牲同一事物有争议的用途为代价而强调和谐性，以牺牲差异性为代价而强调必要的同质性。更确切地说，是强调中国与“西方艺术传统”的差异，而在中国实践领域里跨时空的差异性显得不是那么重要。可是，中

国是一个地理疆域广阔的大国，跨越了多个气候地带和生态环境。在那里，社会和宗教的观念、统治精英的民族成分、政治权力的地理分布以及人口主要聚集区都曾经经历过诸多的变化。

- ¹⁰ 这本书有意取名为“艺术在中国”(*Art in China*), 而不是“中国的艺术”(*Chinese Art*), 因为它的书写不遵循任何既定的统一原则或要素, 囊括了大范围的艺术作品, 来自不同的类型、不同的时代、不同的材料以及完全不同的创作者、观者和使用背景。因为插图和文字的数量受到作者的精力、读者的耐心和出版的财力限制, 所以选择哪些作品进入本书, 或者放弃哪些作品至今仍是偶然的。“什么是中国艺术(*art in China*)?” 这一问题可以转述成“是谁在何时将何物在历史上把它们称为中国艺术(*art in China*)?” 如果本书不能完满地回答, 那也是本书提出的问题之一。因为即便是快速地查阅已有的文献也会发现, 任何关于“中国艺术”(*Chinese art*) 的定义中都存在诸多的异常现象和内在矛盾。它永远都不能被理解为一个稳定的、不变的统一体, 除非我们将编目者和他的立场纳入考虑当中,
- ¹² 才能由此完全地接近它。例如, 近一千年来中国文人定义的“艺术”(*art*) 总是将书法放在第一位, 然而西方的研究一般趋向于留给雕塑更多的空间而不是书法。雕塑在西方后文艺复兴(*post-Renaissance*) 传统中就被确立为“美术”(*fine art*), 其实它本身就是一个有争议的领域。法国学者维克多·谢阁兰(*Victor Segalen, 1878—1922*), 开拓性著作《伟大的中国雕塑》(*The Great Statuary of China*) 的作者, 拒绝涉及中国的佛教雕塑(在所有的机构中收藏有大量的佛教雕塑), 基于它“非真正中国”的理由, 确切地说是来自印度的“外国”文化输入, 它给那些他极度赞赏的纯粹本土作品带来了彻底的伤害。^[1]

我在本书里有同样鲁莽的决定, 如果受到读者的质疑是很寻常的事。例如, 在接下来的讨论中没有涉及建筑物。本世纪之前, 还没有关于作为中国美术(*fine arts in china*) 之一部分的“建筑”

(architecture) 的论述,但是这并不意味着关于建筑 (buildings), 没有如本书涉及的其他 (同样是未理论化的 [under-theorized]) 门类那样的美学思考。内容的选择和放弃受制于出版的版式,但是却不能用排版对内容取舍加以解释。

因此,读者不必认为书中列举的约 120 件作品是历史悠久的经典杰作的代表,或者是一张被认可的艺术珍品的目录。更准确地说它们代表了多样的与众不同的生活历史。一些作品早在制作的当时当地就被视为艺术品,并且在随后的记载中继续被认为是杰出的作品,一直延续到当下,而其他一些作品的艺术身份则是我们这个时代强加的。有一些作品恰好不属于传统而经典的“重要”艺术品,它们因未能符合品质需求的标准而在这类介绍性著作中面临着挑战。我选择它们的原则是作品可以支撑著作的背景,它们在中国从古至今都被视为艺术品。其中许多作品已经是英文类创新学术研究的主题,详细内容见注释和参考书目。它们仅仅是一个起点,不是不偏不倚的范例。本书论述了跨度巨大的中国艺术,其中大部分作品已经遗失,即便是这样,一本现代标准的参考书还列举了 13000 多名画家。^[2]我曾经试图花些篇幅讲下一件作品在它产生的时代是如何被明确地称为艺术品的,享有特权的书法和绘画在一定程度上的意义,但是我也意识到,在中国和其他地方一样,“中国艺术”现在包括各种类别的材质,无法弄清楚它们的关系,而自觉的审美感受是主要的价值。这就证明了将世俗的和宗教的石雕都包括在内是正确的,除了能够建构起幸存的物质证据之外,事实上对它们的赞助人我们一无所知,对创作者也完全不了解。

需要简略说明本书的结构,因为它既不是完全按年代顺序也不是按主题编排,但我不需要觉得抱歉。没有参照框架是自然的。本书利用的支撑材料绝不比其他的著作更少或者更多。它站在自己的出发点利用背景材料,即创造和使用这些艺术品的社会 and 物质环境。

13

纪年

本书的纪年采用公元前（BCE）和公元（CE）的形式。书中涉及“王朝”，历朝帝王统治家族，在中国历史中通常运用它来建立纪年。王朝的名称不是帝王家族某个人的名字——例如唐代皇帝姓李。早期王朝的名称有地理位置的意义，通常是这个家族登上王位之前拥有的头衔。最后三个王朝的名称有象征意义。元、明、清的意思分别是“首要”、“光明”和“澄清”。王朝纪年表，包括本书列出的纪年表，造成一种不真实的有序的历史进程，每个王朝无间隙地追随着前一王朝。当政治权力在统治家族间分裂时，它们仍能精确地表现那些时期。一位皇帝的统治时期包括数个“年号”，每个时期都有吉祥的名称。从明朝（1368—1644）开始，每位皇帝只有一个年号，有时也随意地用来标识某个皇帝，如“清乾隆皇帝”



图 31 局部

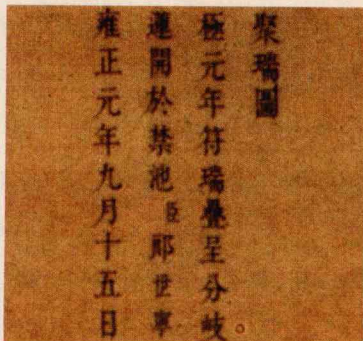


图 37 局部



图 40 局部

（1736—1795 年在位）。20 世纪以前，王朝的名称是描述纪年的主要方法。图 31 上的题款是“大明宣德年制”，也就是在 1425—1435 年间。宣德是年号的名称，不是人的名字，意思大概是“宣扬美德”。每个年号没有西方历法中精确的连续日期，而是从阴历年的第一天开始计算。图 37 中题款的日期是“雍正元年”，就是 1723 年，事实上它只包括 1723 年的部分时间和 1724 年初。图 40 中使用的纪年是另外一个系统，用天干和 12 地支符号组合成 60 年为周期的纪年。图中文字“光緒丁酉仲春中浣御笔”，“光緒丁酉”相当于 1897 年。

名称

书中的中文字用罗马字体的拼音表示。需要牢记的是，这些是现代的标准读音，在过去它们表达的意义有很大不同。中国人的名字是姓在前面：米友仁是米芾儿子。上层社会的男性有多个名谓，根据他们的社会背景而分别使用（上层社会的女性也有这种习俗）。艺术家可能有多个名谓为人知晓，本书中一般只记载了最正

式的名字。佛教徒和道教徒有专门的名称，取自他们的宗教职务。书中提到明代以前的皇帝用的是他们的“庙号”，只在过世以后使用，诸如“太宗”。明、清皇帝以年号称呼，如“乾隆皇帝”。地名一般使用的是现代的名称，或者用早期的地名，附上相应的现在的地名。

关于这点的争议之一是，在中国艺术的研究中这一方面此前很少受到关注。事实上，在中国和西方的知识传统中，“艺术”和功能的问题直到最近才有了相互独立的范畴。19世纪以来，一件艺术品不具有实用功能，或者被视为移除或者隐藏了功能的物品。

接下来的章节涉及墓室艺术遗迹、统治者的宫廷、举行宗教仪式的寺庙和祭坛、社会生活和上层社会的相互影响，以及市场理念等内容。我认为它们之间不是相互排斥的：许多作品可以在几个主题下进行讨论，实际上一些作品多次被提到。我会优先说明一件特定作品的意义的诠释是怎样随着时间而改变的。在本书中它作为“艺术品”出现，可能是一系列类型中最新的一个，其中每一个类型都代表一个主题。

帝舜

舜二妃娥皇女英

舜父瞽瞍



周太似

周太任

周太姜

周太姜大任大似也大姜大王之妃呂氏



魚

魯

故

有

第一章 墓室艺术

新石器时代至青铜时代：前 2500—前 200 年

在不同的时期，多重的含义悄然隐含于中国的美术作品中，恰好可以从一件目前收藏在台北故宫博物院的玉圭里发现这种情形[图 1]。石料呈乳黄色，因为年代久远而天然包含了一些灰色和赭色的物质，被磨制成梯形薄片，在较窄的一头有钻孔。精致的浅浮雕部分，一面雕刻正在跳跃捕食的鸟，图像轮廓清晰，另一面则是一张神秘的程式化的脸，有突出的双眼。据考古发现的证据，我们推测，这件作品大概制作于公元前 2500—前 2000 年之间，为龙山文化（约前 3000—约前 1700）的产物，在此时期龙山文化在距离黄河海口不远的今山东省的位置繁荣起来。工匠在金属使用之前制作了它，而玉石对他们来说无疑是极为重要的制作工具和兵器的材料，也是在已经确立的阶级社会中一些人的身份显赫于他人的证明。玉圭上有纪年为 1786 年的铭文，是一位中国帝王的题字，在他大量的古代藏品中，在那年此物证明了它自身的存在。他给玉圭两面的装饰提供了奇特的解释，理解为鹰和熊的象征，是给勇者的一种古老奖励，并将玉圭归入中国古代最早的两个历史王朝，商（约前 1500—约前 1050）或周（约前 1050—前 256）。

这很容易和“中国人好古”（the Chinese love of antiquity）联系起来，它描绘了一些人以某种方式沉浸于阐释他们自己长久而辉煌的过去，把过去想像成完整一体的，其他文明不能与之匹敌。我更想强调

图 13 局部

这件古代作品（实际上比题字的帝王所确定的年代更为古老）的创造性挪用，它插入到一个实际的新语境中，也就是皇家藏品中。而且皇帝声称的正统性是通过使用权力的古代象征物来实现，在这点上与许多其他的文化系使用有威望的建筑形制、艺术作品或收集以往的财宝去支持眼前计划的行为并没有根本的不同。实际上玉圭出现在本书中作为“中国艺术”的一个实例，它所在的台北故宫博物院同样表现了

16 玉圭铭文装饰的新语境、新含义，想必与乾隆皇帝富有想像力的流露一样。我们可以尝试阐释这件作品最初是怎样被构想的，但是无从了解它“真正的意义”。

公元前 6000—前 5000 年，玉石，或恰好是软玉，首先被中国新石器时代的一系文化所使用。它是硬度极大的一种矿石，无法用金属刀片切割，但是可以用研磨砂，按照一定的程序进行切割和钻孔，并需要耗费大量的时间和工艺。因此，在很早的时期，它便与权力结合在一起：世俗的权力，财力之上的控制意识，以及用于精神性权力的扩张。龙山文化时期，距今 4000 多年前，人们利用附近的石材制作出高水平的玉器，中国的某地那时已经拥有长久而独特的玉器制作历史。我认为，如果说这片疆域内的所有文化都属于“中国人”，或者说是今天中国人的祖先，这种说法仍是一种推断，有一种政治性的假设色彩。他们没有留下任何文字的记载，虽然很少有人提出反对意见，但是用几千年后写下的中国文字去阐释如此久远的作品的含义及用途是极度可疑的行为。正如图中的圭，这是一件用于特定场合的“祭祀玉器”。它是在中国新石器墓葬中发现的大量的式样之一，没有任何显而易见的用途。或许这类与众不同的器物是在更早的偏南方的良渚文化（约前 3300—约前 2250）遗址中发现的。这里出土了一些平的盘状物，尺寸变得相当大，以及分割成段的中空筒状物，在转角处刻有人类形象，是这个地方最早的人类图画之一。这些不能和日常工具对应，有人指出它们可能表示“其他”的王国，指向超越世俗的力



图 1

新石器时代玉圭，约公元前 2500—前 2000 年。玉石仿制的兵器和工具等众多器形之一。当时已经在使用玉石这种最珍贵的材料。玉圭上的孔表示原来可能是固定在木质支架上，但是已经不知道是按怎样的角度装置。木座与题款均为 18 世纪作品。

量。它们出现在墓室中（墓室大约有 100 余件玉器）暗示与世间辨识身份地位的标志的某些联系，但是我们不能推测得更远。在晚些的中国礼仪性文献中有这些玉器的名字（现在圆盘状物称为璧，筒状物称为琮），同时解释了它们在天地崇拜中的功能。它们也是贵族阶层等级秩序的标志。但是这些文本对新石器时代的环境的实用性确实很小。接受关于如此古老的器物阐释的有限性更为可取，而不是力图使物质文化的证据适应于（晚得多的）文字证据。

值得注意的是，在从事中国广阔范围的农业和其他地面活动的过程中，人们很可能不断地发现这些新石器时代的玉器。它们通常被解释成具有重大意义的器物，是意义的载体。已经改变的是其真实的含义，尽管非权威的文字材料为其提供了神秘而且似乎无穷尽的迷人指南。

自公元前 1000 年初以来就未曾中断的文本记录，作为文化和政治的正统来源享有很高的威望，字里行间似乎容纳了中国早期历史进程的清晰画卷。首先出现的是许多独特的文化英雄般的统治者，像大禹一样的人类恩公，他制服了中国大河中难以驾驭的洪水，而其他人发明了文明生活的必须品（衣服、房屋、农业，最重要的是文字书写）。在历史进程中，中国历史上第一个王朝或统治家族是夏（传统的纪年为前 2205—前 1818），它被商王朝（前 1500—前 1050）所灭，之后周王朝（前 1050—前 256）又颠覆了商。在周的统治下，为了使他们的统治合法化，相关的文献被记载下来。20 世纪初对这些记述的疑虑广泛流传，直到发现商代晚期王室的首都安阳遗址，它们才重获新生。发现的刻辞里有商王询问神圣权力的事，商王的名字与那些现在被证实的古代历史材料的记载相符。安阳仍是惟一出土了大量用最早的中国语言文字记载刻辞的早期遗址，刻辞刻画在乌龟的外壳或者动物的骨头上，它们充当了从世俗之地进入神圣世界的入口。此外，此遗址出土的青铜器上也有铭文。

一些考古学家认为开始使用青铜，铜和锡的合金制作器物，代表着中国文化的成立时刻。毋庸置疑的事实是用这种贵金属制作容器和兵器，是由成群的技术熟练的工匠来完成，他们的技艺可能代代相传，这些展示了早期统治者及其家族可以调用的资源种类的扩张。美国学者罗伯特·贝格利（Robert Bagley）提出，约在公元前1500—前1300年^[1]，模制青铜制造工艺首先在中国北方平原发展起来，这片区域以及它的附属国享受着黄河水的灌溉。商代早期，政治权力从这里向南方扩展。安阳时代之始，公元前1300—前1000年，商王朝的政治势力削弱了，缩小到它的核心地区河南。南方的青铜器，通常是虎和象之类的动物形象，并不依赖于安阳，在相互影响的早期阶段南方适应了独立发展而区别于北方。

地理和文化上统一的早期中国，拥有强大而富裕的中心地位，它的影响向外扩展到相当大的区域，安阳遗址的发掘展现了它的盛况。1928年开始由国民政府出资，中国第一代专业考古学家实施了发掘。正是古代中国用可资利用的过去满足了全新的而又常常四分五裂的民国的需要。尤其是它支持了最早的文献中关于早期历史的叙述，它某种程度上解决了渴望“现代性”与不舍抛弃几十个世纪的文字遗产之间的紧张状态。构成考古学组成部分的科学论述是“现代性”的表示。如今，一幅更异类的、迥然不同的、缺少民族纯正血统的古代中国画卷正围绕在发掘出的非同寻常的发现周围，考古发现揭示了确定无疑的古老文化及其复杂性，它远离人们从传统意义理解的中国文化的核心地带。对很多人来说，多中心的古代中国对当前的需求更具有雄辩力，胜过古老叙述的大一统。

这些遗址中没有一个比四川成都附近的广汉三星堆更具有对权威记述的潜在破坏性。三星堆发现于 1986 年，它颠覆了之前所有的早期中国文化、考古以及艺术的模式。在这里，与商代安阳同时代的用泥土夯起的城墙之外，设置有两个祭祀坑。第一个年代在公元



图2

三星堆青铜立人像，尺寸大于真人，公元前1200年。1986年发掘出土，在祭祀坑里铜像可能被故意打破、倾倒在地，坑里有祭祀动物的遗骨。

前1300—前1200年，第二个晚了几十年。在大量的被焚烧过的动物遗骸中考古学家发现了金器、青铜器、玉器和陶器，它们的样式完全不为人知，现代人的眼睛见到的最壮观场景是第一个祭祀坑出土的一组与真人同样大小的青铜头像和高达262厘米的巨型单体青铜像[图2]。在工艺上，这些青铜像类似，甚至超过在安阳制造的所有器物，长期以来人们视安阳为“中国文明的摇篮”。然而，它们的美学标准有惊人的差异，许多学者第一次见到这些器物的反应是，他们看到的是“非中国”的。换句话说，它们看起来不是用于建构“中国式”观念的器物。此前人们不知道这个时期以如此规模表现人类形象，且不用说与众不同的庞大，以及广汉头像上凝视的双眼和线条分明的鼻梁，或者是绷紧的站立姿势，双臂塑造成正握着某件木质或象牙的器物，现在已经丢失。

没有文字记载提到这支文化繁荣的时代。我们不知道他们把自己想像成谁，或者他们与其他同时代的位于今天中国其他地区的王国之间的关系。他们确实与长江流域沿岸的青铜文化联系紧密，可能从那里引进了青铜器。我们不知道是怎样、在哪里，或者又是谁在使用广汉青铜像。这些祭祀坑既不是人类的墓葬，又不像在安阳发现的人殉坑。包括青铜铸造在内的运作规模和玉器制造暗示了统治者的权力与财富。他们不是以安阳为“核心”的“外围”的一部分，在研究其文化区别于安阳的方式当中（没有制造青铜容器和编钟，主要是人类形象），不必以商文化为标准而认为广汉文化偏离了这个标准，这点很重要。

在安阳，新的发掘极大地扩展和复杂化了商代的早期景象和文化。尤其是，它提供了非青铜和玉石的其他材质的器物的阐释，它们在最初的解读中占据了主导。涂上红色和黑色的灰泥墙碎片也被复原，它暗示在商代统治者的生活中，视觉文化环绕在他们周围。但是更多的证据仍然来自围绕在死者身边的陪葬品。1976年，商代

21