

巫鸿作品集

废墟的故事

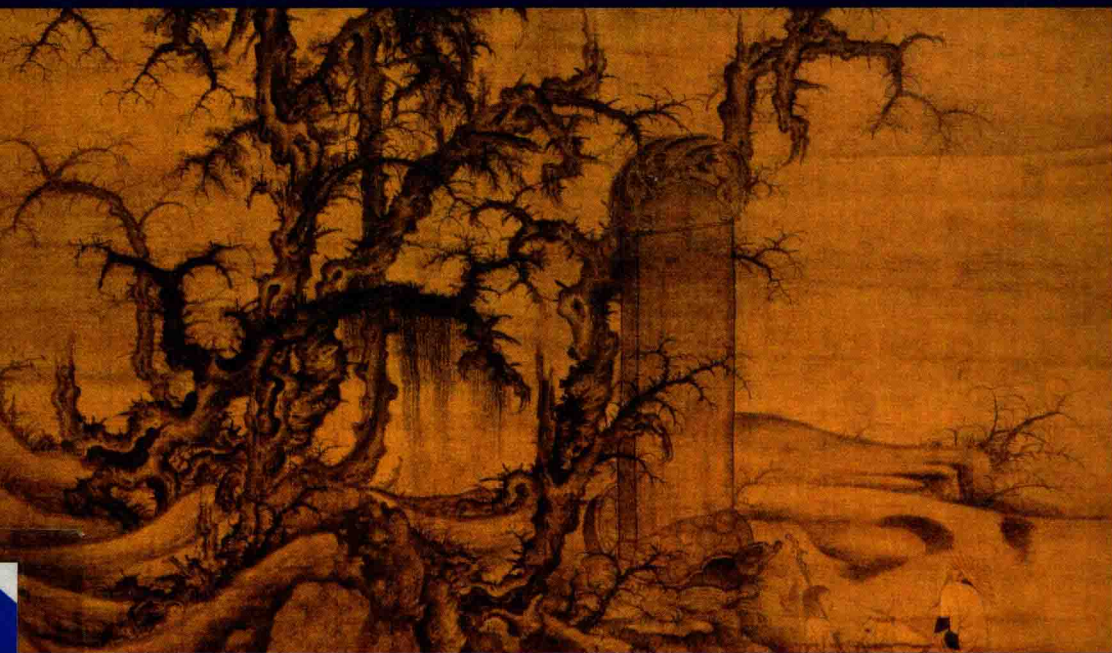
中国美术和视觉文化中的

『在场』与『缺席』

〔美〕巫鸿 著

肖铁译 巫鸿校

A STORY OF
RUINS
Presence and Absence
in Chinese Art
and Visual Culture



文景

上海人民出版社

Horizon

巫鸿作品集

A STORY OF
RUINS
Presence and Absence
in Chinese Art
and Visual Culture

废墟的故事
中国美术和视觉文化中的
『在场』与『缺席』

〔美〕巫鸿 著

肖铁译 巫鸿校

文
景

Horizon

社科新知 文艺新潮

废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”

[美]巫鸿 著 肖铁 译 巫鸿 校

出品人：姚映然
责任编辑：熊霁明
封面设计：周伟伟
美术编辑：高 熹

出品：北京世纪文景文化传播有限责任公司
(北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)
出版发行：上海世纪出版股份有限公司
印刷：北京华联印刷有限公司
制版：北京大观世纪文化传媒有限公司

开本：787mm×1092mm 1/16
印张：21 字数：226,000 插页：2
2017年7月第1版 2017年7月第1次印刷
定价：110.00元
ISBN：978-7-208-14348-7 / J·482

图书在版编目(CIP)数据

废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与
“缺席”/[美]巫鸿著；肖铁译. —上海：上海人
民出版社，2017
ISBN 978-7-208-14348-7

I.①废… II.①巫…②肖… III.①艺术史-研究
-中国 IV.①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第032033号

本书如有印装错误，请致电本社更换 010-52187586

文
景

Horizon

| 谨以本书献给我在哈佛大学的老师和同事
约翰·罗森菲尔德 (John Rosenfield)

目 录

前言	001
第一章 废墟的内化：传统中国文化中对“往昔”的视觉感受和审美	007
传统中国美术中的废墟在哪里？	007
丘与墟：消逝与缅怀	018
碑与枯树：怀古的诗画	032
拓片：废墟的替身	057
迹：景中痕	072
第二章 废墟的诞生：创造现代中国的一种视觉文化	107
“如画废墟”的流布	108
战争废墟：征服与存亡	143
圆明园：毁灭、荒废和重新发现	187
第三章 过去与未来之间：当代废墟美学中的瞬间	197
绝望与希望的能指	197
再现当代都市废墟	236

尾声 国家遗产	275
参考文献	301
索引	313

前言

这本书的一个宏观目标是在全球语境中思考中国的美术和视觉文化。为此目的，我的研究在观念和历史这两个相辅相成的层面上展开。在观念的层面上，对中国美术和视觉文化中“废墟”的研究不仅希望辨识出废墟的一个地域性另类历史，更关键的是要承认不同文化和艺术传统中关于废墟的异质性观念和特殊再现模式的存在。英语中的 ruin，法语中的 ruine，德语中的 ruine，丹麦语中的 ruinere 都源于一种“下落”（falling）的观念，并因此总与“落石”（falling stone）的意念有关；其所隐含的废墟主要指石质结构的建筑遗存。¹ 无数作家、艺术家和学者基于这种观念，乐此不疲地一遍遍讲述着西方废墟的故事。这类故事进而影响了人们对非西方文化中的废墟的考察、图绘和解读。艺术史学者保罗·祖克（Paul Zucker）在一篇重要的论文中写道：“我们这个时代有关废墟的流行观念都是 18、19 世纪卢梭（Jean-Jacques Rousseau）、霍勒斯·沃波尔（Horace Walpole）等人的浪漫主义的产物。”² 不仅欧美如此，由于殖民化和全球化造成的西方文明的流布，祖克的结论也同样适用于世界上的其他地方。柬埔寨的吴哥窟、苏丹的博尔戈尔山神庙、危地马拉的蒂卡尔城，还有中国的万里长城——这些建筑遗存现在不仅是世界的奇景，也是它们所在国家的骄傲，同希腊万神殿、罗马斗兽场、英国的丁登修道院一起出现在各种画册和旅游指南中。这些石质或砖制的建筑结构已经成为各国文明起源的象征，激发出被认为是普世性的美感和敬畏。不知不觉，西方的废墟观念已经融入全

007

1 Michael S. Roth, “Irresistible Decay: Ruins Reclaimed”, in *Irresistible Decay* (Los Angeles: Getty Research Institute, 1997), p. 1.

2 Paul Zucker, “Ruins — An Aesthetic Hybrid”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20.1(1961), p. 119.

球的废墟话语和想象中。

008 因此，当我们把非西方视觉传统中的废墟作为一项严肃的学术研究对象的时候，首先需要考察的必定是本土的原生废墟观念和再现模式。比如说，在一个以木结构为基本建筑形态的文明里，当这类古代建筑需要不断地翻新和重建，并常常由于火灾、地震或疏于护理而几近消弭时，它会造就什么样的废墟观念呢？再如，当一个绘画传统极少表现废弃的人造建筑，而是以山丘和树木的无穷变奏作为主要描绘对象的时候，这种绘画传统又如何传达时间的流逝？但是本项研究的目的又不仅仅是对中国本土的废墟观念和时间图像进行发掘，也包含了以这一考察为基础，进而为审视中西文化在历史上的互动提供一个起点。众所周知，这种互动主宰了19世纪以来中国社会、政治和艺术的发展。与之相随，“中国废墟”（Chinese ruins）的图像出现了；摄影为记录废墟和战祸提供了前所未有的有效媒介；一个特殊的战争废墟——圆明园——得到了重视和保护，成为中华民族的纪念碑；近期的城市建设进程更激发了大量与废墟相关的当代艺术作品。如果说“废墟”这一概念将这些事件连缀成一个历史叙述，那么相异的废墟图像和定义则提供了具体的历史例证，把这一叙述分割为不同的章节和时段。

本书所研究的对象因此包括了从古至今的废墟观念和图像。如此宏观的考察自然拒绝任何有关“中国废墟”的总体观念。事实上，我在本书中希望呈现的，既不是某种不变的思维模式，也不是一个关于视觉再现的目的论式的线性发展。这项研究实际是以寻找各种与“废墟化”（ruination）和“碎裂”（fragmentation）有关的图像开始的，进而发掘这些图像各自不同的历史、文化、艺术和技术条件。正是通过这个过程，独立的个案和它们各自特殊的背景不断地对“废墟”进行重新定义，并使我对描述和解读所涉及的方法论上的复杂性保持警觉。

本书第一章，“废墟的内化：传统中国文化中对‘往昔’的视觉感

受和审美”，讨论传统中国文化中的废墟概念、再现模式及相关问题。这些问题涉及“迹”的观念及其视觉表现，绘画与木质建筑传统的关系，图像在指涉时间流逝上的喻意性作用，以及对损坏和颓败的本土方式的记录。

第二章，“废墟的诞生：创造现代中国的一种视觉文化”，讨论 19 世纪和 20 世纪初新出现的废墟再现模式。在这个时期里，废墟的表现不仅在借喻的层面上展开，而且出现了大量对建筑废墟的写实描绘。这些图像最初由西方画家和摄影师创作，随后被他们的中国同行踊跃接受。虽然不少中国作品沿循了来自欧洲的“如画废墟”（picturesque ruins）的模式，但这类忧郁伤感的图像不管是在数量上还是在影响上都无法与差不多同时出现的“战争废墟”相提并论——这些严峻而悲惨的战争图像或为殖民侵略歌功颂德，或意在激发求独立、求解放的民族情感。与如此这般的历史变化相应，我对这些现代废墟图像的讨论也采用了新的分析框架，把它们同当时的跨国图像技术和艺术家的交流联系起来，并结合技术现代性（technological modernity）、殖民视觉性（colonial visuality）以及把中国重塑为现代民族国家的深刻的社会政治运动等问题放在一起考察。

这一解读策略在第三章，也是本书的最后一章，被重新调整。题为“过去与未来之间：当代废墟美学中的瞬间”，这一部分讨论自 20 世纪下半叶至今的废墟图像。抗日战争结束以后，当中华民族朝着一个光明的共产主义未来进发的时候，那些昏暗而危险的废墟应该何去何从？为什么“文革”之后的前卫艺术家和先锋派诗人再次被往日的战争废墟吸引？为什么 20 世纪 90 年代的中国当代艺术家对城市废墟发生了浓厚的兴趣，以无数实验摄影、装置、行为和电影作品记录了拆毁的民居和废弃的工业区？我们需要在冷战以后全球政治和中国内部的社会变化中寻找这些问题的答案：只有在国内外互动的背景下，才能发现对废墟的表现在现代主义潮流中的重新出现以及中国当代艺术的自我定义中所起到的作用。

在这本书的研究和写作过程中，我得到了许多机构、同事、友人和学生的支持、帮助和鼓励。1999年获得的一项古根海姆奖使我得以在中国参观各种历史遗址，并走访了不少学者和艺术家。在接下来的十年里，我在很多讲座、座谈会和研讨会里发表了本书各章的初稿。在英国人文社会科学院、哥伦比亚大学、哈佛大学、麦基尔大学、普林斯顿大学、台湾大学、南加州大学、卫斯理大学、中山大学以及若干其他学府和研究中心，我都得到了宝贵的反馈，很多建议超出了艺术史的一般范围。而在我任教的芝加哥大学，我更得益于与同事和学生之间的有关讨论。我最先于1997年举行的“中国艺术、文学和历史中的废墟”（*Ruins in Chinese Art, Literature, and History*）研讨会上发表了关于这项研究的基本构想，随后的热烈讨论坚定了我对这项研究的信心。2003年我为本校研究生开设了一门有关废墟观念和艺术表现的课，课上的研究和磋商为我研究各种有关案例提供了一个平台。最后，芝加哥大学弗兰克人文学院（Franke Institute for the Humanities）不仅为我的写作提供了宝贵的时间与资助，更为我思考本书中的关键概念提供了一个跨地域、跨学科的知识环境。

许多学者在本书写作的不同阶段给了我重要的帮助和启迪。这些学者包括萨尔瓦多·塞提斯（Salvatore Settis），宇文所安（Stephen Owen），英格尔·西格恩·布罗迪（Inger Sigrun Brodey），乔迅（Jonathan Hay），白杰明（Geremie Barmé），巴巴拉·斯塔福（Barbara Stafford），弗罗马·蔡特林（Froma Zeitlin），亚斯·埃尔斯纳（Jaś Elsner），尼娜·杜宾（Nina Dubin），罗伯特·纳尔逊（Robert Nelson），韩文彬（Robert Harrist Jr.），罗泰（Lothar von Falkenhausen），汪悦进（Eugene Wang），曾兰莹（Lillian Lanying Tseng），蒋人和（Katherine Tsiang），姜斐德（Alfreda Murck），格洛里亚·平尼（Gloria Pinney），李零，艾琳·温特（Irene Winter），谢利·赖斯（Shelley Rice），以及托马斯·卡明斯（Thomas Cummins）。我也希望感谢很多中国艺术家，他们与我分享了他们关于废墟的作品和创作经历。黄锐、荣荣、宋冬、隋建国、尹秀珍、展望和张大力等人的作品尤其为本书的最后一章提供了重要材料。

如同往常，我最需要感谢的是我的夫人蔡九迪（Judith Zeitlin），一位专攻中国文学、戏剧和音乐的学者。本书中的很多想法源自我们关于古今中国艺术和文化的对话，而很多这样的对话发生在我们共同参观历史遗址或艺术展览的途中。我关于废墟的思考与她关于历史记忆的写作相呼应。同我的其他著作一样，她是本书草稿的第一个读者和评者。

最后，我希望感谢本书的译者肖铁，他为此书的翻译投入了巨大的劳动，力求概念和材料上的准确。需要说明的是，虽然这个中译本基本上保持了原书的内容，但我在校阅译稿时，也根据中文的写作和阅读习惯做了一些修正，因此有时和英文本不完全对应。这种文字差异出于我的有意调整，而非译者对原文的背离。

第一章 废墟的内化：传统中国文化中对“往昔”的视觉感受和审美

传统中国美术中的废墟在哪里？

013

几年前，在读了傅汉思（Hans H. Frankel）和宇文所安关于中国凭吊怀古类诗作的论著后，¹ 我决定考察一下中国绘画中对废墟的表现。原因很简单：既然废墟的形象常常出现在怀古诗里，它们在与诗歌具有密切关系的绘画中应该也受到类似的重视。出乎意料的是，在我所检查的从公元前5世纪到公元19世纪中叶的无数个案中，只有五六幅作品描绘了荒废颓败的建筑。² 有时，即便艺术家本人在画上题诗里描述了残垣断壁的景象，画中的建筑物却没有丝毫破损的痕迹 [图 1.1]。同样让我吃惊的是，在20世纪以前，中国人竟然没有如李格尔（Alois Riegl）所提倡的那样将古建筑遗迹有意加以保存——如李格尔所说，这种建筑残存凝聚了人造物的“时间价值”（age value）。³ 虽然中国不乏号称来源于古代的木构建筑，但它们大多被反复修复甚至彻底重建

1 Hans H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry* (New Haven: Yale University Press), 尤其是“Contemplation of the Past”, pp. 104-127; Stephen Owen, *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986)。

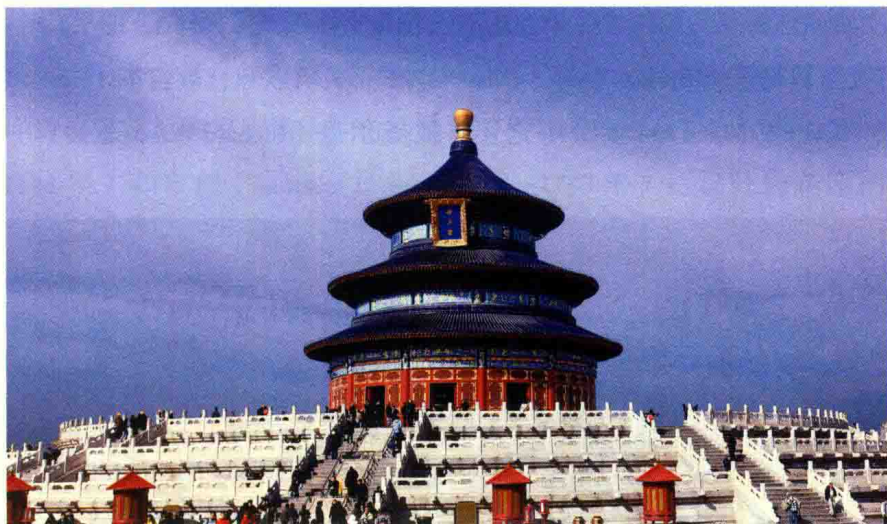
2 它们包括故宫博物院藏石涛（1642—1707年）一本黄山册页里描绘石拱和“月塔”的两幅画，吴宏（1615—1680年）的扇面《秋林读书图》，也可能包括他的长卷《莫愁湖》，均藏于故宫博物院。纽约大都会美术馆藏范圻（1616—1694年）于1646年创作的《清凉僧舍》册页画有一个略带破损的寺门，图见 Marilyn Fu and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collections in New York, Princeton and Washington, D. C.* (Princeton: Princeton University Press, 1973), 图版 XV, 图 H。有意思的是，一些美术史家认为范圻的画反映出某些欧洲艺术的影响。此外，作为西湖十景之一，荒废的雷峰塔有时会出现在明清木刻里，比如杨尔曾于1609年编纂的《海内奇观》，图见《中国古代版画丛刊二编》（上海：上海古籍出版社，1994），卷八，第269页。

3 Alois Riegl, “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”, 1903, (trans.) K. W. Forster and D. Chirardo, in W. W. Forster (ed.), *Monument/Memory, Oppositions* special issue, 25 (1982), pp. 20-51; 特别是 pp. 31-34。



图 1.1 石涛,《清凉台》,立轴,纸本设色,约 1700 年。

图 1.2 天坛，北京，建于 1406—1420 年。



[图 1.2]。每一次修复或重建都是为了重现建筑物本来的辉煌，但同时又自由地融合了当时流行的建筑元素和装饰元素。

虽然我可以继续寻找废墟的图像和遗址，但这些初步的发现已经足够有力地促使我去思考这一现象背后的含义。首先我需要提问的是：为什么这些发现会让我吃惊？很显然，吃惊的原因是我已经不自觉地假设了建筑废墟是中国传统视觉再现中不可或缺的一部分，它不但存在于文学里，也应该存在于建筑和图像之中，而这种假设无意识地遵循着一种与中国传统中表现废墟的方式相悖的文化和艺术成规。随后我发现很多人有着和我一样的假设。这种反思引发我去探究这种误解的源头以及中国本土关于废墟的观念和再现模式。

外来的文化影响会左右当代观察者对传统中国废墟的想象，而最强有力的影响是来自于欧洲浪漫主义的废墟观念。如祖克所指出的，浪漫主义视角今天仍然主宰着对待废墟的流行态度。⁴这种观念在欧洲美术和建筑中有着一个漫长的谱系：建筑废墟在文艺复兴之前就已经出现在西方绘画之中，并在 16 世纪进入园林设计。但直到 18 世纪，对

4 Zucker, “Ruins — An Aesthetic Hybrid”, pp.119-131.