

后浪出版公司

中国艺术与文化

Chinese Art and Culture, 2e

Robert L. Thorp Richard Ellis Vinograd

(美) 杜朴 文以诚 著

后浪大学堂 04-02

张欣译 郑岩作序 巫鸿 安家瑶 朱青生 推荐

(插图修订版)



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

 后浪出版公司

大学堂 024-02

中国艺术与文化

Chinese Art and Culture, 2e Robert L. Thorp Richard Ellis Vinograd

(美) 杜朴文以诚 著

张欣译 郑岩作序 巫鸿 安家瑶 朱青生 推荐

(插图修订版)



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术与文化 / (美) 杜朴, (美) 文以诚著; 张欣译. — 北京:

北京联合出版公司, 2013.11

ISBN 978-7-5502-2271-7

I. ①中… II. ①杜… ②文… ③张… III. ①艺术史—中国 ②中华文化

IV. ①J120.9 ②K203

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 272366 号

Copyright ©2006 by Richard Vinograd, Robert Thorp

This Translation edition is published with the permission of Richard Vinograd, Robert Thorp.

This Chinese translation edition copyright ©2014 by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) CO., LTD.

本书简体中文版由后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司出版

中国艺术与文化 (插图修订版)

作 者: (美) 杜朴 (Robert L. Thorp)

(美) 文以诚 (Richard Ellis Vinograd)

译 者: 张 欣

选题策划: 后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司

出版统筹: 吴兴元

特约编辑: 马春华

责任编辑: 徐秀琴

封面设计: 周伟伟

版面设计: 张宝英

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京嘉实印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 538 千字 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 28 印张

2014 年 2 月第 1 版 2014 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-2271-7

定价: 68.00 元

后浪出版咨询 (北京) 有限公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

序言 中国美术史的另一书写

出版社约我为《中国艺术与文化》的中文版撰写序言,巧得很,收到电子邮件时,我刚读完这部书的英文版,书还放在案头。我很高兴这部写中国的书能以中文出版。我与两位作者并不熟悉,此前只在书上“见”过杜朴教授,与文以诚教授也只是一面之交,所以,我只能拉拉杂杂地写一点阅读的感受。

首先吸引我的是书名。作为中国美术史(或称“艺术史”,下同)的通论性著作,其标题中多出了“文化”两字,在我看来,这本身就反映了美国中国美术史研究一个重要的变化。

大致说来,美国的中国美术史研究传统上主要有两个派别,一派强调研究艺术作品材料、技术和风格,另一派别则强调探讨艺术作品内容、意义及相关的历史和文化背景。两派分歧的根源可以追溯到美术史学在欧洲发展时不同的立场与方法。例如,属于前一派的巴赫霍夫(Ludwig Bachhofer, 1894—1976)是瑞士美术史家沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945)的弟子,而沃氏是形式主义研究最重要的学者之一。巴氏在“二战”之前来到美国,他研究中国的青铜器、文人画,但不懂中文,也没有到过中国。这样,他的研究就必然限定在形式主义的范围内。巴氏的学生罗樾(Max Loehr, 1903—1988)也以研究中国绘画和青铜器著称,他在1953年发表的一篇文章对商代饕餮纹进行了类型划分和排年,所依据的主要是博物馆藏品,但其基本结论却被殷墟等遗址发掘所获的新资料所证实,显示出这一流派强大的学术能量。该流派的一个重要理论前提是:如果承认“中国艺术”也是艺术,那么它们必然符合一般艺术(实际上是西方标准的“艺术”)内在的规律,人们可以通过借助西方解析艺术作品形式的方法来理解中国艺术,而无须过多涉及其背后的历史与文化,唯有专注于艺术自律性的探索,才可以显示出艺术史独特的价值。

后一个派别与汉学的传统有一定的关系。福开森(John Calvin Ferguson, 1866—1945)可以看作其早期的代表人物。福氏毕业于波士顿大学,曾长期在中国生活,他在中国办报纸,创办南京汇文书院和南洋公学,与中国上层社会也有密切的交往。基于自己丰富的文物收藏及厚实的中国文史知识,他留下了大量著述,其中《历代著录画目》是研究中国书画重要的工具书。福氏主张重视中国艺术的独特性与纯粹性,他在中国文献方面的深厚造诣令人叹服。此后,一些有汉学背景的学者更加强调通过文献研究中国艺术历史背景的重要。

另外,这一派还受到图像学(iconology)研究的影响。现代意义的图像学是德国学者瓦尔堡(Aby Warburg, 1866—1929)1912年首次提出的。瓦尔堡反对极端的形式主义研究,强调将美术史发展为一种人文科学。德国汉堡大学艺术史教授潘诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892—1968)为躲避纳粹的迫害于1933年移居美国,他在1939年出版的《图像学研究》(*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*)一书标志着图像学的成熟。图像学重视艺术作品内涵的研究,倾向于把作品理解为特定观念和历史的产物。要解释作品的内涵,必须依靠具体的史料,借重多学科的合作。这类主张自然与很多汉学家的看法不谋而合。

上述两派彼此争论,也共生共存。但是,如果试图从一位学者师承传授的“血统”来断定其学术态度的归属,则会落入中国“谱牒之学”的老套子,难以切中肯綮。实际上,许多学者的背景和立场十分复杂,如罗樾本人就有着极好的汉学修养。罗樾的学生高居翰(James Cahill, 1926—)则倾向于社会史的研究,大有离经叛道之嫌。两派分歧的产生既源于美术史学科本身方法论的差别,也在于如何认识中国艺术这个与西方艺术既不同又相似的系统。说到底,面对中国艺术,西方学者既要重新思考什么是“艺术”,又要回答什么是“中国”。尽管两派对立的余波今天仍时有浮现,但从20世纪中叶开始,就有不少学者致力于化解这种对立。越来越多的人认识到,只有同时将“中国”和“艺术”联系起来,才能全面地理解中国艺术;也只有将中国艺术、印度艺术、非洲艺术……考虑进来,才能使美术史学得到更新和发展。

我对《中国艺术与文化》两位作者的师承背景并不十分了解,如前所述,门第出身并不重要,关键在于他们所处的时代。这部书的标题明确地将“艺术”与“文化”这两个关键词联结在一起,反映出中国美术史研究一种时代性的变化。在今天,如果不谈艺术作品本身的形式与风格,美术史将失去自身的意义;如果不谈文化,中国美术也难以构成一部“史”。在这样一个题目下,这部书就不再是一个偏执的系统,而是一种开放性的格局,作者可自如地吸收中国美术史研究两种传统之所长,左右逢源。果然,我们在书中处处可以看到作者对于政治、经济、地域文化以及社会结构的关注,同时,又处处可见对于作品材料、形式和母题细致入微的观察与分析。

“文化”一词的包容性和模糊性,还使得这部书所讨论的问题超越了传统美术史的框架。该书的核心仍旧是美术史,而不是一般意义的文化史,但是读者会注意到,书中不再按照绘画、雕塑、建筑、工艺美术等分门别类地组织材料,而是转向了对于视觉艺术史的叙述。“绘画”、“雕塑”、“建筑”、“工艺美术”等概念虽然依旧存在,但作品的技术和物质形态不再是基本的分类标准和叙事脉络。书中的文字常常漫溢出“杰作”的范围,流布于更广泛的视觉性、物质性材料中,背后的社会历史也与这些作品紧密地联系起来。诸如临潼姜寨新石器时代聚落形态与社会结构、元代沉船瓷器与国际化贸易、管道昇的绘

画与作者性别、从费丹旭到张晓刚与家庭概念的转化……作品内部和外部的各种元素全都融为一体,呈现出纷繁复杂的多元、多维结构,同时,与这些细节相关的历史断代、价值体系等大是大非,也相应地做出了重要更新。这些变化与近几十年来美术史,乃至整个史学的发展息息相关,也使得这部书充满新意,生机勃勃。

司马光的《资治通鉴》是在“长编”的基础上删定而成的,通史著作绝不能等同于资料长编,作者必须在浩如烟海的史料中进行选择。本书作者宣称:“我们尽量选择在其原处考古或建筑环境中的艺术品,在许多原初环境已消失的情况下,我们尽力通过各种社会、政治、经济、宗教及制度的系联重新安置艺术对象。”这种变化当然可以从美术史学近几十年来的转向去理解,而我个人感兴趣的是,它与作者个人在学术网络中的位置也密切相关。

看一下美国对中国艺术品收藏的历史就会注意到,很多美术史学者与博物馆关系紧密。学者们的研究兴趣可能由收藏而起,反过来,他们又是博物馆购藏中国文物的顾问,他们决定了博物馆的钱花在什么地方,也引导着公众对于艺术品的兴趣。研究外交史的美国学者孔华润(Warren I. Cohen)注意到,在殖民主义的时代,一些学者对中国艺术品的态度与他们对中国文化的认识以及中国的国家形象密切相关(Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations*, New York: Columbia University Press, 1992; 中文版见沃伦·科恩:《东亚艺术与美国文化:从国际关系视角研究》,段勇译注,北京:科学出版社,2007年)。其中有一位中国人很不喜欢的学者便是华尔纳(Langdon Warner, 1881—1955)。华氏由于在日本留学而对亚洲艺术产生了兴趣,他认为中国古代的文物具有极高的艺术价值,中国人却是令人失望的,因此,从这个“野蛮民族”中将人类古代的艺术品“拯救”出来,无疑是一种“善举”。

我注意到,《中国艺术与文化》特别谈到了敦煌 328 窟的塑像,并提到了华尔纳的名字,认为他以胶布粘取敦煌壁画,并将敦煌 328 窟供养人像盗运到美国的行径,“扰乱”(disturb)了敦煌。其实作者完全可以用年代差不多的 45 窟来代替 328 窟。在这看似不经意的行文中,反映出作者与华尔纳完全不同的态度,也反映了作者对中国艺术理解方式以及技术的重要改变。壁画和塑像脱离了原来的石窟,其视觉上的完整性以及背后宗教礼仪的结构都被破坏;这些艺术品被转移到博物馆后,只能在西方固有的术语下重新分类,剩下的只有狭义的艺术形式,没有完整的文化意义。而只有全面地认识这些作品在原有建筑和礼仪环境中的位置,才可能进入对于文化和历史的研究,才可能更深入地理解作品的形式和意义。

有意思的是,本书的两位作者仍然与博物馆有着密切的联系,但他们的职责不再是为博物馆购买文物提供智力支持,而是为博物馆策划关于中国的专题展览。这些展览的展品多从中国文物部门商借,因此他们必须与中国文物考古界建立友好的合作关系。这

也使得他们十分关注中国新的考古发现。杜朴是研究早期中国考古学的专家,据我所知,他在中国考古界有许多朋友,我不止一次地听到国内的同行谈到他。文以诚先生也是如此,我与他唯一的一次见面,就是在中国社科院考古研究所的一次小型会议上。与他们两位相似,近年来还有许多美国学者密切关注当代中国艺术的发展,他们的职责不只是帮助博物馆购买当代的艺术作品,还包括与中国艺术家的直接对话与合作。例如,我的朋友盛昊策划的一个项目就极有意思。盛先生毕业于哈佛大学,现任职于波士顿美术馆中国部。从六年前开始,他陆续邀请了十位华人艺术家(其中半数来自中国大陆)来到波士顿美术馆,以该馆收藏的中国绘画激发灵感,创作出新的作品,由此产生的一个新展览在2010年11月开幕。这项活动的主题借用了吴昌硕为该馆题写的“与古为徒”一语,但学者、艺术家们所跨越的不止是时间的鸿沟,早年那些因为被移动而近乎死去的文物也由此获得了新的生命。

通史的理想是“通古今之变,成一家之言”,史料的选择标准也反映了作者对于历史的基本认识。作为一名中国读者,我注意到作者多处提到他们与“中国多数学者”看法的不同。如作者将晚商武丁以后的时代视为“历史”,而将此前数百年看作“前历史”(proto-history)。他们对夏代的历史真实性(historicity)“保持审慎态度”,对于单纯强调中国历史的“连续性”也表示质疑。又如在第六章开篇,作者指出,在“中国中心观”的前提下中国学者对于隋唐的赞美掩盖了这个时段阴暗的一面。在诸如此类的细节中,作者流露出的对于中国同行的警惕性多少有些过头。反过来,当然也会有不少中国读者对他们的意见并不能完全赞同,我想大可不必将这些话语想象为西方学者对于中国历史“别有用心”。事实上,同样的问题在中国也存有不同的观点,如夏鼐先生在20世纪80年代谈中国文明的起源时,便是从殷墟开始讲起的;也不是中国学者“一致认为”河南偃师二里头一定是夏朝确定无疑的都城。我也注意到,作者不仅对“中国中心观”持反感的态度,他们同时也声明反对“欧洲中心观”。作者这类观念在很大程度上有着西方文化内在的逻辑,但我们也无需对这些话题过分敏感,平心静气地听一听,想一想,未必不是好事情。作者在谈到“前历史”和“史前”之间界限划分时说:“中国考古的进展可能会对此做出修正。”将这类问题交给今后考古发现来回答,也许是一个较好的选择。

历史的写作有多种形式。20世纪后半叶,由于后现代主义史学、年鉴学派、文化史研究等大行其道,宏大叙事日渐式微,历史分期、历史发展动力等大问题的讨论虽然并没有结论,但有些历史学家们更多地相信历史存在于细节之中。大事件、著名人物、政治史与军事史不再是焦点所在,历史研究的视野不断得到拓展。在美术史研究中,概念、术语和理论不断转化,研究对象和范围也越来越细化,这种变化的历史贡献是显而易见的。但是,合久必分,分久必合,当微观史学还没有被中国的美术史学家普遍熟悉和认可时,西方学术界已开始反思文化史研究带来的历史学“碎片化”的倾向。其实,宏观研究和微

观研究可以在一个时间段内各有侧重,但本质上只是历史写作的不同形式,并没有原则性的冲突。所以,经过多年对大量中国美术史个案问题的研究,回过头来再写作一部通史是完全有必要的。

从所引征的研究成果来看,这部书似乎是对西方中国美术史近几十年新研究的阶段性总结。问题是,因为一切都还处在变化之中,要对“现在进行时”的学术梳理出一个清晰的脉络来,并不容易。博物馆中的青铜器不再是主要的研究对象,人们更加重视遗址、墓葬和窖藏的材料;汉代和敦煌美术的研究异军突起;墓葬美术和道教美术成为新的课题;赞助人、女性主义等理论改变了以鉴定为主线的卷轴画研究格局;现代性、区域特征、跨国贸易等成为研究明清艺术不得不考虑的因素;前卫艺术正成为博士生首选的论文题目……这些变化既是美术史内部的变化,也是中西学术和文化交流方式改变的产物,从这个层面来看,作者面对的也很难说全然是西方学术的变化。

与史料、史观和问题的转变相表里,这部书的行文灵动巧妙,举重若轻地处理了许多复杂问题,十分富有个性。尤其值得肯定的是,它与很多教科书“材料—结论”的二元结构不同,在简练的文字中,作者不时地穿插学术史的信息,介绍当下不同的意见,并随时提出新的问题,结论则设定为开放和商榷性的模式。所以,这部书并不是灌输常识和提供背诵条目的手册,而是通向新问题和新研究的入口。这也是我喜欢这部书的一个原因。

当然,现今美术史学和历史学所面临的困境,在这部书中也无可避免地存在。在打破了线性的、单一的传统叙事体系之后,美术的故事固然变得无比开放、丰富;但另一方面,如我们所处的时代一样,也因此变得迷乱而难以把握。如果我的学生拿着这本书来问我:什么是重点?(这也许是中国学生所习惯的提问方式)我只能回答:我也不知道。

据我所知,近年来美国多所大学选用了这部书作为中国美术史课程的教材。可以说,这部书原本不是为中国读者写的,但是,翻译成中文以后,它就免不了产生另外的意义。

中国拥有世界上第一部绘画通史的著作,即晚唐人张彦远的《历代名画记》。但是,这个伟大的传统在19世纪末萎缩为皇家收藏的清单和排他性的绘画门派史。当中国转化为现代国家时,中国美术史的写作首先是将“过去”看作总体的传统,清理出一本总账,因为只有这样,才能与外来的美术新风进行整体的对比,重新思考中国美术的走向。在那个时候,通史的写作是必须的功课。这本总账的建立基本上是循着“美术”(fine arts)这个新词,套用西方和日本书写的格式,并把中国原有的“画学”纳入其中,这种做法也与新式美术学院系科的划分方式一致。新中国成立以后,大部分美术史系建立在美术学院而非综合性大学,这就使得按照“绘画、雕塑、建筑、工艺美术”进行分类的基本框架更为合法,并成为长期稳定、影响广泛的范式。中国的美术史教科书预设的读者主要不是公众或其他学科的研究者,而是美术史系隔壁的艺术家及其学生们。这种状况不仅

影响了通史的写作,也在很大程度上决定着整个学科的定位。

接下来会怎么样呢?

记得 2000 年 9 月我在北京的一次会议上听到有位先生发言,他说,在中国,20 世纪是“教材的美术史的世纪”,21 世纪将是“问题的美术史的世纪”。如此概括 20 世纪未必全面,但的确很传神,他对未来的展望也令人期待。

前段时间,我请一位学生帮忙收集各种新版本的中国美术史教材。她从网上书店一下子找到几十种,快递公司送来满满两箱。从那两箱子书来看,新世纪虽然已过了十年,但 20 世纪仍在延续。令人难过的是,其中至少一半著作的结构和内容大同小异。

借着两位美国学者的著作说到这件令人尴尬的事情,有点“家丑外扬”之嫌。但是,中国美术史的写作早已不是中国人关上门来自己做的事情,读他们的书,我们又如何能不想这些事儿呢?

郑岩

中央美术学院人文学院教授

2011 年 1 月 5 日

致中国读者

我们很高兴《中国艺术与文化》的中译本得以和广大中国读者见面。我们写作此书的目的是提供近来发现的最新陈述和中国艺术文化各领域的新颖解读。我们在文字和图片中纳入许多重要的晚近考古发现,然而,即便最轰动的发现,其意义也并非不言自明,我们试图为书中谈论的所有器物、图像、遗址和建筑提供历史解读的背景。我们强调艺术品的社会、文化和政治功能,因而讨论了艺术生产、精英和通俗视觉文化、艺术经济和市场、女性艺术文化、宫廷艺术意识形态、中国本土艺术理论和批评的礼仪、宗教和世俗环境。我们以包容性的观念审视中国文化身份,从新石器时代陶器和玉器讲到 20—21 世纪之交的当代艺术,涉猎广泛的媒介和形态。我们始终认为艺术品在文化、思想和价值生成中扮演了积极角色,而非仅是历史和社会发展的反映。

一部如此范围的著作吸收了来源广泛的大量学术成果。一些最重要的参考资料列于延伸阅读书目中。由于本书原初的读者对象,所列书目多为英文著作,但我们深深受益于全世界的学者,尤其是中国古代和现当代的艺术领域作者。希望本书的读者能包涵我们的局限,同时,研究中国艺术的新方法阐释了过去未识的方面并激发出新问题,如果能与读者一道分享,我们认为这便是此书的成功之处。

文以诚(Richard Vinograd)

斯坦福大学克里斯滕森基金(Christensen Fund)亚洲艺术教授

杜朴(Robert L. Thorp)

华盛顿大学圣路易斯分校荣誉退休教授

新石器时代晚期

仰韶文化(河南、陕西)

马家窑文化(甘肃、青海)

大汶口文化(山东、江苏)

红山文化

良渚文化(江苏、上海、浙江)

龙山文化(山东)

夏

商

周

西周

东周

春秋

战国

秦

汉

西汉

新莽

东汉

分裂时期

三国

魏

蜀

吴

西晋

东晋

南朝

刘宋

南齐

梁

陈

北朝

北魏

东魏

西魏

北齐

约公元前 5000—约前 2000年

约公元前 5000—约前 2750年

约公元前 4000—约前 2250年

约公元前 5000—约前 2250年

约公元前 4500—约前 2750年

约公元前 3300—约前 2250年

约公元前 3000—约前 1700年

约公元前 2000—约前 1600? 年

约公元前 1500—约前 1050年^③

约公元前 1050—前 256年

约公元前 1050—前 771年

公元前 770—前 256年

公元前 770—前 450年^④

公元前 450—前 221年

公元前 221—前 206年

公元前 202—公元 220年

公元前 202—公元 9年

公元 9—23年

公元 25—220年

公元 220—581年

公元 220—265年

公元 220—280年^⑤

公元 221—263年

公元 222—280年

公元 265—316年

公元 317—420年

公元 420—479年

公元 479—502年

公元 502—557年

公元 557—589年

公元 386—534年

公元 534—549年

公元 535—556年

公元 550—577年

① 夏商周断代工程确定周灭商的牧野之战为公元前 1046 年。——译注(书中边栏处注文均为译者所加,不再另行标注。)

② 春秋战国一般以公元前 476 或 475 年(周元王元年)为界。但对此史学界还有其他说法:一说以公元前 403 年赵魏韩分晋为界;一说以《春秋》叙事所止的公元前 481 年,或以《左传》叙事所止的公元前 468 年为界。

③ 公元 265 年魏为晋所代。

年 表

北周	公元 557—581年
隋	公元 581—617年
唐	公元 618—907年
五代	公元 907—960年
后梁	公元 907—922年
后唐	公元 923—936年
后晋	公元 937—948年
后汉	公元 946—950年
后周	公元 951—960年
十国	公元 902—979年
吴	公元 902—937年
南唐	公元 937—975年
吴越	公元 907—978年
前蜀	公元 903—925年
后蜀	公元 934—965年
闽	公元 909—945年
北汉	公元 951—979年
南汉	公元 917—971年
荆南	公元 907—963年
楚	公元 927—951年
周边	
南方(云贵)	
南诏	公元 649—937年
大理	公元 937—1254年
北方、西北	
辽	公元 947—1125年 ^④
西夏	公元 1038—1227年
金	公元 1115—1234年
宋	公元 960—1279年
北宋	公元 960—1127年
南宋	公元 1127—1279年
元	公元 1279—1368年 ^⑤
明	公元 1368—1644年
清	公元 1644—1911年
民国	公元 1912—1949年
中华人民共和国	公元 1949 至今

④ 辽建国于公元 907 年,国号契丹,公元 916 年始建年号,公元 938 年(一说公元 947 年)改国号为辽,公元 983 年复称契丹,1066 年再称辽。

⑤ 铁木真于公元 1206 年建国;公元 1271 年忽必烈定国号为元,1279 年灭南宋。

导 言

1. 范围和方法

中国艺术有七千多年的历史,从新石器时代的制陶和琢玉文化到活跃于国际舞台的当代影像、装置和行为艺术家,可以说中国拥有世界历史上最丰富多产、绵延不息的艺术文化。因而,写一部全面的中国艺术史意味着必须压缩素材、应对信息的迅速延展。前面的章节至少每月便被考古发现和新的解释手段改写,而后面的章节每日都被当代艺术家的探索续写。本书中我们的理路是包容中国艺术研究的多元和动态,视其为传达该领域趣味和丰富性的契机。本书不仅通过重要作品及其历史文化背景,而且借助新近发现和研究成果来介绍中国艺术。我们知道,读者也应注意到,我们论述的未确定性以及我们的结论对争议和修正的开放性。我们会在恰当之处讨论悬而未决的问题和争论,书后的延伸阅读材料给我们的话题提供了更广泛多样的观点。接下来讲述的故事没有结尾,并且正在进行。

我们始终要记住另外几个指导原则:我们希望本书不是博物馆中孤立杰作的展示,而是一部与社会、经济及广泛文化领域密切相连的艺术史(图 0-1)。举例时,我们尽量选择在其原处考古或建筑环境中的艺术品,在许多原初环境已消失的情况下,我们尽力通过各种社会、政治、经济、宗教及制度的联系重新安置艺术对象。同时,我们认为视觉艺术作品通过材料、形式及母题的特质而存在,因而我们提供了许多细致的分析来揭示特定作品的复杂性。为清晰起见,我们依照历史时代顺序,但尽力使章节划分符合社会经济和文化变迁,而不拘泥于僵化的朝代沿革。书中章节介绍了各时代相关背景和主题,于是艺术总被置于更大的语境中探讨。

近期研究的一个重要影响是学者们现今质疑中国艺术有核心不变的特质。许多关于中国艺术的久存观念基于某些时期上层受教育的(多为男性)精英赞助者和观众的趣味和价值观,其中往往遗漏了大众、宗教或手工艺因素,或摒除了文化活动及女性价值观。因为愈发认识到前帝国时代(公元前 3 世纪

末之前)多元区域文化之间、两千年帝国时代里“华夏”和周边所谓蛮族文化及政权之间,以及现代中国和其国际贸易伙伴之间的互动和交流,即便持久的中国文化身份认同也受到触动。在此观念下,我们尝试囊括来自多元社会文化背景的艺术,并展现作为艺术赞助者、参与者和消费者的女性文化行为。这并非由于简单的公平理念,而是因为更加包容的叙述才更丰满有趣。传统上由统治者和文士经营的精英艺术虽仍占主要篇幅,但通过与其所排斥的艺术、品味和价值的对比,显得更为清晰和丰厚。

即使当我们质疑本质论时,还是值得考虑文化独特性留下了什么。在广阔的世界艺术史中,中国艺术凭什么卓尔不群?尽管与中国艺术史中文化上独特的元素同等重要,一些长期存在的特质仍遗漏了很多意义和关注。

手工艺中的生产力和技术成就

中国在世界文化中独树一帜,一定程度上因其文明以手工艺制品著称。对古希腊和古罗马人而言,“China”指“Seres”(丝绸之国)。在近代欧洲,“China”既指中国风格的瓷器,又指其原产国(图 0-2)。理由很充分,因几百甚至上千年里,中国在很多工艺中的生产力和技术水准都领先于世。陶瓷生产和总称为玉的硬质石料雕刻是新石器时代中国文明的曙光,并持续大量生产至今,有时达到工业化的规模。近两千年来,中国丝绸在国内外贸易中被誉为奢侈品。中国漆器作坊在两千多年前就采用了批量生产的初级形态。青铜器铸造、金银器打制、书籍和图画的木版印刷以及硬木家具制作等都有规模宏大、技术精湛的生产史。这些手工业成为主要经济和社会力量,而不仅仅是文化的装饰。

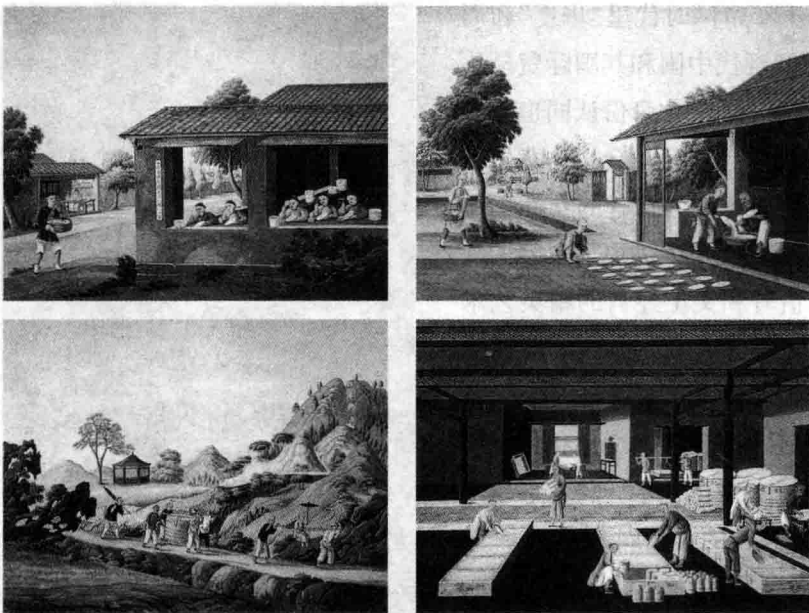
因而,书中诸如“手工艺”、“手工技术”、“手工生产”等词汇指有高度完善的技术和组织的主流传统,而没有现代西方高雅艺术和手工艺之间的分野常暗含的负面评价。中国的批评传统当然显示出文人艺术(尤其是需要伴随理论、历史和批评文本的书画和建筑)和更多依靠专业技艺、有时靠体力劳动和协作生产的艺术形式之间的隔阂。但这种隔阂是随时代而变化的,如古代的陶瓷被宫廷收藏者赞赏、题赠,上古的青铜礼器吸引了古物学者的兴趣,以及单个制陶人、刻工和金匠获得了独立的名声。



0-1 佛宫寺木塔

山西应县,辽代,公元1056年,高67.3米

这座释迦纪念塔是世界上现存最高木构建筑,创新的同心圆内外两周立柱使其内部空间比以往设计更宽敞,见证了建筑师和工匠的精湛技术成就,在北方契丹族统治的辽王朝资助下建成,代表了多元文化对中国艺术的贡献。



0-2 陶瓷工序

19 世纪,24 幅组图中的 4 幅,纸本彩印,39.5 厘米×51 厘米,英国伦敦大英博物馆藏

即使按照今天的标准,古代中国手工业生产的规模和质量仍令人惊叹。无论青铜铸造、陶瓷、木构建筑或木版印刷,工匠作坊利用几条基本原则。任务被分成独立的工序;由范本分解出的单个工艺易于复制,同时管理者协调每道工序的原材料和产量。这些图展示了广州一个作坊的生产流程。

和复古的书画风格等艺术副产品,以及艺术史文献生成。

文字的权威性

从商代起中国文字就成为一种文化凝聚力,使交流得以跨越时间和地域的分隔(图 0-4)。同时,书写在某种意义上是排他的,因其只限于受教育的精英,而直到近来他们一直是人口的少数。然而,书写仍是塑造文化认同的有力工具,文字相应拥有崇高的地位,有时近于神圣,也提高了书法、碑刻、书籍和题有款识的绘画作品的声望。

2. 地理环境

我们采用“大区域”(macroregions)的概念作为基本划分框架。施坚雅(G. William Skinner)将大区域界定为内部由水系联结、彼此间被天然屏障(主要是山脉)划分的地形学单位(见“中国的大区域”地图)。多数大区域包含一个以上的现今省份,其界限有时跨越了传统省区单位。每个大区域都有主要河流及其支流界定的核心地带,有适于人类生存的肥沃土地;每个大区域也有围绕核心的边缘地带,土地相对贫瘠、耕作率较低、人口较少。城市发展总是集中于区域核心地带。

本书主要涉及 9 个大区域:华北区北起长城,南至淮河,西接太行,东抵渤海。黄河是这一区域的主导河流,冲积平原填充了太行山脉和山东丘陵间

祖先崇拜及相关艺术

尊崇祖先的礼仪行为是中国文化特质,其根源至少可上溯到约公元前 1200 年的商代,并延续至今。直接与祖先崇拜相连的艺术品有陵墓建筑及纪念雕塑,各种礼仪和墓葬物品:青铜祭器、墓室石雕、陶塑、金属制品、漆器和玉器(图 0-3)。推而言之,祭祀祖先行为的重要性促进了中国文化中强烈的历史意识、古趣

的大陆架。广义而言,此区域对应传统中国史书中的“中原”。西北部包含黄河上游及其主要支流形成的黄土高原,南以秦岭,东以太行为界,而其西、北界限划定较为主观,与内蒙古、甘宁地区的沙漠、戈壁相接。渭河流域帝都更迭,在上古和中古史里写下了浓重的一笔。长江流域可划分为4个大区域,上游大部分对应现在的四川;中游大体上是湖南、湖北的古省区,古时更为广阔的洞庭湖仍起到泄洪的作用;下游大体上对应被称为“江南”的传统区域,在中华帝国晚期最为富饶,英才辈出,云集官府和艺坛;赣江区则因流经现在江西省的赣江而得名。再往南,东南沿海区包括浙江的一部分和福建的全部。岭南,珠江及其支系流经的沿海低地,传统上的广东、广西。云贵,西南高原,现在的云南和贵州,自秦汉起北方人口陆续迁入。

大区域在政治、经济、文化上的重要性纵贯中国历史,而包括中心城市在内的其他地理动态因素也不可忽视。公元第一个千年晚期之前,最重要的地理政治轴线是自西向东,国都在西北战略性的西安地区和更接近人口及经济中心的洛阳地区之间更迭。从公元第一个千年中叶的分裂时期起,随着流民南迁、南京地区国都的建立和经济重心向东南的长期转移,南北轴线愈发重要。自公元第一个千年末,北京地区成为北方辽金政权的政治中心,继而是元朝的首要国都,此后的历史中在北部疆域和内陆的战略关系中扮演了重要角色(图 0-5)。12 世纪,杭州成为偏安一隅的南宋政权的都城。南京,作为明初短暂的首都,尔后成为该朝第二都城。东南的其他主要城市,如苏州、扬州、上海,以及南京和杭州,首先是商业和文化中心,其天然优势是坐落于商道和水港附近,尤其是河湖交织的水网,促进了南方的经济繁荣。



0-3 武士俑

秦代,约公元前 210 年,陶制,骊山 1 号坑出土,陕西临潼

此图仅展示了埋葬于秦始皇陵东部的部分兵马俑,土块顶部的压痕标明曾覆盖其上的屋梁位置。

0-4 吴昌硕 石鼓文

1915年,四条幅之一,纸本墨书,150厘米×40厘米,上海中国画院藏

这幅现代书法作品基于两千多年前古代铭刻风格,最著名的例子是被称为“石鼓”(见图3-2)的10个圆柱花岗巨石上的刻字。吴昌硕的条幅证明文字系统的核心地位,作为中国文化中的一种凝聚力,常伴随崇尚倾向和强烈的历史意识。现代书法家在书写的起源和早期历史中加入了金石学的趣味。



3. 中国语言

中国方言众多,本书所有语汇均采用普通话。中国口语的时代和地域多样性使得书面语言的标准化十分重要。书写标准化的最早政治努力由秦始皇推行,是政治统一的关键手段。对于长治久安,或许没有其他因素比得上书面语言的一致,无论方言和种族各异,受教育的人都可共用。各种形式的官方典章使得文字除基本交流功能之外,还与政治权威性相连。因为只有少数人得以学习科举和文职必备的古文和经典,文字又与精英地位及文化权威性相关。随着受教育机会的增加和科举竞争的拓广,古文的根基经世不衰。公元第一个千年晚期印刷术的发展也有助于文字的标准化和普及,就其低层次的功用而言,更多的人能够辨识招牌、蒙书和历书。

文字的功能包括:标记口语、提供一致的交流手段,以及传达政治、宗教或社会权威。自古文字也以其审美价值而被欣赏。与关于文学、音乐、绘画美学的文章相应,有关书法的批评理论文献出现于公元3世纪。几乎任何书写都可从美学层面欣赏,但有些作品有意强调视觉意味,胜过其内容。对大多数超出记录或实用功能的文本而言,评价会包含形式美学、表达内容、书写场合及文本格式、材质之间的互动。以庄重风格写就、刻于石碑上的官方文本(如图6-32)较之以独特狂草写在卷轴上的自传性文章(如