

# 中国

CHINESE  
ART  
&  
CULTURE 2E

Robert L. Thorp  
Richard Ellis Vinograd

◎◎◎联◎作◎译  
朱安巫合郑 张  
青家 推  
生瑶鸿荐岩序欣者

艺术  
与  
文化

杜<sup>[美]</sup>  
朴<sup>[美]</sup>  
一文以诚

【全彩修订版】

◎杜朴、文以诚合著的《中国艺术与文化》在内容上比以往的中国美术史教材有很大扩展，而且在写作和阐释方法等方面也有开创之功。两位作者都是研究中国艺术的专家，因而他们撰写的篇章综述学界成果、征引晚近的考古发现，并富于原创性。此书有两个显著特点。一是把7000年的中国美术置于社会、历史、政治、礼仪和宗教等一系列“原境”中考察，其着眼点超越了对艺术美和形式发展的单纯介绍。二是全书基于对中国美术的新界定，不仅涉及属于社会高层的礼仪重器和文人书画，也涵盖了大众视觉文化；不仅讨论艺术的形式表现，也介绍艺术生产的技术和方法。许多美国大学选用此书作为教材，我在教学中也深感其丰富内容和细致分析有助于提高学生对美术史的理解。◎巫鸿，芝加哥大学讲座教授、美国文理学院院士◎

陈列建议：艺术、文化、大众读物



定价：258.00元

◎百年来中国考古的发现和研究表明了中国美术史的基础，也不断修正、改写以往学者对中国美术史研究的结论。《中国艺术与文化》是美国权威学者对中国美术考古成果的最新全面审视，并以独特的文化视角阐述艺术品的内涵及其产生的背景。中译本不仅可作为我国艺术史专业的教材，而且对于喜爱中国历史与文化的读者而言，也是一部图文并茂、值得阅读且令人耳目一新的佳作。◎安家瑶，中国社会科学院考古研究所研究员◎

◎本书以西方的眼光和国际的立场对中国文化与艺术进行了一次通盘的陈述。对于身在其中的国人来说，借此可以反观自我的文化，也可以重新思考西方和东方的观念差异造成的理解上的差距。差距产生了特殊的美感，也隐含了有意或无意的误读。通过此书不仅能读到知识，更能读到见识，见识帮助我们了解其他文化的人对中国文化的认知和评价。

◎朱青生，北京大学历史学系教授◎

◎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，……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。◎郑岩，中央美术学院人文学院教授◎

后浪



[美]

杜 朴 | 文以诚

# 中 国

文 与 艺  
化 术

CHINESE  
ART



CULTURE  
2E

Robert L. Thorp  
Richard Ellis Vinograd

【全彩修订版】

◎译者 | 张欣◎



CMS | 湖南美术出版社  
全国百佳图书出版单位

## 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. -- 长沙: 湖南美术出版社, 2019.10  
ISBN 978-7-5356-8492-9

I. ①中… II. ①杜… ②文… ③张… III. ①艺术史  
- 中国 IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 259211 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 © 2019 by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Co., LTD.

本书中文简体版权归属于后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司。

---

## 中国艺术与文化

ZHONGGUO YISHU YU WENHUA

---

出版人: 黄 啸

著 者: [美] 杜朴 [美] 文以诚

译 者: 张 欣

出版策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 蒋天飞

特约编辑: 程文欢

责任编辑: 贺澧沙

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

封面设计: 徐睿坤

出版发行: 湖南美术出版社 (长沙雨花区二环一段 622 号)

后浪出版公司

印 刷: 天津图文方嘉印刷有限公司

(天津宝坻经济开发区宝中道 30 号)

开 本: 787 × 1092 1/16

字 数: 694 千字

印 张: 30

版 次: 2019 年 10 月第 1 版

印 次: 2019 年 10 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-8492-9

定 价: 258.00 元

读者服务: reader@hinabook.com 188-1142-1266

投稿服务: onebook@hinabook.com 133-6631-2326

直销服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司常年法律顾问: 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

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



## 简 目

序 言.....	5
致中国读者.....	13
内 容 目 录.....	18
导 言.....	25
第一章 史前渊源: 新石器时代晚期文化.....	35
第二章 青铜时代早期: 商和西周.....	63
第三章 青铜时代晚期: 东周.....	99
第四章 最初的帝国: 秦汉.....	129
第五章 佛教时代: 分裂阶段.....	163
第六章 新帝国: 隋唐.....	201
第七章 宋代技术和文化.....	243
第八章 元代至明代中期的官方、个人和城市艺术.....	303
第九章 艺术体系与流通: 晚明至清代中期.....	347
第十章 19—20 世纪中国艺术的身份和群体.....	403
延 伸 阅 读.....	459
译 后 记.....	475
出 版 后 记.....	479

后浪

[美]

杜 朴 | 文以诚

# 中 国

文 与 艺  
化 术

CHINESE  
ART



CULTURE  
2E

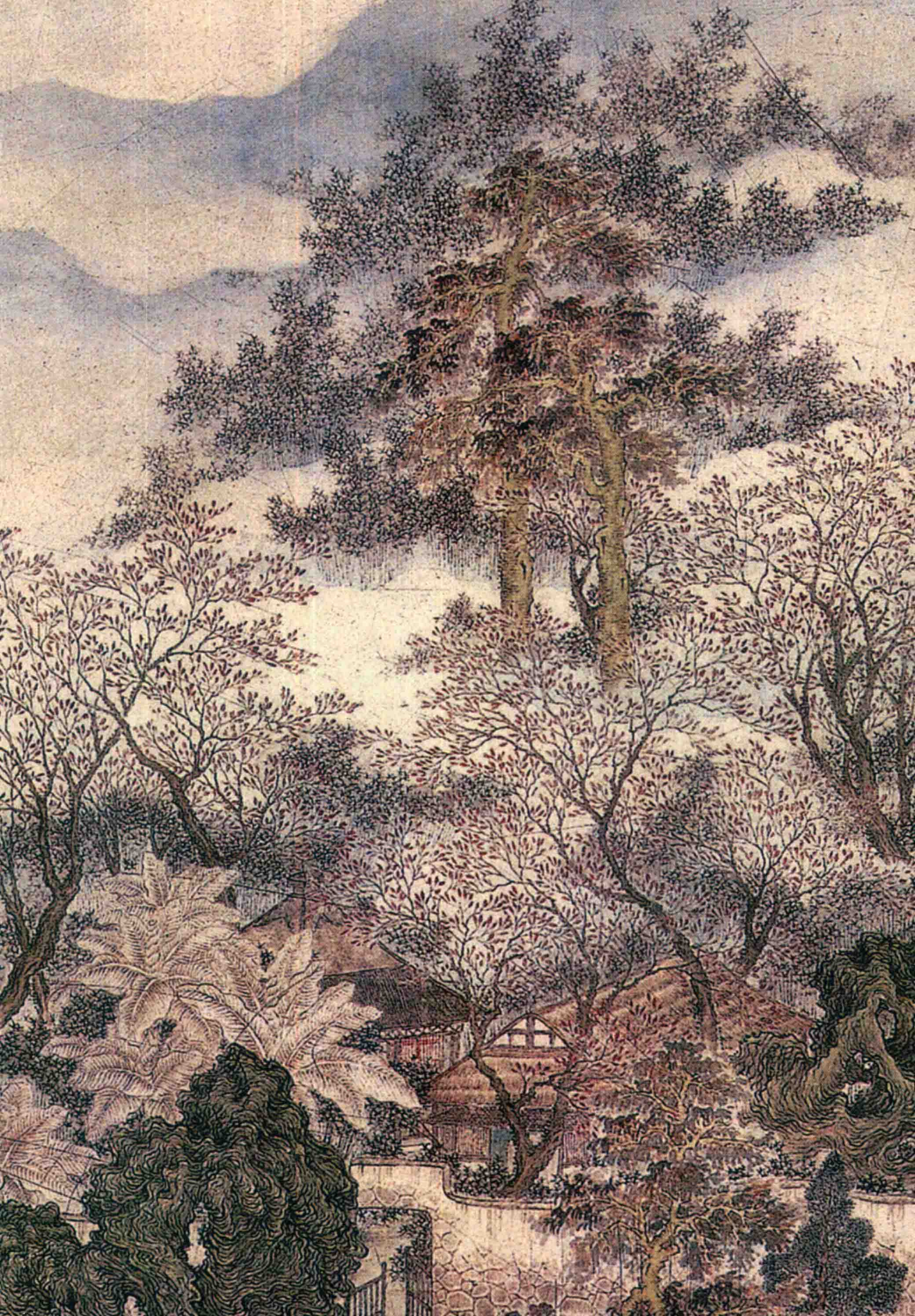
Robert L. Thorp  
Richard Ellis Vinograd

【全彩修订版】

◎译者 | 张欣◎

CMS | 湖南美术出版社  
全国百佳图书出版单位







## 序 言 中国美术史的另一种书写

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，但却不懂中文，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)于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—2014)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。本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的更新。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，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只是时间的鸿沟，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在不同的观点，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”之间界限划分的时候说：“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、文化史研究等大兴其道，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有所侧重，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，这部书似乎是对于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；前卫美术正成为在校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格式。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