

巫鸿作品集

LOCATIONS OF COMPARISONS

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. VI

巫鸿美术史文集 卷六

比较场所

〔美〕巫鸿 著
郑岩 编



文
景

上海人民出版社

Horizon

巫鸿作品集

LOCATIONS OF
COMPARISONS

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. VI

巫鸿美术史文集 卷六

比较场所

〔美〕巫鸿 著

郑岩 编

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

比较场所 / （美）巫鸿著；郑岩编. --上海：上海人民出版社，2022

ISBN 978-7-208-17700-0

I. ①比... II. ①巫...②郑... III. ①美术史-中国-古代-文集 IV. ①J120.92-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2022）第104164号

书 名：比较场所

作 者：[美]巫鸿

出品人：姚映然

责任编辑：刘奕辰

转 码：欣博友

ISBN：978-7-208-17700-0/J·642

本书版权，为北京世纪文景文化传播有限责任公司所有，非经书面授权，不得在任何地区以任何方式进行编辑、翻印、仿制或节录。

文
景

Horizon

豆瓣小站：世纪文景

新浪微博：@世纪文景

微信号：shijiwenjing2002

发邮件至wenjingduzhe@126.com订阅文景每月书情

文
景
Horizon



阅 读 未 来

豆瓣douban



bilibili



远而近的阅读
一起做个有趣的书呆子！

关注“世纪文景”



目录

- [72 比较场所：纪念碑性、废墟、时间性（2012）](#)
- [73 汉代石棺：外观、深度与原境（2012）](#)
- [74 宝山辽墓的释读和启示（2013）](#)
- [75 超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像（2015）](#)
- [76 礼器的艺术：话语与实践（2015）](#)
- [77 无形的微型：中国艺术和建筑中对灵魂的界框（2015）](#)
- [78 墓葬考古与绘画史研究（2017）](#)
- [79 中国墓葬和绘画中的“画中画”（2017）](#)
- [80 “黑画”小史：中国绘画中的一个反传统（2018）](#)
- [81 墓葬中的通道：对“不可视性”的阅读（2019）](#)

晋

- [82 实践与话语：中山王 墓中器物的安置与象征意义（2019）](#)
- [83 死亡之为纽带：佛教礼拜与祖先尊崇（2019）](#)
- [84 六朝时代的艺术与视觉文化（2019）](#)
- [85 画屏的世界（2019）](#)
- [86 全球视野中的美术史研究：变动的格局与未来的展望（2019）](#)

[本卷所收论文出处](#)

72 比较场所：纪念碑性、废墟、时间性 (2012)

马克·吐温有名言道：比较乃乐趣之终结。然而艺术史家们的工作却少不了比较，因为比较是一切对艺术风格与特征的陈述的基础，也使探讨不同时空中的艺术作品成为可能。这层含义下的“比较主义”作为艺术史评述与分析中的关键技术是此卷大部分章节的主题，但这篇短文将着眼于作为比较者的艺术史家。这些艺术史家难免散落在世界各地进行着各自的教学、写作与研究工作的，那么他们的居住地、从属的机构和所处的文化语境如何决定他们的比较方法呢？而当他们改换环境时，其比较的手段与范围是否也跟着变化？因此那些做比较的人或许也应该成为比较的对象，不光与他人进行比较，也需要和自己进行比较。在此卷的编辑雅希·埃尔斯纳（Jaś Elsner）的鼓励下，我决定以我的个人经历来回答以上两个问题。我个人的经历或许不具有代表性，但我希望它能引发人们对“比较”这一美术史实践的条件与状况进行反思。

历史内部的比较

故宫博物院坐落于北京城中心的紫禁城内。这个博物院建于1925年国民政府统治期间，整体架构以卢浮宫为参照，是由皇帝旧居改造而成的保护与展示艺术的公共场所。虽然历经20世纪30至40年代的战火和力争破除“旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯”（当时合称为“破四旧”）的“无产阶级文化大革命”（1966—1976年），宫殿时至今日仍保持完好，不可不谓一个奇迹。然而，北京的其他地方却经历了不可逆转的剧变。环绕着内城、外城与皇城的壮丽高墙消失了，同样消失不见的还有无数古老的街区和隐匿其中的院落。取而代之的则是宽阔的大街与盒子似的摩天大楼，使这个城市看起来现代却无特色。1972年我初入故宫博物院任职时，北京的“四城”中只有紫禁城还留有围墙和高耸的城楼〔图72.1〕。由于房屋短缺，我们被分配住在城中破败不堪的平房里，办公室、藏品库房、修复厂和图书馆也都坐落在这围墙所封闭的空间之内。“文革”期间，这里是中国为数不多仍然持续进行常规文物（“文物”是涵括考古发现、重要历史物品与艺术品的概括性词汇）研究的地方之一。



图72.1 故宫博物院正门。北京

故宫博物院虽然不能代表一个普遍情况，但却凸显了艺术史研究中的一种常见状况。在这种状况下进行的“比较”是在源于同一文化的、相对均质（homogeneous）的材料群中展开的。博物院的馆藏文物大约百万，其中60万件原为宫廷所有，其余则来自购买、捐赠和没收。无论来源何处，这些文物都被认定是“中国的”，至少官方的看法如此。1966至1971年期间，博物院停止对外开放，随后在1971至1976年期间举办过一些展览。但在这整个时期博物馆仍保留了一队常规工作人员，对藏品进行管理和研究。这些人员按照艺术的媒介和形式编入五个部门，分别是书画、金石、陶瓷、工艺和古建。我在书画组中工作了一年，然后主动请调到金石组——那里的人与博物院中最古老的东西打交道，似乎也与外面的“文革”离得最远。由于每一部门的基本工作都是为本部门保管的浩瀚收藏编撰目录，以此为目的的研究工作自然而然地落入以媒介区分的各个领域里。很少出现跨越部门的分野，对文物进行比较的需求和支持。

那是一个计算机尚未出现的时代，目录编纂要靠填写小卡片完成，

在上面记录下藏品的尺寸、材料、状况、真伪、作者、年代和出处。这之中的后四项（真伪、作者、年代、出处）需要对案例进行具体研究，主要依靠与其他文物进行比对。证据都隐藏在细节当中。当徐邦达（1911—2012年）和刘九庵（1915—1999年）那样老到的书画鉴赏专家审视一幅画时，通过仔细观察作品上的署名、钤印和笔法，他们便能即刻在心中将其与储存在浩瀚记忆中可与之相比的例子进行比较。通过这种思维过程，他们便可分辨真伪、认出作者。如果直觉告诉他们有什么不确定和不对劲的地方，我这个级别的年轻研究人员就会协助去查看钤印目录，或者将这幅有疑问的作品与同一艺术家的可确定的作品进行比较。

金石组的马子云先生（1903—1986年）被认为是中国最有经验的碑帖鉴定专家。他鉴定的主要方法是通过比较不同历史时期的拓片来诊断一件碑刻作品的细微物理变化。这些变化可能是石皮的剥落、笔画的缺损、裂痕的增大、磨损的出现，或是“石花”（钙化合物在石刻表面积累形成的结晶）形状与大小的改变。某一天他会指着《祀三公山碑》乾隆年间（1735—1795年）拓片上的一朵石花，告诉我们它在康熙年间（1662—1722年）的拓片上还不存在，因此它肯定是在17世纪80年代到18世纪70年代的九十多年里长到大约五厘米的宽度。这类观察成为马先生的大著《碑帖鉴定》的基础，由他的学生施安昌在他去世七年后结集出版。这本书内容极为丰富，包括1200个条目，每一条目都讲述了一件石刻的微观历史。这段历史由一连串拓片构成，每张拓片都记录了该石刻在其生命历程中的某个特定瞬间 [图72.2]。



a

b

c

图72.2 三幅《西岳华山庙碑》早期拓片（局部）

(a) 宋长垣本

(b) 晚元或明初的华阴本

(c) 明中期的四明本

看着马先生俯身于那些古老的拓片之上细细察看它们的不同，有如从历史反观自己所遗留下的痕迹。的确，马子云、徐邦达和刘九庵的研究都脱胎于一个成型已久的本地艺术史传统，这个传统与他们所审视的艺术品的制作密切相关。他们的论述中没有“透视”“空间”和“体积”这些从西方或日本舶来的词汇。指引他们的比较性观察的是百年前（甚至千年前）中国文化自身产生的观念与方法。在“文革”期间，这种囿于历史的学术传统也帮助保护了历史。“文革”过后，虽然中国新出现的研究与写作类型拓宽了艺术史比较的范围，将考古材料与民族志也纳入佐证的范围，但是很少质疑文化同质性（cultural homogeneity）这一潜在理

念。我写于20世纪70年代末的文章，诸如《一组早期的玉石雕刻》《秦权研究》《谈几件中山国器物的造型与装饰》和《商代人像考》，它们的标题已然反映了这一趋势。

历史之间的比较

当早期西方学者开始思考中国艺术的总体发展模式，东西方之间跨度宽泛的比较必要地成为他们的起点。路德维希·巴贺霍夫（1894—1976年）于1931年写道：“许多个世纪的努力为15世纪的欧洲绘画铺平了道路，使它能将空间表现为一个包罗万象、无所限制的统一体……在远东也是一样，现实主义数世纪以来一步步发展，才达到了一个初级目标。”并不是每个人都同意这一说法。艺术评论家马利（M. Marguerie）已预想了一种全然不同的策略：

如果希望正确地欣赏中国艺术，西方人必须忘记他内心的先入之见，而且必须抛开他所受过的艺术教育、批判传统，以及所有自文艺复兴至今积累下来的美学包袱。他尤其要克制自己，避免将中国画家的作品与任何一幅欧洲名画做比较。

马利认为人们应该就中国艺术自身的逻辑对它展开分析，因此暗示或明言中国艺术不能与非中国艺术比较。然而，他的观点明显是不可行的：一个西方艺术史学家怎么能“抛开他所受过的艺术教育”呢？更何况他从这种艺术教育中获得了他的观看与思维逻辑。事实上，随着20世纪40年代西方对中国艺术的研究趋于成熟，学者们在继续从西方艺术研究中汲取历史与理论模型的同时，也更加注重其研究对象的独特性。比起在中西方艺术间勾画出生硬严格的平行关系，他们更多将这两个艺术传统在概念或方法的层面上联系起来。例如在解读早期中国画像艺术时 [图72.3]，亚历山大·索柏（Alexander Soper, 1904—1993年）引入了“都会风格与地方风格”（metropolitan and provincial style）的概念；罗丽（George Rowley, 1893—1962年）以西方“记忆图像”（memory picture）的理论为基础研究汉画像的视觉性；费慰梅（Wilma Fairbank, 1910—2002年）将这类画像与它们的建筑载体结合起来分析——这是西方中世纪和文艺复兴艺术研究中常见的方法。其他学者突破这些形式的和技术的研究手段，在象征、图像学、社会学和符号学的层面提出对汉代艺术的解读，他们的研究与西方艺术史20世纪60年代以后

的潮流遥相呼应。

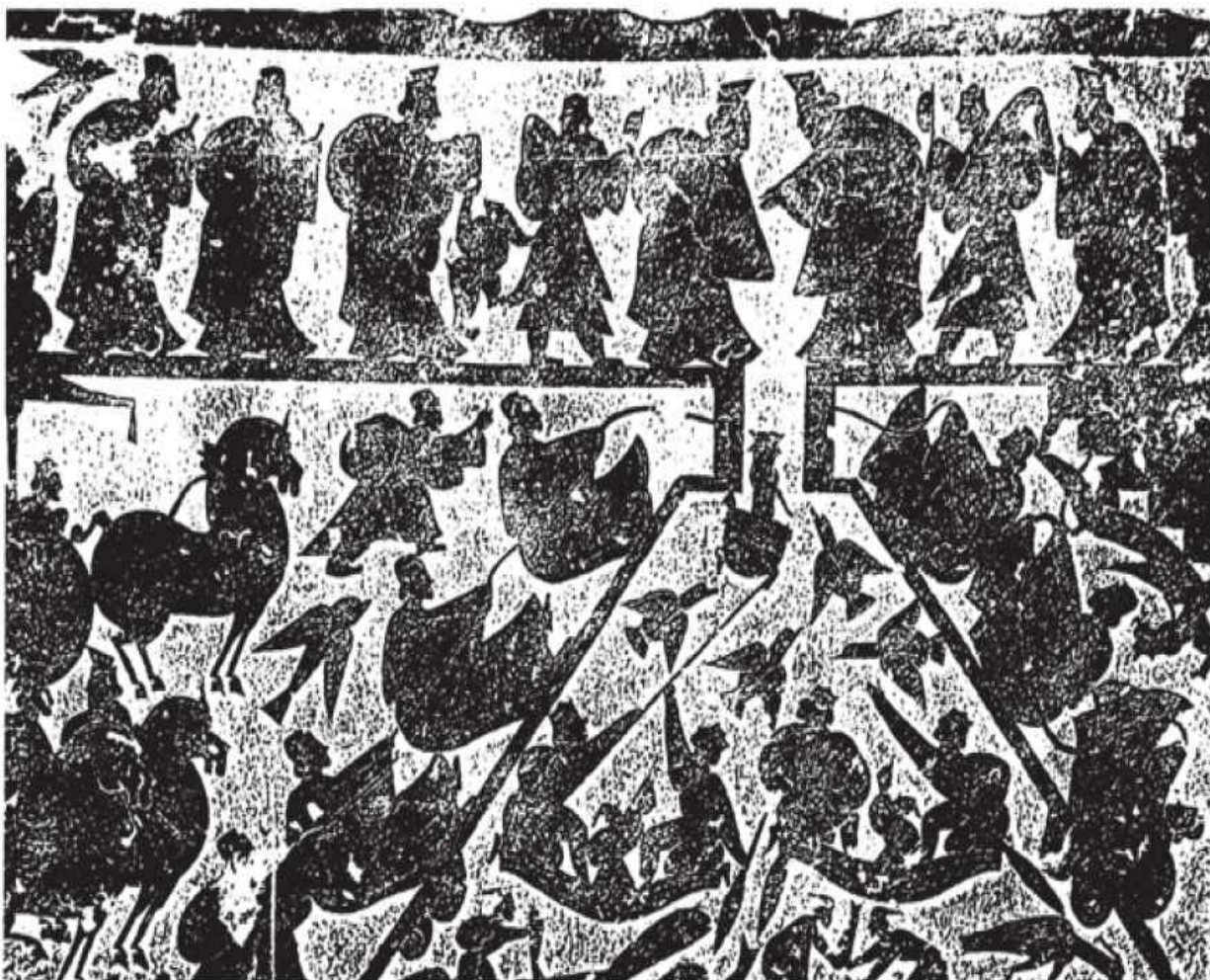


图72.3 “泗水捞鼎”。2世纪中期。山东嘉祥武梁祠画像拓本

这些例子显示，在很长一段时期中，西方对中国艺术的研究完全基于比较的方法。这是因为研究者们早已内化了西方艺术史中发展出来的概念和方法。这一状况随着中国艺术史学家的到来而变得更加复杂。后者中的许多人曾在中西两个系统中接受训练，之后也到西方的博物馆和大学中工作。这些学者的教育和学术研究常常涉及一种双重的比较过程。首先，他们自然而然地将以往接受的艺术史教育与新的环境相互衔接。在这个新环境中，无论是在展览场所里还是在艺术史研究方法论的层面上，非西方艺术与其他艺术传统共存于同一个跨国架构之中。其次，使用英语教授和写作中国艺术，这些中国艺术史家的学术实践在深层意义上必然是“跨语际的”（*translingual*），运用外来的词汇和句法表达中国本土的历史经验，以及语言中的微妙差别和文化特殊性。

我在1980年作为博士生来到哈佛大学后不久就开始了这种双重比较。从我到那里的第一天开始，我就和别的领域的同学们在“理论与方法”这样的课上并肩而坐，我被要求选修自己专业之外的课程，我的博士资格考试也涉及专业之外的其他领域，而我的博士论文也被专攻不同领域和学科的教授阅读和评论。后来，当我开始在同一系里任教时，我是这个由16名教授组成的美术史系中唯一的中国艺术专家。我的办公室位于一个收藏了世界各地艺术品的美术馆中 [图72.4]，而上我本科课程的学生对中国历史基本上一无所知。这里与紫禁城（它已变得遥不可及）不仅在地理上天各一方，在学科概念上也大相径庭。哈佛大学福格美术馆（Fogg Museum）中形制各异的艺术品、特殊的思想氛围以及课堂中来自各地的学生，都激发出新的比较方式，带来新的学术研究路径。我第一本用英语写作的书，即《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》（1989），以一章文献综述作为开篇：中国的金石学家（或称古器物学家）早在一千年前便开始研究这座2世纪的古迹，而西方学者在19世纪晚期加入了他们的行列。这本书旨在将这处古迹置于历史和史学史的连接点上进行研究，所讨论的史学史则包括了在不同地点发展起来的学术传统。



图72.4 哈佛大学赛克勒美术馆（Arthur M. Sackler Museum）。马萨诸塞州剑桥市

当我在紫禁城的高墙内研究商周青铜器时，那里并没有将这些古物与外界文物进行比较的必要。但当我在哈佛大学教授题为“中国艺术与礼仪”的通识课程时，一个学生提问：“为什么古代中国人对这些锅碗瓢盆如此痴迷？他们为什么没有纪念碑？”这是合理的问题，也是难以回答的问题。关键在于：若想认真地回答这类问题，就必须得走出紫禁城在人心中筑起的围墙，成为一个比较主义者。对我而言，这类的问题成为我第二本书《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》的出发点。我在书中的一个观点是：在公元前4、5世纪之前，中国人一般不建造大型纪念碑式建筑，而是使用特制的可携带器物象征政治和宗教权力、构建历史共识、传达文化记忆 [图72.5]。一件玉雕或一尊青铜祭器就好比一座埃及金字塔，二者都使用了当时最先进的技术，耗费了巨大的人力。这些器物将人类劳动浓缩进它们可被携带的体量中，随着王朝的沉浮被移动或更换主人。纪念碑式建筑的出现、对石材的运用，以及拟人化偶

像式图像的兴起，指示出中国艺术中的一个深刻变化。通过和亚欧大陆其他视觉传统直接或间接的接触，中国艺术开始享有与这些传统相似的视觉元素。“参与”（engagement）成了新的艺术形式和概念出现的主要动力和机制。这种机制最重要的一个成果是佛教艺术作为一个跨地域艺术传统的出现。佛教艺术的图像与视觉语言从印度一直延伸至地中海沿岸，从东南亚一路绵延到日本列岛。我们可以从图像、语境和功能等方面将各地的佛教艺术加以比较。

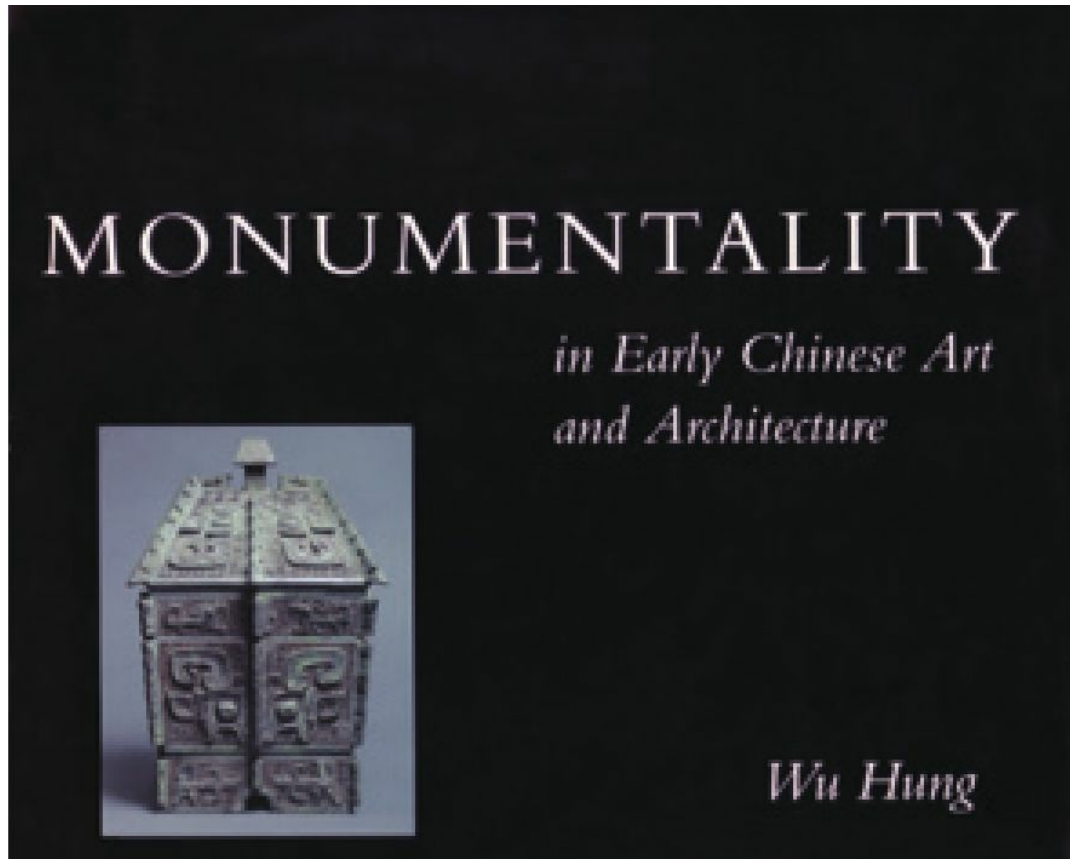


图72.5 英文版《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》封面，展示了一件约公元前13世纪的商代青铜方彝

《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》一书正是这样将不同类型的比较性观察与分析置入一个历史叙述之中。其中的一种比较帮助我们看到形式间的差异，也帮助我们发现重要古代艺术传统之间共享的概念，两者都提供了在全球语境下理解一个特定地域艺术传统的入口。另一种比较则是为发现人群、思想和形式之间的历史交流寻找线索。如果我们将这两种比较结合起来运用，便可以在诸多的地域艺术史和全球艺术史之间建立联系。

我最近出版的《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》对如何从全球视角思考中国艺术做出了更具自我意识的尝试。我为此书所做的研究工作包括“概念”和“历史”这两个相关联的方面。从概念上说，研究中国艺术中的“废墟”必须承认视觉文化中的非传统（alternative）历史叙述，也必须承认不同建筑传统中存在着异质（heterogeneous）的废墟观念和再现形式。试想，“废墟”的概念在一个崇尚木构建筑的文化中何以成型？这种建筑需要不断装饰与修复，任何地震、火灾乃至人们单纯的忽视都能让它们几乎完全解体。再试想，如果一种绘画传统极少表现古典建筑，而是致力于创造变化无穷的山峦树木形象，那么这种绘画传统又何以体现光阴的流逝？

但是《废墟的故事》一书的目的并不局限于寻回本土的废墟概念或是时间意象，而在于通过这一初步研究提供一个观察中西方之间复杂历史互动的起点。这种互动自18世纪以来便主导着中国社会、政治与艺术的发展，在这个过程中出现了“中国废墟”的绘画图像；摄影随之成为记录废墟和战争破坏的新手段；一个特定的战争废墟被作为国家纪念碑保存下来 [图72.6]；近期的城市化运动更激发了许多与废墟相关的当代艺术项目。一方面，“废墟”这个涵盖性术语将这些片段联结为一个历史叙事；另一方面，废墟的不同图像和观念又为这个叙事的分段和分期提供了内在证据。通过这个方法，《废墟的故事》试图从一个具体的地域角度观察全球艺术史，而这个角度的基础是一系列“历史内部”和“历史之间”的比较。



图72.6 北京圆明园遗址公园。圆明园主要建于18世纪，毁于1860年

对比较架构的反思

将“历史内部的比较”和“历史之间的比较”这两种比较方法进行结合需要建立新的分析架构。我们可以从多种角度设想这样的新架构，但是我认为不论从哪个角度都必须将时间和地理因素作为艺术史中两个具有内在联系的维度来思考。一般而言，传统艺术史叙事是基于线性的时间概念，而这种时间概念往往同时具有一个预设的地缘政治地点。当这种时间观念被应用到多个地点时，便形成了多条并行的历史脉络（multilinear histories），其中每条历史脉络都有自身的前现代和现代、

传统与当代的区别。这正是我们现今在各国首都的国家博物馆和百科全书式的艺术博物馆里看到的情况。虽然这些地方历史都遵循着历史演化的基本概念，它们的时间点、上下文和主体性则不相同。将它们统一起来的企图总是迅速地走进死胡同。这种情况促使我们去考虑能体现真实历史经验，亦能帮助我们更好地进行文化比较和对话的非线性时间概念。这里我尝试提出三个这样的概念，或许可以在不同区域的艺术史之间和在古代与现当代的分野之间架起桥梁。第一个概念——这是一个相当熟悉的概念——是跨越时间差距，向往昔的不断回归 [图72.7a]。这一概念在传统艺术史中被称为“古典主义”（classicism）或“拟古主义”（archaism），实际上是一种典型的表达当代性的方式，因为任何回归总是暗含着当下的心态与目光。复古现象存在于不同时期和不同文化中，我们可以设想如何围绕这个概念筹划研究项目，在过去和当代的艺术之间、在世界上的不同文化之间建立起重要的联系。

第二个概念是社会史和艺术史中的“断裂”（rupture）。传统艺术史通常被构想为一个连续的历史进程。在这个过程中，不同的再现方式或作为宽泛发展模式的前提或作为其后果，此起彼伏地出现。这一发展观念在艺术史研究中仍然具有很大影响力，即使在我们这个“后现代”或“后后现代”的时代也不例外。然而真实的历史，尤其是像中国这类国家的历史，总是充满了缺口和断裂。我们甚至可以说“断裂的模式”是许多国家中艺术创造的基本条件。纵观人类历史，自然灾害、内战、侵略、大规模人口迁移，以及意识形态、宗教、政治的冲突，造成了一系列的深层断裂 [图72.7b]。每一断裂都迫使艺术家和知识分子对自己进行重新评价与定位。经过每一次断裂，他们的艺术创作不会回到一个曾经存在过的时空，而常常是见证了一套不同的参数和一种不同的时间与空间性的诞生。在全球范围内比较这些断裂带来的经历和冲击，将是非常有意思的研究项目。

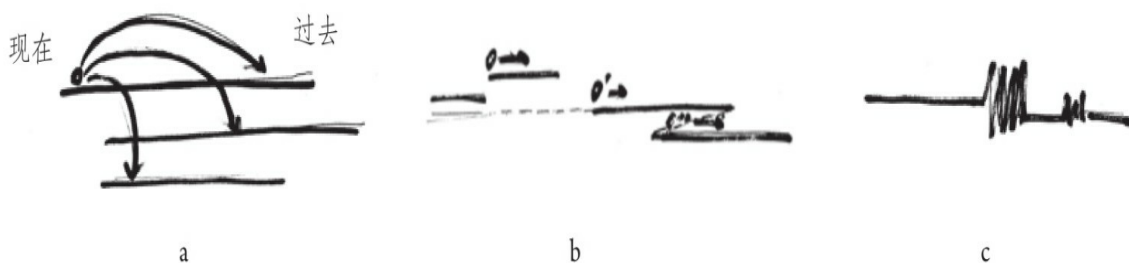


图72.7 三种非线性时间概念图解。巫鸿绘

第三个概念是“速度”（speed）和“时间压缩”（temporal