



1981年  
巫鴻(左)與  
俞偉超先生  
在哈佛



1993年巫鴻(後排左十)與哈佛大學“中國美術史”課程助教、東亞圖書館工作人員



1994年巫鴻(左四)與學生寧強(左一)、曾藍瑩(左二)、汪悅進(左三)、高明璐在哈佛大學



1997年巫鴻(中)與汪悅進(右)、鄭岩



2000年巫鴻(中)與李清泉(左)、鄭岩在頤和園

← (上接5版)

在想来,他那时只是我现在这个年纪,算不上老先生。但是,他已经出版了《武梁祠》和《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》,《重屏》也已在印制中。我难以想象,一位在“文革”中消耗了大部分青春,又半道才用英文写作的学者,是以多大的心力做出这些成绩的。

我对巫先生早年的经历并没有直接的了解,感兴趣的朋友可以读他的两篇文章,即《张光直师、哈佛与我》(载三联书店编,《四海为家追念考古学家张光直》,生活·读书·新知三联书店,2002年)和《“不期而遇”——对书的记忆与记忆中的读书》(载《读书》,2012年,第9期),还可以参考《新京报》的采访稿《从故宫出发,走向哈佛》。这几篇文章都可以在网络上检索到全文。此外,《再造北京》(Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of Political Space, University of Chicago Press, 2005)一书,既写了北京城的历史变革,也道出了作者本人与这座城市的关联。从这些文字中,我们可以看到一位有大志向的年轻人在那个特殊年代的磨难与坚持。

在芝大的五个多月,我一边听巫先生的课,一边尽可能地找来他已发表的全部文字进行研读,收获颇丰。重读《武梁祠》,我时时联想到1984年我考取山东大学历史系考古专业后所听的第一堂课,即张光直教授的讲座《聚落形态》(讲稿见《考古学专题六讲》,文物出版社,1986年)。巫先生是张光直在中国大陆招收的第一个学生,《武梁祠》便是在其博士论文基础上修改而成的。张先生从20世纪50年代起倡言聚落形态理论,这种源自中美洲考古的理论强调对古代遗址的整体揭露,注重相关遗址彼此空间和功能的联系,从讨论考古学文化谱系,发展到研究文化区域空间内人类社会的变化。巫先生整体解读武梁祠的方法虽然不能简单地说直接来源于聚落形态理论本身,但显然与这类理论相一致。此外,从中也不难看到当时在西方仍然盛行的结构主义以及新艺术史潮流的影响。

更进一步看,我认为还应该结合两个背景来理解《武梁祠》以及在此前后巫先生关于汉代艺术的一系列文章。第一个背景是当时西方对于早期中国美术史研究的基本状况。在20世纪上半叶,关于汉代的研究已有沙畹(Édouard

Chavannes)、喜龙仁(Osvald Sirén)、费歇尔(Otto Fisher)、巴赫霍夫(Ludwig Bachhofer)、费慰梅(Wilma Fairbank)等人的重要贡献,但总体上说,由于材料本身的局限,汉代艺术的研究难以与有关青铜器、敦煌和卷轴画的研究相提并论。特别是在20世纪50年代之后,由于西方学者对中国的田野调查中断,这方面的研究已大大萎缩。而已有的研究基本上是将汉代画像砖石、壁画看作绘画史的史料,或者说,是看作狭义的中国绘画史的“史前史”来写作,以讲述一种单一的、线性的故事。而20世纪80年代之后,包华石(Martin Powers)、巫鸿等新一代学者,开始强调这些材料特有的属性,并从汉代各种社会因素出发发现照美术现象和美术作品,从而开启了汉代艺术研究的一个新阶段。

另一个背景是巫先生个人的学术经历。由于有在故宫业务部工作的经历,他早年的几篇文章涉及玉器、青铜器、度量衡器等研究,显示出对古代器物强烈的兴趣。他对河北平山战国中山王墓出土器物的形式分析虽然还比较简单,但已由博物馆藏品研究发展到对于考古材料的关注。从汉代画像艺术的研究开始,他更关心考古材料的整体解读。有些读者对他在《武梁祠》中所使用的“原境”(context)、“图像程序”(pictorial program)等概念充满兴趣。而这些概念所反映出的整体性,也正是田野考古材料与来源复杂的博物馆藏品之间最根本的差别。如此一来,美术史的阐释就有可能与考古学材料及考古学研究有机地联系在一起,这也是近年来中国考古学界对于他的研究抱有极大兴趣的原因之一。但在我个人看来,巫先生在《武梁祠》中的意图除了积累这类技术性的研究手段外,还在于以这些手段为中介,拓展艺术作品历史性和思想性的深度。在这里,美术史研究是另一种形式的历史写作,而不再是一种学科史。这在他本人的学术经历中无疑是一个大的突破。

巫先生在哈佛毕业前后的一段时间有着令人惊异的“爆发力”。《早期中国艺术中的佛教因素(2—3世纪)》一文,对有关母题进行了定性定量的细密分析,成为后来学者们研究这个课题必读的一篇文章;他对于四川汉代石棺空间结构与题材关系的分析,可以看作《武梁祠》的预演;《汉代艺术中的“白猿传”画像》表现出他对文学与图像关系的兴趣。此后不久,我们便可以看到他在这个基础上的迅速深化和扩展。在对马王堆汉墓的解读中,“原境”已不仅意味着一种物质性的结构关系,还包括丧葬

礼仪以及观念的语境,而“礼仪中的美术”(art in ritual context)这个概念也从中产生;《何为变相?》这篇长文则将上述概念结合起来,将研究对象扩展到敦煌。

1997年,我与王睿君计划编辑一部巫先生的论文集,汇集到约30篇文章,其中还不包括他关于卷轴画和当代艺术研究的成果。在多位朋友的齐心努力下,这些论文被译为中文,2005年以《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》为题出版,受到国内读者热情的欢迎。除了上述领域,这部书中所收的文章还涉及城市、建筑、早期道教、地域美术等诸多方面。

中国美术史的传统研究历史地形成了若干门类,或按照作品形式划分为绘画、雕塑、建筑、工艺美术等,或按照物质形态划分为卷轴画、青铜、陶瓷、石刻等,或按照文化属性划分为文人艺术、宫廷艺术、宗教艺术、民间艺术等。特别是按照材质的分类方式,在西方学术语境中构成了对于中国文化的一种非历史的、异国情调式的想象。巫先生的研究不局限于这些传统的分类方式,《礼仪中的美术》中所收录的文章,显示出他力求突破既有的研究范畴,在方法和理论上寻求创新,其目的不在于再造一种与西方传统历史写作形式相类似的单线的历史,而在于多角度地展现中国艺术的丰富、复杂与变化。

其中《“图”“画”天地》与《五岳的冲突》两文尤值得注意,前者将“图”(即各种抽象的符号与图形)纳入美术史研究的范畴,后者则观照由自然地理到文化景观的概念转换与实践。这类文章的重要性并不在于其具体的解释,而在于体现出作者对于进一步拓展中国美术史研究视野的努力。在这一点上,2009年出版的《时空中的美术》一书中表现得更为突出。作为《礼仪中的美术》的续集,该书所汇集的文章写作时间大部分晚于前一个集子,主要是2000年前后的成果,其研究对象扩展到卷轴画和较为晚近的艺术形式。如巫先生自己所言,这些文章“以概念和方法为主导,所关注的是这些概念和方法之间的关系以及在阐释历史现象、披露历史逻辑中的潜力”(见该书“自序”)。这些文章的关键词包括“复古”“废墟”“计时”“物质性”“幻视”“性别空间”“媒材”“超级绘画”等。这些变动不居的词汇,有的来源于对中国文化本身特

(下转7版) →