

废墟的故事

中国美术和视觉文化中的
『在场』与『缺席』

姜巫鸿 著

肖铁 译 巫鸿 校



A STORY OF RUINS

PRESENCE AND ABSENCE
IN CHINESE ART AND VISUAL CULTURE

世纪出版集团 上海人民出版社



传统中国美术中的“废墟”在哪里？在创造现代中国视觉文化的过程中，东西方的废墟观念是如何在历史的对立中得以流布与深化？20世纪以来，当代废墟美学是如何在过去与未来之间寻找到自身存在的立足之地？

美术史家巫鸿将中国“废墟”观念及其视觉表现形式的流变放置在考察的中心：丘与墟，碑与枯树，作为废墟替身的拓片，“迹”的种种形式，“如画废墟”的东西流通，“战争废墟”的庆典与见证，《小城之春》的废宅与老城，圆明园旁的前卫诗歌与美术，当代艺术对于都市拆迁废墟的浓烈兴趣……本书在梳理这份涵盖绘画、建筑、摄影、印刷品和电影的材料清单时，“展现出令人敬佩的清晰与准确”（包华石）。

《废墟的故事》不仅对于中国美术与视觉文化是一次富于雄心的思辨，对于全球语境下的艺术研究同样是一项里程碑式的贡献。

上架建议：艺术史 艺术理论

ISBN 978-7-208-10855-4



9 787208 108554 >

定价：98.00元

易文网：www.ewen.cc

文景网站：www.wenjingbook.com

废墟的故事

A STORY OF RUINS

中国美术和视觉文化中的

『在场』与『缺席』

PRESENCE AND ABSENCE

IN CHINESE ART AND VISUAL CULTURE

姜巫鸿 著

肖铁 译 巫鸿 校

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，2012

书名原文：A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture
ISBN 978-7-208-10855-4

I. ①废… II. ①巫…②肖… III. ①艺术形式—研究—中国 IV. ① J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 150647 号

策划编辑 张 铎
责任编辑 张 铎
封扉设计 园 里

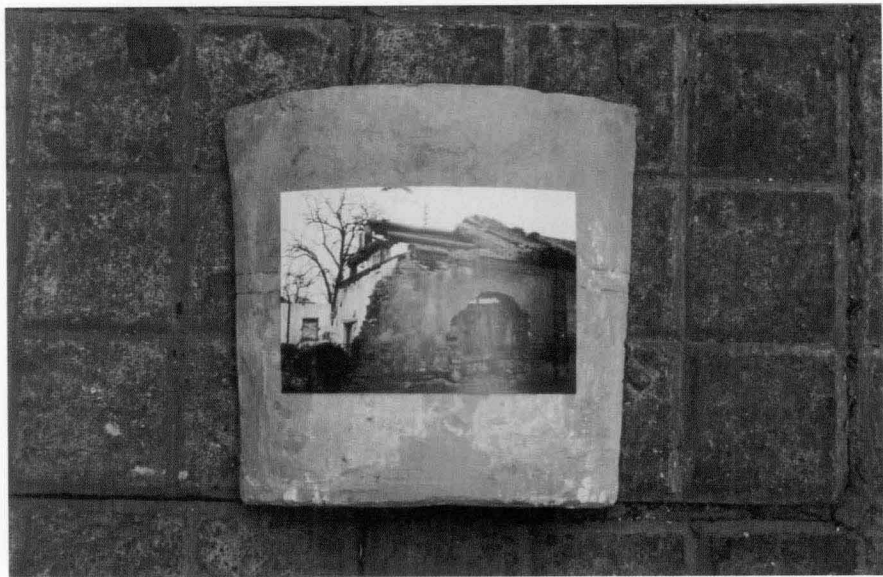


废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”
[美]巫鸿 著 肖铁 译 巫鸿 校

出 版 世纪出版集团 上海 **人民出版社**
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100013 北京朝阳区东土城路 8 号林达大厦 A 座 4A)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 787 × 1092 毫米 1/16
印 张 19.5
字 数 244,000
版 次 2012 年 11 月第 1 版
印 次 2012 年 11 月第 1 次印刷
I S B N 978-7-208-10855-4/J · 314
定 价 98.00 元

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 1

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 7

传统中国美术中的废墟在哪里？ 9

丘与墟：消逝与缅怀 16

碑与枯树：怀古的诗画 28

《读碑图》 28

碑与枯树 33

拓片：废墟的替身 48

碑与拓 48

作为废墟学的碑帖鉴定 50

作为遗物的拓片 55

迹：景中痕 58

神迹 60

古迹 66

遗迹 76

胜迹 80

第二章 废墟的诞生：创造现代中国的一种视觉文化 87

“如画废墟”的流布 90

描绘中国废墟 90

“如画废墟”的东西流通 101

战争废墟：征服与存亡 117

暴行的庆典 117

见证战争罪行 131

圆明园：毁灭、荒废和重新发现 151

第三章 过去与未来之间：当代废墟美学中的瞬间 161

绝望与希望的能指 163

《小城之春》 169

废宅 171

老城 176

《自白——给一座废墟》 182

再现当代都市废墟 197

作为自传的废墟 202

废墟中的图像 210

拆迁计划 218

与城市对话 224

尾 声 国家遗产 233

注 释 257

参考文献 280

索 引 289

丨 前言 丨

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球的废墟话语和想像中。

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的翻新和重建，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，这种绘画传统又是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，成为了中华民族的纪念碑；近期的城市建设进程更激起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 visibility）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里，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 Salvatore Settis，宇文所安（Stephen Owen），Inger Sigrun Brodey，乔迅（Jonathan Hay），白杰明（Geremie Barmé），Barbara Stafford，Froma Zeitlin，Jas Elsner，Nina Dubin，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（Freda Murk），Gloria Pinney，李零，Irene Winter，Shelley Rice，以及 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，但我在审阅译稿时，也根据中文的写作和阅读习惯作了一些修正，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

传统文化中对『往昔』的视觉感受和审美

清涼臺

薄暮平臺獨上游可憐春色靜
南州陵松但見陰雲合江水猶涵白
日流故壘歸宵寢廢園花
發思悠興亡自古成惆悵莫遣
歌聲到嶺頭

清相遺人極



| 传统中国美术中的废墟在哪里？

几年前，在读了傅汉思（Hans H. Frankel）和宇文所安（Stephen Owen）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（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，吃惊的原因是由于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，它不但存在在文学里，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。

图1.1| 石涛，《清凉台》，立轴，纸本设色，约1700年。

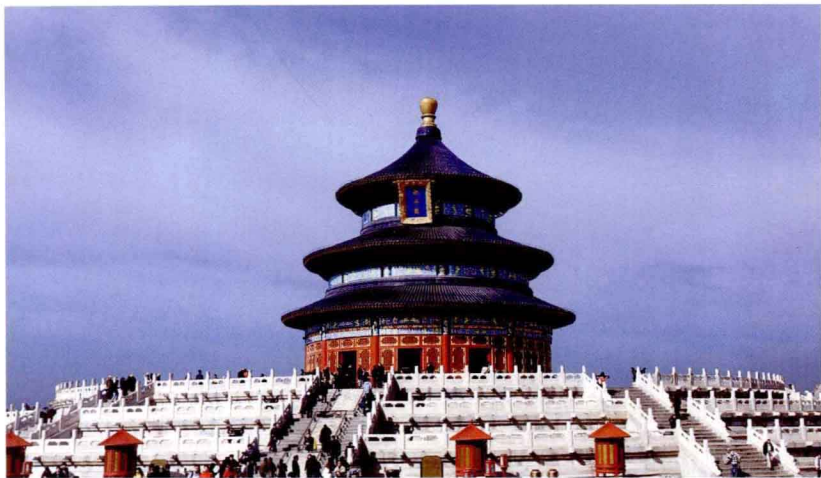


图 1.2 | 天坛，北京，建于 1406—1420 年。

外来的文化影响会左右当代观察者对传统中国废墟的想像，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。但只是到了 18 世纪，对废墟多愁善感的缅怀才终于渗透进入各个文化领域（图 1.3、图 1.4）：“废墟被格雷（Thomas Gray，1716—1771）所歌咏，被吉本（Edward Gibbon，1737—1794）所记述，被威尔逊（Richard Wilson，1714—1782）、兰伯特（James Lambert，1725—约 1779）、透纳（J. M. W. Turner，1775—1851）、吉尔丁（Thomas Girtin，1775—1802）和许许多多其他画家所描绘。它们装饰了肯特（William Kent，约 1685—1748）和布朗（Lancelot Brown，1716—1783）所设计的花园的平野和谷地。它们使隐士们流连忘返，让古物收藏家心潮澎湃。它们为无数画册增添了光辉，也给很多古玩家的肖像提供了恰如其分的背景。”⁵正是这个传统启发了 20 世纪初的李格尔对“现代废墟崇拜”进行了理论思考。⁶而也正是在这一时期，这个欧洲传统走向了世界，信奉这种文艺浪漫主义的非欧裔作家、画家和知识分子将对建筑废墟的崇拜在自己

的国家里推展开来。本书第二章将会详述：在中国，废墟在 20 世纪初叶成为一种重要的绘画主题，而这些图像的特定风格和情感诉求都明确地揭示出它们异域的源头（图 2.20—图 2.22，图 2.28，图 2.55）。

虽然很多论著已经讨论过 18、19 世纪欧洲园林里人造废墟的出现，但这类结构和另一类装饰性建筑——即对东方建筑想入非非的模仿——之间的关系却似乎一直没有得到关注。二者之关系被忽视的一

图 1.3 | 安东尼奥·卡纳列托 (Antonio Canaletto), 《罗马: 论坛废墟》(Rome: Ruins of the Forum, Looking towards the Capitol), 油画, 未标日期。



图 1.4 | 波茨坦如音堡储水池 (Ruinenberg mit Wasserreservoir in Potsdam), 1748 年。

图 1.5 | 波茨坦无忧宫 (Sanssouci Park) 的中式茶楼, 布林 (John Gottfried Buring) 1755—1764 年间设计。





图 1.6 | “中国风”壁画，原在巴黎的Hôtel de la Lariboisière，18世纪。

个显而易见的原因是彼此在功能和外形上的明显差异：如果说拟造的古希腊罗马废墟以其庄严而肃穆的外形唤起历史的记忆和忧郁的沉思，那么东方装饰性建筑则是以异国情调夺人眼球，或用霍勒斯·沃波尔的话说，传达出一种“新奇事物异想天开的气派”⁷。不过我想指出的是，这两类同时期出现的建筑形式的频繁并置指出了浪漫主义艺术中的一个深层观念。在这种观念中，“如画”（picturesque）和异国情调，本土和外域，自然和人为，共同促成了想像的视觉世界中的美丽与崇高的融合。这两类装饰性建筑物的并置不仅出现在真实的园林中，也可以在设计样本、幻视壁画（*trompe l'oeil murals*，图 1.6）和理论著述中找到。对中国园林的描述出现在欧洲的著作中，为浪漫派建筑师反对规整式园林的批评提供了支持。⁸“如画”和异国情调的纠缠也解



图 1.7 | 瓦伦丁·西塞纽斯，“中国风”设计，1620 年左右。

图 1.8 | 威廉·钱伯斯，邱园中的人造罗马式拱门废墟。

释了为什么一些画家用描绘古典废墟的方式表现中国建筑。瓦伦丁·西塞纽斯（Valentin Sezenius，生于 1602）的一幅雕版画是这种文化衔接的早期例证，在这幅作于 1626 年的画中，一座残桥、荒废的水磨、几个东方人、一株衰柳、一只凤凰，共同构成了画面的主要因素（图 1.7）。

在 18 世纪对“中国风”（Chinoiserie）建筑情有独衷的欧洲建筑师中，没有比威廉·钱伯斯（William Chambers，1723—1796）更用心和更具影响力的了。他是奥古斯塔王妃（Princess Augusta）的王家建筑师，也是英王乔治三世的建筑学辅导。⁹ 别具意味的是，钱伯斯在英国园林里模仿中式建筑的尝试同他在相同场景中建造古典废墟的执着密不可分。¹⁰

他对伦敦邱园（Kew Gardens）的设计就体现了这种平行的兴趣：他在那里所建的装饰性建筑既包括了废弃的罗马式拱门（图 1.8），也有十层的中国宝塔（图 1.9）。此园中还有典型中国风的珍兽阁（menagerie pavilion）和移置于此的“孔子之屋”（House of Confucius）。钱伯斯在作于 1772 年的《东方园林论》（*A Dissertation on Oriental Gardening*）中，宣称中国园林里含有随处可见的建筑废墟：颓塌的建筑，废弃的城堡、殿堂和庙宇，以及半截入土的宫阙，还有“各种表示衰退、失意以及人性被分解的东西，它们使人陷入忧郁，也引起严肃的沉思”¹¹。

我们惊奇于钱伯斯何以作出这样的结论：虽然他的确在 18 世纪 40

年代两次到过广东，但他关于中国园林中充满人造废墟的陈述却毫无根据。¹² 真实的情况是，那时他还只是瑞典东印度公司里的一个年轻员工，尚未受过任何将来使他扬名欧洲的职业建筑学训练。因此一种可能是他把一些废旧的建筑误认做了人造的美学对象。¹³ 另一种可能是如他的传记作者约翰·哈里斯（John Harris）所说，钱伯斯不过是在“借中国人的嘴”叙述自己的建筑观念。¹⁴ 如前所述，这种做法在当时是一种常见的修辞策略。虽然钱伯斯没有真的建造过中国风的废墟，但他于1762年为托马斯·布兰特（Thomas Brand, 1774—1851）的地产 The Hoo 设计的残桥与他为腓特烈二世（1712—1786）的无忧宫（New Palace at Sanssouci）计划的中式桥有着明显的相似之处。我们可以把这两个设计都溯源到先前提到的西塞纽斯的版画，在那幅作品中一座残桥占据了构图的视觉中心（图 1.7）。

虽然有些钱伯斯的同时代人已经怀疑他对中式园林的夸张描绘，但是受到流行传说和图像的支持，他的关于中国人富于废墟品位的叙述似乎大多被欣然接受。甚至到了1967年，英国小说家和《废墟之快感》（*Pleasure of Ruins*）的作者罗斯·麦考雷（Rose Macaulay, 1881—1958）仍引用他的话来证明“就整体来说，中国人似乎一直都有一种更恬静和更哀婉的废墟观念”¹⁵。不过麦考雷也参证了更可信的材料——那是中国古代关于废墟的诗歌。比如她引用了亚瑟·韦利（Arthur Waley, 1889—1966）于1918年翻译的曹植（182—232）哀悼战后洛阳的诗作《送应氏》：

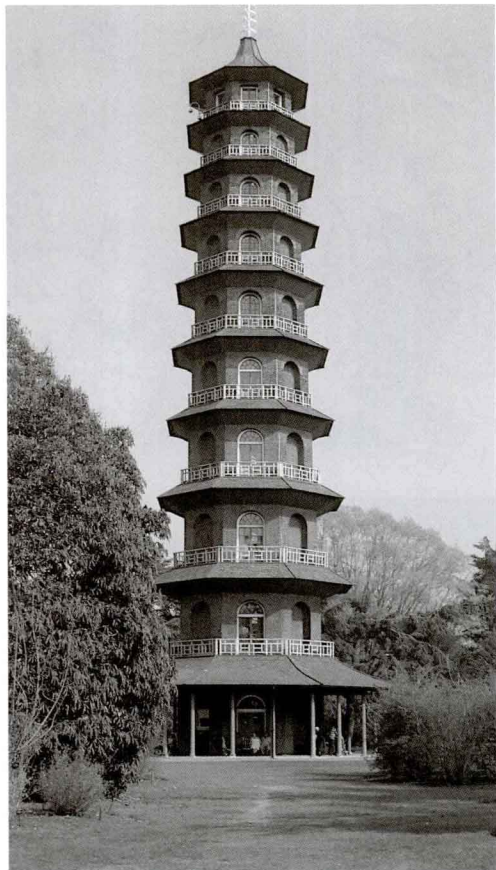


图 1.9 | 威廉·钱伯斯，邱园中的中国宝塔。

洛阳何寂寞，官室尽烧焚。
 垣墙皆顿擗，荆棘上参天。
 ……
 中野何萧条，千里无人烟。
 念我平常居，气结不能言。¹⁶

通过引用这类诗歌，麦考雷把她的视角作为一种园林建筑的废墟转移到了作为一种诗歌灵感和意象的废墟上来，而作为这种灵感及意象的废墟正是“怀古诗”的主要特质。就我所知，至今还没有一本系统介绍“怀古”的史学著作。如果写的话，这样的一部通史至少应该包含四个重要阶段：汉代（前 206—220）期间怀古的诗学审美之出现，¹⁷ 魏晋时期（220—420）怀古诗作为一种文学类别的形成，¹⁸ 唐代（618—907）怀古诗的流行，¹⁹ 以及以后的朝代中对怀古诗的不断模仿与繁衍。实际上，怀古诗的意义并不局限于文学，而更是代表了一种普遍的美学体验：凝视（和思考）着一座废弃的城市或宫殿的残垣断壁，或是面对着历史的消磨所留下的沉默的空无，观者会感到自己直面往昔，既与它丝丝相连，却又无望地和它分离。怀古之情因此必然为历史的残迹及其磨灭所激发，它的性格特征包括内省的目光（*introspective gaze*）、时间的断裂，以及消逝和记忆。宇文所安写道：“这里，举隅法（*synecdoche*）占有重要地位，以部分指向全体，让人设法用某个不朽的碎片重构失去的整体。”²⁰ 但我们也将发现，怀古之情并不总是发生于对废墟断片的反应，而也可能从诗人对一种逝去的历史真实的领悟中生发而成。

19

怀古诗悠长的历史和它对中国文化的深刻影响很容易让人们以为相似的情感和主题一定也存在于其他如绘画和建筑这样的姊妹艺术里。事实上，在中国和西方，很多人都持有这个未经验证的假设。的确，在某一特定地点和历史时段，对建筑废墟的再现确实会出现在不同的文学和艺术形式里，18 世纪英国的诗歌、绘画和建筑就是这样的例子。欧洲画家在数百年间创作的大量废墟图像也使得艺术史家能够

把 18 世纪的案例放在一个历史长流里考察，并把它们同建筑及文学中对废墟的表达联系起来。²¹ 但是，我对中国绘画中废墟图像的不成功的寻觅对这种欧洲现象的普遍性发出了质疑，这要求我们在两个重要的方向上重新为研究中国艺术里的废墟定向。第一，由于中国传统绘画里几乎没有对建筑废墟的描绘，我们需要探索体现怀古经验的其他类型的视觉表现。第二，由于诗歌和绘画运用不同的形象语言传达怀古经验，我们需要摒弃这两种艺术形式之间僵硬死板的平行观念，而应该把对二者关系的考察建立在对具体案例的仔细分析之上。根据这两个方法论上的提案，下文中所讨论的案例往往超出了对建筑废墟的约定俗成的概念和图像模式。

| 丘与墟：消逝与缅怀

中文里表达废墟的最早语汇是“丘”，本义为自然形成的土墩或小山，也指乡村、城镇或国都的遗址。我们不知道这第二种语义是从何时开始使用的。位于河南安阳的商代最后都城所出土的一段前 13 世纪的占卜刻辞记录了一个叫禹的王室卜者曾问先灵：“乙巳卜，禹贞，丘出鼎？”²²（乙巳那天，禹占卜问：丘中可否出现鼎？）假如这里说的鼎是前代理下的宝藏，那么掩蔽鼎的丘便很有可能是一个古代庙堂的遗迹。在东周时期的文学里，丘的这种含义变得更加明确。屈原（前 340—前 278）在自投汨罗江前创作的动人诗篇《哀郢》便是一个有力的例证：

20

登大坟以远望兮，聊以舒吾忧心。

哀州土之平乐兮，悲江介之遗风。

当陵阳之焉至今，淼南渡之焉如？

曾不知夏（厦）之为丘兮，孰两东门之可芜！²³

传统的解读认为这首诗是前 278 年秦将白起破楚郢都后屈原的抒

怀。但正如霍克思（David Hawkes, 1923—2009）指出的，此诗本身并没有流露出战祸的气氛，也没有描写被洗劫一空的都城里的难民恐慌失措的流离。²⁴相反，诗人的文字似乎体现出了一种悠远的回眸——对于屈原来说，旧都可能早就破败，已经成了荒芜之地。或许如一些学者所说，郢都不止一次被毁，诗人在此处是为先前的一次劫难而悲哀。²⁵无论具体的原因是什么，这首诗对我们定义“丘”为前代宫殿遗迹的意义极为宝贵，而且在我看来，它也因此成为中国的第一首“废墟诗”（ruin poetry）。（我在后面会提到“废墟诗”和“怀古诗”的区别，怀古诗可能出现得更早。）之所以说《哀郢》是“废墟诗”，是因为以往的宫殿（厦）并没有完全消失。虽然因为战火和其他自然原因它们的木质结构已经消失不见，但建筑的基址仍以“丘”的形式保存了下来。

当我们今日走访中国的历史古迹时，我们仍然可看到很多类似的遗迹（图 1.10）。历史上大量的文学和图像描述和赞美曾经矗立在这些残存基座上的辉煌建筑之上，把这些经常被称为“台”的宏伟建筑称颂为政治权力的最高象征。²⁶比如说在东周时期，在东方，齐景公修筑了柏寝台。他登台环望国内，心满意足地赞叹道：“美哉，焕

图 1.10 | 陕西咸阳战国冀阙遗址，前3世纪。



乎！后世将孰有之？”²⁷在北方，赵武灵王修建了巍峨的野台，使他能远眺毗邻的齐国。²⁸在南方，楚庄王修筑了“五仞之台”，在上面宴请诸侯。邻国的宾客们慑于台之雄伟，同意与楚国结盟并发此誓言：“将将之台，窅窅其谋。我言而不当，诸侯伐之。”²⁹在西方，秦穆公带领外国的使节游览自己的壮丽宫室，以求震慑的效果，而西戎的使节也确实把这些建筑看成是超乎人力的构造。³⁰这些高大华丽的建筑现在都不存在了，但它们遗存的基座为这些历史记录提供了物证。³¹这些基座在空旷的天空下矗立于广阔的田野之中，为野草乱枝覆盖。经历了两千多年，它们的高度和体积无疑消磨已甚，不过今天我们所看见的与屈原在前3世纪所描绘的应是相差无几：“曾不知夏之为丘兮，孰两东门之可芜。”

“丘”的一种含义因此是往昔建筑的所在，只不过建筑物的主体形态已荡然无存。由于这种含义，这个词便引出了关于古代中国废墟观念的一系列重要问题。在典型的欧洲浪漫主义视野中，废墟同时象征着对“瞬间”和对“时间之流”的执着——正是这两个互补的维度一起定义了废墟的物质性（materiality）。换句话说，一座古希腊古罗马或中世纪的废墟，既需要朽蚀到一定程度，也需要在相当程度上被保存下来，以呈现悦目的景观，并在观者心中激发起复杂的情感。对于托马斯·惠特利（Thomas Whately，卒于1772）来说，正是这种“废墟化”（ruination）的结果使得丁登修道院（Tintern Abbey）成为一座“完美的废墟”：“在丁登修道院的废墟中，教堂的原始建筑得到理想的展现；由此，这个废墟在人们的好奇与沉思之中被推崇备至。”³²无数关于此处著名废墟的绘画和照片证明了惠特利的观察（图 1.11）。英格尔·希格恩·布罗迪（Inger Sigrun Brodey）进一步评论道：

22 “理想”的废墟必须具有宏伟的外形以便显示昔日的辉煌，但同时也要经历足够的残损以表明辉煌已逝。既要有宏伟的外貌以显示征服之不易，也需要破败到让后人为昔日的征服者唏嘘感叹。废墟彰显了历史不朽的痕迹和不灭辉煌的永恒，也凸示了当下的易逝



图1.11 | 透纳(J. M. W. Turner),
《丁登修道院的废墟》(*The
Ruins of Tintern Abbey*), 铅笔
淡彩, 1794年。

和所有现世荣耀的昙花一现。所以，废墟能唤起的情感既可能是民族的自豪，也可能是忧郁和伤感，甚至是乌托邦式的雄心壮志。³³

但是，我们必须注意到欧洲废墟的这两个方面——它的废墟化及持久存在——都是建立在一个简单的事实之上，即这些古典或中世纪的建筑及其遗存都是石质的。正是因为这个原因，欧洲的废墟才得以具备一种特殊的纪念碑性（monumentality）。正像我们在保萨尼亚斯（Pausanias）的《希腊志》（*Guide to Greece*）里读到的：废墟那庄严有力的存在不仅暗示了昔日曾经完好无损的纪念碑，而且使它受损后的残存部分既迷人又肃穆。³⁴ 由于同样的道理，一座古希腊神庙或哥特式教




图1.12 | 意大利，帕埃斯图姆 (Paestum) 的波塞冬神庙，前5世纪。

堂的废墟，即使仅存残骸，仍以其破碎的表面显示出时间的历程。与残损而动人的丁登修道院的宏观景象有别，那些在石头表面上由非人的自然力量所形成的岁月侵蚀促使人们对这些遗迹细加品味：“线条因风化而变得柔和，或因毁坏而断裂；僵硬的设计由于树枝垂草的不时侵入而变得松弛。”³⁵（图 1.12）

对石质废墟的这两种观察——一种关注整体形象，一种聚焦于细部——共同把半毁的建筑（或其复制品）定义为浪漫主义艺术与文学里的审美客体。同时，这种观赏也暗示了木质结构由于其物质性的短命无常，永远无法变成可以与石质相提并论的审美客体。佛罗伦斯·赫泽勒（Florence Hetzler）把“废墟时间”（ruin time）定义为石质废墟的“成熟过程”，³⁶也隐含了木质建筑没有可能为这种“废墟时间”的形成提供机会。这些论述在欧洲特殊美学传统的语境里是合情合理的，但问题是大型的石质纪念物在中国直到 1 世纪才变得流行，³⁷那么为什么

像我们在《哀郢》里读到的那样，废墟的观念在这之前的古代中国仍可以得到长足的发展呢？我对这个问题的回答是：古代中国对废墟的理解与欧洲视觉传统里的上述两种废墟观点不同，是建立在“取消”（erasure）这个观念之上的。废墟所指的常常是消失了的木质结构所留下的“空无”（void），正是这种“空无”引发了对往昔的哀伤。

颇有意味的是，“丘”除了指自然形成或人为造成的土墩以外，还有另一种含义。中国最早的百科词典《广雅》说，“丘，空也。”³⁸在传统文学里，含有“丘”字的合成词包括“丘城”（意空城），“丘荒”（意空旷、荒野），“丘墟”（意废墟）。³⁹同样值得注意的是在商代卜卦铭文里，丘被写成，即含有两个立体形状（可能是土墩或小山）的象形文字。考古学者张立东曾提出这个象形文字源自废城留下的残垣断壁的形象，并以文献中记载的古地名，如早期商都“亳丘”等地，来支持这个设论。⁴⁰不管这个解释是否全然可靠，我们可以说丘的两种含义——建筑物遗迹和空虚（emptiness）的状态——一起建构起一种中国本土的废墟概念。

24

这是一个极其富于生命力的概念——即使将近两千年后，我们仍可以在石涛（1642—1707）的两幅“记忆绘画”（memory painting）⁴¹中看到它的存在。1644年明朝为清朝取代之后，身为皇室遗宗的石涛面对往昔，产生了一种既怀念又想摆脱的复杂心理。⁴²这里所说的两幅画分别来自他画于16世纪90年代末的两本册页，内容都是他早年在金陵（今南京）的游览。金陵是明初都城的所在地，石涛1680—1687年生活在那里。第一幅画来自《秦淮忆旧》图册。即使在石涛本人的作品里，这幅画的构图也可说是十分奇特：没有广阔的山川作为背景，也没有行人的踪迹，一个荒丘占据了整幅画页，碎石上荆棘丛生（图1.13）。美术史家乔迅（Jonathan Hay）把这幅画与当时遗民对明代宫廷废墟的描述联系在一起。⁴³这些废墟之一是南京宫城中的大本堂——有意思的是石涛的一个号也是“大本”。17世纪的余宾硕在追溯了大本堂的历史与辉煌后，把目光投向了宫殿当下的状况：“今者故宫禾黍，吊古之士过荒烟白露、鼯鼠荆榛之墟，同一唏嘘感叹。”⁴⁴这些文字与



屈原《哀郢》文字的相似之处显而易见。

25

第二幅画描绘了石涛当年生活在南京时走访雨花台的情景。比起前一张画来，这幅画的政治色彩不浓，但却是被石涛自己的文字确定了一幅“废墟绘画”（图 1.14）。据历史传说，雨花台从 3 世纪就已开始变成一个流行景点。507 年高僧韞光在此搭台说法，花从天降，因此得名。在这幅画页上，石涛描绘自己站在一个硕大的锥形土丘之上，遥望远方。土丘的形状相当奇特：轮廓柔和而寸草不生，与周围的风光形成了鲜明对比。很显然，画家试图表现的不是一个自然形成的山丘，而是一个人造的土墩。石涛题诗的开头两行支持了这种印象：“郭外荒丘一古台，至今传说雨花来。”诗后更有一段叙事说明他和这个古台的关系：“雨花台，予居家秦淮时，每夕阳人散，多登此台，吟罢时

图 1.13 | 石涛,《秦淮忆旧》册中的一叶(荆棘峦石),纸本设色,1695—1696 年。



图 1.14 | 石涛，《江南八景》册中的一叶（雨花台），1690 年代晚期。

复写之。”这幅画显示了他所登的“台”是一个不再具有人造建筑痕迹的秃丘，而正是它的贫瘠和荒芜——它的“空无”——引起了画家和诗人石涛的怀古之思。

正如这些画作所显示的，“丘”作为一种独特的废墟概念和形象，从未在传统中国文化和艺术中消逝。不过，早在东周时期就已出现了一个重要变化，极大地丰富了人们对废墟的想像：在这一时期，另一个字，“墟”，开始成为表示废墟的主要用字。这个变化的原因是相当复杂的，但一个主要因素是“丘”和“墟”这两个字的不同本义。虽然两字在字典里的解释互有雷同，且经常交互使用，但“丘”首先意谓着一种具体的地形特征，而“墟”的基本含义则是“空”。⁴⁵ 引进“墟”作为表示废墟的第二个字——它最终变成了最主要的用词——标

志出对废墟概念和理解的一个微妙的转向。我们可以把这个转向解释为废墟的“内化”（internalizing）过程。通过这个过程，对废墟的表现日益从外在的和表面的迹象中解放出来，而愈发依赖于观者对特定地点的主观反应。

当“墟”在东周时期作为表示废墟的主要用字出现的时候，文献中同时也出现了把“墟”与传说时代和君王相联的地名。这种情况绝非巧合。比如东周文献记载有太昊之墟、少昊之墟、颛顼之墟、祝融之墟，以及夏墟和殷墟。这些墟不仅与过去的时代，也与当时的封国有关。《左传》提到，后代的宋、陈、郑、卫就建在大辰、太昊、祝融、颛顼之墟上。⁴⁶ 同书还追述周成王在分封诸侯的时候，把一些强大的诸侯国封在夏墟、殷墟和少昊之墟。⁴⁷ 这些“墟”因此变成了历史记忆的重要场所，吸引人们去那里寻古吊古。无独有偶，当孔子游历中原的卫国和郑国时，就探访过颛顼之墟和祝融之墟。⁴⁸ 墟的这种意义一直延续到现代：1928—1937年间，中央研究院主持的一系列对殷墟的挖掘出土了大量考古发现，包括巨大的宫殿基座、王族墓地和占卜刻辞，并由此将此处认定为商代最后的都城。⁴⁹ 更近一些时间，中国考古工作者在安徽蚌埠的禹墟进行了发掘，2007年的初步发现证实禹墟属于龙山文化晚期，大约在前2350年到前2190年之间，与文献所记夏禹的年代相去不远。⁵⁰

现在我们已经无法看到这些“墟”当时的风貌了。但幸运的是，一些古诗为这类记忆空间提供了清晰的形象。如果说“丘”以土墩为特征（如我们在屈原《哀郢》里读到的），“墟”则是更多地被想像为一种空廓的旷野，在那里前朝的故都曾经耸立。作为一个“空”场，这种墟不是通过可见可触的建筑残骸来引发观者心灵或情感的激荡：在这里，凝结着历史记忆的不是荒废的建筑，而是一个特殊的可以感知的“现场”（site）。因此，“墟”不是由外部特征得到识别的，而是被赋予了一种主观的实在（subjective reality）：激发情思的是观者对这个空间的记忆和领悟。所以在《礼记》中，鲁国名士周丰这样说道：“墟墓之间，未施哀于民而民哀。”⁵¹

这种特殊的废墟观念也蕴含在两首最早的怀古诗之中。第一首据说是箕子所作，被司马迁收录于《史记》之中。箕子是灭亡了的商代的王子。据司马迁记载，周代初年箕子路过殷墟，“感宫室毁坏，生禾黍，箕子伤之，欲哭，则不可，欲泣，为其近妇人，乃作《麦秀》之诗以歌咏之”⁵²。《麦秀》中没有提及任何废弃的建筑，惟一的意象是遍地野生的禾黍，它们茂盛的枝叶掩蔽了故都的焦土。同样的景象也出现在著名的《诗·黍离》中：

彼黍离离，彼稷之苗。
行迈靡靡，中心摇摇。
知我者谓我心忧，不知我者谓我何求。
悠悠苍天，此何人哉。⁵³

这节诗在诗中重复了三遍，只是第一句和第二句略有变化：“苗”变成了“穗”，又生出了“实”，而过客的忧伤则是变得愈发深重，从“摇摇”变成“如醉”、“如噎”。和《麦秀》一样，这首诗并没有指出明确的地点和过客悲伤的原因。我们得知这些消息是因为汉代的注者毛亨为这首诗加上了解释性的序言：“（此诗）闵宗周也。周大夫行役至于宗周，过故宗庙宫室，尽为禾黍，闵周之颠覆，彷徨不忍去，而作是诗也。”⁵⁴

宇文所安认为，毛亨通过撰写这一序言，从而在这首诗中“发现了怀古”。⁵⁵对毛亨来说，过客的悲伤是由他直接面对过往历史所引起的：触动他的并非是满地的禾黍，而是那从视野中消失了的都城。在我看来，毛亨在此诗中对怀古的“发现”实际上就是把那片禾黍覆盖之地指认为一个“墟”——也就是“故宗庙宫室，尽为禾黍”的现场。换句话说，汉代的注家通过他的序建构了一个叙事框架，以明确作诗的情境，挑明原诗中隐含的信息。司马迁为《麦秀》提供的是一个类似的上下文：我们只是依靠了他的说明才把此诗看作是一首悲叹商都毁败的怀古之作。

我们可以在视觉艺术中发现类似的情况：很多传统中国绘画作品都富于感情地描绘了旅途中的过客（图 1.15），但是如果画上没有文字说明其内容的话，我们就无法辨识旅客和风景的特定含义。在某些作品里，虽然画家仍然没有对一个具体历史废墟进行照本宣科式的描绘，但是他通过文字把画面置于一个叙述性的框架中。在这种情况下，观者才能够将画中风景识别为“墟”，把画面定义为“发思古之幽情”的图像表达。石涛的《秦淮忆旧》册中就含有这类再现废墟情景的典型例子（图 1.16）。学者一般认为这本册页是石涛于 1695 年应友人之邀而作，其中回忆了十年前与友人同游秦淮赏梅的情景。⁵⁶ 我们无法确定画册里的八幅画是否是描绘了一个连贯的旅程，但从石涛在最后一页上的题词看，这些画明确地是在表达画家对一次早年畅游的追忆。我们也可以知道那次旅程的目的是访古和怀古，而所访所怀的对象是定都于南京的六朝（220—589）遗迹。由于这个画册是石涛对自己先前怀古经历的追念，我们因此可以借用宇文所安的话，将其主题定位为“对记忆者本身的记忆”⁵⁷。石涛在最后一页上写道：

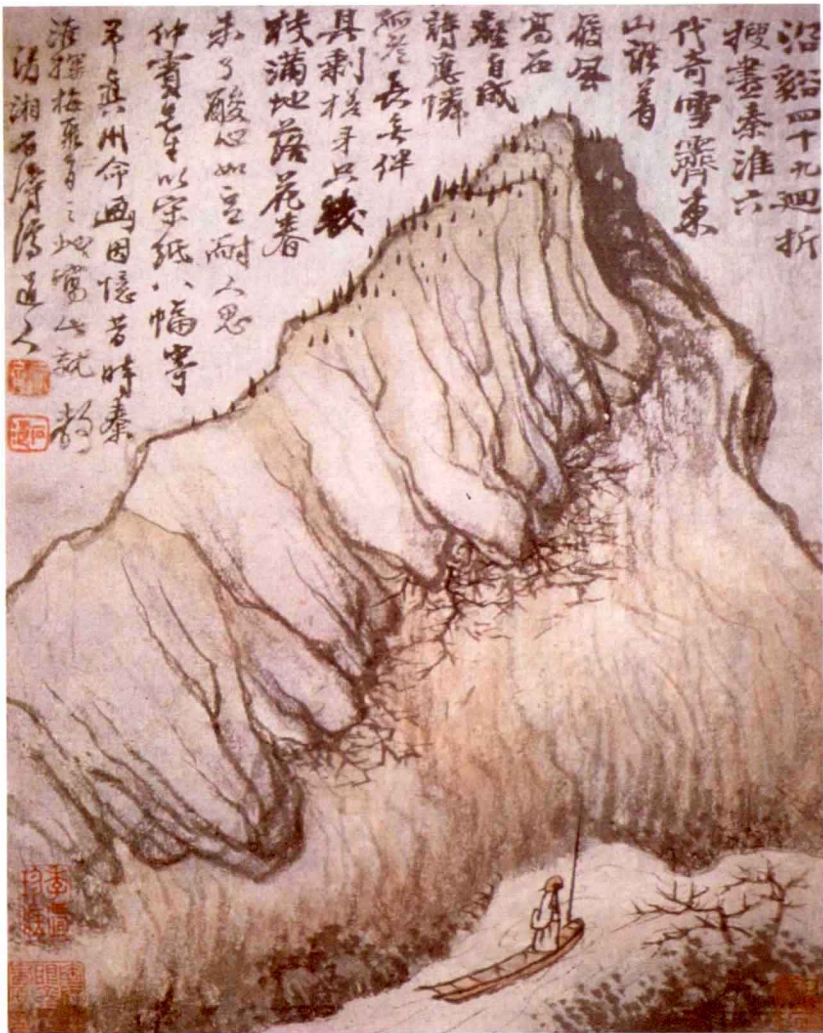
29 沿谿四十九回折，搜尽秦淮六代奇。
雪霁东山谁着屐，风高西壑自成诗。
应怜孤冷长无伴，只剩槎芽只几枝。
满地落花春未了，酸心如豆耐人思。⁵⁸

30 如同《麦秀》和《黍离》，诗中并没有描述任何六朝遗迹的具体形貌，而只是用一种植物——此



图1.15 | 王蒙,《清卮隐居图》,立轴,纸本,1366年。

图1.16 | 石涛,《秦淮忆旧》册中的一叶,纸本设色,1695—1696年。



处是梅花——象征了时间的流逝。承载此诗的画面采用了同样的策略，塑造出画家暨诗人与一个空虚现场的强烈碰撞。画中的石涛站在逶迤溪水中的一叶扁舟之上，抬头仰望。回应他目光的是如同巨型羽翼般突然下折的一脉山峦，山顶上的瘦削梅树倒挂悬垂，向他伸去。我们所看到的并非是石涛对自己探访古迹的直接记录，而是他与古人自然而然的“神会”——这些古人在千年之前也曾游览至此，赋诗抒怀。

| 碑与枯树：怀古的诗画

《读碑图》

《麦秀》和《黍离》把“墟”与“游”（wandering）连在一起。而屈原的《哀郢》则包含了一种凝视（gaze）：前代宫室的遗墟使诗人聚“睛”会神。这种“迹”与“视”的结合成为汉代以后怀古诗的最显著的特征，屈原的这首诗因此可以说是这类新型的怀古诗——即我所说的“废墟诗”——的开山之作。从3世纪起，诗人们更为频繁地公开描写自己对废墟的“注目”。所以，曹植以“步登北邙阪，遥望洛阳山”开始他对废都洛阳的伤怀。⁵⁹而鲍照（420—589）则用下面的诗句结束了他的《芜城赋》：“抽琴命操，为芜城之歌。歌曰：‘边风急兮城上寒，井迳灭兮丘陇残。千龄兮万代，共尽兮何言！’”⁶⁰

31 但值得注意的是，没有一件中国古代绘画作品描绘了这类的“芜城”或某人注视废墟的场面。怀古诗和怀古画的联系是建立在更抽象的层面之上的。艺术家不是或聚焦于怀古的主体或聚焦于怀古的对象，而是被二者的“相会”所吸引——他所希望抓住的是在一些特定时刻中，当人们感到直面往昔时的那种强烈情感。在本章的最后一节中我将讨论几种不同类型的“迹”，每类都寄托了不同的时间性（temporalities）以及人与历史废墟的不同的关系。本节则集中讨论作为视觉再现主题的怀古。我们将会发现此类再现的一个基本特征是其“非特定性”（non-specificity）：虽然一幅画可能与某个事件或地点相关，但它的意旨并不在于讲述特殊的故事或描绘特定的地方，而是要唤醒那“转瞬即逝与绵绵不绝，毁灭与存活，消失与可视可见之间的张力”——这是傅汉思（Hans Frankel）读陈子昂（661—702）诗作时体会到的该诗的怀古内涵：

秣马临荒甸，登高览旧都。
 犹悲堕泪碣，尚想卧龙图。
 城邑遥分楚，山川半入吴。

丘陵徒自出，贤圣几凋枯！
野树苍烟断，津楼晚气孤。
谁知万里客，怀古正踟蹰。⁶¹

这首诗引导我们去欣赏著名的《读碑图》（又名《读碑窠石图》）（图 1.17）。在中国艺术家试图实现怀古之艺术追求的作品中，这可能是最强有力的一幅。126.3 厘米高，104.9 厘米宽，硕大画面中的种种形象被编织入一个紧密相连的互动结构。靠近构图中心是一方石碑，被叠石和古木所包围。碑前一人戴笠骑驴，静默地注视着遗留在荒野的巨碑。（从他 与 碑 的 距 离 看，他 不 可 能 像 画 名 所 提 示 的 那 样 真 的 在 “ 读 ” 碑 上 的 文 字。）他 旁 边 是 一 个 侍 童，正 持 缰 而 立，关 切 地 看 着 自 己 的 主 人。整 幅 画 既 静 穆 又 活 跃。寒 冷 景 色 中 的 万 物 有 如 凝 固，主 仆 二 人 似 乎 被 死 亡 般 的 沉 寂 所 包 围，一 动 不 动。但 与 此 同 时，画 面 又 充 满 着 一 种 令 人 不 安 的 动 感：变 幻 的 墨 色，形 态 怪 异 甚 至 充 满 野 性 的 枯 树，波 浪 般 的 参 差 奇 石，还 有 那 好 奇 地 抬 头 迎 客 的 托 碑 石 龟，都 给 这 幅 画 注 入 了 一 种 搅 人 的 活 力。

32

这幅画传统上被认为出于 10 世纪著名画家李成（919—967）之手，但目前大部分中国美术史学家推测它是 13 世纪或 14 世纪的作品。不过把它归于李成名下并非毫无根据：不仅画中的龙爪树是李成画派的典型风格，而且我们从 12 世纪的《宣和画谱》得知，在宋徽宗的书画收藏里就有李成的两幅同名画作。⁶² 关于这幅画表现的主题，学者也有不同的见解。一种较为传统的看法认为画中表现的是曹操（155—220）的一段经历：据说当年曹操与机敏的杨修行至浙江，路过“曹娥碑”——这个著名的孝女在 143 年投江寻找溺水而死的父亲的尸体。⁶³ 但美国学者石慢（Peter Sturman）提出画中的石碑其实是上文所引陈子昂诗中提到的“堕泪碣”，而骑驴的过客则是唐代诗人孟浩然（689—740）。⁶⁴ 堕泪碑位于襄阳岷山，是为了纪念西晋军事家羊祜（221—278）而立。作为古代中国最有名的纪念碑之一，它引发了无数的怀古诗篇。⁶⁵ 其中一首即为孟浩然所作。诗如下：



图 1.17 | (传)李成,《读碑图》
(又名《读碑窠石图》),立轴,
绢本墨笔,可能是12世纪的
摹本。

人事有代谢，往来成古今。
江山留胜迹，我辈复登临。
水落鱼梁浅，天寒梦泽深。
羊公碑尚在，读罢泪沾襟。⁶⁶

这首诗，特别是它的最后两行，不仅使石慢把《读碑图》与怀古传统联系起来，而且也将其和一个具体的历史事件挂上钩：“读碑即为吊古，是对历史过程和前代伟人事迹的沉思，也是对自身历史位置的思考。在岷山上，当那些途经襄阳的旅客探访羊公碑的时候，这种模式被不断地重复。”⁶⁷ 石慢的看法很有启发性，但如果我们对《读碑图》作一番仔细考察的话，我们会怀疑这幅画到底是不是一幅叙事画或肖像画。也就是说，画家的本意是否如石慢所说，是去再现一个特殊物体（堕泪碑），一个特殊人物（孟浩然），以及一个特殊事件（孟浩然访碑）。在我看来，这幅画所反映的诉求似乎恰恰相反。最重要的是，画家所表现的是一块“无名”石碑，因此他仔细地描绘了一片空白碑面。铭文的缺席必然是深思熟虑的设计，因为石碑的龙冠和龟座上的装饰细节都被煞费苦心精心描绘。（图 1.18）由此我们可以推断该画所希望表现的并不是某一特殊人物或事件，而更有可能是一种带有普遍性的境遇：在这种情境中，游客意识到自己正面对着一个无名的往昔。⁶⁸

我们在陈子昂和孟浩然的怀古诗中也可以发现类似的倾向：虽然这两首诗也许都作于岷山之上，但它们的目的并不是描述作家的具体行程或碑石本身，而是借此机会抒发诗人关于历史与人类生存基本法则的感喟。所以陈子昂感叹道：“丘陵徒自出，贤圣几凋枯！”而孟浩然则对之以：“人事有代谢，往来成古今。”《读碑图》传达了一种类似的抽象理念。按照中国山水画的一个基本惯例，画家抹去了可辨别的地理特征，使人无法指认所画的实际地点。⁶⁹ 这种惯例可以在六朝的画家和理论家王微（415—443）的文字里找到年代最久远的理论化表述：“古人之作画也，非以案城域，辩方州，标镇阜，划浸流。本乎形

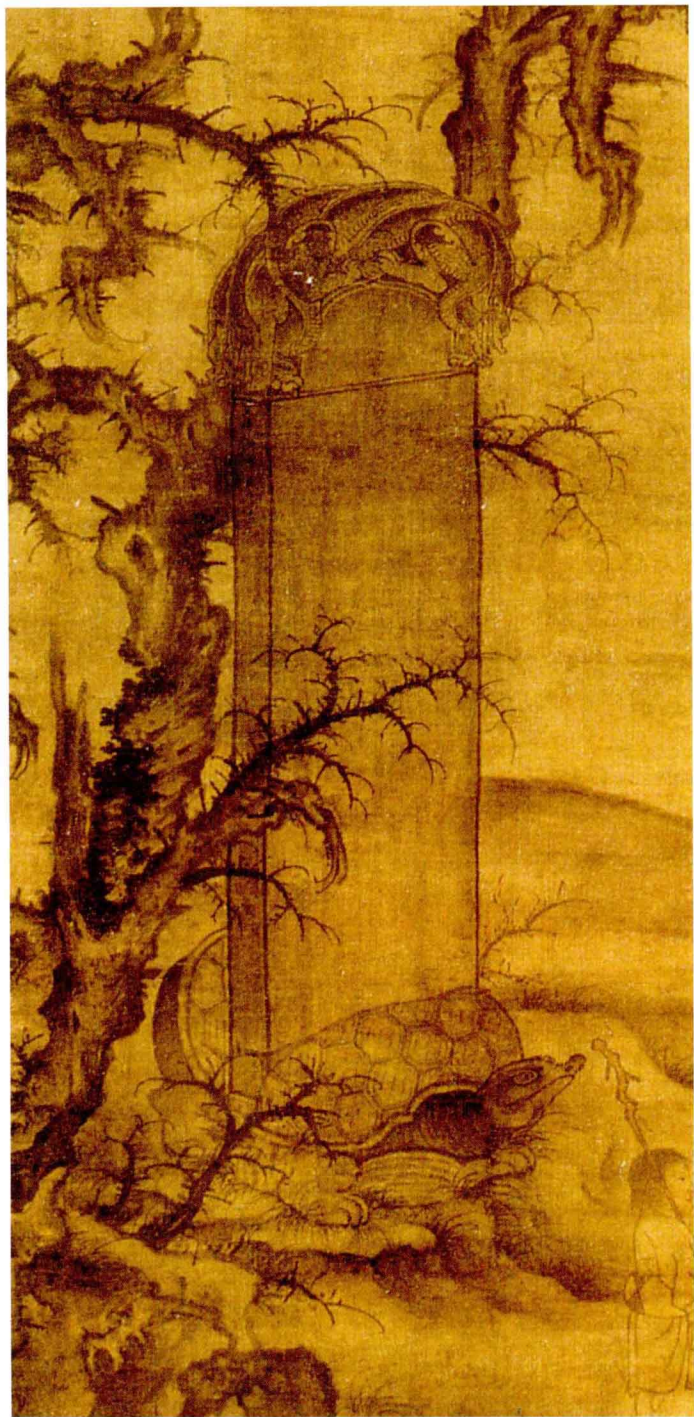


图1.18 | (传)李成,《读碑图》
细部: 石碑。

者融，灵而动者变，心止灵无见，故所托不动，目有所极，故所见不周。”⁷⁰ 通过描绘了一块空白的石碑，《读碑图》删除了作品的历史特定性，从而为观众的吊古提供了更广阔的心理空间。

碑与枯树

如果请中国美术史家提出传统中国绘画中的“废墟图像”的实例的话，大多数人会马上想到《读碑图》。我刚才的讨论支持这种思路，因为这幅画确实浓缩了怀古的典型情境与情绪，而怀古这一中国诗学传统与欧洲关于废墟的浪漫主义诗歌有很多相似之处。但问题是，虽然包括我在内的所有解读者都立刻把《读碑图》中的碑当作一个古代遗迹，但是如果仔细观察这个图像的话，我们会发现它表现的并不是一般意义上的废墟，因为它的形象并没有体现时间的流逝。我在大阪美术馆研究这幅画的时候，发现这个石碑图像没有显示出任何的伤残或磨蚀，而画家更以连贯的线条将其繁缛的雕刻装饰勾画得极其精确、毫无瑕疵。因此，如果我们坚持《读碑图》是传统中国“废墟绘画”的精华之作，我们就需要发掘和界定一种表现与往昔相遇的别样的视觉逻辑。

理解这种逻辑的方式之一是把这幅画与欧洲再现废墟的个案加以比较。首先进入脑海的是德国油画家卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich, 1774—1840）的《墓地雪色》（*The Churchyard in the Snow*），一幅描绘废墟的名作（图 1.19）。它与《读碑图》有很多共通之处，特别是那种荒凉孤独的情绪十分相似。但二者之间也有两个重要区别：首先，弗里德里希把人物表现成废墟的一部分，他们黑色的身影与散布的墓碑混杂在一起。⁷¹ 而在《读碑图》中，过客是作为观看者和沉思者出现，把我们的视线延伸到石碑之上（图 1.17）。⁷² 再者，在弗里德里希的画中，一座废弃的教堂废墟以“反偶像”（anti-icon）的形象出现，被暴风雨摧残后的可怖怪树将其簇拥于其中。但是在中国的案例中，画中石碑没有显露任何残损的痕迹，它完好无缺的外貌与旁边的枯树形成了鲜明的对比。



图1.19 | 卡斯帕·大卫·弗里德里希,《墓地雪色》,油画,1817—1819年。

37 这些区别所指示的是表现废墟的两种不同的视觉方式。弗里德里希油画中的所有形象,包括建筑物、树木、人物、墓碑和云雾,都在一个无所不包的“废墟世界”里自得其所,水乳交融。整个画面被塑造成一个戏剧化的舞台,将其景观呈献给外在的观众。而《读碑图》里的形象则分别属于三种不同的符号系统:旅客代表着画面内部的观者;石碑是他注视的对象和往昔的象征;而枯树既构成自然环境,也加深了荒废和忧伤之感。这三种形象——旅客、石碑和枯树——与中国艺术和文学中的三个图像学传统相衔接。当它们被组织在一起的时候,便形成了怀古画的一个符号学网络,用以表现了“古今”(encountering the past)的主题。在讨论“丘”与“墟”的时候,我已经提到了旅客与废墟的持久联系;本节的主要考虑对象是石碑与枯树的关系。

在这幅画中,暗示着时间之流逝的实际上并非那方人造的石碑,而是饱经风霜的槎枿古木(图1.18)。石碑虽然具有丰富的象征性,但它只是指示了(denote)过去,而非再现了(represent)过去。用喜龙仁(Osvald Sirén, 1879—1966)的话说,正是这些“已成为废墟”的

树“表现了宇宙力量的不懈斗争”：“（它们）像受缚的蛟龙一样虬屈翻腾，扭曲的枝条如锋利的巨爪般伸向天空，仿佛在为自己反抗衰老、腐朽和僵滞的斗争寻求援助。备受煎熬的形体所展现出的剧烈运动释放出画家无限的默默哀思。”⁷³

石碑与枯树这两种不同的形象及其所引起的不同感受，反映出它们在怀古画中扮演的不同角色。在我看来，它们之间最主要的区别在于二者与“往昔”在两个本质层面上的概念联系：石碑象征的是“历史”，而枯木指涉的是“记忆”。法国历史家皮埃尔·诺阿（Pierre Nora）在一篇重要的论文里分析了这两种概念：

38

图 1.20 | 河北易县乡间废弃的石碑。



记忆与历史远非同义，其实是背道而驰。记忆是生命，由活着的社会产生，而社会也因记忆之名而建立。记忆永恒演变，受制于铭记与遗忘的辩证关系，无法意识到自己逐次的蜕变，易受操纵侵犯，并容易长期沉眠，定期复苏。而历史则永远是对逝水流年的重构，既疑惑重重又总是挂一漏万。记忆是时时刻刻实在发生的现象，把我们与不息的现实扭结在一起；而历史则是对过往的再现。只要是动人心魄又充满魔力的记忆，都只按自己的口味对事实挑肥拣瘦；它所酝酿的往事，既可能模糊不清，也可能历历在目，既可能包含有方方面面，也可能只是孤立无援的一角，既可能有所特指，也可能象征其他——记忆对每一种传送带或显示屏都反应敏感，会为每一次审查或放映调整自己。而历史，因为是一种知识和世俗的生产（an intellectual and secular production），需要加以分析和批评。⁷⁴

从一开始，立碑就是中国文化中纪念和标准化的主要方式。（图 1.20）若为个人修立，则或是纪念他对公共事务的贡献，或更经常的是以回顾视角呈现为死者所写的传记。⁷⁵若由政府所立，则或是颁布儒家经典的官方版本，或是记录意义非凡的历史事件。总之，碑定义了一种合法性的场域，在那里“共识的历史”（consensual history）被建构，并向公众呈现。当后世的历史学家研究过去的时候，碑自然便成为了历史知识的一种主要源泉，上面的碑铭为重构过往时代中的晦涩事件提供了确切的文字证据。

这种作为知识生产的历史重构，在北宋时期发展为史学的一项重要分支，也就是所谓的“金石学”。对金石学的产生和发展过程的研究已经吸引了学术界的大量关注。⁷⁶一些新近的讨论通过研究古物收藏的形式和机构拓展了原有学术的视野，特别是因为这些形式和机构必然反映了藏家对“往昔”的构想并影响到他们的历史解读。⁷⁷这个视野对我们理解当时的“碑”的观念尤为重要，因为石碑虽然也为金石家们所重视，却并没有像古铜器、古玉器和古书画那样被他们收藏——实际被收藏的是刻在上面的那些直接包含历史信息的铭文（后来也包括了雕刻的图像）。因此，一方沉重的石碑就必须被转化为类似于印刷品或便携式图画的形式——也就是“拓本”。（图 1.21）北宋文献中说到拓本已成为当时的重要商品。⁷⁸在南宋，据《清波杂志》，古碑的拓片在江南地区供不应求，游贾的商贩能够卖出很好的价钱。⁷⁹通过这些和其他种类的渠道，古董家得以建立古碑拓片的庞大收藏。据说第一个为碑铭编目的人欧阳修（1007—1072）就收藏了一千卷拓片。他编于 1061 年的《集古录》包含有他对四百多篇铭文的跋语。⁸⁰

像欧阳修和赵明诚（1081—1129）这样的金石学家确实也曾去“现场”（*in situ*）走访过一些碑，但这类寻访

图 1.21 | 胸忍令景君碑拓片，2 世纪。



在北宋时期并不常见，且常常局限在他们旅程附近或供职地区的周边。找寻那些前人不知道的金石摹拓才是他们真正的热情所在。赵明诚的妻子、宋代著名词人李清照（1084—约1151）就曾这样回忆他们新婚燕尔，一起收集拓片时的相濡以沫之情：

赵、李族寒，素贫俭。每朔望谒告。出，质衣，取半千钱，步入相国寺，市碑文果实，归，相对展玩咀嚼，自谓葛天氏之民也。⁸¹

《金石录》便是夫妇两人这种共同爱好的结晶，按时间顺序编目了两千多种铭文，并有赵明诚对其中一些铭文历史背景的考鉴。如果我们用皮埃尔·诺阿的“历史”概念来看，《金石录》是一部用文字写成的历史著作，因为它是“对过去的重构与再现”，是“一种知识和世俗的生产，需要加以分析和批评”。⁴⁰

石碑虽然大多留在原地没有移动，但是学者书房里进行的脑力生产无疑丰富了它们的意义。有意思的是，虽然碑铭拓本的每一个细节都因其历史信息的价值而被仔细研究，荒野中的石碑却作为一个整体而开始获得宏观历史的象征意义（symbolism of History）。似乎石碑那沉默但雄壮的形象赋予了往昔一个抽象的剪影和含义——它象征了历史知识的源头，因此便也象征了历史的权威。李清照在她的诗词中不止一次地使用过石碑的意象，每一次都唤起历史权威感：这些沉默不语的石头见证了朝代的兴衰。⁸²回到《读碑图》，我们发现画中的石碑表现了相同的理想化和抽象化。（图 1.17）它没有任何铭刻，所以可以是任何一块碑。它虽象征过去，却没有受到时间的侵蚀，因而能够超越时间的限制。

“历史”和碑之间的这种紧密联系恰与“记忆”和枯木之间的紧密关系相互平衡。如下文所论，枯木之所以与记忆有关，是因为它隐含了衰败、死亡和复生的经验，而这种经验很少受制于对历史进程的目的论建构。⁸³早在宋代以前，中国文人就已经对“枯树”产生了强烈的兴趣，早期的一例见于庾信（513—581）的《枯树赋》。看到庭院中一

株生意已尽的大槐树，庾信回想起一些正值鼎盛时期的婆婆多姿的树木，它们的枝干如“熊彪顾盼，鱼龙起伏”，甚至连能工巧匠也自叹不如。它们的“片片真花”如“重重碎锦”，被皇家尊为将军大夫。但随着时间的流逝，它们“莫不苔埋菌压，鸟剥虫穿；或低垂于霜露，或撼顿于风烟”。最终成为怀念和祭祀的对象，为此，“东海有白木之庙，西河有枯桑之社……”⁸⁴

庾信的《枯树赋》与鲍照的《芜城赋》所代表的两种废墟诗在结构上十分相似。诗人都是首先追忆某地或某物过去的辉煌，然后为它的毁灭和破败而怅惘。然而枯树是一种特殊的废墟，因为它只是枯了却未必完全死去。理学大师朱熹很好地阐发了这种区别。关于“枯槁之物”的“性”——他解释道——虽然枯槁之物好似全无“生意”，却不能认为它已经全无“生理”。⁸⁵事实上，对朱熹来说，孤独的枯树最确切地传达了“天地之心”的生生不息，因为它为自己的再生而挣扎，不像百卉千葩那样不过是自然界暂时的茂盛。⁸⁶以这种宇宙观来看，在中国绘画中，枯树的力量和它的吸引力正是根植于一种视觉和概念上的模糊性：它那废墟般的形体同时拥有非凡的能量和精神。⁸⁷枯树虽显现了死亡和萧衰，但同时也为复苏和青春的重返带来希望。它远不是

图1.221 (传)苏轼,《枯树怪石图》,纸本,墨笔。



一个“终结”的形象，而是构成了永恒变化中的链条。正如诺阿所说的“记忆”，枯树“永恒演变，受制于铭记与遗忘的辩证关系，无法意识到自己逐次的蜕变，易受操纵侵犯，并容易长期沉眠，定期复苏”。因此我们可以说枯树是“活着的废墟”，而石碑是“永恒的废墟”。宋代诗人陆游（1125—1210）的一首诗精彩地抓住二者间的对比：

秋风万木凋，春雨百草生。
造物初何心，时至自枯荣。
惟有山头石，岁月浩莫测。
不知四时运，常带太古色。
……⁸⁸

42

图 1.23 | (传)许道宁,《乔木图》,立轴,绢本墨笔。



如果《读碑图》中枯树的作用还主要是营造气氛，在其他一些宋代画作当中——包括两幅传为苏轼的《枯树怪石图》(图 1.22)和若干传为许道宁(1000—1066 后)作的立轴——枯树则成为了艺术表现的主题。比如台北故宫博物院藏(传)许道宁的《乔木图》轴(图 1.23)中，五株虬屈的松树植根于崩裂的石缝中，一直伸展到画面上沿，扭曲透迤的枝条占据了整个画面空间。在美术史家罗樾(Max Loehr, 1903—1988)看来：“这些树有着一种神秘又悲伤的气韵，它们那沧桑古旧的体态所具有的优雅形式不是削弱而是增强了这种气韵。”⁸⁹后世很多画家如徐道宁一样，以古树的形象激发出观者心中神秘而悲伤之情。比如元代著名画家赵孟頫就曾经如此评论一幅寒鸦枯树雪景图：“林深雪积，寒色逼人。群鸟翔集，有饥冻哀鸣之态，亦可谓能也。”⁹⁰

雪厲霜凌歲月更枝
乳蓋偃勢崢嶸老夫記
詩杜陵語未露文章世
已驚 微明寫寄
伯起茂才



畫
堂
印
記



八
奎

畫
堂
印
記

这种伤感让我们想起了本章起始处提到的欧洲人对“如画废墟”作出的评论。与浪漫主义美学写作对建筑废墟的描绘一样，中国绘画里的古树既记录了逐渐的损耗，也表达了突然的衰竭。文徵明（1470—1559）就曾为它的一幅“古树”图作过这样一首题画诗（图 1.24）：雪厉霜凌岁月更，枝虬盖偃势峥嵘。老夫记得杜陵语，未露文章世已惊。⁹¹

宋代以降的中国绘画创造了无数的枯树形象，这里的简单讨论无疑无法涵盖，对这一问题感兴趣的读者可以参考学者们对中国山水画里这一特殊类型的精彩研究。⁹² 这里我只准备讨论石涛的两组画，其中枯树的意象被赋予了艺术家的自传色彩，而“重生”（rebirth）的观念也获得了最清晰的视觉体现。

第一组画大约作于 1695—1696 年间，那时石涛大概是 55 岁。其中最重要的一个形象见于相当复杂的一幅卷轴画《清湘书画稿》中最后的一个场景。⁹³ 用文以诚（Richard Vinograd）的话说，这一形象是对一系列自传性画面和诗歌的总结，呈现出“一个颓败但恬静的人物，

图 1.24 | 文徵明，《柏石图》，卷轴，纸本墨笔，1550 年。

图 1.25 | 石涛，《清湘书画稿》卷轴的最后部分，纸本设色，1696 年。





图1.26 | (传)贯休,《罗汉图》,绢本设色,可能是12世纪的摹本。

肋骨凸出,面颈褶皱,身着一袭僧服,在一个掏空的树干中冥思含笑”。(图 1.25)⁹⁴在这个形象旁边,石涛用隶书大字题写了“老树空山,一坐四十小劫”。后边另有一段小字:“图中之人可呼之为瞎尊者后身否也。呵呵!”因为石涛晚年自号瞎尊者,所以我们知道古树中打坐的僧人是画家的假想自画像(pseudo-self-portrait),表现的是1696年(他画这幅画的时间)后671920000年后的自己——在佛教算法中,一小劫相当于16798000年。

46

就图像学而言,石涛这幅假想自画像和几百年前晚唐五代时期著名的诗人画家贯休(832—912)所创造的一类罗汉图有关。在现存的几组传为贯休所作的罗汉图中,形貌怪诞的高僧或在洞穴里或在枯树下静坐沉思。他们枯涩的身体和周围的环境好像都随着时间流逝而干枯(图 1.26)。有的学者认为这些画是宋人对贯休原作的摹本。在我看来南宋林庭珪、周季常完成于1178年的《天台山五百罗汉》组画中的一张显示了这一视觉传统的进一步发展(图

1.27)。它的构图分为上下两半。下半是一组身着鲜亮服饰的人物,包括四位僧人和一个护法金刚。其中二僧举头上望,随着他们的目光,我们看到一株枯树从水雾中升起,一位老僧坐在树干中静思。他不寻常的处所和体格,包括凸出的肋骨和褶皱的脸颊,都让我们想起石涛的画作,并把石涛的自我想像同“罗汉”的观念连在一起:佛教中的阿罗汉已达到六根清净、脱生死、证入涅槃的境界。

47

石涛的这幅画可以和他的另外两件作品一起研究。一幅是1695年作的通开册页。画面中也有一人坐在树干之中(图 1.28)。但与《清湘书画稿》中的“自画像”不同,这幅画并非专注于人物特写,而是以



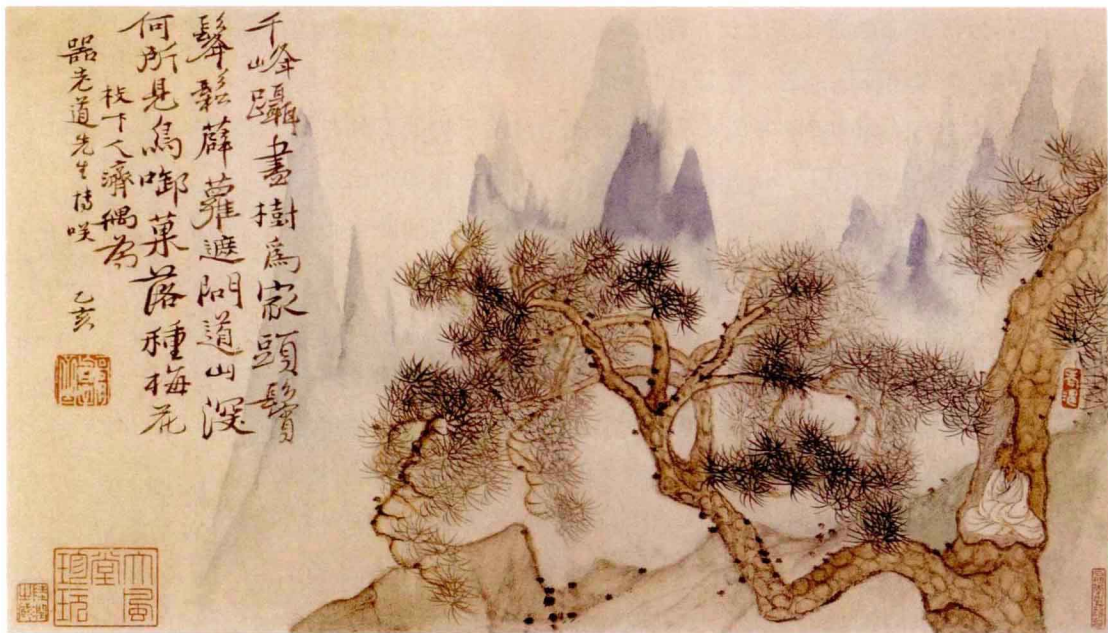
图1.27 | 林庭珪、周季常,《天台山五百罗汉》图之一(树中罗汉),立轴,卷本设色,1178年。

一排尖峰前的一棵茂盛松树统领全景。公开发表的复制品都较小，看不大清人物的面相。但这个人物明确有头发和颌下胡须，所以不会是个僧人。远处锥形的奇山是道教天堂的典型特征。⁹⁵从整体看，这张画让我们想起传说中在赤松山修道成仙的赤松子。石涛的题诗也点明了这种道教的含义：

千峰蹶尽树为家，
头鬓髻松薜萝遮。
问道山深何所见？
鸟衔菓落种梅花。

另一幅画出自一个八开大册页，未标日期，但“瞎尊者”的落款证明它是1697年以前的作品，因为从此年开始石涛放弃了他的僧人身份，正式把自己看作是一个道士。初看之下这张画似乎表现的是一个颇为寻常的山景，中景处散布着一些高高矮矮的树木（图1.29）。细看

图1.28 | 石涛,《为器老作书画册》(五开)中的一叶(树中隐者),纸本设色,1695年。



49 之下则会发现一个特殊的形象：即处于画面焦点处的一株光秃秃、发育不足的小树，其僵硬的姿态和裸露的枝干，与画中其他树木大相径庭。而它在画面纵轴中心的位置更使这一貌似卑微的形象具有了一种偶像地位，石涛在画上的题字指示出它的特殊意义：“此吾前身也。”

虽然我们尚不能确定这三幅画之间的确切关系，但不容忽视的是它们的出现都与石涛生命中的一个重要变化相关：从都城北京回到南方以后，石涛很快就放弃了自己长期以来的僧人身份。文以诚以这一变化为参照，把1696年的假想自画像解读为“对长期维持的角色与身份的最终放弃的渴望，过去那种精神诉求被推延至将来可能的化身之上”。⁹⁶ 顺着这种思路，我们可以把1695年的那幅画（图1.28）看作是石涛转向道教的例证。不过，我在这里希望讨论的与这些绘画的宗教含义关系不大，而是注重于树的意象在石涛自我身份构想中的作用：从一棵发育不良的小树到一株树干已空但仍旧活力充沛的老柏，从神仙境界里茂盛的松树到高僧坐禅的空心树洞，这些树包含了想像中生命轮回的千万亿年以及冲突之中的宗教观和知识分子身份。

十年之后，石涛创作了另一些树的形象，其中“复生”的主题更为深化。一套作于1705—1707年间的册页描绘的全是梅花。在此之前，我们从未见过对死亡与复生如此精粹又戏剧化的表现。打开册页，我们看到一株梅树虽已断裂为几段，却仍旧在怒放（图1.30）。其视觉震撼既来自断梅传达出的焦虑和挫败感也来自于梅树重获新生的欢快。断裂与绽放之间不同寻常的并置把再现的焦点从外在世界转入画家的



图1.29 | 石涛，八开山水册中的一页（“此吾前身也”），纸本水墨，1690年代。



图 1.30 | 石涛,《梅花诗画册》(八开)中的一叶(宝城梅花),纸本水墨,1705—1707年。



图 1.31 | 石涛,《金陵怀古》册页(十二开)中的一叶(青龙山古银杏树),纸本设色,1707年。

主观反应,并将废墟的观念从一种图像元素转换为了结构性因素。一首绝妙的题画诗将这株梅树指认为仍然充满生机的往昔的遗迹:

古花如见古遗民,谁遣花枝照古人?
 阅历六朝惟隐逸,支离残腊倍精神。
 天青地白容疏放,水拥山空任屈伸。
 拟欲将诗对明月,尽驱怀抱入清新。⁹⁷

在此之后,石涛 1707 年的《金陵怀古》册中又包括了一幅古银杏树的特写,其断裂空洞的枝干明确显示了它作为“废墟”的存在状态(图 1.31)。石涛把这个饱经沧桑的形体塑造成了一个顶天立地的支柱,从而赋予它一种特殊的纪念性。据石涛本人的题诗,这株银杏生长在南京附近的青龙山顶,六朝间为雷电所击,却抗拒死亡,又发新芽。⁹⁸很明显,这一死亡与复生的传说使艺术家着迷:石涛在凸显树木外部损伤的同时,在一条低枝和断干上面都画了初生的新叶。他在作这幅画时已病入膏肓,不到年底就过世了。但画中对“复生”的渴望是如此清晰——我们很难找到比这更强的例证以说明艺术家对生命和艺术的执着和深情。

51 | 拓片：废墟的替身

虽然现实中的古碑总会磨耗、缺损甚至碎裂，但《读碑图》中的石碑既没有铭刻也没有任何损坏的痕迹。本章后面将谈到这是中国绘画中的一种既定再现模式（图 1.47，图 1.49，图 1.50）。对这种既定模式的一个解释是：这些绘画中的石碑并不表现某个特殊物件，其目的在于体现某种抽象观念，或象征前朝旧事，或意味着超越特殊事件、作为本体存在的历史。不过，我上面的讨论也暗示了解释这种理想化、超历史的古碑图像的另一原因：在过去的 1500 年中，中国文明发展出了一种记录碑铭及石碑物质性、时间性的特殊视觉形式。那就是碑的拓片。与石碑相同，拓片也可以称为“碑”。⁹⁹ 碑拓的主要作用是保存铭刻和时间的流逝在石碑上留下的痕迹，从而保存了绘画中的石碑图像所不表现的东西。正因如此，碑拓也就成为具有特殊物质性和历史客体性的石碑的替代物。

碑与拓

52 摹拓技术在西方直至 19 世纪才得以流行，那时古物鉴赏者开始用一种类似炭笔的媒介来记录墓碑上的铭文和图案。但是在中国，铭文刻画的墨拓至少在 6 世纪就已经出现。在随后的数百年中，这一技术逐渐发展为保存古代摹刻和流布法帖的一种主要方式。拓片的制作越来越精，对其收藏也如火如荼。讨论拓片之史学价值和艺术品质的文献汗牛充栋。20 世纪初的古物学家赵汝珍用这样的类比来描述拓片对理解传统中国文化的意义：“土人而不知碑帖而不明碑帖，直如农夫不辨菽粟、工匠不识绳墨。”¹⁰⁰

一般说来，拓片的制作包括四个基本步骤。¹⁰¹ 先要准备摹拓的对象，比如祛除石刻表面的污垢和苔藓，用削尖的竹签清理石刻的凹陷纹路等等。然后，拓工用一种轻质胶水将纸张附着在碑面上，以“棕刷”或“椎包”平整纸面，去除褶皱和折缝。¹⁰² 进而使用小刷子反复敲打，使得潮湿的纸面陷入石头上的每一个凹痕，无论这个凹痕是刻线还是

自然裂纹。为了不让纸张受损破裂，敲打的动作必须轻柔连贯，理想的拓片应该捕捉到碑面上的每一个细微的凹凸。下一步是上墨：拓工用“墨包”打湿墨汁，并轻轻地用它们拍打纸面，逐渐累加墨层，直到墨色到达希望的程度（图 1.32）。拓片在上完墨后就可以揭取下来。因为纸张在晾干后会起皱和变硬，最后的一个步骤就是把它装裱为可供观赏的样式，要么是手卷，要么是册页，要么是以薄纸衬垫的、可以装框的单页。

尽管这些步骤在所有拓片的制作中都是必需的，它们的实际施行可快可慢，其结果是拓片的质量可以天差地别。如叶昌炽（1849—1917）在《语石》中所述：“陕、豫间庙碑墓碣，皆在旷野之中。苔藓斑驳，风高日熏，又以粗纸烟煤，拓声当当，日可数十通，安有佳

53

本？若先洗剔莹洁，用上料硃宣纸，再以绵包熨贴使平，轻椎缓敲，苟有字画可辨，虽极浅细处，亦必随其凹凸而轻取之，自然钩魂摄魄，全神都见。”¹⁰³

具有反讽意味的是，虽然古碑的知名度往往源自学者对其拓片的关注，但摹拓者的反复捶拓却不可避免地会损坏碑石，更逐渐毁蚀碑文。这种人为的损伤引起几乎每一个古代石刻鉴赏家的悲叹。由于摹拓者总是更为关注铭文，字迹周围的石面往往完好无损，而字本身却已磨灭殆尽，留下一个光滑的凹坑。正如叶昌炽诗意地描述的：这种消失的铭文“如成团白蝴蝶，此则虽凝神审谛，无一笔可见，一字能释”¹⁰⁴。

除了战火、自然灾害和动物所造成的损害以外，叶昌炽还列举了可导致石碑不幸的“七厄”，即（1）洪水和地震，（2）以石碑为建筑材料，（3）在碑铭上涂鸦，（4）磨

图 1.32 | 陕西临潼博物馆的工作人员正在制作拓片，2000 年。



光碑面重刻，(5) 毁坏政敌之碑碣，(6) 为熟人和上级摹拓石碑，(7) 士大夫和鉴赏家搜集拓片。其中以末两项所造成的损害最为严重，因为它们广为流行并且很难遏制：“友人自关中来者，为言碑林中拓石声当昼夜不绝，碑安得不亡！贞石虽坚，其如此拓者何也！”¹⁰⁵

54 碑石之亡非一日之功，而是日积月累的结果。叶昌炽形象地描述了这个过程：“初仅字口平漫，锋颖刳弊，朝渐夕摩，驯至无字，甚至其形已蜕，而映日视之，遗魄犹如轻烟一缕，荡漾可见。”¹⁰⁶ 具有反讽意味的是：虽然他如此尖锐地指出拓碑造成的“碑石之亡”，叶昌炽本人也是一个重要的拓片搜集者。他在《语石》的开篇中回忆自己早年对拓片的兴趣：“每得模糊之拓本，辄赧赧辨其跟肘，虽学徒亦腹诽而揶揄之。”后来他中了进士到北京做官，却仍然把真正的热情放在寻访珍拓之上。用他自己的话说：“访求逾二十年，藏碑至八千余通。朝夕摩挲，不自知其毫。”¹⁰⁷ 很难相信他意识不到这种对拓片的热情和制作这些拓片导致的碑石之亡之间的冲突。真正的情况可能是，对他这样两面操心的人来说，这一矛盾是无法调和的。

根据叶昌炽和其他学者，可知大部分古碑从宋代到清代基本仍留在原地。虽然越来越多的碑石被移到诸如孔庙之类的公共场所，但绝大多数还是无人照管。实际上，沉重的石碑较之薄纸上的墨拓更加短命——这个事实似乎难以置信但千真万确。拓片有着确定的时间性：这是因为它上面的印迹见证了石碑在历史中的一个消失了的时刻——一个不可复现的石碑的历史特殊状况。¹⁰⁸ 拓片因此总是比石碑更为真实，因为它总是比现存的石碑更为古老。鉴赏家因此总是试图在旧拓中找到更早，因而也是更真实的石碑的本来面目。

55 作为废墟学 (scholarship of ruins) 的碑帖鉴定

对叶昌炽和其他传统石刻学者而言，拓片并不是靠材质和技术来区分的，最要紧的是拓文的质量，这意味着拓本需要准确精妙，能传达被拓器物或铭文之“神”。这些收藏家和鉴赏家们经常在拓片旁甚至在拓片上题写跋语，内容论及石刻的渊源、历史、状况和意义。如同

传统手卷或立轴绘画上的题跋，这些文字成了拓片的一个内在组成部分，改变了拓片的外貌并构成了拓片和观者之间的解释性纽带。¹⁰⁹除了这种有预谋的介入，拓片也可以被自然因素和意外事件所改变。结果是一张旧拓通常不仅反映了原石的朽蚀，而且记录了拓片本身在漫长流传过程中所受到的损坏。

我们可以通过《西岳华山庙碑》（简称《华山碑》）的“四明本”，来讨论一幅旧拓所展示出的来自原碑和日后累加的不同符号和痕迹。¹¹⁰

图 1.33 | 《西岳华山庙碑》“四明本”。



四明本是一幅装裱成立轴的硕大的长方形拓片（174×85 厘米），在过去的三百年中为书家和金石学家所熟知。拓片四周的裱绢上题写着大量的跋语。黑底白字的拓片如同是原碑的“底片”（图 1.33）。拓片上因此载有两种铭文：一种来自于原碑，另一种是在卷轴上直接题写的墨迹。原碑文包括碑额和下面的长篇碑铭。碑额由六个篆体大字组成，正文则以优雅的隶书写就，叙述了此碑立于东汉延熹八年（165 年）的过程。除了这篇 2 世纪的文本，拓片还显示了几段用汉代以后出现的楷体刻写的铭文。其中包括碑额两侧的简短题记，记载了 829—830 年间几位唐代士大夫的造访。另一篇文章压缩在正文的前两段之间，刻于 1085 年，作者是在那一年代表宋朝皇帝前往祭祀华山的一位大臣。

无论是原作或是后来的添加，这些铭文都是具有具体含义的文本。它们与拓片所记录的“伤痕”不同，后者来源于碑石在漫长岁月中受到的损伤，是时间的历程在碑上留下的痕迹。拓片上有些不规则“空白”，表明了明代中期摹拓“四明本”时，此碑已经缺损了右端的一大块以及中部的若干小块。¹¹¹除此之外，小的损伤和刮

56 痕触目皆是，特别是在石碑边缘附近。这种拓片显示的损伤不等于拓片本身的损伤，例如均匀分布在拓片上的两列六个白点。这说明该拓片在正式装裱之前曾经被折叠成 60 厘米长，40 厘米宽的一个长方形，并如此存放了相当久，以致长方形的四角在这些年里被磨损，形成这些距离均匀的白点。最后，超过 30 位收藏家、鉴定家和学者在拓片四周的裱绢上题写了跋语并钤上了他们的印章。依照年代顺序阅读这些题跋，也就等于是回溯这幅拓片的收藏和观赏史。

总结这些观察，这件拓片上所载的符号（signs）和标记（marks）记录了分属两个范畴的四种信息。这两个范畴可称为“铭文”和“损坏”：

铭文：

- （1）165 年的原碑铭文；
- （2）829 年、830 年和 1085 年的附加铭文；
- （3）1810 年之后在各种有纪年的场合中添加到拓片（及其装裱）上的各种题跋和印章。

损坏：

- （1）从立碑到明代前中叶摹拓之前碑的损坏；
- （2）拓片在 1810 年第一次装裱之前的损坏；
- （3）装裱了的拓片在 1810 年之后的损坏和老化。

如上所述，铭文是人们有意为之的，大部分损坏则来自风云莫测的自然原因，它们所体现的是时间的历程。于是我们在拓片中可以发现了一个双重过程：一方面，“铭文”的层面见证了一个把碑带回当下的持续努力——复活其历史意义并将其重新植入当下的文化潮流中；另一方面，“损坏”的层面总是指向过去并总是模糊铭文——从而不断把石碑界定为往旧历史的遗迹。把这两种符号和记号同时作为研究主题的史学分支是称为“碑帖鉴定”（rubbing connoisseurship）的这
57 个学科。

碑帖鉴定与另外三种学术活动相关，但同时又存在根本区别。这三者都使用拓片，但在使用中都强调其资料性的一面。以金石学在宋代的肇兴为开端，这三种学术活动分别关注史学、古文字学和书法。但碑帖鉴定的最纯粹形式则是研究拓片本身，而非原石或镌刻的文字和图像。换言之，碑帖鉴定是一门把拓片作为自己惟一主题和范围的学科分支。

碑帖鉴定的这种自我封闭性很值得玩味，因为它显示了这种学术活动所发现和构造的历史与更广阔的外部现实——无论是社会史、宗教史、语言史或艺术史——几乎全无干系。碑帖鉴定家也不试图描述拓片这种复制视觉技术的宏观历史，他所专注的是一系列源自同一件器物的拓片，以此勾画出无数的“微观历史”，而作为拓片本源的器物却常常隐而不现。通过判定这些拓片的相对关系，碑帖鉴定家将它们整理排列成一个时间序列。（在此过程中他也筛除了仿作和伪作。）这一目的驱使他从拓片本身的内在因素——如纸张、墨、印章和题跋等——获得证据。但他最重要的证据还是拓印的痕迹——这种痕迹与其他可资比较的拓片间的微妙差异显示了原始器物的外观变化。从这些差异中，他观察到器物的缓慢风化、磨蚀或突然的开裂、崩颓。这种发现因此提供了历史叙事所不可或缺的“事件”感。所以，碑帖鉴定或许是惟一这样一种学术活动，其基本技法在于甄别“废墟化”（ruination）的痕迹，其主要的成果是构造出一个个废墟化的微型历史序列。

由马子云（1903—1986）和施安昌编著于1993年的《碑帖鉴定》一书根据的就是这样的观察方式。在这本收录了1200多个条目的洋洋大作中，他们对《泰山都尉孔宙碑》（图1.34）的讲解可以作为一个典型范例：

……明初拓本“凡百印高”之“高”字下“口”部末笔未损。字外尚有余石五分许。明中期拓则“高”字之“口”部外之石花距离不到分许。明晚期拓，十行“其辞曰”之“辞”字尚存大半，

十四行“殳殳”字之“回”字头尚可见。至清康乾间，则首行“家训”之“训”字“川”旁下未与石花连。“辞”字存上半“殳”字头尚存，惟左半稍损。至嘉道后，不但以上各字损甚，其他字也漫漶无神。¹¹²

值得注意的是，这种写作显示出研究者对石刻铭文的内容似乎全无兴趣。实际上，“纯粹”的碑帖鉴定家从不把铭文理解或描述为一个可读文本。他眼里只有孤立的字型和笔画。而且他对文字和笔画的兴趣与它们的原始形态毫无干系，更不用说它们的字面意思或美学价值。他的显微镜一样的视线一下子就被文字或笔画的残损部分所吸引。于是他的解读对象从来不是作为文化现象的书写，而仅仅是非文字的符号——裂纹、断口、破碎等——所体现的人类或自然对书写的破坏。

但当碑帖鉴定家把视线转移到拓片上的题跋时，他突然改变了解读方法，把这些文字记录作为有着内在意义的历史文献。这些出自不同收藏者和观赏者之手的先后题跋跨越了漫长的历史时期，常常包含有关拓片制作和流传的宝贵信息。有些题跋也常洋洋洒洒地对一幅拓片和其他相关拓片进行比较。所以，尽管宋代以后的金石书籍中有着大量对石刻的著录和考证，这些题跋与拓片本身的联系更为直接，构成了碑拓鉴定的重要文献。这些文本是重构拓片历史的基础。对每种拓片的历史讨论在很大程度上依赖了这些文献，而对拓片的新的断代也往往出于对诸多前代题跋者的回应。因此，对一位碑帖鉴定家而言，拓片上的题

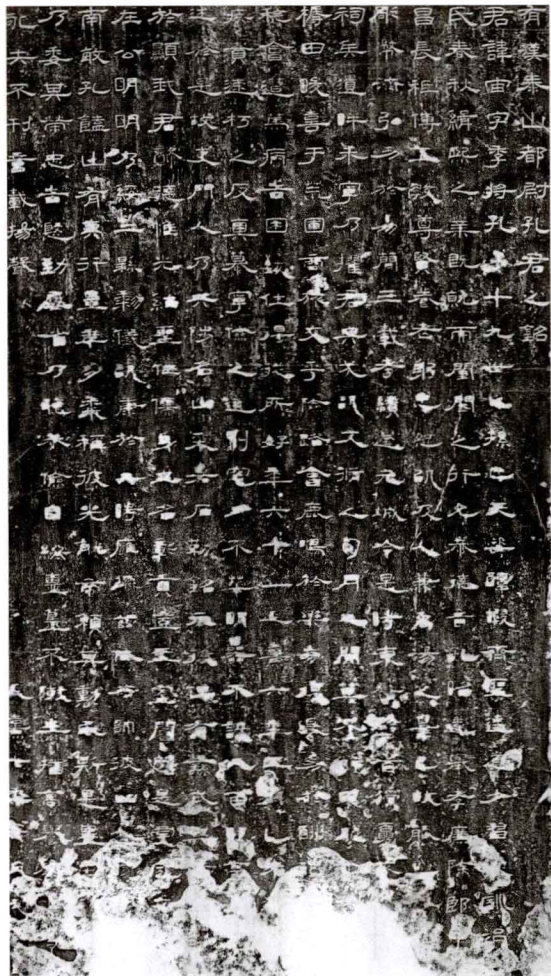


图 1.34 | 《泰山都尉孔宙碑》，2 世纪，拓片细节。

跋既提供了历史信息，也构成了他所追随和对话的学术传统。

我们因此可以把碑帖鉴定的学问概括为同时复原三种不同“历史”的过程：第一个是那不断磨损朽蚀的器物的历史；第二个是作为一个文化生产过程的摹拓器物的历史；第三个是作为一个延续的知识传统的碑拓鉴定的历史。虽然研究第一种历史不是鉴定家的最终目的，但不断磨损朽蚀的器物的历史恰恰是研究后两种历史的基础。

因此，《碑帖鉴定》一书中的 1200 多个案例所研究全都是拓片的微观历史，而不是石刻的微观历史。我们可以借用保罗·利科（Paul Ricoeur, 1913—2005）提出的“档案”（archive）的概念来概括拓片在建构这三种微观历史时所起的主要作用。首先，与档案一样，一个拓片系列构成了一个由个人或机构建造和保管的“文献有机体”（organized body of documents）。其次，这样的拓片系列为“历史、叙事或论点”提供了实物证明或证据。第三，和档案一样，拓片和实物分离，取得了独立的客体性。¹¹³这最后一点暗示着文献和古迹的分离。保罗·利科在对欧洲史的研究中注意到类似的情形：“19 世纪末 20 世纪初，实证主义史学的发展使得文献战胜了纪念碑。使纪念碑成为可疑的——尽管它身在原地——是它显而易见的终结性，它们所纪念的事件是其同时代人——特别是那些最有权势的人——认为有价值进入集体记忆的事件。相反，尽管文献是收集来的而不是直接传承的，它却似乎具有一种与纪念碑的规训性意图相对立的客观性。档案中书写因此被理解为更像是文献而非纪念碑。”¹¹⁴

尽管历史情景和意图有别，类似的“文献对古迹的胜利”在中国始于宋代金石学的兴起，碑帖鉴定则是其最纯粹的体现。

作为遗物的拓片

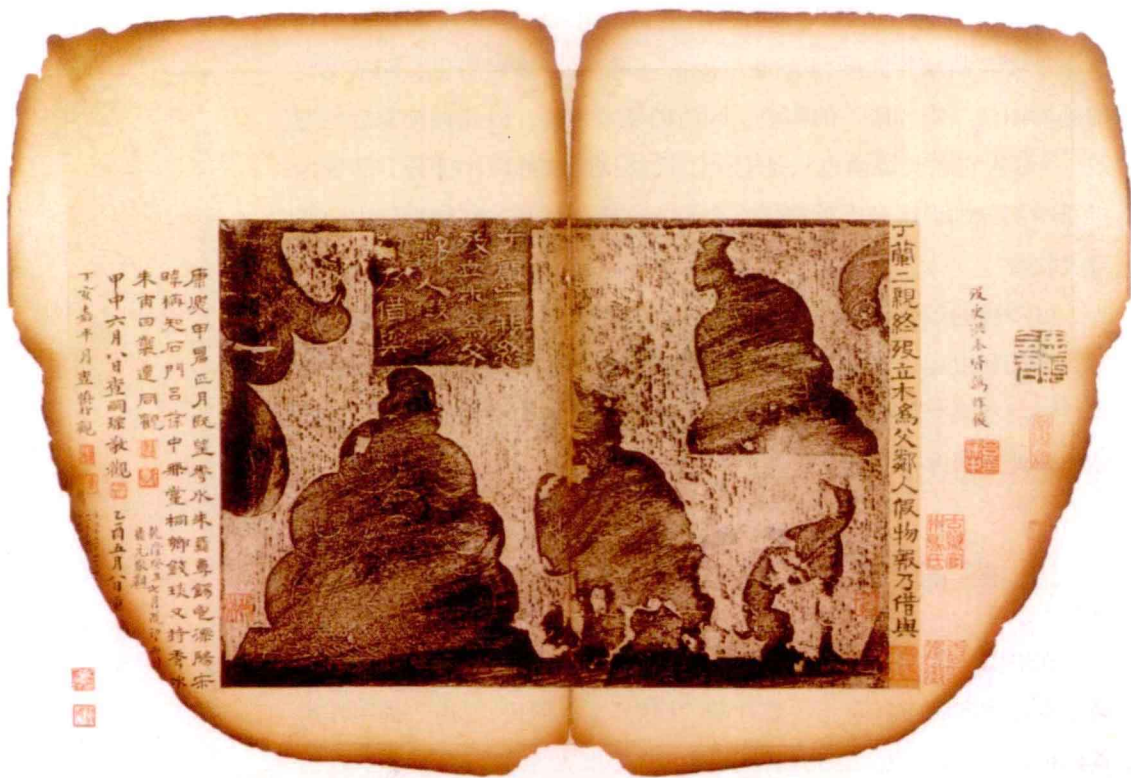
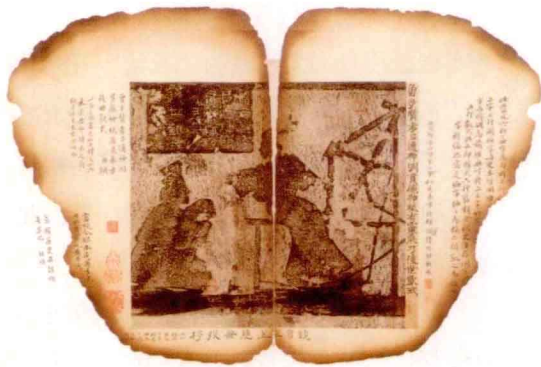
可想而知，这种有关拓片客观性（objectivity）的观念推动了其物体性（objecthood）的建构。在本章早些时候，我讨论了拓片的物理特征：这种人造物由特殊纸张和墨迹构成，并被装裱成可供观看和保存的特殊形式。拓片因此不仅是铭文或刻文的影子一样的“指代”

60 (reference), 而是具有其自身的物质存在、艺术风格和审美传统。拓片在获得了自身的物质性和客体性之后便成为了一个“物件”, 并进一步和“遗物”的观念联系起来。在中国文献中, “遗物”一词常常表示死者或前朝所遗留下来的东西。但概括言之, 任何往昔的遗留皆可称为遗物, 因为它是一个消逝整体的碎片, 有意或无意地从原始的语境中割裂开来, 成为当代文化的一部分。遗物因此同时具有过去性 (pastness) 和当下性 (presentness): 它植根于过去, 但又属于此时此地。遗物常常带有磨损的痕迹, 它的不完整状态确保了它的真实性, 并成为诗意哀悼或历史复原的催化剂。

拓片不仅构成一种特殊的遗物, 而且浓缩了遗物的本质。一件拓片可以是: (1) 一个独立物品, (2) 一个拓片收藏之一部分, (3) 一个昔日存在的残余。它因而可以三次肯定自己作为遗物的属性。首先, 任何碑拓根据它自身的定义都是碑的“残余”——如同是碑身剥离下来的表皮。它因此总是记录了一个磨灭了的过去, 而与此同时又肯定了正在进行中的艺术的和知识的活动和趣味。其次, 孜孜不倦的金石学家积累的大量拓片总是被视为一整套东西。但是从宋到清形成的庞大拓片收藏没有一套完好无损, 皆遭遇过家国之恨。拓片不断地流失和毁坏, 幸存者遂成为收藏家及其藏品的“遗物”。对于那些眼睁睁看着心爱的收藏毁于一旦的藏家来说, 拓片从可供收藏的“物”变成收藏者身后的“遗物”。这是使他们忧心不止的问题, 例如叶昌炽就记述了1900年当他因义和团运动而逃离北京时, 被迫抛弃20年来收集的8000多张拓片时的绝望心情。¹¹⁵但这种经历中最感人的莫过于李清照为他丈夫赵明诚的拓片目录所撰写的《金石录后序》。

李清照开篇描述了她和赵明诚收集古代碑拓伊始时共享的快乐。然而这种欢乐很快被收集之“物”的负累所取代。一个大型的收藏要求很多关照, 因此“不复向时之坦夷也”。宋金之间的战争随即爆发。当赵明诚得知此事, 他“四顾茫然, 盈箱溢篋, 且恋恋且怅怅, 知其必不为己物矣”。不过他在他的收藏彻底散失之前就已辞世, 是李清照受托照管这些遗物——包括2000多件青铜器和石刻的拓片。她最终没

图1.35 | 武梁祠雕刻图像早期拓片残片。原石刻于151年, 拓片为宋拓。



有能够保护住这些拓片——它们在火灾、劫掠和盗窃下遗失殆尽，最后只剩下“一二残零不成部帙书册，三数种平平书帖”。她手中剩下的实在是往日一大收藏的“废墟”。作为废墟，这些遗留唤起回忆和感伤。正如李清照在《金石录后序》的末尾所写的：“今日忽阅此书，如见故人。因忆侯在东莱静治堂，装卷初就，芸签缥带，束十卷作一帙，每日晚吏散，辄校勘二卷，跋题一卷，此二千卷有题跋者五百二卷耳，今手泽如新，而墓木已拱。”¹¹⁶

没有一张赵明诚收藏的拓片流传至今。其他宋代拓片中凤毛麟角的残存也已经化作昔日自我的废墟。拓片在纸面上同时呈现了碑之铭文和其损耗，它并不复原古碑，而是要把碑“冻结”住，免除自然和时间继续的消磨。不过这仍然只是碑帖收集者的一种幻想罢了，因为拓片本身也会不可避免地老化，并随时间流逝而变成另外一种废墟。这就是拓片作为“遗物”的第三层意义。图 1.35 中被局部焚毁的拓片——大名鼎鼎的武梁祠的惟一宋拓——记录了多层历史，包括汉代雕刻的图像、宋代留下的拓痕、晚清的焚毁痕迹，以及被焚前后的题跋。¹¹⁷ 尽管它在焚烧前也只是记录了武梁祠画像的极小部分，尽管这极小一部分画像已被严重损坏，今天，这份拓片是故宫博物院中的国宝级收藏。

由薄脆的纸张制成，拓片无力抵抗各种损毁——撕裂、涂抹、发霉、火焚和虫噬。正是拓片的这种物质性使它能够敏感地展示人造物体在自然和人为破坏面前的脆弱：在一个被毁坏的拓片中，已经被磨蚀的石碑遭到再一次损毁。

62 | 迹：景中痕

在中国，位于原地的古碑或古建筑被称为“古迹”。迹（或“跡”）的原义是脚印，扩展至指一般性的“痕迹”。在周代，“迹”仍用作指具体的脚印：《左传·襄公四年》所引之《虞人之箴》追忆了中国历史历史中最早的“迹”：“芒芒禹迹，画为九州，经启九道。”¹¹⁸ 这几行

诗的内容涉及到大禹治水和中国第一个朝代夏（前 21 世纪—前 16 世纪）的建立。传说洪水之时，禹父鲧用土筑堤治水，但堤毁墙塌，伤人更剧。禹继续父业，但改用疏导的方法治理水患，十三年过家门而不入，终成一代开国之君。人们想像大禹的足迹在这些年间遍布九州。后来，“禹迹”也指禹在大地上留下的任何标志——不仅是脚印，也包括他的开山巨斧和巨铲留下的痕迹。“迹”与大禹传说的这种联系也可以使我们分辨“跡”与“迹”这两个同义字之间的微妙差别：“足”字旁的“跡”强调可触可及的“记号”（mark）（图 1.36），而“辵”字旁的“迹”则更强调行为和运动。这两种含义一直与“迹”的概念如影相随。此外“迹”在古汉语中也可用作及物动词使用，意味追寻某人或某事的实迹。¹¹⁹ 这种用法为这个字添加了进一层的微妙含义：当一个后来人寻找往昔痕迹的时候，他也在旅途中留下了自己的足迹。

“迹”与“墟”因此从相反的两个方向定义了记忆的现场（site of memory）：“墟”强调人类痕迹的消逝与隐藏，而“迹”则强调人类痕迹的存留和展示。从严格的意义上讲，“墟”只是冥想的对象，因为古代建筑的原形已不复存在；“迹”则提供了废墟的客观标记，无始无终地激发人们的想像和再现。“墟”的观念暗示了一种与现场的主观交感，而“迹”的观念则表达了自然和人工之间的辩证。“墟”缺乏物理性的界框（framing），而“迹”则指示了特殊地点或符号转化为往昔之痕的颓变过程。与“墟”相连的想像必定是时间性和神话性的，而“迹”则总将诗意的时间转译为一种空间和物质的存在。不过，“迹”自身又是一个悖论：一方面，它与永恒的自然环境融合为一——或是峭壁上的铭文，或是深谷中的画像，或是旷野中的古墓，或是圣山上的佛窟。另一方面，由于“迹”的定义是某一个特殊历史或神话人物事件留下的痕迹，它又总是表现为往昔留下的“碎片”（或是碎片的集合），可以被孤立地欣赏和分析。从概念上讲，“迹”无法逃避耗损和毁坏，但是对“迹”的再现又都通过把“迹”理想化而“抑制”了这种无法抗拒的过程。因此，通过不同的方式，“迹”将自然转变成人为，亦将人为转化为自然。我们因此也可以理解为什么当铭文、雕

刻或建筑从原址移走后，它们就不再是“迹”了：虽然仍然指涉过去，它们已经变成了与自然割裂的、脱离实体的物质碎片。

我们在著名的景区中可以看到无数的“迹”。有时，太多的“迹”拥挤在一起，占据了一整个山峰，争夺着游客的注意力（图 1.37）。有些“迹”比其他的更为著名，由此也导致一连串的再版和模仿。另一些“迹”则更为私密，只对小范围的同好存有意义。这后一类“迹”的形象和意义并非一目了然，需要内部的知识或历史家的考察。本节将讨论四类“迹”：（1）表现超自然力量所留下的暧昧的“神迹”，（2）作为金石学研究对象的“古迹”，（3）作为政治记忆和表达场所的“遗迹”，（4）在精英文化与流行文化的交叉点上的“胜迹”。这些历史性场域浸透了不同的时间性，联结了不同的行为与活动，但也彼此共息共存并相互转化。这些场域中的任何一种“迹”都被看做是往昔留下的标记，也都能够激发起上节讨论过的怀古之情。

神迹

现在陕西北部的华山上有两处独特的“神迹”，为我们提供了这种“迹”的范例，使我们思考由超自然力量留下的这类地貌标记。6 世纪初的酈道元（卒于 527 年）最先在《水经注》中记录了它们：

左丘明《国语》云：华岳本一山当河，河水过而曲行，河神巨灵，手荡脚踏，开而为两，今掌足之迹（迹），仍存华岩……此谓巨灵颯颯，首冠灵山者也。常有好事之士，故升华岳而观厥迹（迹）焉。¹²⁰

66 这则传说与大禹的故事有两点明显相似之处：和大禹一样，巨灵也是劈山疏水；同样他的丰功伟绩也在大地上留下了印记（图 1.36）。事实上，《水经注》中也包括了类似的有关大禹的叙述，如说大禹开辟了黄河上的龙门和长江上的三峡，在那里“岩际镌迹，遗功尚存”¹²¹。不过，此处我希望考察的不在于这两个传说之间的历史联系，而是在这两则故

图 1.36 | 王履，《华山图册》中的一叶（巨灵足迹），纸本设色，1381 年左右。

图 1.37 | 泰山上的石刻铭文。



事中得以典型化的“迹”的概念。与金石学研究的“古迹”不同，神迹以其起源和再现上的模糊性和非历史性为特征。这种“迹”的创造者不是常人，但他们也不是不费吹灰之力就可以实现其目的的神仙上帝。在任何文化的传说中都可以找到这种拥有超强大力的半神（demigod）形象——他们常常处于天人之间，为人类的利益而作出开天辟地的努力，¹²²而他们所留下的痕迹也经常是半天然、半人为的。虽然形状和颜色与周边环境相异，这种神迹仍表现为自然山水的组成部分。

这种模糊性造成了对华山神迹的不同图像再现。一种倾向是夸大这些标记的超自然性。比如在明代画家丁云鹏（1547—约 1621）设计的一幅木刻版画中，巨灵的脚步和手印分别显现在两个分立的山峰上（图 1.38）。两个印记从背景中完美地分离出来，清晰可辨。很明显，这类图像再现并不来自实地观察，而是根源于文字记录而设计的，它们的目的是加强华岳灵山的神秘氛围。正是因为这样，我们可以把这幅版画和中国宗教艺术中的“瑞像”传统联结起来。¹²³

另外一种再现则是朝着几乎完全相悖的方向发展：巨灵的“神掌”印记被化入山水的天然形态。这种画中的手印没有连贯的轮廓，五指虽依稀可辨，但与山石的皱叠融为一体。我们可以在明初画家王履（生于约 1332 年）的《华山图册》里找到这种模式的最早个案。这个册页以图画和文字记录了画家 1381 年的华山之旅（图 1.39）。三个世纪之后，另一幅华山全景图进一步发展了这种倾向，几乎完全抹去了“神掌”的清晰外形（图 1.40）。值得注意的是作为当时著名的医学家，王履在他的

图 1.38 | 丁云鹏，《西岳华山》，见于《程氏墨苑》，木刻版画。



册页中为“神掌”的形成提供了一个详细的科学解释：他放弃了巨灵的传说，认为所谓的“五指”实际上是由悬崖上不同裂缝流下来的油脂形成。这些油脂给山石表面涂上了黄褐和灰白的颜色。五股油脂汇流到一起，便形成了一个类似手掌的平面形状。¹²⁴

虽然王履的科学精神令人敬佩，但他的解释并没能阻碍人们对奇异自然景观的痴迷。不仅华山上的“神掌”在后世中国风景画中继续流行，而且“神迹”的概念一如既往地激发了艺术家去创造综合自然和超自然形象的山水画。如现藏于美国波士顿美术馆的一幅 16 世纪的卷轴画中，黄山的危峰被描绘成朦胧的石头巨人（图 1.41）。或立于前景，或出于峡谷，这些怪诞的形象激活了山峦，赋予大自然一种不可思议的原生力量。石涛在记录自己黄山之游的一本册页中也描绘了各类“神迹”。¹²⁵ 册页中的八幅画分别表现了画家在黄山各处寻幽览胜的

图 1.39 | 王履，《华山图册》中的一叶（巨灵神掌）纸本设色，1381 年左右。

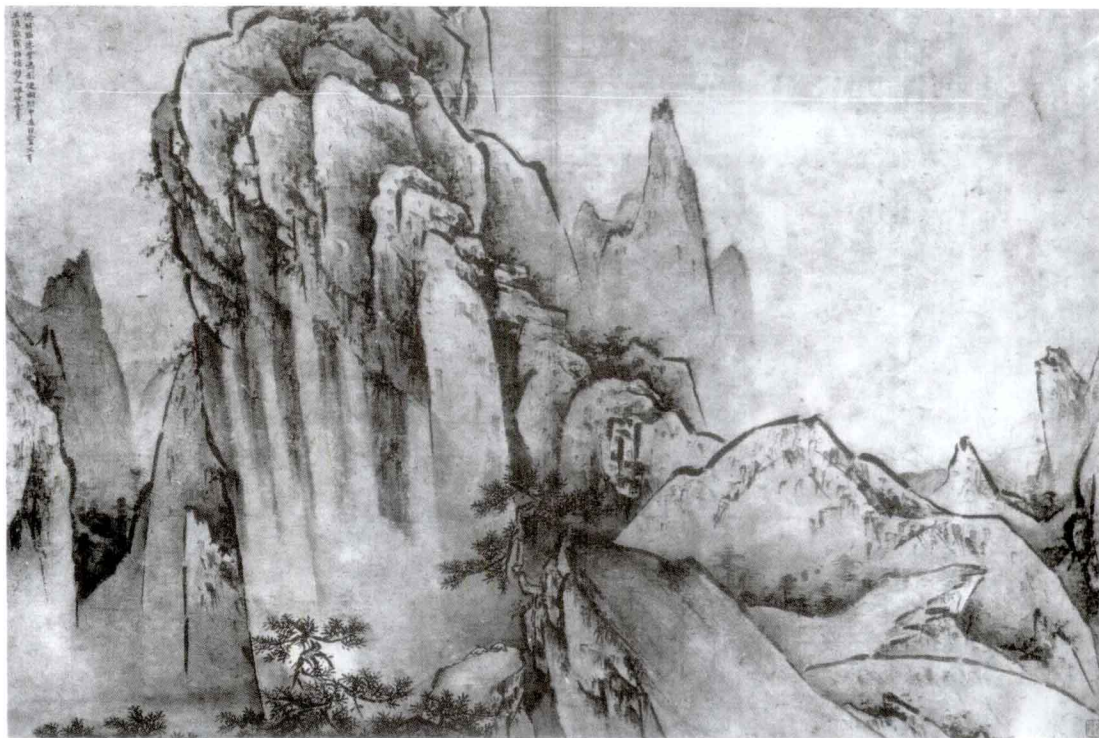




图1.40 | 《华山全图》(作者未知), 立轴, 拓片, 1700年。

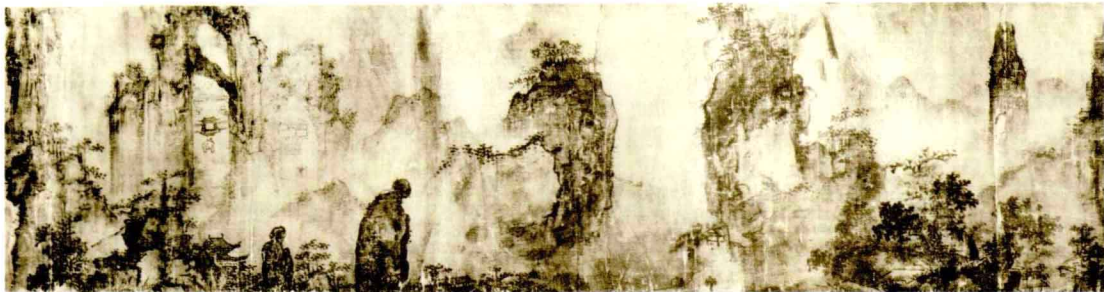


图 1.41 | 佚名,《黄山图卷》细节,绢本设色,16 世纪上半叶。

情景。在最后一页中,他登上天都峰(图 1.42)。靠近画面中心的一组岩石巨砾构成了一个貌似巨人的形象。石涛在旁边写道:“玉骨冰心,铁石为人。黄山之主,轩辕之臣。”轩辕即黄帝,传说几千年前在黄山采药炼丹。在这幅图中,石头巨人的头和肩膀被植被覆盖,身躯上的裂缝和腐蚀更暗示出时间的流逝:这确是一个远古留下来的“废墟”。有意思的是,在这个石头巨人之下,石涛把自己描绘成一个与巨人同样姿态的旅客,从而把自己变成了这神山之主的人间化身。

我们可以把这幅画和石涛所作的另外两幅表现黄山的画联系起来考虑。初看之下,这后两幅似乎与上文所讨论的传统中国艺术中对废墟的表现相当不同。我在本书前言里提到,在中国传统绘画中,我只找到了不超过五六幅表现建筑废墟的作品。有意思的是,其中最明确的两幅出自石涛对黄山的描绘(图 1.43,图 1.44)。这两幅画属于同一本黄山册页,分别表现了两个年代古远、已成废墟的石拱门和石舍利塔。¹²⁶对于每天都接触到各种各样废墟图像的现代人来说,石涛的这两张画可能并不使人惊奇——它们只不过再现了画家旅游黄山时看到的两个古代建筑。但我相信对于一个 17 世纪的观者来说,它们一定会被认为是表现了某种“奇观”。这不仅仅因为这两幅描绘建筑废墟的图像在中国传统绘画中几乎是独一无二的,更因为石涛在创作这本册页时的意图就是要表现黄山的“奇”——和这两幅看似写实风格的画面交错在一起的是各种奇峰、怪石、异树,还有仙人的传说(图 1.45)。细心的观者还会发现舍利塔上有一个圆窗,其中瞳瞳身影,似乎把观



者的视线带到废毁建筑物之内的神奇世界（见图 1.44）。总体来看，这本册页把黄山表现成一个自然与超自然之间的奇境，在那里，大自然与人类文明，往昔与当下，凡人与神仙，都不再遵循它们约定俗成的定义。

古迹（狭义的历史遗迹）

著名的“禹王碑”——“碑”在此处指一处天然峭壁上的刻文——是一个相当特殊的石刻，因为它的位置横跨于“神迹”与“古迹”之间。此碑原来位于湖南衡山的岫嵎峰，所以也叫“岫嵎碑”。早在 1 世纪到 4 世纪间就流传着有关于它的故事。¹²⁷《吴越春秋》中说，禹代父治水后，行至衡山，寻求黄帝留下的金简玉字，以得治水之理。¹²⁸在

图 1.42 | 石涛，《黄山八景》册中的一叶（天都峰），纸本设色。

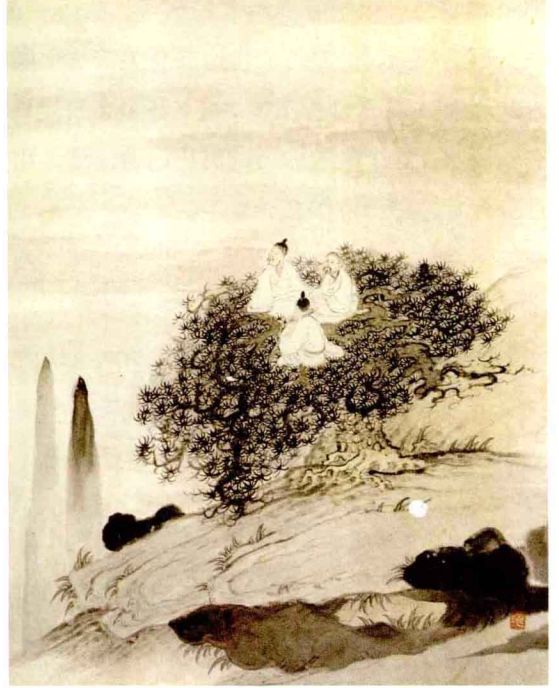
图 1.43 | 石涛，《黄山图册》第一叶（石门），纸本设色，1669 年(?)。







a



b



c



d

那里他梦见一个身着赤绣衣的男子，告诉了他神书的所在。¹²⁹到了唐朝，可能和当时的复古文学运动有关，这个秘本受到人们的格外关注。古文运动领袖韩愈（768—824）甚至亲自走访衡山寻找这个文本。虽空手而归，这个失败的尝试仍让他满怀痴迷和失望地写下了《岫崦山》这首神奇诡秘的诗作：

岫崦山尖神禹碑，字青石赤形模奇。
科斗拳身薤倒披，鸾飘凤泊拿虎螭。
事严迹秘鬼莫窥，道人独上偶见之。
我来咨嗟涕涟漉，千搜万索何处有，
森森绿树猿猱悲。¹³⁰

75 追随着韩愈的脚步，宋代学者朱熹和张栻（1132—1180）也曾找寻此石刻而未果。二人很可能是在1167年进行了他们的考察。50年后，碑文终于找到了，并马上被复制。这件事在王象之于1227年完成的地理志《舆地记胜》中有记述：“禹碑在岫崦峰，又传在衡山县密峰。昔樵人曾见之，自后无有见者。宋嘉定（1208—1224）中，蜀士因樵夫引至其所，以纸打其碑七十二字，刻于夔门观中，后俱亡逝。”¹³¹

与韩愈的诗相比较，王象之的记载中不再具有神秘物体引发的诡异幻想。事实上，他的平铺直叙的解说完全驱散了禹王碑的“神迹”氛围，而把它重新定位为古代的石刻——既可以受到自然的侵害，也服从于人类的复制规则。《舆地记胜》和更早的《舆地碑目》（序写于1221年）记录了分布于南宋各地的古代文化遗物。禹王碑的早期复制品被放置于湖南长沙岳麓山的一个小祠堂里（图1.46），并成了其他复制品的样本：至少有7件这类“第三代”禹王碑于16、17世纪出现在云南、浙江、四川、江苏、陕西和湖北等地。至于原碑，它的内容、书法、年代及真伪引起了众多的学术考证。一些学者认为“岫崦碑”并非禹碑，碑面上的蝌蚪文乃是后世道家的符录。也有人认为它属于一种古老的文字体系，甚至早于商代甲骨文。还有人说此碑其实是明

图1.44 | 石涛，《黄山图册》第四叶（舍利塔），纸本设色，1669年（？）。

图1.45 | 石涛，《黄山图册》第六叶（a），第十二叶（b），第十五叶（c）和第十九叶（d），纸本设色，1669年（？）。

代学者杨慎（1488—1559）伪造。另有人说碑为前 611 年所立，以歌颂楚庄王灭庸的功绩。再有人说碑文乃是战国越太子朱句于前 456 年祭衡山时的祭文。这些观点虽然每个都有讨论的余地，但它们都使这一碑文从神秘的“天书”转变成了金石学研究和历史考察的对象。

这一转换的开始恰与金石学的兴起同时。金石学作为一种对古文物的考证之学，在众多“神迹”到“古迹”的转变中起到了重要作用。需要说明的是，虽然中国文化对往昔的兴趣一直存在，但只有到了 11 世纪中期，金石学才成为一门自成体系研究往昔遗存的学术运动。就像本书前面提到的，这一运动背后的一个主要驱动力是保护古代铭文的

的努力，目的是使之免于自然侵蚀、人为破坏或战乱毁灭的命运。编纂了两大金石著录《隶释》与《隶续》的洪适（1117—1184）在评论酈道元《水经注》中所录汉碑的过程中发现：“后魏酈道元注《水经》，汉碑之并川者始见其书盖数十百余。陵迁谷变，火焚风剥，至宣政和间已亡其什八。”¹³²对洪适和他的同道来说，收录、保存刻文是一项严肃的学术需要，因为这些文献包含有真实的历史资料，可以补正传世文献之不足和不确之处。赵明诚明确表达了这种想法：“若夫岁月、地理、官爵、世次，以金石考之，其牴牾十常有三四。盖史牒出于后人之手，不能无失，而刻词当时所立，可信不疑。”¹³³

这类观点表明宋代金石学家把自己看作历史学家，视石刻为文本信息的可靠资源。这种定位既激发又限制了正在萌发的古迹文化（culture of historical traces）。一方面，宋代金石学家通过自己的著述，为古代碑刻和其他文化遗物的理解提供了基本的历史框架，

图 1.46 | 湖南长沙附近的禹王碑复制品。



从而鼓励了古迹文化的发展。这种历史化的倾向在欧阳修编纂的第一部重要金石著录《集古录》中就已经很明显。欧阳修在 1062 年编成此书后写的序目中，把《集古录》的编年序列定义为从周穆王到秦、汉、隋、唐以至五代。¹³⁴ 值得注意的是，他没有提到夏、商以及文献所记载的传说时代的君王。推其原因，并不是因为欧阳修认为这些早期君王和朝代不重要，而是因为他没有找到石刻证据与之相对照。其他宋代金石学者也有着类似的史学化倾向，习惯性地将他们所拥有的新史料编进一个朝代序列。其结果是，虽然对“神迹”的痴迷从未从民间传说和诗意想像中消失，但当这类“迹”被放进朝代更替的框架中的时候，它便转移身份，变成了“古迹”。

另一方面，由于宋代金石学者基本上是以文本为基础的史学家，所以他们主要依靠并积极收集的是碑文的拓片。如上文提到，由于这种工作方式，这些学者很少去现场走访古碑。虽然他们在著录中的释评里也常提及石刻的出处，但这类著作对我们研究作为文化和物质建构的碑的原件则用处有限。然而，当金石学在清中叶达到一个新的高度后，这种状况出现了一个戏剧化的转变。受到考证学的推动，¹³⁵ “访碑”成为清代金石学者极为注重的一种调查和研究方法，很多金石著录也开始按石刻所处的省份编排。清代金石学家经常在其著作中描述自己访古的经历，有些人甚至参与了在当地保护废弃石碑的活动。学者之间也经常互相交流研究材料，并点评彼此的著作。“读碑”这一古老的图像动机被重新启用，以表现真实的游访经历（图 1.47）。¹³⁶ 正是通过这些活动，清代金石学者比他们的宋代先辈更积极地参与了对古迹文化的打造。这个过程中的一位关键人物，是 18 世纪晚期的书法家、篆刻家、画家和拓片收藏家黄易（1744—1802）。

最近有几位学者著文讨论了黄易的金石学研究和所画的一系列“访碑图”，提供了关于他与古代废墟关系的宝贵信息。¹³⁷ 这种关系既反映了当时学术潮流的影响，也表现出黄易的个人兴趣。我们可以从若干角度来分析这一现象，如金石学研究与文化地理学的交融，建筑废墟在地方上的保护，田野调查所得的研究资料的流布，以及“记游绘画”作为一

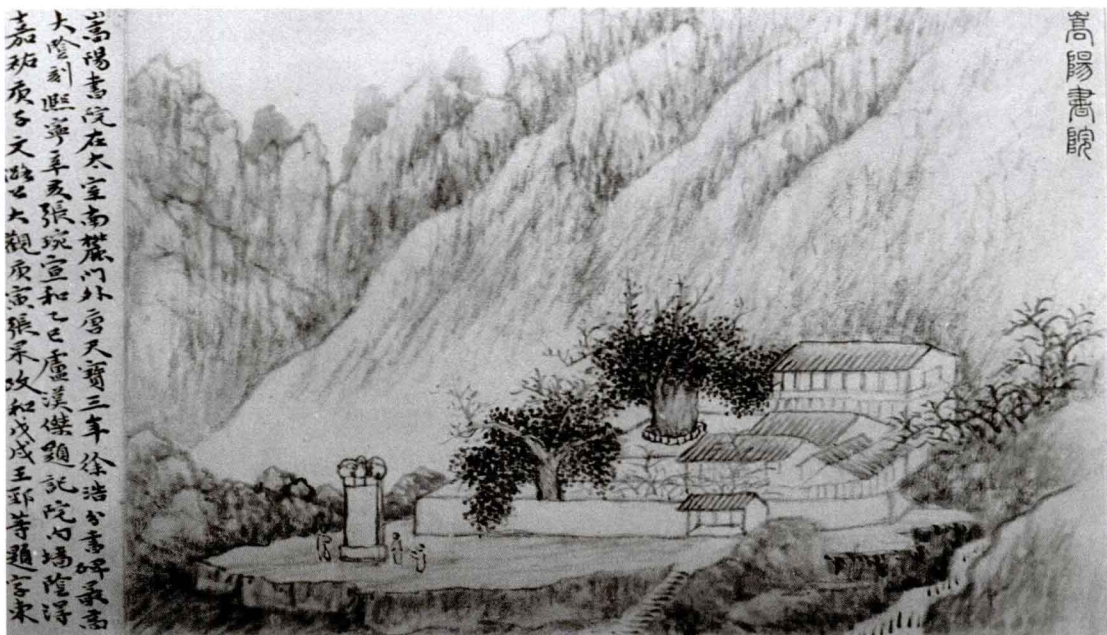


图 1.47 | 黄易,《得碑十二图》之一(嵩阳书院),纸本设色。

种学术交流方式的出现和普及。对本书的讨论很重要的一点是：这些从学术角度的介入开启了“废墟”性质的一个重要转变。这些地点逐渐开始吸引公众的目光，并最终被确定为了民族文化遗产的场所。

有别于早期金石学家对“访古”的有限兴趣，这种旅行早在中古时期就成为另一类学者的职业必要。我们或可以把这些人称为早期的“文化地理学家”，其开山的代表人物就是 5—6 世纪的酈道元。在《水经注》里，酈道元记录了他探访的古庙、古碑、古墓和古城的遗址。到了宋代，像王象之这样的学者延续了这一传统。地方志和游记文学的发展更进而鼓励了对地方古迹的普查和记述。清朝时，对古代废墟的这种种兴趣——包括把废墟当作历史路标、地方胜迹或是个人兴趣——开始相互交织，激发了像黄易这样的学者作多次访古之旅。

78

黄易既用画笔也用文字记录了这类旅行。前者包括一些册页，每本由多幅图画和题跋组成。¹³⁸ 后者则以他 1796 年在洛阳地区访古之旅的日记为典型。¹³⁹ 这些作品遵循游记的惯例，把对古代废墟的访寻描述为

不断闪耀着精彩发现的个人旅途经历。黄易经常详细地说明他的信息来源：有时他依赖金石学家的社交圈子，有时则是从地方志和其他文献中找到线索。如《得碑十二图》的题跋中，他讲述了他是如何受到一部地方志的指引，在山东嘉祥县发现了著名的武梁祠画像（图 1.48）：

79 乾隆丙午秋，见嘉祥县志，紫云山石室零落，古碑有孔。拓视乃汉敦煌长史武斑碑及武梁祠堂画像。与济宁李铁桥、洪洞李梅村、南明高往视，次第搜得前后左三石室、祥瑞图、武氏石阙、孔子见老子画像诸石。得碑之多无逾于此，生平至快之事也。同海内好古诸公重立武氏祠堂，置诸碑于内。移孔子见老子画像一石于济宁州学明伦堂，垂永久焉。¹⁴⁰

我在以前所写的一本书中曾提出，黄易对武氏石刻的发现和保护是中国考古学中最重要的事件之一，因为它代表了有计划的考古发掘和公共考古博物馆在中国的开始。¹⁴¹ 黄易和他的同好所修建的“武氏祠堂”既是一个保藏室也是一个展示厅。黄易在一篇刻于堂内的文章里描述了这种双重功能：“有堂蔽覆，椎搨易施，翠墨流传益多，此人知爱护可以寿世无穷，岂止二三同志饱嗜好于一时也哉！”¹⁴² 在其他场

图 1.48 | 黄易，《得碑十二图》之一（紫云山探碑图），纸本设色。

80



合里，黄易也出于相似的目的而将古代石碑移至附近的庙宇或书院。¹⁴³他从未把原石带回家中，所带回的仅是大卷大卷的拓片。他与同道——经常是更有学识和更高官位的金石家和收藏家——一起分享这些拓片。他也会出示给他们自己的“游记”绘画，并邀请他们为之撰写题跋。曾兰莹（Lillian Lan-ying Tseng）就黄易的《嵩洛访碑图》（绘记了黄易 1796 年在洛阳地区的访古旅行）重构了一系列这样的情境。¹⁴⁴根据她的研究，黄易依靠自己的记忆和详细的日记，在旅行结束后画了 24 开的《嵩洛访碑图》册，每开以所访问的地点作为画题，表现他在该地点的访古情形。每幅画后有长篇题记，提供了有关这些古迹的进一步信息，特别是它们的铭文和年代。整套册页因此以古迹的地理位置为基准。

黄易在 1797 年完成此本画册后不久，就把它呈现给了杰出的金石学家、时任要职的翁方纲（1733—1818）。¹⁴⁵翁方纲不仅在每幅画后题词，而且在一次文人雅集中把它展示出来，以示同好。同年，黄易又把这本册页出示给孙星衍（1753—1818）——当时这位重要的金石学家正在为自己的《寰宇访碑录》（1802）收集资料。两年前，黄易曾经引导孙星衍在山东走访了三处汉代遗址。此时孙星衍仔细地披阅了这本画册，并在扉页上题词。从 1799 年到 1800 年，黄易还把这本画册展示给更多的学者名流，包括梁同书（1723—1815）、奚冈（1746—1804）、宋葆淳（1748—1818）、王念孙（1744—1832）和李锐（1769—1817）等人。

毫无疑问，作为一个中级官员和半职业画家，黄易这样做的一个目的是为了提高自己的及其画作的知名度。但通过这些行为，他也很有效地传布了有关古代废墟的知识。他的一些观众说，看这些画册有如“梦游”到各处古迹；另一些人则表示了希望要亲自探访这些废墟的愿望。在整个 19 世纪里，黄易描绘的这些地点的名声日益提升，被视为汉石刻的重要遗址。到了 19 世纪末和 20 世纪初，当第一批欧洲和日本考古学家开始调查中国的历史古迹，他们的旅程也自然而然地从这些地方开始。这些人中有爱德华·沙畹（Edouard Chavannes），关

野贞和大村西崖。¹⁴⁶今天，几乎所有黄易画册里的古代废墟都成为了国家登记在册、由政府文物局管理的历史文物。

遗迹（与“遗民”对应的狭义的历史遗迹）

黄易生活在清朝的鼎盛时期。历史学家柯娇燕（Pamela K. Crossley）这样地描写这个时期：“乾隆以其作为‘普世明主’的努力，依靠着他的长期统治、成熟老练以及挥霍浪费，将这一时期塑造成了清代国力的至高点。事实上，在中华帝国史中，这一不可磨灭的时期被认为拥有无可匹及的辉煌。”¹⁴⁷在皇室的赞助下，金石学获得了一种高度精致的学术风格，其特点是对考证的一丝不苟和几乎与政治完全疏离的“客观”态度。这一时期的金石学著述极少流露出怀古的感伤。面对一两千年前留下的铭文，金石学家的初衷总是去辨识文字，解读意义，依内容和字体断定时期，并与其他文本相互联系。这是一个以实际观察和历史学识为基础的小心翼翼的理性考究过程。

从这方面看，18世纪的金石学家与他们的17世纪先辈大为不同，因为对于17世纪的金石学者来说，明朝于1644年的覆亡强烈地影响了他们对历史废墟的态度。这些人多自认为明代遗民，废墟对他们来说有着丰富的象征意义，唤起强烈的政治情感，而绝非客观冷静的史学考究的对象。白谦慎研究了这些人与碑的关系，指出“残碑”的形象在当时是一个对前朝的诗意象征。¹⁴⁸他的一条证据是著名学者、明遗民顾炎武（1613—1682）的一首诗，写作的原因是他1647年与学生胡庭（活跃于1640年代到1670年代）在山西访碑的旅行。诗的最后两句是“相与读残碑，含愁吊今古”。¹⁴⁹如白谦慎所说，清初的此类表达有意地与13世纪的一段史事呼应。在蒙古军队占领南宋都城杭州三年后，词人张炎（1248—1320）走访西湖，面对着一方被遗弃的残碑写道：“故园已是愁如许，抚残碑，却又伤今，更关情。”¹⁵⁰

据我所知，17世纪的遗民艺术家并未图绘过残碑的形象。¹⁵¹但是足够的证据表明，在他们的画作中，完好无缺的碑同样传达了顾诗里残碑的含义。“狂士”张风（卒于1662年）就有一幅这样的作品。张

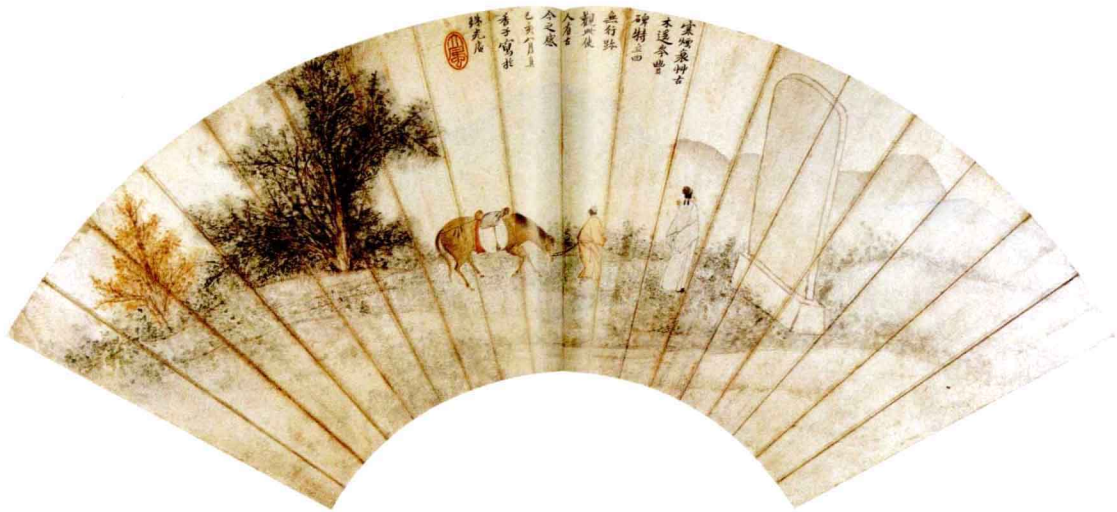
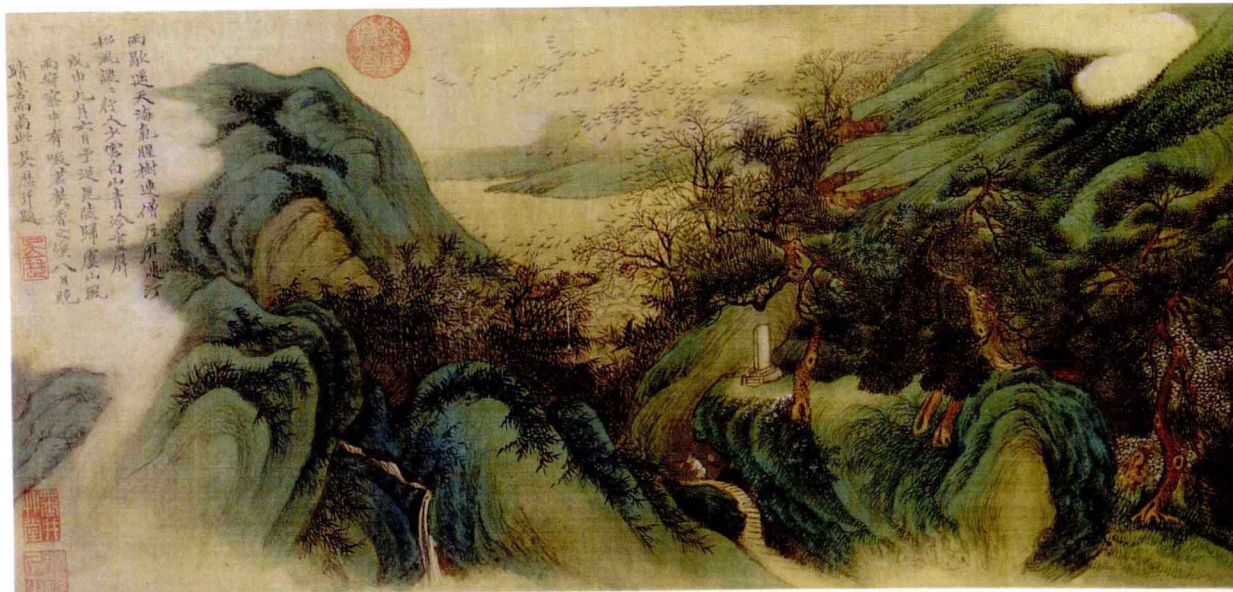


图1.49 | 张风,《读碑图》扇页,纸本设色,1659年。

风系明遗民画家,满人主政后曾游历北方,吊访明陵。¹⁵²他的一幅绘于1659年的扇面,描绘一个身着明代服饰的人伫立在一方巨碑之前(图1.49)。考虑到画家的政治态度,这幅画似乎具有一定的自传色彩,而画中石碑非同寻常的体积似乎暗示着一个辉煌伟大的往昔。画中张风的题字进一步凸显出石碑的历史纪念性同荒凉环境之间的对比:

寒烟衰草,古木遥岑,丰碑特立,四无行迹(迹),观此使人有古今之感。¹⁵³

不同于这幅含有个人经验的扇面小品,吴历(1632—1718)的《云白山青图》是一幅严肃而饱藏深情的成熟作品(图1.50)。这幅长达117.2厘米的卷轴画现藏于台北故宫博物院。吴历是清初六家之一,早年跟从著名遗民学者研习文学、哲学和音乐,成年后也成为了一位忠于前朝的遗民。¹⁵⁴他在一首未标日期的诗作中把自己比作忠于故主的“病马”：“力尽尘无限,嘶残岁几多。主恩知不浅,泪血洒晴莎。”¹⁵⁵正如谭志成(Laurence Tam)所评：“这是一个老兵为不能再为自己主人捐躯的哀号,对故主的思念使他热泪盈眶。病马的主人绝不可能是



清帝，而只能是死去的明思宗。”¹⁵⁶

作于 1668 年的《云白山青图》更加微妙地传达了同样的悲哀和无助。该画的“青绿”风格与当时表现蓬莱仙岛或陶潜《桃花源记》的绘画有关。¹⁵⁷ 这幅画的构图进一步验证了这种关联：展开画卷，我们看到开满繁花的树木半掩着一个山洞。类似的形象经常出现在明清时期对桃花源和仙山的表现中。“桃花源”的故事讲述了一个渔人缘溪而行，忘记了路之远近，忽然“林尽水源，便得一山。……有良田美池桑竹之属，阡陌交通，鸡犬相闻。其中往来种作，男女衣着，悉如外人；黄发垂髫，并怡然自乐”。¹⁵⁸ 远在吴历之前，这则故事就成为了中国最为人津津乐道的乌托邦寓言。因此，在展开《云白山青图》之时，一个 17 世纪的观者自然会把画中的山洞当作远离人间的烦扰和战乱，通向美好太平境界的入口。

桃花源在明末清初成了流行的绘画主题。吴历自己就画过好几幅，有的已经失传，有些尚得以存留。据学者林小平（Xiaoping Lin）的看法，这些画“可看作是明遗民对自己梦想中的净土的图像表现”。¹⁵⁹ 但



图1.50 | 吴历,《云白山青图》, 卷轴, 绢本设色, 1668年。

1668年的《云白山青图》却把这则美好寓言转化为一个梦魇。¹⁶⁰前面提到, 画卷前半幅采用了传统的构图方案, 用桃花和山洞把观众引入一个藏于山后的理想世界。但当观者继续展开画卷, 他会为后半幅中的图景所震惊: 那里没有怡然自乐的农人或仙子, 入目的是孤立于乱树之下的一方纯白石碑。这里既无春色也无繁花, 有的是一片惨淡景色: 枯木上方鸦群盘旋, 遮天蔽日——吴历在卷尾的题诗描述了这个悲惨的场面: “雨歇遥天海气腥, 树连僧屋雁连汀……”¹⁶¹

85

我们无法确定吴历在此卷中所画的石碑的特殊含义, 他在题诗中并没有提及这个形象, 而只描述了一个充满死亡意味的冷寂场景。但放在当时政治和知识背景下看, 这方石碑无疑是象征着亡明。这里, 吴历用死亡的标记取代了桃源的梦境, 借此宣告了一个痛苦的觉悟: 任何复明的希望都不再存在。这幅画的一个重要特征是碑前没有访者, 因此似乎背离了标准的《读碑图》程式。但我认为, 访碑者的形象其实是被卷轴画形式中内含的“注视”(gaze)所取代。¹⁶²随着画卷的展开, 从山洞过渡到萧瑟风景, 变换的图像激发了一种强烈的运动感,

引导观者的目光去和石碑“相遇”。览卷的高潮便在于这个相遇的时刻——我们所看到的石碑象征了那刚刚逝去却再无法挽回的往昔。

这进一步使我们发现把“遗迹”同“神迹”与“古迹”区分开的一个重要因素：就时间性而言，“神迹”标记的是超越人类历史的超自然事件；“古迹”在朝代更替中定位了某个特殊时段；而“遗迹”象征的则是新近的逝者。它所寻求的反应既不是对奇迹的惊叹也不是对学术的投入，而是以延续哀悼的形式表达对亡者的持久忠诚。事实上，17世纪遗民所热衷的各种“遗迹”无一例外地都与明清之际的朝代更替有关。不仅石碑具有这种意义，乔迅还令人信服地指出在南京沦陷后，明太祖的宫殿和陵墓都构成了维持“王朝记忆的象征性地理”。¹⁶³清代建立之后，这两处建筑很快沦为废墟。1684年的一份文献记述了有关明朝宫殿的情况：“昔者凤阙之巍峨，今则颓垣断壁矣。昔者玉河之湾环，今者荒沟废岸矣。”¹⁶⁴孝陵虽然受损较少，但当顾炎武1653年探访的时候，它已是“故斋宫祠署遗址”。¹⁶⁵（图1.51）对于明遗民来说，这些废墟暗示了他们所效忠的前朝和自己的悲剧命运。但对于清统治者来说，其证明的是自己的军事胜利、朝代的更替和天命的改变。因此当康熙皇帝在1684年走访孝陵的时候，他谈到明代衰亡的原因和清人应吸取的教训：“兢兢业业，取前代废兴之蹟（迹），日加敬惕焉，则庶几矣！”¹⁶⁶在征服者手中，这个前朝遗民心目中的遗迹变成了证明新王朝合法性的工具。



图1.51 | 龚贤,《山水》,手卷,绢本水墨,1869年。

86

胜迹

胜迹并不是某个单一的“迹”，而是一个永恒的“所”（place），吸引着代代游客的咏叹，成为文艺表现与铭记的不倦主题。与其他的

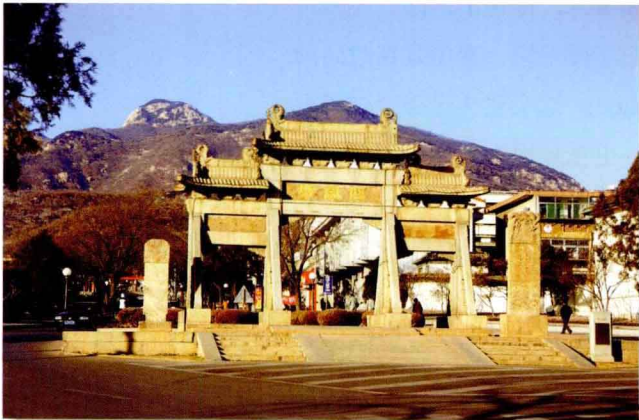
“迹”不同，胜迹作为一个整体并不吸引着追溯往昔的目光，而是从属于一个永恒不息的现在。这是因为胜迹将各自为营的“迹”融合为一个整体，从而消弭了单个遗迹的历史特殊性。人们去那里或研习古铭文，或缅怀先辈盛事，或仅仅是郊游享乐。我在前面引述了孟浩然咏岷山的诗句：“人事有代谢，往来成古今。江山留胜迹，我辈复登临。”¹⁶⁷ 诗人知道有人已经先于自己来过这里，而以后仍会不断复有游客来访。所以胜迹不是一种个人的表达，而是由无数层次的人类经验累积构成。

我们可用东岳泰山为例来说明这种观念。¹⁶⁸ 访问该山的现代人一般从泰安城内的岱庙开始他的旅程（图 1.52）。庙内碑碣林立，自唐朝以来各代帝王对这座圣山的颂词铭刻于立在巨大龟趺的御制碑上，其他的石刻（有些源自秦汉时期）则排列在两旁的长长走廊里。这里的所有东西都被赋予历史的意义：五株据说是汉武帝手植的巨柏被当作古碑一般珍视；岱庙也以其盆景收藏闻名于世，最古老的是一株“小六朝松”，据说历经 500 余年才长成现在三尺的高度。

宽阔的通天街沿着岱庙中轴线向北延伸，引导游客到达岱宗坊，从这里开始便是圣山的境界。登山道路没有在此处停歇，也没有化为蜿蜒的山间小径，而是堂而皇之地通向山顶，更增添了山势的雄壮（图 1.53）。峭壁上的石刻开始沿路显现，游客们辨识书家的姓名，品评历代的题词，乐此不疲（图 1.37）。他会发现靠近山脚的题词多为近代所刻，而越靠山顶的题词则年代越为久远。于是他渐渐地感到自己

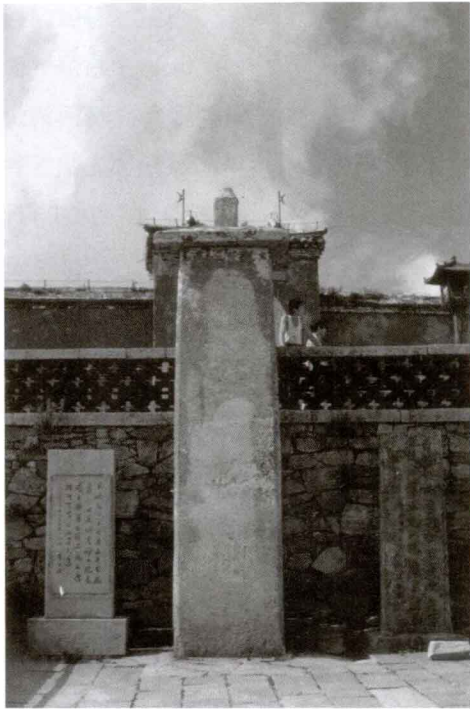
87

图 1.52 | 山东泰安岱庙前门。



正一步步走向往昔。当登到山顶后站在无字碑前（图 1.54），他的感觉是似乎已经到达了沉默无声的历史谷底。

各种门坊和牌楼给这个回归历史的旅程设立了一系列路标：一天门、中天门、南天门，以及其他历史景点如孔子登临处、五大夫松（据说它们曾在一场大雨中遮蔽秦



始皇的御驾)、御帐坪(据说宋真宗曾在此观景抒情),等等。虽然这些地标经常是在所纪念的事发生很久以后才修建的,它们仍然可以重新唤醒人们对邈远古史的追思。因此,作为“胜迹”的泰山代表了一个特殊的“记忆现场”(memory site):它不是专为某人或因为某个特殊缘由而建,而是纪念着无数的历史人物和事件,传达了不同时代的声音。与那些在某一特定历史时刻建成的纪念碑不同,泰山是在时间的进程中获得自己的纪念碑性(monumentality)。这个建构过程经过了很多世纪的苦心经营,并将继续绵延不息。也正是因为这样,它成了历史本体的一个绝佳象征。

对像泰山这样错综复杂的“胜迹”的再现包括了不同的视觉形式。地形图、游记图志和游览地图以单幅或多幅的形式描绘或标记著名景点(图1.38—图1.40,图1.42),而另一种称为“胜迹图”的绘画所关注的则是使某一地点闻名天下的历史事件,因此具有强烈的叙事性。

图1.53 | 通向泰山南天门的石阶。

图1.54 | 泰山顶上的“无字碑”。

“胜迹图”的一个佳例是历史上的一系列《赤壁图》。赤壁的历史记载始于 208 年。那年，孙吴的火船大破曹操屯于赤壁的战船，使曹军的南征之梦成为泡影。大约 870 年后，北宋诗人苏轼在 1082 年写下了著名的《前赤壁赋》，记述了他与友人泛舟于赤壁之下、长江之中的情景。赋的主体是苏轼和一个客人的对答。这个客人吹起洞箫，其声如泣如诉，引起在座诸人思古伤怀的情绪。当苏轼询问其中含义时，他答道：

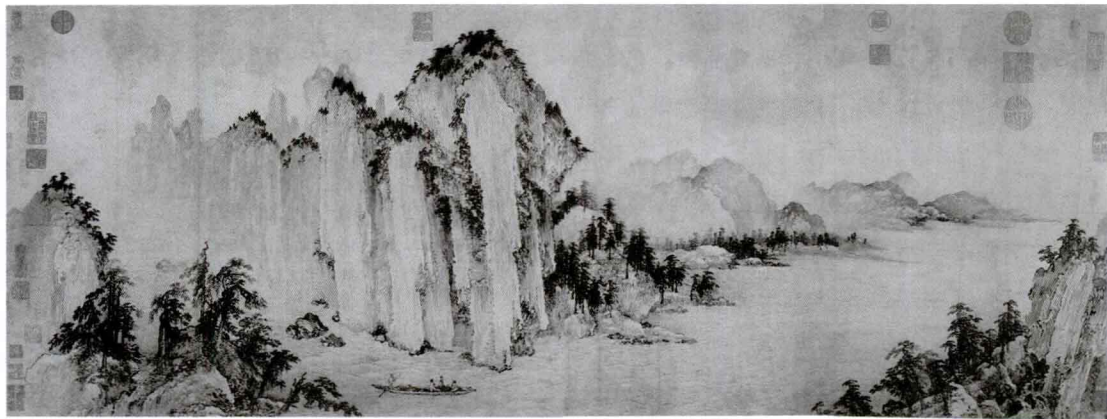
88

月明星稀，乌鹊南飞，此非曹孟德之诗乎？西望夏口，东望武昌，山川相缪，郁乎苍苍，此非孟德之困于周郎者乎？方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酹酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也；而今安在哉！况吾与子渔樵于江渚之上，侣鱼虾而友麋鹿，驾一叶之扁舟，举匏尊以相属。寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟。哀吾生之须臾，羡长江之无穷。¹⁶⁹

89

苏轼的《前赤壁赋》和随后的《后赤壁赋》引发了视觉艺术表现中的《赤壁图》传统，部分原因就在于上述引文中所含的浓厚怀古之情。一些现代学者研究了中国山水画和叙事画中的这一支流，¹⁷⁰ 指出传世的《赤壁图》包括两类构图。一类是含有多幅画面的卷轴画，把苏轼的文

图 1.55 | 武元直,《赤壁图》, 卷轴, 纸本墨笔, 12 世纪。





本图解为一个连续的叙事。另一种是单幅绘画，聚焦于苏轼泛舟壁下的时刻。后者综合了苏轼“前后”两赋的共同情景，因此更具有象征含义。¹⁷¹从金代的武元直（12—13世纪）开始，这类绘画便总是将苏轼的雅集与赤壁的峭壁组成相对的形象（图 1.55）。实际上，《前赤壁赋》中并没有提及赤壁的外形，《后赤壁赋》中也只是一笔带过。但是它在这些图画中却成为艺术家的焦点，经常被表现为一块拔江而起的巨岩，岩下的一叶扁舟更衬托出它的雄伟。这两个形象间的对比似乎是苏轼客人语句的回音：“驾一叶之扁舟，举匏尊以相属。寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟。”值得注意的是，虽然客人的怀古悲情最终在苏轼的雄辩下黯然失色，但在图画中它却一直是艺术家描绘的中心主题。在这些画中，赤壁同时代表了自然和历史。虽然其雄姿似乎显示出超人的力量，但它瘢痕累累的表面仍显示了时间的侵蚀。

90 武元直的构图被后世艺术家不断延续翻新（图 1.56）。这种构图也被不断调整以丰富艺术家具有自传性的视觉呈现。在这类个案中，苏轼的存在被画家的自我形象所代替，而作为“胜迹”的赤壁则传达了三个层次上的记忆：3世纪的赤壁之战，12世纪的苏轼泛舟，以及后世游客的赤壁之行。不过并非每个画过《赤壁图》的画家都真的去过

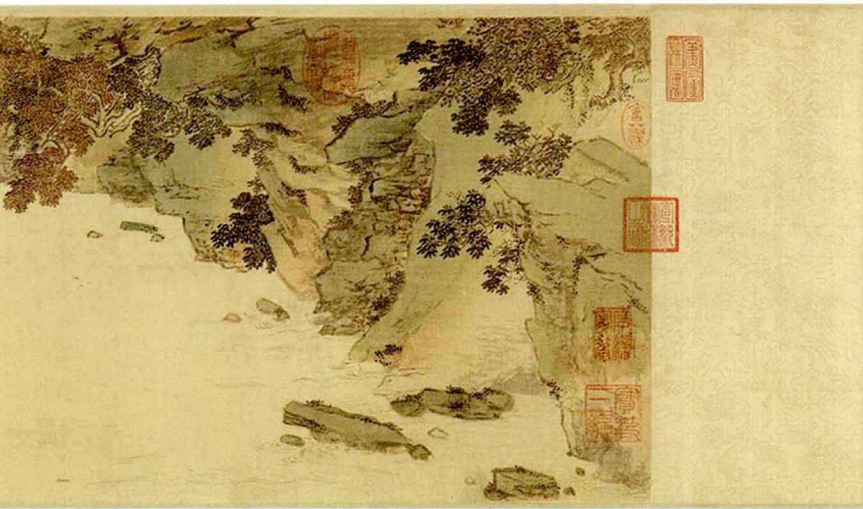


图 1.56 | 仇英,《赤壁图》,卷轴,纸本设色,16世纪。

赤壁,他们之所以绘制这类图画的一个原因在于这一艺术行为相当于象征的旅行。明代画家陈淳(1483—1544)在1537年创作的一幅《赤壁图》上写下了以下题词,颇带玩笑性地评论了这类绘画的虚构性:

客有携《前赤壁赋》来田舍,不知于何时所书,乃欲补图。余于赤壁未尝识面,乌能图之?客强不已,因勉执笔。图既玩之,不过江中片时耳,而舟中之人,将谓是坡公与客也,梦中说梦,宁不可笑耶?¹⁷²

从广义上讲,陈淳的自嘲暗示了“胜迹图”作为怀古表达的穷途末路。在这个个案中,真实的怀古之情完全从图画中消失,留下的不过是为满足消费者对旅游图画定型化程式的需求。但当这种程式被赋予了鲜活的个人体验时,它也可以被重新激活。因此虽然《赤壁图》自身已经无可救药地八股化了,它的基本构图仍可以启迪真诚的怀古作品,我前面讨论的石涛的《秦淮忆旧》册中最后一页便是这样的例证。与《赤壁图》的构图类似,画面中的石涛也是独立扁舟,凝视着一带江边峭壁(图 1.16)。

第二章

废墟的诞生

创造现代中国的一种视觉文化

在本书第一章中，我考察了传统的中国建筑和绘画，提出现代以前的中国美术主要是通过喻像传达，在心理层面上体验销蚀、死亡和重生之感。表现建筑废墟的写实图像和真实的“废墟建筑”（ruin architecture）几乎不存在，所存在的是一种对保护和描绘废墟的不言而喻的禁忌：虽然文学作品中常有对于弃城废宫的哀悼，但如果真去用画笔描绘它们，则是不吉利、违反常规的事情。

18世纪欧洲游客和建筑师所讲述的关于“中国废墟”的故事因此大多是他们自己的虚构——其描述和赞扬的其实是当时欧洲表现和欣赏废墟的艺术惯例。同样，在视觉再现中，18世纪早中期对“中国废墟”的描绘，比如对概念化的东方人物和损毁建筑的组合，也大多是凭空臆造。在“中国风”版画和装饰里，这类场景一般由几块扭曲的太湖石，一座断桥、一间废亭和几株营养不良的枯柳组成（见图1.6、图1.7）。相对这些简单的图画而言，欧洲人对中国废墟的想像在文字写作中得到了更大的发挥空间。比如钱伯斯就说中国园林的景致可以分为愉悦型（the pleasing），恐怖型（the terrible）和惊异型（the surprising）三类，而建筑废墟对恐怖型的景致来说是则是必不可少的。¹与埃德蒙·伯克（Edmund Burke，1729—1797）有关“崇高”（the sublime）的观念相呼应，这类景致包括了“由黑洞、深谷、悬石、废墟、歪树组成的名副其实的梦魇，使人想起雷鸣、电闪、风火，使人想起蝙蝠、猫头鹰和各种猛禽，还有狼、虎和嚎叫的豺狼，想起绞刑架、十字架、刑车以及全套拷打的刑具，使人想起山顶的翻砂厂和石灰窑如火山一样喷出的火焰和浓烟，还有各种囚禁、痛苦、畏难、毁灭的形象。”²对这种关于中国传统园林的描述，任何了解这个艺术传统的人都会视为纯粹臆想而不屑一顾。

95 情况在 18 世纪末发生了变化：在大不列颠和中国发生的第一次直接外交接触中，马嘎尔尼使团（the Macartney mission）中的一个成员写实性地再现了中国废墟，并通过大量的复制品把这种废墟形象呈献给西方公众。这类图像在 19 世纪和 20 世纪迅速增生和扩散。借助着摄影、石板印刷和通俗插图出版物这些新的视觉再现和传播形式之力，并受到跨国贸易、国际战争和殖民化带来的全球化的刺激，废墟图像穿越国界，作为一种跨国现代性的象征而获得一种普世意义。而传统中国艺术中建筑废墟的“缺席”，也正是在这一接点上才被辨识为一种特殊的文化历史现象。换言之，此时的中国艺术不再是自给自足的一个封闭的文化体系，而是被卷入了图像、媒介和视觉技术的全球流通之中。对废墟之缺席的认识本身就是在这种变化中对中国艺术进行重新估计的一个结果。这种对中国艺术的“再处境化”（recontextualization）启迪了我在本书开篇处提出的问题：传统中国艺术中的废墟在哪里？同样的再处境化也为我在本章中对“废墟之诞生”的研究提供了历史背景。

| “如画废墟”的流布

描绘中国废墟

西方学界对 1792 年至 1794 年间访华的马嘎尔尼使团已经作了很多研究。³ 对于英国来说这次外交行动可说是一次失败，因为乾隆皇帝——据说是由于英国使节是否需要叩头的争议——拒绝了乔治三世关于建立外交和商业关系的请求。传统史家根据使团成员的记述或认为这是东西方文化相异的结果，或认为是“传统”和“现代”文明在现代性前夜的冲突所致。⁴ 何伟亚（James Hevia）和艾尔曼（Benjamin A. Elman）等人的近著，则从帝国建构、科学史、礼仪行为、视觉和文字再现等研究视角对这一外交接触作出了新的解读。⁵ 本节着重讨论此次外交接触的一个特殊产物，那就是使团成员威廉·亚历山大（William Alexander, 1767—1816）对中国废墟的写实描绘。当然，在

1792年以前，欧洲就已经有了好几套甚具影响力的“中国图像”了。⁶但是这些图像从没有描绘建筑废墟。因此，废墟图像何以在这一特殊历史时刻出现以及它们与这次外交出使的关系，便成了格外值得我们思考的问题。

一个基本的原因是，除了外交和经济目的外，马嘎尔尼使团还肩负着考察“真实中国”（包括土地、人民和自然资源）的任务。在使团出发前，约瑟夫·班克斯爵士（Sir Joseph Banks, 1743—1820）——他曾随库克船长去南太平洋探险，而此刻正在修建皇家园林邱园——就给了马嘎尔尼一份关于收集采样的详细指示。⁷使团船队于1792年9月26日自英港斯庇汉（Spithead）出发，随行人员不仅有外交使节和海员，还包括了学者、植物学家和科学家。因此，我们也就可以了解为什么随团人员在他们的详细笔记中不仅报告了外交事宜，而且还事无巨细地记录并发表了他们在其长途跋涉中的所见所闻。马嘎尔尼的秘书约翰·巴罗（John Barrow, 1764—1848）撰写的《中国旅行记：包括在圆明园短住以及此后从北京至广东的旅程记录、见闻和比较》（*Travels in China, Containing Descriptions, Observation, and Comparison, Made and Collected in the Course of a Short Residence at the Imperial Palace of Yuen-Min-Yuen and on a Subsequent Journey Through Peking to Canton*），其书名已经十分明确地突出了这种纪实之意图。⁸其他使团成员撰写的出版物虽然没有如此冗长的标题，但不管是副使乔治·斯当东（George Staunton, 1737—1801）的半官方的记录，还是马嘎尔尼的随从埃涅阿斯·安德森（Aeneas Anderson）或是随团士兵塞缪尔·福尔摩斯（Samuel Holmes）的流行记闻，都以详细记录和观察为其主要特征。⁹亚历山大所画的诸多画作同样以明确的纪实风格描绘了中国的风景、城镇、建筑和文化活动，还有不同等级和职业的人物。约翰·巴罗在其回忆录里说：“只要是中国的东西，从人的面容和外貌到最不起眼的植物，亚历山大先生都用水彩画和素描优美而忠实地记录下来，他所做的事情真是前无古人后无来者。”¹⁰斯当东也对亚历山大描绘中国绘画的纪实性质盛赞不已，他在其《英

使谒见乾隆纪实》(*Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*) 中说, 亚历山大在该书中的每一幅插图都是“大自然的忠实翻版”。¹¹

从另一方面看, 作为直接当事人的见证, 使团成员的记闻有效地破除了西方关于中国的浪漫主义想像。在马嘎尔尼使团访华以前, 欧洲人对中国的了解大多来自天主教传教士的著作。除了孟德斯鸠是个明显的例外, 欧洲 18 世纪的哲学家大都把中国的政治制度理想化, 将其想像为一个具有高度理性和仁慈的体制。欧洲 18 世纪贵族对异域的中国艺术也是情有独衷, 用大量的“中国风”艺术品装饰他们的府邸。相对而言, 发生在 18 世纪末期的马嘎尔尼使团的访华则是一个新的时代的产物。那时的英国正处在迅猛的工业化过程中, 积极发展世界贸易体系。自诩为伽利略、牛顿和洛克的继承人, 马嘎尔尼和他的同行者把自己看作是一个科学、理性世界的代表, 而他们在中国的体验也确实证实了他们认为东方是一个落后、前工业化世界的观念。他们在其日志里所记述的中国虽然不乏动人之处, 但却是一个“由一小撮鞑靼人对三亿华人施行暴政”的国度。在他们看来, 与文明的欧洲人相比, 中国人是野蛮人。而中国作为一个整体则如同一艘“老旧而疯狂的超级战船”, 以其庞大的体积威慑邻邦, 但是在在一个软弱船长的指挥下则会随时倾覆。巴罗在其著作开篇处总结了这种对于中国的新态度: 在他看来, 他的记录将剥掉耶稣会教士给清廷有意涂上的那层“华丽而俗气的光泽”。¹²

威廉·亚历山大在 1792 年加入马嘎尔尼使团时只有 25 岁。虽然他只是使团里一个级别不高的制图员, 但他出众的精力和效率——他总共有一千多幅作品留存了下来, 其中 870 幅藏于大英图书馆¹³——最终使他成了这次出访的最重要的“视觉记录者”。他的勤奋与使团内级别更高的“肖像画家”托马斯·希基 (Thomas Hickey, 1741—1824) 的无所作为形成了鲜明的对比, 后者在三年的出行里只完成了区区几幅作品。¹⁴ 回到伦敦以后, 亚历山大以其现场速写为基础创作了不少水彩画, 或作为书籍插图, 或作为艺术品展览和出售。在 1795 年到 1804

年之间，他在英国皇家学院展出了 16 幅作品，前 13 幅都是中国主题的绘画。¹⁵但他作品真正的影响力则是靠其印刷品实现的。1797 年出版的第一本对使团访华的系统记录，即斯当东的《英使谒见乾隆纪实》，复制了亚历山大的一组作品。¹⁶在接下来的三年里，这组作品同斯当东的记录一起在法、德、荷、瑞士和美国出版。¹⁷其后，亚历山大的这组作品及相关作品又作为插图出现在很多其他关于马嘎尔尼使华的书中。从 1798 年起，他开始每三个月发表四幅一组的使华图画，最终这些作品于 1805 年结集成《中国服饰》（*The Costume of China*）一书。¹⁸以他的名义出版的还有另外两本书：一本是《中国之行所绘海角和岛屿图》（*Views of Headlands, Islands etc., Taken during a Voyage to China, 1798*），另一本题为《中国装束和风貌的如画再现》（*Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Chinese, 1814*）。¹⁹前者所收大多是技术性绘图，后者可能并非出自他手。²⁰相比起来，《中国服饰》里的 48 幅彩色雕版图都有他的亲笔签名并配有他所写的解释，可以被认为他的中国图像的代表作品。

《中国服饰》中的图像基本上遵循了在此之前欧洲旅行者对中国所作的视觉记录的主题。比如，1655 年至 1657 年间，约翰尼斯·纽霍夫（Johannes Nieuhof, 1618—1672）在跟随荷兰东印度公司出访北京后画了一组作品。²¹和纽霍夫类似，亚历山大也常常从船上描绘城市和沿途景色，所以他的画很多都表现了远景中的城镇和人群。此外他也继承了纽霍夫的另外三种图像模式：一是特定建筑物，二是特定人物活动，三是身着特殊服饰的单独或成对人物。但是，亚历山大把自己看作是一位绅士画家，而不是一般的平头画匠。²²出使以前，他的老师中有以表现优美乡间风景著称的英国画家尤利乌斯·凯撒·爱贝森（Julius Caesar Ibbetson, 1759—1817），他并且在 1784 年至 1792 年之间在伦敦的皇家学院学习了四年。他的中国题材作品的绘画风格清楚地体现了这种身份和教育背景。

从中国回到英国以后，亚历山大加入了哥廷画会（Girtin's Sketching Club）——一个成立于 1799 年的著名画家俱乐部——同时自己

也成了一个艺术收藏家。他这一时期的水彩作品虽然仍然带有纪实目的，但也反映了当时流行的“如画”艺术品味。不仅“如画”这个词（picturesque）出现在他的一本图录的标题里，而且他的日志里也常常用“浪漫”（romantic）来形容他对中国景色的感觉。²³ 因此，虽然亚历山大的中国图像延

续了前辈中国图像作品的内容，但它们与纽霍夫、基歇尔（Athanasius Kircher, 1602—1680），特别是与皮卡尔（Bernard Picart, 1673—1733）作品中表现出的对神怪异俗的奇异描绘和对戏剧性的特殊嗜好，在风格和趣味上有着相当的差异。²⁴ 亚历山大清新文雅的画面所体现的是 18 世纪英国“如画”派艺术家的影响，这一画派的代表有理查德·威尔逊（Richard Wilson, 1714—1782），托马斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough, 1727—1788），威廉·吉尔平（William Gilpin, 1724—1804），迈克尔·安吉洛·茹克（Michael Angelo Rooker, 1746—1801），以及爱贝森等人。当亚历山大把他的铅笔速写转化为水彩画，本来作为地形学和民族学的记录成为他表达自己对自然景色的情感反应的媒介。这些画作情绪内敛，把陌生的异国风情同平缓宜人的风景结合起来。受到“如画”派的基本精神统领，它们意在把美丽与崇高融合进对自然的率真再现之中。²⁵

由此我们也可以了解亚历山大作品和之前中国图像之间的另一个重要区别：他是第一位以写实风格描绘“中国废墟”的欧洲艺术家。纽霍夫画了很多中国建筑，比如他的 113 幅作品里的一半上都出现了中国的宝塔（图 2.1）。但他的塔从不显露任何破损，而是像完美的建筑标本一样，仿佛从来不受时间和自然环境的影响。亚历山大继承了欧洲人对中式宝塔的迷恋，但不论是出现在背景里还是处于画面的焦点上，他的塔都常常处于废弃状态，或屋顶坍塌或破墙上滋生着植被（图 2.2）。这再一次体现了 18 世纪晚期英国流行的“如画”美学的影响，根据这种美学观念，废墟唤起人们面对自然时的“悦人的忧

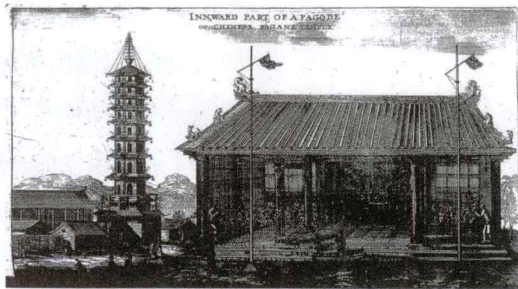


图2.11 约翰尼斯·纽霍夫，《中国宝塔》，版画，见《荷兰东印度公司使节谒见中国皇帝》（*An Embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, Emperour of China*）。

郁”。²⁶《西湖雷峰塔一景》是亚历山大最流行的作品之一，有水彩和铜板印刷两种（图 2.3）。²⁷ 这幅画表现了山顶和路边的大小佛塔，居高临下的雷峰塔虽已损坏但仍十分壮观。亚历山大至少在另外三幅画里也描绘了这座废塔，只不过在这些画作中，雷峰塔成为惟一的表現主题。在其中一幅的背面，画家写下以下的文字，表达了他对这一建筑久远历史的兴趣：

图2.2| 威廉·亚历山大,《定海南城门》,水彩,1798年。



这座古老的建筑坐落在浙江省杭州附近西湖的一个高地上——据称修建于孔子所处的时代之前——也就是说距今已有超过 2000 年的历史，因此也早于著名的长城。它以切割的石块精心修砌成，据我判断其高度接近 200 英尺。²⁸

颓败的雷峰塔是著名的西湖十景之一，常常出现在明清木刻版画里。但是正如汪悦进（Eugene Wang）注意到的，这些中国图像都遵循着一种本地传统，尽量减少建筑的破败外观，甚至把这座宝塔还原为想像中的原始形态。²⁹ 亚历山大的画面却不仅突出雷峰塔的废墟状态，并把它融入“如画”派的典型欧洲风景画模式。把这幅图和他在英国做的另一幅水彩画相比，我们很容易发现二者在构图和情感上的相似（图 2.4）。后者的中心也是一座废墟，即位于威尔士北部海岸边的康威堡，离亚历山大母亲的老家安格尔西岛的博玛丽斯（Beaumaris, Anglesey）不远。两幅画都表现了不同层次空间的流畅过渡。近处的小山和树木处于阴影之中，蜿蜒的小路把观者的目光从前景引向中景，生动的笔触和变化的光影造成了一种残破感和不稳定性，给这片风景赋予了一个略带粗犷、不经修饰的印象。我们可以进一步把这幅《康威堡》（*Conway Castle*）与透纳在 1799 年所作的《卡纳芬城堡》（*Caernarvon Castle*）作一对比。艺术史家常把透纳的《卡纳芬城堡》看作体现英国艺术 18 世纪末“如画”品位的代表（图 2.5）。两幅画创作于同一时期，都采用了“三景”构图，具有一个

图 2.3 | 威廉·亚历山大，《西湖雷峰塔一景》，水彩，19 世纪早期。

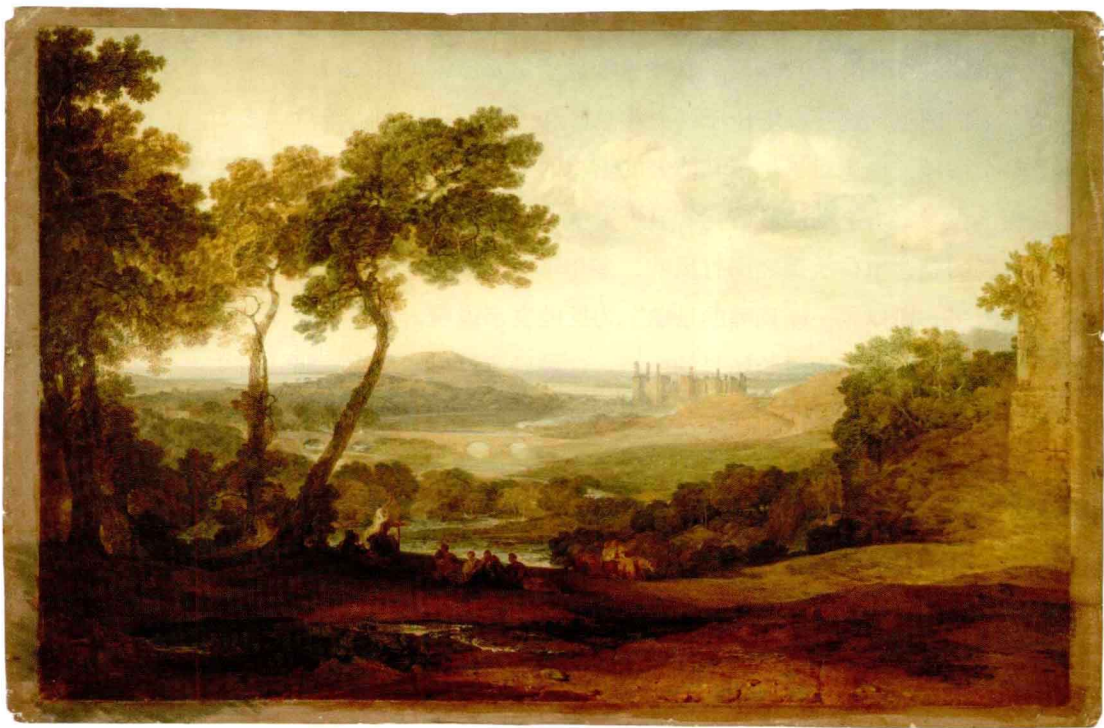
图 2.4 | 威廉·亚历山大，《康威堡》，铅笔和水彩，19 世纪早期。



昏暗的前景，一个明亮的中景和一个空旷的远景。³⁰ 根据帕特里克·康纳（Patrick Conner）和苏珊·L. 斯洛曼（Susan L. Sloman）的观点，这种风景画风格被包括透纳和约翰·康斯特布尔（John Constable, 1776—1837）在内的一群青年艺术家所提倡，反映出对克劳迪亚全貌式风景理想（Claudeian ideal of generalist landscape）的背离，以及对自然更为敏感和不饰雕琢的描绘。³¹

作为一种对艺术再现的理想，“如画”派美学观念不仅决定了一幅画描绘什么，也决定它的描绘方式。亚历山大正是根据这一艺术体系来描绘中国的雷锋塔和不列颠的康威堡废墟的，在两幅画中使用了同样的构图和相似的笔触。在这种艺术的同化过程中，雷锋塔被置于一种非中国的认知和表现框架中。这个中国本土的废墟被重新发现、诠释和表述，从而为全球的观者提供了一种新的观感。也就是说，尽管这座宝塔遗迹确实位于中国的一个省份，尽管对于中国人来说它作为

图2.5 | 透纳,《卡纳芬城堡》,油画,1799年。



一个著名地标已经存在了若干世纪，但它作为一座杰出的为全球所熟知的“中国废墟”，则是在一个特殊的历史节点上，通过一种西方的艺术再现体系实现的。这种建立在写实主义基础上的再现体系为全球视觉信息的传输提供了一个新的平台。对中国建筑废墟的重新发现和表述是启蒙运动所引起的这种传输的一部分，并且与全球化的普遍进程有着必然的联系。中国废墟的全球化形象随即又被传输回中国，并促进了中国艺术的重新定位：这些形象最终成了现代中国艺术的组成元素，被欧化的中国现代艺术家作为其对历史和现实的反应而描绘。通过这一“回收”（reclamation）过程，欧洲建筑废墟的形象最终超越了其原本的文化指涉对象，而成为“一种同时交织着两种或多种语言的语义场的异文化表意链”。³²

102

《西湖雷峰塔一景》和亚历山大在伦敦完成的很多作品一样，很可能是把几幅素描草图融合而成的全景图。³³ 这个推测的证据是，同样的草图也为他的其他一些具有不同构图和主题的作品提供了底稿。比如，《西湖雷峰塔一景》中的一个细节——前景中右下方的一个方形的墓塔——在另一幅创作于1798年的插图里变成了主要形象（图2.6）。³⁴ 在这第二幅插图里，这座墓塔位于一方小墓碑和一个棺材之间。荒草覆盖了整个塔顶，也遮盖了位于其前方的棺材的大部。特别值得注意的是亚历山大对墓塔上的凌乱砖瓦和破裂墙壁进行了仔细描绘。显然他希望强调的是这组建筑历经雨打风吹、多年未经维护。在画的旁边亚历山大写了一段以“一座墓葬的景象”为题的文字说明，解释了中国墓葬礼仪但没有指明所绘场景的所在。这种以建筑废墟作为一幅绘画的主题的做法明显基于“如画”风景的惯例。但是，与全景式的《雷峰塔一景》不同，这幅以近景出现的废弃墓塔可能还有着另一层的象征意义，即代表了当时的中国作为一个国家和一种文明的老旧、虚弱的形象。这个象征意义在亚历山大稍后所作的一幅相关作品中体现得更为明显。

103

这第三幅画是《中国服饰》的标题页（图2.7），作于该书出版的同年。这幅画并不表现任何特定的地点或主题。它所描绘的一堆残碎



图2.6 | 威廉·亚历山大,《墓地一景》,版画,1798年。

物品之中的一座颓败的庙宇或墓地,明显是对中国所作的一个总体性的图像象征。位于中央的建筑物已成废墟,满眼看去都是破损的迹象:墙裂了,顶上的一个龙形装饰的头部也已经失落。亚历山大把这座建筑的下半部分描绘成一方石碑,在上面刻写了这几行铭文:

《中国服饰》
献给
马嘎尔尼·K. B. 伯爵
大不列颠国王
派往中华帝国的
大使
作者威廉·亚历山大
使团绘图员

图中建筑物的周围散布着大约 15 件物件，大多是清军用的器具，包括老式弓箭匣、大刀、火炮、步枪，另外还有锣、号角和一个大香炉。这些东西，连同落在地上的旗帜和清军士兵丢下的一顶帽子，随意堆放在亚历山大的题铭下，明显都属于战利品一类。这座被亚历山大选作标题页图像的废墟建筑有着双重意义：一方面，它体现了马嘎尔尼使团对中国的感受，即这个巨大而古老国家犹如一艘随时可以倾覆的“老旧而疯狂的超级战船”。另一方面，它也揭示出马嘎尔尼使团

105



图2.7 | 威廉·亚历山大,《中国服饰》的标题页。版画, 1804年。

作为这个衰落的老旧帝国的现代征服者的自我想像。这幅画作于第一次鸦片战争之前 35 年，第二次鸦片战争之前 55 年。它因此预言了这些后续的事件，通过这些后续事件，欧洲列强终于以其现代的军事力量打开了中国的大门。

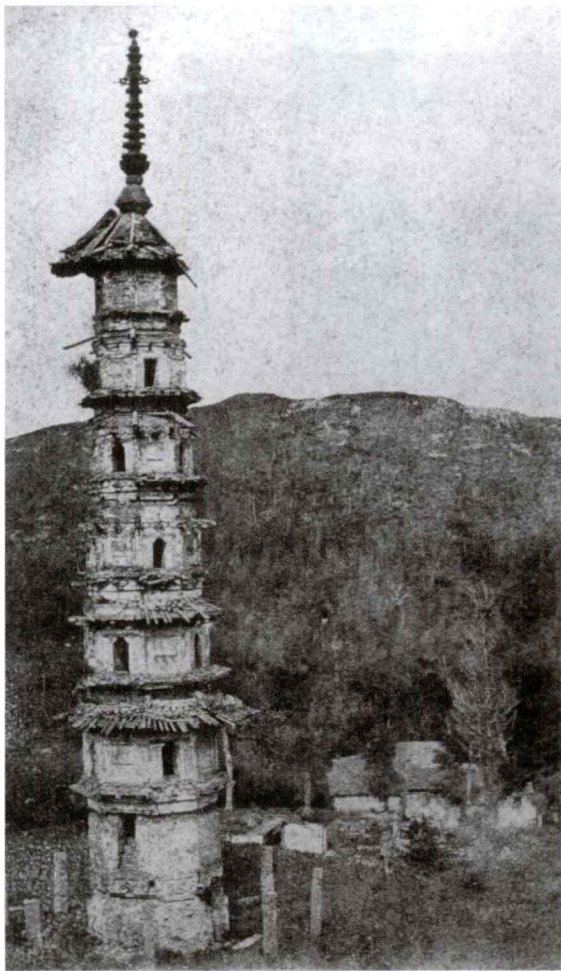
“如画废墟”的东西流通

中国废墟“如画”图像的传布是一个为西方品位所主宰的文化对话，它始自 18 世纪欧洲装饰艺术中的“中国风”的流行，以 20 世纪初中国一批年轻现代艺术家对“如画废墟”的描绘而最终完成。联结

这两个历史时段的一个重要事件是摄影术的传播，这种新近发明的视觉技术最终确立了“中国废墟”的切实可信性。

在威廉·亚历山大访华半世纪以后，欧洲摄影师自 1842 年起陆续来到中国，创造了另一组重要的中国废墟的浪漫主义图像。³⁵ 同亚历山大一样，他们也是在去中国以前就已经形成了自己的艺术品位，他们在中国所拍的照片也常常表现废塔与弃园——在欧洲人的想像里，这些是中国建筑的代表之作。在现存最早的有关中国宝塔废墟的照片里，一张是业余摄影师罗伯特·斯拉尔（Robert G. Sillar, 1827—1902）于 1857 年拍摄的（图 2.8），斯拉尔是一位对书籍、艺术和科学都有兴趣的英国商人。³⁶ 另有一幅是法国商业摄影师路易·罗格朗（Louis Legrand，约生于 1820 年）在 1857 年到 1859 年之间摄的立体双幅照片（图 2.9）。这两幅一套图像出自一本包括将近 80 多幅这类照片的影集，

图2.8 | 罗伯特·斯拉尔，《山间古塔，上海》，黑白照片，1857年。



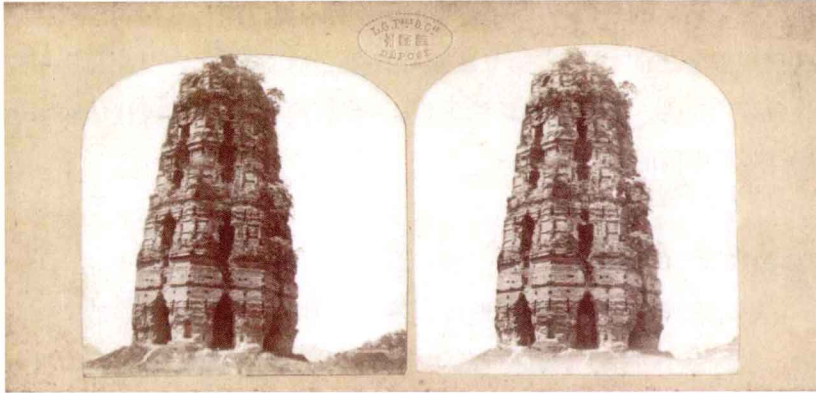


图2.9 | 路易·罗格朗,《游雷峰塔废墟》,双幅立体照片,1859年左右。



图2.10 | 罗伯特·斯拉尔,《上海园林》,1858年左右。

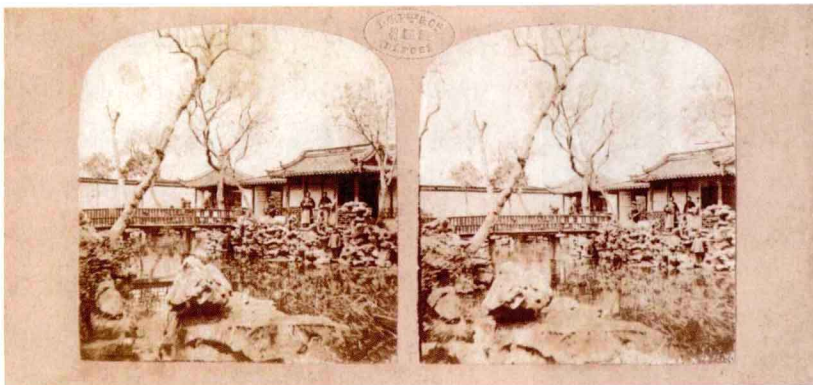


图2.11 | 路易·罗格朗,上海道台府花园中的太湖石与水景,双幅立体照片,1859年左右。



图2.12 | 菲利斯·比阿托和詹姆斯·罗伯森 (James Robertson, 1813—1888), 《竞技场的方尖碑》(Obelisks in the Hippodrome), 黑白照片, 1857年。

拍摄的地点都在上海周边地区。³⁷ 法国摄影杂志《光》(La Lumière) 在 1860 年 3 月 24 日的一期里刊登了欧内斯特·拉康 (Ernest Lacan) 对这本影集评论。拉康特别指出罗格朗对“如画”风格的青睐, 因为他的很多照片都表现了反映这种艺术趣味的乡间和园林风光。罗格朗题为《游雷峰塔废墟》(Tour en ruines de Lué-Fonta) 的这两张照片, 所摄的对象也就是曾让亚历山大为之着迷的雷峰塔 (图 2.3)。虽然影集中的其他照片多为视野宽广的平视或俯视图画面, 但这张双幅照却为雷峰塔的仰视雄姿所充满, 塔身的纪念碑式的形象与它的颓败形成了鲜明的对比。斯拉尔和罗格朗也都拍摄了中国的传统园林 (图 2.10、图 2.11), 他们所摄的奇石和桥边的嶙峋树木与 18 世纪的“中国风”插图遥相呼应 (图 1.6、图 1.7), 也使我们回想起威廉·钱伯斯对他想像中的中国园林的描述: “悬石、废墟、歪树”。

菲利斯·比阿托 (Felice Beato, 1832—1909) 和约翰·汤姆森 (John Thomson, 1837—1921) 的摄影作品大幅度地扩充了中国废墟的图像表现。我们对这两人的生平和活动也知道得比以上几个人更多一些。比阿托于 1860 年抵达香港, 在这之前的十年里他周游了伊斯坦布尔、希腊、耶路撒冷和印度, 其间他的一个摄影主题是废弃的纪念碑 (图 2.12)。³⁸ 与纽霍夫和亚历山大这些早期欧洲旅游者一样, 吸引比阿托的常是些与古典或中世纪欧洲纪念碑类似的异国建筑结构。比如, 他在广州所拍的照片里常常出现一座废弃的九层宝塔, 或是作为一幅照片的主体 (图 2.13), 或是出现在背景之中。其图像学和结构上的意义与亚历山大在半世纪以前描绘的废塔有着惊人的相似之处 (图 2.2、图 2.3)。而在北京的时候, 比阿托又拍下了大量的皇宫照片, 所记录的既是建筑的雄伟也是疏于护理的残破和荒凉。

同样, 汤姆森在来华之前就已经是一个富有盛名的古代建筑遗迹的记录者了。在 1861 年加入苏格兰皇家艺术学会 (Royal Scottish Society of Arts) 之后, 他便来到远东, 与他的哥哥威廉在新加坡会合。

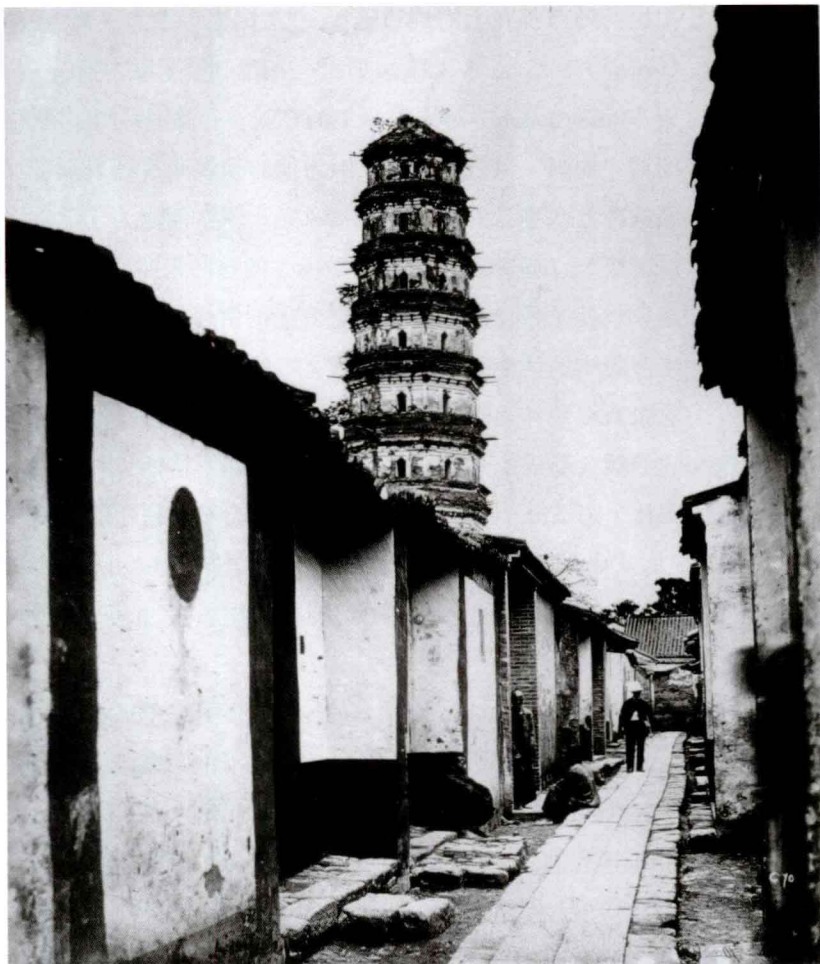


图2.13 | 菲利斯·比阿托，
《广州花塔》，广东，黑白照片，
1860年。

亨利·莫霍（Henri Mouhot）对埋在柬埔寨丛林里的吴哥窟的描写，启发他进行了一次重要的摄影探险。吴哥窟吸引他的原因之一是它与古代希腊、罗马废墟的相似。他写道，“宽阔的石城，精美的石桥，以不断的拱门连接流动着的内部空间。这里的庙宇比中美洲的更为雄伟，它们古典的外形与古希腊罗马的神庙非常接近。”³⁹

108 汤姆森在这次探险中拍摄的照片最终发表于《柬埔寨古迹》（*The Antiquities of Cambodia*）一书中，使欧洲公众得以一窥吴哥窟的神秘废墟，并给他在1866年带来了获得被邀请加入皇家民族学学会（Royal

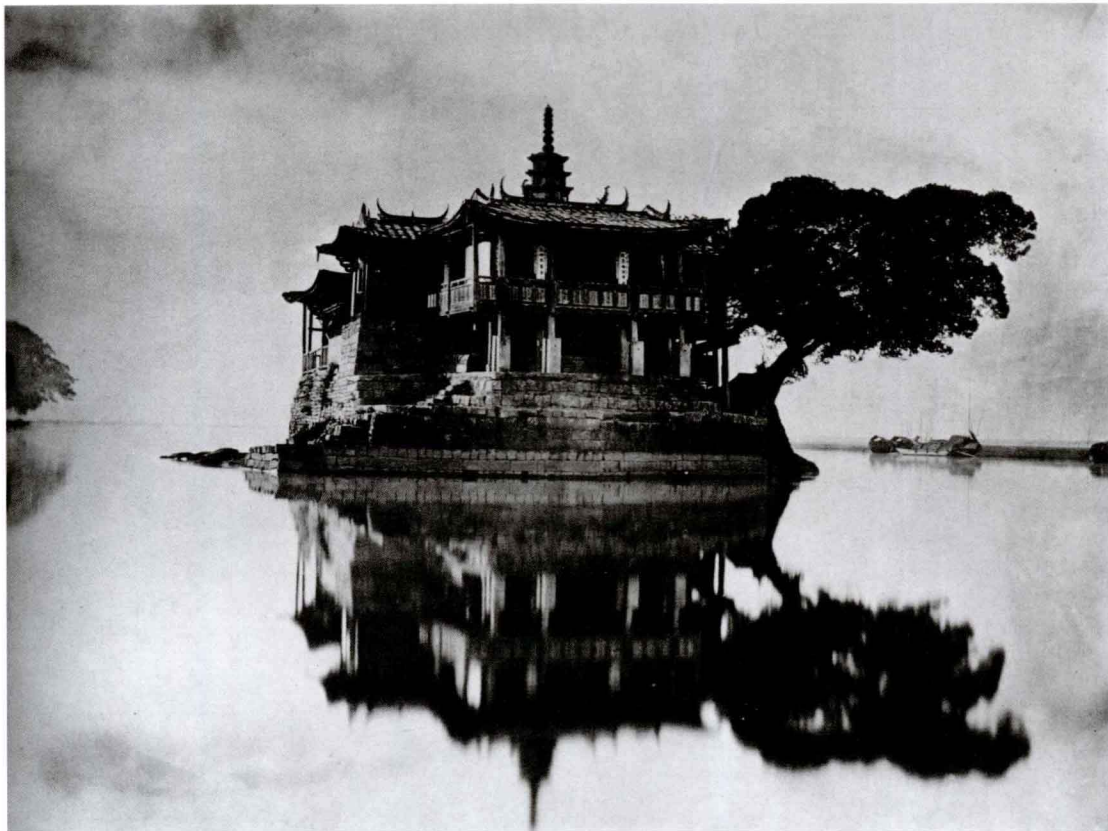


图2.14 | 约翰·汤姆森,《福州塔岛》,黑白照片,约1868年。

Ethnological Society) 和皇家地理学会 (Royal Geographic Society) 的荣誉。他于 1868 年在香港设立了一个摄影工作室,之后遍访中国内地,从香港、广东一直去到上海和北京。在他之前,还从没有一个外国摄影家如此深入中国内陆。他不仅参观了像长城这类名胜古迹,同时也走访了一些鲜为人知的地方。在 1870 年到 1871 年之间,他沿闽江乘船游览了福州地区,然后又用三个月的时间沿长江西行近 500 公里,一直到达四川。虽然他拍摄的主题包括了人物、风景和民族志记录,但他对古代建筑废墟的热情从没有降低。比如他 1868 年的作品《塔岛》(Pagoda Island),所表现的是湖中心一座古老庙宇和它在水中平静而永恒的倒影(图 2.14)。而他拍摄的颐和园的宝云阁,其目的并不在于凸现这座纯铜建筑的持久性,而更主要的是把建筑的严格轮廓与几

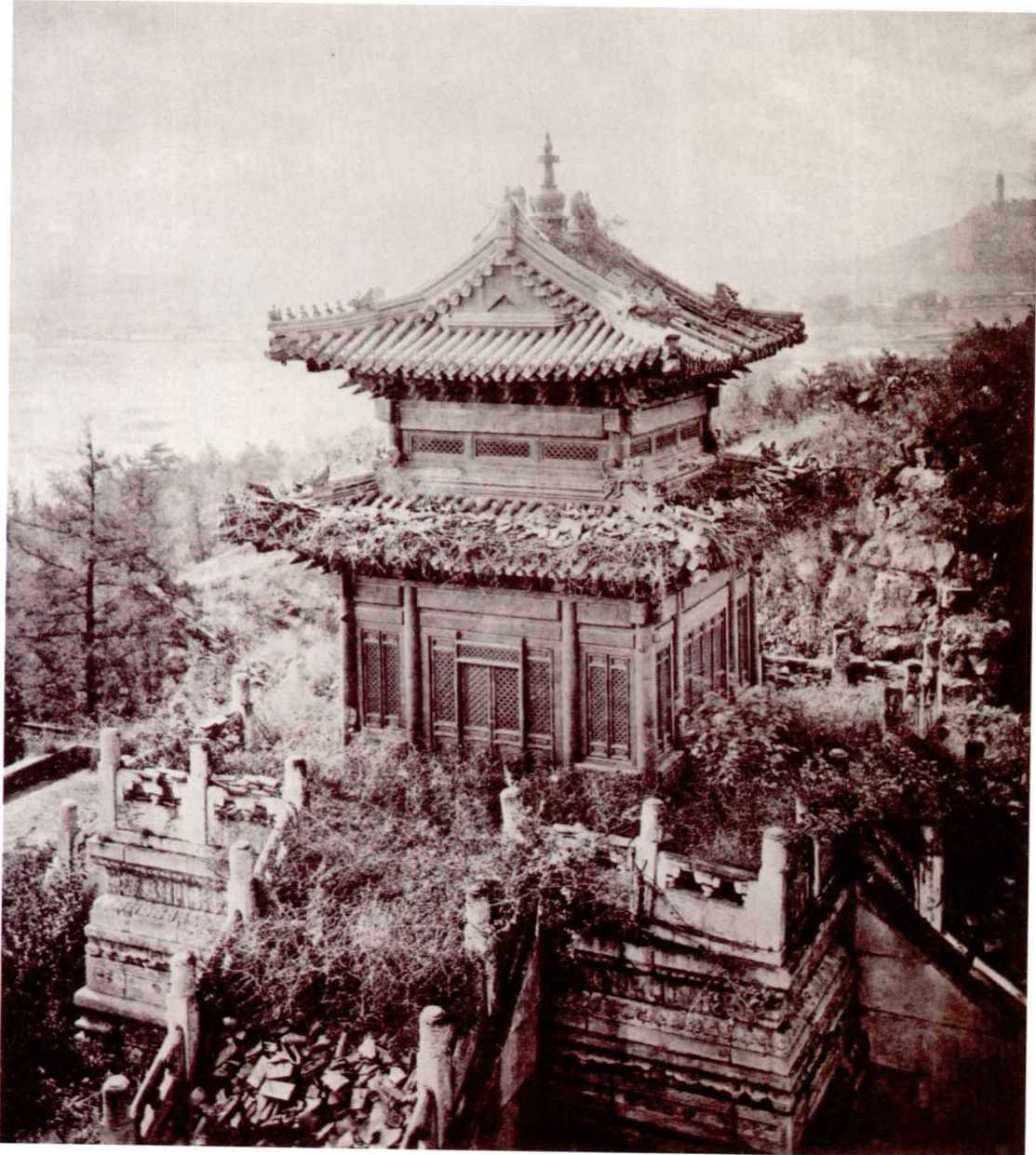


图2.15 | 约翰·汤姆森,《北京颐和园宝云阁》,黑白照片,1868年左右。

乎覆盖住它的野生枝蔓进行对比。

与比阿托一样,汤姆森多次拍摄了广州六榕寺的九层花塔。在1873/1874年出版的《中国和中国人》(*Illustrations of China and Its People*)中,他特意注明这座废弃建筑名称的古老历史:“这座当地人称为花塔的建筑,是中国南方最古老的建筑之一,号称始建于537年,时在梁武帝在位时期。”⁴⁰总的说来,这些照片揭示出西方关于中国废墟叙述的两种倾向。一是对废墟时代之久远的强调,有时甚至流于夸张。我在上文中引了亚历山大关于雷峰塔の説明:“(这一古建筑)据称修建于孔子所处的时代之前——也就是说距今已有超过2000年的历史,因此也早于著名的长城。”但我们知道雷峰塔是吴越国国君钱俶于975年建的,晚于孔子和长城达千年之久。汤姆森关于花塔的叙述同样不准确:他所拍摄的其实是11世纪晚期留下的废墟,梁朝修建的原塔早已毁于火灾。

111

第二种倾向是有目的地选择建筑类型。西方人所拍摄的有关中国的早期照片根据不同的视觉惯例,分属于三种泾渭分明的类型:一是人物,二是地点,三是人的活动。⁴¹以“地点”而论,19世纪影楼的广告常常列出三类照片:建筑物、风景和全景图。与全景图涵盖的大幅范围和风景图强调的自然性不同,“建筑物”照片聚焦于不同类型的单独建筑结构。这类图片以及其他早期中国照片的假想顾客,是对具有异国情调的东方建筑感兴趣的西方人。自18世纪以来,这种兴趣在欧洲激发了很多类似的图画和模仿之作(图1.5、图1.9)。所以当摄影开始流行,在早期照片里找到如此众多的中国园林和荒废塔刹的形象,也就没什么值得奇怪的了。而且,由于早期影楼主要位于通商口岸,特别是在香港和上海两地,这两个城市附近的塔——包括雷峰塔和六榕寺花塔——也就成为经常拍摄的对象。(汤姆森的照片表明,从广州英国领事馆里就可以看到花塔。)很久以来西方人就认为宝塔在中国传统建筑里占有重要地位,这类照片的全球流布进一步加强了这种传统观念。

清代首都北京的情况则有所不同,一个原因是这里存在有大量的

古典皇宫和庙宇。⁴² 19世纪六七十年代的北京尚没有商业影楼。但是那里居住着一群在海关工作的对摄影相当严肃的业余爱好者，⁴³ 其中包括英国人托马斯·查尔德（Thomas Child, 1841—1898）、⁴⁴ 德国人恩斯特·奥尔莫（Ernst Ohlmer, 1847—1927）和法国人泰奥菲勒·皮瑞（Théophile Piry, 1851—1918），他们都拍摄了北京

112 西边的圆明园废墟（图 2.61、图

2.62，有关圆明园的讨论见后）。查尔德通过上海发行的《远东》（*The Far East*）杂志出售他的照片。《远东》1877年7月号刊有他的广告，其中列有192幅作品，包括相当多的塔刹和陵墓，还有题为《桥与废墟》（*Bridge and Ruins*）和《古燕城遗迹》（*Remains of Ancient Yan Walls*）的两张照片。

最后，我们也不能忽视早期西方摄影师对建筑废墟的偏好与他们对“古老中国”的民族志兴趣（ethnographic interest）之间的关系。⁴⁵ 这种联系清楚地体现在当时流行的一种摄影方式里，即在废墟中加入典型中国人物。这样的例子很多，比如汤姆森让一个赤膊的劳工站在明陵的一座石驼前，而法国考古学家沙畹则把山东嘉祥的一个当地农夫和一座汉代石阙一起拍摄下来。图 2.16 所示的一张表现荒废庙宇的照片在两个方面值得关注：一方面，与当时大多数建筑摄影不同，这幅佚名照片所记录的并不是某个著名的地点或建筑，而是一处不知名的场景，图像的动人之处在于它的忧郁的“如画”美学特质。另一方面，废墟中的中国人也不是类似照片里经常看到的普通劳工或当地居民，而是一群身着长衫的知识分子。他们并没有从事任何特定活动，而似乎是在残毁的建筑之间沉思冥想，吊唁着远古留下的遗存。这张照片所传达出的孤寂的情绪因此与怀古诗中的吊古之情相当类似。我们也

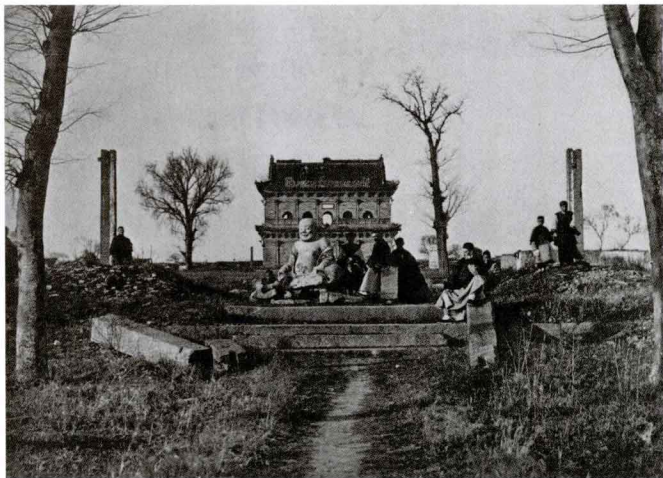


图 2.16 | 佚名，苏州附近废弃庙宇前的学者，黑白照片，1865年左右。



图2.17 |《点石斋画报》中的一幅插图。

很容易把它和《读碑图》这类传统绘画中的怀古题材(图 1.17)联系在一起。但是二者也有一个重要的区别:如果“往昔”在传统绘画里是由完整无缺的石碑所象征,那么在这幅摄影作品中则是由建筑废墟直接地再现。

从历史的角度看,19世纪和20世纪初西方摄影师拍摄的中国废墟的照片属于一种与传统中国视觉文化格格不入,但对西方观众却是十分熟悉的视觉再现形式。但是由于摄影通过各种渠道在中国的快速传播,⁴⁶这种现代技术在一个短短的时期里把“怀古”的视觉模式从一种心理性和比喻性的表现转化成为物质性和再现性的表现。“如画废墟”成为19世纪晚期以来旅游摄影中不可或缺的内容,不论是欧洲游客还是中国摄影师和本地影楼都热衷于拍摄这样的照片。受到西方杂志的启发——如英国的《伦敦画报》(*Illustrated London News*),法国的《世界画报》(*Le Monde Illustré*)和美国的《哈伯杂志》(*Harper's*)——新兴的中文画报也经常刊登建筑废墟的图像,表明了流行视觉文化的一大转变(图 2.17)。⁴⁷伴随着艺术史作为一种现代人文学科的引入,各种西方艺术作品通过复制性的印刷媒介传入中国,影响了一代艺术学生。在很多这类印刷品里,废墟图像——从古希腊神殿到浪漫派绘画——都占据着显著地位。

废墟表现模式的改变与现实主义的新艺术观念也有着密切关系。在20世纪初出现的西式艺术院校里,一个重要的教学内容就是要让学生“写生”。⁴⁸绘画艺术本身因此被重新定义。陈树人(1883—1948),当时“洋画运动”的一名重要的推动者,在1912年的《真相画报》里把“绘画”界定为以特殊材料在二维平面上对自然形态的再现。⁴⁹虽然

对西方画家而言这个说法似乎是老生长谈，没有什么新意，但对于习惯通过临摹古人来表达自己的中国文人画家来说，陈树人的话在当时可说是如雷贯耳。这种新的艺术观念所带来的影响之一是对“怀古”的重新定义：画家不再只是把“往昔”作为一种主观的观念表达在绘画里，而是转而把历史显示为现实世界里的客观表现对象。一幅1918年的照片抓住了这个转变的瞬间：它所拍摄的是上海美术专科学校的学生走出教室，到乡间寻找他们的绘画素材（图2.18）。我们不知道他们到底在写生些什么，但摄影师特意选择了一座古塔作为他们的背景。

114

作为洋画运动的重镇，上海美专和其他类似院校的教育哲学与教学内容都效法西方。老师和学生以欧洲艺术传统和风格为圭臬，甚至不远万里去欧洲留学。他们在欧洲的美术馆和历史名胜中接触到大量废墟图像，并进而自己创作这种形象，或作为他们参观欧洲古代遗迹的纪念，或向他们视为先驱的西方艺术传统致敬。严文樑（1893—1999）和潘玉良（1895—1977）是这些画家中的两个重要代表。

图2.18 | 佚名，上海美专学生在户外写生，1918年。



图2.19 | 严文樑,《初夏》,水彩,1917年。



严文樑从十几岁起就开始试验油画画法，而他的“老师”是他在家乡苏州的书店里找到的介绍西方艺术的杂志。⁵⁰1913年，21岁的他开始在一所小学里教美术课，后来又任教于高中和专科学校。在1918年的一张照片里，他拿着一个硕大的油画调色盘，显然把自己定位为一个西式艺术家。⁵¹他看到中国对艺术专科学校有着急需，因而致力于发展高等艺术教育，于1922年成立了苏州美术专科学校。他自己则继续师从西方艺术印刷品，从中学习水彩、素描和油画技巧。他1917年的一幅水彩画（已佚）所画的是开阔场地后面的一个公园。几个游客似乎刚刚到达，正要走进树林。一条曲径把我们的目光导向似乎是一座建筑物的遗存石柱（图2.19）。这幅作品具有一种相当精致的风格。其所描绘的主题、光洁的画面和细腻的笔触都清晰地显示了来自照片或印刷品的影响。当时他的一些对中国风景名胜的描绘也显示了同样的风格。⁵²

115

为了取得欧洲艺术和艺术教育的第一手信息，严文樑用从工资里节省下的钱，于1928年自费来到了欧洲。他在巴黎待了三年，在法



图2.20 | 严文樑,《罗马遗迹》,
油画, 1930年。



图2.21 | 严文樑,《竞技场》,
油画, 1930年。



图2.22 | 严文樑,《罗马古迹》,
油画, 1930年。



图2.23 | 严文樑和刘海粟在意大利，1930年。

国国立高等美术学院（École Nationale Supérieure des Beaux-Arts）学习，并常沉溺在卢浮宫里临摹名作。后来，在一篇发表于1934年的文章里，他对法国艺术倍加赞扬，并称法国艺术的高峰是它的19世纪绘画，体现在安格尔（Ingres, 1780—1867）、德拉克洛瓦（Delacroix, 1798—1863）、柯罗（Corot, 1796—1875）、米勒（Millet, 1814—1875）、梅索尼埃（Jean-Louis-Ernest Meissonier, 1815—1891）等大师的作品里。他对新近的现代艺术运动则不甚以为然，认为后印象派、立体主义、表现主义和达达主义不过是混乱和衰败的体现。⁵³ 他的这种保守艺术趣味使他在法国学院派美术圈子里受到欢迎：1928年的春季沙龙里展出了三幅他的作品，其中一幅题为《苏州瑞光塔》。

1929年和1930年，严文樑游历了布鲁塞尔、根特、伦敦、罗马、威尼斯、佛罗伦萨和米兰，在这些地方参观了各种博物馆和古迹。他在沿途画下了很多著名的历史建筑，包括伦敦的国会大楼和威尼斯圣马可教堂。他特别为罗马的丰富建筑废墟所吸引，画出三幅有关这些废墟的充满感情的油画（图2.20至图2.22）。与他在国内所做的风格拘谨的风景画不同，这三幅作品显示了进步极大的写实油画风格，笔触自然，随景而发，丰富的色彩和运动感显示出巴比松画派（Barbizon school）和印象派的影响。苏文慧在她研究这三幅作品的论文里指出，严文樑的意大利之行是他“个人的‘欧洲大旅游’（Grand Tour）”，使他得以亲身体验西方艺术原作和实景。⁵⁴ 著名的洋画运动倡导者刘海粟（1896—1994）和严文樑一起去了意大利（图2.23）。他这样解释这次旅行的目的：“直截爽快地说一句。欧洲近代的一切艺术，都是源于文艺复兴的。因为这一点，我往访意大利的心就更热切了。这样巡游的心，却比任何大事件要深深地留在心底里，而且不但是我，凡是研究美术的人们最低限度应该要这样想的。”⁵⁵ 严文樑的画可能受到柯罗的《从

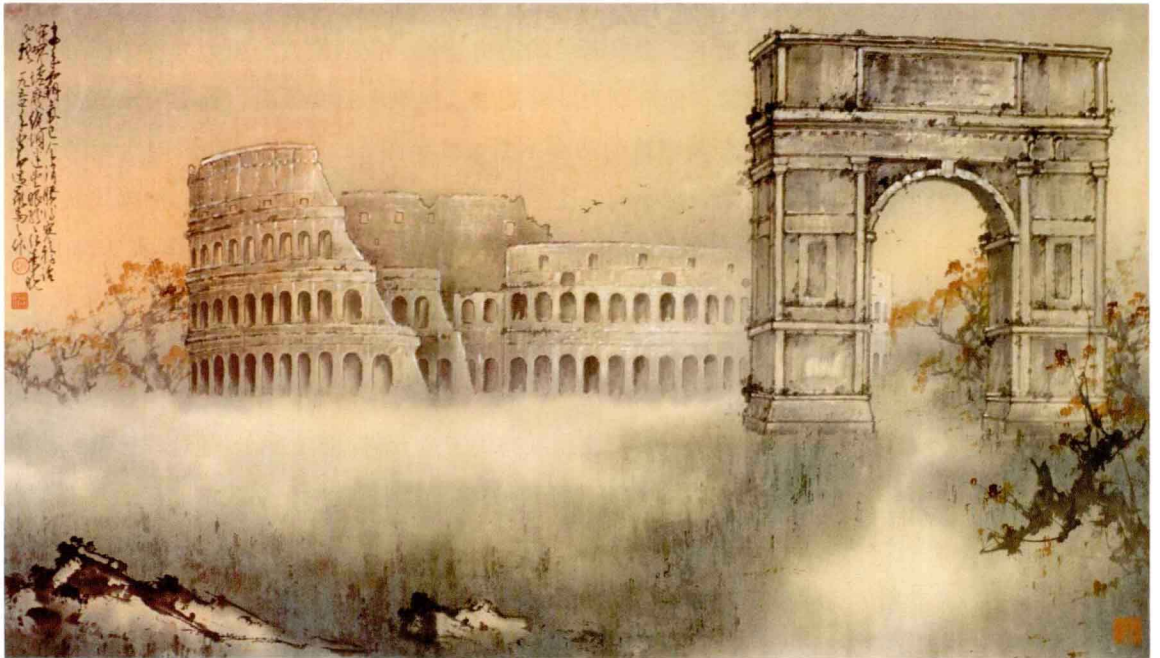


图2.24 | 柯罗,《从发尼斯花园看罗马竞技场》,油画,1826年。



图2.25 | 赵少昂,《废墟》,纸本设色,1954年。

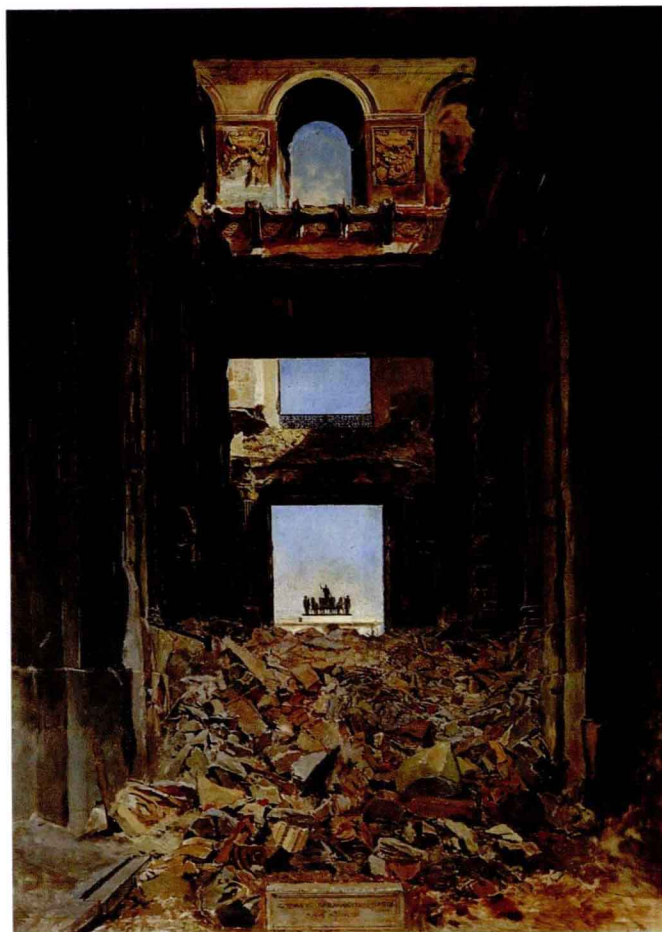


图2.26 | 严文樑,《城门》,油画,1964年。

图2.27 | 梅索尼埃,《丢勒里宫废墟》,油画,1871年。

发尼斯花园看罗马竞技场》(*View of the Colosseum from the Farnese Gardens*, 图 2.24) 一画的影响, 而他的作品继而成为其他中国艺术家效仿的对象(图 2.25)。⁵⁶ 古代建筑在颜文樑晚期的作品里一直是一个主要的主题。一幅描绘一座废弃城门的油画(图 2.26) 使人想起梅索尼埃的《丢勒里宫废墟》(*Ruins of the Tuileries Palace*, 图 2.27), 二者都表现了目光对建筑废墟的层层穿越。

潘玉良的作品也反映了类似的东西艺术交流。和严文樑一样, 她是中国 20 世纪初洋画运动的积极参与者。她于 1918 年进入上海美专学习, 之后又在 1921 年到 1925 年间在中法学院、法国国立高等美术学院和巴黎美院(*L'École des Beaux-Arts de Paris*) 学习。1925 年她搬到意大利, 进入罗马的意大利国立美术学院、其间创作的一幅画题为《罗马废墟》(已佚)。她于 1928 年回到中国, 在上海美专任油画系系主任, 参与创办了一系列现代艺术机构, 包括“艺苑绘画研究所”、“中国美术学会”、“中国艺术学会”等。她作于 1932 年的一幅画描绘了苏州著名的虎丘塔(图 2.28)。那时, 她和另外几位著名的中国艺术家正在倡导把西方的油画形式与中国的美术特征结合在一起。因此, 这幅画可以说是为塔的图像添加了又一层意义: 虽然这种图像自 17 世纪以来就为西方艺术家和摄影师所青睐, 将其看作是中国的象征(见图 1.9, 图 2.1, 图 2.8, 图 2.9, 图 2.13, 图 2.42), 但潘玉良的虎丘塔所表达的则是一位西化的中国艺术家对本国文化遗产的重新拥抱。从中国到欧洲又转回中国, 塔现在已经成为了一个全球性的图像。它所传达的不再仅是西方人心目中的一种永恒的中国建筑传统, 而且也表达了中国现代艺术家对本民族文化的憧憬。我们因此可以借用刘禾(Lydia Liu)的概念, 把对塔的艺术再现称为一个“超符号”(super-sign)——“一个语言学怪物, 由于暴露于外来语源和语言之下或与外来语源和语言混杂, 而不断超越自己原有的假设含义而繁衍。”⁵⁷ 作为一个“超符号”, 塔的图像往来于多种异质的再现体系之间, 显示出不同的主体性, 并通过反复的翻译和阐释而衍生出跨越文化边界的意义。

图2.28 | 潘玉良,《虎丘塔》,油画,1932年。



| 战争废墟：征服与存亡

121

暴行的庆典

严文樑和潘玉良所创作的“如画废墟”图像具有一种历史性的吊诡。一方面，它们的出现宣布了中国艺术中废墟图像的诞生；但另一方面，这些含情脉脉、与一个绵绵不绝的欧洲绘画传统遥相呼应的作品却没有真正在中国扎根。真正在20世纪中国产生深远影响并发展成一种丰富的视觉文化的，是另外一种废墟建筑和废墟图像。这种废墟建筑和废墟图像所激发的不再是忧郁的情趣和诗意的伤怀，而是伤痛和恐惧。这些“负面”（negative）废墟图像包括激励民族情绪的战争图

景和对“文革”暴力的视觉记忆，也包括前卫艺术对当代中国城市拆迁的再现。把这些图像联结在一起的是，它们都记录或模拟了使个人、城市或国家的身体和精神受到重大伤害的灾难和破坏。似乎在這些图像面前，中国人不得不直面他们很多世纪以来一直希望回避的东西：如果说颓败建筑所暗含的威胁使古代中国人拒绝了对废墟建筑的保存和再现，同样的含义却在现代中国证实了建筑废墟的必要性及其艺术再现的正当性。

和表现“如画废墟”的照片一样，以战争废墟为主题的摄影图像在中国最早也是由欧洲摄影师创作的。菲利普·比阿托为其主要代表。1860年，在第二次鸦片战争期间，比阿托随英军从香港北上，亲历了天津之围和北京之劫。第二次鸦片战争又名“亚罗号战争”（the Arrow War）。在战事发生前大英帝国提出多项要求以满足其长期殖民中国的企图，包括鸦片贸易的合法化，准许英国招募华工出国，中国全境对英商开放，进口商品免纳转口税等。当咸丰皇帝（1851—1861年在位）拒绝了这些要求后，英法两国找到了“给中国上一课”的借口。⁵⁸两国联军于1857年底发动侵华战争，于1858年胁迫清廷签署了《天津



图2.29 | 比阿托和詹姆斯·罗伯森，《塞瓦斯托波尔陷落后的沙俄战壕》，1855年。



图2.30 | 比阿托,《斯堪达巴别墅》,1858年。

肆抢掠了圆明园。⁵⁹就在圆明园被付之一炬的那天(1860年10月18日),清廷签署了《北京条约》并再度批准了《天津条约》,因而结束了第二次鸦片战争。

比阿托在这场殖民战争里的出现并非偶然。⁶⁰他在19世纪60年代已经赢得了第一代“战地摄影师”的名声,而这一职业恰与英帝国主义的世界性扩张相伴而生。在拍摄第二次鸦片战争之前,他已经表现出对记录人类屠杀的强烈兴趣。1855年,他与合作者詹姆士·罗伯森(James Robertson, 1813—1888)一起拍摄了沙俄与英、法、奥斯曼帝国联军间的克里米亚战争。他们在塞瓦斯托波尔(Sebastopol)陷落后拍摄下的被毁战壕的照片(图2.29),预示了后来比阿托在中国和朝鲜半岛对人类残杀更直接的表现。⁶¹1858年,比阿托游历至印度北部,记录了印度反英民族大起义被镇压后的情景。他在勒克瑙(Lucknow)所拍的照片展现出战争废墟的慑人场面:半毁的建筑占据了整个画面,墙上的新鲜子弹孔记录着几星期前的激战情景(图2.30)。⁶²其中一张照片记录了一座残破西式建筑前的人骨遗骸(图2.31)。照片背面是比阿托所写的这一叙事性解说:

这是斯堪达巴(Secundrabagh)别墅的内部。在这里两千名印度兵被第93号高地团歼灭。尤特上校(Col. Ewart)两次负伤,但



图2.31 | 比阿托,《斯堪达巴别墅内景》,1858年。

还活捉了一名印度叛兵。皮尔爵士 (Sir W. Peel) 和香农旅的表现尤为出色。印度士兵的尸体遍地, 建筑被毁。⁶³

当时在场的英军军官乔治·坎贝尔爵士 (Sir George Campbell) 在他的回忆录中说到, 比阿托为了拍摄这张照片, 特别让人把被杀害的印度士兵的尸骨重新挖了出来, 陈列在庭院之中。⁶⁴

比阿托在他拍的另一幅勒克瑙照片上所写的说明可以和上边一段话对读: “此为斯堪达巴别墅。右上方的大洞是皮尔爵士轰开的, 好让高地团冲进去攻击那两千名印度兵。这些印度兵都被杀死。”⁶⁵ 如大卫·哈里斯 (David Harris) 所指出的, 这些照片揭示了比阿托通过重访场景以重构历史的摄影方法。以他的话说, 这些画面“被编排并加以说明, 按照英国人所体验和理解的方式, 复活了他们对 1857 年和 1858 年间重要事件的记忆。”⁶⁶ 三年后比阿托用相同的方式记录了第二次鸦

片战争。不过这次，他随军北上，得以在第一时间出现在战争地区，直接地记录了刚刚形成的战争废墟和战亡士兵的新鲜尸骸。

天津大沽口的陷落为比阿托提供了这样的—个难得的机会。当1860年8月21日早9点左右英法联军攻战北堡后，他就冲到那里，赶在中国士兵的尸体被移走之前对实景进行详尽的记录（图2.32）。⁶⁷ 随军医师大卫·热尼（David F. Rennie）在他的日记里写下了比阿托迅捷的动作和兴奋：

走进炮台，扑入我眼帘的是令人悲痛的残杀后的场面，可怕的残骸以及已死和将死的士兵四处皆是。我走到西边的壁垒，那里也到处布满了死尸。在西北方向上，十三架尸体散布在一门大炮的周围。比阿托就在那里，兴奋异常，说这组尸体“太美了”，并要求在他用摄影器材把它们永久保存下来以前不要移动它们。他用了若干分钟就完成了这个任务。⁶⁸

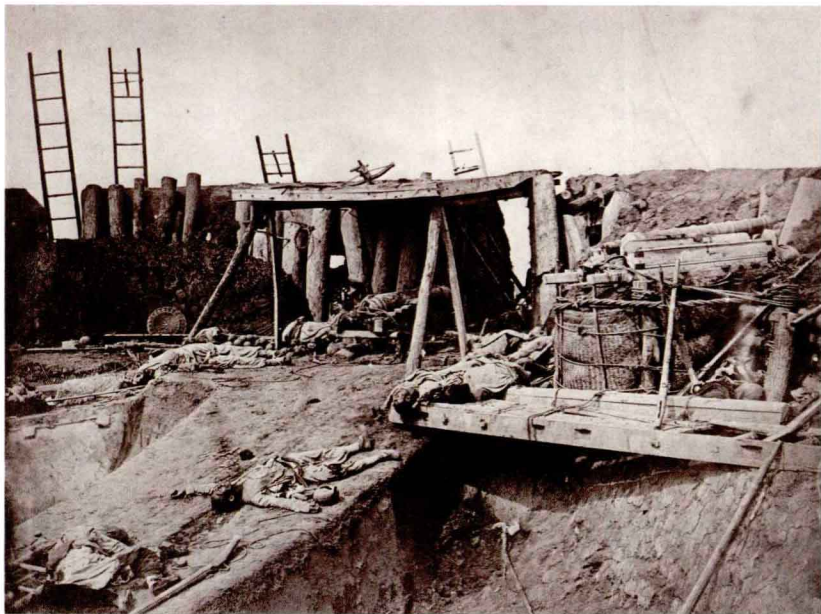


图2.32 | 比阿托，《大沽口堡垒内部》，1860年。



图2.33 | 比阿托，《被焚前的颐和园》，1860年。

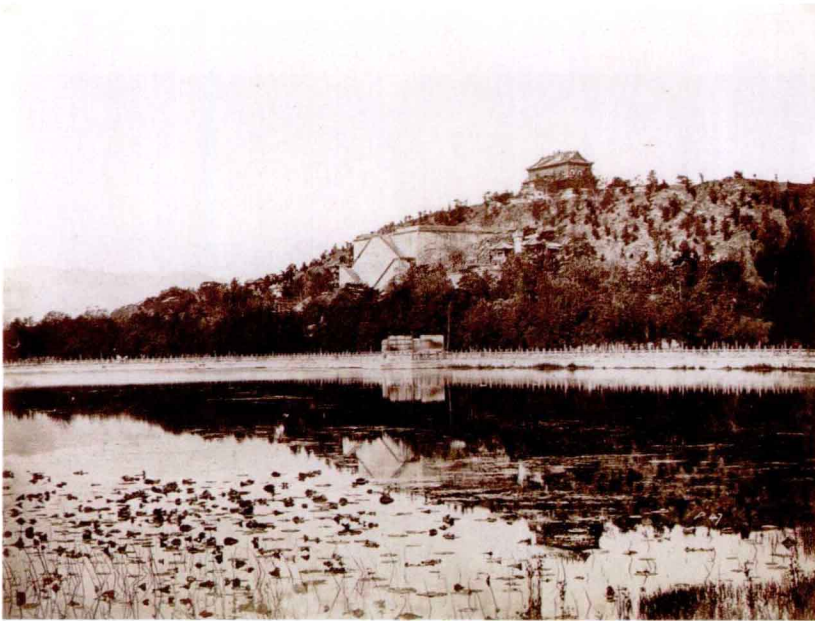


图2.34 | 比阿托，《被焚后的颐和园》，1860年。

需要指出的是，比阿托对士兵尸骸的拍摄违反了以往新闻摄影的通例：甚至在克里米亚战争中，战地照片都小心地避开对受伤和死亡士兵的直接表现。这项禁忌在第二次鸦片战争期间被正式打破了。比阿托拍摄的“被征服的中国”（*Vanquished Chinese*）的照片被英国当局和公众接受。这些照片不但在远征军的成员间和伦敦艺术市场上出售，而且出现在《伦敦画报》这样的主流媒体上，被人们乐此不疲地谈论。⁶⁹ 比阿托照片的流行不难理解：作为一个英国臣民的目击见证，这些图像最令人信服地赞美了英法联军击败中国的一个关键性战役。当时一位随军翻译罗伯特·斯文霍（Robert Swinhoe）如此表达了这个战役所传达的帝国主义情绪：“大沽口一战，不列颠的高贵子弟在英勇盟军的支持下，在敌众我寡的情况下，征服了他们傲慢无礼的敌人，勇敢地挽回了帝国的荣耀……”⁷⁰

在比阿托的大沽口照片中，遍地的尸体成为满目疮痍的堡垒的对等物，“如画废墟”的浪漫主义情趣在此完全消失。不过，对残酷战争的如此表现并非与“如画废墟”水火不容：正如通过表现对中国士兵的屠杀，这些在大沽口拍的照片炫耀了英法联军的胜利，比阿托在北京颐和园（当时被认为是圆明园的一部分）拍摄的风景照片通过对园林和建筑的表现达到了同样的目的。受到当时摄影技术的限制，包括摄影器材的笨重和缓慢的照相过程，比阿托无法在现场抓拍真实的抢掠和破坏。但具有反讽意味的是，他的颐和园照片唤起一种更沉重的创伤感。他在1860年10月初和10月末照的两张照片背面都手写了说明。在一张上他这样写道，“伟大的皇家园林圆明园，被焚毁前，北京”（图2.33）。在另外一张上则写道，“伟大的夏宫圆明园，被焚毁后，摄自湖上，北京”（图2.34）。第一张照片是对颐和园的主体建筑——万岁山上的佛香阁——的特写。后一幅则是万岁山的全景，宏伟的佛香阁已经消失不见。这第二张照片并没有呈现任何暴力的痕迹：这里没有士兵的尸体或被弃的火炮，画面充满死一般的平静，以一种顽固的严峻描绘了这个创伤之地。但是对比阿托，这张看起来相当优美的照片也是给中国上的“一堂课程”：佛香阁的消失和御园中的

125

127

死寂宣告了本地人对抗列强的徒劳。通过抹去中国最伟大的建筑瑰宝之一，这一前一后两张照片传达了殖民强权为一个被征服国家所设计的政治教育。⁷¹

40年之后，又一次拍摄中国的摄影狂热随着另一次外国入侵展开。⁷² 1900年义和团起义，英、法、德、美、日、俄、意、奥八国联军迅速集结近5万军队，大肆报复义和团的排外行为。同年8月14日联军侵占北京后，如同第二次鸦片战争一样又进行了有组织地烧杀抢掠，其中德国侵略军把注意力集中在北京西郊的御苑。⁷³ 也如同1860年一样，这次的破坏行为意在给中国上一堂课。德皇威廉二世在7月27日下令：“让中国永远记住德国的名字，让中国人永远不再敢小瞧德国人。”⁷⁴

不过，这两个历史时刻仍有着一个重要不同，那就是后一次时的更为发达的媒体报道。历史学家何伟亚这样写道，

到了1900年，全新的信息处理方式以在1860年无法想像的程度挖掘着（战争的）故事。大幅度扩展了的交通和交流体系把中国东部沿海与一个全球的轮船铁路体系联结在一起，可以在两三周之内将记者送往战场。跨太平洋和印度洋的水下电缆使记者可以通过电报高速地与欧洲和北美交流。新式的印刷技术，特别是能够刊登插图的印刷技术，快速地对在中国发生的轰动事件进行**包装和报道**，使信息本身变成了一个奇观，扩大了观众对事件的**参与并对之作出反应**。⁷⁵

128

正是在这个新的条件下，1900年的战争可说是在全球观众的眼前展开的国际事件。在美国和英国，主要的公众媒体《莱斯利周刊》（*Leslie's Weekly*）和《伦敦画报》提供了对中国战事的详尽报道，常常配有表现处决和破坏的鲜活图像（图 2.35）。随战事展开而印制的明信片表现了被毁的城市、民居以及残忍的拷打和极刑；联军士兵把这些明信片寄往欧洲、美国和日本，带来世界范围内的轰动。一幅使人不寒而栗的照片捕捉住联军进入北京的一刻（图 2.37）：中国都城的



图2.35 | 佚名,《天津城墙被毁》,《伦敦画报》,1901年4月6日。



图2.36 | 佚名,被毁建筑的内部,明信片,1900年。

图2.37 | 佚名,《北京》,1900年。



中心已经化为大片废墟,一队外国士兵正骑马进入这片无人之地,远处可以看到紫禁城皇宫的屋顶。另一幅明信片表现的是一个被毁教堂的内部,地上铺满像是人骨的碎屑(图2.36)。据报道这些西人教堂是义和团毁坏的(图2.38),而八国联军的一个主要攻击对象则是中国式庙宇,一个原因是他们相信这些庙宇是义和团的基地和宣扬迷信的场所(图2.39)。⁷⁶作为摄影报道的对象,这两种建筑废墟从入侵者的视角表现了一场象征性的战争:如果说被毁的西式教堂给入侵提



图2.38 | 佚名，教堂废墟，明信片，1900年。



图2.39 | 佚名，庙宇废墟，明信片，1900年。

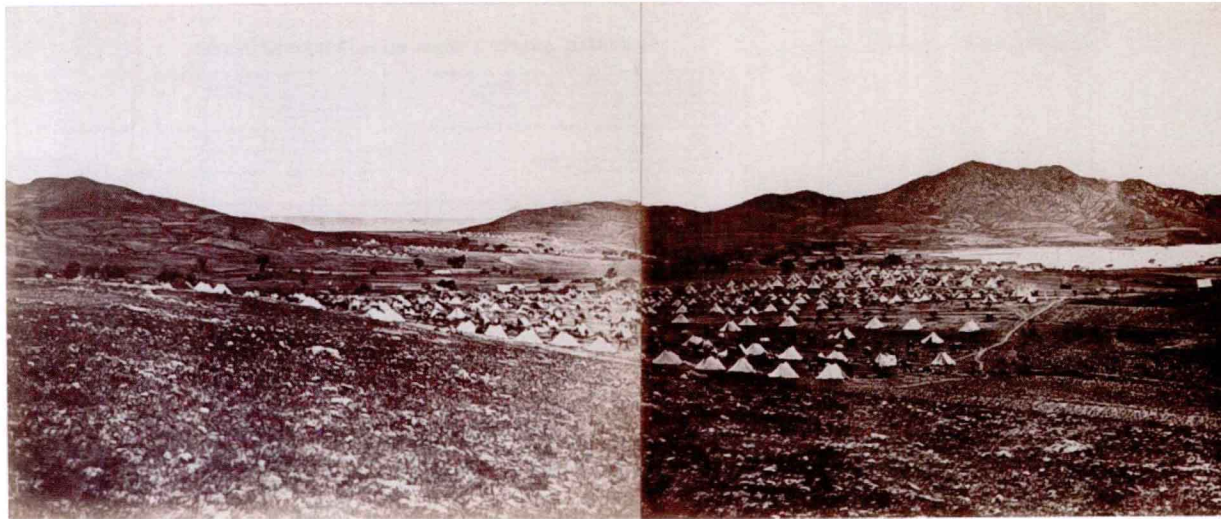
130 供了理由，被毁的中国庙宇则表明了入侵者对义和团“野蛮行为”的
“正义报复”。

131 来华的西方摄影师常常既拍摄战争场面也拍摄“如画废墟”。因而提出了这两种图像之间的关系的问题。考察比阿托的作品，我们发现这两种摄影构成了早期“中国图像”内部的一个视觉类型学。对这一类型学最好的例证是一份写于1862年的比阿托作品目录，它是伦敦

图 2.40 | 亨利·海灵，比阿托
中国摄影作品目录，1862 年。

PUNJAB, AMRITSUR (Fourth Series).—NINETEEN PLATES.	
U	Panorama of the City of Amritsur, with View of the Sacred Tank and Temple of the Sikhs. (<i>In three pieces.</i>)
1	The Akal Bonga.—The Sacred Temple.—North View.
2	Baba Atal's Temple.—The Sacred Temple.—East View.
3	Sacred Temple.—North-east View.
4	Minarets of the Bangurraun Sirdars.—Sacred Temple.—South View.
5	Sacred Temple.—West View.
6	Golden Gate, and Entrance to the Temple.
7	Golden Gate of Entrance.—Near View.
8	Interior.—The Sixth Temple.—Marble Mosaic.
9	The Akal Bonga.—Holy Temple.
10	Street.—Inside Sacred Tank Area.
11	Baba Atal's Temple.
12	Baba Atal's Temple.
13	View through the Piazza (marble), with Golden Lamps leading to the Sixth Temple.
14	Alowala Kutra, Street in Murutur.
15	A Temple in Murutur.
16	Gateway of the Bain Bagh.—The Cutcherry Inside.
C H I N A .	
FROM HONG-KONG TO PEKIN (First Series).—FIFTY-FOUR VIEWS.	
A	Panorama of Hong Kong, showing the Fleet for N. China Expedition, 1st March, 1860. (<i>In five pieces.</i>)
B	Panorama of Hong Kong, taken from Happy Valley. (<i>In five pieces.</i>)
C	Panorama.—First Arrival of Chinese Expeditionary Force.—Encampment, Kowloon, Hong Kong, March, 1860. (<i>In six pieces.</i>)
D	Panorama.—Olin Bay, June 21st, 1860. (<i>In four pieces.</i>)
E	Panorama.—Talin Whan Bay, July 21st, 1860. (<i>In two pieces.</i>)
F	Panorama.—View of Pehtung, August 1st, 1860. (<i>In seven pieces.</i>)
1	Pehtung Fort, August 1st, 1860.
2	Head-quarters Staff, Pehtung Fort, August 1st, 1860.
3	Interior of Pehtung Fort, showing the Magazine and Wooden Gun, August 1st, 1860.
4	Interior of Pehtung Fort, showing Probly's Horse and Camp, 1st August, 1860. (<i>In two pieces.</i>)
5	Head-quarters House, 1st Division—Pehtung, China.
6	Tankoo Fort after its Capture, showing the French and English Entrances, August 10th, 1860. (<i>In two pieces.</i>)
7	Exterior of North Fort on Peiho River, showing the English and French Entrances, August 1st, 1860.
8	Interior of North Fort, showing the English Entrance, August 21st, 1860.
9	Angle of North Fort at which the French entered, Aug. 21, 1860.
10	Interior of the Angle of North Fort immediately after its Capture, August 21st, 1860.
11	Interior of the English Entrance to North Fort on 21st August, 1860.
12	Interior of the Angle of North Fort on 21st August, 1860.
13	Rear of the North Fort after its Capture, showing the Retreat of the Chinese Army, 21st August, 1860.
14	Interior of the second North Fort after its Capture, August 21st, 1860. (<i>In four pieces.</i>)
15	Interior of the second North Fort after its Surrender on 21st August, 1860, wherein 2,000 prisoners were taken. (<i>In two pieces.</i>)
16	Interior of North Fort, showing the Chinese Encampment, August 21st, 1860.
17	Panorama.—Interior of the North Fort after its Capture, August 21st, 1860. (<i>In four pieces.</i>)
18	Panorama.—Interior of South Tank Fort, and showing the place of Landing, 20th August, 1861. (<i>In three pieces.</i>)
FROM PEKIN TO CANTON (Second Series).—SIXTY-NINE VIEWS.	
21	Tung Chow Pagoda, 23rd September, 1860.
22	Anting Gate of Peking after the Surrender, 13th October, 1860.—English and French Troops taking possession.
23	Top of the Wall from Anting Gate, Peking.—Possession taken by English and French Troops, October 21st, 1860.
24	North and East Corner of the Wall of Peking. (<i>In two pieces.</i>)
25	First View seen in Peking, taken from Anting Gate.
26	Top of the Wall of Peking taken possession of on 14th October, 1860, showing the Chinese Guns directed against our Batteries.
27	Position taken up by the English and French within the Enclosure of the Temple of the Earth preparatory to opening fire on Peking on 14th October, 1860; also Wall of Peking and Anting Gate (Gate of Peace), surrendered to the Allies on the same date. (<i>In two pieces.</i>)
28	Panorama of Peking, taken from the South Gate leading into the Chinese City, October, 1860. (<i>In six pieces.</i>)
29	Entrance to Winter Palace in Peking, 20th October, 1860.
30	Imperial Winter Palace, Peking, 20th October, 1860.
31	The Great Imperial Palace, Peking, 20th October, 1860.
32	View of the Gardens and Bhuddist Temple of Peking, 20th October, 1860.
33	View of the Imperial Winter Palace, Peking, showing the Artificial Hill, October 20th, 1860. (<i>In two pieces.</i>)
34	The Great Pagoda in the Imperial Winter Palace, Peking, October 20th, 1860.
35	Temple of Confucius, Peking, October, 1860.
36	Street and Shops in the Tartar City of Peking, October, 1860.
37	Interior and Arches of the Temple of Heaven, where the Emperor sacrifices once a year in the Chinese City, Peking, 1860.
38	Sacred Temple of Heaven, where the Emperor sacrifices once a year in the Chinese City of Peking, October, 1860.
39	Temple of Heaven, from the place where the Priests are burnt, in the Chinese City of Peking, October, 1860.
40	Tullatan Monument in the Lama Temple, Peking, October, 1860.
41	Mosque, near Peking, occupied by the Commander-in-Chief and Lord Elgin, October, 1860.
42	Shops and Street.—Chinese City of Peking, October, 1860.
43	View of the Summer Palace, Yuen-Ming-Yuen, showing the Pagoda before the Burning, October, 1860.
44	The Great Imperial Palace, Yuen-Ming-Yuen, before the Burning, Peking, October 18th, 1860.
45	The Great Imperial Porcelain Palace, Yuen-Ming-Yuen, Peking, October 18th, 1860.
46	Imperial Summer Palace before the Burning, Yuen-Ming-Yuen, Peking, October 18th, 1860.
47	View of the Imperial Summer Palace, Yuen-Ming-Yuen, after the Burning, taken from the Lake, Peking, October 18th, 1860.
48	Pagoda up in the Hill.—Summer Palace, Yuen-Ming-Yuen, Peking, October 18th, 1860.
49	Carved Tomb at the Depot near Peking, the place where the guns and ammunition were left when the Army marched to Peking, 5th October.
50	Interior of the Tomb at the Depot near Peking, October, 1860.
51 or 52	Exterior of the Tomb, Depot near Peking, October, 1860.
53	Tomb near Pa-to-chian, the scene of the commencement of the Attack on 21st September, 1860, near Peking.
54	Bridge of 2-arches, the scene of the attack with Imperial Chinese Troops near Peking, September 21st, 1860.
55	Architectural View of the Lama Temple near Peking, October, 1860.
56	Arch in the Lama Temple near Peking, October, 1860.
57	Part of the Entrance to the Lama Temple near Peking, in October, 1860.
58	Entrance to Treasury, Canton, April 10th, 1860.
59	Temple of the Tartar Quarter, Canton, April, 1860.
60	Entrance of the Five Genii Temple, Canton, April, 1860.
61	Five Genii Temple, from the name Hui Fuh Kung, Canton, April 10th, 1860.
62	Chinese Theatre, Canton, April, 1860.
63	Nine-storied Pagoda and Tartar Street, Canton, April, 1860.
71	Temple of Confucius, Canton, April, 1860.
72	Confucius, Canton, April, 1860.
73	Nunse Hui Cok Kung, Canton, April, 1860.
74	Treasury Street, Canton, April, 1860.
75	Temple in North Street, Canton, April, 1860.
76	East Street from the Treasury, Canton, April, 1860.
77	Five Genii Temple, Canton, April, 1860.
78	Chinese Merchant's House, Canton, April, 1860.
79	Shuy-yiet-Kwan, North Street, Canton, April, 1860.
81	Temple in the Tartar Quarter, Canton, April, 1860.
83	Commissioner Yamou, Canton, April, 1860.
84	Arch in Confucius' Temple, Canton, April, 1860.
85	Nunse Hui Kung Temple, Canton, April, 1860.
86	Temple in Tartar Quarter, Canton, April, 1860.
87	Mahomedan Mosque, Canton, April, 1860.
88	Mahomedan Temple near Canton, April, 1860.
89	Five-storied Pagoda, Canton, April, 1860.
90	Portraits of General Sir Hope Grant, G.C.B.; Lord Elgin.
91	Penitentiary and Ambassador, Prince Kung, Brother of the Emperor of China; who signed the Treaty, 1860.
92	

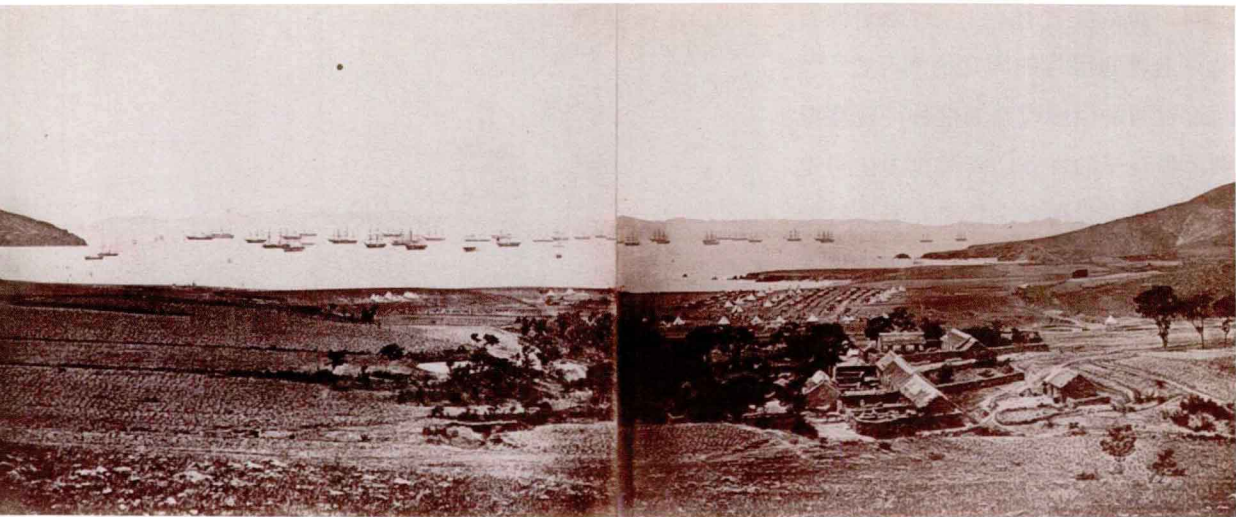
商人亨利·海灵 (Henry Hering) 为其客户准备的 (图 2.40)。目录中在“中国”的标题下列有两组比阿托的作品。第一组由 54 幅作品组成，都是在比阿托随英军从香港到北京沿路拍摄的。第二组共 69 幅，表现的主要是北京、通州、广州各地的中国传统建筑。这两组照片不仅主



题和目的不同，而且构图和摄影风格也迥异。第一组照片在本质上是叙事性的，遵循着游记的常规按照时间排序编排。所摄图景以英军的“胜利之旅”所经过的若干重要地点为中心，既包括全景也包括对特殊地点的特写，记录了攻陷大沽口等重要事件。这些照片中并没有主宰性的单个建筑或人物；土地和河流的广阔和空旷给人一种裸露之感。这些照片似乎等待着叙事者的解说，一节一节地讲述征程上发生的事情（图 2.41）。

图2.41 | 比阿托,《中国远征军上岸》(First Arrival of Chinese Expeditionary Force), 九龙, 1860年。

目录中的第二组以位于北京和天津之间的通州大塔开始（图 2.42），随后一张表现的是北京的安定门——正是从这座城门英法联军进入了北京。这些照片因此仍然是跟随着入侵军队的脚步，但它们的内容则从记录地点和事件转化为再现经典建筑。这个变化相当微妙但确切无疑：作为占领区的地标，这些精美的古代建筑成为了征服者的欣赏对象——他们的心情混杂了观赏者的赞美和胜利者的沾沾自喜。比亚托所摄的颐和园的“焚前焚后”照片（图 2.33、图 2.34）就是在这种语境下呈现给观众的。也正是在这种语境下，“如画废墟”成为主导的摄影风格。这些图像中充满了古塔、老庙和废损的宫殿，它们的具体所在和地理位置的关系变得不甚重要，使它们具有吸引力的是



它们偶像式（iconic）的形象和唤起诗意的气氛。军事征服的成功似乎引领摄影师重访一个被赋予了新的象征含义的古老世界：这些建筑和废墟属于一个拥有久远过去的文明，既象征了中国未能成为现代国家的失败命运，也因此把外国侵略合理化为把这个古国带进现代历史的必要一步。热内托·罗萨尔多（Renato Rosaldo）认为：“（这种）摄影保存了一种怀旧感，仿佛总与一种想回到废墟以前的时代的渴望形影相随。”⁷⁷他因此把这种现象称为“帝国主义的乡愁”——“以天真的姿态，既渴望抓住人们的想像，又想掩盖它与残酷征服之间的关系。”⁷⁸出现在比阿托这组照片最后部分的是他拍摄于1860年4月的广州六榕寺的花塔（图2.13），那时他刚刚加入英法联军，正要开始北上。以这幅以及另外一些广州的图像结束整个系列，这套照片的编排反映出一个结构上的倒叙：在呈现了对中国首都的征服后，摄影师回到了他旅程开始的原点。

广而论之，从19世纪中期到20世纪初期的这个阶段，西方摄影师在中国拍摄的战争废墟和“如画废墟”都属于殖民主义摄影的范畴，通过以视觉方式表现全球种族与地区的等级结构为西方帝国主义的扩张服务。⁷⁹在这一等级结构中，中国不再被视为历史之外的某个幻想

空间，而是被赋予了“一种既是他者又完全可知可视的固定的实际性”⁸⁰。新近发明的摄影媒介为这种可视性提供了最合适的媒介，同时也内化了先前欧洲艺术和视觉文化里发展出的美学理想和艺术常规。正如我们看到的，“如画”的艺术语汇并没有消失，而是在与战争“毁灭”的图像的对话中被赋予了新的含义。19世纪西方摄影师拍摄的中国庙宇或石塔显示出格外的安详、神秘之感，废墟在构图中所占据的中心地位暗示着摄影师的沉



图2.42| 比阿托，《通州大塔》，1860年。

133

思凝视（图 2.8，图 2.10，图 2.13，图 2.14，图 2.42）。而他们拍摄的战争图像则记录了这种凝视的缺席（absence）：不论是被毁的房间还是布满尸骨的空屋（图 2.32，图 2.37—图 2.39），这些场景都抹掉了视觉焦点，或暗示了作为视觉焦点的主体的缺失和消灭。

在这些记录战争废墟的照片里，同样被抹掉的是一种浪漫主义的时间感——即作为古典诗意废墟美学基础的过去与现在之间的断裂。作为早期新闻摄影的范例，这些战争照片所拍摄的是“当下”的场面：毁灭性的破坏刚刚发生，建筑废墟仍余烟袅袅，尚未沉入历史记忆的深渊。我们或可把这类当代废墟称为“灰烬”（ashes），以区别于那些美学化的诗意废墟图像。诗意的“如画废墟”即使损毁残破，但仍以其物质存在和美学真实吸引着观众，而作为“灰烬”的战争废墟则以劫难和万念俱灰之感冲击观者。保罗·利科认为“如画废墟”是“非历史的”，因为它总是超越建筑物原来的历史特殊性，成为主观审美的一部分。⁸¹我可以加上一句：表现“灰烬”的战争废墟图像总是“历史的”，因为它们指涉的总是当下的和具体的破坏事件。作为一个例证，比阿托的战争摄影都标有明确的拍摄时间和地点，而他的有关古代建筑的照片则没有这种“历史性的”关注，标注的日期远为模糊。

对“如画废墟”和战争废墟的摄影表现因此可以互为补充，它们不同的时间性呼应着它们不同的政治诉求，也呼应着摄影师及其假想观众的审美感觉。

见证战争罪行

比阿托所拍摄的记录第二次鸦片战争的照片并没有在当时的中国流通，1900年八国联军入侵时制作的战地明信片所针对的同样也主要是外国观众。不过到了19世纪末和20世纪初，中国公众开始越来越多地接触到战争和战祸的图像，一种新式大众传媒——画报——对这些图像的流通起到了关键作用。

在现代画报于19世纪末出现以前，战事，特别是涉外战争已经开始主导了新闻报道并激发起关于中国命运的讨论。⁸²其原因不言而喻：1840年以后的清代中国可说是战事不断。在国际关系上，清廷被迫与所有工业世界的列强交手，重要战事包括第一次和第二次鸦片战争，19世纪80年代的中法战争，90年代的中日战争，然后是1900年的八国联军侵华战争。⁸³不仅所有这些战事都发生在中国领土上，而且中国一败再败，签署了一个又一个不平等条约。同时，国内战事也频繁不断，仅1852—1864年间的太平天国起义就造成了几千万人的丧生。

在19世纪末以前，战事和其他政治事件的报道主要是通过文字媒介，如官方和商业报纸，传递给官员和知识分子。其中传统的《京报》主要报道宫廷活动，发表官员奏疏和皇帝诏书。19世纪后期出现了西式报纸，比如《万国公报》（1874—1907），更多地关注国际事件。⁸⁴1884年是中国新闻史上的重要一年，那一年《点石斋画报》在上海创刊。⁸⁵创办者英人美查（Ernest Major, 1841—1908）以这样的发刊词介绍该刊物的缘起：“画报盛行泰西，盖取各馆新闻事迹之颖异者，或新出一器，乍见一物，皆为绘图缀说，以征阅者之信，而中国则未之前闻。”⁸⁶

《点石斋画报》的创刊正是意在填补这一商业和教育的空白。该报每周发行三期，新闻主题多来自同为美查拥有的《申报》。不过，如鲁

134

135

道夫·瓦格纳（Rudolf Wagner）所指出的，《点石斋画报》把寻常新闻转化为更为吸引人的图画故事，以戏剧化的场面配以故事性的文字。⁸⁷编辑精心选择那些与本土读者紧密相关的事件，请中国画家配以传统风格的水墨线描图画。《画报》的创刊号以中国与法国在今日越南北部和南海地区的战事为头条新闻进行报道，明确地体现出这些特点和考量。美查在发刊词里说，他之所以选择这一战事作为报道主题是因为它在当时的政治重要性：清廷抵抗法国侵略的决定激发了强烈的爱国情绪，人们描绘了清军胜利的图画，并在市场上展示和出售。以美查的话来说，“于以知风气使然，不仅新闻，即画报亦从此可类推矣。”⁸⁸

这期创刊号中登载的头两幅图画所报道的都是这一战事。第一幅表现的是法国军队进攻北宁城的情况（图 2.43），图左上角有对所描绘事件的生动说明：“此次法兵三路并进，窃恐深山穷谷中遇伏惊溃，故布长围以相困。比会合，奋勇齐驱，一时烟焰蔽空，雷霆不测，地轴震荡，百川乱流。而华军已于前一日退守险要。”⁸⁹

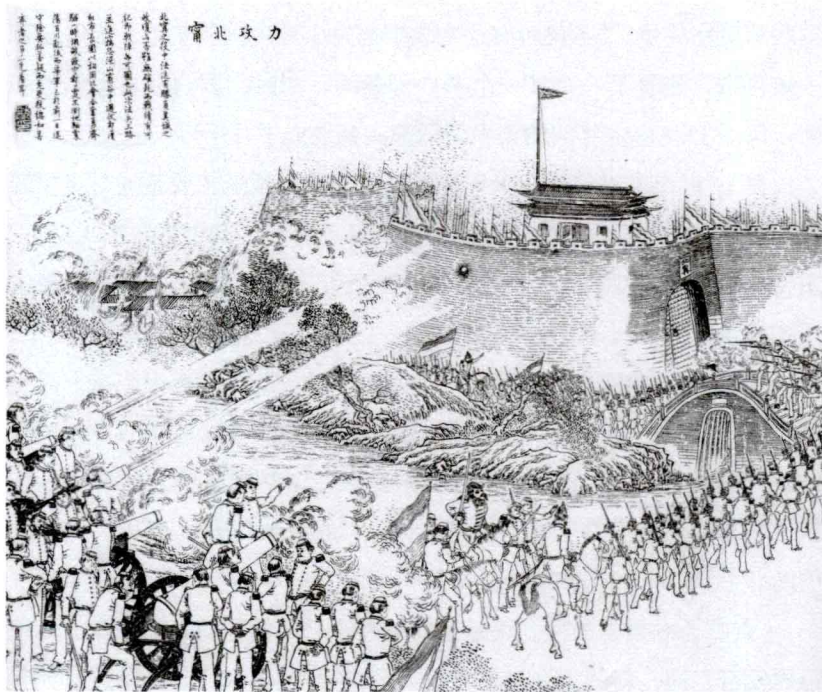


图2.43 | 吴友如,《法军进攻北宁城》,石版画,《点石斋画报》,1884年。

与西方画报里常常以照片为参照的配图不同，这幅插图不可能是根据摄影图像来画的，因为当时的相机在技术上还无法拍摄这种交战场面。因此，图画和文字的紧密呼应所透露出的，是画师吴友如（吴嘉猷，1839—1893）依据预先写好的文字构想出了他所描绘的战争场面。这个画面描绘了法军“布长围以相困”、“奋勇齐驱”，以及“烟焰蔽空”的情形。从历史上看，这幅战事图一方面标志了中国图画新闻报道的开始，但同时也继承了中国视觉艺术的两个古老的传统：一个是小说和戏剧读本的木刻插图，另一个是朝廷为纪念重要战事而特绘的战争图画。⁹⁰

《点石斋画报》是以石版技术印制发行的。本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）认为石版印刷术是视觉再现技术中的一个分水岭，因为它能够廉价、高速地大批复印图像。⁹¹由于这项技术能够提供和水墨线描丝毫不差的摹本，而水墨线描是中国传统绘画和插图的主要风格之一，所以石版印刷术在当时的中国格外具有优势，特别适合复制图文并茂的出版物。使用这种技术，《点石斋画报》里的图像得以

遵循中国传统美术的品位和偏好。也由于同样的原因，这些插图与摄影图像有着本质的区别。如果按本雅明的话讲，摄影“在图像复制的过程中，把艺术家的手与艺术的任务分开”了，⁹²那么《点石斋画报》所使用的石板印刷则是忠实地复制了艺术家的手笔。

这也解释了摄影和石版在表现战争图像中的另一个重要不同点。尽管吴友如精心地描绘了中法战争中的硝烟弥漫的景象，尽管当时的另一些石版画露骨地描绘了屠杀的场景（图 2.44），这些图画并不能像摄影那样直接“触动”读者的敏感神经。其原因在于这种线描图像缺乏一种现场感：如果说比阿托的照片使观者感到自己正在见证战争本身的残酷（图 2.32），《点石斋画报》给读

图2.44| 佚名，《扬州大屠杀》，
版画，1903年。



者提供的则是艺术家对新闻报道的再现和解释；读者无法避免插图和书法所渗透的艺术品位。这些图像的白描风格无法带来视觉冲击，而更多的是呈现了画师和书法家的博识和历史知识。读者不能从这些画面中体验到直接的情感和心理的震撼，用罗兰·巴特的话说，也就是这些画面不能起到“无声呼唤”的作用，给予影像以生命的“刺点”（punctum）。⁹³如果图画新闻希望具有这样的力量的话，那它必须有能力把观众转变为灾难的直接见证者。在中国现代史里，这种特殊的观看模式是通过一种新式的战争摄影实现的，而这种战争摄影所为之服务的则是一个浩大的民族觉醒运动。

137

这类战争摄影是兴盛于 20 世纪初的新闻摄影的一支，它继承了早期外国记者战争摄影的图像语言，但融入了新的主体性。我在早先的讨论中已经说明，19 世纪下半叶新闻摄影之进入中国与西方帝国主义的扩张密不可分。比亚托等欧洲摄影师拍摄的战争图像在本质上是殖民主义性质的，因为这些图像作为一个整体反映了站在相机后面的征服者的心理。但不仅是这类图像推动了殖民，相机本身也带来恐怖。在当时的一个报道里，我们读到第二次鸦片战争战败以后，中国被迫与英法签订一项不平等条约。在仪式之后，“不知疲倦的比阿托……将相机的大镜头对准郁闷的恭亲王（他代表清廷签署了这项条约）胸口。皇阿哥抬起头，面色惨白，一脸恐惧。”⁹⁴在比阿托的照片里，恭亲王直视着镜头，脸上透露出绝望、懊悔和压抑的愤怒（图 2.45）。对于欧洲观众来说，这张照片绝佳地再现了一位被击败的对手。但对当时有机会看到它的中国人来说，他们肯定会感到这幅照片正在“无声呼唤”，因为它映射出了他们自己的恐惧和耻辱，揭示出他们自己的生存状态。

在这幅照片拍摄的数十年以后，中国民族主义浪潮进入了一个波澜壮阔的时期，把中国现代史带到一个关键时刻。1912 年中华民国的成立并没有带来和平、秩序或统一。相反的是，帝制复辟、军阀混战和进一步激化的外国蚕食使得民国初年内外交困。新一代知识分子为

了复兴中华掀起了一系列文化运动，希望把中国转化为一个独立的现代国家。虽然这些知识分子接受了西方教育并以西方科学、文化和政治体系作为新的社会秩序的基础，但他们同时也具有强烈的爱国精神。这种双重的主体性在1919年5月4日著名的示威游行中得到最明确的表现。⁹⁵这次示威发生在第一次世界大战后：虽然中国为盟军的胜利作出了贡献，但是控制巴黎和会的西方国家仍将德国在山东的特权转交给了日本。为西方人的背叛所激怒，大约5000名北京大学和其他学校



图2.45 | 比阿托,《恭亲王》, 1860年。

138 的学生去到天安门广场，抗议外国帝国主义强权，要求正义的制裁。他们的行动受到全国的支持。在全民的压力之下，中国代表团拒绝在《凡尔赛和约》上签字。

这次游行示威标志了中国政治史上一个新时代的开始，“民意”开始成为影响国内和国际政治的一股重要力量。这一事件也标志着一种新型公共空间在中国的出现。在接下来的年代中，通过群众运动和印刷文化，这一空间在主导民意、激发政治热情上发生了举足轻重的影响。20世纪初的中国，如历史学家杜赞奇（Prasenjit Duara）所指出的，正在实现成为现代民族国家的转变，而这个新的民族国家意味着“代表道德和政治力量的新的历史主体”；“民族成为一个集体的历史主体，随时准备为实现现代的未来完成自己的使命”。⁹⁶ 新闻摄影，特别是新闻摄影中的战争图像，为推动这场民族主义运动起到了重要的作用。

我们很容易理解战争摄影功能的这一转变：在民族主义话语的框架中，在爱国主义目光的凝视之下，这种图像为外国侵略提供了最直接和具体的证据，也最有效地激发了民族主义的情感。由于其内在的“实证价值”（truth value），摄影比任何传统艺术形式都更有效地承载了这一任务，特别是当半色调技术使新闻照片成了报纸杂志里的常客后，照片对民族主义意识形态和现代视觉文化的构成给予了巨大的支持。⁹⁷ 《世界》是中国第一本摄影杂志，创刊后随即发表了1905年一次爱国示威的照片，拍摄的是上海居民焚烧英国副领事摩托车的事件。⁹⁸ 《京话日报》于1906年首次刊登了半色调照片图，特写了被法国传教士害死的湖南南昌知县江绍棠的尸体。⁹⁹ 接下来的一年里，著名的女革命家和作家秋瑾（1875—1907）起义失败后被清朝政府杀害。广州的《国事报》发表了一组照片记录该事。¹⁰⁰ 1911年辛亥革命之后，民国政府马上通过出版新闻照片和刊物，努力扩散革命的消息。《大革命写真画》第一卷于1911年10月出版。这一系列出版物总共包括14卷，一直出到下一年，发表了600多张照片，记录了与民国成立相关的人物和事件。¹⁰¹ 同一时期，民国政府还发行了300多张“革命纪念明信片”。

从一开始，中国新闻摄影就富于对战争的反映。1904年的日俄战争是第一个被一家上海双周刊画报详细报道的政治事件。1909年后，中国主要的新闻报纸以及杂志和照片集都不断刊布具有轰动性的新闻照片，这些可触可及却又令人不安的图像向焦虑的读者展示了战争、暴动、屠杀、暗杀和其他各种暴力事件。对这类图像的需求随着重大政治事件的发生而剧增，如1911年的辛亥革命，1914年到1918年间的的第一次世界大战，最后是30年代开始的日本侵华战争。《大革命写真画》和“革命纪念明信片”已经包含有很多战争场面，如轰炸中的武昌之类。“一战”期间，中国记者和业余爱好者把欧洲战场的照片传回国内；¹⁰²一份双周刊杂志特意报道一战而创办；¹⁰³中国最大的两家出版公司——中华书局和商务印书馆——分别出版了大型影集《欧洲战影》（1914年，包括348张照片）和《欧战写真画》（1915年，包括123张照片）。

不过，只是到了抗日战争期间，¹⁰⁴战争摄影才真正成为大众视觉文化中不可或缺的一个成分，并有力地推动了全国范围内的抗日运动。我们可以把这种视觉文化称为“创伤文化”，因为这时，创伤的建筑和人体终于成为整个视觉领域中的一个主导因素。有的学者指出在后现代的美国文化里，废墟图像象征了人们对创伤和冲击的集体性痴迷。¹⁰⁵但是战时中国的废墟图像则主要是用来构建“受难”与“幸存”双重主题的民族寓言。一方面，八年的战争对中国人来说无异于一场大劫难；死亡、毁坏、贫困和迫害成为其间的日常事件。¹⁰⁶另一方面，受难之所以成为视觉再现的主题，是因为它为抵抗运动提供了意识形态和政治上的支持。所以，战时中国的废墟图像虽表现了挫伤，但也起到了为中国的自由独立辩护的作用。这些图像因此最精确地涵括了与中国生死存亡息息相关的痛苦和欣喜，拼搏和牺牲。

1931年9月，日军入侵东北，建立伪满洲国傀儡政权。1932年1月日军侵犯上海。面对第十九路军的英勇抵抗，日方发动7万大军，迫使中国军队全线撤退。转年，日军进攻关内，迫使民国政府签订《塘沽协定》，承认日本对热河的占领。1937年“七七事变”后，日军

141 占领北京和天津，紧接着发动了 20 多万大军和众多战舰飞机大举进攻上海，经过三个月的激战后占领上海。年底南京陷落，30 万中国百姓惨死于日军大屠杀中。同年民国政府迁都重庆。到了 1941 年，日军几乎占领了整个华东，同时不断空袭重庆和其他未占领地区，造成死伤无数。大批人口无家可归，中国面临着亡国灭种，成为日本的一个巨大的殖民地的危险。

但是日本的战争机器受到中国民众的顽强抵抗。从一开始，东北失陷和上海战役就激发了澎湃的爱国热情。“救亡图存”的呼喊响彻全国。为了号召人民团结抗战，左翼知识分子和艺术家建立了全国范围内的网络，开创新渠道以传布抗战的消息。他们的目的是动员起每一个中国人，利用所有资源支持抗战。¹⁰⁷ 话剧、漫画和报纸等文化形式被证明最直接有效；报纸在抗战中所起的宣传和教育功能进而激发了新闻摄影的发展。如洪长泰（Chang-tai Hung）指出，正是在这一时期，第一批战地记者出现了。¹⁰⁸ 与带有强烈宣传鼓动性的街头活报剧和政治漫画不同，报纸的基本功能是提供战事新闻，而摄影照片则最形象地满足了人们对这类信息的渴望。随着这种需求，出现了很多专门致力于新闻摄影的社团和机构。《中国摄影史 1840—1937》把这种情况总结如下：

142 “九一八事变”后，我东北大片国土沦陷，关内步步吃紧，在民族生死存亡的关头，民众关心国事，渴望目睹时局的演变，报纸、画报和时事性刊物都加强了摄影报道，许多会摄影的人，顺乎时代的潮流，纷纷组建摄影机构，到三十年代初期已达数十家之多，几乎遍及全国各地。如东北新闻影片社，中国新影社，新闻摄影社，中国新闻摄影社（中国社），北洋新闻社，新声摄影社，焕章新闻社，民觉社，国际社，亚东摄影通讯社，江西社，华东社，华北新闻摄影社，国民社，武汉社，长江摄影社，津东社，民声摄影通讯社，南中国新闻社，民众社，东北摄影社，全球社，中国摄影社，绥远通讯社，中联社，世界航空新闻社，中

图2.46 | 佚名，中国城市里被毁的房屋，1930年代。



国新闻社，嘉兴社，燕清社，西北新闻社，时事社，绥东社，湖南时事新闻社，广西社，广西民众社，远东社，等等。¹⁰⁹

这里所提到的摄影会在散布战事信息中扮演了不同的角色。有些是为报纸和杂志提供战争照片的新闻机构。有的既为报纸杂志提供照片也自己发表这类照片。有些会社很小，由若干同人组成。有的则发展成为大型、国际性的新闻杂志。这些会社所拍的新闻照片与战时新闻报纸的基本倾向一致，表现主题包括日军的残酷、中国军队的英勇、难民的拮据和民间的抵抗运动等。¹¹⁰ 废墟图像最常出现在记录日军侵略暴行的照片里。一种常见的编排方式是以多幅图片组成配有文字系列，由于能够带来一种突出的现场感而成为当时一种特别有影响力的形式。一个实例是“九一八事变”后不久，北京的《世界画报》在头版发表了由6张照片组成的《请看日兵屠杀我同胞》系列，以图解方式展示了日军如何在光天化日下抓住街上的中国人，绑住后枪杀。¹¹¹ 另一种流行的战时照片出版形式是报纸杂志的“副刊”。比如，《图画时报》在1932年的一期副刊里详细地报道了上海战役，为这种报道形式开了先河。¹¹²

报纸杂志常常把它们对日军战争暴行的摄影报道称为“见证”。“见”意味目击者的记录；“证”则意味“证据”。这个合成词因此明确地点出了战时摄影所具有的潜在法律效力及隐含的见证者的目光。图 2.46 和图 2.47 这两幅照片都把战争废墟和幸存者的形象并置在一起，共同体现了这一双重含义。在第一张照片里，废墟的观看者不再是外国记者或游客，而是一位中国本地人。作为一个见证者，他的凝视将观者的目光引到他周围被毁坏的城市。第二张照片里哭泣的婴儿则具有受害者和幸存者的双重身份。这张图片所记录的是 1937 年日军轰炸上海火车站时的景象，拍摄者王小亭（1900—1983）可能是当时最有名的中国摄影记者。¹¹³早在 1926 年，王小亭就跟随国民革命军北上报道北伐的过程。1929 年，他报道了蒋介石和冯玉祥在河南的战争，并出版了《西北战事真相》。¹¹⁴1930 年，他成为《申报》新闻摄影记者，并参与创建《图画周刊》。1931 年日军占领东北后，他去到前线收集一手资料。中日战争期间他为美国米高梅公司（MGM）和赫斯特新闻社（Hearst News Service）工作。根据他的回忆，他于 1937 年 8 月 28 日拍到这幅哭泣的婴儿的图片：



图2.47 | 王小亭,《1937年8月28日中国上海南站哭泣的中国孤儿》,黑白摄影,1937年8月28日。

铁轨上、月台上到处是炸死炸伤的人，断肢残体处处皆是，只是由于工作，才使我忘了所看到的東西。我停步装上片子，看到脚上的鞋子已满帮是血。我穿过铁轨，以燃烧着的天桥作背景拍了好几张全景，这时，看见一个男子从轨道上抱起一个幼孩，把他放在月台上后，又回去抱另一个受重伤的孩子。孩子的母亲已经死在铁轨上。我在拍摄这幅悲惨的情景时，听到有架飞机又飞回来了。我迅速对着那个孩子拍完了剩下的几呎胶片，然后向孩子跑去，想把他带到安全的地方去，但孩子的父亲回来了。¹¹⁵

五周以后，美国杂志《生活》(Life)刊发了这张照片——这是王小亭所拍电影胶片里的一个定格——然后它又出现无数海报和明信片，散布到全世界。据估计超过13亿人看到了这副图片，它遂成为战时中国最受关注的图像。¹¹⁶

这两张照片反映出战时摄影的一个关键美学特征，即我称为“战争废墟内化”(internalization of war ruins)的过程。在这一过程里，再现的焦点从纪实转为体验，从外在表现的转为心理经验。用马克·塞尔查(Mark Seltzer)的话来说，当观者将自己认同于照片里的受难者/幸存者/目击者之后，战争废墟的场景就“把对事件的指涉移向对自我的指涉；关注点从事件本身转换到了主体的自我再现”¹¹⁷。战时中国的这种自我再现，其本质是中国作为一个民族正处于危难痛苦之中，而中国的未来则取决于她是否能从这场浩劫中幸存。¹¹⁸ 20世纪上半叶，特别是在中日战争期间，民族“存亡”的问题被反复提出。一首写于抗战时期的电影插曲唱道：“起来！不愿做奴隶的人们！把我们的血肉，筑成我们新的长城！中华民族到了最危险的时候，每个人被迫着发出最后的吼声……”众所周知，这首歌后来成为了中华人民共和国的国歌。

作为一个伤痛中的民族的自我再现，无论是在目的上还是在其功能上，中国摄影师所拍摄的战时废墟和比阿托等西方摄影师所拍摄的早期战争摄影具有本质的不同。虽然两类照片都具有特殊的真实性

和象征含义，不过如我已经指出的，早期的战争摄影暗示了一种相机后胜利者的凝视，它们的假想观者是远离战火的外国观众。这些照片“不仅是事件的见证，而且通过把拍摄对象再现在特定的框架之内，在观看者和事件之间建立起一种距离”——这种距离对于摄影作为审视和统治的方式至关重要。¹¹⁹ 在中日战争期间，日本宣传机构为了类似的政治目的，继续创作了这类具有殖民主义和帝国主义意图的照片。民族主义摄影的目的则意在消除观者与被看对象间的距离。因为只有通过这种消除，观者才能将自己认同于照片里的受难者，将受难者的经验内化为自己的经验和痛苦。促成这种认同的就是本雅明所谓的“震惊”（shock），其功能是把特定的事件和经验与日常生活中的普遍情况联结在一起。¹²⁰ 对于本雅明来说，现实只有通过它的消失才能被真正把握，而摄影最有效地实现了从瞬间的视觉印象到一个永恒图像的转变：“指尖的一触就能将一个瞬间永远地凝固下来；相机赋予当下可以被追忆的震惊。”¹²¹ 正是这种特殊性和普遍性的双重意义，使像王小亭《1937年8月28日中国上海南站哭泣的中国孤儿》（图2.47）这类照片具有如此强大的冲击力，因为它所捕捉到的不仅仅是一个特定的悲惨时刻，而且是浓缩了整个战争造成的灾难和人类悲剧。

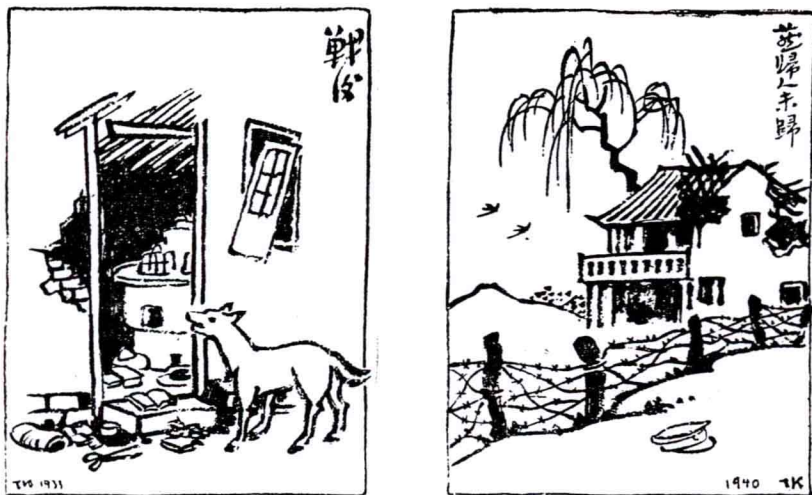


图2.48| 丰子恺，《战后》（左），1933年；《燕归人未归》（右），1940年。



图2.49 | 吴作人,《重庆大轰炸》,油画,1941年。

图2.50 | 吴作人,《不可毁灭的生命》,油画,1941年。



其他艺术媒介也群起表现战争的伤痛,以推动国人的高涨爱国热情。¹²²很多富有震撼力的木刻版画迫使观众直面民族的存亡,如李桦的《怒吼吧,中国!》。漫画这种艺术形式在战时影响巨大,日军暴行成为其主题。¹²³不同漫画家发展出不同特色的艺术风格。如赵望云(1906—1977)受到新闻摄影影响,推崇纪实。抗战时期他创办了《抗战画刊》并为其创作了大量画作,记录了走访华北农村所观察到的破产农民的困苦。¹²⁴丰子恺,这位“当时中国出色的哲理漫画家”¹²⁵,则简洁而富有诗意地描绘了类似的主题(图2.48)。虽然丰子恺以文学作品驰名,但是他认为政治漫画在影响现实上更为有效:“与使用抽象语言以表达思想的文学相比,漫画的宣传效果绝对更为迅速而有力。”¹²⁶很显然,到了三四十年代,建筑废墟,特别是战争废墟的图像已经成为了中国流行美术和视觉文化中的一个重要组成部分。

抗战也给绘画的创新带了巨大的动力。一位艺术家宣称:“这场战争是中国艺术史上的一个转折点……新艺术使人认识到民族存亡的紧迫,记录下人们的抗议,也起到公众爱国教育的作用。”¹²⁷与新闻报纸和漫画一样,绘画不仅在题材上表现了轰炸下的城市和无家可归的难民,而且在艺术风格上受到新闻摄影的影响而开始具有一种更强烈的视觉迫切性。在油画界,吴作人(1909—1989)创作了具有震撼力的《重庆大轰炸》(图2.49)、《空袭下的母亲》和《不可毁灭的生命》(图2.50)三部曲。吴作人于1930年到1935年间在巴黎学习,在日军入侵北京、天津和上海的前夕回到祖国。他的生活在抗战期间充满了悲剧



图2.51 | 蒋兆和,《流民图》局部,纸本设色,1942—1943年。

和为幸存的挣扎:1939年,他的比利时裔夫人李娜生产时赶上日军轰炸,不幸早逝;1940年6月,他在重庆的寓所遭日军空袭,很多画作被毁。他充满愤怒地以画笔记录下被轰炸的重庆,在翌年创作了以上提到的三幅油画。

148

在水墨画界,蒋兆和(1904—1986)于1943年创作了27米长,2米高的巨作《流民图》,描绘了百余名战时无家可归的难民(图2.51)。采用高度的写实主义风格,他惟妙惟肖地描绘了这些等人大小的形象,明暗细腻的身体和面部,与褴褛的衣着及简洁的环境形成强烈对比,凸现出人物在身体和精神上遭受的创伤。这些流民或蜷缩在断壁前,或怀抱着死去的孩子,以一种中国传统绘画里未曾有过的紧迫性冲击着观众的视觉和心理。我们不难发现这些视觉特点与新闻摄影的关系。值得注意的还有,在战争期间这幅画主要是通过照片复制片而为人们熟知:考虑到政局的动荡和严酷的审查制度,蒋兆和把这幅画拍成了照片,制成50本高质量的画册以便流传。他的谨慎证明是明智的:日伪当局几乎立刻就封掉了《流民图》在北京的首展,翌年在上海的展览也随着画作的失踪而不了了之。¹²⁸

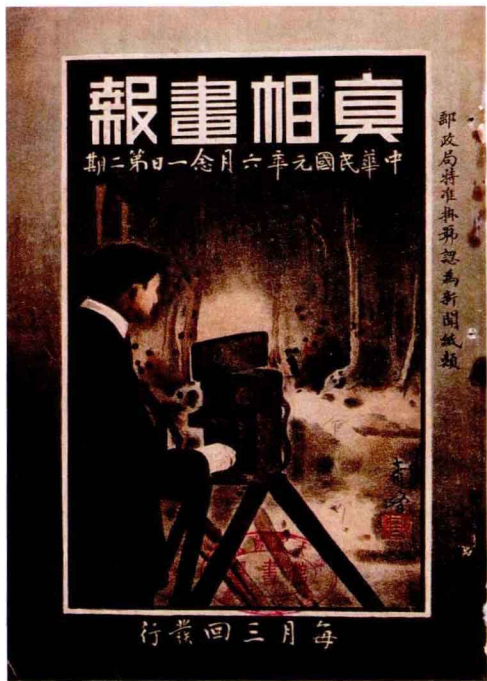
水彩画作品中则有王少陵(1909—1989)的《沪战后的商务印书馆遗迹》(图2.52)。商务印书馆创办于1897年,到1914年已经成为中国最大型的学术出版社,其大量出版物包括经典注释、课本、字典、

图2.52 | 王少陵,《沪战后的商务印书馆遗迹》,水彩,1932年。

图2.53 | 高奇峰,《真相画报》,封面,1912年。



学术期刊、翻译书籍等，为学术研究提供了重要资源。学生和学者也常常使用它的东方图书馆，其中陈放了很多珍本书、西语书籍杂志和相当全面的参考书。1932年1月29日，日军战机三次空袭了商务印书馆，2月1日，日方又遣人纵火，东方图书馆和其他几栋楼因此相继被毁。对中国知识分子来说，轰炸商务印书馆的暴行最明确无疑地揭示了日军意图摧毁中国文化的野蛮行径。很多报纸杂志都刊发了商务印书馆东方图书馆被轰炸后的废墟照片。这些照片被视为事实本身，成为绘画再现的对象。将照片和王少陵的水彩画作一比较，我们发现画家特意强化了废墟的雄伟。以仰观角度描绘，图书馆的残存躯体充满了整个画面。他的画因此不仅记录和谴责了战争暴行，而且也暗示了受难者的傲骨和不屈。



在所有 20 世纪上半叶的中国画家，广东艺术家高剑父（高仑，1879—1951）最明确地体现了战争废墟绘画、新闻摄影以及政治之间的密切关系。高剑父不仅是现代中国艺术史上的重要人物，而且也是著名的革命家，在日本学习美术时就加入了孙中山领导的民族主义革命。1907 年他回到广东，参加了孙中山的同盟会。为了推翻清朝政权，他和几个同志在 1910 年成立了“支那暗杀团”，密谋刺杀清朝高官。1911 年辛亥革命中，他统领东新军，占领广州。¹²⁹ 民国成立后，孙中山委托他通过摄影散布革命的消息。¹³⁰ 他因此组织了“中华写真队”（也称为“中华战地写真队”），报道正在进行中的革命战争和新成立的民国的活动。写真队的作品经常出现在《真相画

报》中，该杂志为广东画派重要画家高奇峰，也是高剑父的弟弟，于1912年所创办。《真相画报》的创刊宗旨包括“监督共和政治，调查民生状态，奖进社会主义，输入世界知识”。第二期的封面是高奇峰的一幅画（图 2.53），画中的年轻人把相机镜头对着一片深杳的林木，似乎正在探索其中的隐秘。这幅画把“摄影”和“寻真”等同起来，给杂志的标题提供了一个视觉的比喻。

革命后，高剑父对随之出现的权力斗争深为反感，回绝了广东省省长的职位。他赋予自己的任务是通过建立“新国画”发动一场艺术革命。高剑父的“新国画”受到他早年在日本看到的“日本画”的影响，希望在艺术风格上融合中国传统的笔法和西式的写实主义。¹³¹他同时也希望“新国画”的内容和功能可以贴近现实，并能为普通人所接受。为了实现这些目的，高剑父和高奇峰建立了艺术学校和出版公司，组织了艺术社团，举办了公共画展。1923年，高剑父在广州成立“春睡画院”，1939年在澳门和香港举办画展抗议日本侵华。评论家陈锦云（Chun Kum-wen）这样报道了这次画展：

中国的抗日战争使艺术成为一种文化武器，这已广为人知了。两年来，中国漫画家和版画家通过漫画和海报号召全国人民把抗战进行到底。在一个识字率还很低的国家里，漫画和海报作为鼓动群众情绪的工具是再重要不过了。当漫画家和版画家出色地为抗战作出自己的贡献的时候，我们要问，那些还痴迷于传统国画的画家们，他们在干什么？中国山水花鸟画的画家们能为抗战做些什么？他们能否为表现战争而放弃他们传统的山水花鸟画呢？中国画能不能够适应战争的需要呢？这些问题已经被提出了很多很多次了，不过直到春睡画院的这次画展，我们才有了具体的例证，告诉我们中国画一样可以参与战争，而不失去自身的美学价值。¹³²

画展中的画作显示出画家们对传统绘画技法的把握，但是他们没有表现传统的山水或花鸟，而是关注着战争带来的不幸，特别是日

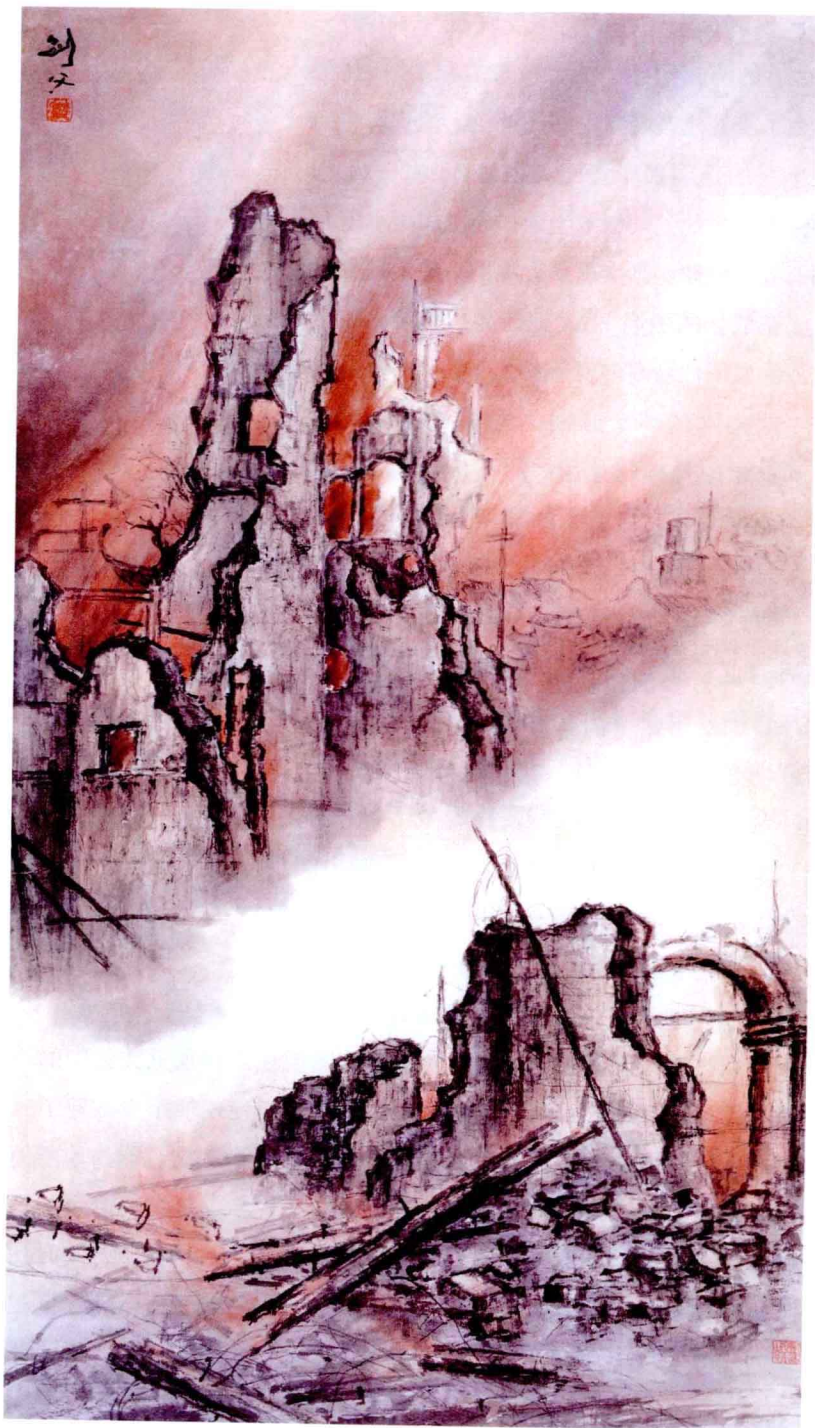


图2.54 | 高剑父，《东战场的烈焰》，纸本设色，1939年。

军空袭下普通人民的苦难。司徒奇（1907—1997）的两幅作品《劫后归来》和《妈啊！》，表现了身处建筑废墟里的受难者，使我们想起王小亭的新闻摄影。而关山月（1912—2000）的《渔民之劫》则根源于画报和民间美术里典型的战争图像。画展里最有震撼力的是高剑父的《东战场的烈焰》¹³³，把新闻摄影转化为对抗战的象征性绘画再现（图 2.54）。

152

这幅画的整个画面为两组建筑废墟占据。前景中是碎砖乱瓦中的一截残壁和一段倾倒的电线杆，以粗犷的笔墨勾勒而成。残壁旁是一个拱形的窗户或门框，暗示出废墟的前身是一座西式建筑。一团白烟在这组残骸后升起，把它与中景中的第二组废墟隔开。这第二组废墟是整个画面的焦点，中心的建筑虽然已被炸毁，但其残壁仍高耸入云。背景中是远处的废墟，整个城市都在燃烧。虽然看不到火源，但赤焰和浓烟遮住了整个天空。

与现代中国美术中的其他废墟图像相比，高剑父的废墟主题绘画更集中地体现出这位画家对这个主题的持久兴趣，反映出废墟图像在当时视觉文化中的不断变化着的象征含义。考察高剑父的作品，我们发现他至少试验了三种废墟图像的模式。第一种属于“如画废墟”。这类图像可能与他所倡导的“新国画”相关，属于把西方绘画模式融进中国传统绘画中的尝试。他在 1926 年画的《五层楼》上题了一首典型的怀古诗，感叹时间的流逝。1934 年作的《斜阳古塔》（图 2.55），则与颜文樑、潘玉良相似主题的油画有很有共同之处（图 2.20—图 2.22，图 2.28）。在 1930 年和 1931 年游历印度和东南亚以后，他继而画了《南印度古刹》（1930



图2.55| 高剑父，《斜阳古塔》，纸本设色，1934年。

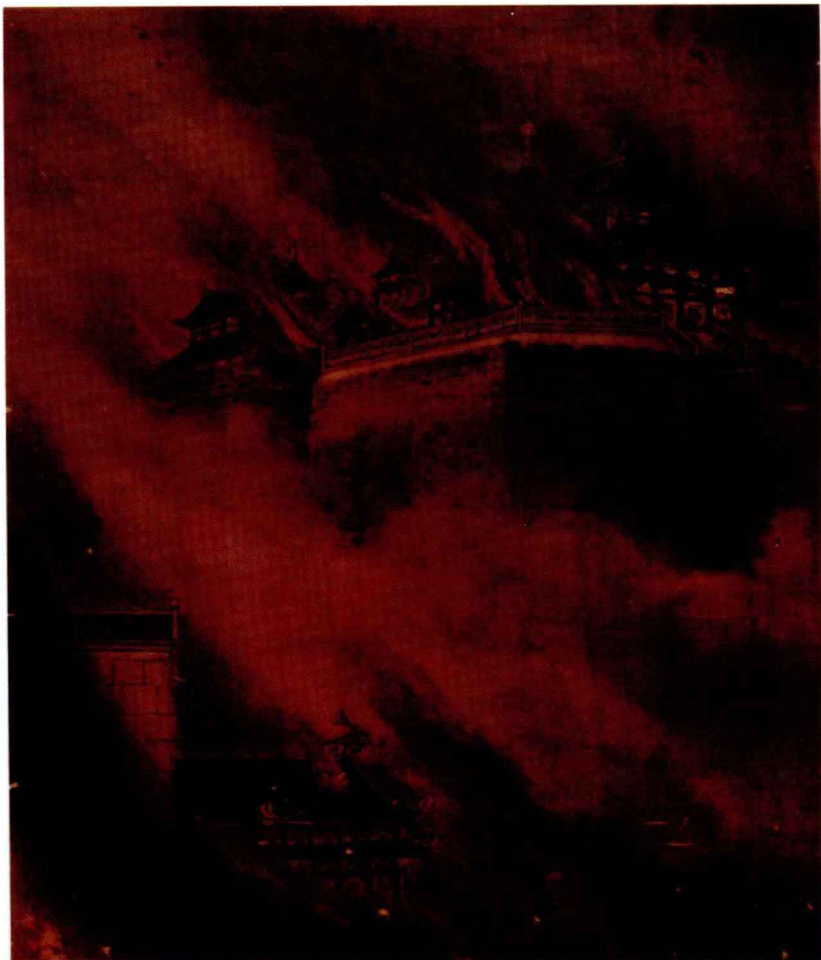


图2.56| 高剑父,《阿房劫火》, 绢本设色, 1920年代。

年代初)、《缅甸佛塔》(1934)和西藏的古塔,都具有典型的“如画废墟”的风格。

他的第二种模式随战争的来临而出现。在这个模式里,战祸成为表现的主题,但图像语言仍然是象征性的,采用传统的历史典故或宗教符号。这个模式实际上可以追溯到一幅没有确定创作日期的早期绘画。名为《阿房劫火》,它描绘了火烧阿房宫的故事(图2.56)。虽然所依据的是日本画家木村武山(1876—1942)的同名画作,但它仍显示出高剑父对表现战火和劫难的兴趣。这一兴趣在日军侵华以后获得



了更为实际的意义，典型作品包括《白骨犹深国难悲》（1938）和《文明的毁灭》。后者的中心是悲风中的一座巨型十字架，可能是为了哀悼法国的陷落（图 2.57）。

《东战场的烈焰》则代表了第三种模式，也标志了高剑父描绘废墟的巅峰。这幅画从新闻摄影中吸收了很多素材，但它仍属于象征性而非报道纪实性的作品。它并没有原原本本地记录某一座城市或某一次轰炸，而是象征了中国所有受到日军蹂躏和威胁的城市。与王少陵的

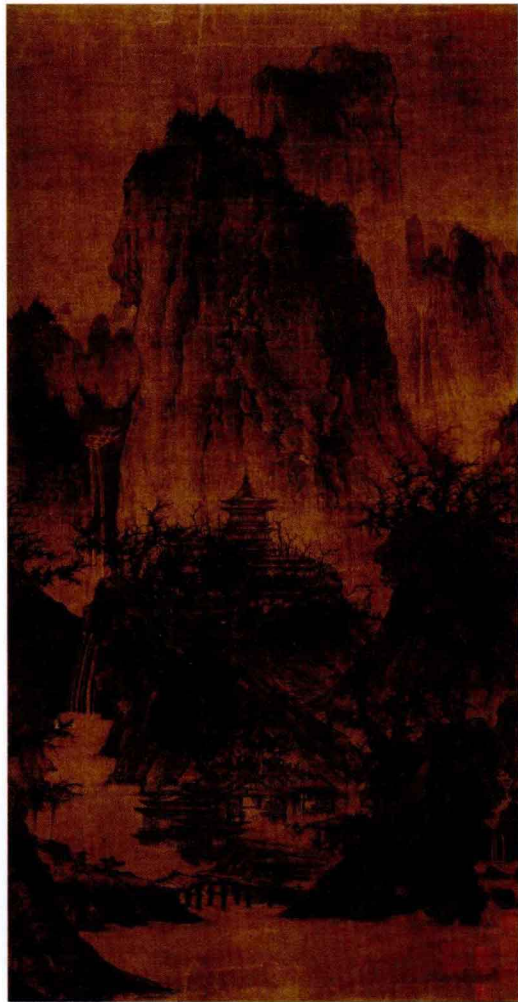


图2.57 | 高剑父，《文明的毁灭》，纸本设色，1940年代初。

图2.58 | 李成，《晴峦萧寺图》，绢本设色，10世纪。

《沪战后的商务印书馆遗迹》类似，它也赋予了废墟一种特殊的纪念碑性。事实上，画面中部的建筑残骸让我们想起宋代山水画中的雄山峻岭（图 2.58）。“山”一直被视为中国文化的象征，但是高剑父笔下的这座“山”却是势如累卵。不过它还没有倒下——它并不象征着溃败或乞求，而是在激发着英勇奋斗和自我牺牲的精神。这种象征主义的表达揭示出这幅画和所有战时废墟图像的一个普遍意义：虽然这些画在记录现实或引发情感反应上无法与照片相比，但它们更为概念性地缔造了民族存亡的寓言。作为象征性的宣言而非事实的记录，它们传达了艺术家抗战的决心，并呼唤观众不惜一切代价抵抗日军。

154

155

| 圆明园：毁灭、荒废和重新发现

圆明园遗迹的历史最集中地说明了废墟在现代中国所扮演角色的变换，并清晰地总结了我在本章中所讲述的故事。¹³⁴事实上，在中国经过 19 世纪到 20 世纪的社会变革转化成为一个民族国家的进程中，这个残毁的皇家园林可以说给这一期间中对废墟的重新思考提供了一个中心点。但是正如我在下一章中将要说到的，作为一个基本政治符号，圆明园的意义又超出了任何特殊历史时段的限制，而是在中国现代史的每一个重要转折点上被不断唤起。

位于北京西郊的这座御苑在康熙、雍正和乾隆年间发展成为中国的园林之冠。占地将近 800 英亩（320 公顷）的圆明园不是单一的一座园林，而是由大大小小、星罗棋布的众多园林组成。1751—1784 年间乾隆每一次访问江南以后，都把他在南方看到的美景复制到园里。连神话和佛教传说中的虚构场所也以建筑的形式在这里化为现实。它不仅供皇帝休闲游乐，而且被想像成一个具有象征含义的空间，一个涵括宇宙，通过与世界上其他地点相连而实现自身价值的乌托邦。¹³⁵

这种象征主义也为园内一组洛可可风格建筑提供了原因。这就是坐落于圆明园东北角，与园内其他建筑具有迥然不同风格的“西洋楼”。圆明园中的大部分亭台楼阁都是以中国传统风格修造的雕梁画栋

156

的木质结构，但是西洋楼却以白色大理石建造而成，并饰以各种雕塑和浮雕。它被视为海外奇观，并使用了西洋科学技术以吸引皇帝的兴趣：西洋楼中最宏伟和精美的海晏堂前是一座用水泵控制的喷泉（图 2.59），由法国耶稣会士蒋友仁（Michel Benoist, 1715—1774）设计监修而成。水泵与环绕喷池的象征十二生肖的人身兽首铜像相连，铜像每隔两个小时轮流从口中喷水，所以整个喷泉也就是一座巨大的钟表。从更广阔意义上说，这座喷泉可说是代表了“西洋楼”的基本特点：不管是从建筑材料和技术还是从建筑结构和装饰看，它都体现了“异”和“奇”的概念。涵盖着这种意义，“西洋楼”满足了乾隆皇帝坐拥天下的雄心。

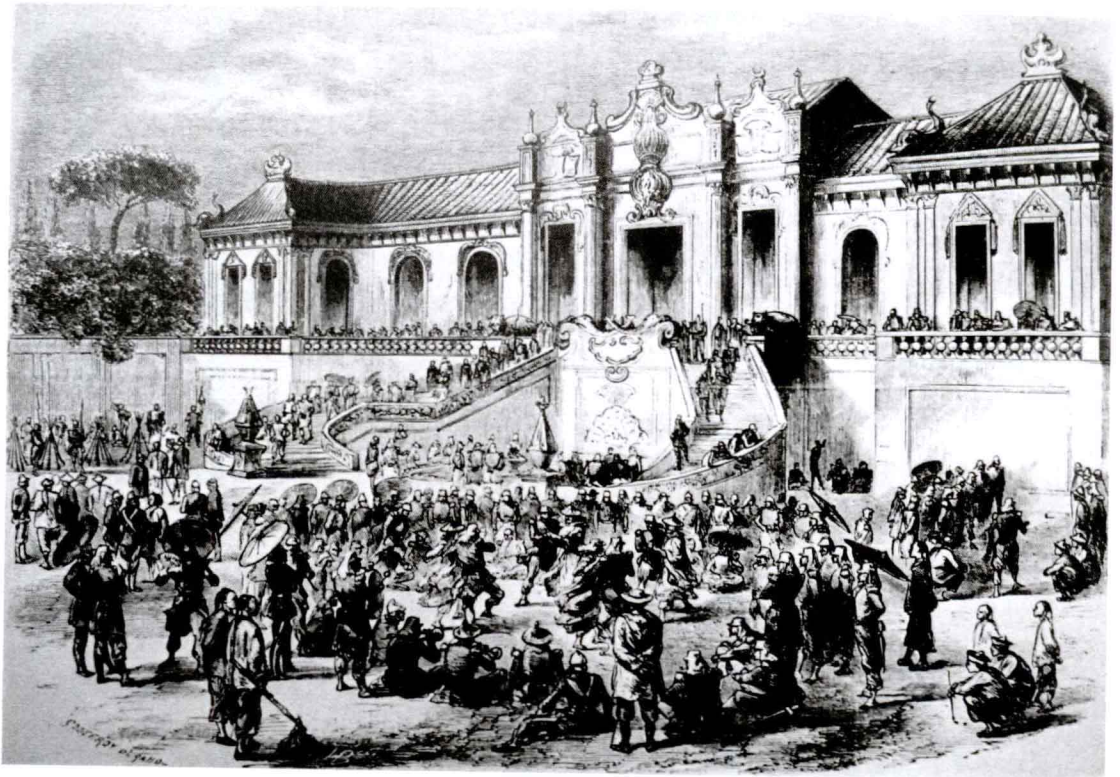
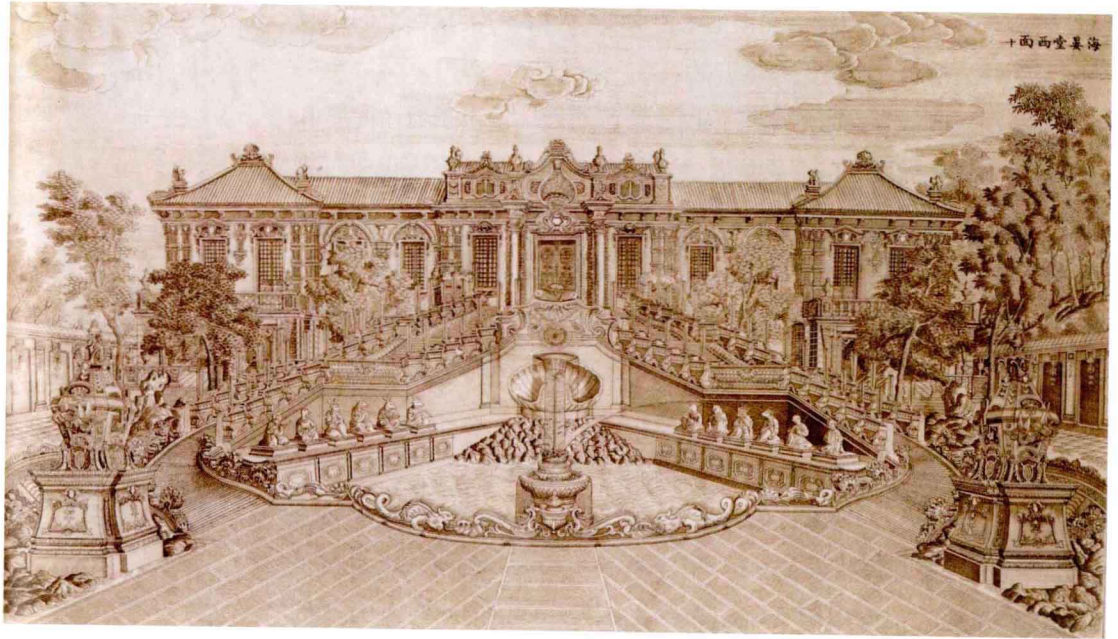
这一帝国美梦在 1860 年终于破裂。那一年，英法联军在占领北京后洗劫了圆明园，皇家珍藏被抢掠一空，园林建筑也被付之一炬。海晏堂前的十二生肖铜像的头部被切割下来（图 2.60），作为战利品带回欧洲。法国文豪雨果被自己同胞在海外的这种暴行所激怒，在一封公开信里写道：“我们称自己是文明人，称人家是野蛮人。但这就是文明对野蛮的所作所为！”¹³⁶

不过“西洋楼”之毁于西洋人之手并非偶然，它标志了欧洲人对待中国态度的一个历史性转变。当其建立之初，“西洋楼”不仅满足了中国皇帝对西方艺术和科技的向往，而且也包含了欧洲人的计划和意图。基督教传教士希望通过它博得中国皇帝的青睐和支持，以便更有效地在中国传教。事实上，如果仔细考察一下，我们可以发现这些所谓的“西洋楼”其实融合了很多中国因素，更准确的说是源自欧洲人想像中的“中国风”建筑的回应。¹³⁷最明显的是，这组建筑都有着中式屋顶，而人身兽首的十二生肖像虽然明显使用了欧洲雕塑风格，但都身着中式长袍。因此，虽然对于中国观众来说这些“西洋楼”展示了外国建筑传统，但对于蒋友仁和其他在清廷工作的欧洲传教士来说，它们所代表的则是东西之间的文化交融。从这个角度看，西洋楼的被毁不仅象征了乾隆皇帝世界帝国美梦的破灭，而且也粉碎了传教士在地球上建立普世基督教王国的梦想。不管如何看，“西洋楼”的废墟都

158

图 2.59 | 圆明园海晏堂，铜版画，伊兰泰（活跃于 1738—1786 年）起稿，造办处雕版。

图 2.60 | 戈德弗鲁瓦·迪朗（Godefroy Durand），《1860 年对圆明园的洗劫》，见《画报》（*L'Illustration*），1860 年 12 月 22 日。



象征着一个不复存在的东西交汇的浪漫时期，也表明了东西之间以政治征服为特征的新的权力关系的开始。

第二次鸦片战争以后，清廷试图重修圆明园，但由于财政吃紧和政局不稳而未能完成。部分修复的建筑在 1900 年八国联军入侵时再次被毁。由于驻扎在那里的卫兵和太监无法有效地保卫面积巨大的皇家废园，偷盗成为不可防止的事情。到最后，所有搬得动的东西都被搬走，只剩下当年“西洋楼”的大理石柱留存在荆棘之中。圆明园被毁之后的命运因此似乎将遵循中国古代的惯例：一旦错过被重修的机会，它就只可能永远地消失。

具有反讽意味的是，恰恰是欧洲人赋予了圆明园第二次生命。19 世纪 60 年代以后，一些欧洲人开始重访西洋楼，他们的身份不再是破坏者或强盗，而是探险家和游客。¹³⁸这些人中最早到那里去的可能是一个叫弗里曼 - 米特福德 (Algernon Freeman-Mitford, 1837—1916) 的英国人，当时是英国大使的一位年轻随从。在 1865 年 8 月的一个夏日，他和几个朋友一起来到圆明园。以下是他的记载：

我们走过几处庭院，里面除了烧焦废弃的断壁，没什么可看的。经过一丛枯死的松树，我们沿着林荫小径来到湖边的一座亭子，在那里我们吃了早餐。那儿很美。湖上有很多盛开的莲花，里面还有若干覆盖着树木和建筑的小岛。赤身裸体的渔夫在湖中划船，给风景添加了一点天真和野性，当然也给我们增加了一些乐趣……

没有什么比得上有一位中国仆人伺候你野餐或郊游的了——他什么困难都能克服。我们的仆人少头 (音译) 从来不会忘记任何东西，连名叫“丹”的小狗都有它在家常吃的拌饭。我们吃完早餐，在一群欣赏的观众的环绕之中出发去看废墟。很难想像这些宫殿以前是什么样子，因为它们已经被完全毁掉了。我们在陡峭的台阶上爬上爬下 (对那些裹得紧紧的小脚来说，走这些石阶肯定不是件轻松的事情)。露台上爬满了野生的藤茎和有香味的野

草，所有的石头都被火烧裂了。两个巨大的大理石麒麟雕刻精美，也是满身裂痕，几乎将要坍塌。八角形的三层楼已经所剩无几，只剩下白色大理石栏杆告诉我们它曾经所在的位置。¹³⁹

这段话写于他探访“西洋楼”之后不久，生动地记录了圆明园废墟被重新发现时的情景：虽然它的被毁只不过是5年前的事情，此时它已经成为一处享受郊游餐饮的去处。到了19世纪70年代，更多的欧洲人为了同样的目的来到圆明园。这些人不少都就职于为促进国际贸易而于1854年成立的北京海关。这些欧洲人惊讶地发现了野草荆棘中这些欧式宫殿的遗存，他们的反应遵循了典型的浪漫主义废墟情结：他们被遗址的忧郁之美而震撼，由此反思其衰落所隐含的人类悲剧。德国人奥尔莫（Ernst Ohlmer, 1847—1927）是这批人中的一个，他后来回忆道，“在70年代中期，这些建筑虽已荒废，为野草覆盖，但仍散发着诱人的魅力……观看者无法不作出这样的忧郁反思：在这个文明的时代，居然仍会有对这个人类辉煌业绩所作的如此毫无意义的破坏。”¹⁴⁰

这些人把拍摄圆明园遗址当作了自己的责任和爱好。法国摄影史家维珍纳·蒂瑞丝（Régine Thiriez）出色地收集了有关这些摄影者和他们的作品的信息。¹⁴¹虽然这些人在政治史中似乎无关紧要，但他们留下的照片最可信地展示了19世纪晚期这所荒废御园的状况（图2.61）。他们中除了托马斯·查尔德（Thomas Child）后来成了颇为成功的半职业摄影师以外，其他人，包括奥尔莫和泰奥菲勒·皮瑞（A. Theophile Piry, 1851—1918），都是名不见经传的业余摄影爱好者。他们没有留下任何文字记载拍摄废墟时的情境。但他们的照片清楚地透露了他们的感觉：这些西式废墟似乎移植自他们自身的文化传统，给这些身处异乡的欧洲人带来了精神的慰藉。出于同样的原因，废弃的“西洋楼”给他们以及他们的家人和朋友提供了理想的郊游场所。在皮瑞拍摄的一幅格调轻松的照片里，一组西方人正在海晏堂的废墟前野餐（图2.62）。和弗里曼·米特福德的那次郊游类似，野餐的桌子和条凳一定

也是由那位站在旁边的中国仆人提供的。他沉默地等待在那里，无声地看着这群外国人兴高采烈的聚会。

皮瑞的这张照片摄于 1912 年前后，也就是中华民国成立之初。不过图像本身并没有显示任何的政治动荡。事实上，对皮瑞和其他拍摄这处废墟的欧洲摄影师来说，圆明园所吸引他们的是它那种虚幻的宁静和永恒，而不是它的政治含义和历史性。但是对于 20 世纪初以后越来越多来到此处的中国游客来说，被毁的圆明园废墟令人心痛，唤起他们对于民族耻辱的集体记忆。1898 年百日维新的领袖康有为（1858—1927）在 19 世纪 90 年代中期走访了圆明园。他在那里所看到的肯定坚定了他希望把中国改变成一个现代国家的决心。在他给光绪皇帝（1874—1908 年在位）上书的改革计划里，圆明园的教训是他第一封请愿书的中心主题：

161

夫诸苑及三山，暨圆明园行宫，皆列圣所经营也，自为英夷烧毁，础折瓦飞，化为砾石，不审乘舆临幸，目睹残破，圣心感动，有勃然奋怒，思报大仇者乎？¹⁴²

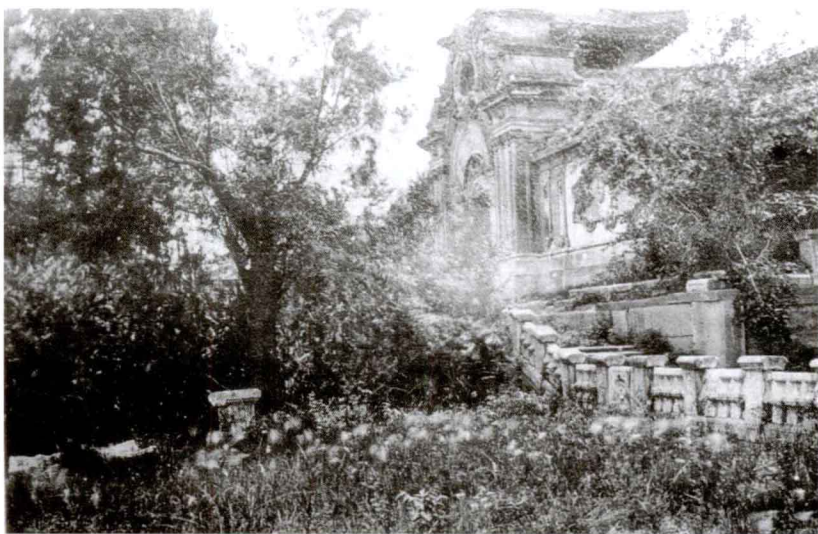


图2.61 | 奥尔莫，《谐奇趣旁的钟楼》，1875年左右。

图2.62 | 皮瑞,《海晏堂废墟前的野餐》,1912年。



圆明园的访问者还包括李大钊（1889—1927），五四运动的一位领袖和中国共产党创始人之一。与康有为类似，他在1913年走访圆明园后写道，“望圆明园故址，只余破壁颓垣，残崎于荒烟蔓草间。歔歔凭吊，感慨系之。”¹⁴³

在李大钊访问圆明园六年后，五四运动爆发了，园旁诸大学的师生更频繁地造访废墟遗址。这些学校是爱国主义运动的温床，其师生参加和组织了抗议列强的游行，他们对于此处废墟的感怀也就可想而知。到了20世纪30年代，当日本侵略中国的野心已是洞若观火，圆明园受到大众更广泛的关注。1931年，就在日军入侵东北前不久，北京举办了一次圆明园遗址和文献展览，时机是该园被毁70周年。这次展览由中国营造学社和北平图书馆联合组办，是中国历史上第一次纪念一处被毁坏建筑的公众活动。展览的场地在紫禁城边的中山公园，陈列内容有圆明园的建筑模型、早期图像、文字记录及从遗址收集的

遗物。为配合展览，历史学家向达（1900—1966）发表了圆明园历史的首篇详尽研究，追溯了它的建造过程和被毁的惨痛经历。两天内，超过万人参观了展览。¹⁴⁴

但这一事件也引出圆明园在现代中国的一个解不开的反讽。一方面，1931年的展览以及后来很多的类似活动和出版物，都具有清晰的民族主义的反殖民的政治诉求。但是另一方面，他们大都忽略园内的中式建筑，而总是聚焦于被毁坏的“西洋楼”，最终将这组欧式建筑推为整个圆明园的代表和替身。这种倾向的原因之一是技术性的：“西洋楼”是石质结构，因此在圆明园遗址里留下了雄伟的废墟，而大部分中国式的木质建筑都已荡然无存。另一个原因是知识性的：1931年的展览是由欧化的历史学家组办的，他们对这些中国化的西式建筑具有特殊兴趣，倾注了大量时间和精力研究其设计者和建筑过程。随着滕固（1901—1941）于1933年在上海发表了一组“西洋楼”废墟的早期照片（图 2.63），这种特殊的历史兴趣更得到长足的发展。滕固是在柏林大学攻读艺术史博士时发现的这组照片，他考定摄影师是德人奥尔莫，并以这段话结束了影集的前言：

自圆明园焚燬至今日，历七十二年。燬后残迹，经自然销磨以及强有力者之窃劫，所存遗物，为数已微。吾人执笔述此，俨如描想千年前之古物，能不令人叹息。读去年三月十三日之《大公报》，知北平中国营造学社与北平图书馆有圆明园遗物文献展览之举。惜此项照片晚得，不获送往陈列，供有心人之先睹，此作者所引为大憾也。¹⁴⁵

163

滕固在这里所说的“有心人”并不仅仅指对圆明园历史和建筑感兴趣的学者，同时也包括了所有参观1931年展览的观众，他们把前往这个展览视为一种爱国行为。这本影集是在东北沦陷、上海战役以后出版的，其中的一个意图在于提醒国人勿忘外国入侵所造成的历史悲剧。不同阶级和职业的人积极购买了这本影集，有的人在影集上写下



图2.63 | 藤冈,《圆明园欧式宫殿残迹》封面, 1932年。

了抗日诗词。

从这以后, 圆明园废墟开始具有一种更广泛的象征性: 它不仅只是和一个特殊的历史事件有关, 而逐渐成为一座在一般意义上反抗外国侵略的爱国主义纪念碑。中华人民共和国成立后, 圆明园遗址在官方宣传里成为黑暗的殖民统治时期的象征。这个半殖民地的历史在 1997 年中国收回香港主权后正式结束。为了纪念这一历史时刻, 圆明园里增放了一个巨大的铜鼎——这是国家一统的一个古老象征——以象征国家的统一 (图 C.17)。¹⁴⁶但同时, 圆明园废墟也和“非官方”的立场发生了联系: 前卫艺术家和先锋诗人被这些布满伤痕的废墟所吸引。他们聚集在那里朗诵诗歌 (图 3.22), 用黑白葬服包裹自己和废墟中的石头 (图 3.23)。这些围绕着圆明园所发生的意识形态的碰撞, 把我们引向“二战”后到现时之间的时段: 在这半个多世纪里, 废墟继续参与谱写漫长中国历史中的最新篇章。

第三章

过去与未来之间

当代废墟美学中的瞬间

| 绝望与希望的能指

1945年9月9日，中国在付出了惨痛的代价后——包括1750万平民的生命——终于取得抗日战争的胜利。不过国难远远没有结束：战后的中国政体分裂，经济瘫痪，时局动荡，国民党的腐败更加深化。自然灾害和政府治理不力造成农村饥荒和城市物价飞涨。无家可归的人口数目竟超过战时。越来越多的知识分子对民国当局失去信任，而憧憬更激进的共产主义革命。

日本投降四个月后，画家司徒乔（1902—1958）开始了考察华南乡间战区的长途旅行。据司徒乔夫人，作家冯伊湄（1908—1976）后来回忆：“我们走过广东、广西、湖南、湖北、河南、江苏六省。到处饿殍遍野。反动统治者不忙于医治战争的创伤，却忙于抢夺胜利的果实，不惜制造无穷的灾难，这不能不激起画家悲激的心情。他画了《卖女》、《逃荒》、《路有冻死骨》等80幅画，忠实地记录了他在蒋管区里亲眼看到的人间地狱惨景。”¹同年7月司徒乔在南京和上海展出了这些画作，前来参观的观众反应极其强烈。²

这些画中之一是题为《空室鬼影图》的一幅小画（图3.1），融合了现实景观与画家的幻想。断壁弃屋里只剩下孩子坐的一把小椅，孩子则已经死在已化为白骨的妈妈的怀抱里。骨架的双臂搂着孩子出奇鼓胀的肚子，骷髅头深情地看着孩子的脸。他们身后的废墙上显出似乎正在哭泣的鬼影。司徒乔在孩子旁边题下这些句子：

空屋鬼影图。衡阳四郊经日寇之搜括屠杀达十三阅月。胜利之后，十室九空。致和一乡三月份饿死六十九人。二甲十户



吕玉甫一家九人全数丧尽。余抵其家，幼子之尸尚陈空灶畔，腹大如瓠，盖吃糠充饥，涨塞而死。民国三十五年四月，司徒乔挥泪作。

图3.1| 司徒乔,《空室鬼影图》,纸本墨笔,1946年。

168

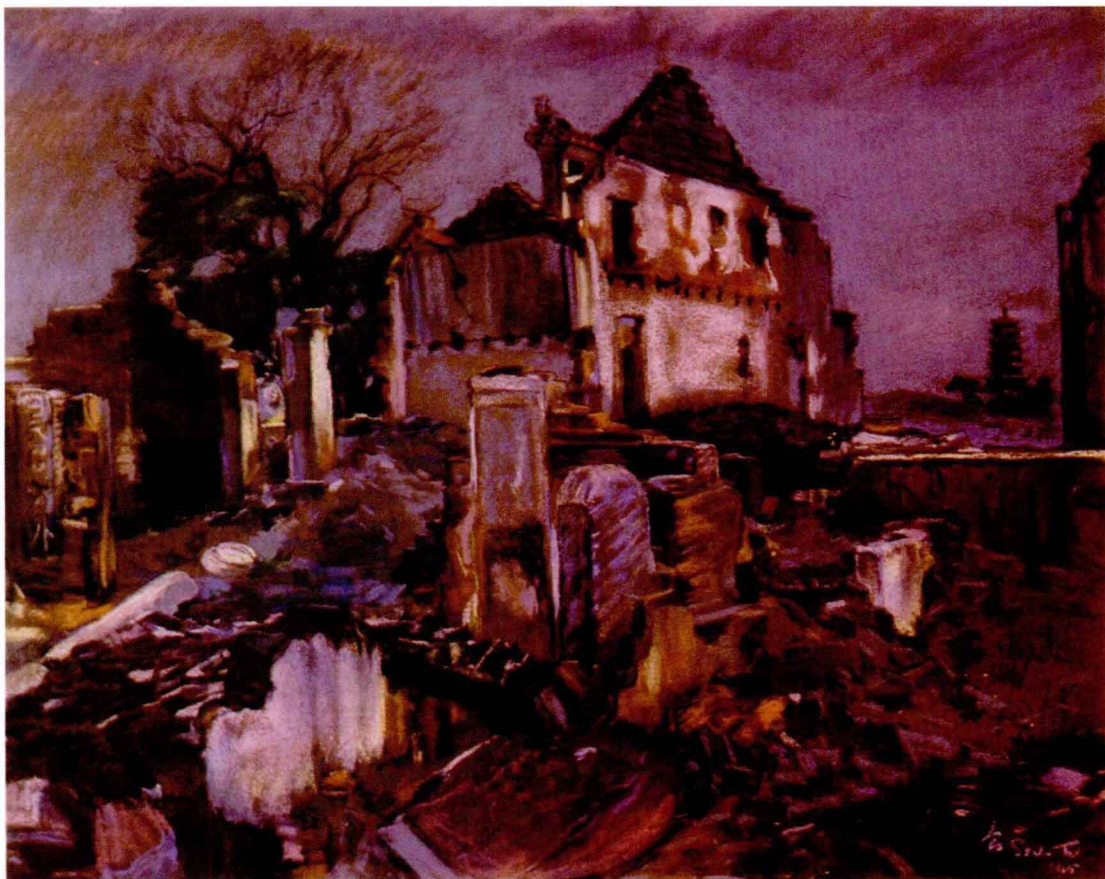
在 20 世纪中国美术里，这类画一般被归属为批判现实主义，目的是暴露社会的黑暗不公，激发人们追求更合理的社会和更美好的生活。从青年时期起，司徒乔就一直就属于这一流派。鲁迅曾称赞他在 20 年代北京学习时，“终日在画古庙，土山，破屋，穷人，乞丐”³。1925 年他描绘了五个警察殴打一个贫穷的孕妇的景象。1930 年他去了美国，在一家中餐馆工作，后因非法移民的身份而被捕。出狱后他画了一幅自由女神像，题词是“在不自由的地方画自由神”。抗日战争初期，他所有作品都在一次日军空袭中毁掉了。他逃到东南亚，在新加坡创作

了名画《放下你的鞭子》。《空室鬼影图》和很多他在1946年考察途中所画的作品延续了他以往的左翼批判立场。50年代以后，司徒乔艺术的这一面被一再地强调和表彰，画家本人也被评论界树立为20世纪初中国“无产阶级艺术家”的代表之一。⁴

不过社会批判并不是司徒乔1946年画作的全部内容。如果我们仔细研究这些作品，我们会发现它们还有着第二个主题，即对美好明天的憧憬。虽然他的这个方面还没有人认真讨论过，但其实司徒乔自己说得很清楚。比如在一幅画的背面，他这样写道：“被日寇炸毁的石鼓书院，门前枝头新绿，地上小草花在迎接胜利后第一个春天。一九四六年春，司徒乔作于衡阳。”

169

图3.2 | 司徒乔，《被日寇炸毁的石鼓书院》，油画，1946年。



这张画的整个画面充满了建筑废墟（图 3.2）。前景里的破墙断柱暗示着已经不复存在的房屋。远处一座还没有完全倒塌的受毁建筑，山墙高耸，使我们想起高剑父的《东战场的烈焰》（图 2.54）。不过这两幅画也有着明显区别，如果说高剑父所描绘的是正在把整个城市抹平的疯狂空袭的话，司徒乔画面里的废墟则是幸存之物，已经成了以往悲剧的残存证据。这里没有硝烟战火，废墟静静地矗立着，背后是蓝紫色的天空。我们看到主建筑旁的高树，虽然枝杈还是秃的，但茎上透出新绿。淡淡的绿色也出现在土地和墙壁上，暗示着春天带来的复苏。废墟后面片片墨绿色块，可能是挺过严寒的常青树木。

对画中这座废墟的历史作一简介，可以帮助我们理解司徒乔创作这幅画的特殊寓意。石鼓书院是中国历史最悠久的高等学府之一。它建于初唐，在宋代成为四大学府之首，在 7 世纪到 19 世纪的 1200 年间培养了众多顶尖学者。石鼓书院墙壁上无数的题词诉说了它悠久而辉煌的历史。但据冯伊湄的回忆，在 1946 年，他们“看见的是半壁颓垣、一片瓦砾。历代名人石上题刊，都破碎不可读，只有韩愈题诗一碑还完整”⁵。所以，和王少陵的水彩画《沪战后的商务印书馆遗迹》（图 2.52）一样，司徒乔这幅画的目的也于包括揭露日军的暴行。不过，正如他在画上的题词表明的，这幅作品还有着第二层含义，就是战争已终于结束，生活将重新开始。国家面对着重新书写自己历史的机会。

170 别具意味的是，当 1947 年司徒乔考察归来，在上海青年会展出这组画作的时候，使观众们发生强烈反应的也正是这种双重含义。人们一方面同情破产的农民，愤怒于国民党贪官，但也同时流露出对未来的希望。一个观众称赞司徒乔是一位“伟大的画家”：“你是忠于我们人民的。你写了地狱的一角”，但同时也赞扬他“歌颂着中国光明的前途”⁶。上海新闻报纸杂志上登载了超过 40 篇评论。著名左翼作家和活动家郭沫若（1892—1978）在一篇题为《从灾难中象巨人一样崛起》的文章里写道：“我们……应该听取这样强烈的一个呼声：坚





强地，更坚强地，象巨人一样从灾难中崛起，组织自己的能力，克服一切的灾难。”⁷

更广义地讲，这种双重含义为我们理解战后出现的一大批废墟图像提供了一个重要的契机。⁸黄新波（1915—1980）的《种子》（图 3.3）就是其中的一幅力作。碎砖布满这幅油画的近景，远处地平线上是孤零零的焦树。地是黑的，恶云蔽空。但主宰画面的并不是这片废墟风景。而是从中发生的希望：一双巨手像是新发芽的种子一样从碎砖中萌生。一位少女的巨大剪影在荒原上空漂浮，填满了整个天空。她长发飘拂，伸出双臂，向前方做出拥抱的姿势。她张着嘴，似乎正在呼唤人们跟随她去追求新的生活。

和司徒乔一样，黄新波也是一个坚定的左翼艺术家和鲁迅的忠诚追随者。1933年，他在上海加入左翼美术家联盟，并和鲁迅一起组织了“未名木刻社”。抗战时期他是“中华全国木刻界抗敌协会”的组织者之一，并于1939任协会会长。日军攻占武汉后，他负责把协会总部迁往广西，后来又迁到云南。战后他定居香港，创造了包括《种子》在内的20多幅大型油画。评论家陈迹指出，这批作品在揭露战后国人的悲惨境遇的同时，也表达了艺术家对美好社会的憧憬。⁹这种憧憬在1947年后进一步成为他的艺术中的主导因素。那一年毛泽东向世界宣布中国革命达到了一个关键时刻：“现在是全世界资本主义和帝国主义走向灭亡，全世界社会主义和人民民主主义走向胜利的历史时代，曙光就在前面，我们应当努力。”¹⁰香港的一家报纸刊发了这篇报告，而黄新波正是这家报纸的记者。这个契机也引导我们注意到在这幅画里，黑暗的地平线上升起了微薄但清晰的光芒——那是长夜之后的黎明。在光芒的指引下，那个年轻的巨人——中国人民的象征——正奔跑去拥抱太阳。因此虽然这幅画题为《种子》以象征希望的萌生，我们也可以采用郭沫若形容司徒乔画展的词语——“像巨人一样崛起”——来概括它的内容。

司徒乔的《被日寇炸毁的石鼓书院》和黄新波的《种子》代表了战后出现的新一类的废墟图像，在变换的政治情况下改写了战时民族

图 3.3 | 黄新波，《种子》，油画，1947年。

国家的寓言。与战时表现空袭和屠杀的图像不同，这类新型废墟图像的目的不再是激发反抗外国侵略的民族感情，而是在“过去”与“将来”之间开辟一个过渡和摸索的空间。¹¹这个空间结合了开放性、探索性和非确定性，因此类似于人类学家所说的“阈限”（liminality）——从一个阶段过渡到另一个阶段的经验转折。很多这种图像里的建筑废墟象征着尚未愈合的伤口，因此与上章所讨论的战时废墟图像具有类似的伤痛含义。但是这些图像不是再现当下正在发生的事件，而是指涉着通往未来的历史条件。因此这些图像一方面有别于把往昔浪漫化的“如画废墟”，一方面也和记录现实景观的“战争废墟”不同。它们是面向未来的，但不是“未来主义”的，因为它们表现的建筑废墟仍显示了对历史现实的执着。不过它们也不是“现实主义”的，因为它们所表现的废墟大多具有象征意味，反映了对以往事件或经验的记忆。总起来说，这些作品所承载的是一种悬置的时间性，把过去、现在和将来混和在一个过渡的、不稳定的时态之中。

废墟图像的这种新的时间性是本章的讨论主题。这类图像不仅出现于抗战之后，也同样出现在现代中国的另一次巨大劫难以后，那就是1966年到1976年的“无产阶级文化大革命”。此外，面对20世纪90年代以来城市化过程中传统民居的大规模拆迁，很多中国当代艺术作品同样地体现出类似的悬置时间性。不过，在讨论这众多的作品之前，我们有必要更仔细地考察一下战后的废墟再现和废墟美学。这种艺术再现和美学最具代表性的作品尚不是司徒乔或黄新波的绘画，而是费穆（1906—1951）导演的电影《小城之春》。

173

《小城之春》

费穆于1906年出生于上海，27岁导演了处女作《城市之光》（1933）。在接下来的四年里他连续导演了八部电影，其多产和实验的新意使他成了中国电影界的一颗新星。¹²《小城之春》是他的最后一部作品（图3.4）。虽然这部影片在1948年首映以后迅速淡出人们的视线，但最终取得了巨大声望——它在80年代重新浮现，立刻成了评论界一

致赞美的焦点。2002年，第五代导演田壮壮重拍了《小城之春》。2005年香港电影金像奖协会评选百年中国电影经典，《小城之春》名列榜首。今天，大家公认费穆是中国最伟大的电影导演之一，而这部电影被认为是代表了他在最高成就。

《小城之春》的故事发生在抗战胜利后的一座南方小城里。全片只有五个人物：年轻主妇周玉纹过着平淡无味的婚姻生活；丈夫戴礼言和她结婚八年以来一直重病缠身；戴礼言的老同学章志忱是位朝气蓬勃的富有理想主义的医生，也是玉纹的初恋情人；礼言十六岁的妹妹戴秀希望离家去上海读书；最后是戴家老佣老黄。剧情是典型的三角恋：玉纹和礼言的死气沉沉的生活被志忱的到来打破。礼言用鲜有的欢笑欢迎他，而玉纹对他也感情复燃。她大胆地追求志忱，却也为自己的激情担心。而年轻的戴秀也为志忱所吸引，对她来说，志忱代表了那个毫无生气的家庭所缺乏的一切。志忱的出现因此一下子改变了整个家庭。有一次连礼言也和大家一起出来散心，在阳光下散步划船。不过这种欢快随着重返家门而立即消失了。礼言重新沉陷在自己的房间里，戴秀不再歌唱，而玉纹再一次陷入无望的情感纠葛：虽然志忱渴望玉纹，但出于对礼言的忠诚，只能发乎情止于礼。礼言决定为这对有情人的幸福牺牲自己，但自杀未遂。震惊的志忱最终决定永远离开。影片结束的一刻是玉纹和礼言看着志忱远去，仿佛是看到了通向未来的美好希望，夫妻携手重归于好。

大部分电影评论家认为费穆在这部影片中最出色的成就是他细腻地捕捉到了女主人公玉纹的内心世界。¹³的确，在五个人中，玉纹是惟一通过画外音表达自己内心情感的角色，因此也成了整部影片的叙述者（narrator）。缓慢的镜头运动、长时间的沉默、零碎的对话，还有很多长镜头和中镜头的运用都创造了一种强烈的忧郁氛围。张英进（Yingjin Zhang）对《小城之春》的讨论代表了这种典型解读：“镜头旋转、升降、移动创造出的舒缓节奏……捕捉到人物姿态、目光交流、



图3.4 | 电影《小城之春》
(1948)海报，导演费穆。

面部表情和身体动作的种种细节。影片里无声的场面常常让人感到无法忍受的紧张。费穆对第三人称视角和周玉纹旁白的切换自然而然，多层次地表现了心理斗争的发展。”¹⁴

同样重要，却较少被注意到的一点是《小城之春》里的建筑。这些建筑不仅为叙事提供了戏剧化的背景，而且也和主人公的内心紧密相关。克里斯·贝瑞（Chris Berry）和玛丽·法夸尔（Mary Farquhar）敏锐地注意到：“建筑废墟主宰了《小城之春》。”¹⁵这两位作者正确地认识到影片把人物的内心世界和他们的日常生活融合在一起，而他们的日常生活主要是通过荒弃的城墙和被炸毁的戴家老宅来表现的。他们也同样正确地指出，我们应该在中国当时的社会变革的背景下来理解这种外在场景和内心世界的结合。¹⁶不过他们的讨论过于简短，而且把荒废的城墙看作是象征了“士人的终结和一个时代的结束”的说法也值得商榷。¹⁷在下面的讨论中，我试图分析城墙和戴宅在电影叙述中的作用，以充实贝瑞和法夸尔的解读。在我看来，这两个建筑远非仅仅是提供了故事的场景，而是积极地互动，构成过去、现在和未来之间细腻的对话。同时它们也不断地和影片中的角色互动，影响着人物的情绪和思想。而且，虽然城墙和老宅各自具有特殊的象征含义，这些含义并不是固定和截然不变的，而是随着故事的逐渐展开而发生了微妙的变化。这种对建筑废墟的复杂运用在中国电影中可说是十分独特的，使得《小城之春》成为研究中国艺术和视觉文化中废墟观念的一个不可忽略的代表作。¹⁸

175

废宅

古老的戴宅是故事发生的主要两个地点之一。它出现在影片开始后不久。当玉纹给礼言买药归来，随着摄影机的运动，我们听到她的画外音¹⁹：

家，它在一条窄巷里。过了小桥，就是我们老宅子的后门。
现在，家里只有一个用人，老黄总把药罐里的药渣倒在后门口，

这是老黄的迷信。

老黄倒完药渣关上门后，玉纹的画外音仍然继续。因此，虽然我们的视线随着老仆环视宅院的内饰，我们对这个空间的理解却仍然受到玉纹叙述的引导：

我们戴家一大半的房子都给炮火毁了，正房不能住人，我跟他（礼言）住在花厅里，一人住了一间房。礼言每天跟我见不到两次面，说不到三句话，我早上出来买菜，他一早就往花园里跑。他会躲在一个地方叫人找不着。他说他有肺病，我想他是神经病……我没有勇气死，他，好像没有勇气活。

176 就在听着玉纹画外音的同时，我们看到老黄穿过被残墙围绕的院子，小路两旁堆满废砖乱瓦（图 3.5）。深深的门廊通向戴宅的正厅，不过老黄没有走进去，而是向右一拐，到东厢房去找少爷。礼言不在。我们看到的是一间典型的传统书斋：旧式书架上放着线装书，高高的几案上摆着古董花瓶。老黄一边嘟囔着少爷怎么这么早就出去了，一边带上门，走到后院。荆蔓和荒弃的太湖石旁是一面白墙，通过墙上的一个巨大缺口我们看到礼言一动不动地坐在一片废墟之中，他面对的是被毁后的戴家中堂，只剩下了光秃秃的残椽断梁（图 3.6）。

图 3.5 | 《小城之春》一幕，老黄穿过被残墙围绕的院子。

图 3.6 | 《小城之春》一幕，礼言坐在被毁后的戴家中堂前。



对 1948 年的上海观众来说，这组拍摄于附近松江县的景象对他们一定相当熟悉。根据刘荫暄（Mia Yinxiang Liu）的研究：“松江是中国纺织工业的发源地，是华南文明和古典文化的象征。1948 年，松江只剩下荒芜的古城墙，长满了野草，战火摧残后的老房子零零落落。”²⁰ 看到《小城之春》首映的很多知识分子和艺术家都是在战后刚刚回归江南，他们所看到的多是自己的故宅已被战火夷为平地。丰子恺就是这些人中的一个。他是浙江石门湾人，1937 年日军空袭时，39 岁的丰子恺被迫离家逃命。石门湾的历史可以追溯到东周，那时这里是吴、越两国的边界。由于石门湾靠近京杭大运河，所以在明清时期很是繁荣，连清朝皇帝下江南的时候都在这里停脚。丰家虽不是什么权贵，但出过不少文人学者，并为此自豪。丰子恺跟父亲学习，30 岁以前就成了著名的作家和教育家。²¹ 日军入侵江南的四年前，他自己设计和修建了石门湾的缘缘堂，他在写作中对缘缘堂款款而谈，似乎它是自己的亲人和知己：

因为你处在石门湾这个古风的小市镇中，所以我不给你穿洋装，而给你最合理的中国装，使你与环境调和。因为你不穿洋装，所以我不给你配置摩登家具，而是亲绘图样，请木工特制最合理的中国式家具，使你内外完全调和。²²

1937 年上海陷落，丰子恺离家出逃，成了流离他乡的难民。他走过浙江、江西、湖南、广西、贵州五省，直到 1942 年才到达重庆。战后他回到石门湾的时候，缘缘堂已不复存在：他心爱的住所和旁边的祖宅都已经被炸毁。1946 年 8 月，丰子恺携家人回到江南，并于那年秋天重返石门湾，他是这样记述这一归家之旅的：

当我的小舟停泊在石门湾南皋桥堍的埠头上的时候，我举头一望，疑心是弄错了地方。因为这全非石门湾，竟是另一地方。只除运河的湾没有变直，其他一切都改样了。这是我呱呱堕地的

地方。但我十年归来，第一脚踏上故乡的土地的时候，感觉并不比上海亲切。因为十年以来，它不断地装着旧时的姿态而入我的客梦；而如今我所踏到的，并不是客梦中所惯见的故乡！²³

对此情景他画了一幅水墨画，画中人无声地站在一栋被毁掉的屋子前面（图 3.7）。房子已没有了屋顶，剩下的只是残破的墙壁。他在画上题了这样的句子：“昔年欢宴处，树高已三丈。”

我们可以在真实的丰子恺和虚构的戴礼言之间发现惊人的相似。和丰子恺一样，戴礼言也来自一个有着久远历史的江南世家，他书房里的书籍和古董器皿暗示了他曾受的古典教育。后来，礼言告诉志忱他在日军入侵的时候逃走了，回来时自己的祖宅已经被毁。这当然不是说丰子恺是礼言这个虚构人物的原型。他们的相似是基于当时中国很多知识分子的共同经历。我们也可以发现丰子恺的画和小城之春里

礼言坐在自己祖宅废墟前沉思的画面十分相似（图 3.6）。这种相似同样是基于当时的一种普遍经验。但是丰子恺和戴礼言也有着重要的不同：前者在离开石门湾后重新投入文艺创作，而后者则被悲剧击垮。礼言可能也曾试图修复老宅，影片中的一个象征性画面表现他正在往一面断壁上堆放砖块（图 3.8）。但面对如此艰巨的任务他实在是无能为力，只能越来越深地陷入绝望，被挫败感和负罪感所窒息。他对玉纹说：“我是不成材，祖宗留下的产业，到我手里都毁了。”礼言的解决方法是与废屋融为一体。他的身体成了他自己的废墟，就像废宅证明了戴家无可逆转的背运。

图3.7| 丰子恺，《昔年欢宴处，树高已三丈》，纸本水墨，1946年。



图3.8 | 《小城之春》一幕，
戴礼言修墙。



春天的到来似乎更加凸显了礼言内心的幽暗：他身边世界的萌醒让他越发无法面对自己的失败。春天对心理的影响是中国古典诗词里经常出现的主题。南宋诗人李清照的一首脍炙人口的词所抓住的就是这种心情：“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。”²⁴ 李清照所描述的这种感觉在《小城之春》里有着确切的回响。当老黄找到坐在废墟中沉思的礼言时，他给礼言递上一方围巾：

179

老黄：您又一早到花园里来了……您忘了戴围巾，不冷吗……

礼言：不冷。

老黄：春天了，您的身体可以好点了。

礼言：我的身体，怕跟这房子一样，坏得不能收拾了。

由于礼言和废屋实为一体，他把废屋看作是自己的秘密领地，不许别人闯入。当妹妹戴秀想从墙上的创孔进去递给他一盆新制的盆栽时，他冲她厉声大喊：“别下来！”如同中国古代绘画中所描绘的进入

180

神仙洞府的入口，这个残墙上的创孔把墙内和墙外分开，给墙内的废墟定义了不同的时间性和空间性。这也进一步说明了为什么戴家的其他成员分别认同于戴宅中的其他空间。从玉纹的画外音里，我们得知戴秀“住在花园的另一角，跟礼言就不像一个母亲生的，她有她的小天地”。而玉纹自己，虽然有自己卧房，但她更喜欢在戴秀的房间里刺绣。据她说，坐在自己的房里她不知道生活如何继续，但坐在戴秀的房间里，“阳光也特别好些”。

因此，在同一所被炸毁的老宅里，不同的人物和不同的空间相互对应。如果说废弃的花园和花园旁的废墟被礼言完全占据，玉纹则本能地依附于尚带有残存希望的空间。她总在思考戴秀和礼言的不同：“她哥哥念念不忘过去的荣华，妹妹就不留恋。现在，戴家没落，在礼言是痛苦与绝望，而妹妹就毫不在意。”志忱到来以后，他被安置在戴宅另一侧本来属于礼言的老书房里。和《西厢记》里的崔莺莺一样，玉纹发现自己不能自拔地被那个厢房所吸引，那里有她失去的爱，也可能有着未知的将来。

老城

礼言和玉纹的关系与废宅和老城的关系互为对应。如同这两个人物，这两处建筑也都各自有着复杂的历史，它们的含义随着故事的展开发生着细腻的变化。

很久以前中国人就在村庄和城市的外围修筑高墙。考古家发现最早的城墙出现在公元前三千纪，已经使用了简单但有效的“夯土”法：修建者先以木夹板确定墙的宽度，然后往夹板间填土，以重锤夯砸。一层层砸实填土，一步步移高木板，不断重复这个步骤，城墙也就逐渐升高，直到预计的高度。使用这种方法修建的土墙相当结实，可观的宽度使得士兵可以在上面巡视。这种建筑方法在中国历史中一直被延续使用，只不过后来的人们在墙面上砌了砖以进一步增强它的耐久性。一直到20世纪初，中国的很多城镇还都有这样的围墙，虽然它的御敌功能已经随着现代武器的发展而大幅度削弱。很多老墙已



图3.9a-c | 《小城之春》开头几幕。

是年久失修，但仍然标志着地方政府和社区的位置，它们也已逐渐和周围的自然风景融合在一起，成了人们日常生活的一部分。其巨大的体积常常为植物遮蔽，墙顶成了升高的通道，而墙体则为当地的各种建筑工程提供了似乎取之不竭的黄土和城砖。

这种破旧、不再具有军事意义的城墙给费穆提供了《小城之春》的一处关键场景。影片以城墙昏暗的剪影开始，参差不齐的上沿显示出它的颓败护墙（图 3.9a）。镜头随后拉近，跟随着镜头随后的水平移动，我们看到城外的浓密树林，一带护城河，然后是城墙本身，墙头向外一边的护墙确实已经坍塌不齐（图 3.9b）。叠压的片名随即出现，坍塌的城墙因此成了片名的图像象征：在中文里“城”这个字既可指城市也可指城墙，而茂盛的草木和明亮的阳光则指出了“春天”的到来（图 3.9c）。值得注意的一点是：这个城墙虽然破败不堪，但并没有显示战火摧残的痕迹。与被炸毁的戴宅不同，城墙的荒废源于数世纪以来的逐渐侵蚀。人们甚至能够感到这种荒废状态里含有的某种自然和谐：护城河边的城墙被野草覆盖，仿佛已经成了周边环境的一部分。迈克尔·罗斯（Michael S. Roth）这样说过：“将纪念碑建筑的逐渐毁蚀进行美学化的是一回事，把灾难

的后果加以美学化则是另一回事。”²⁵《小城之春》中的古城和废宅所代表的，正是战后中国的这一特殊历史时段里交织在一起的两种往昔。古城所传达的永恒感在玉纹的画外音里得到了回应——当她出现在银屏上，慢慢地走在城墙上时候（图 3.10），我们听到：

住在一个小城里，每天过着没有变化的日子。早晨买完了菜，总喜欢到城墙上走一趟。这在我，已经成了习惯，人在城头



图3.10 |《小城之春》一幕，影片里玉纹第一次走在城墙上。

上走着，就好像离开了这个世界。眼睛里不看见什么，心里也不想着什么，要不是手里拎着菜篮子跟我先生生病吃的药，也许就整天不回家。

她的独白道出了老墙和戴宅的另外一个重要的不同：它不仅是永恒的与自然的，而且提供了一种心理上的放松和自由。城墙的这种含义——也是玉纹在影片中最初提供的信息——与后来她所说的戴宅的压抑氛围形成鲜明的对比。城墙的这种含义随即在影片中发展成为一个重要主题：城头的空间不断为影片中的人物提供庇护和逃避的场所。志忱到达后的第二天，全家都沉浸在一种与往不同的亢奋情绪里。一大早，先是戴秀送给志忱自己新造的盆栽，礼言也把自己的躺椅挪到屋外去晒太阳。志忱为礼言检查了心脏，鼓励他多出屋活动，然后戴秀就提议大家出去游玩。她请玉纹也来，志忱也劝礼言出去呼吸新鲜空气。下一幕里，我们看到四个人已是走在城墙之上。玉纹的画外音似乎从她的身外传来——似乎她从外部看着包括自己的这群人——略

带惆怅地叙述道：“四个人没有目的地乱跑，我们走上了城墙，我落在后头。他，他们站定了等我。”（她赶上他们后，志忱捏了一下玉纹的左手。）四人然后去到护城河里划船。妹妹唱着：“在那遥远的地方，有位好姑娘，人们走过了她的身旁，都要回头留恋地张望……”

第二天早餐后，玉纹和志忱又在城墙上相会。玉纹倚着荒废的护墙，好像身体融进了墙里（图 3.11）。志忱走近她，两人无声地并肩散步。然后玉纹又靠在了墙上，志忱问她：“你想在墙头上待多久？”玉纹回答：“像这样，我能待一天。”在这之前我们已经听过这样的话了，只不过以前是玉纹独自的画外音，而现在是她对志忱吐露的心声。玉纹的回答引起恋人之间的这段对话：

志忱：我们到别处走走，好吗？

玉纹：随便你——

志忱：你怎么老没有意见呢？

玉纹：是你叫我出来的，你让我上哪我就上哪。

志忱：你跟从前的脾气两样了。

玉纹：我变了吗？

志忱：没变。打仗以前，我叫你跟我一块走，你说随便我；我不叫你跟我一块走，你也说随便我……

玉纹：这些话，刚才不都说过了吗？我没有等你，我没随便你……

志忱：假如现在我叫你跟我一块走，你也随便我吗？！

玉纹：真的吗？

虽然志忱没有回答，但玉纹的脸亮了，她笑了。似乎她知道志忱提出的问题反映了他的真心，只是他的道德感永远也不会允许他真的那样做。沮丧之中，志忱捡起一块砖扔到墙外去。最后他们重新走到一起，随着这个没有尽头的城墙继续他们无声的漫步。

城墙的含义因此包含了一个悖论：它既允许自由，但又给进一步

的行动设立了限制。虽然它似乎提供了无限的空间，但城头上的环形路径并不通向任何的确定地点。当下个周日戴秀和志忱去城墙上玩的时候，她以她特有的直截了当的方式指出了城墙的这种吊诡。她先是在城头跳舞（图 3.12），当她停下来时，志忱问：“好像——你们都喜欢到城头上来，为什么？”戴秀随即滔滔不绝地讲述了城墙对她的意义：

那只有这一处好玩嘛。沿着城圈走，就有走不完的路。往城外一看，你眼睛使劲往远处看，就知道天地不是那么小。张大哥，待在我们这个小城里，尤其是像我们那样的家里，真会把人给憋死的。大嫂每天早上买菜，都要到城头上来走一走的。也许那样能使她心里头松快一点。就是这个松快，才使她有勇气再活下去。

我们因此可以总结出这个古老城墙的三重含义。首先，作为一个围墙，它把小城与外界分隔开来，增强了戴秀和玉纹都强烈感受到的封闭和孤独。其次，它和自然相近并面向外部世界，因此成为一处逃避之所，给人以自由的感觉。但是城墙不仅仅分割了内部和外部，它也有着自己的空间。这里就出现了城墙的第三层含义：与普通的墙不同，城墙是一个具有独立体积的建筑结构，上面有着宽阔的像路一样的顶部。但这又不是一个真的路，因为它不通往任何地方。费穆非常清楚并抓住了这个建筑结构的特殊象征含义。回想起来，我们意识到影片里只有一个镜头——就是志忱刚刚到达的时候——闪现出城墙上的城门。除了这个镜头以外，城墙都被表现为独立的结构和空间，不过在不同时刻引发出不同的情节和人物的心理反应。



图3.11|《小城之春》一幕，影片里玉纹第二次走在城墙上。

图3.12|《小城之春》一幕，志忱看戴秀在城头跳舞。

志忱与城墙的联系不是偶然的，这种联系象征了他的越界者的身份。进城以后，他找到戴家，敲响几次门铃。见没人回应，他就从断墙处跳进了后院。这样的场面在影片里重复了几次，强化了志忱闯入闭塞空间的形象（图 3.13）。与志忱不同，我们常常是穿过废弃花园旁边墙上的孔洞看到礼言。如同是尚未痊愈的伤口，这个孔洞本身就象征着回天无力和对命运的屈服（图 3.6）。当礼言发现玉纹和志忱的爱情关系并决定自杀而成全他们的时候，他的形象和这个孔洞完全叠合，仿佛即将消失进去（图 3.14）。玉纹与城墙的关系可以说是最为复杂：虽然在城墙上的漫步给予她慰藉，但她从来没有像戴秀那样试图越墙出走。直到将近影片的最后，她才把目光投向城外的空间。伴随着戏剧性的配乐，她的目光和姿态的转变揭示出她心理中的一个巨大变化：她已经准备好离开这个压抑的家庭，去拥抱新的生活。

这些观察引导我们注意到影片里城墙的另一个用处：它为费穆提供了一个结构性手段，以两种方式加强了影片的叙事。第一个方法是通过不断把场景从戴宅移到城墙，有规律地打断影片的叙事。影片中共有五处这样的转换，通过这些转换，人物的关系被不断调整，故事发展的方向也不断变化。第二个方法是给故事提供一个整体框架。如前所述，《小城之春》以城墙的剪影开篇（图 3.9a）。然后玉纹出现在城墙上面，默默地沉思着自己的孤独生活（图 3.10）。在影片的结尾我们看到这一幕的回响和反差。礼言的企图自杀重新燃起了玉纹对他的感情。当志忱离开小城的时候，她再次登上城墙，不过几秒钟以后礼言也出现了。仍然拄着拐杖的他还很虚弱，但他已经脱离了危险，决定继续生活下去。黎明到来了，初生的太阳照亮了天上的彩霞。玉纹站在城墙的废墟上，指着远处升起的太阳（图 3.15）。²⁶ 这结尾的一幕使我们想起黄新波的油画《种子》（图 3.3）。在这两个图像中，历史留下的废墟都仍然形成图像的框架（frame），但是其中的人物则正准备迈出这个框架以拥抱未来。



图3.13 | 《小城之春》一幕，志忱从断墙处跳进戴宅。

图3.14 | 《小城之春》一幕，礼言在断墙前。

图3.15 | 《小城之春》一幕，影片结尾玉纹、礼言站在城墙上。



186 《自白——给一座废墟》

《小城之春》在1948年公映后受到好评，但1949年的革命胜利使它过早地离开了历史舞台。主流官方评论家批评它具有资产阶级情绪，缺乏革命意识。这部影片随即被打入冷宫，在接下来的三十年里连电影专家都很难看到它。在一个意义上说，这部影片分享了其他表现废墟的艺术品的命运：它们在1950年代之后大多销声匿迹。1970年代

末这类图像的重新出现——这是本节讨论的主题——因此是以这种图像的消失为背景和前提的。我们因此需要粗略地浏览一下 1950 年代到 1970 年代之间被社会主义现实主义所控制的中国艺术界的情况。一个值得思考的问题是：为什么废墟形象在社会主义现实主义艺术中没有一席之地？

在这一时期，中国主流艺术的理论基础是毛泽东于 1942 年做的《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称为《讲话》），《讲话》成为所有有关艺术创作、展览和出版事宜的绝对指导方针。²⁷ 根据一切艺术形式都必然为政治服务的马克思主义观点，毛泽东认为艺术表现必然反映某种政治立场，而艺术家的阶级身份则决定了其作品的政治性。他因此为“革命艺术家”规定了一项双重责任：一方面，革命艺术家必须是教育者，他的作品应该将革命的意识注入大众的脑海。另一方面，由于大部分艺术家出身于中产阶级家庭，受到过资产阶级教育，所以他们也都必须首先接受革命的再教育。因此，过去把自己看做大众救世主的艺术家们必须先要被拯救、被净化。毛泽东的《讲话》同时也彻底摧毁了这些艺术家的客观主义的幻想。他认为艺术再现从来没有绝对的客观性，而革命艺术则应该是党的喉舌和武器：它的任务是批判阶级敌人，歌颂革命人民。任何以客观主义或个人表达为名的自我陶醉都会对革命运动带来损害。在抗日战争和国内战争期间，毛泽东的这些观点具有积极的意义，鼓励艺术家去关注国家大事、公共教育、婚姻自由、妇女权益、地权平等等社会问题。但当共产党取得胜利后，这些正面效果很快消失。在没有外国侵略者和国民党政府作为直接革命对象的情况下，政治运动的打击目标逐渐扩大到中产阶级甚至革命队伍内部，批判的对象包括了许多知识分子和艺术家。

在政府的支持下，一个包括各级美术家协会和艺术院校的巨大官方体系在 1950 年代出现了，严格的思想控制给艺术家的独立创作留下了很少自由创作的空间。旧式的文人画家几乎不复存在，“为艺术而艺术”的观点也受到严厉批判。从理论上说，这个官方体制内的所有艺术家都是政府雇员，因此都是为艺术“赞助人”（patron）服务的职业

画家。只不过现在的“赞助人”不再是皇帝和富人，而是党和政府。由于党和政府针对变化着的政治形势而不断调整自己的方针政策，所以它的艺术政策也显示出不断的变化。1949年到1957年间，中国在社会生活的各个方面都追随苏联模式。在艺术界，苏联专家前来中国艺术院校授课，出色的中国青年艺术家也被送到苏联接受高等艺术教育。一代画家以无可置疑的革命热情，按照苏联社会主义现实主义的教条，根据党的当时政策去描绘理想化的社会生活。一种表面化的现实主义风格大行其道，艺术家笔下的所有革命人民都幸福快乐，所有的色彩都明亮夺目，所有的事物都有条不紊（图3.16）。任何形式的“批判现实主义”——这曾经是民国时期左翼艺术的标志——都被坚决排斥。新中国艺术的目的是要通过革命现实主义和革命浪漫主义的融合，把社会主义的现实与共产主义的乌托邦结合在一起。在对正面形象的歌颂和对革命不朽性的渴望中，“废墟”失去了任何的正面价值，只可能是黑暗过去和被打到的阶级敌人的陪衬。

这种官方艺术在1966年开始的“文革”期间发展到了顶峰。在随后的十年里，几乎90%以上的艺术家被下放到农村或在劳改所里接受

图3.16| 孙滋溪，《天安门前》，油画，1964年。



再教育。绝大多数作品描绘着伟大领袖毛泽东和他的浪漫诗词。传统水墨山水被红色山水代替。宏大的革命叙事画根据革命的需要和领导人的喜好而不断改写历史。“社会主义现实主义”艺术终于发展成了“社会主义象征主义”艺术——它之所以成为了一种象征艺术是因为每一种颜色或造型都被赋有明确的政治含义。由于视觉因素必然体现意识形态，它们必须纯粹和完美，形状的扭曲或暗淡的色彩所反映的只能是非革命或反革命的态度和立场。不言而喻，在这种政治环境里，任何把废墟作为美学对象来欣赏的艺术品都会受到严酷的批判。²⁸而当废墟图像终于在1979年重现出现的时候，它的重生不仅标志了中国艺术界的深刻变化，也标志了中国社会的一个巨大转机。

1979年9月27日，也就是中华人民共和国成立30周年之际的前三天，北京居民在一个出乎意料的地点目睹了一场不同寻常的艺术展览：23位年轻艺术家在中国美术馆外边的铁栅栏上展出了自己的作品——150件绘画、雕塑和版画——并通过这种形式宣布了他们的“另类”自我定位（图3.17）。展览中黄锐的两幅油画所描绘的是圆明园遗址。²⁹第一幅题为《圆明园：遗嘱》，画中废墟的遗



图3.17 | 中国美术馆前的第一次“星星美展”，北京，1979年。

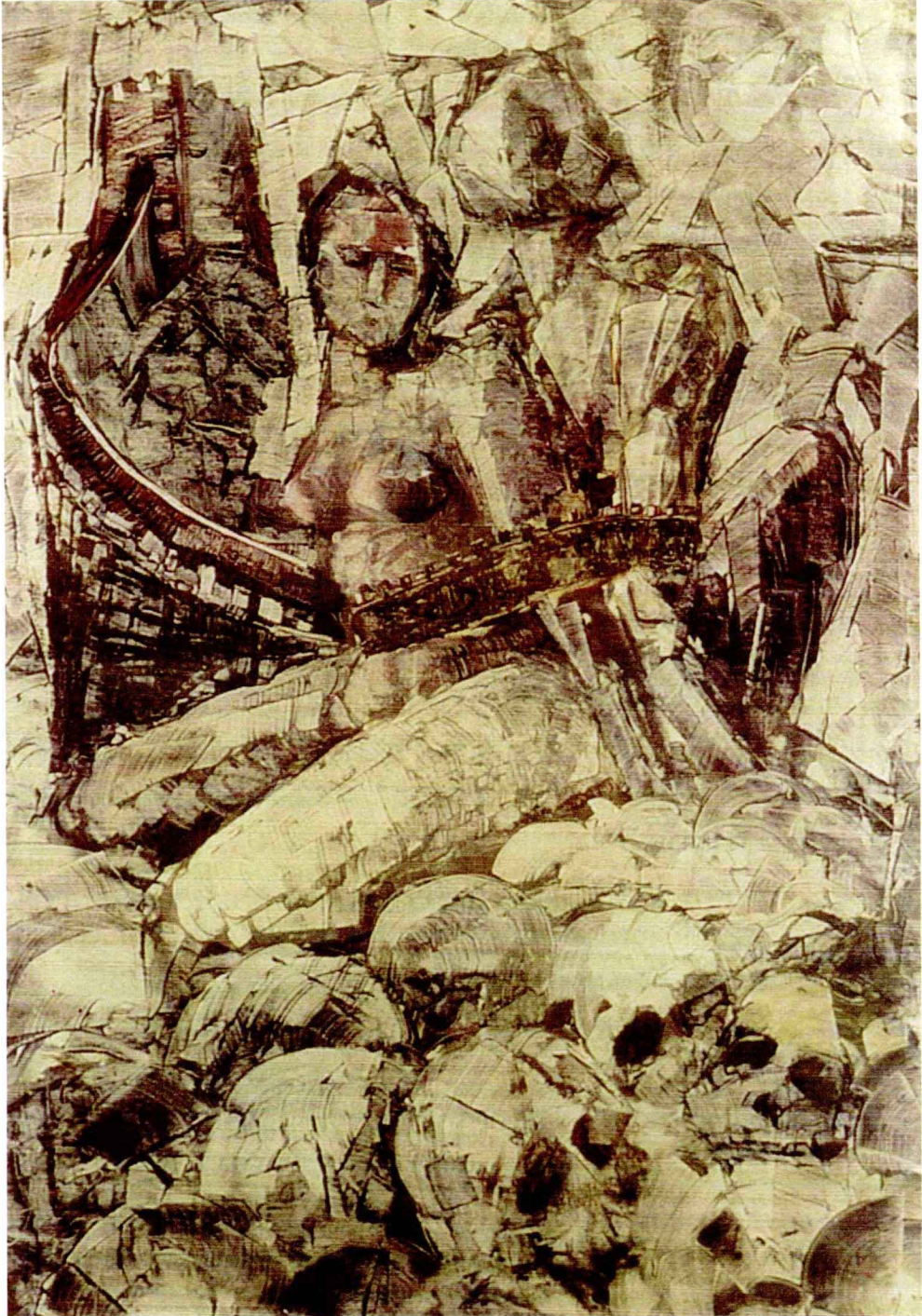


迹如同白色骨架，黑暗的背景里参杂着暗红，像是燃烧的碳火（图 3.18）。另一幅题为《圆明园：新生》。这里，阳光下的废墟矗立于蓝天白云之前，变形为体型巨大的年轻男女（图 3.19）。右方的棕色石柱（右数第二）虽然表面粗糙，但形如一个骄傲的少女，抬头凝视远方。中间的石柱像是一个强有力的男性，伸出双臂搂着伙伴的肩膀。这两幅作品在画展里挂在一起，传达出一个明确的信息：在漫长而曲折的历史中又一次遭受了劫难的中国已经从废墟里重新站起。参观画展的观众立即懂得了这个信息。一位署名“老者”的人给画家留下了这些充满感情的文字：“……在腐草的废墟上生出一丛茁壮的新生力量！年轻的血液，鲜明的色彩，生动的线条——啊，又活跃了我这衰落人的心！”³⁰

这个展览，也就是第一届“星星美展”，宣告了“文革”后中国前卫艺术的浮现。³¹与当时 27 岁的黄锐一样，参展的大部分画家在“文革”开始时是中学生，随后在工厂或农村里度过了运动中沉浮的十年。他们大部分都没有受过正规的艺术训练，也大多不属于艺术部门和大专院校。这批画家宣布自己独立性的方式不仅是在街头展出自己的作品，而且更是通过他们与官方和学院作品截然不同的作品。比如王克平的一件木雕在第二届“星星美展”中展出时震动了许多观众：这件带有讽刺性的作品把新中国的缔造者表现为一个冷漠、无动于衷的宗教偶像。他在第一届“星星美展”中的《沉默》，所塑造的则是一个嘴被堵住，眼被封死的麻木人像，明显地象征了“文革”中国民的精神状况。由于这两件雕塑的尖锐政治指向，几乎每本关于中国当代艺术的书都对其进行了重点介绍。而黄锐的“圆明园”画作则很少受到关注，其原因可能是由于它们似乎“陈旧”的浪漫主义和象征主义的表现手法难于和政治前卫的概念马上接轨。³²但我们需要注意的是：在 1970 年代末和 1980 年代初，像王克平的这种直截了当的政治讽喻作品在中国美术中几乎只是孤例，而黄锐的“圆明园”则反映了蔓延在这一代前卫艺术家和先锋派作家之间的一种普遍情怀。他们既把自己看作是国难的幸存者，也把自己想像成为一场新文化运动的先锋。“废

图3.18 | 黄锐，《圆明园：遗囔》，油画，1979年。

图3.19 | 黄锐，《圆明园：新生》，油画，1979年。



墟”为他们提供了最适当的喻象，去捕捉死亡与重生的纠结，对昨天的记忆和对明天的希望。

黄锐之外，其他一些“星星”画家，如毛栗子、尹光中、薄云（李永存），也都创作过和废墟形象有关的画作。薄云和尹光中都画过长城。但是如评论家霍少霞所指出的，他们没有像主流宣传画那样把长城描绘成英雄式的丰碑，而是把这一历史遗迹视为过去压迫时代的象征。³³尹光中在一幅画里把长城置于人骨堆成的山顶，一对年轻男女跪在这死亡之丘上（图 3.20）。虽然长城仍像锁链一样捆绑在他们的腰部，他们的突兀形象和决绝的表情显示了挣脱这个枷锁的决心和力量。这幅画可能是受到了孟姜女传说的启发。根据这个传说，孟姜女的丈夫在公元前 3 世纪被征去给秦始皇修长城。思念着亲人，孟姜女决定前去给丈夫送冬衣，但在长途跋涉之后得知自己的丈夫早已死去，被埋在了长城之下。悲痛的她跪在地上长号不止，她的悲伤神奇地导致了长城的倒塌，暴露出丈夫的尸骨。但是尹光中在他的画里并没有哀痛死亡，而是提供了希望：那对年轻的情侣似乎已从死亡中重生，马上就将挣脱长城的羁绊，奔向自由。

“希望”是尹光中绘画创作的一个重要主题。对自己的一幅题为《春天还是春天》的油画（图 3.21），他曾这样加以解说：

这个作品，天是黑黑的，有一个树干已被截去的老树根留在乱石堆里，从根脚抽出一个新的树芽。这个老树根象征“四人帮”时期中国被砍伐掉的传统文化，而那新芽则象征文化的春天又复苏了，指的是改革开放的春天来了。³⁴

“春天”这个词在“文革”后的中国有着特殊的含义。1976 年“四人帮”倒台后出现了一个短暂的政治活跃时期，被称为“北京之春”——以呼应 1968 年捷克的“布拉格之春”。“文革”中被批评的邓小平于 1977 年 7 月召开的中国共产党十届三中全会上复出。1978 年 12 月的十一届三中全会进一步决定不再搞阶级斗争，重新强调民主

图 3.20 | 尹光中，《长城》，油画，1980 年。

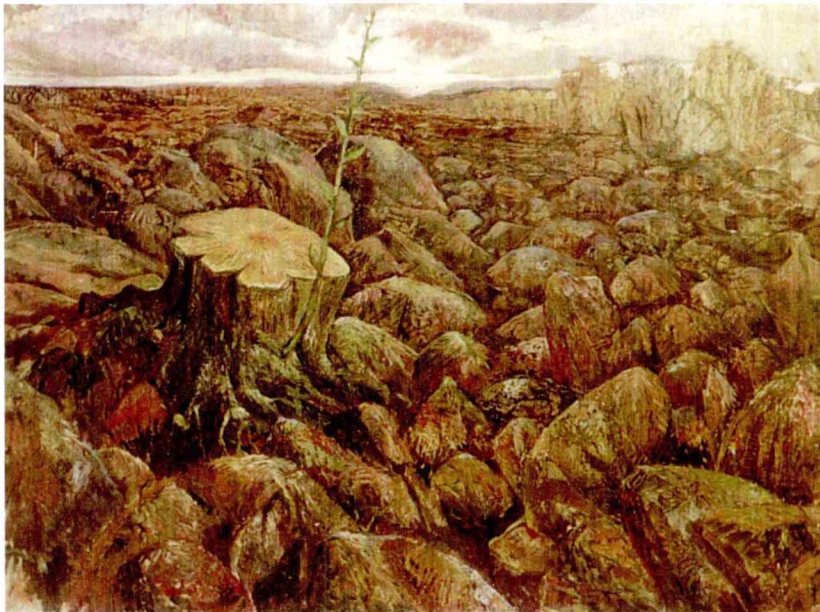


图3.21 | 尹光中，《春天还是春天》，油画，1980年。

194

集中制，使国家的管理走上正轨。毛泽东的“最高指示”不再是绝对真理，1950年代以来被迫害的知识分子、艺术家和党政干部被平反复职，“民主化”和“法制化”成了新的流行词汇。受到这种新形势的鼓励，一些对政治有兴趣的年轻人提出了对进一步精神解放的要求，民间的民主化运动迅速发展。北京西单“民主墙”成了这场运动的象征，各种希望改革的活动分子都去到那里发表言论。上百种民办刊物出现了——这些自行印制的简陋出版物把改革的信息传遍全国。这些刊物之一是称作《今天》的文学杂志，于1978年12月23日创办。³⁵如果说“星星美展”标志了前卫艺术的开端，《今天》则把中国文学带入了一个新的时代。³⁶无独有偶，它也为“废墟”和“重生”的主题提供了一个文学中的场地。

研究者常把“星星”和《今天》放在“文革”后中国艺术和文学这两个不同的领域里加以讨论。这种分割切断了它们的历史联系，因为二者都源于“北京之春”，并且在人员上也紧密相连。黄锐既是1979年第一次“星星美展”的主要组织者，也是《今天》的七位创始人之

一。其他一些“星星美展”中的艺术家，比如马德升、曲磊磊和王克平也都和《今天》关系密切。当这些艺术家围绕着“星星美展”组成了自己的艺术团体，这两个先锋组织之间形成了一种在艺术形式上的新的合作关系：一个着重于视觉艺术，一个立足于文学写作。《今天》的作者为第一次和第二次“星星美展”中的作品配写了诗歌，³⁷而“星星”画家则为《今天》杂志设计了封面和插图。³⁸当第一次“星星美展”被封以后，《今天》和另外几家民办刊物的作家与“星星”艺术家一起上街抗议。在这一历史时刻，前卫艺术和先锋文学同时出现，因此应该被看做是同一场文艺运动的组成部分。参加这场运动的人是属于同一圈子的具有叛逆性、自学而成的作家和艺术家。他们在“文革”中有着同样的经历，而现在他们又被同样的希望和梦想所鼓舞。他们都被“废墟”——破坏和憧憬的双重代号——所吸引，因此常常去到北京郊外的圆明园遗址聚会。在那里他们朗诵自己批判专政的诗歌，也为中国的重生欢唱舞蹈。他们爬上荒废的石柱——他们的身体



图3.22 | 诗歌朗诵会参加者爬上圆明园遗址石柱，1980年。

仿佛和废墟的景观融为一体，但同时给这片废墟注入了新的生命（图 3.22）。黄锐的许多对“圆明园”废墟的速写和素描，为他的实地写生提供了最直接的证据。

因此我们也就不会奇怪，和黄锐的画一样，“废墟”也成为《今天》杂志中的一个反复出现的主题。这本刊物创刊伊始，它的第一期就发表了北岛题为《在废墟上》的短篇小说。³⁹北岛后来成了这本杂志的主编，也成为了“文革”后中国最著名的诗人之一。⁴⁰同一期的《今天》还刊发了海因里希·伯尔（Heinrich Böll）的《谈废墟文学》一文。⁴¹评论家杨四平因此把北岛这一时期的写作总结为“废墟文学”的一种：“从这个意义上，我们就不难理解，在北岛的《太阳城札记》里，自由成了‘撕碎的纸屑’，爱情成了‘荒芜的处女地’，和平成了‘残废者的拐杖’；《红帆船》一开始呈现的‘到处都是残垣断壁’；《结局或开始——献给遇罗克》里到处是：‘补丁般错落的屋顶’、‘灰烬般的人群’、‘贫困的烟头’、‘疲惫的手’、‘悲哀的雾’、‘森林般生长的墓碑’；《界限》里‘我’的站在岸边的影子，成了‘一棵被雷电烧焦的树’。”⁴²

196 北岛的《在废墟上》只描写了一个人物：北京大学的教授王琦，刚刚在“文革”中被定性为“英国间谍和反动学术权威”。受到所有人——包括自己女儿——的谴责和攻击，他失去了继续活下去的愿望。左邻他所在大学的圆明园遗址成了他所选择的结束自己生命的地方：

他朝废墟走去。

失去热力的太阳，已经落到远山锯齿形的边缘上，用不了多久，就会消失，去完成它另一半的旅程。在碎石之中，古罗马式的拱门矗立着，巨大的影子消失在瑟瑟的荒草中。⁴³

圆明园的废墟不仅为故事增添了悲戚的氛围，而且也主宰了王琦自杀前的思考：

站在他面前的就是中国的历史，几十年来以及上溯到几百年，几千年的历史。那无数的骄傲与反叛，荒淫和不义；那流成河的鲜血，堆成山的白骨；那豪华而清冷的城池、宫殿和陵墓；那映在巨大天幕上的千军万马的队伍；那断头台上血淋淋的板斧；那影子在光滑的石板上旋转的日晷；那堆在尘封的密室中的线装抄本；那漫漫的午夜里悠悠的更声……这一切，构成了这片荒凉的废墟。然后，历史不会停留在这片废墟上，不会的，它要从这里出发，走到广阔的世界中去。

他摸着正在冷却的石柱。完了，他想，这个显赫一时的殿堂倒塌了，崩塌了多少块石头。而他自己，就是这其中的一小块。没什么可以悲叹的，在一个民族深沉的痛苦中，个人是微不足道的。⁴⁴

这篇小说因此是在相互交织的两个层面上阐释了圆明园的象征意义，从而预示了其他《今天》作者的类似作品。在一个宏观的层面上，圆明园的废墟象征了中国的历史，特别是“文革”的悲剧。但在一个微观的层面上它又象征着个人的经历：它破碎的形象和被摧残的状况都在作者的内心引起了共鸣。废墟的这两种含义密不可分，因为作为一个中国人，不管是小说作者还是其中的人物，都无法把自己的经历和国家的命运分开。出于同样原因，他们也被一个残酷的现实所折磨：这个被摧残的正在流血的國家仍要求她的人民作出更多的牺牲。在小说的结尾，王琦终于抵制了死亡的诱惑，重新拥抱了生命的召唤。作品没有给出这种转变的原因。启发北岛对“未来”的信心的，应该是圆明园作为一个集体性符号的含义：历史不会停留在这片废墟上，新世界将从中而生。

其他一些《今天》作者的作品同样反映出这种在宏观和微观两个层次上的废墟观念，但他们表现出比北岛笔下人物更积极的态度，把自己想像为新时代的开拓者。虽然这些作者仍然是“站在‘文革’的废墟之上”⁴⁵，但他们常常赋予圆明园——以及人民英雄纪念碑这类政治符号——两个断裂的形象，一个联系着过去，另一个指向

未来。⁴⁶较少的努力用于解释这两种形象之间的关系和过渡。废墟意义的突变——如黄锐在第一次“星星美展”里的两幅画所体现的（图 3.18、图 3.19）——所隐含的实际上是“先锋主义”对于未来之权威的信仰。在“星星美展”中，黄锐的画配有《今天》诗人江河（于友泽）的一首诗：

风剥蚀着，雨敲打着
 模模糊糊的形象在墙上显露
 ——残缺不全的胳膊、手和面孔
 鞭子抽打着，黑暗啄食着
 祖先和兄弟们的手沉重的劳动
 把自己默默地垒进墙壁
 我又一次来到这里
 反抗被奴役的命运
 用激烈的死亡震落墙上的泥土
 让默默死去的人们站起来叫喊⁴⁷

江河诗中的意象似乎是受到了黄锐画作的启发：他不仅把圆明园视为奴役与屠杀的符号，也把它看做是反抗和重生的场所。对这种面向未来的姿态的最佳诗意再现是杨炼的《自白——给一座废墟》。这首诗写于 1977 年，表达的是诗人从童蒙时代起就有着挥之不断的关系的一个地点：

这里的“废墟”既具体又象征。具体之处在北京的圆明园，仿佛命中注定，我从两岁起就住在这座被八国联军洗劫一空的满清皇家园林附近；而它的象征意义，则来自“文革”终于结束后，整个中国惊醒时，赫然发现几十年的“革命”已把一个民族、一个文化变成了自身历史上最黑暗的版本。我记得很清楚，当我徘徊在那片乱石、枯草、残雪之间，“死亡”如此触目，犹如灰暗天

空下大块裸露的黄土。⁴⁸

这段自传性写作回应着北岛《在废墟上》里的大学教授。杨炼的《自白——给一座废墟》从诗人的降生开始叙述，但是新生的婴儿已经失去了纯真，因为他的诞生被圆明园废墟的阴影笼罩。那些断裂的石柱和石拱因此携带着死亡的黑色记忆：

199

让这片默默无言的石头
 为我的出生作证
 让这支歌
 响起
 动荡的雾中
 寻找我的眼睛

在灰色的阳光碎裂的地方
 拱门、石柱投下阴影
 投下比烧焦的土地更加
 黑暗的回忆
 仿佛垂死的挣扎被固定
 手臂痉挛地伸向天空
 仿佛最后一次
 给岁月留下遗言
 这遗言
 变成对我诞生的诅咒

要突破出生之际的死亡阴影，废墟必须被重新定义为生命的源泉。所以诗人不甘屈服于痛苦的沉默，而是挣扎着寻找新的黎明的蛛丝马迹。他的眼光在诗的最后一段里完全转向了将来：虽然对“未来”的内涵尚还没有明确的把握，诗人在废墟中找到了通向光明地平线的秘

径——一个被“埋进泥土的残缺的日晷”。

我来到废墟上
 追逐唯一照耀过我的希望
 那不合时宜的微弱的星
 命运——盲目的乌云
 无情地勾勒着我的心灵
 不是为了哀悼死亡！不是死亡
 吸引我走向着空旷的世界
 我反抗属于荒芜和耻辱的一切
 ——襁褓
 是与墓地不能相容的太阳

在我早已预支的孤独中
 有谁知道
 这条向夜晚歌唱的路
 闪着磷光通往哪一处海岸
 秘密的地平线
 拨动着，泛起遥远的梦想
 遥远的几乎不穷
 只有风，扬起歌声
 代替着埋进泥土的残缺的日晷
 指向我自己的黎明⁴⁹

正是在这一点上，杨炼不仅和黄锐、江河，也和司徒乔、黄新波、费穆走到了一起。虽然这两组艺术家和作家生活在不同的历史时代，但他们都把废墟表现为绝望与希望的双重象征。他们对废墟的再现将在1990年代的新一代实验艺术家身上得到延续，只不过后者的文化和政治环境都属于另一个历史的瞬间。⁵⁰

| 再现当代都市废墟

圆明园的故事并没有在 1970 年代停止。我在后文中将指出，在 1980 年代和 1990 年代的经济大潮中，圆明园遗址被大众化和流行化，最终卷入商业化的日常生活。在这一过程里，它被转化为一处常规性的“胜迹”——一个把互异的声音融合入一个永恒当下的历史遗迹。

不过，这些互异声音中的一种，也就是前卫艺术家的声音，似乎在圆明园的通俗化和商业化的转变中消失了。虽然这些艺术家在 1970 年代曾对圆明园情有独衷，把这处废墟看做精神上的自我，但是在接下来的年代里，他们却因为圆明园的被“驯服”而感到格格不入。⁵¹ 最后一个在圆明园遗址上实施的大型前卫作品是 1988 年的一个行为艺术表演，一组艺术家用黑白布幅把自己和废弃石柱进行了包裹（图 3.23）。并非偶然的是，也就在同一年，新成立的“圆明园遗址公园”开幕了。在某种意义上说，1988 年的这个行为艺术表演可以说是前卫

201

图 3.23 | “观念 21”在圆明园废墟中的行为艺术表演，1988 年。



艺术家对圆明园的“再度死亡”所举行的葬礼：在经历了外国入侵和“文化革命”以后，这处废墟终于被转变成了官方宣传的工具和迪斯尼乐园般的大众娱乐场所。当前卫艺术家在 1990 年代重新关注起废墟的时候，他们注意的不再是圆明园这类历史遗留下来的陈迹，而是当代社会给人和建筑所造成的新的创伤。

202 这种对当下废墟的兴趣在 1990 年代中期逐渐升起，与此同时，中国的高速经济发展也进入了一个新的阶段。为了解这一时期的“废墟艺术”，有必要首先简单地介绍一下 1980 年代和 1990 年代当代中国艺术的发展情况。1979 年第一次“星星美展”的五年之后，一场前卫艺术运动席卷中国。1984 年到 1986 年间，在这个称为“’85 美术新潮”的运动中出现了超过 80 个非官方艺术团体。这些团体并没有统一的艺术宗旨或理论，各有其艺术媒介和风格。不过，它们或多或少都受到了当时的一个“信息爆炸”的影响：自 1980 年代，“文革”中被禁的各种“颓废”西方艺术通过展览和出版物被介绍到中国；大量著名西方哲学和文论著作在很短的一段时间内也得到了翻译和出版。其结果是，仿佛一世纪以来的各种西方艺术风格都在中国以翻译和艺术实践重新上演了一遍。这些艺术风格本来的历史逻辑和先后顺序变得不甚重要，重要的是它们的多样性在视觉和知识两个层面上都刺激了饥渴如渴的中国观众。

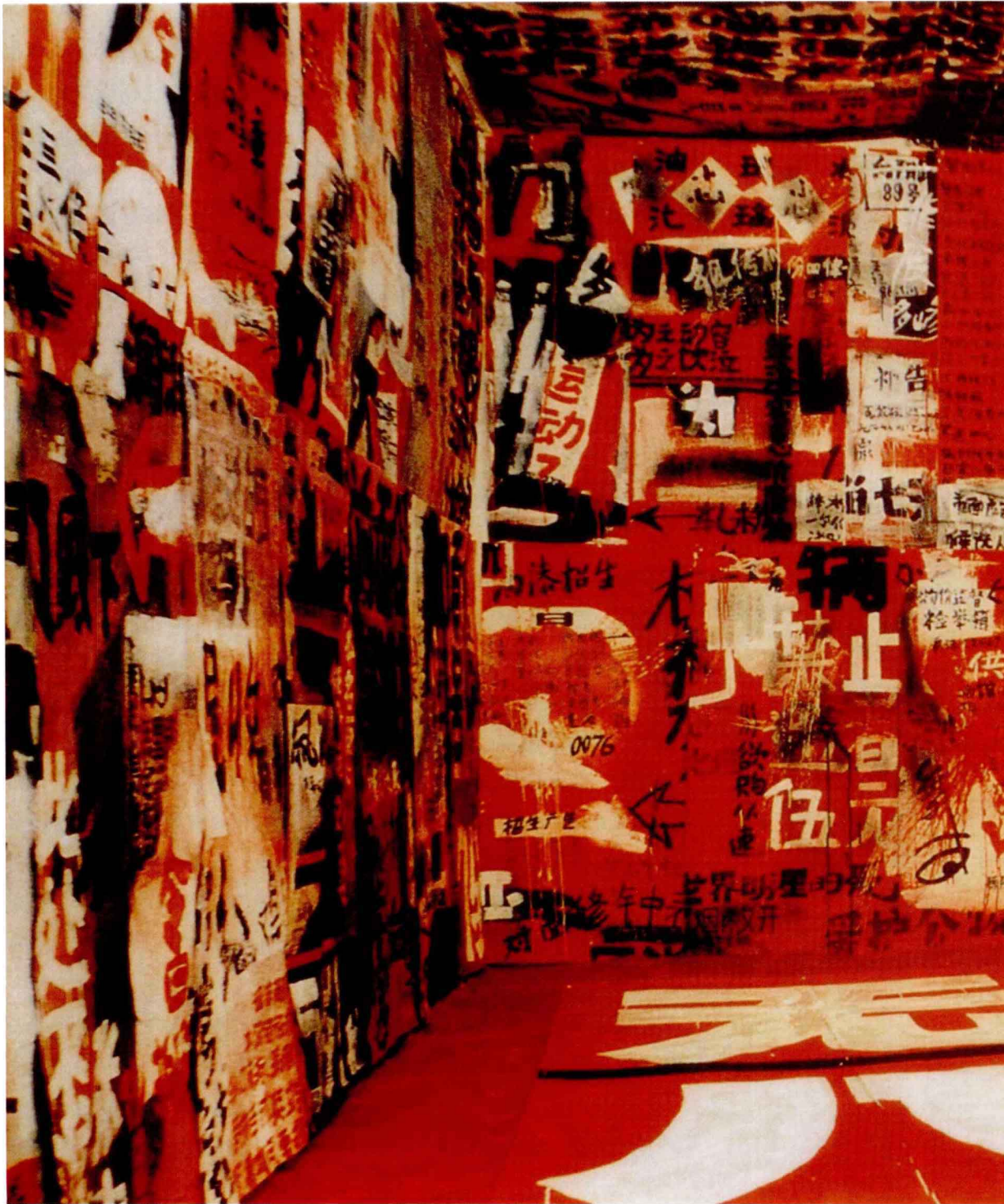
这个“补课”的初期阶段进而启发了带有原创性的艺术项目。1986 年以后，年轻的中国艺术家开始使用当代艺术的新概念和形式，以前所未有的方式探索对历史、记忆与现实的表现。这些创作于 1980 年代末到 1990 年代初的作品，进一步为 1990 年代中期当代中国艺术中的一个“本土转向”（domestic turn）开辟了道路。在这一时期，中国经济改革已经对整个社会产生了巨大的影响。北京和上海这样的大城市已经完全改变了面貌。各种民营和合资企业出现了，其中也包括商业画廊。进口商品和本土仿制品充斥市场。年轻的白领们频繁跳槽，追求个人的事业发展。而大批农村人口涌入城市，寻找工作机会和更好的生活条件。

对“文革”后的中国当代艺术作一检查，我们可以发现若干种重要艺术模式都与废墟观念——更广义地说是与破坏及碎片化——相关。首先，与“星星”画家描绘历史废墟大约同时，“伤痕美术”从1970年代末到1980年代初兴盛一时。⁵²后者是由年轻一代学院派艺术家推动的一种批判现实主义风格，所描绘的多是“文革”浩劫中人类生命的毫无意义的牺牲。对废墟和毁坏的表现，在“'85新潮”运动中进一步深化，新一代前卫艺术家通过装置和行为艺术“重现”“文革”经验。典型的例子有吴山专的《红色幽默》（1986，图3.24），黄永砅的《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里搅拌了两分钟》（1987，图3.25），还有1986年前卫团体“厦门达达”在其第一次画展后焚烧展出作品的表演。作为对“文革”记忆的再现，这些作品表现的并不是建筑废墟。众所周知，“文化大革命”首先是在文化、意识形态和政治领域里展开的，它所要摧毁的不是城市和楼房，而是“四旧”——旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯。我们因此得以理解为什么吴山专和黄永砅的作品表现了毁坏的书籍和贴满墙壁的凌乱字纸。根据艺术家本人的自述，这是他们对“文革”中烧毁书籍以及充满废弃的大字报、宣传画、碎纸等混乱环境的记忆（图3.36）。

203

1990年代建筑废墟形象的出现和流行因此标志了中国当代艺术中的又一个新阶段。这个现象是中国当代艺术的“本土转向”的一个重要部分，也和中国现代化和商业化过程中的城市巨变密不可分。1990年代北京的一个主要视觉标志是似乎永无休止的拆和建。虽然大规模的更新在任何现代大都市里都是常见的现象，但是北京拆迁的规模和持久在世界历史上可说是空前的。随着经济腾飞而来的是香港、台湾和西方源源不断的投资，无数老房子要为新的宾馆、商厦和写字楼腾出场地。到处都是脚手架、断墙，还有堆积成山的废弃物。对于许多城市居民来说，拆迁意味着强行搬迁；但对一些人来说，拆迁将带来更加宽敞的住宅——即使是在遥远的郊区。从理论上说，拆和迁是首都现代化的必要条件。但是它在现实中造成的是城市与居民之间愈益严重的异化：城市不再属于它原来的主人，传统居民也离开了他们所

图3.24 | 吴山专，《红色幽默》，装置，1986年。



89号

油心

运动

力

告

七

面

招生

木

禁止

检举

0076

招生

伍元

世界明星的... 中午... 对... 开

天





图3.25 | 黄永砷,《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里搅了两分钟》,装置,1987年。

熟悉的环境。这种断裂意味着城市被给予新的时间性和空间性，而这一变异为本节将要讨论的当代美术作品提供了必要的背景和内容。在我将要介绍的四位艺术家中，荣荣在被拆毁的居民区里寻找被遗弃的影像，尹秀珍反思着自己在一个废墟化的城市里的生存状态，展望追寻着废墟里消失的自我，而张大力则迷恋于拆迁现场，通过在残留的墙壁上涂鸦以展开与城市的对话。这些艺术家都对城市拆迁这个重要的当代现象作出了反应，通过对不同类型艺术形式和艺术观念的实验，对变化环境里的文化遗产、城市发展和个人存在等问题提出了各自的质问。

作为自传的废墟

尹秀珍出生于1963年，是生活在中国首都数以千计的当代艺术家为数不多的真正“北京人”之一。在一次访谈里，她提到自己对艺术的兴趣是从小时候玩泥巴开始的。⁵³ 尹秀珍的父亲是一家建筑公司里

的油漆工，后来她也进了那家公司，白天混合颜料，晚上学习美术，准备报考大学。1985年她考进首都师范大学艺术系学习油画，在那里遇到了自己后来的丈夫宋冬，现在也是一位重要的当代艺术家。1989年毕业后她去了一所职业艺校教书。1994年，尹秀珍从绘画转向装置艺术、行为艺术和摄影——这一变化在很大程度上出于她对城市废墟的关注。

1997年到1998年两年里，尹秀珍和宋冬在平安大道沿途的建筑工地上收集各种“消失中的痕迹”。平安大道是当时的一个规模庞大的城市建筑工程，预算超过20亿人民币（1998年一年的预算就达3.5亿），经费来自政府和个体投资。这条建成后30米宽，7000米长的大道是北京第二条最重要的东西走向大街，横贯这个已经过于拥挤的城市里的人口密集部分。工程的“拆迁”阶段迅速完成，整个路址在1997年到1998年间的几个月里就已完全清空。老房子被拆除——没有官方

图3.26 | 1997年宋冬收集的
被拆除房屋的门牌。

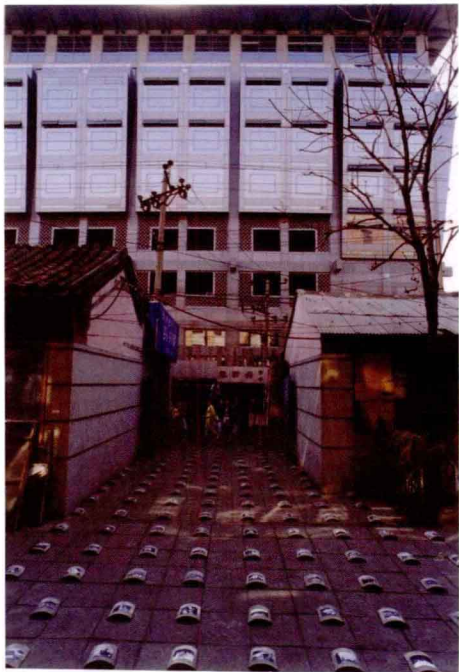


公布的数据告诉我们搬迁家庭的数量。它们似乎突然地消失了，原有的街道和胡同也如同魔术般地被从城市的地图上抹去。

207

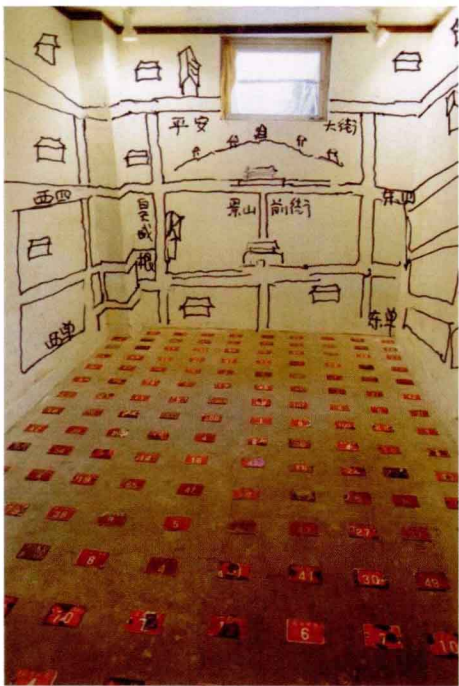
宋冬集中收集的是被拆除房屋的门牌（图3.26）。这些金属制的搪瓷小牌子是过去几十年内由政府发行的，一样大小，红底白字。直到1997年，平安大道经过之处的住家，或是独门独户或是几家人共用的院落，都有这样的门牌。但是现在它们忽然变得毫无意义，被遗弃在垃圾堆里。尹秀珍则是在拆迁现场收集原来屋顶上的瓦片。这些灰





瓦形状相似但又有着细微区别，原属于这座古城过去几百年间修建的不同房屋（图 3.27，左页上下二图）。但一旦房子失去，瓦片本身也难以显示时代的区别。杂乱地混在一起，它们提示着一场浩劫，也提醒着人们曾经栖身但现已失去的住所。

宋冬和尹秀珍把这些收集来的物件做成装置作品。1997年平安大道工程开始后不久，尹秀珍就在离工地不远的美院附中院子里展出了她的作品《变化》（图 3.28，右上）。她把房瓦排列成一个方阵，每方瓦片上贴着拆迁场地的一幅黑白照片。（这个装置作品从美术馆东街上就可以看到。）宋冬则继续收集门牌，并准备最终把它们用于一个装置。在他的一个设计图里，背景上的北京地图显示了这些门牌所标明的地址，只不过这些地址在现实中已不复存在（图 3.29，右下）。在基本结构上，他的这项计划与尹秀珍的《变化》相当一致，而且都和“墓地”有着某种惊人的相似之处。事实上，我们甚至可以把这两个装置作品或方案看做是一种特殊的墓地。一个真实墓地中的排排墓碑记录着死者的身份，这两个装置作品中的“死者”也是一次浩劫的牺牲品。不过，在亡者的身份和纪念的方式上，这两个作品又与一般的墓地不同：它们所纪念的是地点的消灭，而不是曾经生活在那里的人的死亡；它们陈列的是这些地点的遗物，而非埋葬了人类的遗骸。



尹秀珍 1997 年的《变化》是她前一年展出的一个题为《废都》的作品的后续。《废都》把她从北京不同地方收集来的各种残破物件摆满了 300 平方米的展厅（图 3.30）。这些东西包括她收集的旧

家具和 1400 块瓦片，也有她自己家里的东西——比如其中一套四把椅子就是她和宋东新婚之后最早拥有的物品之一。这些无名的和个人的物件被无所不在的干水泥粉所覆盖和融合。不顾画廊主管的反对，她往展厅里倾倒了四吨干水泥粉。对尹秀珍来说，水泥粉最确切地传达了尘埃的细腻和柔软。随着北京无休无止的拆迁，尘埃也无时无刻地存在于人们的生活环境里。它无孔不入，从空而降，轻轻地覆盖了城市的内外空间。对于尹秀珍，尘埃具有一种私密性，甚至富于情感。“我喜欢看着水泥粉的变化，”她说，“甚至你不管它，它也会自己吸收空气里的湿气，在身上裹上一层薄薄的外壳。”⁵⁴

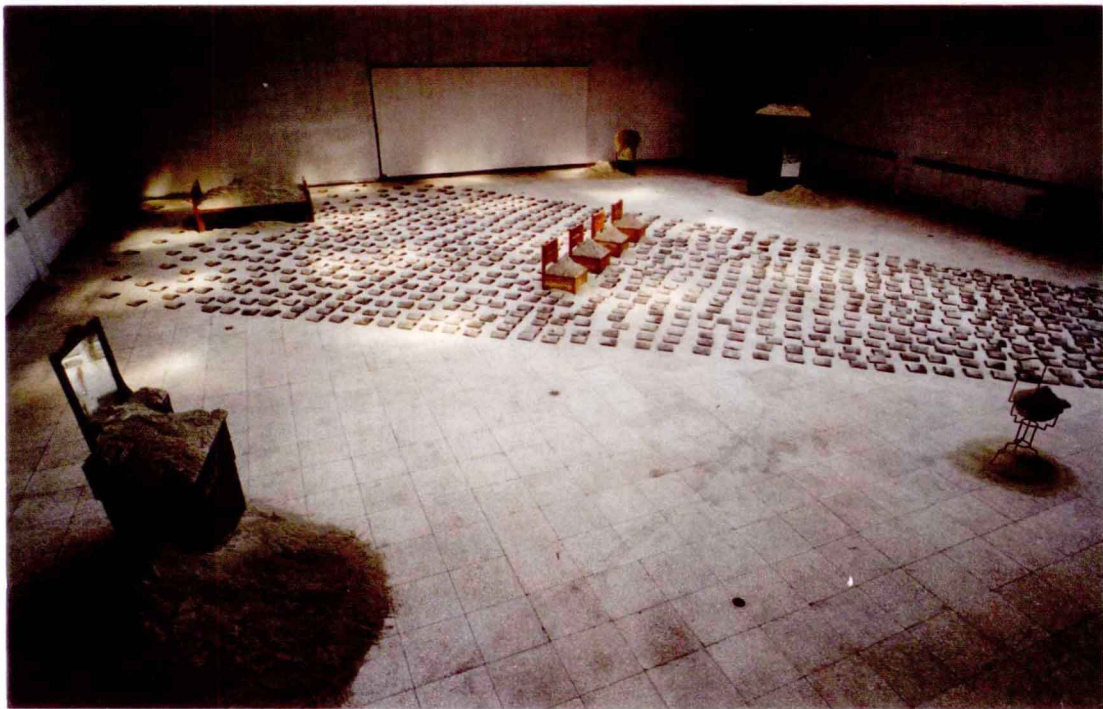
尹秀珍的《废都》和《变化》不以“怀旧”和“纪念”为目的——它们不是对北京往昔时光的心理重构。相反，它们共同的主题都是丧失和幸存，是艺术家所处世界的粉碎过程以及她对这个粉碎中的世界的持续回忆。不管她的装置作品有多么巨大，也不论它们包含

图3.27 | 1997年尹秀珍在拆迁现场收集的瓦片，附有拆毁房屋的照片。

图3.28 | 尹秀珍，《变化》，装置，1997年。

图3.29 | 宋东，一份未实现的装置设计计划，1997年。

图3.30 | 尹秀珍，《废都》，装置，1996年。



有多少不同的物品和形象，它们都被有意地保持在一种未完成的粉碎状态。作品中的碎片可以说是“遗物”。古人认为遗物上带有以往拥有者所留下的“湿气”（moisture）：死者遗留下的杯子会带有他嘴唇的“口气”，一封私信会带有他触摸过的“手泽”。⁵⁵ 因此我们可以这样来理解尹秀珍装置作品中的“使用品”（used objects）和“现成品”（found objects）：这些物品都是传达情感的遗物，即便是水泥粉也通过吸收空气中的湿气而获得了自己的短暂生命。

尹秀珍的这些装置作品也不是对北京环境和建筑变迁的编年叙事，而是记录了艺术家与她自己的城市的不断交流和汇合。这种既是此时此地又是极为个人的交会，成为她对北京记忆的内涵。我在上文中讨论传统中国绘画中枯树形象的时候，引用过了皮埃尔·诺阿的一段话，现在我想再引用一次，因为它对说明尹秀珍的作品也非常切合：

记忆是生命，由活着的社会产生，而社会也因记忆之名而建立。记忆永恒演变，受制于铭记与遗忘的辩证法，无法意识到自己逐次的蜕变，易受操纵侵犯，并容易长期沉眠，定期复苏。而历史则永远是对逝水流年的重构，既疑惑重重又总是挂一漏万。记忆是时时刻刻实在发生的现象，把我们与不息的现实扭结在一起；而历史则是对过往的再现。只要是动人心魄又充满魔力的记忆，都只按自己的口味对事实挑肥拣瘦；它所酝酿的往事，既可能模糊不清，也可能历历在目，既可能包含有方方面面，也可能只是孤立无援的一角，既可能有所特指，也可能象征其他——记忆对每一种传送带或显示屏都反应敏感，会为每一次审查或放映调整自己。⁵⁶

诺阿对记忆的论述揭示了尹秀珍的《废都》和《变化》的碎片性和当时性，也把我们引向她在1995年和1999年两次实行的一个名为《衣箱》的行为和装置作品。这个作品虽然在规模上比上述装置要小很多，但它属于同一系列对废墟的再现。我们甚至可以说它完成了这

组再现，因为它最终确定了尹秀珍收集和保存“废都”记忆的出发点。

人们通过两种不同方式对一座“废城”进行记忆和描述。一种是把城市作为一个美学客体——作为思考和憧憬的一个外在对象；另一种则是将自己置身其中，不断以自身的经验体会城市的消损。第一种方式把当下的凝视和往昔的城市进行并置，导致凝视者的怅惘和惋惜。第二种则拒绝这种往昔和当下的二元分割，因为观者同步式地经历着城市的废墟化过程。第一种方式造成了怀古诗；但体现第二种方式的作品则必然脱离怀古模式，因为艺术家本人就是废城之一部分。他（她）只是在和环境的不断交涉中才能够体现出他（她）作为局内人的身份，他（她）的做法经常是通过一系列相关的作品以记录这些交涉的不同阶段和体验。

尹秀珍曾用一个比喻来形容自己和北京的关系：“我的感觉就像一粒小种子，已经发了芽，但还没有破土。我想像当这个种子成长的时候，一定会去挤压周围的泥土，而周围的泥土也会反过来挤压这个正在发芽的种子。我觉得这就是我和我周围的关系——一种挤和压的关系。”⁵⁷ 在现实中，包围和“挤压”着她的是北京各种或存在着或正在消失的空间：低矮房屋和院落组成破烂不堪的街区；拆毁的民宅向大街上的过客展开自己的内部。尹秀珍当时住在北京西城的一个大杂院里，在她和宋冬居住的一间很小的屋子里被自己生命中不同阶段遗留下的各种物品进一步包围。通过创作不同装置作品，她表达了自己和这个多层环境的关系。《废都》和《变化》的外框是“城”，另外一些作品则聚焦于邻里或家庭（图

图3.31 | 尹秀珍，《衣箱》，装置，1995/1999年。



3.32)。当她的“取景框”不断变窄，艺术家本人也就逐渐成为再现的焦点，最终成为《衣箱》的表现内容（图 3.31）。

《衣箱》既是一个行为作品也是这个作品的结果。当行为表演开始的时候，尹秀珍静静地收拾自己的旧衣服，包括一些小时候的穿着。她把衣服叠成规整的长方形，在地上摆成一排一排，然后一丝不苟地把这些叠好的衣服放进自己的一个旧箱子中间，所有的衣服都叠放得特别整齐。最后她拌合水泥，把叠好的衣服封死在箱子内。

这里，尹秀珍再次使用了水泥和旧物作为艺术创作的基本材料。一排排摆放在地上的旧衣服让我们再一次想起她的《废都》和《变化》里的排排瓦片（图 3.30、图 3.28）。她似乎又一次设计了一处墓地或举行了一次葬礼，只不过这次是为她自己所举行——因为仪式所展现的“遗物”都仅仅是来自于她自己的过去。换句话说，随着她的衣服被封存在衣箱里，这些物件所含聚的她自己的“湿气”和记忆也被埋葬。

图3.32 | 尹秀珍，《晾瓦》，装置，1998年。



这个象征性的葬礼既表明了艺术家的自我拒绝，也传达了她对幸存的渴望。似乎当整个世界都在粉碎，保全自我的唯一途径就是把自己的“碎片”收集起来，尽可能地安全保护。尹秀珍的《衣箱》因此可以说是她的“废城”的核心：在这里既埋葬了，同时也永远保存了她对城市和对自我的记忆。

废墟中的图像

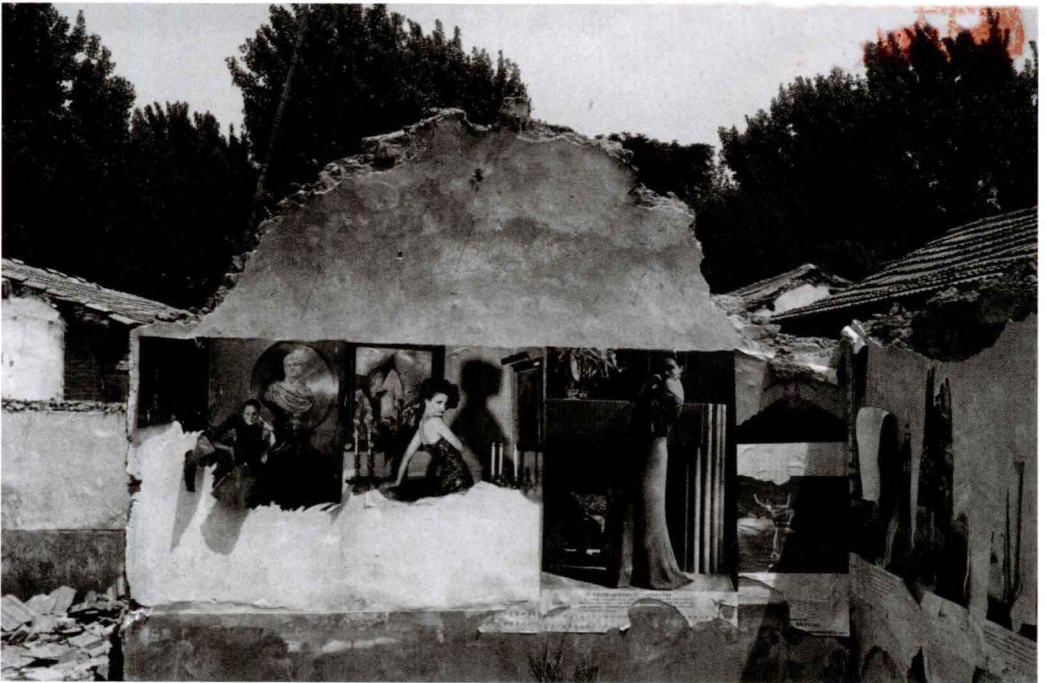
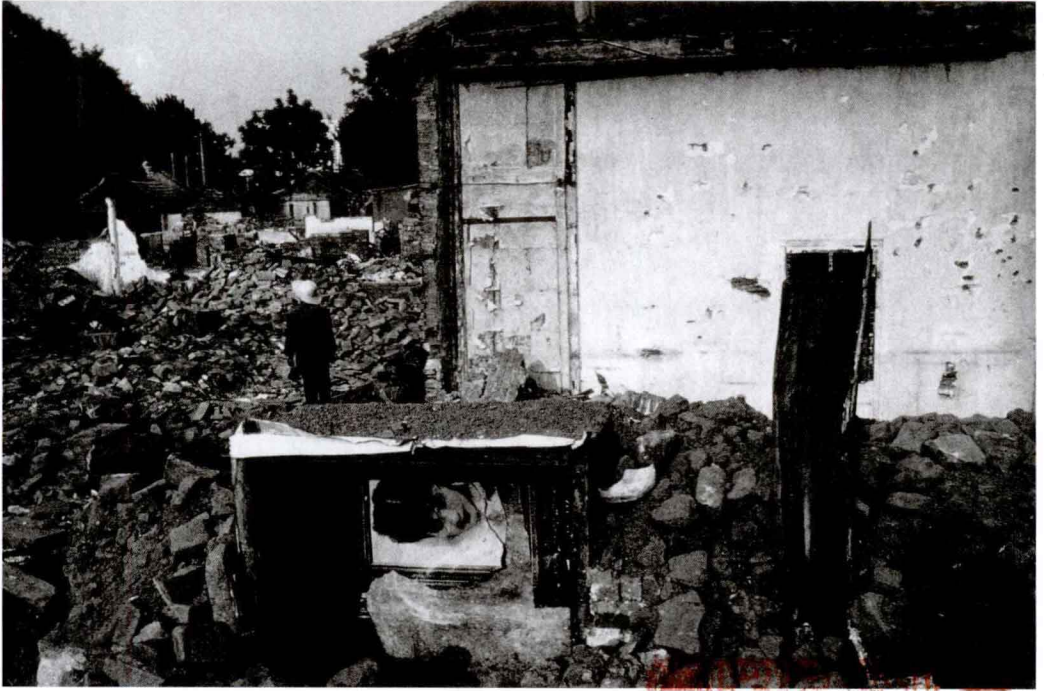
213

在1990年代当代摄影家的作品中，荣荣所拍摄的北京拆迁房屋的照片最精确地捕捉到了流动在这些现代废墟中的焦虑和沉默。图3.33到图3.35的三幅照片摄于1996年和1997年的北京。这些场面令人惊恐：无数的房屋忽然变成了碎石场，北京内城里的整片街区突然间成了无人地带。到底发生了什么？原来的居民都到哪里去了？照片没有为回答这些问题提供具体线索。它所惟一提供的是照片中心的一个被抛弃的幻影（图3.33，亦见图3.38）：那是蜷缩在一个破烂木匣中的一幅美女肖像。从这场毁灭中幸存下来的这张画已经破裂，但画面中的女性不为所动，以不变的甜蜜表情注视着周围的碎砖乱瓦。

荣荣是1990年代中期出现的年轻实验艺术家。对于这代艺术家来说，六七十年代已经成了遥远的过去，他们的作品针对着中国当下的变化，而不是缅怀往昔的历史。作为从一个农村孩子变成的先锋艺术家，荣荣的作品格外敏感地反映了这种对现下的关注。他在福建农村长大，农活样样精通。但从小学到高中，除了美术以外样样功课都不行。因此他连续三年报考当地一所艺校的企图也就只是带来了连续的失望。偶然的时机使他发现了摄影。他先是租相机拍风景人像，后来通过在父亲的杂货铺里打了三年工，攒钱买了自己的相机。带着这个相机和剩下的一点钱他来到首都北京，到处找机会学习摄影，一边和独立艺术家、音乐家交朋友。钱花光了就打零工，包括在影楼中拍肖像或婚纱照。他经常搬家，哪儿便宜去哪儿。1993年他搬进北京东郊的一处破败村庄，这就是后来被称作“东村”的前卫艺术家聚居地（图3.36）。在1994年6月被封闭以前，这里产生了中国当代艺术中的

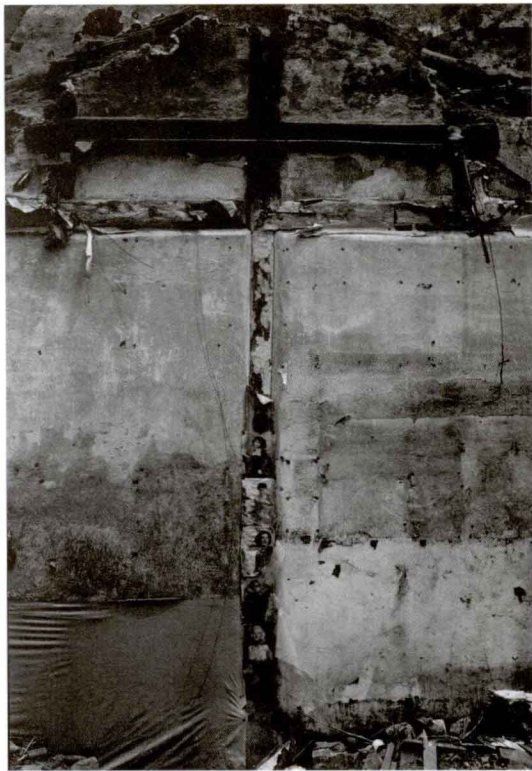
图3.33 | 荣荣，《无题No.1a》，黑白照片，1996年。

图3.34 | 荣荣，《无题No.3a》，黑白照片，1996年。



215 一些最为大胆的作品——主要是行为艺术和摄影。⁵⁸

对于来自偏远南方农村的荣荣来说，北京既让人着迷又使人厌恶。他回忆说：“从我住的地方到市中心——也就是从灯火辉煌的长城饭店到漆黑一片的东村——骑自行车只要十五分钟，那感觉就像从天堂到地狱。”⁵⁹不过他很快发现了北京遍地都存在着更黑暗更荒僻的地方，而且常常就位于灯火辉煌的酒店和商厦旁边。这就是那些被称为“拆迁工地”的地点：荒凉的空地里是半毁的房屋，残碎砖瓦上堆满垃圾。这里没有任何值得收集的东西，被居民扔下的仅有那些破烂的招贴画——大多是贴在断墙上的影星和名模的照片。这些废弃的图像既美丽又脆弱。它们抓住了荣荣的视线，并与他记忆中的另一幅图像重叠在一起：



216 我记得我曾经爱上了挂历里的一幅邓丽君照片。那时我很小，还不到十岁。那时她的歌被禁了。人们跟我说她的歌是黄色的。挂历是我爸爸一个南方的朋友送给他的。它就挂在楼上我的卧室里。我很胆小，常常不敢自己一个人睡。不过，当我看到这张照片的时候，我觉得很安全。所有人都说她漂亮，我觉得也是。她的目光跟着我，对我来说她是活的。我常常想：她的歌儿为什么被禁了？后来，当我在那些断墙上看到被撕碎的图片时，这些儿时的感觉就都回来了。⁶⁰

这个私人体验解释了荣荣的废墟摄影中的一个内在矛盾：虽然这些图像记录了拆迁对私人空间的粗暴侵袭，但它们很少传达灾难或悲

图3.35| 荣荣，《无题 No.2a》，黑白照片，1996年。

剧的感觉。一个冷静的观者甚至可以认为这些场面十分平静：阳光明媚，一个男子在废墟之间轻松踱步，招贴画中的女星继续向我们微笑（图 3.33）。和任何对废墟的视觉再现一样，荣荣的这些照片的主题是主体的缺席或消失。但不同的是，他用“图像”填充了这种空缺。照片中的招贴画已经残破，有的甚至缺失了一大半，但它们仍充满魅力——不仅来自画中的美女，也来自于这些图像所具的空间幻觉。通过强化的三维感、无处不在的镜子和画中画，这些残碎的图像把废墟中的一段残壁转变成诱人的幻境（图 3.34）。

对荣荣来说，这些图像浸透了他自己的记忆，他因此在想像中用自身替代了招贴画原来的主人。但对我们来说，他的照片仍使我们思索这些招贴画和它们原主人的关系。但是这种思索很难有什么结果：照片所拍的拆迁场所在北京随处可见，而其中的残破明星招贴画又不带有任何可以辨识的个人特性（这也可能正是它们被遗弃的原因）。换句话说，这些废墟和废弃的美人画并不记录一个特定的往昔，也不和当下或未来有任何确定的联系。在这些照片里，它们所建构的是私人空间和公共空间定义的突然断裂。在这种断裂中，私人房屋被粗暴地敞开，家庭内部的装饰变成裸露在外的景观。但是这种敞开和暴露并



图3.36 | 荣荣，《东村No.1》，
黑白照片，1994年。

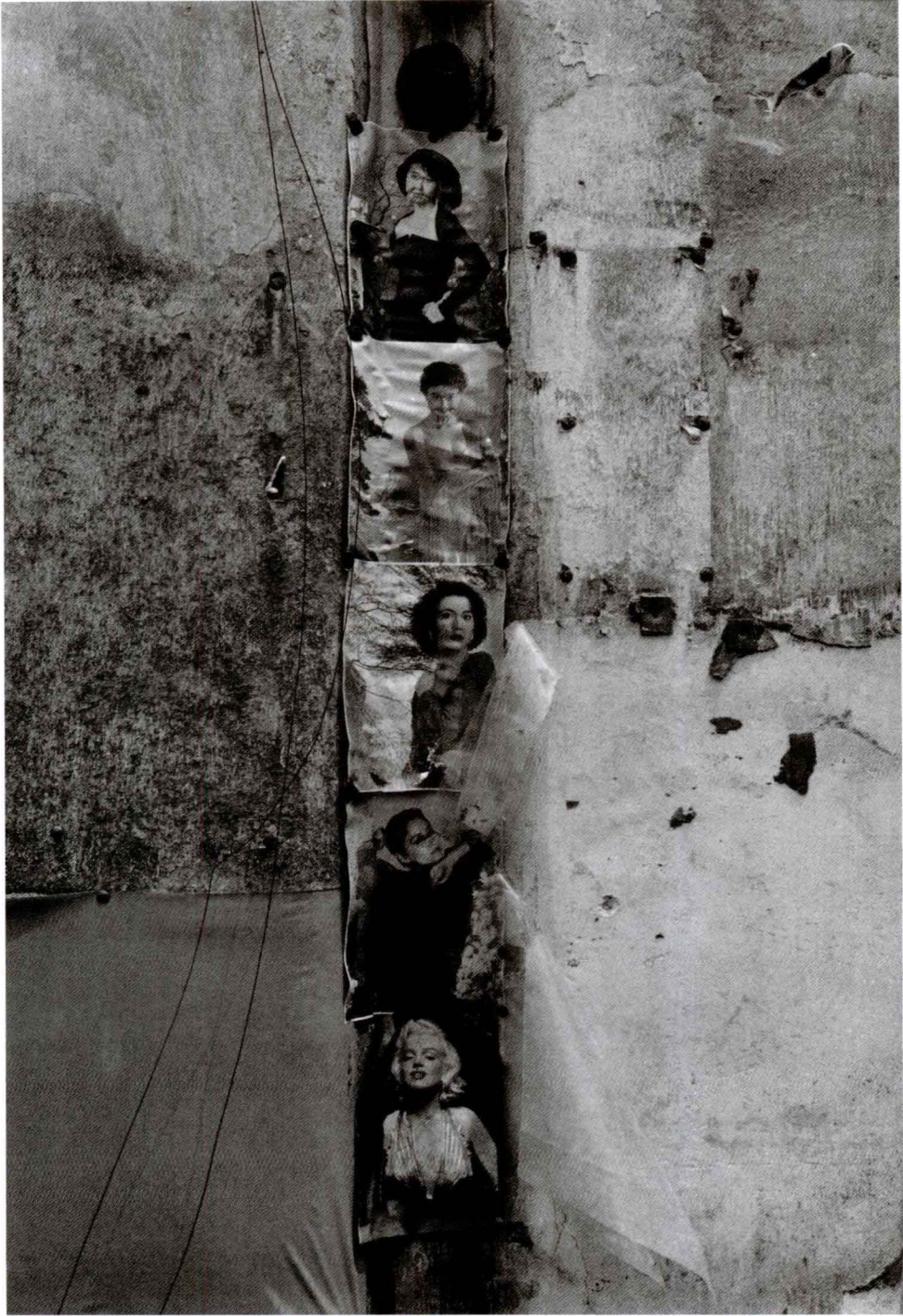




图3.37 | 荣荣,《无题No.2b》, 黑白照片, 1996年。

图3.38 | 荣荣,《无题No.1b》, 黑白照片, 1996年。

没有把私人空间转化为公共空间。这是因为这种断裂还没有催生出一
种新型空间：北京的拆迁废墟不属于任何人所有，半毁的房屋成了这
个过渡拥挤的城市里的“黑洞”。人们每天路过它们但对这些地方视而
不见，仿佛它们根本就“不在那儿”。这些废墟因此是城市中的“非空
间”（non space），只有艺术家会费心为它们填入自己的幻想和记忆。

荣荣的废墟照片包含若干迷你系列，每一系列由两张照片组成，
在不同距离上拍摄同一个场景。其中一个系列中的第一幅照片表现了一个
半拆房屋所留下的一扇墙壁，暴露的木构架（外形类似基督教十字架）
在残破的墙纸和贴画的衬托下格外明显（图 3.35）。同一系列中另一
幅照片则是木构架上贴画的近景特写（图 3.37），从中我们可以辨
认出玛丽莲·梦露和中国的若干名模，也可以看出画片所遭受的不同
程度的损耗以及缺席的痕迹：在木构架旁边的裸墙上，图钉的痕迹勾
勒出以前曾经张贴但现在不知去向的图画或照片。

在另一个迷你系列里，特写照（图 3.38）再次聚焦于废墟中被遗
弃的招贴画（图 3.33），把我们的关注点从全景转移到一个细节。我们

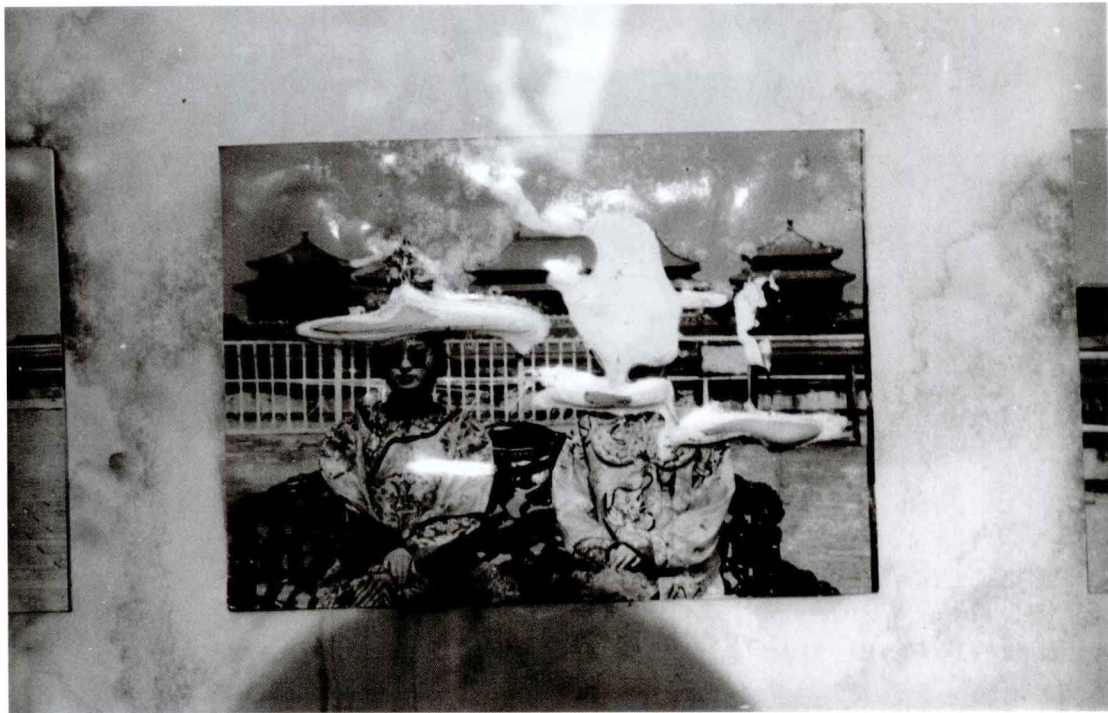


图3.39 | 荣荣,《褪色照片》,黑白照片,1997年。

219

辨识出图像的假框,女明星脸上的裂痕,还有从裂口处涌出的泥土。因此每个系列中的两种照片所造成的视觉改变,可说是从“废墟”到“废弃图像”的过渡,也可以说是从“建筑”到“图像”或从“环境”到“内容”的移动。废弃的美人画在全景图中只是整个摄影作品的一部分,但是在特写图中则成了惟一的内容。每个迷你系列因此把观众的注意力从“照片”带到“照片中的照片”。这种转变是通过重新定义照片与拍摄对象的关系来实现的。荣荣在第二幅照片里所表现的不再是建筑废墟,而是印刷的图像。他的这些迷你系列因此构成米歇尔(W. J. T. Mitchell)所说的“超图像”(meta-picture):这种图像希望回答的问题是“图像是什么?——仿佛呈现了图像的‘自我了解’”。⁶¹

“阐释图像是什么”也是荣荣另外两组摄影作品的目的。其中一组记录的是北京城里公共照片的“死亡”。这组作品重摄了展放在各种公共场所,包括大街上、公园中或橱窗里的商业照片和宣传照片的命运

(图 3.39)——这些褪色的图像是其前身留下的“废墟”。另一组作品所关注的也是照片的死亡，只不过这次的死亡不是由时间的流逝造成的，而是暴力拆迁的结果。1998 年，荣荣在一个半毁房子的碎砖里发现了一个褪色的信封，里面是被剪成碎片的底片。显然房子的主人在离开前毁掉和抛弃了这些底片。从底片损耗的程度看，这个信封肯定已经被扔在那里几个月甚至几年了。后来荣荣发现，幸存下来的底片所拍的是一个年轻女性在一个简陋装修的房子里的裸体照——可能就是在这同一个房间里。

两年以后，荣荣才把这些剪碎的底片洗印了出来(图 3.40)。这两

220



图3.40 | 荣荣，《碎片》，手工上色黑白照片，1998年。

年中，信封中仿佛被肢解了的女性一直在荣荣的脑海里挥散不掉。他思考着到底应该不应该把这些捡来的底片洗印放大，当作自己的作品？不过随着时间的流逝，一种亲近感在他和这位无名少女间逐渐萌生：是他把她从最终的毁灭中拯救出来，他觉得自己有权通过艺术把她再次激活——虽然底片中剩下的只是零零碎碎的一个无名女性身体。“相片是这么脆弱的东西。”他在一次访谈中对我说。⁶²也许他在说照片本身，也许他说的是照片里的图像。

拆迁计划

221 展望把他的《诱惑》（1994，图 3.41）——一组戏剧化姿态的中空人体——同蝉的蜕皮联系在一起。从土中慢慢爬出，痛苦地钻出自身的躯体，甩掉空壳，飞向天空，蝉因此成了古代中国最著名的“羽化成仙”的象征。在古墓里，石头和玉做的袖珍蝉雕象征着一种永恒的状态：它的身体超越了自己，因而获得永生。不过启发展望创作《诱惑》的并不是这个转变的结果，而是转化过程中留下来的透明蝉衣。作为蝉变身的证据，蝉蜕并不能保证这个变化的成功——幼蝉可能夭折或被鸟雀吞噬。⁶³它所记录的是新生的痛苦和欢愉；它所象征的是虚渺的希望。对展望来说，这种希望和痛苦的交融使蝉蜕成了“欲望”的最佳符号：它本身没有生命，但它给你对美好生活的希望——引诱或诱惑的意义因此从中而出。⁶⁴

222 展望也为蝉蜕的空虚和非物质性所吸引：“很难相信，对古代中国人来说有着这样深刻含义的东西竟然这样轻若无物！”⁶⁵他的《诱惑》其实是用衣服和胶做成的“人壳”。试图获得类似于蝉蜕的体积和重量的反差：他把中山装——这曾经是每个中国人的标准服装——塑成人的形式，然后把里面掏空。其结果既是雕塑也是中空的人体。每个躯体的扭曲姿态给人以激情、痛苦、折磨和生死搏斗的印象，但实际上痛苦的主体和搏斗的对象都不存在。这些“人壳”在北京举行的一次名为“空灵空”的展览展出后，艺评家凯伦·史密斯（Karen Smith）这样写道：“扭曲的服装‘空’写痛苦。空在这里不仅指画廊里的空间，

也指这组服装的内部。”⁶⁶

凝固在冻结的时间里，这些中空的人形并非独立的雕塑，而是代表欲望和丧失的符号。它们可以在不同环境中以不同的组合反复安置，每一次的特殊的安置方式都给所象征的欲望和丧失提供了不同的内容和含义。⁶⁷悬挂在脚手架上，它们传达出的是强烈的不稳定性和焦虑。放在黄土地上，它们似乎马上和泥土形成了直接的关系，让人想起死后的归宿。但最有戏剧性的陈列方法是把这些空壳放置在北京城内一座半毁的拆迁建筑物中（图 3.42）。废墟与人壳突然融合为一体，以最强音表达出人的主体的缺席。这个装置无疑地显示了艺术家对破坏和伤害的迷恋，但是除了建筑物和这些空壳外，我们并不知道是真的受到伤害和破坏。

图3.41 | 展望，《诱惑》，多媒体装置，1994年。

这个拆迁场地中的人壳装置是展望 1994 年的作品。其中“遗失



主体”（missing subject）的模糊性在翌年的一项计划中得到更清晰的阐释。1995年8月，展望和隋建国、于凡一起成立了“三人联合工作室”，并在前中央美院的废墟里组织了名为《开发计划》的第一项活动。隋建国、于凡和展望当时都是中央美院雕塑系的年轻教师，他们在“三人联合工作室”的成立宣言中写道：“将整个社会当做自己的实验空间，力求以自己的切身体验就公众关注的问题作出适时的反应，坚持公开展示，在与社会的对话中带出艺术语言的各种可能性，是三联工作室在工作中所坚持的主要宗旨。”⁶⁸这个想法为工作室最早的两项计划——《开发计划》和《女人·现场》——提供了理论基础。⁶⁹三个艺术家分别为《开发计划》设计了作品，展望的装置是一个模拟的废墟，其中的“遗失主体”被定位为他自己以及他的学生和同事。

中央美院是国内首屈一指的艺术院校，原址在北京的著名商业区王府井。1994年学校收到市政府通知，要求在几个月内搬出，因为校区已经被出让（或租给）房地产开发商了，马上就要拆掉。这个数千万美金的项目主要由香港发展商李嘉诚集团投资，将把美院校区转化成一个庞大商城的一部分。⁷⁰北京政府的这个决定不仅受到美院教师 and 学生的愤怒抗议，很多著名艺术家和知识分子也都一致反对。在他们看来，这个决定最明确地表明了市场经济对艺术和教育的摧残。但是这些抗议和请愿都无法逆转市政府的决定。几个星期之后，美院北部的雕塑系教室已化为一片废墟。

美院被迫迁出后的第二天，展望、隋建国和于凡在雕塑系旧址举办了他们的展览。展望的作品是把一堆碎砖乱瓦通过残破的窗户倾入旧画室中（图 3.43）。砖堆上散乱放置着一些涂成鲜红的陶人，那是雕塑系学生往日的课堂作品。透过窗户可以看见正在崛起的未来商城。把废弃的陶人和建筑废墟联结在一起，这件作品使我们想起了在建筑遗址中展示人壳的《诱惑》（图 3.42）。不过在《开发计划》中，“缺席”的主体显然是原来教室里的老师和学生。同样的信息在隋建国的作品里变得更加明晰：他为一个消失了的教室清理出地面，从垃圾堆里捡回残破的课桌和椅子，还摆上了两个装满碎砖的书架（图 3.44）。

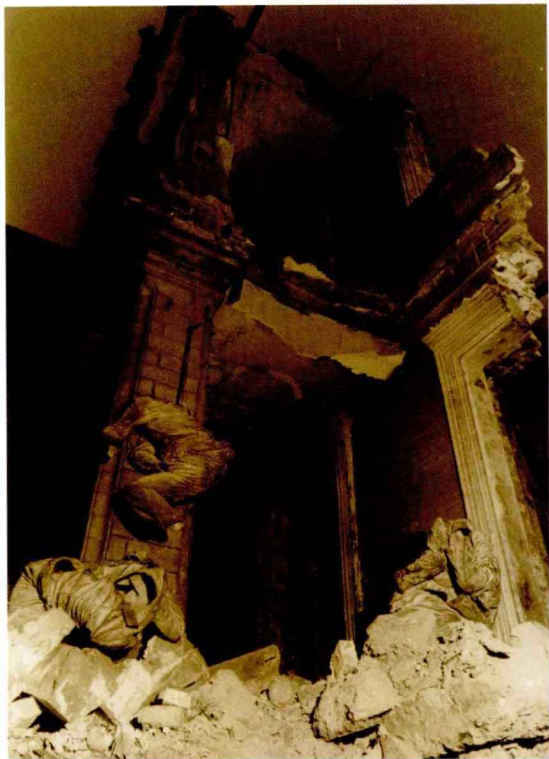


图3.42 | 展望,《诱惑:户外试验2》,特定地点装置,1994年。



图3.43 | 展望,《课堂作业》(“三人工作室”《开发计划》之一部分),中央美院原址,北京,1995年。

像中央美院被迫拆迁这样的例子在1990年代的北京和其他中国城市里多不胜数。前面已经提到,在那个时期,拆迁已经成为城市生活的一个常规部分。这一社会状况启发了很多像《诱惑》、《开发计划》这样的当代艺术作品。这些作品体现了对一种特殊的现代废墟的敏感,我把这种废墟直截了当地称为“拆迁”(demolition)。与战争废墟不同(图2.36—图2.39),展望、尹秀珍和其他当代艺术家对“拆迁”的再现并不强调人的悲剧和财产的流失。相反,他们的作品是对当下正在发生的毁坏和建设过程的敏感反应。从理论上说,拆迁是城市更新的必要条件,但是北京的许多拆迁废墟在现场空置多年,在空间和时间上都处于正常生活之外。“时间”似乎在这些黑洞里消失了,它们的过去被销毁,它们的未来对大多数人来说是一个谜。受到这种情景的启发,实验艺术中的“拆迁”作品体现出了一种鲜明的当代性——它们



图3.44 | 隋建国,《废墟》
(“三人工作室”《开发计划》
之一部分), 中央美院原址, 北
京, 1995年。





所传达的是常规时空结构破裂而产生的一种被悬置的、短暂的当下。

希望更直接地抓住这种悬置的状态，展望在 1994 年施行了一项名为《废墟清洗计划》的行为作品，把他自己的艺术当作行将销毁的对象。他选取了一栋被拆建筑作为“修复”对象，把墙壁清洗干净，用砂浆填补窗台和墙壁上的砖缝（图 3.45）。但他还没有作完，一架隆隆的推土机就把这座建筑——包括他修复的部分——夷成平地（图 3.46）。

图3.45 | 展望，《废墟清洗计划》，行为艺术，北京，1994年。

图3.46 | 展望，《废墟清洗计划》，行为艺术，北京，1994年。

与城市对话

1998 年初的北京报纸上出现了一场意味深长的公共讨论（图 3.47），其焦点是众多市民已经十分熟悉的一个形象：街头上用喷料绘制的一个光头人像的巨大轮廓，有时高达两米。这个涂鸦头像似乎一直在自行复制，逐渐从城区扩展到三环以外，或单幅或成组，在大街小巷中反复出现。这些头像背后的制作者是谁？他想通过这个形象说些什么？如果能找到他的话，是否应该对他实行法律制裁？应该是何种处罚？这类涂鸦是不是一种合法的公众艺术（public art）？“公众艺术”的定义到底是什么？对于这个有着 1000 多万人口但在此之前尚未受到西方涂鸦艺术“污染”的城市来说，这些问题都是新的，也都拒绝直截了当的简单回答。

在相当长的一段时间里，创作了这些头像的张大力也拒绝对这些



图 3.47 | 北京当地报纸上讨论张大力涂鸦作品的，1998 年。

问题提供直截了当的回答。实际上，直到这场争论开始之后他一直保持着匿名身份，只是到了 1998 年 3 月才开始接受记者和艺术评论家的采访。事情于是终于大白于天下：他并不像某些居民猜测的是个“朋克”或“黑帮成员”，而是毕业于中央工艺美术学院这所享誉京城的高等学府的职业艺术家。但是他又和一个典型的中国职业艺术家不同，因为他在 1989 年就已移居意大利，在博洛尼亚生活了 6 年，在那里“创造”了他的光头涂鸦形象。他在 1995 年回到中国以后延续着这个艺术计划，到 1998 年之前已在北京的城里城外喷涂了两千多个这种头像。而且他相当早就发展出了一套理论，为自己看似无心的举动提供了一个理论根据。在公开出版的访谈中他解释说，这个光头形象实际上是他的自画像，其作用是使他得以和他所生活的城市展开“对话”：

这个符号来自我本人的形象，是我个人形象的抽取，我用这个符号代表我和这个城市进行交流，我想了解这个城市的情况，它的变化，它的结构。我把我的这个行为起名叫“对话”。当然艺术家和城市的交流有很多方式，我之所以采取这种方式，其中一点就是它能很迅速地、很快地将我的作品置于城市的各个角落。⁷¹

229

这个解说很有启发性，但它没有提到这些涂鸦作品中的两个关键因素。第一，张大力的涂鸦自画像大多出现在正被拆毁的居民住宅区。艺术家所作的因此是“重新回收”这些被荒置的地点，不管为时如何短暂。第二，通过选择特殊地点并从特殊角度为自己的涂鸦图像拍照，他开展了三种和城市的对话方式。每种对话进而包括了两种建筑物。他的整个的涂鸦和摄影计划因此不但是展开自己与城市间的对话，而且是通过这种对话发掘和表现城市内部的组成部分以及这些成分（以及各自的时间性）之间的复杂关系。

在这三种对话中，最主要的一种是表现“毁坏”与“建设”之间的反差。在一张摄于1998年的照片里，前景是垃圾中的一带残垣断壁（图3.48）。在这个传统住宅的遗迹上，张大力喷绘了一排业已十分出



图3.48|张大力,《对话:北京》,涂鸦和摄影,北京,1998年。

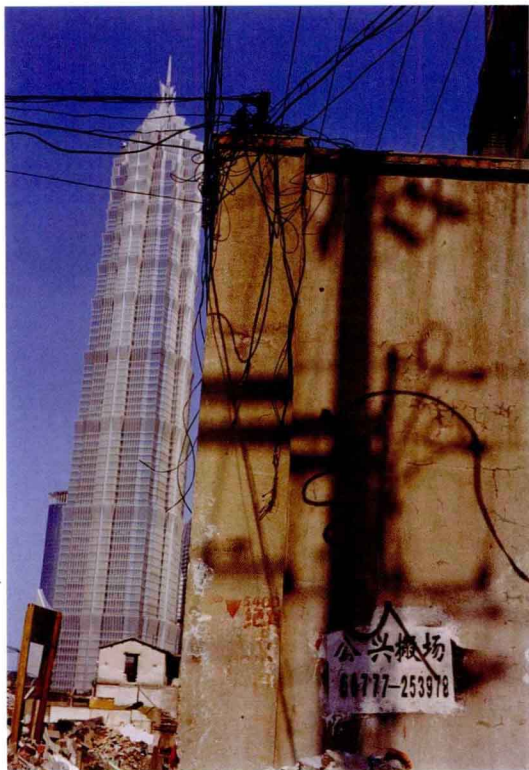


图3.49 | 张大力,《拆:浦东》,涂鸦和摄影,上海,1999年。



图3.50 | 张大力,《拆:紫禁城》,涂鸦和摄影,1998年。

名的他的头像。两个巨大的现代建筑在这片废墟的背后升起。虽然仍被脚手架包围,其中一个已经展示出广告,宣称自己是未来的“泛利大厦”并留下售房处的联系电话。张大力在这段时间内拍摄的其他许多照片都具有类似的双重目的(图3.49)。一方面它们是艺术家从事的“特定地点”(site-specific)环境艺术计划的摄影记录。另一方面,这些特定地点计划越来越多地为拍摄照片而设计,最后以二维影像成为独立艺术作品。这第二种目的导致了张大力涂鸦头像的职能和意义的改变:与其是在街头引起互动,它们逐渐成为一种图画符号(pictorial signs),指涉并突出了城市景观中的戏剧性矛盾。

230

张大力照片中的第二种建筑“对话”发生在拆迁的民宅与被保护的古代建筑物之间;它们对比鲜明的影像显示了对待两种传统建筑文化的截然不同的态度。图3.50可能是他最广为人知的照片。整个画

面几乎被一座半毁房屋的残墙充满，张大力在墙上喷绘了他的光头形象，然后用斧凿将这个形象挖空。粗糙的缺口仿佛是新近的伤痕，透过这个伤口人们能够望见远处的一个金碧辉煌、如同海市蜃楼般的影像——那是紫禁城角楼的金色屋顶。

以极为简洁、平实的方式，这张照片表现了北京在现代，特别是过去十年里所经历的“破坏”与“保护”的双重进程。众所周知，明清北京是由一系列相互嵌套的子城组成的城市，从外到内包括了外城、内城、皇城和紫禁城（图 3.51）。一系列坐落在南北轴线上的宏伟城门将这些分割的空间联系成一个具有韵律的建筑统一体。在著名建筑史

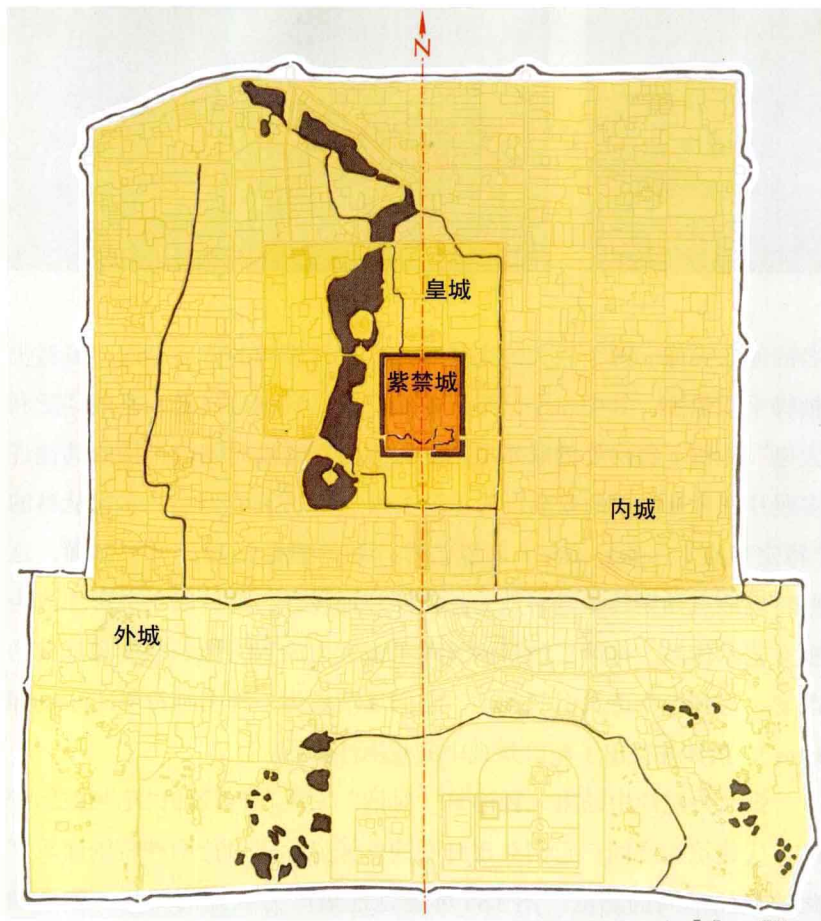


图3.51 | 传统北京地图，包括外城、内城、皇城和紫禁城。



图3.52 | 张大力,《对话: 中国美术馆》,涂鸦和摄影,1999年。

学家梁思成(1901—1972)的眼里,直至20世纪早期,北京城仍以其无与伦比的精确性与和谐性在世界建筑中无可匹敌⁷²。

但是这座古老城市在100年后已经被无法挽回地毁坏了。它的破坏过程可以被归纳为三个主要阶段。首先,皇城在20世纪上半叶中消失了,新建的东西走向的现代街道将古老的南北御道埋在了脚下。随后,在国家的支持下,内城和外城的城墙在1950年代和1960年代中被系统拆除,大部分城楼以及街道交叉口的牌坊和砖石建筑也随之消失。最后,1980年代以后的建设热潮摧毁了大量传统四合院民居,上面谈到的平安大道工程就是这第三个浪潮中的一项。

从这些大规模的毁灭中浮现出了现代北京。与此同时,这个新北京把传统北京化解为珍贵的建筑残片加以收藏——包括若干古代花园、庙宇、戏台,以及孤立的矩形紫禁城区域。这些残片被作为传统中国建筑的杰作而大加颂扬,也通过法律得到了政府的保护。它们得到细心关注与施加于“其他”传统建筑的肆意摧毁形成了惊人的对比。

这种摧毁在将大批私人住宅夷为平地的拆迁运动中得到了最强烈的表现。就像张大力的照片所显示的那样，一幢住房可以在刹那间消失。面对有组织的强制拆迁，任何对私密性的维护都只能在沉默中告终。

值得注意的是张大力涂鸦方式的变化：他逐渐不满足于仅仅在拆迁房屋上喷绘，而是越来越多地采取了凿空涂鸦头像的方法。这种以斧凿穿透墙壁的方式是他的创造，可以被理解为对拆迁遗址的“第二次破坏”，也可以被看成是他对暴力拆迁所作出的对等回应。他的方法因此可以被归纳为通过当代艺术的手段“放大”所反对的行政或商业的暴力，以此引起人们的注意。他在一次采访时说：

这个城市里正在发生很多事情：拆迁、建设、交通事故、纵欲、醉酒、暴力，渗透到每一个角落……我选择了拆迁房屋的墙创作我的作品，它们是投射城市演出的银幕……一个半小时中，只听见榔头和凿子的声音。砖块落下，搅起一片灰尘。⁷³

这里他所形容的是化为艺术行为的暴力，在图 3.50 中得到了充分的视觉表现：残墙上令人痛心的伤口，将被国家保护的一个民族建筑瑰宝凝于一个框中。

最后，张大力的第三组照片反思了前卫艺术在中国的位置。图 3.52 与图 3.50 构图类似，但所传达的含义却相当不同。在图 3.50 里，绘有张大力涂鸦作品的一段残墙再次与背景中宫殿风格的建筑并置。但是对每一位中国当代艺术家而言，这幅照片所传达的是一个完全不同的信息，因为远处的建筑物并不是一座真正的古代建筑，而是这些艺术家一眼就可以认出的中国官方艺术的大本营——中国美术馆。政府举办的各届全国美展都在这里举办，它也是整个官方艺术的神经中枢。但是由于同样的原因，这个地点也成为激烈竞争的空间：它的权威地位在过去 20 年来不断受到成长中的非官方艺术的挑战。

在非官方艺术的短暂历史中，两个最重要的事件都发生在这里。

首先，1979年的“星星美展”标志着“文化大革命”以后非官方艺术的浮现。如前所述，该组织的成员在中国美术馆外的街道和小花园中举办了自己的展览，他们离经叛道的作品吸引了大群的观众，也带来了干涉，被强行终止展出。第二个事件规模远为巨大，这就是十年后举行的“中国现代艺术展”。非官方艺术家占据了美术馆的建筑并将它转化成如同陵墓般的肃穆场所：长长的黑色地毯从街上一一直铺到展厅，上面绘着作为展览图标的“禁止调头”的交通标志（图3.53）。作为对中国美术界既定秩序的反叛，这个展览也预示了三个月后的风波。

这一简短的历史回顾解释了张大力在1999年拍摄的这张照片：对抗仍然持续，这里是又一位艺术家认同于“外部”（outside）空间，与美术馆的中心位置抗衡。但是我们不禁要问：这个外部立场的确切含义到底是什么？回顾张大力的作品，我们发现他总是把自己置于权力中心之外以确定自己的身份。这个权力中心可以是商业大厦，也可以是受保护的古代宫殿或官方机构。很显然，这种对照的作用是定义不同类型的“另类”（alternative）空间，围绕着这些空间构造出一个艺术家反对各种权力控制的独立身份。但同时，通过把自己的形象喷绘在



图3.53 | “中国现代艺术展”，
中国美术馆，北京，1989年。

民宅废墟上，他也使这种独立身份成为思考和质问的对象，因为这些形象注定会和废墟中的断墙一起被拆除，而不会延展进入未来的领域。张大力说：

独自走在一幢拆毁的房子里面，我听见瓦片在我脚下碎裂。这声音好像是从我身体内部发出来。我是这个行将消失的场景的组成部分。

235 他没有打算跨越这片废地，而是从一个“未来过去时”的视角反观当下的自己——似乎他的艺术是正在形成中的一段记忆。因此他接着说：“随着北京的发展，我的涂鸦最终将会消失。但是它们会留下记忆的痕迹——那就是一位艺术家和这座城市之间的对话。”⁷⁴

尾声

国家遗产

不论是对老城的大规模毁坏还是艺术家对当下拆迁的反应，都不是北京独有的现象。有西方学者已经指出，不仅是古老的建筑遗迹，而且火灾、地震、火山爆发等当下性的突然灾难也激发了欧洲 18 世纪对废墟的着迷。比如，成功的巴黎画家于贝尔·罗贝尔（Hubert Robert, 1733—1808）就描绘了 1781 年大火后巴黎歌剧院和狄奥酒店医院的废墟以及格雷夫的圣约翰（Saint-Jean-en-Grève）教堂的拆毁。艺术史家尼娜·杜宾（Nina Dubin）指出在罗贝尔的画中，“这个荒废的 14 世纪建筑（指该教堂）的拆毁被视为一个壮丽景观，观众们为之惊叹不已”¹。杜宾注意到这类图像的流行和当时社会上的“机会的经济”（economy of chance）相关，其基础是当时巴黎的建筑热潮和房地产泡沫：“与对信用的焦虑类似，废墟的景象反映出一种新式的面对未来的方式，而这种方式是由 18 世纪的经济革命带来的。”² 70 多年后，亨利·勒塞克（Henry Le Secq, 1818—1882）用刚刚发明的摄影术记录下巴黎的另一次拆毁和重建的热潮，而正是这个新浪潮使巴黎成为了“现代交通、大规模移民、百货商店、火车站和热气球的竞技场”³。

如上章所述，中国当代艺术对城市废墟的兴趣同样是对大规模城市发展的反应。⁴ 不过，如果说于贝尔·罗贝尔把拆毁的行为表现为一种崇高的壮景，体现出 18 世纪产业革命的一种革命精神，中国前卫艺术家们则对北京和其他中国城市里的改建工程普遍持否定态度。他们把被拆毁的民居表现为受到政府支持的经济改革的受害者，以另类的立场将自己认同于受威胁的本土文化。在上一章中所讨论的作品里，我们注意到反复出现的艺术家与城市废墟的私密关系。尹秀珍把自己的旧衣服埋葬在一座废城里，荣荣从废墟中残毁的美人画回想起自己

儿时的幻想，展望（以及“三人联合工作室”的其他成员）通过装置艺术与行为表演，纪念他们被拆毁的教室，而张大力则与迅速变迁的环境进行了执着的对话。我们可以把这些个人性因素再次理解为对废墟的内化，也就是说艺术家把自己和艺术再现的对象融为一体。他们的作品表明了自我与城市之间界限的瓦解。装置这种当代艺术形式把建筑废墟和艺术创造之间的距离缩短到最小，以至于艺术家得以把他们的作品——因此也就是他们自己——想像成被摧毁的对象。

但值得注意的是，中国当代艺术和电影中还有一类废墟图像并不反映这种主体和客体间界限的消解。这类废墟图像在 2000 年以后大量出现，突出的例子包括曾力和陈家刚的建筑摄影作品（2001—2005，图 C.1）、王兵的纪录片《铁西区》（2003，图 C.2）和张小涛的动画片《迷雾》（2008，图 C.3）。其共同主题是社会主义时期遗留下来的荒废了的重工业基地。虽然这些艺术家和电影导演有时也表现城市拆迁废墟，但是他们对工业废墟的描绘却运用了一种完全不同的视觉语言，并体现出一种与废墟不同的个人关系。这些作品最突出的一个特点是它们的史诗性：《铁西区》长达 9 个小时，曾力和陈家刚的建筑摄影大多是鸿篇巨幅，曾力的画册就有半米之宽。⁵ 这些图像从来不是私密性的或个人性的。相反，它们用来震撼观众的是这些荒凉工业区的庞然

图 C.2 | 王兵，《铁西区》，剧照。



图 C.1 | 曾力，《水城钢铁场》，彩色照片。

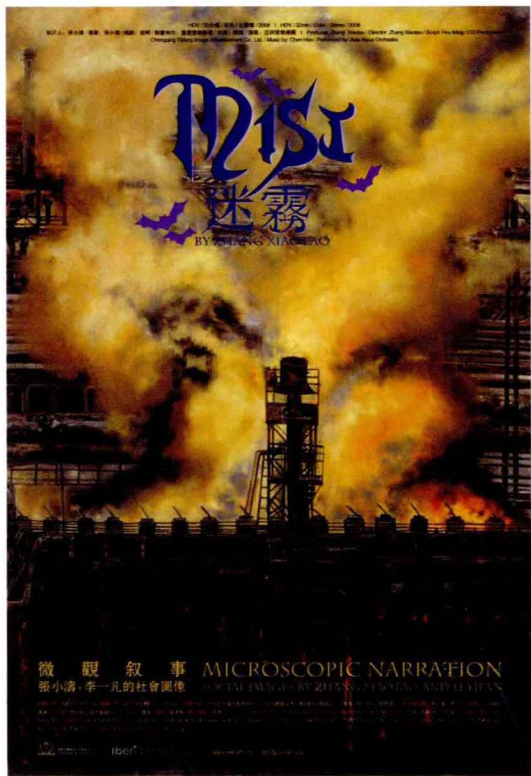


无序：有如原始怪兽一般的巨大车间，冷却了的高耸的烟囱，熄了火的炼铁炉，生锈的冷处理系统……

而且，当拍摄拆迁的城市建筑时，他们表现的总是身边日常生活中的邻里。但是为了拍摄荒废的重工业基地，他们常常需要长途跋涉，去到偏远的省份。张小涛的拍摄对象是重庆钢铁场，曾力去到了西南的贵州水城钢铁场，铁西区则位于东北的沈阳。不少属于“三线工程”，这些地点都曾社会主义经济的骄傲。

和城市废墟一样，工业废墟也不是当代艺术里的新题材。在世界各地，这类使用大量劳力、耗费巨量资源的重工业系统都处于面临淘汰的境地，它们所留下的是巨大如恐龙骨骼般的发锈钢架。很多国际艺术家都将这种工业废墟作为拍摄对象并积累了丰富的图像材料，其中佼佼者如德国摄影家贝歇尔夫妇（Bernd and Hilla Becher，分别出生于1931年和1934年）和美国人罗伯特·史密斯森（Robert Smithson，1938—1973）。但是，如果说对工业废墟的视觉表现一般显示冷静的态度并导致类似图像，它们的具体含义却因工业化的本地历史以及艺术家与这些废墟的特殊关系而各自有别。与欧洲和美国的这类的摄影作品不同，当代中国对工业废墟的表现多是对社会主义往昔的回眸，体现出一种强烈的历史视角。在风格上，这种视角被外化为宏大的景象。与他们表现城市拆迁有别，艺术家从不把自己融进废墟，而是谨慎地保持着和表现对象之间的距离——这种距离迫使观众必须把整幅图像作为宏观客体来观察。直面这样的图像，当代中国的观众无法回避有关革命遗产的问题：不久之前，这些工厂还是社会主义重工业的基础，象征了光明的共产主义未来，而现在它们却毫无生

图C.3| 张小涛，《迷雾》画册封面。



气，行将就木。这种巨变对中国和中国人民意味着什么？这些工厂的废弃是否象征了社会主义经济体系的失败或共产主义理想的蒸发？难道所有投入这个理想的努力和激情都是白费？五六十年代的革命经验给新一代的中国人留下了什么？对于这些照片和电影的观众来说，这些都是沉重和充满感情的问题。它们不仅关系到这个国家的历史经验，也唤起各种各样的个人记忆。

巨型工业废墟和城市废墟之间还有一种区别：如果说被拆毁的民居隔日就会无影无踪，工业废墟却不会如此轻易消失。虽然已经大部停工或废弃，它们仍具有宏大而慑人的体量。而且，“百足之虫，死而不僵”——虽然大部分的工人已经离开，许多厂房成了空室，但一个大型工业基地往往尚有部分开工。所以这种工业基地的“死亡”从不是突然的，而只可能是一个漫长的过程。并且这个过程也有可能被逆转：废弃的厂房可以因为新的目的而被重新注入生命。这里，我们发现当代艺术家对待废墟的最后一个不同态度：面对着传统民居的消失，他们的反应往往是惆怅、内省和无助。但是当面对工业废墟时，一些艺术家则是采取了积极的行动，争取把它们转变成新型的艺术空间。与其是把这类废墟作为诗意怅惘或自我反思的对象，他们对废弃厂房的改造把自己定位为社会变革的推动者，因此也使这种废墟成为前卫艺术的媒介。

242

造成这种社会参与的原因是历史性的：作为全球化当代艺术在中国的推动者，这些前卫艺术家是新型展览空间——包括展出实验艺术的公共和私人的展厅和画廊——最强有力的代言人。早在1980年代他们已经开始发展这样的新型空间，希望这种场地可以把当代艺术带向公众，发挥当代艺术的社会潜能。他们也希望新的展出渠道能够削弱传统体制对独立艺术家的限制，从而为当代艺术的合法化打下社会基础。他们的这种努力因此不仅仅关系到艺术表现本身，而且涉及中国当代艺术的基本功能以及当代艺术家和社会之间的关系。⁶

新千年来临以前，很多中国当代艺术家已经熟知纽约和巴黎的艺



图C.4 | 北京大山子718工厂。

243

术区，有些人甚至在这些地方生活过。他们开始设想在中国城市里发展类似的空间，对废弃工业厂房的改造为他们实现这种理想提供了令人兴奋的可能性。自2002年以来，中国主要城市里开始出现这样的艺术区，往往以社会主义时期留下的工厂为基础，集艺术家工作室、展厅、商业画廊、娱乐空间、饭馆、酒吧为一体。通过把工业废墟变成这样的社会空间，艺术家与投资者、社会名流以及政府官员建立了日益紧密的联系，并发展出培养这样联系的各种策略。在这类新出现的艺术区里，⁷“北京798区”是最早的，也最具体地反映出艺术家在试图实现他们理想的过程中所面对的各种机会与困境。⁸

北京798区位于北京东郊的大山子，“798”是这里若干国有工厂的编号之一，其他工厂还有797，751，706和707（图C.4）。在1964年被分割成了这些不同编号的厂房以前，它们都属于718厂——一个1951年开始计划和发展的巨大电子工业区，是中国和东德的合作项目。1954年到1957年间，300多名东德技术人员参与了718厂的修建（图



图C.5 | 德国技师在718工厂工作，1956年。



图C.6 | 718工厂里包豪斯风格的厂房，1957年。

图C.7 | 废弃的798工厂内留下的“文革”标语，2002年。



C.5)。他们所设计的厂房具有典型的包豪斯风格，明亮的自然光线从天窗里投射进结构简单明了的空间（图C.6）。这种建筑风格在当时的苏联被批判成“火柴盒风格的现代派建筑”。但是在中国，这个现代主义建筑风格却被如此大规模采用，可以说是一个奇迹。当718厂在1957年建成的时候，它的面积达到50万平方米。⁹

在接下来的几年里，这一厂区进一步发展成一个自给自足的工

业城，有着自己的剧院、运动场、小学、高中、图书馆、游泳池，还有自己的运动队、剧团、舞蹈队和一支工人民兵组织。但工厂的扩充最终达到极限，不得不被分割以便更好管理。1964年，718工厂被分为6个独立厂区。这个结构一致延续到2001年，当6个工厂中的5个被集合为七星电子集团。不过到了那个时候，这些工厂中的大部已经衰败，有几个已经不再进行工业生产。

我于2002年1月第一次参观了这一地区，东京画廊的田畑幸人先生邀请我去参观他所创立的“北京—东京艺术工程”未来的画廊场地。他所选定的馆址开放而敞亮，使我印象十分深刻。不过整个的798厂着实让我大吃了一惊——毛泽东时代的巨大的红、光、亮工业区已经变成了一片黝暗的废墟。在这之前，艺术家黄锐已经搬到了这里，也是他为东京画廊选择的馆址。他带着我们走过一个又一个空荡荡的厂房：如室内足球场一般巨大的空间，影影绰绰，余音回响。这些沉默、荒芜的厂房让我感到熟悉和亲近。脱皮的墙壁上还能看见大字报和革命标语的痕迹（图 C.7）。对我这代人来说，这些文字和图像唤起了丰富的回忆。

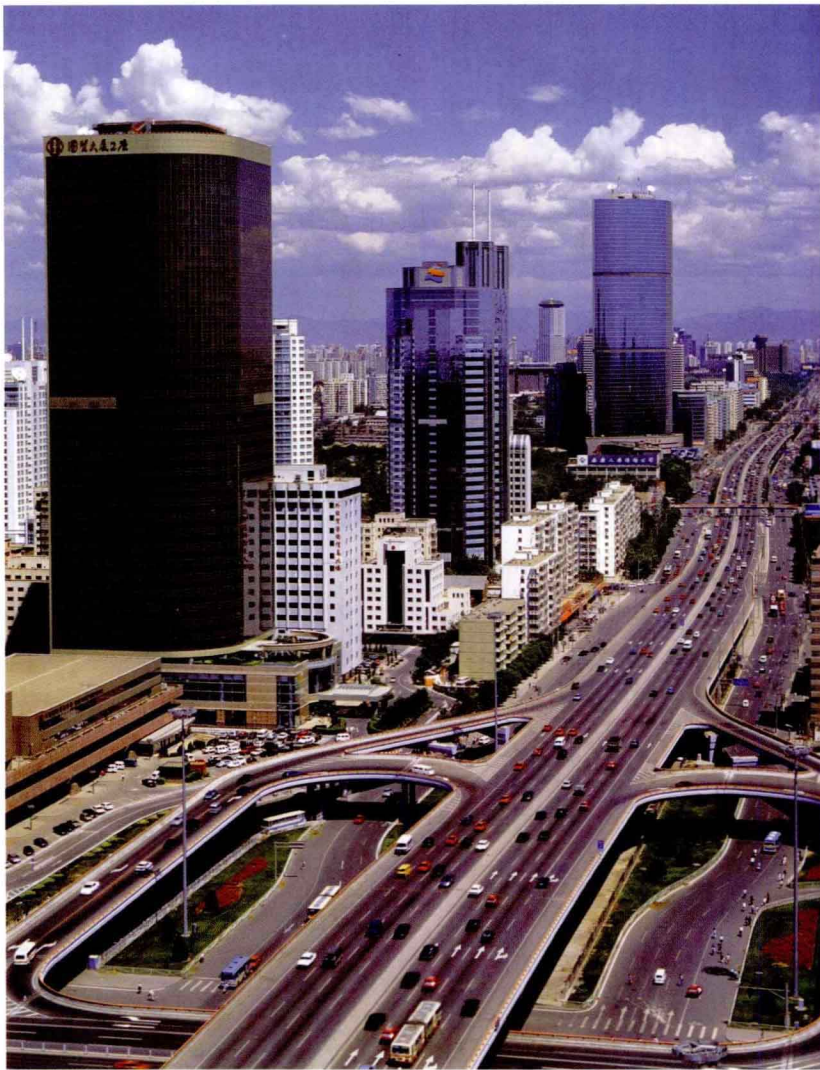
244

现在回想起来，我当时看到的是一个历史过程的开始。在这个过程中，衰败的大山子工业区最终成为中国最早的城市当代艺术区之一。造成这种转变的最终原因必须在“文革”后中国社会经济的改革中去寻找。除了上章所讲到的大型城市改建工程之外，经济改革在北京的两个重要后果是国有重工业的迅速衰落和商业、旅游及娱乐区的迅速兴起。位于大山子的大部分国营工厂大幅削减生产，大批工人下岗。¹⁰为了生存，这些工厂开始靠出租或出售厂房增加收入。

与工业区的衰败形成强烈对比的是，798区和其他国营工厂所在的朝阳区发展成了北京最国际化的地区。这与朝阳的位置有很大关系：它是外国使馆和很多国际公司的所在地（图 C.8）。1990年代初以来，朝阳区吸引了来自不同省份的大批独立艺术家。其原因是这里不仅展现了日新月异的社会变革，同时也提供了最好的经济发展机会。所以，虽然北京最早的画家村是在西郊的圆明园，但是当代艺术的重心一步

245

图C.8 | 21世纪初朝阳区长安街的一段。



步移向城市的东部。1990年代初，东三环外出现了“东村”，还有很多圆明园艺术家搬到朝阳区东边的通县（今通州区），在此之后又有很多自由艺术家到附近的城乡结合部寻找便宜的画室空间。1995年，中央美院从城中心搬到大山子附近的一家工厂，也成了促使这一地区成为北京当代艺术中心的重要原因之一。

246

大山子工业废墟的新生因此与北京的国际化和去工业化，朝阳区

的都市化和全球化，以及北京东部独立艺术家区的形成都有联系。它的发展也反映了当代艺术和城市更新之间的复杂关系。我们可以把 798 区的“重生”分为四个阶段。第一阶段开始于 2000 年，那时越来越多的独立艺术家开始在这里建立画室或安家；¹¹把这个地方改造为中国的“苏荷区”（SoHo）的想法开始出现。第二阶段的标志是非政府的、经常是外国资助的公司的出现。2001 年，美国人罗伯特·伯纳尔（Robert Bernall）把 798 厂原来的穆斯林餐厅改造成了一家艺术书店。《新潮》杂志和中国互动传媒集团相继搬入这一地区，促使 798 区成为另类艺术出版的基地。《新潮》的总部本来是工厂的室内运动馆，实验建筑师张永和为它添加了一些彩色的盒状结构，给予它一种独特的现代气氛。这一先锋艺术杂志在停刊前共出了 12 期。不过在它消失之前，又有三家流行杂志也搬进了 798 区，它们是《世界都市》、《青春一族》和《名牌世界·乐》。

2000 年黄锐说服了著名的日本当代艺术机构“东京画廊”在 798 区租下了一间 400 平方米的厂房，并把它改造成了“北京—东京艺术工程”的展厅。工厂本身包豪斯风格的建筑第一次受到了画廊老板的欣赏，“文革”留下的标语也受到精心的保存。10 月，画廊开张，首展称为“北京浮世绘”。“北京—东京艺术工程”的建立是 798 区历史上的一个重要里程碑。一方面，因为它的选址，这片艺术区得名为 798——虽然它的范围也包括了附近的其他厂房。另一方面，受到它的启发，将近 40 个左右的画廊、俱乐部、音乐吧，以及其他和艺术相关的商业组织，在 2002 年到 2003 年间入驻了 798 区（图 C.9，图 C.10）。艺术家的画室也超过了 30 个。

第三个发展阶段以 2003 年的“再造 798”计划拉开帷幕（图 C.11）。这一计划由黄锐和徐勇发起，其使命是保护位于大山子的老厂房，并把它们转化为当代北京的一个真正的当代艺术区。这两位组织者在其声明中宣布：“（在该区）先锋意识和传统精神并存，试验色彩与社会责任并重，精神追求与经济筹划双赢。”¹²与其说是一个实际可行的计划，这一乌托邦式的宣言反映出一种艺术化的设想：这个新生

图 C.9 | 798 工厂里一家流行咖啡馆，2003 年。

图 C.10 | 在大山子的一个展示厅里推销索尼产品，2003 年。





再造798

Reconstruction 798

798藝術新區
2003綜合藝術活動
“798”

Synthetic Art Events 2003



主辦：北京文化藝術基金會、北京798藝術區發展基金會
協辦：北京文化藝術基金會、北京798藝術區發展基金會、北京文化藝術基金會、北京798藝術區發展基金會

> “798”位於北京東城東大街大山子地區，是原國營798廠電子工業的老廠區所在地。由于大規模的技術更新和文化機構的入住，“798”已由地理概念轉化為文化概念。“再造798”意在開闢并解決這一問題環境，真實地展現和記錄社會轉型中的創源過程和其於人們的情感過程。

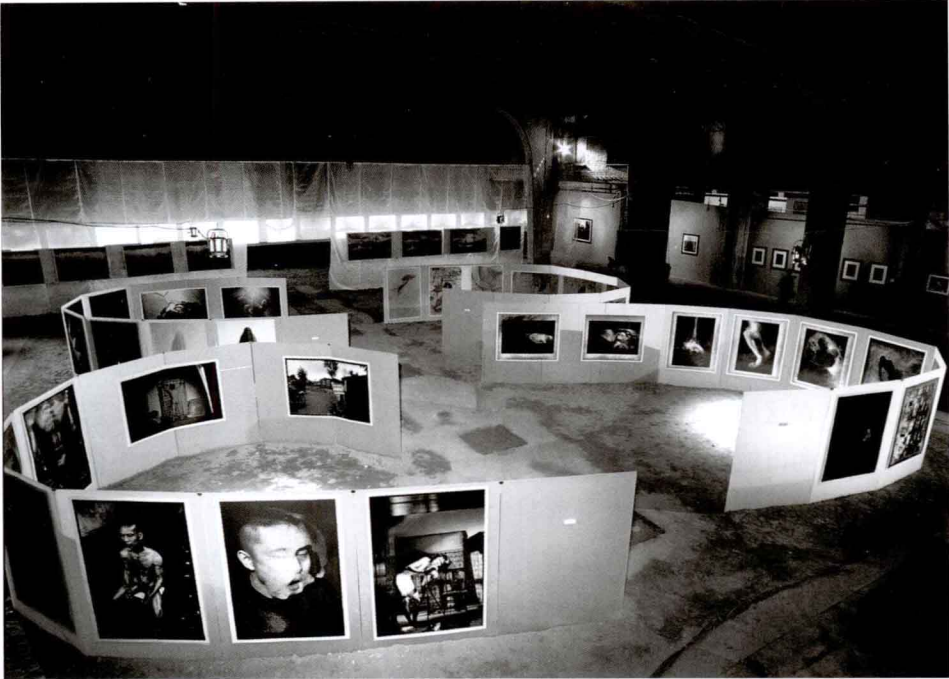
2003年7月9日-10日
2003年7月11日-12日
2003年7月13日-14日
2003年7月15日-16日
2003年7月17日-18日
2003年7月19日-20日
2003年7月21日-22日
2003年7月23日-24日
2003年7月25日-26日
2003年7月27日-28日
2003年7月29日-30日
2003年7月31日-8月1日
2003年8月2日-3日
2003年8月4日-5日
2003年8月6日-7日
2003年8月8日-9日
2003年8月10日-11日
2003年8月12日-13日
2003年8月14日-15日
2003年8月16日-17日
2003年8月18日-19日
2003年8月20日-21日
2003年8月22日-23日
2003年8月24日-25日
2003年8月26日-27日
2003年8月28日-29日
2003年8月30日-31日
2003年9月1日-2日
2003年9月3日-4日
2003年9月5日-6日
2003年9月7日-8日
2003年9月9日-10日
2003年9月11日-12日
2003年9月13日-14日
2003年9月15日-16日
2003年9月17日-18日
2003年9月19日-20日
2003年9月21日-22日
2003年9月23日-24日
2003年9月25日-26日
2003年9月27日-28日
2003年9月29日-30日
2003年9月31日-10月1日

的艺术区将结合经济现实和先锋主义，历史保护和新功能的引进。对于两位组织者来说，这个设想在 2003 年并不是虚构的幻想，因为商业化的浪潮在那时还没有达到威胁严肃艺术活动的程度。那年的艺术展览在 9 月间进入了高潮。在官方举办的北京双年展的期间，12 个非官方的“卫星展览”在 798 区出现了，其中包括我策划的“蜕”展览（图 C.12）和冯博一策划的“左手和右手”展览（图 C.13）。这两个展览首次把 798 区最大的厂房——大窑炉车间——转化成了一个艺术空间。

四年后，尤伦斯当代艺术中心（Ullens Center for Contemporary Art）在这里安了家。作为 798 区第一个美术馆规模的当代艺术展览馆，它的出现标志着这个艺术区发展过程中的第四个阶段。在这个最近的阶段，迅速的商业化和体制化开始威胁艺术家的独立。盖·尤伦斯男爵（Baron Guy Ullens）是比利时裔的食品加工大亨和艺术收藏家，他请巴黎建筑师让-米歇尔·维尔莫特（Jean-Michel Wilmotte）改造了大窑炉车间：生锈的机床被挪走，白墙和玻璃隔板把砖墙裹藏了起来（图 C.14），宽敞的礼品店和咖啡馆兼餐厅占据了艺术中心近四分之一的面积。这项昂贵的改造工程¹³以及它对历史保护的忽视发出了一个强有力的信息。首先，对其他艺术和商业机构，尤伦斯中心的建立是对 798 区经济前途的一项重要保证。这个中心是在 2008 年北京奥运会开幕前不到一年建成的，它令人信服地证明了这个地区的稳定性。不出所料，在它出现之后，更多的画廊、时装店、礼品店和饭店出现在这个前工业区里。

大窑炉车间的改造也开创了一种新的建筑风格，被其他文化和商业机构广为效仿：798 区新修复的建筑无一例外地宽敞、明亮和时髦。比起保存当地历史来说，它们的主人更关心建筑作为时尚文化场地和商业场所的效应。这个发展并不奇怪：世界上其他大都市也有类似的改造经验，中国的特殊之处在于整个 798 区的转化过程在仅仅五年之中便告完成。此外，尤伦斯中心的建成也宣告了中国当代艺术的合法化——至少在象征性的层次上是如此。它向世界宣布在这个社会主义国家里，创作、展出和收藏当代艺术不再被禁止，而且已经成了

图 C.11 | “再造 798” 计划海报，2003 年。



图C.12 | 798工厂大窑炉车间内举办的“蜕”展览，2003年。

图C.13 | 798工厂大窑炉车间内举办的“左手与右手”展览，2003年。

新的中国社会和文化不可或缺的一部分。具有反讽意味的是，虽然独立艺术家从1980年代开始就是当代艺术合法化的主力军，但他们却在798区的转化过程中被日益增长的房租和地价挤了出去。类似的情况在世界上的其他地方也不鲜见，但是在中国，艺术家从新艺术区的撤离不仅揭示了一种经济现实，更是反映出一种艺术理想的失败。现实证明：这个社会主义的老厂房并没有经历“再造798”宣言里所设想的那种精神重生，而只不过是成了经济利益链条上的可用资源。对它们进行保护的真正原因主要是其商业价值，而这个“保护”也并没有为对建筑遗产的文化研究留下进一步发展的空间。

798区的故事把我们带到了现今的中国和北京——也就是2010年当我写完这本书的时刻。正如读者已经读到的，这本书考察的是从古至今废墟的观念和图像。在结束本书的时候，如果能够对中国首都北京现存的“废墟”做一次想像之旅，可能是件很有意思的事情。我们

图C.14 | 尤伦斯当代艺术中心展厅，2007年。



252 可以看一看哪种历史上的废墟观念和图像尚延续至今，也可以想一想这些观念和图像在中国的当代文化景观中如何体现。我们不妨从 798 艺术区开始这个旅行。正如那里的时髦咖啡厅和画廊中所保存的毛泽东时代的标语所证明的，这些历史痕迹被保留下来，诉说着社会主义时代的往昔。如果说这些由私人企业进行的保护大都为了商业或半商业的目的，那么，近年来在北京出现的一种新型的由政府与当地居民共同参与的“遗址公园”则与之不同。这一观察把我们带到了离 798 艺术区只有 20 分钟车程的“明城墙遗址公园”（图 C.15）。¹⁴

如前所述，北京内城、外城和皇城的城墙在 20 世纪中被逐渐拆除。1950 年代到 1970 年代间，近 90 公里的壮观内城几乎全部消失，最终被北京第一条环形高速路所取代。进入新千年，破坏城墙这一毛泽东时代的革命壮举被公认为巨大的错误，一些自由化的知识分子甚至将之视为以往领导人破坏中国传统文化的历史罪行。他们用这个历史经验警告现在的领导人，希望尽量避免经济改革带来类似的灾难。他们所担忧的是：虽然“破四旧”已经成为历史的过去，但古迹面对的威胁并不比以往减少。在高速的经济发展中，大批历史遗迹被拆，为现代商城和酒店腾出越来越紧缩和昂贵的空间。



图C.15| 北京明城墙遗址公园。

很难说这样的警告真正减慢了北京城市化的速度，不过它的确增强了人们对历史保护的意识。因此，当北京东南角东便门旁发现了一部分幸存下来的内城墙的时候，这个消息引起了上上下下的广泛关注。市政府在 21 世纪初确定了将这段废墟城墙改造成公园的计划。不过“科学重建”的概念很快就让位给随心所欲的重构。残断的城墙被扩展成 1.5 公里长的连续景观。修复的材料也并非仅仅来自现场：工程指挥部动员大众在北京各处搜集老城砖，一些砖头甚至来自远郊的西山。指挥部专门设立了一条电话热线，报纸也发表了大量文章，鼓励市民把找到的墙砖捐献给重建工程。当北京能够找到的砖基本用尽，山西与河北等省被毁城墙的砖头也被运到这里。

“明城墙遗址公园”于 2002 年开幕，重建的废墟可说是半真半假，其中含有北京城内城外很多不复存在的城墙的遗存。不过，一般民众并没有对这种相当随意的历史翻新表示反对，而是真心真意的全力支持。据统计，北京市民为这段城墙总共捐献了不止 40 万块老城砖。¹⁵ 一位名叫魏晋山的老人把搜集零散城砖当成自己的生活中心，每周末都骑自行车运几块砖到施工现场。¹⁶ 也许有的人会批评这种重建工程缺乏历史真实性，不过作为北京人集体努力的成果，重新修建的废墟传达了他们对消失城墙的共同记忆，象征了他们和城市往昔的共同联系。更极端一点的看：这项工程甚至可以被认为是北京人对半世纪前破坏城墙这一历史悲剧的集体悼念。

很多现存的历史遗迹都经历了这种混合式的翻新与重建，这种做法可以被理解为是对建筑保护的传统的延续，在一定程度上恢复荒废建筑的本来面貌。在这个目的之下，北京西郊圆明园的西洋楼——这可能是中国最“真实”的废墟——也不例外。如前所述，圆明园从 1980 年代以来的经历反映了保护历史废墟中的一个重要趋势，那就是剧烈变化的社会环境中不断增强的流行文化的影响。在过去的 30 年里，随着经济改革和商业化的浪潮，在政治相对稳定的环境下，残毁的西洋楼遗址逐渐被融入日常生活。1983 年以后，它被划为“圆明园遗址公园”的一部分，成为集历史展览、休闲公园和迪斯尼式娱

乐场为一体的“爱国主义教育基地”。¹⁷八九十年代中出现了是否应该重建圆明园的激烈争论。¹⁸支持重建的人们认为中国的新近崛起激励人们去重构历史；这个民族只有恢复圆明园原有的辉煌才能洗刷历史的耻辱。反对重建的人则认为这种想法既虚幻又违反历史；西洋楼废墟所展示的并不是民族的耻辱，而是中国从失败中重新站起来的实力。它所唤起的痛苦将不断激发爱国情绪，继续为中国的现在和未来的发展作出贡献。¹⁹

254 没有哪一方在这场争论中获胜：西洋楼的一部分的确获得了重建（图 C.16），²⁰ 不过圆明园遗址的大部分仍然保持废墟的原状。但这并不意味着残存断柱残骸具有同样的含义。遗址公园现在每天接待喧闹的游客，越来越具有人造景观的性质，也越发变成为付钱参观的观光客而准备的舞台。与其他很多观光胜地一样，废墟前立起了摄影棚，游客可以装扮成清朝皇帝或皇妃，在此留影纪念。1983 年内地和香港联合出品的电影大片《火烧圆明园》使无数观众目睹了这场奢华历史剧中重现的皇家园林的毁灭。14 年后中国政府收回香港，圆明园里又上演了另一种表演：为了纪念这一历史时刻，园中增加了一个青铜大鼎——这是中国古代象征政治一统的符号——以标志殖民历史的最终结束（图 C.17）。²¹ 今天的圆明园遗址公园在圆明园焚毁纪念日以及重要的节假日和民间节庆等不同场合，都会举行各种活动和表演，大部分节目并不包含对这里发生过的历史悲剧的严肃反思。这些活动把这个地点变成了传统意义上的“胜迹”，成了民间游乐和精英文化的交汇之处。如我在本书第一章里谈到的，“胜迹”包含着不同层次的人类经验，它并不只是记录历史上的某一特殊事件，而是把不同类型的记忆和回声融汇进一个永恒的现在。

北京还有很多别的“胜迹”，最重要的几处集中在城市中心。这里有紫禁城和周边的皇家园林及礼仪性建筑，它们不断得到修缮，全年向公众开放。在这些地方，参观者再不会找到 19 世纪和 20 世纪初历史照片中那些杂草丛中被人遗忘的废墟。翻新的宫殿带有甚多人为了的痕迹，甚至会使人感到很“假”，无法传达时间流逝的感觉。但是我们

图 C.16 | 圆明园重建的“万花阵”，是原来西洋楼的一部分。

图 C.17 | 圆明园西洋楼残迹前新安置的“香港回归鼎”，1997 年。





图 C.18 | 紫禁城御花园里新油漆的宫殿和前面的老树。

应该认识到，这种对“废墟化”的抵制事实上仍延续了传统的方式，它的目的是使建筑保持日久常新；而那些看起来更为“真实”的废墟照片则只不过是记录了这个传统的断裂：伴随着清王朝的衰亡，皇家建筑也被荒废。我们还应该认识到：虽然这一传统方式拒绝保存废墟，但它并不排斥保存往昔，只不过它所保存的往昔并不是由荒废的建筑或其图像来记载的。为了实现这种传达和记录往昔的目的，这个传统

方式发明了一种对不同时间性的“综合再现”，将往昔、当下和未来交织在一起。

我记得有一次我旅游至洛阳附近的中岳嵩山，嵩岳庙里的一位老和尚接待了我。他给我讲述了这个庙的历史，以一段难以忘怀的话结束了他的介绍：“要想懂得一个庙，你得留心它的大殿和殿前的树。如果大殿是新油漆的，金身如新，你就知道这个庙的香火盛，是个好年头。如果院子里的树木很古老——是死是活倒不要紧——你就知道这个庙有年头，有一个悠久的、受人尊重的历史。”他的话揭示了一种内在的文化视角，把历史古迹看做是一个绵绵不息的生长过程，而非凝固在历史某一个时间点上的化石般的遗迹。²²从这个角度看，油饰一新的建筑并不是在历史或心理层面上的“新”，而古树——甚至死去的枯树——也仍然是不断演进的当下的一部分。虽然建筑被不断翻新而树木自然枯萎，但二者都源于历史，都属于当下，也都在迎着未来。正是它们之间的张力和互动造成了这一历史场所的复杂的时间性。

256

带着这样的理解，我们可以重返故宫、太庙、景山和北京城中心的其他历史遗迹。我们在那里能够看到很多古树，它们干枯的枝干在新油饰的宫殿墙外参差蜿蜒（图 C.18）。这种宫殿和树木的结合和并置构成了一种“综合再现”（composite representation），不同的时间性在这种再现中不断互补和互动。这种互补和互动并不仅仅限于建筑空间，而可以在中国艺术的各种形式和媒介中找到。在本书第一章里，我讨论了石碑的两类再现以及它们之间的关系：绘画中的石碑总是理想化地超越时间的侵蚀，指涉着对历史的抽象；而石碑的拓片则记录下岁月的痕迹，把历史中的某一个特定时刻凝固在纸上。

石涛的画作《清凉台》为我们提供了另一种“综合再现”的例子（图 1.1）。如我在本书一开头提到的，这幅画中的建筑没有任何受损的痕迹，但石涛的题诗却含有“故垒鸦飞宵寂寂，废园花发思悠悠”的句子。他的画所呈现给观众的是清凉台远观的鸟瞰形象，他的题诗则以惆怅的情思描绘细腻的、近距离的观察。他的画不是诗的插图，他的诗也不是对绘画的叙述。反之，正是因为题诗以怀古的方式描绘了

257

建筑的废墟状态，视觉的描绘遂可从这种文学性的再现中解放出来，得以承担自己特殊的角色。

欧洲对废墟的再现方式和视觉技术的传入——先是建筑废墟的“如画”形象，然后是战争废墟的照片——中断了这一传统的体验和表现方式。随着中国国际化和全球化的进程，这些外来的风格和图像迅速地融入了本土的自我表现。我们看到了建筑废墟如何自 19 世纪以来成为中国画家的一个惯常题材，摄影如何成为一种不可或缺的再现媒介，通过表现战祸来激发民族感情，圆明园如何变为中国第一个被保护的建筑废墟，以及当代艺术家如何以国际流行的艺术形式与当地的城市和工业废墟对话。虽然本书追溯了这些图像和视觉形式的非中国起源，但我更希望揭示的是这些外来形式被纳入中国现代艺术和视觉文化的原因。对于这一点，我们想像中的北京之旅显得特别富于教育意义：从故宫中的古树到圆明园中的“西洋楼”废墟，从东便门旁重建的城墙到 798 艺术区里的革命标语，这些地点和图像在同一现在时指涉着历史上的不同时刻，共同构成了北京的视觉和建筑景观。它们以各自不同的起源和共同享有的环境，成为国际艺术和中国艺术这两个相互交织的历史中的不可分割的因素。

| 注释 |

前言

- 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.

第一章

- 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 它们包括北京故宫博物院藏石涛 (1642—1707) 一本黄山册页里描绘石拱和 "月塔" 的两幅画, 吴宏 (1615—1680) 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) 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 8, 页 269。
- 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。

- 4 Zucker, "Ruins - An Aesthetic Hybrid", pp.119-131.
- 5 Michel Baridon, "Ruins as a Mental Construct", *Journal of Garden History*, 5.1: pp. 84-96; 引语见 p. 84。
- 6 Riegl, "The Modern Cult of Monuments".
- 7 引自 Dawn Jacobson, *Chinoiserie* (London: Phaidon, 1993), p. 157。
- 8 比如约瑟夫·埃迪森 (Joseph Addison, 1672—1719) 就曾写道: "描述中国的作家们告诉我们中国人嘲笑欧洲人规整的园林种植, 因为他们说, 任何人都会把树种成一排排的, 并修剪成一样的形状。" 同上书, p. 152。
- 9 关于钱伯斯和中国文化的关系, 见大卫·波特 (David Porter) 很有见地的研究, "'Beyond the Bounds of Truth': Cultural Translation and William Chambers's Chinese Garden", in Eric Hayot, Haun Saussy, and Steven G. Yao (eds.), *Sinographies: Writing China* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), pp. 140-160。
- 10 大卫·波特注意到: "对一位 18 世纪有品位的人来说, 罗马和广东好像是一对让人想像不到的伙伴, 都成为了启迪的源泉。" 同上书, p. 143。但他没有指出前者与废墟的观念紧密相连, 而后者则与异国情调密不可分。
- 11 William Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening* (London: W. Griffin, 1772)。其实钱伯斯早在他 1757 年 "论中国人园林布置的艺术" (On the Art of Laying Out Gardens among the Chinese) 一文中就已表达了这样的观点。正如 John D. Hunt 所述, "钱伯斯中式园林里废墟空间的完成, 占据了所有空地, 成为了对参观者的怪诞的操纵的一部分。在他 1757 的著作《中式园林设计》等书中, 废弃的建筑只不过变成了哥特式中国风的保留节目里的一种哀悼罢了。" 见 *Gardens and the Picturesque* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992), p. 181。亦见 John Hunt and Peter Willis

- (eds.), *The Genius of Place: The English Landscape Garden 1620-1820* (Cambridge: MIT Press, 1988)。
- 12 学者经常质疑钱伯斯对中国建筑类型的讲述和图绘的准确性。但如约翰·哈里斯 (John Harris) 所说：“由于原初的建筑已不复存在，所以我们现在和 18 世纪一样，无法进行比较以验证他的设计是否真的是中国式的。”John Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star* (London: A. Zwemmer Ltd., 1970), pp. 146-147. 亦见 A. Trystan Edwards, *Sir Willian Chambers* (London: Ernest Benn, LTD, 1924), pp. 20-22。
- 13 见约翰·哈里斯前引书, pp. 36-37。
- 14 同上, p. 150。
- 15 Rose Macaulay, *Pleasure of Ruins* (New York: Wallker and Company, 1967), p. 3.
- 16 同上, p. 4。
- 17 Owen, *Remembrances*, pp. 18-22.
- 18 见 William Graham, Jr., “The Lament for the South”: Yü Hsin’s “Ai Chiang-nan Fu” (Cambridge: Chambridge University Press, 2008), pp. 37-38。
- 19 Arthur Waley 说：“无数的诗记录了走访废墟后或关于古城的感想。虽然细节各异，但情感相同。”*Chinese Poems*, p. 170.
- 20 Owen, *Remembrances*, p. 2.
- 21 关于对欧洲绘画中废墟的发展的讨论，见祖克 (Zucker) 的文章 “Ruins - An Aesthetic Hybrid”。英格尔·希格恩·布罗迪 (Inger Sigrun Brodey) 的 *Ruined by Design: Shaping Novels and Gardens in the Culture of Sensibility* (New York and London: Routledge, 2008) 是一项关于 18 世纪英国“感知” (sensibility) 文化的出色的跨学科研究，废墟是这种文化里至关重要的一个成分。
- 22 郭沫若、胡厚宣编：《甲骨文合集》(北京，中华书局，1978—1982)，no. 8388。
- 23 姜亮夫：《重订屈原赋校注》(天津：天津古籍出版社，1987)，页 455—456。
- 24 David Hawkes (trans.), *The Songs of the South: An Anthology of Ancient Chinese Poems by Qu Yuan and Other Poets* Penguin Books, 1985, p. 162.
- 25 见谭戒甫：《屈赋新编》(北京，中华书局，1978)，页 368—395。不止一位现代学者持此观点，但谭戒甫的论述可能是最有力的。
- 26 关于东周时期“台”的政治象征意义，参见 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 100-104。中译本见巫鸿：《中国古代艺术与建筑中的“纪念性”》(上海，上海人民出版社，2009)，页 132—138。
- 27 语出《韩子》，见李昉等：《太平御览》(北京，中华书局，1960)，页 862。
- 28 司马迁：《史记》(北京，中华书局，1959)，页 1805。
- 29 卢元骏：《说苑今注今译》(台北，商务印书馆，1979)，页 443。
- 30 司马迁：《史记》，页 192。
- 31 关于秦汉时期“台”类建筑物的政治象征意义，见巫鸿：《中国古代艺术与建筑中的“纪念性”》，页 138—139, 195—203。
- 32 Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening, Illustrated by Descriptions* (London, T. Payne and Son, 1777), p. 134.

- 33 Brodey, *Ruined by Design*, pp. 149-150.
- 34 詹姆士·珀特 (James Porter) 精彩地讨论了保萨尼亚斯作品中的废墟概念, 见 “Ideals and Ruins: Pausanias, Longinus, and the Second Sophistic”, in Susan E. Alcock, John F. Cherry, and Jaś Elsner (eds.), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece* (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp. 63-92.
- 35 John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture* (Cambridge: Mass., MIT Press, 1992), p. 179.
- 36 Florence Hetzler, “Causality: Ruin Time and Ruins”, *Leonardo* 21.1 (1988): 51-55; 引文见 p. 51。
- 37 虽然如霍去病墓雕刻这样的石质纪念性雕刻在公元前 2 世纪已经产生了, 但它们的普及要等到公元 1 世纪。关于中国石体建筑物的出现和发展, 见巫鸿《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》中“中国人对石头的发现”一节, 页 154—183。
- 38 见王念孙:《广雅疏证》(南京, 江苏古籍出版社, 1984), 页 9。
- 39 见“汉典”: <http://www.zdic.net/zd/zi/ZdicE4ZdicB8Zdic98.htm>。
- 40 Zhang Lidong (张立东), “Qiu and Xu: The Ruined City in Ancient China”, 未刊手稿, p. 21.
- 41 石涛还创作了其他相似作品, 比如一本 1694 年的册页 (藏于洛杉矶美术馆) 就含有一幅“墟画”, 图见 Stephanie Barron et al., *Los Angeles County Museum of Art* (New York: Thames and Hudson Inc., 2003), p. 66。石涛本名朱若极, 后更名为道济、原济等。
- 42 关于石涛对于往昔与现时的心态, 见 Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- 43 见前书, p. 120。也见 Jonathan Hay, “Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan: Dynastic Memory and the Openness of History”, *Late Imperial China* 20.1 (June 1999), pp. 1-48; 特别是 pp. 41-42。
- 44 余宾硕:《金陵览古》(上海, 上海古籍出版社, 1983), 页 576。
- 45 定义见《尔雅》。参见徐朝华注:《尔雅今注》(天津, 南开大学出版社, 1987), 页 34, 48。《说文》定义“墟”为“大丘”。见段玉裁:《说文解字注》(上海, 上海古籍出版社, 1981), 页 386。
- 46 《左传》, 见阮元校:《十三经注疏》(北京, 中华书局, 1980), 页 2084。
- 47 同上书, 页 2134。
- 48 李零:“孔子的足迹”(Footsteps of Confucius), 芝加哥大学东亚语言文明系 2007 年顾立雅讲座报告。
- 49 关于这些发掘工作的总结, 见 Li Chi, *Anyang* (Seattle, University of Washington Press, 1977)。
- 50 《安徽禹县年代确定距今 4000 余年》,《典藏古美术》, 第 181 期 (2007 年 10 月), 页 156。
- 51 《礼记》, 见阮元校:《十三经注疏》, 页 1313。
- 52 司马迁:《史记》, 页 1620—1621。
- 53 《诗经》, 见阮元校:《十三经注疏》, 页 330。
- 54 Owen, *Remembrances*, p. 20.
- 55 同上书, p. 21.
- 56 Richard Vinograd, “Reminiscences of Ch'in-huai: Tao-chi and the Nanking School”, *Archives of Asian Art* XXXI (1977-1978), pp. 6-31.

- 57 Owen, *Remembrances*, p. 19.
- 58 参见 Ho Wai-kam (何惠键, ed.), *Eight Dynasties of Chinese Painting: the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Art Museum, 1980), p. 323.
- 59 赵幼文校注:《曹植集校注》(台北, 明文书局, 1985), 页 3。
- 60 钱仲联校:《鲍参军集注》(上海, 上海古籍出版社, 1980), 页 13—14。关于此赋中“芜城”所指的不同意见, 参见 David R. Knechtges, *Studies on the Han Fu* (New Haven, American Oriental Society, 1997), pp. 319-329.
- 61 Hans Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, pp. 109-110.
- 62 《宣和画谱》, 卷 11, 页 116。关于这幅画的历史及与李成画风之关系, 见铃木敬:《中国绘画史》, 魏美月译(台北, 故宫博物院, 1987), 上卷, 页 164—166。
- 63 典出《世说新语》。明朝的杜琼和铃木敬都认为此画与曹操的故事有关, 见铃木敬:《中国绘画史》, 上卷, 页 166, 及页 356 上的注 194。
- 64 见 Peter Sturman, “The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting”, *Artibus Asiae*, vol. LV1/2, pp. 43-97; 特别是 pp. 83-88。
- 65 傅汉思、柯慕白 (Paul W. Kroll)、宇文所安等很多现代西方学者都研究过此类怀古诗。参见 Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, pp. 109-113; Paul W. Kroll, *Meng Hao-jan* (Boston: G. K. Hall and Co., 1981), pp. 34-37; Owen, *Remembrances*, pp. 22-32。
- 66 徐鹏校注:《孟浩然集校注》(北京, 人民文学出版社, 1989), 页 145。
- 67 Peter Sturman, “The Donkey Rider as Icon”, pp. 86-87.
- 68 此结论不对所有此类画作适用。台北故宫博物院藏有一幅《读碑图》的明代仿作, 画中二人在石碑前交谈。显然, 此幅画作意在将原来的《读碑图》变成曹操逸事的图解。原作被修正成了叙事图, 而“遇古”的主题退居二线, 不再重要。我会在下一章讨论一些 17 世纪和 18 世纪体现这类趋势的清代案例。
- 69 描写堕泪碑的文学作品, 包括历史记录和怀古诗, 通常强调它位于岷山山顶, 俯瞰汉江。就像孟浩然所写, 晴天时, 在那里可以看见云梦泽。但在《读碑图》中, 石碑立在平野。
- 70 见冈村繁:《历代名画记译注》, 俞慰刚译(上海, 上海古籍出版社, 2002), 卷 6, 页 329—330。
- 71 Robert Harbison, *The Built, the Unbuilt, and the Unbuildable: In Pursuit of Architectural Meaning* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), p. 111.
- 72 关于在中国绘画中的此种再现模式, 请参考 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London: Reaktion Books, 1996), pp. 92-98。中译本见巫鸿:《重屏: 中国绘画中的媒材与再现》(上海, 上海人民出版社, 2009), 页 85—90。
- 73 Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 vols (London: Percy Lund, Humphries and Company, 1956), vol. 1, p.199.
- 74 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 20 (Spring 1989), pp. 7-26; 引文见 pp. 8-9。
- 75 关于此类碑刻铭文, 参见 Wu Hung, *Monumentality*, p. 222。
- 76 此类研究包括: 朱剑心:《金石学》(上海, 商务印书馆, 1948); R. C. Rudolph, “Preliminary Notes on

- Sung Archaeology”, *Journal of Asian Studies* 22 (1963), pp. 169-177; Kwang-chi Chang, “Archaeology and Chinese Historiography”, *World Archaeology* 13.2 (1968), pp. 156-169; Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), pp. 38-49 (中译本见巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》[北京,三联书店,2006],页49—55);夏超雄:“宋代金石学的主要贡献及其兴起的原因”,载《北京大学学报》,1982年,第1期,页66—76。
- 77 比如,韩文彬(Robert E. Harrist, Jr.)讨论了李公麟的绘画和他金石学研究间的关系,见“The Artist as Antiquarian: Li Gonglin and His Study of Early Chinese Art”, *Artibus Asiae* LV, 3/4, pp. 237-280. Yun-Chiahn Chen Sena 在她的博士论文《寻求古代:中国10—13世纪的古董主义》(*Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century*, 芝加哥大学2007年博士论文)中,出色地重构了欧阳修的古物收藏。
- 78 见全汉昇:“北宋汴梁的输出贸易”,载《中央研究院历史语言研究所集刊》8.2(1939),页189—301。
- 79 Rudolph, “Preliminary Notes on Sung Archaeology”, p. 175.
- 80 关于对欧阳修的收藏的研究,见 Sena, “Pursuing Antiquity”, pp. 31-77。
- 81 李清照:《金石录后序》,见《李清照集笺注》,徐培均笺注(上海,上海古籍出版社,2002),页309。“葛天氏之民”为上古之民。宇文所安在其《追忆》中对此文有精彩研究(p. 82)。
- 82 见徐北文主编:《李清照全集评注》(济南,济南出版社,1990),页188—189。
- 83 我认为枯树所表现的衰败、死亡和复生的经验不是完全没有受制于历史进程的目的论,是因为在某些情况中,这种形象被给予祥瑞的政治意义以帮助对正统历史叙事的建构。
- 84 庾信:《枯树赋》,见许逸民校:《庾子山集注》(北京,中华书局,1980),上册,页47—55。
- 85 朱熹:《朱子语类》,卷四,“性理一”。
- 86 同上,卷一,“理气上”。
- 87 关于中国哲学、宗教、艺术中“枯树”形象,请参考朱良志:《曲院风荷》(合肥,安徽教育出版社,2003),页113—142。
- 88 陆游:《山头石》,载《陆游集》(北京,中华书局,1976),页755。
- 89 Max Loehr, *The Great Painters of China* (New York: Harper & Row, 1980), p. 142.
- 90 卞永誉,《式古堂书画汇考》(上海,上海古籍出版社,1991),卷11,页20。
- 91 该画藏于美国堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯美术馆。说明见 Richard Barnhart, *Wintry Forests, Old Trees: Some Landscape Themes in Chinese Painting* (New York: China Institute in America, 1972), p. 53.
- 92 比如 John Hay 和班宗华(Richard Barnhart)都作了这方面的研究。John Hay, “Pine and Rock, Wintry Tree, Old Tree and Bamboo and Rock - The Development of a Theme”, *National Palace Museum Bulletin*, 4.6 (1970), pp. 8-11; Barnhart, *Wintry Forests, Old Trees* 特别讨论了这一特殊山水画类型的历史和图像语言。此外,查尔斯·哈特曼(Charles Hartman)研究了枯树作为文人自我想像的寓意。见“Literary and Visual Interactions in Lo Chih-ch’uan’s Crows in Old Trees”, *Metropolitan Museum Journal* 28 (1993), pp. 129-162, 特别是 pp. 137-144。不少学者继续了哈特曼的研究方向。其中石慢(Peter Sturman)考察了“枯树”主题

- 与一种特殊的文人诗学的关联。他在讨论一幅表现寒林行旅的画作中写到：“我们和孟浩然一起见证了一种无情的过程，面对它却无能为力。扭曲的竹子，凹陷的怪石，嶙峋的枯树，这些东西揭示了时间毫不留情的流逝，以及在冬日僵硬的静止中人的脆弱。”见“The Donkey Rider as Icon”, p. 54。包华石 (Martin Powers) 在一篇重要论文里定义了中国早期山水画里的几种重要概念，比如“运动”和“人物”，并把松柏的形象与文人画家的自我再现联系在一起。见“*When is a Landscape Like a Body?*” in Yeh Xin Liu (ed.), *Landscape, Culture, and Power* (Berkeley: Center for Chinese Studies, 1998), pp. 1-21。姜斐德 (Alfreda Murk) 对宋代山水画政治含义的研究里也包括了对此类图像的细读。见 *The Subtle Art of Dissent: Poetry and Painting in Song China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute, 2000), pp. 117-120, 163-176。
- 93 关于此画卷，详见 Jonathan Hay, *Shitao*, pp. 122-123。
- 94 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 62。
- 95 Wu Hung, “Immortal Mountains in Chinese Art”, in Wang Wusheng, *Celestial Realm: The Yellow Mountains of China* (New York: Abbeville Press, 2005), pp. 17-39。中译见巫鸿：“玉骨冰心：中国艺术中的仙山概念和形象”，载《时空中的美术：巫鸿中国美术史文编二集》（北京，三联书店，2009），页 133—158。
- 96 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self*, p. 62。
- 97 Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 299。
- 98 见前书，p. 311。
- 99 “碑帖”这个传统的说法体现了一个基本的二重分类。“碑”的本意是石碑，但在此处系指从早先存在的各种摹刻上拓印下来的拓片。“帖”则特指从传布书法名作的刻版上拓下来的拓片。本节主要讨论“碑”，因为它与废墟紧密相连。对“碑帖”的研究，见 Wu Hung, “On Rubbings-Their Materiality and Historicity”, in Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu (eds.), *Writing and Materiality in China* (Cambridge, Mass.: Harvard University East Asian Publication, 2003), pp. 29-72; 特别是 pp. 30-45。中译见巫鸿：“说‘拓片’：一种图像再现方式的物质性和历史性”，载《时空中的美术》，页 83—108；特别是页 84—86。
- 100 赵汝珍：《古玩指南》（北京，中国书店，1984），页 6。
- 101 对拓片技法较仔细的英文介绍，见 R. H. van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan* (Rome: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958), pp. 86-101。
- 102 传统上把最主要的两种摹拓方法称为“湿法”和“干法”。但是今日中国的大部分拓工只采用湿法。最常用的胶水是将白芨根浸泡在清水中制成。关于“干法”的介绍，见上书。
- 103 叶昌炽：《语石》（沈阳，辽宁教育出版社，1999），页 264。
- 104 同上，页 264。
- 105 同上，页 251。
- 106 同上，页 251。
- 107 同上，页 11。
- 108 武梁祠或许可以算一个例外。宋代金石学家通过捶

- 摹拓片来研究这些石刻，但是直到 1786 年被黄易重新发现为止，这些石刻并没有离开原地。黄易在摹拓这些再次发现的石刻时宣称因为石刻在这些年间没有变化。（参见黄易：《小蓬莱阁金石文字》，1834 年石墨轩本）但是马子云在“谈武梁祠画像的宋拓与黄易拓本”（《故宫博物院院刊》，1960 年，第 2 期，页 170—177）中论证了黄易拓片上的拓迹和故宫收藏的宋拓武梁祠画像不同。可能石刻直到元代才被重新掩埋，因为据载 1344 年的洪水摧毁了这座以及武氏的其他祠堂。参见 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, p. 329。中译见巫鸿：《武梁祠》，页 337。
- 109 关于文本意义和绘画之间的关系，以及绘画的题跋构成一个内在的文本区域（internal textual enclosure），参见 Wu Hung, *Double Screen*, pp. 29-48。中译见巫鸿：《重屏》，页 25—36。
- 110 参见《故宫博物院 50 年入藏文物精品集》（北京，紫禁城出版社，1999），图 390，页 342。
- 111 此拓片被不同人断为南宋、元和明。马子云最初将其断为南宋末年或元初，但后来改定为明代中叶。我在这里依其后说。参见马子云：“谈西岳华山庙碑的三本宋拓”，载《文物》，1961 年，第 8 期，页 31。马子云、施安昌：《碑帖鉴定》（桂林，广西师范大学出版社，1993），页 50。
- 112 马子云、施安昌：《碑帖鉴定》，页 46。
- 113 参见 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, (trans.) K. Blamey and D. Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1985), vol. 3, pp. 116-119。此段中的引文均出自利科这本极富创意的书。
- 114 同上，页 118。
- 115 叶昌炽：《语石》序，页 11。
- 116 李清照：《金石录后序》。讨论见 Owen, *Remembrances*, p. 32。
- 117 马子云：“谈武梁祠画像的宋拓与黄易拓本”。
- 118 《左传》。见阮元校：《十三经注疏》，页 1933。
- 119 范晔：《后汉书》（北京，中华书局，1973），页 2590，注释 9：“迹犹寻也。”
- 120 酈道元：《水经注》，“河水四”，见陈桥驿：《水经注校释》（杭州，杭州大学出版社，1999），页 58。
- 121 酈道元：《水经注》，“河水四”，见《水经注校释》，页 54。
- 122 大禹之外，仓颉也属同类人物：“皇帝史官仓颉，取象鸟迹，始制文字”。见《帝王世纪》和《说文解字》等文献。
- 123 关于此类绘画传统的图例，见 Dorothy Wong, “A Reassessment of the Representation of Mt. Wutai from Dunhuang Cave 61”, *Archives of Asian Art* 46 (1993), pp. 27-52; Wu Hung, “Rethinking Liu Sahe: The Creation of a Buddhist Saint and the Invention of a ‘Miraculous Image’”, *Orientalisms*, vol. 27, no. 10 (November 1996), pp. 32-43。中译见巫鸿：《再论刘萨诃：圣僧的创造与瑞像的发生》，载《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》（北京，三联书店，2005），下卷，页 431—454。
- 124 关于此画册和画家的详细信息，见 Kathryn M. Liscomb, *Learning from Mount Hua: A Chinese Physician's Illustrated Travel Record and Painting Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。
- 125 关于此画册的创作日期，学者有不同观点。爱德华兹（Richard Edwards）认为此画册作于 1670 年间，那时石涛 30 岁。他提醒大家石涛常在旅行结束后很久才作画。见 Richard Edwards, *The Painting of Tao-chi, 1641-ca. 1720* (Ann Arbor: Museum of Art, University of Michigan, 1967), pp. 31-32, 45-46。其他学者根据画作的风格特征，推测此册页作于 17 世纪 80 年代。

- 126 详细信息见 Wai-kam Ho (ed.), *The Century of Tung Ch'ang 1555-1636*, 2 vols (Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), vol. 2, pp. 177-179。
- 127 除《吴越春秋》记录了相关故事外，张揖《博雅》中说：“岫嵎峰，上有神禹碑。”
- 128 赵晔：《吴越春秋》（南京，江苏古籍出版社，1986），页 79—88。
- 129 11 世纪的王尧臣认为，《吴越春秋》最初由 1 世纪的赵晔所写，但在 4 世纪被杨方大幅度删减。关于此书的成书史，见 Michael Loewe, *Early Chinese Texts: A Biographical Guide* (Berkeley: The Society for the Study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California at Berkeley, 1993), pp. 473-475。
- 130 彭定求等编：《全唐诗》（北京，中华书局，1960），卷 338，页 3790。与韩愈同时代的刘禹锡（772—842）也写过一首诗《送李策秀才还湖南，因寄幕中亲故兼简衡州吕八郎中》，其中提到，“尝闻祝融峰，上有神禹铭。”收入《全唐诗》，卷 354，页 3968—3969。
- 131 王象之：《舆地记胜》，载《续修四库全书》，册 584，卷 56，页 506。据张世南《游宦记闻》，文中的“蜀士”是何致，他在 1212 年发现了禹碑，并重刻于长沙附近的岳麓山。
- 132 洪适：《隶释序》，载《石刻史料新编》（台北，新文丰出版公司，1957），页 6749。洪适另有《隶续》，载《石刻史料新编》，页 7087—7202，连同《隶释》，两书共录 258 篇碑文。
- 133 赵明诚：《〈金石录〉序》，载《金石录校证》，金文明校证（桂林，广西师范大学出版社，2005），页 1。
- 134 欧阳修：《集古录目序》。关于欧阳修的石刻收藏和著录，详见 Yun-Chiahn C. Sena, “Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century”，第一章和附录 A。
- 135 Benjamin A. Elman, *From Philosophy to Philology: Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China*, Los Angeles, UCLA Asian Pacific Monograph Series, 2001, 特别是 pp. 225-228。
- 136 关于此发展的一项出色研究，见 Eileen Hsiang-ling Hsu, “Huang Yi’s Fangbei Painting”（黄易的《访碑图》），载 Cary Y. Liu et al., *Rethinking Recarving: Ideas, Practices, and Problems of the “Wu Family Shrines” and Han China* (Princeton: Princeton University Art Museum, 2008), pp. 236-259。
- 137 参见 Qianshen Bai, “The Intellectual Legacy of Huang Yi and His Friends: Reflections on Some Issues Raised by Recarving China’s Past”, in Cary Y. Liu et al., *Rethinking Recarving*, pp. 286-337; Eileen Hsu, “Huang Yi’s Fangbei Painting: A Legacy of Qing Antiquarianism”, *Oriental Art*, vol. LV, no. 1 (2005), pp. 56-63; Lillian Lan-Ying Tseng, “Retrieving the Past, Inventing the Memorable: Huang Yi’s Visit to the Song-Luo Monuments”, in Robert S. Nelson and Margaret Olin (eds.), *Monuments and Memory, Made and Unmade* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), pp. 37-58; 及 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 4-7, 11, 中译见巫鸿：《武梁祠》，页 12—16, 19。
- 138 此类册页包括《得碑十二图》、《嵩洛访碑图》和《岱岳访碑图》。前者现藏于天津美术馆，其他藏于北京故宫博物院。图见《中国古代书画图目》（北京，文物出版社，1986—2001），卷 10，页 215—216；卷 23，页 223—238。
- 139 黄易：《嵩洛访碑日记》，载《丛书集成初编》，册 1615。
- 140 蔡鸿茹：“黄易《得碑十二图》”，载《文物》，1996 年，第 3 期，页 72—79。有关情况见 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 5-6, 中译见巫鸿：《武梁祠》，页 12—13。

- 141 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 4-5. 中译见巫鸿:《武梁祠》, 页 12—13。
- 142 黄易:“修武氏祠堂记略”, 载《石刻史料新编》, 卷 1, 页 7427。
- 143 比如,《得碑十二图》的最后一幅图描绘了黄易 1792 年在路边发现一块残碑, 碑文只有三字可辨识。他把残碑移至附近学校。此册页的第二幅则表现他将一块汉碑移至附近的龙华寺中。见 Eileen Hsiang-ling Hsu, “Huang Yi’s Fangbei Painting: A Legacy of Qing Antiquarianism”。
- 144 Lillian Lan-Ying Tseng, “Retrieving the Past, Inventing the Memorable”。
- 145 曾兰莹 (Lillian Lan-Ying Tseng) 描述了这些事件, 见前文, 页 46—50。
- 146 关于这些考察, 详见 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 7-10, 46-49。中译见巫鸿:《武梁祠》, 页 16—20, 57。
- 147 Pamela K. Crossley, *The Manchus* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1997), p. 117。
- 148 Qianshen Bai, *Fu Shan’s World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century* (Cambridge, Mass.: Harvard East Asian Monographs, 2003), pp. 172-184。
- 149 顾炎武:《顾亭林诗文集》(北京, 中华书局, 1983), 页 234。引自白谦慎:《傅山的世界: 17 世纪中国书法的嬗变》, 孙静如、孙俊杰译 (台北, 石头出版股份有限公司, 2005), 页 230。
- 150 白谦慎,《傅山的世界》, 页 229。
- 151 值得注意的是, 一些“遗民”画家在他们的画作里表现了废弃的建筑物。比如吴宏有一个幅扇面就画了漏顶的村舍, 范圻也画过类似的顶端已坏的庙门。这些画有可能传达了重要的信息。姜斐德 (Alfreda Murck) 认为这两位画家通过这些作品传达了他们作为遗民画家的政治意图。见 “Responses to the Manchu Conquest: Wu Hong and Kong Shangren”, *Orientalism* 36.8/9 (2005), pp. 56-62。
- 152 周亮工:《读画录》, 载卢辅圣等编:《中国书画全书》, 13 卷 (上海, 上海书画出版社, 1992—1998), 卷 7, 页 955。
- 153 白谦慎,《傅山的世界》, 页 236。
- 154 Laurence C. S. Tam, *Six Masters of Early Qing and Wu Li* (Hong Kong: Hong Kong Museum of Art, 1986), pp. 34-58。
- 155 吴历:《墨井诗抄》, 载《丛书集成续编》, 卷 174, 页 5。
- 156 Tam, *Six Masters of Early Qing and Wu Li*, p. 34。
- 157 Wen Fong (ed.), *Possessing the Past: Treasures from National Palace Museum, Taiwan* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 488-489。
- 158 逯钦立校注:《陶渊明集》(香港, 中华书局, 1987), 页 165。
- 159 Lin Xiaoping (林小平), *Wu Li: His Life, His Paintings*, 耶鲁大学 1993 年博士论文, pp. 113-119, 引文出 p. 118。
- 160 林小平指出, 正是在这一时期 (1660—1670), 吴历经历了“人生中重要的转变”, 这与此画中的梦魔感可能不仅仅是一种巧合。见林小平的论文, p. 127。
- 161 吴历:“题画诗之二”,《墨井诗抄》, 载《丛书集成续编》, 卷 174, 页 13。
- 162 关于卷轴画中的“注视”, 见 Wu Hung, *The Double*

- Screen, pp. 57-61, 68-71, 中译见巫鸿:《重屏》, 页 46—51, 57—60。
- 163 Jonathan Hay, “Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan: Dynastic Memory and the Openness of History”, *Late Imperial China* 20.1 (June 1999), pp. 1-48.
- 164 康熙:《过金陵论》, 载《康熙起居注》, 中国第一历史档案馆整理(北京, 中华书局, 1984), 页 1247。讨论见 Jonathan Hay, “Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan”, p. 15。
- 165 顾炎武:《孝陵图序》, 载《明孝陵志》, 王焕镛(南京, 中山书局, 1935), 页 400—408。讨论见 Jonathan Hay, “Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan”, p. 26。
- 166 康熙:《过金陵论》, 载《康熙起居注》, 页 1248。讨论见 Jonathan Hay, “Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan”, p. 19。
- 167 《孟浩然集校注》, 页 145。
- 168 有关较早的译本研究泰山的论著, 见 Édouard Chavannes, *Le T'ai Chan: Essai de monographie d'un culte chinois* (Paris: Leroux, 1910)。
- 169 苏轼:《苏轼文集》, 孔凡礼点校(北京, 中华书局, 1986), 页 5。
- 170 见 Stephen Wilkinson, “Painting of ‘The Red Cliff Prose Poems’ in Song Times”, *Oriental Art* vol. 27, no. 1 (Spring 1981), pp. 76-89; Daniel Altieri, “The Painted Visions of the Red Cliffs”, *Oriental Art*, vol. XXIX, no. 2 (1983), pp. 252-264; Jerome Silbergeld, “Back to the Red Cliff”, *Ars Orientalis* 25 (1995), pp. 19-38;《赤壁赋》(台北, 故宫博物院, 1984)。
- 171 在一些赤壁图中——如武元直的《赤壁图》, 前后《赤壁赋》都题于画面之后。
- 172 图见《大阪市立美术馆藏, 上海美术馆藏中国书画名品图录》(东京, 二玄社, 1994), 第 69 号, 图 4—31。

第二章

- 1 Chambers, *Dissertation*, p. 39.
- 2 同上, pp. 40-41; 亦见 Harris, *Sir William Chambers*, p. 156。
- 3 关于使团基本情况, 见 J. L. Cranmer-Byng, “Lord Macartney’s Embassy to Peking in 1793”, *Journal of Oriental Studies* 4.1/2 (1957-1958), pp. 117-187; Alain Peyrefitte, *The Immobile Empire*, (trans.) Jon Rothschild (New York: Knopf, 1992)。
- 4 对这类观点的评论, 见 James L. Hevia, *Cherishing Men from Afar: Qing Guest Ritual and the Macartney Embassy of 1793* (Durham: Duke University Press, 1995), pp. 7-28.
- 5 Benjamin A. Elman, *On their Own Terms: Science in China, 1550-1900* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005). Hevia, *Cherishing Men from Afar* 这本书中, 何伟亚总结了对这一历史事件的研究中的几种新的方向, 见 pp. 15-25。中译见何伟亚:《怀柔远人: 马嘎尔尼使华的中英礼仪冲突》, (北京, 社会科学文献出版社, 2002)
- 6 比如基歇尔 (Athanasius Kircher, 17 世纪) 和皮卡尔 (Bernard Picart, 1673—1733) 的画就是例子。关于 19 世纪以前欧洲人对中国的表现, 见 Marcia Reed, “A Perfume Is Best from Afar: Publishing China for Europe”, in Marcia Reed and Paola Dematteè (eds.), *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2007), pp. 9-28。
- 7 Neil Chambers, *The Letters of Sir Joseph Banks: A Selection, 1768-1820* (London: Imperial College Press, 2000), pp. 140-142, 145-146.

- 8 John Barrow, *Travels in China* (London: T. Cadell & W. Davies), p. 180.
- 9 George Leonard Staunton, *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China* (London: George Nicol, 1797); Aeneas Anderson, *A Narrative of the British Embassy to China, in the Years 1792, 1793, and 1794* (London: J. Debrett, 1795); Samuel Holmes, *The Journal of Mr. Samuel Holmes* (London: W. Bulmer, 1798).
- 10 John Barrow, *An Autobiographical Memoir of Sir John Barrow, Bart*, 1847, p. 49. 引自 Patrick Connor and Susan Legoux Sloman, *William Alexander: An English Artist in Imperial China* (Brighton: Brighton Borough Council, 1981), p. 9.
- 11 Staunton, *Authentic Account*, vol. 2, p. 233.
- 12 Barrow, *Travels in China*, p. 3.
- 13 Frances Wood, "Closely Observed China: From William Alexander's Sketches to His Published Work", *British Library Journal*, 24.1 (1998), pp. 98-121. 亦见 Susan Legoux, *Image of China: William Alexander* (London: Jupiter Books, 1980), Appendix II.
- 14 Connor and Sloman, *William Alexander*, p. 9.
- 15 同上, p. 7. Legoux 给了一个不同的数字, 见 Legoux, *Image of China*, p. 6.
- 16 Staunton, *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*. 这本书上下两卷, 有 26 幅插图, 并配有一本 44 页的画册, 其中 25 幅出自亚历山大之手。据黄一农研究, 港大图书馆藏的 1789 年版有 210 幅彩色插图。见黄一农, "龙与狮对望的世界——以马嘎尔尼使团访华后的出版物为例", 载《故宫学术季刊》21(2), 2003 年冬, 页 265—297, 特别是页 272。
- 17 斯当东的书于 1800 年以前就以主要欧洲语言出版。见 Edward Godfrey Cox, *A Reference Guide to the Literature of Travel, Including Voyages, Geographical Descriptions, Adventures, Shipwrecks and Expeditions* (Seattle: University of Washington Press, 1935-1949), vol. 1, 344-345; 黄一农, "龙与狮对望的世界", 页 275。
- 18 William Alexander, *The Costume of China* (London, W. Miller, 1805).
- 19 William Alexander, *Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Chinese* (London: John Murray, 1814).
- 20 Patrick Connor, Susan Legoux 和黄一农都注意到这本书中的 50 幅插图与亚历山大作品画风不同。见 Legoux, *Image of China*, pp. 15-16; 黄一农, 同上, 页 281。我在芝加哥的纽百瑞图书馆研究这些图像后, 也觉得其中很多插图综合了不同元素, 有些源自马嘎尔尼使团访华前的图像。
- 21 Johannes Nieuhof, *An Embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, Emperour of China* (London: John Macock, 1669).
- 22 撰写亚历山大传记的一些作者错误地以为他师从威廉·帕斯 (William Pars)。不过正如 Legoux 指出的, 帕斯于 1775 年搬到了意大利, 住在那里直到 1782 年死的时候。关于亚历山大所受的艺术教育, 见 Legoux, *Image of China*, pp. 5-6。亚历山大去世后, 他的墓碑上是这样写的: "1792 年他随使团出访中国, 通过他的笔把中国人的习俗和举止介绍给欧洲。他的作品证明他感情和艺术知识都十分丰富。" 同上, p. 5。
- 23 同上, p. 9。
- 24 Bernard Picart, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde 1723-1743*. 关于 19 世纪以前欧洲人对中国的表现, 见 Marcia Reed, "A Perfume Is Best from Afar: Publishing China for Europe", in Marcia Reed

- and Paola Demattè (eds.), *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2007), pp. 9-28。
- 25 讨论英国文艺、美学中“如画废墟”的著作很多。基本介绍见 Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot: Scholar Press, 1989)。
- 26 见 Barbara Maria Stafford, “Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of ‘Singularity’ as an Aesthetic Category”, *Art Quarterly*, NS 1 (1977), pp. 89-124; 同上, pp. 41-50。
- 27 水彩画版本现在伦敦, 为私人收藏。复制品见 Connor and Sloman, *William Alexander*, 图版第 46。雕版画最初见 Staunton, *Authentic Account* 图版第 41, 之后又以单色和彩色的形式复制了很多次。
- 28 这幅画现藏于 Indian Library (WD961, fol.18, 51)。据 Conner 和 Sloman 的研究, 画上的题词“明显是亚历山大的手迹”。不过旁边用不同墨水签了“J. Barrow”这个名字。这使让他们猜想, 这段话可能是从 Barrow 那儿抄来的。见 Connor and Sloman, *William Alexander*, p. 61。在我看来, 不管这段话是不是亚历山大自己写的, 它明显反映出他对雷峰塔历史的兴趣。另有证据显示, 使团其他成员对雷峰塔也有同样的兴趣。比如马嘎尔尼本人就在他的日记里这样提到雷峰塔: “湖边有座废弃的塔, 真是一个非常好的建筑。它为八角型, 由切割细腻的石头修成, 红黄相间, 除了顶部以外还有四层。顶部已经年久腐朽。檐口长出很大的树来。大概有 200 英尺高, 名叫雷峰塔, 应该已经有 2500 年的历史了。”见 J. L. Cranmer-Byng (ed.), *An Embassy to China: Being the Journal Kept by Lord Macartney during This Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793-1794* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1963), p. 179。另外, 帕里什 (Lt. Parish) 也画过雷峰塔和西湖。其中日期标注为 1793 年 11 月 12 日的一幅画, 出现在苏富比 1976 年 4 月 1 日的拍卖会上 (lot 48)。见 Connor and Sloman, *William Alexander*, p. 61。
- 29 Eugene Wang, “Tope and Topos: The Leifeng Pagoda and the Discourse of the Demonic”, in Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu, (eds.), *Writing and Materiality in China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2003), p. 515。
- 30 关于“如画废墟”的这种结构特点, 见 Andrews, *The Search for the Picturesque*, p. 29。
- 31 Connor and Sloman, *William Alexander*, p. 14。
- 32 Lydia H. Liu, *The Clash of Empires: The Invention of China in Modern World Making* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004), p. 13。
- 33 亚历山大画过几幅不同的雷峰塔素描, 不过他在自己的日记里没提到曾经走访过雷峰塔, 所以 Connor 和 Sloman 怀疑这些素描是根据帕里什和使团其他成员的素描绘制而成的。见 *William Alexander*, p. 61。当然, 也有可能, 亚历山大去过雷峰塔, 只不过没写在日记里而已。
- 34 这幅图后来收录在 1805 年的《中国服饰》(*The Costume of China*) 一书里。从塔壁上的题词看, 这张画印反了。可能是在把水彩画原作变成雕版画时出现了错误。《中国服饰》一书里有些其他插图也反映出类似错误。
- 35 在中国土地上, 相机最早是在第一次鸦片战争后期使用的。据说两个英国人, 武斯南博士 (Dr. Woosnam) 和马尔科姆军官 (Major Malcolm), 在江苏镇江试验过达盖尔银版摄影法。不过 1844 年中国可能才真正开始出现了摄影。这一年, 美国商业摄影师, 乔治·卫斯特 (George West, 1825—1859) 来到中国, 把达盖尔银版带到广东。同年, 于勒·埃及尔 (Jules Itier, 1802—1877) 随同法国商团来华, 也带来一些达盖尔银版, 这些银版现在还在。关于

- 中国早期摄影的历史的详细信息，见 Terry Bennett, *History of Photography in China 1842-1860* (London: Quaritch, 2009)。
- 36 同上, pp. 73-74。
- 37 关于罗格朗的信息，见 Régine Thiriez, “Ligelang: a French Photographer in 1950s Shanghai”, *Orientations*, 32/9, November 2001, pp. 49-54。
- 38 关于比阿托来华前的活动，见 David Harris, “Imperial Ideology and Felice Beato’s Photographs of the Second Opium War in China”, in idem., *Of Battle and Beauty: Felice Beato’s Photographs of China* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1999), pp. 19-24。
- 39 John Thomson, *The Antiquities of Cambodia* (Edinburgh, 1867), p. 6。
- 40 John Thomson, *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/1874 Work* (New York: Dover Publications, Inc., 1982), vol. 1, plate XVII。
- 41 我在另外一篇文章里有对这些类型的详细讨论，见 Wu Hung, “Introduction: Reading Early Photographs of China”, in Frances Terpak (ed.), *Brush and Shutter*。
- 42 维珍纳·蒂瑞丝 (Régine Thiriez) 注意到当时在上海和香港的摄影家多拍摄日常生活，而在北京的外国摄影师则对都城里的古老建筑感兴趣。见 Régine Thiriez, *Barbarian Lens: Western Photographers of the Qianlong Emperor’s European Palaces* (Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998), pp. 75-76。
- 43 关于这组摄影师的信息，见 Thiriez, *Barbarian Lens*, pp. 4-15。
- 44 查尔德的情况比较特殊：虽然他是海关里的燃气工程师，他也兼职做商业摄影师，通过《远东》卖照片。见 Thiriez, *Barbarian Lens*, pp. 75-83。
- 45 比如，汤姆森所摄的古建筑照片与他对中国各地民俗的探究密不可分，例子见于 Thomson, *China and Its People in Early Photographs*。
- 46 关于摄影之传入中国的过程，见马运增等：《中国摄影史 1840—1937》(北京，中国摄影出版社，1987)，页 3—59。
- 47 《点石斋画报》和《飞影阁画报》是当时流行的两种画刊。它们大部分插图都出自吴友如之手，吴友如是上海 19 世纪 80 年代和 90 年代最著名的插图家。瓦格纳详细研究了吴友如和他的作品。见 Rudolf Wagner, “Joining the Global Imaginaire: The Shanghai Illustrated Newspaper Dianshizhao huabao”, in idem., (ed.), *Joining the Global Public: World, Image, and City in Early Chinese Newspapers 1870-1910* (Albany, NY: State University of New York Press, c2007), pp. 105-173。
- 48 李超：《中国早期油画史》(上海，上海书画出版社，2004)，页 402—410。
- 49 陈树人：“新画法”，《真相画报》1(10)(1912—1913)，上海。
- 50 钱伯城：“颜文樾先生年谱”，载《颜文樾》，林文霞编 (上海，学林出版社，1996)，页 160。
- 51 芝加哥大学博士生苏文慧在她的博士资格论文里提出这点。见 Stephanie Wen-hui Su, “Ruins and Travelers: Yan Wenliang’s Representation of Roman Ruins in 1930”, 2009, 2。
- 52 颜文樾作于 1925 年的一组描绘杭州的油画就显示了这一风格。图见林文霞编：《颜文樾》，图板 4—13。
- 53 颜文樾：“法兰西近代的艺术”，原载《艺浪》卷 2，第 1 期 (1934 年 6 月)。收录于高辉：《颜文樾研究》(南京，江苏美术出版社，1993)，页 208—210。
- 54 关于这些画作的详细研究，见 Su, “Ruins and Travelers”。

- 55 同上, p. 4。原文载刘海粟:《欧游随笔》(上海, 中华书局, 1935), 页 156—157。
- 56 在我于芝加哥大学 2008 年开设的一门关于“废墟”的课上, 苏文慧和 Quincy Ngan 指出这样的联系。
- 57 Lydia Liu, *The Clash of Empires*, p. 12.
- 58 何伟亚对这场战争的“教育”目的有相当精彩的讨论, 见 James Hevia, *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China* (Durham: Duke University Press, 2003), pp. 29-118.
- 59 维珍纳·蒂瑞丝注意到, 对于比阿托和他同时代人来说, 圆明园和其他很大一片地区都被认为是清朝皇帝的夏宫。见 Thiriez, *Barbarian Lens*, p. 9。比阿托在他照片上的题词也证明了这点。
- 60 有证据显示比阿托来华前就认识英军在印度和香港的总司令格兰特爵士 (Sir James Hope Grant)。见 David Harris, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1999), pp. 24-27。
- 61 虽然这些照片署的是罗伯森的名字, 但尤里奇·凯勒 (Ulrich Keller) 认为, 这个签名应被视为是一种“品牌”, 而不是真实摄影师的签名。见 Ulrich Keller, *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War* (Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 2001), pp. 164-165。而且, 这些照片与比阿托几年后在中国、朝鲜拍摄的战场照片之间的高度相似, 揭示了他在拍摄克里米亚战争照片里所起的作用。
- 62 在 1858 年 3、4 月间, 也就是英军在科林坎贝尔爵士的带领下攻克勒克瑙几周后, 比阿托到达了现场。
- 63 Harris, *Of Battle and Beauty*, p. 23, 原书图 2-8 的题词。
- 64 坎贝尔提到, “当时有一位出色的摄影师拍摄了一切。我现在还保存了他的一组照片。他当时的照片很好地展示了勒克瑙的建筑, 比在后来他拍的景物照片里还好。很多场面十分有震撼力。最可怕的一幅是在 Shah Najaf 拍的。本来很大的一堆尸体已经掩埋好了, 但比阿托坚持要把他们挖出来给他拍。”见 George Campbell, *Memoirs of My Indian Career* (London: Macmillan and Co, 1893), p. 4。
- 65 照片见 Harris, *Of Battle and Beauty*, p. 23。
- 66 同上。
- 67 哈里斯详细地研究了比阿托在大沽口拍摄的照片的前后次序, 见 Harris, *Of Battle and Beauty*, pp. 28-31。
- 68 Rennie, *British Arms in Northern China*, p. 112; 引自同上, p. 29。
- 69 Harris, *Of Battle and Beauty*, pp. 31-37.
- 70 Robert Swinhoe, *Narrative of the North China Campaign of 1860* (London: Smith, Elder & Co., 1861), pp. 120-121, 引自 Harris, p. 31。
- 71 厄尔金勋爵 (Lord Elgin) 下令烧毁圆明园, 按他的说法, 这是“庄严的回敬”。见 Hevia, *English Lessons*, p. 107。何伟亚详细地讨论了侵略军烧杀抢掠所含的“教育功能”。同上书, pp. 74-121。
- 72 1860 年到 1900 年间还有其他西方人在中国拍摄了战争废墟。如约翰·汤姆森 (John Thomson) 拍摄了 1870 年被反西方暴乱摧毁的天津教堂。
- 73 Young-tsu Wong, *A Paradise Lost*, p. 182.
- 74 Melvin E. Page (ed.), *An International, Social, Cultural, and Political Encyclopedia* (Santa Barbara: ABC Clío, Inc., 2003).
- 75 Hevia, *English Lessons*, p. 187.

- 76 同上, p. 223。
- 77 Merewether, *Trace of Loss*, p. 28.
- 78 Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* (New York: Vintage Books, 1989), p. 69.
- 79 关于对“殖民主义摄影”的讨论, 见 Eleanor M. Hight and Gary D. Sampson (eds.), *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place* (London: Routledge, 2002), “Introduction”。
- 80 Homi K. Bhabha, “The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism”, in H. K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), p. 70.
- 81 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3, p. 99.
- 82 比如, 在这些战争中清军的溃败给改革者提供了需要现代化国家的证据。
- 83 Hans J. van de Ven, “War in the Making of Modern China”, *Modern Asian Studies*, 30.4 (1996), p. 737.
- 84 学者一般把《万国公报》追溯到美国卫理会教士林乐知 (Young John Allen, 1836—1907) 1868 年创办的《教会新报》。但刘家林指出, 这两份报纸, 或者说是同一份报纸的两个不同阶段, 在性质上差别很大。前者基本上是宗教报纸, 后者关注政治。见刘家林:《中国新闻通史》(武汉, 武汉大学出版社, 1995), 第一卷, 页 61。
- 85 不过《点石斋画报》并不是中国第一份画报。在它之前有上海的《小孩画报》(1875—1915)。不过《小孩画报》只偶尔有插图, 而且《点石斋画报》更有影响力。见葛伯熙:“《小孩月报》考证”, 载《新闻研究资料》, 31(1985), 页 168—175。关于《点石斋画报》的研究很多。最重要的有 Ye Xiaoqing, *The Dianshizhai Illustrated News: Shanghai Urban Life 1884-1898* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, 2003); 陈平原、夏晓虹:《图像晚清——〈点石斋画报〉》(北京, 百花文艺出版社, 2006); Wagner, “Joining the Global Imaginaire”。
- 86 《点石斋画报》, 1 (1884 年 4 月)。
- 87 Wagner, “Joining the Global Imaginaire”, pp. 121-126.
- 88 《点石斋画报》, 1 (1884 年 4 月)。
- 89 英译见 Wagner, “Joining the Global Imaginaire”, p. 135。
- 90 这在中国是一个古老的绘画传统, 可以追溯到汉代。清朝的乾隆皇帝平定西部后也指定画了一组战争画。这种传统持续到清朝晚期。Hongxing Zhang 指出清廷曾任吴友如为主要画师, 画了一大组战争画。事实上, 有些画被融入《点石斋画报》里, 显示出二者间的联系。Hongxing Zhang, “Studies in Late Qing Dynasty Battle Paintings”, *Artibus Asiae*, 60.2 (2000), pp. 265-286.
- 91 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproductivity”, second version, in *Water Benjamin: Selected Writings*, vol. 3, (ed.) Michael Jennings (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), p. 102. 学者这样解释石板印刷的制作: “石板印刷过程以油脂性物质抗拒水分, 又亲和其他脂肪性物质的性质为基础。石板先要反复研磨, 然后用油脂性的蜡笔在石板上直接作画, 或是从特殊纸张上把画转到石板上。然后把石板淋湿, 这样无图像部分会吸水并排斥油墨。之后再在石板表面涂一层油墨, 有图像部分会排斥水分接受油墨。最后, 用手或机器把一张薄纸压在石板上, 图像就印在纸上了。印刷表面一定要保持水平, 与木板、雕版或蚀刻版画不同, 石板印刷过程不需要刻画石板的表面。” Bao Weihong, “A Panoramic Worldview: Probing the Visuality of *Dianshizhai huabao*”, *Journal of Modern Chinese Literature*, 32 (March 2005), p. 411.
- 92 同上, p. 102。

- 93 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, (trans.) Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 53.
- 94 Henry Knollys, *Incidents in the China War of 1860, Copied from the Private Journals of Sir Hope Grant* (Edinburgh & London: W. Blackwood & Sons, 1875), pp. 209-210; 引自 Regine Thiriez, *Barbarian Lens*, p. 3.
- 95 关于五四运动的历史, 见 Ts'e-tung Chow (Zhou Cezong), *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964); Jonathan Spence, *The Gate of Heavenly Peace: The Chinese and Their Revolution, 1895-1989* (Harmondsworth: Penguin, 1982); Immanuel C. Y. Hsu, *The Rise of Modern China* (New York: Oxford University Press, 1983). 中译分别见周策纵:《五四运动: 现代中国的思想革命》(南京, 江苏人民出版社, 1996); 史景迁:《天安门: 知识分子与中国革命》(北京, 中央编译出版社, 1998); 徐中约:《中国近代史》(香港, 香港中文大学出版社, 2002)
- 96 Prasenjit Duara, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China* (Chicago: the University of Chicago Press, 1995), p. 4. 中译见杜赞奇:《从民族国家拯救历史: 民族主义话语与中国现代史研究》(北京, 社会科学文献出版社, 2003)。
- 97 有的研究者认为新闻照片是首次在《申报》的“图画周刊”里出现的。见方汉奇:《中国近代报刊史》(太原, 山西人民出版社, 1981); 刘家林:《中国新闻通史》(武汉, 武汉大学出版社, 1995)。
- 98 马运增等:《中国摄影史 1840—1937》(北京, 中国摄影出版社, 1987), 页 86。
- 99 《京话日报》, 1906年3月29日。同上, 页 87。
- 100 《国事报》, 1907年8月20日。
- 101 《大革命写真画》(上海, 商务印书馆, 1911—1912), 图 1-14。
- 102 郭承志是中国一位早期新闻摄影记者, 活跃于第一次世界大战欧洲战场, 作品“刊布海外各大报纸杂志”。见马运增等:《中国摄影史, 1840—1937》, 页 94。
- 103 《诚报》是国内专门报道第一次世界大战的大型摄影刊物。创刊于 1916 年 7 月, 直到 1919 年。见马运增等:《中国摄影史 1840—1937》, 页 108。
- 104 虽然历史学家大多把 1937 年“七七事变”看做第二次中日战争的开始的标志, 实际上当日本于 1931 年入侵东北时, 战争就已经开始了。
- 105 Mark Seltzer, “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Space”, *October*, 80 (Spring 1997), pp. 3-26.
- 106 Paul G. Pickowicz, “Victory as Defeat: Postwar Visualizations of China's War of Resistance”, in Wen-hsin Yeh (ed.), *Becoming Chinese: Passages to Modernity and Beyond* (Berkeley: University of California Press), p. 365.
- 107 洪长泰研究了艺术和新闻媒体对抗战的推动。见 Chang-tai Hung, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945* (Berkeley: University of California Press, 1994)。其中有两章分别讨论战时报纸和漫画。很可惜, 战时的新闻摄影被完全忽视了。
- 108 同上, pp. 151-186。
- 109 马运增等:《中国摄影史 1840—1937》, 页 136。
- 110 关于战时新闻报纸的基本主题, 见 Chang-tai Hung, *War and Popular Culture*, pp. 153-156。
- 111 《世界画报》, 第 308 号, 1931 年 10 月 18 日。
- 112 《图画日报》, 第 791 号, 1932 年 2 月 15 日。
- 113 王小亭生于美国, 但他的全部的新闻摄影生涯都在中国度过。最后他逝世于台湾。

- 114 蒋介石和冯玉祥 1929 年的战争是民国内部的不同派系间的矛盾造成的。
- 115 这是上海黄浦档案局提供的信息。见《〈上海南站日军空袭下的儿童〉背后的故事》一文。<http://hpdaj.shhp.gov.cn/front/content.jsp?firstId=163101&secondId=&thirdId=&fourthId=&fifthId=&contentId=1214401>。文章作者重构了王小亭在空袭中拍摄的三张照片时的情景。第一幅表现了一个婴儿在站台上哭泣。第二幅中出现了父亲，他把另一个孩子也带到站台上，可能是前面那个孩子的哥哥。第三幅只剩下哥哥一个人在站台上看着相机，可能是父亲先把婴儿抱到了安全的地方。这里的次序与王小亭的回忆是吻合的。
- 116 同上。亦见台湾记者协会，《王小亭：观看的力量》（www.atj.org.tw）。两文都驳斥了对这张照片真实性的质疑，认为这种质疑是出于日本右翼分子掩盖“二战”日军在中国的暴行的企图。
- 117 塞尔查在讨论“创伤”在“伤痕文化”的构建中所起的作用时谈到了这一点。Mark Seltzer, “Wound Culture”, p. 11.
- 118 这让人想起了尼采对“伤痛”的讨论：“心理伤痛在我看来似乎不是一个事实，而只是对一系列无法准确表达的现象的解释——因果性的解释。”Friedrich Nietzsche, “On the Genealogy of Morals”, in Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory* (Princeton: Princeton University Press, 1995), p. 197 and Chapter 13, “Trauma”.
- 119 Charles Merewether, “Traces of Loss”, in Michael s. Roth, (ed.), *Irresistible Decay*, pp. 29-31.
- 120 Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton: Princeton University, 1997), p. 102.
- 121 Walter Benjamin, *Illuminations*, (ed.) Hannah Arendt, (trans.) Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), pp. 174-175.
- 122 张真说，“30 年代初和战后的电影里有大量的轰炸、毁坏的场面。”例子有《渔光曲》、《大路》、《一江春水向东流》、《小城之春》等。（私人通信）不过这个问题需要另外专门的研究。
- 123 关于战时的漫画，见 Chang-tai Hung, *War and Popular Culture*, pp. 93-150.
- 124 程征编：《从学徒到大师：画家赵望云》（西安，陕西人民美术出版社，1992），页 131—146。
- 125 Chang-tai Hung. *War and Popular Culture*, p. 136.
- 126 引自同上，p. 99。由英文引文意译。
- 127 引自同上，p. 124。由英文引文意译。
- 128 长卷的一部分在 1953 年被重新发现了，但是还差十米长的部分没有找到。
- 129 关于高剑父研究很多。对他的政治、艺术活动的精炼介绍，见 Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China* (New York: Guggenheim Museum, 1998), pp. 65-74.
- 130 葛黎民、麦汉永：“广东折衷派画家陈树人与高剑父”，载《广东文史资料》33（1982）。引自马运增等：《中国摄影史 1840—1937》，页 90。
- 131 高剑父在 1903 年到 1911 年间两次去日本。他在日本学习西画、雕塑和日本画，并开始把西方绘画技法和东方美学融合在一起。见陈乡普：《高剑父的绘画艺术》（台北，台北市立美术馆，1991），页 74—82。
- 132 Chun Kum-wen, “Art Chronicle”, *T'ien Hsia Monthly*, August 1939, p. 82.
- 133 有些书说这幅作品创作于 1932 年。但根据 Chun Kum-wen 的展评和卢辅圣的研究，这幅作品创作于 1939

- 年应该没有问题。见同上, p. 83; 卢辅圣编:《岭南画派研究》(上海, 上海书画出版社, 2003), 页 12。
- 134 研究圆明园建筑和历史的书和论文很多。基本历史情况可见王道成主编:《圆明园——历史·现状·论证》, 两卷本(北京, 北京出版社, 1999)。西方对圆明园最详尽的研究是 Hope Danby, *The Garden of Perfect Brightness* (London: Williams and Norgate, 1950); Geremie R. Barmé, “The Garden of Perfect Brightness, a Life in Ruins”, in *East Asian History*, no. 11 (June 1996), pp. 111–58; Che Bing Chiu, *Yuanming Yuan: Le jardin de la Clarté parfaite* (Besançon: Les Editions de l’Imprimeur, 2000); and Young-Tsu Wong, *A Paradise Lost: The Imperial Garden of Yuanming Yuan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2001), 中译见汪荣祖:《追寻失落的圆明园》(南京, 江苏教育出版社, 2005)。其他关于圆明园被毁与重建的重要讨论, 有 Havia, *English Lessons*; Anne-Marie Broudehoux, *The Making and Selling of Post-Mao Beijing* (London: Routledge, 2004), and Haiyan Lee, “The Ruins of Yuanmingyuan, or, How to Enjoy a National Wound”, *Modern China*, 35.2 (March 2009), pp. 155–190。
- 135 对福柯来说, 乌托邦是一种于不同地点相连的特殊“位所”(emplacement)。Michel Foucault, *Aesthetics, Method, and Epistemology*, (ed.) J. D. Faubion (New York: New Press, 1998), p. 178。李海燕把这个概念联系到圆明园的设计上。见 Haiyan Lee, “The Ruins of Yuanmingyuan”, p. 159。
- 136 《致巴特勒》写于 1861 年 11 月 25 日。引自 Thiriez, *Barbarian Lens*, p. 59。
- 137 同上, p. 52。
- 138 中国学者和诗人王闿运在 1871 年曾走访圆明园废墟并记下了他的所见所闻。不过他没有去看被毁的西洋楼。
- 139 Algernon B. Freeman-Mitford, *The Attaché at Peking* (London: Macmillan and Co., 1900), pp. 113–115; cited in Carroll B. Malone, “History of the Peking Summer Palaces under the Ch’ing Dynasty”, *Illinois Studies in the Social Sciences*, vol. XIX, no. 1–2, 1934, p. 195。
- 140 Thiriez, *Barbarian Lens*, p. 85。
- 141 Thiriez, *Barbarian Lens*, pp. 67–101。
- 142 康有为:《上清帝第一书》, 1889 年 10 月, 载孔祥吉编著:《康有为变法奏章辑考》(北京, 北京图书馆出版社, 2008)。
- 143 舒牧等编:《圆明园资料集》(北京, 书目文献出版社, 1984), 页 315。
- 144 《中国营造学社会刊》, 第二卷, 第一期(1931 年 4 月)。
- 145 滕固:《圆明园欧式宫殿残迹》(上海, 商务印书馆, 1933), 页 5。
- 146 关于鼎的这种象征含义的历史起源, 见 Wu Hung, *The Monumentality*, pp. 4–11。

第三章

- 1 冯伊湄, “忆司徒乔”, 1963 年, 载《司徒乔画集》(北京, 人民美术出版社, 1980)。冯伊湄在别的地方曾说司徒乔在这次考察途中创作了超过 70 幅画作。见《未完成的画》(北京, 人民文学出版社, 1978), 页 172。
- 2 同上, 页 174–178。
- 3 鲁迅, “看司徒乔的画”, 载《鲁迅全集》(北京, 人民文学出版社, 2005), 页 73–74。文章最先发在 1928 年 4 月 2 日的《语丝》上。
- 4 广东省美术馆:《司徒乔的艺术生涯》(广州, 广东省美术馆, 2007)。

- 5 冯伊涓:《未完成的画》,页144。
- 6 同上,页177。
- 7 郭沫若,“从灾难中象巨人一样崛起”,载《清明》,4(1946),引自上文,页176。
- 8 这类作品除了黄新波的《废墟》外,还有韩景波的《日军轰炸后的机场》以及丰子恺的《缘缘堂》。
- 9 陈迹:“未被规训的激情——黄新波香港时期(1946—1948)的油画创作及其相关问题”,载《广州美术研究》,37(2006)。
- 10 毛泽东:“目前形势和我们的任务”,1947年12月25日。
- 11 毕克伟(Paul G. Pickowicz)注意到在同一时期,出现了“一组小说和电影,针对抗日战争和之后的国内战争的核心社会问题和经济问题……并为社会瓦解的问题提供自己的答案”。见“Introduction: Pa Chin's Cold Nights and China's Wartime and Postwar Culture of Disaffection,” in Ba Jin, *Cold Nights*, (trans.) Nathan K. Mao and Liu Ts'un-yan (Hong Kong: Chinese University Press), p. xxii。
- 12 如《狼山喋血记》(1936)和《古中国之歌》(1935)。
- 13 苏珊·达如维拉(Susan Daruvala)的论文也提出了这个观点,见 Susan Daruvala, “The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's *Spring in a Small Town*”, *Journal of Chinese Cinemas*, 1.3 (2007), pp. 171-187。黄爱玲在《诗人导演:费穆》(香港,香港电影评论学会,1998)里收集了几乎所有关于费穆和《小城之春》的信息。
- 14 Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (New York and London: Routledge, 2004), p. 102。
- 15 Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation* (New York: Columbia University Press, 2006), p. 88。中国电影批评家李焯桃也提出类似的观点。见李焯桃:“宜乎中国·超乎传统——试析《小城之春》”,收入《诗人导演:费穆》,黄爱玲主编,页292。但据我所知,对这部影片里废墟再现最详尽的研究是刘荫愷尚未发表的论文“废墟里的春天:费穆《小城之春》里记忆与重建”(Springtime in Ruins: Remembrance and Reconstruction in Fei Mu's *Xiao Cheng Zhi Chun*)。这篇论文是她给我2005年在芝加哥大学开设的一门关于废墟再现和美学的研究生讨论课所写的。在论文开头,她说,“三角恋在中国和世界电影和文学里都很常见,使《小城之春》在中国电影史里脱颖而出的是其中废墟的影像。”页3。
- 16 Berry and Farquhar, *China on Screen*, pp. 88-90。
- 17 同上, p. 90。
- 18 张真讨论过《夜半歌声》里的废墟问题。见 Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937* (Chicago: University of Chicago Press, 2006)。
- 19 虽然这部影片的剧本是上海26岁的剧作家李天济写的,但费穆帮他进行了大量的删改。见李天济“三次受教,倏然永诀”,载《诗人导演:费穆》,页189—193。
- 20 Yinxing Liu, “Springtime in Ruins”, p. 3。
- 21 关于丰子恺的家庭和早期教育,见 Geremie Barmé, *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002), pp. 14-27。
- 22 丰子恺:“告缘缘堂在天之灵”,载《丰子恺文集》(杭州,浙江文艺出版社,1990—1992),卷六,页57—58。
- 23 丰子恺:“胜利还乡记”,载《丰子恺文集》,卷六,页195—196。

- 24 李清照：“声声慢”。
- 25 Michael S. Roth, “Irresistible Decay: Ruins Reclaimed,” in idem., *Irresistible Decay*, p. 7.
- 26 另一个可能性是她指向远去的志忱。不过从她的手臂的方向，更有可能性的是她在指着初升的太阳。
- 27 西文文献中对 1950 年代到 1970 年代之间的中国社会主义艺术最详尽的研究是安雅兰 (Julia F. Andrews) 著的《中华人民共和国的画家与政治》(*Painters and Politics in the People's Republic of China*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1994)。毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话的英译见 Bonnie S. McDougall, “Mao Zedong’s ‘Talks at the Yan’an Conference on Literature and Art’” (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980)。
- 28 一些记者记录了当时对传统建筑的破坏，但多是作为宣传红卫兵“破四旧”的“革命”行动。
- 29 据 Huang Rui: *The Stars Times 1977-1984* (Beijing: Thinking Hands + Guanyi Contemporary Art Archive, 2007)，还有一幅关于圆明园的画作也在这次展览中展出。在这幅作品里，石柱遗骸被转化成巨大的手指，从地下升起，似乎将要触摸太阳。不过根据我的研究，这张画上签署的日期是 1980 年，因此不可能在第一次“星星美展”中出现。美展的登记材料和照片也没有包括这张画。
- 30 《星星十年》(香港，汉雅轩，1989)，页 70。
- 31 这次展出只办了两天就于 9 月 29 日被关闭了。在“星星”艺术家与北京美术家协会的领导人协商后，展览得以在北海公园内的画舫斋继续，参展艺术家的人数也增至 31 位，共展出了 170 件作品。第二次“星星美展”于 1980 年 8 月 24 日至 9 月 7 日在中国美术馆举办。展出地点的变换显示出“星星画会”变化的身份。有关讨论见 Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* (Chicago: Smart Museum of Art, 1999), pp. 17-18。有关对“星星美展”以及参展画家的全面介绍，见霍少霞：《星星艺术家：中国当代艺术的先锋，1979—2000》(台北，艺术家出版社，2007)。
- 32 霍少霞的《星星艺术家》可说是个例外。
- 33 同上，页 81；Wu Hung, *Transience*, pp. 31-34。
- 34 引自霍少霞：《星星艺术家》，页 80。
- 35 《今天》的英文标题最初是 *Moment*，从第二期改为 *Today*。
- 36 关于《今天》杂志的历史，可参考 Pan Yuan and Pan Jie, “The Non-Official Magazine *Today* and the Younger Generation’s Ideas for a New Literature”, in Jeffrey C. Kinkley (ed.), *After Mao: Chinese Literature and Society 1978-1981* (Cambridge, Mass.: Council of East Asian Studies, Harvard University: 1985), pp. 193-219。
- 37 第二次“星星美展”于 1980 年在中国美术馆内举办，对这次画展的介绍，参见 Wu Hung, *Transience*, pp. 17-18。
- 38 黄锐为《今天》的创刊号和后续者设计了封面。曲磊磊和马德生为杂志提供了不少插图。
- 39 北岛，“在废墟上”，载《今天》，1 (1978)，页 3—10。
- 40 北岛本名赵振开。
- 41 《今天》，1 (1978)，页 61—67。伯尔文章的英文翻译见 Heinrich Böll, *Stories, Political Writings, and Autobiographical Works*, (ed.) Martin Black (New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2006), pp. 269-273。
- 42 杨四平，“北岛论”，载《二十一世纪》，网络版，

- 第 37 号,2005 年 4 月 30 日。<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0412041g.htm>
- 43 北岛,“在废墟上”,载《今天》,1(1978),页 7。
- 44 同上,页 8。
- 45 杨四平语,见“北岛论”。
- 46 典型的例子有江河的“纪念碑”,载《今天》,3(1979),页 1—3。
- 47 根据黄锐所提供的“星星美展”原始记录。据查,这首诗是江河《古老的故事》一诗的后半部分。
- 48 杨炼,《追寻更彻底的困境——我的“中国文化”之思》,http://www.boxun.com/hero/yanglian/1_1.shtml。
- 49 英文翻译见 *Poèmes & Art en Chine les "Non-Officiels"*, DOC (K) S 114.f No. 41 (1981/82), folio 104。另有修改稿,见 Seán Golden, *Renditions, Special Issue: Chinese Literature Today*, nos 19 & 20 (Spring & Autumn 1983), pp. 250-251。
- 50 关于对这些作品的讨论,见 Wu Hung, *Transience*, pp. 79-126。
- 51 一批独立艺术家和作家在 1980 年代以后进驻了圆明园旁边的“画家村”。不过他们的动机主要在于那里的廉价房租和相互的友谊,与圆明园的历史象征意义无关。
- 52 虽然学者认为这一流派开始于四川美术学院,但黄锐在第一次“星星美展”上一幅表现天安门的作品可以被视为“伤痕美术”的一个早期作品。
- 53 1998 年 5 月 13 日,作者对尹秀珍的访谈,未刊稿。
- 54 同上。
- 55 见 Judith Zeitlin, “Shared Dreams: The Story of the Three Wives’ Commentary on *The Peony Pavilion*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54.1 (July 1994), pp. 127-79; 特别是 pp. 144-145。
- 56 Pierre Nora, “Between Memory and History”, pp. 8-9。
- 57 1998 年 5 月 13 日,作者对尹秀珍的访谈,未刊稿。
- 58 关于东村艺术家群体,见 Wu Hung, *Rong Rong’s East Village* (New York: Chambers Fine Arts, 2003)。
- 59 1998 年 5 月 11 日,作者对荣荣的访谈。未刊稿。
- 60 同上。
- 61 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 57。
- 62 1998 年 5 月 11 日,作者对荣荣的访谈。未刊稿。
- 63 1998 年 5 月 11 日,作者对展望的访谈,未刊稿。
- 64 张琳、林松:“生存空间”,载《翰墨艺讯》,1994 年,第 1 辑,页 9。
- 65 同上。
- 66 Karen Smith, “Contemporary Rocks”, *World Sculpture News*, 30 (Winter 1997), p. 32。
- 67 1998 年 5 月 11 日,作者对展望的访谈。未刊稿。
- 68 见隋建国提交给作者的双语文本。
- 69 关于第二个作品的讨论,见 Wu Hung, *Transience*, pp. 73-78。
- 70 展望:《“开发计划”——三人联合工作室首展》,未刊稿,1995 年。

- 71 冷林:《是我》(北京,中国文联出版公司,2000),页168。
- 72 参看林洙:《建筑师梁思成》(天津,天津科学技术出版社,1996),页110。
- 73 引自马修·伯瑞塞维奇(Mathieu Borysevicz):“张大力与北京城的对话”(Zhang Dali's Conversation with Beijing),载《张大力:废墟与对话》(北京,四合院画廊,1999),页13。这篇文章最初刊登在《亚太艺术》(ART Asia Pacific),1999年,第22期,pp.52-58。
- 74 杭程:《本报独家访到街头涂鸦人》。

尾声

- 1 在此我希望感谢尼娜·杜宾(Nina Dubin),她介绍给我她的引人入胜的论文“Robert Des Ruins”,*Cabinet*, 20“Ruins”(Winter 2005/06),pp.92-97。
- 2 同上,p.93。
- 3 Shelley Rice, *Parisian Views* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), p. 12。
- 4 1990年代以后,表现城市废墟的优秀作品继续出现,比如欧宁2006年的纪录片《煤市街》。《煤市街》所记录的是大栅栏——北京最老的街区之一——拆迁所引起的矛盾和争论。但是在1990年以后,“拆迁”逐渐成为中国当代艺术里一个惯常的题材,失去了它的特定意义和心理冲击力。
- 5 曾力:《愚公的时代:A China Chronicle》(MCCM Ltd, 2006)。
- 6 有关对中国新型展览空间的详细讨论,见Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China* (Chicago: Smart Museum of Art, 2000), pp. 9-46。
- 7 著名的例子有上海的红坊艺术区,本来是10号钢铁厂的旧址;成都蓝顶艺术区,用了成都机场附近的旧厂房;当然,还有北京的798艺术区。
- 8 黄锐对这个艺术区的历史有更全面的讨论和纪录,见黄锐主编:《北京798:再创造的工厂》(成都,四川美术出版社,2008)。
- 9 Luo Peilin(罗沛霖),“Recollections on the History of 718”,见同上,p.10(英文部分)。
- 10 据报道,2002年到2006年间,大山子各工厂有1.1万名工人和超过300名职员被迫“退休”,3000名工人“下岗”。见同上,p.39(中文部分)。
- 11 雕塑家隋建国、设计师林青、音乐家刘索拉最先在这里设立了自己的工作室。后来黄锐、陈羚羊、苍鑫、白宜洛等在这里设立了画室。
- 12 同上,p.40。
- 13 据报道,改造工程花费了500万欧元,考虑到厂房本身非常好的状况和中国廉价的劳动力,这是惊人的昂贵。
- 14 其他例子还有团河行宫遗址公园、元大都城垣遗址公园、皇城根遗址公园。
- 15 此项数据见<http://www.thebeijingnews.com/lifestyle/bjdl/2007/12-17/018@102013.htm>。
- 16 见<http://www.btcc.cn.net/jyxy/0216.htm>。
- 17 公园于1983年建成,1988年对游客开放。关于圆明园遗址公园复杂含义的出色讨论,见Haiyan Lee, “The Ruins of Yuanmingyuan”。
- 18 李海燕注意到,两派的争论的焦点有所不同。重建派的热情主要是针对圆明园的中国建筑,而反对派则主要反对重建被毁的西洋楼,见同上,p.163。

注释

- 19 反对重建的人认为：“恢复原样就等于消灭破坏痕迹，是替帝国主义掩饰罪行。添添加加弄得面目全非是篡改历史的行为。”见王道成主编：《圆明园——历史·现状·论争》，页 673。引自 Haiyan Lee, “The Ruins of Yuanmingyuan”, pp. 163-164。
- 20 西洋楼建筑之一“万花阵”得到重建。
- 21 关于鼎的这种象征含义的历史起源，见 Wu Hung, *Monumentality*, pp. 4-11。
- 22 关于这种“内在视角”的概念，见 Wu Hung, *Monumentality*, pp. 18-19。

| 参考文献 |

中文文献

- 白谦慎：《傅山的世界：17世纪中国书法的嬗变》，孙静如、孙佳杰译，台北，石头出版股份有限公司，2005年
- [南朝宋] 鲍照：《鲍参军集注》，钱仲联增补集说校，上海，上海古籍出版社，1980年
- 北岛，“在废墟上”，载《今天》，1978年，第1期，页3—10
- [清] 卞永誉：《式古堂书画汇考》，上海，上海古籍出版社，1991年
- 蔡鸿茹：“黄易《得碑十二图》”，载《文物》，1996年，第3期，页72—79
- [魏] 曹植：《曹植集校注》，赵幼文校注，台北，明文书局，1985年
- 陈桥驿：《水经注校释》，杭州，杭州大学出版社，1999年
- 陈迹：“未被规训的激情——黄新波香港时期（1946—1948）的油画创作及其相关问题”，载《广州美术研究》，2006年，总第37期
- 陈平原、夏晓虹：《图像晚清——〈点石斋画报〉》，北京，百花文艺出版社，2006年
- 陈树人：“新画法”，《真相画报》1（10），1912—1913年，上海
- 陈乡普：《高剑父的绘画艺术》，台北，台北市立美术馆，1991年
- 程征编：《从学徒到大师：画家赵望云》，西安，陕西人民美术出版社，1992年
- 《点石斋画报》，上海，1884年，第1期
- 杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》，王宪明译，北京，社会科学文献出版社，2003年
- [清] 段玉裁：《说文解字注》，上海，上海古籍出版社，1981年
- [南朝宋] 范曄：《后汉书》，北京，中华书局，1973年
- 方汉奇：《中国近代报刊史》，太原，山西人民出版社，1981年
- 丰子恺：《丰子恺文集》，杭州，浙江文艺出版社，1990—1992年
- 冯伊湄：《未完成的画》，北京，人民文学出版社，1978年
- 冈村繁：《历代名画记译注》，俞慰刚译，上海，上海古籍出版社，2002年
- 葛伯熙：“《小孩月报》考证”，载《新闻研究资料》，第31期，1985年，页168—175
- 故宫博物院编：《故宫博物院50年入藏文物精品集》，北京，紫禁城出版社，1999年
- [清] 顾炎武：《顾亭林诗文集》，北京，中华书局，1983年
- 广东省美术馆：《司徒乔的艺术生涯》，广州，2007年
- 郭沫若、胡厚宣编：《甲骨文合集》，北京，中华书局，1978—1982年
- 《国事报》，1907年8月20日
- 何伟亚：《怀柔远人：马嘎尔尼使华的中英礼仪冲突》，邓常春译，北京，社会科学文献出版社，2002年
- 黄爱玲主编：《诗人导演：费穆》，香港，香港电影评论学会，1998年
- 黄锐主编：《北京798：再创造的工厂》，成都，四川美术出版社，2008年
- [清] 黄易：《嵩洛访碑日记》，载《丛书集成初编》，册1615，北京，中华书局，2011年
- 《小蓬莱阁金石文字》，石墨轩本，1834年
- 黄一农：“龙与狮对望的世界——以马嘎尔尼使团访华后的出版物为例”，载《故宫学术季刊》21（2），2003年冬，页265—297
- 霍少霞：《星星艺术家：中国当代艺术的先锋1979—2000》，台北，艺术家出版社，2007年
- 江河：“纪念碑”，载《今天》，1979年，第3期，页1—3
- 《京话日报》，1906年3月29日
- 孔祥吉编著：《康有为变法奏章辑考》，北京，北京图书馆出版社，2008年
- 冷林：《是我》，北京，中国文联出版公司，2000年
- 李超：《中国早期油画史》，上海，上海书画出版社，2004年
- [宋] 李清照：《李清照全集评注》，徐北文主编，济南，济南出版社，1990年
- 《李清照集笺注》，徐培均笺注，上海，上海古籍出版社，2002年
- [宋] 李昉等：《太平御览》，北京，中华书局，1960年
- 林洙：《建筑师梁思成》，天津，天津科学技术出版社，1996年
- 铃木敬：《中国绘画史》，魏美月译，台北，故宫博物院，1987年
- 刘海粟：《欧游随笔》，上海，中华书局，1935年
- 刘家林：《中国新闻通史》，武汉，武汉大学出版社，

- 1995年
- 卢辅圣编:《岭南画派研究》,上海,上海书画出版社,2003年
- 卢元骏注译:《说苑今注今译》,台北,商务印书馆,1979年
- 鲁迅,“看司徒乔的画”,载《鲁迅全集》,北京,人民文学出版社,2005年,页73—74
- [宋]陆游:《陆游集》,中华书局编辑部编,北京,中华书局,1976年
- 马运增等编著:《中国摄影史1840—1937》,北京,中国摄影出版社,1987年
- 马子云、施安昌:《碑帖鉴定》,桂林,广西师范大学出版社,1993年
- 马子云:“谈武梁祠画像的宋拓与黄易拓本”,载《故宫博物院院刊》,1960年,第2期,页170—177
- “谈西岳华山庙碑的三本宋拓”,载《文物》,1961年,第8期,页31—35
- 毛泽东:“目前形势和我们的任务”,1947年12月25日
- [唐]孟浩然:《孟浩然集校注》,徐鹏校注,北京,人民文学出版社,1989年
- [清]彭定求等编:《全唐诗》,北京,中华书局,1960年
- 钱伯城:“颜文樾先生年谱”,载《颜文樾》,林文霞编,上海,学林出版社,1996年,页155—188
- 全汉昇:“北宋汴梁的输入输出贸易”,载《中央研究院历史语言研究所集刊》8.2(1939),页189—301
- [清]阮元校刻:《十三经注疏》,北京,中华书局,1980年
- 商务印书馆编译所:《大革命写真画》,上海,商务印书馆,第1—14期,1911—1912年
- 上海古籍出版社编:《中国古代版画丛刊二编》,第8卷,上海,上海古籍出版社,1994年
- 《世界画报》,第308号,1931年10月18日
- 史景迁:《天安门:知识分子与中国革命》,尹庆军等译,北京,中央编译出版社,1998
- 舒牧等编:《圆明园资料集》,北京,书目文献出版社,1984年
- [西汉]司马迁:《史记》,北京,中华书局,1959年
- 司徒乔:《司徒乔画集》,北京,人民美术出版社,1980年
- [宋]苏轼:《苏轼文集》,孔凡礼点校,北京,中华书局,1986年
- 台北故宫博物院编:《赤壁赋书画特展》,台北,故宫博物院,1984年
- 谭戒甫:《屈赋新编》,北京,中华书局,1978年
- [南朝宋]陶渊明:《陶渊明集》,逯钦立校注,香港,中华书局,1987年
- 滕固:《圆明园欧式宫殿遗迹》,上海,商务印书馆,1933年
- 《图画日报》,第791号,1932年2月15日
- 汪荣祖:《追寻失落的圆明园》,钟志恒译,南京,江苏教育出版社,2005年
- 王道成主编:《圆明园——历史·现状·论证》,北京,北京出版社,1999年
- 王焕镛:《明孝陵志》,南京,中山书局,1935年
- [清]王念孙:《广雅疏证》,南京,江苏古籍出版社,1984年
- [宋]王象之:《舆地记胜》,载《续修四库全书》,册584,卷56,上海,上海古籍出版社,1995—2002年
- [清]吴历:《墨井诗抄》,载《丛书集成续编》,卷174,上海,上海书店,1994
- 夏超雄:“宋代金石学的主要贡献及其兴起的原因”,载《北京大学学报》,1982年,第1期,页66—76
- 新文丰出版公司编辑部:《石刻史料新编》,台北,新文丰出版公司,1957年
- 徐朝华注:《尔雅今注》,天津,南开大学出版社,1987
- 徐中约:《中国近代史》,计秋枫、朱庆葆译,茅家琦、钱乘旦校,香港,香港中文大学出版社,2002年
- [清]余宾硕:《金陵览古》,上海:上海古籍出版社,1983年
- 俞剑华注释:《宣和画谱》,南京,江苏美术出版社,2007年
- [北周]庾信:《庾子山集注》,[清]倪璠注,许逸民校,北京,中华书局,1980年
- 颜文樾:“法兰西近代的艺术”,原载《艺浪》,卷2,第1期(1934年6月)。收录于尚辉:《颜文樾研究》,南京,江苏美术出版社,1993年
- 杨炼,《追寻更彻底的困境——我的“中国文化”之思》,http://www.boxun.com/hero/yanglian/1_1.shtml
- 杨四平,“北岛论”,载《二十一世纪》,网络版,第37号,2005年4月30日。<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0412041g.htm>
- [清]叶昌炽:《语石》,沈阳,辽宁教育出版社,1999年

- 曾力:《愚公的时代: A China Chronicle》, MCCM Ltd, 2006年
- 展望:《“开发计划”——三人联合工作室首展》, 未刊稿, 1995年
- [宋]张世南:《游宦记闻》, 北京, 中华书局, 1981年
- 《张大力: 废墟与对话》, 北京, 四合院画廊, 非正式出版物, 1999年
- 张琳、林松:“生存空间”, 载《翰墨艺讯》, 1994年, 第1辑, 页9
- 张颂仁编:《星星十年》, 香港, 汉雅轩, 1989年
- [宋]赵明诚:《〈金石录〉序》, 载《金石录校证》, 金文明校证, 桂林, 广西师范大学出版社, 2005年
- 赵汝珍:《古玩指南》, 北京, 中国书店, 1984年
- [汉]赵晔:《吴越春秋》, 南京, 江苏古籍出版社, 1986年
- 中国第一历史档案馆整理:《康熙起居注》, 北京, 中华书局, 1984年
- 中国古代书画鉴定组:《中国古代书画图目》, 北京, 文物出版社, 1986—2001年
- 周策纵:《五四运动: 现代中国的思想革命》, 周子平等译, 南京, 江苏人民出版社, 1996年
- [清]周亮工:《读画录》, 载卢辅圣等编:《中国书画全书》, 卷7, 上海, 上海书画出版社, 1992—1998年
- 朱剑心:《金石学》, 上海, 商务印书馆, 1948年
- 朱良志:《曲院风荷》, 合肥, 安徽教育出版社, 2003年
- [宋]朱熹:《朱子语类》, [宋]黎靖德编, 王星贤点校, 北京, 中华书局, 1986年

西文文献

- Alexander, William, *The Costume of China* (London, 1805)
- , *Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Chinese* (London, 1814)
- Altieri, Daniel, “The Painted Visions of the Red Cliffs”, *Oriental Art*, XXIX/2 (1983), pp. 252–264
- Anderson, Aeneas, *A Narrative of the British Embassy to China, in the Years 1792, 1793, and 1794* (London, 1795)
- Andrews, Julia F., *Painters and Politics in the People's Republic of China* (Berkeley and Los Angeles, CA, 1994)
- , and Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, exh. cat., Guggenheim Museum, New York (1998)
- Andrews, Malcolm, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800* (Aldershot, 1989)
- Bai, Qianshen, *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century* (Cambridge, Mass., 2003)
- , “The Intellectual Legacy of Huang Yi and His Friends: Reflections on Some Issues Raised by Recarving China's Past”, in Cary Y. Liu et al., *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the “Wu Family Shrines” and Han China* (Princeton, NJ, 2008), pp. 286–337
- Bao, Weihong, “A Panoramic Worldview: Probing the Visuality of *Dianshizhai huabao*”, *Journal of Modern Chinese Literature*, 32 (March 2005), pp. 405–461
- Baridon, Michel, “Ruins as a Mental Construct”, *Journal of Garden History*, V/1 (1985), pp. 84–96
- Barmé, Geremie, *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai, 1898–1975* (Berkeley and Los Angeles, CA, 2002)
- , “The Garden of Perfect Brightness, a Life in Ruins”, *East Asian History*, 11 (June 1996), pp. 111–58
- Barnhart, Richard M., *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, exh. cat., Metropolitan Museum of Art, New York (1983)
- , *Wintery Forests, Old Trees: Some Landscape Themes in Chinese Painting*, exh. cat., China Institute in America, New York (1972)
- Barron, Stephanie, et al., *Los Angeles County Museum of Art* (New York, 2003)
- Barrow, John, Sir, *An Autobiographical Memoir of Sir John Barrow, Bart., Late of the Admiralty* (London, 1847)
- , *Travels in China* (London, 1805)
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York, 1981)

- Benjamin, Walter, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York, 1968)
- , “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, second version, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. III, ed. Michael Jennings (Cambridge, MA 2002), pp. 101–133
- Bennett, Terry, *History of Photography in China, 1842–1860* (London, 2009)
- Berry, Chris, and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation* (New York, 2006)
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (London, 1994)
- Birch, Cyril ed., *Anthology of Chinese Literature from Early Times to the Fourteenth Century* (New York, 1965)
- , and Donald Keene, *Anthology of Chinese Literature*, 2 vols (New York, 1965–1972)
- Blaine, Julien, “Poèmes et Art en Chine les ‘Non-Officiels’”, *DOC(K)S*, 41 (1981/1982)
- Böll, Heinrich, and Martin D. Black, *Stories, Political Writings, and Autobiographical Works* (New York, 2006)
- Brodey, Inger Sigrun, *Ruined by Design: Shaping Novels and Gardens in the Culture of Sensibility* (New York and London, 2008)
- Broudehoux, Anne-Marie, *The Making and Selling of Post- Mao Beijing* (London, 2004)
- Bush, Susan and Hsio-yen Shih, trans., *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, MA, 1985)
- Cadava, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton, NJ, 1997)
- Campbell, George, *Memoirs of My Indian Career* (London, 1893)
- Chambers, Neil, *The Letters of Sir Joseph Banks: A Selection, 1768–1820* (London, 2000)
- Chambers, Sir William, *A Dissertation on Oriental Gardening* (London, 1772)
- , *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils [1757]* (New York, 1968)
- Chang, Kwang-chi, “Archaeology and Chinese Historiography”, *World Archaeology*, XIII/2 (1968), pp. 156–69
- Chavannes, Édouard, *Le T'ai chan: essai de monographie d'un culte chinois* (Paris, 1910)
- Chiu, Che Bing, *Yuanming Yuan: Le jardin de la Clarté Parfaite* (Besançon, 2000)
- Chow, Ts'e-tung (Zhou Zezong), *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge, MA, 1964)
- Chun, Kum-wen, “Art Chronicle”, *T'ien Hsia Monthly* (August 1939), pp. 82–85
- Connor, Patrick, and Susan Legoux Sloman, *William Alexander: An English Artist in Imperial China*, exh. cat., The Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, Brighton (1981)
- Cox, Edward Godfrey, *A Reference Guide to the Literature of Travel, Including Voyages, Geographical Descriptions, Adventures, Shipwrecks and Expeditions*, vol. I (Seattle, WA, 1935–1949)
- Cranmer-Byng, J. L., ed., *An Embassy to China: Being the Journal Kept by Lord McCartney during this Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793–1794* (Hamden, CT, 1963)
- , “Lord Macartney's Embassy to Peking in 1793”, *Journal of Oriental Studies*, IV/1–2 (1957–1958), pp. 117–187
- Crossley, Pamela K., *The Manchus* (Cambridge, MA, 1997)
- Danby, Hope, *The Garden of Perfect Brightness: The History of the Yüan Ming Yüan and of the Emperors who Lived There* (London, 1950)
- Daruvala, Susan, “The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's *Spring in a Small Town*”, *Journal of Chinese Cinemas*, I/3 (2007), pp. 171–187
- Duara, Prasenjit, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China* (Chicago, IL, 1995)
- Dubin, Nina, “Robert Des Ruines”, *Cabinet*, 20 (Winter 2005/2006), pp. 92–97
- Edwards, A. Trystan, *Sir William Chambers* (London, 1924)
- Edwards, Richard, et al., *The Painting of Tao-chi, 1641–ca. 1720*, exh. cat., Museum of Art, University of Michigan, Ann Arbor (1967)
- Elman, Benjamin A., *From Philosophy to Philology: Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China* (Los Angeles, CA, 2001)
- , *On their Own Terms: Science in China, 1550–1900* (Cambridge, MA, 2005)
- Fong, Wen, ed., *Possessing the Past: Treasures from National Palace Museum, Taiwan*, exh. cat., Metropolitan Museum of Art, New York (1996)

- Foucault, Michel, *Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. J. D. Faubion (New York, 1998)
- Frankel, Hans H., *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry* (New Haven, CT, 1976)
- Freeman-Mitford, Algernon B., *The Attaché at Peking* (London, 1900)
- Fu, Marilyn, and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collections in New York, Princeton and Washington, DC* (Princeton, NJ, 1973)
- Gong Kecheng, David R. Knechtges and Stuart Aque, *Studies on the Han Fu* (New Haven, CT, 1997)
- Graham, William T., "The Lament for the South": Yü Hsin's "Ai Chiang-nan Fu" (Cambridge, 1980)
- Hacking, Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory* (Princeton, NJ, 1995)
- Han dian (An online dictionary of the Chinese language), at www.zdic.net
- Harbison, Robert, *The Built, the Unbuilt, and the Unbuildable: In Pursuit of Architectural Meaning* (Cambridge, MA, 1991)
- Harris, David, "Imperial Ideology and Felice Beato's Photographs of the Second Opium War in China", in Harris, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1999), pp. 19–24
- Harris, John, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star* (London, 1970)
- Harrist, Robert E. Jr, "The Artist as Antiquarian: Li Gonglin and his Study of Early Chinese Art", *Artibus Asiae*, LV/3–4 (1995), pp. 237–280
- Hartman, Charles, *Han Yü and the T'ang Search for Unity* (Princeton, NJ, 1986)
- , "Literary and Visual Interactions in Lo Chih-ch'uan's *Crows in Old Trees*", *Metropolitan Museum Journal*, 28 (1993), pp. 129–162
- Hawkes, David, *The Songs of the South: An Anthology of Ancient Chinese Poems by Qu Yuan and Other Poets* (Harmondsworth and New York, 1985)
- Hay, John, "Pine and Rock, Wintry Tree, Old Tree and Bamboo and Rock: The Development of a Theme", *National Palace Museum Bulletin*, IV/6 (1970), pp. 8–11
- Hay, Jonathan, "Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan: Dynastic Memory and the Openness of History", *Late Imperial China*, XX/1 (June 1999), pp. 1–48
- , *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China* (Cambridge, 2001)
- Hetzler, Florence, "Causality: Ruin Time and Ruins", *Leonardo*, XXI/1 (1988), pp. 51–55
- Hevia, James L., *Cherishing Men from Afar: Qing Guest Ritual and the Macartney Embassy of 1793* (Durham, NC, 1995)
- , *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China* (Durham, NC, 2003)
- Hight, Eleanor M., and Gary D. Sampson, eds, *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place* (London, 2002)
- Ho, Wai-kam, *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland, OH, 1980)
- , ed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555–1636*, 2 vols, exh. cat., Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (1992)
- Holmes, Samuel, *The Journal of Mr Samuel Holmes* (London, 1798)
- Hou, Hanru, "Towards an Un-official Art: De-ideologicalization of China's Contemporary Art in the 1990s", *Third Text*, 34 (Spring 1996), pp. 37–52
- Hsu, Eileen Hsiang-ling, "Huang Yi's *Fangbei* Painting: A Legacy of Qing Antiquarianism", *Oriental Art*, LV/1 (2005), pp. 56–63
- , "Huang Yi's *Fangbei* Painting", in Cary Y. Liu et al., *Rethinking Recarving: Ideas, Practices, and Problems of the "Wu Family Shrines" and Han China*, exh. cat., Princeton University Art Museum, NJ (Princeton, 2008), pp. 236–259
- Hsu, Immanuel C. Y., *The Rise of Modern China* (New York, 1983)
- Huang Rui, ed., *Beijing 798: Reflections on Art, Architecture and Society in China* (Beijing, 2004)
- , *The Stars Times 1977–1984* (Beijing, 2007)
- Hung, Chang-tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937–1945* (Berkeley, CA, 1994)
- Hunt, John Dixon, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture* (Cambridge, MA, 1992)
- , and Peter Willis, ed., *The Genius of Place: The English Landscape Garden, 1620–1820* (Cambridge, MA, 1988)
- Jacobson, Dawn, *Chinoiserie* (London, 1999)

- Karlgren, Bernhard, "The Early History of the *Chou Li* and *Tso Chuan Texts*", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 3 (1931), pp. 1–59
- Keller, Ulrich, *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War* (Amsterdam, 2001)
- Kim, Hongnam, "Chou Liang-kung and his 'Tu-Hua-lu'", PhD dissertation, Yale University (1985)
- Knollys, Henry, *Incidents in the China War of 1860: Compiled from the Private Journals of Sir Hope Grant* (Edinburgh and London, 1875)
- Kojiro Yoshikawa and Burton Watson, *An Introduction to Sung Poetry* (Cambridge, MA, 1967)
- Kroll, Paul W., *Meng Hao-jan* (Boston, 1981)
- Lee, Haiyan, "The Ruins of Yuanmingyuan; or, How to, Enjoy a National Wound", *Modern China*, XXXV/2 (March 2009), pp. 155–90
- Legge, James, trans., *Li Chi: Book of Rites*, 2 vols (New York, 1967)
- , trans., "The Ch'un Ts'ew with the Tso Chuen", in *The Chinese Classics*, vol. V (Oxford, 1871), "The Seventeenth Year of Duke Zhao", pp. 665–668
- Legoux, Susan, *Image of China: William Alexander* (London, 1980)
- Li Chi, *Anyang* (Seattle, WA, 1977)
- Lin, Xiaoping, "Wu Li: His Life, His Paintings", PhD dissertation, Yale University (1993)
- Liscomb, Kathlyn M., *Learning from Mount Hua: A Chinese Physician's Illustrated Travel Record and Painting Theory* (Cambridge, 1993)
- Liu, Cary Y., et al., *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the "Wu Family Shrines" and Han China* (Princeton, NJ, 2008)
- Liu, Lydia H., *The Clash of Empires: The Invention of China in Modern World Making* (Cambridge, MA, 2004)
- Liu, Yinxing, "Springtime in Ruins: Remembrance and Reconstruction in Fei Mu's *Xiao Cheng Zhi Chun*", unpublished paper (courtesy of the author)
- Loehr, Max, *The Great Painters of China* (New York, 1980)
- Loewe, Michael, ed., *Early Chinese Texts: A Biographical Guide* (Berkeley, CA, 1993)
- Macaulay, Rose, et al., *Pleasure of Ruins* (New York, 1964)
- McDougall, Bonnie S., *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": A Translation of the 1943 Text with Commentary* (Ann Arbor, MI, 1980)
- Malone, Carroll B., "History of the Peking Summer Palaces under the Ch'ing Dynasty", *Illinois Studies in the Social Sciences*, XIX/1–2 (1934)
- Mather, Richard B., trans., *Shih-shuo Hsin-yü: A New Account of Tales of the World* (Minneapolis, MN, 1976)
- Merewether, Charles, "Traces of Loss", in *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, ed. Michael S. Roth with Claire Lyons and Charles Merewether (Los Angeles, CA, 1997), pp. 25–40
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, IL, 1994)
- Murck, Alfreda, "Responses to the Manchu Conquest: Wu Hong and Kong Shangren", *Orientalia*, XXXVI/8–9 (2005), pp. 56–62
- , *The Subtle Art of Dissent: Poetry and Painting in Song China* (Cambridge, MA, 2000)
- Nieuhof, Johannes, *An Embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, Emperor of China* (London, 1669)
- Nora, Pierre, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring 1989), pp. 7–24
- Ōsaka Shiritsu Bijutsukan, ed., *Min Shin no bijutsu* (Art of the Ming and Qing dynasties) (Ōsaka, 1981)
- Owen, Stephen, *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge, MA, 1986)
- , *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911* (New York, 1996)
- , "Deadwood: The Barren Tree from Yu Hsin to Han Yu", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 1–2 (1979), pp. 157–179
- Page, Melvin E., and Penny M. Sonnenburg, ed., *An International, Social, Cultural, and Political Encyclopedia* (Santa Barbara, CA, 2003)
- Pan, Yuan, and Pan Jie, "The Non-Official Magazine *Today* and the Younger Generation's Ideas for a New Literature", in *After Mao: Chinese Literature and Society 1978–1981*, ed.

- Jeffrey C. Kinkley (Cambridge, MA, 1985), pp. 193–219
- Peyrefitte, Alain, *The Immobile Empire*, trans. Jon Rothschild (New York, 1992)
- Picart, Bernard, Jean Frédéric Bernard and Antoine Augustin Bruzen de La Martinière, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (Amsterdam, 1723–1743)
- Pickowicz, Paul G., “Introduction: Pa Chin’s Cold Nights and China’s Wartime and Postwar Culture of Disaffection”, in *Cold Nights, Ba Jin*, trans. Nathan K. Mao and Liu Ts’un-yan (Hong Kong, 1978), pp. xiii–xxix
- , “Victory as Defeat: Postwar Visualizations of China’s War of Resistance”, in *Becoming Chinese: Passages to Modernity and Beyond*, ed. Wen-hsin Yeh, (Berkeley, CA, 2000), pp. 365–398
- Porter, David, “‘Beyond the Bounds of Truth’: Cultural Translation and William Chambers’s Chinese Garden”, in *Sinographies: Writing China*, ed. Eric Hayot, Haun Saussy and Steven G. Yao (Minneapolis, MN, 2008)
- Porter, James I., “Ideals and Ruins: Pausanias, Longinus, and the Second Sophistic”, in *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*, ed. Susan E. Alcock, John F. Cherry and Jaś Elsner (Oxford, 2001), pp. 63–92
- Powers, Martin, “When Is a Landscape Like a Body?” in *Landscape, Culture, and Power*, ed. Yeh Xin Liu (Berkeley, CA, 1998), pp. 1–21
- Reed, Marcia, “A Perfume Is Best from Afar: Publishing China for Europe”, in *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, ed. Marcia Reed and Paola Dematteè (Los Angeles, CA, 2007), pp. 9–28
- Rice, Shelley, *Parisian Views* (Cambridge, MA, 1997)
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, vol. III, trans. K. Blamey and D. Pellauer (Chicago, IL, 1985)
- Riegl, Alois, “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin” (1903), trans. K. W. Forster and D. Chirardo, *Oppositions*, 25 (1982), Special Issue: Monument/Memory, ed. W. W. Forster, pp. 20–51
- Rosaldo, Renato, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* (New York, 1989)
- Roth, Michael S., et al., *Irristible Decay: Ruins Reclaimed* (Los Angeles, CA, 1997)
- Rudolph, R. C., “Preliminary Notes on Sung Archaeology”, *The Journal of Asian Studies*, XXII/2 (1963), pp. 169–177
- Seltzer, Mark, “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Space”, *October*, 80 (Spring 1997), pp. 3–26
- Sena, Yun-Chiahn Chen, “Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century”, PhD dissertation, University of Chicago (2007)
- Silbergeld, Jerome, “Back to the Red Cliff”, *Ars Orientalis*, 25 (1995), pp. 19–38
- Sirén, Osvald, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 vols (London, 1956–8)
- Smith, Karen, “Contemporary Rocks”, *World Sculpture News*, 30 (Winter 1997), pp. 30–32
- Spence, Jonathan, *The Gate of Heavenly Peace: The Chinese and Their Revolution, 1895–1989* (Harmondsworth, 1982)
- Stafford, Barbara Maria, “Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of ‘Singularity’ as an Aesthetic Category”, *Art Quarterly*, n.s. 1 (1977), pp. 89–124
- Staunton, George Leonard, *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China* (London, 1797)
- Strassberg, Richard E., *Inscribed Landscape: Travel Writing from Imperial China* (Berkeley, CA, 1994)
- Sturman, Peter, “The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting”, *Artibus Asiae*, LV/1–2 (1995), pp. 43–97
- Su, Stephanie Wen-hui, “Ruins and Travelers: Yan Wenliang’s Representation of Roman Ruins in 1930”, PhD qualifying paper, University of Chicago, 2009
- Swinhoe, Robert, *Narrative of the North China Campaign of 1860* (London, 1861)
- Tam, Laurence C. S., *Six Masters of Early Qing and Wu Li* (Hong Kong, 1986)
- Thiriez, Régine, *Barbarian Lens: Western Photographers of the Qianlong Emperor’s European Palaces* (Amsterdam, 1998)
- , “Ligelang: A French Photographer in 1950s Shanghai”, *Orientalism*, XXXII/9 (November 2001), pp. 49–54
- Thomson, John, *The Antiquities of Cambodia: A Series of Photos Taken on the Spot, with Letterpress Description* (Edinburgh,

- 1867)
- , *China and Its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work*, vol. I (New York, 1982)
- Tseng, Lillian Lan-Ying, "Retrieving the Past, Inventing the Memorable: Huang Yi's Visit to the Song-Luo Monuments", in *Monuments and Memory, Made and Unmade*, ed. Robert S. Nelson and Margaret Olin (Chicago, IL, 2003), pp. 37–58
- van Gulik, R. H., *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan* (Rome, 1958)
- van de Ven, Hans J., "War in the Making of Modern China", *Modern Asian Studies*, XXX/4 (1996), pp. 737–756
- Vinograd, Richard, "Reminiscences of Ch' in-huai: Tao-chi and the Nanking School", *Archives of Asian Art*, XXXI (1977–1978), pp. 6–31
- , *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600–1900* (Cambridge, 1992)
- Wagner, Rudolf G., "Joining the Global Imaginaire: The Shanghai Illustrated Newspaper *Dianshizhai huabao*", in *Joining the Global Public: Word, Image, and City in Early Chinese Newspapers, 1870–1910*, ed. R. G. Wagner (New York, 2007), pp. 105–174
- Waley, Arthur, *Translations from the Chinese* (New York, 1919)
- , *Chinese Poems: Selected from 170 Chinese Poems, More Translations from the Chinese, the Temple and the Book of Songs* (London, 1946)
- Wang, Eugene, "Tope and Topos: The Leifeng Pagoda and the Discourse of the Demonic", in *Writing and Materiality in China*, ed. Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu (Cambridge, MA, 2003), pp. 488–552
- Whately, Thomas, *Observations on Modern Gardening, Illustrated by Descriptions* (London, 1777)
- Wilkinson, Stephen A., "Depictions of Su Shih's 'Prose Poems on the Red Cliff' and the Development of Scholar-Artist Theory and Practice in Sung Times", PhD dissertation, Harvard University (1975)
- , "Painting of 'The Red Cliff Prose Poems' in Song Times", *Oriental Art*, XXVII/1 (Spring 1981), pp. 76–89
- Wong, Dorothy, "A Reassessment of the Representation of Mt Wutai from Dunhuang Cave 61", *Archives of Asian Art*, 46 (1993), pp. 27–52
- Wong, Young-Tsu, *A Paradise Lost: The Imperial Garden of Yuanming Yuan* (Honolulu, HI, 2001)
- Wood, Frances, "Closely Observed China: from William Alexander's Sketches to His Published Work", *British Library Journal*, XXIV/1 (1998), pp. 98–121
- Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London, 1996)
- , *Exhibiting Experimental Art in China*, exh. cat., Smart Museum of Art, Chicago (2000)
- , "Immortal Mountains in Chinese Art", in *Wang Wusheng: Celestial Realm: The Yellow Mountains of China* (New York, 2005), pp. 17–39
- , "Introduction: Reading Early Photographs of China", in *Brush and Shutter*, ed. Jeffrey F. Cody and Frances Terpak (Los Angeles, CA, 2011)
- , *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, CA, 1995)
- , "On Rubbings: Their Materiality and Historicity", in *Writing and Materiality in China*, ed. Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu (Cambridge, MA, 2003), pp. 29–72
- , "Rethinking Liu Sahe: The Creation of a Buddhist Saint and the Invention of a 'Miraculous Image'", *Oriental Art*, XXVII/10 (November 1996), pp. 32–43
- , *Rong Rong's East Village* (New York, 2003)
- , *Transience: Experimental Chinese Art at the End of the Twentieth Century*, exh. cat., Smart Museum of Art, Chicago (1999)
- , *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, CA, 1989)
- , "Zhang Dali's Dialogue: Conversation with a City", *Public Culture*, XII/3 (2000), pp. 749–768
- Yang Lian, "Apologia – Birth", *Renditions*, Special Issue: Chinese Literature Today, nos 19 and 20 (Spring and Autumn 1983), trans. John Minford with Seán Golden, pp. 250–251
- Ye, Xiaoqing, *The Dianshizhai Illustrated News: Shanghai Urban Life, 1884–1898* (Ann Arbor, MI, 2003)
- Zeitlin, Judith, "Shared Dreams: The Story of the Three Wives' Commentary on *The Peony Pavilion*", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, LIV/1 (July 1994), pp. 127–179

Zhang, Hongxing, "Studies in Late Qing Dynasty Battle Paintings", *Artibus Asiae*, LX/2 (2000), pp. 265–286
Zhang, Lidong, "Qiu and Xu: The Ruined City in Ancient City", unpublished manuscript
Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema* (New York and London,

2004)

Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896–1937* (Chicago, IL, 2006)
Zucker, Paul, "Ruins: An Aesthetic Hybrid", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX/1 (1961), pp. 119–130

| 索引 |

- '85 Art New Wave movement, '85 美术新潮 201—202
- Afang Palace, *Burning the Afang Palace* (Gao Jinfu), 阿房宫, 《阿房劫火》(高剑父) 图 2.56, 152—153
- Alexander, William, 威廉·亚历山大 95, 96, 97—99
- Conway Castle, 《康威堡》图 2.4, 100—101
- The Costume of China*, 《中国服饰》图 2.7, 97, 103—105
- South Gate of the City of Ting-Hai*, 《定海南城门》图 2.2, 99, 107
- View of a Burying-Place*, 《墓地一景》图 2.6, 图 2.7, 102—105
- View of the Tower of the Thundering Winds...*, 《西湖雷峰塔一景》图 2.3, 99—100, 101, 102, 105, 107, 111
- Arhat (Guanxiu), 《罗汉图》(贯休) 图 1.26, 46, 47
- artistic districts, contemporary (*yishu qu*), 当代艺术区 242—243, 246—248
- see also Beijing 798 artistic district; East Village community, 另见“北京 798 艺术区”, “东村”
- avant-garde art movement, 前卫艺术运动 189—202
- '85 Art New Wave movement, '85 美术新潮 201—202
- Apologia—To a Ruin* (Yang Lian), 《自白——给一座废墟》(杨炼) 198—200
- China/Avant-Garde exhibition*, “中国现代艺术展”图 3.53, 233—234
- Concept 21 art project*, “观念 21”艺术项目 图 3.23, 163, 200, 201
- Cultural Revolution, reaction to, 对“文化大革命”的反应 195
- East Village community, 东村 图 3.36, 213—215, 216, 245
- factories, preservation of old, 工厂, 对旧工厂的保留 246—251
- literature, 文学 194—200
- New Wave (Xin chao) magazine*, 《新潮》杂志 246
- photography, 摄影 212—235
- scar art, 伤痕美术 202
- Stars (Xingxing) group*, “星星”群体 图 3.17, 189—191, 194—195, 197—198, 202, 233
- Today (Jintian) literary magazine*, 《今天》文学杂志 194—197
- see also post-revolution art, 另见“‘文革’后艺术”
- Bao Zhao, *Rhapsody on a Ruined City*, 鲍照, 《芜城赋》30, 41
- Beato, Felice, 菲利斯·比阿托 图 2.40, 121, 122—124, 130, 131, 133, 136, 145
- First Arrival of the Chinese Expeditionary Force*, 《中国远征军上岸》图 2.41, 131
- Great Imperial Palace, Yuen Ming Yuen, before the Burning*, 《被焚前的颐和园》图 2.33, 125, 126, 131
- Interior of the Dagu Fort*, 《大沽口堡垒内部》图 2.32, 124, 125, 133, 136
- Interior of Russian Battery after the Fall of Sebastopol*, 《塞瓦斯托波尔陷落后的沙俄战壕》图 2.29, 122
- Interior of the Secundrabagh*, 《斯堪达巴别墅内景》图 2.31, 122—123
- Nine-Storeyed Pagoda and Tartar Street*, 《广州花塔》图 2.13, 107, 108, 132, 133
- Obelisks in the Hippodrome*, 《竞技场的方尖碑》图 2.12, 107
- Prince Gong*, 《恭亲王》图 2.45, 137, 138
- The Secundrabagh*, 《斯堪达巴别墅》图 2.30, 123, 124
- subscription list of China photographs, 中国摄影作品目录 图 2.40, 130, 131
- Tung Chow Pagoda*, 《通州大塔》图 2.42, 131, 132, 133
- View of the Imperial Summer Palace, Yuen Ming Yuen, after the Burning*, 《被焚后的颐和园》图 2.34, 125—127, 131
- Bei Dao, *On Ruins*, 北岛, 《在废墟上》195—197, 199
- Beijing, 北京
- Chang'an Avenue, 长安街 图 C.8, 244, 245
- see also Beijing 798 artistic district, demolition, rebuilding and relocation, 另见“北京 798 艺术区, 拆迁、重建、搬迁”203, 206—207, 212—232
- East Village community, 东村 213—215, 245
- Forbidden City see Forbidden City, 紫禁城, 参见“紫禁城”graffiti heads, 涂鸦头像 图 3.47—图 3.49, 225—230, 231—235
- Grand Avenue of Peace and Well-being, 平安大道 206, 207
- map of traditional, 传统北京地图 图 3.51, 232

- Ming Dynasty City Wall Ruins Park, 明城墙遗址公园
图 C.15, 252—253
- National Art Gallery, 中国美术馆 图 3.17, 189,
233—234
- “ruins/relics” parks, 遗址公园 图 C.15, 252—253
- Temple of Heaven, 天坛 图 1.2, 13, 14
- Yuanming Yuan Garden *see* Yuanming Yuan Garden
- Beijing 798 artistic district, 北京 798 艺术区 图 C.7,
图 C.9—图 C.11, 243—248, 249
- alternative art publishing, 另类艺术出版 246
- artists' withdrawal from, 艺术家搬出 250
- Beijing-Tokyo Art Project, 北京—东京艺术工程
图 C.7, 243, 244, 245, 246
- Factory 718, 718 厂 图 C.4—图 C.6, 243, 244
- Left Hand and Right Hand* exhibition, “左手与右手”
展览 图 C.13, 248, 251
- rebuilding, 重建 253—254
- Remaking 798* project, “再造 798” 计划 图 C.11,
246—248, 249, 250
- Tui-Transfiguration* exhibition, “蜕” 展览 图 C.12,
248, 251
- Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), 尤伦斯
当代艺术中心 图 C.14, 248—250
- demolition of, 拆迁 图 3.43, 图 3.44, 223—224,
225, 226—227
- relocation of, 搬迁 246
- Beijing Spring, 北京之春 192—194
- Boxer Uprising, 义和团起义 127—130, 158
- Boyun (Li Yongcun), 薄云 (李永存) 191—192
- Büding, Johann Gottfried, Chinese Tea House, Potsdam,
布灵设计的波茨坦无忧宫的中式茶楼 图 1.5,
15, 111
- The Burning of Yuanming Yuan* (film), 《火烧圆明园》
电影 254
- Canaletto, Antonio, *Rome: Ruins of the Forum*, 安东尼奥·卡
纳列托, 《罗马: 论坛废墟》图 1.3, 13, 15
- Cao Zhi, 曹植 18, 30
- Chambers, William, 威廉·钱伯斯 16, 94, 107
- Kew Gardens' follies, 邱园中的建筑 图 1.8, 图
1.9, 16—18
- Chavannes, Edouard, 爱德华·沙畹 80—81, 112
- Chen Chun, 陈淳 90—91
- Chen Zi'ang, 陈子昂 31, 32, 34
- Child, Thomas, 托马斯·查尔德 111—112, 159
- China Photographic Team, 中华写真队 149
- China/Avant-Garde* exhibition, “中国现代艺术展”
图 3.53, 233—234
- Chinoiserie designs, 中国风的设计 图 1.6—图 1.7,
16, 17, 94, 96, 105, 107
- cicadas, significance of skin sloughing, 蝉蜕的意义
220—222
- Clouds White, Mountains Blue* (Wu Zhen), 《云白山青图》
(吴历) 图 1.50, 82—85
- Commercial Press, 商务印书馆 图 2.52, 140, 148,
149, 153—154, 169
- commercialization of ruin sites, 废墟遗址的商业化
图 C.15—图 C.17, 201, 252—254
- Concept 21* art project, “观念 21” 艺术项目 图 3.23,
163, 200, 201
- contemporary art, legalization (*hefahua*) of, 当代艺术的
合法化 242
- Corot, Jean-Baptiste-Camille, 让-巴普蒂斯特-卡米
尔·柯罗 115
- View of the Colosseum from the Farnese Gardens*, 《从发
尼斯花园看罗马竞技场》图 2.24, 117, 118
- critical realist school of art *see* Situ Qiao, 批判现实主义,
另见“司徒乔”
- rejection of, 拒斥 188, 189
- see also* realism, 另见“现实主义”
- Cultural Revolution, “文化大革命” 172
- avant-garde artists' reaction to, 前卫艺术家的反应
195
- focus of, 焦点 202—203
- and officially sanctioned art, 与官方认可的艺术
188—189
- post-revolution art *see* post-revolution art and scar art,
“文革”后艺术, 另见“‘文革’后艺术”和
“伤痕美术” 202

- Dagu Fort, 大沽口堡垒 121—122
Interior of the Dagu Fort (Beato), 《大沽口堡垒内部》
 (比阿托) 图 2.32, 124, 125, 133, 136
see also Tianjin, 另见“天津”
- Destruction of the Tianjin City Wall*, 《天津城墙被毁》
 图 2.35, 128
- Dianshizhai Illustrated News*, 《点石斋画报》 图 2.17,
 99, 113, 134—136
- Ding Yunpeng, *Mount Hua the Western Marchmount*,
 丁云鹏, 《西岳华山》 图 1.38, 66
- divine trace *see shen ji*, 神迹, 另见“神迹”
- Durand, Godefroy, *Pillage of the Yuanming Yuan in 1860*,
 戈德弗鲁瓦·迪朗, 《1860年对圆明园的洗劫》
 图 2.60, 156, 157
- Ears of Wheat*, 《麦秀》 27, 28, 29
- East Village community, 东村 图 3.36, 213—215, 216,
 245
- Eight-Power Alliance *see* Boxer Uprising, 八国联军, 另
 见“义和团起义”
- emptiness *see qiu; xu*, 空虚, 另见“丘”“墟”
- Europe, 欧洲
 artificial ruins, 人工废墟 14, 15
 Chinoiserie designs, 中国风的设计 图 1.6—图 1.7,
 16, 17, 94, 96, 105, 107
 and colonialism, 与殖民主义 127, 132, 137, 145,
 163
 explorers and tourists, return to Yuanming Yuan Garden,
 探险家与游客重访圆明园 158—160
 imagination of Chinese ruins, 对中国废墟的想像 94
 Macartney Embassy, and British diplomatic ties, 马嘎尔
 尼使团, 与英国外交关系 图 2.7, 94, 95—
 97, 103—105
 Oriental follies, 东方式建筑 图 1.8—图 1.9, 14—
 15, 16—18
 pagodas, fascination with, 对宝塔的痴迷 99—100,
 101, 105, 111
 and photography, 与摄影 105—111, 121—133
 and photography, inclusion of Chinese people in, 与摄
 影, 加入中国人物 112
- Picturesque style *see* Picturesque style, 如画风格, 另
 见“如画风格”
- realistic view of Chinese ruins, development of, 对中国
 废墟的写实性观察的发展 94—105
- representations of ruins compared with *Reading the Stele*,
 对废墟的表现, 与《读碑图》对比 36
- stone ruins, durability of, 石质遗迹的耐久性 22
- Western church, destroyed, 西式教堂的被毁
 图 2.38, 129—130, 133
- Western Painting Movement, influence of, “洋画运动”
 的影响 113—117
- “evidential scholarship” (*kaozheng xue*) movement, “考
 证学”运动 77
- fang gu* (searching for ancient sites) journeys, 访古旅行
 图 2.22, 80
- Fei Mu, 费穆 200
Spring in a Small Town (film) *see* *Spring in a Small Town*,
 《小城之春》(电影), 另见“《小城之春》”
- Feng Zikai, 丰子恺 177—178
After a Battle, 《战后》 图 2.48, 146
The Swallow has Returned, 《燕归人未归》 图 2.48,
 146
Where Once We Shared Happy Meals..., 《昔年欢宴处,
 树高已三丈》 图 3.7, 178
- Flower Pagoda *see* nine-storeyed pagoda (Flower Pagoda),
 花塔, 另见“九层花塔”
- “Flower-Rain Terrace” (Shitao), “雨花台”(石涛)
 图 1.14, 24—25
- Forbidden City, 紫禁城 图 2.48, 254, 256
- Demolition-Forbidden City* (Zhang Dali), 《拆: 紫禁城》
 (张大力) 图 3.50, 230, 231—232
- Friedrich, Caspar David, *Churchyard in the Snow*, 卡斯帕·大
 卫·弗里德里希, 《墓地雪色》 图 1.19, 36, 37
- Gao Jianfu (Gao Lun), 高剑父(高仑) 148—149
A Chinese City in Ruins, 《东战场的烈焰》 图 2.54,
 150—152, 153—154, 169
Burning the Afang Palace, 《阿房劫火》 图 2.56, 152—
 153

- Civilization Destroyed*, 《文明的毁坏》图 2.57, 153, 154
- New National Painting school, “新国画” 149—150, 152
- Old Pagoda at Sunset*, 《斜阳古塔》图 2.55, 152
- Gao Qifeng, 高奇峰 149—150
- Spring Awakening Art Academy, 春睡画院 149—150
- Truth Illustrated*, 《真相画报》图 2.53, 149, 150
- Gong Xian, *Landscape*, 龚贤, 《山水》图 1.51, 85, 86
- Goulou Stele, 岫嵎碑 70—75
- duplications, 复制品 图 1.46, 75
- graffiti heads, Beijing, 涂鸦头像, 北京 图 3.47—图 3.49, 225—230, 231—235
- Great Wall depictions, 对长城的描绘 图 3.20, 191—192, 193
- gu ji* (historical trace in a narrow sense), 古迹 70—81, 85
see also *ji*, 另见“迹”
- Gu Yanwu, 顾炎武 81, 82, 85
- Guan Shanyue, 关山月 150
- Guanxiu, *Arhat*, 贯休, 《罗汉图》26, 46, 47
- Guo Moruo, 郭沫若 170, 172
- Hall of the Great Foundation, 大本堂 24
- Han Yu, 韩愈 74, 169
- “Heavenly Capital Peak” (Shitao), “天都峰”(石涛) 图 1.42, 69, 70
- hefahua* (contemporary art legalization), 合法化(当代艺术) 242
- “Hermit within a Hollow Tree” (Shitao), “树中隐者”(石涛) 图 1.28, 47, 49
- historical trace in a narrow sense see *gu ji*, 古迹, 另见“古迹”
- huaigu* poetic genre (lamenting the past), 怀古类型诗歌 13, 211, 257
- early examples, 早期例子 27—28
- history and impact of, 历史与影响 18—19
- photography and, 与摄影 112—113
- realism and, 与现实主义 113
- and *Reading the Stele* (Li Cheng), 与《读碑图》(李成) 图 1.17, 图 1.18, 30—36, 40, 42, 51
- Red Cliff and, 与赤壁 87—91
- travellers and, 与旅客 36—37
- withered trees and, 与枯树 36—38, 40—41, 42—50, 210—211
- xu* and, 与“墟” 27—28
- see also *ji* (traces in landscape), 另见“迹”
- Huang Rui, 黄锐 200
- Beijing-Tokyo Art Project, 北京—东京艺术工程 246
- The Last Testament of Yuanming Yuan*, 《圆明园: 遗址》图 3.18, 189—191, 197—198
- The Rebirth of Yuanming Yuan*, 《圆明园: 新生》图 3.19, 189—191, 197—198
- and *Today* literary magazine, 与《今天》文学杂志 194
- Huang Xinbo, 黄新波 200
- as left-wing artist, 作为左翼艺术家 170—172
- Seeds*, 《种子》图 3.3, 170—171, 172, 185
- Huang Yi, 黄易
- “Searching for Steles at Mount Ziyun”, “紫云山探碑图” 图 1.48, 78—80
- “Songyang shuyuan”, “嵩阳书院” 图 1.47, 77, 78
- Twelve Paintings of Obtaining Steles*, 《得碑十二图》图 1.47—图 1.48, 77, 78—80
- Visiting Steles in the Song-Luo Region*, 《嵩洛访碑图》80—81
- Huang Yong Ping, *The History of Chinese Art... after Two Minutes in the Washing Machine*, 黄永砵, 《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里搅拌了两分钟》图 3.25, 202, 203, 206
- ink rubbings, 拓片
- connoisseurship as scholarship, 作为学术活动的碑帖鉴定 55—59
- damage caused by, 带来的损害 53—54, 55—56, 57, 58
- damaged, 损坏 55—56, 58, 60
- evidence and history derived from, 由之产生的证据与历史 55—59
- inscriptions, lack of interest in meaning of, 铭文, 缺少对其意义的兴趣 58

- Lintong Museum, 临潼博物馆 图 1.32, 52
 process, 制作过程 52—53
 as “remnant things” (*yi wu*), 作为遗物的 59—61
Rubbing Connoisseurship (Ma and Shi), 《碑帖鉴定》
 (马子云、施安昌) 57—58, 59
 “Siming” rubbing *Stele of the Western Marchmount Hua*,
 “四明本”《西岳华山庙碑》拓片 图 1.33,
 55, 56
 “standard script”, 楷书 55
 and steles, 与“碑” 39—40, 51—54, 57—58
- ji* (traces in landscape), 迹 62—91
 and antiquarianism, 与金石学 76—77, 81
 and cultural geographers, 与文化地理学家 77—78
fang gu (searching for ancient sites) journeys, 访古旅行 78, 80
 as fragment of past, 作为往昔的碎片 63—64
gu ji (historical trace in a narrow sense), 古迹 70—81, 85
 and local gazetteers (*difang zhi*), 与地方志 78—79
 memory as concrete footprints, 作为实际足迹的记忆 62—63
shen ji (divine trace), 神迹 64—70, 77, 85
sheng ji (renowned place), 胜迹 86—91
sheng ji (renowned place), modern, 现代胜迹 254—257
 written forms, differences in, 书写形式, 差异 63
yi ji (remnant site), 遗迹 81—86
yu ji (Yu's footprints), 禹迹 62—63, 64, 70—74
 see also *huaigu* poetic genre (lamenting the past), 另见
 “怀古类型诗歌”
- Jiang He (Yu Youze), 江河(于友泽) 198, 200
 Jiang Zhaohe, *The Refugees*, 蒋兆和, 《流民图》图 2.51, 147, 148
 Jique palace remains, Xianyang, 冀阙遗址, 咸阳 图 1.10, 21
- Kang Youwei, 康有为 160—161
kaozheng xue (evidential scholarship) movement, “考证学”运动 77
- King Yu Stele, 禹王碑 70—75
 duplications, 复制品 图 1.46, 75
Kong Ling Kong exhibition (Zhan Wang), “空灵空”展览(展望) 图 3.41, 222—223
ku shu (withered trees), 枯树 36—38, 40—41, 42—50, 210—211
- lamenting the past see *huaigu* poetic genre, 怀古, 另见
 “怀古类型诗歌”
- Left Hand and Right Hand* exhibition, “左手与右手”展览 图 C.13, 248, 251
- Legrand, Louis, 路易·罗格朗
Rivière et rochers dans le jardin du grand Tha-ou-Tha, 上海道台府花园中的太湖石水景 图 2.11, 106, 107
Tour en ruines de Lué-Fonta, 《游雷峰塔废墟》图 2.9, 105—107
- Li Cheng, 李成 42
Reading the Stele, 《读碑图》图 1.17, 图 1.18, 30—36, 40, 42, 51
Solitary Temple Amid Clearing Peaks, 《晴峦萧寺图》图 2.58, 154
- Li Daoyuan, 酈道元 64, 76, 77—78
- Li Qingzhao, *Record of Bronze and Stone*, 李清照, 《金石录》39—40, 60—61, 178—179
- Li Yongcun (Boyun), 李永存(薄云) 191—192
- Lin Tinggui, “Luohan Meditating in a Tree”, 林庭珪, “树中罗汉”图 1.27, 46—47, 48
- Liu Haisu, 刘海粟 图 2.23, 117
- Lotus Mountain (Mount Hua), 华山 图 1.36, 图 1.38—图 1.40, 64, 65, 66, 67, 68
- Lu You, 陆游 41—42
- Ma Ziyun, *Rubbing Connoisseurship*, 马子云, 《碑帖鉴定》57—58, 59
- Macartney Embassy, and British diplomatic ties, 马嘎尔尼使团, 与英国外交关系 图 2.7, 94, 95—97, 103—105
- Mao Zedong, 毛泽东 170—172, 187—188, 191, 192
- May Fourth Movement, 五四运动 161
- Meissonnier, Jean-Louis-Ernest, 让-路易-埃内斯

- 特·梅索尼埃 115
- Ruins of the Tuileries Palace*, 《丢勒里宫废墟》图 2.27, 117, 119
- Meng Haoran, 孟浩然 32—34, 86
- Ming Dynasty City Wall Ruins Park, 明城墙遗址公园 图 C.15, 252—253
- Ming loyalists (*yi min*), and steles, 明遗民, 与碑 81, 82—86
- Mist* (film), 《迷雾》电影 图 C.3, 239, 241
- Mount Heng, 衡山 70—74
- Mount Hua (Lotus Mountain), 华山 图 1.36, 图 1.38—图 1.40, 64, 65, 66, 67, 68
- Mount Huang (Yellow Mountain), 黄山 图 1.41—图 1.44, 67, 69—72
- Mount Tai, 泰山 86
- Dai Temple, 岱庙 图 1.52, 86—87
- inscriptions, 铭文 图 1.37, 65, 87
- Path to the Southern Heavenly Gate, 通向南天门的石阶 图 1.53, 87, 88
- as *sheng ji*, 作为胜迹 86—87
- “Wordless Stele”, 无字碑 图 1.54, 87, 88
- Mount Ziyun, “Searching for Steles at Mount Ziyun” (Huang), 紫云山, “紫云山探碑图”(黄易) 图 1.48, 78—80
- nationalist campaign, 民族主义运动 137—139
- New National Painting school, 新国画 149—150, 152
- New Wave (Xin chao)* magazine, 《新潮》杂志 245
- Nieuhof, Johannes, 约翰尼斯·纽霍夫 97—98, 99
- An Embassy from the East-India Company...*, 《荷兰东印度公司使节谒见中国皇帝》图 2.1, 98
- nine-storeyed pagoda (Flower Pagoda), 九层花塔 109—111
- Nine-Storeyed Pagoda and Tartar Street* (Beato), 《广州东塔》图 2.13, 107, 108, 132, 133
- Nora, Pierre, 皮埃尔·诺阿 38, 40, 41, 210—211
- Ohlmer, Ernst, 恩斯特·奥尔莫 111—112, 159, 162—163
- Clock Gate Near Xieqiqu*, 《谐奇趣旁的钟楼》图 2.61, 159, 160
- Ouyang Xiu, *Record of Collecting Antiquity*, 欧阳修, 《集古录》39, 76—77
- pagodas, 宝塔
- European fascination with, 欧洲的痴迷 99—100, 101, 105, 111
- nine-storeyed see nine-storeyed pagoda (Flower Pagoda), 九层, 另见“九层花塔”
- Old Pagoda at Sunset*, 《斜阳古塔》图 2.55, 152
- Pagoda at Hills, Shanghai (Sillar)*, 《山间古塔, 上海》(斯拉尔) 图 2.8, 105, 133
- Pagoda Island near Foochow (Thomson)*, 《福州塔岛》(汤姆森) 图 2.14, 109, 133
- Pagoda at Tiger Hill* (Pan Yuliang), 《虎丘塔》(潘玉良) 图 2.28, 117, 120, 152
- “A Ruined Pagoda at the Yellow Mountains” (Shitao), “舍利塔”(石涛) 图 1.44, 69—70, 72
- as symbols for longing for vanished past, 作为憧憬已逝往昔的符号 117—120
- Thunder Peak Pagoda, 雷峰塔 图 2.3, 100, 101, 102, 105, 107, 111
- Tung Chow Pagoda* (Beato), 《通州大塔》(比阿托) 图 2.42, 131, 132, 133
- Pan Yuliang, 潘玉良 114, 117
- Pagoda at Tiger Hill*, 《虎丘塔》图 2.28, 117, 120, 152
- “Peach Blossom Spring” narrative, “桃花源”叙事 84, 85
- Picturesque style, 如画风格 21, 22—23, 42—43
- circulating, 流布 95—105
- East-West circulation, 东西流布 105—120
- and exotic, association between, 与异域风格的联系 15—16, 22—23
- and New National Painting, 与“新国画” 152
- and war ruins, association with, 与战争废墟的联系 130—132, 133
- Piry, Théophile, 泰奥菲勒·皮瑞 111—112, 159—160

- Picnic in Front of the Ruined Hall of the Calm Sea*, 《海晏堂废墟前的野餐》图 2.62, 160, 161
- post-revolution art, “文革”后的艺术
- '85 Art New Wave movement, '85 美术新潮 201—202
- architectural ruins, reemergence of (1990s), 1990 年代建筑废墟的再次出现 203
- artists and art as objects of destruction, 作为被摧毁的对象的艺术与艺术家 238—239, *see also* individual artist, 另见“个人艺术家”
- Beijing, demolition, rebuilding and relocation, 北京, 拆迁、重建、搬迁 203, 206—207, 212—232
- Beijing Spring, 北京之春 191, 192—194
- death of places, commemoration of, 地点的消失, 纪念 206—209
- hope as theme in paintings, 作为绘画主题的希望 192—195
- industrial ruins, depiction of, 对工业废墟的描绘 239—251
- industrial ruins, differences from urban ruins, 工业废墟, 与城市废墟的区别 241—242
- photographic images, 摄影中的图像 212—220
- remembrance conveyed in art, 艺术中传达的怀念 210—212
- ruins as autobiography, 作为自传的废墟 203—212
- scar art, 伤痕美术 202
- spring, specific meaning of, 春天, 特定含义 192—194
- Stars (*Xingxing*) group, 星星美展 图 3.17, 189—191, 194—195, 197—198, 202, 233
- Today (Jintian)* literary magazine, 《今天》文学杂志 194—197
- Western art, reintroduction of, 西方艺术, 重新引介 202
- yi wu*, reference to leftover things and fragments, 遗物 209—210, 211, 212
- see also* avant-garde art, Cultural Revolution, 另见“前卫艺术”“文化大革命”
- post-war art, 战后艺术
- banning of representations of ruins, 对表现废墟的禁止 186
- critical realism, rejection of, 对批判现实主义的拒斥 188, 189
- hope, portrayal of transition as new temporality of ruin images, 希望, 对过渡时期的描绘, 作为废墟图像的新的时间性 169—185
- political splits and corruption, 政体分裂与腐败 166—170
- and socialist realist art, 与社会主义现实主义艺术 187—188
- and socialist symbolic art, 与社会主义象征主义艺术 188—189
- see also* Sino-Japanese War, 另见“抗日战争”
- Potsdam, 波茨坦
- Chinese Tea House, Sanssouci Park, 无忧宫的中式茶楼 图 1.5, 15, 111
- Ruinenberg, 1748 water reservoir, 如音堡储水池, 1748 年 图 1.4, 15
- Prince Gong (Beato)*, 《恭亲王》(比阿托) 图 2.45, 137, 138
- public archaeological museums, beginning of, 公共考古博物馆的开始 79—81
- Qingliang Terrace (Shitao)*, 《清凉台》(石涛) 图 1.1, 12, 256—257
- Qinhuai River, Reminiscences of Qinhuai River (Shitao)*, 秦淮河, 《秦淮忆旧》(石涛) 图 1.13, 图 1.16, 24, 28—29, 91
- qiu*, 丘
- term for emptiness, 表达“空虚”的字 23—24
- term for ruined site or village, 表达“建筑遗迹”的字 19—21, 24, 25, 26, 37
- and travellers, 与旅客 37
- see also* *xu*, 另见“墟”
- Qiu Ying, Red Cliff*, 仇英, 《赤壁图》图 1.56, 90—91
- Qu Yuan, A Lament for Ying*, 屈原, 《哀郢》19—20, 21, 23, 24, 30
- Reading a Stele (Zhang Feng)*, 《读碑图》(张风) 图

- 1.49, 82
- Reading the Stele* (Li Cheng), 《读碑图》(李成) 图 1.17, 图 1.18, 30—36, 40, 42, 51
- realism, 现实 / 写实主义
- critical realism, rejection of, 对批判现实主义的拒斥 188, 189
- critical realist school of art *see* Situ Qiao, 批判现实主义, 另见“司徒乔”
- objective, Mao's destruction of, 目标, 毛泽东对其摧毁的目标 187—188
- realistic view of Chinese ruins, development of, 对中国废墟的写实性观察, 发展 94—105
- and ruin representation, 与废墟表现 113
- socialist realist art, 社会主义现实主义艺术 187—188
- Western, and New National Painting, 西式写实主义, 与“新国画” 149—150, 152
- Red Cliff, Yangzi River, 赤壁, 长江 图 1.55, 图 1.56, 87—91
- Red Humour* (Wu Shanzhuan), 《红色幽默》, 吴山专 图 3.24, 202, 203, 204—205
- The Refugees* (Jiang Zhaohe), 《流民图》(蒋兆和) 图 2.51, 147, 148
- remnant site *see* *yi ji*, 遗迹, 另见“遗迹”
- remnant things (*yi wu*), ink rubbings as, 作为遗物的拓片作为 59—61
- renowned place *see* *sheng ji*, 胜迹, 另见“胜迹”
- Republic Revolution, 共和革命 139, 140, 149, 160, 170—172
- Robertson, James, 詹姆士·罗伯森 122
- Interior of Russian Battery after the Fall of Sebastopol*, 《塞瓦斯托波尔陷落后的沙俄战壕》图 2.29, 122
- Obelisks in the Hippodrome*, 《竞技场的方尖碑》图 2.12, 107
- Rong Rong, 荣荣 203, 212—215
- East Village No.1*, 《东村 No.1》图 3.36, 213—215, 216
- Fragments*, 《碎片》图 3.40, 219—220, 221
- meta-pictures, 超图像 219
- Ruined Photo*, 《褪色照片》图 3.39, 219, 220
- Untitled No. 1a*, 《无题 No. 1a》图 3.33, 213, 214, 216, 217
- Untitled No. 1b*, 《无题 No. 1b》图 3.38, 217—219
- Untitled No. 2a*, 《无题 No. 2a》图 3.35, 215, 217
- Untitled No. 2b*, 《无题 No. 2b》图 3.37, 213, 217—219, 219
- Untitled No. 3a*, 《无题 No. 3a》图 3.34, 214, 217
- scar art, 伤痕美术 202
- searching for ancient sites (*fang gu*), 访古 78, 80
- Second Opium War, 第二次鸦片战争 121—122, 123—125, 127, 133, 137, 156
- Seeds* (Huang Xinbo), 《种子》(黄新波) 图 3.3, 170—171, 172, 185
- Sezenius, Valentin, Chinoiserie design, 瓦伦丁·西塞纽斯, 中国风的设计 图 1.7, 16, 17, 94, 107
- Shanghai, 上海
- Garden in Shanghai* (Sillar), 《上海园林》(斯拉尔) 图 2.10, 106, 107, 133
- Orphaned Chinese Baby Crying in the South Station* (Wang Xiaoting), 《1937年8月28日中国上海南站哭泣的中国孤儿》(王小亭) 图 2.47, 143, 144, 145, 150
- Pagoda at Hills, Shanghai* (Sillar), 《山间古塔, 上海》(斯拉尔) 图 2.8, 105, 133
- Shanghai School of Fine Arts, 上海美术专科学校 图 2.18, 113—114, 117
- shen ji* (divine trace), 神迹 64—70, 77, 85
- see also* *ji*, 另见“迹”
- sheng ji* (renowned place), 胜迹 86—91
- modern, 现代的 254—257
- see also* *ji*, 另见“迹”
- Shi Anchang, *Rubbing Connoisseurship*, 施安昌, 《碑帖鉴定》57—58, 59
- Shitao, 石涛
- Calligraphy and Sketches by Qingxiang*, 《清湘书画稿》图 1.25, 43—45
- “Flower-Rain Terrace”, “雨花台”图 1.14, 24—25
- “Heavenly Capital Peak”, “天都峰”图 1.42, 69, 70
- “Hermit within a Hollow Tree”, “树中隐者”图

- 1.28, 47, 49
 “Old Gingko at Mt Qinglong”, “青龙山古银杏树”
 图 1.31, 50, 51
 “An Overgrown Hillock”, “荆棘峦石” 图 1.13, 24
 “Plum of Baocheng”, “宝城梅花” 图 1.30, 50, 51
 Qingliang Terrace, 《清凉台》图 1.1, 12, 256—257
 Reminiscences of Qinhuai River, 《秦淮忆旧》图 1.13,
 图 1.16, 24, 28—29, 91
 “A Ruined Pagoda at the Yellow Mountains”, “黄山舍
 利塔” 图 1.44, 69—70, 72
 “Searching for Plum Blossom along the Qinhuai River”,
 “秦淮赏梅” 图 1.16, 28—29
 “Stone Gate at the Yellow Mountains”, “黄山石门”
 图 1.43, 69, 71
 “This is my former incarnation”, “此吾前身也” 图
 1.29, 47—49, 50
 “Views of the Yellow Mountains”, “黄山诸景” 图
 1.45, 70, 73
 Shuicheng Steel and Iron Factory (Zeng Li), 《水城钢铁场》
 (曾力) 图 C.1, 239
 Sillar, Robert G., 罗伯特·G. 斯拉尔
 Garden in Shanghai, 《上海园林》图 2.10, 106,
 107, 133
 Pagoda at Hills, Shanghai, 《山间古塔, 上海》图
 2.8, 105, 133
 Sima Qian, 司马迁 27, 28, 29
 “Siming” rubbing Stele of the Western Marchmount Hua,
 “四明本”《西岳华山庙碑》拓片 图 1.33,
 55, 56
 Sino-Japanese War, 抗日战争 140—146, 166, 188
 aftermath see Spring in a Small Town (film), 后果, 另
 见《小城之春》(电影)
 post-war art see post-war art, 战后艺术, 另见“战
 后艺术”
 Situ Qi, 司徒奇 150
 Situ Qiao, 司徒乔 166—169, 200
 The Bombed Stone Drum Academy, 《被日寇炸毁的石
 鼓书院》图 3.2, 168, 169—170, 172
 post-war hope, portrayal of, 对战后希望的描绘
 169—170, 172
 as proletarian artist, 作为无产阶级艺术家 168
 Shadows of Ghosts in an Empty Room, 《空屋鬼影图》
 图 3.1, 166—167, 168
 socialist realist art, 社会主义现实主义艺术 187—
 188
 socialist symbolic art, 社会主义象征主义艺术 188—
 189
 Song Dong, 宋冬 206, 207
 door plates of abandoned house, 被拆除房屋的门牌
 图 3.26, 207
 unrealized plan for installation, 一份未实现的装置艺
 术计划 图 3.29, 207, 209
 Spring Awakening Art Academy, Canton, 春睡画院, 广
 东 149—150
 Spring in a Small Town (film), 《小城之春》电影 图
 3.4—图 3.6, 图 3.8—图 3.15, 173—185
 aftermath of war, experiences of, 战后经验 178—180
 architecture and ruins, use of, 对建筑和废墟的运用
 174—176, 178—180
 banning of, 禁止 186
 house, description of, 对房屋的描绘 图 3.5, 图
 3.6, 图 3.8, 175—180, 182
 house and town wall, relationship between, 房屋与城
 墙的关系 图 3.9—图 3.15, 180—186
 relaxation and freedom conveyed by wall, 城墙表达出
 的放松与自由 182
 symbolism in, 象征手法 180—185
 timelessness and naturalness conveyed by wall, 城墙表
 达出的永恒与自然 181—184
 town gate on wall, significance of, 城门的意义 184—185
 wall as structural device within film, 电影中城墙作为
 构建的装置 185—186
 Stars (Xingxing) group, “星星”群体 图 3.17, 189—
 191, 194—195, 197—198, 202, 233
 steles, 碑
 abandoned stone steles, Yixian, 河北易县废弃的石碑
 图 1.20, 39
 and antiquarianism, 与金石学 77
 “broken stele” (can bei) as poetic metaphor, 作为诗意
 隐喻的残碑 81—82

- as commemoration, 作为纪念 38
- and cultural geographers, 与文化地理学家 77—78
- damage by rubbings, 被墨拓损坏 53—54, 55—56, 57, 58
- damage, reasons for lack of, 缺乏损伤的原因 36, 51
- “evidential scholarship” (*kaozheng xue*) movement, “考证学”运动 77
- fang gu* (searching for ancient sites) journeys, 访古旅行 78, 80
- Goulou Stele, 岫嵯碑 图 1.46, 70—75
- and ink rubbings, 与拓片 39—40, 51—54, 57—58
- as inscription on cliff, 作为石壁上的铭文 64, 65, 70—74
- ji see ji*, 迹, 另见“迹”
- Jing Yun Stele rubbing, Chongqing, 景君碑拓片 图 1.21, 40
- King Yu Stele, 禹王碑 图 1.46, 70—75
- and lamenting the past, 与怀古 31—32, 37, 40
- and local gazetteers (*difang zhi*), 与地方志 78—79
- Reading a Stele* (Zhang Feng), 《读碑图》(张风) 图 1.49, 82
- Reading the Stele* (Li Cheng), 《读碑图》(李成) 图 1.17—图 1.18, 31—32, 33, 34, 35, 36, 40, 42, 51
- Records of Visiting Steles...* (Sun), 《寰宇访碑录》(孙星衍) 80
- “Searching for Steles at Mount Ziyun” (Huang Yi), “紫云山探碑图” (黄易) 图 1.48, 78—80
- Stele of Kong Zhou, ink rubbing, 《泰山都尉孔宙碑》拓片 图 1.34, 57—58
- Stele for Shedding Tears, 堕泪碣 32
- Stele of the Western Marchmount Hua*, “Siming” rubbing, “四明本”《西岳华山庙碑》拓片 图 1.33, 55, 56
- and travel literature (*you ji*), 与游记 78
- Twelve Paintings of Obtaining Steles* (Huang Yi), 《得碑十二图》(黄易) 图 1.47—图 1.48, 77, 78—80
- Visiting Steles in the Song-Luo Region* (Huang Yi), 《嵩洛访碑图》(黄易) 80—81
- and withered trees (*ku shu*), 与枯树 36—38, 40—41, 42—50, 210—211
- “Wordless Stele” (Mount Tai), 无字碑(泰山) 图 1.54, 87, 88
- and *yi min* (Ming loyalists), 与明遗民 81, 82—86
- Stone Drum Academy, *The Bombed Stone Drum Academy* (Situ Qiao), 石鼓书院, 《被日寇炸毁的石鼓书院》(司徒乔) 图 3.2, 168, 169—170, 172
- Su Shi, 苏轼
- “First Poetic Exposition on Red Cliff”, 《前赤壁赋》 88—90
- Withered Tree and Strange Rock*, 《枯树怪石图》 图 1.22, 42
- Sui Jianguo, 隋建国 223, 224
- Ruins*, 《废墟》 图 3.44, 224, 226—227
- Summer Palace *see* Yuanming Yuan Garden, Summer Palace, 颐和园, 另见“圆明园, 颐和园”
- Sun Xingyan, *Records of Visiting Steles...*, 孙星衍, 《寰宇访碑录》 80
- Sun Zixi, *In Front of Tiananmen*, 孙滋溪, 《天安门前》 图 3.16, 187, 188
- tai* (terrace pavilions), 台 20—21, 242—245
- Taizu of the Ming dynasty, palace and tomb, 明太祖, 宫殿与陵墓 85
- Tao Qian, *Peach Blossom Spring*, 陶潜, 《桃花源记》 84
- Teng Gu, *Remains of the European-style Palaces in Yuanming Yuan*, 滕固, 《圆明园欧式宫殿遗迹》 图 2.63, 162—163
- There the Millet is Lush*, 《诗·黍离》 27—28, 29
- Thomson, John, 约翰·汤姆森 107—111, 112
- Pagoda Island near Foochow*, 《福州塔岛》 图 2.14, 109, 133
- Precious Cloud Pavilion in Beijing's Summer Palace*, 《北京颐和园宝云阁》 图 2.15, 109, 110
- The Antiquities of Cambodia*, 《柬埔寨古迹》 107—108
- Three Men United Studio, 三人工作室 图 3.43, 图 3.44, 223, 225, 238
- Thunder Peak Pagoda, 雷峰塔 图 2.3, 图 2.9, 99—100, 101, 102, 105, 107, 111

- Tiananmen Square, 天安门广场
In Front of Tiananmen (Sun Zixi), 《天安门前》(孙滋溪) 图 3.16, 187, 188
 protest (1919), 1919 年的游行 137—138
- Tianjin, 天津
 Dagu Fort see Dagu Fort, 大沽口堡垒, 另见“大沽口堡垒”
Destruction of the Tianjin City Wall, 《天津城墙被毁》图 2.35, 128
 Treaty, 《天津条约》121—122
Today (*Jintian*) literary magazine, 《今天》文学杂志 194—197
 traditional Chinese art, missing ruins in, 传统中国美术, 废墟的缺失 13—19
Truth Illustrated magazine, 《真相画报》杂志 图 2.53, 149, 150
 Tui-Transfiguration exhibition, “蜕”展览 图 C.12, 248, 251
Tung Chow Pagoda (Beato), 《通州大塔》(比阿托) 图 2.42, 131, 132, 133
- Turner, J. M. W., J. M. W. 透纳
Caernarvon Castle, 《卡纳芬城堡》图 2.5, 100—101, 102
Tintern Abbey, 《丁登修道院的废墟》图 1.11, 21, 22
- Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), 尤伦斯当代艺术中心 图 C.14, 248—250
- Versailles Peace Treaty, 《凡尔赛和约》137—138
- Wang Bing, *West of the Tracks* (film), 王兵, 《铁西区》电影 图 C.2, 239—240
- Wang Keping, 王克平 191, 194
- Wang Lü, 王履
 “The Footprint of the Divine Giant”, “巨灵足迹”图 1.36, 63, 65, 66
 “The Immortal’s Palm”, “巨灵神掌”图 1.39, 67
- Wang Meng, *Dwelling in the Qingpian Mountains*, 王蒙, 《清卞隐居图》图 1.15, 29
- Wang Shaoling, *Ruins of the Commercial Press...*, 王少陵, 《沪战后的商务印书馆遗迹》图 2.52, 148, 149, 153—154, 169
- Wang Wei, 王微 34
- Wang Xiangzhi, *Records of Famous Places*, 王象之, 《輿地记胜》74—75, 78
- Wang Xiaoting, *Orphaned Chinese Baby Crying in the South Station in Shanghai*, 王小亭, 《1937 年 8 月 28 日中国上海南站哭泣的中国孤儿》图 2.47, 143, 144, 145, 150
- war ruins, 战争废墟 121—155
 atrocity, celebration of, 暴行的庆典 121—133
 corpses, photographs of, 尸体摄影 123—125, 128, 129, 140
 internalization of, 内化 144—145
 lithographic reproductions, 石版复制技术 135—136
 media coverage, 媒体报道 127—131, 133, 134—146
 news supplements, 报纸杂志副刊 143
 paintings, 绘画 146—150
 photographic societies, 摄影会社 141—143, 149, 150
 and Picturesque style, 与如画风格 130—132, 133
 political cartoons, 政治漫画 146
 war correspondents, first generation of, 第一批战地记者 141
 war crimes, witnessing and proving, 战争罪行的见证 133—155
 woodcut prints, 木刻版画 146
- wars, 战争
 Boxer Uprising, 义和团起义 127—130, 158
 Second Opium War, 第二次鸦片战争 121—122, 123—125, 127, 133, 137, 156
 Sino-Japanese War see Sino-Japanese War, post-war art, 抗日战争, 另见“抗日战争”, “战后艺术”
- Wen Zhengming, *Cypress and Rock*, 文徵明, 《柏石图》图 1.24, 43, 44—45
- West of the Tracks* (film), 《铁西区》电影 图 C.2, 239—240
- Western interest and influence see Europe Western Painting Movement, influence of, 西方的兴趣与影响, 另

- 见“欧洲，‘洋画运动’，影响”
- withered trees (*ku shu*), 枯树 36—38, 40—41, 42—50, 210—211
- wood and straw ruins, ephemerality of, 木质结构废墟的无常性 22—23
- The World (Shijie)* (magazine), 《世界》杂志 139
- Wu Family carvings, Shandong, 武氏石刻, 山东 图 1.48, 78—80
- Wu Li, *Clouds White, Mountains Blue*, 吴历, 《云白山青图》图 1.50, 82—85
- Wu Liang Shrine carvings, 武梁祠画像 图 1.35, 61, 62
- Wu Shanzhuan, *Red Humour*, 吴山专, 《红色幽默》图 3.24, 202, 203, 204—205
- Wu Youru, *French Troops Attacking the City of Bac Ninh*, 吴友如, 《法军进攻北宁城》图 2.43, 134, 135—136
- Wu Yuanzhi, *The Red Cliff*, 武元直《赤壁图》图 1.55, 89—90
- Wu Zuoren, 吴作人
Bombing of Chongking, 《重庆大轰炸》图 2.49, 147
Life Cannot Be Destroyed, 《不可毁灭的生命》图 2.50, 147
- Xiamen Dada, 厦门达达 202
- Xiaoling Mausoleum, 孝陵 图 1.51, 85—86
- xu, 墟
 and *huaigu* poetic genre (lamenting the past), 与怀古诗歌类型 27—28
 and legendary sovereigns, 与传说中的君王 26—27
 as mental image, 作为冥想的对象 63
 in painting, 在绘画中 28—30
 in poetry, 在诗歌中 26—27, 28—30
 as term for ruins and emptiness, 作为表达“废墟”和“空虚”的字 25—26, 37
 and travellers, 与旅客 37
 see also *qiu*, 另见“丘”
- Xu Daoning, *Old Trees*, 许道宁, 《乔木图》图 1.23, 42, 43
- Yan Wenliang, 严文樑 图 2.23, 114—117, 152
- City Gate*, 《城门》图 2.26, 117, 119
- The Colosseum*, 《竞技场》图 2.21, 115—117
- Early Summer*, 《初夏》图 2.19, 114, 115
- French art appraisal, 对法国艺术的赞扬 115
- The Historical Traces of Rome*, 《罗马古迹》图 2.22, 115—117
- The Remnant Traces of Rome*, 《罗马遗迹》图 2.20, 115—117
- Yang Hu, *Stele for Shedding Tears*, 羊祜, 堕泪碑 32
- Yang Lian, *Apologia - To a Ruin*, 杨炼, 《自白——给一座废墟》198—200
- Yang Shen, 杨慎 75
- Yangzhou Massacre*, 《扬州大屠杀》图 2.44, 136
- Ye Changchi, *Talking about Stone Carvings*, 叶昌炽, 《语石》52—54, 60
- Yellow Mountain (Mount Huang), 黄山 图 1.41—图 1.45, 67, 69—73
- yi ji* (remnant site), 遗迹 81—86
 see also *ji*, 另见“迹”
- Yi Lantai, *Hall of the Calm Sea*, 伊兰泰, 《海晏堂》, 图 2.59, 156, 157
- yi min* (Ming loyalists), and steles, 明遗民, 与碑 81, 82—86
- yi wu* (remnant things), 遗物
 ink rubbings as, 拓片作为 59—61
 reference to leftover things and fragments, 对遗留物品和碎片的涉及 209—210, 211, 212
- Yin Guangzhong, 尹光中 191—192
The Great Wall, 《长城》图 3.20, 192, 193
Spring Is Always Spring, 《春天还是春天》图 3.21, 192, 194
- Yin Xiuzhen, 尹秀珍 203—206, 207, 224
Airing Tiles, 《晾瓦》图 3.32, 212, 213
Ruined City, 《废都》图 3.30, 209—210, 211, 212
Suitcase, 《衣箱》图 3.31, 211, 212
 tiles of demolished houses, 在拆迁现场收集的瓦片 图 3.27, 207, 208
Transformation, 《变化》图 3.28, 207, 209—210, 211, 212
- yishu qu* see artistic districts, contemporary, 艺术区, 另

- 见“当代艺术区”
- you ji* (travel literature), 游记 78—79
- Yu's legend and *Yu ji*, 大禹传说与禹迹 图 1.46, 62—63, 64, 70—75
- Yu Xin, *Poetic Disposition on Withered Trees*, 庾信, 《枯树赋》 40—41
- Yu xu* (Ruins of Yu the Great), Bengbu, 禹墟, 蚌埠 26
- Yu Youze (Jiang He), 于友泽(江河) 198, 200
- Yuanming Yuan Garden, 圆明园 111—112, 195—197, 198—200
- artists' village, 画家村 245—246
- The Burning of Yuanming Yuan* (film), 《火烧圆明园》电影 254
- Chinese visitors reaction to ruins 中国游客对其废墟的反应 160—162, 163
- climbing on to ruined columns, 爬上遗址石柱 图 3.22, 195, 196
- Concept 21 art project, “观念21”艺术项目 图 3.23, 163, 200, 201
- as conventional famous historical site, 作为常规性的胜迹 200—201
- destruction of, 毁坏 156—158, 160—161, 162
- early history of, 早期历史 155—156
- European explorers and tourists, return of, 欧洲探险家与游客的重访 158—160
- exhibition of relics and documents, 遗址与文献展览 162, 163
- Hall of the Calm Sea, 海晏堂 图 2.59, 图 2.62, 156, 157, 160, 161
- The Last Testament of Yuanming Yuan* (Huang Rui), 《圆明园: 遗址》(黄锐) 图 3.18, 189—191, 197—198
- photography of ruins, 对废墟的摄影 159—160
- Pillage of the Yuanming Yuan in 1860* (Durand), 《1860年对圆明园的洗劫》(迪朗) 图 2.60, 156, 157
- The Rebirth of Yuanming Yuan* (Huang Rui) 《圆明园: 新生》(黄锐) 图 3.19, 189—191, 197—198
- restoration work, 重修 158
- Ruins Park, 遗址公园 图 C.16, 图 C.17, 201, 253—254
- Ruins Park as *sheng ji*, 作为胜迹的遗址公园 254
- symbolism of, 象征 155—156, 163
- symbolism of, and new hope, 作为新希望的象征性 197—198
- synthesis of cultures, 文化交融 156—158
- as “wounded” place for artists and writers, 艺术家与诗人的布满伤痕之地 图 3.23, 163
- Yuanming Yuan Garden, European Palaces, 圆明园, “西洋楼” 图 2.59—图 2.62, 155—160, 161, 162—163
- ding* vessel added to site, 新安置的鼎 图 C.17, 254, 255
- “Hall of the Calm Sea” (Yi Lantai), “海晏堂” 图 2.59, 156, 157
- historical interest in, 历史性的兴趣 162—163
- Picnic in Front of the Ruined Hall of the Calm Sea* (Piry), 《海晏堂废墟前的野餐》(皮瑞) 图 2.62, 160, 161
- rebuilding, 重建 253—254
- Remains of the European-style Palaces in Yuanming Yuan* (Teng Gu), 《圆明园欧式宫殿残迹》(滕固) 图 2.63, 162—163
- stone-built, as Chinese ruins, 石质结构, 作为中国式的废墟 162
- Yuanming Yuan Garden, Summer Palace, 圆明园, 颐和园 图 2.33, 图 2.34, 122, 125—127
- Precious Cloud Pavilion in Beijing's Summer Palace* (Thomson), 《北京颐和园宝云阁》(汤姆森) 图 2.15, 109, 110
- View of the Imperial Summer Palace..., after the Burning* (Beato), 《被焚后的颐和园》(比阿托) 图 2.34, 125—127, 131
- Zeng Li, *Shuicheng Steel and Iron Factory*, 曾力, 《水城钢铁场》图 C.1, 239
- Zhan Wang, 展望 203, 220—223
- Classroom Exercise*, 《课堂作业》图 3.43, 224, 225
- Property Development project*, 《开发计划》图 3.43, 223, 224, 225

- Ruin Cleaning Project*, 《废墟清洗计划》图 3.45, 图 3.46, 224—225, 228
- Temptation*, 《诱惑》图 3.41, 220—223, 224
- Temptation: An Outdoor Experiment 2*, 《诱惑: 户外试验 2》图 3.42, 223, 224, 225
- Three Men United Studio, 三人工作室 图 3.43, 图 3.44, 223, 225, 238
- Zhang Dali, 张大力 203, 228—232
- Demolition Pudong*, 《拆: 浦东》图 3.49, 229, 231
- Demolition - Forbidden City*, 《拆: 紫禁城》图 3.50, 230, 231—232
- Dialogue Beijing*, 《对话: 北京》图 3.48, 229, 230
- Dialogue National Art Gallery*, 《对话: 中国美术馆》图 3.52, 233, 234
- graffiti heads and dialogue with city of Beijing, 涂鸦头像与和北京城的对话 图 3.47—图 3.49, 228—230, 231—235
- Zhang Feng, *Reading a Stele*, 张风, 《读碑图》图 1.49, 82
- Zhang Xiaotao, *Mist* (film), 张小涛, 《迷雾》电影图 C.3, 239, 241
- Zhang Yan, 张炎 81—82
- Zhao Mingcheng, 赵明诚 76
- Record of Bronze and Stone*, 《金石录》39—40, 60—61
- Zhao Shao'ang, *Ruins*, 赵少昂, 《废墟》图 2.25, 117, 118
- Zhao Wangyun, *Resistance War Pictorial*, 赵望云, 《抗战画刊》146
- Zhou Feng, 周丰 27
- Zhou Jichang, *Five Hundred Luohans at Mt Tiantai*, 周季常, 《天台山五百罗汉》图 1.27, 46—47, 48

*本索引数字所示为英文版页码,即本书边码。

A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture

by Wu Hung

was first published by Reaktion Books, London, UK, 2012

Copyright ©Wu Hung 2012

Chinese simplified translation copyright © 2012 by Horizon Media Co., Ltd.,

A division of Shanghai Century Publishing Co., Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED

[General Information]

书名=废墟的故事 中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”

SS号=13194085

作者=(美)巫鸿著

页数=303

ISBN号=2012.05

原书定价=上海：上海人民出版社

出版社=978-7-208-10855-4

出版日期=98.00

丛书名=

主题词=艺术形式-研究-中国

起始页=1

封面

书名

版权

前言

目录

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 / 7

传统中国美术中的废墟在哪里？ / 9

丘与墟：消逝与缅怀 / 16

碑与枯树：怀古的诗画 / 28

《读碑图》 / 28

碑与枯树 / 33

拓片：废墟的替身 / 48

碑与拓 / 48

作为废墟学的碑帖鉴定 / 50

作为遗物的拓片 / 55

迹：景中痕 / 58

神迹 / 60

古迹 / 66

遗迹 / 76

胜迹 / 80

第二章 废墟的诞生：创造现代中国的一种视觉文化 / 87

“如画废墟”的流布 / 90

描绘中国废墟 / 90

“如画废墟”的东西流通 / 101

战争废墟：征服与存亡 / 117

暴行的庆典 / 117

见证战争罪行 / 131

圆明园：毁灭、荒废和重新发现 / 151

第三章 过去与未来之间：当代废墟美学中的瞬间 / 161

绝望与希望的能指 / 163

《小城之春》 / 169

废宅 / 171

老 / 176

《自白——给一座废墟》 / 182

再现当代都市废墟 / 197

作为自传的废墟 / 202

废墟中的图像 / 210

拆迁计划 / 218

与城市对话 / 224

尾声国家遗 / 233

注释 / 257

参考文献 / 280

索引 / 289