

置换与明辨：文明对话中的中国艺术经典观

王臻真

【内容摘要】 英语世界艺术汉学家的中国艺术经典研究历经三代学人的学术探索：第一代学者以文献翻译和直观鉴赏为主，奠定了中国艺术在西方的认知基础；第二代学者运用艺术风格分析方法，系统构建中国绘画史谱系，形成以风格演变为核心的经典观；第三代学者引入社会史、物质文化、空间理论等跨学科视角，拓展了经典研究的范围与方法。然而，这些研究成果虽为中国艺术经典的全球传播提供了他者之“镜”，但本质上仍是以西方学术视角置换中国艺术主体性的产物，带有显著的“置换”特征。置换既意味着以外来视角替代“我者”视角，也包含着基于自身文化语境的想象与重构。今天我们应在文明对话语境中明辨这一他者之“镜”的实质，既借鉴其有益成果，又保持清醒的文化主体性，以反思烛照中华自我迈向新的创造性境界之路。

【关键词】 置换与想象 英语世界汉学家 文明对话 中国艺术经典观

【作者】 王臻真，北京语言大学汉学与中国学学院(一带一路研究院)在站博士后。
(北京 100083)

【基金项目】 中国文联理论研究部级课题“新时代文艺评价体系建构研究”(ZGWLBJKT202512)

艺术经典往往是一个文明体系中独特且具辨识度的标识之一。在当今世界多元文明对话的语境下探讨中华文明的特征之时，外来他者有关中国艺术经典的理解也不失为一种参考和借鉴。关于经典的内涵和价值，前人已经作过诸多研讨。《文心雕龙·宗经》中便说：“经也者，恒久之至道，不刊之鸿教也。”^①“经”被视为承载恒久不变的最高真理、不可修改的宏大教化的著述。“典”在《说文解字》中被释为“五帝之书也。从冊，在丌上。尊阁之也”。^②合起来说，“经典”应当是指那些承载恒久不变的最高真理、不可修改的宏大教化的大书。意大利作家伊塔洛·卡尔维诺则回避给“经典”下单一和固化的定义，转而以若干相关特质去加以界定，指出经典须有永恒性、无限





解读性、关系性和批判性等 14 个互补和共生的特质。^③可以说,艺术经典也应是那些包含恒久不变的深厚意义、具备无限解读性和引发反思的蕴藉深厚的艺术作品。

本文拟就英语世界汉学家的中国艺术经典观展开讨论,尤其是视觉艺术史(或美术史)方面的汉学家的观点。中国艺术经典观是指评价某一中国艺术作品是否为“经典”的综合判断思路、整体判断标准,如“经过长时间检验”“对于后世艺术产生典范作用”“某一审美观的高度凝练”等。

英语世界的汉学家在向西方世界介绍中国艺术时,通常会按照西方的立场挑选出他们认为具有代表性的、值得提及的、有所谓“东方特色”的作品,并使用“经典(classic、canon)”“高峰(peak、summit)”“典范(model)”“大师(master)”等词语来进行评价。喜龙仁(Oswald Sirén, 1879—1966)于 1956—1958 年间出版的系列著作就名为《中国绘画:大师和原理》(*Chinese Painting: Leading Masters and Principles*),书中介绍了中国各个朝代中他认为值得推介的画家与作品。

而他们挑选出来的“经典”却通常与中国本土学者的选择有一定差异。由弗洛伊德提出^④并引申到汉学领域的“置换(displacement)”描述的就是这样的现象:英语世界汉学家总是自觉或不自觉地从他们自身的价值观去看待中国艺术经典,从而不得不以他们自己的学术主体性去替换中国艺术主体性,让人(包括他们自己)误以为他们所指认的中国艺术经典体系似乎就是本来如此。而这种置换实际上代表了英语文明体系对中国艺术经典的带有联想、幻想或虚构特点的感知或想象。在把中国艺术经典介绍给英语世界读者的同时,汉学家们也将自己对中国文化的判断标准、中西方审美差异等与价值体系相关的内容一起介绍至英语世界。辨认、厘清他们的判断标准,进而理解他们与中国本土判断标准之间的差异是非常重要的。某种外来他者的陌生的和可能相对客观的判断标准,的确有可能成为我们重构自己的艺术经典体系的他者之“镜”,但仍然需要具体辨析这些他者之“镜”背后的判断思路,进行选择接受。

英语世界里的中国艺术经典观:从翻译到置换

自丝绸之路开辟,中国艺术尤其是视觉艺术随着旅行者们的活动传播到中亚、西亚与欧洲,并在 19 世纪末开始获得海外学术界的关注,不但出现了专研中国或东方艺术的学者,还形成“中国艺术”这一研究方向。薛永年、陈云海、包华石、宋石磊等多位学者都曾为 19 世纪末以来海外学界的中国艺术研究历程划分阶段,而且不约而同地将“1950 年左右中国艺术史从汉学研究中独立出来”作为一个分界点,将“1980 年左右多学科方法进入中国艺术史研究领域”作为另一个分界点。^⑤本文在他们的划分阶段基础之上,结合不同阶段学者偏好的研究思路,对英语世界学者的“中国艺术经典观”进行回顾。

(一) 第一阶段:译介与猜想

第一阶段为 19 世纪末到 1950 年左右,是中国艺术史学科开创时期。英语世界学者对中国艺术品的介绍仍然遵循经典汉学传统,以直接描述、翻译画论、编撰目录及以自身准则为标杆来评价中国文化为主,对其不理解的内容则通过当时历史上的重要事件来进行猜想或想象。由于这一时期外国研究者能看到的中国文物数量有限,其观点往往受限于其接触到的内容和与中国本土收藏家的观点,但靠着相对于画面鉴赏来说更容易理解的文字翻译,“什么样的中国艺术品才是经典”的观念还是在英语世界初具雏形。例如,“外交官汉学家”赫尔伯特·翟里斯(Herbert Allen Giles, 1845—1935)是最早开始探讨中国艺术的汉学家之一,其《中国绘画史导论》(1905)以中

国古代美术相关著作如《佩文斋书画谱》等为主要译介对象，遵循中国传统美术史叙事，但站在西方视角对自己感兴趣的作品标记高亮：“随着李成时代的到来再加上很多著名画师的助力，中国绘画史上的黄金时代之一（因为中国绘画史有几个黄金时代）就此开始了。”^⑥翟里斯及同时期的几位汉学家已大致勾勒出“中国艺术”这一庞大对象的轮廓，其研究也围绕笔墨、气韵、诗画合一等主流文人画画论的翻译与相对写实的院体画展开。

除了译介中国古人主流画论的观点以外，他们也开始尝试用西方观点来类比中国艺术中的理论，自行归纳艺术现象，或者自行为一些经典理论寻找匹配的案例。阿瑟·韦利（Arthur Waley, 1889—1966）的《中国绘画研究导论》（1923）就对“文画交融”现象十分推崇，如顾恺之与曹植文学作品相呼应的《洛神赋图》、王维的山水诗与画等，并把它们视为中国文学精神的视觉延伸。^⑦费诺罗萨（Ernest Francisco Fenollosa, 1853—1908）则将西方艺术史中的一些概念用于概括中国绘画，认为北宋的绘画是“从‘神秘主义艺术’转为‘理想主义艺术’”；^⑧劳伦斯·宾雍（Laurence Binyon, 1869—1943）将唐代阎立本《历代帝王图》、吴道子的“吴带当风”认定为中国绘画“气韵生动”的源头，称赞马远画作为“杰出大师的作品”，认为“后世的中国艺术家将从这些要素中构思出上千幅风景画”。^⑨与翟里斯一样，他们几位也都欣赏郭熙的《林泉高致》在理论与作品上的价值，并推崇宋代绘画的写实精神——尽管“写实”在中国古代画论中的实际地位并不高。艺术史出身的乔治·罗丽（George Rowley, 1893—1962）在译介和现象归纳的基础上更进一步，对文本中的中国艺术理念进行了哲学特征归纳，从类型学视角探究“中国整体文化趋向”的特征。与费诺罗萨等汉学家不同，罗丽有意区分了中国概念与西方概念，强调应只在中国的审美体系下讨论中国绘画：“避免陷于以西方的理想主义、自然主义、主观主义、浪漫主义或现代主义术语来诠释中国画的精神。”^⑩但他依然大量将中国画论中出现的概念与西方类似概念进行类比，如“中国绘画将自然主义与理想主义融合在一起，而这两者在欧洲是对立的两极”，^⑪从而也相对准确地解释了中国山水画经典的“天人合一”理念。

喜龙仁则是完成了编目、译介、判断经典、理论辨析与图片展示等众多工作的中国绘画研究集大成者。依托来华实地考察体验，喜龙仁通过照片、画册等一手资料以及前往故宫欣赏古画真迹等亲身观感来系统梳理中国画史脉络，奠定了西方中国画研究的文本与图像互证路径，推动西方中国艺术史研究从猎奇走向实证。与前几位以画论为主要研究对象的汉学家相比，喜龙仁在《中国绘画：大师与原理》（1956—1958）丛书中尽可能全地列出了当时已知的“绘画大师”并刊载了大量图片。他对“明代绘画特征产生原因”的猜想在当时也属前沿：“他认为元代绘画开辟一个新的方向，是中国绘画的重要转换，理解明代绘画，要到元代绘画中去找源流。他的这一观点显然是符合中国画发展逻辑的。”^⑫

（二）第二阶段：置换与推理

1950年以来，得益于故宫或私人收藏的大量精品藏品通过博物馆展出或以出版画册的形式公开，加之中国学界与外界的交流频次增加，这一时期汉学家们的研究视野相较二战以前有了显著拓展，形成器物—绘画—书法的联动以及考古与传世互证的研究格局。尤其在多位采用西方艺术风格系统分析中国艺术的学者进入这一领域后，海外的中国艺术研究明显进入了一个研究观点层出不穷的阶段，也逐渐出现与中国美术史家判断相悖的论调。如果说第一阶段的成果是让英语世界读者知道世界上还存在着与众不同的中国艺术，那么，二战后兴起的中国艺术风格分析思潮则对中国绘画的画面风格进行了全方位的定义、分类，并将其与欧洲艺术进行更深入的比较、置换，



进而尝试用大胆的猜想与推理解答文明对话问题。

这一时期的引领者当属罗樾 (Max Loehr, 1903—1988), 他不仅师从沃尔夫林 (Heinrich Wölfflin) 的学生巴赫霍夫 (Ludwig Bachhofer), 还曾在中国驻留长达 9 年时间。“在 40 年代和 50 年代初期, (海外的) 中国艺术史界就划分出壁垒对峙的两派: 汉学家和艺术史学家。两方都互不信任, 都不太了解对方的研究法。但是几年以后, 越来越多的学者慢慢能够把西方艺术史的治学方法和中文典籍的阅读能力综合起来, 这种对垒状态也就化解了。罗樾 (Max Loehr) 是第一位能够这样做的人。”^⑩在这样的学术背景之下, 他以风格演变的系统性为核心思路, 聚焦绘画的画面内容, 将不限朝代的更多作品放在一起讨论其风格, 认为中国绘画史研究“必须依靠风格而行, 直到他的风格概念发展到足以使他解决真伪问题为止”, 这样就能找到和重建画家画作“在风格特征上的一致性、连续性和逻辑性”。^⑪他从绘画风格逐渐成熟的过程发现“宋代是真正再现性绘画的后期代表, 实际是最终的阶段。宋画是成熟的绘画”,^⑫由此显示出宋画与它前后各个朝代绘画不同的美学特征。

罗樾的思路显然启发了后来的多位学者。他的学生、曾担任喜龙仁助手的高居翰 (James Cahill, 1926—2014) 继承了沃尔夫林艺术风格范式的分析思路, 在欣赏了大量中国绘画作品与充分研读中国历史的基础上, 从宏观视角对几千年的中国绘画史进行了系统化梳理, 完成了多卷本的中国美术史断代梳理系列著作。他在西方艺术史规则下大胆地为各种中国绘画风格特征“贴标签”, 据此在跨文化类比或判断中阐释自己的中国艺术经典观。他质疑说: “在整个世界艺术史中, 还有哪位画家在描绘对象时可以做到南宋画院画家这般的精湛技术和视觉真实? 而这种品质, 却是我们不断被告知的在欣赏中国绘画时不应该去欣赏的东西。”^⑬由此他得出了自己的新发现: “通过摒弃所有漂亮的或西方意义上如画 (甚至是自然中如画的方面) 的东西, 艺术家得以实现他对几何形体和自然现象的深刻理解, 得以表达对季节、天气和一天中时间变化的敏感, 这激发了中国大师们的最高成就。”^⑭由于他的文字生动而具体, 擅长使用“最著名”“最具独创性”等较极端的褒义评价, 他的讲解常常能够让外行人也对中国古代艺术感兴趣。其著作如《溪山清远: 中国古代早期绘画史 (先秦至宋)》等在中国也已成为畅销书。

苏立文 (Michael Sullivan, 1916—2013) 同样也偏好通过大胆判定来突出不同绘画风格间的差异, 进而形成其中国艺术经典观。他将宋代山水画评价为“现实主义的高峰与衰落”,^⑮将清代山水画评价为“挑战正统派及其胜利”,^⑯从而在兼顾东西双方规则条件下构建起山水画在中国艺术中的经典地位。美籍华裔学者方闻 (1930—2018) 在熟知中国画画法基础上, 打通器物、绘画和书法三样式, 通过西方风格范式进行分析。他也将前几位汉学家没有下定论的中国画特征判断为既“再现物象”又“表现自我”,^⑰从而让“中国画到底是写实的还是写意的”这一常常引起英语世界汉学家激烈争论的问题有了一个中期成果。班宗华 (Richard Barnhart, 1934—2024) 则转而聚焦相对“横向”的问题, 如中国画经典画题“潇湘八景”在中日绘画中的细节梳理。^⑱高居翰、班宗华、方闻等人也对“董其昌是否受到西学影响”这一涉及文明交流的问题展开推理, 对中西方相关风格史进行了多轮论证,^⑲并在中国本土美术界中激起了涟漪。

(三) 第三阶段: 多视角置换

20 世纪下半叶欧美学术界的各种学术转向对汉学家产生重要影响。20 世纪 80 年代以来的第三阶段可以称为中国艺术史的社会语境分析时代, 即重点研究中国古代社会环境与绘画现象之间的关联, 切入点也拓展到艺术史以外的社会史、空间生产、文化分析等多个角度。

由于中国美术史谱系和风格分析范式已被初步建立, 第三阶段的汉学家更倾向于进行“拓展

范围”和“寻找例外”的工作，主要有以下几个方向：一是追求方法的科学性，在艺术风格分析范式基础上将考古学、文献学、文化人类学、社会史学、建筑学、地理学等跨学科方法引入中国美术史研究之中，推动中国艺术史研究从美学鉴赏走向学科化研究；二是将魏晋、五代等容易被忽视的转型期作品列入经典体系范畴；三是进一步开放研究视野，突破文人画独尊的偏见，将宫廷、民间、中外交流中的艺术现象纳入研究范畴；四是对艺术经典再定义，即在继承前两代艺术汉学家的唐宋元经典推崇基础上，重新发掘明清非主流画家、民间艺术的经典价值，对于传统艺术史的正统叙事框架构成有力的修正或纠偏。这一代汉学家凭借其开创的艺术风格研究方法、跨学科研究方法及丰硕的研究成果，成为海外艺术汉学中影响力十分强劲的一个研究群体。

具体来说，谢柏轲（Jerome Silbergeld，1944—）聚焦中国画的物质媒材、技法和形式，从媒介史视角来推理中国绘画在不同时期画面特征的成因，他认为判断中国画的“审美品评、风格表现、形神再现与‘事物的面貌’显然是源自一种形式基础”，^②而这种形式的形成过程与当时的社会习俗与媒介习惯息息相关。“媒材分析”为解读中国画之艺术风格、经典品质与形成原因提供了一条直观有效的分析思路。美籍华人学者巫鸿推动了中国美术史研究的空间转向，将空间概念应用于解释中国古代图像和形式的设计思路，并将墓葬壁画等通常不被认为是“经典”的作品纳入讨论范畴。透过对汉代武梁祠画像石、马王堆汉墓帛画、霍去病墓石雕的分析，他补全了中国早期功能性绘画的价值判断，并聚焦“讨论艺术形式[包括质地、形状、纹饰、铭文等因素]与社会、宗教及思想的关系”，认为“‘纪念碑性’这一概念的首要意义就是把艺术与政治和社会生活紧紧地联系在一起”。^③同时，继喜龙仁、高居翰之后，巫鸿也撰写了多卷本的中国绘画断代史，列出几千年中诞生的众多经典作品。包华石（Martin Powers，1949—）则是在中国古代美术与政治的社会史研究领域做了开拓性建树的汉学家，强调视觉形式的社会功能，在《古代中国的艺术与政治表达》（1992）中对汉代画像石等艺术形式如何作为政治话语工具进行了系统分析，提出艺术是社会各集团表达利益的媒介，并大胆将西方宗教画常用的图像学思路应用于推理中国古代各社会阶层如何通过艺术风格进行身份认同与政治表达，并对其中四个特别关注点——“机会主义的社会和政治话语”“理论演进的过程是辩证的”“风格乃是对身份（名）的深层设定”“山水画最根本的修辞优势在于天然去雕饰”——作出了论述。^④另有柯律格（Craig Clunas，1954—）引入社会史视角、乔迅（Jonathan Hay，1956—）引入现代性视角，从“解构经典”的方向出发，将已经被前人认定为经典的作品纳入西方社会史的语境进行拆解，从而分析作品背后的时代规律，间接重构经典。总之，这一时期学者以跨学科方法重构中国艺术史叙事，推动其融入了全球学术体系。

中国视角下英语世界的中国艺术经典观之得与失

然而始终要明白的是，上述成果大部分是站在西方立场“置换”后得出的结论。这里的“置换”可以包含两方面过程：一是从英语世界特有的学术视角出发去替换中国对象；二是从英语世界的主体想象出发去补充中国对象。前者是以自我去替换他者，后者是基于自我去幻想他者，合起来看就是以他代我，即以英语世界“他者”代替中国“我者”。他们的学术探索既为中国古代艺术经典的全球传播与学科化建构提供了域外参照系，也同时因文化语境差异、研究立场规范不同原因而形成认知偏移。下面结合研究谱系的纵向演进与核心特征，从得与失两方面略作评论。

英语世界三个阶段汉学家在中国艺术经典研究上之得，可以集中表述为中国艺术经典研究在



域外视角上的突破和建树。他们凭借“他者”眼光，打破中国本土艺术史研究的传统惯性，为中国艺术经典在世界艺术经典体系中的现代重估及学科发展提供了别开生面的新见解。这些可以从下列几个层面去理解。

首先，在西方世界首度确认了中国艺术在世界艺术经典体系乃至世界文明经典体系中具有毋庸置疑的品质和地位。翟里斯认识到，“西方的艺术史学者通常对中国绘画史不屑一顾，只用只言片语加以概括，有的甚至完全忽略了中国部分”。^⑤对此他确立了自己的中国艺术史研究使命：“本书旨在为人们了解中国艺术提供暂时之需。”^⑥宾雍明确批评法国作家、诺贝尔文学奖获得者阿纳托尔·法朗士只赞赏希腊雕像而对中国艺术“别无他求”的偏见，强调说“不过在这个世界上还有一个国家，他们培育的艺术和生活传统，甚至来得更为强大、执着，最终也更具独特性。这个国家就是中国。中国艺术在亚洲的地位，犹如希腊艺术在欧洲，它享有最高的威望”。^⑦他将中国艺术提到同希腊艺术相当的崇高而独特的地位来认识。这些论述客观上有助于世界各国重新评价中国艺术经典在世界文明史上的地位和作用。

其次，促进了中国艺术经典范围的拓展，将研究从以文人画为中心拓展到艺术生态全景图描绘。三代汉学家接力梳理中国艺术经典从远古到晚近多门类样式的发展，突破此前西方对中国艺术仍处于低级“工艺品”层次上的刻板认知，确立了中国绘画和瓷器的独特审美品质。德国哲学家黑格尔曾经批评说“中国人……还不能够表现出美之为美，因为他们的图画没有远近光影的分别……但是那种‘崇高的、理想的和美丽的’却不属于他的艺术和技巧的领域之内”。^⑧面对这样的传统偏见，英语世界汉学家们的纠偏努力显然是必要的和成效显著的。

最后，实施艺术史研究方法革新并推动了研究视野的转向。从第一代学者的文献翻译与直观鉴赏，到第二代学者的风格—文献—考古—人类学跨学科融合研究，英语世界汉学家相继推动中国艺术史研究从经验性品鉴转向科学化实证及系统性研究。同时，他们也推进了中国艺术的全球文化语境研究和社会语境分析。可以说，第一代学者使中国艺术的独特品质向西方开放，第二代学者进一步突破了“西方中心”论限制而关注中国艺术自身发展逻辑并构建起艺术风格研究体系，第三代学者在全球视觉文化语境中实现了从中国艺术的西方解读到中西艺术互释对话的转变。

以上就英语世界艺术汉学家的中国艺术经典研究之得作了简略论述。他们为中国艺术经典在世界艺术经典体系中的地位确立作了有益开拓，有助于当代世界各国重新认识和重视中华文明在世界文明体系中的独特而卓越的地位。不过，他们同时也存在难以避免的研究之失：这就是既受惠于也受制于他们所属的英语世界社会语境及研究立场。英语世界艺术汉学家的研究毕竟无法摆脱他者视角的先天局限，他们对于中国古代艺术经典的认知偏差，本质上也属于文化隔阂与不同学术立场下的必然结果。他们的中国艺术经典观难免带有置换的印记。

对此，可以结合三代汉学家的研究加深认识。第一代汉学家往往以“东方主义”视角去置换来自“东方”文明的中国艺术经典，把它们想象为可以拯救西方文明的灵丹妙药或满足西方世界好奇心的奇异他者。第二代汉学家运用艺术风格学和图像学等研究方法对中国艺术经典作了相应的置换，引领艺术汉学走上艺术风格建构之路，实际上满足了西方艺术史学者把艺术风格研究方法推广到东方世界的普遍化愿望，其结果与其说是对中国艺术风格特征的新发现，不如说是证实了沃尔夫林等开创的西方艺术风格学原理具备全球性普及价值。第三代汉学家则将当时西方通行的社会语境分析视角引入中国艺术经典研究，在去中心化、解构、政治性、物质性以及跨学科等方面体现新发现，但同样是确证了西方社会语境分析方法的普适性而已。如此，这些汉学家的中

国艺术经典观无论怎样中立或客观，都无法避免其置换性特点。

对于这种来自他者的置换，还可以作进一步体会。第一，本土文化语境的缺失致使这些汉学家在经典选择上出现偏差。他们的早期研究难免带有对异域文明的猎奇式筛选意向，就像旅行者旅行至陌生地方时会情不自禁挑选当地的风光明信片邮寄给亲友分享一样。第一代学者的成果很大程度上是基于当时海外收藏的便利，而不是出于对中国艺术史谱系及其逻辑的精当梳理和把握。第二代学者虽然试图打破文人画中心论立场，但其研究重心仍偏向书画艺术，对民间艺术和墓葬美术等关注多停留在补充门类层面，未能真正理解其在中华文明体系中的核心价值。第三代学者虽然有效地重估了边缘艺术价值，但存在将其泛语境化的倾向。柯律格对中国古代文房器物等的社会制度背景的研究，侧重物质消费的社会属性，却有可能因此而轻视文人“雅玩”背后独立的精神追求和文化遗产。

第二，其研究方法上的“理论先行”会导致阐释的强制性。艺术风格分析方法虽然可能适用于中国绘画风格分期，但难以完全解释中国艺术在写意、抒情等方面的核心特质。中国文人画的“意在笔先”“气韵生动”等特质，其价值并非完全体现在形式风格演变上，而更需要从画家精神寄托与文化涵养方面去理解。第四代学者引入物质文化研究、权力话语分析等西方理论，在解读中国艺术时也难免出现“理论先行”的偏颇。“当石涛自夸‘天然受之也，我于古何师而不化之有’时，我们也看到以‘回归源头’号召来掩护反传统行为的熟悉做法。传统典范——无论最终能否再造——当然深具魅力，尤其它能诠释一切的特质，正合开启某种文化运动的传奇奠基者所用。”^⑧乔迅用解构理论解读石涛，强调其“反传统”的反叛性，却因此而忽视了石涛“一画论”背后对道家哲学思想与禅宗精神的传承。“我并不仅把石涛理解为一个狭义的艺术家的，而是把他看作一个完整的社会个体和行为主体。在我当时看来，对20世纪前的艺术家的研究，不论中国还是海外，通常均未能系统而全面地研究艺术家生活的各个生面向”，由此他剖析了石涛的“五个人生面向”，即社会面向、政治面向、心理面向、经济面向和宗教面向，认为“所有这些不同的面向交杂在石涛本人及其作品中”。^⑨这种“理论先行”式研究，在一定程度上先入为主地引导了研究结论，难免给人“削足适履”的印象。

第三，“西方中心论”观念残余使得这些汉学家的价值评判总是隐含西方取向。第一代学者总是以西方艺术为参照系，存在中国艺术是否达到西方写实标准的隐性评判。与第一代汉学家同时代的批评家罗吉·弗莱对中国青铜器的偏见也同他们颇为相近：他仿佛自动地将中国青铜器纳入西方形式主义审美框架去认识，在考察一件摩门教铜器时，批评其“更像一件差劲的、没有智慧的中国早期青铜器”。^⑩这里他单纯从艺术形式去分析和评价，完全未论及中国早期青铜器的礼器属性及其承担的权力和等级象征等社会政治功能。喜龙仁虽然承认“山水画仍是最独特的画种之一，主要由士大夫创作”，但又把它们视为“一种浪漫的表现主义或视觉诗学”。^⑪这显然是以西方式“浪漫主义”和“表现主义”去规范中国山水画，而忽略了它们自身的中国特质。即便是由中国赴美留学后留在美国的第三代学者巫鸿，为了展示和解释中国美术在世界艺术中的独特价值，也不得不“入乡随俗地”创造出“能够最直接、最迅速地引导读者反思古代艺术的本质，以及不同艺术传统间的共性和特性”的新概念“纪念碑性”，这是“因为纪念碑 [monument] 一直是古代西方艺术史的核心：从埃及的金字塔到希腊的雅典卫城，从罗马的万神殿到中世纪教堂，这些体积庞大、集建筑、雕塑和绘画于一身的宗教性和纪念性建构，最集中地反映出当时人们对视觉形式的追求和为此付出的代价”。^⑫他希望透过这个源自西方的独创性概念，“使他们理解那些看起来并不那么



令人震撼的中国古代玉器、铜器和蛋壳陶器,实际上有着堪与高耸入云的埃及金字塔相比拟的政治、宗教和美学意义……是具有强烈‘纪念碑性’的礼器,以其特殊的视觉和物质形式强化了当时的权力概念,成为最有威力的宗教、礼仪和社会地位的象征”。^⑤乔迅的研究也是基于西方社会解构思潮背景的特定观察:“本书的宗旨在于揭示一眼望去时并不明显的自觉……建构以及解构石涛身份立场中种种相关的因素便十分重要……我将会论证石涛……是非常清楚地意识到汇集在如其艺术实践上的复杂社会关系的……这将我们带回当时环境里的历史和社会问题。”^⑥他由此把一个看似与世无关的中国画家,重新拉回到其时西方艺术史学者正津津乐道的“复杂社会关系”网络中重新定位,目的还是证明那时的社会语境分析方法在中国艺术研究上展现出的学术优势。

中国艺术经典与中华文明反思

英语世界艺术汉学家的中国艺术经典观研究表明,他们对中华文明及其艺术经典的看法主要还是从他们自身视角出发得出的,甚至有可能带有浓烈的偏见或误解,即体现为一种他者视角下的置换。问题在于,今天在中外文明对话语境中应当如何辨析这些观点?

与其说要辨识这些中国艺术经典观是否准确,不如说我们首先应该持有基于自身主体性的立场,并基于此立场来审视外来他者的观点。鲁迅曾提出“拿来主义”,既反对盲目自大,也反对盲目“拿来”,强调主动占有和挑选。他还提出“即使那老师是我们的仇敌罢,我们也应该向他学习”,“学习”而又“加以有创造,不是更好么”。^⑦他曾经评价喜龙仁的《中国早期绘画史》说,“虽然很贵”,“然而我以为是很好的书”。^⑧他主张理性地学习他者之长,据此基础进行“创造”,尤其是在中外文明对话语境中,我们“欲扬宗邦之真大,首在审己,亦必知人,比较既周,爰生自觉”。^⑨按照鲁迅的告诫,要想发扬中华文明真精神,首要在于反思自我(审己),同时与外来他者文明进行比较,由此强化自身的文明“自觉”。毛泽东也认为需要保持“批判地接受”立场:“继承中国过去的思想和接受外来思想,并不意味着无条件地照搬,而必须根据具体条件加以采用,使之适合中国的实际。我们的态度是批判地接受我们自己的历史遗产和外国人的思想。我们既反对盲目接收任何思想也反对盲目抵制任何思想。我们中国人必须用我们自己的头脑进行思考,并决定什么东西能在我们自己的土壤里生长起来。”^⑩

由此看,今天在中外文明对话语境下考察英语世界汉学家的中国艺术经典观,需要根据当前中国具体实际,以“批判地接受”的立场,采取辩证分析态度。这从中国智慧传统来说就是要明辨。“明”的本义是去除模糊和黑暗状态而达到亮和清晰,引申为清楚、明白、明确。“辨”意指如同用刀剖开物体看清其纹理一样,作逻辑切分与识别,本义为区分、分析。明辨在这里意味着采取清醒的审视眼光对英语世界汉学家的中国艺术经典观及其置换实质进行冷静的辨析,进而有所取舍。首先,要明辨英美汉学家的中国艺术经典观具有他者背景。它们即使对我们有用或有益,也终究来自英美世界自身的文明环境和背景,而决不能将其误为最后的真理。其次,明辨我们中国学者需要发扬和巩固自身的“文化主体性”,从中华文明立场出发,为了中华文明当下和未来发展,采取独立自主的建设态度,是为了我们的“人类文明新形态”建设。再次,基于中华文化主体性而明辨西方艺术汉学研究方法,在熟知其方法论的前提下理解其针对中国艺术得出的结论。最后,明辨我们不是要关起门来孤芳自赏,而是以世界眼光去重新构建中华文明主体性。这既要求把中华文明及其艺术经典体系纳入世界多元文明体系中进行对照,同时也须酌情参考世界上其他文明

国度对于中华文明及其艺术经典的考察状况，借他者之“镜”而反观自身，从而在认识自己方面增添一份来自他者的参照系。相信这种明辨有利于中华文明自身的未来建设及其艺术经典的当代推广。在这个意义上，今天研究英语世界艺术汉学家的中国艺术经典观及其置换实质，远不是结束而只是开始。我们应当批判地借鉴这面英语世界他者之“镜”，以反思烛照中华自我迈向新的创造性境界之路，构建自身的中华艺术经典体系。

注释：

① 刘勰：《文心雕龙·宗经》，见范文澜注《文心雕龙校注》，《范文澜全集》第四卷，石家庄：河北教育出版社，2002年，第17页。

② 《说文解字注》上册，许慎撰、段玉裁注、许惟贤整理，南京：凤凰出版社，2015年，第355页。

③ 伊塔洛·卡尔维诺：《为什么读经典》，黄灿然、李桂蜜译，南京：译林出版社，2006年，第1—9页。

④ 弗洛伊德：《释梦》，《弗洛伊德文集》第2卷，车文博主编，长春：长春出版社，2010年，第203页。

⑤ 参见薛永年：《美国研究中国画史方法述略》，《文艺研究》1989年第3期；陈云海：《拓展的视野：汉学与艺术史的交融》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2012年第5期；刘燕、包华石：《海外中国艺术史的研究理路与创新——美国汉学家包华石教授访谈录》，《国际汉学》2025年第1期；宋石磊：《百年英语世界中国艺术史研究的知识谱系和方法论反思》，《艺术百家》2024年第1期。

⑥⑦⑧ 赫尔伯特·翟里斯：《中国绘画史导论》，赵成清译，上海：上海社会科学院出版社，2020年，第95页，第1页，第2页。

⑦ 参见曹顺庆、任鑫：《阿瑟·韦利的中国绘画研究与汉学转折》，《北京第二外国语学院学报》2018年第5期。

⑧ 恩内斯特·费诺罗萨：《中日艺术源流》，夏娃、张永良译，长沙：湖南美术出版社，2015年，第182页。

⑨⑩ 劳伦斯·比尼恩（又译宾雅）：《亚洲艺术的魂》，朱子仪译，北京：中信出版集团，2020年，第91页，第11—12页。

⑩⑪ 乔治·罗丽：《中国绘画原理》，马梦莹译，上海：上海书画出版社，2020年，第1页，第39页。

⑫ 朱良志：《诗的作业——喜龙仁对中国艺术史研究的启示》，《光明日报》2022年4月24日第11版。

⑬ 高居翰：《图说中国绘画史》，李渝译，北京：生活·读书·新知三联书店，2014年，第6页。

⑭⑮ 罗越：《中国绘画史的一些基本问题》，《海外中国艺术研究文选》，洪再新选编，上海：上海人民美术出版社，1992年版，第69页，第75页。

⑯ 高居翰：《溪山清远：中国早期绘画史（先秦至宋）》，

张坚等译，北京：北京大学出版社，2023年，第523页。

⑰ 高居翰：《风格与观念：高居翰中国绘画史文集》，范景中、高昕丹编选，北京：中国美术学院出版社，2011年，第98页。

⑱⑲ 迈珂·苏立文：《山川悠远：中国山水画艺术》，洪再新译，上海：上海书画出版社，2015年，第53页，第127页。

⑳ 方闻：《夏山图：永恒的水》，上海：上海书画出版社，2016，第163—165页。

㉑㉒ 班宗华：《行到水穷处：班宗华画史论集》，白谦慎编，刘晔仪等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2018年，第103—145页，第332—350页。

㉓ 谢柏轲：《中国画之风格——媒材、技法与形式原理》，柴梦原译，北京：北京大学出版社，2020年，第6页。

㉔㉕㉖ 巫鸿：《中国古代艺术与建筑的纪念性》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2009年，第3页，第1页，第2页。

㉗ 包华石：《风格与话语——包华石中国艺术史文集》，黄丽莎译，杭州：浙江人民美术出版社，2023年，第211—212页。

㉘ 黑格尔：《历史哲学》，王造时译，上海：上海书店出版社，2006年，第127页。

㉙㉚㉛ 乔迅：《石涛：清初中国的绘画与现代性》，邱士华、刘宇珍等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年，第29页，第xiii页，第xviii页。

㉜ 弗莱：《视觉与设计》，耿永强译，北京：金城出版社，2011年，第76页。

㉝ 喜龙仁：《中国画论》，张冰译，北京：外语教学与研究出版社，2021年，第145页。

㉞ 鲁迅：《从孩子的照相说起》，《鲁迅全集》第6卷，北京：人民文学出版社，2005年，第84页。

㉟ 鲁迅：《致巴惠尔·艾丁格尔》，《鲁迅全集》第14卷，第387页。

㊱ 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷，第67页。

㊲ 毛泽东：《同英国记者斯坦因的谈话》，《毛泽东文集》第3卷，中共中央文献研究室编辑，北京：人民出版社，1996年，第192页。

编辑 屠毅力