

非“一见钟情”的艺术史

1945年,巫鸿出生在四川乐山。父亲巫宝三是江苏句容人,早年毕业于清华大学。1936年,31岁的巫宝三赴美国留学。在哈佛大学读书期间,他认识了在蒙特霍留克大学攻读西方戏剧学的孙家琇。

“我的母亲与父亲来源于完全不同的背景。”孙家琇出生于天津,她的父亲孙凤藻是天津直隶水产讲习所的创办人,还曾任直隶省教育厅厅长。“我外祖父是天津很有名的商界领袖,是一位非常爱国的民族资本家,参加过‘抵制洋货’的运动。”

上世纪30年代,在战争风云即将席卷而来的大时代下,这两位中国留学生在异国相恋。巫宝三从哈佛硕士毕业后,又转到德国柏林大学进修。1938年,孙家琇归途经过欧洲,在柏林与巫宝三结婚。

婚后,这对有着强烈民族情怀的年轻人一同回到抗战期间的大后方。巫宝三在昆明的中央研究院工作,孙家琇先是在西南联大、同济大学任教,之后又转至武汉大学外文系工作,成为全校最年轻的教授。当时,武大在乐山办学,他们的第二个孩子——巫鸿即出生于乐山。

中华人民共和国成立后,巫宝三任中国科学院经济研究所副所长,孙家琇则任教于中央戏剧学院。巫鸿从小就生活在学术氛围浓厚的环境中。“小时候大人谈话的时候,我爱在旁边听。我父母的朋友中不少是很有名的学者,我虽然不太理解他们各自的职业在做什么,但多少有点潜移默化影响。”

少年巫鸿喜欢画画,梦想做一名艺术家——他曾形容为“狂热”。遗憾的是,在报考大学那一年,所有的艺术系都不招生,他只能转而报考美术史系。1963年,巫鸿进入中央美术学院美术史系就读。等真正进入美院之后,巫鸿开始意识到,艺术并不是他之前想象的那样纯粹、“超凡脱俗”。

有一次,巫鸿读到一篇文章,里面讲到米开朗基罗为教皇画了一幅肖像,但教皇不满意画像里袍子的颜色,他只好把袍子的颜色换了。这个故事让巫鸿很受震动。“像米开朗基罗那样一位大艺术家,连一个袍子的颜色都决定不了!如果我们在美术馆里看到一幅很了不起的画,是不是也该想一想,它是否完全取决于艺术家的才能?”

“学美术史给了我另一条路,可以去探索一幅画背后的来龙去脉,看到表面上看不到的东西,这里有社会中的关系——人与人的关系,社会的制约,甚至商业和金钱。”

故宫的营养

1971年,基辛格秘密访华之后,中国逐渐向外界打开了一个小窗口。为了让更多西方国家进一步了解中国,周恩来提出组织出土文物到国外展览的意见。第一批出国文物包括许多新出土的稀世珍品,如河北满城汉代中山靖王金缕玉衣、长信宫灯,甘肃武威铜奔马,长沙马王堆帛画,西安何家村唐代金银器等,在国外引起强烈反响。

“文物可以向世界表现中国的文化和历史,相对来说又超脱于现实政治,所以当时故宫慢慢开始办一些展览。但全国大部分地方基本还是停滞的。”尽管展览规模很小,数量也不多,但这扇悄然打开的文化小窗给了巫鸿一点光亮。这一年,27岁的巫鸿“稀里糊涂”地被分配到故宫去工作。

第一年的工作是在绘画馆里“站殿”,即看管和清洁陈列馆。“天天擦玻璃,不停地擦,还有拖地,收拾卫生。”巫鸿满脑子都是玻璃上的各种手印,以及小孩子吃过冰棍留下的嘴唇印。但此中收获也是外人无法企及的。有一次故宫举办了一个“近百年中国绘画”展览,“我每天擦陈列柜玻璃的时候,离这些画是真近啊,对每张画的绘画内容、题款、印章、纸等等都产生了难忘的印象,这是很特殊的学习经验。”

巫鸿:建构世界性的中国艺术史

学者巫鸿的日程一如既往地繁忙。2021年10月,他在中美之间完成了五项重要学术报告。其中一项是应北大文研院之邀,作为2021年“年度荣誉讲座”开篇主讲人,以“考古美术中的山水”为主题,连续进行了四场学术讲座。囿于疫情,讲座以线上直播的方式进行,但从另一个角度讲,反倒扩大了受众面——这四场讲座每场都有近20万人收看。这个

数字也出乎巫鸿意外。

这只是巫鸿几十年来活跃在东西方艺术研究领域的一个缩影。巫鸿是国际艺术研究领域的重要人物,早年毕业于中央美术学院美术史系,后就读于哈佛大学,并获美术史与人类学双重博士学位。在哈佛获得终身教授一职后,他受聘于芝加哥大学,执掌亚洲艺术的教学、研究项目。2000年,在巫鸿的主持下,芝加

哥大学成立东亚艺术研究中心,成为西方研究中国艺术史的又一个重镇。

多年来,巫鸿更致力于在艺术世界的东方与西方之间建筑起理解与沟通的桥梁。根植于东方的深厚学养以及多元文化的成长背景,也让他对东西方的看法更为包容与超越。从某种意义上说,巫鸿几十年的艺术工作,始终在解答两个“终极问题”:艺术,是什么;艺术,为什么?

□李菁



一年后,巫鸿进入办公室,开始参加业务工作。此时“文革”逐渐进入尾声,故宫也开始复原陈列馆。巫鸿最初在书画组,后来去了金石组——金,即青铜;石,即石刻。这个工作最大的“福利”便是天天接触实物。“在金石组的经历对我后来的研究很有帮助,我有机会把铜器拿在手里,反复研究,那种感觉与完全接触不到、仅仅在书里看一些图片是完全不一样

的。”

意识到“实物”无论对考古还是美术史都非常重要,巫鸿后来要求学生尽量从实际文物入手做研究。“即使研究一个人,你需要参考很多资料,但是还是要看到原物。”巫鸿后来做各种研究时,都坚持要看到原本。比如他的专著《中国绘画的“女性空间”》,里面提到的画,90%他都看过原本。

“稀里糊涂”闯哈佛

1978年,巫鸿重返中央美院攻读硕士学位。第二年——在哈佛大学读研究生的一位老同学与巫鸿恢复联系,在她的鼓励和帮助下,他申请了哈佛大学人类学系。“从报名到收到录取通知书,从登机到开始在洋学堂上课,一切有如云里雾里,不可思议。”巫鸿后来打趣说,当时如果有托福考试的话,他肯定一辈子都出不去。

巫鸿后来说,在哈佛的前两年,他睡得极少,就是囫圇吞枣地学习。但学习的过程

让他觉得很愉快;“另外,我是第一位来哈佛学人类学和美术史的大陆学生,所以老师还有同学都帮了我很多,这非常重要。”

在哈佛读书的第一年,巫鸿主要是在人类学系。“当时中国只有‘社会学’没有‘人类学’,我一听到还有个‘人类’,还有个‘学’,觉得太吸引人了。”若干年后,巫鸿笑着回忆。尽管最终聚焦于艺术史研究,但这一年的人类学训练,对他未来的专业有着深远影响。

学者巫鸿

中国美术的研究没有停顿,许多美国学者通过对台北故宫的藏品进行研究,取得相当重要的成绩。”

在准备博士论文的时候,巫鸿把目光锁定在汉画上,载体则是位于山东的汉代名祠武梁祠。从某种角度说,这是巫鸿的挑战之举。对于当时美国研究中国美术史的现状,他注意到一个很明显的断层。“1980年代初期,美国大学研究中国美术,基本分成两部分:一大部分人在搞早期的铜器、玉器,另外一大部分在研究书画。汉代

艺术则被艺术史家所忽略,那时研究汉代画像石和佛教艺术的人相对比较少。”巫鸿介绍。这样的结构导致了两个后果:其一,从学术的角度讲,对中国艺术史的研究形成了一个很明显的断层,构不成“通史”;其二,很多艺术史研究者安于现状,认为“重视青铜和卷轴画的现状是天经地义,不需要变革”。

巫鸿毫不掩饰他的学术“野心”和自信:“当时西方研究中国美术史的著作已经积累了不少。我有个想法,希望写一本不太一样的美术史。”

搭建桥梁

立即行动起来。巫鸿在陈丹青的介绍下认识了同在纽约帮助隔绝已久的彼此实现了一次难得的“会面”。

1994年,巫鸿离开哈佛,到芝加哥大学,受聘于艺术

史系及东亚语言与文明系。2002年,芝加哥大学东亚中心正式成立。

“我到芝大肯定是想做一些新的事情,但不是把‘西方’当成一个靶子去反对,而是根据我对美术史的理解去发展国际化的中国美术史研究和教学。”巫鸿一再强调,“学者”是比较个人化的身份,

武梁祠是他实践自己在艺术研究中“不太一样”的方法论的试金石。巫鸿在自述中说,“我采用了一个不同的方法,把武梁祠作为一个整体作品来谈,进而探讨图像背后呈现的思想含义,与当时的历史、政治、学术、儒家思想联系起来,还涉及到当时的礼仪和道德观。”武梁祠研究所体现的是一种结合了考据学、图像学和原境分析等方法的“内向”型研究。

1989年,巫鸿在博士论文基础上完成的著作《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》由斯坦福大学出版社正式出版。

“我的写作和教学是从我自己的教育和经验,包括在故宫、哈佛以及别的地方得来的,是一种个人化的经验过程。我从来不觉得我代表了谁。”

巫鸿与国内学界往来频繁。他的观察是,从美术史的角度来看,国内的青年学生体现出来的水准越来越高。

(选载自《南方人物周刊》)