



下载APP

[私家历史 >](#)

访谈 | 马啸鸿：我们能否达到与元代文化相匹配的视觉素养？

采访/澎湃新闻记者 钟源 译/赖星睿、宋林鞠

2024-05-13 09:53

来源：澎湃新闻

【编者按】元朝，虽然历时短暂，却留下了如元大都、青花瓷、元杂剧等宝贵的物质文化遗产。元朝的“世界主义”使其文化特别的恢宏与错综，催生出许多具有文化杂交性的全新艺术品类。如何把握如此特殊的元代文化？英国伦敦大学亚非学院美术史与考古史系中国美术史教授马啸鸿（Shane McCausland）主张采用的“视觉文化”（visual cultures）的方法，将研究对象拓展至建筑、墓葬、陶瓷、舆图、书籍、造像、织锦、首饰、漆器、纸钞、鞍辔等多种媒材与形式，分析具体阶段的政治环境、文化心态对于创作、理解艺术品的影响。其研究专著《蒙古世纪：元代中国的视觉文化（1271-1368）》近期由生活·读书·新知三联书店出版刊行。澎湃新闻·私家历史对马啸鸿教授进行了专访，谈及他的求学之路、方法范式以及他对元代文化研究的不断追问——我们现代人能否达到与之相匹配的视觉素养？

马啸鸿教授

澎湃新闻：您从何时起对中国艺术史产生兴趣？在伦敦佳士得工作以及普林斯顿求学的过程中，您获得了哪些启发和学术积淀？

马啸鸿：20世纪80年代末，当我还是剑桥大学的本科生时，我所研读的专业在当时称作“东方研究”，经过两年的学习，我认真考虑了是否要转到艺术史专业去完成学位课程的后半部分。但我最终没有这样做，因为在那个时代的剑桥（我的经历无法代表今天的情况），艺术史的研究范围仅限于从剑桥到波斯普鲁斯海峡的地理区间，甚至可能只到英吉利海峡。我知道英国或欧洲艺术并非我的长期兴趣所在，尽管我曾尝试探索不列颠群岛北部和西部凯尔特艺术的“岛屿传统”，也在伊曼纽尔学院（Emmanuel College）策划了自己的第一场艺术展览，独自一人驾驶小巴士穿越暴风雪去收集展品。

我的美国同学梅逊（Charles Mason），后来在加州大学伯克利分校师从高居翰（James Cahill），现在在密歇根州担任博物馆馆长。我们俩都被中国艺术所吸引，而我们的课程内容主要是中国历史和语言，虽然课程本身非常优秀，但我们在艺术史方面并未有太多收获。我们的一位授课老师是鲁惟一（Michael Loewe），他是专攻汉代制度史的大学者（据我所知，他从未去过中国）。他向我们介绍了杰西卡·罗森（Jessica Rawson），当时她负责大英博物馆东方古物部。但到头来，这一切都没有什么成果，因为我们实际上对绘画更感兴趣，而英国的传统是研究玉器、青铜器和陶瓷。在1989年秋开始的第三学年中，我们本打算作为留学生前往中国学习，很可能是到天津或复旦大学，但最终没能成行。

大学的最后一年，我在研究唐代历史的学者麦大维（David McMullen）教授指导下，撰写了本科论文，讨论内容是唐代古怪书僧怀素的一组诗，这些诗歌描述了他的“表演艺术”。但我的导师正确地评价了我的论文“有点生硬”，我不会推荐任何人去读它。

在某个时刻，我开始意识到，其实我从小就为中国山水画所吸引，当时我在读一些漫画书，里面的人物乘坐魔毯来到中国——一个有着专制皇帝和魔法师这些老套刻板印象的中国，但不知何故，却

也像我后来意识到的那样，那里还有着壮丽的北宋山水画。对我来说，堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯博物馆收藏的许道宁《秋江渔艇图》仍然有着无法抗拒的魅力，每次我看到它都会感动得无以言表：如此古老，如此深刻的想象力和情感表达。它简直是最完美的山水画。

最近，我意识到这幅画的水平卷轴形制（horizontal scroll format）与宋代的山水画的主流背道而驰，可以说是具有颠覆性的——至少是相较于郭熙大约20年后在纯宫廷宣教框架下创作的《早春图》这样的“杰作”而言。相比之下，如今无处不在的宣教艺术是多么平庸，真是遗憾。

我在1991年加入伦敦佳士得国王街办公室（指位于伦敦的佳士得拍卖行的办事处，具体位置在国王街8号——译者），作为一名初出茅庐的艺术界职业人士开始了我的从业生涯。由于已经具备了大学本科水平的中国文化历史知识，并掌握了基础的中文阅读和口语能力，我很快就熟悉了我们在伦敦拍卖的主要明清艺术品范围。实际上，早在1992至1993年，我就被派往香港执行业务，借调至太古佳士得有限公司（Christie's Swire），那里的拍卖会上能看到更多画作。如果算上竞争对手苏富比的拍卖品，每年的销售活动会持续六天，一年两次。尽管我并非中国绘画部门的正式成员，但佳士得的中国绘画专家黄君实（K. S. Wong）——他在美国中西部学习过——如果我没记错的话，他应该是师从李铸晋，以及他的助手江炳强（Ben Kong），都对我十分慷慨并给予许多鼓励。

在一次从香港前往纽约协助佳士得拍卖的行程中，我在公园大道的拍卖场被介绍给了方闻教授。得知我对研究生学习感兴趣后，他邀请我前往普林斯顿。我们一见如故，他非常具有说服力地让我加入了普林斯顿的东亚研究艺术史博士项目。普林斯顿的同学们有时会戏称我是方闻的“关门弟子”，但其实我并不是。方闻教授最初希望我在1993至1994年间前往台北故宫博物院，负责监督即将于1996年在纽约大都会艺术博物馆举办的“中华瑰宝”（Splendors of Imperial China）拍摄展品的工作。但这个计划并没有实现，最终我在1993年秋天开始了在普林斯顿的学习。

当时，方闻教授正在学术休假，他撰写自己的展览目录，同时参加了清水吉孝（继任岛田修二郎）主持的日本艺术研讨班，以及罗伯特·贝格利（Robert Bagley，师从罗越 [Max Loehr]）主持的中国青铜器研讨班，还有余英时、高友工和裴德生（Willard J. Peterson）主持的东亚研究研讨班。在这个过程中，我得以在纽约大学艺术研究院（IFA）跟随乔迅（Jonathan Hay）学习，那时他刚从耶鲁大学班宗华（Richard Barnhart）教授主持的学术项目毕业。我每周都会前往纽约参加乔迅关于石涛的研讨班（在晚间的7到10点），并结识了他的博士和研究生们。在1990年代的纽约及其周边，你有机会遇到很多人。

在普林斯顿期间，我在大学博物馆里策划了自己的第一场中国艺术展览，主题是山水画艺术，并得到了时任馆长刘怡玮（Cary Y Liu）的帮助，他最近刚刚退休。刘怡玮是一位杰出且要求严格的学者，我非常重视他的意见。与此同时，我的其他同学也在攻读博士学位，他们包括学者和策展人姜斐德（Freda Murck）、孙志新、许杰、林丽江、经崇仪、Gennifer Weisenfeld、Melissa McCormick、Janice Katz、L. Ping Foong、Yukio Lippit、卢慧文、李安敦（Tony Barbieri-Low）、Kevin Carr以及其他多位同仁。

在1998至1999的写作年里，我作为博士研究生（doctoral research fellow）在纽约的大都会博物馆工作。清楚地记得时任策展人、现任亚洲艺术部主任何慕文（Maxwell K. Hearn，他是另一位普林斯顿大学的毕业生）走过我的办公室门口，说：“它到了！你想来看看修复工作室里的那幅画吗？”他指的是大英博物馆收藏、张大千在1960年左右伪造的《茂林叠嶂图》。我们将它与《溪岸图》并置观看，当时后者刚由大都会从王季迁手中购得，并被认为出自董源之手。当然，高居翰随即便提出《溪岸图》也是张大千的伪作。

在我看来，这两幅画截然不同，可谓云泥之别，根本无法等量齐观。托名巨然的伪作《茂林叠嶂图》显然是人为做旧，你可以看到张大千的笔墨风格和画面上的点状技法。我并不是说《溪岸图》一定是董源的作品，但我怀疑它不会晚于14世纪。因此，当有关《溪岸图》的争议在随后的会议上爆发时，我很高兴能有机会能事先亲眼审视这两幅画作，而且自己心中也清楚我们面对的是什么情况。

方老师是个极富魅力的人，他体格高大、面带微笑，有一双犀利而充满智慧的眼睛。身为一名师者，他总能鼓舞人心。不过有时候，他强烈渴望钻探概念或联系上的内涵，也会不太容易理解。在极少数的情况下，他也会有点尖锐。他总是与时俱进，例如，尽管他本质上是一个实证主义者，但他对后结构主义理论也保持着兴趣，并且轻松地接受了新奇的“电子邮件”。他喜欢使用格言，譬如“稳中求快进”（go quickly slowly）和“有话直说，言出必信”（say what you mean, mean what you say）。他总是对各种问题刨根问底，所以他的中国绘画研讨课以其超长的时间而闻名，有时会远远超出原定的三个小时。这个研讨班是在艺术图书馆的远东研讨室上的，室内四周环绕着中国绘画经典照片资料。

他也会自嘲，就像《中华瑰宝》（Splendors of Imperial China）在《超越再现》（Beyond Representation）问世后不久出版时（它们都是非常厚重的“咖啡桌书”，coffee table books），他的家人告诉他，他所有的书都是一样的。他还说他真的不能用中文写书，因为他已花了这么多年来锤炼自己的英文表达。当他的出版物出现中文盗版翻译时，他并没有太在意。我几乎听不懂他说的中文，因为他有很浓的上海口音，不过他只和那些不会英语的人说中文，而在二十世纪最后十年里，这种人在美国并不多。另外在1990年代，研究人员也不怎么去中国。至少我从1988年起就没再去过中国，直到2000年以后。

在普林斯顿的学术训练期相当长——从入学到博士生候选人资格考试需要三年时间，因为我们不仅要学习日语，还要学习第二门欧洲语言——但在某个特定时刻，如果你真想要做，就必须要把自己当作一名未来的艺术史家放手一搏，即必须去相信你自己的眼光和艺术史判断力，这是个生死攸关的决定。在那之后你就再也不能回头。

我的博士论文差一点就做了陈洪绶（需分析整理庞大的作品体系，要考虑大量真伪问题；这是一个极具吸引力的题目，由画坊延伸至版画印刷制作等实践，堪与伦勃朗媲美），但最后还是转到了赵孟頫——中国艺术史上最具有争议的艺术史家之一。要在三年内完成这项研究相当艰难，可能也算创下纪录，因为那时候大多数博士生需要更长的时间。但正如我对自己指导的学生所言：只有一种好的博士论文，就是完成了的博士论文。

总的来说，我在普林斯顿的博士生涯充满惊喜且相当充实。虽然其他大学很难拥有像普林斯顿那样的资源，但我还是会尽力将那种经历中的某些东西，传承给我在伦敦大学亚非学院（SOAS）指导的博士生们。我很看重他们这个集体，因为他们是我助力栽培的未来研究者。

《蒙古世纪：元代中国的视觉文化（1271-1368）》，生活·读书·新知三联书店，2024年1月

澎湃新闻：本书在副标题中采用的“视觉文化”（visual cultures），它是一种怎样的研究方法范式？

马啸鸿：“视觉文化”这一概念有几方面的作用。首先，如果你愿意退后一步，以“视觉文化”审视整个时期的艺术，你就能超越任何单一审美媒介或形式的主导性，比如书法或绘画，这些媒介或形式可能很容易被语文学（philology）所引导；你会将其研究范围扩展到所有媒材，包括墓室壁画、版画、陶瓷、玉器，等等。这种文化平等化力量令人耳目一新，它促使我们思考艺术家和创作过程，关注艺术作品中所体现的物质性和触感，以及不同媒介之间的相互关系和媒介间性（intermediality）。例如，我们探讨哪些图像会在不同媒介间转换，这一转换是如何发生的，何时发生的，又是通过谁的手进行的。这也削弱了语文学这种研究方法的普遍性乃至排他性，有助于验证其他被历史低估的知识领域和知识生产模式（如物质性、视觉性、空间性和触感性），它们在中国传统学者精英的著作中并未得到充分讨论。

这段时期的各种分层社会群体也是如此。长久以来，我们习惯于从被剥夺权利的南方儒家士人的角度，来欣赏元代艺术史的故事。现在，是时候考虑艺术在其他群体中发挥的社会能动性（social agency）了，他们可能是在政治上更具影响力的观看者和参与者：包括蒙古人、色目人、北方人（“汉人”，也包括女真人和高丽人），以及南方人（“南人”），更不用说皇室、使节、商人、来自大

元汗国和大蒙古国疆域之外遥远地区的访客和旅行者，还有女性。当所有这些元素加在一起时会发生什么？这就是为什么“视觉文化”（visual cultures）是复数形式（至少在英语中是如此）。可惜的是，当翻译成中文时，这种复数形式有点丢失了——将“cultures”译作“文化们”听起来有点奇怪。

对我来说，视觉文化这种方法，实际上讨论的是艺术品在特定文化语境中的社会能动性：想想盖尔“艺术与能动性”的理论和方法吧（Alfred Gell, *Art and Agency*, 1998），只不过它是运用于艺术史中，并借助了图像学和物质文化研究的方法。在中国艺术史中，“过去”即使不是艺术创作的核心，也常常被认作重要因素（如“复古”等），但在“视觉文化”中，过去本身并不是那么重要（例如远不如在“追根溯源”或目的论的历史思维模式中受重视），“过去”只有在当下被引用、表现或重演时，其价值和力量才得以凸显。赵孟頫在这方面的价值实际上被低估了：凭借他对过去的百科全书式的了解，他可以将中国绘画的全部要法运用到自己的艺术中，并通过在新作品中援引和复现过去的形式达成这一点。与此同时，在同样的作品中，他还创作出与同期广大社会群体直接相关的绘画题材，鞍马画就是一例，他以一种引人注目的方式，吸引了除他的南方同仁以外的其他社会群体的兴趣。他比几乎所有的中国艺术家都更了解蒙古人生来就是骑马射箭的好手，做梦都想出去打猎。

蒙古时期的断代问题极其困难复杂，更不用说艺术上的断代了。现在的普遍看法是，“大元”的意思就是“大”（即“大”和“元”都表示大），“蒙古大元国”或称“大元蒙古国”中的“大”就取此意。因此，尽管忽必烈在1271年才引入“大元”这个“王朝”或汗国名称，该名效仿了契丹人建立的大辽和（半游牧的）女真人建立的大金（也许还有党项人建立的大夏）的游牧模式，但这个名称可以追溯到1206年，当时铁木真成为成吉思汗，统一了蒙古诸部，实质上已建立了大蒙古国。

从近期的学术研究中可知，研究人员尝试通过一种特殊的命名方法来解决早期元朝没有特定名称的问题（除了称之为“大朝”），这个没有名称的时期（此说法遵循了一种逐次更迭的“天命”历时性模型）始自1206年，终于1271年（或1279年，如果认为南宋在那时才丧失“天命”的话），被学者们称之为“早期蒙古时期”。或者，他们将广泛意义上的（拉丁文：in sensu lato）元朝定义为从1206年延伸至1368年的时段。在任何时期划分中，铁木真在1206年成为成吉思汗无疑是一个重要时刻。同样，1368年也是一个关键时刻，那一年，由于蒙古内部的冲突，蒙古人在中国退回到了今天的内蒙古地区，而非草原地带——尽管对于蒙古人来说，大元并没有在这一刻结束，而是作为所谓的北元继续存在。忽必烈的统治期显然十分重要，它始于1260年，就在不久前的1256年，统一的大元帝国开始分裂为四大汗国，而他的兄长旭烈兀在波斯建立了伊儿汗国这个大元的藩属汗国。

1295年，伊儿汗国在合赞汗的领导下接受了伊斯兰教。在这点上我们可以学到些什么呢？这是一个重要的日期。我还认为，14世纪20年代绝对是一个关键的十年，我想迟早会有人就这十年写出一本引人入胜的著作（也许我会）。14世纪20年代，有影响力的中国学者在这一体系中仍相对是局外人，但他们对蒙古大汗的王权赞不绝口。没有人能清楚地看到政治体制是如何承受压力的，他们也无法预料到，14世纪中叶的气候异常将给蒙古政权带来生存挑战。仅在几十年前，蒙古人就已经知道他们前所未有的世界帝国正在创造历史，这可见于14世纪早期拉施特（Rashid al-Din）受命编写的蒙古世界通史《史集》（*Jami al-Tawarikh*）。

澎湃新闻：您十分警惕“汉化”的历史叙事，指出也应该关注元代士人“胡化”的一面。汉化与胡化的进程是否有冲突、妥协？

马啸鸿：我对“胡化”一词的态度较为矛盾，援引这个概念只是为了表示汉化叙事的对立面，同时我始终对二元对立深表怀疑。在我看来，二元对立是有害的，它严重阻碍了任何一种细微的思考。我的理解是，直到明初，大汉族主义才成为一种主要的文化力量（参见欧立德 [Mark Elliott] 的研究）。但即便如此，我们仍很难知道此前的人们会如何理解这些概念（华化、胡化等），因为我们的历史视角会影响我们的判断。在现代学术界，“华化”一词的经典来源，是陈垣的著作《元西域人华化考》，这也令该词影响深远。当然，“胡化”这个概念在我们听来是贬义的，似乎它玷污了原本纯粹的汉文化或华文化（如果曾经确实存在的话）。

仅从一些交友关系和艺术合作中，我们就会发现元代人的生活更加复杂。赵孟頫就曾悼念过鲜于枢。1338年，奉朝廷之命，南方汉人揭傒斯和色目人康里巎巎合作，为蒙古官员竹温台（Jigün-tei）撰写、书丹碑文（《大元敕赐故诸色人匠府达鲁花赤竹公神道碑》），该碑近年被再度发现。碑的阳面是汉文（揭傒斯撰文，康里巎巎书丹后镌刻上石），阴面是回鹘蒙古文。这是一种妥协吗？蒙古帝国为什么要妥协？

想想居庸关云台那多语言铭文的日常性和复杂性吧。也想一想当时通行的国字八思巴文，它能用于转写多种民族语言，其形式看起来像汉文，却是拼音文字。我认为，八思巴文的重要性远超我们既有的认知，而且我猜大部分证据材料已毁于明初。考古证据表明它使用广泛，尤多用于书写姓氏。如果所有姓氏都用国字书写，可能会使少数非中国人更容易采用中国姓氏。也许它的使用情况有点像清朝所有男子都留有满洲式的辫子，只是它不带有父权控制的色彩。

居庸关云台拱门西壁铭文

如果我们想更多地了解“华化”和“胡化”——鉴于这很可能只是为了延续二元对立（总是有利于同一权力集团），其价值并不确定——不妨看看精英的通婚。色目人康里巎巎和任仁发（南人）是姻亲。我们还可以试想，在一个家庭中，若一位男性蒙古宗主拥有蒙古人、色目人和汉人妻妾，他们的孩子们是如何接受教育的？或者，若一个有权势的蒙古妇女嫁给本地的当权者，比如成吉思汗的三女儿与她的丈夫共同治理华北地区，这样家庭中的后代教育问题又是怎样的？居于扬州的意大利女子卡塔琳娜·伊利奥尼（Katarina Ilioni）之夫可能是什么样的人？元朝的政治、外交和商业精英在种族与文化上都是非常多元化的，但我们还没有提出过很多整体性的问题，比如在这样一个世界里，一个人是如何通过协商手段实现社会地位的向上流动，尤其是婚姻联盟（中世纪的一种和亲形式）所发挥的作用，它在蒙古人占主导地位的治国模式中至关重要。蒙古时期，以及契丹、西夏、女真甚至清代历史的挑战性在于，统治阶级中相对较少的一部分人，是如何在一个多样化、被赋予权力的二级行政机构的支持下，统治着远比他们多得多、占主体地位的汉人。

澎湃新闻：赵孟頫是您的主要研究对象之一，他“既被贬为降元叛夫，又被推举为一代宗师”，他个人的艺术成就有哪些特点？对后世文化有哪些影响？

马啸鸿：赵孟頫这样的人物在历史上并不多见。他是中国南方的一位神童，后来成为元朝的通才和政治家，这读起来真像一部带有主角光环的传记。是的，至少在他的早年，他似乎对公职生活深感矛盾，因为他还是刚刚被打垮的宋朝皇室的一名宗室成员。他发现自己难以忍受蒙古政权的一些（在他看来）恶劣至极的暴行，比如朝会迟到者将遭到鞭打。我们尚不清楚他本人是否也曾因迟到而受到鞭笞，但他成功地在那之后禁止了对朝廷官员的鞭责。

他也是一个非常引人注目的男子，其容貌“丰姿如玉”——任何人都能欣赏到这一点，包括称他为“神仙中人”的忽必烈。我认为，忽必烈想召他做男宠（catamite）的说法是不可能的。赵孟頫自幼丧父，主要由母亲抚养长大，这意味着什么？一些精神分析者可以对此展开研究。他也是一个有家室的人，这一点也很有趣：他是管道昇（可能是中国艺术史上最著名的女性艺术家）的丈夫，也是其著名后人的父亲和祖父。在其有生之年，元廷就已对赵-管家族青睐有加。1319年，赵孟頫的妻子可能是因脚气病去世，尽管御医已悉心照料。赵孟頫悲痛欲绝，不久后也离世而去了。能让我们这样谈论的伟大艺术家并不多。

在后来的艺术史中，任何深入研习书画经典名迹的人，都能在卷轴拖尾的跋文中寻见他的身影。在题跋中，赵孟頫通过自己开创性的批评实践，深刻地塑造了后世鉴赏家回应历史作品的方式。在古代名迹上书跋绝不适合怯懦之人：你将被高度暴露在历史的大舞台上。不过，赵孟頫在此却如鱼得水：他在题跋时得心应手、游刃有余，并以自身独特的风格影响着他人的行为。

赵孟頫并不是一位容易研究的艺术家，我已经花了很长时间来找译者，以充分翻译我关于赵孟頫艺术的专著（Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai's China, Hong Kong University Press,

2011) 便可资证明。我希望有人能胜任这项工作，希望能在2025年看到简体中文版问世。

赵孟頫《浴马图》（局部）

澎湃新闻：地震、洪水等“天兆”向来被视为上天的惩罚，元朝统治者有多重视“天兆”？他们如何处理和应对“天人感应”？

马啸鸿：“天兆”不仅仅是警告，宋徽宗就记录了众多来自上天的吉兆，这些祥瑞得以留存于《瑞鹤图》和《祥龙石图》等画作之中，但看看他的下场：他是“无能昏君”的典型。但是，后来又有哪个“无能昏君”成了伟大艺术家呢？像嘉禾（双穗禾）、真龙应时出现等瑞象，在元代也从未过时。至于地方和民间文化中，似乎大多数元墓里都仍然绘有（儒家）孝道图，其中许多都有天兆祥瑞，因此这种普遍的信仰体系是广泛存在的。

对于蒙古统治阶级来说，我们应谨记成吉思汗曾下令，蒙古人只应顺从苍天腾格里，它是宇宙中唯一的力量。对于地震或洪水等重大事件的深层意涵，过去之人的态度从轻信到愤世嫉俗无所不有，现在仍然如此。然而，只需亲身经历一次大地震，便足以动摇任何人的信仰。尽管如此，我更倾向于观察朝廷会如何处理、管控帝国的风险和异常情况，而相关证据可见于《饮膳正要》等助益于宫廷生活的手册，该书由忽思慧及其御医同僚们共同编著。

奇怪的是，与西亚和欧洲相比，中国没有太多关于14世纪中叶黑死病大流行的证据材料，但它对中国和内亚的人们必然造成了极大的破坏。对我们这些重视视觉和物质文化的研究者而言，“平话”（附图的戏剧文本）是另一个重要材料来源。纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆所藏《宦迹图》卷（或作于元末）的证据表明，大都的朝廷一直在尽其所能地继续处理国家的常规事务，直到最后都在参照成熟的、经过验证的治理模式。

澎湃新闻：元朝统治者和士人如何看待中国传统的道德题材以及经典学说？建立奎章阁学士院有何用意？客观效果如何？

马啸鸿：我常常在想，若仅凭残存于主流经典中的内容，我们了解到的元朝形象将是何等偏颇。通过板仓圣哲策划的宋元绘画展览，我们得以窥见保存于日本的中国和元朝艺术，它们展现了一种截然不同的视角，这种视角是未经明清学者组织编选或策划过的，因而更能体现跨文化的联系，例如禅宗的五山制度（Chan/Zen Gozan system）就反映了这点。

如果你观察与元朝宫廷相关的传世艺术品，便能发现其中蕴含着某种特定的美学趣味，如强调精湛的技艺和丰富的质地，但这不应被视为全部。即使加上考古发现的内容（其往往保留了更多地方或乡土艺术传统），也不能完全矫正那种既有印象。当然，中国的道德主题和古典学说对元朝统治者十分重要，这不仅是因为他们好奇心强、从本质上重视学习，还在于它们的间接效果，因为其对协助制定与执行政策的士大夫和其他人意义重大。奎章阁似乎是一种宫廷沙龙，是一种让蒙古皇族、汉人和色目人朝臣参与游牧文化的方式，即在宴席、宴会和其他权力集会上将宫廷事务与享乐混为一谈。现在，这些活动已经从战场和猎场上华丽的皇家帐篷区，转移到了京城寺庙和宫殿的建筑环境中。

奎章阁学士题跋

公主祥哥刺吉，是14世纪20年代这种新型社交聚会的先驱人物（参见陈韵如在台北策划的展览“公主的雅集”），但在我看来，她的作用尚未得到充分认识。如果观察她的藏画种类以及她委托王振鹏绘制的作品，我们就能感受到她通过文化活动追求的更广泛的使命。王振鹏《伯牙鼓琴图》以朴素的墨线描绘了一个古老的典故，其自然主义的表现手法令人印象深刻，是一幅精彩却又富有争议性的作品。我曾论证过，这是她通过自己的方式，向所有声称对蒙古治下中国伟大文化未来关心的人，

无论是蒙古皇族成员还是汉族人，提出了一个尖锐的问题：你们将如何维护和传承文化的精髓？这种对文化的关注，在本质上究竟会产生怎样的深远影响？

元朝末代可汗的长期统治所暗示出的表面上的稳定，也是个令人费解的问题。这是一个矛盾的现象。一方面，我们知道在14世纪四五十年代前后，国家很难应对洪水、瘟疫和其他方面所引发的挑战。另一方面，以景德镇为中心的跨亚洲文化事业正在蓬勃发展——毕竟这是青花瓷业大放异彩的时期，它也是有史以来最经久不衰的文化品牌之一。这里的关键在于艺术的能动性，以及我们用来解释艺术的溯因逻辑模式：艺术作品如何改变或维持人们的行为与态度，又是谁有权制定这一发展方向？

澎湃新闻：青花瓷这个“全球品牌”是怎样兴起的？它体现了元朝怎样的文化特征？

马啸鸿：这个问题触及了断代难题的核心，即我们如何构建并从历史角度定位元朝。关于青花瓷如何出现这一问题，存有不同观点。（问题：钴料来自波斯吗？是谁将钴料和技术带到景德镇的？）我确信，随着考古学不时揭示出更多证据，我们还可以期待更多的颠覆性发现。目前，研究中国陶瓷的学者强调青花瓷在技术上的“中国性”。实际上，你可以找到一些元代早期的陶瓷，它们从各方面来看都像青花瓷器，而且这些瓷器的年代都早于1323年的新安沉船，这是一个重要的分界点，因为新安沉船上没有青花瓷器。想一想磁州窑产品、以铁料而非钴料绘制的瓷器、带有刻花和模制装饰的青白瓷。我们能在没有钴蓝彩绘的青白瓷上看到模制装饰物，例如都柏林所谓的“丰山瓶”（Fonthill vase, National Museum of Ireland），据说在1338年就已经到达了欧洲。需要注意的是，磁州窑产品的装饰反映了蒙古长期统治下的北方品味，而枢府白瓷和景德镇白瓷则是为了官方用途。

让我感到惊奇的是，在景德镇瓷器不使用钴蓝的这一“阶段”（即1323年左右，大约持续到1338年）不久之后，我们就发现了质量极高的青花瓷器存在的明确证据，且分布范围非常广泛，从景德镇附近（例如大维德花瓶）跨越了整个欧亚大陆，明显由陆上和海上的“丝绸之路”均有分销。这种高品质的生产，以及通过已建立的基础设施、沿着既有网络迅速广泛的分销，共同体现了蒙古文化事业的整体框架。我曾半开玩笑地提出，西方世界称之为“中国”（China）的青花瓷，其实更应称作“蒙古”，因为是蒙古人将其打造成了全球性的品牌！

青花瓷故事，是我为2027年在伦敦皇家艺术学院策划展览的核心主题，该展由我与波斯文化学者苏珊·巴巴伊（Sussan Babaie）教授共同策划。在这次展览中，我们将把青花瓷的突然出现置于中世纪的全球背景下探讨，并以大量学者的研究成果为基础，如已故的约翰·卡斯韦尔（John Carswell）的《世界范围青花瓷》（Blue and White Around the World）一书。

元代青花瓷供瓶

澎湃新闻：内藤湖南提出的“唐宋变革论”影响深远，亦有学者提出“宋元变革论”以及“元明鼎革”。从文化的角度看，您如何看待元代与前后朝代间的变革与延续？

马啸鸿：无论您所说的是唐宋变革还是元明鼎革，都仍然局限在历时性（“纵向”）的历史模态中。如果不考虑其他可能的历史层面和相互作用，这种模型很容易接近于目的论或决定论——想想我们听闻的那些陈旧论调，比如某个民族或文化拥有多少千年的连续性或同宗关系，不一而足。如果“大元”确实指的是横跨欧亚大陆的整个蒙古帝国，或即使它只是位于太平洋沿岸的这个国家的主要汗国，那么就需要某种共时性或横向模型的平衡，以认识到元朝并非孤立存在，而是作为唐—辽金宋—元，或辽金宋—元—明，这一历史过渡链中的一环，体现了其在更广泛的政治形态中的嵌入性。

这正是全球中世纪历史思维（global medieval historical thinking）的真正价值所在，因为它能够打破当前民族主义叙事中关于“想象的共同体”（正如本尼迪克特·安德森所言）中过于简单的主张。然而，全球主义思维本身也存在问题，例如，扩散模型（diffusion modelling）过于简化地处理文化和其

他差异，过度均质化；而比较模型（comparative modelling）则变得二元化，并且只有通过人为暂停时间的流逝才能运作。这就是“交错的历史”（crossed histories）以及随后的“纠缠的过去”或“纠缠的历史”（entangled pasts/entangled histories，注意“历史”的复数形式）所关注的焦点，它让我们不仅能接受，而且是真正拥抱历史的混乱复杂，以及这种复杂性如何依赖于我们自己的研究语境，或与之相互交叠。

我对“恢复性正义”（restorative justice）这一概念作为研究方法也持认同态度。它已被用来处理西方殖民主义的遗留问题，以及跨大西洋的奴隶贸易问题。至于艺术史领域，我们应该记住基思·莫克西（Keith Moxey）的“视觉时间”（visual time）概念，其中线性时间的建构（例如历时性模式）被拆解，而这一过程赋予了艺术作品以能动性，使它们能够以无数其他复杂的方式构建时间（或者更准确地说，多个时间，times），包括再现（re-presentation）、并置（juxtaposition）、推断（abduction）、断裂（disjunction）或递归（recursion），等等。递归是我深感着迷的一种概念（也许这剂解药能对抗强加于人类身上的平庸）：生物学上离我们最近的灵长目动物虽然具备递归思维的能力，但显然只有人类能够将其运用到更高层次。既然在世为人，而不是有情感能力的倭黑猩猩或没有灵魂的机器，我们不妨学习一下递归思维。

关于上述问题中的历时性模型，一些历史学家喜欢将王朝政权归纳为宏观历史组块，因此你会读到，“元明”或“元明清”被归为“晚期帝制中国”的一个单元，同时你也会读到所谓的中期（Middle Period，10至14世纪），这也被视作一历史组块（见伊佩霞 [Patricia Ebrey] 与黄士珊合编的《中期中国的视觉和物质文化》，Visual and Material Cultures of Middle Period China）。由唐至宋无疑是一知识和社会转型（想想包弼德 [Peter Bol] 对“斯文”这一概念的精妙论述），但在我看来，这种转型主要是与宋代早期相关，例如它在某种程度上取代了辽、西辽、夏、金以及早期蒙古时期的文化。从物质文化的角度来看，自12世纪初、当宋朝接受成为女真的从属国之后，宋作为一个地缘政治力量的影响力到底有多大？可以想象，在区域势力中，宋朝的政治地位是很难再恢复了。

至于14世纪后期及以后的情况，我认为明史学者需要在未来对那个时期蒙古人的遗产做出持平的评价。土木堡之变影响深远。我关注的仍然是蒙古人的全球野心，这不是一个仅仅局限于“中国”本土地区的问题。

我目前的兴趣，是在“中期”的时代背景下，探索蒙古在东北亚地区崛起之前的情况。虽然蒙古人贬低在他们之前出现的游牧民族和半游牧民族（契丹人、回鹘人、党项人、女真人等），但蒙古人一定是通过征服和同化这些民族而变得更加强大的。他们与这些民族在文化上的共通之处，远多于他们所征服的定居民族。这些游牧民族（和半游牧民族）已经学会了如何在长城地区管理庞大的定居人口。我的感觉是，在新出现的中古史修正主义观点中，南宋王朝可能会受到冲击：在地缘政治上，它可能并不像我们所认为的那样完全处于中心地位或具有重要影响。想想南宋产生的艺术作品，它们得益于深厚的实证知识，却根植于怀旧和柔弱的词藻之中。

澎湃新闻：您在文中的诸多例证都体现了元代“多元文化特质”的一面，然而这套框架能否全盘用于元代艺术的研究？其有效性范围在何处？

马啸鸿：这里的问题是，如果我们对这一时期采用一个整体的蒙古美学框架，会发生什么情况。举例来说，如果你观察这一时期的玉器，就会发现很难将它们精确地断代到一两个世纪内，无论它们出现在定居民族（“农耕”）或游牧民族（“草原”）内部，还是介于二者之间，情况均是如此，因而这很好地说明了文化的连续性。你看到一件玉器，就会说“这是宋元时期的”，再看另一块，就会说“这是金元时期的”。耐人寻味的是，金和宋的不同足以让我们给它们贴上独特的标签，但“元”这个称谓却能同时涵盖金和宋的美学，又能自成一派。其原因何在？“元”继承了金、宋两代的美学，或者更确切地说，是“元”挪用了金、宋两代的美学，但它是在一个整体美学框架下并行做到这一点的，而这个框架在此基础上还提供了更多。这个整体框架是“多元文化”（multi-cultural）吗？我不知道这个词是否恰当，也许现在更流行“跨文化”（trans-cultural）。无论如何措辞，我们都不习惯处理像蒙古这样的世界帝国的美学（这样的帝国太少了）。我们被灌输了太多现代民族国家的美学，以及民族国家所谓的排他性或独特性，而这两种美学都是“想象的共同体”的产物，至少对人类学家来说是这样。这

又回到了汉化叙事上来。你可以看着这些标有“宋元时期”“金元时期”的玉器，然后对着想象中的元代部分说：“这里有中国的影响！”但这样就如同井底之蛙，看着天空却称之为宇宙。

澎湃新闻：在您看来，元代文化在今后的学术研究中还有哪些值得开发的领域？

马啸鸿：目前我的感触是，我们应该更仔细地研究那些主要藏于全球各地博物馆和私人藏家手中的元代物质文化遗产，与在大元汗国地理范围内（狭义上指东北亚和东亚）的考古发现进行对比和匹配。然而，艺术市场有时是一个充满压力和争议的领域。考古报告的发表有时相当缓慢，而且在发表内容上也会有所选择。在识别和公布其蒙古时期藏品的全貌方面，一些博物馆仍有很长的路要走。我相当敬佩傅熹年的工作，他积极捍卫了那些在历史上被误归的蒙古和元代艺术品。我们需要更多这样的努力！

同时，我们应该将元代地理范围内的发现，与蒙古治下其他文化区域、或者蒙古在整个欧亚大陆势力范围内的证据联系起来。这就要包括蒙古人也曾到过的东南亚，甚至北非的马穆鲁克政权。在苏联时代，现今的中亚民族国家并没有太关注过所谓的蒙古“帝国时期”及其遗产的历史，但这种情况可能会随着时间的推移而变化。西亚和南亚，尤其是波斯帝国和德里苏丹国，也应该被考虑在内。目前乌克兰东部正在进行俄乌战争，这使得西方学者几乎无法与俄罗斯同行开展任何形式的学术合作，而中国学者却可以与俄罗斯学者自由地进行学术合作，并能前往通常禁止西方学者前去的地方，比如伊朗。我知道，如果说这类冲突减少了批判性研究的可能性，进而影响了我们对人类状况更深层次的理解，这不就是明摆着的事吗？不过我还是说说吧。我们都希望能够像马可·波罗、伊本·白图泰、汪大渊、拉班·扫马和其他许多人那样，以自己的方式和目的在元朝广泛地游历；在我们自己的视觉空间和视觉时间里，开展我们自身当代版本的“目击者历史”研究。

陈韵如在台北策划的“公主的雅集”特展颇具开创性。它让我们注意到蒙古皇族女性的所扮演的角色，而这一角色在历史上长期被低估，且至今仍未得到均衡的研究。安妮·布罗德布里奇的著作《女性与蒙古帝国的建立》（Anne Broadbridge, *Women and the Making of the Mongol Empire*, 2018）和布鲁诺·达·尼科拉的《蒙古帝国时期伊朗地区的女性》（Bruno Da Nicola, *Women in Mongol Iran*, 2017）为我们提供了范例，也显示出大蒙古国东部地区研究的空白所在。一旦我们开始以这种方式探讨主题，就会出现许多有趣的交叉点。在我看来，在大元汗国和波斯伊儿汗国内部，蒙古皇族与佛教的交集问题，或许还有性别议题，均充满了研究的潜力，也都是视觉艺术中的证据可以带来深刻洞见的领域。

令人鼓舞的是，现在有学者开始崭露头角——其中一些是我指导的博士研究生——他们能掌握范围极广的语言门类，而这在近年愈发常见，充满潜力。我预计未来的研究者将具备英语、汉语（及相关语言）、波斯语，或许还有阿拉伯语、蒙古语或俄语的语言技能。但对作为蒙古帝国艺术史学者的我们来说，更重要的深层挑战在于：要达到一种基本应用水平的视觉素养，以及建立在深厚学科知识基础上的图像学技能。我们是否能够达到与大蒙古帝国广阔的地理范围和文化复杂性相匹配的视觉素养，以适应蒙古文化与被征服的文化以及边缘地区之间复杂的、交织的相互影响？我们能否渴望具备像那些蒙古可汗与可敦一样的视觉素养？

责任编辑：韩少华

图片编辑：张颖

校对：施鋈