



Article scientifique

Article

2020

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

-----

-----

Nobs, Virginie; Wei, Lia

### How to cite

NOBS, Virginie, WEI, Lia. . In: Guoxue xuekan, 2020, p. 23–36;143.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:166185>

# 重现过去:从古代到数字时代复制技术的演变以及其相关问题

[意]魏离雅 [瑞士]维吉尼·诺布斯 夏可淳译

**【摘要】**这项研究是日内瓦大学古典考古学会与中国人民大学历史学院考古文博系合作展览项目的一部分,旨在比较古代中国和古代地中海的复制传统。复制行为使形状、物体或主题能够在人类活动的不同领域之间传播,从而导致价值观的改变。本文从跨文化与跨历史的角度,对古代中国和古代地中海的复制品价值、复制品的传播历史以及它们在数字时代的演变作用进行探讨。这种比较史学视野下的复制现象将被追溯至两种文物:古典时代的雕塑和中国古代的书法。虽然这两个领域可能看起来相距甚远——雕塑的具体化与模型化VS书法的线条性与灵活性——但是把它们带到我们面前的复制现象,遵循着平行和相似的路径,正如我们将会证明的那样。在不同的时空,复制行为不仅是复制一件物品,还是从其原始背景、意义和功能中提取出来,然后根据不断变化的社会、经济或宗教需求而对其进行重新评估。本文探讨了有2500多年历史的复制过程,而在21世纪的今天,新技术的发展使文物得以非物质化和更广泛地扩散,为不同艺术形式的比较研究开辟了新的视角。

**【关键词】**复制 石膏模型 拓片 物质遗产 非物质文化遗产

## 一、引言

### 1. 日内瓦大学——中国人民大学合作项目

本文由“复制的力量”展览的策展者共同撰写。第一部分介绍了展览的制定背景和概念——脱离技术的比较练习,接着给出了复制的定义,并对这一现象作了历史性概述。<sup>①</sup>

“复制的力量”展览为日内瓦大学(UNIGE)和中国人民大学(RUC)长达三年的合作画上了圆满的句号。这次合作由中国人民大学历史学院考古文博系系主任魏坚教授及日内瓦大学古物科学系古典考古学主任Lorenz Baumer教授主持,是“中瑞考古研究项目-欧亚丝绸之路文化交流(2018-2020)”联合种子基金项目的一部分。该展览还介绍了这一跨国合作项目的阶段,即将于2021年由日内瓦大学主办的“艺术与技术”会议。

除了以下详细介绍的日内瓦大学—中国人民大学合作与展览项目之外,这篇论文也是更广泛意义上中国遗产跨历史调查研究项目的一部分,即2019年7月在中国人民大学举办,由Lia Wei(魏离雅,中国人民大学历史学院考古文博系)和Michael Long(剑桥大学社会人类学系)共同组织的国际会议“中国物质文化遗产的理论化”,展览项目“复制的力量”随后在其第4部分“真实性:复制技术和伦理学”中进行了讨论,参加的有Lorenz Baumer教授、杭侃教授(北京大学考古文博系,山西大学)、宋向光馆长(北京大学考古文博学院)、贾铁英馆长(中国人民大学博物馆)和郭豹馆长(北京石刻艺术博物馆)。

起初,日内瓦大学——中国人民大学合作项目意在探索文化交流事件,在公元前500年至公元500年之

<sup>①</sup> 本文第二节第二部分和第三节第二部分对书法与拓印技术“古典传统”的形成进行了历史考察,这是Lia Wei和Michael Long所撰写文章的一部分,该文章题为“‘Entexted Heritage’: Calligraphy, Rubbings, and the (re)Making of Tradition in Contemporary Chinese ICH”,将于2020年发表在由Florence Padovani和Guillaume Dutournier主编的*China Perspectives dedicated to Chinese ICH*特刊上发表。

间,文化交流是通过直接从地中海地区进口或直接进口到地中海、还是通过影响和风格、技术的借用,留下物质线索。然而,研究之旅带来的却是欧亚大陆交流中不可弥补的复杂性,以及从考古现实之中观察到的结构差异和相似之处:帝国征服、边疆、农业和游牧生存模式、石头或木制建筑。对考古遗产的诠释和保护,也是我们讨论的重点。

因此,我们的总方向必须在文化“灵活性”方面取得进展,对于比较方法,两队都必须扩大其目标。复制技术似乎是研究文化内部及跨文化传播、扩散与模仿的极好方法,而不是模糊的“影响”概念或往往过于刻意的“借用”术语。

## 2. 复制的力量:展览

参与中瑞合作项目的研究人员和学生迅速察觉到他们所发现的文化之间的相似之处。当考古学家从事对人类生产的分析和理解时,他们正在追踪文化的特殊性和共性。在缺乏对使用和生产背景十分准确了解的情况下策展团队选择了一种新颖的方法,对物质文化类别进行简单比较。按照比较方法,是把重点放在一种现象上,而非某一类材料。复制包括详细阐述一项技术(或掌握一项技能)来制作与其模型类似的艺术品。

“复制的力量”展览探讨了东、西方对复制品的感知、构思和接受。每个主题将由中国人民大学的团队与其在日内瓦大学的对应团队在对话中同时处理,每个从一个相似的研究环境中发展而来的例子,都最终形成两种不同文化背景下的两种平行分析。展览用英文、中文和法文三种语言设计和编写,以便于国际观众的接受。“复制的力量”的新颖之处还在于策展者愿意展示过去的作品和同等水平的复制品。

生产和复制的对象和技术是专题展示的核心。它们也将会是“艺术与技术”会议的主题,通过考虑它们的功能和价值,对复制进行语境化。这一社会学视角将复制观念的历史性发展推进至当代。

几个世纪以来,著名艺术作品或原创文本的复制品一直主导着技术和知识的传播。作为“无声的文化代理人”,复制品对审美规范的形成产生了巨大的影响。新技术的发展,使非物质化复制得以无限扩散,这是漫长历史进程的最后一步。这个展览将展示从古代到现代东西方复制的历史。

在中国古代,与复制行为有关的词汇主要来源于在纸上复制作品,尤其是书法作品,以及将书法作品以石碑的形式转移到石头上,并通过一种有时作为一种形式或原型印刷的技术——拓片进行传播。真实性、传播和保存的定义也与写作世界以及文本和文学实践密切相关,这也在我们这样的比较工作中成为至关重要的一个方面。同时,在古典的地中海世界中,词汇限定的复制过程及其结果对于所有类别的作品都是一样的。

今天,记录和复制技术的民主化使人们能够思考未来的角色,即复制在遗产保护方面所发挥的作用。从原件进行非侵入性复制的可能性发展迅速,多亏3D打印机的存在,非物质化的复制得以在保留其分辨率的情况下,立刻传播并以不同的比例进行复制。因此,复制似乎非常尊重遗产的完整性,数字人文科学也将在未来的领域发挥越来越重要的作用。

复制的定义和术语如下:

复制:尽可能精确地复制一件艺术品。

复制品:在作者的指导或同意下,由作者复制的有或没有变体(如尺寸/比例尺)的艺术品。

重现:原作或部分或完整的复制,由不同的过程和不同的支持进行。

原创:作者的直接创作。

赝品:非原创,为了美观而进行模仿,假货、假发、或凭伪造来诈骗的物品。

## 二、复制与理想的实现

为什么我们需要复制一件艺术品或原稿?

我们如何选择这些过去的作品,从哪些作品中我们可以保留精确的记忆?

东西方选择的标准是否根本上不同?

下面我们将以一种比较的方法提出这些问题,从而揭示古代中国和古代地中海之间惊人的相似性,并将两者与当代世界联系起来。复制技术在建立古典传统中的作用也将在两个核心文化领域进行研究:西方的雕塑与东方的书法。

### 1. 杰出的作品:古希腊和古罗马的雕塑复制品

在古代和古典时期(公元前8世纪至公元前4世纪)的希腊城市中,复制现象是边缘的,仅限于某些特定的情况。在这些人当中,我们可以提一下哈尔摩狄奥斯和阿里斯托革顿(Harmodius and Aristogeiton)这两位雅典公民的雕像,他们在公元前514年,为了建立民主的政治制度,杀死了当时的雅典暴君庇西特拉图(Peisistratos)。<sup>①</sup>

在不涉及历史细节的情况下,文献资料显示,雅典公民决定将发动袭击时的这两个人物当作一个整体来表现。这两尊青铜雕像是由著名的雕塑家安特诺(Antenor)制作而成,并很快成为雅典的标志。波斯战争期间,波斯国王薛西斯(Xerxes)洗劫了雅典,他带着这两件雕塑回到波斯。这些青铜器再也没有返回希腊,雕塑家克里提奥斯和内西奥特(Critios and Nesiotes)于是制作了第二组雕像(不同于第一组)以取代第一组。<sup>②</sup>第二组雕像在雅典广场展出,从公元前477到476年,这里一直是雅典的经济和政治中心。由于这第二组雕像获得了巨大的成功,直到罗马时期结束,它们被大量复制,尤其是通过使用石膏模型然后铸造成青铜复制品<sup>③</sup>,这样的模具可以非常精确地复制原件。委托并获得这组复制品成为了赞助者对其支持民主政治制度的一种肯定。这些赞助者通常是国家,而非个人。复制的行为在这里代表了赞助者对政府制度的支持,而复制本身也成为新自由的象征。

对古代物品的兴趣从古希腊时代就已经存在,作家修昔底德(Thucydides)证明了这一点,他开启了重新定位德洛斯岛(Island of Delos)古墓及分析其物品的工作,观察者们于是得出关于这些物品以及死者的年代和文化起源的结论。<sup>④</sup>在罗马,对古代艺术作品的兴趣与对希腊文明的迷恋直接相关。为什么原始希腊雕塑如此出名?答案来自于他们在作品构思过程中所追求的和谐。事实上,尽管希腊雕塑看似精确地模仿现实,但它实际是依照严格的数学原理而成,尤其是“黄金比例”理论。波留克列特斯(Polykleitos)以“规范”的名义,将这些关于雕塑的原则理论化。<sup>⑤</sup>除了各种专著之外(《规范》是其中最著名的),希腊工匠和艺术家们还可能会使用参考书。然而,希腊工艺世界的运作给艺术家和工匠们追求形式的和谐留下了充分自由。

第一批带至罗马的希腊作品,是于公元前2世纪末,由最著名也最有权力的罗马将军从希腊与东方的军事战役中归来后带回的。<sup>⑥</sup>与此同时,第一座观赏性花园同样是为将军们设计以便他们享受“悠闲”,这既是

① Azoulay, V. 2014. *Les tyrannicides d'Athènes : Vie et mort de deux statues*. L'univers historique. Paris: Seuil. 一种比较方法的尝试,参见: Tanner, J. 2018. "Picturing History: The Ethics and Aesthetics of Tyrannicide in the Art of Classical Athens and Early Imperial China." In Allen, D.S., P. Christesen, P. Millett, and P. Cartledge (Eds.) 2018. *How to do things with history: new approaches to Ancient Greece*. New York, (NY): Oxford University Press.

② 对于这组雕塑,有关“复制与原创”的讨论,参见: Rolley, C. 1994. *La sculpture grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle*. Les manuels d'art et d'archéologie antiques. Paris: Picard: 330-332.

③ Landwehr, C. 2010. "The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies." In Frederiksen, R., and E. Marchand (Eds.) 2010. *Plaster casts: making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*. Transformationen der Antike 18. Berlin, New York: de Gruyter: 35-46.

④ 参见: Jockey, P. 1999. *L'archéologie*. Collection sujets. Paris: Belin: 19-21.

⑤ Rolley, C. 1999. *La sculpture grecque. 2: La période classique*. Manuels d'art et d'archéologie antiques. Paris: Picard: 26-53.

⑥ 关于对罗马征服的总结,参见: La Rocca, E., Parisi Presicce, C., Lo Monaco, A., 2010. *I giorni di Roma. L'età della conquista*, Skira: Milano: 148-151.

们当之无愧的休息,也是为了显示他们的富裕和权力。<sup>①</sup>当这样的艺术作品被取代时,物体的自然属性便不如它在他人眼中所做的陈述重要。在希腊人的世界,雕塑被束缚在避难所和公共纪念碑之中,而罗马人将这些作品占为己有,并在他们的花园中展出,把以前的公共财产私有化。换句话说,当希腊人为它们的政治意义而复制艺术品时,罗马人则对它们因古老而稀有赋予的经济价值更感兴趣。

对维勒斯(Caius Licinius Verres)的审判<sup>②</sup>,我们可以从他的指控者,作家兼政治家西塞罗(Cicero)的论点中了解到,这是希腊古董品味发展的最著名的例子,这种品味有时会成为一种困扰。从公元前73年到71年,当维勒斯担任西西里的裁判官时,他从西西里的许多避难所和公民那里掠夺走最有价值的作品。<sup>③</sup>类似的审判,虽然涉及的掠夺数量不及维勒斯,但在公元前1世纪的罗马成倍增加。希腊原件越来越不容易获得,被掠夺的城市则越来越多地为反抗“掠夺者”而采取民事行动。正当此时,罗马的希腊作坊或工匠开始仿制最受欢迎的雕刻作品,以应对日益增长的公众需求及日益罕有的希腊原件。

在这样的背景下,哈德良别墅(the Villa Hadriana)成为一种象征,促成了古典时期复制现象的爆发。<sup>④</sup>罗马皇帝通常在帕拉蒂尼山(Mount Palatine)上的宫殿来统治他们的帝国,这座山紧邻罗马市中心的罗马广场(即罗马政治生活的中心)。哈德良皇帝凭借他对艺术的热爱与他在帝国中的多次旅行而被铭记。他也被称为“希腊皇帝”(意思是喜爱希腊的人),因为他对希腊及其文化的方方面面都充满热情。在公元118年到138年之间,哈德良在罗马附近的古提布尔(现在的提维里,Tivoli)建造了一座华丽的新宫殿。这个占地60公顷的庄园复制了帝国最著名的建筑物,它们的原物已经有几个世纪的历史了,且都位于希腊和埃及(最后一个统治王朝,托勒密王朝,也是希腊人)。提维里的建筑都装饰着许多雕像,所有这些雕像,都是由当时最著名的大师用大理石复制希腊原件(大多用青铜所制)而成。因此,皇帝自己为建立一个最具美学价值的雕塑库做出了贡献。尽管我们现在已经知道这些建筑并不是原物的精确复制品,但与其他同类复制品相比,其中的一些雕像称得上是质量和精确度极高的复制品。哈德良的别墅通过展示他对已知西方世界的控制,来表达皇权。

罗马帝国的衰落导致了复制雕塑传统的终结。古代艺术作品的重新发现出现在文艺复兴时期,源于两种现象:地中海“学者”的旅行(如14世纪的Ciriaco de' Pizziccolli和Cristoforo Buondelmonti)<sup>⑤</sup>,以及古城尤其是罗马城市化的恢复,这导致了各种各样的古代作品被重新发现。古董的稀有性和珍贵性进一步增加了它们的吸引力,这引发了狂热的业余爱好者从罗马本土扩展至整个欧洲大陆的古董收藏热潮。

## 2. 中国书法“古典传统”的形成

在中国古代,临摹书法的行为始于某些事件,在这些事件中,将一个权威的来源作为官方的风格和内容制作模型,以供复制和传播。在历史文献中,关于临摹书法现存最早的记载可以追溯到公元175年,当时汉朝的统治者正在刻立《石经》。这些石碑坐落在洛阳皇家学院的外面,以宣传当时儒家经典和官方文书的标准化版本。据记载,为了复制经文,每天有一千多辆战车载着学者和学生前往首都,街道上车满为患。<sup>⑥</sup>这种早期形式的复制形式被称为临摹。虽然拓片的普遍使用只能追溯到公元6世纪,然而在一千五百年的时间里,它们仍然是唯一一种机械复制、把铭文刻在纸上的方法。石碑是拓印技术的焦点,它借用了拓印技术的功能,意在

① Cima, M., and Talamo, E. 2008. Gli horti di Roma antica. Quaderni capitolini 2. Milano: Electa and Häuber, C. 1991. *Horti romani. Die Horti Maecenatis und die Horti Lamiani auf dem Esquilin. Geschichte, Topographie, Statuenfunde*. Diss. Köln 1986. Köln.

② Cf. Cicero, *In Verrem*, 70 BCE.

③ Berrendonner, C. 2007. “Verrès, les cités, les statues et l'argent”, In Dubouloz, J., Pittia, S. (Eds), *La Sicile de Cicéron. Lectures des Verrines*, Actes du colloque de Paris 19-20 mai 2006, Paris: 205-227.

④ Adembri, B., 2004. *Hadrian's Villa Guide*, Electa: Rome.

⑤ 参见: Jockey 1999: 40-43. 他们都公布了旅行记录以及旅行期间的所见所闻: Ciriaco de' Pizziccolli, *Antiquarum Rerum Commentaria* and Cristoforo Buondelmonti, *Liber insularum Archipelagi*.

⑥ 参见范晔:《后汉书》卷六十,北京:中华书局,1971年。

保证文字的完整性。渐渐地,切割碑石的目的与它是否适合制作拓本直接相关。<sup>①</sup>因此,书法的复制方式影响了碑刻的制作,这一事实向我们介绍了书法传统的循环性。

拓片被证明是一种有效的载体,不仅用于传播雕刻记录,也用于手写书法,哪些由熟练的工匠重新临帖,以及哪些拓本被编入模范书法专辑——法帖,或是参考书。正是从这样一种经典倒溯的形式中,出现了所谓的“古典传统”:模仿两位手写书法的王者——王羲之(303-361)和他的儿子王献之(344-386)。<sup>②</sup>王羲之作品的真实性,虽然因其魅力与自然而备受赞赏,但在他死后几十年也仍遭到质疑。<sup>③</sup>在接下来的几个世纪里,评论家们的不断努力,揭示了围绕着王羲之笔迹之下挥之不去的焦虑<sup>④</sup>,而其自然的结构性,被朝廷所认可。因此,书法“古典传统”的基础建立在起源不确定的模型之上,这些模型由当地的政治力量来鉴定。

在南北朝(317-589)、隋(581-618)和唐(618-907)时期,书法的“古典传统”与二王体系得到了皇室赞助的支持。在唐太宗(626-649年在位)统治时期,它充当统一南北的工具。唐太宗将王羲之的所有现存作品或充公或购买,并宣称王羲之是有史以来最伟大的书法家<sup>⑤</sup>,以建立宫廷收藏。唐太宗让高级官员欧阳询(557-641)和虞世南(558-638)徒手临摹王羲之的“真迹”,然后将它作为皇家学校中贵族子弟的教学材料,也作为科举考试的一部分,使之成为政府精英的一个先决条件。由于这种公认的对书法经典的巨大贡献,欧阳询和虞世南自己也跻身书法家的殿堂,从“官方抄写者”转变为书法大家(Mc Nair 1994, 209)。

当战争蹂躏中原,王羲之书法的模板保存在南方宫廷的皇家收藏中。王羲之的风格继续作为帝国的标志,成长为“在书写上作为帝国持续占有、丧失和重建文化的最高象征”。<sup>⑥</sup>帝王的举措,如于公元992年编纂的淳化阁贴,汇集了皇帝、官员等人以及二王的书法作品。在许多场合,这本书有助于建立主流的书法准则。“古典传统”的先贤祠在接下来的几个世纪里不断扩大,以至于我们可以将其视为重要官员的目录,通过参照二王体系,每位作者都创作了更多的作品,这些作品使他们作为榜样的权力合法化。

无论如何,人们普遍认为,作为书法作品进入典范的先决条件,书法家需要以二王为参照物来定位自己,即使这种定位涉及一定程度的批评或创新。例如,颜真卿(709-85)的书法因其对二王“宫廷风格”的抵制而被宋代文人推崇:他对王羲之更具吸引力的风格进行坚定而正统的解读,这被解释为他正义的体现。<sup>⑦</sup>另一位德高望重的书法家米芾(1051-1107),以自己私人收藏的晋代作品为基础,恢复了王献之的书法地位(通常被认为不如他的父亲),从而与王羲之的传统风格划清了界限。<sup>⑧</sup>颜真卿作为儒家道德的一种范式被提出<sup>⑨</sup>,而米芾的手法则被视为大胆地将书法作为一种个性化表达的形式。另一种书法传统的古怪路径可以在宋朝皇帝徽宗(1082-1137)身上找到,与早期的统治者不同,他创造了自己独特的书法风格,被称为“瘦金体”。徽宗确实利用他强有力的地位,将他的书法作为全国的典范,或者作为一种宫廷风格。<sup>⑩</sup>尽管具有独创性,他的试验并没有改变“古典传统”,即由皇帝练习、收集和鼓励,在宫廷书法学院、官方文件、甚至是官员私人文学作品中传授的书法模式。正如该例子所说明的那样,甚至没有一个皇帝觉得他可以挑战古典传统的铁律。

① Starr, Kenneth. 2017. *Black Tigers: A Grammar of Chinese Rubbings*. University of Washington Press: 19.

② Ledderose, Lothar. 1979. *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton: Princeton University Press: 10.

③ Harist, Robert E. Jr. 2004. “Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period.” In Cai Zong-qi (Ed.), *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. University of Hawai'i Press: 32.

④ Kern, Martin. 2015. “Made by the Empire: Wang Xizhi's Xingrangtie and Its Paradoxes.” *Archives of Asian Art* 65(1-2): 127.

⑤ 参见房玄龄:《晋书》卷八十,北京:中华书局,1974年版。

⑥ Kern 2015, 132.

⑦ McNair, Amy. 1998. *The Upright Brush: Yan Zhenqing's Calligraphy and Song Literati Politics*. University of Hawaii Press: 135.

⑧ Ledderose 1979, 54.

⑨ Mc Nair 1998, 127.

⑩ Ebrey, Patricia. 2006. “Huizong's Stone Inscriptions.” In Bickford, Maggie and Patricia Ebrey (Eds.), *Emperor Huizong and late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics*. Brill: 261.

在法国学者 Yolaine Escande 对上世纪 90 年代中期之前关于书法研究的回顾中,她给出了一个关于正统书法的一般性陈述,其中值得研究和进入历史记载的艺术品必须具有理论维度,并且必须基于对评论家来说起到良好素材作用的文学或历史参考文献。<sup>①</sup>这样的艺术品不应该苛求技术/实践问题,且也不必实用,相反,它应该是有趣的,应该由“神采”而不是双手创作。“神采”一词是由理论家王僧虔首先应用于书法领域(公元 425-485 年)<sup>②</sup>,而自六朝书法第一次理论化以来,“神”就一直被强调要高于形式。据说这种神采符合装饰艺术所缺乏的更高的表现形式。这种区别导致了艺术和工艺之间的差异,后来由明代学者、艺术家和理论家董其昌(1555-1636)明确提出。董其昌将来自北方学派的职业画工和来自南方学派的学者艺术家进行区分,对中国美术史的解读产生了强烈的影响。<sup>③</sup>艺术家与“神采”的联系不同于视觉效果和仅仅具有“技巧”而缺乏精神品质的手工艺,这种联系甚至在今天仍然扎根于中国的艺术理论当中。书写中对物质文化根深蒂固的歧视依然存在,尽管如此,也仍然在自我参照的圈子中保持着书法传统。

### 3. 东方与西方的古典传统

根据上述对东西方平行发展的追溯,可以注意到以下相似之处:在古代地中海以及中世纪的中国,复制技术都促进了艺术生产核心文化领域的标准化。

在罗马的古代文物中,复制得以保存希腊雕塑中最受欣赏的作品。<sup>④</sup>然而,当希腊雕塑转变成装饰性的陈设时,即从最初放置在公共场所到为了满足罗马精英的社会愿望,它牺牲了它的第一个功能。

在中国古代,书法的“古典传统”的形成,围绕着在帝国收藏中被挑选并保存的几种范式,而忠实地再现这些风格的能力却制约着人们进入行政载体。“古典传统”的形成是通过一系列操作完成的,而且主要是以拓片的形式出现,手写书法可以追溯到帝王树立为“正宗”的碑文之中,之后由一代又一代的抄写者、书法家和官员对此进行评论和阐释。

在希腊艺术中,一个主题可以用不同的方式来表现,只要讲的故事是可以识别的,并且它的形式尊重当时的主要美学理想。在古代,风格已经是艺术家的自由问题,是西方艺术的基本价值。因此,一位艺术家首先创作的作品即为原创,当另一位艺术家创作主题相同而形式不同的作品时,将产生另一幅原创作品。一件复制品是一种在每一个细节上都还原原作的作品,然而复制者并不能体现自己的创造力。

在书法中,风格的形成是复制品(拓片)转化成模型时选择和传播的结果。中国唐代对“二王”的选择表明,三百年后王羲之被“封圣”时,并不需要他的真迹。在这样的传统中,真实性是一个可延展性的概念,“原本”仍然遥不可及,它只能在精神上而不是在物质上重现。在中国古代,政治和社会精英们伪造了书法传统的真实性,通过对古典艺术素材库的巧妙操控,形成了一套可以展示自己地位和博学、获得强大功能、被历史铭记的参考系统。

然而,在这两种文化中,社会精英通过推广和传播这些模范,在选择复制范式方面都发挥了重要作用,从而使他们能够跨越不同的文化环境。这种灵活性使复制能够根据其展示的环境和文化背景来采取不同的功能。

东西方复制传统的重要差异,导致西方艺术史学家在研究中国古代视觉艺术,尤其是书画艺术时,做出了独特的投射。特别是在 50 年代到 80 年代,文人的主要形象常常是非正统的纯艺术家形象,脱离了社会和经济

① Escande, Yolaine. 1996. "Perspectives et Limites des Recherches Récentes sur la Calligraphie et la Peinture." *Revue Bibliographique de Sinologie* 14: 232.

② 他在名为《笔意赞》的专著中写到:“书之妙道神采为上,形质次之,兼之者,可绍于古人。”另外可参见唐代书法家张怀瓘在《书议》中迥然不同的定义,在书法创作中,同样的“神采”被比作是植根于动植物中的生命力:“夫草木各务生气,不自埋没,况禽兽乎?况人伦乎?猛兽鸷鸟,神采各异,书道法此。”

③ Bush, Susan. 1971. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch' i-ch' ang (1555-1636)*. Harvard University Press: 174-175.

④ Catoni, M. L. (Ed.) 2008. *La forza del bello: l' arte greca conquista l' Italia*. Milano: Skira and Ridgway, B.S. 1984. *Roman copies of Greek sculpture: the problem of the originals*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

的偶然性,浪漫地将艺术视为休闲。<sup>①</sup>

20世纪90年代,我们花了一些时间将社会历史考虑在内,并从功能和意义的角度来认识中国书画的独特性。中国艺术中的真实性概念,以及中国毛笔艺术的非线性历史,不断地对过去的模式进行重新诠释和改造,构成了标志着21世纪的许多最基本的争论。<sup>②</sup>

可以说,通过对材料、工具以及技术过程重要性的深入理解,加之对文人艺术与日常生活对象之间关系的进一步认识,学术界已经逐渐认识到以前对艺术/工艺区别的误解。例如,受明代学者文震亨(1585-1645)专著《长物》的启发,柯律格(Craig Clunas)在其研究明代视觉文化的著作中,显然重新审视了某一时期的艺术创作,该时期经常被视为是手工艺生产和私人贸易的繁荣时期,并整合其广泛的视觉多样性和艺术财富(来自学者工作室的物品、家具、扇子、青铜器皿和其他古董、古代、伪造或应熟悉的工匠的要求而作的物品)。<sup>③</sup>

东亚艺术史研究的文化和视觉转向,与近几十年艺术史作为一门独立学科的发展相对应。从这些对艺术(或视觉文化)批评方法的共同立场出发,使雕塑和书法等核心文化领域(或古典传统)的比较研究成为可能。

### 三、复制技术与对过去的研究

复制技术在古典传统建立中的功能,在我们有关该问题的调查中,这一部分内容又往前推进了一步。在这里,现在成为“传统复制技术”的东西,将他们“内化”的美学原则投射到整个物质文化上。古代和现代被这个中间时期(欧洲的文艺复兴时期至现代,中国的宋代至清代)连接起来。在这种反射性的操作中,文化质疑其古典艺术素材库的来源,于是出现了其他艺术史。

#### 1. 关于文艺复兴与现代欧洲复制品的收集和研究

自文艺复兴以来,罗马古文物收藏的发展在当时是最丰富的,这吸引了欧洲君主,尤其是法国国王弗朗索瓦一世的注意和觊觎。<sup>④</sup>教皇们更关心保护罗马教皇统治时期的古文物所代表的财富,他们禁止出口在罗马及其周边地区发现的古董。由于买不到任何真古董来装饰他的新宫殿,法国国王弗朗西斯一世便派一位著名的艺术家弗朗西斯科·普里马蒂奇奥(Francesco Primaticcio)前往铸造那些著名雕塑的模型,以便在法国制作仿品。<sup>⑤</sup>从16世纪开始,整个欧洲,这种做法不断增加,仿品的制作也不断增长。其中主要的作品是石膏模型,有时还有青铜铸件。从那时起,名作的真品及仿品仍无法买到的现象一直伴随着这些收藏品的发展。<sup>⑥</sup>

在艺术史学家约翰·亚奥希姆·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann)的影响下,一组被作者定义为最完美和代表理想之美的雕塑成为任何收藏品中不可或缺的一部分,随后大量的雕塑仿品被制作出来。温克尔曼在其1755年出版的名为《关于绘画和雕塑中模仿希腊作品的一些思考》(Gedanken über die Nachahmung der

① Escande 2006, 227.

② Cahill, James. 2005. "Some Thoughts on the History and Post-History of Chinese Painting". *Archives of Asian Art* 55: 17 - 33.; Hay, Jonathan. 2001. "Toward a Disjunctive Diachronics of Chinese Art History". *RES: Anthropology and Aesthetics* 4:101 - 111.; Cahill, James and Jerome Silbergeld. 2001. "Chinese Art and Authenticity." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 55(1):17-36.

③ Clunas, Craig. 2004. *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. University of Hawaii Press. 近期一些展览结合了绘画、文物和来自古文物研究专著的文本,这种趋势可以从中感觉而出,例如,台北故宫博物院展出的“The Literati’s Ordinaries: A Proposal of Life from the 17th Century”(小时代的日常——一个17世纪的生活提案)(2019-09 to 2020-01). (<https://www.npm.gov.tw/en/Article.aspx?sNo=04010912> 最近一次访问在2020年9月15日).

④ Trébosc, D., 2020. "Les collections royales de raretés sous François I<sup>er</sup> et Henri II", *Journal of the History of Collections* 32 / 1: 1-11.

⑤ Pressouyre, S. 1969. "Les fontes de Primaticcio à Fontainebleau." *Bulletin Monumental* 127 3: 223 - 239.

⑥ 有关欧洲收藏的发展,参见:Haskell, F., Penny, N. 1981. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, Yale University Press and Musée du Louvre (Ed.) 2000. D’après l’antique: Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001. Paris: Réunion des musées nationaux.

griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)一书中从理论上阐明了古代雕塑的演变。<sup>①</sup>这本书自出版以来取得了巨大的成功,在西方艺术史上发挥了根本性的作用。在这本书里,温克尔曼重新定义了古代白色大理石雕像所体现的理想之美,可以肯定的是,他最喜欢的雕塑将会在接下来的几个世纪里被大量的铸造出来,因为这些在任一优质石膏艺术藏品中都是不可缺少的。

自18世纪以来,人们收集石膏艺术品不仅是为了它们的美丽或是显示它们主人的权力<sup>②</sup>,而且意在培养学徒技工和艺术家以使他们达到最高水平。在瑞士,日内瓦艺术学院(Société des Arts),创建了第一批石膏艺术品收藏,以保持日内瓦在制表业中的经济地位。的确,艺术家们根据这些造型进行绘画练习,然后为外壳绘制漂亮的装饰物。这种古董艺术对18世纪作品的影响体现在装饰艺术以及被称为“新古典主义”艺术运动的建筑中。新古典主义风格最常被选择用于官方建筑,以赋予他们庄严感。西方建筑师正在用白色大理石复制古建筑的形式和材料,以其作为国家良好政治管理的象征。

除了致力于用来培训工匠的收藏品之外,19世纪的大学里也出现了新的学术收藏品。<sup>③</sup>这些石膏艺术藏品让教授们可以直接在希腊雕塑的典型范式上向学生展示细节,而这些雕塑的原物则分散在不同的国家和博物馆。<sup>④</sup>更重要的是,这些艺术品提供了以3D方式感知作品的可能性,而版画和照片只显示了一个视角。

在20世纪经历了人们对石膏艺术品的兴趣急剧下降之后,这些收藏品又再次受到赞赏和重视。<sup>⑤</sup>一些最古老的模具反过来又成为必须保存和保护的文物。<sup>⑥</sup>

## 2. 拓片:作为学术研究和创造性实践的工具

所谓“现代”时期(18世纪至20世纪)的书法和文人活动,部分是由对上述“古典传统”的相当强烈反应、对其来源真实性的质疑、其范围的扩大以及对其恰当的传播和扩散手段——拓本——的挪用等所定义的。盛行于近代中国以前的古文物学新分支,被称作“金石学”,揭示了“古代”金石学的“新”拓本,这使得我们可以直接从源头上,用迥异于过去实践的方式更新模型素材库。

清初,随着“考证学”和“碑学派”的出现,有人组织了实地考察,查找并记录仍保留在原地的碑刻及其文字内容。从事原地古迹研究的学者留下了旅行记录,如黄易(1744-1802)所作的《访碑图》。如果是在之前的朝代,这样的作品很少会被评论,但在清朝和民国时期,学者们可以接触到越来越多私人制作并在该时期广泛传播的拓片。通过提供可替换风格的证据、未被探索的石碑和被遗忘的历史遗迹,拓片使得书法另类历史的书写得以重新出现。重新出现的石碑包括刻在户外悬崖上的中世纪摩崖石刻,这可以追溯到书法“古典传统”形成的历史时刻,但这是对相互竞争的美学和宗教或政治取向的回应。<sup>⑦</sup>文人重视这种户外金石学,是因为它大

① Winckelmann, J. J. 1755. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Friedrichstadt: Hagenmüller.

② 关于凡尔赛石膏模具品收藏的情况请参看: Pinatel, C. 1999. “La formation de la collection de moulages d’après l’antique à Versailles”, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* 1996, p. 318-327.

③ Lechat, H. 1921-1923. *Collection de moulages pour l’histoire de l’art antique*. Université de Lyon. Institut d’histoire de l’art, Lyon.

④ 关于19世纪巴黎石膏艺术品博物馆的概述,参见: Martinez, J.-L. 2000. “Les moulages en plâtre d’après l’antique du musée du Louvre: une utopie du XIXe siècle” In: Musée du Louvre (Ed.) 2000. *D’après l’antique: Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001*. Paris: Réunion des musées nationaux.

⑤ 一些目录已经出版,例如: Van den Driessche, B. 2019. *La collection des moulages de l’UCLouvain*, Louvain.

⑥ 自16世纪末以来,最后一批铸件取自 Niobid 集团,参见: Aa. Vv. 2019. *Une Antiquité moderne*, Milano and Haak, C, Hefrich, Miguel (Eds.), 2016.  *Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? A Way to Embrace the Digital Age in Analogue Fashion?*, Heidelberg.

⑦ Harrist, Robert E. Jr. 2008. *The Landscape of Words: Stone Inscriptions from Early and Medieval China*. University of Washington Press.

胆的风格承载了碑文的古老力量,早于唐时期书法风格的标准化。<sup>①</sup>除了注重传记和真迹以及中国传统的书法专业知识之外,艺术作品的批判性接受方面也取得了进展。不像一次又一次地被重新雕刻的参考书,也不像被一代代流传下来的“古典传统”式墨迹书写作品,被历史忽略的匿名摩崖石刻原封不动地保存了下来,因此被认为是真实的。<sup>②</sup>

在此期间,充盈的物品及拓印技术素材库使得非正统的书法形式得以被收集和评论,从而引发了学术精英对古代物质文化日益增长的兴趣。超越古典书法写作,对物质文化及其背景的高度兴趣缓和了艺术与工艺之间的传统歧视。一些学科,如篆刻,被认为更接近于纯粹的“工艺”,但仍然涉及书法技巧,成为清代书法家和画家艺术表达的特殊媒介。<sup>③</sup>在同样将书法写作与物质文化联系起来的趋势中,类似马傅岩这样的学者(号起凤,1796-1820)丰富了拓印技法,即移动纸张在一张纸上拓印物体的不同部分,这一过程被称为“全形拓”。<sup>④</sup>通过将物体划分为几个区域,并仔细权衡各区域间墨水的细微差别,全形拓的主要目的在于产生更深刻的印象。从西方绘画到摄影,通过这些实验获得的现实主义幻觉标志着拓印技术与文化他者和现代性的相遇。

很快,拓片被认为是不足以进行科学研究的工具。20世纪初,法国考古学家维克托·谢阁兰(Victor Segalen)观察到他的中国合作者对拓片技术的依赖,根据他的说法,清朝文人对拓片保真的信仰造成了对拓片准确性的近乎“迷信”。<sup>⑤</sup>事实上,尽管拓片以1:1的比例复制表面,但它们的复制方式极其多变,因为敏感的纸质材料会捕捉到任何变化。变化的因素实际上是无限的,例如水的数量、所用墨水的数量、密度和暗度、扑子对纸张的压力、扑子与纸张之间的碰撞角度等等。

然而,另一种看待拓片不准确性的方式是,将它们的主观与阐释价值作为审美的一个方面。古文物研究不局限于智力追求,而是与艺术创作相结合。<sup>⑥</sup>早期的古物学家,如吕大临(1046-1092),感觉自己能触摸古代物质文化,于是将这种近乎神秘的体验作为一种自我修养的形式。<sup>⑦</sup>到了清代,无论是旧拓本还是新拓本,都成为收藏家们所青睐的艺术品,对拓本的美学品质以及它们所保存的书法的讨论,往往超过了关于它们在书法史研究中的价值的讨论。<sup>⑧</sup>拓片的无处不在和这种技术的广泛应用引入了一种“碑文美学”(epigraphic aesthetic)概念<sup>⑨</sup>——对石头纹理的特殊敏感性,在一个人的水墨画作品中可以感受到。事实上,在拓片上发现的受损石头表面或雕刻线条的模糊印象被称为“石花”,人们认为它们本身就是一种美学表现。尽管随着时间的推移,雕刻线条的易读性降低了,但覆盖在“石花”上的拓片却很有价值,因为它们揭示了时间本身的进程,

① McNair, Amy. 2012. "Looking at Chinese Calligraphy: The Anxiety of Anonymity and Calligraphy from the Periphery." In *Looking at Asian Art*. Edited by Katherine R. Tsiang and Martin J. Powers. Chicago: The Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago: 53-74.

② McNair, Amy. 1995. "Engraved Calligraphy in China: Recension and Reception." *The Art Bulletin* 77(1): 114.

③ Wu, Philip J. C. 2005. "Zhao Zhiqian and the Emergence of Self-Expression in Seal Carving." In Smith, Judith G., and Chu-tsing Li (Eds.) *Tradition and Transformation: Studies in Chinese Art in Honor of Chu-tsing Li*. Spencer Museum of Art: 333-345.

④ Matteini, Michele. 2017. "The Story of a Stone: Mi Fu's Ink-Grinding Stone and its Eighteenth-Century Replications". *Arts Asiatiques* 72: 91.

⑤ Segalen, Victor, Gilbert des Voisins et Jean Lartigue. 1917. *Mission Archéologique en Chine (1914). L'Art Funéraire à l'époque des Han*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner:11.

⑥ Harist, Robert E. Jr. 1995. "The Artist as Antiquarian: Li Gonglin and his Study of Early Chinese Art." *Artibus Asiae* 55(3/4): 237 - 280.

⑦ Moser, Jeffrey. 2012. "The Ethics of Immutable Things: Interpreting Lü Dalin's Illustrated Investigations of Antiquity." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 72(2): 259 - 293.

⑧ Brown, Shana J. 2011. *Pastimes: From Art and Antiquarianism to Modern Chinese Historiography*. University of Hawai'i Press.

⑨ Hatch, Michael J. 2020. "Outline, Brushwork, and the Epigraphic Aesthetic in Huang Yi's Engraved Texts of the Lesser Penglai Pavilion (1800)." *Archives of Asian Art* 70(1): 23 - 49.

虽然显现出很强的脆弱性,同时石头的物质性却也得到了恢复。<sup>①</sup>篆刻者甚至在他们的作品中引入人为的破坏,依照古物的品味折断书法笔画来强化效果,这种品味通过对拓片的深入思考而变得更加敏锐。<sup>②</sup>在19世纪中叶,一种新的拓片风格出现在中国的大小城市中心。这种新风格被称为“八破”,或者“锦灰堆”,这类画作细致地描绘了零碎破损的文字、纸张和书法的随机组合,反映了时代的动荡。<sup>③</sup>

正如前文中历史调查试图强调的那样,拓片不仅通过提供与其主要“精神”品质相对应的物质来强烈影响中国的书法学,而且还改善了对过去物质文化的感知和研究。然而,金石学(jinshixue 金石学),这种盛行于近代中国的古老艺术形式,直到被毛笔艺术所享有,才获得古代物质文化的更高地位。<sup>④</sup>尽管编纂了文物目录,包括文物插图、或按地理顺序排列的石刻地图集,对物质文化及其背景的兴趣仍然从属于对铭文的强调,铭文随后通过拓片而被记录下来。在研究过去的时候,重点仍然放在刻有文字的物体上——这种偏见在中国现代考古工作中可以感受到。<sup>⑤</sup>铭文激发信任,文物正是因为这个原因而被镌刻<sup>⑥</sup>,书写或书法可以被很好地视为一种认证技术。

拓片,作为“替代遗迹”(surrogate ruins)<sup>⑦</sup>,能让人们或直接或间接地接触到过去。尽管通过墨迹拓片保存石碑的行为可能会影响到到石碑的完整性,但可复制和可传播的书面文件被认为比实物石碑更耐用。<sup>⑧</sup>在20世纪初,维克托·谢阁兰追随他老师沙畹(Edouard Chavannes)的脚步,是第一批对中国古代碑林表现出兴趣的西方汉学家之一。当时,他注意到,青铜和玉(对应于“金石学”的术语)因其保存文字的能力而受到推崇,并且这扩大了它们对自然及其现象的影响。在建筑学中,地面平面图、图表或风格的分类顺序比建筑本身更受欢迎。拓片也比石板更受青睐。<sup>⑨</sup>不知何故,拓本的继续使用伴随着对物质遗产传统的忽视或漠不关心,汉学家皮埃尔·里克曼认为这与书面文字中所体现的中国过去对道德和精神价值观的培养相关。<sup>⑩</sup>我们可以认为,构建书法“古典传统”的努力、由此产生的价值尺度及其传播手段——拓印技术,是由古文物学家发扬光大的,这也制约了中国学者诠释过去及确定古代物质文化价值的方式。那么,在今天对遗产的理解中,这种偏见在多大程度上仍然存在呢?

### 3. 东方与西方的古文物学

在文艺复兴时期、近代的欧洲以及宋、清之间的中国,临摹技法对过去物质文化的传播和研究发挥了重要作用。

在欧洲,石膏艺术品收藏的发展,伴随着对古代的重新发现,以及对美丽与完美新理想的定义。<sup>⑪</sup>模具收

① Wu Hung. 2003. "On Rubbings: Their Materiality and Historicity." In Judith T. Zeitlin, Lydia H. Liu, and Ellen Widmer (Eds.), *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*. Harvard University Press: 62.

② Bai Qiansheng. 2003. *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*. Harvard East Asian Monographs 220. Harvard University Press: 69. 还可参见 Watt, James C.Y. 1987. "The Literati Environment." In Li Chu-ting and James C.Y. Watt (Eds.), *Artistic Life in the Late Ming Period. An Exhibition from the Shanghai Museum*. Thames and Hudson, Asia Society Galleries: 1-13.

③ Berliner, Nancy. 2018. *The 8 Brokens: Chinese Bapo Painting*. MFA Publications.

④ Harist 1995, 272.

⑤ Von Falkenhausen, Lothar. 1993. "On the Historiographical Orientation of Chinese Archaeology." *Antiquity* 67: 842-843.

⑥ Schafer, Dagmar. "Inscribing the artifact and inspiring trust: the changing role of markings in the Ming era." *East Asian Science, Technology and Society: An International Journal* 5(2): 239 - 265.

⑦ Wu Hung, 2015. *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. Reaktion Books: 51.

⑧ Hui, Andrew. 2015. "Texts, Monuments and the Desire for Immortality." In Ladina Bezzola Lambert and Andrea Ochsner (Eds.), *Moment to Monument: The Making and Unmaking of Cultural Significance*. Transcript Verlag: 31.

⑨ Segalen 1917.

⑩ Ryckmans, Pierre. 1989. "The Chinese Attitude towards the Past." *Papers on Far Eastern History* 39: 1-16.

⑪ Haskell, Penny 1981: 16-22.

藏的创作伴随着真迹博物馆的发展,这是普世主义者对穷尽性的渴望。

在中国,拓片束缚了人们对书写形式的持续兴趣,扩大了过去素材范式的范围,但仅限于书法价值层面。这些限制在今天的考古研究和遗产中仍然存在。对古代文化精神层面的偏好与对其相应物质遗产的偏好,在中国的价值体系中仍根深蒂固。

当前遗产制度的重要差异可归因于核心文化领域及其传播方式的影响。西方古老的雕塑和石膏艺术品漫长而对比鲜明的故事与其物质环境密切相关。它们从其原始环境中被提取出来,在高度象征性的政治舞台、富裕华丽的私人庄园、遭到毁坏的城市环境和新兴的城市、皇家收藏和国家博物馆中反复整合。正如劳拉简·史密斯(Laurajane Smith)在询问当今遗产欧洲中心论的观点时所指出的那样,在西方,“建筑学与考古学,由于其在物质文化方面拥有索求专业知识的能力,在确定恰当的保护古迹方面发挥了重要作用”。<sup>①</sup>在建筑学和考古学所定义为有价值的古代物质文化的特征中,史密斯列出了:《庄严》(尊严或美德的罗马价值);与年代相关的先天重要性;纪念性与宏大规模;审美专家的判断;社会共识与国家建设。

新中国建立以后,毛笔艺术在传统中国的主导地位调整了过去的研究与中国古代物质文化之间的联系。这一点体现在中国建筑遗产或木制工艺的特殊地位上,例如,自2009年以来,它与书法一起被列入《人类非物质文化遗产代表作名录》。<sup>②</sup>这两个核心文化领域被理解为非物质文化遗产的事实值得思考。

在以欧洲中心论视角之外,书法传统所要求并传播的视觉教育及其必然结果——拓印技术,为自身提供了研究古代物质文化的宝贵视角,这种视角对全球遗产话语的贡献仍有待观察。虽然将书法和建筑共同置于“非物质”遗产项目中说明了赋予这些文化领域的精神品质,但也说明了它们容易被忽视的敏感层面。欣赏物质的脆弱性,时间流逝的痕迹,以及赋予古物以道德美德作为自我修养的重点,这些在现在都是值得发扬光大的价值观。

上述声明也适用于欧洲古董商的做法。在过去的十年里,东西方考古实践的比较研究一直是热议的话题<sup>③</sup>,双方的专家都指出了重要的交汇共通之处。复制技术是另一个可以找到种方文化交汇点的例子,这有助于我们理解当前的遗产制度。

遗产的参与式方法(今天被称为“公共考古”(public archaeology)或“创造性考古”(creative archaeology)的运动)提倡对过去物质文化事必躬亲态度的回归,这种态度将推广至博物馆与建筑遗产的消极观众。这将最终导致对17世纪至19世纪考古学家非系统方式的学术调查持更积极的看法,这也可以被视为挪用和重演的手段。<sup>④</sup>

① Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Routledge:19.

② Much could be said about the peculiar status of Chinese architecture, and on how this cultural domain was historicized in the early 20<sup>th</sup> century in-between Western and Japanese influences, in ways that induced a certain formalism in its periodization, stylistic classification and in the resulting guidelines when it comes to preservation and reconstruction. 关于中国建筑的特殊地位,可以说很多,以及在20世纪初,受西方和日本的影响,这一文化领域如何被历史化,某种程度上,这引起在其分期、文体分类与由此产生的保护和重建指南的形式主义。例如可参见 Liu, Cary. 2011. “Between the Titans: Constructions of Modernity and Tradition at the Dawn of Chinese Architectural History.” In Jerome Silbergeld, Dora C. Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck (Eds.), *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*. Princeton University Press: 185-210.

③ Wu Hung. 2010. “Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture”. *Center for the Art of East Asia*, University of Chicago; Miller, Peter N. and François Louis. 2012. *Antiquarianism and intellectual life in Europe and China, 1500-1800*. University of Michigan Press; Von Falkenhausen, Lothar. 2015. “Antiquarianism in China and Europe: reflections on Momigliano.” In Qian Suoqiao (Ed.), *Cross-cultural Studies: China and the World: Festschrift in Honor of Professor Zhang Longxi*: 125 - 151.

④ 以2018年以来“印象石器时代”项目中拓印技术的跨文化、基于实践与参与路径为例。Wei, Lia. 2018. “Lithic Impressions: From Stone to Ink on Paper”. In Zhang Qiang (Ed.), *Advanced Research in Ink Art*. Cultural Relics Publishing House; Wei, Lia. 2019. “Lithic Impressions: From Stone to Ink on Paper”. In Zhang Qiang (Ed.), *Advanced Research in Ink Art*. Cultural Relics Publishing House; Wei, Lia, Zhang Qiang and Ronald Van Belle. 2018. *Lithic Impressions: From Stone to Ink on Paper*. Van De Wiele Publishing.

某种程度上,在两种文化中,复制品作为遗产本身就具有内在价值。石膏艺术品和拓片,当被视作“艺术作品本身”时,在18至19世纪享有辉煌时刻。这与双方的“新古典”事件不谋而合:仿古、复兴和对过去风格的重新诠释伴随着向现代的过渡。

在西方世界,20世纪的前25年标志着对石膏艺术品思考的一个转折点。而在19世纪末,甚至出现了只展示石膏艺术品的博物馆。20世纪初,人们的心态发生了变化,对原始真品的绝对重视损害了仿品。石膏艺术品而后被存放在储藏室,有时它们会被销毁,因为它们不再具有价值。

此外,在中国,真迹和艺术品鉴定作为科学研究证据的重要性日益增加,这标志着复制技术“黄金时代”的结束,并伴随着拓片被怀疑是一种主观的复制方法。

石膏艺术品和拓片所传递的科学美学价值有待进一步确认。今天,石膏艺术品作为遗产正在被重新验证。<sup>①</sup>要做到这一点,中国的拓印艺术仍然需要克服部分隐形性,以及科学与艺术研究之间仍然敏感的界限。在当前的背景下,现代技术通常能比传统复制技术激发更多的信任,这种有限的信任我们将在下一节中探讨。

#### 四、数字时代的复制

在观察了古代世界两种主要复制传统——石膏艺术品和拓片——各自的历史背景后,我们已经意识到,除了文化的特殊性之外,我们还发现了重要的共性。在不同的政治、社会、经济背景和当代遗产制度下,复制影响着看待过去物质文化的新方式,本文最后一部分即欲在此中寻找相似之处。

##### 1. 非物质化复制:以摄影测量学为例

随着20世纪下半叶计算机的发展,研究人员获得了新的视角。<sup>②</sup>事实上,越来越强大的计算机可以在不同的项目之间进行比较,并且能够比人类思维或人类感官更快地进行计算。

第一个涉及计算机应用于人文学科的项目,是通过自动检索托马斯·阿奎那《神学大全》(the Summa Theologica of Thomas Aquinas)中与“上帝的化身”(Incarnation of God)词汇相关的某些单词,这是罗伯特·布萨(Roberto Busa)在1949年与国际商用机器公司(IBM)合作进行的一项研究。自从有了这项开创性的工作,我们已经对各种文本进行了许多研究,提供了关于作者(或一组作者)写作方式和语言本身结构的信息。然而,这些技术仅限于研究的原始来源:数据。

为了让计算机工作,必须准备好能被信息学语言理解的数据集。然而,人工制品构成了比文本更复杂的现实,因为它们包含了大量的信息(形状、密度、颜色),而且还因为与它们相关的元数据(年代、生产地、保存状态)。这种开启了许多研究可能性的复杂性,在数字人文学科的开端是一个障碍。

就像几个世纪前的石膏艺术品一样,为了用于研究与教学,当代研究人员一直在寻找一种方法来处理艺术史上最著名及最重要的作品的仿制品。人工制品进入数字人文时代不仅是通过使用计算机处理数据实现的,也是通过数字成像技术的发展实现的。事实上,照相机产生的数据可以被专门的计算机程序处理。

尽管激光扫描测试以前已经进行过,但直到1998年的斯坦福数字米开朗基罗项目中,它扫描了米开朗基

① Baker, M., M. Falser, A. Le Normand-Romain, E. Marchand, and V. Tocha. 2019. December 30. “Les moulages en plâtre au XXI<sup>e</sup> siècle. Un débat entre Malcolm Baker, Michael Falser, Antoinette Le Normand-Romain et Veronika Tocha, mené par Eckart Marchand.” *Perspective. Actualité en histoire de l’art 2* (December 30): 25 - 50 and Borbein, A. H., “Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulturen (insbesondere in Deutschland und in Berlin)”, In Lavagne, H., F. Queyrel, and Ecole pratique des hautes études (France) (Eds.) 2000. *Les moulages de sculptures antiques et l’histoire de l’archéologie: actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997*. Hautes études du monde gréco-romain 29. Genève: Droz: 29-43.

② Mounier, P., 2018. *Les humanités numériques : Une histoire critique*, Paris.

罗的二十个雕塑来创建3D模型,当它被应用于3D文物时,才真正展示了它的潜力。<sup>①</sup>数码相机质量的进步,使得用摄影测量软件轻松创建3D模型成为可能。这些模型完美地再现了比例,以及复制品的造型和纹理。操纵模型的可能性使得从不同寻常的角度观察作品成为可能,这在博物馆中通常是不可能实现的,在照片中也是不可能的。这些非物质化的复制品可以在世界任何地方进行研究,甚至可以通过3D打印进行复制。

3D模型不仅可以用于展示,还可以用于学术教学,因为学生可以理解作品的所有复杂性。技术的不断进步可能会在未来几年提供新的机会。

## 2. 东方与西方的物质性

尽管他们对模型的忠诚是众所周知的,但数字复制有时被指责为肤浅、好玩或阻碍了实物文物和遗址的展示,以及进一步拉开了当代社会与古代物质文化的距离。复制的重要性丧失了,与它一起的是生产它们的技术层面。古代物质文化沦为虚拟的存在,可能比以往任何时候都更加脆弱,更加远离直接体验。

现代复制技术非但没有形成对遗产的统一理解,反而带来了开放与局限的压力。由于失去了与被仿作品的直接联系,去物质化的复制品包含了一定程度的不确定性,以及创作者对图像一定程度的解读。负责制作数码复制品的人往往不是受过训练的艺术品专家,而是没有接受过观察物质文化并对其进行充分记录培训的程序员。

这种专业知识的缺乏可能会在摄影测量生产的第一阶段暴露出问题,即从物体的不同角度拍摄数字照片。事实上,摄影测量模型的质量与构成模型的照片质量密不可分。照片必须清晰,在均匀的光线条件下拍摄,并且与物体保持一定的距离。如果不满足这些条件,3D模型将变得模糊不清,生成的模型质量不足以用于研究环境或学术环境。

起初,创建3D模型及环境的技术是为娱乐行业开发的,较于实际的人工制品及其历史现实而言,这种技术更倾向于异想天开。然而,3D重建最初似乎离研究标准太远,无法在学术环境中使用。记录技术向更高精度的发展,以及该领域研究人员的参与,使得今天能够根据研究或教育期望做出完全准确的模型。<sup>②</sup>

另一个问题是,当涉及到数字遗产时,涉及到观众审美教育的持久性时,它能否在当代媒体的语境中生存下来。<sup>③</sup>自从潘诺夫斯基(Panofsky)的基础研究(《作为符号形式的透视》*Perspective as Symbolic Form*)问世以来,我们了解到,例如,透视与欧洲文艺复兴时期特有的规范及理性形式有关。那么摄影测量效果图对应的社会规范和理性形式是什么?由于数码复制品与令人反感的大规模生产关系紧密,这导致大家对此忧心忡忡,这种威胁在工业革命的早期就已经被感知,就像本杰明的那篇被大量引用的文章(《机械复制时代的艺术作品》*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*)。

与从前要求的能够符合质量要求的生产出复制品的手工艺教育相比,数字再现技术可以被解释为一种贫困化。了解传统复制技术的演变有助于我们理解真实性的构建本质,而且不会牺牲特定文化领域的艺术历史专业知识和敏感体验。例如,通过18世纪拓片的扩大生产和接受而发展起来的“碑文美学”值得重新审视,因为它可能为去物质化遗产的感官贫乏提供一种文化特定的解决方案。事实上,对一些人来说,对过去物质文

① 欲了解3D建模技术应用于遗产的历史,参见: Guidi, G., Frischer, B. D., 2020. "3D Digitization of Cultural Heritage", In: *3D Imaging, Analysis and Applications*, Switzerland.

② Frischer, B. 2008. "From Digital Illustration to Digital Heuristics," In Frischer, B. and A. Dakouri-Hild, (Eds.) *Beyond Illustration*. Oxford: 5-24 and Frischer, B. 2020. "Introduction with Remarks on the Methodological Implications of the Digital Restoration of the Richmond Caligula," in Schertz, P., Frischer, B. (Eds.), *New Studies on the Portrait of Caligula in the Virginia Museum of Fine Arts*, Leiden: 9-16.

③ Kenderline, Sarah. 2007. "Speaking in Rama: Panoramic Vision in Cultural Heritage Visualization." In Cameron, Fiona and Sarah Kenderline (Eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, MIT Press: 316.

化的经验维度和相关情感反应的辩护带有强烈的政治色彩。<sup>①</sup>

对数字文物更广泛的理解,除了它们作为复制品对原物表现出的直接忠实性之外,还包括它们的经验维度,包括可以附加到对象上并丰富其“传记”的数据多样性。就像传统的复制方法在他们自己的时代不得不做的那样,数字复制有时必须捍卫它们的内在价值以及它们对科学和美学研究的贡献。数字文物可以凭借传统复制品梦寐以求方式得到丰富。事实上,当研究、记录和管理文物和遗址时,数字数据可以作为保存、振兴和讲述非物质文化遗产的理想方式,包括了相关的文献、仪式和工艺。与这些元素同等重要的是重建神圣景观的手工艺品和遗址,例如一个就属于这里的独特佛窟。<sup>②</sup>不过在这个论点之下,我们将超出这项研究的范围,即原本集中在研究复制的技术和物理方面。

## 五、结 论

这篇论文是从属于艺术史与遗产研究中一个更大的比较研究项目。“复制的力量”展览(2020年)和“中国物质文化遗产理论化”会议(2019年)展示了两种截然不同的传统传播背景,欧洲的雕塑和中国的书法。中国的拓片和欧洲的石膏艺术品各自扮演的角色,提供了一个难得的机会,即比较两个跨越数千年、与社会、宗教和政治议程同样交织在一起的古典传统。鉴于这两个主题的纪念意义,这篇文章只是浅浅触及了一个有待进一步研究的领域。

在此处回顾的两种迥异的文化背景中,传统和理想的保存,以类似的方式通过复制模型来实现。问题中的模型是根据特定的政治和社会议程选择、构建或重新创建的。复制品随后获得了自身的内在价值,成为收藏家的藏品,也是重温 and 联系过去的工具。

正如我们所见,传统的复制方法与相关的艺术学科、概念及术语,以一种特定文化的方式,影响着当今关于遗产论述的发展。笔者希望,对传播机制更好的理解——尤其是古代的复制技术——能够让我们对过去的素材库有一个更加明智而开放的认识。

跨文化的观点贯穿全文,这在了解古代复制技术和古代复制的演变状况,并将其追溯到当前博物馆,收集和不同文化环境中的实践中至关重要。

然而,为了奠定调查的主线,这项研究不得不停留在经典的参考体系及其新古典主义的重新出现上。除了随后的主流历史叙事,在地方背景或鲜少研究的历史时期中传播的替代事件,有待纳入进一步的比较研究当中这种研究最好是自上而下进行的。

(作者单位:中国人民大学国学院)

<sup>①</sup> Witcomb, Andrea. 2007. "The Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia in Museums." In Cameron, Fiona and Sarah Kenderdine (Eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, MIT Press: 46.

<sup>②</sup> Chen Wuwei. 2020. "Body as Echoes: Cyber Archiving of Buddhist Deities in the Cave Temples of China." In Kremers Horst (Ed.), *Digital Cultural Heritage*. Springer: 135.

## **Reproducing the Past: The Legacy of Traditional Copying Techniques until the Digital Age**

Lia Wei and Virginie Nobs

This research is part of a collaborative exhibit project between the Department of Archaeology, School of History, Renmin University of China and the Unity of Classical Archaeology at the University of Geneva, aimed at comparing traditions of copying in ancient China and Mediterranean Antiquity.

The act of copying allows shape, object or theme to travel between different spheres of human activity, leading to a change in value. This paper adopts a cross-cultural and trans-historical point of view on the value of copies in ancient China and Mediterranean Antiquity, on the history of their transmission, and on their evolving function during the digital age.

A comparative history of copying will be retraced for two types of artefacts: sculpture for classical Antiquity and calligraphy for ancient China. While the two fields may seem very far apart – embodiment and modelling for sculpture VS linearity and flexibility for calligraphy – the copying phenomena that brought them to us follow parallel and similar paths, as we will demonstrate.

Across time and space, the act of copying does not only duplicate an item, but also extracts it from its original context, meaning and function, to then re-evaluate it according to evolving social, economic or religious needs. This paper explores 2500 years of copying process until the 20th century, when the development of new technologies allows the dematerialization of artefacts and their wider diffusion, opening up new perspectives for comparative studies.

## **A Supplement and Correction to Seventy Individual Biographies of Historical Records (I)**

XIAO Xu

*The revised edition of Historical Records* published by Zhonghua Book Company in 2013, which revised based on the old edition published in 1959, leads to a great qualitative improvement. While there is a room for improvement. This is a supplement and correction to Seventy Individual Biographies.

## **On the Self-consciousness of the Scholars of Qing Dynasty in Compiling Their Own Research Notes**

LI Hanguang

The reasons for the self-made research notes of the Scholars in Qing Dynasty include: to treasure their own fruits, to attach importance to the research notes, to be famous, or to be urged by others. They had