

董丽慧,《艺术史的隐线》,收入《交织的目光:西方绘画 500 年》,杜鹏飞等主编,上海书画出版社,2020 年,第 2-18 页:

艺术史的隐线:画面之外的“西方绘画 500 年”

海德格尔说,现代社会里,世界成为图像,人取代神成为主体。人的看取代了神的看,上帝无所不在的视角成为人的特权,看的欲望前所未有的强烈。在博物馆昏暗而崇高的空间里,人们朝圣般,为了视觉的求知而来,扫视、凝视、分辨、记忆,重要的是看见,看见光、看见美、看见艺术。可是,这些似乎是自发自愿的“看见”从来就不是天然存在,就像什么是艺术、什么是美的观念,从来就没有停止变化、这些变化又从来不曾离开伪装成自然的人造力一样。潜行在“看见”的优雅的、崇高的、审美意义上的西方绘画 500 年身后,是更幽暗粗粲、更无所不在、复数的“看不见”,它们深埋地下,却茎须繁茂,它们是后现代者所称“不在场的在场”(absent presence),是艺术史研究者惯常使用的“语境”(context),在这里,我称之为“艺术史的隐线”。

隐线一. 时间和观念: 500 年全球化进程与现代文明的建构

2018 年底,清华大学艺术博物馆展出了日本富士美术馆西方艺术藏品,这批藏品始自 1507 年的威尼斯 (图 1),迄今可谓名副其实的 500 年。就在此前半个世纪,1453 年初夏悲壮的最后战役,君士坦丁十一世战死,君士坦丁堡陷落,延续千年的东罗马帝国灭亡,随之沉入历史的,是曾稳居教权和皇权赞助顶端,金碧辉煌的拜占庭艺术。中世纪结束了,一个时代的千年至此落幕。到 16 世纪初,文艺复兴运动遍及西欧诸国,世界近代史从此开始,人类文明和艺术史的书写进入一个新的 500 年。

与漫长的人类历史相比,这短短 500 年,飞速改写了人类文明和艺术样式缓慢演进的上千年,使欧洲绘画成为西方艺术正统,使西方艺术成为人类文明的代言,使我们成为今天的我们。然而,什么是艺术、什么不是,什么值得看见、什么不被看见,我们的眼睛、我们的思维方式、我们的时间观、空间观,这一切,并非天然天生,就像中国的艺术传统曾从不把眼睛视作艺术创作和感知力的中心,就像如今使我们自然而然感到舒适愉悦的全景观看和焦点透视的视觉方式,似乎跨越东西、横扫一切的被认为是人的视觉本能,而这在 500 年前,无论远东、近东、西欧、北欧、南欧还是非洲,以及在彼时还未被欧洲人发现的美洲文明那里,都是不可想象的。



图1 乔凡尼·贝利尼（Giovanni Bellini），《行政长官的肖像》(Portrait of a Procurator)，约1507年，木板油画，50 x 35cm，日本富士美术馆藏

500 年，是逝去的时间，又不只是时间。比如，当我们在使用线性时间轴，将这 500 年放在过去和未来的发展轴线中，这种关于时间的思维方式，就已经打上了现代的烙印。500 年前的时间观，既没有单向时间轴的明确指向，也没有今天横扫全人类的空间有效性。曾经，人类的时间因空间的不同而各不相同，不同部族，不同地域，不同人群，有不同的计时方式，和对时间过程的不同体认。曾经，时间并不指向一个不断进步的、更加明朗的未来，时间不是逝去，还可以是循环往复、周而复始，也可以指向不断的衰变。在这个意义上，当我们在说“西方绘画 500 年”的时候，当我们将 500 年前的文艺复兴作为一个艺术史的时间起点不假思索的时候，或许，值得花一点时间回到对这个时间节点及其之后人类文明走向的返观。

回到 500 年前的起点，就还是得回到 500 多年前那几场划时代的战争。第一场战争，1453 年，初夏，君士坦丁堡，一个曾以拜占庭命名的城市。胜利者是奥斯曼土耳其，传说中匈奴和突厥的后裔，传说被唐宗汉武向西驱赶，在数个世纪漫长的游牧迁移中，大部分人皈依了与西方基督教既有融合又时常对立的伊斯兰信仰。

占领君士坦丁堡后，新的伊斯兰强权在这苏丹的国度异军突起，不仅成功截断了亚欧大陆横跨东西几个世纪繁荣的陆上交通（包括贸易、外交和传教），也给欧洲的基督教世界带来了前所未有的灭国灭教的恐慌。于是，欧洲天主教内部宗教改革和反宗教改革运动风起云涌的同时，对外，也纷纷转向发展大航海事业，不止是为了贸易和生计，更是为了向更广阔的未知领地传播基督教文明，以对抗强大的伊斯兰敌对信仰。于是，一方面，对内的宗教改革促生了荷兰等一些列新教国家，新教自由平等的思想，改写了人类此后 500 年间的历史轨迹和政治正确的导向，而另一方面，对外的探索和扩张，以军事武力、商业贸易、宗教和文化艺术的方式，又将欧洲内部的思想价值观推向全球。

回到 500 多年前，君士坦丁堡“陷落”后同年秋的第二场战争，英国基本被法国彻底赶出欧陆，标志着英法“百年战争”结束。从此，英国只能谋求通过航海向海外的发展。于是，无论基于商业、政治、军事还是宗教目的，此后 500 年间，源自西班牙、葡萄牙，以

及之后的荷兰、英国、法国的商船舰队和传教士，源源不断的从海上出发，以欧洲为中心，开启了辐射全球的时间重构和空间探索。人类的地理空间从此被重新书写，基督教纪年和现代时间观念也随着欧洲文明的传播而成为全球人类共享的时间观。1492年8月，在西班牙国王的资助下，向往着《马可·波罗行纪》中遍布黄金之国的哥伦布，带着呈递中国和印度皇帝的国书，雄心勃勃地踏上了他的远东之行，却在经过两个多月的航行后，登上了美洲新大陆。马克思认为，正是15世纪，自哥伦布等人的新航路开辟以来，人类历史开始向“世界历史”转变，人类历史上的首个“世界市场”也应运而生，500年前，席卷全人类的全球化时代大幕全开。

西班牙人支持的哥伦布发现美洲之后，迅速征服了阿兹特克人、玛雅人、印加人，美洲被西班牙殖民，绵延千年的土著文明迅速瓦解、西化。此时，葡萄牙王室资助的达伽马也开辟了通往印度的航线，继而以澳门为跳板，叩响中国的大门。在葡萄牙经营远东的同时，分到美洲大陆的西班牙人终于发现他们得到的地盘并非《马可·波罗行纪》中令人垂涎的远东，也远非西方人在《圣经》中遥望许久的东方伊甸园，这激励着他们急需开辟一条绕过美洲、直达亚洲大陆的航线，促成了西班牙王室支持的麦哲伦团队横跨太平洋的环球航行。菲律宾，这块以西班牙菲利普王子命名的属地，成为西班牙人进入中国的跳板。从此，“西班牙（马德里）——南美（墨西哥）——菲律宾（马尼拉）——中国”的国际航线贯通了，欧洲人用南美殖民地出产的白银，换中国的丝绸、瓷器和茶叶。



图2 （左）布劳恩（Braun）与霍根贝格（Hogenberg）编，《全球城色》（*Civitates Orbis Terrarum*）卷二《堪本西斯城景观》（*Urbs Compensis*），铜版画，科隆，1572-1616年版；（右）张宏，《越中十景》册页之一，1639年，绢本设色，29.9 x 18.2cm，日本奈良大和文华馆藏（高居翰，《气势撼人：17世纪中国绘画中的自然与风格》，北京：三联书店，2009年，第28-29页）

500年前，西葡王室开启全球扩张序幕。到16、17世纪，正值欧洲进入晚期文艺复兴（样式主义）和巴洛克艺术时期，反宗教改革的天主教廷支持下的巴洛克艺术及其建筑样式，在西葡王室分别的赞助下，迅速在全球范围传播，巴洛克艺术成为人类历史上首个真正遍布世界的艺术风格。比如，我国最早的教堂、如今坐落于宣武门内大街的北京南堂，

就是首建于 17 世纪初的一座巴洛克风格建筑。而在中西交流史和艺术史上留下浓重一笔的传教士美术、明末清初由利玛窦（Matteo Ricci）和金尼阁（Nicolas Trigault）等人带来的西洋绘画、书籍和译成中文、影响中国绘画的西洋文明（图 2），早期都来自于葡萄牙皇室的资助，是这个全球化进程的直接产物。

虽然是在天主教的支持下，西方文化艺术最早实现了全球化的传播，西葡这两个教规等级森严的保守天主教国家很快没落了。经由新教伦理洗礼的荷兰和英国，继而依靠商船和海军走上了全球扩张的道路，政商合一，有着共同的扩张诉求。以后的全球历史，我们逐渐熟悉起来，通常被描述成民族国家走上独立道路和摆脱殖民、半殖民的历史。从此，全人类的历史，在前所未有的同质化进程中休戚与共，甚至有学者认为，百年前打开中国大门的那场鸦片战争，是拉美独立战争导致全球白银波动而引起的连锁反应¹。在这一全球化进程中，文化艺术，并非是其中可有可无“被决定”的副产品，它们见证着、并积极投身于全球化的同质性进程，或参与这一同质性话语的书写，或有意识的对抗，继而在接受和反抗中创造出文化艺术的新样式，同步改变、形塑着人们的思维和观看方式。

文明常常被遗忘，却从未曾断裂。在这个意义上，我们思考 500 年这个节点，不仅是因为“西方绘画 500 年”这次展览展出的作品最早创作于 500 年前的这个节点，更重要的是，这 500 年，人类历史进入了一个新的时代。与此前绵延千年的西方中世纪相比，这次展览展出的西方 500 年，是关于全球现代文明的书写和建构，从此西方的思维方式逐渐为全球共享。

比如，关于艺术家的身份地位，关于创造性和求新的历史，以新为导向，以创新为正确，以艺术的创新者自居，这样的思维方式，在 500 年以前的东西方文明中是不可想象的。柏拉图严厉反对文化创新，为维护社会的稳定，他要把诗人赶出理想国，给造型艺术家的地位，比制造桌椅的工匠地位更低。中国艺术家，长期以来，也是由宫廷遴选，以或庸俗或巧妙的手法为政治服务。在夹缝中求生存，是传统艺术的智慧，也是人类历史长河中，艺术生存无从选择的常态。哪怕在文艺复兴时期，艺术家终于获得参政议政的权利，也仅仅是因为与颜料的物质联系而跻身于药剂师行会，此时的创新也仍然是近似于异端的贬义词。大约 450 年前，瓦萨里在《大艺术家传》的开篇明确写道，作为美第奇大公的仆人，艺术家的目的，是要让美第奇的美名百世流芳。500 年前的艺术家追求的，仍旧是稳定，是复兴，是回归，是恢复。文艺复兴并没有反传统、反宗教，反而是要回到传统。新，仍旧是罪名，是异端，是颠覆，是动荡。直到 18 世纪浪漫主义时代以前，有创造力的，只能是创世纪的上帝，不是艺术家²。

不过，文艺复兴时期，艺术家的地位已经明显提高，艺术家个人的能力被前所未有的彰显，用“大艺术家”这样的词语来形容建筑师、雕塑家、画家，也第一次出现在了西方艺术史中。艺术家的地位和创新观念在之后的几个世纪中发生着改变，彻底的扭转要到 17-18

世纪的启蒙运动、法国大革命，和在此背景下艺术领域发生的浪漫主义运动。尤其是在 19 世纪以后，失去了教会、皇室、贵族赞助的艺术家，被抛进以中产阶级为主体的自由市场，没有明确委托人，没有确定的观众，艺术终于成了自由创造的代名词，逐渐成为我们今天对艺术和艺术家习以为常的理解方式，垄断全球，无问西东。这一改变的开端，至少可以追溯到 500 年前开启的全球化进程，追溯到在这样的进程中，西方的历史模式、文明和艺术观念，如何成为全球模板。

回到 500 年前的节点，中世纪结束，结束的不只是一段段发生过的故事，不只是一个个曾鲜活的生命和曾富有魅力的文明。比如，中世纪长久以来被污名化，被成王败寇般的重新书写和演绎，黑暗时代，混战的十字军，黑死病，禁欲、淫奢与宗教的无知，拜占庭艺术不写实、不自由，不懂透视，只有神化没有科学，这一切叙述的系统性建构，发生在这个时代结束之后的 500 年间，现代人以现代目光，给异类贴满了诅咒的标签，似乎证明已故时代的不好，天然就成了新时代最好的辩护。好在，500 年后，这样粗暴的逻辑，已经慢慢被我们放弃，标签重新被反思，被剥除，人们的目光重又含着求知的灵光，重读中世纪，回溯拜占庭，以及其他文明，回到 500 年以前，那一个以及那许多个，与今日如此不同的文明，使我们的目光不仅再次投向拜占庭，投向波斯细密画，投向广袤的民间和异域。而这样的思路、视野和角度，对观看文艺复兴和西方主流架构下的近 500 年艺术史本身，也是一种返观，使我们可以看到诸如这样有趣的提问：文艺复兴，一个还是多个？巴洛克风格，何以遍布全球？一部主流的西方艺术史，是单向度的自然生长还是多种文化融合互生的结果？带着这样的目光回望 500 年至今，可以看到，在现代时间轴建构的单向度外，全球化的文明互动，从未停止。

隐线二. 空间和互动：西方绘画 500 年风格更替与中国影响

如这次展览所见，达成共识的西方艺术史脉络一目了然：16 世纪文艺复兴时代（包括人文主义色彩浓郁的意大利文艺复兴和后期样式主义，带有哥特风和神秘主义色彩的北方文艺复兴和佛兰德斯风俗画，以及宫廷主导较为后发的法国文艺复兴，和为装饰法国国王的宫殿而兴起的枫丹白露画派）——17 世纪打破古典均衡和追求动感的巴洛克风格、表现新兴市民和小资产阶级的荷兰肖像画，以及风景画作为独立画种的兴起——18 世纪法国宫廷主导的华丽奢靡的洛可可风，以及受启蒙运动影响、反映中产阶级生活的风俗画——18-19 世纪法国学院派和沙龙推崇的新古典主义、浪漫主义和东方主义趣味——19-20 世纪现代主义（囊括印象派、新印象派/点彩派、后印象派、立体主义、原始主义、超现实主义）——20 世纪中期波普艺术。这是当今任何一部艺术史通史最正确合理的演进脉络，为日本私人博物馆系统收藏，显示出日本人对西方主流艺术史的了解和重视程度。实际上，这种

主流艺术史脉络的合法性，始自前文提到的 450 年前，为文艺复兴命名的意大利人瓦萨里。

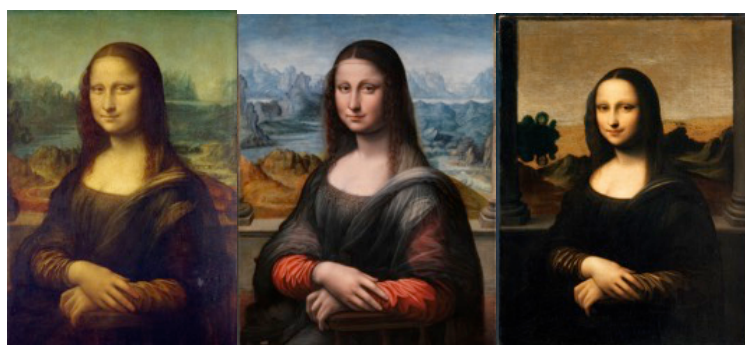


图3 （左）达芬奇，《蒙娜丽莎》，约1503-1517年，木板油画，77 x 53cm，法国巴黎卢浮宫藏；（中）达芬奇工作室，《蒙娜丽莎》，约1503-1516年，木板油画，76.3 x 57cm，西班牙马德里普拉多美术馆藏；（右）佚名，《艾尔沃斯的蒙娜丽莎》(Isleworth Mona Lisa)，约15-16世纪，布面油画，84.5 x 64.5cm，瑞士私人收藏。

500 年前，当新航路开辟后第一个到达中国的欧洲使团首领皮莱士（Tome Pires）病死在大明的监狱里，正德皇帝还在豹房寻乐。此时，达芬奇（或许还有他的学徒们）终于为十余年前开始动笔的《蒙娜丽莎》（1503-1517）（图 3）涂上了最后一笔，三十多岁的贵妇人丽莎（Lisa del Giocondo）在佛罗伦萨的家中，继续着着她从 16 岁就开始承担的生育义务，她已经是 7 个孩子的母亲，而这一数量在精英女性群体中并不惊人³。这一年，与丽莎几乎同龄的马丁·路德，在北方的维滕堡（Wittenburg），公开反对赎罪券，掀起即将全面改写人类历史的新教改革运动。两年后，达芬奇客死异乡，幸福的躺在法国国王弗朗索瓦一世怀里。十多年后，米开朗琪罗的学生瓦萨里，在献给佛罗伦萨大公科西莫·德·美第奇的《大艺术家传》中，第一次使用“文艺复兴”一词，描述正发生在建筑、雕塑、绘画领域的变化（这三种艺术家身份的重要程度也随排序依次减弱）。瓦萨里把他的老师和达芬奇、拉斐尔并称“文艺复兴三杰”，从此开启了西方艺术史的写作范式。之后的若干个世纪里，艺术史的书写，沿着启蒙时代的德国考古学家温克尔曼，直至黑格尔关于时代精神和艺术分期的脉络，被西方世界奉为正统，随西方文明的全球化扩散，在 19 世纪中后期到 20 世纪初，也为日本和中国学者接受。

值得一提的是，在这样的全球化叙事和艺术史书写中，被遗忘的人类文明之一，是更古老的中国。文化和文明从来就不会脱离人为书写的建构自然而然的生长，就像人种、肤色、性别的等级划分，随不同的时代话语发生着变化，比如对颜色的认知，比如我们如今自称黄种人，却常常忘记中国人也曾被归为白种人和黑人，而这样的肤色定义实际上一直伴随着西方对中国想象的高潮和幻灭⁴。就艺术史的书写而言，比瓦萨里早 400 多年前的中

国，经由对 1500 年前谢赫“六法”的不断传承，和 900 多年前张彦远《历代名画记》的画史书写，已脱出萌芽期进入全盛的另一套艺术史书写范式，唐宋时期也被称为“中国的文艺复兴”。英国艺术史学者柯律格有一次提到他在课堂上讲中国艺术，为了使學生有更深理解，用“中国的米开朗基罗”类比文证明。这种以西方作参照的中国艺术史讲述方式，在今天当然值得借鉴。然而重点是，在这背后，经由 500 年人类历史文明建构起来的西方话语，和尚待解决的艺术史书写诸问题，仍留待我们更深入的省思和探究。



图4 彼得罗·安东尼奥·马蒂尼（Pietro Antonio Martini），《卢浮宫1787年沙龙》，铜版画，1787年，法国巴黎国家图书馆藏

正是在西方艺术史书写成为全球话语的认知系谱下，富士美术馆的创始人池田大作先生，搜集了 3 万余件艺术品，力图建成东方的西方艺术史宝库。这样丰富而有雄心的收藏，与日本的西学一脉相承。19 世纪中叶，日本人惊叹于开眼看世界的中国禁书《海国图志》，全盘西化，“脱亚入欧”，到 19 世纪后期，日本人对西洋油画的学习已成显学，与经济崛起之后对西方艺术品的收藏热度互为表里。而人类历史上，对艺术品系统化大规模的占有，往往并不仅仅是一种无功利的欣赏。在西方，对大量艺术品的拥有和陈列，曾一度是教权和皇权的彰显和特权，只有到了 17、18 世纪的启蒙运动时代，公共空间、沙龙和博物馆才从贵族特权走出，走向巴黎公众⁵（图 4）。在中国，继承和收集前朝的艺术品遗存，不仅是服务于帝王的个人喜好，更是代表着对以往全部王朝文化历史脉络的合法继承权。只有当国门被鸦片战争的炮火轰开后，随着洋务的兴办，尤其是 20 世纪初清末新政的推进，以及末代皇帝迁出紫禁城，追随着西洋文明的脚步，中国的博物馆事业才发展起来，艺术终于向公众开放。而此时，无论是中国艺术史的书写和建构，还是西方、世界艺术史叙事，都已在不可避免沿着瓦萨里和温克尔曼的系统前行。在这样的事实面前，能否拥有系统的西方艺术品收藏，已经成为一个国家的文化艺术是否与时代接轨的表征，显然在这方面，日本走得更早更远。往者不可谏，来者犹可追。

终于，上世纪 70 年代以来，西方学界对这样主流的艺术史书写模式盖棺定论，“艺术史终结论”由此而来。实际上，所谓艺术史的终结，是自瓦萨里以来西方艺术史书写模式的枯竭，是自文艺复兴以来艺术样式线性演进范式的终结，是 500 年以来、尤其是启蒙运动以来建构的西方中心主义，和二元对立的现代思维模式的终结。于是，在这样的终结论呼声中，西方文明、以及使用西方文明定义自我的东方国家，都纷纷向更广阔的非西方世界、或 500 年以前的异质文明投去目光。于是，如今的全球化进程，无论中西，都在逐渐有意识的摆脱西方中心主义桎梏。本土意识的觉醒、本土资源的重构，不仅作用于本土，更是为如今已被西方现代文明单一化同质化的人类文明寻找出口。



图5 洛伦采蒂（Pietro Lorenzetti），《圣母诞生》（The Birth of Mary），1342 年，木板蛋彩，188 x130cm，意大利锡耶纳大教堂歌剧博物馆藏（Museo dell'Opera del Duomo）

回顾 500 年艺术史，其中的一条隐线就是东西方艺术的互动。而这样的互动，早已发生在这 500 年之前。比如，当我们将璀璨的文艺复兴推崇备至时，常常对它的一个源头不置一词。实际上，一个世纪前就不断有学者提出，宋元便携的卷轴绘画和中国的自然主义绘画风格、以及中国唐宋绘画对色彩的使用，影响了中世纪晚期的意大利艺术，成为促成佛罗伦萨、锡耶纳、托斯卡纳、罗马等地文艺复兴萌芽的直接源头，体现在杜乔、乔托、洛伦采蒂等早期文艺复兴巨匠的木板画和湿壁画中⁶。这样的影响，不仅仅表现在东方人的面孔、丝绸、织金锦、文字和中国传统服饰纹样出现在意大利文艺复兴绘画中，也不仅直观的表现现在对中国同类题材和人物的借鉴。继法国学者苏利埃（Soulie）在 1924 年首次提出洛伦采蒂的《圣母诞生》借鉴了中国艺术之后，塞克西（Emilio Cecchi）在 1928 年进一步认为洛伦采蒂的绘画色彩可能受到吴道子及其后人作品的启发（图 5）⁷。而根据中央美院李军教授的图片指证，明显可以看到，洛伦采蒂在锡耶纳市政厅（Palazzo Pubblico, Siena）壁画《好政府的功效》（Effects of Good Government）中的打谷场景，就与南宋楼

璫《耕织图》局部十分相像⁸。除了意大利文艺复兴绘画中这些显而易见的中国图像和符号，中国风景画和禅宗绘画对于和谐自然的追求、以有形空间寓无形之境的中国道家 and 佛家精髓，也影响了 14 世纪欧洲基督教绘画“对超自然力量的表现”，法国学者艾田蒲说，“细细研究了皮萨内洛画中的那位蒙古勇士和洛伦采蒂的风景画后，我们便可明白，在意大利风景画中渗透的中国艺术风格比在一个蒙古人的肖像中可能要深刻得多”⁹。

这样的影响，在交通路线上也是有据可查的。虽然早在公元前后的古希腊罗马时代，欧洲人的著述中就有关于一个盛产丝绸的国度“赛里斯”（Seres）的记载，然而这些只言片语基本都来自于商旅的传闻和猜测，欧洲人对这个东方国度缺乏整体而确凿的了解。直到 13 世纪，当蒙古帝国的铁蹄踏到维也纳，正忙于组织十字军与伊斯兰世界“圣战”的欧洲诸国，才意识到这个东方异教国家的威胁。然而，此前关于中国的理想化描述和离奇的想象，无法使欧洲人真正了解他们所面对的劲敌。在这种情况下，一方面为了获得关于蒙古帝国的情报，另一方面也为了向更远的东方传播福音，传教士克服当时交通上的重重困难，踏上沟通中西的道路，从此改变了中西交通的历史。



图6 （左）马尔蒂尼（Simone Martini），《圣母领报》（The Annunciation and Two Saints），1333年，木板蛋彩，265 x 305cm，意大利佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏；
（右）身着中国工艺织金锦的天使细部

13 世纪初，教皇的权威达到顶峰，开始着手向中国派遣传教士。乔托所在的方济各会、以及多名我会等多个天主教修会，都纷纷派遣使团，从陆路出使中国，留下了丰富的文字记载。经过一个世纪不懈的努力，到 14 世纪初，方济各会士孟高维诺成功获得元世祖忽必烈的传教许可，同时被教皇任命为汗八里（今北京）总主教。从此，直到元朝末年，天主教终于在中国得到了合法地位，欧洲人眼中的中国也不再是令人害怕的异教国家。西方传教士和东方使臣们携带着书信和礼物，在亚欧大陆以及阿拉伯海、印度洋和南海上往来不绝。通过陆路与海路双管齐下的交流，传教士从中国带回了欧洲人喜爱的丝绸、瓷器、金银器等贵重的礼物，来自中国的织金锦在乔托、马尔蒂尼等艺术家的画笔下熠熠生

辉（图6）。与此同时，大量便于携带的中国卷轴画作为礼物、旅行纪念品或宗教献祭品，也被带回欧洲，这些中国画在意大利各地的艺术家手中传阅，促使中世纪绘画风格在13世纪末产生了一个“突然的转折”。20世纪初法国学者波西纳曾宣称，“只有中国艺术可视为意大利14世纪画派的新的艺术表现的主要渊源”¹⁰。在东西方学者近一个世纪的反复论证中，这些曾被西方中心话语遮蔽的观点，在新近的学术研究中逐渐再次浮出水面。

然而，随着14世纪蒙元王朝的覆灭，中国与欧洲天主教国家的联系一度断绝，西洋传教士往来中国的交通阻断。一方面，明朝早期的外交对象以伊斯兰国家为主（比如陈诚出使西域伊斯兰帖木儿帝国、郑和下西洋曾朝拜伊斯兰圣地麦加）。另一方面，此时的欧洲，在诸国内讧和阿拉伯穆斯林的打击下，十字军东征（1096-1291）彻底宣告失败，教皇权威正不断遭到西欧诸国王权的挑战，教会分裂长达40年（1378-1417），黑死病也在欧亚大陆上疯狂蔓延。到15世纪末，中西交通的陆上要道以及由埃及通往红海的海路均被穆斯林切断，伊斯兰国家迎来了它最为辉煌的时代。与此同时，大明王朝在永乐皇帝（1403-1424）之后，改变了对外扩张的政策，禁止居民赴海外贸易，虽然福建和广东一带仍有走私船舶定期往来于东南亚诸国，但到15世纪末，已经不再有中国船只到达马六甲以西了。由于交通阻断，整个14至15世纪，尽管教皇曾不断向中国派遣教士和主教，但都因交通不畅而无法到达。中西交通随着罗马教廷的衰落、伊斯兰国家的崛起和明王朝的海禁政策而中断了。

在东西交通不畅的时代，中世纪欧洲传教士和商人留下的关于中国的记载，成为欧洲人了解东方唯一可靠的信息来源。当薄伽丘和乔叟等欧洲文豪需要描述这世上最无与伦比的财富与艺术时，他们都不约而同地想到了东方的“契丹”。神秘富庶的异教东方及其精美绝伦的艺术品，在中世纪文学家的笔下一遍遍传颂，吸引着渴求黄金的商人和渴望遍布福音的教士。只待条件成熟、新的交通重新开辟的时候，一批一批的商贾和传教士将像他们的前人一样，怀着各自笃定的目的或信仰，不顾艰难险阻地踏上东方之旅。终于，16、17世纪，大航海时代到来，中西交通随着不可抗拒的全球化进程，再次频繁起来。



图7 佚名，《明人十二肖像册之罗应斗像》，17世纪，纸本设色，44.4 x 28.2cm，南京博物院藏

从西向东，16-17 世纪，耶稣会士利玛窦等精通中文的欧洲学者首次将油画圣像、精装铜版插图书、雕塑带到中国，向中国人讲解西洋透视阴影和凹凸画法。在中国艺术的接受方面，西洋艺术对明末以波臣派为代表的肖像画、清初没骨法花鸟画产生了直观可见的影响（图 7）。到 18 世纪，上至宫廷，下至民间，从以郎世宁和乾隆的西洋趣味为代表的清宫传教士美术，到“仿泰西”画法的年画大量在江南集市上出售。这些西洋影响都早已为我们所熟知，在中外学者关于中国艺术史的著作中反复书写，成为中国近现代以来持续受到西方的影响和冲击，进而不得不做出反应才逐渐走向独立自强的历史铺陈。



图8 布瓦佐（Francois-Marie-Antoine Boizot），《太子（未来的路易十六）的耕作》（Monseigneur le Dauphin labourant），1769年，印刷品，46 x 56 cm



图9（左）焦秉贞，《康熙御制耕织图之耕》，1696年，手工上色木刻版画，35.6 x 27.9 cm，北京故宫博物院藏；（右）约翰·琼（John June），《在稻田里耕作》（Plowing the Ground on Which the Rice is to be Sowed），1770年，铜版画，20.9 x 37.4 cm

相比之下，从东向西，中国对西方的影响方面，在中外学者关于西方艺术史的主流书写中却常常要么一笔带过，要么不置一词。然而，流行于欧洲 18 世纪的“中国风”（Chinoiserie），却是西方思想史和艺术史上绕不过去的事实。在莱布尼茨、伏尔泰等人的想象中，中国这个哲学家的国度，有着比西方更优越的政治哲学、道德和体制，它的艺术、工业与法律、政策都“堪为世界各国的楷模”。中国农业的发达直接影响了法国 18 世纪的“重农主义”思潮，路易十五甚至仿效中国皇帝的春耕大典，法国皇帝和太子参与耕作的场景在 18 世纪五六十年代，经由图绘广为传播（图 8）¹¹。而西方人对于这一源自东方的

耕作图景的绘制，很可能直接参考了由中国传入的绘画（图9）¹²。路易十五的宠姬蓬巴杜夫人则把自己想象成乾隆的香妃，在她钟爱的宫廷画师布歇笔下，深受中国风影响的洛可可艺术盛极一时。中国刺绣、服饰、瓷器、漆器、家具、建筑，对欧洲 17-18 世纪流行的巴洛克和洛可可艺术的影响持续存在着，这个东方乌托邦在华托、布歇的画笔下被反复描绘（图10），这些画作还被用作底图制成挂毯和瓷器，浓郁的东方风情在金碧辉煌的凡尔赛宫、德国宫殿和官邸中（图11），在荷兰、英国民间装饰和工艺制品中随处可见¹³。



（左）图10 布歇（Francois Boucher），《中国花园》（Le Jardin Chinois），1742年，布面油画，40.5 x 48cm，法国贝桑松美术馆藏（Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon）；（右）图11 法国博韦皇家手工工厂（Manufacture Royale de Tapisseries de Beauvais），《皇帝出行》（L'Empereur en Voyage），羊毛真丝挂毯，421.4 x 254cm，约1697-1705年，美国盖蒂博物馆藏

到 18 世纪中后期，中国艺术与浮华的洛可可风格开始遭到批评，狄德罗在百科全书中认为中国艺术“装饰过于堆砌，杂乱无章，风格多样但怪异，毫无比例对称可言”¹⁴。代之而起的是以拿破仑御用的雅克·路易·大卫及其学生安格尔为代表，追求复兴古希腊理性、严谨艺术规范的新古典主义艺术风格。不过，即便在研习古典艺术秩序的学院内部，也涌动着另一种与古典主义对立的、以藉里科和德拉克罗瓦为代表的浪漫主义风格。如果说新古典主义是对洛可可式不规则“中国风”的抵制，那么，对这种不规则的、无序美的追求，经由 18 世纪欧洲经久不衰的“中国风”的传承（尤其是英国园林美学受到中国趣味的影响），则成为欧洲浪漫主义艺术的一个直接起源¹⁵。

波德莱尔将浪漫主义看作现代艺术的开端，“浪漫主义是对美的最新的（the most recent, the latest）表达……当我们在说浪漫主义这个词的时候，说的就是现代艺术，是那种调动了全部手段去表达亲和感、精神性、色彩的丰富性以及无限性的不懈追求的艺术”¹⁶，然而，其中的中国起源，往往不为人所知。之后，从 19 世纪中后期开始，西方艺术史进入现代主义频繁的样式更替期，伴随着欧洲和后起的美国在世界范围内殖民主义的全面胜利，以日本浮世绘为代表的东方艺术，常常也被看做是对西方根深蒂固艺术史脉络的点

缀。实际上，在对图像和技法的直观借鉴背后，来自东方的哲学和观念，对西方现代主义和后现代主义艺术的走向有着更为深刻的影响。

到 20 世纪初，随着对中国艺术品收藏和研究的深入，西方学者开始发现中国艺术内在的美学观念，对中国艺术的认知也从无名匠人手作的工艺美术品、流于表面的“中国风”装饰、以及为迎合外国人而生产的外销画，转向研究居于中国传统艺术趣味金字塔顶端的文人画，对“六法”、“气韵”等画论加以研究、翻译和解读。比如，由“气韵”一词直接对译的“rhythm”（节奏），成为后印象派的主要推手、西方现代主义美术批评奠基者罗杰·弗莱（Roger Fry）的重要术语，用以区分欧洲现代与古典绘画¹⁷。来自中国的传统美学观点，在某种程度上，成为支撑在当时西方艺术界看起来相当离经叛道的后印象派的理论资源，“后印象派画家所要实现的，是以更深刻、更持久的情感因素取代好奇的创作心理。就像伟大的中国艺术家那样，后印象派画家在动笔之前已尽可能地做到‘胸有成竹’（to know thoroughly what they paint before they begin to paint it），在这个前提下，他们只选择那些情感上更容易打动自己的东西”¹⁸。

面对西方学界屡次出现的对现代艺术跨文化的“种族清洗”工作，美国学者包华石（Martin Powers）这样写道，“结果，一个国际性的过程在我们的课本上被转换为纯粹西方的现象……按照传统的认识，现代艺术与西方艺术是一回事，但以上的论述令我们怀疑现代艺术的发展是跨文化的历史过程。唐宋理论家的‘形似’与‘写意’的对比是通过宾庸和弗莱直接影响到欧洲的现代主义理论而在现代形式主义理论的建构中起着关键作用。我并不是说现代主义原来是中国人的发明，不过我们应该承认，自从 18 世纪以来，‘现代性’在文化政治战场的修辞功能是将跨文化的现象新建构为纯粹西方的成就”¹⁹。

因此，回溯西方艺术的中国影响，是为揭开人类历史真实而多元的脉络，如包华石所说，并非为了证明西方艺术乃是中国人的发明，若果如此，不过是从一种民族主义到另一种民族主义极端的一体两面。相反，回顾西方 500 年全球进程，可以看到，对他山之石的博采和借鉴，才是人类文化艺术持续葆有活力之所在。基于不同的文化内核，交流互动中的误读不可避免，而往往正是这些误读，成为偏离轨道、激发活力的碰撞节点，近年学界关于“文化间性”的研究，正旨于此。在这个意义上，了解和研习西方艺术，既是我们观己的镜子，也是走出中西方狭隘民族主义偏见、思考人类文化艺术共同未来的必修课。

余绪·现代观展体验：看见与看不见的开始

博物馆，昏暗的空间，占据着横向的大和纵向的高。互不相识的人，自愿贡献出可以蜗在沙发里的闲暇，用有温度的身体填满昏暗空间的大，而无从填满纵向空间的高，使博物馆仍然顽固的保有最初它想要的尊严和崇高。无论多么拥挤都仍然留白的空旷与不可亲

近，是对这空间造物者意志最好的尊重，也是最不情愿不得已的顺从。摩肩接踵，观众真实的身体涌入无边的昏暗，为的是看见，用眼睛搜寻一个个人造光源。最终，视线聚焦在一个个光源下的画框里，和画框旁文字标签里的一个个鼎鼎大名，陷入激动，陷入膜拜，陷入沉思，或陷入迷惑，往往使人忘记这一切的情绪都发生在这样刻意的人造空间、人造光源、人造景观和人造编年史的宏大架构中。

熟悉的鼎鼎大名们，熟悉或不熟悉的绘画主角和画中的故事，在一遍遍如此的看见中，一遍遍趋近于熟悉，终于成为人人默许的常识。从昏暗中看见光明的欲望，直接压倒了其他更真切的现实：那些诉诸于身体的、想要交流的、想要休息的、想喝一口博物馆不许带进的水、想要呼吸新鲜空气的、被称为形而下的欲望，在崇高面前都不好意思出场。显然，在这个昏暗空间里行走，重要的不是身边琐碎的现实。周边，因拥挤而造成的亲密触碰，不能使人彼此熟识。目光的终点是聚光灯下的绘画，不是人。在这样拥挤的观展过程中，人人都如若无人之境，除我之外的人都成了非人。于是，身体游走，主动而又顺从着穿行在按时间排序的 500 年，看到一部脉络清晰的西方绘画史，仿佛看到了人类文明最超凡脱俗的曙光，既是值得歌颂的过去，也是孕育希望的未来。希望在哪里？这无疑是最重要的问题。

多则大半天，少则两三个小时，人们自发自愿，恋恋不舍。这样的观展体验，在今天是如此普通，如此民主，如此普罗大众，用一顿简餐的价格换张门票就可以做到。当然，这样的体验仍旧算不得绝对民主，仍旧有人要靠在食物和展览之间选择前者维系最基础的生命，仍旧有人不得不把时间用在换取食物上而没有这样的哪怕是免费的闲暇。人类世界的现实如此复杂，总是一再挑战博物馆想要成为人类文明映射的雄心。而这样的观展体验，与博物馆百科全书式的雄心，都是现代生活的产物，在法国大革命以前的欧陆、以及一个多世纪之前的中国，都是不可想象的——曾经，全景展示式的观看，专属于上帝，专属于君王。

一幅绘画，进入博物馆，进入历史，成为艺术史，往往意味着同时变成零落在现实世界之外的幽灵。与原本的用途和展示语境割裂，又经过人为的摆布重组，呈现为博物馆中的审美对象。现代博物馆空间的艺术品，功能在于视觉展示，替代了古典时代作为宗教辅助的艺术品的膜拜功能。现代社会对审美的推崇，是古希腊逻各斯中心到中世纪神权至上膜拜传统的一脉相承。无论多么新潮、多么先锋、多么离经叛道的艺术，进了博物馆，就已经旧了，或者说，成了新的权威，新的审美标准和艺术范式。而我们游走在博物馆里的意义，除了建构式的学习，也许，更重要的，是向更多的未知、更广阔的空间和时间、反思式的敞开吧。

-
- ¹ 林满红,《银线: 19 世纪的世界与中国》,詹庆华、林满红等译,南京:江苏人民出版社,2011 年。贡德·弗兰克,《白银资本: 重视经济全球化中的东方》,刘北成译,北京:中央编译出版社,2011 年。
- ² Benoit Godin, *Innovation Contested: The Idea of Innovation Over the Centuries*. New York: Routledge, 2015. Paul Oskar Kristeller, 'Creativity' and 'Tradition'. *Journal of the History of Ideas*, 1983, 44(1): 105-113. 克里斯特勒,《“创造性”与“传统”》,张卜天译,《科学文化评论》第 9 卷,第 3 期(2012),第 97 页。张卜天,《为什么古人不喜欢创新》,《科学文化评论》第 15 卷,第 3 期(2018),第 114-119 页。
- ³ 戴安娜·黑尔斯,《蒙娜丽莎发现史》,严忠志译,杭州:浙江大学出版社,2017 年,第 151、183 页。马格利特·金,《文艺复兴时期的妇女》,刘耀春、杨美艳译,北京:东方出版社,2008 年,第 4-5 页。
- ⁴ 奇迈可,《成为黄种人: 亚洲种族思维简史》,方笑天译,杭州:浙江人民出版社,2016 年,第 4-69 页。
- ⁵ Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, Yale University Press, 1987. 高名潞,《西方艺术史观念: 再现与艺术史转向》,北京大学出版社,2016 年,第 59-62 页。
- ⁶ Bernhard Berenson, 'A Sienese Painter of the Franciscan Legend', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.3, No.7 (1903): 3-35. Pouzyna, *La Chine, L'Italie et les débuts de la Renaissance*, Les Paris: Éditions D'Art Et D'Histoire, 1935. Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures: the Franciscan Mission to China and Its Influence on the Art of the West, 1250-1350*. San Francisco: Desiderata Press, 1999, 120-123. I. V. 艾田蒲,《中国之欧洲》(上卷),许钧、钱林森译,桂林:广西师范大学出版社,2008 年,第 88-98 页。
- ⁷ 艾田蒲,《中国之欧洲》(上卷),许钧、钱林森译,桂林:广西师范大学出版社,2008 年,第 89-90 页。
- ⁸ 李军,《丝绸之路上的跨文化文艺复兴: 安布罗乔·洛伦采蒂<好政府的寓言>与楼璣<耕织图>再研究》,湖南省博物馆编,《在遥远的地方寻找故乡: 13-16 世纪中国与意大利的跨文化交流》,北京:商务印书馆,2018 年,第 304-339 页。
- ⁹ 艾田蒲,《中国之欧洲》(上卷),许钧、钱林森译,桂林:广西师范大学出版社,2008 年,第 97 页。
- ¹⁰ 同上,第 92 页。
- ¹¹ Richard E. Strassberg, 'War and Peace: Four Intercultural Landscapes', in *China on Paper: European and Chinese Works from the Late 16th to the Early 19th Century*, Marcia Reed, Paola Dematte, eds., Log Angeles, Ca.: Getty Research Institute, 2007, 95-96.
- ¹² 2018 年 12 月 27 日,李军教授在中央美院的讲座《<耕织图>与世界: 兼谈跨文化艺术史研究的视野》中,用大量图片,论证了康熙朝宫廷画师焦秉贞《耕织图》可能对布歇作品产生的直接影响。
- ¹³ 休·昂纳,《中国风: 遗失在西方 800 年的中国元素》,刘爱英、秦红译,北京大学出版社,2017 年,第 85-180 页。
- ¹⁴ 同上,第 220 页。
- ¹⁵ Arthur O. Lovejoy, 'The Chinese Origin of a Romanticism', *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol.32, No. 1(1933): 1-20.
- ¹⁶ Charles Baudelaire, 'The Salon of 1846', in *Baudelaire, Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, Jonathan Mayne trans. & ed., London and New York: Phaidon, 1965, 46-47.
- ¹⁷ 彭锋,《气韵与节奏》,《文艺理论研究》2017 年第 6 期,第 22-23 页。
- ¹⁸ A. Clutton Brock, 'The Post-impressionists', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 18, No. 94 (1911): 216-219. 包华石,《中国体为西方用: 罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》,《文艺研究》2007 年第 4 期,第 144 页。
- ¹⁹ 包华石,《中国体为西方用: 罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》,《文艺研究》2007 年第 4 期,第 141、144 页。