

看得见风景的房间

“从波提切利到梵高——英国国家美术馆珍藏展”中的生活与日常

胡建君

上海博物馆的“从波提切利到梵高——英国国家美术馆珍藏展”，以清晰的艺术史时间线，完整呈现从15世纪文艺复兴至19世纪后印象派的发展脉络，亦致力于时间与空间的贯通与融合。展厅空间将欧洲经典拱门、石膏线条与光影等细节贯穿其中，秉承了英国国家美术馆建筑本身的古典与优雅；又以莫兰迪色系对展厅进行空间分割，在古典的时空中营造一个现代感的盒子空间。这种空间叠加与映照的效果，甚至贯穿在画作的细节之中。

在以肖像画为主体的作品呈现中，有四张作品，形成了有意味的对照。分别是安托内罗·达·梅西那的《书房中的圣哲罗姆》、约阿希姆·布克莱尔的《四元素：火》、扬·斯汀的《旅馆内部（碎鸡蛋）》以及彼得·德·霍兹的《庭院里的音乐会》，或动或静，为我们展开平凡而丰富的日常。更加巧合的是，在以上每一张作品的空间中，都有打开的门窗，就像看得见风景的房间一般，室外的风景与室内空间，以及整个展厅空间形成微妙的贯连。同时，这些作品又各自坐落于自己的时代背景之中，在纷繁交汇的时间线中，呈现出美妙的时空叠加与呼应。

大概从中世纪晚期至文艺复兴时期，虚拟的绘画空间与真实的建筑结构同时落入画家的视野。借经验知识开端的“透视法”逐渐完善为科学的理论体系，经由空间化的画框将虚实空间相贯连。这种类似于“窗的观看”的框架性，成为自觉意识。最终，阿尔伯蒂式的画面内外一体化空间，即理想中的文艺复兴绘画空间得以确立。中国古典园林中的“借景”手法，从某种程度上也与纵深性的框制观看相关。观者亦通过画框将图像和符号界定为一件艺术作品。我们身临其境地谛视画框内那些有故事的作品，而作品中一一打开的门窗，又像“框中框”，将我们的视线引向更远的远方，在更广大的时空中融合无间。

这也不由令人联想到中国美术史上引发热议的“重屏”。其典范作品就是周文矩的《重屏会棋图》。与层层展开的线性的手卷不同，“重屏”以共时性的深度而非历时性的长度来经营画面。对于不擅长透视与景深处理、又热衷想象的中国传统画家来说，需要一种媒介来展开多重空间。屏风可以将空间坎面分割，如同两个世界的门户。插屏内又包含第三层画境——一幅山水三折屏风。整幅作品“实屏”套“画屏”，“大屏”套“小屏”，可谓盗梦空间般的重屏叠像，如同西方绘画中的镜子或门窗，将一维空间裂变出多个时空，呈现层层涟漪般的虚实意义与效果。

《书房中的圣哲罗姆》： 引领观者目光穿越石拱门，进入开阔而迷离的哥特式教堂空间

英国国家美术馆馆长加布里埃尔·费纳迪说，本次展览是一趟关乎“图像制作”的历史之旅，启程于15世纪下半叶的意大利。展厅第一件作品是出自早期文艺复兴大师安托内罗·达·梅西那之手的《书房中的圣哲罗姆》，它是中世纪神性精神在文艺复兴时代隐退于幕后并在欧洲艺术中的悄然延续，却更闪耀着人性的光辉。

作为知识和智慧的象征，圣哲罗姆是文艺复兴人文主义画家最喜欢的绘画主题之一。这位公元4世纪的圣徒为了躲避泥沙俱下的尘世，离开罗马前往伯利恒沙漠，与狮子、鸟雀为友，建立了隐修院，并把《圣经》从希腊语翻译成通俗拉丁语，功莫大焉，他也因此常被描绘为红衣主教的样子。

梅西那在那不勒斯和威尼斯游学期间，曾有机会接触到扬·凡·艾克等早期尼德兰大师的作

品，擅长精致的细节描绘。画家遵循文艺复兴时期发现的焦点透视法，引领观者的目光穿越简洁的石拱门，进入开阔而迷离的哥特式教堂空间，并聚焦在正于书房安静阅读的圣哲罗姆身上。

15世纪最先进的嵌入式书架和书桌以及一体化台阶，营造出圣人安宁自足的小空间。两侧的门窗则映照出室外广阔的山野，其欣欣向荣的气息与室内穹顶的复杂幽深形成对比，并与绿地花纹的地砖呼应贯连。而画中这一片生机勃勃的浓绿，又与展厅特地粉刷的绿色墙面气贯神连。暗处信步穿过走廊的圣徒的狮子，也生动地串联并指引视线与空间的走向。

《四元素：火》： 右侧半开一扇看得见风景的门，室外是一片安宁，室内则是混乱不堪

文艺复兴后期的北方绘画，在荷兰八十年战争氛围的影响下，画家们不再专注于历史、宗教和神话故事，转而投向平凡的日常生活，专注于人间烟火的体验。

约阿希姆·布克莱尔出生于比利时北部的艺术世家，后来专情描绘市集和厨房等世俗场景，成为16世纪中期著名的风俗画家。与东方相近，西方古代哲学世界观认为物质是由气、土、火、水四种基本元素构成，并包含与之对应的食材。在《四元素：火》中，艺术家描绘了一个充满肉欲的厨房，周遭散发着火一般的温度，农产品和锅碗瓢盆随意散落在地上。在画面左后方有一扇打开的门，描绘了《圣经》里的场景：玛莎正在向耶稣抱怨玛利亚的懒惰。

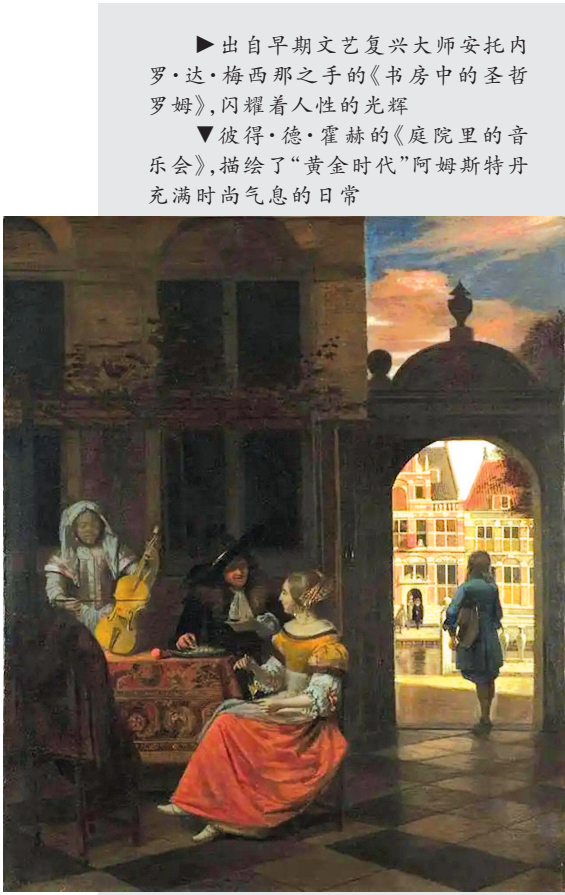
16世纪之前，宗教或神话场景占据画面主体，日常事物通常只作为配景出现。而在这幅作品中，将画面主题留给了琐碎的日常，却仍不忘将背景与圣经中的情节结合。更值得注意的是，画家在右侧还半开一扇看得见风景的门，门外有向上的阶梯，周遭花树婆娑，室外的安宁与室内的混乱造成对比，让观众暂得一瞬间的眼目清明。系列画作暗示16世纪60年代安特卫普的食物资源依旧丰富，但却是在气候恶劣、经济衰退的战乱时期创作的，不啻是一种唤起寻常记忆与信心的力量。

这种借助图像的力量，中国古已有之。《汉书》曰：“上之所化为风，下之所化为俗。”风俗，也起到一定的“净民风、致太平”的作用。我国远古时代的狩猎题材岩画及人物舞蹈纹陶器上已出现风俗画雏形。汉画像石、画像砖上更有连续的空间，表现出庖厨酿造、播种收割、桑园放牧、宴乐杂耍等民俗图像，记录与赞美祥和的日常。唐五代时期，出现“风俗田家景候”“能图田家风俗”等记述。但由于上行下效及文人士族审美风尚的引导，以及重农抑商的政策，世俗风俗画一直没能占据重要位置。宋元以降，在文人审美的指引下，山水花鸟的地位远甚于人物及风俗画。

大约在阿希姆·布克莱尔同时期的明代，商业活动的繁荣渐渐推动了多样的市井生活，也催生了有购买力和相应审美力的市民阶层，民俗画在天时地利人和的条件下迅速发展起来，大多以散点透视的空间表现，呈现纷繁的人间烟火。

《旅馆内部（碎鸡蛋）》： 门窗外朦胧静谧的月夜风景，与室内的调笑戏谑形成有趣的对比

由于没有强大的政教势力，加之天气寒冷，



荷兰人更重视和乐融融的家庭生活，同时对自然万物有着浓厚兴趣。贡布里希在《艺术的故事》中阐释荷兰17世纪的绘画，命名为《自然的镜子》。荷兰画家致力于精确再现实际所看到的世界，他们认定艺术的根源即自然。

扬·斯汀是位不安分的艺术家，作品非常多样化。他经常搬家，并在许多地方停留，庞收博取，把从莱顿室内画和老勃鲁盖尔等画家身上所受的影响融合成自己的风格。其作品有很多象征性元素，擅长描绘夸张的故事，常抓住生动的瞬间，用讽刺般不加掩饰的方式来娱乐观众。其作品幽默低俗的表现有时会颠覆人们对素朴的风俗画的认知，这是一种另类的写实。

《旅馆内部（碎鸡蛋）》截取了寻欢作乐的世俗日常，画家甚至不惜把自己描绘成大声憨笑的醉汉形象。人物拉扯的姿态和地上随意散落的贻贝的描写，充满隐晦的含义。而身后打开的门窗，依稀可见朦胧静谧的月夜风景，与室内的调



▲约阿希姆·布克莱尔的《四元素：火》，描绘了一个充满肉欲的厨房
▼扬·斯汀的《旅馆内部（碎鸡蛋）》，截取了寻欢作乐的世俗日常，画家甚至不惜把自己描绘成大声憨笑的醉汉形象

《庭院里的音乐会》： 半明半暗、半真半假的微妙气氛中，似乎有动人故事将要发生

大展中的“伦勃朗和17世纪欧洲北方绘画”单元，虽然没有荷兰风俗画最知名的大师维米尔的作品，却选择了同时期活跃于荷尔德尔夫地区的彼得·德·霍赫的《庭院里的音乐会》，描绘“黄金时代”的阿姆斯特丹充满时尚气息的日常。霍赫以描绘带有纵深门廊的静谧室内场景

而闻名。埃德温·布伊森曾说：绘画是一个寂靜无声的世界。而17世纪的风俗画中却出现很多音乐表演或者乐器摆放的场景，制造出声情并茂的场域。《庭院里的音乐会》就将观众邀请到了一个有声有色的私人空间。光照处站立的仆人身影与坐在阴影中的人物坐像进行对比，幽微闪烁的光影细节突出。通过拱门，德·霍赫运用光线将注意力引导至明亮的远方，首都阿姆斯特丹市中心最宽的运河——皇帝运河，还有沿岸的特色建筑扑面而来。半明半暗、半真半假的微妙气氛中，似乎有动人的故事将要发生。

画家通过明暗来转换空间，人物之间偃仰呼应。其整体优雅安宁的文学气质，可与维米尔的作品相媲美。其安居一隅的自得空间、人物的坐姿、拱门的描绘，以及光线的营造，也与梅西那的《书房中的圣哲罗姆》遥相应和。

随着一次次观看与再现的变革，成就了艺术史上精彩纷呈的流派与经典。而一系列呈现在上海博物馆的不朽作品，在精心设计的殿堂级的展览空间中，唱和呼应，环环相扣。这些意味深长的画面，以及画面上看得见风景的房间，一头映射出平凡的日常，一头照见光明的未来。

（作者为上海大学上海美术学院副教授，博士生导师）

钟情于自画像的伦勃朗，画了一部自传？

——从正在上海展出的伦勃朗《63岁自画像》说起

陈研



▲伦勃朗在人生最后一年画了三幅自画像，这次现身上海的《63岁自画像》是其中一幅

现身上海博物馆“从波提切利到梵高——英国国家美术馆珍藏展”中的伦勃朗《63岁自画像》，作于1669年。在我眼里，画中人物仿佛舞台上的主要人物，一束光线将其照亮，周围的空间则隐入暗中——说起来这种如今电影中常见的明暗对比用光法也正是源自伦勃朗的绘画风格。

这幅画的首位藏家威廉·凡·胡尔斯是位荷兰肖像画爱好者，在英国为威廉三世做廷臣，去世于1722年。同年此画流入拍卖行，由曾任爱尔兰与英国两地下议院的政客托马斯·布罗德里克将其收入囊中。古物学家弗图记得他曾在布罗德里克家见过这幅了不起的肖像。托马斯·布罗德里克去世后，这幅画由他的侄子第二任米德尔顿子爵艾伦·布罗德里克于1730年继承，此后这幅画一直藏于布罗德里克家族的佩珀哈罗庄园，直到1851年第五任米德尔顿子爵乔治·布罗德里克将其送拍，英国国家美术馆同年将其购入并收藏至今。

每当我看到伦勃朗的自画像，都会想到苏格拉底的那句名言“认识你自己。”伦勃朗一生画了80幅左右的自画像，直接记录了自己漫长而充满变化的一生，同辈中从未有过同样习惯

的画家。他那翘翘的小鼻子，卷卷的小头发都被忠实地记录在了他的绘画、素描与版画作品中。我们对于这些自画像的好奇，是持续不断的。因为面对一幅幅画中那个安静不语凝视着我们的男人，想到他享受过的天赋，经历过的成功，遭受过的残酷以及不可逃避的最终衰老，我们也看到了一个真实的人，而不仅仅是一幅画。将这些自画像置于一一起时，我们很容易认为它们有一个自传式的结构，这个画家一生中的绘画与版画有十分之一都是在画自己，他也有可能是个自恋或爱记日记的人，但事实上这或许只是我们一厢情愿的附会。艺术史的研究告诉我们更可能的是，伦勃朗这个自主意识极强、富有个性的画家对老老实实记录自己这件事充满了排斥。对此，我们只要举出一个小例子即可，1658年他画了那幅打扮得如皇帝一般的大《自画像》，而那一年正是他作为破产者财产被公开拍卖抵债的最后一年，所以观者如果将其看作是自传式记录显然会感到困惑。研究者们更相信每一幅自画像都有自己产生的特定背景与原因。

伦勃朗的自画像源于，但不局限于欧洲北方的自画像传统，大致可以分为三个时间段。

年轻时1606-1630年代的自画像很典型地闪耀着天才与自以为是的激情，他对自己面容的特征并不在意，更像是在做鬼脸一般嘲弄与反抗着这个社会的约定俗成。1630-1640年代的自画像没那么激进了，大部分是呈现出他的社会地位与在艺术上了不起的影响力。而人生最后十几年的作品，从1652至1669年的，反映更多的是伦勃朗对内在的关注，对于衰老的现实感，岁月在面容与身上留下的痕迹。纵观他的一生，他到晚年时并没有按部就班的去画千篇一律的自画像来满足他那些富有的收藏者，因此他晚年的自画像可以说是最有思想感与创意的一批作品。

伦勃朗在人生的最后那一年1669年画了三幅自画像，如今分别藏于伦敦、海牙与佛罗伦萨。伦敦英国国家美术馆这幅自画像中的面色更显得苍白一些，他的手温柔地握着，甚至他的卷发也没有以往那么显眼与充满活力。不过从绘画技术的角度来说，这幅自画像一点也不弱，其中充满了画家的敏感，例如衣服与背景的黑色是薄如釉般的处理方式，而面部高光提亮的部分则是厚如雕塑般的颜料堆积，正应了当时批评家所嘲笑的“可以抓住画上的鼻子把画提

起来”。此处的颜料是用湿画法完成，用不同点划组合的笔触构成的复杂薄层——以此来覆盖灰棕底色——这样就事仿出了衰老粗糙还有点色斑的皮肤效果。在鼻尖与耳垂处伦勃朗用短的刮擦，在湿画法中产生了精准的光与肌理的效果。他的毛皮装饰的紧身短上衣显示出15世纪早期到中期的时尚，明显受到著名尼德兰画家们的铜版画肖像的启发，例如迪尔克·鲍茨与罗希尔·凡·德·魏登。显然，他对自己的打扮将他置于其著名前辈的传统之中。

与其他两幅晚年的自画像相比，《63岁自画像》的X光照片说明伦勃朗在调整他构图的重点并平衡着明暗。他的帽子本更大一些，在右侧超出他的头部更多一些。双手原本是摊开的，并握着一支画笔。通过这些简单的修改，伦勃朗得到了一个更安静的图像，它的能量蕴藏在被温柔光辉笼罩的华丽头部中，同时在他所画的现实人物（工作中的画家）与作为一幅苦心经营的油画肖像之间保持了一种谨慎的距离。他那神秘的眼神可能不是存在的焦虑，而是一个画家对其艺术挑战的深入探究。

（作者为上海师范大学美术学院副教授）