

看展深一度

画里画外：凝视被“框”住的历史与时间

——观浦东美术馆“六百年之巨匠：来自提森-博内米萨国立博物馆的杰作”

刘一娴

正于上海浦东美术馆举办的“六百年之巨匠：来自提森-博内米萨国立博物馆的杰作”，以线性的时间顺序为轴，西方传统艺术史的风格流派为分界点，致力于在长达六百年的广阔时空中让不同时期的艺术作品形成跨时空的视觉联动。展品的绘画题材涵盖肖像画、风景画、风俗画、静物画等，文艺复兴、巴洛克、洛可可、写实主义、印象派、表现主义、美国现代艺术等诸多重要的视觉艺术风格都进入到了此次展览的空间叙事中。

在观看展览的同时，观众也得以细数、回味经典画作在漫长的历史时间里所曾接受的目光审视。

肖像与人像：从文艺复兴到现代艺术

在此次展览的第一个空间里，拉斐尔及其助手创作的《年轻男子肖像》是文艺复兴时期的一幅代表肖像画。在这幅约创作于1518至1519年的木板油画中，一位青年男子侧着身，面朝观众。他微红的脸颊与唇色呼应，被描绘得仿佛是因血液流动而流露出的自然神色。卷曲的发丝所形成的轻盈，更在视觉上增强了男子的少年感。他看向我们，目光专注，也看向此刻正在创作的画家。恰到好处光线投射在他的脸庞，其在脖颈上形成的阴影，烘托了整幅画作的柔和色调。这一目光的凝视与马奈《女骑士》中所表现的那个超乎具象之外的女士面孔形成了强烈的对照，而这或许也是人们印象中古典与现代的对峙。

面孔，既是他在观众眼中的形象，也是对自我的凝视。鲁本斯《维纳斯与丘比特》便描绘了一个对着镜子凝视自己的爱神维纳斯。维纳斯与丘比特是艺术史中的经典母题，在17世纪初，鲁本斯特有的色彩表现力使这幅画成为表达巴洛克理想的代名词。看向丘比特手里镜子中的自己，维纳斯的左手捂住胸口，她的身体正对着我们，面容却有意识地进行回避。她脸上泛着的红晕被反射在镜中，而镜子里露出的半只眼睛却流露出了略显惊异的表情。虽然面对着镜子的是维纳斯，她的“镜像”却几乎正对着观众的眼睛，仿佛是画家在有意地向观众抛问，维纳斯的真实面容究竟应当为何。除此之外，观看此画的另一条线索是由其主题所引发的对于爱欲的象征：女神脸颊上的红晕、右手抓着的丝绒布料，以及丘比特肌肤的颜色都证明了鲁本斯将色彩转化为视觉语言形式所达到的自由和纯粹。

以肖像画为线索，本次展览的主视觉作品是马奈的《女骑士》，一幅能够代表艺术家反学院派之立场的典型画作。作为在现代都市生活的法国画家，马奈似乎一直以来都代表着现代绘画的革新潜能。《女骑士》中对于黑色颜料的使用更进一步说明了这点。在这幅1882年完成的油画作品中，艺术家马奈以观众熟悉的笔触和自由松动的色调追随着一位库尔贝所开创的欧洲自然主义绘画风格。与此同时，我们也看到了现实主义画家及其后继者印象派画家在表现

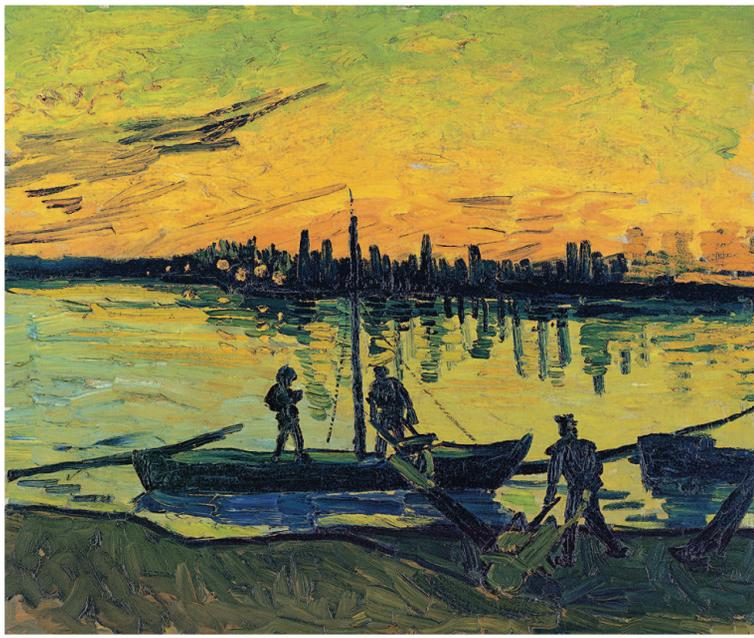
▶ 颜色和线条不仅是用来交待人物形体关系的手段，它们本身也是力量，足以形成新的画面秩序感的创造性力量。即便梵高没有在《阿尔勒的装卸工》中描绘出装卸工的真实面容，他们的背影也足以透露出体力劳作的艰辛。

▼ 现实主义画家库尔贝，也曾创作过绿意葱葱的树林，并且这一次，树林的深处不是黢黑的泥沼，反而透出天光来，映照在水面上，闪烁着和煦的光泽，让人倍感春之暖意。这便是《溪流》。



自然风景时，如何以瞬时的个人感受，取代17世纪荷兰画家一场场在画布上构造真实感的视觉游戏，从而使对象真正地融入其置身的环境氛围中。

女骑士身着的服装和头戴的帽子都暗示了她的身份，然而她的眼神是游移不定的。她的双眼没有与其他面部容貌特征形成呼应，这就使人难以通过其面孔来判断人物此刻所传达出的特定情绪。在画布背景对于蓝色天空的表现中，马奈有意识地在画面右侧留下了几道十分迅即的笔触，它们混杂着画面下半部分的绿色与女骑士的黑色衣褶。显然，画家将人物与经由自己眼睛观察所产生的知觉印象综合了起来，形体的准



▲ 绘画，不仅是画家向画外展示其能力的窗口，也是现实的一面镜子。荷兰画家彼得·德·霍赫便在《阿姆斯特丹市政厅议事厅内景》中为绘画题材注入了历史性的一刻。

确与否已经不再是绘画唯一的宗旨。这种拒绝在画板上反复调和色彩、不断打磨画面和谐性的做法后来被视为现代绘画所独有的反传统性。此后不久，这一反叛便成为了主流：从印象派到后印象派，对于自然的主观表现愈发成为绘画存在的根本前提。色彩的碰撞非但没有破坏画作的统一性，反而成为了表现性的新语言。

整场展览体现了对于古典传统与现代艺术的均等关注，19世纪及其之后的绘画对于艺术收藏来说同样起着不可估量的作用。当人类的面孔开始变得模糊不清、无法分辨时，我们还能找到那个画中的“她”吗？《穿服的女孩》展现

了一个不具真实姓名的日本女孩，她低下头去、面容模糊、眉眼低垂，坐在一道日式的屏风前，有意识地将自己呈现给画家，也呈现给观者。她们不再直接、笃定地看向画外，而等待人们去寻找画面视觉信息中所隐含的蛛丝马迹。

颜色和线条不仅是用来交待人物形体关系的手段，它们本身也是力量，足以形成新的画面秩序感的创造性力量。由是，即便梵高没有在《阿尔勒的装卸工》中描绘出装卸工的真实面容，他们的背影也足以透露出体力劳作的艰辛——艺术家对深暗色调的使用使工人、他们的背影、船只与堤岸构成一个互文的视觉整体。色彩的明暗成为了凝练艺术家心

理状态的表达手段。与这些凝重的色彩形成对照的，是阿尔勒的一抹夕阳：虽然太阳看似即将消失，它散发出的余晖却充斥着整个天空。这种被有意识地塑造出来的观看的距离感或许正是领略一幅“杰作”所需要的特殊条件。凝视一件经典绘画作品，也是在凝视艺术家的眼睛。

时间的形状：大师与杰作中的艺术史

在此次展览主题中，有两个关键词：巨匠与杰作，而围绕这两者所产生的历史感则成为了观看作品时的一条暗线。如何与时间保持距离，又如何界定一件杰作？或许，一个公认的答案是，杰作总是由人创造，经历了时间的检验，并且在大众的脑海中形成了经典的印象。它们足以囊括、代表不同时期的风格语言。在一种广为接受的再现论体系中，风格是语言的更迭，现实是语言得以阐发的根基。文艺复兴时期，杰作更多表现在宗教题材中。通过将画作放置在教堂中，并将其与观众的日常生活进行一定程度的隔绝，信仰得以被塑造，绘画具有了历史性的意义。用德国艺术史家汉斯·贝尔廷的话说，杰作以“隐形的”方式在观众脑海中形成一个抽象的、不具实体性的概念，恰如在提及拉斐尔时，我们将其与“优雅”对应，而谈及达·芬奇时，脑海里会立马闪现《蒙娜丽莎》那一抹神秘的微笑一样。

除却对古典传统一如既往的尊崇之外，颇为引人注意的是，此次展览将现代绘画一并带入了正典的艺术史叙事中，并以展陈的方式对绘画中的细节予以解释和细读。于是，在夏加尔、莱热、奥基弗等人的作品中我们看到，自19世纪末现代绘画诞生以来，具象与表现不再是艺术表达的唯一方式，色彩与抽象亦可成为绘画再现的首要载体。在语言形式的背后，是艺术家对时间与历史的感知态度，是艺术想要超越其画布平面所能捕捉的瞬间性的持续尝试。因此，无论艺术家对于肖像和面孔的认识如何反映了他们看待和理解艺术的目光，其灵感都植根于现实生活在他们身上留下的种种痕迹。于是可以看到，在人们的固有印象中，那个倾向于揭露社会阶级高下之分的现实主义画家库尔贝，也曾创作过绿意葱葱的树林，并且这一次，树林的深处不是黢黑的泥沼，反而透出天光来，映照在水面上，闪烁着和煦的光泽，让人倍感春之暖意。这仿佛是康斯特布尔画《干草车》时所曾许下的那个绘画理想。

绘画，不仅是画家向画外展示其能力的窗口，也是现实的一面镜子，倒映着最为稀松平常的生活瞬间。荷兰画家彼得·德·霍赫便为绘画题材注入了历史性的一刻：他以阿姆斯特丹市政厅为主题，尽其所能地展现了彼时的生活日常。画面包含许多视觉信息：建筑物的内部结构、光线透过窗户照射在帘布上的方式，以及一幅高悬在背景墙壁上的画作。在这幅画作下方，稀松的人群环绕在其周围。其中，左侧的男子似乎正在向他的妻子讲述这幅画作的故事，下方的人们

有的仰起头看去，有的看向画外的空间。右侧的窗户旁，还有一位女士看向窗外的世界，那个世界既不属于艺术家，也不属于观众。或许，艺术家正是想要以此提醒画外之人，市政厅只是日常生活的一个角落，对它的凝视能够让我们想象往昔，也足以激发后继者去思考艺术表现的本质。霍赫的这幅画，是对市政厅内景的记录，也由一个个凝视的时刻堆叠而成……

毋庸置疑，绘画不是灵光乍现的虚空之物，它依附于特定的媒材存在。在20世纪初期，当现代主义绘画还未被各种新异的理论思潮裹挟时，画框是区分画内与画外世界的根本。作为一门手艺，绘画创作凝结了艺术家对那个转瞬即逝的特殊历史时空的感官知觉，而在某种程度上，这些知觉印象无法为任何他者所共享。这也意味着，收藏绘画是一件严肃的事——它印证了藏家与艺术家之间所曾达成的微妙的智性共识——尽管他们本生活在不同的历史时空里。在收藏者那里，画家的思虑找到了安身之所，艺术的语言成为了表达审美情感、书写历史的素材。对于西班牙提森博物馆来说，收藏这件事则尤为重要。1926年，海因里希·提森完成了博物馆的首笔重要购藏。终其一生，海因里希都在与古典大师的杰作打交道。随后，这一传统又被其子继承，并在1961年引入了对现代绘画的收藏。30余年后，博物馆最终正式对外开放。

收藏现代绘画，或许在20世纪60年代听来是件不太入流的事——恰恰是从这个时候开始，“艺术”的性质发生了几乎根本性的转变。如同提森博物馆的现任馆长索拉纳在接受采访时所指出的，展览距今最近的作品是1980年拉斐尔·索耶画的一幅《自画像》，而从北方文艺复兴对男子肖像的表现，到美国新现实主义流派，跨越五百多年的时间线仿佛是一篇现实主义的散文：这不仅是对现实的主、客观之分，还有特殊的、此时此刻的现实。如此一来，对人物肖像画的表现成为贯穿展览前后主题的主线，它不仅引导观众去思考艺术家理解现实的方式，也在启发着人们去凝视绘画从古典迈向现代所历经的一首“现实主义”风格变奏曲。

在今夏开幕的众多西方艺术展览中，“六百年之巨匠”首先向观众宣称了一种艺术史式的思考方式。可以说，在展陈方式上，其思想概念是传统的。展品中最早的创作时间在1464年，而通过近六个世纪的跨度，我们也被引入了一场关于当下的思考之中——艺术史的叙事是否还能有效地描述当下的艺术现象、一百年后的人又将以何种语言来讲述今天的艺术界？带着这样的抛问，我们很容易发觉，以风格和时间串联起艺术史，是一部行走的艺术史：它使观众有机会看到现代画家诗意的一面，看到传统杰作产生的影响如何穿过历史时间的孔隙，与数百年后的生活交织在一起。无论如何，形式革新所回应的仍然是绘画创作最为本真的问题——众多场正在进行之中的艺术语言之变。

（作者为中国美术学院艺术人文学院博士研究生）

中华优秀传统文化系列谈

在遗忘之外的东坡赤壁图

王一楠

一篇名为《乐苦说》的杂文，拥有一个戛然而止但意味无穷的结尾：

乐事可慕，苦事可畏，此是未至时心耳。及苦乐既至，以身履之，求畏慕者，初不可得。况既过之后，复有何物比之？寻声捕影，系风趁梦，此四者犹有仿佛也。如此推究，不免是病，且以此病对治彼病，彼此相磨，安得乐处？当以至理理君，今则不可。

“君”，含混地意味着“你”或“你们”，将这篇《乐苦说》呈给了不确定的读者。对于不知会在哪个时空中阅读它的人，这篇杂文原打算对畏苦慕乐的心态展开讨论，毕竟这是行走人间难免要困陷的情形。但掂量一番后，作者却又觉得，讲述它的日子不该是今天，或许，也不该是明天。那么，何时为宜？恐怕永远没有适合的日子——因为他的在世感悟只能被体验印证，而不能被好心告知，当其被言语叙述时，便会因受到规定而成为异物之物。

毫无疑问，这是一种属于“过来人”的了悟。但幸运的，或许也是必然的一代又一代人在时间之流中走来，以各

自的方式分享了共同的感受，并且留下文字和图像作为见证。因此，这位“过来人”想说而未在这篇杂文里说出的话，竟然始终没有成为过去式，他获得了源源不断的“诉说”对象，并通过他们完成了意义的传达。这个吊诡的结尾，只是一个开始。

在漫长的中国文化传统里，这篇杂文以及无数佳篇的作者苏轼，成为了一个无法被遗忘的人。他首先是一位存在于1037年到1101年间的思想者，尽管在有生之年饱受苦与乐的拉扯，他却一直在其中寻求了心灵的平衡。那些荣辱升沉的极致处境，使他主动或被动地造访了胜景与荒处，并留下许多吟啸徐行的痕迹。在缺乏记忆的当下社会，即便仅仅与苏轼相关的地标、传说或美食，这个名字也能顽强地抵抗忘却的侵蚀。除此之外，“苏轼”二字，更意味着无边的风流韵度，无数的名篇佳作，无量的文人趣味，也意味着无尽的追思讨论。对于一个生活于千年后的中国人来说，一生中总会有那么几处情境，或者那么几个时刻，他的际遇及他写下的字句会不

期然地跃上心头。通过咀嚼这个过去的名字，后人不断重获千般滋味。

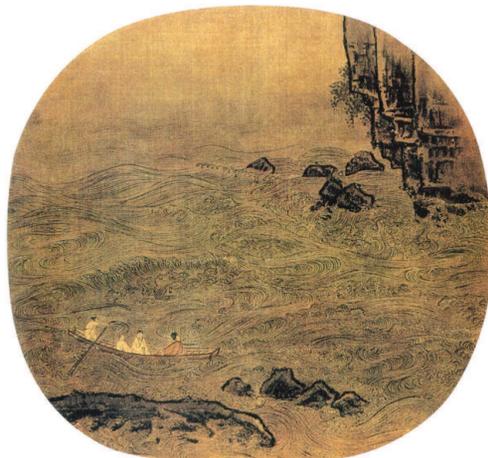
“苏轼”两字所包含的精神财富犹如活水街续古今，使得“苏学”历千年而长青，衍生出文学、哲学、历史学、艺术学、心理学、养生学等诸多学科议题，并且仍源源不断地揭示出新的意义。有关苏轼的视觉艺术研究也是同样。中国画史中有一类难以忽视的主题创作，那便是大量存世的赤壁图。有近一百幅声称创作于北宋至明代间的画作存世至今，这些赤壁图均与元丰五年（1082）苏轼贬谪黄州后对赤壁的游览与书写有关。自不朽的名篇《赤壁赋》《后赤壁赋》《念奴娇·赤壁怀古》诞生起，一种由视觉元素联结而成的记忆共同体也正在形成。

多元的群体参与到“东坡赤壁”画面的定制、创作及鉴赏的过程中，包括苏轼的友人、皇帝与宗亲、画院官员、文人画家、民间工匠等等。这一画面在宋元时期具有特殊的象征意味，在明代成为“苏州片”作坊中热卖的题材，并在清代泛化为器物上寻常可见的工艺图案，

拥有广泛的受众。其视觉形式在发展中经过多次移置变形，与水景图、渔父图、舟鹤图、观月图等主题有隐晦的交互关系，图像的纷繁表征中透露出画史脉络的有序性。

艺术史家赫伊津哈（Johan Huizinga）认为，历史观念唯藉视觉图像得以形成，历史意识可以是产生于图像的“视觉”（vision）。换言之，以今日的目光回溯，历史的进程可能浓缩于某种视觉结构中。从苏轼文人集团内部的、回应其不公遭遇的纪念性赤壁图，到宋金政权在文化正统的争夺中各具特色的图绘，再到明代群像般的、诠释超越的生命意识和时空境界的载体，最后到清代丰饶的物质文化的代言者，随着时间的流转，“东坡赤壁”图像群勾勒出一段历史的连线，它有多重的社会面向，并有着向最幽微的个体意识敞开的潜能。

对于不时需要抵抗偶然与虚无侵袭的现代人来说，是什么被灌注入艺术作品与母题之中，使之被分享、被传递、被充盈，从而克服了时间的流逝，成为



▲ 中国画史中有一类难以忽视的主题创作，那便是大量存世的赤壁图。有近一百幅声称创作于北宋至明代间的画作存世至今，这些赤壁图均与苏轼贬谪黄州后对赤壁的游览与书写有关。图为南宋李嵩《赤壁图》。

历史性的存在，是一个有吸引力的问题。即使先哲的罔罟早已将种种可能的答案捕捞殆尽，中国艺术那普遍而特殊的闪亮之处，特别是画史中对“东坡赤壁”主题重复创作的深层动机，仍然值得关注。在赤壁诗赋、赤壁图与赤壁题咏的多重创作链中，赤壁图不但超越了文、武赤壁的地理意义，而且逸出了赤壁赋和赤壁诗的文学意义，成为苏轼文化的独特艺术象征，突出体现了中国艺术传统的连续性和创新性。而对这个问题的探究，或许将不仅提供给我们旧日的故实，而且提供有关生命存在的解答。这一点，已经在“过来人”的体验、书写与描绘中得到反复印证。从地理范畴到文学景观再到艺术

史中的胜迹，赤壁促使无数后来者在这场域中重思短暂与永恒的问题。这种思考和表达将伴随岁月的漫长存，不会因为前辈人的告别而息。正是由于这重原因，在当下这个时代，苏轼没有被遗忘，而“东坡赤壁”画题也保持着开放的张力，使共同理解和个体体验并行不悖——当代艺术中，众多的赤壁主题创作正在将这一共同体记忆传承下来，并激荡出更多的形式与媒介创新。

由此可见，“同绘赤壁”的历程也将持续下去。

（作者为中国艺术研究院艺术学研究所助理研究员）