

绘画在历史上如何被看见 《谁在看中国画》梳理了历代的观众

在漫长的时间里,谁是中国绘画的缔造者,而谁又是它的观众。艺术史家柯律格尝试用“谁在看中国画”这样疑问式的主题,探索艺术作品与观看者之间的复杂关系,以让读者对“中国绘画”这一概念的形成和变革产生新的认识。柯律格在《谁在看中国画》一书中认为,艺术史绝不能仅仅关心艺术家在做什么,观众看见了什么同样重要。

“中国绘画”概念 早在十五世纪初便形成

在《谁在看中国画》一书中,柯律格先从概念上厘清“中国绘画”的意思,主流观点一直认为,或许在二十世纪初,清代尚在的年代之前,并没有“中国绘画”的概念,几乎一致地认为,油画传进中国之后,为了在画种上区分“水墨丹青”与作为西画的油画的区别,所以诞生了“中国画”一词。但柯律格在书中通过文献表明,早在十五世纪初,“中国绘画”的概念便已在波斯世界存在。其中,现藏于伊斯坦布尔的托普卡帕宫的佚名《骏马与中国侍从》便被誉为第一幅“中国绘画”或“中国的”绘画。这幅作品同时被伊朗萨菲王朝宫廷艺术家杜斯特收录在堪称“世界艺术史”的《巴赫拉姆·米尔扎画册》。“无论是四世纪的顾恺之,还是十一世纪的郭熙,或是十六世纪的文徵明,没有一个当代人称他们的作品是‘中国(Chinese)绘画’。”

日本作为中国的邻国,无论从地理位置还是历史证据表明,他们能够接触到来自中国的艺术品远比上述的波斯要早,但柯律格敏锐地发现,与波斯命名“中国绘画”不同,从中国传播到日本的一切物品被日本命名为“唐物”——即包括绘画作品在内的中国物品,曾在日本的贵族和精英间流通。

观众与绘画的互动 构成了本书的核心

《谁在看中国画》一书,叙述时间从十五世纪开始,直至我们的时代。之所以从十五世纪开始,原因在于一种特殊的绘画种类,“元绘画”此时走向了创作繁荣。这种在绘画中展现人们欣赏绘画的图像形式将为本书叙事提供框架。柯律格认为,大约从1450年至1650年,中国出现了这类表现观赏行为的绘画作品的高潮,尽管这些作品描绘的观赏行为总是一成不变地以挂轴(立轴式)为中心。这种中国书画装裱式样能够让图像尽收眼底,与其相对的手卷(横轴式)则往往需要调动“影片式”的观赏。在所有的这些图像中,被人观赏的绘画作品总是由一名仆从负责撑持,但也常常被那些高贵的观赏者拿在手中把玩。手执行为意味着观众与绘画的互动(几乎没有被挂在墙上欣赏的绘画),而正是这种互动、这种观赏的历史形态构成了本书的核心。

在《谁在看中国画》这本书中,柯律格认为,观看者对“中国绘画”的演变至关重要。他通过作品表现的内容与对象或者作品被欣赏的特定环境,划分出“士绅”“帝王”“商贾”“民族”“人民”等五个类别。从这五大类的角度看历代中国画,在美术史撰写方面,的确为读者提供了新的启发。尽管不少作品曾在多种不同著作中反复出现,但此前多以断代的方式,在时间或者风格标识上对这些作品添加了信息,而柯律格的这本书,则提醒了观众,作品的诞生与表达过程,很可能同步受到当时的“观看者”的影响而导致形成今天的效果。

以下是从书中不同门类各选择一幅作品进行赏析,以直观理解柯律格的划分标准。



■杜堇《十八学士图》

士绅:《十八学士图》

杜堇创作于明代,现藏于上海博物馆的《十八学士图》。描绘了学士参与“琴棋书画”的场景,在当时,这四种休闲活动早已被视为财富与品位兼具的士绅所应当掌握的修身雅好,各自起源于古老的谱系,它们被共同归为“琴棋书画”的标准程式则发生在较晚的时期。而且,在明代以前,没有任何一幅可考的、以这组立轴的方式展示这一主题的绘画作品留存下来。柯律格认为,这幅作品必定曾作为明代高端物质文化的主要存在,尤其以装饰的形式出现在漆盒与瓷器上。在明代上流社会宴饮或雅集等社交场合,这些器皿被用来交换酒和食物,而器皿上的图案、那些绘画中场景,恰恰印证了这些活动。

商贾:《九日行庵文宴图》

作者是方士庶和叶震初,名为《九日行庵文宴图》。作为相当成功的商业艺术家,方士庶本人便是清代绘画艺术复杂性的代表——尽管他不是一名盐商,但因为其高等教育的背景受到了很多商贾精英的资助。“九日行庵文宴图”展现了一次集会(与其说是一次真实的集会,倒不如说是想象中的),韩江吟社的十六位核心成员出现在了画面中,而“二马”则在这个严格限制成员人数的诗社里处于中心位置,扮演着发起者的角色。这些人是城市中的商业和文化精英,他们在一座奢华的园林里摆出放松的姿态,享受高雅的文化活动,而赏画便是其中之一。



■方士庶和叶震初《九日行庵文宴图》

帝王:《弘历观画图》

清代宫廷艺术家郎世宁和丁观鹏共同创作。画中的乾隆皇帝坐在松柏的浓荫下,一柄巨大的孔雀羽掌扇悬在他的头顶,彰显着他的地位。乾隆身着清朝以前的文人便服,这同样不是他在现实生活中真正会穿的装束,与此同时,这样的安排也暗指画面中的主人公正在从事一项历史悠久的古老活动。十位年轻的童子环绕在乾隆周围。而两位戴着官帽的人物形象则能够确认是宦官,其中一位正拿着画轴的底部——这件出现在画面中的挂轴同样由一个童子用竹竿挑起,掌画男童的目光直直地穿过了绘画的平面之外,回应着我们的凝视,似乎是在提醒我们作为观者的角色。



■郎世宁、丁观鹏《弘历观画图》

民族:《屈原与渔夫》

《屈原与渔夫》是画家昌新镛(活跃于二十世纪早期)的作品,展现了正直英雄的化身、古代诗人屈原(约公元前340—前278)和一位渔夫的谈话。作品上的题跋告诉我们,这幅画是为接受它的主人生日而作。只是,接受这幅画的人来自芬兰。他是路德教派的传教牧师喜渥恩,奉国家指派前往中国相对偏远的湖南地区开展传教活动。这个事例告诉我们,即使是最为“传统”的绘画也与全球运动的新格局联动。

这幅画作上被标注了两种形式的日期,以公元纪年为标准的“1907年”和中国传统的“光绪三十三年”。因此,它不是一幅贸然出现在全球观众面前的作品,而是一幅意识到自己将要出现在全球观众面前的命运的作品。画作里的题词讨论了“欧美人”如何将屈原视为“爱国主义者”的代表性人物,它将自身视为“中国绘画”。它作为“中国绘画”的身份由那些并非中国人的观众建构,是他们的观看使它成为“中国绘画”。



■潘絜兹《石窟艺术的创造者》

人民:《石窟艺术的创造者》

新中国成立后,潘絜兹(1915—2002)画出了重彩《石窟艺术的创造者》,这幅作品以一种罕见的中国绘画的手法,同时在构图里展现了画家与绘画的观众。作品描绘的场景发生在唐朝,地点是位于国土西北边疆的敦煌莫高窟。一个贵族家庭,成员身着华美的衣袍,在仆从的陪伴下前来参观某个石窟的壁画装饰工程,他们大概是供养人。画面中一共有七位画工正在工作。两位站在高高的棚架上,其他人则在壁画的边缘做着最后的装饰,一个学徒蹲在地上研磨着红色的颜料。一位较为年长的画工稍稍退后,细心打量着眼前刚刚完成的部分,还有一位老人似乎正要招呼前来的贵客(尽管他的目光并没有迎接这些人,而是远远掠过了他们的头顶,投向了远处,投向了历史)。唇边的白须无疑表明他是这组画工中最有经验的人,或许是他们的头领。褴褛的衣衫和黝黄的皮肤是这些画工作为“人民”的标记,他们是世界艺术杰作的无名创作者。



■潘絜兹《石窟艺术的创造者》