

16 世纪中国博古图与西方 静物画中的物比较*

倪爱珍

(江西省社会科学院 文学与文化研究所,江西 南昌 330077)

摘要:中国博古图与西方静物画的兴盛都始于 16 世纪前后,都以静物为表现对象,但又有所不同。从物的属性来看,博古图中的物与人们的精神需求紧密相关,其主要功能经历了从宋代的正经补史到明代的雅文化象征再到清代的吉祥文化寓意的变迁;在西方静物画发展史上具有节点意义的罗马静物画、荷兰静物画、夏尔丹静物画的繁荣都与特定时期物质生活的变化紧密相关。从物的审美来看,博古图因物喻志,以志为本,体现了中国传统诗学的比兴理论;静物画观物绘形,以物为本,使被忽视或熟视无睹的事物变得陌生、反常,体现了陌生化的审美追求。从物的感知来看,两者体现了中西文化中感物与观物两种不同的美学传统及其背后的感官倚重的不同。但由于艺术有其自身的特征和发展规律,所以两者的这些不同只是相对的。

关键词:博古图;静物画;感物;观物

中图分类号:J02

文献标识码:A

中西方古代艺术史上都有以静止的物为主要表现对象的绘画,如中国的博古图和西方的静物画。“博古图”一词最早见于宋徽宗时期编纂的金石学著作《宣和博古图》,但它作为一种绘画类型则出现在明清时期,后扩展至陶瓷、漆艺、砖石雕、竹木雕、染织等器物 and 建筑装饰领域,题材包括金石器物、文房用具、清供物品、花卉蔬果、瑞兽杂宝等。静物画以日常生活中无生命的物体为主要描绘对象,其源头可上溯

至古希腊、古罗马时期的壁画,但它在艺术史上获得相对独立的地位则是在文艺复兴时期。意大利画家巴尔巴里 1504 年创作的《静物:鹧鸪与铁臂铠》被视为近代艺术史上最早的静物画。由此可见,中国博古图与西方静物画的兴盛都始于 16 世纪前后,都以静止的物为表现对象,但在物的属性、审美方式、美学传统等方面又有很多不同,从中可以透视中西文化的差异。

* 基金项目:本论文为 2018 年度国家社科基金重点项目“陶瓷图像的文学叙事研究”(项目编号:18AZW004)阶段性成果之一。

作者简介:倪爱珍(1976—),女,汉,安徽桐城人,文学博士,江西省社会科学院文学与文化研究所所长,研究员,江西师范大学叙事学研究院博士生导师。研究方向:叙事学,符号学。



一、物的属性:精神与物质

博古图,早期特指金石图谱,如北宋吕大临著的《考古图》、宋徽宗敕撰的《宣和博古图》。它们都精细地绘制青铜器、玉器等器物的图像,有的还在旁边注明“依原样制”或“减小样制”,可见图的作用是模仿器物。这与金石学兴起的原因——统治阶级借其正经补史、复兴礼乐——有关。吕大临说:“暇日论次成书,非敢以器为玩也。观其器、诵其言,形容仿佛,以追三代之遗风,如见其人矣。以意逆志,或探其制作之源,以补经传之阙亡,正诸儒之谬误。”^[1]宋代金石学的兴起引发后世收藏、鉴赏古物的热潮,绘画中出现表现文人鉴赏古物的图像,著名的如宋代钱选的《鉴古图》(传)、刘松年的《博古图》(传),明代杜堉的《玩古图》、崔子忠的《桐荫博古图》、仇英的《竹院品古图》等,这类作品也常被称为“博古图”。它们在博古图发展史上具有重要意义,即强化了古物与文人之间的联系,赋予古物以新的功能——建构文人身份、象征高雅情趣,因此后世表现文人雅集主题的绘画中总少不了古物。明代高濂《遵生八笺》之五《燕闲清赏笺》、董其昌的《骨董十三说》、文震亨的《长物志》等收藏鉴赏类书籍对这种现象的发生起到了推动作用。他们对古物分类评级,将青铜器、书画、玉器、瓷器视为最有古意的物品,尤其是前两者;从士绅阶层的审美趣味出发对物品进行描述,认为它们在材质、造型、装饰、色彩、摆放时间与空间等方面应该遵循一定的原则,目的是凸显物与物之间的差异。柯律格说:“文震亨所阐明的物品的各种差别,并非得益于那些服装、桌子或香炉的生产者,而是士绅阶层就‘物应该如何’而达成的共识,无论就确切的还是比喻的意义而言都是如此……《长物志》中对于物品之区别的反复强调不过对于人与人之间作为物品消费者之差异的陈说……全书都在严谨地讨论如何将‘雅’从‘俗’中区分出来。”^{[2]55-69}

从博古图绘画中同样可以看出这一点。以仇英的《竹院品古图》为例,画面中品古活动的空间是庭院,三位文人正在鉴赏桌上的两幅团扇册页,册页旁边摆放着书籍手卷,桌上地上摆放着各种各样的青铜器,男仆侍女们正忙着搬送书画、瓷器。背景中的竹林、太湖石、高大的山水花鸟画屏风、两只嬉戏的犬、太湖石间半隐半现的仙鹤以及童子烹茶、备棋的场景,共同建构了一个清幽、高雅的空间,暗示了人物的

身份和品位。董其昌对这类玩古作用的论述具有代表性:“若与古人相接欣赏,可以舒郁结之气,可以敛放纵之习。故玩骨董有助于却病延年也。”^{[3]195}由此可见,明人赏玩古物不像宋人那样为了正经补史,而是为了提升生活品位。这使古物与日常生活产生了联系,为博古图成为大众日用器物上的装饰纹样奠定了基础。

明晚期陶瓷上开始出现博古图,现存物数量很少,比如上海博物馆藏的一只明崇祯青花博古图盖罐上,青铜器具和陶瓷笔筒、花瓶等放置在一张桌上;故宫藏的明崇祯青花三足炉上,青铜器具与红珊瑚、葫芦、葡萄、“卍”字纹、孔雀翎、画轴等并置在同一个空间里。从中可以看出,博古图与岁朝图、清供图发生了融合。岁朝图是过年时用于祈福纳祥的节令画,大致兴起于宋代,其描绘的内容早期主要是花卉,后来扩展至文房用具、生活用品等。清供,指放置在室内案头供观赏的清雅之物,将其入画,便是清供图。据学者研究,宋代时除了佛教清供图外,还有大量表现日常生活的清供图,并与节令画逐渐结合起来。晚明时期,随着复古思潮的兴起,清供图中古器物所占比重增加。清代中期,清供图创作达到鼎盛,并进一步与博古图融合,进而出现博古清供的新图式。^[4]从上文论述中可以看出,博古图与岁朝图、清供图的元素彼此渗透,进一步改变了传统博古图的文化内涵。

博古图的受众群体经历了从宫廷人士、文人阶层到民间百姓的变迁。明末以后博古图大量出现在器物、家具、建筑等物体上,向着图像题材生活化、审美世俗化方向发展。有学者对博古图中的物品类型及其所属文化谱系进行了梳理,包括:彝器——青铜礼器;文房用具、清供用具——文人清供;民具——日常生活;乐器——文化生活;杂宝——民间信仰、方术;瑞兽、动物、花卉、树木、石头、蔬菜、瓜果——民间吉祥文化;暗八仙、八吉祥、七珍——宗教文化。^[5]与文人笔下中规中矩的博古图相比,民间器物上的博古图更具创造性。比如清康熙景德镇窑五彩博古图笔架,毛笔、叶形砚台、书籍、画轴、笔洗、如意、折扇等文房用具都系上了丝带,很像佛教图像中的飞天,笔架也因此像传说中的仙山(图1);清康熙青花博古图盖罐上,采用扇形开光方式将书生在庭院中的形象与文房用具图并置,用后者暗示前者的身份(图2)。

上述对中国古代博古图发展历程的梳理透露,图中之物始终与人们的精神需求紧密相关:北宋金石学

著录中的博古图,是为了正经补史、复兴礼乐;明代表现文人鉴赏古物场景的博古图,使古物与文人身份、雅文化之间建立了联系;明代晚期到清代,博古图大量出现在陶瓷、家具、染织等器物上,日常生活用具、民间吉祥文化的代表性物品大量进入博古图中,表现了民间祈福纳祥的精神追求。



图1 清康熙景德镇窑五彩博古图笔架,上海博物馆藏(左);图2 清康熙青花博古图盖罐,Eva Strober, *Symbols on Chinese Porcelain: 10,000 Times Happiness*, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2011, p. 196. (右)

再看西方静物画。希腊时期的静物画,被称为“早期静物画”(xenia),从菲洛斯特拉托斯(Philostratus)的《画记》、普里尼(Pliny)的《自然史》等文本中可看出它与当时主人款待客人的文化有关。罗马时期,经济繁荣,财富的积累使得物质过剩,并因此推动了种种新的奢侈消费模式的产生。这一时期的静物画形象地反映了这一时代特征。布列逊说:“坎帕尼亚的 xenia(早期静物画)……不只是食物的写照,而且也是罗马人对希腊人的食物的写照的写照;不仅仅是再现,而且还是一种更有力量的再现,其中希腊的艺术被吸纳到了罗马人奢侈的消费模式之中。由于具有这样双重或多重的模仿距离, xenia(早期静物画)就与罗马经济的富裕与浪费沾上了边;它们为罗马世界中(在简朴的需要与大量的——发狂的——浪费之间变化的)消费本身提供了有关的图像。”^[6]⁵² 静物画在宗教神学统治的中世纪没有得到发展,文艺复兴时期虽有一定的发展,但与历史画、宗教画、肖像画等主流绘画类型相比,发展还是比较缓慢的,直到文艺复兴晚期,才在意大利获得显著发展。卡拉瓦乔的《一篮水果》的诞生预示着欧洲静物画发展史上一个新时期的开始。

17 世纪早期,随着海外贸易的发展,佛兰德斯出现了不少来自世界各地的奇花异草,这激起了达官贵族及植物学家的好奇,他们纷纷向艺术家订购与之相

关的花卉画,这一新的时尚促进了静物画的蓬勃发展。扬·勃鲁盖尔的花卉静物大多出现在这个时期。同时期的荷兰静物画非常繁荣,在欧洲艺术史上具有重要地位。这与荷兰的政治经济文化发展密切相关。政治上,当欧洲其他地区仍然处于封建主义、罗马教廷的统治时,荷兰已率先走上民主、开化的道路;经济上,荷兰贸易业非常发达,拥有的海船数量占全球四分之三之多,因而被称为“海上马车夫”,国家财富的急剧增长带动文化艺术的繁荣;文化上,受加尔文教派的朴素教义的影响,绘画艺术独领风骚,而且风格焕然一新,摆脱了对权贵和教会的依附,将市民阶层作为服务对象。(加尔文宗教改革的其中一项内容是取缔演戏和赌博,提倡节俭,反对奢侈,严禁一切浮华享乐的行为。)静物画就是在这样肥沃的土壤中逐渐发展成一个独立画科的。它的题材非常丰富,除了常见花卉、水果外,还有瓷器、金银器、挂毯、饮料、海鲜等。中国的青花瓷在当时属于奢侈品,也因此出现在诸多静物画里。17—18 世纪的启蒙运动,大力批判专制主义和宗教愚昧,宣传自由、平等和民主,反映日常生活、平凡事物的静物画因而具有了时代精神。法国画家夏尔丹的静物画表现的就是平民阶层日常生活的器具,如《吸烟者的箱子》《铜水壶》《食膳总管的桌子》《精致的烹调用具》等。

从西方静物画的发展历程可以看出,它的发展与经济发展紧密相关,画中之物更多关涉人们的物质生活。罗马古城残留下来的壁画中的静物画是罗马人奢侈享乐的物质生活的表现,荷兰静物画常以“盛宴”“早餐”为主题,丰盛的食物、酒水盛在精美的瓷器、金银器、玻璃器里,是荷兰发达的海外贸易业、富裕生活的写照;夏尔丹静物画中的铜水壶、食膳总管的桌子、吸烟者的箱子、烹调用具等生活之物,表现了画家对平民阶层物质生活状况的关注。

二、物的审美:比兴与陌生化

从现存文献来看,中国最早以物为主要表现对象的图像出现在先秦古籍《山海经》中。《隋书·经籍志》《旧唐书·经籍志》记载了东晋郭璞为《山海经》所作的注释和《山海经图赞》。它既是一部地理经书,也是一部物经,关注植物、动物、矿物、怪物等物在地理空间中的分布,目的是趋利避害,助益生存。傅修延说:“作者的着眼点在于让人认识那些于人有用或有害的物体,其他功能不明之物统统付之阙如,因

此其叙述模式简而言之就是‘某处有某山,某山有某物,某物有何用’。”^[7]²⁸《左传》中也有类似之言,比如《宣公三年》载:“昔夏之方有德也,远方图物,贡金九牧,铸鼎象物,百物而为之备,使民知神奸。故民入川泽山林,不逢不若。螭魅罔两,莫能逢之。”^[8]⁶⁶⁹⁻¹⁷⁰“远方图物”“铸鼎象物”意思都是把物画出来,目的是让人更好地分清有用和有害之物。由此可见,人类社会的早期,绘物是为了更好地识物,画中物与画外观者的关系是认知关系,而非审美关系。到了六朝时期的花鸟画,如顾恺之的《凫雀图》、史道硕的《鹅图》、顾景秀的《蜂雀图》、萧绎的《鹿图》等,画中物与画外观者之间已发展为明确的审美关系。唐代,花鸟画发展成为独立的画科,“花鸟”为泛指概念,包括花卉、蔬果、翎毛、草虫、飞禽等。北宋《宣和画谱·花鸟叙论》记载:“诗人六义,多识于鸟兽草木之名,而律历四时,亦记其荣枯语默之候。所以绘事之妙,多寓兴于此,与诗人相表里焉。”^[9]²³⁹“与诗人相表里”指出了语言与图像两种符号表意思思维的相通,“寓兴于此”指出了花鸟画的审美特点。它是诗歌比兴理论在图像中的延伸。南朝钟嵘在《诗品·序》中说:“故诗有三义焉:一曰兴,二曰比,三曰赋。文已尽而意有余,兴也;因物喻志,比也;直书其事,寓言写物,赋也。”^[10]¹⁹朱熹说:“赋者,敷陈其事而直言者也。”“比者,以彼物比此物也。”“兴者,先言他物以引起所咏之词也。”^[11]^{4,1}相对于赋的直言,比与兴则是婉言,都是借他物来迂回表意,也因此常常连用。花鸟画之妙就在于“寓兴于此”“因物喻志”,从中看也可看出,它的目的不是再现物本身,而是借物表现人的情志。

比兴理论为深入理解博古图提供了理论依据。在这些图像中,来自不同现实空间的物被并置在一起,共同建构了一个虚拟空间,或者叫作“语义场”。语义场是语言学的概念,“一组在语义上相互联系、相互制约、相互区别、相互依存的词项构成的聚合体叫做语义场。这个聚合体所概括的语义范围叫做这个语义场的场域”^[12]。某些物因具有相同的象征意义而被聚合在一起形成一个语义场,不同的象征意义则形成不同的语义场。比如康乾时期的博古图中,青铜器数量明显比之前多起来,形体也较大,且占据中心位置。有些博古图中,除了青铜器外,还有瓷器、古籍、画轴、棋盘、砚台、水丞、山水画座屏等与文人生活紧密相关的物(图3)。它们所建构的是文人高雅文化的语义场。康熙朝之后,不仅器物上的博古图的数量有所减少,而且博古图中青铜器的数量也在减少,体量也逐渐变小,瓷器、瓶花以及有吉祥寓意的瓜果珍宝、祥禽瑞兽等物体的数量逐渐增多,而且从构图来看,物体小、数量多,构图繁密,博雅好古的文人氣息淡化,祈福纳祥的世俗气息浓郁,尤其是清道光以后,比如清道光慎德堂制款粉彩博古图双螭耳瓶图像(图4)。青铜的方形底座上是一只大象,大象上面是一根灯柱,上面挂着灯笼,旁边的根雕桌上放着瓷瓶,瓶子里插着稻谷、花和松枝。作者利用“瓶”与“平”、“灯”与“登”的谐音以及大象、稻谷的形象共同表达太平有象、五谷丰登的吉祥寓意。这些物共同建构的是民间吉祥文化的语义场。

量有所减少,而且博古图中青铜器的数量也在减少,体量也逐渐变小,瓷器、瓶花以及有吉祥寓意的瓜果珍宝、祥禽瑞兽等物体的数量逐渐增多,而且从构图来看,物体小、数量多,构图繁密,博雅好古的文人氣息淡化,祈福纳祥的世俗气息浓郁,尤其是清道光以后,比如清道光慎德堂制款粉彩博古图双螭耳瓶图像(图4)。青铜的方形底座上是一只大象,大象上面是一根灯柱,上面挂着灯笼,旁边的根雕桌上放着瓷瓶,瓶子里插着稻谷、花和松枝。作者利用“瓶”与“平”、“灯”与“登”的谐音以及大象、稻谷的形象共同表达太平有象、五谷丰登的吉祥寓意。这些物共同建构的是民间吉祥文化的语义场。



图3 清康熙博古图笔筒,图片来自故宫博物院编《故宫博物院藏清康熙青花瓷器(下)》,故宫出版社2016年版,第448页(左);图4 清道光慎德堂制款粉彩博古图双螭耳瓶,故宫博物院藏(右)

中国博古图因物喻志,以志为本,物是用来表现志的,体现了中国传统诗学的比兴理论。16世纪前后兴起的西方静物画,注重观物绘形,以物为本,追求逼真地再现物,彰显物的生命——“still life”,使被忽视或熟视无睹的物变得陌生、反常,打破对物的自动化感知,体现了陌生化的审美追求。“陌生化”概念于20世纪20年代初由俄国形式主义评论家什克洛夫斯基提出。他说:“正是为了恢复对生活的体验,感觉到事物的存在,为了使石头成其为石头,才存在所谓的艺术。艺术的目的是为了把事物提供为一种可观可见之物,而不是可认可知之物。艺术的手法是将事物‘奇异化’的手法,是把形式艰深化,从而增加感受的难度和时间的手法,因为在艺术中感受过程本身就是目的,应该使之延长。”^[13]¹¹

比如被认为预示着欧洲静物画发展史上一个新时期开始的卡拉瓦乔的《一篮水果》(图5),人们常将其与中国宋代李嵩的《花篮图》(图6)相比,但两

者所反映的物的审美观念并不相同。存世的李嵩《花篮图》有三幅,分别表现春、夏、冬季花卉。宋代有很多“四时山水”主题的绘画,所以李嵩可能也画了秋季花卉图,只是已佚。宋代经济发展,赏花、插花是生活中的赏心乐事,一些地方还会举办“蝴蝶会”“万花会”等盛大的花会活动。在这样的时代背景中,李嵩作《花篮图》,主要目的不是摹写四季花卉,而是借四季花卉表达对生活的热爱之情。所以在这幅画中,无论是花篮还是花卉,都是完美无缺的,而且存在于虚空中,是没有生命的——因为它没有给花篮设置真实的存在空间。但《一篮水果》表现的是一个现实空间,篮中的水果也是有生命的:水果篮被放置在一张桌上,桌子后面的白色墙壁因年久而发黄,生了霉点,篮子里的苹果有虫眼,正在逐渐腐烂变黑,有的葡萄腐坏了,有的叶子干枯了,生虫了。它必然引发观者对其背后所关联的人与社会的追问,比如谁采



图5 [意大利]卡拉瓦乔《一篮水果》,油画,
意大利米兰安布罗西阿纳美术馆藏



图6 [南宋]李嵩《花篮图》页,绢本设色,故宫博物院藏

来了这一篮水果,他住在怎样的屋子里,他属于哪个社会阶层,等等。再如16世纪弗兰德斯画家扬·勃鲁盖尔,他运用写实主义手法,逼真地再现花卉上的蝴蝶,绿叶上的瓢虫,桌布上的甲虫、落花等,让读者充分感受到一束花所散放的生命力,不再像此前静物画那样总是赋予物以宗教或寓言意义,而是还原花卉的自然状态,引发人们对花卉本身的关注。

在西方静物画发展史上具有重要意义的16世纪荷兰的静物画,贡布里希称之为“自然的镜子”：“荷兰绘画是自然的镜子,艺术家按照他们看到的自然的样子把世界的一角表现出来,并发现这样做就足以使一幅画赏心悦目,不逊于任何描绘英雄故事或喜剧主题的作品。”^{[14]430}黑格尔认为,荷兰静物画是绘画艺术的最高典范,因为它们描绘了“荷兰人的现实生活,包括其中最平常最卑微的东西,所感到的喜悦是由于自然直接提供其他民族的东西,对他们来说却要凭艰苦的奋斗和辛勤的劳动才能获得”。他还指出,荷兰是一个由渔夫、船夫、市民和农民组成的民族,他们自幼就懂得他们亲手制造的日用必需品都是“辛勤劳动所创造的”,因此他们对最细微的东西也十分“注意珍惜”。^{[15]369}这也道出了为什么荷兰的静物画对物进行极其细致真切的描绘,因为唯有这样,才能充分表现日用物的价值以及拥有者的珍惜之情,甚至是自豪与炫耀之情。

法国夏尔丹的静物画将日常生活的食物逼真地再现,让人不得不重新审视自己所熟悉的一切。比如《鲷鱼》,描绘的是普通人家的厨房一角,画面中心是一条剥掉皮的鲷鱼,鲷鱼的色彩描绘得极为真切,中间为红色,旁边为白色,而且色彩饱和度极高,桌上有几条小鱼及掰开的牡蛎,一只猫儿正龇牙咧嘴地盯着它们,右边是瓶、罐、盆、刀等炊具。再如他的《铜水箱》,房屋一角的铜水箱及水桶、水罐、水勺太寻常了,以至于人们从未注意它的存在,感受它身上留下的岁月的痕迹,凝聚的家的温暖、生活的温馨。夏尔丹通过逼真的描绘将它置于人们的眼前,让人感受到它的生命。一位法国评论家说:“在夏尔丹之前,法国只有静物。自从有了他,才开始了‘静的生命’——就象英国人和德国人对静物的叫法(Still - Life)那样。”^{[16]488}静物画所带来的这种审美上的陌生感,从海德格尔对梵高的静物画《农鞋》的分析中也可以看出。海德格尔说:“从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中,凝聚着劳动步履的艰辛。这硬邦邦、沉



甸甸的破旧农鞋里,聚积着那寒风料峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和滞缓。……这器具属于大地,它在农妇的世界里得到保存。正是由于这种保存的归属关系,器具本身才得以出现而得以自持。”“然而,我们也许只有在这个画出来的鞋具上才能看到所有这一切。”^{[17]18-19}

三、物的感知:感物与观物

16 世纪前后繁荣起来的中国博古图和西方静物画对物的类型偏好、审美方式的不同,体现了两种不同的美学传统——感物说与观物说,而它们的产生又与中西文化不同的感官倚重有关。

“感物说”在中国文化中源远流长,最早可追溯到先秦时期《礼记·乐记》:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。”“乐者,音之所由生也,其本在人心而感于物也。”^{[18]377,388} 这里的“乐”,并不是现在意义上的音乐,而是融音乐、舞蹈、诗为一体的综合艺术。当代学者对感物说作了进一步阐释,有两种代表性观点。一是将感物视为创作动因,如童庆炳在研究《文心雕龙》的“感物吟志”说时指出:“‘感物’也就是‘应物’,是接触事物,‘应物斯感’,意思是接触到事物而引起主体思想感情上的相应的活动,产生感想、感情、回忆、想象、联想和幻想等。”^[19] 二是认为感物是为了“取象”“兴象”,属于形式表现范畴,如蒲友俊认为,“‘感物’属于创作活动中的形式表现范畴,而不是属于内容对象范畴。前者与自然发生关系,‘感物兴象’,是艺术形式的审美本源问题,后者与生活发生关系”,感物不同于感事,前者是为了取象,后者是为了生情,感物也不同于咏物,咏物是以物为表现对象,感物则是以物为“象”,将情感比兴于物。^[20] 两种观点的阐释角度不同,对感物说的理解也就不同,但对审美主客体,也即人和物的关系的理解是相同的:二者都反对将“感物说”理解为“反映论”,都认为情是感物的前提,文艺作品中的物不是客观之物,而是主体情感观照过的物,也即朱光潜所说的“物乙”,而非“物甲”^{[21]43}。

感物说是中国古代美学的核心思想,表现在各个艺术门类上,绘画亦是如此。南北朝宗炳《画山水序》说:“圣人含道映物,贤者澄怀味象……山水以形媚道,而仁者乐。”南北朝王微《叙画》说:“且古人之作画也,非以案城域,辨方州,标镇阜,划浸流。本乎形者融灵,而动变者心也。”^{[22]585} 二人都强调了“道”

“怀”“灵”“心”对物的观照,画中之物并非对客观世界的反映,而是主观思想情感的象征物。虽然也有画论提到物的形似问题,比如南北朝谢赫《古画品录》的六法之一“应物象形”,但它与气韵生动、骨法用笔、随类赋彩、经营位置、传移模写五法并列,“象形”要与气韵、风骨、象外之意等结合起来。到了隋唐时代,张彦远在《历代名画记叙论》中从理论上对之进行了总结:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气。骨气形似皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书。”^{[22]32} 他明确了物、形、骨三者的关系,而且指出它们都是根源于主体之“意”。所以,中国古代绘画在“感物说”的主导下,不以凸显物本身为目的,而注重借物来表达主体之意,其他图像亦是如此,博古图将感物说表现得更加直白。因为博古图将毫无关联的物组合在一起,只因它们的形、声、意具有美好寓意,能引起主体思想感情上的呼应。

感物说的产生应与中国古代文化中对听觉感知的偏重有关。加拿大著名传播学家马歇尔·麦克卢汉指出:“中国文化精致,感知敏锐的程度,西方文化始终无法比拟,但中国毕竟是部落社会,是听觉人……相对于口语听觉社会的过度敏感,大多数文明人的感觉显然都很迟钝冥顽,因为视觉完全不若听觉精细。”^{[23]52} 傅修延在考察了“听”的造字法、《周易》《诗经》等大量文献的基础上指出了“听”与“感”的密切关系:“如果说感应代表感通与应合,那么汉语中的听就是感应一词在特定情况下的缩写。”他还说,“中国文化中的听,在很多情况下并非只与耳朵有关,而是诉诸人体所有感官的全身心感应。《庄子·人间世》借仲尼之言,告诫人们不能停留于‘听之以耳’,而要做到‘听之以心’和‘听之以气’”^{[7]37,38}。道家强调听的目的是为了“体道”,达到“天地与我并生,万物与我为一”的“物化”状态。儒家文化也强调听的作用,这从傅修延关于“聽、聰、聞、聖、職、聽”造字法的分析中可透视。^{[24]135-144} 听即感,中国画的母题不仅有“听泉”“听雨”“听琴”“听风”,还有“听松”“听秋”,泉、雨、琴、风尚能直接发出声音,松、秋则根本无法直接发声,所以所谓“听物”,实为“感物”,即全身心地感受这些物,以达到“万物与我为一”的境界。

从西方绘画史来看,20 世纪印象画派出现以前,西方绘画是非常重视“观物”的,“观物”也即对物的观察和写实。这与西方源远流长的“模仿说”(mimesis)紧密相关。它始于古希腊,初始含义主要是戏剧



中的扮演,后来拓展为通过物质媒介(图像、雕塑)对人或物进行模仿。以柏拉图的模仿论为界,模仿的内涵经历了从“复制意义上的模仿”(imitation)到“再现意义上的模仿”(representation)的变迁,但两者之间并非是一种替换,而是一种共存性拓展。^[25]复制意义上的模仿追求的是忠实于自然,宙克西斯和帕拉修斯画葡萄比赛的故事生动地说明了这一点。再现意义上的模仿,包括柏拉图对理念的模仿和亚里士多德对现实世界的模仿,两者都认为模仿只是对模仿对象的一种象征化或是理想化的再现。但不管是哪一种模仿,都强调对外在之物观看的重视,体现了视觉至上主义的倾向,即将看和知联系在一起。西方艺术理论的奠基之作——亚里士多德的《诗学》在研究戏剧和史诗时大量使用具有视觉感知特点的话语。如傅修延说:“亚里士多德喜欢使用视觉譬喻,他在讨论诗学问题时,总倾向于拿绘画之类的造型艺术来做类比;而当涉及更为抽象的问题如情节安排或美感呈现时,为了使原本难以把握和描摹的东西变得‘直观’起来,他的表达方式仍然离不开‘看’。《诗学》中涉及视觉的表达不胜枚举,它们表明亚里士多德对事物的认知主要依赖视觉。”^{[24][14]}古希腊人对数的发现和认识、近代以来西方自然科学的快速发展,既是西方文化倚重视觉感知传统的原因,同时也是结果,表现在绘画上最典型的莫过于焦点透视法的产生。虽然早期中西方绘画史上都有类似于透视法的概念,比如中国的“近大远小”、西方的“远景短缩”,但真正意义上的透视法诞生于文艺复兴时期的欧洲,而且其发现和创建者以及对之进行系统论述的学者都是建筑学家,分别是勃罗奈莱斯契和阿尔贝蒂,从中可见西方艺术和自然科学的紧密关系。贡布里希称透视法为“幻觉主义手法”,也即它能使人产生像真实世界一样的幻觉,并以意大利文艺复兴时期杰出的画家乔托为例进行了论述:“对乔托来说,这一发现并不仅仅是一种旨在炫耀于人的单纯的技巧。由于找到了表现空间感的方法,这位艺术家改变了关于绘画的整个概念。乔托不再使用那种图解式的画法,而能够创造出一种艺术的幻境,以致我们在面对他的作品时,竟会觉得画中所绘的宗教故事就发生在自己眼前一样。”^{[26][27]}西方的静物画就兴盛于这样的文化传统和时代语境中,必然追求视觉上的逼真感,注重对物的观察和模仿。

四、结语

以上所论述的中国博古图和西方静物画的区别只是相对的,艺术虽然会受到民族、时代、社会等外在因素的影响,但也有自己的特征和发展规律,所以两者必然有相通之处。比如晚清时期出现了一种另类的博古图,即“八破图”,也叫锦灰堆、集破(锦)、吉破(锦)、打翻字纸篓等,专门表现残破之物。它的源头可追溯至元初画家钱选的《锦灰堆》,但这种残缺之美在以“乐感文化”^{[27][31]}为特征的中国古代文化中很难进入主流审美范围,所以元明两代这类作品很少。但到了清代中期,“八破图”开始复兴,复兴的方式是与博古图结合,即将古物以残破的形象来表现,比如残缺不全的金石碑帖、虫蛀火烧的古籍善本、残破发霉的书法绘画等。它和西方静物画一样,凸显物,立体感很强,具有陌生化的审美效果。到了民国时期,画家们不仅采用中西合璧的艺术手法创作博古图,注重写实,而且拓展了物象范围,日常生活中的酒壶茶盏、虾蟹鱼虫、白菜萝卜等也进入博古图。

西方静物画从卡拉瓦乔、夏尔丹等人开始,就不再像早期静物画那样追求再现自然之物,而是在物中注入自己的思想情感,赋予物以生命,同时期的另外一些艺术家还喜欢借物思考人生哲理。彼得·克拉斯的“头骨系列”静物画,将头骨与破烂的书籍、希腊雕像、小提琴、即将燃尽的油灯、羽毛等杂乱地并置,预示人生短暂,美好的事物容易消逝。西欧北部的艺术家们喜欢创作以“空虚”(“Vanitas”,拉丁语的意思是“空虚”)为主题的静物画。他们将器皿、家具、油画、乐器、头盖骨等杂乱拥挤地堆砌在一起,意图表达“空虚”的主题,告诫人们要抵制物质快乐的诱惑和世俗的虚荣。此后,印象主义、立体主义、未来主义等流派陆续兴起,静物画的形式、色彩、构图等因之发生了巨大变化,主体情志表达取代客体再现,成为画作的核心意指,与博古图“因物喻志”的创作理念息息相通。

(责任编辑:徐智本)

参考文献:

- [1][宋]吕大临.考古图·序[A]. [宋]吕大临、赵九成撰.考古图续考古图 考古图释文[M]. 北京:中华书局,1987.
- [2][英]柯律格著,黄晓鹃译.明代的图像与视觉性[M]. 北京:北京大学出版社,2016.
- [3]严文儒,尹军主编.董其昌全集(三)[C]. 上海:上海书画出版社,2013.



- [4] 吴明娣,戴婷婷. 圣而凡 华而雅——清供图源流[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计), 2019, (1).
- [5] 牛乐. 博古图像的符号演进与行动者实践[J]. 艺术探索, 2021, (5).
- [6] [英] 诺曼·布列逊著, 丁宁译. 注视被忽视的事物: 静物画四论[M]. 杭州: 浙江摄影出版社, 2000.
- [7] 傅修延. 物感与“万物自生听”[J]. 中国社会科学, 2020, (6).
- [8] 杨伯峻编著. 春秋左传注[M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [9] 俞剑华标点注译. 宣和画谱[M]. 北京: 人民美术出版社, 2016.
- [10] 诗品序[A]. [南朝梁] 钟嵘著, 周振甫译注. 诗品译注[M]. 北京: 中华书局, 1998.
- [11] [宋] 朱熹集注. 诗集传[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1980.
- [12] 周国光. 语义场的结构和类型[J]. 华南师范大学学报(社会科学版), 2005, (1).
- [13] [苏] 维·什克洛夫斯基著, 刘宗次译. 散文理论[M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 2010.
- [14] [英] 贡布里希著, 范景中译, 林夕校. 艺术发展史: 艺术的故事[M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2001.
- [15] [德] 黑格尔著, 朱光潜译. 美学(第2卷)[M]. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [16] 朱伯雄编著. 世界美术名作鉴赏辞典[C]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1991.
- [17] [德] 海德格尔著, 孙周兴译. 林中路[M]. 上海: 上海译文出版社, 2004.
- [18] 张思然主编. 四书五经[M]. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2017.
- [19] 童庆炳. 《文心雕龙》“感物吟志”说[J]. 文艺研究, 1998, (5).
- [20] 蒲友俊. “感物”与“观物”——兼论山水诗的产生[J]. 四川师范大学学报(社会科学版), 1995, (3).
- [21] 朱光潜. 朱光潜全集(第5卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1987.
- [22] 俞剑华. 中国古代画论类编(上)[C]. 北京: 人民美术出版社, 1986.
- [23] [加] 马歇尔·麦克卢汉著, 赖盈满译. 古腾堡星系: 活版印刷人的造成[M]. 台北: 猫头鹰, 2008.
- [24] 傅修延. 为什么麦克卢汉说中国人是“听觉人”——中国文化的听觉传统及其对叙事的影响[J]. 文学评论, 2016, (1).
- [25] 赵炎. 模仿之谜——艺术模仿论语义生成考[J]. 美术研究, 2016, (4).
- [26] [美] 冈布里奇著. 艺术的历程[M]. 党晟, 康正果译. 西安: 陕西人民美术出版社, 1987.
- [27] 李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京: 人民出版社, 1985.

Comparison of Objects in Chinese Antique Paintings of the 16th Century and Western Still Life Paintings

NI Ai - zhen

(Institute of Literature And Culture, Jiangxi Social Sciences Academy, Nanchang, Jiangxi 330077)

Abstract: The flourishing of Chinese antique paintings and western still life paintings began in the 16th century. They both showcase still life, but they are more or less different. From the perspective of the attributes of objects, the objects in the antique paintings are closely related to people's spiritual needs. Its main functions have experienced the changes from the formal history of the Song Dynasty to the elegant culture of the Ming Dynasty and to the auspicious cultural meaning of the Qing Dynasty. The prosperity of Roman still life paintings, Dutch still life paintings and Sherdan still life paintings, which are symbolic in the development history of western still life paintings, are closely related to the changes of material life in a specific period. From the aesthetic point of view, Chinese antique paintings are based on the metaphor of things, reflecting the theory of Chinese traditional poetics; still life paintings draw the shape of objects by viewing them, material-based, making the ignored or invisible things become strange, abnormal, reflecting the aesthetic pursuit of defamiliarization. From the perspective of object perception, they reflect the two different aesthetic traditions of feeling objects and viewing objects in Chinese and Western cultures and the different sensory emphasis behind them. Because art has its own characteristics and laws of development, the two also have some similarities. These differences are only relative.

Key Words: Antique Paintings; Still life Paintings; Feeling Objects; Viewing Objects