2026.11.16 星期一
主编｜杨道 版式｜张昕 检校｜招志云 许达吉
海南日报

“文艺复兴艺术与明清书画特展”在海口开展

东西方文明的真美回响

■ 王家儒

2026年11月13日，由英国格拉斯哥市议会指导，海南省博物馆、格拉斯哥博物馆等单位主办的“无止境的探索——文艺复兴艺术与明清书画特展”在海南省博物馆开幕。一批被誉为“文艺复兴交响”的意大利艺术精品，与来自浙江省博物馆、吉林省博物院、苏州博物馆的十余件明清书画经典同台亮相：一边是油彩飞扬的光影世界，一边是笔墨与纸绢书写空灵韵秀的心灵天地，它们在南海之滨邂逅，为初冬的椰城带来了一派艺术春天的气息。

格拉斯哥博物馆的意大利绘画收藏被誉为欧洲北部最精美的收藏之一，此次展览是继江苏、广东等地之后在海南的重要亮相，也是东西方两大文明跨越时空的艺术对话。展览围绕“人、事、意、物”四个命题，让文艺复兴（14世纪——16世纪）至19世纪的意大利绘画、雕塑与工艺美术，同明清时期江南吴门、波臣等诸派及“扬州八怪”的笔墨相互映照。两种传统叩问的是同一个问题——何为“真”？何为“美”？答案迥异，回响却各臻其妙。



意大利绘有“佳丽”的陶盘。

“如镜取影”“以形写神”的两种真实性

意大利文艺复兴是西方艺术史上的一个高峰及伟大转折点。在艺术形态上，其以科学与艺术相结合，将透视、解剖与光影作为新的艺术语言，使艺术从神学的象征走向对真实世界与人类情感的探索。为此，诞生了对世界艺术史的发展进程产生了深远影响的“佛罗伦萨画派”与“威尼斯画派”。这次来琼的展品，时间跨度涵盖文艺复兴早期、盛期、样式主义、巴洛克，直至19世纪现实主义的几个重要艺术阶段，几乎囊括了欧洲艺术发展脉络中的关键词。

此次展出的有威尼斯画派的创始人乔瓦尼·贝利尼的画作，他既继承了古希腊艺术中静穆美的精神内核，又创造性地用明丽和谐的线条及富于音乐性的色彩去加强对世俗生活的认同。作为威尼斯画派的巨匠，提香不同于他的老师贝利尼的抒情与宁静，更倾心于欢乐、激情的表现。他常用鲜丽的色彩与粗犷奔放的笔触去礼赞世俗生活。

而具有悠久历史的华夏文明，从一开始就形成了独具一格的艺术观念与独特的表现样式。其不以光影、体积去再现对象，而是用“以形传神”的观念与意存笔先的线和平面化的造型，去追寻事物的本质与人之风神。与文艺复兴时期同一时间轴线上的中国，正值明代的中、晚期，新兴的工商业繁荣，伴随着城市市民文艺的复兴，各种绘画流派纷呈异彩，整体艺术面貌逐渐摆脱元代文人画一统天下的格局，无论山水、花鸟还是人物画，都顺应市民阶层审美取向多元化的潮流，以通俗化的题材及鲜活多彩的艺术形式，为画坛注入新的活力。

同为人物写照，被誉为明代最有影响的肖像画家，波臣派创始人曾鲸的《张卿子像》走的是与西方光影体积为主导相异的路。画中名医张遂辰乌巾素袍、捻须缓步，画面不设背景、不置道具，大片留白之中只留下人物从容温雅的气度。他不仅传承了魏晋“以形传神”“骨法用笔”的美学观念，还注入世俗气息，创造性地以淡墨在面部层层烘染数十遍，使人物不止于形貌逼肖，更在于人格彰显。

有趣的是，两种传统都曾以“镜子”喻画像之真。一面映照光影与体积，一面映照神采与气韵。19世纪意大利绘画代表画家安东尼奥·曼奇尼的《闷闷不乐的男孩》，以厚涂笔触与陈设之华、心绪之郁的反差，叩问一个富家孩童的内心；而早在18世纪，“扬州八怪”之一的黄慎已以狂草笔法画出《群盲聚讼图》，寥寥数笔绘尽市井群像骚动的神采。这种差异的背后，是两种不同的形神观。文艺复兴秉承了古希腊艺术的“崇高与优雅”，使艺术家得以去追摹可见可触的真实之人；中国画论则以“传神论”作为美学理论，把“神”置于“形”之上，加之书画同源，线条本身即是画家心性与修养的流露，人物画因而更重笔墨气韵，而不执着于光影的逼真。



陈洪绶《梅花图》



婚礼用的高脚玻璃杯（1890年—1895年威尼斯与穆拉诺玻璃公司制作）。



安东尼奥·曼奇尼的《闷闷不乐的男孩》。



弗朗切斯科·瓜尔迪的《圣乔治马焦雷岛》。

凝固的瞬间与流动的长卷

当绘画开始讲故事，两种传统的分野愈加清晰。意大利画家擅长“定格”一个瞬间，并为之搭建可信的空间。弗朗切斯科·弗朗西亚的代表画作运用几何透视，让平面化作可以“走进去”的立体世界；而威尼斯画派大师丁托列托的《图西亚的考验》，以斜向构图制造动感，贞女图西亚以漏篮盛水疾步向前，围观者的质疑、震惊与敬畏交织于同一刹那。德国思想家莱辛曾说，绘画只能选取“最富于孕育性的那一顷刻”，让观者由此想象前因后果。

最耐人寻味的是卢卡·西诺莱利的画和陈丹衷的《锁谏图》卷的对照。《锁谏图》卷是随着长卷徐徐地展与收，去追寻“始无端而终无尽”的永恒秩序。画面随着移动视点的延伸，依次呈现陈元达抱树锁身、卫士拉扯、刘聪震怒、贵妃遣人的情节，层层推进。

同样的横向画幅，卢卡·西诺莱利的群像画作让众多人物共处同一时刻，陈丹衷则让一段故事在时间中流淌——前者是“共时”的，后者是“历时”的。

中国画的叙事，还常常借助文字来完成。唐寅的《农训图》描绘江南乡居，点景人物课读、垂钓、泛舟，一派安闲；画上自题的七绝却笔锋一转，借“县里不容词状人，万家都放插青苗”诉说民间疾苦。明代宫廷画家吴彬与汤显祖的合卷更是一图一文，汤显祖以长文抒发结社向道之心，吴彬据文意绘出林泉放鹤之境，图文相得益彰。

两种叙事逻辑的形成，与绘画的功能和观看方式密不可分。在意大利，画是具有一定目的性的传播工具。中国的手卷则供文人在书斋案头展玩，一段一段徐徐打开，山水画强调的是“可行”“可望”“可游”“可居”，观画如同一场“卧游”；加之苏轼倡言“诗画本一律”，题诗、题跋自然成为叙事的一部分。

“读画”的两种语法

一幅画可以被“看”，也可以被“读”。意大利绘画中的象征，宛如一部可供查阅的词典：安东尼奥·巴莱斯特拉的《正义与和平相拥》中，手持橄榄枝的“和平”与手持束棒、头戴王冠的“正义”化身为两位相拥的女子。明清书画同样讲究言外之意，却习惯把美德“画成物”。明亡后拒不仕清的项圣谟，晚年借《古松图》中一株虬曲苍劲的古松寄托守节之志；陈洪绶的《梅花图》以高古奇骇的变形语言，去礼赞梅花的坚贞；扬州八怪郑燮的《竹石图》，以浓淡墨撇写数竿劲竹，题诗“咬定青山不放松，立根原在乱崖中”，将一身傲骨直白道出。而松、竹、梅“岁寒三友”宛如文人精神的群像。

同为象征，二者的“语法”迥然有别。意大利绘画的象征多源自经典，观者凭借标志物便可读懂寓意。中国文人的象征则植根于儒家“比德”传统，孔子“岁寒，然后知松柏之后凋也”的感叹，早已让草木成为人格的镜像；画家托物言志，所言之“志”往往是自己的心声，题诗更让画面“开口说话”。前者以人本承载神圣与美德，后者以草木寄寓品格与情怀，背后是“以人为中心”与“天人合一”两种宇宙观的分野。

即便描绘真实的山水，二者的取径也各不相同。18世纪威尼斯杰出的风景画家弗朗切斯科·瓜尔迪的《圣乔治马焦雷岛》，以柔和的倒影、往来的贡多拉与鲜明的明暗，捕捉威尼斯潟湖上的光与水；吴门画派文徵明的《三绝图》却以温润的披麻皴写苏州的山石，再以三首纪游诗与清劲的行书收束全卷。前者记录的是眼中的风景，后者留存的是心中寄望的风景。



苏西尼创作的青铜雕塑。



项圣谟的《古松图》。



陈丹衷的《锁谏图》（局部）



曾鲸《张卿子像》（局部）



塞韦罗创作的萨蒂尔形墨水瓶。

南海之滨的“美美与共”

诚然，东西方绘画艺术面貌的分野有着深刻的历史文化根源。一方面，是“真”的标准不同，意大利艺术家相信真实蕴藏于可见世界之中，五代画家荆浩则认为“似者，得其形，遗其气，真者，气质俱盛”。在中国画家看来，形似只是起点，气韵才是真正的归宿。另一方面，是创作者的身份不同，意大利艺术家多出身工坊，承接宫廷与贵族等的订件；明清中国书画家多以文人自居，作画是修身养性、酬唱交游的方式。再加上油彩与笔墨、画框与卷轴之别，两条道路愈行愈远，各臻其妙。

然而殊途终会同归。不论是母子的温情还是名医的温雅，不论是潟湖的波光还是石湖的烟水，都指向对生命的尊重、对自然的深情，以及对“真”与“美”的无止境探索。

今天，作为自由贸易港的海南迎来这场国际艺术盛宴，让观众得以超越“文本印象”，直面东西方艺术不同的作品与美的历程，其不仅为我们打开了一扇眺望世界的窗，也为提高大众的审美能力提供了一个难得的良机。诚如费孝通先生所言：“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同。”当东西方艺术在南海之滨相遇，人们看见的不只是两种不同的形式，更是人类在求真与求美之路上永不止息的脚步。

本版图片均由省博物馆提供