

JM 吉林美术出版社

艺术中的冲突

中国艺术史坐标系列丛书

主编 顾丞峰
著 商勇

冲

突



中国艺术史坐标系列丛书

艺术中的 冲突

J120.9

27

:6

2006

丛书策划 功一

主编 顾丞峰

编著 商勇



图书在版编目(CIP)数据

中国艺术坐标.冲突/顾丞峰主编. —长春:吉林美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5386-1995-X

I. 中... II. 顾... III. 艺术史—中国

IV. J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第007461号

中国艺术史坐标系列丛书——艺术中的冲突

丛书策划 功 一

主 编 顾丞峰

编 著 商 勇

责任编辑 功 一 林 鸣 于才晟

技术编辑 赵岫山 郭秋来

封面题字 任宗厚

封面设计 姜殿坤

版式设计 林 鸣 于才晟

出版发行 吉林美术出版社

地 址 长春市人民大街4646号 邮编130021

制 版 占美雅昌彩色制版有限公司

印 刷 辽宁美术印刷厂

开 本 787 × 960 毫米 1/16

版 次 2006年7月第一版 第一次印刷

印 数 1-3000册

印 张 5

ISBN 7-5386-1995-X/J · 1675

定价: 22.80 元

主编前言

于历史，我们以往听到最多的就是：历史是人民创造的。接下来又有一句话：要“还历史的本来面目”。其实，历史的“本来面目”不过是依叙述人叙述的角度和观点不同而呈现出来的面貌，从这个角度看，当年胡适先生一直挨批的著名论断——“历史是任意打扮的小姑娘”也不过是强化了叙述者的作用。况且，盛行于西方的后现代学说中的权力话语理论，更从另一个角度证明“本来面目”只不过是话语权掌握者的叙述而已。

那么什么是艺术的历史？最常见的说法是：艺术史是艺术图像的历史，以往多年来我们被告知如此。也有人认为艺术史是眼睛的历史。这种看法强调了人的主观感受性，比图像说进了一步。还有人推崇艺术史是观念的历史，黑格尔老早就这么认为。近一二十年来，人们则更时兴从文化的角度看艺术史。

不错，关于历史的说法是五花八门；关于艺术的历史，同样各唱各的调。

记得是契诃夫说过：“有大狗，有小狗，小狗并不因为有大狗叫就停止，每只狗都应该发出自己的声音。”那么，我们的这套丛书又该发出怎样的声音？我既不想去佛头著粪，也没兴趣锦上添花，更不愿做“剪刀加浆糊”式的工匠。

同样是历史的那些原材料，我们做的这道菜必须要有新意，要“又好看，又好吃”（引用伟人毛泽东的话），丛书名之为坐标，那么坐标定位在哪里？

我们的叙述客体选择的是中国美术史上

的现象和图像，因为那是我们最熟悉的领域。

我们的叙述者——作者们都是年轻有为的学者，虽然他们普遍都有着硕士、博士的头衔，但同时他们也是很好的说故事者。起码他们是按照“专家写小册子”的要求来写的。

我们设立的叙述框架——坐标，有三方面：一是作为艺术主体的人，二是作为客体的物，三是主体间的沟通。

第一个坐标涉及到人，就是与中国艺术关系密切的三类人：一是始终唱主角的**文人**，二是始终隐匿无声的**工匠**。关于前者，世界上没有哪个国家在历史上产生了像中国这样的独特的文人阶层。他们将中国古典艺术推向极为精雅化，文人画正是这一阶层审美最独特的结晶。但文人艺术的高度发达既形成了中国古代艺术的高度成就，也限制了中国艺术在现代进程中的脚步。关于后者，中国古代的工匠创造了辉煌的艺术，但他们基本上没能留下名字。他们是怎样由于文人的审美观占据主导地位而成为“沉默的大多数”的？他们的审美观念与文人的审美有什么关系？他们技艺的传播又是通过什么方式？这些是该书要分析的。第三类人就是**女性**。女性是艺术表现永恒的客体，但在中国艺术中男性的目光始终贯穿，每个时代的女性形象体现出作者怎样的观念？通过对女性的表现表述了怎样的社会和审美的变化？该书对这些都有涉及。

第二个坐标涉及两个对象：一是中国艺术传统中最大的资源——**自然**。中国古代绘画中的自然从开始就是人化的自然。山水画独特的视角、独特的处理方式以及背后文人与自然“天人合一”的关系，决定着山水画发展的脉络，也决定了山水画重个人感受、重意境而不重形似的中国古代审美的特点。另一个对象则是中国艺术中的一条隐秘的传统，那就是艺术中的**神秘**。随着考古学和民

俗学的发展，越来越多的资料被挖掘出来，而且其图像所显示的风格和创作观念对以往的中国美术史都形成了挑战，对它们的整理意味着对中国美术史的重新洗牌。

第三个坐标涉及沟通。中国艺术向来尊崇儒雅，但它的另一面：**反叛**，却为我们以往所忽视。中国文人中有放荡不羁的一种类型，这些人敢于对社会习俗痛加批判，敢于在艺术的创作中打破窠臼，甚至不惜被人指为大逆不道，他们的创作大胆泼辣，违反常规，风格独树一帜。他们是我们民族性的另一面。还有文化的**冲突**，冲突主要指境外艺术风格对中国的影响和中国艺术对周边乃至对西方的影响。冲突是一种挑战，挑战——应战的结果是使得艺术的面貌变得异常丰富。最后是**传播**，传播有两重意义：一是艺术法式、样式在各个时代是如何传留并发展的；二是社会经济、政治等各项因素如何成为决定某时期艺术发展的决定性因素的。社会如何影响艺术，而艺术又是如何影响社会，这是该书要解决的问题。

不错，将上面标出粗体的词组织起来，就是我们八本丛书的书名，我们的坐标定位于此，可以说这个框架已经很丰富了，至于它是否生动，能否感染读者？只能说，我们耕耘了土地，期盼它有好的收获。

顾丞峰

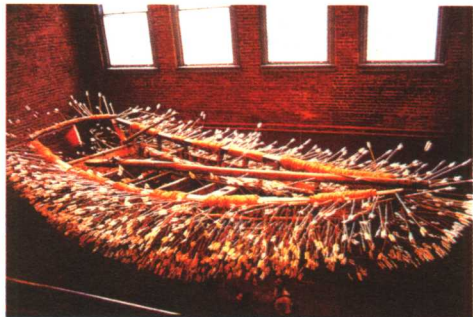
2005年于南京

■目录

序	/1
第一章 冲突衍生中的中华古代艺术文明	/7
第二章 蒙尘的图象和流沙中的艺术长廊	/11
第三章 民族融合与中原艺术的熔炉	/20
第四章 风雅时代的终结和被征服的征服者	/27
第五章 明清之际的相遇：从传播福音到供职宫廷	/39
第六章 晚清民国：冲击·对抗·融合·未来	/48
第七章 新中国：红旗下的狂欢大众与后现代图景中的孤独身影	/60
参考书目	/74

序

1999年，一个不算晴朗的上午，在美国纽约现代美术馆展出了来自中国的艺术家蔡国强的装置艺术作品《草船借箭》(图1)。一艘从福建晋江深沪特地运来的旧渔船，浑身插满箭簇，被高高吊置在展厅



1/《草船借箭》 蔡国强

的半空中，箭尾部的羽毛金光闪闪，在灯光下格外耀眼。——蚀迹斑斑的船舷犹如遍体鳞伤的古老躯体，被密密匝匝的箭簇围攻与叮噬着，无声地积蓄力量，反击的临界点似乎正一步步逼近。老外们看傻了眼，不知道是什么意思。这件现代艺术作品完全从古老的中国文明中寻找媒介与资源，它在文化上的暗示令敏感的西方人士触目惊心。蔡国强因此受到来自各方面的公开批评，纽约的一家大报干脆把它“直译”成“借敌人的箭”，《纽约时报》的评论则将《草船借箭》说成“完全是反西方的民族主义的作品”。作者蔡国强一再声明自己并没有像他们所说的那样，要表现中美关系的对抗以及中国对美国的野心，而只是从一个艺术家的角度敏感地表现了这个时代的一种张力以及文化与文化之间

的对抗。蔡甚至强调本人就是这个船，开到你们（西方人）这边来了，受到不同价值观的冲击，于是遍体鳞伤，但是如果自己聪明一点，西方的攻击也可以成为他本人的武器。美国的《艺术论坛》有一篇批评蔡国强的文章，以西方式的傲慢说道：“不，我们西方的箭也不合你的弓”。具有讽刺意义的是，后来不久便发生了“李文和案”，一位来自台湾的美国华裔武器专家被指控为中国大陆盗取了美国军方的核机密。事情闹得沸沸扬扬，美国民间的反华情绪因此再次高涨——用作者的话说：“草船”这件作品上又“借”得了很多箭。

这个叫蔡国强的华人，是一个善于运用文化典故与母题进行创作来体现中西文化冲突的、机智的艺术家。但如果就《草船借箭》这件作品本身进行深究，会发现更多意味深



2/ 草船借箭的船只来自泉州

长的事实。蔡国强 1957 年出生于福建泉州。泉州是中国古代的著名港口，被称为“海上丝绸之路”的起点。（图 2）唐天宝年间，泉州与广州、扬州、交州同为古中国四大对外贸易港。宋元时期，泉州港在海外交通贸易上空前发展，与之有海外贸易交往的国家和地区达 120 多个，成为与埃及亚历山大齐名的世界大港。但自明清两朝实行海禁之后，泉州港与中国沿海其他诸多著名的港口从此沉寂，泥沙淤积，渐渐覆盖了腐朽的沉船。有一种说法认为蔡国强曾试图从故乡的港口遗址找寻到古船的残骸作为自我象征，尽管未能如愿，但旧木船在陌生的文化情境里足以胜任一个有意味的文化象征，个体命运与民族历史在这种方式下很快便找到了巧妙的契合点——木船是否尚未起航便沉没在港口，抑

或在经历了旅途的艰险与光荣之后抛锚于原点呢？

和这些木船一样，20 世纪晚期的中国艺术家们从自己的港湾出发，驶向代表世界的西方。如朝拜的信徒涌向心中的胜地，但他们中的多数并不是虔诚的信徒，每个人都或多或少怀揣着英雄主义的梦想和妄图征服西方的雄心。在西方人眼里，这帮毛泽东时代成长起来的年轻人一直无法摆脱中国近代落后挨打的屈辱与自卑，对西方总是暗藏着敌意——他们来自具有古老文明的中国。但中国正在用西方的“普世文明”进行革新，试图实现现代化（西方化），以便向世界靠拢。这个一向宣扬民族主义的国度一旦强大，势必孕育着威胁；中国人的古老文明、共产主义的乌托邦激情、要求复兴昔日辉煌的民族主义雄心对于宣扬个人主义的西方文明而言确实是一种可怕的力量。用批评家的话说，艺术又一次在文化冲突中担任了先锋（图 3）。



3/ 在玩焰火的蔡国强



4/ 蔡国强为上海EPAK会议设计的大型焰火

许多年以后,当人们远距离地凝视20世纪的艺术家用,或许会发现他们确实承受了过重的历史负担。艺术家个体在被确定为某个特定的文化符号之后,究竟还有多大程度上的思想自由和创作维度?但如果抽离了文化母体,这些个体存在的意义是否成立?好比游鱼羡慕飞鸟在空中翱翔的自由,鱼到了空气中将以什么方式呼吸?它的存活终究是一种梦想,况且,飞在空中的那个“鱼”还能叫做鱼吗?一切“问题”的起因均缘自相遇,惺惺相惜之后继而来的是交流中的碰撞、冲突直至融合——“问题”的消失。

反观我们的历史,中华文明几乎没有一个生发点不是碰撞、冲突的结果。今天你已经无法对着某个具体的事物指指点点,说它可以象征地道的汉文化。在历史上每次变革的阵痛里,每次令汉族遗民痛心疾首的外族入侵都为“中国”这个行将就木的庞大躯体内注入了新鲜血液。吐故纳新绝对不是一件可以谈笑风生的轻松事情,是主动地驾驭时间之舟,还是被它赶得疲于奔命,以至头破血流?历史常常是一幕幕生动的话剧(图4)。

17世纪以后,欧洲的基督教文明在数次工业革命的推动下,逐步上升为这个星球上最先进的文明。正如塞缪尔·亨廷顿在《文明的冲突》中所描述的那样:“文明之间断断续续的或有限的多方向的碰撞,让位于西方对所有其他文明持续的、不可抗拒的和单

方向的冲击……在欧洲扩张的过程中,安第斯和中美洲文明被有效地消灭了,印度文明和伊斯兰文明同非洲文明一起被征服,中国受到渗透并从属于西方的影响。”19世纪以后,西方对于满清政府的军事进攻作为一种外在压力直接导致了清王朝腐朽躯体内革命的胎动;表现在艺术上的便是一直高居艺术检验独裁地位的文人精英审美体系的解体。

孙中山参照西方式的民主制度建立了中华民国,民国第一任教育部长蔡元培于1912年提出将美育列入教育范畴,以西方为模式的社会美育向中国传统绘画提出了新的课题。前朝“公车上书”的带头人康有为继续着文化的思考,1917年在参观了巴黎艺术博览会后发出了“中国近世之画衰败极矣”的慨叹;胡适和早期的马克思主义传播者陈独秀相继揭起“文学革命”的旗帜之后,陈独秀又与美学家吕澂于“五四”前夕提出了“美



5/ 末代皇帝溥仪和他的父亲摄政王的合影



6/ 推翻 2000 年帝制的孙中山

4

术革命”的议题。批判的锋芒直指明、清主流艺术——文人画，并由此引发了旷古空前的中国美术和中国画前途的论争。美术交流的扩展加剧了冲突的深入，西洋画的大量传入和大众通俗美术的兴起改变了中国画唯我独尊的格局。中西冲突的时代课题也直接触及画坛，以“西洋画”改良“中国画”成为一种时髦的选择；美术新学的兴起，改变了中国画师徒传授的教育方式，形成了学校教育及画家授徒并进的状况；沿海各口岸的开放和现代城市的兴起，形成了新的画家聚集中心和地域流派；自由结社的风气和现代美术出版的兴起，促动了艺术信息的传播和交流；在民主革命的湍流中，中国艺术又一次处于传统的延续与变革的过渡期以及初创自我的现代形态的转换期，在史无前例的冲突中被推到一个新的临界点上（图5、6）。

整个20世纪，中国都在努力运用外来文

明使自己实现现代化，以摆脱近代以来落后挨打的阴影。苏联模式还是欧美模式？政治的动荡及外交关系的变更触及到社会的各个层面。作为文化的拯救，一些激进的思想家和艺术家引进了西方写实主义的艺术传统。尤其1949年以后，在冷战的背景下，中国重新与西方隔绝；此外，在社会主义国家阵营中，新中国与苏联模式的既统一又斗争的格局，决定了新中国艺术模式的产生，即把苏联社会主义现实主义与中国民间艺术合成为“革命写实主义”。实际上，20世纪后70年的艺术发展史，恰恰是西方艺术彻底背叛写实主义传统，进行五花八门实验的现代主义时期。本来，中国被西方列强轰开大门，接受写实主义的冲击，是试图敞开大门寻找走向世界的途径。但是，在东、西方的冷战中，却又把中国的这种尝试封闭在一种尴尬的境地；而且，从语言的角度看，不但使中国艺术失去了与世界现代艺术发展的联系，而且也失去了本来存在于中国传统艺术中的那种注重主观表现的自由精神，使艺术陷入了在语言上模拟客观物象，在精神上附庸于政治的困境。

20世纪80年代，在中国艺术发展史上是一个至关重要的转折时期，伴随着80年代上半期文化热中大量西方现代哲学等文化类书籍的翻译和出版，文革后成长起来的第二代艺术家此时开始从读书，尤其读哲学书开始了自己的艺术思考，这一代艺术家喜欢和善于写思辨性的文章，尽管由于缺乏正规的思维训练使他们的思辨常常显得混乱而矛盾。他们喜欢给自己的作品起一些绕口的翻译体哲学式题目，诸如《乌鸦是美丽的》、《黄昏时寻求平衡的男孩》……处在这个背景下的艺术家，摆脱了80年代初文化和人文语境提供的社会批判色彩，十分自然地走向了文化批判。

恢复高考以后，艺术院校培养出来的“85代艺术家”开始进一步接触“达达”、超

现实主义等艺术流派。为了短期内在艺术上“赶上”西方,年轻艺术家们掀起一次次浪潮,将西方艺术发展百年历史很快重演一遍。人们深感拉下太远,为了很快进入“现代艺术”时段,不得不人为“提升”了“历史发展的效率”。这很容易让人联想起50年代大跃进时我们这个民族的热忱与迫切。历史既然是人编写出来的,也可以被人为地驾驭吗?!

同样在80年代,为了接触到真正的西方当代艺术;为了能像那些翻译过来的西方艺术书籍上频频出现的大师那样,成为“世界性”的艺术家,许多文革中形成世界观的艺术家走向了海外。如何在陌生的世界里生存下来?显然梵·高式的艺术虔诚帮不了一个中国艺术家。在西方的文化场景中,来自中国大陆的艺术家是一个东方古老文化的载体或符号,同时增添了一些“红色”中国的神秘。他们的登陆,为西方的多元艺术沙龙里又添加了另类的一员而已。强势文化总会显出一种居高临下的宽容。移居海外的中国艺术家最直接和最实用的艺术生存策略便是从西方现代艺术语言法则中去发现和转换中国传统文化的符号。

回到这篇序言开始时候的故事,《草船借箭》本来是一次著名的古代战争中,作为智慧化身的诸葛亮“借力打力”的故事,在特定场景下赋予现代意义的重新组装很快引发了一场文化间的冲突。应该以怎样的态度应对?汤因此在《历史研究》中给我们这样的提示:文明的生长需要一种“生命冲动”,以便使挑战的对象再度面临一次新的挑战,从而刺激它进行新的应战,随后又使它面临新的挑战,又引起新的应战……如此循环以至无穷;也就是说,只有使文明处于挑战——应战——新挑战——新应战……这样一个周而复始的运动过程之中,它才能生长。在这样一次碰撞的当口,谁为主动,谁为被动?也许双方的角色都无法交代清楚。冲突

导致伤亡,但却孕育了新生。

历史不是铁板一块,它由每分每秒,每个有意义或无意义的事件和现象组成。有必要澄清的是,本书只是一本关于“美术之冲突”的简易读本,所涉及的领域非常狭窄。作者的意图不在于将它写成“美术改变历史的故事”,原因很简单:首先,艺术家总希望通过艺术能改造社会,事实上艺术从来没有这么大的能量,它自身甚至无法摆脱社会情境的影响。其次,21世纪的当下情形是,美术(主要指“纯美术”)实际已经处于社会文化的边缘。英国艺术史家哈斯克曾举电影的例子说:“……在19世纪20年代和30年代的某个阶段,电影得到了惊人的发展,许多真正有天赋的人被吸引过去了;而这些天才人物,若在17世纪,可能会被吸引去学习绘画与雕刻,因为那时这两门艺术正以新颖而激动人心的方式发展着。”这句论述让人联想到曾有批评家感叹“当代无大师”的事实,也许可以成为此门类大师的人才流向了其他更有吸引力的领域,“纯美术”在当代甚至已经萎缩到可有可无的程度。事实上,就艺术的穿透力而言,真正能吸引眼球的还是张艺谋的电影《英雄》中的那些浑身挂满叮当作响的文化符号去闯荡西方文化江湖的“英雄”,他们的文化解说功能在面对普通公众时,或许超过了蔡国强、徐冰、谷文达等人的努力。

艺术是否可能成为或曾经是社会文化的主流?它掀起文化运动是否曾改变历史的走向?这两个命题不是本书讨论的范围,因此无必要在此鉴定其真伪。本书意图很简单,只是希望透过美术来观照人类的历史,透过图象来解释文明的冲突与生长,当然这个过程绝不排除相关联的纯审美行为。

第一章 冲突衍生中的中国古代艺术文明

著 名历史地理学家葛剑雄在《统一与分裂》一书中写到：“在世界历史上，中国并不是最古老的国家；在今天的世界上，中国也不是领土最大的国家；但是中国却在世界史上拥有独一无二的地位。因为在今天世界上领土最大的几个国家中，中国是唯一拥有历史悠久的稳定疆域的国家”。

中国古代历朝历代的对外关系大致可以概括为两种行为：修墙与修路。修墙便是修筑抵御外来强敌的长城；修路，包括修陆路、水路及修航海之巨船。长城脚下，千年不变的荒草凄迷，暮鸦回翔；而中国与外界连接的陆路通道——丝绸之路，沿途却布满各种文化遗迹，在溯风尘暴中无声地述说着往昔的辉煌。

两千多年前，这个星球上的文明彼此分隔，并不相知。我们的祖先的世界观是所谓的“天下”概念：从仓颉造字以来，普天之下，在我们的文明教化之内的，便是“中国”，而在我们的文明教化之外的就是“蛮夷”。这种观念统治着我们这个国家和我们的人民长达二千余年，至今还存在于一些人的心灵深处，引起一些人的追忆，令一些人陶醉。

公元前1世纪，张骞受汉武帝派遣出使西域，从此开辟了著名的丝绸之路。在此后约一千年（从汉到唐）的时间里，各国客商来往于罗马与长安之间，在当时的条件下最大限度地促成东、西方经济和文化的交流。汉朝和唐朝是中国历史上胸襟和版图同样博大的两个朝代，两个热衷于修路而不是修墙的时代。这两个朝代或多或少都暗中遵循着这样的信念：输出是最高明的纳贡，开放是

最有效的防御，向外延伸的道路是最坚固的长城。

唐朝时的丝绸之路异常繁忙，但不久变得冷清，到宋朝的时候几乎已经被废弃。除了因为气候的变化导致塔克拉玛干沙漠上绿洲数量锐减，以及阿拉伯人开始掌握养蚕和丝织技术外，最重要的原因是，在南中国海和印度洋上，出现了一条连接中国的泉州、广州与中东的“报达”（即巴格达）的“海上丝绸之路”（当时叫“广州通海夷道”）。长达五六十米的巨船（“埤仓”）的运输能力是“沙漠之舟”所无法比拟的，原来的丝绸之路被废弃，本在情理之中。

宋、明两代是地道汉族天子坐北朝南打理江山。但这是两个内敛的朝代，正如美国《华尔街日报》前不久发表的一篇文章称宋朝是“千年前的领头国”，但作者指出：“千年前的领头国是自足内向的，它不太留心它之外的世界”。中国的造船和航海技术在此期间曾不断发展，但几乎没有国家直接组织的远洋航行，尽管中国的统治者在组织超大规模工程（修长城和开凿大运河）上颇有经验和手段。

唯一的例外是明朝的郑和在1405年至1433年间七下西洋。

2004年7月5日，一个叫加文·孟西斯的英国业余历史学家以“世界航海图与郑和航海图的发现与纪录”为题，介绍了新近发现的两张航海图：元代忽必烈舰队的航海图和三个月前由澳大利亚、美国学者找到的1410年的世界航海图。这后一张图现藏于华盛顿国会图书馆。凭着对航海图的丰富经验，这位英国老船长准确标出了世界各大洲的位置，其中有数百个地名具有郑和航海图的特征。由此他推断，1410年的航海图是根据当时到西方的中国商人的航海图绘制的，时间是在郑和下西洋之后。于是他抛出一个耸人听闻的结论：是中国人，是郑和的船队最先到达北美洲。

加文·孟西斯的观点因证据不足受到正规历史学家的质疑。但无论结果如何，“郑和下西洋”是一次令欧洲人感到后怕的壮举。郑和第一次下西洋比哥伦布到达美洲早了整整87年。郑和的船队有近200艘船、2万多人，船只最大载重超过1000吨，而哥伦布、麦哲伦的船队只有三四艘船，船只最大载重量仅120吨。这些事实容易让我们浮想联翩：当时的中国可以轻而易举地获得全世界的制海权，甚至可能独占南、北美洲，这样的话，将没有日不落帝国，没有美国……西方有人认为，中国在15世纪初放弃制海权是一个“千年之谜”。熟稔中国历史上下文的人便能明白：永乐皇帝派郑和下西洋，是封建统治者“虚荣政治”的典型症候。那不过是一场场耗资巨大的政治巡回演出，凭此“盛举”既可以向印度洋沿岸诸国和国人表明自己“威加四海”，同时他可以缓解和消除朝野对他武力夺取皇位的不满和蔑视，他从来没有想到什么“制海权”的问题。既虚荣又安稳地做皇帝才最重要。由此我们注意到，明成祖除委派三宝太监郑和下西洋之外，而有一项更引人注目的盛举：把国都从南京迁到靠近长城的北京并重修长城。之后，明清两个朝代的统治者之所以要实行海禁，除了因为东南沿海的渔民长期受到日本海盗的骚扰，另一个目的就是为了“固守住疆界，笼络住人心”。世界上最大的洋在他们眼中，与西南面世界上最高大的山脉一样，都是上天赐予的免费的长城。

西方传教士们为了向这个异教徒国度传播上帝福音，很早就带着西方的科技和文化艺术冒着生命危险一次次锲而不舍跋山涉水而来。而朱明王朝对外来的一切入侵者抱有天生的警惕，事实上，在朱明建国的200年间，没有一个外国人获得在北京的居住权，更没有哪个外国人能像唐朝的晁衡、元代的马可·波罗那样入朝为官。朱元璋出身贫苦小农，是典型农业文明的代表，缺乏“无分



7/《北京灯笼店》 西方人制作的版画

夷夏”、广纳百川的博大胸襟；明后期，他的子孙们在与朝鲜的战争及与日本海盗旷日持久的战事更促成了“不许片板下海”的局面。

然而，1601年1月，一个叫利马窦的外国神父精心乔装一番，身穿中国衣裳，和他的几名随从悄悄走进了朝阳门……从那以后，在这个封闭帝国的封闭都城，来过数以百计的西方人，他们生活在这里，甚至死在这里，葬在这里。他们运来大量西方图书，内容涉及：天文、历法、数学、地理、物理、机械、建筑、医药、音乐、美术。一幕幕中西文化碰撞冲突的生动话剧在这里上演（图7）。

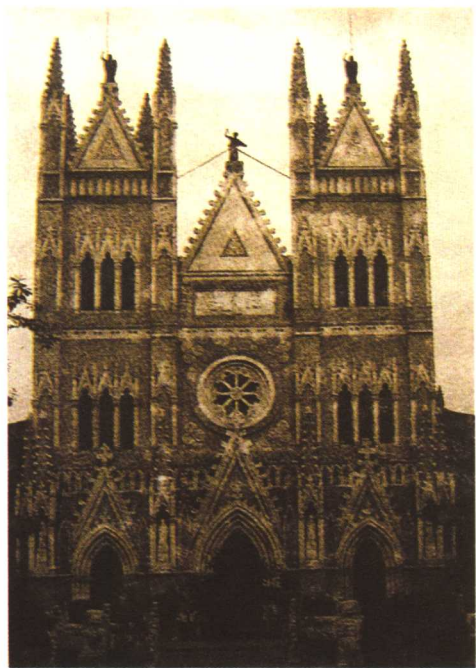
利马窦带来了第一张西方的圣母画。和他带来的自鸣钟及世界地图一样，这些西洋玩意儿令20多年未出宫门的百无聊赖中的万历皇帝无比新奇。晚明的短短几十年里，皇帝与朝臣忙于应付内忧外患，根本无力重视和消化这些外来文明。厚厚的宫墙关住了当时世界上最先进的科技，宫墙之外的民间大众，依旧日出而作，日落而息，过着千年来未曾变化的刀耕火种的生活，他们并不知晓世界的另一端正发生着日新月异的变革（图8）。

满清建立之后，顺治、康熙沿用了不少故明旧臣，传教士汤若望得以留在北京继续为清廷当差。在康、雍、乾三代，清廷中供职的传教士画家有数十人之多，其中比较著

名的有：郎世宁、王致诚、艾启蒙、永泰等人。郎世宁等人在中国绘画领域里有一定的影响，但他们并未改变中国的绘画面貌。西洋画技法的传入只是使当时的宫廷画师们开始去注意新奇的表现手法；清代画家曾鲸、焦秉贞、邹一桂等人已间接或直接参用西洋画法作画，但强大的文人画家集团对西洋画



8/唐寅题款的中國風母子体现了东西方艺术技法的融合



9/ 十七世纪建于北京的天主教教堂

的“匠气十足”嗤之以鼻。中国传统绘画处于绝对的强势地位。传教士郎世宁也许本该在自己的家乡成为一名默默无闻的宗教画家，但最终却来到遥远的中国，在清宫中为当时世界上最富有且最有权势的中国皇帝所欣赏和礼遇。他最后葬在北京，他的画成为“深宫秘藏”（图9）。

第二章 蒙尘的图象和流沙中的艺术长廊

今天我们无法在漫天黄沙的戈壁中辨认出“丝绸之路”的踪迹，但中国的西部边陲延伸到故都西安的无数艺术遗迹，是一条被黄沙掩盖千百年的漫长艺术博物馆，隔着历史的蒙尘，向我们图解着中华文明与外来文明冲突衍生的方方面面。

“丝绸之路”一说，自然是沿用了西方人的称呼。在奢靡而淫乱的古代罗马，丝绸制的服装几乎一度成为当时贵族们的高雅时髦装束以及追求性爱欢娱的床上道具。这些来自遥远东方的具有海仑皮肤般光滑手感的丝织品因其运输成本极高，所以价格也极为昂贵。罗马为了进口丝绸，流失了大量的黄金。



10/ 克孜尔石窟残片图中的中亚人形象体现了种族与文化的多样性