

# 以“西天”法释西洋画

——明清“二西”语境下“西画东渐”史的一个现象考论

李宝山

(云南师范大学 美术学院, 云南 昆明, 650500)

**摘要:** 明清时期的“二西”语境, 涵盖“西洋”和“西天”两个层面, 在这种语境下, 明清时人将西洋画的立体感与“凹凸花”联系起来, 将西洋画的阴影法溯源到“天竺遗法”, 产生了以“西天”法释西洋画的现象。这种现象是明清之际“西学中源”思潮的一个表征, 其根源在于“夷夏之防”的民族心理以及“执古语今”的阐释传统。以“西天”法释西洋画作为一个学术史案例, 对当下的学术研究具有一定的警示作用, 即应尽量避免在西方绘画体系的“阴影”之下阐述中国绘画美学问题。

**关键词:** 西画东渐; 凹凸花; 天竺遗法; 西学中源; 执古语今; 明暗技法

**中图分类号:** J209; J21 **文献标志码:** A **文章编号:** 1674 - 5639 (2021) 05 - 0117 - 09

**DOI:** 10.14091/j.cnki.kmxyxb.2021.05.020

## Explanation of Sfumato to the Western Painting: The Phenomenon on the History of the Eastern Studies Introduced to the West in the Context of Sfumato and the Western Painting During the Ming and the Qing Dynasties

LI Baoshan

(School of Fine arts, Yunnan Normal University, Kunming, Yunnan, China 650500)

**Abstract:** The context of sfumato and the western painting in the Ming and Qing Dynasties includes two aspects, i. e. the west of the world and India. In this context, the stereoscopic sense in the western painting was connected with the concave - convex flowers, and then shadowgraph in the western painting was traced back to sfumato, in which the western painting was used to explained. The phenomenon is a symbol which shows the thoughts of “western sciences mirroring Chinese origin” during the Ming and Qing Dynasties with the roots of national cultural psychology of Chinese national reverence and the interpretation tradition of holding on the old to master the present. The academic case of the interpretation of sfumato to the western painting shows the warning to the current academic research, and that the interpretation for Chinese painting should be avoided with the shadowgraph in the western painting system.

**Key words:** eastern studies introduced to the west; concave-convex flowers; sfumato; western sciences mirroring Chinese origin; holding on the old to master the present; chiaroscuro technique

### 一、明清“二西”语境下的“西画东渐”

“西画东渐”, 一般是指明末以后西方绘画及其画理输入中国。这里所谓的“西方”, 主要是指受基督文明所影响的欧洲地区。但至少在清代初年, “西画”之“西”的外延, 并非如现在所定义

的这么狭窄, 实际上它涵盖了欧洲耶稣之西(西洋)和天竺释迦之西(西天)两个层面, 并称“二西”。

“二西”一词因钱钟书的使用而著名。钱氏在《谈艺录》“序”中谈及他的治学方法时说:“颇采‘二西’之书, 以供三隅之反。”前一句有小字注

收稿日期: 2021 - 05 - 11

基金项目: 国家社科基金项目“中国绘画美学‘真’‘实’论研究”(19BZX130)。

作者简介: 李宝山(1993—), 男, 四川射洪人, 在读硕士研究生, 主要从事古典文学、四川地方史、美术历史及理论研究。

释云：“‘二西’名本《昭代丛书》甲集《西方要纪·小引》《鮚埼亭诗集》卷八《二西诗》。”<sup>[1]</sup>《西方要纪》是清初传教士利类思（1606—1682年）、安文思（1609—1677年）、南怀仁（1623—1688年）所写的一本介绍西洋概况的小书。张潮（1650—1709年）在将其收入《昭代丛书》时写了一篇《小引》，将“西天”与“西方”对举，提出了“两西方”的说法。<sup>①[2]</sup>清初著名史学家全祖望（1705—1755年）则在七律《二西诗》中指斥了西天和西洋这“二西”对中国的祸害。<sup>[3]</sup>

天竺文明对中国之影响，起于汉代（公元前202—220年），至明清之际已历千余年之久，与儒、道两家鼎足而三，成为中华文化的重要组成部分。明末（1600—1644年），随着传教士的到来，欧洲文明才逐渐引起中国人的注意。由于地理位置的关系，无论是天竺还是欧洲，都处于中国之西方，“二西”之名在清代初年（1644—1755年）兴起也在情理之中。值得注意的是，明清时期西天对中国的影响力明显要大于西洋，西洋盖过西天的风头，要等到鸦片战争以后了。

因此，在对明清时期西画东渐史进行研究时，不应该忽略当时客观存在的“二西”语境，尤其是西天在这个过程中的地位与作用。本文所要探讨的，正是“二西”语境下西画东渐史上一个尚未引起太多关注的现象。

## 二、以“西天”法释西洋画现象考述

1600年，传教士利玛窦（1552—1610年）在《贡献方物疏》中，提到了他进贡给明万历皇帝的三幅西洋画，“天帝图像一幅，天帝母图像二幅。”<sup>[4]</sup>天帝图像，即耶稣像；天帝母图像，即圣母像。就如向达在《明清之际中国美术所受西洋之影响》一文中所说：“西洋美术之入中土，盖亦自利玛窦始也。”<sup>[5]506</sup>中国学者顾起元（1565—1628年）在《客座赘语》中描述道：

利玛窦，西洋欧逻巴国人也……自言其国以崇奉天主为道。天主者，制匠天地万物者也。所画天主，乃一小儿，一妇人抱之，曰天

母。画以铜板为帧，而涂五采于上，其貌如生，身与臂手俨然隐起帧上，脸之凹凸处，正视与生人不殊。人问画何以致此，答曰：“中国画但画阳不画阴，故看之人面躯正平无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下而手臂皆轮圆耳。凡人之面，正迎阳，则皆明而白。若侧立，则向明一边者白；其不向明一边者，眼耳鼻口凹处皆有暗相。吾国之写像者解此法用之，故能使画像与生人亡异也。”<sup>[6]129-130</sup>

西洋画传入中国后，最引人注意的就是其立体感，即顾起元所描述的“身与臂手俨然隐起帧上，脸之凹凸处，正视与生人不殊”。顾氏引利玛窦的说法，解释了西洋画能造成立体效果的原因，在于其对阴阳关系的处理，也就是对明暗关系的处理。向达指出，顾起元“且于西洋画用光学以显明暗之理，亦有所纪”“故西洋画及西洋画理盖俱自利氏而始露萌芽于中土也”<sup>[5]508</sup>；潘天寿在《域外绘画流入中土考略》一文中也提出了同样的看法。<sup>[7]264</sup>不仅是西洋画，西洋画理的传入也是自利玛窦始。顾氏此处所引利玛窦的话，就是从西洋画理的角度来解释西洋画的立体特征。

顾氏这段话，已被美术史学家们反复征引。除了向达、潘天寿外，民国时期（1912—1949年）俞剑华的《中国绘画史》、王世襄的《中国画论研究》等著作在谈到“西画东渐”问题时均曾引用，<sup>[8-9]</sup>遑论之后的各类美术史著作了。但顾氏此书中的另一段谈及西洋画的材料，却少有人细加研讨。而这则材料，是从另一角度对西洋画的立体特征进行解释。今引其文如下：

欧逻巴国人利玛窦者，言画有凹凸之法，今世无解此者。《建康实录》言：一乘寺寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹，其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，名凹凸寺。乃知古来西域自有此画法，而僧繇已先得之。故知读书不可不博也。<sup>[6]102-103</sup>

顾氏此处先说当时没人能理解利玛窦所说的“凹凸之法”，随后他便征引《建康实录》记载的

①笔者按，本文所引古籍抄刻本文献，均自“鼎秀古籍全文检索平台”获取。江汉大学人文学院硕士生何林锋提供了帮助，于此谨致谢忱。

张僧繇“凹凸花”典故，并做出结论说“古来西域自有此画法”。于是，顾起元就将新来的西洋画法，与早入中国的“天竺遗法”联系了起来，并且认为两种画法相同，后者早于前者。“僧繇已先得之”，则是说这种表现“凹凸”立体感的画法，中国人也早就学会了。

清代乾隆时期（1736—1796年），顾瑛在其《觉非斋笔记》中，抄录了顾起元的这段话。<sup>[10]</sup>民国初年（1912—1917年）徐珂编撰了集清代野史笔记之大成的《清稗类钞》，其中也撮叙有相同的内容。<sup>[11]</sup>晚清方濬师在其《蕉轩随录》中，针对赵翼《檐曝杂记》中天主堂壁画的描绘，发了一通类似的论述：

《海国图志》引赵氏翼《檐曝杂记》：“天主堂供天主如美少年，名耶稣，彼中圣人也。像绘于壁而突出，似离立不着壁者。”按《建康实录》曰：“一乘寺，梁邵陵王纶所造。梁末贼起，遂延烧。陈尚书令江总舍堂宇室，今之堂是也。寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平。世咸异之，乃名凹凸寺。”今洋人用药水映人像于镜中，及一切画册，望之无不凹凸随形者。赵盖未知西竺法耳。<sup>[12]</sup>

由此可见，以张僧繇“凹凸花”典故中的“天竺遗法”来解释西洋画法，在明清时代并非孤立的一家之说。

实际上，中国古籍记载的会凹凸画法者，除了上引《建康实录》中所说的南北朝画家张僧繇外，还有一位唐代画家尉迟乙僧，其事迹见于朱景玄的《唐朝名画录》。所以，也会有人将西洋画与尉迟乙僧的画联系起来。乾隆皇帝《准噶尔所进大宛马，名之曰如意骢，命郎世宁为图，而系以诗》云：“凹凸丹青法，流传自海西。”其后有小注：“唐尉迟乙僧善凹凸花画法，乙僧亦外国人也。”<sup>[13]</sup>按《唐朝名画录》载尉迟乙僧为“吐火罗国人”<sup>①</sup><sup>[14]</sup>，<sup>[15]</sup><sup>103</sup>，<sup>[16]</sup>，《历代名画记》载尉迟乙僧

为“于阗国人”<sup>②</sup><sup>[17]</sup><sup>189</sup>，<sup>[18]</sup><sup>58</sup>，尉迟乙僧无论是吐火罗国人抑或是于阗国人，其都属西域地区的人，受天竺文明的滋养。因此，他的凹凸花画法与张僧繇的画法一样，同属于“天竺遗法”。乾隆皇帝题郎世宁画而征引尉迟乙僧典故，与他人征引张僧繇典故的性质也是相同的，即以“西天”法释西洋画。

通过以上的分析可以清楚地看到，以“西天”法释西洋画，是明清西画东渐史客观存在的一个现象。这种现象的出现基于本文第一节所提到的背景，即明清时期存在着一种“二西”语境。如果明清时期那种“二西”语境发生改变，比如鸦片战争后西洋抢了西天的风头，人们也就不会将西洋画的画法溯源到所谓“天竺遗法”了。康有为在《万木草堂藏画目》中说：“遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同。”康有为所谓的“六朝唐宋之法”，并不包括明清时人提到的“天竺遗法”，而是指中国固有的“界画”之法，“中国自宋前，画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然，无可议者。今欧人尤尚之。”<sup>[19]</sup>康有为将西洋画与中国固有的“界画”之法联系起来，可以作为“二西”语境改变后的一个代表性观点。也正是由于近代“二西”语境的改变，导致我们对明清时人以“西天”法释西洋画的现象，没有给予应有的关注。

### 三、“西学中源”思潮的表征及其根源

利玛窦来华输入中国之西学，除了西洋绘画和画理外，还有数学、天文学、地理学等。如何阐释中西两学的关系，成为明清之际知识分子们的一项时代课题，“西学中源”思潮便由此而产生。与利玛窦过从甚密的徐光启在《刻几何原本序》中指出：“三代而上，为此业者盛，有元元本本、师传曹习之学，而毕丧于祖龙之焰”。徐认为中国上古之时数学本来发达，由于秦代焚书以致失传，而现在在《几何原本》的翻译，“私心自谓，不意古学废

①笔者按，载尉迟乙僧为吐火罗国人的材料，在《唐朝名画录》之前已有彦棕《后画录》记载，之后《宣和画谱》《图绘宝鉴》等均有著述。参见参考文献[14—16]。

②滕固认为尉迟乙僧是于阗国人，“按《唐朝名画录》说他是吐火罗国人，系误。吐火罗系支姓，于阗为尉迟姓，其国王名尉迟胜，天宝中授毗沙府都督。见《唐书》。”参见参考文献[17—18]。

绝二千年后，顿获补缀唐虞三代之阙典遗义。”<sup>[20]</sup>徐光启的这种看法，以及与之同时的李之藻、杨廷筠等人类似的看法，“尽管没有从‘源’与‘流’的关系上明确提出‘西学中源’的思想，但他们对中西文化‘学理相通’的推断，为后来者开启了一条认识中西文化关系的新思路。”<sup>[21]</sup>后经方以智、王锡阐、王夫之等人从“学脉”层面推证中西文化的“源”“流”传承关系，“西学中源”说初具雏形；又经梅文鼎从“历史事实”与分支学科内容两个层面深入考证，从而使“西学中源”说得到了具体化和系统化；再经康熙御笔和《四库全书》“钦定”，“西学中源”说由此成为颇具官方权威的流行思潮。<sup>[21]</sup>

1935年全汉昇作《清末的“西学源出中国”说》一文，被认为是“西学中源”“这一思潮的一个最后总结”。<sup>[22]</sup>全氏此文第五节分别从自然科学、社会科学和其他三个方面罗列了“源出中国的西学”，计有天文学、数学、化学、物理学、地学、机器、火炮、政治学、法律学、经济学、音乐、文字、宗教等十三个门类，而未将画学涵盖在内。<sup>[23]</sup>笔者此处所讲的以西天法释西洋画，就是“西学中源”思潮在绘画领域的表征——绘画史学者未曾注意到的现象，文化史学者同样没有予以应有的关注。这也是本文撰写的价值之一。

相对于初来乍到的“西洋”文明，在中国传播了一千多年的“西天”文明，此时已经成了中华文明的重要组成部分。正如日本学者镰田茂雄所说：“进入宋朝以后，佛教是和儒教一起被当作生活的智慧而接受的……佛教已经不再被视为外来宗教，而是渗透到中国人的血肉之中，获得了它的生存基础，成为他们的精神粮食了。”<sup>[24]</sup>这是就普遍情况而言。对于中国的知识阶层来说，他们也善于“不同程度地理解和接受”“佛教教理和与之相关的学术、文化”“使之成为发展民族文化的宝贵资源”。<sup>[25]</sup>来自西域的“天竺遗法”，就是中国知识阶层已经“不同程度地理解和接受”的佛教“文化”之一端。张僧繇作为中国绘画史上的名家，他对“天竺遗法”的吸收借鉴，也有利于士大夫们对来自西域的“天竺遗法”产生强烈的认同感。知道了西天法在中国传统文化中的意义之后，也就明白以西天法释西洋画之于“西学中源”思潮，

好比飞沙、麦浪、波纹之于风的姿态。

“西学中源”思潮的出现，根源于“夷夏之防”的民族文化心理。正如江晓原所说：“传统文化的熏陶使他们坚持‘用夏变夷’的理想，而严峻的现实则在‘用夷变夏’。如果论证了‘夷源于夏’，就可避免这个问题了。”“西法虽优，但源出中国，不过青出于蓝而已；而采用西法则成为‘礼失求野之意也’。”<sup>[26]</sup>全汉昇也指出当时人的心理状态，“总之，整个的西学都是出自我们古代的中国，所以我们接受西学，不独没有用夷变夏的嫌疑，而有‘复古’的美誉。”<sup>[23]</sup>西洋绘画传入中国后，如顾起元、赵翼等知识分子，多惊叹其逼真的立体效果，而这是中国绘画所不具备的。夏技在夷技面前未免“相形见绌”，无疑会让一向以“天朝上国”自居的中国知识分子十分难堪。但只要将张僧繇所学之“天竺遗法”与所画之“凹凸花”搬出来，指出“古来西域自有此画法，而僧繇已先得之”，就可以化解这种难堪的困境。

由于“夷夏之防”心理而产生的“西学中源”这种解决方式，在一定程度上减小了士大夫们对西学的抵触情绪，有利于西学在中国的传播。因此，为了方便传教，利玛窦本人也“利用儒家思想来与基督教义比附”<sup>[27]</sup>，这与佛教初入中土时攀附儒家、道家学说，是同样的道理。汉晋时期佛教的输入也催生出“老子化胡说”：“故或遂附会旧时老子去周出关，真人西游，及老子神话化之说，造为老子入夷狄为浮屠之言。其说甚巧，盖其抵制之方，不出于排拒，而出于兼并，使彼就我藩篱，且为我有。”<sup>[28]</sup>明清时人将西洋画的立体造型技术溯源到“天竺遗法”，与“老子化胡说”一样“甚巧”，“不出于排拒，而出于兼并，使彼就我藩篱，且为我有”，使人们对西洋画的接受更为容易，当然也有利于西洋画在中国的传播。明末程大约在《墨苑》中刻印了西洋画四幅，杨光先的《不得已》中有《临汤若望进呈图像说》一文并三图；明末画家曾鲸及其一众弟子、清初画家焦秉贞、冷枚、唐岱、张恕等人也都能借鉴西法。<sup>[5]508-512, [7]265-266</sup>这些现象的产生，大概就有以西天法释西洋画这种“西学中源”思潮的调和作用。

除了“夷夏之防”的民族文化心理之外，“西学中源”说的出现还与“执古语今”的阐释传统

有关。《老子》第十四章云：“执古之道，以语今之有。”<sup>①[29]</sup>学者们对这句话的理解颇多分歧，但它所体现出来的对待古今的态度还是很明确的：古是作为“今”的一种资源而存在的，“执古”是方法，“语今”是目的。与这种阐释传统相表里的，是中国文化中固有的崇古情结，比如《论语·述而》记载孔子的话就说：“述而不作，信而好古，窃比我于老彭。”<sup>[30]</sup>《老子》《论语》作为道家、儒家的经典著作，它们体现出来的这种崇古情结、“执古语今”的思维方式，广泛深刻影响着后世文人的修辞和阐释传统。刘勰在《文心雕龙·事类》中提出了“援古以证今”<sup>[31]</sup>的修辞方法与《红楼梦》第十七回贾宝玉“尝闻古人有云”“编新不如述旧，刻古终胜雕今”都是同样的意思。值得注意的是，脂本《红楼梦》在贾宝玉引用的这句话后有夹批道：“未闻古人说此两句，却又似有者。”<sup>[32]</sup>这种“未闻似有”的状态，即可以见出“述旧编新”“刻古雕今”的思维方式已成中国文人的一种集体无意识。中国阐释学具有崇古、宗经、推流溯源等特点，<sup>[33]</sup>一言以蔽之，就是老子的那句“执古语今”。

毫无疑问，明清时人在对新来的西洋画进行阐释时，远征六朝张僧繇“凹凸花”和“天竺遗法”的故实，正是崇古情结的表现，是“执古语今”阐释传统的具体实践。如果将“宗经”的含义普遍化，而不仅仅局限于儒家经典的话，那么张僧繇在中国绘画史上的经典地位，也是人们选择他的故实来“执古语今”的重要原因之一。总之，他们就是用“复古的美誉”来摆脱“用夷变夏的嫌疑”<sup>[23]</sup>。

#### 四、“执古语今”之貌与“以今度古”之实

以“西天”法释西洋画的现象，如上文所述，是由于“夷夏之防”的民族心理而选择的

“西学中源”的解决方式，也是由于崇古情结而选择的“执古语今”的阐释路径。但如果对这种解决方式、阐释路径深入剖析的话，我们会发现其实质与其面貌正好相反，也就是说，“执古语今”的深层逻辑，其实是“以今度古”。

张明悟指出，从某种角度而言，“西学中源”说能够产生“一个意想不到的结果”，“在发展‘西学中源’说的过程中，按照西学的标准去中国典籍中寻找与之有关的各种材料，并予以系统整理，一步步把中国古代的科学发掘出来，这一活动则最终成了中国古代科技史研究的先声和基础。”<sup>[27]</sup>张明悟此处想要强调“西学中源”说的积极意义，即人们由“西学”而上溯到“中源”，实际上是对“中源”的一种重新发现，因此也就有助于中国古代学术的系统整理和深入研究。笔者通过“鼎秀古籍全文检索平台”检索“凹凸花”和“天竺遗法”的使用频次，也可以证明这个论断。“凹凸花”一词在唐代典籍中出现1次，宋代出现1次，元代出现1次，明代出现5次，清代出现14次。<sup>②[34]</sup>“天竺遗法”一词在唐代典籍中出现1次，宋代出现1次，元代出现1次，明代出现1次，清代出现3次。虽然以西天法释西洋画只是简单甚至粗暴的比附，但比附也是阐释的一种形式，使得“凹凸花”与“天竺遗法”在明清时期重新回到了人们的视野之中。

这种对“中源”的重新发现，正如张明悟所说，是“按照西学的标准去中国典籍中寻找与之有关的各种材料”。“凹凸花”与“天竺遗法”的重新发现也不例外。实际上，中国古籍关于“凹凸花”的记载，虽然描述了“远望眼晕如凹凸，就视即平”的效果，与西洋画的效果确实有相似之处，但却并未涉及如何操作才能达到这种效果的技法问题。而顾起元记载利玛窦带来的画，涉及立

①笔者按，此书所用底本为唐景龙二年《易州龙兴观道德经碑》，朱谦之引严可均说云：“‘以语今之有’，各本作‘御’。”参见参考文献[29]。

②“凹凸花”一词的使用频次在明清时期增多，除了“以西天法释西洋画”外，也还有其他因素：一方面是由于明清时著作流传至今的，较唐、宋、元为多，文献总量的大小无疑会影响频次统计的准确与否；另一方面是由于明代大学者杨慎《升庵集》卷六十四“凹凸”条从文字学角度征引了“凹凸花”典故，后来的工具书如《正字通》《通俗编》承袭了杨慎的考证，也使“凹凸花”典故在明清时的知名度有所提高。除此之外，曹雪芹《红楼梦》第七十六回林黛玉论“凹凸”二字全袭杨慎的考证，即可见杨慎的考证对“凹凸花”典故的普及之功。这也是“以西天法释西洋画”的背景之一，故作长注以说明，非为滋蔓也。参见参考文献[34]，笔者拙文，署名“满目山河”。

体效果；记载利玛窦自己的话，又涉及为达到这种效果进行明暗处理的技法问题。换句话说，中国古籍中所谓的“天竺遗法”，其实只是一个空洞的概念。明清时人以西天法释西洋画，是根据凹凸花与西洋画的效果一致，反推出其技法也一致，进而得出西洋画的画法就是西天法的结论。

这就是这个现象背后存在的一个逻辑。这种逻辑，在现代学者中依然存在。比如滕固在《唐宋绘画史》中谈到张僧繇时说：“他又采用外国的明暗，《梁史》载建康一乘寺有匾额画，是张笔，用天竺法，以朱青作凹凸花。”<sup>[18]54</sup>潘天寿《域外绘画流入中土考略》一文也说：“所谓远望眼晕如有凹凸，大概为中土不常用之阴影法，略与日本奈良法隆寺金堂之壁画，出于同一手法者。”<sup>[7]262</sup>滕、潘认为凹凸花所采用的是明暗法或者阴影法，都是根据凹凸花的立体效果，在西洋绘画体系之下进行反推而得出的结论。可见，明清时人表面上是以西天法释西洋画，内在逻辑却是以西洋画为参照，为中国古籍里空洞的“天竺遗法”注入内容。他们实际上干的事，不是在以西天法释西洋画，恰恰相反，是在以西洋画释西天法——借用孔融讽刺曹操的话，就是“以今度之，想当然耳”<sup>[35]</sup>。

这种逻辑，可以用诠释学理论对其进行分析。伽达默尔指出：“一切诠释学条件中最首要的条件总是前理解”，它为阐释者提供了一种特殊的“视域”，“这个视域包括了所有那些在历史意识中所包含的东西”，而且“视域对于活动的人们来说总是变化的”，<sup>[36]</sup>这就会导致阐释的不断更新。换种角度来说，就是对一个文本进行阐释是需要参照系或中介的，就如豪泽尔所说：“荷马时代的条件已经消失得无影无踪，我们只能通过新古典主义、文艺复兴、但丁和弗吉尔的中介来进行一番追溯。”<sup>[37]</sup>由于历史的不断发展更新，参照系和中介也逐渐增多，这毫无疑问会改变人们对同一个文本的阐释。尼采说后起的艺术大师不由自主地改变了前人艺术作品的评价和意义，艾略特也说新起作品能改换传统作品的位置，<sup>[38]</sup>也就是这个道理。

以此观照以“西天”法释西洋画的现象，其实就是因为西洋画的出现，更新了“前理解”的“视域”，为明清时人理解和阐释仅见记载而不见实物的“凹凸花”和“天竺遗法”提供了一个

“参照系”或者说“中介”。

“以今度之，想当然耳”，是孔融的戏谑；吕思勉也对“根据后世的制度，以推想古代的情形”颇有微词。<sup>[39]</sup>但从阐释学的立场来看，我们除此别无他法。一切理解与阐释，都只能从自身和现时出发。法国年鉴学派历史学家布洛克也表示：“任何研究工作，其自然步骤往往是由已知推向未知的”，“从某种意义上说，有关当今的知识往往能以一定的方式更为直接地帮助我们了解过去。”<sup>[40]</sup>对于明清时人来说，新传入的西洋画及其明暗技法就是他们以“当今的知识”为参照系或中介，返回去理解和阐释中国古籍中的“凹凸花”和“天竺遗法”也是符合情理的。按照他们“当今的知识”所形成的“视域”，他们只能或者说只应做出这样的理解和阐释。

## 五、新视域下对“西天”法的新阐释

历史进入20世纪后，人们理解这个问题的“视域”又有了更新——那就是敦煌壁画的发现和对印度美术的了解加深。张僧繇绘“凹凸花”所用既然是“天竺遗法”，那么以天竺文明影响地区遗留绘画作品为对象，来探究“凹凸花”和“天竺遗法”的内涵，自然比以西洋画为参照更加可靠。基于印度美术和敦煌壁画，学者们对这种“凹凸花”和“天竺遗法”进行了比较全面的研究。

据王镛《凹凸与明暗——东西方立体画法比较》一文介绍，在印度教传说汇编《毗湿奴往世书》（4—7世纪）附录《毗湿奴最上法》第三部分《画经》中，提及运用凹凸法的三种具体方式：一是“叶筋法”，即沿着轮廓线画一些类似叶筋的交叉线条；二是“斑点法”，即在轮廓线内点许多深色斑点；三是“晕染法”，即在轮廓线内边缘部分施以较深的色彩，逐渐向内晕染，变成较浅的颜色，呈现圆浑凸起的幻觉。另外，在印度巴利语文献中，表达凹凸法的术语是“深浅法”和“高光法”，深浅法即以色彩的深浅表示物体的凹凸，高光法即在应该凸出的位置加白色高光。<sup>[41]</sup>这些画法，我们都能在印度石窟或敦煌石窟遗留下来的壁画中看到实例。比如阿旃陀第2窟“本生故事”壁画

(见图1)<sup>①[42]</sup>、敦煌莫高窟第245窟“尸毗王本生故事”壁画(见图2)<sup>②[43]</sup>,均用了“晕染法”或者“高光法”,通过色彩深浅的变化营造出一定的立体效果。



图1 阿旃陀第2窟“本生故事”壁画



图2 莫高窟245窟“尸毗王本生故事”壁画

当然,除了历史遗留给我们的壁画外,我们也可以运用现代的化妆知识作为“视域”的一部分,来理解和阐释这种凹凸法。立体妆所使用的手段,一般有阴影、高光、修容和腮红几种。化妆所谓的“高光”,与凹凸法中的高光法类似,即用亮色(如白色粉底液、白色眼影等)凸显轮廓感;“修容”和“腮红”则与凹凸法中的“晕染法”或“深浅法”类似,用颜色深浅的对比造成脸颊略微下凹、骨骼部分略微外凸的视觉效果。总之,“想打造小脸立体妆,最重要的是利用‘深色收缩、浅色膨胀’

的原理,在较突出的T字区使用白色粉底,以强调五官的立体效果,造成视觉上的集中”<sup>③[44]</sup>。立体妆的原理以及方法,都与“天竺遗法”极为相似。

综上,我们要能理解和阐释凹凸法,目前可以有三种“前理解”的“视域”:一是明清时人所用的西洋画明暗法;二是印度美术和敦煌壁画等历史绘画遗存;三是现代的化妆知识。相较而言,以印度美术和敦煌壁画作为参照系或中介,比其他两种都更适宜,“天竺遗法”自然要以天竺绘画遗存作为研究对象。退而求其次,也是以现代的化妆知识作为参照系或中介较为恰当。“天竺遗法”与西洋画明暗法有一个明显的区别,就是前者没有固定光源,而后者却有。<sup>[41]</sup>化妆当然不能预设固定光源,否则在光源不定的生活环境中,其效果就会受到影响;我们也无法想象化妆后还要自备一个固定光源的情形。因此相较而言,与“天竺遗法”更为接近的,是化妆手段而非西洋画明暗法;反过来说,理解和阐释凹凸法,用化妆知识作为“前理解”的“视域”,比用西洋画明暗法更为适宜。

至于两者的“源流”关系问题,王镛认为:“印度的凹凸法与西方的明暗法可能是一种类似的平行发展,而未必是受西方的影响。”<sup>[41]</sup>确实,在找不到确切的承袭方面的史料证据时,不可轻言孰为源、孰为流,而应跳出“西学中源”或“中学西源”之藩篱。钱钟书在《管锥编》中指出:“然亦每有事理同,思路同,所见遂复不期而同者,又未必出于蹈迹承响也。若疑似而不遽必,毋宁观其会通,识章水之交贡水,不径为之谱牒,强瓜皮以搭李皮。”<sup>[45]</sup>更何况,西洋明暗法与印度凹凸法“存在根本的差异”<sup>[41]</sup>,还没有到“事理同,思路同”的地步,那就更不能“径为之谱牒,强瓜皮以搭李皮”了。明清时人在“西学中源”思潮下所做的以西天法释西洋画的阐释路径,固然极为牵强;而反过来说“西天”法来源于西洋绘画体系,同样尚待详细论证。“乍睹形貌之肖,武断骨肉之亲,与以猫为虎舅、象为豕甥、而鸵鸟为骆驼苗裔,何以异乎?”<sup>[45]</sup>

①图片来自李聿琪的《“天竺遗法”在平城》。

②图片来自王金志的《“凹凸造型体系”初探——以敦煌莫高窟壁画凹凸法为中心展开》。

③绵阳日报社编辑周敏、云南师范大学美术学院硕士生黄倩倩为笔者介绍了化妆常识并推荐了几位美妆博主的视频,于此谨致谢忱。



用“天竺遗法”绘制的作品，在敦煌遗留下来的唐代壁画中都能见到实例，唐代绘画的史料记载中则只有对尉迟乙僧的描述。朱景玄在《唐朝名画录》中说慈恩寺有乙僧所画“凹凸花”<sup>[14]</sup>；段成式在《酉阳杂俎》中记载得更为详细：“光宅坊光宅寺……普贤堂……今堂中尉迟画颇有奇处，四壁画像及脱皮白骨，匠意极险。又变形三魔女，身若出壁”<sup>[46]</sup>。五代荆浩在《笔法记》中借老叟言曰：“墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔”<sup>[47]</sup>；俞剑华解释说：“以高低晕淡的方法，以显出物象之浅深，使其文采恰如自然生成，似非用笔所画，则墨之功夫深矣”<sup>[15]184</sup>。可见晕染未必要是彩色才行，单纯用墨也能产生出立体的效果。中国人自唐代起即讲究“运墨而五色具”<sup>[17]46</sup>，张僧繇以朱青色作凹凸花，发展到荆浩以水墨“高低晕淡，品物浅深”，也是顺理成章之事。

## 六、结语

在“二西”语境下，明清时人以“西天”法释西洋画，可以算作“西画东渐”史上的一个小插曲。但插曲虽小，意义未必不大，尤其是将其作为一个学术史案例进行一番考查后，可以为我们今后的美术史研究提供一些重要的前车之鉴。我们阐释一个美术史问题，由于“视域”的不断变化，会导致我们在不同的历史时期出现不同的认识。明清时人在其特定的历史条件下，做出以西天法释西洋画的选择，以西洋画为标准来理解和阐释中国古籍中的“天竺遗法”，是“视域”的局限导致的，我们对此不应过分苛责而应抱有“了解之同情”。20 世纪以来，我们有了新的“视域”来重新审视这个问题，得以走出西方绘画体系的“阴影”，从“天竺遗法”本身的绘画遗存出发进行理解和阐释。但由于 20 世纪西方文化的强势入侵，我们现在所受西方绘画体系“阴影”的笼罩，相比明清时期实有过之。比如，西方绘画立体造型除了明暗法之外，还非常重视定点透视；中国画没有定点透视，于是就被认为是“散点透视”。这貌似指出了中西方绘画美学的区别或者说中国绘画美学的特点，而实际上仍然在西方绘画体系的笼罩之下。正如刘连杰所指出的：“散点透视仍以西学为参照，实是多个焦点透视的机械拼凑。”<sup>[48]</sup>英国摄影师霍

克尼的经典作品《科罗拉大峡谷》用 60 幅在不同地点所拍摄的照片拼贴而成，这是散点透视的运用，也是焦点透视的机械拼凑。很明显，中国绘画如张择端的《清明上河图》中虽然没有定点透视，但也绝不等于就运用了那种散乱的、粗暴的“散点透视”。如果不能避免在西方绘画体系的“阴影”之下阐述中国问题，则我们很难真正地理解和阐释中国绘画史及其绘画美学。这就是“以西天法释西洋画”作为学术史案例，留给我们的前车之鉴。

## 【参考文献】

- [1] 钱钟书. 谈艺录 [M]. 北京: 商务印书馆, 2011: 3.
- [2] 张潮. 西方要纪小引 [EB/OL]. 清昭代丛书本. [2021-03-20]. <https://tsgvpn.jhun.edu.cn:8000/rwt/DINGXIU/http/GEZDGLSTGR3C6MSRGAYDJ/ancientbook/portal/readPage/95F6344ED5394B74AF9C4E847D36FED0/1/index.do?heightWord=%25E8%25A5%25BF%25E6%2596%25B9%25E8%25A6%2581%25E7%25BA%25AA%25E5%25B0%258F%25E5%25BC%2595>.
- [3] 全祖望. 鮑塘亭诗集: 卷 8 [EB/OL]. 清姚江借树山房本. [2021-03-20]. <https://tsgvpn.jhun.edu.cn:8000/rwt/DINGXIU/http/GEZDGLSTGR3C6MSRGAYDJ/ancientbook/portal/readPage/4EB26E73B7E6453E85077FD7D6EE6FB1/165/index.do?heightWord=%25E4%25BA%258C%25E8%25A5%25BF%25E8%25AF%2597>.
- [4] 汤开建. 利玛窦明清中文文献资料汇释 [G]. 上海: 上海古籍出版社, 2017: 201.
- [5] 向达. 唐代长安与西域文明 [M]. 北京: 商务印书馆, 2015.
- [6] 顾起元. 客座赘语 [M]. 孔一, 校点. 上海: 上海古籍出版社, 2012.
- [7] 潘天寿. 中国绘画史 [M]. 北京: 团结出版社, 2011.
- [8] 俞剑华. 中国绘画史 [M]. 南京: 东南大学出版社, 2009: 235.
- [9] 王世襄. 中国画论研究 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2013: 331.
- [10] 顾瑛. 觉非盒笔记: 卷 7 [EB/OL]. 清光绪八年 (1882 年) 刻本. [2021-03-20]. <https://tsgvpn.jhun.edu.cn:8000/rwt/DINGXIU/http/GEZDGLSTGR3C6MSRGAYDJ/ancientbook/portal/readPage/444B3F5EF7C84051B59885DDA1B736DD/143/index.do?heightWord=%25E5%2587%25B9%25E5%2587%25B8%25E8%>



- 258A%25B1.
- [11] 徐珂. 清稗类钞 [M]. 北京：中华书局，1986：4089.
- [12] 方濬师. 蕉轩随录（续录） [M]. 盛冬龄，点校. 北京：中华书局，1995：34-35.
- [13] 董诰. 皇清文颖续编：卷首 27 [EB/OL]. 清嘉庆武英殿刻本. [2021-03-20]. <https://tsgvpn.jhun.edu.cn:8000/rwt/DINGXIU/http/GEZDGLSTGR3C6MSRGAYDJ/ancientbook/portal/readPage/E67D1FC822494AA0B69CF74246249DAD/1471/index.do?heightWord=%25E5%2587%25B9%25E5%2587%25B8%25E8%258A%25B1>.
- [14] 朱景玄. 唐朝名画录 [M]. 温肇桐，注. 成都：四川美术出版社，1985：9.
- [15] 俞剑华. 中国历代画论大观（第一编）：先秦至五代画论 [M]. 南京：江苏凤凰美术出版社，2015.
- [16] 彭蕴臻. 历代画史汇传：卷 51 [EB/OL]. 清道光五年（1825）吴门尚志堂彭氏刻本. [2021-03-20]. <https://c.sou-yun.com/eBooks/%e5%9b%9b%e5%ba%ab%e4%b9%8b%e5%a4%96/%e6%ad%b7%e4%bb%a3%e7%95%ab%e5%8f%b2%e5%bd%99%e5%82%b3%20%e6%b8%85%20%e5%bd%ad%e8%98%8a%e7%92%a8%e6%92%b0/%e4%ba%8c%e5%8d%81%e4%b8%83.pdf>.
- [17] 张彦远. 明嘉靖刻本历代名画记 [M]. 毕斐，点校. 杭州：中国美术学院出版社，2018.
- [18] 滕固. 滕固美术史论著三种 [M]. 沈宁，编. 北京：商务印书馆，2011.
- [19] 素颐. 民国美术思潮论集 [M]. 上海：上海书画出版社，2014：18-20.
- [20] 利玛窦. 几何原本 [M]. 徐光启，译. 王红霞，点校. 上海：上海古籍出版社 2011，4.
- [21] 邓建华. 明清之际“西学中源”说考析 [J]. 河南社会科学，1998（5）：63-67.
- [22] 王尔敏. 中国近代思想史论：续集 [M]. 北京：社会科学文献出版社，2005：60.
- [23] 全汉昇. 清末的“西学源出中国”说 [J]. 岭南学报，1935（2）：62-107.
- [24] 镰田茂雄. 简明中国佛教史 [M]. 郑彭年，译. 力生，校. 上海：上海译文出版社，1986：3-4.
- [25] 孙昌武. 中国佛教文化史 [M]. 北京：中华书局，2010：3.
- [26] 江晓原. 试论清代“西学中源”说 [J]. 自然科学史研究，1988（2）：101-108.
- [27] 张明悟. “西学中源”说论证方式的历史考察 [J]. 自然辩证法通讯，2018（6）：108-114.
- [28] 王维诚. 老子化胡说考证 [J]. 国学季刊，1934（2）：1-122.
- [29] 朱谦之. 老子校释 [M]. 北京：中华书局，1984：55.
- [30] 金良年. 论语译注 [M]. 上海：上海古籍出版社，2004：67.
- [31] 王利器. 文心雕龙校证 [M]. 上海：上海古籍出版社，1980：234.
- [32] 曹雪芹. 脂砚斋重评石头记庚辰校本 [M]. 邓遂夫，校订. 北京：作家出版社，2006：329.
- [33] 郭明浩. 万籁.“述而不作”与中国阐释学建构 [J]. 云南社会科学，2012（6）：153-157.
- [34] 满目山河. 史湘云、林黛玉论“凹凸”情节漫说 [J]. 红楼梦研究（肆），2019（00）：319.
- [35] 范晔. 后汉书 [M]. 北京：中华书局，2012：1823.
- [36] 伽达默尔. 诠释学（I）：真理与方法 [M]. 洪汉鼎，译. 北京：商务印书馆，2007：400-414.
- [37] 豪泽尔. 艺术社会学 [M]. 居延安，译. 上海：学林出版社，1987：141.
- [38] 钱钟书. 七缀集 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2002：29.
- [39] 吕思勉. 中国通史 [M]. 上海：上海古籍出版社，2009：7.
- [40] 布洛克. 历史学家的技艺 [M]. 张和声，译. 北京：北京师范大学出版社，2014：53.
- [41] 王镛. 凹凸与明暗：东西方立体画法比较 [J]. 文艺研究，1998（2）：127-133.
- [42] 李聿琪. “天竺遗法”在平城 [J]. 故宫博物院院刊，2020（3）：57-62.
- [43] 王金志. “凹凸造型体系”初探：以敦煌莫高窟壁画凹凸法为中心展开 [D]. 西安：西安美术学院，2013：14.
- [44] 孟丹. 5 分钟化妆妙法 [M]. 上海：上海科学技术出版社，2011：65.
- [45] 钱钟书. 管锥编 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2007：682.
- [46] 段成式. 酉阳杂俎 [M]. 曹中孚，校点. 上海：上海古籍出版社，2012：160.
- [47] 荆浩. 笔法记 [M]. 王伯敏，注译. 邓以蛰，校. 北京：人民美术出版社，1963：4.
- [48] 刘连杰. 身“体”与意“识”：中西方绘画的写实方式 [J]. 思想战线，2017（5）：155-161.