
絲綢之路上的跨文化文藝復興

——安布羅喬·洛倫采蒂 好政府的寓言 與 樓璣 耕織圖 再研究

李軍

中央美術學院人文學院

本文從方法論上質疑西方主流文藝復興藝術研究中兩個根深柢固的成見，指出其一方面過於強調圖像的政治寓意而忽視了圖像表像的自身邏輯，另一方面則始終堅持西方中心主義，把文藝復興解讀為西方古典的復興。在此基礎上，本文對意大利錫耶納畫派代表人物安布羅喬·洛倫采蒂（Ambrogio Lorenzetti，約1290-1348）的主要作品《好政府的寓言》（*Allegory of Good and Bad Government*）進行了全新的研究，通過揭示出它與中國南宋樓璣（1090-1162）《耕織圖》及其元代摹本在具體細節和構圖上的全面聯繫，用大量細膩微觀的圖像分析，並圍繞著絲綢生產、貿易和圖像表像的複雜實踐，把《好政府的寓言》置於蒙元時期歐亞大陸的廣闊背景下還原，講述一個前所未聞的關於文藝復興的故事，道出絲綢之路上多元文化共同參與的跨文化文藝復興。

關鍵詞：安布羅喬·洛倫采蒂 好政府的寓言 耕織圖
絲綢之路 文藝復興 跨文化交流

引子：猶如鏡像的圖像

在 2016 年初出版的新書《可視的藝術史：從教堂到博物館》的導論和結尾，筆者預示自己的學術研究正在進行的一次重大「轉向」(Re-Orientation)，即從純粹的西方美術史研究，轉向探討東西方藝術之交流互動的「跨文化藝術史」研究。¹ 需要指出的一點是，這一轉向其實從 2009 年完成書中其中一篇文章即已開始。² 七年來，筆者研究的重點一直落在十四至十六世紀即西方所謂的「文藝復興」時期，尤其關注意大利藝術受到東方和中國影響的問題。本研究所提供的案例，是一直以來積累的案例中的第四個、也是最新的一個。³ 筆者希望能夠拋磚引玉，為學界提供一個可資深入討論與批評的個案。



圖 1 安布羅喬·洛倫采蒂
好政府的功效 局部



圖 2 樓璿 耕織圖 局部 忽哥赤本
紐約大都會博物館藏

- 1 李軍：《可視的藝術史：從教堂到博物館》（北京：北京大學出版社，2016年），頁22，362-364。
- 2 李軍：弗萊切爾「建築之樹」圖像淵源考，收入中山大學藝術史研究中心編：《藝術史研究》第十一輯（廣東：中山大學出版社，2009年），頁1-59；後收入《穿越理論與歷史——李軍自選集》（上海：上海人民出版社，2012年）。
- 3 此前所作的三個案例分別為：「安布羅喬·洛倫采蒂的三種構圖」、「『從東方昇起的天使』——在『蒙古和平』的背景下看阿西西聖方濟各教堂圖像背後的東西文化交流」和「南京靈谷寺無梁殿的『適應性』研究：以歐亞大陸為背景」。第一個案例，筆者曾兩度宣講於中央美術學院開設的「跨文化藝術史研究：方法與案例」課程（2013、2015年）；第二個案例，宣讀於哈佛大學和南京大學合辦的「文藝復興與中國文化振興」國際研討會（南京：南京大學，2015年10月16-17日）；第三個案例，宣讀於中國人民大學藝術學院舉辦的「2015文藝復興高峰論壇」國際學術研討會（北京：中國人民大學，2015年11月14日）。

讓我們先從觀賞一對圖像開始。

首先映入眼簾的片段，是截取自本文所要討論的一個主要圖像（圖1）：四個農民正在用農具打穀。畫面顯示，四個農民分成兩個隊列，站在成束穀物鋪墊而成的空地上，形成一種勞動節奏：左邊一組二人高舉著叫做「連枷」的脫粒工具在空中揮打，連枷的兩截構成 90° 直角；右邊一組二人低著頭，手上的連枷正接觸地面，打在地面的穀物上——兩組人物的動作和連枷的交替，構成為穀物脫粒的連續場面；在農民背後是一所草房子和兩個草垛；草垛的前面有兩隻雞正在啄食。在另一幅來自中國的畫作上（圖2），我們看到了幾乎完全相同的場面和動作：四個農民同樣站在滿地穀物之上，用相似的連枷為穀物脫粒；他們兩兩相向，分成兩組，就連動作和農具的描繪也幾乎一樣——兩個連枷高高舉起（呈 90° 角），另外兩個則落在地面（相互平行），背後都有圓錐狀的草垛；尤其是畫面一側，竟然也是兩隻雞正在啄食。除了人物和衣飾表達呈現細微的不同，兩幅畫的構圖驚人地一致，唯一重要的差別在於呈現出鏡像般的背反。另一處細節的差異，在於前圖中的連枷在空中呈交錯狀，在地面呈平行狀；後圖則相反，是在地面呈交錯狀，在空中呈平行狀。但這種鏡像般的圖像和其中少量的變異，其實更大程度證明兩者有著合乎規律的相似和一致。

第一幅圖像，來自錫耶納畫派的代表人物安布羅喬·洛倫采蒂（Ambrogio Lorenzetti，約1290–1348）的作品，即位於錫耶納市政廳（原公共宮）中「九人廳」東牆上的「好政府的功效」（*The Effects of Good Government*，1338–1339）一圖，它與「九人廳」的其他圖像一起構成本文所要處理的主要研究物件。第二幅圖像，則來自中國南宋時期樓璣（字壽玉，一字國器，1090–1162）所繪「耕織圖」的一種元代摹本。那麼，應該如何解釋這兩幅極其相似的圖像？它們之間的相似是否純屬巧合？抑或它們之間確實存在真實的歷史聯繫？一旦這種歷史聯繫建構起來，那麼傳統西方關於文藝復興的歷史敘事，將會得到怎樣的改寫和更張？

進而言之，筆者確實奢望本研究將有助引發以下方法論問題的

思考：

- 一、圖像本身是否足以成為有效的歷史證據？
- 二、圖像在何種歷史條件下，可以成為有效的歷史證據？
- 三、東方和中國因素在西方文藝復興的歷史建構中，起到甚麼樣的歷史作用？

然而，鑒於本文的研究對象——安布羅喬·洛倫采蒂的《好政府的寓言》——是一個被人們擠榨過無數次的檸檬，那麼，這一次它還有可能擠出鮮美的果汁嗎？因而，本文更大的挑戰來自於本身的敘述方式：單單就這一老掉牙的題材，真的還能講述一個富有新意的故事嗎？

我也問著自己。

一、〈好政府的寓言〉之寓意



圖3 錫耶納公共宮九人廳和議事廳平面圖

錫耶納（Siena）是意大利中部托斯卡納地區的一座古老的山城，其城市格局從中世紀迄今基本保持不變。十四世紀的錫耶納是一個共和國或公社（Commune），位於城市中心廣場的公共宮（Palazzo Pubblico）是政府所在地，其中最重要的空間是二樓的兩個套合的大

廳；其一被稱為「九人廳」(Sala dei Nove)，為1287–1355年統治錫耶納的九個官員的辦公場所；其二是與「九人廳」東牆連接在一起的「議事廳」(Sala del Consiglio)，是當時二十四位立法委員使用的場所(圖3)。「九人廳」是一個南北長、東西窄的長方形空間(14.4m × 7.7m)；在這一南北朝向的空間中，三個牆面(北、東、西)都繪有壁畫，構成著名的「好政府的寓言」系列圖像(圖4)。⁴

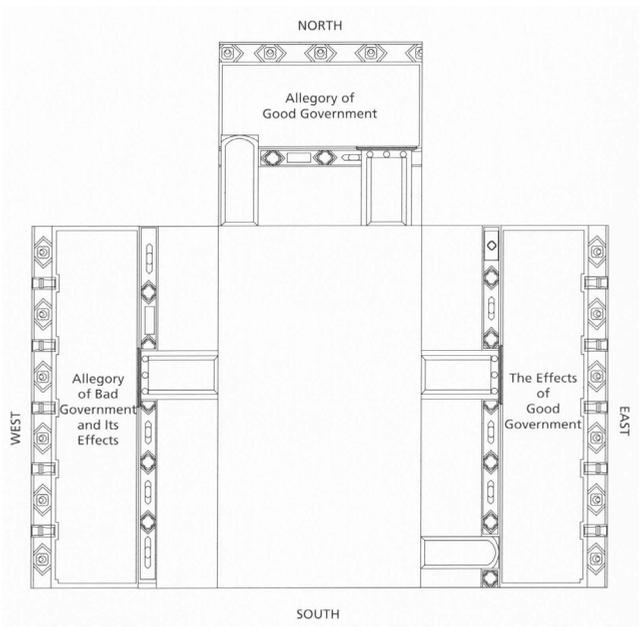


圖4 錫耶納公共宮九人廳壁畫圖像佈局示意圖

首先我們關注北牆上的圖像，即所謂「好政府的寓言」(圖5)。畫面上可以明顯分辨出兩個體型較常人為大的中心人物：右邊是一位威嚴的男性老者，身穿華麗服飾、手持盾牌和權杖；左邊是一位女性形象，與周邊人物構成金字塔的構圖關係。

4 「好政府的寓言」原為北牆圖像的名稱，但為了敘述的方便，本文有時借以統稱「九人廳」三面牆的整體圖像，即所謂「好壞政府的寓言」(*The Allegory of Good and Bad Government*)，包括北牆的「好政府的寓言」、東牆的「好政府的功效」和西牆的「壞政府的寓言和功效」。另，圖像系列的本名應是「和平與戰爭」(*La Pace e la Guerra*)，此處使用「好政府的寓言」是從俗。相關討論詳見下文。



圖 5 安布羅喬·洛倫采蒂 好政府的寓言 1338–1339 年 錫耶納公共宮九人廳北牆

右邊的男性老者是錫耶納城邦的象徵，⁵ 身穿代表錫耶納城邦紋章上的黑白二色的袍服。他左手持一個盾牌式的圓盤，畫上坐在寶座的聖母子圖案，也就是錫耶納璽印上圖案的放大版，表示聖母是錫耶納城邦的保護神；他的右手拿著一柄權杖。他的上方是三個飛翔著的女性形象，表示宗教的三聖德「信仰」(Fides)、「慈愛」(Caritas) 和「希望」(Spes)；他的周圍共被六位女性形象包圍，全都坐在同一張長椅上，從左至右分別是「和平」(Pax)、「堅毅」(Fortitudo)、「謹慎」(Prudentia)，和「寬厚」(Magnanimitas)、「節制」(Temperantia) 與「正義」(Iustitia)；在他座下是兩個幼童，正在吮吸一隻母狼的奶，暗示羅馬和錫耶納的建城傳說，即戰神的兒子羅慕路斯 (Romulus) 與瑞摩斯 (Remus) 被母狼撫養長大；前者成為羅馬城的創立者，而後者的兒子離開羅馬城後，創立了錫耶納。作者借此象徵羅馬與錫耶納的創始神話。

5 學者對於該男性人物的象徵含義有不同的說法，大致可分為：(1) 象徵「共同善」之理念 (魯賓斯坦)；(2) 象徵負責「共同善」之理念的政府 (斯金納)；(3) 錫耶納公社的人格化。三種含義的細微差別與本文的主旨無關，故不深論，但本文大致依從第三種說法。參見 Joachim Poeschke, *Italian Frescoes: The Age of Giotto, 1280–1400* (New York: Abbeville Press, 2005), 291。

左邊的女性形象構成了另一個明顯的圖像中心，即再一次出現的「正義」女神。「正義」攤開雙手，用兩個大拇指維繫著左右兩個天平盤的平衡；在她頭頂，是手持天平或秤桿的「智慧」(Sapientia)；兩側分別是表示「分配的正義」(Iustitia Distributiva)和「交換的正義」(Iustitia Commutativa)的兩組人物。另一個女性人物處在由「智慧」和「正義」構成的軸線下方，她是「和諧」(Concordia)，正是她把從經過「分配的正義」和「交換的正義」兩個秤盤的繩索交纏起來，再交給旁邊一位立法委員；然後，這條由「正義」主導的繩索，經過二十四位立法委員之手，從左至右傳遞到了寶座上男性老者的右手，與他手攥的權杖連接在一起。畫面帶有明顯的政治寓意，下面我們會具體分析。

畫中只有位於兩個中心人物之間的「和平」顯得特殊：與所有人幾乎都正襟危坐不同，「和平」右手支頭，斜靠在長椅上，顯得輕鬆自如；左手手持一根桂枝，頭上也戴著桂冠；身後是甲冑和武器，象徵著和平勝過了戰爭。值得一提的是，「和平」形象是西方最早出現的近乎裸體的形象（另一個例子出現在東牆，詳見後文），人物軀體在絲綢的包裹下玲瓏畢現。

我們再看東牆。

東牆表現的是好政府的功效；其圖像以城牆為界——城門上有一隻母狼，是錫耶納城市的標誌——分成兩部分（圖6-7）：城牆內（左）表現城市的生活，城牆外（右）則是鄉村的生活。在畫面裡，城中人來自各行各業，正在進行買賣交易、澆花勞作等活動；其中還出現了由十人組成的舞蹈隊伍，大小較其他人物為大，說明表現的並非寫實景象，而是特殊的寓意；城牆外是另一個空間——鄉村，一群貴族騎著馬走出城門，漸次融入點綴很多農事活動的風景內；當中還有一座石橋，通向更遙遠的空間。東牆圖像得到了眾多藝術史家的讚譽，如哈特（Frederick Hartt）注意到其城鄉連續的宏闊構圖，稱其為中世紀藝術中「最具革命性的成就」；⁶

6 Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, 2nd ed. (New York: H. N. Abrams, 1979), 119.

約翰·懷特（John White）極為敏銳地發現，東牆圖像的所有景物都圍繞著城中廣場，亦即舞蹈者所在的空間展開，遵循一種獨特的「透視法」，圍繞著這一中心逐漸變小、漸行漸遠；⁷ 與此相似的是光線的運用，它並非來自任何自然光源，而是「從這一中心向四周發散」。⁸ 潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）和詹森（H.W. Janson）等人更推崇備至，譽之為西方自「古代以來」的「第一幅真正的風景畫」。⁹



圖 6 安布羅喬·洛倫采蒂 好政府的功效 城市部分 1338–1339 年 錫耶納公共宮九人廳東牆



圖 7 安布羅喬·洛倫采蒂 好政府的功效 鄉村部分 1338–1339 年 錫耶納公共宮九人廳東牆

7 John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, trans. Catherine Fraixe (Paris : Adam Biro, 2003), 94.

8 同上注，頁 96。

9 Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965), 142; H. W. Janson, with Dora Jane Janson, *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, 2nd ed. (New York: Abrams, 1977), 328.



圖 8 安布羅喬·洛倫采蒂 壞政府的寓言 1338-1339 年 錫耶納公共宮九人廳西牆



圖 9 安布羅喬·洛倫采蒂 壞政府的功效 1338-1339 年 錫耶納公共宮九人廳西牆

現在轉向西牆。北牆和東牆分別表現了 好政府的寓言 和 好政府的功效 的話，而西牆則表現了與之相反的內容： 壞政府的寓言 和 壞政府的功效（圖 8-9）。

西牆同樣呈現由城門圍合的兩個空間，不過這次城門內的城市空間是一片破敗荒蕪的景象，而城外的鄉村更呈現地獄般的光景。城市圖像的核心是一組類似於北牆的人物組合，其中一位中心人物被六個象徵性形象包圍：中央人物是一位盤髮的女性，她長著驢

耳，露出獠牙，表明她是魔鬼的化身，旁邊的題記則表示她是「暴君」(Tyrannia)；她周圍的六個人物，從左至右，分別是「殘忍」(Crudelitas)、「背叛」(Proditio)、「欺騙」(Fraus)，以及「憤怒」(Furor)、「分裂」(Divisio)和「戰爭」(Guerra)；在她頭頂盤旋著構成金字塔形的三惡德，即「吝嗇」(Avaritia)、「驕傲」(Superbia)和「虛榮」(Vanagloria)；在她身下則是身穿絲綢服飾但被束縛的「正義」，本來象徵公平的秤盤在這裡被棄置一旁……整個場景表現的是「壞政府的寓言」。旁邊的城內部分與城外部分連成另一個整體，猶如魔鬼統治下的世界，到處瀰漫著暴力和惡行：城內是肆虐的士兵在殺戮民眾、綁架女性；城外背景中的遠山一片荒蕪、毫無生氣，只有火焰和硝煙——除了士兵的身影之外，沒有任何勞動者，表達的是「壞政府的功效」的內容，恰與東牆圖像「好政府的功效」形成鮮明對比。

至此，我們大致可以還原出，九人廳中三個牆面圖像的整體佈局：這一創作於1338到1339年間的壁畫，顯然是以北牆圖像——「好政府的寓言」——為中心；以東西兩牆的圖像——分別是「好政府的功效」和「壞政府的寓言和功效」(*Allegory of Bad Government and its Effects*)——為兩翼而展開。恰如藝術史家約阿希姆·普西科(Joachim Poeschke)所說，三個牆面的圖像，構成了類似中世紀祭壇的「三聯畫」(triptych)形式。¹⁰然而，這幅「三聯畫」的整體含義是甚麼？三個部分的圖像(每一聯)各自的含義又是甚麼？它們又是如何整合為一的？東牆廣場上人們為甚麼跳舞？舞者身上為甚麼穿著有蠕蟲和蜻蜓圖案的奇異服飾？為甚麼這裡會出現西方「第一幅風景畫」？為甚麼其中的農事細節與中國南宋風俗畫如出一轍？這幅「三聯畫」中的東西兩聯，有沒有可能連通著——不僅僅在地理意義上，而且在文化和觀念意義上——更為廣闊的世界，與宏大的「東方」和「西方」相關，從而將遼闊的歐亞大陸連接成一個整體？

為了能夠更好地引入並回答我所提出的問題，有必要在這裡討論西方學界半世紀以來就這一圖像系列所做的最新研究。雖然這一

10 Joachim Poeschke, *Italian Frescoes*, 291.

部分的工作略顯掉書袋，但一方面有助中國讀者加深了解這些畫面在西方語境中所具有的圖像志含義，從而為我們的研究提供必要的背景和深度；另一方面，這項以跨文化視野為宗旨的研究，如若本身不能做到在學術史和文獻意義上的跨文化，那麼研究也將失去其成立的意義。事實上，在世界美術史研究中，如果無法做到對跨國同行的學術成果充分尊重，在此一基礎上加以了解和掌握，必然會陷入低水準重複或閉門造車、乃至望文（圖）生義，使討論失去最重要、可靠的學術基礎。

半個世紀來關於這一主題最重要的研究成果，當屬尼古拉·魯賓斯坦（Nicolai Rubinstein, 1911–2002）、尤塔·費爾森－亨寧（Uta Feldges-Henning）和昆廷·斯金納（Quentin Skinner）三位學者以政治哲學視角譜寫的圖像志寓意三部曲：歷史學家魯賓斯坦的奠基之作 錫耶納藝術中的政治理念：公共宮中安布羅喬·洛倫采蒂與塔德奧·迪·巴爾托羅所繪的濕壁畫（“Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico”，1958），首次揭示出九人廳中北牆壁畫與同時代政治理念的深層聯繫；藝術史家費爾森－亨寧的繼武之作 和平廳圖像程式的新闡釋（“The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation”，1972），著力揭櫫東西牆面圖像配置之間的內在邏輯及其文本淵源；然後是偉大的政治哲學家斯金納的 安布羅喬·洛倫采蒂：作為政治哲學家的藝術家（“Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher”，1986）和 安布羅喬·洛倫采蒂的「好政府」濕壁畫：兩個老問題的新回答（“Ambrogio Lorenzetti’s *Buon Governo* Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers”，1999），對圖像背後政治哲學寓意作出新解答。其次，我還要談到這一領域雖仍顯單薄、但方興未艾的最新潮流，即具有東方或東方學背景的學者們別開生面的跨文化研究，首先是日本美術史家田中英道（Tanaka Hidemichi）的《光自東方來——西洋美術所受的中國與日本影響》（《光は東方より 西洋美術に與えた中 日本の影響》，1986）；接著是美國

歷史學家蒲樂安 (Roxann Prazniak) 的新近研究：絲綢之路上的錫耶納：安布羅喬·洛倫采蒂與全球性的蒙古世紀，1250–1350 (“Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350”，2010)。前一部分的討論將集中在本節，後一部分的討論則會在下文陸續展開；而我自己的研究，無疑亦將處在後者的範圍。

政治哲學式圖像志寓意方法的始作俑者，是魯賓斯坦對於北牆圖像的討論。他的貢獻在於以「湯瑪斯·亞里斯多德主義的法律理論」(Thomistic-Aristotelian theory of law) 為基礎，指出北牆上兩位突出人物圖像的寓意：前者（左側）是「正義」，尤其指「法律的正義」(legal justice)；後者（右側）寶座上的統治者即「共同的善」(意大利文榜題為「Ben Comun」，即英文的 common good，意為公共福祉)。¹¹ 作者在「錫耶納藝術中的政治理念」一文借用佛羅倫斯多明我會修士雷米吉奧·德·基羅拉米 (Remigio de' Girolami, 1235–1319) 的著作《論好的公社》(*De bono communi* , 1302) 一書來證明，在當時人眼中缺乏「共同的善」即「公共福祉」的考慮，任憑私利膨脹，如何招致了意大利的種種災難。¹² 另一方面，作者還敏銳地在基羅拉米的著作中捕捉了時人運用文字遊戲的修辭習慣，即後者心目中所謂「pro bono Communis」(擁護共同的善) 和「pro communi bono」(擁護好的公社)，是可以互換的；¹³ 同樣順理成章的是，圖像中「Ben Comun」的榜題，事實上集中了「共同的善」和「好的公社」雙重意蘊於一身，這就為老人同時作為「公社」和「共同的善」的化身，提供了文字本身的內證。既然「好的公社（城邦）」就等於「共同的善」，這就意味著「正義」的觀念體現在城邦的政治之中，而把「正義」和「共同的善」(或「好的公社」) 結合在一起，正是十三世紀的大神學家湯瑪斯·阿奎那 (Thomas Aqu-

11 Nicolai Rubinstein, “Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21.3–4 (1958): 181–82.

12 同上注，頁 185。

13 同上注。

nas, 1225–1274) 吸收了亞里斯多德哲學觀念的新發展，即「把法律引向共同的善」，使之成為「法律的正義」。¹⁴ 這種理論開始於十三世紀中葉，伴隨著亞里斯多德主義的復興，促使古希臘、羅馬思想重新回到中世紀人們的觀念之中。而在圖像裡，這種把「正義」與「共同的善」相結合的表達，最鮮明地體現在畫面中代表兩種「正義」的繩索，經過「和諧」女神的匯合為一，再傳遞到代表錫耶納民眾的二十四位立法委員之手，最終交到代表「共同的善」的老人手上。

在魯賓斯坦的基礎上，藝術史家費爾森－亨寧進而討論了東西二牆的圖像程式。首先是東牆，牆上圖像以城牆為界，分成「城市與郊區」(Città e Contado) 兩大部分。此前，東牆郊區中的農事活動已被不少學者辨認出來，如維也納學派的藝術史家奧托·帕赫特 (Otto Pächt) 最早提出，這些農事活動表現的並非同一季節，而是一年四季發生的事；並認為它們影響了阿爾卑斯山以北，尤其是林堡兄弟為代表的「年曆風景畫」。¹⁵ 但費爾森－亨寧發現，實際上四季的分佈並不限於東牆，而是在整個東、西牆面都可看出：其標誌是東牆上方的「四花像章」內有「春」和「夏」(圖 10)；西牆相關位置上，則有「秋」和「冬」(圖 11) 的圖案。作者進而指出意大利與歐洲北方略有不同的農事勞作年曆：三月種植葡萄；四月耕地播種；五月騎馬；六月驅牛犁地、飼養家畜；七月收割穀物和打漁；八月打穀；九月狩獵；十月釀酒；十一月砍樹、養豬；十二月殺豬；一月嚴寒；二月伐木。¹⁶ 鑒於東牆圖像具體地表現了年曆中從三月到九月的所有勞作而完全不及其餘，意味著東牆圖像實際上只描繪了年曆中春、夏兩季所發生的活動，故而它與圖像上部四花像章內只給出了「春」(儘管已殘)與「夏」的圖案，是相當一致的。

14 同上注，頁 183–184。

15 Otto Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13.1–2 (1950): 41.

16 Uta Feldges-Henning, "The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972): 150–51.



圖 10 安布羅喬·洛倫采蒂
好政府的功效 場景—— 夏天 局部



圖 11 安布羅喬·洛倫采蒂
壞政府的功效 場景—— 冬天 局部



圖 12-16 安布羅喬·洛倫采蒂 好政府的功效 場景
上：鞋店、建造房屋、藥店 下：課堂、舞蹈

然而，僅憑年曆勞作並不足以解釋東牆圖像的全部；甚至連郊外部分都不足以概括，例如路上熙來攘往載著貨物的商人或趕著牲畜的農民，即不屬於上述年曆勞作的範圍，更遑論城市生活的整個範疇了。作者認為，只有聯繫到中世紀的另一套概念體系，即與「自由七藝」(*artes liberales*)相對應的「手工七藝」(*artes mechanicae*)，方能解說東牆圖像的整體。儘管「自由七藝」(語法、修辭和辯證法，以及幾何、天文、算術和音樂)在圖像中亦有所表

達（見於北牆和東牆下部的像章中），但在九人廳的圖像整體方案中並不佔據重要的位置。相反，這裡登堂入室、無以復加地得到重視的，居然是曾經十分低賤的「手工七藝」！根據中世紀神學家聖維克多的休格（Hugh of St. Victor）的定義，「手工七藝」包括：（1）*Lanificium*，指與羊毛、紡織、縫紉有關的一切衣被生產；（2）*Armatura*，指與製作具有防護功能的盔甲相關的產業活動（包括建築和房屋建造在內）；（3）*Navigatio*，直譯是航海業，包括各種貿易活動在內；（4）*Agricultura*，各種農林牧漁和園藝活動；（5）*Venatio*，狩獵活動，包括畋獵、捕魚、打鳥在內；（6）*Medicina*，理論與實踐的醫學，包括教授醫學和治療實踐，以及香料、藥品的生產和銷售；（7）*Theatrica*，戲劇，包括音樂與舞蹈。¹⁷ 令人匪夷所思的是，除了城外勞作可以被恰如其分地歸入 *Agricultura* 和 *Venatio* 兩類之外，城裡紛繁複雜的各色活動，同樣可以歸入「手工七藝」中的其餘五類——例如，圖中的製鞋者（圖 12）涉及羊毛與紡織生產，對應於第一類；屋頂上的勞作者（圖 13）涉及建築，對應於第二類；各色貿易和生意（圖 14）涉及第三類；屋裡穿紅衣的教書者（圖 15）是醫生，涉及第六類；作者進而認為，廣場中心構成連環的十人場面（九人舞蹈、一人伴奏，圖 16），所代表的恰恰是「手工七藝」中集舞蹈與音樂為一體的最後一類；這些舞蹈者與周邊人物不同，形象尤為高大，實為九個繆斯（muses）的形象。¹⁸

費爾森－亨寧的討論十分精彩。作者運用中世紀特有的智性範疇，將紛繁複雜猶如一團亂麻的東牆圖像的現象世界，還原並歸位為百寶箱般整飭謹嚴的精神結構。與此同時，這篇文章在魯賓斯坦基礎上，對於圖像背後的政治哲學的訴求進行了進一步的闡發：好的城邦（公社）不僅僅表現為「正義」和「共同的善」之政治理念的抽象統治，更體現在城市和鄉村生活的方方面面；百工駭備，百業興旺，這樣的城市和鄉村不僅屬於世俗，更屬於理想政治的範疇。作為「好政府」治理下之「理想城市」，錫耶納是天上聖城耶

17 同上注，頁 151-154。

18 同上注，頁 155。

路撒冷的象徵，在季節上是永遠繁榮的春天和夏天；正如「壞政府」治理下的西牆圖像，是罪惡城巴比倫的縮影，其間未見任何人間勞作的痕跡，在季節上則是永恆肅殺的秋天和冬天。然而，問題在於，圖像作者為甚麼要如此重視城鄉世俗生活的有無，跟善與惡、好與壞、耶路撒冷與巴比倫等嚴肅、重大的主題直接掛鉤？這種對於世俗生活無以復加的高揚，在宗教思想和教義籠罩一切的中世紀歐洲，難道不會讓人倍感詫異？其次，在圖像的整體佈局中，圖像作者把東西牆面作了如上意味的空間配置，是否亦可能蘊含某些異乎尋常的含義？令人遺憾的是，[和平廳圖像程式的新闡釋](#)一文的作者在這方面未置一詞。



圖 17 好政府的功效 場景——舞蹈 局部

政治哲學家斯金納的第一篇宏文寫於 1986 年，主要致力於糾正此前魯賓斯坦的觀點，認為上述圖像中蘊含的中世紀政治理念，有著更為古老的羅馬淵源；也就是說，遠在十三世紀中葉聖湯瑪斯·阿奎那將亞里斯多德著作翻譯成拉丁文之前，它們早已在洛迪的歐菲諾（Orfino of Lodi）、維泰博的喬瓦尼（Giovanni of

Viterbo)、圭都·法巴(Guido Faba)和諸多匿名作者的著作中流行；後者受到古代羅馬作家的影響，提倡以「和諧」和「正義」的美德來捍衛城市公社的和平。¹⁹就本文而言，更值得注意的是斯金納十三年後發表的第二篇大作；²⁰該文的殊勝之處，在於集中討論了包括費爾森－亨寧在內，前人經常忽視的東牆舞者的形象問題。首先是九位舞者的性別：有別於此前所有論者，斯金納注意到九位舞者雖然姿勢柔婉，但他們平胸短髮，而且不遵守同時代女性不暴露腳踝的圖像禁忌，說明他們其實不是女人而是男人。²¹其次，斯金納尤其關注到舞者服飾上的奇怪裝飾及其含義問題。為甚麼第一和第六位舞者所穿的衣服上，有巨大的蠕蟲和飛蛾圖案(圖17)?顯然，像費爾森－亨寧那樣僅作繆斯解是無濟於事的；當然，它們更不可能是當時衣服上真實的裝飾。那麼，這些蠕蟲和飛蛾，究竟該作何解?斯金納試圖訴諸同時代人的生活經驗，發現在那個時代，蠕蟲和飛蛾之類是「沮喪與憂愁」(*tristitia*)等負面情緒的象徵，可見於古老的通俗版《聖經·箴言》(Proverbs 25:20)中的一段文字：「正如飛蛾破壞衣服，白蟻蛀蝕木頭一樣，『沮喪』也會蠶食人心(“sicut tinea vestimento, et vermis ligno, ita tristitia viri nocet cordi”)」；²²即在中世紀，對城邦最大的傷害在於負面的集體情緒——觸及心靈的沮喪、悲哀與絕望，因此必須喚起快樂與欣悅的情緒(即 *gaudium*)來與之抗衡。這種觀念同樣可在古羅馬找到淵源，見於塞內卡(Lucius Annaeus Seneca)等羅馬道德家的著作；²³而對付沮喪的最佳手段，同樣莫過於溯源於古代晚期的節慶舞蹈，即男士所跳舞姿莊重的「三拍舞」(*tripudium*)。在斯金納看來，圖像中舞

19 Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher,” *Proceedings of the British Academy* 72 (1986): 1–56.

20 Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti’s *Buon Governo* Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999): 1–28.

21 同上注，頁16，19。

22 這段文字後來在1592年Clementine版武加大譯本《聖經》中作為竄文被刪。參見上注，頁20。

23 Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti’s *Buon Governo* Frescoes,” 22.

者的蠕蟲和飛蛾圖案，以及舞者衣服上顯出的破洞，²⁴ 正是極力抒寫形勢之嚴峻，以及用集體舞蹈戰而勝之的重要性與緊迫感。²⁵ 正是基於以上洞見，斯金納對於圖像整體的政治寓意作出了自己獨特的闡釋，²⁶ 限於篇幅，此處不再贅述。

至此，對圖像系列作政治寓意的圖像志闡釋，及其相關梳理已大致結束。接下來，我們需要依靠自己的眼睛與心靈，進行前所未有的新的探索。

二、方法論的懷疑

從技術層面針對他人研究提出質疑與批評，無疑是學界同人促進學術進步與繁榮的重要手段。上述討論中，魯賓斯坦發皇的範式在先，費爾森－亨寧接武前修，斯金納則洞幽燭微、後出轉精，確實讓我們看到了知識生產如何在技術層面上層層遞進。在這方面，本文亦可仿斯金納其人之道，對他的命題提出某些質疑。

其一，儘管斯金納明確提到 1310 年發生在帕多瓦的一次為了實現和平，而出現的群體性「三拍舞」事件，²⁷ 但他並沒有提出這種類型的「三拍舞」在當時錫耶納的具體脈絡下是否可行的問題。事實上，錫耶納城邦於 1338 年有法令明文規定，禁止民眾在街上當眾舞蹈，²⁸ 因而這種在公眾生活中被禁忌的行為，何以能夠在象徵性層面，起到實際上從未發生過的作用，這不能不令人疑竇叢生。

其二，在九人舞蹈隊中，斯金納僅僅擇取最顯眼的服飾圖案進行解讀，沒有也缺乏興趣對服飾的整體進行必要的區分和全面的考察；尤其是沒有識別行列中第五人（圖 17 中顯現的第二人）衣飾圖

24 同上注，頁 20。

25 同上注，頁 26。

26 同上注，頁 26–28。

27 同上注，頁 25。

28 Max Seidel, “‘Vanagloria’: Studies on the Iconography of Ambrogio Lorenzetti’s Frescoes in the Sala della Pace,” in *Italian Art of the Middle Ages and the Renaissance*, vol. 1, *Painting* (Munich: Hirmer Verlag, 2005), 297–99.

案，與蠕蟲和飛蛾之間可能存在的有機聯繫（詳本文第七節），致使斯氏的闡釋貌似精彩，在關鍵之處其實乏善可陳。

最後，即使在有關蠕蟲與飛蛾服飾的具體觀察上，斯氏亦存在重大的可議之處，例如：為了滿足他闡釋理論（把蠕蟲和飛蛾解讀成沮喪情緒的侵蝕）的需要，他不惜歪曲視覺的真實，硬生生地造出服飾被「飛蛾腐蝕，留有很多破洞」的情節。²⁹

但是，指摘這些技術層面上的問題並非本文的主要目的。本文接下來要提出的質疑具有完全不同的性質，主要是整體的、具有方法論意義的、針對研究範式的質疑。

首先，上述政治寓意的圖像志基於完全相同的方法論預設，即把圖像的釋義還原為同時代或更具歷史淵源的文本；是文本的意義決定了圖像的意義，圖像則被看作是完全透明的存在，任由文本的穿越。上述學者中，無論是魯賓斯坦、費爾森－亨寧還是斯金納，他們的基本方法論都以破譯圖像背後的文本密碼為鵠的，而他們觀點之不同，也僅僅來自他們所根據的文本的差異——他們一致的地方是，圖像本身的元素無助於圖像的釋義，概莫能外。

例如，前人學者們都忽略了基於真實視覺經驗的圖像佈局分析。按照魯賓斯坦的討論，北牆「正義」與「共同的善」構成解讀圖像秘密的核心，但如果我們真的以實際空間體驗為基礎，就會發現，處於視覺焦點位置的，其實是身穿白色絲綢斜倚床榻的「和平」女神（圖 18）；進一步的視覺分析還顯示：她一方面位居「正義」與「共同的善」兩條軸線構成的矩形的正中心，另一方面，又與下面的二十四位立法委員構成一個金字塔關係（圖 19）——而這種設計與佈局的分析，鮮見於前人的相關討論中。³⁰

29 Quentin Skinner, "Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo Frescoes*," 20.

30 Joseph Polzer 發現了北牆圖像的物理中心點（兩條對角線的交匯處）恰好位於「和平」與「堅毅」之間，認為表示「公社的和平需要強力（force）保護」之意。見 Joseph Polzer, "Ambrogio Lorenzetti's *War and Peace Murals Revisited: Contributions to the Meaning of the Good Government Allegory*," *Artibus et Historiae* 45 (2002): 88。但圖像的物理中心與圖像佈局的視覺中心有本質的差別，本文強調的是圖像佈局的視覺中心，而此一中心即按圖像佈局自身呈現的相互關係而展現。



圖 18 九人廳圖像佈局總覽圖



圖 19 北牆圖像佈局分析

上述視覺分析亦可獲得同時代人文獻的支持。例如，今天以「好政府的寓言」等聞名的系列壁畫，在十四世紀一位編年史家的著作中，卻以「和平與戰爭」(*La Pace e la Guerra*)之名而被載錄；³¹這一說法亦可在時代稍晚的著名佈道者錫耶納的聖伯納丁(Bernardine of Siena)、著名文藝復興人文主義者吉貝爾蒂(Lorenzo Ghiberti, 1378/1381–1455)和瓦薩里(Giorgio Vasari, 1511–1574)的演講和著作中，³²屢屢得以印證；艾德納·卡特·索瑟德(Edna Carter Southard)更以充分的事例證明，「和平與戰爭」之名一直使用到「十八世紀末」。³³換言之，從十四世紀至十八世紀的數個世紀內，該畫系列在人們心目中，都是以那位斜倚著的「和平」女神的形象為中心而被記憶的。這種命名方式和記憶表像的背後，隱藏、凝聚並長期留存著的，是同時代人鮮明的視覺習慣和視覺經驗的實質。

因而，真正有價值的問題，除了探尋圖像背後的政治理念之外，更在於追問圖像的佈局形成某種特殊形態（這裡是圍繞著「和平」女神的構圖）背後的原因；這種原因可以是包括政治、宗教、社會和意識形態的各種形態，但它首先是不脫離、甚至是屬於視覺本身的形態。這一問題可以表述為，為甚麼會形成以女神為畫面中心的圖像佈局？這一問題還包括以下子問題：為甚麼女神會身穿絲綢衣服？她為甚麼會擺出支頤斜倚的姿勢？這種姿勢是畫家本身發

31 Joseph Polzer, "Ambrogio Lorenzetti's *War and Peace* Murals Revisited," 84–85.

32 同上注，頁 85。

33 同上注，頁 103。



圖 20 西蒙內·馬提尼 蒙特馬希圍困戰之中的圭多里喬 1328 年 錫耶納公共宮議事廳

明的，還是從別處挪用的？對這些問題的回答，本身即構成我們今天所要力圖接近的歷史真相的範疇。

上述問題也把我們帶到所謂「方法論的懷疑」的第二個層面：圖像與圖像之間的關係或圖像的來源問題。

相關問題首推東牆圖像中關於「西方第一幅風景畫」的公案。1950 年，帕赫特最早將東牆中的鄉村景象，稱為「現代藝術中的第一幅風景肖像」(the first landscape portrait of modern art)；³⁴ 在此基礎上，潘諾夫斯基和詹森才提出了的西方「自古代以來」的「第一幅真正的風景畫」的說法。兩種說法都強調了該畫在風景畫「類型」(*genre*) 上的「創始性」(或「第一性」)，言下之意是歸因於圖像作者個人的創造性才能。

最直觀地展示這種「創始性」的方式，莫過於拿來跟西蒙內·馬提尼 (Simone Martini, 1283–1344) 於十年前 (1328 年) 畫於與九人廳一牆之隔的議事廳的 蒙特馬希圍困戰之中的圭多里喬 (*Guidoriccio at the Siege of Montemassi*, 圖 20) 比較一番。馬提尼畫作中作為背景的风景，山石嶙峋裸露，畫法生硬稚拙，仍是一派拜占庭風味；這與洛倫采蒂畫面那種作為目的本身而呈現的過渡柔和、空間舒展、視線統一、氣氛氤氳的风景畫形態，形成了鮮明的對比——正如哈特所說，二者相隔的時間絕非「十年」，而是「一個世紀」的巨變。³⁵

34 Otto Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape," 41.

35 Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, 119.

那麼，在風景和風景樣式上，這幅畫居高臨下的視點；它那連綿起伏、漸行漸遠融入天空的藍色山巒；它那點綴著的人物、房舍和樹木的包容性的空間，以及其他諸多細節（詳見後文）……這些在西方世界前所未有的風格特徵，究竟是怎麼產生的？如果不是存在著來自遙遠異域既定圖像的來源與貢獻，這種「一個世紀」的突破，又是如何可能的？

我的第三個也是最後一個方法論質疑亦隨之產生，它所針對的是西方世界自啟蒙運動以來不假思索的集體無意識：文藝復興即西方古代的復興，是西方現代性的開端。在本文的形態中，它導致了最傑出的西方學者罔顧圖像的物質存在，一味追索圖像之政治寓意時所發生的無意識；也是造成他們陷入空間恐懼，罹患上永遠以西方言說西方之強迫性神經症的無意識，一種同樣具有政治意蘊的無意識。

那麼「西方的第一幅風景畫」，真的源出於「西方」嗎？

三、「風景」源自「山水」

儘管從 20 世紀早期開始，以伯納德·貝倫森（Bernard Berenson）、古斯塔夫·蘇里埃（Gustave Soulier）、布茲拿（I.V. Pouzyna）、喬治·羅利（George Rowley）等為代表的西方學者已開始討論錫耶納繪畫中的東方影響問題，³⁶ 法國畫家巴爾蒂斯（Balthus）甚至有過「錫耶納的風景畫與中國的山水畫毫無二致」的表述，³⁷ 但直到一

36 Bernard Berenson, "A Sieneese Painter of the Franciscan Legend" Part I & II, *Burlington Magazine for Connoisseurs* 7 (1903): 3–35; 8 (1903): 171–84; Gustave Soulier, *Les Influences Orientales dans la Peinture Toscane* (Paris: Henri Laurens, 1924), 343–53; I.V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les Débuts de la Renaissance (XIIIe-XIVe siècles)* (Paris: Les Éditions d'art et d'histoire, 1935), 77–96; George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958), 116–17. 中文討論參見鄭伊看：《蒙古人在意大利——14–15 世紀意大利藝術中的「蒙古人形象」問題》（北京：中央美術學院博士論文，2014 年）；文摘版見《蒙古人在意大利——14 世紀意大利藝術中的「蒙古人形象」問題》，《美術研究》2016 年 5 期，頁 88，97–103。

37 Timothy Hyman, *Sieneese Painting: the Art of a City-republic (1278–1477)* (New York: Thames and Hudson, 2003), 113.

個世紀之後的 2003 年，這種討論始終未曾脫離簡單的類比和猜測的基調，其典型的表述方式，用《錫耶納繪畫》(*Sienese Painting*) 一書的作者蒂莫西·海曼 (Timothy Hyman) 的話來說，即安布羅喬·洛倫采蒂「很可能看見過中國山水畫的長卷」。³⁸ 這一領域中，最值得關注、最具有討論價值的學術成果，當推日本藝術史家田中英道 (Tanaka Hidemichi) 的兩篇論文。其一是 錫耶納繪畫中的蒙古和中國影響——西蒙內·馬提尼與安布羅喬·洛倫采蒂主要作品研究 (14 世紀シエナ派繪 とモンゴル・中の影響——シモーネ・マルティーニと A. ロレンツェッティの主要作品分析)，³⁹ 文章中明確認為，洛倫采蒂 好政府的寓言 中的風景畫受到了中國山水畫的影響，換言之「風景」源自「山水」；其二是 西方風景畫的產生來源於東方 (西洋の風景 の 生は東洋から)，2001 年發表於東北大學文學部研究年報，繼續討論了東方風景畫的影響從安布羅喬·洛倫采蒂之後，如何從意大利傳入法國，進而傳播到歐洲的過程。⁴⁰

那麼，「風景」如何源自「山水」？田中英道推論的邏輯如下：

第一，洛倫采蒂在風景中採取了一種從高處俯瞰並遠望的視角，這在之前無論是羅馬美術還是拜占庭美術當中都是前所未有的；田中英道認為，這一表現與中國北宋畫家郭熙的「三遠法」繪畫理論中的「平遠」——即站在此山望彼山——一法相似，可能是畫家接觸到了採用這種畫法的中國繪畫的通俗或實用版本之故。⁴¹

其次，除了對群山的描繪方式讓人想到中國的山水畫，對農耕的表現也不容忽視。洛倫采蒂在同一場景中描繪了翻土、播種、收割、除草、脫殼等多個階段的農業勞動，田中氏認為，這不符合歐

38 同上注。

39 原載《美術史》(東北大 美 術史研究室編)，第 7 號 (1985 年)，頁 136-170；收入田中英道：《光は東方より 西洋美術に與えた中 日の影響》(東京：河出書房新社，1986 年)，頁 101-137。相關討論參見張燁：《東方視角的西方美術史研究——以田中英道的〈光自東方來〉為例》(北京：中央美術學院碩士論文，2016 年)，頁 33。

40 田中英道：《西洋の風景 の 生は東洋から》，《東北大 文 研究科研究年報》第 51 號 (2001 年)，頁 1-27。

41 田中英道：《光は東方より》，頁 128。

洲繪畫的表現習慣：因為歐洲的時間概念是直線式，而東方則以年為單位不斷循環，故洛倫采蒂在這幅畫中的表現似乎更符合東方的思維方式，受到了中國「農耕圖」之類繪畫的影響。⁴²

第三，十一世紀以後，北歐採用了三區輪作制，本應該用帶有車輪的六到八頭牛或兩到四頭馬拉的大型犁來開墾；而畫中所畫的是地中海沿岸從羅馬時代沿用下來的沒有車輪、只使用一頭牛的簡單的耕犁。田中英道認為，這種反差的原因更可能是來自於對中國繪畫，特別是「農耕圖」中相關圖像內容的直接挪用；另外的一個理由：儘管在地中海地區普遍採用的是兩區輪作制度，而此處也未發現對休耕地的表現。⁴³

田中研究的性質是集精深的洞見與粗疏的臆測於一體。其後一方面遭到了學者如小佐野重利（Osano Shigetoshi）的批評與指摘⁴⁴——筆者願意補充一項自己的觀察，如田中氏從錫耶納北牆壁畫士兵的容貌出發，徑直作出「他們應該是優秀的蒙古士兵」的判斷，⁴⁵立論依據嚴重不足，近乎天方夜譚；而其洞見儘管也得到了西方學界的部分承認，⁴⁶但在我看來卻還值得做進一步的深入開掘。就本文的議題而言，田中氏的上述推論中，第一條確實脫離不了批評者指摘的干係——僅憑與宋元山水畫形態的相似，並不足以得出邏輯上必須的充分條件；他的第二條理由則較好，因為他從經驗上指出了他的研究物件與某一類中國繪畫（即「農耕圖」）之間的具體

42 同上注，頁 106–127。

43 筆者在參考日文文獻方面得到了學生張燁的幫助，特致謝忱。另參張燁：《東方視角的西方美術史研究》，頁 31–35。

44 小佐野氏指田中氏的方法仍屬於單純的「形態學」範疇，僅僅基於人的容貌、服飾和畫面空間的類似性進行討論，缺乏說服力。參見張燁：《東方視角的西方美術史研究》，頁 33–34。

45 田中英道：《光は東方より》，頁 132。

46 如田中氏就喬托等畫家所畫人物衣服上的奇怪文字，提出為蒙古八思巴文的精闢見解。參見 Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures: the Franciscan Mission to China and Its Influence on the Art of the West, 1250–1350* (San Francisco: Desiderata Press, 1999), 124–25; Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600* (Berkeley, California: University of California Press, 2002), 51–71; Roxann Prazniak, “Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350,” *Journal of World History* 21.2 (2010): 190–91.

關係，這種關係具有波普爾哲學中「可證偽」的性質，故可以展開進一步的分析。他的第三條理由儘管也缺乏直接證據的參與，但亦存在可圈可點之處。他所採取的是從圖像著眼的反證法：既然同時代歐洲的耕作工具和耕作方式都與圖像表現不同，圖像中採取的這種特殊的方式，就需要一種特別的理由來說明；而來自於東方的圖像資源，在這裡就有可能被當做這種理由而引入。

那麼，這種圖像資源真的有可能存在嗎？田中英道曾經道及、但又語焉不詳的「農耕圖」敘述，是否可能充當這種資源？尤其是在這類「農耕圖」中，他提到了現藏於北京故宮博物院的傳南宋楊威扇面「耕穫圖」（圖 21，下稱故宮本），以下擇取的圖例與田中所引相同（圖 21-24），從中可以發現，引自「耕穫圖」的耕田與打穀場面（圖 21、23），與引自洛氏風景畫的同樣畫面（圖 23、24），確實存在眾多相似之處。這一資源作為那顆被擠榨過多次的檸檬，是否能讓我們榨出新鮮的果汁？



圖 21 楊威 耕穫圖 南宋 北京故宮博物院藏



圖 22 故宮本 耕穫圖 場景——耕田



圖 23 好政府的功效 場景——耕田



圖 24 故宮本 耕穫圖 場景——打穀



圖 25 好政府的功效 場景——打穀



圖 26 樓璿 耕織圖 場景——持穗 忽哥赤本

說實話，三年前第一次接觸田中英道的著作，讀至此處當時的我並未太在意，以為只是相似而已，缺少一種能把二者有機聯繫起來的像抓手一樣的東西；我像田中氏的批評者一樣充滿狐疑：它們最多只是為眾多猜測增加了更多的猜測，或為並不太沉重的包袱增添了些許分量而已；那時候，那壓倒駱駝的最後一根稻草，尚未飄然而至。

直到 2016 年年初，當我為某博物館策劃的一項大型國際藝術展覽尋找展品時，偶然在紐約大都會博物館（Metropolitan Museum of Art）主辦的「忽必烈汗的世界」（*The World of the Khubilai Khan*, 2010–11）的展覽圖錄中看到了這幅畫（圖 26）。⁴⁷ 那是署名為「忽哥赤」的一幅元畫卷軸的局部，畫面上同樣出現了四個農民構成的打穀場面和兩隻雞的形象，它與洛倫采蒂風景畫中的相關細節，構成了高度的對位，正是本文「引子」中所謂的一對「猶如鏡像的圖像」。

再打一個比方：這種圖像間的高度對位，彷彿漂浮在空中的聲音，從一面斷崖出發，因為撞上另一堵堅硬的斷崖，終於發出轟隆的迴響。迴響中的我靈光乍現，恍然大悟。

四、〈耕織圖〉及其譜系

大都會博物館於 2005 年購藏了一套 耕稼圖 卷軸畫（下稱忽哥赤本），絹本，水墨淡設色，尺幅高 26.7 厘米，長 506.4 厘米；包括九個耕稼的場面，上述打穀的場面（正式名稱為「持穗」）為其中之一；每個場面都配詩一首，畫與詩相間排列；所附跋文的筆跡與詩風相同，有「至正癸巳二月中」和「忽哥赤」的落款，可知是為一個叫忽哥赤的蒙古人所作，題款於 1353 年 3 月間；跋文中提到該畫的正式名稱是 耕稼穡圖，說明該卷軸畫在元代時只限於耕稼的場面。現存的九個場面分別是：「灌溉」、「收刈」、「登場」、

47 James C. Y. Watt, *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), 236.

「持穗」、「簸揚」、「礮」、「舂碓」、「篩」(篩)和「入倉」；但該畫的耕稼場面並不完整，通過現藏美國華盛頓弗利爾美術館 (Freer Gallery) 的一套時代更早的類似卷軸畫中可以見出。⁴⁸

弗利爾本的卷軸畫題名作 耕作圖 (下稱程榮本)，高 32.7 厘米，長 1049.8 厘米，1954 年入藏，共有二十一個場面；其中九個場面，詩與畫均與大都會本對應，其餘的十三個場面則恰好可以補足大都會本的殘缺。但完整的弗利爾本並不限於 耕作圖，它還包括另一卷 蠶織圖，其尺幅高 32 厘米，長 1232.5 厘米，共有二十四個表現蠶織的場面。兩卷後附有趙孟頫和姚式 (卒於 1314–1320 年) 兩篇跋文，其中 耕作圖 的姚跋如下：

右〈耕織圖〉二卷，〈耕〉凡二十一事，〈織〉凡二十四事，事為之圖，繫以五言詩一章，章八句。四明樓璣當宋高宗時令臨安於潛所進本也，與〈豳風·七月〉相表裡。其孫洪、深等嘗以詩刊諸石。其從子鑰嘉定間參知政事，為之書丹，且敘其所以。此圖亦有木本流傳于世。文簡程公曾孫榮儀甫，博雅君子也，繪而篆之，以為家藏，可謂知本。覽者毋輕視之。吳興姚式書。⁴⁹

其中明確提到，畫和書法均出自元代畫家程榮 (活躍於 13 世紀中後期)；而畫和所附詩的原本，則出自南宋初年於潛 (現杭州餘杭) 縣令樓璣 (1090–1162)。據其侄樓鑰 (1137–1213) 所撰 跋揚州伯父耕織圖 (收入氏著《攻媿集》)：

伯父時為臨安於潛令，篤意民事，慨念農夫蠶婦之作苦，究訪始末，為〈耕〉、〈織〉二圖。〈耕〉自浸種以至

48 Roslyn Lee Hammers (韓若蘭), "Reconstructing Lou Shu's *Pictures of Tilling and Weaving*," in *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and Technology in Song and Yuan China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), 9–40.

49 王紅誼主編：《中國古代耕織圖》(北京：紅旗出版社，2009年)，上冊，頁 86。

入倉，凡二十一事；〈織〉自浴蠶以至剪帛，凡二十四事。事為之圖，繫以五言詩一章，章八句。農桑之務，曲盡其狀。雖四方習俗間有不同，其大略不外於此，見者固已韙之。未幾，朝廷遣使循行郡邑，以課最聞。尋又有近臣之薦，賜對之日，遂以進呈。即蒙玉音嘉獎，宣示後宮，書姓名屏間。⁵⁰

根據以上二跋，可以獲知如下關鍵信息：

第一，南宋樓璣的 耕織圖 是後世一切 耕織圖 系列繪畫（包括 耕稼圖 和 蠶織圖 兩個系列，以及所附詩）的來源和祖本。

第二，樓璣 耕織圖 在南宋時，因為受到皇家的重視而影響深遠；當時詩（與圖）即已刻石（可稱「石本」，從而獲得「拓本」）；同時又有「木本」（刻版印刷）流傳；根據樓鑰文中所言的「宣示後宮」來推測，當時也應該有原本的各種摹本（「紙本」或「絹本」）流傳。

第三，原本由 耕圖 與 織圖 構成一個整體，但亦可分開。這決定了後世的摹本既可按整體，亦可按兩個系統分別流傳；如弗利爾本是整本，大都會本作 耕稼穡圖 ，顯然是屬於 耕圖 系統的分本。

第四，在傳摹過程中，既可按原有系列以卷軸形式存世（卷軸本），亦可改換其他裝訂形式的可能性。例如，故宮藏南宋 耕穫圖 本，實際上即是將原畫的二十一個場面，同時地組合為一個扇面（扇面本）。

從以上情況看，在元代及以前，除了原本外，應該有大量屬於石本（即拓本）、木本和摹本（紙本或絹本）的 耕織圖 衍生本流傳。在八百年後的今天，除了上述大都會本和弗利爾本（亦可稱

50 轉引自韓若蘭著 *Pictures of Tilling and Weaving*，頁 214。鑒於該書對樓璣文本的斷句和理解有眾多問題，引文為筆者所斷。另參顧大朋點校：《樓鑰集》（杭州：浙江古籍出版社，2010 年），卷七四，頁 1334。

忽哥赤本和程榮本)之外,摹本系列尚能看到黑龍江省博物館所藏的南宋宮廷仿樓璣《蠶織圖》本、美國克利夫蘭博物館(Cleveland Museum of Art)藏傅梁楷的《織圖》本,以及上述故宮藏《耕穫圖》本等。黑龍江本和克利夫蘭本屬於《織圖》系統的分本;忽哥赤本屬於《耕圖》系統的分本;程榮本則是現存唯一的包含兩個系統在內的整本;而現存故宮本則屬於現存唯一的改換形式本,即它創造性把《耕圖》的全部二十一個場面組合為一個扇面形式⁵¹——就這一點而言,它屬於《耕圖》系統的分本;但它也可能屬於與程榮本一樣의整本,因為在南宋時,作為便面而存在的扇面原先即有正反兩面,現存的《耕穫圖》之所以得名,很可能是因為它失落了作為《蠶織圖》的另一半扇面的緣故。與此同時,我們還可以看到的「木本」有元代王禎的《農書》,其中有已經失傳的樓璣《耕織圖》木刻本大量改頭換面後的形態。⁵²

在元以後的明清,《耕織圖》的「變形記」繼續,但並不脫離上述變形的規律。自王禎《農書》引用諸多木本圖像之後,明代的弘治、嘉靖和萬曆諸朝都有大量採用《耕織圖》圖像的《便民圖纂》刻本行世。⁵³另外則有宋宗魯翻刻的《耕織圖》本,這一木本還傳播到了日本,在江戶時代有狩野永納的重刻本。在摹本方面,清康熙帝命宮廷畫師焦秉貞根據某個(類似程榮本的)摹本新繪《耕織圖》,在摹本基礎上略有增減,在手法上則糅合西式透視技法;同時還令內府另行鏤版刻印《御製耕織圖》(又名《佩文齋耕織圖》)以賜臣工。乾隆帝對於《耕織圖》同樣熱情有加;有意思的是,他的熱情還導致南宋時一度盛行但久已絕跡的石本重現人間。即,他一方面把所藏兩卷託名「劉松年」的《蠶織圖》和《耕作圖》鑒定

51 本文作者在剛研究此畫時即有這樣的直覺,並為復原做了一定工作。後讀到韓若蘭博士的著作,發現她已經做出了這一判斷,並完成了《耕圖》中二十個場面在《耕穫圖》的拼合(尚缺一個場面未畫,原因不詳)。下文將直接引用韓若蘭的觀點。

52 Roslyn Lee Hammers, "The Book of Agriculture: Clerks and the Cultivation of Agrarian Knowledge," in *Pictures of Tilling and Weaving*, 126–45.

53 參見王潮生主編:《中國古代耕織圖》(北京:中國農業出版社,1995年),頁33–178。

為同屬於程棨本（即現藏弗利爾博物館的程棨本，因英法聯軍洗劫圓明園而散佚在外），並在其上每個場景的空白處各題詩一首（弗利爾本的特色）；另一方面，又命畫院雙臨摹刻石，置於圓明園多稼軒。這些刻石（所謂石本）原先應有四十五方，現存二十三方。⁵⁴

綜上所述，可以肯定的是，南宋樓璣不僅僅是耕織圖原本的創造者，更是作為一個類型（*genre*）而不斷廣續滋生的耕織圖圖像系統和傳統的創始者。

首先，耕織圖在中國歷史上是第一次以圖像方式，完整紀錄作為立國之本的「農桑」活動的整個過程（所謂「農桑之務，曲盡其狀」），其中的「耕作」活動計有：浸種、耕、耙耨、耖、碌碡、布秧、淤蔭、拔秧、插秧、一耘、二耘、三耘、灌溉、收刈、登場、持穗、簸揚、礱、舂碓、篩、入倉等二十一個畫面；其中的「蠶織」活動計有：浴蠶、下蠶、餵蠶、一眠、二眠、三眠、分箔、採桑、大起、捉績、上簇、炙箔、下簇、擇繭、窖繭、繅絲、蠶蛾、祀謝、絡絲、經、緯、織、攀花、剪帛等二十四個畫面。以後的所有的「衍生品」，都延續了這一圖像系統或圖像程式的基本面貌。

其次，在圖像「衍生」的過程中，圖像系統不僅可能經歷自身形態合規律的裂變，如從「整本」向「分本」，或從卷軸向扇面的變異；更值得一提的是，它經歷了從「原本」向「摹本」、從「紙本」或「絹本」向「石本」和「木本」的跨媒介轉換與擴展。這個跨媒介轉換的歷程是一個「非機械複製時代」的「准機械複製」的圖像增值過程，圖像在這一過程中發生的變異和轉換既有新意義的增值和生成，又有明顯的規律可尋，我們將在下一節具體處理這一問題。

再次，根據韋勒克（René Wellek，1903–1995）和沃倫（Austin Warren，1899–1986）的文體類型理論，每一種文類都依賴於作為其一端的「語言形態」（*linguistic morphology*），和作為其另一端的「終極宇宙觀」（*ultimate attitudes towards the universe*）的兩極

⁵⁴ 同上注，頁126。

關係而展開；⁵⁵ 作為「類型」的 耕織圖 圖像系統也不例外，其五花八門的「語言形態」（即上述圖像變異的形態）並不改變整體圖像系統穩定的內核——其「終極宇宙觀」，即傳統士大夫立足於「男耕女織」的世俗生活而建構理想社會的政治寓意。

樓璣同樣賦予了這種政治寓意以最初和最經典的形式。韓若蘭（Roslyn Lee Hammers）在一項精彩的研究中，為我們還原出樓璣 耕織圖 背後蘊藏著與北宋范仲淹、王安石「新政」等社會改革思潮的關係。⁵⁶ 在她看來， 耕織圖 中充分體現了范仲淹「慶曆新政」中的三大主題：即一個負責任的政府要保證農民的基本生計、要合理抽取賦稅並積極發揮地方官員的作用；這種責任的背後是《尚書》「德惟善政，政在養民」的理想，如范氏所說：「此言聖人之德，惟在善政，善政之要，惟在養民。養民之政，必在務農。農政既修，則衣食足……」（答手詔條陳十事），而其具體建議即「厚農桑」。⁵⁷ 樓璣的圖像不僅從技術上展示了農桑生產具體而微的全過程，還細膩地描繪了農桑生活的主體即小農家庭男耕女織、陰陽調諧、天人相親、其樂融融的理想生活，使其具有貨真價實的「風俗畫」（*genre painting*）的性質；⁵⁸ 更可貴的是，他還在圖像中經常為上述地方官員（包括其本人）留下位置，把他們安置在田間陌頭，一方面塑造了地方官以身作則、事必躬親、夙夜為公的理想形象；另一方面，也為畫面提供了一種猶如觀景臺般的超越畫面的眼光，使其具備完成古典詩學中所要求的「觀風俗之盛衰」的詩學功能，並使上述「風俗畫」首先在畫面內變得可能。就這樣，通過同時展現小農農耕和官員自我規範的雙重理想，從未考中進士的樓璣，在宮中猶如在殿試，向宋高宗親自交上了一份「圖像版的科舉考試試卷」，⁵⁹ 成功地展示了自己的政治理想與抱負。

55 雷·韋勒克、奧·沃倫著，劉象愚、邢培明、陳聖生、李哲明譯：《文學理論》（北京：三聯書店，1984年），頁259。

56 Roslyn Lee Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving*, 44.

57 同上注。

58 同上注，頁62。

59 同上注，頁42。

到了我們故事發生之核心年代的蒙元時代，這種奠基在傳統農耕和樓璣個人生活上的政治理想，隨著 1234 及 1276 年金和南宋相繼陷於蒙古人之手，在遭遇了危機的同時，又遇上更大的轉機。為了更好地引入本文核心命題的討論，有必要在此多費一些唇舌。

蒙古人這個馬背上的民族崛起於漠北，早年的地理與空間意識與中原迥異，用元末明初人葉子奇的話說，即「內北國而外中國」；⁶⁰ 這是一種以蒙古草原為中心看待世界的方法，成吉思汗及其子孫對世界的征服均從草原始，繼而向東西南三個方向進發。他們所建立的蒙古帝國儘管幅員遼闊、橫跨歐亞大陸，但卻是屬於「黃金家族」的共同財產，具有十分清晰、簡單和可辨識的空間意識：成吉思汗生前將其諸弟分封於東邊，史稱「東道諸王」；將其諸子封在西邊，史稱「西道諸王」；而其中心腹地即蒙古本土則由幼子托雷繼承，形成一個中心居北、兩翼逶迤東西的空間格局。這一格局隨著蒙古世界征服的擴展而擴展，其西部邊界一直擴展到東歐和西亞，形成金帳汗國、伊利汗國、察合台汗國和窩闊台汗國；其東部則相繼將西夏、金國和大理國納入囊中，但其基本格局並未改變，帝國的中心始終是窩闊台汗於 1235 年建立在蒙古腹地的帝都哈刺和林。概而言之，這種空間格局的實質是草原和農耕地區（或者南與北）之二元性，草原地區（北）是中心，農耕地區（南）則是更大的呈扇形的邊緣。

然而，從經濟意義上說，上述空間關係卻是對另一種更具本質意義的空間關係的顛倒表達：事實上，在後一種關係中，佔據中心位置的恰恰不是草原，而是農耕地區。蕭啟慶在討論蒙古人狂熱征戰達八十年之久的原因時，一語道破天機：成吉思汗「在統一草原後，唯有以農耕社會為掠奪對象，始能滿足部眾的欲望」；⁶¹ 換句話說，是農耕社會的富庶與繁華作為中心，吸引和誘惑著置身邊緣的

60 葉子奇：《草木子》，卷三上 克謹篇，轉引自蕭啟慶：《內北國而外中國：元朝的族群政策與族群關係》，《內北國而外中國：蒙元史研究》（北京：中華書局，2007 年），下冊，頁 475。

61 蕭啟慶：《蒙古帝國的崛起與分裂》，《內北國而外中國：蒙元史研究》，上冊，頁 5。

草原社會向她進發。另一方面，在征服世界的過程中，草原必須仰仗農耕社會的物資、人力和財富作為基地和動力，才能發動橫跨歐亞的遠距離戰爭。因此，在蒙元帝國滾雪球般的擴疆拓土之中，一個可以辨識出來的空間軌跡，卻是帝國中心逐漸向東部地區——即從哈刺和林向開平（元上都）和汗八里（元大都）——的轉移；也決定了在忽必烈與阿里不哥的汗位之爭中，東部（或南部）地區的利益代表忽必烈之所以戰勝西部（或北部）地區的代表阿里不哥，具有歷史的深層邏輯。這一趨勢在忽必烈最終將南宋故土納入自己囊中一刻（1276）達至頂峰，因為南宋（江南地區）不僅是東部地區，也是整個歐亞大陸人口最多、經濟最發達、人民最富庶的農耕地區。從此，也展開了歷史學家杉山正明（Sugiyama Masaaki）所謂的蒙元帝國「第二次創業」的歷史進程，即把以草原文化為中心的「大蒙古國」，改造成集蒙古、中華和穆斯林世界為一體，以「軍事」、「農耕」和「通商」為三大支柱的新的世界帝國，最終啟導出現代世界的「世界歷史的大轉向」。⁶²

這一過程首先從草原社會對於農耕社會造成的前所未有的大劫難開始。對於草原社會來說，農耕社會的意義本來即在於為草原社會提供物資和財富來源；在世界性地進攻農耕地區的過程中，蒙古貴族對於以圍牆、城市和農田為代表的農耕文明充滿疑惑與仇恨，以破壞摧毀殆盡而後快，或以改農田為牧場為能事。最鮮明地體現這一意識的，莫過於1230年大臣別迭等人諫言窩闊台的所謂「漢人無補於國，可悉空其人以為牧地」的言論；⁶³而從三十年後忽必烈於開平即位之初即頒佈詔書，提倡「國以民為本，民以衣食為本，衣食以農桑為本」，⁶⁴即可看出蒙元統治者國策之根本性的改變。忽必烈的相關政策還包括：下令把許多牧場恢復為農田；禁止掠奪人口為奴；設置管理農業的機構司農司；並下令讓司農司編寫《農桑

62 杉山正明著，周俊宇譯：《忽必烈的挑戰——蒙古帝國與世界歷史的大轉向》（北京：社會科學文獻出版社，2013年），頁134-139。

63 宋濂等撰：《元史》（北京：中華書局，1976年），卷一四六，頁3458。

64 《元史》，卷九三，頁2354。

輯要》(1273)刊行四方。二十多年後(1295)，山東人王禎開始撰寫兼論南北農桑事務、更為系統完備的《農書》，並於1313年完成。王禎在該書中大量引用了樓璣《耕織圖》的圖像(來源既可能是原本或摹本，也可能是版刻本即「木本」)。而程棨依據的《耕織圖》原本及其摹本本身，則極可能扮演著《農書》圖像志來源的作用。

因此，蒙元帝國中《耕織圖》圖像之普遍流行，意味著忽必烈國策轉向的完成。從此，那個以哈刺和林為中心的草原帝國，正式轉型為以大都(即今天北京)為中心的大元帝國；從此，中原和江南的農耕文化及其深厚的傳統，同樣成為大元帝國的立國之本，成為它向西域和歐亞大陸整體輻射其影響力的基礎。這個經歷轉型之後的新「世界帝國」，以歐亞大陸的廣袤空間為背景，在地理上連通蒙古(北)、中華(東)和穆斯林世界(西)；在文化上融遊牧、農耕和貿易為一體，以遍佈帝國的道路、驛站系統和統一貨幣為手段，為長期陷於宗教、意識形態和種族衝突之苦而彼此隔絕的歐亞大陸，提供了嶄新的空間想像。而《耕織圖》恰足以成為承載這一世界帝國之政治理想(《尚書》之所謂「善政」)最佳的視覺形式。這一切都始於忽必烈時代，投向東方和農耕生活的那一瞥深情的目光。我們不禁要問，難道這一面向東方(The Orient)的視覺「轉向」(Re-Orientation)，僅僅發生歐亞大陸的東端而不曾發生在它的西端？難道「世界史的大轉向」不正是發生在一個更大的空間、聯通歐亞大陸兩端的一個整體的運動？那個錫耶納小小的九人廳中同樣的空間與圖像配置，難道不曾在一個更大的空間跨度中，回應上述同一種空間的運動？

讓我們來正式處理這些問題。

五、圖式變異的邏輯

上面已經提到，作為「類型」的《耕織圖》是指在圖像的輾轉傳抄過程中形成、既同又異的圖像系統，其中圖像的內核基本保持

一致，但其形態則存在可理解的差異。

所謂「圖像的內核」即我們所理解的「圖式」(schema)。「圖式」不是指簡單的圖像，而是指諸多圖像因素為組成一個有意義的圖像單位而構成的結構性關係。⁶⁵其含義可借助「構圖」來說明：單數的構圖只是構圖，而相同形式的複數「構圖」則構成「圖式」。而不同圖像的「圖式」中存在差異或變數的部分，則是圖式的「變異」。

根據以上理解，可以總結出 耕織圖 系統本身的圖式及其變異關係的幾種類型。

第一，構圖基本相同，圖像因素略有不同。

例如，圖 27 與圖 28 分別取自忽哥赤本和程榮本中相同的「灌溉」場面。二者的構圖基本一致：四個農民正在踩翻車；翻車下延到農民身後的池塘；翻車右側豎立著一根木樁，另一個農民正借助木樁和橫桿的槓桿原理用桔槔打水。仔細辨認，水車上四個農民相互顧盼的關係和姿態都是一致的；就連第二位是婦女，她的裙裾上的滾邊都得到幾乎一樣的表述。但是仍存在可以辨識的差異：如忽哥赤本的農民中有兩個赤膊（第四和第五）；而在程榮本中二人都穿著上裝。另外，前者的圖像得到了更細膩的表現，更重視環境與氣氛的傳達，如翻車左側的水瓶和懸掛的毛巾的點綴，田埂小道和禾苗更顯得自然；這與後者較顯生硬的相關表現，以及多出的諸種細節，如右側田埂上的一塊斷裂（？）和第五位農民身後的雜樹等等，形成明顯對比。

65 「圖式」(schema) 問題可以納入在兩種理論模式之中。一種是從康德到現代認知心理學中的「圖式理論」(Schema theory)，意為人類知識或經驗的結構和組織方式；尤其是所謂的「意象圖式理論」(Image schema theory)，指人們與環境互動時產生動態的、反覆出現的組織模式，如空間、容器、運動、平衡等等。另一種指藝術心理學中由貢布里希 (E. H. Gombrich) 提出的「圖式 - 修正」或「製作 - 匹配」理論，重點在探討藝術圖像如何在與自然和傳統的互動中具體生成的過程。本文所使用的「圖式」介乎二者之間，指圖像或關於圖像的視覺經驗中反覆出現的組織和結構方式。



圖 27 忽哥赤本場景——灌溉



圖 28 程榮本場景——灌溉



圖 29 故宮本場景——灌溉

第二，構圖之間存在著「鏡像」關係。

典型例證即上述二圖與故宮本（圖 29）形成之關係：三幅圖中翻車的頂棚、翻車上的四個農民和翻車車斗的形狀都保持一致，但前二圖中水車的方向朝右，後圖中朝左——也就是說，前者在後圖中被按以 180° 的方式做了翻轉。細讀起來，這種翻轉還不限於此，如圖 27 與圖 28，其田埂交匯處的形狀一上一下，也正好形成一對鏡像。另外，圖像間還存在其他一些複雜關係：如圖 28 與圖 29，儘管其翻車之間呈鏡像狀，但其田埂交匯處則較之圖 27 更顯一致；

圖 28 與圖 29 的另外一個相似之處，在於它們的翻車車斗的形狀都顯得較為羈直，而不同於圖 27 中的圓轉趣味。

就樓璣 耕織圖 本身是卷軸畫而言，同作為卷軸畫的忽哥赤本和程榮本中的翻車走向，較之年代更早的故宮本（南宋），應該說更多反映原本的情形；而故宮本中翻車之所以 180° 翻轉，也可以通過該畫在組合眾多場景於一身時，必須使所有場景符合圓形構圖的需要來說明。另一方面，故宮本和程榮本中的共性（向下交匯的田埂和羈直的翻車車斗），也可能反映出樓璣原本更早的屬性。

第三，在原有圖式基礎上重新組合，形成新的構圖。

圖式變異的規律還表現在它生成新的構圖的能力。仔細的觀察表明，無論是程榮本還是忽哥赤本，儘管都有詩篇間隔畫面，但其諸多場景之間仍存在著藕斷絲連、彼此呼應的構圖關係（圖 30-31），這一特徵意味著，在原作者心目中，所有畫面可以構成一個水平發展的、無間隔的整體。



圖 30 程榮本場景——浸種與耕



圖 31 忽哥赤本場景——收刈與登場



圖 32 故宮本 耕種圖

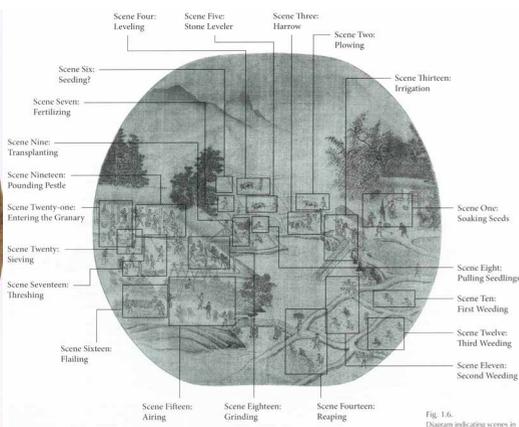


圖 33 故宮本場景組合示意圖

而這種原本具有的整體性在圖式變異的規律裡，可以容受各種可能性，故宮本的圓形構圖即是可能性之一，只不過將原本機械的水準連續性，表現為這裡的有機整體構圖而已（圖 32）。在此值得再次引用韓若蘭的研究，她成功利用故宮本，還原出「播種」以外樓璣原本中整整二十個場景，即使未畫出的部分也標出了位置（圖 33）。⁶⁶ 韓若蘭還對為甚麼只有 耕圖 部分做了說明，即南宋時此圖可能屬於宮扇的一面，另一面應該是對應的 織圖，可惜今天只有 耕圖 倖存下來。⁶⁷

第四，圖像的保守性。

圖像的保守性其實是圖像的自律性或「圖像的物性」之表徵，意味著圖像「既是對思想的表達，自身又構成了一個自主性的空間」；⁶⁸ 意味著圖像除了表述思想和反映同時代的內容，仍然會延續屬於圖像傳統自身的內容——表現為後世的圖像滿足於沿用原本圖式的形態，卻毫不顧及與同時代內容之間的脫節和錯位。張銘和李娟娟在唐五代的「耕作圖」題材繪畫中即發現，圖像反映的耕作技術與當時實際的技術時空經常出現不一致，例如唐初在黃河流域廣泛推行的曲轅犁，在陝西三原李壽墓牛耕圖壁畫中並沒有得到呈

66 Roslyn Lee Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving*, 24.

67 同上注，頁 23。

68 李軍：《可視的藝術史》，頁 22。

現，畫中保留的而是漢晉時期較為落後的直轆犁和「一人二牛」式耕作方式；而敦煌莫高窟 445 窟唐代牛耕圖壁畫中出現的曲轆犁，長期以來被大家津津樂道，其實只是一個例外，同時期莫高窟的其他洞窟，依然是舊有的二牛抬槓式和直轆犁的天下。⁶⁹ 這樣的例子不勝枚舉。

這裡補充兩個 耕織圖 的例子。第一個例子涉及到故宮本、程榮本和忽哥赤本中共有的一個細節：圖中站在田間代表地方官員的形象（圖 34–36）。最早的故宮本（南宋）與其次的程榮本（元初或中期），官員都手持一個華貴的幡蓋，而較晚的忽哥赤本（元中晚期），幡蓋卻變成了一把油紙傘。顯然程榮本的幡蓋借助故宮本的折射，延續了南宋原本的形態，而在實際生活中，遮陽的幡蓋早已被忽哥赤本中更實用的油紙傘所代替。三個畫面鮮明地說明圖像演變與實際生活之關係。從圖 34 到圖 35，反映的是圖像的保守性；從圖 35 到圖 36，反映的是圖像的變異性。但同時，圖像的保守型仍然佔著優勢，這可以從圖 35 與圖 36 之間其他部分亦步亦趨地（對於原本的）相似而見出。還有更大的一種保守性，表現為這些畫中凸顯的官員形象本身，南宋原本反映的是基於范、王新政賦予基層官員積極作用的意識形態，但這樣的意識形態在元代早已蕩然無存，故後者對前者的承襲完全是基於形式上的理由，而與內容無關。



圖 34 故宮本細節
——地方官員



圖 35 程榮本細節
——地方官員



圖 36 忽哥赤本細節
——地方官員

69 張銘、李娟娟：歷代《耕織圖》中農業生產技術時空錯位研究，《農業考古》2015年4期，頁74–75。

另外一個例子則與前面提到的敦煌的例子有關。令人難以置信的是，宋元時期曲轆犁早已一統天下，但程榮本所畫的牛耕場面中，出現的居然是老掉牙的直轆犁形象（圖 30）。這一形象只在依據程榮本的乾隆 御製耕織圖 刻石中出現，卻為現存所有其他版本的 耕織圖 所不見（均為曲轆犁）。但鑒於現存其他 耕織圖 的年代均不早於程榮本，應該說程榮本反映的是南宋原本的形態，而這一「圖像的保守性」現象，卻在後世的大量衍生本中被「糾正」了。

然而，當我們用經過上述訓練的眼睛回看洛倫采蒂的 好政府的寓言 時，令人匪夷所思的事情發生了：上述總結的規律，無一不可用於洛倫采蒂身上。

首先，圖 37 中四人農民打穀組成的恰恰是我們所謂的「圖式」。也就是說，它是在構圖層面上發生的事實；是諸多圖像因素為組成一個有意義的圖像單位而構成的結構性關係。這些圖像因素包括：四個農民站在成束穀物鋪墊而成的空地上；他們分成兩列相向打穀；左邊一組高舉的連枷正懸置在空中，連枷的兩節構成 90° 直角；右邊一組的連枷正打落在地面的穀物上，彼此相互平行；在農民背後是一所草房子和兩個草垛；草垛呈圓錐狀，前面有兩隻雞，後面依稀有三隻雞正在啄食。儘管在洛倫采蒂年代以前的歐洲，不乏一人或二人用連枷打穀的場面，但如此這般的四人組合則僅此一見。而這樣的圖像要素組合，卻是宋元時期 耕織圖 圖像系列中的常態。

其次，當我們將之與忽哥赤本的「持穗」場面作比較時，不僅看到幾乎相同的圖像要素：四個農民站在鋪藉滿地的穀物之上，用連枷為穀物脫粒；兩個連枷高高舉起呈 90° 角，兩個連枷落在地面相互平行；背後呈圓錐狀的草垛；畫面一側都有兩隻雞正在啄食，而且還能發現幾乎相同的構圖，只是它們正好呈現出鏡像般的背反。鏡像般的關係還可以表現為二圖中連枷的關係：前圖中連枷在空中呈交錯狀，在地面呈平行狀；後圖則相反，是在地面呈交錯狀，在空中呈平行狀。這種關係完全符合我們上文所揭櫫的 耕織圖 圖像系列內部變異的規律。



圖 37 好政府的功效 場景——打穀細節

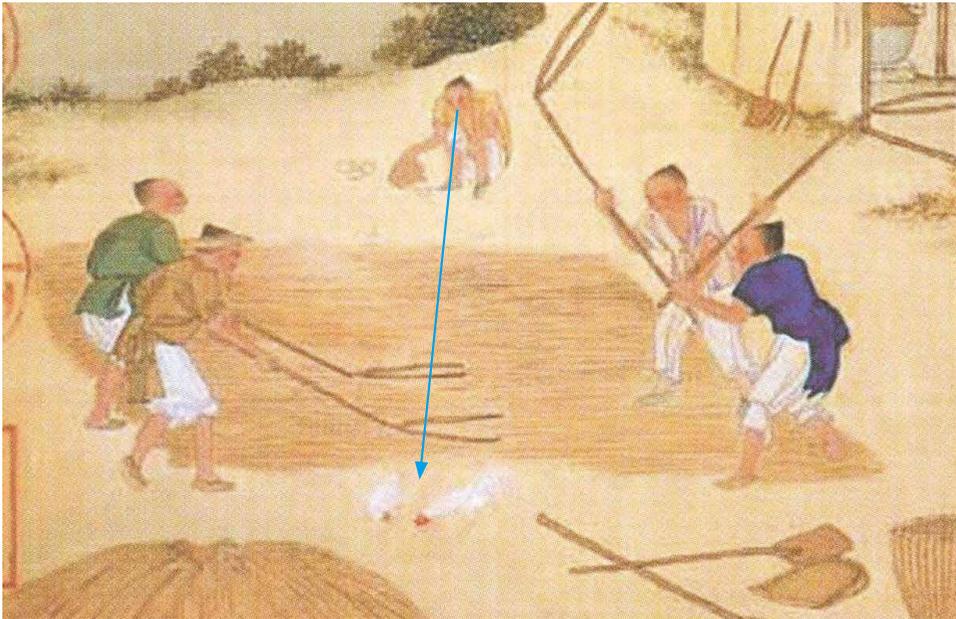


圖 38 焦秉貞本 耕織圖 場景——持穗

可以補充的一點是，忽哥赤本出現的雞（還有草垛上的飛鳥）的形象不見於程榮本，但據所附題詩有「黃雞啄遺粒，烏鳥喜聒聒」（忽哥赤本同）之句推測，樓璣原本 耕織圖 中應該是有雞（和鳥）的。南宋故宮本 耕穫圖 應該更接近原本，其中亦無雞，但這可以通過扇面整合了廿一個場景而出現不同程度的簡化來解釋。

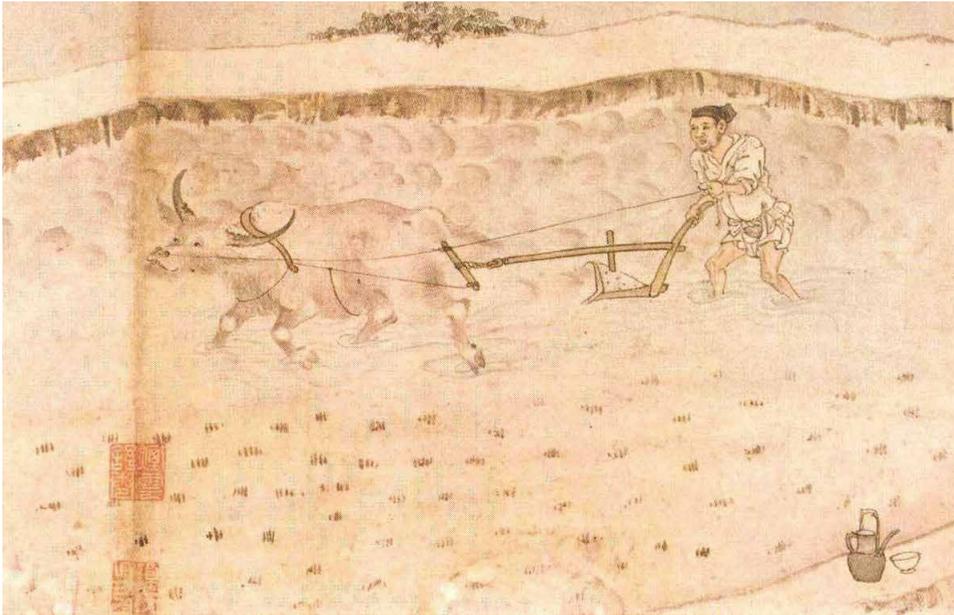


圖 39 程榮本場景——耕細節

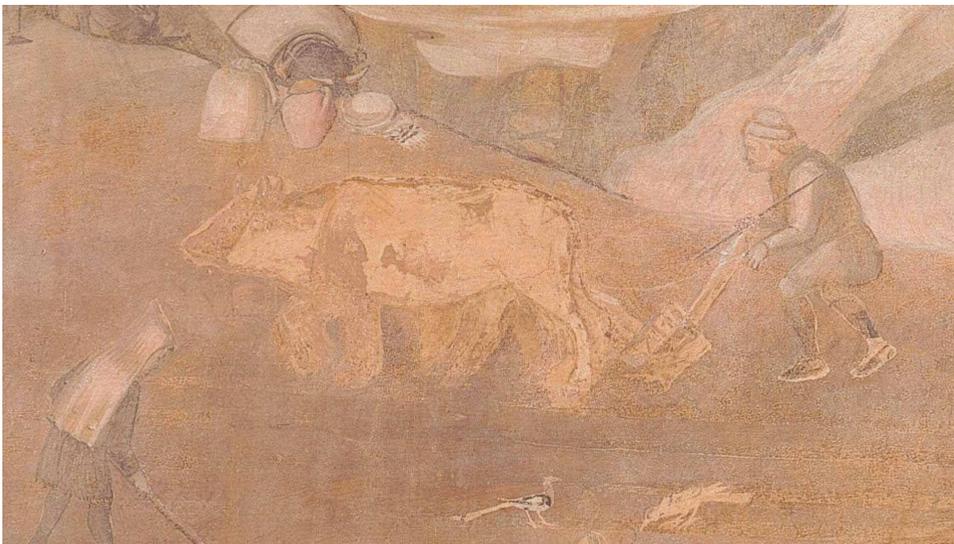


圖 40 好政府的功效 場景——耕地細節

程榮本雖然是現存最早完整的摹本，但這並不排斥其他摹本中保留了更早的信息。例如康熙時期的焦秉貞本，其打穀場面即有雞（圖 38）。聯繫到故宮本打穀場面中右二人的連枷並不那麼整齊而與焦秉貞本相似，可以推測這種連枷的排列有著南宋甚至樓璣原本的淵源。但焦秉貞在創作中也進行了一定的改造，如打穀場景中的斜向

構圖和空間深度的表現，顯示他所受西洋透視法的影響；打穀的農民不再平行，連枷的參差感更強；兩隻白色的雞亦被畫在前景。

做一個比喻，可以把忽哥赤本的構圖看成是焦秉貞構圖裡畫面中心那位旁觀者眼中所見，亦可把焦秉貞的構圖看成是用忽哥赤本觀者的眼光描繪而成（圖 38），反映畫家根據自身需要對圖式所進行的靈活調整，而非亦步亦趨的追隨。這與洛倫采蒂畫中透露的規律高度一致，說明包括洛倫采蒂在內的所有圖像，都在圖式變異的邏輯之內，同屬於這一圖像序列的不同變數，共同指向一個使彼此同屬一體的原本。

以此為基礎去看其他圖像，我們會有更加驚人的發現。

例如，上述「圖像的保守性」同樣發生在洛倫采蒂的畫面中，田中英道的突發靈感在此將得到理論和實際證據強有力的支撐。洛倫采蒂和程榮一樣，為甚麼在各自的畫面中都沒有引用同時代更為先進的耕作模式和技術，卻取而代之用上更落後的形式？唯一的答案是：圖像的保守性。在程榮而言，他承襲了樓璣畫面中的既定畫法（直轅犁）；在洛倫采蒂而言，他接受了某種既定畫法的影響（圖 39），但出於某種原因（例如不理解）卻無法全盤照搬，只能以與之相類似的本地傳統替換（如改用抓犁 [scratch plough]，見圖 40）。這一舉措還可見於兩個畫面中極為相似的細節：在程榮本畫面的右下角，是為犁地的中國農夫準備的中式茶壺和茶碗；而在洛氏畫面的左上角，則為同樣勞作的意大利農夫，準備了典型的當地風格的水罐和陶盤——二者恰好以對角線構成鏡像關係。洛倫采蒂在這一事例中的工作方式，與上一例毫無二致。

最後，當我們把視野從點擴展到面時，便可從「好政府的寓言」的整個鄉村場面（所謂「第一幅風景畫」）中，清晰地看到同樣邏輯在起作用。前面提到費爾森－亨寧的觀點認為，這一部分圖像根據的不是普遍適用於中世紀歐洲的年曆，而是中世紀意大利特有的年曆，配置從三月到九月（從春到夏）的典型農事活動，但費爾森－亨寧並沒有解釋，為何這些本來單幅構圖的農事活動場面，會在整個歐洲範圍內被第一次組合起來，形成高度統一的畫面？是甚麼決

定了西方「風景畫」從無到有的突破？田中英道提出的問題：那些從高處俯瞰的視角、漸行漸遠的山巒，究竟從何而來？事實上，洛倫采蒂在此的做法，遵循的是與《耕織圖》系列襲取故宮本扇面之整體構圖完全相同的邏輯，更何況這一次他所需要的並不是原創，僅僅需要一張小小的扇面或卷軸在手而已。那麼，這真的可能嗎？回答是肯定的。即這裡除了「打穀」、「耕地」等鏡像般細節的相似性外，其他圖像要素如農事活動的表現、異時同圖的結構、右下部的橋樑和圖像上方的遠山，從圖式的意義而言，這一切都如出一轍；唯一重要的區別是：這裡的構圖採取了長方形而不是圓形，即使是這一點，也完全符合上述圖式變異的邏輯。

從上述圖像分析可以看出，包括洛倫采蒂在內的所有圖像，同屬於《耕織圖》圖像序列中的變數（即使是材質亦然，即，洛倫采蒂採用的濕壁畫技法，也符合《耕織圖》系列從紙本、絹本，到石本、木本的媒介轉換的規律），它們共同有著十分接近的原本。這種圖像的規律，在方法論意義上可以借用維也納藝術史學派創始人李格爾（Alois Riegl）的觀點來說明；當他在談論兩個異地裝飾圖案之相似性時說：「在埃及和希臘所出現的棕櫚葉飾不可能在兩地獨立地發明出來，這是因為該母題與真實的棕櫚並不相像。我們只能得出結論，說它起源於某地，並傳播到另一地」。⁷⁰ 圖案如此，構圖層面上的圖式更是如此。也就是說，當作為高度智力勞動成果的一處構圖，與異地出現的另一處構圖極其相像時，一條方法論的原則是：與其討論圖像間的巧合，毋寧討論其間的因果關係。因為從圖式的相似程度來看，圖式之間相互影響，要遠遠大於各自獨立創始的可能性；易言之，從幾率上看，證明兩者間沒有聯繫，要比證明其關聯更加困難。

70 Alois Riegl, *Problems of Styles: Foundations for a History of Ornament*, trans. Evelyn Kain (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 9.

但是，僅憑上述聯繫遠遠不夠，還有更多問題需要討論；⁷¹ 更多秘密有待發現。

在對這些秘密做出最終揭示之前，我們先來介紹一下安布羅喬·洛倫采蒂。

六、洛倫采蒂的「智慧」

錫耶納畫家安布羅喬·洛倫采蒂 (Ambrogio Lorenzetti) 約生於 1290 年左右，卒於 1348 年。他是另一位著名的錫耶納畫派畫家皮埃特羅·洛倫采蒂 (Pietro Lorenzetti, 1280–1348) 的弟弟，兄弟二人師從錫耶納畫派的創始畫家杜喬 (Duccio di Bouninsegna, 1255–1319)，並成為另一位著名畫家西蒙內·馬提尼的有力競爭者；1327 年當馬提尼動身去當時教廷所在地阿維尼翁之後，安布羅喬成為錫耶納最重要的畫家；1348 年，他與其兄均死於當年爆發的大鼠疫。⁷²

洛倫采蒂在畫史上素以「智慧」著稱。1347 年 11 月 2 日的一次錫耶納立法會議實錄，就提到了他「智慧的言論」(*sua sapientia verba*)；⁷³ 人文主義者吉貝爾蒂則盛讚他為「完美的大師，天才洋溢」(*perfectissimo maestro, huomo di grande ingegno*)，「一位高貴的設計師，精通設計藝術的理論」(*Fu nobilissimo disegnatore, fu molto perito nella teorica di detta arte*)，和「學養有素的畫家」(*pictor doctus*)；⁷⁴ 瓦薩里的讚賞猶有過之，稱「安布羅喬在他的家鄉不僅

71 如在洛倫采蒂筆下，西方藝術史上首次出現的橫軸構圖、城鄉佈局等，很容易令人聯想到北宋張擇端的《清明上河圖》；後者同樣用城門區分出鄉村與城市空間，並通過橋進入另一環境。另外，從高處俯瞰的山水圖式在宋元甚至唐五代時期的中國已經非常常見，如五代敦煌壁畫《五臺山圖》、北宋王希孟的《青綠山水 千里江山圖》等；除此之外，《好政府的寓言》與《清明上河圖》在圖像空間中的諸多細節表現（如樓上的旁觀者、樓下的售賣場景等）都非常相似。但它們只為本文提供一般的語境，不足以給出本文所需的充分的因果聯繫，故須另行處理。

72 按照西文著作習慣，作為弟弟的安布羅喬·洛倫采蒂簡稱應為安布羅喬；本文則因其為討論焦點，轉稱之為洛倫采蒂，以與其兄相區別，下文僅稱其兄為皮埃特羅。

73 Joseph Polzer, "Ambrogio Lorenzetti's *War and Peace Murals Revisited*," 75.

74 同上注。

以畫家知名，更以青年時代即開始研習人文學術而聞名」(*Fu grandemente stimato Ambrogio nella sua patria, non tanto per esser persona nella pittura valente, quanto per avere dato opera a gli studi delle lettere umane nella sua giovinezza*)，更被同時代學者目為「智者」。⁷⁵ 無論是關乎「設計」、「理論」、「學養」還是「人文學術」，這些評論似乎都強調他在圖像方面異乎尋常的「心智」能力；其中一人還特別強調他青年時代就有「研究」或「學習」(意文 *studi* 同時意味著「研究」和「學習」) 能力，這一點我們從前人的研究和上文的分析已略見一斑，但似乎仍有更多的東西有待發現。這裡從他的其他作品再做些分析。

被吉貝爾蒂讚美的畫作其實不是為我們今天所盛道的好政府的寓言，而是原先畫於錫耶納的方濟各會堂 (Basilica of San Francesco) 教務會議廳的另一系列畫作；1857 年，其中兩幅被切割下來，安置在旁邊教堂內的皮柯洛米尼禮拜堂 (Cappella Piccolomini)，第一幅即圖盧茲的聖路易接受主教之職 (*Investiture of Saint Louis of Toulouse*，圖 41)。聖路易本

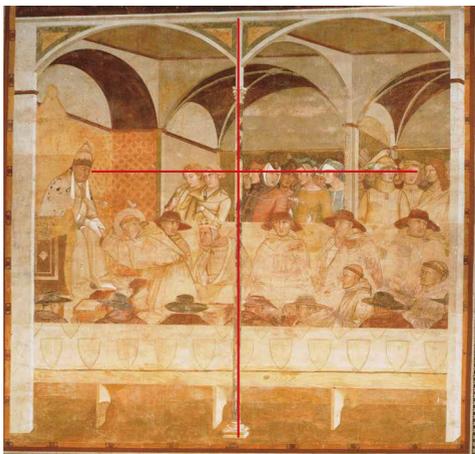


圖 41 安布羅喬·洛倫采蒂
圖盧茲的聖路易接受圖主教之職
1329 年 錫耶納的方濟各會堂



圖 42 圖盧茲的聖路易接受主教之職 細節

75 同上注。

為皇族，其父即為圖中戴著王冠的那不勒斯國王查理二世。他之所以支著頤，用憂愁的眼光看著聖路易，是因為聖路易放棄了王位繼承權，進入方濟各修會極端派別屬靈派（the Spirituals），並以繼續留在屬靈派為前提，接受了教皇彭尼法斯八世授予的圖盧茲主教之職。

畫家採用了對稱構圖，用建築框架將畫面分為兩半；這種構圖形式由於影響中心透視，在十五世紀逐漸消失，但這裡卻為充滿不完整性和圖像暗示的畫面內部空間，提供了一個穩定的外框。我們首先看到的是前景中長椅上各位主教的背影，背影繼續往畫面兩端延伸；然後是中景主教和國王的正面像以及聖路易的側面像；再往上是左側彭尼法斯八世，與中間和右側一群市民和侍從組成的隊列，構成畫面的第三條水平線。通過第三條水平線與畫面中心柱的交叉，可把構圖切割成一個潛在的十字架；位於該十字架左端的是彭尼法斯，但我們通過同一線上兩位向後微仰的市民和另一位市民右手拇指的指向，可以清晰地發現右側盡頭有一位披髮男子，即耶穌基督（實指聖方濟各，因後者被譽為「另一位基督」）的形象。這一設計用空間的暗示，強烈地凸顯出教皇和基督（方濟各）的對峙，反映出方濟各會極端派鮮明的意識形態傾向——其實質是把方濟各會與羅馬教會對立起來。達尼埃爾·阿拉斯（Daniel Arasse，1945–2004）在洛倫采蒂晚年的作品 聖母領報（*Annunciation*，1344）中再次發現了這個姿態（圖 43），並把它歸結為皮埃特羅與他的共同發明，意為「祈求慈悲」（*demande charitable*）。⁷⁶ 確乎如此，我們在皮埃特羅畫於阿西西聖方濟各會教堂下堂（Lower Church, Basilica of Saint Francis of Assisi）的 聖母子與聖方濟各施洗約翰（*Madonna and Child with St. Francis and St. John the Baptist*）中同樣看到了這一手勢（圖 44），但其意義卻有別解。

76 Daniel Arasse, *Histoires des peintures* (Paris: Denoël, 2004), 71.



圖 43 安布羅喬·洛倫采蒂
聖母領報 1344 年



圖 44 皮埃特羅·洛倫采蒂 聖母子與聖方濟各
和施洗約翰 1325 年 阿西西聖方濟各會教堂下堂

首先需要強調的是它的形式意義。也就是說，*聖母領報* 中大天使加百列的手勢並未指向任何實質人物，而僅僅指向左側的畫面邊框，以及畫面以外的空間；而這與洛倫采蒂所擅長的不完全構圖形式完全一致，只意味著「畫外有畫，山外有山」——邊界之外，有更廣大世界的存在。

其次，我願意指出它的實質意義。這種意義要在整個方濟各會的圖像意義系統中來索解，即對於聖方濟各和方濟各修會，以及阿西西聖方濟各教堂對時代所賦使命的特殊認識。這一認識的幾項要素均圍繞著聖方濟各展開，包括：聖方濟各是 *啟示錄* 中所預言的從「日出之地」或「東方」昇起的「第六印天使」；阿西西聖方濟各教堂是當時唯一一所面向東方的教堂；以及，阿西西聖方濟各教堂上東牆圖像配置中蘊含的意義是，視方濟各為開啟「第三個時代」或「聖靈時代」之先驅，並視方濟各會尤其是其中的屬靈派為超越羅馬教會的時代先鋒。⁷⁷

更值得重視的是上述兩種意義的合流。換言之，在洛倫采蒂的

77 參見李軍：《可視的藝術史》，頁 261-280。

時代（十三世紀末至十四世紀上半葉），那個畫面外延伸的空間已經與真正的「東方」融為一體；方濟各會，那個崇拜「從東方昇起的天使」的修會，變成了西方基督教最為狂熱地向東方傳教的急先鋒。

這一事業雖然肇始於方濟各會創始人聖方濟各於 1219 年遠赴埃及傳教，但真正開啟卻在從十三世紀中葉到十四世紀中葉，這一世界史上著名的「蒙古和平」(*Pax Mongolica*) 時期；其間最重要的歷史人物如柏朗嘉賓 (John of Plano Carpini, 1245–1246 年間第一次到達蒙古)、魯不魯乞 (William of Rubruck, 1253 年到達哈刺和林)、若望·孟高維諾 (John of Montecorvino, 1294 年在大都建立東方的第一個拉丁教會)、安德里亞 (Andrew of Perugia, 於 1314 年到達大都, 1322 年成為泉州主教), 以及教皇特使馬黎諾里 (John of Marignolli, 於 1342 年護送「天馬」和傳教士到達大都) 等人, 無一例外全是方濟各會教士。這絕非偶然, 期間既有第一位方濟各會教皇尼古拉四世的苦心經營 (是他派遣了孟高維諾到東方傳教), 更有方濟各會本身特有的意識形態推波助瀾, 深刻地反映了方濟各修會本身尤其是屬靈派在約阿希姆主義 (Joachimism) 的末世論思想召喚之下, 渴望在更廣大的世界建功立業的願望。而此時蒙古全球征服的狂風巨浪, 已經摧毀了大部分使東西方相互隔離的藩籬, 遼闊、富庶、夢幻一般的東方, 就像隔壁的風景那樣, 第一次變得觸手可及。更多的商人們, 在馬可波羅的傳奇和裴哥羅蒂 (Francesco di Balducci Pegolotti, 約 1290–約 1347) 的《通商指南》(*Pratica della mercatura*) 指引下, 蜂擁般往來於歐亞大陸兩端, 追逐絲綢和利潤。⁷⁸ 而這正是在錫耶納方濟各會堂的方寸之地發生的事情。同一個禮拜堂的另一個牆面, 在同出於洛倫采蒂之手的方濟各會士的殉教 (*The Martyrdom of the Franciscans*, 圖 45) 一畫中, 東方與西方面面相覷, 狹路相逢。

78 Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, Medieval Academy Book, no. 24, ed. Allan Evans (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1936).

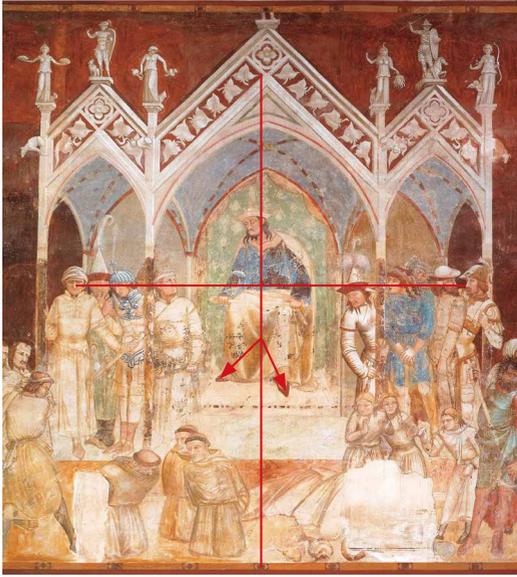


圖 45 安布羅喬·洛倫采蒂 方濟各會士的殉教
1336-1340年 錫耶納聖方濟各會堂



圖 46 方濟各會士的殉教 細節——蒙古人

畫面同樣採取了與前者類似的三層構圖。前景是由兩個高大的劊子手圍合而成的一個空間，右邊的一位正將屠刀插入鞘中，腳下地面依稀可以辨認三（？）顆用短縮法繪成的頭顱；左邊一位則揮刀砍向跪在地面的三位方濟各會士，點出此畫鮮明的「殉教」主題。中景是建築框架內分成兩列的一排人，他們具有明顯的東方和異國情調；尤其是左列的三位（圖 46），左邊男人的纏頭是伊斯蘭式的，右邊士兵的盔甲是蒙古式的，而正中那位驚訝地捂嘴者，那雙杏仁狀的眼睛、扁平的鼻子和臉，還有頂端帶羽毛的翻沿帽子，在在表明他是一位貨真價實的蒙古人！最後是第三層位居正中、高高在上的君王形象，他與兩列人物形成的構圖形式，明顯源自喬托（Giotto di Bondone, 1266-1337）的相關構圖（佛羅倫斯聖十字教堂巴爾迪禮拜堂的「聖方濟各在埃及蘇丹面前的火的考驗」[*St. Francis Before the Sultan (Trial by Fire)*]），但此畫的特異之處在於，洛倫采蒂的構圖中充滿了微妙的形式語言的設計：如上述中心人物和兩列侍從的關係同樣構成了一個十字架形，但此次有別於前圖偏於一側的取向，這裡的十字架形更多地表現了中心人物內心的分裂

與彷徨，可從他所穿的那雙「狀如箭頭」⁷⁹的紅鞋看出（分別指向劊子手和殉教者），也可見於君主臉上那夾雜著嫌惡與驚異的複雜表情。

至於圖像所表現的「殉教」題材，學界歷來有殉教於摩洛哥「休達」（Ceuta，1227）說、印度「塔納」（Tana，1321）說和中亞「阿麻力克」（Almalyq，1339）說。⁸⁰「塔納」說基本可以排除，因為據當年吉貝爾蒂的記載，原畫所在的教務會議廳本來就有關於「塔納」殉教的畫面；吉貝爾蒂甚至詳細描繪了畫面的情節，如洛倫采蒂畫出了塔納殉教者如何招致「雷雨」和「冰雹」的奇跡，⁸¹俱可見於鄂多立克（Odoric of Pordenone，1286–1331）的《東遊錄》（*Relatio*），卻與現存畫面不合。剩下的「休達」說和「阿麻力克」說均有可能。「休達」說涉及的年代最早（1227），地點在摩洛哥，與蒙古人無關；「阿麻力克」最晚（1339），發生的場地則正好在察合台汗國，最有可能，但也不可過於拘泥。洛倫采蒂創作這批畫的年代在1336–1340年間，與好政府的寓言（1338–1339）正好相合；這一時期也是東方和蒙古主題在整個意大利愈演愈烈之際。大概從十三世紀下半葉開始，意大利繪畫即熱衷於在傳統宗教題材如基督受難中，為羅馬士兵加上一身時髦的蒙古行頭和程式化的東方樣貌，如頭戴尖帽、身穿絲袍和長靴；披散的頭髮和分叉的鬍子等等，⁸²這在本圖像中即有所體現（圖47–48）。

79 Roxann Prazniak, "Siena on the Silk Roads," 202.

80 S. Maureen Burke, "The *Martyrdom of the Franciscans* by Ambrogio Lorenzetti," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65.4 (2002): 478–83.

81 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii: Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II, I, 333* (Firenze: Giunti, 1998), 88.

82 參見鄭伊看：14世紀「士兵爭奪長袍」圖像來源研究，《藝術設計研究》2013年3期，頁95–101；以及作者的未刊稿：「從東方昇起的天使」——在「蒙古和平」語境下看阿西西聖方濟各教堂圖像背後的東西方文化交流。



圖 47 方濟各會士的殉教 細節—— 殉教者與柱子

圖 48 方濟各會士的殉教 細節—— 探身的蒙古人



圖 49 拉施德丁《史集》大不里士抄本插圖—— 處決賈拉丁·菲魯茲沙赫 1314 年

但其中異乎尋常的自然主義，仍然是洛倫采蒂獨有的特色。一個基本的事實：如果沒有真人在眼前，像圖 46 中那樣的蒙古人是絕無可能畫出的。⁸³ 基於同樣的理由，奧托·帕赫特將好政府的寓言中的鄉村景象，稱為「現代藝術中的第一幅風景肖像」，極言其對景寫生的性質。從圖 48 中的其他細節，如那個時代典型的半袖蒙古服；半袖外緣的類似八思巴字的裝飾，均非出於觀察而不得。

但比較起來，構成洛倫采蒂特色的更重要的因素，卻在於他對既定構圖或圖式的敏感和善於吸收。蒲樂安注意到在洛倫采蒂的方濟各會士的殉教，與拉施德丁（Rashīd al-Dīn Ṭabīb, 1247–1318）的《史集》（*Jāmi‘ al-tavārīkh*, 1314）大不里士抄本中的插畫處決賈拉拉丁·菲魯茲沙赫（*The Execution of Jalāl al-Dīn Fīrūzshāh*, 圖 49）之間有著「一系列激動人心的視覺相似性」。⁸⁴ 例如，劊子手全都舉刀砍頭；有人探出半個身子好奇地窺探處決；被處決者都被反綁著跪在地上，身體微微前傾；在他們身後都有一根做標識的直柱；人物之間都憑藉眼神和姿態彼此交流；坐在寶座上的君王，一樣露出了詫異與嫌惡的表情……⁸⁵ 還可以補充的細節是帽子上紅色的翻沿、右衽袍服的半袖與裡衣的組合等等。這些構圖層面的相似性，決定了洛倫采蒂的畫較之於喬托更接近於《史集》的插圖。種種跡象表明，在錫耶納和大不里士以及意大利和波斯（伊利汗國）之間，確實存在著循環往復的文化交流。⁸⁶ 儘管在上述問題上，蒲樂安保守地承認「尚缺乏文獻證據」來證實這種聯繫，但這種說辭本身，僅僅證明了以文獻為圭臬的歷史學家難以自棄的偏見

83 學者一般指出蒙古人在意大利的事實有：（1）1300 年羅馬教會千年大慶（*the Jubilee of 1300*）時，曾有一隊來自中國的蒙古基督徒前來朝聖；（2）當時在地中海地區和意大利盛行奴隸貿易，涉及很多蒙古奴隸。這都給安布羅喬如實刻畫蒙古人提供了條件。參見 Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures*, 58; Iris Origo, “The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries,” *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 30.3 (1955): 321–66; Leonardo Olschki, “Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance,” *The Art Bulletin* 26.2 (1944): 95–106.

84 Roxann Prazniak, “Siena on the Silk Roads,” 204.

85 同上注，頁 206–207。

86 同上注，頁 189。

而已——事實上，圖像本身已經為之提供了足夠的證據，因為這些證據一直以自己的方式在說話。換言之，如果沒有親眼見過蒙古人，洛倫采蒂絕無可能臆造出如此生動的蒙古人形象；與之同理，如果沒有《史集》的構圖以某種形式出現在眼前，洛氏同樣無法炮製出如出一轍的構圖。這一點，我們已經在上文屢次申述過了。

向自然和圖像同時師法，這極好地詮釋了何謂洛倫采蒂的「智慧」。

七、蠕蟲的秘密

帶著以上討論的啟示和收穫，我們再次返回錫耶納公共宮的九人廳，以新的眼光審視「好政府的寓言」中的圖像，重新處理前文中未遑解答的問題：那東牆上九位舞者身上奇怪的紋樣，究竟意味著甚麼？那些蠕蟲和飛蛾，究竟蘊含著洛倫采蒂怎樣的「智慧」？它們是否真的如斯金納所說，是沮喪和悲傷的象徵，是城邦集體情緒的破壞者？



圖 50 舞蹈 人物佈局分析圖



圖 51 舞蹈 細節——蠕蟲



圖 52 舞蹈 細節——飛蛾

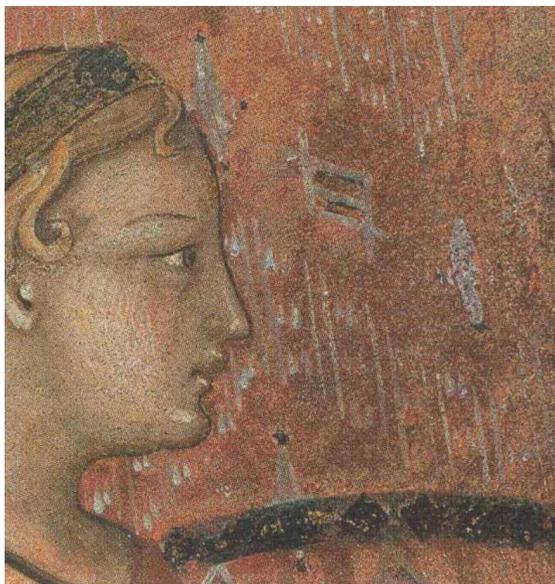


圖 53 舞蹈 細節——蟲繭

從舞者隊列的順序來看，有蠕蟲和飛蛾圖案者分別佔據其中的第一和第六位元，在九人隊列中並不特殊；但從視覺上看，它們確實位居中心，是其中最不被遮擋、最引人注目的形象。仔細觀察可知，蠕蟲圖案與飛蛾圖案之間緊密相連：它們身上都有紅色的橫向條紋，條紋數量基本上等於十條（圖 51-52），這讓我們意識到，它們與其說是兩種不同的生物（如斯金納所認為），毋寧是同一種生物的兩種不同的狀態。那些沒有腳的「飛蛾」嚴格意義上並不是

飛蛾，而是前面的那些蠕蟲長出了四葉翅膀而已。根據這番洞見，我們再來觀察蠕蟲圖案者身後的那位舞者的背影，上面的圖案乍看似乎是些抽象的紋樣，但其實不然：那位居中央並與菱形圖案相間而行的呈兩頭尖、中間鼓起的形狀，明明白白是一個繭型圖案（圖 53）。⁸⁷ 我們甚至能從這個繭型圖案上，看到原先蠕蟲形狀的暗示（兩端有收縮的黑點，一端黑點上有紅頭）。從蠕蟲、蟲繭再到飛蛾——把三個圖案聯繫起來，展現的恰恰是昆蟲生命形態的完整過程；而繭型圖案所提供的正是這一生命過程的第二個階段——過渡的階段。在這方面，斯金納顯然是看走眼了；他因為未能辨識出其中一個重要圖像的信息，也不關注圖像中其他細節的作用，只是用既定的觀念代替了觀察，致使他的闡釋儘管顯得言之鑿鑿，卻與圖像自身的邏輯背道而馳。

那麼，九人舞蹈行列究竟代表甚麼？馬克斯·塞德爾（Max Seidel）最早指出，舞者排成的蛇形線（S）是錫耶納（Siena）城邦的象徵；⁸⁸ 蒲樂安在此基礎上釋為當時神學中上帝的本性「無限」（infinity）的化身，意味著「平衡和更新」；⁸⁹ 而簡·坎佩爾（C. Jean Campell）則看作是「用舞蹈的循環往復來隱喻自然的生成過程」，從而是「現實」的一道「詩意的面紗」。⁹⁰ 本文不擬在此做過多的討論，只想從圖像自身的邏輯出發，指出個人的一點觀察。即，表面上看起來，從隊列起始的第一人（著蠕蟲圖案舞者）到最後一人（打響板者旁邊的紅衣舞者），舞蹈行列顯示的是一個時間過程；就此而言，穿蠕蟲服者是第一人；穿蟲繭服者是第五人；穿飛蛾服者是第六人。三者 in 舞隊中所佔據的位置（一、五、六），似乎看不出有任何的微言大義。但若我們從畫面呈現的空間關係著眼，即會發現，

87 坎佩爾最早提到了這一點，但具體觀察和分析全出自筆者個人。參見 C. Jean Campell, "The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace," *The Art Bulletin* 83.2 (2001): 247.

88 Max Seidel, "'Vanagloria': Studies on the Iconography of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in the Sala della Pace," 308.

89 Roxann Prazniak, "Siena on the Silk Roads," 196-97.

90 C. Jean Campell, "The City's New Clothes," 248-49.

舞隊的九人恰好根據其所在的空間位置，構成了三種組合：第一種是由右面的三位舞者構成的一個三角形，第二種是由左面的三位舞者構成的另一個三角形，位居中間的舞者也構成一個三角形；他們恰恰是最引人注目的三位舞者，也只有他們是身穿生命圖案服飾的舞者（圖 50）。三個三角形構成了左中右的空間關係；而中央的三角形佔據著核心的位置。再仔細觀察，組成中央三角形的三位舞者還具有空間的指示作用：第一位舞者（穿蠕蟲服者，編號第一）指示著右面三位舞者的三角形，代表生命的第一階段；第二位舞者（穿蟲繭服者，編號第五）指示著中央的三角形，代表生命的第二階段；第三位舞者（穿飛蛾服者，編號第六），代表生命的第三階段。就此而言，這裡的關鍵字其實不是「九」，而是「三」；「九」是「三」的倍數，其實也是「三」。

「三」在基督教語境中，首先也必然意味著「三位一體」（Trinity）。就中央三角形而言，這裡的「三位一體」是蠕蟲、蟲繭和飛蛾的同時並存，即生命的「三位一體」。那麼，兩者之間真有關係？在圖像表現中，蠕蟲的姿勢顯得放肆和凶蠻，似乎與暴虐的聖父相似；蟲繭則含蓄和靜止，也類似於聖子的「道成肉身」；而長著翅膀的飛蛾，亦可與作為鴿子的聖靈相彷彿。筆者曾經在一項有關阿西西聖方濟各教堂的研究中，揭示了教堂上堂的圖像配置隱含著與之非常相似的「三位一體」，即：北牆的第一幅是創世的上帝形象；南牆第一幅是聖母領報即道成肉身或聖子的意象；東牆正在下降的鴿子與聖方濟各雙手合十跪地祈禱相組合，是聖靈的形象；圖像程式從北牆到南牆再到東牆的發展，意味著從舊約的聖父時代向新約的聖子時代，最後向第三個也是最後一個時代——聖靈時代——過渡；而第三個時代的標誌，即聖靈向聖方濟各的降臨，以及方濟各會所承擔的特殊使命。⁹¹ 將「三位一體」歷史化並與「三個時代」相結合，肇始於十二世紀著名預言家約阿希姆（Joachim

91 李軍：《歷史與空間——瓦薩里藝術史模式之來源與中世紀晚期至文藝復興教堂的一種空間布局》，收入中山大學藝術史研究中心編：《藝術史研究》第九輯（廣東：中山大學出版社，2007年），頁345-418；後收入《穿越理論與歷史——李軍自選集》。

of Fiore, 約 1135–1202) 的思想；但在十三至十四世紀，它已經變成了方濟各會尤其是其中的屬靈派的一項重要思想傳統。前面已經說過，洛倫采蒂在九人廳繪製壁畫期間（1338–1339），也在錫耶納方濟各會堂繪製系列壁畫（包括現存的 聖路易 和 殉教 ），從某種意義上說，這一期間他其實一直與方濟各會屬靈派的主題相始終；更何況，他的兄長皮埃特羅曾長期在阿西西方濟各教堂下堂從事壁畫繪製（尤其在 1325 年），該教堂的圖像程式對洛倫采蒂來說絕不是秘密。蒲樂安提到，「1330 年代末至 1340 初」，也就是洛氏作畫期間，正值「融合了屬靈派和新摩尼教的異端活躍之時」；而不久之前，甚至連錫耶納九人執政官之一的 Baroccino Barocci（1308–1311 年在任）也持異端立場，並被宗教裁判所判處火刑；⁹² 而被洛倫采蒂畫入筆下的方濟各會殉教者，也都是極端的屬靈派。因而在九人廳的壁畫中，洛倫采蒂畫上了受到屬靈派思想浸染的圖像並非沒有可能。九人舞者圖像組成的相互交錯的三組人員，也讓人想起約阿希姆著名的 三位一體圖（*Tetragrammaton-Trinity diagram*）的圖像形式。其具體程式可以解讀為：第一位舞者（穿蠕蟲服者）開啟第一時代（聖父時代）；第五位舞者（穿蟲繭服者）開啟第二時代（聖子時代）；而第六位舞者（穿飛蛾服者）正欲通過第三組舞者手搭的一座「橋樑」，恰好意味著第二時代的結束和第三時代的即將開啟。而即將開啟的第三時代，是一個理想的世界和黃金時代，按照約阿希姆的經典表述，「將不再有痛苦和呻吟。與之相反，統治世界的將是休憩，寧靜和無所不在的和平」。⁹³ 不錯，最後的關鍵字正是「和平」。

當然，對於「學養有素的畫家」洛倫采蒂而言，仍然有一個屬於圖像的問題沒有解決。即，他為甚麼要採取蠕蟲、蟲繭和飛蛾的圖案？這些圖像又有甚麼來源？既然他在其他圖像（包括前文討論過的鄉村風景畫）中，強烈地顯示了師法自然和圖像傳統、巧於因借的「智慧」，那麼在同一個牆面的其他部分，這種邏輯難道不會同時發揮作用？

92 Roxann Prazniak, "Siena on the Silk Roads," 214.

93 Jean Delumeau, *Une histoire du paradis: le Jardin des délices* (Paris: Fayard, 1995), 48.

八、何以是絲綢？

關於舞者所穿衣服的質地，學者們的態度不是漠不關心，就是輕率判定它們是絲綢。⁹⁴

但為甚麼是絲綢？

從舞者圖像的細部，可以清晰看出，每位舞者衣服的袖口或者下擺都綴有流蘇，這樣的質地表明：它們不一定是絲綢，更可能是羊毛類織物。

但實際上，不管是不是絲綢，它們確乎表述了絲綢的主題，其理由我們將下面出示。

首先讓我們嘗試去發現洛倫采蒂表述中一個明顯的「觀察」錯誤，即：他筆下的蠕蟲和近似蜻蜓的飛蛾在生物學意義上並非一類；也就是說，他筆下的「蠕蟲」羽化後變成的「飛蛾」要遠為肥碩，形態與「蠕蟲」毫不相像；而「蜻蜓」的幼蟲則生活在水中，與其羽化後的成蟲較為相似，俗稱水蠶，有六隻腳和較硬的外殼。換句話說，洛倫采蒂的蠕蟲和蜻蜓狀的飛蛾並非出自觀察，而是緣於概念或者圖式。就概念而言，三種形態呈現的一致性可以為證；從舞蹈隊列構思的複雜精妙也可以說明，其背後隱藏的觀念，絕非斯金納所欲防範對抗之負面情緒或惡，而是帶有正面意義的、類似於「過渡儀式」(rite of passage) 所欲達成的昇華與完滿。而就圖式而言，問題是，在當時的歐洲又到哪裡去尋找一種關於昆蟲的圖式，既可以滿足上述「過渡儀式」的昇華要求，又可以賦予洛倫采蒂以決定性的靈感？

這兩種條件真的存在，而且就在洛倫采蒂所在的錫耶納，就在九人廳裡頭。

前面詳細論證了九人廳中東牆鄉村部分的圖像，對於樓璫 耕織

94 前者如斯金納和費爾森－亨寧；後者如坎佩爾、蒲樂安和派崔克·布瓊 (Patrick Boucheron)。分別見 Quentin Skinner, "Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo Frescoes*," 1–28; Uta Feldges-Henning, "The Pictorial Programme of the Sala della Pace," 145–62; C. Jean Campell, "The City's New Clothes," 246; Roxann Prazniak, "Siena on the Silk Roads," 197; Patrick Boucheron, *Conjurer la peur: Sienne, 1338* (Paris: Seuil, 2013), 229.

圖中耕圖部分的圖式從局部到整體的借鑒、挪用與改造，事實上一直遺漏了對耕織圖中織圖部分的考察；當現在把眼光轉向這一領域時，就會驚奇地發現織圖部分的二十四個場面，從浴蠶開始到最後一張表現素絲的完成，正好描述了絲綢生產的全過程；其中養蠶、結繭、化蛾、產卵，再到繅絲和紡織的圖像序列，都得到了歷歷分明的描繪（圖54-59）。如果說洛倫采蒂受到樓璣耕圖圖式的影響是真確無誤，那麼，受到織圖的影響也是題中應有之意。但在這裡，洛倫采蒂應該說採取了與鄉村風景部分不同的圖像策略；與前者經常作近乎鏡像的挪用相比，這部分採取了遺貌取神、不及其餘的方式。仔細觀察，圖55中的蠶，也像洛倫采蒂的蠕蟲那樣雄壯碩大，作探身蠕動狀；但它們的身體是白色，而洛氏的「蠕蟲」（實質是蠶）則黑紅相間。圖56中的蠶繭較圓潤，洛氏的則顯尖長。差別最大的是蠶蛾，圖57中的蠶蛾是真實的蠶蛾，體態肥碩；而在洛氏手中蠶蛾變成了「蜻蜓」。該如何解釋此處出現的差異？



圖 54 程榮本場景——浴蠶

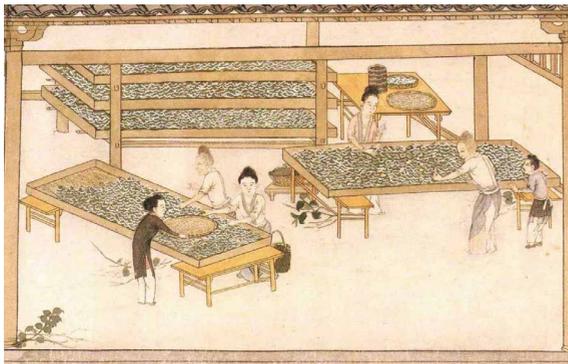


圖 55 程榮本場景——捉績



圖 56 程榮本場景——下簇



圖 57 程榮本場景——蠶蛾

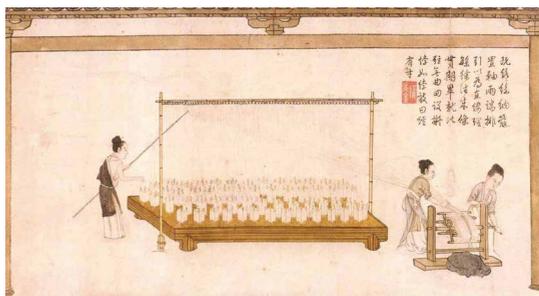


圖 58 程榮本場景——經



圖 59 程榮本場景——剪帛

我們相信，絲綢和絲綢生產同樣是洛倫采蒂在舞者系列圖像中所欲表達的主題之一。但這種表達要受到幾項條件的限制。第一，洛氏自己似乎不熟悉與蠶桑相關的絲綢生產的程式和過程，錫耶納也不生產絲綢，故他對於 耕圖 的模仿無法做到與鄉村風景中那般鏡像化的程度；⁹⁵ 第二，洛倫采蒂自己的主要目的，是借用從 織圖 擷取的重要形式因素，為他那帶有異端色彩、深具危險性的思想（關於「三個時代」和方濟各會使命的歷史思辨），穿上了一件無害的、帶有異國情調的外衣，故也不需要亦步亦趨地模仿；第三，正如前文所述，作為類型的 耕織圖 本身亦蘊含著的以農耕和世俗生活為本建構一個理想世界的烏托邦情調，這種中國式的理想隨著蒙元世界帝國的擴展而發皇張大，隨著 耕織圖 本身的流播而影響深遠，而絲綢，便成為伴隨這種理想的主要的物質和精神載體。

95 克勞迪奧·扎尼爾 (Claudio Zanier) 在一項有趣的研究中指出，儘管歐洲在十世紀以後即已懂得養蠶，但十五世紀以前幾乎沒有任何文獻談到養蠶與絲綢生產的關係。他把原因歸結為性別，即當時養蠶和生產絲綢均由婦女負責，局限在家庭內部並具有排他性，不宜引起以男性撰述為主體的文獻的關注。參見 Claudio Zanier, "Odoric's time and the Silk," in *Odoric of Pordenone from the Banks of Noncello River to the Dragon Throne* (Pordenone: Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, 2004), 90-104。但本文的研究證明存在著例外，即洛倫采蒂以圖像方式記錄了養蠶與製絲的關係。鑒於同時代的圖像（如一幅西班牙細密畫）因畫者無緣得見真蠶，只能把它們畫成像綿羊被圈養在欄中的形象，而洛倫采蒂之所以做到跨時代的突破，唯一合理的解釋即在於他看到了來自中國的 耕織圖 。

從古代以來，產自「賽里斯國」(Serica，即中國)的所謂「賽里斯織物」(*Sericum*，即絲綢)，一直是西方世界最夢寐以求的稀缺資源；由於對其生產方式一無所知，西方人不惜為之編造了奇異的出身，認為來自賽里斯人的「羊毛樹」，是他們「向樹木噴水而沖刷下樹葉上的白色絨毛」，再經他們的妻眷「紡線和織布」而成。⁹⁶ 這種神奇的產品自然而然擁有了兩種屬性：第一，極其昂貴和奢侈；老蒲林尼(Pliny l'Ancien, 23-79)曾經哀歎，因為絲綢、珍珠等奢侈品，「我國每年至少有一億枚羅馬銀幣，被印度、賽里斯國以及阿拉伯半島奪走。」⁹⁷ 第二，質地殊勝和舒適；羅馬作家這方面的評論多少帶一點兒道德譴責的意味，如老蒲林尼說：「由於在遙遠的地區有人完成了如此複雜的勞動，羅馬的貴婦人才能夠穿上透明的衣衫而出現於大庭廣眾之中」；⁹⁸ 另一位羅馬作家梭林(Solin, 3世紀中葉)則說：「追求豪華的情緒首先使我們的女性，現在甚至包括男性都使用這種織物，與其說用它來蔽體不如說是為了賣弄體姿。」⁹⁹ 前者極言絲綢之物質價值；後者則將絲綢柔順、隨體、宜人和透明的物質屬性，昇華為一種肯定人類世俗生活的精神價值，即舒適、自由自在和呈現人體之美。

十三世紀以降，絲綢伴隨著蒙元帝國的擴張而在歐洲復興。這一時期歐洲的絲綢大多來自蒙元帝國治內的遠東和中亞，以及深受東方影響的伊斯蘭世界(包括歐洲的西班牙和西西里)；並在伊斯蘭世界的影響之下，歐洲開始了仿製生產絲綢的歷程(從穆斯林西班牙經西西里再到盧卡和威尼斯)。這一時期最為昂貴的絲綢，莫過於所謂的「*Panni Tartarici*」或「*Drappi Tartari*」(韃靼絲綢或韃靼袍)——前者出現在十三世紀末羅馬教會的寶藏清單中，後者則被但丁(Dante Alighieri, 約1265-約1321)和薄伽丘(Giovanni Boccaccio, 1313-

96 戈岱司(George Cœdès)編，耿昇譯：《希臘拉丁作家遠東古文獻輯錄》(北京：中華書局，1987年)，頁10。

97 同上注，頁12。

98 同上注，頁10。

99 同上注，頁64。

1375) 等文人津津樂道；¹⁰⁰ 此物來自蒙元帝國（包括伊利汗國）與教廷之間的外交贈禮，實即中文文獻中常提到的「納石失」（織金錦，一種以金線織花的絲綢）。¹⁰¹ 這種絲綢用料華貴、做工複雜，蒙元帝室設置專局經營，主要用於帝室宗親自用或頒賜百官和外番。¹⁰² 歐亞大陸對於這種織物趨之若鶩，但一貨難求，地位之崇高直可做通貨使用。我們從那個時期流行於商圈的《通商指南》即可了解，當時通商的主要目的地為中國（Gattaio/Cathay，即「契丹」），¹⁰³ 其作者即佛羅倫斯人裴哥羅蒂，全書前八章描述如何前往中國的旅程，終點即元大都（Gamalecco，突厥語稱 Khanbaliq，即汗八里，今北京），而旅途中最昂貴的貨物即絲綢，尤其是「各種種類的納石失」（*nacchetti d'ogni ragione*），跟其他商品動輒成百上千件出售相比，其買賣單位只以一件來計算。¹⁰⁴

但在歐洲，這些價值連城的絲綢首先被用於宗教場合。現存實物之一是保存於佩魯賈聖多明我教堂的所謂「教皇本篤十一世法衣」（the *paramentum* of Pope Benedict XI），而其圖像表現最早可見於錫耶納畫家的筆下，如西蒙內·馬提尼最富盛名的 聖母領報（*The Annunciation with St. Margaret and St. Ansanus*，圖 60），出現於向聖母報喜的大天使加百列所穿的衣袍——這種被西方學者稱作「碎花紋」（tiny floral pattern）的圖案，經筆者的仔細辨認，實出自中國和伊利汗國（波斯）以蓮花為主紋的花葉組合（圖 61）。

100 但丁《神曲·地獄篇》第十七歌，十七節及薄伽丘注。參見 Giovanni Boccaccio, *Il Comento di Giovanni Boccacci sopra la Commedia di Dante Alighieri* (Firenze: n.p., 1731), 331。

101 Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza*, 35; Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures*, 18; 尚剛：納石失在中國，《古物新知》（北京：三聯書店，2012年），頁 104–131。按納石失並非中國出口歐洲絲綢的全部，除了成品絲綢之外，另外一種銷往歐洲的大宗商品是生絲原料。

102 尚剛：納石失在中國，《古物新知》，頁 121。

103 Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, 21–23。

104 意大利原文為「*A Pezza si vendono: Velluti di seta e cammuca, e maramati, e drappi d'oro d'ogni ragione, e nacchetti d'ogni ragione, e nacchi d'ogni ragione, e similmente drappi d'oro, e di seta salvo zendadi*」，意謂「按件出售的商品有：絲絨、錦緞（*cammucca*，即英語中的 *damask*）、*maramati*、各種金線絲綢、各種種類的納石失和全布絹衣服（*nacchi*），以及薄紗以外的絲織物和加金織物。」見 Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, 36。



圖 60 西蒙內·馬提尼 聖母領報
約 1333 年 佛羅倫斯烏菲奇美術館



圖 61 聖母領報 大天使加百列衣袍上的紋樣

在十四世紀晚期博洛尼亞的多明我會教堂的 聖母子 像中，也可看到聖母的藍色外衣上同樣出現金色蓮花圖案，這種圖案正是在蒙元時期歐亞大陸從東方向西方傳播的圖像之一。這種紋飾一直到十五世紀仍普遍見於意大利絲綢圖案之中，直至其源出佛教文化的異質性，被更符合基督教教義的石榴紋（鮮紅的液汁象徵基督的流血犧牲）所吸收，成為佛羅倫斯絲綢的基礎紋樣為止。我們恰好可以在圖 62 的聖母衣袍中，看到紅底絲綢上的金色蓮花，向藍底絲綢上金色石榴紋過渡的痕跡。而在洛倫采蒂 好政府的寓言 中，北牆圖像那位令人生畏的老者身上，一系列似乎從未引起學者關注的蓮花圖案（圖 63），則向我們展示了一個較早階段的蓮花樣態。

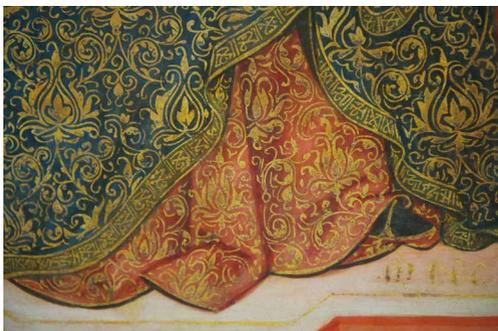


圖 62 聖母子 聖母衣袍細節——蓮花紋與石榴
1378/1380 年 意大利博洛尼亞國立美術館藏



圖 63 北牆 好政府的寓言 老者衣袍細節——蓮花

另一類被用於宗教用途的是薄如蟬翼的輕紗。施坦伯格（Leo Steinberg）在一項著名研究中發現，大約從 1260 年開始，意大利繪畫中關於聖子的表現，出現了一個引人注目的變化，即他身上的衣飾從原先嚴密裹卷的狀態，開始變得半撩分卷，然後逐漸露腿，最後質地變得越來越透明，呈現一個「漸趨暴露」的過程。¹⁰⁵ 就箇中變化的原因，施坦伯格的經典答案是歸結為這一時期基督教「道成肉身」之神學愈來愈強調上帝之人性的影響。然而對本課題而言，更重要的是關於物質文化的問題：為甚麼這一基於神學的藝術變化會與絲綢的使用相伴隨？是神學的變化導致了絲綢的使用，還是絲綢的運用本身亦促進了神學的變化？

現在，當我們再次重返九人廳時，一切將顯得與眾不同。在北牆，在「好政府的寓言」上，和平女神之所穿的，正是一身輕軟貼體、柔若無物的絲綢（圖 64）。除此之外，在東牆的「好政府的功效」中，城鄉之交的城牆上的「安全」（Secvritas）女神，也是一身素白的絲綢（圖 65）；而在西牆的「壞政府的寓言」中，「暴政」的寶座之下，還有一位身穿素絲的女神，她被繩索束縛著坐在地上（圖 66）；旁邊的榜題給出，她即北牆上坐在左側寶座上的「正義」女神——暗示在「暴政」的狀態下，「正義」得不到伸張。圖像識別和視覺經驗都強烈地告訴我們，三位女神其實不是三位，而只是一位；是同一個形象呈現的三種不同的形態。首先，她們身穿素絲，都有一頭金髮，身材與長相基本一致；其次，東西二牆的女神在一切方面都形成正反的對位：在東牆，是伸展四肢的女神騰身空中，左手捧著一個絞架，將一個強盜送上刑台，而在西牆，女神保持基本相同的姿態，但手腳均被束縛，束縛她的人牽著一根繩子，與東牆的強盜剛好形成鏡像關係；第三，只有北牆的女神保持了對上述二者的超越地位，她既不強制別人，也不被人強制，而是自己支撐著自己，呈現出輕鬆放逸的狀態和不假外求的自足。這裡，儘管每位女神旁都有榜題標誌她們的身份，但榜題的使用並不具有優

105 Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, trans. Jean-Louis Houdebine (Paris: Gallimard, 1987), 174.



圖 64 北牆 好政府的寓言 場景——和平女神

先性。事實上佔據優先性的恰恰是圖像；是圖像用自足的方式界定了自己，而不是觀念用強制的方式框定了圖像。這裡，「安全」的意義即來自圖像直言的對於敵人的強制；而被束縛的狀態則直接界定了「不公正」，也就是「暴政」；而更重要是「和平」，它與任何強制與被強制均不同，只是發自內在狀態的充足、自持和平靜——意



圖 65 東牆 好政府的功效 場景
——安全女神



圖 66 西牆 壞政府的寓言 場景
——被束縛的正義女神

味著當你進入如圖像中女神那樣的狀態時，「和平」便降臨了。而絲綢，因著它能最大限度地隨順由人、體貼入微和透明無礙，成為上述自由、寧靜、不假外求的精神境界的最佳物質表徵。

這是「和平」的三位一體；更是「絲綢」的三位一體。

與此同時，絲綢不僅把錫耶納九人廳的三個牆面有機連接在一起，更把錫耶納與外在世界連接為一個整體。

東牆風景有一個前人一直沒有關注的重要細節，那就是畫面遠處石橋上方有一座城市，榜題文字是 Talam，指現實中的城市塔拉莫內（Talamone）；這是作為內陸共和國的錫耶納為了獲得出海口而購買的港口城市，它位於錫耶納西部的第勒尼安海（Tyrrhenian Sea）沿岸，是錫耶納通向東地中海的出海口，與熱那亞、威尼斯、西西里相通，並通過北非和地中海東部的伊斯蘭國家，進而與蒙元帝國主導的整個歐亞大陸有緊密的貿易和文化來往。畫面右下方的一座紅色石橋，正好是內陸錫耶納與海外世界的連接點；而橋上有一支商隊正在行進，可看到驢身上所馱的長而窄貨物，有明顯的商號標記和井字形繩結，據當時文獻記載，這種叫 *torsello* 的繩結是專門供打包絲綢所用。¹⁰⁶ 這意味著，整個東牆畫面的敘事始於這樣一個場景：一支商隊馱著從海外進口的絲綢，向錫耶納城市的腹地進發。這一絲綢的主題從右至左穿越包括紅色石橋和紅色城門在內的

106 C. Jean Campell, "The City's New Clothes," 257.



圖 67 東牆 好政府的寓言 細節
——塔拉莫內城和橋上的商隊

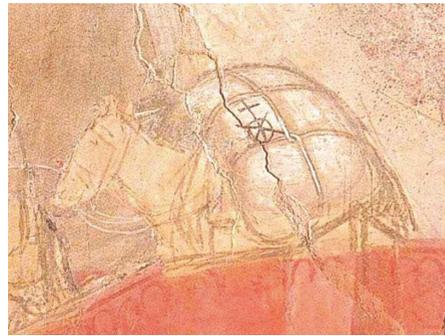


圖 68 絲包 Torsello 放大圖

兩座「橋樑」，到達城市廣場的中心；而與舞者的主題相融合，並在跨越由兩位舞者（其中一位身著紅衣）組成的第三座「橋樑」之前，達到敘事的高潮。

與九人廳毗鄰的另一個空間——立法委員的議事廳（Sala del Consiglio，後改名 Sala del Mappamondo，即「地圖廳」），洛倫采蒂的另一幅重要圖像，則給出了我們所敘述故事的真實背景。該廳中最著名的畫作是西蒙內·馬提尼繪於 1315 年的寶座上的聖母子（*Maestà*）；在該畫正對面的西牆上，是一幅他繪於 1328 年的蒙特馬希圍困戰之中的圭多里喬（*Commemoration of Guidoriccio Da Fogliano at the Siege of Montemassi*）人物像。而在後者的下方，洛倫采蒂於 1345 年畫了一幅圓形世界地圖（*Mappamundi*）；地圖本來畫在一個轉盤上，轉盤早已不存，但當時轉動留下的痕跡仍清晰可辨（圖 69）。在這幅世界地圖中，洛倫采蒂將錫耶納繪於中央，置於對面聖母的目光之下——象徵著作為保護神的聖母對錫耶納的直接庇佑。



圖 69 安布羅喬·洛倫采蒂
世界地圖 殘跡 1344 年



圖 70 朱斯托·德·梅納博埃 (Giusto de' Menabuoi) 創世 1378 年錫耶納公共宮議事廳帕多瓦洗禮堂

這幅失落了的世界地圖，可以借助十四世紀下半葉意大利帕多瓦洗禮堂 (Padua Baptistery) 的天頂壁畫中的一幅地圖，揣測其大致的形貌 (圖 70)；後者畫出了地中海世界，和歐亞非三塊大陸，其中詳細描繪出意大利、希臘、紅海、阿拉伯半島和世界其他地區。這面地圖明顯受到阿拉伯世界地圖和托勒密世界地圖的影響，較之中世紀早期的 T-O 形世界地圖 (O 代表圓形世界，O 中之 T 代表分隔歐亞非三洲的海洋江河；亞洲位於 T 字上部，歐洲和非洲分居 T 字兩側，世界的中心是耶路撒冷)，已有明顯的進步。洛倫采蒂世界地圖的具體細節，我們並不清楚，但它把錫耶納畫在地圖的正中心，代表著當時錫耶納一種獨特的世界觀。

但事實上，十三至十四世紀正值蒙元帝國開創的世界史時代，整個歐亞大陸的中心是在東方；條條道路通向的不是羅馬，而是大都。現存於法國國家圖書館的《馬可波羅遊記》十五世紀初抄本，出現了波羅兄弟從忽必烈手中接過金牌的情景 (圖 71)；畫中的金牌，可同現存內蒙古博物館的金牌實物 (圖 72) 相印證，牌面刻有八思巴文，往來使者和行人們憑藉金牌，可以在路途中暢通無阻。因此，當時的錫耶納雖然位於內陸，但已經和廣闊的世界連成一個整體。

而在我們的故事中，甚至兩幅畫的敘事本身，也相互呼應著這種貫穿歐亞大陸的聯繫。在 耕織圖 系列的最後一個場景「剪帛」(圖 73) 中，有樓璣所配的一首五言詩 (圖 74)：



圖 71 《馬可波羅遊記》抄本插畫場景——忽必烈授予波羅兄弟金牌

1400年 巴黎法國國家圖書館藏（MS Fr. 2810）

圖 72 元八思巴文聖旨金牌

內蒙古自治區考古所藏

剪帛

低眉事機杼，細意把刀尺。
 盈盈彼美人，剪剪其束帛。
 輸官給邊用，辛苦何足惜。
 大勝漢繚綾，粉浣不再著。

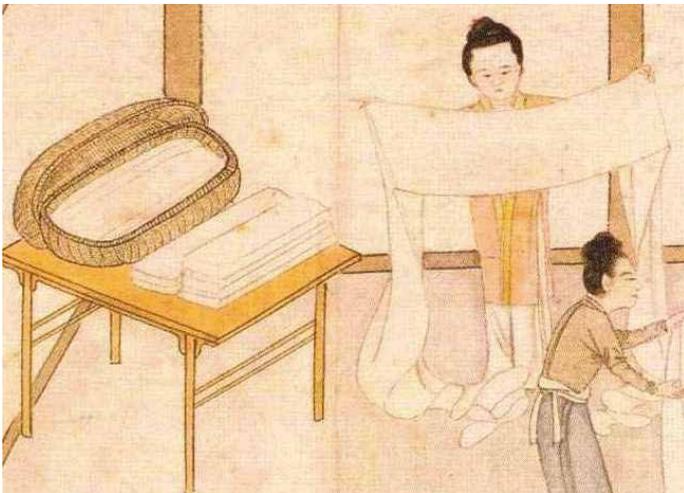


圖 73 耕織圖 程榮本場景——剪帛細節

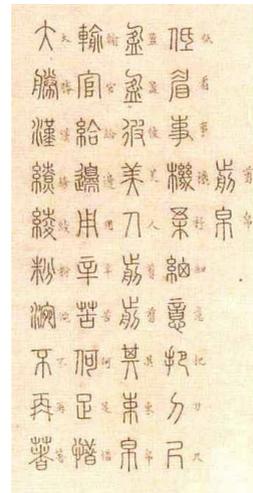


圖 74 剪帛 附詩

敘述的一方面是，織女們在辛苦大半年之後，將收穫的成果——一批批素白的絲絹——剪切成匹，再把它們收疊起來，等著放進左邊的藤筐裡；另一方面，詩中的五、六兩句交代了這些美麗絲絹的用

處和送往的目的地：「輸官給邊用，辛苦何足惜」，也就是說，這些絲綢是作為賦稅被朝廷徵用，而朝廷則以之為貢品，運送給邊關外的異國。南宋時的邊關是北邊虎視眈眈的金，而蒙元時的邊關更在關山之外——當時的涉外貿易既可以在各蒙古汗國之間，更可以在廣闊的歐亞大陸範圍內進行，但從宋到元朝，以農桑立國的基本國策並未改變，因此，這些絲綢被用於國際貿易的角色不但不會改變，而且只會有過之而無不及。那麼，當元初的畫家程榮在臨摹和抄錄《耕織圖》至此時，他會像當年的樓璠那樣想起宋金交界處的邊關，一條風雪交加的小道，一些運送絲匹的人群嗎？他會想起另一個並非遙不可及的天涯，一座小小的山城嗎？想起他筆下那些美麗的絲綢，會用特殊的包裝，裝載到一群驢子身上，並在一個春光明媚的日子，穿過一座石橋，再穿過一道城門，最後穿在那些優雅的舞者和美麗的女神身上嗎？

一定會的。

他只是沒有想到，那條穿越歐亞、從杭州到達錫耶納的小道，今天會被叫做「絲綢之路」；他更沒有想到的是，在那些運送絲綢的可愛的大眼睛動物身上，還運載了很多其他東西，其中居然有一件他本人或弟子親手繪製的《耕織圖》。

餘論：和平女神的姿勢

在故事的末尾，我們還需要處理一個前文無暇顧及的問題。

前文談到，《好政府的寓言》系列畫從十四世紀至十八世紀都被稱為《和平與戰爭》，故根據當時人的視覺經驗，九人廳圖像佈局的中心無疑是「和平」女神。這種中心的實質並非北牆牆面的物理中心，而是透過象徵錫耶納（即「共同的善」）的老者和象徵「正義」的女神的圍合而呈現的視覺中心。以三人關係來看待圖像，即會發現這三人構成了另一種三位一體，有著從左右兩側的中心向正中央過渡的傾向；而從視覺形態看，也就是從兩側威嚴的正面形象，向中央輕鬆放逸的側坐形象的過渡。

首先補充說明一下兩側的圖式。那是以中央高大人物的正面像

和左右脅侍者構成的圖式，其原型為歐洲十二世紀肇始的「最後審判」圖式；從最早的哥特式教堂——巴黎聖德尼修道院教堂（Basilica of St Denis）——西面門楣上的浮雕「最後審判」（*Portal of the Last Judgment*）上，可以清楚看到這一圖式的早期模型。其中耶穌位於中心，兩旁圍繞著相對矮小的聖徒；門楣上的飾帶，左邊為上天堂的選民，右邊是下地獄的罪人，它們共同構成了眾星拱月式的構圖。同樣的構圖也出現於喬托為帕多瓦（Padova）的斯科洛維尼禮拜堂（Scrovegni Chapel）所畫的「最後審判」壁畫中，只不過原先在門楣上方的選民和罪人，現在被放在基督和聖徒的下方。

洛倫采蒂「共同的善」的畫面毫無疑問應用了這種「最後審判」圖式。¹⁰⁷除了我們提到過的中心構圖之外，還可以從畫面的這一細節看出：左邊是二十四位錫耶納立法委員，作為善人而與「最後審判」圖像中的選民對應；右邊可以辨認出幾個被縛的罪犯，亦可與「最後審判」中的罪人對應。錫耶納象徵者位於「和平」、「堅毅」、「謹慎」，和「寬厚」、「節制」與「正義」之間。左側的「正義」圖像組合雖然不那麼典型，基本也可以劃入一類。

那麼，北牆畫面的中心從兩側向和平女神的集中，從圖式意義上，即意味著傳統基督教「最後審判」圖式的中心地位，已被一個明顯非基督教色彩的圖式取代；該圖式呈現為一個頭戴桂冠、手拿桂枝、單手支頭、斜倚在靠墊上的女性形象，流露出一番輕鬆放逸、自在自如的氣息，與旁邊的「最後審判」圖式之莊重、緊張和極端的正面性，形成鮮明的反差。這個形象又是從哪裡來的？她又意味著甚麼？2013年，我在佛羅倫斯哈佛大學文藝復興研究中心（Villa I Tatti）時，曾與美國學者卡爾·施特雷爾克（Carl Strehlke）有過相關討論，他提醒我注意這類圖像的西方古典淵源，如古羅馬時期伊特魯里亞石棺上的斜倚形象（圖75）等；另外一個可議的來源是古典和中世紀表現憂鬱或沉思的圖像志（圖76）。然而，上述形象中的沉鬱和緊張氣質，卻與和平女神的輕鬆放逸多有不合。那麼，還有其他來源嗎？

107 斯金納稱為「一幅世俗化的「最後審判」圖像」。參見 Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti’s *Buon Governo Frescoes*,” 11。



圖 75 伊特魯里亞石棺 公元前 5 世紀
羅馬國家考古博物館藏

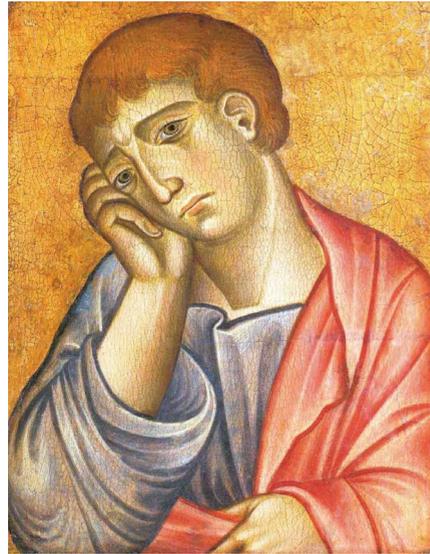


圖 76 德托·奧蘭多 (Deoato di Orlando)
聖約翰 14 世紀法蘭克福施特德爾
美術館藏

正好，在 1314 年伊利汗國大不里士的《史集》抄本中，就繪有斜倚和支肘沉思的中國皇帝形象；更有趣的地方是，他們正好也被兩個脅侍者（此處是站立）圍合在中間，這樣的構圖與好政府的寓言完全相同，無疑旨在突顯姿態放鬆的中間人物（圖 77-78）。這裡的中國皇帝和脅侍者具有明顯的中國淵源（如所戴的烏紗帽、旒冕和硬翅襖頭，人物的長相等）。¹⁰⁸ 既然洛倫采蒂有機會看到同一部書中的處決賈拉拉丁·菲魯茲沙赫畫像，並在畫作聖方濟各會士的殉教中深受其影響，那麼，他又有甚麼理由拒絕受到同書其他畫面和圖式的啟示？這些中國皇帝擺出了日常生活中的姿態，充滿了禪宗般隨遇而安、觸處皆是、擔水砍柴無非妙道的氣息，但卻沒有畫出動作所在的場景。據推測，可能是因為抄本繪畫的作者在轉抄、摹寫中國書籍或繪畫的原本時，只保留了動作而省略了場景所致。這反過來也說明了轉抄者對於這些動作的印象之深。而透過這些動作流露出放逸自如的情愫，恰是中國五代宋元時期人物畫的神韻所在（圖 79-80），這與洛氏筆下的和平女神，確實有異曲同工之妙。

108 巴茲爾·格雷 (Basil Gray) 推測它們的最初來源 (the ultimate source) 可能是一幅中國卷軸畫。見 Basil Gray, *The World History of Rashīd Al-Dīn: A Study of the Royal Asian Society Manuscript* (London: Faber and Faber, 1978), 23。



圖 77 拉施德丁《史集》大不里士抄本插圖——秦始皇



圖 78 拉施德丁《史集》大不里士抄本插圖——商王成湯



圖 79 周文矩 文苑圖 細節
10 世紀 北京故宮博物館藏



圖 80 劉貫道 消暑圖 細節 13 世紀下半葉
堪薩斯城納爾遜藝術博物館藏

不僅如此，這些動作可能還有更深的跨文化淵源。

據勞倫·阿諾德 (Lauren Arnold) 的研究，伯希和 (Paul Pelliot) 在 1922 年編纂《梵蒂岡圖書館所藏漢籍目錄》時錄入一部《大方廣佛華嚴經》抄本 (圖 81)，抄寫年代為 1346 年 (伯氏原定 1336 年)；阿諾德認為，它即當時作為元廷贈與教廷的禮物，而被梵蒂岡圖書館收藏。¹⁰⁹ 扉頁上用藍底金色圖案表現佛傳故事，包括出胎、逾城、在宮中、出家 and 入涅槃等場景；其中的入涅槃圖像，經放大即可看到，上面的佛陀正是呈現為躺在床榻上、用手枕頭的形像 (圖 82)。佛經中解釋「涅槃」即「得大自在」、「得大解脫」；換言之，在佛教文化中，「涅槃」不是生命的終結，而是生命獲得了最終的自由和解放。這個例子可以證明一個事實，即此類直接來自中國的圖式，連同其終極肯定生命的觀念，伴隨著其他經中亞和西亞中轉的類似模式，已經進入十四世紀的意大利。¹¹⁰



圖 81 《妙法蓮華經》扉頁插圖——佛傳
1346 年 梵蒂岡宗座圖書館藏

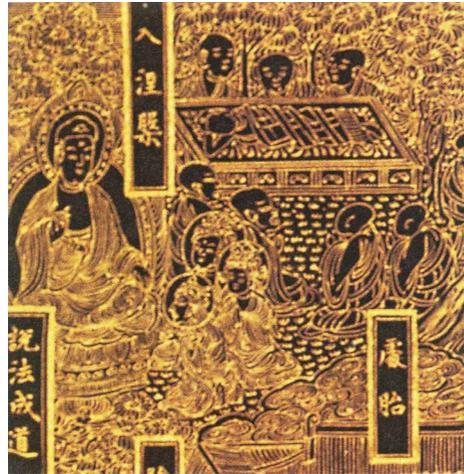


圖 82 佛傳 場景——入涅槃細節

109 Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures*, 28–29；另參見伯希和編，高田時雄 (Takata Tokio) 校訂及補編，郭可譯：《梵蒂岡圖書館所藏漢籍目錄》(北京：中華書局，2006 年)，頁 18–19。這一金字藍底抄本的抄寫者名梁完者 (Liang Öljäi)，抄寫年代是元順帝至正五年臘月，即 1346 年初。從名字「完者」看，抄寫者可能是一個蒙古人，也可能是一個取了蒙古名字的漢人。

110 另一個文獻的證據是 1314 年梵蒂岡教廷藏品目錄上，直接有「韃靼紙卷一份」(item unumpapirum tartaricorum) 的記載。這份來自中國的「紙卷」究竟指甚麼？阿諾德認為寶庫中不會收藏一份平平無奇的文檔，所以只能是手繪卷軸，大概作於南宋末或元初。見 Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures*, 37。

綜上所述，我們不能就和平女神的姿勢問題，得出任何一個單一來源的答案。顯然，她的形貌是本地（意大利）的；她的光腳和半裸體，手持的桂葉和頭戴的桂冠，都是古代（希臘、羅馬）的；她斜倚支頤的體態有可能來自古代，更可能源出東方；而她所穿的絲綢則明顯是東方的，更可能是中國的；尤其重要的是，她所流露出來的整體精神氣質，那種與絲綢相得益彰的輕鬆放逸和自由自在，是西方從未出現過，卻與伊利汗國抄本繪畫中的中國皇帝，最終與中國的「消夏圖」、「涅槃圖」中流露出來的精神境界高度一致……因此，和平女神的姿態本身即多種文化因素複合的產物。

最後，這種文化複合的過程亦可用以概括九人廳的整體圖像佈局。其中北牆上正襟危坐的老者和女神、東牆中百業興盛的景象，確乎是古希臘羅馬的政治理念（「共同的善」和「正義」），以及從古代迄至中世紀的技藝觀念（「手工七藝」）之體現；北牆上「最後審判」圖式則是典型基督教的。這一模式亦可擴展到理解東西二牆上猶如天堂與地獄般截然對立的圖像佈局。但耐人尋味的地方在於，有別於通常的「最後審判」模式，圖像佈局在東西牆面上恰好形成與傳統佈局的顛倒與背反；即如今是空間方位的東方佔據了「最後審判」模式中代表選民的左，空間方位的西方佔據了原先代表罪人位置的右。與這種顛倒相呼應的是圖像形態上東方圖式在東牆上面的殊勝表達，也就是中國「耕織圖」中「耕」和「織」的圖式與東牆鄉村和城市圖像的深刻對位。而絲綢和絲綢之路，則成為這一從東向西的文化旅程的物質載體；與之同時，同一條道路亦可成為中國式觀念東風西漸的通衢大道。所謂「好政府的寓言」，難道不正是「耕織圖」所依據的中國古典觀念——《尚書》中所謂的「善政」——之東風，在歐亞大陸西陲的強勁迴響嗎？就此而言，九人廳中，和平女神作為中心而取代「最後審判」模式的過程，絕非單純的西方古典異教文化的復興，而是包括西方、東方和本地的文化因素，尤其是以「耕織圖」為代表的世俗中國文化理想的一次「再生」(renaître)，一次跨文化的文藝復興 (a transcultural Renaissance)。

Transcultural Renaissance along the Silk Road: A Re-examination of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes *The Allegory of Good and Bad Government* and Lou Shu's *Pictures of Tilling and Weaving*

LI Jun

School of Humanities, China Central Academy of Fine Arts

This paper questions Western methodology of studying Renaissance art and reveals two of its deeply rooted biases. First, such methodology over-emphasizes the political meaning of an image and ignores its logic of self-representation; second, it insists on Eurocentrism and interprets the Renaissance as a revival of Western classicism. Based on the above critique, this paper examines *The Allegory of Good and Bad Government*, one of the major frescoes by Ambrogio Lorenzetti of the Siena School in Italy, from a new perspective. It demonstrates how the details and composition of this work relate to those seen in the Yuan facsimile of *Pictures of Tilling and Weaving* (*Gengzhi tu* 耕織圖) by Lou Shu, a painter in Southern Song China. Through a detailed analysis of images, particularly those related to the complicated practice of silk production, trade, and graphic representations, this paper restores both works under a broad Eurasian context during the Mongol-Yuan period. It also tells an unknown story of multicultural participation in a transcultural Renaissance along the Silk Road.

Keywords: Ambrogio Lorenzetti, the *Allegory of Good and Bad Government*, *Pictures of Tilling and Weaving*, the Silk Road, Renaissance, transcultural exchanges