

水墨研究

9

中国画研究院 主编
民族出版社 出版



以水墨的方式传播民族文化 / 以水墨的视角关注社会变革 / 以水墨的作为答谢社会关爱

水墨研究

图书在版编目(CIP)数据

水墨研究丛书.9/ 中国画研究院主编. —北京: 民族出版社, 2004.6
ISBN 7-105-06385-8

I . 水... II . 中... III . 水墨画—艺术评论—中国—文集 IV . J212.05-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 059627 号

民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)
北京雅昌彩色印刷有限公司印刷
各地新华书店经销

2004 年 6 月 第 1 版 2004 年 6 月北京第 1 次印刷

开本: 787×1092 毫米 1/16 印张: 8 字数: 100 千字
 850×1168

印数: 0001—5000 册 定价: 38.00 元

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换
(汉文编辑一室 电话: 64271909 发行部电话: 64211734)

目录 (第九辑)

水墨论坛

我所认识和理解的中国画	5
[意]巴德妮 (Paola Paderni) / 严欧译并注	

中国画:猫眼中的世界	6
[美]陈布瑞 (Brecken Chinn Swartz) / 严欧译并注	

我对中国画的看法	7
[意]卡门·米塔·派帕 (Carmen Mita Pippa) / 严欧译并注	

中国画现状一瞥	7
[美]美拉尔夫·詹宁斯 (Ralph Jennings) / 严欧译	

中国画与中国文化	8
[加拿大]莎拉·柯尔尼 (Sara Kearney) / 严欧译	

中国画蕴藏的含义	9
[美]比利·威尔曼 (Dr. Billy O. Wireman) / 严欧译并注	

古代欧洲艺术之东渐	10
[日]关卫 / 熊得山译	

西方现代绘画与东方传统	14
[美]多尔·阿什顿	

文化间的对话与艺术创新:以滕白也和马克·托比为例	20
祁大卫 (David Clarke) / 冯华年译	

有无之间	27
——中国画用笔散探 梅墨生	

水墨视点

聚焦西部·宁夏行	30
——中国画家宁夏采风活动记 魏广君	

“聚焦西部·宁夏行——中国画家宁夏采风”速写选	32
梁占岩等	

土耳其写生作品选	39
于文江等	

回望与无限	40
——访中国画研究院美术馆副馆长陈凤新 陈凤新	

《回望——中国当代画家系列展·人物篇作品展》作品选	41
刘大为等	

“北京风韵系列作品展·故城寻梦”在中国美术馆开幕	冬青	44
--------------------------	----	----

《北京风韵系列作品展·故城寻梦》作品选	王明明等	44
---------------------	------	----

坚持推进现代中国画教学思维——中央民族大学美术学院花鸟画研究生课程班结业展后记	李魁正	48
---	-----	----

“中央民族大学美术学院 2002 级中国画研究生课程班结业汇报展”开展	米娜等	49
-------------------------------------	-----	----

写在中央美院 2004 届研究生课程班速写作品前面的话	李少文	50
-----------------------------	-----	----

中央美院 2004 届研究生课程班速写作品选	王锦琪	50
------------------------	-----	----

水墨记忆

自述	黄 胄	54
----	-----	----

水墨人物

找回传统艺术的精神——我对中国画发展的看法	程大利	60
-----------------------	-----	----

亲契自然 传达生命	郎绍君	68
-----------	-----	----

德才供养 升华性灵——谈沈学仁先生的中国画艺术	郭晓川	76
-------------------------	-----	----

刘斯奋古代人物画的再认识	莫各伯	84
--------------	-----	----

迹象学:面向未来的课题	钟孺乾	90
-------------	-----	----

陈鹏大写意花鸟画解读	兆 晖	96
------------	-----	----

幽 之 魅——于水人物画漫评	梅墨生	102
----------------	-----	-----

朱红的画	尤绍曾	108
------	-----	-----

水墨的彷徨	靳卫红	114
-------	-----	-----

水墨新作

周京新等	118
------	-----

水墨资讯

目 录 (第九辑)

水墨论坛

我所认识和理解的中国画	5
[意]巴德妮 (Paola Paderni) / 严欧译并注	

中国画:猫眼中的世界	6
[美]陈布瑞 (Brecken Chinn Swartz) / 严欧译并注	

我对中国画的看法	7
[意]卡门·米塔·派帕 (Carmen Mita Pippa) / 严欧译并注	

中国画现状一瞥	7
[美]美拉尔夫·詹宁斯 (Ralph Jennings) / 严欧译	

中国画与中国文化	8
[加拿大]莎拉·柯尔尼 (Sara Kearney) / 严欧译	

中国画蕴藏的含义	9
[美]比利·威尔曼 (Dr. Billy O. Wireman) / 严欧译并注	

古代欧洲艺术之东渐	10
[日]关卫 / 熊得山译	

西方现代绘画与东方传统	14
[美]多尔·阿什顿	

文化间的对话与艺术创新:以滕白也和马克·托比为例	20
祁大卫 (David Clarke) / 冯华平译	

有无之间	27
——中国画用笔散探 梅墨生	

水墨视点

聚焦西部·宁夏行	30
——中国画家宁夏采风活动记 魏广君	

“聚焦西部·宁夏行——中国画家宁夏采风”速写选	32
梁占岩等	

土耳其写生作品选	39
于文江等	

回望与无限	40
——访中国画研究院美术馆副馆长陈凤新	

《回望——中国当代画家系列展·人物篇作品展》作品选	41
刘大为等	

“北京风韵系列作品展·故城寻梦”在中国美术馆开幕	44
冬青	

《北京风韵系列作品展·故城寻梦》作品选	44
王明明等	

坚持推进现代中国画教学思维——中央民族大学美术学院花鸟画研究生课程班结业展后记	48
李魁正	

“中央民族大学美术学院 2002 级中国画研究生课程班结业汇报展”开展	49
米娜等	

写在中央美院 2004 届研究生课程班速写作品前面的话	50
李少文	

中央美院 2004 届研究生课程班速写作品选	50
王锦琪	

水墨记忆

自述	54
黄 霄	

水墨人物

找回传统艺术的精神——我对中国画发展的看法	60
程大利	

亲契自然 传达生命	68
郎绍君	

德才供养 升华性灵——谈沈学仁先生的中国画艺术	76
郭晓川	

刘斯奋古代人物画的再认识	84
莫各伯	

迹象学:面向未来的课题	90
钟孺乾	

陈鹏大写意花鸟画解读	96
兆 晖	

幽 之 魅——千水人物画漫评	102
梅墨生	

朱红的画	108
尤绍曾	

水墨的彷徨	114
靳卫红	

水墨新作

周京新等	118
------	-----

水墨资讯

124

水墨研究

编者手记：在国际政治、经济、文化交流日益频繁的今天，中国画在国际间文化交流中的处境，异域人士对待中国画的看法和态度，不失为一个重要话题。为此，我们特邀对此有兴趣的西方友人发表了他们的观点和看法，现选发[意]巴德妮、[美]陈布瑞等人的六篇文章，以见一斑。此外，为使以上六篇文章处于一个更大的话语背景，我们同时选发了有关专家的三篇专论，以使读者较为全面地看到这个话题的、基本的话语背景构架。

日本国关卫撰写的《古代欧洲艺术之东渐》，详细地阐述了古代欧洲艺术东渐的两个方面：第一，拜占廷(Byzantium, 古代希腊城邦)成为东罗马帝国首都后，它以亚、欧商业中心地的资格，便日益发达起来。因而，东罗马人一方面蹈袭着希腊人早经开辟了的横断里海的北路，长期间和中亚细亚及中国通商；同时，他们也把拜

占廷艺术传到中亚细亚和中国；第二，亚历山大大王远征波斯以后，各地都发达了希腊系的商业都市，都被培植了希腊文化，于是大月氏国便成就了犍陀罗艺术的精华。这一犍陀罗派的希腊艺术，不久即传入中亚细亚，随后越过克什米尔而侵入西藏，再从西域传于中国。同时也曾传播到印度，这由恒河下流的鹿野园精舍所发现的迦腻色迦王的雕像也可证明。这一犍陀罗艺术和印度的雅利安·达罗维荼(Arym·Dravida)艺术相混和，由此，也曾越喜马拉雅山而到过西藏，不过大部分则又回头从北印度而入于中亚细亚，更越葱岭而入中国，并传到朝鲜及日本。

多尔·阿什顿的文章，涉及了西方现代绘画大师在与东方传统接触后，其思维心路的历程，并概述了这个历程的意义与价值。譬如，通过马克·托贝对禅宗思维中的物我关系的体验与研究，概述了他如何建构了一个“它在”的空间(深度空间)，以便在其绘画中使心与物能从一个环境向另一个环境，从一个地域向另一个地域，从一个空间向另一个空间移动，从而构成“具有边缘属性的空间的多重复合”(multiple margins of space)。再譬如通过概述西方书法式的绘画(偶发性绘画与超现实绘画)，介绍了波洛克两个重大发现。还譬如，在分析克莱因与东方传统关系时，多尔·阿什顿认为克莱因所画的每个明晰符号，每个恣肆无涯的姿态，都像是一个非他莫属的图形符号孑然而立。从多尔·阿什顿的研究中，我们不难发现，西方现代主义艺术对东方传统的把握在思维方法论上，有着极准确而极高水平的理解——究其原因，这是因为类似存在主义哲学、结构主义美学以及现象学、符号学等这样的学说作为西方文化历时发展的必然结果及其深入人心，给予了他们一把解剖东方思维、东方智慧的利器——在我们看来，在对东方艺术中的人本主义精神的深层构造(如气本体与人生意志)的理解中，西方学者却由于文化的差异而不得其门而入，这就在一定程度上阻碍了西方艺术对东方传统精髓的借鉴向深度空间发展。

祁大卫的文章讨论的是美国重要画家马克·托比(1890—1976)与中国水墨画家、雕塑家滕白也(1900—1980)之间在艺术交流中的诸问题。二人之间的交往始于20世纪20年代，滕白也开始在西雅图华盛顿大学学习雕塑之时，二人的交流持续至他们此后的人生阶段，尤其是在20世纪30年代(此时托比访问上海，而滕白也当时也居住在那里)。目前的西方艺术史和中国艺术史都没有充分理解滕白也的贡献，祁大卫的文章确认了他对于托比的影响，给予我们对这位艺术家的崭新理解。作为首批在海外学习的中国雕塑家之一，滕白也对西方观众来说是一个雄辩而老练的东方艺术解释者，他同时还是向现代中国介绍西方艺术潮流的重要人物。当滕白也以西方手法创作雕塑时，他仍然将他所受的训练运用于中国的民族性内容。同时他还作为一位水墨画家而受到关注，尤其是在他对指画实践的兴趣方面。总之，祁大卫的文章必定会对我们研究中外绘画文化的交流给予特有的启迪，值得我们认真拜读。

本期梅墨生先生的文章，乃是对中国画形式语言的哲学分析，是将中国画视为中国文化的载体而立论言说的。针对当前中国画在借鉴西方艺术语言中出现的一些现象，梅先生认为中国画的笔与墨，虽非中国画之根本，而实为中国画之窍要，由此，他在文章中如是说：由于中国画的表现形式及创作观念重意轻笔，要求画家作画时立身画外而存心画中，所以，如果中国画丧失了毛笔的性质及其作用，就等于割断了中国画的文心脉统，也就等于“新”有余“命”而不续了。梅先生是位对中国文化有深厚理解的人，他的文章立足本土文化，置于本日栏目，言之凿凿，值得细品。

(傅京生)



唐寅 王蜀宫妓图 124.7 × 63.6cm 年代不详

我所认识和理解的中国画

■ [意]巴德妮 (Paola Paderni) / 严欧译并注

我最初接触到中国画是在上大学的时候。那时，我学的专业是考古，其中，有一门课是中国古代文明。在这门课上，讲到了中国画的历史。那时的感觉是中国画与西方绘画在表现形式上有很大的区别。中国人用毛笔、宣纸，用砚台磨的墨创造出的绘画作品虽然看上去简单，但是品味起来却很有意思。他们用简单的几笔表达出令人感兴趣的意义。但对其具体要表现的精神内蕴与意境，我并不能马上理解。即便是现在，对我来说这仍然是个相当有难度的“任务”。

如果要很好地理解中国画，我认为首先要了解这个国家的历史和传统文化。尽管从浅层次的感觉上说，几乎每个人都可以说出这是不错的、那是不好的，但是要有深一步的理解，就需要多看、多学习，倾听中国人的心灵之音，把握中国文化的精神实质，这样，感觉的能力才可以提高。其实，无论是欣赏西方绘画还是欣赏中国画，理解的过程是一样的。比方说，我从小就在西方绘画的熏染下长大，自然对它的传统就有较多的理解，因而能比较轻松的看懂那些作品。

中国画是很讲究笔墨的，但我们在欣赏一幅中国画时，更看重的是它的构图和表现的图像内容。不过对于笔墨，虽然我们不是很懂，但是它的情趣还是能感觉到的，笔墨的优劣也是可以看得出来的。事实上，对于一个有着良好素质的人来说，好的、重要的东西是完全能够感受和分辨到的，即使这件作品与他的成长环境大不相同。例如，意大利有一个很有名的评论家布兰迪，他很多年前曾经来过中国，回国后他写道：“对于那个国家的有些东西，我不太能理解，但是我在西安看到的唐代

壁画是非常棒的。尽管我有些视觉上的不习惯，但是我感到能够理解。那些是非常重要的艺术品。”的确，像李重润墓中的壁画《执扇宫女图》【1】、李贤墓中的壁画《马球图》【2】，以及苏思晟墓的《乐舞图》【3】都是文化史上极为重要的作品。所以说，好的作品可以超越国界，它们不只属于中国，它们是属于全人类的。

我本人比较喜欢中国的山水画，尤其是友人的山水画。因为它代表了中国人的境界，那就是人类与自然的和谐统一。这是中国人特有的“天人合一”的政治、文化思想的一种特殊表现。西方人的思想传统恰恰相反，他们强调人对自然的控制力，强调一种从上到下的力量。由于文化上的差异，所以也因此引发了一些西方人士对它赏研的兴趣。

至于中国画的现状，我认为现代人对当代经验探索意义的艺术展更有兴趣，不过普通百姓还是比较喜欢传统画。在西方，同样如此。

与传统画相比，我更喜欢当代艺术作品，当然是指那些有内容、能够看得懂的当代艺术作品。最近刚刚买了两幅画，其中一幅是张晓刚的作品。至于中国传统画，我一定不会买。因为他们看上去几乎是一样的，没有自己的个性特点。中国画讲究“师承”吧？对于这一点我不能理解。我认为一个好的画家不应去模仿，而是一定要有创新。

注释：

【1】陕西唐李重润墓，壁画纵157厘米、横138厘米，建成于神龙复年(706)，墓内遗存有规模宏大、布局严谨的壁画40多组。有界画山水、花鸟、驯兽禽以

及大量表现太子、宫女、内侍等生活的作品。李重润为唐中宗长子、高宗与武则天的孙子，因对武则天作为有看法，于武周大足元年(701)被处死。中宗即位，追封为懿德太子。这里所说的《执扇宫女图》，所绘人物端正秀美，线条圆润凝重，设色华丽绚烂，是其中的代表作。

【2】《马球图》陕西唐李贤墓壁画，纵180厘米，横155厘米，画在李贤墓墓道西壁，有二十多个骑马人物，场面十分宏大壮观。这里只选其中一人一骑，可以看到画面线条精练，寥寥几笔便勾出夸张的人物动态以及马矫健飞奔的体态。马球一名波罗球，是古代一种体育运动，经唐太宗提倡，在贵族中广泛流传，在宫廷中相习成风。这是我国打马球最早的形象纪录，比传世唐人《打马球图》更为具体而生动。

【3】《乐舞图》，唐·苏思晟壁画墓，壁画纵横分别为142、148厘米，在西安市东郊经五路，成于唐天宝四年(745)，1952年发掘。苏思晟，官至银青光禄大夫内侍省内侍员外，置同正员上柱国，食邑三百户，后进爵县伯，食邑七百户。墓内壁画有“四神”、男侍、侍女、“胡腾舞图”等。此选二幅来自“胡腾舞图”，为舞者两侧的乐队。上图为右侧五人，前排三人跽坐，分持竖笛、七弦琴和箜篌，后排二立者，一吹排箫，一为乐队指挥；下图为左侧六人，前排三人分持琵琶、笙和钹，后排三人，一指挥，一横笛，一击拍板。人物形象写实生动，神情刻画入微，线条奔放流动，是一幅盛唐风俗画的精品。

(作者为意大利驻华使馆外交官)

中国画：猫眼中的世界

■ [美]陈布瑞 (Brecken Chinn Swartz) / 严欧译并注

在我的起居室挂着一副四件画轴，描绘的是“阿房宫之院”。我经常蜷在沙发里，盯着它，眼睛在画面上漫游——从宠妓们在宫殿旁分享皇宫的秘密，到一个在孤寂小路上骑马远行的小小人影，以及在隔廊唧唧细语的情侣；从潺潺的溪流、高落而下的瀑布到连接天地的、氤氲的山峦。是的，云雾弥漫，跌宕开合，幽邃而神秘。在中国画里，山峦看上去总是被云雾缭绕，撩动我的想象，让我不由得思忖能像先贤们一样，生活于纯净永恒的自然深处。

当我看一幅中国画时，我感觉是在通过我那只猫儿的眼睛看世界——愉快地蜷在那里，观察着四周，整个世界围绕着她。我的猫咪有着禅宗般的感知力，不做任何判断，没有任何期望，接受事物所有的本相。生命在特定的线条、色彩和形式中存在，而这些元素在将所有事物融汇为一体的同时又清晰显示出了一种境界。

突然，我那猫儿的想象力被一只鸟、一条鱼、一只昆虫所吸引。立刻，她的每一个细胞都被激发，集中在线条、运动和她的这些伙伴的潜在能量上。她的生命变成了锋利和柔和的舞蹈，行动和停歇的舞蹈，统治和臣服的舞蹈。她的眼睛没有放过一个细节，而目光则只是轻轻掠过形式和动作的表面。我们一起坐在沙发上，看着这些画。只有我和我的猫。她成了我的老师。审美是非功利的，是不需任何理性心理预设的。

在美国纽约的大都会美术馆有一幅Liu-pan的作品——《戏鱼》【1】。尽管它是一幅静物，但线条和色彩却极富动感。鱼儿们在戏水。每一条鱼儿被描画的精致入微，看上去各不相同；然而，它们的共性又使得他们成为了一个不可分割的整体。所有的所见所想交汇在一起，我突然发现我和这些鱼儿一起在水中游荡。谷鲁斯的“内幕仿”（移情）说，在这里得到了验证。

我特别钟爱那些表现人与自然的关系、人类生命的本质或其他赋予我们存在的富有意义的作品。悬挂于日本东京大德寺的13世纪Fa-chang的作品《猴》【2】，让我感觉自己就像一个小小的猴宝宝，安全地躺在妈妈毛茸茸的怀抱里。而中国台北故宫博物馆藏Su Han-chen的《顽童》【3】，则让我驻足几个小时，仔细察看明朝家庭的生活细节。我喜欢了解人们是怎样生活的，以及为什么那样生活。即便是那些明朝的孩童都能对我今天如何去生活带来影响。

当我坐在沙发上来欣赏中国绘画时，我喜欢泡一杯茶，呆上一会儿。茶的袅袅香气就像天际的云雾，这感觉就如同那些线条和色彩所带来的一样。它们赋予我活力，把我带到遥远的过去和未来。它们令我那猫儿的呼噜声从未显得如此这般真实。

注释：

【1】北宋刘寀善画鱼戏图，此处所指应为刘寀的《鱼蟹图》。此图立轴绢本，水墨设色，纵175.9厘米，横107.3厘米，（美）大都会艺术博物馆藏。藻鱼图是北宋以来，江南画家喜爱表现的传统题材。此图绘萍藻浮动，游鱼戏逐，兰生洲渚，蛤蟆螃蟹，各得其趣。所作师南宋画风。芦苇、水仙皆以工笔写生，而游鱼则以没骨法写成，鲜活灵动。刘寀，生卒年不详，活动于1522—1556年前后。安成（今属江西）人。其父刘进以画鱼知名。刘寀早年之作曾得文人卞荣（1419—1487）的赞誉。《无声诗史》载：“世庙时供奉内殿。善绘鱼，尤神于鲤，矫首振尾，有一跃九霄之神，云从霖雨之势。”传世作品有《藻鱼图》、《鱼蟹图》等，皆藏于国外。

【2】法常，生年不详，约卒于1281年，南宋画家。杭州西湖长庆寺僧，俗姓李，号牧溪，蜀（今四川）人。初儒生，中年出家。擅画龙虎猿鹤、花木禽鸟、人物山水。笔

墨萧散虚和，亦作泼墨山水，或用蔗渣草结，随笔点墨，不费妆缀，意趣盎然。传世作品有《观音、猿、鹤》三联幅，《龙、虎》对幅等。此处所说的《猴》，即法常的三联幅，其一《鹤图》，立轴，绢本，水墨，淡设色，纵173.9厘米，横98.8厘米，（日）京都大德寺藏。法常所作的此图原是和《观音图》、《猿图》合为一套三联立轴，其为左轴画。图中一只仙鹤，昂首清啼，步出竹林。周围云蒸雾绕，仙韵十足。笔法轻峻有致，墨色酣畅多变。鹤的用笔较细致，工写兼备。画家以水墨画竹林，墨色浓淡变化自如，这在前人是颇为少见的。淡墨渲染背景，以烘托主景物，使人有风声鹤唳的清凉之感。《猿图》立轴，绢本，水墨，纵173.9厘米，横98.8厘米，（日）京都大德寺藏，此图为右轴画。画中子母猿居于古松之上，猿与松的横斜交叉恰好平衡，且与中轴相连。笔法粗犷放达，猿周身浓黑、面部作白，五官用焦墨简点，近似符号，以浓墨画猿骨干、脚爪，后用笔擦之，质感很强。法常以“蔗渣草结”笔法写松干枝枝叶，不拘一格、生动泼辣。构图颇具匠心，松干由近及远，直插天空。附枝短杈，使空间分割多样。

【3】《杂技戏孩图》苏汉臣作，团扇绢本设色，纵20.4厘米，横20.4厘米，中国台北故宫博物馆藏。图中杂技艺人正施展绝技，口中唱词，手中击节敲鼓，两个小儿不觉被深深吸引住。人物情态刻画得真实自然，表现出画家细致入微的观察力和游刃有余的艺术表现力。苏汉臣（1094—1172），开封（今属河南）人，北宋宣和年间画院待诏。南宋绍兴年间复职，孝宗隆兴初因画佛像称旨，补承信郎，师刘宗古，工画道释人物，尤擅画婴孩。传世作品有《货郎图》、《秋庭婴戏图》、《杂技戏孩图》等。

（作者任职于美国国际援手基金会，博士）

我对中国画的想法

■ [意]卡门·米塔·派帕 (Carmen Mita Pippa) / 严欧译并注

外国人看中国画,我想首先应该清空自己的脑袋,忘掉所有西方绘画的种种参照。要像一个婴儿一样去全新体验一个从未见过的事物。只有这样,才能真正抓住中国画的精髓。在我看来,与油画相比,中国画更多的运用了水墨。

对于中国画的现状,我的答案也许不太正确。不过,我认为中国的现代画家更应该从中国过去的传统画而不是西画中汲取灵感。甚至是如波洛克这样的现代西方大师,都是从中国写意画中获得其“行动绘画”的灵感。因此,绘画和道家思想的紧密关系在今天仍然是一个主题。

我本人最喜欢的画家是八大山人朱

耷。我记得在他的一幅《珍鸟图》中【1】,寥寥数笔就将鸟儿们的精神活灵活现地表现出来。每一笔都充满了力量 and 美感。而且每个人几乎都可以看出画家在题款时就像在完成一幅书法作品。

注释:

【1】朱耷(1626—约1705),清代画家。谱名统𪛇,字雪个,号个山,后更号人屋、个山驴、八大山人等,江西南昌人,明宁王朱权后裔,明亡后为僧,又当道士。擅画花鸟、山水,画风雄奇隽永,自成一家。花鸟以水墨写意为宗,用笔凝练沉毅,形象夸张奇特,山水师法董其昌。与弘仁、

髡残、原济合称“清初四画僧”,对后世水墨写意花鸟画的影响极大,擅书法,能诗文,传世作品较多。此处指朱耷《杂画图》,册页,纸本水墨,纵分别为24.4厘米,横分别为23厘米,上海博物馆藏。此册页共八开,其《双鸟》图,表现两只小鸟相对而立,均一足,形象洗练夸张,生趣盎然。眼、喙用浓墨点写,鸟形稚拙可爱,羽毛只数笔,却以墨色的浓淡变化来表现出湿润茸茸的质感。画面空旷开阔,别无它物。《荷叶翠鸟》,以水墨泼写出两柄倒垂的荷叶,叶下小鸟蜷一足而立。构图、笔墨简略,造型夸张,湿润轻灵之气盎然于整个画面。

中国画现状一瞥

将中国画和西方画做一比较,对我而言,我就好像是站在一座花园或一片森林之外。中国画的笔触看上去很自然,色彩更轻柔,不像西方画那样有着粗重的轮廓。中国画的构图相对来讲更简单,这使得观者更能集中到一个事物上——例如一竿竹子——而不用去分辨画面上的诸多图像间的变化和关联。

我个人对当今中国画的看法是,中国画家已经掌握了其技法,但是今天中国传统画已经不再流行。北京的画廊倾

向于展出拼贴作品和油画,有一些作品有较强的原创感,但太多的作品看上去如同其他作品的匆忙翻版。

我所见到的中国传统画基本上都在商店、餐厅、宾馆和公园里,这些地方都要显示其中国传统特色。但是,在位于艺术前沿的画廊、学校里或职业画家现在并不画这种画。例如,在北京仁俱乐部、秦昊画廊、四合院画廊,都见不到中国传统画。但是,如果你进到一家烤鸭店,墙上很可能就挂着中国传统画,以给顾客

一种古老中国的感觉。

我的太太和岳父是中国人。作为爱好,他们有时会画画树的枝杈、竹子和虾,然后就挂在我们的墙上。我很欣赏他们的作品。我的岳父永远丢不掉他的兴趣,我想这很能说明中国画与中国人的生活的密切关系。

(作者为记者)

中国画与中国文化

■ [加拿大]莎拉·柯尔尼 (Sara Kearney) / 严欧译

让一个外国人评论中国画就如同让一个火星人对地球上的生活做出评论。在我刚到中国的时候,我对这个国家的文化和历史可以说一无所知。如果不了解这些,是不可能理解中国画的。

所以,就让我从头开始吧。我第一次接触水墨画是在旅行中参观的各种博物馆里。当我第一次看到“墨竹”时,我只是盯着它看了几眼就转向了下一幅画。事实上,花鸟画更吸引我,因为在我眼里,它至少是有一点点熟悉的。那时,我最喜欢的是山水画。但是我不得不承认,我看山水画跟有些人看一幅风景照片没有什么两样,也许观察到了一些细微之处,但更多时候仅仅是对此图景获得了一个大致印象,这个印象迥异于我以前看过的任何一处风景。

旅途中我不断与人交流,参观画廊、博物馆,寻访古董店。经过了这样的几个月后,我才开始能够去“看”看见的那些中国画。

我除了在学广东话时认识了屈指可数的几个符号,对书法可谓一窍不通,根本不了解如此一种精妙书写的难度所在。慢慢的,我学习了有关研墨、毛笔的一些知识。我甚至曾经花了几个小时试图学习写那些构成中国语言的美丽文字。很多中国画运用了与书法相同的技法,但是我只在了解了一些背景知识后才开始看到这一点。

之后,我开始寻找那些画的象征意义,例如竹子是如何象征品行的正直、纯洁以及在逆境中坚韧不屈的精神。有了这种意识,我也就能够去欣赏更多风格的“竹”画。

一个很好的例子是郑板桥的墨竹。在这幅画里,我可以看出其笔墨用法与书法是多么的紧密相连。画家运用阴影的浓淡对比来制造景深,用较浓重的墨色来表现近处的叶子,而用淡墨使一些叶子看

上去离观者更远。遗憾的是,由于我认识的中国字不多,所以位于画旁的那一部分(而且是很重要的一部分)我无法理解,但我想,那一定是一首诗或是对此画的评论。

同样的了解过程也发生于其他风格的画上。最初,与素色山水相比,我更被青绿山水所吸引。在听了几次有关的讲座,并做了一些研究后,我才真正了解,中国的山水画通常在表现旅途,或者寓意历史事件,但我对这些事件知之甚少。

我想我最初被青绿山水吸引是因为其色彩也被西方艺术广泛运用,它对我来说更为熟悉。比方说,几乎所有关于GROUP OF SEVEN这一加拿大标志性风光的绘画都是色彩鲜明艳丽。我那时很不习惯中国传统绘画中素淡的色彩和留白。

中西方绘画的另一个区别是西方绘画都是采取一个固定的视角。通常一幅画会有一个特定的角度或光源。但是,中国画在创造美轮美奂的明暗平衡时,并没有严格的遵守这一艺术规范。我是花了些时间才能够在在一幅山水画中,想象通过曲径、小桥和流水的旅程,并理解这个旅程是可以来表现生命的旅程。

对我来说,中国画与西方绘画的最大不同是,在中国画里,艺术家情感和思想要被自由的表达是个很重要的原则。从本质上讲,一幅山水画就是一本故事书。艺术家不是要真实的再现自然,也不像法国印象派画家一样在实验光和色彩的效果。中国画家看起来是在描绘心中的形象,这个形象要试图体现自然本身的精神。

因此,当我欣赏中国山水画时,不论它是湖光山色的柔美“南方画派”,还是峻岩瘦石的锐硬“北方画风”,都会努力去寻看画家所想象的旅程,看看画家是否运用了特别的视角,并循着他的重点找到

细节。

但遗憾的是,我不是中国人,不能完全的掌握这个国家的文化和历史,所以只能在一个很表层的水平上来欣赏中国画。更高层的欣赏需要具备一定的知识,而西方人却恰恰缺少这一点。同样的,在欣赏西方宗教题材的艺术作品时,如果没有读过圣经,对它们的理解就会大打折扣。

最后,中国画另一个需要时间去理解和欣赏的特点是留白的运用。省略背景或将背景最小化突出了所要表现的景象。它们的背景还可以只用一两条线来暗示。中国艺术大师似乎可以用最简单的形式来表现复杂。内容的隐去反而能够激发观者的想象。留白让整体构图显得更丰富。

在吴作人的“现代”绘画《奔牛》中,几乎有着超现实形象的奔牛看起来不知是从何处而来,仅仅有着一个暗隐式的背景存在。但是,灰黑阴影的娴熟运用赋予了画作一个景深效果,而且事实上,非具体的背景更让观者把注意力集中在了动物身上。我注意到在一些传统花鸟画中也使用了同样的技法。一枝无根而生凭空悬浮的花朵,使得人们能够注意到画家努力捕捉到的,关于此花或彼鸟的精妙细节。

我只是一名初学者。要更深入的了解中国艺术,我还有很多东西要去学习。对于中国文化,我无法浸淫其中,所以对中国艺术也只能一知半解,因为该文化恰恰是这个国家艺术形成发展的关键。我也不能确定一个西方人是否能够完全“看出”艺术家所表现的意图。法国作家安东尼·圣休伯里说过:“只有用心才能看得正确;眼睛无法看到本质。”如果没有一个中国人的灵魂,你的眼睛将不能看到面前的本相。

(作者为加拿大教师)

中国画蕴藏的含义

■ [美]比利·威尔曼 (Dr. Billy O·Wireman) / 严欧译并注

自1978年迄今,我来过中国已经35次了,由此我逐渐了解了中国画——这一中国独特的艺术形式,并对它充满了崇敬之情。从北京到香港,到广州、沈阳、成都、武汉、上海,再到哈尔滨,我参观了大大小小许多博物馆,并在很多大学做演讲。这些经历开阔并加深了我对中国画独特魅力的理解。

以“笔墨”闻名的中国画可以追本溯源到6千年前的新石器时代。中国传统画可以被分成两类:一类是不受现实物体束缚的写意画,一类是专注于细致刻画的工笔画。写意画形式夸张,用笔自由,已成为中国画的主要表现手法。而工笔画则极其注重细节和微妙的线条。我本人更喜欢灵魂自由的写意画:“形散而神似”。如果这种形式更多的是注重线条,那么我们就得懂得中国书法——一种毋庸置疑凝聚了人类对这个世界的想象的艺术。

我本人非常喜欢中国画。在我夏洛

特的家、南加州Blowing Rock的消夏居所和诺曼湖区的房子,都挂着中国绘画和书法。其中有很多画和手卷是我的中国朋友送的,绝大多数的主题是关于友谊、爱、智慧和幸福。在这里,我绝没有贬低油画和水彩画的意思——它们在西方也很受喜爱——我只是要强调“笔墨”技法的独特性。

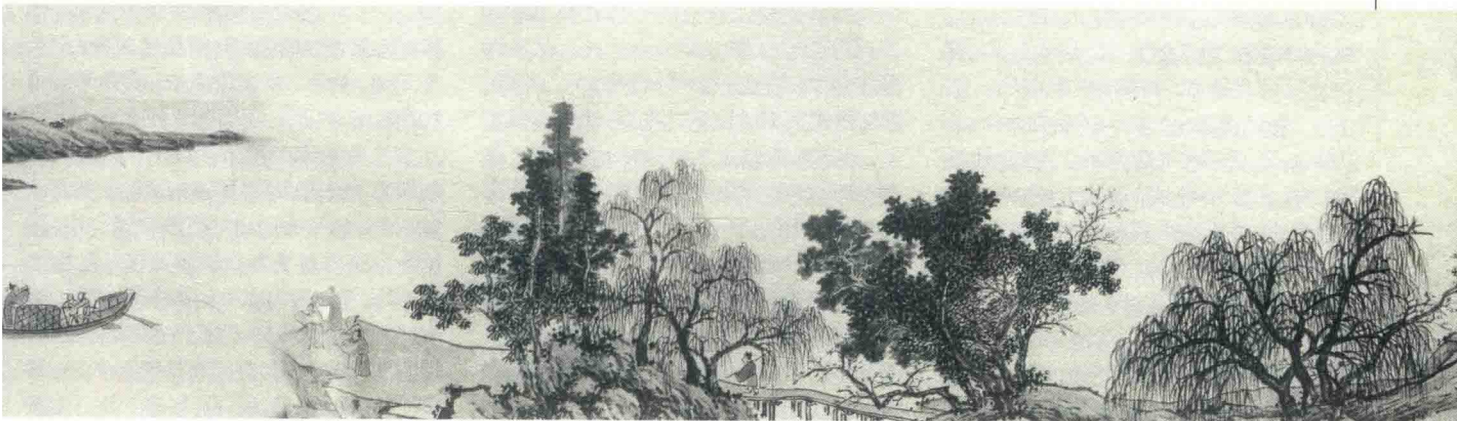
我最喜欢的作品是沈周的《京江送别图》。这件作品诗画结合,表现了一位男子孤身站在山顶,吟诵面前的景色,画上有画家所作的一首诗作【1】。沈周奔放不羁的线条,与那诗一起,使得这幅作品成为了永恒之作。在凝视沈周的诗作时,我们能够联系到画中山顶上那个小小的孤独的人影,去寻思此画所蕴藏的含义。

注释:

【1】《京江送别图》,沈周作,长卷,纸本,设色,北京故宫博物院藏,纵28厘米,横159.2厘米,此图画送友人赴任时的情

景。图中山峰峥嵘逶迤,层峦叠翠;江面宽阔平静,远望无边无际;近岸杨柳垂丝,更为友人惜别平添不舍之情。此幅画面结构严谨,用笔苍劲沉着,风格朴厚劲健。沈周(1427—1509),明代画家。字启南,号石田,晚号白石翁,长洲(今江苏苏州)相城里人。不应科举,长期从事绘画和诗文创作,擅画山水,得家法于父恒吉,兼师杜琼,后上溯取法董源、巨然、李成,以己意发之,中年以黄公望为宗,晚年则醉心吴镇。兼工花卉、鸟兽。后人把他和文徵明、唐寅、仇英合称“明四家”。传世作品有《西溪图》、《庐山高图》、《落花诗意图》、《玉兰、菊图》等。

(作者原为美国夏洛特皇后大学校长、博士)



沈周 京江送别图(局部) 28 × 159.2cm 1491年

古代欧洲艺术之东渐

欧洲的艺术传到日本,想是很古的时代,不过这却是和欧洲人的东洋通商有密切的关系的。中国为产绢之国,从古就为欧洲人所知道,据希罗多德(Herodotus)所说,希腊商人来到中国西境,是在公元前6、7世纪时。他们呼中国为Seres【1】,原来Seres就是希腊语的绢,由是中国在欧人眼中就成了产绢之国。在罗马,又呼中国为Serica,要之都是因中国的绢卖到西方各国,西方人才呼中国为绢国的。又据托勒密(Ptolemy)所说,希腊商人确实到过“绢国之都”(Sera Metropolis)。那么,这绢国之都究在何处?据德人李希陀芬(Richthofen)的推测,说在长安。但也有说不是长安,而推测为中国西境之某一城市。原来天山南路的喀什噶尔(疏勒)乃当时国际的大市场,于是阿剌伯等处的队商都麇集于此,而将中国的绢贩运到西方去,那么,说不定希腊商人所到的绢国之都,就在那里。

古代的希腊人来到中国,究竟是取的哪一条通路?关于他们来到东方所经由的路径,已为日本白鸟库吉所阐明。即希腊人先是以拜占廷(Byzantium)为托足地,随由水路渡过黑海而殖民于克里米亚(Crimea)半岛。在这半岛上,迄今还可发见许多希腊人的遗迹。由这半岛入亚速海(Sea of Azov),再溯顿河(Don R.)而上,经过很短的陆路,便到了伏尔加河(Volga R.)下流,再沿此而下,即到里海,倘横渡里海,一上岸,就是吉利吉思大平原(Kirghiz Steppe)。通过这平原而达于阿尔泰地带,既无山岭,又无沙漠,且亦无顽强的敌人,可说是毫无抵抗,古希腊人是老早就能利用这条通路的,加之他们娴于里海的知识,也可明白。在希罗多德的文献上,载有:“里海是一个纵长的海,南北约十五日,东西约八日的航道,可以通过。”所以古代希腊人之经由此地而达于亚细亚内地,是可以想像得到的。再

说,他们倘横断吉利吉思平原东行,沿着巴尔喀什湖(Balkash L.),便可达到今新疆的天山北路,并不须经越许多峻岭。那么,希腊人这一远征的动机究在何处?那一定晓得了中国物资丰富的情形,为着通商而来的。又在黑海沿岸附近的人们,也曾到过所谓Issedore之国【2】,而Issedore据地图看来,适当于今日新疆的地段。那么,希腊人和黑海附近的人们,远远地跑到中国西境来的,不用说,自是为获得中国的绢和西伯利亚方面的皮毛了。因此,希腊人和黑海附近的人们,在长期和中国通商的过程中,希腊艺术也传播到中国来了。不过由横断里海的北路而传到天山北路来的希腊系的艺术,大概已波及于万里长城北的蒙古方面。

希腊人除靠横断里海的北路和中国交通之外,靠横断波斯的南路也可到中国。即希腊人本想从小亚细亚经美索不达米亚、波斯等处而到亚细亚的中央,但这一条路不仅地形险阻,且因波斯等极为顽强,敌人也多,甚至不容易通过。据古代希腊的传说,那从高加索到小亚细亚一带横行着的有所谓亚玛孙(Amazons)女兵团,是为女王所统拍的。他们酷嗜战斗,同时又常常妨碍着希腊人东西的交通——而这一亚玛孙的传说,也决不是无根据的传说。自亚历山大大王(Alexander the Great)出世,才将东西交通的障碍物肃清。的确,亚历山大大王的波斯远征,于东西交通史上、艺术东渐史上,都有很大的关系。兹查亚历山大大王远征的路径,则到过今日的中亚细亚的锡尔河上流,同时,又越兴都库什山而到过北印度的般遮布(Panjab)。

亚历山大大王所经之处,都曾开辟过希腊系的商港和商埠,其中最著名的,便是尼罗河口的亚历山大里亚(Alexandria),底格里斯、幼发腊底河口的亚历山大里亚,锡尔河上流的亚历山大里亚,埃士加他、赫尔曼得尔河畔的亚历山大里亚,印度河上流的亚历山大里亚,印

■ [日] 关卫/熊得山译

度河口的培他拉等处,此处还有许多。自亚历山大大王远征以来,这样的商业地开辟了很多,于是便有许多希腊人移住,因而完全变成了希腊商业的介绍地,希腊文化的传播地。同时,希腊系的艺术,也自会由这波斯横断的南路传到中国方面去,不过这当是传到万里长城以南方面去的。

这样,一方面希腊人既由横断里海的北路及横断波斯的南路而达到了西域,同时,汉人也正于此时达到了西域,彼此便直接通商起来,因而东西的交通从此频繁了。汉人之出动于西域方面,如汉武帝的西域遣使,是最有名的。即武帝为要沟通大月氏【3】而讨伐匈奴起见,当时曾遣使到今中亚细亚方面的国家大月氏去过。担当这一重任的,便是张骞。他于公元前138年时曾携带从者百余人出国,不料在途中为匈奴所捕,留在匈奴竟达11年之久,随后才脱逃而达到大月氏国。不过在当时,大月氏已据着阿姆河一带的肥沃土地,生活极为安适,同时,与汉境也相距很遥,不欲与汉相提携而共对匈奴,因此,张骞惨淡艰苦的大旅行,终于没有达到目的。张骞留大月氏国约年余,满拟沿昆仑山脉,经过西藏而归国的,不料又为匈奴所捕,又被拘留了一年多,随乘匈奴的内乱,才脱逃回国,时为公元前126年。从出发以来,留西域地方约达十三年余。

张骞的使命虽然失败了,但汉与西域地方的交通,可说是由这次的大旅行才被打开。即张骞除通过西域诸国之外,在旅行中还得到了关于身毒(印度)、安息(波斯)等许多情形,而以之传于汉。同时,西方诸国也当然得到了关于汉的许多情形。因之东西的交通,便逐渐频繁起来了。诚如夏德(Hirth)【4】所说,张骞的旅行实可匹于哥伦布之发见新大陆。再如武帝于公元前115年前后,曾遣使至乌孙、大宛、康居、大月氏、大夏、安息、身毒、于阗

等诸国。同时,这些国家也曾向汉纳贡,因之汉与西域的关系至为密切,而汉人与希腊人的关系也密切起来了。即东洋的中国与欧洲的希腊,都以西域诸国为中介而通商,故文化传播的关系也密切起来了,汉族的艺术通过希腊传到了欧洲,希腊族(Hellas)的艺术通过中国传到了东洋。

在西汉时代属于汉的西域各国,至王莽时又隶属于匈奴了,他们因苦于匈奴的赋敛繁重,至东汉光武帝时曾请求过内属,但以帝不欲多与外事,卒未之许。然至公元73年,明帝曾征讨匈奴而略取其伊吾庐之地,同时又想经略西域诸国【5】,故又任班超【6】出使西域。班超是著《汉书》有名的班固之弟,又是后来当西域都护之任的班勇之父。班超受命后,曾沿罗布泊而至鄯善,随杀掉留于鄯善的北匈奴使者百余人以威伏其王,进而达到称雄于南道诸国的于阗而使之屈服,更进而擒获了称雄于北道诸国的龟兹(库车)王,时在公元74年。班超当明帝去世之后犹驻在疏勒(喀什噶尔)而独力经营了西域。他于公元78年曾上书章帝,报告西域的情形,且奏闻了该地经略的可能性而请援兵,因于公元86年降服了莎车(叶尔羌),又于公元90年迎击大月氏军而大捷,于是西域诸国皆大为震惊,悉纳款于汉了。公元94年,和帝曾再振班超使西域,任为西域都护,使驻节龟兹。于是班超更攻克马耆而降其王,由是,葱岭以东的西域五十余国,都以子为质而内属于东汉了。

班超留西域凡31年,于102年,达71岁高年之后才回到洛阳。以后,班勇又被任为西域长史,极力从事于该地的经营。那么在这个当中,和西域的交通自必频繁,同时,那达到了西域的希腊文化,亦必由此通过中国传到东洋来。

希腊、罗马的商人们,似乎更从西域到过中国内地。据《汉书·地理志》,张掖郡内曾有所谓骊轩县。据对于骊轩的注释,说是犁轩的人们曾在该处住过。那么,犁轩究竟是什么区处?这有两说,一说以为这当是亚历山大里亚。然而当亚历山大王远征时,曾开辟了许多亚历山大里亚,这究竟是哪一个亚历山大里亚?当然不能明白指出。不过如果犁轩就是亚历山大里亚,那当是希腊系的市镇。一说以为犁轩,系由临红海一商港的Rekem的名字而来,而以之呼罗马。据夏德要之,无论哪一说,犁轩终当是希腊、罗马系的市镇。同时所谓张掖郡,乃在今甘肃省的甘

州及凉州的附近,那么,欧洲人更从西域进到中国的中部而来通商的这件事,自是明明白白的。

希腊、罗马的文化之传到中国来的这件事,由甘英出使大秦国,大秦王安敦随即对中国报聘的这件事也可推测得出。所谓大秦国,就是指的罗马。其语源虽不明了,但据拉克伯里(Terrien de Lacouperi)所说,或许就是罗马领域的地中海一港呼为Tarsi的音的转讹。不过据《后汉书·西域传》,对于大秦命名的由来,曾说“其人皆长大平正,有类中国,故谓之大秦”,这种说法,殊难置信。甘英出使大秦国的时候,正当东汉和帝的时候,是公元97年,即班超威镇西域的时候,甘英也受命出使大秦国。据《后汉书·西域传》中的安息国,即关于Parthia国一条,有这样的记载:“甘英出使大秦,拟由安息国西境渡海(当系波斯湾),而船人则云此海广大。即得善风,往来亦须三月;如得恶风,则须二年。故欲渡此海者皆赍三年之粮,在海中思慕国土而死者累累。”甘英听到了这段话,就中止不前了,因为甘英系欲由横断波斯的南路而达于大秦之故。

所谓大秦王安敦,就是罗马皇帝Marcus Aurelius Antoninus(161—180年)。据《后汉书·西域传》大秦国那条上所说,其使节来到中国,是东汉桓帝的时候,即166年。该条且记载有“自日南徼外,献象牙、犀角、玳瑁,始乃一通焉”。所谓日南,即今之交趾支那。大概该时候,罗马的使节为避免迂回马来半岛的困难,才溯航缅甸的伊洛瓦底河而由云南到洛阳的(其详再述于第八章)。他们来到中国的目的,就在欲得中国的物产,尤其是绢,即所谓缯,中国的缯,本来老早就已输入于西方各国,西方人訛呼之为“塞尔”【7】,曾极端地珍视过它,惟因在途中经过了各国商人之手,致在罗马地方竟成了非常的高价,故罗马便想同中国直接接触藉以获得自己的目的物。可是在这两国当中,又有安息国阻隔,终不能达到这一希望。于是安敦便夺取了从安息东航之要道——波斯湾地,终于遣使到中国来了【8】。由此就可知道:在当时便已从波斯湾绕道锡兰及麻刺甲而开辟了通往中国的南方海路。

自大月氏崇信佛教以来,希腊艺术便随同佛教顺利地传到中国来了。据《后汉书·班超传》及《西域传》:大月氏曾于后汉时代出兵于葱岭的东方和班超战

过,同时且臣大夏,侵安息并厨宾,灭天竺,而置将军监领之,真是威震了四邻。大月氏王,又称为贵霜王,往往将他自己的像刻于货币上,同时也镌刻其名。这种货币,迄今发见的很多。其中刻有Kujla Kadphises、Hema Kadphises之名。把这和《汉书》的记录合并考究起来,所谓Kujla Kadphises的,则与邱就却相当,Hema Kadphises的则与阎膏珍相当。据一般说来,继邱就却、阎膏珍而起的大月氏王,是为迦腻色迦王(Kaviska)。实际,迦腻色迦王的货币,现在也还有许多残留,其中虽也记上了发行的年代,但其刻文的年次,究竟是依据的什么纪元,还不能明了,所以还不能确定王的在世年代。在佛传上,虽也曾记载了迦腻色迦王出世的年代,但这也是没有确定的,所以关于他在世的年代,迄今在学者间还是纷争未决的样子,但于2世纪前叶,迦腻色迦王曾建都于布路沙布逻(Purush Pufu),这一说却极正确。布路沙布逻即今印度河上流的白沙哇(Peshawkr),原来迦腻色迦王的时代,是大丹氏最隆盛的时代,其领域也更加扩大,南则及于今印度的马陀拉(Madufa),在阾牟那河右岸东则越葱岭直达于阾地方,此外还在印度建所谓犍陀罗(Gandhara)国;曾成功了他极盛的时代。惟迦腻色迦王也和印度的孔雀王朝的阿育王一样,曾于中途皈依佛教,大图佛教的兴隆。他不仅建寺立塔,且广派布教师至各处宣扬佛化。

又大夏的地方,早就有许多希腊人住着。所以关于堂塔的建筑和佛像的雕刻,多成于希腊工匠之手,一时造形艺术大为发达,这便是所谓犍陀罗艺术。有了这样艺术之后,才有佛像制作的流行。即最初制作佛陀的尊像的,乃希腊艺术家。所以最初的佛像,无论是面貌或服装,都完全带希腊风。佛陀的尊像同阿波罗(Apollo)的神像一般,无论是头发、面相或衣服,完全是希腊、罗马式,就是堂塔建筑的样式,也可说是希腊式的。要之犍陀罗艺术,可说就是希腊艺术。希腊风不单是表现于雕刻和建筑上,且表现于各种工艺品上,这由迦腻色迦王的货币之希腊化也可知道。

迦腻色迦王的货币的材料多为金或铜,银的极为稀少。现在列宁格勒市埃尔米达博物馆所藏的金币的图样,中央则刻有王的站像,携枪带刀,周围是刻的希腊文字,如PAO NANO KANHPKI KOPAO。

这读为Shao Nano Shao KaneshkiKashano,其意义就是“王中之王,贵霜之迦腻色迦”的意思。反面刻一女神的像,女神头上有角,角中插花。原来角中插花,是象征丰富的意义,就是英语的所谓Ashdo khsho。缘边刻有APAOXPO,即Ashdokhsho。要之其雕刻完全是希腊风。

当迦腻色迦王的时代,在中印度,摩揭陀的孔雀王朝已亡而为勃起于南方的安度罗朝所吞并。于是婆罗门教随又得势,佛教徒之移于北印度者极多,因而大月氏便成了佛教的中心地。尔时,迦腻色迦王遂集五百圣众于宾,以世友为上座,行第四次佛典的结集【9】,统一佛教的异论,以婆罗门学者惯用的梵语作记录。佛教艺术的兴起,由这种情形看来,自然也可以推测得出。却说为希腊艺术家所建设的犍陀罗的佛教艺术:(一)从大月氏直越葱岭而传到中国;(二)又南下而传到印度,与印度艺术相融合,而成所谓希腊、印度艺术,随又回头越葱岭而波及于中国。这种希腊、印度系的艺术之来到中国,究竟是怎样的动机?说起来时,这完全是佛教东流的关系,可说在东洋艺术史上是极为重要的。这一艺术的潮流后经中国、三韩才传到日本,那么,传到日本的最初的欧洲艺术,也便是发源于希腊的艺术。

这样,欧罗巴系统的艺术,在大月氏国便成了所谓犍陀罗萨艺术,于是越克什米尔而入西藏,越葱岭而入中国,更经三韩而传到日本。这个犍陀罗艺术,除东渐之外,在波斯还与萨山朝(Sassanidahe)艺术相混合而发达起来,它随后又越葱岭而波及于极东。却说古代波斯,是被称为亚开米(Achaemenides)波斯的,可是这古代波斯自被亚历山大王征服之后不久,该地便成了大王宿将叫塞留哥(Selencns)的领土,等到塞留哥的后裔以叙利亚的安都(Antiochia)为都城而建立叙利亚王国时,波斯的古地上又成立了一个帕提亚(Parthia,番兜),即安息国。安息国完全传承希腊、罗马系的艺术,但于226年,却为波斯王阿尔达西尔(Ardashir)所灭,建立萨山朝波斯国,到641年为伊斯兰教徒所灭亡止,凡继续了450年。这新波斯国,在中国六朝及唐代的文献上,都单称为波斯国。它与从前的亚开米波斯同为伊兰民族,故单称波斯也含有古代波斯再兴的意义,所以它的艺术,在根底里,还可看得出有古代亚述(Assyria)和古代波

斯的素因,得其他诸民族艺术的影响也多。但是,倘单就欧罗巴系统的艺术说来,也还有安息国传来的希腊、罗马系的艺术。要之安息国实有许多希腊人的子孙,同时,伊兰民族中也有使用希腊语,且既有许多希腊人的子孙,那必有依据希腊风俗习惯的所谓Hellenist;他们保存来的艺术,自必影响于萨山朝的艺术,尤其是萨山朝初期的艺术,最能明白地现出。

据实例说来,在柏林的凯撒·威廉博物馆中,藏有萨山朝初期的铜器。器面上虽然模样不好,但美的曲线轮廓,特殊的口与把手的图案,却是值得注意的。在列宁格勒的颇劳昨夫搜集品中,虽也有同样的萨山朝后期器物,但该器物的图案却逐渐复杂,器面并刻有奇怪的翼兽等等。这大概被认为是出自北部波斯和高加索地方的器物。再如列宁格勒波布林斯基伯爵的搜集品中也有同样的萨山朝后期的器物。惟该铜器的表面都是描的类似孔雀的一种鸟,出处也被认为是出自北部波斯或高加索地方。可是这三处的铜器的意匠,全是出自同一根源的模型,故其根底上自必都含有希腊、罗马的素因。再如萨山朝绢织物的模样中【10】,也有希腊、罗马的风味。不过也有人说,这是因为绢织物从罗马逆输入于波斯之故。其解释是:绢原来是以原料的形式由中国经过波斯而入罗马,随在罗马又把它加工,以之通过萨山朝而逆输入于中国的。可是萨山朝波斯人,却不仅是尽介绍之责,他自己也还可以仿制,并且还可以有特有的意匠,制出那种像狩猎纹的优秀的制品来,以之贩运于东方西方的。

萨山朝的波斯人,因为在艺术上是天才的民族,所以他们还能从模仿中脱化出来,而创造了完全新兴的式样,他们的独特的意匠,在艺术界上发挥了异彩。这传到西方,就成了东罗马艺术的基础,即拜占廷(Byzantium)艺术的基础,传到东方,就在印度、中国等处活跃起来,由此又入于日本。萨山朝的波斯人,既以他们这种独特的艺术传到了极东,但和这同时,他连希腊、罗马系的艺术也一并传到极东来了。那么,为什么要传到中国及日本来呢?那就是因萨山朝与中国开始就极为亲密,因而文化的交换才显著的。在641年,虽然伊斯兰教徒已将萨山朝灭亡,但当萨山朝受伊斯兰教徒的攻击时,曾向唐朝求援过,唐朝本来也是打算派援军的,毕竟没有赶上。可是波斯虽然灭亡,还有

理由可以承认它对于中国的文化的关系很大,即亡国之后的波斯人,多亡命于中国,对于中国曾有很大的艺术的贡献,这征之日本天平时代的艺术品中有不少萨山朝系统的艺术品的情形,也可明白。其他亡命于各方面的萨山朝波斯人的子孙,被统括称为巴尔西(Patsis),他们严重地崇奉拜火教,其中头脑极敏锐而长于事业才能的人,颇不在少数【11】。

此外,东罗马人也曾把欧洲系统的艺术传到东洋,故关于这点,也有考察的必要。原来300年时的罗马帝国,就是包含代表着拉丁文化、希腊文化及东洋文化各地域的,但至330年自君士但丁大帝(Constantine the Great)迁都至拜占廷(Byzantium)之后,就称包含希腊文化及东洋文化的地域为东罗马,即称为拜占廷帝国,而成了东欧罗巴的重心。至于拜占廷,它本来老早就东方希腊的一都市,亚欧商业的一中心市场,随后君士但丁大帝又以该地依照罗马的方式而将它变成了都城,于是希腊、罗马的艺术的文化更浓厚的被移植来了。但同时,却又输入了许多以萨山朝波斯为主的东洋的文物,显然地受了东洋风味的大感化,遂致凌驾了希腊、罗马的古典的形式。拜占廷艺术的成立,在古希腊精神的纬上,可以说织成了光彩夺目的以萨山朝波斯为主的东方文化的种种特相。且当查士丁尼大帝(Justinianus the Great)前后,即从5世纪至7世纪的时期,表现了最高潮。

拜占廷的绘画艺术,如摩昔克(Mosaic)画和经典插入的细密画最为有名。摩昔克画之丰丽的色彩与描线的郑重,与拜占廷艺术的趣味甚一致。因而妆点拜占廷寺院的若干代表的大作,都是摩昔克画。虽然水彩壁画(Fresco)也不无大作,但残留于今日的却极少。在经典插入的细画上,一方表现着轻快自由的精神,同时也还表现着写实派的自然风味。正和绘画的大作往往发达为建筑的装饰一样,拜占廷的工艺同时也随着建筑而发达了。尽管是独立堂堂的工艺,要之它的大部分的精粹都表现于建筑的细部装饰的部门。在古典罗马的建筑,其细部上多用浮雕,而且最考虑对细部的光线与阴影的效果,但在拜占廷,贝懒全力于装饰的细部本身所表现的色彩与花纹虽是平面的,但面的部分简直是全部装饰。他们最喜用摩昔克,室内的装饰呈极丰富而且庄重之观。又关于柱头等,则应用着拜占廷独有的雕

空(笼雕)的手法。这种雕空,系于刻纹之处以锥穿穴,且将穿的穴展开,好让表面的纹可以浮起来。拜占廷的雕刻,在全部装饰雕刻上发挥了优秀技术的也很多。即在平面上刻精细的人物乃至装饰纹,其手法虽然单调,而其装饰的效果却是伟大的。如应用这种手法的象牙雕刻,开头虽是受的初期基督教时代的西欧器物的影响,到后来却是“青出于蓝而胜于蓝”,而在拜占廷工艺中占了重要的地位,尤其在家具类的装饰上,竟大大地应用上去了。再如视为雕刻小工艺的金银手工也大为发达,如描有皇帝、基督、处女等像的货币,今还残留着。据考古学的研究,基督像的描刻以查士丁尼帝的货币为始,处女像的描刻系以勒阿(Leo)第六的货币为始。至于作为工艺品观赏的织物,其技术极为进步,尤其因华美衣服的流行,更促进了它的进步。拜占廷的织物,从其制作方法上可分别之为二:一为织成了花纹的壁屏和绒毡之类;二为施了刺绣之类,不过施了刺绣的织物,是属于后期的。要之这些纹样,都是受了当时的雕刻和摩昔克画等的影响的,因此才有如唐草纹样或基督教的象征纹样的施工。现今各地博物馆所陈列的都是后期的,从9世纪到12世纪的多。

这样,拜占廷的艺术,在古希腊精神的纬上,真交织成了极丰富的东方文化的种种相,但同时却也杂有西欧艺术的传统,不过所有一切东洋的精神,却都是承自萨山波斯朝而来。原来拜占廷帝国与萨山朝虽然都以幼发腊底河为界,但在萨山朝方面则是优势的,它往往还越河而远至叙利亚以达于小亚细亚,有时甚至达到距拜占廷不远的地方,因此两者的关系极为密切,在艺术上是有骨肉关系的。正如萨山朝艺术感化了拜占廷艺术一样,拜占廷的艺术也从小亚细亚达于波斯方面,而予以种种的影响。同时,拜占廷艺术又向西进而支配着西欧的一切艺术,旋又渡黑海而从克里米亚半岛传到俄国,又由横断里海的北路而入于中亚细亚【12】,更从西域传到中国,且远波及于日本。即东罗马人一方面把拜占廷艺术传于中国及日本,同时又将西欧的艺术,传于东方尽了媒介传播之责。

总括以上所说的欧洲艺术东渐的路径看来,第一,系由横断里海的北路,而至中亚细亚,随又传到中国、朝鲜及日本来。即希腊人早知道中国有丰富的物资,故由拜占廷经克里米亚半岛而横断里海

以至于中国。在这数百年间和中国通商当中,其艺术主要的当是传到天山北海和万里长城以北的地方去了。即首先当是传到汉代的匈奴和唐代东突厥的势力范围内的蒙古,随又东向而传到高句丽,终则连日本也传去了。但关于万里长城以北的希腊艺术东渐的这一路径,在现今很少资料,不易下确定的断案,应是属于将来研究的范围。不过从蒙古方面发掘出来的古金属的圆形盾的形式,却和希腊人所使用的盾一样,从其装饰、纹样等看为希腊式的一点推测起来,也可说明欧洲艺术的东渐吧。或者随这个通路东渐的希腊艺术,不仅可传播于万里长城以南,且可波及于朝鲜及日本吧。为古代希腊都市之一的拜占廷(ByzantiUln)自作了东罗马帝国的首都之后,它以亚、欧商业中心地的资格,便日益发达起来,因而东罗马人一方面蹈袭着希腊人早经开辟了横断里海的北路,长期间和中亚细亚及中国通商;同时,他们不仅把拜占廷艺术传到中亚细亚和中国来,且把希腊艺术及西欧艺术也传播开来,因而又传到朝鲜及日本来了。

第二,古代希腊人本打算由横断里海的南路进入中亚细亚的,但以波斯的顽强,极不容易通过,遂致利用了横断里海的北路。然打倒这顽强的波斯,强制地开拓了南路的,乃亚历山大大王。自大王远征波斯以来,各地都发达了希腊系的商业都市,都被培植了希腊文化,于是在大月氏国便成就了犍陀罗艺术的精华,这一犍陀罗派的希腊艺术,遂传入中亚细亚。

随后越克什米尔而侵入西藏,又再从西域传于中国。同时也曾传播到印度,这由恒河下流的鹿野园精舍所发见的迦腻色迦王的雕像也可证明。这一犍陀罗艺术和印度的雅利安·达罗维荼(Arym·Dravida)艺术相混和,由此,也曾越喜马拉雅山而到过西藏,不过大部分则又回头从北印度而入于中亚细亚,更越葱岭而入中国,终于最浓厚地传到朝鲜及日本去了。是由于佛教的东渐,是最有力的艺术的潮流。欧洲系统的艺术除这么和佛教艺术相混和而东流之外,也曾由萨山朝波斯人传播过。即萨山朝波斯人,不但是把他们放了异彩的独特的艺术,由中亚细亚而传到中国,连拜占廷、希腊、罗马方面的美术工艺品,也尽了媒介输送之责。中亚细亚方面,似乎受萨山朝的影响,较汉代的还远为浓厚。7世纪的开始,唐代的玄奘三藏旅行天竺时,曾经由过西图耳其斯坦,现在就

该地所发掘的铜器等看来,萨山朝的精神却极为浓厚。据《唐书·波斯传》,萨山朝为伊斯兰教徒灭亡之后,萨山朝最后王伊嗣俟(Yes·digerd)之子卑路斯则居于今咸海之南的呼罗珊(Khorassan)而向唐高宗求援,以谋本国的恢复,但终于不能支持,遂随同许多人亡命于唐朝。不过在这之前,也有许多波斯人移住于唐的形迹。他们对唐的艺术有所贡献,自然不用说,但归化于中国的波斯人及其子孙,于日本的艺术,也有贡献,例如造奈良的唐提寺的,便是波斯人。

第三,欧洲系统的艺术,从麻刺甲回航的南方海路,也可传到中国及日本来。当东汉桓帝之世,罗马皇帝安敦为要直接获得中国的绢,其所派的使节,则从波斯湾起,回航到印度的南端,随又溯航缅甸的伊洛瓦底江,而从云南达到中国洛阳,这段话自被《后汉书》记载以来,是颇脍炙人口的,不过这条路,或许老早就已被开辟。以后这条航路,屡被利用,波斯常由此和中国通商,而将中国的货物载回去。伊斯兰教徒从大食人【13】灭萨山朝波斯之后,这一航路的海运业固然也为他们所职掌,但波斯人却仍然在他们之下从事于航海业,波斯人往来于南中国的,似乎不在少数。为要和唐朝通商【14】而来到广州、泉州、明州、杭州、扬州等各港的大食人、波斯人,其数目非常之多,因而他们一方面贩运着萨山朝波斯和阿剌伯等处的美术工艺品,另外也贩运着欧洲系统的美术工艺品等情形,自是事实。惟是等贩运品,亦曾由日本遣唐使船从扬州、明州等附近海港运到日本来过。欧洲系统的艺术,也曾从南方海路传到日本。

注释:

【1】Seres这一名词,初见于普林尼(Pliny)的《博物志》(Natural History)上,普林尼是公元23-79年的人。又这一名词也出现于托勒密的《地理志》(Geographia)上,该《地理志》是公元150年时的著述。据中国学的学者克拉伯洛时(Klaproth)所说,一般虽称丝为Su,但在古音中还附有r的音,故称为Ssur,随即转呼为Seres了。至Serica,那又是罗马化了的说法。

【2】Issedone之国,据白鸟博士所说就是月氏。Isse音相当于月氏(Yueh Chih),done即国之义。原来月氏这一种族,曾从今日的甘肃省的敦煌地方扩张到祁连山脉之间,其势力曾煊赫一时,不久就为匈奴的