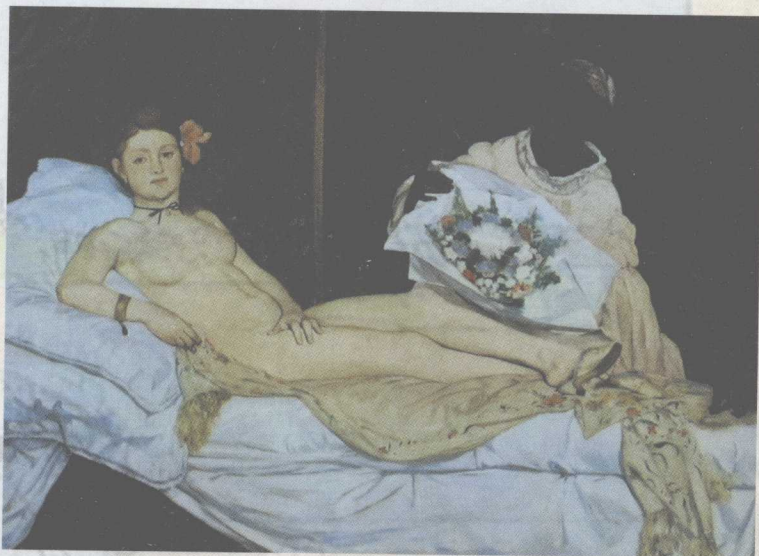


Impressionism and East Asian Art



印象派与东亚美术

王才勇 著

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

印象派与东亚美术

Impressionism and East Asian Art

王才勇 著

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

印象派与东亚美术 / 王才勇著. — 南京: 江苏人民出版社, 2007.7

ISBN 978-7-214-05015-1

I. 印… II. 王… III. ①印象画派—研究②美术史—研究—亚洲 IV. J209.9 J130.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 189226 号

著 者 王才勇

书 名 印象派与东亚美术

著 者 王才勇

责任编辑 蒋卫国

责任监制 王列丹

出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 165 号 210009)

网 址 <http://www.book-wind.com>

集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路 165 号 邮编:210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 江苏省新华发行集团有限公司

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 者 通州市印刷总厂有限公司

开 本 960×1304 毫米 1/32

印 张 9

字 数 150 千字

版 次 2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-214-05015-1

定 价 28.00 元

(江苏人民版图书凡印装错误可向本社调换)

关于艺术的讨论仅仅起启发的作用。即使艺术以教科书的形式出现,也必定有一种自由,经由个体的感受发现创造真正涵义的自由。

——德西迪里厄斯·奥班恩*

* 德西迪里厄斯·奥班恩(Desiderius Orban),澳大利亚美术学家。引文见德西迪里厄斯·奥班恩:《艺术的涵义》,学林出版社 1985 年版,第 1 页。

引言

一百多年前,巴黎一批经过传统学院画派训练的年轻画家聚集在一起,尝试着创立新画法。他们彼此之间年龄相差不大,其中年龄最大的马奈被奉为“精神领袖”。他们进行集体展览,彼此间有基本一致的風格。^①他们共举行了八次集体展览,第一次于1874年,但马上遭到学院派和美术学院(École des Beaux-Arts)的批评,因为他们没有按照正规的傳統沙龙画法作画。据约翰·雷华德(John Rewald)所述,“当时人们对这种创新的反应决不是友好的,人们说这些艺术家与传统决裂只是为了引人注目,引起人们的注意而已。”^②因此他们在用词的贬义上被称为“印象主义者”。可是,这些年轻人笃信自己的艺术追求,不懈努力,最后一次集体展览于1886年举行。终于,他们的努力渐渐被作为现代风格得到承认,而且,迄今的历史早已表明:印象派是西方现代绘画兴起时期影响最大的一种现代美术尝试,此后的绘画发展主要筑基于此。种种文献与图片史料又进一步表明:当初这些年轻画家们在走离传统、积极创新的努力中大多程度不等地曾对东亚美术表现出了关注甚至钻研,进而各有侧重地从东亚获得了进行美术语汇创新的启示。迄今有关印象派的专业文献也很少不提到这一点的。但是,对此的提及往往也只是提及而已,对此做深入展开的专门研究至今还没有出现,以至印象派与东亚美术的关系成了一个不得不信而又讲不清楚的问题。

从印象派画家们的自述以及对东亚美术作品的研讨来看,东亚对他们的影响是一个毋庸置疑的事实,但从他们藉此创作出的作品来看,似乎又很难见出其间有多少直接的东亚痕迹。于是,论说印象派一方面不得不提及这一点,另一方面又难以将此说清楚。这样,论说上也就只能点到为止。事实上,印象派画家们当时很大程度是在东亚美术的启迪下走上了他们各自的创新之路。由

于这种启迪从没有指向题材而只是指向画法的创新,而且即便画法上的关注也从没有以因袭方式发生,因而其间东亚的印迹不会直接地,而是得到相当程度发挥和转化地驻足其间。印象派的绘画题材不是当时巴黎都市生活就是法国的乡村风光,与东亚没有任何关联。注重光色变幻和瞬间印象的画法也很难在东亚那里找到直接的对应。相反,从叛逆传统的角度看,这种画法倒是脱离西方传统的自然结果。由是观之,印象派更应是西方美术自身发展逻辑的必然结果,哪会是东亚影响的产物?但大多印象派画家在找寻自己美术语汇的过程中——往往在其探索的关键时刻——都曾钻研过东亚美术或是对之表现出了关注。这一事实有力地表明:问题并非那么简单。如果我们这样发问:印象派画家们当时的创新努力为何走上了关注光色变幻和瞬间印象的道路而放弃了对传统美术物理性视看和故事性关联的看重,兴许问题会明朗化一点,因为恰是东亚美术语汇启发了印象派画家们:真正具有绘画性的东西是超越日常物理视看的,在东亚那是自主的线条、用色和构形。恰是这种绘画性要素使得人们无需任何背景知识,仅凭双眼就能欣赏它们的美。这种启迪尽管并没有使他们走上对东亚美术的直接沿袭之路,但却使他们注意到了被传统画法所忽略的光色变幻和瞬间印象这些纯视觉性要素。这便是对东亚美术文化的启迪进行整合与创造性转化的结果。

本来,不同文化间的互渗是各自文化中最具活力、最具影响力的部分,但由于互渗必然是以被整合到另一方中的方式发生,因此进入眼帘的往往是该整合的结果——一种全新的东西,而大多忘却了该整合的缘起,以至以为新产生的东西是自身文化发展的结果,与其它文化无关。印象派所受东亚美术的影响便典型地映现了跨文化互渗的这一现象,即它所受东亚美术的影响已经过

创造性转化地包容在了所创立的新美术语汇中。要还原这种影响,西方传统美术学的单纯作品分析法显然无以凑效,而必须逆流而上追溯到它的缘起,因为作品分析所解析出的印象派作品语汇是消化了东亚启示后进行转化再创造的产物,唯有究根溯源才能映现其间的东亚印迹。

在这种复杂的跨文化互渗中,也许由于文化民族主义情绪的缘故,影响施予方往往要比影响接受方对此来得重视,如东方佛教艺术受到了希腊化时期艺术的影响这一点在西方就远比在东方受到关注。曾任英国大英博物馆东方绘画馆馆长的西方著名东亚艺术专家 L.比尼恩(Laurence Binyon, 1869-1943)就在论述东亚艺术时直言不讳地声称:“在远东的佛教艺术中有着希腊的影响,这的确是无可否认的。”^③就连贡布里希在专论罗马艺术时也不忘指出:希腊化时期希腊雕刻家的风格和方法为许多亚洲国家采用,佛教艺术就明显地受到了这一传统的影响,尤其将人体饰以丰富、流动的衣褶就来自希腊的典范。^④欧洲有一本流传很广的有关瓷器的手册,该手册在分析中国瓷器上的绘画要素时甚至认为,中国瓷器绘画中经常出现的雷纹与古希腊的纹饰相似。^⑤这种观点在远东显然并没有如此广泛地得到传播。

按照这样的逻辑,东亚美术对印象派的影响在远东本应比在西方更引起关注。可事实是,这个问题在远东还不如在西方那里得到瞩目,恰恰由于在西方现代美术启动伊始,东亚美术由印象派起到了一个催化作用,在西方现代画史上渐渐出现了这样一种信念:现代美术运动应从东方获取发展的源泉,而不是相反。因此,“在西方人心目中,赵无极受到杰克逊·波洛克的影响说明他缺乏独创性,而马克·托比(Mark Tobey)接受中国书法的影响则表明他有接受力。”^⑥正是在这样一种看向东方的文化氛围下,东亚文化成了点燃西方现代文

化运动的一簇璀璨的绒火。这种笃信使得不少人在参与这种现代运动的过程中从东方这个古老资源那里获得了心领神会般的启迪。由于这种启迪并没有直接展现在藉以创造出的现代成果中，而是经过不可公约之创造性转化地融在了其中，这就一方面使得说清这种转化成了一件并非容易的事，另一方面又使这种说清成了非常必要的事。

本书主要凭借西方现有的相关资料，力图阐释印象派所受之东亚影响的具体所在，进而例释东方传统与西方现代主义文化运动间的内在关联。谓之“内在”恰在于表明，它不是外在地可机械看出，而是必须内在地剥离出。西方现代美术运动启动伊始的这一东西跨文化互渗清楚地表明：文化领域的现代运动在何种程度上早已走上了文化间际互渗的创新之路。

注释

① John Rewald, *Die Geschichte des Impressionismus*, Koeln 1966, p.123, p.9.

② Ibid.

③ L.比尼恩,《亚洲艺术中人的精神》,辽宁人民出版社1988年版,第32页。

④ 参见贡布里希,《艺术发展史》,范景中译,天津人民美术出版社1988年版,第63-71页。

⑤ 参见 Renate Dolz, *Porzellan Von China bis zum Jugendstil*, Muenchen, 1989, p.40.

⑥ Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, London 1973, p.179.

目 录

引言 _____ 1

理论篇

东亚美术西渐小史 _____ 3

印象派与东亚美术的关联 _____ 16

印象派兴起时代的美术语境 _____ 21

东亚美术对印象派的启示意义 _____ 29

印象派形式语汇中的东亚印痕 _____ 43

画家篇

惠斯勒 _____ 51

马奈 _____ 75

莫奈 _____ 103

德加 _____ 127

卡萨特 _____ 151

塞尚 _____ 157

梵高 _____ 187

高更 _____ 217

劳特累克 _____ 241

结语 _____ 257

附录 美术现代性的源起及对东亚传统美术的再认识 _____ 263

理 论 篇

东亚美术西渐小史

东亚美术西渐的历史是与整个东学西渐史相依相随的，但就像美术较之于其所从出的其它物质文明成果一般是后发地引起关注的那样，东亚美术西渐要比东学西渐本身晚得多。如果说东学西渐最早可远溯到古罗马时代，那么，欧洲人对东亚美术工艺品的最早了解有迹可循的应该在16世纪初。虽然15世纪文艺复兴时期某些欧洲画家的作品中曾出现过一些与中国山水画画法相似的风景，如萨塞塔(Sasseta, 约1392-1450)和帕提尼尔(Joachim Patinir, 约1480-1524)的作品，还有16世纪的阿巴特(Niccolo de Abate, 约1509-1571)和达·芬奇(Leonard da Vinci, 1452-1519)的作品。但这只是画法上的相似，迄今无法证明，这些欧洲画家当时曾看到过中国山水画。这些画家当时所画的是“想象中的山水……无论东方还是西方，艺术家的创造在心理上都有某种相似，在人的心理过程相近时便有可能画出类似的山水风景”^①。而到了16世纪初，当时与传教士、外交使节一起来到中国的欧洲商人则开始将视线投向工艺美术品，主要是瓷器。据载，葡萄牙人于1516年到达中国广东的澳门后便向欧洲运回大量中国瓷器，如今，“英国伦敦大英博物馆就收藏着最早被运到欧洲的两件白色瓷瓶。……德国画家丢勒(Albrecht Duerer, 1471-1528)在其1515年所画的素描中置于两根奇特柱子之间的便有这种具有中国陶瓷特征的花瓶：一件是宋元时期的青花瓷器，另一件细长的瓷壶应该是明朝景德镇产的白瓷。丢勒的素描可能是欧洲著名画家对中国艺术产生兴趣的最早体现。”^②据载，“荷兰1596-1598年间的人物画中还会出现过中国人的形象。”^③不过，在东亚美术最初的西渐旅程中唱主角的主要是工艺美术品，尤其在17世纪的头五六十年内，东亚，主要是中国的瓷器在当时欧洲对东亚贸易居于领先地位的荷兰得到了广泛传播，因此，“在17世纪30年代，中国瓷器，尤其是青花瓷，开始大量

出现在荷兰的静物画中。1660年荷兰著名画家伦勃朗曾因为破产被迫拍卖收藏的大量艺术品和古董,供拍卖的藏品目录中就有中国的瓷碗和小瓷像。”^④就连“伦勃朗临摹作品所用的也是日本纸,这种纸是荷兰的东印度公司从日本长崎运到欧洲来的”^⑤。所以,英国现代专攻东亚美术与西方美术互渗现象的知名学者迈克尔·苏利文(Michael Sullivan)指出:“西方对中国美术的兴趣不是从罗马,而是从荷兰和法国开始的,然后扩展到整个欧洲。在荷兰,这种兴趣始于1602年东印度公司的建立,在法国,这种兴趣肇始于马萨林(Mazarin)主教执政的年代,即1634年。”^⑥不管怎样,17世纪上半叶是东亚美术西渐的重要时期,正是在这一时间段,以中国瓷器为主的东亚工艺美术品开始较多地出现在了欧洲绘画中。当然,这还远不是从艺术性角度对东亚方式的接受,而只是反映了当时社会对东亚美术工艺品的爱好。但正是这种爱好使得欧洲艺术史学研究在其刚启动伊始便注意到了东亚美术。1645年,德国艺术史家尚德拉特(Joachim von Sandrart)出版了著名的《德意志学院》(*Teutsche Akademie*),这是西方最早的有关艺术史研究的著作,该书中便出现了西方有关中国绘画的最早论述,只是该书作者还无法得其要领地将中国绘画指责为“不懂透视和明暗画法”^⑦。德国天主教学者基歇尔(Athanasius Kircher)在其1667年于荷兰阿姆斯特丹发表的《中国纪念碑》(*China Monumentis*)一文中同样对中国绘画持指责态度地说道:“中国没有艺术而只有笨拙的、不合宜的图画稿。”^⑧这种看法显然是以欧洲画法为尺度去套中国绘画的产物,但在当时欧洲艺术学界很有市场。意大利著名历史哲学家维柯(Giovanni Battista Vico,1668-1744)在其名著《新科学》中也批评中国画“极粗糙”,认为中国人“还不知道如何在绘画中投影,如何衬出高光”^⑨。直到1811年沃伯顿(William Warburton)在其《被证实的摩西的

神圣使命》(The Divine Legation of Moses Demonstrated)一文中论及中国绘画时依然持这样的观点。^⑩

当然,学者们的这些态度只是代表了当时正统观念的偏执,有幸的是,这种观念上的偏执并没有削弱人们事实上对东亚艺术的关注。自17世纪下半叶始,欧洲开始大量出现有关东亚绘画的论著,其中既有学者所撰,也有直接从东亚引进的,前者如基歇尔1665年出版的名著《中国图说》(*China Illustrata*),书中收有一些以Jean Gruber神父从北京带回的绘画为蓝本制成的铜版画。这些画“是西方人绘制的最早的具有中国风格的作品”^⑪。1697年,吉法尔(Pierre Giffart, 1638-1723)推出了《现代中国人物画》(*L'Etat présent de la Chine en Figures*)画集,集中收有43幅根据白晋(Joachim Bouvet, 1656-1730)神父同年带回欧洲的中国绘画为蓝本的铜版画。这两本17世纪后半叶出版的书到了“18世纪在欧洲受到了很大欢迎”^⑫。而白晋神父本人也曾写有《现代中国人物画》一书^⑬;此外,当时欧洲还直接从东亚,尤其中国引进了不少画论著作,“法国巴黎的国家图书馆就收藏有一本约在17世纪末运到巴黎的著名木刻彩色版画集《十竹斋书画谱》,该书成于1633年。”^⑭“在法国路易十四晚年的藏书目录中有一部《中国百科全书》(*L'Encyclopédie chinoise*),书中附有不少有关城乡风景、珍禽异兽、寺院建筑的插图,还有14卷论说绘画的文字,其中最重要的是1679年出版的《芥子园画传》。”^⑮“在路易十四晚年的藏书书中还有约280卷附插图的中国百科全书《古今图书集成》,该书完成于1729年。”^⑯这些收藏同时也使大量绘画作品来到了欧洲,“法国巴黎国家图书馆就收藏有很多17、18世纪运到法国的中国绘画作品。”^⑰据载,18世纪初,巴尔蒂尼(Abate Baldini)伯爵曾在意大利的皮亚琴察市建立了一座美术馆,馆内除藏有印度莫卧儿王

朝的细密画外,还藏有表现中国人物的长卷,以及五幅绢画,上面画有200多个人物以及山水。可惜,在1725年巴尔蒂尼去世后,这些藏品便散失了。^⑧这是最早出现在欧洲博物馆里的中国绘画。

这里需要指出的是,在欧洲最早的,即16、17世纪对东亚美术的关注中,中国绝对是关注的焦点,当时言说的东亚瓷器或绘画绝大多数来自中国。当然,基于误解的指责也是针对中国而发。这里还应看到,中国美术的这次西渐主要指向学者和社会名流,而对当时欧洲的主流艺术家并没有产生多大影响,因此迈克尔·苏利文就当时意大利的情形写道:“虽然意大利的博物馆里最早出现了中国绘画,而且意大利的学者对之加以关注,可是意大利的艺术家却对之漠不关心,甚至还显示出蔑视的态度。”^⑨到了17世纪晚期,这种情形开始有所改善,主要在工艺美术领域出现了大量效仿中国的尝试,一直到整个18世纪出现了欧洲艺术史上著名的“中国时尚”(Chinoiserie),从而使中国美术在历史上第一次进入了欧洲艺术创作领域。

欧洲艺术史上的“中国时尚”是继巴洛克艺术(1720-1780年)后与洛可可艺术一起出现的。当时,主要在诸如艺术挂毯、装贴画、制陶、室内装饰、园林、家具制作等工艺美术领域出现了一股影响广泛的运用中国美术品中构图要素的风潮。当然,这种运用主要的并非艺术上的跟风,而是将当时在运到欧洲的中国工艺美术品(其中也不乏纯艺术作品)中看到的中国美术要素,如人物、花鸟、建筑造型等点缀或装饰性地直接运用到自己的构图中。这样很少有加工和消化的直接运用在艺术效果上就明显地呈现出将异质的东方和西方形态外在地拼凑在一起的特征。因此,一般西方艺术史研究者大多将艺术史上出现的这股“中国时尚”归为对异国文化的好奇,而很少将之视为从事创新的艺术性尝

试。无论如何,这股“中国时尚”在当时欧洲如上所述的工艺美术领域留下了大量著名作品,如今的英国皇家博物馆、英国维多利亚-阿尔伯特博物馆、德国克雷菲尔德纺织博物馆等就收藏有大量作为当时“中国时尚”代表作的艺术挂毯、装贴织画和绢画;如今的伦敦大英博物馆、巴黎鲁布尔博物馆、圣彼得堡埃米塔齐博物馆、纽约米德罗伯利博物馆等就收藏有很多这方面的陶瓷制品,这些陶瓷制品不仅在造型构图上、而且还在制作工艺上受到了中国陶瓷的影响。当时荷兰、德国一带著名的“德尔福特瓷器”在工艺上的精美就直接来自对中国瓷器的效仿;建筑方面由于后来大多被毁而留存下来的不多,但如今慕尼黑市区英格兰大花园中的“中国亭”依然很好地展现了当时建筑中对中国凉亭和宝塔等要素的运用。

17、18世纪欧洲艺术中的“中国时尚”虽然还没有囊括诸如绘画、雕塑等这些主导性艺术领域,但这决不意味着它并没有波及到这些领域,当时著名的洛可可时期画家像法国的华托(A. Watteau)就创作了大量吸收中国人物构图要素的作品。也许由于这些作品只是外在地将东方和西方的构图要素粘在一起,还没有触及欧洲绘画艺术发展的主脉,因此无法进入当时绘画艺术发展的主潮。据此,一般西方艺术史研究都将艺术史上的“中国时尚”归为洛可可艺术中的一个特有现象,而不是将之视为一个独立艺术潮流。这样的历史评价就有些过头了。欧洲艺术史上的“中国时尚”虽然还没有明显立于当时艺术发展的主基,而且又与洛可可艺术难舍难分,但不能由此无视跨文化艺术互渗的自身逻辑(跨文化互渗有其自身的历史)而否认其独立意义地将之归为洛可可艺术的产物。无疑,当时创作“中国时尚”作品的艺术家大多系洛可可艺术家,可是,并非所有洛可可作品都是“中国时尚”的产物。如果将“中国时尚”简单地归为洛

可艺术中的一种现象,那就有欧洲中心主义之嫌而忽略了东方美术对西方艺术发展之影响的独立意义。此外,欧洲艺术史上的“中国时尚”虽然并没有整个进入到欧洲艺术发展的内在逻辑中,但它于此并非绝无意义。就园林而言,当时的“中国时尚”就在某种程度上改变了整个欧洲造园艺术的发展方向,即原来的直线和直径开始慢慢被曲线和曲径所取代。正是基于此,德国专门研究这一问题的学者贝尔戈尔(Willy Richard Berger)才说出了如下的话:“尽管中国美术对18世纪欧洲美术影响不大,但是我们可以有根据地说,中国山水画所体现出的审美思想却以一种微妙的、极其间接的方式在欧洲艺术中得到了某种体现,尤其在欧洲园林艺术这块领地,中国艺术很快产生了作用,并且具有革命性意义。”^②当时欧洲对中国园林艺术赞美的是其中没有单调的整齐划一,而呈现出一种“无序之美”^③。这种“无序”并非杂乱无章,而恰恰体现了自然本来的面貌。^④

应该看到,欧洲艺术史上的“中国时尚”是东亚美术进入西方艺术创作领域的开始,从跨文化互渗的自身逻辑来看,两种异质文化在其相互影响的伊始不免外在视角,一方进入到另一方内里有个漫长的过程,此前不可避免地会出现彼此外在的互看,但这种外在的互看作为交流的开始并非对此后的发展没有任何意义。历史已经向我们展示:当西方再次遭际东方美术作品时,东西美术的跨文化互渗明显地进入了一个新的阶段。

18世纪下半叶开始,欧洲艺术史上的“中国时尚”渐渐退潮,退潮并不意味着西方从此不再对中国工艺美术感兴趣。自艺术史上的“中国时尚”降温之后,欧洲社会上的中国工艺美术品贸易从未间断过,在像巴黎、伦敦、阿姆斯特丹等这样的城市里,一直有专门商店在经营东亚工艺美术品。“中国时尚”的退潮