

东西方

MICHAEL SULLIVAN

THE MEETING OF
EASTERN AND
WESTERN ART

美术的交流

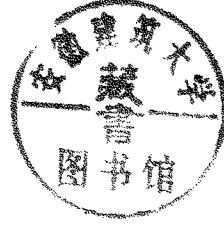
[英] M·苏立文 著 陈瑞林 译



江苏美术出版社

东西方美术的交流

(英)M·苏立文 著
陈瑞林 译



江苏美术出版社

东西方美术的交流

江苏美术出版社出版发行
(南京中央路 165 号 邮编:210009)
江苏省新华书店经销
淮阴新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 20.875
1998 年 6 月第 1 版 1998 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 7-5344-0807-5

J·808 定价: 64.00 元
江苏美术版图书若有印装错误,可向承印厂调换

中文版序言

陈瑞林先生请我为他的这本译书写几句话作为前言,我很高兴地应允了。因为这给了我一个很好的机会,来向陈先生和他的合作者表示由衷的谢意,他们认为这本书一定会得到中国读者欢迎的信心使我十分感动。更使我感到欣慰的是,这本书的译者本人便是研究西方美术对于中国美术的影响问题的专家,他已经发表了不少论著,深入细致地解决了这一研究领域中的不少问题。

中国知识界的杰出人物蔡元培^①先生曾经说过:“艺术是唯一的世界性语言。”他的观点影响了一大批中国的艺术家,使他们摆脱了对于西方艺术的传统偏见,积极地从西方艺术中吸收许多可以为中国艺术家所用的东西。我十分赞赏蔡先生的观点,艺术具有促进人们交流的独特力量。对于中国艺术所知甚少的西方人,欣赏中国绘画最初往往只能直观地对它

译者注(下同):

- ① 蔡元培(1868—1940) 中国现代教育家,浙江绍兴人。清末进士、翰林院编修。早年从事教育工作,宣传民主革命思想。1907年赴德国留学,1912年回国,任南京临时政府教育总长。1917年任北京大学校长,1919年“五四”运动爆发后辞职。1927年任国民政府大学学院院长,后改任中央研究院院长。抗日战争期间在香港病逝。

所具有的美产生反应,距离真正把握中国艺术的真谛尚有很远,相当一部分西方人甚至永远不能达到理解中国艺术的程度。西方人和东方人往往都以自己的眼光来审视对方。我写这本书的目的便是为了揭示东西方存在着何种不同的艺术形态,彼此有着何等深刻的误解,以及东西方艺术家为了化解这些误解、促进东西方艺术交融所作的巨大努力。

中国读者自会对书中关于西方美术对于中国美术的影响、中国和日本对于西方美术的反应,以及东西方美术的比较研究是否准确作出自己的判断。在撰写这本书的过程中,我深深感到日本接受西方艺术影响要比中国容易得多。中国有着深厚的传统文化基础,中国艺术家对于外来事物大多持谨慎的态度,外来的东西要经过中国传统文化的改造,才能为中国人所接受。我在书中发表的这些看法,如果有谬误之处,还望各位读者批评指正,希望我的观点或能激发读者的思考和引起讨论。

《东西方美术的交流》1989年英文版书稿完成于1985年,正是中国大陆“新潮美术”大潮涨起的时候。从1985年到1989年,中国的美术家以惊人的创造力迅速地完成了对西方现代艺术各种流派的不同尝试,很快便达到融入民族文化精神的中国现代艺术新高度。今天一批青年艺术家已经克服了这本书所谈到东西方艺术相互对立的障碍,像以往争论不休的“中国画”、“西洋画”问题,便已经不再困扰他们。正如康定斯基^①所说的那样,“任何做法都是允许的”。中国的新一代艺

① 康定斯基 Wassily Kandinsky(1866—1944)(转下页注)

术家可以自由地采用各种艺术材料和表现方式来抒发自己的情感,现代艺术确实实成为了一种世界性的语言。

我看现在在西方和中国最基本的不同,并不在于艺术本身,而在于社会意识和伦理观念等非艺术的问题。中国美术家也许仍然在努力争取艺术创作自由,美术家要求完全的独立。但实际上,即使是最激进的中国美术家,也依然受到不能脱离社会的传统观念的约束。传统观念要求艺术家不能脱离社会,不管他们的表达方式如何,艺术家都必须具有社会的良心和责任感,而在西方却几乎没有哪位艺术家会接受必须对社会负责这种观点。由此看来,中国艺术家所扮演的角色以及艺术创作的目的,与西方艺术家扮演的角色和艺术创作的目的有着十分明显的区别。当东西方美术交流的所有障碍都被消除——这一时代似乎已经到来,中国美术家的内心却依然存在着追求自由与承担责任之间的紧张感和矛盾感。这种既相合

出生于俄国的画家、艺术理论家、诗人、剧作家。他从小对绘画、音乐和民间艺术产生兴趣,1896年移居德国,开始从事美术活动。他继1909年建立慕尼黑新美术家协会之后,又组织“青骑士社”,积极推进表现主义运动。1917年他回到俄国,十月革命后曾任莫斯科人民教育委员。1921年至1933年在德国魏玛的包浩斯学院任教。1933年以后定居法国,并获得法国国籍。康定斯基擅长油画、水彩画和版画,早期作品受到印象主义和野兽主义的影响,以后转向抽象画创作。他后期的作品试图将抒情的抽象和几何的抽象结合起来,在几何形的结构与造型中,配以明亮的光和柔和的色彩。康定斯基被认为是最早从事抽象主义试验的现代艺术家,他的抽象主义理论集中在《论艺术的精神》、《关于形式问题》、《论具体艺术》、《点·线·面》等著作中。

又相斥的辩证关系,正好为中国美术与西方美术的交流增添了无穷无尽的活力。

迈克尔·苏立文

1992年8月于牛津大学

1989 年英文版序言

今天已有越来越多的研究者接受了东西方文化相互影响是自欧洲文艺复兴以来世界历史上最有意义事件的观点。从16世纪开始，西方的思想、艺术和文化便迈出了走向东方的步伐。对于西方文化向东方的传播以及巨大影响，人们有着共同的认识，但是东方文化向西方的传播，却没有产生同样的作用。近些年西方人对于东方的哲学和宗教产生了愈来愈浓厚的兴趣，在经济领域，看到日本人成功地向西方学习，将西方的经验应用于钢铁、电子等产业取得巨大效益也深为惊讶。可以这样说，东西方各自从对方的文化中吸取营养对未来所具有的重大意义，将会远远超出我们的想象。

尽管并不需要强调本书的选题何等重要，但我仍然认为有必要向读者解释本书具有特色的内容，以及我为什么要阐述这些内容。对于西方读者来说，“东方”西起非洲东海岸，东至日本的北方诸岛，它包括了伊斯兰世界。传统意义的“东方地毯”指的是波斯或土耳其的产品，而不是中国的工艺品。要使本书《东西方美术的交流》名符其实，应该有关于伊斯兰艺术的内容，以及它对西方艺术的影响，甚至要包括印度乃至整个远东地区。这些内容要写成一部多卷本的巨著是可以的，但是我并不愿意使这项工程过于庞大，一方面因为我的所知不足，另一方面如果要包括整个亚洲和伊斯兰地

区，就会使书的主题从美术、主要是绘画，转移到装饰工艺甚至考古学上去了。

我在书中将关于 18 世纪欧洲艺术对中国风格的摹仿的内容描述得十分简略，不仅因为已经是陈旧的话题，更因为这一内容与中国没有多大的关系。17 世纪中国工艺风格传入欧洲并没有能够改变法国的艺术，在法国艺术家的手中，异国情调的舶来品变成了不伦不类的、完全是法国趣味的东西。18 世纪欧洲摹仿中国风格的艺术品都成了洛可可装饰的一部分。法国画家华托^① 肯定见过中国绘画作品，他本人也不时声称运用中国风格进行创作。实际上华托不过是用一些花哨的手法去表现一些似是而非的中国绘画内容。据我所知，华托并没有认真地研究过中国绘画，看看从中国绘画中能学到点什么，同时也没有一位欧洲画家和艺术批评家在 18 世纪对中国绘画作过富有趣味和真正理解的评论，只有 18 世纪欧洲启蒙运动的文学家和哲学家才在接受中国文化影响方面有所作为。启蒙运动重要人物的思想受到了翻译的中国孔子著作的影响。尽管如此，我们还是应该承认，中国的艺术风格最终确实使 18 世纪欧洲人的鉴赏眼光发生了变化，虽然这种变化是以一种非常间接和微妙的方式进行的。

① 华托 Antoine Watteau (1684—1721) 法国画家。早年曾研究鲁本斯的绘画，进入上层社会以后，他成为一个表现贵族生活的洛可可画家。华托对于油画色彩技巧的发展有突出贡献，他的富于音乐感的华美和谐的色彩是联系威尼斯画派到印象派绘画的重要环节。华托的作品中还出现不少东方人形象，他被认为是 18 世纪表现中国题材的重要画家。

使我感到兴趣的是，东西方不同的艺术对东西方层次较高艺术家所产生的影响和作用。在这些艺术家当中，东西方美术的相互影响，尽管时断时续，还有着种种误解，但绝不只是艺术的题材内容和表现技法问题。东西方美术的交流大大地开拓了这些艺术家和他们作品的观众的视野，东西方的艺术家不仅相互借鉴艺术创作的题材内容和表现手法，而且对于彼此进行艺术创作的目的和理想有所了解。中国的学者和日本的画家发表了不少关于西方艺术的精辟论述，还将西方艺术与他们自己的创作进行了比较。也许西方人对于中国艺术没有中国人和日本人对于西方艺术的认识那么深刻，但是西方艺术家将东方美术作为仰慕已久的伟大文明的体现，从而从中获益匪浅。任何对于 18 世纪欧洲艺术的研究都得出了这样的结论，欧洲人所接受中国美术的影响比他们自己所意识到的要多。到了 19 世纪，日本美术更对欧洲美术产生了决定性的影响。比起印度艺术与欧洲艺术的相互影响来，中国和日本的艺术与欧洲艺术之间的相互影响更加重要。在南亚次大陆，欧洲文化的传入只起到了玷污一种伟大传统文化的作用，并没有使之变得更加丰富多采。直到今天，才开始了印度艺术与西方艺术的真正对话，但这种东西方艺术的接触主要表现在音乐和舞蹈方面，在造型艺术和视觉艺术领域，则只有电影艺术开始从东西方艺术的相互影响中获得益处，因而呈现出繁荣的景象。

读者也许会认为我坚信不同文明、不同艺术家之间的相互影响而产生的艺术，要比单方面创造出来的艺术更好，其实我的本意并非如此。我认为批评家在对艺术作出判断时，所依

据的只应该是艺术作品的本身。决定艺术优劣的是艺术家和他的创作媒质的对话,而不是艺术家与艺术家之间的对话,无论艺术家受到了一些什么影响。但是作为艺术史家,却不仅要关注人类行为的本质是什么,也要关注由这些具有不同性质的行为所产生的不同后果。艺术史家不仅重视那些优秀的艺术作品,也要重视那些虽然艺术质量不是很高,但在艺术历史的发展过程中却非常重要的作品。读者也许会从本书的附图中发现一些这样的作品。如大多数艺术爱好者可能会认为现代中国画大师傅抱石^① 比起徐悲鸿^② 来作品更富于情趣,但在本书中傅抱石却并未占据重要的位置,这是因为从傅抱石的作品中几乎看不到西方美术影响所留下的痕迹,而徐悲鸿却是当代最重要的中国画家,他将传统西方绘画介绍到了中国。

20 世纪中期,在东方和西方几乎同时出现的抽象表现主义艺术和行动绘画给我留下了极其深刻的印象。我们不必在“什么是抽象表现主义”、“什么是行动绘画”这些问题上花费太多的时间和精力,这场沟通东西方艺术的运动严肃而认真,并非杜撰几个美术名词而已,一群以书写姿态挥舞画笔

① 傅抱石(1904—1965) 中国画家。出生于江西南昌。早年在瓷器店学徒,自学书画。1933 年赴日本留学。1935 年回国,任南京中央大学艺术系教授。1949 年以后,历任南京师范学院美术系教授、江苏省国画院院长、中国美术家协会副主席等职。

② 徐悲鸿(1895—1953) 中国画家、美术教育家。江苏宜兴人。早年留学欧洲。1927 年回国后历任上海南国艺术学院美术系主任、北平艺术学院院长、南京中央大学美术系主任等。抗日战争胜利以后徐悲鸿出任北平国立艺专校长。1949 年以后,历任中央美术学院院长、中华全国美术工作者协会主席等职。

或者直接泼洒颜料的艺术家实实在在地在进行艺术的创作。他们中间有波洛克^①、苏拉热^②、克兰^③，还可以算上托比^④、

-
- ① 波洛克 Pollock (1912—1956) 美国画家，抽象表现主义的代表人物。抽象表现主义也称行动绘画、塔希主义、纽约画派等。他的绘画强调表现潜意识，表现无法自控的行动。他作画往往将画布钉在地板上，围着画布像跳舞一样地走动，用棍棒蘸上油彩，任其滴流在画布上，或者摒弃常用的作画工具，将沙子、碎玻璃片或其他东西掺杂在颜料中，成为稠厚的流体，任意挥洒在画布上。
- ② 苏拉热 Pierre Soulages (1919—) 法国画家。40 年代开始从事抽象画创作，用一些黑色或深色的大笔触扫动简洁的线条或色块，用调色刀或粉刷油漆工匠用的大刷子厚涂，表现出一种强烈的效果。
- ③ 克兰 Franz Joseph Kline (1910—1962) 美国画家，他是 20 世纪 40 年代中期出现在纽约，50 年代风靡美国画坛并波及欧洲的抽象表现主义绘画的另一位代表人物。克兰作画往往用漆墙用的排刷，主要使用黑色在画布上大笔挥洒，偶有不经意的油彩点滴飞溅或向下淌流，表现画家作画时的情绪和用笔的力量和速度。
- ④ 托比 Mark Tobey (1890—1976) 美国画家。早年曾在美国芝加哥从事商业美术活动。1918 年改信巴哈教（一种起源于伊斯兰教的新宗教）以后，他曾前往欧洲、中亚、东亚一带旅行。1922 年他在美国华盛顿州西雅图市的康尼诗艺术学校任教期间，对美洲印地安人艺术、日本木版画和中国书法产生兴趣，曾向旅美中国艺术家滕白也学习中国艺术。1923 年他开始学习中国的毛笔绘画，1934 年他来到中国和日本，研究中国和日本佛教的禅宗，作品有着强烈宗教色彩的抽象表现倾向。托比用东方艺术的线条和流动的色彩来构成画面，对于美国抽象表现主义画家产生了影响。

德·库宁^①，但是罗斯科^②、迪比费^③和阿佩

-
- ① 德·库宁 De Kooning(1904—1997) 荷兰籍美国画家，1926年移居美国。他早年采用写实的手法作画，后来尝试用抽象形式作人物画。40至50年代是德·库宁个人风格形成的时期，他与波洛克等人积极合作，成为美国抽象表现主义流派纽约画家的重要人物。这一时期他的作品主要以肖像和人体为题材，创作了一系列女性形象的绘画。作品综合了康定斯基、波洛克、毕加索等人的手法，创造出人物形象与背景融合混杂的空间，他称为“无环境绘画”。这一特点一直保留到他晚年的画作中，即使是纯抽象的绘画，也可感受到画家着意表现的人与自然的关系，以及由此而来的特有的空间混杂性。
- ② 罗斯科 Mark Rothko(1903—1970) 美国画家。自1925年开始从事绘画创作，1929年后举办展览，1947年开始形成自己的成熟风格。50年代末他的绘画开始抛弃明亮、引起美感的色彩，走向深沉、暗淡，甚至含有悲剧意味的色彩。60年代他从事壁画创作，在作品中追求一种崇高的情绪。1970年他去世之前，从事一种几何形的样式，将灿烂的色彩版面置放在僵硬的竖直线或水平线的框里。罗斯科是50年代纽约画派中用大片的颜色或者抽象的形式来进行创作的画家之一。
- ③ 迪比费 Jean Dubuffet(1901—) 法国画家、雕塑家。他早年便对精神病人和从未接受过艺术训练的人的作品产生兴趣，大力收集和提倡这种他称道的“原生艺术”。这种艺术具有自发的、无意识的和反艺术的特点。他将石膏、胶、油灰、沥青合成的可塑性物质，任意涂抹在自己画作的表层上。或者在作品的背景上用这种物质塑造出地质结构、依稀可辨的蔬菜、水果形状、微观世界细胞生物及各种使人产生联想的痕迹，或者将涂上色彩的画布割成各种形状的小块，组成锯齿一样的图案。迪比费是一位有影响的法国抽象主义艺术家。

尔^①不在其列。自 20 世纪 50 年代在纽约开始了艺术的突破以后,中国和日本的画家很快也在他们的传统艺术中发现了抽象表现主义的因素,从而使东西方艺术的交流出现了戏剧性的高潮。突然之间,东方和西方的画家似乎在用同一种艺术语言进行交谈,至少在倾听对方的谈话。这种沟通究竟是暂时的存在、甚至只是迷惑人的假象,还是一种更为深刻的理解的开始,当时的人们尚无法轻易作出结论;但是这场运动使得 400 多年东西方美术的交流终于与现实有了一种实实在在的联系。越过抽象表现主义的全盛时期,一些新的现代艺术流派如环境艺术、照相写实主义虽相继出现,也未能削弱它的重要性。从某种意义上说,抽象表现主义已成为世界现代艺术的主要流派。

与抽象表现主义艺术冲破东西方的艺术障碍同样重要的是,对原有前卫艺术观念的抛弃。只要人们还以为现代艺术的前线是在纽约、巴黎和东京,那么这一新近出现的艺术运动,就会自然而然地被看成是那些艺术发展较为落后的国家想引起批评家和艺术史家的重视,用以赶上先进国家的一种努力。

① 阿佩尔 Karel Appel(1921—) 荷兰画家,“哥布阿”画派的代表人物。他在 1948 年与柯奈叶 Cornelis Corneille(1922—)和康斯坦特 George Constant(1920—)成立“试验集团”(Experimental Group),寻求具表现要素的新形式,与蒙德里安的“风格派”对立。后来这批年轻艺术家参加国际表现主义艺术活动。阿佩尔用热情的线条和色彩从事人物画和肖像画创作,直至 70 年代画风未发生根本变化,人物更加明确地浮现在画面,且带有如孩子般疯狂那样奇异的特征。

到了 20 世纪 80 年代,艺术上的进化论思想实际上已被抛弃了。如今无论在美国、欧洲或是在日本,不同的艺术风格、不同的表现方法和对艺术的不同理解都共处共存相安无事。借用康定斯基的话,便是任何做法都是允许的,任何事物都是可以被接受的。连社会主义中国都有人赞成这种观点。虽然早在毛泽东时代以前便有不少人对这种在道德上保持中立的艺术观持反对意见,他们的努力有效地阻止了当时那些稀奇古怪的艺术舶来品在这个国家泛滥。

无论在东方还是在西方,这种流行的观点使人们能够接受任何自称为艺术的东西。这是否反映出现代社会人们对于辨别艺术的真伪没有把握、缺乏信心? 回答也许是肯定的,但正是这种没有把握形成了一种气氛,在这种气氛中艺术思想和表现方式可以在不同国度的不同艺术家中间自由地交流。自由的程度前所未有的,许多根深蒂固的偏见也便随之消失。

西方和远东艺术的积极交流大约始于 16 世纪,在此之前数百年间,也有过一些偶然的接触——如果可以将跨越亚洲传入的一项手艺、一种纹样或是一门技术也称为交流的话。中国的蚕丝被商人运到叙利亚织成透明的薄绸,公元 1 世纪时卖到了罗马,罗马的市民声称被身着这种轻薄丝绸的妇女惊呆了。普林尼^①写道,穿着这种衣料,“没有哪个女人敢发誓她

① 普林尼 Galus Pliny Secundus (23—79) 古罗马作家,出身于骑士家庭,历任骑兵指挥、海军司令等职。公元 79 年 8 月维苏威火山爆发,他前往救援和调查,中毒窒息而死。普林尼著有哲学、历史、修辞学等多种作品,现仅存一部百科全书式的著作《博物志》,为研究古罗马文化的重要文献。

不是赤身露体。”坎特伯雷出土的一件公元前 4 世纪的中国铜器也许是在罗马时代被带到了英国。在美索不达米亚发现一块公元 3 世纪的欧洲织物残片,上面中国典型的汉代图案,被认为是西方对中国艺术最早的直接模仿。14 世纪在卢卡和威尼斯,中国的龙纹被用来装饰教堂祭服。罗马的工艺品曾在越南南部的古城岬港挖掘出来。由于佛教的传播,源于东地中海的装饰图案如卷叶纹,通过波斯萨珊王朝艺术,也被带到了远东地区。

我们还可以列举更多的事例,来讲述古代东西方的艺术接触。尽管这些事例都非常有趣,但我并不想把这本书写成面面俱到的流水帐,也不想对源于亚洲一角的某种物品或图案如何在亚洲的另一角出现作深入的研究。我所关注的是东西方艺术相互影响这样一个积极的、富有创造力的课题,探讨造成这种影响和交流的原因。在某一时期造成相互影响的原因也许主要在艺术本身,就像当年对日本所知甚少的印象派画家,偶然发现了日本的彩色木刻版画那样。或者由于政治、经济和宗教的原因造成了艺术的交流,如 16 世纪随着葡萄牙人的入侵给日本艺术带来的影响。无论原因是什么,其结果都给不同民族的艺术和艺术家的创作带来了极大的刺激,造成了艺术的繁荣。这种有着历史意义的推动艺术发展的力量我们称之为“影响力”。

当然,本书并非记录东西方艺术相互影响历史的堪称定论的著作,如果是那样,这本书便将成为一部多卷本的典籍。如至少要用一定篇幅来讲述 1850 年以来日本艺术对于西方艺术的影响,也要用更多篇幅来介绍西方艺术如何影响现代

的日本艺术,然而本书中每一主题只能占一个章节。确切地说,我写这本书的宗旨是试图总结东西方艺术的相互影响,简要地阐述造成影响的原因,比较中国和日本对于西方艺术的不同反应,进一步讨论东西方艺术相互“影响”的涵义,这种影响如何发生作用,有时在条件具备的情况下,这种影响又为什么没有能够发生作用……。阅读这本书,如果读者能在这些问题上有所收获,作为作者,我的目的也就达到了。