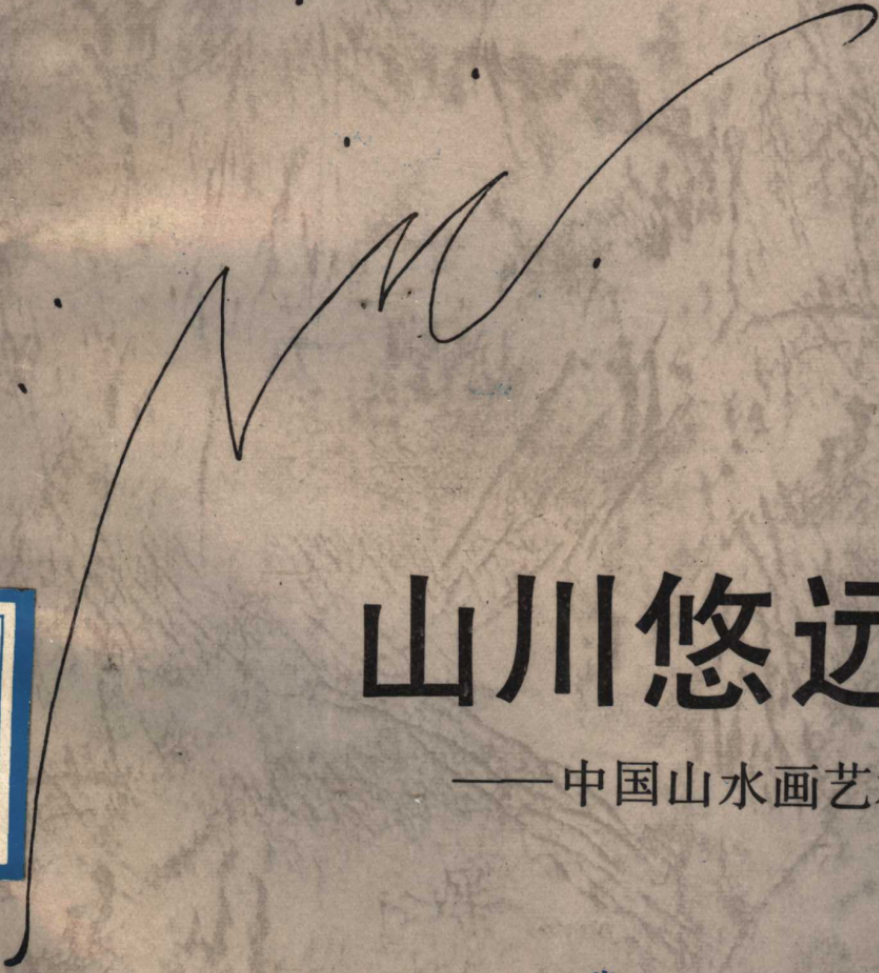


[英] 迈珂·苏立文 著 洪再新 译

Symbols of Eternity

The Art of Landscape Painting in China



山川悠远

——中国山水画艺术

岭南美术出版社



[英] 迈珂·苏立文 著 洪再新 译

山川悠远

——中国山水画艺术

岭南美术出版社·1988年·广州

责任编辑
装帧设计 梁鼎英

山川悠远——中国山水画艺术

[英] 迈珂·苏立文

*

岭南美术出版社出版·总发行

(中国广州西堤新基路25号)

广东省新华书店经销 广东新华印刷厂印刷

*

850×1168毫米 1/32 4.375印张 16插页 86000字

1989年8月第1版 1989年8月第1次印刷

ISBN 7-5362-0374-8/J·0375

定价: 9.80 元

中译本序

洪再新先生要求我为《山川悠远》的中译本作序，我十分乐意地承允了。

当洪先生第一次告诉我这本书可能出中译本时，我略微有些惊讶。因为这是一部通论之作，并不对中国画某个具体方面或特定时期有深入研究。我也知道，中国读者有关于中国画的好书，例如象王伯敏教授的《山水画纵横谈》。很显然，我这部书并不在于给中国读者添加有关山水画的具体知识。

依我之见，我这部书为什么能出中译本，可能有点理由。最起码的一点理由是，看看西方作家怎么向不知道中国，更不了解中国山水画的公众介绍这个题目，会有些特别的价值。其次，本书是纪念约翰·罗斯金的，为了他，牛津大学在1869年设立了斯莱德讲座。由于罗斯金酷爱自然的激情，他确信风景画表达了最崇高的真理，坚信艺术家和社会，美学和伦理学是紧密相关的——所有这些思想和中国人的思想非常接近。

第三点理由可能是由于中国读者习惯于传统的考据方法去看待中国艺术史，因此对处理这个课题比较个性化、主观化的方法会感兴趣。我的解释常常带有思辨性，而要使这个

课题满足不谙此道的西方公众之需，势必会有大量一般的陈述，当然有许多过于简化了。例如元代的章节，是对一个复杂的时期做了非常简要的处理，因为要向尚未入门的西方读者交代出元代山水画中所有错综变幻的流变，就显得过于繁冗。

所以，本书的目的旨在提供西方读者所需最低限量的事件人物的名称，同时激发他们对绘画的美产生共鸣，而且更重要的是启发他们自己去思考中国山水画家的意图、理想和情感。我相信洪先生本人对这一课题的知识，他的翻译技巧和在文中有关的注释，能保证中译本的成功。我向他表示感谢。在致力于这项工作时，他付出了细致的劳动；同时在我们的合作中，也使我感到十分愉悦。

迈珂·苏立文

1987年5月9日于英国牛津

英文版序

本书源出于1974年春我在牛津大学斯莱德讲座的讲稿。为了那些在帕雷豪斯会场和我有同感的耐心听众，包括任何热爱艺术但不了解中国绘画的朋友，以及想进一步认识伟大的世界艺术传统中这部分内容的人们，我写成了这本书。所以，它不是写给专家们看的，也不算中国山水画史，而是试图对山水画的历史作些解释。

我已经设法指出中国山水画的丰富性、持续性以及它的广度和深度。但这里存在着一个困难。当人们写到欧洲风景画时，可以不涉及政治、哲学或画家的社会地位。读者已有足够的历史知识来进行欣赏。因此，知道透纳或塞尚处于何种社会地位，知道他们有没有读过亚里士多德或笛卡儿的著作，对帮助他们理解透纳或塞尚的艺术，是无所谓的。然而在中国，这就不行了。中国山水画家一般都属于极少数有文化的上层人物，受着政治风云和王朝兴替的深刻影响，非常讲究自己的社会地位。他对历史和哲学十分精通，就连他选择的风格，也常常带着政治的、哲学的和社会的寓意。如果你想理解为什么他的画就象他的所做所为，那么，你就需要知道这些事情。因为它们不仅是他的艺术的“背景”，而且成了他所有社会经验的一部分。我不希望给读者造成太重的历史

和哲学的负担，无论如何，绘画作品会为自己说话。绘画并不存在于画家的学问中，而存在于画家表达的艺术语言里，其中包含着美和神秘的东西。

本书已和讲稿有了很大的区别，它是我在牛津最愉快的环境中写成的。我得到了圣·安东尼学院的来访校友基金会和华盛顿市人文学国家基金会的慷慨资助，在此特向它们表示谢忱，并对我们的朋友和同事致意，是他们使我们在牛津的逗留非常有助于思考和写作。我也要感谢阿西莫博物馆和东方学院的职员们，感谢他们的盛情接待，特别是大卫·匹帕阅读了手稿，并提出了有价值的参考意见。对给我提供插图并允许翻印作品的收藏家和博物馆，也一起在此鸣谢。

爱伦和卡曼·克里斯坦森再一次给我们的工作以慷慨的支持，象以前一样，我对他们表示感谢。

那是一个夏日的午后，鸟儿在桑·马提诺树林里鸣唱，我和夫人吴环，还有尼贝、阿兰一起登上了科莫湖畔的山头。当时，我的脑海里酝酿起了本书的主题。从那时开始，吴环一直帮助我从事着本书的写作。这本书就是献给他们的。

迈珂·苏立文

目 录

中译本序	(1)
英文版序	(3)
导 论	(1)
第一章 山水进入艺术	(17)
——公元 6 世纪前的绘画	
第二章 山水语言的形成	(33)
—— 唐代的山水画	
第三章 现实主义的高峰和衰落	(45)
——宋代的山水画	
第四章 复古与更新	(63)
——元代的山水画	
第五章 文人画的成就和危机	(75)
——明代的山水画	
第六章 正统派受到挑战并赢得胜利	(91)
——清代的山水画	
第七章 20 世纪	(107)
译 后 记	(123)
供阅读的参考书目	(131)
图 版	

导 论

几乎可以肯定，当读者翻阅本书中的绘画作品时，第一印象会是很舒服的。但看印度雕刻或17世纪法兰德斯绘画的印刷品，却未必会有同样的感觉。中国山水画那种自然生动、宁静平和的气氛，在其他文明的艺术中是不常见的。但看了一阵，读者可能要纳闷：为什么描绘云雾缭绕的山景或文人依山观瀑、临水垂钓之类的题材，会重复不断地出现？可即使在不了解题材内容的真正含义前他开始觉得单调，也决不至于产生厌恶感。他不会问“为什么画家偏爱这类题材？”之类的问题，相反，东方人，特别是有教养的中国人，站在西方美术馆里看许多描写战争、殉难和历史事件的作品，却往往提出这样的疑问。

认为绘画作品的美部分地取决于绘画的题材，这在现代西方人看来，显然是功利主义的。可在中国和其他东方艺术中，这却是事实。因为中国人认为，绘画的主题和表现形式互不可分，它们共同表达对物质世界无所不包的哲学观念。对既不能使人神飞意驰，又不能让人澄思静虑，也不能产生吸引力和愉悦感的作品，总是难以接受的。对西方人为什么将形式与主题分开，他感到困惑。鲁本斯的《柳歇波斯的女儿被劫》被西方人称为杰作，觉得它有纯形式的美。这对中国人说来却不行，因为抢劫本身是罪恶，画家的技巧虽然值

得敬佩，这幅画还是很难给予肯定。它画得越美，引起的反感越大。毛泽东在谈到“反动的”艺术时说，其艺术性越高，就越有危害性。中国古代批评家当然没有这么说，可由于能全面地看待事物，也就自然地坚持了形式和内容的统一。

作为纯审美活动，欣赏中国山水画，就仿佛我们欣赏音乐。绘画的气氛和色调、书法线条的律动、画家的笔墨技巧，还有那逐渐展开的山水长卷，使我们能在这时空统一体中进行活动，这就具有某种音乐的效果。这个比喻还可以发挥，因为绝大多数场合下，听的总是一些熟悉的作品，我们并不会觉得讨厌。一经大师演奏之后，每件熟悉的作品都面目一新。演奏家对作品主题的理解，演奏中细微的变化以及娴熟的技巧，无不给人以非常愉快的感受。中国山水画也是这样。特别从14世纪起，起作用的不在于主题是否新颖（它可以很陈旧），而在于画家如何表现，在于他技巧水平的高下。

就在我们把中国绘画的“音乐感”作为欣赏的基础时，如果仅停留在视觉愉悦范围之内，我们就不会体会得很深。在这一点上，关于音乐的比喻中断了。贝多芬晚年的四重奏作品，在历史上各有其地位，但对完整的欣赏来说，搞清其渊源所在，有点大可不必。因为它们自己会说话，超出了时间的局限。中国画并不尽然。中国画家同时也是文人，很讲究技法的师承，并能掌握多种技法或技巧，他们吸取前代大师的精华，又影响同辈和后来的画家。本书选的许多作品，特别是后期的作品，多具有风格上的关联。如黄公望刻意师法巨然，而文征明在竭力效仿黄公望。画里面如果找不到这类借鉴的痕迹，就好比谈话中漏听了朋友隽永的引语，使人不

得要领，兴致索然，结果只好将它弃置一边。

由于中国画家精通历史，所以论述中国画要是离开历史观点，就将陷入困境。学习传统如同师法造化，已成为画家产生灵感的丰富源泉。这到18、19世纪更是如此。我们常把中国想象成永恒不变的国家。这是不正确的。中国有过动荡不安的过程，出现过暴乱和对传统文化的冲击，打破了一些时间较长的统一局面。戏剧性的社会变动反映在艺术上，和欧洲从古典时代到今天的艺术史很相象，不仅绘画风格的发展演变明显清晰，而且画家的社会地位、画家对艺术的态度，还有艺术哲学本身，都发生了迅速的变化。

实际上，西方人经过了四个世纪的漫长岁月，才开始了解中国画。在17世纪很有希望的接触开始之后，欧洲人对中国艺术的反应是冷漠和谨慎的，没有多大的兴趣。伟大的耶苏会士利马窦关于中国的百科式的著述，对中国绘画只带过一笔，未置可否。葡萄牙学者鲁德昭对此略加重视，曾在1685年写道，中国人物画虽然很弱，可艺术家描绘自然却相当出色。“他们绘画中的奇特性胜过了完整性。由于既不懂用油画技巧，也不知道明暗法，所以画出来的人物形象，全无美感。但他们画树木花卉禽鸟等等，却非常逼真。现在有些人受了我们的影响，在运用油画的技法，开始画出完整的作品。”^①

1675年出版的第一部世界艺术史中，乔齐姆·冯·萨金特描述了他得自中国的一组画（他可能是在罗马的耶苏会见到的），他对对象是“中国最伟大的画家”所刻的非洲人希吉木都的欢愉形象，大吹了一通。可是18世纪的著作家们，比其前辈更少提到中国画。因为当时欧洲流行着瓷器和屏风，

对这类舶来品和纯粹的装饰艺术，他们似乎感到心里有数了。这种十分浅薄的认识，最后在查尔斯·兰姆有名的散文里得到了概括，认为画在中国茶杯上的这些玩艺儿，是个“透视学之前的世界”。

兰姆文雅的讥讽几乎成了对中国艺术品最后的恭维。此后，随着欧洲列强的东侵，人们对那种雅致的工艺品更没兴趣了。在19世纪，东西方相互理解的大门，非但没有敞开，反而砰地关上了。所以，那些敏感的西方批评家要是能看到本书所选的中国山水画杰作，他们会作何感想呢？我们只好靠推测了。恐怕他们认识不到中国画除了它的吸引力，还有很丰富的内涵；甚至无法领会中国画家意图中哪怕是很表面的东西。这主要是教会使团制造了很坏的舆论，致使19世纪的欧美各国认为，灾难深重的中华民族，产生不了高水平的艺术。

罗斯金会怎么想呢？他能从范宽的杰作里发现透纳的艺术特色吗？他能体会其宏敞的气局、深沉的情感以及对自然的忠实吗？提这些问题，对罗斯金来说并不过分，因为在有的场合中，他认识艺术，特别是风景画，很有点中国人的味道。但令人茫然的是他从未接触过中国画。只有在1868年中国与欧洲的关系处于最低潮的时期，他曾受到流行于巴黎和伦敦的日本浮世绘热的微弱影响。那年，罗赛蒂从巴黎给他带来一本日本风景版画集。罗斯金曾写道：“精彩的画册深深地吸引了我。我愿意去日本，住在那里。就象投寄书信一样归返日本。那海洋和云霞多么迷人，峰岚和山色多么使人心驰神往！”^②但如我所知，7年之后当他在牛津开办他第一次斯莱德讲座时，不仅日本被遗忘了，而且再也没有提起过东

方艺术。

很遗憾，年轻的罗斯金由于透纳的影响，对中国画这舶来品有了成见。这位20世纪前半叶少有的大伦理学家，本该理解中国的艺术，本该完全赞同中国文人画家世界观里的儒学精华，例如认真努力，重视艺术的社会功用、文人的自我修养和为全社会树立榜样等等。他的社会主义本该彻底谴责文艺界各种追名逐利的现象，接受毛泽东的观点，坚持艺术家为社会服务，在他为之服务的人民享有教育，生活富足，社会安定之后，再来谈论艺术家的自由。“自然景物中最壮观的，莫过于崇山峻岭；而自然景物中能培养人的德性的，同样非它莫属。”如果有人持这样的看法，他肯定能和黄公望达成默契。可是人们会问，近代西方批评家对东方艺术的了解，能具有那么多的修养吗？而有这修养的人，又究竟有多少？

19世纪后期西方出现了一批热情介绍日本艺术的批评家和鉴赏家。对中国艺术，还是无人问津。但从1905到1912年的8年时间里，中国艺术的帷幕突然被揭开了，翟林奈、夏德、劳伦斯·宾雍和恩斯特·弗诺罗莎相继出版了这方面的著作。这时西方的收藏品中，还见不到什么高水平的中国画。翟林奈和夏德研究中文，宾雍和弗诺罗莎从日文下手，因为日本已有一千二百年收藏中国画的传统。大汉学家亚瑟·伟利虽读画不多，也不熟悉各种水平的中国画，但由于精通中国诗文，所以他的《中国绘画研究导论》（1923年）仍然很出色，深刻的思想，清新的文风，给读者以莫大的享受。喜龙仁从1934年到1958年出版的一系列著作，真正奠定了系统研究中国画的基础。他不知疲倦地往来于东方和欧美各国，通

过旅行拍摄图片，编纂年表，著书立说。从他开始，一篇接一篇的专论问世了。几乎可以说，现在西方人研究中国画的情况，与研究意大利绘画的情形相仿，正处于一个世纪交替的转折关头。这得归功于许多学者，主要是中国、日本和美国学者们的努力。今天，我们已经不会象宾雍和弗诺罗莎那样，把中国画当作莫名其妙的诗兴发作；也不会象伯纳德·贝伦森那样，因为中国画缺少他所强调的艺术精华——“质感”，就对中国画不感兴趣。

西方人对中国画的认识之所以能达到今天的地步，不仅因为有前代学者的努力，或者因为有了日渐丰富的藏品，而是由于西方人自身所发生的变化。除了对东方艺术，他们还对东方的哲学和宗教也有所了解，其了解的程度，在一个世纪以前，简直无法想象。他们通过物理学对自然界的实质有所认识，其基本方面，和东方人在两千年前通过直觉和反思所得出的看法，有惊人的相似之处。东方人以玄学、诗歌和视觉艺术来抒发这些见解，而西方人则用科学的数学语言对它们进行归纳和整理。尽管还处于科学的外沿，但现代西方科学家们却在努力接近东方人的思想，表达自己的观念。爱因斯坦说：“倘若还有宗教能适应现时的需要，那它就是佛教”。文艺评论家马伦斯·伯契隆写道：物理学和佛学正在融合，它分享着万物皆流、四大皆空的思想，以及感觉无法被证实的观念^③。

从康定斯基开始，西方艺术出现了抽象的表现主义、运动主义、环境艺术等表达对自然世界的见解与感情的流派。通过了解这些流派，可以看到它们在某些方面与东方艺术非常接近。当代许多西方艺术家感兴趣的，并不是空间里固定

存在的物体，而在于空间本身，在于一个望远镜与显微镜之外的世界。他们追求着力度、韵律和运动，以及各种神秘的有生命的东西，象印度教中的“气息”、“呼吸”，佛教的“轮回”，还有中国人的“气韵”。当然，这并不等于中国艺术和西方艺术在使用同一种语言，如果这么认为，就会割断历史。但东方人通过沉思和直觉，西方人通过科学不约而同地达到这一步，最终开始了彼此间的对话，说：“我想我明白你的意思。”

几个世纪以来，中国人把山水画看作仅次于书法的一门高难度的视觉艺术。要是画人物或花卉，画家能自由发挥的余地很少。但创作山水画，就能体现炽热的情感，浓郁的诗意，以及最完备的哲学与玄学的观念。山水画成了特别丰富和广泛的艺术语言。我们会问：是什么构成了禅画？直指本心肯定算作一种传统吗？后者的答案是肯定的，可它同时又超越了思想，甚至抛弃了形式。禅宗艺术否定了历史、传统、知识、诗歌和文学，还有体裁本身。画中若是包含这些成份，它就不能算禅画。禅画实质上不是事物，而是行动。在不受时间限制的实际存在中，禅宗艺术超然于地域和历史之外。一说到它的历史，马上就陷入了自相矛盾之中④。

从上面的介绍可以知道，中国山水画比西方风景画显然包含更多的内容。西方的绘画大师在和现实的生活经历分手后，大都转向神话和传说的世界。克劳德·洛兰受到奥维德和维吉尔的启发，用他理想中的景物来描绘一个黄金时代。但正如肯尼思·克拉克在《风景进入艺术》(1976年)中指出的那样：幻想的风景没有历史的渊源，它会很快失去人们的信赖⑤。而贯穿于中国山水画里的理想，却源远流长。在形式

上并不比克劳德或普桑特殊，可在象征性方面却要丰富得多。诗歌批评不是要求诗必须能“得之象外”吗？这就意味着诗要能吸引读者进入由它所暗示的思想和感情的境界。山水画家正是这样，带领我们来到“象外”，飞翔于华兹华斯所说的“无穷的象征”里。比华兹华斯更进一步，我想到的不是一些特殊的象征物，比如以松树的挺拔、竹子的劲健象征文人的高尚气节，而是一些更有共性的，更加包罗万象的东西。中国画的山水树石，甚至绘画风格都有寓意。如果你想知道它们的意趣所在，就要有意地阅读大量中国画，熟悉中国历史和古代经典，研究儒、释、道的哲学，背诵大量诗词，因为这是中国文人画家欣赏山水画必备的修养。凭着这种修养，就不必过分担心象征的问题。象征性体现在绘画里面。请记住苏珊·朗格对艺术的象征意义所作的精辟论断，她说：“艺术象征的含义，首先必须是可视的，它不能靠说教来构成。那就是说，理解一件艺术品，是从显现全部感情的直觉开始的。”当人们和我一样感觉到中国山水画在表达感情的“完整性”方面独特的一致性时，那也许是因为无论对自然还是对绘画，中国艺术家都具有哲学的眼光。

中国画家要表现这么多的内容，却没有用西方许多世纪来公认的绘画基本方法，其结果怎么样呢？任何一幅典型的中国画，都不用科学的透视投影法，也没有立体感，很少或者甚至干脆不用颜色。使用投影法的例子，在整个中国山水画史中我只发现一处，它出现在描绘苏东坡《后赤壁赋》的长卷上。苏东坡的赋写道，他夜晚携友漫步河边，明月将他们的身影投映在身后的地上。画家只以几笔枯墨来表现人影。它不同于我们熟知的绘画现实主义，仅仅是做了一次相当粗

略的尝试，想把生动的文学形象转变为绘画形象。很明显，这一尝试并不成功。就我所知，后来许多《后赤壁赋图》中，这种情况再也没有出现过。画家们自然知道，这是画“错”了（图1）。

画家处在文人画的传统里，对表现技法上的这种尝试给予了否定。无论在哪个方面，它都有碍于画家要达到的目的。和西方画家不同，中国画家并不想描写一个确定的景象，比如某天的某段具体时间，月光从左上方照射下来，有人正站在固定的地方，凝视着某个特殊的物象。这种效果只能用经典的西方绘画技法来表现。但对中国画家来说，它的限制太多。他宁可表现自然的一般状貌，随便取个《江南春》或《寒江独钓》之类的题目，除了点明这是在中国的哪个地方，一年中哪个季节之外，别的就不讲究了。照此办理，画家用不着到室外作画。他的作品成了长期游历山水的经验概括，反映了他在宁静之中与日俱增的一般感受。他也常去野外写生。10世纪的山水画大师荆浩就是这样。一天他发现幽谷里的松树盘根错节，遒劲挺拔，很动人，就日复一日地去写生，画了“数万本”，看上去才接近了对象的真实特性。这只是习作，还要到画室里去完成创作。中国人并不看重这些习作，它们不过是信笔涂鸦，潦草零散，匆匆挥就的。画家自己不处理，他的晚辈也会扔掉的。因为中国画家画“完成的”作品，往往就象最随便的速写一样，是在自由自在的状态中创作出来的。这虽和油画创作大相径庭，但与钢琴演奏家的日课却毫无二致。只有达到了爆发灵感或适当的状态，才意味着“完成”这幅作品。

可惜我们还只是从习作和写生来了解画家的情况。让我