

非洲艺术与西方现代艺术互动 对中国油画发展的启示

何小勋

(南京艺术学院 美术学院 江苏 南京 210013)

摘要: 中国油画由于早期异质文化源流的历史背景,在内在文化属性的认同方面经历了最初的“西洋画”到“民族化”再到“中国油画”的历史流程。在中西文化交流过程中显露出来的自身文化身份意识对具体的艺术创作有着莫大的影响。以20世纪初西方现代艺术与非洲艺术之间的互动情态为参照,可以为当代中国油画中的文化身份问题提供启示。

关键词: 中国油画; 非洲艺术; 西方现代艺术

中图分类号: J021 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-5035(2014)01-0070-05

油画这一艺术样式,由于最初的“舶来品”身份,在19-20世纪之交时的早期油画,即使是中国画家的油画,也是被叫做“西洋画”的。20世纪50年代后又出现了“民族化”的提法,着重强调油画的中国文化身份。但无论是其理论还是作品,刻意的标签化印迹都太过明显。近年来,“中国油画”成为一个被广泛通用的名称,虽然这个提法已经比较笼统与平和,但还是能感觉到内在里对自身文化属性的坚持与强调。深究其原因,除了政治因素之外,难以摆脱的潜意识的弱势文化心理是主要的内在原因。

回顾其间所经历的种种,在中西文化比较的背景下,文化心理层面的轻视或钦慕、对抗或妥协一直伴随着历史长河的奔腾喧嚣或静水深流而往复流转。这种复杂的文化心态虽然也在其他艺术样式(如音乐、舞蹈等)中有所体现,但都未曾像在油画中所呈现的那样强烈和多变。而且,随着当代中西文化交流的继续深入,艺术中的文化比较问题会更加具体和尖锐。中国油画在当代社会

日益多元化的价值观环境中,如何应对与外来异质文化的交流与沟通,在很多情境或者很多事件中,最根本的不是方法和手段的技术问题,而是态度和胸怀的心态问题。

反观西方艺术,在面对外来文化时,便绝少这种“患得患失”的弱者心理。从洛可可风格时期的中国元素,到浪漫主义的阿拉伯文化情节,再到后印象派时期的日本浮世绘,西方艺术对异国情调并不排斥,甚至会很积极地应用于自身的语言样式之中并加以发挥。如洛可可艺术中法国的园林建筑和家居装饰,在吸收中国曲线图案的样式之后,进一步强化了线条的繁复和图案的华丽程度,色彩也比原来更加艳丽多彩。尤其是20世纪之初,西方现代艺术对流传在欧洲几百年来非洲艺术的借鉴和吸收,更是西方现代艺术史中非常重要的历史现象之一。

一、非洲艺术与西方现代艺术的互动

非洲艺术其实很早就开始传入欧洲,从15世

收稿日期: 2013-06-10

作者简介: 何小勋(1974-),男,陕西眉县人,南京艺术学院美术学院博士研究生,赣南师范学院美术学院副教授。

纪葡萄牙人开始,一批批的探险家和殖民者以各种手段获取了大量的非洲艺术品,无论是数量还是质量,非洲本土留存的艺术品远远落后于流传在欧洲各个公共和私人收藏机构中所拥有的艺术品。但直到20世纪初,非洲艺术对西方艺术的影响才开始显露出来。在此之前,欧洲艺术的风格在浪漫主义潮流的影响下,已经有了一段时期以来的对异域风光的关注(如德拉克罗瓦笔下北非的风土人情、高更笔下的塔希提少女等),但这些影响更多是表现在题材和主题层面,尚未涉及整体的艺术观念。及至20世纪之初,随着现代艺术潮流的到来,非洲艺术开始进入诸多前卫艺术家的视野。所以,与其说是非洲艺术影响了西方现代艺术,毋宁说是西方现代艺术在进行观念和语言的革命时在非洲艺术中发现了有力的证据和极大的鼓舞。毕加索在回忆1907年与德朗一起参观巴黎人类学博物馆时的说道“那些面具……是一种神奇的东西……我长时间地盯着他,终于慢慢明白过来,某种深刻的转变正降临到我的头上。”^[1]从后来毕加索的一系列作品(如《亚威农少女》、《费尔南德头像》、《卡思维勒像》等)来看,这种“转变”确实是非常“深刻”的,决不仅仅是语言样式的创新。从完全被解构了的形象和空间里,这种语言创造出了一个完全有别于传统样式的意象。这种意象几乎与现实没有直接关联,完全得益于艺术语言的神奇魔力。西方艺术从此真正告别了传统意义上的“模仿者”的身份,成为可以独立自主进行创造、生成和变化的生命体。从美术史的情形来看,还有一大批艺术家也受益于非洲艺术和文化的启发,如安德烈·德朗、亨利·马蒂斯、乔治·勃拉克、莫迪里阿尼、郁特里罗等。可以说,非洲艺术对西方现代艺术观念和语言的形成具有重要意义。

这种影响是全面和深刻的。全面是指在语言形式上,非洲艺术以其直接的象征意味启发了西方现代艺术在语言的抽象性和精神性双方面的革命。现代主义的文化心理需求不再局限于单向性的模仿性语言和技术,反传统的文化潮流使得现代艺术对语言的精神性非常重视。这种精神性指

的是语言形式独立的建构能力,尤其是对超越现实情境的意象的建构能力。非洲艺术在一定程度上是一种象征性的语言方式,这种象征只保留了物象最合目的性的那一部分因素,其他的自然性细节全部归于所要表达的精神指向之中。西方现代艺术正是在这种启发之下,进一步强化了在印象派和后印象派时期(如塞尚、高更、梵高)就已经出现的追求色彩和造型主观构成的倾向,形成了后来基于更强烈的个性化倾向的语言形式。抽象性其实和精神性的目的是是一致的,艺术语言中的抽象因素其实一直存在于美术史的各个时期,但只有在现代主义阶段才开始进入完全意义上的自觉发展。黑格尔对艺术类型进行区分的基本原则之一就是“独立自足性”的成熟与否。按照这一观念,抽象艺术可以看作艺术发展的最高层次,当然,这仅仅是就其类型来说,并不代表艺术水准的高下。非洲艺术由于其相对稳定的文化传统环境,一直保留了比较单纯的风格样式,其语言的抽象性因素对于20世纪的西方艺术来说,恰好提供给他们一个推翻古典艺术观念和语言的“活标本”。对正在经历像塞尚一样的苦苦思索的西方艺术家来讲,非洲艺术的样式正好契合了他们一直以来苦思而不得的理想范式。毕加索自己也承认“摆在我画室的非洲雕刻对我的事业来说比模特儿所起的作用更大。”^[2]

而“深刻”则指在观念层面。西方现代艺术经由19世纪后半叶以来的浪漫主义、自然主义、印象主义等等尝试和探索之后,终于在观念层面彻底形成了对以往传统模式的解构。即艺术成为独立的语言方式,而非对自然的视觉模仿。文学性的描述目的被现代艺术所抛弃,纯粹的视觉性本体语言直接指向精神世界的阐释和构成。非洲艺术在这个过程中作为重要的参考对象和诱因之一,使艺术成为人类语言的基本形式,而非此前的装饰品和娱乐方式。沃伦·罗宾斯在谈到非洲艺术时说“只要把非洲艺术看成一种以造型为方式的语言,那么它就很容易为人所理解。在非洲的传统社会缺乏文字语言的情况下,这种语言所起到的作用如同西方社会中的文学、世俗的历史

文献或者教会法案等所起的作用一样。”^[3]或者可以这样说:人类早期的绘画艺术都具有这种象征性的、以精神和观念表达为目的的特征,只是在后来由于文字和其他抽象语言的发达,绘画艺术的这一功能逐渐被弱化了。尤其是在文明成熟较早、知识和学科分工细化的社会,绘画逐渐成为一种单纯的图像模仿,如欧洲从文艺复兴以后的那样。到了现代社会之后,文化的反思使得对绘画的精神象征功能和语言的抽象因素又“回归”为一种迫切的需要。而非洲艺术恰好成为一种现成的样本,对西方艺术在观念转型方面提供了急需的证据支持和素材参考。这也是为什么非洲艺术在欧洲流传了几百年,直到20世纪初才得到真正的重视的原因之一。

可以看出,西方现代艺术的自身变革欲望是内在的前提,而非洲艺术是外在的诱因之一。西方现代艺术只是在一定程度上借鉴了其语言和观念的构成方式,但内涵完全是建立在自身文化衍变的主轴之中的。

从反向的视点来看,非洲当代艺术在语言和观念上也受到西方现代主义的影响。20世纪后半叶开始,非洲当代艺术逐渐进入国际视野:从1989年的“大地魔术师”(The Magicians of the Earth)艺术展,巴黎蓬皮杜艺术中心的“探索非洲展”,1990年的“非洲艺术典藏”(The Contemporary African Art Collection),2005年“重组非洲展”,2009年台湾“邂逅:非洲当代艺术展”,2011年赫尔辛基“改变你的认知——对非洲及当代艺术”展,到后来非洲各个主要城市的双年展(如哈瓦那、达喀尔、约翰内斯堡等),体现了后殖民时期在全球化趋势下,非洲艺术在本土性和当代性之间的思考与探索。相对于西方现代艺术对非洲原始艺术的借鉴,非洲当代艺术更多的是以西方现代文化形态与自身的差异为主题的,这一点也和中国当代艺术在80年代以后的某些内容很相似。

由上述内容来看,非洲艺术与西方现代艺术之间的互动不是简单的相互影响,其目的和途径各有用意。从西方现代主义的立场来看,在身处新旧之交的20世纪之初,由于传统信仰和文化观

念的变革,艺术在逐步褪去古典风格色彩的同时,新的样式和语言不可能完全由内在的动因生成出来,对既存的、符合创作理想的同类艺术的摹仿、学习、借鉴便是主要的外在手段之一。Wolfflin有言“在艺术史上就风格而言,艺术对艺术的借鉴比艺术对直接模仿自然的借鉴要多。”^[4]尤其是作为一个在现代社会越来越独立的学科门类来说,艺术发展史的早期阶段或许从现实自然直接模仿的成分居多,但越到后来的成熟状态,学科本体的自觉变化才是推动发展的主因。早期的西方艺术家正是在非洲木雕、面具上面,发现了与自身追求相关联的因素,才有了对其抽象性语言与内在精神表达的借用和发挥。但其最终的风格走向仍然是在西方艺术自身的发展线路上的,并未因为借鉴了非洲艺术而成为20世纪的“原始艺术”。而非洲艺术在已经客观化的、不可逆的现代文化潮流中,必然会产生与西方现代艺术的交往。这些交往中肯定会产生从文化观念乃至语言习惯方面的差异性冲撞,一味的强调自身或者迁就对方都不是合理的态度。在这一点上,从具体的作品来看,非洲当代艺术比较开放地展现了这些差异、矛盾甚至是担忧和烦恼。从文化价值观的角度来看,西方艺术理性、客观化的传统也是对非洲艺术一直以来比较宏观的语言方式的补充。非洲艺术在15世纪之前一直存在于相对比较单一、封闭的文化环境中,与西方艺术的互动,有助于对自身特征产生更鲜明的认识,并且使观念和语言更加多元化。但究其最内在的价值观念而言,非洲当代艺术的价值观核心仍然是从自身的现状出发的,并不会因为对西方现代艺术语言的应用而变成西方样式的“非洲版本”。

二、比较视野下的中国油画

非洲艺术与西方现代艺术之间的互动在一定程度上可以为中国油画的相关问题提供一些有趣的思考。比如说以前的“民族化”和近些年来来的油画的“中国学派”(或曰“中国气派”)等提法,都与文化交流中的价值观认同有关。应该说,无论是“民族化”还是“中国学派”,虽然在口号的目

标范围和内涵容量层面有着一定的差别,但所秉持的底线是一样的,那便是对中国文化身份的坚持,只是程度有所不同。

“问渠那得清如许,为有源头活水来。”此句诗可以做种种解读。此时不妨看作一种普遍的认识论和方法论手段。一种单一、单向性质的物质或机体的活动总是受到自身的局限难以产生本质的创新,如果没有外来的激发,仅靠自身的变化,很难摆脱往复循环的状态。很多时候,在突如其来的外因刺激下,最易形成更为宽阔的视野和意外的收获。艺术活动亦然。艺术是文化观念的表现形式,文化行为则是价值观的表象。单一或单向性的价值观在自身社会活动的范围内固然不会有错,一如千百年来的儒家教化在由帝王将相主宰的农耕社会里总能找到恰当的理由继承衍变下去,可一旦遇到气势汹汹、趾高气扬的西洋文化的“奇技淫巧”、“坚船利炮”时,便会一刹那间被肢解破碎。异质文化之间的交流,假如是在自发而且对等的情境下进行,大多时候都会是愉悦而和谐的。如佛教在中国传播的早期,士人、百姓对其引入向善的因果因缘道理是颇为认同的。后来的“崇佛”与“灭佛”之争,更多是因为现实的利害因素被夹杂进来,而不是因为佛理本身。但大多数的时候,国家、民族之间的文化交流并不是来自于相互自发的意愿,而是伴随着政治、贸易、战争等功利性的行为与目的。于是,在迫不得已的被动交流中,审视、修正甚至于敌意、反抗都会包含在弱势一方的心态里。油画在中国的百年际遇便是这种文化心理的印证。

在大航海时代,由于中国与欧洲的距离遥远,加上中国社会形态的相对封闭,双方之间的交流较少。后来由于历史的原因,以及具体的政治因素,中国社会与西方有所接触时,文化心理深处的自尊和现实中某些方面的客观弱势使得对交流中的自身价值认同更为看重。这种心理在很多时候会被有意无意地强化和纵容,有时在一定程度上反而会成为阻碍自由表达的因素。比如“民族化”的提法,如果只是当作整体艺术观念中的一个因素也未尝不可,但假如刻意的要成为一个重

要的、主流化的样式,这个口号必然会带来诸如对题材和主题的狭隘圈定。就像构图的平面化、色彩的单纯化以及对造型、笔意等因素的符号化定位。似乎这些一般意义上的传统元素才是中国文化身份的标志一样,除此之外,其他种种便失去了标签式的意义和价值。“中国学派”的概念要比“民族化”的提法更具有包容性,对观念和语言的限定更为宽松。但由于对中国传统文化的当代意义和价值一直以来存在理论和现实上的争议,在油画这一确切的西方本源艺术中着力的强调“中国气派”,便显得有些勉强和尴尬。J·Spector说“艺术并凭空产生,没有一个艺术家不依赖于模式。与科学家和哲学家一样,它都是某种特定传统的一部分。”^[5]油画不能只是被视作简单的一个物质层面的画种,在其身后逶迤而来的是其所体现的西方理性、科学、实证主义的文化观念和语言逻辑。我们接受油画,接受的不仅仅是其材料和技法,还有其内含的观念和精神。在很多时候,后者才是更为坚固和永恒的。而且,在中西方各自本来的传统都已随着现代主义的到来面临重构的时候,一味强调自身的既往价值观不免会显得固执和狭隘。油画,即便具体到中国的油画,就其在整个社会文化体系中的角色来说,仅仅是一个很个体的、很小范围的活动机体和现象,她可以在其中的一部分,或者某些方面体现出一定的中国趣味来,但倘若要求她一定要全部自觉的汇聚成一股气势凛然的“中国气派”来,并以此区别于西方的情形,则显得过于迂阔和乡愿。因为中国社会文化的关键命题,不在于对传统的解释和发扬,而在于对当代现实问题的解决。所谓的传统文化在当代中国社会已经不可避免地发生重构。与其刻意强调传统,不如诚实面对当下。

三、结 语

可以说,经过百年的积累,在一定程度上我们已经有了对中国油画品质和水准的自信。但这种心态的基础其实还是来源于早期相对弱势的文化心理。我们总是试图在观念和语言、形式与内容、品质与技法层面和西方经典做比较。时代文化潮

流在不断发展,中国油画如果一直处在观察和跟随的位置,必然难以表现出自身的气魄和魅力来。

与非洲相似的是,中国也是在外因的直接作用下,自身相对独立和自足的社会文化结构被强行打断,并非完全自愿地进入了现代时期。对于文化交往中的外来因素,最重要的不是立即修正和同化,而是在学习和研究基础之上的借鉴和应用,充实自身,完善在内容和样式上的局限和不足。对于已经身处现代文化潮流中的当代中国来说,“中国油画”的价值首先在于她的“油画”精神,其次才是“中国”身份。

参考文献:

- [1] 宁骚. 非洲黑人文化 [M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1993: 449.
- [2] 梅健鹰. 原始艺术与西方 20 世纪现代艺术 [J]. 装饰, 1987 (2): 45-47.
- [3] 沃伦·罗宾斯. 非洲艺术的语言 [J]. 陈聿东, 译. 世界美术, 1985 (3): 64-65.
- [4] 海因里希·沃尔夫林. 艺术风格学: 美术史的基本概念 [M]. 潘耀昌, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 176.
- [5] Jack J. Spector. 弗洛伊德的美学——艺术研究中的精神分析法 [M]. 高建平, 译. 成都: 四川人民出版社, 2006: 31.

Implications of the Interactions between African Art and Modern Western Art to the Development of Chinese Oil Painting

HE Xiao-xun

(School of Fine Arts, Nanjing University of Art, Nanjing 210013, China)

Abstract: Owing to its foreign origin, Chinese oil painting has, as far as its cultural identity is concerned, undergone an evolution from “painting from the West” to “domesticated foreign painting” and to “Chinese oil painting”. As the awareness of cultural identities in the process of Chinese-Western cultural exchange has a great impact on specific artistic creations, so the interactions between modern Western art and African art in the early 20th century can offer enlightening implications to the cultural identity of contemporary Chinese oil painting.

Key words: Chinese oil painting; African art; modern Western art

(责任编辑 钟晨音)