

MODERN PAINTERS

现代画家

II



[英] 约翰·罗斯金 著 赵何娟 译



上海三联书店

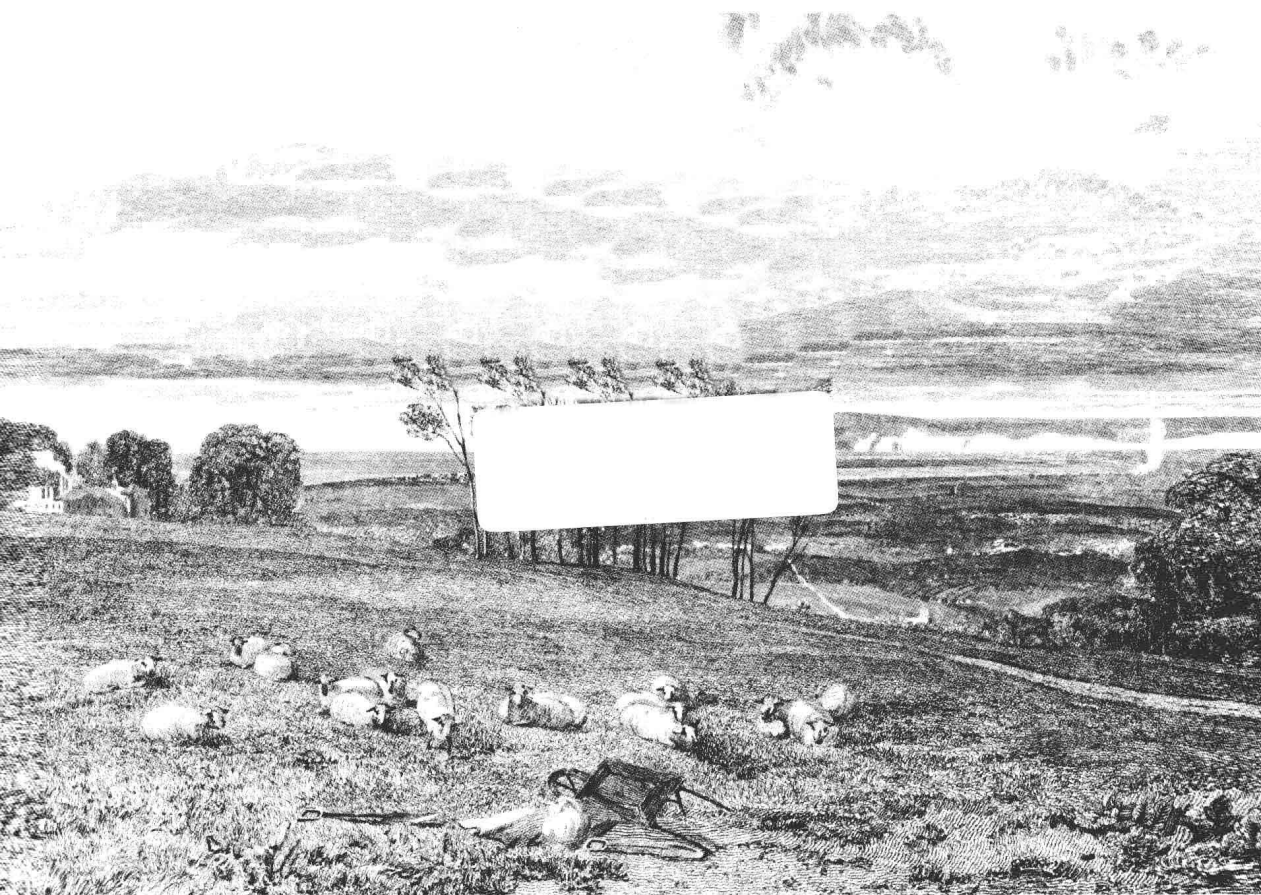
MODERN PAINTERS

现代画家

II



[英] 约翰·罗斯金 著 赵何娟 译



图书在版编目(CIP)数据

现代画家(全五册)/(英)罗斯金著;唐亚勋等译. —上海:上海三联书店, 2012. 12

ISBN 978-7-5426-3897-7

I. ①现… II. ①罗…②唐… III. ①绘画史—欧洲
IV. ①J209.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 138853 号

现代画家(全五册)

著 者/[英]罗斯金(Ruskin, J.)

译 者/唐亚勋 赵何娟 张 鹏 丁才云 陆 平

责任编辑/黄 韬

装帧设计/后声文化

监 制/李 敏

责任校对/张大伟

出版发行/上海三联书店

(201199)中国上海市都市路4855号2座10楼

网 址/www.sjpc1932.com

邮购电话/24175971

印 刷/上海叶大印务发展有限公司

版 次/2012年12月第1版

印 次/2012年12月第1次印刷

开 本/710×1000 1/16

字 数/1592千字

印 张/100.5

书 号/ISBN 978-7-5426-3897-7/J·142

定 价/158.00元

告读者,如发现本书有质量问题请与印刷厂联系 021-66019858

……“不要指责我的
傲慢……
如果，我曾与自然同行，
且我脆弱的心能够承受，
把她奉献为真理每日的牺牲，
我现在能证明我所侍奉的
自然与真理了，她们的神性
因了人类生活方式的冒犯，而迁怒
哲学家，因为，虽然人的灵魂，
具有上千种才能，
和两万种兴趣，他们仍赞美
这样的灵魂，和超验的宇宙
而它们只不过是一面反射
她对自己才智的骄傲自恋的镜子。”

——华兹华斯

目 录

第二部分(续) 真实

第四章 地球的真实性

3

第一节 基本构造

3

第二节 中央山脉

6

第三节 次山脉

17

第四节 前景

31

第五章 水的真实性

43

第一节 古代绘画作品中的水

43

第二节 现代画家笔下的水

63

第三节 透纳画笔下的水

69

第六章 植物的真实性

93

第一节 植物的真实性

93

第二节 对于透纳绘画作品的真实性的普遍评论

113

第三节 结论:现代艺术和现代评论

118

第三部分 关于美的观点

第一章 理论才能

133

第一节 论理论才能的分类和联系

133

第二节 与感官快乐有关的理论才能

139

第三节 感觉印象的精确性和不精确性

144

第四节 列举关于美的错误观点

152

第五节 典型的美:首先无限性,或一种神圣的高深莫测的类型

157

第六节 典型的美:统一性,一种神圣广袤包容的类型

166

第七节 典型的美:安谧性,或一种神圣永恒的类型

176

第八节 典型的美:对称性,或一种神圣公正的类型

180

第九节 典型的美:纯洁性,或一种神圣活力的类型

182

第十节 典型的美:适度性,或一种符合律法的类型

186

第十一节 有关典型美的一般结论

190

第十二节 生命美

——首先,作为相对的美

191

第十三节 生命美	
——其次,作为一般的美	
201	
第十四节 生命美	
——再次,作为人之美	
209	
第十五节 关于理论能力的一般结论	
228	
第二章 想象力	
238	
第一节 想象的三种形态	
238	
第二节 联想	
242	
第三节 洞察想象	
256	
第四节 沉思想象	
277	
第五节 超人的理想	
291	
附 录	
305	
译后记	
308	

第二部分(续)

真 实

第四章 地球的真实性

第一节 基本构造

§1 地球结构规律的首要法则及其在艺术创作中的重要性。

将所有地表植被一一除去,透过种种掩饰,或潜到遮盖山水的衣衫之下,裸露地表的形态得以真实地再现,这才是真正的地球。土地之于山水画家正如裸露的人体之于写实画家。万物的生长,流水的穿行,或是云彩的萦绕,都仿佛是人类服饰上的褶皱或垂下的秀发,成为它的点缀和装饰。但是在所有自然的和非自然的杰作之中,内里的结构不会永远被隐藏,我们必须看到其毫无掩饰的真谛。如同生物体的构造一样,地球的结构规律也是清晰而且固定的,虽然更加简单和宽泛,但同样神圣而不可侵犯。无须内部机制的知识,这些规律便能依其自然顺利实现,改变不了其神圣的权威地位。不管由于何种理由忽略了这些大自然的规律,那都是极不明智的,妨碍它们的运行更不可宽恕。在我们的环境之中,地球的结构规律是所有其他事物运行的基础,因此尽管它们没有太多引人注目之处,但它们却是最为必需的。实际上,它们是美丽的,那些忽视它们的艺术家,如同编造了谎言一样,其作品必将以充满瑕疵难以昭世而告终。

§2 现代画家的精心研究对于真实的普遍忽略。

前辈大师们的作品,常常忽略真实,也很难察觉到这种忽略。因为他们只是根据对艺术一般性的了解,感觉着某种特定的山体结构规律,也因为拥有这些机会的人很少会将自己脚下的土地与有特定结构或是由固定的原理所控制的事物联系起来。这种忽视显然已经发生了,艺术家们一再虚假地描绘着眼前的一切。只要是画卷中最重要或最吸引人的一部分,他们都更不会去想如何真实地再现。他们看到的仅仅只是片面的、一瞬间的,比如画中地平线上的一抹蓝光,或人物脚下的一个亮点。

前辈山水画家所描绘的应该是自然界最为壮观的景象。在克劳德的《漫步品希安山顶》中,他用天蓝色的墙体来界定水平面。在这幅画中,亚平宁山脉唯一的痕迹应该是单调的远处背景上冷白色的轮廓。

塞尔瓦托的《桃源隐居》只是学会了用一些毫无价值的零星峭壁来遮掩他的不足,比如高山上的溪流在变成泡沫球之前倾泻而下。虽然能令我们吃惊不已,但当我们已经见过了这些部分是如何完成的,我们还是会庆贺而非后悔。如果现代的艺术家们没有在他们的山脉绘画中如此夸大、泛泛和拥挤,我们考察真实山体的工作就可能会缩短。这个工作也像是强迫我们在做。为了对他们的知识进行最简洁的评估,也为了鉴别各种较差的风景画,我们首先要获得对整体组织的全面认识,然后将整体进行分解,甚至是前景上的细碎土沫。

§ 3 地球的基本构造:运动的山脉,静谧的平原。

山脉对于地球其他部分的意义,正如强有力的动作相对于人类身体的意义。山脉中肌肉和肌腱结构充满了表现力,饱含着激情与力量。平原和丘陵的肌肉则静止地隐藏在其美丽的线条之下,构成整个画面中和谐而宁静的部分,却也是形成真实地球的主要内容。山峦的灵魂是运动,低地的灵魂是静谧,两者之间存在着各种形式的活动和安静。从静如苍穹、繁星闪烁、毫无活动的广阔平原到拥有起伏的胸膛、舞动的四肢的山峰之巅,朵朵白云形成山峰额前飘逸的丝丝刘海,山峰向天空举起它那巨大的臂膀,高呼:“我将永生!”

§ 4 山脉从平原上拔地而起,并成为其坚实支柱。

但地球的活动与生物的运动仍有区别:生物挥舞的臂膀将骨骼和肌腱通过肌肉加以显现,而激进的陆地则将其肌肉一并抛出,骨骼随之显露。山脉是陆地的骨骼,其最高峰就结构而言,如同埋在平原坚硬而厚重的泥土之下 25000 英尺深的部分;或如同树立在山峦之巅,将泥土外衣从各方面分别抛开的巨大的金字塔或楔型建筑。成群的丘陵环绕或簇拥在山峰四周,如同大量石砖排列在尚未建成的桥梁拱形骨架周围。最后,在这些丘陵的斜坡上散布着由闪闪发亮的砂砾、沙滩和泥土铺成的水平石床,从而形成广阔的原野。这是地球真理的又一伟大原则,即山脉生于万物之下,成为万物的支撑,其他万物层层累积于山之臂膀,平原处于最上方。与此原则相反的说法则是,所有露在地面的山峦堆积或建造于平原之上。仅从大规模的地球而言,此说法并非完全正确。因为每块处于适当位置的小石块生于其周围的土壤,如同岛屿生于大海;土壤将泥土推向石块附近,有如海浪在冲刷着岛屿的堤岸。

§ 5 平原的自我构造:由静静的湖水沉积而成的完美平面。

这就是地球的主要结构。此外需要记住的是,尽管土壤所堆积的数量无论在什么情况下都足以地为地衣和桂竹香提供所需养分,但它们之所以这样或者是因为水的直接运输的能动作用,或者是由于水的导向性影响或力量。所有可耕作的平原都是某种形式的水的沉积物:一些来自于迅速、巨大的水流,将泥土遗留在其冲刷而过的河岸和沟壑;其他的(几乎全部位于山区)来自于山谷中平静湖水的缓慢沉积。由水流带来的泥土逐渐填满了整个山谷,最终堆积到湖的表面,有如原先平静的湖面。

因此,我们经常在山区发现一些平原,它们用如水面般平静和完美无缺的平面填充着山谷。陡峭的岩石从平原边界冒出,有如以前较小的扰动,或暗示它们在地下的形状,如同平静的湖水边的岩石。在所有山区里,每一片湖水的源头处都有一个三角洲,而每一个三角洲都为以上的现象提供了例证。阿尔托夫的岩石以尖锐的角度陷入湖水留下的平原,如同它们没入特尔小教堂旁边的湖水本身。萨里恩斯上的阿尔活平原被其东南部的山峦陡然截断,以至于我曾看见一个人在睡觉时背靠着山,而双脚伸展在平原上。支撑他后背的山坡高耸 5000 英尺,而供他搁脚的垫子绵延 5 英里。从距离角度看,这些平原有如深邃、蔚蓝而平静的湖水,周围巨大的山峦从地面拔起,如同狂怒、动荡和喧哗的大海。梅林根、因特拉肯、阿尔托夫、斯兰肯、梅林根圣杰恩的村庄,从米兰或伦巴第看到的在阿尔卑斯山脉、欧加内斯山脉和亚平宁山脉下的伦巴第区广阔平原,维苏威火山下的坎波费利斯和亚平宁平原是每一个旅游者都能想到的少数几个例子。

§ 6 透纳画笔下的马伦戈。

现在请读者打开《罗杰斯的意大利》17 页看一下马伦戈战争上方的饰图。无须评论,它自身就像说过的一样,无疑在瞬间证明了透纳不只是位画家,他同时也是位地质学家。它是我们一直以来阐述内容的总结,清晰明了,以至无须任何解释就能使人大致了解以下这些事实:平原上凸起的丘陵,平原在其臂弯中的完美的水平面和静止状态,以及凸起的山颠,热闹喧嚣的各种行为。

§ 7 研究计划:地球内部结构的三大主要部分。

我们发现依其内部结构(我认为在透纳的帮助之下人们不可能对

其产生曲解),地球被认为应分成三种大的构造,而地质学家已经为我们命名了。它们是:基层——岩石,虽然地势上低于其他成分,但岩石却一直上升进而形成了中心最高峰,或是形成所有山脉的内部核心;第二层——那些形成丘陵景致的岩石;第三层——浅层砂砾和泥土,它们点缀于所有成分的表面,形成平原和人类生存的地域。通过研究艺术的实质并稍加修改,我们将会容易接受地质学的安排,那就是首先考虑最高或中心最高峰的构造和特点;然后是稍低山峰的总体结构,包括本文划分的那些地质学家称为“基层”的多样板岩;最后,是这些离人们较近而成为前景目标的石床的细小花纹和最为细小的特征,以及通常为艺术家们创造更大前景空间的普通泥土结构。所以我们的工作将分成三个部分:对中心山峰的研究,对次层山峰的研究,以及对前景的研究。

第二节 中央山脉

§ 1 世界各地中央山脉的相似特点。

即使一个山脉傲立群峰之上,它实际上也并不一定就是属于中央山脉的。尽管在圣母峰(容格弗拉山)所处的山系中,只有斯科莱克山脉和芬斯特瓦山脉在海拔上超过它,可它只能算一座次山脉。主山脉的山峰通常都是最高的,并且在冰雪地区,它会被当作全部山地风景中的主体部分。由于各国山体的构成岩相同,所以他们的外部特征也一模一样。容格弗拉山脉主要的特点如下:

§ 2 山峰以金字塔形或楔形排列,并被垂直裂沟断然分开。

它的山峰几乎都是金字塔形的或是楔形的,顶部要么覆盖着积雪,要么露出连绵的尖锐的山脊以及悬崖峭壁。但是无论山峰形状如何,它们的制高点都将是陡峭锋利的山脊,或者尖顶,而它们的任何一面极少存在缓坡。除非被积雪覆盖而坡度变缓,否则峰顶难以企及。

这些金字塔形山峰和楔形山峰是竖直断裂的,或近乎竖直断裂,呈现平滑的岩石断面。断面不是垂直向下,就是略微倾斜地倒向主山峰,仿佛竖靠着一堵墙的树木。俯瞰这些山峰,它们紧密地并排着,垂直断裂且断面平滑,犹如切割好的木板边缘。通常这些成群的“木板”(我这样称它们),高于那些夹于它们和主山脊之间的山峰,构成了趋向主山脊但自成一体的山脊。这些“木板”有时被优美的曲线裂纹横切,有时

被笔直的裂纹横切——通常平行于山峰的某个坡面。然而这些“木板”的主要趋势,如果它们平行于山峰的另一面那就会脱离主山脊,不然就会直指它的峰顶。但是公认的断裂法则的第一条是裂纹干净且清晰,拥有十分光滑的表面以及十分锋利的边缘。第二条是每一个裂纹都稍稍倾斜,而水平裂纹或近似水平裂纹都是不可能的,除非在曲线裂纹的拐弯处。

§ 3 形成了宛如朝鲜蓟或是玫瑰的岩石群。

因此,无论光线如何射下来,这些山峰的阴影都能被清晰地辨认出来,勾勒出这些构成山峰的“木板”的两条直角边。阴影有时是垂直地指向峰顶,但更多时候,这些山峰是平行于山峰的某个坡面,并与平行于山峰另一坡面的次山系相交。在存在许多断裂的区域,山峰常常被较低的山脊和山峰环抱,宛如朝鲜蓟或是玫瑰的叶子,显然都是雄伟主峰的一部分;光线从山的背面射下来,又仿佛含苞待放的花朵正在一片片展开它的叶子。

§ 4 透纳所画的黎明时的阿尔卑斯山脉中是这些要素的最为翔实的陈述。

假如我现在正在讲授一堂地质学的课程,正在根据自己所列的原始清单想方设法地描绘出地质外观的准确概念,那么,我就应该扔掉自己的地质学大纲,转而采纳透纳先生的一篇描写黎明时的阿尔卑斯山的短文作为教材。看完了他的描述你就会觉得有机会看一眼就不再遗憾了。最高峰的地层边缘被它的背光面和影子清楚地表现了出来,在它的旁边,以精准相同的走势起伏着比它稍低一些的山脉。这座山峰有两条裂缝,一条指向山顶,另一条与一个朝着太阳的大斜坡相平行。右边是陡峭的白色尖峰和一条从山顶蜿蜒而下的大裂缝,另一个岩石的边缘就坐落在它的上面。但这远远不是全部,在最显著位置的黑色岩石只不过是许多同伴中的一个,它的斜坡与山坡的走势平行,所有的裂缝和线路也都向同一个方向倾斜。为使大部分的证据更有力,我们可以将左侧暗处的部分与右侧的部分连接成系统的整体。它们互相平行,就像用直尺画出来的一样,这表明两个巨大的地层板岩的顶端与大山脊的走向一致,并且与其他并行的裂缝相交错。在山区,没有水平线,没有依稀可辨的道路,这不是意外,而是创作。这也许并不美丽,也许自然如此平行是错误的,它保持笔直是令人不快的,但这就是自然,

无论我们赞美与否。

§ 5 安第斯山脉等的饰图。

在描述杰奎琳山的短文中,我们见识了另一系列的山峰。虽然由于距离的原因它们的结构表现得并不够,但根据提供的内容,各个方面也是同样清楚和可靠的。意大利奥斯塔山有可能是所有因大小山峰相互对应、错落有致而著称的山中,最为引人注目的一个;安第斯山脉也是这样,它的垂直的水平的地层排列得像一朵鲜花的层叠的叶子。透纳所作的最辉煌、最详实、最科学的陈述使人无话可说,毋庸置疑。

§ 6 在这些山脉上空,必要的远景对空气的表现产生影响。

现在,无论什么时候这些海拔高达 12000 到 24000 英尺的巨大山峰看上去都像是一幅风景画;或者说,观察者从植被区或者从任何一个地方眺望,如果可以欣赏到这些巨大山峰全貌的话,这些山峰一定距离他非常远,远得看起来像是高入云霄,山上的任何具体事物都是一片模糊。那些山的顶峰,还有所有那些我们一直在谈的高耸的群山,最近距离也有 12 到 15 英里。如果想再靠近些,他就必须攀登——必须离开植被区,并且把自己的视野限定在他所攀登的这座山的很有限的一部分。因此什么时候从这些山上已经看不到植被之类的东西,或者说只能看到它是很大的一片,那么它们一定非常非常远了。大多数艺术家会把距离地平线 15 英里的高山周围看作仅仅有空气,尽管上面的空气要更清澈,使得高耸的山峰清晰可见,但是这些山峰从来没有暗黑的阴影,也没有密集的黑色地貌。它们也许很清楚,它们很黯淡,它们区别于其他高山的主要特点是看起来不是那么坚实。它们矗立在晨光中,直通云霄,遮住了强烈的日光。那些光亮的地方是那么纯净,泛着玫瑰红色,像云朵一样;那些阴暗的地方也是透明的,几乎和周围的空气没什么区别,在空中只有通过那片片的火光才能辨别出山顶。

§ 7 古代艺术作品关于这些现象的任何描画都整体不足。

现在我再问一次,尽管我问得都有些疲倦了,在早期绘画大师的作品里可曾有过类似这样的记载?在现存的任何图画中都找不到任何有关描绘山脉的痕迹。我们只能在透纳的作品中找到类似的描绘,或者也可以到中国绘画中去寻找。很可能这些人在画小山丘或小沙堆时显示出了优雅的品位、无误的判断,也许那些林荫道旁干瘪令人生厌的坡地,平原里的沙地和煤渣是比阿尔卑斯山更壮观的事物吧?但那是多

么有限的事实啊,如果可以称之为事实的话,在后 50 页我们列出层出不穷的事实、画面,在云间、在山间(不是个别的,而是很多重要的事实和画面);我们谈到早期绘画大师时仍然会无言以对——但是“他们不在这里”,这就是我们看到的经常被称作绘画的东西,一般意义上的自然。

§ 8 克劳德的远景作品中阿尔卑斯山的表现特征。

尽管没有迹象表明,以往的大师们努力描绘高山在相对近的景色中呈现的特性,但是,我们还是有根据认为他们是把高山当作远景的光源。举个例子,在我们的国家画廊里存放了知名画家克劳德的作品《艾萨克和丽贝卡的婚姻》,这幅画毫无疑问是个最糟糕的模仿品,因为在整个画面中没有一个像样的笔画或线条。但是鉴定家认为它是克劳德的真迹,所以它被当作克劳德的真迹收藏在国家画廊,而人们也把它当作克劳德的真迹而赞美着。尽管这幅画不能被认定是克劳德的真迹,但是它具有一些大众所赞赏的克劳德的特征;于是我这样推断,并且我应该继续就此推断下去,那就是关于形状的事实,这是仿造者无法改变的。

§ 9 对于宏伟以及高空远景表现的整体不足。

在那幅画的远景(同样根据作品《普利亚姆前的西农》的远景,我确信它至少部分是原作,它中部的一丛树木是很不错的绘画)有些泛白,我认为这是意指一个白雪覆盖的山脉,因为我看不出它还能是描绘别的什么。现在没有一座能被常年的积雪浅浅覆盖的高山可以像克劳德作品里描绘的那样,低低地坐落在水平面上,除非它是在 50 英里到 70 英里远的远景处。我所描绘的阿尔卑斯山在 15 英里远处所呈现的空中视角、影象模糊和光线隔离的特征,在这幅画里所体现的距离以超出三倍呈现,但轮廓总是过度的明显和尖锐;山脉就好像从透明胶卷般的地平线上升起,只有极度尖锐的轮廓和一束束灿烂的光线把山脉和薄雾区分开来;它们就像空气一样薄弱,利用高耸的尖峰来突显巨大的体积,距离 70 英里之外竟比站在山脚下还更显高大。现在我要问问公正的观众,画中是否有这样的痕迹,非常痛苦非常卑劣地要达到克劳德的这个效果?地平线上那个白色东西看起来是 70 英里远吗?它模糊吗?隐没吗?是不是要用眼睛仔细观察才能看见?它看起来高吗?大吗?雄伟吗?你只能觉得在那个地平线上没有丝毫真实的痕迹。无论它多

么有美感,赋予距离以光辉(尽管在我看来它只赋予了寒冷),它在艺术上——这也是克劳德声誉之所在的空中视角——是对自然的公然蔑视。

§ 10 对于细微形式的破坏。

在这个远景里还有更糟糕的败笔,空中视角不是最重要的,因为自然本身也破坏它的规律,尽管从未像这个情况这样。但是有一些规律大自然是绝对不会违反的——形状的规律。没有一座山脉达到积雪常年不化的高度而没有形态的多样化。它的地基是建立在上百个小山脉上,并且从小山脉上,沿着宏大但是星罗棋布的山脊相交汇延续直至顶峰。这个规律是没有特例的。一座高 15000 英尺的山脉都是在这样的铺垫和外垒的多样性上兴起。因此,在远距离效果里,如果能一次看到绵延的山峰,它的形态绝对是多样的;并且,尽管在近景里也有可能找到由线条组成的巨大物体,绵延长达 1000 英尺甚至更长,但是这样的物体在自然界不可能距离 70 英里而只具有简单的轮廓,它的样子只是突出的形状和小丘,杂乱无序地堆积在一起。如果要一个山脉在 70 英里之外看上去只具有一个简单的形状,山脉的线条应该是绵延不断的。但是我再重复一遍,这在现实里是不可能的。因此克劳德的这些山脉只具有石灰窑里一堆堆白垩的形状和颜色,而不是阿尔卑斯山脉。因为它没有中部山脊所特有的陡峭垂直的顶峰,线条柔软而不是坚硬,形状简单(每个边缘只有一根线条)而不是多种多样的,不连续的形状,粗糙地使用白色,没有透明度,没有空气,没有描绘出白雪在远景中所特有乳白色的神秘感。它们缺乏活力,缺乏距离,缺乏光彩,缺乏变化,它们只是人的作品,无论是不是出自克劳德,都不是出自对艺术的理解。

§ 11 败笔甚至出现在他最好的作品中。

我本不应该这样认为,但是,我曾经见过他最真实的作品,所以我仍坚持认为它是复制品,它与克劳德的任何一件具有自然本质特色的作品都有天壤之别。尽管在他比较优秀的画中,我们总能领略到面前的复制品想要表现的空间,但是,极限山间距的真正特点基本在它里面被忽略或者完全被破坏。在我们和它之间确实存在空间,但是是 10 英里,而不是 70 英里的距离。让我们在此情况下更仔细地领悟自然的真谛。