

宇文
寰艺

SMART
USE

摹造自然： 西方风景画艺术

上海傅莎钰 编

上海人民美术出版社

摹造自然：

西方风景画艺术



上海博物馆编

上海人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

摹造自然：西方风景画艺术 / 上海博物馆编. --

上海：上海人民美术出版社，2018.5

（寰宇艺文）

ISBN 978-7-5586-0834-6

I. ①摹… II. ①上… III. ①风景画—作品集—英国

IV. ①J231

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 075030 号

摹造自然：西方风景画艺术（寰宇艺文）

出版人 顾 伟

编 者 上海博物馆

主 编 杨志刚

策 划 陈曾路

统 筹 徐明松

责任编辑 罗 西

特约编辑 顾 婧 茅天宸 吴在君

审 校 邓 卫

特约校对 史静贤 徐佳利

装帧设计 曹文涛

技术编辑 程佳华

出版发行 上海人民美术出版社（地址：上海长乐路 672 弄 33 号）

邮 编 200040

网 址 <http://www.shrmbooks.com>

印 刷 上海印刷（集团）有限公司

开 本 787×1092 1/16 18 印张

版 次 2018 年 5 月第 1 版

印 次 2018 年 5 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5586-0834-6

定 价 118.00 元

目录



- 004 风景的经验：西方的艺术与自然
 〔英〕马尔科姆·安德鲁斯（Malcolm Andrews）
- 038 欧洲风景画漫议
 丁宁
- 060 风云两百年——英国风景画史
 易英
- 078 壮游、览胜、远眺
 ——英国风景诗与英国风景画
 张箭飞
- 094 穿越风景的如画之美
 ——18 世纪末英国风景画与欣赏趣味的变革
 赵炎
- 110 框架中的景致：
 从临摹自然到探索心灵的历史脉络
 吴雅凤
- 134 自然礼赞中的民族身份
 ——论英国风景画中的废墟
 冯晗

152	自然的转译 ——与风景画互动的英国园林 陈瑶
168	从背景到前景 ——英国风景画发展与美术学院之关系研究 刘向娟
186	英国外光写生的起源与发展：1770—1830 〔英〕安妮·莱尔斯（Anne Lyles）
204	从“如画”到“崇高” ——透纳早期艺术风格探究 李秋实
234	风景画和山水画 ——兼谈“入画”之美 潘耀昌
258	当风景成为材料，当材料成为风景 ——当代艺术家眼中的风景 沈奇岚
287	编后附记

摹造自然： 西方风景画艺术

上海博物馆编

上海人民美术出版社

目录



- 004 风景的经验：西方的艺术与自然
 〔英〕马尔科姆·安德鲁斯（Malcolm Andrews）
- 038 欧洲风景画漫议
 丁宁
- 060 风云两百年——英国风景画史
 易英
- 078 壮游、览胜、远眺
 ——英国风景诗与英国风景画
 张箭飞
- 094 穿越风景的如画之美
 ——18 世纪末英国风景画与欣赏趣味的变革
 赵炎
- 110 框架中的景致：
 从临摹自然到探索心灵的历史脉络
 吴雅凤
- 134 自然礼赞中的民族身份
 ——论英国风景画中的废墟
 冯晗



- 152 自然的转译
——与风景画互动的英国园林
陈瑶
- 168 从背景到前景
——英国风景画发展与美术学院之关系研究
刘向娟
- 186 英国外光写生的起源与发展：1770—1830
〔英〕安妮·莱尔斯（Anne Lyles）
- 204 从“如画”到“崇高”
——透纳早期艺术风格探究
李秋实
- 234 风景画和山水画
——兼谈“入画”之美
潘耀昌
- 258 当风景成为材料，当材料成为风景
——当代艺术家眼中的风景
沈奇岚
- 287 编后附记

风景的经验：西方的艺术与自然

[英] 马尔科姆·安德鲁斯

(Malcolm Andrews)

引言

本文的主旨在于讨论如何“回应”西方传统风景画的一些根本问题。其中，“回应”指的是“面对风景画表现出的任何形式的反应”，从凝视一幅风景画时可能产生的感觉到更具沉思性、理论性的思考。本文讨论了如下几个问题：第一，风景画是怎样成为绘画体裁的一种的，这发生于何时？第二，当画家表现风景时，他们是否会自觉或者不自觉地试图通过风景画来表达某些目的？第三，风景画是如何影响我们感知自然的方式，又是如何协调我们与自然的关系的？

在进入正文之前，笔者首先想提几个现代社会中风景画的观看问题——首先，风景图片总是吸引我们走近自然，但是它们是否同时也让我们“远离”自然？——这也是法国著名后印象派画家保罗·塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）提出的问题。他在1902年这样写道：“我们今天的视觉已经过度工作，被各种的图像记忆所折磨……我们再也看不见自然，我们只记住画家所塑造的画面。”^[1]塞尚试图去除这世代代的图像对我们刻板回应自然的影响，并且在作品中重新释放一种原生性的回应。我们值得去思考一下他在一个世纪以前发表的宣言：“我们再也看不见自然，我们只会记住画面。”我们对真实风景的体验，是否逐渐变成了一系列的画面，而非我们生活、工作的环境的一部分？如果这样说太夸张了，那我们至少可以说，风景画已经嵌入我们对真实风景的体验中，并且密不可

分；而风景与风景画也就陷入了一个反馈环路（feedback loop）中。在城市化显著的国家中，很多人在亲身感受自然之前就积累了大量视觉图像，其中包括了以风景为主题的摄影、电视、绘画等等；其结果是图像中的自然影响了我们对真正实景的现实感知——这是所谓的“反馈环路”的一部分；现实中的风景由于我们风景摄影的习惯而变成了图像，于是三维的自然风景被转化成了二维的风景图片。现代旅行者习惯于对风景无穷尽的拍摄，以至于他们就只从相机或者手机的取景器里看风景——这就像是如果风景不能轻易被取景，被制造成图片，那就只剩下随即消逝的审美体验而已。在当代，每一个自然景观都被我们所熟识的某种框架限制着——这是不可避免的，但是通过几百年建立起的风景画的概念，是否使这种框架更加根深蒂固？

西方风景艺术：起始

让我们以欣赏一片乡村的广袤风光来开始这个主题。艺术史家肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark，1903—1983）曾这样说过：“除了爱，恐怕没有什么能比一处好的风光给人们带来的愉悦，更能让人们团结在一起。”^[2]在欧洲，这种对自然的热情早已有之，并至少可以追溯到古典时期。公元1世纪的罗马作家小普林尼（Pliny the Younger，全名 Gaius Plinius Caecilius Secundus，61- 约 113）曾这样写信给他的朋友，信中描述了他的乡间别墅望出去的景致：

“想象一座巨大的圆形剧场，一座只有大自然能创造出的杰作。一片被崇山环抱着的广阔平原蔓延开来，原始的树林生长在崇山的顶峰……在其之下静卧着葡萄园……然后你走近草甸和平原……草甸装饰着珠宝一般闪烁的丛花……如果你从山的顶峰望向这片景色你会大感愉悦。你会觉得你看到的不是自然本身，而是另一种形式卓绝的美，那样的美丽一定会被呈现在画幅中。”^[3]

自然美得就像是艺术！也许正是因为风景画总是将自然景色理想化，普林尼才能预测他朋友可能的反应。艺术家们通常需要选取、调整安排一处景色来形成一处特定的构图，这种人为控制与塑造的过程是重塑物理世界的一种方式——对艺术家拥有的这一能力，莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）曾详细地解释过：



图1 《风景》

达·芬奇

纸本墨笔 / 19 × 28.5cm

1473年

乌菲齐美术馆藏

“画家是各种人和物的主宰者。……如果他想要山谷，如果他想要看到从山尖展开的一片平原一直蔓延到海平线，他是主人当然有权利去这么做。同样的，如果他希望在低矮的平原看到高山，他也有权这么做……事实上无论是在宇宙中、在本质上、在表面上还是在想象中存在的一切事物，对于画家来说都是首先在脑中呈现出来，再通过画笔表达；画家的能力很强大，强大到能表现出合比例的和谐的全部景色，让人只需要瞥见一眼就能同时得知自然本身的样子。”^{〔4〕}

这种主宰一切的感觉一直以来就是观赏“远眺风景”（prospect landscape）所带来的巨大愉悦感的一部分。意大利诗人彼得拉克（Francesco Petrarca，1304—1374）曾声称自己在1336年4月登上过两千米高的旺度山（Mont Ventoux），而他登山的主要目的就是欣赏风景。因此彼得拉克时常会被引为第一位现代旅行者。彼得拉克曾写到，当他站在山顶的同时，会陷入奇妙的迷幻中，但旋即又开始责备自己，把注意力都放在了外在的物质场景而不是关注内在的精神状态；当想到这些时，他顿时感到窘迫和懊悔，于是默默走下山去……

我们从小普林尼和彼得拉克描绘的这种景观中得到的愉悦感，并不仅仅取决于单独自然元素的美丽程度，如小普林尼描绘的长满古树的山峰、饰有繁花的草甸等等。这种愉悦感也取决于所见之景的绝对规模和数量。人在观赏了一片广阔而多样的乡村景象之后获得的满足感，一定程度上是因为我们简简单单扫了一眼，就能把这么多事物收编在我们的视觉统筹之下，也就是莱昂纳多说的“瞥见一眼”。这种“统御一切者”（lord of all types）的体验感，在画家将风景布置到画布上的过程能体会到，而在那



图2 《泰晤士河畔的亨利镇，有彩虹的风景》

扬·希博瑞兹

布面油画 / 82.5 × 103cm / 约 1690 年

泰特不列颠美术馆藏

些伟大景观的观者那里，当他们将视线扫过广袤多样的土地时也能体会到。

站在高处感受“远眺风景”的体验也催生出一个描绘性的语汇表来表现这种让人愉悦的掌控感，比如“我们掌控一处景色”。法国哲学家、政治家沃尔尼伯爵（Comte de Volney，1757—1820）用“宏伟壮阔的山脉”来形容黎巴嫩；他还在 18 世纪 80 年代谈及旅行者可以欣赏天边无止境的景致：“他就像在俯视整个世界……他感到一阵来自于驻足于这么多伟大事物之上的欣喜，同时他的骄傲致使他俯瞰的时候也带着一份隐秘的满足感。”^[5]也正是这种骄傲和满足感让彼得拉克后悔起他的审美冒险。俯视和掌控一处景色的想法揭示了力量和权力所带来的喜悦——不管是画家、旅行者还是拥有某处这样壮丽景致的主人，你都会有这样的体验。而通过俯瞰的角度欣赏景色所带来的掌控感和满足感，尔后也被风景画家们转换成一个重要的主题：例如扬·希博瑞兹（Jan Siberechts，1682—1764）的作品《泰晤士河畔的亨利镇，有彩虹的风景》（*Landscape with Rainbow, Henley-on-Thames*，图 2）。

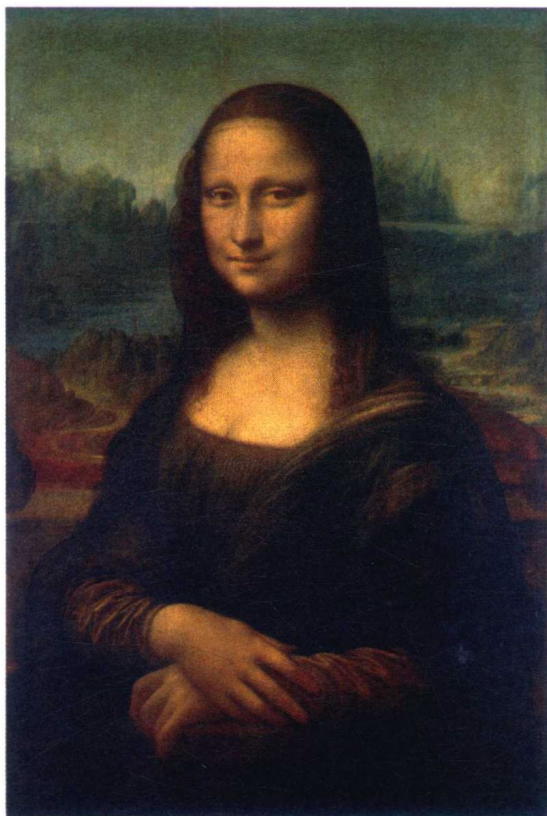


图3 《蒙娜丽莎》

达·芬奇

木板油画 / 77×53cm / 1503年

卢浮宫博物馆藏



图4 《蒙娜丽莎》

达·芬奇原作

数字化调整

画家带你走入一处位于高处的取景点，这样就能以“俯视”的角度，来看亨利镇及其周围广阔的自然景色。画面的纵深关系通过阳光和阴影的变化来调整。小镇被照亮的高光处与画左上方的天空，形成了平衡一致。大多数这样的欧洲“远眺”风景画的完成都在文艺复兴之后。因为欧洲中世纪和文艺复兴绘画中的风景几乎都是附属内容，或在人和神的边缘，并作为中心人物后的广阔远景出现。

我们以一幅举世闻名的文艺复兴时期绘画作品——达·芬奇的《蒙娜丽莎》（*Mona Lisa*，图3）为例。这位女性坐在凉廊的低矮挡墙边，她的背后是粗粝多石的风光。显然，我们已经不可能在当代地图上找到背景中对应的风光，然而正是蒙娜丽莎身后的风景赋予了这幅作品以神秘感。一个替换性的试验证明了这一点，即把画中的背景换成古典风格的室内景象（图4）。



图5 《荒野中的圣杰罗姆》

洛伦佐·洛托

木板油画 / 48×40cm / 1505年

卢浮宫博物馆藏

在这个替换过背景的画作中，蒙娜丽莎与她身后的环境色更为和谐，但也因为抹去了背景而缺少了一些精神度。我们再仔细观察下原作，原作中的蒙娜丽莎坐在半室内半室外的空间中，一处面向室内陈设的边缘，一处面向室外远眺的风景。这样的安排会让我们在解读作品时，更倾向于解读作品的寓意而非人物肖像本身——这是一幅对有教养的女性的美丽的描绘，她富有教育的特质与周围野性的自然环境形成了鲜明的对立。这种对比的手法还体现在形式上，例如颜料的使用，画家选取的柔滑笔触描绘出了她光洁美好的皮肤，但也实际上抹去了任何笔触的存在感，这种画法我们称为“晕涂法”（sfumato）。而在表现蒙娜丽莎背后的山石时，达·芬奇却使用了笔触感强烈的技法，这就形成了一种笔触的对比。此外《蒙娜丽莎》的外景是冷色调的蓝灰色，而蒙娜丽莎所处的内景却是暖色调的棕褐色，这种色彩对比使得蒙娜丽莎皮肤的温暖光泽在画中显得更为突出。因此，风景作为主题人物的对立是一种策略。

再举一幅画做例子。这幅作品同样来自文艺复兴时期，与《蒙娜丽莎》有所不同的是，风景在这里加强了人物所处场景的戏剧性。



图6 《美德与恶习的寓言》

洛伦佐·洛托

木板油画 / 56.5 × 42.2cm / 1505 年

华盛顿国家画廊藏



图7 《小河边音乐会》

康帕尼奥拉父子

铜版画 / 13.4×25.8cm / 1516—1517年

柏林版画博物馆藏

这幅洛伦佐·洛托（Lorenzo Lotto，约1480—1556/1557）1505年的作品《荒野中的圣杰罗姆》（*St Jerome in the Wilderness*，图5），显示了圣杰罗姆正在苦修。为了将身体里的邪恶驱散，他用一块石头敲打着胸。他身旁光秃秃的石头和前景中死去的树木，显示出一幅干旱的沙漠图景，而杰罗姆正是选择了这样艰苦的荒原来进行苦修。作品的远景显然还藏有更多的可能性：杰罗姆简朴的隐修生活之外，树木枝叶繁茂，山顶处有明亮的居住地，一位骑马的人沿着远处的小路在行进——这样的生活是杰罗姆已经放弃去追求的，这样对比鲜明的风景更能营造出杰罗姆修行的物质困境。

此外，风景元素还能用来“借寓”。上文《蒙娜丽莎》的例子已经提到过“寓意”，而洛伦佐·洛托更是使用寓意的大师。他标志性的对比手法体现在其《美德与恶习的寓言》（*Allegory of Virtue and Vice*，1505年，图6）一画中。画面中风景的相互对立，加强了孩童和萨提尔寓意上的区别。萨提尔位于画面右侧，喝醉了并把酒洒在周围，而周围是走向衰败的、像是暴风雨来临一样黑暗的景色。另外，萨提尔身后海面上的一艘船也在沉没。当我们仔细观察画面中央的大树，它朝向萨提尔的一侧是破败的，而另一侧则面向着理性与希望；天真的小孩通过把玩数学仪器来学习理性的规则，他的周围天空澄澈、阳光普照——理性之光正从天空照射下来。靠孩子这一侧的树木还生长出了一枝茁壮茂密的分支。



图8 《逃往埃及》

乔托

湿壁画 / 185 × 200cm

1304—1306 年

意大利帕多瓦阿雷纳礼拜堂



图9 《逃往埃及》

约阿希姆·帕蒂尼尔

木板油画 / 51 × 96cm / 约 1524 年

俄罗斯艾尔米塔什博物馆藏

到现在列举了这么多意大利文艺复兴时期的绘画，它们大多是 16 世纪早期的作品。在这些作品中，风景一般是人物或道德主题的从属物，它能在一定程度上加强特别是宗教历史画面画面的主旨。不过，如果画面是更偏向于田园牧歌或者更休闲的主题，画面中也会出现对乡村景色的完全呈现，如康帕尼奥拉父子（Giulio Campagnola, 约 1482—1518; Domenico Campagnola, 约 1500—1564）的作品（图 7）。

过去欧洲很多艺术家把“风景”仅仅看作自然世界的一部分，而不是一个独立的主题；“远眺”风景画中的狭长景色是这样，仔细描绘动植物的风景画中也是这样。两位德国画家阿尔布雷希特·阿特多费尔（Albrecht Altdorfer, 1480—1538）、阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Durer, 1471—1528），还有丢勒的朋友、佛兰德斯画家约阿希姆·帕蒂尼尔（Joachim Patinir, 1485—1524）都是这一类型风景画的先驱，尽管他们在风景主题的选取和完成上各自不同。这三位画家作品中对风景的描绘可以被看作是 16 世纪最早的独立风景画，他们的绘画技巧也逐渐被认可关注。例如早在 16 世纪 20 年代，丢勒就曾经称他的朋友帕蒂尼尔是“优秀的风景画家”。

我们可以说，不同风景画家的作品可以反映出不同地区乡村环境的特质。例如对德国画家阿特多费尔来说，森林是一个强有力的民族象征和文化符号，因而他的很多作品中都有形态各异的树木和被厚重植被覆盖的土