

论西方写实绘画

吴甲丰著



文化艺术出版社

论西方写实绘画

吴甲丰 著

文化艺术出版社

责任编辑：高 燕

论西方写实绘画

吴甲丰著

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷厂印刷

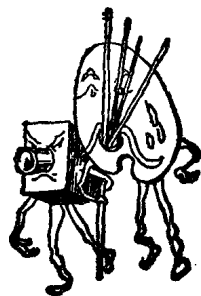
开本850×1168毫米1/32 印张9.875 字数225,000 插页16

1989年5月北京第1版 1989年5月北京第1次印刷

印数 0.001—2.045 册

ISBN 7-5039 0359-7/J·105

定 价：6.20 元



外师造化，
中得心源。

——〔唐〕张 璪

This is an art
Which does mend nature, change it rather, but
That art itself is Nature.

——Shakespeare

人艺足补天工，
然而人艺即天工也。

——莎士比亚

(钱钟书译意，见《谈艺录》)

HAA33/25

自序

傅雷先生在所著《世界美术名作二十讲》的自序中说：“年来国人治西方美术者日众，顾了解西方美术之理论及历史者寥寥。”这话是在1934年说的，距今已有半个多世纪，可是我感到他所说的情况在当前也并没有完全失去意义。因此，我又感到，我们从事美术史、论工作的人仍然有一个艰巨的任务，那就是要从各个不同的角度去探索西方美术的精神实质，并且尽可能将研究成果普及于我国的广大读者。

近三年来我集中精神撰写这篇《论西方写实绘画》，就是出于上述动机。这篇论文所要解答的问题首先是：什么是西方观念的“写实”？与此紧密相关的问题是：什么是西方写实绘画的精神实质？

流俗相传，我们将西方绘画称为“西洋画”，并且主要是指继承古希腊传统而在文艺复兴时期发展起来的写实绘画。对于并不追求写实的西方中世纪绘画和现代诸流派的画，以往在我国流传得既不广又不远，因而大家鲜有所知，而从明代开始传入而后来流传得比较广泛的，恰恰就是上述那种采取写实手法的“西洋画”。任何外来事物一经传入，最初必然有些人要将它与本国的的事物作感性的比较。我国传统绘画从来不一味追求写实逼真，对比之下，西方绘画那种高度写实逼真的画风给我们的前辈先生们以一个极其深刻的印象。早在明万历二十八年（1601年1月）

意大利传教士利玛窦将三幅天主教的圣像画献给神宗帝，明末的文人姜绍书评论说：“利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动。其端严娟秀，中国画工，无由措手。”（见《无声诗史》）。按，所说之画当为《圣母子图》。从这短短的几句话中可以听出，我国人士乍见西方绘画，对于那种高强的写实手法既感到惊讶又十分钦佩。清朝开国以后，传教士兼画家的西方人开始进入我国，而意大利人郎世宁是一个代表人物。他于1715年来华，历康熙、雍正、乾隆三朝，备受宠幸，得以发挥所长，大量作画。以传入西方写实绘画技法而论，他对于我国文化很有贡献，但局限于宫廷，影响不大。有清三百多年，我国不断有人接触西方绘画，或在国内，或在国外，或赞赏，或贬抑，对于写实的画风都有所议论，却始终没有形成比较系统的理论。康有为于“戊戌变法”失败后，1904年旅游意大利，看到拉斐尔的人物画，大为欣赏，甚至写诗颂赞。他对于西方写实绘画的钦佩，超过了二百多年前的姜绍书，并且说：“彼则求真，我求不真，与此相反，而我遂退化。”（按，“真”指写实）。这一判断，虽然未免失诸简单，但在当时出于一个有志于改革的人物之口，却不失为一种值得注意的看法。从民初到“五四”时期，陈独秀、吕澂、蔡元培等都曾经主张借鉴西画写实的长处，以便推动我国绘画的发展。在画坛上，学习西画逐渐成为风气，而学习的主要对象一直是西方文艺复兴以来的写实手法。

从19世纪末到20世纪初，西方人却掀起了对于自己传统的反思潮流，许多画家和理论家意图超越或冲决传统的写实美术体系，从而出现了现代诸流派（通称“现代主义”），其中一部分人反而崇仰我国传统绘画“写意取神”或抽象化的特点。大约从30年代开始，这种潮流也影响到我国，于是所谓“西方美术”又增加

了新的、更为复杂的内容。全国解放后，这种潮流的影响暂告平息。近年来，由于对外开放，西方美术界种种新动向又不断传入我国，吸引了许多人的目光，这是十分正常的现象。然而又不免出现一种偏向，美术界中青年一代对于西方传统的写实美术的关注大为减弱，有些人甚至认为：摄影术发明并且迅猛发展以来，绘画中的写实手法早已过时，连西方人自己都在对它怀疑或者想弃置不顾，而芬奇、拉斐尔、伦勃朗等等写实绘画大师的杰作也声价大减，因此我们大可不必费神深入研究了。

但是，笔者作为一个东方人，尤其是作为一个中国人，抚今思昔，总觉得肇自希腊而在文艺复兴时期发展起来、成为体系的西方写实美术，五百多年来作品如此丰富，对于世界美术的影响如此巨大，毕竟不能等闲视之。当然，西方人那一套焦点透视学、明暗规律、人体解剖学等等科目，我们早已学到手，很多画家也早已掌握了写实手法的油画和素描，有的画家已达到很高的水平，而问题在于：我们与西方写实绘画打了三百数十年的交道，却始终欠缺深透全面的理解。

于是，笔者就试图对西方写实绘画来一次“再认识”。

西方写实绘画最容易受到指责的是它“未免太象照相”。不论中国和外国，凡是对这种绘画倾向于贬抑的人，一般都有这种指责，有些人甚至认为这是它的一个致命的弱点，就是对它尊崇或爱好的人也不免要感叹说：“终究是一个很大的弱点！”但是诸如此类的指责，终究是偏于感性而未经深思，即使有人作一点理性的分析为这种绘画辩解，也往往零散浮面，很少有人作出一个十分令人信服判断。迄今为止，诸如“西方历代那些写实绘画名作是否由于它们象照相而贬损了价值”、“是否有了摄影术以后，写实手法就失去了存在的意义”等等问题，还缺少明确透彻的解

答。于是，笔者就围绕着诸如此类的问题而展开思考。

笔者在思考过程中，读了许多西方学者、艺术家的有关著作。在阅读中得以知道，摄影术的问世确实给写实绘画带来一种不小的“威胁”，但正是数百年来追求写实逼真的西方画家们促进了摄影术的发明，有些画家甚至直接参与了这一发明。我又得以知道：摄影术在1839年问世后，曾经在西方美术界掀起不小的波澜，许多画家惶惶不安，有一些画家则加以利用，但只有少数具有远见卓识的大画家，对于写实绘画抱着坚定的信心，认为尽管发明了再现物形易如反掌的照相机，但写实绘画仍然有充沛的生命力，仍然是一个可以继续发掘的宝藏。德拉克罗瓦淋漓尽致地阐发了这种见解。他有长期的创作实践经验和高深的文化修养，又善于思考，他的精湛言论大多记载在他遗留下来的日记中，笔者从中得到许多深刻的启发。

视知觉心理学在本世纪的西方有很大的发展。视觉艺术（即美术）领域中有许多特殊的疑难问题，过去数世纪很难得到圆满的解答，现在却凭这门新兴科学揭开了神秘的帷幕。格式塔心理学家阿恩海姆在所著《艺术与视知觉：创造性的视力之心理学》中，以不少篇幅将人的视知觉功能与照相机的功能作了周密的比较，从而得出了一个十分重要的结论：写实绘画与照相之间有本质上的差异。艺术史家兼理论家冈布里奇的名著《艺术与幻觉：图画的再现之心理学研究》（1959年），也以视知觉心理学和极其丰富的艺术史知识，研究绘画和雕塑中种种特异的现象，对于“写实”与“再现”有独到的见解。在他晚年所著《意象与视力：对于图画的再现作进一步的心理学研究》（1959年）中，更明确指出：忠实摹写自然，是过去西方艺术的一大特征，必须作深入的研究。以上两家的学说是笔者在思考、写作过程中的主要参考材

料。^①此外，德国莱辛的《拉奥孔》、英国赫伯特·里德的《艺术的意味》，以及我国朱光潜先生的《诗论》、钱钟书先生的《谈艺录》（增订本）等等，都曾经启发我怎样在艺术领域中进行比较研究。

从相当艰苦的探索中，我总算得出一些比较重要的论断。

（一）在世界艺苑中，西方绘画固然以“写实逼真”取胜，但决非仅止于此，而所谓“写实”也并非如一般人所设想的那样简单。（二）艺术与科学交叉而产生了摄影术，这是世界艺术史上一个十分特殊而意味深长的情况，而对于人类文化则具有不可磨灭的贡献。（三）从西方的情况看，科学确实促进了艺术的发展，但决不能将艺术等同于科学（笔者不同意芬奇“艺术是一门科学”这种说法）。（四）西方写实绘画尽管与照相有许多一致性，但本质上是完全不同的两回事。（五）摄影术的产生和发展，丝毫不损于西方过去那些写实绘画名作的价值。（六）依据上述诸点，可知摄影术的产生和发展对于西方写实绘画固然是一种挑战，但写实的绘画（或者说，“再现具体物形的绘画”）并不会由于这种挑战而衰颓甚至泯灭，恰好相反，它将由由此而得以更新和深化。

除了摄影术，西方写实绘画在本世纪又遇到了另一种挑战，那就是康定斯基等提倡的抽象绘画。笔者完全肯定抽象艺术有其所以存在的理由（从过去的历史看，抽象艺术和具象艺术一样的源远流长），也重视康定斯基以抽象的点、线、面、色从事“空间音乐”的设想和试验。但是我不相信“空间音乐”能够完全取代再现客观物形的绘画，理由是：绘画与音乐固然有许多相通之处，但两者之间毕竟存在着某种根本性的差别。在漫长的世界美术史中，大量的绘画是再现物形的，而在康定斯基等提倡的抽象

^① 本文中所提及的西方学者著作，其原文名称以及版本，大多列于文后所附“主要参考书目”中，请参看。有些偶然提到的著作，其原文在附注中标明。

绘画问世以后的数十年中，许多西方画家也仍然在画中“再现物形”，这就是一个有力的佐证。因而，对于写实绘画或具象绘画来说，抽象绘画的挑战也毋宁是一种促进。

以上所说的一些比较重要的看法，在这篇论文中都有详细的论证。当前大家都关心未来，因而“未来学”很应时，而笔者却有志于论证过去，总结过去，因为笔者深信，很好地知道过去，才能很好地知道未来——当代西方学者如冈布里奇等，也持这一看法。

* * *

19世纪末，正当印象派绘画的高潮逐渐降落时，西方出现了几个重要的画家，如塞尚、高庚、凡高等，各自以独特的画风突破了传统的写实手法，西方评论家称他们的艺术倾向为“印象派之后”(Post-impressionism)。这种风格上的突变，一方面体现着美术发展史的必然规律，另一方面也反映出西方画家受到摄影术的刺激后力图将绘画与照相分清面貌的心理状态。本世纪英国著名艺术理论家克莱夫·贝尔在所著《艺术论》中，提出一个美学的假设叫做“有意味的形式”，为塞尚等的艺术作理论上的诠释和辩护。数年前我曾撰写《试释“有意味的形式”》一文^①，此文论述绘画中具象和抽象的问题较详，也代表本世纪初西方艺术家和学者对于传统写实绘画的一种看法，故作为一个附录收入本书。

1987年4月于中国艺术研究院

① 原载《外国美术》第1、2辑。按：对于这篇文章，《外国美学》的编者曾经有这样一段评介：“近年来，国内学术界重视了解外国的一些新理论，在出版物中也常出现一些新的名字、新的概念，这是可喜的现象。吴甲丰同志的《试释“有意味的形式”》对国内美学界谈得较多的贝尔的《艺术论》一书作了细致的分析，文章写得是很见功力的。”（参看《外国美学》第3辑“编者的话”）

目 录

自 序	1
引 言	1

上篇 西方写实绘画与摄影术的 比较研究——论两者之同

一 从西方画家的“绘画观”谈起	7
二 西方写实绘画与摄影原理的一致性	8
三 “暗箱”：照相机的前身	16
四 摄影术：艺术与科学交叉的产物	22
五 摄影术的问世引起了巨大的波澜	27
六 摄影术对于西方写实绘画的影响（19世纪）	31
七 20世纪的一些情况（上）	38
八 20世纪的一些情况（下）	43
九 “照相写实主义”——使人迷惑的倾向	48
十 写实绘画与摄影之共同的心理基础	56
【附说】西方油画概述	64

中篇 辨写实绘画与摄影术之异,
兼论写实绘画诸特征

小 引	79
一 视知觉功能与照相机功能之比较	80
二 格式塔心理学派论视知觉	82
附: 韦太默的视知觉“组合原则”大意	87
三 阿恩海姆论写实绘画与照相的区别	88
四 释“写实绘画”一词的涵义	93
五 从风景画考察写实绘画的特征	95
六 人物画	101
七 人体画与“变形”	103
八 素描问题	107
九 色彩问题	114
十 绘画的“参照框架”(上)	119
十一 绘画的“参照框架”(下)	125
附: “胸有成竹”和“胸无成竹”	133
十二 速写之美(上)	136
十三 速写之美(下)	141
十四 “艺术家说真话, 照相说谎话”	148
十五 艺术照相和照相艺术	153
十六 《摄影构图学》述评	156

下篇 续论写实绘画诸特征

小 引	163
一 评流俗相传的“摹仿论”	164
二 西方写实绘画的核心是“焦点透视学”	171
三 再释“写实绘画”的涵义，兼谈“玻璃屏观念”	176
四 评阿恩海姆对于“玻璃屏观念”的看法	182
五 透视法和画家的“意匠”	188
六 对于“形式美”的探索	196
七 融理人情	201
八 德拉克罗瓦论画（上）	207
——关于“再现”与“表现”	
九 德拉克罗瓦论画（下）	212
——关于“向往音乐”	
十 《莫娜丽莎》的启示（上）	219
——“再现”中的“表现”	
十一 《莫娜丽莎》的启示（下）	225
——作画与作曲	
十二 “皮格玛利昂”的启示	231
——“摹仿”如“创造”	
结束语	239

附 录

试释“有意味的形式”.....	245
——读贝尔《艺术论》笔记	
一 引言.....	245
二 “有意味的形式”：一个“美学的假设”.....	246
三 美在艺术	250
四 意匠(design)	254
五 写实与意匠的矛盾.....	257
六 “印象派之后”	260
七 对于“原始艺术”的颂赞	266
八 以汉斯立克的音乐美学作比较	272
九 比贝尔走得更远的康定斯基	275
十 洛杰·弗莱评“有意味的形式”	279
十一 试以书法论证“有意味的形式”	283
十二 几点总的看法(结束语)	289
主要参考书目	301

引 言

辽纳陀·达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519)在他的论画遗稿中说:

谁能相信在这么小的空间里能够容纳整个宇宙间的形象呢?伟哉造化的作用!凭何种才智,能进入这自然的真谛?凭何种辩才,能阐明如此伟大的奇迹?呵,确难寻觅……轮廓、色彩,以及宇宙间每一部分的一切现象,都正在此处集中于一点。呵,何等神奇的一点!①

芬奇的这段话,充满着惊奇和赞叹,其实不过是指人的视觉功能,而这个“点”就是眼球上的瞳孔。我国南北朝的画家宗炳也说过:“且夫崑崙之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迥以千里,则可围以寸眸。……”②中外、异代的两位大师所见略同,这是意味深长的。但他们尽

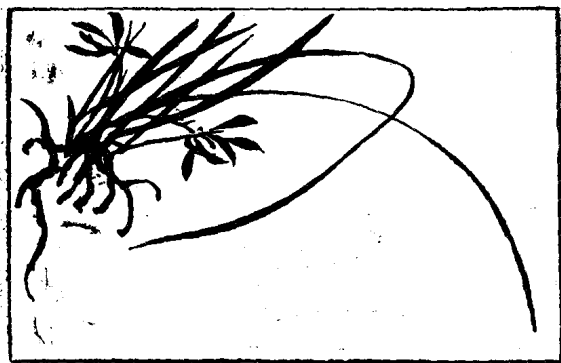


① 见于本文的芬奇语录,主要引自里克(J.P.Richter)编《芬奇笔记选》,牛津大学出版社1952版,下不详注。

② 参见宗炳《画山水序》(约公元430前后),据俞剑华编:《中国画论类编》,中国古典艺术出版社1957年版,第583页。

管都领悟到了同一个光学原理，其后果却迥不相同。宗炳由此联想到素白的画面是一个无垠的空间，正可在其中舞笔运墨，挥斥烟云，作精神上的逍遥游，从而启发了尔后我国许多画家，创立了在世界画苑中独具面目的山水画。芬奇却总结了前人已经探索过的“焦点透视法”^①等画理，通过自己的辛勤实践而开创了尔后二百数十年西方写实绘画体系。中西得失异同，本文不免略涉而不暇详论。引起我深长思考的是：芬奇的这段议论以及其他许多精辟的格言，不仅奠定了西方写实绘画的理论基础，并且也预示了摄影术的诞生；两者不仅有许多共同的原理，并且在长期的发展过程中关系十分紧密。它们之间互相纠缠、干扰，却又互相影响、促进。这确实是世界美术发展史中一个引人注目、值得探讨的现象。

再说，我们中国人看西方绘画，总有这样一个感觉：这种画很象照相。这多半由于我们的传统绘画确实很不象照相。试看传统的人物画，大多以线条勾勒形象（往往不遵循正常的人体比例），填以匀净的色彩（或淡抹或重彩，有时略带影调），而背景往



兰花（中国画示例）

往是一片空白。在山水画中，景物的布局全不遵循焦点透视的规律，山水林木全以纵横交错的点、线、“皴”表现，固然也传出了自然景物的面

① 依据透视原理，画面上物象的轮廓线必须集中于一个或两个中心点，故名“中心透视法”(central perspective)；我国通译为“焦点透视法”。

貌,却仍然可以看到明显的笔墨痕迹(而这正是画家意趣之所寄)。花卉画中只见扶疏的枝叶花影,却往往不见植根的土地。尤其是“写意画”中的兰花,仅在白纸上凭空画出几道秀劲的线条,空无依傍,更不知植根何处。拿这样的画与照相比,大概连外行人也会看出:传统的中国画与照相确实有很大的距离!相反,如果拿一幅写实手法的西洋画图片,比方说,17世纪荷兰画家霍贝玛(M·Hobbema, 1638—1709)的风景画《并树大道》,或19世纪画家米勒(J.F.Millet, 1814—1878)的《拾穗》,向那位设想中的“外行人”询问:是否象照相?回答多半是肯定的,甚至他们将误会它们本来就是照相!

总之,说西方绘画“象照相”,正如说中国传统绘画“不象照相”,这大概是常识范围中的事实了,就是西方人也并不讳言。但是笔者认为,这个看似平常的事实其实并不那么“平常”,而是一个值得或必须深入思考的艺术现象,其中涉及很多美学、艺术理论、艺术史乃至文化史的问题。本文将以这一现象作为一个课题而进行一些初步的探讨。首先我必须从西方画家们的实践和观念中考察一下:西方的写实绘画究竟在哪些方面与摄影术有一致性?思路一打开,许多问题就涌现出来了,例如:摄影术的发明,对于西方写实绘画的发展究竟是



霍贝玛：并树大道