

廖阳 ■ 著

中西美术题材比较

中西美术比较十书

Ten books on Chinese art in

comparison

with the West

■ 邓福星 主编

河北美术出版社

Jo
68
中

中西美术题材比较

廖阳 著

河北美术出版社

西

美



术

比

较

(冀)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

中西美术题材比较 / 廖阳著. — 石家庄: 河北美术出版社, 2000.6

(中西美术比较丛书)

ISBN 7-5310-1137-9

I. 中… II. 廖… III. 美术创作—题材—对比研究—中国、西方国家 IV. J042

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 36829 号

中西美术比较丛书

中西美术题材比较

廖阳 著

出版发行: 河北美术出版社

石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

制 版: 蛇口以琳彩印制版有限公司

印 刷: 深圳蛇口南方印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/32

印 张: 9

印 数: 1-2000

版 次: 2000 年 6 月第 1 版

印 次: 2000 年 6 月第 1 次印刷

定价: 48 元



廖阳，1972年生，从巴山蜀水考入北京大学信息管理系，因自小对美术存一份偏爱，故而毕业后转向美术史，现在中央美术学院美术史系汉唐美术专业攻读博士学位。

硕士生期间有幸在袁宝林先生门下从事中外美术交流与比较研究。虽然此书着眼于中西美术一个侧面的比较，平素我却对东方各国的相互交流更感兴趣一些。东方美术真的有莫大魅力，因为她古老绵延深厚广博沉默蕴藉，于神秘化境。

做比较这种旨在求异的课题力图清晰，本应是理科出身的我所擅长的。但实现起来便觉得美术断难进行科学的统计、分析与综合，因为美术家中特立独行者既众，美术作品难于定性分类的也就多。况且美术依附性甚强而原生性不够，讨论“题材”这样一个非美术所特有的范畴难免千头万绪而无法条分缕析。不知读者诸君是否有同感。

中西美术题材比较

廖 阳

内容简介

本书针对中西美术作品之形形色色的题材门类,条分缕析,详细说明了中西美术题材在选取、处理、阐释等方面的异同,展示各自的着眼点与趣味,更置之于历史、文化语境之中,探究题材蕴含的文化内涵、经历的渊源流变,试图从更深的层次揭示种种现象的成因。

目录

总序	1
绪 论 中西题材比较概述	7
第一章 自然题材比较	19
一 山水与风景	19
二 植物	37
三 动物	48
四 马与牛	56
五 静物	65
第二章 社会题材比较	75
一 历史	75
二 战争与搏斗	83
三 灾难	92
四 异国	97
第三章 人体、人物与人情题材比较	111
一 人体	111
二 肖像	123
三 人物	147
四 爱情与婚姻	155
五 母与子	164
第四章 风情题材比较	175
一 风俗	175
二 劳作	185
三 休闲娱乐	194
第五章 宗教与神话题材比较	211
一 宗教圣像	211
二 宗教故事	220
三 神话	233
四 心灵幻象	244
五 异兽	254
图录	267

总序

这套《中西美术比较丛书》由十本关于中西美术比较的专著所组成，它们分别从不同的角度，就不同的方面或不同的美术种类，将中国的和欧美的美术摆在一起，两相对照，加以分析和比较，寻找它们的异同，它们的联系和相互影响，以及某些带规律性的东西等等。像这样比较系统的研究，像这样规模的美术比较丛书，在我的印象中，以前还不曾有过。

美术界都记得，在一个时期里，除了少数的艺术流派和一些作品外，西方美术对我们曾经十分陌生，曾经被当作浮流祸水，给予过排斥和批判。后来，在80年代中期，又走向另一个极端，在不少人眼中，以为西方美术通统高妙完美，皆成范模。这两种偏执态度虽然表面上相反，实质上，除了受当时某些政治的或流行思潮的影响外，都是缘于对西方美术的无知或者“偏知”。比如，一些人只懂西方，或完全沉溺于中国，当被偏爱蒙住一只眼睛时，也容易产生偏见。总之，对西方美术，不论是盲目的肯定还是盲目的否定，都是片面的看法，持这样的看法怎么能做到“洋为中用”呢？

比较是差别，但首先是思考和认识，是较为全面和较为深入的认识。中国美术和西方美术是在各自不同的文化背景下经过漫长的历史而形成的艺术形态，它们和各自民族的美学意识具有相对应的关系，它们各自的特点也正是它们之间的差异。比较不是数量，不是竟分高下优劣，而是通过剖析、发掘，探寻它们各自的特殊性以及形成这种特殊性的原因，通过对照对比，发现中西美术在某些方面的异中之异和异中之同。比较也是一种对话、交流和沟通。这一过程必会促进二者之间的相互了解、融合。对中国的或西方的读者来说不仅可以从中更多了解对方美术，而且也藉此从一个新的视角认识自己民族传统的美术。

在这里，我们是把“比较”作为一种认识的方式和方法。在当今美术研究中，比较的方法还没有得到充分的运用，倘和文学研究相比，显得落后了许多。美国学者史雷奈特提出“比较文学”是在1886年，以后在欧美文坛界逐渐形成平行比较和影响比较两大学派。80年代中期，中国比较文学学会成立，使比较文学研究在国内提到议程上来。美术研究中最早运用比较方法的大概是清代画家邹一桂，他在《小月画谱》中写道：“西洋人摹习假法，故其绘画于阴阳远近，不若儒统，所画人物、屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华迥异。”他虽然主张“学者能多用一二，亦其裨法”，但由于他坚定地固守文人画观念对透视画法却不以为然，所以，得出结论：西画“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。本世纪上半叶，宗白华写过一批十分精彩的美术论文，谈他的文章，有视野开阔步步深入之感，这既缘于他的学识睿智，同时，也与他运用比较的方法相关。宗白华在比较中，将中西美术作平等对照，而不循某些成见，分什么中心和边缘，这也是我们应取的态度。当然，美术比较，不仅限于中西之间，还有古今之比，不同风格地域之比，美术中不同门类之比，或美术与其他姊妹艺术之比等等。

这套书为中青年学者所撰写，每人对所写内容都作过一段时间的研究，写作时理论探讨，所述难免或全或偏，或深或浅，甚至或有疏误，都有待读者指正。最后，祈愿本书作者与出版者的共同努力，对于拓展艺术家的眼界，开启他们的创造精神，对于激发美术研究者的理论热情，深化他们的思考能有所裨益，对于增进一般读者对中西美术的了解并提高他们对美术的兴趣，起到一些作用。

2





绪论 中西美术题材比较概述

简单地讲,题材指艺术品所描绘的对象、所表现的内容,它是客观世界经过艺术家的选择、提炼之后在艺术中的反映。

一件作品经历的构思、写生、起稿、创作、修改等诸过程,无不是围绕题材所要求的形象来进行的;同时,从选择题材到表现题材的整个历程,又凝聚并升华了作者的审美情趣、价值标准、情怀抱负以及思想意识。如果把一件作品划分为表现技法、题材和情感思想三个层面的话,不难看出,其中技法材料的层面最具物质性,而情感思想的层面最具精神性;题材恰居其间,成为它们交流、协调的中介渠道。一件玩弄华丽的表现技法而缺乏情意内涵的作品,即使一时能眩惑眼目也决不可能真正感染吸引观众,因为技法的炫耀铺张会削弱选材的匠心和形象的力度。而放纵情感、无视题材的作品也很少能得到观众的共鸣,因为作者的胸臆是个人化的,缺乏客观形象作为载体就很难与人沟通。可见,题材是作品的有机组成部分之一,完整地把握题材才能使作品做到文与质并重、物象与意象兼美。虽然意大利哲学家克罗齐(Benedetto Croce, 1866年—1952年)、俄国画家康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866年—1944年)等人从美学上否定过题材的意义,但那只是对历史上美术曾长期服务于其他目的而丧失自身存在价值的现象的一种反动,并不可能彻底地付诸实践。它直接导致了本世纪美术中大量“无题”作品的出现,这固然是一个值得注意的现象,其意义也不容抹煞,但它毕竟并未成为主流。抽象派是要解放具象所束缚的艺术想像力和感受力,然而美术作为视觉艺术,不可能脱离可视形象,从而也就不可能脱离可视形象所组构的题材。康定斯基和美国抽象表现主义画家波洛克(Jackson Pollock, 1912年—1956年)的“作品X号”往往有具体的小标题就是一个明证。

美术发展到现在,题材非常繁复庞杂,它是逐渐形成、逐渐演变、逐渐完善的。这个过程也有一定规律可循。几乎所有的地区最早出现的美术都是具有巫术功能的、以动物为题材的作品;随后人们日益关注自身的生活,人物形象出现了;然后

才是山水花鸟等具有较为纯粹的审美功能的题材。每个时代都自有其富于特色的题材门类,如唐代的人物与鞍马领域,17世纪尼德兰的静物与风俗领域,都涌现过一大批大师及杰作。对于艺术史上那些群星璀璨、异彩纷呈的时代,如果我们没有把握到其题材特征的话,时代风格的面目就会模糊不清、残缺不全。反过来,选材也有鲜明的时代色彩,反映了当时政治、文化、经济等多方面的状况。抗日战争时期的美术题材,不管是前线阵地、解放区的劳动生产、敌占区的流离失所这样的现实生活,还是奔马、雄鸡、醒狮、猛虎等振聋发聩、意气挥斥的



4
徐悲鸿 (图)
醒狮 (局部)

寓意象征,无不是那一特定时代的直接或间接的表现。而建国后国画出现的革命圣地山水新题材,也与当时的文化思想密切联系在一起。在西方,印象派画家们兴致勃勃地反复描绘的野餐、游园、划船等娱乐活动,则体现了19世纪下半叶资本主义经济繁荣的条件下,中产阶级所特有的休闲方式。

伴随人类实践范围的不断拓展,美术技法的日趋成熟,总的来看,题材越来越丰富,艺术家也有了越来越多的选材自由。然而,有时这种自由恰恰增加了他们的困惑。周谷城在《《世界文化丛书》序》中指出,文化“发展的方向或理想的前途是不易明确的,这就要诉诸比较研究”、“方向不能忽视,比较研究则大有助于方向的阐明”。与中国艺术同样有着悠远的历史和辉煌的成就、却迥异其趣的西方艺术,应该说是进行比较、寻求方向的最理想的参照了。

（一）中西题材的主要取向及分类

美学家邓以蛰认为,“中国画注重自然,西洋画注重人生,两下体裁不同,所以发展的艺术(和伎俩方面)也就不同了,这种畛域,似乎很难沟通。”这种提法虽然简略,但也确实抓住了中西方艺术在题材上的重大差别。

中国艺术取材偏向自然世界,在山水、花鸟上都非常有特色。题材的传统划分法有“六门”、“十门”、“八门”、“十三科”诸说。唐代张彦远(约815年—875年)在《历代名画记》卷第一·《叙画之兴废》的自注中开列了人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟六门。其中屋宇大致相当于现在所谓的“界画”,花



鸟这一提法则是第一次在美术史上出现。北宋末的《宣和画谱》进一步划分为十门:道释(附三教钟馗氏鬼神)、人物(附前代帝王等写真)、宫室(附舟车)、番族(附番兽)、龙鱼(附水族)、山水(附窠石)、畜兽、花鸟、墨竹(附小景)和蔬菜。人物和花鸟显然分得很细,标志着这两类题材在宋代都已达到了巅峰。南宋邓椿《画继》则划分为八门:仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画。值得注意的是“杂画”,这一概念出现得相当早,如《历代名画记》中记载北周入隋的画家董伯仁的作品时就已经提到《杂画台阁样》,但这里明确独立出来作为一门,可以想见当时美术题材相当丰富,已经出现难于归类的情况了。另外“人物传写”的提法也可看出肖像受到了人们的重视。划分为十三

科的则可见诸元人汤垕的《画鉴》和元人陶宗仪的《辍耕录》，为佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野驴走兽、人间器用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿。这种划分看似较细，但不够严格缜密，不宜作为分类使用。

西方艺术偏向于人类活动，如历史画、风俗画、肖像画等。关于题材的分类，莱顿大学的凡·德·瓦尔（H.van de Waal）有一个非常严格详尽的分类法可资参考。他根据人类文化学经验并借鉴民间文学母题分类成果，设计了一种以十分类为基础的系统分类法：首先分为一般题材（“基本可描绘之物”）和特定题材，前者又细分为超自然之物、自然、人类、社会、抽象概念，后者细分为历史、《圣经》、古典文化之外的神话传说和故事以及古典文化时期的神话和传说。¹ 中西方这些传统的、惯用的分类法个性强烈，从中也可一窥题材领域的差异。本书将照顾中西方艺术各自的特性，将各种题材分别归入自然万物、人类社会、人自身的体貌情感、民俗风情、宗教与神话五大板块。



中国最具代表性题材的是山水，西方则是人体。它们分别是各自文化理念的最高表达，从而超越“题材”成为一种艺术形式。换言之，人体本身也许并不是题材，一件我们所谓的人体作品表现的或许是神话故事，或许是圣经传说，甚至是真人的肖像。而一件我们所谓的山水作品或许穿插着神奇传说，或许点缀以浮生乐事。我们说它们是艺术“形式”，指的就是它

范宽（宋）
《雪山行旅图》

戈雅
《裸体的马哈》

们能够脱离故事情节,以纯粹的形式美而征服观众。即使它们本来仅是画面的一个因素,但是它们能够一跃而起占据最主要的位置。其中固然有它们自身的魅力,更有文化传统千百年来的美学思想和审美经验的积淀。庄子说过“天地有大美而不言”,古希腊第一位人哲学家普罗塔哥拉(Protagoras,约公元前481年—前410年)则称“人是万物的尺度”,中西方文明起源时代两位哲人的名言就像两根藤蔓,千百年地伸展开来,而中西艺术就像这藤蔓上生长的繁茂的枝节与丰硕的果实。

(二) 中西题材的等次

中西艺术史上都曾有过一定的题材等级次序,而且,等次不是一成不变的。唐代的题材等级就与后世有所不同,《历代名画记》排出的次序是人物、山水、动物、界画:

至于台阁树石,车舆器物,无生动之可拟,无气韵之可侔,直要位置向背而已。顾恺之曰:“画人最难,次山水,次狗马,其台阁一定器耳,差易为也。”斯言得之。

[唐] 张彦远《历代名画记·卷第一论画六法》

朱景玄在《唐朝名画录》序中把人物居首的理由解释为“以人物禽兽移生动质,变态不穷,凝神定照,固为难也”,实质是当时绘画技巧还有限,因此最难表现的人物就被高看一等。同时“气韵生动”是中国当时的最高审美标准,有气韵风神可言的人物画理所当然地要求居先。然而人物的地位并没有



8
周昉《唐》
簪花仕女图卷
(局部)