

## 西方文论关键词

# 如画

萧 莎

**内容提要：**“如画”作为一种美学观念或者说审美理想，在17世纪的意大利和荷兰风景画创作中萌芽。18世纪，它被英国艺术家移植到本国风景描绘中；同时，基于英国风景美学家吉尔平、普莱斯、奈特等人的理论阐述，如画演化为一种观看和描绘自然风景的“标准”方式，在英国风景艺术创作中居于主导地位。19世纪，以华兹华斯和透纳为代表的英国艺术家开始在创作中突破如画法则，而批评家罗斯金则通过《现代画家》对如画美学体系进行了历史批判和总结。本文认为，如画艺术实践和理念在英国的兴衰，记录了英国风景艺术从追求理想美到表达真实美、再到表现人性高尚之美这一美学观念更迭的过程，它是英国新古典主义时代到维多利亚时代社会趣味变革的缩影。

**关键词：**如画 风景画 美学 新古典主义 浪漫主义 《现代画家》

**中图分类号：**I0 **文献标识码：**A **文章编号：**1002-5529(2019)05-0071-14

**作者单位：**中国社会科学院外国文学研究所，中国社会科学院文学理论研究中心，北京 100732

DOI:10.16430/j.cnki.fl.2019.05.007

**Title:** Picturesque: A Keyword in Critical Theory

**Abstract:** Picturesque as an aesthetic ideal originated in 17th century Italian and Dutch landscape painting. In the 18th century it was introduced into England by such landscape theorists as William Gilpin, Uvedale Price, and Richard Payne Knight, and gradually established itself there as a golden principle underlying the proper way of nature-seeing and nature-representation. In the 19th century, however, the picturesque rules were faced with increasing criticism and challenge. Firstly, new generation of landscapists, such as William Wordsworth and J. M. W. Turner, began to represent nature in a way that is no longer confined within the picturesque tradition. And then, the tradition itself was subjected to rigorous examination and attack by John Ruskin in his five-volume work *Modern Painters*. This essay, based on a review of the rise and decline of the picturesque ideal, attempts to demonstrate that the whole historical process could be seen as part of the shift in the English taste from the era of Neo-classicism to the Victorian period.

**Keywords:** picturesque, landscape painting, aesthetics, Neo-classicism, Romanticism, *Modern Painters*

**Author:** Xiao Sha, Associate Fellow, The Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, China. Email: xiaosha@cass.org.cn

## 略说

“如画”(Picturesque)作为一种美学观念或者说审美理想,在17世纪的意大利和荷兰风景画创作中萌芽。18世纪,依托英国“大旅行”(Grand Tour)<sup>①</sup>时尚的兴起,如画观念伴随游学归国的贵族乡绅子弟自欧陆流入英国文化,演化为一种观看自然风景的“标准”方式。1768年,英国国教牧师兼艺术家吉尔平(William Gilpin)在《论版画》(*Essay on Prints*)一书中首次为“如画”下定义——“那种表现在图画中的让人愉快的美”。吉尔平游记《1770年夏怀河和部分南威尔士等地见闻,主要和如画美相关》(*Observations on the River Wye and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770*)自1782年出版便畅销全英,从而将“如画美”(picturesque beauty)一词普及开来,使“画境游”(picturesque tourism)在英国旅行家、风景画家和风景诗人中间广为流行。

如画从一种欣赏自然风景的方式、一种被18世纪英国游客和艺术家奉为圭臬的审美实践,发展为一个被学界普遍接受的理论术语并进入美学谱系,缘于哲学家柏克(Edmund Burke)1757年出版的著作《对崇高和美两种观念的起源的哲学探讨》(*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*)。柏克根据我们面对事物所产生的反应,将事物分为两个主要范畴:一个范畴内的事物拥有规则、平滑、整齐、比例恰当之类的品质,投合我们的理性,能激起愉悦的感受,称为美;另一个范畴内的事物具有庞大、不规则、混乱、荒蛮等特质,会引发敬畏或恐怖情绪,称为崇高(the sublime)。但柏克的理论有漏洞,因为根据我们的经验,世上还存在大量事物说不上美,也不可怖,但也不平凡,拥有审美价值。普莱斯(Uvedale Price)于1794年发表《论如画,兼与崇高和美比较》(*An Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful*),提出如画是第三种审美愉悦范畴,介乎美和崇高之间。在他看来,“如果崇高的显著特质是广袤巨大和阴暗晦涩,美是平滑和温柔”,那么“如画”的客观特质是“粗糙、纷繁、多变和不规则的形式、色彩、明暗甚至声音”(qtd. in Hussey 16)。

普莱斯将“如画”归为事物的特定客观品质,这在艺术界是一个争议点。埃里森(Archibald Alison)在《论趣味的本质和原理》(*Essays on the Nature and Principles of Taste*)一书中提出了“联想”说:我们观赏画作获得的愉悦,是画作所激发的一系列联想所产生的,我们的想象增强了崇高或优美的感受,而人们称作如画的事物,不管是自然实体还是存在于描述中的事物,也会产生同样的效果。奈特(Richard Payne Knight)则把普莱斯的客观品质说与埃里森的联想说加以综合,建立了一种经验主义美学。他一方面认为,视觉的愉

<sup>①</sup> 大旅行:17—18世纪流行于英国上层阶级以游学为目的的旅行模式。家境富裕的英国贵族和乡绅子弟从牛津或剑桥大学毕业之际,通常要赴欧陆周游一番,短则数月,长则一两年;一方面亲身体验西方古典文化和文艺复兴文化发祥地的魅力,修习语言、艺术、建筑、地理等知识,另一方面与欧陆的上流社会往来交际,培养时尚品位。

悦存在于变化的光影和斑斓的色彩中,因此如画的事物和美的事情可以是一回事;另一方面指出,如画作为一种趣味存在于观察者的心灵之中,如画愉悦感的产生不仅要依赖普莱斯所说的粗糙、纷繁、多变和不规则等如画对象的特征,更取决于审美主体与这些特征建立联想的能力,取决于主体与客体建立联系的过程中所形成的意象。

如画到底是视觉对象的客观品质还是视觉对象引发的主观联想体验,抑或是特定对象的特定形式特征与具有特定趣味的审美主体相遇的结果,英国美学界并不能达成理论共识。但有一点是确定的:18世纪英国的如画理论热、寻找如画美活动之兴盛与如画风景画绘画定式的形成,三者互为因果。如画作为一种审美标准的流行,本质是英国艺术家从欧陆新古典主义风景画借鉴构图技巧和形式元素,拿来重新发现英国乡村,进而建构英国人对英国本土风景的欣赏眼光和审美自信的过程。

19世纪初,以透纳(J. M. W. Turner)和华兹华斯(William Wordsworth)为代表的艺术家在各自创作领域对“如画”法则的突破,意味着新古典主义审美范式在视觉感知领域的衰落,也标志着批评家勃兰克斯(George Brandes)在《十九世纪文学主流》中所称的“英国自然主义”趣味的兴起。这是英国民族趣味的划时代转变。19世纪中叶至后期,艺术批评家罗斯金(John Ruskin)在五卷本巨著《现代画家》(*Modern Painters*)中,通过追问何为视觉艺术追求的真理,通过将视觉艺术的表现形式与艺术家的道德意识、社会责任、文化使命联系起来,对英国如画风景画传统掀起了批判和反思。这是维多利亚时代对英国浪漫主义和前浪漫主义审美意识形态的历史总结,是科技和工业时代产生的新感知模式向旧感知模式的告别。

从美学史的角度看,如画艺术实践和理念在英国的兴衰,记录了风景艺术从追求理想美到表达真实美、再到表现人性高尚之美这一美学观念更迭的过程,它是英国新古典主义时代到维多利亚时代社会趣味变革的缩影。

## 综述

“如画”观念起源于西洋风景画创作。根据艺术史家克里伍德(Christopher Wood)的看法,欧洲艺术史上第一幅独立的风景画是文艺复兴时期巴伐利亚画家阿尔多弗(Albrecht Altdorfer,约1480—1538)绘制完成的。在此以前,西方绘画通常遵守一系列约定俗成的规矩:画面要有人物或动物之类的生命体,画作必须讲故事,风景仅仅是充当人类戏剧的布景、在叙事中占据从属和次要的位置。风景何以从背景走向前景成为画作的主题,风景画何以独立出来成为一种新的绘画类别,贡布里希(Ernst Gombrich)、克拉克(Kenneth Clark)、阿普尔顿(Jay Appleton)、伍德等艺术理论家从不同角度提出了各自的解释性假说。且不管促使自然风景地位提升的宗教原因、政治经济背景或现实需求、时代精神为何,毫无疑问,欧洲风景绘画的发展势头强劲迅猛,到17世纪抵达了一个高峰期,以至有人挑战传

统画类的尊卑等级(Hierarchy of the Genres),<sup>①</sup>提出“一种新的优先顺序:风景第一,历史第二”(Martin 60)。

就17世纪的欧洲风景绘画而言,意大利的理想主义田园牧歌风景画与荷兰的地方风景画影响最大。就二者对英国风景观念的塑造作用而言,前者代表着如画视觉特质光谱的“高雅”端或理想端,后者代表着这一光谱的“世俗”端或现实端。17—18世纪英国上流社会流行的“大旅行”习俗,是欧陆如画观念输入的主要途径。“大旅行”虽然是一种专属于英国贵族乡绅子弟的习俗,但正如英国史学家汤普森(E. P. Thompson)在《共同的习俗》一书中所言,18世纪,“围绕土地存在的文化裂隙”构成英国上层和下层民众之间明确的区分(56);“统治阶级对社会实施控制,第一阵地是文化领导权,其次才体现在经济力量或其他力量上”(43);少数权贵在“大旅行”途中对欧洲风景画的欣赏口味和收购热潮,在很大程度上决定了两百年间英国的艺术趣味和文化观念。

### 大旅行、克劳德镜与画境游

意大利风景画家当中,最为投合英国贵族鉴赏家喜好的有三位:杜埃(Gaspard Dughet)、罗萨(Salvator Rosa)和洛兰(Claude Lorrain),其中洛兰的风景画作品最具代表性。他通常选择表现古典主题、也即诠释历史或神话传说的典故,因而他画的风景并非实录,而是诉诸于想象的“理想风景”。洛兰的画作里,前景、中景和后景的物象、建筑和光影全部经过精心安排,构图规整和谐,富于诗意。他惯于使用被风雨侵蚀的古希腊神庙或古罗马废墟赋予画面以历史感和静穆感,也常常使用水流和树冠向内弯曲的树木组成取景框式的近景,近景再向远处延伸渐变为蓝色远景,从而结构出柔和恬静的田园风光。他的画作总是洋溢着美丽的光芒和丰富的色调,特别是对黄金时代的描绘,金色光芒总是充满整个空间,营造出美好愉快的情调,令人向往。洛兰笔下的风景精致、完备、毫无瑕疵,实则是把自然看作一种需要加工的原材料,在绘画的过程中对其进行了分解、组装和雕琢。古典派肖像画大师雷诺兹(Joshua Reynolds)对此评论道:“克劳德·洛兰……认为原原本本地把看到的自然画出来很难产生美感。他的作品是把他先前画过的各式各样的美丽风景的草图组合起来构成的”(转引自安德鲁斯 122-23)。这些美轮美奂的理想风景非常得英国收藏家的欢心,富有的英国人几乎把洛兰所有的田园牧歌式风景画带回了英国,有的人甚至在回国后照着洛兰的构图改造自家园林的风景。

如画观念更现实或者说更具有世俗情调的方面来自荷兰风景画。荷兰共和国(尼德兰七省共和国)成立于1581年。17世纪,这个年轻的共和国迎来了科学、商贸和艺术的辉煌发展,史称荷兰黄金时代。对于这个因对外贸易和版图扩张而飞黄腾达的国家而言,风景绘画具有特殊的魅力。除了愉悦眼睛,风景画可以满足荷兰人民对自身民族身份的确定

<sup>①</sup> 画类等级:16世纪意大利艺术家为绘画类别制定的地位等级序列,地位最高的是历史画,其次为肖像画、风俗画、风景画、静物画。这个等级序列在欧洲主要美术学院中通行到19世纪。

及认同。16 世纪初期,荷兰就形成了地志绘画(topographical painting)传统,其主要功能是详实记载领地庄园的地形地貌,以炫耀庄园主的权势、财富和高贵地位。假如说地志画彰显的是个人身份,那么脱胎自地志画的荷兰风景画则是“创造新的集体认同”(米切尔 42)。在 17 世纪,荷兰社会各阶层都热衷于收藏风景画。荷兰的“地方风景画既崇尚古老的、如画的、被人遗忘的乡村景象,又崇尚繁盛的新共和国中那些与众不同的风景特征的呈现,它们是荷兰财富的源泉和历史的象征”(安德鲁斯 107)。

再者,荷兰大片领土或是通过围海造陆而来,或是通过战争征服得来。对此,荷兰谚语云:上帝创造了世界,荷兰人创造了荷兰。荷兰人与他们的土地保持着一种独特而实际的关系。因此,风景画对于荷兰人而言还有另一重功能,即满足他们对本国领土和他国风貌的好奇心。正如英国学者安德鲁斯(Malcolm Andrews)所言,他们“对自然风景的推崇……既包含了对正在争夺和已经取得的领土的描绘……又包含了对土地景象以及人们与土地关联方式的描绘”(108-09);他们想知道“其他国家的人看起来是什么样的,他们的衣着是什么风格,他们的城市风貌是怎么样的,他们的乡村有些什么与众不同的自然特征”(103);因此,荷兰风景画作中没有罗萨笔下险峻的悬崖、动人心魄的高山,也没有杜埃或洛兰笔下苍凉庄严的古代废墟,只有大量的船只、马车、村舍、小酒馆和车辙深深的道路,所有这些景物组成一种不规整、错综复杂但有趣的构图。库普(Aelbert Cuyp)、雷斯达尔(Jacob van Ruisdael)、博斯(Jan Both)、霍贝玛(Meindert Hobbema)是荷兰黄金时代风景画家的典范。他们的画作如果出现人物,也通常是农村乡民、风尘仆仆的赶路人或城市乞丐。即使画幅很小,这些人满是皱纹的脸和破破烂烂的衣服,也十分吸引观众。

17 世纪的荷兰风景画与意大利风景画在风格上大不相同,但有一点却殊途同归:入画的元素或局部写实,画作整体不求写实。例如,荷兰画家描绘地标建筑或古迹时,会随意将它移到家乡附近,甚至加以改造,将几个建筑合并为一个虚构的建筑群;描绘名胜时,荷兰画家经常改变地形,把平地变高地,把河流改造成山丘。如实描绘景物却又不完全忠实原貌,是因为他们觉得这样的构图才美,才符合理想,才可“在视觉上将他们的国家转变为上帝的伊甸园”(米切尔 70)。

意大利与荷兰风景画伴着“大旅行”归来的收藏家流入英国。如何将它们的构图方式和风格移植过来、应用在本土风景描绘上,就成为英国艺术家思考的课题。于是,在意大利与荷兰风景画的示范作用下,在 18 世纪英国画家如兰伯特(George Lambert)和威尔逊(Richard Wilson)的画布上,古罗马废墟和遗址变成了遍布英国乡村的哥特式教堂和废弃修道院,意大利的山脉变成英国的树林和山丘,神话题材变成经商旅人,荷兰农民变成英国佃农或农场雇工。与此同时,意大利和荷兰的美术习语随之翻译转化成英语术语,picturesque(如画)一词便来自意大利语的 pittoresco,只不过 pittoresco 的意思是“像画家一样”,强调画家这一职业群体的社会习惯,而 picturesque 指“像画一样”,词义重心挪到了绘画作品的视觉特质上。

那么,哪些视觉特质属于“像画一样”呢?吉尔平在《论如画美》一文开头首先将美和

如画的景物区别开来：“一些事物在其自然状态下就能愉悦我们的眼睛，它们就是美的景物；而另一些事物具有某种特质，这种特质可以通过一幅画展示出来愉悦我们的眼睛，它们就是如画的景物”（*Three Essays* 10.0 / 202）。一些实用的景物，如修整过的花园地面洁净整齐，一座帕拉第奥式建筑对称典雅，其本身是可喜怡人的，可要是画入画中，它们立即显得呆板无趣。而另一些景物，如老树粗糙的树皮、参差不齐的山坡，实物未必可爱，放入画中就有了迷人之处。因此，如画的景物就是“适合入画的景物”，就是刨去实用性、功利性，纯粹体现理想的形式美的景物。美丽的实景要变得如画，就得对它加以改造：“如果我们想要它具有如画美，我们就得用上锤子而不是凿子：我们必须拆掉一半，损坏另一半，再把这些损毁的部件扔在周围。简言之，我们要把一栋光洁的建筑变成一座粗糙的废墟”（15.1 / 202）。

普莱斯的《论如画》标题全文为《论如画，兼与崇高和优美比较；兼论将绘画研究应用于实景改造》（*An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*），呼应了吉尔平的论点。他考察了古希腊神庙废墟之“如画美”是如何被“改造”出来的：

时间是一切变化的始作俑者，它将优美的景物转化为如画美的景物，让我们来观察一下这一过程。首先，通过天气使其污损，生霉，长出斑斑青苔等等，剥蚀光洁的表面，除去均匀的色彩，使其呈现出一定程度的粗糙感和斑驳的色差。下一步，天气制造种种事故，摇动石墙，它们坍塌之后，变成横七竖八的石堆，石堆下面也许就是曾经整洁的草坪和甬道。（82.6 / 479）

普莱斯认为，古旧、粗糙、不规则、层次丰富、参差多态，这些摒除实用性、毫无功利色彩的品质，是如画之视觉愉悦感的来源。如果说古典废墟引发的美感还有可能与崇高混淆，蕴含感伤的杂质，那么生活中常见的某些卑微事物，如破屋、茅舍、破败的磨坊、旧谷仓、青苔斑斑参差不齐的林园栅栏、动荡的水面、风暴冲击下的老树、毛发蓬乱的山羊，还有吉普赛人和乞丐等，就是纯粹以形式和色彩取胜的如画美材料。当我们把这些景物看作普遍形式美的具体化身的时候，它们就是如画的元素。把这些元素按照如画的构图法则整合为一体，也就是整合为前中后景严谨布局、讲究空气透视法、富于光影变化和色彩对照、和谐悦目、一切尽在理性控制中的一个整体，那么得出的就是符合如画审美趣味的佳作。

通过欣赏和研究意大利和荷兰风景画，英国人不仅掌握了如画美在画面上的形成规律，而且由此训练出了一种观看自然风景的新方式：在英国的自然实景中寻找如画美的元素和构图。要在自然中找到如画美，观看者必须投入一种积极的、对自然景观加以思考的创造性感知；而吉尔平游记和导游手册的畅销以及观景道具“克劳德镜”（*Claude Glass*）的发明，使寻找如画美的门槛大大降低，从而在18世纪晚期和19世纪初掀起了一股“画境游”热潮。

克劳德镜以克劳德·洛兰(Claude Lorrain)的名字命名,实则与画家本人并无关系。它是一块黑色的凸面镜,因此俗称“黑镜”;观景的人面对镜子,背对自然,镜面便如同画框般映照出身后风景的影像。由于凸面可以改变景深、缩短景物间距、缩小总体景观、去除无关紧要的细节,因此透过克劳德镜看到的是经过变形的景物,视野中的画面比实景更浓缩、紧凑而富于变化。同时,黑色镜片可以过滤光线,简化光影和色调,将景物的色彩变得柔和、统一,因此它反映的景色呈现出一种经过修改、和谐悦目的如画效果。克劳德镜反射眼前的风景,同时又修改风景,既提供现实感,又提供某种理想的视觉感受。对于刚入门学画的新手而言,这块视镜可以帮助他们兼顾总体构图和主体景物,兼顾近景和景深,有益于创作。对于游客而言,它可以将貌似寻常的英国田园风光以一种理想化的模样呈现出来,有利于提升他们对于本国山川的感受。因此,当如画美主导英国人的风景趣味时,克劳德镜顺理成章地成为英国游客的标准装备。吉尔平在游记中为如画之旅划定了基本范围和方位:怀河河谷、北威尔士、坎伯兰郡和威斯特莫兰郡的湖区以及苏格兰高地。游客们便涌向这些地方,手持克劳德镜,如同狩猎者一般在树林、荒野、山丘、溪流之间寻访画境。这是“如画”观念带来的一种时尚,其实质,借用吉尔平的阐述,就是“依循如画美的原则探索一个国家的面孔”(Three Essays 65.3 / 202)。

## 华兹华斯的风光

如前所述,“如画”作为一个审美范畴,除了指涉的视觉特质有别于美(the beautiful)和崇高以外,还有一个与众不同之处:美和崇高存在于自然事物中,也存在于艺术描绘中,唯有如画存在于艺术和自然发生的联系之中,标识着两者之间的关联。关于风景的艺术描绘,有风景画,还有风景诗。17—18世纪的英国诗人描述风景,也受到了如画观念以及相关绘画技巧的影响,这部分诗人也被称作“如画美诗人”。艺术批评家赫西(Christopher Hussey)以苏格兰诗人汤姆逊(James Thomson)和威尔士诗人戴尔(John Dyer)为例总结道:“这些诗人用绘画的方式观察和描述风景,每种景色构图精准,栩栩如生,读者读其文字如同在看萨尔瓦托和克劳德的画作。‘如画’一词形容的不只是他们的取景模式,还包括他们的写景方式”(转引自安德鲁斯 24)。

遵循如画的法度描写风景,那么选择一个合适的距离、确定一个恰当的观景点以保证一个参差多态又和谐统一的整体风景构图是关键。其次,画面要分为前景、中景和背景,阴暗和明亮区域要形成层次丰富的对照。最后,就具体描写的景物而言,多变的、蜿蜒曲折的线条,残破的、不规则的事物具有如画属性,适宜描绘,直线、对称和规则的事物则不宜入诗。对比这些尺度,可以发现,让17世纪诗人德纳姆(John Denham)的名声流传至今的风景诗《库珀山》(Cooper's Hill)、汤姆逊的代表作《悠闲城堡》(The Castle of Indolence)、蒲柏(Alexander Pope)在二十五岁时写下的《温莎林》(Windsor Forest),基本上都符合如下特征:居高远眺,体现对眼前铺开的全景整体的把握,同时抓住近中远景物、光影和色调的

对比;景观呈现出变化多端、参差错落与和谐完美的对立统一;诗歌总体格调强调大自然的理想秩序。

华兹华斯出生于1770年,成长于如画美和画境游风靡全英的时代,在如画传统中接受风景趣味和感受方式的养育。然而,从1798年出版《抒情歌谣集》(*Lyrical Ballads*)开始,他偏离了这个传统。首先,名胜废墟、如画的景物和精致的构图从他的诗行中消失了。他很少会选择—个统辖全局的观景点。他的名篇《在丁登寺上方数英里处所写的诗行》(“*Lines Composed A Few Miles above Tintern Abbey*”)所描绘之处,吉尔平曾经在其闻名遐迩的“怀河见闻”中不吝笔墨大书特书:那座荒颓的寺院废墟怎样爬满常春藤,如何散发出苍凉的情调。可华兹华斯选取的写景视角却根本看不到游客们的朝圣地丁登寺;不仅如此,他的诗句随意在山峰、河流、槭树、村舍、果园、灌木、树篱中间游荡,它们的远近方位、光影对比和整体情调均语焉不详;而且紧接着,诗人把目光投向了内心,回忆和默思自己的精神成长成为诗歌的主体。假如读者怀着欣赏如画美景的期待读完这首诗,想必会觉得—自己受到了戏弄。

《抒情歌谣集》所描述的自然,是位于华兹华斯出生地、英格兰西北部湖区的一些实实在在的地方。诗歌聚焦于日常生活中的普通事物,着力以新鲜的方式向读者展示他所熟悉的景物,从而促使读者以新鲜的目光看待这个熟悉的世界。在华兹华斯的笔下,自然就是自然,而不是组成诗行的原材料;他也从不试图借助语言的修饰和改造使景色呈现出理想的面貌,以《紫杉树下长椅上的诗行》(“*Lines Left upon a Seat in a Yew-tree*”)为例:诗歌开篇第一行:“唔,漫游者,就在这里歇歇。”诗人所呼唤的漫游者即读者,劝说漫游者歇歇,即是说此处是旅行途中任意—个歇脚点,并非可以吸引游客或读者慕名前往的洞天福地。果然,接下来是—系列对田园牧歌景物期待的否定:“没有闪闪清流映带萋萋芳草, / 不见蜂蝶在疏落的枝头萦绕”,只有—棵孤独的紫杉以及“轻轻泛向湖边的丝丝涟漪。”此诗副标题“作于—紫杉树下,该树在埃斯维特湖畔荒凉—角,但美丽风光尽收眼底”,提示此地有“美丽风光”,但我们在诗句中找不到,可见的除了湖畔孤零零—棵树之外,不过是“长满苔藓的草块”“黑黝黝的紫杉枝条”“那荒岩上长满石南和蕨、蓟”,而且这些景物的描述并无关联,地理布局不可知(《抒情诗选》,1991:10-12)。这首诗所囊括的视野具体微小,且叙述者在景中,绝没有人在画外、—览全貌的掌控感。由此我们也可以发现,华兹华斯关注的其实不是如画艺术家所关注的山川风貌意义上的风光美景,而是景色中的细小部分,是普通的不为人知的微观处所,是“自然为自己设下的”—一个小点(《抒情诗选》,1986:149)。

眺望风景意味着画家或诗人站在—定的空间距离和心理距离之外,观察—个点则要求艺术家走近自然,贴近描绘的对象。华兹华斯的描述既客观准确,又兼具主观感受,诗人与这些地方似乎产生了个人联系。这意味着自然不再是纯然的外形、线条、色调和视觉对象,它有灵魂和生命,能够应和艺术家的思绪。也正因为自然有灵魂,只要我们用心观察,—个微不足道的造物并不需要仰赖其他条件的组合、配置,就足以使我们惊奇,给我们心灵留下难以磨灭的印象。我们不妨再看《荆树》(“*The Thorn*”)—诗:



有一株荆树,看来已很老,  
 真的,你会感到难以想象:  
 它怎么会有幼小的时候——  
 现在竟苍老成这样。  
 这株老荆树直立在那里,  
 只不过两岁孩子的高度;  
 它没有叶子,没扎人的刺,  
 但疙疙瘩瘩却满身都是——  
 那样子真孤独凄苦。  
 它直挺挺地站立在那里,  
 像是块石头长满了地衣。(《抒情诗选》, 1986: 51)

这段有关树身的描述特别细致,但全诗并无试图在开阔的空间里定位这棵树和周边的水塘、土墩所在的方位,没有叙述它们的环境。如果说《荆树》描绘了风景,那么它只提供了前景,而背景模糊不清。但这首诗的吸引力极为强烈,令人难忘。

勃兰兑斯在《十九世纪文学主流》中以“自然主义”一词来概述 19 世纪初期英国诗歌的创作特点,认为自然主义是当时整个欧洲普遍涌动的旺盛民族意识的英国变体。在勃兰兑斯看来,对自然和自然景物的热爱,是“别具一格的英国气质”(6)。如果结合前一时代寻访和描摹如画自然的热潮看,那么我们可以说,华兹华斯以及同代英国诗人所信奉的自然主义是丢弃了克劳德镜之后对自然更自由、更直接、更率真的观照,他们的诗句对自然的朴素再现、对诗人内心的坦率表露与如画美价值观相去甚远。这就启动了人和自然风景关系的一个新阶段。

当然,在 19 世纪初期,英国画坛也有突破如画观念的创作者,那就是被贡布里希称作改变英国风景画传统的两个人:透纳和康斯太勃尔(John Constable)。其中,透纳更是批评家罗斯金用来向如画美学思想宣战、进而建构维多利亚时代新美学的旗手。我们将在下节讨论罗斯金的如画批判工程中审视透纳的风景画革命。

## 罗斯金的如画批判

罗斯金出生于商人之家。他的父亲经商致富以后,把文学艺术抱负投射到独生子身上,在罗斯金的教育栽培上倾其所有,不惜成本。罗斯金的母亲则是一位非常虔诚的福音派基督徒,因为立志把儿子奉献给上帝,她没有把罗斯金送入公立学校,而是聘请家庭教师对他施以严格到近乎教条的宗教教育。严厉、刻板、禁欲的福音派养育方式与对艺术的热爱,构成罗斯金成长历程中两条相悖的主旋律。也正因为如此,罗斯金伟大的艺术批评成就,源自一个深刻的心理动机——“努力调整嵌入其灵魂的福音主义结构,使之与他能够

倾心热爱的事物相容”(Finley 78)。

罗斯金自幼学习绘画,他的绘画老师,包括老水彩画家协会主席菲尔丁(Anthony Vandyke Copley Fielding),大多是如画观念的忠实信徒,因此罗斯金的早期绘画技法、习惯和理念,基本是如画传统的训练结果。然而,如罗斯金在自传中所述,他对自然的浪漫主义—福音主义体验,激发他思考艺术之美与真的关系,促使他态度发生了转变。其艺术理念发生改变的标志,是他在五卷本批评巨著《现代画家》中发起的对如画美学体系的批判;而他写作《现代画家》的直接动机,是为受到批评家们抨击的透纳画作进行辩护。

《现代画家》第一卷出版于1843年,其主题不是美,而是真。在第一部分“一般原理”中,他为了阐述真实与艺术的关系问题,提出了一个关于真实的观念体系:

真实一词应用在艺术上,指的是向心灵或者向感官如实陈述自然的事实。当我们感受到某个陈述的忠实性,就会接收到一个真实的意念。……真实不单与有关实物品质的陈述相关,也与情绪、印象和思想的描述有关。世上除了物质的真实还有道德的真实,——也就是说,除了形式真实还有印象真实,除了材料的真实还有精神的真实,而印象与精神的真实比形式和材料的真实重要千百倍。(Complete Works, Vol. 1, 2 21)

罗斯金首先关注的是描绘自然的“事实”。如实陈述自然的事实,要求我们第一要清晰准确地观察和判断自然的外部形式,否则我们根本不可能感知物质真实所传达的内在真实。为了看得清楚,我们必须抛弃成见和陈规,用自己的眼睛研究自然,从而得出精确的感知。以忠实和精确为准绳的自然观察,必然得出关于具体事物的具体真实,而不是放之四海而皆准的普遍真实。在罗斯金看来,透纳的自然题材绘画之魅力,正是在于每一幅作品的构图和性格都是特殊的、独立的,因此他呈现的自然世界千变万化,他展现的艺术画面丰富多彩。唯有把他的作品全部看完,我们才能揣测他的想法。然而,即便熟知他既往的作品,我们也无法预测他的下一幅作品将会是什么样,因为它所体现的想法很可能又发生变化了。透纳与洛兰这样的前辈大师首要的差别,就在于他竭力表现具体真实,后者永远在翻来覆去重复几条放之四海而皆准的理念,也就是他们心目中的普遍真实、普遍真理。

那么,是具体真实重要还是普遍真实重要?前辈大师们认为普遍真实比具体真实更重要。抨击透纳的批评家们秉持的理由也是“他画的是具体真实,不是普遍真实”(59),罗斯金认为不然。在此,他的福音主义自然观为他提供了一套神学—美学逻辑。他把画家的职责比作牧师:

正如牧师总是期望在布道中表达和解释所有可从上帝的启示中领会的神圣真理,画家也总是期望在绘画中表达和展示可以从上帝的造物中获知的每一个教诲。两者都是以无限为对象的评论家,两者的职责都是在每篇演讲中选取表达一个重要的真理,特别是要寻求和坚守那些寻常观察难以察觉、疏于研究便会忽视的真理;并且他们

要使用他们的知识所提供的每一个例证,应用他们力所能及的每一个装饰,使他们的听众和观众对这个真理——除此没有别的——留下难以磨灭的印象。(56)

透纳的画作精确地展示了各种自然条件下光线的特性、造物的情势和精神,表现了形式多元和物质真实之间的动态平衡,罗斯金认为这是上帝意志的表达,也是自然之美的源泉。因此,罗斯金甚至写道,透纳是唯一真正画过山峰或岩石的画家,因为别人只是模糊地模仿,从来没有从地质学的意义上了解过山峰和岩石的结构,没有关注过它们的质地和精神。

为了说明透纳孜孜以求的具体真实远比如画派前辈所坚持的普遍真实更重要,罗斯金在《现代画家》第二卷中对透纳和如画派大师的风景画加以细致比较,指出了后者之伪。我们以他对洛兰的风景名作《以撒和利百加的婚礼》的分析为例:

画中的远景……有些泛白,我认为他是想画一座白雪皑皑的高山,因为我看不出它还能是别的什么。可是,没有一座海拔高到终年积雪的山峰有可能像克劳德画作里的山一样如此低矮地匍匐在水平线上,除非它位于 50 至 70 英里之外。在如此之远的距离之外,一方面,山体轮廓处处清晰分明得过分;另一方面,空气透视的环境,阴影之模糊,光源被隔离的状态——我前面说过,距离阿尔卑斯山 15 英里以外看到的就是这个样子——在画面上呈现的却有三倍之多。画里的山峰坐落在地平线上,如透明的薄膜,仅仅因轮廓线过于鲜明而且闪烁着灿烂的光而与薄雾区别开来;它们和空气一样虚无缥缈,而且凭着这种虚无缥缈令人对它们的庞大体量印象深刻——虽然距离如此之远,留下的印象比耸立在观者头顶的山还要深刻。好了,我来问问直言不讳的观众……地平线上那团白色的东西看起来有 70 英里远吗?它模糊吗?渐渐隐没了吗?还是在你没看到之前就知道要去找它?它看起来高吗?大吗?雄伟吗?你不能不觉察,在此视野内毫无真实的痕迹。(279)

罗斯金批判风景画大师洛兰也即如画传统之根基的着眼点,在于不管人们称颂他的作品有多么高贵、智性,它不真实、不合常理、细节自相矛盾、违背经验,在于洛兰仅仅对自然风光的外表形式做了一点最肤浅的研究,然后把某些特征随机挑选出来组合成一幅与事实毫不相干的理想画面,这是对自然的虚假描绘。如画派大师们跟着洛兰罔顾事实,只看重风格技巧,谨记构图套路,一心想着什么适合入画什么不适合入画,他们也就几乎没有希望触摸到万事万物所遵循的自然法则,也就远离了上帝的神圣启示。在罗斯金看来,如实陈述自然的事实是艺术家抵达深层真实的第一步,因此,用自己的眼睛观看自然风景、获得第一手的视觉资料是无比重要的。正因为如此,他对透过克劳德镜间接观看风景、深信二手感知优于一手感知的旧时尚非常不满,甚至把克劳德镜称为“有史以来递交到艺术家手上的物品中最为有害的发明之一,其功效就是歪曲自然和践踏艺术”(Hewison 36)。

艺术家不是把一个预先确定的形式强加给自然,而是与自然合作,甚至允许自然把它的景观强加给自己。这个观念,标志着罗斯金从古典主义立场向自然主义和浪漫主义观点的转换。但有一点需要注意,罗斯金反对的不是如画的形式特征,不是那些归入如画范畴的审美特质和视觉特征,如迷人的光线、深邃的光影、丰富柔和的色调等,而是画家们不分青红皂白滥用这些形式特征的方式。不负责任、千篇一律滥用如画的形式特征,其结果不仅仅是画作背离自然的物质真实,而且更严重的后果是,它将败坏物质真实背后更重要的真实——精神的真实、道德的真实。罗斯金认为,正确运用如画的形式特征与一个重大问题息息相关:艺术的目的是什么?

罗斯金之所以把两个问题联系在一起,缘于1845年他在意大利博洛尼亚旅行途中发生的一件事。他目睹一个瘦小的乞儿在路边睡着了,一动不动。乞儿穿着一件破烂的露着胳膊的衣衫,他静躺的姿态与破衣服在他瘦骨嶙峋的胸前形成的褶皱,恰成一幅如画的构图。他出于画家的本能立刻打开画板,并上前付钱给孩子的妈妈,不是出于同情而施舍,而是雇她驱赶苍蝇,以免周围飞舞的苍蝇影响他写生作画。事后,他在家信中回顾此事,不禁为自己的冷酷无情和麻木不仁震惊。乞丐身上的破衣烂衫材质粗糙,线条因破损而丰富多变,一直是如画的标准题材,但从来没有画家去追问他们为何衣衫褴褛。同样,如画理论家也仅仅是专注于如画所表达的永恒和普遍的形式美,并不在意如画除了形式意义之外还有什么社会意义。普莱斯在《论如画》中这样写道:“在我们人类当中,纯粹如画的对象是那些四处流浪的吉普赛部落和乞丐;他们身上的种种特质集合起来给了他们一种性格,使他们极为类似林中的野兽,或套在马车上筋疲力尽的马,或古老的磨坊、破旧的茅棚以及同类无生气物品”(97.4 / 479)。罗斯金禁不住思考:人世的苦难,能否仅仅把它视为愉悦眼睛的审美对象?艺术家把一切苦难当作如画的景象而不是当作真实景观对待,观众们由此也因津津乐道于画中的破败景物而欣赏如画作品,这对于艺术而言、对于现代人而言意味着什么?艺术的目的是什么?假如如画之视觉愉悦感全然来源于非功利的品质,那么,艺术应该是冷血的吗?

从道德和社会责任角度对如画理论的审视,促使罗斯金将如画的范畴一分为二:一为正确运用形式特征的如画作品,称为“高贵的如画”(the noble picturesque);一为滥用形式特征的如画作品,称为“低等的如画”(the lower picturesque)。在《现代画家》第四卷第一章《论透纳的如画》中,罗斯金通过比较斯坦菲尔德(Clarkson Stanfield)和透纳所画的风车对此进行了阐述。两幅画作的题材都是饱经风霜、残破不堪的风车。透纳所画的风车虽破还能用,只是用起来很不便利,显然磨坊主借它养家糊口非常不易,画家对此也忧心忡忡。斯坦菲尔德的风车年久失修,像是已被废弃,磨坊主像是破产了或者死了,但画家丝毫没有表现出难过,画面清新明快,洋溢着一种不食人间烟火的庆幸之情:多亏有这样一座废弃的风车,它为布列塔尼的自然风光添色加彩了。由此,罗斯金总结道:

低等的如画作品是没有心肝的作品,其爱好者似乎是带着铁石心肠进入尘世的。别人见到凌乱和破败景象多少会觉得惋惜,只有如画的爱好者会以此为乐,毫不在乎。

倒塌的房屋、废弃的别墅、枯萎的荒地、崩塌的城堡,对他来说,所有景象只不过表现了石头和木料参差粗糙的轮廓线条,是同样令人快意的。贫困、黑暗和罪恶,从不同方面为他的怡人想法的宝库做出了贡献。(Complete Works, Vol. 5, 6 9)

如画的景物背后常常是人类的不幸和苦难,那么画家就应该去了解和体会人间的痛苦,与之同感共情,如此才能通过把握人世的真实景观而触摸到上帝赋予人类的最高贵的精神:“质朴谦逊、不屈不挠的心灵对苦难、贫穷或衰败的高贵忍耐”(5)。而这才是正确运用如画的形式特征,也是推崇如画理念的艺术家唯一可行的自我拯救、自我升华之道。

罗斯金的批判,既是从绘画技艺层面对如画创作得失的历史总结,也是从宗教一道德层面对如画艺术观的检视和反思。从罗斯金的艺术历程看,将艺术形式与社会责任联系起来加以思考、评判的思路,成就了他的如画批判,同时也开启了他的社会批评生涯。罗斯金从一名艺术批评家成长为一名社会批评家,此处就是开端。

## 结语

“如画”作为一种美学观念,产生于17世纪,繁荣于18世纪,衰落于19世纪。它在英国的兴起,缘于文艺复兴直至新古典主义时期英国在绘画艺术方面相对于欧洲大陆的弱势地位。英国艺术家通过借鉴、综合意大利与荷兰风景画的某些视觉特征,将其移植到本土,用于再现本土风景风貌,由此开启了英国风景画创作的历史,也为19世纪英国风景画登上欧洲巅峰打下了基础。英国人这一“拿来”和再创造过程,蕴含着双重民族心理意识:一方面是居于文化弱势地位者在文艺趣味上的“慕洋”和“慕古”,另一方面是他们对自己民族国家认同的渴求。18世纪的英国,国力蒸蒸日上。英西战争和英法七年战争均以英国胜利而告终,英国人信心满满,昂扬四顾,自比“奥古斯都人”,自称生活于“奥古斯都时代”;他们不远万里前往李维、贺拉斯的家乡朝圣;他们推崇古典文学的道德模式,赞美古典艺术中由理智驾驭的秩序。所有这一切,指向同一个愿景:他们欲在功业上媲美凯撒,在不列颠重现古代经典所赞美的黄金盛世。如画理论的建构可以看作是英国人在美学层面建构“英国性”的一种尝试;如画趣味的兴盛,可以看作是这套“英国性”话语的一次普及和推广。

进入19世纪,以华兹华斯和透纳为代表的风景艺术创作和以罗斯金为代表的艺术批评,揭示了如画本质上是一种伪造的风景画形式。他们从各自角度对人与自然之间关系的观察、表现和阐述,建立了以“自然的真实”为基础的新美学。“自然的真实”背后,实则是18世纪和19世纪英国自然科学领域突飞猛进的发展,是新科学给人们带来的关于气候、地质、植物学等方面的新知识,是人们的感知方式由此发生的大改造。从这个角度看,华兹华斯和透纳等人的突破性艺术创作、罗斯金对如画美学的历史总结和批判,是“英国性”在新时代的新表达。□

## 参考文献【Works Cited】

- Alison, Achibald. *Essays on the Nature and Principles of Taste*. Edinburgh: George Ramsay, 1815. N. pag.
- Finley, C. Stephen. *Nature's Covenant: Figures of Landscape in Ruskin*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1992.
- Gilpin, William. *An Essay on Prints*. Sligo: Hardpress, 2018.
- . *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. Google Book Search. Web. 11 April 2019.
- Hewison, Robert. *John Ruskin: The Argument of the Eye*. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: Putnam's Sons, 1927.
- Knight, Richard Payne. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Google Book Search. Web. 11 April 2019.
- Martin, John Rupert. *Baroque*. London: Routledge, 1977.
- Price, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful*. Google Book Search. Web. 11 April 2019.
- Ruskin, John. *The Complete Works*. Vol. 1, 2. New York: Kelmscott Society, 1900.
- . *The Complete Works*. Vol. 5, 6. New York: Kelmscott Society, 1900.
- Thompson, E. P. *Customs in Common*. London: Penguin, 1993.
- 安德鲁斯:《风景与西方艺术》,张翔译。上海:上海人民出版社,2014。 [Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Trans. Zhang Xiang. Shanghai: Shanghai People's, 2014.]
- 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流》第四分册,徐式谷等译。北京:人民文学出版社,1997。 [Brandes, George. *Main Currents in the Nineteenth Century Literature*. Vol. 4. Trans. Xu Shigu et al. Beijing: People's Literature, 1997.]
- 华兹华斯:《华兹华斯抒情诗选》,黄杲炘译。上海:上海译文出版社,1986。 [Wordsworth, William. *Poems*. Trans. Huang Gaoxin. Shanghai: Shanghai Translation, 1986.]
- 华兹华斯:《华兹华斯抒情诗选》,谢耀文译。南京:译林出版社,1991。 [Wordsworth, William. *Lyrical Poems*. Trans. Xie Yaowen. Nanjing: Yilin, 1991.]
- 米切尔编:《风景与权力》,杨丽、万信琼译。南京:译林出版社,2014。 [Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. Trans. Yang Li and Wan Xinqiong. Nanjing: Yilin, 2014.]

责任编辑:鲁余