

中国山水画与西方风景油画比较研究

唐 进

(重庆大学 校长办公室,重庆 400030)

摘要:中国山水画与西方风景油画在画坛都占有重要地位,这两种表现相同的对象却采用不同的表现手法的艺术形式,在各自漫长的发展过程中,都形成了独特的风格和审美情趣以及完整的理论体系。从地域环境和人文环境出发分析和比较中国山水画与西方风景油画发展历程,从而透视中西方艺术之间的差异以及各自所取得的巨大成就,进一步促进中西文化的交流与融合。

关键词:中国山水画;西方风景油画;比较异同

中图分类号:K209.9 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5831(2005)02-0098-05

Similarities and Differences of Chinese Mountains-and-waters Painting and the Western Landscape Oil Painting

TANG Jin

(President Office, Chongqing University, Chongqing 400030, China)

Abstract: Chinese mountains-and-waters painting and the western landscape oil painting all occupy important position in painting circles, but these two kinds of art forms with same targets adopt different techniques of expression, and in the course of each long development, has formed unique style, aesthetic temperament and interest and complete theoretical system. This paper proceeds from region environment and humane environment and analyzes and compares the development courses of Chinese mountains-and-waters painting and the western landscape oil painting, thus perspects the difference between Chinese art and the western art and each enormous achievements, to promote the exchange and confluence of Chinese and western culture further.

Key words: Chinese mountains-and-waters painting; the western landscape oil painting; similarities and differences

一、起源与发展之异同

在起源上,中国山水画的历史,源远流长,独立的山水画正式出现在魏晋南北朝之间。从东晋画家顾恺之《论画》中云:“凡画,人最难,次山水,次狗马。台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想得也。此以巧历不能差其品也。”^[1]可以看出此时的山水画已经初步从人物画的陪衬中独立出来,与人物画相提并论。顾恺之《画云台山记》是最早就有的有关山水画问题的文献资料,文中已非常明确地提出了从观察具体的自然景物、从生活的深刻感受出发,而进行画面上山水的安排与取舍,人物的比例、动态与配置以及远近、背景、明暗、色彩等技法的运用。从该文中可了解早期山水画理论。南朝画家宗炳《画山水序》云:“且夫昆仑山之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迥以数里,则可围于寸眸。诚由去之稍阔,则其见弥小。今张绡素以远映,则昆、阆之形,可围于方寸之内。竖划三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥。”^[2]这是我国早期阐明透视学原理的精彩论述。到了隋唐时期,中国山水画才可以说是已经完全成熟,并形成了独立画种,并出现了多种风格及流派,代表画家如李思训、

吴道子、王维、展子虔等一大批山水画大师,并出现以李思训为“北宗”画派,王维为“南宗”的画派。展子虔的《游春图》不仅在构图、空间处理、技法特色以及物象的刻划上都有了精湛的技艺,而且克服了魏晋南北朝时期那种“人大于山,水不容泛”“群山之势若钿饰犀栉”的现象,远近关系也有所解决,反映了隋代或初唐青绿山水画的的面目。王维山水画创造了诗和画有机结合的特色,形成了诗情画意的境界,自此之后,诗画结合成了中国画艺术舞台上的一股潮流,也奠定了中国山水画有别于西方风景油画的一大特色。五代时期在李成、荆浩、关同、范宽、董源的努力下,雨点皴、披麻皴、卷云皴等皴法的创造使山水画技法形式产生了质的飞跃,作品显示了不同的风格:范宽山水“峰峦浑厚,势状雄强”;李成山水“气象萧疏,烟林清旷”。“院体”山水画代表人物北宋的郭熙和南宋的李唐、刘松年、马远、夏珪把中国山水画推向一个新的高峰,留下了《早春图》(郭熙作),《万壑松风图》(李唐作),《四景山水图卷》(刘松年作),《踏歌图》(马远作),以及《千里江山图》(王希孟作)等希世珍品。与“院体”山水画同时代还产生了“文人”山水画,代表人物为米

芾、米友仁父子,他们创立了“米点”水墨山水画。元代山水画开拓者赵孟、高克恭和后来并称元四家的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇继承和发展了前人风格,是把山水画由“写实”演变为“写意”的过渡阶段,并开启了明清山水画纷呈复杂、流派众多的局面。

西方风景油画最早同样也是作为人物画的背景出现,以人为主导,景物总是从属于人物。在西方艺术史里,我们可以看到14纪前半叶的意大利壁画,如锡耶纳市政厅的《善政图》,和15世纪初期尼德兰的抄本装饰画上,已经出现了风景在画面占很大比重的作品。这些作品中的风景和早期的中国山水画同样的命运,只是作为人物的搭配。从“文艺复兴时期”的15世纪起,风景油画逐渐独立出来,到了17世纪的荷兰,风景油画作为一个独立画种才达到成熟。荷兰的著名画家路伊斯达尔、霍贝玛等对风景油画的发展都做出了较大的贡献。路伊斯达尔的《韦克的风车》、《阳光乍泻》和霍贝玛《林间小道》表达了他们对自然风景的真实感情。在17世纪的欧洲绘画中,意大利的卡拉奇在《逃亡埃及》中,把宗教人物放在画面很小的位置,却花费大量笔墨描写意大利那庄严典雅的自然风光,这种被称为“理想风景画”的画法后来最终发展为欧洲古典主义风景画。这与中国山水画家所追求“胸中之丘壑”有几分相似。被称为“法国绘画之父”的普桑,在他著名风景组画《四季》(含《春》《夏》《秋》《冬》)里,以富有哲理的形象表达出他对自然、生命和人类无限深沉的感情。毕生致力于风景画创作的克洛德·洛兰用逆光表现早晨或黄昏的景色在法国极具特色。而在西班牙,格列柯、委拉斯贵支等大师也留下了不少传世的风光画名作。到19世纪初,随着便于携带的管装油画颜料的大量生产,艺术家走出画室去研究大自然的色光变化顿时成为一件轻而易举的事,英国伟大的画家透纳和康斯特布尔,使风景油画取得了决定性发展,他们学习荷兰画家的风景画,采取直接描写自然的写生方法,收到了很好的效果,对后来法国的印象主义画家影响很大。19世纪70年代兴起于欧洲画坛的印象主义画派在西方美术史上具有重大的划时代的意义。这派画家的主要代表人物有马奈、莫奈、德加、雷诺阿和后来的塞尚、凡高、高更等,印象派画家们不约而同地对自然色光关系的变化产生了浓厚兴趣,他们还注意表现高山、大海及晚秋、晨雾等前人不曾描绘过的自然景象。以柯罗、米莱为首的法国巴比松画派,用自然主义的态度来表现风景。由于印象主义画家的努力,风景油画成为绘画中的重要门类,到此完成了西方风景油画的发展到完善成熟期。

二、美学思想和创作理念之异同

在美学基础方面,受中国古代儒道思想的影响,中国所有的艺术门类依存的美学基础就有了儒家道家思想极深的烙印。春秋时代的孔子在《论语·述

而》中说的“志于道,据于德,依于仁,游于艺”反映了以孔子为代表的儒家学派对绘画在内的艺术批评标准。在孔子看来,艺术品的“美”是以“善”来体现的。“善”是艺术的内容,“美”是艺术的形式。内容可称为“质”,形式可称为“文”。孔子在《雍也》中云“文质彬彬,然后君子”。只有这样的艺术、内容和形式必然是统一的,它的美学价值必然是很高的。作为道家学派的老聃,他的美学思想是由来于他的朴素的辩证法思想,在老子第二章里说“天下皆知美为美,斯恶已;皆知善为善,斯不善已”,表述了二者之间矛盾又统一,相互依存的关系。庄周在《庄子·天下》中说“其美者自美,吾不知其美也;其恶者自恶,吾不知其恶也”,表现了他主观唯心主义的美学思想。中国山水画逐渐从人物画里独立出来的东晋,正是道家思想大行其道的时候。道家的那种重“心”略“物”的思想,奠定了中国山水画甚至整个中国艺术的重表现而略再现的美学观念和基础。这不但体现在作画上,甚至作诗为文也将天人之间的灵犀相通视为创作的最高境界。因此,在中国山水画里没有必要去讲究作者所描绘的是哪儿,谋略寻找作者的视角以及作者作画的立足点,都是对中国山水画的误解。因为这不是中国画的特点,中国山水画家的心中讲究的就是要容纳天地万物,才能做到胸有成竹,胸中有丘壑。所以一个人的修养高低就直接决定了他艺术成就的高低。西方艺术则是另一番景象,他们受基督教的影响,认为神圣的价值在人和世界之外存在,需要去看,去听。这样的话西方的画家就不会有中国画家的精神境界。生活在三世纪的美学家、思想家普洛丁(又译普罗提诺)在他的《论美》中提到神:“神才是美的来源,凡是和美同类的事物也都是从神那里来。”^[3]因此他们在古希腊文化和基督教的影响下形成一种以古希腊文化与基督教为依据的美学思想。而根据基督教义的理解,艺术家对外在美的准确、完美的体现,是想完成对上帝的一种贡献。上帝在他们眼里是世界及美的创造者,如此追溯一番就不难理解西方艺术的写实性。这些美学思想体现在西方不同文化领域。当然,也是西方风景油画的起源和发展的美学基础。这就使得西方的早期风景画家在描绘自然的时候忠实、客观表现自然。在了解了他们的美学思想之后,对于他们笔下刻绘的真实自然,也就可以领会了。这是与中国山水画家截然不同的两种美的认识,表现在艺术上也就呈现出不同的姿态,具有不同的美学价值。

在创作理念的比较上,中国画强调作者主观思想,讲究天人合一、心有万象、天马行空的创作方法和心态,并视此为作画的最高境界。“肇自然之性,成造化之功。或咫尺之额头,写百里之景,东西南北,宛尔目前。春夏秋冬生于笔下”。很早以前的中国画论就有了这样深刻的阐述,可见中国画的起步就是一种比较高级的艺术。元代倪瓒自谓:“仆之所谓画者,不过

逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”笔墨里渗透的是作者对人生的认同和感触,自然景物只是作者对人生的反思和认识的一种载体,他们的笔墨情趣并不受外界自然的束缚。寻找那种“蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽”“千山鸟飞绝、万径人踪灭”的独特意境。南齐人谢赫《古画品录》中提出六法:“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写。”其中表现主观感受的“气韵生动”为最高境界,而表现客观再现的“应物象形,随类赋彩”放到了次要的地位。宋代画家郭熙在他的理论性著述《林泉高致》中提出,山水画要使人感到“可行”、“可望”、“可游”、“可居”。因此,对自然界的山水便要“饱游饫看”才能“历历罗于胸中”而后表现。对景写生的中国画家也有,他们“搜尽奇峰打草稿”(石涛语)但不是创作,只是收集些素材罢了。“外师造化,中得心源”,“造化”是客观的,而“心源”是纯主观的一种意念,客观的“造化”服务于主观的“心源”。而西方风景油画多强调对景写生,在现实中感觉大自然。依靠丰富的色彩,细微的光感表现一种真实存在的自然风光。以此表达自身对自然和世界的理解。西方风景画家追求的是尽最大量地再现自然,客观地再现自然,采用不同的手法描摹自然的景色。甚至寻找科学的方法,谋略更直接、更形象、更有效地表现自然风光。这种作画方法的基本手段是不断观察自然,哪怕是一点点细小的变化和不同,这一点尤其以印象派表现得更为彻底。对于“神”的理解,西方风景油画是逐渐认识到并发展起来的,与中国山水画的最初就追求“神”的起点不同,这主要是取决于不同的文化背景。创作的理念不同,所以体现在画面上的视觉效果也就不同,这是基于两种不同美学思想的创作态度。中国画追求的是神似,笔下的山水往往是“似曾相识”,“似与不似之间”,与现实中的山水有较大差别,而并不能去现实中对号入座。而西方风景油画追求的是客观再现自然风光,用科学的方法研究描绘对象的透视、结构、光感和色彩。

三、表现形式和表现手法之异同

众所周知,绘画的构成元素是点、线、面。中国画的造型手段主要是“线”,通过在创作中积累出的不同的“线”来抒写自己的“胸中之逸气”,抒写心中独有的山川丘豁。“线”在中国画家的笔下有极其深刻的含义,往往是将许多纷繁复杂的事物,仅仅通过几条富有生命力的“线”表达出来。在山水画中,中国山水画家依靠“线”来塑造山石的特性,因此得以形成各种含义迥异的“线”,以及各式各样的皴擦。这里的“线”在作品中是极其重要的一个元素,“线”应用的好坏直接影响一幅作品的优劣,因此,中国画家大都穷其一生追求富有生命力的“线”,有很多优秀的画家,就是因为他能成功地驾驭简单却含义无限的“线”而成为大家。不同的是,西方画家在描绘眼中的事物时,是将它们当作“面”来理解的。“面”对于塑造形体要优于

“线”,“线”表现得较为抽象,而“面”似乎要具象一些,表现出的东西更容易让人理解。西方风景油画家为了靠拢真实的世界,在艺术实践中选择了这种造型手法。这样也就决定了采用不同的造型手法,表现出的将会是不同视觉效果。西方风景油画的湖光山色都是由一个一个的“面”组成,通过对“面”的使用增强画面的体积感和真实感,因此西方风景油画仿佛比中国山水画要厚重,也就比中国山水画更接近于现实生活中的自然景观。

在造型上提倡不拘于形似甚至“妙在似与不似之间”,是中国画又一突出特点。中国画的对形象的塑造是为了作者的抒情达意,所以中国画家敢于舍弃对象外在的形态,敢于为了强化作者感情的表达而进行一些恰到好处的艺术夸张。善于抓住对象本质特征以及神情的中国画家,以自己独特的艺术语言灵活地表现对象。同时也为了区别主次宾主,给人以充分的美的享受及自己情感的充分表达,他们将个性化的构图、装饰化的手法巧妙地结合在一起。所以,不拘泥于特写的时间与空间的构图布局是中国画的另一特点。有时候完全省略环境描写,“计白当黑,惜墨如金”,大胆利用空白,突出主体,并借助观者的联想与想象去自由发挥。中国画的构图除紧密结合所描写内容的“经营位置”之外,还讲求平面布局中的色、线、形的变化对比与响应,虚实、疏密、开合、起伏、繁简、聚散的相生相应,这也是一个很突出的特色。

讲求笔墨是中国画的另一特点,所谓笔墨并不是用具标榜上的笔墨,而是作者传情达意的一种艺术技巧,中国画使用的最富于弹力的毛笔,对笔触水分的变化最为灵敏的宣纸,形成了中国画笔墨变幻无穷的特点。中国山水画家把笔法看成了艺术创作中最重要的艺术技巧。它的作用就是以不同的笔法墨法描写不同的形象,也能更好地表现创作者的情感与想法,它的另一作用是可以体现出每一位创作者的个人风格。

以画为主,在一幅作品中加上诗文、书法、绘画以至印章等艺术手段,也是中国画的极为新颖的一个特色。它的形成过程很漫长,首先是提倡画中有诗,也就是追求画像诗一样富有抒情味并且带有诗的韵律,也像诗那样的善于创造美妙的意境而做到“画外有意”“意趣无穷”,给读者以充分的回味与想象的余地。同时,这些又是表达作者个性,体现与众不同风格的一个很好阵地。这样经过几百年的发展和完善使中国画成为了以画为主体并有诗、书、印相辅相成的一门小型的“综合艺术”。同样,作为一种艺术语言,西方的油画包括色彩、明暗、线条、肌理、笔触、质感、空间、构图等多项造型因素。所有这些就是为了更完美地表达出作者的视觉感受。油画技法就是把各项造型因素在画面上体现出来,油画材料的性能“充分提供了在二度的平面底子上运用油画技法的可

能”。油画的制作过程就是画家熟练地使用油画材料表达自己的艺术思想、创作并形成艺术形象的过程。油画作品既表达了艺术家的思想内容,又展示了油画语言独特的美——绘画性。西方风景画家在作品的造型上贯彻自己的美学思想,充分利用油画的特性极力展现大自然的瑰丽。真实地再现大自然的一树一草,油画的特性有利于作者反复修改,长时间的观察,然后逐渐深入地表现自然景色。因此,西方风景画家笔下的景物就有了具体命名,当然这与中国画家笔下命名的山水不尽相同,他们所创作的作品更接近自然,而不是单纯为对象的“神”,而对对象的“形”有所忽略。它的造型特点简言之就是写实性,充分表现色彩的细微变化,以及光感、质感的不同,在画面上营造一种真实如身临其境的感觉。比如英国康斯泰勒的《威文霍公园》、美国科罗西的《秋》就都对水的描绘下了极细致的功夫,在画面上形成了光影交错的视觉效果。

在空间观念的认识上,中国山水画与西方风景油画上相差迥异。中国的传统美术理论中,对空间观念有不同的阐述,宋代山水画家郭熙所说的“山有三远:自山下而仰山巅,谓之高远;山前而窥山后,谓之深远;山而谕远山,谓之平远”。这不单是单纯的物理空间观,而是置身于天地间的充满诗意的空间概念,也就是有中国山水画家寻求的“神游”的意境,并非现实生活的东南西北、前后左右。中国画所要求的画面意境是以有限的画面,表达无限的空间;这样,我们在理解中国画和中国的画论时,就不能把这种空间理解成科学的透视空间。为了表达这种感觉,中国画家相应地又以散点透视法代替焦点透视法,这是在中国文化背景和思想中形成的视觉上的心理空间,即所谓的“心视”。这种审美观在19世纪末才受到西方重视,提出在美术上打破时空界限,以开阔美术的表现作用和功能。但在此之前的西方风景油画的空间观念,却是另一番天地。就象达芬奇所说的:艺术家必须“以镜子为师”,西方风景油画所描摹的自然就是在“二维的平面空间虚幻地追求三维空间的真实感”,用的是焦点透视。所以,他们对于空间理念的认识,就是对自然实实在在存在的空间认识,即科学的空间,并不能像中国画家那样脱离真实自然的约束。画家只是在自然的空间和风景画中的空间转化中充当了载体的作用,而不是像中国山水画家那样吞吐天地、浑然一体。他们的笔下并不像中国山水画家笔下的空间那样穷极宇宙、变幻无穷。尽管在表面上接近于自然,却在心灵上没有与自然融为一体,终究是徘徊在自然与内心之间,为自然景观所园囿。当然,这样的理解带有极浓厚的东方色彩,因为西方的风景画家并不会因为真实的描绘自然就没有了与自然交流的乐趣,事实上,西方风景油画并非单纯的自然的翻版,同样带着画家个人的感情基调。

在色彩方面,中国山水画是以墨为主,以色为辅,创造了独特的“计白当黑”“水墨为上”的审美观念,这种化繁为简的创作方法更符合中国儒道思想所追求的那种平淡中庸、清心寡欲的境界,王维的《山水诀》中云:“夫画道之中,水墨最为上,肇自然之性,成造化之功”。中国画虽多水墨画,但是也并不是厌恶和排斥色彩,反倒有水墨淡色与重着色的画法,如山水画中的浅绛山水、大青绿山水,小青绿山水等。在墨与色的关系上,一种是以墨为主,以色为辅;另一种是墨不碍色,色不碍墨,互不侵犯相得益彰,古画论中的“随类赋彩”,并不是完全照抄自然,而是经过画家们多年的总结和经验得出的对自然物象概括的认识。并不是像印象派那样苦苦追求色彩在不同光影下的变化,中国山水画只讲究四季的区别,对自然风光的描绘讲究“点到为止”的态度,主要还须欣赏者进行“二次创作”去体味其中的“酸甜苦辣”。而油画最初是服务于宗教的,表现的是身和仙境。后来,许多著名的画家逐渐认识到这个问题,就是单一的以基督教为题材的创作已不能形式表达自己对外界事物的理解和认识,所以,他们逐渐开始对当时生活中的人物、风景、物品进行观察和并直接描绘。这样不但使宗教题材的作品明显带有现实世俗的因素,也使后来的风景画家走上了完全描绘现实生活实景的道路。这样就让生活鲜活的色彩进入了西方风景油画,也因此让西方风景油画在色彩表达上比中国山水画有更强的视觉冲击力。早期的作品只是对不同的物象、不同的质感、不同的色彩进行描绘。后来,随着科学技术的发展,画家们对光的认识逐渐深入,以及光与色彩的关系也了解得较为深刻,因此这时候西方风景画的色彩表达式更为丰富。通过莫奈、西斯莱等人的作品我们大致可以看到西方风景画对色彩表现的细致和美丽。

四、工具材料之异同

“笔墨纸砚”这文房四宝是中国山水画的必备作画工具。在中国,毛笔很早就诞生了,这种尖头,且极富弹性的工具为中国画的特色打下一个基础。这不知是不是中国造型艺术以“线”为主要的思想的起源,但绝对可以说是中国画以“线”为造型手段使用的最适合的工具。中国画中各种各样的“线”,就是依赖于这种工具得以完美表现。同理,也正是这种工具丰富了中国画的表现技法——当然也包括中国山水画。中国画中的“笔”,并非单纯指一种材料,它是中国画家对艺术表达的一种独特认识。“笔”应用的好坏直接影响一幅作品的优劣,“用笔”便成了中国画家创作和鉴赏的一个标准。与此不同的是,油画的笔是扁头的。这样绘制出的“宽线”正是西方画家以面造型的起点,这一个个“宽线”正是一个个“块面”。和东方画家使用的工具相同,这种工具也极具弹性。在早期的风景画中,笔触的应用并不是很明显,随着画家们对

油画艺术表现功能要求的提高,笔触才逐渐广泛应用。

中国画中的墨,不能单纯地理解成为一种工具材料。墨在与不同含量的水混合后可以有不同的浓淡变化,归纳为“焦浓重淡清”,这就是所谓“墨分五色”,所以墨也是颜色。作画中的用墨是东方艺术的一大特色。墨在宣纸上产生的变幻无穷的效果,也是中国画发展的生命力之所在。中国山水画的笔墨技法,比一般的人物、花鸟画还要丰富多变。笔法主要表现为多种皴法和点苔法,墨法则多了,有“染”、有“擦”、有“破墨”、有“积墨”。笔中有墨,墨中有笔,彼此互相渗透,“极尽千变万化之能事,有效地提高了笔墨状物抒情与表达独特风格的作用”。而西方风景油画的创作始终是围绕自然界的色彩展开,并因此而发展。不管是浪漫主义,还是现实主义,不管是在古典,还是近代,对于大自然的变化,以及如何去理解表达这种变化和感觉,一直是西方风景画家的创作方法及目的。随着技法及理论的成熟,西方风景画家对于色彩的认识和表达逐渐全面。体现在作品中的色彩也就千姿百态。

中国画用纸是用独具东方特色的宣纸,宣纸因出产于安徽宣城而名。宣纸的主要物点是纸质洁白绵韧,纹理纯净,润墨清晰,不蛀不腐,搓折无损。宣纸中的生宣纸质地软而松,吸水性强,碰上了墨产生水晕墨障,发挥渲染作用,水墨性能得到高度发挥。熟宣不吸水,宜于作工笔画。宣纸之外,还可用绢作画。

中国山水画多用生宣,古画多用绢。而西方风景油画一般都是用较厚实的亚麻布或帆布,经过制作画底(通过刷胶、涂底)后绷在画框上之后,放置于特制的画架上才开始作画。也有画在木板上或墙壁上的,都要先制画底。

砚是磨墨的工具,目前在名砚中以端砚(产于广东)和歙砚(产于安徽)为上。中国山水画中所绘景物要有云水苍茫,浑厚华滋的效果用砚台研磨的墨更佳。另外,中国山水画所用颜料是植物性颜料(如花青、藤黄)和矿物性颜料(如石青、朱砂)为主,用水调色。而西方风景油画所用颜料是油性颜料,用松节油、调色油、亚麻油来调色。这也是它们使用工具材料的不同之处。

中国山水画和西方风景油画历史悠久,积蕴丰富,博大精深,历代名家名作美不胜收。中国山水画和西方风景油画互相借鉴、互相渗透和影响。中国山水画的风景化和风景画的山水化;中国画的西画化和油画的中国化合构成当今美术界的一大特征。

参考文献:

- [1]温肇同.中国绘画批评史略[M].天津:天津人民美术出版社,1982.
- [2]薄松年,中国美术史教程[M].西安:陕西人民美术出版社,2001.
- [3]凌继尧,西方美学艺术学撷英[M].上海:上海人民出版社,1998.