关山积雪图（局部）　文徵明

北威尔士阿伦尼格山　詹姆斯·迪克逊·英尼斯

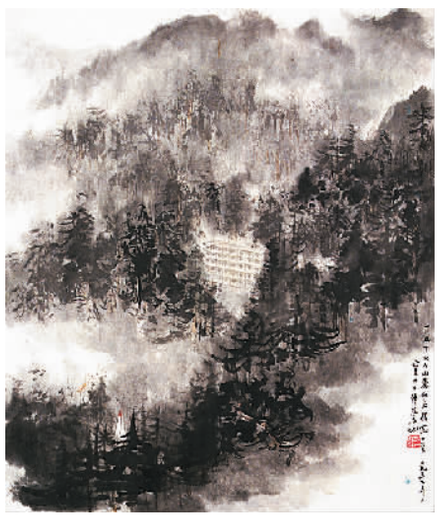
何以见真实？

——中国山水画与英国风景画的空间对照

□ 雍文昂

近期，由英国泰特不列颠美术馆和中国美术馆联合主办的“心灵的风景——泰特不列颠美术馆珍品展（1700—1980）”正在展出。这次展览精选了泰特不列颠美术馆珍藏的70余件作品，既涵盖了油画、水彩、版画和摄影等不同艺术媒介，又囊括了从传统到现代的多种艺术流派。

正如中国美术馆馆长吴为山所说，“文化和艺术是人类心灵沟通的桥梁。中英两国同为文化大国，都有着悠久的历史和文化传统，都曾创造灿烂辉煌的艺术。中英两国有着共同的经历，在历史长河中，两国以各自独特的智慧和创造为人类的文明进步作出了卓越的贡献”。这次展览为观众展示了英国风景绘画跨越300年时间的发展历程，同时也引发了中西绘画，特别是中国山水画与英国风景画在空间意识层面的异同思考。



山麓饭店推窗一望　傅抱石

形成时间各异

山水画，是中国传统绘画当中最为重要的画科之一。公元四世纪前后，画家顾恺之在其画论著作中曾说：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”可见在当时，“山水”已被认为是绘画的一类独立题材。而最接近英国文化核心的艺术创作类型——风景画，最初则是出现在人物肖像画的背景以及17世纪的地图和地志画中，其后，又经过整个18世纪的发展，才逐渐成为托马斯·庚斯博罗、理查德·威尔逊、约瑟夫·马洛德·威廉·透纳和约翰·康斯太勃尔等知名画家作品中的固定题材。

虽然山水画与风景画确立的时间并不一致，各自的发展历史也不尽相同，但这两种绘画种类却同样是以自然中的山川景致为描绘对象，并同样力图传达自然风物所具有的美感。因而，在对于空间的认知与表现上，山水画与风景画才存在了相互比较的可能。

空间表现不同

一直以来，关于山水画与风景画的讨论，常常集中于“透视技法”的运用。因为从直观的角度来看，风景画在空间的展现上，一般会遵循严格的透视关系，而山水画的空间意识却不尽然。

如在此次“心灵的风景”展览中，即可见到许多技艺精湛的作品。其中，塞缪尔·帕尔默创作于1835至1836年间的《北威尔士马韦达奇瀑布》就很好地诠释了风景画的透视视角，在这幅画作中，山石、树木、瀑布、溪水以及近景处的两个人物，都如同真实地存在于山谷之中。据称，马韦达奇是北威尔士老金矿区“国王森林”中的一座瀑布，1835年，帕尔默在前往威尔士探寻新主题时创作了这幅作品，相信此时绘制在画作中的一幕，正是当时画家所亲身经历的风景。

然而，同样的空间布局，在山水画中却几乎不可得见。对于这一现象，美学家宗白华在《中国诗画中所表现的空间意识》一文中分析说：“中国人与西洋人同样爱无尽空间（中国人爱称太虚太空无穷无涯），但此中有很大的精神意境上的不同。西洋人站在固定的地点，由固定的视角透视深空，他的视线失落于无穷，驰于无极。……中国人对于这无尽空间的态度却是如古诗所说的‘高山仰止，景行行止，虽不能至，而心向往之’。”

确实，中国画家在绘制山水画时历来有“三远”之说。宋代画家郭熙、郭思父子在《林泉高致·山水训》中曾概括为：“自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”因而在山水画作品中往往可见流动而曲折的视角。如现今收藏于北京故宫博物院、明代画家唐寅所绘的一幅《幽人燕坐图》，即在一幅画面中，涵盖了多层次、节奏化的山水空间。图中有云峰缥缈、楼阁掩映，更有清流激湍、翠柏苍松，画家自题：“幽人燕坐处，高阁挂斜曛。何物供吟眺？青山与白云。”中国的山水画，或许没有现实当中直接的景致可去追溯，但画家所绘的图景，却是“搜尽奇峰打草稿”，是融合了万水千山的心中丘壑，更是“青山”“白云”与内心所思所想的相互呼应。

当然，这并不是说，山水画是脱离现实的，亦或是完全忽略透视关系、物态肌理的凭空臆造，恰恰相反，在山水画创制初期，画家们就已经注意到了视觉的自然现象。南北朝时期的画论家宗炳在《画山水序》一文中明确指出：“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。”正是透视学中最为基础的，“近大远小”的原理问题。此外，宗炳还曾说：“今张绡素远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。”从绘画技法的角度，进一步探讨了在平面中塑造立体概念的远近高低比例关系。

可以说，宗炳的许多观点都体现了早期山水画家们对于自然的朴素感知，只是在绘画艺术的创作过程中，他们有意识地突破这样的感知、突破着视觉的局限，希望能够在顺应“自然之势”的同时，“以一管之笔，拟太虚之体”，于有限中见到无限，又于无限中回归有限。

于自然中追寻真实

由此可见，山水画与风景画在对于空间的认知与表现上，确实存在着不同的视角。相信中西画家即使面对着类似的自然景观，也完全能够绘制出截然不同的作品。

比如此次风景画展览中透纳创作于1810年的《格里松山的雪崩》。这幅画作描绘的是一块巨石冲下瑞士格里松阿尔卑斯山的场景，画面整体构图极不对称，但却充分展现雪崩的巨大破坏力，带给人一种震撼的视觉感受。

而同样是描绘雪景，“雪景山水”也是山水画的重要分支题材，唐代的王维，五代的荆浩，北宋的李成、范宽等人就皆以擅长描绘雪景而著称。明代画家文徵明曾在他所绘制的一幅《关山积雪图》画卷末尾的题跋中写道：“古之高人逸士，往往喜弄笔作山水以自娱。然多写雪景者，盖欲假此以寄其孤高拔俗之意耳。”文徵明的这幅《关山积雪图》用墨线钩勒山脉、山径、水岸，细笔写松柏、竹林、山寺、村舍、人物，一幅画同时容纳了崇山峻岭和冰封的河流、郊野的风光，相较于透纳的作品，无疑彰显了山水画由来已久的空间体认与美学追求。

虽然山水画与风景画的画家都强调从自然出发，都讲求对自然的深度把握与准确传达，但山水画与风景画却呈现了各具特色的审美趣味。山水画并没有将现实景观作为直接的描绘对象，而是从多个视角出发，并将多个视角所观察到的山水景物融于一幅画面当中，是在超越真实之后还原的真实。而风景画可以在现实当中找到具体的参照，有时相似程度几可乱真，则是在极尽真实之中获得的真实。

中国的山水画与英国的风景画在空间的认知与表现上尽管存在如上差异，但同样值得注意的是，中西画家在通过画笔描绘自然、感知自然、敬畏自然的同时，又在超越自然、融入自然的审美追求上有着与自然和谐的共通之处。

（作者为中国艺术研究院助理研究员）

千年壁画走近大众

□ 周小平

中国壁画艺术植根于中华上下五千年的优秀文明，繁盛于古代海陆丝绸之路的交流融合，是中国特色绘画文化的精粹。日前，由中国美术家协会壁画艺术委员会、四川美术学院、重庆市美术家协会共同主办“的第三届“一带一路”壁画论坛——传统壁画的复制与修复研究暨作品展亮相四川美术学院美术馆。

展览中既有吴冠中、刘文西、黄永玉、范金鳌、林凡、段文杰、杜显清等老一辈名家的临摹传世名品，也有一大批中青辈艺术家复制与修复的精品力作。作品既有以“客观临摹”“整理临摹”“复原临摹”为基本程式的传统方法，也有运用当代最新科技成果进行“创新临摹”“探索临摹”的有效尝试。展览以全新的视觉呈现和多维传播方式，让千年壁画走出洞窟和寺庙，走近大众，激活传统壁画的文化价值和审美价值。

提到壁画，不得不提到敦煌壁画。在70多年的临摹实践中，敦煌美术工作者从局部的、小幅的、不规范的临本开始起步，逐步展开有计划有规模的大幅面壁画临摹，最终发展到有规范有系统的整窟临摹，探索出从起稿、线稿、上色、画面整体调整、完稿的一整套临摹技法，总结并形成了以客观临摹、整理临摹和复原临摹为基本方法的敦煌壁画临摹体系。此次，展出的有《听法菩萨》《得眼林故事》《西域商队图》《舞乐图》等作品。

龟兹石窟是分布在古龟兹地区（今新疆阿克苏地区库车、拜城、新和等县）大小20余处佛教石窟遗存的总称，是龟兹文化的典型代表。在龟兹研究院壁画复制作品展区，15件龟兹壁画临摹作品，作品内容包括克孜尔石窟、库木吐喇石窟、森木赛姆石窟的部分洞窟壁画。

值得一提的是，陕西历史博物馆推送的展览作品是立足该馆唐代壁画特点和优势，用艺术临摹和3D信息采集技术相结合的形式，对原作进行推广和呈现的一种展览新模式，同时萃集了第一届、第二届“丝路画语——全国唐代壁画珍品临摹大赛”获奖作品和国内名家临摹陕西历史博物馆珍藏唐代壁画作品，包括仕女图、客使图、山水图等珍品，无论是艺术水准，还是制作工艺，都最大程度地接近了“真迹”，再现盛世大唐的神韵与辉煌。

敦煌壁画莫高窟盛唐第130窟都督夫人礼佛图（摹本）　段文杰

再造山河

□ 朱　玲

忆江南之春田早耕　张仁芝

日前，“再造山河———20世纪50、60年代‘新国画运动’”研究展于中央美院美术馆举行。展览从央美美术馆藏品中，选取揭示了20世纪五六十年代中国画革新之路的精品，并梳理了有关中国画变革的讨论文字。文字与作品穿插，观众好似在一本历史书中游走，是一场可读可看、学术性与艺术性兼备的展览。

中国的现代美术史既是世界美术史的一部分，也是中国自身发生变革的一部历史，特殊性自不待言，其中之一即是中国画的改良与变革。现代中国关于艺术的争论都是从“国画”开始，从康有为、陈独秀起，经徐悲鸿“中国画改良论”，至上世纪50 年代，转为“新国画”运动。这些争论促发了中国画的深刻变化。今天所拥有的中国画面貌，与20 世纪百年来的革新追求息息相关。

本次研究展共分三大板块。第一板块“中国画转型的讨论”。第一板块的文字以时间为纵向，横向客观呈现各家观点，观众读时一目了然，对“新国画运动”会有基本了解。

第二板块是“写生图新”。在建构山水画创作规范的过程中，上世纪50年代的山水画走向“写生”状态，山水画坛形成四个重要的地域群体，分别是“京津地区”“江苏地区”“西北地区”“岭南地区”。“写生图新”板块展出不同地区的山水写生作品，各地区作品既有呼应再造山河的共性，也有各自的特点。

随着新国画的崛起，山水画突破了古典山水以“逸”为最高精神旨趣的价值标准，转化为有感于万象新宇的讴歌式时代豪情，形成了鲜明的时代意境。第三板块“山河新貌”呈现山水画的语言图式风格的改变以及以“革命圣地”“城乡新貌”“人文景观”为表现题材的多种经典图式。

策展人王春辰表示，本次展览揭示20世纪50至60年代的中国画革新之路，并选录了部分讨论文字，昭示于今天，激励当下依然充满激情地去创造有意味的中国画。

在辽博看任伯年

□ 杨　博

山水花卉人物四条屏　任伯年

“海派巨擘——任伯年绘画作品展”日前在辽宁省博物馆举行。展览展出任伯年及其相关艺术家绘画精品98件（组），是近年来全国范围内举办的任伯年作品展览规模最大的一次。

展览中，观众将欣赏到反映任伯年个性鲜明艺术风貌的代表作品，如早期作品《东津话别图》《任淞云像》，中期作品《山水花卉人物屏》《仕女观梅图》以及晚期作品《钟进士斩狐图》《赵德昌夫妇像》等，通过任伯年不同时期的艺术作品，体会其绘画臻入化境的笔墨趣味以及雅俗共赏、清新隽逸的独特风格。

在中国书画界，任伯年被称为“百年难遇的全才画家”。任伯年（1840—1895），初名润，后改为颐，别字伯年，祖籍浙江萧山，海派画家，又称“海上画派”。海派约形成于19世纪中叶，当时上海成为近代中国经济、文化中心，吸引了各地画家云集沪上，逐渐形成“海上画派”。书画界通常把任熊、任薰、任伯年并称“海派三任”。

任伯年的绘画艺术具有划时代意义。在当时内忧外患的特殊时代背景下，他继承发扬了中国传统画派雅俗共赏的格调，又使用西洋画派的素描、速写与色彩，开创了一个新的艺术天地。任伯年还广交画友，互相书画往来，借鉴切磋，画艺精进。

展览策展人赵勇介绍，任伯年的花鸟画是一个亮点，他的花鸟生动活泼，疏密有致，艳丽古雅，笔补造化，宛若创设了第二自然。人物画题材也是广泛，构图奇巧，工写兼擅，自出机杼。山水画更是意境深远，淋漓挥洒，气象千万，别具意趣。

英国《画家》杂志将其与西方的梵·高比肩，赞扬任伯年是19世纪最具有创造性的宗师，其作品构思之巧妙，创作难度之大，作品手法之新颖，艺术性之强，处处彰显出大家风范。