

# “风景”与“山水”

章 华

---

在美术史中,西方“风景画”是一个在近代随着欧洲绘画的传入才逐渐开始在中日两国使用的概念,它很少受过质疑。“风景”和“山水”既是同义词,又是两个十分不同的概念,它们似乎恰到好处地揭示了中西绘画的差异。然而,这种不对等的处理也容易使人望文生义而造成理解上的偏颇。本文通过对“风景画”这一约定俗成的概念的历史考究,试图说明“风景画”也同许多别的舶来词一样,有它的功效,也有它固有的缺失,我们不能一概漠视。

---

英文的“landscape”源自17世纪荷兰语的“landschap”,在德语中的对应词是“Landschaft”,而法文和意大利语则分别是“paysage”和“paesaggio”,它们的含义既可以是狭隘的“风景”,也可以是宏大广阔的“山水”或胸中之“丘壑”<sup>①</sup>。因此,无论是中国的“山水画”还是西方的“风景画”,上述语言均以同一词语相称。这种直接对等的处理并没有造成西方人对中西这一类绘画在鉴别上的困难或混乱。一种是中国的水墨绘画,另一种是欧洲的美术传统,两者之间的异同不言自明。而在汉语里,西方同样表现自然风貌的绘画却并没有被对等地译为“西方山水画”,而是别出心裁地使用“风景画”一词,并专而用之。于是,在中西美术语汇里,“山水画”成了中国的专利,“风景画”必定是舶来品。这种不对等的处理既是人们认识中西绘画差异的方便路径,同时又成了理解上的障碍之一。因此,我们有必要对“风景画”这一概念的来源和历史演变做一番探究<sup>②</sup>。

## 一、两个概念的辨析

根据最新《辞海》的定义,“风景”和“山水”两词基本上是同义词,都可以指有山有水的风光景色或描写自然景物的绘画。然而,读唐代张籍的《送李司空赴镇襄阳》诗“襄阳由来风景好,重与江山做主人”,又读清代李渔的《比目鱼·肥遯》“一路行来,山青水绿,鸟语花香,真个

好风景也”,再加上人们对“风景”一词的习惯使用和领会,我们很清楚,“风景”指的是大自然中某一地域的风光景色,而“山水”则涉指“恒常稳定的自然状态”<sup>③</sup>。又基于中国上千年的绘画理论和实践,“山水”的意味要更为深远。中国传统的阴阳学说、孔夫子“仁者乐山,智者乐水”的伦理观、老子“有无相生”的哲理,以及中国画提倡的“胸中丘壑”等理论,使“山水”的境界得以无限地延伸。所以“山水画”反映的不但是自然之景,更是精神性的东西,涵盖了中国文化的许多因素。相比较而言,“风景画”也就成了较为肤浅的眼中之物,仅仅是大自然中的一片风光景色在画布上的再现,只是略带了一些画家个人的主观情绪而已。如此说来,“风景画”和“山水画”的确差异很大,并不相类同。

类似这种艺术评判观念,在西方绘画传入最初就已形成。从邹一桂的《小山画谱》开始,在赞叹“人物屋树”之逼真、色彩之“绝异”时,又总是要“客观”地指出西画写实功夫“笔法全无”,“不入画品”<sup>④</sup>,故西洋画乃“匠艺之作”,“不但不必学,亦不能学,只可不学为愈”<sup>⑤</sup>。直到20世纪初我们才看到了关于西方“风景画”的较为积极的评述。萧石君在《西洋美术史纲要》中写道:荷兰画家“把风景画当作独立的部门,原因自然起于荷兰的风景特殊优美,值得画家注目。他们爱好自然,渐次理解自然界复杂的现象,比如水平线的意义,太空的青苍,云影的波荡,伴时间而生出来的光线变化,及空气远近法等,到了路易斯多尔,对于风景更能写出观者主观的情绪”<sup>⑥</sup>。虽然作者主要还是强调其非凡的写实能力,但也看到了西洋画表达人的情感的能力。不过这还不足以改变国人对西画难以认同之初衷。吕澂在1933年版的《西洋美术史》中依然作了十分直白的批评:荷兰风景画“皆为写实的,而技巧极工,能将当地潮湿空气中之光线变化,曲曲画出。又画题之意味略病冷淡,文学的与传说的皆所不取,即当时因独立战争所牺牲之英雄亦曾不一为写照也”。在谈到古典主义画家洛伦(Claude Lorrain)时又评论道:洛伦“作意图式之风景画,以历史或神话人物为背景,配合自然,未免落古人之窠臼。惟其画中天光水色,常显一种诗的情趣,为其余作家所不及”<sup>⑦</sup>。

对“风景画”这样的描述和理解,恐怕代表了当时的中国学者对西方这一类绘画较为普遍的认识。种种迹象表明,他们的信息和参考读物主要来自日本,所见到的作品也基本上以黑白的书籍插图为主<sup>⑧</sup>。笔者所接触到的早期日文原版书对“风景画”都只是泛泛介绍,没有深入的论述。鲁迅1929年译自日文的《近代美术史潮论》虽然用了一整章来介绍“风景画”,但都是粗线条的概括,没有详细的分析。书中虽论及具有重要意义的西方的自然观,尤其是宗教自然观和自然美的感受,可惜也没有作进一步的解释和发挥<sup>⑨</sup>。丰子恺基于日文原著的《西洋美术史》对荷兰“风景画”更是寥寥几句,匆匆带过<sup>⑩</sup>。在其他作者如陈之佛、钱君匋等所编的西方艺术史书中,“风景画”也只是提及,未作专门论述<sup>⑪</sup>。“风景画”就是在这种情形下,开始在中国落地生根,并约定俗成。

由于接下去的长期战乱,中国读者一直要等到20世纪50年代末才看到欧洲人对“风景画”较有见地的鉴赏眼光。此时苏联阿尔巴托夫的艺术史著作被译成中文,在他的笔下,荷兰的绘画是一个个趣味隽永的小故事。荷兰大师们认为只有直接写实的描绘才有生活的意义,才能引人入胜。他们以高度的绘画技巧、妙不可言的画幅结构和微妙的韵律来表达对世界的艺术感受。他们所呈现的自然景象虽然忠实于自然,却是灵化了的、生气蓬勃的、反映了大自然所独有的美妙的画面。比如“风景画”中高高在上的云空其实意味着上帝的创造和给予。栩栩如生的画面并非只是记录真实景象,“而是当时人们想要看到的生活”,是一种基于当时人们的生活态度和价值观而理想化了的的东西。因此,阿尔巴托夫引用法兰西诗人克洛德尔的结论:“荷兰美术和其他派别一样,是适应着一定的成见的。”<sup>⑫</sup>比如“吕士代的晚期作品《犹太墓地》

就几乎是用象征性的形象写出了悲剧性的感情：背景天空阴暗无光，干枯的桦树树干惨白，伸展着软弱无力的枝杈；河流奔腾咆哮似那吞噬着一切的光阴，用不可遏止的力量在为自己铺平道路；同时在自己的激流中带走关于死者的记忆”<sup>⑬</sup>（图1）。这种睿智的艺术解读和生动的描述是中国读者前所未见的。可惜紧接下来的中苏论战和“文革”使阿尔巴托夫艺术史的影响未能扩大，西方更多的艺术史论著也没有及时介绍进来。

中国20世纪80年代以后的发展终于使我们能够看到大量西方不同时期的作品及文献。从19世纪至今，西方的艺术史学者们对“风景”绘画之精神内涵的研究已颇有见地和深度，正式出版的、有影响的专著就达数百种之多。欧美艺术家固然创作了许多记录自然地貌的“风景”作品，但在多数情况下其目的并不只是为了对自然的再现，而是像中国早期山水画理论家宗炳和王微所说的那样，借山水来寄托人的“神思”，使人得以“畅神”。而那种寻求类似道家隐逸思想表达的西方“山水”作品也不在少数，甚至可以写出一部绵延千年的创作史<sup>⑭</sup>。中国山水画中所引以为傲的“气韵”、“诗意”和“意境”等许多特质，其实在各个时期的西方风景绘画里都有层出不穷的表现。很显然，绘画并非因为“写实”就必定会丧失表达情感、容纳思想“意境”的潜力。只不过由于我们对不同的文化、宗教和艺术史在理解上的差异，许多画里画外的东西不太容易读出来。因此，尽管中国的“山水画”与西方的“风景画”在形式上多有相异之处，但在本质上依然是相对等的同一类别的艺术表现形式<sup>⑮</sup>。



图1 吕士代 犹太墓地  
布上油画 141×182.9 cm  
约1675年 美国底特律艺术学院藏

## 二、“风景画”的欧洲来历

根据史籍记载，西方绘画是在16世纪末晚明时期首先由意大利耶稣会传入中国的。传教士的创作自然是以宗教色彩浓厚的绘画为主，尤其是圣像人物画。但由于清王朝对传教的限制和对有一技之长的传教士的“知人善用”，使他们对西方“风景画”传入中国做出了意想不到的贡献<sup>⑯</sup>。来自弗兰德斯深谙透视法的南怀仁在康熙年间就曾主持刻印含有世界七大奇迹风光的画册。意大利人马国贤于18世纪初绘制了共有三十六景、现藏于台北故宫的《御制避暑山庄图》。其中景物山石均基于写生，并采用西方的构图法和透视，从一定的角度取景，使观者有身临其境之感<sup>⑰</sup>。这些作品都应该属于西方的“风景画”，但并没有一幅作品使用“风景”来命名。比如传为利玛窦所作的那幅西式的绢本重彩画就被提名为《野墅平林图》（图2）。到了18世纪的郎世宁、王致诚、艾启蒙等人，西洋画法已形成相当气候，深得宫廷赏识。然而，在他们的现存作品中，我们也并未看到过“风景画”之类的称谓。



图2 传利玛窦 野墅平林图  
绢本青绿重彩 218.2×  
273.2 cm 17世纪初 辽宁省博物馆藏

受传教士绘画的影响，清代开创西洋画风的中国画家大有人在。清廷中以康熙朝的焦秉贞最为著名，绘有影响广泛的油画《耕织图》系列四十六幅，颇得康熙皇帝的赏识。当时的《国朝院画录》有如下记载：“焦秉贞，工人物山水楼观，参用西法……海西法善于绘影，剖析分判，以量度阴阳向背斜正长短，就其影之所著而设色，分浓淡明暗焉，故远视则人畜花木屋宇皆植立而形圆，以至照有天光，蒸为云气，穷深极远，均粲布于寸缣尺楮之中。”<sup>⑱</sup>显然焦秉贞使用透

视法画出田园风光,已经是非常“西化”了,但宫中依然用“山水”的概念论之。这说明当时只有中西山水画之分,并无“风景画”之别。清代宫外受到西方影响的中国职业画家有吴历、吴彬及南京的金陵画派龚贤和樊圻等人。虽然他们的作品增加了西方的写实,注重自然形貌的细节和阴影,但在他们中西折衷式的山水作品中,也都没有“风景”之称。

然而,真正西式“风景画”的大量出现是在18、19世纪苏州民间的“姑苏版”中,以及在广州、上海开埠后由欧美船队带动的“外销画”中。苏州地区自明代始经济繁荣,在16世纪后半叶就有了民间版画制作,同时也是西方传教士活动频繁之地。据说利玛窦就曾在那里传教。在西洋风格作品的影响下,“姑苏版”堂而皇之地融入了全新的绘画技巧,并以时尚的年画为卖点,在18世纪中期改头换面,迅速崛起<sup>①</sup>。而最让人诧异的是,“姑苏版”成为西式“风景”题材的滥觞,并最终成为中国版画史上骄人的杰作之一。在《中国洋风画展》的图录中就有好几幅表现“风景”名胜并以此为名的作品,例如《西洋风景图》、《湖水风景》、《河岸风景》等,可谓开了中国“风景画”之先河。同时“风景”似乎是自然而成的贴切名称,“并以自然而然的形式表现出西洋绘画的特征”,其中包括画家依据本地的景色直接写生的作品<sup>②</sup>。民间画家对表现周围的新事物和使用西洋技法毫无条条框框,也不拘泥于传统题材,他们主要考虑的恐怕就是市场的需求和制作的成本。

“外销画”则是源自于欧洲的审美习惯,并为满足欧洲人的“中国趣味”而绘制的商业艺术品,其中大量的“风景画”正是18世纪在欧洲流行的同类油画或水彩画在中国的翻版。早在17世纪就有非传教的欧洲画家跟随商船来到澳门、广州写生作画,准确描绘当地实景<sup>③</sup>。后来有



图3 新呱 广州商馆区 布面油画 75×185 cm 1855—1856年 中国香港艺术馆藏

西方商人把“风景”油画样品带来让中国画家临摹,依样创作绘制<sup>④</sup>。18世纪中叶开始有洋画家招中国人为徒,将欧洲的油画技巧传授给中国人。随着外销生意的扩大,一些中国画家自行开设画店独立创作售画,尔后还有史贝霖这样最早的“海归”画家的加入<sup>⑤</sup>。据说当年的西洋人千里迢迢来到广州,几乎“没有人在回欧洲时不带走一幅广州

口岸图”,足见当年“外销画”之盛况<sup>⑥</sup>。但是,这些绘画都不以“风景”相称,只是根据实际的地点来命名。晚清葛元煦评论这类画时也依然是山水的观念:“粤人效西洋画法,以五彩油画山水人物或半截小影。”<sup>⑦</sup>显然中国画家们虽然画的是洋画,但并没有产生“风景画”这样的概念。

如果说宫内的西洋画“不久就归消沉,其影响甚微”<sup>⑧</sup>,同样,“姑苏版”和“外销画”也未能在中国画坛掀起波澜,没有改变其民间的定位。尽管它们使中国绘画有了“风景”之名,但没有使“风景画”成为一个绘画类别而广为人知。在文人画的主流圈子里,这一类绘画似乎难登大雅之堂,很少有人提及。毕竟众多的“外销画”纯粹出于经济利益,具有明显的旅游纪念品的性质,许多画甚至是使用流水作业的方式制作的<sup>⑨</sup>。这恐怕也是“外销画”最终被摄影所取代、走向消亡的重要原因之一。总而言之,中国宫廷内的正统品位、职业画家的审慎拘谨、文人的精神操守和对“形似”的排斥,使西洋画法只能在一定时期内对某些画家产生一定的影响而已。

### 三、“风景画”的日本源头

据范景中研究,就像“美术”等许多现代外来词一样,“风景画”一词的源头应该是日本<sup>⑩</sup>。1600年前后荷兰人步葡萄牙人的后尘来到日本,仅用了短短的二十多年时间就击败了葡萄牙、西班牙、英国而占据了对日贸易的主导地位。1638年“岛原动乱”之后日本开始实行锁国政策。但深得日本幕府将军欢心的荷兰人,虽然被迫将商馆从平户搬到长崎,却同中国人一样被



保留了通商权。从此,在接下来的两百多年里,荷兰人几乎是西方文化在日本的惟一代表。他们所传过来的西洋画在17世纪就通称为荷兰画,日本并逐渐有了学习荷兰式油画的人。18世纪研习荷兰画出类拔萃者有平贺源内、小田野直武、司马江汉、亚欧堂田善等。有趣的是,荷兰人于17世纪先后敬献的《本草书》(植物书)和《本草书》(动物书)中精美的写实插图倒成了17世纪末和18世纪初日本学者开始翻译和研究荷兰著作的主要动力之一,而影响深远的研究欧洲科学文化的“兰学”即始于此时<sup>②</sup>。

虽然荷兰画一开始并没有像中国画那么受尊重,而且颇受一些传统日本学者和画人的诟病,但是“兰学”这样学术性的、重视科学观察的研究使欧洲的写实艺术从另一个角度受到了青睐。荷兰画法开始流行,其精妙的再现能力逐渐被欣赏,尝试洋画法的画家也逐渐增多。比如“浮世绘”画家奥村正信在18世纪中叶就使用西洋的“远近法”,创作了《在富士山的围猎》,将富士山风光真实地描绘了出来<sup>③</sup>。其中还有一个耐人寻味的插曲,清代的工笔画家沈南蘋于1731年来到长崎,他那精巧的笔法、艳丽的色彩和中西合璧式的写生造型,虽然也招致一些文人的非议,但还是让日本画家大开眼界,广为传播,甚至有了“南蘋派”之说。许多人将他的画与荷兰画相联系,竟然突破了难以接受荷兰写实绘画的思想障碍,促成了西洋画在日本的认同,为西方美术东渐摆脱了最初的困境<sup>④</sup>。

西方美术自古希腊和文艺复兴以来都体现了一种科学的精神和人文诉求。在当时的日本,掀起对荷兰绘画的学习热情的“中心人物”不是艺术家,而是多才多艺的科学家平贺源内。他曾于1753年到过长崎,学习研究油画色彩和透视法,亲手绘制过博物图和油画像,影响了包括司马江汉在内的一大批画家和科学家。司马江汉则进一步推动了日本西洋画的发展。他原先亦曾学习中国画,后从师攻读“兰学”,研究过天文历数,又学习了西洋油画和腐蚀铜版画。1788年江汉来到长崎游学,其主要动机是为了“研究西洋科学”,至于对画道的研究反倒是次要的,但最后却成了西洋画在日本的“中兴者”<sup>⑤</sup>。总之,对日本的洋画先驱来说,美术创作成了传播西方科学文明的重要手段,而不仅仅是一项审美活动<sup>⑥</sup>。日本人取道“兰学”,成功避免了那种“以我为主”,通过艺术上的“比较”或“优劣”评判去领会西方艺术的局限。这在一定程度上既克服了下层的世俗眼光和功利追求,又减轻了宫廷和主流社会对外来文化在理解上的偏颇和出于各种原因的抵触——而这正是近代中国艺术所陷入的境地。

司马江汉在游历长崎以后写了数本颇有影响的著作。在《西洋画谈》中,他认识到油画也能“意到之处,笔亦应之”,而且“只有西画能现造化之意,至于和汉的画只可供赏玩,无裨实用。西画法能用浓淡表现阴阳、凹凸、远近、深浅之趣,而传其真”。又说,“画,倘不能写真则不妙也不成为画。所谓写真的,如画山水、花鸟、牛羊、木石、昆虫之类,须各尽其妙,使画中品物逼真真情。倘非西洋风,则不足以语此”<sup>⑦</sup>。根据他的行文,我们只见中国传统的“山水”,并无“风景画”这样的概念,他对绘画主题的分类也是汉式的“山水、花鸟”等等。但这并不妨碍他在自己的一些写生作品中引入“风景”这一概念,如《木更津风景图》、《高轮海景图》、《异国风景人物图》等。此外,受平贺源内的启发,江汉还制作了日本历史上第一套完整铜版画《东都八景图》,更加强了“风景”的概念<sup>⑧</sup>。因此,司马江汉可能是日本最早以“风景”为主题创作荷兰式绘画,并在题名中也使用了“风景”两字的艺术家。

从《广尾亲父茶屋》一画可见司马江汉已经创作了名副其实的“风景画”,但此时“风景画”作为西方绘画门类的概念显然尚未真正形成(图4)。在安永八年(1779)的《梅园诗集》所载的



图4 司马江汉 广尾亲父茶屋 腐蚀铜版画 27×38.6 cm 1784年 美国波士顿美术馆藏

《答吉雄耕千惠赠西洋管窥镜画时》中,我们看到的还是以“山水”为观念的赞美之词:“远寄西图一幅至,轻装深目鞭铁骢,郭门望觉恍入空,非君天风假羽翼,焉使人在西洋山水中。”<sup>⑧</sup>司马江汉七十五岁高龄时在他的《春波楼日记》中依然写道:“秉性极爱山水,常旅行于东西,眺览名山风景,归则模诸画……”<sup>⑨</sup>他的“山水”思维始终没有改变,而且山水是一个宏大的概念,风景只不过是其中之一点。或许从大处着眼是“山水画”,从小处入手才是“风景画”。虽然江汉使用了荷兰的远近法和透视法,但从他那些日本化或汉化的作品名称来看,“风景”来自于语言习惯,出自于艺术家对所描绘的风光景色的认知,并不是源自荷兰语“landschap”的翻译。江汉的“风景”与“姑苏版”“风景”的题名方式十分相似。因此,我们不妨推断中日绘画中“风景”之名是两国艺术家基于同种文化、不约而同的创意。

司马江汉以后,日本“浮世绘”艺术在一批天才手中发展到了极致,而最具有代表性和创造性的领域就是“风景”版画。这可能是“风景画”这一概念首先在日本推出的重要因素。葛饰北斋创造了著名的《富岳三十六景》,歌川广重制作了大受欢迎的《东海道五十三景》和《江户名胜百景》等,精彩描绘了雪景、海景和“风景”(图5)。这样,“风景”的概念又借助北斋和广重等人的版画得以光大。更有意义的是,在1855年的巴黎世界博览会上“浮世绘”版画开始抛头露面。第二年,法国后来以“印象派”闻名于世的一批画家看到了葛饰北斋的画集,产生了极大的兴趣。同年在美国和英国也都出现了关于日本版画的报道。而1862年以后的几届世博会使日本版



图5 歌川广重 阿波鸣門  
の風景 三联版画 38.1 ×  
25.8 cm

画愈发名声远扬,西方的收购热情持续高涨<sup>⑩</sup>。法国人当然将这种描绘山川景物的绘画叫做“paysage”,德国人称之为“Landschaft”,对英国人来说就是“landscape”,最后反馈到日文里自然是非“风景画”莫属。可以想见,一二百年前当日本的艺术语汇里还没有“风景”时,荷兰语的“landschap”无法理解成“风景画”,当时可供选择的对应词就是“山水画”。只有在“风景”作品和概念的耳濡目染下,英、法、德等语言中的“landscape”等才会不约而同地被领会成“风景画”。

不过,“风景画”这一概念的最终确立和普及,还有赖于日本近代美术教育的发展。1861年英国人查尔斯·华格曼(Charles Wirgman)在横滨开了第一个美术班;1871年川上东崖写了教学参考书《洋画指南》;第二年日本中小学开设了西洋图画课<sup>⑪</sup>。1876年政府创办了“全盘西化”的工部美术学校,并招聘了意大利“风景画”画家封泰纳琪(A. Fontanesi)等执教,并派遣画家留学德、意、法等国。1896年普通图画课有了《新定图画教科书》,东京美术学校设立了洋画科,西式的美术教育从此不可逆转<sup>⑫</sup>。此时,在日本新定的《日本教育大旨》中,“风景写生”和“风景画”有名有实地赫然列为教学手段和教学内容之一。如在教学法中,该“大旨”指出学生学“风景画始自模型,次自自然写之”,并认为“风景画可视为小学程度以上之技术画”<sup>⑬</sup>。从此,“风景画”这一概念得以正式确立。

从司马江汉时代的“风景”尝试开始,到19世纪末“风景画”这一概念的形成,走过了一百多年的历程。很清楚,此时“风景画”一词所指的范围是十分有限的,即指对自然景物的如实描绘,或者是日本“浮世绘”式表现某地风光景点的图画,亦包括中国的“姑苏版”和“外销画”中的类似作品。而且当时日本对西方这一类绘画的了解恐怕也是仅此而已。在20世纪30年代日本广为流传的《西洋画通》一书中,对西方“风景画”的描述就局限于介绍其对自然万物、对日光、空气、明暗等现象的写实能力<sup>⑭</sup>。从河野桐谷1917年译自法语的《西洋美术史》中,我们也可以看到,美术史家对“风景画”一般只是简单提及,没有足够的着墨<sup>⑮</sup>。真正对“风景画”有见地的论著还十分稀少,绘画原作更不容易见到。那么,“风景画”之名也就不受质疑,该词用于对

“landscape”的翻译便水到渠成。

#### 四、“风景画”在中国的使用

1840年鸦片战争使中国人开始直面西方,并走出国门游历考察。19世纪著名的政论家兼翻译家王韬于1867、1879年先后出游欧洲和日本,著有《漫游随录》等,是中国赴西方最早最有影响的学者之一。他在1868年游巴黎期间曾参观博物馆,日记中他将展出的西方绘画依照中国画传统分为“山水花鸟、人物楼台”。他还记录观察到一法国女学生在博物馆临摹了六七幅绘画,认为其题材“皆山水也”。而在描绘英伦地理风光时,王韬则用了“遍地林木花卉”、“风景清美”的词语<sup>④</sup>。显然在王韬的潜意识里“山水”是艺术性的,而“风景”是自然的风貌,“风景画”这样的概念则并不存在。

光绪二年(1876)黎庶昌作为参赞出使欧洲数国考察社会文化。他把瑞士风光与“倪云林画意”相比拟,将巴黎油画院的绘画以“人物山水”论之,指出后者的主题有“海景、山景、月景、雪景”<sup>⑤</sup>。晚清派出的其他外交使臣,如郭嵩焘、薛福成等对西画也同样作人物山水之分<sup>⑥</sup>。康有为1904年前后游欧洲十一国,赞赏希腊风光“青山碧海、相迎如画、风景至佳”,但在论及意大利绘画时也只提“树木山水、楼台人物”,并无“风景”之说<sup>⑦</sup>。迟至1916年,蔡元培在他的《智育十篇》中依然写道:“中国画家,自临摹入手。西洋画自描写实物入手。故中国之画自肖像而外,多以意构,虽名山水之图,亦多以记忆所得者为之。西人之画,则人物必有模范,山水必有实景,虽理想派之作,亦先有所本,乃增损而润色之。”<sup>⑧</sup>由此可见,“风景画”作为一种绘画门类此时尚未进入众多学者的视野。“山水”在中国学者心目中是涵盖中西艺术的大概念。

从20世纪初开始,西式美术教育在中国日益盛行,不但高等级的美术学校,连中小学也开设了西洋绘画课,短短十几年的时间,西洋美术教育已经是普遍现象<sup>⑨</sup>。各种史料都说明,“风景画”的概念正是在此时逐渐广为人知,成了报刊和教科书中讨论西方绘画的一个重要名目。光绪二十八年(1902)春,《教育世界》杂志全文连载了中译本《日本教育大旨》,将“美术”、“风景画”等词正式引入中国。没过多久,中国美术教育的发展也使“风景画”成为西画教学的一项重要内容。姜丹书在他1917年出版的中国第一部《美术史》和1918年的《美术史参考书》中,很流畅地使用了“风景画”一词,只是偶尔使用“景色画”作为变通。他在序言中明确说明其词语的来源是当时的“东西洋名著和新闻杂志”,并且“无一语无来历”<sup>⑩</sup>。虽然他说是参考了东西方的名著,但就当时的翻译现实,姜丹书所用的参考书恐怕都来自日本,因为当时尚无直接译自欧洲的美术书籍存在。而且日语已经将西方艰涩概念译成汉字,这自然是一个天然的便利条件<sup>⑪</sup>。从姜丹书开始,几乎每一本介绍西洋艺术的中文书都直接使用“风景画”来指称西方的这一类绘画。

查阅过去的外文词典,也可以追溯到一些“风景画”一词的使用线索。在清末的英汉或汉英辞典里并没有将“landscape”译为“风景画”,而是像翻译其他词一样,恪守对应的原则而译为“山水”和“山水画”。如1883年上海基督教长老会出版的《汕头英文辞典》就只有“山水画”,而没有“风景”或“风景画”;英国人赫伯特·贾尔斯(Herbert Giles)编的1892年和1912年版的《汉英辞典》中也只有“山水画”,没有“风景画”;群益书社1909年版的《新译英汉辞典》也是如此,其中“landscape”的定义更为清晰:(1)山川之景、山水;(2)山水画;(3)景色、风景。颜惠庆1908年编的《英华大辞典》恐怕是最早开始将“风景画”收录并与“山水画”并列定义“landscape”的。但在笔者所见的众多其他英汉辞典中,“风景画”一词要等到20世纪30年代才开始陆续进入。可



以说,“风景画”一词是在中文里广为使用、约定俗成了以后才为多数辞典编撰者追认的。

翻阅当代外文词典,许多词典编撰者不但接受了美术中“风景画”一词的“标准化”使用,甚至还逐步去掉了原先的“山水”和“山水画”之解,以至如今许多英汉、法汉、德汉、意汉等词典都只剩“风景”和“风景画”的定义。反过来,当西方人用“landscape”来称谓中国的“山水”画时,倒让我们颇有混淆视听之感,似乎西方人犯了一个错误,不适当地使用“风景画”的概念来描述中国上千年的“山水画”传统<sup>②</sup>。值得庆幸的是,在新近的某些词典里又有了“复古”的趋势,编者开始重新增补“山水”和“山水画”的解释。或许是为了“拨乱反正”,1991年出版的《中国大百科全书》就“风景画”下了这样的定义:“中国画中的山水画实际上也是风景画,但不使用风景画这一概念。”<sup>③</sup>这似乎是一个不错的题解,但又有悖论之嫌。也有的词典编撰者干脆将两词合一,创造了“山水风景画”之名,这恐怕不失为一种弥补之法<sup>④</sup>。

## 结 语

纵观“风景画”一词的来源,这一概念反映了一二百年前人们对西方此类绘画的所知和所识。回顾历史,20世纪30年代的中国学者对西方“山水风景”绘画曾做过令人印象深刻的研讨。上海“中国画会”在1935年专门出了《中西山水画思想专号》,载有谢海燕的《西洋山水画史考察》、倪貽德的《西洋山水画技法检讨》、孙福熙的《西洋画中的风景》、陈影梅的《西洋风景画与风景画家》等等<sup>⑤</sup>。依据个人的不同理解,在他们的论述中“风景画”和西方“山水画”两种称呼都有,各取所需,留下了模糊的空间和商榷的余地。虽然在讨论中西艺术时中国人不免要以国画之辉煌为前提,学者们对西方的“山水画”还是作了一些富有哲理的审视和对等研究。学者们看得明白,西洋画家并不只是记录了一些“风景”而已,其中也有深刻的思想和意蕴。

可惜由于接下去的战乱,这样的探究没能按照月刊编者的“展望”很好地延续下去。1950年代以后,这两个概念的模糊性就不被支持了。在词典和教科书编撰者的“合作”下,“山水画”一词留为中用,而“风景画”则只限于西学。这无意中为一些以写意或写实、精神或物质作为中西绘画之分水岭的误解打下了伏笔,似乎西画只有“风景”之实而无“山水”之境,导致许多深刻的西方“山水风景”创作思想被漠视。虽然西方“风景画”这一概念如今已约定俗成,但我们或可考虑“山水画”和“风景画”的互通使用,重启这两个名词之间的模糊性。也就是说,既可以有“中国山水画”和“西方风景画”的存在,也可以有“西方山水画”和“中国风景画”的称谓,以便较好地解决过去不同历史时期所造成的各种理解上的误差,从而做出符合我们这个时代水准的判断。

① Robert K. Barnhart (ed.), *The Barnhart Dictionary of Etymology*, The H. W. Wilson Company, 1988, p. 575.

②③⑤ 范景中:《中国人眼中的“风景画”》,载《新美术》2000年第3期。

③ 李伟铭:《近代语境中的“山水”与“风景”》,载《文艺研究》2006年第1期。

④ 邹一桂:《小山画谱》,《中国书画全书》第14册,上海书画出版社1996年版,第701页。

⑤ 云告译注《松年论画》,潘运告主编《清代画论》,湖南美术出版社2003年版,第466页。

⑥ 萧石君:《西洋美术史纲要》,上海中华书局1928年版,第128页。

⑦ 吕澂:《西洋美术史》,上海商务印书馆1933年版,第109、119页。

⑧⑨ 参见陈振濂《近代中日绘画交流史比较研究》,安徽美术出版社2000年版。但吕澂在《西洋美术史》的序言中明确说明自己使用的参考书是法语和日语。

⑨ 板垣鹰穗:《近代美术史潮论》,鲁迅译,上海北新书局1929年版,第100页。

⑩ 丰子恺:《西洋美术史》,上海开明书店1928年版,第134页。



- ⑪ 陈之佛：《西洋美术概论》，现代书局1933年版，第132页；钱君匋：《西洋古代美术史》，永祥印书馆1946年版，第72页。
- ⑫⑬ 阿尔巴托夫：《十六与十七世纪欧洲的美术》，中央美术学院美术史研究室译，人民美术出版社1958年版，第148、150、153页，第154页。
- ⑭ 参见章华：《寂静的山水》，外文出版社2006年版。
- ⑮ 邵大箴：《中国山水画与西方风景画的同和异》，载《文艺研究》1999年第4期。
- ⑯⑰ 参见王镛主编《中外美术交流史》，湖南教育出版社1998年版。
- ⑱⑲ 参见莫小也：《17—18世纪传教士与西画东渐》，中国美术学院出版社2002年版。
- ⑳ 日本町田市国际版画美术馆编《“中国洋风画”展——明末清代的绘画、版画、插图书》图录，1995年，第376页。另参见莫小也：《17—18世纪传教士与西画东渐》。
- ㉑ 李铸晋、万青芳：《中国现代绘画史——晚清部分》，文汇出版社2003年版，第242页。
- ㉒④⑥ 参见李超：《中国早期油画史》，上海书画出版社2004年版。
- ㉓ 参见刘淳：《中国油画史》，中国青年出版社2005年版。
- ㉔ 江滢和：《清代洋画与广州口岸》，中华书局2007年版，第186页。
- ㉕ 葛元熙：《沪游杂记》，郑祖安标点，上海古籍出版社1989年版，第20页。
- ㉖ 王伯敏主编《中国美术通史》第六卷，山东美术出版社1988年版，第149页。
- ㉗ 朱琦：《香港美术史》，四川美术出版社2007年版，第23页。
- ㉘③④⑩ 参见郑彭年：《日本西方文化摄取史》，杭州大学出版社1996年版。
- ㉙ 参见郑彭年：《日本西方文化摄取史》，臧印平、沈南蘋“写实主义”画风及其在日本江户时代的影响，载《新美术》1998年第2期。
- ㉚③⑤⑥⑦ 参见关卫：《西方美术东渐史》，熊得山译，上海书店出版社2007年版。
- ㉛③⑨ 参见苏立文：《东西方美术的交流》，陈瑞林译，江苏美术出版社1998年版。
- ㉜ 参见司马江汉：《西洋画谈》，转引自关卫：《西方美术东渐史》。
- ㉝ 参见苏立文：《东西方美术的交流》，刘晓路：《世界美术中的中国与日本美术》，广西美术出版社2001年版。
- ㉞ 《教育世界》，光绪廿八年壬寅二（1902年1月第2期）。
- ㉟ 参见中川纪元：《西洋画通》，四六書院昭和五年（1930）版。
- ㊱ 参见萨勒蒙·莱纳：《西洋美术史》，河野桐谷译，株式会社南北社大正六年（1917年）版。
- ㊲④⑤ 参见钟叔河主编《走向世界丛书——漫游随录》，岳麓书社1985年版。
- ㊳ 参见康有为：《欧洲十一国游记》，社会科学文献出版社2007年版。
- ㊴ 高平叔编：《蔡元培美术论集》，湖南教育出版社1987年版，第16页。
- ㊵ 陈之佛编：《西洋美术概论》，现代书局1933年版，第1页。
- ㊶ 参见姜丹书：《美术史参考书》，商务印书馆1918年版。
- ㊷ 《中国大百科全书》“美术1”，中国大百科全书出版社1991年版，第229页。
- ㊸ 参见何友、李义堂编：《英汉汉英艺术词典》，外语教学与研究出版社2000年版；金忠辉、左宜有主编：《英汉美术辞典》，台湾名山出版社1985年版；《现代英汉综合大辞典》，上海科学技术文献出版社1993年版。
- ㊹ 《中西山水画思想专号》，《国画月刊》（上海“中国画会”机关刊物）第4、5期，1935年。

（作者单位 浙江传媒学院美术系）

责任编辑 陈诗红