

弗里德里希《雾海上的漫游者》与康斯太勃尔《干草车》中的自然观念比较研究

吴斌斌

云南大学

摘要: 在 19 世纪上半叶的时候,德国的浪漫主义画家弗里德里希跟英国的自然主义画家康斯太勃尔,分别代表着两种差别非常大的自然观念。弗里德里希把自然转变成了带有神性启示的精神符号,借助背影式的构图、象征意象去建立形而上的崇高风景。康斯太勃尔却把自然当作是能够观察、能够测量的科学对象,采用写实技法还有日常视角去呈现英格兰乡村的平凡之美。文章把《雾海上的漫游者》《干草车》当作核心分析对象,对两位艺术家在自然观念、视觉语言、形式表达方面的根本分歧加以比较,进而揭示出风景画现代性的双重路径。

关键词: 弗里德里希;康斯太勃尔;自然观念;浪漫主义

DOI: 10.65976/3080-0374.2026.07.050

引言

在 1840 年的时候,卡斯帕·大卫·弗里德里希于德累斯顿处于穷困且孤寂的状态下离开了人世。而在同一时期,英国萨福克郡的一位磨坊主之子约翰·康斯太勃尔,已经在三年之前就葬在了伦敦汉普斯特德的圣约翰教堂墓地。这两位都是 19 世纪上半叶的风景画方面的巨匠,然而他们生前的待遇却有着极大的不同。康斯太勃尔在 1824 年的时候于巴黎沙龙凭借包括《干草车》在内的三幅作品获得了金质奖章,当时他还被法国评论家热里科称赞为“给了我们一个优美的世界”。弗里德里希在生前很长一段时间都遭受冷落,一直到 20 世纪才被重新挖掘出来,成为德国浪漫主义的精神象征。

弗里德里希把自然转变为形而上的精神祭坛的时候,康斯太勃尔正把自然还原成能够测量、能够分析的科学对象。本文不是要在这两者之间评判谁更优谁更劣,而是想问面对同一片天空的时候,两位艺术家为什么建立了如此截然不同的自然观念。这两种自然观念,分别对应了不同的历史处境,同时各自展现了不同面貌的现代性。

一、两种自然观念的核心差异

(一) 弗里德里希与象征化的神性自然

在 1821 年的时候,歌德带着用自然科学的眼光,要求弗里德里希去绘制具有气象学意义的云层研究图,然而却遭到了这位画家的坚决拒绝。依照董虹霞和李熙宁所做的研究来看,弗里德里希拒绝的深层次原因是,他没有办法接受把云从具有象征意义的精神符号降低身份成为纯粹的科学对象^[1]。而这场委托与拒绝

的事件,好似一把解剖刀一样,准确地剖析开了德国浪漫主义自然观的核心内容。

弗里德里希所描绘的自然并非是基于日常经验的那种自然,而是经过内心精神深度锤炼后呈现出的别样心灵景观。他作品里包括的自然元素,像是一棵历经岁月洗礼的枯树、一团弥漫开来的晨雾或者一片广袤无垠的海洋,这些都有着非常强烈的象征意味,其蕴含的意义远远超越了这些物象自身原本的表象。他的风景画所真正聚焦的主题并非单纯的自然自身,而是在人与自然、人与那无尽奥秘之间展开的精神方面的交流对话。就如同弗里德里希自己所说,他需要沉浸在形单影只的状态中,要清楚知道自己就是独自一人,以此能够去观察和感受自然,必须全身心地融入周围的一切事物当中,与飘荡的云块、坚硬的岩石达成一种浑然一体的状态。这段发自内心的自白揭示出了弗里德里希风景画存在的根本矛盾之处,他以孤独之人的身份深入自然之中,却最终把自然转变成了自身灵魂的一种映照影像。

这种针对自然的象征性挪用现象,扎根于德国浪漫主义深厚的哲学土壤之中。依据周宪的研究可知,弗里德里希美学的核心要点乃是“神性自然”这一观念,它建立起一种世界观,即将自然当作神圣启示的承载者,此观念蕴含着质朴的高贵、壮丽之感^[2]。启蒙理性把自然放置于主体之外去实施测量与征服,与之不同的是弗里德里希达成了另一种意义方面的征服。他运用画笔把自然纳入成为宗教体验的场所范围。把弗里德里希放置在西方崇高美学谱系当中来进行考察,会发现其意义更加清晰明了。弗里德里希对于崇高风

作者简介:吴斌斌(1990—),男,硕士研究生,初级职称,研究方向为美术与书法。

景的表达方式,继承了从朗吉努斯开始,经过伯克、康德再到利奥塔的崇高观念谱系。这种崇高的感觉并非源自对象宏大的尺度,而是源于主体在面对不可捉摸的自然之时所引发的心理波动。弗里德里希的风景正是这种康德式崇高的一种视觉化展现。自然越是显得幽暗、神秘且难以测度,就越能够激发观看者内心深处对于无限的渴望和敬畏之情。他不愿意去描绘日常阳光下的田园景致,因为他所需要的恰好是那种能够让人类显露自身渺小与尊严之间关系的临界时刻。

(二) 康斯太勃尔与写实化的日常自然

跟弗里德里希形成鲜明对比的是,康斯太勃尔对于自然持有一种近乎科学家般的实证态度。康斯太勃尔凭借纯朴的现实主义自然观向众人呈现出明净的大自然。在他的画作之中,不存在诗情的回忆,也不存在理想的修饰,更不存在哲理的暗示。这句话揭示出了康斯太勃尔自然观最为核心的特征,即一种对自然本身的朴素信任。

康斯太勃尔把自己的绘画理念说成绘画是一门科学,要当作对自然规律的探索来做。既然这样为何不把风景绘画看成自然哲学的一个分支,图画就是它的实验。这不是随便说的大话。实际上康斯太勃尔从1821年开始系统研究云层形态,常在油画背面记录当时气象条件比如风向、云的类型、光线强度。1821—1822年期间,他花很多时间待在汉普斯特荒原,画了无数云层习作,学者称其是基于科学观察与实验来捕捉天空与云层瞬息变化的现象。磨坊主之子的成长经历可能让他对天气变化天生就敏感。风向决定风车能不能运转,云层预告雨水会不会来。这种功能性的自然认知,和弗里德里希把云当作“灵魂的飘忽”形成了本质上的不同。

康斯太勃尔对于题材的挑选显得更具意味。他并未去追寻阿尔卑斯山那种令人震撼的雄伟气势,也不去描绘火山爆发时所呈现出的那种壮丽场景,而是一直把画笔聚焦于英格兰东部萨福克郡那里平凡的田野、潺潺流淌的溪流、质朴的农舍。他的自然主义风格历经了三个逐步推进的阶段:先是借助对故乡斯托尔河谷长时间坚持不懈的户外写生,以此来建立一种地方感;之后基于科学的观察、相关实验,去捕捉天空和云层那瞬间万变的模样;最终把“乡村生活的感受”当作绘画的主题,将童年时期的记忆还有日常的体验融入当下的创作当中。

二、视觉语言与形式表达对比

(一) 精神性构图与崇高意象《雾海上的漫游者》

弗里德里希创作于1818年的《雾海上的漫游者》

(如图1所示),它很可能是西方艺术史里极富哲学意味的风景画之一。画面中,一位身穿深绿色大衣的年轻男子站在崎岖的悬崖顶端,手里握着一根手杖,朝着一片被雾海淹没的山峦方向伫立着。男子的背影正好处于画面透视的灭点位置,使得观者的视线没办法穿过人物看向远方,而是不得不跟人物一起站在悬崖边缘,注视那片既显得雄伟壮丽又给人虚幻之感的云海。这样的构图设计并非没有缘由。李蔚在其文章里将其称作“背影式构图”,还提到这种摒弃人物面部朝向的构图形式,间接摒弃了古典主义时期开始的对人物身份说明、主题内容叙述的要求,转而展现出一种对精神进行自我否定的意念^[3]。这个背影不是在观赏风景,而是充当着观者与无限之间的媒介。它引导我们通过它的视角去看,却一直不肯说出它到底看到了什么。



图1 《雾海上的旅人》弗里德里希

(1818年布面油画 74.8x94.8cm 德国-汉堡艺术馆)

弗里德里希在进行构图时运用了比较精确的几何学方法。他采用了卢卡·帕乔利所阐述的黄金比例,把两个倾斜的山脊安置在水平分割线的地方,这两个山脊从左边到右边微微向内倾斜,最后汇聚于男子的胸部位置。基于此有学者觉得,弗里德里希是想用此来表达人心乃是宇宙的中心。画面里的风景并非真实的写生场景,而是弗里德里希把在德国和瑞士途中所见到的景象整合起来形成的精神合成景观。自然在这儿并非是被再现的对象,而是被重新建立的符号系统。云雾弥漫的山谷暗示着不可知的神秘、潜力,而脚下坚固的岩石则代表了当前体验的确定性。这种二元性构成了浪漫主义美学的核心动力。

赵小涵所进行的研究,能够帮助我们从新的角度

去理解弗里德里希的自然观念。弗里德里希创作的风景画堪称诗画交融的典型代表之作,在其画作画面里所呈现的景物带有非常强烈的隐喻性质,凭借高度主观化塑造的自然景观来建立情感方面的叙事内容,成功突破了传统写实的框架束缚,进而与诗歌形成了深度的共鸣^[4]。这就表明了弗里德里希画作当中的自然并非依照视觉经验的那种逻辑模式,而是遵循着诗歌、宗教的内在逻辑准则。这是一种处于康德所提及的那种“自然之上”的自然情形。

(二) 科学观察与写实技法《干草车》

1821年康斯太勃尔所创作的《干草车》(如图2所示),能给人带来一种与众不同的视觉感受。在这幅画作里面,展现出了位于英格兰萨福克郡弗拉特福德镇的一座水磨坊,一辆干草车正慢慢涉过浅溪,朝着林木茂盛处的田野行驶而去。画面左侧有一座有着红顶白墙的农舍,右侧是浓密的橡树,远处是开阔的田野,天空中布满了涌动的云层。康斯太勃尔并非仅仅描绘一个场景,而是记录某一个瞬间。这个瞬间包括特定时间的光线、特定地点的空气、特定气象条件下的云层形态。所有这些都精准地处于视觉经验的可验证范围之内。



图2 《干草车》康斯太勃尔

(1821年 布面油画 130.2x185.4 cm 英国国家美术馆)

康斯太勃尔的写实技巧中渗透着科学精神。他运用管装颜料对露天绘画技术进行了革新,使得能够在户外直接捕捉光色变化。画面里树叶上的白色高光被后人称作“康斯太勃尔的雪”,热里科对其非常赞赏,认为正是康斯太勃尔给予了他一个优美世界,康斯太勃尔所使用的各种不同对比的色彩,从远处看会产生一种跳动效果。这种跳动效果正是源于康斯太勃尔对光线与色彩的科学分析。他认识到自然中的光色并非古典绘画里那些稳定的赭褐色调,而是瞬息万变的视觉现象。

康斯太勃尔画面中的自然并非完全客观的。他把

乡村生活感受当作绘画主题,凭借孩童的景观视角、轻触的艺术技法,转译空气和水给人的感受,把童年往昔引入当下。这表明康斯太勃尔呈现的自然不是记忆里的自然,并非纯粹中立的外部事实。他对自然的忠诚是有选择性的忠诚,他的客观是主观认可后的客观。只有明白了这一点,才能够避免把康斯太勃尔简化成一个照相机式的画家。

三、结语

回到开头所提及的问题,两种关于自然的观念各自有着其现代性的内涵。倘若现代性意味着主体意识的彰显、自我意识的苏醒,那么弗里德里希无疑处在更为具有颠覆性的地位上。他把风景画从对自然的被动式模仿里解脱出来,使其上升为精神方面的主动表达。有研究表明,弗里德里希的风景画展现了诗画关系由莱辛的“诗画异质论”朝着浪漫主义的“诗画交融”的转变。这恰恰是十九世纪艺术从古典模仿论迈向现代表现论过程中的一个关键的标识。要是现代性意味着对所有神话与形而上学的破除,意味着科学理性对世界的重新建立,那么康斯太勃尔那条从自然起始、回归到自然之中的道路同样具备决定性的现代意义。他使得风景画成为一种自然哲学的试验,将艺术从学院派的程式化束缚中解放出来,交给能够被验证的视觉经验。他的影响力广泛传播至巴比松画派乃至印象派,深切地塑造了后世对于光与色的认知模式。

弗里德里希向我们传达了这样一种观念,那就是自然能够成为映照灵魂的镜子。康斯太勃尔同样给我们以提示,自然自身便具备值得人们去凝视欣赏的资本。弗里德里希带领着人们朝着“上”的方向进行仰望,促使人们在无限广阔的范畴当中寻觅有限存在所蕴含的意义。康斯太勃尔则引导着人们转向“内”的方向去凝视,让人们于有限的事物里发觉无限的丰富内涵。他们两人共同开启了风景画通往现代的大门,只不过是各自选用了完全不同的两把钥匙而已。

参考文献:

- [1] 董虹霞,李熙宁. 楔入科学与艺术之间的“云图像”: 歌德与弗里德里希的分歧辨析 [J]. 世界美术, 2024,(03):12-18.
- [2] 周宪. 浪漫传统中的弗里德里希与“神性自然” [J]. 美术研究, 2020(4):118-126.
- [3] 李蔚. 弗里德里希背影式构图的浪漫精神内涵 [J]. 油画艺术, 2024,(03):31-38.
- [4] 赵小涵. 弗里德里希作品中的诗画关系研究 [J]. 中国油画, 2025,(03):77-78.