

Oxford
History of
Art
牛津艺术史

| 丛书中文版主编 · 易英 |

[英] 马修·克拉斯克 / 著 彭筠 / 译



欧洲艺术： 1700—1830

——城市经济空前增长时代的视觉艺术史

文
景

上海人民出版社

Horizon

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Art in Europe: 1700–1830

欧洲艺术： 1700—1830

[英] 马修·克拉斯克 / 著

彭筠 / 译

上海人民出版社

文
景

Horizon

社科新知 文艺新潮

欧洲艺术：1700—1830
——城市经济空前增长时代的视觉艺术史

[英] 马修·克拉斯克 著
彭筠 译

出品人：王 蕾
总编辑：姚映然

责任编辑：杨越江
封面设计：高 燕

出品：北京世纪文景文化传播有限责任公司
(北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)
出版发行：上海世纪出版股份有限公司
印刷：北京汇瑞嘉合文化发展有限公司
制版：北京大观世纪文化传媒有限公司

开本：710×1020mm 1/16
印张：21 字数：272,000
2016年1月第1版 2016年1月第1次印刷
定价：89.00元
ISBN：978-7-208-13402-7/J·420

图书在版编目(CIP)数据

欧洲艺术：城市经济空前增长时代的视觉艺术史：
1700~1830/(英)克拉斯克(Graske, M.)著；彭筠译
—上海：上海人民出版社，2015
书名原文：Art in Europe: 1700-1830, A History of
the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban
Economic Growth
ISBN 978-7-208-13402-7

I. ①欧… II. ①克… ②彭… III. ①艺术史—欧洲
—1700~1830 IV. ①J150.094

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第264688号

本书如有印装错误，请致电本社更换 010-52187586

目 录

5 导言

- 5 从洛可可到浪漫主义：定义的难题，还是信仰的质疑？
- 10 城市化的影响：新的艺术公众、艺术类型、艺术家和理论话语

23 第一章 超越有用与令人愉悦之人

- 23 艺术成为有教养的公众关注的焦点，而且远不止被这些人所关注
- 29 艺术名人、艺术失败者与艺术的自我表达：艺术家过多的问题
- 41 讨人喜欢的天才与不可羁勒的妖魔
- 52 英勇的“创作”之战
- 64 从家庭的梦想到梦魇
- 75 依靠与尊重的丧失

95 第二章 “商业与政治将世界连成一体”

- 97 普适性“启蒙”文化的希望与威胁
- 114 文化特性拥护者的价值化：
民族英雄，“历史的牺牲品”和敢于挑衅的民族艺术家
- 137 作为文化同一性手段的公共艺术政策
- 146 意大利“大旅行”及“世界主义”理想的实现与落空

155 第三章 “在欺骗的艺术中找茬，不过是徒劳……”

- 158 成为真理的妓女
- 181 不同层次的观看：道德短视、淫欲好奇心与深刻洞察力
- 202 遭遇“无处不在的”幻像：
魔术灯人、江湖郎中、骗子、变戏法的和炼金士

231 第四章 “自由为先，荣耀其后……”

236	艺术史的生物学观念进入公众意识
239	堕落与文化污染
251	消失的男性气概
263	北方的崛起

292	地图
294	注释
301	插图目录
305	参考文献
316	大事记
326	译名对照表

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Art in Europe: 1700–1830

欧洲艺术： 1700—1830

[英] 马修·克拉斯克 / 著

彭筠 / 译

上海人民出版社

目 录

5 导言

- 5 从洛可可到浪漫主义：定义的难题，还是信仰的质疑？
- 10 城市化的影响：新的艺术公众、艺术类型、艺术家和理论话语

23 第一章 超越有用与令人愉悦之人

- 23 艺术成为有教养的公众关注的焦点，而且远不止被这些人所关注
- 29 艺术名人、艺术失败者与艺术的自我表达：艺术家过多的问题
- 41 讨人喜欢的天才与不可羁勒的妖魔
- 52 英勇的“创作”之战
- 64 从家庭的梦想到梦魇
- 75 依靠与尊重的丧失

95 第二章 “商业与政治将世界连成一体”

- 97 普适性“启蒙”文化的希望与威胁
- 114 文化特性拥护者的价值化：
民族英雄，“历史的牺牲品”和敢于挑衅的民族艺术家
- 137 作为文化同一性手段的公共艺术政策
- 146 意大利“大旅行”及“世界主义”理想的实现与落空

155 第三章 “在欺骗的艺术中找茬，不过是徒劳……”

- 158 成为真理的妓女
- 181 不同层次的观看：道德短视、淫欲好奇心与深刻洞察力
- 202 遭遇“无处不在的”幻像：
魔术灯人、江湖郎中、骗子、变戏法的和炼金士

231 第四章 “自由为先，荣耀其后……”

236 艺术史的生物学观念进入公众意识

239 堕落与文化污染

251 消失的男性气概

263 北方的崛起

292 地图

294 注释

301 插图目录

305 参考文献

316 大事记

326 译名对照表

导言

从洛可可到浪漫主义：定义的难题，还是信仰的质疑？

20 世纪晚期是个学术专业化的时代。现代学者在编写一本有抱负的通史之前，总是要先得到出版商的支持。我也不例外。本书的写作，便源于此前编写一本 18 世纪至 19 世纪早期欧洲视觉艺术史的邀请。本书的主旨，是尝试辨别和分析这个时代本质性与典型性的艺术问题，并对这些问题的产生做一些历史性阐释。

读者可能会觉得，书中对时代变化的历史性阐述无非老生常谈。恰恰相反，我认为，虽然我们以往已大费周章地叙述过 18 世纪至 19 世纪初的艺术，却始终不够重视分析导致变化发生的根本历史原因。在概述这一时期欧洲视觉艺术的发展历史时，我们更关注的是类型的划分，而不是对其进行分析。欧洲艺术总是被划分为“洛可可”、“新古典”和“浪漫主义”。这三个术语，即使得到了那些力推使用这些词汇的学者的认可，但要么是彻底的年代错置，要么涉及意义的诸多“现代”变迁——这使它们既难以定义，又充满丰富的内涵足资探索。

那些耗费了太多精力去定义这些欧洲艺术“风格”、“运动”，或者去阐释风格演变过程的学者，通常从来不去解释这些假定的风格术语从何而来。菲斯克·金博尔（Fiske Kimball）在他的《创造洛可可》（*The Creation of Rococo*, 1943 年出版，1964 年、1980 年再版）一书序言中公开声称，不要去质疑“洛可可”这个词为何产生或含义为何，才是明智之举。

在对艺术创作和风格演变进行广泛研究时，必须回答的问

题就是：是什么？怎么样？什么时候？在哪里？谁？至于为什么，我们遵从歌德审慎的建议，闭口不问。我们或许可以指出艺术与政治、社会和经济活动之间的关系，也可以将艺术与批评，以及其他文科领域中的发展趋势进行类比，或者分析其影响及根源，但却无法阐明其因果关系。从根本上，我们会发现，发展是内在的，创造的奇迹隐藏于艺术个性的神秘之中。

金博尔认为“洛可可”这一术语来源于“rocaille”^①或“rock work”^②，这个词语在所谓的洛可可时期被广泛使用。然而，他并不确定，用“rocaille”来描述一种艺术风格是否贴切而令人信服，他对“洛可可风格”的概念出现于19世纪这一看法也十分不满。这就迫使他不得不以一种更加个人而非历史的标准，对这一风格进行界定。金博尔的书名“创造洛可可”，贴切而讽刺地表明，正是金博尔本人在创造“洛可可”。

由于当时交流有限，“洛可可”这一术语便被不作区分地随意使用。我们可以在各种令人眼花缭乱、彼此毫无关联的艺术作品中，看到洛可可的踪影。安东尼·布伦特（Anthony Blunt）意识到，这个词语的使用已过于广泛，以至于渐渐失去其意义。他写道，希望出版一本权威小册子，就叫《术语“巴洛克”和“洛可可”在建筑领域的使用与滥用》（*Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture*，英国科学院，1972年出版）。布伦特也不确定“洛可可”一词的具体历史含义，于是转而以一种艺术权威的口吻谈论自己对“洛可可”的理解。实际上，对“洛可可”术语的“滥用”，或多或少已成为一种惯性，这让作者大为不悦。于是，对“洛可可”术语的使用，以及对这一风格的起源和意义的武断看法，不可避免地沦为一种审美上的主观臆断，而不是真正意义上的历史分析。

在描述一件洛可可风格的艺术作品时，由于这些未解的学术问题，我们几乎对作品的明确内涵避而不谈，而是大费口舌说明那些

① 法语词汇，一种用石子和贝壳混合制成的装饰物。——译者注（本书所有页下注如无特别注明，皆为译者注）

② 石块砌筑。

不明确的涵义是什么。在使用这个术语时，如果先谈那些不明确的涵义，便可轻松以对，而不必像个公正的历史评论员一样恪守教条。滥用术语是再容易不过的事，要将其变成诋毁之言也是小菜一碟。1790年代末开始，“洛可可”成了一个侮辱性的拟声词，用来指那些后来被认为堕落、轻浮、乏味的旧制度下的宫廷艺术。因此，我们可能很难将“洛可可”一词与一系列贬义内涵剥离。迈克尔·利维（Michael Levey）的《从洛可可到大革命》（*Rococo to Revolution*, 1966年）无疑提供了一个文本例证，让我们看到随意使用风格术语，如何导致了历史书写降格为漫不经心的价值判断。书中类似“洛可可还未精疲力竭”这样的语句，破天荒赋予“洛可可”一种拟人色彩，但紧接着，作者又用“在洛可可艺术中，真实如此匮乏”这种话进行“人身攻击”。

在诸多评述这一时期欧洲艺术几个假定阶段的著作中，金博尔和利维的分析明显是脱离历史的。罗伯特·罗森布拉姆（Robert Rosenblum）那本备受称赞的《18世纪晚期艺术的转型》（*Transformations in Late Eighteenth Century Art*, 1967年），大概是论述“洛可可”到“新古典主义”再到“浪漫主义”风格转型的权威之作。但作者本人也坦言，这本内容相对完备的学术著作，并未分析那些风格转型的历史根源。^[1]在罗森布拉姆的学术环境中，欧洲艺术运动习惯性地被理解成一种与文明变迁相生、总体自生自灭的文化现象。“新古典主义”的兴起，通常与所谓的“理性的时代”紧密相连。相应地，随着理性光环渐渐褪去，一个“激情的时代”初现端倪，“新古典主义”便逐渐衰落，“浪漫主义”成为这个时代新的表达方式。罗森布拉姆才思敏捷，试图打破“陈词滥调”，开辟新的阐释路径，比如，他意识到，一种艺术可能被多方面定义为“新古典主义”，但却包含激烈的情感。不过，尽管他认识到其中局限并试图巧妙地逾越藩篱，但整体论述时代风格时，他基本仍延续了那些早已过时的、特定历史时期的陈词滥调。

罗森布拉姆尝试在《转型》一书的序言中厘清“一些定义问题”，他小心翼翼地采取了一种老到的怀疑立场。他坦言，面对种种“新古典主义”风格现象，其中“涵盖了弗塞利（Fuseli）和达维特

(David), 卡斯滕斯 (Carstens) 和吉罗代 (Girodet), 塞格尔 (Sergel) 和格里诺 (Greenough), 申克尔 (Schinkel) 与纳什 (Nash) 这些截然相异的艺术形式与情感”, 自己不禁犹疑, “将新古典主义概括为一种风格是否正确, 亦或, 是否应当采用吉迪恩^①的‘着色法’ (coloration) 来描述这种风格。”

一种与文化有关的“着色法”, 这个概念即便不令人费解, 至少也是问题多多。表面上看, 这个概念大致描述出一种趋向, 就好比颜色, 我们可以凭借感觉或直觉本能地欣赏, 却无法理性界定。罗森布拉姆的潜台词是, 尽管诸多问题无法确定, 但这种表现形式“一定”存在。“伟大的艺术”开始散发宗教的灵光, 因此研究这一时期艺术较为妥帖的方式, 是将“新古典主义”、“浪漫主义”等艺术运动都同样视为一个信仰问题。就像不可知论泛滥时代的神灵, 尽管没有任何证据证明神灵的存在, 也无法定义或清晰理解, 人们却依然坚持对神灵的信仰。字里行间程度不同的微妙措辞清晰传达出, 这些学者显然希望读者先去相信, 再去提问。威廉·沃恩 (William Vaughan) 1978 年出版的《浪漫主义艺术》(Romantic Art), 开篇第一句就写道: “不论对浪漫主义运动如何置评, 没有人能够否认这一事实的确发生过。”这一相当教条的论断, 无疑激起许多独立思想家的反感, 他们干脆当起了沃恩书中的“没有人”。甚至有人从这个立场出发, 指出“浪漫主义运动”不仅是一种特殊的语言学建构, 而且这一宽泛的概念在 1790 年至 1830 年间压根就不存在。

先验信仰语境中的怀疑主义, 变成了一种修辞的把戏。这成了有关“浪漫主义运动”或“新古典主义”的文本的共同特征, 开头花几页篇幅对术语进行一番怀疑论式的严格考察, 如此一来在后文滥用这些术语便可免责。作者采用“浪漫主义”的一般文本, 通常会先广泛引证思想史领域那些持怀疑态度的学者著作——这些人的文本常被引用, 却少被重视。尤其是 A. O. 洛夫乔伊 (A. O. Lovejoy), 他的观点常被引伸, 却始终不被学术界关注。^[2] 他的建议经常被引征, 即应当多去谈论“浪漫主义”现象, 少去空谈“浪漫主义”, 告

① 希格弗莱德·吉迪恩 (Sigfried Giedion), 1888—1968, 瑞士历史学家、建筑批评家, 沃尔夫林的学生, 著有《空间·时间·建筑》(Space, Time and Architecture) 等。

诫大家避免肤浅地使用“浪漫主义运动”这一术语。反过来，这些话又被那些肤浅的空谈用作话引子。同样，怀疑论者告诉我们，如果一个术语被视为侮辱，那么即便最著名的“浪漫主义者”也定会矢口否认自己是浪漫主义者。这种论断很容易引起读者的注意。这一训诫被记录下来，但这些艺术家却始终被视为“浪漫主义者”中的典范。就仿佛没有了术语，我们就不知该如何去思忖某个时期或某个人。

艺术史家将一个时期强行划分为不同阶段，这种划分是建立在一种泛欧洲的假设基础上的。即使学者承认存在本质区别，比如，英德两国的“浪漫主义”艺术截然不同，但他们依然坚持这种划分。用某个常见词汇概述不同现象的习惯，会带来相当大的问题。一种通用的语言描述，不经意间，即使并非刻意，也会使人误以为这些艺术家或艺术作品具有同样的价值，同时强化这些国际艺术“运动”的神话。

这些分期术语的使用，某种程度上反映并支撑起统一性的欧洲艺术与文明观念。思考国际领域的艺术史问题时，艺术史家大多会采纳一种世界主义（cosmopolitan）的欧洲视角。欧洲文明被假定作为一种阶段性发展的独特文明。我将在第二章谈到，这种趋势反映出一种世界主义的思维传统，这种传统可以追溯到18世纪。这种学术和艺术鉴赏领域的思想传统，是基于一种世界性欧洲文化的假设。对欧洲文明的笃信，成为一种文明的标志。利维、罗森布拉姆等人的著作，都未公开承认其延续了这种知识传统，却隐蔽地表达出对欧洲文明统一性观念的赞同。

本书避免将读者引向这层涵义，尽量不作先验的预设，按照“欧洲艺术”的发展演变来谈问题。我尝试探讨，欧洲是否具有一种有意义的文化身份，而不是预设一种身份立场。读者随即会发现我陷入了某种矛盾情绪中。我一直刻意在“欧洲”和“欧洲艺术”问题上，保持一种姿态上的不一致——我有时会利用“欧洲思维”或“启蒙运动视角”等概念，但其他时候，比如，讨论欧洲大陆某一地区的文化是否可以转移到另一个地区时，我又坚持认为，不存在任何普遍规律。

为了给自己的矛盾和不一致辩护，我力主在分析这段与世界主义观念登峰造极、“现代”民族学说兴起密切相关时期的艺术时，必须保持这种学术姿态。于是，我们有了最充分的理由，从“欧洲的艺术”（art in Europe）角度去思考，其中涉及不同地区或国家带有强烈自我意识的文化；也有足够的理由将“欧洲艺术”（European art）传统作为更广泛的“欧洲文化”整体中的一部分进行思考。考虑到这些问题的复杂性，我将用一定篇幅，讨论刚刚兴起的国家及超国家（supra-national）身份概念对视觉艺术的影响。之所以这么做，是因为我意识到在本书写作期间，是否存在或历史上是否曾经存在一种有说服力且影响深远的欧洲文化，这个问题一直在政治讨论中频繁出现，甚至直接威胁到现存的行政管理体制。尽管我怀疑让历史产生现实意义的企图，但对我来说，基于历史的考虑，这些问题对 20 世纪末的读者仍至关重要。欧洲文化身份的“现代”讨论从那个时代兴起，随之产生的种种分歧，直至今日依旧萦绕在我们的生活中。

学者尝试为“欧洲艺术”的发展确立宏大且有说服力的阶段分期，并使这种模式长久延续。如果我们将这种努力视为一种信仰，那我在本书中的言辞，就完全像一位“异教徒”。但我在写作过程中，十分尊重这些学者的虔诚之心。希望读者在阅读本书的同时，也仔细阅读沃恩和罗森布拉姆的著作，不要一叶障目。我从未想过颠覆他们对这一时期的整体看法，相反，我本人也深受启发，尤其是罗森布拉姆在《转型》一书中的观点。与罗森布拉姆的学术领域决定了他对宽泛的分期术语持怀疑立场一样，我考虑的则是摒弃了所有结构宏大的叙述之后，历史又将我们带往何处——这根源于我所处的学术领域对解构主义理论的吸收。

城市化的影响：新的艺术公众、艺术类型、艺术家和理论话语

为了符合潮流，我也为本书拟定了一个宏大的副标题：“一部城市经济空前增长时代的视觉艺术史”。为了完成副标题中的构想，书中将首先讨论导致艺术发生历史性变化的种种社会和经济因素。与“新古典主义”或“浪漫主义”不同，城市经济的增长是历史发展中不争的事实。在尝试以具体历史事件为基础进行分析和研究时，我

不想让读者感到，我所在的学术领域毫无争议。尽管很容易找到大量欧洲城市和村镇发展的数据和材料，但在围绕欧洲城市化根源、表现和社会影响展开的历史争论中，却存在许多棘手问题。同样，在讨论城市化对欧洲艺术领域的影响过程中，必然存在诸多争持不下的问题。事实上，这正是现代英美世界讨论这一时期艺术史的原点。

不论从地理学还是思想观念角度看，欧洲的城市化都是个复杂的现象。飞速的城市化进程，并不是这个时期人类所经历的发展进程中最核心的部分。实际情况是，欧洲许多城市都经历着人口锐减和经济生产衰退。城市化的出现有其复杂的原因，同时对社会和政治产生多方面影响。圣彼得堡，这个彼得大帝在一片贫瘠的土地上亲手缔造的城市，以宫廷为中心逐渐展开，其整体规划日复一日传递着宫廷高于商贸和文化的无上权威。与此相反，伦敦却成为最重要的贸易中心，但却是以丧失王室权力和威慑力为代价。王室的权力很大程度上受到议会的制约，王室的决议对城市经济发展起不到决定性作用。

针对这个时期艺术作品中流露出的城市和国家观念，其文化态度上呈现出了惊人的多样性和复杂性——这也反映出城市化对社会的影响之广。我们看到，许多作品都反映出赞助人和艺术家类似的激进观念；还有很多作品传达出艺术家对城市“进步”势必带来好处的信念。同时，我们也看到人们对城市的丑陋及其价值观侵蚀乡村风景的惊诧，对社会环境受到严格管控的厌恶，以及艺术家内心深处对在社会泥沼中丧失个性和文化身份的恐惧。城市发展带来的种种积极和消极态度，交织成一片令人困惑的混乱景象，这不仅体现在社会整体层面上，也反映在个体思想中。

我努力不去掩盖或忽略这些问题，从城市化表现方式的多样性角度去思考，探析欧洲不同地区经济表现的剧烈变化对文化的影响。本书最后一部分专门讨论了北欧地区与亚平宁半岛主要城市经济发展严重不同步所造成的影响。我也花费了很大篇幅去讨论东欧、斯堪的纳维亚地区以及法国和英国重要贸易中心城市艺术状况的极大差异。

这一时期城市增长对视觉艺术的影响，其争论焦点必然在于通向财富和权力的社会途径被不断拓宽所带来的影响——这一变化在欧洲大部分地区都有所显现，在法国、英国以及18世纪晚期的德国体现得尤为明显。新近出现的研究法国、英国、德国艺术的学者，已越来越重视新的艺术“公众”（publics）群体的出现这一现象，这个群体的出现显然与“消费文化”的产生有关，艺术品开始呈现出商品的形态。这些国家和地区版画与插图书籍市场规模的扩大，让即便中等收入的家庭也可以拥有精美的艺术品。伴随公共展览和报纸批评的出现，那些过去对视觉艺术完全陌生的人群，也可以就眼力和“趣味”话题吹嘘一番。

是否对“趣味”有强烈的渴望，这一点可以帮助我们判定，18世纪的市民是不是“有教养的”公众。反过来，“公众”的观念——完全区别于无教养的“人群”（crowd）或危险的“乌合之众”（mob）——得到整体发展，至少部分原因在于，接触艺术的渠道不断增多。迪博神父（Abbé Dubos）^①在他1719年发表的颇具影响力的《关于诗歌与绘画的批评思考》（*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*）一书中对“公众”作出如下定义：

在我看来，那些对着绘画和诗歌指指点点，或者盘算把哪一级别佳作占为己有的粗俗之人，没有资格进入公众之列。在这里，“公众”这个词，仅指那些通过阅读或与世界的交流获得一定启蒙的人。^[3]

迪博继续谈到，公众促进了艺术品的创作。他坚持认为，在接受公众评判之前，艺术作品“可以说，还只是摆放在工作台上”，或者说，还不能真正称之为“艺术”。在这里，我们看到一个极为重要的新概念的演变过程。这是一种现代观念的原型，即，一幅画只有陈列在公共博物馆中，才能被定义为艺术品。我将在第三章讨论这一观念的源起，考察“艺术”与耸动视听的街头戏法、蜡像、魔术

① Jean-Baptiste Dubos, 1670—1742, 法国考古学家和历史学家。