

工 艺
实 用
造 型
建 筑
绘 画

西方

19世纪—20世纪

艺

广西美术出版社

新

术发展史

(英)拉雷·文卡·马西尼 著

马凤林
李晓明
张敦敏
姜 陆
刘 平
译



J110.95
3

A DEVELOPING HISTORY OF THE WESTERN ART NOUVEAU

工 建 实 用
艺 造 型 艺
画 筑 型 艺

西方 艺术 发展 史

19 — 20 世纪
新

(英)拉雷·文卡·马西尼 著

广西美术出版社

译 刘 姜 张 李 马
平 陆 敦 晓 凤
林

(桂)新登字 07 号

西方新艺术发展史

(英)拉雷—文卡·马西尼 著

马凤林 李晓明 张敦敏 译

姜 陆 刘 平



广西美术出版社出版

(南宁市河堤路14号)

广西新华书店发行 南宁包装印刷集团公司印刷

*

开本 787×1092 1/16 印张20 插图28页

1994年2月第1版 1994年2月第1次印刷

印数: 1—2000册

ISBN 7-80582-633-1

J·452

定价: 88.00元

译者导言

“新艺术”这个名词，在我国现有的西方艺术史籍中极少介绍，至今也很难见到中译本专著，由此可知，“新艺术”毕竟离我们的时间太近了，是个比较新的研究课题。“新艺术”是西方艺术史上的一个专用术语。它的含义泛泛，既非某种艺术形式，也非某种艺术风格，它实际泛指了 19 世纪末到 20 世纪初这三十年来装饰艺术的复兴，所以，“新艺术”也可说是装饰艺术的同义词，只是在特定背景中有着特定性质。

一、“美术”的复兴——“新艺术”与传统艺术的关系

从艺术发展史上可以得知，人类最原始的艺术品是实用的产物，无论用于巫术（精神生活）还是用于生活需要，其形式往往是简单的（有时是象征的）。但是，随着生活条件的改善，艺术的装饰成份日益明显，例如，从原始时代的岩画到古希腊、古罗马的瓶画和壁画。然而，到了禁欲主义横行的中世纪，艺术在很长一段时间里与世俗生活无缘。文艺复兴重新打开了世俗审美的大门，“美”从艺术上复归了。到了 18 世纪，西方资本主义带来的经济发展，为极富装饰美的“罗可可”艺术的风行奠定了基础。华丽、纤巧的“罗可可”艺术实际就是“新艺术”序曲。但是，由于当时西方各国还存在许多重大社会矛盾，一个普遍繁荣的局面尚未形成，这种艺术虽然显示了异常的光彩，所以它并没有惊动传统艺术。西方传统艺术注重思想和题材，艺术家要想把知觉（理性成份）转向纯视觉，还需经历一些磨难。最初向传统艺术挑战的是马奈，他以平面装饰的艺术给传统派以冲击；其后，印象派偏执色光表现，否定主题的绝对重要性，对艺术语言做了提纯；此后，点彩派（新印象派）又进一步做了突破，艺术的纯视觉观念才被普遍接受。然而，对“新艺术”的开拓贡献最大者，应该首推惠斯勒，惠斯勒不但象马奈等人那样推崇视觉观念，而且他从理论上对“纯艺术”（新艺术）做了解释和宣传，他对纯艺术的强调，得到了某些具有社会主义思想的艺术家的实际响应，如威廉·莫里斯等人。然而，在当时，从英国、法国扩散到整个西方世界的象征主义艺术思潮正闪烁着奇异光芒。由于 19 世纪末期西方社会矛盾复杂，象征派艺术家注重道德内涵、注重思想深度、注重感情剖析，带有很强的社会意识和哲理性。所以受到广大知识阶层的热遇，这种艺术客观上刺激了 19 世纪社会深层的巨变。因此，“新艺术”运动虽然比象征主义运动规模大，但却没有得到相应的重视。正因如此，当西方社会的历史矛盾已经解决后，人们又开始重新审视被忽视的“新艺术”运动。

“新艺术”是什么？是“美术”（Fine Art），是对美的技艺的泛称，不同于传统的“艺术”（Art），美术是对美感而言。19 世纪末“美术”勃兴，是历史的成因，是存在决定的，在这个特定阶段里，美的技艺既然得到社会接受和欢迎，那么历史就应当公正的评价它，所以说，“新艺术”绝不能因为重装饰技艺而被贬抑，它对社会有过杰出贡献，是应历史需要而产生的。

二、讲求现实享受——“新艺术”产生的背景

19 世纪下半叶，是西方各国经济空前发展的阶段，由于物质生产的极大丰富，人们千百年来形成的生活观念也随之改变了。在科学的自然观支持下，人们重新审视人生与自我，由于着眼点不同，形成了两种相反的认识论。悲观主义者认为，现代人堕落了，现代人失去了对永恒观念的追求，轻道德、重实用，一味追求金钱和物质享受，例如，在求生态度上，为温饱而劳作的传统意识被为聚财而钻营的拜金主义挤得难以立脚。总之，这派人看到了一个严峻的事实，即现代主义者尽管令人难以骤然接受，但它具有势不可当的冲击力，这使人们不由得发出惶惑的悲叹。悲观主义的哲学代表是叔本华和尼采。与悲观主义相对的是快乐主义，快乐主义者看到了现代人类在改造自然、创造生活时的巨大能量，认为人应该是万物之主，所以人也应该主动安排自己，使生活更美好一些。他们信奉科学，认为人的生命只有一次，不存在来世，所以，人的一切都应从今生着眼，人应该尽量体验生命的脉搏跳动，认为对生命的麻木不仁是最大的错误和浪费。正因如此，他们认为人生就是艺术活动，艺术是美的，是应该与人生相适应的，但是，旧有的艺术观念已不适用于新生活。从 19 世纪中期开始，法国、英国兴起的一股唯美主义文艺思潮，就是在新生活观念的支配下产生的。最初的文学代表是戈蒂埃。

新生活运动广泛兴起于 1880 年左右，最初它源于具有现代意识的文艺家，这些前卫派人物由于知名度高，且有一定感召力。尽管最初曾遭社会白眼，但是由于他们代表了社会发展趋向，所以很快就被社会所效法。新生活运动兴起于法、英，而后波及德、奥、意、挪威等国，他们的相同称呼是“波西米亚人”，确切含义就是“自由”与“独立”，是民主政治在个人生活上的体现。著名英国美学评论家亨利·杰克逊（H·Jackson）曾著有《一八九〇年》一书，他在书中有力地论证了新生活思潮的合理性。他认为每当社会发展到一定阶段，都会产生一种更新要求，19 世纪的社会发展是空前的，理所当然要产生一个变更旧制的氛围。他说，在 1880 年左右，用“新”字做辅助词的风气非常流行，如“新艺术”、“新时代”、“新女性”……等词风靡一时，似乎“不新”与“不好”是同义词。由此可知，当时人的生活态度是何等状况，就连非常注重思想内涵的法国文学家马拉美都为之所动，马拉美在文学创作之余，就曾主办过一个介绍新生活的杂志《时髦》，从家俱、服饰、生活用具到新的生活方法，无所不包。但是，这不是说，19 世纪仅仅是资产阶级享乐的时代呢？不是的，尽管资产阶级的财产是靠剥削工人的剩余劳动价值得来的，但在自由竞争中，社会的经济繁荣对所有人都有一定利益。

三、从生活基础上革命——“新艺术”对社会的促进

说“新艺术”对社会有促进，也是在于“新生活运动”对社会的促进。“新艺术”是在“新生活运动”的基础上发展的，“新生活运动”有力地促进了“新艺术”的发展。“新生活运动”是由文学艺术家发起的，这些人是社会中的一个特殊阶层，他们属于敏悟的知识

分子，能够预见社会发展趋向。更重要的是，“新生活运动”是19世纪西方民主运动的一部分，资本主义尽管有一定的拜金主义成份，但它比封建主义进步得多。资本主义私有制的建立，是对封建独裁者公天下行为的否定，它在深入发展的同时，也认识到过本身的弊病，所以也随之提出过平等、博爱的道德观念，一边改造旧制、一边修正自己的偏差。在当时，兴起于英、法等国的社会主义思想和团社就与“新生活运动”有很大联系。例如，英国的社会民主同盟（著名艺术家威廉·莫里斯就是其领导者之一）和代表工人利益的费边社等，都提出了改良社会、提高广大人民生活的主张。社会主义，实际具有人人获益（全社会）的意思，它是从人们的生活基础上着眼的社会主张，是新生活运动的组成部分，莫里斯实际是个资产者，但他利用自己的工艺美术商店为媒介，为社会服务，尤其以物美价廉的生活工艺品为平民服务，他曾得到过恩格斯的赞誉。

“新生活运动”能够为社会大多数人接受，就在于它的进步原则。首先，它提倡自由平等，个人生活不应随意受到侵犯。在当时，这是一个深入人心的口号，当时西方各国反封建的呼声是普遍的，干涉个人生活、艺术创作的言论行为的事情并未绝迹，时有发生。而且，“新生活”原则也深入到人们具体生活中，它提倡优生，即号召人们注重营养和教育，一切从人的健康发育上着想，男子应具有健壮的体魄，女子应具有完备的母性特质，这种两性结合的子女才会聪明健康，每个人都健康，才会有社会的健康，一个病弱的成人，不仅自己痛苦，也会连累子女和社会。所以，要想取得健康的社会，就要求有一个美的社会环境，人人都注重了生活之美，不但身体健康，精神也会健康。总之，“新生活”的原则，就是人人快乐的原则，这一原则的倡导者是英国著名文学哲学批评家沃尔特·佩特。

所以，从这个意义上说，“新艺术”又不能完全称之为“装饰艺术”，因为它也曾表现出强烈的意识和观念，与社会进行过尖锐对话。例如：英国画家比亚兹莱就以装饰感极强的艺术，对维多利亚伪道德进行了强烈讽刺和抗议，对性压抑的畸型社会现象做了大胆揭露；奥地利画家克里木特的艺术创作是在欢乐的维也纳展开的，他集古希腊、拜占庭和东方艺术的装饰美，充分表现了生命的欢乐，对新生活观念做了展示；挪威画家蒙克是一代表现主义大师，他与同道者用艺术参与了社会解放运动，他的全部艺术所显示的内容，是当时挪威一代知识分子苦闷、彷徨、激动心态的记录，成了永恒的作品，正是这一批艺术家的努力，“新生活”原则才更快地为广大人民所接受，社会的进步才加快了速度，“新艺术”的特殊贡献是应该得到广泛承认的。

马凤林

1988年12月于天津

目 录

ARTS & CRAFTS



EXHIBITION · SEP · 26TH
OCT · 22 ·

CITY ART
GALLERY
FREE · 10^{TO} 9

NORTHERN
ART WORK
ERS' GUILD

译者导言	
前 言	 (2)
导 言	 (3)
第 一 章	“新艺术”的先例 (13)
第 二 章	“新艺术”的特征 (31)
第 三 章	英国 (49)
第 四 章	法国 (69)
第 五 章	比利时 (88)
第 六 章	西班牙 (114)
第 七 章	苏格兰 (128)
第 八 章	荷兰 (145)
第 九 章	德国 (153)
第 十 章	奥地利 (177)
第十一章	瑞士 (209)
第十二章	斯堪迪那维亚 (213)
第十三章	东欧 (227)
第十四章	俄罗斯 (251)
第十五章	美国 (269)
第十六章	意大利 (295)
第十七章	“新艺术”的艺术遗产 (329)
艺术家传略	 (340)
索 引	 (367)

前言

本书意在重新估价“新艺术”这场国际性运动。我没有孤立地从细节上考查各个国家风格的变化，而是从直至上个世纪末期左右着欧洲和美国艺术情趣的方面进行探讨。

近年来，很多商业化的“新艺术”的精美复制品广泛流行，使“新艺术”风格得以普及，甚至被庸俗化了。这种现象导致了“新艺术在历史上的孤立，认为艺术应在社会中体现某种思想的人厌恶这种现象。我相信，“新艺术”仍然在为学者们考查和公众的

兴趣提供着广泛的领域。

我在对“新艺术”的风格特征进行分析的时候，忽略了绘画、雕塑、建筑和实用美术之间传统的等级制度，而对“新艺术”运动进行研究的人通常地要给它们划分等级的。我甚至把它们都视为一种单一的美学思想地位相同的表现形式，由于这个原因，我也把“新艺术”的造型形式与当代的文学和音乐等同视之。

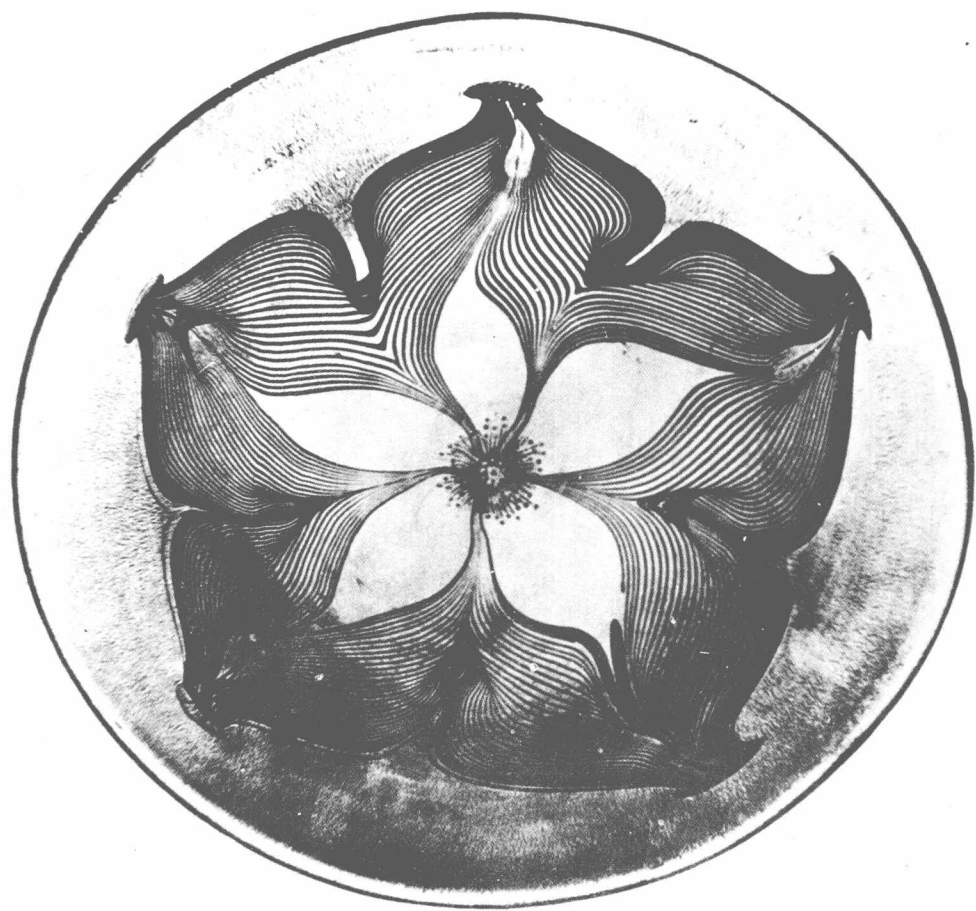
拉雷-文卡·马西尼



爱伦·霍斯通 海报，1899年，
伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。
(目录)

路德文·旺·祖木布斯克 《青年
杂志》第40期封面，1897年。(前言

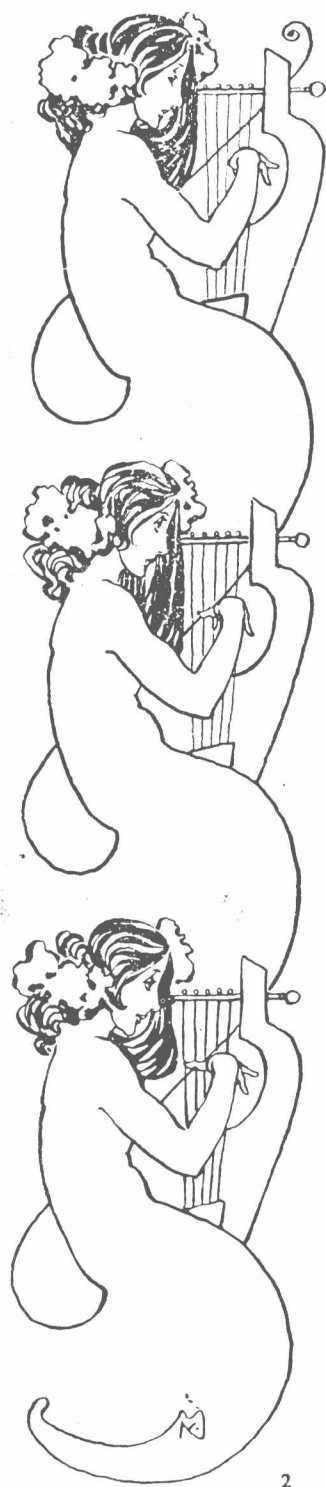
导 言



1. 路易斯·康福特·蒂凡尼 本章的标志，玻璃盘，范本，
1896 年，纽约，大都会艺术博物馆藏。（导言）

1895 年 12 月 16 日夜晩，一家新改建的画廊在巴黎普罗旺斯路 22 号开门了。主人塞缪尔·兵格是个在德国出生的犹太人。他是人们公认的日本艺术的鉴赏家、商人和作家。但是他的这座整修过的画廊却是专门展出重要的

年轻艺术家的作品，它不仅展出美术作品，而且还展出实用艺术品。兵格称他的画廊为“新艺术”，目的在于强调他的展品的现代性质。1902 年兵格在他阐述自己这样做的目的时写道：



2. K·莫索 七弦琴演奏者，印刷装饰品



3. 为兵格在巴黎和南锡“新艺术”商店印制的说明书。

“新艺术”，在它产生的时代里并没有以任何方式追求过与这个普通名词相称的荣誉。它仅仅是个组织的名字，这个组织为所有的青年急切表达他们的现代性倾向提供了聚会场所，并对所有希望看到我们这个时代内在力量的作品的艺术爱好者开放。

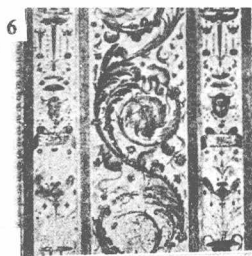
这个开幕式上展示了一大批浩瀚而令人迷惑的绘画和装饰品。这里有那比派设计、由C·蒂凡尼制作的彩色玻璃画，有亨利·旺·德·维尔德设计的内部装饰，查乐斯·鲍多设计的闺房，马歇尔和牟勒设计的美术陶瓷，爱米尔·加列和蒂凡尼创作的玻璃，沃尔特·克莱因和奥勃莱·比亚兹莱创作的版画，奥古斯特·罗丹创作的雕塑，还有印象派画家卡米尔·毕沙罗和让-巴蒂斯特·贵劳朗的各种风格的绘画。

参观这个展览的人要想识别某种内在风格是很困难的，这种风格就是我们现在许多展览中所谓的“新艺术”。这个画廊的开幕，虽然没有标志着这种新风格的开始。可是，它给这场国际性风格运动在美术和装饰艺术中提供了名词，这两种艺术兴盛于19世纪末期和本世纪



4. W·莫里斯 擦光印花布设计稿, 1876年, 伦敦, 沃尔萨斯托, 威廉·莫里斯画廊。

5. 德·赫尼库尔 怪异风格图案, 9世纪。



6. 拉斐尔 怪异风格图案, 1508年以后, 罗马, 梵蒂冈。

7. W·布莱克 夏娃与蛇, 1796年。

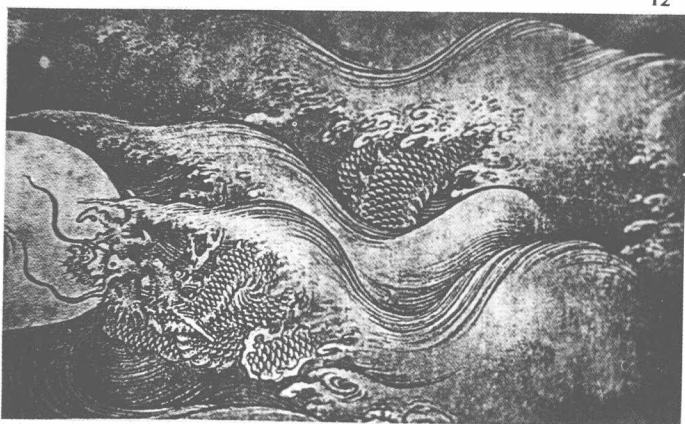
最初几年。

现在被我们称为“新艺术”的这一系列国际风格还有几个其他名称, 其中许多暗指艺术家或这种风格的装饰特征。在法国, “新艺术”也被称为古伊马风格 (这是赫克托·古伊马自己杜撰的名称) 或麦托风格, 这是他为巴黎地铁设计的入口的引喻。爱德蒙·德·龚库尔则把它贬低为快艇风格, 对这种风格的其它蔑称还包括法国的诺威尔风格 (笨蛋风格)、比利时的帕令风格 (滑头风格)、德国的班德乌儿风格 (蠕带虫风格), 还有更多的客观称呼, 这

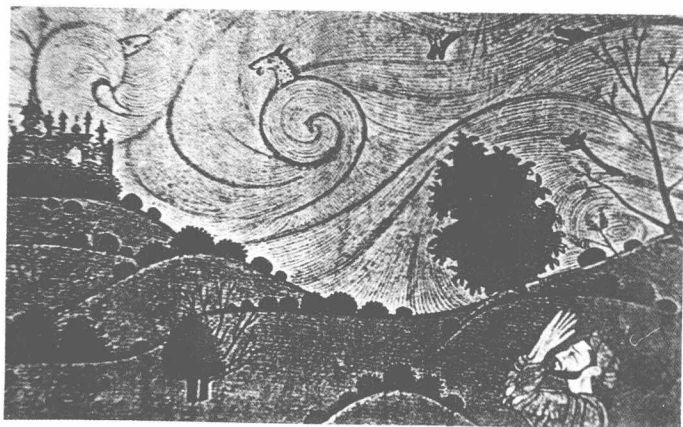
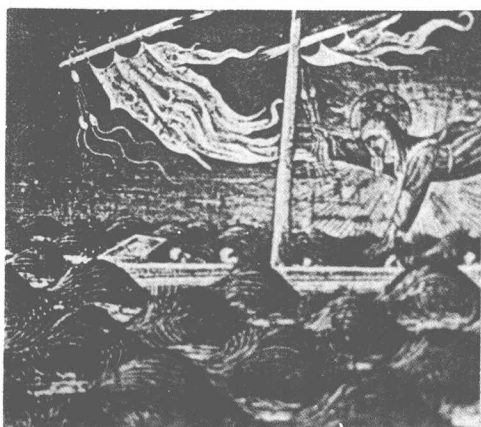
些称呼现在普遍用于描述这种风格, 它们是: 比利时的霍塔风格 (因建筑师维克多·霍塔而得名), 意大利的自由风格 (因著名的伦敦百货商场而得名), 奥地利的分离风格 (因维也纳分离派而得名), 法国的现代风格和德国的年轻风格 (因《青年风格》杂志或青年人而得名)。

所有国家的艺术家们都没有顾忌各个派别的名称不同, 他们联合在一起, 目的在于摒弃学院派艺术的历史性传统和艺术等级划分制度, 他们认为这一切限制了艺术的创造。他们

8



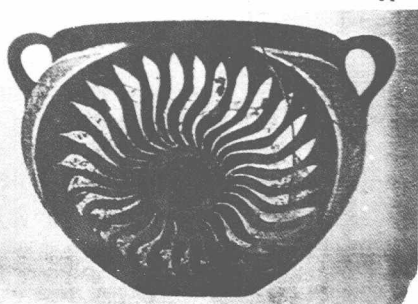
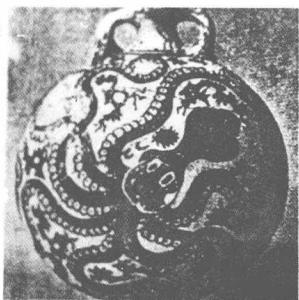
9



13

11

10



8. 帕里·斯比内利 天使奏乐，15 世纪阿利佐，圣多尼克教堂。

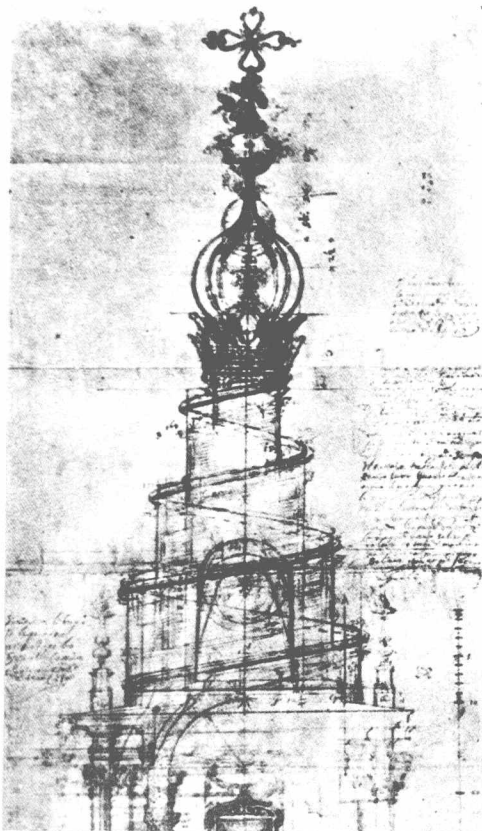
9. 乔凡尼·迪·保罗 圣·克拉尔搭救一只船，15 世纪，柏林，斯塔特里克博物馆画廊。

10. 米诺斯式古伊尔尼亚型花瓶（新风格），出自帕勒加斯特罗，公元 1580 左右，赫拉克里昂（克里特），建筑博物馆。

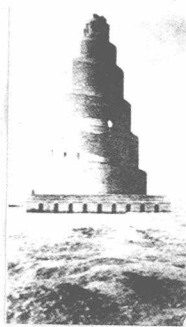
11. 米诺斯式卡马勒斯型花瓶，范本，1800 年左右，坎迪亚（克里特），建筑博物馆。

12. 陈涌 新龙屏，宋代，公元 1200 年左右，波士顿，美术博物馆。

13. 苏丹靠近金色的克里土纳城市，印度，约公元 1785 年。

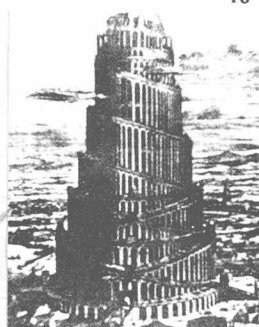


14. 弗朗西斯科·勃罗米尼 圣伊沃山谷智慧灯塔的立视图和剖面图，罗马，1649—1652年，维也纳，阿尔伯蒂亚。



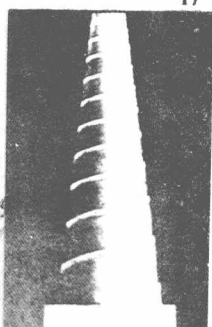
15. 伊拉克，萨马拉的清真寺上的尖塔，公元10世纪左右。

15



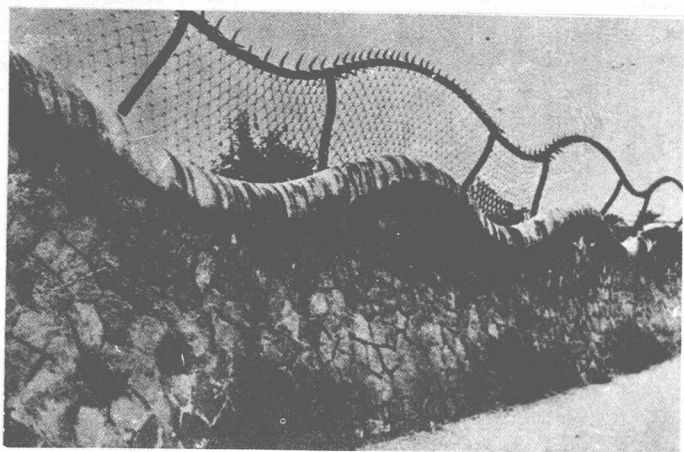
16. 阿萨纳西乌斯·齐尔切尼尔 图利斯通天塔（《圣经》中的塔），阿姆斯特丹，1679年。

16



17. 伊提内·路易斯·布列 螺旋塔，1784年。

17



18. 安东尼·高迪 米拉勒斯·伊斯塔德的波浪墙，1901—1902年，巴尔赛罗那。

18

的目的具有双重性：第一，避免早期风格和主题素材的无休止重复。第二，他们要创造一种风格，这种风格能够形成一种环境，全心全意感到这一点能够通过装饰艺术的综合来达到。

“新艺术”区别于其它当代风格的唯一特征是在艺术作品中自由地使用装饰因素。在绘画、建筑和实用艺术的传统风格中，形式的、表现的和感情上的因素总是控制着装饰要素，当时，新艺术风格试图把纯粹的视觉要求从精神抑制中解脱出来。

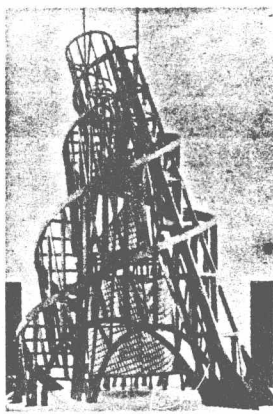
“新艺术”艺术家所使用的线条使“新艺术”从所谓的肖像或实用中完全解脱出来，在几乎

每种风格的模式中，都强调花卉图案、阿拉伯式图案和鞭梢式线条或复杂的线条韵律的装饰价值。几种不同类型的线条装饰方法在作品中单独地表现着。在“新艺术”中，它是艺术作品的要目，这种艺术受线条的支配，在较之更早的风格中，线条的地位次于艺术的内容。

在这一历史发展过程中起作用的几个例子说明了这个问题，在建筑上，螺旋楼梯的发展事例就说明了“新艺术”在历史上所占的特殊位置。在东方和西方，带有螺旋式楼梯的塔楼最初是被当做具有使用功能的建筑物的，它在建筑中可直通房顶。从九世纪伊拉克的萨马拉清



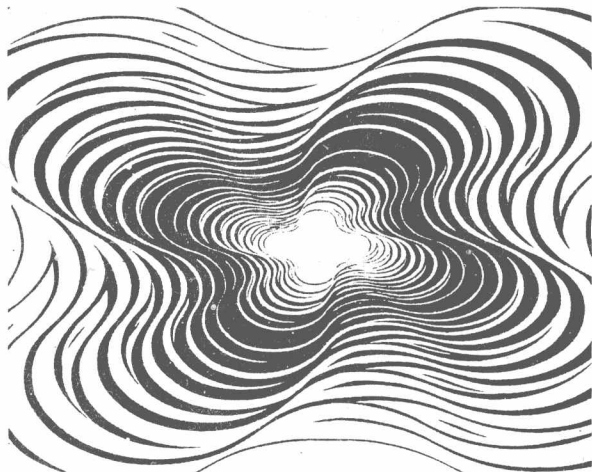
19



20



21



22

19. 赫尔曼·奥布里斯特 为一个纪念碑作的设计，1902 年，苏黎士，工艺美术博物馆。

20. 弗拉基米尔·塔特林 为第二国际纪念碑作的模型，斯特哥尔摩，现代博物馆。

21. 陈列纺织品，公元 1902 年。

22. 约弗雷·斯蒂尔 伊尔纳塔，1967 年。

真寺这一早期例子到艾蒂内·布列创造的庄严模式，螺旋式装饰性是附属于建筑功能的。1902 年，赫尔曼·奥布里斯特在为螺旋塔纪念碑构思设计方案时，他打破了传统。在他的设计中，螺旋的韵律产生了塔楼的结构。弗拉基米尔·塔特林在为第三国际设计纪念碑时（1919—1920 年）很可能仿效了奥布里斯特的模式。然而，塔特林的设计利用了奥布里斯特开辟的线条的自由，以表现新目的。奥布里斯特的作品螺旋式可能造成的视觉刺激性是个尝试，而塔特林的作品却是用以形式表现的实验，在此用以表达革命后的俄国人的奋斗。

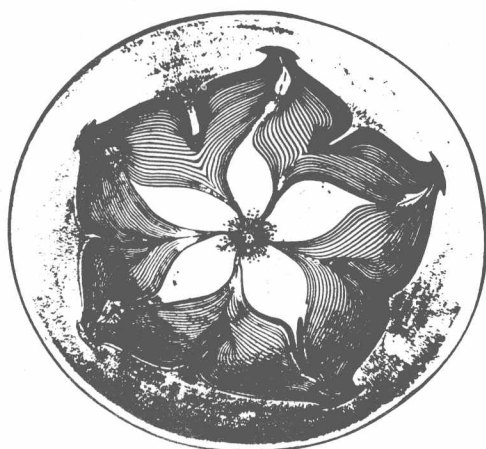
螺旋式的发展在总体上说对于“新艺术”是非常重要的。从侧面轮廓上看，奥布里斯特设计的塔楼所展现的富有韵律的线条与高迪在米拉莱斯·艾斯塔特（1901—1902 年）设计的墙壁一样。实用美术中也用到了类似于米拉莱斯·艾斯塔特和奥布里斯特的纪念碑中波动的

韵律。从蒂凡尼的法弗里尔的玻璃画（1906 年之后）到奥布里斯特的维也纳人克罗曼·莫索（1902 年）设计的纺织品这一系列例子中，存在于三维空间的建筑中曲线的韵律也被用于规定色彩的模式。这些例子可能在式样的种类以及作为艺术品所取得的成功上互不相同，但是它们都是以自由的曲线为基础的。

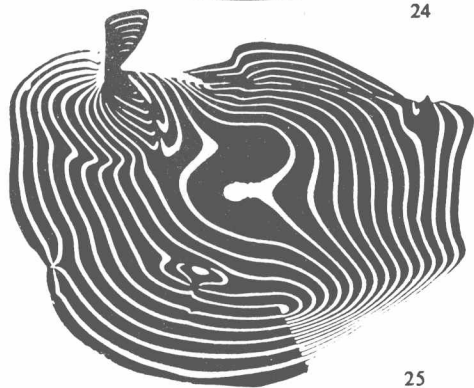
再有，我们可以说明“新艺术”如何区别于比它更早的风格，这些风格使用类似的装饰形式，通过把蒂凡尼以克里特岛陶器为模式设计的盘子与弗兰克·格里格纳尼和约弗雷·斯蒂尔（于本世纪 50 年代末期和 60 年代初期）对重复曲线的现代实验相比较，这些风格使用了类似的装饰。在前者中，尽管存在着从表现到纯装饰美的转变，但其形状仍是盘子，在格里格纳尼和斯蒂尔的作品中，是这种式样的视觉效果使它们富有感染力，而且它们与视觉作品一样具有同样多的精神分析因素。在蒂



23



24



25



26

23. 查尔斯·弗利格 染色标志，公元 1903 年，巴黎，卢浮宫。

24. 路易斯·康福特·蒂凡尼 玻璃盘，纽约，大都会艺术博物馆。

25. 弗兰克·格里格纳尼 视觉透视图片研究，1958 年。

26. K·莫索 一个妇人的风格化肖像，维也纳，私人收藏。

凡尼创作的盘子中，是曲线的纯视觉享受，这种曲线激励着我们。

我们能够对于绘画和图解艺术作出同样的判断。从很多早期画家的作品中都可以看到螺旋式、阿拉伯图案，或者作为装饰手段的重复曲线。从早期文艺复兴大师直至风格主义者和威廉·布莱克的作品中，可以了解到这些图案

得到了多么广泛的应用。然而，上述例子中装饰的特性都没有达到完满的表现，它们总是被包括在题材之中，只有当线条和式样在艺术作品中处于完全独立的地位时，比如英国艺术家爱伦·B·霍通或罗伯特·安宁·贝尔设计的招贴画，它们的装饰潜力才能归诸实现，只有在“新艺术”中，线条和式样才以这种方法使

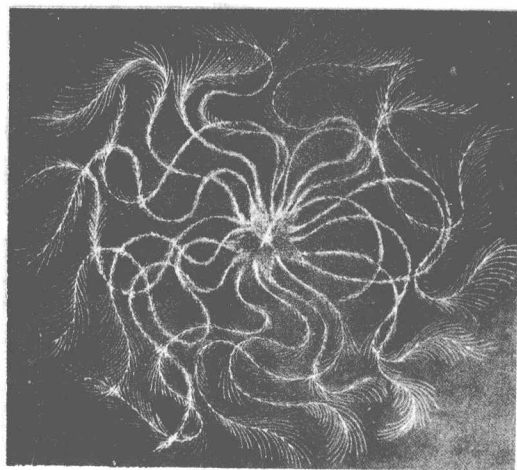


27

早期作品中，线和式样充其量不过是自然形式与象征形式的相等伙伴。

新艺术风格的重要性不仅在于它在艺术史上的特殊地位，以及它与过去的艺术的联系，而且也在于它对我们今天的时代依然具有直接的指导意义。分离主义的“新艺术”的相当复杂的发展，也说明了“新艺术”是如何影响我们视觉感受的。在分离主义的“新艺术”中，曲线、直线和不同式样在同一艺术作品中都起作用。假如把艾米尔·奥里克为《拉夫卡迪欧·海伦》设计的封面装饰与兵格的“新艺术”画廊广告作个比较，我们就会看到这两者中都存在着一种雅致，这种雅致来自对作为作品中自由因素的式样和线条的感觉。很明显，奥里克的作品为现代书籍封面设计提供了样本。

兵格的广告是用于家俱展览的，这种简明的解释和米歇尔·阿切利设计的餐具柜的垂直方向的韵律，使人联想到兵格的画廊销售的家俱的影响。

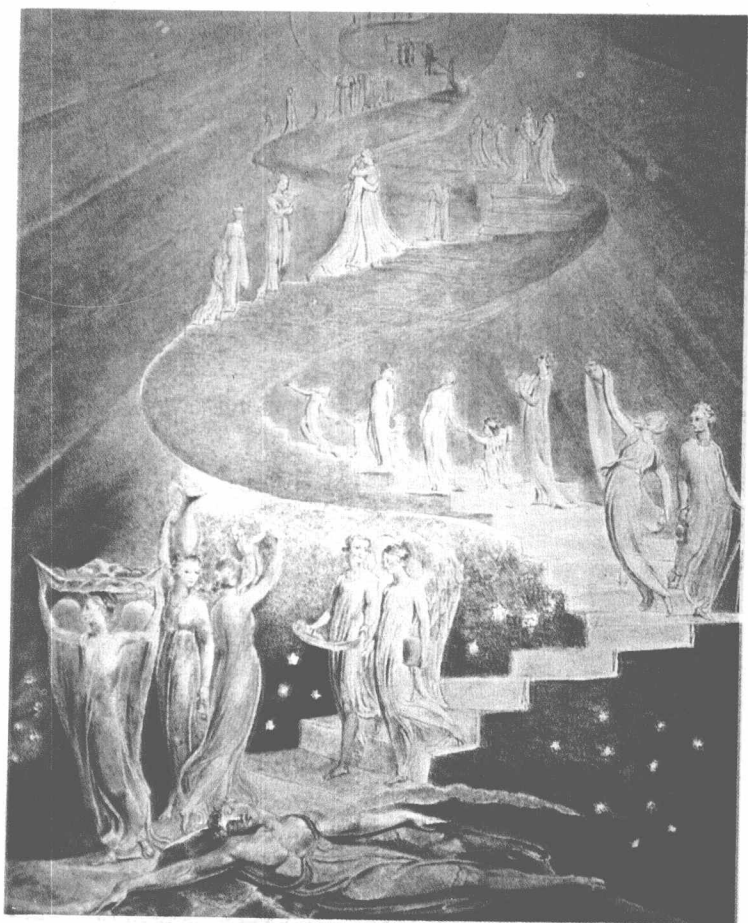


28

27. 费杜斯 (H·霍普纳) 华尔兹舞, 1894 年。

28. 赫尔曼·奥布里斯特 刺绣设计用。

但是，应当说所有这些早期艺术家都是以不同材料进行创作的，而且他们的目的不同。然而，尽管他们在进行装饰艺术的创作，比如建筑装饰和制作陶瓷，他们的作品总是表现和寻求主题对形式的要求。在维亚尔·德·霍内库尔或拉爱尔的设计中，甚至威廉·莫里斯的



38. W·布莱克 《雅各梦中看见的天使上下的天梯》，1808年。

49. W·霍尔曼·亨特《无邪少年的凯旋》，1876—1887年，利物浦，沃克尔艺术画廊。

