



张 敢 著

欧洲 19 世纪美术

世纪末与现代艺术的兴起

ART OF EUROPE IN THE
19TH CENTURY

世界美术通史

欧洲19世纪美术 世纪末与现代艺术的兴起

ART OF EUROPE IN THE
19TH CENTURY

中国人民大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

欧洲 19 世纪美术:世纪末与现代艺术的兴起/张敢著.

北京:中国人民大学出版社,2010

(世界美术通史)

ISBN 978-7-300-11954-0

I. ①欧…

II. ①张…

III. ①美术史—欧洲—19 世纪

IV. ①J150.093

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 057019 号



世界美术通史

欧洲 19 世纪美术——世纪末与现代艺术的兴起

张敢 著

Ouzhou Shijiu Shiji Meishu; Shijimo yu Xiandai Yishu de Xingqi

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-51502011

编辑热线:010-51502017

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 浙江影天印业有限公司

规 格 170 mm×240 mm 16 开本

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 张 14.75

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

字 数 110 000

定 价 39.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

出版说明

这是第一部在中国乃至世界范围内出版的由中国学者编纂完成的《世界美术通史》，因此也是一部具有开拓性、原创性和鲜明学术特色的观察和研究古今中外重大美术现象及美术发展概况的图文资料集成。

编写一部《世界美术通史》，较为完整、清晰地反映世界各民族美术发展的历程，是很多中国学者的夙愿。中国是世界的一部分，几千年连绵不断的中国美术也是在世界历史的大环境中生长发展起来的。现代中国正在认真了解和研究世界，世界各国人民也在认真关注中国，研究中国的历史和现状。近百年来，中国和世界各国的友好交往（包括文化交流）在不断增强，中国对整个世界的视野也在不断拓展，这对中国和世界的进步，对文化艺术的繁荣，已经产生了并将继续产生积极的影响。现在这一进程还在延续，还在不断地扩展。

在这种情况下，由中国学者来编写和出版《世界美术通史》这件事显得尤为重要。之所以如此，一是由于历史环境和研究条件的限制，几十年来我们迟迟未能把这项工作提上日程；另一方面，不少欧美学者编撰的世界美术史虽然在资料的汇集和学术观点上各有特色，但不少著作因受欧洲中心论和西方中心论的影响，对亚洲特别是中国艺术史的面貌反映得很不充分，对俄国和东欧艺术也存有偏见，不予介绍或一笔带过。尤其令人不安的是，有些著作中把中国固有的领土西藏和新疆地区的美术作为中国域外艺术来介绍和评述。显然，这一类违背历史真实、观点有失公允的美术史，不利于艺术史知识的传播，不利于世界各国人民的相互了解，也同样不利于艺术史的深入研究。这种状况已经引起包括中国在内的世界各国有良知的艺术史学家们的重视。我们高兴地看到，不少欧美和亚洲学者正在为扭转这一状况作出种种努力，他们也期待中国的美术史学家们作出自己的贡献。

十年前，当我们初步完成《中国美术全集》的编纂、出版工作之后，就开始筹划和出版《世界美术通史》的事宜。由于有中央美术学

院美术史系编写外国美术史和中国美术史教材的基础,又有台湾光复书局的支持和赞助,使这项工作得以顺利开展,二十多位同道齐心协力,经过数年的紧张工作,终于完成全部书稿,可惜因为料想不到的困难未能及时付梓。现在我们见到的《世界美术通史》,是在中国人民大学出版社的大力支持下,以上述书稿为基础补充改写而成的。参加通史编写工作的有中央美术学院、中国艺术研究院、清华大学美术学院、中国人民大学艺术学院、北京大学、中国社会科学院、故宫博物院、上海博物馆、中国美术家协会的教授和研究员。

科学、客观的史学观是我们编纂这部《世界美术通史》的指导思想。我们力求以史实为基础,努力真实客观地叙述和评析各个历史时期各民族的艺术创造,展现人类物质文化和精神文化创造在造型艺术和实用工艺美术中的成就,反映世界各国人民艺术创造的智慧与才能。我们对在漫长的历史长河中各民族之间友好的艺术交流也予以关注和重视,正是各民族之间艺术的相互影响,促进了世界艺术的繁荣。我们努力尽可能全面地反映整个世界的美术历程,但毋庸讳言,要真正达到理想的目标还有待我们和以后的中国学者的继续努力。一方面是因为世界美术史的研究在中国起步相对较晚,学术队伍还不够强大;另一方面也由于有些国家和地区的美术史在以往的研究中还属于空白,有待于中外美术史学家协力去弥补这些不足。

本书以普及世界美术史知识为主要目的,对美术史研究中的一些学术问题因篇幅限制,只能稍加涉及,不能充分展开,好在不少中国学者已有独立的专著出版,可以满足读者进一步阅读和研究的需要。

《世界美术通史》编委会

主 编:金维诺

副主编:邵大箴 佟景韩 薛永年

2004年3月于北京

总 论

再也没有单一的画派——只存在着一些经常分裂的小群体。这种动向就像瞬息万变的万花筒中多变的几何纹样，为了要重新集结起来，它们忽合忽散，然而却总是在同一个范围中，即新艺术的范围中来回旋转。

——埃米尔·维尔哈伦

19世纪末的欧洲正处在大变动的前夜，一些敏感而富有才智的文学家和艺术家对社会现实以及艺术商品化的现象深感不满，对于科学和唯物主义、自然主义和现实主义文学艺术的勃兴也极为厌恶。他们对现实和艺术都产生了强烈的幻灭感和危机感，于是一种苦闷、彷徨、悲观颓废的心理和在艺术上要求自卫的情绪萌发出来。因此，这个时期被称为“世纪末”（fin de siècle）。这是一个法文词汇，特指19世纪90年代西方文学和艺术中流行的精致繁复的风格以及颓废厌世和绝望的情绪。

在世纪末情绪的影响下，文学艺术中出现了颓废主义、象征主义和唯美主义思潮。在艺术中，这些思潮的表现形式更加多样，它们以各种名目出现，如后印象主义、新印象主义、象征主义、那比派、玫瑰十字沙龙、新艺术运动等等，但它们在精神主旨上却是相通的。我们即将论述到的各个流派的艺术家，

几乎都高扬“为艺术而艺术”的旗帜，他们纷纷躲进艺术的象牙塔中，寻求精神上的逃避和解脱。英国唯美主义作家奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）的话很好地说明了这一点：“在这动荡和纷乱的时代，在这纷争和绝望的可怕时刻，只有美的无忧殿堂，可以使人忘却，使人欢乐。我们不去往美的殿堂还能去往何方呢？只能到一部古代意大利异教经典称做Cilla divina（圣城）的地方去，在那里，一个人至少可以暂时摆脱尘世的纷扰与恐怖，也可以暂时逃避世俗的选择。”[赵澧、徐京安主编：《唯美主义》，100页，北京：中国人民大学出版社，1998]这种对“美的无忧殿堂”的向往，既表现出当时艺术家对文化和精神上所面临的危机的消极无奈，也蕴涵了维护艺术的独立性和纯洁性的积极因素。

这种矛盾的心理使人们对世纪末思想做出了两种截然不同的解释。以英国的杰克逊（H. Jackson）为代表的一派认为世纪末思想是一种积极的人生肯定。杰克逊列举了自古希腊以来各个世纪末所发生的重大历史事件，用来说明每个世纪行将结束时，人们为了弥补过去90年间的单调与不足，都会产生一种极端的自我意识、精神上 and 道德上的怪癖以及渴求做最后努力的思想情绪；因此，这种世纪末思想情绪实际上是一种改造意识，一种更生现象。而以德国的诺尔丹（M. Nordan）为代表的多数学者则认为世纪末思想情绪是一种厌世的、苦闷的和绝望的情绪，是一种消极的对人生的否定。这两种看似对立的观点实际上恰好说明当时艺术家所表现出来的复杂心理，虽然他们从现实社会回撤到自己艺术的小天地中，但他们对艺术自身规律执著和深入的探讨为20世纪艺术的发展奠定了基础。这个时期艺术家的作品反映出重主观、重幻觉、求神秘、求怪异、崇拜非理性主义和神秘主义、偏重技巧、偏重表现“恶”的内容的种种特征，这些特征在20世纪的野兽主义、表现主义、立体主义、达达主义和超现实主义艺术中得到了继承和发展。

对19世纪末的欧洲艺术来说，有一个年份非常重要，那就是1886年。

在这一年的2月，凡·高离开安特卫普来到巴黎，开始进入法国的艺术圈。

5月，官方沙龙开幕，皮维·德·夏凡纳创作的具有简化的形式与柔和的色彩的大型壁画在大量单调乏味的展品中鹤立鸡群。与此同时，第八届印象主义画展举行，这个展览标志着印象主义的解体。在这个展览上，年轻的乔治·修拉展出了他著名的点彩派作品《大碗岛星期天的下午》(Sunday Afternoon on the Island of la Grande Jatte, 1884—1886年)，标志着新印象主义的诞生。

也是在这一年，曾经是印象派支持者的作家埃米尔·左拉(Emile Zola, 1840—1902)出版了小说《作品》，描写了一个失败的印象派画家最终因失意而发疯自杀。很多人都知道左拉小说主人公的原型是他死于1883年的朋友马奈(Edouard Manet, 1832—1883)。但是，人们又都从这个倒霉的画家身上看到了更多的塞尚的影子。这表明左拉改变了原来支持印象主义的立场，塞尚也因为受到左拉的嘲弄而断绝了他们30年的友谊。

8月，高更来到布列塔尼，在那里，他得到了一些年轻艺术家的拥护，同时开始了综合主义的探索。

9月18日，法国诗人让·莫雷亚斯(Jean Moreas)在《费加罗报》上发表了引起激烈争论的《象征主义宣言》。在文章中，莫雷亚斯阐明了新文学的基本观点，这篇文章标志着法国象征主义运动的诞生。

自1886年起的20余年时间里，以法国为首的欧洲艺术卷入了世纪末思潮之中。各种艺术流派和团体纷纷涌现，它们相互融合，相互交叠，你中有我，我中有你，形成了西方美术史上最为混乱，然而也蕴涵着巨大能量的一个动荡时期，它是西方美术史上的一个重要转折点。20世纪现代主义艺术的胚芽正是在这个时期孕育、成长起来的。



目 录



1	总 论
1	第一章 后印象主义
5	第1节 保罗·塞尚
17	第2节 文森特·威廉·凡·高
33	第3节 亨利·德·图卢兹-劳特累克
49	第二章 新印象主义
55	第1节 乔治·修拉
65	第2节 保罗·西涅克
73	第三章 象征主义
77	第1节 保罗·高更与象征主义
101	第2节 那比派
109	第3节 皮维·德·夏凡纳
117	第4节 古斯塔夫·莫罗
127	第5节 奥迪隆·雷东
135	第6节 玫瑰十字沙龙
137	第7节 欧洲其他国家的象征主义运动
173	第四章 新艺术运动
174	第1节 英国的工艺美术运动
182	第2节 新艺术运动
211	后 记
213	参考书目
215	图版目录

第一章

后印象主义

后印象主义 (Post-Impressionism) 这个术语最早是由英国批评家罗杰·弗莱 (Roger Fry) 提出的。1910年夏天，弗莱和德斯蒙德·麦卡锡 (Desmond McCarthy) 在伦敦邦德街的格拉夫顿画廊 (the Grafton Galleries) 筹备举行一个法国绘画展。当时，弗莱为这个展览想了很多名字，如表现主义，以将参展艺术家和印象主义区别开来，但是都不满意。最后，有些不耐烦的弗莱说：“算了，我们就称他们为后印象主义画



草地上的午餐
(Dejeuner sur l'herbe)

马奈

布面油画

214cm × 270cm

1863年

巴黎卢浮宫



城堡里的公主
德尼
布面油画
57.5cm × 71.2cm
1894 年

家吧，反正他们都是印象主义之后的画家。”[Bernard Denvir, *Post-Impressionism*, p.7, London: Thames and Hudson, 1991]于是展览便被称为“马奈和后印象主义者”。展览于1910年11月5日开幕，一直展出到1911年1月。画展中有30幅高更的作品、20幅凡·高的作品、21幅塞尚的作品以及马奈的8幅油画和1幅彩色粉笔画，还有少量修拉、西涅克、克罗斯、德尼（Maurice Denis, 1870—1943）、塞吕西耶、瓦洛东（Felix Vallotton）、弗拉曼克（Maurice de Vlaminck）和毕加索（Pablo Picasso, 1881—1973）的作品。这是向英国公众介绍印象主义之后的一代艺术家的第一次尝试，结果，开幕的当天，展览便招致了新闻界一片谩骂之声。参观者也对展览表示了愤怒，他们有的冲着墙上的绘画挥舞雨伞，有的大声地嘲笑这些作品的低劣。绝大多数人认为，这些作品幼稚、粗糙，是道德的退化和精神的错乱。事实上，从印象主义开始，谩骂和误解就一直陪伴着艺术的探索者。

需要指出的是，后印象主义不是一个具有连续性的艺术运动，它泛指那些受印象主义影响或者对印象主义的局限感到不满并由此向不同方向发展的画家。这些画家风格各异，追求的目标也各不相同。在罗杰·弗莱最早采用这个术语后，随后的

艺术批评家通常用这个词来概括从1880年左右(印象主义的后期阶段)到1905年(野兽派出现)之间的各种风格,涉及的艺术家常是那些难以归类者,如保罗·塞尚、文森特·凡·高和亨利·德·图卢兹-劳特累克等人。需要指出的是,在西方学者的美术史著作如詹森的《艺术史》、《加德纳艺术通史》以及阿纳森的《现代艺术史》中,通常将以乔治·修拉为代表的新印象主义和受保罗·高更影响的象征主义都包含在后印象主义的范畴之内,为了论述的方便,本书将二者与受其影响的艺术家放在一起介绍。

20世纪西方现代艺术由众多流派组成,从这些纷繁的“主义”中,我们可以概括出三个主要的潮流:表现主义(Expressionism)、抽象(Abstraction)和幻想(Fantasy)。其中,表现主义强调艺术家对其自身和世界的情感和态度;抽象专注于对艺术作品的形式和结构的表现;幻想则探索了想象的领域,特别是其本能和非理性的特征。这三个潮流都可以从后印象主义艺术家的作品中找到源头。凡·高作品中强烈的色彩和高更的大胆变形对野兽主义和德国表现主义产生了深刻的影响,他们对创作过程中艺术家主观情感的强调使他们成为表现主义潮流的源头。当我们讨论康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944)的艺术时,我们使用抽象这个术语主要是指他把可以辨认的客观物象分析、简化成几何形状的过程或结果。而实际上,所有艺术创作都包含了抽象的过程,即使艺术家并没有意识到这一点,因为即使是最花工夫的写实艺术也不是完全忠实的复制。这个过程不是有意识的和人为控制的,直到文艺复兴早期,艺术家才第一次开始用数学的方法来分析自然中的形状。塞尚和修拉意识到了抽象的方法,并把它进一步深化。他们成了20世纪艺术中抽象运动的直接先驱。第三种潮流——幻想与前两种相比很难划出一条清晰的线索,因为它所依靠的主要是意识的状态而不是某种特定的风格。那些追求幻想的艺术家的一个共同特点是崇拜想象力,这个“内在的眼睛”比外部的世界更加重要。这种在艺术中表达个人幻想的趋势可以追溯

到18世纪末期戈雅 (Francisco Goya) 和富斯利 (John Henry Fuseli) 的艺术。后来, 浪漫主义推崇艺术家在情感的推动下去寻求对个人经验的表达。毫无疑问, 这种潮流的发展是缓慢的, 到19世纪初期的绘画里, 对个人幻想的表达仍然只是一个小小的支流。但是到了19世纪末和20世纪初, 它一下子成为绘画发展的主要倾向, 这无疑得益于高更和受他影响的象征主义, 以及海关职员亨利·卢梭 (Henri Rousseau) 那种天真稚拙的艺术。

正因为后印象主义对西方现代艺术的影响如此巨大, 很多美术史家认为现代艺术是从后印象主义发端的, 塞尚也被称为西方“现代艺术之父”。

第1节

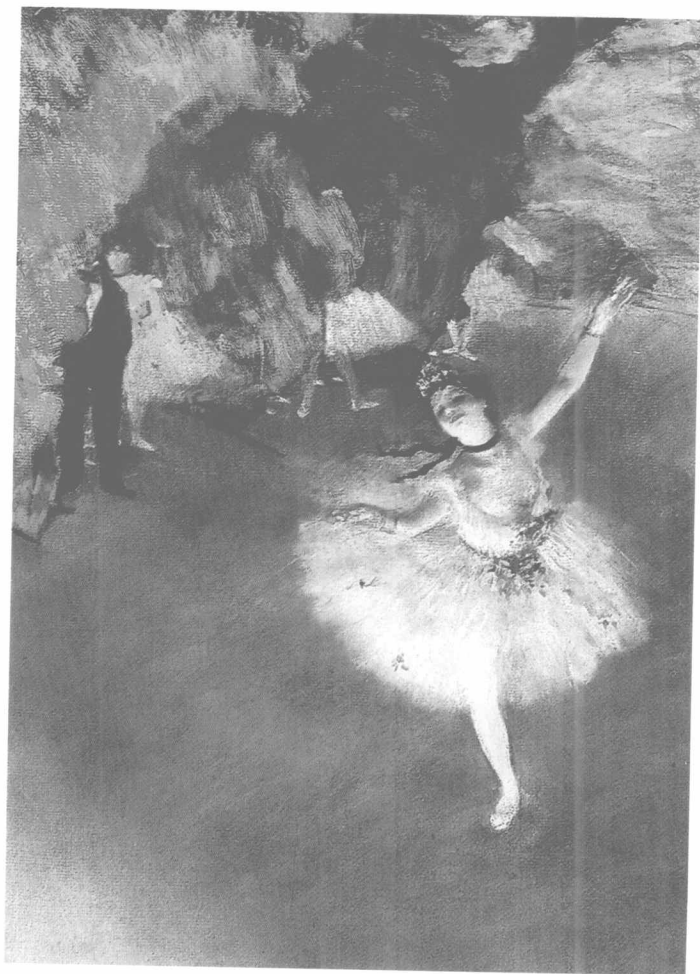
保罗·塞尚

塞尚 (Paul Cezanne, 1839—1906) 被认为是在西方美术史上具有和提香 (Vecelli Tiziano)、米开朗琪罗 (Bounarroti Michelangelo)、伦勃朗 (Rembrandt van Rijn) 同等地位的伟大艺术家。塞尚出生于富裕人家, 他的父亲原本是个做帽子生意的店主, 后来成为埃克斯地区最大的银行家和债权人。老塞尚非常专横, 不同意塞尚学习绘画, 且对塞尚管束极严, 直到塞尚 40 岁时, 老塞尚还觉得自己有权利检查儿子的邮包。这无疑压抑和束缚了塞尚的性格发展。同时, 老塞尚心狠手辣, 放债时又贪又刁, 因此在埃克斯地区受到了普遍的记恨和敌视。当地的孩子很少有人愿意和塞尚来往, 这导致塞尚的脾气孤僻而多疑。他在经济上依赖父亲, 而在感情上则更依赖母亲。

塞尚 10 岁开始上寄宿学校, 13 岁进入包蓬中学, 在那里他遇到了左拉, 并且成为好朋友。他们一起写诗、画画。塞尚青年时期总是写一些描写死亡的诗, 这反映出他心中的恐惧不安。他的诗《可怕的历史》读来让人毛骨悚然, 左拉看后非常惊讶, 对塞尚说: “我的散文比你的诗单纯, 但你更有诗意、更真实, 我用大脑写作, 而你则是用心灵。”塞尚对死亡有一种特别的恐惧感, 因此他 43 岁时就开始煞费苦心地写遗嘱。

依照父亲的意愿, 塞尚中学毕业后进了法学院, 但是法律条文让他非常痛苦。在左拉的鼓动下, 塞尚向父亲说出了自己学画的打算。1861 年, 父亲终于同意了儿子的要求, 塞尚于是放弃法律去巴黎学画。但是, 学院派的规则再次让他很不适应, 而他的口音又让他颇受同学嘲笑。在这个时期的绘画里, 他将自己在诗歌中的情感融入其中, 形成了一种浪漫主义风格。

1861年到1870年从而被称为塞尚的浪漫主义时期。在巴黎学了六个月画后，塞尚对自己毫无信心，回到了老家。他开始在父亲的银行里当职员，但仍然坚持画画。1862年，在巴黎生活的左拉回到了埃克斯，出版了自己的第一部长篇小说《克洛德的忏悔》。塞尚看到自己朋友的成功，重又鼓起勇气，于1862年11月再次去巴黎申请进美术学院学习。虽然作品被退了回来，但这次塞尚没有灰心，而是经常去参加马奈等人的聚会。不过，他与印象派画家的关系并不十分融洽，德加（Edgar Degas，1834—1917）非常讨厌塞尚，认为塞尚根本不会画画；惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler，1834—1903）也跟着说，



舞台上的舞者（L' Etoile）

德加

60cm × 44cm

1878 年

巴黎印象主义博物馆

如果谁家孩子像塞尚那么画画，孩子的妈妈肯定会将他按在腿上揍他屁股。

1863年，24岁的塞尚参加了落选沙龙。塞尚拼命作画，每天上午去斯维塞画会去画人体，下午在自己的画室作画或去卢浮宫，晚上再去斯维塞画会。但他总是无法进入沙龙。于是，塞尚经常给自己的作品起一些带有恶意的标题，像《女人与跳蚤》，而且总是在参选日期截止前最后一天的最后时刻，在众目睽睽之下用手推车把作品送到评委那里。结果仍然是一次次的落选。现在回头看，塞尚在其浪漫主义时期，已经在作品中显示出不太重视作品内容而更关心作品形式的表现力的倾向，如《室内的两个妇女和孩子》、《谋杀》、《弹钢琴的少女》等。

现代奥林匹亚
(Modern Olympia)
塞尚
布面油画
57cm × 55cm
1869—1870年
私人收藏



1870年，普法战争爆发，塞尚躲到了渔港埃斯塔克，在这里他认识了毕沙罗（Camille Pissarro，1830—1903）。塞尚受到毕沙罗的影响，开始走到户外写生，使用更加明亮的色彩，用色彩组织整个画面，暗示自然的整个结构。印象派艺术家则认



爱的战场（上左图）

塞尚

布面油画

37cm × 46cm

1875—1880年

华盛顿国家美术馆

菜园和花树，蓬图瓦兹的春天
(Vegetable Garden and
Trees in Blossom, Spring,
Pontoise)（上右图）

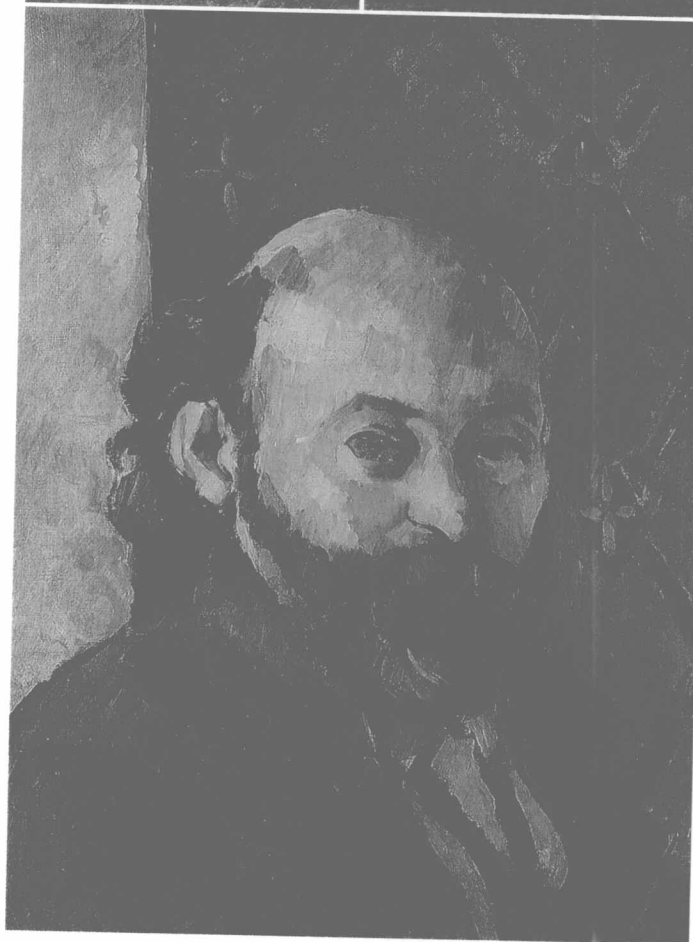
毕沙罗

布面油画

60cm × 76cm

1877年

巴黎奥赛美术馆



自画像 (Self-portrait)

塞尚

布面油画

45cm × 37cm

1879—1882年

俄罗斯普希金美术馆

为他的作品阴冷。1870年至1879年被认为是塞尚创作活动中的印象主义时期。1874年和1877年，塞尚参加了印象主义的展览。

但是塞尚并不完全同意印象主义的创作观念。他努力表现的不是瞬息万变的气氛和光线的印象，而是物体清晰的结构，包括它们的体积、部分之间的相互关系和固有的色彩。塞尚在