



解 构 与 再 生

世界艺术史 · 第五卷

[法] 艾黎·福尔 著 张延风 张泽乾 译

H I S T O I R E D E L ' A R T

解 构 与 再 生

H I S T O I R E D E L ' A R T

世界艺术史 • 第五卷

[法] 艾黎·福尔 著 张延风 张泽乾 译

这一时期的个性主义将一缕清风、一丝光芒、一片空间、诸般感觉和混杂不清的情绪输入法国人的睿智和情感之中，以至于个体本身伴随着如同心房的扩张与收缩一般的双重节奏，成为宇宙和历史不可或缺的、光辉灿烂的中心。

中国财经出版传媒集团
中国财政经济出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

世界艺术史. 第5卷, 解构与再生 / (法) 福尔著 ; 张延风, 张泽乾译. — 北京 : 中国财政经济出版社, 2015. 7

ISBN 978-7-5095-5959-8

I. ①世… II. ①福… ②张… ③张… III. ①艺术史—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第310413号

责任编辑: 孙琛

封面设计: 冯志祥

特约编辑: 霍覃 赵珏

版面制作: 屈艳军

中国财政经济出版社出版

URL: <http://www.cfeph.cn>

E-mail: cfeph@cfeph.cn

(版权所有 翻印必究)

社址: 北京市海淀区阜成路甲28号 邮政编码: 100142

营销中心电话: 010-88190406 北京财经书店电话: 010-64033436

北京时捷印刷有限公司印制 各地新华书店经销

185×245毫米 16开 18.5印张 289 200字

2015年7月第1版 2015年7月北京第1次印刷

定价: 82.00元

ISBN 978-7-5095-5959-8/J·0029

(图书出现印装问题, 本社负责调换)

本社质量投诉电话: 010-88190744

反盗版举报热线: 88190492 88190446

CONTENTS | 目录

VOLUME 5

001 | 现代艺术导言（1923年）



第一章

012

浪漫主义 与具象主义

ROMANTICISM AND
REPRESENTATIONALISM

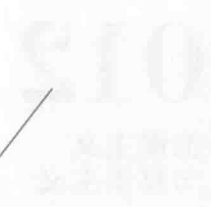
浪漫主义与活跃在那个时代的各种流派很难界定，但浪漫主义的艺术既不是随兴的取材，也不是强调完全的精确，而是位于两者的中间点，随着感觉而走。

014 第一节 浪漫主义溯源

022 第二节 欧仁·德拉克洛瓦

032 第三节 浪漫主义的喷涌和奥诺雷·杜米埃

041 第四节 多米尼克·安格尔



051	第五节	柯罗
060	第六节	理想主义和写实主义
073	第七节	回归源头
086	第八节	印象主义
096	第九节	自然主义
104	第十节	抒情特性的复苏



第二章

116

现代艺术的开篇

THE BEGINNING OF
MODERN ART

当所有稍纵即逝的印象和未经检验的事实，
在周边国家成为精神世界不计其数
但又昙花一现的主题时，
法国则以艺术庇护所的面貌出现在欧洲，
粗陋不堪，但结构坚实，
放射着略显黯淡的和谐之光。

118 第一节 塞尚

130 第二节 雷诺阿

142 第三节 新尝试

157 第四节 合成之路

162 第五节 艺术的春天

175 第六节 未来的先兆

179 附记（1935年）

190 补遗

198 附录：案卷（第一卷）

I 艺术史小词典

译后记

新版后记

现代艺术导言（1923年）

我们可以用表面上自相矛盾的三种现象来概括19世纪至20世纪初法国艺术的风貌特征。这一始于大卫、终于立体主义的艺术时期，在规模的广泛性和深刻的表现力以及艺术大师们的辉煌业绩和对外部世界的巨大影响方面，堪称与意大利、荷兰、德国，乃至五个世纪以来法国艺术的鼎盛时期并驾齐驱或有过之而无不及。除了意大利之外——如果将佛罗伦萨、罗马和威尼斯集于意大利一身的话——我不曾见过有哪一次运动能如此强烈地吸引全球的关注，并且把一个像巴黎这样的城市变为精神活动的中心，离开了它，一切时代性的问题便无从谈起，最美妙生动的想象无法应运而生，最博大精深的传统也只能蜷缩在枯燥乏味的套话中。100年来，大卫、普鲁东、吕德、席里柯、安格尔、柯罗、德拉克洛瓦、巴里、杜米埃、夏斯里奥、米勒、库尔贝、卡尔波、蒙蒂塞利、康士坦丁·盖伊、马奈、毕沙罗、克洛德·莫奈、皮维斯·德·夏凡纳、罗丹、德加、塞尚、雷诺阿、乔治·修拉，他们使得法兰西的旧面貌变得焕然一新，朝气蓬勃，其中不乏几分焦虑，但更带有几分异彩、几分成熟。在这张旧面孔上，那些声名远扬的外国艺术大师，如惠斯勒、戎金、西斯莱、文森特·威廉·凡·高、毕加索、莫迪里阿尼，都仅仅是在服从整体轮廓、保持和谐一致的前提下，在这里烘托一个面块，在那里添划一条痕迹，间或加上一滴泪水，一丝微笑，以便使自己构成这一整体不可缺少的主色调之一。这后一特征并不完全具有独创性，然而却富有特色：塞奥托科普利身为希腊人，不是完完全全地属于西班牙艺术吗？梅姆灵，一个莱茵人，不是百分之百地属于布鲁日艺术吗？佛罗伦萨人米开朗琪罗，不是不折不扣地属于罗马艺术吗？佛拉芒人让·博洛尼亚，不也是货真价实地属于佛罗伦萨艺术吗？

如果从整体上来考察这场伟大的运动，我认为在三种自相矛盾的现象

中，给人留下深刻印象的前一种现象，部分地支配着和决定着后两种现象。在从11世纪初至18世纪末的800年间，建筑曾经是法国几乎最为一贯的以及自古希腊以后欧洲最高大、最一致、最优雅的表现手段，以至于它带着自身的韵律和节奏，展现在一切法国精神的表现形态之中：戏剧、诗歌、雄辩术、音乐、舞蹈、园艺——甚至哲学、神学、经济、战略、政治——然而，自19世纪起它便江河日下乃至趋于没落。与此同时，在莱茵河、大西洋、阿尔卑斯山脉与比利牛斯山脉之间的辽阔地区，绘画都开辟和实现了最为辉煌的时代。这一时期的绘画最为通畅和谐，其价值在于它的整个绘画群体和这个群体的意义以及它所拥有的一流大师的可观数量。正像我反复强调的那样，如果人们承认建筑和绘画分居造型思维的两极，一个以尽可能多的手段致力于传达精神世界中与集体、社会、理性合拍的节奏，另一个则力图展现个体的、革命性的、富于想象力的思维节奏——至于雕刻，应介于两者之间——那么我们会很快注意到，伴随着文艺复兴运动，从欧洲的个性主义在意大利初露锋芒到笛卡尔的理性主义在法国初现端倪之间的这段时期，在法国同样出现了一种雷同的现象：当教堂的一根根支柱不再挺拔高耸，当其平面和轮廓被大量繁冗细节淹没，当意大利风格的装饰和矫揉造作侵入雕刻之中，使法国的所有建筑物显得软弱无力、不堪重负、失去平衡时，法国的绘画和素描却由阿维尼翁画派、富凯、让·佩雷阿尔、克卢埃父子、枫丹白露画派发展了富有个性的研探。在15、16世纪的法国，当建筑风格日益受到非议时，绘画才显示出它作为一门艺术的勃勃生机并大有取代建筑艺术之势。相反地，如果说我们排除17世纪的克洛德·洛兰和普桑——他们的绘画依然遵循建筑的某些韵律并且使绘画充斥建筑体，同时把华托和夏尔丹——他们宣告了大革命之后个人主义的卷土重来——看成是18世纪的例外情况，那么，我们就会发现，在法国建筑复兴的过程中，从皮埃尔·莱斯科到加布里尔，以阿杜安·芒萨尔为中心，一切法国艺术既服从于整体性，又不失之于装饰性。这里有城堡、花园，那里兴许会有贵妇小客厅和华丽的四轮马车。不过这东一处西一处的设置，都是为了遵守某些道德或社会规范，一如12、13、14世纪的那些规范，把雕塑艺术、玻璃彩绘及挂毯工艺，有时也包括画廊艺术，置于建筑整体的要求之下。我设想在印象派及其后继者伯纳尔和维亚尔的极度偏离之后，当今的所有艺术无不关注结构，除了希望不仅在整个社会而且在神秘主义和



艺术中复兴艺术的社会需要外，别无其他原因。

大革命以来法国绘画第二个有悖常规的特征是，只有在它骨子里的法兰西韵味越来越淡化，古典主义，确切地说是浪漫主义风格越来越减弱以后，它才有今天这样的灿烂夺目、富有个性色彩，并在世界范围内产生越来越大的魅力。除了柯罗、安格尔在某些方面，巴里在更多的方面以及稍后的雷诺阿、修拉——我无法断言是否还应算上塞尚，这一纷繁杂乱的画派中那些最有影响、具有鲜明个性特征的人物，唯有在这场运动中才显得特别缺少法国风味。我并不想对下列现象穷根究底，即除去柯罗、巴里、修拉、德拉克洛瓦而外，大多数19、20世纪的艺术家的，都出生在大教堂和卡尔文教派城堡集中的传统地区，如法兰西岛、香槟省、诺曼底、皮卡底以外的地方。杜米埃、蒙蒂塞利、塞尚生于普罗旺斯地区，安格尔生于朗格多克地区，库尔贝生于异常西班牙化的弗朗什孔泰地区，夏斯里奥和毕沙罗生于安第列斯群岛，而且后者还有犹太血统，西斯莱生于英国，毕加索生于安达卢西亚。然而，我不得不指出，这些人以他们的才智、创作原则和无法预料的频繁变化——它们所体现的既非法语的语言特色，亦非法兰西精神——对法国施加了最具有决定性的影响。库尔贝使人联想起西班牙人，其原因不言自

1

1 塞尚，《圣维克多山》
1887，布面油画，67厘米×92厘米，伦敦考陶尔德艺术学院

明，安格尔与罗马人接近，蒙蒂塞利、塞尚与威尼斯人相似，杜米埃带有米开朗琪罗及鲁本斯、丁托列托的风格。最为奇特的是，大部分说奥依语的法国人——甚至深受卡纳莱托、瓜尔迪影响的柯罗也不完全排除在外——全都应和以及推动着这一共通的法则，德拉克洛瓦一再申明自己师承康斯坦布尔、韦罗内塞、米开朗琪罗及鲁本斯，马奈申明自己师承委拉斯开兹、弗里斯·哈尔斯、戈雅，克洛德·莫奈申明自己师承特纳和日本人，马蒂斯师承中国人，波斯人、黑人是德兰的启蒙教师。有人可能会指责我过于笼统化，但是我还是想指出，力图使绘画摆脱建筑羁绊的法国文艺复兴时期，也曾经有着和我们这个时代同样的经历：不仅仅是约翰·富凯去意大利作了15世纪少有的异国旅游，在绘画艺术的生力军中，不仅有阿维尼翁画派像我们现在这样输入普罗旺斯艺术以及枫丹白露画派吸收阿尔卑斯南麓的文化，还有克卢埃父子，尽管法国口音极为浓重，实际他们却来自荷兰。

第三个现象突出了一个更为不合常理的特征，它甚至较之前两个特征更具有根本性。当法国几乎完全忘却自己的过去，使他们刚刚掌握的绘画艺术凌驾于自己伟大的建筑之上且使之成为艺术的主宰，接受欧洲三个世纪以来绘画的影响使自己的创作有了新的源泉时，作为法国人启蒙导师的其他欧洲人，都对他们本身的绘画艺术感到陌生，甚至忘得一干二净。19世纪，无论在意大利、西班牙，还是荷兰——凡·高除外——或者是在一个骄蛮的专制主义横行无羁的德国，或者是在英国，在那里，前拉斐尔主义者——初期的康斯坦布尔、特纳、波宁顿除外——抱着早已衰败的贵族画风不放，整个欧洲没有一名画家可以与这一时代的法国画家安格尔、德拉克洛瓦、柯罗、杜米埃、巴里、塞尚、雷诺阿的绘画技巧相提并论。在法国，汇集了意大利、西班牙、德国、荷兰、佛拉芒及英国的艺术天才，他们融为一个有机整体。乍一看去，虽然这个统一体包罗万象，异彩纷呈，但是这种杂异并存的局面，却逐渐显示了各种倾向的一致和协调，使它成为法国19世纪辉煌的杰作，就像凡尔赛是17世纪法国的代名词，夏尔特尔是12世纪法国的代名词一样。随着这种异常现象的继续存在，未来将习惯于把这个几乎所有因素都来源于外界的、不同凡响的热情奔放看成是像在一种惊人的平衡中，将拉丁式的结构思维、日耳曼人的音乐灵感与凯尔特人的诗意化、世俗化、戏谑、冲动的思维在某一时刻合而为一的化身，它们像哥特式大教堂一样是法国人本

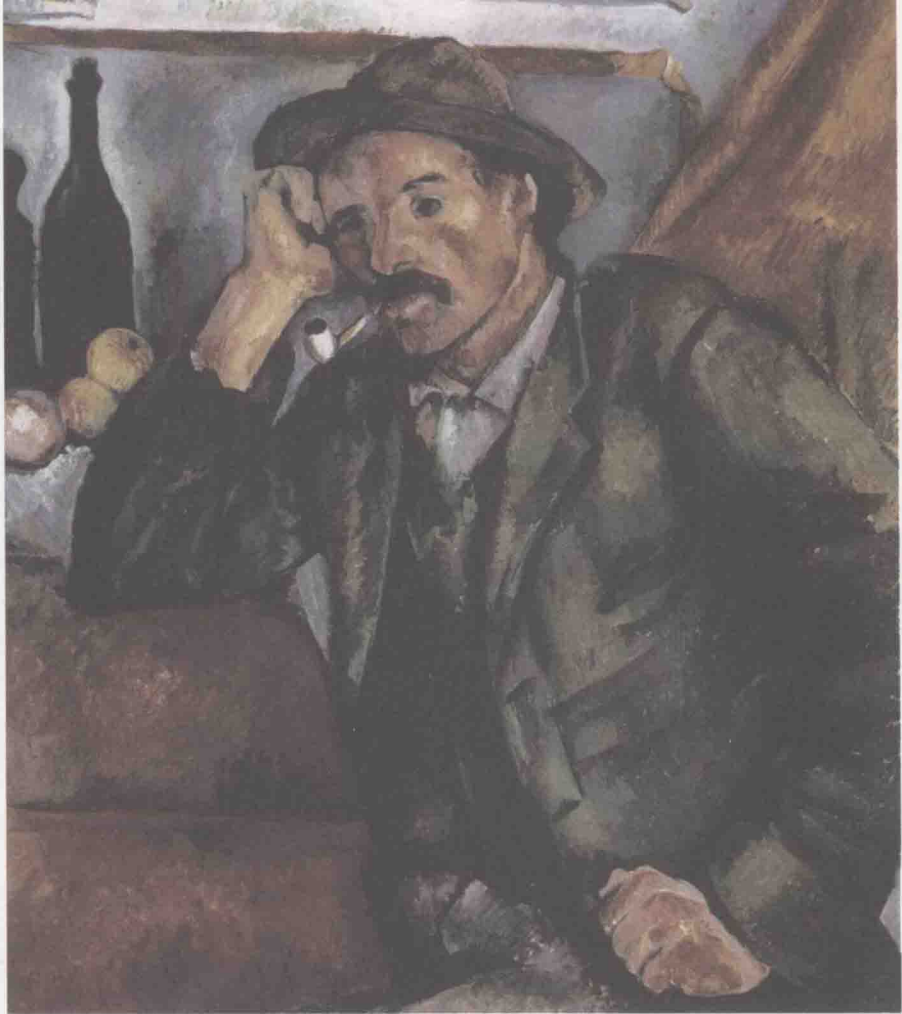
身才能的有力佐证。没有法国人的浪漫情调，法国就不成其为法国。

从总体上来看，法兰西画派在19世纪甚至是20世纪初都是欧洲浪漫主义最为生动、最为协调的观照，在此之前，浪漫主义只是孤立、零散地出现在舒曼和舒伯特、门德尔松和瓦格纳、柏辽兹和肖邦的乐章中，而且它们紧凑、精确的书面化语言与浪漫主义的情怀并不合拍。在绘画中，如果感情浓烈，不必要求主题十分鲜明；倘若表现力强，谋篇布局可以简略；如若客体被描绘得栩栩如生，则主体可以若隐若现；与此同时，自由驰骋、热情奔放的想象力则可以超越辩证法的羁绊。具备了上述特征，绘画便会成为能够自如地表达以诗情为法则的浪漫主义情愫的语言。从其意义上说，绘画本身就显示了浪漫主义的特性：米开朗琪罗和席里柯、丁托列托和苏巴朗、伦勃朗和委拉斯开兹、鲁本斯和戈雅，他们无一不是浪漫主义大师。通过不同色调的特质以及它们之间的搭配引发情感联想的色彩，光线和阴影的对立开辟视觉的戏剧性效果以及借助画面凸凹表达的图案对客体内部世界的探寻，这些就是绘画基本和经常的手段，这也恰恰是浪漫主义在所有它能触及的欧洲国家中，无论是在文学、音乐方面，还是在哲学、政治领域所借鉴的法宝。是否需要指出，政治平等观念、情感民主倾向以及经济帝国主义、军事霸权主义这些浪漫主义思想，曾轮番作过统领欧洲一切国家和社会的意识主导？不过在此我并不打算议论其绝对或相对的意义。源自康德的理性主义声称理性要取情感而代之，而在古典主义的鼎盛时期，理性从未设想过要压制情感，其浪漫主义的特征是否已初现端倪？那些直觉复兴的鼓吹者，当他们提出削弱睿智所占的比重，甚至主张将其铲除殆尽时，他们是否因此不具有浪漫主义色彩？科学自身在显示出它足以



1

1 塞尚，《路易·奥古斯特·塞尚肖像》
1866，布面油画，200厘米×120厘米，美国国家美术馆



取代上帝，确信能够解决精神生活、人的内心世界和社会生活中的一切问题时，这种一厢情愿的热情——它既可以为科学指引征服的大道，也可能将其引入歧途——虽然试图取代古典主义的均衡特性，它是否真的能够划上终止符？而从此以后，法国的绘画，由于它早已成为19世纪欧洲最伟大且是独一无二的画派，还由于其本身具有绘画艺术的真正特质，它是否足以代表整个浪漫主义运动最为必要和最为恰当的表现形式？所有这一切，难道需要我们来一一证明么？

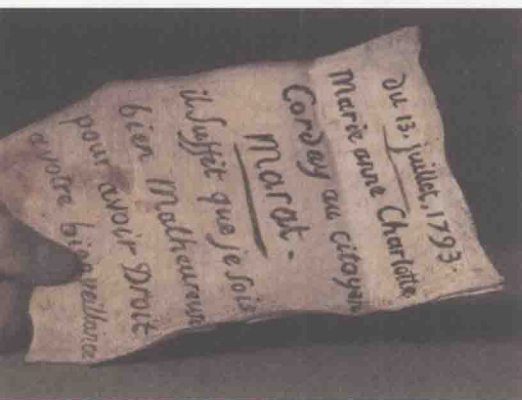
实际上，从大卫到包括立体主义在内的这段历史时期，法国绘画全部地，或者说几乎全部地属于浪漫主义，甚至在一些蓄意与浪漫主义相对抗的绘画运动内部也不例外。近来不是有一位以浪漫主义的敌手自居的青年画

家，自诩为开创变形技艺的开山鼻祖么？殊不知，变形技艺正是浪漫主义主要的、屡见不鲜的、不言自明的现象。浪漫主义潮流有其自身的起伏跌宕，它们只不过是经由大革命释放出来，随后通过第一帝国的对外战争、经由与日耳曼文学和中世纪文学而与整个欧洲发生接触的同一个中心力量的不同悸动而已。它们使出浑身解数，全面地展示自己的能力，然而，有人却急不可耐，过于肤浅地把它们对立起来。我并不否定某些由浪漫主义衍化出来的流派，例如自然主义，蓄意或幻想与浪漫主义势不两立，但是它们浑身浸润着浪漫主义气息，以至于它们同浪漫主义的血肉联系，足以使人一目了然。无论是浪漫主义的诽谤者，还是浪漫主义的拥护者，他们都认为左拉是最具有浪漫主义色彩的作家之一，他的心理探险历程我们至今仍然记忆犹新。库尔贝也有类似的经历，他在普鲁东支持下，深信在对高贵主题的蔑视和对自然界中最贴近大地的现实世界的高度热情中，可以找到结束浪漫主义幻想的工具。但他依然是浪漫主义者，而且是最伟大的浪漫主义者之一，这不仅是由于他对“主体”观念的极度发展，还因为他通过精湛的绘画技艺和运用变形与夸张来增强表现力的手法，使轮廓在浓重的阴影衬托下脱颖而出，从而赋予色彩以阴郁或明快的情感含义。

上述特点见诸整个19世纪法国绘画艺术的各种表现形式之中，甚至包括那些表面上与之根本对立的形式。光与影的神奇变幻，色调的对立，色度的强化以及稍后肇始于德拉克洛瓦的对比色的细微变化，这些特征既可以见于普鲁东、柯罗的绘画，亦可见于席里柯、卢梭的绘画；既出现在库尔贝、杜米埃的作品中，又出现在蒙蒂塞利、塞尚的作品中：在这些绘画里，对比占有决定性的优势，具有强烈的表现力。当然，同时代表着一切浪漫主义流派的终点和各种浪漫主义流派起点的是德拉克洛瓦，处于交接点的中心，他达到了极为宏伟的高度。浪漫主义的典型冲动，即通过肌肤组织和骨骼富有表现力的变形，积聚对体态和运动起决定作用的灵性的潜流的需要，是吕德、席里柯、德拉克洛瓦、米勒、杜米埃、罗丹、卡里埃以及——尤应特别注意——德加和洛特雷克的共同点。还需指出的是，这种冲动对静止僵化的反抗以及对解剖学原理的运用，皆源于大卫，他的名作《马拉之死》首开这一突破的先河。在巴里身上也可见这种反映，况且由于其结构和画面的平衡以及度量的把握和庄严感，他的作品兼具浓厚的古典韵味。这一特点不仅在安

1

1 塞尚，《叼着烟斗的男士》
1892，布面油画，93厘米×74厘米，圣彼得堡艾尔米塔什博物馆

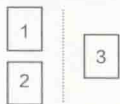


格尔那里更为突出，甚至时常具有冒犯性。安格尔这位反浪漫主义浪潮的领袖和旗手，在主题的选择上却比任何人都更趋从于浪漫主义。印象派精神，特别是新印象派体系中将瞬间印象置于一切之上的唯我独尊，堪称这一特征毋庸置疑的遗风。今天，它存在于以马蒂斯为首的野兽派画家们的锐意求索和经过精心安排的变形技法中。在荒诞主义者和随意扭曲各组成部位的令人困惑不解的毕加索那里，这一特点同样可以寻到它的痕迹，它不仅同时存在于立体派中间，而且在这里业已被系统化，乃至表现为刻意在某一想象的建构中寻求一个独立于物体自身的典型形式。在这一想象的建构中，空间的、真实的，甚至是臆测的大小都参与表现一个确定的观念。这一点，我们可以在大卫的经院派中找到间接而特有的渊源。由此观之，我确信，尤其是19世纪60年代以后的柯罗、修拉、雷诺阿和当代的德兰以及海关职员出身的卢梭，都或多或少地受到浪漫主义的影响，只是对其中最后一位而言，我尚不能做出定论。这是因为，不仅就他是否对形式表示关注存有争议，而且他致力研究和发展的初期浪漫主义极为引人注目；彩旗、花灯、花卉、花环，尤其是猛虎、蟒蛇、火鸟雄居于盘绕的藤蔓、掩映的棕叶之间这类场景，无不具有浓烈的异国情调。

在这一方面值得注意的是，这种对异国情调与非凡经历的迷恋，对在与现实生活相异的时空中遭遇的迷恋，不但标明了浪漫主义的产生，而且成为整个浪漫主义最为恒定的特征。在格罗、席里柯、安格尔、德拉克洛瓦、夏斯里奥和巴里那里，在创作了油画《堂·吉珂德》的杜米埃那里，在突出精雕细琢的符号的奥蒂诺·雷东那里，这些特点都具有共性。我不敢肯定柯罗本人是否完全摆脱了这种倾向，也不愿断言充斥于他风景画

中的林中仙女是他内心深处暗含自责的表现：它既具有准确而富有成家的神奇性，同时又构成了非文学性的简单意象。我完全确信，正是在这种市民的愤懑和矛盾思想掺和的情感驱使下，卢梭和米勒离开了城市，毕沙罗和西斯莱走出了画室，高更远居波利尼西亚。关于大革命以后社会平衡的严重失调在绘画领域的表现，我们可以举出同行公会的取消、行会所在地的消失作为例证。建筑的衰退波及各行各业，困扰着19世纪的绘画大师们，包括那些避难异国他乡的画家，直至涉足画坛的无政府主义的伯纳尔在内，他们确实有话倾诉，有着在我身上实现哀婉动人、纯个体性的平衡意愿，这种愿望依靠他们的激情得以维系。

正是这个绘画史上最为一致、最为深刻和令人陶醉的热情洋溢的个性主义，使得色彩和形式在法国得到了空前广泛和巨大的发展，这种扩展迄今已持续了100个年头。它作为宇宙和历史的矛盾体存在于法国人的睿智和情感之中，将一缕清风、一丝光芒、一片空间、诸般感觉和混杂不清的情绪输入其间，以至于个体本身伴随着如同心房的扩张与收缩一般的双重节奏，成为宇宙和历史不可或缺的、光辉灿烂的中心。



1 雅克-路易·大卫，《马拉之死》
1793，布面油画，162厘米×128厘米，布鲁塞尔皇家美术博物馆

2 《马拉之死》局部

3 雅克-路易·大卫，《自画像》
1794，布面油画，81厘米×64厘米，巴黎卢浮宫博物馆

