



欧洲“世纪末”(Fin de siècle)哲学与象征主义

1846年的“拉斐尔前派”运动

颓废生活与基督教精神冲突下的艺术彷徨

但丁·罗赛蒂的恋情生活

“拉斐尔前派”第二次高潮中的唯美主义

威廉·莫里斯的社会主义工艺运动

约翰·沃特豪斯的玫瑰爱情诗

玫瑰与十字架的象征

上海书店出版社

朱伯雄 著

玫瑰与十字架的象征

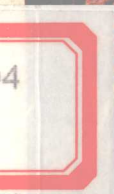
在法国，象征是一种神秘的暗示

勃克林、荷德勒的死亡艺术

克林洛、斯托克、托罗普与克诺普夫对情恋与淫欲的阐述

克里姆特的女性主题

蒙克与弗鲁贝尔眼中的世界



玫瑰与十字架的象征



朱伯雄
著

上海书店出版社

图书在版编目 (C I

玫瑰与十字架的象征/朱伯雄著. —上海: 上海书店出版社, 2005. 1

(艺术之旅)

ISBN 7-80678-273-7

I. 玫... II. 朱... III. 艺术史—研究—欧洲—近代
IV. J150.94

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 044562 号



玫瑰与十字架的象征

著

朱伯雄

责任编辑

那泽民

特约编辑

方 华

整体设计

润 泽

技术编辑

吴 放

出版发行

世纪出版集团 上海书店出版社

地 址

200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc

印 刷

上海财经大学印刷厂

开 本

787×960mm 1/16

印 张

8.75

印 数

1—3000

版 次

2005 年 1 月第一版

印 次

2005 年 1 月第一次印刷

书 号

ISBN 7-80678-273-7/J·155

定 价

45.00 元

目 录

001	欧洲“世纪末”(Fin de siecle)哲学与象征主义
003	1848年的“拉斐尔前派”运动
016	颓废生活与基督教精神冲突下的艺术彷徨
034	但丁·罗赛蒂的恋情生活
042	“拉斐尔前派”第二次高潮中的唯美主义
048	威廉·莫里斯的社会主义工艺运动
055	约翰·沃特豪斯的玫瑰爱情诗
063	玫瑰与十字架的象征
067	在法国,象征是一种神秘的暗示
100	勃克林、荷德勒的死亡艺术
110	克林洛、斯托克、托罗普与克诺普夫对情恋与淫欲的阐述
116	克里姆特的女性主题
124	蒙克与弗鲁贝尔眼中的世界

1. 欧洲“世纪末”(Fin de siècle) 哲学与象征主义

在西方 19 世纪后半叶,尤其自七八十年代,流行着一种暗示一个时代行将结束的“世纪末文化”,其表现特征是:预感世界危机的到来,生活中笼罩着战争的阴影,人们悲观、绝望,在少数青年中甚至产生迷茫、宿命甚而颓废、堕落的情绪。为寻求一时的快乐,他们或者醉生梦死,或者眷恋往事,或者进入教堂祈求短暂的慰藉。反映在文学艺术上此类思想的作品,历史上称之为“世纪末”文艺。

在哲学上,德国尼采(Friedrich Nietzsche, 1844 - 1900)的“唯意志论”正符合了这种“世纪末”文化的滋长。他曾谴责当时的自由资产阶级一贯因循守旧,苟且贪生,认为西方的文明所受到的理性主义、基督教和人道主义思想正在日趋没落,因而要“重新估定一切价值”,创造新的价值观,强调人的权力意志可以为实现这种价值观而实行自身完善的过程。在他看来,人生的目的在于发挥权力和“扩张自我”。他还鼓吹“超人”哲学,并且说:唯超人才是历史的创造者。尽管尼采在晚年精神失常,但这种哲学却助长了欧洲酝酿世界性战争的恐怖。他有一句名言:“宁可为战争而牺牲善行”,说战争本身就是道德。这种思想发展到 20 世纪初,便出现了法国的著名哲学家与小说家萨特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)的“存在主义”。他把“存在先于本质”的哲学观渗透到文学艺术的各个领域,从而为德国的表现主义、意大利的未来主义,以及法国在诗歌与绘画上的象征主义,还有专以人的精神心理活动和潜意识为题材的超现实主义文学与绘画的诞生,提供了思想基础。

尼采在其著作中的一句“上帝死了”,刮起了西方人文思想的一场狂飙运动,这是继法国启蒙运动之后的一次最大的否认信仰的思想运动。与此同时,出生于奥地利的德国心理学家弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856 - 1939)的著名“精神分析学说”,又为艺术与诗歌开辟了新的表现领域,即心理意识的无限空间,创造了十分广阔的艺术领地。当然,开拓这些艺术领地对于 19 世纪的诗歌与造型艺术的发展具有促进的意义,因为早在黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 - 1831)的《美学》研究中,已承认主体的精神世界的巨大意义。已延续数百年的古典美学与人类

的崇高学说，至尼采的时代，已从情感心理学的角度将它们融合了，也就是说，尼采把古代的太阳神与酒神合而为一了。无怪后来的著名瑞士美术史家沃尔夫林 (Heinrich Wölfflin, 1864 - 1945) 也认为：古典艺术与巴洛克风格从视觉心理学角度来分析，两者完全可以合一。二元合一论于是使“世纪末”哲学成为以法国为主的欧洲象征主义诗歌和绘画的审美基础，同时也给 19 世纪生存很久的西方古典文化敲响了丧钟。

“世纪末”文化产生于法国，但波及到整个中、北欧地区，涉及的文艺范围也相当广泛，有戏剧、小说、诗歌、绘画以至新兴的工艺与建筑设计等领域。作为这种艺术风格的领先分子，应首推叱咤巴黎诗坛的一批象征主义文学家，如马拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842 - 1898)、魏尔伦 (Paul Verlaine, 1844 - 1898)、诗人波德莱尔 (Charles Baudelaire, 1821 - 1867)，以及德国作曲家瓦格纳 (Richard Wagner, 1813 - 1883) 和英国“拉斐尔前派”绘画、北欧的象征主义绘画等流派。

“世纪末”顾名思义，是指一个世纪的末年出现的某种文化现象，但从近代史看，似乎西方文化每经过一百年，至其末期社会就会发生较大的动荡，人们的思想观念也随之变异，甚或产生飞跃。远的不说，就拿 18 世纪末来说，康德 (Immanuel Kant, 1724 - 1804) 的哲学就反映了一种 18 世纪末的“世纪末”思想，他在《判断力批判》中，试图沟通唯心与唯物两个对立的领域，声称必须假定上帝存在。他创造世界的目的是在于调和必然与自由，他反对封建特权，主张凡人皆应服从现有的立法权威，等等。那时，人们对反封建思想产生了很大的热情；而走入我们所生活的 20 世纪末年，则由于一个世纪的科学技术的飞速发展，反映时代的世界文化也已走向多元，但不断地互为交融，互有影响，人类在不同民族文化的基点上同样也发生了观念的飞跃，这种超越整个 20 世纪的“世纪末”，已走进了人类与太空对话的文化境界，这是笔者据此而产生的一点观感。不过，在美术史上，“世纪末” (Fin de siècle) 这一术语，已有特定的含义。如果把它划定一个时间界限，似应从 19 世纪中叶，即法国大革命最终获胜的年代算起，下限可能要延伸到上一世纪的最初十年，即第一次世界大战前夕。它也标志着欧洲传统的美术向着现代主义迈进这一漫长的过渡时期。

2. 1848年的“拉斐尔前派”运动

英国的工业文明在维多利亚时代（指1837—1901年间）在欧洲是首屈一指的。它的纺织工业差不多6倍于当时的法国和美国，出口也占世界第一位，而城市人口的急剧增加是工业文明的重要标志。当时英国的城市人口占全国总人口的66%。按说，经济如此发展，文学艺术应该也相应开放，可是英国的上层资产阶级为保持其苛重的剥削，只重视传统的全民意识形态教育，在文学艺术上却表现出明显的保守性，这是英国在19世纪后半叶不同于欧洲其他国家的主要特征。1844年，恩格斯对此现状写了一篇评论文章，文内指出：“英国有教养的阶级对任何进步都置若罔闻，只是在工人阶级的压力下，才稍微动一动。如果以为这些腐朽不堪的有教养阶级，它们每天的精神食粮也许会比他们本身要好一些，那是没有的事。上流社会的书刊都已走向穷途末路，其内容正像饱食终日、暮气沉沉的上流社会本身一样，是异常枯燥的。”（恩格斯：《英国现状——评卡莱尔的〈过去和现在〉》，见《马克思恩格斯全集》第一卷，人民出版社，1962年版，第629页）。

在这种文化状况下，英国的绘画艺术同样具有明显的维持传统观念的保守性，即坚持学院派所提倡的意大利文艺复兴的精神与程式楷模，强调古希腊审美传统，标榜古典主义。在皇家美术学院内成为主导因素的，是恢复自拉斐尔以来的创作路子。可是在1848年，学院内萌生了一个反学院派性质的绘画组织，由一批年轻的学生组成“拉斐尔前派协会”，认为要不受传统法规与风格的束缚，只有参照拉斐尔以前的那些画家那样真挚地面对现实，才不为定型的风格所囿。当然，他们在实践过程中依然由于摆脱不了各自的传统观念而产生种种矛盾。与此同时，从学院派内部也分化出一些不同于拉斐尔前派的艺术倾向，这就是英国的浪漫主义与象征主义画风。这方面，拉斐尔前派中一位代表人物但丁·罗赛蒂的艺术是比较典型的。我们从关于他的艺术中可以发现其艺术思想的复杂性，我们将在下面专章论述。

而他的学生与崇拜者约翰·威廉·沃特豪斯的绘画，就依照他个人的偏爱，综合地构成了拉斐尔前派第二代中最富浪漫主义风格的绘画倾向，一时在英国受到社会的广泛关注。

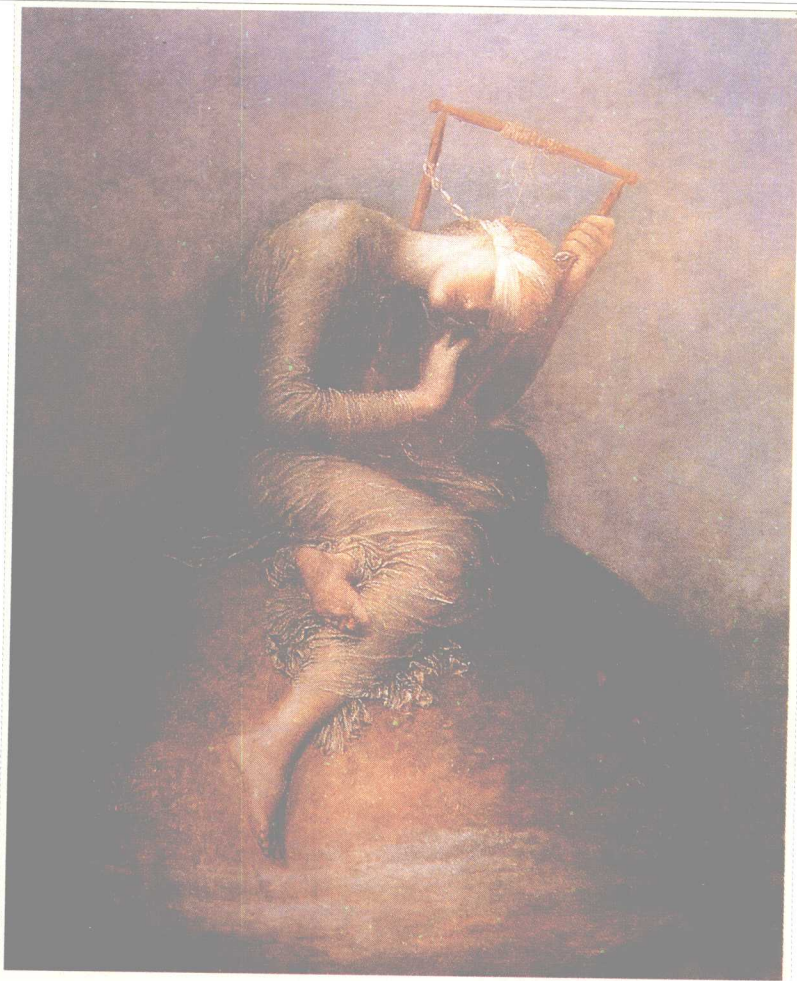
一年一度的皇家学院展览会上，都是一些规定好了的题材和

1. 希望

布上油彩 1885年 141x110厘米

(英) 伦敦泰特画廊

——G.F.瓦兹



摹拟的风格制造出来的油画与雕塑作品。它们对于自然和现实生活缺乏探求的欲望。学院派把绘画的明暗对照法都规定得死死的，视这些法则为金科玉律。这无非是些褐色调子，这种调子最初始于文艺复兴时期的提香和丁托莱托。到17世纪，伦勃朗予以发展，后来在欧洲各美术学院被定为模式。诚然，褐色调子能给人以沉着、厚重感，学院派把它视作不可变更的框框，连画风景也不例外，就严重束缚了艺术的创造性。这个学院的院长雷诺兹（1723—1792）还规定了画人物时手脚长短的比例，总之，在他看来，一切最好是以拉斐尔为样板。至于为康斯泰勃尔和透纳所开创的那条新路，始终不能形成一个学派。康斯泰勃尔死于1897年，透纳活到1851年，对于学院派的死气沉沉，康斯泰勃尔曾于1830年时忿然指出：“二十年内英国的美术将濒临灭亡”这个预言，尽管有些危言耸听，但

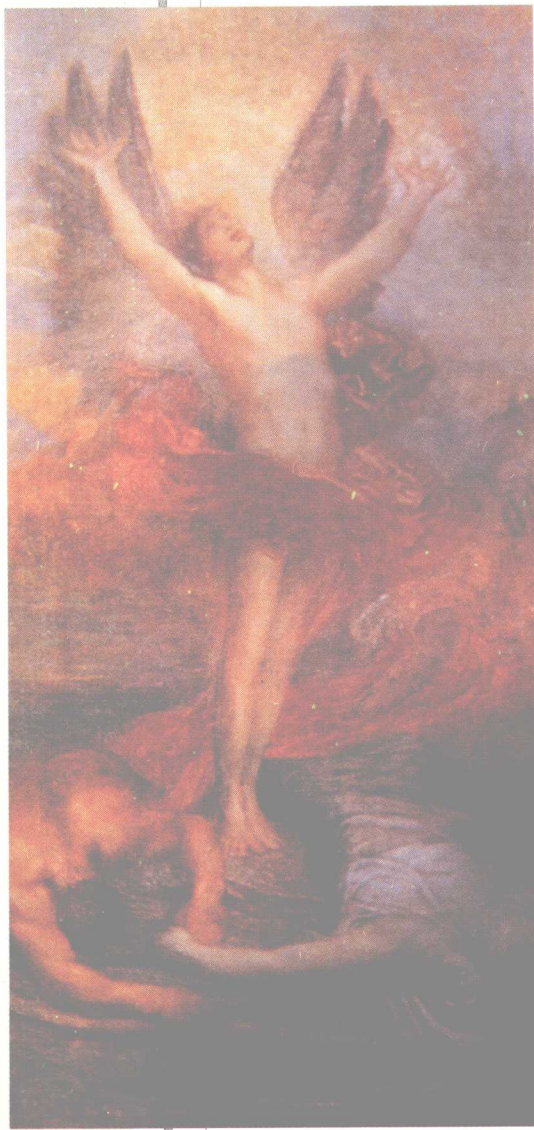
从英国当时的画坛状态来看,即便不能说绝望,也是令人气馁的。

而长期定居意大利,回英国后一直从事肖像画创作的画家史蒂文斯(Stevens,1818—1875)以及爱用象征手法的乔·弗·瓦兹(G.F.Watts,1817—1904),则走着与学院派不同的道路。他们疏远画界,隐居避世。前者也作雕塑,所作的雕像几乎可以和意大利米开朗基罗媲美;后者才华出众,构思独特,形象富有寓意性,想象力丰富,但要对他的艺术下一个定义还比较困难。比如他的一幅油画《希望》(图1),描绘一个年轻女子坐在象征世界的地球上,低垂着头,眼睛被蒙上绷带,手里弹拨着仅剩一根弦的古希腊七弦琴,倾听着这根弦上所发出的乐音。背景是一片蔚蓝的晨曦,大气朦胧,宇宙昏沉。这个少女是人类爱情、信念和死亡的象征。这种艺术手法与他坚持的艺术意图适得其反,因为画家想追求一种崇高与伟大的道德。另一幅,在《爱的狂欢》(图2)中,他画了两个代表时间与死亡的形象,两个形象经历了世世代代。瓦兹似乎想用这种图解来表明他的哲学:在人类的生与死中,艺术却是永恒的。瓦兹为英国留下大量肖像画,这些肖像主人有:英国诗人丁尼生、哲学家卡莱尔、女诗人勃朗宁、文艺批评家阿诺德、作家史文朋和梅瑞狄斯。画家和这些人物交往,有助于我们了解他的艺术理想,因这些学者对英国的现实有比较一致的看法,即关心社会问题,哀叹英国资产阶级道德的堕落,抗议资本家对童工的残酷剥削,要求加强道德教育和宗教宣传。其中有些人和拉斐尔前派的画家和理论家关系甚笃。瓦兹虽不能算是拉斐尔前派的正式成员,但瓦兹的艺术对他们的影响是不可忽视的。

“拉斐尔前派协会”产生于1848年,在英国工业革命引起社会波动的年代里,社会上类似“协会”(Brotherhood)这种组织,有被视为革命结社之嫌。拉斐尔前派协会的参加者虽是一些视觉艺术上的志同道合者,但从他们所创导的艺术对英国画坛的影响来看,确有绘画“革命”的暗示性。“协会”成立之初,总共只有七个人,他们都是英国皇家美术学院的学生。发起这一画派的动机是这样:一个晚上,参加者中的三个画家——威廉·霍尔曼·亨特(William

2. 爱的狂欢

布上油彩 1893年至1896年
132x51厘米 (英)瓦兹画廊
——G.F.瓦兹



Holman Hunt)、约翰·埃弗雷特·密莱 (John Everett Millais)、但丁·加布瑞尔·罗赛蒂 (Dante Gabriel Rossetti) 在一起翻阅一本由卡洛·拉辛尼奥雕版的意大利十四世纪比萨墓壁画的印刷品,他们从这些复制品上发现意大利文艺复兴前期的绘画,在解释自然和人生方面表现得极其直率和真挚,没有做作和虚伪,更没有因袭前人的传统。形象的质朴、简明而具有寓意性,对照当代学院派那种专以仿效拉斐尔的成就为满足,视拉斐尔的艺术为顶点的思想,深感被禁锢在学院里的绘画的不幸,这种画法被前人的清规戒律纠缠得已毫无生气了。他们表示自己未来的艺术应该像拉斐尔以前的那些画家一样,尽力去描绘他们所见到的事物,或是描绘他们所设想的那些他们希望表达的事物的面目,决不步学院派的后尘,不受任何传统画规则的束缚。他们认为,本来在拉斐尔之前,所有的画家都是这么做的,而在拉斐尔之后,画家们却放弃了这一传统,开始热衷于创作一些华而不实的画幅,不再致力于表现严酷的现实。英国绘画从拉斐尔时代至今,之所以一直处在公认的衰落状态,其病症就在于此。这种情况决不能再延续下去了。他们发誓要联合起来,共同抱定一个宗旨,遵守一定的诺言,从事自己的艺术实践。走自己创新的道路,这一动机把他们紧紧团结在一起。

三个年轻人秘密商定,以“协会”的名义吸收一些画家,并在各自的画布上统一用 P.R.B.三个缩写字母(即“拉斐尔前派协会”的全称字头)作为标记,并于1849年皇家学院展览会上第一次展出他们的作品。这个“协会”建立之初,亨特和罗赛蒂只有20岁,密莱才19岁,而罗赛蒂一度还是亨特的学生。这三个青年充满着热情,为了共同的艺术目的,愿意为他们创建的画派贡献自己的力量。他们的见解在当时看来是激进的,有点妄自尊大,因而容易遭到长辈们的斥责,但他们相互鼓励,决不被可以设想的舆论威胁所慑服。这三个人就各自的才华来看,情况也不尽一致:霍尔曼·亨特的造型基础极为坚实,为人可靠诚实,且能吃苦,他决心要以自己的艺术为这一画派作出业绩。密莱还在学生时代就已取得了艺术成就,他多次获得艺术奖章,曾被人们捧为美术学院的神童。密莱还有个特点,不管他遇到什么困难,他都善于沉着应付,而且心境坦然。罗赛蒂的艺术技巧可能比其他两人要逊色些,在画面上不符合透视和解剖的弊病常常出现,但他富有艺术灵感,善于丰富地想象,又是个多才多艺的诗人。

拉斐尔前派协会在建立之初,被文艺界误认为是一批“拿撒

勒信徒”（注），说他们想让德国早期的基督教美术在英国死灰复燃；有些舆论则批评他们是在为意大利 15 世纪绘画“招魂”。

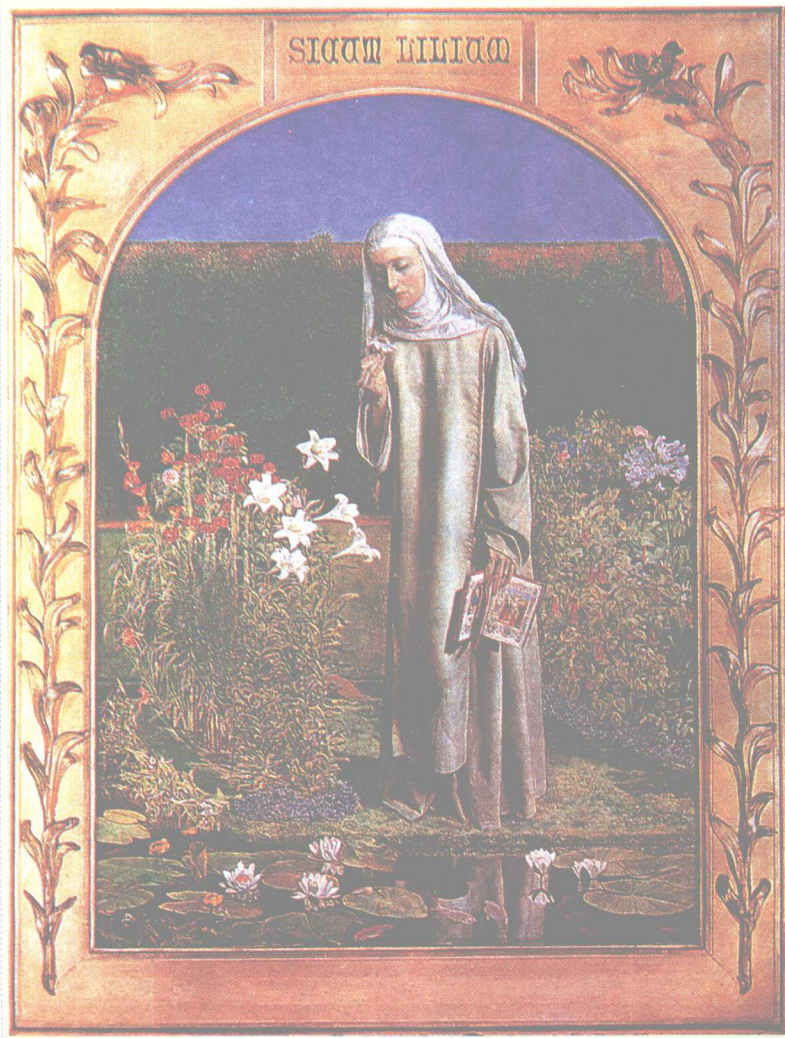
另一误会是这个画派的旗号很易被误认为是要否定拉斐尔的艺术成就。作为这一画派的实际领导人霍尔曼·亨特曾多次公开宣称：他们这个名称不存在对拉斐尔画家的失敬，也没有忘却他作为学院派绘画的始祖在欧洲所具有的影响。亨特对于他们联合行动的宗旨，概括地作了三点说明：第一，他们主张真诚地表达思想；第二，提出了直接研究自然物象的口号，反对学院派的规范；第三，对于他们所要表现的事物，要尽绘画本身所能发挥的想象力的作用，这比构图法则的讲究来得重要。为更好地实现上述艺术宗旨，他们求助于诗歌、宗教传说和历史传奇中的道德题材。他们所选的诗多半是济慈、莎士比亚或丁尼生等作家的作品。他们也到户外写生，但观察生活的时间往往比在室内画的时间还长。他们用色很细致，刻画形象尤其认真，对于前景上任何细节都力求真实，写实的功夫是不遗余力的，连一片叶子、一块石头、一截草根都要抠求真实形态，使它在画上毕露无遗，这些绘画态度几乎是拉斐尔前派画家们的共同特点。他们画人物不用职业模特儿，而用现实中的人，或让自己的亲友来摆姿势。画上人物和其余的细节都被一视同仁，因为他们优先考虑的是真实，但这种真实必须具有寓意性，决不让无足轻重的细节徒占一定的位置，这一切都是为了传达一种思想，灌输一种社会教诫含义，也就是说，绘画情节必须充满道德说教意义。但由于有些画寓意太深，内容与形式产生矛盾。这一画派的许多名作都带有这种含义晦涩的弊病，因而达不到他们所预期的艺术效果。尽管这样，这一画派一些主要画家的绘画技巧是高超的，他们的色感很好，形象饱满，有些象征性代表形象画得很生动，充满着诗意，色彩也绚丽，正因为此，他们中有些作品至今在博物馆里完好地闪烁着它那艺术的光辉（亨特一些创作稿子曾在英国汉普顿宫展出，被学者们评为超越意大利文艺复兴盛期最杰出的作品，受到英国艺术鉴定家的褒扬）。

（注：1809 年 7 月，六位德国画家在维也纳组成了美术家联盟，称作“圣路加同业公会”，成员有弗·奥弗贝克（1789—1869）、弗朗兹·普福（1788—1812）、乔治·路德维克·伏葛尔（1788—1879）、约翰·霍丁格（1788—1828）、约瑟夫·温特盖斯特（1783—1867）、约瑟夫·萨特（1781—1866）。他们先后搬进一所荒废了的修道院，研究意大利的宗教壁画，从事宗教美术创作，表示与维也纳美术学院决裂。人们称这些画家为“拿撒勒信徒”。拿撒勒，在今巴勒斯坦北部，是基督徒苦行的古城。）

至于说他们是“拿撒勒信徒”，这一画派的主要成员威廉·霍尔曼·亨特断然驳斥了这种诽谤，否定自己和德国画派有任何关系。威廉·戴斯（William Dyce, 1806 - 1864）是当时英国画家中最富有拿撒勒信徒气息的人，但他在拉斐尔前派的影响下完全改变了自己的画风，后来他以装饰性绘画大师的美好名声在画界受到称赞。可见，拉斐尔前派并不仅仅是中世纪绘画的崇拜者。他们的理论家J·罗斯金（J· Ruskin, 1819 - 1900）于1851年在《泰晤士报》上发表的公开信中，也对它作了明确的辩护：“无论如何，这些拉斐尔前派画家（我不认为他们选择这样一个化名也是明智的），既不希望摹仿，也从不佯装去效法古代绘画。只有那些对古代绘画不甚了了的人才会认为这些青年画家的作品与古画相似。据我推测，这些拉斐尔前派画家并不拒绝在他的艺术中利用现代知识、现代技法的长处。他们仅要求在这一点上回复到往昔——尽力去描绘他们所见到的事物，或描绘他们所设想的那些他们希望表达的事物的真实面目……他们选择了拉斐尔前派这一不幸然而并非不确切的名字，是因为在拉斐尔之前，所有的画家都是这么做的；而在拉斐尔之后，画家们放弃了这一传统，开始热衷于创作华而不实的画幅，不再致力于表现严酷的现实。这样一来，从拉斐尔时代至今，绘画就一直处在公认的衰落状态。”必须认识，当时英国艺术界普遍存在着逃避维多利亚时代的现状，逃避工业繁荣的意识，即是想回避缺乏灵魂的一切事物。这些青年画家的绘画题材：基督教福音书、凯尔特族传奇、浪漫派诗人的作品、中世纪传说，成了激励他们从事绘画的灵感源泉，这在这一画派的三位主要成员中是十分明显的。以上情况为我们了解拉斐尔前派运动提供了一个粗略的背景。

“协会”成立后，他们最早吸收了四个人，即詹姆斯·考林逊（James Collinson, 1825 - 1881），这是一位对当时牛津运动表示极大热情的画家，他主张恢复天主教教义的狂热，比他在油画上表现的热情还要强烈，所以他的画弥漫着一种圣公会说教味道；弗雷德里凶·乔治·斯泰芬（F.G.Stephens, 1828 - 1907），此人曾在拉斐尔前派画家联合出版的杂志《萌芽》上，发表过一篇论文，题为《早期意大利美术的意图和倾向》。文章强烈表示他对拉斐尔前派绘画的信念，但后来他离开了画坛，献身于文学事业了；托马斯·伍纳（Thomas Woolner, 1825-1892），此人是个有名无实的雕塑家；还有罗赛蒂的兄弟，威廉·迈克尔·罗赛蒂（William Michael Rossetti, 1829 - 1919），他一直充任该组织的秘书职务。不过，画

史上有所作为并有详细记载的,也只是上述三位画派的发起人,而且从七个参加者之后,再也没有扩大它的成员,但同情这一画派的画家还有不少。自认是追随这一画派的人中,除福特·马道克斯·布朗(Ford Madox Brown, 1821 - 1893)之外,还有属于他们的学生和仿效者两类,如阿瑟·休斯(Arthur Hughes, 1830 - 1915)、查理·奥斯顿·考林斯(Charles Allston Collins, 1828 - 1873)、弗雷德里克·桑迪斯(Frederick Sandys, 1832 - 1904)、威廉·伯顿(William Burton, 1824 - 1916)、瓦特·迪弗勒尔(Walter Deverell, 1827 - 1854)、罗伯特·马蒂诺(Robert Martineau, 1826 - 1869)、约翰·布赖特(John Brett, 1830 - 1902)、亨利·沃里斯(Henry Wallis, 1830 - 1916)、威廉·林赛·温杜(William Lindsay Windus,



3. 尼庵沉思

布上油彩 1851年 82.6x57.8厘米
(英) 牛津阿什摩兰美术馆
——查理·奥斯顿·考林

1822—1907) 和詹姆斯·史曼塞姆 (James Smetham, 1821—1889) 等。他们都认为自己和拉斐尔前派画家在艺术观上全然一致, 如考林斯有一幅《尼庵沉思》(图3), 可以说是为中世纪宗教情绪招魂的典型之作。有的在探索所谓“非时代性”(即拒绝任何因循守旧的法则) 的艺术; 有的想寻求一种浪漫主义的诗的境界, 如威廉·伯顿的《受伤的骑士》(藏伦敦市政厅美术馆), 林赛·温杜的《伯德·海伦》(藏利物浦市美术馆) 以及亨利·沃里斯的《查特顿之死》(图4) 等作品。他们认为, 在充满神秘色彩的中世纪骑士世界里, 对于现实的隐喻比比皆是。上述这些画家在1856年皇家美术学院展览会上都展出了自己的作品, 那是拉斐尔前派运动的高潮时期。

七个人中数福特·马道克斯·布朗是特殊的。他对拉斐尔前派的诞生起着促进作用, 但他又不是这一画派的成员, 这是唯一的例外。他年岁最大, 该派其他成员对他十分尊重。据霍尔曼·亨特说: “协会会友们虽对马道克斯·布朗的才能是赞赏的, 但都没有希望他成为拉斐尔前派成员。理由是, 他的年纪已大了些。”马道克斯·布朗早期提倡“回到自然中去”, 这个口号和拉斐尔前派的宗旨并不十分切合, 尽管如此, 布朗却与这一画派的关系极为密切。

这个画派在1849年第一次以P.R.B.的统一符号展出作品时, 并未引起社会注意。亨特, 密莱和罗赛蒂的三幅画都顺利地通过了。霍尔曼·亨特画的是一幅《雷因兹复仇记》(由E.M.克拉克夫人收藏), 这是一个富有创造性的革命主题。创作时罗赛蒂扮演一



4. 查特顿之死

布上油彩 1856年 60.2x91厘米

(英) 伦敦泰特画廊

——亨利·沃里斯

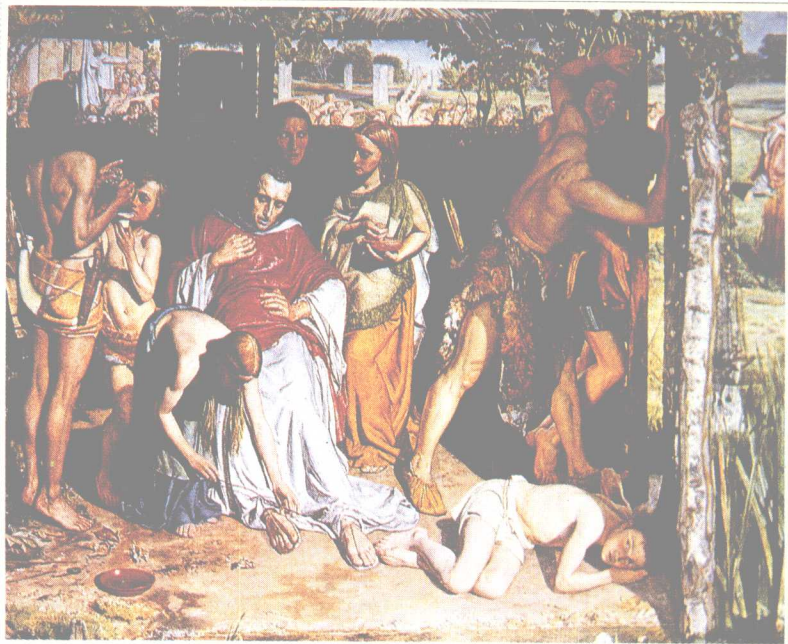


5. 罗伦佐在伊莎贝拉家
布上油彩 1849年 91.1x142.9厘米
(英) 利物浦美术馆



6. 圣马利亚的少女时代
布上油彩 1848—1849年
86.1x68.4厘米
(英) 伦敦泰特画廊

7. 掩护受巫师迫害的基督教僧侣
布上油彩 1849年至1850年
尺寸不详
(英) 牛津阿什摩兰美术馆

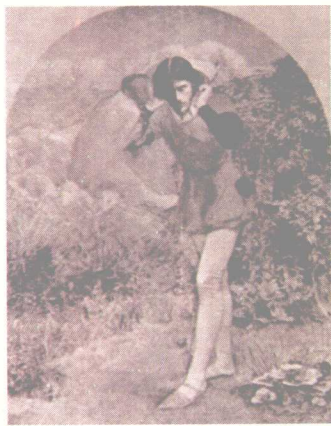


个罗马护民官，密莱扮成古罗马青年骑士；密莱画的是一幅《罗伦佐在依莎贝拉家》(图5)，题材取自英国诗人济慈的长诗《依贝拉》。罗赛蒂展出的是一幅《圣马利亚的少女时代》(图6)。翌年，霍尔曼·亨特展出一幅《掩护受巫师迫害的基督教僧侣》(图7)；密莱拿出了一幅《基督在双亲家》(又名《木匠间》，藏伦敦泰特画廊，图8)和《弗迪南为水妖所诱》(图9)；罗赛蒂画的是一幅《艾塞·安希拉·多米尼》(又名《受胎告知》，见图10)。于是，一场艺术风暴开始了。P.R.B.这一符号的意思被揭晓，这批年轻画家的创新目的激起了强烈的舆论反响，愤慨和谩骂来自各家报刊，除了一份名副其实的《旁观者》月刊外，所有的报纸都在评论这个画派。小说家狄更斯在皇家美术学院展览会上看到密莱那幅《基督在双亲家》后，也挖苦地在《家常话》周报上撰文写道：“你见到那个木匠间的室内情景吗？……那个其貌不扬、歪扭着脖子、嘴唇厚厚的红头发男孩，穿一件睡衣，正在让旁边的妇女挑刺，……至于那个圣马利亚的神态，她的丑陋的容貌简直不堪入目（不能想象人类还有关节错位的喉咙），这种怪相，即便她在法国最下流的酒吧间或者英国最简陋的小酒馆里，也是人群中最惹人注目的一个。”狄更斯不理解基督和圣马利亚被处理成劳动者中普通人物的意图。这位作家的时代局限性，代表了19世纪中相当多文艺界人士的观点。这些年轻画家与皇家古典主义艺术标准相距太远了。



与此同时，法国的德拉克洛瓦却是这样解释的：“美，到处都存在着……每个人不仅看到它，而且表现它必须绝对以自己的方式。”英国浪漫派艺术除了诗歌以外，在绘画上还未曾出现过，像湖畔派诗人华兹华斯的诗所选择的对象，却专以“地位低下的乡村生活”为诗的素材，那时，英国只有风景画才算得上是“诗”。一直向往古代希腊文明的大诗人济慈，在其著名诗篇《希腊古瓮颂》里有一句名言：“美是真实，真实即美。”拉斐尔前派试以这一准则来画耶稣和他诞生的家庭，遭到舆论攻击是必然的。可惜，像密莱那样坚持这种艺术方法的画家，在拉斐尔前派中并不算多，而且密莱的艺术准则也不是始终一贯的。

密莱的《木匠间》是应一个画商而画的，由于舆论的压力，这幅画滞留在画家室内很长时间，但这些失败没有使他们泄气，他们决定再试



8. 基督在双亲家（又名：木匠间）
布上油彩 1849年至1850年
86.4x139.7厘米
(英) 伦敦泰特画廊

9. 费迪南为水妖所诱
布上油彩 1849年 63.5x51厘米
(英) 私人收藏