



世界艺术博物馆
Art Museums of the World

大师名作 I MASTER PAINTING

〔法〕科妮莉亚·桑塔格 编
贾晨星 译

江苏凤凰科学技术出版社

世界艺术博物馆

Art Museums of

The World

大师名作

I

MASTER PAINTING

[法] 科妮莉亚·桑塔格 编

贾晨星 译

图书在版编目(CIP)数据

大师名作. I / (法) 科妮莉亚·桑塔格编; 贾晨星译. -- 南京: 江苏凤凰科学技术出版社, 2018.10
(世界艺术博物馆)
ISBN 978-7-5537-9321-4

I. ①大… II. ①科… ②贾… III. ①绘画—鉴赏—世界 IV. ①J205.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第124021号

世界艺术博物馆

大师名作 I

编 者	[法] 科妮莉亚·桑塔格
译 者	贾晨星
项 目 策 划	凤凰空间/冯怡心 李文恒
责 任 编 辑	刘屹立 赵 研
特 约 编 辑	冯怡心
版 式 设 计	毛海力

出 版 发 行	江苏凤凰科学技术出版社
出版社地址	南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009
出版社网址	http://www.pspress.cn
总 经 销	天津凤凰空间文化传媒有限公司
总经销网址	http://www.ifengspace.cn
印 刷	广东省博罗县园洲勤达印务有限公司

开 本	710 mm×1 000 mm 1/16
印 张	33.5
版 次	2018年10月第1版
印 次	2018年10月第1次印刷

标 准 书 号	ISBN 978-7-5537-9321-4
定 价	298.00元(精)

图书如有印装质量问题, 可随时向销售部调换(电话: 022-87893668)。

目录

总论 / 5

13 世纪 / 15

14 世纪 / 25

15 世纪 / 47

16 世纪 / 105

17 世纪 / 171

18 世纪 / 235

19 世纪 / 285

20 世纪 / 401

索引 / 526

版权所有 / 532

世界艺术博物馆

Art Museums of

The World

大师名作

I

MASTER PAINTING

[法] 科妮莉亚·桑塔格 编

贾晨星 译

江苏凤凰科学技术出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

目录

总论 / 5

13 世纪 / 15

14 世纪 / 25

15 世纪 / 47

16 世纪 / 105

17 世纪 / 171

18 世纪 / 235

19 世纪 / 285

20 世纪 / 401

索引 / 526

版权所有 / 532

总论

16世纪的意大利作家兼画家乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari）曾说，人类历史上黑暗时期的结束，是上帝对人类的同情和绘画改革的结果。1550年，瓦萨里在《艺苑名人传》中写道：14世纪早期，诸如乔托·迪·邦多纳（Giotto di Bondone）这样的托斯卡纳画家，其画作中奇迹般的自然主义，终结了此前占据画坛统治地位的僵化、正式、非自然的拜占庭风格。自然主义恰似神来之物。今天，我们认识到绘画领域的这种变革并非偶然发生也非上帝恩赐。干脆有力的叙事，令人信服的空间表现，体态真实的人物表达，绘画艺术的方方面面都与欧洲文化变革相呼应。这样的欧洲文化变革从14世纪开始便占据着主导地位，而且在意大利表现得最为突出。在这场社会大变革中，商人、手工业者和银行家的社会地位不断提升，鉴于此，画家自然也相应地满足他们对艺术上日趋明确的、自然主义的表现要求。不管是佛罗伦萨画派艺术家乔托里程碑似的画作，还是锡耶纳画派画家杜乔·迪·博尼塞尼亚（Duccio di Buoninsegna）风格典雅、笔触精致的自然主义绘画，都只是更为波澜壮阔的文化运动的一部分而已；但丁、彼特拉克和薄伽丘等哲人用意大利语写就的直指人心的名作，马可·波罗生动活泼的旅行探险，还有日益成熟的唯名论哲学激发了现实的、明确的、感知的认识，以

及阿西西的圣方济各的宗教贡献，他主张上帝并不存在于概念和言语之中，而存在于鸟鸣、日光和月晕之间。

绘画艺术的曙光出现在14世纪，并在15世纪迸发出更加绚烂耀眼的光芒。画家不断地以全新的历史观，重新审视中世纪之前的古希腊及古罗马的古典文明时代。意大利人几乎是带着膜拜来欣赏古希腊与古罗马，膜拜他们的智慧和悟性，崇拜他们的艺术成就和学术辉煌。新型知识分子——人文主义者，为15世纪的文化变革添加薪火。人文主义者精通古典文学，并且培育了人文主义新思潮：坚信深入研究大自然的价值和人类的潜能，认为世俗道德是对基督教信条的必要补充。尤其是，这批人文主义者推崇一种理念：古代文明乃文化之顶峰，他们应该与古希腊、古罗马的作家和艺术家实现“对话”。这场“对话”的结果催生了文艺复兴，即古希腊与古罗马的文化复兴。马萨乔（Masaccio）和皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡（Piero dell Francesca）的木板油画、布面油画和壁画，抓住了古罗马雕像的精髓。艺术家们力求将画中人物融入现实世界。例如，文艺复兴时期的透视关系遵从单一灭点透视法，加之精确的水平线，这样一来，画面就形成了前所未有的空间协调关系。意大利北方的奇才安德列·曼泰尼亚（Andrea Mantegna），更是直接受惠于古代艺术。曼泰尼亚对古

代的服饰、建筑、人物姿态与碑文都进行了考古式的研究，经过细致的不懈努力，令当时的所有画家都对消逝的古希腊和古罗马文明焕发出一种新的激情。桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）的绘画唤醒了沉睡在哥特艺术晚期的梦幻精神，借用诸如维纳斯、丘比特和宁芙女神等古典题材，深深吸引着被人文主义所感染的15世纪的观众。

我们最好是把“文艺复兴”看成是一系列文化变革，而非单一的文化运动。检阅文艺复兴鼎盛时期杰出画家的艺术，这种提法自然不言而喻。瓦萨里认为，这批大师都极力创作出超越大自然的艺术。他们都是理想主义者，他们的作品是对现实的升华而不是模仿，是经缜密思考的暗示，而非面面俱到的写实。我们可以在这些画家身上找到代表着那个时代文化理想中不同思想的具体形象。列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）既是画家，也是科学家。他将人体解剖、植物形态、地理知识和心理学理论的科学研究成果融入到艺术中来。雕塑家米开朗基罗·博那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）后来转向绘画，用绘画表达他深刻的神学与哲学信仰，尤其是他的新柏拉图主义观念论。他塑造的英雄人物肌肉发达，形象高大，而且极具张力，完全不同于达·芬奇那种优雅、微笑、柔软的人物造型。乌尔比诺城的拉斐尔（Raphael）最初是朝廷侍臣，他的画面洋溢着文艺复兴时期宫廷生活的优雅迷人与精致魅力。乔尔乔内（Giorgione）和提香（Titian）都是威尼斯画派的大师，他们用明快的色彩与写意的笔触，描绘了生活的奢华，最佳的主题即是富丽的风景和高贵的女人体。所有16世纪的画家都试图在自然的基础上进行升华，创作出比大自然本身更伟大或者更美的作品。提香的格言：“艺术比自然更伟大”，应该是16世纪所有画家奉行的哲理。

意大利文艺复兴时期画家的成就之一在于证明了

他们的聪明才智。艺术家不仅仅是画匠，而是能够和同时代的思想家们平起平坐的智者。有的艺术家在某个领域自己就是执牛耳者，例如莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）、达·芬奇和米开朗基罗。绘画这样的行当在文艺复兴时期的意大利得到了急速的地位提升。例如，米开朗基罗就被看成是空前伟大的全才型艺术家和伟大的原创者，而那个时代的人也对画家涌现出一股狂热的崇拜之情。1435年，阿尔贝蒂鼓励画家们与从事文学和数学研究的学者们多交往，这一方法获得了成功。目前大学课程中有关“室内艺术”的内容，就源自于意大利文艺复兴时期兴起的有关绘画变革的新观念。到了16世纪，整个亚平宁半岛的艺术资助者，不仅仅是委托画家承担某项特殊的绘画工作，而且还很热衷于收藏任何伟大艺术家的任何作品：不论什么作品，不论什么题材，得到“一幅拉斐尔”“一幅米开朗基罗”，或是“一幅提香”，本身就是资助者追求的目标。

当意大利文艺复兴画家精心经营画面的空间位置、塑造理想的人物造型的时候，北欧画家则在关注现实生活、视觉感受以及世俗生活的丰富多彩。在对物体的细致观察方面，没有哪位画家能超越尼德兰画家扬·凡·艾克（Jan van Eyck），也没有人曾像他一样，捕捉并清晰诗意地描绘珍珠的光泽、红色布料让人印象深刻的颜色或是玻璃和金属上的反光。科学的观察是写实主义的一种形式，而写实主义的另一种表现形式，则是津津有味地描绘出圣徒们的人体结构和耶稣在十字架上受难的解剖细节。这是一个流行宗教剧的时代，演员们装扮成圣经中的人物，在教堂和街道上表演耶稣受难和死亡的情节。绝非偶然的是，也正是在这个时期，诸如尼德兰人罗希尔·凡·德尔·韦登（Rogier van der Weyden）和德国人马蒂亚斯·格吕内瓦尔德（Matthias Grünewald）等绘画大师们，有时会以极度清晰的笔触

描绘伤口、血液和十字架上耶稣痛苦的表情。北方的大师们利用娴熟的油画技术进行绘画探索，在15世纪后期意大利人掌握此法之前，他们的技法一直处于欧洲艺术的领先地位。

文艺复兴时期融会南北艺术的是纽伦堡的阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）。一方面，丢勒坚持表现明确有力的线条刻画和日耳曼艺术中盛行的情感色彩，另一方面，他又仿效意大利人的偏好，重视人体结构和透视效果。丢勒与很多意大利理想主义者一样，在艺术作品中表达了一种乐观态度，相比之下，其他许多北方画家则对人类生存状况持悲观情绪。米兰多拉的乔瓦尼·皮科（Giovanni Pico）在其论文《论人的尊严》中，预感到米开朗基罗所信奉的人类肉体与灵魂具有无比的完美性和本质美。就他们而言，伊拉斯谟（Erasmus）的《愚人颂》和塞巴斯蒂安·布兰特（Sebastian Brant）的讽刺诗《愚人船》，都是欧洲北方文化环境中的产物。这一环境诞生了希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch）的三联画《尘世乐园》，其中所展现的愚人形象，以及彼得·勃鲁盖尔（Pieter Brueghel）笔下粗鄙的农村场景。对人类来说，天堂中自有希望，而尘世间少有慰藉。像意大利人那样，北方的人文主义者同样渴望自我节制、谨言慎行及和谐的古典美德，但勃鲁盖尔的画面却恰好表现了极端的“堕落”。当时有些天主教徒从荷兰旅行来到意大利，接受米开朗基罗和其他艺术家的启蒙。但是，1550年左右来到罗马的勃鲁盖尔，却基本上未受到罗马宗教艺术的影响。他从本地生活中寻找灵感，并且把画作场景设置在农庄之中，因此给自己赢得了“农民的勃鲁盖尔”这个不恰当的名号。他是现实主义的前驱，是北欧巴洛克风格的率真表现。

16世纪，由神学家马丁·路德（Martin Luther）和约翰·加尔文（John Calvin）领导的大规模宗教改革

运动，迫使罗马天主教会寻求变革来应对新教徒的挑战。当时，很多教会理事会呼吁对罗马天主教进行改革。在艺术方面，特伦托会议的参与者主张，艺术应当简洁明朗，应当接近广大民众。但是，一些意大利画家，也就是我们所谓的风格主义画家，却依旧进行着题材风格繁复的艺术创作。后来，画家们最终转向响应教会的要求，而且自己也日渐厌倦程式化的风格主义。我们称这个由卡拉瓦乔（Caravaggio）创始的新时代为巴洛克时期。卡拉瓦乔着力描绘眼前所见之物，一旦有可能，就会采用非常暗的色调和极度夸张的方式进行最为写实的处理。他得到了普罗大众、鉴赏家以及教会神职人员的追捧。虽然这些神职人员起初还对他以现实手法表现圣经题材的做法表示过怀疑。卡拉瓦乔的风格在整个意大利传播开来，接着又影响到欧洲的其他地方。一大批画家开始模仿并吸收卡拉瓦乔的明暗对比法，学习控制色彩纯度的技巧。卡拉瓦乔绘画中质朴真诚的人物形象，在厌倦了16世纪矫揉造作之风的欧洲受众中引发了共鸣。

除了巴洛克早期的卡拉瓦乔风格之外，稍后还出现了另一种绘画表现形式，我们称这个时期为巴洛克鼎盛时期。最引人注目的、最充满活力的、最富有绘画效果的风格在此阶段勃发生机。许多画家在16世纪威尼斯画派的基础上进一步发展。彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）——提香的崇拜者，在大尺寸的画布上展示了肉感的人物、富丽的风景、快疾的笔触及闪烁的明暗。他在绘画上的尝试也影响了同胞雅各布·约尔丹斯（Jacob Jordaens）和安东尼·凡·戴克（Anthony van Dyck）。由于安东尼·凡·戴克具有突出的肖像画技巧，他在欧洲上层社会中拥有大批追随者。鲁本斯在画布上描绘古代男女众神和人形的海洋生物，把人重新带回古典时期，但他的风格绝不仅仅是古典的。鲁本斯在欧洲贵族中找到了自己作品的市场，因为贵族们喜

欢他非凡的谈吐，他也得到了教会资助人的青睐，因为宗教人士认为他外显的圣经场景是反宗教改革理论的有力武器。在罗马，雕塑家贝尔尼尼（Bernini）的情况与鲁本斯极为相似。天主教会利用这两位出类拔萃的艺术家信徒，展示天主教会和罗马教廷的权力与威严。意大利巴洛克画家们，在罗马等诸多城市教堂的穹顶上恣意绘制数目繁多的宗教人物画像，画面的天空部分开始描述天堂的场景，还有一些描述上帝接引天主教徒中的殉教者和被传授教义者。西班牙画家委拉斯开兹（Velásquez）、牟利罗（Murillo）和苏巴朗（Zurbarán），在西班牙本土同样采用了这种风格，虽然人物身体姿态更为平和，笔触更为紧凑，但是他们与意大利巴洛克画家一样，用光线营造了一种神秘感，题材上也采用了同样的天主教的传统意象。

17世纪的荷兰绘画堪称这段艺术史中的另类。16世纪80年代，荷兰人从哈布斯堡王朝的统治中真正解放出来后，改信加尔文教派中的温和派，这一教派避免使用宗教象征意象。在成长起来的中产阶级和财富日益增加的上层社会中，出现了购买各式各样的世俗画的风潮。这些技巧娴熟的画家擅长的题材多种多样，有月色下的风景，有滑冰场景，有海上船只，还有客栈景象。其中，有几位画家脱颖而出。雅可布·凡·雷斯达尔（Jacob van Ruisdael）是绘画风格最接近巴洛克盛期风景画风格的荷兰画家，他画作中的黑暗色调甚至是狂风暴雨的景象充满着戏剧性和动态效果。弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）的绘画中，快速而潇洒的笔触，还有人物皮肤与服饰的夸张色彩，就像雷斯达尔的绘画那样，对巴洛克鼎盛时期一种更为泛欧洲化的细腻也产生了影响。相比之下，扬·斯蒂恩（Jan Steen）既是广为人知的写实主义的代表，也是荷兰绘画鼎盛时期地方风格的典型。他在对杂乱不堪的村舍和举止粗俗的农民

的描绘中加入了自已的道德倾向。最值一提的是，伦勃朗·凡·莱因（Rembrandt van Rijn）的绘画在荷兰称得上独树一帜。成长于加尔文教派的家庭中，伦勃朗的某些观点反而与门诺派的观点契合。他从加尔文教派对描绘圣经场景的严苛教条中摆脱出来，其后期的画作体现出的安静自省的新教风格，与鲁本斯绚烂动态的罗马天主教风格形成鲜明对比。伦勃朗很早就采用荷兰小画派的细密画法，学习卡拉瓦乔，自己发展了一种宽笔触、体现明暗光线的手法，表达出更加复杂的绘画效果。尽管这种风格不受当时荷兰人的喜爱，伦勃朗经济上也面临破产，但他仍然坚持己见，给美术史留下了一笔遗产。正是这批遗产，使他不仅受到浪漫主义画派的尊敬，而且还受到偏爱表达抽象概念的现代主义者的青睐。伦勃朗独树一帜的风格还体现在其艺术的多面性方面。他对于其他多种艺术风格以及文学渊源了如指掌。尽管伦勃朗没有去过意大利，但他却像海绵一样吸收各种艺术风格，作品里既有哥特艺术晚期的艺术家安东尼奥·皮萨内洛的痕迹，也有文艺复兴时期大师的影响，如曼泰尼亚（Mantegna）、拉斐尔（Raphael）和丢勒（Dürer）等。他不断地发展，拥有了同龄画家中最为宽广的艺术思维和对人类状况最为深刻的洞察力。

显然，就像“文艺复兴”（Renaissances）是个复数名词一样，巴洛克也有多种风格，而且巴洛克鼎盛时期的风格同时还受到古典巴洛克风格的竞争。古典巴洛克的哲学根源在于古典思想，其艺术风格则源自于拉斐尔的绘画和文艺复兴鼎盛时期其他的古典主义画家。安尼巴尔·卡拉齐（Annibale Carracci）乐于采用一种古典的手法。而诸如安德烈·萨基（Andrea Sacchi）这样的画家，则在罗马挑战巴洛克鼎盛时期的权威，如彼切洛·达·柯尔托纳（Pietro da Cortona）。然而，17世纪古典主义最具代表性的人物则是法国画家尼古

拉斯·普桑（Nicolas Poussin）。普桑的绘画风格完全迎合了法国、意大利和其他地方不断扩大的禁欲主义者的喜好。普桑塑造的身体结实的理想化人物造型，体现出雄浑有力的身体动态和坚定不移的道德意志，演绎一系列或宗教或世俗的故事。另一位法国人克洛德·洛兰（Claude Lorrain）则开创了古典主义的不同艺术形式，他的精美画面明显不同于普桑的绘画，因为洛兰画面中的描绘边缘柔和，水波微荡，景象朦朦胧胧，仿佛通向无穷的远方。洛兰和普桑这两位画家都传达了一种温和、均衡的感觉，都是针对同一类赞助人而投其所好。不管在性质上是否同属古典主义，所有这些17世纪的画家都探索丰富了当时的绘画主题。自古典时期之后，艺术创作从没有出现过既有宗教画也有世俗画的如此丰富多彩的图像记录。新大陆的发现、全球不同民族的接触、望远镜和显微镜带来的新视角，17世纪的世界好似在不断变革，不断革新，也不断分割，反映在绘画领域就是艺术风格和绘画题材的丰富多样。

路易十四（卒于1715年）曾经仿效太阳神阿波罗和亚历山大大帝，自封为“太阳王”，他非常喜欢普桑和查尔斯·勒·布朗（Charles Le Brun）等宫廷画师的古典风格。宫廷画家勒·布朗反过来也支持路易十四，用大量暧昧的作品吹捧这位国王的君临天下。因此在17、18世纪之交，画坛爆发了一场关于风格的论争，画家们要在“普桑主义”和“鲁本斯主义”两个阵营中作出抉择。“普桑主义”者偏好古典主义，画面体现线性，充满柔和的温情；而“鲁本斯主义”者则认为色彩的自然地位更重要，强调灵活的人物动作和构图多样性。路易十四死后，法国画坛更加开放，“鲁本斯主义”占得统治地位，形成了我们称之为“洛可可”的风格。洛可可原意是“岩石工艺的巴洛克风格”，即不用线条的巴洛克风格的一种装饰品牌。这不是鲁本斯风格的自然

延续，而是安东尼·华托（Antoine Watteau）、让-奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean-Honoré Fragonard）和弗朗索瓦·布歇（François Boucher）三人的画风，以羽毛般轻柔的笔触和淡雅的颜色，以及较小尺寸的画幅，传达出轻松愉快的基调。色情的题材和娱乐性的风俗画成为这种风格的主要特征，尤其受到法国和欧洲大陆其他地方追求享乐贵族们的青睐。因此，洛可可画家也延续了16世纪贯穿实践与艺术理论中的关于线条与色彩的论争；这是米开朗基罗与提香之争，也是鲁本斯与普桑之争。这场争论不会消失，而且还会在19世纪以后延续。

不是每一位画家都屈从于洛可可风格。18世纪的道徳关注点在于爱国主义、生活节制、家庭责任，人们必须接受理性思维，学习自然法则，这些社会所崇尚的美徳都与洛可可画家所推崇的主题和享乐主义的格调显得不协调。在艺术理论与艺术批评领域，狄德罗（Diderot）和伏尔泰（Voltaire）诟病洛可可风格在法国的繁荣兴盛。看来这种风格所剩的日子已经屈指可数了。法国人夏尔丹（Chardin）朴实无华的自然主义，源自17世纪的荷兰静物画。英国画家和英裔美国画家，包括波士顿的约翰·辛格顿·科普利（John Singleton Copley）、英国德比的约瑟夫·莱特（Joseph Wright）还有托马斯·荷加斯（Thomas Hogarth），他们都用不同的风格进行绘画，洋溢着一种原始的自然主义，与当时的时代精神相吻合。许多艺术家，例如伊丽莎白·维吉-勒布伦（Elisabeth Vigée-Lebrun）和托马斯·庚斯波罗（Thomas Gainsborough），在自己的绘画中糅合了洛可可风格某些精致的笔触，但同时也弱化了洛可可风格中过分夸张、造作肤浅的特性，不论这些特性如何令人愉悦。

西方绘画的主旋律之一在于对古典主义的坚持，就此而言，洛可可风格可谓碰到了强劲有力的对手。18

世纪后期，古典风格的精髓——充满活力的均衡、理想化的自然主义、富有节奏的和谐、色彩的控制、线条的优势，所有这些都是受到古希腊和古罗马模式的引导与影响——在与洛可可艺术相抗衡中再次得到重视。当雅克·路易·大卫（Jacques-Louis David）在1785年展出《荷拉斯兄弟之誓》时，确实使当时的民众受到极大的触动，得到了包括国王在内的法国全体民众和国际社会的一致好评。这幅绘画展出时，恰好美国《独立宣言》起草人托马斯·杰弗逊（Thomas Jefferson）来到巴黎，他的心灵被震撼了。新古典主义流行于法国大革命之前。法国大革命爆发后，这种流行就成为了正义的法国新政权的官方风格。洛可可艺术则代表了堕落的旧政权，洛可可画家因此也被迫逃离法国或改变自己的风格。后来，新古典主义在整个拿破仑一世时期继续流行着，让-奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres）的人物造型中，优美圆润的线条和异国情调的姿态取代了大卫的作品。大卫晚年画风趋于柔和，创作出大量内容丰富的装饰性古典主义作品，以适应脱离了新兴资产阶级特点的法兰西帝国。

如果说18世纪是理性与启蒙的时代，实际上同时发展的，还有一种关注非理性、关注情绪化的人文发展趋势。有一群画家被称为浪漫主义画家，在18世纪后期和19世纪上半叶空前活跃起来。他们很多人都与古典主义艺术家生活在同一时代，而且两者之间还会有竞争的敌对关系。在18世纪后半叶至19世纪前半叶，有些画家明确地表示对非理性感兴趣，如亨利·富塞利（Henry Fuseli）的《梦魇》，弗朗西斯科·何塞·德·戈雅·卢西恩特斯（Francisco José de Goya y Lucientes）有些暴力或阴郁或死亡或疯癫的画面场景，都表现着“非理性”的因素。西奥多·席里柯（Théodore Géricault）在某些小型绘画里探索医学上的精神错乱，在庄严而夸

张的《梅杜萨之筏》中揭示死亡、食人和政治腐败的主题。更为微妙的是，还有些画家在探索风景绘画中的情感效果。约翰·康斯泰勃尔（John Constable）面对英格兰乡村的景象，用闪烁摇曳的光线、细致描绘的云层，以及精心刻画的树顶阳光，展现令人情绪波动的强烈的画面效果。德国人卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）在风景画中体现出宗教的神秘主义。美国哈德逊河画派画家，如托马斯·科尔（Thomas Cole），则描绘了新大陆温暖的秋天色彩和荒芜原野，但这种景象很快就随着历史发展而消失了。约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）的绘画既有海面景色也有陆地风景，还有历史题材，这似乎都对同时代的画家产生了或多或少的影响。他对抽象概念的表达有一种现代主义风格。法国浪漫主义最有影响力的集大成者是费迪南德·维克托·尤金·德拉克洛瓦（Ferdinand Victor Eugène Delacroix）。他从巴洛克鼎盛时期的画家鲁本斯那里寻求艺术灵感，一幅接一幅地描绘狩猎图、耶稣受难图，还以当时的审美趣味描写异域风情中的阿拉伯战士和北非猎人等。像先前的巴洛克大师那样，德拉克洛瓦采用了急速变化的空间斜线、截面式的构图元素以及雄浑华丽的色彩。德拉克洛瓦与安格尔结怨，这不仅是艺术上的恩怨，甚至还是个人的仇恨，当代人从他们的画作中可以感受到线条和色彩永恒的争斗。

福楼拜（Flaubert）在《包法利夫人》中描写反浪漫主义的现实主义，在艺术领域的表达就是现实主义画作。古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）对大自然和乡村生活未经修饰的描摹，试图为我们展示一个没有经过任何精心安排的世界。他的声明“要我画一个天使必须让我看见一个天使”，是他在其里程碑式的创作《奥南的葬礼》的情感流露。《奥南的葬礼》是一幅构思谨

慎的作品，而且他和当时的批评者都相信这画面只是原汁原味的“写实”而已。更为传统守旧，同样基于对大自然的仔细观察的是让-弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet）和以西奥多·卢梭（Theodore Rousseau）为代表的巴比松画派画家们的绘画。其他的现实主义者还有奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier），他致力于表现城市生活，描绘公务员与律师的愚蠢荒唐，颂扬工人阶级的自然美德，或怜悯贫穷人家的疲倦不堪等。与法国现实主义同时代的英国拉斐尔前派兄弟会的画家们抛弃了艺术理想主义，认为这样的艺术太学院派，他们也在拉斐尔之前的和文艺复兴鼎盛时期的意大利绘画中，感悟到细节的单一性和“真诚”，这是他们的灵感源泉。但丁·加百利尔·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）和爱德华·伯恩-琼斯（Edward Burne-Jones），描绘了异域情调的中世纪故事、英国早期的历史记述及形形色色的说教寓言，从中得到了心灵的慰藉。他们用油彩描绘，也谨慎地使用蛋彩技法，却从不用大块的笔触，也不用薄涂的颜色，更不用油料介质的快速上光技术。在排斥油性颜料及蔑视16世纪至19世纪学院派的传统技法方面，他们并不是西方最后一批画家。

19世纪，欧洲日益城市化与工业化，印象主义的兴起给绘画艺术带来了意想不到的全新发展。克劳德·莫奈（Claude Monet）、奥古斯特·雷诺阿（Auguste Renoir）、卡米耶·毕沙罗（Camille Pissarro），以及他们圈子内的画家成员，使用了前无古人的急促笔触和虚幻效果。他们有时描绘乡村生活的欢愉，有时捕捉城市景象的光线、烟雾、色彩和变迁。他们抛弃历史题材，转而注重描绘转瞬即逝的眼前景象。由于印象派画家背离了学院派的教条，起初总是被批评家和公众拒之门外，但是后来他们却对艺术发展产生了深远的影响。当这种绘画风格继续向前发展，艺术的现代性就越发突

出了。莫奈的画面变得极端抽象，最后甚至不再依靠写生，而是在工作室里完成，有时候在观察自然场景许久之后，才开始动笔作画。雷诺阿后来也找到了用线造型的方法，这是他在意大利艺术中汲取的精华。雷诺阿的作品比较注重先画草图再经营画面，严格按照人物对象进行造型，色彩却逐渐甜腻。法国的传统主义画家让-莱昂·杰罗姆（Jean-Léon Gérôme）、威廉·布格罗（William Bouguereau）以及俄国的伊里亚·列宾（Ilya Repin），因其更学院派更传统的风格赢得了世俗的成功和公众的称赞。但是，印象派画家却对现代主义的发展产生最为深刻的影响，他们的艺术技巧在日后激发了新绘画风格的诞生。

这群后印象派的艺术家，意识到印象派画家所采用的画法具有发展潜能。保罗·塞尚（Paul Cézanne）决意留下印象派艺术中“永恒的东西”。他在古典主义艺术中发现了稳固的结构，并且把这种结构运用到他的画面上。塞尚一心想着“模仿自然，重做普桑”，创造了一种粗糙的古典主义，同时，他摆脱束缚，模糊对象的边缘，让颜色回归本身微妙的光泽、纹理与色彩。文森特·凡·高（Vincent van Gogh）则以印象主义为基础，用自己具有心灵象征意义的精神深深地影响了印象主义。保罗·高更（Paul Gauguin）在法国旷野和南太平洋的原始之地找寻题材，有时甚至用不加调和的颜料进行绘画。乔治·修拉（Georges Seurat）的艺术理念反驳了早期印象派的艺术语言，因为他打算利用自己创新的技法描绘一种真正真实的印象。修拉将色点并置，产生色彩的视觉混合，从而制造真实的感觉。此外，修拉也像塞尚那样，把人物描绘得几乎像是新古典主义那样面目平和、风采卓越、举止庄严。

19世纪晚期到20世纪，画坛各种绘画风格频现。现代主义中的自由与个性，在绘画艺术的尽情发泄中找

到了表现方式。20 世纪早期，许多领域的思想家揭示了形式与存在本质上的不稳定性：音乐的无调性、物理的相对论、精神分析的不稳定倾向等，都体现出主观世界和移动变化的观察角度。由巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）和乔治·布拉克（Georges Braque）领军的立体主义，用他们的分析立体主义系统地“解构”（即“分析”）了现实，几乎完全消解了色彩、肌理、光线的方向感，甚至是视角的单一性，他们从偏爱静物与肖像的、固定主题的叙事中很快地完全转向。可以说，在绘画史中，立体主义彻底毁灭了文艺复兴所建立起来的体系，这一体系被 19 世纪学院派画家广泛接受，利用令人信服的空间布局和色彩用光在画面中绘制有意义的历史事件。立体主义者从不用纯粹的抽象，他们依靠“所见”与“所期望看见”之间的冲突来体现艺术上的效果。青年时代的毕加索早年曾运用学院派的叙事手法进行绘画，蓝色时期和玫瑰色时期的绘画也非常诗意和具象。但之后，他几乎无休止地进行试验，甚至还涉猎了原始主义、新古典主义和超现实主义。自乔托之后，再无人像毕加索一样频繁地改变自己的绘画风格。法国画家费尔南德·莱热（Fernand Léger）的作品以及马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的《下楼梯的裸女》，都是毕加索与布拉克风格的副产品，都是将人物设定在某个建筑环境中的观念延伸。

毕加索的艺术总是妙趣横生，充满睿智。大量的 20 世纪绘画作品都比较严肃认真。比如毕加索的《格尔尼卡》，描绘了战争的悲剧，也是他从自己早期立体主义风格“嬉闹风格”中摆脱出来的进步。超现实主义艺术，例如萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）如梦如幻的画面，或者是乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico）的禁忌场景，都抓住了现代生活某些心理紧张和间离的效果。未来主义画家，也就是吸收了立体主义风格的意大利画

家，在其画作中表现了动态甚至爆裂的运动，他们的艺术预示着现代主义、城市化、侵略挑衅三者将造成令人不愉快的混合意识。并非巧合的是，这股混合意识为墨索里尼的法西斯政权增添了刺激因素。与外显的未来主义不同，19 世纪后期至 20 世纪初，包括一些画家在内的部分现代主义者开始表现人的内心世界。在这段城市化过程中也造就了弗洛伊德和荣格，他俩与一批画家有密切来往，都乐于探索人类的心理状态。爱德华·蒙克（Edvard Munch）的心理洞察力和表现主义，也许只有德国画家路德维希·基尔希纳（Ludwig Kirchner）和埃米尔·诺尔德（Emil Nolde）能与他相提并论。宗教情感表达的作品也在这一时期兴起，可以在天主教画家乔治·鲁奥（Georges Rouault）和犹太教画家马克·夏加尔（Marc Chagall）的抽象画得以体现。

现代主义在建筑、文学与音乐方面都摒弃了传统思想，绘画也如此。抽象艺术的兴起受到欢迎，但又颇受争议。我们可以在荷兰人皮耶·蒙德里安（Piet Mondrian）的抽象艺术中看见各类神学的、性别的、存在主义的内涵，他的《百老汇爵士乐》则是暗示性地加上了标题。卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malevitch）的抽象、几何形的绘画带有本体论的、宗教的隐喻，而瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）的抽象艺术则充满了神秘主义色彩。杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）抽象表现主义的“滴画”，在其自身强烈的运动风格中体现了人这样一个强大的存在。他给自己的作品标上了显眼的题目，例如《秋韵》《路西法》。荷兰裔美国画家威廉·德·库宁（Willem De Kooning）的画布上充满了爆炸式的、紧张狂乱的色彩，往往表现充满激情的主题内容。马可·罗思科（Mark Rothko）的渗色技巧来自于他本人的哲学观念，他让观众被他的画面深深地触动。早期艺术创作中的圣母玛丽亚、殉难

圣徒、古典神祇、耀武扬威的将军，这些形象被颜色和形状所取代。20 世纪，传统油画技巧由于新材料或旧材料新用法的出现得到了补充：丙烯颜料、热蜡画、珐琅、其他黏合剂，还有作为附加物的、随意的普通物品，都可以混合或者粘贴在画面上。

对抽象表现主义产生心理紧张是不可避免的事情。这种紧张反应有两种情形：一种情形是新出现的客观主义与极简主义，代表人物为雕塑家唐纳德·贾德（Donald Judd）和大卫·史密斯（David Smith），以及画家埃尔斯沃斯·凯利（Ellsworth Kelly）和弗兰克·斯特拉（Frank Stella）。这些艺术家都极力表现画面以外的、大量的人类情感、神秘主义和道德的主观性。另一种情形则是波普艺术。波普艺术往往用娱乐化的戏谑方式，生动逼真地复原被表现的物体。安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的罐头盒、理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）的拼贴，还有罗伊·李奇登斯坦（Roy Lichtenstein）的漫画风格，这些作品的尺寸往往都比较大，意义也极其严肃。现代社会的商业产品也出现在波普艺术的画作中，让我们反思消费主义、工业生产以及艺术表达的本质。

最终，绘画在西方艺术中战胜了许多门类的对手。在文艺复兴时期，就曾因为对视觉艺术进行比较而发生激烈争吵。米开朗基罗和他的阵营宣称，雕塑比绘画更加真实，假象更少，真正具有实体感。达·芬奇和其他画家则用语言和行动进行回击，从文艺复兴时期到 20 世纪，绘画一直是杰出的艺术形式。显然，普通观众只能列举很少的文艺复兴时期杰出雕塑家的名字，但是，他们却可以轻而易举地罗列一批画家。这样的情形同样出现在 19 世纪。以 19 世纪法国为例，除了罗丹，也许还包括卡尔波和巴里，在面对一大群富有革新精神的画家的时候，雕塑家就显得苍白软弱。绘画艺术已经超越了从 15 世纪开始充斥市场的廉价印刷品。后来，某些

巴洛克画家尝试将绘画艺术与其他视觉艺术进行结合。19 世纪的摄影术确实能提供更为逼真的图像，20 世纪则有电影参与竞争，到了 21 世纪初期，又有数字媒体向绘画艺术发起挑战。绘画艺术的地位似乎被动摇了。但是，它仍然坚强有力地生存着，形式如此灵活多变，在我们的情感中如此牢固地扎根，它是不容易屈服的，是要继续崛起的。在实际操作中，绘画作品可以卷起来方便运输，或者在不用的时候可以叠放保存。即使从实用主义角度出发，一幅画作也可以令一面白墙和天花板增色不少。你并不是关上开关或者点击鼠标，就能让绘画作品消失。绘画艺术是平面的，就像图书的页面或者电脑的屏幕，而且能以兼容的平面形式复制，没有必要像制作雕塑那样艰难地选定布光，或者像建筑摄影那样解决角度问题。文艺复兴时期的思想家认为，画家和上帝一样，具有神圣的权力，可以创造全新的世界。从那时起，万千画布中的世界就被创造了出来。

本书展示了世界公共博物馆中不同类型的伟大画作。这确实证明，在快速变化的世界里，绘画艺术继续拥有着经久不衰的感染力。画坛还会涌现大师佳作么？这问题更难回答。本书收录的作品，证明画家本身也是绘画成功的重要组成部分。显然，当画家“站在巨人的肩膀上”，对昔日的艺术作出回应的时候——或崇敬，或反叛，他就成功了。这世界也许正等待着出现下一位伟大的画家，他应该像拉斐尔、伦勃朗、毕加索那样既熟知过去的艺术，也拥有知识、真诚和技巧，能够创造出崭新的、卓越的绘画作品。如果未来的画家创作的作品仅仅是讽刺式的俏皮话，或转瞬即逝的形式主义，或鄙视、忽视全部的艺术史，那么绘画艺术就没有希望了。虽意不在此，但本书的画作亦包含了绘画艺术未来的发展方向。

约瑟夫·曼卡