

新艺术 Art Nouveau

[美]阿拉斯泰尔·邓肯 著

周孟圆 译



Art Nouveau

新艺术

[美]阿拉斯泰尔·邓肯 著

周孟圆 译

浙江人民美术出版社 | 艺术世界

图书在版编目(CIP)数据

新艺术 / (美) 阿拉斯泰尔·邓肯著 ; 周孟圆译.

— 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2019.1

(艺术世界)

ISBN 978-7-5340-6782-2

I. ①新… II. ①阿… ②周… III. ①艺术—设计—
工艺美术史—世界 IV. ①J509.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第091445号

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London,

Art Nouveau © 1994 Thames & Hudson Ltd, London

This edition first published in China in 2019 by Zhejiang People's Fine Arts Publishing
House, Zhejiang Province

Chinese edition © 2019 Zhejiang People's Fine Arts Publishing House

On the cover: William Bradley, cover for *The Chap Book*, 1894(detail)

合同登记号 图字: 11-2016-282号

新艺术

著 者 [美]阿拉斯泰尔·邓肯

译 者 周孟圆

策划编辑 李 芳

责任编辑 郭哲渊

责任校对 黄 静

责任印制 陈柏荣

出版发行 浙江人民美术出版社

地 址 杭州市体育场路347号 (邮编: 310006)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

制 版 浙江新华图文制作有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2019年1月第1版·第1次印刷

开 本 889mm × 1270mm 1/32

印 张 8.5

字 数 230千字

书 号 ISBN 978-7-5340-6782-2

定 价 72.00元

关于次品(如乱页、漏页)等问题请与承印厂联系调换。

严禁未经允许转载、复写复制(复印)。

目 录

第一章	序言	005
第二章	建筑	043
第三章	家具	066
第四章	绘画与平面艺术	093
第五章	玻璃	119
第六章	陶瓷	139
第七章	珠宝与时尚	171
第八章	金银器与艺术品	196
第九章	雕塑	218
	参考书目	244
	插图来源	247
	索引	248

Art Nouveau

新艺术

[美]阿拉斯泰尔·邓肯 著

周孟圆 译

浙江人民美术出版社 | 艺术世界

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

图书在版编目(CIP)数据

新艺术 / (美) 阿拉斯泰尔·邓肯著 ; 周孟圆译.

—— 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2019.1

(艺术世界)

ISBN 978-7-5340-6782-2

I. ①新… II. ①阿… ②周… III. ①艺术—设计—
工艺美术史—世界 IV. ①J509.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第091445号

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London,

Art Nouveau © 1994 Thames & Hudson Ltd, London

This edition first published in China in 2019 by Zhejiang People's Fine Arts Publishing
House, Zhejiang Province

Chinese edition © 2019 Zhejiang People's Fine Arts Publishing House

On the cover: William Bradley, cover for *The Chap Book*, 1894(detail)

合同登记号 图字: 11-2016-282号

新艺术

著 者 [美]阿拉斯泰尔·邓肯

译 者 周孟圆

策划编辑 李 芳

责任编辑 郭哲渊

责任校对 黄 静

责任印制 陈柏荣

出版发行 浙江人民美术出版社

地 址 杭州市体育场路347号(邮编: 310006)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

制 版 浙江新华图文制作有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2019年1月第1版·第1次印刷

开 本 889mm × 1270mm 1/32

印 张 8.5

字 数 230千字

书 号 ISBN 978-7-5340-6782-2

定 价 72.00元

关于次品(如乱页、漏页)等问题请与承印厂联系调换。

严禁未经允许转载、复写复制(复印)。

目 录

第一章 序言	005
第二章 建筑	043
第三章 家具	066
第四章 绘画与平面艺术	093
第五章 玻璃	119
第六章 陶瓷	139
第七章 珠宝与时尚	171
第八章 金银器与艺术品	196
第九章 雕塑	218
参考书目	244
插图来源	247
索引	248

第一章 | 序言

让我们开宗明义地来讲：新艺术[Art Nouveau]是一场运动，而不是一种风格。这场运动发生于19世纪下半叶，抱着打破实用艺术和美术中既定规则的统一目标，以全然不同的方式席卷了不同的国家。如果不理解这个事实，我们就无法把当时千变万化的现代主义风格统一于同一个标签之下。比如说查尔斯·麦金托什[Charles Rennie Mackintosh]所创造的简约直线，怎么能和维克多·霍塔[Victor Horta]以及赫克托·吉马德[Hector Guimard]作品中那些温室植物般的缠绕曲线放在一起，被看作同一个体系、追求一致的目标？约瑟夫·霍夫曼[Josef Hoffmann]和科罗曼·莫塞尔[Koloman Moser]所提倡的棋盘式几何风格，如何与艾米尔·盖勒[Emile Gallé]、路易·梅杰列[Louis Majorelle]花团锦簇的设计样式放置在一起相提并论？而以上这些人的创作，又怎么才能与独立派加泰罗尼亚现代大师安东尼·高迪[Antoni Gaudí]的设计作品统一协调在一起，并最终看起来既合情合理又不显突兀呢？

任何一个单一的建筑师、艺术家、设计师，或任何一个单一的流派，都无法全面代表“新艺术”；他们中的每一位都在与复古主义斗争的过程中探寻着属于自己的道路。在塞纳河与莱茵河畔，答案是蓬勃而烂漫的，在格拉斯哥与维也纳，回应却是严肃而内敛的。不仅如此，这场运动的倡导者们所投入的持续热情、时间精力、所享受的名誉成就也各不相同。如同法国艺术史学家毛里斯·莱姆斯[Maurice Rheims]所打的那个精彩比方，新艺术运动就像一枚火箭：有些人在发射不久后便脱离了，有些人等到轨迹运行的至高点才脱离，还有一些人守候到了最后

一刻，直至冲上云霄，再解体散作万千碎片。所有参与者都对之前长达一个世纪平庸无奇、东拼西凑的旧风气感到厌恶，但每个人都以其自由意志发出了反对之声。这一点是显而易见的，早在1902年，当评论家汉姆林[A. D. F. Hamlin]对美国正在萌芽阶段的新艺术运动点评时便指出，除了“一种反对传统和陈腐的根本性特质”以外，这些追随者们事实上并无甚相同之处。

对维多利亚时代复古主义狂潮的反抗，在19世纪末之前的很长一段时间中就有所表现。早在1836年，阿尔弗莱·德·缪塞[Alfred de Musset]就在《一个世纪儿的忏悔》[*Confession d'un Enfant du Siècle*]中写道：“有钱人的房间就是陈列珍品奇玩的百宝阁：古典希腊罗马的，哥特式的，文艺复兴风格的，路易十三时代的，全都混杂在一起……各个世纪的东西应有尽有，惟独没有我们这个世纪的，这是其他时代所未见过的困境……我们只是在一堆破烂废墟中苟活，仿佛世界末日即将来临。”

到了1851年的水晶宫博览会，一切都显示着这种状况只是更为退步了。这是因为工业革命和机器的诞生，使得大批量粗制滥造的即抛型产品被投入生产，仅仅为了迎合那些上层阶级和日益壮大的中产阶级心血来潮的装饰念头。

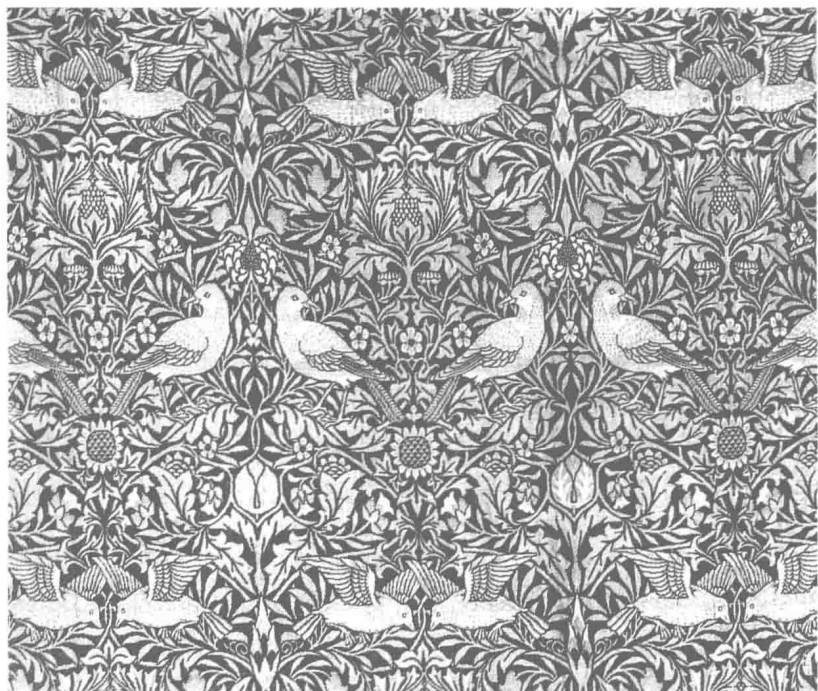
在19世纪，室内布置普遍光线昏暗，空气流通不畅，屋子里的陈设看起来古板又沉闷。房间中每一寸可利用的平面或空间都被用来塞满家具、古董摆件、墙壁挂饰和织物，成堆散发着霉味并且互不协调的摆设，成了维多利亚时期住房的特点。这种状况至少持续到了1900年，因为在1899年发行的《装饰艺术》[*L'Art Décoratif*]中，一位评论家讽刺道：“环顾房间四周，我们看见了什么？可以灼伤我们眼睛的壁纸，前面摆着灼伤我们眼睛的繁复家具，隔断处挂着灼伤我们眼睛的俗气艳丽的窗帘布，而每一个角落和缝隙里，都挂满了灼伤我们眼睛的菠菜纹饰

开光瓷盘。就让我们眼睛英勇地向这一切投降吧。”

正是因为这种维多利亚时代的堆砌折中主义泛滥成灾——包括它们背后所反映的虚空恐惧症[horror vacui]以及早已过时的品位，所以从19世纪90年代开始，人们敞开怀抱接受了现代室内设计的理念，诞生其间的新艺术运动更是以其整洁成套的家居设计理念蓬勃发展起来。亨利·凡·德·威尔德[Henry van de Velde]在他的《现代美学形式》[*Formule d'une Esthétique Moderne*]中曾解释过这种迅速的突破：“真正的原因根植于人们的厌恶，这种厌恶针对的是经年累月的懦弱与回避，回避去寻找一种正确的形式，一种简单、真实并且纯粹的形式。”

新艺术运动提供的方案，通过在百货商场和年度沙龙中展出的成套样品房[ensembles]而为公众所知，他们强调房间中的所有元素都应成套设计，从房间整体色调到最微末之物的细节，甚至包括锁眼盖和家具的微妙折角都应该形成搭配。所有的陈设都必须组成套房[en suite]，这与当时主流的奇珍型[recherché]室内风格显然大相径庭。今天，几乎当年所有的新艺术室内设计都已冰消瓦解，壁纸和软装织物或褪色、或剥落，曾经成套的家具在家庭或拍卖行被强行拆散。就连残存的手工印刷品和彩绘玻璃，也已经无法全面展现新艺术运动设计师们曾经追寻的那种和谐亲密的环境氛围。不过在这方面，现存的设计已足够证明，至少这场新运动对于当时设计界的现状[status quo]产生了革命性的改善。

新艺术运动中最大的功臣当属威廉·莫里斯[William Morris]（图1）。莫里斯比任何一个人或团体都高瞻远瞩，率先针对维多利亚中期的美学价值观及其对社会的整体影响方式进行了尖锐的抨击。与前辈拉斯金一样，莫里斯的实践并非总是和他的说教保持一致，可产生巨大影响力的恰恰是他的说教。他倡导的内容，最终导致整个英国和欧洲大陆在1880年到1890年间掀起了一股改头换面的愿景思潮。新艺术运动



发展到巅峰时期的绚烂盛景，已远远超越了莫里斯最初在家装设计领域的改革目标，但他的精神和教诲却始终作用并引领着这场运动。

莫里斯的不满主要针对工业革命。他认为人类在工业革命中丢失了灵魂，廉价的批量工业产物腐化成了一片危险的沼泽，逐渐将人类淹没吞噬，在沉沦中人类感官麻木，最终生命将变得一文不值。只要粗略扫一眼当时的国际博览会手册，包括1851年、1855年、1862年、1867年和1878年的所有版本，都揭示了莫里斯所担忧的基本问题：一页接一页粗制滥造的产品拙劣地模仿着古董或舶来物。

莫里斯谴责对机器作任何形式的运用，并且批评因此衍生的劳动力过度细分。人类需要有益于身心健康的自然环境。因此对于莫里斯来说，机器天生是邪恶的，它摧毁了美并且贬损了人类文明。相较于古希腊和文艺复兴，莫里斯更青睐中世纪的生活方式，他将中世纪精神视作拯救现状的理想典范。莫里斯无疑利用自己的文学性描述，幻想加工出了一种关于中世纪工匠自由快乐创造的传奇生活，但这种饱含浪漫气息的视野，迅速地吸引了众多门徒共同聚拢在他高举着的革命旗帜之下。哥特时代成了一个关于信念、理性、骑士，尤其是工匠精神的新时代之典范。在莫里斯宣言所催生的手工艺运动中，“复乐园”成了一曲反复歌咏的华章，它先在英格兰广为传颂，随后传遍了欧洲大陆和美国。

莫里斯的中世纪主义学说中有一个矛盾点，常被那些急于追随莫里斯理念的工艺美术家们选择性忽略或刻意谅解——即一旦抵制机器，就无法开展小成本的生产。但他成功说服了众多艺术界人士，包括那些画家、建筑师、手工艺人们，去回归一种家庭作坊式生产的光荣传统，对于他来说，这也是社会良知的体现。

莫里斯自己的设计作品则展现了一种进步性的传统主义。在他的壁挂和绣品中，伊丽莎白和詹姆斯时代风格影响甚为明显，但他的大部分设计本质上都极富原创性。他对英国本土装饰性植物纹饰的偏好，以及对传统手工艺的赞颂，为欧洲新艺术运动提供了两块重要基石。在莫里斯之后的一代英国人：包括查尔斯·沃赛[Charles Voysey]、恩斯特·阿奇伯德·泰勒[Ernest Archibald Taylor]、恩斯特·牛顿[Ernest Newton]、查尔斯·阿什比[Charles R. Ashbee]以及哈尔西·李卡多[Halsey Ricardo]，他们都拒绝比利时和法国同僚们对莫里斯学说极端化、程式化的演绎，更为支持英国的艺术与手工艺运动和唯美主义运动中所奉行的那种低调朴素、理性真实并且风格化的表现。

如果说莫里斯是新艺术运动的理论先驱，那同时身为建筑师、平

面设计师、手工艺人、（以及日后的）经济学家的英国人阿瑟·马克莫多[Arthur Heygate Mackmurdo]（1851—1942），则是最早在设计领域展开实验的践行者。马克莫多的设计在当时的欧洲显得极为与众不同。他作品中有两大元素，展现出他前所未有的天才：一是简洁的线条，二是运用强烈对比色（比如黑与白）呈现的非对称造型。他对植物纹饰的运用和抽象提炼，让他在同时代竞争者中迅速脱颖而出。

他在1883年创造了一张具有革命性意义的椅背，直接引燃了世纪末的装饰运动[fin-de-siècle]（图2）。这把由一排摇曳生姿的细长蔓条所构成的透雕椅背，已被今天的评论家视作新艺术浪潮的先锋作品。靠板前部的动势和背部的静态相互映衬，共同构成了一幅逼真的错视画[trompe l'oeil]效果，整体构图如同洋流中跃动的海草一般，充满了无尽的韵律与动感。这种对运动的着迷，后来成了世纪之交的设计作品中最显著的特点。

马克莫多公认的第一件具有新艺术风格的平面作品，是他为《雷恩城市教堂》[Wren's City Churches]创作的內封设计，由G.艾伦[G. Allen]在1883年出版。在这件激进的作品中，阿拉伯式的植物涡卷纹样和封面字体融合交织，共同营造出了一一种运动感，让人不由联想起他的椅背设计。这成了马克莫多二维设计中的标志性元素，风格性的图案漂浮在空气或水面构成的背景之上，以连绵不绝的动态左右摇摆——但在一些时下评论家的眼中，这个图案与其说是草本植物，不如说是跃动的火苗和烈焰。这种由绝对的平面、波浪形植物造型以及强烈对比色所组成的构图，比新艺术运动发展到成熟期的经典平面样式要整整提早15年，但在今天看来，二者早已浑然一体，无法区分。

马克莫多还为杂志《木马》[Hobby Horse]设计插图和字体，这本杂志由世纪行会[Century Guild]在1884年出版，之后在1886年至1892年间持续发行。马克莫多的这部分作品，虽然在1886年利物浦展览会

上曾被誉为欧洲最前沿的平面设计，但事实上对他本国同胞的影响微乎其微。这指的是诸如沃塞[C.F.A. Voysey]、贝利-斯科特[M.H. Baillie-Scott]、恩斯特·吉姆森[Ernest Gimson]、阿什比[C.R. Ashbee]、乔治·沃尔顿[George Walton]等一批英国设计师。相比于马克莫多纸面作品中超前的新艺术风格抽象花卉，反而是他的建筑和家具设计给了英国设计师们更多灵感，他作品中采用的茎干状直角支撑结构，常赋予观众理性与克制之感。虽然在版式设计领域，马克莫多没有在英国找到继承者，但是在欧洲大陆，两个德国人，赫曼·奥尔布利斯[Hermann

2



2. 阿瑟·马克莫多，椅子，约1883年。

Olbrist]、奥托·艾克曼[Otto Eckmann]，以及两个比利时人，亨利·凡·德·威尔德[Henry van de Velde]、乔治·莱曼[Georges Lemmen]，已经在酝酿并期待着大陆即将掀起的马克莫多式灵感热潮。

马克莫多还引领着他的读者认识了一个比他更早的新艺术运动先驱，诗人兼插画家威廉·布莱克[William Blake]（1757—1827）（图3）。《木马》中重新刊发了布莱克曾为《天真之歌》[*Songs of Innocence*]（1789）和《恋人飓风》[*Whirlwind of Lovers*]（1824—1827）所创作的蚀刻版画和蛋彩画。画中流畅摆动的波浪形线条装饰，图案与字体两相交融的强烈风格，以及页边留白的处理手法，明确奠定了布莱克作为新艺术运动源头艺术家的地位。尤其是在《天真之歌》中，布莱克展现了一种生机勃勃的植物风格版面装饰，这种平面化且简练的形式，显露出他对日本浮世绘的熟知。布莱克作品中的生命与表现力，对马克莫多以及《木马》中的其他设计产生了深远影响。

另一位为萌芽期的新艺术运动提供灵感的，是英国设计师和图书插画家沃尔特·克兰[Walter Crane]（1845—1915）（图4）。虽然克兰称不上是一个有天赋的艺术家，但他在实用艺术领域中进行了广泛创作，设计了很多器物，并且技艺日渐精湛。克兰涉足的领域有瓷器、织物、墙纸、绣品和图书插画设计等，从19世纪60年代晚期开始，他还制作了彩绘玻璃。他的某些作品带有拉斐尔前派和文艺复兴的味道，但在壁纸和儿童书籍方面，他的创造是全新的。当然，偶尔也会显得过于多愁善感和甜腻。他最初的墙纸设计是一种树枝花卉、鸟雀动物交错缠绕的图案样式，由莫里斯风格所激发，一经推出便在欧洲大陆获得了普遍赞赏。但真正直接启迪了新艺术运动的装饰元素，在他为儿童书所画的插图中。这些将童话和儿歌辑录成册的小人书，被称作“玩具书”，克兰为它们配上了充满花卉纹样的图案设计，显得奇妙天真，烂漫可爱。



3



4

出版于1889年的《芙洛拉的盛宴》[*Flora's Feast*]，在插图方面尤其展现出令人惊艳的先锋特质。这批插图表现了一个年轻的女子芙洛拉，正在以不同的姿态召唤花儿们从冬眠中苏醒过来。被水仙、银莲、百合包裹着的芙洛拉，秀发在风中轻舞飞扬，构成了一系列优雅动人的女人花[femme-fleur]图像。今天的观众可能会误以为，15年之后的巴黎沙龙才是这种女人花图像的起源之地，但这显然是一个可以被谅解的大误会。克兰画中淡雅和谐的色彩以及平涂性的技法，也显示了他对日本风[Japonisme]的青眼有加。这又是一个将他与后来新艺术运动平面艺术家联系在一起的特征。克兰日后的两部作品，《插图版莎士比

3. 威廉·布莱克，《天真之歌》扉页水彩着色蚀刻版画，1789年。

4. 沃尔特·克兰，《芙洛拉的盛宴》插画，1889年。