

7

S Y M B O L I M

湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



GUSTAV KLIMT
MDCCLXXXIX

西方19世纪艺术主潮丛书

象征主义

——艺术家的亢奋与无奈 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮丛书

象征主义

艺术家的亢奋与无奈

SYMBOLISM

马凤林 著



湖北美术出版社

HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

象征主义 / 马凤林著.

—武汉: 湖北美术出版社, 2005.4

(西方 19 世纪艺术主潮丛书)

ISBN 7-5394-1698-X

I. 象…

II. 马…

III. 象征主义—艺术—流派—西方国家—19 世纪

IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 026591 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **象征主义** © 马凤林著

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市雄楚大街 268 号 c 座

电 话: (027)87679520 87679521 87679522

邮政编码: 430070

h t t p: www.hbapress.com.cn

E-mail: Fxg@hbapress.com.cn

印 制: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/20

印 张: 6.4

印 数: 3000 册

版 次: 2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

I S B N 7-5394-1698-X/J · 1384

全套定价: 380.00 元 本册定价: 38.00 元

“19世纪”与当代中国美术

(代序)

袁宝林 中央美术学院美术史论系教授

凤林君约我为他的新著写序,我便想借这机会谈谈平时与作者的交流及由这部书所引发的一些感想。

一、作者并不讳言,他写《西方19世纪艺术主潮丛书》的缘由之一是受到丹麦著名文学家格奥尔格·勃兰克斯凝聚了二十年心血的巨著《19世纪文学主流》的启发。我们知道,勃兰克斯写这部书时是有他明确的现实目的的,那就是“希望借此促使丹麦和整个北欧醒悟过来,迅速摆脱文化上同欧洲大陆相隔绝的孤立状态”。鲁迅先生在20世纪的30年代曾经一再向我国读者推荐这位被称做继泰纳之后的欧洲最大的批评家的理论成就,并且特别引用勃兰克斯慨叹丹麦在文化上的闭关自守时说过的一句话“于是精神上的‘聋’,那结果,就是招致了‘哑’来”(《准风月谈·由聋而哑》),借以唤醒国人对精神上的封闭状态的警惕。这里我们不禁想起列宁对整个19世纪作过的一个评价,他说这个“在法国革命的标志下度过的”世纪是“给予全人类以文明和文化的世纪”。显然,比较起勃兰克斯所完成的只是以19世纪上半叶为界限的西方19世纪文学主潮,马凤林肯于花费巨大精力以整个西方19世纪美术思潮作为研究对象,重加梳理,比较完整地把它介绍给中国读者,正因为他认为这是对于当代中国美术最有直接借鉴意义的重要世界艺术遗产。

二、在我的印象中,甚至在我国出版行情整个说来都不很景气的时候,由本书作者所策划编辑(包括著译)的几部关于西方美术史的著作,从《英国绘画史》、《比亚兹莱的艺术世界》、《象征派艺术历程》到《世纪末艺术》、《西方新艺术发展史》、《情爱画廊》等,就逐一在读者中引起注意,获得较大反响,这本身就是耐人寻味的。论作者的条件,在当时似乎并不很充分,但他却表现出一种难得的锐气和敏感,首先是他的选题反映了读者的浓厚兴趣。马凤林并不是美术史论专业科班出身,而是由对绘画(本人是油画家,天津美术学院绘画系毕业)和文学的深切爱好而沉潜于美术史论研究,这样的经历化作实际工作的需要(美术史论编辑),往往使他能够从画家的——即创作和鉴赏的角度对艺术史现象有一种特殊的敏感而能迅速作出反应,径直切入主题。关于这一部十卷本的新著,作者在写给我的信中是这样说的:“虽然问题肯定不少,但以现有的水平托出,是尽了全力了。”显然他是更看重自己这部新著的。

三、怎样估定19世纪西方美术思潮的客观价值及对我们的借鉴意义,这个问题使我想起到作者曾经提起这样一个有趣的现象:在观众中,特别是到过巴黎的中国艺术家的观感中,比较起包贯古今的卢浮宫和专展现代艺术的蓬皮杜中心来,人们兴致最浓的美术馆还是集中陈列19世纪作品的奥塞博物馆。我很惊异于他对西方艺术这样细致的体察与关注,同时记

起 1999 年在巴黎几次参观奥塞博物馆时，在门外排起长龙等候入场的情景，像是印证了一次许多人在巴黎的经历。说到中国艺术家的兴趣，我觉得这很有些集体无意识的主体判断意味。

四、这种热烈的爱好其实正反映着国人的一种文化需要。多年来，我们总是为不能详尽地占有资料并有一部系统完备的西方美术史而感到遗憾，尽管我们已经有近一个世纪的积累，就如我们的前辈所深深感触到的——我们对彼方的了解远甚于彼方对我们的所知——我们总还是觉得对西方权威艺术史的译介不够深入细致。这种“学术的态度”固然无可厚非。问题是，我们却总是怯于有自己的感觉，不能抓住，更少有强化和突出自己感受的认识。而艺术的创作和借鉴如果离开了主体的感受还有什么意义呢？对西方艺术的认识和了解自是重要的方面，而怎样能在创作和鉴赏中强烈地表达我们自己要说的则是更根本的方面。从阐释学和接受美学的角度看，这正是从认识论向本体论转化的决定性转变。我以为马凤林的锐气和敏感也正是表现在这里。

五、凤林君说他治西方美术史曾从我对启蒙运动时期法国美术的关注受到启发，这完全是他的谦虚。但认真说，在他这部新著中却明显贯穿着一个中心思想，那就是他很看重 19 世纪西方美术思潮对我们所具有的文化思想上的借鉴意义。如他在《后记》中所说：“艺术变革总是基于文化变革，否则就会像变魔术一般，虽奇光异彩却无实义。”基于这种认识，他为本书写作定下的主旨便是“从社会进步历程着眼的文化发展史”——只是在这基调上才兼容技法体系和艺术风格演变的历史。这样的立意正是针对着我们的国情，即这特定历史时期的我国文艺现状。关于这一点——包括我们的文化传统和对应于西方 19 世纪的当代状况——作者也在《后记》中作了中肯的分析。这更提醒我们，即便还是本世纪初由我们的前辈在新文化运动中提出的“民主”与“科学”的口号和“反帝”、“反封建”的任务，直到今天也远未彻底完成；更对照在当今全球经济一体化和我国不成熟的商品经济的冲击而反映在艺术上的普遍的浮躁情绪，就能使人领会，怎样从外向内地剖视人们的艺术行为从而清醒地认识艺术活动的本质，这实在是一个不容忽视的观察和思考艺术问题的重要视角。也正是从这样的意义上，我们会感到，无论从人类文明的历史进程还是精神内涵与视觉形式的丰富性上，西方 19 世纪的美术正与我国当代美术有一种颇为相似的精神呼应关系。艺术是社会现实的能动的反映，艺术的底蕴应是充满人文精神的对社会现实的关怀，这正是马凤林要特别强调并予以提示的 19 世纪给我们的启示。

六、“19 世纪的艺术中心是在法国的巴黎，就像文艺复兴是在佛罗伦萨和罗马，而古代

是在希腊一样”，似乎已经天经地义的不移之论。然而历史果然是可以这样简单界说吗？至少，这样的认识的确是简单化、绝对化了。对19世纪西方美术较深入而全面的介绍有助于我们对这一范围美术观察丰富性和复杂性的了解，也许实际的艺术格局和成就就会大大突破我们已经习惯的概念而能起到开阔眼界、启发思路的作用。艺术的定于一尊并不是好事，多元化的格局才是人类精神丰富性的表现，马凤林通过他的研究正是要突出展示另一个方面。19世纪的艺术格局究竟是怎样的？与其迷信成说，不如面对实际情况通过自己的省察分析而能获得一种新的认识。这里提出的问题实在是富有挑战性的。再说，当我们按照某种西方的说法称哪里是“中心”时，潜意识中似乎它就是世界艺术的中心了。这正是西方中心论的话语霸权所要打造的成果；不自觉的西方中心观念的另一个方面则是自我边缘化，这也正是我们要打破的艺术上的后殖民意识。更大范围的文化艺术上的多元化既然是历史的趋势，我们理当以富有东方特色的新的艺术创造贡献于人类并以此消解西方霸权。

七、涉及19世纪西方艺术的一个对立面和潜台词是20世纪以来的西方现代艺术，特别是所谓前卫艺术，而这是一块关于人类艺术争论最激烈的场地。我并不认为前卫艺术家都是骗子；相反，优秀的前卫艺术家冲击着艺术上的因循守旧观念，开拓着艺术创造的新天地，对传统艺术是一种超越。但在“前卫”领域的鱼龙混杂局面却又无可否认、无可回避，无论在西方，在我们身边，经常可以看到相当多令人作呕的冠前卫之名、行招摇投机之实的欺世盗名把戏。我想作者特别推重19世纪的优秀遗产，其针对性很大程度上是直指这一类蛊惑人心的伪前卫。我也不赞同一味以鼓吹前卫艺术的职旨而指斥传统艺术语言为过时的“原创”主义。艺术实践表明，后现代文化的一个明显特征正是包含着传统资源的再生和转化，绝对的“原创”是并不存在的。如果以否定传统语言为能事，这样的批评家首先便是否定了自己存在的前提，这其实是很荒唐的理论。20世纪确实存在着产生现代艺术的荒诞感的社会根源而造成艺术生态的畸变，但这远不是现代艺术的全部，更不能替代健康向上的诗意人生的主流。在这样的意义上，我们应当是19世纪人类宝贵艺术财富的合理的继承者和光大发扬者，而不应当耸人听闻地一味鼓噪“断裂”，将初学者引向虚无缥缈和无所适从的泥沼。

权作一家之言，以就教于作者和读者。

2002年春于北京王府井寓所

回望西方 19 世纪艺术主潮

马凤林

19 世纪对写实主义的憎恶，
犹如从镜子里照见自己面孔的凯列班的狂怒。
19 世纪对浪漫主义的憎恶，
犹如从镜子里照不见自己面孔的凯列班的狂怒。
——王尔德

19 世纪是人类社会发展的最重要最伟大的世纪。在这个世纪里，不仅科学有了极多发明创造，思想领域也有许多重要开拓，世界现代社会的基本格局由此确立。在此基础上，西方文艺出现了极其活跃的多彩局面，不仅把古希腊古罗马以来的艺术进一步完善，而且产生了更加丰富多彩的语言和样式，其人文内涵也远远深于文艺复兴时代。

可能是 19 世纪西方文艺发展得太纷繁多姿了，致使当代人来不及梳理认知其全貌，所以才没有留下像勃兰兑斯的《19 世纪文学主流》那样的宏篇巨制。这样一来，就使得中国人在了解 19 世纪西方艺术整体面貌时找不到蓝本，长此以来，给我们造成了认知上的偏误：一是 19 世纪常常被肢解为现代派的过渡环节，体现不出其应有的独立价值；二是学者多持法国中心说，即从马奈到塞尚再到马蒂斯以至诸表现派，由一环否定一环，得出了一条造型艺术是由写实到抽象的自身发展规律(形的解体过程)。实际上这既不真实也不科学，真正使形象解体的是资本主义政治体制，是精神衰竭的反映。从马奈算起的印象派实际只是 19 世纪艺术的一条支流，与其几乎同时并生的新浪漫主义、理想主义、自然主义和象征主义都发展到 20 世纪初，20 世纪初的主流艺术超现实主义承续的是象征主义，根本不是印象主义。

这就涉及到第三点，即西方 19 世纪艺术实际是多中心发展，英国、德国、比利时、奥地利都曾领导过潮流。当法国的大卫复活了古罗马艺术，安格尔紧随其后时，英国正兴起着一种现实肖像艺术(霍普纳、劳伦斯等)；当安格尔与德拉克洛瓦进行线条与色彩论战时，英国著名文艺理论家罗斯金已经明确提出了现代艺术观念；当法国印象派迷醉在光色之中，英、德画家已经向人们心灵深入探掘，提出了象征主义形态(如罗赛蒂、布克林等)；法国的高更被称为象征派创造者，但是现在看只能算法国象征派始祖。象征主义是泛欧运动，而且高更更多地力图寻找风格样式，而象征主义是内在的思想艺术……方方面面还有许多。

综合而论，西方 19 世纪艺术的一系列思潮演变都是社会生活发展的结果，绝不仅是艺术自身发展史，艺术家的风格变化都是现代思想和哲学观念促成的。从艺术而言，是作者用作品表述对社会生活的判断；从社会而言，众多艺术作品反映的是社会情绪，其中含有非常复杂丰富的人文因素。然而，这些人文因素并没有及时地被史家评析，以致于近 30 年西方学者才广泛深入地回顾这段艺术。本丛书最大的特点就是不以某种西方史籍为蓝本，而是认真组织 19 世纪西方主流艺术资料，力求真实地展示这一时期的艺术全貌，为广大读者开辟一片可视可思可辨的新天地……可以建言，21 世纪中国重新消化、回味的应是西方 19 世纪的文化，因为其中有许多未及消化的丰富营养。



马克森斯(1871～1954)《森林的灵魂》1898 油画

目 录

“19 世纪”与当代中国美术(代序) 袁宝林
回望西方 19 世纪艺术主潮 马凤林

引言

死之岛——信仰危机的产物 /1

概说

从希望、激奋到失望——象征派的情感变化历程 /3

由表及里的隐性文化思辨 /9

表征下的感知世界 /19

一、象征主义思潮的社会根源 /25

二、象征主义艺术的风格特色 /33

三、象征主义艺术的历程 /51

幻化现实 /51

感受生死 /62

寻求模式 /63

黄金时代 /66

追求梦境 /69

四、象征主义的瑕疵与瑜光 /77

五、重要艺术家简介 /91

西方 19 世纪艺术主潮示意表 /119

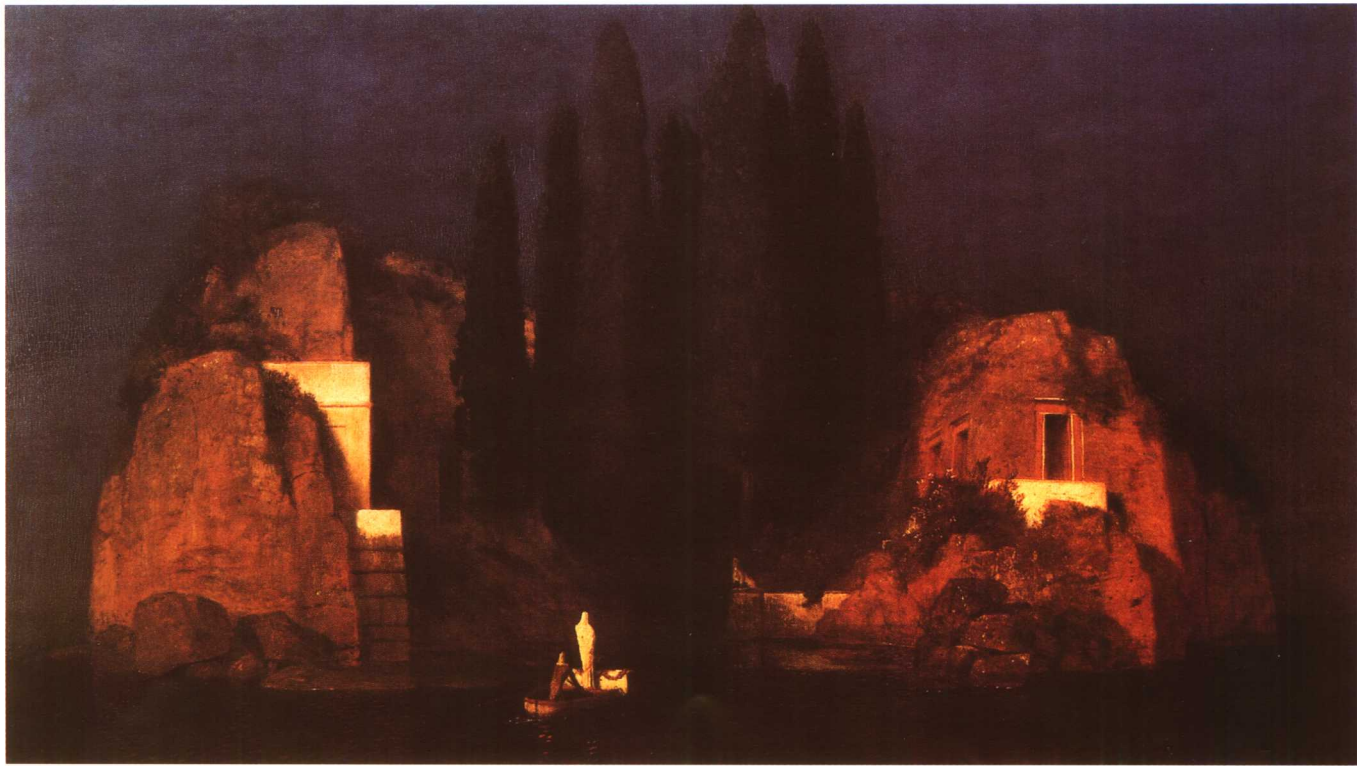
后记 /120

引言

死之岛——信仰危机的产物

首先说明，象征与象征主义含义不同。象征手法作为一种艺术表现风格，无论西方或东方都古已有之，而且一直在被人使用着。而象征主义则指的是19世纪末期西欧各国发生的一次文艺思潮，是一场范围广、成员杂、文化特征极为突出的国际性艺术运动。从某种角度看，它是一次西方各国不同民族艺术风格和传统文化的现代振兴运动，出现过巴黎、伦敦、布鲁塞尔、维也纳、慕尼黑等多处中心。这种艺术表现的是一种思想观念上的危机，不是某种技法体系，所以不像印象派那样，有共同风格，象征派相互之间很少明确的风格联系。总体而言，象征主义艺术产生于“世纪末”情绪，并从“世纪末”社会现象中选择创作题材，是对社会变革、时代文化的思辨活动。

布克林《死之岛》1880 油画





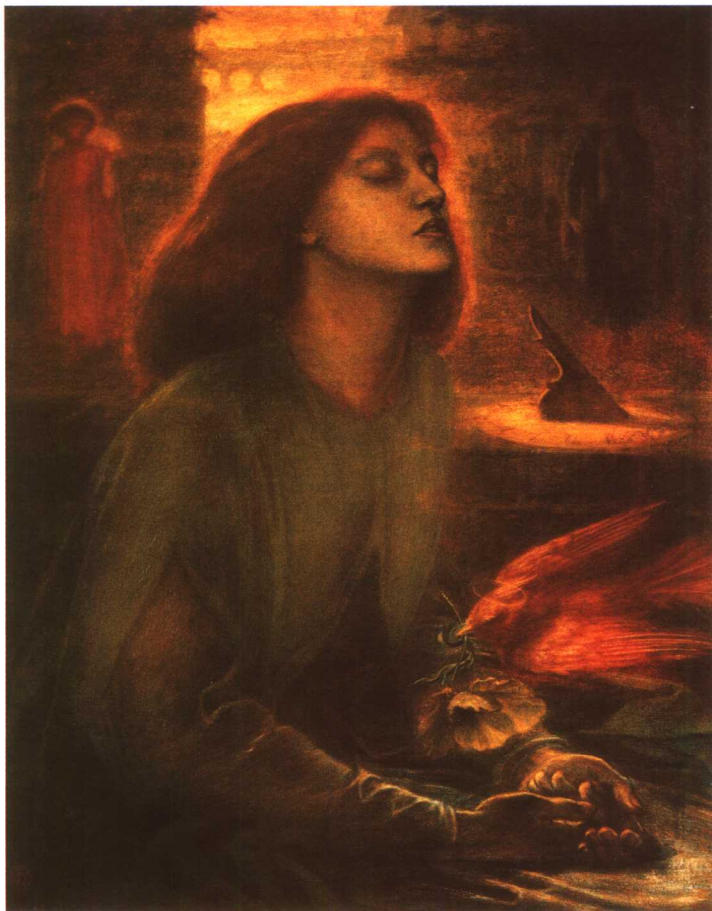
莱维·多默尔《夏娃》1896 色粉笔

概 说

从希望、激奋到失望——象征派的情感变化历程

象征主义一开始就显示了两种倾向，从源头的拉斐尔前派的作品来看，亨特(1827~1910)和米莱斯(1829~1896)讲求明朗寓意，如《盲女》和《世界之光》等画；而罗赛蒂一开始就显示了隐晦的寓意倾向，如《受胎告知》和《贝娅塔·贝娅特丽齐》等画；两者都有现实寓意，但因目标不同，所以效果有异。前者是希望改造社会，反映了一种社会思潮，而后者主要期望个性解放，是个人理想幻灭的显示。象征主义就是这两种倾向影响扩散形成的。

罗赛蒂《贝娅塔·贝娅特丽齐》1863 油画



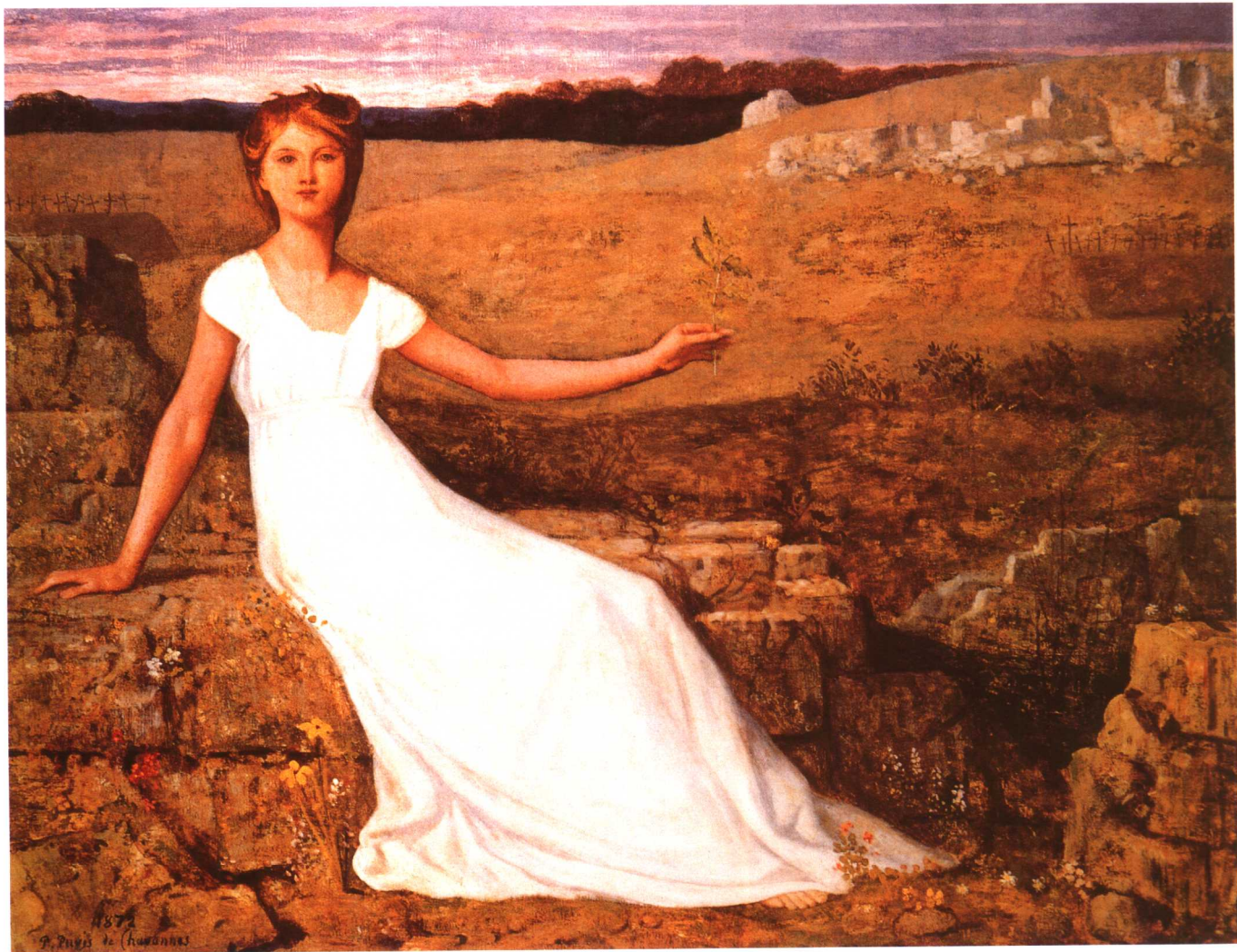
摩罗《仙女格里芬》水彩



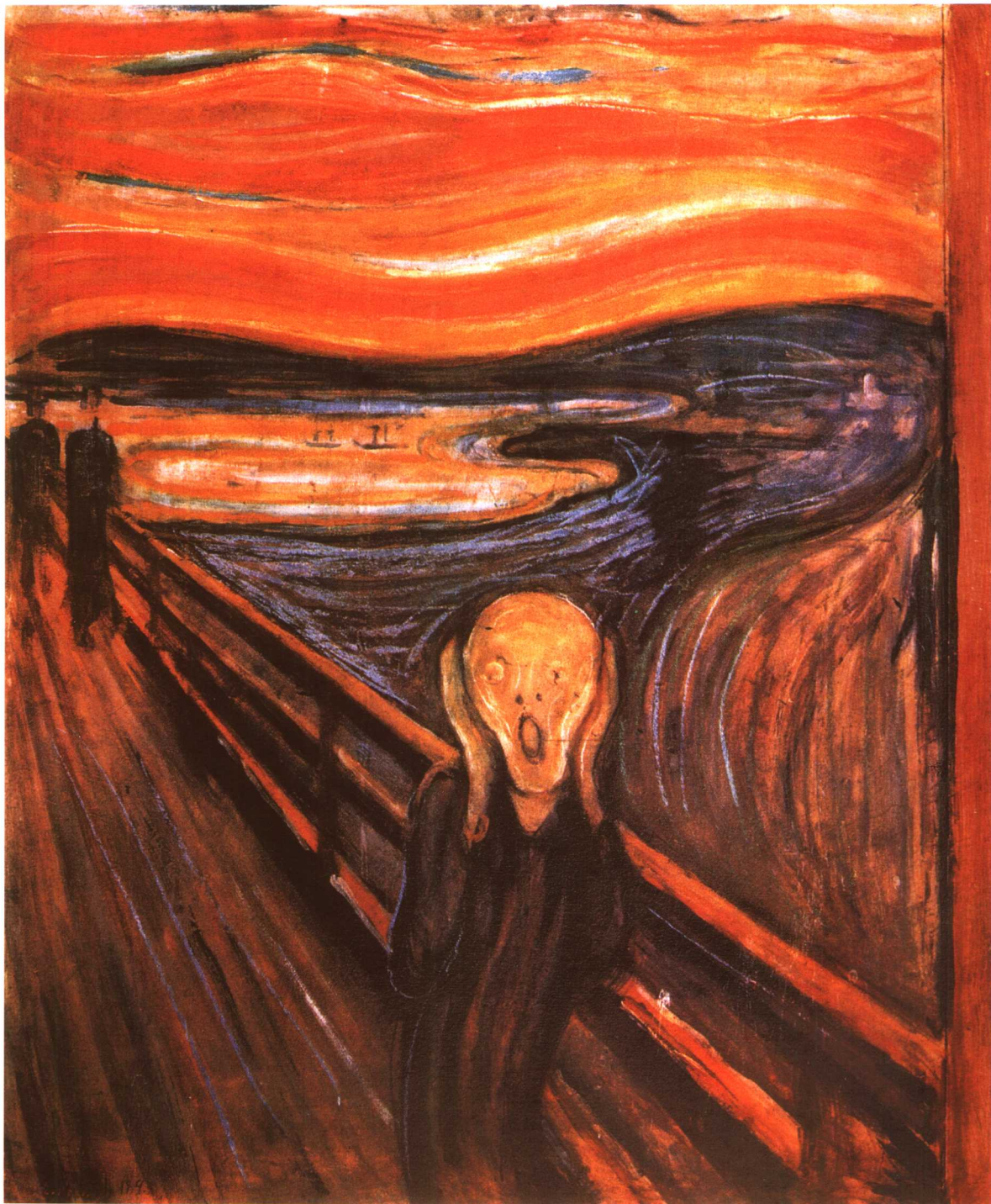
象征主义正式产生于普法战争之后，它是法国(甚至整个拉丁语系)战后普遍流传的低落情绪在艺术上的产物，它一方面需要一点聊胜于无的希冀，一方面又心力衰微，难饰内在的阴冷。夏凡纳(1824~1898)的《希望》(1872)明朗平和，寓意健康，代表了前者，而摩罗(1826~1898)的作品则冷峻悲观，是后者的显示。但是，总的来说，人们都怀着一线希望。然而，形势并没有向人们期待的方向发展，反而越来越不尽如人意，社会问题严重到人们难以容忍的程度。

进入90年代，人们的压抑情感终于爆发，蒙克(1863~1944)的《尖叫》(1893)既是他精神近乎崩溃的显示，也是社会情绪的展现，有着广泛的意

夏凡纳《希望》1872 油画



蒙克《尖叫》1893 油画



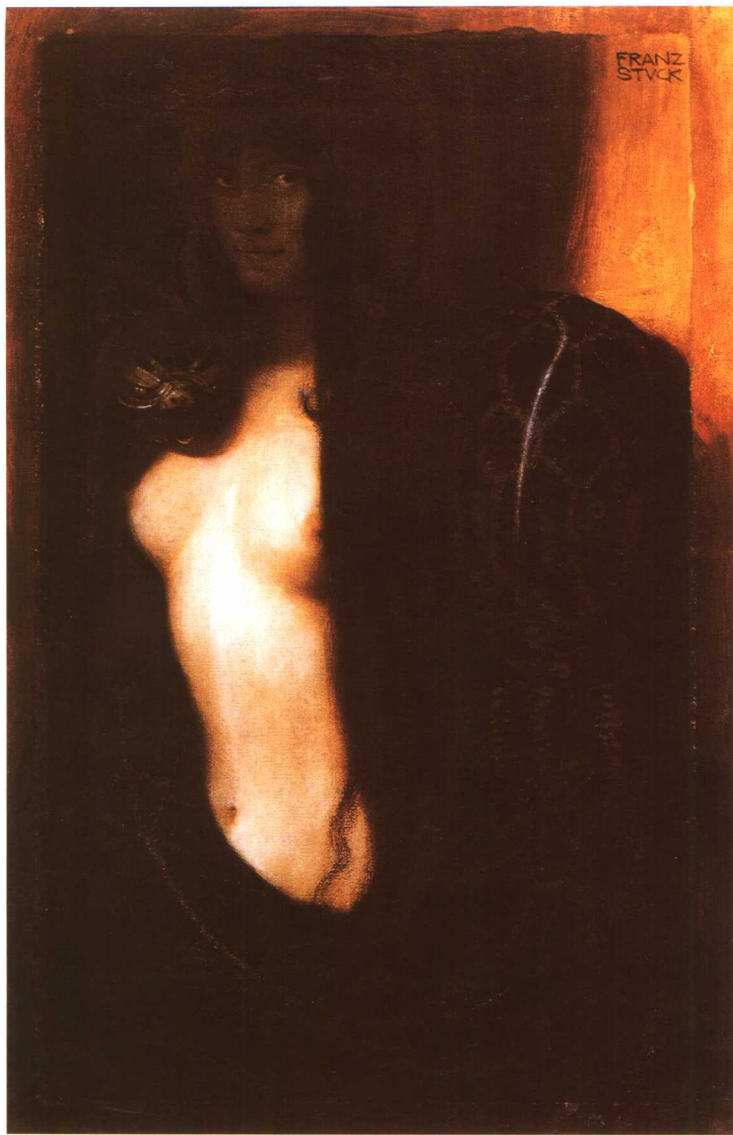
义。这段时间出现了大量表现极端情绪的作品，法国的摩罗以《诗人和海妖塞壬》隐喻物质战胜了精神，英国的比亚兹莱(1872~1898)借助《萨乐美》(1894)表现了现代人的变态欲求，德国的斯托克(1863~1928)用《罪孽》(1893)影射着妇女解放的误区，比利时的德尔维勒(1867~1953)的《肉体与精神的象征》(1892)隐喻了社会伦常的颓败，总的来看，艺术家对社会的抨击达到了高峰。

德尔维勒《肉体与精神的象征》1892 素描



德尔维勒《堕落的偶像》1891 蚀版





斯托克《罪孽》1893 油画



库平《死亡的新娘》蚀版

但是，进入20世纪之际，社会情绪普遍转化，一股悲观消沉、阴冷低落的气息弥散开来，这时的作品普遍呈现一种灰色死寂色彩，如《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》（高更）、《死亡的新娘》（库平）、《最后的幻想》（罗丹）、《蝙蝠和坟墙》（库平）、《失语状态》（斯克韦伯）等，都在显示着艺术家的激情消失了，沉寂降临了。

斯克韦伯《痛苦》1893 水彩

