

4



西方19世纪艺术主潮丛书

新浪漫主义

—— 现实存在与理想寄托 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮丛书

新浪漫主义

现实存在与理想寄托

NEO-ROMANTICISM

马凤林 著



湖北美术出版社
HUBEI FINEARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

新浪漫主义 / 马凤林著.

—武汉: 湖北美术出版社, 2005.04

(西方 19 世纪艺术主潮丛书)

ISBN 7-5394-1698-X

I. 新…

II. 马…

III. 浪漫主义—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 026594 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **新浪漫主义** © 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·勃兰兑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,勃兰兑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,并且特别引用勃兰兑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,比较起勃兰兑斯所完成的只是以 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。

回望西方 19 世纪艺术大潮

马凤林

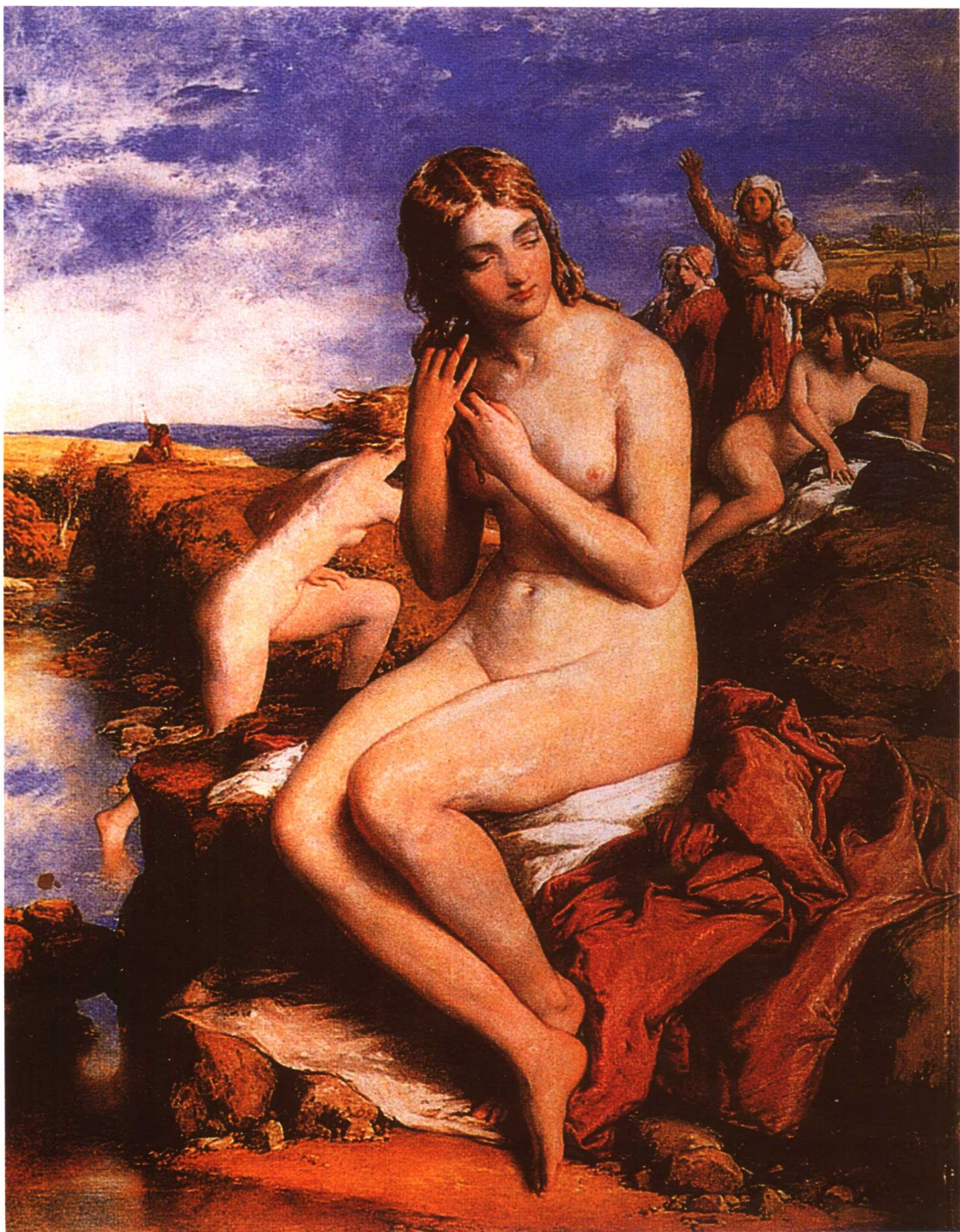
19 世纪对写实主义的憎恶，
犹如从镜子里照见自己面孔的凯列班的狂怒。
19 世纪对浪漫主义的憎恶，
犹如从镜子里照不见自己面孔的凯列班的狂怒。
——王尔德

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克斯的《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。



牟利迪《浴女被发现》1852-1853 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

康斯太布尔的担忧 /1

概说

从清新的开拓到沉寂的内省 /3

一、最后一次传统道德祈盼 /13

质朴的忧患意识 /15

执著的道德说教 /17

仁慈的博爱情怀 /27

良苦的艺术感化 /41

情爱观念变奏曲 /47

二、构筑华美的精神伊甸园 /61

感伤常临花洒泪 /62

凄清的现代骑士梦 /80

纳西修斯之恋 /101

三、沉寂中的内省时空 /110

思古之幽情 /114

生命之苦旅 /116

西方 19 世纪艺术主潮示意表 /119

后记 /120

引言

康斯太布尔的担忧

19世纪30年代,康斯太布尔(1776~1837)曾经语调沉黯地对朋友说:“再过20年英国绘画就不存在了。”这句话的指向何在?

当时,整个欧洲正流行着浪漫主义艺术思潮,绘画领域展示了一派新气象,强烈冲击着保守僵化的古典主义传统。法国画家德拉克洛瓦(1798~1863)正展示着他那带有创新意义的作品,他从康斯太布尔的艺术中学到了他正在探求的东西;泰纳(1775~1851)对光色变化规律的探索和表达技法,已经预示了印象主义的到来。从多方面来看,英国画家已走在了时代前面。

弗罗斯特《阿克提翁撞见狄安娜和众水仙女》1846 油画





然而，由于英国工业革命发展较快，人们的生活观念也随之发生变化，普遍产生了追求舒适享乐生活的趋向。这种趋向诱使艺术家走向迎合浮华风尚的创作道路，在古典和浪漫争战之际画坛又增添了肤浅媚俗的创作倾向，这就是康斯太布尔的担忧所在。正如他所预言的，到了50年代左右，英国画坛已被柔腻的肤浅画风覆盖了，兰西尔(1802~1873)是代表人物，他的动物画不仅深得有产者和闲适阶层喜爱，连皇室贵族都趋之若鹜。大量的与《阿克提翁撞见狄安娜和众水仙女》(1846)相似的作品，让人感到一派纸醉金迷的温柔乡气息，就连法国也是如此，艺术在低俗化。

概 说

从清新的开拓到沉寂的内省

欧洲浪漫主义艺术思潮兴盛于19世纪二三十年代，英国和德国是重心，这种旨在突破传统束缚、发挥个人独立思辨能力、表现现代思想和社会问题的创作倾向，是文化上的自由主义，它一开始就与封建旧制和资本主义机制相冲突。戈雅(1746~1828)以大胆的讽刺作品揭示了西班牙社会中的丑象；布莱克(1757~1827)超前地批判质疑了资本主义自私冷酷的消极本质；弗莱德里希(1774~1840)冷静地思考了人生与自然界的依存奥理，揭开了探索精神意识的序幕；泰纳和康斯太布尔是现代科学对艺术影响的反映者；德拉克洛瓦是传统主义者向现代突破的典型，显示了明显的个性与传统矛盾对立的特征，是

兰西尔《仲夏夜之梦》1848 油画



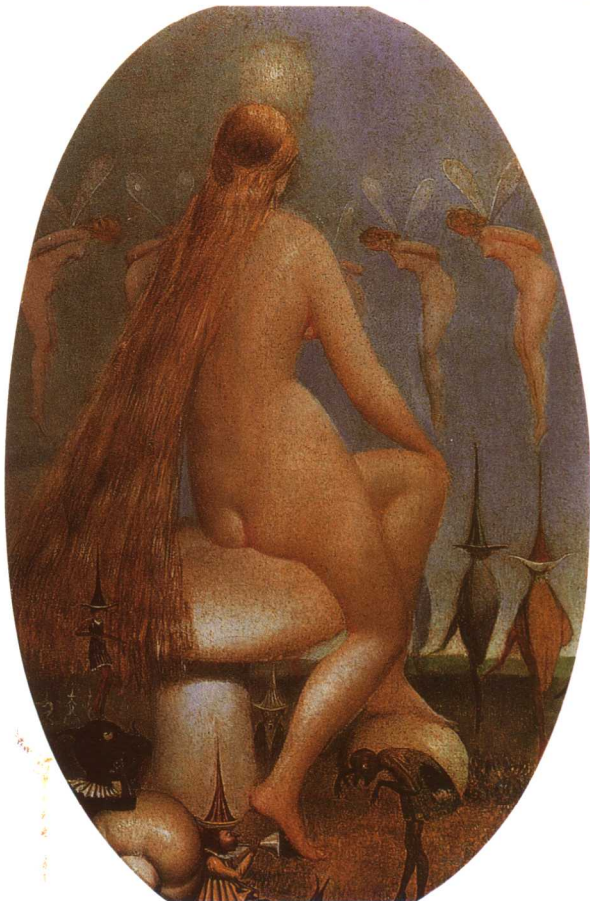
力争体现现代思想的传统画家。正是这些重要画家才使浪漫主义以清新的风貌与古典主义形成视觉对比效果。

然而,浪漫主义最初毕竟是对古典原则的突破,强调抒发个性情感是反映社会问题的需要,所以当资本主义进一步发展后,艺术创作反封建专制的功能失去了依托,现实体制不支持艺术家的反抗意识,艺术家的政治进取倾向越来越消沉了。当然,由于各国社会发展进程不一,艺术表现也不相同,到了50年代,即康斯太布尔预言英国绘画不复存在的年代,法国的米勒(1814~1875)和库尔贝(1819~1877)正以写实主义逼视社会的落后现象时,英国已经是一派繁荣的现代生活气象了,广泛的中产阶级已经形成,人们在变着法儿地享乐了。兰西尔的《仲夏夜之梦》(1848)与库尔贝的《碎石工》(1849)是同时作品,反映的都是各自典型问题。《弗洛琳达》(1852)与库尔贝的《筛麦女》(1854)和米勒的《拾穗》(1857)也基本同时,可以看出两者之间审美的差异之大,从当时社

德沃利亚《弗特罗的爱好》1835 蚀版



达德《密室的仙女》1860 油画





丹尼尔·马利斯《水仙女和森林恶魔》1843 油画

会发展程度来看，法国虽然有巴黎这样的国际大都市，但总体水平不如英国。英国艺术中显示的豪华、奢靡、甜腻情趣不是孤立现象，这种作品需求量很大，客观上影响了艺术家的创作方向。

虽然都是西欧国家，英国和法国的文化传统不太相同。法国更接近意大利文化，而英国一直独立发展着。帕通的《奥勒伦和泰塔尼亚的和解》(1847)取材于英国文化巨人莎翁著作，在当时非常典型。英国画家选取古典内容时多是本民族的文学和民间传说。维多利亚王朝(1837~1901)建立后，摄政王时代(1810~1820)以来的奢华享乐之风并没有马上消失，那种迎合贵族和资产者口味的作品仍在流行，不仅有人们常见的花前月下的情爱内容，还产生了一种富有浪漫情趣的精灵画，即以各种仙女或精灵形象为内容的抒情作品。女王亲政后，她看到社会的享乐之风带来了道德滑坡，就力图重振纲纪。然而，她没想到自己在早些时候也曾助长过浮华时尚。女王受过良好的贵族教育，情趣高雅、爱好

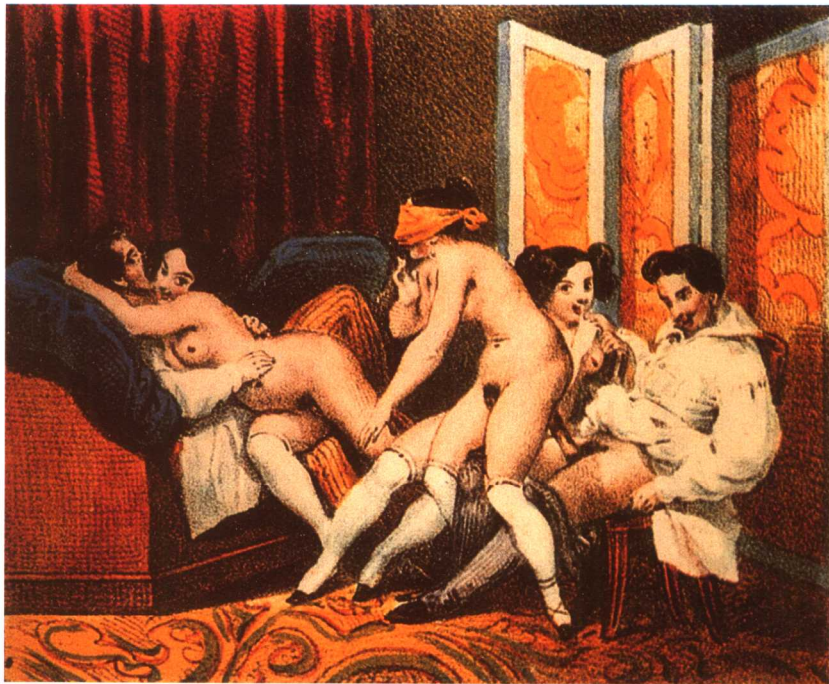


帕通《奥勒伦和泰塔尼亚的和解》1847 油画

多样，曾亲自设计过自己乡间别墅的内部装饰，画得一手很好的水彩画，她的品行也深得贵族妇女和上层女士的崇拜，连她养的一只可爱小狗，也被贵妇们效仿。从1840年到1850年间，英国盛行的女人牵狗串街的风气就与此有关。画家兰西尔就是迎合了这一时尚而大大发迹的。

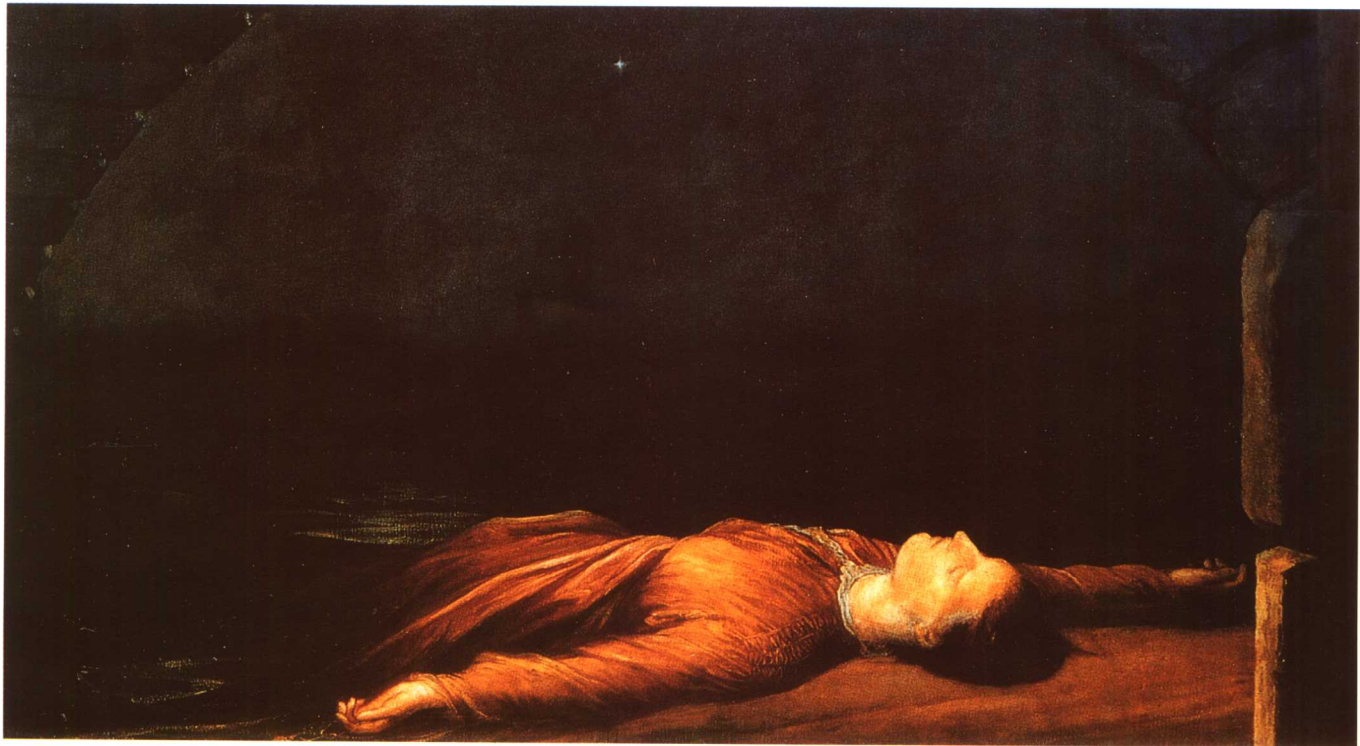
当女王坚定了以身作则的决心，想为社会重塑形象时，实际上已是一厢情愿的事了。她在中年丧夫再未婚嫁之际，号召英国上层阶级的妇女树立贞洁观念，严责妇女的放荡行为，在社会上形成了一种浓重阴影，使经济基础与生活形态形成矛盾对立状态。素以道德说教见长的华兹画的《发现淹死》就表现了广义上妇女被社会压力所迫的现象。与之相应的是德国画家布克林也掀起了与现代趋势逆向而动的创作思潮，即以冷峻的视点看待工业发展的现象，对乡土自然情趣的破坏和消逝表现出无奈和感伤。这种倾向与印象派以来的现代变革风潮形成强烈对照，史家对此看法不一，有的认为布克林为现代艺术的破坏者。不过，布克林的影响确实很大，如果历史地分析，他的艺术有独特价值，文化内涵较深。

佚名《家庭博物馆组画·玩儿童游戏》1860 蚀版



在女王号召妇女树立贞洁观念时，社会上已经流行着性自由观念了，只是主要限于富人和特定文化阶层。

华兹《发现淹死》1849—1850 油画



布朗《告别英国》1855 油画

