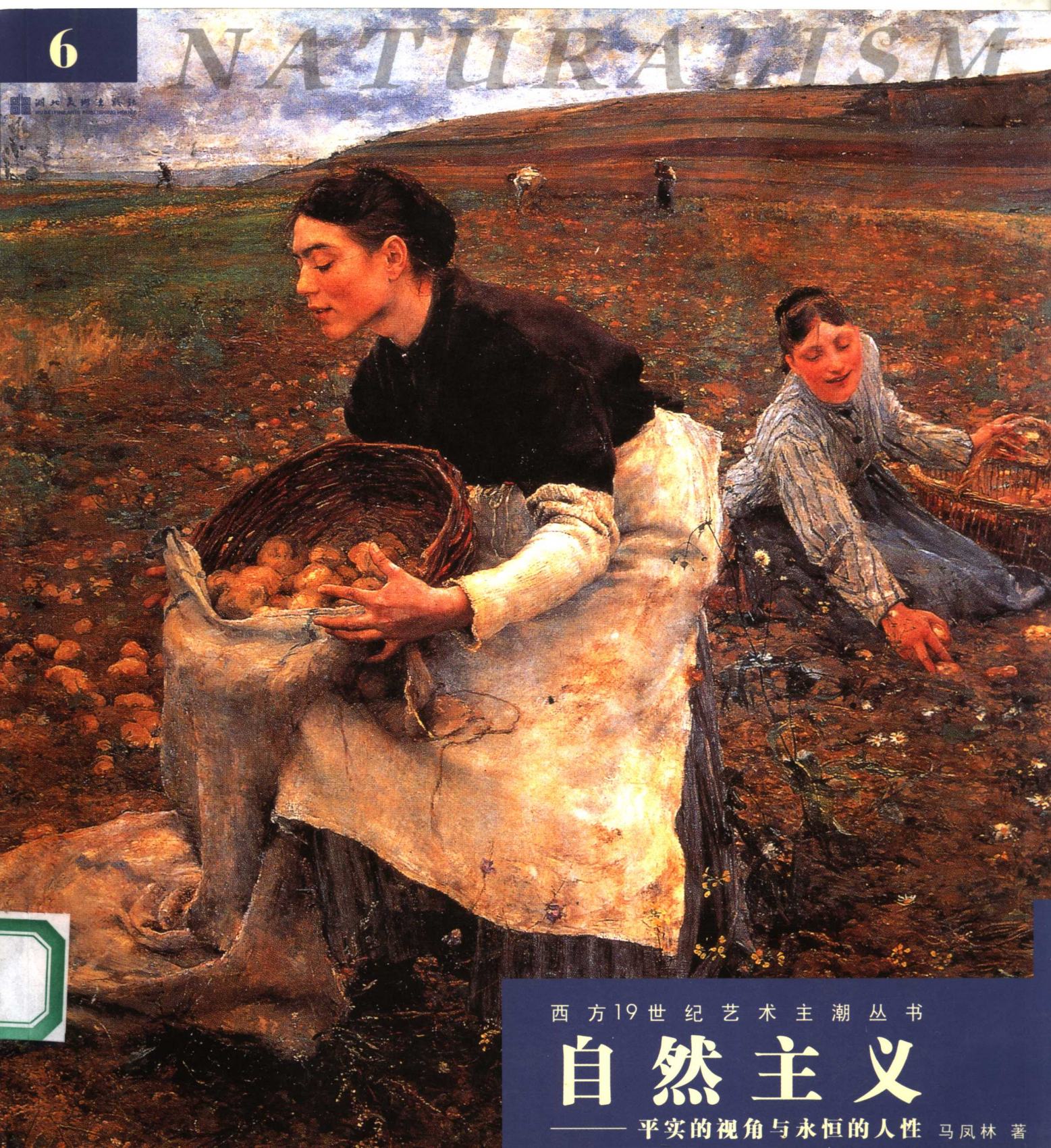


6

NATURALISM

湖北美术出版社  
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



西方19世纪艺术主潮丛书

# 自然主义

——平实的视角与永恒的人性 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮丛书

# 自然主义

平实的视角与永恒的人性

*NATURALISM*

马凤林 著

## 图书在版编目(CIP)数据

自然主义 / 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. 自…

II. 马…

III. 自然主义—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 026590 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **自然主义** © 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,这个问题使我想到了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之消解西方霸权。

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。



达格南·布弗瑞特《瓦尔普吉斯夜晚的格莱琴》1910-1911 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

自然主义——一段被淡化了的艺术史 /1

## 概说

从理性到感性——自然主义的权宜之路 /3

一、辉煌的自然主义史前史 /13

二、自然主义的产生和发展 /17

从写实主义到自然主义 /17

坚持客观性与民主精神 /26

自然主义的转向 /29

摄影技术对自然主义艺术的贡献 /36

三、一个广泛的国际性艺术思潮 /43

直面庶民阶层的喧嚣和忧戚 /72

永恒的土地耕耘者 /84

追求逼真的自然生命影像 /89

终生以造化为师 /93

迷恋阿尔卑斯的乡情 /101

记录生活的欢娱情迹 /110

西方19世纪艺术主潮示意表 /119

后记 /120

## 引言

### 自然主义——一段被淡化了的艺术史

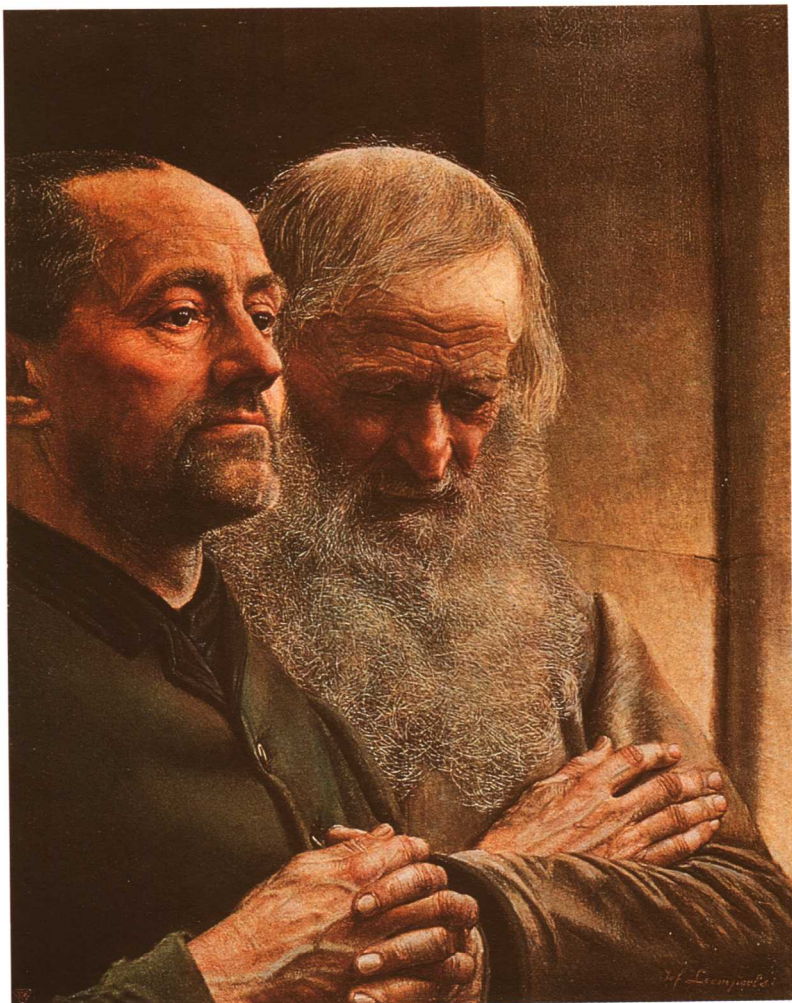
如果有人问，文艺复兴以来的艺术优点是什么，只要具备基本文艺常识的人都能回答出来。如果进而又问西方现代和当代艺术的缺点是什么，恐怕就不那么容易回答了。

西方艺术与东方艺术都有深厚的传统和渊源。西方艺术的源头可上溯至古希腊、古罗马，其优点简要而言，可说是其浓厚的人文思想。文艺复兴的积极意义正是在于告别了神学桎梏的中世纪，重新张扬了人的价值和自我价值，启动了自由与民主的灵光，迎来了人类最有主动进取精神的新时代。

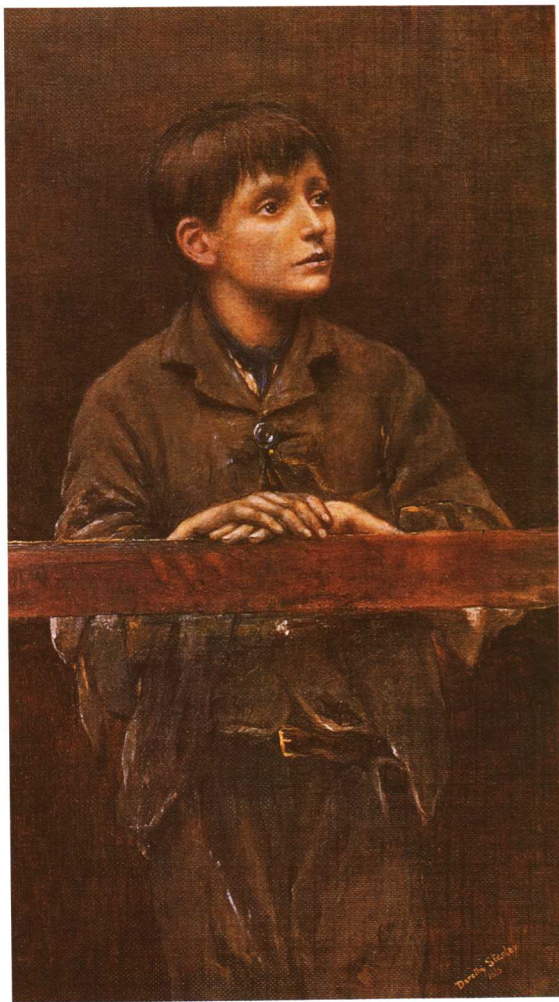
然而，在文艺复兴的影响下，一代又一代的艺术家高扬人文主义大旗，紧紧把握着时代的脉搏，探索表现着人的思想感情，张扬着人类生命的意义，向

托马斯·菲德《以手糊口》1879 油画





约克·林比克斯《无奈的老人》油画



(英)斯坦雷女士《第一次犯罪》1896 油画

人性的解放、个性的独立最后冲刺时，情况发生了极大变化。从19世纪中期开始，艺术家要真实地反映现实生活，却遇到了极大阻力，这种阻力的实质就是不希望艺术家无选择地表现社会真实现象，尤其不欢迎表现阴暗层面，具体说就是不希望表现贫苦的工人农民生活。自然主义艺术思潮就是在这种背景下延续了写实主义的。

那么，表现百姓生活，包括下层社会世态，在不久前还被视为艺术家的美德，18世纪的启蒙思想的重要内容就是提高下层民众的社会地位，为什么现在出现了逆转？实际上，这是资本主义发展到垄断阶段，社会主导思想，具体说就是达尔文的适者生存理论主宰了人们的生存意识，理想和道义已无立足之地，学术研究者避繁就简也在情理中了。这也是自然主义被长期淡化的重要原因。

## 概 说

### 从理性到感性——自然主义的权宜之路

就整体的19世纪西方艺术而言，绝大部分是写实风格(也可泛称写实主义)，其哲学基础是唯物主义(materialism)。如新古典主义、写实主义、印象主义、自然主义等等，都可归于这个范畴。因此，要了解这些思潮的真实含义就必须认识写实主义。

写实主义包含了技法体系和思想体系两个内容，正式的提出者是库尔贝(1819~1877)，原文是Realism，我国多译为现实主义。然而，从库尔贝为这一艺术主张下的定义来看，现实主义用法显得不确。库尔贝非常明确地说：“我认为绘画在本质上是一种具体的(concrete)艺术，它除了再现真实的(real)和存在的(existing)事物之外，不包含其他任何东西。绘画是一种彻底物质性的语言，它用以指示所有可见的对象。至于某个抽象的客体，由于它是不可见的，

罗梭《水滩》 1842~1843 油画





菲利普·萨迪(1837~1904)《拾土豆的人》油画

不存在的，所以并不属于绘画的范畴。”由此可知，库尔贝所指的“真实”与“存在”，如果联系他主要反对的“浪漫”与“虚构”(浪漫主义)，就不难理解他的主义不是建立在一种时间方位上，而“现实”是一种时间方位词，它可容纳各种技法体系，甚至浪漫主义。当然，库尔贝似乎也考虑到历史性题材的作品也可以归属进自己的体系中，但是他强调那必须在本质上是当代的。这样看，写实主义主要强调了真实、存在和可认知，所以称其为“真实主义”比“现实主义”要确切。

但是，写实主义有明确具体的创作目标，并非泛泛表现所有可见视野。具体讲，写实主义者主要关注工业革命以来出现的各种社会阴暗面，如工业化造成的农业人口减少，工人和农民的贫穷生活，都市化进程带来的道德沦丧，封建残余势力与资产阶级合作对广大人民的压力等等，都是写实主义的创作题材。库尔贝是写实主义的主将，他的《石工》(1849)、《奥尔南的葬礼》(1849)、《筛谷物的妇女》(1855)、《画室》(1855)等画都是对当时社会具有透射力的作品。然而，写实主义虽然是时代的产物，有广泛的创作天地，但是响应者并不多。在库尔贝同龄人中，虽有许多人面对现实，但多数作品带有自然主义倾向，如柯罗(1796~1875)、卢梭(1812~1867)、狄亚兹(1808~1876)、杜比尼(1817~1878)、特洛容(1810~1865)等人，他们虽然不尚浮华，主要画下层社会景象，但更多

着眼自然风光，其性质是浪漫主义的一个分支，属于前期自然主义，与库尔贝引发的兴盛于80年代的自然主义相比有一定差异，只有米勒(1814~1875)和杜米埃(1808~1879)的写实主义倾向较多。米勒有一定数量的作品极具震撼力，如《拾穗》(1857)、《倚锄的农夫》(1865)等，而较多作品显示的是一种怀乡情感和局外人的眼光。杜米埃虽然立场坚定，但其技法体系难以吻合写实主义，如《三等车厢》(1839)等画，其风格多具漫画和表现主义色彩。

写实主义既然具有太多的理由反对古典主义和浪漫主义，为什么没有形成强大群体呢？

对此，英国的文学家王尔德(1854~1900)当时曾一针见血地指出：“19世

狄亚兹《枫丹白露森林》1867 油画



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。”凯列班是莎士比亚戏剧《暴风雨》中的一个奴隶，面容丑怪，野性十足。王尔德所说的19世纪当然就是当时社会的各阶层人士构成的综合情绪，也可以称时代的呼声。这是一个矛盾与希望同存的时代，如果说社会画卷尽是刺目的不和谐色块，而社会中的每个阶层都可能是执笔参与描绘者，那么谁愿意检索出自己涂上的那



勒巴热《晒干草》1877 油画



(英)豪尔《新大门——押送审判》1878 油画

一败笔呢？更何况是重要执笔者：占统治地位的资产阶级。

日益发展的工业革命虽然创造了一定的物质繁荣，但是这些财富是归少数资产者所支配的，所以无产者并没有获得相应的提高，贫困者有时更加显著。

社会贫富的两极分化对资产阶级法权来讲是合理的，但是，这个时代毕竟在大革命影响下树立起平等、自由、博爱的人道主义思想，民主空气空前高涨。因此，在1848年前后，无产者与资产者已形成对立阵营，资产阶级为了限制和防范无产者的革命意识发展，社会空气非常沉重压抑。具体反映在艺术上，就是掌握着支配权力的官方势力严格审查沙龙的送展作品，凡是不符合官方口味和有危险倾向的作品一概拒之门外。这对自由创作的艺术家来说，倾向问题成了关键。为了生存，大多数人要避开与官方的冲突，以便有机会展示作品，寻求买主。这既是当时多数人不便进入写实主义而停于自然主义的原因，也是库





乔治·克莱文(1825-1905)《燃烧的图伊莱斯》1871 油画



A·D·纽勃勒(1835-1883)《1870年18日圣普利维塔公墓》1881 油画