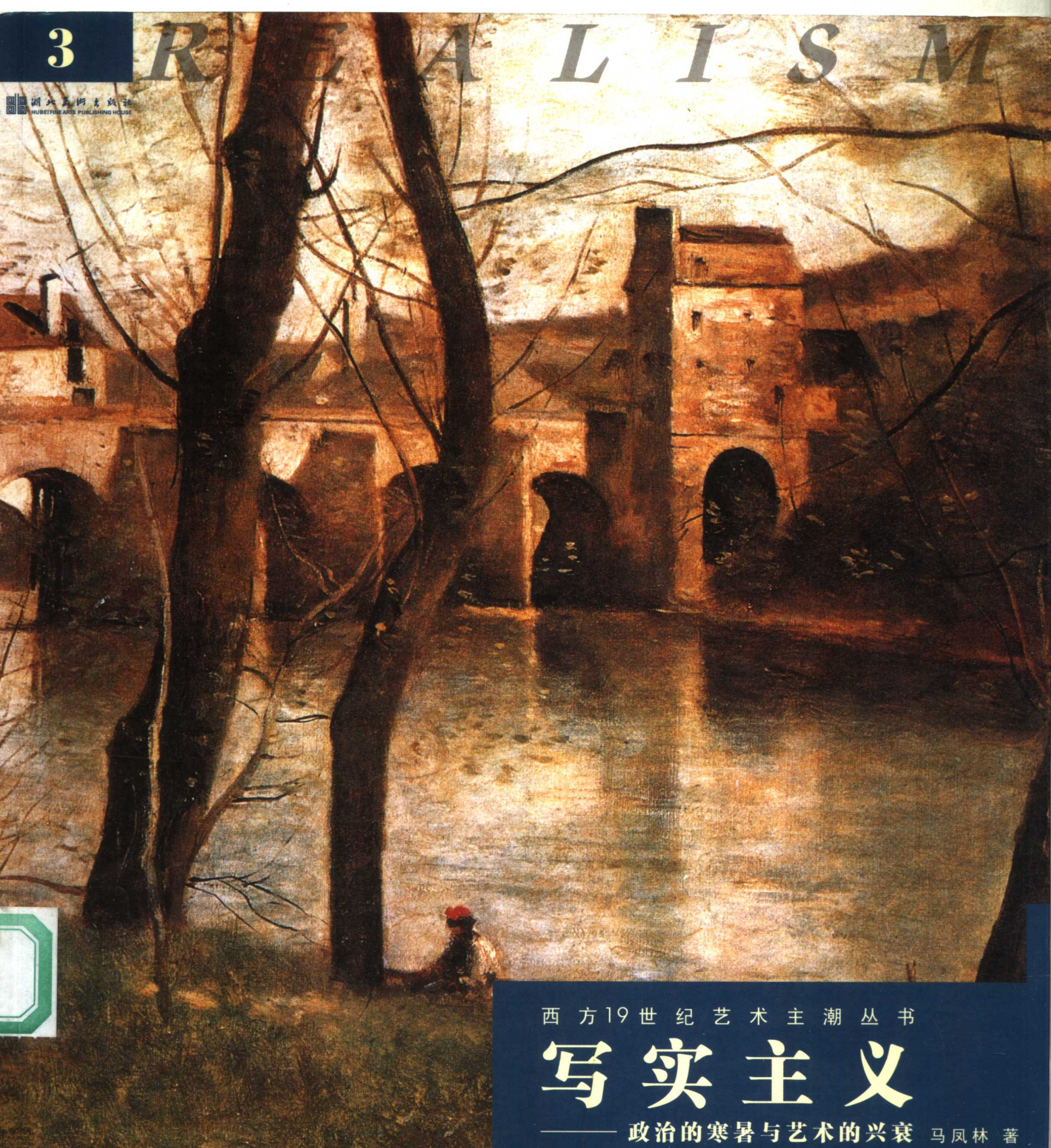


3

REALISM

湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



西方19世纪艺术主潮丛书

写实主义

—— 政治的寒暑与艺术的兴衰 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮丛书

写实主义

政治的寒暑与艺术的兴衰

REALISM

马凤林 著



湖北美术出版社
HUBEI FINEARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

写实主义 / 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. 写…

II. 马…

III. 写实主义—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 026595 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **写实主义** © 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。

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挖掘，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。



(英) 斯科特《铁和煤》1857-1861 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

地狱与天堂激发的文艺创作视角 /1

概说

写实主义——现代艺术的总源头 /3

关注平民生活：启蒙主义的传统 /6

大革命：写实主义的催化剂 /9

一、写实主义——社会政治的阴晴表 /11

二、个性纷呈的写实主义艺术 /35

讴歌大自然的诗意 /39

塑造土地和农民的灵魂 /49

理性地看待社会 /64

三、真实自然的社会写真 /86

德国——充满生气的生活画卷 /88

英国——优适者和不幸者的生活影像 /101

俄国——沉重的土地和时空 /107

西方 19 世纪艺术主潮示意表 /119

后记 /120

引言

地狱与天堂激发的文艺创作视角

写实主义，顾名思义，无非是以真实的所见所闻进行艺术创作。然而，为什么写实主义艺术观念在当时被官方和上层社会视为洪水猛兽？在艺术史中，这个问题总是介绍得含糊糊糊，使读者不得要领。

请看本页的图画，它展示的是由英国政府主办的第一次世界博览会（伦敦），维多利亚女王亲自出席了开幕式，其规模空前宏大，惊动世界。画面上也显示出中国清政府也派官员出席。那么试问，这仅仅是商品展销活动吗？答案是，并非仅此而已。

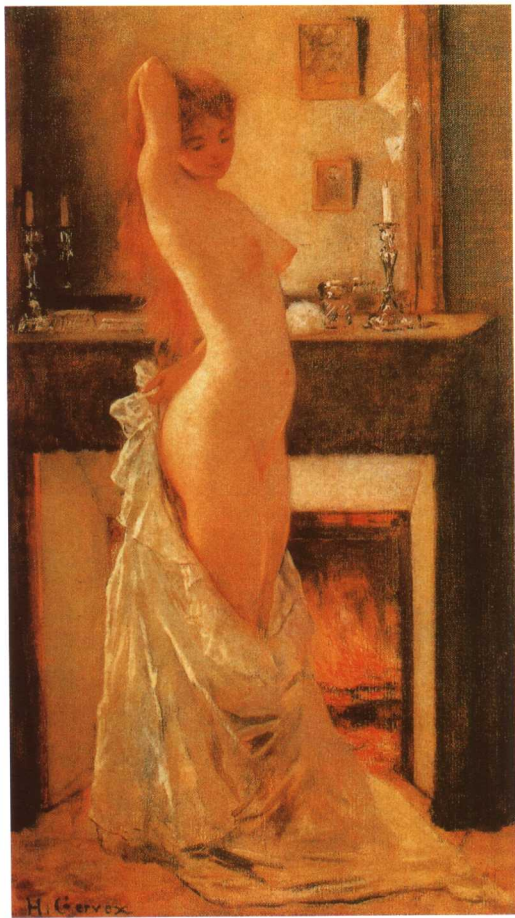
实际上，这次博览会还有一层意义，即在19世纪40年代，英国工业革命已经完成，社会阶层明显形成资产阶级和无产阶级，贫富差别巨大，形若天堂

维多利亚女王出席1851年万国博览会





1840年，弗朗西丝·特洛培小姐发表了《米歇尔·阿姆斯特朗工厂男孩的生活和历险》，她试图以此唤起中产阶级读者的觉悟，使他们认识到道德进步与经济发展同样重要。社会发展应该有助于人类生活幸福，而不是加重一部分人的生活压力。这幅插图显示了濒死的男主人公米歇尔穿着破衣烂衫与跟随一群富翁来访问工厂的过去的伙伴拥抱倾诉的情景。周围干活儿的工人都带有紧张神色，那个背对观众的那摩温在怒视着。



热沃克斯《珍妮·芭莉》油画

地狱。一方面是有钱人过着纸醉金迷的优适生活，一方面是劳动者工作繁重却过着非人的悲惨生活。因此，社会上很快就出现了审视这种社会现象的思潮，许多作家都把笔锋对准了阶级剥削和压迫的现象，向资产阶级的世界观和道德观提出了质疑和批判，许多思想家更从理论上探讨资本主义的得与失。

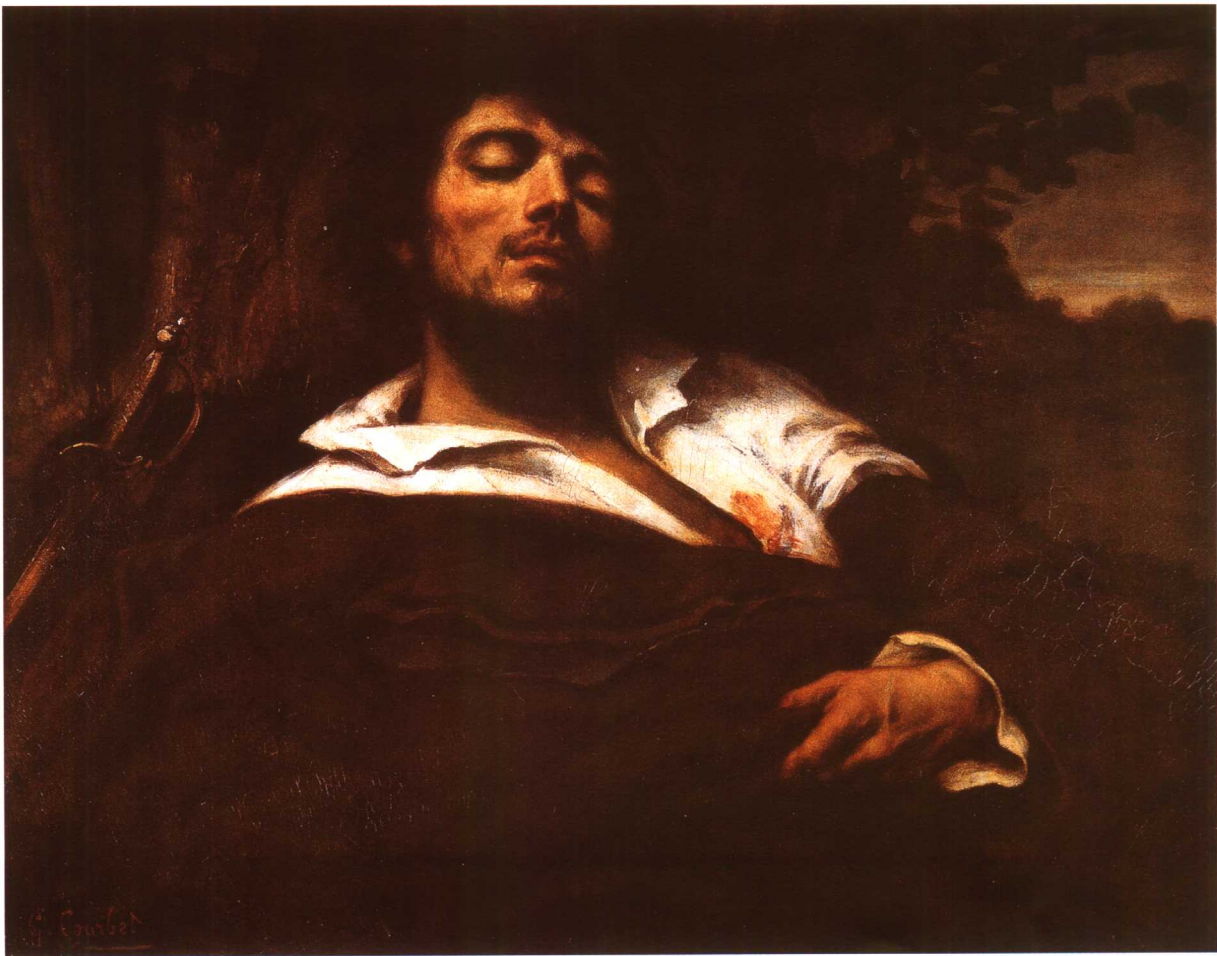
正是在这种社会背景下，统治阶级和资产者才被迫做出了反应。反应的形式就是竭尽全力宣扬“富强、繁荣、光明”。正因如此，才形成了写实与虚饰对立的艺术观念之争，才形成有社会责任感的写实主义文艺家反对新古典主义与浪漫主义的局面。从内在意义上说，写实主义是政治的艺术。

概 说

写实主义——现代艺术的总源头

在大多数西方艺术史籍中，写实主义占的篇幅都不大，分类断代介绍写实主义的册籍，也远远不如印象主义和表现主义的数量多。有的学者把写实主义视为印象派艺术的前奏，似乎写实主义没什么独立价值。可是，纵观西方现代艺术发展史，几乎大部分现代风格流派都与写实主义艺术有着内在和外在的联系，可以说，写实主义是现代艺术的总源头。正是写实主义拉开了艺术直接反映现实生活和当代政治思想的大幕，使艺术成为社会发展的有机部分，才有了后来的艺术独立身份，才有了艺术家的自我价值，才有了一部艺术本体的发展史。

库尔贝《自画像》1844 油画





委拉斯贵兹《卖水的人》 油画



委拉斯贵兹《英诺森十世像》 油画

在我国，人们常常把库尔贝的艺术称为现实主义，实际容易产生歧义。Realism相对的是Classicism和Romanticism，即写实主义、古典主义和浪漫主义。写实主义也可理解为真实主义，是指示事物内在性质，而现实主义是时间方位词，它甚至可以容纳古典的和浪漫的题材和风格，写实主义则很具体。

1861年，库尔贝曾对他的写实主义原则做过概括性说明，他首先认为绘画是一种绝对物质性的语言，只用于描绘可见的东西。任何抽象的、不可见的、不存在的客体，不属于绘画范围。他非常肯定地说：“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(real)和存在的(existing)事物之外，不包含其他任何东西。”

这两个并行词(real和existing)是认识写实主义的有实际意义的关键词语，它对应着虚假和想像，这正是写实主义者反对的东西：这种艺术倾向可以上溯到罗可可时代，启蒙主义者批评过虚假想像，格勒兹和夏尔丹扭转过虚假想像，而彻底荡除了虚假想像的是大卫。

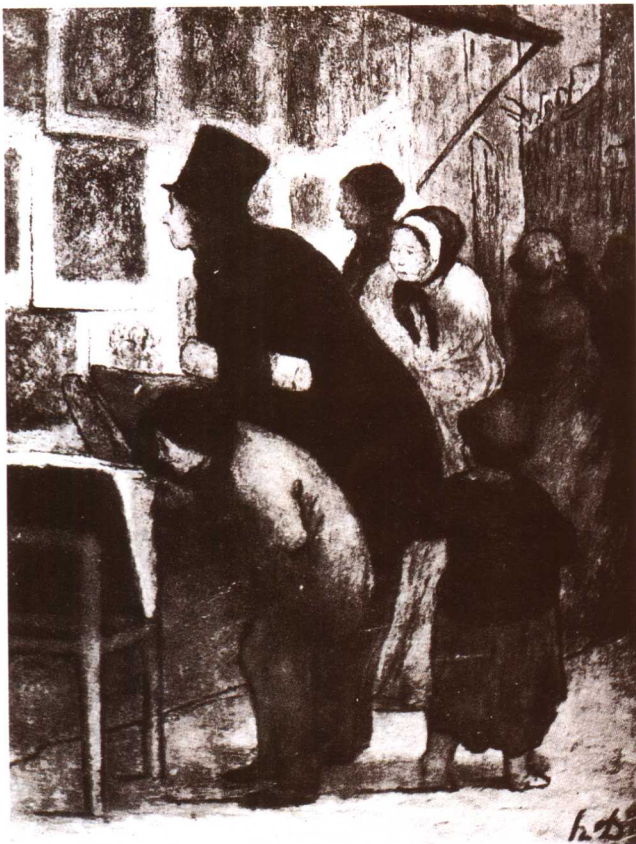
写实主义观念的创立者是库尔贝。但是，写实主义要反映当代真实生活，实际始于大卫。如果更远处地追溯，则是西班牙画派(以委拉斯贵兹为代表)和荷兰画派(以伦勃朗为代表)，

当然，那只是性质相同，不是继承关系。所以，追溯写实主义要从法国大革命前夕开始，是革命浪潮感染了艺术家，促使他们把艺术创作从古典模拟引用和浪漫虚构中解放出来，把目光投向了现实生活。

在写实主义以独立姿态问世之前，艺术是从属于皇权、宗法和政治的身份，即便是名望极高、财产极丰的艺术家，也是御用(为国王、贵族)和雇佣(教会、有钱人)身份。只有从写实主义画家开始，艺术才广泛地面向大众，为大众而创作，抒发大众的心声。这是因为，社会发展到这一特定阶段，艺术家也有了相应的条件，使他们能够把自己为大众创作的作品比较广泛地展示给大众，这就是印刷技术的提高。

委拉斯贵兹《皇家纺织厂女工》 油画





杜米埃《在印刷品商店前》1860 石版



库尔贝《向孩子乞讨》1868 油画

关注平民生活：启蒙主义的传统

在19世纪初期，石版印刷技术已经普及，它能够逼真地复制原画效果。需要说明的是，写实主义从一开始就是一种艺术观念，是一种真实地反映现实生活的创作态度，其中相当一段时间使用的是即兴风格，如素描作品，漫画形式也占了相当数量，这种漫画当然是比较写实的风格，所画内容非常通俗易辨。由于它是为了歌颂和讽刺社会事物的，所以当它与政权或统治阶级思想发生对抗后，传播就越来越艰难，最终发展成库尔贝的写实主义完整体系时，已经是一种纯学术姿态，而非杜米埃时的实用意义了。

即使如此，库尔贝的写实主义也没有持续很长时间。在西方文艺史上，写实主义艺术与文学创作，在规模上并不相同，写实主义绘画比文学少得多，这是因为绘画意义中的写实主义进入纯客观表现后，它就与观众产生了交流障碍。

写实主义本意是要反对现实的,主要目标是反对王权、教权和大资产者的垄断权,从内在性质上说,是启蒙思想的延续,也是启蒙思想的最后闪现,因为从大革命、复辟到再度共和,资产阶级已完成了自己的斗争使命,从1848年以后,大部分社会斗争已由资产阶级与封建贵族阶级的对抗,转变成无产阶级与资产阶级的对抗,而完备的写实主义艺术正在这时形成,它面临着一个强大的对抗面:一个完备的资本主义机体。尽管封建王权已一去不返,但其残余意识并不可能完全消散,资产阶级也很情愿地接受了一部分可利用的东西。以达尔文(1809~1882)的物竞天择、适者生存的观点来看,在资本主义主导的社会中,专心关切无产者生存状况的写实主义艺术是很难发展的。然而,这毕竟是一个民主意识普及的时代,艺术家争取自由独立是不能像以前那样被制裁压制的。写实主义毕竟是艺术,是思想活动的产品,它与观者的生存并不产生直接联系。

席里柯《可怜可伶悲伤的男人》1821 铜版



社会——道德——生存——理想，这一永恒的链条，随着时代发展而不断变更着它的内涵，要解读写实主义艺术的兴衰和被淡化，就必须了解这一链条内涵的变迁过程，它是写实主义艺术的专用字典。

自文艺复兴以后，欧洲的文化中心逐渐转移到法国巴黎，在大革命前夕，受启蒙思想影响，人们把纯朴自然视为美德，相应地鄙视上层社会的腐朽奢侈行为。大革命爆发后，人们向往新制度，为了崇高理想，人们推崇为国献身的英雄主义。封建王朝复辟后，人们从资产阶级的妥协行为中看到了实现新制度的阴霾，渐渐看清了资产阶级的利己本性。当一个完整严密的资本主义体制形成后，人们无奈地面对现实，才逐步放弃了社会理想主义。

这就是从格勒兹到大卫直至库尔贝的艺术思想变迁历程，也是写实主义艺术最终转为自然主义的无奈之路。库尔贝的《画室》(1855)一画既是写实主义艺术的宣言，也是写实主义艺术的总结：在他身前身后各站一群人，一边是下层社会的代表和象征，一边是上层社会和思想文化界的体现，他自己立于中间，以艺术家的角度看任何一边的人们，都需要解释，观众才能明白他要表现什么，而这不是绘画艺术的优势，绘画的优势是视像展示，解

安提戈那《闪电》1848 油画



让·约瑟夫·维尔兹(1847~1927)《池拉之死》1883 油画

