

1

湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



西方19世纪艺术主潮丛书

新古典主义

—— 现代生活与传统美学 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮丛书

新古典主义

现代生活与传统美学

NEO-CLASSICISM

马凤林 著

图书在版编目(CIP)数据

新古典主义 / 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. 新古典主义—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 026592 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **新古典主义** © 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。



大卫《爱神和美神解除了战神的武装》（局部）1817 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

生活永远需要理想和华梦 /1

概说

从悲壮到矫饰——新古典主义的历程 /3

西方传统文化的异彩 /3

古为今用的科学价值 /8

拂去历史的尘埃 /13

一、大革命前夕的颓靡艺风和严峻民情 /18

远离民众生活的罗可可艺术 /18

矛盾尖锐的社会形势 /24

二、艺术反映时政——新古典主义的初创 /26

三、艺术表现当代现实生活——大卫的贡献 /36

四、生不逢时的普鲁东 /52

飞翔的天使：恋母情结的折射 /52

战斗的寓言：革命乐章的伴音 /54

早产的爱神：一腔柔情少关爱 /62

幸福的梦境：艺术升华的依托 /79

五、僵化与依附——新古典主义的衰微 /84

背时的传统主义 /87

可贵的执著精神 /102

西方 19 世纪艺术主潮示意表 /119

后记 /120

引言

生活永远需要理想和华梦

18世纪末期，在英国工业革命促进下，法国的资本主义已发展到一个新阶段，封建专制体制已阻碍了社会经济发展，阶级矛盾空前尖锐。但是，贵族阶级并不想为国王路易十六分忧，继续过着醉生梦死的享乐生活，大革命一触即发。

当时，上层建筑与民情完全分离，广大的第三等级非常厌恶贵族的浮华颓废之风。虽然布歇时代的罗可可艺术已近尾声，但他的学生弗拉戈纳尔又引出一种迎合贵族和上层资产者口味的现代风情画。如《门闩》(1784)、《偷吻》(约1788)、《衣橱韵事》等画，把启蒙运动以来形成的崇尚质朴纯真情感引向了媚俗，还有如以格勒兹为代表的后期作品，与社会形势极不协调。

弗拉戈纳尔《偷吻》1788 油画





弗拉戈纳尔《衣橱韵事》1778 油画

这时候，大卫从古罗马艺术中找到了与当时社会发展相适应的为国家和理想而献身的理性精神，《荷拉斯兄弟的誓言》一画就是他推崇英雄主义的代表作之一。他大力扭转了艺术颓废倾向，使艺术产生了战斗作用，自己也随之投身大革命的激流。然而，他在经历了一系列事变之后，变成了纯艺术主义者。而且，他个人的经历正是新古典主义向理想主义演变的缩影。

从内在性质上讲，新古典主义和理想主义艺术是贵族情感美的艺术，因为具有永恒性，所以虽然带有非现实成分，但完全可以融入现代生活中，对文化美育有很强的影响力。



弗拉戈纳尔《[O]》1784 油画

概 说

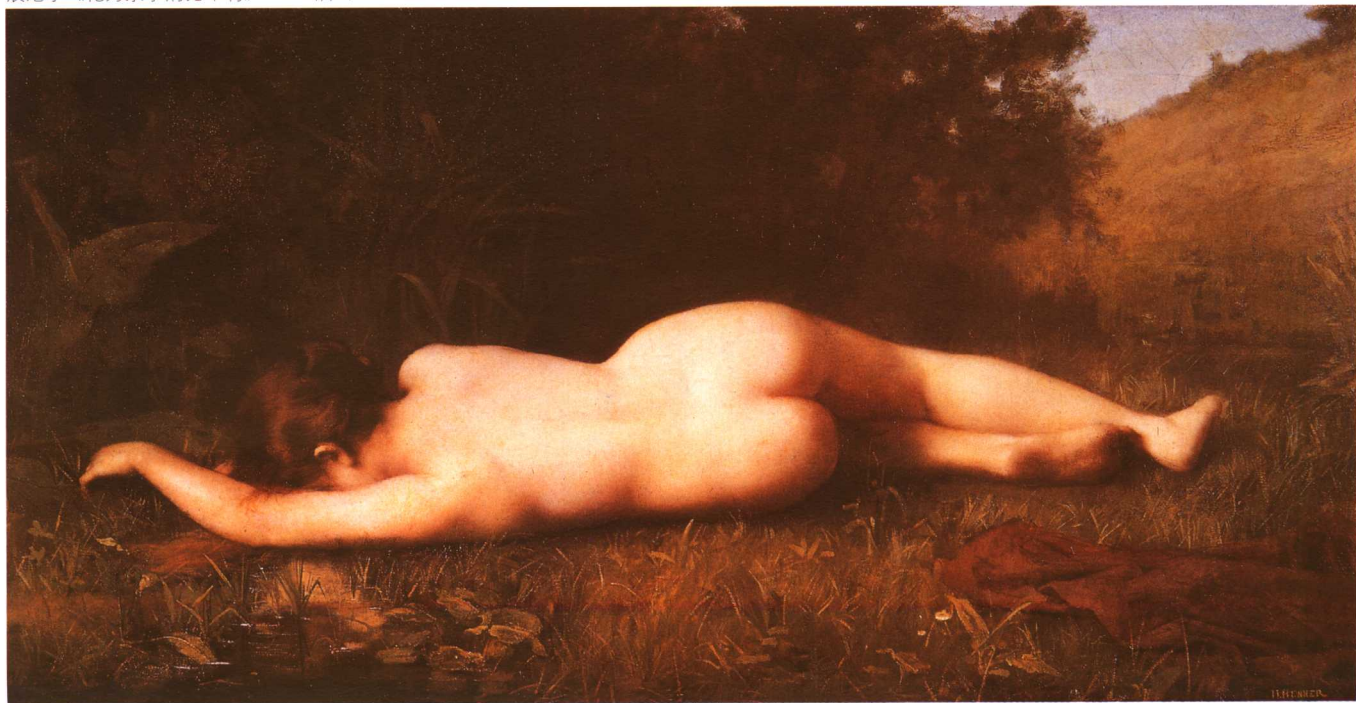
从悲壮到矫饰——新古典主义的历程

由于某些政治历史因素，现代艺术家往往把古典传统视为贬义词。然而，经过时间的沉淀，这种观念应该改变，对新古典主义的论断应该全面细致。

西方传统文化的异彩

在知识爆炸的时代，谈问题引经据典是讨人嫌的事。最好是借助人们熟知的东西简要提示。西方传统文化是什么？是古希腊、古罗马的神话传说和各民族的历史传说，它们经过人们世世代代的引申加工，淡化了具体事例，伸展了精神内涵。简言之，这就是：古希腊赫拉克利特(约公元前540~480或530~470)、品达(公元前522~442)、德谟克利特(约公元前460~370)、苏格拉底(公元前469~390)、柏拉图(公元前427~347)、亚里士多德(公元前384~322)等几代先哲，对人生、世界、宇宙

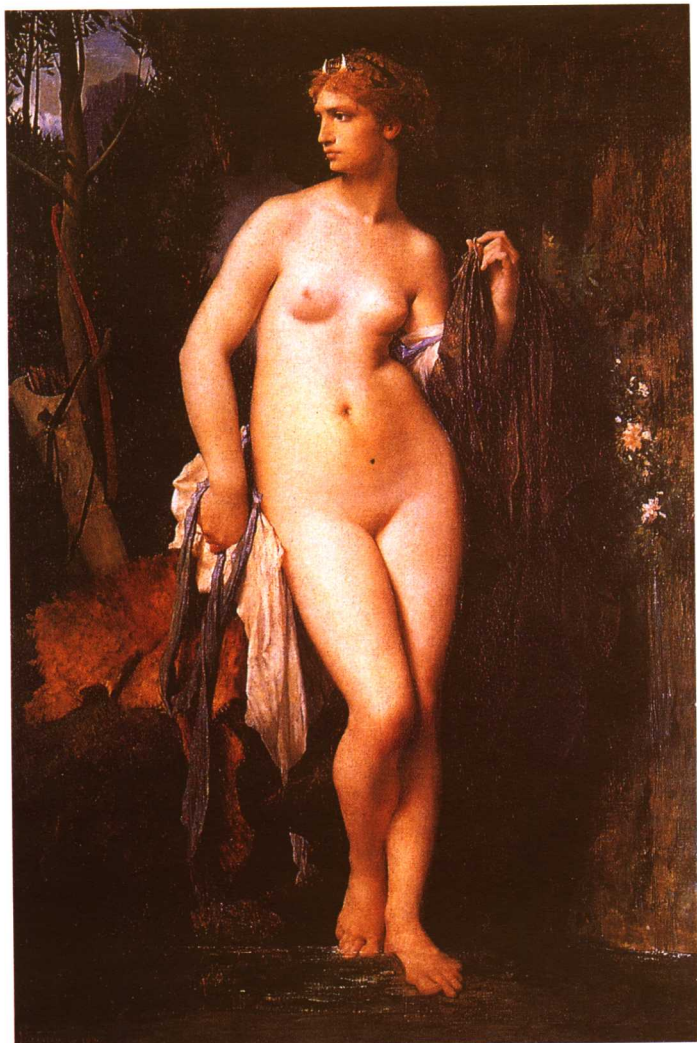
痕尼尔《化为泉水的比布莉》1867 油画





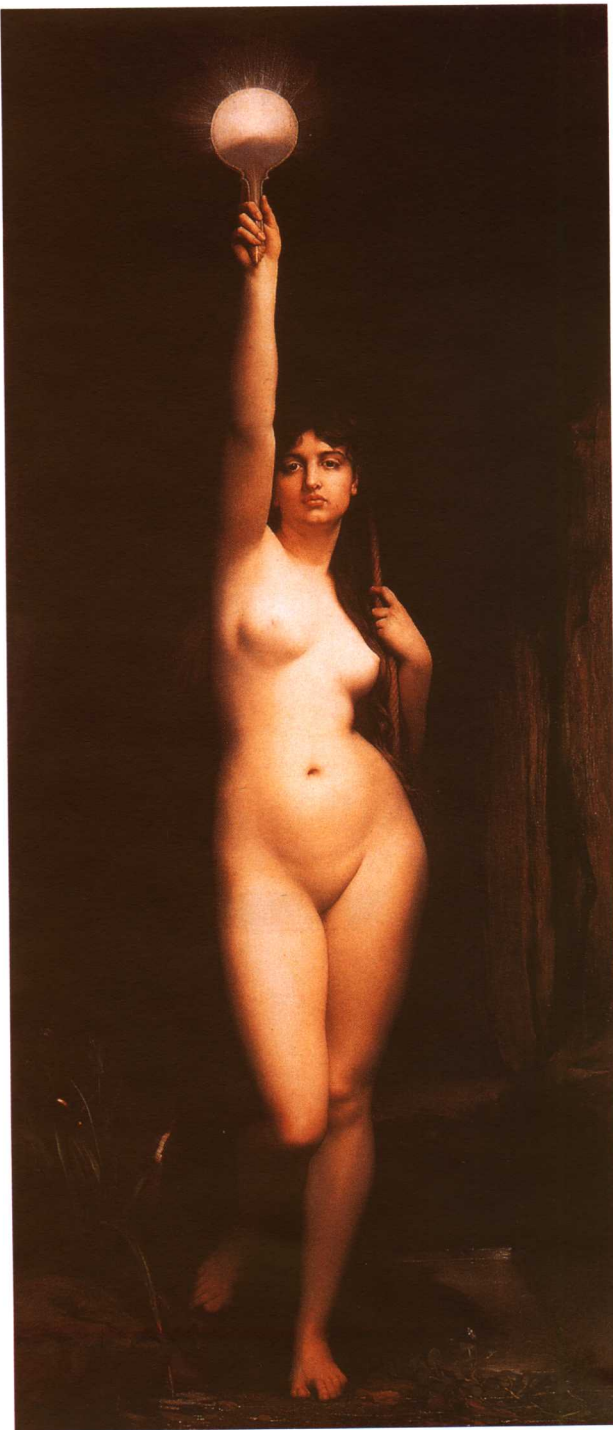
热拉尔《达美尼和克罗伊》1824 油画

等从微观到宏观奥理的辨析所集结的知识体系；这就是：古罗马帝政和共和政体演变过程留给世界文明发展的社会参考样式；这就是：古希腊奥林匹克盛会留给现代人的自由竞争精神；这就是：古代神话所包含的人类永恒品性的感知历程；这就是：渗透着仁爱理性之光的基督教精神；这就是：从荷马到莎士比亚等文化巨人创造的丰富浩瀚的审美法则；这就是：古希腊、古罗马人创造的令人永世敬仰的美的艺术样式。这些古代艺术遗产是超时代、超阶级的，它们是广大人民通过将社会实例和自然面貌进行艺术和幻想加工的结晶。它们深含着理性和科学的内核，是人类纯真时代对理想和现实的塑形，具有永恒的意义。



德劳内(1828~1891)《狄安娜》1872 油画

莱弗布弗尔(1836~1912)《真理》1870 油画





卡拉瓦乔《酒神巴库斯》1585年左右 油画

在经历了漫长的中世纪的神学桎梏，人们想要重新找回人的价值的时候，很自然地想到了古代。文艺复兴的任务就是重提古代文化中的人文精神。文艺复兴从14世纪开始，由于文艺家有着明确的目的，所以在复兴古代艺术时只提取其文化内涵，并没有僵化地模仿某种样式，所以才铸就了达·芬奇(1452~1519)、米开朗基罗(1475~1564)、波提切利(1445~1510)、拉斐尔(1489~1520)等一大批文艺巨匠。然而，在他们之后的艺术家却大部分弃本求末，把文艺复兴的大师们当成楷模，逐渐丧失了生命力，终于流于样式主义。虽然出现了卡拉瓦乔(1573~1609)这样的杰出人物，但在大约200年里，只有普桑(1594~1665)认真探讨过古代文化，不过他最终只成了古典艺术学者。

普桑《维纳斯的胜利》1634 油画



古为今用的科学价值

古典主义发展到普桑，既是高峰，又是终结；他的《阿卡迪亚的牧羊人》既是问别人，又是问自己。古典题材如果不抽取内涵，情节样式就没什么吸引人之处。人是要关爱自己的，宇宙间无穷奥秘的破解是建立在现实需要基础上的。为此，巴洛克和罗可可终于挤走了古典主义，延伸了世俗性，淡化了学究考证。

大约从18世纪初开始，出于多种目的，许多人热心起寻找古代艺术遗物，考古挖掘成风。到19世纪初，已有大量古代文物被发现，最著名的是古罗马庞贝城遗址的重见天日，大大改观了人们对古典艺术的认识。尤其在像德国美术史家温克尔曼(1714~1768)这样的专业人员宣传下，古典艺术有了一个新形象，它的自然、大度、质朴、宏伟特征，恰好与罗可可流行趣味形成对照。在大革命前夕，人们正在反感与社会气氛格格不入的罗可可，因此，重提古典，再现古罗马的雄伟，就是配合社会发展。大卫(1748~1825)及时地提出了新古典风

希腊列柱式建筑遗址

