



西方19世纪艺术主潮丛书

世纪末

——悲观主义与享乐主义 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮丛书

【世纪末】

——悲观主义与享乐主义

FIN DE SIECLE

马凤林 著



湖北美术出版社
HUBEI FINEARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

世纪末 / 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. 世…

II. 马…

III. 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 026589 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **世纪末** © 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。

洛普斯《娼妇来了》1878 粉笔



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

“娼妇来了”——世纪末艺术作品中的政治寒风 /1

概说

世纪末的生存形态——现代道德时尚的缺憾 /3

一、世纪末的序语：从唯美到颓废 /21

二、贫困乡村包裹着繁华都市：严重的社会隔阂 /31

三、政治进入冰冻期 /37

四、色烟彩雾中的世纪末众生相 /45

色情意识的泛滥 /48

社会解放的阴影 /61

五、世纪末重要艺术家简介 /79

西方 19 世纪艺术主潮示意表 /119

后记 /120

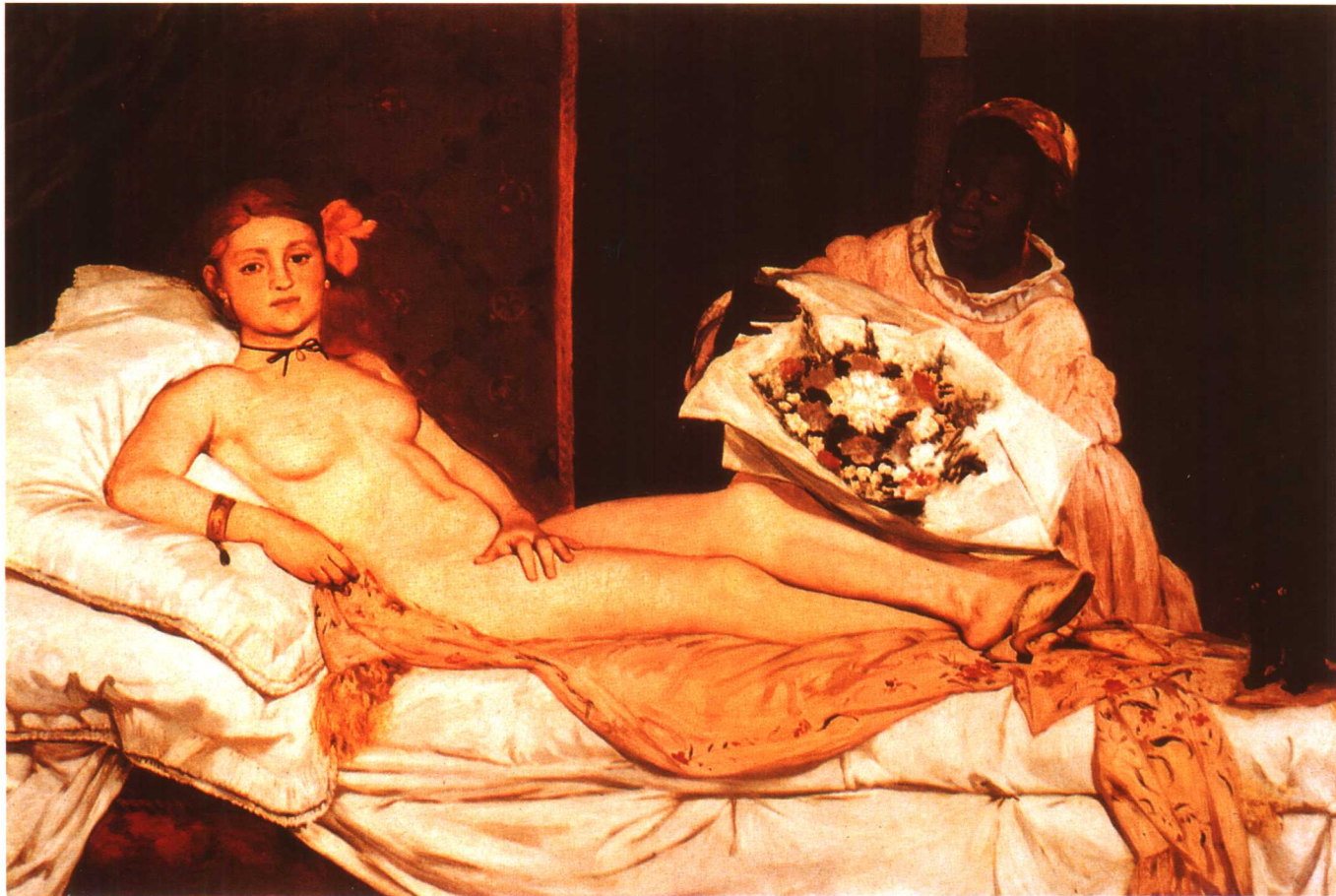
引言

“娼妇来了”——世纪末艺术作品中的政治寒风

1865年，正值拿破仑三世沾沾自喜地夸耀自己的政治修明时，马奈在沙龙中展出了《奥林比亚》一画。此画比他在1863年“落选者沙龙”中展出的《草地上的午餐》更具内在透射力，在社会上引起了更大震动；它使人们敏感地意识到社会审美观念的嬗变：娼妓取代了美神位置。

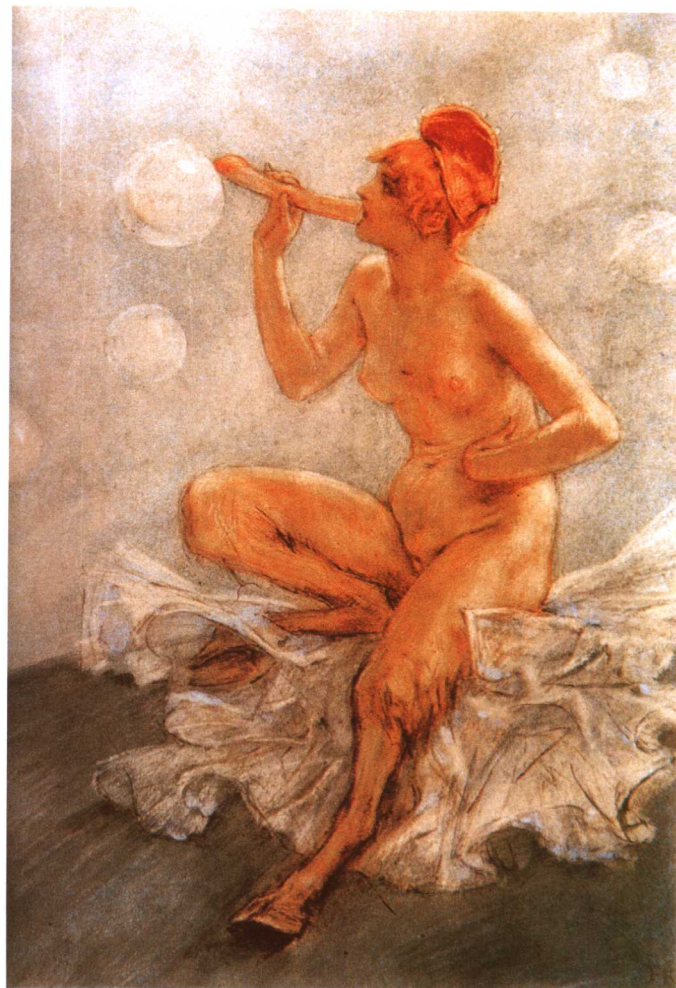
1878年，也就是日趋巩固的法国资产阶级政权在严加防范工农革命再度爆发之际，洛普斯创作了一系列蚀版画，《娼妇来了》就是其中之一，这个形象明确标为“波尔诺克拉蒂斯”，即古希腊的政治娼妇。她昂首阔

马奈《奥林比亚》1865 油画





洛普斯《原始的爱欲》1878 粉笔



洛普斯《吹泡泡》1878 粉笔

步，虽被蒙住双眼，但绝然傲视一切。她脚下的雕刻、音乐、诗歌和绘画的象征形象都压抑难伸，堂而皇之的神情在表明真理已经贬值。她不再仅仅是艺术审美的嬗变形象，也不仅仅是街头巷尾的卖淫妇，而是影射了当时的资产阶级的政治态度：他们采用了一切都以稳定政权为目的的实用主义，最终导演了轰动全欧的“德雷福斯案件”，猛烈地刮起了一阵政治寒风……

在这个时期，巴黎形成了一个鲜明的社会现象，一方面是资产阶级的灯红酒绿，一方面是工农阶级的贫困窘迫。它向人们展示了一种内在的逼迫力：如果想要生活下去(以无产者妇女为例)，要么就去当娼妓舞女，要么就当洗衣妇去过贫困劳累的日子……

概 说

世纪末的生存形态——现代道德时尚的缺憾

世纪末，原系法语 Fin de siècle，具有多种含义，特指 1870 年至 1900 年(也含一战以前)这段时间西方流行的唯美与颓废主义文艺思潮，是对戈蒂埃(1811~1872)、波德莱尔(1821~1867)、福楼拜(1821~1880)、左拉(1840~1902)、王尔德(1856~1900)、马拉美(1842~1898)等人文学作品的性质认定，也指这段时期里西方人对世界前途普遍抱有的悲观绝望和恐惧心理，即所谓的世界末日之感。要简明了解“世纪末”可根据这样一个脉络：即 19 世纪初有新古典主义兴起，二三十年代有浪漫主义，50 年代出现写实主义，70 年代印象主义和自然主义形成，70 年代末象征主义发展起来，90 年代世纪末风潮作了最后总结。

巴黎的洗衣女工



米勒《提水桶的农妇》 油画

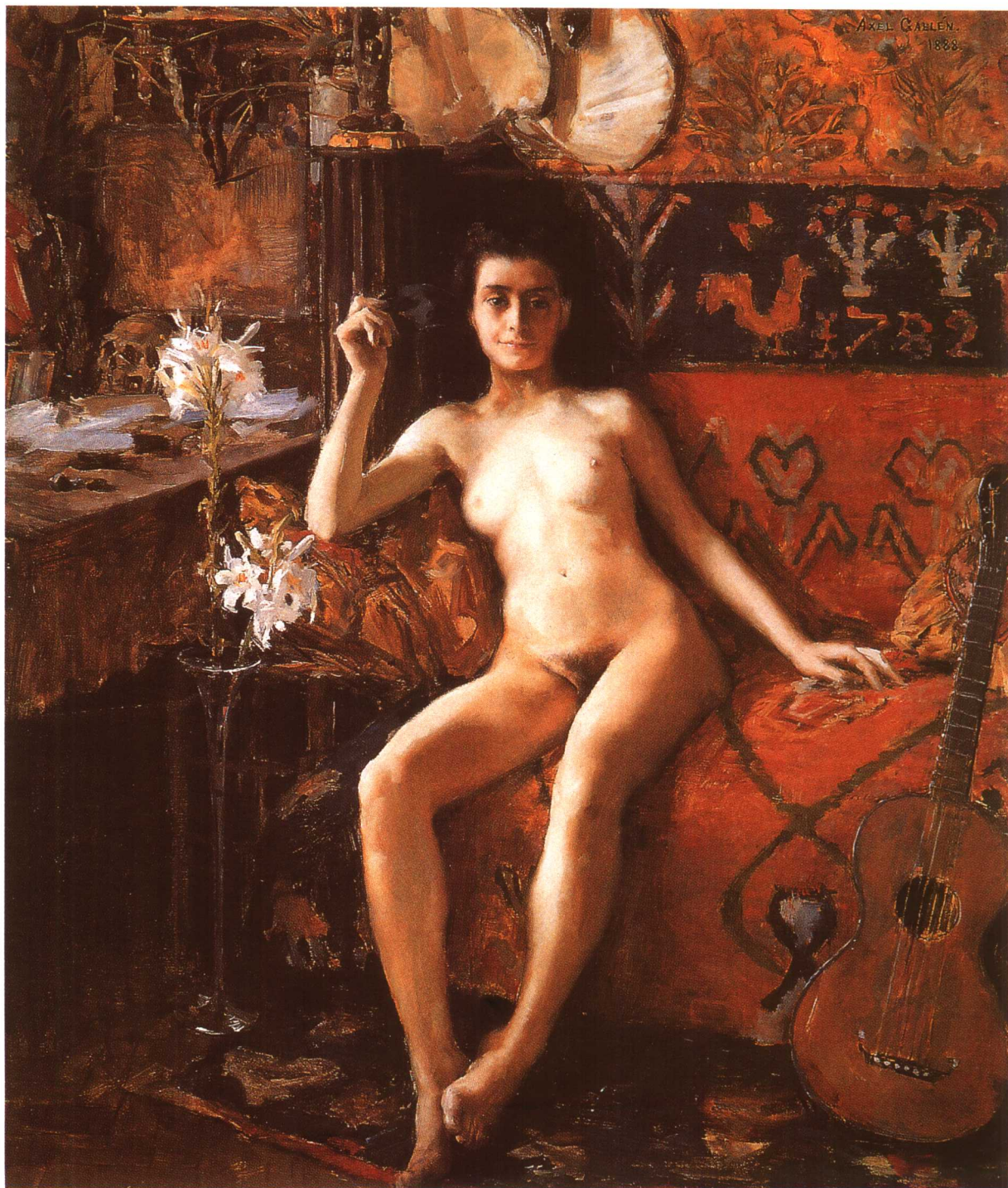




科蒙(1845~1924)《锻铁车间》1893 油画

这样可以看出,从19世纪初到19世纪末,清晰地显示出西方的理想艺术随着社会发展逐步消亡:大卫(1748~1825)、席里柯(1791~1824)的艺术创作紧贴社会生活;安格尔(1780~1867)僵化地固守新古典原则,理当受到德拉克洛瓦(1798~1863)的冲击;德拉克洛瓦迷恋异国情调后,与现实生活拉开了距离;库尔贝(1819~1877)等人不顾拿破仑三世的表面文章,揭示了穷人问题,又把艺术拉近了生活;迫于政治压力,写实主义演化成印象主义和自然主义;但是,严峻的社会问题不可能使所有人都无动于衷,象征派以隐蔽手法透视了社会问题,所以作品中含有浓厚的分析色彩;世纪末是严峻而复杂的时期,有社会责任感的文艺家按捺不住冲动,大胆地揭示社会问题,不拘风格形式,或古典、或浪漫、或写实、或象征。

卡伦·卡莱拉《真面目》1888 油画



如果以内在性质划分，那么可以理解为：写实主义是政治艺术，浪漫主义是艺术家的艺术，印象主义是科学的艺术，象征主义是文化的艺术，世纪末艺术则是思想的艺术。看一个民族或国家是否能发展，要看它的经济体制；看一个民族或国家向何处发展，要看它的政治形态；看一个民族或国家的社会风尚是否健康，要看它的文化形态。人类社会经验证明，经济发展结果最终要体现在政治形态上，政治形态最终会体现在文化形态上。

将近一个世纪的资本主义发展，在19世纪最后10年已经完全显示出它的多种结果，在文化上，它的腐朽没落特征已经显露无遗。所以说，世纪末艺术与以前各

洛普斯《法国性爱词典》1861



洛普斯《巴拿斯的萨蒂尔》1864



种流派不同，它深入到更深的文化层面。库尔贝鄙视封建专制思想，杜米埃痛恨资产者的利己和贪欲，罗赛蒂怨愤维多利亚道德限制，世纪末艺术家则探寻了人性的缺陷。

《娼妇来了》(1878)是世纪末艺术家洛普斯(1833~1898)的代表作之一，是对戈蒂埃、波德莱尔、福楼拜的文学思想的图释，是世纪末艺术的宣言(尽管没有宣言)。画名的原文是Pornocrates，它的前缀Porno是海淫的意思，Crate是权力的意思，全文为“娼妇政治”，源自古希腊。此画比文学作品更直观。她牵着一头猪，昂首阔步，无视一切，脚下基座的环饰是几个象征图像，即雕刻(Sculpture)、音乐(Musique)、诗歌(Poesie)、绘画(Peinture)等形象，他们个个弯腰曲背，其全部含义是媚俗的色情文化时尚统治了一切，象征着高尚严肃文化的贬值。天上飞翔的小爱神标明这个娼妇就是现代维纳斯，猪是肉欲的象征。如果说这幅画还算隐晦的话，洛普斯以另一幅画作了深入解释。

库退尔《颓废的罗曼司》1879 油画



在《圣安东尼的诱惑》(1878)一画上,双手绑吊在十字架上的娼妇开放性地展示着自己,她头上的标牌写着性欲(Eros)的字样。道学家圣安东尼在她面前简直不敢正视并惊慌失措,失去了自持能力。基督被挤倒了。她轻蔑地淫笑着,对道学家不屑一顾。小爱神形似骷髅。展开的画册印着性爱的图画,这就是现代圣经。总之,所有一切都在表述,世纪末是一个道德沦丧的时代,只有欲情支撑着生命,感情(理想范畴)已经消亡(倒塌的基督)。

大约从19世纪中期开始,西方社会发展出现了两种动向:一是科学的进步促进了物质繁荣,到八九十年代,西方国家生活水准有很大提高;二是由于生活改变促进了人们思想观念的转变,人们认为人既然可以主宰自然,就应该尽情享受生命的快乐。因此可以说,世纪末是生存法则战胜了道德进步的时代,在社会机制和人性因素的相互作用下,清晰地显示了大多数西方学者都讳言的两个现代神话的破产,即资产阶级道德神话(自由、平等、博爱)的破产和科学的破产。

19世纪中叶,西欧资本主义已经走过了自由发展阶段,垄断资本主义开始制

奥查德森《文明结婚之后》1886 油画

