

10

ART NOUVEAU

湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



西方19世纪艺术主潮丛书

新艺术

——平民情感与贵族意识 马凤林 著

西方19世纪艺术主潮流丛书

新 艺 术

——平民情感与贵族意识

ART NOUVEAU

马凤林 著

图书在版编目(CIP)数据

新艺术 / 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. 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 026588 号

西方 19 世纪艺术主潮丛书 **新艺术** © 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。



格达·维格内尔 性消遣装饰杂志插图 1920 年以前 水彩

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

令人无奈的今是昨非 /1

概说

并非全新的新艺术 /3

过于久远的前奏 /3

六十年来辩是非 /7

线——最凝炼的装饰语言 /17

一、新艺术观念的演变历程 /29

唯美主义的启动 /29

新生活观的促进 /35

二、民族文化对新艺术的影响 /45

良好初衷的意外结果 /46

让金属产生出生命活力 /56

土木材质也可触目惊心 /64

塑造空间的灵魂 /71

平凡末节也要美 /78

三、新艺术的沉重代价 /89

显著的双重阴影 /90

呼吁人民的艺术 /99

难忘装饰与罪恶 /107

西方 19 世纪艺术主潮示意表 /119

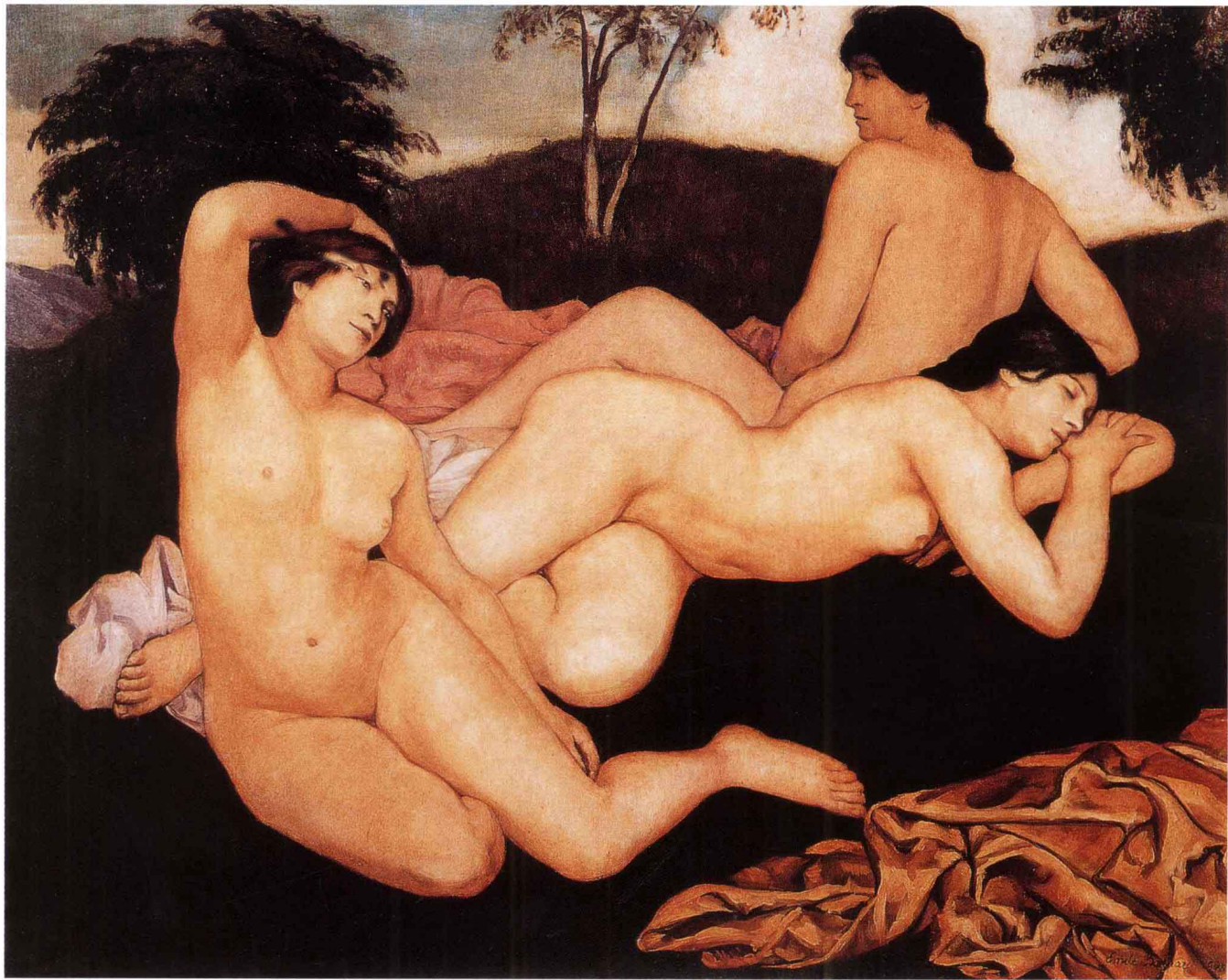
后记 /120

引言

——令人无奈的今是昨非

1816年夏天，法国军舰“梅杜萨号”在驶往北非的途中触礁沉没，少数贵族军官不顾广大士兵安危乘救生艇逃走，抛下了149人，他们只好结扎了一个大木筏漂泊在海上，十多天里，无食无水，情境绝险，遇救到达法国时只剩15人了。然而，波旁王朝闻讯后却无动于衷，意图包庇罪人，受害者极为愤怒，就向社会披露了事件真相，画家席里柯(1791~1824)了解到这一事实后情绪激忿，马上走访了幸存者，画了速写，随即创作了《梅杜萨之筏》(1819)一画。作品一经问世就引起了社会极大反响，大革命以来被复辟势力压抑的民情又一次得到宣泄。

勃纳尔《浴后的水仙女》1908年 油画





德霍夫曼《伊甸风景》1900 油画

然而,当时的学院派首席画家安格尔(1780~1867)看到此画后却大为恼火,他猛烈地抨击了此画,认为应该把此画连同席里柯的另一幅画《龙骑兵》)从卢浮宫剔除出去,明确指斥“这种死刑、火刑一类的题材应该成为绘画的任务吗?这种酷刑值得欣赏吗?”不难理解,安格尔此后理所当然成了艺术界压制民主思想的代表人物。不仅如此,他的艺术也受到画家们的批评。他为表现人体的曲线韵律美,曾有意地把《土耳其宫女》(1814)的腰拉长,以至于被人指责多了三节腰椎骨,右臂弯显露的半个乳房像是胳肢窝夹着一个橘子……虽然安格尔一生居于统治地位,但是一生都被广大画家指责。然而,80年后,曾被浪漫派和写实派批判的安格尔式的缺乏社会思想的纯美风格竟然是时髦品了。勃纳尔(1868~1941)是法国阿望桥派成员,他的《浴后的水仙女》(1908)完全承袭了安格尔的艺术风格,与《土耳其浴室》(1863)有许多相似点,只是更提纯了线条,这就是新艺术风格,历史何以开了这么一个大玩笑?

概 说

——并非全新的新艺术

新艺术(Art Nouveau)是西方艺术史上的专用名词,它是兴起于19世纪80年代初的一种观念,至90年代末形成了各种风格,基本以线条为构架,以装饰美为目的,广泛体现在绘画、插图、装帧、雕塑和建筑上。从前面几幅画上可以看出,新艺术并非是全新的艺术,具有一定的审美沿革和参照模式,只是由于社会条件所限,到世纪末才发展开来。

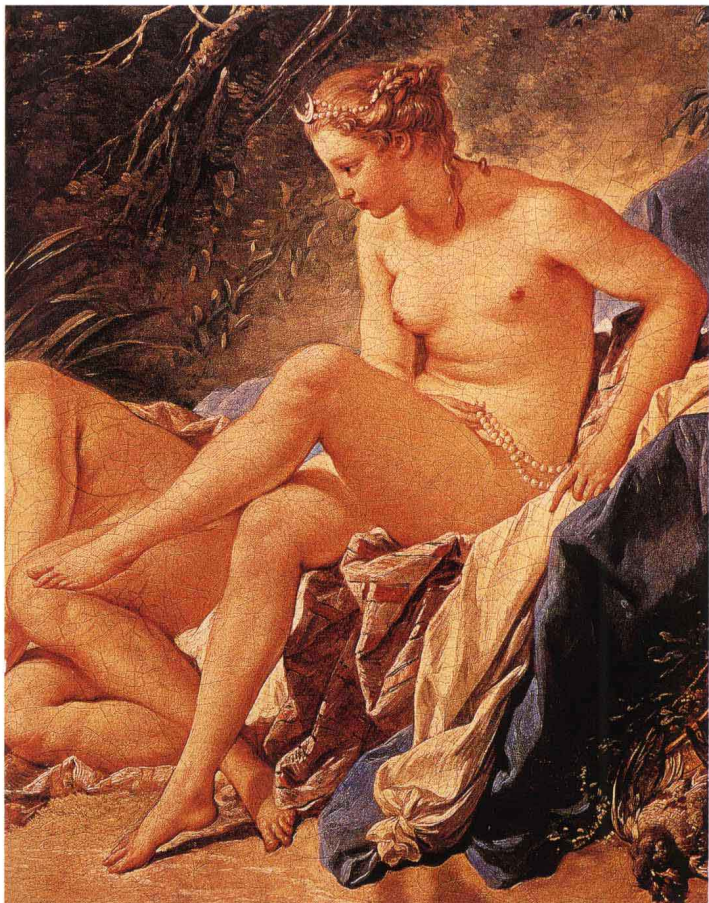
过于久远的前奏

如果说安格尔的作品已经寓含了新艺术因素,那么,在他之前的罗可可艺术更像新艺术的前奏。罗可可艺术流行于18世纪后半期,布歇(1703~1770)

牟夏《香朋诺瓦》1896 月历



布歇《浴后的狄安娜》局部



是代表画家。他的作品绝大多数都力求表现唯美主义欢乐情趣，虽然多采用传统题材，但只作为表达感情的媒介，在技法上有极大突破，在欧洲画坛还普遍是沉闷的褐色调时代，他的画却鲜艳亮丽、人物动态飘逸舒展，再加上明显的脂粉气，深得贵族和资产者喜爱。此外，当时贵族和资产阶级暴发户拥有丰足的财力，争相建造豪宅华邸，需要精美的设计和装饰，因此，那种具有自由美感的飞卷流线纹样大行其道，这也是后来的新艺术的外在特征之一。

有些事情发展往往有某种促因，罗可可艺术的形成就与中国艺术有关。当时中国正值乾隆盛世，中国货在西方广为流通，瓷器、丝绸和漆器等物不仅价值珍贵，其明洁、华丽、高雅的艺术风格也使西方艺术家耳目一新，罗可可艺术在一定程度上吸收了中国艺术的装饰风格。

布歇《放荡行为组画》1740 油画

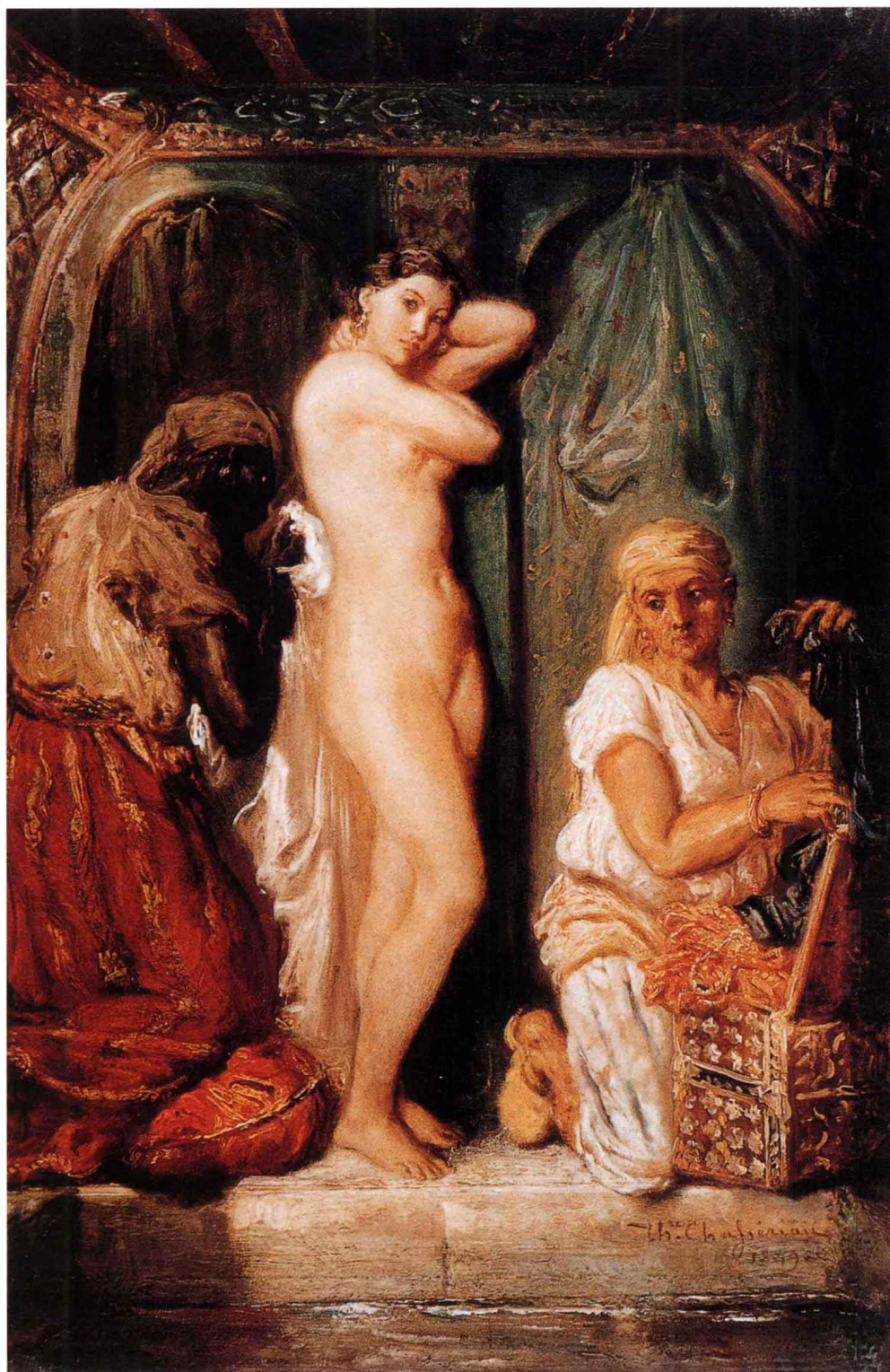


佚名《性爱的花园》1789~1793 水彩





吉罗代《装扮成达纳尼的格兰特小姐》 1798 水彩



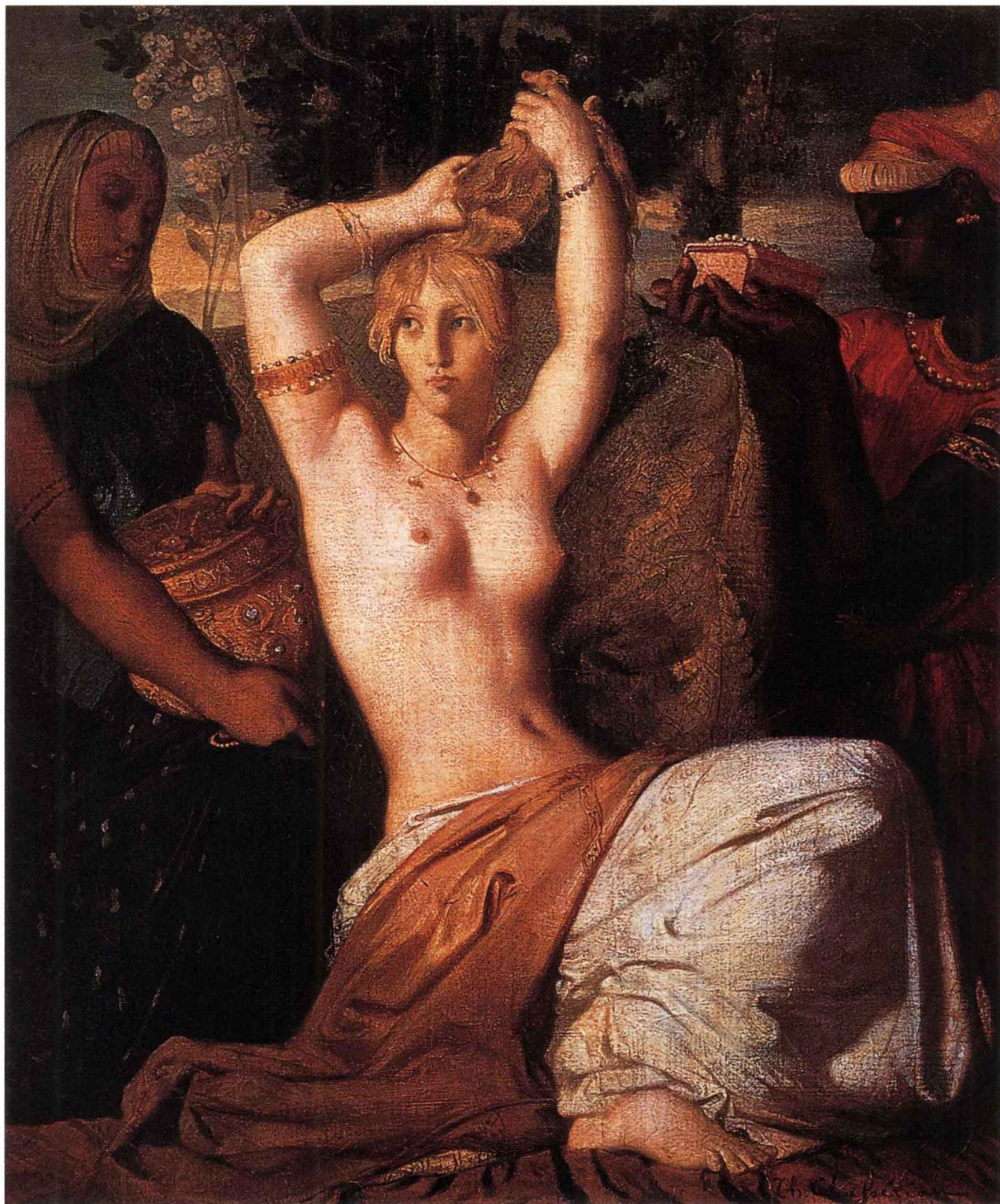
夏塞里奥《伊斯特尔的梳妆》1841 油画

然而，由于罗可可艺术只是为少数贵族和资产者服务的，当时不仅受到启蒙主义者的批判，也遭到了广大劳动人民的鄙视。在大量的批评语句中，主要认为罗可可艺术惟有优雅、惟有娇媚……指责画上的人物不是淫荡的仙女就是色迷迷的爱神，没有一个是用功读书的青年或帮助家里干点杂活儿的孩子……人们就不难理解，罗可可固然抛弃了宗教束缚，表现了世俗生活，也可说是一次艺术革新，但与广大的民情不符，最终自然没有发展下去。

六十年来辩是非

在法国大革命和拿破仑执政的影响下，西方艺术一度非常关注政治因素，从30年代开始，这种倾向发生变化，艺术开始了本体语言的认知争辩。安格尔与德拉克洛瓦(1798~1863)激烈论战时，安格尔强调线条(即高度概括提炼的素描)就是一切，以此贬抑德拉克洛瓦的色彩观念(也可指色彩空间透视体系)，史家多贬抑安格尔褒扬德拉克洛瓦。然而，如果从60年后的情况来判断，相对而言，还是安格尔占了上风。中间的高更(1849~1903)对莫奈(1840~1926)等人细碎笔触的修订就不多说了，以《伊甸风景》和《浴后的山林水仙女》这两幅画相比，它们都属于唯美性质的新艺术作品，而前者采用了三维空间，后者接近二维平面图案，从形式美的效果看，后者更胜前者，画家已经从裸体仙女身上提炼勾勒出极具节奏美感的曲线，装饰语言更明确。在《香朋诺瓦》一画上，无论是女人体还是衣饰，都进行了线条韵律美的刻画，虽然没有前两幅画的情色意味，但比前两幅更优美。

为了提炼美的因素，西方画家实际进行了漫长的探索，其间伴随着观念之争，不仅在当时是非曲直难明，至今史家观点还有分歧。唯美，曾经是逃避政治、媚俗肤浅的代词。安格尔一生画了许多唯美主义作品。他虽然崇拜拉斐尔(1483~1520)，但他在意大利留学期间也受到德国拿撒勒画派的影响，人物造型明洁质朴就带有奥沃贝克(1789~1869)的痕迹，他的许多杰作如《泉》等，很少色情意味，然而，他还是招致了批判，就是因为那个时代人们更祈



夏塞里奥《沐浴的后妃》1889 油画