

审美的没落

SHENMEI DE MOLUO

祁海平 主编 常磊 著

河北美术出版社

再见大师

主 编:祁海平
责任编辑:苏征凯
特约编辑:王雪虹
装帧设计:七彩商艺 苏征凯

图书在版编目(CIP)数据

审美的没落 / 常磊著. —石家庄: 河北美术出版社, 2005.7

(再见大师 / 祁海平主编)

ISBN 7-5310-2305-9

I. 审... II. 祁... III. 油画—研究—西方国家
IV. J213.051

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 006617 号

再见大师 **审美的没落** 祁海平 主编 常磊 著

出版发行: 河北美术出版社

地 址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

电 话: (0311) 87060677 85915035

设计制作: 七彩商艺

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 毫米×1194 毫米 1/16

印 张: 6

印 数: 1~3000

版 次: 2005 年 7 月第 1 版

印 次: 2005 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 48.00 元

序言

从某种意义上说,艺术史的书写是艺术史家所持的艺术观念的一种表达,其书写艺术史的观念和方法则决定了他叙述艺术史的重心和主旨。早在文艺复兴时期,意大利佛罗伦萨的人文主义者乔尔基奥·瓦萨里写出了西方第一部艺术史《意大利建筑家、画家、雕塑家列传》。该书的宗旨就是要叙述“艺术再生的进程”。“再生”是瓦萨里整部巨著论述的主旨,也是其历史观念和艺术判断的根本基石。19世纪的艺术史家布克哈特的著作《意大利文艺复兴时期的文化》,从文化史的角度阐述该时代的艺术。全书围绕着他艺术的反应的结果来论述,他思考的终极问题是艺术与造就它的时代的精神具有什么关系。而布克哈特的学生沃尔夫林则进一步把艺术史写成风格的历史。在其著述《艺术风格学》中,他强化了个别文化形态的意义,每一种文化形态都是按照自身独特的规律在运行着,任何外部的条件都不能根本地改变它自身运动的轨迹。沃尔夫林眼中的美术史,最本质的因素便是艺术形式本身,艺术史的发展或风格史的演变都可以归结为形式的自律。沃尔夫林把美术史看成一个能动的、演变着的历史,每一个历史阶段都有其自身的价值,都有其主要的形式形态。沃尔夫林书写的“无名的美术史”,与瓦萨里表达的艺术家的历史形成了鲜明的对比。

本书作者所阐述的观念从某种意义上说与沃尔夫林以来形式主义美术史观有映照之处,侧重绘画语言的演变及其不同形态和样式的探讨。与沃尔夫林的风格学不同的是作者更加强调整绘画语言本身的纯粹形态,并从语言表现方式的角度对西方绘画语言的不同体系进行了分类。在作者看来,西方绘画语言可以从形所传达的精神气质上,以及用笔的方法和态度上,把它分为无笔触绘画和有笔触绘画两种形态;由于这两种形态具有明显的地方和文化差异,所以,在作者看来,也可以把它们划分为佛罗伦萨样式和威尼斯样式,这与沃尔夫林所谓的“线描的”和“涂绘的”二元对立有某种神通之处。作者认为西方绘画语言就建立在这两种语言类型的对立上,并在这种二元对立的结构中衍生和发展,而西方现代绘画语言则只是其审美逻辑链条上的一个环节而已。作者同时也考察了艺术语言与社会思潮的关联及其相互作用的关系,并以此为基点,对印象派之后的艺术现象给予了独到的描述和阐释。对于绘画语言的总结则是本书的核心部分,作者以审美特有的模糊方式把绘画语言辩证地划分为“外部形态”和“内部形态”,并系统地论述了两者之间的关系。

在本书中,作者不仅叙述了西方绘画语言的不同类型和发展历程,而且也从理论的高度,对其形成的原因和根源给予了深入的探讨和阐释。我相信阅读本书的读者,一定能从本书中体会到作者建立的独特视角并获得自己需要的知识,包括对西方绘画及其历史发展的进一步理解和认识。



文森特·凡·高

目录

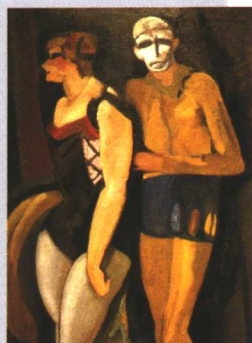


01 语言的分水岭



15

多元的景观



61 审美的没落

语言的分水岭

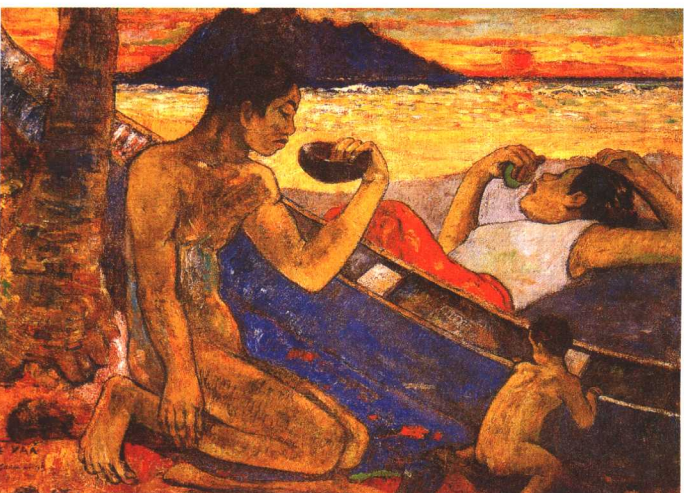
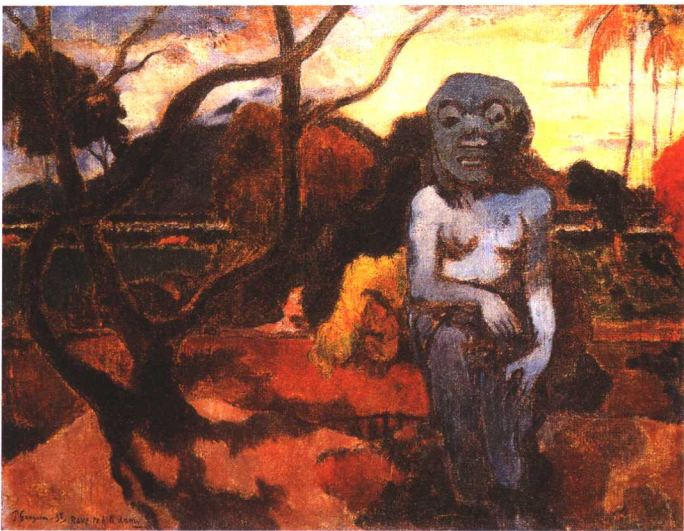
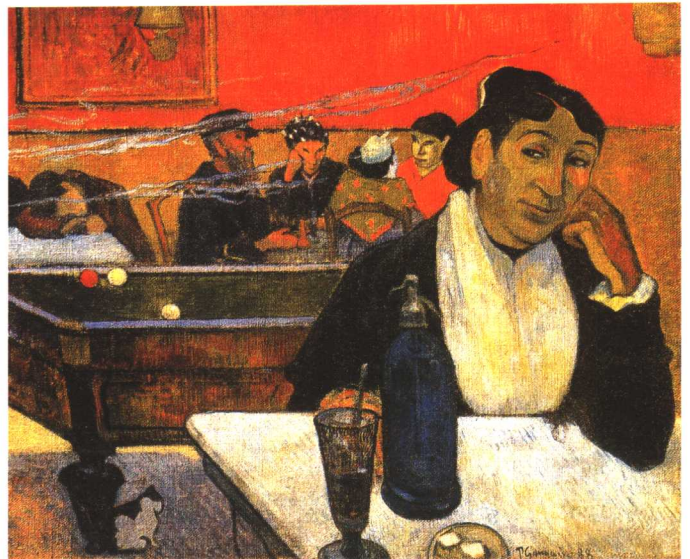


文森特·凡·高作品二幅

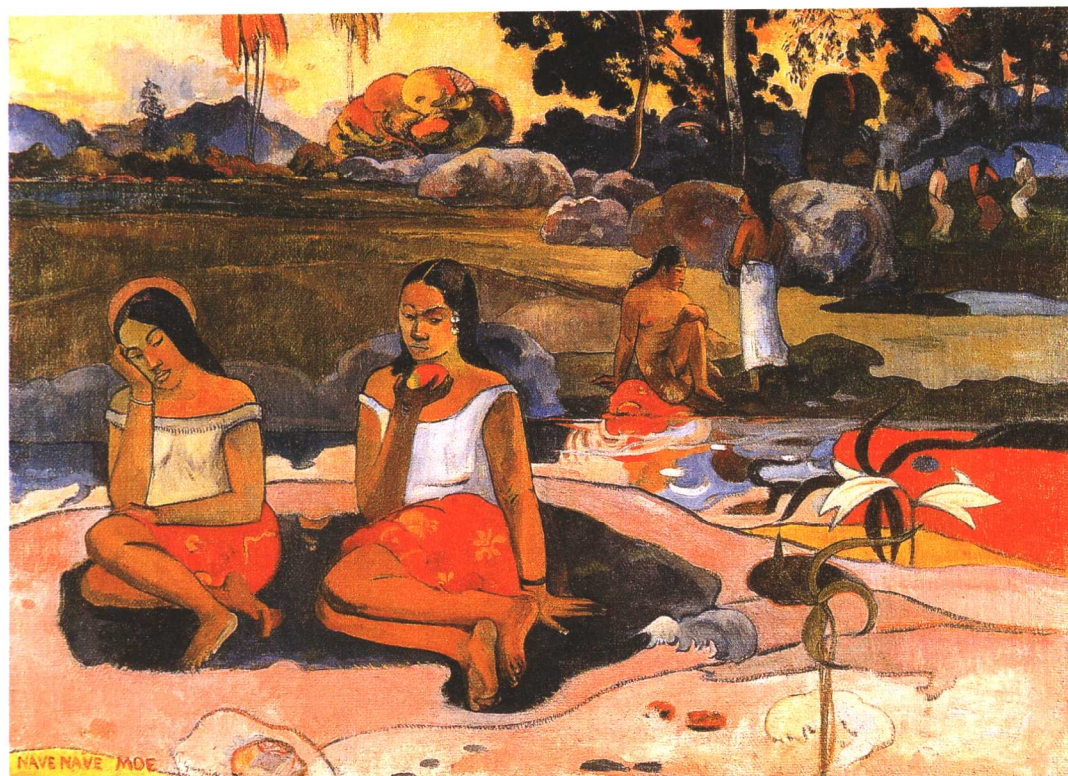
在西方美术史的进程中，客观的表达自然的观念在 20 世纪以前始终占据主流位置。客观表达论及模仿再现论者在理性层所强调的是现象上的物真，认为忠实于客观物象并加以模拟乃是艺术的任务。17 世纪的哲学家狄德罗就说过：“艺术中的美和哲学中的真都是根据同一基础。真是什么？真就是我们的判断与事物的一致。模仿性艺术的美是什么？这种美就是所描绘的形象与事物的一致。”（朱光潜《西方美学史》上卷第 274 页 人民美术出版社 1983 年）当然，艺术的模拟是一种相对的模拟而非绝对的模拟，所谓模仿再现论主要是指绘者的主观创作理念以及对艺术行为终极目的的定位，其实质乃是假自然客体来成就心灵的秩序。客观的表达自然在西方作为一种主流创作理念，两千年来基本上没有动摇，尽管在此领域内有不同的流派和表现方式，但是在具体的创作当中艺术家都忠实于自然的真实，只是由于具体条件的差异产生了对绘画元素不同的审美意趣和解释自然的表达手法。主观表现论在客观再现论作为主流的这一历史期间相对较微弱，某些艺术家在此期间有一定程度的表现和形式主义倾向，例如文艺复兴时期西班牙的格列柯，但囿于主流观念的束缚都没有走得太远。就纯粹的表现观念的实践成果而言，可能更多的体现在工艺品和装饰绘画上。19 世纪中期印象主义的兴起在某种程度上可以看做是对客观地表达的第一轮冲击，但印象派的画家并没有走得太远。19 世纪末，一个被英国理论家罗杰·佛莱称为“后期印象派”的崛起改变了这种状况，一个真正的多元时代开始了。后印象派的领袖人物塞尚是一个意志坚强的锐意创新者，他在 1904 年有一句名言：“把自然看做各种圆柱体、球体与锥体，同置于一个视界之内，所以要把每一个形体的边缘与平面都导向一个中心点。”（《走向现代艺术的四步》第 42 页〔意大利〕文杜里著 1987 年 中国文联出版公司 徐书成译）这个总结被后人奉为圭臬，塞尚本人也被视为现代艺术的开端，表现语言的大分水岭乃



至最后尊为“现代艺术之父”。这一切并不是偶然的，因为从后期印象派开始，文森特·凡·高
绘画艺术由过去客观地表达自然变成了之后的主观地表达自然。主观地表达自然由此成为主流的绘画语言。克莱夫·贝尔在他的《艺术》中给予了塞尚极高的地位，他说：“随着塞尚的成熟，一个新的运动业已开始……这个运动有可能是一个新的坡道的起点……人们常说，凭一个人的力量就能够激发整个一个时代。而塞尚正是激发了当代运动的人。然而又不能说他完全置身于这个运动之中，因为他太伟大了，把他局限于某一个历史发展期的框架之内是不合适



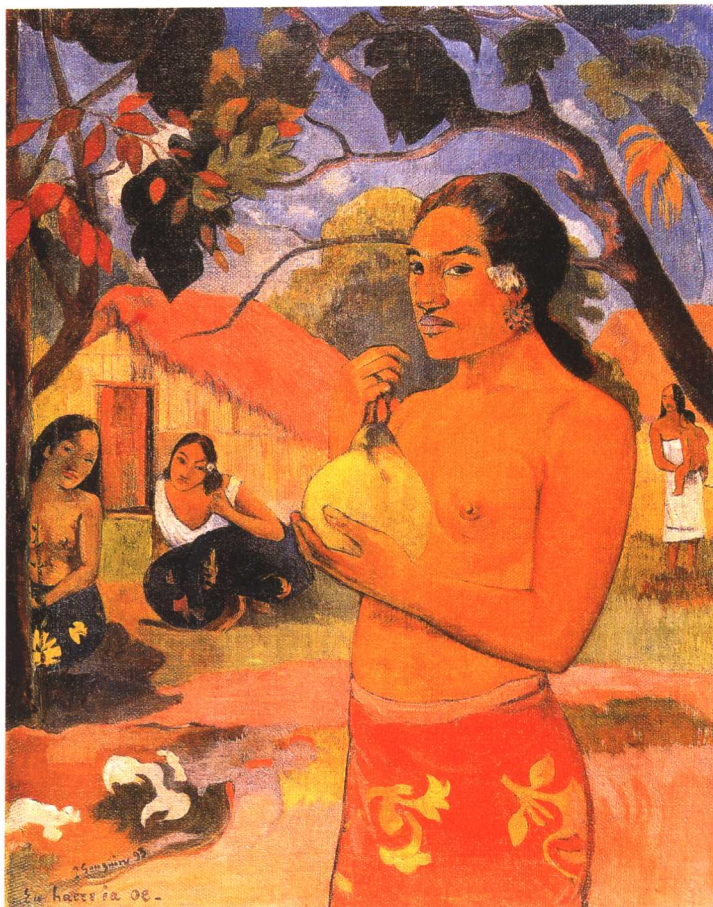
保罗·高更作品六幅



保罗·高更作品二幅

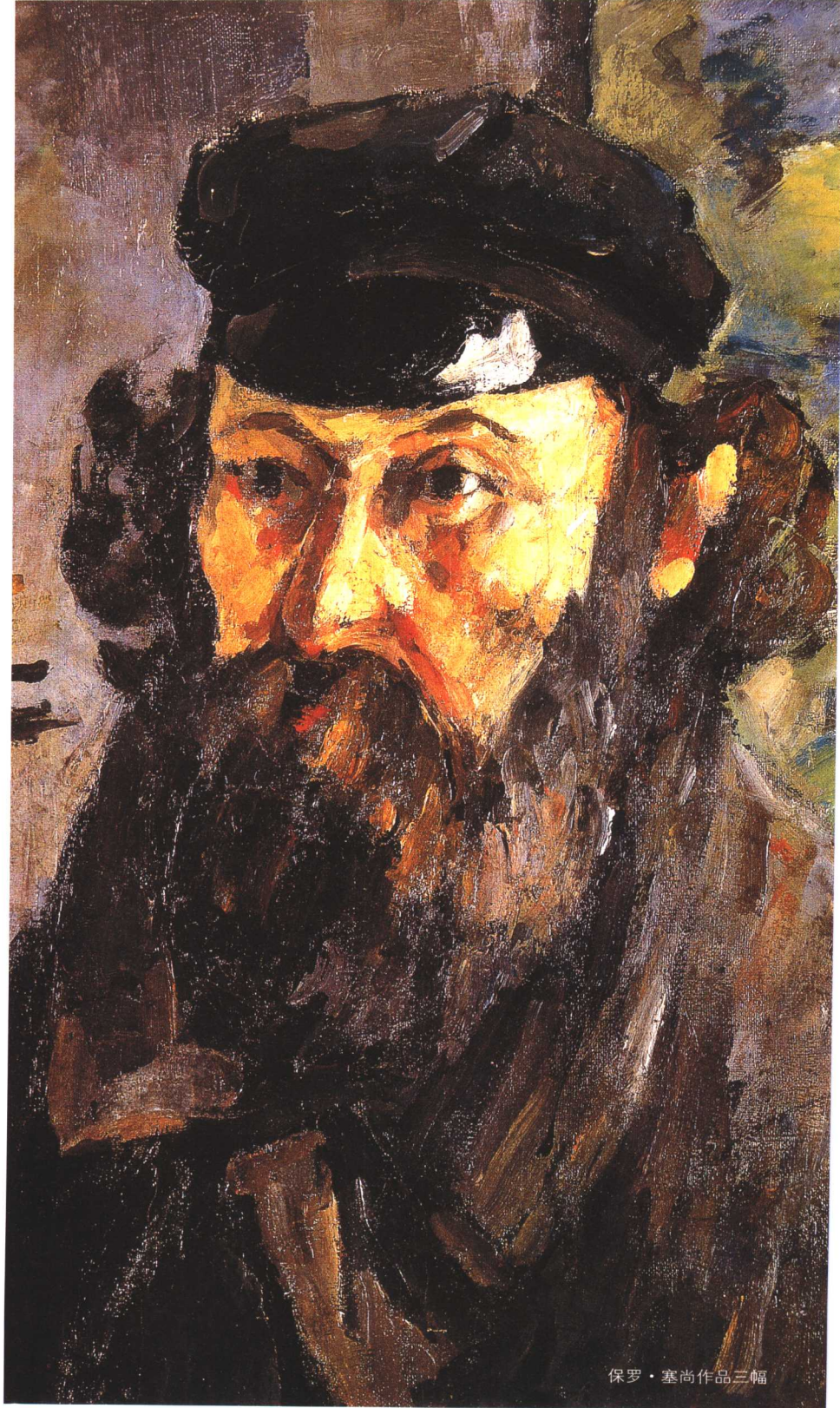
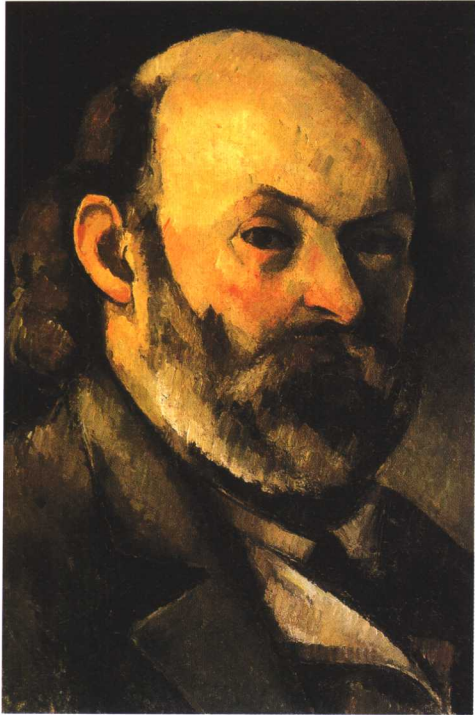


保罗·高更作品二幅



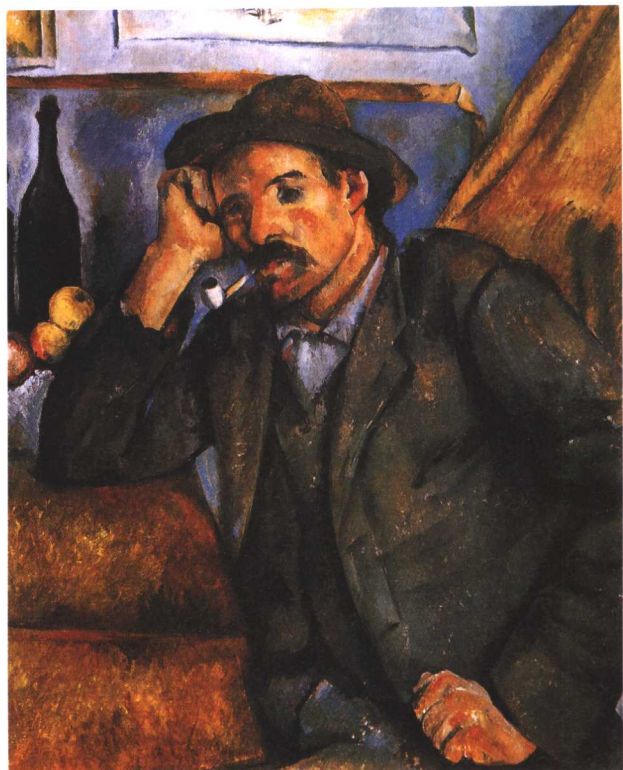
保罗·高更作品二幅

的。他是主宰这个时代的大人物之一，不适于被放到进化论者为我们安排好的干净的小鸽子窝里。”（《艺术》第 135 页）塞尚的历史位置已经被贝尔推到了一个无以复加的高度。在贝尔看来，后期印象派的另两位先锋——高更和凡·高很大程度上是受益于塞尚。后期印象派与印象派的团体性和有组织性不同，他们之间并没有十分紧密的联系，在表现风格上的差异也很大，基本上是三种方向，之所以如此归纳，主要是因为他们出现于同一时期而且表现语言都相对主观和自我。应该说，塞尚、凡·高和高更三个人共同构成了美术史上的分水岭。三个人分别开启了现代艺术的三个不同的方向。塞尚所强调的是作品的内在结构，他以结构来分解和组装世界。在塞尚的影响下，后来者毕加索进一步强化和延续了塞尚的结构理念，并把这种理念发展成为立体主义观念，之后的蒙特里安、康定斯基、马列维奇的艺术创作尽管走到了抽象，在深层理念上还是和



保罗·塞尚作品三幅

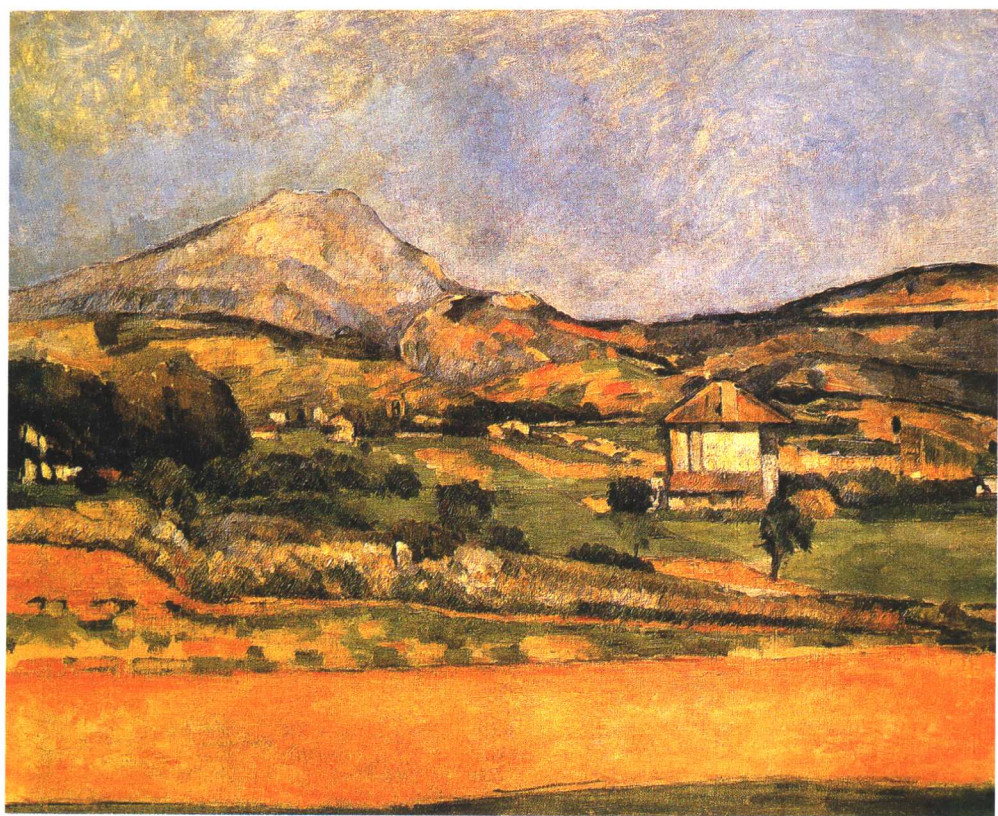
塞尚、毕加索一脉相承的，作品富于理性的内在逻辑结构。凡·高的艺术语言早年受法国现实主义画派的影响，在接触到印象派的作品之后，凡·高的观念发生了变化，后期的色彩浓烈而富于激情以及整体的和谐精神。凡·高的艺术一方面来自于他炽热和神经质的心灵，另一方面也来自于艰苦卓绝的积累。凡·高的艺术语言充满了色与形的动感以及一种不确定的、不可复制的表达情绪，是“酒神精神”的完美注解。凡·高开启了一条感性而自由的表现道路，后来者在凡·高精神的启迪下进一步发展了这种表现语言。野兽派的缔造者马蒂斯延续了凡·高的道路，野兽主义者所努力的方向是绘画语言的纯化。之后的现代主义运动进一步发展，19世纪四五十年代的抽象表现主义以及19世纪八十年代的新表现主义也可以看做是对凡·高表现精神的一种极端发展。高更的作品在表现语言上艳丽而强烈，而且往往在视觉之外又赋予了作品某些象征和暗示的意义。高更作品的象征色彩带给后来者的启迪远远超过了绘画语言本身。现代主义者从象征意义的角度重新开启了一种样式的绘画，维也纳分离派的克里木特的创作主要是从象征入手，19世纪二三十年代由达利等人组织的超现实主义画派也是由此发展而来，后来的一些强调观念的艺术作品应该说都是由高更延伸而来。后印象主义的三位宗师共同开启了现代主义的斜坡，共同构造了绘画艺术的分水岭。现代主义运动从他们开始轰轰烈烈地展开了。



保罗·塞尚作品二幅



保罗·塞尚



保罗·塞尚作品二幅



保罗·塞尚作品二幅



保罗·塞尚作品四幅