

利奥奈洛·文杜里



西欧近代画家

上

K835.6057/1

西欧近代画家

上 集

从哥雅到库尔贝

〔意大利〕利奥奈洛·文杜里 著

钱景长 华 木 佟景韩 译

佟景韩 校

0562/31



首都师范大学图书馆



20754682

人民美术出版社

754682

西 欧 近 代 画 家

上 集

〔意大利〕利奥奈洛·文杜里著

钱景长 华 木 佟景韩译

佟 景 韩 校

人 民 美 术 出 版 社 出 版

责任编辑：平 野 装帧设计：张晓君

北 京 一 二 〇 一 厂 印 刷

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

*

1979 年 12 月 第一版第一次印刷

书号：8027·7098 印数：1—48,000

定价：1.20 元

1.20 元



封面图：德拉克罗瓦 美狄亚（素描）

出 版 说 明

利奥奈洛·文杜里(1885—1961)是意大利著名美术史家、罗马大学教授。本书是他对西欧近代十九个画家(从哥雅到劳特累克)的评述,原分《近代画家》及《从马奈到劳特累克》两书先后出版。由于此二书的内容从年代上刚好延续下来,因此我们合成一书,分上下两集出版。在这些文章中,作者的意图不是要详尽介绍画家的生平和整个创作成就,而是力求结合历史环境对这些十九世纪的画家作一扼要的评述,勾划出他们各自的独特面貌,同时对他们的探索和某些作品的艺术价值提出了自己的看法。由于作者对美术史的渊博知识和精明的艺术鉴赏力,文章的内容丰富,有些论述也比较精辟,对我们了解和研究十九世纪欧洲美术有一定参考价值;但其中某些见解,如有关社会历史条件对画家的影响和创作的社会意义等问题的论述,往往带有资产阶级美术史学中常见的偏见,需要我们用马克思主义观点加以分析和辨别。本书是从1956及1958年俄文版转译的。书后所附图版全部照原书翻制,供参阅。

人民美术出版社编辑室

外国美术介绍

为了向我国读者提供一些外国美术方面的知识和参考资料，编印这套《外国美术介绍》普及画册。将陆续编选古代到现代各国著名美术家的作品，每种介绍一个画家或某一专题，以图版为主(包括局部图)，附以简要的文字。十六开本，每册三十至四十幅图。

已出版的有：

米开朗基罗	0.42元
德拉克罗瓦	0.55元
委拉斯凯兹	0.55元
列 宾	0.55元
库 尔 贝	0.55元
门采尔素描	0.34元
伦勃朗素描	0.34元

外国美术选集

素描 1

《外国美术选集》是根据百花齐放、百家争鸣，古为今用、洋为中用的方针，为丰富人民的艺术生活，给我国美术工作者和艺术爱好者提供一部分外国美术方面的研究参考资料而编辑出版的一套选集。这套选集拟编选从古代到近代各国有代表性的绘画、雕塑等美术作品，以分类、分地区或专集的形式陆续分册出版。

素描第一分册选编的是十五、十六世纪，即文艺复兴时期西欧各国著名画家的作品一百六十余幅，从中可以看到画家们深厚的造诣、熟练的技巧和不同的艺术特点。

素描第一分册是照像凹版印刷，十二开精装本。定价十元。

目 录

序	1
哥 雅	5
康 斯 太 勃	31
大 卫	52
安 格 尔	68
德拉克罗瓦	89
柯 罗	118
杜 米 埃	142
库 尔 贝	170
附 图	195

序

本书第一卷论述哥雅、康斯太勃、大卫、安格尔、德拉克罗瓦、柯罗、杜米埃和库尔贝；第二卷论述马奈、莫奈、毕沙罗、西斯莱、雷诺阿、德加、塞尚、修拉、高更、凡高和图鲁兹-劳特累克。

所以选择这些画家并对他们的创作进行分析，是有着双重的考虑的。

所有这些大师都创作了具有绝对艺术价值的作品。把他们联系在一起的，是他们的绘画的完美。的确，十九世纪还有一些其他画家有时也达到了完美的境地，可是任何不具偏见或是极少偏见的美术行家都应该承认，我们所选择的，是十九世纪最伟大的画家。应该强调指出，他们的技巧水平是极其高超的。不论是在十九世纪的建筑或是雕刻方面，都还不能找到类似的情况。对于十九世纪的这些出色的画家，与前几个世纪相比，美术史家和美术爱好者往往持有消极的态度，这是完全没有道理的。尽管十九世纪的绘画没有得到一种真正成其为艺术的当代建筑的支持，也没有得到那种走了不同道路的当代雕刻的支持，可是，就人数和技巧而论，十九世纪的这些天才画家，毕竟还是完全可以同以往任何一个时代的画家们相比的。因此，我们之所以选择这些大师，是基于我们对他们的绘画的完美的确信，基于我们对他们的创作的崇拜——一种任何批评所动摇不了的确信。

我们所选择的这些画家，不仅是出色的艺术家，而且也是近代的艺术家。我们使用“近代”这个概念，不仅仅是在编年史的意义上。不能把一件艺术作品同它的时代的精神隔离开来，把它放到可能使它窒息的稀薄空气中去，把它举上九天和奉为柏拉图的理念那样永远不变的东西。无疑地，一件完美的艺术作品是永恒的，也就是说，它能超越自己的时代而继续生存；可是，在一件艺术作品中，如果没有艺术家的自由与他的时代精神之间的和谐，没有创作想象与时代的艺术趣味之间的和谐，那我们就会发现它的完美。本书作者确信，象太纳所理解的那种环境决定论是一种谬误，因为这种决定论不容许艺术家的创作自由。可是，创作自由决不会表现在空中楼阁中，它必须表现在特定的历史条件中，这种历史条件也就是决定生活的条件。

十九世纪的艺术是在浪漫主义的标志下诞生的，并且始终没有同这种理想完全决裂过。这种理想有时促进了艺术家的创作，有时为他们的创作造成了障碍——这种障碍本身引起了创作上的反动；但艺术家永远不能忽视作为他那个时代的理想的东西，冒着使自己的作品丧失生命力的危险去从事考古，而不从事艺术。尽管我们这个世纪存在着反浪漫主义的趋势，尽管有一些艺术家在绘画上热衷于追求抽象，还有一些艺术家回到了古典主义上去，与我们的时代密切相关的，毕竟只有一个传统，只有一个立足点，那就是十九世纪的艺术。在思想、宗教、道德、政治和社会生活等各个领域，十九世纪也都具有同样的意义。今天，人们都已公认“象牙之塔”就是死路一条，并且把艺术看作是精神活动的一种表现，当然，这是最可珍贵和引人入胜的一种表现，而且和整个精神活动一样，同人类精神的变

化无常的现实是不可分割的。

有鉴于此，对我们所要分析的这些艺术家，我们就不仅是把他们作为一般的大师，而且还是作为近代的大师来看待的。

至于艺术家与他们的时代之间，即艺术与它的历史之间究竟有什么关系，关于这个问题，我们已经在《艺术批评史》一书中谈过了；读者如要了解本书的理论前提，可以参阅该书。我们现在仅仅指出一点，即我们是试图把艺术批评和艺术史等同起来的；这就意味着，我们如果作出美学的判断，同时就要对它作出历史的论证，我们如果引用史料，那就要用它来佐助我们的判断。换一句话说，我们把艺术史看作是精神活动的表现之一，即处于其历史条件之中的艺术的表现；我们把艺术批评看作是对历史条件和个人创作想象的辩证对比。

对十九世纪的艺术家，我们所了解的情况比前此各个时代的艺术家多得多。我们所掌握的材料，容许我们可以说是逐年逐年地考察这些人的作品所引起的反应。我们知道每一位画家在用笔时是受到何种思想和热情的支配的。揭示出这些思想、这些热情和这些反应在艺术作品中的反映，——这就意味着深入了解这件作品的精神实质，使这件作品得以超越它的时代，即当它刚刚完成、涂上光油、展出供人观摩或是出售的时代，而继续生存；使它失去一件博物馆或者沙龙的展品的性质，而保存它的精神本性。问题不是在于描述一件涂了防腐油的杰作的命运，而是要考察它的永恒的生命，即在我们的审美意识中不断发展着的生命。

这就是我们所采用的方法和历史批评原则；这些方法

和原则显然使本书有别于其它许多关于十九世纪绘画史的著作，那些著作从其它角度来说往往是可贵的。

本书所论及的画家几乎都是法国人。本书是从西班牙人哥雅和英国人康斯太勃开讲的，他们两个本人并没有从法国艺术接受什么东西，可是他们却给了法国艺术以很多的贡献；此后则是以法国人为主。的确，西斯莱是英国人，凡高是荷兰人；可是作为画家，他们从法国艺术获取了如此多的东西，以致至少可以把他们部分地看做是法国艺术家。有一次，一位博物馆馆长曾经问我：“可是，归根到底，能否让我知道：为什么一说到十九世纪的艺术，人们总是只说法国？”我回答说：“请你拿这个问题去问上帝吧。”说实在话，我不知道应该怎样回答这个问题；我只能在不甚了了之中找到回答。我宁愿简简单单地讲述十九世纪最伟大的艺术家们的历史。

钱景长 译

哥 雅 (1764-1828) [1764-1828]

(Francisco José de Goya y Lucientes)

到十八世纪末，绘画艺术已经拥有一些极其具有代表性的人物：意大利的提埃波罗(Tiepollo)和瓜尔第(Guardi)、法国的弗拉贡纳(Fragonard)和路易·摩洛(Moreau)、德国的孟格斯(Mengs)、英国的雷诺兹(Reynolds)和庚斯博罗(Gainsborough)。在研究了十九世纪的各种不同流派之后，我们就能从中发现上述这些大师的艺术的某些成分的发展。不过这种发展是不规律地和断断续续地进行的。同上述这些画家相比，西班牙人哥雅之出现于我们面前，不仅是一个巨人，而且是一个在理想方面和技法方面全都打破了十八世纪的传统的画家和新传统的创造者。我们看了德拉克罗瓦(Delacroix)和杜米埃(Daumier)、马奈(Manet)和图鲁兹-劳特累克(Toulouse-Lautrec)的作品，就会感觉到哥雅影响的存在乃至必要。正如古代希腊罗马的诗歌是从荷马开始的一样，近代绘画是从哥雅开始的。

如果从绘画转到一般思想史，那末就可以看到，在欧洲所发生的种种变化，尽管往往有其不同的乃至似乎互相矛盾的侧重面，然而毕竟是共通的。在法国大革命中，在继之而来的自由和民族统一的意识中，在浪漫主义、新的宗教信仰和感伤主义中，在唯心主义哲学和新的、历史的科学观念中，都可以看得出这些变化。

哥雅所创始的新传统，渗透着对自由、祖国和宗教的新认识。

关于哥雅的宗教信仰问题，曾经有过不少争论，但是每一个争论者都给这个概念注入了不同的内容。法国的批评家们断言，哥雅是一个伏尔泰主义的怀疑主义者，“启蒙运动”使他摆脱了天主教的影响。然而哥雅本人在他的书信里却坦率地承认了自己对天主教信仰和天主教崇拜的虔诚。哥雅的怀疑主义之说，乃是从他在《狂想曲》（卡普里乔）中对神甫和僧侣的抨击中产生出来的一个误会。但是，一个来自平民的人，一个天才的、真挚的、富有道义敏感的人，他明确地看出了他周围的僧侣们的粗鄙、伪善、贪图世间享受和淫荡，这却是完全自然的。因此，哥雅之具有平民所素有的一种天性，即同一切僧俗“立法者”势不两立的本能，也是丝毫不足为奇的。然而，恰恰就是哥雅的这种热情，使他不可能同法国唯理主义者的学说发生任何接触。如果说他也宣扬人的自由，那末，这并不是因为他渴望为人的自由而斗争，或者从理论上去论证它，而是因为他之倾向于这种自由完全出自直觉。在哥雅的宗教信仰背后，可以看到他对现实的理解同他为了有可能在西班牙宫廷工作而不得不适应的那种生活之间的分裂的征兆。

我们看到，哥雅在为教堂所作的绘画中并未能够表现出自己的信仰，或者说只是在很微小的程度上表现了它。然而，在《五月三日的枪杀》（马德里普拉多博物馆）这幅画上，他却感受到了基督的苦难，表现了英雄主义和痛苦不堪的殉道精神。哥雅在这里表现出他是一个独一无二和无人超越的艺术家。爱国主义和对人类的爱使哥雅感受到信仰的伟大力量；那个大伸着双臂的流浪人，使我们觉得就

象是在殉难处复活的基督一样。这种划时代的主题处理，有着非凡的意义：哥雅不是在宗教内容的构图中，而是在他找到了表现他自己的宗教，即独立、自由和人性的宗教的机会时，才表现了他的宗教感情。我们知道，宗教改革曾经深化了宗教，把宗教当成了一种为主观意识所决定的东西，但是，这个运动却半途而废了。十九世纪的任务，就是要达到绝对自由和承认每一个人有权信奉自己的宗教。在这个世纪的开头，哥雅追随着欧洲精神生活的潮流，而又不隶属于任何一个自由思想的知识分子派系，在《五月三日的枪杀》中，只以自己的天才力量，就揭示了整个世纪的任务。崭新的艺术感觉适应着新的宗教感情观念。

同文学相比，哥雅的精神贡献显得更加光彩。歌德的《赫尔曼与陀罗特亚》，证明了哥雅的同时代人无能表现他们周围的生活。赫尔曼——一个小店主的儿子，出身于富裕的小资产阶级的人。他套着大车，他的马是良种，燕麦干干净净，干草是从肥美的草场收割来的，镀银的马衔闪闪发光(第五章)。哥雅却一举而打破了这种“荷马式”的英雄主义的情调，表现了流浪汉的悲剧，一种与英雄的悲剧大不相同的悲剧，虽然流浪汉的命运一样是富有悲剧性的。

哥雅摒弃了美与丑的任何区别。高乃依的剧作中对果断意志的表现，或者莱辛的剧作中对破坏性热情的表现，全都伴随着寓于这种意志显示或热情之中的道德判断。在莎士比亚那里，就没有这个。热情的表现就得力于其自身，而丝毫无须掺杂道德判断。在这个未开道德判断之先的阶段上，莎士比亚的艺术就不能按照正面人物同反面人物的对立去搜索美的词藻以同不美的词藻对立。否则它就会如

同歌德所说的那样，成为“性格鉴定”的艺术了。莎士比亚的艺术充分地表现了生活，它包括了美与丑、善与恶，但没有把它们区别开来。哥雅也是这样做的。观众并不会想到，开枪的士兵是在完成自己的任务，被枪杀的不幸者是自由的西班牙的英雄。他在这里看到的，只是一部机器的盲目力量压倒了人们的奋不顾身，而这种奋不顾身精神之所以上升到了史诗的高度，只是由于机器的冷酷无情同人类尊严的对立。但是，还可以继续同文学比下去。如所周知，“反抗社会”曾经是当时一切国家的文学普遍流行的主题。只要回忆一下维特、唐·璜、曼弗利德、连涅、雅柯玻·奥尔提斯、叶甫根尼·奥涅金就够了。在哥雅这里，我们看不到任何类似情况：他表现的不是理智上的反抗，而是群情的沸腾，并且是怀着崇敬的心情来表现的。他没有感染上个人主义的疾病，他并不分析自己，他只是痛苦和呐喊着。虽然如此，他同十九世纪的精神生活中的最活跃的东西还是紧密相关的。在《五月三日的枪杀》之后四十年所产生的法国现实主义流派，是从绘画而不是从文学得到了原动力，这一事实也可以证明，哥雅的影响越出了绘画的范围。

十八世纪的绘画所继承下来的美的规范，被哥雅推翻了。他创造了一种新的、分块的和印象主义的形，以及一种以对比而不是以中间调子为主的色彩；他提出了人民的英雄主义力量、平凡和丑的价值这一理想。我们在这里可以看到同哥雅以前的一切的明显分野。委拉斯凯兹（Velasquez）的侏儒和残疾人，以及伦勃朗（Rembrandt）晚期的病人，都未必能够说是哥雅这条路上的先驱者。没有法国大革命所产生的新的世界观，要了解哥雅的创作将是不

可能的。

为了充分了解它，就必须认识到，多少世纪以来，“美”始终就是选择。而如果选择不涉及描写对象的话，那末也总是体现在描写这种方法上。这就是说，如果对象本身并不美，那末画家的任务就是要找到描写它的艺术美的形式。布罗威尔(Brouwer)的素描、委拉斯凯兹的光线和造型，都证明了这一点。哥雅则没有这些。在他的构图上，精神得到了充分可视的、亦即感性的表现。但是，(全部问题也就在于)，这种表现不依赖于任何一种被认为美的感性形式。为了适应精神，感性的形式无须追求独立。热情之被克制，并不是由于它进入了形式的抽象观念；它之被克制乃是由于对热情的表现本身的生动性。不但我们不可能把内容同形式区别开来，就是画家本人在自己的感觉里也是完全离开了传统的形式的；有的只是由现实主义所决定的他的内容的形式。如果把现实主义理解为力求刻划一定的社会环境，那末，这就是现实主义。但是，如果把现实主义理解为不要理想的表现，那末，这就不是现实主义。我们应当把《五月三日的枪杀》看作是史诗理想的表现。一切最卑微的、最平凡的东西，都被哥雅提高到了史诗的高度，而同时又保持了自己的社会的和道德的性质。法国大革命所表现出来的对于受辱者、牺牲者和战败者的那种人道的关切，对于哥雅说来，就成了他的创作的主题。这是绘画中的封建主义的终结。

这种史诗观念的新颖之处就在于，它不是立足于旧的“崇高”的传统之上，而是立足于它的对立面之上的。还在《五月三日的枪杀》之前，哥雅就开始制作铜版画《狂想曲》了。《狂想曲》按其性质说来是一部漫画，但是，这里应当申