

没有学院派美术， 印象派乃至现代主义或是另一番模样

丁宁

正于上海博物馆热展的“艺术的诞生：从大阳王到拿破仑——巴黎国立高等美术学院珍藏展”，引发了人们对于法国学院派美术的关注。

学院派美术仅仅是保守、过时的代名词？是日后现代主义艺术的反义词？在北京大学艺术学院教授丁宁看来，学院派美术在艺术史上的卓然成就以及深远影响，是不应被忽视的。他甚至认为，没有学院派美术，印象派乃至现代主义或是另一番模样。

——编者

►雅克-路易·大卫《拿破仑加冕典礼》



美术欲与史诗媲美，因而理论与学识被提高前所未有的程度

美术的学院化发展，是历史上艺术家以及美术创作得以提升的重要阶段。

1648年，在国王路易十四的任上，法兰西皇家绘画与雕塑学院得以批准问世。学院的口号是“自由归于艺术家”。尽管在此之前意大利已经有了类似的学院，如罗马的圣路加学院，也称罗马美术学院，但是，正如英国学者尼古拉斯·佩夫斯纳所指出的那样，就教学传承而言，仍是法兰西的绘画与雕塑学院取得了决定性的发展。1661年，皇家绘画与雕塑学院的实际控制者——当时的财政大臣柯尔贝尔亲自选定艺术家夏尔·勒布伦担任院长。作为院长，勒布伦可以影响相应的教学与规则，例如引导学生和院士推崇特定的古代大师，将风格和题材放在首要的思考位置上。在他批准下，“皇家绘画与雕塑学院”易名为“绘画与雕塑学院”，去掉了原先的“皇家”字样。值得一提的是，1682年，国王路易十四将朝廷迁往凡尔赛宫。在他批准下，皇家绘画与雕塑学院于1692年入驻巴黎的卢浮宫。艺术家可以在一座王宫里居住、创作和展览，可谓史无前例。到了1795年，它与音乐学院、建筑学院合并组成了法兰西美术学院。

需要指出的是，在17世纪之前，我们所看到的艺术家的归属组织仅仅是当时的行会而已。艺术家所有作品的预订、创作以及销售等都由行会垄断和控制。行会制度的确立与其说是为了艺术的本质规定，还不如说是为了特定技艺的传承与艺术家的收入分配而已，因而，与艺术家的创造力以及艺术内涵的衡量与提升没有太多的直接相关性。这在一定程度上根植于当时一种根深蒂固的观念，即艺术家就是工匠，并非如后来人们所认定的那样是以美拯救世界的特殊创造者。法兰西的绘画与雕塑学院旨在将艺术家的工作专业化。同时，从教学入手，将培养年轻艺术家的方式从学徒制改为学院制，实施系统的艺术教育，所学课程除了实践训练，也有解剖学、透视学等理论课程。与圣路加学院一样，法兰西绘画与雕塑学院也有开设人体写生课的权利。其中获得推崇的是古希腊罗马艺术以及意大利文艺复兴时期的艺术，也就是在强调这种登峰造极的伟大艺术传统的同时，竭力提升绘画和雕塑的地位，直至堪与史诗媲美。要达到这一目标，理论与学识（历史、神话和文学的知识）就被提高到前所未有的程度，目的在于创造出宏大的历史画……这一切就与以往的行业协会组织截然不同了。虽然那些私人性质的工作坊依然存在，但是，它们后来大多都与学院有直接联系的艺术家有关系。

17世纪以后，法国美术学院的影响真正获得了世界性的意义

历史上，法兰西美术学院的存在意义是诸多方面的。

首先，它是一种对艺术及其创造者的重新界定，也是对所谓法国官方艺术的界定与肯定。那些在同行眼里享有名望同时被国家所看重的艺术家组成了特定的评审委员会以确立若干的标准，区分艺术的优劣甚至挑明什么是危险的，从而，他们所认定的最好的艺术就是法国官方的艺术。

其次，保护法国文化不受损害，在学生和提交年度展览作品的艺术家中拒绝那些离经叛道的、激进的东西。这可能是学院派艺术沦为保守一翼的重要原因，但是，与此同时，也确实整体上，保持了法国艺术的不俗品质。

第三，作为国家的机构，除了提倡一系列的艺术标准之外，也要监督法国的艺术教育。艺术家学什么，艺术作品该是什么样以及谁有资格承担创造法国的艺术的重担等，都受到了学院的影响和控制。因而，法兰西美术学院对法国美术教育的影响可谓全面而又彻底。事实上，在后来的发展中，尤其是17世纪以后，欧洲的艺术中心逐渐从意大利转向法国，法国美术学院的影响真正获得了世界性的意义。俄国的列宾、美国的萨金特、惠斯勒、瑞典的佐恩，以及中国的林风眠（1918年）、徐悲鸿（1919年）、常玉（1920年）、潘玉良（1921年）、方干民（1925年）、常书鸿（1927年）和颜文樑（1928年）等，都或多或少从过法国的学院派画家。在某种意义上说，对中国高等美术教育影响最深的其实就是法国的学院派美术教学体系。由于历史画是学院派心目中最为重要的，而历史画不能不涉及人物的描绘，与人物画相关的训练就显得举足轻重。中国的艺术学子从面对石膏像的临摹到人体模特的现场写生或描绘的做法，恰恰属于法国学院派基本训练的一个有机组成部分，而且，至今仍坚持这一教育传统。

第四，美术学院主办正式展览（沙

龙展）。1664年，皇家绘画与雕塑学院组织了第一次半公开的绘画和雕塑展，作品是学院最近的毕业生所创作的。展览也是对负责出资扶助学院的政府的一种展示。自1737年开始，学院成员的作品展在卢浮宫的方沙龙中举行，并日益成为一项影响深远的艺术盛会，“沙龙展”的名字由此而来。开始时是每两年一次，后来又改为一年一次，而且是面向所有艺术家以及公众。艺术家是否成功，就看其在特定沙龙展上的作品能否获得认同和好评。如果作品被沙龙展评委否决，那么，艺术家就要等一年之后再设法提交新的作品，以便获得承认。那些在沙龙展上得以展出并赢得赞誉的艺术家有可能获得更多的甚至是突破性的事业进展。由此我们就不难理解当时的法兰西美术学院及其沙龙展评委的权力和影响了。沙龙展总体而言当然是偏向于历史画的。一方面，学术评审团让历史画有更多的机会得以入选和参展。另一方面，当历史画挂在人们都能看到的沙龙展时，国王意识到了它们的独特效益与价值，开始委托艺术家进行更多的历史画创作。虽然众所周知库尔贝曾经抵制过沙龙展，譬如，他曾经另搭了一个棚子，展出其那件被拒之门外的画作《画室》。可是，事实上，他还有另外一些作品在官方的沙龙展上展出！值得一提的是，沙龙展从举办之初便免费向所有公众开放。这样做，是基于一个重要的出发点，即艺术与金钱无关，因而不能从金钱的角度来衡量艺术作品的本质价值。艺术的公共性越来越成为法国所要坚守的文化信念。就此而言，美术学院确实与以往的行会拉开深远的距离。到了1863年，由于越来越多的艺术家被沙龙展的评审委员会拒绝，拿破仑三世迫于艺术家们的强烈抗议，同意举办“落选者沙龙展”。从此，法国的官方展出制度中出现了真正分裂，学院派和其他较为前卫的年轻艺术家们开始公开分道扬镳了。



►安吉尔《路易莎·奥松维尔伯爵夫人》局部



►安吉尔《泉》局部
▼雅克-路易·大卫《贺拉斯兄弟的宣誓》



强调一种与古典性相对应的现代性，无疑是极有眼光的见地

法兰西美术学院的艺术观并非铁板一块，并且一直是有变化的。勒布伦的朋友与追随者夏尔·佩罗是当时的“现代论”者，在其《古今并重》中，一方面强调了美的重要性，另一方面又不是将其非历史化。他敏锐地指出，不能一味地模仿古典艺术，因为古希腊罗马艺术本身虽然受到了埃及艺术的影响，可是它们并非简单的复制而已，而是鉴于自身的文化与历史，找到自己的灵感，已经是一种新的艺术了。由此，他进一步鲜明地提出了这样的标准：在遵循传统的准则之前，艺术家们需要优先考虑其内心信念和时代需求。只有这样，一个时代的艺术才能不仅仅等同于古典艺术的成就，而且可以达到一种超越。具体地说，他其实是希望路易十四时代的艺术应该可以媲美伟大的古希腊罗马时代的艺术。这种期待是否现实或者能否实现，可以另当别论，但是，强调一种与古典性相对应的现代性，无疑是极有眼光的见地。

从18世纪以来，学院派艺术得到长足的发展，新古典主义艺术无疑是最引人注目的艺术主流。大卫、安吉尔、格罗、德拉罗什、热罗姆、达仰-布弗莱等获得了无上的声誉并产生了深远的影响。作为无可争议的旗手，大卫无疑将学院派的审美原则推向了新的高峰。他是法国学院派画家维恩的弟子，在大革命期间，以表现爱国和英雄主义精神的作品超越了维恩擅长的优雅、柔情和冷峻的风格。他的作品《马拉之死》完全是当代题材，充满了写实主义的悲剧性力量。这幅画描绘的是激进的革命记者让-保罗·马拉在浴池里浸泡时被吉伦特派派的夏洛特·科迪刺杀后的情景。背景上几乎空无一物，凸现的就是雅各宾派的英雄本人遇害后的状态。与以往的许多作品不同，这幅画既不属于神话题材的故事，也没有显示国王或统治者生平中的辉煌时刻，而是对一个在当时的新闻媒体中被广泛讨论的事件主人翁的反映，其中既有强烈的戏剧性的渲染，也有对革命者（也是友人）作为殉道者的追念和敬意。尽管大卫的《拿破仑镇静驾驭烈马横越阿尔卑斯山》《拿破仑加冕典礼》和《拿破仑皇帝在杜伊勒里宫的书房里》等都含有御用画家的意图，我们又不能不承认，大卫的这些作品都是与当代人物有关的。大卫对当代题材的描绘对后来的学院派画家不能不产生影响。譬如，泰奥多尔·籍里柯的《梅杜莎之筏》就是一个杰出的例子。这是一件大尺幅的油画，描绘了从法国驶向塞内加尔的法国商船“梅杜莎号”失事后的戏剧性结果，展示了救生筏上的一些幸存者，经过几天的海上漂流和挣扎，终于看到了远处那艘将拯救他们的船……

安吉尔是另一位新古典主义的重要代表。他尽管与后来也成为美术学院士的德拉克洛瓦成为对立面，可是，他并不直接等同于反动的、保守的代表。相反，他的肖像画是一个时代的写照，具有强烈的当代色彩。连印象派的德加都对他敬仰有加，并声称安吉尔让他对线条的重要性有了刻骨铭心的认识。安吉尔本人对意大利文艺复兴艺术（尤其是拉斐尔）的体悟最令人敬佩。更为重要的是，他并非只得到拉斐尔的那种仿佛神性的优美，而且，可以在宗教以外的题材（如东方题材）上淋漓尽致地实现新古典主义的创新。著名的《大宫女》一画就是一种在美的形式上的大胆尝试：他应拿破仑的妹妹（那不勒斯王后）卡罗琳·波拿巴的委托，描绘了土耳其后宫里的一名裸体女性。因为拿破仑帝国的分崩离析，此画没有进入委托人的收藏中。为了凸显该宫女肉感、妩媚的特点，安吉尔为其添加了脊椎的关节，也就是说，宫女的脊柱被刻意拉长（一说加了“五节脊椎”），从而让骨盆及下背部的部位显得修长。宫女的手臂也有经过独特的处理，呈现出那种被拉长而且粗细均匀的形态，这样就与脊柱和腰身有了奇妙的呼应，为形象平添了优雅和美感。如今，安吉尔的大胆形式探索已经成为了经典本身，这也体现他不逊于文艺复兴时代艺术家的审美水准。

昔日荣光被定格在历史坐标上，成为一种可回望、借鉴和反思的对象

从19世纪上半叶起，学院派（尤其是新古典主义艺术）就遭到了来自浪漫主义艺术家的严峻挑战。虽然浪漫主义的代表画家德拉克洛瓦在死对头安吉尔的阻挠下，经历了六次落选后才得以进入法兰西美术学院，但是，像罗丹、毕加索、马蒂斯这样一些20世纪最引人注目的艺术家却没有机会当选为法兰西美术学院院士。它的遴选制度的保守尺度是显而易见的。

到了19世纪中叶，以波德莱尔为首的批评家，更是敏锐地看到了现代性的萌芽。等到1870年第三共和国建立之后，印象派的兴起再次冲击了学院派。从此之后，作为一种曾经的主流艺术和审美风向标，学院派再也不能起到主宰性的作用了，仅仅在学院体系内的教学中还保留了一种生存与发展的空间。1880年12月27日，当时的法国国民公共教育部和美术部部长儒勒·费里通过了一个法令，法兰西美术学院从此不再拥有唯一可以举办沙龙展的机构资质，沙龙展遂被改名为“法国艺术家沙龙展”，并由法国艺术家协会主办了。

随着艺术自由发展进程的展开，其他沙龙展随后也纷纷问世，如独立沙龙（1884年）、秋季沙龙（1903年）和冬季沙龙（1904年）等等。

在20世纪，无论是在创作、展览和评奖，还是教学实施方面，法兰西美术学院已不再像以往那样显得举足轻重了。那份昔日的荣光和辉煌被定格在历史的坐标上，成为一种可以回望、借鉴和反思的对象。不过，与此同时，它又何尝不是后来艺术发展的一种独特基础。因为，马奈、莫奈、雷诺阿、凡·高、修拉、马蒂斯、劳特累克、德加、巴齐耶、西斯莱、卡萨特、卡耶博特等人都曾经在学院派艺术家的工作室里学习过。

没有学院派美术的存在，印象派乃至现代主义也可能是另外一种样子了。

（作者为北京大学艺术学院教授，本文节选自上海人民美术出版社即将出版的《学院范式——17-19世纪法国学院艺术》，经出版方授权独家刊登）