

看展深一度

# 人类的情感在艺术作品中找到了出口

## 谈“永恒的爱——十九世纪欧洲经典艺术展”中的雕塑艺术趣味

朱国荣

作为今年“中法文化之春”系列活动之一的“永恒的爱——十九世纪欧洲经典艺术展”正在上海海派艺术馆展出。在这次经典艺术展中，雕塑堪称重头戏，展出作品28件，在整个展览中占比近60%，这种情况在类似的艺术展览中很少见。

文艺复兴后，伴随着巴洛克艺术、洛可可艺术、新古典主义、浪漫主义、现实主义等流派的发展主线，始终存在一条辅线——样式主义。样式主义又称装饰主义或风格主义，形成于意大利文艺复兴晚期的佛罗伦萨和罗马。样式主义一出现就引起两种截然对立的评价：一说它是文艺复兴晚期艺术衰退的产物；另一说它是一种新的综合的艺术风格。此外还有一种更为普遍的观点，认为它是自成一体的艺术流派。所以样式主义在之后的几个世纪里因其矛盾性和不确定性在艺术史上是很少露面的。

最先接受样式主义影响的是法国。意大利艺术家罗索、普利蒂蒂蒂、切利尼等艺术家在为巴黎附近的枫丹白露宫装饰工程中创作出一种新的艺术风格，高贵优雅又带有世俗享乐的趣味出现在绘画、雕塑、壁挂上，消除了中世纪艺术的最后痕迹。当时的佛罗伦萨画家、评论家G.瓦萨里第一个把它认定为16世纪的艺术风格，卢浮宫在陈列上也将枫丹白露派作为16世纪法国艺术的主要代表。《世界艺术史》作者、英国学者休·昂纳和约翰·弗莱明都认为样式主义“是对一种时尚品质的高度褒扬。它包含着风度、艺术鉴赏力、发挥的流利与高雅方面不言而喻的契合”。它体现了16世纪的美学理论，以致后来有人甚至把样式主义与法国18、19世纪艺术的高峰联系起来。这至少说明样式主义在欧洲艺术发展史中有着不可轻视的重要地位。

在谈“永恒的爱——十九世纪欧洲经典艺术展”的雕塑作品时，我之所以要提出样式主义，是因为这个展览的雕塑作品几乎体现了样式主义艺术的所有特

征：对神话、爱情题材的偏好，在人物造型上追求变形、夸张和扭转的动势，喜好优雅、欢愉的艺术趣味，对精雕细刻的手法和象征寓意运用的兴趣，以及在艺术欣赏和实用功能上的兼具等。

美，是古希腊雕塑艺术的最高法则，被视为特殊的人生哲学产物。希腊人的哲学观念使得他们最先发现了美的抽象性，艺术家从许多个体中挑选出最美的部分集中表现在一个个体上，这种在客观真实的基础上提炼和概括出来的美，被称为“理想美”。18世纪法国雕塑家法尔柯内对古希腊雕塑曾经发表过他的见解，他说：“可以举出许多优美的古代雕像，在它们身上找不到类似的真实性。如果在一系列场合下只承认希腊雕刻的崇高，却不承认法国大师作品中表现得更为高超的优点，那也许就是某种忘恩负义。”那么法尔柯内说的法国雕塑“高超的优点”指的是什么呢？如果从他同时代以及前非雕塑家的作品来看，古代的《贞洁喷泉》浮雕、巴蜀的《普赛克的悲哀》等体现的就是来自枫丹白露派的美学趣味，而法尔柯内自己的作品《浴女》《皮格马利翁》中表现的也是如此。样式主义艺术之风后来吹到了德国、奥地利、比利时等国，成为人们所渴望和羡慕的艺术风格。

法国雕塑家玛蒂兰·莫罗的《白天和夜晚》寓意雕塑，以两个裸体少女对称的立姿来寓意一天的光阴。雕塑家在两人的姿态、发式、披挂的轻纱，以及脚旁儿童的表现上都巧妙地隐藏了白昼和黑夜的密码，让观众在美的欣赏中去寻找解密之码。寓意为艺术家的创作提供了丰富的想象力和充分的表现力，这件作品看似是古典主义的，但是从少女美妙修长的身姿、微微隆起的胸乳和腹部，以及含羞的姿态所透露出来的艺术趣味与古希腊人体雕像呈现的丰满、庄重的美感是截然不同的。

玛蒂兰·莫罗在他的另一件作品《保罗和维尔吉妮》表现的是同名小说中两

人在风雨中拥抱着一起躲在维尔吉妮从后面翻起的裙子下避雨的情节，不过雕塑家有意避开了小说中的这一情节描写，改为两人充满爱意相拥而行的亲密姿态。这种与洛可可艺术有别的克制在爱尔兰雕塑家爱德华·安布罗斯的组雕《丘比特和普赛克》中也有所体现。安布罗斯精心设计了丘比特和普赛克两人相互之间的爱慕情感，亲密而又有分寸，从金字塔型的构图上亦能够感受到雕塑家在表现爱情时保持的一种沉稳的控制力。比利时雕塑家皮埃尔·阿方斯·伯格特创作的大型褐色青铜花瓶装饰《仙女座》也借用了希腊神话爱情题材来表现，花瓶口一侧站立的珀耳修斯握着长矛正欲刺向攀附在瓶身上的水怪，花瓶另一侧仰面躺着被锁在礁石上的安德罗美达。雕塑家除了采用古典主义的细腻光滑的手法塑造了珀耳修斯和安德罗美达的裸体形象外，在整个花瓶的装饰上展现出一种粗犷奔放的气势，以强烈对比的雕塑语言来讲述这个英雄救美的感人传说。

这次展览最值得关注的艺术家是法国雕塑家让-巴蒂斯特·卡尔波。他有五件作品展出，其中最为闻名的是《听贝壳声音的那不勒斯渔童》。这个渔童形象是他从生活在海边的渔民中觅得的，赤身裸体的渔童屈膝蹲在地上，头戴那不勒斯小帽，双手捧起一个大贝壳贴近耳朵，他好像听到了贝壳里传来的奇妙回声，不禁笑逐颜开。卡尔波以现实主义的手法摆脱了学院派的古典趣味，赋予了作品生动朴实的平民性，而从渔童扭转身子静中寓动的姿态上又透露出对样式主义表现的追求。卡尔波的这件作品显然是受到他老师弗朗索瓦·吕德的《玩乌龟的那不勒斯渔童》的影响，不过卡尔波以现实主义的表现替代了老师的浪漫主义。这次展出的青铜作品与原作用有所不同，在渔童的大腿根部加上了一小摆渔网以遮挡私处。据说这是卡尔波在晚年为解决生活困苦，多次复制自己的作品用于销售的一个不得已的办法。



△“永恒的爱——十九世纪欧洲经典艺术展”现场  
▽让-巴蒂斯特·卡尔波雕塑《永恒的爱》

卡尔波还是一位杰出的肖像雕塑家，无论在他功成名就的辉煌时刻，抑或在家境衰败的时候，他在肖像雕塑上一如既往地倾注了爱的激情和对美的追求。他在塑造《拉·芭隆贝拉》《未婚妻》和《L女士》肖像时，从秀发上缀满的玫瑰，到戴着罗马当地特色的发饰，再到象征婚姻的橘子花枝，匠心安排了每一个细节，悄悄地揉进了他难以忘怀的爱情经历。卡尔波喜欢在肖像塑造中将人物头部与胸部保持着某种扭转的关系，以最美的姿态来表现她们各自的美丽和独有的个性，也使得观者能够从多个角度获得不同的甚至是惊悚的视觉感受。

唯美与情爱，是19世纪欧洲艺术表现题材中的一个分支，人类的情感在这

类艺术作品中既找到了一个进口，也找到了一个出口。无论是新古典主义、浪漫主义，还是印象主义的雕塑大师都创作过有情有爱的雕塑作品，其中不少成为世界名作，例如卡诺瓦的《波林娜·博尔盖泽》《三个极乐少女》《爱与普赛克》，卡尔波的《舞蹈》，罗丹的《永恒的爱》《吻》《永远的偶像》等。艺术家在爱大自然、爱人类、爱自己的同时，也用他们的作品与广大民众建立起一条爱的通道。因而把“永恒的爱”作为19世纪欧洲经典艺术展的主题很契合这一时代特征。“永恒的爱——十九世纪欧洲经典艺术展”在展览设计上是十分用心，所有雕塑作品都拥有理想的空间和高雅的环境，特别是将欧式宫殿场景照片放大

到整个墙面作为雕塑作品陈列的背景，还原了欧洲王室对雕塑作品收藏和展示的传统风尚，让观众有身临其境的体验，堪称一个亮点。

如果你回想起在巴黎凯旋门面对吕德的《马赛曲》感受到千军万马的雄壮气势，在巴黎歌剧院前观赏卡尔波的《舞蹈》时被一群跳跃的青春美丽人体点燃激情，轻轻地抚摸歌剧院东侧玛蒂兰·莫罗设计的一排青铜女像灯柱，在街头遇见罗丹的穿着宽松睡袍一脸慵懒的《巴尔扎克》，那么也许你会对19世纪欧洲雕塑会有一个更为全面的感受。

(作者为美术史论家)

# 那些在经典油画作品中留下容颜的她和她

颜榴

最近一两年，肖像、人物主题的西方油画展在国内外多个城市此起彼伏，给人们留下深刻印象，亦生发出不少耐人咀嚼的角度。若以东京富士美术馆“西方人物绘画400年”展中的女性肖像对望乌菲齐美术馆“大师自画像”展中的女画家形象，将打开一条有意思的线索：这些留下容颜的女人，有名或无名，雍容倜傥或平易近人，皆由画作光影传神，照见五百年女性的荣华与梦想。

## 女神：从乐园到哀土

今天我们去到欧洲各国的宫殿，无不被建筑内密布的绘画装饰所吸引，从墙面到门与天花板，俯拾即是宗教历史画，这些画作集中绘制于16世纪到19世纪初，一大批宫廷画师为塑造他们心目中的女神贡献出巧思与画技。

杜伯瓦的《笑洛拉》，花神左脚的第二个脚趾用力撇开，很不自然，但如果你得知它曾经挂在枫丹白露宫国王房间的壁炉上，这个动作就合理了些，可以想象在炉火的映照下，花神那本就白嫩的肌肤将会发光。图尔登的女王翁法勒披着狮子皮，俯身捏着大力神赫拉克勒斯的耳朵，有鲁本斯的味道，却比鲁本斯来得诙谐。米纳德笔下的女妖阿尔米达有什么魔力？这要骑驴士里纳尔多被其诱惑后抬头望向她的迷醉眼神。雅各布·德·维特的《夏》是一位身裹黄衫手拿瓜果的女神，轻盈可人。有文艺复兴大师的杰作在前，科佩尔《维纳斯的诞生》把场面做了精细的处理，至于那位妩媚性感的海洋女神忒提斯，则是安格洛玛克的模样。契里柯自1924年起反复画这对他钟爱的恋人，全都是对对用木板和圆锥体加固了关节的人体模型，人物的头呈卵形，面部没有五官，因而没有表情，但从两人的腰部、腿部和背部被嵌入的木板结构中，可隐感到他们肉身的疼痛，如同契里柯所有画作中那种莫名的大难临头感一样。在欧洲工业革命之后，历史画中不朽的女神迎来了另一种被审视的目光，画家的手法不约而同地指向人物内心，喻示了现代世界到来之际灾难的降临。



▲艾尔多尼描绘的细腻光滑的丝绸也许是法国学院派沙龙肖像画的最后亮点，重要的是《丝绸沙发》中小女孩的神情发生了微妙的变化，她的天真中多了一丝从容。

►在卢梭《梳妆》中，穿着拖尾长裙“梳妆”的女子，身后的两件“中式”瓷瓶十分醒目。



安德洛玛克的模样。契里柯自1924年起反复画这对他钟爱的恋人，全都是对对用木板和圆锥体加固了关节的人体模型，人物的头呈卵形，面部没有五官，因而没有表情，但从两人的腰部、腿部和背部被嵌入的木板结构中，可隐感到他们肉身的疼痛，如同契里柯所有画作中那种莫名的大难临头感一样。在欧洲工业革命之后，历史画中不朽的女神迎来了另一种被审视的目光，画家的手法不约而同地指向人物内心，喻示了现代世界到来之际灾难的降临。

## 女子：从贵妇到平民

宫廷画师的一个重要职责是为贵族女性画像，他们往往构造出一个个刻意营造的“舞台”式背景，比如纳蒂埃在

侯爵夫人身后悬挂的大幅帷布，戏剧效果相当精彩。王官贵妇们为彰显身份必华服加身，于是大多画像三分之二的画面留给了服装和背景。

除了对人物眼神及微表情的着意刻画，那些大面积极华美绝伦的服装服饰何尝不是人物内心独白和表情的一部分，为路易十四画像成功的里戈就最擅此道。丽人们最早的装束来自16世纪末的丁托列塔，她身着厚褶缎面料的白连衣裙，项戴珍珠项链，古朴而高贵。到17世纪，衣裙一律结构繁复，图案玲珑，有着花边大领、束胸宽袍、卷曲内衬、细丝皱褶，更有棉布、轻纱、丝绸、天鹅绒、织锦挂毯等各种织物的质感历历在目，珍珠、珊瑚、金银边饰等闪闪发光。就蕾丝而言，凡·戴克松快的笔触让奥尔兰治亲王妃夫人肩头升起云雾般熠熠生辉，巴托里尼丝丝入扣的描画让自

己典雅迷人。

不难看到，一些醒目的发型和配饰参与了法国路易十四以降宫廷时尚的书写：拉吉利埃的年轻女子头上盘着的是17世纪末红极一时的卷发造型，玛丽王后头上那顶羽毛高耸的帽子凝聚了18世纪顶级的奢华，也反衬其覆灭的命运，卡罗琳头戴的彩金浮雕发梳宣示了拿破仑对妹妹的疼爱，“时髦女子”领口的蓝格子围巾清新俏皮，透露出帝政时期的田园风情，穿着拖尾长裙“梳妆”的女子，身后的两件“中式”瓷瓶十分醒目。里奇《新成员的诞生》是一幅贵族群像，但房间的家具与墙上的镜子和壁画更吸睛，全都是甜美的洛可可装饰，似乎每一件都写满主人欢庆新生儿的心声。好在皇室画家并不只是画贵族，欢乐也并不只属于享用晚宴者，为贵妇占卜的吉普赛女人，也能处于画面的C位。

在赏玩音乐上欧洲女性不无贵气，乡间的田园音乐会与贵族女子的演奏同样欢愉，伊斯兰女子弹奏曼陀铃时，裹着的阿米拉盖头似乎在随着乐曲飘动。经过张扬浮华的布歇和帕特，与力求朴实的雷诺兹和格勒兹之后，约翰·詹姆斯·弗拉戈纳尔细腻的丝绸也许是法国学院派沙龙肖像画的最后亮点，重要的是《丝绸沙发》中小女孩的神情发生了微妙的变化，她的天真中多了一丝从容。

此后十多年里，女性的表情不再多以甜美示人，克里姆特的蓝色瞳孔少女从绿色系中凸显出伤感意味，亨纳刻意用轮廓模糊却明暗对比强烈的“晕涂法”画出朦胧神秘的女子，萨金特聚焦人物脸部，其余则笔触模糊粗犷，威尔逊夫人的眼神温柔又坚定，这是19世纪末的女性自我意识觉醒的标志吗？

## 女画家：觉醒与自我塑造

有人说不对，这些都是男画家画的女人，不能替女性说话，只有女画家才能代言自我。富士美术馆和乌菲齐美术馆这两个展览中十位女画家的作品，足以证明女性成为画家道阻且长。

在女人可以去美术学院学习之前的那几个世纪里，有一个当画家的父亲就很幸运，玛丽埃塔·罗布斯特（即丁托列塔）、伊丽莎·路易丝·维杰·勒布、路易丝·阿梅莉·罗格朗、特蕾丝·施瓦茨都是先跟爸爸学画。

终于在1874年，亨纳在巴黎新开了一个名为“女士工作室”的绘画培训班，为的是接收被巴黎高等美术学院拒收的女学生，其中就有施瓦茨。比较富士展中老师画的《少女的侧脸》与乌菲齐展中学生的自画像，对黑色的运用真不是巧合。1903年伦敦的《画室》杂志报道艺术女学生到巴黎的数量在不断增加，来自费城的塞西莉亚·博克斯应该是比这更热更早20年到巴黎学习，也许还到过巴黎女子玛丽·洛朗桑。

即便有过人的天赋，想留下自己的作品也并不容易。文艺复兴时期的女性可以学习艺术，但作品只能在家庭内部流转。威尼斯女子玛丽埃塔的父亲是著名的丁托列塔，她的画技不俗，却只能顶着父亲的名号被称为丁托列塔，如果不是红衣主教莱奥波尔多·德·美第奇买下了她的《自画像》，我们今天很难看到它。康斯坦斯·梅耶尔为不幸，她跟随被拿破仑器重的普吕东学画，富士展中有她为拿破仑的儿子画的像。梅耶尔有能力建立自己的工作室，但她

与普吕东一起作画共同完成的作品出售时多冠以普吕东的名义，她不能嫁给普吕东，工作室又被政府收回，最后竟用普吕东的刮胡刀自杀。

幸运的女画家以勒布伦为代表，乌菲齐自画像作于她在法国大革命之后的流亡途中，此时玛丽王后已被幽禁，她却仍在画王后像，侧过身来以天真烂漫的表情望了我们一眼，难得的是我们像当年的欧洲王室贵胄一样，乐于接受这种不真实的少女感，喜欢她的轻松自信，欣赏她的画艺，那就是对鲁本斯和凡·戴克悉心揣摩后，通过调色来达到一种清新、细腻、优雅的风格。对照富士展中她给路易十六妹妹画的像与《仿玛丽王后像》，仿作正是缺少了这种生气。生于18世纪末的罗格朗已有机会得到新古典主义名师的指导，《女子画像》中黑色丝绸礼服与白皙肌肤的映衬，显现其天赋极高。

英国画家巴托里尼的自画像以沉思的眼神宣示了自己是一位知识女精英，除绘画外她还用多种语言写作并且翻译诗歌，被意大利诗人卡尔杜奇尊称为“奥希恩圣母”。施瓦茨从巴黎学成回到家乡后，与一群荷兰女画家每周在家聚会讨论创作，她自画像中手搭凉棚的样子，正是作为“阿姆斯特丹女画家”团体之首的志得意满。博克斯的自画像用多层次的红色来展现自己除了画家以外的胸襟，她曾无法学习解剖学、上人体课，但1895年成为美国宾夕法尼亚美术学院第一位绘画女教师后，就不遗余力地帮助女学生。

相比之下20世纪的女画家获得了越来越多的自由。洛朗桑在与“野兽派”“立体派”的交往中成长，从恋人阿波利奈尔那里获得滋养，活得率性，《两位女子》中以灰粉色调描绘的有些苍白的娇媚女性成为巴黎画派中一笔独特的玫瑰色印记。

然而半个世纪后，凯蒂·拉·罗卡在回应乌菲齐自画像的邀约时取消了面容，只是将自己头骨的X射线图与手的照片的复合图像上写下数个“你”，草间弥生则睁大眼睛直视观者，将人们拖入她的圆点漩涡。为了对抗男性的凝视，女性展开自我否定，女神化为乌有，贵妇被砍了头。当美貌消逝，性感无存，当女性的容颜崩坏、坍塌，她们的身体是否就获得了解放？所叩问的自我就得以表达？而女画家们渴求的自由是否也因此实现了呢？

(作者为艺术史博士、北京市文联签约评论家)