

世界美术

SHI JIE MEI SHU



中央美术学院



西里西亚的丝

许布纳尔

世界美术

1979年第1期

编辑者《世界美术》编辑委员会
(北京东城校尉胡同5号 中央美术学院)

出版者人民美术出版社
(北京北总布胡同32号)

印刷者人民美术出版社印刷厂

总发行处 新华书店北京发行所
(北京阜外礼士路135号)

出版日期 1979年6月15日

统一书号: 8027·7170 定价: 0.60元

发

刊

词

本刊编辑部

文化发展的历史经验表明，一个有自信心的民族，不应把自己孤立于世界之外。不论在政治、经济或文化的发展中，每一个民族都应该一方面向其他民族提供自己的经验，对人类作出应有的贡献，一方面虚心学习其他民族的长处，弥补自己的不足，使自己更加强大起来。简单回顾一下美术史的发展，这个道理也是一目了然的。古代西亚地区文化和埃及文化的交流，促进了各自文化的繁荣。古代希腊艺术的成就，和古埃及文化的影响分不开。希腊艺术与亚洲文化的汇合，不论对希腊艺术本身，还是对印度、波斯和中国艺术，也都产生过积极的作用。古代中国文明，也曾经震动过西方和东方，提供了许多有益的创造与经验。油画技术最早出现在尼德兰，传到欧洲其他国家以后，在新的土壤中生根、开花、结果，到十八、十九世纪资产阶级革命时期，先后产生了英国、法国、俄国、美国的油画民族画派，在西方画坛上可以说是群芳争艳。十九世纪末以来，欧洲美术家们学习中国、日本、非洲艺术，讲究艺术的装饰风味，也有许多有价值的创造。

我国人民在世界文化交流中作出过重要贡献。同时，吸收外国优秀文化的成果，对我国古代和现代文艺的繁荣产生过积极的作用。“五四”以来，外国进步文化曾经帮助了我国无产阶级文艺的萌芽和发展。伟大的文化旗手鲁迅和郭沫若吸收外国文化养料，为我国无产阶级的革命事业服务，有过伟大的

建树。他们在介绍外国美术方面，做了奠基的工作。这两位文化巨匠翻译和撰写过外国美术史论方面的著作。徐悲鸿和其他许多文艺界的老前辈，为介绍外国美术，也付出过辛勤的劳动。

和其他事业的发展相比较，我们对国外美术历史和现状的研究，应该说是很落后的。尤其近十多年来，林彪、“四人帮”猖狂推行封建文化专制主义，更使我们处于与世隔绝的状态。在这种情况下，介绍外国美术的任务就显得更加迫切。因为只有了解世界，掌握丰富的资料，学习和研究国外美术发展正反两方面的经验，才能使我们的社会主义美术顺利地向前发展。

《世界美术》是介绍国外美术研究的刊物。今天，我们要做的工作很多，而我们主观和客观的条件又是很有限的，我们只能在力所能及的范围内一点一滴地做起。今后在工作中一定会出现缺点和错误，但是，有党的领导，有广大读者的帮助和支持，我们也一定能克服困难，使这项工作不断得到改进。

《世界美术》将广泛地刊登各国美术史学家、理论家的著作译文，也要刊登一些介绍国外各种风格、流派的作品和文章。这自然不表明，凡是刊登的文章的观点，凡是介绍的风格、流派，都是编辑部赞成和支持的。我们相信，广大读者会有分析和辨别的能力。我们认为，只有通过文化艺术的交流，通过讨论和鉴别，学术空气才能活跃，文艺园圃才能百花争艳。

一九七九年第一期目录

发刊词 本刊编辑部
力和美的赞歌——看迦太基出土文物展览 乔舟 (1)

印象派 (苏联) 爱伦堡作 佟景韩译 (3)
梵高论画 (荷兰) 梵高作 常又明译 (15)
莫底格利阿尼 (法国) 拉扎赫作 任起莘译 (18)
西方现代美术流派简介 邵大箴 (20)

中国风景之美 (日本) 东山魁夷 (31)
福王寺法林的《北海》和《落叶》 张同霞 (36)

纪念碑雕刻中的主题和形象 (苏联) 穆希娜作 奚静之译 (38)
米开朗基罗的性格 (法国) 司汤达尔作 许庆道译 (48)

许布纳尔的《西里西亚的织工》 李春 (51)
一八七一年的巡回展览会 (俄国) 斯塔索夫作 彭鸿远译 (53)

罗丹与布瓦博德朗 (美国) 埃尔尚作 陈桂轮译 (60)
契斯恰柯夫教学体系 (苏联) 梁斯柯夫斯卡娅作 钟涵译 (62)
致青年美术家 (法国) 马蒂斯作 中行译 (50)

古埃及美术考古史略 程永江 (72)

世界各地 平野 (79)
资料与简讯 顾时隆 (81)

向日葵 (油画) 1888年 梵高 (封面)
战争 (油画) 1894年 卢梭 (封二)
早晨的富士山 (日本画) 1969年福王寺法林 (封二)
穿红色坎肩的少年 (油画) 1890—95年塞尚 (39)
邮递员罗林肖像 (油画) 1888年 梵高 (39)
裸体女子 (油画) 1917年 莫底格利阿尼 (40)
金鱼 (油画) 1911年 马蒂斯 (40)

洗衣妇 (油画) 1889年 吐鲁兹—劳特累克 (41)
农神色雷斯像(局部)(云石雕刻)迦太基文物 (42)
逗笑的矮人 (青铜雕刻) 迦太基文物 (42)
西里西亚的织工 (油画) 1844年 许布纳尔 (封三)
森林秋装 (日本画) 1973年 东山魁夷 (封底)
北海 (日本画) 1960年 福王寺法林 (封底)

[封面设计 广军]

力和美的赞歌

——看迦太基出土文物展览

乔 舟

古代罗马统治者在建立了横跨欧、亚、非的帝国以后，骄横地把自己视为地中海以及整个世界文化的中心，把罗马以外的种族和人民称之为“蛮族”，把他们的文化称为“蛮族文化”。长期以来，欧洲一些资产阶级学者，从“希腊、罗马中心论”的偏见出发，宣扬古代地中海文明就是希腊、罗马人创造的，似乎希腊、罗马给这些地区“恩赐”了文明，而其他民族的人民则无所作为。这当然不符合历史事实。古代希腊、罗马高度的物质文明和精神文化，不仅是希腊、罗马人的创造，也包含了其他民族和地区人民的劳动成果。至于古代地中海的文化，更是居住在地中海各个区域的各族人民的共同创造，是欧洲、亚洲和非洲人民智慧的结晶。这一事实，已经为大量的历史文献和考古发掘的成果所证明。迦太基出土的许多文物，也雄辩地说明了这一点。

迦太基，位于今天北非的突尼斯。公元前九世纪末，腓尼基人最早在这里建立了殖民地。公元前七世纪前后，腓尼基人的殖民事业衰退，迦太基发展成为独立的海上强国。迦太基曾经挫败过希腊城邦国家在西地中海区域建立殖民地的企图，曾经给罗马和伊达拉里亚的扩张计划以沉重打击。为了争夺富裕的西西里岛和海上霸权，迦太基和罗马进行了三次旷日持久的布匿战争（从公元前264年到公元前147年）。在第二次布匿战争期间（公元前221年至公元前202年），迦太基的名将、古代世界杰出的战略家汉尼拔，团结意大利反对罗马的力量，并采取迂回战术，大挫罗马帝国，威震西地中海。

迦太基及周围地区的气候和灌溉条件适宜于农业的发展，迦太基人玛哥在公元前六——五世纪期间，就有二十八卷的农业著作问世。这部著作，受到罗马人的重视，罗马元老院下令将它译成拉丁文。

迦太基的造船和航海事业闻名全地中海，他们编写的航海指南曾有希腊文的译本。迦太基的手工艺品和陶器，畅销地中海各个地区。尤其是用非洲赤色硅土烧成的陶器，色红、胎薄，是迦太基出口陶器中最受欢迎的产品。迦太基的城市建筑辉煌壮丽。据古代文献记载，城市中心有规模宏大的神庙，有学校、练武场、市政厅等。迦太基城市人口最多达七十万人。总之，迦太基是西地中海重要的政治、经济和文化中心之一，它的文化可以追溯到公元前八世纪。最初，它与腓尼基、亚述、埃及文化有较密切的联系，稍后，它又与希腊文化相互交流。同时，非洲土著人民的文化始终给迦太基文化以营养和活力。

在布匿战争中，因为迦太基内部矛盾激烈和它的雇佣军不利于持久战，才被罗马所败，屈辱求和。从公元前146年起，迦太基成为罗马加非利加行省的一个部分。在罗马统治期间，迦太基的文化没有中断，迦太基的艺术家和技师们旺盛的创造力继续不可抑制地表现在建筑、绘画、雕刻和各种工艺美术中。因此说，从公元前七世纪到公元六世纪将近一千年的历史时期里，迦太基的文化始终是有地方特色的。充满着对生活的爱，在单纯、质朴中蕴藏着美，在刚健、粗犷中含有诗意，这是迦太基艺术的特点。这大概和迦太基人民强悍、勇猛而又聪明、机智的性格有关。

《色雷斯农神像》（公元二世纪下半叶）是有迦太基气派的纪念碑雕刻。她既是美丽、端庄的女神，又是有感情、有生命的人。她是理想化的，又是写实的；是概括性的，又是个性化的。它使人在庄重的基调中感到亲切。雕像中的许多细节，衣衫、发髻、火炬，具有明显的地方色彩。有的美术史家说，这座雕刻表现的是西地中海的维纳斯；有的说，它



维纳斯头像(云石雕刻) 公元二世纪 迦太基

是某位皇后的肖像。不论这些猜测是否可靠,作为纪念碑,它体现的力和美,是迦太基艺术中特有的,这一点是引人注目的。

铜雕《逗笑的矮人》(公元前二世纪),是一对雕工技巧十分精湛的作品。佚名的雕刻家捕捉人物瞬间的神情、动势使我们深为惊叹,而更使我们感受深刻的是寄寓其中的现实主义精神。雕刻家似乎在告诉我们,矮小的艺人们的身体畸形,而富有者却以此取乐。他们脸上表现出来的不自然的笑容,更增加了形象的悲剧色彩。不用说,正是作者对社会低贱的艺人抱同情和怜悯的态度,对现实生活有细致入微的观察和体验,才能创造出这样感人的艺术形象。

迦太基陶器上的装饰图案朴素、简练,单纯的几何纹样和瓶身紧密呼应,加强了陶瓶形体的美。技师们根据陶瓶的不同用途,制造出独特的形式,做到实用和美观的结合。公元前三世纪制作的陶器“哺乳壶”,壶身扁圆,腹部伸出壶嘴,口与颈之间有把手衔接,单一的红色纹样和壶身浑然一体,色彩雅致大方。人们从器形和装饰中可以领受到迦太基人高度的创造才能和审美能力。

迦太基地区有大量的镶嵌画出土。这些装饰公共建筑物和富有者住宅的镶嵌画题材非常广泛,不论取自神话故事的,或者取自日常生活的,都情趣盎然。《渔船和渔夫》、《酒神的行列》、《狩猎图》、《竞技者》等画面,都在一定程度上反映了当时人民的生活和思想情绪。迦太基的艺术家们运用彩色小石块,构成各种物象,使它们在一定的距离和光线

下,产生出丰富的色彩效果。一千五百多年的时间过去了,尽管受到社会和自然力量的摧残,迦太基的镶嵌画仍然鲜艳夺目。迦太基的装饰壁画曾经和雕刻艺术一样,得到很大的发展,只是因为不易于保存,残留下来的仅仅是面目全非的片断,在这种情况下,镶嵌画多少弥补了这方面的缺陷。

土著的非洲人在迦太基文化的形成过程中,作出过重要的贡献。他们的艺术作风朴质、自然,有狂放的力,有稚拙美。在展览会上展出的许多还原碑的浮雕,是当时接近民间创作的艺术品。在风格特征上,它们和正统的艺术有明显区别。这些民间技师用寓意、象征的艺术语言,表达他们的感情和想象力,创造出另一种风味和意境的艺术形象。在罗马帝国的艺术中日益增长的“装饰意味”、“粗犷作风”,是和迦太基及非洲其他地区文化的影响分不开的。罗马帝国征服了“蛮族”,“蛮族”中的统治阶级接受了罗马的文化,但“蛮族”固有的文化传统却反过来成为补充罗马文化的新鲜血液,推动已经程式化了的罗马艺术向前迈进,这是不能否认的事实。

迦太基出土文物展览,是地中海古代文化珍品第一次来华展出,它在我国专业工作者和广大观众中引起了浓厚的兴趣。我们应该感谢组织这次展览会的突尼斯共和国的专家和朋友,是他们的辛勤劳动,使我们有机会能直接研究和欣赏西地中海文明古国的艺术创造,从中得到有益的借鉴和美的享受。



逗笑的矮人(铜雕) 公元前二世纪 迦太基

印象派

〔苏联〕伊利亚·爱伦堡

佟 景 韩 译

绘画很难谈，绘画需要看。说话，譬如先入为主的解释，主观武断的定义，各种现成的标签之类，往往妨碍看画。许多人从来没有见过马奈或者雷诺阿的油画，可是却十分了解法国有过一批印象派画家，他们“歪曲地表现世界，描绘浮光掠影、想入非非的印象，给艺术造成了损害。”

如果我敢说出我对上个世纪的这批法国画家的一些想法，那仅仅是因为有必要叙述一下：印象主义是在什么条件下产生的，它究竟是什么。绘画虽然不能叙述，可是话还得用话来对付。

把各种艺术现象解释为艺术的进步或者倒退阶段，常常妨碍正确理解一些精彩作品。拉斐尔曾被长期认为是意大利文艺复兴的顶峰。在这种解释下，乔托成了不才的学徒，十五世纪的大师成了小工。然而，乌切罗和马萨乔之所以画得和拉斐尔不一样，不单因为他们没有他的经验，而且也因为他们想要表现另一种东西，那是十五世纪的生活和感受所特有的。大约五十年前，许多人把涅克拉索夫的诗看成为普希金时代的余响，这当然不对，因为不同的时间、不同的题材和不同的感情，决定了不同形式的选择。看作家或者画家的创作，要把它作为他们所生活的那个时代的表现来看，不必把他们同前后历代大师比来比去。

不过我们完全明白，一些重大艺术现象，在作家或者画家的见识和技巧方面，往往会引起很多改变。象威尼斯绘画、浪漫派诗歌和十九世纪后半期俄国小说这样重大的演变，对后来各国绘画和文学的发展就有过决定性的影响。

正因为这样，思考过去，往往就是思考现在。但要注意，不要把过去当现在解释。

1940年夏天，当德国坦克开进满目荒凉、鼠疫为患的巴黎时，我常想起藉里柯的《梅陀萨之筏》。这幅画。巴黎城徽上有一艘大船，船上题着“乘风破浪，一往无前”这么一句豪言壮语。问题当然不在比喻。我想起藉里柯的画，因为它符合我的心境。法国浪漫派尽管有时慷慨激昂得甚至过分，但也未必创造过比藉里柯这幅油画更叫人不安的什么东西：这里画着狂风暴雨、覆舟、人们和人民的悲剧。

藉里柯的画是在1819年的沙龙展出的。它引起一些人愤怒，也引起一些人喝采。德拉克洛瓦（他当时二十岁）热烈称赞了《梅陀萨之筏》。卫道士们对藉里柯的作品采取了另一种态度。名画家安格尔怒吼道：“我不要这样的‘梅陀萨’！我不要解剖场耀武扬威的天才！他们画的不是人，是死尸。他们就喜欢畸形，就喜欢恐怖。不，我不要这个！艺术应当美，艺术应当教人美。”

藉里柯在三十三岁的年华死去。安格尔活到了八十七。他始终受到皇帝和国王的保护。他以高超的技巧，还有冷酷的心肠，画了许多大画——一会儿是《拿破仑登基》，一会儿是《莫里哀出席路易十四的晚宴》。

藉里柯这幅画引起的骚乱过了整整三十年之后，三十岁的库尔贝在1849年的沙龙展出了自己的作品。其中《奥尔南的晚会》（即《奥尔南午饭后的休息》——译者）一幅，成了展览会观众的特别笑料。安格尔叫道：“太不可救药了！既无构图，又无素描，完全是夸张，几乎就是打油诗。这年轻人就长着一双眼睛……他在创造似乎比现实还现实的莫须有的真实。从艺术角度看，绝对一文不值。这是一个革命家，他的榜样可能是危险的……”

过了四年，例行沙龙展出了库尔贝的《浴女》。拿破仑三世气极败坏，用马鞭向油画猛抽。

1863年的巴黎沙龙展出了爱德华·马奈《草地上的早餐》一画。这幅油画又引起一片怒潮。批评家们说这是“不知羞耻”和“玩世不恭”，把马奈叫作“广告画家”和“蠢才”。一群文明骗子包围着画家，把他骂得狗血喷头。

在藉里柯的画里，到底有什么叫安格尔及其门徒大发雷霆呢？

我们回想一下这幅油画的情节。1816年，法国轮船“梅陀萨号”在非洲海岸附近沉没。一百多位旅客爬上木筏，在水上漂流多日。人们一个个死掉，等到木筏被人发现的时候，只剩了十五个活人。自然，这是一个不愉快的故事。但是，1819年沙龙的观众，难道没见过情节低沉的作品吗？安格尔的老师大卫，当初就画过《马拉之死》，看画的人未必以为那是一首田园诗。

也许，库尔贝那幅画，也就是安格尔看了骂他是“革命家”的那一幅，情节可怕？库尔贝的父亲、他本人和一位抽烟斗的客人围桌而坐。另一位客人拉小提琴。桌子底下有一条猎狗。在库尔贝之前，这种有小提琴或者没有小提琴，带狗或者带猫的室内题材，画得难道少吗？

而惹得皇帝不高兴的是《浴女》，真那么值得发脾气吗？一个女人，穿衣服的，躺在草地上；又一个女人，脱衣服的，提着衣服往水里走。她只露着一个背影。靠拿破仑三世夫妇供养的作家梅里美，也生了《浴女》的气：“他怎么想得出画这么一个妖女人，带着女仆在水坑里洗澡呢？……”显然，这回让人生气的，也不是这幅画的情节。拿破仑三世并不特别安分守己；一个女人的脊背也不见得会伤害《卡门》作者的贞节。他赞赏过当代画家画的几百个裸体维纳斯。

再说《草地上的早餐》呢？也许这回是情节惹了乱子？两个男人，都穿着衣服，一个女人在远处洗澡，另一个女人光着身子在草地上坐着。这个情节非常近似大名鼎鼎的威尼斯画家乔尔乔奈的《乡村音乐会》。那幅画就挂在鲁佛尔，生马奈的气的人，都欣赏乔尔乔奈的画。左拉就说过，穿衣服和光身子的人兼有的画，鲁佛尔存着不下五十幅。可见，这回让观众生气的，还不是情节。左拉写道：“你知道马奈那些画在沙龙造成了什么影响吗？简直把墙都给轰塌了。在他的画周围，展出的是按照时代口味做的各式糖果点心，有冰糖似的树木，饼干似的房屋，精白面粉做的男人，奶油式的仕女……在这一片琳琅满目的美味之中，一个真正画家的作品

自然显得特别突出，它放进来一些些苦味。所以人们就苦得龇牙咧嘴……”

一幅油画，很少能以情节惊人。人们首先得让它用什么东西吸引住，然后才会想到情节。绘画的影响力，就其本性而论，与文学的影响力不同。安格尔斥责了藉里柯又斥责库尔贝；他反对的其实并不是他们作品中的情节，而是他们怎么处理这些情节。构图、素描、颜色和光的感觉——这才是画家表现自己思想感情的复杂而又直接的语言。

文艺复兴时代的文学，告别了殉教者的故事、神学说教和宗教神秘剧，发现了新题材。薄伽丘和拉伯雷描写了自己时代人们的生活。西班牙的诡计小说告诉读者，坑绷拐骗也能成为写故事的材料。读了阿列吉诺的时评故事就脸红的威尼斯女人，一般地也并不是什么循规蹈矩的人。“七星派”不但向读者说明了古代希腊人的举止风度，而且最先说出了十六世纪人的心愿。

谁都知道造型艺术在当时的人文主义运动中起了什么作用。可是，绘画所以受到薄伽丘和拉伯雷同时代人的赏识，主要不是由于新的描绘对象，而是由于众所周知的情节的新的绘画处理。波提切利的圣母震惊了十五世纪的佛罗伦萨人，虽然他们每个人都知道，画圣母是画家的天经地义。《最后的晚餐》或《最后的审判》，并不是莱奥纳多或米开朗基罗所发现的情节。情节有时显然束缚了画家。拉斐尔对神学最不感兴趣，可是人家还是让他画了那幅关于如何举行圣餐仪式的争论的壁画。激起他的灵感的，当然不是情节。至今，着迷的观众还在流连忘返地欣赏他的壁画。他们已经不记得古老时代的神学争论，感动他们的是人体的和谐、空间感和画家的匠心。

乌切罗、米开朗基罗和丁托莱托的绘画，他们当时的许多人认为粗糙，甚至邪魔外道，可是，他们的壁画或油画的情节，都是司空见惯的。我重提这些旧事，是因为有必要弄清楚，那些用新眼光看世界并且用新方法解释世界的画家，他们的作品在历史上何以一次又一次引起异议？

现在在博物馆里，藉里柯或库尔贝的作品和文艺复兴时期大师的作品平等陈列。关于《梅陀萨之筏》或《奥尔南的晚会》，谁都不再争论了。安格尔和梅里美的看法，在我们看来，已经成了荒唐的往事，那是他们聪明一世、糊涂一时。

在法国，关于那批继承了库尔贝的探索的画家，谁都不再提出异议了。他们背着一个“印象派”的

称呼,一个假定的称呼,无论如何也概括不了那些伟大、复杂而又各不相同的画家们的作品全貌。印象派早已被后人尊为法国艺术的一个伟大历史时代。

1947年,巴黎现代艺术博物馆开幕。它收藏了许多精彩油画,但我觉得顶多像是个展览会:有些作品已经被时代抛弃,有些作品还没有经受过考验。参观这家博物馆的观众经常发生争论。

巴黎还有一座博物馆——杜勒丽宫博物馆,那里收藏印象派的作品,从马奈、德加到塞尚。在这座博物馆里就听不到争论。

当然,对待过去时代的杰作,看法上同样没有而且不可能有完全的一致。例如,罗曼罗兰在他的日记中就说过,他崇拜伦勃朗,可是却欣赏不了委拉斯开兹的肖像画。然而,当他说这个话的时候,他丝毫没有怀疑委拉斯开兹的天才。有人喜爱库尔贝胜于德拉克洛瓦,而喜爱印象派又胜于库尔贝,正如有人喜爱司汤达胜于巴尔扎克,或者喜爱波德莱尔胜于穆谢。但这是博物馆观众和文学读者的精神气质问题,不是我说的这些画家或者作家孰是孰非的问题。

二

上个世纪中叶,法国的生活是紧张的、激烈的。火车轰鸣着驶过拉马丁所讴歌的僻静的田野。现代冶金诞生了。巴黎中世纪式的狭街流窜着利欲熏心的幻想家和野心勃勃的盗窃犯。出现了新兴公爵——银行家的王朝。矛盾增长了,绝望也增长了。社会主义还是一个模模糊糊的幻想,还是乔治·桑的小说、拉门奈的说教、空想的法郎吉(农工城乡协作社)。但是,1848年6月的日子表明,新的力量诞生了——无产阶级。资产者发现,他们的发迹之路,就是破灭之途。

拿破仑时代的遗物——伪古典主义,尚未寿终正寝。安格尔还打算维护神圣的正统艺术。把金融巨头画成古代罗马英雄,向国家供应千百幅战争画的画家们,还在大出风头。浪漫主义在中世纪的城堡和街垒之间,在异乡情调和自杀之间,在荒凉的天空和过分如画的贫民窟之间徘徊。

拉马丁或维尼伊的诗,学院派的大油画,都没有表现出这个时代的深刻骚动。艺术和生活过着分居的日子。这正中资产者下怀:他们喜欢舒适、安

逸的浪漫主义。他们要可以装点门面的美丽油画,优雅动听而适当带些哀歌情调的诗,有点无关痛痒的美德、还有点不很斯文的英雄主义的表现情场风波的戏。是的,这样的艺术才是资产者所喜欢的,但它不能使一个正直的大艺术家满足。

古斯塔夫·库尔贝的创作道路是个悲剧:他走了一条新路,所以人家不肯饶他。他天生不是哲学家,不是说教家,也不是苦行僧。他热爱生活;他画女人、狩猎和丛林,画得专心致志,有情有趣,可谓妙笔生花,很有生气。他自己就很象一棵活生生的大树。如果说他一生过得好不容易,有时甚至是戏剧性的,那完全是因为他的艺术良心同他所生活的那个社会在观念和趣味上存在着巨大的裂痕。

我已经说过,库尔贝的《奥尔南的晚会》一画曾经激怒过安格尔。相反地,德拉克洛瓦当时曾向库尔贝发出欢呼:“这才是真正的革新家、革命家啊!……”德拉克洛瓦没有忌妒心,他常常能够理解与他远不相同的作品。可是,当库尔贝展出他的《浴女》时,德拉克洛瓦毕竟也提出抗议了:“这是什么画!这是什么情节!庸俗的形式也许还可以原谅,庸俗无聊的构思可就太可怕了……啊,罗西尼!啊,莫札特!啊,你们这些深明艺术大义的天才,这些懂得从世间万物之中挑选最必要的东西表现给人类意识的人!你们对这些画会说些什么呢?……”他在自己的日记中称库尔贝为“该死的现实主义者”,并且说:“我要尽力摆脱残酷的现实事物,我要上升到崇高的创作境界。”

赞赏过库尔贝的天才的德拉克洛瓦(在1855年,他曾对库尔贝的《奥尔南的葬礼》和《画家工作室》这两幅画写过兴奋的评语),就是这样打算把浪漫主义世界观同现实主义对立起来的。

为什么拿破仑三世、梅里美以及还有和他一起的其他一些心地善良的文学家、批评家,如此仇恨库尔贝呢?当然不是因为库尔贝伤害了这些人的廉耻。他们看不惯新的绘画。对他们来说,库尔贝的直率的绘画语言,是为资产阶级社会所不容的,是危险的。瓦勒斯在1866年写道:“他们认为库尔贝是一个残酷的沽名钓誉者,一个冒充内行的可怜虫……十五年来,人们一直说他是滑稽演员,俗不可耐的小丑……在库尔贝出现的时候,人们都还在狭窄的传统格套里苟延残喘。他粉碎了这些格套,残片却刺伤了许多人。首当其冲的是画家和批评

家。……过了一些年，库尔贝成了名，如果他愿意向资产阶级美学屈膝，或者向官方的艺术保护人让步，他现在的财产可能会不亚于他的名声。谢天谢地，他没有让步，他决心顶住，发奋努力，把眼睛睁大了观察自然，把手攥紧了画他看见的东西。”因此，早在十九世纪五十年代，他就被资产阶级唯美分子视为眼中之钉了。这种仇恨，不能仅仅用《石工》一画的情节来解释（蒲鲁东在这幅画中看到了社会倾向）。据库尔贝的一位朋友说，他曾在一幅描写打鹿场面的画前对画家说：“好了，这回谁也找不出什么人道主义倾向了……”库尔贝冷笑着说：“他们可以发现这是一个鹿群的地下组织，它们正在森林集会，图谋建立共和。”是的，打鹿的场面也会叫批评家生气的，因为他们看见的不是鹿群，他们看见的是新的绘画，是以其现实主义而叫他们害怕的绘画。

古斯塔夫·库尔贝从小讨厌假正经，他憎恶第二帝国和它的舞会、礼服，以及它的厚颜无耻的经纪人和凶狠残暴的将军们。库尔贝不是随随便便就参加了巴黎公社的。但是，他虽然参加了公社，可是并没有明确认识到无产阶级第一次胜利的全部历史意义。

资产阶级在1871年之前很久就仇恨库尔贝了，他们害怕同虚构决裂而力求表现现实世界的艺术。

库尔贝在1861年写道：“每一个时代只能由它自己的画家，即生活在这个时代的画家来表现。画家不可能画出过去或未来时代的图画，他们不可能描写过去或未来。每一个时代都应该有它自己的画家，让他们表现这个时代并把它拿给后代看……绘画是非常具体的艺术，它只能描绘真正存在的事物。这是大自然的语言，可视世界的语言。我们看不见的东西，不存在的和抽象的东西，不属于绘画范围。”为新的、现实主义的绘画大喊大叫，不仅在我引述的这些话里，而且在几十、几百幅绝妙的油画中，闹得学院派老爷和黯然失色的浪漫派火冒三丈。

凡尔赛分子控告库尔贝，说他破坏了旺多姆圆柱。推翻圆柱的决议是1871年4月12日由巴黎公社通过的，而库尔贝当选为公社委员是在4月16日。尽管如此，库尔贝还是给关进监牢，并且受到一场令人啼笑皆非的审判。直到不久前还流传着一个说法，说库尔贝在法庭的表现不好。1951年，在巴黎，首次公布了库尔贝的辩护词。库尔贝非常镇

静地说了他参加公社的事，并且把巴黎的镇压者比作尼禄：“他们放火烧了巴黎，然后想干什么就干什么，——他们屠杀人民，他们屠杀工人。”

那时候，沙龙画家、资产阶级批评家和摩登文学家，新仇旧恨一齐发泄出来。小仲马和巴比埃·德·奥列维里埃、萨尔塞和阿布这些人，竞相破口大骂。他们骂得一个比一个凶，而且，说起库尔贝的“下流绘画”来，比说旺多姆圆柱劲头大得多。

法庭起初判了库尔贝徒刑，后来改为难以置信的高额罚款。库尔贝被勒令偿付修复圆柱的全部费用。他的画被查封，并且给廉价拍卖了。画家被迫流亡，1877年死在瑞士。

库尔贝的画，究竟有什么叫那一帮不可一世的画家、作家害怕呢？也许，是赤裸裸的自然主义和盲目照抄现实？波德莱尔在1859年写道，照相（当时正是照相初露锋芒之时）给艺术带来了致命的危险。没有什么可说的，机械地记录现实是创作的一个禁忌。在波德莱尔作出这项悲惨预言之后一百年，随便在哪个国家，年年都在制造不少类似彩色照片的油画。然而，这不是库尔贝的过错：他的画确立了现实主义，他重新看见和描写了许多东西。路易·阿拉贡在他论述库尔贝的那本热情洋溢的著作中写道：“库尔贝第一个在自己的绘画中宣告了存在的优先权和物对画家的独立性，以及写生（只能是写生）、写你眼见的东西（而且只能是你眼见的东西）的绝对必要性。他肩负着对整个后起的那个法国画派的责任——人们把那个画派称为印象主义未免有些轻率。没有库尔贝，就不可能有马奈、毕沙罗、西斯莱、莫奈和他们的后继者。”阿拉贡把库尔贝称为“真正的印象主义之父、坚定不移的现实主义者和抽象性的死敌”。

至于类似彩色照片的绘画，它的祖先完全是另一些人，——它是从责骂库尔贝的人们那里传下来的。当然，1950年的统帅们的肖像不同于1850年的统帅们的肖像，今天的风俗画情节也不似上个世纪中叶的巴黎沙龙风俗画。但是，它们有一些共同的东西：它们都一贯瞧不起现实，它们都不用写生，它们都死守着学院素描那一套老章程，并且使劲糟践绘画语言——色彩。

由此可见，从安格尔他们那里传下来的那一派画家，早在上个世纪的七、八十年代，就应验了波德莱尔所作的绘画将被照相所顶替的悲惨预言，而从库

尔贝那里延续下来的，是站在现实主义绘画一边的人——马奈、莫奈、德加、塞尚。某些美术史家总想把印象派同库尔贝对立起来，——照他们说，库尔贝是法国“最后一名现实主义者”，所以这个家谱还是值得一提。

三

我曾不止一次听到人们把法国印象派称为“现代派”。我翻了一下详解词典，那上面说，“现代主义”一词出自法语，指“十九世纪末和二十世纪初的文学艺术中与现实主义相对立、带有颓废主义以及部分神秘主义特征的没落流派”。

“现代主义”一词，的确是法国出身，在法文中的意思是“现代热”。

法国印象派是谁的同时代人呢？爱德华·马奈生于1832年——比列宾早十四年，比莫泊桑早十八年。德加生于1834年，比作曲家比才大两岁。莫奈生于1840年，与左拉和柴可夫斯基同庚。塞尚是左拉的同学。马奈《草地上的早餐》一画所引起的风潮，爆发于1863年；那时屠格涅夫已经写完《父与子》，而福楼拜正开始写《情感教育》。

引起一位批评家抛出“印象主义”这一术语的印象派首次画展，是在1874年；那一年，托尔斯泰写完了《安娜·卡列尼娜》，莫索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》初次上演，左拉出版了《饕餮的巴黎》。就在这一年，刚从美术学院毕业的列宾自巴黎写道：“……我崇拜所有的印象派画家，他们在这里越来越得势，而马奈早就是知名人士了。”我排列这个年表，是为了说明印象派与今天相隔有多久。差一点一百年……有些重大艺术现象在历史上所保留下来的名称，纯属偶然。诞生在十七世纪的法国心脏的那种艺术，我们称之为哥特艺术，尽管它的出身并不一定和哥特人有关。在法国“七星派”的七位诗人之中，我们只记得三、四个名字；这个绰号，借用了阿特拉斯七仙女变为星座的故事，可是，它并不能向我们揭示伦萨尔或者仲比勒的诗的意义。拉丁文与各国口语相混合的杂烩诗，本意是要嘲讽博学的卖弄的，然而，这种烹调学式的名称，毕竟说明不了诸如弗梭哥或者阿里奥奈的诗那样复杂的现象。“印象派”的标签同样是十足主观武断的。

克洛德·莫奈把他的一幅习作题为《日出印

象》。批评家莱鲁阿，为了嘲笑这些倒了他的胃口的画家的作品，轻蔑地把他们称为“印象派”（法文“impression”即印象）。批评家的名字早就被人忘记了，“印象主义”这个名称却保留下来，尽管它显然概括不了像马奈、塞尚、雷诺阿和德加这样一些复杂而又各不相同的大师们的艺术观。

有一个时期，这批印象派画家曾经被某些共同的愿望，而主要是反对学院派艺术的斗争联合在一起，这个时期大致可以定为从1863到1883这二十年。1863年，马奈在“落选者沙龙”展出了他的《草地上的早餐》一画。在同一届沙龙，还可以看到青年画家毕沙罗和塞尚的作品。他们全都已经和莫奈、雷诺阿和西斯莱结合在一起。稍晚些时候，德加也加入了他们一伙。

七十年代初是印象主义的盛期。莫奈、毕沙罗、西斯莱的风景佳作，以及马奈、雷诺阿、德加和塞尚那些最接近印象主义的透明感、空气感和光线感的作品，就作于这一时期。

从1880年起，这批画家开始离散。塞尚和雷诺阿摆脱了印象主义。马奈于1883年死去。毕沙罗和莫奈经历着创作危机。印象主义开始为绘画爱好者所熟知，可是印象派已不复存在。

在法国，六、七十年代是一个充满矛盾、冲突的动荡的时代。战争打败了，第二帝国完蛋了。巴黎公社显示了无产阶级的成长和壮大。但是，资本主义还很强。工业化过程正在疾速进行。1865年，工程师马丁发明了新炼钢法，出现了第一批马丁炉。人们开始议论钢筋水泥。工程师柏热斯提出了利用水力的建议。著名生理学家柏纳尔仍在工作。帕斯特准备宣布他的发现，正在进行着最后的实验。1866年，出版了雨果的长篇《海工》；1872年，出版了诗选《可怕的一年》。福楼拜发表了《情感教育》。出现了左拉的第一批长篇小说、莫泊桑的短篇小说、维尔林和莱姆伯的诗。年轻的阿纳托尔·弗朗斯正在写作第一部长篇小说。盖德和拉法格信奉了马克思主义世界观。1880年，法国工党踏上了新的道路。我所说的这二十年，很难说是社会或文化的低潮时期。

可是，也许印象派的绘画是低潮？也许它和科学、文学不同，走了下坡路？我们有些人不是老把印象派叫做“颓废派”么！我们又碰上了那些妨碍看画的“话”。

颓废主义这个概念，据我们一般理解，是指病态的精致、故弄玄虚的复杂、病理学式的离奇曲折、寓意堆砌、精神贫血、神秘或者确切些说是神秘化、迷信艺术家的独立性，等等。可以称为颓废主义的作品，例如有英国作家怀尔德的小说《多里安·格雷画像》、瑞典作家斯特林伯格的小说《地狱》、俄国作家索洛古布的小说《纳维的诱惑》、法国作家居斯曼斯的某些小说、法国诗人莱米·德·古蒙的诗、瑞士画家勃克林或德国画家史图克的绘画、慕尼黑“独立艺术协会”的家俱和装饰风格，以及追求刁钻古怪的形式和非要鸢尾花与兰花作为点缀不可之类。

我故意把这些又是不同种类，又是不同性质的东西摆在一起，以便尽可能广泛地划清颓废主义世界的边界。但是，不管它的边界多么广大，它不包括印象派的绘画——活泼、明朗和充满乐观主义的绘画。

为了证明印象派实质就是颓废派这个说法，一般都引用下面这个论据：他们回避社会生活，鼓吹不问政治。其实，印象派什么都没有鼓吹，甚至也没有鼓吹印象主义。他们并未成为一个发表宣言、维护哲学和美学主张的艺术学派。

无可争论，他们没有理解当时法国的各种深刻社会演变，正如福楼拜、莫泊桑和年轻的左拉没有理解它们一样。用今天的尺度去衡量生活在一百年前的画家是荒谬的。除了库尔贝以外，参加过公社政府艺术委员会的，还有当时著名的画家柯罗、杜米埃和不大为人所知的青年画家马奈、莫奈。他们不能算是公社参加者，就像以公职人员身分在公社行政机关留任的维尔林不能算公社参加者一样。马奈画过几幅悲剧性的铜版画——街垒、枪杀之类，在他的创作上，这不过是小事一段。可是，就连参加了公社政府的库尔贝，留给我们的也只有他在狱中画的几幅在押公社成员素描。印象派没有理解巴黎公社的全部意义，但是，和当时的大多数画家、作家不同，他们没有为凡尔赛分子的胜利而高兴。

印象派的某些人可以称为左派，或者按照现在的说法，叫做政治见解进步人士。例如，毕沙罗曾经和半社会主义、半无政府主义者格拉夫结交，并且因此而被称为“危险分子”。莫奈也曾模模糊糊地倾向社会主义。在德雷福斯冤狱期间，毕沙罗和莫奈都曾为左拉的演说叫好。（德加和雷诺阿同他们

意见不一。）在现代读者看来，这可能是奇怪的，但是，不可忘记时代。从工作性质来说，作家比画家同社会生活联系更密切。然而，不论左拉，更不论莫泊桑，也都没有理解后人所了若指掌的那些社会变革。印象派作了他们所能作的事：他们继承了库尔贝的道路，在绘画中肯定了现实世界。

雷诺阿是一个子女众多的穷裁缝的儿子，未来的画家少年时代在一家餐具厂做工，画过盘子、碟子。莫奈的父亲开了一间经营殖民地产品的小铺。毕沙罗的父亲是作小五金生意的。马奈和德加出身于资产阶级家庭。

印象派本来可以走一条轻松道路，譬如画些国家热心收购的堂而皇之的油画，给大资产者们画画他们喜欢挂在家里装点门面的一家老小文质彬彬的肖像之类。印象派同学院派艺术撕破了脸，他们知道前途如何：等待他们的不是名和利，而是冷笑和贫困。

在很早很早的时候，画家曾经是社会的一个不可分割的部分，寺院、城市和教会供养他们。自打文艺复兴时期以来，国王、公爵和伯爵代替了黑衣教士或者圣多米尼教团人士。到十九世纪中叶，知书达礼的贵族就不复得见了。资产者的趣味和需要都是低的。真正的画家受不到社会赏识。印象派从来没有幻想过国家的支持。正当学院派追随者拼命让观众吃馅饼，死不肯离开分配订货和分发奖金、奖章的巴黎之时，印象派把大部分时间花在穷乡僻壤，画写生风景。就连他们之中喜欢画些风俗画的人，也宁肯往郊外的工人区跑，而不愿光顾首都那些名门贵府，他们画的不是社交界的淑女，而是洗衣妇、街头音乐家、平民舞会、时装女工和赛马场的骑手。他们从不为勋章或功名所惑，他们不肯作任何妥协。他们几乎全都经受过长时期的贫困。参加过公社的唐加开了一个小小的颜料铺子，他供给印象派颜色、画布，他还经常给他们饭吃。点心铺掌柜牟勒偶尔也请这些画家饱餐一顿。雷诺阿、毕沙罗和莫奈满城奔走寻找主顾，他们的作品，给二、三十个法郎就卖。他们仅有的一点财产就是他们的油画，还给编上号码廉价拍卖了。毕沙罗有七个孩子，他不知道怎么养活他们。贫困逼得莫奈决定一死了事；多亏马奈救了他。塞尚曾不得不请求他的中学同学左拉给他家里寄去一百个法郎。西斯莱穷了一辈子。

爱好艺术的富翁已经一去无影踪，代之而起的是画商。几十年以后，绘画成了投机买卖。油画也成了一种股票。毕沙罗穷着死去，而在他死后，他的风景画却以神话般的高价卖来卖去。

是什么东西支持印象派同社会的趣味、社会的残酷法律对着干呢？是对艺术的热爱，是渴望用新的眼光观察自然，用新的方法描绘自然的要求。他们怎么也不是冷冰冰的形式主义者，不是变戏法的人，怎么也没有追求过胡乱吹捧、美学论战乃至殉教徒头上的光轮。这是一些罕见的谦虚而勤劳的人。对他们来说，绘画不仅是一种手艺，而且也是他们赖以生存的那种内心真实的披露。对他们来说，可视世界的新的、现实主义的刻画，就是需要、欲望和天职。

马奈、毕沙罗或者雷诺阿，从来不是“颓废派”和“堕落者”。和颓废派不同，这些大艺术家肯定生活、光明，肯定对人和自然的爱。是时候了，应该摘下学院派的眼镜来看看他们的油画了，应该像这些画家观察自然那样，不抱成见地认真看看印象派的作品了。

由于库尔贝以及印象派追求现实主义因而大肆诋毁他们的那个阶级，已经老朽了。他们现在赏识的，只是艺术的代用品——学院派油画（这种油画惊扰不了他们那种老年人式的昏睡），以及什么也看不出来的绘画（这种绘画用抽象公式偷换活泼的生活）。新生的社会力量必须认真考虑过去的遗产。印象派在绘画语言方面改变了许多东西。当然，我们很喜欢拉斐尔，但是，如果以为现在还可以用十六世纪的语言讲话，还可以像拉斐尔画圣母那样画现代巴黎少女，那就太幼稚了。为了杜绝仿造彩色照片的绘画，为了反对凭空虚构而毫无人性的抽象艺术，需要更深刻地思考过去。

四

普列汉诺夫说过：“用形象或声音所体现的艺术作品，作用于我们的直观能力，而非逻辑，正因为这样，但凡我们看到艺术作品而仅仅产生有关社会利益的计较时，那就不会有美感享受；在这种情况下，有的只是美感享受的代用品：由这种计较所带来的满足。”

文学作品里的文字是以它们所唤起的形象、联

想和思想而起作用的。《我记得那美妙的瞬间》这首诗，文字是更改不得的，你只要改动一个形容词，魅力立刻就会消失。诗人们为了追求用字响亮而忽略用字含义的一切尝试，都遭到了失败。当然，文字里有音乐，这是每个诗人都知道的，但文字和它们的含义是分不开的。你不能用文字达到音乐所造成的那种音乐效果。作家也永远不可能创造出视觉的图画。不管屠格涅夫小说的某些风景描写多么好，一个法国人读了《贵族之家》，可以形成奥尔洛夫田庄原野风光的想象，但是他看不见它；而一个喜欢读巴尔扎克小说的俄国人，他可以熟悉古老巴黎的布局、街名，但是他不会熟悉它的房屋颜色、塞纳河的色调和街心花园的雾气。

一个画家要表现自己的思想感情，自有他不同于文字和声音的语言。一个画家如果试图用情节的吸引力或重要性来代替绘画的影响力，那就好比一个人用他不太通晓的语言说一个引人入胜的故事。如果我们的全部注意力都被集中于绘画作品的情节（不管是历史的还是现代的），如果我们看一幅肖像画而首先想到的是画中人的功绩，那我们就是碰上了普列汉诺夫所说的那种唤起“美感享受代用品”的艺术作品。当我们看委拉斯开兹的《布列达城的投降》这幅油画时，令我们激动的不是布列达城投降的原因。伦勃朗所描绘的钱庄商人的厄运，如今也未必有人关心。所有这些，都是十分浅显的道理，但我还不得不重说一遍，因为至今往往还会听到或读到：莫奈、德加和塞尚是“形式主义者”。

自从“波伦亚学派”得势以来，各个学院和美术学校都在推广程式的绘画。有了种种刻板的章法。透视、明暗观念和色调观念等等，都好像有了一劳永逸的规定。当然，当你看一位现代画家的一幅十足现代情节的作品时，很难说他这是在毕恭毕敬地依照十七世纪确立的审美观念行事；然而，事实恰恰就是如此，——波伦亚老批发商的趣味，对那种全凭文学情节的铺张渲染而往往就被认为是富有内容的绘画，一直起了三百年的支配作用。其实，这种绘画，过去和现在，信奉的才都是真正的形式主义。

在十九世纪中叶的法国，许多支柱都动摇了。四八年那些穿工作服上衣的人，以及后来的巴黎公社社员，发出了开创新时代的呼声。画家对现实的追求与学院的章法规定发生了裂痕。库尔贝作了许多努力使绘画接近新时代的感觉方式。但是，在他

的构图创作里，现实的绘画发现有时毕竟还伴随着故事化的格套。在这批青年画家面前，提出了如何使绘画创作接近当代人欣赏要求的问题。

1862年。可亲可敬的画家格莱尔先生教青年人学画。台上摆着模特儿。格莱尔修改着学生的素描。这是一位十足好心的教授，也是一个最直接、最准确的意义上的形式主义者。

克洛德·莫奈二十二岁，西斯莱比他大一岁，雷诺阿比他小一岁。格莱尔先生声色俱厉地对莫奈说：“胸部太重了，肩头太大了。脚掌呢？哪儿来的这么大的脚掌啊？”莫奈看看画，又看看模特儿，莫明其妙地回答道：“可是我只能看见什么画什么呀……”教授气坏了：“普拉西特列斯从一百个模特儿身上挑出最好的东西而创造了杰作。你们画画的时候，要时刻记着古代希腊的美。”

晚上，莫奈对他的朋友们说：“咱们走吧！这个学校会把我们害死的，这里没有最要紧的东西——真诚……”

青年莫奈这一席话，是印象派进行的那场绘画革命的一把钥匙。他们追求真诚、直爽和现实，他们捣毁了已经奄奄一息的、死守着一套格式和古代希腊美的标准的学院派艺术。（可以补充的是，学院派艺术对待古代希腊雕塑采取了十分特别的态度：在十九世纪初，像《拉奥孔》这样的希腊化时期的下乘作品，被尊为古代希腊美的典范；后来则是公元前四世纪，最后又是五世纪被奉为神圣。而令人叹为观止的希腊古风作品，在老顽固们看来，竟成为笨拙和粗糙的先例。他们煞费苦心地把印度、中国、日本以及埃及人、伊特拉斯亚人、克迈尔人的艺术和庞贝的绘画逐出于美的概念之外。）

杜米埃有一幅石版画，画着两个画家正在画画，题词是：“一个临摹自然，一个又临摹他。”用浅薄的观点看印象派的作品，可以说他们这两个毛病兼而有之：莫奈或者毕沙罗是照直摹仿自然，马奈是临摹前人。但事实并非如此，因为印象派在研究前辈大师作品和认真观察自然的同时，创造了一种完全独立的东西——用新的方法描绘世界的绘画。

当然，他们不是从天上掉下来的；而且他们也没有打算否定过去时代的伟大。他们谁都没有起草过未来主义的宣言，没有建议过关闭博物馆。马奈认真临摹过乔尔乔奈和委拉斯开兹的作品。雷诺阿研究过弗拉贡纳和华托的绘画。德加热恋过十五世纪的

意大利人。塞尚在米开朗基罗的画前度过不少时光。

莫奈年轻时认识了库尔贝，同他一起在诺曼底画过风景。毕沙罗认为柯罗是他的老师。西斯莱受到过柯罗和库尔贝的双重影响。雷诺阿和塞尚说库尔贝帮助他们去进一步探索。

除了德拉克洛瓦、柯罗和库尔贝以外，印象派还有其他努力用绘画方法表现现实世界的前辈，其中第一个就是伟大的戈雅。十八世纪的西班牙，精神上似乎已经被折磨得一塌糊涂，可是怎么还会出来一个戈雅呢？据说，促使戈雅走向现实主义的，是人民反抗拿破仑军队的英勇斗争。但是，戈雅的同时代人、法国画家大卫，难道就不曾为那些长裤汉的史诗所鼓舞吗？而大卫的绘画，不管它有多少好处，总还是有程式的；这位画家把他的同时代人看成了古代的英雄。也许，戈雅的天才表现了西班牙人民所独有的那种残酷的现实主义。戈雅在创作他的《恶梦》时，显示了现实主义艺术的全部力量。战争对他来说绝不是金光闪闪的阅兵式，而是残暴和混乱。

戈雅对印象派，特别是其中年纪最大的爱德华·马奈，有过很大的影响。马奈的《马克西米安的屠杀》一画，无疑就是在戈雅那幅描写法国士兵枪杀西班牙起义人民的《五月二日》启发下产生的。1862年，当年轻的莫奈、雷诺阿和毕沙罗刚刚打算逃开学院派教授的课堂时，马奈已经画他那幅载誉一时的《奥林匹亚》了。马奈初期的构图，近似以往画家的某些作品，但在绘画任务的处理方面，他从一开始就有很多改变，摆脱了古典主义的明暗观念。后来接近了印象派之后，他就更细致地观察对象，并且放弃了他年轻时喜欢的黑调子。在肖像画中，马奈力求充分表现出模特儿的精神底蕴，并且要用纯绘画手法做到这一点。

日本老前辈画家安藤广重（1797—1858年）和葛饰北斋（1760—1849年）对马奈和其他印象派画家有过很大的影响。自古以来，日本画家就爱自然，就观察自然；他们很懂得色和光的相互关系。他们帮助十九世纪中叶的法国画家从许多程式中解放出来。

印象派没有摹仿过去的大师，但他们向过去的大师们学习，而且用新的眼光发现了他们。雷诺阿非常欣赏拉斐尔的维纳斯，他说：“请看她那一双手！多妙啊！你会觉得她能翻转自如地掌勺……”印象派研究了过去的艺术，但他们懂得不能够让古老的

情节起死回生，而首先必须走出画室去发现现实世界。他们成年累月写生——画风景，画肖像，画生活风俗。他们力求在画中表现光线和空气，表现光线和空气对色彩的影响。他们用新的眼光观察了许多东西。非同寻常的光线闯进了绘画，一片空气感，真正大自然的颜色，马恩河的清晨也好，巴黎街心花园或者农村的洗衣妇女也好。他们在农村画，在首都街头画，在喜欢钓鱼的人经常聚会的郊区小酒店里画，在大众舞会上画。他们没有临摹自然，他们再现了自然。

由于“印象主义”一词是同印象这个概念相联系的，有些教条主义者总想把哲学上的主观主义加在莫奈或者雷诺阿的头上。他们说：为什么塞纳河在克洛德·莫奈的不同的画幅里是不同的样子？显然是画家要以自己的主观感觉来代替现实的世界。莫奈有时在各种不同时刻画同一处风景，为的是表现色彩和形体怎样随着光线变化。但这根本说不上是什么主观主义。一条河，在雾气沉沉的早晨和天晴气朗、阳光灿烂的中午显出不同的样子，不仅让一个印象派画家看是如此，让随便什么人看也是如此。在视觉上，这是两条不同的河。绘画不是说明河流宽度、深度、通航能力以及水产资源的导游图嘛。

意大利十五世纪的画家没有瞧不起风景，他们画的那些圣经故事的背景，并不是巴勒斯坦，而是托斯卡纳的青山。山上长着树木；每一片树叶都勾勒得清清楚楚，你只要走近这些油画或壁画看，根据树叶形状就可以断定画家画的是什么树。可以说，这主要还是叙述，而不是表现，因为从远处看一棵树，我们看见的是它的轮廓、颜色，而不是叶子形状。如果我们走到一个印象派画家的油画跟前，看他画的一棵远景上的树，那么，我们看见的就不会是细心勾勒的叶子，而是笔触，有时还很粗，一块一块绿颜色。但是，你看整个风景，就会看出这是赤杨，那是梧桐，那是橄榄，因为每一棵树都有它自己的轮廓、自己的颜色。看了莫奈、毕沙罗和西斯莱的风景画之后，以往画家的风景画就使我们觉得不大像是表现给我们看的，而更多是说给我们听的。

当时还有些人打算把马奈和他的朋友们划到盛行一时的自然主义那边去。但是，再没有什么东西比马奈或者雷诺阿的绘画同记录式的、爬行的自然主义相去更远了。自然主义者可以准确地画出树上的全部叶子，礼服上的所有纽扣，——他们不是描

写世界，他们是在开列世界财产清单。自然主义者所信任的不是心，不是对世界的绘画感觉，而是照相机的透光镜。学院派信徒画的那些战争题材或者其它题材的大油画，毫无现实性可言；在印象派之后，这已经是昭然若揭了。

塞尚说过：“我是画家，不是作家，我只能画我看见的东西。”绘画中的现实主义不是由画中情节的选择所决定，而是由绘画的性质本身，即画面刻画究竟是墨守成规，还是表现现实世界所决定的。在法国绘画中，从来就有现实主义的追求，无论从路易·勒·勒南的风俗画或者夏尔丹的静物画来说，一概如此。我们把印象派的前驱库尔贝称为现实主义，不是因为他的作品情节同其他十九世纪画家所爱画的情节有多大差别，而是因为他抛弃了在他那个时代被学院派绘画奉为教条的程式化线描手法。大卫的训诫是：“好好勾线，然后再往里面填满料就是了。”安格尔说，世界是由像藤萝一样纵横交错的线条组成的，“大自然用线条编结自己的筐篮。”一反这种程式化的描绘世界的手法，库尔贝表现了色彩的现实，他说，他的画法“有如太阳的运转”，就是“从暗到明”。

印象派从来没有否定绘画题材的意义，绝不像他们的仇敌以及他们的某些幼稚的崇拜者所说的那样。请听爱德华·马奈怎么说：“色彩是趣味和敏感的问题。但也要言之有物。否则只好再见！不爱绘画高于一切，你就当不了画家。可是，光有画画这一手本事也不够，还要被主题所感动……有一次，我从凡尔赛回来，上了火车头，站在司机和司炉旁边。这两个人简直就是一幅壮观景象：他们那么冷静，那么沉着。这是个苦差事。这才是当代英雄！等我身体好了，我一定用这个题材画一幅画。”

1874年，毕沙罗以他那种很少有的谦虚态度写道：“我头脑里有好多风俗画构思。我必须小心谨慎地进入这一艺术领域，因为它享有许多一流画家的恩宠；为此要有很大勇气，我怕我会吃败仗的。”过了一年，他给同一位收信人写道：“这里不愁题材不够。难的是找不到愿意做的合适的模特儿。非得出大价钱不可，可是我偏偏没有钱。没有模特儿，就别打算画好一幅真正像样的画，特别是像我现在所要画的。”最后，他在1882年写道：“你喜欢我画的那幅依树的农妇，我很荣幸。依我看，她和挂在下面的那幅阴天风景，是我所画的最好的东西了……”

其他印象派画家同毕沙罗一起探索了新的绘画语言；他们研究自然，有许多发现：阴影不是色彩的消失，而是新的色彩的诞生；印象派油画的颜色，不是各种颜色的掺和，而是一个个并列的饱满的调子。这种态度，使他们能够现实主义地刻划出人体和河流、娇嫩的脸蛋和苍老的树木。

他们不画历史轶闻、寓意和神话故事，他们也不听管教。但是，他们的作品都是有情节的，这种情节并不因为它难用语言转述就变得微不足道。相反，容易用语言表达的东西，不一定就都能触动画家的灵感。印象派喜欢画风景。在小说中，山水描写只起辅助作用，它是布景，行动是以它为背景展开的；小说中的风景，还可以帮助揭示人物的内心状态。在诗歌中，风景有时会变为情节，让诗人用它表现自己的思想感情。普希金、莱蒙托夫和布洛克的许多诗，丘特切夫的几乎全部作品，都是描写风景的。可是，只有绘画才能表达风景的全部深度、多样和本质。看着印象派的油画，你可以想起丘特切夫的诗句：

江山不是您的虚幻：
不是模型，不是假面——
她有灵魂，她有自由，
她有爱情，她有语言……

得助于印象派的作品，我们可以看见法国，看见她的赤白杨树夹道成荫的通向远方的道路，看见她的鳞光闪闪、阳光灿烂的河流和像哨兵一样挺立在岸上的稀稀落落的树木；看见她的浅绛和淡兰色瓦片铺顶的房屋；看见她的雨、雾和雪。印象派画了巴黎的街道和烟雾弥漫、声音嘈杂的火车站，以及昏昏沉沉的塞纳河岸。他们画了人——渔民和芭蕾舞女，搬运工和赛马场的骑手，郊外亭台上的情侣和烟草气味熏人的酒吧间的赌棍。他们画了一片朦胧的伦敦和威尼斯。他们画了当代名人——左拉、华格纳、马拉美和罗什弗的肖像，画了本来名不见经传，后来借了他们的肖像而大名远扬的人。他们画了布列塔尼的渔村、帆船和渔夫，画了气氛浓郁的南方花园和盛开的桃李，画了巴黎这个古老而永无休止的城市的工人郊区和有如苍劲的橄榄树一样稳扎在自己天地里的干活的农民。

印象派绘画整个面向着一个情节：在他们的油画上，我们看见的是法国以及她的自然、她的人；我们呼吸的是她的空气，这空气有时清新袭人，有

时浑浊齷齪。他们向我们倾吐了自己对生活的无限深情。

有人说，他们尽表现一些“浮光掠影、昙花一现”的东西，他们似乎降低了绘画的身分。但是，学院派画家那些本当铭刻“永恒”的大油画早已被人忘掉，而印象派的风景却依然叫我们赞叹不已；他们以真正艺术的力量表现了流逝的景象，把它变得如同河心岛公园七月中午的时刻一样有恒、牢固、扎实。

五

正如一切新生事物一样，印象主义遭到了不解、冷笑和敌视。如今印象派的作品已经得到所有法国人的公认，也许可以不再提起这些了。不过，偶尔回顾一下过去走过的弯路很有好处，这样才能防止重蹈覆辙，因为一切决心闯出一条新路的画家，总是会遇到阻力的。

1863年。三百位画家的作品被挑选沙龙（一年一度的展览会）作品的评选委员会淘汰了。拿破仑三世为了卖弄风骚，恩准将落选油画公之于众。它们陈列在另一个地方。从表面看，这是一个巨大成功；连第二帝国那一帮势利眼和酸溜溜的唯美派之流，也都急着往“落选者沙龙”钻。场内笑声此起彼伏：装模作样的行家在爱德华·马奈画前捧腹大笑。这里还挂着毕沙罗的油画，自然也不免叫人家戏耍一番。

1864年。官办沙龙评选委员会扬言，它要以畅开门户的作风而使公众大吃一惊。结果，连“落选者沙龙”都给取消了。为“可疑分子”的作品拨了一个附属的角落，为的是让大家取笑一下马奈、毕沙罗和雷诺阿的画。批评家们写道：“这些不知天高地厚的青年，用的不是画笔而是鞋刷子”，“很难说，这些画的作者究竟是精神病人，还是要以无理取闹一鸣惊人。”

1865年。展出了马奈、毕沙罗、德加、莫奈和西斯莱的作品。塞尚的油画落选了。马奈的《奥林匹亚》成了笑柄。批评家康塔鲁布写道：“孕妇不宜在此久留，因为这不是女人，这是一个母猩猩。”院士克拉勒蒂称这些青年画家的绘画为“涂鸦”。

1866年。评选委员会刷掉了马奈的几幅画和雷诺阿、塞尚送选的全部作品。爱弥尔·左拉在《纪

事报》上发表了好几篇文章，为他称之为现实主义的绘画辩护。关于马奈，他写道：“大部分人都认为，爱德华·马奈是一个无知儿辈。和几个朋友喝了一顿酒，他决定画几张漫画露一手。他准知道人家会笑他，可这么一来他就出名了。于是他画将起来，他的画，自己看了都要笑得直不起腰，可是他想和大家开开玩笑……可爱的呆子们哪！……是的，他是大胆看着模特儿的，他画出她的一般特征，画出她的强烈对比关系，他把每一件东西都画得和他看见的一样……嚼舌根是要受惩罚的，他们在辱骂一个将来必定享有盛名的人。马奈的地位在鲁佛尔……”关于克洛德·莫奈，左拉说道：“这是鸡群里的一只仙鹤。请看两边的油画，在这座向自然打开的窗户前面，它们显得多么可怜！……站在您面前的岂止是一个现实主义者而已，站在您面前的是一位用力而又细心解释自然的画家。”关于毕沙罗：“毕沙罗先生谁都不知道，谁都没有谈到他。我认为我必须紧握一下他的手：‘您的风景吸引了我的注意，安抚了我的灵魂——沙龙大沙漠的漫游已经把它烦透了’。”左拉此话一出，公众纷纷抗议，报馆请他再不要写绘画评论了。

1867年。在巴黎举行了世界博览会。评选委员会否定了莫奈、毕沙罗、雷诺阿和西斯莱的作品。为了安慰公众，借博一笑，特许马奈《草地上的早餐》在一个小小的角落陈列。

笑骂之声依然在耳。印象派还是把作品试着往沙龙送。评选委员会照旧驳回。1874年，印象派举办了自已的展览会。著名美术评论家莱鲁阿写道：“这个展览会存心破坏艺术道德、画家尊严和形式崇拜。”另一个评论家把塞尚叫作“谵妄症发作的疯子”。

两年以后，印象派展览会引起了更大的愤怒。《费加罗报》的美术评论家沃尔夫写道：“继歌剧院失火之后，又一场灾难降临这一街区：所谓绘画的展览会……许多人在画前笑，而我感到压抑……只有疯人院的那些不幸者才会像这样捡到一把石头子儿，却自以为有了金钢钻。沽名钓誉、不择手段，实在令人寒心！你对毕沙罗先生说说看，树不可能是紫色的……你对德加先生说说看，世界上还有素描、颜色和技巧在。他会嘻皮笑脸地把你叫作反动派。请你试试提醒雷诺阿先生，女人的躯干不是一块腊肉……”沃尔夫并非只此一家。《祖国报》写道：

“拉公共马车的牲口看了这些画也得吓惊了。”画家柏尔泰在《晚报》上说：“这纯粹是一座疯人院分号。”另一家报纸——《总汇报》——说，“艺术上的无知暴徒和政治上的暴徒串通一气了”。

这正是印象派达到艺术的成熟和画了精彩油画的那些年。我叙述了他们的生活、艰难、困苦乃至贫穷。他们总是听到周围一帮尖酸苛薄的“行家里手”的讽刺和讥笑。他们还是继续画。

岁月流逝。印象派的作品开始不仅在法国，而且远在她的国界之外引起注意。克洛德·莫奈建议绘画爱好者买下马奈的《奥林匹亚》一画，把它献给国家，但要让马奈这件佳作陈列在鲁佛尔。部长们被这个料想不到的献礼搞得非常尴尬。经过长期的谈判和考虑之后，《奥林匹亚》被送往卢森堡博物馆，它被认为是一家二等博物馆。直到1907年，也就是左拉作出预言的四十年之后，《奥林匹亚》才在鲁佛尔占有自己的位置。

1894年，法国部长们碰上了新的不愉快：画家凯耶波逝世，留给国家一大批藏画遗产。又是一番讨论、谈判。部分藏品被国家放弃了，其中就有马奈、克洛德·莫奈、雷诺阿、毕沙罗和西斯莱的许多作品。

不久，世界各地博物馆都开始收购印象派的油画。二十世纪伊始，两位俄国收藏家——舒金和莫罗佐夫，显示出对绘画的真知灼见，收买了印象派的许多非同凡响的作品，现在都收藏在冬宫博物馆和莫斯科造型艺术博物馆。

承认的年代来到了。荣誉、评传、纪念碑、纪念会、宽敞而豁亮的博物馆，都来了。画商们发了财。慷慨激昂的演说也出来了。发行了成百万份的画片。莫奈的风景画可以在祝贺节日的明信片上看到。雷诺阿的女孩子在精致的糖果盒子上出现。

同很久以前的那帮蠢人已经无话可说了；但回顾往日的蠢事还是有些好处：这多少可以刺一刺那帮又酸又臭的蠢人的接班人。愚蠢当然不会永存，它才真是“浮光掠影和昙花一现”的；不过，一种愚蠢消除了，往往还有新的愚蠢跟上来……

六

印象派社团在八十年代中期解体。在艺术中，理论从来不会超过成就，它总是跟在它们的后头。