

西洋画家丛书

米叶

上海人民美術出版社

西洋画家丛书

米 叶

王 琦 編 著

上海人民美術出版社

米 叶

王 琦 編 著

*

上海人民美術出版社出版

上海長樂路六七二弄三三號

上海市書刊出版業營業許可證出〇〇二號

新华书店上海发行所发行 各地新华书店經售

上海市印刷三厂印刷

*

开本 787×1092 1/36 印張 17/18 插頁 8 字數 22,000

一九六二年三月第一版

一九六二年三月第一次印刷

印數 0,001—7,000

出版說明

西洋的美術，隨着歷史的演進，已發生了十分巨大的變化。研究它在各個時期創作方法上和形式風格上的演變與特點、各種流派的形成和發展以及對於當時政治、經濟所起的作用和影響……從而揚棄糟粕，吸取精華，使已成為歷史陳迹的、但於今天尚有其現實意義的西洋藝術遺產，在我們的文化建設中發揮它一定的作用。這是一件有意義的工作。

為此，我們決定在數年內出版一套以介紹西洋各個時期具有一定代表性的畫家的通俗美術叢書。通過對畫家的生平概況、創作活動及代表作品的分析評介，向美術工作者和愛好者提供一些參考資料，以便讀者更為系統地了解西洋美術的情況。

這個工作是艱巨的，但也是應當做的，因此，極需各方面的支持和合作。由於我們的經驗不足，缺點和錯誤一定很多，我們誠懇地期望讀者的批評和指正。

劳动农民画家——米叶

王 琦

Jean-François Millet (1814—1875)

在十九世纪法国的现实主义艺术运动中，米叶的名字，将和他同时代的画家杜米埃、库尔贝等一样，会长久活在人们的心底。他的艺术将永远在美术史上放射光芒。他的大量以描写农民生活的油画、素描、版画，是人类文化艺术宝库中一笔珍贵的财富。那些作品不但足供后代人们作为美好的艺术品来欣赏，而且许多作品至今还能给人们以启示和鼓舞的作用。不用说，对于从事绘画创作的人来说，他的作品在很大程度上也仍然保持着足资取法和借鑑的规范的意义。

过去，当有的美术史家谈起米叶的时候，总是喜欢把他拉来和“巴比松画派”的名称混在一起，把米叶和柯罗、卢梭、特洛依翁、狄亚兹、多比尼、丢比等人一同称之为“巴比松七星”，这是不恰当的。米叶在他一生后期的二十七年，虽然都是在巴比松村度过，而且他与卢梭、狄亚兹等人也有过很深厚的友谊。可是如果按照画家的艺术观点、创作原则、取材、表现方法和艺术风格来说，米叶和巴比松画家却是走着不同的道路。巴比松画家把注意集中于对自然的观察，努

力于探索自然的奥秘与内在生命，从自然风景中去发现美、发现诗意，而且竭力使画家对于自然的热烈感受和理解，溶化在艺术形象上。这些原则成了巴比松画家共同努力的目标，不管是卢梭那样雄伟的叙事诗式的风景画，或是特洛依翁、多比尼那样牧歌式的风景画，都没有离开这些共同原则。很显然，米叶的兴趣不是在于自然风景，而在人、在于人和自然的完整关系。这个“人和自然”的概念，在米叶那里可以更确切地理解成为“农民和土地”的关系。米叶在巴比松村更引起他的注意的，不是浓密的大树、弯弯的垂柳、幽邃的小径、静静的流水、起伏的沙丘、辽阔的天空，而是这大地的主人——农民，这世代以来都是受着剥削、重压，为了糊口而付出一生的辛勤劳动，以血汗来渗透了大地的农民，他们的生活、劳动以及在米叶看来是不平的“造物”所加诸于他们的那样悲惨的命运。在巴比松画家心目中所理解的“自然”这个字眼，在米叶却把它看成是“生活”的同义语。所以，与其说米叶的艺术，是和巴比松画家一样地在揭示出自然的秘密，不如说它是在揭示生活的秘密；揭示人的精神境界。农民在生活上的悲惨遭遇，以及体力上的折磨、精神上的创伤……，所有这些在米叶的笔下，都是以那样深刻、含蓄、富于表现力地被展示在画布上。如果我们把米叶所有的画幅都搜集在一起，就可以看到一部分表现当时法国农民生活的真实图画。

米叶是那样善于表现农民生活，善于塑造出成批的有血有肉的典型的农民形象，主要原因是由于艺术家不是以旁观者、而是以农民生活的实际参加者、以土地主人的姿态，来看待农村生活。他和农民兄弟之间的关系，不是以一个艺术

家和普通劳动者之间的关系，而米叶本身就是作为农民兄弟中的一个，是农村劳动队伍中的一员。他在巴比松的二十七年中，是作为一个普通农民的地位出现的，他数十年如一日地和其他农民兄弟一样，操着同样的农业生产劳动，过着和农民一样的贫苦生活。所不同者，是米叶比他们更懂得运用艺术的法则来从事绘画创作活动。

米叶的艺术，是从人民生活海洋的深处涌发出来的，他从那里面汲取到无尽藏的丰富的创作源泉。从米叶的画面上，我们可以看到，出现在他周围的一切事物和现象，是经过艺术家怎样细致入微地观察、体会，对于那些事件的本质意义，作者理解得多么精辟、透彻，对于那些人物的性格、思想、情感、丰富的内心世界，揭示得多么深刻和富于感染力。以至在他的每一件即兴而作的小品中，无论是人物局部特写或是描写牲畜生活的片断，都是以那样栩栩如生的形象活跃于画面上。

米叶的创作道路，是艺术家与人民生活相结合、与劳动相结合的道路。我们要理解米叶的艺术，应该从这里开始。可是这在一般资产阶级艺术史家理论家的笔下，却把这样一个带根本性的问题，有意地轻轻一笔便带过去了。而总是抓住米叶在世界观里宗教信仰的一面，便大做其文章。他们极力强调米叶的抽象的人道主义精神，强调艺术家对于人类的普遍的爱，说什么米叶是“艺术上的苦行苦修者”，说米叶的艺术是在传播“真正的人性”，传播“爱”，传播“真、善、美”……似乎米叶的艺术生命，就是来源于艺术家的宗教观！来源于艺术家同情人类苦难命运的“博爱主义”的世界观！来源于“个人的天赋、本性、教育和感应……”！自然，我们是不同

意这些资产阶级学者的言论的，但我们也并不想掩盖在米叶的世界观里的深刻矛盾，米叶的宗教观点常常和他同情和热爱劳动人民的善良希望相抵触。这种矛盾的世界观构成了艺术家的悲剧，也局限了米叶的艺术，使他不能在现实主义道路上通往更深更广的境界。也正是由于这个原因才限制了米叶的视野，艺术家看不见广大农民所遭受痛苦命运的社会根源，也更找不到使他们解除这种痛苦命运的根本道路。因此，才使得米叶一方面具有对广大劳苦人民的深切同情心，充满了对劳动人民的关怀与热爱的情感，而深深为他们的受苦感到不平。然而，另一方面，米叶却把这个现象归诸于上苍的命定，他希望用祈祷、祝福来解救人们的痛苦，却反对用革命手段来改变这个不合理的社会制度。他厌恶一切战争，不管是正义性的战争或是非正义性的战争。米叶在世界观里所存在的深刻矛盾，是造成米叶的悲剧的真正原因；也正是使我们从他的艺术上发现到无可弥补的局限性的根本原因。

从米叶的艺术上，我们看到了、作为一个伟大的现实主义的艺术家的，他是怎样善于以惊人的表现力，揭示了当时法国农村生活的深刻矛盾；暴露了农民与土地的不正常的关系；严正地批判了人剥削人的不合理的旧社会秩序，使得他的观众，都会引起对于画面主人公所处境遇的深切同情。可是米叶的农民形象，除了让我们看到那种善良、纯朴、诚恳、劳动的优良品质以外，又同时带来了懦弱、忍受、顺从、安于听天由命的弱点。米叶表现了他们自发的愤怒和不满现状的情绪心理，但却没有把他们引向自觉地起来、要求打破现状、以斗争求得自我解放的道路。米叶在艺术上所表现出来的矛盾观点，不仅是反映了作者在世界观上的局限性，同时

也正反映了当时法国一般农民在思想观点上的局限性。当农民群众还没有普遍地觉悟到要以积极的革命手段，来应付自己命运的时候，作为一个仅仅忠实于生活而在世界观上尚未臻于成熟的艺术家，又怎能逾越当时的历史局限呢？

当我们今天重新来认识米叶的时候，应该对他热爱人民、热爱生活的倾向、现实主义的艺术观点、卓越的艺术成就、以及由于世界观的局限而带给他在艺术上的缺陷与不足，作出比较全面和清醒的估计与评价。毫无疑问，米叶的艺术对于我们是一笔珍贵的财产，我们应该从那里汲取宝贵的经验，汲取他在艺术创作方法上的现实主义精神，学习他那样与人民生活密切联系、与劳动相结合的态度。另一方面，却应该摒弃他那样缺乏明确阶级观点的抽象的人道主义色彩，和在作品中所流露出来的“不抵抗精神”，以及对于革命政治那样冷淡和漠不关心的态度。

米叶的故乡，是法国诺曼第海岸的格鲁希村。他的父母都是道地的农民，朴素的农村与家庭环境，从小就培养了米叶那样温厚、笃实、纯朴的性格，而且从幼年时代起就使他和土地发生了天然的不可割裂的血缘关系。他热爱自己的田园和故乡，热爱那些在土地上成年累月地从事操作的人们。他也尝试用图画的手段来描绘自己在生活中的最初感受和印象。贫乏的农家孩子，是没有良好的绘画工具和条件来供他发挥才能的，用枯树枝烧成的木炭条，成了他唯一的涂抹描画的工具。他在十八岁时所画的一张木炭素描“弯背老人”，表现了他在艺术表现上的不平凡才能。那时期的作品，直到晚年还挂在米叶的画室里，他曾经在对友人的谈话中这样

说：“那是当年在我父亲家里时画出来的，既没有模特儿，也没有先生的指导。但直到现在，我还是那样地作画，从艺术表现这一点去看，我至今还不知道有什么其他的画法。”不依赖先生所教导的成规，不依赖固定的模特儿，而首先依赖的是自然生活，是作者对自然生活的直接观察。在米叶的艺术行程上，正是从这里开始了第一步。

后来，米叶的父亲送他到瑟尔堡去，跟两位画师学习。这两位老师对于米叶并无怎样帮助。其中一位却主张米叶去巴黎深造，这位老师虽然看到了米叶的艺术才能，可是到底还不是真正理解米叶，他所希望于米叶在将来所获得的成就，与米叶自己在艺术上所要追寻的理想，是完全背道而驰的。

米叶在二十三岁时（1837年），开始去到当时“艺术之都”的巴黎，度其寓居的生活。巴黎的一切对于米叶来说，只有使年轻的艺术家感到陌生和厌恶，只有卢佛尔博物馆才是他唯一引为慰藉的所在。在那里，古典大师们的艺术，深深地吸引了米叶，特别是米开朗琪罗和普桑的作品，更使米叶为之神往。他曾说：“我的注意，最易为那些思想正确的、表现强有力的画面所吸引。我喜欢一切强有力的东西。”很明显地米叶在人物造型上赋予对象以崇高、庄严、英雄的气质，以及在描写自然面目时那样稳定、壮阔、深厚的表现，都不能说没有受米开朗琪罗和普桑的影响。

在官方控制下的“沙龙”，对于米叶向来是抱着冷漠和歧视的态度，米叶的作品，往往由于“不适合当时所流行的画风”与“不迎合于公众的欣赏口胃”而遭到拒绝展出的命运。只有少数比较正直的画家如特洛依翁、狄亚兹等，对于米叶的作品，才投以另一种眼光。他们常常在沙龙的评审会上，为

米叶的作品力争展出的机会。米叶在三十岁时所作的一幅“乘马演习”，深深地吸引了特洛依翁和狄亚兹的注意和兴趣。当他们两人去访问这位稀有才能的青年画家时，好容易找到了米叶的住所。在一个狭窄而不通风的小屋里，并没有看见米叶本人，却发现已经死去的米叶的妻子，静静地躺在病榻上。

米叶在巴黎的十二年间，贫穷和疾病不断地向他袭击，这深深地困扰着艺术家的心，并时时在生活与精神上给他以极大的威胁。米叶的第二个妻子是他忠实而贤明的助手，作了米叶在后来长时期艰苦奋斗中的道义和精神上的积极支持者，和米叶一同挑起了生活的重担。米叶对于面临的困窘处境，从没有丝毫畏缩或颓丧的表示。相反地他却认为“苦难是教给艺术家以明确地表白自己的道路的”。唯一使他感到苦恼的，倒是为了维持一家大小每日三餐的面包，有时不得不迫使他勉强去作一些迎合于当时流行的画风以及低级趣味的作品，裸体画本来不是米叶画布上要描写的对象，可是他画了；作为商品招牌以广招徕的圣像画，他画了。可是当他在巴黎的一所橱窗前，听见旁边有人看了他的裸体画在嘲讽它的作者的时候，他感到这样作是违背了自己的“艺术良心”，在“艺术商品化”的要求和创造“真正的艺术品”之间，矛盾痛苦交织着、鞭打着米叶的心。巴黎的环境对于米叶是一种严酷的试炼。在这里，米叶的艺术才能是得不到正常发展的可能的。这时期米叶的作品，是谈不上有什么成就和创造的，只要看看他在1839年所作的“读经”、1841年的“圣母子”、1845年的“对着镜子的少女”、1846年的“圣安东尼的诱惑”……，这些画面是多么显得空虚、贫乏、无力，艺术家面对着这样一些

題材，是怎样感到束手无策。那些作品，既缺少象过去大师处理同类題材时具有那种宏伟的规模，也缺少那样强大而具有概括性的表现力。新的时代、新的生活交给米叶的題材不是这个，米叶最不宜去承担过去大师所已承担过的宗教画。当时最能引起米叶的兴味的，是环绕在艺术家周围的活生生的现实；是眼前所发生的令人确信不移的真实景象；是过去常常为艺术家笔下所忽略过的而又是“上流人物”所要竭力迴避的生活的阴暗面。米叶所希望出现于画面上的人物，既不是圣母、天使、耶稣，也不是贵族、士绅、权贵，而是那些平凡的以劳动为天职的普通人；是“高等市民”眼中所认为不值一顾的“贱民”；然而这些都正是为巴黎的左右艺术市場的上层观众所不能接受的。

1848年2月所爆发的革命运动，把沙龙从官方审查委员会手里解放了。米叶虽然一向对革命抱着冷漠态度，可是革命却给米叶和其他许多艺术家带来不少益处。一些正直的倾向于现实主义的艺术家的作品，这时才得到公开展出的机会。米叶的新作“筛谷的人”才能和杜米埃、库尔贝等人的作品一样，在展览会上放出了应有的光彩。“筛谷的人”标志了米叶在创作道路上的重要转折点，这帧作品宣告了艺术家今后不再迎合公众低级趣味的决心，而成了艺术家创作活动的新的起点。

1848年在巴黎街头所进行的战斗，尽管米叶也曾经参加了这次激烈斗争的行列，可是却没有使他的革命意志和热情燃烧起来，却反而增加了艺术家对于革命的恐怖心理。从幼年时代就在米叶内心里种下了基督信仰的根苗，把人间一切冷、暖、恩、怨、憎、爱，都看成是上天的赐予，而主张用

同情、博爱，来达到世界大同的空想，米叶从不主张以革命斗争的流血手段来解除穷苦人的命运，这难免不是和当时的空想社会主义思潮有所联系，米叶和当时法国的空想社会主义思想家活动家的交往，特别是与桑雪（Alfred Sensier）的密切交往，不是偶然的。

米叶为了逃避战争的“恐惧”以及向巴黎袭来的黑死病的威胁，领着妻儿，来到巴比松村。米叶重回到农村，重新呼吸到泥土的气息，农村的一切都使艺术家为之陶醉：一望无际的田野、农民们的辛勤劳作、井边的汲水女、负薪的樵夫、笃实诚恳的牧者、天真无邪的儿童、从地平线上徐徐移动的牛羊群、日落时分大自然的沉默的音响……，米叶从这里发现了壮美，发现了无穷的诗意。米叶透过农村看到全世界，看到人类生活的意义。

此后 27 年中，米叶就从来没有离开过他所挚爱的土地，他和农民兄弟一样地安排生活和劳动日程，早晨负着锄头到地里去，进行耕作，春天播种，秋天收获。在每天的下午，他便蹲在自己那所光线不太充足的屋子里，进行艺术实践，整理着他的绘画素材。他常常用默画的方式，把在田间得来的感受和印象，纪录在纸上。据米叶自己说：“我常常用记忆作画，我作速写，只不过为了支持我的记忆而已。”在米叶看来，重要的似乎还不只在于面对真实事物进行即兴写生，更要艺术家训练出善于观察、善于默记事物印象的本领。他又曾说：“观察就是描写”，当艺术家对于客观事物进行了深刻的观察，不断在自己记忆里积累下丰富的艺术形象时，这才是艺术家创作上雄厚的素材资本。

早在米叶还没有来到巴比松以前，卢梭、狄亚兹、特洛依

翁等人已经在这里开辟了一个独特的艺术小天地。由于互相在田间作画的机会，使米叶认识了卢梭，通过艺术两人建立了终生不变的友谊。卢梭随时给米叶以物质和精神上的支持，他曾经以一个美国画商的名义买过米叶的作品。可是友谊的联系，并不妨害他们之间在艺术上各持不同的见解。在卢梭和其他巴比松画家把揭示自然风景的奥秘作为艺术家追求的唯一目的时，米叶却是以纯朴的眼光，来看待农村生活，人是生活的主人公，表现农民的持续顽强的劳动，揭示农民的丰富复杂的精神世界，乃是米叶所要努力的方向。在1850年间，米叶在给友人桑雪的信里说：“无论如何，农民这样的题材，是最适合于我的要求的。作为社会主义者的你，当然是赞同的吧！因为，在艺术上最能动我心的是人味。如果按照我的心愿，我想除了直接从自然生活中所感受的以外，什么也不描写……”。

米叶来到巴比松后第一件作品是“播种者”，在这幅画面上，一个身躯高大的农民，以大踏步的旋律在田野上前进，他左手抱着一袋种籽，右手以疾动的姿势，向天空洒出谷种，谷粒在阳光中闪闪发光地落下。农民穿着红衫蓝裤，头上戴着深褐色的帽子，在阳光和蔚蓝色天空的衬托下，显得十分鲜明突出。后面略微倾斜的地平线，以波浪式的起伏不平的节奏向前推进，更加强了人物有力的动势。批评家戈地埃（Théophile Gautier）在看了这幅作品后，曾经那样写道：“在全是强烈有力的动作和夸张的人物身上，是具有崇高与雄大样式的。‘播种者’就仿佛是用他所播下的泥土本身所描写的一样。”这样强有力的表现，在当时却招致了两种不同的反应。巴黎的“高等市民”从“播种者”的画上，产生了恐惧和不安之

感，那个红衫蓝裤的农民，不就是六月革命时在巴黎市街上荷枪行进的武装人民的化身么？这个人象是在田里播种，而活象是在生活的土地上撒下革命的火种一般。他那样雄阔的步伍，恰象是向着他们自己一步步逼近。无怪乎这些“高等市民”要对它发出愤怒的责难，说“那是对于人类艺术的诅咒”了！可是另一方面，广大正直的群众却从这幅作品里，看到了艺术的真实力量，从这里感受到鼓舞和勇气。

米叶继“播种者”之后，不断产生了一系列足以激动人心的作品。其中为大家所熟知的“拾穗”与“晚钟”，和“播种者”在主题思想上，前后有着紧密的联系。有的美术史家把这三幅画称为“连作”。“拾穗”是描写一个田间的极普通的场面，在秋天麦收后，田里的谷物都载满了收获车。三个农妇弯着身子，细心地在拾取落下来的麦穗，为了想从这里发现一些可以补充自己食物的东西。后面堆得象小山一样高的收获物，好象对她们全然不发生关系，左边那个农妇，为了上一下地弯腰动作，而显得疲乏不堪的样子，她把左手放在腰后，以支持住身体的力量。诚恳、朴实的农妇，为了家庭得温饱，而不得不那样耐心地在地里进行搜索。同时，也只有象她们那样在土地上付出了血汗的人，才真正体会到珍惜一粒劳动果实的意义。米叶从这样平凡的情节里，向人们揭示了农民性格上那种朴素、勤劳、宽大的美德，也揭示出普通生活中所包含的那样严肃的内容，作为土地的主人，是怎样热爱从土地上生长出来的一切呵！同时，也只有象米叶那样从这块土地上生长起来的艺术家，才深深理解画面主人公的内心感情，米叶自己说：“八月的阳光，在画布上倾注着强烈的热光……可是，在这里小麦成熟了。人们流着汗水，而且

露出了不能把时间浪费在嬉戏的那种严肃的目光”。米叶正是以那样严肃的眼光，来看待这些生活细节中所包含着的巨大而严肃的意义。

“拾穗”在当时所遭到的命运，并不比“播种者”要好些。对于那些向来认为只有“高等人物”才有资格进入画面的人们，米叶以这些“不是高贵”的村妇占据了画面的主要地位，在他们当然是无法容忍的。钦定的美术批评家对米叶发出了愤怒的叫嚣，是不足奇怪的事。甚至连过去曾经支持过他的朋友桑·布特考尔也同样对他无法加以原谅了，他带着辱骂式的口气说：“她们好象是站在田野里的稻草人。米叶这种贫弱的笔，恰好只适宜于画这种穷人的画吧！他没有理由把丑来美化，他没有理由用他的粗野来挽救他们！”

“晚钟”是反映了当时农民的传统宗教观念。在傍晚时分，暮色快要笼罩大地的时候，一对青年农民夫妇，听到了从田野远方传来一阵钟声，他们低下头来，默默地祈祷，祝福又平安地度过了这一天，明天起又重新开始工作。画面上两个主人公背着夕阳的微弱光线，隐约中可发现他们那样沉寂而严肃的面容。旁边小手车上放着少得可怜的一点收获物，脚旁的筐篮内还盛着少许食物。从人物形象上看，他们似乎还不知道终年如一日地那样工作、生活，到底是为了什么！好象一切都是让命运在安排，自己只能作命运的奴隶。因为他们早已明白，仅仅靠自己不停息的辛苦劳动，也还是无法改善自己可怜的处境。他们没有什么怨天尤人的表情，而对于自己凄苦的遭遇，只有寄以无力地呻吟和喟叹！在“晚钟”这幅画上所表现的那样宁静、含蓄、沉默的气氛中，实在是蕴含着艺术家对于主人公无限的挚爱与同情，这种同情心，在

一个世纪以来，曾经博得无数观众的回响与共鸣。和这一对青年夫妇处在不同时代的千千万万的农民兄弟，不难从这帧画面上发现自己的缩影。可是“晚钟”的作者，在当时却始终未曾理解，那迟缓而带着沉重音响的钟声，在宫廷和教会的人们听起来本不会引起任何反应，可是对于广大农民，却正如向他们发出命运的号召，那些“铁面无私”的教理内容，却足以把那些善良而纯朴的人们的思想密封在狭小的宗教领域里，使他们不能突破这个严酷的桎梏，努力去寻找解放自己的正确道路。从“播种者”到“晚钟”，我们看到，米叶是怎样在处理这套农民主题的组曲，那是以雄壮而带急促节奏的序曲开始，却以低沉和徐缓的旋律告终。

象这样时而高昂时而低沉的调子，在米叶的创作行程上，形成了起伏不平的节奏。在和“晚钟”同一年代，当他产生了“死和樵夫”以后，接着便出现了“倚锄的人”和“葡萄园中的休息”那样具有挑战性的作品，重新向观众拉开了悲壮激昂的剧幕。由于“晚钟”而使得暂时归于平静的批评界，这时又掀起了一阵狂呼叫骂，而且较之过去更为激烈，连向来对他表示同情和支持的戈地埃、圣·维克多、波特莱尔等人，现在也和米叶站在对立的一边。可是米叶对于来自四面八方的攻击，却报以冷静而坚定的回答，他说：“有敢于首先肯定又新又好的事物的人，是很少的……，难道批评家的任务，就只是谩骂么？”米叶表示“我将坚强地站着，即使他们称我是表现丑的画家、是妨害我们民族进步的东西，但我决不作把农民的模样，加以美化的蠢事。如果我只是无力地来表现我自己，我宁可不表现。”

究竟为什么使得那些钦定的批评家感到如此愤怒和不安