

風畫

羅勒貝

柯米庫爾



重慶出版社

J233(565)

3

柯
米
庫

爾

羅
勒
貝

畫風

楊雪帆 李守中 周雪凱 編

重慶出版社

返回现实的绘画转折

林 木

在经历了法国大革命和皇权复辟等众多政治变动之后,法国社会结构在发生重大的变化。以此相伴随,整个思想界和文化艺术界也在重新思考它们在这个新的时代中的地位 and 作用。时代性要求促成了实证主义哲学的兴起。孔德(1789—1857)认为世界本身就是由“实在的”事实构成的,艺术也就是事实或各种事实的脉络。丹纳(1828—1893)把艺术完全地绝对地归结于它所依存其中的人文与自然的环境。就是势力强大的唯心主义者们对现实的关注也未落实证主义之后。库辛(1792—1867)、利维奎(1818—1900)等主张艺术典型就存在于现实生活中,就是普通人。就连大名鼎鼎的黑格尔也把他的“理念”与现实相联系,把艺术想像与对现实世界的观察记忆及广泛感受相联系……。

在这种文化、哲学、美学的氛围中,艺术开始发生了转折性的变化,以严谨规范著称的古典主义或与之相对立的充满幻想色彩的浪漫主义艺术风气开始衰歇,艺术呈现为向现实社会生活的回归。艺术中的自然主义思潮开始出现。

如果说以前的艺术思潮往往是由文学先开风气的话,这次自然主义的确立却让绘画独占了鳌头。

库尔贝(1819—1877)在1855年的官方展览会旁的木棚里举办了包括他两幅落选作品在内的“写实主义,库尔贝、及四十件作品的展览”。他在展览会目录中写到:“像我所见到的那样,如实地表现出我那个时代的风格、思想和它的面貌;一句话,创造活的艺术,这就是我的目的”。库尔贝的美学观是绝对自然主义的。他在《给学生的公开信》中旗帜鲜明地说:“美的东西是在自然中,而它以最多种类多样的现实形式呈现出来。一旦它被找到,它就属于艺术”。这以后,福楼拜、左拉等人的写实的、自然主义的小说接踵而至,“自然主义美学”和写实艺术在时代思潮和实证哲学的影响下登上了艺术舞台。

如果说这以前的古典主义、浪漫主义往往是在古典的史实、神话传说、圣经经典中寻找题材,其所描绘多具有非现实性,即使涉及现实,也只是对宫廷贵族生活的表现的话,那么,社会革命带来的民主观念则使艺术出现了明确的平民化趋向。出身于普通平民,参加过巴黎公社起义并在革命政府中担任过美术委员会主席的库尔贝只把自己的眼光投向平民的生活,亦如当时一位传记作者所说那样,“他(指库尔贝)不分青红皂白地允许各种题材享有他的‘平民的’(democratic)画笔的荣誉”。这在当时的确是惊世骇俗之举。库尔贝的注意甚至主要集中在社会底层的劳工农民阶层。他用曾经只能描绘贵族的真人等大

的巨大尺寸表现普通民众,他充满同情地认真描绘那正在艰苦劳动的《打石工》、《筛麦的女子》,也一丝不苟地表现那些普通民众的悲痛,如《奥尔南的葬礼》。就是令其一举成名的《画室》一画,他也把自己当仁不让地置于巨幅画面的正中,画中众多的人们也都是日常生活的艺术界朋友、工人、农民、乞丐……,仅仅从题材上的这种转变来看,库尔贝的成就无疑也是美术史上划时代的壮举。库尔贝的晚年是在革命失败后的流亡中度过的,此期他的精力主要花在风景、裸体及闲散生活的描绘上。

库尔贝的成就不单单在题材的转变上,他在形式表现上的贡献也是突出的。亦如左拉主张艺术要像科学家一样地准确、真实富于实验价值一样,库尔贝只承认真实,他以“眼睛看不到的抽象事物,不在绘画的领域之内”为信条。当然这并不意味着库尔贝仅仅是被动地服从自然,他不仅精心地选择组织素材,在相当多的情况下,他甚至自由地改变画中人物的光源以有利于形象的塑造,这在《奥尔南的葬礼》、《乡村少女》、《画室》等画中表现十分明显。在《乡村少女》一画中,他随意增删画中人物或动物的投影,以增强或简化其体积感与真实感。在《画室》中,他也运用象征的手法,以画家周围的正在吸奶的婴儿、小孩、画家和裸女及背景画中殉教场面去象征生命的循环。库尔贝画风奔放泼辣,他经常运用豪放、强烈、粗大的笔触,以及使用厚涂法去描绘对象,他的人物往往因此获得突出的体积感与量感。他甚至常用调色刀直接作画,使画面出现彩色大理石或玛瑙似斑斓的色彩效果。不仅真实地反映了客观对象之形色,也同时传达出作画时那热烈的情绪。库尔贝直接对景写生也使他的色彩比之古典主义依从于素描的褐色调有了不可比拟的丰富性,这在他晚期的裸体画、风景画中表现得尤为突出。

库尔贝这种不无自觉的主观的然而坚决地面对现实的写实画风和他对古典色彩观念的突破(即使有限),使他的艺术为后来的印象主义的外光写生乃至对以主观表现为核心的现代艺术的诞生作了铺垫,成为由古典向现代过渡的一个不可缺少的重要环节。

如果作为革命家的库尔贝是抱着一种信念和理想去观照现实,描绘平民的话,那么作为本身就是农民的米勒来说,表现农民则是自然而然的事了。

米勒(1814—1875)出身于一个农民的家庭,从小就在农村的劳动生活中度过,他那虔诚地信仰基督教的家庭给予他重要的影响,善良、单纯、美好,用劳动者的眼光观照世界,造就了米勒自身的艺术素质。米勒青年时代也曾跟随几位画家学过画,临习过卢浮宫的作品。他曾因其粗放的风格而与古典主义画风的老师分手,也曾在巴黎售画而失利,他的独具一格的艺术在相当长的时间里很难为世俗和官方所认可。农民气质很重的米勒终于在1849年离开巴黎,全家移居枫丹白露森林边的巴比松村,在那里过着真正的农民生活。他一边种地,一边画画,在地道的农民的体验中画出实在的农民的形象。

与以往一些偶然画画农村生活,把农民形象当成一种构图因素,一种色彩凭借者不同,甚至与从信念和理性角度去表现农民的库尔贝也不同,米勒本身就是一个农民。“既然我一生中除了田野以外什么都没见过,只得尽力描绘我在那里劳动时看见的和感觉到的东西”。事实上,米勒的的确确只描写那些真实的农民,那些在实际的劳动中生活的农民。极可贵的是,在米勒的眼睛里,劳动本身就是神圣的、永恒

的、美好的，亦如他说过的，人们早出晚归，不息劳动，就象海水的潮汐一样，是大地的脉搏。他用理想化的色彩去表现那劳动中的农民。他描绘的大多是些极其平凡普通的场面：拾穗、牧羊、放鹅、杀猪、筛麦、捆草、伐木……在米勒的这些农民题材的作品中有着某种普遍的人道主义的精神，如他的《母与子》、《喂食》、《学步》等等。从一些最普通的家庭琐事中反映人类普遍之爱的永恒主题，而且表现得是那么随意、自然。或许由于米勒受到基督教精神的影响，或许，是时代性的民主性思潮使然，或许还有返归自然的潜在影响，当然，更重要的还是他对劳动的那种宗教般的虔诚、信仰。他的农民题材作品总是笼罩着一层神圣的理想化的光辉，一种浓郁的诗的意境。米勒作画尽管源自现实，但对生活与劳动的理想化态度，使他凭记忆作画时对客观现实进行了一种主观的选择和再创造。他的人物往往是粗犷的。他并不对描绘对象进行精雕细刻似的处理，在那些简炼、单纯、朴拙、浑厚的表现中，却产生出一种与客观现实若即若离的朦胧距离。米勒对这种粗线条般的形的勾勒的执着使他并不刻意追求色彩的幻变，但恰恰是在他的这种深沉的宗教化的单纯色彩的表现中，他的农民被罩上了神圣的光辉。米勒喜爱画中表现光的魅力《拾穗者》、《母与子》那柔和的光线，《晚钟》、《牧牛的农妇》、《月光下的牧场》、《牧羊女》等作品中那明亮而神秘的天光与深沉黝暗前景的独特对照，更加重了这种理想化的色彩，造成了浓厚的诗的氛围。这种光线的独特处理甚至在他不多的风景画中（如《春天》）也获得了一种奇妙效果。正是因为上述原因，米勒通过对他周围似乎狭窄而平淡生活的津津有味的描绘，却反映出某种人类普遍的精神。难怪凡·高称赞说：“在米勒的作品中，现实的形象同时具有象征的意义。”

米勒的艺术在他的晚年才得到官方的承认。他的一生都是在贫困中度过的，他的作品尺寸不大是其原因之一。

自然主义美学影响下的写实主义绘画虽然主要反映在人物画上，但对风景画也有着重要的影响，甚至可以说，这股思潮主要是通过风景画影响此后的印象主义而完成它承前启后的作用的。这个承前启后的典型代表就是柯罗。

柯罗（1796—1875）出身于巴黎一个商人之家。1820年他曾就学于古典风景画家米夏隆和贝尔丹。柯罗生性谦逊，乐善好施，自幼就喜欢名山胜水，曾游历欧洲，在意大利写生数年。自然对他来说犹如生命一般的重要。“我喜欢正面看太阳！是的，正面看太阳！即使让我失明也不要紧，”“我手持画笔，在我画室的森林里寻找橡果，我倾听鸟儿歌唱和风中的树叶作响……甚至太阳也在我的画室里起落。”正因为对自然的这种充满深情的爱恋，使他特别珍视自己在自然中那种真实的感受和激情。与库尔贝和米勒一样，他一再强调作画时“只画你所看见的东西和照你所看见的样子画”，只有感受之中的真实才是艺术美之所在。为此，他提出过鲜明的“面向自然，对景写生”的口号。柯罗把绘画分成形、色、情、技四大要素。作为从古典画风中熏陶出的画家，柯罗对形和画面的整体感特别看重，就色彩而言，他更注意的也是与形和整体感相关的色阶，对色彩的运用他则十分小心，担心色彩会破坏画面。

柯罗绘画早期和盛期是大不相同的。20——30年代，其画受古典风影响，他的作品画得大多比较严

谨,往往有认真细致的素描稿作准备。由于对境写生,意大利那明丽的阳光给他的绘画带来了鲜明的色彩和光感。那些明亮的蔚蓝的天空,耀眼的建筑,分明的投影,斑斓幻变的农田、森林、土坡……这种前所未有的来自现实的真实色彩,打破了以前不论是古典或是浪漫绘画的规范,具有明显的外光派绘画的特色。这可从《纳民桥》、《佛罗伦萨的庭院》等看出。但这种色彩总的来说是以服从形的塑造为原则,柯罗对色阶的关心超过他对色彩自身变化的注意,因此他的色彩基本上是以单纯、谐和取胜,例如《进入森林》那单纯的绿色调就是一例。

这种对整体和谐的追求促使他盛期画风产生一种符合逻辑的转变。此期色彩更加单纯、统一、和谐,强烈鲜明的色彩已经消失。就是在柯罗的调色板上也找不到如德拉克罗瓦那样复杂的色彩配置,他开始使用黑色,并习惯在色彩中加白粉,这种本来就已减弱的色彩关系又因其朦胧的画法而更趋和谐。这使他的绘画产生一种主观色彩很浓的微妙色调。柯罗此期创造了一种在稀薄湿润的油彩底色上描绘物象的技巧,事物的轮廓和形体开始变得朦胧柔和起来。这种画法还借助于他的“像丝一般的长貂毛画笔”,——一种类似中国毛笔似的柔软的笔——所形成的柔和细密的笔触而完善。柯罗的画风开始变得更加自由、洒脱、深沉、含蓄,在那莫可端倪的朦胧境界中开始荡漾着一层神秘的如梦如幻的静谧、诗情。这是一种西方美术史上从未出现过的境界,它倒和中国写意山水画有着不谋而合的意趣。柯罗曾说过,“我既用眼又用心灵来表达一切的,我眼睛见到的一切还要用心灵去解释”。这种境界在其著名的《林仙之舞》、《芒特枫丹的回忆》等作品中有明显的表露。

柯罗也作过不少优秀的人物画,造型是那样的整体、色彩是那样的单纯、和谐,甚至其意味也如其风景画一般悠深、静谧,如《戴珍珠的少女》、《持曼陀林的少女》就有这种形殊意同的特征。

柯罗以他对瞬息万变的外光色彩的成功把握,深刻地直接地启发了后来的印象主义的画风,他的不少作品如《纳尼桥》、《杜艾的钟楼》等,在色彩处理、构图、笔触上几乎完全可以和印象主义绘画媲美,而他后期那种对主观感受的准确把握、朦胧的画面效果,细碎闪烁的笔触也给印象派以有益的启示。他经常出入巴比松森林,对经常聚集那里的,后来属于印象派的后辈画家群如莫奈、毕沙罗等有着直接的影响。而毕沙罗、贝特·莫里索干脆就是柯罗的学生。柯罗在画史上的地位于此也可可见一斑。



1 风景艺术家柯罗(自画像) 1825

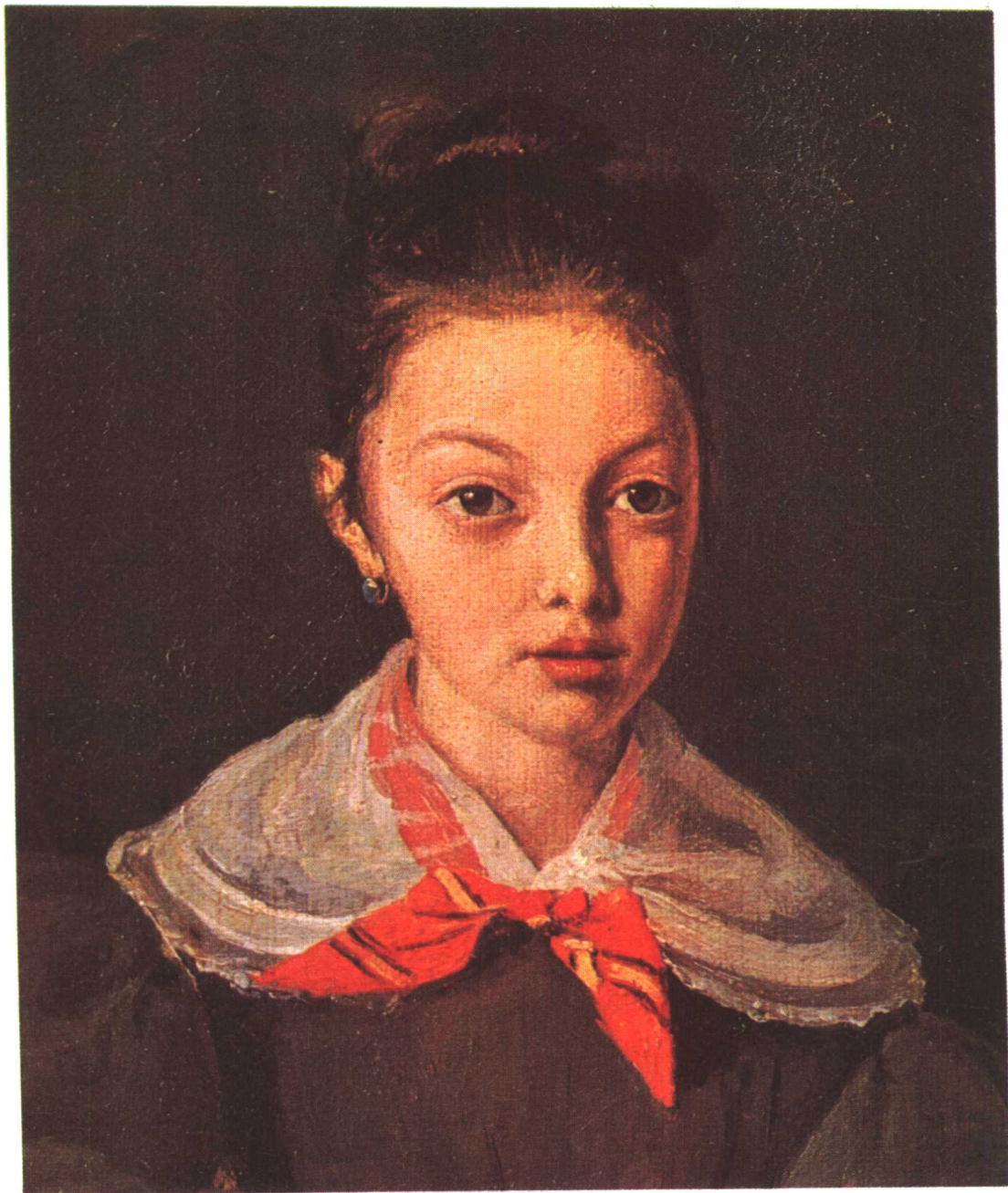


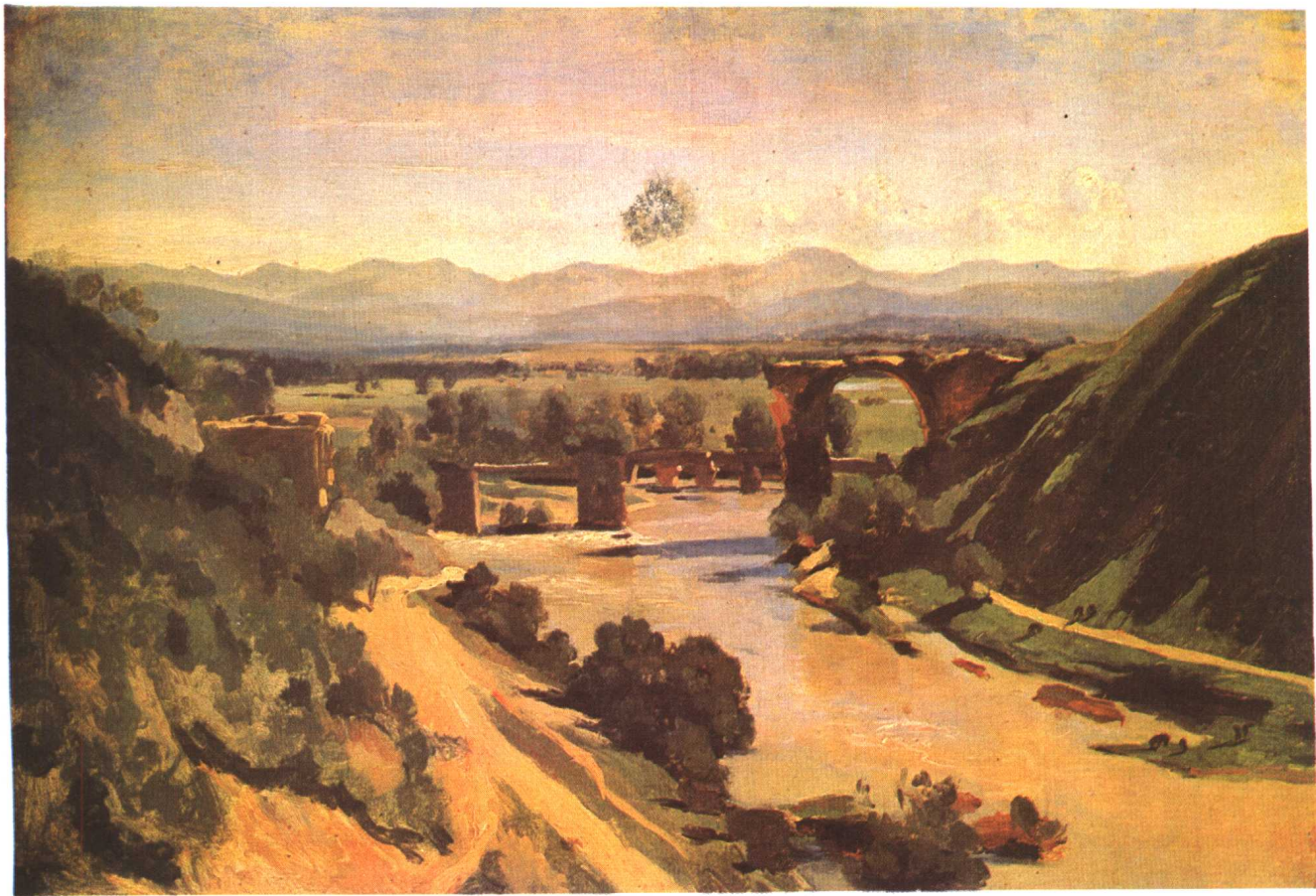
2 自画像 1835





4 少女肖像 1833

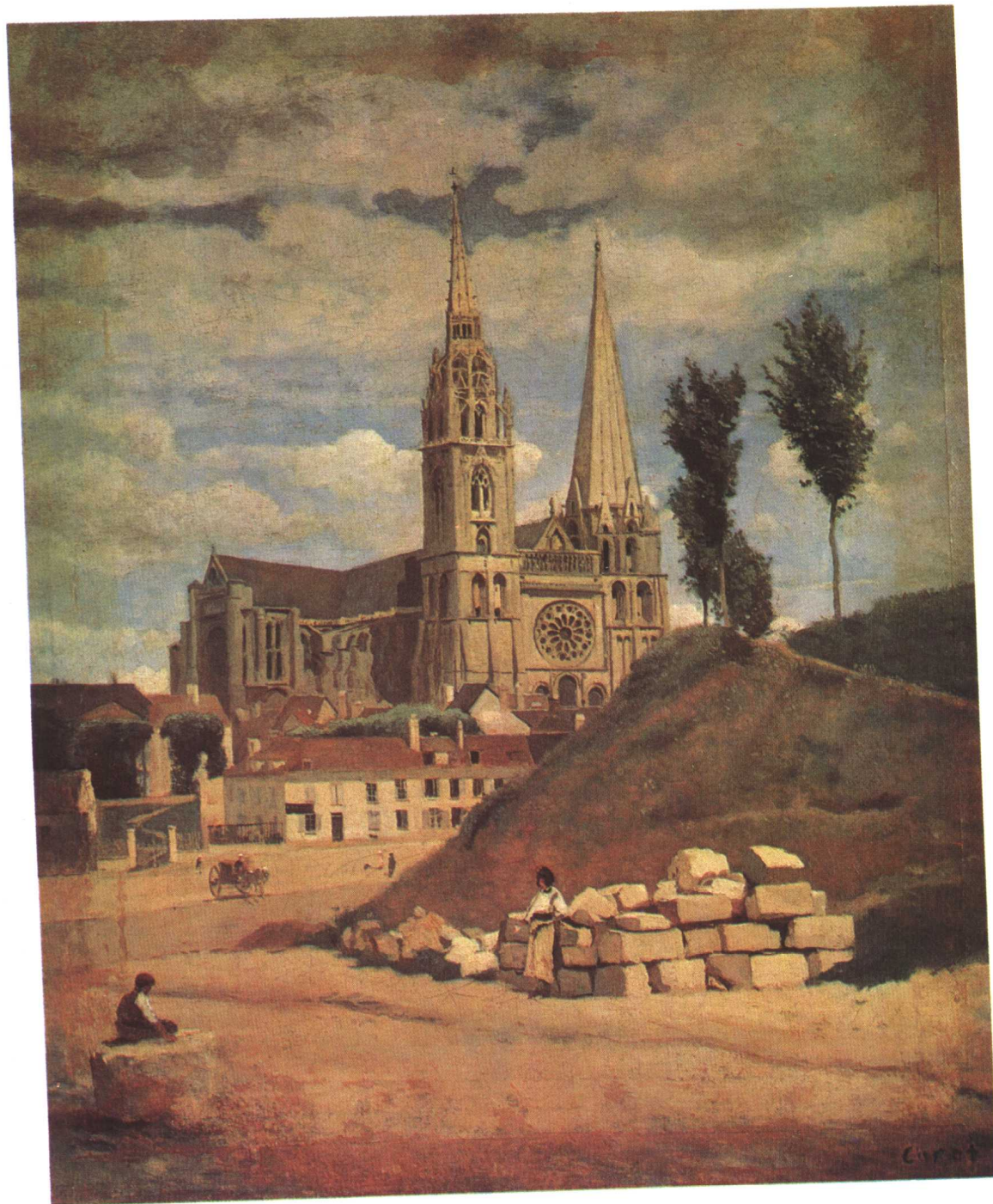












10 大教堂 1830



11 风景 1834

12 局部