



# 印象画派史

76484

J211.23

85-32

# 史 派 画 象 印

约翰·雷华德著

平野 殷璠 甲率译

岭南人校



## 印象画派史

---

著者：约翰·雷华德

译者：平野、殷鉴、甲丰

校者：岭南人

出版者：人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

责任编辑：平野

装帧设计：曹洁

印刷者：人民美术出版社印刷厂

发行者：新华书店北京发行所

---

1983年4月第一版第一次印刷

书号：8027·7724 定价：2.20元

JOHN REWALD  
THE HISTORY OF IMPRESSIONISM

THE MUSEUM OF MODERN ART  
NEW YORK

DN186/14

扉页图：翁弗勒的灯塔 莫奈作

# 目 录

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| 绪 论 .....                                                                | 1   |
| 1855—1859 1855 年的巴黎世界博览会 ——<br>法国美术的大检阅 .....                            | 8   |
| 1859—1861 莫奈和布丹——马奈和德加——斯维<br>赛学院——库尔贝画室 .....                           | 34  |
| 1862—1863 格莱尔画室——落选作品沙龙<br>(1863)与巴黎美术学校的改组 .....                        | 59  |
| 1864—1866 巴比松和它的画家们——新沙龙<br>——成功与失望 .....                                | 85  |
| 1866—1868 作为美术评论家的左拉——另一<br>一个世界博览会——一个联合展览<br>会的计划——莫奈面临更多的<br>困难 ..... | 111 |
| 1869—1871 盖尔波瓦咖啡馆——普法战争与<br>巴黎公社——莫奈和毕沙罗在<br>伦敦 .....                    | 148 |
| 1872—1874 战后数年——第一届联合展览会<br>(1874)与“印象主义”这个名词的<br>来源 .....               | 186 |
| 1874—1877 阿让特依——开依波特和肖凯<br>——拍卖作品和另一些展览会——丢<br>朗提的小册子《新的绘画》 .....        | 218 |
| 1878—1881 新雅典咖啡馆——雷诺阿、西斯<br>莱和莫奈在沙龙——严重的争执 .....                         | 252 |
| 1881—1885 更多的画展和意见的分歧——马<br>奈之死——修拉、西涅克和独立<br>沙龙 .....                   | 275 |

**1886**

**第八屆(末屆)印象派國展。丟朗**

**-呂尾在美國的最初成功——高更和**

**凡高..... 302**

**1886之後**

**1886年以後的幾年..... 322**

## 绪 论

1874年，有一群青年画家在巴黎组织了一个他们自己的画展，来向官方的沙龙挑战。这一种行为本身就是革命的，它打破了百年来的老习惯；这些人展出的作品，初看起来，甚至是违反传统的。观众和艺术评论家们决不同情这种革新。他们指摘这些艺术家，说他们之所以跟著名的大师不那么一样地来画，只是为了吸引观众的注意。那些最放肆的人把他们的作品看作只是一个笑话，只是一种作弄老实人的企图而已。这一小群艺术家要奋斗多年，才能够使社会人士相信他们的诚意，更不用说他们的才能了。

这个集团包括莫奈、雷诺阿、毕沙罗、西斯莱、德加、塞尚和贝特·摩里索。这些画家不只有他们各自的性格与天赋，而且在某一程度上他们具有不同的观念与倾向；但是他们诞生在十年内外的相同年代中，有同样的经历，并且向着同一的反对派斗争过。他们偶然聚在一起，接受了共同的命运，正如他们接受了一些杂志的讽刺文章作家给他们戴上的带着嘲笑味道的帽子——“印象派”。

当印象派画家们组织第一届联合画展时，他们不再是些笨拙的初学者；他们都是年在三十岁以上的人，并且已经热情地画了十五年以至更多岁月的画。他们曾经在“巴黎美术学校”学习过，向老前辈们请教过，研讨和吸收他们时代的各种艺术流派：

古典主义、浪漫主义、写实主义。但是他们拒绝跟着当时很红的大师以及假艺术家瞎跑。相反地，他们从过去的和当代的课程中汲取了新的观念，发展了一种完全是他们自己的艺术。虽然他们的努力激起他们的同时代人的愤怒，但是他们实际是他们的前辈的创作和理论的继承者。因此1874年的印象派画展所打开的历史新阶段，并不是象突然迸发的革命洪流那样来临；它是一种缓慢的、不断的发展的顶点。

因此，印象派运动并不是在1874年开始。过去时代所有艺术大师对于印象主义原理的发展都出过力的，这个运动的直接根源，可以很清楚地从1874年有历史意义的展览会之前二十年內发现出来。那是成长的年代，在那些年中，印象派画家提出并推进他们的观点和他们的才能，向视觉世界跨进了新的一步。如果想追踪印象派运动的历史，应该由他们根本思想的雏形时期来开始，那就是，在他们找到自己完整一套表现方法之前的时期。而那个时期是由老的一代大师安格尔、德拉克罗瓦、柯罗、库尔贝，以及由官方艺术学派专制地提供的，歪曲了的传统统治着的时期，它就是年轻一代推进新观念的背景。这就说明了那些早期的岁月的重要性，在这些年中马奈、莫奈、雷诺阿和毕沙罗拒绝追随他们的老师，从事找寻一条他们自己的路，这条路导向印象主义。

目前这本书从其开始到1874年他们努力的最高峰，以及通过八次联合画展来研究印象派画家们的进展。印象派实际上在1886年就结束了，在这一年举行的最后一次联合画展标志了他

们确定地散伙，并标志了他们或多或少地丢弃印象主义。在适当时候，计划把1886年以后二十年（到塞尚逝世时止）的事迹，编写成一本同现在这本书一样详细的《后期印象画派史》（现已出版。——译者）

一个最近著书研究印象派的作者说：“要是有人现在要把第一届印象派画展前的过程搜集拢来做一个十分准确的报告，恐怕是不可能的。……一个象那样详尽无遗的记录，要包括它的萌芽期的十年，而我们当然还会要求增加包括其后十年的完全、详尽而正确的报导，这十年内有它的胜利与挫折，它的缓慢而又常常是艰苦的成功——征服艺术评论界的和公众的轻视这一障碍。”<sup>①</sup>没有别的语句能够描写现在这本书的内容了，因为本书正是能最好地达到“详尽报导〔印象派〕发展”的要求。

研究印象派的书籍已经出过二十来册，可是其中多数都是依照同运动有联系的各个艺术家来分章，而没有叙述运动本身的故事。维连斯基最先企图同时从印象派各个画家的进展来著书，但是，他的构思辉煌的著作却有这样的缺点：许多记载不正确，而且充满不是常常那么彼此有关系的细节<sup>②</sup>。至于许多专门研究印象派集团内各个画家的著作，自然而然地倾向于把他们的特殊主题孤立起来，因此只能提供出片断的证据。但是要想能够全面地评价一个印象派画家，便首先要研究他在运动中所处的地位，他个人对这个运动的贡献，以及别人对于他个人发展的影响。

法国画家布丹说：“完整是一种集体的工作，如果没有别人

的话，这个人就永远不会获得他真的获得的完整。”如果这是对任何艺术家都适用的一句真话，那末就容易理解，这句话对于一起学习、工作、战斗、受苦和开展展览会的一群画家说来，是更真实的了。但是并不是所有参加这些展览会的画家都是真正的印象派，而另外有些人并不公开参加这个集团，却可以把他们看作印象派画家。因此把我们研究的范围也扩大到所有那些或疏或远地同这个运动有联系，并且对于印象派的形成出力合作过的人。即使他们有时因利害关系在行动上彼此矛盾，而且作为一个集团来说，有时为内部的斗争所分裂，但是他们的作品几乎比他们的行动，更能说明他们（个人与集体）如何从事征服一个新的境界。

这个征服的历史可以用各种不同的方式来讲述，而最有效的还是通过作品本身来描述它。做这工作时，每一件作品的创作年代都应细心地给它指明，书中所有的插图要按年代先后排列。把各个画家的作品放回到历史的环结里去，把这个集团各个画家，在同一时期中构思与完成的作品陈列在一起，追寻每一个艺术家的进程同时，附上他的同伴的一面，这样就似乎可能得到印象主义运动的一个真相。这种方法既然把个别的作品只看作是整体的一部分，就往往不能公平对待个别作品；但是这些作品一经在那个集体中占有它的地位，就可以让别人易于去更完善地探索。

这一研究工作所依靠的证据，大体上可以分为下列几种：艺术家的作品（在本书的许多例子里，我宁愿要不大为别人所知的

作品,而不要更为著名的);其次是艺术家所说的话及所写的东西;还有无数对这一运动目击者的叙述,关于这些艺术家、他们的作品以及周围事物等,他们提供了真实可靠的材料;最后是当时的批评,它们不只有轶闻的趣味,而且提供了各个艺术家生活中的一些事实,其中包含着心理及经济影响的丰富材料。著者广泛引用当时的资料,而不根据其中材料来重写,希望由于让读者直接同原材料接触,而可以在一定程度内重新造成当时的气氛。著者就这样供给研究者以真实的文件,不是这样的话,读者要经过长期的搜寻才能获得这些文件。而且,这些文件大部分还没有在英文著作中引用过。

虽然著者能够在法国为本书搜集一些材料(毕沙罗、左拉、塞尚、贝特·摩里索的后人在这方面都曾给我很大的帮助),但是主要的还是依靠过去的出版物。这些参考书的一览表,以及有关它们对研究者有多少参考价值的讨论,可以在参考书目<sup>③</sup>里找到,但是应该声明,即使是最可靠的资料,都是经过核对才引用的。

显然,一个历史家如果要探究一个他所不曾在那里生活过的时代,就一定要完全依据各种资料以及从这些资料中推理。考据式方法的极端,就会给每个句子都加注以解释其来源。这是可以做的,但是对一册普及性读物却是不足取的方法。在每一章后面所附的成为简单参考材料的注<sup>④</sup>,足以使读者更了解著者处理材料的态度,借以使他们深信每一件所述的事都是经过调查研究,而每个字都经过琢磨的。每当著者没有用实在的引

句时，他就给予读者：(1)直接由文件中得到的报导，虽然并没有引用原文；(2)事实的推论，而这些事实本身时常是不值一提的；(3)猜测用“可能”、“显然”等副词表示。当许多材料彼此互相矛盾的时候，进行推论是更困难的。甚至最严密的调查研究也常不能产生确定的结论，因此著者(不愿在自己的叙述中来讨论这样的矛盾)只好借助于推测，除非他觉得有确实把握时才做结论。

这样做的时候，著者曾经接受法国伟大的历史家福斯特·德·库兰日的原则，他写道：“历史不是艺术，它是纯粹的科学。它不在乎讲一个愉快的故事，或者论述一些深奥的哲理。象一切科学一样，它在于说明事实，并加以分析，把它们组织起来，并且找出其中的联系。史家的唯一技术，应该在乎推论文件中所包含的一切材料，而不是加进一些文件所没有的东西。最好的历史家要能和原文材料保持密切关系，把它们解释得最恰当，写作甚至思想时都只是沿着材料的来龙去脉。”

除了在法国外，没有别处能象在美国一样，可以从公共和私人收藏中找到这么多印象画派历史中的纪程碑式的作品。因此，似乎可以希望在一册在美国出版的书里复制藏在这个国家的作品时，不会由于对其特殊意义或性质有偏爱而选择举例作品。

著者深深感谢许多研究十九世纪法国艺术的专家、允许著者鉴定并复制他们的画的收藏家、许多美术馆和图书馆的编辑。

部和画商，他们对本书出版准备工作做了慷慨的帮助。只有一次例外地遭到拒绝，这是弗列克艺术参考书图书馆，因为著者是出生在德国而还不曾最后取得入美国籍的证书，所以他们不肯给著者以帮助。

特别应该感谢纽约及巴黎的丢朗-吕厄画店，在这本书里可以见到他们在印象派的历史上所起的重要作用，他们让我借用宝贵的照片档案、目录和别的记录；并感谢该店的赫尔伯·爱尔法斯先生，他个人给本书出了大力。

还有利奥奈洛·文杜里给了我使用他所收集的有用资料的方便；阿弗列德·巴尔、恩斯·林治女士、梅耶·夏比罗和詹姆斯·约翰逊·斯文尼对我的原稿曾提了建设性的批评；莫恩罗·惠勒鼓励我出版书；伊莎白·阿塞女士润饰翻译文字，都在此一起致谢。

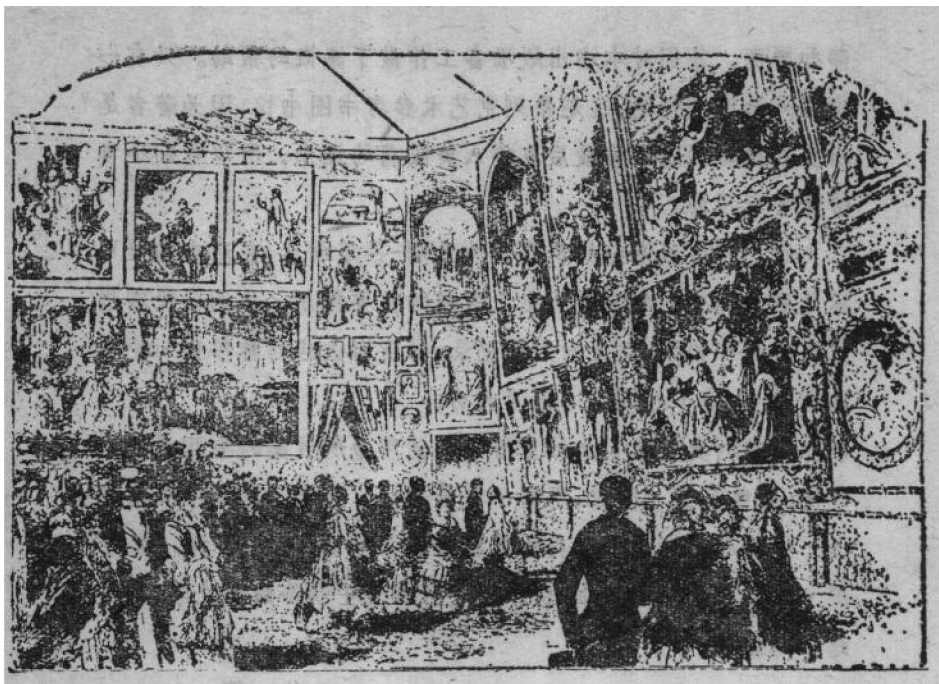
、 约·雷。

①杰威尔：《法国印象派画家》，纽约，1944年，第9页。

②维连斯基：《现代法国画家》，伦敦，纽约，1940年。

③参考书目和那些只说明引文来源的注，因为在国内很难有机会看到著者提及的书及资料，对读者没有多大用处，所以都删掉——译者

（本书中所有注释，除说明是译者或校者所注外，一律是原注。）



1855年巴黎世界博览会艺术宫中央厅的情形  
(《伦敦新闻》上的木刻插图)

1855—1859

## 1855年的巴黎世界博览会 法国美术的大检阅

1855年，卡米尔·毕沙罗来到法国的时候，恰好看到在巴黎举行的世界博览会，举行这样包括一个规模庞大的世界美术

的展览馆的博览会,当时还是第一次。新建立的第二帝国热望表露出它对工业、商业和艺术的自由主义,便不惜工本来使这一个博览会成为它的力量和进步思想的具有真实代表性的一种表现。当英法两国兵士正在克里米亚半岛并肩作战时,英国皇后维多利亚和法国皇帝一起参观了 this 堂皇的展览会;拿破仑王子(拿破仑三世——译者)声言,这个国际盛会将有助于产生“使欧洲成为一个大家庭的重要纽带”。法兰西对自己的成就和对自己命运的自信感到骄傲,它似乎以已经灭亡的路易-腓力普王国所没有过的进取精神和巨大规模,来开辟一个新时代;这个路易-腓力普,就是被杜米埃用最机智的漫画加以攻击的那个人。

年轻的毕沙罗当然会注意到这种区别的,因为他在 1847 年回到家乡圣多马(波多黎各附近属于丹麦西印度群岛的一个多岩石的小岛)以前,曾在巴黎念过几年书。他在他父亲所开的杂货铺里当店员,把空闲的时间都用来作画。每逢被派到港口去监视运到的货物,他便随身带着速写本子;等到登记卸下的货时,他便画港口上的富有生气的生活,这个港口为盖着青翠草木的岩石,和上面有城堡的小山所围绕着。他这样在日常的打杂工作和他的职业(指他的绘画工作——译者)之间斗争了五年。因为他不能得到允许致力于绘画,有一天他便在桌上留下一张给父母的便条,从家里逃走。他跑到委内瑞拉的卡拉卡斯去,同行的有他在港口速写时结识的一个朋友,画家弗里茨·梅尔比,是从哥本哈根来的。毕沙罗的双亲这时愿同儿子和解了。他父亲主张,要是他真的要做一个艺术家的话,最好是到法国去,到

一个名画家的画室里去学习。这样，在毕沙罗二十五岁的那年，便又回到了巴黎，于是恰巧碰上了这个包括世界上二十八个国家的，还活着的画家的代表作的大展览会，它成为“从来集绘画与雕塑于一堂的最卓越的搜集”。而在这个大搜集，比较起来，法国作品的部分是最精彩的。

正因为这是历史上第一次让自己的作品有机会不仅跟国内同胞，而且跟来自世界各地的艺术家一比高低，所以被邀参加这个展览会的艺术家，极小心地选出自己的作品。德拉克罗瓦选出了一组能代表自己的创作发展的各个阶段的作品，这是一种前所未见的陈列方式，因为在那时“个人画展”还没有举行过。安格尔由于公众和艺术评论家没有给予他自认为应得的赞扬，所以二十年来不肯拿作品到沙龙展览，这次打破惯例答应参加了。他所以敢于这样做，大概是因为政府答应给他特殊的荣誉。

安格尔有一幅重要的作品叫《浴女》（已经为爱德华·瓦平松先生所有），画的是一个土耳其裸女，这次差点要失去展览的机会，因为瓦平松不肯拿出自己的宝贝。但是瓦平松的一个银行界朋友奥古斯特·德·加的儿子，深为任何人不应拒绝大师本人的请求这种思想所激动，他就设法说服这个收藏者。这样，瓦平松便带了这个年方二十岁的爱德加·德·加（那时他准备放弃学习法律而去做画家）径直跑到安格尔的画室里，通知他，由于这个赞美他的作品年轻人坚决主张，他愿意把这幅画借出去参加世界博览会。安格尔听了很是快乐；当他知道他的访客要学美术时，他便劝告他：“画线条，年轻的朋友，多画线条；不

管是根据记忆或是写生,只要这样做去,你便会成为一个很好的美术家。”爱德加·德·加一辈子也没有忘掉这句话。

在所有得到毕沙罗赞美的作品当中,不知道他是否特别注意安格尔的《土耳其浴女》,特别因为他主要是热衷于风景画。挂在墙上展览的作品共有五千件以上;画框靠着画框,由地板到天花板之间挂满了三排或三排以上的画,挤得不留一丝空隙——不用说所有其他吸引人的东西了,它们大部分集中在新的工业宫里。毕沙罗许多年来远离艺术世界,美术馆中盛大的展览使他既兴奋又惶惑:兴奋的是作品数量之多,惶惑的是,这些作品的令人惊异的五花八门的风格与内容。

安格尔在一个专门陈列室中,展出四十幅以上的油画和许多素描,而他的死对头德拉克罗瓦,则在中央厅里一共陈列三十五幅油画;但是为毕沙罗一见倾心的柯罗,只展出六幅作品,杜比尼和琼康则更少;在整个会场中,米莱只有一幅作品。虽然查理·波德莱尔发表了一篇动人的文章,宣告德拉克罗瓦的胜利,并且攻击安格尔“缺乏决定天才的精力充沛的气质”,但是毕沙罗看到这次展览会中得奖章和奖赏的,都是或多或少追随着安格尔的人的作品,他心里一定会觉得奇怪。这些得奖者有席罗姆与卡巴奈,他们各得一个红绶荣誉勋章;梅索尼埃那幅宝贵的小幅风俗画,获得了大荣誉勋章;勒曼(安格尔的学生)和库退尔,他俩都是美术学校的教师,得到了一级奖章(库退尔本来希望得到更高的奖赏,因此拒绝了给他的奖章);布盖卢这次也只好满足于一个二级奖章。杜比尼的是三级奖章;琼康和米莱一