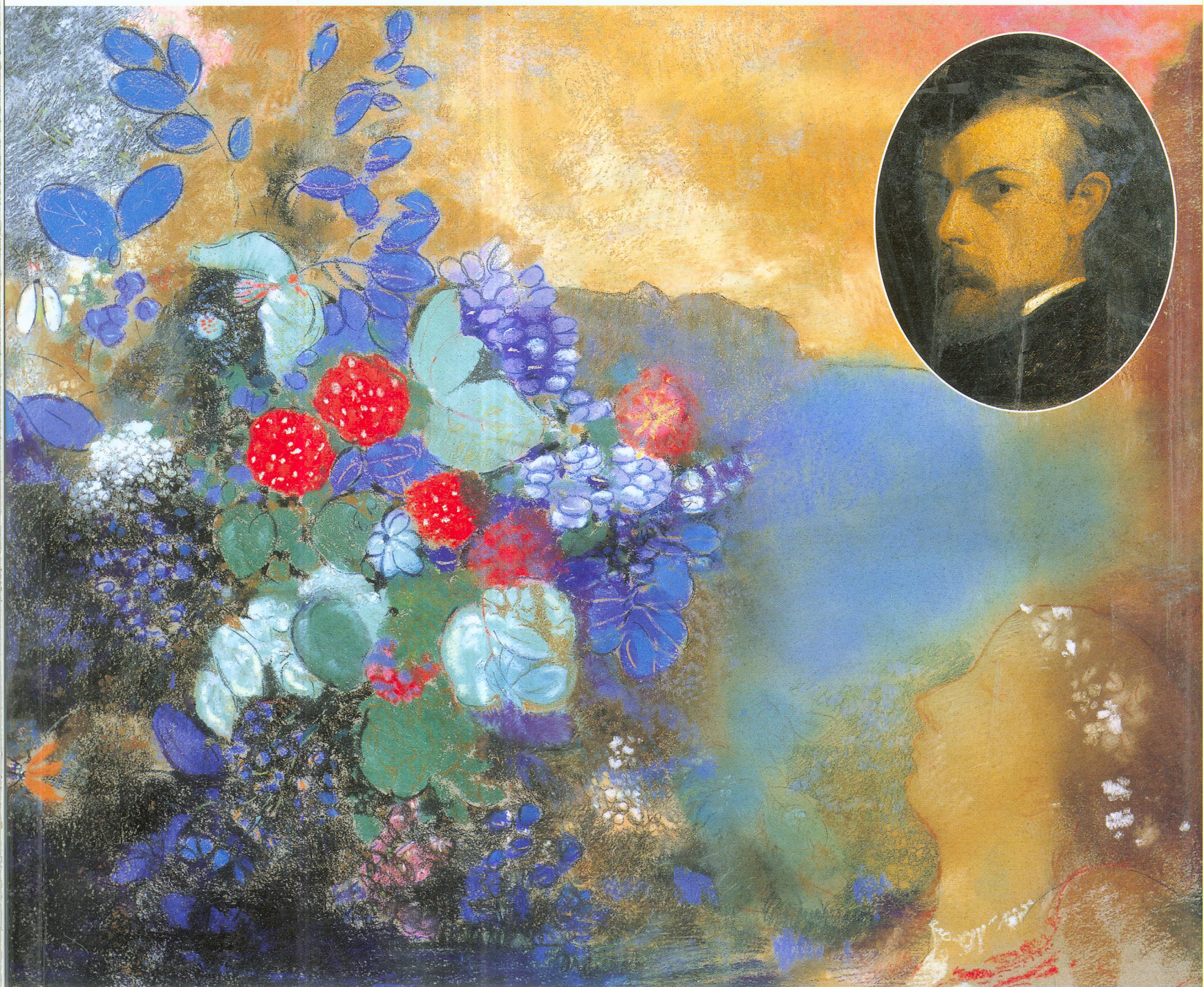


鲁 东

Gallery Art

Redon



DeAGOSTINI

吉林美术出版社 Jilin Fine Arts Publishing House



西洋美术家画廊 40

提香

Gallery
Titian

提香是与达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔并肩的威尼斯画派巨匠。这三位巨匠在建筑、雕刻等绘画以外的领域也受到称赞，与之相反，提香则作为伟大的油画家备受赞扬。提香运用油画颜料，描绘出蛋彩画无法表现的光线、色调、质感，创造出色彩丰富栩栩如生画面，确立了油画技法。



《巴克科斯和阿里阿德涅》
175 × 190cm 约1522-1523年

这幅作品是费拉拉公爵阿方索一世为了装饰书斋，委托画家创作的五幅神话绘画中的一幅。绘画中央交错的两条对角线将画面分割，画家以丰富的色彩戏剧性地描绘出欢快的肉体和精神图像。



Gemaldegalerie, Berlin/AGK London

圣母升天 1516-1518年

Church of Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia/Archivio IGDA, Milano

39 鲁 东

艺术家生涯

L I F E A N D T I M E S

2

灵魂的表现

风格与技巧

S T Y L E A N D T E C H N I Q U E

8

从黑暗到光明

名作特写

M A S T E R P I E C E

14

■ 花中的奥菲丽亚

作品选解

G R E A T W O R K S

20

■ 微笑的蜘蛛 20

■ 蝌蚪 22

■ 闭目 24

■ 黄色围巾的妇女 26

■ 长颈花瓶里的野花 28

世界著名美术馆

T H E G R E A T G A L L E R I E S

30

波尔多美术馆

©De Agostini UK Ltd., 2000 图字: 07-2001-650号

西洋艺术家画廊 39 鲁 东 原出版者/[英国] De Agostini 出版公司

策 划/刘丛星

责任编辑/刘丛星 张亚力 王兴吉

翻 译/周异夫

校 勘/张亚力

装帧设计/王兴吉 张亚力

审 读/孙开礼

校 对/吴晓欧

监 印/赵岫山 欧阳彬

出版发行/吉林美术出版社(长春市人民大街124号)

制 版/长春吉美雅昌彩色制版有限公司

印 刷/深圳雅昌彩色印刷有限公司

版 次/2001年6月第1版第1次印刷

开 本/635×940 1/8 印张/4

印 数/1-10000册

书 号/ISBN 7-5386-0855-9/J·590 定 价/15.00元



National Gallery, London

西洋艺术家画廊总目

- | | |
|--------------------------|----------------------|
| 1 Renoir 雷诺阿 | 51 Millais 米雷 |
| 2 Van Gogh 凡·高 | 52 Van Eyck 凡·爱克 |
| 3 Monet 莫奈 | 53 Stubbs 斯塔布斯 |
| 4 Da Vinci 达·芬奇 | 54 Moreau 莫罗 |
| 5 Millet 米勒 | 55 Holbein 霍尔拜因 |
| 6 Picasso 毕加索 | 56 Maqritte 马格里特 |
| 7 Dali 达利 | 57 Fragonard 弗拉戈纳尔 |
| 8 Cézanne 塞尚 | 58 Sargent 萨金特 |
| 9 Lautrec 劳特累克 | 59 Masaccio 马萨乔 |
| 10 Chagall 夏加尔 | 60 David 大卫 |
| 11 Gauguin 高更 | 61 Bosch 博斯 |
| 12 Klimt 克里姆特 | 62 Bonnard 博纳尔 |
| 13 Manet 马奈 | 63 Tiepolo 提埃波罗 |
| 14 Degas 德加 | 64 Hogarth 霍加斯 |
| 15 Seurat 修拉 | 65 Miró 米罗 |
| 16 Modigliani 莫迪里阿尼 | 66 Kahlo 卡洛 |
| 17 Rembrandt 伦勃朗 | 67 Van Dyck 凡·代克 |
| 18 Botticelli 波提切利 | 68 Whistler 惠斯勒 |
| 19 Delacroix 德拉克洛瓦 | 69 Bellini 贝利尼 |
| 20 Velázquez 委拉斯贵兹 | 70 Ernst 恩斯特 |
| 21 Michelangelo 米开朗基罗 | 71 Uccello 乌切罗 |
| 22 Henri Rousseau 亨利·卢梭 | 72 Friedrich 弗里德里希 |
| 23 Constable 康斯特布尔 | 73 Repin 列宾 |
| 24 Rubens 鲁本斯 | 74 Cassatt 卡萨特 |
| 25 Caravaggio 卡拉瓦乔 | 75 Poussin 普桑 |
| 26 Turner 透纳 | 76 Leighton 莱顿 |
| 27 Dürer 丢勒 | 77 Bronzino 布龙吉诺 |
| 28 Pollock 波洛克 | 78 Géricault 席里柯 |
| 29 Vermeer 弗梅尔 | 79 Matisse 马蒂斯 |
| 30 Raphael 拉斐尔 | 80 Bruegel 勃鲁盖尔 |
| 31 Greco 格列柯 | 81 Hals 哈尔斯 |
| 32 Léger 莱热 | 82 Gainsborough 庚斯博罗 |
| 33 Ruysdael 罗伊斯达尔 | 83 Francesca 弗朗切斯卡 |
| 34 Klee 克利 | 84 Watteau 华托 |
| 35 Courbet 库尔贝 | 85 Utrillo 尤特里罗 |
| 36 Kandinsky 康定斯基 | 86 Tintoretto 丁托列托 |
| 37 Chirico 契里柯 | 87 Steen 斯坦恩 |
| 38 Goya 戈雅 | 88 Reni 雷尼 |
| 39 Redon 鲁东 | 89 Spencer 斯宾塞 |
| 40 Titian 提香 | 90 Kokoschka 柯克西卡 |
| 41 Dufy 杜菲 | 91 Chardin 夏尔丹 |
| 42 Rossetti 罗塞蒂 | 92 Sisley 西斯莱 |
| 43 Ingres 安格尔 | 93 Reynolds 雷诺兹 |
| 44 Giotto 乔托 | 94 Sickert 西克尔特 |
| 45 Gris 葛利斯 | 95 Carracci 卡拉奇 |
| 46 Claude Lorrain 克劳德·洛兰 | 96 Boucher 布歇 |
| 47 Munch 蒙克 | 97 Bell 贝尔 |
| 48 Canaletto 卡纳莱托 | 98 Weyden 韦登 |
| 49 Blake 布莱克 | 99 Derain 德兰 |
| 50 Angelico 安吉利科 | 100 Index 索引 |

奥狄隆·鲁东的艺术游离了其生活的时代。从他称作“黑色”或者“阴影”作品的初期木炭素描中频繁出现的阴郁怪物，到晚年用粉笔描绘的以鲜花和神话为主题的华丽作品，鲁东似乎与同时代印象派对写实的兴趣无缘。事实上，迷惑于他那令人难以理解的晦暗画面的批评家们，并没有将鲁东的艺术与其他画家的业绩放在同等地位，而是同将想象力视为“各种能力女王”的象征派作家和诗人相比较进行论述。鲁东自己也常常称自己是美术的异端者，并解释说，作品是自己精神发展的镜子。但另一方面，他努力强调说自己的创作源泉不单纯来自于想象力，而是基于对现实世界的敏锐观察，并说：“让可见事物的逻辑……为不可见事物服务。”通过对鲁东艺术的详细研究我们可以了解到，实际上，鲁东对当时艺术上的新方式反应敏捷，他与统治着世纪末期法国的伦理、精神、理性等诸多问题有很深的联系。

Self-Portrait 1867

Musée d'Orsay, Paris/Photo RMN

灵魂的表现

EXPRESSIONS OF THE SOUL

鲁东的一生，无论是私生活还是艺术，行走着从孤独和阴影向光明和色彩转化的旅程。他的象征主义风格给纳比派带来了灵感。

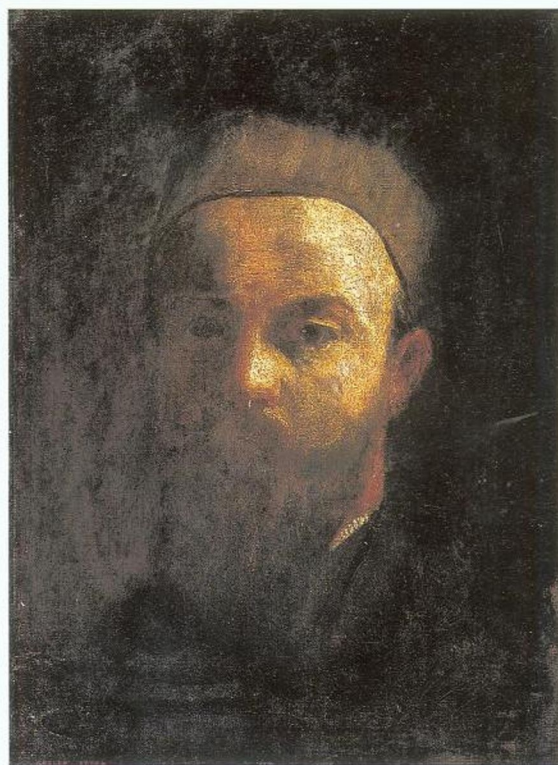


奥狄隆·鲁东 (Odilon Redon) 用一生来演绎艺术和人生不可分割的真理，他在自传《我自己》中写道：“我使艺术和自己一致。”这是他艺术风格独特与他人的本质所在：鲁东的艺术反映了鲁东本人的精神世界。

鲁东出生于法国南方的一个富裕中产阶级家庭。父亲贝尔特兰·鲁东 (约1798-1874年) 出身于波尔多近郊。波尔多是法国西南部的港口城市，在当时，财富和名气仅次于巴黎。没落世家之子的年轻贝尔特兰梦想一攫千金但又一贫如洗，他远赴美国路易斯安娜州的新奥尔良，在使用奴隶的大农场经营中获得成功。同法国移民的女儿玛丽-奥迪尔·戈兰结婚。他们的长子菲力克斯·埃尔奈斯特出生于美国；次子贝尔特兰-让 (取母亲的名字，也称奥狄隆) 出生于一家人回到法国波尔多不久的1840年4月22日 (本人说是20日)。后来，他们又生了三个孩子——两个儿子和一个女儿。奥狄隆同父亲的关系并不融洽，但使他步入幻想世界的也正是父亲。

寂寞的幼年时代

按照习惯，鲁东的母亲把刚刚出生不久的儿子托付给了农村的养父母。所谓农村，是鲁东父亲购买的出产葡萄酒的庄园佩尔鲁巴德，它位于波尔多西北六十公里梅多克地区的里斯特拉克附近。鲁东不久便离开了养父母，但他并没有回到波尔多，而是由管理庄园的年迈亲戚抚养，直到他十一岁，一直住在佩尔鲁巴德庄园。抚养他的老人非常亲切，但鲁东的玩耍伙伴只有葡萄园工人的孩子们。据研究人员推测，年幼的鲁东好像表现出了轻度癫痫的症状，他的父母也许是为了隐瞒在当时有伤体面的这



Musée d'Orsay, Paris/Photo RMN

▲ 这幅自画像，是鲁东1880年同加米由·法尔特结婚前后的作品。



Musée du Louvre, Paris/Photo RMN

► 1858年所作的父亲贝尔特兰·鲁东的背影素描。鲁东的画家生涯初期，主要从事版画。他认为版画的黑白画面，更适合于表现人的精神世界。

一疾病，将儿子送到了乡下。不管原因如何，鲁东一直把在佩尔鲁巴德庄园的生活经历理解为痛苦的放逐。

对鲁东而言，虽然佩尔鲁巴德庄园常常唤起他痛苦的回忆，但同时他又为庄园周围的风光深深迷恋。朝向吉伦特河口的法国西南部的这块土地，在法语中称之为“land”的荒原，是只有沙丘和松林的凄凉地区。19世纪，来到法国这个贫穷偏僻地区的人们，都被这里严酷但却带有超现实的美丽所震惊。

鲁东十一岁的时候回到父母身边，到波尔多的学校上学。但他讨厌上课，烦恼于郁闷和不安，大部分业余时间靠读书、写文章或者画素描度过。但无论他发挥出什么样的才能，在有音乐天分的哥哥面前仍显得相形见绌。鲁东的父亲决定把他培养成建筑家，于是，从1857年起，鲁东开始学习建筑。1862年，鲁东参加了国立美术学院建筑专业的入学考试，但在口试中失败而没有被录取。

遇到两位老师

最先教鲁东素描的是波尔多美术学院的权威之一——斯塔尼斯拉斯·戈兰（1803-1886年）。当时，波尔多作为艺术中心十分繁荣。当地的“波尔多艺术之友会”经常举办年度画展，展出柯罗、库尔贝、德拉克洛瓦等当时具有代



▲ 鲁东所作的《佩尔鲁巴德风景》，这里是画家度过儿童时代的地方。尽管他在这里十分孤独，但一生中他一直对这块土地怀有深深的爱恋。

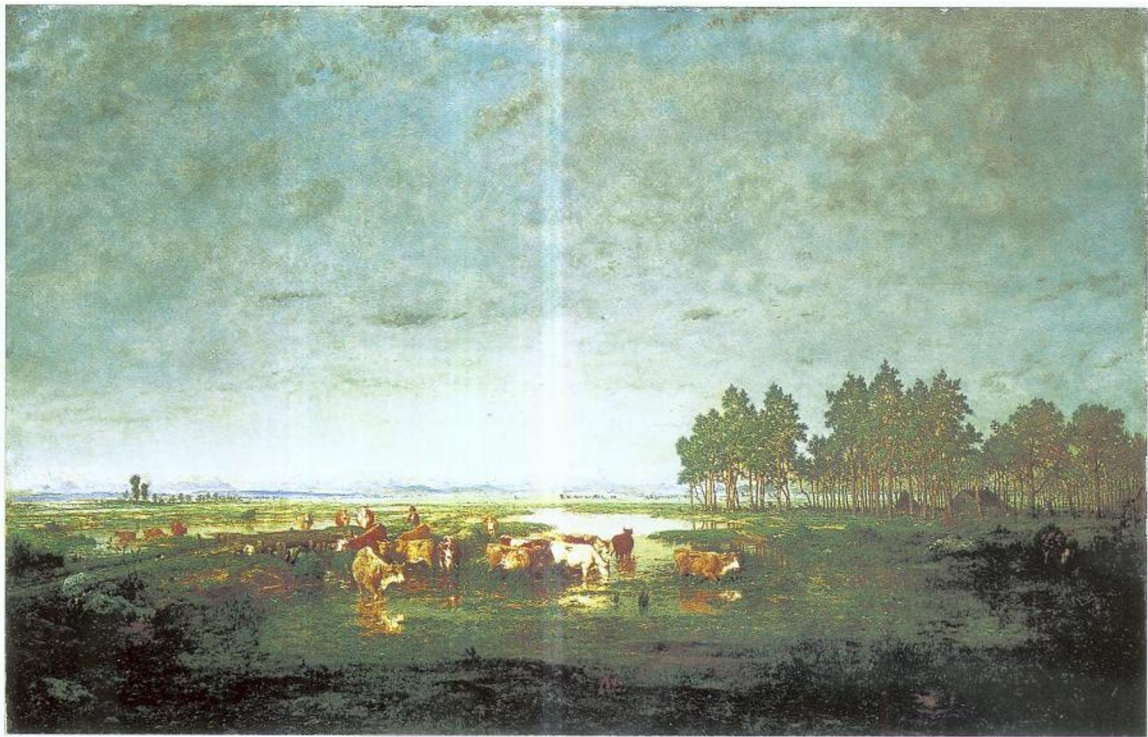
▼ 特奥多雷·卢梭创作的《荒原的沼泽》（1853年以前）。在这块“极其荒芜的”偏僻土地，奥狄隆·鲁东度过了儿童时代。

表性画家的作品。鲁东二十岁的时候，在这个“艺术之友会”以两幅水彩画初登画坛。

鲁东通过哥哥还加入了以当地报纸《波尔多》为舞台进行活动的波尔多自由知识分子团体。波尔多的文化生活与首都巴黎形成鲜明对照。在首都，第二帝政极尽隆盛，奥斯曼男爵正在推进城市建设；人们在新建的百货商店里慷慨地花钱，在股票交易所里拼命地投机；以库尔贝为领袖的写实主义成为前卫艺术的标志，

主张艺术家必须忠实地表现生活。而以《波尔多》为中心的分子团体中弥漫着理想主义、反物质主义气氛。在政治方面，他们赞同废除奴隶制等进步的主张，在艺术领域反对写实主义，重视想象力。

鲁东在波尔多的青年时代，遇到了两位老师，并受到强烈影响。这就是植物学家阿尔曼·克拉沃和理想主义艺术家罗多尔夫·布雷斯丹。克拉沃教给鲁东查尔斯·达尔文的进化



Musée du Louvre, Paris/Photo RMN

R ODOLPHE BRES DIN

罗多尔夫·布雷斯丹

罗多尔夫·布雷斯丹（1825-1885年）的艺术和他那高洁的品质，给鲁东带来了一生的影响。在1908年秋季沙龙举办的布雷斯丹回顾展上，鲁东为他这位朋友的作品目录撰写了序文，文中称赞布雷斯丹——创造出了“自己的艺术”。这一观点显然也是在维护鲁东自己的作品。

布雷斯丹是一位孤独而古怪的艺术家，对于19世纪60年代席卷法国的写实主义和自然主义潮流，他几乎是单身一人进行了抵抗，他作为拥有奇异想象力的版画家留在人们的记忆中。在《死的喜剧》、《善良的撒马利亚人》等构图复杂的作品中，充满了阴森森的细部刻画。布雷斯丹向鲁东证明了艺术上的想象力必须扎根于现实世界的重要性。无论是对于布雷斯丹，还是对于后来的鲁东而言，以单色进行创作就是对写实主义及其物质主义价值观的无声拒绝，是追求精神世界的表现。布雷斯丹所敬慕的是伦勃朗，对于伦勃朗，鲁东认为：“他赋予阴影以精神上的生命。”

不仅是在艺术上，在政治方面布雷斯丹也是一位理想主义者。他坚决支持普法战争后在巴黎掌权的革命自治政权——巴黎公社，由于巴黎公社失败，他不得不逃亡加拿大。后来，布雷斯丹回到法国，但他只得到了清扫街道的工作。



▲ 《善良的撒马利亚人》（1860-1861年）
中，布雷斯丹使中东和欧洲的特征共存于同一画面之中。

论，把夏尔·波德莱尔阴郁的诗歌介绍给他，布雷斯丹则使鲁东下定决心要做一名版画家。

19世纪60年代，长久以来一直被人们忽视的蚀刻版画和素描出现了复兴。柯罗、马奈、米勒、德拉克洛瓦在这方面作出了巨大的努力，在他们协助下创立了版画家协会，使版画得到普及。同年，维克托·雨果还首次发表了精彩的墨水素描。

▼ 卡米列·柯罗的《狄安娜洗浴图》是画在画布上的油画，他也称赞其它的绘画表现手法，并在19世纪60年代致力于蚀刻画和素描的复兴。



Musée des Beaux-Arts, Bordeaux/AGK London

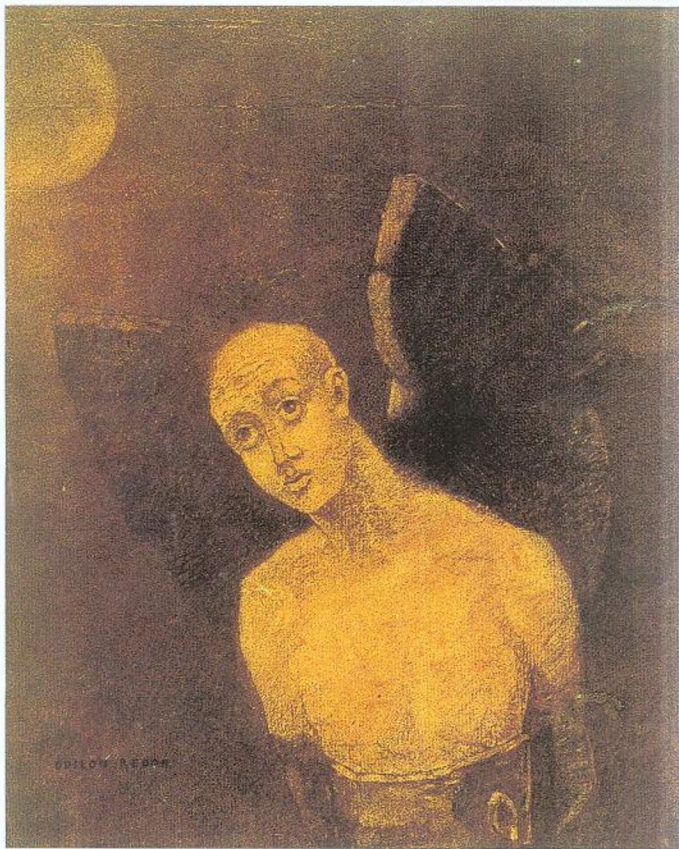
同象征派的交流

鲁东的学画时间很长。他缺乏自信心，不断同忧郁症做斗争。在鲁东初期的单色作品——蚀刻版画和素描中，可以清楚地看到布雷斯丹的影响。1867年，鲁东的一幅铜版画入选巴黎的沙龙（官方画展）；第二年，他的油画《伦斯沃的洛林》再次入选，但怯懦的鲁东在展出前撤走了作品。他极个性化的作品多数是在荒凉的风景中配以孤独的人物，反映出画家不断地挣扎在儿时被抛弃这一经历里。

1870年7月普法战争爆发的时候，鲁东已经三十岁。他应征入伍，令他家里人、也令他本人惊讶的是，他勇敢地参加了战斗。最终，战争以屈辱的失败而告终，但对于鲁东，这场战争使他重新建立起了自信心。

鲁东战后的作品同法国的气氛相吻合，充满了挫折和绝望的悲观情绪。代表性作品是用炭笔所作的《坠落的天使》（1871年），拥有黑色翅膀、眼神发疯一样地坠落天使路济弗尔浸泡在水里，若有所求似地注视着月亮。他也创作了一些较为乐观的作品，同时期的木炭画《原始人》（1872年）便表现出画家对进化论的兴趣，还处在半浑沌状态的一位原始人蹲在岩石背阴处，光线微弱的天空似乎注定了其意识

Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands



▲ 鲁东的《坠落的天使》(1871年)取材于人们熟知的宗教题材,用以表现画家个人的苦恼和悲观主义。

的觉醒。

1874年3月,鲁东的父亲去世。这给画家带来了很大打击,他写道:“我非常痛苦……我看到了深渊。”但是,父亲的去世使他终于能够肯定自己和自己的艺术。

在巴黎,鲁东是贝尔特·德·雷萨克夫人前卫沙龙的常客。在那里,他定期与亨利·方丹-拉图尔等画家,爱而奈斯特·肖逊等作曲家聚会。这个沙龙的精神支柱是1863年去世的浪漫派画家德拉克洛瓦,他的好友保罗·马克·约瑟夫·舒纳瓦尔也常常露面。在共同厌倦了写实主义和对神秘主义的强烈爱好的驱使下,德·雷萨克夫人的沙龙在浪漫派和正在兴起的象征派之间起到了重要的桥梁作用。后来,鲁东通过这个沙龙结识了象征派诗人S·马拉梅和作家J·K·胡斯曼,胡斯曼的赞许在鲁东的绘画生涯中起到了决定性作用。鲁东在沙龙的绰号叫“梦王子”。

从黑白世界到彩色世界

在整个19世纪70年代,鲁东孜孜不倦地进行着木炭素描创作。他称自己的这些作品为

“黑色”,时而也称其为“阴影”。通过这种称呼,画家有意识地暗示出作品的源渊在于沉郁的心理。鲁东认为,黑色是发源于“人类存在最深邃之处”的色彩。鲁东最生动的一幅作品便是《眼睛的气球》(1878年)。1863年,摄影家纳达尔乘坐刚刚发明不久的热气球完成了横断法国的观察飞行。普法战争期间,人们使用热气球从处于包围中的巴黎运出人和物资。鲁东画中的气球不只在巴黎上空,还在荒野上空飘浮,气球上悬挂着鲁东作品中频繁出现的主题——盛着割下来的头颅的盘子,气球本身以巨大的眼睛毅然决然地仰视着天空。这种木炭素描可以说是鲁东的艺术宣言——极其独特的、反写实主义的、而且是精神性的。

1879年,鲁东有了发表素描集的信心。他使用重新被注目的石版画技法出版了画集,虽然数量不多,但这本版画集《在梦中》却赢得了非同寻常的赞许并被收藏。接着,鲁东又出版了《给爱德加·坡》(1882年)、《起源》(1883年)、《圣安特瓦努的诱惑》(1888年)等许多石版画集。这些版画集中“微笑的蜘蛛”、“人面花朵”、“仙人掌”以及其他混成的“怪物”等图像,唤起了年轻一代象征派作家的共鸣。



▲ 使用实际背景和小道具的室内摄影初期范例。摄影家、热气球爱好者纳达尔同妻子一起坐在热气球下的旅行筐中。

Artist's Life

- 1840 4月22日(本人记忆为20日)出生于波尔多一个富裕的中产阶级家庭。在家里拥有的佩尔鲁巴德庄园度过儿童时代。
- 1851 回到波尔多父母身边,入学。苦于忧郁和不安。
- 1860 在“波尔多艺术之友会”画展上展出最初的作品——两幅水彩画。
- 1863 遇到版画家罗多尔夫·布雷斯丹。
- 1867 在巴黎的沙龙上,铜版画首次入选。
- 1870 在普法战争中从军,作为一名士兵而战斗。
- 1874 成为贝尔特·德·雷萨克夫人沙龙的常客,结识反写实主义的前卫艺术家。父亲去世。
- 1879 发表第一本石版画集《在梦中》,得到高度的赞许。
- 1880 同出生于法国领地留尼汪岛的法国女子加米由·法尔特结婚。
- 1884 胡斯曼发表小说《颠倒》,决定了鲁东作品和象征派的关联。
- 1886 长子让出生,但仅六个月便死去。
- 1889 次子阿里出生。
- 1899 同年轻的象征主义画家团体“纳比派”一起在巴黎的丢兰-留埃尔画廊举办画展。
- 1904 巴黎新设的秋季沙龙举办鲁东回顾展。
- 1916 7月6日在巴黎去世,安葬于巴黎近郊的比埃瓦尔公墓。
- 1922 收集了鲁东自传性文章的《我自己》出版。

J O R S - K A R L H U Y S M A N S

J-K·胡斯曼



Musée Gustave Moreau, Paris/The Bridgeman Art Library

▲ 居斯塔夫·莫罗 (1826-1898年) 的《参孙和迪莱勒》(1882年)。胡斯曼称赞他是用丰富梦境般的图像表现潜意识世界的画家。

作家J-K·胡斯曼 (1848-1907年) 是鲁东最狂热的赞许者, 他特别被鲁东描绘的奇异幻想所吸引。他在鲁·格洛瓦报社画展的鲁东评论中论及到鲁东同戈雅、爱德加·坡、波德莱尔的类似关系中指出, 他们的作品中包涵有同时代的科学、特别是达尔文的《进化论》中关于人类的动物起源说的隐喻。

胡斯曼当初作为E·左拉流派的自然主义小说作家起步。1884年他出版了《颠倒》并引起轰动。小说的主人公贵族人物德·宰桑特是一名颓废的唯美主义者, 他试图将全部人生艺术化, 小说描写了他创造出来的抑郁世界。这部作品成为了象征派的经典。

德·宰桑特家里的墙壁上, 装饰着他认为与这种波德莱尔式的“人工乐园”相称的艺术家作品, 其中也有鲁东的绘画。因此, 按照胡斯曼的记述, 鲁东作为“充满病态和错乱的幻想性作品”的画家给人们留下了深刻印象。但是, 在象征派文学中出现却未必是鲁东的本意。

1880年, 鲁东同出生于印度洋西部法国领地留尼法岛上的法国女子加米由·法尔特 (1852-1923年) 结婚。这是一桩非常幸福的婚姻, 加米由聪明贤惠, 巧妙地发挥了鼓励丈夫工作的能力。但是, 1886年他们的第一个孩子让出生仅仅六个月便夭折。年幼儿子的死亡给鲁东的创作活动带来了极大影响, 他几乎不能工作, 勉强着手的工作也不能成功地完成。

1889年4月, 他们的次子阿里出生, 鲁东喜悦无比, 他感到自己儿童时代的痛苦得到了补偿。90年代起, 鲁东逐渐放弃了“黑色”, 开始了色彩实践——使用油彩、金属系列颜料、不透明水彩, 特别是明亮的色粉。与画家以往所不同的折衷性图像出现在画面上, 不仅得到了权威们的赞许, 也被更多的大众所理解。小船、大教堂的窗户、佛陀, 所有的一切都超越了现实, 画家用鲜艳的色彩描绘他们。这一时期的重要作品是《闭目》, 在以后数年的时间里, 鲁东制作了该画油彩、色粉、版画的翻版作品。

纳比派“父亲”般的存在

19世纪90年代, 鲁东与第一象征派拉开了距离。这是由于胡斯曼等很多象征派成员在

► 《画家的妻子、奥狄隆·鲁东夫人肖像》(1882年) 中的加米由。



Musée d'Orsay, Paris/Peter Willi/The Bridgeman art Library



Musée d'Orsay, Paris/The Bridgeman Art Library/ADAGP, Paris and DACS, London 1999

持不宽容政治态度的天主教复兴运动中开始发挥中心性作用。取而代之的是，鲁东成为了年轻一代象征主义者团体——纳比派（“预言者”之意）所尊敬的“父亲”般的存在。这一团体中有爱德华·维亚尔、皮尔·博纳尔、莫里斯·德尼等，他们平淡、非写实性的色彩以鲁东的朋友保罗·高更为样本。1899年，年迈的鲁东在丢兰-留埃尔画廊同纳比派一起举办了画展，纳比派和这位年长画家之间的亲密关系在德尼于1901年发表的《向塞尚致敬》中有如实的反映。表面上，绘画是献给塞尚的，而实际上作品融入了对鲁东的赞美。画面中，纳比派的成员虽然围在塞尚的作品周围，但全体成员的视线却离开了作品投向左端的一位和蔼的绅士。这位态度谦逊、用手帕擦拭眼镜的人物正是奥狄隆·鲁东。

纳比派为了创造出新的装饰美术，大量制作用于富裕家庭客厅的装饰画。在他们的影响下，鲁东也接受了一系列装饰订件，为德·德梅希男爵、德·希斯特利亚公爵夫人等特别富裕的资助者创作了一系列装饰画。这些装饰工作为鲁东提供了进一步推进色彩实践的机会，最终诞生的由漂泊的花朵、闪光的生物所创造出来的水中世界，与莫奈的睡莲组画有共通之处。

将近20世纪的时候，年届六十岁的鲁东陷入了资金问题的烦恼。1897年，尽管遭到了奥狄隆家族的反反对，鲁东一家还是卖掉了佩尔鲁

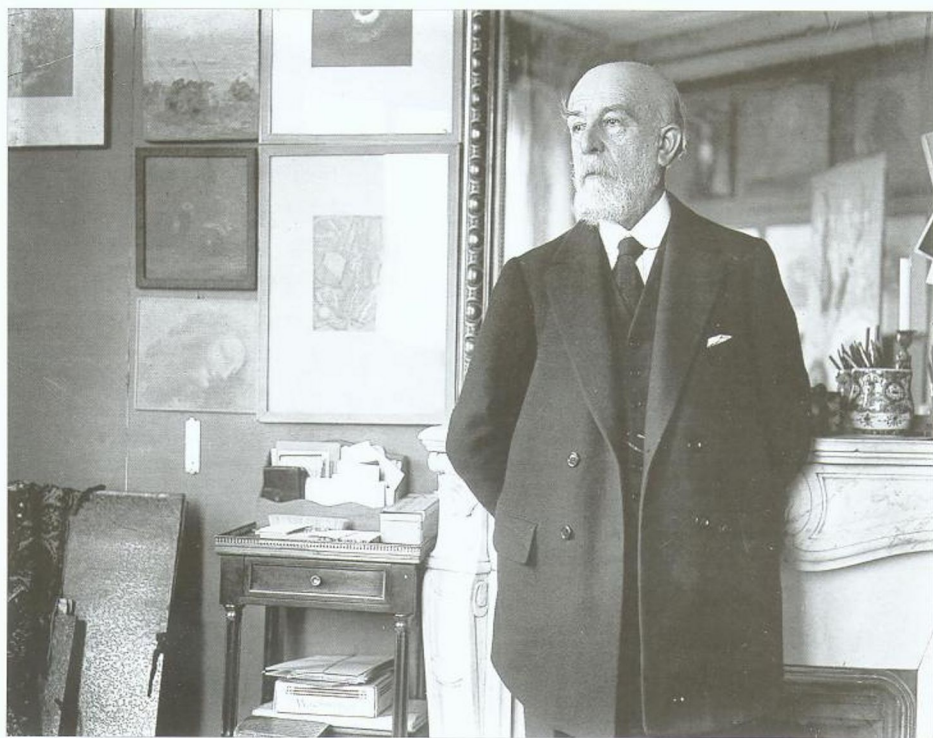
▲ 莫里斯·德尼创作的《向塞尚致敬》。围绕着静物画的画家们左起分别是鲁东、维亚尔、梅雷利奥、沃拉尔、德尼、塞律西埃、兰森、鲁塞尔、博纳尔。

▼ 晚年的鲁东给被称为纳比派的新一代画家带来影响。他的作品在欧洲、俄国、美国展出，得到了公众的狂热支持。

巴德庄园的地产。但出售地产得到的资金远远不及农场经营中所欠下的债务，鲁东陷入了与同族的不愉快的诉讼之中。

也是为了偿还债务，鲁东创作了大量估计可以卖得很贵的花草绘画。当时，1904年的秋季沙龙已经举办了大规模的鲁东回顾展，同年年底，《闭目》的绘画翻版作品又被国家收购，鲁东得到了官方的认可。因此，他的作品有了大量的买主。在奥特洛·多利奥举办的大规模拍卖会中，卖出了二十八幅花草绘画，使画家获得了足以偿还债务的资金。

在人生的最后十年，鲁东以不变的活力和喜悦继续着创作。他写道：“对于自己面向命运走过来的路程……我感到满足。”他创作了肖像画、装饰画、花卉画，任何一种形式作品中的色彩都饱满洋溢、胜过了主题。《阿波罗的马车》系列绘画描绘出太阳神驾驭马车升向辉煌天空的情景。此时，鲁东心目中的竞争对手是德拉克洛瓦。他认为，这位浪漫派巨匠创作的卢浮宫“阿波罗厅”天顶画“是以其才能和力量的巅峰而创作的，绘画中洋溢着白昼的喜悦与夜晚和阴郁，这与极大痛苦之后的愉快幸福感相似”。



Archives Larousse-Giraudon

从黑暗到光明

DARKNESS GIVES WAY TO LIGHT

鲁东的绘画历程与他的人生有着深刻的关联。他黑暗而阴郁的作品反映了画家不幸的童年时代；而从他拥有自己的家庭并获得幸福的同时，他便开始使用明快而充满喜悦的色彩。



在鲁东的画家生涯中，他的绘画风格从初期充满不安的黑色幻想，到后期的粉笔画和油彩画中绚烂的色彩，发生了明显变化。鲁东结合自己的心理，解释了这种艺术上的转变。他回顾自己的一生这样写道：“我在人生的进程中，学到了这些……也可以表现喜悦。如果艺术家的艺术是他的人生之歌，无论它是庄重的还是悲哀的音乐，我肯定是用色彩

演奏幸福的旋律。”鲁东的朋友和评论家们对此大致都持赞同意见。如果按照这种解释，鲁东幸福的婚姻、爱子阿里的出生、逐渐稳定的收入状况，这些必然将他从阴郁的黑暗中引向华丽的色彩。

但是，鲁东将自己的绘画风格和心理状态直接联系起来，则有些不诚实。这反映了鲁东希望将自己打扮成例外者的愿望，即

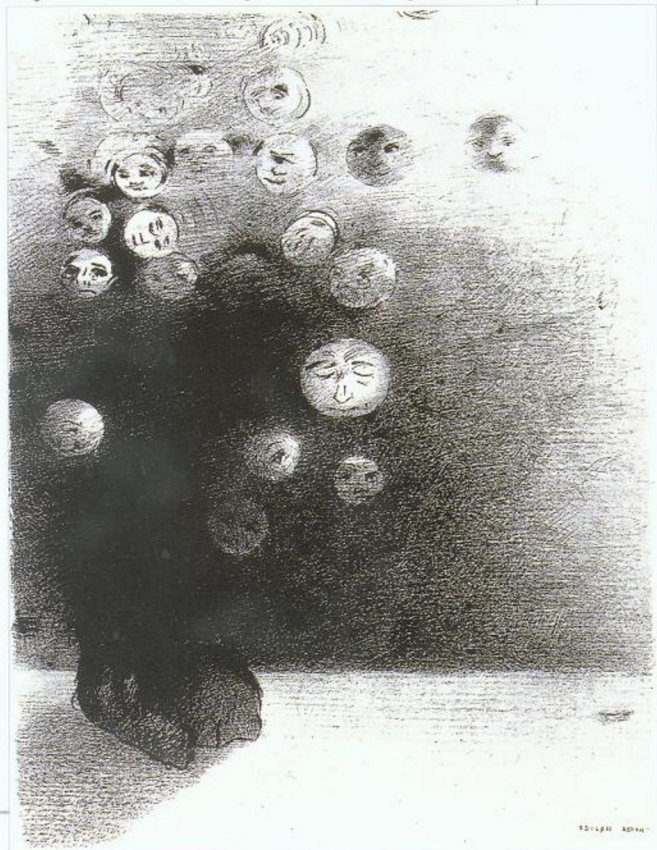
向别人展示出不受外在因素影响“按照自己的意愿”发展才能的艺术家形象。而实际上，鲁东绝不希望自己被看成是一位梦想家，或是异端者。艺术潮流的变化以及流行、新的绘画材料以及技法的出现、美术市场的压力，这些在鲁东绘画风格的发展中都发挥了作用。他细心观察美术界的动向，对在各种领域中对自己创作相对有利的因素一直非常关

石版画

1798年，发明了低成本、快速、可以大量印刷的石版画技术。该技法是用油性蜡笔在石板上描绘图案，以此为图版进行印刷。席里柯和德拉克洛瓦等浪漫派画家将它发展为独立的艺术形式，奥诺雷·多米埃创作的一系列政治讽刺石版画出色地显示了它的效果。

19世纪后半叶，石版画家阿尔弗雷德·洛博普及了誊写石版画。其做法是，首先用石版画专用墨水或者蜡笔在纸上描绘图案，然后再誊写到石版上。他说服了朋友柯罗，通过他的创作，证明石版画具有极高的表现能力。这一成果的最终结晶是柯罗1872年的石版画集《十二幅原版写生和素描》。受到柯罗成功的激励，马奈和德加等很多画家也尝试了这一技法。鲁东的石版画《为什么看不到的世界不能存在》（右）是为埃德蒙·皮卡1887年发表的著作《陪审员》特别制作的一幅插图。在石版画上，鲁东得到了方丹-拉图尔的指导。

Haags Gemeentemuseum, Den Haag, Netherlands/The Bridgeman Art Library



木炭

直到19世纪中期，木炭（法语为fusain）一直是画家在素描、风景写生等不以公开发表为目的的草图和习作中使用的辅助性绘画材料。在传统上，木炭是用柳树或者李子树炭化制成的。但到了19世纪，使用葡萄枝条木炭者开始增加。木炭是可以创造出很多效果的画材，画家们不仅将它用于线描，还使用湿海绵或者毛刷将它涂在纸上，用手指晕开，将揉好的面包或橡皮擦掉多余部分，以创造出微妙的阴影。



Private Collection/The Bridgeman Art Library



Christie's Images, London

使用木炭创作的著名画家很多。如柯罗便使用木炭，表现出斑驳的阳光从树叶缝隙中照射进来、昏暗的富有情趣的森林风景。但是，与其他画家同样，柯罗也没有公开展出自己的木炭画。因为它们都是一些为了备忘的记录以及探求光线和阴影效果的习作，是属于画室这一私人世界的作品。

从19世纪60年代开始，社会对木炭画以及整个版画艺术的看法逐渐发生了变化。风景画家开始在沙龙展出用木炭创作的作品，并常常受到评论家的善意欢迎。最成功的木炭画家之一是奥古斯特·阿龙杰，他在1875年出版了技法方面的著作《木炭画》。这里列出的鲁东的木炭画是创作于1890年前后的《神秘的骑士、或者斯芬克斯》（左）和《戴月桂冠的妇女侧像》（上）。

注。而且，他和他忠实的妻子加米由为了开拓他艺术上的新市场进行了不懈努力。鲁东给予他的老师罗多尔夫·布雷斯丹以极高的评价，而他与这种“纯粹”艺术却相距甚远。

对写实主义的有意识地反抗

鲁东在早期是决定当一位版画家而不是其它画种的画家。这在某种程度上也许是他怯懦和缺乏自信心的结果，也是对当时处于前卫艺术中顶峰时期的写

实主义有意识地反抗。

年轻的鲁东对于同时代具有代表性的写实主义者们的看法，是从他投稿给波尔多地方报纸《吉伦特》的1868年度巴黎沙龙评论中看到的。在评论中，鲁东赞扬了库尔贝以及受到他影响的马奈作品的同时，也指出了缺乏深度的问题。鲁东认为，他们只关心事物的表面，因此，与“被看到的现实”相比，他们轻视了“被感受到的现实”所构成的“内在的深奥生命”。对于被视为写实主

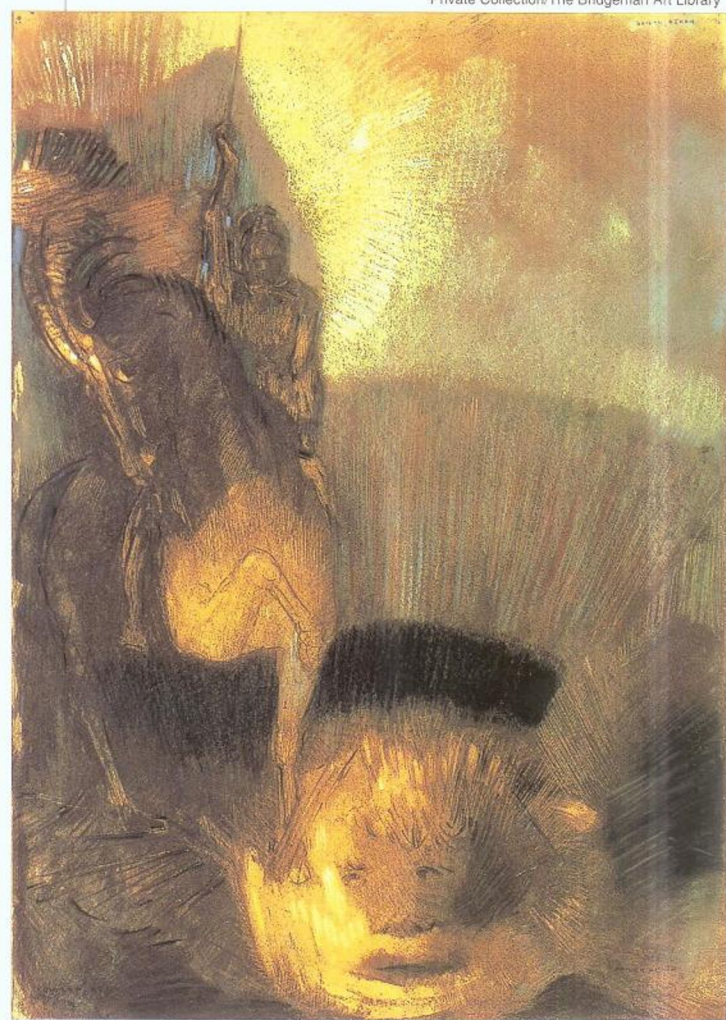
义发展形态的印象主义，鲁东也以同样的观点进行了批评。在鲁东看来，印象派只涉及了眼睛捕捉到的感觉性、表面性现实。尽管如此，1868年的沙龙展中，柯罗等仍是他从内心赞许的画家。用他的话来说，柯罗是一位“优秀的艺术家，在自然面前他是一位画家；在画室里他是一位诗人乃至思想家”。在鲁东眼里，柯罗的艺术兼备观看现实世界和想象力的才能。

色粉

色粉，是在粉末状颜料中加入无色或者白色主剂和胶质黏合剂制成的棒状固体绘画材料——即粉笔。根据黏合剂的用量可以调节硬度，而主剂则有助于产生这一画材所特有的明快、鲜艳色调。

19世纪末，色粉画受到空前的欢迎。在官方沙龙的展览上，粉笔画的展出数量逐渐增加。米勒、德加、卡萨特等画家都尝试了粉笔画，他们以色彩和构图的创新性创造出优秀而大胆的肖像画和人物画。

这种技法似乎促进了表现的实验和自由，鲁东也狂热地采用了这一技法。这里列出的两幅粉笔画《佛陀》（右）和《圣乔治》（下）都是他1905年前后的作品。



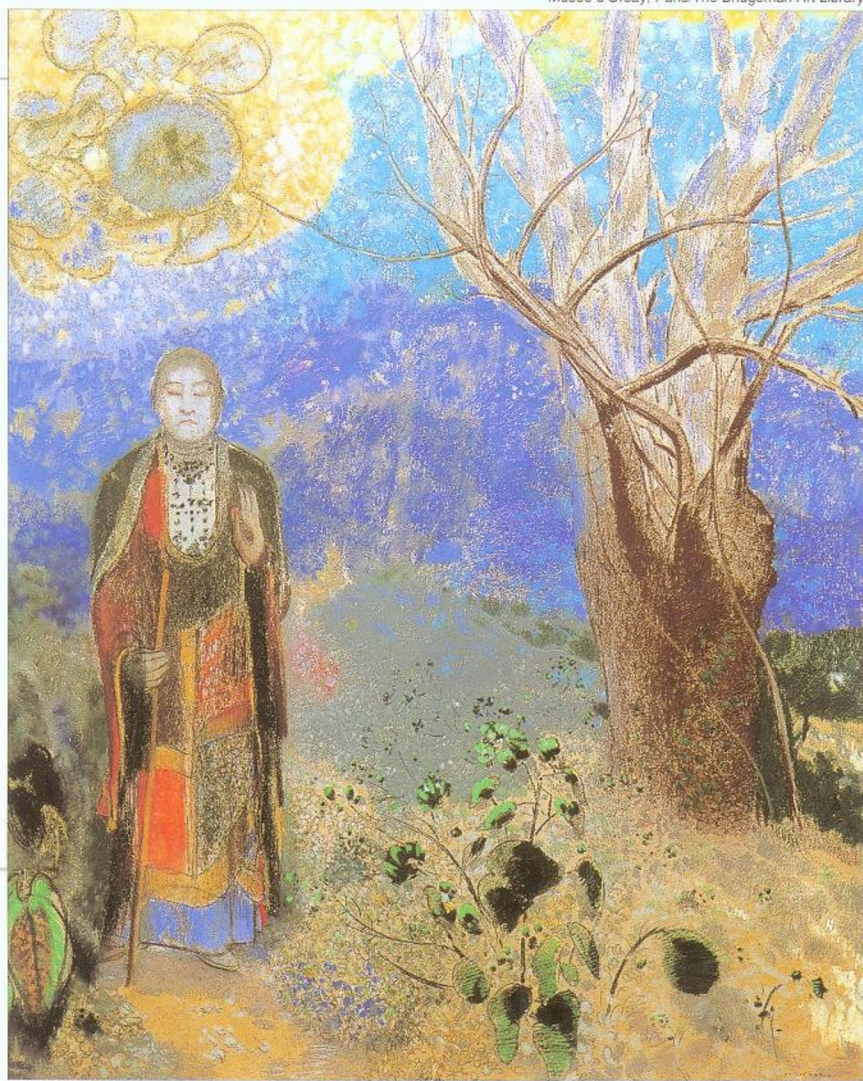
丰润的“黑色”

鲁东最初使用黑色和白色的表现媒介——铅笔画、版画以及木炭素描，蕴含着画家反对写实主义的思想，因为无论怎么说，还原为白色和黑色的世界是

最非现实性的。鲁东被版画所吸引还有另外一个重要原因。当时，由于各种素描和版画得到复兴并被广泛接受，以图案画家或者版画家为职业已经不像伦勃朗年轻时代那样离奇。对于鲁东而言，黑色本来便具有精神性，正因为它的严肃，所以适合表现因使用色彩而隐

藏起来的思想和感情。后来，他对自己的朋友，画家埃米勒·贝纳尔说，黑色“在所有颜色中是最本质性的”。

鲁东很快便掌握了木炭画的技法，在木炭画的技法史上，他的“黑色”极



其丰润。在创作于1891年的木炭画《飞马》中，希腊、罗马神话中著名的有翅膀的马昂然自得地从浓重的黑暗中奔向辉煌的阳光之中。画家大胆地擦掉翅膀上的木炭，从而产生了强有力的摇曳动感，特别是在马的前半身，黑色的柔软的轮廓线条令人强烈地感到被突然释放了的力量。

鲁东常常强调，自己的“黑色”决不是单色。他精心挑选一些十分粗糙的纸张，使用略带黄色、粉色、蓝色等 he 喜欢颜色的纸，用白色粉笔、有时是带有颜色的色粉或者不透明的水彩，来丰富作品的色调。鲁东知道，为了固定润饰后的素描画面而使用的树脂固定液会使画面变成金黄色，并随着时间的流逝逐渐加深。他所敬爱的画家之一伦勃朗绘画中的古色使绘画具有了威严，鲁

东为了表现出同样的古色，使用这种固定液。

向色彩过渡

鲁东的一位朋友将1901年视为画家从黑白向彩色过渡的转折点。他的这位朋友说，鲁东在此以后“以平稳、清新、

朝气蓬勃的心态创作，色彩几乎是迸发出来的”。有的评论家将这种变化视为鲁东与写实主义和解的标志，也有人将其解释为具有精神意义的转换。一位评论家写道，画家“感到光线的无比重要，宛如奔向天堂一样攀升到彩色的国度”。

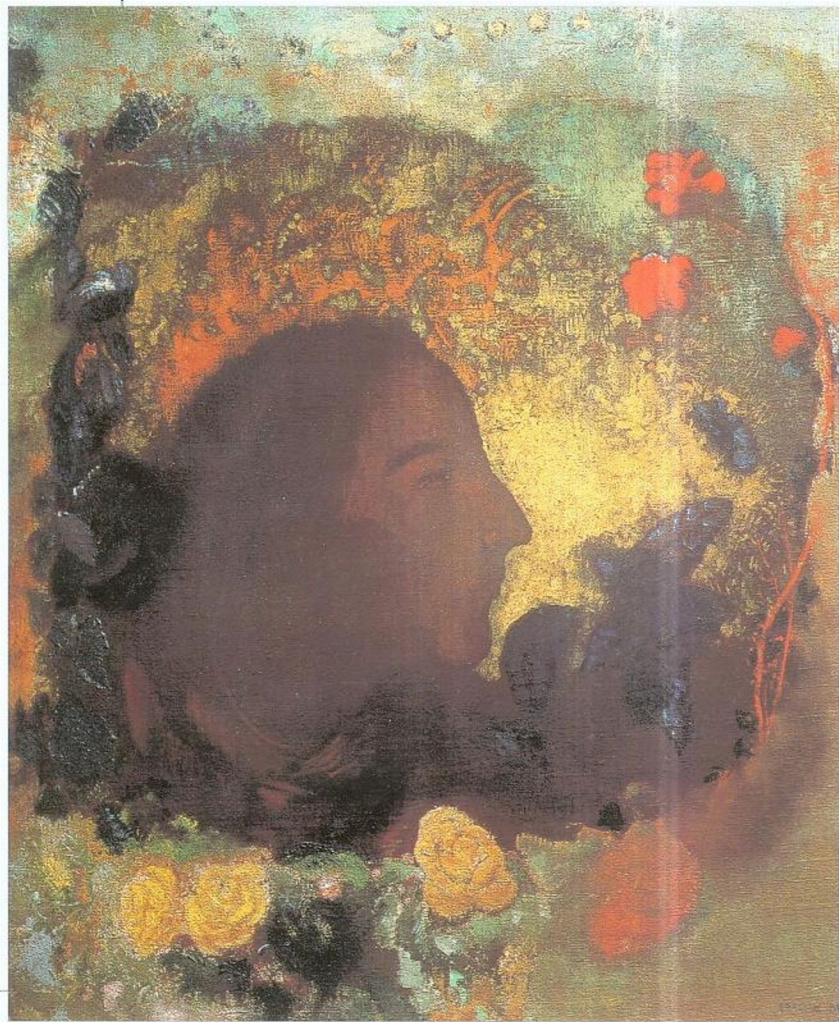
但是，鲁东的变化并不像人们想象

的那样单纯。值得注意的是，画家逐渐抛弃了黑色而采用彩色的同时，创作的肖像、静物等作品的比例逐步增加。对于画家而言，彩色不是新的东西。鲁东在为当一位画家而努力的初期阶段，便尝试了色粉和油彩。例如，在入选巴黎沙龙的最初绘画作品《伦斯沃的洛林》

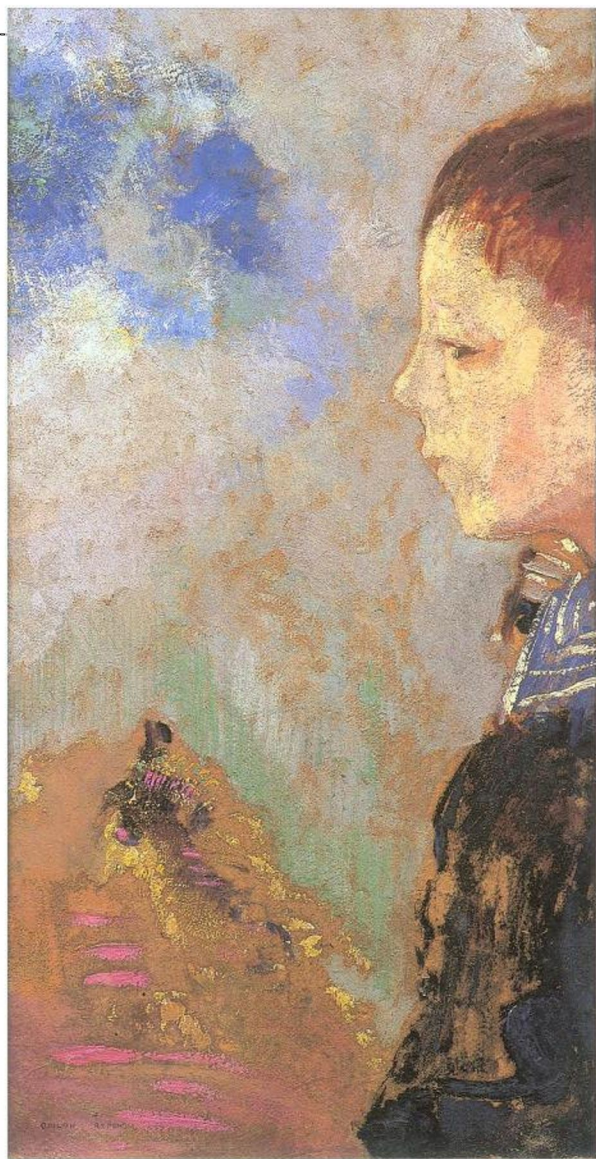
肖像画

鲁东的一生都在创作肖像画，但他开始真正专注于肖像画则是在晚年。画家初期的作品，多数是描绘自己的父亲、妻子、特别是儿子阿里等身边人物。鲁东最初没有专注于真正肖像画的创作，并不是他对此抱有反感，相反是因为他认为这一领域“对于画家而言是最后、也是最高的课题”。鲁东艺术的所有领域都是如此，他并不是要表现模特儿的表面，而是试图表现其“精神世界……（他或她）内心的深度”。

肖像画给鲁东带来了财富。从19世纪末到20世纪初，随着他名声的提高，富裕阶层的肖像画订件随之增加，这成为他很大的收入来源。鲁东的模特儿多是妇女——1896年创作的肖像画便是拉·洛舒弗克公爵夫人的订件，也有描绘爱子阿里的习作。在这些不公诸于世的私人作品中，画家自由地进行试验。创作于约1897年的《蓝色衣领阿里的肖像》

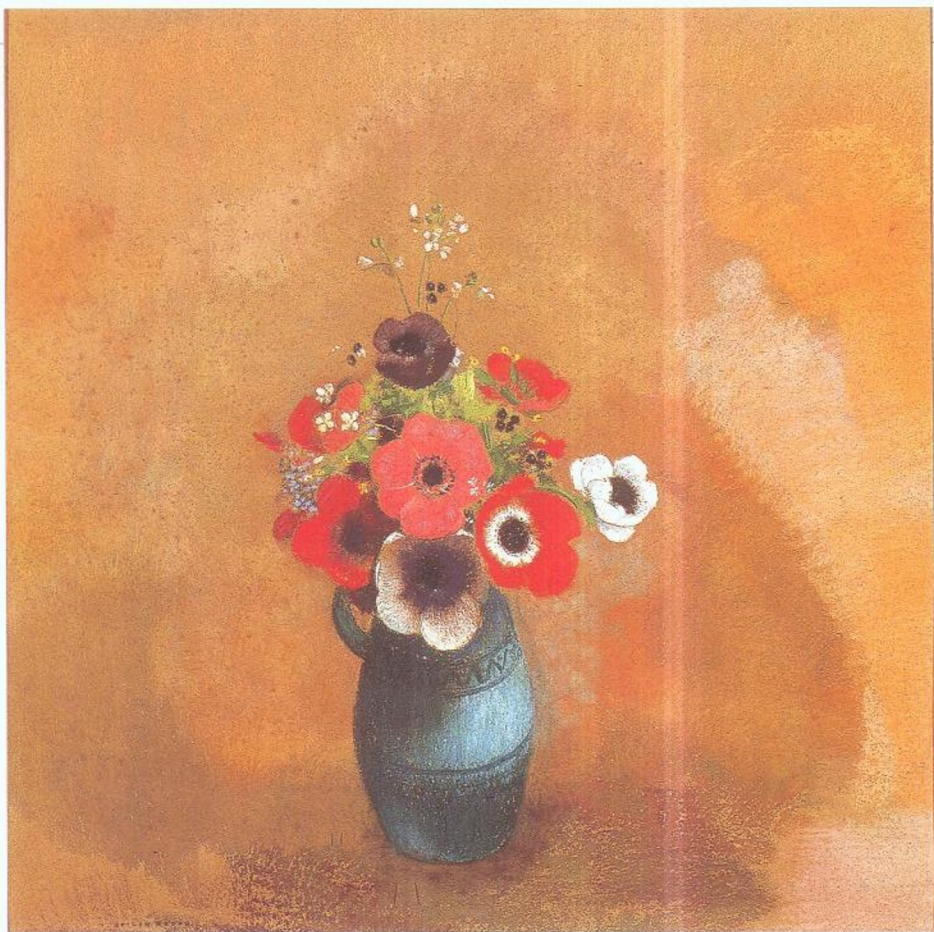


Musée d'Orsay, Paris/The Bridgeman Art Library



Musée d'Orsay, Paris/Photo RMN

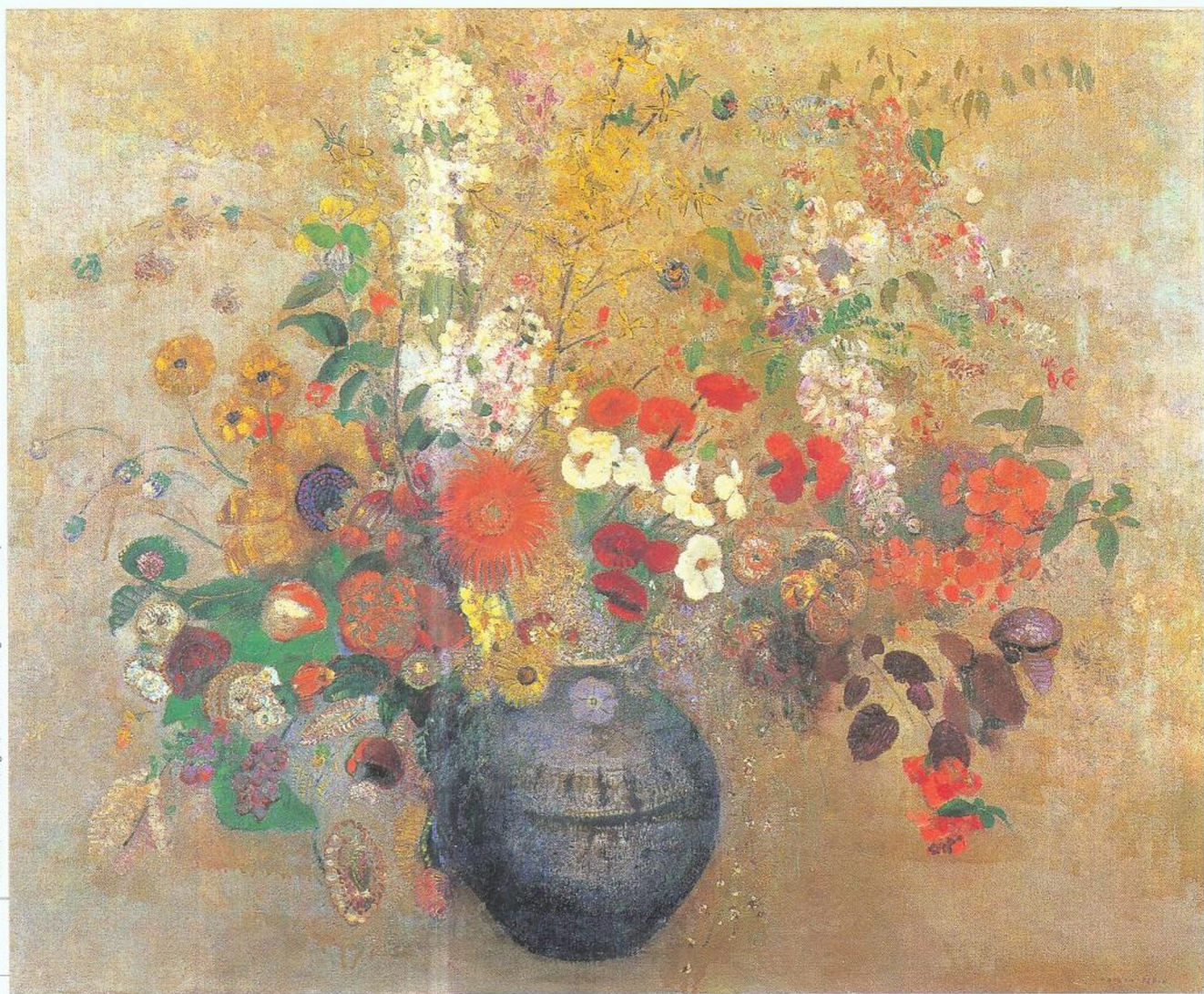
（上）中，画家采用了大胆而罕见的构图——阿里侧面形象占不到细长画面的一半。鲁东常常描绘模特儿的侧脸，他的这种努力令人想起文艺复兴初期的肖像画，这种在写实性描写中给人带来梦一样的感觉，有助于强调人物形象的抽象或者精神侧面。很多时候，画家晕饰画面的空白部分或者在人物周围配以花朵来加强这种效果。鲁东在高更去世后创作的神秘的《保罗·高更肖像》（左 约1903-0905年）便是很好的范例。



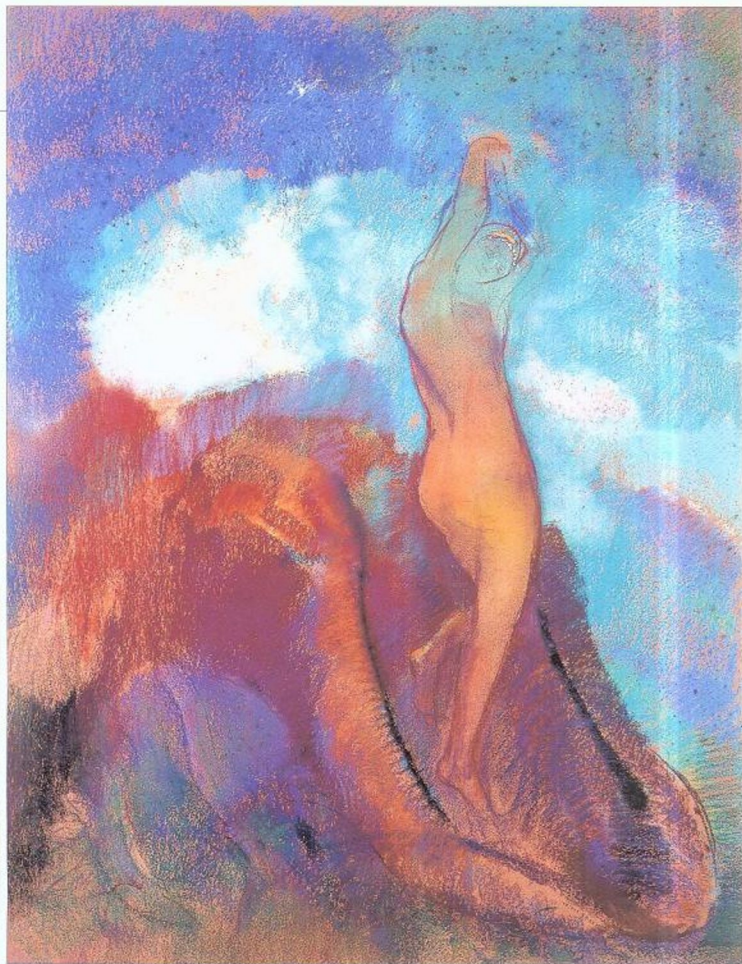
Musée du Petit Palais, Paris/Archivio IGDA, Milano/J.E. Bulloz

花瓶里的花

从世纪之交开始，鲁东创作了众多以插在花瓶里的花为题材的静物画。这里列出的是创作于1912年的《花瓶里的银莲花》（左）和创作于1909年的《花》（下）。这一主题是自然主义美术特有的拿手内容。鲁东的朋友、画家方丹-拉图尔以在植物学上十分精确的花草绘画获得了名气，但鲁东却认为那些画里的花草已经“死掉了”。鲁东所谋求的自然和想象力的融合，即使是创作花卉画也不例外。评论家们对这种作品的超现实性作出了反映，一位批评家评述说：“那些（花）属于我们的恶梦、或者东洋传说的世界。”鲁东的花瓶似乎飘浮在漠然的空间里，与方丹-拉图尔作品中浆得很好的台布、或者擦得干干净净的地板等家庭气氛迥然不同。花瓶里的花有时可以看出是某种特定种类，有的具有异国风情显得金碧辉煌，它们常常游离于花瓶之外，似乎扩展到了构图的极限。



Galerie Daniel Malingue, Paris/The Bridgeman Art Library



Musée du Petit Palais, Paris/Giraoud/The Bridgeman Art Library

神话

鲁东晚年精彩的神话绘画，表现出画家在主题和色彩两方面达到了高度的成熟。他初期的多数作品富有内省性而难以理解。与之相反，画家晚年的作品则表现古典题材的主题，即希腊、罗马神话等众所周知的“公开的”象征性主题。鲁东终于获得了自信，创作阐明自己与古典传统联系的作品，创作表示自己与所敬慕的画家（特别是德拉克洛瓦和莫罗）之间纽带的作品。

鲁东对莫罗的颂扬之情，在将裸女放置在风景中的一系列绘画中表现得最为明显。鲁东创作这一主题作品的时候，其他画家也在研究同一课题，将自然和裸女联系在一起。如马蒂斯1906年创作的《生的喜悦》，裸女们的身体是其周围树木曲线的重复。

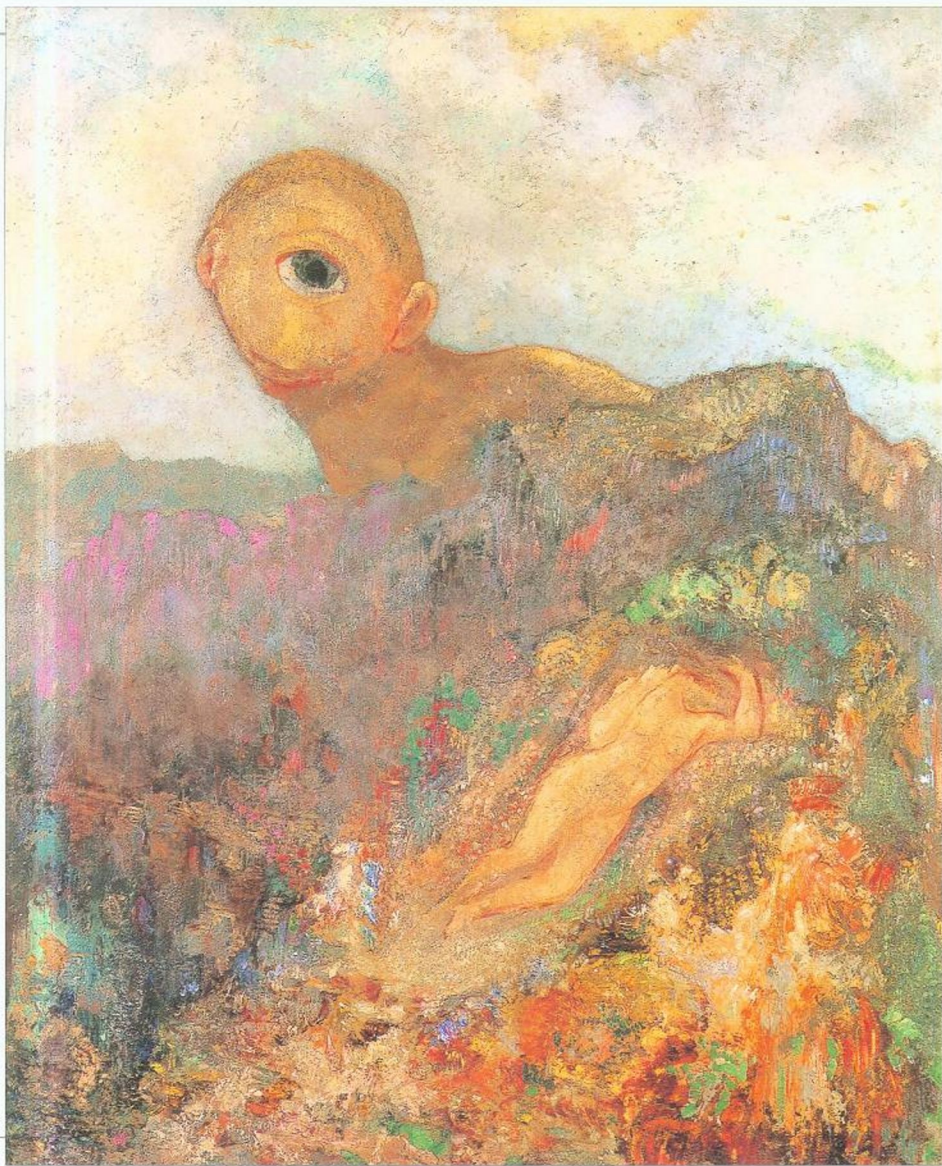
鲁东在对神话题材的创作上，在很多方面与他的肖像画和花卉画有共同之处。正如我们在创作于1912年前后的《维纳斯诞生》（左）中看到的，与具体的描绘相比，画家更注意追求色彩本身的美丽和梦幻般气氛。这些神话绘画中给人印象最深的是创作于1914年左右的作品《独眼巨人》（下）。独眼巨人泼流佩毛斯的一只眼睛悲伤地俯视着熟睡中的海中精灵加拉提亚，在这幅作品中，鲁东从古典主义高度，回顾了自己“黑色”时代的“悲伤怪物”。

中，画家便施以浪漫而戏剧性的色彩。

鲁东向彩色、向新领域的过渡，与绘画市场也有一定的关系。他在19世纪80年代末期创作的版画在艺术上和经济上都未必是成功的。但当时流行的粉笔画为鲁东打开了广阔的前景，画家在晚年以粉笔创作的花草绘画是他最畅销的作品。

19世纪90年代法国的风土艺术被重新解放，这也为鲁东对色彩进行新的尝试提供了帮助。将鲁东尊为“父亲”一样的纳比派画家以非自然主义方式使用了丰富的色彩，他们的步伐与鲁东的进展处于同步。

步入老境的鲁东更加无比自由地运用色彩。他对野兽派给人以强烈印象的风格表示出共鸣，但他厌恶立体派过于理性。在晚年的众多杰作中，他那充满真正喜悦的色彩运用——带有黄色的粉色、淡蓝色、柠檬黄等与18世纪法国的洛可可美术一样，也与马蒂斯、杜菲等同时代年轻画家的大胆实验有相通之处。



Koller-Müller Museum, Olten/The Bridgeman Art Library

名作特写



花中的奥菲丽亚

伦敦 英国国家美术馆藏
National Gallery, London
OPHELIA AMONG THE FLOWERS
1905-1908 年
64 × 91cm

这幅极其细腻而神秘的作品是鲁东粉笔画中的杰作，是画家从20世纪初的十年间所作的数幅同一主题绘画中的一幅。虽然未经证明，但人们大都相信，画家最初是纵向放置画纸，描绘了插在花瓶里的花。而从花中得到灵感的鲁东想到以莎士比亚的《哈姆雷特》中奥菲丽亚的死为该画主题，因此，画家将画纸调转为横向，加入年轻女性的侧脸。从这个角度看，蓝色花瓶的下部变为神秘的雾霭风景，以此为背景的人物似乎浮现于其中。可以有两种解释的图像，清楚地表示出鲁东所重视的双重涵义性。鲁东虽然为这幅作品取名《花中的奥菲丽亚》，但除了花束和装饰女性头发的花环之外，画中并没有暗示故事情节的要素。在莎士比亚的戏剧作品中，奥菲丽亚在父亲死后精神失常，要给柳树戴上“梦一样的花环”而从树枝上跌落溺死。在鲁东的作品中，柔弱的轮廓线条勾勒出的奥菲丽亚朝上的脸部，与其说是悲叹和疯癫，着实更令人感到一种超脱的精神性。鲁东并没有将奥菲丽亚表现为悲剧的女主人公，而是表现为处于梦幻中的人，是与画家自己相类似的人。

Johnny van Haeften Gallery, London



▲ 《玫瑰、百合、郁金香等花的静物》(1704年)，荷兰画家拉黑尔·莱斯同时描绘了在自然界不是同时开放的鲜花。

▼ 鲁东喜欢描绘被剪下带茎叶的鲜花。与之相反，克劳德·莫奈(1840-1926年)从吉维尔尼自家庭院里盛开的鲜花中获得灵感。但是，像《睡莲》这样巨幅的创作则是在画室里进行的。



Private Collection/AKG London