



THE  
MASTER  
OF  
IMPRESSIONISM

印象派绘画大师

[美] 约翰·雷华德 著  
[英] 贝纳·顿斯坦 译  
平野 陈友任 译



GUANGXINORMALUNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



印象派绘画大师

THE  
MASTER  
OF  
IMPRESSIONISM

[美] 约翰·雷华德 著  
[英] 贝纳·顿斯坦  
平野 陈友任 译

广西师范大学出版社  
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

印象派绘画大师/(美)约翰·雷华德,(英)贝纳·顿斯坦著;平野,陈友任译.

—桂林:广西师范大学出版社,2002.9

(贝贝特·艺术广场)

ISBN 7-5633-3712-1

I.印… II.①约…②贝…③平…④陈… III.印象画派-研究  
IV.J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 073744 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)  
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

河北省鑫昊印刷有限公司

(河北省高碑店市团结路 33 号 邮政编码:074000)

开本:880mm×1 230mm 1/32

印张:9.75 插页:128 页 字数:240 千字

2002 年 10 月第 1 版 2002 年 10 月第 1 次印刷

印数:0 001~8 000 定价:29.80

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

## 内容简介

他们不是革新家，也不想当革新家。他们以钦佩的眼光看待他们的艺术界老前辈，尊敬他们，但是他们坚持一件事，即他们想在现成的公式之外寻找他们的知觉的表现。

他们的名字是莫奈、雷诺阿、毕沙罗、马奈、塞尚、德加、康斯太布尔等。

## 序

印象派在近代西方绘画史上是一次大革命,也是从 19 世纪美术进入 20 世纪美术的一个标志。它解放了固有的色彩观,在绘画上把大自然的空气和阳光带给了世人。后印象派及以后的表现派、野兽派、立体派等是对印象派的反叛,它使画家变为自然的主人,是 20 世纪现代美术的大转折点,是审美形式主观意味上的一次觉醒,在对自然形体的描绘上更趋向心灵的表现;也就是说,印象派解放了“色”,而后印象派以后的现代派则解放了“形、色”,印象派是真正现代美术的开端。所以了解印象派对理解现代美术的发展是异常重要的。

早在 1983 年由人民美术出版社资深编审平野先生等翻译的美国作家约翰·雷华德撰写的《印象派绘画史》,影响了整整一代人。此后,英国学者贝纳·顿斯坦著,平野、陈友任二位先生翻译的《印象派的绘画技法》得以出版,印象派从史料到技法皆有图书问世!

在 1999 年我与平野先生的交谈中,得知《后印象派绘画史》先生早已翻译完成,但因当时出版社出了事故,致使此稿一直束诸高阁,未能出版。但这是一本印象派资料的译稿,而且就是由雷华德撰写的,其中所有材料都是作者为撰写《印象派绘画史》亲自到画家们的故乡和活动地区,对画家的亲友及与画家接触过的历史见证人采访的实录,非常珍贵,而且这正是《印象派绘画史》的姐妹篇,真是“踏破铁鞋无觅处,得来全不费功夫”。我见到平野先生和这几十万字的译稿,突然意识到这不正是一套完整的介绍“印象派”的书吗?能得此一套书,印象派与后印象派之全貌毕矣!这也正是平野先生对美术界的一大贡献!

此次广西师大出版社全力推出包括《印象派绘画史》、《后印象

派绘画史》、《印象派的绘画技法》(收入丛书时,广西师大的编辑将此书书名改为《印象派绘画大师》)的全部印象派图书,并配以精美插图,实乃美术界的一大幸事。

韩亚洲

# 目 录

## 印象派绘画大师

|                         |        |
|-------------------------|--------|
| 前言 .....                | ( 3 )  |
| 第一部分 19 世纪初期的绘画大师 ..... | ( 11 ) |
| 康斯太布尔 .....             | ( 11 ) |
| 透纳 .....                | ( 16 ) |
| 马奈与库尔贝 .....            | ( 24 ) |
| 第二部分 印象派大师 .....        | ( 30 ) |
| 印象派 .....               | ( 30 ) |
| 莫奈 .....                | ( 36 ) |
| 雷诺阿 .....               | ( 44 ) |
| 毕沙罗 .....               | ( 55 ) |
| 德加 .....                | ( 60 ) |
| 第三部分 印象派以后 .....        | ( 72 ) |
| 塞尚 .....                | ( 72 ) |
| 修拉 .....                | ( 78 ) |
| 第四部分 在欧洲的三个美国画家 .....   | ( 84 ) |
| 卡萨特 .....               | ( 84 ) |
| 沙金 .....                | ( 87 ) |

|                             |              |
|-----------------------------|--------------|
| 惠斯勒 .....                   | (92)         |
| <b>第五部分 印象派的三个后继者 .....</b> | <b>(100)</b> |
| 维雅 .....                    | (100)        |
| 朋纳 .....                    | (105)        |
| 西克特 .....                   | (110)        |

## 印象派研究

|                            |       |
|----------------------------|-------|
| 前言 .....                   | (121) |
| 奥古斯特·雷诺阿与他的弟弟 .....        | (123) |
| 德加与他的在新奥尔良的家 .....         | (139) |
| 德加的现实主义 .....              | (158) |
| 埃姆佩雷尔与塞尚 .....             | (165) |
| 塞尚与他的父亲 .....              | (174) |
| 塞尚与居约姆 .....               | (195) |
| 肖凯与塞尚 .....                | (206) |
| 印象派画家的画笔 .....             | (268) |
| 丢朗 - 吕厄:140 年,一个人的信念 ..... | (278) |
| 印象派受压的日子 .....             | (282) |
| 毕沙罗、尼采与基奇 .....            | (286) |
| 书评 .....                   | (293) |
| 研究莫奈生平与艺术的两本新书 .....       | (301) |
| 莫奈的误会 .....                | (305) |



# 印象派绘画大师

[英] 贝纳·顿斯坦 著  
平野 陈友任 译  
钱建业 校



## 前 言

许多评论家论述过画坛老一辈大师们的技法,有些实有其事,有些则只是这些评论家的猜测。这些评论家所详细介绍的各画派的油画、壁画和坦普拉(用水和蛋黄调制的颜料——译注)技法,大都停留在18世纪左右,对19世纪绘画大师们的技法几乎是避而不谈。这是不足为怪的。前几个世纪中,许多内容详尽、资料丰富的论文主要讨论绘画技巧;到了19世纪,绘画技巧日益繁多,令人眼花缭乱,许多领域的资料暂时还没有搜集起来。传授徒弟的作坊制度从中世纪一直持续到19世纪,但到了19世纪,越来越多的画家趋向于走自己的路,探索或者重新探索自己的绘画技巧。当然,作坊的有些传统技法也零星地保留了下来,而且往往在意想不到的地方冒出来。有时我们发现那些表面看来最激进的画家,却沿用着有悠久历史的古老技法,或者在新名词的掩护下使用着稍加修改的传统技法。正由于这种多样性和混乱状态,使这一时期的绘画作品数量激增,内容扣人心弦。

**19世纪的绘画** 本书只打算从几方面作一些零星的介绍。有时,我要涉及实际采用的技巧,但我将着重介绍画家如何处理主题,以及一张画如何展开,有时还要探讨一下画家们展开主题过程的更一般性的问题,甚至试图消除某些错误观念,这样做似乎是不无裨益的。

常有这种误解,主要是因为人们往往把有名的画家与一些不大知名的同行们分隔开来看待。正如在音乐界,人们一下子就想到贝多芬和莫扎特,好像他们是孤立的高峰,而忘记了与他们同时代的许多其他人也在使用类似的手法。因此,我们往往意识不到,即使是最伟大的革新者也要从他那时代中和出现在他周围的思潮和艺术(好的、坏的、中庸的)中汲取营养。

艺术论著和其他论著一样,由于作者习惯于人云亦云地抄录别的著作,而不去进一步调查研究,也会出现不少以讹传讹的错误观念。我尽可能核对了过去评论家们介绍过的技术程序(他们有时几乎不懂这些颜料和程序)。在有些情况下,我曾亲自在画室里试用过这些技法。但在如此复杂的领域里,错误和遗漏在所难免,尚希读者对此能有所谅解。

**画家的见解** 有实践经验的画家对过去艺术的见解,不同于历史家;他欣赏先辈绘画作品的角度,也会与非画家明显不同,无论这位非画家多么熟悉艺术。画过画的人都懂得:颜料本身的性能对一幅画的最终效果起着十分重要的作用,这一点是艺术家很难完全控制的。因此,画家的每一笔无论事先计划得如何周密,如何深思熟虑,它周围的颜料,不管是比新的一笔湿或干、深或浅,都会对这一笔产生影响,从而改变整个画面的效果。画家看一幅画时,有意或无意地总会想到如果他自己来画这幅画,应该采用哪些步骤。他根据自己的经验“感觉到”这块色是用稀颜料快速画成的;那块色是用深颜色涂在干表面上的;这一处是用湿颜料加在未干的颜料上,使边缘轻微地融合;那一处则是画笔蘸上稠颜料勾出的边缘,等等。我的意思是说,如果没有相当的绘画实践,我们不可能充分体会以上这些微妙之处;也正是这些内行知识,使画家对于过去的艺术必然具有一种与普通人不同的见解。

与此同时,画家的眼光可能比较狭隘,他的心不像普通人那样容易打动。人们观察事物时都有各自的盲点:有些艺术家我们只知尊重却无法热爱,还有一些我们则视而不见。历史学家必须要求自己对待这些艺术家像对待自己所崇拜的大师一样,持客观的态度,在这一点上,专业艺术家比较幸运,因为没有一个人指望他公正无私、不偏不倚。

画家或许不大容易为名望和声誉所左右,也很少考虑这位艺

术家是否影响过别人、是否是某个艺术运动的“先驱”。他很可能比评论家更敢于指出那些名家的劣等作品,并且对不知名画家的佳作表示赞扬,至少在这类容易得罪人的问题上,他不怕惹麻烦,不那么缩手缩脚。

**作者的选择** 本书中对画家的取舍,多少有些武断,并非仅仅取决于作者个人的好恶。我选择了莫奈(Monet, 1840 ~ 1926),但没有选择西斯莱(Sisley, 1839 ~ 1899),也没有摩里索(Morisot, 1841 ~ 1895);有雷诺阿(Renoir, 1841 ~ 1919),却既没有米勒(Millet, 1815 ~ 1875),也没有柯罗(Corot, 1796 ~ 1875);有西克特(Sickert, 1860 ~ 1942),但没有斯蒂尔(Steer, 1860 ~ 1942);库尔贝(Courbet, 1819 ~ 1877)和马奈(Manet, 1832 ~ 1883)只是简单地提到。所有这些画家都是我所尊敬的,我也想公正地来评价他们。如果我对这个问题的讨论虽然热情洋溢,但不免有些杂乱无章的话,只能说我是在绘画之余进行研究的;对这些画家的研究不够充实,所搜集的材料也远远不够——并不等于说这些材料并不存在。

我用了大部分的篇幅来讨论正统的印象派画家:莫奈、雷诺阿、毕沙罗和德加——虽然把德加归入正统的印象派可能有些牵强附会。围绕着他们,我又讨论了他们在法国和英国的伟大先驱,以及一些后起的画家,因为他们的观点和技法直接继承了印象派的传统。但上述扼要的提纲并不意味着我把印象派看成是艺术的顶峰,因而 19 世纪的绘画必然向着这一方向发展。我希望读者会明白我在本书中所涉及的画家,其取舍是根据他们本人的成就,而不仅仅是因为他们绘画发展史上的一些环节。

**谈谈绘画颜料** 到了 17 世纪,在传统作坊中由画家自己或由助手和徒弟来配制颜料的作坊已经日见减少了。从 18 世纪到 19 世纪很快地发展为从制色商那里购买颜料,这主要有两方面的原

因:野外写生需要用便于携带的手提颜料;新涌现的大批业余画家不愿意浪费时间去做那种肮脏的研磨颜料的工作。在早期,颜料都是现用现定做,制色商并无存货;促使制色商的行业发达的最重要因素,大概是可折叠颜料管的发明。

**颜料容器** 在透纳(Turner, 1775 ~ 1851)和康斯太布尔(Constable, 1776 ~ 1837)的时代,油画色装在口上用线束好的猪尿泡中出售,使用时用大头针或图钉扎一个眼,挤出颜料。油画色全靠用研磨棒在一块石板或玻璃板上手工研磨。制作时通常只用亚麻仁油,不加其他添加剂或填充剂。后来,到了19世纪,人们开始在颜料中加入添加剂或填充剂,这是有多方面原因的:为使颜料在管内保持柔软;改变某些颜料的稠度;或者防止油和颜料分离(有些颜料不能光用油研磨,例如朱红就会在颜料管内凝固结块,因而要用腊基介质研磨)。

装在猪尿泡中出售的现成颜料,对于野外写生是特别适合的。但在19世纪中期镀锡铅管普遍采用之前,专业画家在画室里是决不会完全使用制色商所生产的商品颜料的。许多颜料往往制成粉末型,贮存在罐内,需要时随时调制。例如透纳,就是从罐里直接倒出一点颜料粉,放在调色板上,用调色刀调配。这种方法只限于几种颜色。另外一些颜料与油调和不到一起,要用大量油浸泡并放置一段时间才能使用。

据说在画《奥南的葬礼》时,库尔贝“用一般商店出售的颜料,非常普通而且价格低廉。这些颜色盛在罐子里,摆在壁炉架上。他嘲笑那些被高级颜色毁了的画家”。

这种用手工调制的颜色与我们现在使用的软管色的习性很不相同。现代软管色就其质地来说,含色较多,但不稠厚,呈奶油状。(见康斯太布尔一章)

水彩色最初装在贝壳内出售,后来制成硬块型,要蘸上水在瓷质调色板等硬表面上研磨使用,就像使用中国块墨一样。在19世

纪30年代,人们开始在颜色中加甘油使其保持湿润,并开始采用现在的这种调色碟。在30年代后期,用猪尿泡盛放油画色的方法也为金属或玻璃的注射管所取代。有些注射管制作十分精美,上面刻有颜色的名称。但这项发明从未普及过,因为注射管不易清洗,分量重,价格又贵,因此在一年之后,即1841年,就被新发明的、使用方便的可折叠软管所取代了。

上面提到的放注射管的画箱是维多利亚女王年轻时,她母亲赠送给她的礼物,显然从未使用过。最近发现画箱上还有一个暗抽屉,但拉开一看,其中只放着一块调色板,并刻有制作者的姓名。19世纪的画箱有许多制作精美,其销售对象显然是有钱的业余美术爱好者。维多利亚女王的画箱中的颜色多达23种,其中有一种标有“干燥剂”的标签,这大概是一种胶状的快干液,通常称为溶油、梅吉普或英国亮油。19世纪时,人们画油画时常用这种干燥剂,使油画色比较黏稠,看上去更丰满一些;但它的技术性能并不可靠,而且会使画面产生裂纹,颜色发乌,因此受到当时不少画家一致的指责。

透纳在野外写生用的水彩盒,与维多利亚女王的精美画盒形成鲜明的对比。它是一套纯粹从实用出发,看来毫不显眼的画具,可以和一卷薄纸或一个小速写本一起放在衣服口袋里。尽管盒子不大,里面却放着21种颜色,拉斯金(Ruskin)曾根据色块列出了这21种颜色的清单。

**专用名称** 这些颜色有许多已经不再使用了,例如洋红,因为颜色不耐久,已经为茜红所取代。颜色的名称也有不少变动,往往使人搞不清究竟指的是什么颜色。例如人们熟悉的普鲁士蓝,希拉尔·希勒(Hilaire Hiler)就曾列出过九种不同的名称。翠绿(Viridian)往往被称作“绿宝石绿氧化铬”(emerald oxide of chromium),这就很容易与绿宝石绿(emerald green)以及氧化铬(oxide of chromium)两者发生混淆——实际上氧化铬和绿宝石绿成分基本相同,但氧

化铬不透明,而绿宝石绿则是透明色,用途也很不相同。另外,同一种颜色,由于法国和英国名称不同,也是多年来引起混乱的原因之一。法语中的 *vert emeraude* 不像人们想像的那样相当于英语的 *emerald green*(绿宝石绿),而是指 *Viridian*(翠绿);绿宝石绿的法语名称是 *vert veronese*。他们应谨慎地分析德拉克洛瓦日记或毕沙罗书信这类书中的颜色表。有时表中所列的是颜料的旧名称,有时则用了相应的新名称,有时名称还往往译错。在本书中,我尽量把这些颜料名称改为现代通用的名称。

在整个 19 世纪中,新颜料不断被采用,例如透纳就肯定采用了铬黄、橙黄和人造群青。下表所列年代只是大体的年代,因为一种颜料从发现到正式生产和销售,再到它为画家们最后接受,往往需要很长时间。下面是近二三百年来新采用的部分重要颜料开始使用的年代:

|        |       |        |     |
|--------|-------|--------|-----|
| 1704 年 | 普鲁士蓝  | 1846 年 | 镉黄  |
| 1818 年 | 铬黄和橙黄 | 1860 年 | 天蓝  |
| 1824 年 | 人造群青  | 1868 年 | 茜红  |
| 1838 年 | 翠绿    | 1920 年 | 钛白  |
| 1840 年 | 钴蓝    | 1936 年 | 袈裟蓝 |

在 19 世纪,特别是在野外写生中,木板同画布一样地广泛使用着。现在几乎不再听说有人用红木板作画了,这种板的尺寸正好嵌进画箱盖中,往往刨得既平整又光洁,四边加工成浅斜面;但也有人用较粗糙的表面作画,例如康斯太布尔的《东贝荷特公用地之春》。在这件作品中,画家利用板的粗糙背面画出了一幅美丽生动的写生画。红木板的本色十分优美,因此通常不涂底色,只上一两层胶料防止木板吸油。说实在的,在这么优美的板面上涂底色或上其他颜色,盖住木板的本色,是愚蠢的、得不偿失的。

到了印象派时期,画家们的画具已大体发展到与现在所使用的相似:管色、用于野外写生的折叠式手提画架、木制颜料盒、用斜



接绷框绷紧的画布等等。这种绷框带有楔子,可以用锤子打入楔子将画布绷紧。在法国,小于一定尺寸的绷框仍做成“死”的,不用楔子;也许是因为法国的气候比英国干燥,画布不易松弛的缘故。

人们已开始采用以亚麻仁油和松节油按不同比例配制而成的简易颜料溶剂,来代替 19 世纪初所使用的、性能不甚可靠的亮油和梅吉普。画家已经很少亲手研磨颜料了,坦普拉这类调色剂也不再使用了。德加在尝试采用某些传统方法时,不得不通过自己的实践去重新发现。例如,他认为用鸡蛋坦普拉作调色剂有其独到的优点,但在当时,人们对这种调色剂很是生疏,因此没有一个人告诉他只须用蛋黄,不用蛋清。他把蛋清和蛋黄一起用了,所以他的画往往出现裂纹。

**照相术** 在讨论 19 世纪绘画技法时,如果不考虑照相术对画家的影响,将是一个很大的疏忽。这个时期的画家几乎没有一个能够摆脱照相术的强有力的影响。但其影响是各不相同的。有些画家直接用照片作为素材,与写生画并用,甚至用照片完全代替了写生;有些画家则不自觉地把照相机取景方法与日本画的构图法结合了起来,形成了一种新的构图法。与 19 世纪的其他画家相比,莫奈、毕沙罗、雷诺阿等正统印象派画家受照相术的影响较小,属于后一类。印象派画家不需要用照片作依据,因为他们坚持对景写生,而且喜欢让完成的作品保持速写的风格,而不愿意在画室中再对其进行仔细的“加工”。

雷诺阿可能是受照相机影响最小的画家。他毕生满足于传统的构图和布局。毕沙罗和莫奈对用照相术对景物“剪裁”和不规则的布局颇感兴趣,其中毕沙罗所受的影响小一些,莫奈所受的影响大一些。莫奈大概经常利用照片来进行构图设计,例如“大教堂”组画以及关于游艇上妇女的习作,在后一幅画中他用照片来决定游艇是采用不对称的布局,整个画面是一大片水,将游艇画在画面上端呢,还是出人意外地将其“剪裁”在画面的一边?