

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览地点：上海博物馆
展览地址：上海博物馆东馆
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

展览名称：印象派全貌
展览时间：2010年2月23日—5月29日

三十二个展览：

印象派全景

32 Exhibitions

All About Impressionism

上海博物馆 编

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

第三印象派展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日

印象派画家与沙龙展览：1848年—1914年

展览地点：上海博物馆东馆

展览时间：2010年4月12日—5月30日



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Impressionist Paris: City and Light

Printed and Published by the Peking University Press

June 10–September 20, 2010

Impressionist Paris

The Shaping and Forming of Impressionist Art

February 17–April 21, 2010

三十二个展览：
印象派全景
32 Exhibitions
All About Impressionism
上海博物馆 编

三十二个展览，

印象派全景

32 Exhibitions

All About Impressionism

上海博物馆 编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

三十二个展览: 印象派全景 / 上海博物馆编. —北京: 北京大学出版社, 2013.9
(博物新知丛书)

ISBN 978-7-301-23290-3

I. ①三… II. ①上… III. ①印象画派—绘画—研究—世界 IV. ①J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 231529 号



书 名: 三十二个展览: 印象派全景

著作责任者: 上海博物馆 编

主 编: 陈燮君

策 划: 郭青生 陈曾路

统 筹: 高秀芹

责任编辑: 梁 勇

特约编辑: 顾 婧

书籍设计: 曹文涛

标准书号: ISBN 978-7-301-23290-3 / J·0539

出 版 者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 出版部 62754962

网 址: <http://www.pup.cn>

电子信箱: pw@pup.pku.edu.cn

印 刷 者: 北京翔利印刷有限公司

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

787 毫米 × 1092 毫米 16 开本 13 印张 332 千字

2013 年 9 月第 1 版 2013 年 9 月第 1 次印刷

定 价: 78.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010 — 62752024; 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

在 2013 年再要去编一本印象派的书籍的最大挑战绝对不是资料太少而是资料太多。有点“自我要求”的编者都不会满足于旧话题的重复。寻找一个好的切入点自然是我们最先遇到的问题，在痛苦的思考和选择的彷徨之后，我们定下的主题是“展览”。

其实，每一次展览都是一次对艺术史的重新写作，既体现了策展人的水平和情怀，也反映出时代的烙印。本书从近 20 年全世界范围内的印象派展览中，选出其中 32 个，一方面借此展示印象派的全景，更重要的是，以此呈现一部展览的历史。超越时代，符合于时代抑或落后于时代，什么才是 2013 年代的展览，这绝对是更值得思考的问题。

目录

4	印象派：现代生活的观察者	易 英
14	巴黎改造，城市景观与印象派	陈岸瑛
26	夜巴黎，或印象派的“城市之光”	张 闳
36	博物馆里马奈的故事	李维琨
50	蒸汽终于等来了莫奈的画笔 ——印象派和火车	光 诸
60	莫奈：痴迷瞬间光色的艺术家	丁 宁
74	东西方文化的邂逅	金靖之
84	逐渐消失的光晕 ——印象派与摄影	胡 彦
94	德加的视线	李晓峰
104	现代性的华丽注脚 ——19 世纪法国时尚与印象派艺术	陈琳琳
116	曾有光芒 ——女性印象派画家的艺术命运	沈奇岚

124	室内：并非隐含的视角	曹 程
134	印象派绘画中的剧院与包厢	陈 瑶
146	肖像、风景与世纪末转向 ——奥古斯特·雷诺阿的绘画	刘向娟
156	印象派花园	吕维敏
166	水光帆影中的印象派	韩少华
176	保罗·塞尚与卡米耶·毕沙罗的艺术对话（1865—1885）	张敢 李云
188	德彪西，或“美好年代”的配乐作者	李大卫
196	附录 印象派馆藏概览	李明倩、王舒宁 / 编译

三十二个展览，

印象派全景

32 Exhibitions

All About Impressionism

上海博物馆 编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

目录

4	印象派：现代生活的观察者	易 英
14	巴黎改造，城市景观与印象派	陈岸瑛
26	夜巴黎，或印象派的“城市之光”	张 闳
36	博物馆里马奈的故事	李维琨
50	蒸汽终于等来了莫奈的画笔 ——印象派和火车	光 诸
60	莫奈：痴迷瞬间光色的艺术家	丁 宁
74	东西方文化的邂逅	金靖之
84	逐渐消失的光晕 ——印象派与摄影	胡 彦
94	德加的视线	李晓峰
104	现代性的华丽注脚 ——19 世纪法国时尚与印象派艺术	陈琳琳
116	曾有光芒 ——女性印象派画家的艺术命运	沈奇岚

124	室内：并非隐含的视角	曹 程
134	印象派绘画中的剧院与包厢	陈 瑶
146	肖像、风景与世纪末转向 ——奥古斯特·雷诺阿的绘画	刘向娟
156	印象派花园	吕维敏
166	水光帆影中的印象派	韩少华
176	保罗·塞尚与卡米耶·毕沙罗的艺术对话（1865—1885）	张敢 李云
188	德彪西，或“美好年代”的配乐作者	李大卫
196	附录 印象派馆藏概览	李明倩、王舒宁 / 编译

印象派：现代生活的观察者

易英

印象派是19世纪法国以巴黎为中心的一个艺术运动，在1870-1880年代，印象派艺术家以激进的态度，举办一系列独立画展，在社会上造成很大影响，确立了他们在当代艺术中的地位。一般认为，印象派是艺术史的一个转折点，是现代主义艺术的开端。早期的印象派艺术家强烈反对学院艺术的规则，他们按照自己的方式来作画，形成独特的风格。印象派的名称来自第一届印象派画展中莫奈的一幅画《日出·印象》，一个记者讽刺性地用这个标题来命名这群艺术家的风格，而实际上，“印象”在一定程度上也反映了印象派的风格特征。

19世纪中期，是法国社会发生巨大变化的时代，1848年的二月革命和六月革命，拿破仑·波拿巴政变上台，巴黎重建，波拿巴的军事冒险，直至普法战争和巴黎公社。新旧时代的交替也反映在艺术的专权与变革上，学院主义与现实主义的激烈斗争，印象主义则是现实主义的延续。学院主义是法国传统艺术的捍卫者，用传统艺术的标准统治巴黎的艺术界，历史画、宗教画和肖像画是正统的题材，风景画和静物画都排除在外。作画的要求是形象逼真，画面平滑光洁，不露笔触痕迹，隐藏画家个性和情感。学院每年举办“巴黎沙龙”美术作品展览，由学院的评审委员会按照学院主义的标准挑选作品，评选沙龙的大奖，维护学院主义的权威，保证学院艺术家的经济利益。现实主义艺术家，如居斯塔夫·库尔贝和巴比松画派，首先向学院沙龙挑战。他们不愿意重新编造历史和神话的题材，而着力表现现实生活和平凡的风光，他们在一定程度上打破了沙龙的规则，他们后来进入了沙龙，是因为他们的技巧与学院派有一定关系。印象派没那么幸运，爱德华·马奈与库尔贝一起参加过1863年的落选沙龙，而其他印象派画家则没有参加过任何一届沙龙。印象派画家坚持自己的风格，而每一年他们的作品都会被沙龙评委所拒绝。印象派画家首先是以现实主义者出场的，克劳德·莫奈、皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿、阿尔弗雷德·西斯莱和弗雷德里克·巴齐耶。他们一起作画，一起讨论艺术，盖博伊咖啡馆是他们的活动中心。后来加入他们的是卡米耶·毕沙罗、保罗·塞尚和阿尔曼·吉奥曼。爱德华·马奈是这些青年艺术家中的中心人物，他不仅为其他画家所追随，还是他最先挑起印象派的话题。

1863年，马奈向沙龙提交作品《草地上的午餐》（见38页），被沙龙拒绝，理由是他画了一个裸体的女人和两个着衣的男人在草地上午餐。沙龙评审委员会只接受历史画与寓意画中的裸体，他们指责马奈把一个真实的裸体置于现实的环境中。同年，经波拿巴三世批准，没有入选沙龙的艺术家可以参加“落选沙龙”，波拿巴的意思是让公众自己判断艺术作品的好坏。虽然落选沙龙受到很多观众的嘲笑，但它预示了一个新的潮流的产生，它引起的轰动

远远超过官方沙龙。1867年和1872年，落选艺术家两次请愿要求再次举办落选沙龙，遭到官方的拒绝，被逼无奈的艺术家用另谋出路，印象派画展应运而生。

1873年下半年，莫奈、雷诺阿、毕沙罗和西斯莱组织了“无名画家、雕塑家和版画家艺术协会”，决定举办自己的独立画展。协会成员后来增加了塞尚、贝尔特·莫里索和埃德加·德加，他们发誓不再参加官方沙龙。老一辈的激进艺术家欧仁·布丹被邀请参加展览，他是莫奈的老师，外光画派的先驱。印象派的领军人物马奈并没有参加印象派画展，同样具有印象派风格，对莫奈影响很大的画家的约翰·杨金也没有参加。最后有30个画家参加了第一届印象派画展，1874年4月，画展在摄影师纳达尔的工作室开展。批评的反应是复杂的，对莫奈和塞尚的攻击最多。批评家、讽刺作家路易·勒鲁瓦在报纸《喧闹》上写了一篇短评，用莫奈的《日出·印象》的标题把展览讽刺性地称为“印象派展览”，印象派由此而得名。他认为莫奈的画最多只能说是一张速写，很难看做一件完整的作品。他说：“太随意了，太粗糙了，一张萌芽状态的壁纸也比这个海景要完整。”尽管如此，“印象派”一词很快得到公众的认同，甚至艺术家们本身也接受了这个称谓，尽管他们的艺术风格和气质并不相同，只是在独立性和反叛性上是一致的。从1874年到1886年，这些艺术家相约举办了8次印象派画展，每次展览的人员都有变动，只有毕沙罗参加了所有的展览。

莫奈的《日出·印象》（图1）画于1872年，画的是法国的勒阿弗尔港。这幅画用轻松随意的笔触暗示了特定的景象，而不是仔细的描绘。莫奈后来对这幅画作了解释：“风景就是一个印象，一个瞬间的印象，因为我的方式，印象派这个标签就给了我们。我到勒阿弗尔办事，从我的窗口看去，太阳隐现在雾中，前面杵立着几根船桅……展览的目录需要一个标题，这确实是勒阿弗尔的景色，我说‘叫印象吧’。”“印象”成为印象派风格的标志，不论是学院主义还是现实主义，与印象主义的风格都有根本的区别，印象派划分了一个时代。印象派的技法是史无前例的，尽管英国风景画家特纳和巴比松画家，如卢梭和柯罗，都对他们有所影响。印象派最重要的特征是“外光”，他们不仅表现外光，而且还直接在外光下作画。“外光”瞬息万变，在理论上说，用绘画来真实地记录外光是不可能的，因为在外光作用下的对象，每一时刻都在发生变化，对于外光的表现实际上是对印象的记忆，因此，外光是被一定技法所表现的，离开了这些技法，外光就无从表现。总的来说，印象派的技法都是围绕着外光展开，尽管每一幅画并不一定在外光下完成，或者不一定在外光下一次完成。

印象派的技法包括几个方面，这些方面不仅是印象派技法的主要特征，也直接对立于

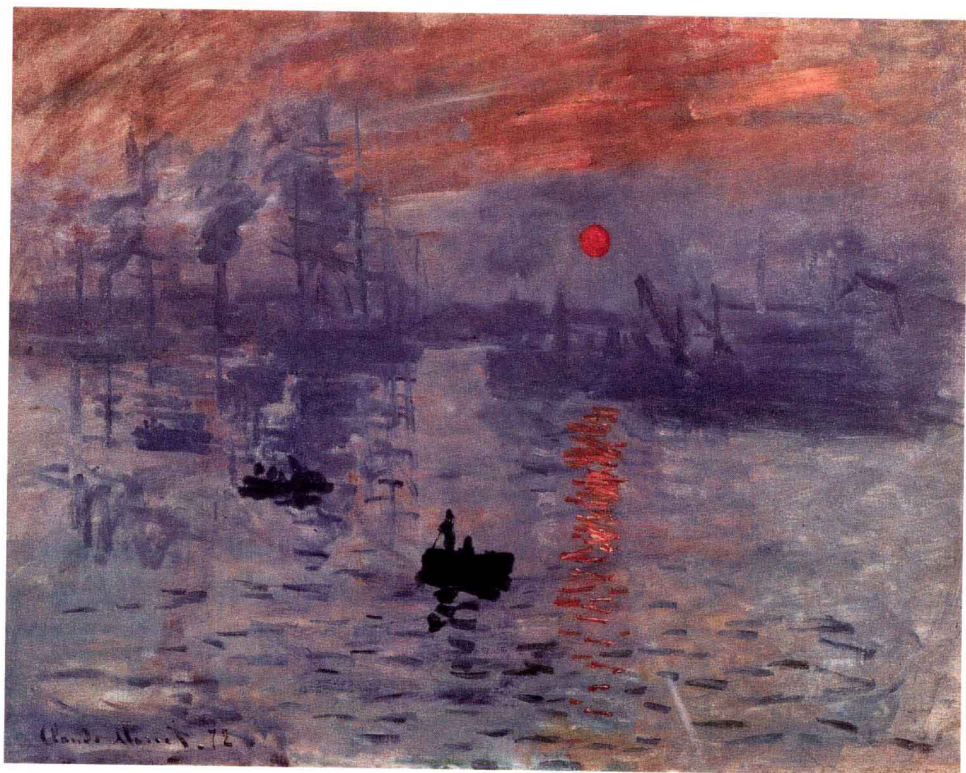


图 1

克劳德·莫奈

日出·印象

Impression, Sunrise

布面油画，48×63 厘米，1872 年

巴黎马蒙丹 - 莫奈美术馆藏

学院主义传统：1. 厚涂的笔触，短促密集的笔触表现对象的基本特征，而不是精确地描绘细节。时间的变化使对象在每一刻都发生光线和颜色的变化，快速的笔触适应印象记录的需要。应该指出的是，大部分印象派的外光作品并不是在外光下一次完成的，不断重迭的鲜明的笔触，大部分是在干了的底稿上再次铺设的。在这方面，印象派的技法也是一种程序，取代了学院派的程序，虽然是作用于不同的对象。2. 印象派的颜色不是反复调和后均匀地涂抹，而是不同颜色（色相）的小笔触密集地排列，通过观众在一定距离外的视觉调和，产生明快颤动的色彩效果。在这种关系中，最重要的是补色的并置，印象派不使用黑色，所有的黑色都是通过补色的并置或调和而产生的。3. 环境色的运用。在光线的作用下，一个物体受光部的反光反射在另一物体的背光处，光源色与环境色形成强烈的色彩对比。同样的原理适合于天光与投影的关系，印象派画家大量描绘阳光透过树叶在地面上形成的光点效果，也是基于这个原理。4. 印象派的构图具有强烈的现场效果，完全破坏了古典绘画的戏剧性向心式结构。印象派的构图都是不完整的，如同摄影的抓拍，画家似乎是任意截取一个生活的片断，没有把散乱的人物或景物纳入预先规定的构图规则。事实上，印象派的绘画也确实受到摄影的影响，没有摄影，任何构图都难以摆脱古典图式的束缚。摄影的发明在 1830 年前后，到 1840

年代,已有很多画家借鉴摄影来作画,不论是学院主义还是现实主义,安格尔利用摄影模特儿来校正人体的比例和动态,库尔贝则是从摄影中挖掘真实的形象和形体,用现实性取代学院主义的理想美。到1860年代,随着摄影技术的进步,日常生活的场景进入摄影,瞬间的、即兴的场面突破了传统绘画的框架,自然的、随意的动态取代了唯美的造型设计,这一些都反映在印象派的绘画中,其中以埃德加·德加尤为明显。

典型的印象派风格形成于1860年代,到首届印象派画展的时候,印象派技法已相当成熟,在后几届印象派画展的过程中,印象派技法也走向程序化,事业上和经济上的成功使得印象派失去了往日的活力。在对现实主义的研究中,一般认为,现实主义运动结束于1870年代中期,而这时候正是印象派的盛期,也是由盛而衰的时候。在印象派展览的后期,新印象派产生,原先参加印象派活动或受印象派影响的一些画家,如塞尚、高更和梵·高,摒弃了印象派的现实主义方面,发展了主观性方面,走向后印象主义。由此看来,印象派分为前后两个时期,如果用两个简单的命名的话,前期是现实主义时期,后期则是形式主义。我们对印象派的认知大多是成熟期的作品,而决定印象主义的实质主要在前期,包括印象派的技法也是在这个基础上产生的。印象派的样式化并不是印象派的衰落,印象派风格对周边产生极大影响,与历史上重要的艺术现象一样,它成为一种国际化的风格,为整个欧美的现代主义艺术运动,起了带头作用。此外,印象派的技法也成为现代主义形式主义的先驱。印象派的形式方面被抽取出来,成为各个现代主义流派的形式语言,尤其是“为艺术而艺术”的理念成为现代主义的奋斗目标和理论基础。印象派被打上现代主义的标签,而对于印象派的现实主义属性,也只是在真实地表现了“大自然的光色变化”。

在这儿有必要对现代主义作为一个分析。现代主义是一个非常复杂的概念,其本身并不固定在某一种价值。“现代”一词在西方美术史上多次出现,它总是意味着与过去和传统不同的方式和风格,而且把它作为丑陋的代名词,因为它违背了传统,违背了既定的规则与标准。更重要的是“现代”指示着现时、当下,指示着正在发生的与过去不同的事物。“现代”不一定是好的,也不一定是坏的,它是社会发展到一个特定的时期,在19世纪尤其指生产力发展到一定水平,由此产生的一切现代社会的现象,这就是我们所说的现代化。现代性是现代化的条件,现代化的特征体现在社会文化的各个方面,这些方面同时也构成现代化的条件,也就是说,是文化的整体推进而非工业化一枝独秀。现代主义则是现代化的反映,现代主义是用来区分从19世纪中期到至少20世纪中期的西方文化的特征:工业化与都市化的进程在这种文化中被视为转变人类经验的主要机制。当夏尔·波德莱尔谈到“现代生活的绘画”时,他所要求的是画家应该通过区分时代的明显特征来捕捉这种经验:“瞬间的、短暂的、偶然的東西,这是艺术的一半,而另一半是永恒的、不可改变的东西。”从这种意义的现代主义来谈论艺术作品,就涉及作品前在的意义约定和时代的特定景观。波德莱尔说得比较隐晦,他看到了现代社会的特定景观作为艺术表现的对象,它是不确定的、偶然的,但却是鲜活的、现时的经验。艺术的另一半,永恒的、不可改变的东西,则指古典艺术或学院艺术,它代表了永恒的价值,一种历时性的规定。在波德莱尔的时代,或现实主义和印象派的时代,学院艺术仍然强大,波德莱尔还只是为新艺术争一席之地,他甚至还看不到学院艺术行将崩溃,现代主义已呈压倒之势。

印象派的意义在于新风格的创造,这种创造是在时代的交接点上,还是一群艺术家的天才闪现。马奈的《奥林匹亚》(图2)似乎很有象征性。《奥林匹亚》画于1863年,1863年参加沙龙美展。同时在沙龙展出的还有他另一件作品《被士兵侮辱的耶稣》。从表面看,

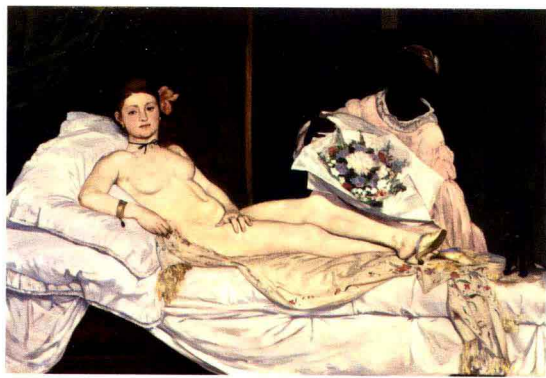


图 2
爱德华·马奈
奥林匹亚
Olympia

布面油画，130×190 厘米，1863 年
巴黎奥赛博物馆藏



图 3
提香
乌尔比诺的维纳斯
Venere di Urbino

油画，119×165 厘米
佛罗伦萨乌菲兹美术馆藏

马奈完全是以学院派画家出场的，两件作品一件是宗教题材，一件是神话题材。评审团通过他的作品，也是基于他的传统题材，而且马奈本身也是美术学院正统出身。但《奥林匹亚》徒有其名，在古典标题的外衣下却是一个现代生活的场景。《奥林匹亚》有其题材的来源，乔尔乔纳的《沉睡的维纳斯》和提香的《乌尔比诺的维纳斯》（图 3），马奈似乎是想在古典与现代之间找一个平衡。但是观众并不能接受对古典题材的如此处理，那种永恒的、不变的东西完全被现实的生活所破坏了。女神被转换为妓女，奥林匹斯山则成了青楼。马奈并非故意做这种转换，而是现实生活的使然，他想画一个女神却走入了现实的圈套，想画一个现实的场景又从古典寻找合法性。马奈就是在这样一个时代的交接点上，虽然具有前在的意义约定和时代的特定景观的双重性，但现代性却是新生的事物，在现代主义的语汇中，古典的“爱神”被转译成“一个妓女”。

“绘画，就其根本而言，是一种具体艺术，因此它只能涵盖真实与实际存在的事物的表达。它是一全然特质性的语言，这语言中的每个字都涉及可见可触的物体，如果一种物体是抽象的，是看不见、不存在的，那么它就不该属于绘画的范围。”这是库尔贝在 1861 年说的，早期的印象派画家，也和库尔贝一样，属于现实主义者。库尔贝没有走向印象派，他是一个无政府主义者，在政治上要求公民自治，在艺术上则是艺术家的自治。这种无政府主义的态度决定了他在艺术上的两个重要特征，不承认任何既定的规则，规则也是权力的产物，非权力能控制的东西都可以成为绘画的手段和素材。和马奈的《奥林匹亚》一样，他的《浴女》是把女神转换为农妇。另一方面，现实主义是破坏规则的主要手段，如实地观察事物，如实地表现事物，事物的原样就是对任何规则的否定。“现实主义者所从事的革命，是既被他们所想要反叛的现状所制约，又被他们所想要奔赴的目标所塑造的。而纵使我们能承认任

何一种艺术形式实际上都只是一连串传统的集合，我们也必须承认，现实主义者在清除旧传统和努力奋斗以谋求一种全新不落窠臼而且更为依赖实证的经验表述上，确实是做了极不平凡的努力。”（琳达·诺克林）马奈的《草地上的午餐》比库尔贝的《浴女》晚了十年，都参加了1863年的落选沙龙。这个十年的差距似乎拉开了一个时代，两种现实主义的态度就在这十年的两边。巴比松画派、米勒，都是和库尔贝一样的现实主义画家，巴比松画乡村的风景，米勒和库尔贝画乡村的农民。库尔贝有很强的目的意识，他的农民是底层的农民，他的风景是弗朗什-孔泰的地方风景，他对于学院、巴黎和城市资产阶级有一种天然的仇恨。即使是1848年那场伟大的革命也没有引起他的兴趣。现实主义坚定的支持者波德莱尔却是1848年革命的参与者，“1848年2月22日，巴黎靠近协议宫的地方，就在黄昏之前，一位士兵因为一群人用他的枪尖去刺一个被缴械的男人的胸部而被激怒了。这是导致路易·菲利普政府垮台的1848年革命中的第一桩流血事件。……两天后，2月24日，这次冲突的一位男目击者被人发现从一家遭劫后的店铺里扛着猎枪出来喊道：‘我们必须前去打倒奥皮克将军。’奥皮克将军，作为（巴黎）综合工科大学的董事，曾预先劝导他的学生不要去参加这场革命；他是这位男子——诗人、艺术批评家夏尔·波德莱尔的继父。”一位学院派画家梅索尼埃画了一幅速写，记录了1848年革命的场面，他肯定不是站在无产阶级革命的立场上，而是把它看做波拿巴帝国的先兆，他后来的大部分作品都是表现波拿巴的丰功伟绩，几乎成了波拿巴的御前画家。1848年是一个时代的分水岭，波德莱尔和梅索尼埃都是面对一个新时代，尽管他们的立场完全不同。印象派画家也是一样，他们的现实主义把目光从乡村转向城市，这是时代的使然。

库尔贝是印象派的老师，一些印象派画家跟库尔贝学画，库尔贝教他们什么是现实主义。库尔贝把一头牛牵进了画室，要求他们如实地画出来，真实的才是美的。尽管印象派画家不喜欢像学院派那样去画装扮成女神的裸女，但库尔贝的这种现实主义还是把他们吓跑了。因为他们没有这种乡村生活的经验，他们赶上了一个新时代，一个工业化、都市化的时代。19世纪中期，法国开始大规模的工业化进程，在巴黎的体现就是“奥斯曼计划”，“到1870年代，巴黎市中心五分之一的街道是奥斯曼建造的；他在水道工程上花了8000万法郎，整个城市改造计划花了25亿法郎；在改建热潮的高峰期，每五个巴黎工人中就有一个加入了建筑大潮”（T.J. 克拉克）。火车站、百货商店、写字楼、博览会，直至埃菲尔铁塔，以及宽敞的大道，人为改建的城市布局，彻底改变了巴黎的面貌。巴黎为进入现代化而欢呼。热衷于画巴黎的都市环境的是马奈和毕沙罗。和梅索尼埃一样，马奈也画了波拿巴时期的政治历史画，这就是《枪决国王马克西米连》（1867）（见41页）。为了完成这幅画，马奈做了大量的工作，搜集第一手的事件记录，包括文字和图片数据，在画室里对作品进行反复的修改。但是作品并没有产生历史画的效果，因为他太追求瞬间的真实，而放弃了历史画所要表现的永恒、真理、正义等理念。但这种“瞬间的真实”特别适合表现对现实的新鲜感受，即波德莱尔说的“瞬间的、短暂的、偶然的東西”。和其他印象派画家不同的是，马奈总是用历史画的眼光来看待新鲜的事物，或者说把变化中的现象纳入历史画的视野。就如马奈的《1867年的世博会》（1867），像历史画一样，远景中的博览会置于画布的主要部位，近处是眺望的人群，视线都向主要的部位集中，再往前则有一些零散的人物，他们在偶然性的行为中。这幅画似乎有隐喻性，博览会是奥斯曼计划的成果，它引起中产阶级的浓厚兴趣，它是新巴黎取代旧巴黎的象征，那些眺望的人群都是典型的中产阶级着装，他们也成为这个现代景观的一部分。关键在于马奈用历史画的构图来处理这个现代景观，实际上也暗示了传统的构图被新的

构图所取代，一种新的语言在诞生。毕沙罗的街景也画得很多，他似乎是在为奥斯曼作注释，他总是选择那些宽广的大道，阳光下的新建筑，充满活力的人群使得巴黎生气勃勃（图4）。



图4

卡米耶·毕沙罗

夜晚的蒙马特大街

The Boulevard Montmartre at Night

布面油画，53.3×64.8厘米，1897年

伦敦英国国家美术馆藏

奥斯曼计划在进行的时候，巴黎并不是一个现代都市，旧王朝时期的建筑还是城市的主体，古典主义还有广阔的生存空间。1860年代的巴黎，尽管有奥斯曼的改造，主要的人口还是在传统的工商业，1866年的人口普查显示，有五分之三的人靠“制造业”谋生。形形色色的手工业作坊占据了巴黎的大街小巷，也构成了小老板和工人阶级工作和生活的街区，几个世纪以来都没有变化。奥斯曼计划显然是要改造他们的街区，把他们赶出巴黎，让位给新兴的都市产业。现代工商业的公司、银行、证券、律师、政府机构和学校等，它们占有资金，不仅投资奥斯曼计划，还从中获取利润。地租直线飙升，新技术、新管理的生产方式使传统制造业纷纷破产，或者勉强维持，退缩到小巷深处。宽阔的马路两旁都是高大的现代建筑，火车站、百货商店、公司大楼，构成新的景观，夜总会、卡巴莱酒吧、咖啡馆、歌舞厅，成为巴黎中产阶级新居民的常去之所。新兴产业的职员代替了传统的工人阶级，他们每天乘坐郊区火车和公共马车在巴黎涌进涌出，他们的形象最早出现在印象派的作品中，完全不同于巴尔扎克笔下老朽的资产阶级。居斯塔夫·卡耶博特的《巴黎雨天》（1877）（见23页）就塑造了这样的中产阶级形象，优雅、持重，良好的教养，成功的事业，他们不从事体力劳动，也不拥有生产资料，但他们正在构成现代社会，尤其是都市社会的主体。从某种意义上说，印象派画家也属于这个社会群体。他们反对学院派，因为他们不属于那个行将逝去的权贵阶层，他们要表现自己的趣味。他们没有库尔贝那种社会革命的精神，因为他们又是现代社会的得利者。他们都是居住在中产阶级社区，不管是在城区还是郊区，不愿与传统作坊的工人阶级为伍。甚至他们的风景画都不是田园牧歌和庄严的古典主义，而是巴黎郊区阿让特伊河两岸的中产阶级社区的风光。莫奈的风景画中时常冒出树林后面的别墅，那都是他邻居的房子。

莫奈在1860年代的作品《草地上的午餐》（见66页），属于他的早期作品，还不是那种典型的印象派风格，在技法上显得有些生疏，大面积运用黑色，人物造型也显笨拙。印象派的某种特征也显现出来，鲜明的笔

触、活跃的光斑，虽然画得有些生硬。最重要的是他对社会生活的描绘。田园聚会的题材古已有之，文艺复兴时期乔尔乔纳的《田园合奏》，洛可可画家华托的《发舟西苔岛》，前者是神话，后者是宫廷，而莫奈则是现实生活。他是用印象派的形式来表现的，构图像是偶然性的，一个随意的生活场面，人物的动作也不连贯，甚至造型也不准确，立体感被省略了，笔触和平面凸现出来。这种画法不会被当时的观众所接受，莫奈也不想让那些被古典主义趣味培养的观众来接受，就像这种生活方式只属于他们自己。他们的作品依赖于一个特定的精英观众群，也就是这个特定的中产阶级人群，在他们特定的文化方式和消费方式中接受他们的作品。印象派的兴起宣告了古典主义的没落，不是印象派的技法战胜了学院主义，实在是印象派的前卫在中产阶级那儿找到了归宿。现代主义批评家迈耶·夏皮罗在《艺术的社会基础》中说：“前卫艺术在习惯上已把其艺术自由的模式建立在悠闲的中产阶级消费者在花样翻新



图 5

克劳德·莫奈

阿让特伊的桥

The Bridge at Argenteuil

布面油画，60.5×80 厘米，1874 年

巴黎奥赛博物馆藏