

# A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

## 世界繪畫珍藏大系



# A TRAVELER'S GUIDE TO WORLD WIDE WILDLIFE BY JANE BROWN



A TREASURY OF WORLD  
MASTERPIECES IN PAINTING  
世界繪畫珍藏大系

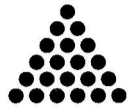
SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

上海人民美術出版社

主編 張少俠

國家“九五”重點圖書

A TREASURY OF WORLD  
MASTERPIECES IN PAINTING



現實主義繪畫(一)

10



編者

《世界繪畫珍藏大系》編輯部

張少俠

楊學昭

李 超

錢欣明

趙 音

總體設計

陸全根

監製

吳士餘

## 序言

全面而系統地將世界繪畫精品介紹給中國讀者，這對人類文化的交流是富有極大價值和意義的。倘若我們設想一下這一巨大的讀者群體，那麼就會為其潛力無限的精神消費和審美需求所感慨。為此我們潛心於這方面的開拓和探索，希望將這批代表人類文明的繪畫精品，編輯成卷、薈萃一體，展現在我們讀者的視野中，仿佛是在中國本土上，建構起一座“流動的博物館”。

就目前條件編輯或出版一套普通畫冊已不是難事，但要編輯出版一套像《世界繪畫珍藏大系》這樣規模的大型畫集就並非易事了。近年來，我們飛越重洋，跑遍歐美大陸，其中法國、意大利、西班牙、比利時、荷蘭、盧森堡、德國、美國和俄羅斯等諸國各大博物館都給我們以鼎力支持。同時，我們還專程赴法蘭克福國際圖書博覽會，去感受當今世界最新的出版成果。如今書已出版，我們的設想已成現實，我們的希望如願以償。可以說，我們圓了一個長久的夢：那就是編纂出版了這套大規模的世界名畫的中國版本。

概括地說，這套畫冊是以其規模之大和內容之新為主要特徵。洋洋大觀 20 卷本，3000 幅作品彩圖，數十萬字專論，其範圍所及，展示了自文藝復興至 20 世紀世界繪畫名家名作的藝術風采。前後歷時五百年，構成了人類輝煌而偉大的視覺藝術長廊。而其中我們孜孜以求的努力方向，正是克服由於多種條件影響而導致的對歐美繪畫介紹和研究的局限與不足。因此，以全新的面貌展現美術史上重要流派的完整風格，補充優秀畫家的鮮見作品，注重不同國家的藝術特色和相互影響，豐富讀者對於美術遺產的完整認識，成為本套畫冊編輯工作中的一個開拓性的課題。這種新的特色的注入，將大大拓展中國讀者對於世界名畫的觀賞視野，尤其是對於傳統的關於學院派繪畫、現實主義繪畫、浪漫主義繪畫以及印象主義繪畫的理解和認識，將獲得一種更為新穎的印象。與此完整規模和全新特色相應的是本套畫冊的完美裝幀和精良印製，此亦體現了編輯者的傾心所求，即努力將資料價值、學術價值、欣賞價值和收藏價值融會一體，以體現此套畫冊的精品風範。

隨着《世界繪畫珍藏大系》的問世，相信不久的將來，作為全人類文明的珍貴遺產，世界名畫和中國讀者的距離將愈加縮短，這便是編者的真心祈盼。

## 凡例與說明

1. 19世紀現實主義繪畫在本套畫冊中共分兩卷，本卷畫冊祇包括法國現實主義繪畫和同時期部分學院派畫家的作品，俄羅斯現實主義繪畫在本套畫冊中獨立成卷，法國和俄羅斯以外的其他國家的現實主義繪畫列在第11卷“現實主義繪畫（二）”。
2. 本卷畫冊的彩色圖版基本上是以畫家的生卒年代及作品創作年代的先後為序，部分圖版因風格流派或編輯需要有所穿插。
3. 圖版下列文字按作品名、創作年代、作品尺寸、材料、館藏地點、畫家名、生卒年和國籍為順序排列的，其中畫家名和館藏地點附外文。個別資料不詳，即略，不再說明。
4. 畫冊中的畫家名、作品名和館藏地點的中文翻譯均出自有關人名和地名等譯名詞典，部分譯名遵從約定俗成。
5. 本卷畫冊頁碼排在每頁上端，如“■10-68”即本套畫冊第10卷68頁。彩色圖版編有序號，在圖版下部文字前。
6. 本卷畫頁版式設計為達到良好視覺效果，根據作品構圖情況特作橫豎兩種編排。



## 回歸自然 崇尚寫實

### ——19世紀法國現實主義繪畫及其他

張少俠

19世紀30和40年代的法國畫壇情形異常複雜。當時佔統治地位的以安格爾為代表的官方學院派的古典主義畫家們，仍大多沉浸在宗教故事、古代歷史和神話題材的創作之中。進步的浪漫主義畫家們也開始沉醉在東方異國情調和唯美主義的表現之中。而正是在這種情況下卻又出現了與他們形成對比的、敢於面對現實的，且蓬勃發展起來的現實主義美術運動。

現實主義作為一種時代的文學藝術的思潮和流派，在30年代左右開始出現在歐洲一些國家的文學藝術領域之內，尤其是表現在文學創作方面。但僅就繪畫藝術而言，19世紀現實主義可以說是源出於16、17世紀的卡拉瓦喬和荷蘭畫家們。18世紀的夏爾丹在他的作品中也帶有現實主義的因素，達維德和年輕時期的安格爾同樣如此。即使像德拉克洛瓦那樣的浪漫主義代表儘管對現實主義繪畫不屑一顧，但在他的一些作品中也不可避免地帶有現實主義的因素。如此看來，現實主義繪畫是在傳統的基礎上悄悄地出現在歷史舞臺上的，而並不像浪漫主義繪畫所展開的是一場轟轟烈烈的運動。同時從它的歷史由來和不斷演變的過程中可以看出，即使是杜米埃、科羅或“巴比松”風景畫派也並非標榜自己是現實主義畫家。1850年，法國小說家尚費勒里第一次用“現實主義”來標明當時的新型文藝。1855年，巴黎舉行的世界博覽會拒絕了庫爾貝的兩幅重要作品。庫爾貝就在同情者的資助下，在世界名畫展覽會的附近搭起了“現實主義展覽館”的棚子，展出了自己的40多幅作品，同時發表了“現實主義宣言”，驕傲地宣稱“現實主義就其本質來說是民主的藝術”。他堅持和確立了以描繪生活真實為創作的最高原則，並公開主張描寫當代的現實生活。可以說現實主義的繪畫是由杜米埃等人興起而直到此時纔逐漸變成一種自覺的繪畫運動。所以，現實主義繪畫並非是從一開始就有自己的綱領和宣言的，即使庫爾貝公開發表過“現實主義宣言”，但它畢竟祇是個人之見，而無法概括這一運動的主要特徵。祇有把握住整體發展情況和從一些主要代表人物及其作品的傾向上，纔能明了現實主義繪畫的主要特徵。

代表着19世紀法國現實主義繪畫光輝的是讓龍、杜米埃、科羅和“巴比松”派的畫家們，以及米勒和庫爾貝等人。他們的藝術活動包括了現實主義繪畫從興起到繁盛的全過程，並且由於他們的天才和努力，使當時的現實主義繪畫創作出現了豐富多彩的局面，且在世界美術史上留下了光華四射的篇章。

一個才華橫溢、鋒芒畢露的藝術家在生前或死後的一段時間不為人們所認識，在歷史上是屢見不鮮的。偉大的法國現實主義繪畫的奠基人奧諾雷·杜米埃(1808—1879年)，直至1900年世界博覽會上纔被公認為偉大的油畫家，直至20世紀的50年代纔被列入世界文化名人之列。

杜米埃最早的創作活動就是從石版畫開始的，而且在其後的很長一段時間內也都以石版畫創作為主。尤其是他大量優秀的政治漫畫和社會風俗漫畫也大多是石版畫的傑作。他首先從石版畫創作入手，可能有這樣的原因，即杜米埃從未進過專門的美術院校，祇在布登的畫室裏學過素描，這對於祇需要素描而不需要色彩的石版畫來講容易更快適應。同時石版畫製作較為方便，還可復印，這便於更為迅速地反映當代的重大事件和進行廣泛地宣傳。

杜米埃一生中創作了大量的政治諷刺性漫畫和社會風俗性漫畫。他創作的《請你們再給我一點時間》辛辣地諷刺了查理十世在革命到來之際，匆忙逃亡英國的醜行。他創作的《饑餓的人們必得飽足》是對僧侶們假仁義的抨擊和代表着饑餓人民對求得溫飽的一種正義呼聲。他創作的《七月英雄》是表現為自由而戰的戰士在痛苦與絕望中跳河自殺，完全是對七月王朝的揭露和批判。他最優秀的政治諷刺性漫畫是《高康大》，貪得無厭的國王被刻畫得淋漓盡致，作

品曾引起極大的社會反響，政府甚至因此而判處了畫家的徒刑。類似的作品在杜米埃的一生中不勝枚舉，他曾在《喧嘩》雜誌上就發表過 3000 多幅漫畫作品，數量之多，影響之大是十分鮮見的。

杜米埃的油畫大多是在 1848 年以後創作的。他早期重要的油畫代表作是《1848 年的共和國》，作品具有金字塔式的宏偉的構圖和純熟的油畫技巧。他畫的“文不對題”的《磨坊主和他的兒子及驢子》是表現了三個粗壯而豪放的農家婦女的形象，其形體界綫分明，明暗對比強烈，筆觸輕盈灑脫，說明畫家已掌握了完美的繪畫技巧。在《街壘中的家庭》一畫中，為了烘托整個作品的氣氛，那褐色的調子、粗大的輪廓、有力的綫條和大塊的筆觸，幾乎形成了杜米埃油畫藝術的獨特風格。《逃亡者》、《移民》、《洗衣婦》和《三等車廂》等都是杜米埃一生中留下的最為精彩的油畫作品。遺憾的是，在杜米埃生前人們幾乎都忽視了他的油畫藝術的成就，祇有像米列什和巴爾扎克等同時代的大師們纔慧眼獨具，甚至把他同米開朗基羅和拉斐爾相提並論。

19 世紀的 30、40 年代，尤其是 1848 年的革命前夜，在杜米埃的身邊還有一大批優秀的現實主義畫家，他們的作品同樣以對資產階級社會的批判性和暴露性為特點，他們的陣地不是沙龍，而是報刊雜誌。他們常常像記者似的創作出針砭時弊的政治諷刺畫或風俗性漫畫。他們也擅長於油畫和肖像畫，尤其是在書籍插圖方面曾留下過許多精彩的作品。

沙爾萊(1792—1845 年)是科羅的學生，創作過不少優秀的軍事戰爭題材的作品，尤其是比較真實地記錄了拿破侖軍隊的勝利與失敗。他也是波旁王朝的反對者和七月革命的參與者，他常在雜誌上發表作品，以揭露政府的腐敗和人民生活的不幸。他的學生拉菲(1804—1860 年)也是一位傑出的軍事畫家，同樣也在雜誌上發表過不少作品，是當時著名的政治諷刺性漫畫家之一。柯斯坦達·基斯(1805—1892 年)是記者兼畫家，他筆下的那些用蠟筆加淡彩創作的社會風俗畫，仿佛是巴黎社會的一面多稜鏡。菲利普·奧古斯特·讓龍(1809—1877 年)應看作是法國現實主義繪畫先驅者中最著名的代表人物之一，他曾是 1830 年和 1848 年兩次革命的參與者，他曾被任命為共和國博物館館長，對文物分類學作出了重要貢獻。他的油畫《街壘上的孩子》在當時幾乎與德拉克洛瓦的《引導民衆的自由女神》同名，同時他的肖像畫、政治諷刺性漫畫和書籍插圖等在當時的畫壇上都有一定的影響，他畫的《農民的休息》、《巴黎的情景》和《貝殼的採集者》是法國現實主義繪畫的優秀作品，以至有人稱他為“平民畫家”。

在 19 世紀上半期的法國畫壇上，巴比松風景畫派也是現實主義繪畫的重要組成部份。巴比松畫派主要是指當時法國的一批志同道合的具有革新精神的畫家，集中在巴黎南郊楓丹白露森林西邊的巴比松村，長期致力於農村風景畫和農村風俗畫的創作。這些畫家原先就保持着友好的交往，他們對動亂的社會現實深感不滿，也對官方學院派的藝術表示厭惡。同時，他們也持有對大自然



拾穗者(局部) 1857 年  
讓-弗朗索瓦·米勒

的共同愛好，主張應直接描寫自然和表現生活，並受到 18 世紀啟蒙思想家盧梭的“回到自然”和空想社會主義者聖西門的影響。另外，他們也希望在動蕩不安的社會環境中找到一塊可以專心致志從事藝術創作的園地。所以，他們結伴來到楓丹白露森林旁的巴比松村，這是他們理想中的烏托邦社會。他們定居下來，熱衷於表現自然的豐富奇偉的面貌和現實農村的生活。

楓丹白露森林是一個優美的自然風景區。這裏的山川、森林、土地、農舍和小溪深深地吸引着巴比松的畫家們，他們使自己對於自然的熱烈感情融化在藝術作品之中。他們以科羅所倡導的“面向自然、對景寫生”為原則，走出畫室到自然中去直接寫生，在大自然中表現豐富多彩的藝術形象，捕捉燦爛輝煌的自然色彩。他們研究樹木的結構，探索空間關係和光的作用，因此使筆下的形象生動而真實。但他們並非是機械地反映客觀的真實，也不是像後來的印象派畫家那樣祇記錄下瞬間的印象，而是像盧梭所說的那樣：“我們不是去畫那些看到的精確的細節，而是把我們感覺到的世界表現出來。”因此，他們是努力地探索大自然的奧秘和內在的生命力，表現的是大自然整體的固有的本質特徵。就此而言是推動了現實主義風景畫的發展，並且將法國的風景畫藝術從古典主義的束縛下最後解脫出來。

關於巴比松畫派的成員看法不盡一致，“巴比松七星”之說似乎為人們所接受，即盧梭、迪亞茲、特羅容、多比尼、迪普雷、科羅和米勒。其實，喬治·米歇爾和路易·卡巴也可算作是這一畫派的先驅人物，而一些不大著名的畫家，如羅淑、白嬌爾、亞爾彼尼、白拉卡薩、查利·嘉克和朱爾·弗拉薩等也為巴比松畫派作出了一定的貢獻。值得強調的是，科羅和米勒雖然都長期生活在巴比松，與巴比松畫派有着密切的聯繫。但他們在藝術上所取得的巨大成就是巴比松畫派所不能概括的。

最能代表巴比松畫派精神的是泰奧多爾·盧梭(1812—1867 年)。他在風景畫藝術中最初受到 17 世紀荷蘭風景畫家，特別是雷斯達爾和霍貝瑪的影響，隨後也對法國的克洛德·洛蘭的風景畫產生過興趣，尤其是在 1832 年看到在沙龍展出的康斯太勃爾的作品以後，使他受到了極大的啟示。他創作的很多優秀的風景畫作品常遭沙龍評審委員會的拒絕，這給他的打擊很大，也使他對佔統治地位的學院派畫家們產生了不滿。1846 年，他在米勒等人的支持下離開了巴黎，定居在巴比松。他下決心要描繪大自然，要用自己的作品來證明他所走的道路是正確的。果然，在長期的研究觀察和實踐中，他在用風景畫表現光色和季節變化方面取得了重要成就。在他看來大自然是一個莊嚴雄偉的世界，他賦予大自然的形像以樸實、莊嚴和偉大的特徵。50 年代左右他創作的《楓丹白露森林的入口，夕陽》、《荒原中的沼澤》、《馬車》和《橡樹》等已在當時的畫壇引起了人們的重視。盧梭對橡樹的描寫特別感興趣，那些蒼勁有力的老橡樹在他的筆下表現得十分成功。他的著名的代表作《巖石上的橡樹》似乎是一個巨人的化身，它聳立在巖石之上，顯得嚴峻、高大、粗壯和有力，似乎已賦予了某種人格化的象徵表現。

迪亞茲(1807—1876 年)是德拉克洛瓦藝術的崇拜者，1831 年他的第一幅作品在沙龍展出時就受到德拉克洛瓦的讚賞。1837 年，他在楓丹白露寫生時結識了後來定居在那裏的盧梭。這次見面給他的終生都帶來了影響，他隨後也遷居巴比松，並與盧梭等巴比松派的畫家們過往甚密。他在巴比松的初期代表作品《夕陽擺渡》和晚年的《楓丹白露的森林》都相當出色。前一幅作品顯然帶有 17 世紀以描繪河上風光為特點的荷蘭畫派的影響，但整個畫面的氣氛和用筆等也顯示了迪亞茲藝術的特點。後一幅作品和他晚年的《風景》、《秋》等都是他最成熟的代表作。從他的這些作品中可以看出他善於表現斑斕的色彩效果和光的閃動，也常常把風景和婦女的形象描繪在一起。

朱爾斯·迪普雷(1811—1889 年)曾去英國，對康斯太勃爾和博寧頓的作品尤為崇拜。他與盧梭是好友，一直住在巴比松作畫。由於英國風景畫的影響，他常常喜歡描繪暴風雨、日落、海洋或變幻莫測的雲空。同時，在巴比松派的畫家中也以筆法細膩著稱，他的代表作品有《水閘》、《暴風雨後的落日》、《池塘邊的櫟樹》和《諾曼底海灘的退潮》等。

康斯坦·特羅容(1810—1865 年)早期的風景畫作品就已受到迪亞茲和迪普

雷的影響。40年代起，他常到楓丹白露寫生，結識了定居在那裏的盧梭等人。他還曾去荷蘭旅行，對17世紀荷蘭的風景畫家和動物畫家的作品發生了興趣。所以，回國後他的風景畫中常常出現農夫和家畜，尤其是對牛的描繪，比如在他的《水邊牛群》、《耕作的牛》、《草地上的牛群》、《回到村莊》、《牲畜飲水處》和《休息的牛群》等一系列代表作品中，牛的描繪已十分出色，其中《耕作的牛》還在1855年獲得一等獎。通過這些農夫或牲畜的描寫，已使他逐漸從一個單純的自然景物描繪的畫家轉變成一個描寫農村生活的畫家。這是巴比松畫派的一個重大的轉變，這種傾向後來在米勒的藝術作品中表現得更為突出。

夏爾·弗朗索瓦·多比尼(1817—1878年)是巴比松畫派的一個重要代表人物。他的父親也是一個風景畫家。1838年他在沙龍展出的第一幅作品《遠眺巴黎聖母院》就引起過人們的重視。隨後他長時間在楓丹白露作畫，對那裏美麗的大自然風光產生了深深的眷念。1852年他與科羅結伴前往瑞士旅行，這對他的風景畫創作產生了決定性的影響。他已經很少在室內作畫，常常都是在室外立好畫架直接完成的。1857年他買了一隻小船，取名為“舟上畫室”，常常沿着瓦茲河作長途的旅行寫生，成為外光作畫的最早畫家之一，當時被人們認為是打破了“習作與創作之間的區別的人”。特別是他長期研究水的波動及其變化，留下了像《池塘》和《瓦茲的落日》等優秀的作品，成了巴比松畫派中最善於畫水的畫家。1870年普法戰爭期間，他曾逃亡到英國和荷蘭等國。在倫敦期間，他遇到過年輕的印象派畫家莫奈和畢沙羅等人，並在藝術上給他們不少有益的啟示。與多比尼同時代的風景畫家安東·夏多路依尤(1816—1873年)和亨利·阿爾比尼(1819—1916年)等也受到他很大的影響。

利奧奈洛·文杜里曾評價讓-巴蒂斯特-卡米耶·科羅(1796—1875年)在漫長的藝術生涯中是接受了古典主義的教育，而又不反對浪漫主義的自然觀念，他是率直而真誠的現實主義畫家，卻又為印象主義开辟了道路。各大流派儘管風格迥然，但在科羅的作品中卻完美融合了。確實，在科羅一生的藝術活動中多少體現了這樣的特點。

科羅自幼喜歡游歷名山勝川，在成為風景畫家以後這種興趣更是有增無減。他曾三次去過意大利，去過一次瑞士，也到過荷蘭和英國，至於法國更是到處留下了他的足跡。他畫的《城市風景》和《魯昂的碼頭景》代表了畫家早期風景畫的特點。畫面構圖完整，描繪手法細膩，灰色的調子使一切似乎都處在靜止之中。不過，如此的風景描繪在科羅其後的作品幾乎不再出現，優美的法國風景已逐漸改變了科羅的風景畫風格，特別是北方的樹木，柔弱的光線和半明半暗的中間調子，以及那些更富有意境的森林、湖泊，使畫家沖淡了對比和更為細緻地交待各種關係，畫面上的灰調子具有豐富色彩感。特別是在他第三次意大利之行時又畫了一些精彩的作品，科羅風景畫的特色已完全形成。這些作品刻上了一種不同於年輕時代的精神烙印，那種牢固的結構、豐富的層次以及更加完善、更加細緻的筆觸、明暗和色彩等都是經過嚴格推敲的。



浴女(局部) 1853年  
居斯塔夫·庫爾貝

科羅儘管於 1822 年就到過楓丹白露寫生，1835 年到 1840 年的五年時間裏也經常到那裏作畫，並與盧梭、米勒等巴比松畫家們保持着親密的友誼和創作的聯繫。但從他所走過的藝術道路和在藝術上所取得的成就來看，決不是巴比松畫派所能概括的。如果說他是巴比松畫派的先驅者或良師益友，倒是比較確切的。1855 年的世界博覽會上，科羅的作品備受推崇。他的一大批精彩的風景畫作品歷來都受到人們的高度重視。《拉·羅歇爾港口》和《摩特楓丹的回憶》是他最著名的代表作。前者已不是在逐一地描繪那些一覽無餘的船隻和港口，而是在憑藉着光的表現解釋着所看到的一切，尤其是對那些千變萬化的反光感覺表現得十分真切。他是帶着“光是創造使命”的這樣一個觀念來進行創作的，這在他的後期創作中一直保持着。同時他的色調感覺如此豐富，而極其精練的色彩卻又使那些明暗層次分明的形體顯得很有生氣。他對光和色的表現已是如此完美，能使整個畫面完全處在一個統一和諧的大氣氛之中，不是充滿着明媚的陽光，就是籠罩着銀色的烟霧。後者是他最精緻的田園風景畫之一，在幾棵濃鬱的大樹下一個年輕的母親帶着兩個孩子採集野花。整個畫面生意盎然，清新可愛。不過有人卻對畫面上呈現出的優美的銀灰色調子提出了相反的看法，認為這是把現實的面貌同他所虛構的銀灰色調子混淆了。其實，這正是科羅風景畫色調的明顯特徵之一。

科羅一生致力於風景畫創作，但他在人物畫方面所取得的成就也是不容忽視的。他很早就從事人物畫創作，不過大多數人物畫作品都是在 1865—1874 年間完成的，古稀之年的畫家已不得不放棄戶外活動和作畫，而把精力逐漸轉移到人物畫創作上來。他畫了大量的人物畫作品，《收麥人之家》、《持曼陀林的少婦》、《珍珠女》、《閱讀間歇》和《沐浴中的狄安娜》等都是他優秀的人物畫代表作。他的這些作品曾使許多畫家和藝術批評家大為讚賞。弗朗德倫當時就感嘆到：“這家伙給自己的人物加進了專門家們所永遠不會加給的東西。”盧梭說：“科羅的人物推廣着外光下的人體的研究”。日夫魯瓦甚至說：“科羅像畫風景一樣畫自己的模特兒，他畫的裸體女子和臉部陰影，就像他畫的黎明的天空和黃昏的水面一樣稚氣迷人”。

當然，科羅首先是一位風景畫家，他說“在我的生活中，祇有一個夢寐以求的目的，這就是畫風景”。直到臨終前還要去看看自然景色，還在嘆惜着“……天外很漂亮，很深遠，很透明，我多么想把眼前華麗的地平綫畫出來啊！”“我衷心希望天堂裏也有繪畫”。對自然，對繪畫，尤其是對風景畫藝術，科羅傾注了如此熱情，確實是非常難得的。

讓-弗朗索瓦·米勒(1814—1875 年)是法國 19 世紀中期最偉大的現實主義畫家之一，也是世界美術史中最著名的畫家之一。

出生於農家的米勒似乎是一個繪畫天才，17 歲尚未從師時便創作了一幅大畫《牧羊人在看守他的羊群》。新古典主義畫家蘭洛瓦是他的啟蒙老師，在那裏



篩麥婦(局部) 1853—1854 年  
居斯塔夫·庫爾貝

他受到了嚴格地造型訓練，後來又進了浪漫主義畫家德拉羅什的工作室。但對這樣一位老師米勒顯然不感興趣，他那種諾曼底人的農民氣質和藝術趣味與老師迥然不同，同樣德拉羅什也嫌這位弟子畫風粗野，難以傳授。於是米勒的學業祇能就此告終，他的課堂轉到了盧浮宮。他向大師們學習，尤其喜歡米開朗基羅和普桑的作品，常常在那些曠世傑作前留連忘返。

他曾在巴黎租了一間小屋以賣畫為生，迫於生計也畫過像《對着鏡子的少女》那樣的作品，也參加過沙龍展出，影響不大，不了了之。他常為不能實現自己的願望和按照自己的理想去從事創作而苦惱。1846年前後，他結識了杜米埃以及巴比松畫派的迪亞茲、特羅容和盧梭等人。與這些堅持現實主義諷刺畫和風景畫創作的畫家們的認識，毫無疑問產生了一些相互的影響。自那時起，他開始畫農民，似乎在這裏他纔真正地使自己的藝術才能得到了充分發揮的天地，他感到振奮且充滿信心。《篩穀的人》在國家展覽館的展出使他終於在巴黎的畫壇上獲得了一定的聲譽，他似乎以此為起點不再畫那些迎合市俗趣味的作品。特別是巴黎的生活好像與他的藝術創作不相適應，他有着農民的本質，對都市的喧囂感到厭煩。他帶有一種空想社會主義的思想，對那種愈演愈烈的資產革命鬥爭似乎還有一些恐懼之感。同時加上黑死病的威脅，終於在他得到國家向他預訂一些作品的訂購費以後，於1849年離開了巴黎，而定居在巴比松。

米勒一來到巴比松便與盧梭建立了真誠的友誼，這種因共同的藝術理想而建立和保持了終生的友誼曾在精神上給予他極大的鼓舞。同時，他也一下就被楓丹白露的美麗的大自然景色和優雅簡樸的農村生活所深深地吸引了。在這裏他基本上過着農民的生活，上午在田間辛勤地耕作，下午便進了稱為畫室的卻十分簡陋的、甚至不大通光的屋子，創作了一幅又一幅傑出的油畫作品。

米勒在巴比松的第一幅代表作品是《播種者》，這是一幅曾引起爭議和強烈反響的作品。畫面上出現的是一個身穿紅藍短衫的青年農民，他正在夕陽餘暉中播撒麥種，他那穩重而勻稱的步伐與手臂伸張的有規律的動作形成了一種高度的和諧。他的人物造型常常有感於古代的雕像，這尤其明顯地反映在他的人物造型的厚重感上。他巧妙地避開細節的繁瑣表現而着重於整個身體的結構和外形特徵的刻畫，這幾乎成了他人物造型的重要特點之一，並一直表現在他的終生創作之中。作品引起爭議和反響的原因是多方面的，但根本的還是將一貫被認為不登大雅之堂的題材和形象送進國家展覽館這種神聖的藝術殿堂，同時也因為作品真實地反映了法國農民的生活狀況，而引起了上流社會的不滿和一批激進批評家的讚賞。

米勒在巴比松的生活相當貧困。美國作家馬克·吐溫曾寫過一篇小說，內容就涉及到米勒在巴比松的貧困情況，其中雖然有某些虛構成份，但亦足見一斑。在這樣的環境中，米勒還是創作出了一系列優秀的代表作品。他畫的《拾穗者》在藝術處理上極為簡潔樸實，人物造型也粗拙厚重，幾乎就是一個在農村極為常見的普通勞動場面。然而即使這樣的作品在展出後也引起了極大反響，責難和攻擊之聲不絕於耳。有個評論家甚至危言聳聽地認為：“在這三個突出於陰沉天空前的拾穗者後面，有民衆暴動的矛槍和1793年的斷頭臺。”可見米勒作品在當時畫壇上的影響之大。他創作的《晚鐘》在真誠樸素之中帶有一種淡淡的宗教情感；他創作的《牧羊女》、《縫衣女》和《汲水女》等把處在社會底層的農家婦女形象刻畫得十分感人；他創作的《喂小鳥兒》、《學步》和《熟睡的孩子》等表現了鄉村農家生活的詩情畫意，也表現了農家孩子的苦難童年，作品同樣都給人留下了強烈難忘的印象。

米勒作為一個偉大的農民風俗畫家，在19世紀歐洲美術史中是無與倫比的。他把幾乎從來就為畫家們所忽視的農民作為藝術表現的主要對象，同時還以獨創性的藝術語言創造了無數深刻感人的農民形象，並生動地展示了法國農村的真實面貌，以至於有的史學家也把他稱作是“農民的畫家”。

居斯塔夫·庫爾貝(1819—1877年)是法國現實主義繪畫運動的領袖人物。他是一個堅定的共和主義者，他的藝術體現了時代的思想，具有鮮明的反宗教的和民主的精神。他的創作以描繪當代現實生活的真實為最高原則，他的藝術主張同保守的官方學院派和蛻化了的浪漫主義針鋒相對。作為一位偉大的藝

術家，他的一生轟轟烈烈。

庫爾貝是滿懷着自信、高傲和東部高地人所特有的氣質出現在巴黎畫壇上的。他發現祇有盧浮宮纔是他最理想的課堂。在數年時間中，他熱衷於對威尼斯、荷蘭和西班牙大師作品的深入學習，同時他還着重對自然的深刻研究和對現實的真實描寫，他認為祇有在這裏自己的才能纔會得到充分地發揮。另外他還和詩人波特萊爾、民主評論家讓弗勒里和社會主義者的普魯東等過往甚密，在這種民主思想活躍和上升的時代中，培育了他的創作思想。初到巴黎的這種生活，對他的終生藝術活動都帶來了影響。

1844年，他的作品《帶黑狗的庫爾貝》第一次入選沙龍，並受到廣泛的好評。最初的成功曾使他得到鼓舞，他好像是喜歡畫自畫像，40年代初他畫了一系列帶自畫像性質的作品，如《受傷的男子》和《含烟斗的人》等，這種對自畫像的愛好顯然是受倫勃朗的影響。尤其是1846年的荷蘭之行，使他對倫勃朗的藝術更加崇拜。在他的這些自畫像中庫爾貝的藝術風格已基本形成。特別是《含烟斗的人》歷來就受到人們的重視。

庫爾貝真正走向現實主義創作道路還是在1848年，當時席捲全歐的資產階級革命浪潮對早已具有強烈民主思想的庫爾貝起了巨大的推動作用。他是這次革命的參加者，他與第二共和國成立後的進步的知識階層有着密切的聯繫。在這樣的情況下他的藝術觀點已漸趨成熟，實際上已成為法國現實主義美術運動的領袖人物。

他創作的第一幅油畫巨製《奧南的午飯》是一個風俗性的場面描寫，作品在國家展覽館展出後即被收購。他創作的《奧南的葬禮》中的人物幾乎同真人大小，而每一個人物的心理刻畫都相當精彩，他是在這幅畫中把家鄉的風俗、真實人物和具體事件集中起來加以表現的，一切都顯得樸實無華。庫爾貝曾驕傲地宣稱此畫的誕生是“浪漫主義的葬禮”。他畫的《石工》是一幅現實主義繪畫的不朽之作，拿破侖三世時期貧民們的痛苦生活被刻畫得非常真實。他畫的《篩麥婦》構圖單純明快，感情也純樸親切，畫面中那個美麗而又充滿青春活力的背影曾引起無數觀者的讚嘆。他畫的《浴女》似乎是以率直筆法描繪的絲毫不加美化的農家婦女的裸體形象，而絕不是當時人們常見的那種纖美嬌弱或肥滿肉感的裸女形象，以致拿破侖三世看見此畫時，憤怒地用馬鞭抽打它，以示不滿。

1855年庫爾貝創作了他一生中最複雜也是最成功的代表作《畫室》。畫家的這幅作品似乎是作為自1848年以後的創作生活的一個回憶。這幅巨大的構圖是以畫家自己為中心而左右分開的。畫面的右邊幾乎都是畫家的朋友，畫家是以他們來象徵散文、社會哲學、詩和音樂的，其中有詩人波特萊爾、批評家讓弗勒里、哲學家普魯東、鑒賞家勃魯耶和音樂家普羅曼埃等。畫面的左邊聚集着社會各個階層的人物，有城市貧民、劇場丑角、農民、獵人、割草人、教堂役僕、掘墓人、愛爾蘭的乞婦，以及猶太人、葡萄牙商人和牧師等，他們似乎被隱喻為貧窮、憂愁、失業、放蕩以及被損害者和被剝削者。即使畫面上的每一件道具也帶有一定的象徵性，地上帶羽毛的墨西哥寬邊帽、弦琴和匕首象徵着浪漫主義的



睡(局部) 1866年  
居斯塔夫·庫爾貝

詩，那畫架後面的陳舊的石膏像是對學院派藝術的諷喻，而報紙和骷髏的組合則是出版的象徵。這幅體現了庫爾貝深刻創作思想和高超藝術水平的作品卻被 1855 年的巴黎世界博覽會拒絕接受。庫爾貝於是決定在展覽會的附近自建木棚，舉行一個挑戰式的個人畫展，名為“現實主義展覽館”。在畫展的目錄序言中，庫爾貝公開闡明了自己的現實主義的藝術主張，這成了 19 世紀法國畫壇上的一個重要事件。這篇序言也被人們稱作是一篇“現實主義的宣言”，其中已清楚地反映了庫爾貝鮮明的藝術主張和對官方學院派藝術所提出的大膽挑戰，其影響之大是可想而知的。

在整個 60 年代中，庫爾貝畫了一大批肖像、風景和靜物畫，《花棚》、《泉水》、《雪中的獵人》和《冬天》等都是此期的代表作品。此時的庫爾貝已是一位聲名卓著的大畫家了，甚至於在整個歐洲都有他的藝術崇拜者。1858 年，庫爾貝到德國旅行時曾受到熱烈的歡迎。他在荷蘭、瑞士和比利時也同樣受到極高的禮遇。1869 年，在慕尼黑的世界博覽會上，他的作品引起了人們極大的興趣，並獲得了巨額獎金。即使連拿破侖三世也決定授予他榮譽勳章。而作為一位藝術家，庫爾貝渴望的是永遠保持一種心靈的自由，而不受政府的鉗制和束縛。他渴望着一種自由政權的出現，且願意使自己的藝術從屬於這樣的自由政權。果然當巴黎公社起義時，庫爾貝以極大的熱情投入了公社的活動，他被推選為公社的委員，成了造型藝術委員會的主席。他保護了國家博物館使之免遭損失，他為民主藝術家的利益而奔走、吶喊。他負責指揮和參加了拆毀樹立在凡東廣場上炫耀拿破侖侵略戰績的紀念柱（亦稱“大軍銅柱”）。巴黎公社失敗後，他被控告拆毀凡東廣場紀念柱而被捕入獄。在獄中的 6 個月他描繪了被監禁的巴黎公社委員的肖像，其中部份被保存下來了。出獄後，他畫過一些風景和靜物，但從未參加過展出。1874 年，他繼續遭受政治上的迫害，政府科以巨額罰金，用來支付修復凡東廣場紀念柱的費用，迫使他傾家蕩產，連所有作品都充公和公開拍賣。一個偉大的、聲名卓著的大畫家祇落得個孑然一身，在百般無奈的情況下，他祇得逃亡瑞士，居住在日內瓦湖畔的伯爾斯。即使在這樣的情況下，他仍然繼續作畫，但因為無法出售和被拒絕展出，1877 年他在極端貧困之中客死他鄉。

在 19 世紀中期現實主義畫家活動頻繁的同時，學院派的畫家們也留下了大量的作品。泰奧迪勒·里博（1823—1891 年）和亞歷山大·卡巴內爾（1823—1889 年）是當時的學院派畫家。前者以宗教題材的創作見長，其作品在沙龍展出時倍受讚賞；後者曾留學意大利，是皇家美術學院的教授，也是沙龍評審委員會的委員，其作品曾多次獲得沙龍大獎。居斯塔夫·布朗熱（1824—1888 年）是所謂“新希臘派”的代表畫家，他對古希臘、羅馬的歷史和風俗有着深入研究，他創作的《排練》等作品在當時的畫壇上獨具特色。朱爾斯-埃利·德洛奈（1828—1891 年）也曾留學意大利，並以歷史題材的創作為主，他畫的《羅馬鼠疫》歷來被看作是 19 世紀法國歷史畫的代表作品。另外，在本畫冊中還涉及到讓-雅克·埃內（1829—1905 年）、保羅·博德里（1828—1886 年）、阿方斯·勒格羅（1837—1911 年）和安托萬·沃隆等一批學院派畫家的部份作品。這可以使我們對現實主義繪畫活躍時期的法國畫壇有一個較為全面的了解。



孀孀之死(局部) 1850 年  
伊西多爾·皮爾





# 圖版