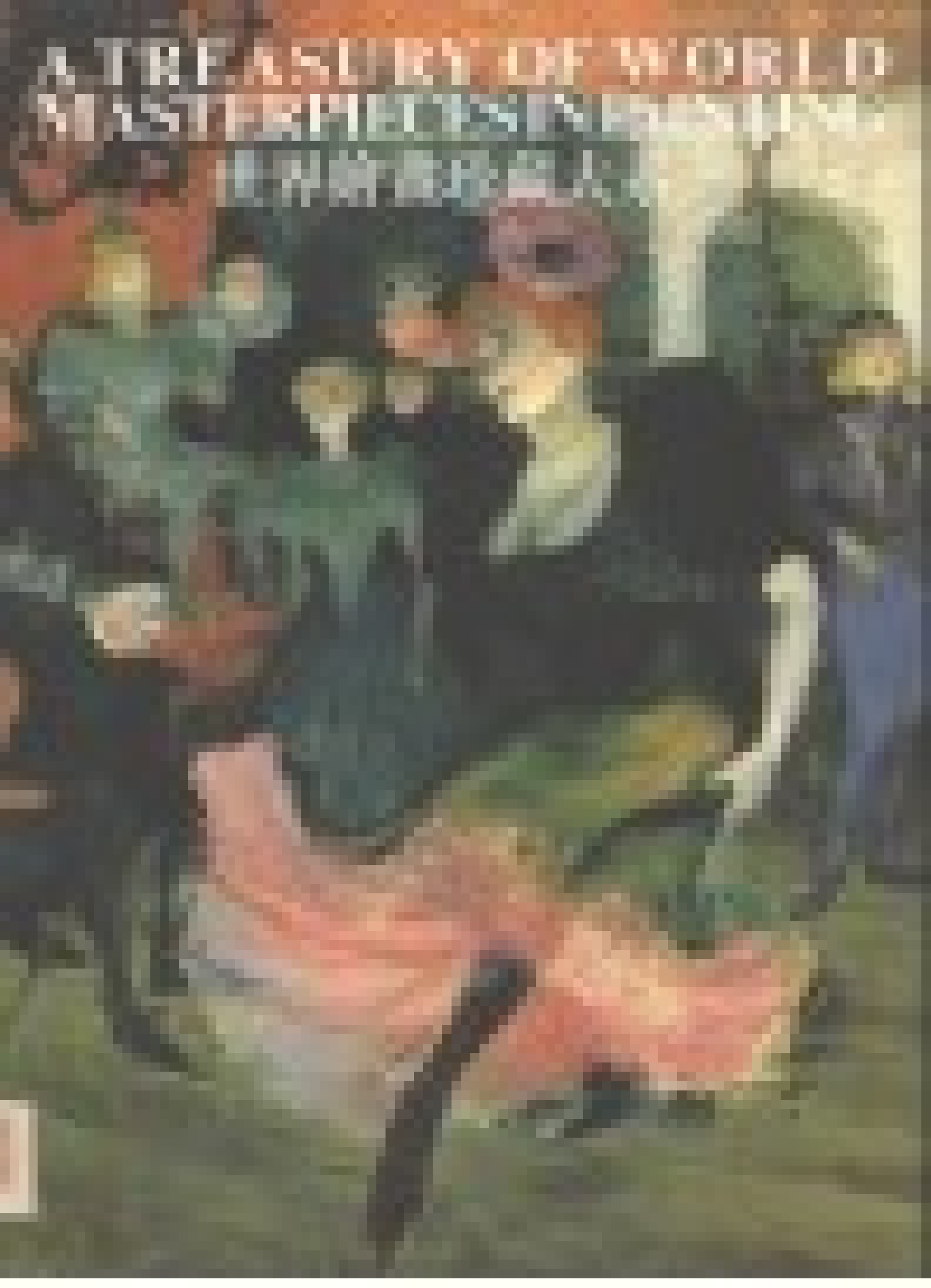


A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系





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

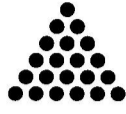
SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

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



後印象派繪畫

16



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. 本卷畫冊的主要內容是法國后印象派繪畫，其中也包括了部分新印象派畫家的作品。
2. 本卷畫冊的彩色圖版基本上是以新印象派和后印象派分類編輯的，其中又以畫家的生卒年代及作品創作年代的先后為序，部分圖版因編輯需要有所穿插。
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“■16 - 68”即本套畫冊第 16 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。

視覺堂奧的嶄新探索

——19世紀法國新印象派和後印象派繪畫

張少俠

正當印象派繪畫方興未艾之際，在這個團體中就逐漸滋生出一個新的支派，即新印象派。這個支派的活動大約是從1880年左右開始的，其主要人物是喬治·修拉(1859—1891年)和保羅·西涅克(1863—1935年)。他們都是理論的熱烈崇拜者，把理論看得高於感覺。尤其是修拉，他以舍夫略里和洛得等法國化學家的科學發現作為理論依據，特別是把舍夫略里的關於色調協調的科學論著《色彩對比論》作為座右銘。他們認為在繪畫中也應該把顏色限於舍夫略里新規定的紅、黃、藍、白四種原色範圍之內，應該嚴格地從色彩規律出發，把各種單純的色彩通過細小的筆觸排列在畫布之上，經過觀者視覺作用達到自然調和。所以在他們的畫面上有一個明顯的特點就是越來越小的筆觸，到最後幾乎變成了小色點，所以人們亦稱之為“點彩派”。他們用這種所謂科學的、嚴格化的色彩和筆觸，代替了印象派畫家的那種富有感情的色彩和生動瀟灑的筆觸，所以人們亦稱他們為“科學的印象主義”，以區別於所謂的“浪漫的印象主義”。而新印象派的名稱，則是出自修拉的朋友費里富奈翁出版的《1886年的印象派》一書，他宣稱：“深信印象主義已被修拉的新風格所代替了。”於是，人們就稱以修拉為代表的這一派為“新印象派”。

新印象派和印象派是有某些相同的藝術原則。比如他們都喜歡把情節化為主題，喜愛描寫當代的所熟悉的生活，喜歡畫風景和注意畫面的明暗效果等等。但兩者之間也存在着明顯的差異，比如印象派畫家強調色彩的光學混合作用，但並不反對顏色的混合使用。而新印象派則強調不在調色板上調和各種顏色，應像中世紀的鑲嵌畫那樣用細小的原色點來達到視覺的和諧。這就形成了一個特別明顯的區別，即印象派畫家可以通過生動活潑的筆觸和色塊表現出熱情奔放的感情和一些歡樂的場面，而新印象派的畫面則給人以冷漠和靜止的感覺。

最初體現修拉所謂“點彩派”藝術特點的作品，還是在1885年創作的《庫爾伯瓦的塞納河景色》。我們知道，莫奈在80年代初就曾不時地嘗試過點彩派的手法，但修拉使這種手法更加徹底化了，且對光的效果進行了特殊的研究。他用細小的筆觸來鋪設顏色，來畫作品中的房屋、河水、人物和樹木。這使畫面具有了一種獨特的魅力，畫面靠近觀衆，可能會出現混亂和不知所然的感覺。但是祇要稍稍離開畫面一定的距離，你就會發覺所有物體“就像出沒在渙散的光霧之中的影子那樣”展現在你的眼前，這一切在當時是十分新穎的。

在整個80年代的中期，修拉一直在研究人物或風景在光的結構中的統一問題。終於在第八次印象派畫展時展出了他一生中最著名的代表作《大碗島的星期日下午》。這是修拉的一幅真正偉大的作品，剛與觀衆見面便立即引起了廣泛注意，攻擊或讚揚之聲來自各個方面。修拉在這幅作品上花去了很多時間，這可能是他的一貫作法，那種印象派在外光完成作品的方法他早就拋棄了。《安涅爾浴場》就曾花去了他一年多的時間，而這幅畫是從1884至1886年纔完成的。他為此畫作了很多素描和草圖。在現在這幅作品上可以看出所有的形都是確定了的，修拉確信自己的方法已建立起來。一些年輕的畫家以及費里富奈翁等藝術批評家都熱情地稱讚了這幅作品的成功，甚至連早有名氣的畢沙羅也爭相效尤，追隨了這位比自己年輕得多的畫家達四五年之久。

由於在《大碗島的星期日下午》一畫中已建立了修拉自己的方法，似乎在其後的一系列作品中祇需對這種方法重複照辦就行了。在從1885至1890年的這段時間內，修拉的方法已相當穩定。在《格朗康的奧克沙巖嘴》中，他的一切目標就是用既定的方法表現出強烈的、眩目的色彩效果；在《翁弗勒爾的“瑪麗亞號”船》中，他注重表現的是在瀰漫的光綫下各種顏色的閃閃發光；在《勒克羅杜

瓦河,上游》中,他在保持自然感覺的同時,又用一種理想的幾何形來表現海濱浴場的曲綫,畫面的主要特點還是色彩的表現;而在《格拉弗利恩運河》中,則已體現了畫家晚期作品對裝飾性手法的嚮往,當然在那種夢幻的詩意般的創作中仍然保持着某些寫實的因素。

除了風景以外,修拉在人物畫方面也同樣保持着他那已經形成的藝術手法。他在《擺姿勢的模特》一畫上整整花去了一年的時間,並為它製作了不少的素描和草圖,從這些創作前的準備工作上,足見畫家創作態度之嚴謹。他為《擺姿勢的模特》一畫繪製了三幅精彩的習作,這些習作就像他的風景畫一樣體現了他對光的敏感。但也可以明顯地看出,畫家在此時已過多地注重了輪廓綫的清晰程度,而不能使形象充分地同顏色的顫動相融合。這種情況在最後完成的作品上就比較明顯,色彩的表現在這裏似乎已降低了,而綫的裝飾性卻得到了強調,這也反映了修拉晚期創作的特點之一。

修拉在法國 19 世紀末的畫壇上像一顆稍縱即逝的燦爛慧星,他祇在世間停留了 31 年的時間。儘管其後的西涅克在點彩藝術上表現得更為大膽,但如果不是修拉的早逝,新印象派藝術的發展可能會有另一番面貌。

所謂的“後印象派”是指印象派高潮過後的 19 世紀末和 20 世紀初的一段時間,在法國出現的一種更為新穎的畫派。第一次冠以這個稱呼的是英國藝術評論家羅杰爾·弗萊。當時,人們對印象派和新印象派的繪畫已感到不太滿足。像哲學和文學出現的反科學的客觀傾向的思潮,而崇尚新的精神主義和理想主義一樣,繪畫也必須丟棄那種“科學的、客觀的”傾向,而更多的帶有一些主觀的要素,這是後印象派產生的原因之一。同時,還有一些外來的影響和科學藝術的發展促使了後印象派的誕生,比如日本繪畫和中國水墨畫等對後印象派的繪畫就帶來了一定的影響。其實,早在馬奈、莫奈和德加等人的作品中就常常可以看到日本版畫張貼在背景之上。日本藝術第一次在 1862 年倫敦舉行的世界博覽會上與西方觀眾見面時,就引起了很大反響。後印象派畫家吸取了東方藝術某些根本性的東西,如對主觀感受的強調、對客觀事物的大膽取舍,以至使畫面出現生動的力量和顯得更為含蓄而意味深長。另外,攝影藝術的出現也是對當時繪畫藝術的一種衝擊,甚至曾有人擔心繪畫似乎沒有存在的必要了。所以後印象派的畫家們同樣反對客觀的自然描繪,而提倡帶有主觀因素的和攝影所無法取代的繪畫藝術,當然,後印象派要比印象派和新印象派藝術複雜得多,即使在幾個主要代表人物的藝術創作中也風格迥異。

保羅·塞尚(1839—1906 年)是後印象派畫家中的代表人物。儘管從他的初期作品,如《父親像》、《田園詩》和《愛斯塔克的融雪》中還可看到德拉克洛瓦和庫爾貝的影響,但很快他便在自己的初期代表作《黑色的鐘》裏體現了藝術家的獨特風格。畫中色調豐富,形和色已取得了相當的關係,立體感很強。其作品風格的新穎曾使藝術家的朋友和不同見解的人都感到震驚。



晚風(局部) 1893—1894 年
亨利·埃德蒙·克羅斯

從這以後塞尚在繪畫中更注重於形象的重量感、體積感、穩定感和宏偉感的表現，這似乎已是一種結構主義藝術的預兆。他和印象派的畫家始終保持着密切的聯繫，並參加了兩次印象派的展覽。他還在 1877 年和畢沙羅一起到翁弗勒爾去畫外光風景，受到了畢沙羅的一些影響。但這並未影響塞尚個人風格的形成，他始終在做着自己的努力和探索，正像他很快就離開了印象派的同道們而離群索居在埃克斯的故鄉一樣。

塞尚對繪畫藝術的創作有着獨到的見解，他認為：“方法是從接觸自然中產生的。它隨着情況的變化給你的感覺找出適當的表現形式，並在這些感覺的基礎上創造自己的美學。”他說：“畫家在把自己的感覺譯成他所特有的光學語音時，就給了他所再現的自然以新的意義。”要“使印象主義成為一種牢固的、經久的、博物館的藝術”。而要達到這一切就必須“用圓柱體、球體、錐體來描繪對象，並且都要表現透視關係，同時，要把物體或平面的每一個方面都引向中心。與地平綫相平行的綫造成寬度感，展示自然的一角，或者如果您喜歡，也可以說是展示永生的全能的上帝造給我們看的那種景象的一角。垂直於地平綫的綫給人以深度感。對我們人類來說，自然主要不是平面而是深度，因此必須給我們用來表現光的顫動的紅色和黃色補充以適當數量的淡藍色的調子，借以造成空氣感”。塞尚所有的這些藝術觀點都與印象派相去甚遠，並都具體地表現在他的人物畫、風景畫和靜物畫的創作方面。

塞尚筆下的人物從一開始就沒有其他印象派畫家筆下的那種優雅嫵媚的形象和充滿着歡樂愉悅的氣氛。他所要着重強調的就是人物的造型特點，即體積感和透視感等。他畫的《打牌人》具有完整的構圖和強度驚人的色彩表現，他用非常洗練的手法表現了人物的內在情緒和個性特徵，且充分地表現出人物形體的厚重感和體積感。他在《溫室裏的塞尚夫人》一畫中表現了人物的儀態大方、從容優雅和性格爽朗的特點。在《婦女和咖啡壺》中，人物形象就恰似一座紀念碑似的，以形體的厚重感而給觀者留下了深刻的印象。在他的兩幅著名的《自畫像》中，不僅完美地表現了令人驚訝的體積感和厚重感，而且以極其精練的藝術手法，生動地表現了畫家那特有的個性和神情。

塞尚也像其他的印象派畫家一樣喜歡畫風景，而其中最成功的作品是在 1882 年至 1900 年間完成的。他在《小橋》中利用斷斷續續的、有節奏的筆觸，生動的、效果強烈的色彩和成功的深度感創造了一個美好的畫面。在《愛斯塔克的房子》中，房子好像沒有門窗，似乎是為了把觀者的視線集中在光滑的、但明暗變化有致的牆壁上，而形體的抽象化也表現了某種質樸、原始的感覺。在《聖-維克圖瓦山》中，他表現出了對物象立體感和透視感的深思熟慮，處處都被表現得十分明快而簡潔，大塊的色彩對比代替了一切細節的糾纏。在《克列特伊的馬恩河橋》中，已顯示了塞尚個人風格的全部特點，他在強調空間感覺時又注意了風景的綜合性描繪，從而造成了作品的宏偉感，甚至在水的倒影中所具有的透明程度也同樣保持着體積感。這正是塞尚在風景畫中所取得的獨特成就。



蘋果與橙子(局部) 約 1895—1900 年
保羅·塞尚

塞尚的靜物畫在他的藝術創作中是最成功的。他在對物體的“變形”觀察中顯得比一般人對現實事物的知覺要更真實、更可信和更生動些。可以《廚桌》一畫為例，這幅畫正像艾爾·洛蘭所指出的那樣：同桌子的平面相比，水果籃子是在一個水平綫上。塞尚為了從各種不同的角度來表現這些物體和強調它們的立體感，他在這裏採取了有意歪曲物體外形的方法，從而使這些物體獲得了一種獨特的生命力。其實，這方法塞尚是經常採用的，尤其明顯地表現在他晚年的一些作品中。他的這些手法曾對後來流行的立體派藝術和現代藝術的諸流派很有影響，不少青年畫家對塞尚推崇備至，甚至稱他為“現代藝術之父”。當然，無論從繪畫的體積感或空間感，還是從繪畫的色彩或物體的造型來講，塞尚都和其後的現代藝術諸流派有着根本的區別。不過，的確是他啟示了後者的誕生和發展，也是後者把他的藝術手法給極端化了。無論如何塞尚是以其自身的藝術創作開闢了美術史上的一個新紀元。

文森特·凡·高(1853—1890年)的藝術至今都給人們留下這樣的印象，即任何一個研究凡·高藝術的人，都會被他那種以生命作為代價來換取的完美的作品而深深感動。凡·高從小就接觸過繪畫，他的三個伯父就是畫廊的商人，他也在畫廊做過職員。他參觀過很多著名的博物館，也曾以他經歷過的傳教士般的狂熱去鑽研素描、解剖和透視。他曾在安特衛普學畫，但卻對學院派的清規戒律感到無法容忍。其實28歲以前他還未專事繪畫，他屢次更換職業，但又到處碰壁，多年的奔波竟使他成了一個貧困潦倒的流浪漢。他的唯一出路也是他的唯一興趣似乎祇有繪畫了。

在1880到1886年間的這段時間裏，凡·高的藝術主要是受着多方面影響的。他效法過荷蘭的幾個寫實畫家安東·毛威(1838—1888年)、雅可布·馬里斯(1837—1899年)和威廉·羅洛弗斯(1822—1892年)。他也迷戀於17世紀的哈爾斯和倫勃朗。在法國，他傾心於米勒的藝術，因為米勒對貧困農民的描繪也適合於他的人道主義思想。所以他畫了不少反映貧困農民生活的作品，並嚮往過做一個“農民畫家”。到巴黎後，他還效法過魯本斯，這使他作品的色彩起了很大的變化。同時，他對日本的版畫藝術也表現了極大的興趣。另外他還受到過畢沙羅等印象派畫家的影響。

從凡·高一系列的作品中，可以感受到他似乎是以一種難以控制的激情在作畫的。他的激情常常和灼熱陽光下的燦爛景色交融在一起，以至人們稱他是一位“撲向太陽的畫家”。在《黃麥子》、《畫家的居室》、《阿拉斯之橋》、《收穫》、《梨花》、《老道夫》和《星月夜》等作品中都呈現着金黃色的主調。正如他的畫面所表現出的那樣，他是一位易於激動的人。由於長期貧困生活的折磨和在藝術創作中保持的高度激情，使他天生脆弱又易於興奮的神經，在受到外在的刺激時而不能駕馭自己，終於發展成嚴重的精神病。而此時正是他藝術創作中的黃金時期。

精神病的發作常常使畫家的創作受到了極大的影響，他的整個創作生涯祇



五個沐浴女(局部) 約1885—1887年
保羅·塞尚

持續了 10 來年的時間，而病體的折磨又耗去了他不少寶貴的光陰。而每一次精神病的發作幾乎都是由於藝術上的事件而引起。比如他和高更曾保持了短暫的友誼，他要求高更和他一起住到阿爾勒去畫畫。但兩人的性格和藝術觀念都不一致，常常發生爭執。兩個多月後，由於高更無法忍受凡·高的個性和他那難以接受的藝術觀念，兩人終於又爆發了“一發而不可收拾”的爭吵。凡·高竟拿起刮臉刀朝高更臉上砍去，高更雖沒受傷，但凡·高卻在幡然悔悟之餘割下了一只耳朵。兩人的友誼從此結束，凡·高也被送進了精神病院。

在此後的 3 年時間裏，凡·高的精神病常常週期性地發作。但在發作的間隙裏他仍繼續作畫。在當時，繪畫已成了他精神上的唯一安慰，也是排遣他內心驚惶不安的一種方式。在這段時間裏，他創作了《阿爾勒鮮花盛開的田園》、《郵工羅倫》、《阿爾勒女郎》和《白薔薇》等作品。其中最為成功的代表作是《拉克洛風光》和《啣煙斗的自畫像》。前者畫面色彩是十分強烈，但其中又顯出一種宜人的優美和平靜，這主要是依靠大塊的顏色鋪設和黃色調子的變化來獲得的，阿爾勒的初夏風光躍然紙上。後者是一幅畫家本人的自畫像，文杜里稱他“是以一種非凡的洞察力、鮮明性和滿腔熱忱看見了這個形象，並且樸實、迅速、綜合地再現了他的。這是一個迅猛地產生的形象，從紅似火的夕陽，從他自己的生命的戲劇性的夕陽中驀地一閃而出的形象”。

在此期間，凡·高作品中最迷戀的題材是向日葵，他曾說要用半打《向日葵》作品來裝飾自己的畫室，並為其配上精緻的橙黃色的畫框。在他的筆下，每一朵向日葵都像是一團熾熱的火球在燃燒着，畫家奔流傾瀉的創作激情得到了最為充分的發揮。各種黃色的響亮鮮明的調子和奔放不羈、揮灑自如的筆觸，使他的《向日葵》代表着創作活動的一種高度集中和一種狂歡。

凡·高在其短暫的藝術生涯中，以其狂熱的勁頭創作了大量的、令人驚嘆的優秀作品，這在世界美術史中是十分鮮見的。如果說，用什麼最簡單的語言能概括凡·高的創作特點的話，就是畫家內心永遠沸騰着的熱情和強烈的主觀感受。正如他在給愛彌爾·貝爾納的一封信中所寫的那樣：“對於我們來說，思想的熾烈難道不比平靜的手筆更重要嗎？在這種情況下，當你在室內和戶外熱情迸發地工作時，難道能夠保持平靜和有條不紊的描繪手法嗎？據我看，這種可能性就如同身陷重圍而仍然保持劍術比賽姿態一樣。”確實，他既沒有像印象派畫家那樣沉溺於描繪大自然的光色變化之中，也沒有像塞尚那樣去理智地表現物體的方圓結構，他是在以火一般的熱情高唱着生活的讚歌。

保羅·高更(1848—1903年)似乎是一個罕見的怪異畫家，他的個性和生活的複雜不但是在美術史中非常少見的，即使他的同道人凡·高也不能相比。人們都能夠清楚地瞭解雷諾阿或塞尚的藝術，但對他們的生活卻所知甚少。然而對待高更則是另外一回事，在不少論及高更的著作中，對他的生活比對他的藝術佔有了更多的篇幅。



奧韋爾的鄉村道(局部) 1890年
文森特·凡·高

高更曾做過船員，也在巴黎作過股票商人。由於經商有方，獲得了很多的財產和穩固的地位，並與一位丹麥女子結了婚。這時他的生活相當富裕，常常出入於上層社會的沙龍，有了接觸優秀藝術品的機會，並逐漸被繪畫所吸引，以至開始在業餘時間作畫。他結識了畢沙羅，並受到一定的影響。1880年的印象派第五次畫展時，他初次送去了兩幅風景作品參展。翌年，他又送了作品參展，這次展出他居然獲得了意外的成功。居斯芒斯在一篇評論1881年印象派畫展的文章中提到：“今年，高更先生展出了一幅完全獨創一格的、顯示着一個當代畫家的無可爭辯的氣質的油畫，這幅畫叫作《裸體習作》。我敢肯定，在當代所有畫過裸體的畫家中間，還沒有一個能夠如此有力地表現生活的……這耷拉在腿股間的略微隆起的腹部，多麼真實。”其結論是高更“創造了一幅大膽的、獨具一格的油畫”。這種讚譽之詞當然立即引起了人們對這位業餘畫家的注意，但更為重要的是，可能因這段評論把高更徹底地推上了繪畫的道路。因為僅僅在一年多以後，高更便完全擺脫了安逸的商人生活，而以全部精力投入了繪畫創作。

但自從專心致力於繪畫以後，他的生活就開始發生了巨大變化。殷富的家庭生活完全失去了，他常常受着貧困和饑餓襲擊，妻子也離他而去。但是，貧困並未能消融他對藝術的熱情。繁榮喧囂的巴黎都市生活已不能容納這個貧窮的藝術家了。1886年，高更來到了布列塔尼半島，且在阿旺橋自成一派。1887年他又來到馬提尼克島居住，在這裏他的遭遇似乎不太順利。遂又應凡·高的邀請到阿爾勒與凡·高合作，兩人相處不久便因性格相異和藝術觀點的分歧以悲劇而告結束。在這以後，他又曾與幾位青年畫家同在蓬塔瓦共同作畫和研討藝術的問題，意圖在印象派之外另闢蹊徑。但長期的生活顛簸和藝術上的不得意使得他性情相當孤僻，不久又離開了這些青年朋友。

在這段時間裏，由於高更的流浪似的生活，使他對生活的各個方面有了廣泛接觸的機會，在藝術上得到多方面的吸收。當然，他那獨特的藝術風格也正在不斷地形成和完善。此間他留下了《阿旺橋的浴場》、《布列塔尼的農婦》、《雅各和天使在搏鬥》、《黃色的基督》和《美麗的安琪兒》等一系列作品。

到了1891年，高更對遠離文明的南洋原始人的生活十分嚮往，年輕時的經歷和所留下的美好記憶促使他毅然離開巴黎，直往遠海的孤島塔希提而去。他為該島的美麗風光和原始風俗所深深吸引。他在海邊蓋起了小屋，身着土著人的服裝，像他們一樣的生活。剛到塔希提島不久，他就畫了一個年輕姑娘的肖像。從這幅作品中可以看出，他喜歡姑娘們的天真和率直的性格，他欣賞她們肌膚上灼熱的茶褐色和豐富的色調。翌年，他創作了最優秀的代表作《遊魂》。這幅畫雖然帶有象徵意味，但高更卻對作品創作的緣由做過解說，且明確說這不過是一幅海邊裸女習作。的確，這幅畫是非常精彩的，這裏充滿着色彩的高度和諧，橙黃色的人體和紫色的背景由那一塊黃色被單所連接起來。而畫中的裸體是很現實的，那種土著人的美得到了最充分的表現。

兩年後，高更曾重返巴黎，靠着一部份遺產又生活了一段時間。但塔希提



向日葵(局部) 1889年
文森特·凡·高

島的一切都始終吸引着他。1895年以後，他便安居塔希提島，並娶了當地的一個姑娘為妻。他白天畫畫，也常去海邊或登山，夜晚常眺望着清澈的太空，享受着人生的平靜。他熱愛這個島上原始般的生活，並用美麗的詞語描寫了這個島上的情況，曾出版了《諾阿·諾阿》一書。並創作了他最為傑出的代表作《我們從哪裏來？我們是誰？我們往哪裏去？》，這是一幅油畫巨製，高更曾說：“其意義遠遠超過所有以前的作品，我再也畫不出更好的、有同樣價值的畫來了。在我臨終以前我已把自己的全部精力都投入這幅畫中了。這裏有多少我在種種可怕的環境中所體驗過的悲傷之情，這裏我們眼睛看得多麼真切而且未經校正，以致一切輕率倉促的痕迹蕩然無存，它們看見的就是生活本身……整整一個月，我一直處在一種難以形容的癡狂狀態之中，晝夜不停地畫着這幅畫……”他還解釋這畫題是在作品完成後纔加上去的，實際上是題詞，是表現他自己同整個大自然的交融和他“無法理解我們的來去之謎”的苦惱。

在塔希提島的生活當然也給畫家帶來煩惱和寂寞，1901年他又離開塔希提島去了多米尼加島。在多米尼加島上雖然再次湧現了創作的旺盛精力，畫了諸如《召喚》、《祈禱》和《誕生》等一系列著名的作品。但長期艱苦的創作生活已耗去了畫家所有的體力，在到多米尼加島3年不到的時間，就病死在島上的草棚之中。

高更在長期流浪和野居的生活中，形成了他那獨特的藝術風格，他採用單綫平塗和十分強烈的色彩對比，創造了一種裝飾趣味非常濃厚，有如東方壁畫和古代掛毯的繪畫藝術，同時，他的藝術也同其他後印象派畫家一樣，對現代諸流派的畫家，尤其是愛好表現神秘抽象和表現自我意識的象徵主義畫家是有着較大影響的。

亨利－瑪麗－雷蒙·德·圖盧茲－勞特累克(1864—1901年)是19世紀末期所有大畫家中最年輕的一個。他是早已聞名的圖盧茲伯爵和勞特累克子爵兩個家族的後裔。童年時他摔斷了兩腿。同時因為身體虛弱妨礙了兩腿的痊愈，使他變成了一個小矮子。他的這種生理缺陷曾使他感到內心的屈辱和痛苦，但他那非凡的智慧卻補償了他。他不知為何從小就愛上了繪畫，身體的殘疾好像並未能妨礙他對於美的追求。在當時十分活躍的畫壇上他是無法安於學院式學習的。起先，他和包括愛彌爾·貝爾納在內的新一代年輕畫家過往甚密。稍後又結識了他十分欽佩的凡·高，但他特別敬重的則是德加，無論是在素描、色彩或是在繪畫題材上，德加都可以說是他唯一的老師和效仿的榜樣。後來，他又對高更的裝飾性的綫條和平塗的大塊色彩感到興趣。所有的這一切都使初涉藝術的勞特累克得到了廣泛吸收的可能。但是，他對這一切似乎都並不滿足，他有着自己對於藝術的獨特看法。

勞特累克在初涉創作的階段中，曾熱衷於作一些插圖性的繪畫，隨後又畫了不少非常傑出的廣告畫。當時廣告畫流行的時間並不太長，勞特累克在這種廣告畫藝術中，一下子就顯示出了自己的才能。他善於抓住畫面所欲表達的主



阿韋·瑪利亞(局部) 1891年
保羅·高更

要內容，且以簡化的和強調了的形象使觀眾一目瞭然，而且整個畫面都具有濃厚的裝飾趣味。人們對他的廣告藝術曾給予很高評價，認為廣告藝術同勞特累克的名字有着不可分割的聯繫。

從 1889 年到 1897 年間是勞特累克藝術活動最重要的階段。因畫家從小就生活在奢侈而講究享樂的環境中，養成了他那種愛好娛樂、放蕩不羈的性格。專愛找精神上或肉體上長有肉瘤的模特兒的勞特累克，所感興趣的是那種“半社交場合”——酒吧間、夜總會和妓院——的生活。在這裏，是追求帶有性刺激的狂歡和享樂主義者的樂園，而畫家正是以敏銳的理解力和深厚的同情心揭露了這種畸形的社會形態。正如文杜里所說的那樣：“修拉在馬戲院檢驗了自己的理論的正確性，高更在這種巴黎的生活和同原始人的相處中看到了自己的理想，凡·高認為顏色是領會他自己那個上帝的條件……勞特累克是這些大畫家中第一個專以描繪社會淫逸，以非凡的洞察力識破其本質的畫家。”這從他一系列的作品都可以看出。

1891 年他畫了《在咖啡館裏》，畫面表現的一個老妓女和她的情夫。十分簡單的畫面作為巴黎下層生活的寫照是非常成功的，同時也充分地利用了他的筆觸、綫條和色彩的表現力盡情地發揮了藝術本身的手段。1892 年他畫了《牀》，這是他為妓院作裝飾所畫的女子同性戀題材。儘管畫面上既沒有淫穢的明確描繪，也沒有勸善的有意安排，但已從畫面的本身表現了勞特累克的“毫不含糊的略帶嘲諷的同情”。畫面的藝術表現同樣以色彩對比的大膽而吸引着觀眾的注意力。1894 年他畫了《紅磨坊的沙龍》，這幅畫描繪了妓院闊紳排場的情況，這裏有可笑的偽裝高貴與尊嚴的“太太們”，然而那種妓院的實際狀況祇通過一兩個半裸的女人就暴露無遺了。畫家在這段時間裏還畫了《拉姑柳在她的妹妹及一個舞女中間》、《紅磨坊遊藝場，女丑角演員莎尤考》、《在穆麗·盧糾的舞蹈》和《歸途中的冉阿非勒女士》等等。所有的這些作品都描繪了這個社會的陰暗面，他以敏銳的觀察力表現了處在這種生活之中的各種人們的複雜心理狀態。他好像是在以一種殘疾人獨有的厭世心理和略帶嘲諷戲謔的感情使自己筆下的人物有時漫畫化了。但是無論如何似乎都表示了他是一個比馬奈、德加以至其他印象派畫家都深刻得多的人物。他關心的不僅僅是構圖、形體和色彩，同時也注意到筆下人物和各種命運。

勞特累克的一生可能是不幸的，儘管他那身體殘疾在顯赫的貴族身份的幫助下顯得無關緊要，像羅愛柯留斯說的“儘管從他那奇醜無比的外表說來，這是一個極其荒唐的說法：圖盧茲－勞特累克是很迷人的”。但是，這對具有傲慢性格和個性很強的藝術家來說，終歸是一種始終無法擺脫的精神壓力。他常常借酒消愁，並因酒精中毒，被送到涅依近郊的療養院。回到巴黎後，他終於因癱瘓而死。

19 世紀法國新印象派和後印象派的代表畫家並不很多，所以在我們的畫冊裏對上述畫家的作品作了集中介紹。但因這些畫家作品浩繁，即使如此也難免掛一漏萬，其選擇和涉及也祇能是相對的了。



紅磨坊的沙龍(局部) 1894年
亨利－瑪麗－雷蒙·德·圖盧茲－勞特累克



圖版