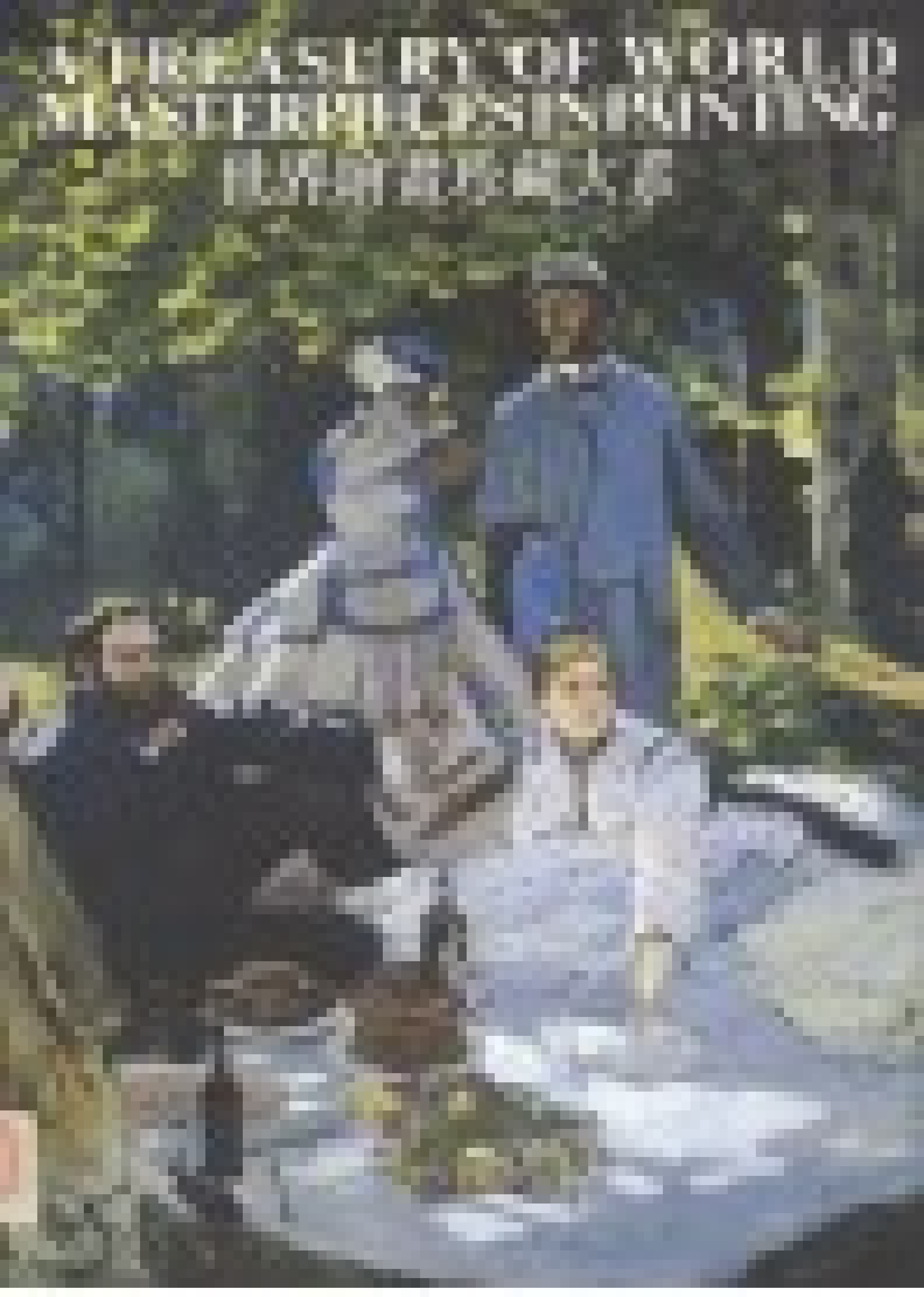


A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系





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

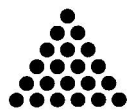
SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

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



印象派繪畫 (一)

14



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世紀印象派繪畫在本套畫冊中共分兩卷，本卷畫冊祇包括法國印象派繪畫和同時期部份學院派畫家的作品，法國以外的其他國家的印象派繪畫列在第15卷“印象派繪畫(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“■14-68”即本套畫冊第14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。

光與色的交響

——19世紀法國印象派繪畫及其他

張少俠

19世紀下半期的法國畫壇，雖經浪漫主義和現實主義繪畫的猛烈衝擊，但藝術的傳統勢力仍然壓制着一大批勇於創新的藝術青年。1855年巴黎世界博覽會的開幕同時就出現了庫爾貝自己舉辦的“現實主義”畫展。1860年以後，現實主義繪畫浪潮已逐漸退卻，又一群年輕的畫家懷着在藝術上創新的共同目標，常常活躍在巴黎，集聚在蓋爾波瓦咖啡館裏自由地發表着個人的藝術見解。他們在視覺世界中不斷地探索，並經常由於畫面的新穎而引起保守藝術家的哄笑，而每次送沙龍展出的作品也大都落選。1863年，落選畫家們一起舉辦了一次“落選畫展”，以馬奈為中心吸引了一大批年輕的畫家。該展覽曾引起強烈的社會反響，當然是批評聲壓過了讚美聲，但對年輕的畫家來說卻是一種激勵。

在相互鼓勵和影響下，1874年他們在巴黎舉辦了第一次有30多位畫家和雕刻家參加的“無名畫家展覽會”。參加這次展覽的藝術家其實已並非年輕，他們大都30多歲，並已熱情地從事了15年或更長時間的藝術活動。他們大都在巴黎的美術院校學習過，研究和接觸過他們同時代的多種藝術流派，他們在這些藝術中吸取了一切有利的因素，並萌發了自己嶄新的藝術觀念。這次展出的作品似乎是一場繪畫革命的開始，打破了百年來傳統觀念的束縛。然而，當時的大多數觀眾和藝術批評家對這種藝術的革新並不能接受。他們認為這些年輕藝術家的標新立異“祇是為了吸引觀眾的注意”，把他們的作品“看作祇是一個笑話，祇是一種作弄老實人的企圖而已”。這次畫展中，有一幅莫奈的風景畫《日出·印象》特別引人注目。在輿論嘩然中，有一個名叫路易·勒羅瓦的作家在《喧噪》雜誌上寫了一篇小品文，借莫奈的畫題把這次展覽會取名為“印象主義畫展”，把這些畫家稱作印象主義畫家。這個名稱本來具有嘲諷之意，當初就有不少印象派畫家大加反對。但這個強加給這一藝術團體的名稱多少指出了這一流派的特點，也代表了一個共同的藝術思潮和趨勢，便逐漸為人們所沿用了。

印象派畫家在當時直接受到了自然科學中的光學和色彩學研究的影響。尤其是德國科學家赫爾姆荷爾茲的《色調的感覺》和《生理學的光學》，以及法國科學家希凡諾的《色彩在工藝美術上的應用》等純科學性的論著的發表，使印象派畫家們提高了對光和色的興趣。他們認為：世界上的一切物體都是因光的照射作用而顯現出它的物象的，而一切物象是各種不同色彩的結合，即赤、橙、黃、綠、青、藍、紫太陽七原色的組合。以此看來，不存在“光”，也就無所謂“色”，失去光與色也就不存在任何物象了。而作為一個畫家，就必須把光與色的表現作為主要的任務，具體物象的表現也應該服從於光與色的表現。馬奈就說過：“繪畫的主角是光。”雷諾阿也說過：“自然之中，決無貧乏。在陽光底下，破敗的茅屋可以看作同神話中的宮殿一樣；偉大的皇帝和最破爛的乞丐不能區別。”所以從某種程度上來講，光與色的表現多少是支配了他們的創作活動。同時也正是他們在經過了長期而頑強的研究和探索之後，成功地創造了符合科學的、新的外光畫法，這極大地豐富了繪畫中的色彩語言，為繪畫藝術作出了重大貢獻。

早期的印象派畫家對於光色的表現並未妨礙他們筆下形體的明晰。後來隨着他們對於光色的進一步重視，以致在他們觀察物象時眼前閃爍的就是各種各樣的色點，而畫面的形成和物象的結構就是由這些色點構成的。所以，物體的輪廓綫便朦朧在一片閃爍的色點之中了，這尤其明顯地反映在新印象派（即點彩派）畫家的作品之中。

印象派畫家既沒有公開發表什麼宣言或主義之類的東西，也沒有明確地記載或公佈過所屬成員名單，他們祇是由一種共同的藝術觀點吸引到一起的。他們一共舉行了八次聯合畫展，最後一次畫展是在1886年舉行的。其實到這一年為止，他們也就逐漸分散活動了，所以印象派有組織的活動祇持續了十多年的時間，但其情況卻是相當複雜的。有的儘管在用印象派的方法作畫，但卻並不承認自己是“印象派”；有的雖然也嘗試着印象派的作畫方法，但卻在理論上固

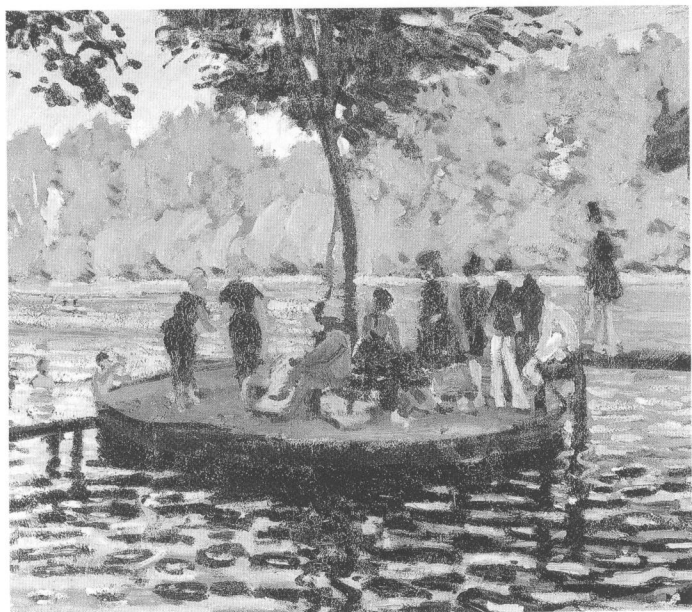
執己見，以印象派反對者的面目出現；有的曾經參加過印象派的畫展，後來卻又宣佈退出這一畫派。所以，儘管在美術史上沒有一個明確的花名冊可查，但祇要是在這段時間內用印象派方法作畫的，並在作品中體現了印象派藝術特點的畫家，一般都稱其是印象派畫家。

愛德華·馬奈(1832—1883年)可能從未承認過自己是一位印象派畫家，並總是與其他印象派畫家保持着一定的距離，也不參加他們所舉辦的展覽。但印象派畫家們卻一向把他看作是該派的領袖人物和老師。其實，馬奈應稱作是印象派畫家中比較年長的一個和最主要的畫家之一。他在藝術中廣泛地接受了前輩畫家的影響，但卻對當時保守的官方學院派藝術不屑一顧，他說：“每當我走進古典主義的畫室，就像走進了墳墓一樣。”他在繪畫的表現手法上達到了一種色彩明快、運筆流暢和新穎生動的效果。並早在1867年就公開宣稱，他作畫的意圖就是為了“表達他的印象”。

50年代初，馬奈進了當時頗享盛名的畫家托馬斯·庫退爾(1815—1876年)的畫室，在那裏他接受了扎實的繪畫技法和基本功的訓練。但他大部分時間是消磨在盧浮宮和盧森堡博物館裏的，他仔細研究了歷代繪畫大師的作品。同時他還去過德國、荷蘭和意大利等地，臨摹過倫勃朗、提香等大師的作品。1862年，他的《雙親像》和《彈吉他的西班牙歌手》首次入選沙龍展出便一鳴驚人。同年他又創作了大場面的油畫《杜伊勒利宮的音樂會》，此畫中的色彩表現和技法運用已預示了印象派的誕生。

1863年是馬奈藝術生涯中具有重要意義的一年。這年3月，審查苛刻的巴黎沙龍評審委員會致使四千多件作品落選，引起了美術界的一片騷動，結果落選作品在另一個大廳裏單獨展出。這次馬奈共送來了十四幅作品，均以“色彩的漫畫”和“不健康的”等理由而落選。在“落選畫展”裏他的三幅作品《草地上的午餐》、《着西班牙傳統服裝的年輕人》和《鬥牛士打扮的維多琳小姐》參加了展出，而《草地上的午餐》一畫特別引起了觀眾的注意。畫面上出現的是兩個衣冠楚楚的紳士模樣的男人，他們的旁邊是一位席地而坐的全身赤裸的女性，遠處還有一個女浴者正從池邊走出。拿破侖三世認為此畫是“淫亂的”，許多批評家斥之為“粗俗的”。然而，也正是這幅作品吸引了不少後來成為印象派的青年畫家，他們把馬奈完全看作是自己的領袖。

在整個60至70年代，是馬奈創作的盛期階段，他大量的著名作品幾乎都出現在此期。更為重要的是，在這段時期內馬奈和一些志同道合的藝術家們有了廣泛的交往，其中包括方丹-拉圖爾、德加、畢沙羅、雷諾阿、莫奈和西斯萊等人，此外還有作家左拉、丟朗提和阿斯特呂克。他們常常聚會在巴黎一家清靜小巧的咖啡館裏，暢談着共同的理想和各自的藝術見解，使他們相互之間產生了極大的影響。當然，由於馬奈的良好教養和優雅風度，以及他在藝術上所取得的成就，使他成為這個集團公認的中心人物和精神上的領導者。特別是從1870年開始他對外光的興趣明顯加強，在他的作品中常常出現海濱浴場的風



格勒努耶爾(局部) 1869年
克洛德·莫奈

光，繁忙喧鬧的港口以及充滿陽光的房屋、山崗、平原和小溪。在《波爾多港》一畫中，前景和後景的形與光已渾然一體；在《海濱浴場》一畫中，人物和海水的反光仿佛都充滿着生命的震蕩；在《巴黎的一局槌球戲》中明與暗、光與色相互滲透着。

1874年的夏天，馬奈和莫奈、雷諾阿等印象派畫家一起在巴黎西北塞納河畔的阿爾讓特伊小鎮作畫。這裏樹木蔥茂、景色優美，河面波光閃爍、帆影點點，這對愛好表現外光的印象派畫家們真是一個極好的地方。馬奈在這裏畫的一些作品已十分明顯地表現了印象派繪畫的特點。他廣泛地利用了“光的分散和聚合作用”，運用了明亮而躍動的色彩，他的筆觸比過去更為輕快隨意。他此時的追求目的主要是表現外光下色彩的閃爍變幻，強調耀眼的色彩搭配的細膩感，有時也出現一些斷斷續續的刺目的筆觸。可見對印象派似的技巧掌握已十分嫺熟。但馬奈從未在印象派的展覽中展出過自己的作品。1874年，當莫奈、雷諾阿、畢沙羅、西斯萊和塞尚等人舉辦了與官方沙龍相抗衡的第一次印象派畫展時，馬奈拒絕了朋友的邀請，未送作品參加展出。馬奈雖然在藝術上與印象派畫家有着共同的語言，但卻竭力避免着和他們一起舉辦展覽，這似乎並不奇怪。因為他不像其他印象派畫家的作品屢遭沙龍拒絕，他當時正值一生中的輝煌時期，不僅是社交界的活躍人物，而且也常常為沙龍所注目。甚至到1882年，他在沙龍展出最後一幅大型作品《福利·貝爾熱爾的吧臺》後還獲得了政府授予的“榮譽團勳章”。

馬奈在藝術的內容和形式上為徹底擺脫傳統的束縛而付出了極大的努力，尤其是對印象派的形成起了相當的作用，德加曾說過：“馬奈要比我們所想像的更偉大。”他死後，連對他充滿非議的美術學院也舉辦了馬奈作品的大型展覽會。可見他在藝術上所取得的無可爭辯的成就即使連反對者也不得不給予承認。

克洛德·莫奈(1840—1926年)在初涉畫壇時就受到了風景畫家歐仁·布丹(1824—1898年)的重要影響，布丹曾忠告莫奈要到戶外寫生，在那裏可獲得“畫室裏不可能取得的力量、真實感和筆法的生動性”。所以，1862年他與雷諾阿同在學院派畫家格萊爾的畫室裏學畫時，就對學院派的教學方法不以為然，甚至勸雷諾阿一起放棄在那裏的學習。

1865年，莫奈首次入選沙龍展出的《福弗勒的密納河口》就以其獨特的色彩和新穎的筆觸而引人注目。翌年，他在沙龍展出的《卡美伊》和《夏伊的石子路》更是受到廣泛好評，尤其是文學家左拉給予格外的讚揚，把他的藝術列入“自然主義”的範疇。然而，在其後的年代中，莫奈的作品已幾乎很少入選沙龍展出，1869和1870年沙龍甚至拒絕了他的全部作品。因為在這段時間裏他似乎全神貫注於所謂的“對光與色的效果的實驗”。他可能是第一個真正強調畫外光的畫家，他幾乎不在室內作畫，所有的作品都是在室外寫生完成的。他似乎是把光的顫動作為畫面基本主題來處理的，他不僅廣泛地運用不混合的顏色，還在各個部份用短小的筆觸，一點一點地畫到畫布上，以求再現光的顫動。即使是在英國期間，他也與畢沙羅一起沉浸在“光與色的實驗”之中。

1874年，莫奈和他的一些畫友們為了使自己的藝術在社會上造成更大的影響和與官方的沙龍相抗衡，舉辦了一次眾所周知的“無名畫家展覽會”。這次畫展就是以印象派的首次畫展而被載入史冊的。在這次展覽中，展出了莫奈的一幅《日出·印象》，也正因此被人們嘲弄為“印象派畫展”。《日出·印象》是畫家對自己所看到的“水面日出”動人的一瞬間的感受和印象的記錄。太陽剛剛在水面上升起，水中映照着太陽的光輝，水天一色，朦朧迷漫，所有的物體浸融在晨光和霧氣之中。他說過：“我想在最容易消逝的效果之前表達我的印象。”

在整個70年代中，莫奈創作了大量的作品，其中以《阿爾讓特伊的帆船》、《阿爾讓特伊大橋》和《河畔》最為著名。這個時期是莫奈創作中的一個黃金時期。他作品中的色彩更加響亮而豐富，他的表現手法也更加充滿活力和嫺熟自如，作品中更加富有一種詩人般的幻想性。這一切都是前所未有的，光與色的美妙效果已使人們日益增長了對他的好感，這就更加堅定了他的信念，也使他的風格日趨完美。

自 80 年代後，莫奈已把印象派的畫旨表達得最充分最明顯。他對光色變化的表現要求得更加苛刻，他力求確切地畫出時間、季節和溫度的狀況，每一次作畫對於他來講都是與光色變化的競賽。他曾說過：“這是很糟糕的，光變了，顏色也要隨着變。顏色、一種顏色，它持續一秒鐘，有時最多不超過三四分鐘。這樣我就祇能在三四分鐘內做我所能做的事。一旦錯過機會，我就祇好停止工作。哦！我多受罪，畫畫使我吃多少苦頭，它折磨我，傷害我。”莫奈的確是一位勤奮的藝術家，他所留下的外光作品的數量之多在世界美術史中都是鮮見的。他作畫的態度極為認真嚴謹，從不絲毫改變自己的觀點。在陽光下作畫時，即使有幾片陰雲蔽日也決不動筆，今天中午 12 時作的畫，必須要等到翌日中午 12 時再去繼續畫它。他有時為了研究某個物體在不同光綫、不同時間所產生的不同變化，要連續不斷地對着同一個物體畫上許多幅畫。1880 年他畫了一組《維特伊的冰》；1891 年他展出了十五幅《乾草堆》；1892 年他畫了一組《垂柳》；繼之又畫了一組《魯昂大教堂》和一組《泰晤士河景》；在他漫長的一生即將結束時又畫了一組《睡蓮》。

莫奈作為一位偉大的藝術家來講，儘管在他創作的盛期階段受到過學院派的攻擊和在創作的晚期階段遭到某些批評家的反對，甚至一些青年畫家們的疏遠。但無論如何，莫奈在繪畫上是作出了特殊貢獻的，他在光與色的研究上取得了輝煌的成績。

在印象派的畫家中，幾乎每一個人都在與傳統的觀念和藝術的偏見作着鬥爭。然而似乎祇有一個人是例外，這就是埃德加·德加(1834—1917 年)。他對當時的藝術批評家、畫家或觀眾的意見從來就不屑一顧，凡遇到相互衝突寧肯退避三舍。當然，他的這種作法決不是意味着他的消沉，而是體現了孤傲的性格和對藝術的獨自默默追求。

安格爾曾告誡德加，“要畫素描，畫很多素描，畫默寫和寫生，這樣你纔能成為一個出人頭地的大畫家”。的確，德加從一開始就顯示了在素描方面的絕頂才能。但他也常為前輩畫家庫爾貝和德拉克洛瓦的作品激動得忘乎所以。他經常參加咖啡館的集聚，對朋友們的藝術見解卻始終抱着一種冷靜的看法。他堅信自己的藝術觀念，卻有時又顯得較為矛盾。他非常欣賞馬奈的藝術，但在給朋友的信中卻頗有微詞。他十分傾心於莫奈的外光藝術，但對莫奈式的戶外作畫很少涉及。他是印象派畫展的積極籌辦人之一，甚至參加了印象派舉辦的歷屆畫展，但他的作品也並未遭到官方沙龍的拒絕，左拉還曾對此現象做過精彩的解釋。即使在繪畫題材的選擇上也有異於其他印象派畫家們，賽馬、舞女和裸女的描繪幾乎構成了他對繪畫題材選擇的終生興趣。

從 1862 年起，德加就常常到賽馬場去尋覓創作的靈感。1869 年他創作的《去外省賽馬場》是其中比較出色的一幅。這幅畫上的色彩非常豐富，棕色的馬、黑色的轎車、灰色和暗紫色的衣服、鮮綠色的草地和灰色的天空，其色彩效



夏龐蒂埃太太及子女像(局部) 1878 年
皮耶爾-奧古斯特·雷諾阿

果顯得極為豐富又相當和諧。他幾年後創作的《賽馬》一畫更是由色彩構成了一個統一的整體，而物體輪廓祇是在不影響整個畫面色彩關係的情況下隱約顯出的。整個背景是一片片綠色、黃灰色和藍灰色，這種大塊的顏色很可能會使畫面顯得沉悶和板滯。但畫家卻利用騎手服裝的斑斕的玫瑰色、紅色、黃色和淺藍色活躍了整個畫面的色彩效果。

人們常把德加稱作為“芭蕾舞女的畫家”。的確，德加對這個題材的迷戀程度是在畫家中絕無僅有的。如果僅從藝術的角度來看，這可能是一種精心的選擇。他不畫外光，卻又對印象派的光色分析和表現十分傾心，舞臺的燈光和佈景、舞女們的艷麗色彩所組成的光色效果，正好為他提供了研究光色表現的條件。1872年他畫的《芭蕾舞劇院的休息室》是一幅構圖完整和人物造型優美的作品，畫家對這類色彩效果的追求已有所顯示。1875年他畫的《舞蹈課》和《休息室的排練》已是在深入地研究光綫在繪畫中的作用了。在這裏光綫的利用是非常精彩的，舞女漂亮的衣飾在室內強烈反光的照射下幾乎是透明的，十分動人。素描雖然是非常完美的，祇是僅僅成了光色描繪的附屬品。1890年，在德加創作的另一幅著名的芭蕾舞女的作品《繫鞋帶的舞女》中，色彩變得更加深沉而富有表現力，人物的運動感也變得更加鮮明而生動。

德加晚年時把主要精力放到了女性裸體的描繪上。在他幾百幅女性裸體作品中，很難說畫家是在為了表現什麼主題，正如他的《裸女組曲——入浴、洗浴、出浴、擦身、梳頭》一樣，會使人們感覺到標題本身的無聊和嘲弄的意味。但有一點卻是十分清楚的，就是在這些女性裸體中反映了他的極大藝術熱情，一切冷冰冰的理性的構想在這裏都全然消失了。他不斷地研究形體、光綫、色彩和運動之間的微妙關係，尤其是對女性人體的讚賞。這同樣也是他在賽馬和舞女題材中所欲追求和表現的，他已經努力把裸體藝術從學院派的束縛中解脫出來。另外，德加也畫過一些類似於《燙衣婦》和《兩個洗衣婦》等表現社會下層婦女生活的作品。

德加是一個典型藝術家，他對藝術的狂熱程度是不可思議的。1893年，當他感覺到自己有失明危險的時候，便更加瘋狂地畫起來。直到視力衰退到不能作畫的時候，他便把全部精力轉向了雕塑藝術，以致留下了大量姿態生動的舞女和表現馬的運動的作品。然而，從1886年印象派畫家的最後一次展覽起直到1917年逝世時止，他的作品已不再參加任何展出了。直到他逝世以後，人們纔能從流散於私人手中的大量藏品中看到德加為數驚人的優秀作品。

皮耶爾－奧古斯特·雷諾阿(1841—1919年)曾與莫奈、巴齊耶和西斯萊同在格萊爾的畫室裏學畫，有“四友”之稱。早在1864年和1867年雷諾阿就在沙龍展出過著名代表作《愛斯密拉爾達》和《麗莎》。普法戰爭期間，他參加過騎兵隊，但未參加過戰鬥，他把更多的時間用在繪畫上，尤其是畫他妻子的肖像。巴黎公社期間，他回到巴黎繼續從事肖像畫創作。在從1868年至1874年的6年時間裏，可算是雷諾阿創作的初期階段。在這段時間裏，他創作的代表作品有《女獵人戴安娜》、《詩神繆司》、《亞馬遜人》、《西斯萊夫婦像》、《達拉斯夫人像》、《莫奈夫人像》和《包廂》等。在這些初期的作品中流露出畫家與古典主義和現實主義創作的某些聯繫，其中還可看出委拉斯開茲、庫爾貝、馬奈和日本繪畫的影響。

1874年雷諾阿參加了第一次印象派畫展，他的參展作品《包廂》以其精彩的描繪，在當時被稱作是一個“絕對的藝術奇蹟”。1876年他又在印象派畫展中展出了兩幅著名的代表作《陽光中的裸婦》和《加萊特磨坊的舞會》。前者是以印象派獨特的色彩表現描繪的女性人體，文杜里曾稱其色彩已“突破形的界限，構成了一種跟自然本身一樣鮮明的景象，一種比‘美’更為精緻的明媚奪人的景象”；後者也是雷諾阿印象派繪畫的典型作品，在這裏充分顯示了藝術家的想像力和利用一種獨特的構圖與豐富的色彩來表現出一個歡樂喧囂場面的能力。從此畫中可以看出，畫家正處在創作的盛期階段。

在這段時期內，雷諾阿還創作了《拿噴壺的小孩》、《雨傘》、《初入社交場》、《蕩鞦韆》、《跳舞的女子》、《織東西的婦女》和《彈鋼琴的年輕女子》等，以及一些風景、花卉和靜物作品。從雷諾阿在70年代末期創作的一系列作品中可以看

出，畫家是在借助筆觸的斷續和光的顫動，以及色塊的區分，達到了光學綜合的表現效果。從而完美地體現了印象派繪畫的色彩藝術特點。同時，在他的這些作品中，也同樣像他的友人喬治·里維爾所談的，雷諾阿一方面在作品中儘量多地保持着他所傾心的印象派繪畫的特點，另一方面也表現出他希望得到社會的廣泛承認。事實上，雷諾阿在 1878 年便第一個脫離了印象派團體而轉向了沙龍。1879 年，他的作品《夏龐蒂埃太太及子女像》在沙龍展出，並獲得成功。1881 年夏天，他給丟朗·呂厄的一封信已標誌着他與印象派團體的完全脫離，並寫下了發生決裂的原因：“我認為，應該盡一切可能把畫畫好。唯此而已……至於我把畫送到沙龍展出，那純粹是商業性的事務。”所以，在美術史中一般把 1874 至 1881 年的這段時間稱之為雷諾阿的“印象派時期”。

雷諾阿晚期的藝術風格最為強烈地反映在女性人體的表現上，人們都非常喜歡他的作品，以至於連他的兩個女模特兒也成了當時的名人。雷諾阿對女性裸體表現的酷愛是一貫的。雖然他從不在模特兒的選擇上過於挑剔，他說“祇要有不反光的皮膚就行”，而不要“像上流社會的女士那樣塗脂抹粉的”。但有人卻認為情慾是雷諾阿的基本藝術衝動，因為他自己就說過：“乳房是一種渾圓的、溫暖的東西。如果上帝不創造女人的乳房，我也許就不會成為畫家了。”其中儘管不無戲謔之語，但雷諾阿對於女性人體的酷愛卻是事實。他在此時描繪的大量女性形象幾乎已排除了早期作品中的那種嫵媚、俊俏和秀美的特點，而是以敦厚的體積和可觀的量感使人聯想起未加雕琢的塑像，也使人聯想起魯本斯那種肥滿的充滿肉感的女性形象。無論是《浴女》、《浴後》或是《裸女像》等均是如此。這裏值得強調的仍然是他的色彩藝術，比如在《浴後》一畫中，他利用了粉紅色、綠色和白色的和諧，又利用棕黃色的頭髮、桃紅與玫瑰色的肉體，以及背景上的紅色條紋和紅色地毯的暈染變化，使色彩都充滿了一種獨特的生命力。

雷諾阿一生作畫是非常勤奮的，除了繪畫以外他好像絕無其他愛好。他很多年來一直病魔纏身，這使他感到非常痛苦，因為他不得不常常因此而擱下畫筆。他曾沮喪地說：“看樣子我是要同繪畫永別了。我再也不能畫什麼了。”畢加索曾為雷諾阿畫的那幅著名的肖像作品，正是藝術家晚景的真實寫照。

在 1880 年的《藝術家》雜誌上這樣描述過卡米耶·畢沙羅（1830—1903 年）：“年已半百，一個基督使徒般的頭腦，腋下總是夾着畫夾子。怪不得人們常在‘新雅典’咖啡館裏喊着：歡迎摩西……他帶着聖約的誠規。”印象派中的真正元老大概應該算是畢沙羅了，他比馬奈還大兩歲，雖然他在同時代畫家中的影響似乎遜於馬奈，但他確實是對印象派藝術抱有最大熱情的始終如一的畫家。

畢沙羅的老師是安格爾的學生，但他初學繪畫時的崇拜者是庫爾貝。不過對年輕的畢沙羅來講科羅藝術的吸引力似乎更大，他常去拜訪科羅，並受到有益的教誨，以致早期作品中帶有科羅的明顯影響。1859 年他的作品初次在沙龍



大浴女(局部) 1887 年
皮耶爾-奧古斯特·雷諾阿

展出,直到 1870 年左右他一直不間斷地在沙龍展出自己的作品,而他多次的送展作品都是以科羅的學生具名的。在這初期的階段裏比較成功的作品有《蓬特瓦茲的河岸風景》和《布日瓦爾的水閘》等。從這些作品中可以看出,畢沙羅較之其他印象派的畫家們是更忠實於傳統的,他的畫面往往是經過深思熟慮和充滿信心地安排出來的,因為他畢竟比他的同道們要年長 10 歲。

從 1870 年到 1880 年這十年間,是畢沙羅的創作盛期,他大多數傑出的作品都出自此期。正像我們所知道的那樣當普法戰爭開始的時候,他離開巴黎在倫敦和莫奈一起作着“光與色的實驗”。翌年,戰爭結束後他回到巴黎,一邊創作了大量精彩的作品,一邊同一些志同道合的朋友探討着藝術的奧秘。他畫的《通往盧弗西埃恩之路》創作於 1872 年,他在這裏着重表現的依然是虛實、空間和體積之間的平衡以及透視關係的正確性,由於過分強調色彩的過渡而使畫面的調子仍然處在暗淡之中,而此時他的那些朋友們已把色彩的表現發展到了令人的驚異的地步。但這樣的情況持續的並不長,他 1873 年畫的《乾草地》即已擺脫了單純的形體處理,使光與色的表現佔據了主導地位。色彩的細緻和豐富甚至超過了他的朋友們,僅僅在天空的表現上就具有白、紫、藍的濃淡、冷暖的細膩變化。同年,他又畫了《鄉村小道,瓦茲的奧維爾》,作品在光與色的表現上是同樣出色的,而這裏着重體現的是藝術家的感受和莊重的意味。翌年他畫的《推獨輪車的農婦》也是十分感人的。也正在這一年他與同道們共同舉辦了第一次印象派畫展。他的作品在此時已享有一定聲譽。

1877 年,在他創作的兩幅傑作《牛羊山,蓬特瓦茲》和《菜園和花樹,蓬特瓦茲的春天》中,色彩的完美是一致的,並且在其中透露着快樂、新穎和大地回春般的歡騰氣息,而那種利用光綫與中間調子的和諧使畫面產生的一種獨特效果則是畢沙羅的出色表現。

畢沙羅是歷屆印象派畫展始終如一的參加者和積極籌辦人,而且也曾給一些特別具有獨創性的印象派畫家,如德加、塞尚和修拉等人以支持和啟發。正因為他的這種品德,所以在同道們之間受到尊敬。1880 年以後印象派畫家分道揚鑣,莫奈不顧他人走上了自己探索的道路,雷諾阿卻又重新引起了對學院派的興趣,塞尚則避居起來創造自己的藝術天地,而畢沙羅則迷戀着修拉的點彩派理論。實際上當時年輕的修拉在印象派繪畫的基礎之上創始了點彩派技法時,即遭到了人們的反對,其中甚至包括莫奈和雷諾阿等印象派畫家。而畢沙羅對藝術家的創新歷來抱着支持態度,這次也不例外。他說:新的“科學的印象主義者”已超過了早期的“浪漫的印象主義者”,並表示要向年輕的修拉學習。所以,畢沙羅 1880 年以後的幾幅作品,如《坡溝中的道路,艾潑留什風景》便明顯地留下了點彩派藝術的痕迹。不過,畢沙羅對於點彩派藝術的興趣維持得並不太長,因為他畢竟還是一位具有探索和創新精神的藝術家。

世紀末,畢沙羅創作了一些魯昂風景的作品,這是藝術家晚期階段的真正傑作,其中包括《魯昂大橋》和《魯昂市的愛比賽里大街,晨,陰天》等。此時的作品又回到了他那早期印象派時的特點。他強調的是雄偉壯觀的構圖,色彩豐富多變而又相互諧調的效果和用有力的筆觸塑造的結實的形體。同時,在這段時間裏他還創作了一些相當成功的港口風景作品,其中像《魚市場》等還具有比較濃厚的現實生活的氣息。

在印象派畫家中,對艾爾弗雷德·西斯萊(1839—1899 年)的評價和議論似乎是最少的。其實,早在 60 年代初他就與其後的印象派同道們交往頻繁,並留下過一些精彩的風景畫作品。可能正像阿爾芒·希維斯特爾所說的,他與莫奈和畢沙羅相比是“最平和、最腼腆的一個畫家”。70 年代初由於富裕商人家庭的破產,以致在整個 70 年代中期均與其他印象派畫家們同舟共濟。他參加過第一次印象派畫展,並有作品連續在 1876 年和 1877 年兩屆印象派畫展中展出。可能是出自於經濟壓力,1878 年他和雷諾阿一樣脫離了印象派畫展,並將作品送到官方的沙龍展出,以求獲得較大的影響而便於賣畫。但遺憾的是他的作品遭到沙龍的拒絕,從而既失去了朋友們的理解和支持,又未得到官方的承認,西斯萊在很長一段時間裏都處在十分孤獨的境況之中。

作為印象派的代表人物之一,西斯萊一生中最優秀的代表作大多創作於

1872 年至 1878 年。1872 年至 1874 年他創作的《阿爾讓特伊的大道》可以看出畫面的色彩比科羅的更加豐富和強烈，更加斑斕得多，但較之莫奈或畢沙羅的同時期作品卻又更富有穩定性和自然性。1870 年和 1875 年間，他創作了一些盧弗西埃恩的風景作品，如《盧弗西埃恩，瑪爾利港高地》、《盧弗西埃恩的初雪》和《盧弗西埃恩的公主大道，傍晚》等作品。在這些作品中，有的物體好像浸融在光的振動之中；有的作品是在崇高的白色和灰色中取得了色彩的和諧而表現出了美麗的雪景；有的作品又利用優美的色彩表現了藝術家內心的喜悅和對晚霞的讚美。這都是一幅幅激動人心的風景作品，也是西斯萊一生中最優秀的代表作。另外，在西斯萊於 1876 年創作的《瑪爾利港的洪水》和《洪水泛濫中的小舟》兩幅作品中可以看出，瑪爾利港的洪水曾引起過西斯萊的關注，這也正是印象派畫家們所喜愛的典型題材，它可以充分發揮他們的色彩特長，去表現那閃閃發光的水面和洪水泛濫中瀰漫着的一切。人們評價他筆下的洪水變成了一種迷人的感覺，變成了神話般的境界。

在印象派的團體活動中還有一位著名的女畫家貝爾特·莫里索(1841—1895 年)。她是印象派團體中的一個活躍人物，她非常讚賞這一批有獨特藝術見解的畫家。雖然她自己的作品一直未遭到過官方沙龍的拒絕，但她卻始終都參加印象派團體的展覽。尤其是第 8 次展覽，不但由她出面組織而成為該展覽的核心畫家之一，並且還和德加、卡隆特一起捐款資助。所以，在印象派畫史中莫里索的意義也是不容忽視的。

莫里索的繪畫除了在光、色、筆觸等方面與其他印象派畫家具有某些共同特徵外，作為一位女性畫家也在藝術上富有獨特的魅力。她的作品以清新、純潔、細膩見長，在瀟灑流暢的每一個筆觸中都似乎包含着豐富的情感。她喜歡畫肖像，特別是婦女和兒童的肖像。因為在繪製肖像的過程中，她可以去從容地研究色彩的變化和感情的表現。《陽臺上》、《畫家的姐姐》和《少女與狗》等肖像作品基本上都是在外光下完成的。另外，莫里索對畫外光風景也有濃厚的興趣。巴黎郊外、塞納河畔是她經常作畫的地方。她還多次出國，在意大利、比利時、荷蘭和英國都留下過不少風景作品。莫里索的風景畫着重於對大自然整體氣氛的渲染，她那特有的縱橫交錯、運用自如的長筆觸，使一切物象隱現在光與色的閃爍之中。即使在印象派畫家中，莫里索的風景畫作品也是獨具特色的。

讓－弗雷德里克·巴齊耶(1841—1870 年)、約翰·巴托爾德·容金德(1819—1891 年)、保羅－卡米耶·吉古(1834—1871 年)、阿爾芒·吉約曼(1841—1927 年)、斯坦尼斯拉斯·萊皮納(1835—1892 年)和居斯塔夫·卡耶博特(1848—1894 年)等都是同時期較為活躍的印象派畫家，他們之中有的參加過印象派團體的活動，有的則在繪畫風格上顯示着印象派的某些特色。

在 19 世紀下半期的法國畫壇上儘管印象派畫家們嶄新的藝術觀念和表現手法形成了極大的衝擊力，但佔有主導地位的仍然是官方學院派藝術和由其控制的歷屆沙龍展出活動。亨利·方丹－拉圖爾(1836—1904 年)、雅姆·蒂索(1836—1902 年)、亨利·熱爾韋(1852—1929 年)、費爾南－安妮－皮斯特·科爾蒙(1845—1924 年)、路易斯·埃克托爾·勒魯(1829—1900 年)和夏爾·吉龍(1850—1914 年)等都可稱作是當時學院派繪畫的代表人物。

亨利·方丹－拉圖爾以肖像創作見長，僅在 1882 年的沙龍中就展出了 3 幅肖像畫代表作品，他筆下的人物莊重典雅，畫面色調構成極其溫和細膩。在有的作品中偶然呈現的黑、白色彩的表現多少受到印象派畫家的啟示。雅姆·蒂索歷來被看作是一位奇妙的、複雜的和折衷主義的畫家。他一生創作了大量的作品，其中既帶有典型的學院派繪畫風格，又似乎不排斥印象派畫家的影響，同時還體現了對東方藝術的極大興趣，特別是他熱衷於表現的題材和豪華亮麗的畫面效果，使他的作品在當時極受歡迎。另外，像亨利·熱爾韋和夏爾·吉龍等學院派畫家的部份作品，都將在本卷畫冊中有所涉及。

圖版