

A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系



THE HISTORY OF THE UNITED STATES



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

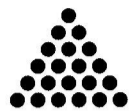
SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

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



英國繪畫

13



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 19 世紀的英國繪畫，18 世紀和 20 世紀的英國繪畫只有少量涉及。
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后為序，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“■13-68”即本套畫冊第 13 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。

從風景畫藝術到拉斐爾前派

——19世紀英國繪畫

張少俠

英國繪畫在18世紀時就已取得了輝煌成就，出現了一大批像荷加斯、雷諾茲、庚斯博羅和威爾遜那樣具有全歐意義的繪畫大師，使英國繪畫在歐洲畫壇上佔有僅次於法國的重要地位。尤其是到了19世紀，英國的繪畫更有了長足進步，其空前繁盛的局面與當時正處於上升時期的英國資本主義社會似乎有着十分緊密的關係。

從18世紀60年代開始的英國工業革命，直到19世紀30至40年代方告完成。它導致了英國社會生產力的提高，改變了英國的經濟地理面貌和使城市人口大為增加。雖然19世紀初的拿破侖戰爭結束後，經濟蕭條籠罩了整個英國。但20年代起，英國的經濟開始復甦。隨着資本主義大工業的蓬勃發展到了50年代，英國的工業生產已居世界第一位，有“世界工場”之稱。到1870年時，英國的殖民地面積已達2250萬平方公里，人口達二億五千多萬。大量的殖民地財富源源不斷地流進了英國資產階級的腰包，以至進入了所謂維多利亞王朝（1837—1901年）的“繁榮時期”。

19世紀的英國繪畫藝術就是在這樣的經濟繁榮發展的歷史條件下興起的。英國的社會變革儘管比較激烈，但較之同時期的法國還是和緩的。繪畫藝術也同樣不像法國的那樣多變，從新古典主義到印象主義的整個19世紀繪畫流派的交替出現，在英國是不太明顯的。但在經濟繁榮與政治自由以及各種哲學思想活躍的條件下，英國繪畫就其自身的發展情況來講，這段時期還是十分活躍的。在18世紀的下半期到19世紀的上半期出現過偉大的詩人兼畫家布萊克。而風景畫藝術則在19世紀的上半期進入了黃金時期，出現了像康斯太勃爾、透納和博寧頓等那樣優秀的風景畫家。隨後又出現了所謂理想主義的“拉斐爾前派”等等。正是由於這些畫家的努力，使19世紀的英國繪畫藝術在歐洲畫壇上光華四射，且對歐洲甚至是法國的繪畫都形成了重要影響。

威廉·布萊克（1757—1827年）是一位詩人和偉大的畫家，但他一生都以書籍插圖創作為主，即使從事過一些獨幅畫的創作，也僅限於水彩畫，而油畫則從未涉及。他的一批藝術追隨者約翰·馬丁（1789—1854年）、卡爾弗特（1799—1883年）和薩米埃爾·巴瑪（1805—1881年）等也大多從事木版、銅版和石版畫的創作。所以在本畫冊中未予涉及。

18世紀下半期的英國風景畫已為19世紀風景畫的繁榮發展拉開了序幕。從18世紀的英國“風景畫之父”威爾遜起，經過了幾乎一個世紀的探索以後，英國的風景畫逐漸擺脫了意大利和法國的古典主義的制約，走上了獨自發展的道路，且迎來了英國風景畫的黃金時期。當時的英國畫壇上活躍着一大批風景畫家，他們宛如燦爛群星，對19世紀英國風景畫獨自風格的形成產生了積極作用。

托馬斯·革廷（1775—1802年）一生短促，但他的一系列風景畫作品給透納等風景畫家以極大影響，是英國世紀之交的承前啟後的風景畫家。

約翰·克羅姆（1768—1821年）和約翰·柯特曼（1782—1842年）是諾威契畫派的代表人物。前者對荷蘭畫派，尤其是霍貝瑪的風景畫藝術興趣極大，他筆下的諾威契風光氣勢磅礴、宏偉壯闊。後者受到革廷的影響，擅長於大塊面的敷色用筆，其代表作《災難》和《狂風中的漁船》，是諾威契畫派的典型作品。

約翰·瓦維克·史密斯（1749—1831年）是18世紀桑德比派的追隨者。他喜歡旅遊，尤其是在意大利留下了不少旅行寫生，《意大利代耳多斯塔的景色》是他的代表作品。史密斯還是一位傑出的藝術活動家，是“老水彩畫協會”的創辦人之一，並且擔任過協會的主席。

威廉·培恩（1755—1830年）以善畫海景和港口著名。他的水彩風景畫很有特色，他喜歡使用一種灰色調，而這種灰顏色後來被稱之為“培恩灰”。

托馬斯·羅蘭德遜（1756—1827年）不僅是一位風景畫家，也是一位著名的漫

畫家，同時還是書籍插圖家、版畫家和社會生活的評論家。他多才多藝，十分活躍，在英國的繪畫界影響頗大。他大量的水彩漫畫作品，以極其幽默的手法對 18 世紀末和 19 世紀初的英國社會的各個方面進行了絕妙的諷刺。他的風景畫雖然還未完全擺脫鋼筆淡彩的形式，但是他那種構圖的複雜和手法的細膩，對英國風景畫獨自特點的形成是起了一定作用的。

喬治·泰納尼(1748—1847 年)初畫肖像，但對肖像畫的興趣似乎並不大，後來改畫風景卻取得了傑出的成就。他晚年時曾東遊印度和中國，且客死在澳門。因此，他的作品明顯地受到東方藝術的影響，尤其是吸取了中國山水畫的不少因素。這在他的代表作《華南景色——岸邊之舟》和《河邊》中可清楚地看出。

約翰·瓦利(1778—1842 年)不僅是英國風景畫大師中的領袖人物，而且還是一位出色的水彩風景畫教師。19 世紀上半期許多著名的畫家如德·溫特、柯克斯、普羅特、菲爾丁和亨特等人都出自他的門下。他在傳授和推廣革廷等人的水彩風景畫藝術中起過重要的作用，且在前輩畫家的基礎上形成了自己的特點。

大衛·柯克斯(1783—1859 年)曾跟瓦利學習水彩風景畫，但與他的老師氣質迥異，他的作品色澤鮮明，筆觸奔放。他敢於在繪畫技法和材料上做一些獨創性的嘗試，他曾使用過一種包裝用的粗糙的、略帶色澤的和有一定吸水性能的紙來畫水彩風景，效果十分獨特，後來英國製造的同一性能的水彩畫紙稱之為“柯克斯紙”。

薩繆爾·普羅特(1783—1852 年)曾遊歷了歐洲大陸，留下不少寫生畫稿和具有豐富的生活閱歷。他善於描繪城市街景和一些建築物。他的作品很受人們的歡迎，當時的藝術評論家兼畫家拉斯金曾對他大加讚賞，並且多次獲得國王的稱譽。

彼得·德·溫特(1784—1849 年)主要是畫英格蘭的風景，擅長於用橫長的構圖表現平坦的鄉村景色。從他的《雨後陽光》、《公園通道》和《鄉間的紅色砂礫路》等代表作品中可以看出，他是充分顯示了英國水彩多次重疊畫法的特點，而且運用流暢瀟灑的筆觸和透明多變的色彩使畫面厚重而不板滯、鮮明而不輕飄。

考普萊·菲爾丁(1787—1855 年)是“老水彩畫協會”的會員，後又成為該協會的主席，他創作的《海岸風暴》、《澤地狩獵》和《蘇塞克斯的原野》等作品很受人們的歡迎。他還是一位出色的水彩風景畫教師，著名的藝術評論家兼畫家的約翰·拉斯金就是他的學生。

以上涉及的都是對 19 世紀上半期英國風景畫藝術作出不同貢獻的代表性畫家，他們都或多或少地在傳統風景畫基礎之上作出了各自的努力和新的嘗試。但真正擺脫了意大利、法國和荷蘭風景畫影響，並且把英國獨自的風景畫藝術推向頂峰的是透納、康斯太勃爾和博寧頓三位大師。他們在藝術上所取得的成就和劃時代的影響，使他們在美術史中具有重要意義。



梳妝中的新娘(局部) 1836—1838 年
戴維·威爾基

法國最偉大的浪漫主義畫家德拉克洛瓦在 1858 年寫道：“透納和康斯太勃爾都是真正的革新者，他們越過了過去風景畫家走過的道路。我們的畫派，在這方面人才濟濟，從他們的榜樣中，我們得到莫大的教益。”的確，約瑟夫·馬洛德·威廉·透納(1775—1851 年)是開創了歐洲油畫藝術現代化的道路，他把油畫藝術從歐洲傳統的古典樣式中解放出來，且影響了整個 19 世紀的歐洲畫壇，同時他還是一位優秀的水彩畫家。他一生都在從事艱辛的藝術創造，留下過不少史詩般的和歷史題材的作品，當然他最擅長的還是風景畫。

透納從少年時代起就性情乖僻，不善社交，脾氣暴躁，他似乎從小就顯露了藝術才能，能相當熟練地臨摹雜誌上的插圖。他曾在英國皇家藝術學會的學校中就讀，且在 1793 年就設立了自己的畫室。1797 年，透納在英國皇家藝術學會展出了他的第一幅油畫作品《布里奇沃特海景畫》。1798 年，他當選為該學會的預備會員，四年後成為正式會員。同年，他創作了第一幅成功的水彩作品《諾拉姆城堡》。在這段時間內，透納不但畫風景，而且也從事神話和歷史題材的創作。當然，自然風景對他的吸引力還是最大的，正是在這些日子裏他畫了第一批海景畫，而海景似乎是他一生中豐富的藝術創作靈感的源泉。

透納一生酷愛旅行，這種愛好是從 1802 年開始的。這一年，他第一次離開英國遊歷了法國和瑞士。而阿爾卑斯山優美動人的景色和富有浪漫意味的色彩，使他深深地愛上了歐洲大陸。也正是在這一年，他成了英國皇家美術學院的院士，當時祇有 27 歲，是最年輕的院士之一。他作畫非常勤奮，在到 1819 年截止的早期創作活動中，他就創作了大量的作品。從 1819 年到 1840 年是透納創作活動的盛期階段，這時他的藝術特點，即光與色的研究已完全形成，藝術已進入爐火純青的境地。

透納曾 4 次去過意大利，尤其是威尼斯的自然風光和威尼斯派大師的傑出作品使他在風景畫創作中發生了許多重大的變化。當然，英國那種特有的霧氣彌漫的景色也使他十分迷戀，因為這正適合於他對大自然的光色和空氣變化的探索與表現。他在風景畫中追求着一種光色的變幻和輪廓朦朧、隱約飄忽的表現。應該說，對光與色的研究和運用，構成了透納風景畫藝術的核心語言，他的一系列代表作《海上的火》、《佩特沃思的風景》和《議會大廈的焚毀》等都有明顯的表現。古賽普·卡特(意大利)曾說：“透納對光的效果的研究，使他追溯到威尼斯繪畫的淵源。他的繪畫變成感觸不到的空氣和透光的煙靄的景象，閃爍着各式各樣的寶石的光彩。風景本身不再作為主題存在，祇不過藉以表現透明與反射的光的純粹韻律而已。白熱的光輝和灰色的塵粒，‘自然的崇高’達到了頂點……”他還強調說：“這種急切地對光的效果的探索，在形式上具有強有力的作用：輪廓逐漸變得不重要了，各種顏色趨向融合。”

這種對光與色的追求到了透納的晚期作品變得更為突出，他的代表作《暴風雪》和《雨水、蒸汽和速度——大西部鐵路》在當時引起了極大的反響。前者畫的是在狂風捲起的一片大雪迷茫的港口，剛剛發明創造的蒸汽船在駛離碼頭，但在這裏一切形體都似乎消失在風雪之中，當時就有人譏笑它是“肥皂泡和石灰漿”。後者畫的是一列在暴風雨中急馳的蒸汽火車，但畫中一切物體都隱現在一片彩色的朦朧之中。其實在這些作品中，透納已把藝術形式的大膽探索和時代的生活內容聯繫起來了，從而生動地反映了英國工業革命後的真實景色。當這些汽船和火車等具有重大歷史意義的事物出現以後，尚未成為畫家們表現的主題。祇有透納首先注意了它們，且用最為恰當的藝術語言表現了它們。說明透納的風景畫藝術不僅在形式方面，而且在內容方面都走在了時代的前列。

透納的藝術對英國甚至對整個歐洲繪畫的影響都是巨大的，他創作的近兩萬幅作品成了英國藝術中的瑰寶。尤其值得強調的是，如果說印象派的最大功績之一就是對於繪畫中的光和色的研究，那麼，真正的印象派之父就應該是透納。難怪法國印象派中一些最偉大的畫家在給庫茨·林賽的一封信中說，他們的目的是“使藝術回到一種嚴格認真的、精確的對於大自然的觀察，使我們自己熱忱地在運動之中也在光的瞬間去描繪形狀”。接着還說，“不能忘記偉大的英國繪畫大師、傑出的透納在這條道路上所作出的先導。”

在整個 19 世紀上半期的英國畫壇上唯一能與透納的藝術相提並論的就是約翰·康斯太勃爾(1776—1837 年)。有人甚至認為康斯太勃爾的意義遠非於此，

似乎連 19 世紀整個歐洲繪畫趣味的變更和發展都起始於他的創作。

在倫敦皇家美術學院學畫的幾年中，康斯太勃爾就已在繪畫的各方面都獲得了平衡發展。從理論到技法，從對大師們作品的臨摹到自己對大自然的觀察，都標誌着他已跨進了藝術之門。但他並不是屬於那種才華畢露、一鳴驚人的畫家，正如他的性格的溫柔和內向一樣。1802 年，康斯太勃爾初次在英國皇家美術學院展出了他的一幅《風景》，雖然作品並未引起什麼反響，但卻得到了一定的好評，這對年輕的畫家已是一種極大的鼓舞了。康斯太勃爾的興趣始終都是貫注在對大自然風景的愛好和表現上的，從 1802 年開始直到他去世的 1837 年為止，他經常在皇家美術學院展出自己的風景畫作品。但在最初的創作活動中，為生活所迫不得不從事一些肖像畫的創作和接受一些宗教畫的訂件。不過他的肖像畫作品，其中也不乏成功之作，但肖像畫對他來講祇是謀生的手段而已。

“像蝸牛一樣與故鄉的磨坊相依為命”，這是人們對康斯太勃爾迷戀鄉村自然風光的形容。確實，畫家的個性使他難以適應倫敦都市的繁華，也使他無法更多地接近他所嚮往的樸素的鄉村生活。於是他舉家搬到了當時人煙稀少的漢浦斯戴特，過着寧靜、幸福而又多少有點孤寂的生活。正是在這裏，康斯太勃爾創作了一系列他一生中最優秀的風景畫作品，其中包括《乾草車》、《麥田》、《費來福磨坊》、《通過河開的小船》和《從主教花園望見的索爾茲伯里大教堂》等等。

1824 年，出現了一件轟動法國美術界的重大事件，這就是參加巴黎沙龍展出的許多外國藝術家的作品引起了法國觀眾，尤其是法國藝術家的極大興趣。當時英國的博寧頓、勞倫斯、考普雷·費爾丁、德爾斯·費爾丁和威爾德都有作品參加展出。康斯太勃爾的三幅風景《乾草車》、《英國的運河》和《漢浦斯戴特的荒地》也參加了展出，其中尤以《乾草車》最為轟動。這是一幅優美的田園風景，一條清澈的小河出現在畫面的前景，為陽光所照射着的茅屋和巨大樹叢佔據着畫面的一大半位置，形成一個豐富的中景，遠處是一片與空際相連的茂密樹林和廣闊的田野。透明的銀灰色的天空飄浮着幾朵美麗的雲彩，畫面恬靜、優美而又充滿生氣。儘管康斯太勃爾在繪畫的表現技法上顯示了對於傳統的尊重，但它還是被法國的觀眾和藝術家看作是一次重大的改革，甚至是革命。這當然並不奇怪，因為在當時的法國甚至整個歐洲畫壇上，以學院派為代表的風景畫藝術，往往並不是根據自然景物來描繪的，他們常常把豐富多彩的大自然做了一種理想美的表現，從而形成了一種單調乏味的程式化風景。所以，一旦康斯太勃爾在風景畫藝術中追求一種真實的表現，使作品不但富有質樸和強烈的生活氣息，而且還表現了大自然純真的斑斕的色彩效果和一種微妙的陽光與空氣的變化，就會使法國的同行們為之耳目一新。浪漫主義的主將德拉克洛瓦就是對康斯太勃爾倍加推崇的代表之一，他曾因看了《乾草車》以後立即重畫了《希奧島的屠殺》的背景。

康斯太勃爾對於色彩的重視絕不遜於透納。他對於色彩的變化十分敏感，這得力於他長期觀察自然和不斷的實踐，早在半個多世紀以前就預示了 19 世紀



勞作(局部) 約 1852 年
福特·馬多克斯·布朗

下半期法國藝術家們對於光和色的探索，這在當時的確是難能可貴的。必須具有突破學院派束縛的勇氣，康斯太勃爾在繪畫技法上也有多方探索，他善於用調色刀作畫，並且創造了一種簡單的用刀方法。他常用刮刀堆砌深的顏色，使濕潤的表層發出閃耀着亮光的白點，人們稱之為“康斯太勃爾的雪白”。這種技法曾先傳給巴比松畫派，後來也為印象派所用。在這段時間裏，畫家還創作了一系列的海景畫，其中著名的有《韋默斯海灣》、《牙茅斯防波堤》、《勃拉吞海濱》和《海邊廣場和鐵索橋碼頭》等。這些作品中的一個共同特點，就是畫家更加致力於綜合性的處理和畫面的整體效果。

理查德·博寧頓(1801—1828年)也是一位出色的風景畫家。1824年，他的三幅作品《海濱沙灘》、《修道院》和《海濱漁民》在法國沙龍展出，它們同康斯太勃爾的《乾草車》一樣引起了法國同行們的強烈反響，並且獲得了榮譽獎。他那新穎的格調，輕巧的筆法，無疑是給新古典主義空氣籠罩着的法國畫壇吹進了一股清新之風。他創作的《法國收獲時節的中午小憩》、《巴黎塞納河》、《意大利維洛納的一座墳墓》和許多幅威尼斯風景，都具有一種天真、純樸和獨特的藝術風格。然而，這樣一位優秀的年輕藝術家，卻因早夭而未能像透納或康斯太勃爾那樣在英國美術史中佔有更重要的位置。不過即使如此，他也對其後的歐洲風景畫藝術產生了積極的影響。尤其是他長期定居法國，對德拉克洛瓦等一批浪漫主義畫家徹底擺脫古典主義的羈絆也產生了重要的作用。

19世紀中期以後，英國的經濟已進入了蓬勃發展的時期，也正是所謂的維多利亞女王的“繁榮”時期。此時的政治空氣也有了一定的改善，資產階級民主自由的氣息多少還保持着一點，這在藝術上也就隨之帶來了一種比較活躍的氣氛。英國畫壇正是在這樣的情況下纔產生了所謂的“拉斐爾前派”。

“拉斐爾前派”是1848年由英國的三位青年畫家亨特、米萊斯和羅賽蒂發起組成的一個畫派。這個畫派的活動時間雖然並不太長，但在19世紀英國繪畫史中的影響卻是不小的。當時的英國皇家美術學院一直把拉斐爾的藝術視為典範，鼓勵學生一味追摹古典畫風，致使英國的畫壇死氣沉沉。同時，在社會上維多利亞時期藝術中的那種秀媚甜俗、空虛淺薄的匠氣，和對意大利文藝復興晚期堂皇典雅而又矯揉造作的風格的摹仿也十分盛行。不少有獨特見解的藝術家對此大為不滿，上述的三位年輕畫家也同樣如此。他們在翻閱意大利14世紀比薩公墓的壁畫複製品《死神的勝利》的時候，突然覺得文藝復興前期的這些作品描繪得非常真摯，形象也極其樸實生動，正是他們所嚮往的一種風格。這使他們感到十分振奮，他們覺得祇有借助於這種寫實的精神纔能衝破英國畫壇上的沉悶氣氛，於是便決定成立“拉斐爾前派協會”。協會成立之日又吸收了四個人：詹姆斯·考林遜(1825—1881年)、弗雷德里克·喬治·斯泰芬(1828—1907年)、托馬斯·伍納(1825—1892年)和羅賽蒂的兄弟威廉·邁克爾·羅賽蒂(1829—1919年)。他們並未提出什麼主義，也未發表什麼宣言，祇是規定在各自的作品上標註統一的“P.R.B.”(“拉斐爾前派”的英文縮寫)。



盲女(局部) 1854—1856年
約翰·埃弗里特·米萊斯

“拉斐爾前派”的繪畫在社會上發生影響，是從 1850 年皇家美術學院的展覽開始的。這一年，亨特的《擺脫巫師困擾的基督教徒》、米萊斯的《基督在父母家》和《費迪南為水妖所惑》，以及羅賽蒂的《艾塞·安希拉·多米尼》都參加了展出。他們的作品與學院派的欣賞趣味大相徑庭，立刻引起一場軒然大波。強烈的批評來自各個方面，尤其認為米萊斯那幅畫裏的聖母簡直是“醜八怪”，是“下里巴人”的形象，甚至連狄更斯也說過“在英國最低級的酒吧間裏的醜八怪也比她強一些”。社會上普遍認為是“這班無聊青年的野心無非倡奇立異以欺世，作品除了古怪奇特之外，別無可取”。他們的藝術被認為是對傳統宗教繪畫藝術的一種褻瀆。翌年，他們的作品再次在美術學院展出，這一次的不滿呼聲更為強烈，直到他們的作品取消為止。可見，他們對當時的英國畫壇所發動的衝擊是多麼強烈。

正當“拉斐爾前派”的青年藝術家遭到攻擊的時候，給他們以積極支持的是著名的藝術批評家拉斯金。他在名著《近代畫家論》中所提倡的一些藝術主張就曾對亨特等青年藝術家有一定的影響，而此刻他則在《泰晤士報》上發表了兩封公開信，為拉斐爾前派的畫家們大抱不平，伸張真理。他相信：“如果他們能將創立這一畫派所具備的勇氣和魄力，與形成這個畫派所必需的耐心和審慎結合起來，如果他們不因由於擔心粗暴的和草率的批評而拒絕採用通常手段去贏得觀眾，那麼，隨着經驗的積累，他們將會在我們英國為全世界 300 年來最出色的藝術流派奠定基礎。”這些讚譽之辭無疑是對拉斐爾前派藝術家們的一種激勵，使得拉斐爾前派的命運出現了新的轉機，並且以一個真正的革新派面貌出現在畫壇上，對 19 世紀下半期的英國繪畫產生了一定的影響。

在談到拉斐爾前派的畫家們之前，必須要提到對這一畫派的形成和對該畫派中年輕畫家給予強烈影響的福特·馬多克斯·布朗(1821—1893 年)。他曾到法國巴黎，受到新古典主義繪畫的薰陶。1845 年，是對布朗有決定意義的一年。他到意大利旅行，在羅馬結識了所謂純粹派畫家奧弗貝克和柯內留，當時他們正在修道院內從事着一種秘密的繪畫實驗，給布朗以一定的影響。布朗也感覺到拉斐爾以前的意大利繪畫具有更多的真誠質樸的因素，並且在那些作品中吸取了許多積極的東西。

1846 年，布朗來到了倫敦，成了皇家美術學院的一位年輕教師。他以高度的寫實技巧和對傳統因襲畫風的大膽反叛，吸引了一大批學生和年輕的藝術家，當時未滿 20 歲的亨特、米萊斯等都與他過從甚密。他們常常按照布朗的原則去進行創作，他們重視寫生和學習拉斐爾以前的藝術，都是接受的布朗影響。所以，他們常常把布朗看作是拉斐爾前派的導師。但是，布朗卻從未參加過拉斐爾前派畫家們的統一行動。他在創作中始終保持着自己獨自的特點和嚴謹的態度。

在創作題材方面，布朗和拉斐爾前派的畫家們並不相同，他常常取材於現實生活。他創作的《領走你的孩子，先生！》描繪了一個被誘姦而生了孩子的母親，這是在向社會發出的道德控訴。他創作的《告別英國》是描繪因工業革命而造成的大批工人失業，不得不僑居他國謀生的慘況。他創作的《勞作》是畫家所



珀耳塞福涅歸來(局部) 1891 年
洛德·萊頓

理解的英國社會的一種綜合概念的象徵。

威廉·霍爾曼·亨特(1827—1910年)是拉斐爾前派的主要發起人和重要成員。他17歲時就以最小的年齡成為皇家美術學院的學生,剛進美院不久,便以才氣脫穎而著名。他對學院派的因襲摹仿之風大為不滿,他覺得“自然是創造個人風格的條件所在”。他的這種看法與拉斯金的見解不謀而合,因為拉斯金就曾斷言過:英國畫家若要振興起來,必先面向自然。難怪拉斯金後來成了拉斐爾前派的積極支持者。

1847年是亨特藝術發展的關鍵一年。這一年,布朗在美院展出自己在意大利等國畫的作品,這些作品對年輕的亨特很有啟發。他自願報名到布朗的畫室學畫,雖然在布朗的畫室裏他十分謙虛好學,但對沒完沒了的靜物畫實在提不起興趣,他喜歡更多地去描繪古代的或宗教的故事。所以儘管布朗給了亨特不少影響,尤其表現在寫實風格上,但最終由於兩人的氣質難以相同便分開了。他與米萊斯和羅賽蒂等人組成了拉斐爾前派,從此開始了獨自的藝術創作。他早期代表作《受僱的牧羊人》,在畫面上祇出現了一個牧羊人和一個年輕的村姑。作品似乎是借牧羊人來譴責那些傳道精神不誠的“牧師”,表現了一種宗教的道德觀念,而這也幾乎成了他一生創作活動中的重要思想觀念。他畫的《醒悟的道德》和《克勞迪奧與依莎貝拉》也深含着宗教道德上的說教。但畫面的表述卻實在晦澀難懂,其實連當時支持他的拉斯金對類似的作品也遺憾地表示無法理解。亨特曾幾次去巴勒斯坦,他用非常寫實的手法完成了大量的宗教題材的畫稿。他感受到了濃厚的宗教氣氛,且用一種近乎神秘主義的描繪表現了對宗教的虔誠。

約翰·埃弗里特·米萊斯(1829—1896年)是拉斐爾前派中的重要代表人物,較之同派的其他畫家他似乎有着最為輝煌的藝術生涯。他9歲那年便以一幅古希臘題材的繪畫而獲得了銀質獎章。隨後又多次獲獎,並在18歲時獲金質獎章。在皇家美術學院裏一貫被認為是一位才華橫溢、天賦極高的優秀學生。

自1847年他和亨特等志同道合的藝術家結識以後,也開始注重寫生,且常常在創作題材上注意道德觀念的宣傳。他於1849年創作的《羅倫佐在依莎貝拉家》是取材於意大利作家薄伽丘的名著《十日談》裏的一個故事,描寫和歌頌了崇高的愛情,其中有些細節的處理帶有善與惡的象徵意義。1850年他創作的《基督在父母家》把聖母和聖約瑟畫成了一對勞動夫婦,童年的基督和施洗約翰成了木匠的兒子和徒工。這顯然是對世俗偏見的一種挑戰,當時就受到了社會輿論的抗議,甚至連卧床不起的英國女王也出於好奇,要人們把此畫拿進宮去給她看看。

米萊斯的作品雖然和亨特的作品同樣大都取材於宗教故事和具有完美的寫實手法,但米萊斯的作品除了在宣傳一種宗教道德觀念以外,還充滿着感傷的情緒。這在他的一系列作品如《奧菲麗婭》、《赦免狀》、《鴿子返回方舟》和《盲女》中表現得十分明顯。米萊斯雖然常常受到輿論界的攻擊,但他那精湛的繪畫技巧卻無可挑剔。1853年,皇家美術學院甚至正式授予他副院士的頭銜,在當時他可能是最年輕的一位副院士。80年代的末期,他因作品在社會上的影響



銀魚愛好者(局部) 1903年
阿爾瑪·塔得瑪

越來越大和不斷獲得崇高的評價，他榮獲了男爵的封號，並被任命為皇家美術學院院長。

在拉斐爾前派的藝術家中丹特·加布里埃爾·羅賽蒂(1828—1882年)是一位取得了獨特成就的畫家。其父作為終生研究但丁詩學的教授對羅賽蒂是很有影響的。他敬慕但丁，喜歡作詩，即使在繪畫作品上也往往是詩意橫溢，畫意朦朧。所以，較之亨特的那種道德說教的狂熱性和米萊斯的那種對現實生活的注視，羅賽蒂更加注重詩意的表現和充滿着悲劇的色彩。

羅賽蒂秉性好動，好像從未系統地接受到某一老師的訓練。從一開始進入創作活動起，就表現了自己對藝術的見解。他對當時人們所敬仰的倫勃朗和魯本斯的藝術根本不屑一顧，卻對僅比他大一歲的亨特的藝術極為尊崇。他甚至投在亨特門下學畫，並與亨特保持着親密的友誼。在拉斐爾前派的成立活動中，他是一位有功之臣，因為他善寫詩歌，文章也寫得十分出色，當拉斐爾前派遭到誹謗和攻擊之時，他就撰寫文章闡明該派的藝術主張，並且辦起了該派的會刊《萌芽》，發表了一系列精彩的文章，為人們對拉斐爾前派藝術理想的瞭解起了積極的作用。

他參加展出的第一幅作品是1849年完成的《聖瑪利亞的少女時代》。畫中的聖女是由他17歲的妹妹充當模特兒的。據說拉斐爾前派的畫家們平時不專門僱用模特兒，往往由親朋好友臨時充當，有時甚至直接去生活中寫生。這幅畫受到布朗的指導和亨特的影響。羅賽蒂的油畫作品幾乎均取材於中世紀的宗教故事或文學作品。但丁在《新生》裏描寫的诗人所鍾情的女子比阿特麗克斯的形象，幾乎成了他作品中最重要的一特徵之一。特別是羅賽蒂在愛妻伊麗莎白·希達爾在結婚不久去世後，更是常常以比阿特麗克斯的形象來表達他對愛妻的懷念，如《比阿特麗克斯》、《但丁之夢》和《受天賜福的閨女》等均是如此。其實羅賽蒂作品中所具有的一種悲劇色彩大都與愛妻的去世有關，以致晚年的畫家性格日趨乖僻，直至在孤寂中死去。羅賽蒂的藝術曾吸引了一大批摹仿者，並且對其後出現的所謂“新拉斐爾前派”產生了很大的影響。

我們知道，拉斐爾前派有組織的活動僅僅維持了三、四年的時間(1849—1853年)，到60年代時，即使連個別人的單獨活動也逐漸停止了。僅以拉斐爾前派的三個主要人物而言，亨特在60年代以後再也未創作出過像《受僱的牧羊人》那樣的作品。米萊斯在60年代以後也隨着社會聲譽的逐漸擴大而離開了該派原來的宗旨，走上了自己的道路。而羅賽蒂在這時已完全陷在個人悲劇的表現之中了。但是，在從60到80年代的這20年間，卻有一批拉斐爾前派的忠實追隨者在繼續着這一畫派的實驗，有的甚至於擺脫了這一畫派的倫理觀念的束縛，而作了浪漫主義的嘗試。尤其有些人對羅賽蒂的藝術極為崇拜，以致形成了一種拉斐爾前派藝術的復興運動，史稱“新拉斐爾前派”。此期主要代表畫家有愛德華·伯恩·瓊斯(1833—1898年)、阿瑟·休斯(1830—1915年)和威廉·莫里斯(1834—1896年)等人。

瓊斯是新拉斐爾前派中最傑出的代表人物，他是羅賽蒂的學生，但卻比老師的作品更富有神秘的色彩。他曾三次去意大利，對波提切利的作品作過深入的研究，這可能是導致他畫面賦有神秘主義色彩的主要原因。同時，他的作品常常喜歡取材於神話和傳奇的文學作品。他的代表作有《海的深淵》、《命運的車輪》、《柏修斯的武裝》和《邪惡的頭影》，以及《老費杜阿王和乞食女》等，作品偏重於抒情的色彩，且在插圖藝術中卓有成就。威廉·莫里斯的貢獻表現在振興英國的工藝美術方面，他曾開辦過工藝美術公司，且親自設計過不少掛毯、傢具和壁紙等。其實拉斐爾前派的藝術到此已基本上銷聲匿迹了。

從以上的簡單敘述中可知，“拉斐爾前派”或“新拉斐爾前派”都敢於向學院派的勢力挑戰，並且進行着獨自的藝術探索。其實，在19世紀的英國畫壇上學院派的畫家們仍然佔據着藝術的主流，一大批學院派畫家，如愛德華·約翰·波因特(1836—1919年)、阿爾瑪·塔得瑪(1839—1912年)、約翰·威廉·瓦特哈斯(1849—1917年)和休伯特·凡·赫科默(1849—1914年)等也都留下過大量的作品。所以在本畫冊中，除了19世紀上半期的風景畫和拉斐爾前派的作品外，也同樣包含着同時期學院派畫家們的部份作品。至於這一階段僑居英國的，如惠斯勒和薩金特等畫家的作品，我們將在其他畫冊中另有涉及。

圖版