

大英 THE ENCYCLOPEDIA
OF VISUAL ART

視覺藝術

百科全書



5

大英視覺藝術百科全書〈中文版〉

出 版 者／台灣大英百科股份有限公司

發 行 人／葉松田

監 製／林蔚穎

編輯製作／躍昇文化事業有限公司

排 版／鴻霖電腦排版有限公司

印 刷／沈氏藝術股份有限公司

裝 訂／堅成裝訂股份有限公司

發 行／台灣大英百科股份有限公司

地 址／台北市南京東路四段186號6樓

電 話／7528314（八線）

法律顧問／北美通商法律事務所 侯秀霞律師

地 址／台北市信義路二段230號8樓之3

登 記 處／局版台業字第3101號

初 版／中華民國77年10月

售價／全套十冊 壹萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

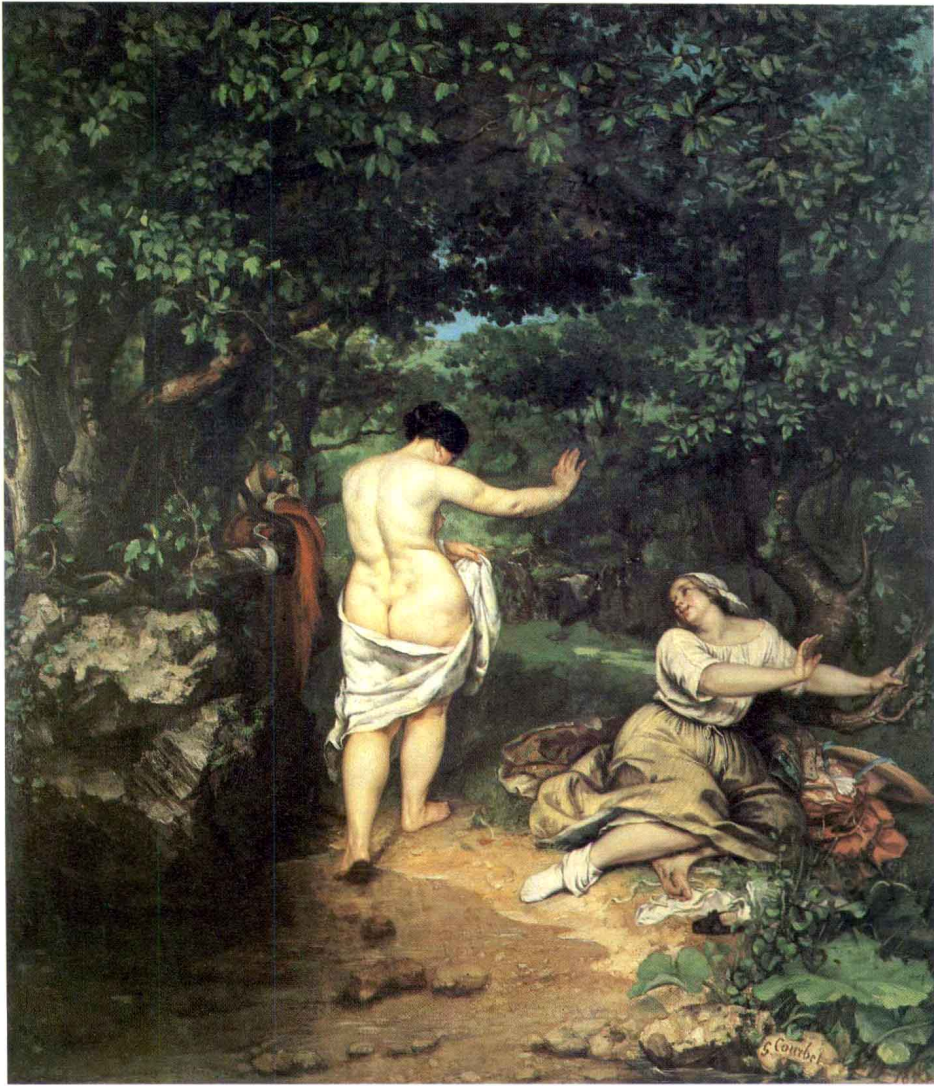
大英視覺藝術百科全書

第五卷 藝術史 寫實主義——南非藝術

目錄	專題研究	
1 寫實主義	庫爾貝——「畫家的畫室」 6~7	1
2 印象主義	格倫努葉之畫 30~31	19
3 後印象主義	禮拜後的幻象 42~43	35
4 象徵主義及新藝術	象徵主義藝術中的「莎樂美」 56~57	49
5 野獸主義與表現主義	西元1905年的馬諦斯 68~69 藍騎士 74~75	65
6 立體主義與未來主義	非洲藝術的衝擊 84~85	79
7 抽象主義	康丁斯基——「黃—紅—藍」 94~95 布朗庫西的雕塑 104~105	91
8 達達及超現實主義	馬格利特——「備受威脅的刺客」 116~117	109
9 國際樣式	巴塞隆納博覽會德國展覽館 124~125	121
10 拉丁美洲藝術		137
11 現代美國藝術	萊特的房舍建築 152~153 帕洛克的「天主堂」 158~159 大衛·史密斯的雕刻 162~163	147
12 戰後歐洲藝術	霍克尼的「初婚」 186~187	173
13 澳洲藝術		193
14 南非藝術		203



寫實主義



庫爾貝 浴女 畫布、油彩 227×193公分 1853年 蒙佩里耶 法布洛美術館

所謂「寫實主義」(realism)並沒有明確的定義,而且幾百年來,在用法上也不一致。在這裡,它有兩種用法:第一是指某段時期,在這段時期內,藝術傾向於它所描繪或參照的對象之真實性;第二則是指這段時期內的一種特別的趨勢(但這種趨勢一直沒有成為一項正式的藝術運動)。對於後者我們用大寫的Realism來表示。雖然愛好寫實藝術的大眾顯然無法忍受比較極端的寫實主義(Realism)形式,這兩個名詞的近似之處仍然會使我們聯想到這種特殊趨勢及其一般狀況應該會有許多共通的地方。事實上,這個辭彙的模糊和寬廣正暗示著:就製造一個和一般視覺經驗有關而又能夠令人信服的意象而言,某個程度的寫實(realism)是許多藝術時期所共同具有的,而且也是某些時期的基本要素。這個關鍵性語詞的涵義之所以寬廣乃是因為人類有一種與生俱來的需求,也就是:一方面不排斥想像的力量,以及我們把想像力加諸意志和行動後的種種有意識和無意識的產物,但另一方面又必須分辨事實和幻覺以及現實和想像之間的差異。

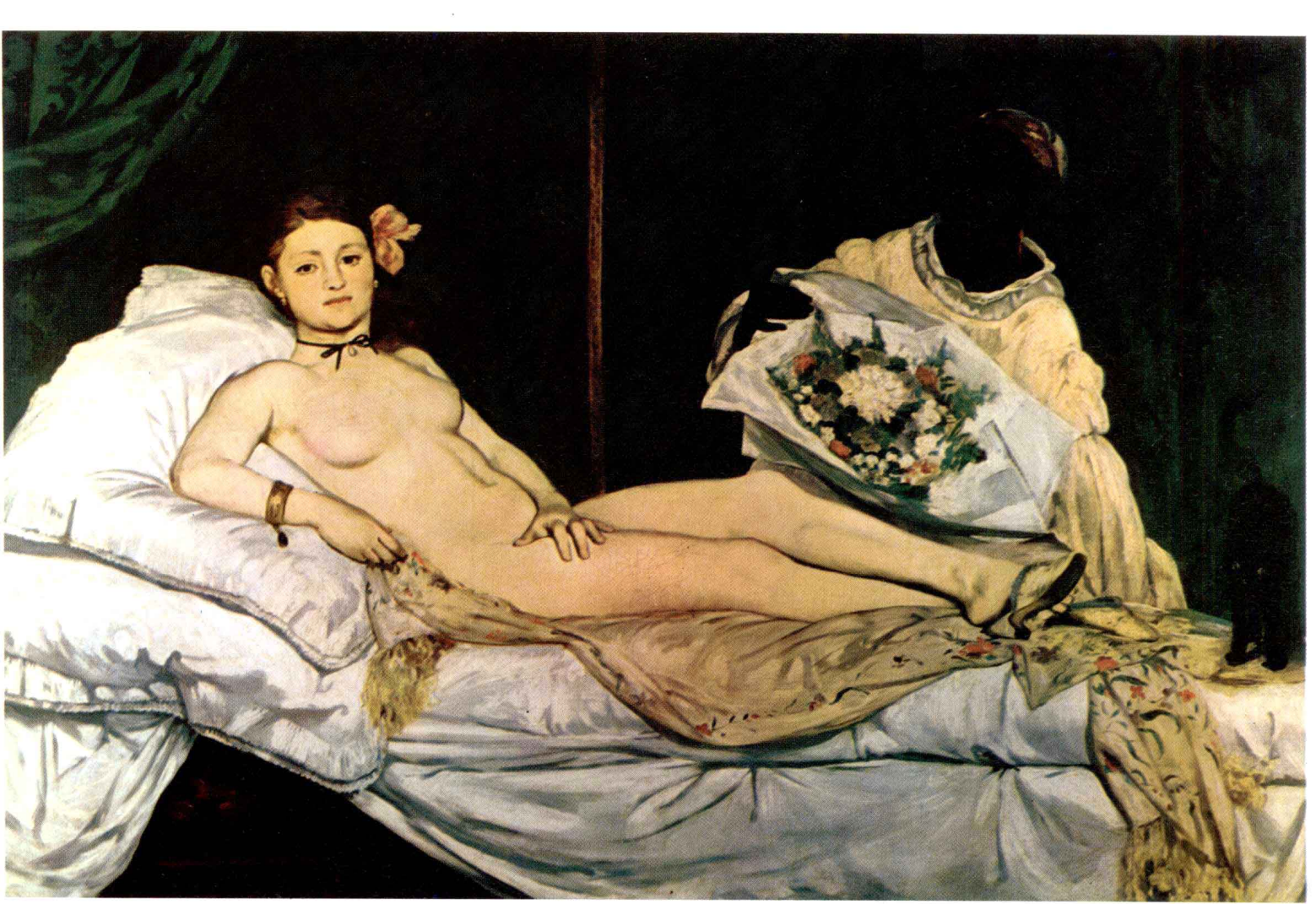
當英國文學家約翰生博士(Samuel Johnson)提到柏克利主教(Bishop Berkeley)用來證明物質不存在的一些話的時候,他踢了一塊大石頭,並且對作家鮑斯威爾(Boswell)說:我這樣反駁他。這種合乎常情的、明快的處理方式展現出一種特有的堅定,但是也衍生出一個題:被他踢到的那塊石頭是不是比所有他力量所及而沒有踢到的石頭更具有物質性呢?和「真實」(reality)有關的問題光從物理學上存在的觀點是無法解決的,除非我們能對什麼是真,什麼不是真做一個嚴格的判斷,而這種判斷必須嚴格到排除一切經驗分享和相互溝通的可能性。雖說所有的藝術活動都是因為對這個問題抱持溫和的態度才能得以存在,但藝術的主要風格的轉變卻常常顯示對這些問題有了不同的、修正性的評價。橫互在外在環境(即所謂的現實)和各種可能的事物(我們的意念將視之為理想)之間的鴻溝有時固然會令人感到痛苦,但我們可以說,所有的創造力都是針對這道鴻溝而產生的。

十九世紀的寫實主義(realism)夾在兩個時期中間,這兩個時期最好的藝術作品都比較注重理想和想像的事物。文藝復興及後文藝復興時期以來,在藝術上一直受到普遍遵循的品味和理性逐漸成為一種束縛,十九世紀初期的浪漫主義就是對這種束縛的反抗(參考浪漫主義)。十九世紀末葉,出現了第二波的浪漫主義,不過它披上了象徵主義(Symbolism)的外衣,它由詩的創作開始,然後產生了一種喜歡表現詩意的藝術(參考象徵主義和新藝術[Art Nouvelle])。這兩個時期之間,有一段時期的藝術特別重視現實的可視世界(visible world)的紀錄,這種現象在法國尤為明顯。它極度依賴可視世界的素材,事實上,這個可視世界對大半的、甚至所有的藝術時期而言都是相同的,而且絕大多數、或者可以說每個時期的藝術都會運用可視世界的素材,但這個時期的藝術在這方面的傾向更為強烈,它不只是要排除一切無法歸類或證明為事實的事物,而且還有否認象徵意義的傾向。

寫實主義(realism)當然有層次之分。要把十九世紀——這個兼具商業性和政治性之帝國的世紀,同時也是一個擁有大量

的歷史研究、歷史檔案和統計資料,以及驚人的技術成就和工業發展的世紀——描繪成一個充滿事實的時代並不是一件困難的事。除了以上的描述,我們還可以用日趨寫實的小說之興起、照相機以及隨後的軟片之發明等互相糾結的文化成就來證明這種說法。而且這個世紀在詩和音樂的創作上也有非常豐碩的成果——音樂終於能和其他的藝術相互頡頏,且其重要性甚至欲凌駕其他的藝術之上。此外,中產階級也開始把藝術當做日常生活的一個選項,甚至看做對現實生活的某種逃避或娛樂。許多崇尚寫實主義的畫家(realist)很快就學會如何透過選擇及運用專業知識把事實加以美化,然後用繪畫的形式來陳述一些能夠取悅這類觀眾的主題。描繪異國風光和軼聞趣事的風景畫蘊涵著冒險和消遣的意味;靜物畫則透露出快樂和富足的訊息——這一切都合乎事實,但所引起的反應卻遠超乎事實之外。尤其是像「參孫與狄萊拉」(Samson and Delilah)或「土耳其浴」(The Turkish Bath)這類現在慢慢被稱為「裸體習作」或「裸體畫」的有裸體人物的作品。另一方面,寫實主義(realism)也幾乎是在不知不覺的狀況下受到一些源自古典主義的、理想主義式的語詞的影響。因為在我們所能看到的、顯然完全合乎事實的外表下,常可以發現一些有歷史淵源的構圖、人體美的造型、以及姿勢和配列的方式。這種現象一方面是因為所有的藝術都需若干轉變的過程,而且稍微借用一下偉大的傳統可以確保大眾的認可,另一方面則是因為傳統本來就是不容易拋棄的。

在這樣的狀況下,寫實主義(Realism)中較激進的表現方式就令人感到震驚了。大多數的評論家和前去參觀沙龍展的觀眾都認為它們具有攻擊性,所謂具有攻擊性是指它們除了抨擊藝術傳統之外,顯然也抨擊多得和藝術慣例不相上下的各種社會慣例。一個崇尚寫實的畫家(realist)可能會畫幾個站在水裡或靠近水邊的裸體人物,然後將之命名為「浴女」(Bathers),他既可以用這種方式來觀照現實世界並提供一般的樂趣,同時又暗示著悠久且基本上是理想化的古典具象的藝術傳統。但是,畫一個肥胖的女人,正從一汪說不出所以然的水裡走出來,經過一個席地而坐的同伴身邊,兩個女人手的動作都很大,卻不知道她們在比劃些什麼,這樣的一幅畫對古典主義的思想以及官能滿足的標準看法來說都是一種侮辱;對有教養之藝術愛好者的心理來說,用這麼大的比例,並且把她們畫得那麼活潑有力,更是一種褻瀆。所以,庫爾貝(Courbet)的這幅「浴女」(The Bathers現藏於蒙佩里耶的法布洛博物館)就成為1853年巴黎沙龍展的一項醜聞。警察單位商量要把它拿走以免觸犯眾怒;而樂於被觸犯的觀眾卻湧至圍觀、議論紛紛;評論家及諷刺漫畫家也加以冷嘲熱諷:他們認為只有低級的女子才会有那麼難看而且毫無意義的手勢。對某些人來說,這幅畫的意義之付諸闕如遠比肥胖的肉體還要來得嚴重。譬如認為庫爾貝對顏料的處理非常純熟的德拉克瓦(Delacroix)就說:「造型的庸俗還算無傷大雅,最不能忍受的是概念的庸俗和意義的缺乏;如果這幅畫所傳達的也可以算是概念的話,那麼除此之外,便空無一物了」。因為缺乏一個可資討論的故事或概念,使得在精巧且理智的悠久藝術傳統影響下的鑑賞和評論過程發生



馬內 奧林匹亞 畫布、油彩 130×190公分 1863年 巴黎 印象主義博物館

障礙，同時也打破了現成參考品（藝術作品可從中擷取意義）的網絡，進而斷傷了大部份前人遺留下來的知識命脈。對這種聯結的拒斥——尤其是處理這幅畫的尺寸（2.27公尺×1.93公尺，這顯然是一幅傑作）的時候——更破壞了藝術以及整個文明的體系。

這點有助於我們了解庫爾貝的另一幅畫「奧爾南的葬禮」（*A Burial at Ornans*, 1850年作，1851年參加沙龍展：現藏於巴黎羅浮宮）所引起的騷動。這幅偌大的歷史畫（3.15公尺×6.68公尺）所呈現的是：某個遙遠的鄉鎮——奧爾南——有一群不知名的農民正在參加一位不知名人士的葬禮，他們的表情都漫不經心似的。他們之中有很多人（還有風景）或許都畫得很逼真，但這些人所強調的只是意義的缺乏：這可能是事實，但是個什麼事實呢？

庫爾貝完成「浴女」之後的第十年，馬內（Manet）畫出了他對古老的維納斯主題的看法——即「奧林匹亞」（*Olympia*, 1863年作，現藏於巴黎印象主義博物館），這幅畫取材自提香（Titian）的「烏爾班納的維納斯」（*Venus of Urbino*, 1538年作，弗羅倫斯烏非茲博物館），它在喜歡以各種風貌來讚頌人體美的十九世紀是能被普遍接受，對於具有這種嗜好的人來說，它同時也是一項愉快的官能上的邂逅。但當西元1865年公開展覽的時候，馬內似乎訝異於這幅畫所引起的憤怒，但是除了構圖之外，他早已切斷這幅畫和「烏爾班納的維納斯」之間所有

可能的關連。這幅畫的佈景以及附屬的東西——捧著鮮花的黑女僕，還有黑貓——在在顯示了畫中的女子是一名神女：這正是馬內的用意所在。更糟的是，他非但沒有為這名神女畫上任何誘人的姿態以使這幅畫變得撩人而充滿邪惡，反而把她畫得面無表情，而且冷漠異常。提香那幅畫同樣是描寫神女的畫並不能對馬內產生任何保護作用，因為後者已經把傳統對藝術和美的中心觀念一下子拉到現實裡面來，而他對過去的模倣只不過是要來強調所失落的而已。

當馬內還在繪製這幅畫，而他的好友波特萊爾（Baudelaire）寫道：「因為有一天人們會把任何『現代性』（modernity）當做是『古意盎然』（antiquity），所以有必要把人們會在無意中放進去畫裡的神秘美萃取出來」的時候，他已經把它非常徹底的萃取出來了，甚至還透過他的筆法以及獨特的色彩（雖然其敏銳之處令人嘆為觀止）把觀者視為權利的視覺魅力剝除淨盡。因此，人們認為馬內在某種程度上可以算是庫爾貝把藝術帶回現實的一項活動中之都市的呼應者（因為當時巴黎人以嘲蔑鄉下人為能事，而這種態度正是庫爾貝的朋友社會主義學家普魯東（Proudhon）所要努力糾正的，所以庫爾貝在這項活動中絕大部分是以鄉村為基礎，且其態度幾近堅持）。然而，馬內這個時期的坦然運用傳統素材——如稍早所繪的「草地上的午餐」（*Déjeuner sur l'Herbe*, 1863年：巴黎羅浮宮）即取材自吉奧喬尼（Giorgione）的一幅拉斐爾式畫作，不過這幅畫仍然緊叩

現實——使他的寫實主義(realism)變成一種不尊重傳統且和傳統對抗的處理方式，而不是全心全意的堅持現實以及日常生活中的事實。但是我們也得看看庫爾貝對於由來已久的藝術想像的影響又能規避到什麼樣的程度。

西元1855年，庫爾貝因為必須把自己的畫提交給評審委員會而拒絕參加該國的萬國博覽會之後，便在靠近會場入口的地方舉辦個人展，他在門上寫著：「寫實主義·庫爾貝：其四十幅畫作之展覽」，同時又在說明書上對這個名詞略加反駁，他寫道：

「寫實主義者」(realist)這個標題加在我身上，和「浪漫主義」這個標題加在1830年代的人身上如出一轍……我用不帶武斷和成見的態度研究過古人和今人的藝術，我既不做效前者，也無意複製後者……透過知識獲得技巧——這一向是我的目的。照我自己親眼所見的去記錄這個時代的風俗、概念和觀點（做一個人也做一個畫家，即創造活的藝術），這一向都是我的目標。

六年後，庫爾貝在巴黎以外的地區所獲致的成功鼓舞了他，使他為他的學生（他曾創立一所庫爾貝學校，但只維持了幾個月）寫了一份較完整的聲明。在這份聲明裡，他宣稱藝術是沒辦法教的，因為它基本上具有個人的獨特性：

我補充一點，在我的觀念裡，藝術或者才華對一個藝術家來說只是把他人的能力運用到他所生存的那個時代的理想或事物上的一種方法。尤其是繪畫的藝術只在於表現藝術家能夠觀察到和觸摸到的事物……，它純然是一種用來指稱所有肉眼可見之事物的物理語言；抽象的、無法看見的、不存在的事物都不在畫家的處理範圍內。藝術裡的想像只在於了解如何用完整的方法把一個存在的東西表現出來，而絕不是去假設或者創造這樣東西本身。……美，如同真實，和我們所生存的時代有關，也和人的表達能力有關。……

這是一篇洋洋灑灑的長篇大論。他在畫「奧爾南的葬禮」那一年，寫給某家報紙的一封信中對自己的立場做了比較簡短的說明：

我不只是一個社會主義者，而且也是一個民主主義者和共和主義者；總之，我支持這整個革命。此外，最重要的是，我同時是一個寫實主義者(Realist)……因為做一個寫實主義者意味着他是「真正的事實」最誠摯的朋友。

該年，即西元1851年的沙龍展還展出了庫爾貝的另一件主要作品——「採石工人」(The Stonebreakers，原藏於德勒斯

庫爾貝 採石工人 畫布、油彩 約213×312公分 1849年 原藏於德勒斯登 已毀



登 [Dresden]，據信已損毀），這幅畫對那些嘗試運用或多或少的寫實意象來支持進步的社會和政治運動之寫實主義畫家 (Realist) 來說是一個典範。庫爾貝強調他這幅畫的靈感得自一次偶然的遭遇（不過他沒有說這幅畫的構圖總共經過多少次的修改）：他看到一老一少兩個工人正在路邊埋頭苦幹，便把他們的影像捕捉到自己的畫裡，但他並不是用類似快照的方法，而是打斷他們的工作，付錢一次請一個到畫室來為他擺姿勢。從他對人物的安排——選擇側面、並且和整幅畫的畫面以及僅在畫緣留下一角空白做為背景的風景線保持平行——來看，他所選用的構圖絕對是古典的，就像是巴特農神殿 (Parthenon) 牆頂和天花板之間裝飾用的牆飾上所雕刻的圖案的一部分。普魯東說這是第一幅社會主義的畫作，又說它是「對不斷發明令人目眩神迷的機器來執行各種勞動，……但卻不能把人類從最艱辛的工作中解放出來的工業文明的一種諷刺」。庫爾貝早先提到這是「對困苦和貧乏的一種難得的表現」，後來又說他自己的反應是基於同情。因此，這也不是欲求改革的那種圖畫：把這幅畫幻化成社會主義宣傳品的是別人，而不是庫爾貝。眾所周知，要使藝術清清楚楚地標舉出它對有爭論性問題的看法是一件很不可能的事，但我們可以一件事情來證明庫爾貝似乎比較能感受到這兩個工人的工作和境遇的無止盡，卻意識不到一絲不公平的感受，因為他在着手繪製這幅畫的時候寫道：「在這些工作中，你就是這麼開始，也就是這麼結束。」

如果這幅畫負載了古典的尊嚴（這顯然比當時的人所願意承認的還要多得多），那麼它在細節上，尤其是衣著上的真實性真是令人觸目驚心，因為人物很大（和真人一樣大）所以襪子上的破洞也和實物一樣大。人們用這幅畫和「葬禮」一畫所共同具有的這些要素來證明庫爾貝是一個政治的極端主義者和野蠻人，而庫爾貝本人至少接受了後者，他說：「在這個過度文明的社會中，我必須過野蠻人的生活——我必須把自己從政府的統治中解救出來。」因此，西元1853年他拒絕照政府的命令作畫，不過他後來還是為他的個展作了這幅「畫家的畫室」(The Artist's Studio: 現藏於巴黎羅浮宮)，在一份寓言式的說明書裡顯示出在這幅畫的社會性暗示中結合了觀察得來的寫實主義 (realism) 以及寫實主義 (Realism) 的一點皮毛。

這些概念和行動沒有一樣是創新的。譬如德拉克瓦就曾經把在西元1830年畫的「自由女神引導着人民」(Liberty Leading the People: 巴黎羅浮宮) 稱為「寫實的寓言」(realistic allegory)，而這種稱法是相當恰當的。庫爾貝對文明的懷疑除了受無政府主義者普魯東的影響外，也受到盧梭 (Jean Jacques Rousseau, 1712~78) 這個在啟蒙運動和浪漫主義之間最重要的人物影響；而他對主題的選擇則是受到十八世紀日常生活題材的愛好以及十七世紀荷蘭繪畫的影響。1853年庫爾貝拒絕官方邀請之前寫了一封信給「美術學院」(Beaux-Arts) 的總監說：「所有和我同期的法國畫家中，只有我能用嶄新的方法同時把自己的個性和整個社會表達並呈現出來。」這種說法雖然誇張了點，不過這是寫實主義 (Realism) 的特徵，也是他個人的特色，所以他有必要這麼聲言。他對於把個人在人類社會中的經驗做一番真實可信的傳達具有一種強烈、支配性的慾

望，而寫實主義 (Realism) 裡也有一種本質上的人格投射，這種堅持正是庫爾貝式的寫實主義和廿世紀社會主義式的寫實主義的主要差異之所在（姑且不論此差異性質為何）。當藝術放棄既有的題材並不再擁護大家認同之價值時，個人的可靠性就成為唯一可資評判的標準（同時這也是一項很難拿捏的標準）。印象主義的繪畫——犧牲更個人化的傳達態度以提供客觀的、幾乎是科學性的事實——在內容上，尤其是牽涉到價值的地方仍相當模糊；而另一方面，社會主義者和極權主義國家把藝術視為政府控制下的整個教化體系的一部分，他們認為或假裝認為主題和價值都是牢固的公共財產，於是所謂的寫實主義 (Realism) 馬上就轉變成理想化的東西，反過來說，這種個人主義顯然是承襲自啟蒙主義晚期的感性，以及浪漫主義之互相替換的焦點。由此看來，庫爾貝和那些擁護他的作家都是浪漫主義的繼承人，所以他們無法接受印象主義的客觀性。

和庫爾貝同一時代，但年紀比他稍長的米勒 (Jean Francois Millet, 1814~75) 和杜米埃 (Honoré Daumier, 1808~79)，在目標和意念上有許多和庫爾貝共通的地方。評論家卡斯塔納里 (Castagnary) 在他1857年所寫的一篇文章裡認為庫爾貝和米勒能夠透過鄉村的題材，充分表現出時代的希望，乃是因為這些主題在意義上能夠超越時空上的限制，而都市的題材則不具這種性質。選擇農民做為藝術的主題可能會被認為是排斥較高尚的主題以及學院所標舉之傳統價值的一種暗示，但是它也使人聯想到一種穿透現代社會外表而直接指向超時代基礎的盧梭主義式的 (Rousseauistic) 洞察力。因此，寫實主義既可說是對文明的一種抨擊，也可以說是對文明之真實性質的一種說明，尤其在綜合一些主題以說明其超時代性時更是如此。米勒的「播種者」(The Sower, 完成於1850年，現藏於波士頓美術館，這是一系列相同主題畫作中的一幅，和庫爾貝的「葬禮」及「採石工人」在同一次沙龍展中展出) 不只受到米開朗基羅和古代雕刻的影響，也反映出長久以來一直被人類視為優先的事物（指民以食為天）的一種深刻感受，而這種感受也是幾百年來許多作家一直在努力表達的。米勒描寫正在工作的農民之史詩式的畫作代表他對西元1848年革命諾言的看法，不過，他的特色是不在當代的主題中尋找靈感，而把眼光放在聖經和魏吉爾 (Virgil) 甚至荷馬 (Homer) 的作品之上。為了不把自己侷促在具有時代性的、可確認的事實當中，米勒所呈現的寫實主義 (Realism) 是把若干典範加以融合的一種形式。

杜米埃則證明都市的背景無需排除這種精神上的不朽性，譬如他畫的巴黎洗衣婦，她們從塞納河畔拾級而上、抱著沈重的衣物沿著碼頭回家，這樣的動作再度成為典範，而且也可以解釋成為一種隱喻。杜米埃的畫在他有生之年很少受到重視，世人所看到的是他的諷刺畫 (caricatures, 今天我們稱之為漫畫 [cartoons])：對政治人物和政治事件、以及資產階級和勞動階級習俗的批評。這些當然是基於當時的事實，通常也比較接近客觀報導，不過杜米埃在其中注入了他對過去藝術的了解以及作為一個製圖者所具有的獨特的技巧。早期的作品像「通斯諾南路」(Rue Transnonain, 石版畫, 1834年)，雖然看起來是實況的忠實紀錄，其中卻有卡拉瓦喬 (Caravaggio) 和傑利柯

庫爾貝——「畫家的畫室」

西元1855年，庫爾貝（Gustave Courbet, 1819~77）把他最新、最有自信的作品——一件大約3.6公尺×6公尺的巨幅油畫——提交給巴黎萬國博覽會的評審委員會。結果被退回。爲了表示不滿，他做了一個大膽的決定：舉辦一場自己的展覽會。他在博覽會主要會場的隔壁搭了一個臨時性的場地，然後在那裡舉辦了一場題名為「寫實主義，居斯塔夫·庫爾貝」的個展，展出他自己的40幅作品。這場畫展等於是對他自己過去的藝術生涯做一個回顧，所以，人們很容易就注意到「畫家的畫室」（現藏於巴黎羅浮宮）這幅畫。因爲這幅畫的全名是「我的畫室的內部，一個總結我七年來藝術生涯的真實寓言」，所以這也是一件帶有回顧性質的作品，庫爾貝就是藉這幅畫來回顧西元1848年革命以來的那一段時光。

在一個農村小孩和一個裸體模特兒的注視下繪製風景畫的庫爾貝本人就是這幅畫的焦點。庫爾貝從西元1840年初期就開始繪製一系列的自畫像，這不只表示描繪自己會帶給他某種自我陶醉的快感，也表示不同角色和不同心情下的自我意象（image）對他而言具有一種真正的魅力。1855年以後，庫爾貝對自畫像不再那麼濃厚的興趣，就好像他對於把「畫室」一畫當做對自己所扮演之畫家角色所做的一項最完整的決定性公開宣言已經非常滿意似的。不過，這幅畫顯然和一般自畫像所具的小巧且通常是個人性的特質大不相同。庫爾貝將一羣乍看起來不像會湊在一起的人呈現在我們面前，他們之間並沒有明顯的、又可以把他們串聯起來的活動，但事實上他們又都聚集

在這位畫家的畫室裡。這些人看起來好像跟這件事一點關係都沒有，甚至還自顧自的、各想各的心事，就好像心思已飄浮在超越時空的領域裡一樣。雖然他們呈現出一種相當濃厚的夢幻般的氣氛，不過從他們屬於同一時代的穿着，以及庫爾貝把他們畫得十分像真實的人物看來，在這個類似壁緣裝飾的構圖裡所呈現出來的一切現象都有真實的根據。

關於「畫家的畫室」一畫的寓言式之意義有許多種解釋，但對這幅畫的觀點仍無法提出一個令人滿意的說法。奇怪的是，爲什麼庫爾貝在畫的左邊會挑選那些人，而又把他們畫得模模糊糊的呢？可以確定的是：雖然他把他們當做是獨立的個體，但這並不表示他們是特定的當代人物。庫爾貝在一封和寫實主義作家尚弗路里（Jules Champfleury）討論這幅畫的某些細節的信裡，提到他把他們看做「衆相」（types），他寫道：「其餘的人代表這個充滿平凡事物的世界：凡夫俗子、貧困的人、窮人、富人、被剝削者、剝削者；那些在死亡邊緣繁榮滋長的人……」。譬如在最左邊的地方，一個守財奴站在一個代表宗教偽善的神父旁邊、一個氣派的獵人帶着他的獵犬坐在那裡、一個販賣廉價布疋的小販則捧着布疋蹲伏在一個小丑和一個企業家的啞巴僕人面前；庫爾貝在他的社會相的橫斷面中還包括了收割者、農村勞動者、無產階級以及貧困潦倒的愛爾蘭婦人和她的孩子，畫中的庫爾貝面向著他們：他們是他繪畫的對象，因此，他仰賴他們。

從另一個角度來看，他也仰賴聚集在他身

後的那一羣人，因爲有他們的支持，他才能做一位畫家。庫爾貝說這些人是「『股東』，他們是我的朋友、藝術工作者，以及藝術品的收藏家」。此外，我們可以認出他們多半是真實人物的畫像。詩人波特萊爾（Baudelaire）坐在那裡看書；庫爾貝的黑人情婦多瓦（Jeanne Duval）那張帶有搜尋神色的臉隱藏在一層顏料後面，因爲庫爾貝在這段戀情結束之後就用顏料把她蓋過去；尚弗路里坐在比遜（Max Buchon）的前面，比遜是庫爾貝的老朋友，他是一位詩人，也是1848年革命中的行動家，當時他正因1851年的政變而被放逐；留著鬍子的社會主義哲學家普魯東也在後面，在他旁邊只能看到側面的是庫爾貝最要好的朋友和贊助人——來自蒙佩里耶（Montpellier）的布留雅斯（Alfred Bruyas）。這些人的社會思想和藝術思想、以及富有的收藏家的經濟支援使庫爾貝能夠在寫實主義這條嶄新的藝術道路上勇往直前。

庫爾貝把這羣人畫成他虔誠的愛慕者，但他們也是他藝術活動的對象。雖然他描寫的是他在巴黎畫室裡的情形，但事實上庫爾貝是在弗蘭修-康特（Franche-Comté）他鄉下的家裏繪製這幅畫的，也就是說他的朋友並沒有辦法到這兒來坐著讓他畫。譬如裸體模特兒，或者說赤裸裸的「事實」，就是根據照片畫下來的，不過其他的人物多半都是根據庫爾貝以前



◀1851年以後，庫爾貝的作品頗受插畫專家的歡迎——當作諷笑的對象。「奎林布瓦」（Quillenbois，即高層住宅的伯爵）把這幅針對「畫家的畫室」的諷刺畫刊登在1855年7月21日的「揶揄」上。

▲「畫家的畫室」中庫爾貝的自畫像就是根據這幅1854年畫的「穿斜紋領衣服的自畫像」畫布、油彩 46×37公分 蒙佩里耶法布洛美術館



▲庫爾貝 畫家的畫室 畫布、油彩 361×598公分
1854～5年 巴黎羅浮宮

►庫爾貝 查爾斯·波特萊爾 畫布、油彩 53×61公分 約1847年 蒙佩里耶 法布洛美術館



為他們畫的畫像。因此，參觀他1855年個展的人可能會注意到像庫爾貝畫的「查爾斯·波特萊爾」的畫像（約1847年完成：現藏於蒙佩里耶，法布洛美術館）就掛在同一個會場的牆上，而「畫家的畫室」中的波特萊爾就幾乎是完全按照這幅畫像畫的。從「畫家的畫室」我們可以清楚的看出參照舊作的地方，因為新舊兩幅作品都掛在牆上，互相對照以後，畫中的人物變得更明確——新畫看起來顯得模模糊糊，但這是庫爾貝故意使用的一種方法（這是他在寫給尚弗路里的信裡自己提到的）。同樣的手法也出現在他的另二件作品裡：「趕集歸來」（Return from the Fair；貝藏松美術博物館）和「浴女」（The Bathers；蒙佩里耶，法布洛美術館），這兩幅畫起先也引起很大的爭議。最後還要提到的是，庫爾貝在「畫中畫」裡所描繪之象徵世界一角的風景，就是他最熟悉也最喜歡的地方——他家鄉塔蘭修·康特的露河谷（Valley of the Loue），那兒的風景也是這幅畫的中心。

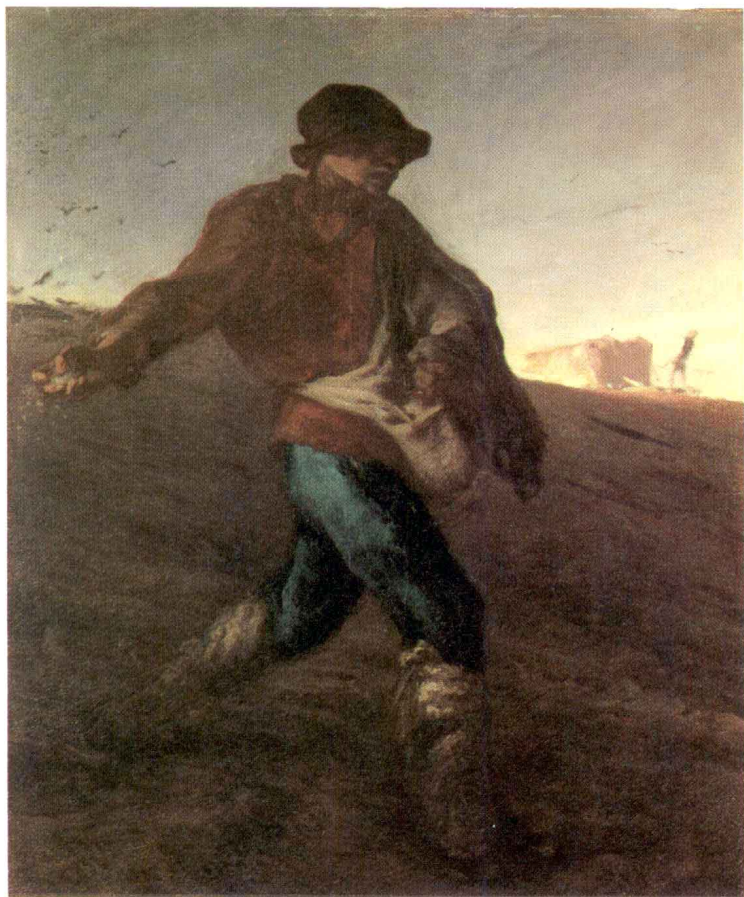
人們對這次個展的反應冷淡使庫爾貝相當失望，而「畫家的畫室」一畫也因此未得到很大的回響。它落入兩大陣營的批評之中，對國教派（the Establishment，即保守派）的評論家而言，因為這幅畫以寓言自居，所以它只不過是庫爾貝使藝術淪落到下層社會的另

一幅比以前更令人憤怒的作品罷了。庫爾貝以前的寫實主義盟友也認為在這個新的藝術領域裡，寓言並沒有存在的餘地，因為這幅畫的本質是理想而不是「現實」。事實上，雖然波特萊爾、尚弗路里和普魯東都出現在這幅畫裡，但他們都強烈抗議這幅畫。

所以，「畫家的畫室」畫的是庫爾貝對自己所扮演之畫家角色的看法：他是這幅畫的中心，旁邊再補上那些人。正如庫爾貝自己所

說的：「被我畫進去的是所有贊成我的看法、在精神上鼓勵我、在行動上支持我的人……及這整個和我有關的世界。」他們在畫裡是真實的人物，但同時也代表畫家心中的理念。這場畫展結束之後，庫爾貝立即脫離這個社會，完全用自己的方式去追尋藝術的「真實」，但他又對這個社會相當熱中，依賴它並且肩負起責任。

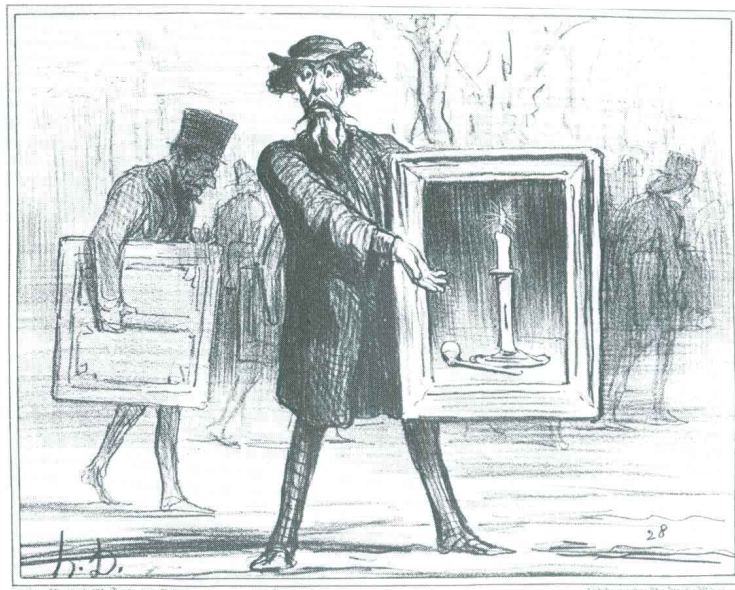
作者 BRIONY FER



米勒 播種者 畫布、油彩 101×82公分 1850年
波士頓美術館

(Géricault)的影子；從另一幅「擁護路易·拿破崙並想使他當上皇帝的人正在對一個懷疑者發揮他們慈善的功能」(Membres de la Société de Secours du Dix Décembre dans l'Exercice de leur Philanthropiques Fonctions)中可以看出，杜米埃爲了要製造一種凌駕在事實之上的鮮明意象，把巴洛克(Baroque)的編劇才能和十八世紀對面相學的興趣聯結在一起——這或許是從哥雅(Goya)的版畫學來的。寫實主義時期的畫家(realist)認爲只有事實才能構成有價值的藝術，但並不是所有的寫實主義畫家(Realist)都認同這項假設。杜米埃自己有時就會對這種態度開點玩笑，這種偶而會有的嘲弄後來在左拉(Zola)小說中的人物身上表現得淋漓盡致，左拉藉他書中的畫家克勞德·朗蒂埃(Claude Lantier)宣稱：「當單純原始的紅蘿蔔都充滿革命的時候，這一天就來臨了。」當時沒有受到重視的寫實主義畫家(Realist)以及圍繞在他們身旁的作家批評單純的寫實(realism)就和物質主義(materialism)的表現沒有兩樣。

西元1862年，卡斯塔納里(Jules Antoine Castagnary)把自然主義(naturalism)一詞用到藝術評論上，因爲這種名詞更加重視客觀性，而且也在自然科學家的活動中得到回響，所以漸漸取代了「寫實主義」(realism)一詞。左拉把那些按照事實



杜米埃 「他們拒絕了這個……這些無知的傻瓜」 石板畫 1859年

的狀況、而不是根據想像來描寫人物的作品冠上新的名詞，他說：「自然人，人是物理化定律的主體，爲其周遭環境之影響所主宰。」但是他把注意力投注到苦惱的人、勞動階層以及1881年「每日新聞」(Daily News)所稱的「對煩人的瑣事所做之不必要的忠實描述」上，他認爲我們對人類的行爲以及支配人類行爲的「內部機構」(interior mechanisms)應保持冷靜和不帶感情的態度，但他對於苦難以及悲慘狀況的關懷卻沒有全然客觀，可是也無意驚動世人。他的藝術也是一種抗議藝術(art of protest)，他之所以蒐集這些觀察所得的細節乃是因爲作者本人可以隱藏在這些業經證實的證據背後。總之，左拉的自然主義有其良心所在，而這也正是寫實主義畫家(Realist)的良心之所在。

印象主義(左拉在其作品中極力推崇印象主義，通常人們也把他歸爲印象主義小說家)不只在主題和目的都與此不同，甚至也不符合左拉所下的定義(嚴格的說，左拉所下的定義是指戲劇，但他所蘊涵的意義很廣)：「透過作者的性情所看到的自然之一隅」，因爲至少有好幾年的時間，印象派畫家都在避免讓自己的感情涉入他們所欲描繪的風景和將風景呈現出來的畫作之間。因此在當時要分辨兩個畫家的作品是極困難的事，這種情形至今仍然沒有多大的改善。馬內可能就是因此而斷然放棄這種具有挑戰性的主張。西元1877年，他畫了「娜娜」(Nana)——左拉小說中的女主人翁，一個想報復這個世界的妓女——但卻不帶了她故事情節裏的尖銳性(參考拉阿索穆爾[L'Assommoir]一文中的「醉漢」[The Drunkard, 1877年]以及「娜娜」，1880年)，同時也放棄了「奧林匹亞」畫裡冷漠的

右圖／馬內 娜娜 畫布、油彩 151×116公分 1877年 漢堡
漢堡藝術廳



挑釁而改採一種活潑且引人的描繪。同樣的，馬內和其他較年輕的印象派畫家所描繪的街景也沒有和左拉一樣使某個地點變得特別重要，或者根據該地畫出任何戲劇性的情景，而且極度的空洞（人們後來認為這正是他們藝術的純淨之處）是人們所反對的，因為在一幅畫裡，人類的意象無論在物質上或精神上都不再根據實存的事物，而只根據雲彩和葉片對光線的吸收或反射，這誠然是一件令人震驚的事。左拉就說馬內：「既不會歌唱，也不會思考，唯一會做的事就是畫畫」。值得注意的是：畫家的無知（這種無知其實有誇大之嫌）以及把美術作品視為具有概念性內容之純粹的視覺產物一直到現在都被一般大眾誤以為是評斷藝術的標準，但這種對於純粹的可見性的執着（這在漫長的藝術史上是空前絕後的）能夠透過明暗度的掌握而實現。可視世界的魅力不只使莫內(Monet)在他妻子臨終之時為她畫了一幅獨特的畫——這麼做不是為了紀念夫妻之間的情愛，而是因為有一股無法抗拒的衝動使他想要捕捉「當死神降臨在她那張不動的臉上時所造成的色彩濃淡的變化」——，也使他在不同的光線之下重複畫了一連串相同的風景，再度以變動的方式來傳達不變的主題，如「盧昂大教堂」、「乾草堆」、「西敏寺」、「莫內的吉韋尼的花園」(Monet's garden at Giverny)。此時，其印象主義的同儕已經察覺到印象主義的綱領過於侷限在圖畫上，對人類所關切的事過於脫節；但只有莫內還繼續將之推向極度的矛盾之中，以獨特的敏銳和堅持把變幻無常的景象闡釋成繪畫的形式，並將之轉換為對視覺經驗史詩般的禮讚。

在這種情況下，社會的批判不可能有存在的餘地，甚至任何諷刺的批評也不可能存在。莫內並沒有為大教堂和乾草堆爭取對等的社會地位，只是為他們要求相同的視覺價值。他身為食品雜貨商之子，且早期（當時受庫爾貝的影響）有若干描繪勞工和工業景象的作品，但這類作品並沒有持續下去，而且我們也很難從他及他的朋友們所描繪的一般巴黎市民的休閒活動中尋繹出多少社會意義。印象派畫家中唯一偶爾使我們聯想到其社會忠誠的是畢沙羅 (Camille Pissarro, 1830~1903)，重要的是他的年紀遠比其他的印象派畫家來得大，甚至還比被印象派畫家視為鼻祖的馬內年長。他是篤信無政府主義的社會主義者，相信只要推翻壓迫性的政治和經濟制度，人類的優點便會浮顯出來，並且帶領世人走向四海一家的境界。他晚年的時候曾經為無政府主義的刊物繪製插圖——此時正是人們把他和新印象主義的畫家，尤其是希涅克 (Signac, 此人曾於西元1891年寫道：用藝術來表示「對源於勞力和資本之間的強烈社會爭鬥所做的抗議」) 並稱的時候。由此我們更可以看出藝術着實具有一種強烈的對反性：新印象主義是印象主義的一支，但它和其他許多分支一樣對印象主義感到不滿，故將其簡潔不帶修飾之表達藝術的方法棄置一旁，進而將藝術視為社會性的武器，但若就其他層面而言，則新印象主義和寫實主義 (Realism) 沒有什麼兩樣。

寶加 (Degas, 1834~1917) 的年齡也略長於莫內、雷諾瓦 (Renoir) 和希斯里 (Sisley)，他和畢沙羅是印象主義者的核心人物。寶加深受古典主義傳統的影響，也無意否認人類形象在

藝術裡的中心地位。他着實畫了幾幅不大為人所知的優雅細膩的風景畫，而且他對於把畫當作充滿活力的動作之表徵極感興趣，以致人們有時——尤其是面對他用來研究馬匹和人體的模型的時候，常常會弄不清楚在他的心目中，人和馬的地位到底有沒有差別。但我們也可以問：對寶加而言，出現在他的素描、粉彩畫、油畫及單刷版畫中的洗衣婦、沐浴及化粧都要僕人服侍的中產階級婦女、或靜或動的芭蕾舞者，以及過一天算一天的等着進行交易的裸體神女之間是否有所區別。那種和莫內式的、喜歡一再畫同一主題的嗜好互相配合之冷漠的客觀性似乎是寶加向來所奉行的唯一一項藝術綱領。他絕對沒有任何革命性的政治態度。和他同時代的人說他厭惡女性，他對於好比透過鎖孔般的觀察（這是他自己的說法），把女人呈現成「剝掉所有矜持和矯飾之後，整個人降到和清洗自己身軀的動物一樣」的嗜好，確實會令人聯想到一種對事實的渴望，而這種渴望不僅偏離了客觀性，還把箭頭直接指向對女性的憎厭。但我們別忘了寶加出身於古典主義，他長期以來對雌性動物的研究可以看做是他對於改革所提出的唯一（但並不盡然獨特）一項計劃的證據，而這項計劃既不關政治或社會，也不涉及性別，純粹是藝術上的改革計劃。身為古典主義者，他深知長久承襲的人體比例和姿態的知識具有價值和持久的力量，一旦他決定要把這些撇在一旁，他就不得不停地畫，並且根據自己觀察到的事實以不同的技法開創出另一種知識的蘊積。在當時令人嘆為觀止的發明當中，照相機是垂手可得的一項，同時日本的木版畫也很容易接觸到，這兩樣東西為畫家們提供了其他的選擇，一個是透過這種工具有限但客觀的方法，另一個則是透過複雜的、伴隨着簡化和構圖的觀察過程，二者都使人注意到它們所呈顯出來的事物和其周圍的空間、事物之間，以及和整個圖象之框緣之間所產生的緊張性。他反對浮濫地運用自然主義，因為會忽視了整體的存在，而只是盲目的捕捉一些細節的真實性，所以他在西元1891年的時候強調：「畫裡的每一樣東西之間都具有相互關係」。

寶加用自己的方式證明像洗濯這種動作、以及勞動後的休息，和芭蕾舞傳統的動作和姿態（這是他的另一種蘊積）在藝術中的功能，甚或是美感。他所展出的雕塑中，「14歲的小舞者」(The Little Dancer of 14 Years, 1881年展出，倫敦泰德畫廊有一座複製品) 被認為是對少女和對藝術的藝瀆，有一部分原因是因為這個青銅少女身上穿了真正的衣服；只有少數博學多聞的評論家知道不只是那不勒斯和西班牙的雕塑傳統中有這種怪異的現象，古人也有為雕塑塗色及穿衣的習慣，（這個觀念考古學家後來才逐漸了解）。當寶加在西元1886年展出一系列描繪沐浴中婦女的粉彩畫的時候，小說家于斯芒斯 (J.K. Huysmans) 認為它們荒唐怪誕到了極點，以至於幾乎要把寶加列入那些專門運用悲慘細節和猥褻的電影脚本、再加上驚駭和恐怖來譁眾取寵的人名錄中。他寫道：這些書「彌漫着殘廢者斷肢的臭氣、娼妓的摟抱、和癩子令人作嘔的步態」。然而雷諾瓦——無論在藝術或生活上，他絕對不是一個憎惡女性的人——卻因為意識到一種新型態古典主義的誕生（在這個過程中，寫實主義 [realism] 原先具有的功能已保留給理想主義），

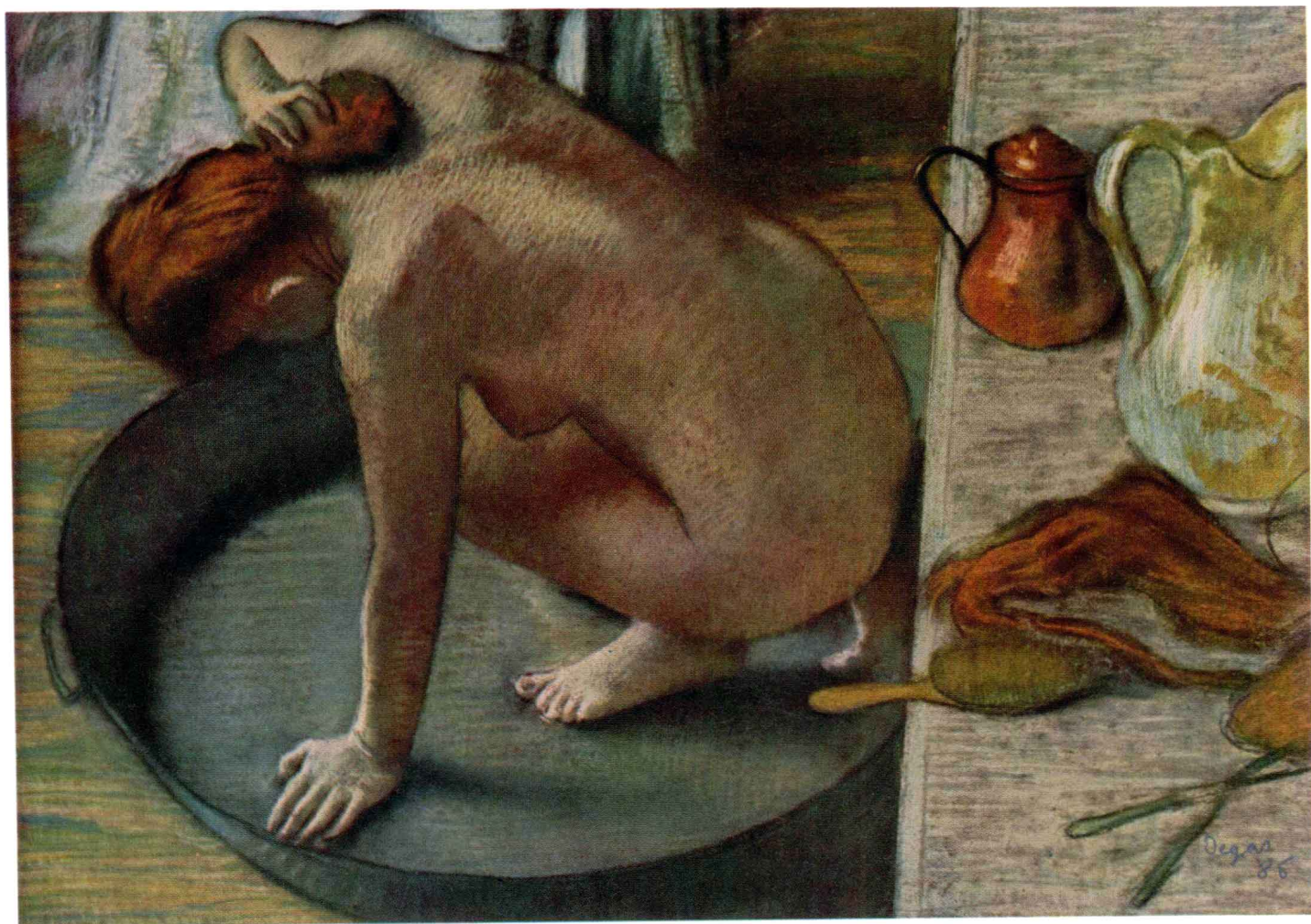
而把這一系列的畫作稱為「巴特農神殿的殘垣斷瓦」(A Piece of The Parthenon)。

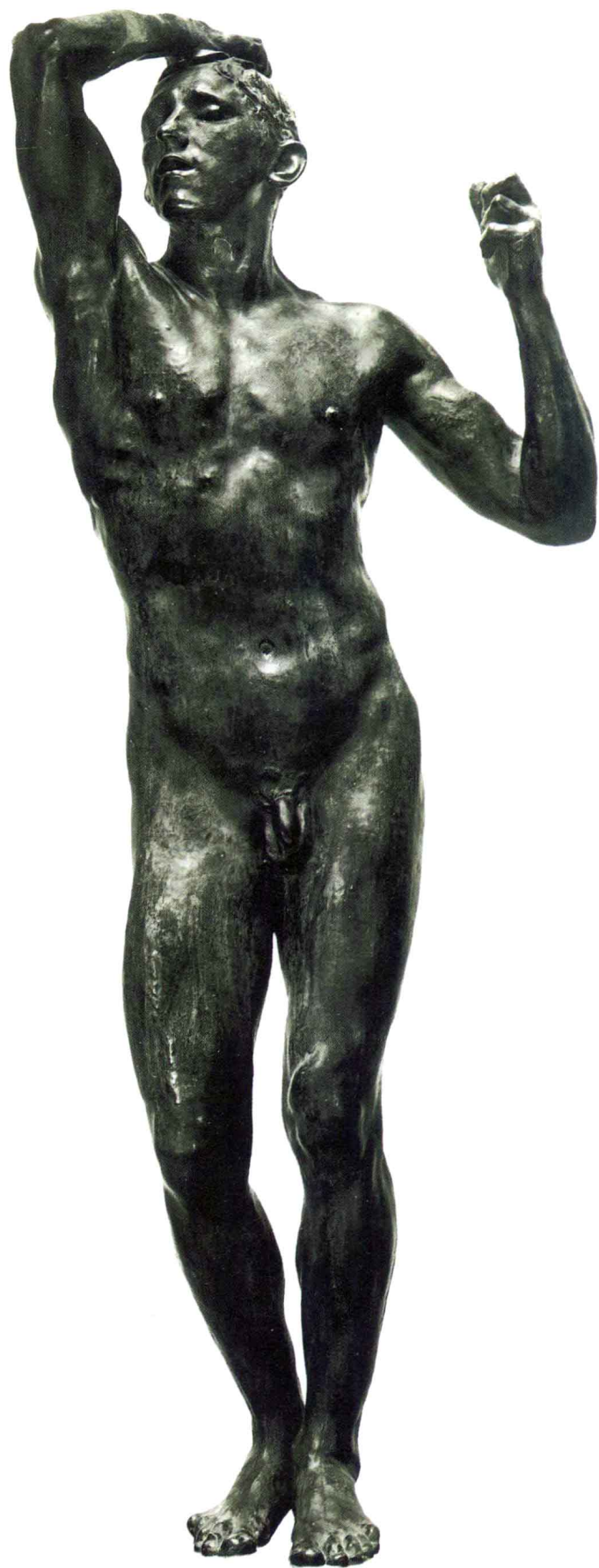
羅丹(Rodin)對動態人物的不斷研究使人聯想到和竇加類似的、對一種新的人物型態的渴望，不過他的目的主要是在擴大以人體做為情緒表達媒介的可能性。他早期的人物雕塑品「青銅時代」(The Age of Bronze, 1875~6; 倫敦泰德畫廊)是那麼樣的栩栩如生，以至於被人指控它不過是用活的模特兒翻製出來的模型(其製造過程後來透過美國雕塑家席格爾[George Segal, 1924~]的研究證實了它的價值)。實則羅丹的目標遠比這項惡評所含射的還要高遠：他尋求米開朗基羅和中古雕刻家所表現的，而且每當要為此在觀察得到的自然現象中尋求基礎的時候，他也非常專心的研究前輩的作品，必要的時候，甚至不惜透過違反自然主義的方法激烈攻擊他從此二者所習得的東西。極端突兀的姿態、違反地心引力的安排，以及各種不同形式的扭曲和誇大——包括那幅著名的、未完成的人像——這些都和大小的強烈對比以及他所運用的破碎斷裂的畫面結合在一起：羅丹並不在意他所描繪的可視世界是屬於什麼時代，因為對他而言，自然和真實只是一個出發點。相反的，竇加相當在意自己畫中的時代性，他覺得只需要去掉時代性而使作品成為

竇加 盆浴 卡紙、粉彩 60×83公分 1886年 巴黎 羅浮宮

宇宙性，他也不想成為百科全書作者，面對人類的主题。同時他的畫幅大小適中，色調平實自然。而支持羅丹的却亟須勞力工作——尤其是「地獄之門」(Gates of Hell, 1880年開始進行，1917年他死時尚未完成，初步的構圖和模型收藏於巴黎的羅丹博物館)工作範圍——包括了但丁(Dante)之外，還有華格納(Wagner)」。

寫實主義(realism)和自然主義在法國以外的地區以各種不同的風貌出現，然後結束；它並非完全受到法國的影響。在這裡要重複說明一下：這是一個追求事實以及可資觀察之事物的世紀。在德國，浪漫主義的畫家，佛烈德利赫(C. D. Friedrich, 1774~1840)和倫格(P. O. Runge, 1777~1810)把他們本質上屬於宗教畫的作品植基在對特殊自然現象的長期研究上(參考浪漫主義)。就方法而言，這和他們之前的畫家並沒有什麼根本上的不同，不同的是他們對視覺上之真實的追求之熱切，以及對於將之鮮明、清晰地傳達到我們眼前的信心，使得他們和現實之間的關係變得非比尋常。由此出發，同時根據一種更為直接之自然主義式的、描述性的繪畫傳統，他們結合了特別是在哥本哈根(佛烈德利赫和其他德國北部的畫家都在此接受訓練)發展出來的特定地方(城鎮、鄉村、內陸)的繪畫，







左圖／羅丹 青銅時代 青銅 180×60×60公分 1875～6 巴黎
羅丹博物館

上圖／寶加 14歲的小舞者 青銅加上布料 90公分高
1881年首度展出 倫敦 泰德畫廊

維持一種通常是樸素但又意態昂揚的自然主義之繪畫方針，往往用較少的畫幅畫一些普通的事物；在細節上非常詳盡，以取悅小說和遊記的讀者，同時還以新古典（Neoclassical）井然有序的特質來保持畫面的清新鮮明。這個方向後來有一部份受到庫爾貝作品的影響而有所修正。

西元1852年，庫爾貝在法蘭克福的一場畫展中展出「採石工人」和「奧爾南的葬禮」。1858年，又有四幅他的作品在法蘭克福美術協會（Frankfurt kunstverein）展出，同時他也受邀至該地訪問。在那兒，他畫畫、打獵、赴宴，盡情享受。西元1869年，他參加慕尼黑黑水晶宮（Munich Glaspalast）的一場大型畫展（「採石工人」再度於德國展出），在這場展覽中，他不只擁有專屬的陳列室，還獲贈魯特衛克二世（Ludwig II）的金牌獎章，當年10月，他親自來到慕尼黑，意興風發，在一個月行程中他受到德國弟子所組成的日益茁壯的團體英雄式的款待。這個團體的領導人是萊伯爾（Wilhelm Leibl, 1844～1900），庫爾貝相當賞識他的作品。他的作品中最有名的是「教堂裡的三位婦女」（Three Women in Church, 現藏於漢堡藝術廳），這幅畫是1878～81年間畫的，正是他和庫爾貝單獨接觸的數年之後，它呈現出庫爾貝所關心的直接性，但卻沒有他英勇雄壯的氣魄。畫中固有的虔敬多半生自畫家本身某種程度的自我隱沒。兩相對照，庫爾貝顯得比較傾向浪漫主義，萊伯爾則比較傾向自然主義，但是在德國的城市快速成長且工業化突飛猛進的時代，人們對萊伯爾表現方式的巧妙和鄉村禮節式的肖像所蘊涵的意義並不曾有任何誤解。

其他的德國畫家也或多或少摘取庫爾貝的觀點，有些畫家甚至用自己的名義來發揮這種影響力，如林巴哈（Franz Lenbach, 1836～1904）、托瑪（Hans Thoma, 1839～1924）、特律伯納（Wilhelm Trübner, 1857～1917）等等。庫爾貝從慕尼黑發出的信裡面說：「這裡的年輕畫家完全依我的方式作畫」；他覺得德國和比利時的畫家都渴望繼承他的志業。這項影響的某個層面是和荷蘭十七世紀的繪畫互相聯結的，庫爾貝的熱誠——他在慕尼黑畫了一幅哈爾斯（Hals）和一幅林布蘭（Rembrandt）的複製品——在對荷蘭繪畫興趣的再生上加了一把勁；而且，這不只對他自己有影響，也增加了他對其他畫家的影響力。另一個層面則具有較強烈的隱喻性，並且令人聯想到庫爾貝的浪漫性格以及浪漫主義的傾向。「我的血液在體內沸騰，並且熱切地奔湧至我的畫裡」；這種畫家的性格及一時的情緒和畫布上的符號合而為一、以及生命和媒介合而為一的現象固然不是空前的，但在庫爾貝所到之處確實成為一種特別突出的表現。前面引用的那兩句話是維也納畫家舒赫（Karl Schuch, 1846～1903）說的，他於西元1869年抵達慕尼黑，剛好趕上和庫爾貝碰面，而且他當時正打算暫時留在萊伯爾的畫室。他說的這段話包納了一個概念，而這個概念不只成為大多數德國藝術和藝術評論的基礎，也成為表現主義（Expressionism）不可或缺的基石。

德國自然主義的傳統有它自己的成就，而且有時會令我們想到他們也有一位獨立的印象派畫家，或至少也像馬內那樣專注於可見的實體或鮮明活潑的表現，那就是，孟哲爾（Adolf

von Menzel, 1815～1905）。孟哲爾在國外似乎還不大為人所知，他的形象可能是被一大片光輝鮮艷的畫風但基本上是用來裝飾宮廷，以及歌頌菲特烈大帝（Frederick the Great）戰績之民族主義式的歷史畫遮蓋而顯得黯然無光。不過他的畫的優點在於結合了時代的溫馨感和鮮活的編劇方式，使得只有敏感的電影製作家才能與之相匹配。但另一方面，孟哲爾也是城鎮風景和內陸畫家，他比其他地區的畫家還要早開始畫這類主題，而且某些作品還遠勝於其他地區最好的寫實主義（Realism）和自然主義的作品。在他的畫裡，千篇一律的日常經驗之價值成為不可異議的奇蹟。他在1840年代畫的這類作品一直到十九世紀末才受到重視，但這種自然主義的傾向在德國一直相當強烈，並且呈現在每個立志要為德國觀點的印象主義獻身之畫家，如利伯曼（Max Liebermann, 1847～1935）、斯列佛特（Max Slevogt, 1868～1932）及柯林特（Lovis Corinth, 1858～1925）等人的養成階段中。利伯曼在自己的畫裡曾以米勒和海牙畫派（Hague School）之荷蘭繪畫（向寫實主義〔Realism〕的方向修正）的觀點，柯林特則曾以浪漫主義的觀點和表現主義者自我揭發的觀點將這種傾向做了部份的修正。在比利時、荷蘭、盧森堡，海牙畫派本身揉合了浪漫主義和寫實主義的風格，因為其領導人——伊斯拉埃爾斯（Jozef Israëls, 1824～1911）梅斯達（Hendrik Mesdag, 1831～1915）、馬里斯兄弟（the Maris brothers, 雅克伯〔Jacob, 1837～99〕；馬提斯〔Matthys, 1839～1917〕；威廉〔Willem, 1844～1910〕）及墨斐（Anton Mauve, 1838～88）——並沒有把自然主義看得比批判社會的意願更重要，而是以可使其表現完全褪色、並達到相當朦朧的黑白效果之溫和而略帶憂鬱的觀點來呈現城鎮風光、山水風景以及一般的工作景象。梵谷（Van Gogh）早期的農夫（包括在工作中的，和呆在家裡的）就深受海牙畫派的影響，同時他也是因為墨斐才認識米勒，而後者在他藝術生命的許多階段中扮演著源頭活水的角色。

英國也有堅固的自然主義傳統，這項傳統和康斯坦伯（Constable）及泰納（Turner）有所關聯，而且這在羅斯金（John Ruskin, 1819～1900）的作品中是具有道德意義的。多少是基於這個原因，所以儘管印象主義的繪畫曾於西元1870和1880年代多次在倫敦展出，但法國的寫實主義（Realism）和印象主義對英國畫壇還是沒有產生什麼影響，因為英國的藝術家和觀眾所追求和欣賞的都是意蘊深長的主題，而他們發現這些新興的法國藝術在這方面相當匱乏。此外，即使英國人需要社會評論，他們也有自己源於霍加斯（Hogarth）之風俗畫的傳統，而且這項傳統保留在小說裡的還比表現於繪畫裡的來得生動活潑。先拉斐爾派（Pre-Raphaelite）的創意是源於嚴肅的歷史畫之有益教化的內容和自然主義的某些令人震驚的真實之結合，當米雷（John Millais, 1829～96）畫「在雙親屋裡的基督」（Christ in the House of His Parents, 1850年：倫敦泰德畫廊）的時候，在畫裡補畫了很多細節，包括一所足以使人信

右圖／萊伯爾 教堂裡的三位婦女 畫布、油彩 113×77公分
1878～81年 漢堡 漢堡藝術廳