

法国巴比松 风景画派

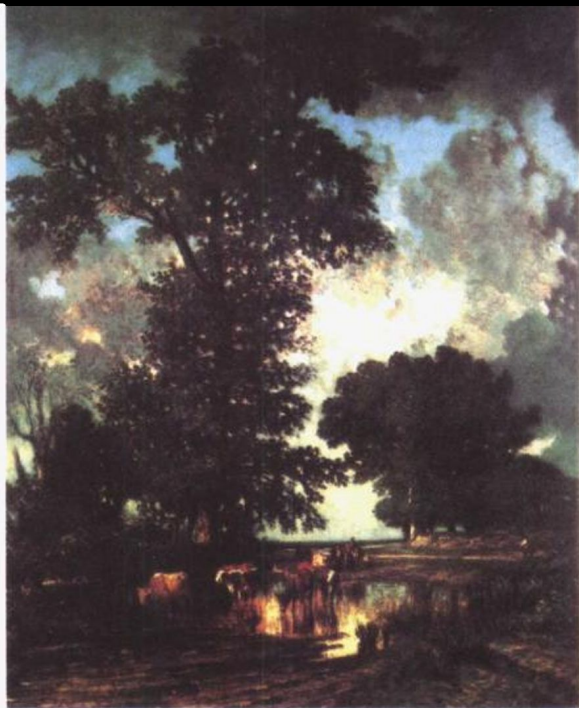
[苏联] 雅伏尔斯卡娅 著 平野 译



山东画报出版社

法国巴比松 风景画派

〔苏联〕雅伏尔斯卡娅 著 平野 译



山东画报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

法国巴比松风景画派／(苏联)雅伏尔斯卡娅著；平野
译．—济南：山东画报出版社，2003.10
ISBN 7-80603-746-2

I.法… II.①雅… ②平… III.油画：风景画—
画派—艺术评论—法国—19世纪 IV.J209.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 031407 号

责任编辑 蔡立国

装帧设计 蔡立国 路渊源

出版发行 **山东画报出版社**

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 2060055-5420

市场部 (0531) 2053182(传真)2906847

网 址 <http://www.sdpress.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东人民印刷厂

规 格 150×212 毫米

8.875 印张 89 幅图 165 千字

版 次 2003 年 10 月第 1 版

印 次 2003 年 10 月第 1 次印刷

印 数 1—6000

定 价 39.00 元

如有印装质量问题，请与出版社资料室联系调换

目 录

1	18 世纪到 19 世纪初期法国风景画为新的理想而斗争
22	波旁王朝复辟与七月王朝时期的 艺术活动 (1814—1848)
49	让—巴蒂斯特—卡米耶·柯罗 (1796—1875)
89	皮埃尔—埃蒂昂—泰奥多·罗梭 (1812—1867)
128	儒尔·杜普列 (1811—1889)
145	纳尔西斯·维尔西·狄亚兹·德· 拉·贝尼亚 (1807—1876)
156	19 世纪 50 到 60 年代法国的艺术活动与现实主义的进一步发展
163	让—弗朗索瓦·米勒创作中的风景画
194	夏尔—弗朗苏瓦·杜比尼 (1817—1878)
218	巴比松画派画家在发展风景画中的意义
242	注释
256	年表

18 世纪到 19 世纪初期法国 风景画为新的理想而斗争

巴比松派画家——是为人文主义理想而斗争的战士，是维克多·雨果、乔治·桑、巴尔扎克、福楼拜的战友。这些杰出的画家创作的民族的、现实主义的风景画，不仅对法国艺术，而且对 19 世纪兴起的其他国家的画派，在现实主义的发展上具有重大的意义。

巴比松派是以巴比松村而得名的。原来只有罗梭、米勒与几个画家长期住在那里，然而可以大胆肯定，在 19 世纪的法国，没有任何一个现实主义画家不曾住在枫丹白露森林周围的小村子，夏伊、巴比松、马尔洛特，而在枫丹白露森林里画画。这些画家对伊尔德弗朗什，以及对诺曼底、贝里的其他小地方也很感兴趣。他们跑遍了那些最偏僻的省分，直至荒凉的朗德。他们画法国农村的景色，阳光照耀的森林的边缘，有牛群的沼泽，树荫笼罩下的草房，有农民在行走的乡村道路。换句话说，他们描绘了那种普通老百姓在那里过日子的真实的风景，在最普通的日常生活中发现了审美价值。

巴比松派在欧洲绘画史上有它的传统，它的源泉是荷兰风景画。难怪美术史家弗罗曼丹认为，与他同时代的法国风景画家，是老一辈荷兰画家的追随者。弗罗曼丹说：“这一回，荷兰人找到了学生，他们

教我们观察、感受与描绘。”

然而巴比松派画家面临着比荷兰人更亲切地描绘大自然，探索现实主义风景画的新道路的任务。为了创造充满深刻感受的大自然形象，需要有敏锐的观察力，善于发现大自然独有的、具体的特征，寻找完全符合真实情况的色彩处理。这些问题自然不是一下子产生的，而是在过去法国风景画整个发展过程中形成的。

长期以来，18世纪与19世纪初期的风景画不为人所重视(例如，弗罗曼丹就是如此)，所以，“是英国画家，尤其是康斯太勃，对法国现实主义风景画的发展起决定性影响”的观点，是根深蒂固的。这个论断的根据，通常是由于下列事实，即康斯太勃的作品在19世纪20年代对法国有很大的影响。但是这件事的发生，与其说是由于法国画家与评论家心中早已存在英国画家所面临的同样问题，不如说是法国艺术与英国艺术互相起作用、互相影响，这样会更加正确些。不应该忘记，例如法国画家华多，当时对英国所产生的强大影响。

19世纪法国风景画的发展，基本上是法国艺术发展的结果。法国风景画的连续、继承关系，从1925年在巴黎举办的“从普桑到柯罗”展览会上可以看出来。确实如此，难道尼古拉·普桑与克洛德·洛伦在密林中画的充满热情的素描，不是在某种程度上成为巴比松派画家的森林风景画的先驱吗？19世纪中期现实主义风景画的繁荣，不仅在实践的成就上，而且在风景画的理论发展上，早已有了准备。因此对于那些在某种程度上是巴比松派画家审美观的先驱的理论，应该加以特别的重视。

在18世纪刚开始的时候，罗热·德·皮尔(在1708年初版的文集中)把农村风景画或田园风景画同历史风景画对立起来，其目的是为了更加生动、多种多样、直接地表现大自然。他特别注意色彩，以做到

自由的构图。但是作者不是从大自然本身，而是从善于表达色彩现象与巧妙的绘制方法上，来看待风景画的审美价值。

罗热·德·皮尔要画家对景写生，画习作，“一点钟接一点钟”、“一个季节接一个季节”地观察大自然，抓住过渡的瞬间。同时强调应该表达“不同寻常的美”，因此秋天便以其梦幻般的色彩而特别使画家发生兴趣。由此可见，这里还没有提出普通农村风景的审美价值问题。

我们从艺术家让·巴蒂斯特·乌德里 1749 年 6 月 7 日在法国皇家美术学院宣读的报告中，也看到大致同样的倾向。乌德里指出，画家画风景、野兽、水果、花卉(它们为画家提供如此丰富的资料)，发展了明暗、空气透视的理论。物体的色彩是按光照变化的，为了使色调更加准确，必须经常把一件物体的色彩同别的物体加以比较。乌德里建议，例如为了表现银壶的白色，就要把别的白色——纸张、缎子、瓷器拿来对比，画家在把各种白色作过对比之后，才能确定应该用哪种白色画银器。因此，同罗热·德·皮尔一样，乌德里特别注意色彩，并直截了当地说，色彩是绘画最重要的部分：“色彩是绘画的特点，并使它有别于雕塑，色彩使绘画招人喜欢与光彩夺目。”乌德里主张忠实地表达色彩，反对画家先写生画风景，然后在画室里加上人物。

乌德里把他的理论运用到实践中去。他的传记中写道：“他的主要的娱乐，是在星期天和节日到圣日耳曼、桑蒂伊或布朗森林里，去研究树干、植物、林间小路、大雷雨的天空、远景。”有人说他曾经有几次从巴黎旅行到第厄普，为的是凭直接写生的印象去画创作。乌德里的创作实践非常接近弗拉曼的风景画风格^[1]，他对弗拉曼有很高的评价。他之所以尊重他们，是由于他们发现了一种色彩挨着另一种色彩时所发生的变化，并且由于他们善于根据对比来表现明暗调子。

虽然乌德里的画有现实主义倾向，但是我们还不能说，他的作品



玩土拨鼠的人
1716 年
华多

对大自然有深切的感受，他的风景画只肤浅地画下一个地方的外貌。例如他那幅写生的油画《1718年奥特—狄耶大火时所见的圣母院桥景色》，或《林中猎狼》(藏南特美术馆)，就可以证明这一点。

柯申的理论接近乌德里，这位法国皇家学院领退休金者，在写给一个青年画家的信中说，画家首先应该注意光与色的效果。柯申要他专门观察物体在一天的不同时间的变化，容许画得不完整，但要求真实地表现明暗。换句话说，柯申要求画家，为了理解大自然的光与色



公园里的聚会 华多

的规律而去研究大自然，认为画家只有这样，才能做到忠实地表现大自然。

在 18 世纪上半期，这种主张的例子可以举出很多。奇怪的是，忠实表现大自然的任务，早已在历史画家面前提出。

在艺术家的实践中，也可以看出，他们要努力更加真实地反映大自然。我们已经讲过乌德里，但是这种新倾向主要表现在理论上，而不是在实践中；他同 18 世纪大多数画家一样，所画的风景是静态的。

华多的风景画在很大程度上克服了这种静态。实际上，在他的大多数画中，有成团树叶的美丽的树身，只不过是用来陪衬调情的男人与妇女的优美动态；但在另一方面，他也极其温柔地表现了落叶树木的简单的风景(《玩土拨鼠的人》，藏彼得堡爱尔米塔日美术馆)，在《公园里的聚会》(藏巴黎卢佛尔美术馆)的树从空隙中，生动、直接、仔细

地描绘小橡树；这棵橡树的树叶画得非常具体，与周围树丛的概括画法一点也不像！然而这种对大自然的、动人的、朴素的感觉，只不过在整幅梦境般漂亮、风雅、虚构的风景画中，透露出一点点苗头。

奇怪的是，华多在教导他的学生时却提出：“画巴黎郊区的风景，按自己的灵感与选择，从中创作出画来。”在这句话里，仍然还带着点对大自然不信任的味儿。华多认为，写生画只不过是画家提供辅助的材料而已。

对大自然的新感受，在18世纪后半期才开始，而最明显的表现，首先是在哲学与文学中。这种感受与新的世界观，与解放思想，与革命的政治形势有关系。当时开始了反对封建制度，争取新的生活方式、新的科学、新的艺术的斗争。这是一个为法国资产阶级革命进行准备的时期。

在1789年革命的前夜，向往大自然，是同对“自然的人”的崇拜，同企求朴素，同反对一切做作、奇巧、典雅，有密切联系的。

我们在让-雅克·卢梭的长篇小说《爱弥儿》、《新埃洛伊丝》与《忏悔录》中，发现他对感情，对人的内心世界，对大自然的崇拜。卢梭指出，大自然唤醒人的深刻感情，人能够同大自然融合，感到自己与大自然不可分离。

卢梭的学生德·席拉尔登在他的论文中，批评建筑家列诺特“破坏”大自然，要艺术家向大自然学习：“真实与自然——是艺术家的主人，你们的老师。”

新的思潮，对艺术的新要求，在德尼·狄德罗的艺术评论中表现得特别明显。他在宣扬有思想性、有内容、使人有道德的艺术的同时，认为研究大自然具有重大的意义。狄德罗警告画家不要凭空虚构，而要进行深入地观察；他注意到风景的整个调子，随着一天与一年中时

间、地方的气候、天空的情况而变化，提到“阴影也有颜色”。狄德罗认为色彩具有很重要的意义，他说：“素描使万物有形，色彩使万物有生命。这就是神所吹出来的气，它使万物活跃起来。”他称那些“使色彩按合乎实际的光照表现大自然与物体的画家”为真正的色彩画家。狄德罗说：“那些不研究与不会感受在田野中，在密林深处，在家里姑娘身上，在城市屋顶上的白天与黑夜的明暗效果的人，最好还是放下画笔，不要想成为风景画家。”

他最喜欢的画家，是约瑟夫·维尔奈。狄德罗欣赏他的风景画，是由于他的画“以最准确的素描，正确地与有特征地描绘每个地方与每件物体”。当狄德罗看到维尔奈的一些画时，曾感叹地说：“他很懂得空气透视！”显然他是过高地夸奖了这个画家（见他所写的《1763 年沙龙》）。

他尤其赞赏维尔奈的一组风景画《法兰西的港口》。画家在这套画中十分仔细地描绘了地点、服装、一年之中与一天之内的特定的时间。维尔奈的画充分地体现了给一个地方“画下肖像”这句话。难怪格里姆说，如果从前称维尔奈为“历史画家”的话，那么现在他便是“肖像画家”了。

对格里姆与狄德罗说来，前提是尽可能地准确，就像维尔奈表现每一个港口的特征那样，实际上他并没有反映光照的特点与被描绘的地方的独特风貌。根据维尔奈的画的色彩，很难猜测哪一个是在布列塔尼画的港口，哪一个是在普罗旺斯画的港口。画家的实践，还不能达到他在理论上所提出的要求。维尔奈的朋友与让·卢梭的学生，作家贝纳尔登·德·圣皮埃尔，他对大自然的理解要比画家维尔奈深刻得多。维尔奈接近大自然的愿望，往往是在大自然戏剧化之后，但在那时候，像贝纳尔登·德·圣皮埃尔，则已经在大自然本身发现审美



过桥 布歇

的价值了(见1773年他所著的伊尔德弗朗什游记,与1784年的《对大自然的考察》)。对他说来,大自然首先向他提供观察大自然的乐趣的可能性。他在描写大自然的时候,发现了极其细微的色彩层次。

贝纳尔登·德·圣皮埃尔说:“请你想一想,在地平线上是美妙的橘红色,从中隐约地可以看到绿色的微妙变化,它以淡紫色调子向天顶消失,那时候天空的其余部分则呈现出漂亮的蔚蓝色。”贝纳尔登·德·圣皮埃尔要求新艺术的目标,是描绘大自然。他在《大自然的和谐》一文中提出画家要表现大自然的千变万化问题。“发现风景中的动态——这是风景可以产生的最大的乐趣之一,而这一点恰好是我们大



卢佛尔大画廊的配置计划 1796 年 于勃·罗勃



大画廊荒废的想象图 于勃·罗勃

多数画家的画所没有表现的。可是他们从来不曾观察到，树叶的反面是怎样转变成灰色和不鲜明的调子，不曾观察到在平原上与山顶上的草的波浪起伏。”

对大自然生动的、诗意的，有时带点哀伤的感受，突破了18世纪风景画的矫揉造作的构图。我们可以在弗朗索瓦·布歇和于勃·罗勃为剧院或配合戏剧而画的玩具似的风景画中看到这种情况。实际上，为了创造有诗意的风景画，罗勃选取公园的景色，也就是经过人的手装点了的大自然，或者把公园风景与建筑物结合在一起(《有台阶的别墅露台》，红垩笔画，藏贝尚松美术馆)。在他那些经过装饰处理的大自然的画中，我们仍然为赋予大自然生命感觉的弯弯曲曲的细树枝，穿过透明的树冠隐隐约约看见的远景(《1775年凡尔赛公园的重建》，藏凡尔赛美术馆)，或者同建筑物并排的柱子形成有节奏地呼应的匀称的柏树(《梅雷维公园的景色》)所陶醉。

让-奥诺莱·弗拉贡纳比之于罗勃，在很大程度上更是19世纪现实主义风景画的前驱，这不仅由于他陶醉于大自然的宏伟气派，把大自然画得富于质感(《德埃斯特城的大柏树》，藏维也纳阿尔贝丁纳美术馆)，而且由于他的风景画的大气中充满了颤动的光。然而即使在弗拉贡纳的风景画里，布局仍然是矫揉造作的。例如《法国梧桐林荫道》，尽量从高处看的法国梧桐，画得好像是为了使树木有特别的体积感，并使整幅风景画形成建筑的布局，而从几个观点来画的。弗拉贡纳甚至在画农村时，几乎总是选择有特别效果的景色，不是没有原因的。

可是在18世纪的最后二十多年，画家们却越来越频繁地描绘平凡的题材。他们越来越愿意画法国的各个小地方，有时也到枫丹白露森林里去看看。1782年，让-弗朗索瓦·于画了一幅《枫丹白露森林的景色》(藏康边美术馆)，也画了诺曼底的景色，并用水彩画了埃特拉塔



沐浴者 约 1772—1775 年 弗拉贡纳

的礁石。

在当时越来越多地出版的游记中，也提到画家们注意描绘各地风景这件事，尤其是四卷本的《法兰西游记》，其中有老莫罗（在这一版有维尔奈的学生、画家盖尼昂合作）画的巴黎与伊尔德弗朗什的景色。

在莫罗（1739—1805）的风景画中，已经没有丝毫矫揉造作的布局。他的画率真而清新，只须回想一下藏在卢佛尔美术馆的他的《维涅西城堡景色》或《平原景色》就可以明白，莫罗从明暗对比过渡到细腻的色调，表现得是很有特色的。龚古尔兄弟说路易·莫罗在色彩关系上大大地影响英国风景画，他们这样说不是没有道理的。还可以指出一批不太有名的画家，他们的作品已经出现巴比松派的倾向。其中西蒙·朗塔尔（1729—1778）描绘幽僻的密林与绿荫如盖的林间小路——

这也是后来巴比松派画家狄亚兹经常画的景色；让－雅克·布阿西(1736—1810)画朴素的农村景色，是从布歇的田园诗般的风景画向19世纪中期现实主义风景画的过渡。这些画令人感到画家对现实的观察与研究，画家已经认识到大自然本身就有一定的审美价值，并竭力富有诗意地表现大自然。所有这些，同画家反映祖国大自然的興趣都是分不开的。

由此可见，在18世纪的风景画中，虽然虚构性还占统治地位，但是已经不仅出现了对现实客观认识的努力，而且出现了富有诗意地去理解大自然的倾向。现实主义风景画的这些前提，在往后同虚构的、所谓“历史”风景画的斗争中，得到了进一步发展。

18世纪末，人们越来越强烈地对古希腊、罗马加以关注。把注意力引向大自然，引向真正的古典，是出于同一原因——竭力追求“自然”与朴素，肯定新的理想。狄德罗认为，为了学会观察大自然，必须研究古希腊、罗马文化(见他的《1765年沙龙》)，是有道理的。因此，当于勃·罗勃与弗拉贡纳由于对古代世界发生兴趣而到意大利时，他们不仅画古迹，而且也画大自然的隐秘的角落、树木、小山、公园。

面向古希腊、罗马与面向大自然，成为法国资产阶级革命时期艺术的特点，这一点在路易·大卫为历次革命节日的布置计划中，表现得尤其明显。

让－雅克·卢梭与狄德罗对大自然的理解(路易·大卫也不例外)，为在风景画中发展新思潮创造了土壤。这里有一个问题，即在革命时期，艺术应该首先为鼓动工作服务的时候，风景画能够得到广泛的发展吗？在那时当然要偏重以革命古典主义精神画成的历史画，因为这种画能够激励爱国热情^[2]，它的题材是反映当时的革命事件的(大卫的《球厅之誓》，1791，藏卢佛尔美术馆)。然而对描绘现代题材的兴趣，

必然会使艺术家更加注意周围生活；因此在革命时期，风俗画与风景画都得到进一步的发展，是可以理解的。如果说在革命前的历届沙龙中，通常只有 9 幅、10 幅风景画，那么在 1791 年则是 40 幅，而在 1793 年则是 65 幅了。《1793 年沙龙》一文的作者指出了风景画的繁荣局面。现在，对当时占统治地位的历史风景画的批评越来越厉害。例如，写 1789 年沙龙评论的作者，指责皮埃尔－安里·瓦朗西恩的历史风景画不真实，塞查尔·凡洛的画中阳光表现得不对。评论家对那些努力接近大自然的风景画家，例如布留安德、德马恩与米歇尔，则抱着同情的态度，同他们对前者的态度完全相反。

风景画在其他画种中赢得了一定的地位，往后又有进一步的发展，这是不难理解的——因为法国革命所产生的思想，不能摧毁新的政体。拿破仑的军事独裁遭到反对，人权、个性、感情受到压抑(请回想一下 1802 年出版的德·斯塔尔的长篇小说《海豚》)，这就在极大程度上阻止了艺术，尤其是绘画中百花齐放局面的出现。1806 年沙龙评论的作者指出，这一年展览会最突出的现象，是缺乏秩序，缺乏统一的风格、统一的画派。评论家说，每个艺术家都听从他个人的“内心的感受”。

新的艺术倾向，在当时新的美学思潮与艺术评论中明显地表现出来。这种新的倾向，早在卡特梅尔·德·肯西于 1806 年宣读的《从道德上考虑艺术作品的使命》的论文中已经表现出来。他提出艺术的基础是感情，我们在这句话中，可以感到最早出现的浪漫主义思想。

另一些评论家：埃梅里克－大维、阿莫里－杜瓦尔、肖萨尔，说得更加透彻，强调“率真的灵感”，多种多样的表现。他们讲到“感情的激动表现”，号召艺术家发挥想象力，认为那种最真挚的、天真的与充满感情的艺术作品是最好的作品。要求艺术作品真实、生动，使人在作品中既可以感到个性，也可以感到民族的特点。这些评论家反对