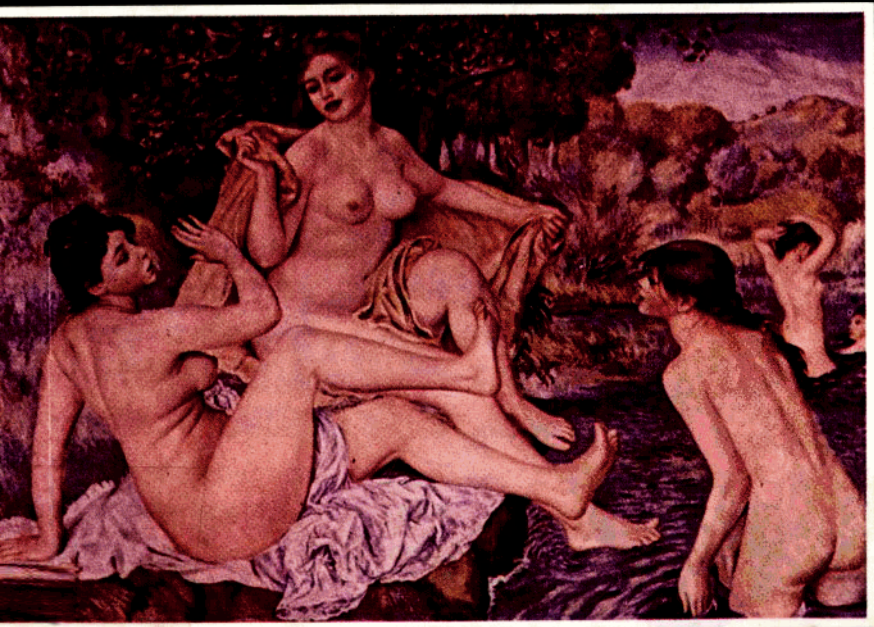


印象主義

斐妣莆諾著

李長俊 譯



大陸書店出版

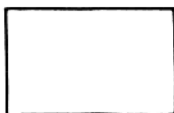
印象主義

斐妣莆媯著

李長俊 譯

版權所有

翻印必究



義主象印

行政院新聞局局版臺業字第〇九一八號 中華民國七十一年八月十六日二版發行	原著者	PHOEBE POOL	譯者	李長俊	發行人	張紫樹	地址	臺北市衡陽路七九號	發行所	大陸書店	地址	臺北市衡陽路七九號	電話	三一一三九一四・三三二〇七三號	郵政劃撥帳戶	一五四八號	印刷者	紅藍彩藝印刷股份有限公司	地址	臺北市西園路二段281巷5弄3號
--	-----	-------------	----	-----	-----	-----	----	-----------	-----	------	----	-----------	----	-----------------	--------	-------	-----	--------------	----	------------------

定價新台幣180元

譯 序

不久以前，我曾經旁聽了一場爭辯，其中有一方聲稱現代繪畫必須呈現，而且只能呈現，當前的事物；而另一方則堅持傳統的不可脫離。同時也像所有的議論一樣，這兒又出現了第三個立場，就是所謂的折衷主義 (Eclecticism)。這折衷主義者說，所謂現代繪畫應當是以塞尚的後期印象主義為準，因為他是現代繪畫之父。

對於前二者的立場是否可以成立，有什麼值得疑議之處，我在此不願置評。我的興趣乃是在第三者的立場。因為從這裏頭的確透露了許多微妙的關係。它令我感覺到同樣的一句話是如何被「詮譯」或「誤詮」為各種不同的意義的。我們不妨首先用一個簡單的推理來加以測驗。他說現代繪畫應當以塞尚為準據，因為他是現代繪畫之父。那麼現在假設現代繪畫為M，塞尚為C，父親是F，則這一句話的意思即 $C = F \cdot M$ 。所以很顯然的 $C \neq M$ ，除非F毫無意義，亦即雖然塞尚是現代繪畫之父，但他並不就代表現代繪畫。當然我們並不滿足於這種符號的遊戲。我願意指出的是一個「讀書不得其旨」的問題。

能够說出塞尚是現代繪畫之父的人，大概已經不是對於現代繪畫完全無知的人。現代是個相對的述詞，每一個時代都有比照它那個時候之古代而言的現代。所以以前的現代到現在便不一定是現代，而變成現在的古代，這是很明白的。因此站在我們今日現在的時空立場而言，所謂現代當然是指現在的現代，而不是以前任何一個時代的現代，包括塞尚那個時代的現代在內。這種解釋法，相信大家都已經很熟悉了，而且可能開始對它覺得厭煩。不過我們大部分人在空談道理的時候都顯得很有知識，而一旦面臨判斷時却一點能力也沒有，這也是一個事實。其所以造成這種現象當然是缺少歷史的認識之故。我所謂的歷史當然不是指能說出塞尚，或雷諾爾，莫內或任何人之一

生的故事，甚至於能道出整個印象派，或立體派，野獸派或任何派的故事之意，這只是事跡，而不是歷史。所謂歷史是指整個文化的各方面之有機作用，包括藝術思想演進的來龍去脈及前因後果。還有更重要的是歷史意識，或歷史感我們應該知道某某人，某某派是在什麼情境之下而成立，在什麼情境之下而具有什麼意義；在另外的情境底下，又具有什麼不同的意義。這個意義並不是一成不變的，他是隨着歷史的情境之變遷而調整的，所以尼采(Nietzsche)才要高喊「一切價值重新估計」。因此最重要的是要認清你是以什麼樣的時空立場來判斷一個歷史的事跡，而且這種判斷又是在什麼樣的範圍之內為真。這一切都必須十分清楚，否則便是空口說白話。當然，能够做到這一點是不簡單的。歷史是一門十分有意思，但又極端不容易的學問，這是我近來愈加肯定的一個觀點。尼采的「歷史感」是值得我們深究的：「許多事情全不被注意到，其他事情祇是在孤立的場合裏被看見，宛如從顯微鏡窺視的。沒有比較，每一件事情都臻同等的重要性，因之任何事物都有了過多的重要性。因為過去的事情永遠不會從它們底真正的透視來看，或接受它們底公正的價值，但價值與透視都隨着那回溯過去之個人或國家而變。」

羣衆之缺乏歷史意識並不是我們現在唯一的缺憾。判斷能力之普遍的低落也是現代青年最大的悲哀。不過，若單就藝術來說，則觀眾對於藝術作品的判斷之所以顯得低能或無能，一半是被一羣藝壇的暴發戶所蓄意培植的。他們在一片藝術的沙漠中，偶然掘到了一口甘泉——這由於才能方面的因素較少，（並不是沒有）；而由於機運的因素較多，（當然也不是全部），不過就某種觀點來看，要造成好機運也未始不要相當的才能。藝術的暴發戶對觀眾所採取的方法是實行膚淺而錯誤的灌輸。這部分原因是由於他們本人也沒有太多的「本質覺知」，他最好的知識是知道如何愚弄觀眾，以便保持他的優越情勢。他們深怕觀眾有太多知識，因為那將刺破他們的面具。誠然我們並非沒有藝術活動：畫展多的是，座談會多的是，評論文章多的是。不過也太多倚門賣笑的勾魂眼，美麗而有銅臭味的衣裳，使出打情罵俏的互相標榜的絕招，彩帶紛飛，自鳴得意。並且相互贈答掩耳盜鈴式的粉飾底禮讚，

談生意經的批評文學。一切都是衰老的詩情，頑冥的空靈和投機的美學。一切都是沙漠中的海市蜃樓，誘惑迷人而捉摸不着。於是不懂藝術的人還是不懂，最好是不要去懂吧，如此還落得清白，最怕是一入門便進入了危險的安樂窩。現在的藝術運動家都知道要如何做比賽前的熱身運動：彎彎腰，點點頭，跑跑腿，你將發現這十分有效。不過這根本不在藝術的真正的行動範圍之內。

由上面的事實，我們可以推出一個很重要的結論：我們還必須再來一次，如果我們曾經有過的話，相當於法國十九世紀之印象主義的運動，這並不是說我們一定還要再畫這種畫，或再組織這種團體展不可。我們的結論只是說我們必須再有一次相當於印象派之「歷史意義」——推開藝術的舊窠牢和舊權威，而建立藝術的新局面和新風氣——的運動。所謂印象主義的運動之開始乃是這樣的：一八七四年，在巴黎的一羣具有實驗精神的畫壇上的無名小卒，舉行了一次他們的作品展，以對抗氣量狹窄的沙龍傳統主義。雖然這次展覽並不怎麼成功，但是不到十年之內，印象主義者對於繪畫之態度的原創力證明為是對所有前此存在的，有關風格，主題事物，色彩與技巧之一切觀念的致命底挑戰。這項挑戰也終於成為現代藝術的大前提。印象主義是繪畫史上的一次最重要的突破，其歷史意義不下於義大利之文藝復興。我覺得我們現在來研究它，最重要的正是要認識它在歷史上的深遠意義，以做為我們的精神鼓舞，至於其技巧畫法等反而是個次要的問題。

著者麥妲苗諾對於這個運動有相當詳盡的追述，並闡明印象派與其先後之時代的關係。她不但指出了他們是如何受前人的影響，在某種程度而言，它是如何地受到德拉克魯瓦，享爾貝，以及巴比崇派的啓示。同時又如何地為塞尚，高庚，梵谷的未來發展奠定了良好的基礎。不過由於本書的範圍乃是相當嚴格地局限於真正的印象主義（Proper Impressionism）以內，因此便不包括秀拉的新印象主義和後期印象主義時期的塞尚等在內。這點是不是本書的缺點呢？我覺得那是篇幅的問題，著者本人一定十分明白她自己的立

場。不過她之努力讚揚馬奈我覺得仍頗有值得商榷的地方。全書譯完，不禁對莫內的開發，畢沙羅的遠大眼光，和塞尚之再開拓發出由衷的敬意。

一九七一年七月 李長俊

關於著者

斐妲甫姑 (Phoebe Pool) 生於倫敦，曾於牛津 (Oxford) 攻讀現代史的學位。在經過了她早年的各種不同的經歷之後，她開始在科它德藝術學院 (Courtauld Institute of Art) 從事研究工作，專攻十九世紀法國繪畫，並於一九五七年取得學位。她現在是里丁大學 (University of Reading) 的兼任講師。由於她對於某一特定之時期或國家裏的畫家，作家，和社會背景之間的相互關係極感興趣，遂使得他開始研究在巴塞隆納 (Barcelona) 和巴黎的畢加索 (Picasso) 之外在環境的因素，由於和布朗特爵士 (Sir Anthony Blunt) 之合作，她才寫出了畢加索的建立時期 (Picasso: The Formative Years) 這本書。她同時也有關於賓迦 (Degas) 和康斯塔布爾 (Constable) 的著作。

目 錄

譯序

關於著者

第一章	印象主義的根源.....	1
第二章	一八六九年爲止的畢沙羅、雷諾爾和西斯勒.....	35
第三章	一八六九年爲止的莫內和巴濟爾.....	61
第四章	導致一八七四年之印象主義者畫展的事件.....	90
第五章	馬奈和竇迦與印象主義者之間的關係.....	122
第六章	印象主義的全盛時期.....	157
第七章	在塞尚、高庚和梵谷之藝術裏的印象主義.....	187
第八章	莫內、雷諾爾和畢沙羅的晚年作品.....	226
第九章	在法國以外的印象主義，結論.....	263

附錄

參考書目.....	283
重要譯名對照.....	289

第一章 印象主義的根源

印象主義的歷史現在已經是如此地家喻戶曉了，因此我們很少有人會停下來思考，為什麼一羣有着不同之氣質以及十分不同的早期經驗的朋友，能够如此迅速地對於繪畫之本質共同採取如許之態度？為什麼有這麼多偉大的畫家，專心致志於直接而忠實地表現瞬息萬變之眼前的景色？為什麼莫內 (Monet)，畢沙羅 (Pissarro) 和他們的朋友，主要地是畫風景或城市風光，而只是偶爾地畫些人物以作為背景的點綴？還有，為什麼他們輕視那些在一八六〇年代及稍後的時期裏，仍然受到較為習俗的，和學院式的畫家之極度欣羨與尊敬底宗教的與歷史的題材？為什麼他們都堅持繪畫必須在戶外完成，而且要運用明亮的光譜色 (prismatic colours) 呢？為什麼他們認為光線以及色彩之反射的變化，是一幅繪畫裏的統一因素，而不是依賴於以素描，外線輪廓或光影之強烈對比為基礎之傳統的結構方法呢？為什麼他們的畫面上總是呈現出那明顯，如波浪般的滔滔之筆觸，為什麼他們要以豬鬃所做成的筆來彩畫，而不是像他們所欣羨的德拉克魯瓦 (Delacroix) 或柯洛 (Corot) 的作品一樣，以達到較為平順光滑之畫面呢？為什麼他們甚至於能够將一位具有前瞻之眼光的批評家，像波德萊爾 (Baudelaire)，認為存在於自發性之預備的素描和完成的作品之間的鴻溝，當作視若無睹，甚至將它連接起來了呢？

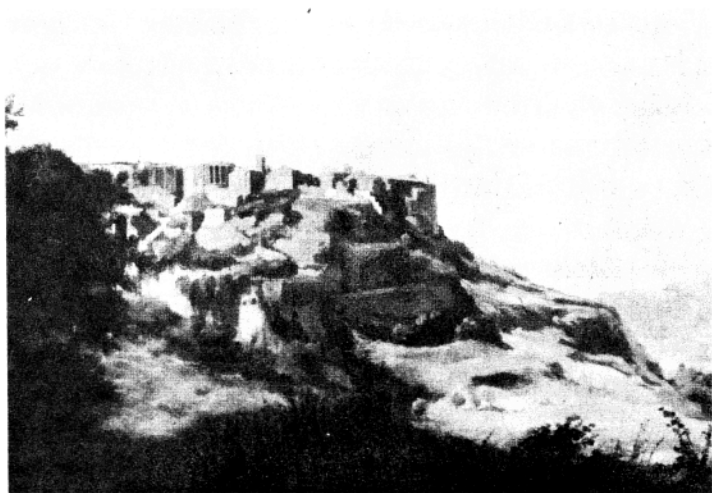
這些都是連鎖性的問題，我們不能再像莫內 (Monet)，雷諾爾 (Renoir) 和畢沙羅 (Pissarro) 他們一樣專斷地來回答它了。他們從來不表明任何成套的原理原則，他們也不傾向於發表什麼宣言，像辜爾貝 (Courbet) 和席涅克 (Signac) 一樣。和一八六〇及一八七〇年代的許多思想家和作家一樣（例如福樓拜 Flaubert，聖柏甫 Sainte-Beuve 和龔辜爾 Goncourts），印象主義的畫家們，對於一般的智性通則也是採取不信任的態度。他們以繪畫的行動創造了印象主義，而他們之風格底演進，毫無疑問地是受到了某種

不明顯之本能的影響，這是他們本身也未能加以認同（identify）或分析的。而很不幸地，歷史家們並沒有關於他們之有關繪畫的意義之談話的文獻記錄。

然而有關他們之發展的蛛絲馬跡，仍然可以在這個團體裏之主要人物之特殊經驗及友誼的互相影響，和他們之間來往的信牘與割記上發現。同樣值得加以考察的是十九世紀中葉之文化，社會與政治的高潮，它們從各種不同的方面來影響畫家：例如，經由平常的溝通（咖啡座的生活），和他們之有學識的敵或友之世故的企圖來解釋他們。

以社會的標準來說，在法國大革命以前的藝術家的地位，被認為是介於市民公僕和僕人之間。某些藝術家之自畫像強調了他們那種勤快的身分。但是浪漫主義的那一代畫家們，根據他們的自畫像看來，是既驕傲，不安協而且全然地游閒的。十九世紀的前半是個社會之衝突與變革的時期，對於藝術家之力爭上游頗為有利；如依斯頓（Malcolm Easton）所指出的，新的富豪是不能輕蔑他們的。除了在某些波希米亞式之咖啡座（bohemian Cafés）裏所穿着的反常底衣飾以外，一般言之，此時的畫家們之衣着都很整潔，而且講求服飾的習尚，這在拉吐爾（Fantin-Latour）之「德拉克魯瓦之禮讚」（Homage to Delacroix，見圖67）和巴濟爾（Bazille）之畫室裏的友人（見圖69）這兩件作品中可以看出來。至少，沙龍藝術家之受到社會的尊敬，可以從莫內（Monet）之受到聖拉查爾火車站（Gare St-Lazare）之管理人，把他誤當做某種資產家來看待的禮遇中，得到更進一步的證明（參閱164頁所述）。

但請切記，印象主義者所融會在一起，並加以改變的許多觀念和實驗，早在這個世紀之初年便已發生了。甚至於米謝龍（Claude Michallon）和華倫西安納（Pierre-Henri de Valenciennes）等新古典主義的畫家也已經在鼓勵柯洛（Corot）謹慎地從事戶外寫生之研究了。事實上，華倫西安納甚至



1 華倫西安納 風景

於曾經寫過一篇有關透視的論文，這篇文章畢沙羅 (Pissarro) 曾經向他的兒子推介過。而一個更加直接且更加具體的遺產則被幾個受到敬仰的前驅者兼指導者，特別是康斯塔布爾 (Constable)，德拉克魯瓦 (Delacroix)，荷蘭畫家柯洛，以及巴比崇村 (Barbizon) 的畫家們布登 (Boudin)，榮欽德 (Jongkind)，庫爾貝 (Courbet) 和馬奈 (Manet) 等人傳授到這個團體裏，而印象主義者之成熟受益於此實在匪淺。

年輕的印象主義者之各種不同的態度大抵是從浪漫主義 (Romanticism) 引伸而來的——此即在歐洲之思想和感情上的複雜而持久的變革。他們對於那些太過形式或太過修飾的繪畫（亦即如龔布里許 E. H. Gombrich 所說的「沒有錯誤的錯誤」）之厭惡，也是根源於浪漫主義的；而這也是真的，他們認為藝術家是個獨立的人，他一直要與既定的見解戰鬪，並且要隨時開發那新的與未知的領域。他們對於自然的看法，的確是受到浪漫派之思想體系之一個主要特性來制約的。

盧梭 (Jean Jacques Rousseau, 法國自然主義的思想家, 其代表作有愛彌兒 Emile 等, 譯者) 之田園裏的鄉居可以使人的精神煥然清新, 大大地加深並改變了人們對於「自然」之反應。一八六〇年代, 對莫內 (Monet) 和他的朋友們而言, 是個逐漸成形的時期, 那時候人們對於一八五〇年以前的二十年裏所流行的浪漫式的自我投射和感傷式的虛妄有了一種反動。然而, 當畢沙羅 (Pissarro) 寫道, 「救濟是屬於自然的」, 或莫內 (Monet), 這個最主要的印象主義者, 在談到了他的「不斷地與外在世界之交往」, 並且聲稱他唯一的希望是要和自然打成一片時, 他們所運用的概念的意義, 乃是在以前的時代裏所不可能有的。對詹森博士 (Dr. Johnson), 雷諾茲爵士 (Sir Joshua Reynolds) 或狄德羅 (Diderot, 法國哲學家, 譯者) 而言, 「自然」這個字的意義仍然是普通常識, 或者只是一個普通的標準。在另一方面, 印象主義者是在運用這個字以表徵外在的世界, 特別是做為與城市相對之鄉村底外在世界而言。這個字的這種用法有時候暗示着在人類的精神與外在世界之間有某種聯繫或交相作用, 這種見解曾經由柯烈治 (Samuel Taylor Coleridge, 英國詩人, 批評家, 譯者), 華茲華斯 (Wordsworth, 英國詩人, 譯者) 和其他十九世紀的作家表現了出來。這個感覺更經由這個時期之令人不快工業主義來加強了。當城市變得愈來愈大, 許多人們都感到了欲從其中逃離, 以冀求得慰藉與休養生息的需要, 特別是那些來自鄉間的青年畫家和詩人們, 他們發覺, 這個怪獸般的大城市是既有趣又可怕的。

印象主義者所描繪的鄉間景色或城市景色, 不僅是由這種半宗教式的情緒所激發, 同時也是由他們對於當時之尋常習俗之觀察所激發的。大約是在第二帝國的那段期間 (Second Empire, 法國歷史上自一八五二到七〇年時之特稱, 譯者), 一種更為享樂主義式的, 更於不拘形式的對於戶外生活之態度的傾向發展了起來。莫內 (Monet) 和雷諾爾 (Renoir) 所描繪的野餐和遊艇會的世界並不是一個白日作夢, 也不是華陀 (Jean A. Watteau, 1684 ~ 1721, 法國畫家, 譯者) 式的一種理想化的鄉間的節慶 (fête champêtre); 它乃是法國的每日生活之一部分, 正如韋幸爾兄弟 (Goncourts, 法國作

家、譯者)和莫泊桑(Maupassant)之小說中所描寫的一樣。

畫家們之所以和自然建立起關係，往往被發現乃是築基於一種真正的科學底好奇心，和對於正確性的需求之上，這種需求曾經促使寶迦(Degas)去研究各種不同的煙以及麵包的製法(雖然嚴格地說起來，他並不是一個印象主義者，這一點我們將在後面加以討論)。康斯塔布爾(Constable)曾經相信繪畫必須是一種合乎理法的科學底追求，在他逗留於亨普斯替德(Hampstead)地方的時候，他曾經對天空做了許多正確的研究(見圖4)，它能表示出它在一日之中的正確時間與風的方向。同樣的，這種半科學式的正確性之追求的企圖，也可以在盧梭(Théodore Rousseau, 1812~67，法國風景畫家，與米勒為朋友，譯者)的許多畫中看到：例如「沼澤的風景」(Marshy Landscape，見圖3)，以及「蒂弗吉之山谷」(Valley of Tiffauge)便是，他很仔細地表現出沼澤與岩石，它們被評為過分單調，而且被加上了可笑的綽號「雜草湯」。羅斯金(Ruskin，英國批評家，譯者)，在其「現代畫家」(Modern Painters)一書裏，以同等的份量來分析天空和地面，而透納(Turner)，雖然與其說他是個自然主義者不如說是個圖畫製造者，他曾經將自己捆綁於一艘動盪不定之船的桅桿上，以觀察暴风雨之強大的力量。(附帶要說的是，雖然人們時常堅持地說，透納之繪畫的要領曾經影響了印象主義者，但是事實上並沒有任何跡象足資證明他的作品，能够如此早地在法國為人所熟知，並造成了這種決定性的效果。雖然莫內之於透納不無受益之處，但那也只是他的部份晚年作品而已。)

在法國，從十九世紀的中葉以後，對於科學之迷惑愈來愈深。當戈第埃(Gautier)於一八五一年擔任「巴黎評論雜誌」(Revue de Paris)的編輯時，其原定的計劃是純粹地文學和美學的，但由於羣衆之需要，迫使他在不久之後將科學的時論加了進去。甚至於在夏波里歐(Gaboriau)的新偵探小說裏，也有了假冒的科學字眼及線索。而在基礎上並非科學的人，例如德拉克魯瓦(Delacroix)或波德萊爾(Baudelaire)，却常常引人關懷於科學的發現和術語，這是個值得注意的事情。

而這件事情也是同樣的明顯底，不論是畫家或作家，「真實」這個詞已經被拿來代替「美麗」這個詞，以做為一種稱讚了。這種改變可由聖柏甫 (Sainte-Beuve，法國美學家，譯者) 的文字中看出來，他是馬奈 (Manet) 的朋友，也是寶迦 (Degas) 最喜愛的作家之一，他說：「美、真、和善都是一個好的口號，但都是太重外表了。如果我必要用口號的話，那我只要用一個「真」字。並且就讓美與善如其所願地連接在一起吧。」

實證主義 (Positivism) 的人文哲學之創始人孔德 (Comte)，最不信任「先驗的」(a priori) 的原理，他賦予那些事實的，或者直接之觀察下的對象以最高的重要性——這很顯然的是和印象主義者之目標相平行的，而和先驗的理想化之畫家，例如盎格爾 (Ingres) 是相對的。雖然在秀拉 (Seurat) 之前，畫家們並沒有做出任何有系統的嘗試，以便使他的藝術配合科學的原則，但是某些科學上的新發現，一定曾經引起他們的關注，並且開始出現於許多通俗性的小冊子之中，這是毫無疑問的。

不論印象主義者是如何地全神貫注於他們之藝術底實現的奮鬥，他們也終將發覺，要他們對於當時之報紙上的科學報導毫不關心，不聞不問也是不可能的。當塞尚 (Cézanne) 的母親與其姊妹於一八六五年訂閱美術報 (Gazette des Beaux-Arts) 時，布朗 (Charles Blanc) 氏正在撰寫有關色彩的論文。塞尚本人的興趣則可由他所寫的一則對於該報 (Gazette) 之意見中表現出來，並潦草地畫了他所作的「德拉克魯瓦之禮讚」(Apotheosis of Delacroix，見圖2) 的一幅素描。而如果塞尚既然已經對於這類論文關心起來了，則畢沙羅 (Pissarro)，以他那更為強韌的，更具有分析能力的心靈來說，必然地也已經有所知覺，也是毫無疑問的。

或許如人們所期望的，科學對於畫家之影響，主要的乃是屬於視覺之研究的範圍，特別是有關色彩與光線的結構。在那個時候的驚人的進步之中，班森 (Bunsen) 和科爾蕭夫 (Kirchoff) 之有關光譜的研究，便是其中之一 (



2 塞尚 德拉克魯薩禮讚，1894

約在一八五五年），於是分光鏡（spectroscope）竟然幾乎變成爲科學研究中之天平一般的重要了。光線由於折射作用的關係而能造成偏振（polarize），這個事實早已使得上一代的人們興奮不已，一八二八年，一個名叫尼可爾（James Nicol）的英國人，完成了他那著名的光譜（prism）分析。而在一八五四到一八六二年之間，法國物理學家阿拉哥（Arago）以及弗雷斯奈爾（de Fresnel）發表了他們有關偏極光鏡（polariscope）之研究，包括了令人驚訝的裝置，如旋轉鏡（revolving mirrors）等。

時常將科學與印象主義者之色彩理論聯結起來的是法國化學家謝弗赫爾（Eugène Chevreul）。謝弗赫爾在他被任命爲巴黎之戈布林（Gobelins）花氈工廠的染色部門主任之後，便開始研究色彩之調和的問題，而他最重要的著

作，「色彩之調和與對比的原則，以及其藝術上的應用」(The principles of Harmony and Contrast of Colours, and their Application to the Arts)，於一八三九年出版。他之原理的主要論點是說：色彩是極易於互相影響及調節的。他同時觀察到，注視任何單獨出現的色彩，看起來它的周圍總有一圈淡淡的它底補色的光環——亦即，在一個白地上的紅點，其背景將顯得有淡綠色。(這種現象現在被稱為是「負後象」negative after-image)謝弗赫爾同時也研究通常所謂的視覺的混色；當他以毛織的線做實驗時，他發現到兩種染有不同色彩之線並置一起時，遠看時成爲一個顏色。

作家們如席涅克 (Signac) 等，在他的著作「從德拉克魯窪到新印象派」(De Delacroix an Neo-Impressionisme) 裏，則可能已將德拉克魯窪之有關謝弗赫爾 (Chevreul) 及其他研究色彩之專家們的理論，誇張成爲系統的知識。但在德拉克魯窪之晚期的經歷裏，他必定是已經能够以某一種方法來觀察色彩的陰影，而這種觀察的方法，若非某種有關色彩之構成的科學之結論已經廣泛地傳播開來的話，簡直是不可能的。德拉克魯窪的例子，對印象派來說是個重要的榜樣。在一本論德拉克魯窪的著作裏，詹森 (Lee Johnson) 指出，在德拉克魯窪之「北非割記」(North African notebooks) 的一頁上，他畫了一個三角形，各個邊上都記有色彩的名稱，並在下面記有說明，這個割記可以想像的必定是從謝弗赫爾 (Chevreul) 的書，或者是其他有關同類主題之論文裏引錄下來的。

對於印象主義者而言，他們也必是受到了謝弗赫爾之發現的決定性底影響；而且莫內 (Monet)，畢沙羅 (Pissarro)，以及稍後的秀拉 (Seurat) 都有他之著作的第一手知識，這是有直接的證據的。由於謝弗赫爾之視覺混合的理論，終於使得印象主義者將陰影的顏色帶有投射該陰影之物體的固有色之補色。更有甚者，這個理論也使得他們將不同的顏色並置於畫布之上，而使眼睛在某距離之下自己去造成融合，如此所產生的效果，比在畫板上調色要強烈得多了。印象主義者又更進一步推展這種補色並置的發現：當它被用於