

利奥奈洛·文杜里



西欧近代画家

下

K835.6052/1

西欧近代画家

下 集

从马奈到劳特累克

[意大利]利奥奈洛·文杜里 著

朱伯雄 译

佟景韩 校

362/52

首都师范大学图书馆



20754690



人民美术出版社

754690

西 欧 近 代 画 家

下 集

〔意大利〕利奥奈洛·文杜里著

朱 伯 雄 译

佟 景 韩 校

人 民 美 术 出 版 社 出 版

责任编辑：平 野 装帧设计：张晓君

北 京 一 二 〇 一 厂 印 刷

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

*

1979年11月第一版第一次印刷

书号：8027·7099 印数：1-48,000

定价：1.10元

封面图：马奈 女人像（素描）

目 录

马	奈	1
德	加	24
莫	奈	44
毕	沙	60
西	斯	71
雷	诺	83
塞	尚	106
修	拉	126
高	更	141
凡	高	160
图	鲁兹—劳特累克	181
结	束	195
附	图	1-217

爱 德 华 · 马 奈

(Edouard Manet)

今天，大家都认为马奈的精妙之作是一种完美、易懂而且司空见惯的艺术了，使我们觉得奇怪的是，马奈一生却不得不为争取社会承认他的艺术贡献而斗争，而且甚至在他死后还常有人对他怀有敌意。所以，要评价马奈的艺术，就不能仅限于拜倒在他的作品面前，而必须参预到他的作品所引起的争论中去，以便了解他的艺术的两个方面——我们至今还在欣赏着的他的艺术中的那种经久不变的东西以及它给同时代人所留下的那种印象。

在 1854 至 1860 这六年期间，马奈在《衰败时代的罗马人》一画的作者、库退尔(Couture)的画室学画。库退尔以《衰败时代的罗马人》一画而名震艺坛，是因为它完全符合了当时的观众、批评界和学院的趣味。这幅画表现的是古罗马的历史题材，是以当时被认为唯一无愧于古代题材的那种“理想的”风格画成的。自从十七世纪美术学院创基以来，法兰西画坛继普桑之后再次掀起了推崇拉斐尔、卡拉奇(Caratti)及其画派的艺术的热潮。这种绘画被认为是古典的，得到了官方的承认和一切特权。不错，优秀的艺术家们，从华多到夏尔丹，从德拉克罗瓦到三十年代的风景画家，是另辟蹊径了。他们投向的了不起的威尼斯画派、鲁本斯和荷兰画派，可是，他们未能压倒传统趣味。

如果说拿破仑一世庇护了大卫的新古典主义，那末，拿破仑三世也并不甘居其后，他庇护了安格尔的改良的新古典主义。1850年，对浪漫主义的热衷被“混种的”古典主义所取代。这种借惯性而继续活下来的古典主义，在创作上不能鼓舞任何人，但却能够充分满足确认它为早已取得合法地位的形式学院以及喜欢以盛大戏剧性场面端上来的历史题材的观众。

假如没有以库尔贝为代表的现实主义的“令人烦恼的”入侵，学院和公众是会照旧心安理得地活下去的。1855年，正值安格尔高奏凯歌之际，举行了库尔贝的作品展览会。这个展览会触怒了高雅之士。丑闻作了绘画题材。用描绘古罗马人的同样庄严的手法来画农民和石匠，这被认为是失体统的事。不仅如此，资产阶级对待可以使他们嗅到社会和政治威胁的那一切，素来都是很敏感的。不过，库尔贝的绘画有一个特点，一切非议在这个特点面前都只得却步，这个特点就是，他的素描、他的明暗和色彩是符合古典主义的传统准则的。因此，人们不管愿意不愿意，都承认他深通此道，是一个非凡的“强手”。

爱德华·马奈生于1832年。十九岁时，青年马奈参加了由于路易·波拿巴政变而引起的暴动，并被拘留过一夜。当时，每一个头脑清醒的年轻人都曾是一个造反派。马奈出身于这样一个大资产阶级家庭，这种家庭的传统发迹之途就是出任公职；为了献身绘画，他不得不违反父亲的意志。这个年轻人并没有什么社会和政治的兴趣，他的全副心思都集中在艺术上，因此，他的反抗意识也就十分自然地表现在绘画上了。当他在库退尔的画室里学习时，他就已经不是他的老师的方法的盲从者了。他反对老师的

方法，因而受到了他的伙伴们的欢迎。

可是，马奈还是在库退尔的画室里工作，并按照学院派的规矩，临摹古代画家的作品。经常参观卢佛尔博物馆，旅行意大利、德国、比利时和荷兰，都帮助他获得了造型艺术的良好造诣。在 1850—1860 年间，每个有反抗思想的青年，都同情现实主义；马奈从他只画自己所看见的事物和只按他看见的方式去画这一意义来说，也自觉是一个现实主义者。可是，1850 年的现实主义画家，大都是风景画家，而马奈对风景感兴趣，却是若干年之后的事了。真正的现实主义者是库尔贝，他的现实主义对马奈是格格不入的。使马奈恼火的是库尔贝的“平民性”。在这个不仅具有深厚的绘画修养，而且还具有大资产阶级上流社会的“高雅风度”的人看来，库尔贝必然显得是俗不可耐的。在马奈的现实主义背后，确实有着很高的教养：委拉斯凯兹、哥雅、拉斐尔、法朗士·哈尔斯 (Frans Hals)——所有这些人的风格，全都不同程度地反映在他的作品中。库尔贝认为他是在客观地表现现实，似乎他的这种现实就是真实。马奈则相反，他把自己的全部经验和技巧，全都用于以其自己的方式去解释和表达他所描绘的现实。不仅如此，现实对于他，仅仅是创造另一种他自己尚未明确认识到的事物的根据，这另一种事物便是艺术。马奈厌恶学院，但也不喜欢诸如德拉克罗瓦和库尔贝这样的学院反对派。最后，他感到自己十分孤独，于是选择了他个人的道路，做了一辈子仅仅听命于他那不可克服的内心追求的叛逆者。

1867 年，马奈举行了一次个人作品展览，以此同拒绝接纳他的作品的世界博览会分庭抗礼。他在自己的作品目录序言中写道：

“马奈先生根本无意于提出抗议。相反，是别人在向他提出抗议，而这并非他所料的；这些反对者都是以传统观念来理解绘画的形式、手法和观点的，他们从不承认其它的理解方法。他们在这方面表现了一种幼稚的偏见。除了他们的公式，一切都毫无价值。他们不仅成了批评家，而且也成了反对派，并且还是积极的反对派……马奈先生一向承认别人的才识，从不妄想消灭先前的绘画或创造新的绘画。他只不过是去做他自己，而不要做某一个别人……”

经过年轻人在所难免的多次动摇，马奈终于在1863年，即他到了三十一岁的时候，走出了决定性的一步，这一步影响了他此后的整个一生，那就是他在“落选者沙龙”上展出了他的《草地上的午餐》(1863)(图1)。不久之后，他又完成了一幅永远成为他的“维纳斯”的最佳之作，或者就是杰作：《奥林匹亚》(1863)(图2)。

* * *

现在，让我们来回忆一下乔尔乔内、提香、委拉斯凯兹、哥雅、德拉克罗瓦和库尔贝这些艺术大师作品中的美丽的裸体。有人说，马奈是崇拜哥雅的。诚然，可以假定这两位画家之间是有共同之处，但是，这种共同性纯粹是精神方面的。裸体的玛哈是一个对自己的故作羞态略带几分讽刺的自我卖弄的女子。奥林匹亚也在自我卖弄，但她丝毫没有真正或故作的羞态；她是在毫不掩饰地、甚至可以说是自然主义地卖弄着自己。乔尔乔内、提香、委拉斯凯兹、德拉克罗瓦和库尔贝对裸体的描绘，虽然是在不同程度上体现了现实主义，但他们总是符合女性美的既定观点的。哥雅也未能摆脱这种规矩。马奈则相反，他鄙视这种规矩。完全可能，裸体模特儿维克托里娜·缪兰比马奈

在《奥林匹亚》中所画的裸女更美一些（在《草地上的午餐》中，她更生动些）。在《奥林匹亚》中，画家用一种可以在平面上展现整个身体的角度来表现裸体，既不求充分表现立体感，也不求半立体感，而是采取了一种独特的压扁式的立体感（Stiacciato），结果身体却比乍一看来所显得的更有体积感。这种裸体观念很符合画面其余明亮部分——枕头、褥单、花色围巾和女黑奴的衣服的结构方式。在这些东西的表现上，显示了在裸体形象上所缺少的一种明暗交替或者跳动，它使整体具有了一种特别的轻巧感和光彩。而它们的形式依然有如衬托在画面深色背景上的一块明亮的浮雕。这里说的是带蓝纹的白色，是突出在深棕色背景上的黄色、绿色和玫瑰色。由于从亮色到暗色其间没有中间调子，因而我们看这个压扁式的浮雕判若一块设色镶嵌，它的黑白对比就象形象本身一样强烈地作用于观者的想象力。

总之，我们从这画幅上看到了风格的统一，看到了所有描绘对象（妇女、床、背景）都服从于统一的设色效果。题材（裸女）被归结为画家所感受至深的色彩结构——它尽管是以压扁式的浮雕形式出现的，但已变为立体了。由此而产生了一种无法用言语形容的诗意，因为这种诗意完全来自出现在观者眼前的艺术形象本身的完整性、感染力和生命力。

其他画家总是按照这种或那种美的标准去加工他们所看见的事物。库尔贝对现实也进行加工，但他是从他那赤裸裸的真实这一标准出发的。马奈加工他所见到的事物，不是为了达到美或真实，而是为了使形与色达到他所想象的统一。

前面我提及的其他画家，也是追求形与色的统一的，这是无可争议的，但是对于他们来说，这是他们的技巧的自然结果；而对于马奈来说，统一就是最高目的。为达到这个目的，他毅然放弃了在上流社会中极受欢迎的脂粉气息的描绘方法；为此他把他的维克托里娜画成了宠物与玩偶的一种混合体。美、真实、生命——所有这一切在他那里都被艺术吞没了。当然，这不是台奥菲尔·高蒂埃所理解的那种“为艺术而艺术”，后者是利用这个公式，如同安格尔那样，把艺术当作了美的理想的牺牲品，因此他也低估了《奥林匹亚》的价值。马奈并不染指于“为艺术而艺术”，他在《奥林匹亚》中表现了他的观察方法的自由。这样一来，他自己就不知不觉地，或者几乎不知不觉地把手法变成了理想，为他自己（而且不仅为自己）的创作想象开创了道路，在《奥林匹亚》这幅画中，提出了后来为整个当代艺术所接受，被整个当代艺术奉为基础和旗帜的自由观察方法的原则。

马奈的独创性也就在于他所特有的这种绘画构思及其体现手法的倾向性上，这种倾向性的本源就是唯他自己是从。

马奈也学习和临摹过前辈巨匠的作品，尤其是委拉斯凯兹和哥雅的作品，在创作思想上，他也利用这些作品，但只是作为资料，而不是作为必须效法的典范。马奈向他们讨教，只是为了以后带着讽刺的表情，带着对他们的务实倾向的轻视，带着对自然和真实的冷淡，从他们那里走开。某些批评家，如弗朗卡斯特尔和瓦尔德马尔·乔治，在谈到马奈的创作同前人的关系时断然认为，马奈主要不是一个创造者，而是一个伟大的执行者。他们的论点之所

以不对，就在于不理解杜撰与创造之间的界限。

（马奈确实没有如德拉克罗瓦（在其《一八三〇年七月二十八日》中）或库尔贝（在其《石工》中）那样发明以当代生活为题材的绘画的神话。我们从马奈的作品中找不到一篇神话。他只是在《推勒里宫花园音乐会》一画（图4）中曾经接近于此。画面场景也如库尔贝所追求的那样取自当代生活。可是他没有在这条路上走下去。在《枪毙马克西米利安皇帝》一画中，马奈反映了当代的事件，但那是受了哥雅的《五月三日大屠杀》一画的启发。

但是，如果说马奈没有创造过神话，那末他却创造了本身足以引起我们赞赏的形象。这些形象过着一种与自然生活相并行而不是相融合的美学的生活。这些形象并不活跃，它们不能唤起人们一定的情感或愿望；正如一再指出过的，甚至他的画中人物的眼睛也没有什么传情功能。这些形象的价值，就在于他们的存在、他们的美学生命这一事实本身。

马奈没有什么别开生面的想象力。他的全部精力都集中在由他的创作幻想所提示的形象的创造上，此外他什么也没有看见：他既不注意对象，也不管周围的现实，既不问精神内容，也不问美，甚至对空间感的表达也不感兴趣。他无视一切公认的绘画技法常规和舆论反应。总之，他是过了河就拆桥。）

马奈是一个社交场上的人物、巴黎街心花园的常客；他生活在第二帝国时期，即“进步时代”的乐观主义气氛之中。如果有人对他说，他之集中自己的全部技巧于形象的创造，就是将现代艺术引向倒退、引向中世纪，他会感到委屈的。然而，中世纪的艺术正就是创造形象（Presentaz-

ione d'immagini) 的艺术，这种艺术，自从文艺复兴时期以及近代以描绘现实 (rappresentazione della realtà) 取而代之以来，就告终了。可是由于命运的捉弄，正当现实的描绘变成了客观的描绘，并因此而变成了照相式的机械的描绘时，这个一度有志于现实主义的卓越的巴黎人，却听凭他的宏才的驱使，把艺术拉回到形象的创造上来了。

这是无论学院方面、批评界，或者 1863—1865 年间的观众所都预料不到的，他们当时很需要（而且现在也需要）有一个立足点，即使不是为了倒转乾坤，至少也是为了接近艺术。而他们所找到的这种立足点，就是那些背离艺术（虽然同艺术也有那么一点共同性）的概念：自然、历史和诗的情节、美、制造幻觉的技巧。

可是，《奥林匹亚》既非自然的拓本，也非美的典型，它的情节不能引起任何兴趣（就连马奈在画完之后受了一位文学家的提示而加上去的画题本身，也使批评家们大惑不解），画上看不出什么精深的技艺。那时候，人们对它完全不以为然，看不出它有任何“功绩”。但是，人们毕竟不能对这幅作品无动于衷，当时的年轻画家们一个劲儿地议论着这幅画，观众都被它迷住了。仿佛有点活见鬼似的，必须驱妖除魔不可；有人担心自己受愚弄，于是乎忿忿不平，纷纷辱骂这个社会安宁的破坏者。

全巴黎都知道马奈这个人物了：一个富有魅力、潇洒动人、微露着讪笑的纨袴子弟，如雷诺阿所说的，一个“内心充满阳光的人物”。这个纨袴子弟，同一个瞧不起规矩斯文的艺术家有什么共同点呢？看来，他是一个野人，而不是一个文明人，是一个急进的革命家、狂妄之徒、玩世不恭之辈。

我们可以理解观众的惊惶失措，但不能轻易宽恕不善于解释这种矛盾原因的批评家。马奈的朋友波特莱尔对他的艺术是一向怀有善意的，他支持了他的“西班牙主义”——这是他的艺术的最薄弱的环节之一。他为马奈辩护，不同意别人说他是模仿者。他一再证明，马奈之接近哥雅，完全是不谋而合；可是他在 1855 年给马奈的信中（他想用这封信来鼓励一下正处于诽谤者刻意攻讦之下的马奈），却仍然把夏多布里安和华格纳作为典范来向他推荐。他在给马奈的信中写道：“在败坏您的艺术上，您比谁的过错都大。”波特莱尔是想以此说明，夏多布里安和华格纳属于未来，而马奈则属于过去。现在，当我们目睹马奈的创作比夏多布里安和华格纳的创作更有影响时，波特莱尔这位批评天才竟会犯下这种错误，真是令人奇怪的事。稍后，波特莱尔在给保尔·莫里斯先生的信中提到马奈时说道：“他有如此卓越的才能，要是他一旦失去信心，对他来说那真是太不幸了。他将始终不会彻底弥补自己热情上的不足，但他是有热情的。”依波特莱尔看来，这种热情上的不足表现在哪里呢？可惜他没有说明。他是轻视现实主义的，也许他觉得马奈缺乏他从德拉克罗瓦身上所发现的那种文学家的素质。现在我们认为，这种缺陷倒是莫大的优点。

（1866 年和 1867 年，爱弥尔·左拉非常大胆而且确信地写了马奈评论（这些意见也为他的友人保尔·塞尚所赞成）。他著名的信条是：“现实主义这个字眼与我无关，我使现实服从热情。真实地画吧，我将鼓掌欢迎；而主要的是，无拘无束而又生动地画吧，我将更加用力鼓掌。”）

（左拉在区别“现实主义”和“自然主义”时，首次强调了创作的主观性。整个问题就在于确定，个性的观察方法翻

译成绘画的语言究竟是什么。

“乍看起来，马奈的油画显得有点生硬。我们还看不惯对现实的这种朴素、真挚的解释。其次，如我已经说过的，它有一些文绉绉的味道。这也是使人意料不到的。最初，除了大块抹的颜色以外，眼睛什么也看不出来。可是不多久，各种对象便跃然画上、各得其所了；再过几秒钟，整体便充分显示出来。那时候，如果可以这样形容的话，在你眼前就是一幅粗中有细地表现着对象的明快而严谨的图画，欣赏它你会得到一种真正的享受。当你走近画面，你会发现它的技巧是细腻的，而不是草率的。画家只使用鬃毛笔，而且用得非常小心。没有颜色的堆积，只有均匀的一层。这个被人讥讪的大胆之徒，竟然使用着极其文雅的手法。而如果说他的作品是有特色的，那末，这只能归功于他那种在感受和表现所画的对象上十分富有个性的手法。”

左拉的文章对这一切都有十分细致的描述和观察。但是这还不够。在左拉看来，自然是一种“不变”值（而个性则是一种“可变”值）。这一观念阻碍他理解马奈的创作理想。而这种理想却使马奈的作品从根本上与我们从现实中所见到的事物不同。其实，这正与各国历代艺术家的作品之不同于现实生活是一样的。

这里不妨把马奈同库尔贝作一个比较。库尔贝是一个现实主义者，这是就他只描绘他看见的事物，从不描绘古代的罗马人或者天使这个意义而言。因此，他的现实主义可称为题材上的现实主义。至于形式，则尽管库尔贝也有其个性的手法，但正如我们已经指出的，他是服从于传统的要求的。

马奈则不然，他的反对学院派的行动，是反对当时公认的形式，而不是反对题材。对线条，他主要不是作为轮廓，而是作为面的边缘来处理。他把明暗关系简略到最低限度，他忽视深度（第三度）。结果是：形象轮廓更著目，色彩（即使是黑的）也很精练，形象不是圆的，而是鼓起的，这种鼓起的形象，越是在分不清远近、因而也是漫无边缘的空间背景上展开，便越显得是必要的。简化成同气氛相脱离的压扁式浮雕的造型，不用明暗变化而造成的和谐、雅致而又强烈的色彩，平面的构图——这就是马奈的风格所围绕着发展的三个要点。

使观者受到生动而直接的感染的形象，就是这样产生的。这种感染作用同表现手法有着最密切的关系。

马奈的朋友安东宁·普鲁斯特回忆道：“马奈的眼睛起着很大作用；巴黎从来没有一个浪荡公子浪荡得有这么大的出息……他在速写本子上画下了各种生活细节：一个人的侧面、一顶帽子等等，总之，他画下了一切从生活中得来的转瞬即逝的印象。而第二天，当一个朋友在翻阅他的画册时问他：“你应该把这些东西都画画完整才是。”他禁不住笑得前仰后合地说：“你把我看成历史画家了吧？”“历史画家”在他嘴里就意味着对艺术家的最恶毒的侮辱。“况且，”他补充说，“再现历史上的人物，那是胡闹！难道就凭一张猎人身份证明书可以画出一个人来吗？只有一个真正的真实，那就是把你看见的事物立刻画下来。成功就成功，不成功就从头画起。别的，都是胡扯。”

这绝不意味着马奈是个“急就章作者”。相反地，正如大家所知道的，他的模特儿往往不得不多次地重摆姿势，而他总是从无止境地画了又改，撕毁了又画。他的的确确

总是毁掉，而不是修补，不是追求完整性。他总是不停地埋头于画布，直到突然出现使他满意的形象时为止。他最不善于做即兴画家，尽管他竭力想做，而且事实上也常想使他的形象具有即兴特点。学院派和观众所要求的那种完整性，在他看来是虚伪的。只要看一下库尔贝的任何一幅裸体作品，便足以了解：《奥林匹亚》的力量及其直接感染作用，多么有赖于马奈的那种“不完整的完整性”。

马奈的性格及其社会地位，颇能说明这种不完整性。他好动感情，很有丰采，善于以社交场上的轻松俏皮来掩盖自己内心深处的激情和他那难以控制的性格。他心地爽朗，嘴上却好挖苦人。康斯太勃、柯罗恭顺地屈就了学院派的意见，总是把自己的风景画得完完整整，尽管他们也认识到，真理是在他们一边；马奈却不向任何人低首下心，他就是不追求自己的作品的完整性，因为他觉得要自己迎合社会公众的趣味是可笑的。

他既反对传统，又反对自然。他利用传统和自然来照自己的意图办事，既不考虑自己的能力范围，也不考虑他为什么行事。他完全我行我素，这似乎是轻率的，这也是纨绔子弟和顽童性格的混合。

这些相互矛盾的因素的离奇结合，使得马奈几乎不知不觉地、而且无论如何不是他所愿意地割断了同传统艺术间的一切联系。当所有的桥梁都已拆掉之后，他便只身面对活生生的现实，但他只把现实作为创作的托词来利用而已。托词是应该有目的的，而马奈却没有——如果不算他按照自己的意图行事这个愿望的话。但是，当他按照自己的意图行事时，他便创造出超越现实范围和改变了现实的形象，这就是因为，这是形象，是纯粹的形式。它们无所