

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H. GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第二十五章 十九世紀印象派

十九世紀的歐洲經歷了一系列深刻的變革，這些變化在政治、社會和經濟領域都有明顯的體現。在這一時期，整個歐洲大陸的面貌因多種因素而發生了顯著的變化。政治上，十九世紀見證了民族主義的興起和自由主義思想的發展。各民族力求建立自己的民族國家，帶來了一系列的獨立運動和戰爭。這種民族主義情緒在義大利和德國的統一運動中表現得尤為明顯。同時，自由主義和民主思想也影響了整個歐洲，尤其是 1848 年的一系列革命，這些革命在不同程度上呼籲憲政、自由和民主。此外，十九世紀的歐洲還見證了帝國主義和殖民擴張的興起，隨著工業化的進程，歐洲列強紛紛尋求海外殖民地，以獲得原料和市場。

社會方面，工業革命對十九世紀的歐洲產生了深遠的影響。隨著工業化的進展，大量農村居民遷移到城市，尋求工廠工作。這一過程加速了城市化，同時也帶來了諸多社會問題，如住房短缺、衛生條件差等。階級矛盾在這一時期變得尤為尖銳，資本家和工人階級之間的矛盾日益加深。工人階級面對著低工資、長工時和惡劣的工作條件，這促使他們開始組織起來，進行勞工運動和罷工，爭取更好的權益。同時，馬克思主義的提出也為後來的社會主義運動奠定了思想基礎。

經濟上，十九世紀的歐洲經歷了由農業社會向工業社會的轉型。工業革命帶來了生產力的顯著提升，製造業成為經濟的主導部門。鐵路、蒸汽船和電報的發明和應用極大地促進了貿易和通訊的發展。隨著殖民主義的擴張，歐洲國家建立起全球性的貿易網絡，這不僅使歐洲的工業產品能夠遠銷海外，也促使大量的原材料流入歐洲。此外，資本主義作為經濟體系在這一時期得到了確立和發展，金融和股票市場的興起對經濟發展起到了重要的推動作用。

我們所謂的傳統中斷，標誌著法國大革命時期，註定會改變藝術家生活和工作的整個局勢。學院和展覽會、評論家和鑒賞家已經盡力引入藝術與僅僅的工藝，無論是畫家還是建築師的區別。現在，這些支撐藝術存在的基礎正從另一方面受到破壞。工業革命開始摧毀堅實工藝的傳統；手工作業被機器生產所取代，工作室被工廠所取代。

這一變化最直接的結果在建築中表現出來。堅實工藝的缺乏，加上對“風格”和“美”的奇怪堅持，幾乎使建築業一蹶不振。十九世紀的建築量可能比以往任何時期的總和都要大。這是歐洲和美洲城市的巨大擴張時期，將整個鄉村區域變成“城市建設區域”。但這個無限建設活動的時期本身並沒有自己的自然風格。曾經如此出色地在佐治亞時代之前服役的經驗法則和圖案書通常被摒棄為過於簡單和“不藝術”。計劃新工廠、火車站、學校建築或博物館的商人或城市委員會，想要用藝術來換取金錢。因此，當其他規格得以實現時，建築師被委託提供哥特風格的外觀，將建築變成諾曼城堡、文藝復興宮殿，甚至東方清真寺的假像。某些傳統被多多少少接受，但它們並沒有幫助太多改善情況。教堂通常建成哥特式風格，因為這在所謂的信仰時代是盛行的。對於劇院和歌劇院，戲劇性的巴洛克風格通常被認為合適，而宮殿

和部門被認為在義大利文藝復興的莊嚴形式下看起來最有尊嚴。不能認為十九世紀沒有有天賦的建築師。當然有的。但是他們的藝術境遇對他們全不利。他們越是認真研究模仿過去的風格，他們的設計就越不可能適應其目的。如果他們決定無情地違反必須採用的風格的慣例，結果通常也不會太令人滿意。一些十九世紀的建築師成功地在這兩個令人不快的選擇之間找到了方法，創造出既不是假古董也不是純粹古怪發明的作品。他們的建築已成為所在城市的地標，我們幾乎接受它們，好像它們是自然景觀的一部分。



圖 318 十九世紀的政府建築：倫敦議會大廈。由 Barry 和 A. W. N. Pugin 於 1835 設計。



圖 319 德拉克羅瓦 Delacroix：《阿拉伯幻想》。首次在 1834 沙龍展出。

例如倫敦的國會大廈(圖 318)，它的歷史代表了當時的建築師工作困難的困境。當 1834 年舊的議會大廳被燒毀時，組織了一次競賽，評審團的選擇落在查爾斯·巴里爵士(1795-1863)的設計上，他是文藝復興風格的專家。然而，人們發現，英國的公民自由是建立在中世紀成就的基礎上的，將英國自由的聖地建成哥特式風格是正確的和合適的——順便說一下，這種觀點在最後一次戰爭後討論重建議會大廳時仍然被普遍接受。因此，巴里必須尋求哥特式細節專家 A. W. N. 普金(1812-52)的建議，他的父親曾是哥特復興的熱情支持者。這種合作多多少少可以這樣說——巴里允許確定建築的整體形狀和分組，而普金負責立面和內部的裝飾。對我們來說，這可能不

太滿意的做法，但結果不太糟糕。從遠處看，透過倫敦的霧，巴里的輪廓不缺乏一定的尊嚴；近距離看，哥特式的細節仍然保留著一些浪漫的吸引力。在繪畫或雕塑中，“風格”的慣例起不那麼突出的作用，因此可能認為傳統的中斷對這些藝術影響不大；但事實並非如此。藝術家的生活從來不是沒有麻煩和焦慮的，但有一件事情可以說是“好日子”的——不需要任何藝術家問自己他來到這個世界是為了什麼。在某些方面，他的工作已經像其他任何職業一樣被很好地界定了。總是需要繪制祭壇畫、繪制肖像；人們想要買畫作，裝飾他們的最佳客廳，或者委託在他們的鄉村別墅裡繪制壁畫。在所有這些工作中，他可以按照事先確定的線條工作。他交付了贊助人所期望的貨物。的確，他可以創作平庸的作品，也可以做得非常出色，以至於手頭的工作不過是卓越傑作的起點。但他的生活地位多多少少是穩固的。

藝術家在十九世紀失去了這種安全感。傳統的中斷為他們敞開了無限的選擇。由他們決定是否想繪制風景或過去戲劇性的場景，是否選擇米爾頓或古典作品的主題，是否採用大衛古典復興的克制方式或浪漫主義大師的奇幻方式。但選擇的範圍越大，藝術家的品味與公眾的品味就越不可能一致。買畫的人通常有一個想法。他們想要得到與他們在其他地方看到的非常相似的東西。過去，這種需求可以很容易地由藝術家滿足，因為即使他們的作品在藝術價值上有很大差異，但在許多方面，這一時期的作品在許多方面都很相似。現在，這種傳統的統一性已經消失，藝術家與贊助人的關係經常是緊張的。贊助人的品味以某種方式固定下來：藝術家不覺得有滿足那一需求的能力。如果他由於缺錢被迫這樣做，他會感覺他正在做出“讓步”，失去自己的自尊心和別人的尊重。如果他決定只聽從內心的聲音，並拒絕與他的藝術理念不一致的任何委託，他實際上處於挨餓的危險中。因此，十九世紀出現了深刻的分裂，一方面是那些性格或信仰使他們能夠遵循慣例並滿足公眾需求的藝術家，另一方面是那些以自己選擇的孤立為榮的藝術家。情況惡化的是，工業革命和工藝的衰落，新興中產階級的崛起，這個中產階

對我們來說，這個過程似乎不太令人滿意，但結果還不算太差。從遠處看，穿越倫敦的薄霧，巴里的輪廓不缺乏一定的尊嚴；而從近處看，哥特式細節仍然保留著一些浪漫吸引力。

在繪畫或雕塑中，“風格”的慣例發揮的作用不那麼突出，因此可能會認為，傳統的中斷對這些藝術影響不大；但事實並非如此。藝術家的生活從來不是沒有麻煩和焦慮的，但有一件事情可以說是“好日子”的——不需要任何藝術家問自己他來到這個世界是為了什麼。在某些方面，他的工作已經像其他任何職業一樣被很好地界定了。總是需要繪制祭壇畫、繪制肖像；人們想要買畫作，裝飾他們的最佳客廳，或者委託在他們的鄉村別墅裡繪制壁畫。在所有這些工作中，他可以按照事先確定的線條工作。他交付了贊助人所期望的貨物。的確，他可以創作平庸的作品，也可以做得非常出色，以至於手頭的工作不過是卓越傑作的起點。但他的生活地位多多少少是穩固的。正是在十九世紀，藝術家失去了這種安全感。

傳統的中斷為他們敞開了無限的選擇。由他們決定是否想繪制風景或過去戲劇性的場景，是否選擇米爾頓或古典作品的主題，是否採用大衛的古典復興的克制方式或浪漫大師的奇幻方式。但選擇的範圍越大，藝術家的品味與公眾的品味就越不可能一致。那些購買畫作的人通常心中有一定的想法。他們想要得到與他們在其他地方看到的非常相似的東西。過去，這種需求可以很容易地由藝術家滿足，因為即使他們的作品在藝術價值上有很大差異，但在許多方面，這一時期的作品在許多方面都很相似。現在，這種傳統的統一性已經消失，藝術家與贊助人的關係經常是緊張的。贊助人的品味以某種方式固定下來：藝術家不覺得有滿足那一需求的能力。如果他由於缺錢被迫這樣做，他會感覺他正在做出“讓步”，失去自己的自尊心和別人的尊重。如果他決定只聽從內心的聲音，並拒絕與他的藝術理念不一致的任何委託，他實際上處於挨餓的危險中。因此，十九世紀出現了深刻的分裂，一方面是那些性格或信仰使他們能夠遵循慣例並滿足公眾需求的藝術家，另一方面是那些以自己選擇的孤立為榮的藝術家。情況惡化的是，工業革命和工藝術的衰落，新興中產階級的崛起，這個中產階級通常缺乏傳統，以及產品價格便宜且劣質的產品，都導致了公眾品味的惡化。

藝術家和公眾之間的不信任通常是相互的。對於成功的商人來說，藝術家不比一個要求荒謬價格的騙子好多少，他們的作品幾乎不能被稱為誠實的工作。另一方面，在藝術家中間，一個公認的娛樂活動是“震驚市民”，讓他們從自滿中驚慌失措。藝術家開始把自己看作是一個與眾不同的種族，他們留長頭髮和胡須，穿絲絨或粗斜紋布，戴寬邊帽子和寬鬆的領帶，通常強調對“體面”慣例的蔑視。這種狀況幾乎不能稱之為健全，但這也許是不可避免的。必須承認，儘管藝術家的職業生涯充滿了最危險的陷阱，新的情況也有其償還之處。陷阱是明顯的。出賣靈魂，迎合那些缺乏品味的人的藝術家是失落的。同樣，把自己的情況戲劇化，認為自己是天才，只因找不到買家而不是失敗。但對於性格較弱的人來說，情況才真正絕望。選擇的範圍廣泛，贊助人的心情獨立，代價高昂，但它也有其優勢。也許是第一次，藝術成為表達個性的完美手段——前提是藝術傢俱有個性要表達。

對於許多人來說，這可能聽起來像一個矛盾。他們把所有的藝術都看作是一種“表達”的手段，某種程度上他們是對的。但這個問題並不像有時候想像的那麼簡單。顯然，埃及藝術家很少有機會表現自己的個性。他的風格的規則和慣例是如此嚴格，幾乎沒有選擇的空間。實際上就是這樣，沒有選擇的地方就沒有表現。一個簡單的例子會使這一點變得清楚。如果我們說一個女人“在她穿著的方式中表現出她的個性”，我們的意思是她所做的選擇表明了她的幻想和偏好。我們只需要觀察一位熟人買帽子，試圖弄清楚她為什麼拒絕這個而選擇另一個。這總是與她如何看待自己以及她希望別人如何看待她有關，每一個這樣的選擇行為都可以教我們一些關於她的個性的事情。如果她必須穿制服，也許仍然有一些“表現”的空間，但顯然要少得多。風格就是這樣一種制服。

的確，我們知道隨著時間的推移，它為個別藝術家提供了更多的選擇範圍，以及表現他們的個性的手段。每個人都可以看到，弗拉·安吉利科(Fra Angelico)是一種不同類型的人，不同於馬薩奇奧(Masaccio)，或者林布蘭特(Rembrandt)不同於德爾夫的維梅爾(Vermeer van Delft)。然而，這些藝術家中的任何一位都不是故意選擇的，以便表現自己的個性。他只是偶然地這樣做，就像我們在做每一件事情時都會表現自己一樣——無論是點燃一支煙還是追趕公車。真正的目的是表現個性的想法只有在藝術失去了其他一切目的時才能夠取得進展。然而，隨著事物的發展，這是一個真實而有價值的說法。對於關心藝術的人來說，他們在展覽和工作室中尋找的不再是普通技能的展示——這已經變得太普遍，不值得關注——他們希望藝術能夠讓他們接觸到值得交談的人：那些他們的作品表現出無可貶低的誠實的人，那些不滿足於借用效果的藝術家，不會在沒有問自己是否滿足他們的藝術良心的情況下做一筆筆的工作。正如我們今天通常所看到的，十九世紀繪畫的歷史實際上是一小部分如此真誠的人的歷史，他們的目的是挑戰傳統，不是為了獲得名聲，而是為了探索前幾代人夢寐以求的新可能性。

這些戲劇性衝突發生的舞臺是巴黎的藝術世界。因為在十九世紀，巴黎已經成為畫家的中心，就像佛羅倫斯在十五世紀，羅馬在十七世紀一樣。自從大革命以來，法國的歷史在 1830 年、1848 年和 1871 年發生了一系列連續的政權推翻。巴黎的繪畫歷史看起來有些相似。在那裡，我們也有連續的革命浪潮，每一代都試圖掃除學院官方藝術陷入困境的慣例。

這些反叛者中的第一位出生在十八世紀。他是尤金·德拉克洛瓦(Eugene Delacroix, 1799-1863)。德拉克洛瓦反對大衛(圖 307)的學派和它所代表的標準。他對關於希臘人和羅馬人的所有談話，對正確的繪畫，以及對古典雕塑的不斷模仿都不耐煩。他認為，在繪畫中，顏色比畫技更重要，想像力比知識更重要。而大衛和他的學派則培養了巨集偉的方式，並欣賞普桑和拉斐爾。德拉克洛瓦通過喜愛威尼斯畫家和魯本斯，而使鑒賞家們感到震驚。他厭倦了學院想要畫家描繪的學術主題，去了北非，研究了阿拉伯世界的光彩奪目的色彩和浪漫氛圍。圖 319 展示了他旅行的成果之一。圖中的一切都否定了像大衛這樣的畫家所宣揚的一切。這裡沒有輪廓的清晰，也沒有輕重明暗的裸體建模，也沒有構圖的平衡和克制，甚至沒有愛國主義或有教育意義的主題。畫家想要的只是讓我們參與一個極其激動人心的時刻，並分享他對場景的運動和浪漫的喜悅，阿拉伯騎兵掠過，優美的純種馬在前景中縱騰。正是德拉克洛瓦在巴黎稱譽康斯特布爾的畫作(圖 312)，儘管在他的性格和選擇的浪漫主題上，他也許更接近特納。

接下來的革命主要涉及有關主題的慣例。在學院中，普遍存在著一種觀念，即尊嚴的繪畫必須代表尊嚴的人物，而工人或農民只提供適合荷蘭大師傳統(p. 319)的題材。在 1848 年革命期間，一群藝術家聚集在法國的巴比松村，遵循康斯特布爾的計劃，以新的眼光看待大自然。其中一位，弗朗索瓦·米列(Francois Millet, 1814-75)，決定將這個計劃從風景擴展到人物。他想要畫出真實的農民生活場景，畫出田

野上工作的男人和女人。令人感到奇怪的是，這被認為是一個革命，但在過去的藝術中，只有當這些男人在要描繪的主題中時，才會引入工人的農村場景。圖 320 代表了米勒著名的畫作《拾穗人》。這裡沒有戲劇性的事件：沒有故事。只有在收割正在進行的平坦田野上工作的三個勤勞的人。他們既不美麗也不優雅。畫中沒有鄉村田園的暗示。這些農婦動作緩慢而笨重。他們都專心工作。米勒一切都做了，以強調他們的四四方方和堅實的身材以及他們沉著的動作。他以明亮的陽光明亮的平原為背景，對他們進行了堅實而簡單的輪廓建模。因此，他的三個農婦具有比學院的英雄更自然和更令人信服的尊嚴。一開始看起來隨意的安排支持了這種平靜均衡的印象。在人物的運動和分佈中有一種計算的節奏，這給整個設計穩定感，使我們感到畫家把收割工作看作一個莊嚴意義的場景。

給這一運動命名的畫家是古斯塔夫·庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-77)。當他在 1855 年在巴黎的一個棚子裡開展了一個人的展覽時，他稱之為“Le Realisme, G. Courbet”。他的“現實主義”在藝術上引起了一場革命。庫爾貝想要成為大自然的學生，而不是任何人的學生。在某種程度上，他的性格和計劃類似於卡拉瓦喬(圖 245)。他想要的不是漂亮，而是真實。



圖 320 米勒 Millet: 《拾穗》。1857。



圖 321 庫爾貝 COURBET: 《你好，庫爾貝先生》。1854。

在圖 321 中的畫作中，他描繪了自己背著畫家工具穿越鄉村，受到了他的朋友和贊助人的尊敬。他將這幅畫命名為“Bonjour, Monsieur Courbet”。對於習慣於學院藝術的展品的人來說，這幅畫肯定顯得極為幼稚。這裡沒有優美的姿態，沒有流暢的線條，也沒有令人印象深刻的色彩。與它的天真安排相比，甚至米勒的《拾穗人》的構圖看起來都是經過計算的。畫家以簡單的方式將自己描繪成一種流浪漢，似乎是对“體面”的藝術家和他們的愛好者的冒犯。無論如何，庫爾貝想要產生的印象就是這樣。他希望他的畫作能夠反對當時被接受的慣例，以“震驚市民”使他們擺脫自滿，並宣揚毫不妥協的藝術誠意價值，而不是熟練處理傳統陳詞濫調。毫無疑問，Courbet 的畫作是真誠的。“我希望”，他在 1854 年的一封特徵信中寫道，“永遠通過我的藝術來維生，甚至沒有偏離我的原則，甚至沒有一瞬間欺騙我的良心，甚至沒有為了取悅任何人或更容易銷售而畫得只能被一隻手遮住的東西。” Courbet 有意放棄簡單的效果，堅決決心以他看到的方式來呈現世界，鼓勵許多人藐視慣例，只跟隨他們自己的藝術良心。

對於誠實，對於官方藝術戲劇化的自負，導致了巴比松畫家和庫爾貝走向“現實主義”的一組英國畫家走上了一條非常不同的道路。他們思考了將藝術引入如此危險境地的原因。他們知道，學院聲稱代表拉斐爾的傳統和所謂的“巨集偉方式”。如果這是真的，那麼藝術顯然在拉斐爾的帶領下走錯了方向。正是他及其追隨者高度理想化自然和追求美的方式。如果要改革藝術，那麼有必要回到比拉斐爾更早的時候，回到藝術家們仍然是“真誠對上帝”的工匠，他們盡力複製自然，而不是想著世俗的榮譽，而是想著上帝的榮譽。他們相信，正是通過拉斐爾，藝術變得不真誠，他們認為他們有義務回到“信仰的時代”，這個朋友團體稱自己為“前拉斐爾兄弟會”。其中一位最有才華的成員是義大利難民的兒子但丁·加布裡埃爾·羅塞蒂(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)。



圖 323 莫內 Manet：《陽臺上的女人們》。首次在 1869 巴黎沙龍展出。



圖 322 羅塞蒂 Rossetti：'Ecce Ancilla Domini'。1849 至 1853 間。



圖 324 莫內 Manet：《朗什岡賽馬場》。石版畫，約為 1850。

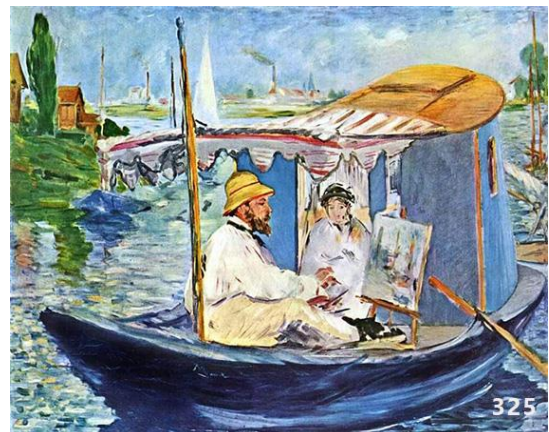


圖 325 莫內 Manet：《莫內在船上工作》。繪於 1874。

圖 322 展示了羅塞蒂的“報喜”。通常，這個主題是根據中世紀的代表性來呈現的，比如圖 141。羅塞蒂想要回到中世紀大師的精神，並不意味著他想要複製他們的畫作。他想要做的是效法他們的態度，以虔誠的心讀經文，並將這個場景形象化，當天使來到童貞瑪麗亞並向她致意時：“當她看見他，就因他的話感到困惑，心裡思考這是什麼樣的問候”(路加福音 1:29)。我們可以看到羅塞蒂在他的新作品中努力追求簡樸和真誠，以及他多麼希望讓我們以全新的心態看待古老的故事。但是，盡管他打算如同十五世紀的佛羅倫斯大師們一樣忠實地呈現自然，但有些人會覺得前拉斐爾兄弟會設定了一個不可達到的目標。欣賞所謂的原始人的純真信仰是一回事，努力實現它是另一回事。這些是世界上最好的美德，但無論如何都無法幫助我

們實現這些美德。前拉斐爾兄弟會的畫作雖然起點與米勒和庫貝相似，但他們的誠實努力使他們陷入了死胡同。他們的目標是成為新的原始人，但這個表達的意圖太自相矛盾，無法成功。法國大師的表達意圖，即不受慣例束縛地探索自然，則更加豐富多彩。

在法國的第三波革命(在德拉克洛瓦的第一波和庫貝的第二波之後)，是由愛德華·莫內(Edouard Manet, 1832-83)及其朋友發起的。這些藝術家非常認真地接受了庫爾貝的計劃。他們尋找了畫作中變得陳腐無味的慣例。他們發現，傳統藝術聲稱已經發現了如我們所見的呈現自然的方法的全部基礎是一種誤解。最多，他們會承認，傳統藝術已經找到了在非常人工條件下呈現人或物體的方法。畫家讓他們模特在他們的工作室裡擺姿勢，光線透過窗戶進來，利用從明亮到陰影的過渡來產生圓滑和堅固的印象。學院的藝術家從一開始就接受訓練，將他們的畫作基於光影之間的這種相互作用。起初，他們通常是從古代雕像的石膏模型中繪製，然後通過不同程度的陰影來仔細塑造這些模型。一旦養成了這種習慣，他們就將它應用到所有物體上。公眾已經習慣了以這種方式呈現事物，以至於他們已經忘記在室外，我們通常不會感知到從暗到亮的均勻過渡。陽光下有著鮮明的對比。從藝術家工作室的人工條件中帶出來的物體看起來不那麼圓滑，也不像古代的石膏模型那樣有形。受光照的部分比在工作室裡明亮得多，即使陰影也不是均勻的灰色或黑色，因為周圍物體的光線反射會影響到這些未照亮的部分的顏色。如果我們相信自己的眼睛，而不是根據學院規則來看事物應該是什麼樣子的先入之見，我們將會做出最令人興奮的發現。

最初，這些觀點被認為是極端的異端邪說，這並不奇怪。我們在藝術故事中一直看到，我們都很容易根據我們所知道的而不是根據我們所看到的來判斷圖片。我們記得埃及藝術家發現無法想像在不展示每個部位的最特殊角度的情況下呈現一個人物。他們知道一隻腳，一隻眼睛或一隻手的“外貌”，然後將這些部位組合在一起形成一個完整的人。我們記得是希臘人成功地打破了這種偏見，允許畫作中的透視效果(圖 49)。我們記得在早期基督教和中世紀藝術中(圖 87)知識的重要性再次凸顯，直到文藝復興時期都是如此。即使在那時，理論上的對世界應該是什麼樣子的知識的重要性也是通過對科學透視的發現和對解剖學的強調而增強而不是減弱的(圖 151)。隨後時期的偉大藝術家一次又一次地取得了一次又一次的發現，這些發現使他們能夠描繪出一個令人信服的可見世界的畫面，但他們中沒有人曾嚴肅挑戰過這樣一種信仰，即自然界的每個物體都有其明確固定的形狀和顏色，在畫作中必須容易識別。因此，可以說，莫內及其追隨者在顏色的呈現方面帶來了一場幾乎可以與希臘人帶來的形式呈現方面的革命相媲美的革命。他們發現，如果我們在室外看自然界，我們看到的不是每個物體都有自己的顏色，而是一個明亮的色調混雜，它們在我們的眼睛或實際上是在我們的心中混合。

這些發現並不是一蹴而就，也不是由一個人完成的。但即使在莫內首次放棄傳統的溫和陰影方法，轉而使用強烈而嚴厲的對比的畫作中，也引起了保守派藝術家

的強烈反響。在 1863 年，學院派畫家拒絕在官方展覽會“沙龍”中展示他的作品。隨之而來的一場騷動促使當局在特別展覽中展示了評審團譴責的所有作品，該展覽被稱為“被拒絕者的沙龍”。公眾主要是前去嘲笑那些拒絕接受自己的上等者裁決的可憐愚蠢的新手。這一事件標誌著一場將持續近三十年的戰鬥的第一階段。對於我們來說，很難想像這些藝術家和評論家之間的爭吵有多激烈，尤其是因為莫內的畫作今天讓我們感覺基本上是傳統藝術最偉大的大師，特別是弗蘭斯·哈爾斯(圖 260)和維拉斯奎茲(圖 257)等畫家的傳統。圖 323 展示了莫內於 1869 年的畫作。這是一個簡單的陽臺上的人群。

我們可以看到畫家如何喜歡室外的充分光線和吞噬室內形狀的黑暗之間的對比。這些女士的頭部並不像傳統的方式塑造，如果我們將它們與達文西的“蒙娜麗莎”(圖 187)、魯本斯的兒童畫像(圖 250)甚至維拉斯奎茲的“嬰兒王子”(圖 257)或蓋恩斯伯勒的“哈弗菲爾德小姐”(圖 296)進行比較，就會發現這一點。儘管這些畫家在方法上有所不同，但他們都希望創造出固體物體的印象，並且通過陰影和光的相互作用來實現這一點。與他們的作品相比，莫內的頭部看起來很平坦。遠處的女士甚至連個正常的鼻子都沒有。我們很容易想像為什麼這種處理方式對那些不瞭解莫內意圖的人來說看起來像是純粹的無知。但事實是，在戶外，在白天的陽光下，有時候圓形物體看起來確實是平的，就像純粹的彩色斑塊一樣。莫內想要探索的就是這種效果。結果是，當我們站在他的一幅畫前時，它看起來比任何古代大師更直接地真實。我們有一種錯覺，認為我們真正站在陽臺上這個群體面前。整體的印象並不是平的，相反，它是真正的深度。產生這種引人注目效果的原因之一是陽台欄杆的大膽色彩。它是用明亮的綠色繪制的，不受傳統的色彩和諧規則的限制。結果是，這個欄杆似乎完全站在場景前面，場景因此在它後面後退。新理論不僅關注了戶外顏色的處理(Tlein Air')，還關注了運動中的形狀。圖 324 展示了莫內的一幅石板畫，這是一種在石頭上直接繪製的圖紙的複製方法，早在 19 世紀初就已經發明瞭。乍看之下，我們可能什麼也看不見，只是一個混亂的塗鴉。這是一幅賽馬的畫作。莫內希望我們通過僅僅給出從混亂中浮現出來的形狀的一個裸露的提示來獲得光線、速度和運動的印象。馬正在全速向我們奔來，看臺上擠滿了激動的人群。這個例子比其他例子更清楚地顯示了莫內拒絕受到知識影響，不讓自己在形狀的呈現方面受到知識的影響。他的馬都沒有四條腿。在瞬間的一瞥中，我們根本不會看到這樣一個場景中的四條腿。我們也無法看清觀眾的細節。

有一幅由維多利亞時代大師弗裡斯所繪的著名畫作，名為《德比日》(Derby Day)，其中描述了人群中的各種類型以及流行事件中的許多情節，並以狄更斯式的幽默呈現。這些畫作的魅力主要來自我們在閒暇時研究各個群體時可以想像到的個人情節。但我們必須意識到，在實際生活中，我們永遠無法一次看到所有這些場景。在任何特定時刻，我們只能用眼睛專注在一個地方 - 其他所有的東西對我們來說都像是一團雜亂無章的形狀。我們可能知道它們是什麼，但我們看不到它們。從這個意義上說，莫內的賽馬場石板畫比那位維多利亞時代的幽默作家更加“真實”。

它瞬間將我們帶到了藝術家親眼見證的場景的忙碌和興奮，他僅記錄了在那一剎那所看到的內容。

加入莫內並幫助發展這些想法的畫家之一是來自勒阿弗爾的一位窮困而堅韌的年輕人，克勞德·莫內(1840-1926)。正是莫內敦促他的朋友完全放棄工作室，除了在“場景”前不再畫一筆外，永遠不再畫一筆。他配備了一艘小船作為工作室，以便探索河景的情感和效果。莫內前來拜訪他，對年輕人的方法深信不疑，並通過畫他在這個露天工作室裡工作的肖像向他致敬(圖 325)。它同時也是莫內提倡的新方式的練習。對於莫內提出的所有繪畫自然必須實際在現場完成的想法，不僅需要改變習慣，而且要無視舒適。它必然會導致新的技術方法。'自然'或'motif 主題'每分每秒都在變化，就像雲遮住太陽或風破壞了水中的倒影一樣。希望捕捉特徵方面的畫家沒有時間來混合和匹配顏色，更不用說在棕色的底色上進行圖層疊加，就像古代大師所做的那樣。他必須將它們迅速地固定在畫布上，對細節的關注不如對整體效果的關注那麼多。這種缺乏完成的特點，這種看似馬虎的方法，實際上激怒了評論家們。即使在莫內自己通過他的肖像和人物作品獲得了一定的公眾認可之後，圍繞莫內的年輕風景畫家們仍然發現很難讓他們的非正統畫作被“沙龍”接受。因此，他們在 1874 年結成團體，並在攝影師的工作室中安排了一個展覽。它包含了一幅莫內的畫作，目錄描述為“印象：日出”- 這是一幅透過晨間薄霧看到的港口畫。

其中一位評論家認為這個標題特別可笑，並將整個藝術家團體稱為“印象派”。他想傳達的是這些畫家不是依靠紮實的知識來進行的，並認為一剎那的印象足以被稱為畫作。標籤黏住了。它的嘲弄音調很快就被遺忘了，就像'哥特式'，'巴洛克'或'偏差主義'等詞語的貶義含義現在已經被遺忘一樣。過了一段時間，這群朋友們自己也接受了“印象主義者”的名稱，從那時起一直以此名稱被稱為。閱讀一些第一批印象主義者展覽會的新聞報導是很有趣的。一位受尊敬的評論家在 1876 年寫道：“勒佩蒂耶大街是一條充滿災難的道路。在歌劇院的火災之後，那裡現在又發生了另一次災難。剛剛在杜蘭-呂埃爾開設了一個據稱包含畫作的展覽。我進去，我的震驚的眼睛看到了一些可怕的東西。五六個瘋子，其中包括一個女人，聚在一起展示他們的作品。我曾看到人們在這些畫作前面嘲笑，但當我看到它們時，我的心在滴血。這些所謂的藝術家自稱是革命者，'印象主義者'。他們拿一塊畫布、顏色和筆刷，隨意地在上塗抹一些顏色，然後用他們的名字簽名整個作品。

這是一種與貝德拉姆(Bedlam)的居民拾起路邊的石頭並想像自己發現了鑽石一樣的幻想。”這不僅是繪畫技巧使評論家們如此憤怒。這也是這些畫家選擇的主題。過去，人們期望畫家尋找一個普遍認為“風景如畫”的自然角落。很少有人意識到這種要求有些不合理。我們稱之為“風景如畫”的主題，是因為我們以前在畫作中見過。如果畫家要堅守這些主題，他們將不得不無休止地重複彼此。克洛德·洛林(Claude Lorrain)使羅馬遺址變得“風景如畫”(圖 248)，揚·范·霍因(Jan van Goyen)將荷蘭風車變成了“主題”(圖 262)。英格蘭的康斯特布爾和特納，各自以自己的方式，發現了藝術的新主題。特納的《暴風中的蒸汽船》(圖 314)在主題上和方式上都是新

的。克勞德·莫內認識特納的作品。他在倫敦看過它們，他在普法戰爭期間(1870-1)逗留在倫敦，它們證實了他的信念，即光線和空氣的神奇效果比畫作的主題更重要。然而，像圖 327 這樣的畫作，代表了巴黎的一個火車站，被評論家們認為是純粹的厚顏無恥。這是一個來自日常生活場景的真正“印象”。莫內對火車站不感興趣，因為那是人們相遇或告別的地方 - 他被玻璃屋頂上的光線對蒸汽雲的影響所吸引，以及從混亂中浮現的機車和車廂的形狀。然而，這位畫家的目擊者帳戶並不隨意。莫內像過去的風景畫家一樣刻意平衡他的色調和顏色。



圖 326 羅丹 Rodin：雕塑家朱爾斯·達盧。1883 製作。



圖 327 莫內 Monet：巴黎聖拉紮爾火車站。1877。



圖 328 雷諾瓦 Renoir:莫蘭丘的舞會，1876。



圖 329 畢沙羅 Pissarro:《蒙馬特大道》。1897。

這些年輕印象派畫家將他們的新原則應用於不僅僅是風景畫，還包括現實生活中的場景。圖 328 顯示的是奧古斯特·雷諾阿(Auguste Renoir, 1841-1919)於 1876 年繪製的巴黎露天舞會畫作。當揚·斯滕(Jan Steen, 圖 267)描繪了這樣一個狂歡場面時，他渴望描繪各種幽默的人物。瓦托(Watteau)在他的貴族節日夢境中(圖 289)想要捕捉無憂無慮的存在氛圍。雷諾阿也有這兩者的特點。他也善於觀察快樂的人群行為，也著迷於節日的美麗。但他的主要興趣在其他地方。他想召喚出明亮色彩的快樂混雜，並研究陽光對旋轉人群的影響。即使與馬內的莫內船畫相比，這幅畫看起來“草擬”且未完成。只有前景中的一些人物的頭部具有一定的細節，但它們也以最不傳統和大膽的方式繪製。坐在那的女士的眼睛和額頭在陰影中，而陽光則在她的

嘴和下巴上閃爍。她的亮裙子是用筆觸寫的，比弗朗斯·哈爾斯(Frans Hals，圖 260)或維拉斯奎茲(Velazquez，圖 257)使用的筆觸還要大膽。但這些是我們聚焦的人物。在更遠處，形狀越來越在陽光和空氣中消解。我們想起弗朗切斯科·瓜爾迪(Francesco Guardi，圖 280)如何用一些色彩斑塊召喚出他的威尼斯槳手的方式。經過七十多年的時間，我們很難理解為什麼這些畫引起了如此多的嘲笑和憤怒。我們毫不費力地意識到，表面上的草擬與粗心無關，而是偉大的藝術智慧的結果。如果雷諾阿在每一個細節上都繪製，那麼畫面將顯得乏味和呆板。



Diego Velazquez 維拉斯奎茲的《Las Meninas》，1656。

我們記得在很久以前，即 15 世紀，藝術家曾面臨過類似的衝突，當時他們首次發現如何反映自然。我們記得自然主義和透視的勝利使他們的人物看起來有些僵硬和呆板，只有達文西的天才才能通過讓形狀故意融入黑暗的陰影來克服這一困難 - 這個被稱為“sfumato 暈染法”的設計(圖 187)。正是他們發現，像達文西用於建模的那種黑暗陰影在陽光和戶外不會出現，這阻止了印象派的傳統出路。因此，他們不得不在意圖模糊輪廓方面比以往的任何一代都要進一步。他們知道人眼是一個奇妙的儀器。你只需要給它正確的提示，它就會為你構建整個形狀，而它知道這個形狀是存在的。但必須知道如何觀看這樣的畫作。首次參觀印象派展覽的人顯然把鼻子伸進了畫中，除了一堆隨意的筆觸外，什麼都沒看到。這就是為什麼他們認為這些畫家一定是瘋了。

面對像圖 329 這樣的畫作，其中最古老和最有方法的運動支持者之一卡米爾·皮薩羅(Camille Pissarro，1830-1903)喚起了陽光下巴黎大道的“印象”的人們會問：“如果我沿著大道走 - 我看起來像這樣嗎？我會失去我的腿、眼睛和鼻子，變成一個無形的塊嗎？”再次，是他們對一個人“屬於”的知識干擾了他們對我們真正看到的東西的判斷。公眾需要一些時間才能學會，要欣賞一幅印象派畫作，必須退後幾碼，享受這些令人困惑的斑塊突然在我們眼前成形並活過來的奇跡。實現這一奇跡，並將畫家的實際視覺體驗轉移到觀眾身上，這才是印象派的真正目標。

這些藝術家所感受到的新自由和新力量必定是真正令人振奮的，這一定部分補償了他們所遭遇的嘲笑和敵對。突然間，整個世界都成為畫家筆下適合的題材。只要他發現了色調的美麗組合、色彩和形狀的有趣配置，陽光和有趣色調的令人滿意和歡快拼湊，他就可以架起畫架，試圖將自己的印象轉移到畫布上。一切關於“莊嚴的題材”、“平衡的構圖”、“正確的繪畫”等老套的觀念都已經成為過去。藝術家對於他所繪畫的內容以及他如何繪畫它，只對自己的感性負責。

也許如果不是由於兩位幫助 19 世紀的人們以不同的眼光看待世界的盟友，畫家們就不會如此迅速和徹底地實現這種自由。其中一個盟友是攝影。在早期，這一發明主要用於肖像畫。需要非常長時間的曝光，坐在那裡為拍照而保持靜止的人們必須以僵硬的姿勢支持。攜帶式相機和快照的發展始於興起印象派畫風的同一年代。照相機幫助發現偶然視角和意想不到的角度的魅力。此外，攝影的發展必然會推動藝術家更進一步探索和實驗的道路。畫作不再需要執行機械設備可以更好且更便宜地完成的任務。我們不能忘記，過去繪畫藝術曾經滿足了許多實用目的。它被用來記錄著名人物的肖像或鄉間別墅的風景。畫家是一位能夠戰勝事物的瞬息萬變性並保存任何物體外表供後人欣賞的人。如果不是一位荷蘭 17 世紀畫家在這些鳥滅絕之前不久使用自己的技巧描繪出一個樣本，我們就不會知道渡渡鳥(dodo)是什麼樣子。在 19 世紀，攝影即將接管繪畫藝術的這一功能，這對藝術家的地位來說是一個嚴重的打擊，就像新教(Protestantism)廢除宗教圖像一樣。在那之前，幾乎每個尊重自己的人至少在一生中為自己的肖像留影。現在，人們很少經歷這種磨難，除非他們想要幫助一位畫家朋友。因此，藝術家越來越被迫探索攝影無法跟隨他們的領域。事實上，現代藝術如果沒有這一發明的影響，可能不會變成現在的樣子。

印象主義畫家在尋找新的主題和新的色彩方案方面找到的第二位元盟友是日本的彩色版畫。日本藝術發展自中國藝術並延續了將近一千年。然而，在 18 世紀，也許是在歐洲版畫的影響下，日本藝術家放棄了遠東藝術的傳統主題，選擇了低級生活場景作為彩色木刻畫的主題，這些作品既具有偉大的創造力又具有精湛的技術完美無缺。日本鑑賞家並不特別看重這些便宜的產品。他們更喜歡樸素的傳統方式。當日本被迫在 19 世紀中葉與歐洲和美國建立貿易關係時，這些版畫常常被用作包裝和填充，可以在茶店中便宜購買。Manet 的朋友是第一批欣賞它們的人，並熱切地收藏它們。在這裡，他們發現了一個傳統，這一傳統未受那些法國畫家努力擺脫的學術規則和陳詞濫調的影響。日本版畫幫助他們看到，有多少歐洲慣例仍然存在，而他們自己卻沒有注意到。日本人喜歡世界的每一個意想不到和不按牌理出牌的方面。他們的大師，葛飾北齋(Hokusai, 1760-1849)，會將富士山偶然出現在腳手架後面的景象表示出來(圖 330)；歌麿(Utamaro, 1753-1806)毫不猶豫地展示了一些他的人物被印刷邊緣或窗簾切斷的情景(圖 331)。這種對基本的歐洲繪畫規則的大膽無畏的無視深深打動了印象派畫家。



圖 330 葛飾北齋 Hokusai: 《背後的富士山》。彩色木刻，摘自《富士百景》於 1834 出版。



圖 331 葛飾北齋 Hokusai: 《計數室，傍晚》。彩色木刻，約 1800。

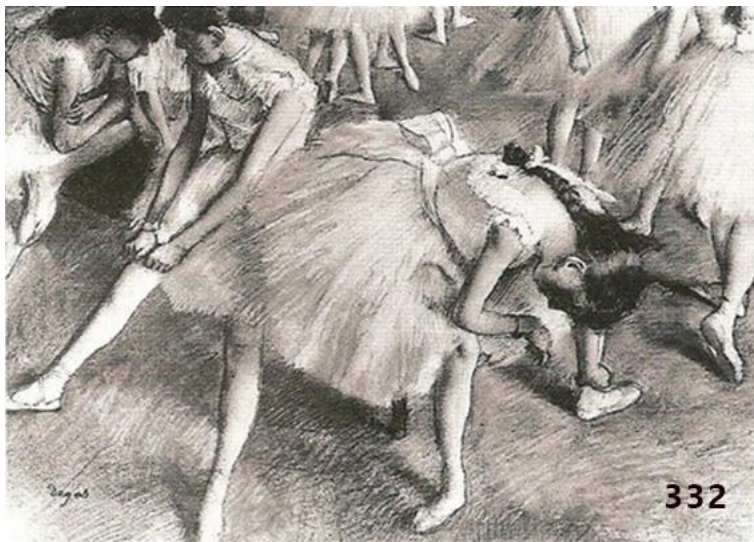


圖 332 寶加 Degas: '等待提示'。粉彩畫。1879。



圖 333 賈加 Degas：《叔叔和侄女》。約 1875。

在這個規則中，他們發現了知識對視覺的古老支配的最後藏身之處。為什麼一幅畫總是要展示一個場景中每個人物的完整相關部分？最深受這些可能性影響的畫家是愛德格·賈加(1834-1917)。賈加比莫內和雷諾瓦稍微年長一些。他屬於莫內的一代人，就像莫內一樣，他有些保持距離，雖然他對他們的大多數目標表示同情。賈加對設計和素描藝術充滿激情。在他的肖像畫(圖 333)中，他想要呈現出從最意想不到的角度看到的空間和實體形式的印象。這也是為什麼他更喜歡從芭蕾舞而不是戶外場景中取材的原因。在觀看排練時，賈加有機會看到身體在各種姿勢和各個方向上的狀態。從上面俯視舞臺，他會看到女孩們跳舞，或休息，並研究錯視和舞臺照明對人體形態的造型效應。圖 332 顯示了賈加製作的粉彩素描之一。安排看起來不能更隨意。我們只看到一些舞者的腿，一些隻看到身體。只有一個人物是完整的，而且姿勢錯綜複雜，難以閱讀。我們從上面看到她，她的頭向前傾，她的左手抓住腳踝，處於完全放鬆的狀態。賈加的畫作中沒有故事。他對芭蕾舞者不感興趣，因為她們是漂亮的女孩。他似乎不在乎她們的情感。他以與印象派畫家對周圍景色的冷靜客觀相同的方式看待她們。對他來說，重要的是光和陰影在人體上的相互作用，以及他如何表現運動或空間。他向學術界證明，遠非完美的素描藝術不相容，年輕藝術家的新原則正在提出新的問題，只有最嫺熟的设计大師才能解決。

新運動的主要原則只能在繪畫中得到充分表現，但雕塑也很快捲入了“現代主義”的支持或反對的戰鬥中。偉大的法國雕塑家奧古斯特·羅丹(1840-1917)與莫內出生在同一年。由於他是古典雕塑和米開朗基羅的熱情學習者，他和傳統藝術之間本來不應該存在基本矛盾。實際上，羅丹很快就成為一位公認的大師，享有與他所處時代的任何其他藝術家一樣大，甚至更大的公眾聲譽。但是，即使他的作品也是批評家之間激烈爭論的對象，並且經常與印象派的反叛者們混在一起。原因可能在於我們看一下他的一幅肖像畫(圖 326)。像印象派一樣，羅丹鄙視了“完美”的外表。就

像他們一樣，他寧願讓觀者的想像力保留一些東西。有時，他甚至會留下一部分石頭，以給人一種他的形象剛剛浮現並成形的印象。對於普通觀眾來說，這似乎是一種惱人的古怪，如果不是純粹的懶惰。他們的反對意見與對圖倫托(第 272 頁)提出的意見相同。對他們來說，藝術的完美仍然意味著一切都應該整潔而光滑。在忽視這些瑣碎的慣例時，羅丹幫助確立了藝術家在達到藝術目標時宣佈作品完成的權利。由於沒有人能說他的做法是由於無知而產生的，他的影響力對於印象派在其法國愛好者狹隘圈子之外得到接受起到了很大的作用。印象主義運動使巴黎成為歐洲的藝術中心。

來自世界各地的藝術家紛紛前來巴黎學習，並帶走了新的發現，以及藝術家作為反抗資產階級世界的偏見和慣例的叛逆態度。這個福音在法國以外的地方最有影響力的使者之一是美國的詹姆斯·麥克尼爾·惠斯勒(1834-1903)。惠斯勒參加了這場新運動的第一次戰鬥；他在 1863 年與莫內一起在被拒絕的沙龍展覽中展出，他與畫家同事對日本版畫充滿熱情。嚴格來說，他不是一位印象派畫家，就像竇加或羅丹一樣，因為他的主要關注點不是光線和色彩的效果，而是優雅圖案的構圖。他與巴黎畫家們共有的是他對公眾對感傷故事感興趣的態度的輕蔑。他強調的是繪畫中重要的不是主題，而是它被轉化為顏色和形式的方式。惠斯勒最著名的畫作之一，也許是有史以來最受歡迎的畫作之一，就是他母親的肖像(圖 334)。特點是，惠斯勒在 1871 年展出這幅畫的標題是“灰色和黑色的佈置”。他不願意提到“文學”興趣或感傷情感。實際上，他追求的形式和顏色的和諧並不與主題的感覺矛盾。

正是簡單形式的仔細平衡賦予了這幅畫以寧靜的品質，以及其“灰色和黑色”的柔和色調，從女士的頭髮和服裝到牆壁和環境，增強了表達出的孤獨感，使畫作具有廣泛的吸引力。令人奇怪的是，這幅敏感而溫柔的畫作的畫家以其挑釁的方式和他所謂的“製敵的溫和藝術”而聞名。他定居倫敦，感到有責任幾乎獨自為現代藝術而戰。他習慣於給畫作取一些讓人覺得古怪的名字，無視學術傳統，這招致了約翰·羅斯金的憤怒，這位為特納和前拉斐爾派辯護的偉大評論家。在 1877 年，惠斯勒以日本方式展出了夜景畫，稱之為“夜景”(圖 335)，每幅要求 200 金幣。羅斯金寫道：“我從來沒有想到會有一個花花公子要求兩百金幣，將一罐油漆潑在公眾臉上”。惠斯勒對他提起誹謗訴訟，這一案件再次凸顯出藝術家和公眾觀點之間的深刻分歧。有關“完美”的問題很快就浮出水面，惠斯勒被質疑是否真的要求“兩天的工作”來支付那筆巨額，對此他回答：“不，我要求它是因為一生的知識”。



圖 334 惠斯勒 Whistler: '灰與黑的構圖' (畫家母親的肖像)。1871。

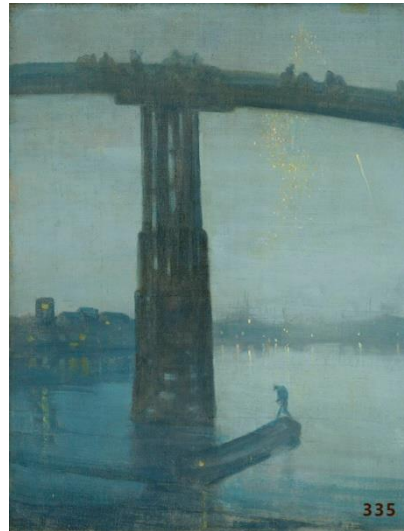


圖 335 惠斯勒 Whistler: '藍與銀的夜景：舊巴特西橋'。約 1872。

奇怪的是，這次不幸的審判中的對手實際上有多少共同之處。雖然年長的羅斯金希望通過向人們的道德感訴求來引導他的同胞更加關注美麗，但兩人都對自己周圍的醜陋和惡劣深感不滿。然而，當十九世紀接近尾聲時，這兩種觀點都變得越來越重要。



圖 336 被拒絕的畫家呼喊：'而且他們拒絕了，愚蠢的無知！' 多米耶的立體畫，1859，嘲笑'現實主義'學派。