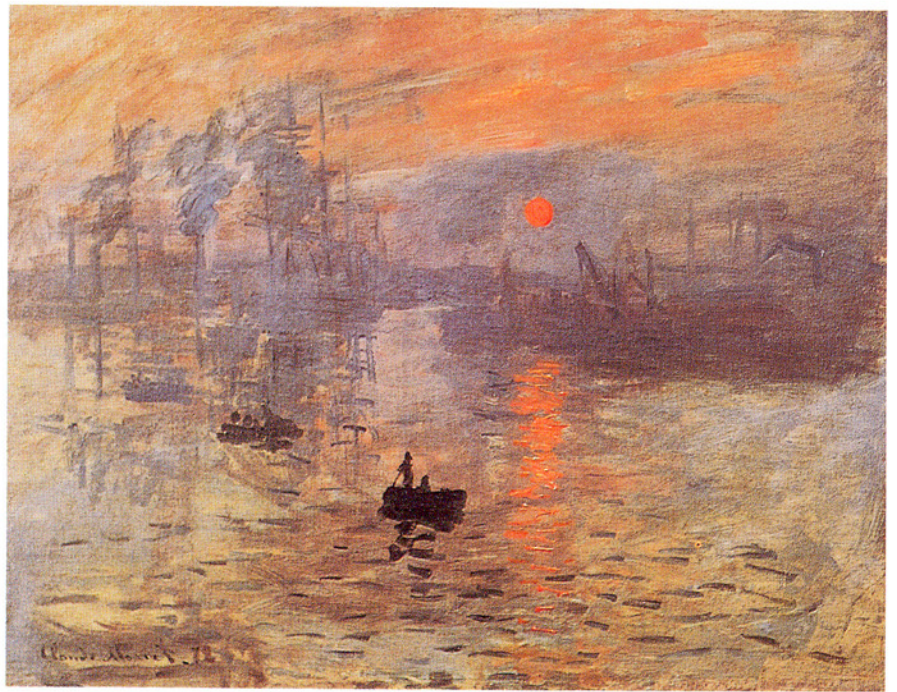


第二篇：寫實主義與印象主義 (Realism Impressionism) (下篇) 陳沁楨 (本文作者為美國密西根大學藝術碩士)

■ 《日出·印象》

1874年4月，由莫內(Monet)，雷諾瓦(Renoir)，希斯里(Sisley)及畢沙羅(Pissarro)等人聯合了30名畫家，集165件作品在名攝影家那達(Nadar)的畫室推出了「無名藝術家聯展」，即後來所謂的「印象主義第一次聯展」。在這個畫展中，一幅由莫內所作的《日出·印象》(Impression, Sunrise, 1872 (圖1) (註1)，被一名惱怒的評論記者李洛伊(Louis Leroy)藉「印象」一字，寫了一篇尖酸諷刺的文章，標題為：「印象主義的畫展」，印象主義從此得到它的命名。(這張名作在1985年遭竊，歷經五年的偵捕，終於在去年聖誕節前夕，水落石出，有幸完璧歸趙的回到「馬魔坦藝術館」(Musée Marmottan, Paris)。

但真正來說，1874年的畫展只是一個里程碑，印象主義的活躍時期應從1860年代的中葉開始，而延至1880年代中葉，尤其是在1870至1880年間，更是達到它的鼎盛時期。在1860年代中葉，一群巴黎年輕畫家們為了響應波特萊爾所倡揚的表現「現代生活」的理念，而作興於描繪中產階級的日常生活，周末在城郊楓丹白露(Fontainebleau)的野餐，徜徉在陽光下的悠閒戶外生活。如馬內的《草地上的野餐》(1963)，或莫內的《花園中的女人》(Women in the Garden) (



▲ (圖1) 莫內·《日出·印象》1872
(49.5×64.8 cm)

▶ (圖2) 莫內·《花園中的女人》
1866-67 (256×208 cm)



圖2)。到了1869年夏天，基於逐漸形成的共同理念，莫內與雷諾瓦結伴在塞納河畔的布喬維爾(Bougival)並肩寫生，其作品有時竟然難以區分是莫內或雷諾瓦所作，有人認為這批作品乃為典型印象主義的誕生，它們熾烈地表現了繪畫史中從未有過的頌讚陽光的視覺世界。

■ 陽光與色彩學

事實上，印象主義並沒有特定的美學理論或教條綱領，莫內和雷諾瓦兩人皆是痛恨理論和教條的人。籠統的說，印象主義承續了寫實主義，可視為它的完型階段。印象主義反映了19世紀中葉普遍的科學實證的態度——包括了來自當時光學和視覺心理學的研究，加上早先發表的謝夫瑞爾(M.E.Chevreul 1786-1889)的色彩物理學(註II)，以及無所不在的孔德(A.Comte 1798-1857)實證主義學派影響；他教導凡是自然現象中不能以科學印證的皆不可採信，而我們的感官知覺才是唯一獲得知識的途徑。這些顯然都已經影響了早先寫實主義，包括不畫過去也不畫不可知的未來，畫家應畫一己環境的當代生活。到了印象主義，再不容畫家安於學院風格或躲在畫室閉門造車，他們開始到戶外大自然去描繪陽光下肉眼所看到那一瞬間裡的真實。而在他們將畫架端到戶外後，才發現物體在陽光下並非一成不變的，可說所有的河水倒影、天空、山林隨著時刻的推移而變化萬千，更甚的是影子原來並不是一成黑灰色，而是帶有互補色的不同色調。一張典型的印象主義作品通常是指一張風景或戶外景物之作，因大半是臨場寫生完成，所以大都傾向小幅作品，有著攝影快照(Snapshot)般的構圖取景，在色彩上不但避免黑、深褐色的使用，更為達到光譜般的色彩效果，儘量使用高彩度明亮的色彩，藉著簡短斷續的筆觸，在特定的距離觀賞時，可以在畫布上達到一種光彩激盪的視覺混合。這一點到了後期印象派的秀拉(Seurat)更是將它發揮到極至，色彩的理念是印象主義的真正突破，

德洛克拉瓦(Delaroix)及其他浪漫主義的成員也受了一些色彩學影響，也使用強烈的色彩，但僅止於氣氛的表達。至於柯洛等巴比松畫派，雖然也從大自然寫生，但為了延續古典主義的色彩，不得不妥協於褐色調的森林內景及偏好描繪黃昏黎明之低調色彩。

一張印象主義作品，通常不摻加畫家個人的主觀情緒，當他們把這種對事物的第一臨場印象忠實地帶到大眾眼前時，保守的大眾卻認為它看起來不像一張「完成的作品」，充其量是一張畫家的圖稿而已！

■ 克勞德·莫內(Claude Monet 1840-1926)

莫內的作品以及他畢生在作品中堅守印象主義的理念，使他無愧為印象主義的泰斗。在同一時期的馬內，雖然深具革創，對印象主義的成員也有著領導性的影響力，但他認為印象主義只是過境的流行客，不曾也不願參加過印象主義聯展。塞尚雖然參加過印象主義聯展，但他對色彩與光線的科學理論並無太大興趣，在印象主義範疇中，他只能算是一名週邊人物罷了！

莫內出生於巴黎，童年時搬到

李哈鹿(Le Harue)，《日出》一作即是畫李哈鹿港)。他有著極早熟的天賦，十六、七歲時即受到當時常訪李哈鹿，並力求主張實地寫生的海景畫家布丹(Eugene Boudin 1824-1898)的鼓勵，而立志走上不悔不怨的繪畫之途。1859年，他回到巴黎習畫，在葛利爾(Gleyre)畫室結識了其他印象主義的一些重要成員。如巴吉爾(Frédéric Bazille)、希斯里和雷諾瓦等人。並共同參與了楓丹白露的洗禮。

《日出·印象》雖還不算莫內的典型作品，但反映出他對形體輪廓線的揚棄，以光線和色彩為全幅作品的結構，對霧紗般朦朧氣氛及高視點俯視的喜好，加上曇花一現的「瞬間性」觀念，這些特點一直持續在他後來的系列創作，(「系列」(series))一字並且成為後來現代繪畫最普遍的語彙)。根據視覺生理學，一個人如果將頭倒轉從跨下看景物時，則只見一堆平面化的形色組合，三度空間會頓然失去，莫內的創作法則即根據這種「單眼經驗」，即欲祛除對景物固有的視覺概念。循此只見畫面有著一堆鬆散的筆觸，觀賞者必須以「讀畫」的心境去重新構築出可辨識的視覺畫面。這種主動積極性的觀賞立下了現代繪畫的主要特點。如《乾草堆》(Haystacks 1891)，(圖3)，在1891年那年在杜蘭路爾(Dur-



▶ (圖3) 莫內·《乾草堆》
1891 (61×66 cm)



▲(圖4)莫內·《盧昂教堂》1894(100.2×66 cm)



▲(圖5)莫內·《睡蓮》1919(100×200 cm)

and-Ruel)的畫廊就展出了15幅，每一幅都顯出光線一天當中的些微差異。從《乾草堆》之後，莫內開始了一連串的《白楊木》、《魯昂教堂》(圖4)、《倫敦大橋》及晚年最有名的巨幅《睡蓮》(water lilies)系列作品，(如圖5)。睡蓮系列畫的是他在紀文妮(Givary)私邸的蓮花池塘，近代學者視這批畫在立體主義之後的作品，其色彩筆觸淋漓幾乎不具形體的作品為抽象表現主義(Abstract Expressionism)。

莫內不比塞尚、竇加或馬內等人來自殷實富家，他必須靠繪畫維生。雖然他早在躊躇滿志秉性樂觀，但在26歲時，也像一些印象派的其他畫家，因才情得不著應有的肯定，加上經濟上的膠著困頓，一度企圖自殺，但還好在他去世前的30年，備享盛譽及肯定，有名的紀文妮宅邸一度還雇用了6名全職園丁，尤其其他長壽至20世紀的30年代，歷經大半的現代繪畫潮流，在

他晚年必然已經知道了杜象(Duchamp)的達達作品如小便器之作。

■比埃·奧古斯特·雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir 1841-1919)

雷諾瓦出生窮裁縫的兒子，和莫內一樣也必須靠賣畫過日子。他少年13歲起曾經習藝瓷具裝飾畫，這點無疑地影響了他後來繪畫中色彩的透明感及畫面始終帶著那麼一點裝飾風格。和莫內最不同的是他對畫人體的興趣，當然多少也因他必須替一些富貴家庭作肖像。雖然他採用相同的光學色彩理念，但他將它們應用到人體時，在技法上其實是更難的。

雷諾瓦的作品在視覺上一貫有種對享樂主義的追求，他曾經表示過如果不能從畫畫中得到痛暢感的話，還不如不畫。在作品《船宴

(The Boating Party,1881)(圖6)中透明的筆觸，美妙地捕捉了空氣悸動下震顫的葉梢及遠處粼粼的水波，夏日烈陽透過帆布帳篷顯出明亮的白色亞麻桌布，玻璃杯的質感及人體柔軟的肌膚，形成一股令人微醺的官能美，無怪乎百年後的今天，他的作品一直是印象主義中收藏界的最愛，類似代表作《煎餅磨坊》(The Moulin de la Galette,1870)(圖7)，畫的是實地寫生的波希米亞式的夜宴一景，同樣有著美好的享樂氣氛。為了經濟上的關係，他只參加了前三屆印象派畫展，1877年之後，他開始打入官方沙龍展出肖像作品。雷諾瓦一生皆保有上美術館的習慣。在1881及1882年之際，在一次造訪義大利時，他對以前的大師，尤其是拉斐爾及委拉斯蓋茲大為傾倒，開始對整個印象派的表現手法在信念上產生了動搖，尤其是對印象主義中缺乏形體的交待，及缺乏知性的內容。因而嘗試著回歸到較堅實傳統



▶ (圖6)
雷諾瓦·《船宴》局部
1881 (130×170 cm)



◀ (圖7)
雷諾瓦·《煎餅磨坊》
1876(131×175 cm)



▲ (圖8) 雷諾瓦·《傘》1884
▼ (圖9) 雷諾瓦·《佳柏莉亞和玫瑰》1911



的造形。如《傘》(The Umbrellas 1883?) (圖8) 作品中加入了安格爾式的古典裝飾線條結構。

1906年他移居到暖和的法國南部，但關節炎漸漸影响他手指的靈活運作。加上安適的晚年，畫作再度回到他年輕時所標榜的愉悅心境。畫中主題不出家居生活的美好，如家眷、女僕，瓶花之類，尤其是一系列以家中女僕佳柏莉亞為模特兒畫成的作品。大抵是惡化中的關節炎的關係，這些粗筆觸的作品充滿了從心所欲，粗糙質樸之美，帶著近乎雕塑般的量感，形成他最典型的人體造型，這時作品已不再有印象主義的原初理念，而是更像承傳了魯本斯(Rebens)等古典大師們的作品，如《佳柏莉亞和玫瑰》(Gabrielle with Roes, 1911) (圖9)。

雷諾瓦晚年和馬蒂斯住得很近，常常去探看小他近30歲的馬蒂斯，對野獸主義的理念有相當的興趣及讚賞。除了遺留

了近 6000 件繪畫作品之外，還有晚年所作的一批雕塑，當然這些作品都是目視口授助手，由助手拿捏完成的。

■ 葉德加爾·竇加 (Hilaire-Germain-Edgar Degas 1834-1917)

竇加為巴黎上流社會銀行家的兒子，曾遊學義大利，是個時髦公子型畫家，對於入選沙龍及賣畫並不热衷。為印象主義畫展的初創人之一，參加並熱心籌劃了所有大部份印象主義畫展，在八次的畫展中他參展了七次。竇加被歸在印象主義裡，似乎頗有牽強之處，因為他不愛戶外風景寫生，更甚的是他強調傳統素描，一向以安格爾的門徒自居。早期時就喜歡畫舞台生活、煤氣燈下的酒館、都市夜生活、閨室景象之類題材的作品，所有作品包括賽馬景題材都是在畫室中完成的。但他對現實生活的關注則不下任何其他印象主義成員，對於當時社會的生活型態有客觀尖銳的描繪。他不畫舞伶在舞台表演的光輝時刻，而選擇後台疲憊的預演，或者正在梳髮、沐浴、洗腳的女人。畫中人物往往在一種不自覺的情況下被畫了下來，他曾說過“我所畫的這些女人是誠實、簡單的尋常百姓，無視於旁觀者的存在，而只是專注於一己當時的身體狀況……”一般人將它比喻為「鑰匙孔中的美學」(Keyhole Aesthetic)。如《熨衣婦》(Woman Ironing C.1884) (圖 10) 或《苦艾酒杯》(The Glass of Absinthe, 1876) (圖 11)。

竇加的重要性在於他對造形、

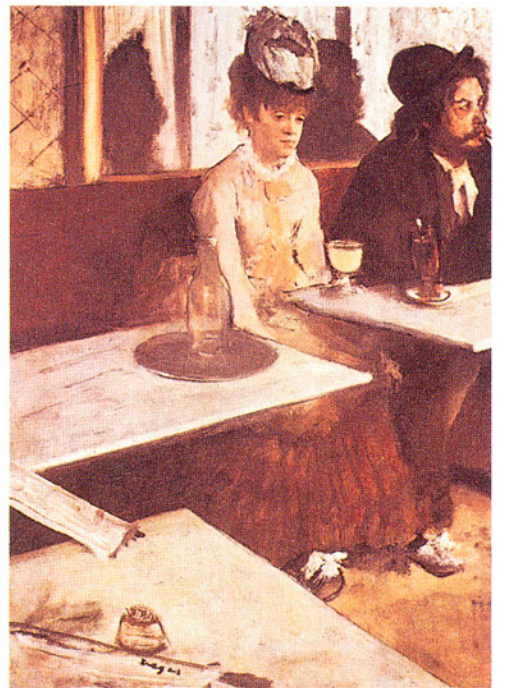


▲ (圖 10) 竇加·《熨衣婦》C.1884 (76×81.5 cm)

色彩的表現；比起其他印象主義畫家，他的素描及可以同時混合不同媒體材料的駕馭能力顯得特別優秀，其冷靜的觀察及捕捉人物神韻的能力使他同時也是一位出色的肖像畫家，不像雷諾瓦所作的肖像看起來都是千篇一律。竇加對攝影及日本木版畫頗有研究，並將其天衣無縫的應用到他畫面結構上。他還復興了粉彩畫(Pastel)，被認為是最偉大的粉彩先驅。尤其在晚年視力大為衰退，不再能自如的混合油彩時，粉彩成為他維一使用的媒體提供了快速活潑的立即效果，竇加會利用它巧妙的掌握了舞台低角度光線從下往上照射的逆光效果。如《明星》(The Star, 1878) (圖 12)

竇加共留下 74 件雕塑作品，雖

▼ (圖 11) 竇加·《苦艾酒杯》1876 (91.5×68.5 cm)





▲ (圖 12) 寶加·《明星》1876 (58.5×42 cm)

然他在生時只展出過一件，但它們的精湛使雷諾瓦稱譽寶加為 19 世紀最偉大的雕塑家。

畫家與咖啡館

所有印象主義的重要成員在年

齡上都十分接近，雖來自不同的家庭背景，但在文化意識上則頗為一致，很多人早期甚至在同一老師的門下習畫。他們之間形成了許多結交甚密的道友，除了在繪畫上一起寫生鼓勵之外，在經濟上互相扶助更是常有的事，這種現象在過去的藝術圈是鮮有的。尤其許多畫家，

太陽下山後不能寫生，都喜歡群集在巴黎的幾個咖啡屋，與其他文人音樂家們論戰大蓋一番，形成了未來畫家坐咖啡屋的風尚。甚至有人認為 19 世紀大半的法國繪畫史可分別以不同的咖啡館名稱為章節來寫成，其中的噶爾巴咖啡館(Cafe Guerbois)，很多人甚至稱它為印象主義的誕生地。馬內儼然是這裡的角頭，一些咖啡館甚且以常光顧的畫家作品裝潢。

卡密爾·畢沙羅 (Camille Jacob Pissarro 1830-1903)

以畢沙羅的作品來看，他並非印象主義中最重要的看員，但在印象主義的社交圈中，他有著像長老一般的地位，是印象主義中不可或缺的功臣。尤其他是個極有組織能力的理論家，在作品風格上並且勇於接受新知而願意嘗試突破。畢沙羅有著髯髯的白鬚，看起來就像天生的老師，卡莎特(Cassatt)曾讚嘆他直可教出頑石畫畫。甚至連一向拘謹的塞尚都說過：他就像一位父親一樣，讓你可以無所不問。當印象主義的成員對畫展有質疑，或私人間有成見時，也是畢沙羅來化解塊磊指點迷津。他參加了所有的八次印象主義畫展(1874-1886)。也是他將年輕的高庚、秀拉、席涅克等新人引薦到印象主義後來幾屆。

畢沙羅出生於西印度群島的維京島(Virgin Islands)，1855 年來到巴黎。曾經向柯洛習畫，1859 年在有名的私人畫室——瑞士學院(Académie Suisse)(註 3)修習時吸引了當時十分年輕的莫內，在往後的一、二十年間兩人結成莫逆，並共同發展出印象主義的理念。

1870年普法戰爭之際，兩人共同旅居倫敦避難，與惠斯勒一樣，兩人皆迷上了倫敦的霧氣及其一帶的景緻，種下往後一再重複倫敦題材的畫作。而最重要的是在彼地結識了也在避難中的畫商杜蘭路爾（Durand-Ruel），他是印象主義最重要的畫商，也被譽是印象主義的守護人，畫商制是19世紀中葉的新產物，是畫商才將畫家從仰望一年一度的沙龍展中解放出來，尤其印象主義不能見容於沙龍，在杜蘭路爾等人的引介之下，這些前衛畫家才得到展出及建立聲譽的機會。

畢沙羅是位多產型畫家，戰後他回到巴黎，發現家中約一千五百幅作品悉數被毀，但他在去世後仍留下約1664幅作品。

在1884年到1888年之間，他一度受到秀拉的光學混合理論（Optical Mixture）的影響，作了好些點描作品（Pointillist），但終究發現流於僵硬而回到早期的風格。作品如《窗景》（A view from the

Artists Window, 1888）（圖13）

■ 貝爾特·莫莉索 (Berthe Morisot 1841-1875)

■ 瑪麗·卡莎特 (Mary Cassatt 1845-1926)

固定在印象主義畫展參加展出的兩位女畫家——莫莉索和卡莎特皆來自有錢的銀行家庭。卡莎特與寶加的關係，一如莫莉索與馬內一樣有著亦師亦友的緣份。莫莉索在馬內的畫室習畫，但當莫莉索追隨莫內和雷諾瓦的理念而開始放棄黑色的使用之際，她同時說服了馬內走出畫室，到戶外寫生，從而改變了馬內的色彩（按：莫莉索嫁與馬內的弟弟）。

卡莎特則是來自美國費城的法裔，在1886年她21歲那年，與家人長居於巴黎。初抵巴黎時，和寶

加一樣也歷經安格爾一派的素描訓練。當寶加在1874年的沙龍展首次看到卡莎特的作品，大為賞識。而她雖未曾正式在寶加門下習畫，但始終仰慕寶加，作品深受其影響，但卡莎特仍有她的風格。一般而言，和寶加一樣她的作品極重素描，也深受日本木刻版畫的影響，加上馬內靈活的油彩筆觸和外光（Plein-air）派的明亮色彩，和莫莉索一樣，她也偏好室內家居生活的題材，雖然她一生未婚，但她擅於描繪母子間親密感人的氣氛。作品如《藍椅子上的女孩》（Little Girl in a Blue Armchair）（圖14）。

■ 「今日的前衛乃為明日的典範」——高庚

一般來說，印象主義雖然晚在19世紀末仍然得不到官方藝術界的完全認同，但他們始終普遍贏得文人知識界的擁護。今天藝術市場中印象主義作品的畫價，更不容人懷疑它畢竟已全面勝利了，也符合了藝術史家認為它是文藝復興以來最偉大的藝術運動之共識。

一如高庚（Gauguin）在當時曾經下的預言指出——印象主義的革創性只存在他們那一代。當更新的藝術出現時，那些曾經震撼了藝評家的作品馬上成為被褒賞的作品，亦即指出今日的前衛乃為明日的典範。他並指出印象主義一味追求色彩的視覺裝飾效果，而忽略了色彩本身的自由性，只畫肉眼可看到的色彩而未畫出思想神秘的核心。這種對知性內容要求終於導致了後期印象主義（Post-Impressionism），如梵谷或甚至後來的馬蒂斯及野獸主義，但在藝術史上，如果沒有印



▲（圖13）畢沙羅·《窗景》1888



▲(圖 14) 卡莎特·《藍椅上的女孩》1878 (89×130 cm)

象主義跨出的這一步，也就沒有所謂從 19 世紀的「官方藝術」跨進 20 世紀百家爭鳴的「現代藝術」這一大步了。

註解

〔註 I〕研究顯示出，莫內當時依據李哈鹿港共作了兩張，一張是《日出》，一張為《日落》，目前這張收藏在馬魔坦藝術館的作品其實是《日落》一作，但當時李洛伊所看到及攻擊的作品，可能仍是這幅作品，因而從此被定名《日出》，另一幅則落入法國的私人收藏。

〔註 II〕：根據謝夫瑞爾的色彩學理論：色彩可被分為紅、黃、藍三原色，彼此混合再衍生三個間色，依此製成環狀圖表而產生位置對立的互補色，如紅與綠、橙與藍為互補色。等量的互補色混合之後，色相會互相消彌……等等諸如類推。

〔註 III〕：「瑞士學院」並非真正學院，而是一個退休名模特兒開辦的私人

畫室，畫家只要付少許錢即可共同使用模特兒，並沒有老師在場指導。

〔參考書目〕

1. "The Impressionist and their Art"—Russell Ash
2. "The Visual Arts: A History"—Hugh Honour & John Fleming
3. "Impressionism to Post-Modernism"—Edited by David Britt
4. "History of Modern Art"—H.H. Arnason
5. "History of Art"—H.W. Janson
6. "Dictionary of Art & Artists"—The Penguin Book
7. "Larousse Encyclopedia of Modern Art"

圖片參考書目：

- ① "The Impressionist and their art crescent Book 出版，作者：Russell Ash
- ② "The Visual Arts: A History" by Hugh Honour & John Fleming 出版社：Prentice-Hall
- ③ "Impressionism to Post-Modernism" Bulfinch 出版·作者：Edited By David Britt.
- ④ "History of Modern Art" Abrams 出版·作者：H.H. Arnason.
- ⑤ "History of Art" Abrams 出版·作者：H.W. JANSON