

印象派的古典大師

雷諾瓦



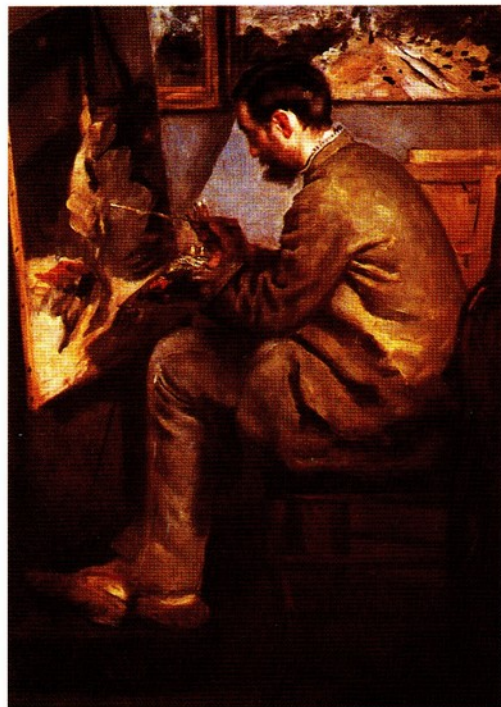
▲在坎城庭園中作畫的雷諾瓦

劉文潭（作者為國立藝專美學教授）

皮愛爾·奧古斯特·雷諾瓦（Pierre Auguste Renoir, 1841—1919）是十九世紀後半期至本世紀初期的法國大畫家之一，由於他無論是在意念上、技法上乃至風格上，都不像好些和他生於同時的畫家們那樣全心追求新奇，一意步向極端，所以他在西洋藝術史上，也就沒有贏得甚麼顯赫的地位；但是，他那「具古以化」的器識，「有法有化」的權變，是為後世樹立起一個「包前孕後，古今獨立」的典範，使我們睹其畫而思其人，深深為之感動，仰慕不已！



▲雷諾瓦，《拿調色板的莫內》，1875 84×60 cm.



▲雷諾瓦，《作畫中的巴吉爾》，1867 106×74 cm.



▲雷諾瓦一家為幼子(CoCo)所做的雕塑

為了幫助讀者了解一下雷諾瓦的性情，我們不妨先談一兩件關於他的往事：當雷諾瓦二十一歲的那一年，他花用靠打工畫彩色玻璃窗掙來的錢，進入葛萊爾畫室學畫。葛萊爾(Charles Glenre)是一個資材平庸學者型的藝術家，他動不動就搬出安格爾的畫風來壓服學生（除雷諾瓦之外，尚有莫內、科洛

和巴齊爾等人，也投到他的門下）。有一天，雷諾瓦正在作畫，葛萊爾走到他前面，老氣橫秋地告誡他說：「一個人畫畫不是為了求快樂！」沒想到雷諾瓦馬上認真地頂撞他說：「假若我在畫畫裡得不到快樂，我就不會畫畫了！」的確，雷諾瓦在一生之中，真算得上是一個堅定無比的快樂主義者，無論是在

他的心目中，或是在他的畫面上，我們所能發現到的，始終都是「歡樂滿人間」的感受和景象。

而在實際上，雷諾瓦的身體狀況並不理想；一八八二年他二度感染肺炎之後，初顯風濕性關節炎的病徵，病勢日趨嚴重。到了一九一一年，與凡手、足、身軀一概扭曲殘廢，必須坐在輪椅上渡其餘生；



▲科洛(Corot, 1796-1875) 《聖·尼可拉·阿哈的磨坊》(Le Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras)。

到此地步，他還是逢人就說：「我算得上是一個極其幸運的人。」因為靠別人幫忙，還可以將畫筆插入他那不成形的手掌心裏，他還可以揮臂作畫。這種情形，真是教人難以想像，難以相信藝術家的精神到底有多堅強！藝術家的心靈到底有多超脫！西方藝評家中，波斯曼(Bosman)站在人道主義的立場，

將此情形描寫為：「雷諾瓦之最偉大的奇蹟(The greatest marvel of Renoir)。」真可說一點也不差。

雷諾瓦於一八四一年的二月廿五日誕生於法國中部的利莫日鎮(Limoges)，他的父親是一個窮裁縫；為了賺錢餬口，一八九五年便舉家遷往巴黎。雷諾瓦生於窮困，

十三歲起就開始嚐試學徒生涯；先是在一家陶瓷廠裡練習彩繪，五年之後，他因工廠倒閉失業，旋即又轉入另一家扇子工廠練習畫扇面，雷諾瓦原本聰慧，加之勤勉好學，八年的磨鍊，無論是用筆、著色，都熟能生巧。他不僅對洛可可風格的裝飾畫大有所得，而且對十八世紀的畫家，如：華托、布歇以及福



▲華托(Jean Antoine Watteau,1684-1721)
《往西賽拉的開航》
(The Embarkation for Cythera),1717.



▲福拉格納(Jean Honore Fragonard,1732-1806)
《情書》(The Love Letter),1770 s. 31.75×26.375 in.



▲布歇(FranCois Boucher,1703-70)
《化妝中的維納斯》(The Toilet of Venus),1751.



▲魯本斯(Peter Paul Rubens,1577-1640)
《扮成美神的海倫娜·福爾蒙》
(Helena Fourment as Aphrodite, 'Het Pelsken') 1630 s.175×96 cm.



◀ 西斯萊(Alfred Sisley)
《漢普敦地方的摩賽水閘》 c.1874.
(Molesey Weir, Hampton Court).



◀ 庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-77)
《女人和鸚鵡》(Woman with a Parrot), 1865-66 129,5×195,6 cm.

拉格納(Watteau, Boucher, and Fragonard)等大師的作品，由於時加臨摹的緣故，也深受其感染。不僅如此，由於性向上的親近，雷諾瓦更進一步直探魯本斯(Rubens)。大致說來，雷諾瓦和魯本斯這

兩位畫家，都可將各自接觸到的視覺印象，轉化成為永恆的藝術形象；二者的作品都在歌頌生命，體現活力。只不過前者的作品顯得較為保守、文靜，而後者的作品顯得較為狂放，大膽就是了。

前文提到，雷諾瓦曾在一八六二年進入葛萊爾的畫室習畫，同窗好友有莫內、西斯萊和巴齊爾(Monet, Sisley and Bazille)等人。由於這一批青年畫家狂放不羈，忍受不住學院傳統的拘束，所以不



▲底亞斯(Narcisse Virgile Diaz de la Peña,1807-1876)《林中水塘》(Pond in the Woods),1862 68×89.9 cm



▲《狩獵的黛安娜》(Diane Chessresse),1867 199.5×129.5 cm.

拄著拐杖的人走向前來旁觀，看了半晌，便禁不住對雷諾瓦表示說：「我也是一個藝術家，名叫底亞斯(Diaz)。我看你的畫，構圖不錯，但是，地上萬物，何以你偏要把每一樣東西都畫得這麼黑呢？」由於雷諾瓦對底亞斯心儀已久，聞名不如見面，如今親聆指點，欣快何如！當即接受了他的忠告。此後，到兩個星期便相約退出，使得畫室只好關門大吉。從那以後，雷諾瓦等人便海闊天空，自由自翱翔！

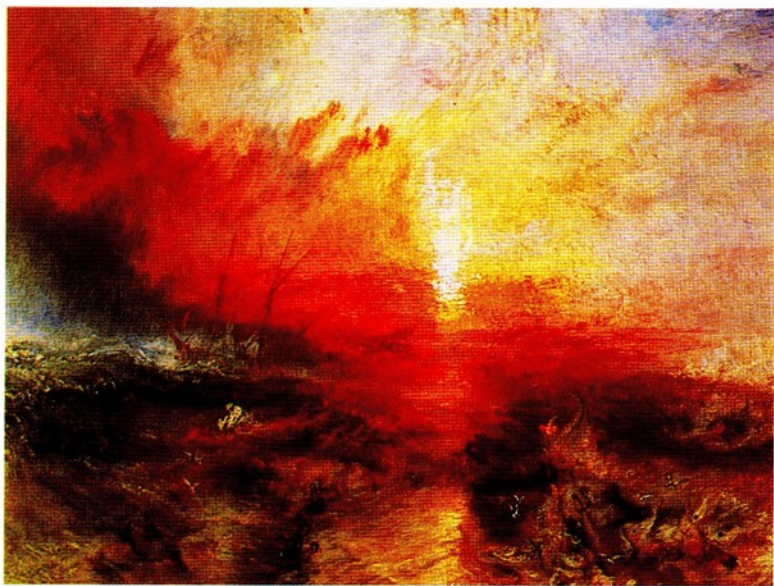
當時另一位畫家馬奈(Manet)因為作品《草地上的午餐》涉嫌有傷風化而引人注目，備受當時青年畫家們的擁戴，但是，雷諾瓦真正佩服的還是寫實主義的大師庫爾貝(Courbet)；不過，有一天，雷諾瓦在楓丹白露森林裡寫生，一次偶然的邂逅，卻引出了如下一段畫家從善如流，「棄暗投明」的佳話：話說當天雷諾瓦正作畫間，一個雷諾瓦轉為使用明亮的色彩作畫，於是畫面上便出現了前所未見的新光景。他在一八六七年所完成的那幅《狩獵的黛安娜》(Diane Chessresse)便十足顯現出這個重大的轉變：圖中的黛安娜雖然仍是沿襲庫爾貝寫實的畫風，但是她身後的風景和樹木，都是由光與色交織而成的結果。

不過，在當時，由於莫內、西斯萊、畢沙洛等人也正處在探索之中，印象主義的原理和技法，還都尚未成型，所以雷諾瓦和印象主義者的發展，與時並進。事實上，彼此之間還談不上誰模倣誰。

及至一八七二年，雷諾瓦偕同畢沙洛到英倫看到了特爾納 (Turner) 的作品，他們發現：出現在畫面上的事物，都溶於如夢如幻的光線之中——金黃、粉紅和紺青，交織出一片美妙無比的景色，這使他們頓時領悟到，光與色原是一回事！

不過，事後畢沙洛、莫內和西斯萊都一致認為特爾納過份信憑直覺，他的畫法不免失於太過浪漫而不合科學，於是就改從結構的觀點而另闢蹊徑。他們將色彩和陰影作過一番周詳的分析之後，終於決定以短少的筆觸，沾用調色板上顯現在光譜中的色彩來表現光線，並且使用互補色來表現陰影。他們便應用這種技巧，來配合印象主義的首要原理——繪畫應直接而自然地呈示眼睛所觀看到的事物；換句話說，也就是把視覺搬到畫面上。

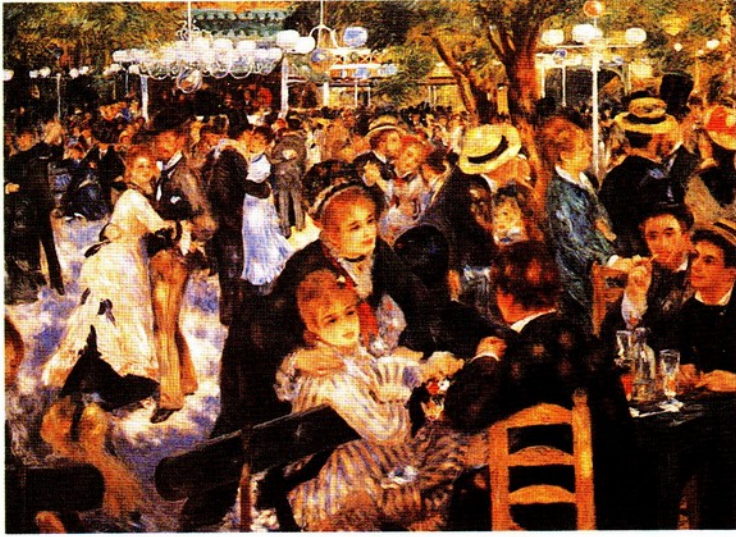
不消說，在十九世紀的七十年代，由於雷諾瓦和莫內經常朝夕與共，一同作息，互相切磋，彼此觀摩，久而久之，自不免成為印象主



▲特爾納 (Joseph Mallord William Turner) 《奴隸船》(The Slave Ship), 1840
35.75×48 in.

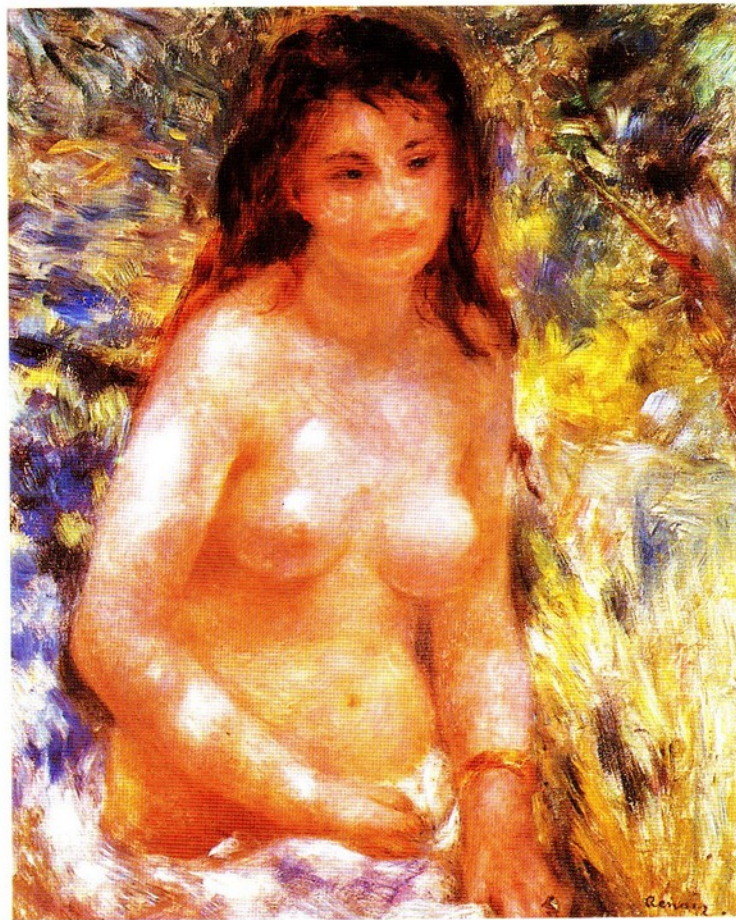


▲《包廂》(La Loge), 1874



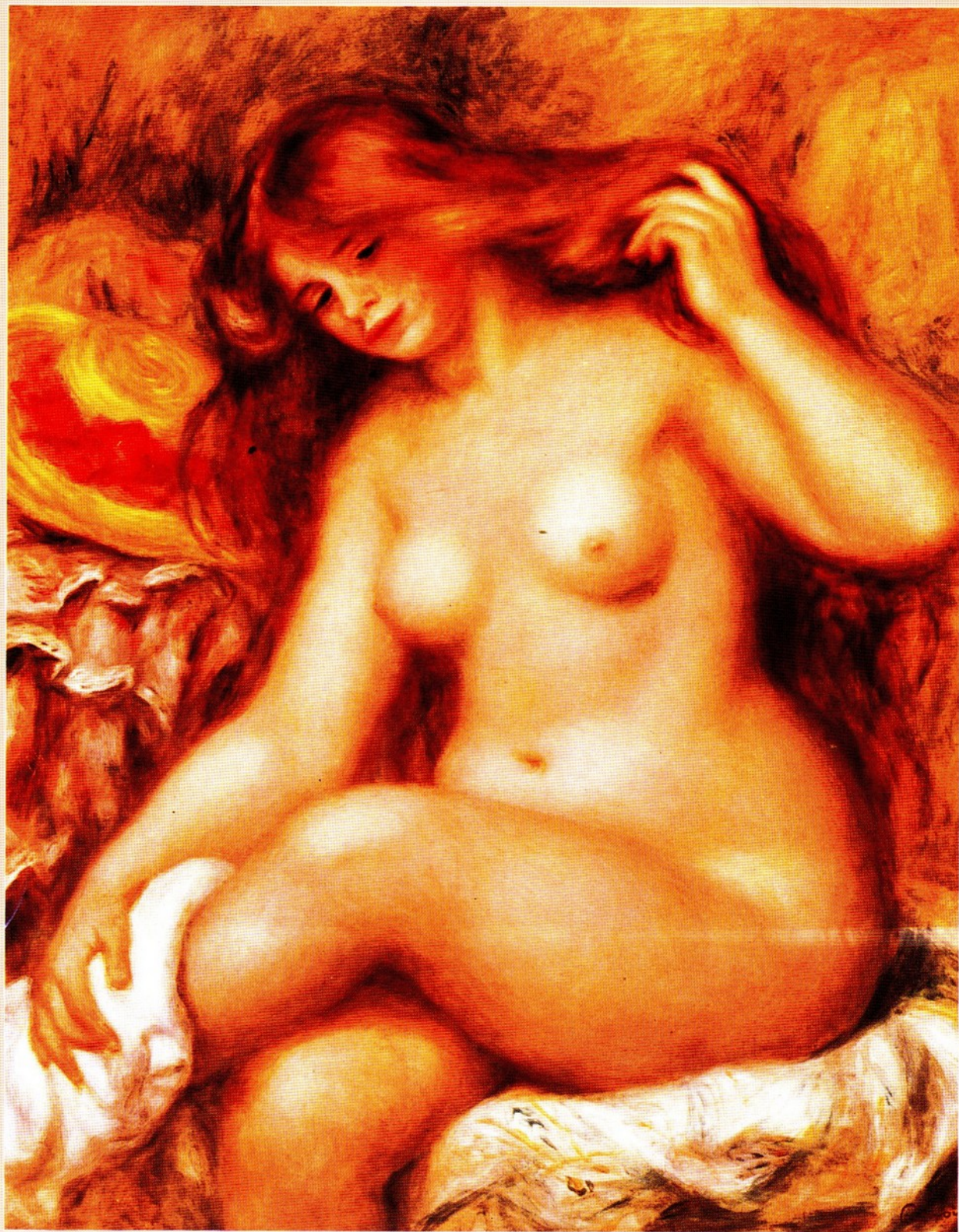
▲《煎餅磨坊露天舞會》(Le Moulin de la Galette),1876.

▼《陽光中的裸女》(Torso de femme au soleil),1876. 81×65 cm.



義的一份子。但是，在此我們特別要留意到的一點是：雷諾瓦畢竟不是莫內，主要的原因乃是在於他絕不像後者那樣喜新厭舊，只顧瞻前而不顧後；換句話說，他始終不能忘情於傳統藝術的古典美。他感覺印象主義雖然能夠豐富人生，但是，如果必須以犧牲事物的堅實性與形相之美為其代價，那就未免不很值得。為了這個緣故，他參與印象主義是有條件的，也是有保留的；在他的作品裡，採用了新的技法，也保留了舊的成份。就以他一八七四年參加「印象主義首展」的那幅大作《包廂》(La Loge)來說吧，這件作品包含的二元性是十分明顯的：圖中包廂裡坐著觀劇的貴婦，和她身後舉鏡觀望的紳士，都是以傳統的方式，在畫室裡參照模特兒畫出來的。雖然筆觸用的是印象主義的筆觸，色彩也頗清晰、明亮，但是貴婦服裝上的大條紋和紳士身上的禮服，都還是用印象主義者所厭棄的黑色！

再就一八七六年雷諾瓦所完成的那件大作《煎餅磨坊的露天舞會》(Le Moulin de la Galette)來說，一般咸認，這是雷諾瓦印象主義時期的代表作。圖中表現出人們在蒙馬特著名的社交場所——煎餅磨坊(舞廳名)中——飲酒作樂，

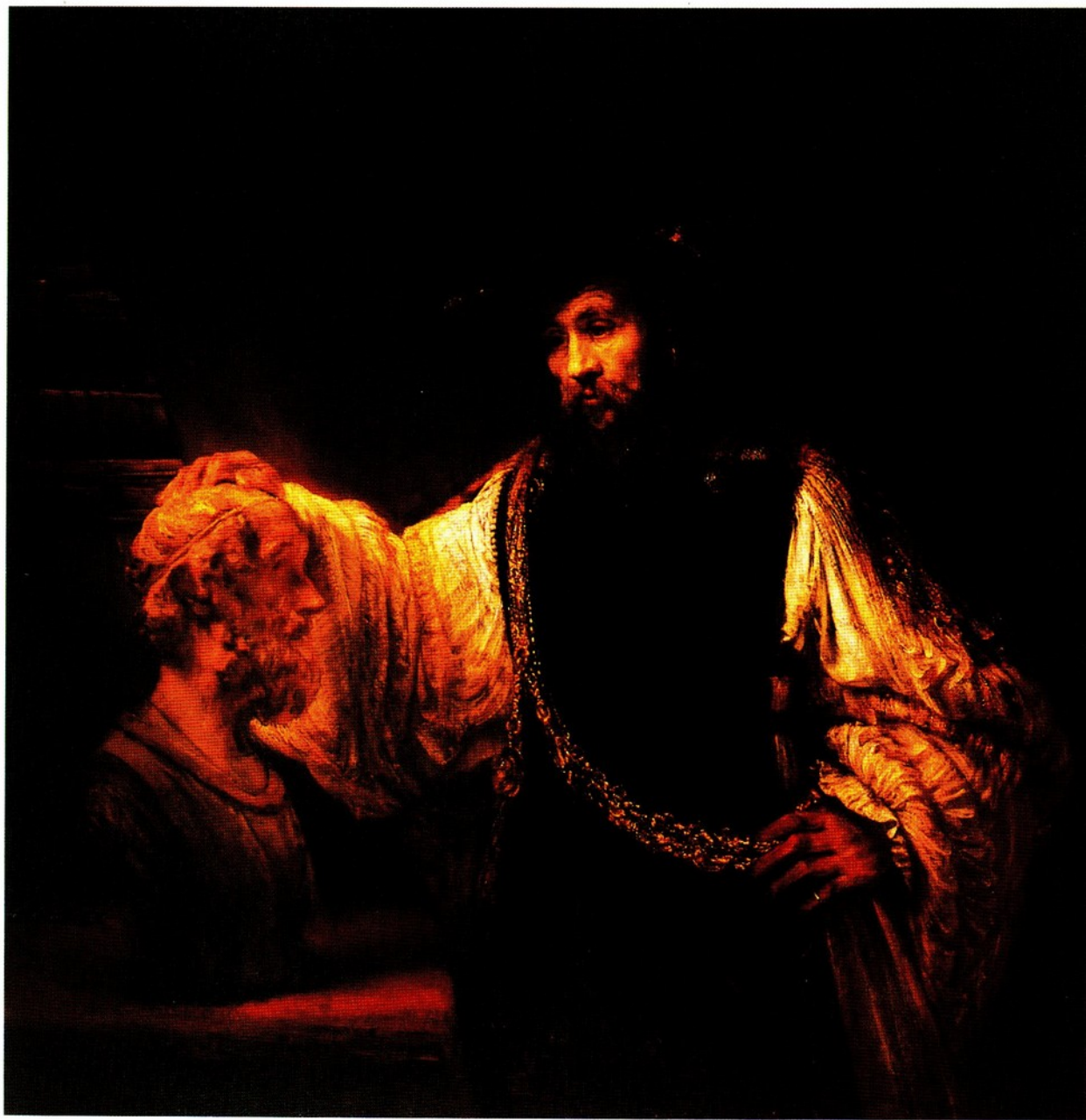


▲《金髮浴女》·1904-06,92×73 cm.



▲ 《傘》(The Umbrellas), c.1881-6, 71×45 in.

- ▼林布蘭(Rembrandt Harmensz. van Rijn,1606-69)
《亞里斯多德和荷馬的半身雕像》
(Aristotle with a Bust of Homer),1653
143,5×136,5 cm.



翩翩起舞的盛況；光、影混合在色彩之中，真顯得極為生動、美妙！不錯，這確是一件印象主義的傑作，但是，它卻是「雷諾瓦式的」印象主義傑作：圖中事物的體積，都

被保全得好好的，並沒有為光線犧牲掉。

他在一八七五年前後，用蠟筆和油彩畫了不少少女的出浴圖；就以一八七五至七六年間完成的那幅

《陽光中的裸女》(Torse de femme au soleil)來看吧，健美的少女，樹影滿佈的肌膚上閃耀著陽光，渾身不僅散發出原始的野性，也煥發出青春的活力。如果跟後



▲格雷科(El Greco,1541-1614)
《歐賈茲伯爵的葬禮》(The Burial of Count Orgaz),1586 16'×11'10".



▲戈耶(Goya),《一八一四》

期同一題材的作品對照起來，真是大異其趣！也難怪有人針對著這種情形，要將這一段時期，稱之為「雷諾瓦之印象主義時期中的花季」呢！

一八八一年雷諾瓦作了一次意大利之旅，在這次的旅遊之中，他不僅在博物館中親眼目睹了文藝復興時期大師們的手蹟，同時也參觀了龐貝古城遺存下來的壁畫。這些藏華於質的作品，使他更加相信：藝術原本應該比印象主義的作品，更具有實體性的。憑此一念，他於是展開了對於印象主義的反叛：光與色的盛宴，不再開設在畫面之上；色彩以平滑、柔和的方式賦與；而他的調色板上，也照舊包含了赭色、鈷類的藍色、綠色與黑色；並

且像線條、體積與和諧的構圖等符合古典主義理想的元素，也都重新出現在畫面上。此期的代表作，如《金髮浴女》(Baigneuse Blonde)便是在拉斐爾的影響之下完成的；而《雨傘》(The Umbrellas)中的人物，則顯得形體明確，藍調清新，一看即知是從形色勻融的古典藝術中脫胎出來的。

雷諾瓦對印象主義的反叛，自一八八〇年開始，直到十九世紀末了方告中止。可想而知的是：畫上的事物一概出於明晰的輪廓和淡薄的色彩，既缺乏生動有力的筆觸，也缺少自由奔放的感情，矯枉過正的結果，無異是作繭自縛。就雷諾瓦的創作過程而言，這種情形，分開來看，固然難免顯得有點得不償

失，而合併起來看，卻未嘗不是雷諾瓦自我實現的一個必經階段：如果他停滯在前一個階段，那末就等於降服於印象主義；如果停滯在這一階段，那末就等於降服於古典主義。而無論是處在那一種狀況之中，他都建立不起來他自己獨特的風格，試想那該是一件多麼令人遺憾的事！

果然等到一八九〇年，整個的情勢便大為改觀。這一次的轉機，仍和先前一樣，歸因於旅遊：他先到荷蘭觀賞到林布蘭，然後又到西班牙，觀賞到艾爾·格雷科、委拉斯蓋茲和戈耶。他覺察到，委拉斯蓋茲等人使用光線和微差的色調來造形，卻顯得生動而真實。於是他領悟到印象主義的畫法原可與堅實



▲委拉斯蓋茲(Diego Rodriguez de Silva Velazquez, 1599-1660)《榮耀公主》(The Maids of Honor)·局部·1656 10'5"×9'.



▲《吃餅乾的小孩冉·雷諾瓦》，1899，32×27 cm.

的形式相結合。他放棄孤立性的輪廓，但卻保有了堅實的結構。方法是：使用細長的筆觸，使光線不再溶解形相，反而與筆觸相輔成成，顯得柔美，透明而且璨然生輝！像這樣，他又再度回歸印象主義；可是，天知道印象主義在雷諾瓦的手中，到底變化了多大的氣質！

或許，像「印象派的古典大師」這樣的名稱教人乍聽起來，難免感到有些奇怪，但是，當我們明瞭了上述有關於雷諾瓦畫風上的種種轉變之後，有誰會反對，唯有這個名稱，才足以表示雷諾瓦的特殊成就及其風格。

自十九世紀的九十年代起，雷諾瓦逐漸建立他那印象派的古典風

格，直到他一九一九年辭世時為止。大致說來，有兩件事值得我們留意，其一是：他作畫的對象經常限於陪守在他身邊的妻子和兩個兼充模特兒的女僕。在他的三個兒子：長子皮耶爾(Pierre)、次子冉(Jean)和幼子克羅德(Cloude)之中，他最愛畫的是他那小名叫做「可可」(Coco)的小寶貝；而那個名叫「加布麗兒」(Gabrielle)的女僕，由於體態健美，肌膚豐腴，最得雷諾瓦的青睞。

其二是：雷諾瓦一生所畫女像無數，如果將其各期作品(據上所述，大體上可分為：(1)參加、(2)背叛以及(3)回歸印象主義等三個時期)加以對照，我們不難發現：

一、早期的少女或少婦，都是畫上的主角，興趣的中心；到了晚期，都化入風景，變成了大自然的一個部份；

二、早期的女像(包含浴女在內)，都被表現得各有各的個性，但是愈到後來，普遍性的共相愈佔優勢。畫上碩大的身軀，豐滿的肌膚所發揮的作用，不再是寫實，而是在象徵作為古典藝術理想的不朽性(classic monumentality)。也許，沒有能夠徹底了解雷諾瓦，充份欣賞他的作品的人，會拘於尋常的偏見，誤以為裸體充滿了罪惡，感性關聯著欲望，很難設想得出，感性到底可以被藝術昇華到甚麼程度，而裡體又到底可以被藝術提昇到何等境界；但是，凡屬能夠徹底了解雷諾瓦，充份欣賞他的作品的人，都能切實體認到此中的實情，而為之歎服不已！這種情形，跟我們前文提及，雷諾瓦晚年為病魔所侵，苦中作樂的創作實況相加起來，真算得上是藝術家所贏得的另一次精神上的勝利，是藝術家在人類文化史上所成就的另一個奇蹟！



▲雷諾瓦一家，最右為加布麗兒(Gabrielle)。