

漫谈印象主义^①

我们对美术史的研究是薄弱的。搞中国美术史的人不多，搞外国的更少。国外的东西看不到什么，我们盼了几十年，结果弄来个《法国农村风景画展》，不晓得选画者什么眼光？展览中最出风头的是学院派画。阿尔米特不是很红的，他的“大镰刀”（指《收割季节》）就是学院派风格很浓的作品。阿尔米特主要的成就在素描方面，同米勒比分不出好坏。米勒的《喂食》虽不错但已残破。在展览会的翻译方面错误百出，如题为《喂得很好的母牛》那张画，原题的意思是“一切顺利”，是讲男女恋爱的。1830—1850年时的法国谈情说爱还羞羞答答，画面上正是描写的这种情况。当然现在的妇女是穿着皮革、呢制的服装，或仅围一个奶罩作遮羞布。时代变得很快，而我们要求了解外部世界的心情又很急，想一下子吞掉，又恐怕消化不过来。

下面谈谈巴比松派—印象派—抽象派。

巴比松派与荷兰派不易分出来。尤其看图片分不出来，要看原作。可是上哪儿去看原作呢？今年开文代会我要到北京叫叫去。要求弄只大船载我们搞美术的到世界上去转转，坐飞机我们坐不起，需8000元，坐船便宜得多。

印象派为什么在中国引起争论？我也不知道。印象派是出现在19世纪（1874—1886），但在90年代作为运动已经结束了。

美国女画家玛尔·卡萨特到英国，她画母亲、儿童，她的作品和德加、马奈等放在一起完全不同。各国都有印象派。

我国解放前搞印象派的只有潘玉良（女），现在法国，当时第二届全国美展曾展出过她的作品。她后来亦不搞印象派了。

我国三位大师，徐悲鸿、刘海粟、林风眠都不搞印象派。李铁夫也不搞印象派。徐悲鸿1939年同刘海粟争论不休，刘海粟临摹梵·高，画向日葵。徐悲鸿提倡写实主义。徐骂刘为流氓，刘骂徐是绅士。林风眠回国时，我在北京清华大学上学，蔡元培请他当北平艺专校长。他带了法国画家克罗多到京，刘海粟又学克罗多的画。当时林风眠也不是印象派。他画的《摸索》、《蔡元培像》、《人类的故事》，受德国浪漫主义影响很大，当然也有国画的因素。他的画展中有不少大油画，观者无不为其对真理的追求而感动。

悲鸿在法国跟达昂学画。他是学院派而不是印象派。我不喜欢达昂，他那时还画《最后的晚餐》，可见迂腐之至。好多东西画不出来，一副既无才又无能的样子。后来悲鸿到了英国，受英国人影响。作画用紫、蓝色钩轮廓，一笔一笔地“摆”色彩，可能有点印象派的影响，但不多。他的《箫声》受达昂影响。英国风格是学院派的印象主义。

^① 此文原是1979年一次谈话的记录稿，由整理人命名为《秦宣夫教授谈印象派》，后经秦宣夫修订并更为现名。记录人为原中央美术学院美术史系研究生李起敏，现为中央音乐学院教授。

吴作人也不搞印象主义,他是在比利时学画的。他给我画过像,在画中把我画成老渔夫的样子。那时他喜欢用棕色打底。吕斯百有一些印象派的东西,他喜欢用灰色调子,但很快,很像莫奈的前期。柯罗在写实主义和印象派之间,但他也临过沙畹的画。

在旧社会想成为一个画家,尤其是油画家很不容易,因为油画没有在群众中扎下根,许多人改了行去画国画。所以搞不起来,就是这个原因。油画到底怎么办?我以为有如下问题需要解决:不能光讲民族化,不讲其本身传统;不能光看主题思想,还要看色调怎么样,也应讲究“笔色”。正像国画的“笔墨”一样,才能为群众所接受。国画没有笔墨就谈不上国画,油画如不讲究“笔色”,也不是好油画。不能认为一谈形式就是形式主义。

被称作印象派画家的马奈、德加、雷诺阿,多画人物。莫奈、西斯莱、皮萨罗多画风景。

对于上述画家不能一股脑儿都称作印象派。马奈、德加根本不是印象派,是独立学派。是古典传统的革新派。他们吸收了欧洲古典传统的东西,研究并有所革新。德加对意大利文艺复兴绘画曾认真研究、临摹过。从巴黎到意大利,在那里呆了很久。1861年又回到巴黎,临摹了百多张素描和油画。(见1963年《波林顿杂志》)他有很深厚的基础。用12公分的小弟的肖像(穿黑制服半身像,藏华盛顿博物馆),是很完整的(64×51公分)。德加同他的朋友,学院派红人莱恩·伯纳(Leon bonnat)争吵了一生。伯纳的作品《约伯问天》(god)中,老人指甲上高低不平的纹路,以及因抽烟而熏黄变脏的手指都一丝不苟地画出来。想用这种处理方法来“感动人”。其实那画不是因为他繁琐地写实,而是由于他的题材,题材是感动人的,但没有艺术性。

我最喜欢马奈,至今我还保存着1932年在巴黎开的马奈画展目录。他后期学习了东方风格。如画在瓷盘上的鱼、蛙、鲵、虾等动物。我有一张他画的《磁盘》(印刷品)是用中国的写意画法画的。同时他也研究日本浮世绘绘画,黑色、灰色用的好。简练概括。他的写意,是有深厚基础的写意,写意也一丝不苟,讲究用笔,但不是玩弄笔触。从他画的静物,盘中的《火腿》就可看出。荷兰的哈尔斯也讲究用笔,熟练到了极点,像弹钢琴,显得很奔放。而马奈之简练,用笔之巧妙是他的同时代人无法理解、无法比拟的。像金冬心的梅花,其艺术美难以形容。而马奈再三加工,很“充实”,很“完整”的作品,当时的人们却认为是速写、不完整。现在看他与毕加索比已是古典派了。他的特点就是敢于用简练的笔法。他的《莫奈乘船写生》就恰到好处。有什么不完整呢?是否都像安格尔那样才叫完整呢?巴斯特(Bastaen Le Bage)的《干草》(翻译作《垛草》是错的),有人说手画得肉乎乎的,好像血液流动都能看到。肉呼呼的是否就算好呢?就算完整了呢?我看不一定。

我的老师西蒙是个自由主义者,他的工作室可以随便去,五十几个人挤在一起。他认为写实写到什么程度,写意写到什么程度,标准是画家的意境表现出来为止。

马奈是典型的资产阶级画家,他虽然也想如安格尔那样挂满勋章,在沙龙得奖,被小姐们追求。但他得不到。他一生经历了太多痛苦。当时他的画被认为不老实、胡闹。美国南北战争时期,拿破仑第三想在美洲搞殖民主义,把奥地利的贵族子弟马克西米连捧上台当墨西哥的皇帝。1867年,这个傀儡被墨西哥人枪决了,小拿破仑失败了。马奈却在这一年画了三张《枪毙马克西米连》的画。两张油画,一张石版画。一张在美国 Boston(波士顿),一

张在德国 Mannheim(曼海姆),还有几张完整的油画习作在英国伦敦。可是他活着时,一直不许展出。1905年才在巴黎展出。这已是距1876年拿破仑第三垮台30年后的事了。他敢于直接讽刺拿破仑第三的外交政策是值得人们称赞的。他有强烈的爱国心,但是行不通。经过这次教训打击,他不再搞这种主题性题材了。

马奈与拉杜尔比也是一新一旧。封丹·拉杜尔堪称“模范画家”,当学生最好拜他为师。他画的静物无懈可击,像手艺人那样老实地画。对他很难加什么主义,他临摹文艺复兴的东西一丝不苟。他临摹保罗·维罗纳斯 Veronese 的《加拿之宴》上边有三百多个肖像,他就临了七遍,每张九米多长。同达维特的《拿破仑加冕》差不多。又如《马奈和他的朋友们》上而画了左拉、雷诺阿、莫奈等。他虽然没创出新路子,但规规矩矩,很讨人喜欢。从不对人发脾气,思想深度不高,手艺却很出色。

德加他不是印象派,不搞外光,不搞色彩分割法。在构图取景上爱找不平凡的角度。喜欢用特写镜头来表现人物的动势,在当时是有独创性的。现代欧洲对他很有研究。他对古典传统造诣深,他的作品立意新。从结构到用笔都很生动。他的画幅都不大,但表现得很独到,造型是新的。他画芭蕾舞演员,不但在前台画,还去后台画。但当时的批评家也认为他的画不完整、草率。而欣赏当时很红的画家麦索尼埃。他画32开大小的画,学17世纪荷兰的“工笔”油画。只有少数人欣赏德加的画,但德加是有所创新,而麦索尼埃是雕虫小技。

德加勇于探索,有进取心,当时没人愿画下层生活:洗衣服的女工,排练场上极度疲劳的演员,咖啡馆,跑马厅……他却勇于去画。当然,政治上同库尔贝不能相比。库尔贝是无产阶级的英雄,而德加却是没落的贵族。但艺术修养很深。时代不允许他歌颂贵族,又不甘心歌颂资产阶级。据说有一位美貌的夫人想请他画像,他同意了,但提出一个条件:要她扮成女仆,而不要像一个贵妇人,这张肖像画也就吹了!

雷诺阿继承了欧洲各派传统,画的东西多通俗平凡的内容。花儿、小孩、妇女……那时的大画家多画悲剧,不再浮光掠影地歌颂生活。而雷诺阿歌颂小儿、美人的美,不觉得俗气,有说服力,能唤起人们对美的回忆。像他画的一幅有着金黄美发裸女的背影,有着很强的生命的活力,也很美。

塞尚搞“丑”,同学院派作对。徐悲鸿嫌塞尚丑,嫌雷诺阿庸俗,不知怎么回事。塞尚搞丑有丑的道理,那是对学院派的一种反抗。

布格日欧与印象派作对,他的《拖下水》写半羊神不洗澡,一群水中女妖把他拖下水。这个题材,文艺复兴时画的很多,“完整”得很。他是当时典型的学院派。

塞尚画女人直而丑,但画农民没有农民味,不庸俗。塞尚一出来,人人骂他。故徐先生不喜欢他,也不喜欢雷诺阿。塞尚对色彩很敏感,他的自画像紫色用得极好。而我们现在把黄光紫影固定下来了,还有什么意思?艺术家应把自己发现而别人看不到的东西表达出来,塑造成有型的美去感染读者,丰富人们的精神生活。

莫奈,是典型的印象派画家。从他1874年展出的一幅《日出印象》使印象派得名。其实那不过是一张小速写,本来这是谁都能画的,他却敢于把它展出,就闯了大祸!从此,印象派被批评为“不深刻、不老实、不严肃、不完整、是习作不是创作……”等等。荷兰画家容金是莫

奈的老师,他是有独创性的水彩画家,很了不起。但当时不被重视,潦倒一生。这种画家很多,这只能说是资产阶级社会的悲剧(希望我们的国家不要埋没人才)。

莫奈没有容金的造诣,但他的基本功还是很结实(看他的肖像画《Gamille》)。早期崇拜柯罗,银灰调子渐少。原用单纯的色调不破,不加别的色彩调合。后来用加别的颜色破调原色,凭感觉赋色,在用色上不机械,不一定搞色彩分割,红青小点相间造成颤动的紫色,这是新印象派——点彩派的惯用方法。

我见过一张高更的静物《橙子》。不按常法,不以橙黄为主调,而加入很多色彩。他作过很多表现外光的试验(例如《麦草堆》、《芦昂大教堂》、《白杨树》、《睡莲》)。莫奈被塞尚骂作就是两只眼睛灵光,能发现别人不能看出的色彩。他用色彩来表现法国的山川景物,他风景画上开辟新路,独创一格。

阿拉贡写了一本《库尔贝的榜样》,写到印象派热爱祖国的山川景物,并把他们收入笔端。不能要求印象派像杜米埃那样搞阶级斗争。杜米埃搞漫画,他有一张画很像中国画构图用笔的油画,即1868年画的《唐·吉河德》。他画了很多,不愿给人看,怕人家骂他是东方人的奴隶,他是莫奈同时代的人。

莫奈前期学柯罗,色彩纯静。在一般光线下作画。晚年做过多种试验。法国政府却不理他,从来没有卖过他的画。法国商人却大肆为他宣传。60岁后红了起来,很多外国人都到法国来拜他为师。他活到80多岁。他画了八张巨幅油画《睡莲》送给国家,条件是盖一个展览馆收藏之。围绕这些画争论很多,说只画倒影,依靠柳树来搞平衡,被骂为“大布景”。有的地方颜料堆得极厚,有的地方涂得很薄。30年代还有人这样骂。现在却被推崇为“抽象派的祖宗”。老莫奈是为了挑战才画的,而看后不一定有金冬心一张小梅花收益大。我认为这些大睡莲没有容金的小水彩画好,因为它只有感觉没有思想。

新印象派以色拉、西尼阿克为主。色拉作画时手里拿着一大把笔,使颜色不相混,像刺绣姑娘。画面干净,他以芝麻点点彩,晚上喜开夜车(并非阳光作业),好钻牛角尖,仅活了31岁。

后期印象派(高更、梵高)不是印象主义,而是反印象主义。印象主义无非千方百计地表现阳光色彩,要求把古典派棕色酱油汤洗掉。使人们得到阳光普照,豁然开朗的感觉,光的颤动增加,色的本身的强度却降低了。古人用单纯色彩画,中国画单用墨。印象派画雪,受光处用肉红,背光处用蓝、青,是这一派的发明,很漂亮。这是划时代的成就。但在绘画艺术的发展过程中,只能说这是画雪的方法之一,而不能说只有这一种方法才“正确”!雪用纯白不也可以吗?中国的儿童玩具布老虎,造型简单、色彩鲜明,但很清新。

高更、梵高就吸收民间木刻及日本浮士绘装饰风味。梵高用油画色临摹日本浮士绘,搞成平涂色调,大胆用单纯色调,对比强烈,用粗线条钩轮廓。梵高前期花卉特好,谁也比不了。他的后期画风变成小孩子那样天真,他的《向日葵》就倾注了这种感情。平涂中又不满足于平涂,往往把色彩加厚增加颤动质感。

巴黎的气候一如我国南方,水蒸气多,经常保持暖灰色调。季节的差别不够强烈。他(梵高)因此常到法国四处去捕捉大自然富有的色调,要到法国南方去找阳光,找热力。像他画的法国南方小城阿尔(Ale)的旅馆房间,黄床、粉墙、红地板、红鸭绒被,整幅画里不见阴

影。他生活贫困,依靠弟弟资助才能生存。得到一些钱先买颜料,所剩无几再去买面包。由于经常不戴帽子在强烈的太阳光下作画,得了日射病、经神分裂症。一辈子画了九年画,正式只有五年(他1854年到巴黎,1890年自杀),却画了几百张油画。病发作时割掉一只耳朵,在精神病院还画。他的眼睛是绿的,阳光感很强。他倾注整个激情作画,《麦田》像黄金一样。在迦什医生家治病时,还给迦什画了张像。1934年我在巴黎碰见过迦什的儿子,他在我的画册上签有名字叫保罗·迦什。他收藏许多梵高的画,他很赞赏梵高的肖像,说那真是他爸爸的手,有个性。

后来梵高越来越感到自己的病无法挽救,他不忍心再拖累弟弟,他的艺术没人欣赏,世人在冷漠地看他。他终于用枪打穿了自己的肚子,挣扎了一天一夜,痛苦使他拼命地抽烟,似乎还要最后品味一下人生的苦恼,凄凉地结束了37岁的生命。

他晚年画的花卉颇像吴昌硕的笔法。他留给后辈的影响是大的。法国的野兽派、德国的表现派、墨西哥的壁画家都学他。什么是独创?这就是独创!他是资产阶级社会的牺牲品,一生只卖了一张画。他死后,弟弟伤心极了,他用全力支持他哥哥的理想,供养了一生潦倒的哥哥死了,半年内他也忧伤而死。弟弟信赖尊敬自己的哥哥,是哥哥艺术上的知音,他们有三大本通信集传世。

梵高是个很好的业余画家,他讨厌学院派,相信圣经,要讲真话,然而在现实面前碰得头破血流。同情人民是他的本能,性格朴实得让人震惊,让你觉得有点迂。碰到个贫困的妓女,他像对母亲一样待她。在矿区见工人很苦,把自己的好衣服全送光。矿工出事故,他把仅有的衬衫撕破成布条,给人包扎伤口。自己光着身子睡在干草上。以致教会骂他是野蛮人。他是个有个性的画家,人们要么激烈地反对他,要么热烈地拥护他,值得我们认真研究。

小跋:

1979年5月,中央美术学院美术史系研究班南下实习考察,我随李树生先生及薛永年、刘曦林、令狐彪、刘龙庭、孙克祥等诸学兄除饱览了大江南北的博物馆藏之外,还走访了各个高等院校的著名教授及画家名家。所到之处开座谈会,举办讲座,受到热情接待与欢迎。大概是学界在久经劫难之后,初获思想解放的原因吧,学术气氛之浓让人感动。在我们拜访的诸多老教授之中,南师的秦宣夫教授是必访的。当时在南京我们滞留的时间较长,回校后,整理南行资料,系里准备刻印出来。秦先生的讲话落实到我这里,整理完后,已是11月,适逢秦先生来京,遂将记录稿请其审阅。先生带回南京之后,反“精神污染”之风渐起。在当时先生所讲虽系艺术真史,亦会有人认为不合时宜,这或许是不见先生将其修改稿回我的原因之一吧?也或许是另有苦衷?

该文稿经秦志钰女士辗转送回我手,已是2003年的菊花铺金之月,见当年先生已逐字订正过。秦先生音容笑貌犹清风明月如在目前。倏忽间24年过去,秦宣夫先生已经作古,而当年聆听先生教诲的学子也已两鬓染霜二毛斑斑了。人事沧桑,岁月无情,先生后人欲为其一生宏篇遗帙付梓出版,乃学界之幸,画坛之幸。今将当年所记先生一番高论校订一过,遥望明烛天南。权且为先生即将来到的百年诞辰聊作纪念吧。

李起敏 2003年10月10日于北京