



保尔·西涅克

从德拉克罗瓦 到新印象派

封面：修拉《搽粉妇女》

1889—90

44.5 × 77.8 厘米

从德拉克罗瓦 到新印象派

〔法〕保尔·西涅克著

闵叔骞 译

张 本 校

人民美术出版社

1986



为纪念乔治·修拉、安利·埃
德蒙·克罗斯,以及他们对色彩
的希望。

目 录

献词

引言..... (1)

一 文献..... (3)

二 德拉克罗瓦的贡献..... (21)

三 印象派的贡献..... (37)

四 新印象派的贡献..... (45)

五 分割笔触..... (55)

六 三种贡献的概括..... (64)

七 论证..... (66)

八 欣赏教育..... (75)

译后记

附图

引 言

(1) 新印象派就是以色调和色彩的视觉调合作为表现方式来建立起被称为“分割”技巧的，并且从1886年发展了这种技术的那些画家。

这些画家遵守艺术的节奏、比例、对比的永恒规律，极想表现出最大限度的光、色彩以及和谐。但又觉得不可能有其他的表现方式，因此采取了这种技术。

他们象一切革新者一样，使群众和评论界感到震惊和恼怒，指责他们使用了怪诞的技法，使他们有的才华可能被埋没了。

我们不想在这里为这些画家的成就作辩护，但却想说明他们那种被极度诋毁的方法是传统和正规的方法；那是完全被欧仁·德拉克罗瓦所预见，并几乎被他提出来的方法；它不可避免地继承了印象派的方法。

难道有必要说明我们丝毫不想把新印象派与他们杰出的先驱者们进行比较吗？我们只想表明新印象派有权自称遵循了这些大师们的教导，以及他们是色彩和光的捍卫者行列中的成员。

(2) 去陈述一种绘画技法似乎是多余的，对画家的评论只应根据他们的作品，而不是根据他们的理论；但是人们对新印象派的攻击却偏偏是他们的技法。人们似乎为他们迷失在徒劳无益的研究中而深感惋惜；许多新印象派画家的作品未被严肃分析，其笔法就预先被否定了。人们只注意新印象派的“方法”，而不愿去验证“效果”的优点。因此我们

感到有必要捍卫这种表现方式，并证明它是具有逻辑性和生命力的。

然后，我们冒昧希望大家不要抱成见地去分析新印象派画家的作品，因为如果一种被认为确实有价值的技法，并未能使使用它的人产生才能的话，那为什么说另一些人，他们认为这种技法是表达他们的感觉和愿望的最好方法，而其才能被它限制了昵。

（3）我们也同样可轻易地证明，对新印象派的责难和批评都是属于传统惯例的，新印象派的先驱者们，和创立新的表现方式的所有艺术家们，都曾经受过这类责备和批评。^①

这次新版本与1899年在《白色杂志》上发表的原文完全一样，没有任何更动。

仅修改了献词：把亲爱的安利—埃德蒙·克罗斯(Henri-Edmond Gross)的名字，与若日·修拉(Georges Seurat)的名字列在一起，并增添了“对色彩”的希望，因为它具有现实意义。

① 1921年注

一 文 献

“分割”；它为德拉克罗瓦所预见。——德拉克罗瓦与新印象派技法的类比。——德拉克罗瓦、波德莱尔、爱尔·勃朗、欧内斯特·谢斯诺、泰奥菲·西尔韦斯特、欧仁·维隆的引语。——相似的探求受到相同的待遇：一些评论。

（1）认为新印象派是一些在画布上点满彩色“小点”的画家，这是一个很普遍的错误看法。在后文中我们要深入论证，但现在必须肯定，这种用“点”这个平常的方法，与我们在本书中要捍卫的这些画家的美学，以及和这些画家使用的“分割”技巧，都毫无共同之处。

新印象派不是以“点子”作画，而是以“分割”作画。

而“分割”就是通过下列方式，使作品充分获得光亮、色彩以及和谐的最佳效果：

第一，最纯色素的视觉调合（棱镜的全部色彩及其全部色调）^①；

第二，各种不同色素的分离（物体色、光源色和它们的反射色等）；

第三，这些色素及其比例的平衡（根据对比、层次，和辐射的规律）；

第四，选取与画幅大小相称的笔触。

上述四条就是新印象派用来支配其色彩的方法，此外，他们中的大多数人还运用了神奇的规律来处理线条和方向，以保证构成和谐和美的布局。

画家对线条和色彩有了这样的认识，才能胸有成竹地决定作品线条和色彩的构图，使作品的方向、调子和色彩的特点，适合于他要处理的主题。

（2）在深入论述之前，我们先援用德拉克罗瓦杰出而正确的天才见解：那些我们刚才谈到的并概括“分割”技术的色彩、线条、构图的规律，都是伟大画家德拉克罗瓦阐明过的。

我们将逐一叙述新印象派的技法和美学的各个方面，然后与德拉克罗瓦在书信、文章和日记中有关的相同问题的论述进行比较，我们将可指出新印象派仅仅只是遵循了这位大师的教导，并把他的研究继续进行了下去。

（3）我们在前面曾谈到新印象派技法的目的是获得最大限度的色彩和光。这个目的，在德拉克罗瓦的大声疾呼中不是清楚地指明的吗？

“任何绘画的敌人是灰暗！”

新印象派为了取得这种色彩和光的鲜亮，就按照材料能接近光的程度，只使用接近棱镜色彩的纯色。这也不是遵循了德拉克罗瓦写下的教导行事吗？

“抛弃一切土质颜色。”

新印象派使用这些纯色时，总是保持它们的纯度，竭力避免把这些纯色在调色板上调脏（当然，取得如棱镜的全部色彩及其色调，调合白色和邻近色间的调合是例外）；他们以清晰而细小的笔触把纯色并置在画面上，并通过视觉调合的方法能取得预期的效果，其优点是，完全用视觉调合就会获得明亮和鲜艳的效果，而使用任何色素调合，不仅会使颜色变灰暗，还会失去光彩，德拉克罗瓦对这种方法的特性早有体会：

“把绿和紫的色彩在明部各处，直接画上去，不必混合它们。”

“绿色和紫色的这些色调，则必须依次分别地去画；不要在调色板上把它们混合。”

实际上，把绿色和紫色这样处理，几乎是互为补充的颜色，如果它们是色素混合，只会产生一种灰暗和污浊的色彩，就是那种“任何绘画的敌人”的灰色之一；而把绿色和紫色并置在一起，则会在视觉上融合成一种细腻而珠光般的灰色。

德拉克罗瓦定下的绿色和紫色的处理方法，新印象派只是合乎逻辑地加以推广，使之应用于其他的一些颜色罢了。

新印象派从大师的研究中得到了教育，又从谢弗勒^②的著作中得到了启发，创立了这种与众不同的，能同时正确地表现出光和色彩的方法。

用他们的视觉调合，去代替敌对色彩的任何色素混合。

（4）他们觉得凡是均匀单一的色彩，都是无生气和黯然无光的，因此他们努力使用了并置而有层次色彩笔触的视觉调合，使画面每处极小的部分都能绚丽多彩，闪闪发光。

德拉克罗瓦对这一方法的原则和种种优点早已明确阐述过：

“应该让各种笔触实际上不要融合在一起，而要在适当的距离上，通过交感的法则使这些笔触联合自然地融合起来，色彩就会更有力量，更加鲜艳。”

在下面，大师又提到：

“康斯太勃说，他画的草地的绿色之所以高明，是由于它由许多不同的绿色所组成。一般风景画家画的草地之所以显得缺乏强烈感和生气，正是由于他们习惯地用单色去表现的

缘故。康斯太勃在这里所说的草地绿色例子，也可适用于其他各种的色调表现。”

这最后一句话清楚地证明，把色彩分解成有层次的笔触来作画，这是“分割”极其重要的一部分，它早就被这位大师预见到了，而他对色彩的热爱，终于导致他发现视觉调合的种种优点。

但是，新印象派为了保证视觉调合，不得不使用小体积的笔触，以使所画的不同色素，后退到适当的距离时，能重新显示出所需要的色彩，而不是一个个孤立的色素。

德拉克罗瓦曾经想使用这种小笔触，而且也估计到这种笔法会给他带来表现力，因为他写下了下面两段话：

“昨天，我正在绘制《俄耳甫斯》^③，当画到左侧妇女旁边的小孩时，我回想起在格朗热-巴特利埃街看到拉斐尔的那幅《圣母》像，其中用了无数的小笔触，象是微型画中所用的那样。”

“争取到美术馆观察了柯雷乔一些大幅水粉画，我相信，这些水粉画是用很小的笔触画成的。”

（5）对新印象派来说，他们认为通过视觉调合组成色彩的不同色素，各类应有所区别：光和物体色应明确地区别开来，画家根据自己的要求，时而以光为主，时而以物体色为主。

这种使色素区分的原则，在德拉克罗瓦的这些文字里，不是都已说明了吗？

“物体色应画得明确，光应画得充分。”

“应该使物体色的‘色’和光亮的‘光’画得很协调。”

对这些区分了的色素间的平衡及其比例，大师不也是明确地指出过的吗？

“过分强调光和面的宽度，就会导致中间色的缺乏，因而产生脱色；如果过分强调物体色，就会特别有损于适宜远距离观看全局大构图的效果。委罗奈斯比鲁本斯高明之处是把物体色画得明确，把光画得充分。”

“使色彩配合强光而不显得脱色，委罗奈斯只有把物体色的色调提得很高。”

（6）只有部分现代画家，新印象派遵守了色彩和色调的对比，这一原则德拉克罗瓦不是已明确指出和规定的吗？

“我的调色板由于颜色的对比而敞亮的。”

“总的规律：对比愈强，色彩愈鲜亮。”

“在自然的景色中，能给予人们享受的是美、比例、对比以及色彩的和谐。”

“把黄色加在紫色肤色的色调上，虽然违反表现冷光的规律，但对比能产生效果。”

“当你把一个面的边画得比它中央稍亮一些，就会更突出它的棱面或凸起……，如果大量调入黑色，也难以画得立体。”

德拉克罗瓦在摩洛哥旅行笔记中的这段文字，说明他对对比和补色的规律是多么的重视，他深知这些规律是和谐和力量的无穷源泉：

“用三种原色配成三种间色，倘使在间色中加进一种与间色对立的原色，那末就使间色消失，就是说产生了所需要的中间色。同样调入黑色，不等于增添中间色，而是弄脏了我们刚才谈到的在对立色中取得的真正的中间色的色调。因此红色的阴影是绿色。有两个小农民的头部，黄色的那个阴影是紫色。非常血红的那个阴影是绿色。”

（7）新印象派的技法，是根据不同的时间和印象，把黄色、橙色或红色的光，加在物体色上，在最亮的各处，使

物体色变热或成为金黄色。阴影部一直作为光的这一调节的补色，呈这些紫色、蓝色，或蓝绿色，而这些色素会改变和使物体色的各处阴影变冷。这些冷的阴影与热的受光部之间，以及和物体色之间的斗争与变化，构成了物象的轮廓和起伏的形体，它们在整个作品上互相作用或对比，通过明暗所确定的位置和比例，使画面的这一处发亮，另一处发暗。

然而，这些黄色或橙色的受光部，这些蓝色或紫色的阴影，虽然引起了许多哄笑，但恰巧是德拉克罗瓦坚决主张的：

“在委罗奈斯的作品中，阴影中的衬衣是冷色，明部的是暖色。”

“树木的色调为黄色和红色，其阴影是蓝色而发亮的。”

“在圣萨克雷芒的圣德尼教堂中的画，画受光部我用纯铬黄，中间色用普蓝。”

“明部用灰暗的橙色，在阴影的过渡面上用非常强烈的紫色，对着地面阴影的反光用金黄色。”

“阴影的任何边缘都兼有紫色的性质。”

（8）人们经常指责新印象派把色彩画得夸张，画得刺眼而五颜六色。

但是，新印象派对这些人提出来的批评毫不介意。照德拉克罗瓦的话来说，他们是这些人：

“土色和橄榄绿完全成了他们的主要色彩，以致在他们看来，大自然具有强烈而触目的色调倒成为不协调了。”

真正的色彩画家，象新印象派那样，让色彩服从和谐规律的支配，决不会担心把色彩画得非常鲜亮而感到刺眼；他让那些极为谨小慎微的人去追求“不要颜色，而要浓淡”去

吧，而无所顾虑地采用各种方法去寻求色彩的鲜亮和强烈，因为德拉克罗瓦告诉了他：

“一幅光线下倾斜挂的油画，常常比它原来的色彩显得更灰。”

并且德拉克罗瓦又指出了灰暗而失色的作品的令人失望的效果：

“作品会反映出这种情况：土灰，暗淡和无生命的，——你用泥巴，表现出来的还是泥巴。”

因此，色彩画家并不害怕使用最鲜亮的色彩，这些色彩是：

“……鲁本斯用纯的和可能的颜色表现的，如一些绿色，一些群青。”

即使画家想表现出灰色，亦应该使用视觉调合的纯色会得到理想的效果。这种效果比用色素混合得来的不是灰色，而是脏色的结果更为可贵得多。当画家觉得这些强烈而闪亮的灰色还需要加强时，可运用层次和对比去取得。

倘使画家懂得和谐的原则，他决不会害怕越出限度。德拉克罗瓦鼓励画家把色彩画得夸张，甚至要求画家这样做：

“必须把中间色画得夸张，就是说把所有的色调都画得夸张。”

“任何色调必须画得夸张，鲁本斯的色调是夸张的，提香亦是这样画的，委罗奈斯有时把色调画灰，因为他过于追求真实……。”

（9）用多彩的有条理地把一些颜色画在另一些颜色一边的视觉调合的这种表现方法，几乎用不着灵巧，手的作用并不十分重要，只有画家的脑和眼可起作用，新印象派不靠画笔去碰运气，而选择了一种不是出色的却是严格而精确的笔

法，他们采纳了大师的劝导：

“重要的事是要避免那种随使用笔的恶劣态度。”

“青年人只迷恋于手的灵活。也许没有什么会比这种我们为此牺牲一切的通病更会阻碍一切真正的进步了。”

其次，德拉克罗瓦还谈到十分随使用笔的危害性：

“凡洛^④的自由而大胆的漂亮用笔只达到了近似的程度：风格只能来自于深刻的研究。”

这种小笔触对那些因没有能力欣赏这种艺术的和谐效果，而无法接受这种创新的人来说，是极其讨厌的。为了捍卫这种小笔触，让我们引用德拉克罗瓦有关笔触的几段论述。总之，大师为使颜色更加光彩夺目和鲜亮而使用的这种笔法，是符合新印象派为追求相同目的而使用的技法。

“在各种艺术中，存在着一些人们采用和承认的表现方法；当人们不懂得这些见解时，他们只能算是不完美的行家；这证明了一般人喜爱最光滑和很少加工过的一些作品甚于任何其他的作品，而其喜爱的理由也正是如上所述。”

“对完全不用笔触枯燥地画出了物象轮廓的大师们，人们会怎样评价他们呢？”

“在大自然中，不存在轮廓线，亦不存在笔触，应该总是用各种艺术所公认的画法去表现自然，而这种画法是艺术的语言。”

“许多画家在他们认为大自然中不存在笔触的借口下，非常小心地避开了笔触的使用，却夸大了在大自然中并不更多存在的轮廓线。”

“可能认为大自然本身没有出现笔触，很多大师在作品上避开让人们感到有笔触，以为这样就近似大自然。笔触对油画来说和别的方法一样，是有助于表达思想的手法之一。

也许一幅没有笔触的油画可能是很美的，但是就这样认为画得与大自然接近了，未免是幼稚的；这就无异于因为物体是立体的，所以便在画面上画出真正彩色的立体来。”

在根据作品大小而定出的适当距离去观赏新印象派的笔触，就不会显得刺眼：在这个距离上笔触会消失，只是使我们感觉到笔触所产生的光亮和和谐的美妙效果。

也许德拉克罗瓦的下一说法，会使某些人愿意后退到必要的距离去理解和评价一幅笔触分割的作品：

“总之，观看一幅作品，全靠所站的距离，站在合适的距离上，笔触融合在整体中，赋予作品的色彩更加醒目，而用色彩混合是达不到这种效果的。”

德拉克罗瓦多次试图说服那些对闪跃和鲜亮作品感到不舒服的，只喜爱非常灰暗和非常光滑作品的人们，并提醒了他们：

“当作品将来得到正确的评价时，就不会去议论作品上所用的笔触了。”

“倘使人们硬说在杰出大师的某些作品上缺乏笔触，请不要忘掉，是时间使笔触减弱了。”

(10) 德拉克罗瓦在色彩问题上的所有这些阐述，不是正象一位“分割”技巧的信徒，为捍卫他的观点而写出来了吗？并且，在其他许多问题上，新印象派不是仍然引用大师的论证吗？

新印象派所努力遵循的德拉克罗瓦的反复教导，极为明确地向他们指出了他给予线条作用的重要性，以致他们不应忽视为确保色彩的和谐所需的节奏布局 and 比例的平衡。

“在一幅构图中，主要的线条所起的作用是巨大的。”

“线条和色彩的合理布局，等于一幅阿拉伯式的图

案。”

“为了在图画中表现出任何对象，头等重要的事，就是抓住主要线条的对比。”

“在拉斐尔的作品中，线条的均衡布局是令人赞美的。”

“任何单独的一条线是没有意义的：有了第二条线才能使它具有表现力。重要的规律：从单独的音符到构成音乐……。”

“构图几乎显示出圣安特雷的十字架的布局。”

“如果一个主题，已成为有意义的构图，你应加上一些加深印象的线条布局。”

“在大自然中，任何地方都没有直线。”

“在大自然中，从来没有平行的线，或者直的平行线，或者曲的平行线。”

“有些线条是令人讨厌的：如直线，规则的曲线，特别是两条平行的线。”

(11) 新印象派一旦确定了线条的构图后，就会考虑用方向和色彩的配合完成这幅构图，而方向和色彩与主题和构思相适合，其主色根据所要表达的快乐、宁静、悲伤或者介乎两者之间的感情而定。

新印象派如此的重视线条和色彩的精神效果，只不过又一次遵循了德拉克罗瓦的教导。

下面是大师对这个美的重要因素的看法，但今天它常被许多画家所忽视：

“整个布局是使用线条和色彩的和谐而组成的。”

“如果色彩不能适合主题，如果色彩不能通过想象增加作品的效果，它就毫无用处。”

“如果在主题的选定而变成有意义的构图上，你加上增加印象的线条布局，加上激发想象力的强烈明暗对比，以及适合主题特性的色彩，这就是和谐及其适合于独一无二歌曲的配合。”

“从一个构思成为一幅构图，需要有一种特定的色彩去表现它。当然在画面某一部分应有一种特殊的色调，它是支配着其他色调的关键色调。大家都知道黄色、橙色和红色能激发并表现出快乐和丰富的想象。”

“我觉察到画家象散文家和诗人，韵律约束了他们；韵律是诗句不可缺少的，能给诗句巨大活力的表达手法，颇似绘画中内含的平衡，既巧妙又灵活的布局，以及支配线条的相交或分开，点、色彩的呼应。”……但是所不同的，画家的感官应该非常积极，感觉非常敏锐，才能在线条和色彩中分辨出其中的错误、不协调和错误的关系。

(12) 如果新印象派想表现出大自然的色和光的灿烂，并在这个所有美的源泉中为他们的作品汲取各种因素，他们就会认为艺术家应选择和处理这些因素，由线条和色彩所构成的作品，在布局上将会胜过大自然的直接复制的偶然布局。

为了捍卫这一原则，他们会引用德拉克罗瓦的论述：

“自然仅是一部字典，人们在那里可以找到一些字……查到许多资料去组成一句句子，或者写成一个故事；从来没有人把字典看成是一部字的诗意作品。”

“而且，从大自然的总体看，它并不是都是美的……假使它的各个局部都是美的，把它们联系起来，亦很少会达到如大艺术家作品中所展示的整体和组合的同等效果。”

(13) 人们对新印象派的一大责难，就是他们的学问对

艺术家来说过于深奥，然而我们将会看到那不过是谢弗勒陈述的四或五条规则罢了，并且任何小学生都能懂得。从现在起，让我们说明一下德拉克罗瓦要求艺术家不应对色彩规律一无所知吧。

“色彩画家的艺术，从某些方面来说，明显地和数学以及音乐有关。”

“艺术家必须是有学问的人，这除了日常实践外，怎能去获得这门学问呢。”

(14) 令人奇怪的是，在技法的许多细节上，新印象派实践了德拉克罗瓦的教导：

他们仅在预制的白底子上作画，光线透过白底子上的多色笔触，使其显示出更为鲜亮，同时更为透明的效果。

德拉克罗瓦指出了这种方法的优异效果：

“在白色纸上作画之所以得到这么多微妙和鲜亮的效果，这种透明感正是与纸的主要白色质地有关。大概最初的威尼斯画家就是在这种很白的底子上作画的。”

新印象派又抛弃了镀金的外框，因为它刺眼的光亮，会改变和破坏作品的协调。他们一般用白色外框，它能使作品与墙面间提供极好的通道效果，并能使色彩更为饱和，又不会影响色彩的和谐。

顺便谈一个笑话，一幅作品仅因配上了这种不引人注目而合乎逻辑的白色外框，却不经考虑，而一下子被拒于官方沙龙和假官方沙龙。除了对比的外框外，只有这种外框对作品的光彩夺目和色彩的斑斓不会损害。

德拉克罗瓦作为一位完美的和声学家，最怕在他的作品上引进一个可能不协调的外来因素，他预见到白框的优点，因为他期望用白框来装璜他为圣苏尔比斯教堂的装饰画。

“外框能影响作品的好坏（今天我们却滥用金色），外框的形式，应适合作品的特点。”

“金色外框与特大的作品是不相配的，它会喧宾夺主。”

“用白色大理石去装璜圣苏尔比斯教堂的一些装饰壁画……倘使人们能制造。”

（15）引用德拉克罗瓦的论述在此暂告一段落，为了证明对这些论述的原意没有任何曲解，我们将提出一些主要评论家研究德拉克罗瓦的片断评论，他们都指出了德拉克罗瓦始终不渝地为获得一种建立于对比和视觉调合基础上的高超而有效的技巧而努力，并且都承认了他的方法的逻辑性和优越性，而他的这种方法在许多方面与受到批评的“分割”技巧十分相似。

爱尔·波德莱尔^⑤说：

“他对色彩孜孜不倦的研究。正是出于这种不断的观念。”

“他的色彩酷似一束精心配制的花朵。”（引自《浪漫主义艺术》）

“他的色彩是一种无与伦比的科学 在这门更加完善的新的科学里，他的色彩远远没有失去鲜明的独创性而总是那么血红而强烈。这种绿与红的均势恰如其分的配合，欢娱着我们的灵魂。”

“人们在他的色彩中，能感觉到和谐，主旋律和对位法。”（引自《美学珍品》）

爱尔·勃朗 在其《绘画艺术的原理》中写道：

“属于明确规律的色彩，与声乐一样，是可以传授的……正是由于德拉克罗瓦熟识了这些规律，通过直觉感悟到

它们，加以深入研究，才能成为现代最伟大的色彩画家之一。”

“他一旦熟识补色的规律后，不论把色彩画得鲜亮，或调整和谐时，他总是很有把握地去作画。通过直觉或研究，他理解了这些规律后，都绝不会在他们的画布上画下单一的色调。”

“这个半裸像，德拉克罗瓦用明确的绿色、线状笔触、粗犷的笔法大胆画出来的……”

欧内斯特·谢斯诺在其《欧仁·德拉克罗瓦全集》绪论中写道：

“他意外地发现到在学校里无法学到的。并且教师本身不懂的一种奥秘，就是：在自然中一种好象是单一的色彩，实际上它是由许多不同的色彩所组成，只有会观察的人们才能感觉到。”

泰奥菲·西尔维斯特在德拉克罗瓦的画室度过很长的时间，他在《法国艺术家》中，向我们透露了大师合理而高超的作画方法的详情，德拉克罗瓦作画时虽激动而急躁，但总是让他的这种工作方法驾驭他的激昂的灵感。

“我们准备扼要地去阐明德拉克罗瓦从一个又一个探索所掌握的色彩的完美体系。他画所有物体的色彩时，不是使其简单化，而总是无限地去丰富色调，并且使色调对立，赋予各种色调都具有双倍的强烈。提香的色彩在他看来是单调的，只在很久以后他才承认这位威尼斯大师高明之处。德拉克罗瓦的作品由于具有对比的复杂性，所以产生了生动的效果。如果说鲁本斯发光的色彩象平静的湖水，那末德拉克罗瓦闪亮的色彩就象遭到冰雹袭击的江河。

“下面是德拉克罗瓦作品色调的配合例子：如果在一个

画像上阴影部绿色为主，那末受光部则红色为主；如果画像的明部是黄色，阴影部便是紫色；如果它的阴影是蓝色，橙色便是他的对立色等等，这种对比永存于作品的各个部分。为了说明这种规律，德拉克罗瓦用纸板自制了一种色盘表，可称它为标准色表。在表中每一格上放上一小块颜色，以致每格颜色都有它的邻接色的直径另一面完全的对立色。

“为了让你能清楚理解这种组合，请看你的钟面，并这样假定：中午十二时表示红色，它的对面六时就表示绿色；一时表示橙色，七时表示蓝色；二时表示黄色，八时表示紫色。半时，十五分钟，几分钟……表示逐渐细分了的许多中间色调。

“……这种近乎数学般的知识，非不会对作品有妨碍，而只会增强其准确性和可靠性。”

欧仁·维隆在其《欧仁·德拉克罗瓦》中写道：

“直至他生命的最后一息，他不懈地研究补色规律，它们的变化来自光和色调的对比作用。

“德拉克罗瓦经常利用视觉调合。他利用这个方法使人感觉到在他的调色板上从未出现的色彩，他在这方面具有异乎寻常的把握性，因为他除了天赋的才能外，还掌握了科学和认真精神。

“我们看到德拉克罗瓦用色最受人赞赏的作品，正是那些他笔下的对比最为大胆，最强烈，最突然的那些作品。

“对他来说，构图就是以突出主题的美学意义的方式来处理线条和色彩的关系。”

(16) 新印象派的“分割”作品遭到谩骂与嘲笑，它与当年德拉克罗瓦的作品所受的谩骂与嘲笑是一样的。这种相同的遭遇不正是说明他们有相同的追求吗？

如同新印象派那样，德拉克罗瓦被人们说成是“疯子”“野人”“江湖骗子”；正如他画像的强烈色彩，使他被人们骂为画“陈尸所”“鼠疫病患者”“霍乱死者”的画家；他的分割笔法也同样地引起了极多的讽刺，被嘲笑为天花和彩纸屑。

这种错误的看法至今几乎没有多大改变。在德拉克罗瓦各种画展中受到的一些评论，不是象今天为新印象派的作品而写的吗？

1822年沙龙展出《但丁和维吉尔》：

“这不象是一幅画，简直是乱涂一气。”

——埃·德雷克吕兹于《万国简言报》

“此画在适当的远处看时，笔触并不明显，可产生出出色的效果。近看笔触如此细碎，如此缺乏联系，尽管不无胆识，但令人无法相信，在法国画派的技巧发展到如此高超的时候，还会有艺术家去采用这种奇特的表现方式。”

——西-勃·郎翁于《近代美术学院博物馆年鉴》

1827年沙龙展出《萨达那巴尔之死》：

“德拉克罗瓦缺乏的不是才能，而是良好的意愿：他把恶劣荒诞情趣下的作品认作是进步。”

《美术观察家》

“德拉克罗瓦先生，施谢费先生，尚马尔敦先生，这些新派的领袖没有得到任何奖励，为了给他们补偿，应该让他们每天到停尸所去作两小时画，应该鼓励年轻的天才。”

《美术观察家》

“远看是装饰画的效果，近看则为乱画乱涂，不成样子。”

《艺术家、鉴赏家日报》1829年

《圣母哀悼耶稣之死》（为圣·萨克莱芒的圣德尼天主教堂所作）：

“你们在这些令人厌恶的画像前下跪吧，在这个醉眼惺忪的抹大拉前，在这个钉在十字架上的、无表情的、象涂了石膏似的、形象被歪曲的圣母像前，在这个丑恶的、可怕的、溃烂了的有人竟敢对我们说是上帝的儿子的躯体的画像前下跪吧！”

“他在摆弄停尸所，摆弄鼠病患者，摆弄霍乱患者，这是他的消遣与娱乐。”

《艺术家日报》，1844年十月二十日

如果市政府胆敢请新印象派来画壁画，那末人们不是马上就会在报刊上谈到象这样一类的反对吗？

“为了装饰众议院大厦的整个大厅，竟根据这样的草图和意图的简单说明，就选定了——一个对自己的声誉毫不关心，对自己的作品毫无把握的画家！竟把当今最大的纪念碑性的作品的合同之一，委托给这样的——一个画家！事实上，此事不仅是冒险，而且很可能受到损害。”

《立宪党人报》，1844年四月十一日

“我们不说：这个人是江湖骗子，但是，我们说：这个人和江湖骗子是等同的！”

“我们不想责怪本市美术领导部门选中了德拉克罗瓦先生，把一件如此重大的任务托付给了他：我们过于了解他们讨论时的健康而高尚的指导思想，以致我们不能不深信他们在这件事情上是被迫的。但是我们要谴责委员会，或者议会中的成员，他们搞阴谋耍手段，为那些不是靠才华，靠学问，靠知识，而是靠小集团，靠私交，靠厚颜无耻而取得名望的人争取好处！”

《艺术家日报》，1844年

“难道不应该担心将来会有一天，我们的子孙后代看到我们的宫殿和博物馆的天花板上，描画了这些不成样子的彩色装饰画而感到吃惊吗？就象我们自己看到我们先辈把查普兰的《处女》列为诗歌的杰作而感到同样的吃惊。”

阿尔弗雷德·内泰曼：《当代诗人和艺术家》，

1862年。

-
- ① 色调和色彩两词一般是互相通用的，确切的解释，色彩就是指某种颜色的特征，色调就是指某种色彩的明度和饱和度，一种颜色向另一种颜色的渐变，会形成一系列的中间色，而其中某种中间色的晕亮或晕暗，是通过一连串色调而来的。
- ② 米歇尔·欧仁·谢弗勒（1786—1889）法国化学家、色彩学家，1839年著《色彩的同时对比》，创立色彩理论，曾任葛贝兰织毯厂厂长。
- ③ 俄耳甫斯是希腊神的善弹竖琴的歌手。
- ④ 此处凡洛（1705—1765）指卡尔·安德烈·凡洛，是其兄让·巴蒂斯特（1684—1745）的学生，法国十八世纪中期流行画家，罗可可风格的代表人物，路易十五皇家画家、肖像画家、历史画家，画宗教、神话画，狄德罗、大卫、德拉克罗瓦均指责他的风格矫揉造作，浮华肤浅，追求表面效果。
- ⑤ 爱尔·波德莱尔（1821—1867）为法国美术评论家、诗人，主张反映资产阶级颓废生活，对后来欧美资产阶级颓废文学影响很大。主要诗集《恶之花》、《散文诗集》。
- ⑥ 爱尔·勃朗（1813—1882）为十九世纪法国评论家、美学家，《法国美术杂志》创始人，1867年著《绘画艺术的原理》。

二 德拉克罗瓦的贡献

色彩画家的发展。——受康斯太勃、透纳影响的德拉克罗瓦；并受东方艺术和科学的指引。从《但丁和维吉尔》到圣苏尔比斯教堂中的装饰壁画。——他的科学方法的优点。——范例。他对光和色逐步掌握。——他已经完成的和有待于他人去完成的事业。

（1）德拉克罗瓦早已熟知使用视觉调合和对比，对色彩画家会有极大的好处。他甚至预见到一种比他原来的技巧更规律性和更正确的具有许多优点的技法，此种技法能使光表现得更强烈，使色彩更鲜亮。

当研究那个世纪的这些传统色彩画家的代表人物时，人们会发现这些画家的调色板一代比一代明朗起来，掌握了更多的光和色。德拉克罗瓦从康斯太勃、透纳的一些作品和一些研究中得到了启发；以后，琼康和印象派画家利用了这位浪漫派大师的研究成果；最后由印象派的技法发展成为新印象派的表现方式：“分割”。

（2）1818年，德拉克罗瓦刚结业于葛兰的画室，就深感调色板上过多的使用晦暗和土质颜色是多么的不足——而这是他以前一直使用的色彩。1824年，在绘制《希奥岛的屠杀》这幅作品时，他大胆地抛弃了赭石和无效的土色，而以好看的强烈而纯的颜色加以代替：如钴蓝、翠绿和茜红色。尽管他如此大胆进行创新，但仍很快地发现了还缺少新的颜色。后来，他虽事先细心地在调色板上调配了许多中间色彩和中间色调，可是仍不能解决这个问题。他感到还需要寻求

新的色彩，因此在绘制和平客厅的装饰画时，他使用了响亮的镉黄，强烈的锌黄，有力的朱色来丰富他的调色板，（波德莱尔说：“他的调色板象一束色彩十分协调的鲜花。”），他使用了一个画家能在调色板上配制的最强烈的色彩。

通过这些强烈的颜色，如黄色、橙色、红色、大红、绿色和黄绿色，把在他改进前仍然通用的许多单调的，但却是无光泽的颜色烘托出来，从而创造了一种既沉着，又纷繁的浪漫派色彩。

应该指出，这些纯净而明快的颜色，正是后来印象派和新印象派摒弃了所有其他的颜色，而专用来形成他们简化色彩的那种颜色。

（3）德拉克罗瓦一直为取得更鲜艳和更具光感的色彩而努力，他并不满足于改进了的色彩，他还尽力完善使用这种色彩的方式。

每当他突然在大自然中发现了和谐的组合时，每当他偶然调配到美的色彩时，他总是把它们记录在笔记本上。

他到美术馆里去研究提香、委罗奈斯、委拉斯凯兹、鲁本斯的色彩，把自己的色彩与这些大师们的作比较，总觉得自己的色彩太暗淡、太阴沉。他为了深入汲取大师们作品中力量的奥秘，临摹了大师们的许多作品，博采各家之长，吸收到他所有写生的成果中去，但却丝毫未丧失他的个性。

（4）要是说《希奥岛的屠杀》的色彩比《但丁与维吉尔》的色彩更为壮丽的话，那么这一进步，是由于受到英国大师康斯太勃的影响而获得的。

1824年，德拉克罗瓦正在完成预期在沙龙展出的《希奥岛的屠杀》的这幅作品时，在开幕前几天，他看到法国有一位收藏家不久前得到的，并准备在这次沙龙里展出的康斯太

勃的一些作品。德拉克罗瓦被康斯太勃作品中所表现的色与光所激动。他觉得这简直是一个奇迹，于是他研究了康斯太勃作品中的表现手法，发现这些作品不是用均匀单一的色彩来画的，而是用许多并列色彩的小笔触组成的；当人们站在适当的远处观看时，这些小笔触便显示出比他自己的作品更为强烈的色彩。德拉克罗瓦从那里得到很大的启发：在几天内，他全部修改了这幅作品，对过去他常用的平涂颜色，用非融合的堆的笔触画上去，并用透明的盖拉西^①使色彩产生颤动，立刻，他发现这幅作品画得浑然一体、生气勃勃、闪闪发光、很有力量，并具有真实感。

“欧·谢斯诺说：德拉克罗瓦捕捉住康斯太勃威力的一种伟大奥秘，这种奥秘在学校里是学不到的，而且很多教师本身对它也是一无所知的：因为在自然中，一种色彩看来好象是单一无变化的，实际上它由许多不同的色彩所组成，唯有善于观察的眼睛才能觉察到它们。这一教导使德拉克罗瓦感受深，终身难忘；可以断言，他用线状笔触来塑造形体的方法，正来自于这一教导。”

此外，德拉克罗瓦这位胸有成竹的天才，公开承认过他接受了英国大师的影响。

1824年，在他画《希奥岛的屠杀》这幅作品的时期里，他在日记里写道：

“我看了康斯太勃的作品，这位康斯太勃对我大有教益。”

他又写道：

“我重新研究了康斯太勃的一幅草稿，它真是奇妙的难以置信的杰作。”

在1847年的这一年里，德拉克罗瓦第三次修改了《希奥

岛的屠杀》这幅作品，他写下了我们前文已引证的这一评语。现在我们仍要重新提一下这一评语，因它表明从那时起，他就始终关注着后来新印象派技法中最重要的部分之一：就是色素的丰富层次。

“康斯太勃说他画的草地的绿色之所以高明，是由于用了许多不同的绿色所组成。一般风景画家画的草地之所以显得缺乏强烈感和生气，正是由于他们习惯地使用了单色去表现的缘故。康斯太勃在这里所说的草地绿色例子，也可适用于各种色调的表现。”

再者，德拉克罗瓦晚年，丝毫没有改变他年轻时的热情。

1850年，他给泰奥菲·西尔维斯特信中写道：

“康斯太勃是一位令人敬佩的人物，他是英国的荣誉之一。我曾与你谈论过他，也谈论过当我在绘制《希奥岛的屠杀》这幅作品时他对我产生的印象。他和透纳是名副其实的革新者。他们的范例给我们画派得益极大，以致现在我们的画派中拥有在这一方面的很多天才。席里柯给我们送来了一些大幅风景画，其中一幅他被迷住了。”

由此可以肯定，在层次的表现上，德拉克罗瓦确实是从康斯太勃那里得到了入门。他很快意识到可从层次中得到巨大的成功。从那时起，他摈弃了均匀单一的色彩，并且尽力以盖拉西和线状笔触使他的色彩产生颤动。

但是不久，这位门徒由于更深刻理解了科学对艺术家提供的有效方法，很快地超过了他的启蒙者。

（5）1825年，德拉克罗瓦对上述启示激动不已，而对当时法国时髦的画家无价值的和因袭的油画感到讨厌，他们是大卫的蹩脚的学生雷约尔、吉罗德、热拉尔、葛兰、勒蒂

埃尔，可当时人们喜爱他们甚于普吕东和格罗，于是在那年德拉克罗瓦决定到伦敦去，他的朋友菲尔丁兄弟和波宁顿对他备加颂扬，他向他们对他推荐的英国色彩大师们学习。他回国时，对过去他未曾发现的透纳、威尔基、劳伦斯、康斯太勃等的壮丽色彩赞叹不已。他立刻把他们的教导贯串到实践中去。

我们曾说过，德拉克罗瓦是受了康斯太勃的启发，从而厌恶均匀单一的色彩，并使用了线状笔触来作画；而他对纯净而强烈的色彩的热爱，则是深受摆脱了一切束缚的透纳的作品的激发。这些新异而美妙的用色，使他难以忘怀，激励着他直至生命结束的最后一天。

泰奥菲·西尔维斯特在《法国艺术家》一书中，指出了这两位志同道合的天才画家相似之处，及其共同发展的情况。

“对他们审视一下，我们可发现在某些方面，德拉克罗瓦的后期作风里，在灰色中的淡玫瑰红、银白和雅致的完美手法，和透纳后期的一些画稿之间，有着密切的联系。可是在这位法国大师的画风里，却丝毫没有模仿这位英国大师的迹象；我们只能指出，在他们晚年的作品里，对色彩的灵感，他们几乎是相似的。他们愈来愈多地追求表现光，并且日益失去大自然的真实，而把它表现得更高更美了。”

“透纳认为在过去任何画派中最杰出的艺术家们，包括威尼斯画家在内，远远未能表现出大自然十足的、令人愉快的艳丽，因为他们一方面因循守旧，把阴影画得深暗。另一方面，对大自然所呈现的各种光，不敢果断大胆地表现得鲜亮。所以透纳试着使用了十分光辉、十分新异的色彩。”

“德拉克罗瓦虽比透纳更激情、更积极，却没有走得

么地远；他象英国画家一样，令人难以觉察地向前发展，象大提琴和谐的低沉的和音，慢慢地升高到双簧管的响亮的和音……。”

（6）1832年，德拉克罗瓦摩洛哥之游得益更大于他在英国旅行。他回国时被那里的阳光迷住了，被东方色彩表现得强烈而和谐所陶醉了。

他研究了地毯、花布、陶器的色彩。他认识了那些物件所具有的色素是被分离的，是强烈的，并几乎是耀眼的，重新组合在一起则构成了一种极为典雅的色彩，它们是根据确保使色彩和谐的不变规则，并列在一起的。他发现色彩的表面，在既非光滑又非单一时才显得悦目而光亮；又发现色彩有耀眼的光泽，使表面产生颤动而具生气，它才是美的。他很快发现东方传统的法则和奥秘。这一认识使他后来能冒险地对色彩进行最大胆的组合，使用完全对立的对比，同时效果却是和谐而美妙的。从那时起，他的作品里，常常显露出一些火红的、响亮的、旋律的东方色彩。他在摩洛哥所体会到的难忘的印象，赋予他千变万化的色彩，十分动人的和谐和极为激烈的对比。

在爱尔·波德莱尔完美的评论里，总是指出了摩洛哥之行给德拉克罗瓦的色彩所留下的影响：

“请注意，德拉克罗瓦整个作品上的色彩，具有东方室内景和风景所特有的色彩。”

——爱尔·波德莱尔《浪漫主义的艺术》

他回到法国，熟知了布尔热瓦和谢弗勒的著作后，发现了东方传统艺术的规则与现代科学是十分一致的。而当他到卢佛尔美术馆研究委罗奈斯的作品时，他发现到那位他曾说过“我所知道的一切，都是从他那里得来的”威尼斯大师，

也是吸收了东方色彩的奥秘和魔力，可能是从他那个时代把自己的艺术和艺术本领传至威尼斯的亚洲人和非洲人处学到的。

（7）他知道那些支配色彩和谐，以及色彩大师们所实践的和东方装饰物上所具有的确切的规律知识，将使他获益无穷。他在自然中突然发现了补色的瞬间变幻，因此他注意研究支配它们的规律。他开始研究了色彩的科学理论，连续对比和同时对比的反应。这些研究的成果，就是他后来在作品上使用的对比，和视觉调合。

（8）德拉克罗瓦吸收一切有益的东西，汲取一些人的发现，消化另一些人的方法；所有这些收获，不仅没有削弱他的个性，反而赋予他不断增长的力量，所以他后来掌握了任何画家从来不曾具有的最丰富色彩的本领。

他从最初的作品《但丁和维吉尔》到现在，不知经历了多少艰辛的路程啊！我们现在会觉得那幅作品上的色彩表现得虽很适度，但却近乎晦暗的，然而，那幅画当时已开始露出了革命的胆识！为数甚少的维护这幅1822年沙龙展出作品的评论家之一的狄埃先生，也只好承认这幅作品“有点显得生硬”。

《希奥岛的屠杀》这幅作品的构思，是受格罗的《拿破仑在雅法鼠疫病院》作品的启发，色彩是受康斯太勃的影响，它取得如此的进步，并且如此明确标志着德拉克罗瓦与一切官方的传统，和一切学院方法的完全决裂，以至他的一些最初的捍卫者也离弃了他。热拉尔声明：“德拉克罗瓦是屋顶上奔跑的人物。”狄埃先生感到吃惊并指责了他的大胆行为，而格罗则说：

“希奥岛的屠杀，是对绘画的屠杀。”

然则，他是运用其无可比拟的科学，服务于他的激情和勇敢，并且从方法、组合、逻辑性和画派特点上，创造了一套完整的技巧，这种技巧不仅没有损害他的才华，反而充分发挥了它。

(9) 最初，他运用了这种色彩的科学知识，通过对比使相邻二色和谐或强烈，通过类似色的协调，或者以对立色的类比，来处理色调和色彩的巧妙的配合，随后，他从这一进展又引来了另一方面的发展，就是不断地观察到色彩的奥秘，从而使用了视觉调合，并且抛弃了被证实一切有害的均匀单一的色彩。从此，他十分注意避免在画幅上把颜色涂成单一的色彩：为使色彩产生颤动，他用最相似色的笔触叠合上去。例如红色，或用相同的红色，但其色调是较淡或较深的，或用另一种红色，但其色调是稍热的(更为橙些)，或稍冷一些的(更为紫些)，以这些色调来“堆”。

他如此地通过用相同颜色的深浅和差别小的色调来产生层次和颤动，使色彩大为生动后，他用两种差别更大的对立色的并置，通过它们的视觉调合创立了第三种色彩。他创造的极为出色的色彩，就是通过这种巧妙的技法，而不是利用调色板上混合颜色来获得的。他要更改一种颜色时，使它平和、暗淡吗？他并不把它和对立的颜色相混合而玷污它；而用一种轻柔的线状色彩叠合在所需要的地方来影响它，而不破坏色彩的纯净来达到理想的效果。他知道如果把补色画成对立，就会互相强化，相得益彰；但是如果把它们混合，就会互相损害。如果他想表现出鲜亮，就通过补色的对立产生对比来取得；相反，通过补色的视觉调合能得到一些灰色，但不是脏的色彩，这是调色板上作任何调合都不会获得如此纯净和如此具有光泽的灰色。

他通过相邻色素或对立色素的并置，同时变化了它们的比例及其强烈度，创造出过去从未发现过的，一系列的无数的色彩和色调，他可随意使它们鲜亮或者柔和。

(10) 从《闺阁中的阿尔及尔妇女》这幅杰作的色彩处理上，可以说明他是用了这些不同的法则来表现的。

左边躺着的那个妇女，她的上衣橙红色，其衬里是蓝绿色。这些衣料的色彩是补色，具有互相强化和和谐的效果，而这种成功的对比，给这些衣料展示出一种艳丽和强烈的光泽。

那个妇女头上的红色头巾，突出在不同颜色条子的门帘上，但她的红头巾正出现在暗绿色条子的前面，这种绿色与红色恰巧构成了令人十分满意的协调。

和谐的细木护壁板的色彩，是交替用绿色与红色画的，另外二元和谐的典型是：石板地上方块图案的紫色和绿色，黑女人裙子上的蓝色和其条子的红色，这些色彩展现的不再是补色的协调，而是近似补色的协调。

分析了这些对立色的类比例子后，则应引证这幅作品的几乎各个局部都是使用了类似色的协调原则，这些局部的色彩所以能颤动、发光，是由于洞察入微的大师用同一颜色的深浅变化，或用几乎相同的颜色，以堆、撞击、轻擦、线状的笔触加工在当初平涂的各种不同的颜色上，使这些颜色重新现出层次的结果。

这幅作品具有动人的鲜亮和光彩夺目的魅力，不仅使用了同一颜色的深浅变化和差别小的色调，还由于使用了差别更大的对立色素的视觉调合的效果，创造出人为的色彩的原因。

右边那个妇女，绿色的裤子上布满了许多黄色小图案；

其绿色与黄色从视觉上调合在一起，显示出一种绿黄色的局部，它正是丝织物所具有的柔和和闪光的绿黄色。橙色的上衣，被刺绣的黄色所烘托，黄色的围巾被红色的条格所兴奋，在作品的中央闪亮，那主要的蓝色和黄的彩釉陶器，则融成一种难以形容的不同寻常的新鲜绿色。

我们还可举出那些用纯色但却是对立色素的视觉调合得到的灰色例子：右边妇女的衬衣白色，被并置小花的红色与绿色形成了一种难以辨明的嫩的色彩所减弱；左边妇女所倚靠的坐垫的柔和而闪烁的色彩，是由红色与绿色小刺绣的交织而产生的；这两种颜色的小刺绣靠得很近，重新构成的一种视觉的灰色。

(11) 这种使他作品上最小的局部得到和谐，是使最小的表面美化的色彩科学，同样使他可以去处理作品色彩的组合，通过可靠的规则来取得整体的和谐。

通过理性的平衡、巧妙的对比，使他从作品最小的细部到整体得到外貌的和谐后，他就可同样以科学的正确性来表现作品的精神和谐。他随灵感的变化去运用这种知识，根据他需要处理的主题，决定这样或那样的组合，使这样或那样的色彩占主要地位，因此他的色彩常常具有一种符合于他思想的美学语言，他所构思的事件，他所歌颂的诗篇，他均能以适合的色彩去表现它们。这种色彩的说服力，这种和谐的抒情表达方式，正是德拉克罗瓦才华的伟大表现。由于他具有对色彩美学特点的这种理解力，他就能很有把握地以很大的规模去表现出他的理想，并且能够分别地表现出胜利、失败、室内生活以及痛苦的作品。

如对德拉克罗瓦作品中颜色的精神力量加以研究，就会引起我们极为深远的联想，我们现在只限于指出由主色紫色

所产生的悲伤的和谐来表现的《普利内之死》以及通过绿色与红色的完美的平衡的《苏格拉底和熟悉的魔鬼》所获得的平静气氛。在《卫队保卫下的拉赫曼》作品中表现的喧嚣纷乱的气氛，是通过把绿色太阳伞画在被城墙的橙色兴奋起来的天空的蓝色上，而产生出几乎不协调的和谐来获得的。就以《丹吉尔狂热的冉森派教徒》这幅作品的主题来说，再也没有什么色彩比这幅作品加强到疯癫地步的所有激昂的色彩更为合适了。

《唐璜在海上遇难》这幅作品悲剧性的效果，是由于用凄惨的黑色使主色深青绿变得更暗而产生的；那白色的阴郁色调，在整个深色调中阴森地发亮，完善了悲惨的和谐气氛。

在《闺阁中的阿尔及尔妇女》这幅作品中，画家不想表现出任何激情，而仅仅表现了那些妇女在奢华的闺阁中过着宁静的、沉思的生活；作品没有主色和关键色。所有热而鲜艳的色彩与它们的冷而嫩的补色平衡地搭配着，交织成一曲装饰性的交响乐，由此展示出沉静、雅致的后宫印象。

(12) 但是，当时德拉克罗瓦还没有能够达到他有朝一日能掌握的，十分鲜亮和完全和谐的色彩。前面我们曾把《闺阁中的阿尔及尔妇女》这幅作品，作为大师使用其科学方法的例子，如果再继续深入研究它，就会发现它缺少作为他后期杰作标志的多样性的完美统一。

虽然这幅作品的背景，人物的服饰，以及陪衬部分用了悦目和强烈的鲜艳来表现出颤动，但是这些妇女的肌肉色彩与它们相比，就显得均匀单一，并且有些灰暗，与其他色彩在一起就显得不协调了。

首饰盒的确比首饰更亮，那是因为德拉克罗瓦在这幅作

品上用复杂的色彩在画面上画了许多细部和小装饰品，使作品各处产生安静或兴奋的效果，从而使门帘、地毯、釉彩上最小的局部都能闪闪发光；然而，他是用了均匀单一的或者几乎是单色去画肌肉的，因为在现实中，皮肤的外表就是这种现象。过去他对肌肉的色彩，还没有从大自然中得到验证，所以不敢大胆地对肌肉表现出复杂的色素来，只是到了后来，他才掌握了客观的精确性，故能无所顾虑地用人为的线状笔触来增强肌肉的色彩，表现出更为鲜艳和更具光感的效果。

（13）德拉克罗瓦调色板上丰富的色彩是永远不会穷尽的。他逐步地解脱了初期作品所用的明暗造型法。在他的作品上整个画面充满了更为有力的色彩；黑色与土质的颜色，与均匀单一的色彩同时消失了；用纯净的和颤亮的色彩代替了它们：他的颜色象变成了非物质的了。通过视觉调合的运用，他创立了产生光的色彩。如果在阿波罗陈列馆里的色彩更鲜亮一点，或者在参议院以及在议会的色彩少一点胆小谨慎的话，就会允许我们能够详细地去研究德拉克罗瓦的装饰画，就会容易地发现他的十分嫩的和十分优美的肌肉色彩，是用了大量的红色与绿色并置的线状笔触来画的，而画天空的光亮亦是运用了这种同样的方法；退远看，这些线状笔触看不见了，但通过视觉调合的颜色，却显得具有力量，但均匀单一的色彩，在这个距离上看，它就会消失或隐没，产生不出这种效果。

德拉克罗瓦终于达到了完满的境地：如圣苏尔比斯教堂的圣安日祈祷间的装饰画。这幅作品是他经过四十年的努力和斗争，在实践中取得全部进步的总结。当时他完全摆脱了使他的某些作品变暗，而它们现在又显出来使那些作品产生裂纹和损坏的深色草稿和比都米欧^②来打底稿。

为了画这个祈祷间的装饰画，他只用了最简单的和最纯的几种颜色；他坚决放弃了使他的颜色从属于明暗对比；在作品的各处布满着光：因此再也没有一处有黑洞的颜色，再也没有一处有深暗的色块与作品各处不相协调，再也没有不透明的阴影，以及均匀单一的色彩了。以各种不同的能使色彩烘托出和颤动的色素，去组成他的色彩，大胆地去模仿大自然的外貌或色彩。为色彩而色彩，无其他借口！对肌肉、装饰物、陪衬部分都是以同样方法去处理的。在作品上没有一小处不生动，不颤动，不闪光。每一种物体色表现得极度强烈，但总是与邻近的色彩协调起来，互相影响、作用着的。所有的明部与暗部以完美的平衡融成了和谐而多彩的整体，丝毫没有不协调。特别是色彩的旋律，是从构成它的复杂而有力的色素中显示出来的。德拉克罗瓦终于达到了他一生中所追求的，在复杂中表现出整体统一，在和谐中表现出鲜亮的目标。

（14）在半个世纪里，德拉克罗瓦就这样不懈地努力，竭力去获得十分鲜艳和强烈的光感，同时他亦给后来继承他的色彩画家指出了继续努力的道路，以及应该达到的目标，还给他们留下了许多未尽的事业；但是由于他的贡献和教导，使色彩画家的任务大大减轻了。

他向色彩画家证实了一种具有组合的和逻辑的高明技巧的全部优点，它丝毫不会束缚画家的激情，只会增强这种激情。

他把支配颜色的奥秘告诉了色彩画家：类似色的协调，对立色的类比。

他向色彩画家证明了混合的以及均匀单一的色彩，对于用各种不同色素的组合来产生颤动的色彩来说，是低级的。

他为色彩画家获得了视觉调合的方法，从而可以创造出许多新的色彩。

他劝告色彩画家应尽可能消除深暗的、脏的、无光泽的色彩。

他教导色彩画家去修改或者减弱一种色彩时，不需用调色板上混合的颜色去玷污它。

他向色彩画家指出了颜色的精神力量，它有助于作品效果的表达，他把色彩和色调的美学语言传授给他们。

他鼓励色彩画家要十分大胆，决不要害怕和谐的色彩画得太过分。

他是一位权威的创造者，同时亦是一位伟大的教育家。他的教导与他的作品同样地珍贵。

(15) 但是，应该承认，德拉克罗瓦尽管作了不断的努力和使用了科学知识，可是他的作品与继承他的画家的作品比较起来，其光和色彩就弱了。他的《十字军的进入耶路撒冷》与雷诺阿的《划船者们的午餐》和修拉的《马戏院》相比就显得深暗了。

其一，由于德拉克罗瓦从一部分是闪亮的，但大部分可惜是土灰和深暗色的浪漫主义的调色板上，汲取了它所能给予的一切。

为了更好地表达他的思想，他还缺乏更完善的办法。为了创造这种办法，他只须把无益地充斥在调色板上的土质颜色抛弃就行了，可是他硬要加强这些土色，想从中得出鲜亮来，却没有想到用棱镜的虚象光和纯色去作画。

而下一代画家，即印象派后来实现了这一进步。

一切事物都是互相联系的，会瓜熟蒂落：开始复杂，以后便简单了。印象派之能够精简调色板上的颜色，他们之能

更多地掌握色彩和光亮，这应归功于浪漫派大师的研究工作，和他对复杂的调色板所作的斗争。

其二，由于德拉克罗瓦需要印象派抛弃的这些降暗的、却是热而透明的颜色，他局限于敬慕从前的大师，特别是鲁本斯，他对这些大师的技巧过于迷信，以致无法抛弃他们所使用的多汁草稿、棕色方法、比都米欧底稿。在他大部分的作品中，就是运用了这些古典方法，才显得深暗的。

其三，由于德拉克罗瓦虽然研究过补色和视觉调合的规律，但是他不能完全理解其中所有的道理。1884年，在葛贝兰织毯工场，我们向谢弗勒先生作了一次访问，使我们得到了色彩科学的启蒙机会，这位著名的学者向我们叙述了一件事，大约在1850年，他尚不认识的德拉克罗瓦与他通了信，希望与他交谈色彩的科学理论，并想向他请教使他难以理解的几个问题。他们约定了会面的日期。很可惜，德拉克罗瓦常年喉疾使他那天不能出门。以后他们再也没有见过面，如果没有这个意外，这位学者一定会给画家许多启示的。

泰奥菲·西尔维斯特叙述了德拉克罗瓦在成熟时期曾讲过这样的话：“我每天发现我没有掌握我的技巧。”因此他预感到还有一些比他使用过的更有成效的方法。——如果他已认识了视觉调合的全部方法，就会把他作品的某些局部里，曾经使用的纯色并置的线状笔触这一方法，普遍地运用起来，就会仅用十分近似太阳光谱的颜色作画。——依据爱尔·勃朗的说法，如果在他的壁画人物的肌肉上，能够使用肯定的红色与绿色的线状笔触的方法，在他所有的作品中就会溢满着多彩的光。

德拉克罗瓦讲的这句话，还表明了他所努力的实质，他说：“即使给我街上的污泥，我也会以美的色彩使它变成妇

女的肌肉。”就是说，通过另一些强烈颜色的对比，去改变这种污泥，并可随意地把它画成美的色彩。

的确，他所说的话，正是他技巧的总结；他通过纯色素的作用，竭力烘托暗的底色；他竭力用污泥的颜色去表现出光感。可是话又说回来，与其要把污泥变美，为什么想不到把它抛弃呢！

于是产生了一批只用彩虹色彩作画的画家，创造出表现光的一个新时代。

-
- ① 盖拉西(Glasis)是一种透明颜色，用来薄薄地加在已干的颜色上，会使色彩产生颤动。可以使画得过亮的颜色稍降暗，取得统一的效果。
 - ② 比都米欧(Bitumieux)本身不是颜色，十九世纪前，很多大师都用它来打底稿，或者在作品画完时用它来加强或加热色调。它不透明，不易干，很难与油调合。普吕东有些作品因用它过多而受到损坏。

三 印象派的贡献

先驱琼康、雷诺阿、莫奈、毕沙罗、居约、塞尚、西斯莱。他们初期受库尔贝和柯罗的影响，——透纳促使他们向德拉克罗瓦学习。——简化颜色的调色板。——印象派。——因混合而变暗了纯色。——感觉和技法。

(1) 继德拉克罗瓦之后，成为色彩和光的捍卫者的那些画家，就是后来人们所谓的印象派：雷诺阿、莫奈、毕沙罗、居约、塞尚以及他们可敬的先驱琼康。

琼康最先抛弃了均匀单一的色彩，他对颜色进行分割，把笔触无限地加以分割，通过复杂的和几乎是纯色素的组合取得了不寻常的色彩。

当时，成为印象派的那些画家是受库尔贝和柯罗的影响，只有雷诺阿除外，他较多地学自德拉克罗瓦，临摹他的作品和运用他的表现方法。当这些画家还在使用大量的均匀单一和普通的色块时，并且似乎仍在研究黑、白、灰，而不追求纯净而颤亮的色彩时，创作《向德拉克罗瓦致敬》和其他许多庄严而明朗作品的画家方丹-拉都，他画素描和作油画，如果不是很强烈，至少已有层次和分离的色调和色彩了。

但是，1871年，克劳德·莫奈和卡米耶·毕沙罗在伦敦住了好久，他们发现了透纳，对他的色彩的美妙和魅力惊叹不已；他们研究了他的作品，分析了他的技法，首先被他画的雪和冰的效果产生强烈印象；对他成功地表现那种雪的白

色感觉的方式感到惊讶，而他们直到那时用宽笔触、平涂的铅白大色块却无法取得这种效果。他们发现这种出色效果的取得，不是由于使用单一的白色，而是用了许多不同颜色的笔触，把一些颜色画在另一些颜色旁边，在适当的远距离上，它们便显示出想要得到的色彩。

这种多彩笔触的方法，首先被他们发现于表现雪的效果上，因为他们对违反惯例而不用白与灰色来表现感到意外。随后，他又发现这位英国画家在十分强烈和十分颤亮的作品中，亦使用了这种方法。正是由于这种技法，他的作品才象并非用普通的颜色，而象是用非物质的颜色来画似的。

（2）他们回到法国后，专心研究在英国的发现，他们去看望了当时已掌握表现光的最微妙和瞬间变化有效技巧的琼康。他们注意到琼康的方法与透纳有相似之处，并完全理解了从其中一位使用的纯色，和另一位使用的另一表现方法中所能汲取的一切优点。逐渐地，他们调色板上的黑色、土色以及作品上均匀单一的色彩均消失了；不久，他们把色彩分解，用许多细小的、并置的逗点笔触，在画面上重现出这些色彩来。

印象派受了透纳和琼康不可否认的影响，把他们重新引向由于他们为了追求黑、白对比的色块而离开的德拉克罗瓦的技法。因为印象派作品上的逗点，难道不就是德拉克罗瓦在大壁画上按比例缩小的、用于小幅写生画上的线状笔触吗？德拉克罗瓦与印象派使用了相同的方法去达到同一目的：光与色彩。

茹尔·拉福盖^①曾正确地指出了他们的这种关系：

“印象派用无数跳舞般的闪光片来取得色彩的颤动，这一奇妙的新技法是被这位热爱激动的狂人德拉克罗瓦所预感：

到的。他在浪漫主义沉着的狂热驱使下，不满足于表现激烈的动态和强烈的色彩，而用了颤动的线状笔触去塑造形体。”

遗作摘录。载于1896年五月十五日的《白色杂志》

（3）但是，当德拉克罗瓦使用由纯色和土质颜色组成的复杂的调色板时，印象派使用了由七种或八种非常鲜亮、非常接近太阳光谱的颜色所组成的简化调色板。

从1874年起，莫奈、毕沙罗、雷诺阿（谁是首创者呢？这无关紧要。）调色板上的颜色只有黄、橙、朱、胭脂红、红、紫、蓝、强烈的绿如委罗奈斯绿（粉绿——译注）和翠绿。

这种色彩的简化，使他们只能使用极狭窄的色彩系列，迫使他们分解色彩，并增多色素。他们竭力用多彩的、并置的、交叉和错综复杂的许多逗号笔触所构成视觉调合法去重新显示出色彩来。

（4）他们利用这种新的表现方法的长处（分解色彩，专门使用强烈颜色）画出比德拉克罗瓦的东方景色更颤亮，更有光感的法国城岛的或诺曼底的风景画。使人们第一次能欣赏到具有真实阳光感的风景画和人物画。他们不必为表现出远景上的阳光和色彩，象他们的前辈们那样（甚至透纳亦是如此）在近景上使用比都米欧和深暗的颜色。

在整幅作品上闪跃着阳光，流动着空气；光线笼罩着、抚拂着、辐射着所有的物象，渗透到画面的各处，甚至照亮着阴影。

印象派被大自然的美景吸引，运用了快速而可靠的表现手法，把瞬息万变的景色描绘下来。他们是捕捉转瞬即逝的印象和瞬间感受的光荣画家。

(5) 印象派掌握了如此鲜亮和光的表现，不免引起那些对色彩的光辉和魅力持反对态度的群众和大多数画家的反感。人们把他们的作品排斥于官方沙龙之外，而当他们把这些作品在低矮的夹楼里或者在阴暗的商店里展出时，人们又横加嘲笑和辱骂。

但是，他们影响了到那时为止，仍醉心于黑和白的对比色块而不追求色彩的埃多瓦·马奈。他的作品突然变得明亮和金黄色了。自此以后，在官方沙龙里，以及在印象派集体或者个人的独立展览中所坚持的斗争里，他均以其权威和才能为他们的艺术事业服务。

而斗争继续了二十年；但逐渐地，在反对派中甚至最顽强的反对派，也受到印象派的影响。调色板变得清静了，所有沙龙的作品甚至变得明亮到脱色的程度。一些狡猾的、对印象派并不理解的罗马奖金的获得者，剽窃了革新者，并且徒劳无益地模仿着他们。

印象派不仅通过这些画家对生活、激情、欢乐以及阳光的出色创造，而且还通过了它对同时代所有油画色彩的革新所起的巨大影响，无疑地构成了一个艺术时期的特征。

我们在这里不必为这个革新运动撰写历史，仅想确定印象派技法上所做的有效贡献：即调色板上颜色的精简（仅使用棱镜上的几种颜色），以及把色彩分解成丰富的色素。但请允许我们曾得益于他们研究的人们，在这里向这些大师们从不妥协、始终一贯的活动，和他们的作品表示钦佩。

(6) 但是，印象派未能从他们的光亮和简化的颜色中，发挥出它可能具有的全部好处。

印象派所实现的，就是在调色板上采用了一些纯色；他没有完成的，留给后人去实现的，就是在任何情况下，都必

须绝对不要妨碍这些纯色的纯度。当他们把所用的纯色素加以混合，则会显示出他们似乎正想清除的灰和暗的色彩。

他们的纯色，不仅由于在调色板上混合而减弱了；并且还由于让对立色素任凭画笔画去，在画布上相碰，使颜色的强烈感减弱了。在他们轻快作画的匆忙过程中，橙色的笔触未和干的蓝色笔触碰在一起，绿色的刀痕、笔触与未干的茜红色交叉，紫色扫在黄色上，这许多对立分子的反复混合，在画布上布满了非光学的，也非纯净的灰的色彩，而是颜色混合并且是无光辉的；它大大地减弱了油画的鲜亮。

（7）尽管如此，有些名作仍可证明这些画家觉得减弱的色彩并不缺少魅力，暗的色调也并非无价值。如莫奈的令人赞美的《鲁昂大教堂》组画中的某些作品，他为了表现腐蚀和生霉古墙上的十分灰暗的和十分混浊的有真实感的色彩，不是使用了光辉灿烂调色板上的各种最美的颜色，尽力使它们协调地融合起来的吗？在毕沙罗后期风格的作品中，连最小的纯色都找不到。特别在1897—1898年间的《林荫大道》的这些作品里，他把蓝、绿、黄、橙、红、紫等色进行复杂的混合，尽力表现出街道的污泥、房屋剥落的斑点、烟囱的烟灰、玷污的树木、青灰的屋顶、淋湿的群众等的凄凉和暗淡的色彩，使它们具有阴沉的真实感。然而，画这些景象时，他为什么不用赭石和土色呢？这些色彩不是还具有热而透明的美吗？而且不是能表现出比纯色搀合所获得的灰色更细腻，更富有变化吗？既然要使纯色的亮度降暗，为什么还要使用这些漂亮的纯色呢？

德拉克罗瓦竭力以暗淡的颜色创造出光感，而印象派象有权获得战利品一样，他们把调色板上具有光感的颜色，可随意把它变弱了。

(8) 还应指出印象主义画家使用视觉调合时^②，排除了一切精确的和科学的方法，根据他们中间的一位大师的名言来说，“他们作画象鸟儿歌唱一样”。

我们曾证实，德拉克罗瓦非常重视掌握了正确使用支配色彩和处理色彩和谐规律的技巧，所以在这方面，印象派不是德拉克罗瓦的继承者。

如果说印象派认识了这些规律，但却未能系统地去运用它们。在他们的作品中，某个对比给遵循了，而另一个却被忽视了；某种反光画得正确，而一种却画得含糊。从下面的例子可以说明，无控制的感觉会是多么令人失望。例如一位印象派画家正在大自然里写生，在他前面的草地和一片树丛中，一部分受着阳光，另一部分在阴影里。在最接近受光处的绿色阴影的范围内，画家敏感的眼睛获得一种转瞬即逝的红色感觉。由于画家满意地感觉到这种色彩，于是他在画布上迅速地画上了红色的笔触。但是，由于匆忙地把他的感觉画下来，很少有时间去检查这一红色的正确性，因而信笔一画，可能会把红色画成橙色、朱红、胭脂……，甚至紫色。可是这种红色是严格地隶属于绿色的红色，而不是随便什么红色。如果印象派认识这种规律：“阴影总是染上一点明部的补色”，他就会容易地画出正确的红紫色的补色是黄绿色，红橙色的补色是蓝绿色，亦会画出他所满意的任何红色。

在这样的情况下，很难理解科学对艺术家的即兴作画会有何妨碍。相反，我们清楚地看到运用了科学方法的种种优点，会避免画得不协调，这种不协调无论多么微小，对一幅作品的美感都是有害的，如同不和谐乐谱危害它的美一样。

(9) 印象派表现对立色彩时，往往由于缺乏方法而造

成错误。倘使画家很好地按照规定的方法，或者对比很明确，明确了获得的感觉就会找到正确的表达方式；但是，在不顺利的情况下，模糊地获得了感觉，就不会表达出或者以不精确的方式表达出来。在印象派的作品里，可以看到物体色的阴影，并非是该物体色彩的正确阴影，而是另一种或多或少类似的色彩；或者所表现的色彩，不是逻辑地根据物体的受光与背光变化的：例如把蓝色在受光部的画得比在阴影中的更鲜明，把阴影中的红色画得比受光部的红色更热，把受光部画得过于暗，或者把阴影画得过于明亮。

印象派在分割色彩时，也同样地表现着专断。他们竭力地使用这种洞察力，真是令人钦佩；但不象有明确的规律支配着它。当缺少基本规律时，只是为了不失去捕捉任何美景的良机，于是他们在调色板上选取了各种颜色在画布上到处画上一些。在这种混杂的色彩中，有许多对立的色素：它们互相抵消，使作品的整体变暗了，例如从阴影到受光部的强烈对比中，他们把蓝色加在受光部的橙色上，把橙色加在蓝色的阴影上，结果把他们想通过对比来加强的两种色彩变灰了，同时想追求的对比效果减弱了。又如对橙色的受光部没有正确地配上适当的蓝色阴影，而用了大概的绿色或紫色阴影。在同一幅作品中，某些局部由红色光配置着明部色彩，另一局部是由黄色光配置着明部的色彩，好象在同一时间内出现了午后二时半和傍晚五时的两个不同时间。

（10）遵守色彩规律，专门使用纯色，抛弃一切混合后变暗的色彩，系统地均衡处理色素，这些就是印象派留给继续他们研究的有志画家们去实现的下一步。

-
- ① 茹尔·拉福盖(1860—1887, Jules Laforgue),法国象征派诗人,生于蒙得维的亚。他在巴黎完成学业后,于1881年移居德国。由于柏林举办印象派展览会的机会,使他写了一篇出色的《印象主义画家形式美的生理因素》。此文后来收集在他的遗作文集中。——译注
- ② 颜色混合是颜料的混合,是油画颜料的混合。视觉调合是色光混合,如射在银幕上各种不同色光的光束混合。——无疑,画家不能用色光来作画。但如同物理学家用色轮快速地转动,能展示出视觉调合的现象一样,画家用许多色彩的细小笔触并置,在画面上能展示出视觉调合的现象。当我们看到旋转着的色轮,或者站在一定的距离上看作品时,既不会孤立地看到色轮上各个格子中的色彩,亦不会孤立地看到画上的笔触,只会感觉到它们光的效果。换句话说,色轮格子中的颜色的视觉调合,就是笔触颜色的视觉调合。——译注

四 新印象派的贡献

印象派和新印象派。—若日·修拉：《大碗岛的星期日》。—纯色和视觉调合的独特使用。—分割：它确保了极度的鲜亮和全面的和谐。—问题是技巧，而非才华。—新印象派来源于德拉克罗瓦和印象派。—技巧相同，但各具个性。

（1）正是在1886年，印象派所举行的最后一次画展，第八次展览（参加第八次展出的画家是玛丽·布拉克蒙太太、玛丽·卡萨特小姐、德加、福伦、高更、吉约曼先生、贝特·莫里索太太，卡米耶·毕沙罗、吕西安·毕沙罗、奥迪隆·鲁东、罗奥、舒菲奈克、修拉、西涅克、蒂约、维农、尚陀米内伊等先生。—从五月十五日到六月十五日，在拉斐德街一号展出）。—第一次出现了只用分离的、平衡的、纯的色彩，并依据理性方法，色彩经视觉调合所画的作品。

这一进步画派的创始人若日·修拉，在那次展览中展出了第一幅分割作品《大碗岛的星期日》，这幅决定性的作品，证实了画家非凡的才能。和他一起的卡米耶·毕沙罗及儿子吕西安·毕沙罗和保尔·西涅克也都展出了他们根据几乎相似的技巧所作的油画。

这些革新作品中不寻常的鲜亮和谐效果，当时并非太受欢迎，至少立刻引起了注意。作品所以具有这些优点，是由于应用了“分割”的基本原理。此后，由于安利·埃德蒙·克罗斯^①、阿尔贝·杜布瓦-皮耶、马克西米利安·吕斯、

依波利特·珀蒂让、泰奥·范·利赛尔贝尔塞、安利·范德·韦尔德和其他一些先生们的研究和贡献，虽然其中有的惨痛地死去，有的遭攻击以及背叛，却没有停止它的发展，终于形成了在本书开始曾概述过，并被指为是新印象派技术的正确方法。

“追求光线、色彩的画家”一词，也许更能说明这些画家的特点，他们之所以采用“新印象派”的称号，并非吹嘘自己的成就（印象派还处在艰苦斗争中），而是为了向先驱者们致敬，并表明尽管方法不同，而追求“光线和色彩”的目的是一致的，所以应从这个意思上去理解是新印象派一词，因为他们所使用的技术完全不是印象派的：印象派的技术更是强调本能和瞬间，而新印象派的技术则更是强调思考和永恒性。

（2）新印象派如同印象派一样，在调色板上仅使用纯色，但是他们绝对不在调色板上作任何混合，当然在色圈里的一些邻近色的混合是例外。使这些邻近色之间产生层次，和调进白色渐淡后，就会显示出太阳光谱中各种不同的色彩和它们的全部色调。例如黄色和红色混合为橙色，紫色渐弱至红色和蓝色，黄色和蓝色混合为绿色，这些颜色以及白色是他们所掌握的仅有色素；但是通过了使这些色素的比例变化，经视觉调合，就会获得大量的，从许多最强烈的到许多灰色的丰富色彩。

他们不仅取消了调色板上变暗色彩的任何混合，而且还竭力避免在画面上以一些对立色素的混合去搞脏色彩的纯度，每一笔触在调色板上取得的是纯颜色，画在画布上亦是纯的。

因此，他们好象使用以十分发光的粉末，和非常华丽的

物质的预制颜色一样。他们可声称在表现光和色彩方面超过印象派，因为后者作画时把精简的调色板上的纯色变暗和变灰了。

“分割”技巧通过纯色素的视觉调合，这还不能充分获得极度的光和色彩；它尚须根据对比、层次、辐射的规律，以这些色素的平衡和配量，才能获得作品的整体和谐。

印象派仅是有时本能地遵守的这些规律，却被新印象派始终和严格地遵守着，这是不会削弱他们的感觉，而会对它起指引和促进作用的科学的正确方法。

（3）画家在白色画布前，首先考虑的大概是：确定何种曲线和何种阿拉伯式图案在画布上的分布，然后以何种色彩和色调画到画布上去。在大多数作品象快镜照相和空洞的插图的时代中，很少有人存心这么做。

责备印象派忽视这种考虑是幼稚的，因为他们的目的表明在捕捉自然本来面貌的布局和谐，使之表现得象自然那样，而毫不需要考虑布局或组合的处理。正如他们的评论家泰奥多·杜雷说“印象派坐在江河岸边”描绘他面前的景物，他们证明用这样的方式作画能画出奇景来。

新印象派遵循德拉克罗瓦的劝导，如果没有定好布局，就不开始作画。他在传统和科学的指引下，画出符合于构思的构图。也就是说使线条（方向和角度）、明暗（色调）、颜色（色彩）适合他要突出的特点。表示平静感的线条为水平线，表示愉悦感是上升线，表示悲伤感是下降线；用各种中间方向的线，表示其他各种无穷的感觉。色彩技法与线条技法结合起来，同样富有表现力和各种变化：热色和浅色适用向上线；冷的色彩和深色调主要适用于向下线；平衡使热的和冷的色彩、浅淡的与强烈的色调有比例地完美起来，它

会增强水平线的平静感。画家这样地运用了线条和色彩来表现出他的感受以及想要表达的激情，就会画出诗样的创新的作品。

（4）总的来说，我们可以承认新印象派的作品比印象派的作品更和谐，因为首先新印象派坚定不移地严格遵守了对比，局部的和谐表现得更为确切，其次对构图的推敲，和色彩的美学语言，使作品具有整体和谐，以及印象派故意放弃的理性和谐。

我们远未想及把两代画家的功绩加以比较：印象派是确定无疑的大师，他们已作出了光荣的业绩，并得到了人们的承认；而新印象派还在探索阶段，并认识到还有许多事业有待继续研究。

这里要谈的，不是才能而是技巧问题，在我们表达如下看法时，并不意味着不尊敬这些大师：新印象派的技法，比印象派的技法更能保证光、色以及和谐的整体效果；我们同样可以说，德拉克罗瓦作品中的光、色不如印象派好。

（5）具有追求全面纯色和完全和谐特点的新印象派，是印象派逻辑的发展。这些新技法的信徒们仅是吸收、整理和发展了他们先驱者们的研究：他们所理解的“分割”，不是从印象派的色素经合并而成体系的色素所组成的吗？如光亮（莫奈）、对比（雷诺阿始终遵守的）、小笔触结构（塞尚和毕沙罗）。就以毕沙罗为例，1886年他采用了新印象派的方法，以他的名望给新生的集团增添了光辉，这不是证明了前一代色彩画家与新印象派的联系吗？虽然人们开始时没有注意到他作品的突然变化，后来灰色混合逐渐地消失了，于是他所受的新印象派的影响才给注意到了。这位印象派大师通过简单的演变，成了新印象派画家。

应该说，他没有在这条道路上坚持下去。这位柯罗的直系门徒，他不象德拉克罗瓦那样通过对立去寻求色彩的光亮，而是通过接近去追求柔和；他竭力避免并置两个差别甚远颜色的对比来取得颤动效果，相反，他竭力在两色间加进中间色使对比减弱，他称这些中间色为“过渡色”。然而新印象派的技法，正是以对比为基础，而毕沙罗对对比并不感到需要，他的眼睛对色彩的鲜亮是不喜欢的。对于“分割”来说，他仅选择了其中“小点”的方法，其理由正是这种方法，有利于表现出对比和保持其纯度。因此很易理解，这种方法的孤立使用是不理想的，所以无法吸引住他。

还有另一个联系的标志：就是“分割”技法第一次出现在印象派最后一次画展上，这些印象派的大师们，把修拉和西涅克的革新作品，作为他们传统的珍品。只是到了后来，由于新运动的影响而产生分裂，新印象派才单独地去组织画展。

（6）要是说新印象派直接产生于印象派的话，那末正如我们在前面曾谈过，它也同样受益于德拉克罗瓦。新印象派是融化和发展了德拉克罗瓦和印象派的学说，它以印象派的优点，再现了德拉克罗瓦的传统。

若日·修拉和保尔·西涅克的才华，向我们证明了以上事实。

修拉曾学习美术学校的课程；但是他的智慧，他的毅力，他的鲜明而有条不紊的思想，他那纯真的兴趣和画家的眼光，使他免受来自学校的消沉影响。他经常在许多美术馆里刻苦钻研，在许多图书馆里翻阅艺术书籍，在古典主义大师的著作中汲取力量，去抵制教师的教导，通过这些钻研，他体会到不论是鲁本斯还是拉斐尔，不论是米开朗基罗还是

德拉克罗瓦，在他们的作品里，都具有类似的规律支配着线条、明暗、色彩、构图：就是节奏、比例和对比。

东方的传统，谢弗勒，爱尔·勃朗，埃贝·德·絮佩尔维耶，奥·奈·罗德^②，亨·赫尔姆尔兹^③等的著作使他得益非浅。修拉长久地研究德拉克罗瓦的作品，从那里顺利地发现了这位大师的作品，无论在色彩上还是线条上都运用了传统的规律，并且他还明确地认识到在实现这位浪漫派大师预期的发展中该做些什么。

修拉研究的成果，就是他的明智而富有成效的对比理论，从此，他把这种理论运用在他所有的作品上。首先，他把这一理论运用在表现明暗上：用这些简单的办法，一张图画纸的白色，和一根炭精条的黑色，出色地表现出层次或对比，他画了大约四百张素描，可以说是很美的“画家素描”。由于明暗变化完美的科学性，可以说这些“白和黑”比许多油画更光亮和更具色彩。随后，他成了色调对比大师，从1882年起，他在色彩上使用了对比的规律，并且用了分离的色素去作画（的确使用减弱的色彩），但却没有受印象派的影响，当时他还不了解印象派的存在。

恰巧相反，1883年，从其初期作品来看，保尔·西涅克受了马奈、毕沙罗、雷诺阿以及吉约曼的影响，他不经常去画室，而正是在室外写生中意外地发现了同时对比的和谐变化。继而，他以敬佩的态度研究印象派大师的作品，相信他们的作品是使用了科学的技术。他觉得在他们的作品里，经视觉调合显示出来的复杂色素的色彩，是系统地分离的；又觉得这些红、黄、紫、蓝、绿是根据明确的规律组合起来的；他觉得那些他在大自然中曾观察到的，但不理解它们规律的许多对比印象，却被印象派从理论上加以应用了。

在于斯芒斯④的《现代艺术》一书中，论述了关于莫奈和毕沙罗的一些补色、黄色的受光部和紫色的阴影问题。这几行论述好象使他猜想到印象派已精通了色彩科学。他把印象派作品的光彩夺目归结于这个学识，并且他认为研究谢弗勒著作中的极为简单的同时对比规律，是虔诚信徒的职责。

当他一旦理解了这一理论后，他就能正确地表现出色彩的对比，而这是他过去只凭经验和感觉的偶然性，大致较正确地画出来的。

每种物体色画上它的正确补色就会发亮，在这二类色素的交接处，用扫的笔触紧密混合就会变弱亮度，当物体色和邻近色的反射色是类似色或在近似的色彩时，用这种方法是适合的。如蓝色扫在绿色上，黄色扫在红色上等等。但是当这两类色素是对立的，如红与绿，或者蓝与橙，用色素混合它们就会变得灰暗污浊。他讨厌这种灰脏的色彩，必然渐渐发展到用色素分离的清晰笔触来作画，也就是说使他采用视觉调合，唯有它才能使这两种对立色互相产生层次，而不会使纯度变暗。西涅克也通过与修拉完全不同的道路，成功地掌握了同时的对比和视觉调合。

1884年，在推勒里宫（旧时王宫，今已改为花园——译注）临时搭的木棚里，首次举行了“独立艺术家画展”，互不认识的修拉和西涅克在画展上相遇了。修拉展出的是他同年被沙龙拒绝的《浴场》，他在这幅作品中用了一张均匀单一的大笔触，把一些笔触扫在另一些笔触上，这些笔触象德拉克罗瓦一样，出自以纯色和土灰色所组成的色彩。由于使用了赭石和土色，作品变得灰暗，所以没有印象派所用的限于棱镜色的画那么光亮。如果遵守了对比的规律，和对色素系统的分离（明部、阴影、物体、反射色），它们之间的确

切比例及其平衡，就会使这幅作品达到完美的和谐。

西涅克这次展出的四幅风景画，都是按照印象派的方式，只用棱镜的纯色，以逗点的笔触绘制的，但已经不用在调色板上减弱的调合色彩。在这些作品里，他遵守了对比的规律和视觉调合，尽管如此，他还不能达到如修拉的精确方法所取得的平衡和正确！

他们在互相的研究中彼此启发，修拉很快地采用了印象派精简的色彩，而西涅克则充分运用了修拉提供的十分珍贵的贡献：色素的有条理地平衡的分离。

在本章开始，我们曾谈到这两位画家和热情的毕沙罗父子在1886年的印象派画展上代表了初期的新印象派。

（7）在画展中，某个观众可能这样说：新印象派所有的作品互相混淆，分不清是谁的，而且由于方法的相同，作者的个性是被抹煞掉的。

这个观众可能很久以来，只是习惯于依靠手中的目录来区别画家的作品。事实上，只有对新印象派的色彩很为反感，对和谐的魅力无动于衷的人，才能把修拉和克罗斯的作品相混淆，修拉是金黄色的、优雅的，具有被光和影的影响而减弱的物体色，而克罗斯的物体色是鲜亮的，比其它的色素强烈。

要是向孩子们和未开化的人们出示厄比纳尔（法国）的一些套色版画（中世纪装饰宗教书籍和文稿中的一译注），和一些日本的浮世绘版画，他们不会看出它们之间的区别，但受过初步艺术教育的人们，就会分辨出这两类版画的的不同，受过更高的艺术教育的人，还会说出日本浮世绘版画中每一件作品的作者名字。

如果向他们出示许多新印象派的作品，会有三种不同的

看法：第一类，认为是“一般的”作品；第二类，认为所有的作品只不过是些没有区别的许多“小点”的画；只有第三类的信徒们能辨认出每位画家的个性。

正如有些人无法辨别出北斋和广重、乔托和奥卡尼亚、莫奈和毕沙罗的作品一样，也有人把吕斯和利赛尔贝尔塞的作品相混淆，但愿这些业余爱好者能受到更好的艺术教育吧。

（8）实际上，新印象派之间的分歧和印象派之间的分歧同样多。比如一位新印象派为了作品的要求，牺牲了这样或那样的一些色素（根据光的对比比追求物体色更吸引人，或者相反），如果他有个性的话，那么他的个性在这方面就有机会（我们可以举出上百个来）毫无顾忌地完全表现出来。

这种技法产生出修拉的概括性的伟大作品，利赛尔贝尔塞的优美或有力的画像，范·德·韦尔德的装饰性的作品；它使马克西米利安·吕斯表现出街道、群众、劳动；使罗斯把动态节奏变成装饰感的和谐；使夏尔·昂格朗画出乡村生活；使珀蒂让绘出少女的纤丽优美裸体；它能灵活适应那些极为不同的个性，产生极为丰富色彩的作品，如果不是恶意或无知，这种技巧能被指责为毁灭那些采用了它的画家们的个性吗？

“分割”的规则，对新印象派不比节律规则对诗人更难运用。它远不会损害他们的灵感，超脱于逼真和细枝末节之外，却会使他们的作品表现出严肃和诗意的格调。

德拉克罗瓦也认为一种理性而精确方法的约束，只会使艺术作品的风格更加突出。

“我觉察到画家象散文家和诗人，韵律约束了他们；这是诗句不可缺少的能给诗句巨大活力的表达手法，颇似绘画

中内含的平衡，既巧妙又灵活的布局，以及支配线条的相交或分开，点、色彩的呼应。”

① 安利·埃德蒙·克罗斯(Henri-Edmond Cross,1856—1910)法国画家。生于杜埃，卒于勒互尔省的圣克莱尔。他是“独立艺术家协会”的创始人之一。完成拉斯金著的《绘画诸因素》的第一部法译本。1884年认识西涅克和修拉，由此他抛弃了印象派的风格，倾向于分割画法。他是新印象派重要画家之一。——译注

② 罗德(O·N·Rood, 1831-1902)美国物理学家，作过大量的色彩对比的分析研究，著有《色彩的科学理论》。

③ 亨·赫尔姆霍尔兹(H·Helmholtz,1821-1894)德国物理学家、心理学家、解剖学家，发现“能量守恒与转化规律”对色彩视觉理论有贡献。——译注

④ 于斯芒斯(J·K·Huysmans, 1848-1907)生于巴黎，文学家，1833年著《现代艺术》，保卫印象派，曾提及莫奈、毕沙罗、德加、奥迪隆·鲁东等画家。

五 分割笔触

新印象派的“分割笔触”，只能使用这种笔触才能保证视觉调合、纯色以及比例。——分割和点子。——德拉克罗瓦的线状笔触、印象派的逗点笔触、新印象派的分割笔触是同一传统方法，为什么承认前两种方法，而不承认后一种方法呢？它并无妨碍，而且还为前两种提供了许多优点。——分割和装饰画。

（1）对新印象派的技巧，很多人只看到它的画法，对其中的和谐，色彩以及光的效果觉察不到。这种画法是通过色素的纯净，平衡的配量，以及完美的视觉调合而保证了有关的效果。它不是象很多人所想象的那样仅仅是画点子，而是在作品上全部使用了形状相同的、清晰的、不是扫的、以及与作品大小成比例的笔触（用形状相同的笔触，其目的不是为了表现物象逼真，而是为了更好地表现色彩的各种生动色素；而清晰则利于确定色素的比例；不用扫的笔触，利于保证色彩的纯净。至于和作品大小成比例，以及在同一幅作品上用大小一致的笔触，是为了后退到一定距离上，使分离颜色的视觉调合易于形成，并可重现色彩）。

用哪一种其他的方法能正确地表现这些色素的相交和效果呢？如绿色的阴影被许多红色影响着，橙色的光影响着物体色；或者相反，蓝色的阴影影响着橙色的物体色……假如不用视觉调合这些对立色素，那末用颜色混合就成为混浊的色彩；假如把一些颜色扫在另一些颜色上，就会产生污脏色

彩的危险；假如用了即使是纯净的、不清晰的笔触去并置色素，就再也不会处理好有条理的比例配量，而且在色素中的某一色素总会占主导地位破坏其他的色素。而这种“分割”笔触的表现手法，还能使每一种已画的颜色发挥出最大限度的强烈感和十分美妙的效果。

（2）新印象派的这种分割笔触，得到新技法的指引，和德拉克罗瓦的线状笔触，印象派的逗点笔触是同一种方法。

三种表现笔法有一个共同的目的：就是运用了并置色素的视觉调合，产生出色彩的光感，使颜色表现出最大可能的鲜亮。线状的笔触、逗点的笔触、分割的笔触是三种同一传统的方法，又适应三种各自美学上的特殊需要，因而增强了把浪漫派大师、印象派和新印象派十分紧密地连接在一起的联系。

德拉克罗瓦是一位既热情又善于思考的画家，作画时用了激情的，但却有条理和准确地分离颜色的线状笔触；而且，根据对物象的感觉，通过这种有利视觉调合的和敏捷塑造的笔触，满足了色彩和激动的双重愿望。

印象派消除了他们调色板上灰的或深暗的颜色，必须以他们仅有的几种颜色去建立起一种宽广的色域，因此导致他们采用比德拉克罗瓦更为细碎的笔法：那不是浪漫主义的线状笔触，而是灵活笔端所画的细小笔触，互相交错，象多色的线团——这种漂亮的笔触是非常适合以突然和瞬间感觉为内容的美学的。

在印象派之前，琼康和方丹·拉都尔曾使用过类似的笔法，但笔触的分割尚未如此完善。大约在八十年代，毕沙罗在蓬拖瓦塞和奥斯尼画的作品和西斯莱在下崙峒和塞夫勒画的

风景画中，已完全用了细碎的笔法。在这个时期里，人们可以觉察到莫奈的作品中，除了用平而轻巧的薄涂外，有的局部已用了这种相同笔法，仅在以后，这位大师才放弃了任何单一的色彩，而完全用复杂的逗点笔触来作画。雷诺阿亦分离色素，但是用很光润的（也是与画幅的比例相适应的）和很平的笔触，把一些笔触扫在另一些笔触上。塞尚用了方形而干净的笔触，不加模仿也不考虑灵巧，去并置分解色彩的各种色素，他更接近新印象派有条理的“分割”技巧。

新印象派对笔触的形状毫不重视，因为他们不想让它去塑造、表达感情、模仿一种实物的形状。他们认为一个笔触，仅是所有组成一幅作品无穷色素中的一个色素，与交响乐中的一个音符一样重要。表现悲伤和愉快的感觉、动与静的效果，不是依靠用笔的本领，而是依靠线条、色彩和色调的组合。

“分割笔触”这一简单而精确的表现方式，不是与运用它的那些画家的明确而规律的美学有着密切的关系吗？

（3）在某些情况下，当印象派的逗点笔触模仿一种实物的形状（叶子、波浪、一根草）时，它就具有如德拉克罗瓦的线状笔触那样具有表现作用；但在其他的时候，就象新印象派的“分割笔触”一样，仅起了表现由视觉调合可重现的分离、并置的色素。显然，当印象派画平的和单色的物体（蓝天、白衬衣、单色纸、裸体等）时，当他们用多色的逗点表现它们时，它仅是起着装饰它们的表面，使色素更为丰富的作用，大胆地、毫不害怕地用它去描绘自然；所以印象派的逗点，是从德拉克罗瓦的线状笔触到新印象派的“分割笔触”的过渡——因为根据不同情况，它起着这些笔法的这种或那种功能的作用。

同样，塞尚的笔触是印象派和新印象派表现方式的桥梁，视觉调合的原理（是相同的，但实际操作不一样）联结了三代色彩画家，他们互相以相似的技巧寻求光、色和和谐。他们有着共同的目的，为此，他们使用了几乎相同的方法……而这些方法已日臻完善。

（4）“分割”是一种复合的和谐形式，要是说它是一种技法，倒不如说它是一种美学，而“点子”只是一种方法。

“分割”就是通过它的纯色素再现出色彩的光辉，以及按照对比和层次的基本规律，使用定量的、分离这些纯色素的视觉调合，来寻求色彩的和谐和力量。

色素分离和视觉调合可保证纯度，就是说来取得色彩的亮度和强度；层次可增强色彩的光；对比可处理同类色的协调和对立色的类比，并使这些强烈而平衡的色素从属于和谐的规则。“分割”的基础是对比，能说对比不是艺术吗？

“画点子”是画家选用的不是在画布上用颜色平涂，而是用小点作画的表现方式，就是用靠近的、纯的或灰暗的多彩小笔触作画，不考虑平衡，亦不注意对比，通过复杂色素的视觉调合，竭力模仿自然的变化色彩。“点子”仅是一笔一点，作为一种方法，则如同一切方法一样，是毫不重要的。

“点子”仅被某些人使用为词或笔法，他们不会重视色素的平衡和对比的重要及其魅力，仅把它看作方法，而看不到他的实质。

有些画家曾试图掌握“分割”的种种优点，但未成功。确实在他们的作品中，他们试用了这一技法，非在光亮上，至少在和谐上，比前于或后于他们研究时期画家的作品要低

劣，这是由于只使用了“点子”，而缺少“分割比例”的缘故。他们不该把这种失败归咎于“分割”；他们只会画“点子”，而不懂得去“分割”。

我们从未听到修拉，或是克罗斯、吕塞、范·德·韦尔德、范·利赛尔贝尔塞，或是昂格朗谈过“点子”；亦从未看到他们专门去“画点子”。请读一下朱勒·克里斯托夫写的修拉传记，其中修拉对他口授的一段文字吧：

“艺术就是和谐，和谐就是对立的类比，同类的类比，色调、色彩、线条的类比。色调就是指的明与暗，色彩是指的红色与它的补色绿色，橙色与它的补色蓝色，黄色与它的补色紫色……表现方法就是指的按照极明确的法则，使色调、色彩和它的反射色（阴影）取得的视觉调合。”

在这些“分割”的艺术原则里，可谈到“点子”问题了吗？可有丝毫“点画法”的平常的意念吗？

况且人们可“分割”而不需画“点子”呢。

象修拉画在很小匣子底板上的那张速写，用的笔触不是画“点子”而是“分割”；因为尽管作画匆忙，但笔触是纯的，色素是平衡的，也是遵守了对比的。唯有这些长处才能构成“分割”，而不是细心地一笔一笔地去画“点子”。

“点子”的作用是有限的：它只能使画面起较多的颤动，但却不能表现出光，也不能表现出色彩的强烈，更不能起和谐作用；因为，如果把补色画成对立，就相得益彰，成为朋友；如果把它们混合，即使视觉混合也罢，就会互相破坏，成为敌人。一块红色面和一块绿色面，画成对立便互相兴奋，但是把红色的点子混合在绿色点子里，就会产生完全灰的、褪色的色彩。

“分割”决不需要“点子”样的笔触——用这种笔触可

以画小尺寸的画，画大幅画应绝对不用这样小的笔触。“分割笔触”的大小应与画幅的大小相适合，否则便会失色。因此具有变化的、生动的、光亮的“分割笔触”，不是一律的、无生命的、“物质”的“点子”。

(5) 不应该认为进行“分割”的画家，是在画布上从高到低，从右到左乏味地穿孔般地以多彩的小笔触作画；他是从两种色彩的对比出发，不是从事于覆盖画布，而是把各种不同的色素在画布上进行对比，层次变化，比例配量的处理，从分界线的每一边直到产生新的层次，画出另一对比为止。而且是从一个对比到另一对比布满了画布的。

画家以作曲家对交响乐选配乐器而试奏各种乐器的相同方式去弹奏着色彩键盘：按照他的要求去修改节奏和比例，删去或加强了某些因素，无限地变化某些层次，完全置身于指挥棱镜上七色的变化和斗争的欢乐中，他象音乐家一样变化高低音符一样去创造旋律。然而相反，点彩派画家的作品是多么令人失望啊……并且有许多画家由于一时的时髦和信念，开始热情地去画“点子”，他们最终会抛弃这种可悲的劳动的，这难道不是正常的事吗？

(6) 德拉克罗瓦的线状笔触，印象派的逗点笔触，新印象派的“分割笔触”，都是同一传统方法，其作用是取消任何均匀单一的色彩，使颜色更为鲜亮和更具光辉，这些笔触是画家们为了使画面变得更美而使用的一些技法，

前两种笔法，即线状和逗点笔触，现在已得到承认；而对第三种“分割笔触”并不如此。有人说自然界并非这种面貌，在物象上看不到这许多彩色斑点；但是历来的画家不是用了更多的黑色、灰色、棕色或者线状的逗点的笔触吗？事实上，里波的黑色，惠斯勒的灰色，加利埃尔的棕色，德拉

克罗瓦的线状，莫奈的逗点，新印象派的“分割笔触”，都是这些画家以他们特殊的感觉来表现自然的技法。

为什么“分割笔触”比其他方法更难使人们接受呢？为什么更令人讨厌呢？事实上，只不过是色彩问题，通过它本身的客观性，能完全表现任何物象的。

如果一种艺术的表现方法是符合自然的程序，那是一种优点的话，那末我们可以看到自然本身唯一地反映了无穷层次的太阳光谱的色彩，而不让自身一平方毫米的均匀单一的色彩存在，因此“分割”难道不是遵循自然的反映而优于其他任何表现方法吗？一位画家表示出他对大自然的极大遵循，是象新印象派那样竭力在画布上表现这一光的主要因素，或是奴隶般地复制从很小的草画到小石呢？

此外，我们同意德拉克罗瓦的名言：

“表现力不强的真实，不是艺术。”

“艺术家的目的，不是如实地复制物象。”

“如果不是为了效果，那末各种艺术的最高目的又是什么呢？”

（7）新印象派追求的和“分割”所确保的效果，就是极度的光感、色彩和和谐，所以他们的技法似乎对装饰构图是非常合适的，况且在他们中间的某些画家在这方面有时已应用过它。但是没有官方的合同订购，就无壁画可装饰，他们期待有一天能有机会去实现他们渴望的伟大事业。

在这类作品通常所要求的距离上，适合的笔法就会隐没，而分离的色素则显示为鲜亮的多彩光感，至于“分割笔触”亦会象德拉克罗瓦在阿波罗画廊和参议院的图书馆中所画的装饰壁画里的线状笔触一样地看不见了。

此外，靠近去看这些“分割笔触”会很刺眼，但时间久

了完全不明显。若干年中，厚涂会变弱，颜色互相融合在一起，作品就浑然一体了。

伦勃郎说：“看作品不应该靠得太近。”人们不会在铜管乐器中去听交响乐，而是坐在作曲家把各种器乐的音调组合得最巧妙，交织出动人的音乐的地方；随后，人们才会高兴地一个音符一个音符地去分析乐谱，以研究乐谱中的配器法；同样，在分割作品前，人们为了看清作品的整体印象，应该站在适当的远距上，如果对这种技法的细部有兴趣的话，就得靠近去研究。

如果德拉克罗瓦掌握了“分割”的全部本领，那末他在市府大厦的和平客厅中绘制的装饰壁画中所遇到的困难就会迎刃而解了。他在那里画的色彩是灰暗的，始终无法使它显出光感。他在日记中抱怨，在这些壁画上无法画出象他的草稿那样鲜亮的色彩，虽然他多次加以修改还是不行。

在亚眠展出了普维斯·德·夏凡的四幅令人赞叹的作品：《旧时骑兵部队的旗手》、《在她房子的废墟上哭泣的妇女》、《纺织女工》、《收割者》。它们悬挂在窗子口，正对着《战争与和平》，由于窗子投射进来的眩眼光线使作品灰暗了。

可以断定，在这种情况下“分割”装饰画会在这些壁板上创造出生动的色彩，来胜过从附近窗子射来的过于明亮的光。

甚至新印象派的小幅作品，也可表现出装饰壁画的效果。这些作品既不是写生画，也不是架上作品，而是如费利克斯·费奈安先生所说的：“这些在装饰壁画的重大发展上是艺术的典范样板，这种艺术是舍细微末节，取阿拉伯式的图案美；舍罗列，取综合；舍瞬变的恒定，并赋予大自然可靠的

真实，最终抛弃了不可靠的真实。”这些在我们现代公寓壁上发出光辉的，在一些节奏的线条中嵌上了纯色，具有东方地毯、镶嵌画、挂毯魅力的作品，不也是装饰画吗？

六 三种贡献的概括

这许多内容，显然难以压缩在下面的一览表内。必须提出各种证据来确定新印象派的直系先驱和它的贡献，使人们信服它的合理性。

目 的

德拉克罗瓦
印象派
新印象派

使颜色表现出可能的鲜亮。

方 法

德拉克罗瓦

1. 由纯色和降暗了的颜色组成的调色板；
2. 在调色板上混合和视觉调合；
3. 使用线状笔触；
4. 使用规律的和科学的技法。

印象派

1. 仅由近乎太阳光谱的一些纯色组成的调色板；
2. 在调色板上调合和视觉调合；
3. 使用逗点或扫的笔触；
4. 出于本能和灵感的技法，

新印象派

1. 同印象派的调色板
2. 使用视觉调合；
3. 使用分割笔触；
4. 使用规律的和科学的技巧。

效 果

德拉克罗瓦：由于抛弃了任何均匀单一的色彩，以及使用了层次、对比和视觉调合，他成功地从他掌握的初步降暗的色素中获得极度的鲜亮，而这种鲜亮的和谐是系统地使用了支配色彩的规律来取得的。

印象派：由于仅用纯色组成它的调色板，因此能取得比德拉克罗瓦的调色板更强的光和更丰富的色彩；但由于玷污的和色素的混合，使色彩的鲜亮减弱了，并且也由于只是间断地和不合规则地使用了支配色彩的规律，使色彩的和谐减少了。

新印象派：通过取消任何污脏的混合，和专门使用了纯色的视觉调合，以及有规律地分割和遵守了色彩的科学理论，它获得了从未有过的极度的光亮、色彩和和谐。

七 论 证

(1) 这种由新印象派所创立，并由我们说明是由印象派技法正常发展的“分割”技法，本书开始已举出了许多引文论证，它尤其波德拉克罗瓦所预见，并几乎完全由他提出来的。但是其他的一些人也曾预见到新印象派后来的贡献，即纯色素的分割笔触提供给艺术的所有的表现方法。

下面是夏尔·勃朗曾向我们指出的、如“分割”一样的、以对比和视觉调合为基础的一种高超技法所具有的种种优点。他在《绘画艺术的原理》一书中写道，要使色彩鲜亮，应避免把颜色平涂，并建议按照东方艺术的表现方式来使用，这确与新印象派的方法是一致的：

“东方人是杰出的色彩画家，当他们画表面一色的物体时，就不断地用同一色调的深浅变化使颜色产生颤动。”

在后文中，为了说明无限分割颜色产生的魅力和力量多么大，他援引了德·波蒙先生载于《两个世界杂志》论著中的一段，引语清楚地证明了新印象派与东方传统的色彩画家的最华丽的色彩间有着技巧的共同性。

“色彩越是强烈，东方艺术家越是把它画得颤动，以便表现出色彩本身的色调细微变化，并使它显得更强烈，防止其呆板和单调；总之，应表现出色彩的颤动，没有这种颤动，我们的眼睛就无法忍受一种色彩，如同在同样情况下，我们的耳朵无法忍受一个声音一样。”

但是，许多人喜欢均匀单一、光滑的油画。应该承认，这些人视觉没有听觉敏感。

(2) 下面是教育美学家，内行而有预见的评论家约

翰·拉斯金^①的更为肯定的论证：

我们首先援引他的《绘画的诸因素》一书中的片段，此书是新印象派克罗斯完成的第一种法译本，这是一本所有的画家必读之书：

“我十分厌恶一切象是灵巧的手所画出的东西。”

而德拉克罗瓦也曾说过：

“应该避免的，就是可恶的随使用笔。”

新印象派单纯地画在画布上既不卖弄、亦不含混的“分割笔触”，不是能使这两位大师感到满意吗？

其次，拉斯金指出，如果用心地画好色彩的层次变化，色彩就会很美；他并指出这种如此被人忽视的方法的全部重要性。

“在作画时，你会看到色彩的鲜亮，明部的强有力，甚至阴影的透明样子，这都主要取决于层次这唯一的特征；生硬、平淡和不透明，主要是由于把色彩画得比所画对象更无变化。

“实际上，在大自然中并非不可能发现一种色彩的表面没有层次，但这种情况是如此少有，以致当你去模拟一种色彩时，最好习惯地问自己，不是问‘这东西有层次吗？’而要问‘它是如何产生层次的呢？’于是当你用心地观察对象一眼后，至少在百分之九十九的情况下，你会得到肯定的回答，尽管层次极为微妙，以致你最初并没有觉察到。而且不论色彩的笔触画得多么小，即使不比大头针的针头大，如其中无深浅变化，那就是不好的笔触。这不仅因为自然中对象存在着层次，所以所画的色彩应有层次：因为明暗变化和色彩本身的魅力也取决于层次，胜于取决于其他的因素。层次之对于色彩，正如曲率对于线条一样：通过人们本能的作

用，色彩与线条在任何思想中会激起美的概念，而两者作为典型，反映了人们思想上的逐渐演变和进步的规律。关于是否美的问题，可在一张纸上画上单一色的玫瑰色，把它放在玫瑰花瓣的一边作比较，有层次的色彩和无层次的色彩就容易分辨出来。玫瑰花的无可辩驳的美，和其它的花比较一下，前者完全由于具有色彩的层次丰富和细腻的原因，而其它的花，或由于层次的丰富较少因而积聚的花瓣较少，或者细腻较少，以一些斑点或纹理去代替了色调的深浅浓淡的缘故。”

其次，拉斯金肯定了透纳出于对色彩的激情，没有忽视这个使色彩更美的方法。

“在透纳的长六、七尺，高四、五尺的大幅油画里，你不会在一粒麦粒般大小的细碎色彩中不发现层次。”

那些为作品无限分割的新印象派，不是层次这一重要的美的因素最忠实的奉行者吗？缺少它就不存在美的色彩。

拉斯金在这样地指出了层次的重要性后，他劝告画家在自然中研究层次，在那里将会不断地发现到层次上的和谐迹象：

“在一般情况下，大自然中任何色彩不会没有层次存在着。如果作画时你没有观察到它，错误是由于你的经验不足，如果充分地去锻炼，就会随时发现它；但在一般情况下，你会很快地看出它的。”

此外，他明确指出了能使作品取得美的层次的方法，以及这种方法比使用均匀单一的色彩所具有的优点：

“用小笔触去画更改的色彩。”

“如果一种色彩需要通过另一种色彩的碎块来加强，在许多情况下，最好把后一种颜色以十分强力的小笔触画在前

一种颜色上面，象细细切碎的麦杆，但不要画成平涂的颜色，其理由有二：第一，两种同时变化的颜色，使眼睛感到美感；第二，由于加上深色笔触的适当分布，可取消很多形体的表达。

“细细切碎的麦杆的小笔触”，这种方法不正是新印象派所使用的吗？

但是更前进了一步，这种细小碎块的小笔触，他们要用纯的颜色来画：

“请用构成这些纯色笔触的交织再现组合色彩吧；当你想获得鲜亮的和十分优美的效果时，请用这一方法。”

纯颜色的分割笔触，是新印象派重要的贡献。

“我们渴望最美的颜色，只有通过‘点彩’才可获得它。”

然而，“点彩”字面的解释，就是“点画”。

而这并非是拉斯金偶尔一次使用的字眼。他为这一他大力推荐的笔法，写了一整篇文章，名为《以并置或重叠地把颜色分成细点》。

“这是现代优良油画或水彩画所有方法中最重要的方法。”

“关于表现闪亮物象的距离效果，如森林或水波、片片浮云，可以用笔触或者分成细碎的小色点去画，在这些颜色的空隙间，灵巧地画上另一些颜色。当物象确实需要使用这种方法描绘时，愈是使用它，你的眼睛就愈会享受到非常精致的色彩。实际上，这种作画的方法是使用了十分细腻的分隔颜色的原理；就是用细小颜色的并置，但不要把它们间的空隙画大。在填一些小的空隙时，如希望这些填色能闪闪发光，那就应该点上明确的色点，并在色点的空隙旁边或四周留一

小白底，而不要用较淡的一些颜色去填满空隙。如黄色和橙色画在小的空隙中，几乎显得是暗淡时，但点成其边上留有白底的笔触，不管它们多小，都会闪闪发光。

(3) 罗贝尔·德·拉·西塞拉奈先生于1897年三月在《两个世界杂志》中，发表了他研究拉斯金的论著，其中引用或概述了这位美学家的许多见解，从中可以发现到为新印象派辩护的宝贵论点。

新印象派摒弃了一切暗的或灰的颜色；拉斯金说道：

“世纪中叶法国的风景画家好象戴着黑色眼镜观察自然，那些灰色、黑色、棕色以及所有涂了柏油似的色彩滚开吧！当使每种色彩变暗时，不该用深色混合，而用它原来的色彩直接加深。”

新印象派摒弃了在调色板上作任何的混合。拉斯金说道：

“应该使调色板保持干净，以便可看清纯色和免于倾向混合。”

“不要在调色板上调合，亦不要在画布上调合，如果必须这么做，只可逐一“沾”一下两种色彩画上去，但不能多调。”

新印象派的作品象镶嵌画吗？拉斯金写道：

“应该把整个大自然完全看作象具有各种颜色的镶嵌，要单纯地逐一加以模仿。”

“需要画的就是壁画吗？是的，更确切地说，要画镶嵌画！”

下面这段话，倒并非是使新印象派未采用一种手的灵巧，没有任何重要性的手法而感到遗憾。

“作画时只不过使用了过分细致的描绘，认真的过于强调的线条，逐一分离和费力地画逐个点子的灰暗色彩，清楚

地、小心地、诚心地、笔笔慢慢地作画；笔法潇洒，笔触有趣流利，手的灵巧，用笔自由，又起什么作用呢？它们毫无作用，因为它们不能起作用。高手是一位伪善者，只是自我得意，他没有热衷于对美的表现……正象一位表现平衡技巧的杂技演员，玩弄着赭石、群青、朱红，而不是把这些颜色贡献给无与伦比的大自然，以及无际的天空。他只说：‘请看我的技巧，请看我的灵巧，请看我的手法！’但他不懂得说：‘请看大自然是多么的美丽，而且它大大地超过了人们一切可怜的手法！’”

这段引文不就是对那些指责新印象派的表现手法缺乏个性的批评家们所能作出的最好回答吗？

此外，如此鲜明的这些教导，好象是“分割”的一位信徒为新印象派所写的：

“用小点以强烈的颜色画在其它的颜色上，或者画在它们的空隙里，而是极为讲究地运用分离颜色的原则，用细小的，间距不大的颜色的并置，总之如有时间，去描绘大自然中各种颜色的带有斑点的花朵，如毛地黄和蒲包花，绝不要用混合颜色，而应通过组成色彩的各种纯色的笔触交错，来产生形成的混合色彩。

拉斯金主张的为组成混合色彩运用纯色小点作画，它如此的接近新印象派的技法，原理的一致性如此的明显，以致这位《两个世界杂志》的作家，情不自禁地把它确切地称之为“新印象派”的东西叫做“点画法”。他写道：

“不正是这种‘点画法’，从1856年以来，正是它在今天实现了吗？”

人们怎么不惊讶，被英国美学家拉斯金介绍的，为保证获得光亮的以及和谐色彩的最好的方法“点彩”，正是使许

多法国评论家不快的“分割笔触”吗？

（4）我们摘用美国学者罗德写的《色彩的科学理论》一书中的几段，来结束这些论证。这位作家说，这本书是“为了画家和上流社会的人们”而写的。看来这两种人会关心这种问题的。

我们将会看到罗德也推荐了层次、视觉调合和“分割笔触”，并为许多人对它们的功效不理解而深为惊讶。

“在大自然的色彩的最重要的所有特点中，应该把始终伴随它的可说是无穷尽的层次列入其中……如果在一幅作品中，画家用白色与灰色把一页纸画成一色的面积，其塑造效果就会很差，他为了画得正确，应以色彩和明暗的细腻层次去表现它。我们通常画一页纸，总是把它看成是完全单一的颜色，但是我们会毫不犹豫地否定用单一颜色象表现纸一样的一切绘画。由此说明了我们缺乏辨别力的修养，常是先于有意识的教育。我们感觉的记忆是无限的，然而由什么东西产生感觉的记忆，其原因几乎是不知道的，并且这是有道理的：我们之所以不能记忆起这些原因，正是由于我们从来没有理解它们的关系。画家的任务之一，就是研究他所感受到的许多复杂感觉来自何处的原因。

“所有的色彩大师对此种感觉都有深刻体会，当我们站在适当的远距离上看时，他们的作品会显示出色彩的真实颤动，因为作品的色彩是变化的。而且好象在观众的眼前真实变化着，以致模仿的人常常说不出这种色彩到底是什么样子，无论用什么方法去修改，亦难于正确调配出这种色彩来。

“在现代的风景画里，如透纳的一些出色的风景画，是由于使用了十分丰富的层次，而且他的水彩画也具有同样

的特点。

“但他所掌握的是具有完全特殊魅力的另一类的层次，而且它在艺术和自然中都是十分可贵的。我们想谈谈把不同颜色并置成连续的线或点子，在观众退到适当的距离观看，这些不同的颜色便融合在一起时所产生的效果。在这种情况下，这些色彩被混合在观众的视网膜上产生了新的色彩。这就给作品显示出特别柔和的鲜亮，并使它具有一定的透明感，好象我们的目光深入到画中一样。在适合的距离上，作品上的毗连色彩便整体融合，近看时，它象乱涂在一起的颜色，远看就成为有规律的作品。制作油画时，画家巧妙地利用反映在观众视网膜上的颜色混合：这种颜色混合使油画表现出奇妙的魅力，因为色彩显得更纯净和更有变化，而且由于观众的靠近或远离，作品的色彩会起变化，可以说这种混合使色彩变得生动和活跃了。

“画家不去利用这种原则，对绘成的油画是显而易见的损失：不论画家愿意与否，作品上的毗连色彩，随着观众的后退完全融合起来；如果他不预见这一点，奇怪的和完全不理想的效果就会产生。

“在水彩画中，画家经常使用了与作油画相同的方式，或多或少地显示出点子形式，由于采用了这种形式，作品取得了某种透明而瑰丽多彩的效果，否则就不可能达到这种效果。如果把点子画得规则而很显著，有时会显得机械，很不悦目；但是当人们以合适的方式使用它时，这就是精确的方法。而它能很好地表现出形态。

“在开斯米的披肩上，同样的原理得到发展，并达到很高的水平，正因为如此，这些织物变得更漂亮了。”

因此，画家如德拉克罗瓦，美学家如拉斯金，学者如罗

德，都同样地预见到或指出了构成新印象派创新取得的成就，所使用的这些不同的方法。同时他们都好象特别推荐了新印象派技法中的这一部分，即今天受到特别攻击的和人们感到十分讨厌的：即纯色素笔触的使用。

-
- ① 拉斯金(John Ruskin, 1819—1900)，英国政论家、美术评论家。他以唯心主义的审美观点批判资本主义社会，认为资本主义剥削制度有害于艺术的发展，要进行社会改革；反对过分发展机械技术，提倡手工业劳动，与拉斐尔前派的观点一致，推崇中世纪艺术，力主今人画之不劣于古人，尤推崇透纳主张用道德和审美教育建立他所理想的社会制度。1870年任牛津大学艺术史教授。1843年发表《近代画家》，其他主要著作《建筑的七盏明灯》、《威尼斯的石头》、《芝麻与百合》、《野橄榄花冠》、自传《过去录》、童话《金沙王》等。

八 欣赏教育

每一代人的进步。——被反对的画家是教育家。——色彩画家遇到的阻碍。——由于缺乏教育，群众对和谐难以感觉，并且害怕一切美的色彩；是鲜亮，而非新印象派笔法，令人反感。

（1）“分割”能获得比其它技法所不能获得的许多好处，却又为什么遭到如此大的敌意呢？这是因为在法国，人们对艺术的一切新鲜事物都是反对的，所以不仅对色彩难以感觉，而且还抱有敌意。（想一下，在《勒·若阿纳》的国家游览指南里，不仅没有作简单的介绍，而且煽动游客对南肯申顿美术馆里透纳的令人赞美的色彩加以讥笑和不理解）

然而，人们对新印象派的艺术有这两重不满：它是一种革新，以及根据其技法所作的画发出罕见的鲜亮色彩。

不必在这里开列在本世纪中被反对，以及后来树立了独特观点的所有革新画家的名单，因为这些非真理、这种斗争、这些胜利，都成为艺术的历史了。

开始，人们否认一切新的表现方式；以后逐渐地习惯并承认了。这种使人反感的表现手法，而今人们感到是合理的；这种过去激起异议的色彩，而今显得既有力量并具和谐。群众和评论家不知不觉受到教育，以致他们开始象革新者所塑造的真实对象那样去观察了：他那昨天被辱骂的表现方式，今天成了他们的标准；并且以这个标准对后来表现出来的创新加以嘲笑，直至后者得胜为止。每个时代的人，

总是在事后对自己的错误感到吃惊，可还会重蹈覆辙。

大约在1850年前后，有人写到关于柯罗作品的下面一段话（当时群众对柯罗的柔和方式的确是不欣赏的）：

“为什么柯罗先生观察别的大自然与他向我们表现的大自然一样？……柯罗先生画的树木不是树木，而是烟。他想把画树木的表现方式强使人们接受，这是徒劳的；因为在我们散步时，从未看到象柯罗先生所画的树木。”

二十五年过后，当柯罗胜利时，人们引用了柯罗去否定莫奈：

“莫奈把一切东西都看成是蓝色！蓝色草地、蓝色树木。柯罗画的树木多美，充满着神秘和诗意，而莫奈给你的感觉是什么呢？使你沉浸在洗衣妇的蓝色木桶中似的！”

同一时代的人，不会为掌握一种新观点而去作两次必要的努力。德拉克罗瓦的拥护者战胜了他们的反对者，但这些拥护者却不理解继承德拉克罗瓦的色彩画家即印象派。而印象派的技法后来也取得胜利，但今天莫奈、毕沙罗、雷诺阿、吉约曼的爱好者们却利用了他们良好的声誉，去否定新印象派了。

一种艺术的发展需要二十五年以上才能得到承认。德拉克罗瓦的战斗时间，是从1830年至1863年，琼康和印象派是从1860年至1890年。将近1886年出现了新印象派，它是前面大师们研究的正常发展，和根据上述传统的，所以它还得经过若干的斗争和劳动，人们才会承认它的贡献。

有时金钱利益和愚昧相互地勾结起来，去阻止讨厌的革新活动。居斯塔夫·热弗鲁瓦说得很对：

“生产者的社会利益是给标了价的，而所有那些依靠已受好评产品的人，组成一个被批准或默许的协会，去反对未

来的艺术。”

（2）特别在对色或光进行革新的时候，更会引起人们恶意攻击。绘画题材的变换，如果与文学风格的演变相联系，就会使素来害怕作品有丝毫异彩的人们容易接受；玫瑰十字架派的变形，的确没有激起人们象对莫奈的蓝色火车头、克罗斯紫色的树木那样的大笑。一幅素描，一座雕像，不大会激起不理解群众的发怒；相反，而色彩的大胆却总会遭到反感。

任何纯而新鲜的颜色，会引起反感；人们只喜爱平涂单色的、光滑的、深暗的和无光泽的油画。要是是一个形象的一半阴影覆盖着褐色和棕色，群众会愿意接受的；但却不能是蓝色和紫色。然而在阴影里常常兼有使群众反感的蓝色和紫色，而不是他们所赞美的粪便色彩。在光学物理上对此亦会作出这种解答。

事实上，色彩学是易懂而简单的，每个人应该去学习它；懂得色彩知识，可以避免许多愚蠢的判断。可以把它概括成十条，应该在最初级图画课的第一堂课的第一小时向初级小学的儿童进行教育。

夏尔·勃朗悲叹群众对这方面的无知——而且总是回到德拉克罗瓦的问题上：

“很多人认为色彩感纯为天赋，是无法传授的秘密。这是错误的：因为学习色彩如同学习音乐一样；在古代，东方人曾认识了许多色彩规律；而这些规律从历史开始直到现在，一代一代传给了我们——正如培养音乐人材一样，至少要教授对位法，使他们掌握正确而熟练的技法；同样，培养画家，应该教他们对色彩的同时产生的自然现象，使他们在和谐上不犯错误。

“在我们的学校里，对色彩的基本知识是不进行剖析和教学的，因为在法国，人们认为研究色彩规律是无益的，根据这种错误的谚语，在学校中认为‘素描画家是培养出来的；色彩画家是天生的。’

“……色彩的奥秘！为什么把任何艺术家应该知晓的，而且应该教给大家的这种原理称为奥秘呢？”

引自《我们时代的艺术家》杂志中的

《欧仁·德拉克罗瓦》

这些色彩规律，经过几小时的学习是可以掌握的，它们被写在谢弗勒和罗特的两本著作里。眼睛通过这些规律指导后，观察力会更完善；但自夏尔·勃朗以来，这种局面改变甚微，人们丝毫没有去努力推广这种专门教学。谢弗勒的色盘实验，能证明许多人有眼不会看，并可教他们去观察。虽然伟大的学者在这方面备加努力，但这种色盘实验在初级学校里仍未得到采用。

就是这种简单的对比科学，构成了新印象派的坚实基础。没有它，既不会有最美的线条，又不会有完美的色彩。如果我们每天发现对比科学的话，那末在指导和加强艺术家的灵感方面，会给他很多效益，还可以找到它对艺术家造成的损害。

罗特在他著作的序言里，提出了色彩规律的全部重要性：

“我们以简单易懂的方式，尽力来说明色彩的艺术使用必须依赖的主要规律——当然，掌握这些规律，不会使随便什么人成为艺术家；但在一定程度上，能使一些上层人物、评论家，甚至画家，不会以模糊的、不正确的，有时以不合理的方式来谈论或写作关于色彩上的问题。我们还要深入一

步说明掌握基本规律的实际知识，常常可对初学者指出他们几乎不可克服的困难，或者当他们遇到困难时，还能为他们揭开造成障碍的可能性质；总之，某种初步入门，可以避免在绘画中很多徒劳无益的劳动。”

实际上，对色彩画家来说，问题不在于在另一些颜色的旁边，既无规律又无方法地画上红色、绿色、黄色。应该懂得去安排这些不同的色素，舍去这一部分去突出另一部分。噪声和音乐不是同义词。并置的色彩无论多么强烈，如不遵守对比，那是着色，而无色调。

（3）对新印象派最大的责难之一，就是他们的学问对艺术家来说太高深。人们说：他们陷入研究而不能自拔，故无法自由地表达他们的感觉。

我们可以回答，最差的东方纺织工人与新印象派懂得同样多。人们指责他们的这些基本概念，事实上并不复杂。新印象派并非过于深奥。但不知道对比和和谐规律，却是过于无知了。

为什么说掌握了这些美的规律，倒会丧失他们的感觉呢？成为一位作曲家就要他知道要用与主音振动数的一倍半的属音去配合，就是构成和谐音响之比；而成为一位画家，就要他知道橙色需配以绿色和紫色构成三种成分的组合。难道因此它们会削弱艺术家的激情，并不会使我们感动了吗？泰奥菲·西尔维斯特曾谈到这个问题：“这种几乎是严格的知识，不但不会削弱作品的表现力，反而只会增强它的合理性和可靠性。”

新印象派不作科学的奴隶，他们根据灵感的需要去使用它：他们把掌握的科学用来表达他们的愿望。当人们看到德拉克罗瓦这样的天才，曾努力强制自己去研究色彩的规律，

并从那里发现了学问时，难道能对青年画家没有忽视他们艺术的主要部分而加以责难吗？正如夏尔·勃朗在下文所承认的：

“正是由于认识这些规律，并在直觉地预感到它们后而加以深入研究，德拉克罗瓦才成为现代最伟大的色彩画家之一。”

（4）群众对作品的主题比对作品的和谐更为关心。欧内斯特·谢斯诺对此作了证明：

“在画展的观众中，最有天才的人不会怀疑必须培养他的感知，才能充分享受到精神上的愉快。感知可能只是器官，但却是主要器官。人们不大想到应该具有正确的眼力，才能理解与识别（就是指欣赏绘画、雕塑或建筑，如同听力才能欣赏音乐一样）。我们还得说，眼睛和耳朵一样，即使是天生正确，也需要接受逐步的教育，才能深入领会一切音乐艺术和色彩艺术中的微妙之处。”

《圣苏尔比斯的圣天使祈祷间》（《艺术》一二十八卷）

甚至大多数画家对线条和色彩的魅力是无体会的。象拉斯金那样，认为“层次之对于色彩，正如曲率对于线条一样”以及能象德拉克罗瓦那样，认为“有些线条，如两条平行线是很糟糕的”的画家，为数甚少。我们现时的画家对许多其它方面，比这些美的原则更为关心。可以肯定地说，一万个画家，不会有一个去费力地研究在他艺术中最重要的部分。在论及大师的一些作品时，格瓦尔尼^①宣称：

“这是屏风上拙劣的图画……画得象大便纸和糊墙纸；随后竟然有人来向资产阶级谈这些东西是超自然主义！……我们真象被困在后期罗马帝国的语言里，被困在泥泞般的色

彩里行走。”

而且龚古尔两兄弟^②亦写道：（1855年的画展）

“德拉克罗瓦不具有色彩画家珍贵的艺术品质——和谐。”

事实上，大多数评论家由于缺乏技法修养，不懂得两种色彩的协调或两条线的不协调。他们不如说是评论主题、派别、风格，却并不关心“画家”的技巧。他们给作品写文学评论，不会写艺术评论。——让我们引用一下德拉克罗瓦这一评论吧：“他们有眼睛，可是看不见。”这意思是说：优秀绘画评论家太少了。他又说：“三十多年来，我一直在对牛弹琴。”他受够了群众和评论家无知的攻击，以致使他很了解色彩画家遇到的各种困难。他在日记中写道：

“我非常了解色彩画家的才能，它更多的是使人讨厌，而不是值得赞扬。……为了区别线条和色彩的错误、不协调、错误的比例，就必须具有更灵敏的感觉器官和更大的感受性。”

此外，在这个问题上，他给波德莱尔写道：（1861年十月八日）

“唉！只有很少的忠实信徒才能对线条和色彩所产生的不可思议的效果加以领会……这种和谐的和阿拉伯式图案的部分……许多人一点都不会感觉到的；他们看一幅作品，如同英国人游览时观看一个地区一样。”

德拉克罗瓦生前为色彩备受的这种仇恨或冷淡，他不是仍然容忍着许多后果吗？我们觉得人们对他的作品十分不关心。回想他在美术学校举行的画展，观众的态度是多么的冷淡。对比一下巴斯蒂安·勒帕日在其一边的希梅依府邸同时展出的会场中，观众何等的踊跃而热情。在圣苏尔比斯的圣天

使祈祷间的装饰壁画前，我们曾作了长时间的停留，也未遇到一个参观者。

德拉克罗瓦的传记作者欧仁·维隆在传记中记述了这种持久的不公正的情况：

“是否应该下这样的结论，凡是在德拉克罗瓦画展中参观的许多观众都终于懂得了他的天才？为了肯定这一点，只要把观众在德拉克罗瓦作品前所表现的保留态度，以及尴尬的寂静，与在沙龙或俱乐部的画展中，许多妇女在法兰西学院的自命为当代大师的某些作品前，发出了鸟叫般的议论声（那才是坦率而真挚的赞美）相比，就可以了。”但是在德拉克罗瓦的画展中，可曾出现过这种相似的情况呢？这并不奇怪，相反的情况倒会是奇怪的。

（5）德拉克罗瓦的油画使许多人甚为恼火的，不是他的浪漫主义的激情，而是他的线状笔触和强烈色彩，印象派的油画使人们反感的，是他们新颖的色彩和逗点笔触。而新印象派的成就中使人们畏惧的，比“分割”笔触更甚的，是他们作品上色彩的奇特鲜亮。为了证实这个问题，我们介绍一个典型例子：笔法完全模仿新印象派的安里·马丹先生，博得了群众、评论家、市府委员会和国家的欢迎。他作品中的“点子”并没有引起人们的反感，可是“点子”没有起作用（所以令人不舒服），因为色彩是灰的、暗的和减弱的。由于他方法上的缺陷，以致无法表现出大自然的色彩和光的效果。但他的“点画法”被接受至卢森堡宫、市府大厦中，而当时“分割”技法的创始人和创作了许多宁静而庄严作品的修拉大师，却不被人理解（至少在法国如此）。而在德国有更多的内行，曾收购了他的（后来转藏在柏林美术馆中）《摆模特的妇女们》和其他一些重要的作品。

也许经过若干年，群众会完成他的艺术教育：希望那时他们会有更深的体会；对色彩的力量不再畏惧，会心平气和地去欣赏它的美，并可发现画家所表现的最强烈的色彩，不会比大自然盛装的色彩更强烈。一种重要的进步，至少被印象派取得了，某些群众过去对印象派的作品惊异和反对，现在承认莫奈、毕沙罗融化了德拉克罗瓦、柯罗、罗梭、琼康之长，才掌握了完美的和谐，他们是从这些大师的继续发展。

同样，也许有一天群众将会承认新印象派是色彩传统的现代代表，而德拉克罗瓦和印象派画家则是他们那个时代的色彩传统的捍卫者。试问那些画家更能以更正确的资格宣称，接受了这两方面的教益呢？当然，既不是那些只会画黑、白、灰的画家，亦不是那些把色彩画得象“一堆霉烂的老蔬菜”画家（如拉斯金指出的，他们是色彩画得十分丑陋的画家），更不是把色彩画得均匀单一的画家，因为他们的方法与新印象派要求运用大师们的许多原则毫无关系。

也许会很容易画得比新印象派更光亮，但色彩差；或者色彩较丰富，却是暗淡的。他们的颜色处于从色圈中心（白的）到圆周（黑的）半径范围内，而这种颜色的位置能获得极度饱和、力量和美的效果。将来总有一天，人们会发明在画家现今使用的颜色中取出最美的一部分，或者使用新的材料或新的方法——如把发亮的光直接确定在感光的画面上；但是应该确认，这一点正是新印象派从现代的方法中，获得了同时能发出最强的光和最美的色彩效果：将新印象派的作品与其他一幅作品作比较，尽管后者没有受批评，但任何其他作品无论其艺术的技巧多高，却是灰暗的或失去色彩的。

当然，这是易于理解的，不可能从一位画家作品上表现

的光和色彩的多少来衡量他的才华，我们知道用白色和黑色可以画出杰作来，也可以画出一无可取的光和色彩；但是，如果认为对光、色的研究不是艺术的整体，难道它就不是其中重要的一部分了吗？他以色彩和色调的节奏，竭力在变化中创造出统一，用科学服务于他的感觉，就不算是一位艺术家吗？

（6）回忆一下德拉克罗瓦的话：“软弱无力的，是懦夫的画。”所以新印象派能以他们严肃、朴素而单纯的油画为自豪，如果说成为艺术家其激情比技巧更重要的话。那末他们可以充满信心：他们具有对色彩、光以及和谐的丰富激情。

在任何情况下，新印象派不再重复过去；他们以冒险为光荣，创造出一种新的形式，表现出个人的理想。

新印象派能再发展，但总是在绝不放弃纯色和对比，并深刻理解其重要性和魅力的基础上的发展。逐步摆脱了当初束缚的“分割”，使他们表现出色彩的理想，变得灵活并向前发展了，它还预示会结出更丰盛的果实。

如果在新印象派中还没有产生出一位以其才华迫使人们承认这种技法的艺术家，至少新印象派已为这位艺术家开辟了一条道路。这位胜利的艺术家的必然会产生：因为人们已为他准备好了调色板。

1899年于巴黎的圣特鲁佩兹

① 格瓦尔尼(Gavarni, 1804—1866)·法国素描、水彩、油画、石版画家。描绘学生、演员、作家等题材，风格幽默，其作品的性质界于讽刺画与风俗画间。波德莱尔说：看他的作品可以看到法国当代的历史。1847年住英国，艺术更成熟。

② 龚古尔兄弟：埃德蒙·德·龚古尔(1822—1896)、朱勒·德·龚古尔(1830—1870)，法国作家、历史学家，贵族出身。二人合作剧本、小说、历史等著作。主张小说应反映现代生活，是“文献小说”(以事实为根据的小说)的创始人。1859年发表《十八世纪的艺术》。朱勒早逝，其兄十分哀伤，为纪念弟弟，在他遗嘱中说明，以其遗产为基金成立龚古尔学院。

译 后 记

抗战期间，我在国立艺专求学时，曾听说过《从德拉克罗瓦到新印象派》这本书，但始终不知其内容。前几年与老师秦宣夫教授闲谈中，他提及珍藏了此书，不免使我喜出望外。在老师的鼓励下，我利用课余时间把它译了出来。在翻译过程中，还得到老师马光璇和黄显之二位教授的大力指导和帮助，在此一并向他们敬谢。

本书作者西涅克是一位新印象派的著名画家，也是一位具有社会主义思想和文学修养的美术理论家。以修拉为首的新印象派创立后，受到群众和艺术评论家的非议和攻击，于是西涅克勇敢地起来阐明自己的观点，并于1899年写了这本在绘画史上具有理论价值的名著，详尽地叙述了他们画派的艺术观点和技法，以及与传统的渊源关系。

新印象派是在德拉克罗瓦的传统中，继承了印象派的成就而来的。这个画派的理论曾吸引过毕沙罗、高更、凡高和劳特累克。修拉的两次遗作展深深地影响了马蒂斯、弗拉曼克、凡·童更、巴拉、康定斯基、德劳奈和瓦萨勒利。它的影响曾遍及欧洲，比利时和意大利的画家们还组织过类似性质的画派。它对现代绘画起了承先启后的桥梁作用。可是在当时这个人数少、时间短的画派，并未得到人们的理解，直到二十世纪初才真正被人们认识。

拙译限于水平，不免有错误之处，请读者不吝指正。



1 提香：牧羊人和仙女 1570—76, 149 × 187 厘米

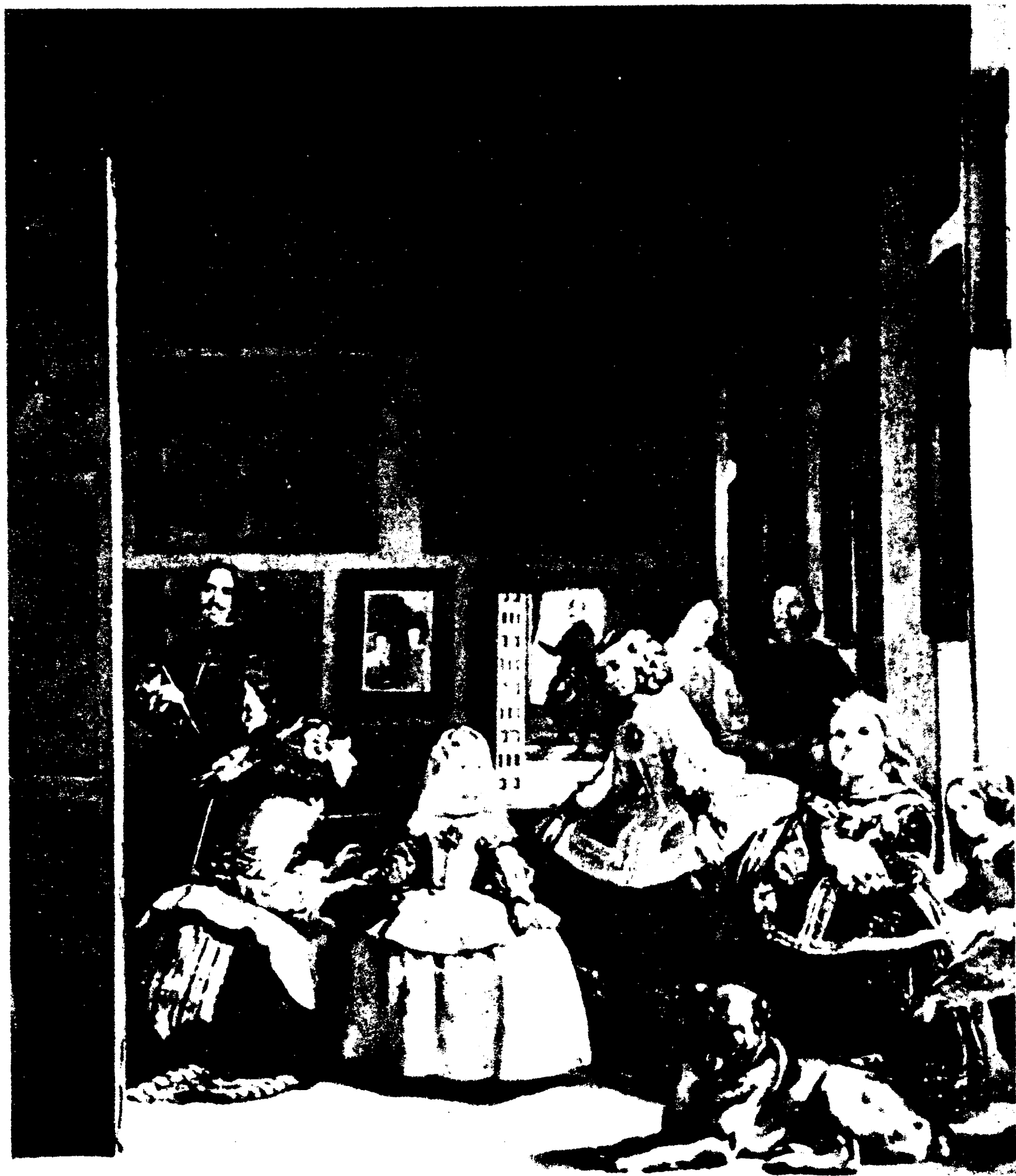


2 委罗奈斯：维纳斯和安东尼

212 × 191 厘米



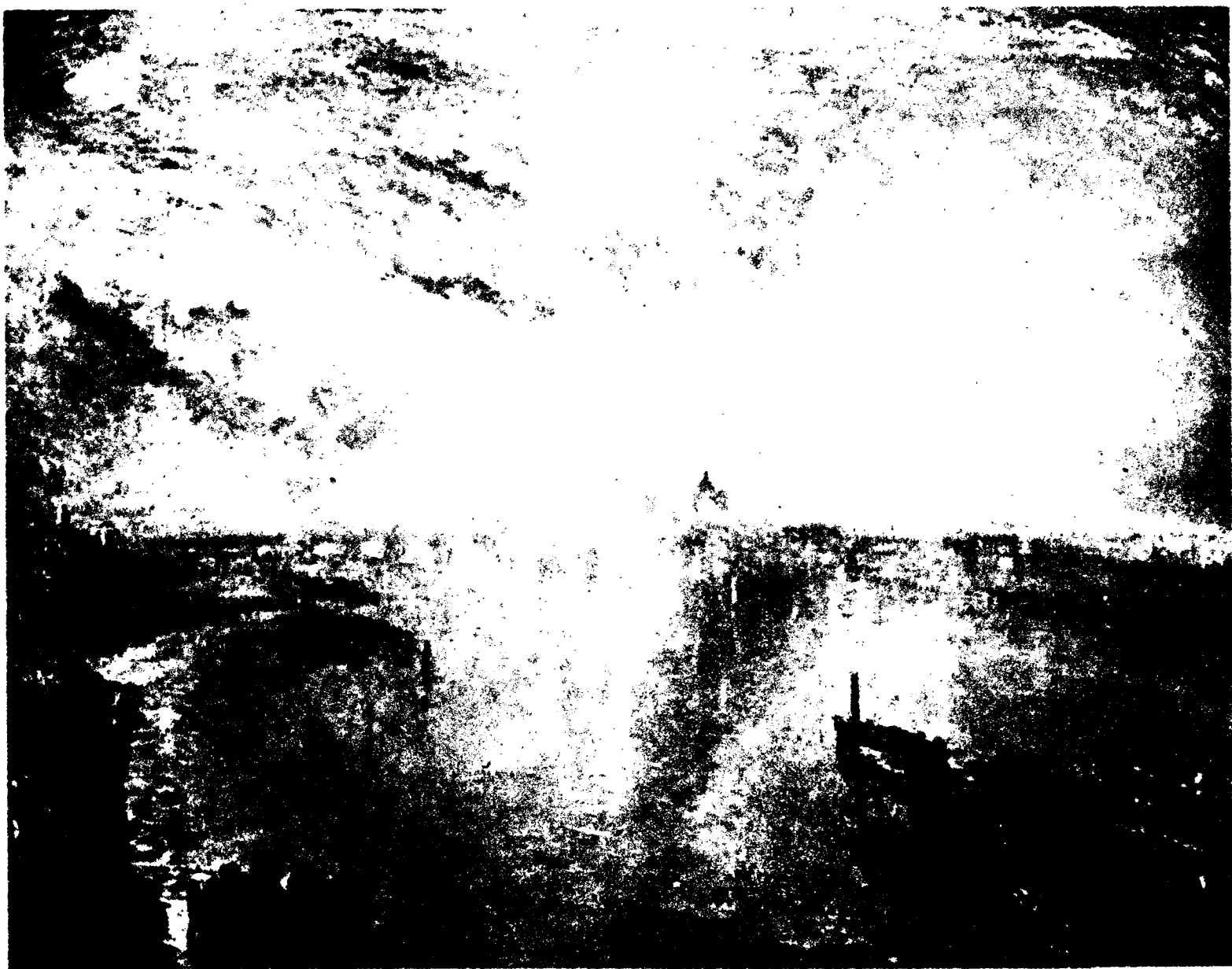
3 鲁本斯：劫夺吕西普的女儿 222 × 209 厘米



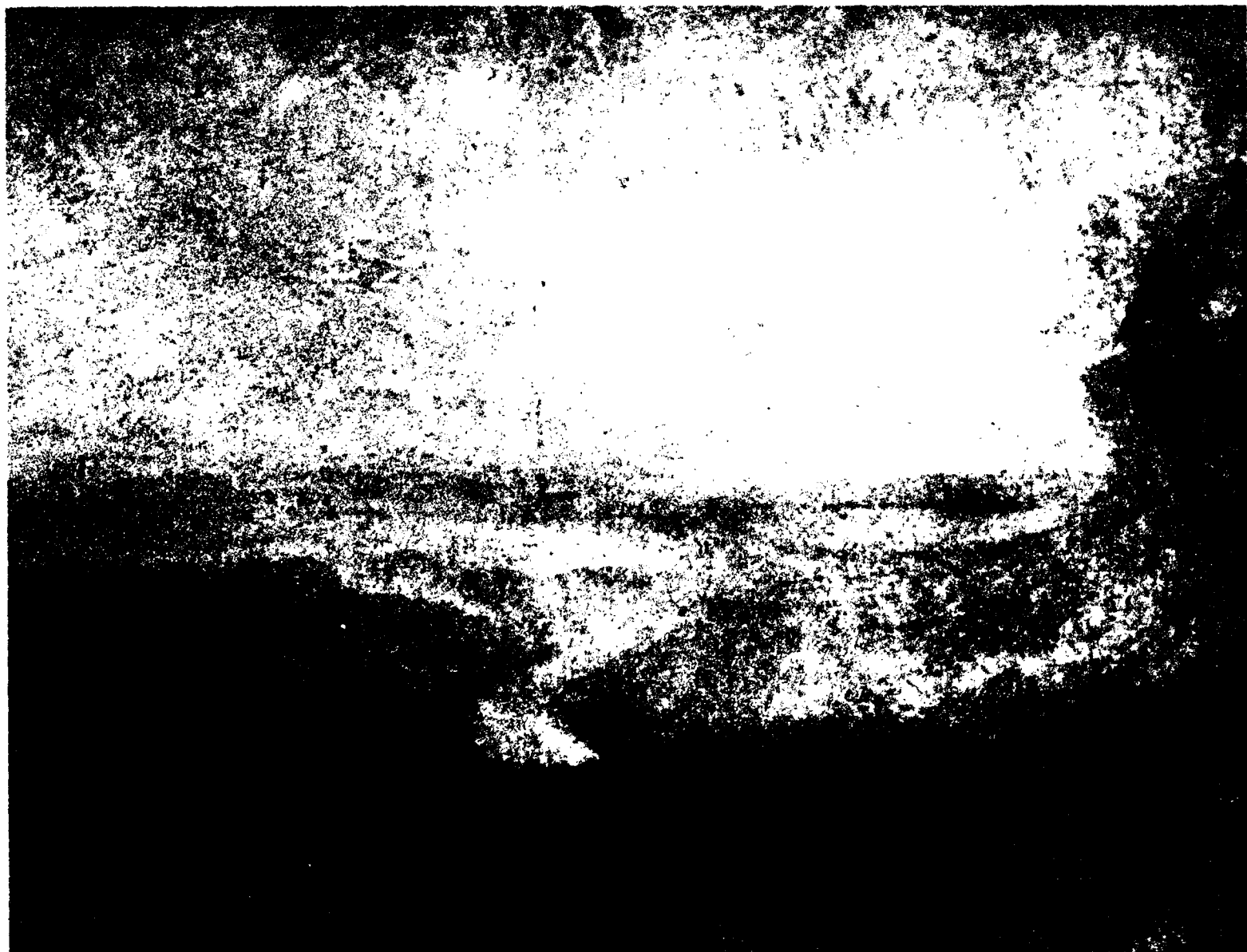
4 委拉斯凯兹：宫娥 1656，318 × 276 厘米



5 凡洛：雷诺德出发 1733, 50 × 106 厘米



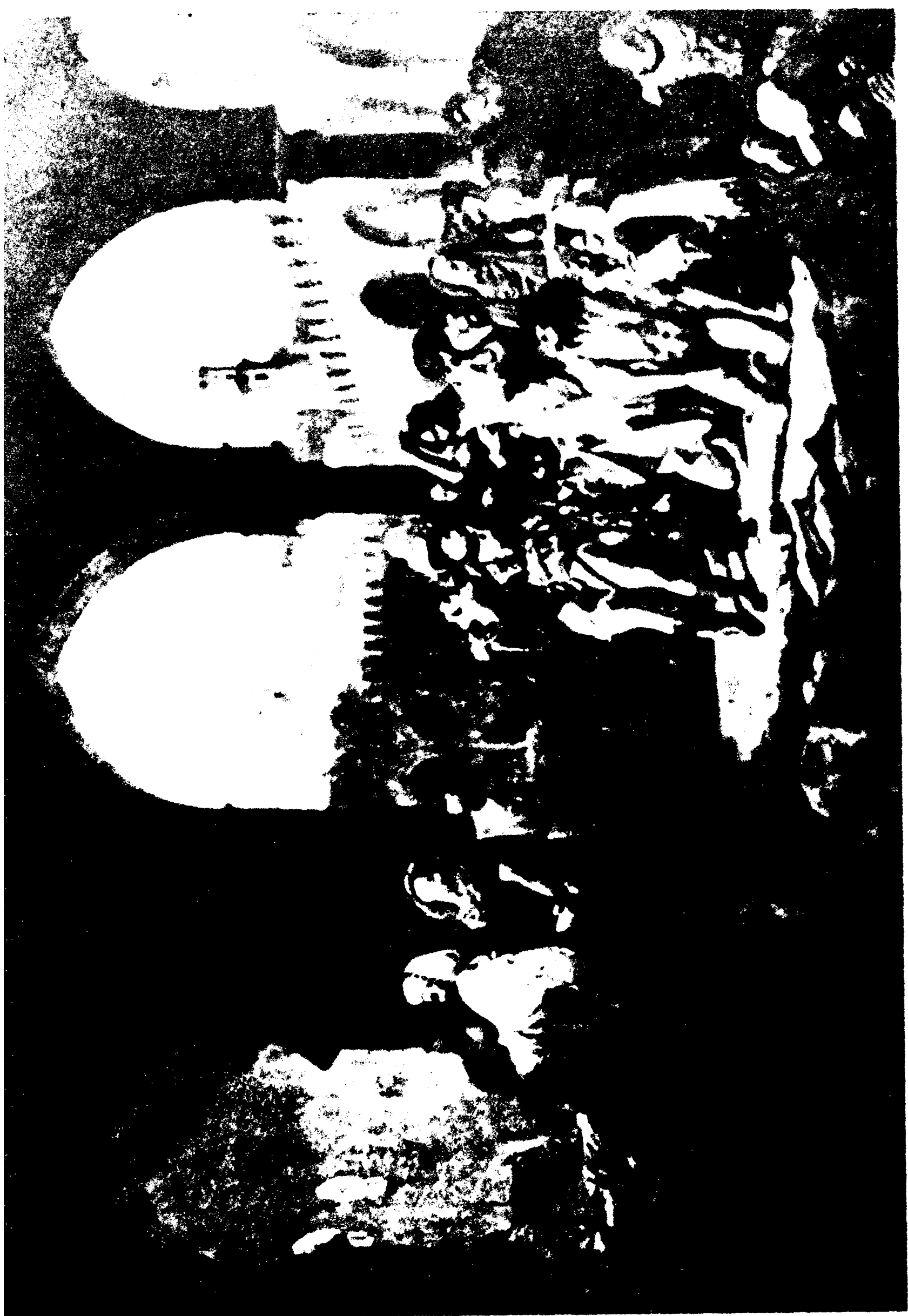
6 透纳：国会失火 1835，92×123厘米





8 康斯太勃：跳跃的马 1824—25，58 × 159 厘米





10 格罗：拿破仑在雅法鼠疫病院

1799. 523 × 715 厘米



11 席里柯，梅杜萨之筏 1819，491×716厘米



12 德拉克罗瓦：但丁和维吉尔 1822, 188 × 241 厘米



13 德拉克罗瓦：希奥岛的屠杀

1824, 422 × 352 厘米



14 德拉克罗瓦：闺阁中的阿尔及尔妇女 1838，180×229厘米



15 柯罗：摩特芳丹的回忆 1864, 64 × 68 厘米



16 库尔贝：塞纳河畔的贵族小姐 1856, 174 × 200 厘米





18 毕沙罗：鲁弗西埃奈雪景 1872，46×55厘米



19 毕沙罗：蓬托瓦塞街景 1879，36×46厘米



20 毕沙罗：菜市中的肉铺

1883, 65 × 55 厘米



21 毕沙罗：玫瑰花 1902





23 马奈：妇女和鹦鹉

1866, 185 × 129 厘米



2 前图局部



25 德加：赛马出发前（局部） 1862











30 西斯莱：枫丹白露森林里的护林员

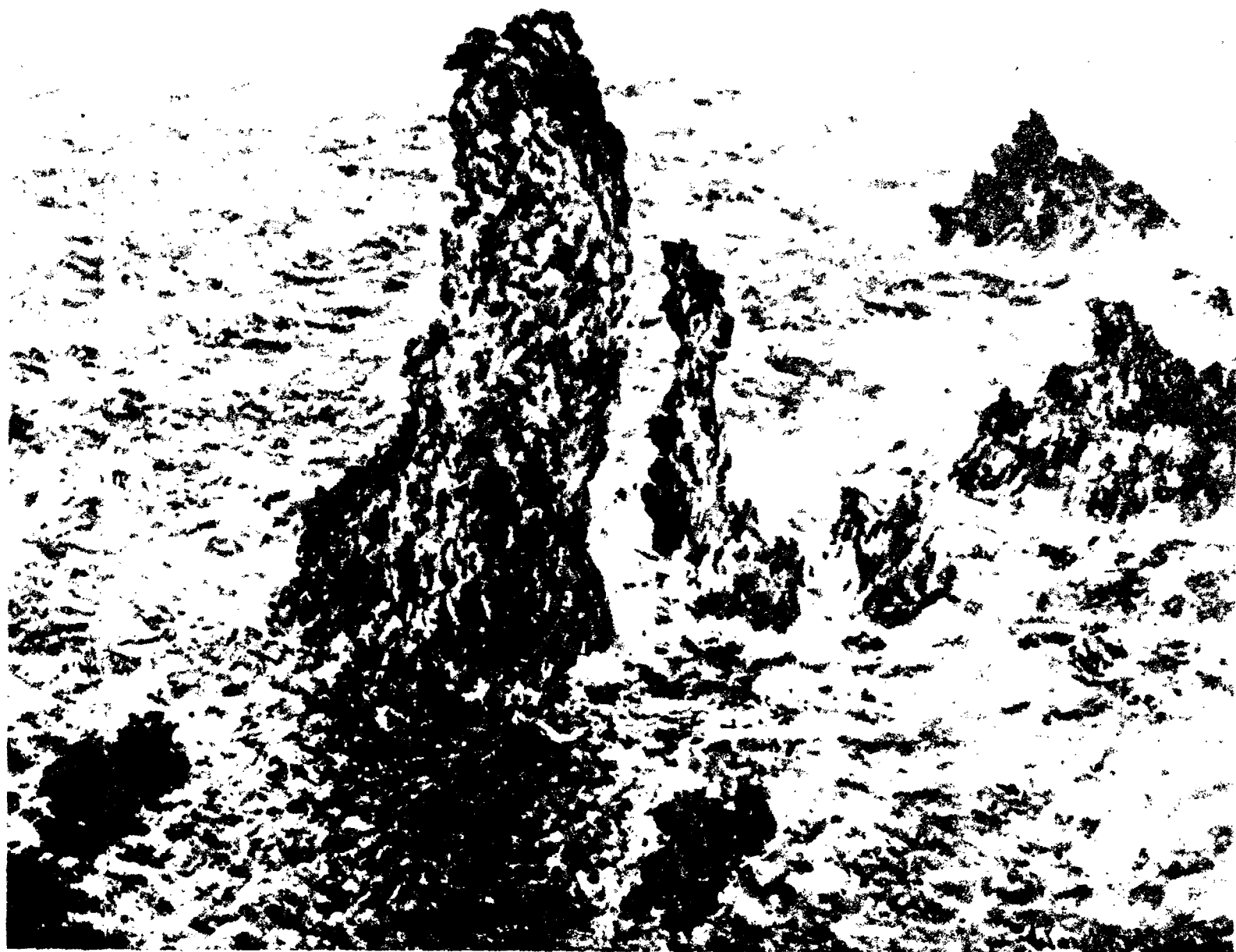
1870



31 西斯莱：马尔小广场 1871







34 莫奈：礁石 1886



35 莫奈：吉维尔尼的黄色鸢尾草 1918





37 雷诺阿：萨马利夫人 1877





39 塞尚：有黑色大理石钟的静物

1869-70, 55 × 75 厘米



40 塞尚：玩牌

1855-90





42 塞尚：森林里的岩石 1894-98







45 修拉：女模特 1887-88

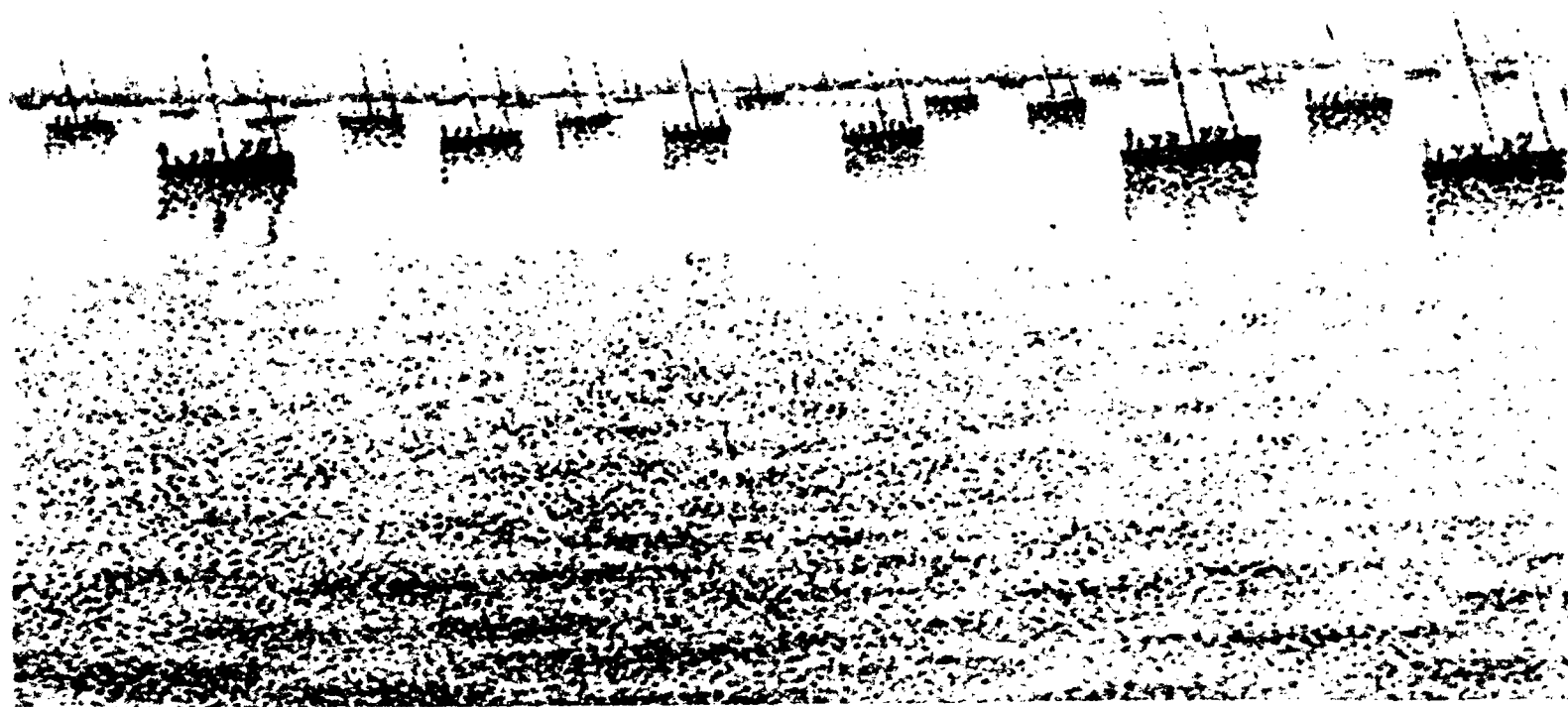




47 修拉：马戏院 1890-91, 186 × 150 厘米



48 西涅克：弗里克斯·弗涅昂像 1890





50 克罗斯：黄金岛 1892





52 麦丹：收割



53 珀蒂让：妻子像 1892

从德拉克罗瓦到新印象派

〔法〕保尔·西涅克著

闵叔骞译

张平校

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑：平野

装帧设计：张晓君

人民美术出版社印刷厂
建国门外印刷厂印刷
新华书店北京发行所发行

*

1987年12月第一版第一次印刷

书号：8027·9662 定价：1.40元

ISBN 7—102—00226—2/J·202



ISBN 7—102 — 00226 — 2/J .202

书号：8027·9662 定价：1.40元