

波士頓博物館美國名画原作展



FOR REFERENCE ONLY. FOR REFERENCE ONLY.
只供參考。只供參考。

FOR REFERENCE ONLY. FOR REFERENCE ONLY.
只供參考。只供參考。

波士顿博物馆美国名画原作展

AMERICAN PAINTINGS FROM THE
MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON

波士顿博物馆应美国国际交流总署邀请在华展出

Organized by the Museum of Fine Arts, Boston for the
United States International Communication Agency

北京 中国美术馆
一九八一年九月一日至九月三十日

上海 上海博物馆
一九八一年十月二十日至十一月十九日

Zhongguo Meishuguan, Beijing
September 1 — September 30, 1981

Shanghai Bowuguan, Shanghai
October 20 — November 19, 1981

总统欢迎词

这个展览会得以在中国举行，我感到非常高兴。这是依照美利坚合众国同中华人民共和国的文化协定在中国所作的首次美国艺术品展览。波士顿博物馆是美国历史最悠久和最著名的博物馆之一。这次展出的七十件艺术品都是从波士顿博物馆收藏的艺术品中挑选出来的。从这些图画可以广泛地看到美国人民生活的景象和美国历史的特色。

这个展览所反映的多样性，正是美国人民的特色。这些作品，有些是描绘美国人民的日常生活，有些描绘美国历史上重大事件，也有一些是参与建设美国的男女人物的画像。此外，还有描绘美国山河景色的典型作品。这一幅接一幅的图画，有的是自学的佚名民间艺术家的作品，也有的是受过专门训练的画家的作品。虽然这些图画的题材和风格不同，但是每一幅都表现了画家本人富有创造性的想象力。

近年来，中国在美国举办了一些出色的艺术品和文物展览，这些展览增进了我们对中国文化的认识。我希望从这个展览，你们也同样地得到一个认识美国生活的机会。本着中美两国人民淳厚和友好的精神，我欢迎你们前来参观波士顿博物馆展出的美国绘画。

Ronald Reagan

FOR REFERENCE ONLY. FOR REFERENCE ONLY.

引 言

在促进国与国之间友好关系和文化交流的种种文化形式中，举办这些国家的艺术藏品展览会尤其重大意义。因此，美国同中华人民共和国在一九七九年所签订的文化协定，内容除其它种种文化活动之外，还包括了相互举办这类展览会。按照这项协定，波士顿博物馆感到特别荣幸，成为在中华人民共和国展出其著名美国绘画藏品的第一所美国博物馆。我认为，举办这项展览可使我馆有机会重新恢复我们同中国在这方面的友好关系，这一向是我馆同远东各国的传统联系的重要部分。

早于一九一二年，中国大书画家吴昌硕曾用典雅的篆书写成一幅题词刻在漆匾上，赠送给波士顿博物馆。该题词为：“与古为徒”，题词之后并自识道：“波士敦府博物馆藏吾国古铜器及名书画甚多，巨观也。好古之心，中外一致，由此以推仁义道德，亦岂有异哉！故摘此四字题之。”吴昌硕写这幅题词的时候，正值中国经历了第一次革命，推翻帝制，首建共和。嗣后虽历经几许岁月与世事变迁，但波士顿博物馆对中国文化的重视仍一如往昔，而吴昌硕的题匾也依旧高悬于我馆的展览室中。

自从美国同中华人民共和国建立了外交关系之后，中国学者川流不息地到波士顿进行访问。现在，中国人民首次有机会在中国欣赏我馆所藏的伟大艺术作品，这已不仅限于“与古为徒”了，因为在我们所收藏的绘画中，尚有许多新近之作。

这几年来，中华人民共和国在国外举行的出土文物展览，在世界各国处都深受欢迎。我们希望中国人民将会以同样热情欢迎波士顿博物馆举办的这次美国绘画展览会。

波士顿博物馆馆长
兼亚洲艺术部主任
方 腾 (Jan Fontein)

志 谢

这次展览是由我馆美国绘画部主任西奥多·小斯特宾斯 (Theodore E. Stebbins, Jr.) 负责筹备，并由伊丽莎白·普雷林格 (Elizabeth Prelinger) 和我馆二十世纪艺术部主任肯沃思·莫非特 (Kenworth Moffett)、亚洲部中国美术研究员吴同协作。馆长助理 G·皮博迪·加德纳三世 (G. Peabody Gardner, III)、登记员琳达·托马斯 (Linda Thomas)、发展部经理威廉·博丁 (William Bodine)，以及我馆绘画部工作人员帕特里夏·洛科 (Patricia Loiko) 也都参与筹备工作；同时还有加林纳·戈罗克霍夫 (Galina Gorokhoff)、德博拉·埃默森 (Deborah Emerson) 和卡罗尔·特罗恩 (Carol Troyen) 在许多方面提供协助。所有展品的图片摄影工作是由韦恩·莱蒙 (Wayne Lemmon) 摄制的。展览目录由出版部主任卡尔·贊 (Carl Zahn) 设计。展出的绘画作品由阿兰·戈德拉奇 (Alain Goldrach) 及其助手布里吉特·史密斯 (Brigitte Smith)、弗兰克·朱卡里 (Frank Zuccari) 和琼·伍德沃德 (Jean Woodward) 负责清理，并由拉塞尔·汉密尔顿 (Russell Hamilton) 和詹姆斯·巴特 (James K. Barter) 负责包装。

最后，我要在此特别向为促成此展览而尽力的中美两国有关单位和朋友们致最大谢意。他们是：北京中国展览公司陈大远经理、唐洪处长；上海博物馆沈之瑜馆长、马承源主任；北京中央美术学院金维诺教授；北京美国大使馆文化参赞唐占暉 (John C. Thomson)；上海美国总领事馆文化官何大维 (David Hess)；美国国际交流总署香港分署署长毕礼敦 (Harry P. Britton)、出版官米磊 (George P. Miller)；华盛顿美国国际交流总署爱德华·麦克布赖德 (Edward C. McBride)、梅雷迪斯·帕尔默 (Meredith Palmer) 和约翰·科波拉 (John Coppola)；哈佛大学燕京图书馆金樱。

波士顿博物馆馆长
兼亚洲艺术部主任
方 腾 (Jan Fontein)

美国绘画史话

西奥多·E·小斯特宾斯(Theodore E. Stebbins, Jr.)
波士顿博物馆美国绘画部主任



波士顿博物馆韩廷顿大道正门



波士顿博物馆面向芬森路入口处



波士顿博物馆画廊的内部布置



《波士顿博物馆劳伦斯室》
恩里科·门纳吉尔里一八七九年作
M·诺德勒公司捐赠 波士顿博物馆藏品

(一) “从最初的开拓时期到革命时期、 一六二〇年至一七七四年”

当英格兰和荷兰的移民开始在荒芜的北美大陆建立牢固的立足点后，仅仅二三十年间，就揭开了美国绘画史话的第一页。不过甚至在那时期以前，探险家和博物学家已为这个新世界的地形、动植物群作了素描及水彩画。譬如说，在一五〇四年，一位名叫雅克·勒·莫因(Jacques Le Moyne)的法国画家，曾以官方画家的身份随探险队远征佛罗里达州，为此寂寂无名，充满异国情调的地区画了一组美丽的水彩画。在其后的几个世纪中，许多其他既是画家又是探险家的人也接踵而来。他们往往四出探寻他们所要画的对象：美洲土著印第安人的部落。这些部落虽然稀少但却散布在美洲大陆各处，印第安人特有的风俗习惯，使欧洲来客为之眼界大开。

首批成功地永久定居下来的欧洲移民，是那一百零一个首批移民北美的英国清教徒，他们在一六二〇年乘坐“五月花”号船横跨大西洋，在马萨诸塞州波士顿附近的普利茅斯定居。还有荷兰殖民者，他们于一六二五年在哈得逊河口的曼哈顿岛定居。(荷兰人把他们的市镇称为“新阿姆斯特丹”，这个名称一直沿用到一六六四年，那时所有东岸的殖民地已在英国人统治之下，因此又把这个市镇改名为“纽约”。)在其后的岁月里，更多英国人定居下来，到一七〇〇年时，人口总数已超过二十五万。主要的市镇是自北而南的沿岸港口，包括朴次茅斯、波士顿、普罗维登斯、纽波特、纽黑文、纽约、巴尔的摩、查尔斯顿。内河港口中，最大的包括哈特福德、奥尔巴尼、费城及威廉斯堡，在这些港口之间还散布着许多较小的村落。

当殖民时期刚开始的时候，显然已有人偶而零星地从事绘画名流肖象，通常画的是政府或教会的首脑人物。我们可以指出，大约在一六七〇年，绘画方面就已经明显地出现了第一个“美国画派”。这个时期的肖像画保存至今的将近五十幅；所有肖像都是在波士顿或波士顿附近画的。虽然对这些画家的名字我们一无所知，但根据各作品略为不同的风格，我们可以鉴别它们大约出自六种不同的手笔。这些作品中最著名的是两幅肖像，一幅是商人《约翰·弗里基》(John Freake)，另一幅是《弗里基夫人与婴儿玛丽》(Mrs. Freake and Baby Mary)(见下页插图)，两幅肖像都作于一六七四年左右。这个画家，姑不论是谁，毫无疑问画法熟练，极可能在英国受过训练，他的风格源自荷兰画派，其后此派影响到英国，再影响到英属美洲殖民地。这是一种老式的画法，它基于十七世纪初的风格，注重复杂

平板的画面和前景，着色有限，主要强调以暗背景来衬托颜色浅明的人物。与该时期荷兰的绘画大师如伦布兰特(Rembrandt)及弗米尔(Vermeer)的画风迥然不同。

肖象画的蓬勃只持续了一段很短的时间，画这种风格古老却还雅致的作品的画家可能已经去世，或已返回他们的故国，或干脆改行从事较能赚钱的手工业，如做镀金匠、木匠或制造家具的工匠，因为肖象画的需求渐渐消失了。不过，这些早期肖象画的存在，显示了绘画似乎是一种出自本能的文化需求；即使第一代的移民，虽在远离家园的陌生土地上，要面对严酷的气候，艰苦奋斗，创建家园，营造教堂，开办企业，这种对艺术的需求却仍是显而易见的。我们在这里所看到的绘画发展经过往往又重复于日后：就是说，先是欧洲的艺术活力被引入美国大地，接着就形成了一种风尚，并且得到发展，最后才逐渐没落。

十八世纪初，有几个欧洲画家来到这块殖民地，带来了较新的风格。这些人包括一位英国女士名叫亨丽埃塔·约翰斯顿(Henrietta Johnston)，她约于一七〇六年或一七〇七年抵达查尔斯顿，用彩色粉笔为当地市民画肖象，因而使她的丈夫和她自己摆脱了贫困。另有一个名叫贾斯特斯·恩格尔哈德·库恩(Justus Engelhard Kuhn)的德国人，他住到马里兰州的安纳波利斯去了；还有来自瑞典的古斯塔夫斯·赫西利斯(Gustavus Hesselius)，他在费城定居。

不过，这个时期来到美国的一个最重要的画家乃是约翰·斯米伯特(John Smibert)(见第一图)，他是苏格兰人，曾在意大利游学。

一七二二年到一七二八年间，他在伦敦虽不算大名鼎鼎却是个成功的肖象画家。他是擅长“巴罗克风格”的专家，于一七二九年来到历史短暂的美洲殖民地，当时很容易就被人视作卓绝不凡的大师。他定居于波士顿，说明这个城市在新大陆的经济和艺术方面都处于领导地位；直到十九世纪时，这种地位仍然保持不变。斯米伯特携带来了他临摹的旧日欧洲大师的作品，再加上一些古代雕刻的石膏模型、版画以及一些书籍，使他的画室竟成为美国小小艺术界的中心。此外，他的作品和画稿也为美国艺术，特别是为波士顿和“新英格兰”区的艺术带来了新活力。（“新英格兰”区是指殖民地最北的六个州，从康涅狄格到缅因，其文化中心是在波士顿。）

斯米伯特理所当然地被视为美国绘画的创始者之一，因为在当时移居美洲殖民地的画家中，他是一个最精最专的职业画家，他使绘画在美洲成为一门专业，一门技艺；虽然他并没有渴望成为社会名流，但他作为一名艺术创作家，却是声名甚噪并受人敬重。斯米



《伊丽莎白·弗里基夫人与婴儿玛丽》
知名美国画家约一六七四年生
艾伯特·W·朗斯多夫捐赠
马萨诸塞州伍斯特市伍斯特艺术博物馆藏品



《科普利全家欢》
约翰·辛格顿·科普利约一七八九年作
亨利·H·及佐伊·费尔弗·谢尔曼基金会购赠
波士顿博物馆藏品

伯特画过风景画，但就今日所知，已一幅不存。虽然他和他的同时代画家曾创作了各种作品，我们几乎只能靠他们所作的肖象画才得知这些画家。这些艺术家的才华可以贡献给任何付得起钱的人：斯米伯特及其他画家为画小型肖像(通常是60×75厘米)定了一个价钱，较大的或全身肖像则是另一个价钱。他的主顾是镇上的富裕市民，往往是商人或牧师及其妻子；他们都希望能留影后世，好让子孙对他们永志不忘。在那些日子里，并没有由政府或官方赞助的画家，其实在美国历史上的任何时期，这类赞助都是很少见的。

斯米伯特是那个时期能靠足够的卖画收入来专门从事美术工作的少数画家之一。甚至踏入十九世纪时，仍然有身兼画家和工匠两职，既会画肖象，又会修理马车，或者教授英文书法，样样精通。这种情况甚为普遍。画家准备从事各种不同的工作，只要能赚取一大笔薪酬就什么工作都肯做。这可以从一七四〇年由赫西利斯和他的合伙人刊登的一则典型的报纸广告看出来：

古斯塔夫斯·赫西利斯，来自斯德哥尔摩；约翰·温特(John Winter)，来自伦敦；两人均能以最佳手法作画：在四轮或两轮马车上绘盾形纹章，或画任何类别的装饰图案，为登陆舰、标贴、告示牌、船只和住宅油漆，可作各式镀金，用金色或其它颜色书写，以及清理、修补旧画等。

斯米伯特影响了在波士顿区出生和在该地工作的年轻一代，把肖象画水平提高的便是他们，其中包括罗伯特·费克(Robert Feke)、约翰·格林伍德(John Greenwood)，而最重要的一位则是约翰·辛格顿·科普利(John Singleton Copley)，他是美洲殖民地时期的卓越画家。事实上他是美国艺术的大师之一。就某种意义看来，科普利的成就根基是这样的：先是由斯米伯特创始的画艺逐步得到改进，然后由费克和格林伍德继承发展，再由一七五四年来自英国的约瑟夫·布莱克本(Joseph Blackburn)(见第二图)加以润饰点缀。布莱克本带来了最新式的肖象画风，他对衣服和衣饰的描绘尤其雅致。但另一方面，也必须指出，科普利已远远超越他的前辈和同时代的画手，他的成就完全出人意表，简直是奇迹。他七生七死，无师自通，没有从学术界、评论界、展览会或鉴赏家那里沾过光，但不知怎地他却能画出一些好作品，画得既维妙维肖，足以满足他的主顾，又不失为后人赞佩的伟大艺术作品。不知为什么，科普利所画的肖象总比他自己所见过的任何肖象画都高明。他把敏锐的美国风格发展到一个高峰。他所画的卡里牧师(Reverend Cary)肖象(见第四图)

富于煽动性，机智并具有魅力；相反地，斯金纳夫人 (*Mrs. Skinner*) 这幅肖像（见第三图），则是文静、高贵、美丽和体贴的。由科普利经手描绘的缎子和丝织品妙在能更加强人物的特征，而不至于形成喧宾夺主的反效果。

科普利于一七七四年离开波士顿前往欧洲，当时正值美洲殖民地向宗主国英国发起革命的前夕。正如这个时期的许多人一样，科普利心如刀割，因为他个人对这场革命是同情的，他并且画了许多伟大革命领袖的肖像；但他所娶的妻子、其家族却与英国有着密切关系，一直效忠于英王。此外，他早已想往英国一行，亲自观摩那些他只从印刷品里看到的名作并与伟大的画家会晤。他天才横溢，轻而易举地打入英国的画界，并且成功地长期在伦敦发展下去；但在这个过程中，他的风格不得不有所改变，遗憾的是他再也不能恢复他过去独创的美国风格了。

（二）“从革命时期到内战，一七七四年至一八六一年”

一七七六年七月四日，来自十三个殖民地的代表齐集国会，正式通过独立宣言，该宣言主要是由托马斯·杰斐逊起草的。当时，英国是全世界最强的国家，人口有一千一百万，相比之下，殖民地的人口只有二百五十万左右。争取政治独立虽然成功了，但从各方面来说都付出了很高的代价。殖民地开拓者专心应付军事上和经济上的困境，历经十年有余，以致没有多少时间从事艺术创作。

来自弗吉尼亚州的乔治·华盛顿将军是革命军的领袖，他在一七八九年被选为这个新国家的第一任总统。十八世纪九十年代，艺术很快蓬勃起来，尽管那个时期需求量最大的绘画形式仍然只有一种，那就是肖像画。但到这时期再看科普利的画风，就不免显得勉强而又过于着重细节，格调也很陈旧。不过农村的乡下画家仍然师法于他。当吉尔伯特·斯图尔特 (Gilbert Stuart) 于一七九三年返抵美国时，他带来了一种适于绘制国家新领袖人物的那种充满动力的古典风格，这很适合当时的需要。斯图尔特出生于美国，曾经长期居于伦敦，跟随本杰明·韦斯特 (Benjamin West)（见第六图）学习，并且还掌握了盖恩斯巴勒 (Gainsborough) 所擅长的最新肖像画流行风格。回到美国后，他把那种风格更改了一下，使之看来更清楚、更简明、更有英雄气概——这对刻画民族英雄来说是更为适合的。在这些英雄人物中，首要的当然是华盛顿，而斯图尔特于一七九六年为这位总统画肖像便奠定了他在画坛的地位。他画总统肖像的服



◎乔治·华盛顿像
吉尔伯特·斯图尔特一七九六年作
皮士顿博物馆及华盛顿国家肖像馆共藏



《美国的学校》
马修·普拉特一七六五年作
塞缪尔·P·艾弗里捐赠 纽约大都会艺术博物馆藏品

饰时，有意留下一部分没有完成，俾使人们永远知道该画乃是原作：斯图尔特本人受托复制一百多幅，此外的许多摹本则是由次要的画家制作的。

在十八世纪末这段时期，美国的艺术开始成熟，虽然仍有许多人怀疑这种艺术，认为它是非生产性的，是奢侈品，并会导致道德败坏。即使在今日的美国，仍有许多人同意十八世纪一本小册子的作者所写的：“被雇来为人服务或提供生活必需品，总比巧言令色讨人欢心者来得高贵。农民种植谷物，较之只为了赏心悦目而创作的画家，更有益于人类。”尽管这种争论持续不断，但对画家来说，这仍然是一个充满活力并有所发展的时期。美国的本杰明·韦斯特远赴伦敦，成为乔治三世的御用画师。有三代的美国年轻画家在那里跟他学习，他们返回祖国时已经受过扎实的训练，并体会到艺术的崇高性，而这正是早期画家所缺乏的。这批人中的一个费城的查尔斯·威尔森·皮尔 (Charles Willson Peale)。费城在一个短暂期内曾是美国最大的城市。皮尔既擅画肖像又是风景画家的先驱，并且在一七八六年还创办了皮尔博物院，该博物院把艺术和自然历史结合了起来。他又于一七九五年创办了美国第一间艺术学院——哥伦比亚学院。他是美国静物画的创始者，并且事实上还是美国画界一个最重要的家族的始祖。在这里有一幅优秀的静物画（见第九图）就是其兄弟詹姆斯的代表作。皮尔的子孙们都成了著名的画家，他们大多住在费城。

美国画家着手创立必要的机构，作为他们学习和成名之处。同时他们开始从纯肖像画扩充到其它领域。本杰明·韦斯特以一个“历史画家”的身分领导潮流，而当时的西方艺术界是把历史画看作最高级的艺术的。他们所指的历史画，正如我们所预料的那样，除了画重要和有历史意义的国家大事（如伯奇 (Birch) 所画的《威廉·佩恩在美洲登岸》(*Landing of William Penn*)（见第十八图），艾科尔兹 (Eicholtz) 所画的《一个革命小故事》(*An Incident of the Revolution*)（见第十七图）），也包括了描绘圣经记载的早期基督教世界以及希腊和罗马的早期古典世界的画，或是描绘莎士比亚和其它文学作品的画。历史画，包括韦斯特自己所画的《偷吻》(*Stolen Kiss*)（见第六图），得到了很高的评价，因为这种画不但使画家能在结构、绘图和着色方面充分发挥他的才华，而且这种画还给社会大众上了重要的道德课。韦斯特的学生华盛顿·奥尔斯顿 (Washington Allston) 成了十九世纪初期最优秀的历史画家（见第七图），同时他也是一位风景画的先驱者。奥尔斯顿被视为美国第一个浪漫主义画家——那

就是说，一个画家对自己的感情，对大自然的威力，对不合理性的事，都能够作出反应，并且把这些反应表达在他的作品里；而不是如科普利和其他十九世纪的大师那样，只单纯地画事物合乎理性的外表。奥尔斯顿本人是诗人、小说家和美学理论家：有一个时期他在波士顿过着困苦的生活，后来声望日隆，许多较年轻的艺术家都受到其作品的影响。通过奥尔斯顿，美国人开始懂得欣赏艺术家的渊博和想象力，而不只是把他当作一个精巧的画匠。

然而，在十九世纪初期，美国的经济中心渐由纽约取代，成为美国最有实力和人口最稠密的城市，此时纽约是美国最繁盛的港口，这可以从莱恩 (Lane) 于一八五〇年所画的《纽约港》(New York Harbor) (见第二十六图) 的宏伟景色看出来：它位于哈得逊河口，该河是美国东部直通大海的第一大河。纽约的商人创造了新的财富，随着就越来越需要美国画家的作品，许多年来，静物画仍然是皮尔家族画派和其他费城画家的特长：一八四〇年前后，以老百姓日常生活琐事为题的“风俗画”(例如第十二图)，已在许多城市出现，但在十九世纪前期和中期，对美国人特别有意义的风景画却成了风行一时的纽约特产。在上一世纪，美国很少有风景画，购画者只要肖像画，这也许是由于他们对其它种类的绘画作品还缺乏足够的鉴赏力之故。也可能因为美国人在十八世纪大部分时期都忙于在荒野奋斗以图生存，而到了十九世纪，他们在这些斗争中获得了胜利，于是对大自然的一种怀旧和浪漫的观感便油然而起。风景画是零零星星地由几个纽约画家绘作的，其中包括范德林 (Vanderlyn) (见第八图，这是他早期的一幅有关尼亚加拉瀑布景色的重要作品)，但要到一八二〇年左右，才出现了专业的风景画家。其后，一个在英国出生名叫托马斯·科尔 (Thomas Cole) 的年轻画家，在一八二五年移居纽约，很快就被认为是当时最有才能的画家。他的风景画(见第十三图)是以户外铅笔写生为底稿的，既有现实感又富浪漫情调。他画美国原野中那些独特而又往往可以识别的地方，运用引人注目的光线，并且常常带着怀旧的情调。科尔是一个笃信宗教的人(他曾写过“原野仍然是一个适合谈论上帝的地方”)，他是出色的散文家、诗人和建筑师。最重要的是他是个浪漫主义者。他绘画大自然，因为他热爱大自然，也因为见当时美国人急着使国家走向工业化，使国家文明起来，竟不顾一切地砍光了原野里的树木，使他对原野生命的短暂深有感触。为此，他写过一首题为《林野的哀悼》(The Lament of the Forest) 的诗，对这种危机提出了警告：



《皮货商在米苏里河顺流而下》
乔治·凯莱布·库珀
莫里斯·K·杰塞普基金会购赠
纽约大都会艺术博物馆藏品

“来势汹汹。
这场人类的飓风，凶狠难测。
我们的神圣所在，一个隐僻之处。
峻岩守护至今，
我们的敌人，正虎视眈眈。”

在原野风景画中，科尔就象历史画家所做的那样，想向美国人说教，试图在画中教导他们一些东西。有些时候，他自己也接近于画历史画，他曾把四、五幅画归为一组：有一组题为《帝国的兴亡》(The Course of Empire) 说明一个伟大的古帝国的兴起、繁盛，随后因腐化而灭亡。科尔意在把它作为一则寓言，而要他的同胞加以警惕。

在科尔的一生以及随后的岁月里，风景画在美国人中风靡一时。譬如说，阿谢尔·B·杜兰德 (Asher B. Durand) 在科尔抵达纽约前已是个第一流的肖像画家，但自从见过科尔后，他就愈来愈趋向于画风景画，成为早期最重要的风景画家之一(见第二十图)。科尔逝世后，杜兰德就成为风景画家的主要发言人。在十九世纪五十年代，他为美国第一本艺术杂志《粉画》(The Crayon) 撰写了《关于风景画的信》(Letters on Landscape Painting)，把他的创作经验整理出来。许多最好的风景画家，象科尔和道蒂 (Doughty) 那样，在纽约居住，并且到景色如画的郊野和农村旅行，物色绘画的对象。在夏天里，他们投身大自然从事写生，冬天则在他们的画室里，为他们的风景画润饰加工。这些纽约画家，以及跟他们同时的波士顿和费城的优秀画家，包括托马斯·道蒂在内(见第十九图)，都互相认识，而且他们往往一同旅行，一同作画。由于他们时常在哈得逊河岸一带绘画，有个评论家便把他们称为“哈得逊河画派”(The Hudson River School)，此后大家就这样称呼他们。

这个时期，在艺术界最重要的事，就是纽约市全国美术设计学院每年一度的展览会。这间学院是科尔及其他人在一八三六年创办的。该学院设有固定的绘画、素描和雕刻等课程，学生先学画古典石膏像，然后才继续进修。其它主要城市也开始定期的画展，在费城，有创办于一八一五年的宾夕法尼亚美术学院，还有于一八一七年在波士顿创设的波士顿阅览馆(原是一间图书馆，但一八二八年定期举办美术展览会，这就是波士顿博物馆的前身)。在此以前，一些美国人已经收藏有全家或祖先的肖像画，现在却首次出现了重要的公私收藏者，他们收购风景画和风俗画全以作品的艺术性为准则。

到了十九世纪四十年代，更多群众受到艺术的熏陶，通过展览和绘画复制品的流传，中产阶级都知道了科尔和其他人的作品。有几间“艺术协会”曾经短暂地出现过，由于购票入会者可以得到一张复制的画，并有机会赢得一张原作作为奖品，结果有数千美国人加入。影响更为深远的是一八三五年在纽约创办的柯里尔及艾夫斯公司(Currier & Ives)。这家公司在全国售出千万份绘画复制品(彩色平版画)；它们是优秀作品的复制品，并不昂贵，而且为许多朴素的美国家庭提供了一些艺术。

十九世纪上半期，还广泛流传一种大众化的农村艺术，称为“民间”画或“原始派”画。这个时期，群众传播相当不易，既没有图文并茂的杂志，也没有照片(两者都是十九世纪六十年代和七十年代的产物)。居于郊区或幅员辽阔的农村的人们，都需要绘画原作，但却无足够训练有素的画师(在全国美术设计学院或其它艺术学校受过训练的)来满足这个需求。于是没有受过正式训练的或毫无训练的男女女都从事绘画；他们的风格源自斯图尔特和科尔以及其他重要画家，但他们简明朴实的作品往往色彩鲜明，并有其本身独具的魅力。民间画的风格并非一致，而是多采多姿的。譬如说，《宾夕法尼亚州达比一瞥》(View of Darby, Pennsylvania)(见第二十一图)是强调线条的，画家邦廷(Bunting)精确地绘制了他自己城镇中的建筑物，但其透视手法却一团糟，使得这幅画的效果颇为平板。这个画家可能看过些好作品，但他显然没有受过美术训练。另一个同类的画家，极可能也是来自费城附近乡间的人，画了一幅《西瓜》(Watermelon)(见第二十三图)；另一幅画是《椅上黑猫》(Black Cat on a Chair)(见第十五图)，作者冯·威特坎普(von Wittcamp)很可能来自新英格兰，同样是没有受过训练的。这些画家中的每一个人，一生可能只画了几幅画，但每一幅都是成功的艺术作品；因为这些画家对线条和形式都有一种了不起的出自本能的感知力。

菲尔德(E. S. Field)的情况颇为不同(见第十四图)，他以“民间”风格绘画(即一种平淡的、强调线条的、有固定规格并且色彩鲜明的风格)；菲尔德虽然曾在纽约学过一阵子，但主要靠自学。他是个多产画家：其作品包括肖像画和宗教画，在他居住的马萨诸塞州西部一带极受欢迎。在他的漫长创作生涯里，他的风格没有起什么变化。还有一个更有造诣的画家，他是康涅狄格州纽黑文市的乔治·达里(George Durie)，他的风格介乎乡村与城市两种格调之间，也就是说，介乎我们所谓“民间派”与“学院派”之间。他颇负盛名，因为他是柯里尔及艾夫斯公司的最得宠的画家之一，他所作的冬景画

已广泛地复制出版了(这类画仍然常用于月历和圣诞卡上)。他的作品塑造了一个富饶、平静、重道德的美国农村的理想形象，这种形象甚至在他那个时期看来，也显得过时，不无怀旧之意。

有些画家开始时画了些近似“民间”风格的作品，当他们学到更多东西后就放弃了这种风格——譬如说，沃克(W. A. Walker)就是这样的(见第二十七图)。其他民间画家仍然保持这种风格，因为他们只擅长此道，或者由于他们的顾客喜爱这种风格，他们可以赖此为生。乔治·蒂雷尔(George Tirrell)的作品、象达里的作品一样，也是介乎两种风格之间，但看來基本上是民间风格，作品中形色清晰，明暗分明。他的成名作是一幅《风景全图》，这是一幅大画，也许有八至十呎高，数百呎长，有如一幅又长又大的中国手卷画一样，可以在购票入场的观众面前慢慢展开。要加以说明的是，美国内战(在一八六五年结束)以后，再没有人赏识或从事民间画了，因为它看來画技欠佳，似乎缺乏艺术韵味。这种画只是近来才逐渐被人重新重视。这种转变始于二十世纪二十年代，与当时新兴起的一种现代和抽象的美术运动有关；喜欢现代美术的收藏家往往也喜欢早期的民间作品。今日在美国，民间艺术得到的评价极高，那些曾一度被认为是粗野的作品，却因其所具有的直接感、线条感和色彩感的魅力而受到好评。

内战前的那段时期，就许多方面说来都是美国艺术的“黄金时期”。虽然前此数年，还有人怀疑绘画能否在美国扎根；但到了这个时期则有数百画家流连乡间绘画肖像(肖像画仍然非常流行)，画风景或画生活中的各种事物。美术教育大为发达：常举行画展，且乐意购画者甚众。美国人再不用依赖欧洲了，因为在一八五〇年左右的这一代中，许多最好的画家都是土生土长并在美国受训练的。这是一个充满乐观主义和富于创造力的时期；而与画家的成就和兴趣齐头并进的，是文学界的百花齐放。埃默森(Emerson)在许多文章里鼓励美国人向欧洲宣告在文化上的独立，并且转而师法大自然。

索罗(Thoreau)的名著《湖滨散记》(Walden, or Life in the Woods, 1854)就文明和制度的种种危机向美国人提出警告，并建议他们尝试自给自足和直截了当的生活方式；他叙述了他在马萨诸塞州乡间华尔腾湖畔历时一年半的单独生活经验。而在伟大的美国小说《白鲸记》(Moby Dick, 1851)里，作者梅尔维尔(Melville)讲述了阿哈船长的故事，以及他在太平洋的公海上追寻那条巨大的白鲸“无比敌”的悲剧性而又富于浪漫色彩的经过。对美国人来说，此时艺术的繁荣昌盛和乐观主义，不幸却为内战造成的疮痍满目的经历所取代。

(三) “美国绘画进入成熟期，一八六一年至一九一三年”

美国内战标志了美国天真时代的终结。原先对于这个国家注定的前途，对于这个无人陷于贫困的以农为本的社会，以及其与世隔绝的优越地位，没有人再抱信心了。由于南北对峙，手足相残，这场内战本身是既可怕而又惨痛，但对未来而言，更重要的是战后接踵而至的经济上和社会上的变化：美国变成了一个工业国家，有了贫民窟和贫困的工人阶级，而且在这个时期滋长了腐化和贪婪。与此同时，经济增长极快，随着一八六九年完成了第一条横跨大陆的铁路，东部各州与西部统一起来了。全国通用的货币发行了，并且现代通讯系统以及石油、钢铁和肉食品等工业，都先后发展和繁盛起来。对美术史家来说，最重要的是：所有这些新发展导致了艺术鉴赏方面的巨大改变，带来了建筑和绘画方面的新风格。

这个时期最伟大的风景画家是弗雷德里克·E·丘奇(Frederic E. Church, 1825—1900)，可惜波士顿博物馆目前缺少他的主要作品。他是科尔的学生，自科尔死后，他就成为风景画派的主要人物。丘奇的作品极富浪漫主义气息，所画的原野景色——巨大的山脉、北极冰峰、热带森林等——非常逼真。雷基斯·基诺(Regis Gignoux)这个不大著名的纽约画家，在他那幅描绘黄昏的动人作品《沼泽日落》(Sunset in a Swamp)里(见第二十八图)，显示他受了丘奇的影响。丘奇的主要对手是艾伯特·比尔施太特(Albert Bierstadt)(见第三十六图)，他的声誉和名望都足以与丘奇抗衡，并且他也同样为自己的作品索取高价。他的特长是画美国的西部；他曾多次到西海岸的落基山及加利福尼亚州去旅行，以冰雪覆盖的层峦叠嶂和印第安人的日常生活作为速写题材，然后回家再根据这些速写创作了许多这类的绘画。这些作品变化多端，巨细无遗，其风格是起源自科尔的。另一个同时代的画家是黑德(M. J. Heade)，他是丘奇的密友。他本来是个肖像画家，在美国各地漫游多年，不得不到只能勉强维持生活。但自从移居纽约后，他找到最能表达他自己的风格。他画的许多海景和沼泽景色(见第三十四图)尺寸虽不大却都很恬静淡雅，流露出一种对大自然的亲切感。他注重构图和光线的瞬息变化。近年来，黑德、莱恩及其他几个人都被称为“美国彩光派画家”。此外，黑德也是静物画的多产画家，既画桌上摆个花瓶的那种较传统构图，也画南美洲颇为独特的“生长中的静物画”。后者是画异采焕发的外国兰花和西番莲的，它们生长于巴西森林深处。黑德曾去过那里三次，并且以出神入化、精细入微的手法作画。这些作品虽属写实的，

逼真到使人对各类花朵均能加以辨认的地步，但它们却是一些极其动人心魄的艺术创作。黑德的个性也如他的艺术一样放荡不羁，他是那时没有参加(或拒绝参加)全国美术设计学院和其它艺术家组织的少数优秀画家之一。他的作品也被视为“冷漠”和“难以接受”的，并且不易出售。他死后，他的作品竟完全被人遗忘，只是近年来才有人欣赏并加以收藏。

黑德画的奇花异草，只不过是一个例子，说明从十九世纪早期到现在，静物画的题材是极受欢迎的。到了一八六〇年，纽约及其他地方的画家均以皮尔家族的画风为榜样，绘画花、果，或画桌面摆设的及户外布置的各种题材。“骗过眼睛”的画法很是流行，这可以从沃克(Walker)画的一幅悬挂着的鱼看出来(见第二十七图)。沃克的作品，采用一种不怎么精致且带点平板的画法，有点类似民间绘画，但对中产阶级的观众很有吸引力。最伟大的静物画大师威廉·哈尼特(William Harnett)所绘的具有高度幻觉性的画，以及他的追随者皮托(J. F. Peto)的作品(见第三十九图)也是如此。对比之下，蔡斯(Chase)那种笔触华丽、着色精致，带着欧洲风味的静物画，却是画给纽约那些精明的上层人士看的。

战后美国画家涌往欧洲，他们逗留的时间久暂不一，而且所受到的艺术影响也有很大差别。丘奇和哈得逊河画派的其他成员也曾到欧洲作短暂的旅游，归来时他们的创作观点并没有改变。其他人，例如年轻的画家威廉·梅里特·蔡斯(William Merritt Chase)(见第四十图)，到欧洲学习了一段时期(他是去慕尼黑和威尼斯的)，回来后成为新一代画家的领导人物之一。他笃信华丽而刚劲的笔法，构图富于表现力，并且要在印象派画风中推陈出新。另一方面，他的同时代画家乔治·英尼斯(George Inness)却是定期访欧的常客，他吸收了法国的风景画风格(不是十九世纪六十年代和七十年代“印象派画家”倡导的采用浅色颜料的新画法，而是法国“罗比仲画派”那种较老式和着色浓暗的画法)，因而能够在他的作品里把哈得逊河画派写实手法，轻易地转化为一种较为注重气氛、着色较浓和较“现代”的风格。把罗比仲艺术的情调带到美国的另一个同样重要的人物是威廉·莫里斯·亨特(William Morris Hunt)，他在十九世纪五十年代跟随伟大的法国农民画家米莱(J. F. Millet)学习。他返回波士顿时带回了一批米莱的作品，他自己也开始以一种非常“现代化”的、感情洋溢并且笔触浓郁的风格从事创作(见第三十八图)。

有些美国画家认为美国粗野而缺乏教养，因而觉得自卑、泄气；当他们旅行欧洲时，他们爱上了这个复杂奥妙、历史悠久的“旧世

界”，于是便在那里生活了一辈子，但却仍把自己视作美国人。其中一个是玛丽·卡萨特 (Mary Cassatt) (见第四十六图)，她来自费城一个富裕的家庭，她遍游意大利、比利时和西班牙后，就在巴黎定居。巴黎那时已成为国际艺术界的中心。她在巴黎与重要的印象派画家交了朋友，其中包括德加 (Degas)，并且与他们一同参加画展。她本人从未成为一个真正的印象派画家：她很少画风景画，而且没有采用印象主义那种模糊的色调和隐约的笔法。反之，她集中精力于绘画美丽的人物画和粉彩画，主题往往是妇女和儿童。

还有两个更重要的画家：萨金特 (Sargent) 和惠斯勒 (Whistler)，他们在欧洲度过了大部分创作生涯。这两个人都成了国际上大名鼎鼎的人物：萨金特是为上流社会画肖像画的主要国际画家，在美国和英国都享盛誉；惠斯勒则是西方艺术的伟大革新者之一。在最有成就的画家中，他也是一个有影响力领导人物。萨金特生于意大利，父母是美国人，他二十岁时才第一次前往美国。在法国的时候，他认识了莫奈 (Monet)。他是试用印象派的技巧来画户外景色并且回尝试捕捉光线效果的第一个美国人。我们可以从他那幅《老师和学生》(Master and His Pupils) (见第四十二图)当中看到这种技巧。不过，他的主要声誉却是由于他成了美国和英国贵族宠爱的肖像画家而获得的(见第四十一图)。他的华丽风格，以及他能够把几乎任何男女都画得雍容高贵的才能，为他带来了莫大的名与利。

惠斯勒的生涯则颇为不同，但他与同时代的萨金特是一样出名的。惠斯勒天生是个反叛者——反权威，反维多利亚式的美国道德观，并且反艺术中的陈腔滥调。他成了法国和英国大画家的朋友，他是一个奇才：他的作品一开始便使观众目瞪口呆，叹为观止。他是受到东方艺术影响第一批西方艺术家中的一个，尤其是受到日本版画的影响。他往往在作品里描绘中国瓷器或日本服装。他的风景画同样具有独特性，它们是暗晦的、重色调的，不见笔触的，并且他往往给作品配上音乐性的画题，例如《夜曲》或《交响乐》等。他的作品中没有什么能超过法国印象主义的范畴，但惠斯勒仍有巨大的影响力，他是国际上前卫派画家的领导人物。

另有两个第一流画家，名叫坎金斯 (Eakins) 和霍默 (Homer)，他们跟移居国外的惠斯勒和萨金特比较起来，颇有不同之处。他们往往被认为是最“美国化”的。费城的托马斯·坎金斯，是一个肖像画专家。萨金特的画华丽鲜艳，而坎金斯的画在气氛和技巧上都是造诣深邃的；他是美国的大师之一，其大部分作品至今仍留存费城一带。萨金特往往与霍默相提并论，因为霍默也象坎金斯一样，在十



《葛罗斯听过》
托马斯·坎金斯一八七三年作
宾夕法尼亚州费城托马斯·杰斐逊大学医学院藏品

九世纪六十年代跑到法国逗留了一段短时期。霍默可算是美国画家中最受人敬重和最多人研究的一位。在他的创作生涯前半期，他常住纽约，画妇女们和少年男女在户外活动的情景，如航海和耕种等。就象马克·吐温 (Mark Twain) 在他那名著《顽童流浪记》(*The Adventures of Huckleberry Finn, 1884*) 里描述童年生活那样，霍默在绘画儿童时摒弃了感伤情调，画得既天真又聪慧，并且实际上把他们画成社会上最优秀的成员。在霍默的后期创作生涯里，从十九世纪八十年代初开始，他独自住在大西洋浪涛拍岸的海滨茅舍里。他在那儿画出了当时最美丽的水彩画，其题材往往是内陆森林。在同一个时期，他又从事油画创作，集中描绘大海的雄伟气势，用象征性的手法表现出一种不朽的生命力。在许多方面，霍默是一个老派画家，因为他向往大自然的态度就象科尔一样，也许他是最后一位画户外景色的伟大美国画家。

在十九世纪末期的美国艺术界，霍默和坎金斯都是罕见的人物，因为他们画平凡的事物——霍默画户外景色，坎金斯则画他的那些中产阶级的知识分子朋友们。但在那个时期，大部分美国画家都退出了现实世界，只画他们那些有钱的赞助人所爱看的景物：这些景物如在梦中一般，反映不出任何真正的情感或烦恼。波士顿最后终于在艺术方面占了领导地位，而本森 (Benson) (见第四十四图)和帕克斯顿 (Paxton) (见第四十七图)则擅长于描绘豪门贵妇。象帕克斯顿的裸体画那类作品，比以前画得更多了，因为美国人已逐渐接受了这种画：在艺术中，裸体不再被视为挑逗撩人和不道德，而成为一种流行的学院派题材。(当然，裸体作品是欧洲艺术界的专长，已历时多少世纪了，即使在美国，学美术的学生在内战前就已经有了人体素描的课程。) 法国印象主义的着色浅淡和无拘无束的画法，也被广泛地接受了。这种一度是激进的风格已变得相当时髦，大部分的风景画并不追随霍默的风格，而是转向采用从印象派那里演变出来的各种手法。颇为典型的例子是梅特卡夫 (Metcalf) 以流畅手法所画的雪景 (见第四十九图)，和哈萨 (Hassam) 那种更为鲜明有力的作品 (见第五十图)。

十九世纪下半叶，纽约仍然在艺术方面占领导地位。但到了十九世纪末，波士顿却成为重要画家的汇萃之地，其中包括本森和帕克斯顿。不过，另外一些波士顿画家，例如哈萨以及现代最佳的前辈画家之一，那个对水彩画特禀天赋的普伦德加斯特 (Prendergast) (见第四十五图)，他们两人反而在创作生涯的中期搬到纽约，因为纽约有极好的机会，可以举办画展，找到赞助人并领导艺术潮流。

这两个城市都有大型的艺术博物馆，都是在一八七〇年这一年创立的。接着，华盛顿、费城、俄亥俄州的辛辛那提和许多其它市镇，也创办了它们自己的博物馆、艺术学校、学院和画家社团。这段时期，美国画家处身欧洲，犹如身处美国家园一样：差不多所有画家都从欧洲的训练中学到了东西，其中许多人回国后还改进了美国的美术教学。全国数千个画家，甚至远在加利福尼亚州的画家，都以多种不同的风格绘画；有许多图文精美的艺术杂志，廉价的复制画，还有一八七六年在费城以及一八九三年在芝加哥举行的大型世界博览会，这些都有助于引起绝大部分人对艺术的兴趣。

（四）“一九一三年到现在”

在一九〇〇年，美国人都相信他们的画家是优秀的。他们真正画出美国的特色，并且已加入西方艺术界的主流。美国人懂得一幅好作品看起来会是怎样的；他们能如数家珍地彼此讨论，甚至在欧洲来的朋友面前也能侃侃而谈：诸如一幅优秀的学院派素描应具备的特点，或关于如何才能画出令人拍案叫绝的人或物，以及谈些有关高雅、幽静、具女性美的画面，或是有关感伤的、怀旧的、欲语还休的那种气氛等。对于画家间谁好谁坏方面，他们的意见可能有所不同，但他们确知一幅画应该包含什么，这一点，几乎所有的画家们也都知道得很清楚。

即使在那个时候，偶而也有一些显示变化和新思潮的迹象。譬如说，一九〇〇年有个画评家提出了一项革命性请求，他写道，纽约市有贫民窟、市场和充满活力的市区，其本身已是一个值得描绘的形象化地方。他的论点是：“最好的艺术，显然是来自创造那种艺术的时代。要使艺术具有我们时代的面貌，大胆表现真实情况，永远是最理想的做法。”在以后的几年里，便有人开始创作恰正是那位画评家所期望的城市画。一小批画家，其中有几个在费城学习，学了埃金斯的画法和他的现实主义，并且在费城从事报纸插图的绘画工作；他们一个接一个迁往纽约，开始以这个城市的生活为题材进行绘画。这些画家包括斯隆（Sloan）（见第四十八图）和卢克斯（Luks）（见第五十二图），他们都相互认识。他们于一九〇八年在全国美术设计学院外面举行了他们的作品展览会，而当时全国美术设计学院仍然是纽约最主要的展览场所。他们把自己称为“八大”（“The Eight”），但画评家则嘲弄地把他们称为“垃圾箱画派”（“The Ash Can School”）。他们所反对的并不是风格而是涉及题材的问题，而



《螺旋运动》(一粒粘石内的小构型)
伊利雅·波洛托夫斯基一九五一年作
阿瑟·戈登·汤普金斯基金会捐赠
波士顿博物馆藏品

他们的题材却被认为是难以接受的。

在同一个十年内，欧洲的艺术和欧洲的社会都发生了深刻的变化。第一次世界大战粉碎了欧洲文化的统一，它从此再也没有恢复过。艺术急剧发展着，因为毕加索（Picasso）和其他在巴黎的画家创造了立体主义，彻底改变了视觉经验，产生了一种知性的而非感性的，是二度空间的而非造型的，更重要的，是抽象而非写实的艺术，主题甚至无从辨认。此外，在巴黎和其它地方的画家，也循着同一方向进行创作：玛蒂斯（Matisse）和野兽派（Fauves）画家在巴黎画抒情的、色彩鲜艳的人物画，而俄国的坎丁斯基（Kandinsky），则画一种活力充沛、富于表现力和完全抽象的作品。

通过许多画家的巴黎之游，并通过声望显赫的艺术经纪人兼摄影家艾尔弗雷德·施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）在纽约举办的“现代”艺术展览会，把这些新潮流介绍给美国人。但最重要的是—一九一三年在纽约举办（以后又在波士顿和芝加哥举办）的一次欧美现代绘画的盛大展览会；该展览会因其展地而称为“军械库展览会”（Armory Show）。经过这次以后，只要有新的艺术运动传到美国人那里，美国的绘画就产生了不同的面貌。这个世界真是瞬息万变，各种各样的传统思想都显得陈旧过时了。佛洛伊德（Freud）教导西方世界，让他们懂得，每个人都存在着潜意识；人类自古以来追求飞翔的梦想，由于飞机的发明而实现；美国彻底成为一个都市化的国家，在这个国家里，电话和汽车总是改变着时间的性质。

大概从一九一三年开始，由于各种力量导致的结果，特别是由于有些美国画家看了“军械库展览会”后大受鼓励，他们开始对立体主义和抽象派作品产生了反应。在接踵而来的数十年里，他们尝试把现代主义——指对艺术及其内容的新态度——跟他们在视觉范畴内固有的保守主义和他们不断想在作品里表现美国题材和大地的愿望，来加以调和。同时，许多美国画家——也可说是绝大多数的画家——坚决拒绝承认立体主义作品，认为它甚至称不上是“艺术”，并且继续以传统的写实主义和注重感情的手法进行创作。其结果是带来了绘画界的分裂，这种现象甚至持续到今天仍是如此：传统画家继续画简明易懂的作品，包括那些可以辨认的形象、人物和海岸等等；而开始时为数有限的“前卫派”或现代派艺术家，则崇拜欧洲人所作的试验，他们自己也以各种不同的抽象形式试画这类作品，结果是双方画家都有势不两立之感：传统艺术家由于受到如此激烈的挑战而暴跳如雷，现代派艺术家则往往英勇地、吃力地抨击艺术中的陈套俗例和价值观，以争取大众对他们的接纳和赞助。这个斗

争直到今天仍然继续着，一般群众，特别是那些受教育较少的人，会对杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock) 的画(见第六十一图)作出这样的反应：“那简直不是艺术，我的孩子能够画得比它更好。”甚至到了现在，大部分作品，无论是买进的或卖出的，还都是传统的写实主义的作品。今日美国最受欢迎的画家是安德鲁·韦思 (Andrew Wyeth)，他在宾夕法尼亚州的乡间居住，画乡村景色和他的乡邻的肖像。但受过教育的阶层通常站在另一边：他们所买的以及几乎所有美国博物馆所买的画，都是“现代”作品，不是抽象的就是以现代手法创作的写实主义作品。幸好人们对各式各样的画都有广泛的兴趣，因此一个画家不管选择了哪种风格，都有机会出售他的作品；结果给艺术界带来高度的自由和蓬勃的生机。

现在让我们再回头纵览一下历史吧。有些画家没有包括在这次在中国举行的展览会内(因为波士顿博物馆没有收藏他们的任何作品，这是由于波士顿地区对二十世纪的艺术普遍采取了保守的态度)。这些画家以抽象画的形式和色调，画了首批美国试验性作品，其中包括了斯坦顿·麦克唐纳-赖特 (Stanton MacDonald-Wright) 和他的朋友摩根·拉塞尔 (Morgan Russell)。赖特写道：“我力求从我的作品中摒弃所有轶事和解释性的内容，加以净化，俾使观众的情感能够完全‘唯美是从’，如同欣赏音乐那样达到忘我的境界。”

现代主义另一个美国先驱者是约瑟夫·斯特拉 (Joseph Stella, 1877-1946)，他在一九一三年开始画奇妙大胆的以光和色组合的画面，来歌颂城市化的美国，斯特拉画了几幅《布鲁克林桥》(*The Brooklyn Bridge*) 的组画(见本页上图)。这座桥当时被认为工程上的伟大成就之一，并且成为纽约，也许甚至是整个工业化国家的巨大力量和活力的象征。斯特拉的画虽然能够辨认出结构上的基本轮廓，但它不是写实主义的；反之，他的画给人带来的印象是描绘大桥的夜景，使人联想到救火车的闪亮红灯，以及庞大而复杂的电缆和钢架。这是对现代文化的歌颂，而不是对它的否定；它也赞美了这个机器的时代。斯特拉不象十九世纪的画家那样反对工业化，而是接受了人类建造的伟大的钢铁建筑物，并且把它们画得气概轩昂，生动别致。其他许多画家也采取了这种态度，其中一个是查尔斯·希勒 (Charles Sheeler)，他所喜爱的题材是散布于美国工业区的巨型工厂。他的作品往往采用例如《古典风景》(*Classic Landscape*) 这类讽刺性的画题，希勒的形式有时维妙维肖，巨细无遗，这是与他成为当时最出色的写实主义摄影家这一身分相吻合的。但在其它时候，他笔下的建筑物是抽象化的、单面化的，它们只是画家所用的



《安娜·克利丝汀娜》
安德鲁·韦思一九六七年作
私人藏品，借存波士顿博物馆



《老布鲁克林桥》
约瑟夫·斯特拉约一九四一年作
苏珊·莫尔斯·希尔斯部分捐赠
波士顿博物馆藏品

一种装饰性形象。

美国另外两个重要的现代美术革新者是约翰·马林 (John Marin) 和马斯登·哈特利 (Marsden Hartley)，他们两人在一九一三年及随后的几年里积极从事发展强烈而又有创造性的抽象画。马林的绘画对象与十九世纪画家的许多对象是一样的，其中包括了他曾长期居住过的缅因州的山脉和海岸。在《山海动静观》(*Movement—Sea or Mountain As You Will*) (见第五十九图)这幅画中，我们很难找到任何与自然界有关的东西：首先吸引观众注意力的，是其多采多姿和充满活力的笔法，然后渐渐看到一些形态，上看似山，下看似浪。但山和浪又合为一体；画家无意于绘画自然中的形态，只是暗示了一下，而作品的真正主题是画家对大自然那种永恒和复杂的韵律所作出的反应。马林的风格基本上是在一九一三年或一九一四年发展起来的，此后只有些微的改变。他的许多作品是用水彩绘画的(自霍默的时期开始，水彩已成为美国人所喜爱的一种颜料)。他画水彩画如同他的油画一样充满了活力。

另一方面，马斯登·哈特利在“军械库展览会”举办之后，有好几年一直以一种高度理性化和纯抽象的风格从事创作，因为他的观念是直接从立体主义发展而来的。但是正如那个时期大部分美国画家一样，他在二十世纪三十年代中退到较为保守的立场；而与此同时，仍然继续创作美丽动人和情感强烈的作品。他那幅《黑鸭》(*Black Duck*) (见第五十七图)，看来犹如黑白二色的抽象组合：构图平板，造型简单，并且他的笔法直截了当，不重于细描。这只鸭不算是这幅画的主题，把它安排在那里，只不过是使他的构图有一个中心的形体和焦点而已。

莫里斯·斯特恩 (Maurice Sterne) 在他的漫长创作生涯里是以多种风格从事绘画的。他在一九二四年所绘画的《绿苹果》(*Green Apples*) (见第五十三图)使我们再一次看到美国画家对静物画题所抱的浓厚而持久的兴趣。斯特恩的作品中那张微倾而扁平的桌面，以及那些酷似几何图形的水果，都很大胆而富于现代气息。这些都应归功于影响毕加索的那个重要的法国现代主义画家塞尚 (Cézanne)。其他的画家还包括约瑟夫·斯特拉和著名的女画家乔治亚·奥基夫 (Georgia O'Keeffe)，他们都以现代风格画了许多以花卉为主题的静物画。

风景画也仍然受到欢迎，虽然现代画家的表现方式与早期颇为不同。柯里 (Curry) (见第五十四图)在情调上与十九世纪最为接近[例如，我们可以把他的作品与艾伯特·比尔施密特的作品(见

第三十六图)加以比较), 因为他是一个来自中西部平原的“地域主义者”, 注重以传统的手法进行创作。但他的画却是富于现代气息的: 形态夸张, 笔法迅捷, 比较着重整体格调。在二十世纪大师爱德华·霍珀(Edward Hopper)的作品中(见第五十五图), 这种情况更为明显。他画城市生活, 强调个人的孤独感, 且以同样充满孤寂却又非常感人的手法创作风景画。他的画面比较朴素, 他的风景画是以强有力几何构图和阴冷暗淡的光线为标志的。霍珀的作品对传统主义者和现代主义者都有吸引力, 前者认为他的作品继承了十九世纪的写实主义, 而后者则欣赏它丰富的形态和情感的内涵。

第二次世界大战(一九四一年至一九四五年)树立了美国的国际地位, 并且一种新的、完全抽象的、称作抽象表现主义的艺术也发展起来了。这种风格——有时称为“行动绘画”——其领导人物包括波洛克、德库宁(de Kooning)和克兰(Kline)。与此同时, 马克·罗瑟科(Mark Rothko)和巴尼特·纽曼(Barnett Newman)则发展了一种静态的抽象彩色画。这两种风格之所以能够发展, 是由于在二十世纪三十年代有一批著名的欧洲画家来到美国, 并且由于在纽约举办了毕加索和其他画家的展览。从这个时候开始, 美国画家不再象一八七〇年以来那样从欧洲的艺术革新中接受启发; 一九四五年后, 美国人反而成了革新者, 世界上其它地方的画家都竞相仿效美国。

抽象画曾经使人感到可怕, 对它失去信心; 并且还遭遇到抨击, 说它是虚无主义的。但对创作者和崇拜者来说, 抽象画是真实的, 有感情和美好的。

画家罗伯特·马瑟韦尔(Robert Motherwell)写道:

“抽象画的出现是一个标志, 说明仍然有人能够在这个世界上表达自己的感情。抽象画最突出的特征之一就是它的赤裸性质, 这是一种毫无掩饰的艺术。抽象画的画家曾经遭受多少反对啊! 整个世界——物体的世界、权力和宣传的世界、闲闻轶事的世界、崇拜偶像和祖先的世界——都反对它。”马瑟韦尔还描述了导致抽象艺术出现的种种需要, 把它说成是“出自体验感觉的需要——想体验那种集中的、急切的、直接的、细致的、统一的、温暖的、生动的、有韵律的感觉。”

我们“观赏”一幅抽象表现主义者的作品时, 是欣赏它的造型, 它的颜色和画家创造过程的记录; 我们通过画面上的滴色、泼色或粗野的笔触, 看到了艺术家的个人感情, 同时使人感觉到他的活力。今日有许多画评家把波洛克视作这一派的主要历史性人物。有些画



《国旗》
贾斯柏·约翰斯作于一九五四年间
菲利普·约翰逊以艾尔弗雷德·H·小巴尔的名字捐赠
纽约现代艺术博物馆藏品

家自二十世纪五十年代以来, 就根据波洛克所寻到的那个方向从事绘画, 研究颜色与“面”(画布)的关系。他们的领导人物是莫里斯·路易斯(Morris Louis)(见第六十五、六十六图), 并且他们特别关心那些大型和抒情的彩色画。这些画没有“表现主义”, 并且事实上也看不出画家的笔法或个性。我的同事莫菲特先生会在他写的下一篇文中谈论这些画家和他们的成就。

这类艺术也许是当代绘画的“主流”——那就是说, 将来也许会把这种艺术当作我们这个时代的中心, 当作二十世纪七十年代的最佳作品。但这是一个颇有争议的判断, 它不过是一种推测罢了。我们也应该提到的是, 今日的艺术家以令人惊异和各种意想不到的风格从事创作, 他们对现代世界作出反应, 把它画出来, 加以批评, 试图重新塑造, 或者有时根本不想理会它的存在。其中许多艺术家把波洛克和他的同伴当作他们的老师, 但现在很少艺术家采用抽象表现主义者那种活力充沛的、具有人情味的技巧了。今日许多画家反而以一种淡漠的、非人情味的风格绘画。我们这个展览会中的“色彩派”画家就是如此。那些继续探索更接近于几何形式的抽象画的画家也是如此, 他们采用刻板的轮廓和直线而不采用精致匀畅的形式。这种类型的作品其中一个主要画家便是弗兰克·斯特拉(Frank Stella)(他跟上文提及的约瑟夫·斯特拉没有关系)。朝着这个方向更进一步发展的是一批包括艾格尼丝·马丁(Agnes Martin)在内的画家, 马丁的作品没有颜色, 没有构图设计, 只是在长方形的灰色画布上交织着线条与格子的图案。这种艺术被称为“简约派艺术”(Minimalism)。

贾斯柏·约翰斯(Jasper Johns)和罗伯特·罗森伯格(Robert Rauschenberg)这两个画家在二十世纪五十年代末期和六十年代早期所遵循的是美国绘画中的另一个方向。他们反对纯抽象画, 把抽象表现主义的浓郁而笔触粗放的画面, 与实物题材相结合, 使他们的画与真实世界有令人惊异的直接关联,(例如, 我们从约翰斯的《国旗》(Flag)(见本页上图)中便可以看到这一点,)这些作品趣味横溢, 有高度的独特性, 并且是对现有的艺术持批判态度的。这两个画家有深远的影响力: 过去二十年来, 人们看到美国绘画重返写实主义, 他们两人在这方面作了很大的贡献。

从他们的作品直接衍生的是“流行艺术”(Pop Art)。称它为“流行艺术”是由于这种艺术的形象是取自美国的流行文化中(广告、电视、连环漫画等等)。有一个时期, 这种艺术成为前卫派画家所喜爱的艺术。它的领导人物是安迪·沃霍尔(Andy Warhol), 他以一

种完全不带感情的风格画了许多美国时髦人物的形象（如玛丽莲·梦露和杰基·肯尼迪）。我们很难说，沃霍的艺术到底是用手创作的还是用机器大批制造出来的。另外两个主要人物，一个是罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein），他的风格是以彩色连环漫画为基础，采用简化的画法和用印刷钢线组成的画面。他的作品既模仿流行文学又讥讽流行文学。另一个是克莱斯·奥尔登伯格（Claes Oldenburg），他同样富于风趣和具有独创性，并且是有效地按照比例绘画的。人们发现他用一只普通的衣服别针来创作巨型的雕塑。并且在他的雕塑画中，我们可以看到巨型汉堡包和一块足可占满整个房间的馅饼。

我们不可能在这里全面评述美国画家所遵循的所有方向。不过，有几个重要和迥然不同的发展是值得一提的。一种是重返写实主义，这可以从沃霍和流行艺术家身上看出来；此外，它还以许多别的面目出现。有不少画家从事传统风景画和裸体画——后者的专业画家是菲利普·珀尔斯坦（Philip Pearlstein）——还有许多静物画的画家绘画花卉、玻璃器皿和其它物品。此外有一大批写实主义者，他们的高度精细的作品是以照片为基础的；其中一个是理查德·埃斯蒂斯（Richard Estes）（见本页插图），他的作品乍看之下象大幅的照片，但再仔细观察，就会发现这是手工创作的精致绘画。这种讲究实际的城市写实主义，通常是表现平凡的题材的，其中包括商店门面、汽车和类似的事物。

纽约仍然是美国艺术界的中心，许多画家居住在那里，主要的艺术杂志在那里发行，而且出售画家作品的许多重要画商都在那里。然而，整个美国也都是生气勃勃的，画家遍布各处，从东海岸到西海岸，有好几百个从事积极活动的博物馆和收藏家。现在的加利福尼亚州有很大的艺术活力。那里是“恶臭艺术”（Funk Art）的中心，“恶臭艺术”是流行艺术的延续，是具有高度讽刺性的反传统艺术（Anti-art）的一种形式。其内容有时渲染暴力或色情。这种艺术最多只可以说具有强烈的变现力。画家们采用一切可以想到的媒介来进行绘画——包括玻璃纤维、霓虹灯，并且还使用绳子、轮胎和旧的玩具。有时根本没有艺术创作可言，只是一个预定的概念，也许用几笔画或一段解释这种观念的文字来表示，这就是所谓的“概念艺术”（Conceptual Art）。在其它时候，艺术家把大地本身当作他的画布，按照实际情况重新安排事物——这就称为“大地艺术”（Earth Art）或“制作艺术”（Process Art）。这里举几个二十世纪七十年代一些主要的例子：一个名叫罗伯特·史密森（Robert Smithson）的艺



《霍思与哈达特自助食处》
理查德·埃斯蒂斯一九六七年作
马萨诸塞州波士顿市布林顿/豪代克·
多兰·佩因及利易斯藏品



“连续的栅栏”
克里斯托一九七二至七六年作
建于加利福尼亚州索诺马及马林县
图片借自沃尔夫冈·沃尔兹

术家，制作了称为“螺旋防波堤”（Spiral Jetty）的作品。它作巨环状，约五百米长，用石制成，一直伸展到犹他州的大盐湖。这件艺术品从飞机上俯瞰最为清晰，人们可以看到该艺术家是按照巨大的比例来创作的。甚至还有更大的作品，那是沃尔特·德·玛丽亚（Walter de Maria）的“里程图”（Mile Long Drawing），包括两条长达一哩的平行线，两线间的距离则有十二呎。这个作品是在加利福尼亚州的莫哈维沙漠中创作的。也许这类艺术中最宏伟的一项是由一个名叫克里斯托（Christo）的艺术家所设计的。进行这项创作时他把经营招徕、说服诱导和发明创造等等才能结合在一起。几年前他筑起了“连续的栅栏”（Running Fence）（见本页插图），这是一条坚固的白色耐纶带，有二十四点五哩长，横跨加利福尼亚州的多山原野，延伸入海。它包括三千零五十块耐纶，每块耐纶是十八呎高，六十八呎宽，用钢架和钢缆支撑。这项创作耗资二百万美元左右，经费全部来自私立团体和个别赞助。有八十四个地主准许在他们的土地上建筑这条栅栏。这条栅栏被观赏了两个星期后，就在一九七六年十月三十一日全部拆除。我们很难知道为什么要这样做，但“连续的栅栏”是被当作一项艺术品来设计的，许多人都把它当作艺术，它显然是很有气魄的壮举。

所有这些发展使得艺术在美国引起了广泛的兴趣，许多以各种不同的方式从事创作的画家都得到赞助和支持。即使在举办各展览会时，在编写各种目录中，在筹商各计划之间，争辩和讨论从未停止过，但很显然，美国人终于接受了艺术的观念。因为我们不仅尊重过去的艺术，即对当代的艺术而言，虽然我们不大能够肯定它会朝什么方向发展，我们也十分欣赏它的。

一九四五年以来的美国抽象画

肯沃思·莫菲特 (Kenworth Moffett)

波士顿博物馆二十世纪艺术部主任

二十世纪四十年代后期和第二次世界大战的结束，标志着美国绘画进入不再局限于地方性的时期。由美国人来领导西方的画坛，这在美术史上还是头一次；而大家公认的现代画作品和展出的中心，也由法国首都巴黎转移到纽约市。这次转移的原因之一，就是战争造成了许多重要的法国和欧洲画家的流离失所，大家都跑到美国去避难。他们立刻影响了年轻一代的美国画家，并带给他们一种处身于现代运动中心的感觉。这有助于增加美国人的信心，去继承并且进一步发展现代欧洲绘画的传统。

由于教会与贵族的没落，现代的艺术家发觉自己不但得不到赞助，也没有代为安排的艺术性活动。他们因此转向现代公立艺术博物馆，这些博物馆是于十八世纪末和十九世纪在欧洲的大城市成立的。在这里，他们找到了创作的灵感和学习的样本。在这里，他们要面对一种挑战，须要画出象以往大师的伟大作品中所具有的创造性和高水平的画来。对于过去的东西是需要模仿的，但模仿的真正目的乃是为了去创造既富新意又具有现代独特气息的作品。渐渐地，这些雄心勃勃的画家发现他们要绘画其独创性的作品，最大的可能就是对形式（与画意相对的）进行革新，即对绘画的视觉方面有所创新。这种视觉感受是我们现代艺术博物馆收集的世界性美术作品所具有的，而这种视觉感受——如同音乐中的听觉感受——似乎是带普遍性的，并且是人人都可以共享的，起码是有这个可能性。现代画家把他们的想象力和情感用于绘画的视觉感受方面。由于这个原因，十九世纪末和二十世纪初先进的绘画变得越来越“抽象”。主题取自大自然，“内容”越来越不重要，而“形式”、“技巧”则日益起主要作用。到了二十世纪头一个十年结束时，就达到纯抽象的境地——画的内容与世上的事物全无关联。绘画的纯视觉感应范畴，如色彩、线条、形状以及彼此的关系，现在变成了唯一的题材。在本世纪初的现代画家中，荷兰画家皮特·蒙德里安 (Piet Mondrian, 1872–1944) 使纯抽象画达到了前所未有的境地。伊利雅·波洛托夫斯基 (Ilya Bolotowsky, 1907–) 的作品，就是表现蒙德里安重要观念的一个好样板。尽管它是演绎而来的，波洛托夫斯基把自己局限于几何图形的结构，和不能再行分解的“原”色（红、黄、蓝三色），以此作为完全否定自然的一种方式。但是这仍然是从表现方面，而不是从抽象本身来解释抽象。

同时，像蒙德里安和波洛托夫斯基这一类画家，仍旧保持西方创作其象派艺术的某些习惯，比如，作品基本上是以油彩和手握的画笔来画的。画家画的是与画架一般大小的画（只有在特殊情况下



汉斯·霍夫曼在马萨诸塞沙丘普罗文斯教作画
一九三九年摄
图牙摩真特拍·马特



杰克逊·波洛克作画中
图片借自汉斯·纳马斯

才画比较大幅的），他画每一幅画都是一丝不苟，并非如陶瓷家或摄影家那样，很快地制作了一大堆，然后再行加工。他进行创作时要树立画架，绷好画布。这类画都是“形式”的，那是指画下来的形态，即使这些形态现在也不是对世上事物的摹拟了。战后美国抽象画，特别是画家杰克逊·波洛克的巨大贡献，是大大扩展了传统上对绘画的观念，即一幅画该是什么样的，怎样去画，用什么材料去画等等。从风格而言，美国人对抽象画提供了两种新的形式方面的特色：巨幅和强调色彩效果。

第二次世界大战后出现的第一批美国画家被人称为抽象表现主义画家。他们中有几位把画的尺寸扩大了，并且以非正统的绘画方式绘出一种新的、非几何图形的画。举个例子说，弗朗兹·克兰 (Franz Kline) (见第六十四图)，用的是大幅的画布和漆墙用的排刷，笔触粗犷有力；不过杰克逊·波洛克比这更极端，他把画布钉在地板上，然后把油彩倒泼在上面，通常用的是工业颜料。这不但意味着一种新的和气势雄伟的画法（指线条），而更重要的是，它对抽象画提供了一种更具实验价值的途径；从此，抽象派画家便能更大胆和创新地运用他的材料进行创作。波洛克显示了，新的技法——使油彩和画布结合起来的新方式——如何能带来一种新的绘画作品。波洛克叙述他自己如何作画如下：

“我的画不是在画架上完成的，我很少在绘画时先把画布绷好。我宁愿把未绷好的画布钉在硬墙上或地板上。我需要一个坚实的表面把画布顶住。在地板上作画我感觉自在多了。我觉得跟画更接近了，进一步感到自己是画的一部分：因为用这种方式，我可以在画布的周围走，从画布的四面着手去画，确实是‘人在画中’。这和西部印第安人的沙画画家的方式相似。”

“我继续进一步摒弃画家常用的工具，诸如画架、调色板、画笔等等。我喜欢用枝条、泥块、刀子和滴流着的液体颜料，或者撒沙的厚涂颜料，破玻璃，或其它不相干的东西。”

“当我‘在画中’时，我并不能预知自己在干什么。要经过一段‘相识’的时间后，我才看出自己已做过些什么。我并不怕改变，也不怕破坏图象这类东西，因为画本身是具有生命的。我要让画的生命得到表现。只有当我和画失去了联系时，画的结果才会是一团糟。否则，就是纯粹和谐，取与舍都很随意，而画也画得好。”

波洛克的绘画技法适合大幅的，甚至非常巨幅的画，画的构图并非预定定下的，而是从绘画发展过程中自然而然地产生的。非正统的泼洒方法有助于波洛克摆脱手腕、手肘和肩膀的限制，由于他

同时可以从四面八方着手绘画，不到最后，他是不必考虑画在木了应悬挂的方向。

具象派画家是没有这些可能性的。画的大小、构图、方向、材料及技法，大多由他们绘画的内容来决定。波洛克一面作画一面从这经验中发现佳作。也就是说，他把他的工作程序组织起来，俾使“发现”并入绘画的过程中。为了在最后有所创新，他故意尽量对绘画不预先进行设计。他不把画布绷紧，而把它铺在地板上画，并且在作画时大多顺其自然，任其发展。因此，当他最后把画绷好并悬挂起来时，有时连他自己也感到有意料之外的效果。

甚至在波洛克、克兰、阿道尔夫·戈特利布 (Adolph Gottlieb) (见第六十图)以及其他画家寻求另创绘画方法，并把画面加大尺寸的时候，别的画家也在色彩方面作同样的探索。色彩和绘画方式一样，竟成为特别丰富的探索领域。传统的中国或西方绘画常忽略色彩，至少也是把色彩放在次要地位。主要是因为这类绘画一向都是摹拟性的，注重描画自然界已有的各种形状。在东西方绘画中，只有装饰艺术才首重色彩。法国现代绘画 (印象派和后期印象派) 在这方面是个大例外，而美国现代绘画是另一例外。与波洛克同时代的画家中注重色彩的还有马克·罗瑟科 (1903—1970)，巴尼特·纽曼 (1905—1970) 以及克莱福特·斯蒂尔 (Clyfford Still, 1904—1980)。可惜的是他们的作品未能在这里展出。他们的巨大贡献在于说明，如果一幅画首重色彩则往往造成构图的大大简化，以及减少勾描加色方法的效果。

海伦·弗兰肯瑟勒 (Helen Frankenthaler) (见第六十八图) 是在五十年代初开始出现的第二代美国抽象画家的领袖。她是第一个在绘画中把波洛克的实验性方法与强调色彩的方法结合在一起的人。她发展了一种紧凑的、重视光的高色调绘画，把色彩放在第一位。

一如印象派画家把素描转化为整个画面那样，弗兰肯瑟勒把水彩画感转化为巨幅的画。她的画空荡荡，轻飘飘，活泼，精致，但缺少波洛克或克兰那种厚实的画面和强调明暗相衬的特点。她用的稀薄的颜料立即渗透了画布，与画布合而为一。这使色彩看来有水银泻地之妙。

莫里斯·路易斯受到了波洛克与弗兰肯瑟勒的影响。他把这两人所创的新技法，跟他在罗瑟科、纽曼、波洛克和斯蒂尔作品上发现的气势磅礴而又简单明瞭的构图结合起来。他先作大块大块的泼洒，然后再加上鲜明、强烈的颜色。弗兰肯瑟勒那一代的其他重要画家还有肯尼斯·诺兰 (Kenneth Noland, 1924—) 和弗里德尔·杜舒



《无题》
马克·罗瑟科，一九五五年作
马萨诸塞州坎布里奇布雷恩特河，现藏某品



《奥尼曼特，之五》
巴尼特·纽曼一九五二年作
藏处不明，图片现存波士顿博物馆

巴斯 (Friedel Dzubas) (见第六十七图)。他们最初用的是调薄了的油彩，没多久就转而试用新发明的水溶性树胶彩 (丙烯酸)，以促进染色的过程。后来证实丙烯酸比油彩更灵活，更方便，也更便宜。今天大多数抽象画家都使用它。

另一位重要的人物是朱尔斯·奥利茨基 (Jules Olitski) (见第七十图)。他在一九六五年开始使用颜料喷雾器施色。这是另一种使用颜料和画布的崭新方法。到了七十年代，这种颜料因加上了新发明的“明胶” (Gelatines)，而变得比以前浓了。明胶增加了树胶彩的厚度和透明度，奥利茨基的颜料喷雾器在画布上喷得大致上很均匀。有时他也用拖把或镘刀来涂抹上色。他的方法使他既能够强调色彩，又能够用非常巧妙的明暗变化来作画，而不象波洛克所主张的那样，专用线条来创作。

现代美国抽象画总是被形容为鲜明、开朗、大胆、豪放和充满乐观精神。这些画看起来的确平整一些，单纯一些，而且尺寸也大过传统的西方画。这些画的高阔形体使观赏者获得深刻印象：它们似是主动地朝我们步步逼来，而不是邀我们走近观画。不过它们仍是绷好并且装了框的画布，仍可挂在墙上，也可搬动。在这方面，它们依然具有西洋画架画的传统 (好比中国的卷轴画、屏风画或壁画)，和其它悬挂在美同博物馆的画架画一样。这些画基本上并不是为奉献，或为介绍情况或装饰而作的，而是抽象地表达一个画家的艺术气质，他个人对色彩、颜料、结构、画法、比例、构图的感觉。

除了抽象画，今天美国还有许多其它派别的绘画。例如，象“流行艺术”画那样的混合产物，便是把抽象画的概念 (如：尺寸大、色彩鲜明) 跟流行的商业广告和摄影图像结合在一起的。这种画的问题在于把大而无当、俗不可耐的图像，当作一种严肃的艺术，结果令人啼笑皆非。流行艺术画着重表达内容而不重绘画本身，那是美国社会自己在开自己的玩笑。除了流行艺术以外，尚有各种较简陋的抽象画。今日仍有许多好的具象派绘画，不过这些具象派绘画却及不上最好的抽象画那样富于创造性和令人感到新奇。由于在华展览的空间限制，中国观众将无从看到今日美国绘画的全貌，以及抽象画常有的巨大画幅 (我馆有幅抽象画长达二十五呎)；但是这次来中华人民共和国展出的，确能表达我馆最优藏品的艺术成就和发展的方向。

展出作品目录

| | | | |
|-------|--------|--------------------------|----|
| 第36页 | 斯米伯特 | 《约翰·特纳》 | 1 |
| 第38页 | 布莱克本 | 《乔纳森·辛普森》 | 2 |
| 第40页 | 科普利 | 《理查德·斯金纳夫人》 | 3 |
| 第42页 | 科普利 | 《纽伯里波特的托马斯·卡里牧师》 | 4 |
| 第44页 | 斯图尔特 | 《约翰·戈尔夫人》 | 5 |
| 第46页 | 韦斯特 | 《偷吻》 | 6 |
| 第48页 | 奥尔斯顿 | 《唐娜·孟西娅在匪穴中》 | 7 |
| 第50页 | 范德林 | 《从桌岩看尼亞加拉瀑布》 | 8 |
| 第52页 | 皮尔 | 《瓷盆与水果》 | 9 |
| 第54页 | 奎多 | 《尼克博克的纽约史中一个战争场面》 | 10 |
| 第56页 | 米勒 | 《退却》 | 11 |
| 第58页 | 克隆尼 | 《在玉米地里》 | 12 |
| 第60页 | 科尔 | 《卡茨基尔山中的日落》 | 13 |
| 第62页 | 菲尔德 | 《马格雷特·吉尔摩小姐》 | 14 |
| 第64页 | 冯·威特坎普 | 《椅上黑猫》 | 15 |
| 第66页 | 达里 | 《冬景：打柴》 | 16 |
| 第68页 | 艾科尔兹 | 《一个革命小故事》 | 17 |
| 第70页 | 伯奇 | 《威廉·佩恩在美洲登岸》 | 18 |
| 第72页 | 道蒂 | 《在瀑布旁垂钓》 | 19 |
| 第74页 | 杜兰德 | 《小溪潺潺》 | 20 |
| 第76页 | 邦廷 | 《劳氏磨坊焚毁后的宾夕法尼亚州 达比一瞥》 | 21 |
| 第78页 | 作者：佚名 | 《丹尼尔·韦伯斯特在他的农庄》 | 22 |
| 第80页 | 作者：佚名 | 《西瓜》 | 23 |
| 第82页 | 作者：佚名 | 《街头之冬：黄昏》 | 24 |
| 第84页 | 蒂雷尔 | 《隔着萨克拉门托河看加州的 萨克拉门托市》 | 25 |
| 第86页 | 莱恩 | 《纽约港》 | 26 |
| 第88页 | 沃克 | 《银元鱼和羊肉串》 | 27 |
| 第90页 | 莫诺 | 《沼泽日落》 | 28 |
| 第92页 | 布莱恩 | 《葛底斯堡之役》 | 29 |
| 第94页 | 惠斯勒 | 《红色交响乐》 | 30 |
| 第96页 | 英尼斯 | 《夏天的榆树》 | 31 |
| 第98页 | 兰丁 | 《瓶花》 | 32 |
| 第100页 | 比尔德 | 《打捞者》 | 33 |
| 第102页 | 黑德 | 《纽伯里波特沼泽》 | 34 |
| 第104页 | 黑德 | 《西番莲与蜂鸟》 | 35 |

| | | | |
|-------|-------------|-----------------|----|
| 第106页 | 比尔施太特 | 《埋伏》 | 36 |
| 第108页 | 布朗 | 《精疲力竭——擦鞋小童》 | 37 |
| 第110页 | 亨特 | 《自画像》 | 38 |
| 第112页 | 皮托 | 《瓶瓶罐罐》 | 39 |
| 第114页 | 蔡斯 | 《静物写生——鱼》 | 40 |
| 第116页 | 萨金特 | 《普莱费尔夫人伊迪丝》 | 41 |
| 第118页 | 萨金特 | 《老师和学生》 | 42 |
| 第120页 | 霍默 | 《值夜——“一切没事”》 | 43 |
| 第122页 | 本森 | 《格诸鲁德》 | 44 |
| 第124页 | 普伦德加斯特 | 《系红色彩带的贵妇》 | 45 |
| 第126页 | 卡萨特 | 《马戈特拥抱她的母亲》 | 46 |
| 第128页 | 帕克斯顿 | 《女体》 | 47 |
| 第130页 | 斯隆 | 《春之花》 | 48 |
| 第132页 | 梅特卡夫 | 《初雪》 | 49 |
| 第134页 | 哈萨 | 《阿普尔多尔岛的浴池》 | 50 |
| 第136页 | 肯特 | 《缅因州海岸冬景》 | 51 |
| 第138页 | 卢克斯 | 《波士顿英王教堂》 | 52 |
| 第140页 | 斯特恩 | 《绿苹果》 | 53 |
| 第142页 | 柯里 | 《奥特西岛湖的风暴》 | 54 |
| 第144页 | 霍珀 | 《布鲁克林区的一间房》 | 55 |
| 第146页 | 皮影 | 《深夜出诊》 | 56 |
| 第148页 | 哈特利 | 《黑鸭》 | 57 |
| 第150页 | 艾弗里 | 《穿着蓝裙的画家女儿》 | 58 |
| 第152页 | 马林 | 《山海动静观》 | 59 |
| 第154页 | 戈特利布 | 《巴拉西尔索斯的爱尔卡赫斯特》 | 60 |
| 第156页 | 波洛克 | 《第十号》 | 61 |
| 第158页 | 希勒 | 《震教徒的农舍》 | 62 |
| 第160页 | 霍夫曼 | 《曙光》 | 63 |
| 第162页 | 克兰 | 《普罗布斯特之一》 | 64 |
| 第164页 | 路易斯 | 《破色》 | 65 |
| 第166页 | 路易斯 | 《阿利奥斯》 | 66 |
| 第168页 | 杜舒巴斯 | 《榆树之光》 | 67 |
| 第170页 | 弗兰肯瑟勒 | 《海洋的荒地》 | 68 |
| 第172页 | 韦利弗 | 《古尔德山》 | 69 |
| 第174页 | 奥利茨基 | 《自然历史之一》 | 70 |
| 第176页 | 附录：有关艺术词汇浅释 | | |

约翰·斯米伯特 (John Smibert, 1688–1751) 作

1. 《约翰·特纳》(John Turner)

画布油画 90×71 厘米

作于 1737 年

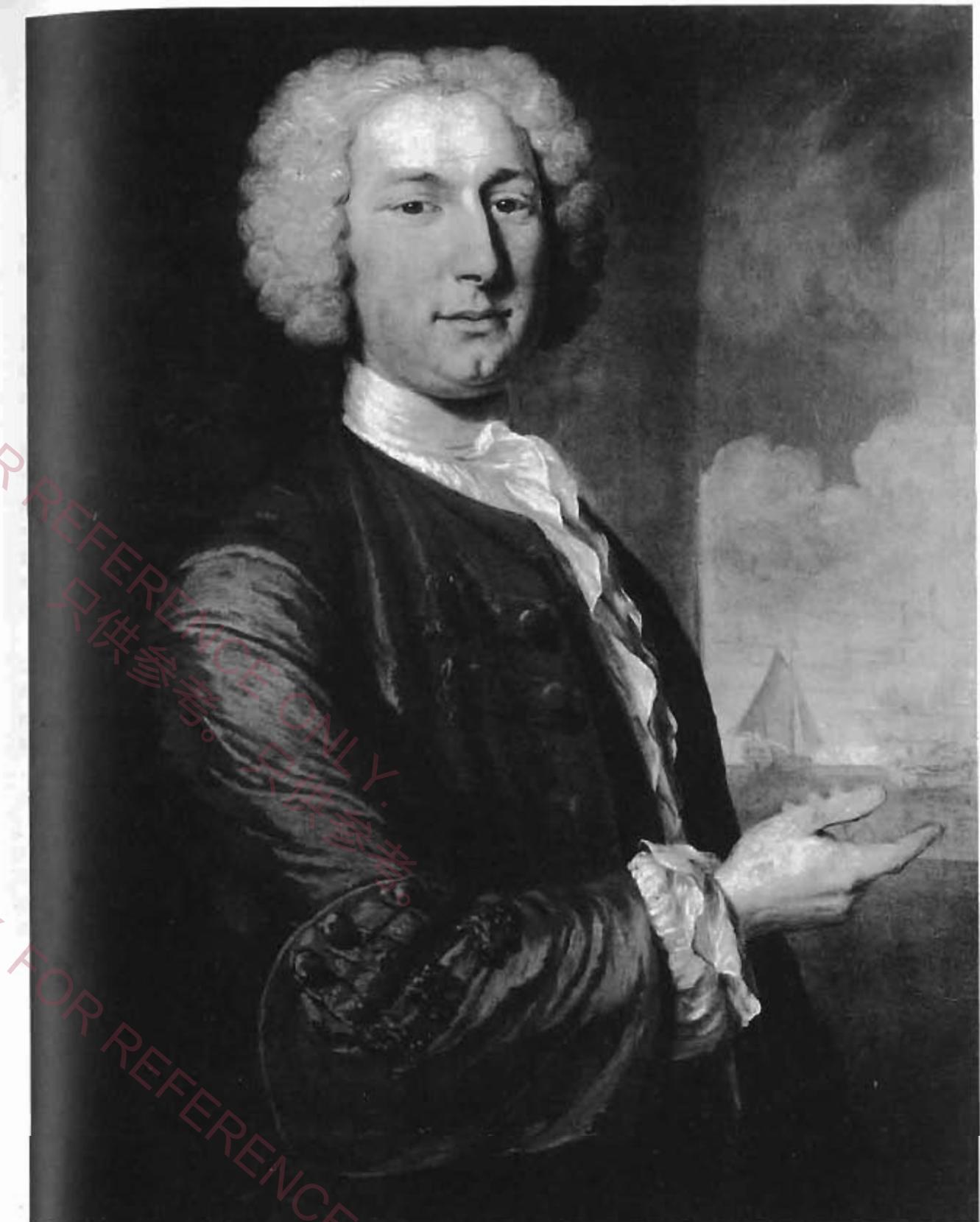
霍雷肖·拉姆夫人为纪念温斯罗普·萨金特先生及夫人捐赠 编号：18.663

约翰·特纳 (1709–1786) 是十八世纪三十年代斯米伯特的波士顿区艺术赞助人中的典型人物。特纳是个富翁，也是一位雄心勃勃的政界人物。在画这幅肖像的时期里，他曾做过商人、海军军官、波士顿以北的塞勒姆港的收税吏，后来并在马萨诸塞湾殖民地的统治机构——议会里服务过。斯米伯特在十八世纪三十年代，曾为特纳家族的好几个人画过像。当时他正处于事业的高峰，捧他的人誉他为“美国历来最伟大的画师”。特纳既是家财兴旺，官运亨通，自不免要延聘斯米伯特，于是斯米伯特便把伦敦画像最新的式样带到波士顿来。

斯米伯特这幅作品把特纳画成一个自信的年轻商人，他所穿的光彩夺目的丝质外衣是财富和地位的象征。特纳的手指着驶向岸边的船，这个手势旨在暗示他的职业是什么，它是这一时代画像中一种规格。至于特纳的坐姿——半身、四分之三面向观者——斯米伯特用的是他带来美国作为画像样本的图片中所记载的一种英国流行的式样。虽然特纳摆的姿势很普通，但他的这幅肖像却以色彩浓艳而著称。这幅画中金黄带绿的设色，对斯米伯特来说是很不平常的，因为他的作品色调向来比较深沉，不过他那种细致描绘特纳的服装以及颈部和腰部近乎透明的纤细花边的技巧，却是他的一贯特色。

约翰·斯米伯特是殖民地时期最重要的画家，在苏格兰的爱丁堡出生。他在爱丁堡做一个商号画师的学徒，开始了他的艺术生涯。二十岁的时候，斯米伯特跑到伦敦去寻找出路，在一间给马车绘图案的铺子里做助手，学到了素描的入门课程。一七一七年，他旅行到意大利，在佛罗伦萨和罗马学习艺术，手摹了许多欧洲大师的作品。当他移居美国后，这些手摹本对那些向往新世界的画家产生了影响。斯米伯特在一七二二年返回伦敦，当了一名肖像画家，一帆风顺达六年之久。

一七二八年，斯米伯特跟乔治·伯克利教长一同乘船到美国。伯克利是爱尔兰的名教士和哲学家。由于好奇心的驱使，并由于伯克利热衷于使印第安人皈依基督教，斯米伯特在罗得岛的新港登陆。一七三〇年，他移居波士顿，与名门女子结婚，使他获得极优厚的艺术资助。不久他就开设了一间商店，售卖与艺术家有关的商品和精美的版画。在这个刚刚开始不久的地区里，人们仍然要努力奋斗，谋取基本的物资，俾使生活过得舒适些，而不大注重发展艺术。斯米伯特那间商店上面的工作室，由于摆满精美的版画以及对绘画大师作品的手摹本，而且老是放在那里展览，因而对美国画家起了重要的启发作用。甚至在他死后，这种作用仍然持续不息。斯米伯特作品的水平，在美洲殖民地是空前的。下一代的艺术家，例如罗伯特·菲克，在其作品里都采用了斯米伯特的手法和他所画的肖像姿态。斯米伯特阅历丰富，周游世界，对美国本土的绘画，特别是对波士顿市的绘画产生了深远的影响，把那里的艺术标准提升到一个相当高的水平。



约瑟夫·布莱克本 (Joseph Blackburn, 在美国活动时期为1754—1763)作
2.《乔纳森·辛普森》(Jonathan Simpson)
画布油画 128.9 × 102.2 厘米
罗伯特·小温思罗普先生和夫人的子女捐赠 编号: 24.340

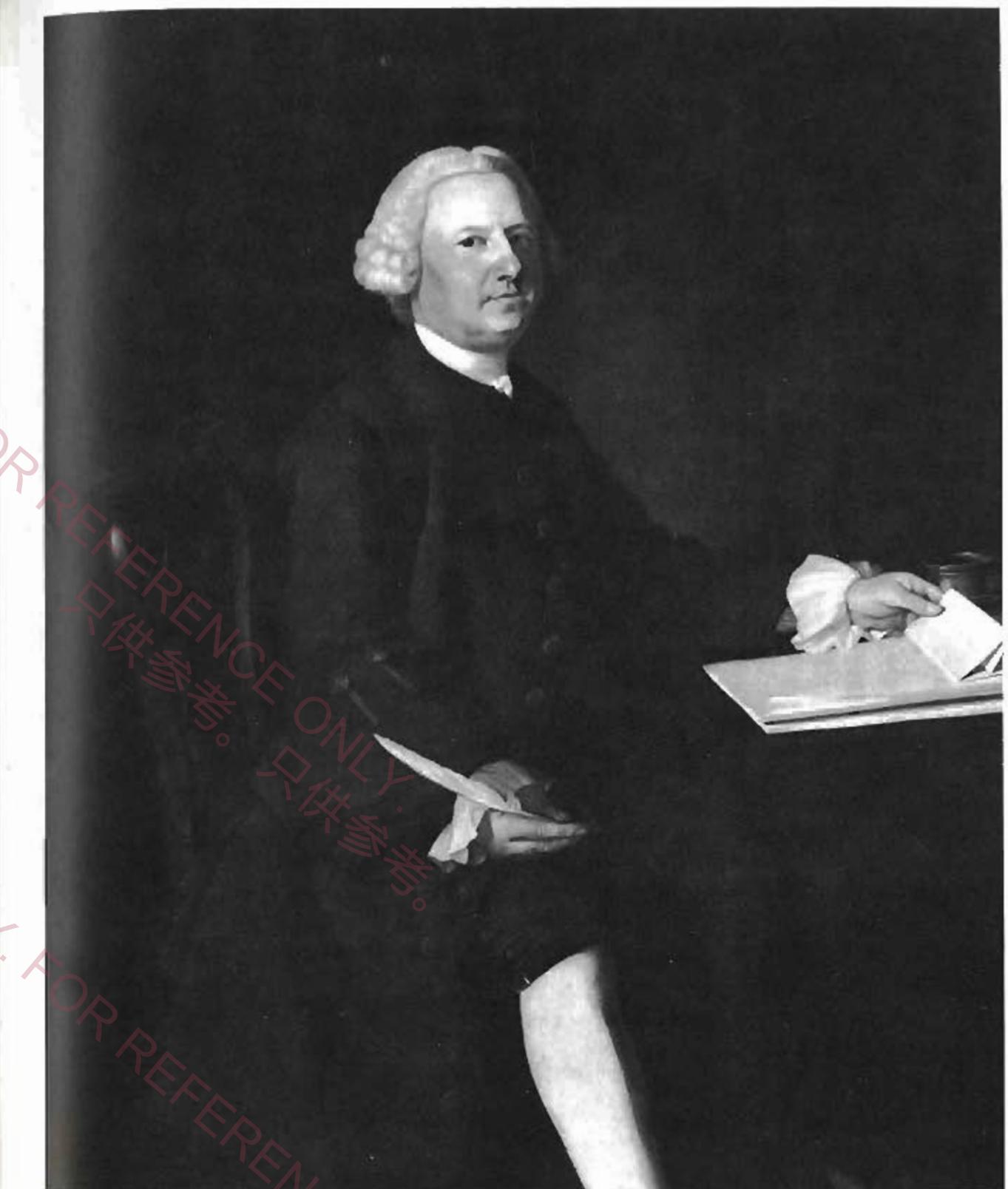
布莱克本留在美洲殖民地的十年期间曾两次为乔纳森·辛普森画像。第一次画的是这张肖像，正值辛普森与波士顿一位富有地主的女儿玛格丽特·莱奇米尔结婚之后不久。在波士顿博物馆里也藏有一幅莱奇米尔的挂像。第二幅画像是在一七五八年画的，辛普森取站立的姿势，衣著入时。一七五七年布莱克本也曾画过辛普森的父亲。乔纳森·辛普森超越了他父亲的平凡社会地位，成为波士顿最发财的商人之一，很可能由于他经营上的成功是依仗英国政府的恩惠，所以当他的很多同胞已开始反抗英国统治之后很久，他仍然赞成让英国人来统治北美殖民地。一七七六年革命战争爆发后，辛普森被迫逃往英国，定居在港口城市布里斯托尔，一七九五年在那里逝世。

布莱克本描绘辛普森的手法别具技巧。辛普森所坐的雕工精细的漂亮椅子，和他身穿的素净但价值高昂的棕色服装，说明他是一位富有的风雅人士。他坐在写字桌旁，桌上的墨水瓶和一卷文件表示他在写商业信件。但是布莱克本还要显示辛普森在工作时刚受到打扰：他握着那支精致鹅毛笔的手此刻放在膝上、同时转身似乎在看着方才进入他的书房的观者。这个画法给人一种动作自发的感觉，在布莱克本以一般手法绘作的画像中，这是少有的。

布莱克本的大部分生平是个谜，不过他的重要地位是人所公认的。他大概出生在英国，人们相信他曾在伦敦某些最受欢迎的肖像画家的画室里学艺。从这些画家那里，他学会了当时伦敦流行的英国画像中的一套姿势和神态，而且他特别培养了绘画服装和织物的本领。大概他的才能还故不过他的老师们，因为在一七五三年左右他就离开了英国，乘船前往百慕大去谋求发展。

第二年，他自百慕大去新英格兰，先后在新港和波士顿定居。他在波士顿最早画的一些肖像作于一七五五年，虽然他在美国的其余创作时间里所画的，是居住在新港和当时繁荣喧嚣的港口城市朴次茅斯的一些名流，但他的赞助人多半是波士顿的富人。布莱克本的优美风格影响了波士顿的画家，特别是对约翰·辛格尔顿·科普利（见第三图和第四图）的影响最大。

布莱克本是继一七二九年来自波士顿的约翰·斯米伯特之后抵境的第一位在英国受过训练的大画家。他带来了有关英国肖像绘画中最新式样的新知识，这种流行式样是向往美国生活的殖民地富有居民所热烈追求的。他所画的人物一般都比本人漂亮，他尤善于描绘画中人的绸缎服装、珠宝、花边，这些都是财富和审美力的标志，但是他的创造力有限，而且在描绘方面也缺少特异的才华。所以在一七六〇年左右，当那位比他天分高得多的约翰·辛格尔顿·科普利拿走了他的技巧之后，布莱克本的事业就在这位比他年轻的大师面前黯然失色。请他画像的人也减少了。到一七六三年他不得不离开美洲殖民地到别处去寻求出路。



约翰·辛格尔顿·科普利(John Singleton Copley, 1738—1815)作
3.《理查德·斯金纳夫人》(Mrs. Richard Skinner)
画布油画 100.9×78.1厘米
中右方有签名和年份及地点: John Singleton Copley pinx/1772/Boston
马丁·布里默夫人遗赠 编号: 06.2428

这幅一七七二年的肖像画是科普利在美国期间最优秀的作品之一，人们相信他所画的是理查德·斯金纳夫人，本名多萝西·温德尔。这是根据这幅画像的人物和约翰·斯米伯特画的多萝西·温德尔二十岁时的画像相似而鉴定出来的。

斯金纳夫人生于一七三三年，她和被科普利画过像的许多人一样，也是出身于一个有钱有势的家庭。她的父亲从纽约迁来波士顿，跟别人合伙从事家族经营的商业和进口生意，一七二四年他和伊丽莎白·昆西结婚。这幅像上的人物多萝西就是他们的第五个孩子。多萝西的母亲死后，他的父亲又娶了来自波士顿以北的滨海小镇马布尔赫德的一位寡妇梅尔西·斯金纳。一七五六年，多萝西嫁给了她的异父母兄弟理查德·斯金纳，他们一共生了四个孩子。斯金纳夫人活到八十九岁，一八二二年逝世。

在这幅风格独特的半身坐像里，光线从左方射入，展现了这位坐在桃木桌子旁蓝色椅子上的三十九岁美丽妇人。桌子明亮得很，把她的手臂都反映出来。她穿的是那时代的一种优雅服饰，一件花团锦簇的米色绸裙，胸前别着一条粉红色的蝴蝶花结，颈部和袖口都有手工制的花边，她的淡棕色的头发上戴了一顶网织小帽。她娇羞地拿着一小支淡蓝色的花，姿色动人。

表现性格和描绘纤维纹理是科普利的最大才能，它在这幅画中卓越地显露了出来。他使斯金纳夫人身穿的裙子的绸质和桌子的木料具有质感。这是殖民时代别的美国画家无法匹比的。科普利对于勾划画中人的沉思神态也是很有技巧的。斯金纳夫人面部光线的作用是为了显示她的难以捉摸的丽质；从她的棕绿色眼中所表现出来的富有思想的智慧，使这幅肖像显得分外真切、生动。科普利的《理查德·斯金纳夫人》和他在这时期给波士顿的政界领袖人物所画的肖像一样富于表情，是直率的写实主义和具有细腻的感知性的杰作。

美国人认为约翰·辛格尔顿·科普利是殖民时期最重要的画家，也是美国所培育出来的最伟大的肖像画家之一。科普利只在他出生的地方波士顿受过一些艺术教育，就能达到这样高的技巧水平，这是很令人惊讶的：因为在美洲殖民地，除了图片和欧洲名画的仿制品，很少有艺术品的原作可供研究，而且他从未跟随过大师或在学校里接受过正式的训练。虽然波士顿当时还没有发展艺术教育的能力，但波士顿的人都渴盼文化，给肖像画提供了很大市场。那些新发财的商人和新兴的美国贵族们都想把自己的容貌永远留给家人和后代，科普利因此开始为人画肖像，在一七五四年至一七七四年间，一共画了三百多幅。

科普利雄心勃勃地想和欧洲名画家一争长短，并渴盼有机会画一些被视为艺术最崇高题材的伟大历史场面。一七六五年他寄了一幅他弟弟的肖像到伦敦，供著名的英国皇家艺术学院的大师们评鉴。这幅画得到好评，而科普利也受到鼓励前往欧洲，把他那种英国人认为仍然土气的风格加以琢磨，使之变得优雅起来。

科普利直到一七七四年美国革命前夕才离开波士顿。从一七六五年到他离开时那些岁月里，请他画像的人络绎不绝，他得到了很可观的收入。他和一位富有的女人结婚，于是又住进了优美的住宅。但是，当时的世道却是很艰辛的。

在亲英分子，即拥护英皇乔治三世和赞成美国继续附属于英国的殖民主义者，和为北美殖民地争取自由自主的爱国分子之间，产生了令人不安的紧张局面。科普利由于妻族的关系而和亲英分子有联系，不过他本人仍保持中立。部分原因是由于恐怕遭受爱国分子的暴力威胁，最后这位画家被迫离境。

科普利最后到达英国时是三十六岁，也享有美洲殖民地最富天才的画家的声誉。他很快就站住了脚，研究了欧洲古代大画家和他的同时期画家如本杰明·韦斯特（他对韦斯特的直截了当而气派磅礴的写实主义很快就作出了响应）的画，然后开始画他久想创作的历史题材。科普利接触外国风格，这对他自己的作品产生了重要的影响，他在英国的作品比他在美国那些年里描绘得很精致的“线条”构图，

（未完·转入下页）



约翰·辛格尔顿·科普利作

4.《纽伯里波特的托马斯·卡里牧师》(The Reverend Thomas Cary of Newburyport)

画布油画 127×102.2 厘米

约作于 1773 年

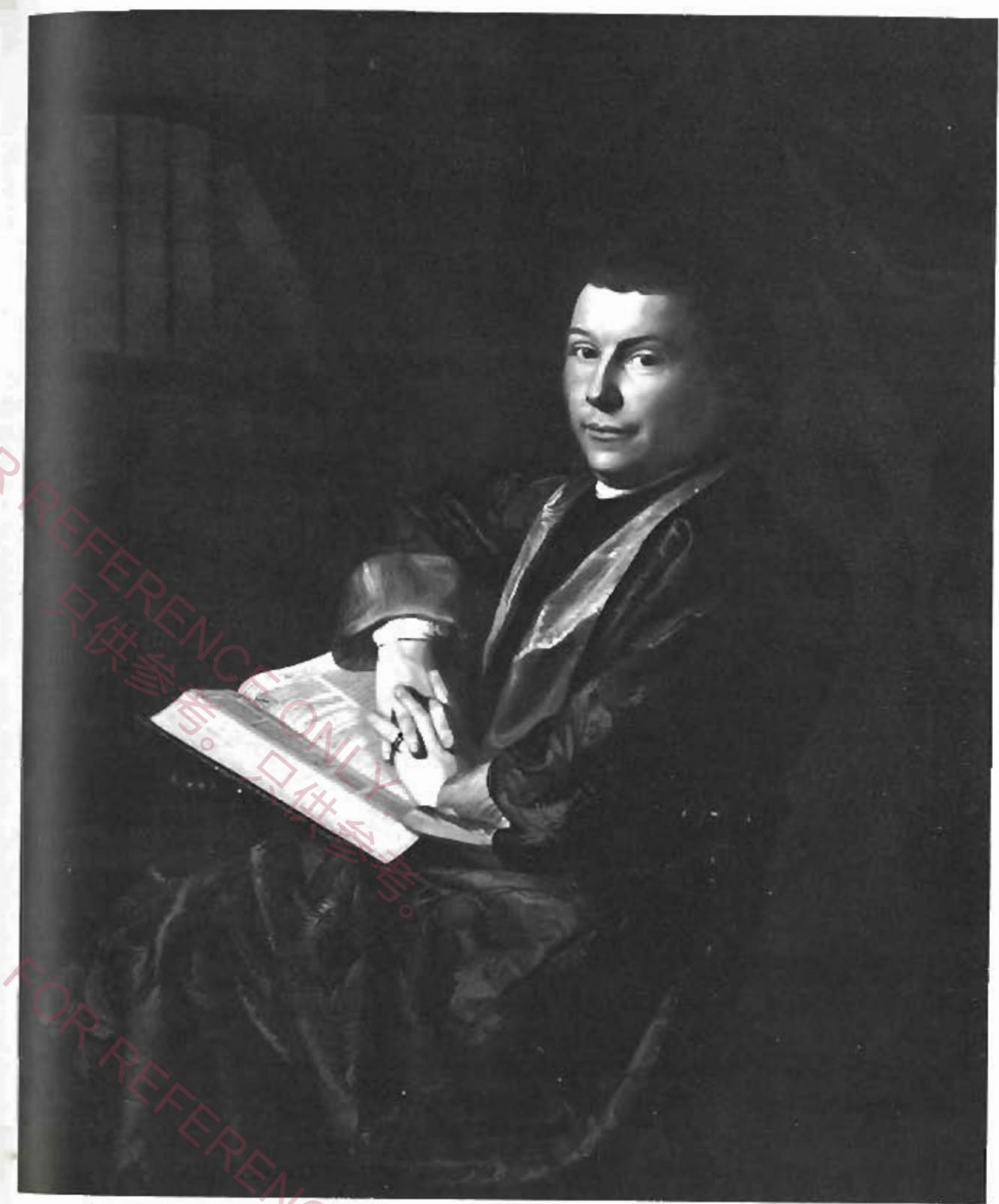
理查德·卡里·柯蒂斯夫人捐赠 编号：57.67

托马斯·卡里一七四五年出生于波士顿附近的查尔斯敦。我们对他忙碌的一生知道得很多，因为他自十九岁起到一八〇八年去世时，一直保持写日记，记载他的私事、社交和社会活动，以及他对当时社会大事的反应。他曾在学校教过几年书，一七六七年开始在波士顿地区的公理会教区讲道。翌年，卡里被任命为波士顿以北马萨诸塞州的一个沿海城市纽伯里波特的牧师。他掌管这个教区直到去世时为止。

这幅未经签名的肖像画的年代是从画中人的年龄（看来在二十八岁左右），以及托马斯·卡里日记中提到在一七七三年初普和科普利在一起吃饭而推断出来的。在风格上，这幅画也和科普利在十八世纪七十年代早期的其它作品相似。科普利在这些作品中，画的不仅是绘画对象的实在外表，也画出他对这个人的性格的观察。这幅作品和《理查德·斯金纳夫人》（见第三图）大约作于同时，表现了画家卓越的观察力和精细的描绘手法。观赏者几乎能阅读卡里手里拿着的那本宗教书的文字，而且从左方透进来的光线，十分清楚地显现了那华美的锦缎质地和花纹。卡里牧师优雅地穿着黑背心和有红领子袖口的蓝缎袍，抬起头来，嫣然含笑，彷彿观赏者突然走入他那四壁都排列着书籍的书房打断了他的工作。科普利十分有力地体现了这位高贵教士的性格。当他被描绘在书房里休息的时候，这位教士仍然表现出一种克制着的劲头，这可以从扬起的眉毛和浅笑中看出来。科普利所作的肖像画，不但有力地阐明画中人周围的环境，而且也表现了卡里性格的某一方面：这种性格使他能够从一个自学的巡回传道士的卑微地位晋升为新英格兰最有声望的教区的领导人。

（由上页转来）

手法显得更潇洒。虽然当时的人认为他在英国的作品在风格上无疑是更为成熟和进步，但科普利在美国所绘的肖像画现在却更受到重视，不仅因为它们是殖民时代的纪实，记录了美国早期发展和建设这个新国家的男男女女，而且还因为他们在直截了当的表现手法、敏锐的性格刻划和对实物的优美描绘上是无与伦比的艺术作品。



吉尔伯特·斯图尔特(Gilbert Stuart, 1755-1828)作

5.《约翰·戈尔夫人》(Mrs. John Gore)

画布油画 76.2×62.8厘米

约作于1815年

夏洛特·戈尔·格里诺·赫伏区·德·奎洛遗赠 编号: 21.1106

这位可爱的妇人坐在一张黄色的垫椅上，置身于常见的古典情调的环境中，背后是褐色的帷帘和一根圆柱；她略微转身，用她那明亮的黑眼睛瞅着观者。她是一位漂亮的上流社会女人，穿的是十九世纪初期的时装，一件白缎的帝国式高腰裙子，披着一块红色印度披巾。

约翰·戈尔夫人在一七八二年出生于马萨诸塞州波士顿，本名玛丽·巴布科克。一八〇二年，她和马萨诸塞州前州长的侄儿，一位富有的公民约翰·戈尔结婚。戈尔是新英格兰银行最初的一位董事，一八一七年去世后留下一笔很大的财产。他的遗孀戈尔夫人于一八二七年再嫁，迁居巴黎，一八三六年在那里逝世。

关于这幅画像，有一个故事。据说这位当时年约三十二岁的美丽的玛丽·戈尔在斯图尔特给她画像时，穿了一套骑装，钮扣一直扣到颈部。斯图尔特觉得她太漂亮了，不该遮掩，要求她把那端庄的外套的钮子解开。她照做了，但这位画家仍不满足，便以艺术享有的破格的自由把她画成身穿一件低胸时髦的白裙。斯图尔特后来又和她见面，那是在完成了这幅画之后。斯图尔特仍然为她的美丽所倾倒，告诉她说他所画的像还未能把她的美丽充分表达出来。

在斯图尔特所画与他同时代的许多男女名人的画像中，玛丽·戈尔这幅肖像是很突出的。斯图尔特画这幅像用的是他在伦敦学习时学到的大胆活泼的肖像风格，所以形象是鲜明生动的。这位画家一向最注意面部和面部所表现的画中人的性格，所以他注重的是画的这一部分，而不是靠画的背景来塑造生动的形态。斯图尔特以他流畅有力的笔触，力图创造出纹理和色调的效果，而不是像约翰·辛格尔顿·科普利那样，尽可能细致地把细枝末节都画出来。斯图尔特只需要他的对象让他看着画三、四次就可以了，因为他能又快又直接地捕捉被画者刹那间的表情和神态。上一代的画家如科普利，为完成一幅肖像有时需好几个星期或几个月，还要对象让他看着画几十次。事实上斯图尔特由于知道自己富有表达力的画法独具一格而感到十分得意，所以从来不在自己作品上签名，他认为其独特风格已给这些画注上了标记。

吉尔伯特·斯图尔特出生于罗得岛新港，他是一家鼻烟厂厂主的儿子。这位厂主就是画家约翰·斯米伯特的外甥。当一个名叫科斯莫·亚历山大的苏格兰画家路经新港时，他对这个顽皮的孩子发生了兴趣，把他带到爱丁堡去，收他为学生。斯图尔特在他的导师突然逝世之后陷于困境，被迫去当水手，这样靠做工回到了家。到了美国后，他尝试替人画像，藉以养活自己，不过画法相当幼稚和近乎线条化的。但独立战争爆发影响了他的生意，一七七五年六月他又乘船去英国重新学习。

斯图尔特在伦敦向本杰明·韦斯特(见第六图)求助，韦斯特以其厚待本国同胞闻名。斯图尔特跟韦斯特工作了五年，有时帮他画大型的历史画，但他最感兴趣的是肖像，特别是脸部。韦斯特有一次对他这个学生的高度写实主义作品说过这样的评语：“斯图尔特把脸部钉在画布上。”他直接在画布上画，用轻快流畅的笔法把形象画了出来，与此同时他不断和绘画对象谈笑以保持最生动的表情。

斯图尔特在伦敦获得很大成功，请他画像的人很多。不幸的是，他爱挥霍享受，当他债台高筑并且愤怒的债主们又因他未完成工作而要求他履行合同时，他被迫匆匆乘船逃返美国。一七九二年回到他的家乡后，斯图尔特很快地便称雄画坛。他继续以他的倜傥不羁的画风和他特有的带粉红肉色的色调，轻而易举地画了许多肖像。他为美国第一任总统乔治·华盛顿和这个新国家的其他开国者画了最新的最动人的肖像，由此而享有经久不衰的盛名。他那直率的、新古典派的风格代替了科普利吃力的老式画法，并广泛地受到仿效，成为十九世纪上半叶在美国最盛行的一种肖像绘画。



本杰明·韦斯特 (Benjamin West, 1738-1820) 作
6. 《偷吻》(The Stolen Kiss)
画布油画 123.8×159.4 厘米
左下角有签名及年份: Benjamin West 1819
哈里特·布雷德伯里遗赠 编号: 30.494

《偷吻》是韦斯特去世前为伦敦皇家艺术学院每年的展览会所画的最后一幅作品。他画的是巴勃斯塔·格瓦里尼所写的十七世纪意大利田园剧《忠实的牧羊人》中的一幕。这个剧本译成英文后于一六四七年在伦敦出版，很受欢迎。在这幅画里，韦斯特介绍的是第二幕第一场：年轻的牧羊人墨提罗被他的妹妹打扮成少女，于是在无人注意的情况下他就可以和牧羊女们一块嬉戏。在做接吻游戏时，墨提罗偷偷地吻了他所爱的女郎阿玛里利斯。

阿玛里利斯穿着有玫瑰色装饰的蓝裙子，手里拿着有红、白、蓝色花的牧羊杖，身子向后仰，露出胸部，来接受她的化了装的追求者的亲吻。墨提罗穿着红色和蓝色的衣服，双臂搂抱着她。左方有两位女郎在瞅着，对他的热情有些疑惑。那个把指头放在鼻上的牧羊女显然感觉到事情不对头，而阿玛里利斯则似乎并不知道自己上了这个狡猾的牧羊人的当。

《偷吻》在画的尺寸和所表现的戏剧意味方面都可以说是巨作，这和十九世纪初重视文学和历史场面的绘画是相称的。在这幅大画布上，韦斯特尽量减少描绘这个故事发生的场景，而注重突出人物，他把人物放在画的最前景，使他们呼之欲出。韦斯特在构图方面小心翼翼，利用眼神和碰触把各个人物联在一起，并通过一系列类似的方式引导观者浏览全画，像二年前华盛顿·奥尔斯顿在他的《唐娜·孟西娅在匪穴中》(见第七图)那幅画中一样，韦斯特在他的画中所着重的也是姿势和面部表情，俾使这幅画能产生效果良好的故事性和心理影响。

本杰明·韦斯特出生于宾夕法尼亚州费城，他成熟得很早，十五岁时已经给他的邻居画出造型优美的肖像，尽管手法还颇为粗糙。他渴望摹习欧洲的伟大名作，先在意大利学了三年，及后在英国定居，从此终生居于英国。韦斯特在伦敦获得辉煌成就，他的画备受推崇，在他的许多豪门权贵的赞助人中包括有英王乔治三世。一七七二年韦斯特被任命为宫廷历史画家，一七九二年被委为新成立的皇家艺术学院院长，这个衔头一直保持到一八二〇年他去世时为止。一个美国人能受到委任，担当这样的要职，这说明了韦斯特的成就。即令在美国革命期间，当美洲殖民地要求独立向英国宣战的时候，他还能既跟英王又跟前来伦敦旅行的美国画家同时保持友谊，这全靠他那圆通而可亲的人品。

虽然韦斯特的作品在他死后声誉稍减，但他的历史地位是不容否认的。作为导师，他以教导有方和大力栽培追随他的美国画家而为人所敬爱，其中许多人，如吉尔伯特·斯图尔特(见第五图)，和华盛顿·奥尔斯顿(见第七图)，后来都成为下一代的大画家。

韦斯特在艺术革新方面的贡献也是很重要的。在一个把历史题材而不把肖像看作绘画成就最高形式的时代里，韦斯特首先倡导以现实态度处理当时的事件，同当时法国和英国画家的高度理想化的寓言画相比，像韦斯特的《沃尔夫将军之死》这类作品，在真实性和时代性方面是很激进的。《沃尔夫将军之死》是描绘法国与印第安人战争(一七五五年至一七六三年)中一个军人临终的情景。韦斯特不用法国历史画中常见的方法，把人物都画成穿希腊或罗马式样的服装，而让沃尔夫将军和他的士兵穿当时的服装，但并不因此减损其崇高壮烈感。他的成就是有国际地位的，无怪乎英国人认为韦斯特为同胞，但他的根子还是在美国。他以他的教学方法和作品帮助建立了美国的艺术。



华盛顿·奥尔斯顿(Washington Allston, 1779~1843)作
7.《唐娜·孟西娅在匪穴中》(Donna Mencia in the Robbers' Cave)

画布油画 142.3×110.5 厘米

右下角有签名及年份: W. Allston 1815

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1239

这幅画的故事发生在西班牙一个阴暗的大山洞中，山洞是以罗兰多为首的一群强盗的秘密藏身处。罗兰多跟他的手下一样，身穿着红大氅。他拿着枪站在画的前景。在他的左右两面各坐着一个俘虏，一个是唐娜·孟西娅，她身穿黄衣，披着红披巾，她的丈夫刚被这批强盗杀害；另一个是英雄吉尔·布拉斯，也是穿着黄衣服，他那凝重而忧愁的神色和唐娜·孟西娅脸上的恐惧表情适成鲜明的对照。后来在吉尔·布拉斯的策划下，他们两人从匪穴中逃出来。根据十八世纪法国流行的传奇式流浪冒险小说《吉尔·布拉斯》的描述，他此后的冒险事迹又恢复了轻松滑稽的情调。

十八世纪末期，许多画家都想用戏剧性的巨幅构图来描绘《吉尔·布拉斯》一书中的冒险故事。奥尔斯顿跟他的同时期的画家不同，却挑选了故事中最阴暗最尖锐的时刻，这很说明问题。因为他在一八一五年在伦敦画这幅画的，那时他的第一个妻子刚去不久，在写给他侄儿的信中，他说他经常是含泪画这幅作品。一八一六年，奥尔斯顿将这幅画卖给一个来自费城的人。他曾在伦敦看到这幅画：翌年《唐娜·孟西娅在匪穴中》在费城美术学院展出，博得众口称赞。评论家撰文说这幅画的色彩有深度，浓艳，鲜明，主题有戏剧性并令人产生同情感。人们感到，这两个年青俘虏的魅力和风度给这个动人的场面增添了悲剧性的庄严气氛。

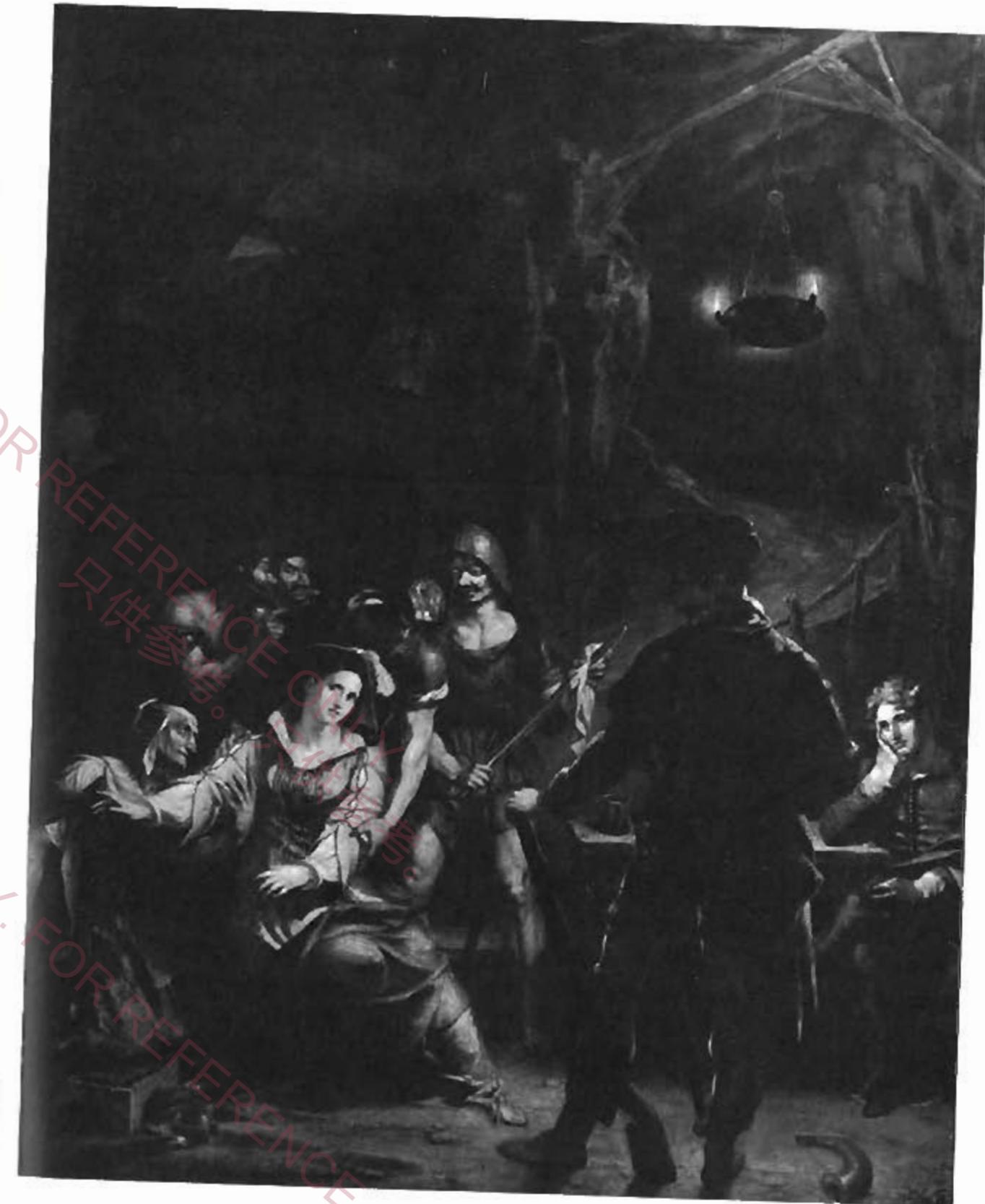
《唐娜·孟西娅在匪穴中》在费城获得成功，部分原因是由于它把最新的欧洲艺术形式介绍给思想开放的美国观众。这幅画的沉郁的光线和引起美感的色彩体现了那时正在美国大受欢迎的浪漫风格。那种巧妙的上光增加了画的色调深度并使其更为浓郁华丽，而其复杂的构图则显示奥尔斯顿掌握了欧洲绘画的技巧。奥尔斯顿所画的人的各种面部表情和姿态表达了这个故事在读者中所激起的深情，并把美国的历史画风格的成就提高到一个新的水平。

美国第一位浪漫主义画家华盛顿·奥尔斯顿，出生于南卡罗来纳州一个富裕的家庭。奥尔斯顿是一个种植园园主的儿子，童年即开始绘画。他于一七九六年北上，到马萨诸塞州著名的哈佛大学上学。在校时，除了发展他的艺术兴趣还对浪漫派的诗和讽刺剧。一八〇〇年毕业后，他去伦敦，进皇家艺术学院攻读并和旅英美国画家本杰明·韦斯特一起工作。在韦斯特的画室里，他学会上底色和上光的技巧，这成为了日后他的成熟风格中的基础。这种上光技巧曾为十六世纪威尼斯大画家蒂索泰·廷托瑞托和维罗内斯所使用，它使颜色从内部发出光来，在画布上闪闪发光，让观赏者沉浸在意境的色调中。

奥尔斯顿后来往巴黎和约翰·范德林一起工作，又到意大利去，在那里过了几年最快活的日子。他在意大利画了一些古典主义的风景画，作品中往往画着风云变色的天空下的带浪漫情调的废墟。他于一八〇八年回到美国后，和安·钱宁结了婚。夫妇两人随即乘船往英国，但不久之后，奥尔斯顿的新娘夫人惨死，这位画家因此意气消沉。不过他的哀伤并未影响他的作品的素质。他留在英国的七年中，深受尊重。他本来很可能接替本杰明·韦斯特出任皇家艺术学院院长，可惜他的钱花光了，不得不回国。回国后，创作生涯便开始走下坡路。

波士顿在艺术和文化气氛上不能和欧洲相比。奥尔斯顿的灵感似乎失去其精髓，他的作品受到影响，他的收入也随之成了问题。十位朋友赠了一大笔钱帮助他完成他的巨型的、已获得很多人赞赏的画《贝尔夏萨之宴》。但对这位画家来说，该画日益成为一种负担，因为他曾多次重画，却没有一次能让他自己满意。直到他去世时，这幅画仍未完成，它成了这位画家坎坷失意的象征。

尽管《贝尔夏萨之宴》失败了，但奥尔斯顿在他的时代仍然备受推崇，尤其是在波士顿。他把浪漫主义风格介绍到美国来，培养了人们对肖像画以外其它题材的爱好。这位天分高而敏感的诗人画家的榜样，使人们从根本上重新考虑了画家的作用；这位画家从一个工匠的卑微地位起步，终于在人们眼中成了绅士和诗情画意的天才。奥尔斯顿作为美国和更成熟的欧洲文化之间的联系人而备受尊敬，他在发展美国的艺术方面占有重要的地位。



约翰·范德林(John Vanderlyn, 1775~1852)作

8.《从桌岩看尼亚加拉瀑布》(Niagara Falls from Table Rock)

画布油画 61×76.2厘米

约作于1801年至1802年之间

M·与M·卡罗力克遗赠 编号：48.456

这个位于美国和加拿大交界处的尼亚加拉瀑布的景色，是从加拿大边界所谓“桌岩”的地方取景的，桌岩由于受到水的剧烈冲刷而日益消蚀。在前景一块突出的岩石上面，有几个人惊讶地望着波浪似的灰云遮盖了蓝天。云端发出粉红和白色的光，它们投影在水面上，形成一层灰色的色调；灰色的泡沫和水雾在瀑布底打漩。一道彩虹横跨画的左下角。

《从桌岩看尼亚加拉瀑布》向来被认为是美国画家塞缪尔·莫尔斯的作品，最近才把它归于更早的画家约翰·范德林名下。他是最早在巴黎学画的美国画家之一，也是美国风景画的一位先驱。十九世纪的美国人把尼亚加拉瀑布列为这个新世界的最大天然奇景，对他们来说，这个瀑布的威力和美丽表现了他们的年轻国家的无限前途。美国的文化史充满着试图通过各种媒介表达对这个雄伟地方的感受的文献；画家们通过图画，作家们则努力找出一些语言，来表达这个瀑布所激发的极其强大而又不可捉摸的感染力。十九世纪的作家纳撒尼尔·霍桑曾经这样写道：“这条伟大的河，平静地流入深渊，与其说是下泻，不如说是它自己降落；由于它从容不迫的动作，更增添了十倍威严；它的来势犹如命运在行进……”尼亚加拉瀑布成为美国人所共知的国家象征。

范德林为他的创作选择了俯瞰这个景色的有利地点，从这里可以看到广阔的地形，他把凡能有助于增加浪漫效果和激发观者兴趣的细节都包括在画内。那道彩虹可以增加戏剧气息，并象征新时代的开始。此外，站在岩石上的印第安人和白人脸上的神情，使我们跟他们共同体会到：在这样一个奇景的前面，所有的人都是平等的。《从桌岩看尼亚加拉瀑布》是对一个具体地点精细描绘的记录。它也表达了美国人所崇拜的偶像的威力和意义：它既是一个真实的自然现象，也是一个国家和它的人民的著名象征。

约翰·范德林是在一七七五年即美洲殖民地宣布脱离英国独立的前一年出生在纽约州北部。范德林是在风景画和纤画家阿奇博尔德·罗伯逊指导下开始学画的。著名政治家艾伦·伯尔看到他的早期作品，相信这个年青画家有天才，便安排他跟肖像画大师吉尔伯特·斯图尔特学画，于是从一七九五年至一七九六年他就跟斯图尔特学了一年。一七九六年伯尔帮助他去巴黎，在法国画家安东·文桑的画室中工作。在那里他学习了法国新古典主义画家流畅优美的风格，这一画派以组织严谨的线条构图闻名。在这时期中，他对伟大的历史题材发生了兴趣，决心不再依靠肖像画，尽管它仍是他在美国的生意主要来源。

他在一次留居欧洲的长时间中，受到一种在美国还没有的生气勃勃的艺术环境的刺激，从而创作了他的最佳作品。他创作了大型的古典历史场面，和美国本土培育出来的画家所画的完全不一样。他的一幅画获得了“法国沙龙”的金牌奖，这对在美洲殖民地出生的美国人来说是巨大的成就。一八一四年，他创作了他的最优秀作品——新古典主义的《阿里阿德尼在纳克索斯岛上入睡》，这是美国画家的第一幅重要的裸体画。

范德林在一八一五年回到纽约后，为好几位总统和当时的其他重要人物画像。可惜他所受的高深的欧洲训练并不能使他免于失望和失败。这位画家不习惯再在美国生活，而他的赞助人艾伦·伯尔日益不得人心也使范德林不易为人所接受或取得成功。经过二十年的潦倒失意后，他终于在一八三七年受聘为华盛顿国会大厦的圆形厅画一幅装饰画，但这幅画并不很为人所喜爱。一八五二年范德林在他出生的小镇一家小旅馆内去世，死时孑然一身，不名分文。



詹姆斯·皮尔 (James Peale, 1743–1831) 作

9. 《瓷盆与水果》(A Porcelain Bowl with Fruit)

画布油画 41.6×56.8 厘米

背面写有：皮尔作于八十二岁时，1830年，费城。

乔安与朱利安·小甘兹、埃米莉·安斯利与伊利扎·奥利弗基金会购赠 编号：1979.520

多才多艺的皮尔家族中许多人都是静物画家。詹姆斯·皮尔和他的侄儿拉斐尔、侄女玛丽·简一样，专画在一个狭窄的桌面上摆放水果的各种简单排列方式，这类画几乎全部是在他的一生最后十年中画的。在这幅优雅文静的画中，皮尔把水果盆放在画的最前景，免除了背景上的一切细节，以便加强突出静物。皮尔巧妙地把他的构图沿着一条对角轴加以平衡，并仔细地使果子的几何形状摆放得不相对称。形态上的文静完美与果子的上班相平衡，好象是为了表明自然界既能慷慨施予，也有腐朽衰败。对皮尔来说，安定下来画静物也是研究物质纹理的一个方法。这里他把几种苹果无光泽的皮和葡萄的光亮外皮对照，葡萄皮的光彩是以白色涂料来表现的，在这幅静物画里，皮尔做到了既确切地画出他的对象的外表，又造成了一种恬静自满和朴素雅致的情调。

詹姆斯·皮尔出身于宾夕法尼亚州费城名门皮尔家族。这个家族以从事艺术、科学和博物学而闻名于年轻的美利坚共和国。詹姆斯是皮尔家族族长查尔斯·威尔森·皮尔的幼弟。詹姆斯本人的经历丰富多采，颇多成就。

詹姆斯诞生于马里兰州切斯特敦，最初跟他哥哥查尔斯学画。一七七六年至一七七九年，他在乔治·华盛顿将军麾下的美洲殖民地军队中当兵。后来华盛顿做了总统，詹姆斯曾为他画像。皮尔于一七八二年结婚，从事独立的自由职业生涯，从此便安定下来。此后十五年中，他的主要活动就是作肖像画，但他也画了一些大型油画，还在查尔斯于一七八六年创办的艺术与博物馆馆内协助查尔斯工作。

詹姆斯的象牙人像逼真逼肖。也许在人们眼中，他的早期油画不那么突出，因为和他哥哥的作品几乎没什么区别。不过，他开始逐渐培养出自己的风格，把他的对象生硬地放在画中央，而在周围配上神秘的暗影和浪漫的气氛。詹姆斯也画过一些革命战争的作战场面。后来他还画了一些风景画，其中很多是描绘大自然最狂野、最猛烈的时刻。

从一八一九年到一八三一年去世时，他主要致力于静物画，大部分注意力集中在摆放水果的方式。在宾夕法尼亚美术学院展出的这类作品有四十三幅。詹姆斯和他的家族中其他人如他的侄儿拉斐尔·皮尔首倡了画静物的传统，后来成为费城历史悠久的突出的传统，由此而产生了许多著名的静物画家，包括十九世纪末在费城工作的乔治·科克伦·兰丁(见第三十二页)在内。在皮尔的时代，正如后来一样，这些静物画极受人欢迎。詹姆斯至死深爱他的同行的尊重。



约翰·奎多(John Quidor, 1801—1882)作

10.《尼克博克的纽约史中一个战争场面》(A Battle Scene from Knickerbocker's History of New York)

画布油画 68.6×87.7厘米

在中间下方落地树枝上有签名及年份: J. Quidor, N. Y. 1838

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 48.468

奎多这幅画所表现的是当时的名作家和才子，纽约的华盛顿·欧文(1783—1859)所著的一本书中的一个场面。欧文塑造了一个虚构的美籍荷兰学者的人物，起名为威德里克·尼克博克。他费了多年时间写作他那诙谐的《尼克博克的纽约史》，那是美国滑稽文学的首部大作品，这本书专以纽约早期的荷兰移民作为戏谑的对象，对奎多来说倒是给他提供了一个极好的工具，因为他本人也是一个爱说俏皮话和讽刺话的人。

欧文描写的和奎多描绘的战斗场面是在坐于左方的施托伊弗桑特所领导的荷兰人和简·赖辛所指挥的瑞典人之间发生的。欧文写道：“……那个强壮的赖辛鼓足了劲朝着这位英雄的盔顶狠命一击。勇敢的彼得被打得昏昏然，眩晕良久，由于他那只木腿，终于站不住了，倒在他的宝座上，咚的一响，声震山岳。勇猛的赖辛急忙抓住这个英雄失足的机会，正要停下来给以致命的一击，但始终保持警觉的彼得用他的木腿朝他的脑袋狠狠踢去，使赖辛的小脑里发出阵阵鸣声。这个瑞典人糊里糊涂地受此一击，摇摇欲坠。彼得瞥见旁边有一支小手枪，便拿起来对准蹒跚的赖辛的头上打去——读者切勿误会——这并不是一支装满子弹和火药的杀人武器，只不过是一个坚硬的小石罐，上天的这个摆布决定了这场关系重大的战斗。”

约翰·奎多在美国艺术界是一位很独特的人物。他的画色彩浓艳，独树一帜。在一个很讲究严肃的时代里，他却是一个爱讲俏皮话的人，而且也是一位社会评论家。还在人们十分尊重历史画的时候，他却以嘲弄态度模仿历史画的风格。不但如此，他的风格也有别于同时期的画家：如风俗画大师亨利·克隆尼(见第十二图)和其他人都是用柔和的光线和合理的空间画出简单清晰的作品，而奎多的画法却是绚烂多彩，在纷乱活跃的空间绘出一些翻腾的、富于表情的形象。他的画法有时使人想起十六世纪的佛兰芒画和十七世纪的荷兰画。

他十六岁时随家人迁往纽约，在那里曾短期学过肖像画，但是我们并不知道有关他的肖像传世。看来他是靠给消防车画标志和木饰品谋生的。他经常与贫困斗争，从来没取得什么成就，或受到赏识，虽然今天人们对他的作品评价很高。有一段时期他曾画了几幅巨大的圣经上的场面，但没有一幅留存下来。他的画大部分是根据同时期的美国最早的大作家华盛顿·欧文和詹姆斯·费尼莫尔·库珀的作品画的。他特别喜欢那种对人类的贪婪、吝啬和懦怯进行讽刺的场面。



艾尔弗雷德·雅各布·米勒 (Alfred Jacob Miller, 1810—1874) 作

11.《退却》(Beating a Retreat)

画布油画 73.6×91.4厘米

右下角岩石上有签名: A. J. Miller

约作于1842年

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 48.454

一个裸着上身的印第安人，头发里插着红色和蓝色的羽毛，身披一件飘垂着的红斗篷，褐色的鹿皮裙上有红、白、蓝三色图案和一条有蓝色羽毛的腰带，在西部平原绿油油的草地上驰骋着。他的右边跟着一位伙伴。这个印第安人正在用盾牌抵挡在山上追赶他的三个突击者所射出的箭。阳光从右方射入，但左边靠近山脉的天空却越来越阴沉灰暗。

米勒的这幅画《退却》是根据他在一八三八年和一八三九年去西部怀俄明和科罗拉多两州旅行时所画的素描，很可能是在一八四二年去苏格兰探望他的赞助人斯图尔特上尉后，在巴尔的摩完成的。画家在他这次旅行记事册中写道，这幅画是讲一个苏人部落的印第安人，他对自己辽阔的狩猎地不满足，闯入黑足部落的土地上，被几个黑足部落的印第安人发现，穷追不舍，但他们射出的箭却对付不了这个苏人用以保护自己的坚实的牛皮盾牌。

研究印第安人的学者们曾指出，在历史上并没有苏人和黑足部落互相侵犯领土的记载，而且当时这两个部落的定居地也相隔很远，这种事也是不可能的。所以，米勒此画既是写实的也是浪漫的设想。这种画法所造成的结果是一幅紧张的充满行动的戏剧性画面，使东部白人看到了感到震惊——甚至害怕。把米勒这幅狂热的画和恰在同时画的温雅的新英格兰风景画，如托马斯·科尔的《卡茨基尔山中的日落》或托马斯·道蒂的《在瀑布旁垂钓》相比，就不难理解为什么巴尔的摩和纽约那些米勒作品展览会上的观众，看到这些奇异的印第安人和这大片他们很不熟悉还待探索的上地会跟着激动起来。

在艾尔弗雷德·雅各布·米勒到北美西部之前，很少画家画过那里的印第安人和他们的生活。这位勇于探险的画家出生在美国东部马里兰州巴尔的摩市，年青时受到父母的鼓励，在巴尔的摩便有志于艺术。他跟随名肖像画家托马斯·萨利(1783-1872)学画，进步很快，亲友们交相赞誉，于是大家集资送他去欧洲留学。米勒在巴黎美术学院学习，并在卢浮宫摹临名画，由于敬重他的才能，管理人员破例让他自由出入不加限制。法国评论家称赞他为“美国的拉斐尔”，人们认为他是临摹前辈大师作品最有才华的美国人。米勒后来在罗马结识了著名的丹麦雕塑家索瓦尔德森，并加入了聚集在罗马的美国侨民画家和雕塑家的社团。

一八二四年，年青的米勒回到巴尔的摩，成为肖像画家，不久就开始去西部旅行。一八三七年在去路易斯安那州新奥尔良的旅途中，经人介绍认识了威廉·德拉蒙德·斯图尔特上尉(1796-1871)。这位勇敢的苏格兰人素有旅行癖，对美国西部野生动物早已熟悉。那时正准备去落基山脉进行一次大远征。米勒不需别人多费唇舌，即加入这个旅行队，正式担任斯图尔特的画师。事实上他利用了沿途所作的速写作为他终生绘画的素材。米勒跋涉于怀俄明州和科罗拉多州各地，他是唯一见过十九世纪三十年代皮毛贸易鼎盛时期的皮毛商队并见过皮毛商人和印第安人聚会的画家。除了一位已无作品传世的画家外，米勒是画落基山脉、印第安人及其周围风景的第一个人。三十年后爱伯特·比尔施密特才以画落基山脉这个题材而享有盛名。米勒就地直接画下来的速写在细节上虽然是完全真实的，并且是一项独一无二的记录，但由于受到法国浪漫主义的影响，他把那种风格的戏剧性效果也加进了他的作品里。

一八三九年，米勒在纽约市展览了他根据西行速写所画的一批巨幅油画。第二年，他去苏格兰探访斯图尔特上尉，拿出了他所许诺过要画的一套印第安人的油画。这组油画被认为是关于美洲土著的珍贵的视觉记录。一八四二年他回到巴尔的摩，勤奋地工作到一八七四年去世时为止。他画了许多肖像，并临摹了他的早期印第安人画，几个世代以来的美国人便是根据这些画来了解这一逝去的时代。



詹姆斯·古德温·克隆尼(James Goodwin Clonney, 1812~1867)作

12.《在玉米地里》(In the Cornfield)

画布油画 35.5×43.2厘米

左下角有签名及年份: J. G. Clonney 1844

M·与M·卡罗力克道赠 编号: 17.1263

一个黑人男孩，穿着带蓝裤子、白色衬衣及红背心的农装和双有破洞的鞋，骑在一匹疲累的棕色马，马的肋骨露出了他的外衣。这孩子头上戴着一顶草帽，眼往下看，瞧着一个同样装束的白人少年。这个白人少年蹲伏在泥土地上，正在把一根绳子系在犁上。这块田地沿山坡而下一直伸延到一条河边或是一个湖边。远处是紫灰色的山，陪衬着蔚蓝的天空。

乍看之下，克隆尼的这幅画似乎是十九世纪四十年代美国的一个山庄上的普通生活情景。画家细致地画出马、马勒、马具、犁以及两个孩子的衣服和面部的细节。他把这些放在一个不知名的美景中，甚至使用了当时还不常见的一种有效的手法，以低地平线来衬托马和骑马人的倒影。总之，这是一幅风景和风俗结合的画，很足以代表该时期美国画的特点的。

但是，《在玉米地里》这幅画的意义至今仍不清楚。克隆尼作这幅画是有一八四四年，约在林肯总统解放黑奴前二十年。那个黑人孩子既然很可能是一个奴隶，因此，当人们看到他骑在马上而他的白人同伴反倒跪在泥土地时，感到很惊讶。但如果他确实在画故事的话，克隆尼并没有帮我们了解这画的含义。这幅画和他的以残酷意味为主的其它画不同，似乎是为了表现这个黑孩子和这个白孩子在田间一起工作时的认真气氛。

詹姆斯·古德温·克隆尼是十九世纪一位著名的风俗画家。他大概出生在英国的利物浦，不知何时移居美国，但一八三〇年时他已在纽约和费城为

一些石印商工作，主要是给一些博物学刊物画鸟兽的图片。他可能是在英国接受艺术训练的。我们确知他曾在美国全国美术设计学院学习过。一八二三年他摹仿一个古典雕像所作的画获得该学院的第二奖，他的才华于是得到了赏识。不久以后，他成为该学院的副院士，并开始展览他的肖像画、风景画和纪画。此后二十年内在东岸的许多展览会上都可见到他的作品。

虽然他受过学院的训练，并对欧洲名画都很熟悉，但他从最早做石印工作时起，就喜欢一种风格朴素的风俗画。在以画日常生活情景而闻名的美国画家威廉·西德尼·蒙特的影响下，克隆尼毕生致力于描绘老百姓生活中幽默的、有时带讽刺意味的情景。他虽然主要生活在城市，却喜欢画农村生活中的各种事情。在这些画里，娱乐的场面多于劳动的场面。有一幅画是一些年轻的士兵在捉弄的伴奏下跳舞游戏而不做军事操练。另一个轻松的场面是两个小男孩在一个睡熟了的黑人渔夫的鼻孔里挖痒。但是克隆尼有时画些老套的滑稽人物或讽刺性的人物，而以观察敏锐的坚定态度画一些真人真事，这使他的画在今天就和当年一样受人欢迎，因为它们忠实地而且往往是很有趣地描绘了十九世纪中叶美国人的生活情形。



- 托马斯·科尔(Thomas Cole, 1801-1848)作
- 13.《卡茨基尔山中的日落》(Sunset in the Catskills)
- 画布油画 57.2×76.8厘米
- 左下角有签名及年份: T. Cole/1841
- 玛丽·富勒·威尔森遗赠 编号: 61.271

科尔于一八二五年自俄亥俄州平原迁往纽约后，就爱上了马萨诸塞州西部和纽约州交界处的卡茨基尔山脉。此后十年中他就在卡茨基尔山中作画。这里描绘的“卡茨基尔高峰”和“圆顶”在他这些年代里所画的作品中至少出现过六、七次之多，因为这两座山正好位于他自建的住宅附近的哈得逊河畔。在科尔看来，这些山象征着大自然永恒的雄伟、壮丽和不变性。他在一些画中用它们来警告人们，文明和工业化的侵入将使自然界受到玷污，在像《卡茨基尔山中的日落》这类作品中，则用它们来表达原野天生的纯洁。在这幅画里，他以闪耀着上帝灵光的灿烂天空和暗红色的山岳相映照。为了看喻表明他深信山水草木就是上帝在人间的创造的表现，科尔把他的构想表达在画面显著的地方。这种手法自中世纪以来在宗教画和世俗画中都用过，使这种构思和一般的现实分开，并着重表明其中所描绘的世界是精神世界。船上的那个人和那个对大自然的完美不怀惊佩的旁观者都是代表画家自己。这位旁观者跟我们一样，欣喜若狂地瞪望那翠绿的草木和灿烂的天空，用科尔自己的话来说：“……落日天空的云彩与天堂的光辉，合成一体。”

托马斯·科尔被称作美国风景画派——有时称之为“哈得逊河画派”——的创始人。科尔出生在英国，十四岁时先后跟纺织设计师和雕刻师学艺。一八一八年科尔随他的家人迁往美国，并很快租定房下来。这位年轻艺术家跟当地一个肖像画家上过几次课，随后就自己画画，数年后，他的家又搬往宾夕法尼亚州。科尔在祖父开设的制革厂工作，业余就到外面用铅笔速写风景。这培养了他直接从自然界进行研究的终生习惯。以后他又搬到费城，在宾夕法尼亚美术学院学了两年画。

到一八二五年，科尔经常作风景画，还居纽约，立即声名大噪。因为纽约艺术界的重要人物包括阿耐尔·杜兰德在内都买他的作品。科尔的风景画比同时期画家的风景画出色，他的作品雄浑有力，富有感情，笔触强劲，色彩艳丽，粗犷之外，别具一格。作品晶莹华美无奇，科尔具有浪漫诗人的精神；他甘愿赞美大自然，反对文明侵入原野。他帮助建立了纽约的主要艺术机构，如全国美术设计学院等，他确实为美国以后的风景画家树立了样板。他所作的乔治湖、白山和卡茨基尔山这些画，以后的画家指明了最佳的美国题材，而他显露出游各地去实地写生多天回到纽约画室来作画的习惯，也成为普遍采用的惯例。

科尔还画了许多寓言画和组画，其中最出名的是两幅成套的《生命的旅程》和五幅成套的《帝国的兴亡》，前者是关于人的生命自出生至衰老，后者是关于一个神话中的国家自开始至灭亡。这些组画曾复制成风格低廉的或套印铜版画，使他的名字变得家喻户晓，不过他的王族们有时还是喜欢更真实的美国风景。一八三九年和一八四一年他先后来欧洲两次，结果加强了他对艺术教育的信心。

科尔在四十七岁时去世。他的早逝被认为是全国的损失。由于他在推广风景画方面并强调画家的作才是创造力量而不只是个匠人这方面的成功，他自美国为艺术家树立了新的地位。



伊拉斯塔斯·索尔兹伯里·菲尔德(Erastus Salisbury Field, 1805—1900)作

14.《马格雷特·吉尔摩小姐》(Miss Margaret Gilmore)

画布油画 127.2×86.3厘米

约作于1840年

M·与M·卡罗力克遗赠 编号：64.451

吉尔摩小姐的饰白边的高腰蓝衣，以及小桌子和红绿蓝三色图案地毯的式样，都表明这幅画是作于十九世纪四十年代，那时菲尔德正住在纽约市内。画家让他的模特儿坐在一片褐色背景前，她的脚旁有一只灰猫。吉尔摩小姐一手拿着一把七彩的扇子，另一手紧握着一本皮面书，这表示她是一位受过教育的人。看来吉尔摩小姐是相当富有的，因为她的颈部和胸前巧妙地盘绕着几串长长的珍珠链子，还戴着三个戒指。

菲尔德把她放在画面前景的部位，并把她的尺寸大胆地放大到盖满画布，这样便使吉尔摩小姐成了一个庞然大物。但是菲尔德在表达空间的幻觉上不完全成功。红色凳椅椅的角度不清楚，桌子的透视也歪斜了。此外，菲尔德计算吉尔摩小姐身体各部份的比例也有问题：她的肩膀似乎太宽，她的上身看来太长，裙子里面双腿的确实位置辨不出来。

虽然菲尔德依据经验处理空间关系总不是很成功的，但在这幅画里可以看到他在其它方面很有才华。他极善于创作优美的构图。从吉尔摩小姐的服装和周围环境鲜明和谐的色彩可以看到他对描绘色彩和纹理的爱好。此外，这位女郎和那只猫热情迷人的眼神也会令观众为之心动。

伊拉斯塔斯·索尔兹伯里·菲尔德出生于马萨诸塞州的农村小镇莱佛瑞特。十九岁时就离开了家乡去纽约跟名画家塞缪尔·莫尔斯学画。一年后他回到莱佛瑞特，后来就开始了巡回肖像画家的生涯，在马萨诸塞州西部到处流浪。对菲尔德来说，十九世纪三十年代是快活得意的十年。他于一八三一年结婚，并有很多人请他画像。

到一八四一年，菲尔德已经再度迁居纽约。在那里，他的兴趣转到风景画和主题画上去。银板照像法的发明刚被菲尔德以前的老师塞缪尔·莫尔斯从法国带入美国。这种摄影工具使对画像的需求减少了。菲尔德生性善于适应变化，他回到马萨诸塞州学会了使用照像机后，就开始把他的主题照成像，然后用照片作为绘画的模特儿，将图像移到画布上去。

一八五九年，菲尔德的妻子去世。他十分伤心，带了女儿在马萨诸塞州的一个名叫梅树的偏僻小城镇定居下来，在那里他自己盖了一间小屋居住。不久，屋里的四壁都挂满了画，但不是肖像画而是有宗教或历史意义的风景画或风俗画。一八七六年，为纪念美国建国一百周年，菲尔德画了他的杰作《美利坚共和国的历史运动》。在这幅杰出的图像里，他描绘了一个巨大的幻想结构，上面点缀着美国的历史故事图。

菲尔德至今仍以他的独特风格著称，这种风格所追随的是美国早期画师的传统。虽然他曾跟从受过欧洲训练的塞缪尔·莫尔斯学画，菲尔德的画法是相当平板的线条法，具有“原始派”画家所特有的那种象征性质。他创作了一些经过精确观察后画出的中产阶级生顾们的肖像，还有一些很不寻常的历史画，尤其是一些美国画中不多见的宗教题材。



安德鲁·冯·威特坎普(Andrew L. von Wittkamp,十九世纪)作

15.《椅上黑猫》(Black Cat on a Chair)

画布油画 91.4×74.3厘米

右下角有签名: Andrew L. von Wittkamp, M. D.

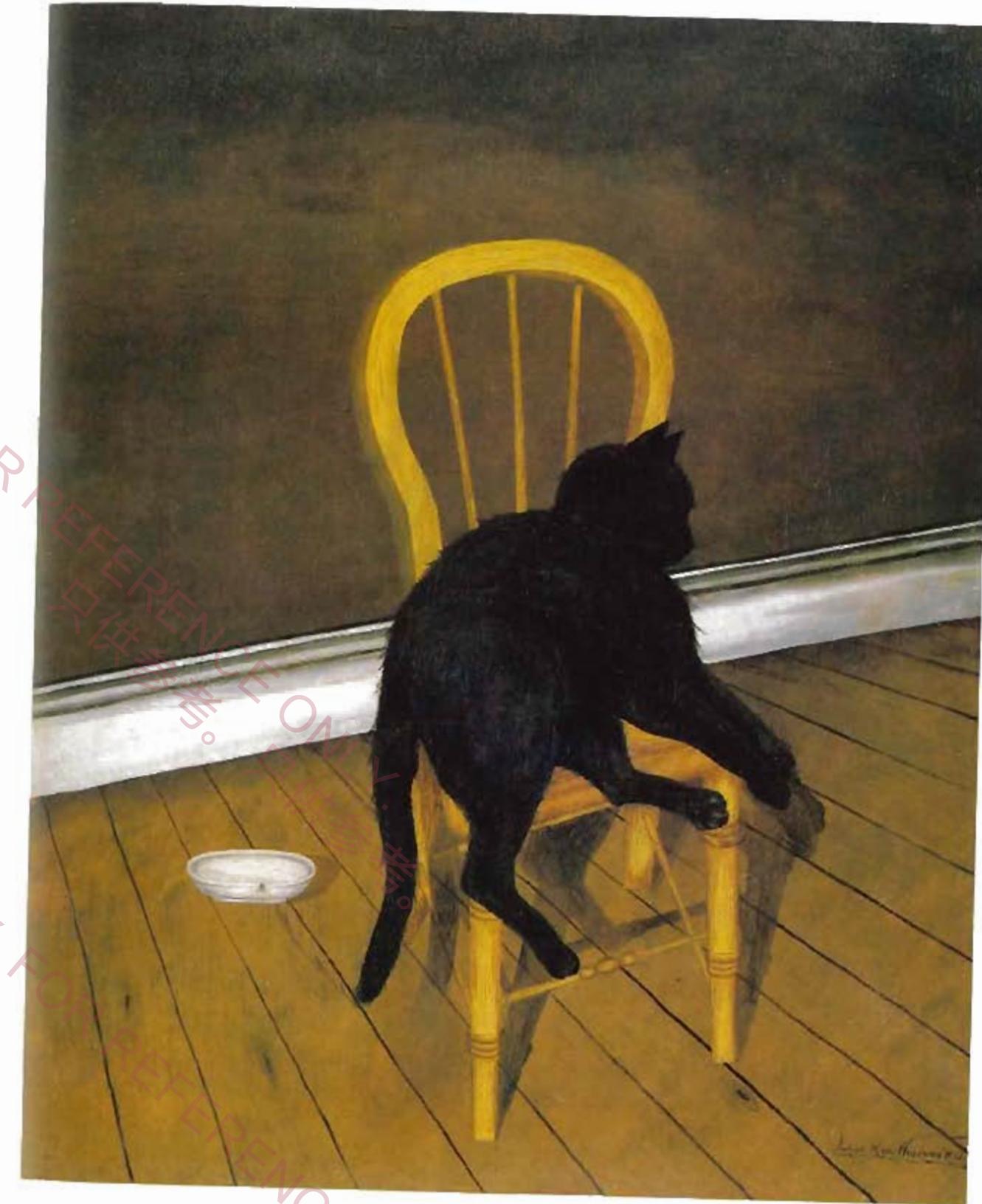
作于1850年至1875年之间

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 84.494

在这幅人见人爱的画里，一只大黑猫赖在木椅上伸了个懒腰。光线自左射入，把猫和椅子的影子投在紫褐色的地板上。左边地上放有一个白碟子，碟子的边缘上停着一只苍蝇，作为巧妙的点缀。

《椅上黑猫》如同美国最优秀的“民间”艺术一样，具有很大的图画魅力。就这幅来说，主要是由于主题不平凡和构图有力。那把大椅子是坚固的典型乡村椅子，制造得很简陋，只上了黄漆稍加装饰。十九世纪中叶在美国农村地区作成的椅子就是这样。画家用地板宽木条和有角的墙来表示空间面俱。猫在椅上显得容不下身子，躺得很不舒服或者说很不自然，好像画家只是为画这幅画而把它放在那里。也许因为那只猫不肯躺着不动，画家画这个动物比较麻烦。我们可以看到他曾经变动过猫尾和猫爪的位置，而猫的姿势看来更象是侧身而不是躺着。不过，这些困难都被画的朴实有趣压倒了。在这幅画中犹如在其它作品中一样，十九世纪没有受过训练的农村画家的线条画法是二十世纪现代精神的直接构图法的先驱。

对安德鲁·冯·威特坎普的生平，我们所知无几。他的作品现在只发现过两幅，其中之一就是《椅上黑猫》。这幅画的框架上有一个旧签，上面是费城一家艺术品店的名称。这也许表明画家的工作地点是在费城或其附近。除此之外，我们对于这位画家所知甚少，只知道他很可能是一位医生，因为他的签名后面跟着有两个大写字母M. D. (即医学博士)，要取得医学博士学位，冯·威特坎普一定上过大学的医学院。所以我们可以假定他是一位受过良好教育的人，也许绘画只是他的业余爱好，时间或许是在一八五〇年至一八七五年间。



乔治·亨利·达里(George Henry Durrie, 1820—1863)作
16.《冬景：打柴》(Winter Landscape: Gathering Wood)
画布油画 71.1×87厘米
左下角有签名及年份：GH Durrie/N. Haven 1859
M·与M·卡罗力克遗赠 编号：46.653

达里在十九世纪五十年代末期画了许多这种打柴景象的画。在有些画里，他画出樵夫走向舒适的农舍，把他们的活动作为一种动人的世态表现出来，说明自然界所赐予的恩惠。但是，这幅画的意思就完全不同了：看不见农舍，这表示打柴人背着虽然不多但很方便的负荷，还得跋涉很远的路程才能到达温暖舒适的家。这些人物在树木参天、岩石垒堆当中显得很渺小。披雪的森林似乎茫茫无际，令人却步，而一片灰色和白色的色调（只有那个女人服装中的绿裙子、黄围裙和红披巾呈现鲜艳的色彩，更觉寒意袭人。还有，在达里的画中这样大型的画是很少有的，画家在这幅画里所表现的自然景象，和他的其它有家庭温暖味的冬景画显然不同。这里自然是威力无穷，神秘莫测甚至有威胁性，而人类取用于自然的恩赐，实是不速之客。

在《冬景：打柴》一画中，主题的深刻寓意配上了达里精巧的构图。那棵巨大弯曲的树木，树枝看来几乎象人的手臂；它和竖立在中间的桦树、榆树和枫树相对称；人们的视线从这串被引向地平线上的那座雄伟的大山。达里以乡土画家特有的那种过细手法，轻淡地画出他的风景，树叶都是以逗号似的短撇来表示，这令人想起托马斯·科尔的技巧。另一方面，人物是画得比较粗放。画技上的这种不同，以及衣饰的鲜明色彩，是为了使人物和令人生畏的冬景截然分开。

达里出生于康涅狄格州沿海城市纽黑文，那地方以耶鲁大学所在地而闻名。他的父亲是一家营业发达的书店老板。达里在纽黑文曾跟肖像画家纳撒尼尔·乔斯利学艺，并在那里开业。纽黑文本身不是一个主要的艺术中心，但位于纽约和波士顿之间的路线上，而这两地却是达里那时代美国的两大文化名城，因此纽黑文的艺术家们由于接近这两个城市而沾了不少光。达里的作品显示，他是受过学院训练的而且懂得高度艺术风格，但他仍保持乡土气质。

达里的创作生涯从做肖像画家开始。虽然为了寻找生计，他曾到过新泽西州和弗吉尼亚州，但他的作品大部分作于康涅狄格州。他的生计多半是小城市收入不丰的中产阶级，每幅肖像达里收费二十美元至三十美元。达里在一八四七年左右画了他最早的一些风景画。他逐渐放弃绘画肖像，到了十九世纪五十年代，就完全画风景了，特别集中于画冬天的景致。这些画中有一些经纽约专营复制艺术品的柯里尔及艾克斯公司石印出版，销行很广。达里的画能抓住美国农村生活的纯朴性，因此很有情感上的吸引力。因为到十九世纪中叶，他所描绘的世界正在迅速地受到城市化和工业化的侵蚀。



- 雅各布·艾科尔兹 (Jacob Eichholtz, 1776—1842) 作
17.《一个革命小故事》(An Incident of the Revolution)
画布油画 107.9×165.1 厘米
右下角台阶上有签名及年份: J. Eichholtz-1831
M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1.149

艾科尔兹虽然也是一个成功的肖像画家，他也渴望成为一个以十八世纪传统价值观为本的历史画家，这种价值观的例证便是本杰明·韦斯特和约翰·特朗布尔的作品。但他不像多数历史画家那样绘画一场主要战役的景象，而选择了独立革命战争时期一件有趣的小故事作为题材。一位美国历史学家是这样描写这个故事的：人人都知道查尔斯·李将军衣着随便、行为古怪，有一天他骑着马来带随从，到达一家司令部人员准备在那里用餐的农舍；那时，总司令还没有来。他饥肠辘辘，满身尘土，赶入厨房，请女厨师给他一份午餐。由于他的服装，那个女厨师很自然地把他当作是一名仆从；她提出，除非他肯帮她加速完成她的上午工作，否则就拒绝他。条件很快就讲妥了，李将军在厨桌上吃他的冷肉，送水壶并照料炉火。正当他在水泉旁帮她工作的时候，华盛顿进了院子，颇为严肃地向这位被弄得样子很滑稽的军官敬礼打招呼。这时她才知道这个半小时以来勤勤恳恳遵从她指挥的人，不是别人而是著名的李将军。她手中的大杯子掉到地上，惊惶失措地跑入屋内，而李虽愿认错，却又不愿改正错误。他转过头来对一位副官说：“年轻人，你瞧，衣着整齐多么重要，即令是一员将军，如果不注意这事，一个乡下姑娘就能使他变成厨房的帮手。”

画中的华盛顿将军在左方，骑在白马上，旁边是他手下的两位将军。李将军在水泵处，而那个姑娘则为自己的错误而显得惊恐万分。这张画反映了即使在革命战争爆发后五十年，华盛顿仍然受着人民的爱戴。

雅各布·艾科尔兹生于宾夕法尼亚州的兰开斯特，父母都是德国移民。他早年即对绘画发生兴趣，曾跟当地一位画商业招牌的画师上过一些课，但他父亲要他跟一位铜匠学艺，认为这一行赚钱更多。艾科尔兹一面学艺，一面继续作画，并自学肖像绘画。到了一八〇二年他当学徒期满，成为正式的铜匠，同时他也为当地市民画像。一八〇八年一位已成名的肖像画师托马斯·萨利应邀来兰开斯特为人画像，艾科尔兹把他的画室借给萨利，交换的条件是萨利给他一些指导和一些绘画材料。不久之后，艾科尔兹在旁人劝告下去波士顿拜访吉尔伯特·斯图尔特，他选了一张自己的作品给斯图尔特看，接受了对方的指点，获益不浅。

艾科尔兹三十六岁时已完全靠替人画像来养活自己和全家。他在费城设了一间画室，此后十年中即为当地人画像，很有成就，有些画像并被他的朋友约翰·斯塔丹雕刻为塑像。一八三二年他回到兰开斯特，在那里继续绘画直到去世为止。

一八二二至一八四二年间，他几乎每年都在费城的宾夕法尼亚美术学院举行展览。据现有记录所载，他的作品达一千多幅，差不多全部是肖像，只有几幅是历史画。



托马斯·伯奇(Thomas Birch, 1779—1851)作

18.《威廉·佩恩在美洲登岸》(*The Landing of William Penn*)

画布油画, 86.3×121.9 厘米

约作于1850年

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1179

《威廉·佩恩在美洲登岸》是伯奇最雄心勃勃的历史画作品之一。威廉·佩恩穿着十七世纪公谊会教徒的服装: 黑色上衣, 黑帽, 及膝裙, 黑色带扣的鞋, 向一个身穿米色鹿皮衣, 披着一块羊毛皮的印第安人, 伸出友谊的手。这位印第安人头上插着几支灰绿色的羽毛, 手里拿着战斧, 对这个白人的友好表示好像因惊讶而后退。一些画得不很精细的水手在海滩上等候着; 有些水手坐在褐色小船里, 这只小船是他们从停泊在灰色海水中飘扬着英国旗的那艘褐色大船划过来的; 在葱翠的草上, 躺着一只刚被箭射死的鹿。

伯奇的这张画是为了纪念威廉·佩恩——一六六二年在纽卡斯尔的特拉华河登岸而作的。伯奇选择这个主题, 一方面给予他画自己所喜爱的海景的机会, 另一方面也是借此向一个在殖民时代的美洲具有重要意义的人物致敬。

威廉·佩恩(1644—1718)是紧靠纽约州南面的宾夕法尼亚州的奠基人, 他出生于伦敦。早在青年时代, 他已具有强烈的宗教信仰, 成了公谊会教徒。他以自己的口和笔鼓吹自由主义与宗教信仰自由。佩恩出身于贵族家庭, 在他父亲去世后, 他发现自己成了美洲殖民地七大土地的继承者。这片土地是英王查尔斯二世赐给他的, 借以抵偿所欠佩恩家的钱。佩恩制订了全套计划来治理这块领土, 把它看作是一个“神圣的实验”, 并且建立了一个民主政府, 保证个人各种基本自由, 其中也包括美洲印第安人的权利。佩恩不但公平地和他们谈判以取得他们的土地, 而且采取措施保护他们, 以免蒙受新输入的甜酒所造成的酒精中毒之害以及白人商贾的剥削。印第安人为了报答他, 对他表现尊敬。在佩恩的公平对待政策期间, 他的领土上没有发生过残酷的战争。

托马斯·伯奇是风景画和海景画的先驱。他出生于美国, 一七九四年才和他的父亲到美国来。他的父亲是著名的纤画家、也是他的老师。伯奇一家在宾夕法尼亚州的费城(当时美国最大城市之一)定居下来。他在那里很有成就, 并于一八一七至一八一七年担任宾夕法尼亚美术学院院长。

在伯奇之前, 在美国画风景画和海景画的人很少。伯奇是专画风景或海景的先辈画家之一。虽然他也画一些肖像, 但他有勇气放弃这个流行的、受到多方赞助的题材, 在对他自己所选定的国家以及对海洋船舶的热爱的驱使下, 绘画自然景致, 并对当时一些著名的远洋船只作了很精确的描绘。他常画的其它主题, 包括美国历史事件中含有爱国主义内容的场面, 如海上战役和全国知名人物的生平事迹。

伯奇从欧洲原作的印刷品中获悉欧洲海景画和历史画, 并且从中寻求启发。伯奇在选择画这些新题材时, 触及这个新国家本质的一些重大方面。例如说, 海洋对美国人来说具有特别的意义: 海洋虽是危险的, 但它是这个新独立的殖民地和欧洲的唯一联系环节, 并且是贸易路线和主要生产事业如渔业的来源。

伯奇创作这些历史画、风景画和海景画, 对于发展美国艺术中的新题材作了贡献。他把这类画跟美国的现实结合起来, 并注入民族主义的精神, 从此就开启了对纯属本土题材传统的一种新的自豪感, 这一传统将由世世代代的美国艺术家继承下去。



托马斯·道蒂(Thomas Doughty, 1793-1856)作
19.《在瀑布旁垂钓》(Fishing By a Waterfall)

画布油画 43.2×35.5厘米

中间下方有签名:T. Doughty

约作于1835年至1840年之间

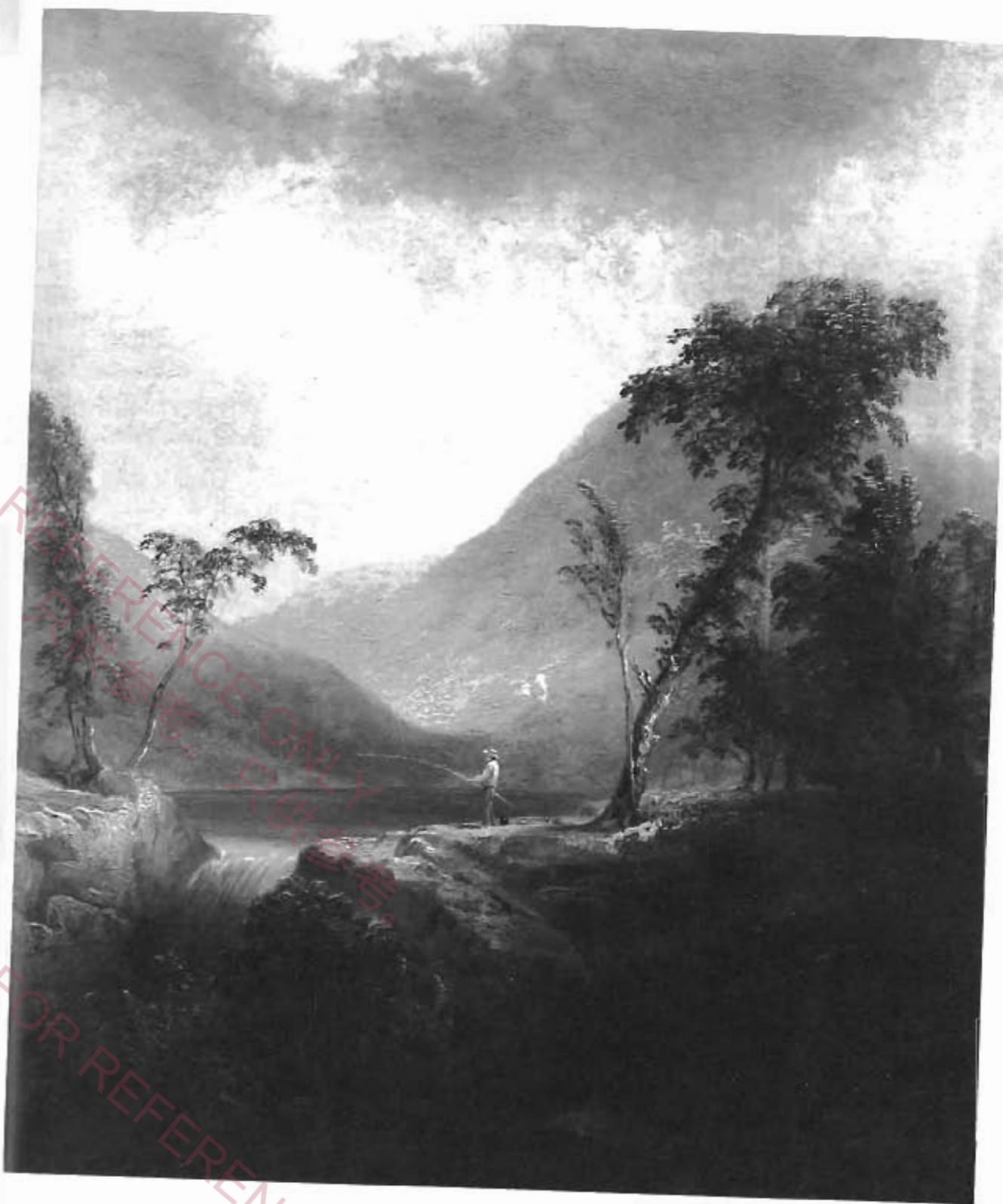
M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1187

这幅可爱的小画大概作于十九世纪三十年代后期，也许是在纽约州某处。所画的是山景，有湖和泡沫飞溅的白色瀑布，瀑布落下峭壁进入下面深褐色的阴暗处。一个穿着褐色和白色衣服的男人，站在湖边，手持长钓杆，在瀑布上游的湖水里垂钓，钓丝画进了油彩里面，几乎看不出来。阳光从玫瑰色山脉上空的云彩里透出来，但天气看来有点不妙，有乌云，也有暴风云，从而造成了由漫射光产生的薄雾效果。

道蒂的这幅画，和十九世纪早期许多美国画家所描绘的对大自然的浪漫想象是一致的，他的画法跟这一时代和“哈得逊河派”有关的风景画家们相同。正如托马斯·科尔（见第十三图）一样，道蒂把美国的原野看作是大自然永恒的威仪的集中表现。瀑布和画得很小的渔人都用以描绘农村未被玷污的美，并说明人类和其所创造的东西比之自然奇景实属微不足道。道蒂在这幅画里暗示，人类只有虚怀若谷才能同自然和平相处。道蒂也和科尔一样，夏季去乡村漫游，直接从自然界写生，然后凭借这些素描绘画如同这幅画一样的作品，把田园和荒野的因素结合在一起，创造出一种诗意的景象。

托马斯·道蒂出生于宾夕法尼亚州费城。他是在美国出生的专画风景不画人像的最早画家之一。早年他曾跟一位皮匠学艺，但在一八二〇年左右，他开始成为风景画家。据道蒂自己说，他从来没接受过绘画油画的指导，他仅有的艺术训练是曾在一家夜校中上过用墨水绘画的短期课程。他的绘画技能，可能是从临摹宾夕法尼亚美术学院和私人收藏品中看到的一些欧洲风景画学来的。一八二二年，他开始经常展出风景画；一八二四年，成为宾夕法尼亚美术学院院士。他在费城和波士顿间曾来往多次，在这两个城市展出他的作品，名声颇佳。道蒂同时也从事石印工作，和他的弟弟一起出版了一本名为《博物学与美国乡村运动集》的图画月刊，这个刊物从一八三〇年至一八三二年发行了两年。

道蒂跟其他许多美国画家一样，曾去欧洲游历。一八三七年的一次旅行由于健康原因而中断，他后来于一八四五年在英国、爱尔兰和法国游历了两年，一八四七年在巴黎的“法国沙龙”展出过一幅画。一八四八年以后，他总在纽约过冬，夏季则去美国东部各地游历绘画。晚年，他的名声大不如前，他的画也卖得不如意，因为他的风格不如“哈得逊河派”较年青的画家的画风那样动人。



阿谢尔·杜兰德 (Asher B. Durand, 1796—1886) 作
20.《小溪潺潺》(The Babbling Brook)

画布油画 81.2×109.8 厘米

右下角有签名及年份: A B Durand/1851

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1234

这幅画作于一八五一年杜兰德任全国美术设计学院院长时，具有杜兰德的风景画之所以受到同时期画家赞赏的一切优点。那个时代最重要的艺术评论家亨利·塔克曼在他的一八六七年著作《艺术家之书》中所描写的正是杜兰德的这一幅风景画：“……当中午的酷热消退后，在傍晚的微风吹动树叶之前，水、草坪、树木和牛群都浸浴在夏天的柔和、宁静的光线中。天空和大气、草木，尤其是挺拔的树群，都在呼吸着温暖宁静的空气。这一景致的细技末节都极为真实，而最动人之处是当我们凝视这幅画时唤起我们的自然情感的那种微妙而深刻的感觉——今天我们的风景画家没有人像科尔的这位可敬的朋友那样具有这样高度的素质和条件，而科尔则是美国的一个风景画派的创始人，这个画派使我国的艺术在国内外获得一种特殊的声誉。”

杜兰德生于新泽西州，曾跟他的父亲学过雕刻技术，他的父亲是钟表匠兼银匠。一八一〇年杜兰德受聘仿照约翰·特朗布尔纪念一七七六年美属殖民地人民宣告脱离英国统治的名画《独立宣言》制作一个雕刻品。杜兰德花了三年的时间，才成功地完成这个雕刻，因此成为美国具领导地位的雕刻家。从一八二三年到十九世纪三十年代中叶，他忙于从事雕刻，制作了很多风景像，人像和钞票图版。

十九世纪三十年代中杜兰德开始画各种油画——肖像画、风俗画、历史画和风景画。他每年都在全国美术设计学院举行展览，并出任该学院院长。一八四〇年他去欧洲游历，回来后，他和托马斯·科尔都被公认为美国的主要风景画家。

杜兰德写了一些关于艺术理论的重要文章，在美国第一个艺术杂志《粉画》上发表。他的理论推动人们通过户外细心的观察和写生而对自然界一切细技末节作精密研究。杜兰德主张画家的风格应该隐而不现，不应让画家的个性表现在所画的景物上。光线和气氛的效果应尽量忠实地摹拟出来。

杜兰德自己遵守这些规则。他所画的风景真实而且细致入微，都是歌颂美国山河的雄伟壮丽的。他尤擅于画树木和森林内景，全部画得气氛盎然，光彩耀人。他从来不过分堆砌细技末节，以免减损整体的感染力。



J·D·邦廷(J. D. Bunting,十九世纪)作

21.《劳氏磨坊焚毁后的宾夕法尼亚州达比一瞥》

(View of Darby, Pennsylvania, after the Burning of Lord's Mill)

画布油画 106.7×130.1 厘米

右下角有签名: J. D. Bunting 作于1840年至1850年之间

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 62.264

J·D·邦廷绘画树木葱翠的山前一个白色磨坊的残垣败瓦，用的是轻描淡彩。前景是铁匠兼制车匠G·B·弗朗德的店铺和堆满木材的院子，招牌清楚写着弗朗德的名字。一个女孩持伞在一些房屋前的木板道上散步。

这幅《达比一瞥》是我们唯一知道的邦廷的作品。他显然受过很少艺术训练，因为这幅画并没有按照透视组织或立体绘图的标准方法来构图和作画，而是很平板的，着重线条和图案，不着重体型，其情况使人想到《椅上黑猫》(见第十五图)。那些房子在画布上形成几何图案，并不突出，我们比较一下三个小女孩和他们周围环境便可看出来。邦廷绘画的尺度不统一，他的透视感也是如此。

对于邦廷，除了知道他当过达比这个小镇的邮政局长外，其它则一无所知。这个小镇在宾夕法尼亚州费城以西仅数哩之遥。从这幅作品来看，我们认为他极想把这个村庄的一次意外事件发生后的情景记录下来，这件大事就是村中磨坊的焚毁。不过他的技巧是生硬幼稚的。

关于邦廷，我们仅知他曾于一八四〇年至一八五〇年之间在宾夕法尼亚州达比当过邮政局长。在此期间，他画了《劳氏磨坊焚毁后的宾夕法尼亚州达比一瞥》。邦廷大概是一位业余画家，《达比一瞥》也许是是他唯一的一幅画。我们不知是否还有其它作品。这也并不稀奇，因为美国“原初派”艺术史中充斥着不少无名的生手所画的作品。这些人不是专业画家，只是以绘画自娱，为画面而画；很可能也和邦廷一样，只画过一幅作品，纪念他们生活中一件特别的事情。



作者：佚名

22.《丹尼尔·韦伯斯特在他的农庄》(Daniel Webster at His Farm)

画布油画 66×50.8厘米

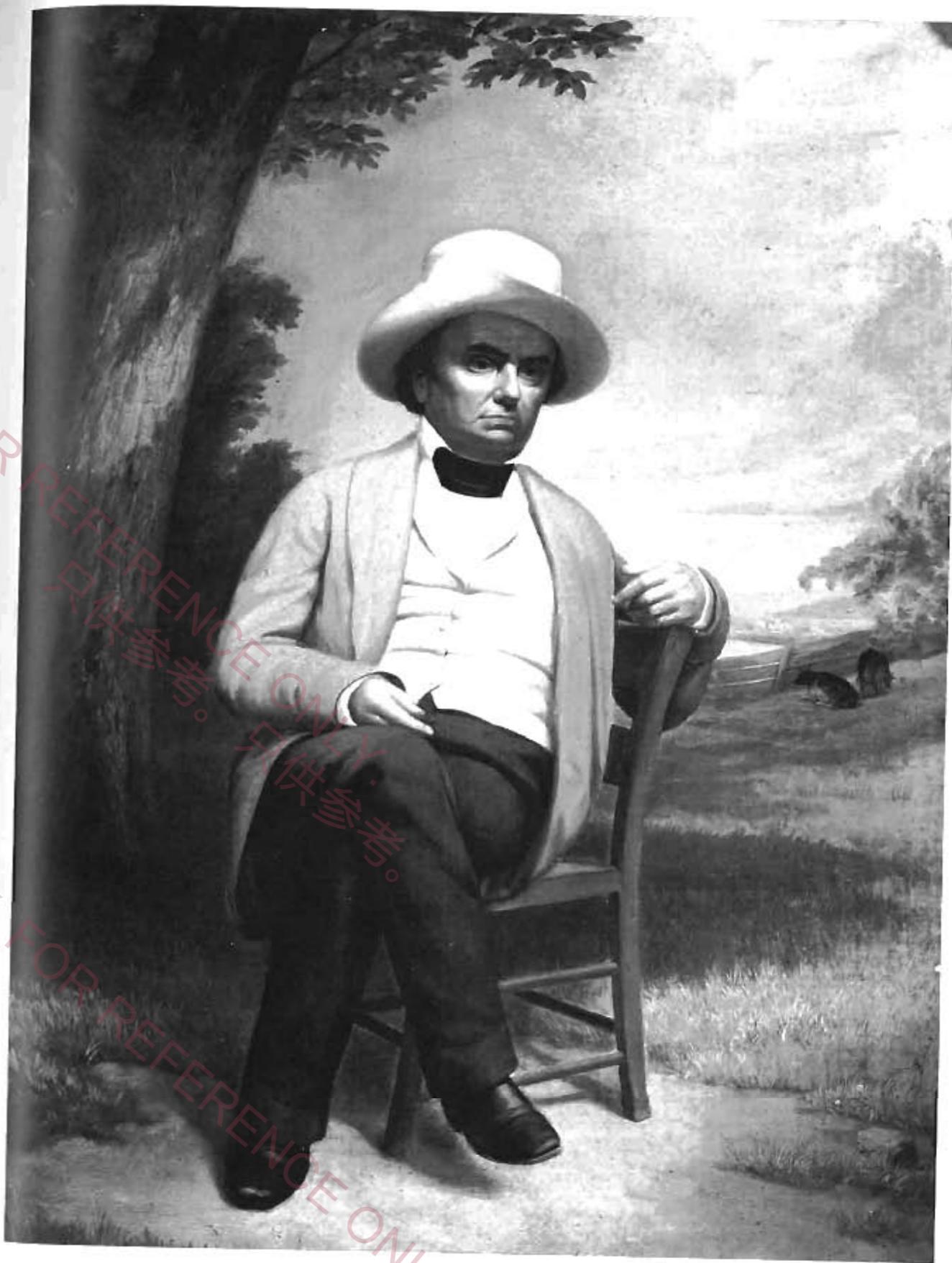
约作于1840年至1845年之间

M·与M·卡罗力克遗赠 编号：47.1211

神色凝重的丹尼尔·韦伯斯特，坐在一张靠背木椅上，在马萨诸塞州马什菲尔德他的海边农庄外一棵树下休息。四周青翠的田野通向远处的海。他背后有两条黄牛。韦伯斯特身穿乡下绅士的服装：米黄色宽边帽、白衬衫黑领结、黄背心和米色带绿的上衣、深灰裤子、黑鞋。

这是十九世纪中叶一位姓名不可考的美国画家所画的许多作品中的一幅。色彩的处理不那么精巧，从这一点来看，他应是一位乡村画家，也许是来自马萨诸塞州的乡下，曾受过一些训练，但大概不是专业画家。这位画家画的很可能不是韦伯斯特本人的写真，而是临摹当时一幅图片或另一幅画上的形像。

画中人丹尼尔·韦伯斯特是美国人所熟悉的。这位著名政治家和言词激烈的演说家(1782-1852)，其活跃的一生，一半是从事政治活动——他做过众议员、参议员、几任总统的国务卿——一半则是从事业绩斐然而收入丰富的律师业务。韦伯斯特以激动人心的辩才而闻名。他大声疾呼反对奴隶制度同时力图避免军事冲突，但在他死后不过九年，在一八六一年便因奴隶问题爆发了内战，这种军事冲突终于发生。韦伯斯特是一位能干的政治家，也是那个时代最出名的人物之一，但他终未能实现当美国总统的抱负。

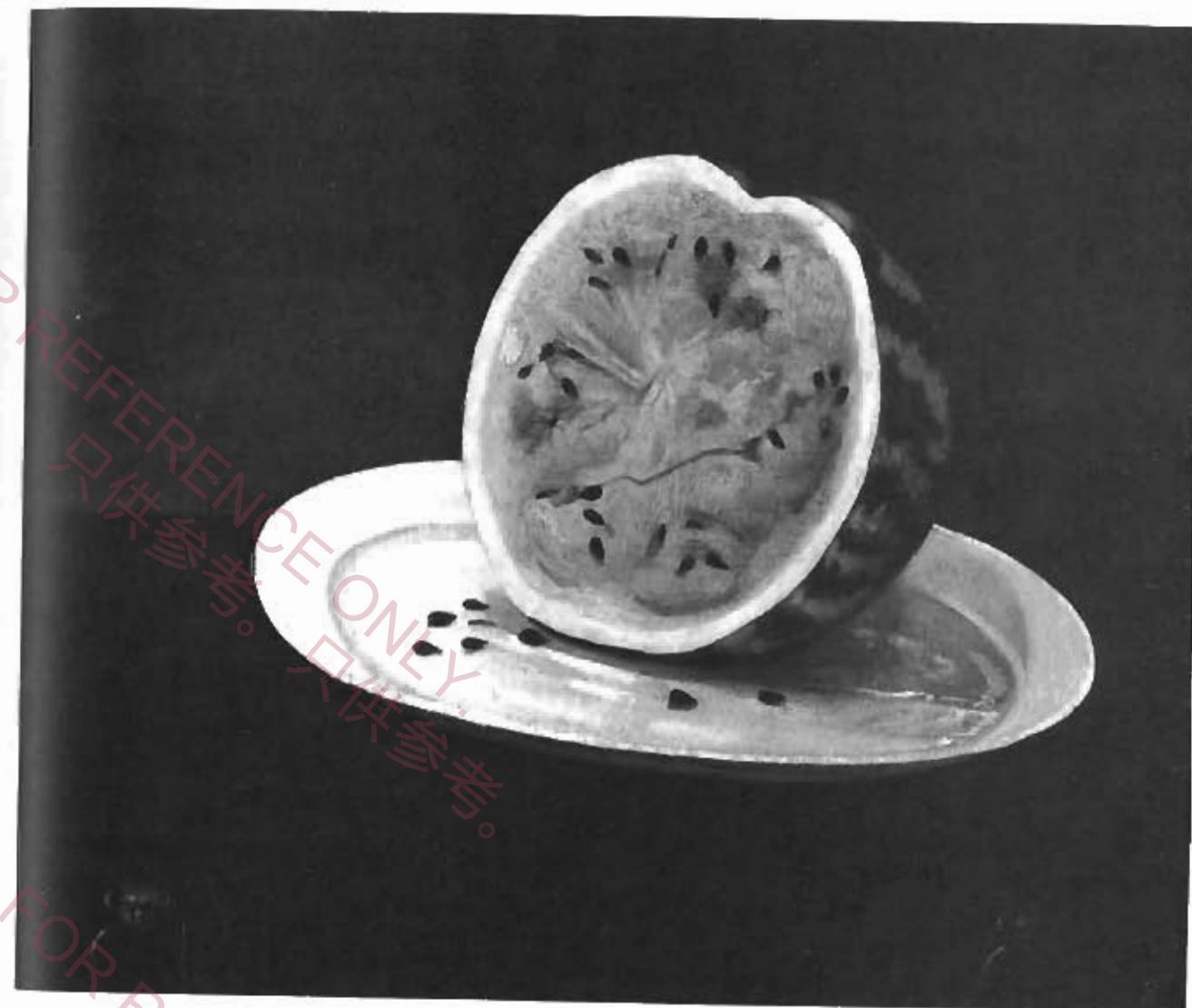


- 作者：佚名
23.《西瓜》(Watermelon)
画布油画 55.9×69.8厘米
画框上的年份：1855年
M·与M·卡罗力克遗赠 编号：48.410

这个有着粉红色内瓤的西瓜，外皮呈深浅色爆条纹，是一位姓名不详的画家画的。西瓜摆放在有狮头铜环的黑木桌上的白陶盘里，背景呈浅褐色。

在这幅不平常的静物画里，画家所要表现的不是如何摆放各物品，而是把注意力集中在这个大西瓜的本体上。西瓜的绚烂多彩吸引了许多美国静物画家。画家用粗放的笔法抓住了西瓜所形成的图案：粉红欲滴的西瓜肉缀着黑瓜子，黑瓜子散布在白盘里；近乎圆形的白色内皮；外皮；深色桌子和墙壁衬托着西瓜和盘子所形成的更大的图案。画家把瓜推到画的前部，盘子的角度旨在表示其凹入的程度。这个视象虽未完全实现，但画家的意图是十分明显的，令人一看就明白。

这幅画的明朗直率风格，完全符合美国乡村艺术的传统。《西瓜》代表最初级的美国绘画，它不是来自成熟的欧洲样板，而且很可能是没受过训练的人画的。这种“民间”或“朴素”艺术是十九世纪初在美国出现的。这位未经指导的画家出于需要，自行发展了一种基本上是抽象的风格。由于既缺乏透视的深奥知识，又没有制造幻觉效果的技巧，只好利用构图和色彩的各种条件来创造一个在概念上准确的图象。在《西瓜》这幅画里，这些技巧是显而易见的。这幅画虽然抽象和过分简单化，但具有足以代表最优秀美国艺术的潜在魅力。



作者：佚名

24.《街头之冬：黄昏》(A Street in Winter Evening)

画布油画 38.1×45.7厘米

作于1860年至1865年之间

M·与M·卡罗力克遗赠 编号：47.1216

《街头之冬：黄昏》作者佚名，这幅油画描绘的是某城市中的一个忧郁的、引人寻思的景象。画得很细致，对细节处理得十分小心。画面显示城市居民在一个有雾的冬天黄昏踏着泥泞雪水回家，有人打着大黑伞，大概是快下雨或是下雪了。一个孤零零的小女孩站在一家书籍文具店的橱窗外，店内射出暖和的光线，照遍她全身，也照到阴暗的街道上，街上不时有马拉的雪橇走过。一个妇人穿着花格呢的长裙，上罩有毛领的披巾，头戴饰以彩带的帽子，一身十九世纪后期流行的式样，她端庄地向前注视着，好像向着观者迎面走过来。

这幅十分动人的油画和许多同时代的风俗画不同，没有明确的情节。《街头之冬：黄昏》确是一幅描写美国城市的难得作品，在这里，我们可以感觉到城市居民的孤寂。他们彼此互不相识，各人只管自己的事，不理会别人。这里没有画出可资辨认这个城市的特别标志，人物的身份、职业和当地居民所关心的事也都没有向观者交代。据推测，这幅神秘油画可能是反映美国人在内战期间（一八六一年至一八六五年）对于乡土日益都市化的一种矛盾心情。



乔治·蒂雷尔 (George Tirrell, 十九世纪时人) 作

25.《隔着萨克拉门托河看加州的萨克拉门托市》

(View of Sacramento, California, from across the Sacramento River)

画布油画 68.6×121.2 厘米

左下角有签名: G. Tirrell 作于1855年至1860年之间

M·与M·卡罗力 免遭赠 编号: 62.279

这幅画的画面一半是城市景物，一半是河上船只。许多不同颜色的船只，白、绿、棕、蓝，都在前景的岸边停泊着。在这条灰色河流的对岸，在树林和粉红色的建筑物前面，有一列灰色和白色的船。浅红色的浮云为蔚蓝的天空平添了几许彩饰。

这幅画所描绘的景物最近已证实是萨克拉门托市在一八五五年前后的样子。现在这个城市是加利福尼亚州的首府。画家是在萨克拉门托河对岸取景的，那边当时叫华盛顿镇。该镇的河岸是各种废弃不用的船舶停泊的地方。最左方那两所大建筑物是萨克拉门托市政府大楼和自来水厂。市政府前可以看见渡船码头，一艘渡船正驶向华盛顿镇这一边。在右面中间，作者画了一艘白色大型明轮船“羚羊”号，这是当时行驶萨克拉门托与旧金山之间的一艘著名的内河客轮。

希雷尔显然是要忠实而准确地表现当地特有的细节，他以地形学家的眼光来描绘景色，风格仍然是他那幅巨制加利福尼亚全景图那样，他就是由于那幅画而饮誉加州的。他精密的观察力对他成为一个艺术家实大有帮助。虽然他这幅画的风格是重线条的，而情调又是“民间的”，物体比例有时也有点难以理解，不过，前景那些大船，以及画面上各物体的深远距离感，说明他有着高度的构图能力；加上他对清澈的水中倒影和天空散布的红云的敏锐观察力，这两者结合起来就把他的画提高到一个新的水平，使人觉得这幅画不只是某地某时的图形记录，而是十九世纪中叶美国一个河边社区的生动愉快场面的描绘。

没有人知道画家乔治·蒂雷尔的生平，只知道她是“绘制有史以来最长的全景画”的作者。她那幅二万五千三百平方呎的巨制于一八六〇年四月在加利福尼亚州旧金山第一次展出，立即获得评论界和社会上一致的赞扬。画面展示加利福尼亚州从蒙特里到育色来堤谷一带广阔的全景。这幅作品费时三年才完成。当地评论家认为画得非常真实、雄浑有力，而且具有一种无法描述的庄严和美态。传世的蒂雷尔的作品除此之外还有两幅，其中之一就是波士顿博物馆收藏的这幅《隔着萨克拉门托河看加州的萨克拉门托市》。



菲茨·休·莱恩(Fitz Hugh Lane, 1804—1865)作

26.《纽约港》(New York Harbor)

画布油画 91.4×152.4 厘米

右下角有签名及年份: Fitz H. Lane 1850

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 48.446

莱恩于一八五〇年到纽约，创作了几幅纽约港的画。这幅《纽约港》说明了作为船舶与海港画家的他确实是名不虚传。船舶的线条描绘得异常仔细，对光线与大气的微妙本质也表达得很高明。《纽约港》这幅画是莱恩早期的海港作品之一，他在明镜般的光亮与宏大的构思之间，取得了微妙的平衡，这是前一年他在缅因州首次接触旷野景色时才领悟到的。在他的画中，通过光照和构图而取得气氛与基调的特性就变得十分重要，这和细节的描绘与位置的确定有同等的重要性。

在一个引向远处教堂尖塔的焦点透视构图中，莱恩参差不齐地安排了两组略成三角形的船队，左边船队的帆是在阴影中的，而右边的帆则是向阳的。莱恩对于足以使画面情节增加深度和生气的对比法非常注意，此点在这幅作品中得到进一步的说明：海水是明暗相间的；左边的船只缓缓而动，右边的船只静止水面，这两边取得了均衡的效果。

莱恩这幅作品的描绘对象是美国最繁忙的商港，画面前景是海港内一条由四名水手划着的小艇，忙着送一位船长返回大帆船。画面左有远处都是渔船，左边前有艘三桅大船，帆下垂着，正由一艘蒸汽小拖船拖出港口。远处还可以看见一艘大渡轮，这是使用蒸汽的明轮船，正在横渡海湾把乘客送到新泽西州或斯塔腾岛上去。

莱恩是美国第一个自成一家的海景画家，他不只是画海景，而且是美国头一个以描绘平静的海洋来表达情调的画家。在他以前，画海洋景物的人都致力于描绘风暴、海战、沉船等惊心动魄的场面，或者给船舶或海港城市“写真”。莱恩却是观察大自然在沉默时的情态和光线照射在平静水面上的效果，因而绘制了一些无与伦比的最优美、最有气氛的海景杰作。

莱恩生于马萨诸塞州格洛斯特，这是波士顿之北一个海滨小镇。他是在孤独中长大的，小时候腿就瘸了，他大部分时间在海边写生。一八三一年，他表现出来的艺术天赋使他得以在波士顿一家平板印刷所里当学徒，许多美国画家都是干这一行出身的，而这也正是莱恩唯一受过的正规艺术训练。在那里他和一些朝气蓬勃的青年画家经常接触；也可能就认识了不久前刚从英国来的罗伯特·萨尔门，他是当时最著名的海景画家，这对莱恩是一个巨大的鼓舞力量。莱恩在波士顿一直住到一八四九年，然后回到格洛斯特去专心从事绘画。

到十九世纪四十年代末，莱恩已经是个很成熟的艺术家。他能把不同光线照射在水上的不同效果画得很像，他对船舶的构造十分熟悉，画起来得心应手。过了一段时期之后，他和朋友在缅因州度夏的时候，才开始为光线和空气的特殊效果所吸引，这在缅因州晴朗的空气中是非常突出的，此后这就成为他在作品中最强调的一点。以后他的画中也就出现了一种前所未有的清朗气氛。他涂色涂得更薄，用色用得更低，画面更加空旷，他不再着意于描绘物体，而集中于表现光线和海阔天空的清澈宁静。

这些淡泊宁静的作品就成为新风格的典范，这种风格被称为“彩光派”，这派的画家把光作为一种表现方法来加以研究，以此来表现大自然最富诗意的瞬间。莱恩善于使颜色作微妙的转化，来描绘大自然的情态，这使他的作品大大地突破了景物描写的局限，而列入十九世纪美国最佳绘画作品之中。

莱恩于一八六五年去世，刚好在内战即将结束的时候。他的生活一直没有受战乱的影响，也来不及看到战争对美国生活所引起的巨大变化。他把握住这个世界还是单纯、还未被现代化所改头换面，但却在迅速消逝中的时刻，并使这些凝固了的宁静美好时刻在时间的急流中固定下来。



威廉·艾肯·沃克(William Aiken Walker, 1838—1921)作
27.《银元鱼和羊肉鲷》(Dollarfish and Sheepshead)
画布油画 61×50.8 厘米
左下角有签名及年份: WAW(姓名缩写字母)1860
M·与 M·卡罗力克遗赠 编号: 48.485

两条鱼挂在钉子上，背景是南方产的松木板。左边挂的是通体光滑的银元鱼，颜色是浅灰略带粉红与黄色，尾部和鳍则是黄色的。右方多鳞的羊肉鲷有深灰浅灰相间的条纹和棕黄色的头尾。

那时在美国中产阶级的艺术中流行着高度写实主义的静物画，这幅《银元鱼和羊肉鲷》就是其中之一，它的逼真程度简直非肉眼所能辨认。(这类作品亦称为“精密描绘”，照法文“Trompe l'oeil”的原意是“骗过眼睛”。)这种技巧来自十七世纪荷兰静物画的传统，本来是描绘猎获的动物的。美国最初几幅画鱼的静物画中包括拉斐尔·皮尔在一七九四年展出的一件，他是詹姆斯·皮尔(见第九图)的侄子。这种画反映了当时人们喜欢户外活动，如打猎钓鱼等等，这些活动不是为了衣食，而是一种娱乐消遣，从十九世纪四十年代起直至该世纪末，这样的静物画都非常受欢迎。

在这幅画里，沃克在如此平平无奇的主题中，注入了特别强烈的质感。他的构图十分仔细，把形象分为两部，以背景木板的接合线为分界，但两边不是完全相等的，虽则分界线还是可以看得出来：稍带倾斜的对称使人产生一种有趣的既平衡而又紧凑的感觉。

在轻质木板背景衬托下，两条描绘精确逼真的鱼即刻吸引住观众的视线。那羊肉鲷身上醒目的横纹构成了一个突出的图案，与松木的垂直木纹成为强烈对比，沃克还在木板上画了一个节疤，这个节疤的位置很别致，与右边那条鱼的毫无生气的眼睛放在一起。作者为了增强形象的真实感而尽量掩饰他的笔触；他仔细地绘出了鱼的影子，连挂鱼的钉子的阴影也画出来，很成功地制造了一种幻觉效果。

这幅《银元鱼和羊肉鲷》看似简单，线条也有点朴素，却创造了极具吸引力的形象，可以说是开了“精密描绘”法的先河。大约二十年后，像约翰·皮托(见第三十九图)这类画家才完全使用“精密描绘”法来绘画各类不同的物体，从而把这个流派的笔法运用到另外的新方向上。

对沃克的生平和受过什么艺术教育，我们知道得很少。他是在南卡罗来纳州的海岸城市查尔斯顿出生的，他一生保持对美国南部地区的热爱。一八六一年至一八六五年的内战之后，南方为北方所败，陷入经济萧条，面对艺术的赞助和提携也进入低潮。不过沃克并不气馁，他这个乡土艺术家仍然孜孜不倦地画他的画；他在南部各地流浪，所画的都是这个重新统一的国家的南方景物。他描绘林肯总统解放了的黑奴的日常生活，也描绘南部各州著名的棉花庄园的景色。沃克的高度写实而又精确的画风，与民间艺术传统的线条性和刚刚发明的照相机不无关系。他也描绘花木、野兽、鱼等等，他画得有如科学书籍的插图一般精确。

沃克是个很有人缘的单身汉，不但才能出众而且风度翩翩。除了性情好之外，他对音乐和艺术的知识也是渊博的，他喜欢谈论绘画、歌剧和文学。他可以用英文和法文写诗，既会唱歌也会弹奏钢琴和拉小提琴。沃克是个少有的多才多艺的绅士，他创作了大量有价值的作品，他作品里那些新鲜而且是直接观察得来的形象，实在是内战后南方情况最难得的纪录。



法兰索瓦·雷基斯·基诺(François Régis Gignoux, 1816-1882)作

28. 《沼泽日落》(Sunset in a Swamp)

画布油画 79.4×119.4 厘米

作于 1855 年至 1865 年之间

亨利·赫伯特·埃德斯遗赠 编号: 23.184

美国的荒野是托马斯·科尔以及一些早期风景画家乐于描画的主题。在十九世纪五十年代与六十年代之间，由于农庄日益增加，移民新村也愈来愈多，荒野开始逐步消失。这时期以美国荒野为题材的风景画便愈来愈受欢迎。这些荒凉之地及其在物质、精神方面的情况，成为人们歌颂的对象；这些大自然的歌手在文学上以索罗为代表；在绘画上则以弗雷德里克·丘奇为代表，还加上一批受丘奇影响的画家，其中就包括基诺。在这方面，他步丘奇后尘，在描绘黄昏景色时使用大红深黄，使他笔底下的景色沐浴在动人心弦的色彩之中，从而创造了短暂的一瞬——（就像荒野本身一样）稍纵即逝——但这却是完全宁谧而又平静的一瞬。左边前景的树干似乎在痛苦地扭动着，不过其它一切都是静止的，连那巨大的苍鹭也屹然不动。基诺也和这个世纪中叶的许多画家一样，在描绘这个隐藏在深山老林的地方时，他对于荒山原野的宁静安详和高贵的品质是深怀敬意的。

基诺在法国里昂出生，在瑞士的弗里堡接受教育。他是哈得逊河画家的外围成员。他的艺术教育始于里昂的圣比埃尔美术学院，那是以花卉画著名的地方。后来他到巴黎深造。他在巴黎进入美术学院，荷里斯·凡尔耐和保罗·第拉罗奇都是他的老师。他后来之所以放弃历史画而致力于风景画，就是接受了第拉罗奇的劝告才决定的。一八四〇年，基诺爱上了一个美国女子，因而来到美国，并定居于纽约市布鲁克林区。他深深地为美国风景的瑰丽雄奇所吸引，他作了广泛的旅行，不只到过纽约州北部、新罕布什尔州和加拿大，还一直深入到南部的沼泽地区，到处搜集描绘的题材。他对季节变换很有兴趣，所绘的冬景忠于自然而又富于美感，是很受欢迎的作品。他画的秋景则很能把握住秋天金光闪耀的特点，从鲜红到黄色以至橙色他都善于运用。

基诺本人常在美国艺术联会、全国美术设计学院、布鲁克林艺术协会、宾夕法尼亚美术学院等处展出他的作品，同时他也是布鲁克林艺术协会的副主席。他移居纽约以后，还指导过乔治·英尼斯（见第三十一图），教过英尼斯的只有他一个人。

在美国名成利就以后，基诺便于一八七〇年回到法国，一直续继展出美国和欧洲的风景画。



大卫·吉尔摩·布莱思(David Gilmore Blythe, 1815—1865)作

29. 《葛底斯堡之役》(Battle of Gettysburg)

画布油画 66×87.7厘米

右下角文字：习作一/葛底斯堡之役，经由波尔特勒上尉转送给提顿石炮兵队 D. G. Blythe

作于1863年左右

马克辛姆·卡罗力克遗赠 编号：64.450

布莱思这幅动人心魄的作品描画的是葛底斯堡战役（一八六三年七月一日至三日）。这是美国内战（一八六一年至一八六五年）期间的一场最惨烈的战斗，也是最有决定性的战斗。南方部队在罗伯特·李将军指挥下，在葛底斯堡才第一次受到挫折。而在此之前，他的部队在各次战斗和游击战中都是胜利的。在这次战役之后，南军对北军就只能采守势。最后在一八六五年四月向格兰将军（后来当选为总统的尤利塞斯·格兰）领导下的联邦军队投降。

《葛底斯堡之役》这幅画是献给波尔特勒上尉的，他是宾夕法尼亚州民兵某炮兵单位的指挥官，那个部队一八六二年并不在葛底斯堡，所以看来画中描绘的驮马和大炮，在硝烟弥漫中的一群群民兵，以及用担架抬走的伤兵等都不是要记录某一部队的事迹，而是要表现出士兵所熟知的战争的恐怖。在布莱思这幅生动的作品中，他的热情和生动的技巧十足地表达了题材的魄力。他把注意力集中在画面中心的一组马上，那些马由于附近一颗炮弹的爆炸而惊叫直立起来，旁边吵闹激动的场面则用粗犷迅疾的笔触来处理。战斗中的混乱则更是借重线条的力量来表达而不是通过色彩。他笔底下的士兵在一团棕灰色的硝烟中迷惘地走动着，明显地描画了美国这次空前残酷的战争的痛苦和摧毁性的后果。

毫无疑问，布莱思是他那个时代首屈一指的讽刺画家和历史画家。他生于俄亥俄州，还是小孩的时候就开始绘画，显然是自学的。十六岁时，他到宾夕法尼亚州的匹兹堡市一家木制店去当学徒；但他花了许多时间和那里的一个画家交朋友，这个人的画室兼卖画店是当地艺术家和巡回肖像画家的聚会之所。一八三七年至一八四二年间，布莱思在美国海军服役。退役后他也开始作肖像画，并在宾夕法尼亚州西部地区到处兜揽生意。他的肖像画虽然是比较静态和纯朴自然，但是他在当时才开始画的城市生活风貌，却是颇具幽默感而又充满生活气息的。布莱思从事多方面的艺术活动，他塑造过法国将军拉菲特的雕像，这位将军是革命战争年代从法国来帮助美国作战的。和同时代的画家一样，布莱思也画了一幅“长卷巨制”，希望以此赚大钱。

内战使他深受影响，他跟随着宾夕法尼亚州的一个民兵团，开到战场去。这个时期他画了许多部队生活的速写，也画了一些重要的油画如《葛底斯堡之役》等。当时大多数美国画家不是完全不理会这个战争，就是只描绘军营里面高级人员的生活或者是伤感的场面等等，他们根本不知道战争的恐怖，对于这一次南北之战的痛苦悲惨的事实，他们更是完全脱节。但布莱思则与他们相反，有关内战的油画是他最动人的作品，完全没有讽刺挖苦的味道，虽然他最著名的绘画还是那些嘲弄模仿声名显赫生活场面，例如法院、监狱、小酒店等等的讽刺画。他最喜欢嘲笑人类的狭隘小器和都市的贫困肮脏，也喜欢嘲讽坏人坏事和腐化堕落。他故意歪曲人体形象来表达他对社会问题的见解，用这样的方式来绘画的美国画家中，布莱思是最早者之一。今天大众公认，这位画家跟他创作的画对社会和政治问题的敏感性是无人可及的。



詹姆斯·艾博特·麦克尼尔·惠斯勒 (James Abbott McNeil Whistler, 1834-1903) 作
30.《红色交响乐》(Symphony in Red)
画布油画 38.5×35.5厘米
作于1867年至1870年之间
埃米莉·L·安斯利基金会购赠 编号: 60.1158

惠斯勒醉心于东方艺术是十九世纪六十年代早期当他在巴黎时开始的。他所认识的法国画家在十九世纪五十年代后期开始搜集日本的版画。大约在这个时候，惠斯勒特别景仰的前卫画家埃杜阿·马奈已经开始在他的作品中用东方的题材和东方的构图技巧来作画。现在知道惠斯勒至迟于一八六四年已经藏有日本的版画，不久更成为热心的收藏家；他不止搜罗版画，还搜罗扇子、屏风、画册、瓷器和服装等等，许多收藏品他都画到作品里去。

这幅画是他在十九世纪六十年代后期一系列速写和一批巨幅油画中的一件，他在这些作品里试验多个人物构图。在这一幅里他把西方艺术和日本艺术结合起来。画内人物穿着近代欧洲服装，戴帽子和披上披巾，但背景却是东方色彩的，而画面的空间安排也被简化成为平面，好像他所喜欢的日本版画那样。画内两个女人倚栏而立，栏杆的那一边完全不用透视法表达空间。奶黄带粉红的背景，成为抽象的平面，点缀着铅笔速写成的日本扇子。

这个时期惠斯勒作品的风格与维多利亚时代其他画家作品完全不同。那些作品绝大部分是极端小心地画出细部的，用色是写实主义的，画的也是伤感的故事性场面。惠斯勒认为自己的画是一种抽象的作品，像讨论绘画艺术的论文，而不是说明道德问题或奇闻轶事的插图。为了达到这个目的，他经常把人物脸部画得不清楚，而只是表达出人物的体态。他也试着用有限的鲜艳色彩作画，像这幅画所用的深红和紫色。为了强调他所感觉到存在于他的作品与音乐形式之间的关系，他经常给他的画赋以音乐标题，例如《夜曲》、《和声》，或这儿用的《红色交响乐》。

在惠斯勒的时代，美国人都知道他是个杰出而有创造性的艺术家，也知道他是个神气活现的浮夸家伙。他生于马萨诸塞州的一个工业城市洛维尔，他的父亲是工程师，一八四三年应聘去俄国助修莫斯科到圣彼得堡的铁路。当时九岁的惠斯勒就跟随全家去了俄国，在那里他一直住到一八四九年他父亲意外死亡的时候为止。父亲死后，惠斯勒回美国入军事学校，可是他好作漫画来讽刺长官而又不大喜欢学习军事操练，于是不久即被开除。他干了几个月制图员的工作后，又去了欧洲。

惠斯勒到了巴黎，立即投入了法国绘画艺术的最热闹最激进的流派中，他受到了亨利·马丁·拉图尔、古斯塔夫·库尔贝和埃杜阿·马奈等人的影响，发展了自己的见解，认为最高原则必须为艺术而创作；他并认为艺术是与形式和风格有关的事，他反对前人认为艺术作品应有教育性或道德意义的说法。惠斯勒最著名的人物画，与其说是人像不如说是一种理想的和纯艺术的构图；他认为画家在作画过程中，应该用不同的色调和风格来试验。从十九世纪六十年代起，惠斯勒的作品表现出对东方艺术的浓厚兴趣，他画中的妇女常是穿着日本和服的，周围摆设了精美的中国瓷器。

一八五九年惠斯勒永久定居于伦敦，他在那里以放荡不羁脾气古怪出了名。由于他在艺术上的冲破藩篱勇于创新，加上为人桀骜不驯，以致常常成为新闻人物。一八七四年，他在他的第一次画展中展出了一套几乎是抽象派的风景画，标题全用音乐术语，诸如《夜曲》、《交响乐》、《改编乐曲》等等，使英国的观众大为震动。

惠斯勒是个性格复杂，世故很深，四海为家的艺术家。他不愧是国际性的人物，而当时人们也是这样看待他的。美国人认为他是住在伦敦的美侨，而英国人则说他是英国人。推举他当英国艺术家协会的主席；一八八九年法国则选他入勋级会。美国出生的画家有一类特殊人物，他们远离美国，但在别的国家中也格格不入，然而他们却能够把个人风格和所见所闻的丰富知识结合起来，惠斯勒就是这一类人物的典型。尽管他的作品在某些方面与法国的印象派和东方格调有关，他的艺术大体上是无法归入那一门类的，他的画只能说是一个天分很高，影响很大的艺术家独特的个性表现。



乔治·英尼斯(George Inness, 1825-1894)作

31.《夏天的榆树》(Elms in Summer)

画布油画 40.6×61 厘米

右下角有签名及年份: G. Inness 1868

爱德华·杰克逊·霍尔姆斯赠 编号: 41.119

在一个充满田园气息的小山谷中有一所白色的房子，房子的四周是高大的榆树，还有田野和林木葱茏的小山。画面的前景有两只鸟在草地上跳跃着。尽管同样的田野和房子在英尼斯的几幅作品中都出现过，但这景色究竟是什么地方，到现在也不清楚。大约在这段时期即一八六八年，英尼斯住在马萨诸塞州的梅德菲尔德，他最早的风景画有些便是在这里画的。

当他画《夏天的榆树》时，已经去法国和意大利作过头一次的访问，并受到了丢比派自由奔放画风的感染。在这幅画里，他所受的外国影响是可以看得出来的。这位画家早期风景画的风格很接近美国哈得逊河画派的高度写实和明细的作风，因而在勾勒前景榆树的叶丛以及房子的外表都可以见到细腻的笔触；虽然在这幅画中还可以看到他早期风格的痕迹，但是丢比派的影响却是很清楚的。英尼斯用阔大重彩的笔法来使景物光彩夺目，在中景草地上厚涂了一条光带。近看时，画面显得不成形状十分抽象。但从远处看，就可以察觉到一种奇妙的感觉与气氛。左右方背景密集的树丛也是如此。英尼斯并没有画出每一片树叶，他只是把画面涂上颜色以求产生树木的印象，他并没有打算交代所有的细节。

英尼斯就是这样把他的情感灌注在他的风景画里的，他没有庸俗地作如实的传达，也没有为了炫耀技巧而装模作样。他把一些描写的细节和引发性暗示结合起来，使画面充满大气的光辉，从而创造了自己艺术上的诗境。

现在，人们都公认乔治·英尼斯是情感最细腻的、最多产的美国风景画家之一。他一共画了大约二千幅画。由于他从事绘画的时间很长，他的风格总是跟着美国的风景画潮流而与时俱进。由于小时多病，使他没有受多少教育，他是靠纽约和纽约附近属于新泽西州的纽瓦克长大的。他头一次受的艺术教育十分短暂，是一个巡回肖像画家教他的。不久他到了纽约，在一家版画公司里当学徒。

从十九岁起，英尼斯就经常在全国美术设计学院及别的艺术机构展出他的风景画。在风格上，他早期的画在高度写实的细部处理方面，非常接近哈得逊河画派的风格。他去过欧洲几次，大约一八五〇年去意大利，一八五三年至一八五四年去法国，其后于一八七〇年至一八七四年又在这两国居住。他在欧洲时愈来愈注意到绘画光线和气氛的问题。英尼斯在法国见到笔法豪放和使人有亲切感的“丢比派”的作品，便深深地为这些作品所吸引，于是他一改自己原有的作风，摆脱了如实描绘而转向比较主观的手法。他认为画家应该按个人的感受和经验去改造大自然，而不应该只是把眼前景物照样画出来就了事；但在那个世纪中叶，美国画家正是这么主张的。因此他很少在室外工作，甚至不大作野外写生。一幅画他经常一画再画，多次修改，以求取得最能把他感受完美地传达出来的视觉表现方式。到他晚年，他被认为是美国的“印象派”。但英尼斯总是否认他的作品和法国印象派有任何瓜葛。他的作品也说明这一点。他还说他采取的是他修正了的丢比派风格，它已转化成为他个人独特的、带有诗意的表现方式。



乔治·科克伦·兰丁(George Cochran Lambdin, 1830-1896)作

32. 《瓶花》(Vase of Flowers)

画布油画 40.6×30.5 厘米

右下角有签名及年份: Geo. C. Lambdin/1873

马克辛姆·卡罗力克遗赠 编号: 64.458

在这幅静物画里, 画着一幅黄白红的玫瑰和杜鹃, 花是插在一个稍带棕色的玻璃花瓶里的, 花束顶上还探出一朵仙客来花。桌布是红绿黑三色的, 花瓶旁边摆着一串紫色的葡萄。背景挂着绿色和灰色的窗帘, 上面有红色图案。

浅色的花朵摇曳生姿, 衬着深色背景显得很突出。兰丁以清新活泼的笔触, 把花朵画得生意盎然, 充满活力, 具有生命的气质, 这使得他的构图不那么死板, 与许多惯见的瓶花画有所不同。十九世纪上半叶的静物画中, 每一种花都带有象征性的意义, 代表着某些情感或品质, 如爱情、羡慕、体贴、怀念等等。但到了这幅作品的年代, 看来这束花已经没有什么特定含义, 也就是一束鲜花而已。当然, 花的“美感”也不能说不会引起某些情绪上的联想, 这是维多利亚时代流行的一种气质。不过这里画的花朵主要还是表现出大自然一种精致优美的形象, 充满个性, 生机勃勃, 而且带着充沛的表现力。

乔治·科克伦·兰丁在当时被人们视作费城著名的花卉画家, 也许还是首屈一指的静物画家。他在费城出生, 这里长久以来就是静物画的中心, 这个传统是查尔斯·威尔森·皮尔及其卓越的家族建立起来的。兰丁的父亲是当时杰出的袖珍肖像画家詹姆斯·里德·兰丁。他幼承父业, 得其大要。后来他去欧洲学习了一年, 回国后在离费城不远的杰曼敦定居下来, 开始在宾夕法尼亚美术学院和别的地方展出他的人物画和风景画。

兰丁之所以声名远播, 是由于他的花卉静物写生, 他既画摆好的花束——剪下来插在美丽的花瓶里的花, 也画户外自然环境中生长的生气勃勃的花朵。他喜欢玫瑰, 有些画里常常只画玫瑰, 他那著名的玫瑰园种了许多不同品种的玫瑰花, 他经常在那里取材。

兰丁所画的花卉静物是十九世纪后期美国画坛典型的题材, 而他的画也确是极受欢迎的。他的画被大量套色复印出来, 廉价出售, 以广流传。那时许多美国人家里都用他的复印画做装饰, 因而使兰丁的名气更大。



威廉·霍尔布鲁克·比尔德(William Holbrook Beard, 1824—1920)作

33.《打捞者》(*The Wreckers*)

画布油画 35.6×71.1厘米

作于1874年

罗伯特·爱德华基金会购赠 编号：1979.286

《打捞者》这幅画把事实赤裸裸地暴露在观众面前，使人看后久久不能忘怀。这与比尔德平素的画风是背道而驰的：本来他的作品大多数都是故事性的、以动物为主角的寓言，而这一幅却不是，这幅作品的画面是在灰雾中的一个海滩，海也是灰色的，一只船最近才给风暴打沉了，船上的破烂给海浪冲上了沙滩，十七只凶狠的乌鸦正在那里啄食。画得非常好看的黑乌鸦在米色沙滩和灰色迷雾的衬托下特别显眼。从它们安详地但也毫不客气地在分享这些不义之财看来，比尔德在这幅画里既传达了一个不样的预兆，也提供了一幕在劫后余灰上发生的怪异场面。画里一个人也没有，形象的来源也不清楚。比尔德在其它作品中，情节通常都是清楚的，但是在这幅画里却不是如此：这里只有一种扣人心弦的凄怆暗淡的布局，乌鸦的邪恶用心和掠夺性都微妙曲折地表达了出来。

比尔德同马丁·约翰逊·黑德(见第三十四图)一样，他坚持用高度写实主义的风格来绘画，而当时许多画家都已转而师法慕尼黑、杜塞尔多夫、巴黎等地艺术学院传来的风格了。不过事实上，这幅画里面那些清楚地勾勒出来的形状、平滑的表面和横式的布局，也不能说和当时流行的彩光派毫无关系，那时候这一派日渐在美国风景画中取得地位。画中白濛濛的气氛与菲茨·休·莱恩、马丁·约翰逊·黑德等人描绘大气的彩光派作品也有些关系。比尔德同这些人一样，不仅不喜欢，甚至非常反对欧洲吹来的画风，而这正是乔治·英尼斯、威廉·梅里特·蔡斯以及约翰·辛格·萨金特等“前卫”画家所崇尚的。他在一篇题为《铁锁》的意味辛辣的讽刺文章中，嘲笑那些摹仿欧洲风格来作画的美国画家，却赞扬不为一窝蜂趋势所动的艺术创作者。在我馆最近收藏的《打捞者》这幅作品中，比尔德仍然保持他一向的“美国”风格——高度写实主义——同时又创造了一幅独特而动人的杰作。

威廉·霍尔布鲁克·比尔德在他那个时代，是专画幽默题材的著名画家。他画的一般都是具有教育意义的寓言画，而动物往往代表了人物出场。比尔德约在一八二四年生于俄亥俄州佩恩斯维尔的边远地区，他二十岁便离开故乡成为一名巡回肖像画师。一八五〇年在纽约州布法罗定居，这是比较大的城市。在这里比尔德开始建立声誉，并且积蓄了财富在一八五八年至一八六〇年间与其他美国画家结伴去欧洲两年，在杜塞多夫和罗马都住过些时候。他于一八六〇年回美国，搬到纽约市居住，最后到了一八六六年才有能力在著名的纽约市第十街画室大楼里开设了自己的画室，这时候他经常在纽约各画展上展出他的作品。一八六一年被选为全国美术设计学院的正式院士，从一八六一年至一八九九年，他每年至少有两幅作品在该学院展出。比尔德经过了事业非常顺利的一段悠长岁月之后，到了本世纪之初才在纽约逝世。

比尔德深得人们尊重，他描绘的题材非常广泛，人物、风景、风俗画无所不能。不过最著名的还是他意味辛辣的讽刺画，他通过动物形象嘲笑人性中的弱点。举例说，他画了一幅圣经故事《苏珊娜和长老们》，这故事原来说的是没有穿衣服的苏珊娜被两个好色的老头偷看的事。比尔德在画这故事的时候，用一只优雅美丽的天鹅来代表那少女，而用两只只有角的猫头鹰来代表那两个偷看的坏人。比尔德用动物来代表人就可以描绘一些在十九世纪后期维多利亚时代社会认为不雅的事物。他用严谨写实的手法来绘画，那时这种画法已渐渐变得不合潮流了，因为欧洲风格已经在美国占了上风。不过他仍然坚持他的风格，幽默而风趣地对人性的假首伪善加以揭露和讽刺。



马丁·约翰逊·黑德 (Martin Johnson Heade, 1819—1904) 作

34. 《纽伯里波特沼泽》(Newburyport Marshes)

画布油画 33×66 厘米

左下角有签名: M. J. Heade

作于 1870 年前后

马克辛姆·卡罗力克遗赠 编号: 64.441

黑德头一次描绘美国东岸的盐沼地是在一八五九年，在此后的年代中，盐沼地一直是他喜欢写生的题材。正如托马斯·科尔（见第十三图）喜欢画卡茨基尔山，艾伯特·比尔施太特（见第二十六图）喜欢画西部平原一样。黑德常常到处旅行，他常去新泽西州和罗得岛州去画那里平坦的沼泽地；到了晚年他又跑到南部佛罗里达州去写生。但是他最成功的作品仍然是内战末期他在马萨诸塞州的纽伯里波特（波士顿之北约五十哩的一个海边小镇）开始画的那些描绘沼泽景色的组画。

黑德是美国第二代的风景画家，其中包括菲茨·休·莱恩（见第二十六图）在内。这些画家发展了一种新方式来描绘美国荒原的壮丽雄奇。他们无意于别的画家所喜欢画的题材，如纪念性的场面、戏剧性事件、英勇的业绩等等。他们喜欢刻画的倒是大自然庄严肃穆的本质中较为沉寂安详的一面。他们描绘大自然中那些平淡无奇的细节——一段简单的海岸或一片灰色的沼泽地等——而把力量集中于表现洒照在这些平凡景物上那种似乎具有魔力的清明透澈的光线。

在这幅作品里，黑德描绘的沼泽那种平静安详的壮丽景象，是通过横窄式的画布来表达的（画布的宽度是高度的一倍），由于压低了视点，加上比例的运用，使得这幅小横幅产生了海阔天空的效果。对黑德来说，沼泽天气瞬息万变的特点就象征着大自然的变化无常而又亘古如斯的性格。低低地向地面压下来的银色白云预示着风暴即将到来，画面前景已在密云的黑影之下，而中景却仍见阳光，农民正加紧在大雨到来之前抢先收割。在《纽伯里波特沼泽》这幅画里，天气既狂暴而又平静。与此相似的是沼泽本身，它既野性难驯而又美丽可亲：黑德之所以有这样的描绘，是由于他自己就有着荒郊原野与文明社会这两者所具有的优良品质。从黑德看来，这片沼泽地是人和自然之间保持理想关系的场所：分布在广阔地面上一堆堆的麦草垛和那些趁着干农活的人们，表明自然界实在是慷慨大方的，只要努力耕耘就不会没有收获。

马丁·约翰逊·黑德是一位极富于创造性的画家，他的生平占了大部份的十九世纪。他在宾夕法尼亚州一个小镇出生的，在二十岁之前即曾受业于著名的民俗画家爱德华·希克斯的门下，他头一张不大完美的肖像画就是那时画的。后来他集中力量于肖像画、风俗画和寓言画，到了十九世纪五十年代中期，他才逐渐转向风景画。

黑德一生到过许多地方。十八岁时就去过法国、意大利、英国。他也到过美国许多地方，他在东海岸许多城市都工作过。十九世纪五十年代他作为巡回画家到处为人画肖像时，又向西行到过芝加哥和圣路易斯。不过在一八五九年他移居纽约市之前没有什么真正杰出的作品，他到纽约市之后在第十街画室大楼租了一个地方，那所大楼里住着许多著名画家。他在那里受到了弗雷德里克·丘奇以及约翰·肯塞特的海陆风景画的影响，他们的画是写实主义的，而且色彩艳丽。黑德于是也开始画富于浪漫气息的海陆风景画。他的画直到不久之前才在美国得到承认和尊重。

直到十九世纪六十年代中期，黑德还是画气概激动的海景画和盐沼的特异景色，这都是他喜爱的题材。他的艺术家朋友常去写生的地方他都不感兴趣，相反他却较多地描绘那些不大为人所知的地方，并且总是特别注重构图效果而不是只看地貌上的准确。大自然动人的瞬间，比方说，日出日落的时分，暴风雨即将来临的情景与呼啸咆哮的场面都使他神往。这时他也开始画些静物画，画一些插在古怪的花瓶里的花，每朵花都有其象征性的意义。

一八六三年黑德去巴西写生，画那里的蜂鸟。一八六六年和一八七〇年他两度去南美，创制了一套引人注目而有点怪异的组画，画的是热带景色中的蜂鸟和兰花。美国除画里这样的形象以前还没有过，不论在题材方面还是风格上所引起的强烈美感都是空前的。

虽然今天大家公认他在静物画和风景画方面都是极重要的画家，但是在他的大部分艺术生涯中，画家和收藏家都不大欣赏他的画。直到一八八五年他移居佛罗里达州之后，他才遇到一个看出他那特殊天才并愿意买他的作品的富翁；到今天，黑德的杰出成就终于得到了大家的赏识。



马丁·约翰逊·黑德作

35.《西番莲与蜂鸟》(Passion Flowers and Hummingbirds)

画布油画 39.4×54.6厘米

左下角有签名: M. J. Heade

作于1865年前后

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1138

《西番莲与蜂鸟》是黑德在一八七一年至一九〇一年之间，用同样素材所画的许多作品之一。在这幅画里，他在灰绿色的迷濛背景上画了几朵鲜艳夺目的红花，还有两只棲息在悬藤上的蜂鸟，鸟的羽毛是白色、灰色和棕色的。黑德最初对这类不寻常的素材感到兴趣是在一八六三年和一八六四年去巴西的时候，并根据在南美洲的花鸟写生创作了许多作品。不过，他也去私人花园或者纽约市那些爱好花木的大富豪的温室里去寻找素材，因此他画的西番莲品种特别繁多；他对这种花的热爱使他画得异常逼真，即使按严格的植物学眼光也可以指出他画的是哪一个品种，这也是因为他的风格本来就是十分精确的缘故。当时美国画家竟尚欧洲的写意画风和技巧，黑德可以说是显著的例外。

黑德的花卉和蜂鸟在十九世纪七十年代与八十年代之间经常在各地展览，但那时的艺术评论界对这些作品只是偶尔提及，有时甚至置之不理。在那些年代，只有像乔治·科克伦·兰丁（见第三十二图）那一类的花卉才是受欢迎的，而黑德这些艳丽的异国花卉当时并不被认为是合适的艺术描绘对象。所以这些花卉作品就很少被人提到，也很难卖得出去。尽管如此，这些颜色妖艳、带有神秘色彩的作品还是代表了维多利亚时代的特征，那个时代是以外表严守礼教暗中放肆的生活而闻名的。



艾伯特·比尔施太特 (Albert Bierstadt, 1830—1902) 作

36. 《埋伏》(The Ambush)

画布油画 76.2×128.3 厘米

左下角有签名: A. Bierstadt

作于1870年至1875年之间

M·与M·卡罗力克遗赠 编号: 47.1226

一辆白篷马车载着吓得魂不附体的一家人，在一条尘土蔽天的道路上飞驰，一些穿着鹿皮衣、高举着战斧的印第安人骑着马随后猛追。画面右方埋伏在疏落的绿色灌木后面的是一些穿盔制甲的士兵。远处隐约可见一长列篷车的地方，青黑色的风暴云层正聚积着。在前景处，一条狗边跑边吠，跃过长着红、黄野花的绿色草地。

这一段戏剧性的插曲大概是怀俄明州大风河地区发生的事，这幅画很可能是十九世纪七十年代画的。那时比尔施太特在加州开设了一个画室。在这幅作品里，作者以细密写实的笔法来描绘此一戏剧性事件，他的作风在该世纪中叶的美国艺术中还是很典型的。不过到他画这幅画时已经有点不合潮流了。比尔施太特知道这种充满动作的场面会使文化水平较高的东部美国人为之惊喜不已，就像与他同时的画家艾尔弗雷德·雅各布·米勒(见第十一图)的画一样，后者的作品就是要使人看后觉得惊喜交集。比尔施太特从画面左边画出一条特别显眼的土路一直斜伸到前景，马在路上疾驰，四蹄腾空，尘土飞扬，以此来突出奔腾的速度。树枝由于风暴即将来临，已经随风倒向一边，这样的描绘有力地帮助了画面的气氛。使人觉得暴雨随时可能倾盆泻下，亮光即将为黑暗所吞没。

比尔施太特从来没有放弃他那严谨细密、近乎照片那样的笔法，他没有采取一八六五年内战后由欧洲传到美国的画风。他总是着重刻画物体的形象，而不是故意炫耀他的技巧。在表达描写性和叙述性场面方面，由于他有一种把握观众，能立即引起戏剧性效果的力量，使他获得了巨大的成功，这幅《埋伏》便是很好的例子。

艾伯特·比尔施太特的画代表了十九世纪美国风景画一个大高潮，也代表了美国原野最富于浪漫情调的风貌。比尔施太特生于德国，一八三二年举家移居美国。他的儿童时代是在马萨诸塞州一个以捕鲸为业的小镇纽贝德福度过的。他在十多岁时就开始展出他的绘画。一八五三年他到德国杜塞尔多夫艺术学院学习，那是当时欧洲深具影响力的画院。此后比尔施太特到了罗马，与年轻的美国风景画家沃辛顿·惠特勒结伴，整个冬天在罗马作画。回到美国以后，他参加了一个到美国西部太平洋海岸工作的测绘队，这一次，从未开发过的美国荒原的宏伟气象使他大开眼界。同纽约市后他光荣地被选入全国美术设计学院，跟着并以风景画而闻名于世。他把那一次跟测绘队去西部工作途中画的速写草稿拿来做加工，绘制出许多大幅巨制在展览会上展出。那些作品以卓越的写实主义手法和豪迈奔放的风格，描绘了西部高耸云霄的崇山峻岭和俯视千仞的悬崖峡谷，把那里千岩万壑的瑰丽景色展示于观众之前。对许多美国人来说，这是头一次看见西部广漠无际人迹罕至的大境。于是他们争相去欣赏比尔施太特那些动人心魄的杰作。这使他很快便名成利就了。

一八六三年，在一个记者陪伴下比尔施太特再去西部走了一趟。这个记者后来为他们的游历写了一本很畅销的游记。比尔施太特这时候已接近他创作的顶峰，他的作品卖价昂贵，是那时期美国画从来没有过的高价。他的艺术得到了国际上的公认。他的足迹踏遍加拿大、欧洲、巴哈马群岛等地。但是到了十九世纪八十年代，人们的喜好有了转变，比较喜欢不那么写实的、下笔比较豪放的、受欧洲风格影响的作品。因而比尔施太特那些写实主义的，几乎像照相那样的作品就显得过时了。一八八九年，他创作了一幅如今闻名于世的画叫做《最后的水牛》(The Last of the Buffalo, 华盛顿科科伦美术馆藏)。这幅画本来是打算送去巴黎一个重要的展览会展出的，但是纽约画家组成的评选委员会却没有把这幅画选上。此后他的收入和名气就逐渐低落了。

虽然在二十世纪初期，比尔施太特的作品几乎已被人遗忘，但是他直接从大自然取景的大幅全景画和颜色鲜艳的小幅写生，如今又再次受到赞赏。这些作品实在是十分细致精确，它们动人地记录了十九世纪中叶美国的乐观和豪迈的精神。



约翰·乔治·布朗(John George Brown, 1831—1913)作

37.《精疲力竭——擦鞋小童》(*Tuckered Out — The Shoeshine Boy*)

画布油画 61×40.6厘米

左下角有签名: J. G. Brown N. A. /Copyright

作于1875年至1900年之间

马克辛姆·卡罗力克遗赠 编号: 64.467

十九世纪末期,布朗画过许多幅题材与这幅相同的作品。这幅他画了一个擦鞋小童经过一天劳累工作之后正在熟睡,擦鞋的工具搁在他脚边。白色的衬衣和裤子已经破烂不堪,不过那吊带倒是红得可爱,鞋看来也还结实。他右手手指上戴着一只闪亮的金戒指,对这个劳动阶级的穷孩子说来,这是一宗不寻常的财产。此外,与他低下社会地位不大相称的是他那健壮、红润的脸孔。

布朗这幅《精疲力竭》以及这一类的画可以说是得风气之先,为十九世纪末期流行的描写美化了的穷孩子画像开了先河。这种风气象征着当时美国文化的大变动——工业化、移民和城市急速发展——其结果是产生了巨大的工业财富与广泛的贫困。布朗的画虽然承认都市中存在着贫困和童工问题,但对这些现象并没有表示惋惜。相反,他把擦鞋童画得干干净净和吃得饱饱的,在老老实实地干了一天活之后甚至还能甜甜地睡一大觉。布朗这幅画使人想起那时中产阶级所仰慕的所谓白手致富的神话,而这种神话在那个机会主义的时代由于有人的确发了大财而部分地得到了证实。事实上,他的画不只合乎群众的胃口,尤其是中产阶级的胃口,而且对他们也起着稳定情绪的作用:这些能吃苦耐劳的小伙子们情况毕竟不那么坏。

中产阶级所喜欢的约翰·乔治·布朗,在内战之后的年代里成为最成功的风俗画家,他创立了一种艺术制作的公式,使他竟成为富翁。布朗在英国出生并接受艺术训练,约二十四岁时到了美国,那时他已经是个有成就的画家了。从一八六〇年他在著名的纽约市第十街画室大楼中安顿下来起,仅仅九年就因声誉卓著而当选为全国美术设计学院院长。

布朗的成功公式是这样来的,他能准确地感觉到美国人民喜欢些什么,然后他就大量绘画供应。在都市急速扩大的时代,布朗利用都市的大街小巷作为他描绘的动人场面的舞台。由于新移民大量涌入这块遍地机会的国土,穷人愈来愈多,他不能忽视这些无产阶级的劳苦大众。但是他却设法用乐观的手法来表达这些人,而不愿只记录他们在适应新环境上所遇到的种种困难。他画得最多的是孩子们,擦鞋童或卖报童之类。他不曾把孩子画成肮脏、满面病容的可怜虫,反而是整洁健康、人穷志不短的小家伙。这正是美国人眼中所赞许的好汉形象,孩子们在画中被比喻成充满进取心的“商人”,随时都愿意为增加财富而努力。这些人物画正投妇女之所好,她们喜欢看聪明伶俐的孩子;男人也喜欢这些画所表现的独立精神和自由发展的气概;总之,所有的人都爱看这种把劳苦阶级加以粉饰、美化的作品。布朗的绘画技巧很高,十分逼真。他那平滑的、色彩鲜艳的画风热情地塑造了年青人的形象,而画本身也正确地象征着当时产生这类人物画的中产阶级想法。这些画既时髦又逃避现实,对那些不愿面对一个新时代所带来的新的社会问题的人来说,看到这种画确能使他们高兴的。



威廉·莫里斯·亨特(William Morris Hunt, 1824—1879)作

38.《自画像》(Self Portrait)

画布油画 50.8×43.8厘米

右下角有签名及年份: WMH/1879

理查德·萨尔顿士多夫夫人捐赠 编号: 20.595

亨特一生至少画过四幅自画像，这一幅是他生命最后一年画的。这时他的名声已经给年青画家们盖过了（许多是亨特提拔起来的）。一连串使他伤心失望的事情也使他的事业受到损害，虽然如此，他还是有些崇拜者：这幅自画像就是彼得·查丁·布鲁克斯订画的。这个人是亨特终生的朋友和主顾，他订购这幅画是作为纪念品，以纪念这位启发他对艺术鉴赏以及二十年来一直指导他买画的朋友。这幅自画像后来由布鲁克斯的后人捐赠给波士顿博物馆，以表示对亨特的怀念。这幅自画像也说明波士顿许多艺术爱好者对这位画家的崇敬。

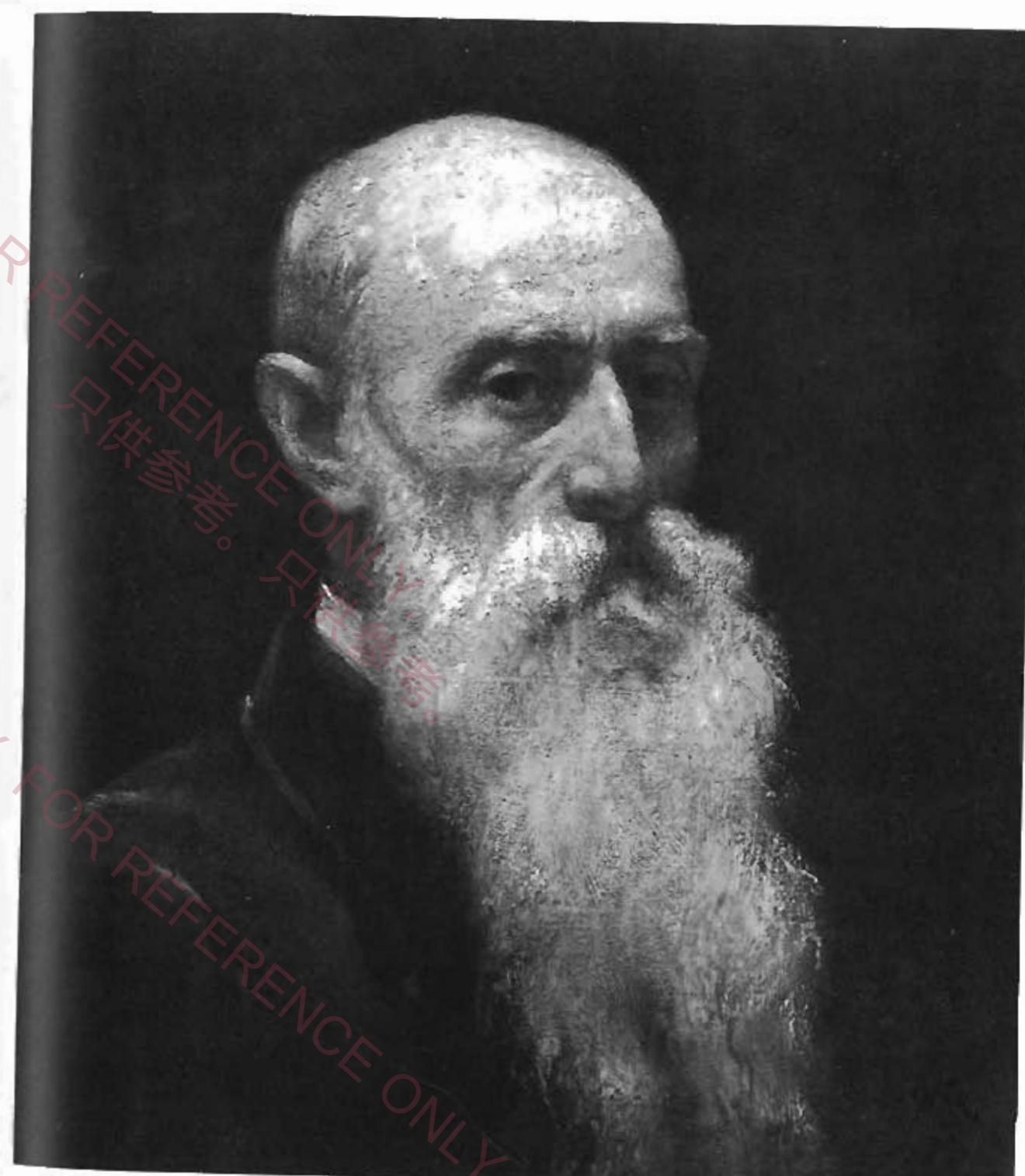
在另一幅大约是这幅作品前十三年画的自画像里面，他把自己画成一个艺术叛徒，那时正是他名气很大的时候，在那幅画里，他带着沉思的眼睛和一副不服气地两手交叉的姿势。现在展出的这幅自画像也显示出同样的个性：长长的大胡子已经雪白，这表明亨特坚持他的豪放不羁的艺术家精神；他那沉默而热烈的目光似乎又同样地表示了他的决心。

亨特是根据他的一定方式来画这幅作品的构图的。数十年来他一直成功地运用这个方式画了不少男性肖像画：他只画头和肩膀，用明亮的色彩使人像在黑暗背景中突出。但是这幅肖像画跟他同时代的画家——他们许多人也运用亨特的构图方式——的肖像画之所以不同，还不只是由于亨特那种眼光独到的性格刻画，而是由于他那不寻常的画法。他用厚厚的油画颜料涂在自画像上，造成一种生动而又硬朗的表面；他设色大胆，在这幅画里他便在颈部加上一道红色，以补充肌肉部位单纯色调之不足，这就使他的这幅自画像显得特别亲切生动。

威廉·莫里斯·亨特是十九世纪中叶波士顿最有影响力和最受欢迎的画家：该市的头面人物都请他画肖像，而且热衷于搜罗他的风景画和人物画。他也为波士顿一些最好奇的收藏家担任顾问，劝他们买当代“罢工仲派”画家的作品，这些人创作的富有亲切感的风景画，以及使人同情的法国农村穷人画像，现在已被认为是当时欧洲最好的作品。

亨特生于佛蒙特州的布拉图伯罗，在波士顿附近的哈佛大学念过一个短时期，然后像当时许多美国年青画家一样，去罗马学绘画。但不久他又觉得厌烦，转而去了德国的杜塞尔多夫（吸引美国艺术家的另一个中心）。一八四七年他在巴黎定居，拜托马斯·古兑尔为师学画。他的老师虽则脾气古怪，但确是十分卓越的画家，而且和亨特一样，富于独立精神。亨特在巴黎认识许多年青的画家，这些人他以后在波士顿都加以提拔。一八五五年他回美国时，已掌握了巴黎画家的那一套技巧。同时，他又结识了一些都是对法国艺术非常喜爱的美国画家在他周围，这样他就能通过没帐授徒而在美国传播法国画风。

亨特最初获得人们赞赏的是他描绘青年农民和街道小孩子作品。人们说这些画情感深刻、喜欢他对题材的富于诗意的描绘，也喜欢他鲜艳丰富的色彩。在内战期间（一八六一年至一八六五年），亨特成为非常活跃的肖像画家，为不少军政领袖画像，其中包括林肯总统。在那些年代以后，他转向致力于两种新的题材。第一种是他画了一些具有高度个性和表现力很强的风景画，但波士顿的人不喜欢，不买这些画。这次失败使他十分伤心。他第二个计划是为奥尔巴尼的纽约州议会大厦绘制大型壁画。在十九世纪七十年代他为此一共花了好几年时间，结果也以失败告终。他本来希望成为可以传世的杰作落得一场空，而晚年作品又遭到冷落，这使他的精神大受刺激，一八七九年终于自杀身亡，并且渐为人们遗忘。不过近来却又被认为是波士顿最有创新精神的画家之一。



约翰·F·皮托 (John F. Peto, 1854—1907) 作
39.《瓶瓶罐罐》(Pots and Pans)
画布油画 55.9×40.6厘米
作于1880年前后
马克辛姆·卡罗力克遗赠 编号: 64.410

《瓶瓶罐罐》这幅画和皮托大部份静物画一样，画的并不是什么高贵的东西，只不过是些平平无奇的用旧了的家常物品。对静物的写生使得皮托可以探索构图和质感的微妙之处，在这幅画里，他把一些平面和形态小心地加以组合成为一首和谐的交响曲，从而构成了一幅引人思索的画面安排。挂满烛泪的一根残烛与一个铜壶彼此相依相靠着。青花瓷罐外形典雅，把手有装饰，罐身有精美花纹，与瓷罐周围的黑色粗大的物体形成强烈对比，瓷罐在这些杂物中间显得纤小了。这种厚重与薄脆的对比，粗糙与文弱的对比，“阳刚”与“阴柔”的对比，都是维多利亚时代后期的静物画，尤其是皮托作品中常有的组成部分。

《瓶瓶罐罐》这幅画是质感和造型的习作，作品不大注意细节的精密描绘和严格的形似。后者是与他同时，但比他出名的画家威廉·哈尼特的静物写生的特点，皮托用明显可见的笔触，把描绘的形象罩上一层神秘的光，从而软化了焦点，模糊了线条与细节。他通过这种手法来突出气氛，而且由于运用了这些又旧又毫不显眼的题材，他创造了一种抒情的怀旧情调，有如一首由形状、色调和气氛写成的视觉的诗篇。

约翰·皮托的静物画可列入十九世纪后期最使美国人神往的艺术作品之列。法文“Trompe l'oeil”（“骗过眼睛”，即精密描绘法）就说明这种画的特点：高度逼真，高度精确，使人一看之下以为是实物而不是平面的绘画。

皮托这种细致专门的技巧是他在一八七八年进入了费城宾夕法尼亚美术学院后学来的，皮托生于费城；他对绘画的兴趣是他父亲教导出来的，他父亲的职业是制造画框和给画框镀金。皮尔约一八八〇年开设画室展览自己的作品，但是过了八年也卖不出几幅。最后他搬到新泽西州居住，参加了一个乐队成为职业音乐家，在宗教集会上吹短号。但是他继续绘静物画，他的作品有时仅卖得几块钱，有时则送给朋友或欣赏他的艺术的人。

他画的题材大都是各种破旧的东西，随随便便放在一起。尽管他画得非常好，但他在世时没有出名，死后更完全被人遗忘了。他许多画被人改签上他的朋友威廉·哈尼特的假款，哈尼特是位静物画家，比皮托有名得多，他的画卖得到高价钱。最近皮托作品的价值被重新发现，得到了高度的评价。他对阴暗的富“男性美”的静物如大酒杯、烟斗、书籍等等的描绘非常有韵味，他的画既有深度而又温柔敦厚，这种特点对构图与影响气氛的光线很重，对真正的“精密描绘”技巧关系也很大。



威廉·梅里特·蔡斯(William Merritt Chase, 1849—1916)作

40.《静物写生——鱼》(Still Life—Fish)

画布油画 113×142.2 厘米

左下角有签名: Wm. M. Chase

约作于1900年

查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号: 08.453

蔡斯所作的这幅大型静物画,把对物体的写实描绘和一种阴暗而带点神秘色彩的情调结合了起来。银白色的鳕鱼和鲭鱼在碟上或在深棕色桌子上翻腾,嘴巴张开着,眼睛茫然地瞪着;鱼的四周是阴暗的,鱼在这背景之下很突出,来源不明的光线把鱼照得通体发亮。

蔡斯在慕尼黑学习过,受的影响很深,他采用该地美术学院教师们所提倡的调大笔触和深暗色调,静物的描写使他有机会显露他以慕尼黑手法来表达不同质感不同表面的精湛技巧。他并未费心描绘细微末节,却专心描绘射在不同质地的表面上的光感,强调必须引起鱼体柔软的感觉,也特别注意如何安排这些充满表现力的形态。蔡斯画过一打以上关于鱼的静物画,他对一个朋友说过:“我很喜欢画鱼,看它品种那么多,看那些刚捞上来的鱼身上微妙而细致的色调,看它的表面怎样反射光线,这一切都使我非常愉快。画一幅构图完美的鱼时,我觉得我是为满足自己而画的。”

威廉·梅里特·蔡斯生于印第安纳州的威廉斯堡,他父亲是开鞋铺的。蔡斯一直帮忙父亲料理店务,运气好时也有人要他画肖像画。按后来他的辉煌成就来说,他的早期艺术活动实在是不太走运。实际上他一直到一八六八年十九岁时才正式接受艺术教育,跟着当地一个画师学画。一八七〇年他移居纽约市,最后进入全国美术设计学院学习。

一八七一年他回到苏密里州圣路易斯他父母住的地方。他在那里展出的静物画颇引人注意,当地一些有钱的艺术爱好者便资助他去欧洲留学。一八七二年他到了当时非常活跃的艺术中心慕尼黑,并在皇家学院与卡尔·冯·皮罗第和威廉·莱勃尔两位画家同学。这两位的绘画风格后来美国称之为“慕尼黑”风格:就是设色深重、笔触宽阔而富于变化的画法。蔡斯在德国数次获奖。后来他和两位美国画家结伴去威尼斯,最后于一八七七年回美国。

到了一八七八年蔡斯在纽约市著名的第十街画室大楼安顿下来,当时许多杰出画家都住在这大楼里。以后蔡斯就在那充满异国情调、布置得富丽舒适的画室中埋头工作,度过三十年名成利就的日子。他在艺术研究者协会中教画,也在纽约附近长岛海岸自己的避暑别墅中教学生。在一从九八年他创办的蔡斯学院和在宾夕法尼亚美术学院他都曾任教过。每到夏天他往往出国旅行,有时去西班牙研究委拉斯凯兹的作品,有时去巴黎研究马奈的画,有时去伦敦,他和在那里定居的美国画家詹姆斯·惠斯勒(见第三十图)很友好。

蔡斯为当时社会上许多领导人物所作的精美肖像,他那沉着的印象派手法所创作的小幅风景画,多姿多彩的静物写生,以及他在美国首先提倡的人物粉彩画等等,都有助于建立起他在画坛上的崇高地位。



约翰·辛格·萨金特 (John Singer Sargent, 1856—1925) 作

41. 《普莱费尔夫人伊迪丝》(Edith, Lady Playfair)

画布油画 152.4 × 99 厘米

左下角有签名及年份: John S. Sargent 1884

普莱费尔夫人伊迪丝遗赠 编号: 33.530

萨金特所画的肖像画，对象绝大部分都是上层社会人物，这一幅画的普莱费尔夫人伊迪丝也是一个富有的贵族。这位夫人在美国出生，是波士顿名流塞缪尔·罗素的女儿。一八七八年她与莱昂·普莱费尔爵士结婚，这位爵士是爱丁堡大学化学教授，同时是英国下议院副议长。普莱费尔爵士于一八九八年逝世；三年后伊迪丝再婚，一九三二年才去世。

萨金特画这幅堂皇华丽的肖像画是在英国，时间是一八八四年夏天。这一年是萨金特的多产年，尽管闹了些不好听的事，那就是他在巴黎沙龙展出了高特鲁夫人的画像，引起了舆论抨击，因为这个美丽的女人在法国名声一向不好。这时萨金特的作画技巧已经起了变化，从比较柔滑、比较厚实的方式转向比较奔放而表现力更强的风格，这种转变在这幅《普莱费尔夫人伊迪丝》中可以看得出来。这是萨金特最典雅优美的代表作。

普莱费尔夫人的影像在灰黑和棕色背景下显得很突出，她直接凝视观者，态度傲慢轻蔑，既不和蔼也不可亲。她穿著十九世纪末叶流行的服饰：金黄色缎子紧身背心，下穿黑裙四周镶以金色蝴蝶结，颈上戴珍珠项链，领部是镶有珠宝的黑天鹅绒高领。左手扶着白瓷花瓶，瓶内插了红黄两色菊花。她并不美，不过那种高傲庄严的神态显示了她养尊处优的社会地位。

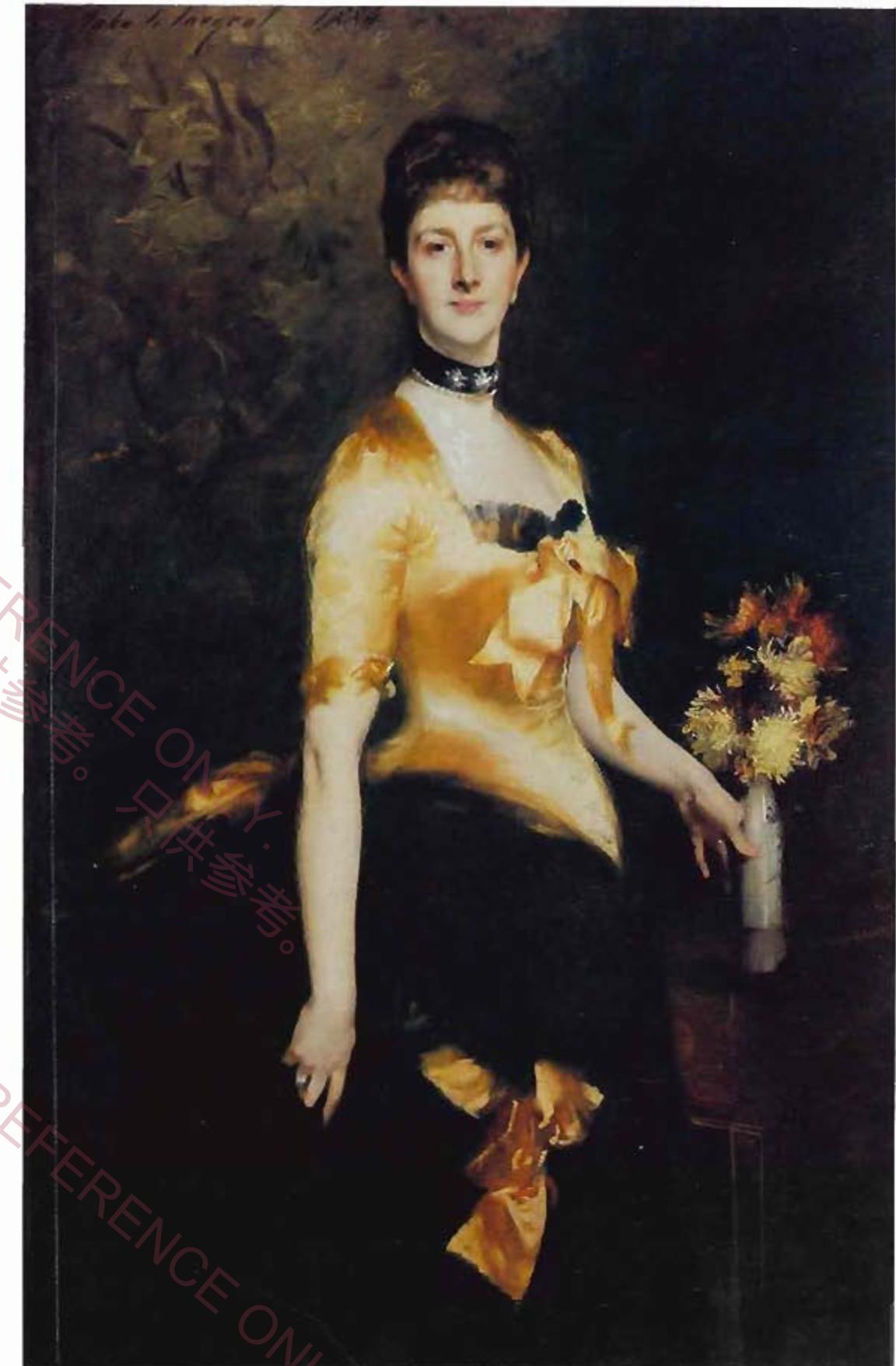
萨金特特别喜欢用光的效果来突出质感和面的感觉，在这幅画里，他极为成功地表现了发亮的金色缎子。油亮的桃木桌子上摆着花瓶，花瓶的反光也画得很成功。在这些地方，十八世纪时约翰·辛格尔顿·科普利的画法是不露任何笔触，尽可能小心如实地描画所有的细节；但十九世纪末的萨金特则不然，他对艺术的暗示法非常有兴趣，着重以宽阔自由的笔触来强调描绘对象最突出的部分。在这里他只用了寥寥几笔就把黑裙的褶纹暗示出来，但即使是寥寥几笔也使人叹服不置。当时没有其他画家有他那样的本事：只用一抹白色就可以把一只闪闪发光的钻石戒指所给人的印象非常成功地表达出来。尽管他十分喜欢运用豪迈华丽的笔法和光的效果，但更了不起的，是他还能深刻观察出并在画面上表达出一个具有强烈性格的形象。他在绘画威严傲慢的普莱费尔夫人时，就充分显示出他的精湛造诣了。

约翰·辛格·萨金特是美国最伟大的肖像画家之一，也可以说是个国际性的大画家。实际上，他到二十岁才逃进美国，虽然他父母都是美国人，但他却是在意大利的佛罗伦萨出生的。他一生大部分时间都住在外国。他自幼喜欢绘画，母亲是水彩画家，当他十四岁时便把他送到佛罗伦萨美术学院去学习。一八七四年他离开佛罗伦萨前往巴黎，投入著名画家卡罗勒斯·杜兰门下，在那里学到了法国人物画最新的风格，特别强调色彩浓艳的画面要与严谨结构和熟练技巧结合起来。这时候他也受了法国印象派的影响，这一派画家直接在画布上作画，设色轻淡，直接取法于自然。

在十九世纪八十年代，萨金特的作品愈来愈精妙，他的笔法更加细腻巧妙。他去过西班牙，受到了委拉斯凯兹的影响。一八七八年他头一次回美国，立刻就成为波士顿和纽约的著名肖像画家，许多人请他画像，就像他在英国时那样。后来他的艺术生活也和一世纪前的约翰·辛格尔顿·科普利起了同样的变化，愈来愈不满足于肖像画，他自己承认那是因为老是给富豪画像，使他厌烦。他以后之所以还画肖像画是因为报酬很高罢了。他声誉最隆时画一幅肖像画要五千美元。

萨金特最有代表性的画是他的风景画。夏天他到乡下住时就在户外写生。那些画是他最清新最有创造性的作品。他是美国的水彩画大师之一，一生不断地写生作画，捕捉跳跃的阳光和千姿万态的阴影。他涂彩迅速，笔法豪放大胆。在他的油画和水彩画里，看来似乎毫不费力挥洒自如，实际上他工作虽然很快，却十分谨慎小心。不满意的部分经常刮去重画，有时要修改多次才罢休。

十九世纪九十年代是萨金特事业的顶峰。他到处旅行，绘画，得奖。在波士顿他接受了绘制多幅壁画的定单。一八九七年，他又被选入纽约全国美术设计学院，伦敦皇家艺术学院和法国勋级会。



约翰·辛格·萨金特作

42.《老师和学生》(The Master and His Pupils)

画布油画 55.9×71.1厘米

左下角有签名: John S. Sargent

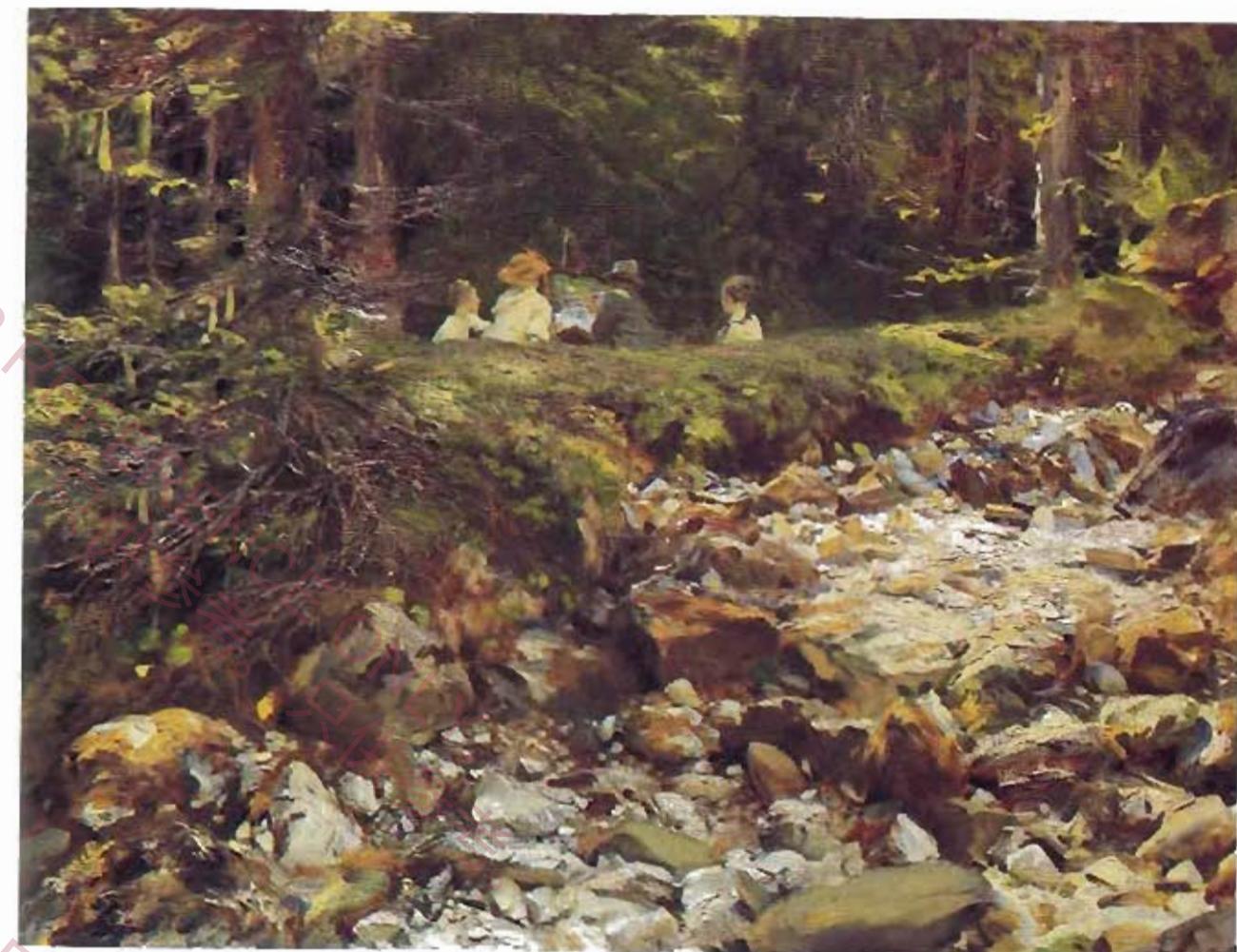
作于1914年

查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号: 22.592

萨金特这幅《老师和学生》是在一个小村子附近的树林里画的，那是奥地利的提罗尔村(现属意大利)。时间正好是一九一四年八月第一次世界大战爆发的时候。图中画家是萨金特的英国朋友艾德里安·斯托克斯，他是英国皇家艺术学院院士。多年以后斯托克斯透露说，那一次萨金特是当他在林子里写生时偷画了他的背影，后来萨金特想在画里加上几个学生，但又找不到模特儿。最后只好找斯托克斯夫人的女仆了，这个女仆虽然很不愿意，但结果还是答应了。她穿上了她最漂亮的衣服来摆样子，画面上每一个女人的姿态都是她摆的。

萨金特最著名的固然是他为名流所作的肖像画，例如那幅《普莱费尔夫人伊迪丝》(见第四十一图)就是一个例子。但他也常常描绘画家在工作时的情景，有时画他们在郊外写生，有时画他们在室内作画。一般都是用豪放的笔法和挥洒自如的点染画法。在这幅画里他便运用富于表现力而又强劲的笔触来创造出一片光彩夺目生意盎然的景色。他选择一个很不寻常的视点，把观者放在画中人物的下方，给观者一种就要沿着山沟的乱石爬上长满青草的斜坡的印象。画中人物坐着，环顾四周尽是青翠的景色。

这里萨金特的风格反映出法国印象派的影响，他的笔触明快短促，大小形状富于变化。白色的点子是形容透过林木的强烈阳光，照射在树、石、人物之上，处处都带着斑点。这看得出萨金特很喜欢运用油彩的色感来取得这些效果和五彩缤纷的画面。在这幅抒情亲切的作品中，萨金特的技巧发挥得淋漓尽致，他把整个场面沐浴在阳光之中，这种气氛深深地笼罩着这个在观察大自然的画中人。



温斯洛·霍默(Winslow Homer, 1836—1910)作

43.《值夜——“一切没事”》(The Lookout — "All's Well")

画布油画 101.6 × 76.8 厘米

右下角有签名及年份: Homer / 1896

威廉·威尔金斯·沃伦基金会购赠 编号: 99.23

霍默十分迷恋大海夜里那种具有魔力的美丽景色，他决定用这个主题画一幅更加精彩的作品，这是以前所没有尝试过的。他打算画一个人物站在海上一艘船的甲板上。为此他十分仔细地准备作这幅画。他甚至离开缅因州南下波士顿，跑到码头区那些卖旧船具店里找他心目中的船头钟，结果没有找到。于是他回缅因州自己动手用粘土塑造了那口后来在画里出现的式样古怪的船钟。然后他雇了一个本镇上的人替他当那水手的模特儿，由于霍默刻意追求的是月光的效果，这幅画完全是在夜间画的，一直到画完才得以初见天日。

《值夜——“一切没事”》这幅画的构图是不寻常的和戏剧性的，并且使用了相当抽象而又大胆的构图手法。正在大声喊夜的水手只画了半身，胸部以下被画框下缘挡住。他的右手高举着，手腕以下隐没于画框，画面右边栏杆的三根钢索经过钟后面就不再出现。那口钟、左边的缆索和栏杆等等跟天边海平线对比起来显出船体的倾斜摇摆，似在暗示这艘船正破浪前进着。

霍默运用散阔的笔触，以蓝中带灰为主色调，只偶一使用棕色来点染水手面部的肌肉与钟身的黄铜。整个画面看来几乎是单色的，在这样色调的衬托下，霍默略去了一些细节来迁就完美的布局：那口钟和那流线型的钟架子，水手戴着的弯缘帽、绳索、桅杆、栏杆柱的垂直线等等。在月夜的迷濛里，整幅作品中突出的发光地方只有夜空中的三颗星、钟身的反光以及海浪的白沫。明月把海上一切都沐浴在银白的淡光里，光源似来自观者身后的什么地方；这种柔和的淡光照明了一些物体，却把画面其它地方投入了幽暗的黑影中。

霍默在这幅画里制造了一个惊人的直接加入效果。观者感到正好与水手站在同一水平面，好像本人也站在船的甲板上经历这个场面似的。其效果是奇特的：船体的倾侧，水手的呼喊，鸣响作响的钟声等都使这个场面充满动感，而所有这些和冷清单调的颜色所导致的沉寂气氛却出奇地不配合。这一幕场面其实业已人为简化，只剩下人、海和夜晚这几个以坦率而睥睨一切的大手笔来表现的基本成分，而这种画法正是这位非常卓越的艺术大师晚年作品的特点。

霍默经常被认为十九世纪最伟大的美国画家。他生于马萨诸塞州的波士顿，一八五九年他搬到纽约市居住之后，才第一次接受美术训练，进入全国美术设计学院学习。一八六一年内战爆发，他以《哈泼周刊》图片记者身份去战场采访，画了许多真实有力的素描来报道战争各方面的情况。

在内战时期，霍默开始经常作油画——描写军队、农村、妇女、儿童生活等等。他这些画一直被认为是十九世纪六十年代和七十年代美国生活最真实最有趣的图画记录。

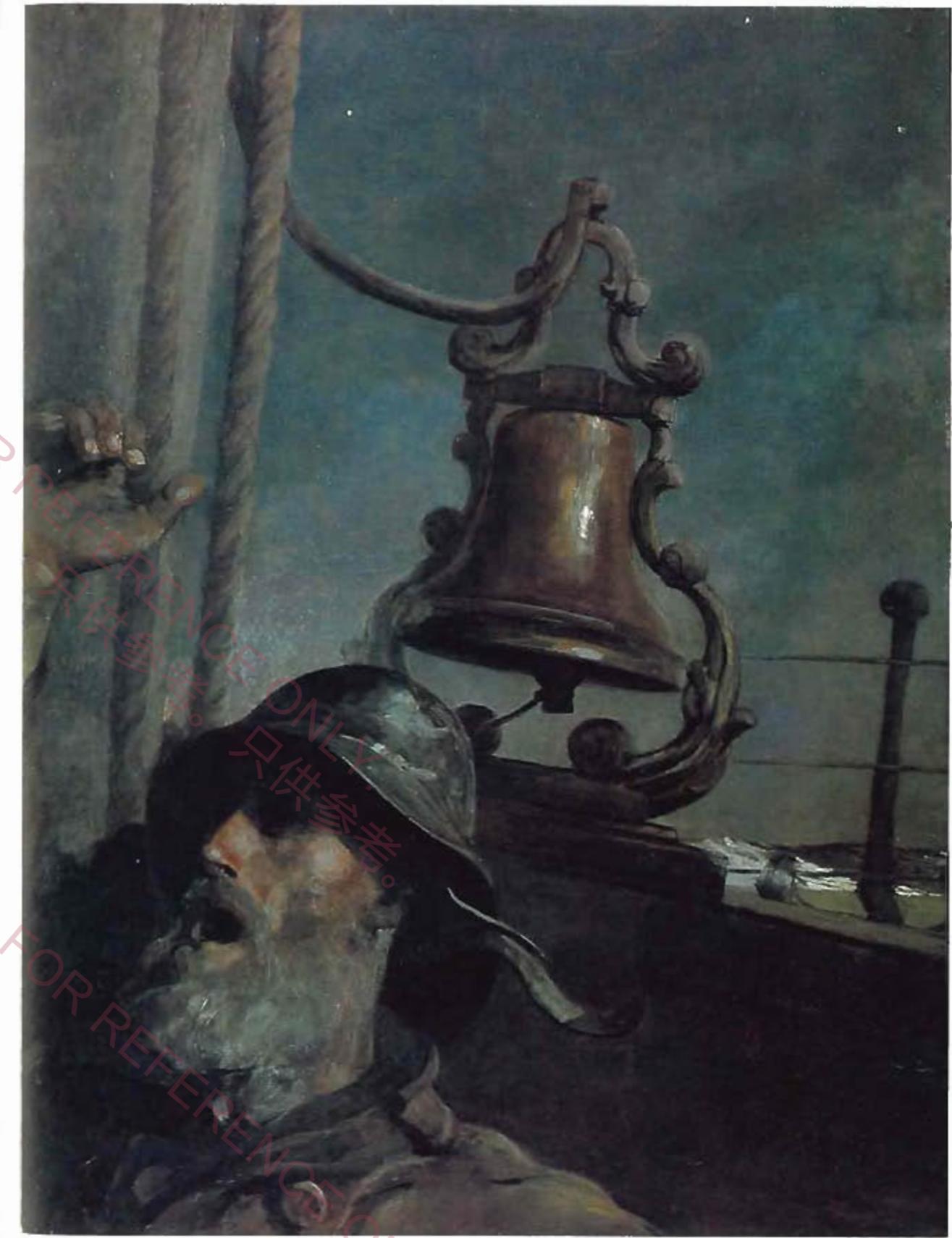
霍默的风格却十分独特，与同时代的其他画家大不相同。他直接正视大自然，记录下他所感觉到的光暗和色彩，并把这种新鲜现实的视觉和他奇妙的装饰感结合起来。曾经有人说他的风格在成长过程中受过法国和日本的影响，不过如果说有的话，也只是间接而又间接的影响罢了。因为在一八六七年以前，即在他三十岁以前，他根本没有到过外国。

约一八七一年，霍默开始画水彩画，以后他就一直没有停过。通过这种艺术形式，他创作了一些充满生气的作品，有力的构图和华丽的设色都异常感人。他对水彩画特有的各种技巧和表现力所具有的深刻理解，很可能使他成为美国历来最卓越的水彩画家之一。

霍默的绘画生涯在十九世纪九十年代之初到达了转折点。他在英国北海之滨的一个渔港泰恩默思旅居时，开始用水彩和油画来描绘海景与渔民的生活。他以雄伟的画法来歌颂这些人，在这过程中，他的作品进入了一种新的情感上的深度。

他回到美国后就离开纽约，在美国东北部荒凉的缅因州海岸定居下来，过着隐居生活一直到逝世。霍默终生未婚，传说他有过一段失恋的伤心事。不管怎样，他的离群独居也使得他可以集中精力从事艺术上的创作。

在缅因州定居以后，霍默所画的题材更加雄伟宏大。他描绘山岳、森林、大海以及从事户外活动的人们。逐渐地他的主要注意力完全集中在大海上。那是他最后的境界，此后在他的作品中，人物完全消失了。他晚年那些极简单化的海景构图中，用了不少大块堆积的形状，而在线条与色彩之间也达到了节奏性的和谐；如果说这些作品是美国绘画传统中最富于表现力和最强有力的作品，应可当之无愧。



弗兰克·韦斯顿·本森(Frank Weston Benson, 1862–1951)作

44.《格诸鲁德》(Gertrude)

画布油画 127 × 101.6 厘米

右下角有签名及年份: F. W. Benson 1899

威廉·罗德曼·费伊夫人捐赠 编号: 54.596

在一个完全是棕色和米色的房间中，一个有深棕色头发和眼睛的少女坐在白色的摇椅里，身穿淡淡的粉红和白色的衣裳，配以蓝丝带，棕色的羊毛袜，鞋上还打了个蝴蝶结。

画后多年，画中人已长大成了威廉·费伊夫人，一九五四年她把这幅画像捐赠给波士顿博物馆收藏。当一八九九年本森画这幅肖像画时，她还是格诸鲁德·希尔默小姐，是波士顿之北一个镇上的名门闺秀。本森画这幅肖像画时经常是骑自行车去她家的。在画里格诸鲁德穿着美丽的宴会服装，那是本世纪初像她那样出身的女孩子典型的衣着，小女孩凝视前方，耐着心安静地坐着让画家工作。

十九世纪九十年代和二十世纪之初，本森在这种“风俗”画和别人请他画的肖像画中，经常画居家的妇女和小孩。后来他倾向于印象派画风，用写意笔触来描绘光的效果，但在这幅肖像画中他还是仔细地描画对象的形状，突出轮廓线与实体性，强调总体效果而不是细微末节。

弗兰克·本森的一生和他同事埃德蒙·塔贝尔非常相似。本森在波士顿附近出生，曾进入波士顿博物馆所设美术学院学习，后来又去巴黎朱里安美术学院学画，这些都和塔贝尔的经历差不多。一八八五年，本森去缅因州教画，后来又回波士顿自己的画室教学生，从一八八九年到一九一七年他应聘回他的母校波士顿博物馆附属美术学院教授绘画。一九〇五年，他光荣地入选为全国美术设计学院院士。他是美国“十人画会”的成员，一八九八年起该画会经常展出作品。他也和塔贝尔一起举行过多次的双人画展。

本森所画的主题与法国印象派画家的人物画差不多。在他的早期作品中，他画的是雅室闲居的美丽妇女；他有时候也把他所画的对象——常常是他的家人——摆在阳光下，在自然景色中让他来描绘。他采用柔和的色彩和粗犷的笔触来描写光线与形象。不过本森的工作不限于一般绘画，他也为美国首都华盛顿的有名国会图书馆制作了多面壁画。

本森是艺术上的保守派，其风格许多年都没有起巨大的变化。他毫不理会二十世纪抽象画的影响，仍然走他自己的老路子，着重描写社会风气保守的波士顿的名流们，尤其是那儿的贵妇人。但到了一九一二年，本森的艺术生涯起了大变化。他放弃多年以来擅长的题材，也不再教授绘画，转而致力于对各类运动的描绘，其中特别喜欢画打野鸭子。他这个题材的油画、水彩画，蚀刻画(Etchings)都非常著名。



莫里斯·普伦德加斯特(Maurice Prendergast, 1859—1924)作

45.《系红色彩带的贵妇》(Lady with a Red Sash)

画布油画 61×21厘米

右下角有签名: Prendergast

约作于1900年

埃米莉·L·安斯利基金会购赠 编号: 62.322

像这幅作品里衣着华丽入时的妇女，正是普伦德加斯特爱画的主题。他屡次用油画、水彩画和精美的单色版画来描绘这种主题。他的风格和想像力有几个来源。他选取的主题是从法国印象派画家，例如埃加·德加和克劳德·莫奈等人那里演化而来的。这些人经常画新兴城市布尔乔亚阶级的闲情逸致。普伦德加斯特这幅作品画的是一个雍容华贵的妇女，黄昏时分在一盏煤气街灯柔和的灯光下漫步于街头，她经过的那所房子很可能就是波士顿港湾后区新盖的大楼。本世纪之初普伦德加斯特就是在那里工作的。普伦德加斯特这幅画的风格主要是受十九世末的两种法国艺术方式的影响，他在十九世纪九十年代时常去巴黎，也许就是从那里学来的。首先，他从“后期印象派”那里注意到色彩与形态的抽象图形，只有这种图形——而不是工笔写实的描绘，才是他这幅画的构成基础。此外，他又从“新艺术”画派那里借用了一种使人神往的装饰性国际风格，其特点就是弯曲起伏的外形；这幅作品里，画中人幽雅美艳的影像以及作者采用的特别修长的人体造型等等，都是从那里学来的。

普伦德加斯特是处理节奏性形状和色彩的和谐性的老手。在他这幅画的构图里，在如此平浅压缩了的空间之内，不同的造型彼此呼应着，构成了一个富有装饰趣味的布局。画中大胆地用黄色与淡紫两种柔和颜料的混合，在黑白背景之下显得异常夺目；加上美人腰间的红色彩带，更为黄昏平添了几许神秘的气氛。似乎当街灯初上的刹那，夜的魔力就涌盖大地一切。

莫里斯·普伦德加斯特被认为是早期的近代派画家中的一个重要人物。他一八五九年生于纽芬兰的圣约翰，却在波士顿长大。他决心成为画家，于是和他哥哥两人在一八八八年去了欧洲。他们在欧洲所见的绘画艺术，使他们十分羡慕，回美国后便省吃俭用，若干好几年终于储备起一笔钱，目的是让弟第一个人去欧洲好好学习绘画；一八九一年莫里斯·普伦德加斯特终于到达了巴黎。

普伦德加斯特在巴黎住了二年，在有名的朱里安美术学院学画。他在那里接触到最新的近代各派作品，而他自己的作品也反映了现代前卫派艺术所特有的造型、色调、构图布局的影响。

他约于一八九五年回到波士顿，很快普伦德加斯特就以画艺出了名，成为职业画家。他经常展出作品，向他购画的人也愈来愈多。此后他经常去欧洲参展。回美国后他和几个纽约画家建立了友谊，其中包括乔治·克林斯(见第五十二图)，这位画家也是喜欢近代派画风的人。普伦德加斯特一直和欧洲的前卫画派保持联系，还帮忙评选参加一九一三年举办纽约市“军械库展览会”的艺术作品。他选展了一些最激进最抽象的欧洲作品，使得当时还是比较守旧的美国观众大为惊愕。话虽如此，纽约毕竟还是在艺术上最有吸引力的美国城市，所以一九一四年普伦德加斯特便移居纽约，继续他的绘画创作。他的技巧变化多端，深得美国人的喜爱，认为这是他风格独到之处。

他对油画和水彩画同样擅长，此外他的单色版画也非常好。他设色非常丰富多采，笔法也出神入化：他使用表现力特强的短小跳动的点法，也使用涂成一片不露笔触的笔法。他很强调色彩形态、生动的表面结构和以豪放入腔的笔触来作大片的着色。他的题材很广泛：有在纽约和欧洲城市及公园散步的男女，有海面的船只，有裸体人物，也有肖像画。普伦德加斯特的风格总是不受保守的美国艺术评论界欢迎的，他们认为这些画艳俗不雅，虽然他们也承认作者对颜色和构图的运用有高度的技巧。但普伦德加斯特并没有受评论界的影响，继续进行构思和笔法上的试验，画过许多引人思考的事物为题材的，像彩色玻璃图案似的作品，而在他笔下出现了一个愈来愈靠近幻觉的五彩缤纷的世界。



玛丽·卡萨特 (Mary Cassatt, 1844—1926) 作

46. 《马戈特拥抱她的母亲》(Margot Embracing Her Mother)

画布油画 92.8×73.8厘米

右下角有签名: Mary Cassatt

约作于1902年

艾梅·拉姆小姐为纪念霍雷肖·A·拉姆夫人捐赠 编号: 1970.252

一九〇二年, 卡萨特在法国美斯尼尔-斯里布镇居住。她在当地找到此画中的模特儿, 画中的母亲是一名十六岁的少女, 画中的孩子是一个名叫马戈特的小女孩。

卡萨特从未结过婚, 也没有生过儿女, 不过她对母亲与儿女在日常生活中的亲密情景有着特殊感情。她表达了母亲与儿女的各种亲情, 如阅读、沐浴、嬉戏, 这幅作品所表达的则是母女亲密的拥抱。在《马戈特拥抱她的母亲》这幅作品中, 卡萨特把两个人物作为画的前景部分, 头部极靠近构图上端, 腿部则故意止于画边底部, 而创造出一种偶尔看到的极自然而然的片刻印象。空间的安排避免了透视深度, 特别广阔的沙发及没有光影变化的背景, 都造成一系列平面的装饰性图案, 使人联想起日本的版画, 这是卡萨特在一八七二年抵达巴黎之后受到的影响。

卡萨特由于长期与法国印象派画家来往, 因此她的风格与法国印象派有关。她的色组明亮, 笔触自由, 造型近乎一种速写性的、概括性的倾向, 但她的人物结构坚实, 以姿势及脸部的光影衬托, 来加强其真实感。这幅作品中的两个人, 其闲适之情及优雅而互相关怀的神态, 充分显示出画家细致的观察及对主题的敏锐洞悉力。卡萨特凭着其深切的了解, 创造了一些最能感人心弦的现代母爱形象, 这些形象虽以大胆有力的笔触绘成, 它们传达出来的则是一片温柔与恬静的意境。

在玛丽·卡萨特所处的时代, 妇女作为专业画家的观念, 还未获大众普遍接受, 不过她却勇往直前, 不顾一切追寻她对绘画的热爱。她生于宾夕法尼亚州一个富有的家庭, 她的一部分童年时代是在欧洲度过。她早年已具备绘画的才能, 因此在一八六一年决定进入宾夕法尼亚美术学院攻读。她的个性极端独立, 不久她就觉得该学院的教学方法过于保守, 遂于一八六六年, 不顾父亲的反对, 远赴法国深造。此后终其一生定居在法国, 虽然她自己不断强调, 说她是一个“美国人, 完完全全的美国人。”

在巴黎, 玛丽·卡萨特交结的画家朋友, 都是像她那样, 反对学院主义的。埃加·德加是这些画家朋友之一, 与她保持友谊达四十年之久。由于他的邀请, 她的作品得以参加一个独立团体的画家联展, 这个团体不久被称为“印象派”。德加很赏识她的才华, 而她是参加这个团体展出的唯一美国人。卡萨特的旅法亲友中不乏富有的艺术赞助人, 在她的说服之下, 他们收藏了法国印象派的作品, 这些都成为今日美国许多公私藏品中的瑰宝。

卡萨特除绘画外也精于版画。她的版画的构图与色彩, 都显示出与日本浮世绘版画有关, 当时浮世绘正广泛地影响着印象派画家的作品, 特别在主题与构图方面。卡萨特所喜爱描绘的主题, 则为母亲与儿女的各种不同姿态, 这些用敏锐和抒情的笔触绘出来的作品, 现已成为美国最重要女画家之一的卡萨特的专长。不过使人感到有趣的是, 她终生未婚, 也没有做过母亲。



威廉·麦格雷戈·帕克斯顿(William McGregor Paxton, 1869—1941)作

47.《女体》(The Nude)

画布油画 61×83.8厘米

右上角有签名:Paxton

作于1915年

查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号: 16.98

一九一五年，各人报章称赞这幅作品是“美国有史以来最美丽的裸体画之一”。画中裸女背向观者，浅色的柔发束成一个圆髻，向右斜坐在橄榄绿和蓝色花纹的沙发上。室内褐色的墙壁上因日光自窗口射入，形成白色的斑块，似经过滤的阳光照映着女体，衬托出像珍珠一样闪耀着光泽的肌肤，美化了这个抒情的倩影。女郎背部优美的弧线，温雅的坐姿，仅见的乳部侧影，都有助于呈现纯洁而又含蓄迷人的气质。这是帕克斯顿的独特风格，虽有点接近他所崇拜的十七世纪伟大荷兰画家弗米尔的作品，但他将所有形象的轮廓溶入迷濛的境界中，并带有一种罗曼蒂克而不只是纯性感的暗示。室内环境和女体的描绘既有写实的立体感，同时也呈现出浮光掠影如梦如幻一般的意境。

在某种意义上来说，帕克斯顿的《女体》代表了一种怀旧之情，在人生与艺术两方面都回溯到较早的时代。他在第一次世界大战期间绘成此画，当时的战火将整个世界推向严酷的现实，这与画中精致而恬静的情景有着很远的距离。一九一二年，纽约市举行了著名的“军械库展览会”，由欧洲传入的立体主义及其它各式各样的抽象艺术，使美国人大开眼界，而随着抽象画的兴起，人物不再是艺术的基本主题，色彩与形式成为新的焦点。

西方艺术在表现裸体美方面，历史悠久，《女体》一画正是这个传统的继承。十九世纪末年及二十世纪初年，以理想化女性为艺术主题，曾一度成为西方时尚，虽然这个运动的高潮已过，但这幅画显然与这个运动有关。帕克斯顿的作品反映出他对现代主义有意识的抗拒，对业已消逝的时代的依恋。

威廉·麦格雷戈·帕克斯顿及其优美、明朗的人物画，目前在美国被人重新发现。帕克斯顿在马萨诸塞州波士顿附近长大，他最初在当时年轻的肖像及风景画家丹尼斯·米勒·邦克指导下习画。不久他受到邦克的鼓励，于是这个胸怀大志的艺术家便离开美国，远赴巴黎，投入法国最著名的学院派画家尚·雷安·卓隆美门下，当时卓隆美是以写实主义著称的，着重笔触的风俗画为人推崇。一八九三年，当帕克斯顿返回波士顿继续他的创作时，他已经成熟了个人风格：优美坚实的绘画物体赤裸裸地在富有空气感的光线变化中呈现，笔触则隐伏不见。

帕克斯顿喜爱的主题，是贵族妇女的生活，而以高雅居室作为背景，其间点缀着一些东方式的装饰品，使画面增添细致的感觉。当时他的朋友如弗兰克·摩森及埃德蒙·塔贝尔正以印象派的破笔及高调子色组绘画户内外题材，帕克斯顿则爱画室内场景，不过他对光影变幻也有兴趣，常以光作为帷幕，置故清晰可辨的物象及柔和的轮廓之前，造成闪闪生光的整体。

帕克斯顿也画肖像。一九〇六年他为美国总统克利夫兰绘制了一幅肖像，极获好评。他的画擅于传神，惟妙惟肖，而以优雅的格调取悦他的对象，因此很受欢迎，订画者颇众。他曾为美国海军总部绘制一幅大型壁画，这幅作品不大成功，使他常以此类机会不多而引为憾事。他也在波士顿博物馆附属的美术学院教授素描及绘画，但逐渐感到气馁，这是因为第一次世界大战后人们对抽象画狂感兴趣之故。从这个时期开始，他的保守性艺术开始遭受冷落。



威廉·麦格雷戈·帕克斯顿(William McGregor Paxton, 1869—1941)作

47.《女体》(The Nude)

画布油画 61×83.8厘米

右上角有签名:Paxton

作于1915年

查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号: 16.98

一九一五年，各大报章称赞这幅作品是“美国有史以来最美丽的裸体画之一”。画中裸女背向观者，浅色的柔发束成一个圆髻，向右斜坐在橄榄绿和蓝色花纹的沙发上。室内褐色的墙壁上因日光自窗口射入，形成白色的斑块。似经过滤的阳光照映着女体，衬托出像珍珠一样闪耀着光泽的肌肤，美化了这个抒情的倩影。女郎背部优美的弧线，温雅的坐姿，仅见的乳部侧影，都有助于呈现纯洁而又含蓄迷人的气质。这是帕克斯顿的独特风格，虽有点接近他所崇拜的十七世纪伟大荷兰画家弗米尔的作品，但他将所有形象的轮廓溶入迷朦的境界中，并带有一种罗曼蒂克而不只是纯性感的暗示。室内环境和女体的描绘既有写实的立体感，同时也呈现出浮光掠影如梦如幻一般的意境。

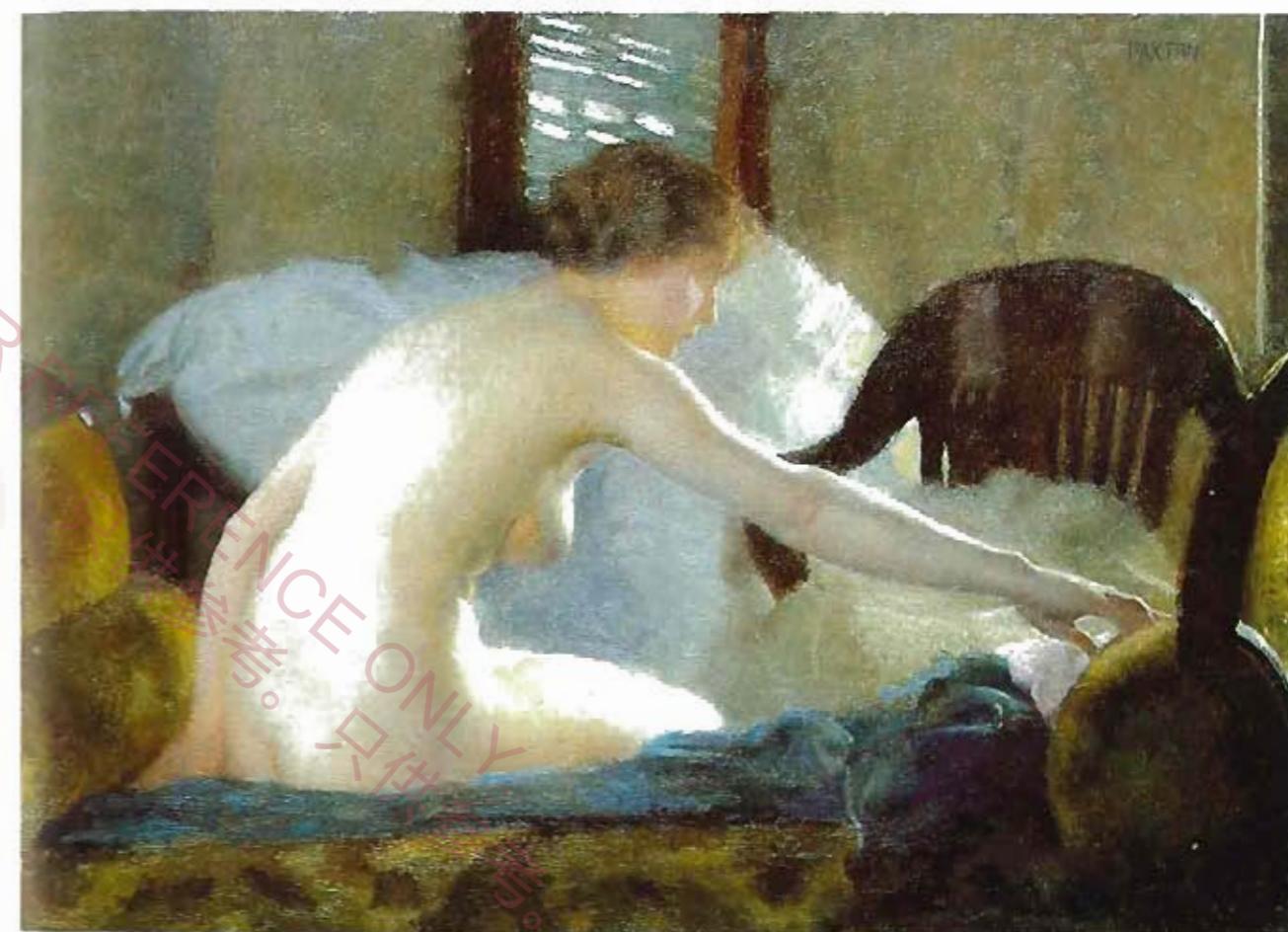
在某种意义上说，帕克斯顿的《女体》代表了一种怀旧之情，在人生与艺术两方面都回溯到较早的时代。他在第一次世界大战期间绘成此画，当时的战祸将整个世界推向严酷的现实，这与画中精致而恬静的情景有着很远的距离。一九一三年，纽约市举行了著名的“军械库展览会”，由欧洲传入的立体主义及其它各式各样的抽象艺术，使美国人大开眼界，而随着抽象画的兴起，人物不再是艺术的基本主题，色彩与形式成为新的焦点。

西方艺术在表现裸体美方面，历史悠久，《女体》一画正是这个传统的继承。十九世纪末年及二十世纪初年，以理想化女性为艺术主题，曾一度成为西方时尚，虽然这个运动的高潮已过，但这幅画显然与这个运动有关。帕克斯顿的作品反映出他对现代主义有意识的抗拒，对业已消逝的时代的依恋。

威廉·麦格雷戈·帕克斯顿及其优美、明丽的人物画，目前在美国被人重新发现。帕克斯顿在马萨诸塞州波士顿附近长大，他最初在当时年轻的肖像及风景画家丹尼斯·米勒·邦克指导下习画。不久他受到邦克的鼓励，于是这个胸怀抱志的艺术家便离开美国，远赴巴黎，投入法国最著名的学院派画家尚·雷安·卓隆美门下，当时卓隆美是以高度写实的、着笔着色平滑的风俗画为人推崇。一八九三年，当帕克斯顿返回波士顿继续他的创作时，他已闯出成熟的个人风格：优美坚实的绘画物体赤裸裸地在富有空气感的光线变化中呈现，笔触则隐伏不见。

帕克斯顿喜爱的主题，是贵族妇女的生活，而以高雅居室作为背景，其间点缀着一些东方式的装饰品，使画面增添细致的感觉。当时他的朋友如弗兰克·本森及埃德蒙·塔贝尔正以印象派的破笔及强调了色相绘画户内外题材，帕克斯顿则爱画室内场景，不过他对光影变幻也有兴趣，常以光作为帷幕，置放清晰可辨的物象及柔和的轮廓之前，造成闪闪生光的整体。

帕克斯顿也画肖像。一九二六年他为美国总统克利夫兰绘制了一幅肖像，极获好评。他的画擅于传神，维妙维肖，而以优雅的格调取悦他的对象，因此很受欢迎。订画者颇众，他曾为美国海军总部绘制一幅大型壁画，这幅作品不大成功，使他常以此类机会不多而引为憾事。他也在波士顿博物馆附属的美术学院教授素描及绘画，但逐渐感到气馁，这是因为第一次世界大战后人们对抽象画的兴趣之故。从这个时期开始，他的保守性艺术开始遭受冷落。



约翰·斯隆(John Sloan, 1871—1951)作

48.《春之花》(*Flowers in Spring*)

画布油画 76.2×63.5厘米

左下角有签名: John Sloan

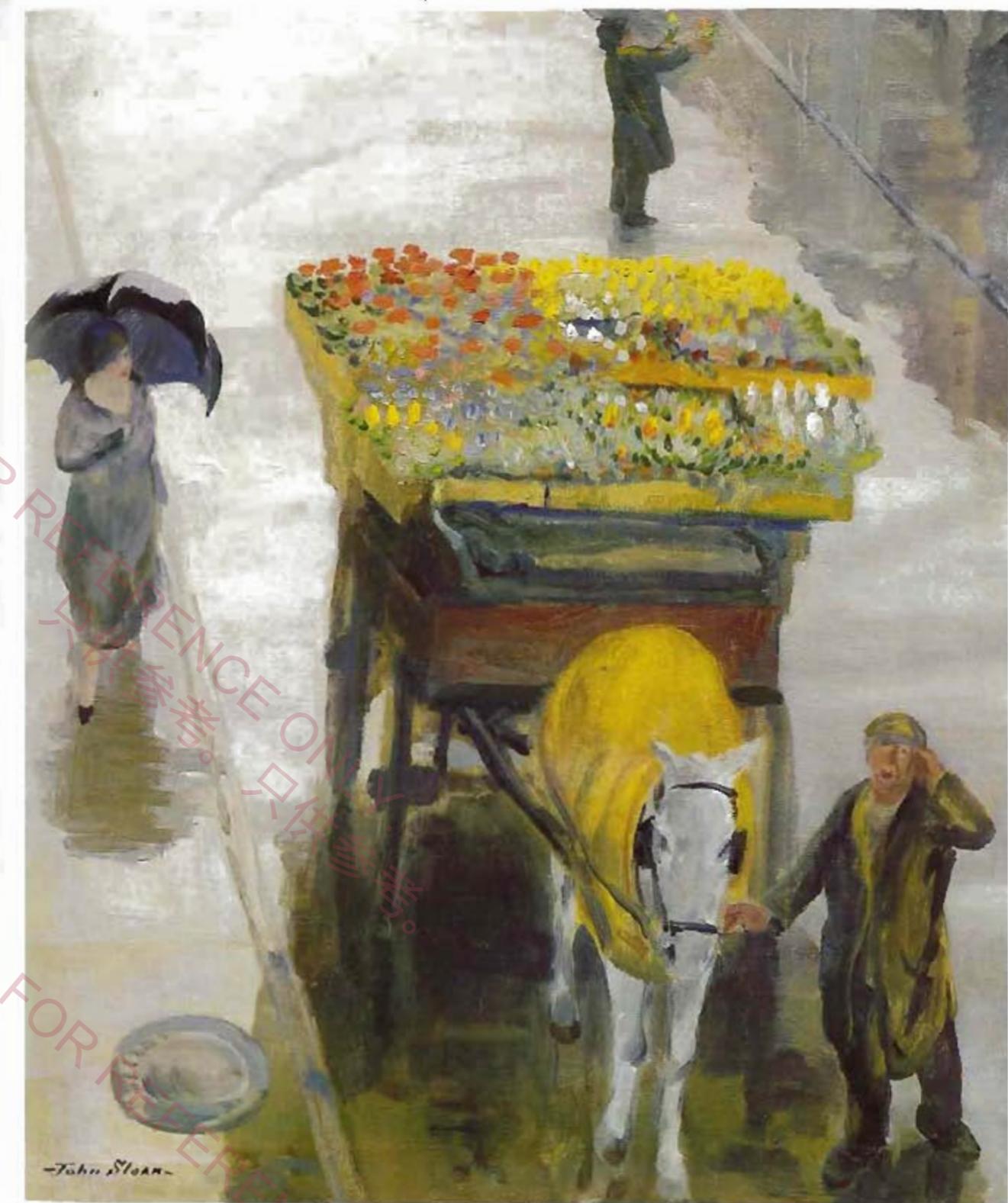
阿米莉亚·瓦·怀特捐赠 编号: 67.1162

在《春之花》这幅作品中, 斯隆描绘了城市里雨后的街上, 一个花贩以缰绳勒停一匹白马, 马后拖着一辆敞开的载货车, 车上堆满黄色的、棕色的和白色的花。左边, 一个女子正拟选购他的花。她头上所戴的帽和身穿的长裙, 正是二十世纪二十年代流行的款式。背景中有一男子, 可能是花贩的助手, 手持两株植物, 递给一个没有在画面出现的人。

斯隆构图的不寻常地方, 在于采用对角线布局的效果。比如, 一条对角线由左下角阴沟盖的位置上升至右上角的人, 另一条则从花贩引上左上角雨后的街道。整个场景似乎都越过了画框限定的范围, 仿佛是画家任意地从城市的繁忙活动中将这部分剪裁出来。画家所要捕捉的时间感, 就是正当花贩仰望, 高声叫卖其货品的一刹那间。斯隆不注重细节的描绘, 也不做高度的加工, 像“八人团”的其他画家一样, 这包括乔治·卢克斯(见第五十二图)和莫里斯·普伦德加斯特(见第四十五图)。他的笔触颇为豪放, 手法近乎速写, 避免任何不必要的成分。他的技巧快捷流畅, 擅于描写神情与姿势, 不大强调形式的坚实感; 稀寥数笔, 即能够将人物的独特地方和个人性显露无遗。

在《春之花》这幅作品中, 他那富有美感的笔触使画面栩栩如生, 由人物以至路面, 都生气盎然, 整个景致充满新鲜气息, 但结构谨严, 蕴藏着活跃的生命力。

斯隆是画家也是版画家。他的艺术生涯是从一名书籍销售员及版画家开始, 他在宾夕法尼亚州洛克黑文镇出生, 稍长随其父母迁居费城, 在报馆工作。就在这个时期, 他试作蚀刻画, 此后他一直都采用这种媒介创作。一九〇四年, 他移居纽约市, 不过在此之前, 曾在宾夕法尼亚美术学院跟随托马斯·安舒茨习画, 不久即与一群追随罗伯特·亨利左右的画家稔熟, 并长期接受亨利的指导。一九〇八年, 斯隆成为“八人团”中的一员, 这个“八人团”是由一些独立的写实画家组成的。像其他成员一样, 斯隆以纽约景色为主题, 表现出城市中街头巷尾的生活, 形成一种新的写实主义。斯隆的思想倾向自由、独立, 他曾在一本名为《群众》的社会主义刊物任插画家达四年之久, 但由于一九一六年因意见不合而离职。在二十世纪二十年代, 他爱以风景和人物为绘画题材, 对女体主题感兴趣; 他绘画的时候, 往往先绘底色, 然后上罩层层稀薄的带有肌理笔触的油色, 再加明确的轮廓线作为强调。一九一六年至一九三八年, 他任教于纽约市的艺术研究者联合会, 培养许多学生建立个人的风格。



威拉德·勒鲁瓦·梅特卡夫 (Willard Leroy Metcalf, 1853–1925) 作

49. 《初雪》(The First Snow)

画布油画 66×73.6 厘米

右下角有签名及年份: W. L. Metcalf 1906

欧内斯特·沃兹沃思·朗费罗遗赠 编号: 23.483

《初雪》是梅特卡夫于一九〇三年在缅因州达马利斯葛特河畔作画时尝试改变风格后的一幅杰作。在这一时期，梅特卡夫以印象派手法赞美新英格兰的郊野风景。他捕捉不同季节中景物的不同面貌，但对冬景最感兴趣。画评家罗亚尔·科迪索兹认为梅特卡夫在画雪方面，优美动人，功力仅逊于约翰·亨利·杜华特曼的作品而已。在《初雪》中，画中的雪是以粗放的白色笔触绘成，洋溢着一片新鲜气息，油色闪闪发光，并有触觉感，与溪流、树木、天空的深沉灰调互相衬映。橄榄绿色、铁锈色和橙色的疏落笔触，表现出没有被雪所覆盖的土地，使人联想到秋天的残迹。

梅特卡夫的印象派手法，在这幅《初雪》中，可以辨认出是美国式的。他虽在十九世纪七十年代及八十年代居留法国习画，目睹法国印象派名家作品，但他始终尊重他所描绘的地点与物象。其次，他对空间和技法的态度是传统性的。就以这幅作品来说，他强调空间的深度感，以“之”字形的溪流置放画面中央，另用一道灰色石围墙将溪流截断，将画面分为上下两部分，在下的部分基本上是垂直方向为主的，在上的部分则是水平方向。梅特卡夫喜用方形画面，《初雪》就是采用方形画面的作品。

威拉德·勒鲁瓦·梅特卡夫是一个印象派的风景画家，生于马萨诸塞州康维尔镇。他在当地获得一些美术入门的训练后，即移居波士顿市，在波士顿博物馆附属的美术学院进修。一八七六年—一八七九年期间，他成为波士顿画家乔治·布朗的弟子。其后远赴巴黎，在朱里安学院深造。通学后任职于国立史密森学会 (Smithsonian Institution)，这个机构包括有艺术、历史、科技、自然科学等不同的博物馆，及广泛不同领域的研究中心等。他的工作岗位是博物学家和探险家。接着，他便从事于插图、花卉和人物的绘画，其后集中精力于绘制新英格兰区域的景物。他以风景画家的身份参加了“十人画会”的联展，当时的名家如弗兰克·本森（见第四十四图）及蔡尔德·哈萨（见第五十图）都是该会成员。

梅特卡夫擅于绘画各种不同的风景，田野、丘陵，不同的季节、天气，不同的光线效果。他的作品可列入印象派风格，色调明朗，笔法灵活。但他与哈萨不同，例如说，梅特卡夫的风格，被认为具有印象画较后期形式的特征，比较注重坚实的描绘技巧，对空间的处理则较强有力地对角线造成深远感觉。他的户外作品以结构稳重取胜时，画评家则强调他的“美国味”，推许他是“描绘新英格兰郊野景色的最佳美国画家”。



蔡尔德·哈萨(Childe Hassam, 1859—1935)作

50.《阿普尔多尔岛的浴池》(Bathing Pool, Appledore)

画布油画 63.5×76.2厘米

左下角有签名及年份: Childe Hassam 1907

欧内斯特·沃兹沃思·朗费罗基金会购赠 编号: 64.952

哈萨有多年的夏天是在阿普尔多尔岛上度过的，该岛位于新罕布什尔州朴次茅斯镇附近的海岸外。西莉亚·撒克斯特，是哈萨的学生之一，也是一个著名的作家和诗人，在这个岛上居住，并广邀了卓越的画家和文人到此雅集。在这个志趣相投的环境下，哈萨就以海景及西莉亚·撒克斯特的园林为主题，绘出一些他的作品中最美丽的画。

哈萨首次踏足岛上是一八九〇年，最后一次是一九一六年，他所绘画的主要是海的不同境界及岸边巨大的岩石群。《阿普尔多尔岛的浴池》是画家屡次描绘过的景色，画中出现的，是蓝天碧海，前面但见画中人物缓步在茵茵绿草之上，灰岩与褐色的沙粒环绕着红蓝色的浴室，屋顶上则有飘展的旗帜。哈萨选择了正午骄阳似火的时刻，使整个画面洋溢着亮光。他以印象派的独有风格，用短疾而流畅的笔触表现出白昼的欢乐气息，这吸引了观者专心注视画布的表面，而几乎忘了高水平线及远处浮云所造成的空间感觉。画家要强调的是充满活力的笔法，明朗的色彩，整体的动感，而不注意形象轮廓的清晰描绘；因此，那些汹涌的波涛和巨大的岩石，构成了一幅洋溢着颤动色彩与形态的抽象织锦，唤起我们心中对多风的海滨美景一片遐想。

蔡尔德·哈萨是美国印象主义运动中大名鼎鼎的人物。他是“十人画会”成员之一。该会其他的成员包括埃德蒙·塔贝尔及弗兰克·本森，他们三人都在波士顿地区出生。哈萨早年植学，专心习画。他一边习画一边工作，曾为《哈波》，《斯克里布纳》杂志及其它各大杂志绘插图及制作木刻版画。他在一八八三年赴欧洲游览，当时他以水彩画驰名，直至一八八五年至八六年间他才有重要油画作品问世。他早时的油画，描写波士顿街道上的雨景，色泽灰暗，这与他后来的印象派风格的明朗画面恰成强烈对比。一八八六年，他重游欧洲，居于巴黎，并曾短期在朱里安学院深造；当他返回美国，已深受法国印象派画家的影响，开始使用破笔和明快而富于阳光感觉的色调。

返美后，哈萨定居纽约市，成为绘画城市景物的卓著画家之一。他擅于表现市区中不同地点的特色，一日之间和一年之间的不同时间性。当他在新罕布什尔州沿海小岛避暑时，以他所居附近园林为主题，创出一些他的油画中色彩最丰富灿烂的作品。后来他加入“十人画会”，于一九一八年在纽约举行联展。此后，他开始画新的主题，例如室内人物、静物、女体等。哈萨最为人念念不忘的作品是一组旗帜招展的油画，表现纽约及欧洲节日中万旗高举在风中飘扬的动人场面。哈萨在一九三五年逝世，终年七十六岁，但无论生前与死后，都备受推崇，认为他是美国印象主义画风的主要贡献者。



罗克韦尔·肯特(Rockwell Kent,1882—1971)作

51.《缅因州海岸冬景》(Maine Coast, Winter)

画布油画 96.5×113厘米

左下角有签名及年份: Rockwell Kent 1909

约翰·T·斯波尔丁遗赠 编号: 48.567

肯特画过无数巨幅的荒郊风景画,《缅因州海岸冬景》是其中的杰作。画中的前景是蓝白色积雪掩映下的枞树,后面是一列雪岭紧接着阴霾满布的灰色长天,露出远方灰蓝色的大海。

肯特将画中的各部分化为简单而特征显著的形态,小心地把它们层层排列起来,由近而远,从披雪的树开始,接着是深色的松树、雪岭、海洋、天空,层与层之间形成交替性的光影图案。冷峭的色调创造出使人透不过气的冷清之感。他的笔触粗壮大胆,大块的形状表达了一种严峻而近乎抽象的力量,强调了荒野的苍茫而寥阔的意境。表现这种气氛是肯特的特长,他从偏僻的郊野所具有的荒凉寂寞中找到一种震撼性的力量,通过这类作品传达了出来。

罗克韦尔·肯特是油画家,也是作家和版画家,出生于纽约州的塔里敦。他在纽约市的哥伦比亚大学肄业,其后追随名家多人习画,威廉·梅里特·柴斯(见第四十图)是他的老师之一。不过,他在艺术上和思想上都是很独立的,在年青时,他就建立了率直而大胆的构图风格。他就以这样的方式绘画荒郊的景色,他曾到冰天雪地的阿拉斯加和缅因州北部去旅行,所以雪山和冰山都是他常画的题材。肯特在绘画之余,也以书籍插图见称。他为赫尔曼·梅尔维尔在一八五一年出版的小说《白鲸记》所作的插图尤为出名。《白鲸记》是一本伟大的美国小说,描述一名船长追猎神秘的白鲸,是一部富于传奇色彩的寓言。肯特在二十世纪三十年代的美国经济大萧条时期作成此组插画,曾经风靡一时。肯特也为自己的书作插图,他的书都是记录旅行阿拉斯加、格陵兰及麦哲伦海峡的游记。

肯特参加了一些政治性浓厚的艺术团体,发表激烈的言论,因此为自己惹来不少麻烦,晚年因有反对政府活动的嫌疑,曾受到国会特别小组委员会的调查。



乔治·本杰明·卢克斯(George Benjamin Luks, 1867—1933)作

52.《波士顿英王教堂》(King's Chapel, Boston)

画布油画 91.4×76.8厘米

右中下方有签名: George Luks

作于1923年

查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号: 1979.263

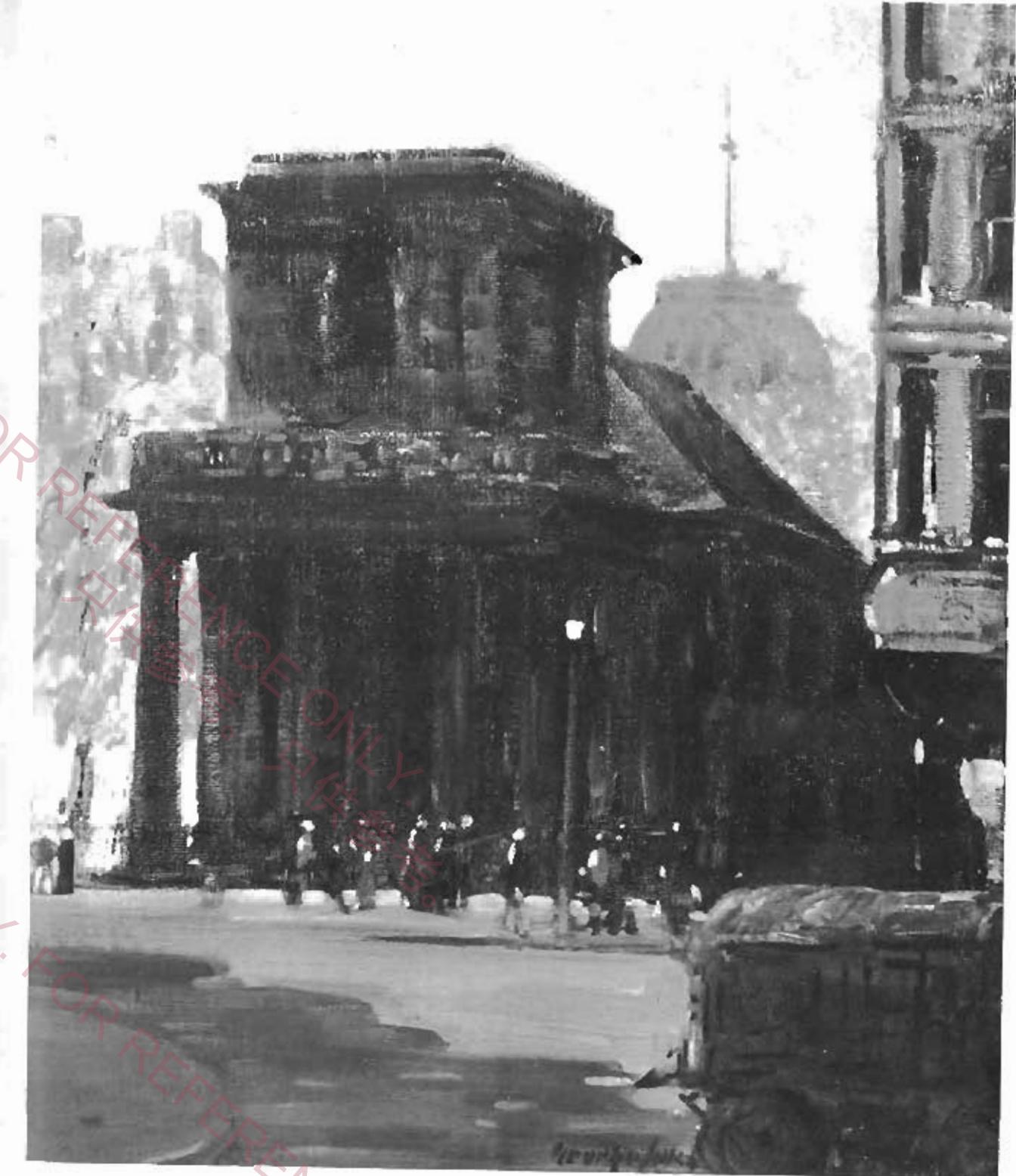
卢克斯虽然长居纽约，但他于二十世纪二十年代初曾逗留波士顿达数年之久，这幅画就是那段时候绘成的。卢克斯时常描绘市区景物，这幅画显示了波士顿的著名建筑标志：英王教堂位于波士顿市中心区，是该市的历史性古迹；原教堂于一六八八年落成。波士顿清教徒第一次的圣公会会议就在这个教堂举行。原教堂为木质结构，但画中所示的则是在一七五〇年于原址重建后的教堂。

卢克斯把英王教堂的形象表现得特别生动。教堂为浓重的深褐色，矗立绿色灯柱之后，缓步其前的行人则是用快捷的印象主义笔触巧妙地点成。画中没有表明时间，微带绛红的天空，呈紫蓝的行人道，再加上位于右边的建筑衬映之下，既似暮色四合，也像阴沉的白昼。卢克斯对市景设想入微，故在此种富抒情性的场面上，也毫不踌躇地在右下角添上一辆嘎嘎而过的货车，点明那是属于城市生活里的世俗一景。

画家的风格是充满生命力的，他工作时内心非常激动，声称“勇气！勇气！生命！生命！那就是我的技巧。”慕尼黑皇家艺术学院那种美术风格，以及荷兰写实大师如弗朗兹·霍尔斯的豪放大胆，都对他有所启发，所以他在画中表现的是动态与气氛，而不拘泥于细节的刻画，通过这个活力充沛的画家的艺术感受，而令这些人所共知的英王教堂放射出一股特别的感染力。

好争吵而喜怒无常的乔治·卢克斯，是二十世纪初最有影响力的写实画家之一。他生长于宾夕法尼亚州的费城，父母均为业余的水彩画家。一八八三年，卢克斯移居费城，曾参加轻歌舞剧的演出，这种轻歌舞剧是一种大众戏剧，由几部不同的舞剧组成。其后他进入宾夕法尼亚美术学院习画，不久，他远赴欧洲，在慕尼黑、巴黎及其它城市的艺术学院深造，一共停留了十年的时间。一八九四年他返回美国，在费城一家报社当漫画家，翌年并以战地记者身分去过古巴。

一八九六年他迁居纽约，在纽约《世界报》任职，与他同事的还有两个费城来的画家朋友，也是画插图的，他们鼓励他作画。初时卢克斯在速写册中填满多姿多彩的人物，如船坞工人和贫民区的小孩。稍后，他即以油彩处理同一题材，以深沉凝重的笔触画成。卢克斯又加入了“八人团”，成为其中一员，他们都是新风格与新题材的先驱者。他们不满爱德蒙·塔贝尔及弗兰克·本森那类印象主义式、贵族格调、色彩明朗的画风。他们以如实绘画一般老百姓及其日常生活而闻名。因是之故，这群人的作品被恶意讥为“垃圾箱画派”。当时许多人都因反对那些题材而认为他们的作品粗俗不堪，毫无美感。其实，卢克斯和他的同派画家不过忠实地描绘了具有画意的市区景色而已。



- 莫里斯·斯特恩(Maurice Sterne, 1878–1957)作
53.《绿萍果》(Green Apples)
画布油画 70×88厘米
左下角有签名: Sterne
爱德华·杰克逊·霍姆斯捐赠 编号: 41.111

斯特恩心仪法国后期印象派画家塞尚，这幅作品正是个明证。塞尚喜用水果及厨具布置在铺了微皱桌布的方桌上作为静物画的构图，斯特恩留法时常见到这类作品的展出。像塞尚一样，斯特恩也把自然物体简化为最基本的形象，并把这些形象排列为可以表达的造型，藉此试探艺术的可能效果。画中的萍果青绿带红，杂陈于白布之上。

在这幅《绿萍果》里，形状的安排看似随便，其实丝毫不苟，有意造成X形的结构。一行行的萍果自右上引向左下，与桌子的脚及右下白布外一孤单萍果所构成的另一对角线互相交叉。画家使用粗笔厚色画成，使得本是静态主题的静物画充满生命和动感。《绿萍果》显然受外国的影响，代表了当时美国与欧洲艺术交流的成果。

莫里斯·斯特恩原籍拉脱维亚，一八八九年移民美国，其时年仅十一岁。他最初接触艺术时，是在一家铜版雕刻社当设计师的助手。其后在纽约市的库珀联会学校学习机械工程制图，该校也是许多画家受基本训练的地方。一八九四至一九〇年间，他进入全国美术设计学院，当时教授他解剖学的，是十九世纪末期美国画家中最受人尊敬的托马斯·埃金斯。

一九〇四年，他荣获该学院的奖学金，畅游欧洲各国。他接受各方面的影响，包括最新奇的理念，既钟情于古代希腊的雕像，也对当时的法国现代大师如马奈及塞尚等富革新性的作品感到兴趣。一九一一年，他遍游埃及、印度、缅甸、印尼等地。

他的画风是建立在学院派基础上的。学院派强调人物作品的写实性，但斯特恩也吸收了现代艺术的技巧，尤其是立体主义将形象平面化及棱面化以引向抽象的手法。他在二十世纪二十年代及三十年代声名大噪，获得荣誉颇多，包括一九三二年纽约市现代美术馆首次为一位美国画家举行个展。一九三五年，美国首都华盛顿联邦政府司法部聘请斯特恩绘制一幅壁画，这反映出政府方面对其艺术地位的推许。从一九四五年到他逝世之日，斯特恩每年都在马萨诸塞州普罗文斯度消暑夏日，那个地方是艺术家荟萃之地，风景宜人。而他所绘色彩灿烂、光彩夺目的海景具有一种自然天成的素质，与其早年一丝不苟的严谨之作，形成极有趣味的对照。



约翰·斯图尔特·柯里(John Steuart Curry, 1897-1946)作
54.《奥特西葛湖的风暴》(Storm Over Lake Otsego)

画布油画 101.6×127厘米

右下角有签名: John Steuart Curry

作于1929年

唐纳德·C·斯塔尔夫妇捐赠 编号: 55.369

二十世纪二七及三十年代的所谓“地域主义者”或“美国风景派”的画家都以描绘美国某一地区的市景或郊景而驰名。他们猛烈地抗拒外来抽象艺术潮流的入侵，而保持一种强有力的写实画风，带着以美国人而自豪的心理，为典型的美国景物或故事制作出“画像”来。地域主义者的信念，就是要把握及确定他们广袤无垠国土中每一区域的独特不同之处。柯里是这群画家中声名最著的一个，擅长绘画中西部他老家的景色。在《奥特西葛湖的风暴》这幅作品里，他表现了这个位于密执安州北部的湖泊最吸引人的一刹那。

在奥特西葛湖畔小径上，一个穿着黄衬衣蓝长裤的农夫急着试图使两匹受惊的马安静下来。在闪电与狂风交加下，眼前景色尽在一片深绿和浅绿中。波涛汹涌的湖水是蓝色的。灰暗的天空阴霾满布，是暴风雨快要来临的征兆。

柯里以奔放的风格来配合这个生动的场面。他变化多端的笔触，使整个画面呈现无比的活力，给风吹雨打的主题增添了更多动感。他用短而急促的笔触绘画草和树，加强狂风扫落叶的效果。绘画天与云时，他以厚重油色作长而画卷式的画法。柯里仍然忠于用写实方法作画，不过造型则随意发挥，有时为了便于表达，会简化造型或略加变形。所以，前景的叶簇顶着上边画框向右倒去，看来有如一把巨大的天然雨伞。与另一美国画家爱德华·霍珀（见第五十五图）相比，霍珀以宁静景色见长；柯里则表达美国人在他的本土与环境搏斗的精神，这个环境本身有其独特个性，蕴藏了一股威猛强劲的、生气勃勃的力量。

美国绘画在二十世纪三十年代兴起了一股“地域主义”的潮流，约翰·斯图尔特·柯里就是这股潮流的领导人之一。他在堪萨斯州出生，该州位于美国中部，盛产小麦。柯里是苏格兰人后裔，终生不忘他在美国中西部的根源。他先在堪萨斯市立艺术学院攻读，继而又入芝加哥艺术学院。他在邻近伊利诺州一家杂志社任职插图员数年后，于一九二六年远赴巴黎，投入俄裔学院派画家巴塞尔·舒卡叶大门下。次年返国后，他就开始绘画一批以中西部为主题的作品。他跻身欧洲式风格和题材，力求表现美国景色，这组作品充满了当时美国中部的乡村风味。

一九三二年，柯里跟随灵格陵兄弟马戏团巡回各地，描绘了马戏团的生活。同年他在纽约市的艺术研究者联合会及库珀联会学校任教；一九三六年，威斯康星大学聘请他为驻校艺术家，他担任这个职位直至逝世。像莫里斯·斯特恩一样（见第五十三图），他也是首都华盛顿联邦政府司法部的壁画制作者之一。此外他还为堪萨斯州政府及威斯康星大学绘制过壁画。

柯里是个擅画富戏剧性场面的画家。他绘画了不少有关中西部原野的风暴及水灾的题材。与其他同时代的画家比较起来，波士顿画家威廉·帕克斯顿以华丽、精致的艺术见称，莫里斯·斯特恩的作品富欧洲色彩，柯里则对地方性题材的表达雄浑有力，他在这一方面显然有重要的贡献。柯里的作品比其他两人更受到一般美国人的欢迎，他以叙事性的画面及豪迈的笔触，成为美国中西部地域主义画家的代表。



爱德华·霍珀(Edward Hopper, 1882—1967)作
55.《布鲁克林区的一间房》(A Room in Brooklyn)
画布油画 74×86厘米
作于1932年
查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号：35.66

霍珀声称，“我一贯的绘画目标是把我对大自然最亲切的印象，尽可能准确无误地重现出来。”虽然今有他的画已被认为是第一次世界大战后那段时期所创作的非感情化的、写实的高水平作品之一，但人们也看出霍珀的眼光独特之处。当他传达那些“亲切的印象”之际，却惯于找出美国生活里那些刻板、空虚和寂寞的一面。

霍珀爱好以建筑为题材，他描绘了许多各式各样的建筑物——在他的艺术生涯里，他画过城市里富丽堂皇的维多利亚式豪门大宅人家，也画了乡村中的寒门陋室。他的这幅作品，画的是公寓里一个缺少室内装饰的房间，从房间的窗口外望，则是一些中产阶级住屋的正面和屋顶。根据他自己的画题，这幅画的背景是布鲁克林区。该区是纽约市中下阶层的一个住宅区，隔着东河与霍珀后来居住的曼哈顿下城区相对望。

虽然霍珀的主题颇为通俗——一个妇人坐在窗口凝望窗外景色，但画面一切经他细心安排描绘后，居然创造出一种意犹未尽的印象，使人觉得这个房间中的唯一人物，正困处于一个空寂刻板的世界里。房间内看不出任何娱乐或活动，她所凝视的景色，也是呆滞而乏味的。她被画家有意地置于画面一侧，而且为了强调她的不明身分，观者甚至看不到她的脸部。霍珀利用画中重复不断的几何形背景，以加强无聊之感：妇人依窗外望，窗口的方格跟窗外单调的景色相呼应，平板的中等人家房楼无尽地伸展出去，点缀以间隔整齐划一、形状大小相同的窗子。他的配色也加强了这个效果，因为他用红褐等暖色来画室外的景色，反之却用蓝绿等冷色调描绘画中人所处身的空房。霍珀是一个擅于处理光线的画家，而在这幅作品里，全靠光线来减轻这间公寓及其景色的沉闷之感。画中夏日灼热的阳光，从窗口涌入，照出了右边花瓶的轮廓，照亮了坐在摇椅上的妇人，并且使地板上那黄色长方形小块闪闪生辉。

爱德华·霍珀目前在美国再度大受欢迎，他的作品无论在题材的选择方面，或其大胆而朴实无华的风格方面，都被认为特具“美国味”。霍珀出生于纽约市北面哈得逊河畔的蒂亚克小镇。一九〇〇年至一九一六年之间，他追随著名的罗伯特·亨利习画。霍珀虽承认亨利对他的影响，但他的作品并不强调平民日常生活——那是亨利所领导的被讥为“垃圾堆派”画家所喜爱的题材。对于都市景色的处理，霍珀保持了一种较为超然和倾向于心理探讨的画风。

一九二六年，霍珀游巴黎，描绘那里的城市生活。这些早期作品近乎亨利的画风，而与他的后期作品那种较为纯朴严谨的画风大不相同。一九一三年，霍珀参加了轰动一时在纽约市举行的“军械库展览会”，这个展览会上介绍了美国的欧洲式抽象艺术，而霍珀的作品也在这个展览会上第一次卖了出去。此后两年间他再也没有卖出什么画，但到了一九二〇年，他开始受到重视，纽约有名的惠特尼美术馆上办了他的个展。

他独立孤行，既抗拒抽象的现代主义潮流，也不追随传统，而致力发展纯是他自己的风格。他画的许多水彩画及油画，记下了灯塔、旧屋、新英格兰港口的船只及空阔寂静的风景。他通过这些朴素的题材，传达了深切感人的巨大力量。许多画上面都是渺无人迹的；若有人物出现，则必为一个孤独而又疲惫不堪的城市居民。

霍珀晚年获得的荣誉颇多，在他那个时代，美国所流行的的艺术，如非抽象艺术即是社会写实主义，他却能成功地赋予传统的具象艺术以新的生命，使之增加新的力量与意义。同时又能在感情及艺术方面强烈地表达出他自己对现代生活的观点。



霍勒斯·皮彭 (Horace Pippin, 1888—1946) 作
56.《深夜出诊》(Night Call)

画布油画 71.1×81.3厘米

右下角有签名: H. Pippin

约作于1940年

亚伯拉罕·舒曼基金会购赠 编号: 1970.47

这幅画描绘的是某个冬天的深夜里，一人乘车策马在暴风雪中急驰。全画以白、黑、灰、褐等色为基调，仅篷车的轮子用深红褐色绘成，因而打破上述各色的重复性。画的上半部有黑白相间线条，表达了雪花纷飞的情景，配合着黑暗的夜空和无叶的树木。一道黑色溪流在前景的雪地里蜿蜒而过。

《深夜出诊》是典型的皮彭早期作品，用色力求简单。皮彭一向以朴实风格见称，这幅作品中他将形象加以高度简化，以求达到最引人入胜的效果。树木、人物、马匹、篷车，在黑夜与白雪之间都成为剪影了。皮彭不专注于三度空间，但强调用色调表达装饰性及涵意丰富的图形，例如“之”字形的黑色溪流，鸟爪般的枯枝、车轮的辐。他的兴趣在于画面的设计效果，不过他利用小径造成的深度感也是很值得注意的。

画家以黑白条纹强调了大风雪的威力，同时也深化主题的涵义。从画题《深夜出诊》判断，我们可以假定这是指一个乡村的医生出诊，前往救治一垂危的病人。因责任在身、漫天风雪都拦阻不住他。皮彭深信人类的善良性格及博爱精神，这个画面颇能显出他的特点。

霍勒斯·皮彭是现代美国最著名的黑人画家之一。他追寻一种直接、原始的画风，表现具有迫切社会性的辛辣形象。他出生于宾夕法尼亚州，稚年即开始作画，但当时双重贫困，不可能让他学画。他就读的黑人学校根本没有美术课可言。他在青少年时代干过各种劳力工作，直到第一次世界大战爆发时，他才随同一师黑人军队远赴法国参战，在战事中身受重伤，以致右臂完全瘫痪。他因不能像以前一样从事劳力工作，只好领取伤残津贴，遂使他得以将全部精力投入绘画。凭着无比勇气与坚毅精神，他学会了用右手执画笔，而以左手支持右手的活动。

皮彭完全是无师自通的，他常说自己的画不过是将心中的感觉画出来而已。皮彭将画成的作品，挂在当地一家商店的橱窗内。有一天偶然有人路过，看了颇为所动，就这样，皮彭卖出了他的第一幅作品。其后他举办了一次个展，竟然大为轰动，此后一直声誉不衰。

皮彭的艺术，曾被称为富于“原始”或“民间”风味，这是指他画中未经训练、近乎质朴无华的质素，他没有受过“高雅”艺术的常规的影响。喜用基本性的平面及简单线条化的构图，颇近十九世纪田园画家的画风。他以率直的态度，表现了战争的恐怖，及对世界和平与不同种族的平等的期望。



H. PIPPIN.

马斯登·哈特利 (Marsden Hartley, 1877—1943) 作

57.《黑鸭》(Black Duck)

硬板油画 71.1×55.9厘米

右下角有签名及年份: M.H./40—41

查尔斯·亨利·海登基金会购赠 编号: 43.32

哈特利居无定所，晚年曾在缅因州沿海一处以捕龙虾为生计的小村科雷亚作短暂停留，这幅画就是那个时期画成的。它描绘的是一只水鸭，这种鸟从加拿大的拉布拉多每年南徙至缅因州海岸。背景为褐色，黑白两色的鸭身正面朝向观者，鸭首偏侧，鸭颈上有红环。哈特利一向擅画风景，可是到了晚年，对画风景愈来愈感厌倦，转而绘画以鸟类或花卉为主题的静物画。他无意在这些静物画里赋予情感性的内涵，而是着重抽象化的实验及引起美感的油彩笔触。

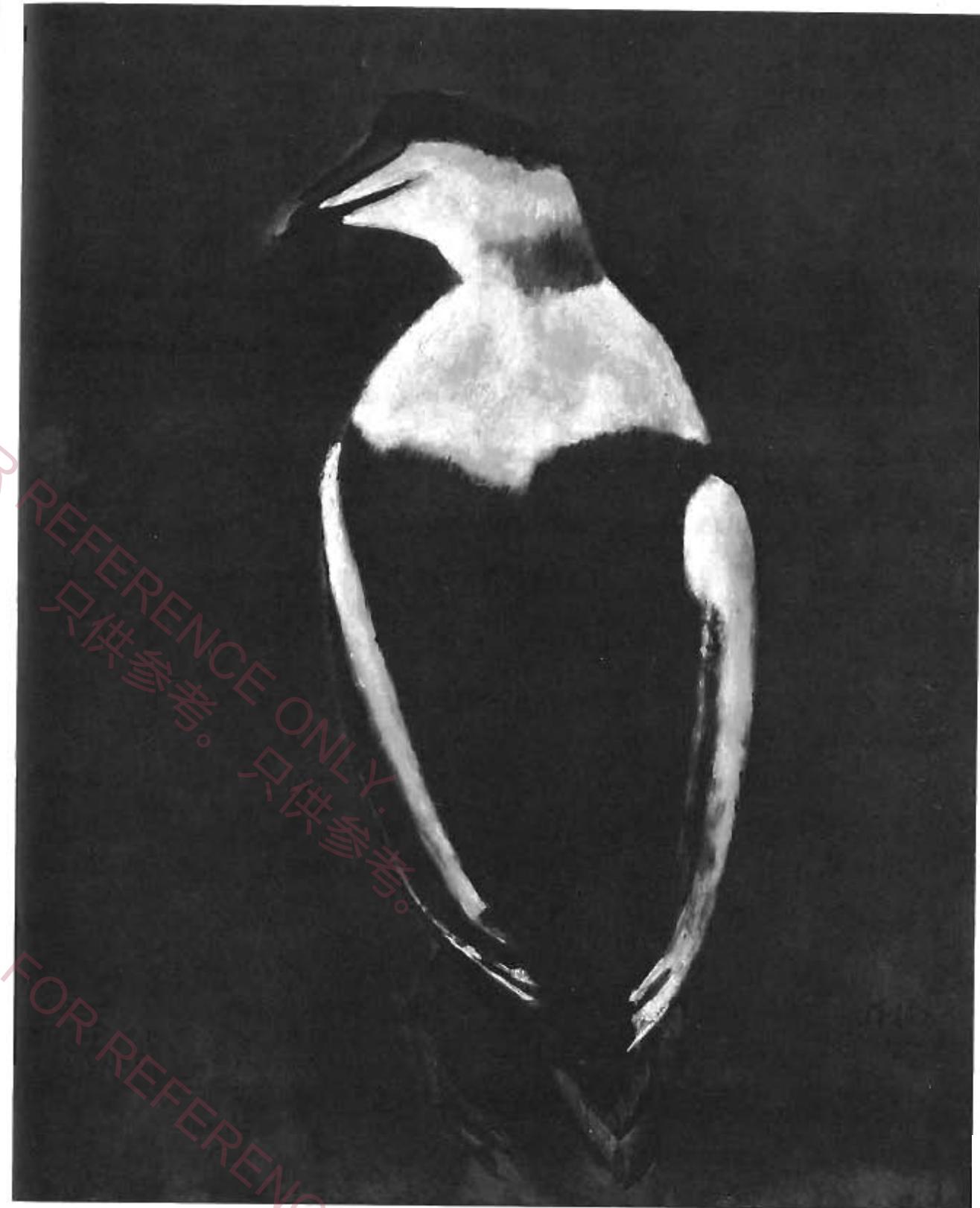
《黑鸭》色层丰富，是哈特利晚期风格的代表作。水鸭的形象是写实的，孤独地放置在无空间感的一片单色背景之前，不过换个角度来看，它也是明暗色面组成的抽象图案的一部分。该画意象简单，但哈特利以雄浑的笔触及厚重的油色画成，使本来很平常的主题，在朴素无华中显现出一种宗教性的神秘意味，颇能慑人心弦。

马斯登·哈特利曾受到欧洲不同流派的影响，所以他画风经历了多次的变化，致力追寻最适合的方法来表达他的复杂个性。他的艺术有抽象的也有具象的一面，因此在美国“现代主义”画家群中，他的画风最为多采多姿。

哈特利生于缅因州刘易斯顿镇。一八九二年，他离开家园前往俄亥俄州克利夫兰市攻读艺术。六年后，即一八九八年，他移居纽约市，投入当时著名画家威廉·梅里特·蔡斯(见第四十图)的门下。其后再进入全国美术设计学院攻读。那时候，哈特利开始描绘缅因州的山景，以平板的变形和颤笔破彩画成，创出富神秘感及高度个性的风格。当时画家莫里斯·普伦德加斯特(见第四十五图)对他的作品很感兴趣，因此在一九〇九年为他举行首届个展。展出后哈特利颇能引起一些艺术赞助人的注意，便资助他赴欧洲游览。他在此行发现了现代欧洲大师塞尚与毕加索的作品。

哈特利旅行法、德两国时，目睹当时艺坛各种不同风格，留下深刻的印象，他的作品因此进入一段为期颇长的实验阶段。他深深受到“野兽派”和“立体派”的影响，前者强调色彩，后者强调造型；但他也对德国表现主义感到兴趣，向往他们那种情感极为丰富的风格，其特征是色彩斑烂刺眼、形状歪曲。哈特利反复不断地以表现主义的象征手法绘画风景，但同时，在一九一四至一五年，绘成一组将毫无关联的、大致上抽象的(有时则否)诸种意象叠合而成的作品。这些都是他最富独创性的作品。

哈特利在画坛上颇为活跃，曾参加一九一三年富革命性的“军械库展览会”及其它的前卫艺术展，并继续绘画多种不同的现代风格作品。他的题材十分广泛，包括美国西部的风景、新英格兰郊野，以至法国南部、墨西哥、德国阿尔卑斯山脉的景色。一九三七年后，他发展了晚期的风格，着重直接、简率、厚重有力的形象。哈特利与温斯洛·霍默(见第四十三图)的画风虽迥异，但两人都隐居缅因州度其余年，以大胆手法描绘海洋与渔人。哈特利长期追寻一种风格与主题，藉以表现出他对自然世界的感受，到了这个时期，他终于找到最后的答案。



米尔顿·艾弗里 (Milton Avery, 1893—1965) 作

58.《穿着蓝裙的画家女儿》(The Artist's Daughter in a Blue Gown)

画布油画 91.5×51厘米

右下角有签名及年份: Milton Avery/1944

埃米莉·L·安斯利基金会购赠 编号: 1970.498

艾弗里以他独特的半抽象画风为他女儿画了这幅美丽而感人的肖像。画中人凝眸直望，充满诗意和深思，这显示出艾弗里擅于掌握抒情性和诗意性的表达技巧。为了达到这个效果，他特意采用柔和的色彩，背景为浅绿及两种不同的褐色调，与画中人带有红色图案的蓝裙形成对比。背景下半部有一些方砖形象，可能是画家用画笔木柄尖端在油料上刮成的。他也采用同一技术来处理画中人的头发，给人有缕缕青丝的幻觉。在勾勒她的面部轮廓、手指、脚趾甲的时候，情形亦复如此。对脚趾甲的处理，他甚至在线条上再加涂些深色，以与浅色的肌肤相衬。

艾弗里致力于达到自然与抽象间的平衡，这幅画就是一个好例子，并显示出他确具有这种能力。主题形象能够辨认，但画面则平面化，形与色则简化，以符合抽象的要求。

米尔顿·艾弗里的作品，以构图大胆及充满独特的诗情画意见称。他是横跨欧洲画风之间的一个桥梁，一方面上承欧洲的色彩大师如马蒂斯，一方面下接美国二十世纪六十年代的“色彩派抽象画”画家如莫里斯·路易斯等。艾弗里在纽约州北部的阿尔塔米镇出生，一九〇五年迁往邻近的康涅狄格州，曾在康涅狄格艺术研究者联合会短暂进修，然后于一九二五年移居纽约市。他私下研究欧洲的野兽派和表现主义所获得的成果实远比上美术课为多。他早期作品与德国表现主义画家恩斯特·基尔赫纳颇有关联，但在他二十世纪四十年代的作品中，主题的形象趋于简化，画面调大平匀，则已近乎马蒂斯的画风。

在社会写实主义画家与约翰·柯里及专画地方性题材的画家正风靡一时的美国艺坛，艾弗里的作品显得相当突出。艾弗里虽从未在他的作品里放弃可辨认的具体主题，但他的作品基本上是抽象的。他为人沉默寡言，作画题材不外乎风景、妻女、一些好友。偶然也用个模特儿。等到了二十世纪五十年代，当他的油画和水彩画开始有了市场后，其他画家及画评家终于承认他的作品为当时“最有深度的美国艺术”之一。



约翰·马林 (John Marin, 1870—1953) 作

59.《山海动静观》(Movement—Sea or Mountain as You Will)

画布油画 76.2×93.3厘米

右下角有签名及年份: Marin 47

阿瑟·G·汤普金斯基金会购赠 纪号: 63.1527

马林在一九四七年画成一组以“动态”为题材的大型抽象风景画。画面上有一块块零乱的蓝、绿、红、白的油彩，由黑、灰、蓝的书法性多角线条交织起来。画布上半部的“之”字形线条，带有具象成分，显示山岭之形，左下部波状的线条，则意指海洋，但颤动的书法性笔触形成一层连续不断的节奏，横跨画面之上，将不同的空间部分联接起来，使油色本身的特质浮出表面，成为一种活动性的视觉要素。

从一九一九年起到他在一九五三年逝世之日，马林越来越将动感作为绘画主题，就以这幅《山海动静观》为例，他经常以海洋或陆地景色作为出发点，从而探索油彩的表达特质。画家自己曾说过，他有一个目标，那就是：“使油彩有机会表现出油彩的本质”。一九四七年又说，“今年我将作品题名为《油彩的动态》，不再称之为船艇、海洋或天空的动态。我的新作虽仍有具象在，不过我基本上不在于表现这些题材，而在于表现油彩……油彩就是我要画的东西。”

约翰·马林于一八七〇年生丁纽约市以南的新泽西州。十八岁即开始画水彩风景画。他当了数年非固定性的建筑绘图工作后，于一八九九年至一九〇一年间在宾夕法尼亚美术学院攻读，跟随托马斯·安舒茨习画。一九〇五年，他曾在艺术研究者联合会作短期进修。同年九月即远赴巴黎。此后将近五年都在欧洲度过，冬季在巴黎工作，夏季则四处旅行写生。在巴黎期间，与阿瑟·卡利斯及马克斯·泰伯等富实验精神的年轻美国画家交往。他参加了独立画家沙龙及秋季沙龙的展出。这个时期马林所画的油彩和水彩的风景画，反映出他受到惠斯勒的影响，专注于严谨的色面结构和明暗变化以及色调的细微差别。一九〇九年，马林通过画家兼摄影家爱德华·施泰因的介绍，在巴黎结识了摄影家艾尔弗雷德·施蒂格利茨。通过这个关系，马林在一九一九年举办他的首次展览，那是在位于纽约的施蒂格利茨“二十”画廊与艾尔弗雷德·莫勒申办联展。翌年马林又在该画廊举办了她的首次个展。

马林的画风逐渐走向抽象，集中表现画中组成部分之间的张力和动感，以参差不齐的手法表达一种活力和动态的感觉。到了一九一九年，马林的作品反映了他有兴趣把野生风景与抽象线条及不定形图案重新结合。此后二十年他的这种风格继续往这个方向发展下去。

一九二二年，他在纽约举行一个大规模的展览，好评如潮，画评家加勒廷誉之为“美国有史以来最伟大最具深度的艺术家之一”。这个时候，马林已偕其妻隐居新泽西州的崖畔镇，并每年到缅因州避暑。一九三六年，纽约现代美术馆为他主办大规模回顾展，对马林大为推崇。一九四二年，他患上心脏病，但仍作画不辍，直至一九五三年十月二日逝世。他晚年的作品好以书法性的笔触来绘画动态的场面，这与当时著名的美国现代主义者（即抽象表现主义者）的画风，颇为类似。



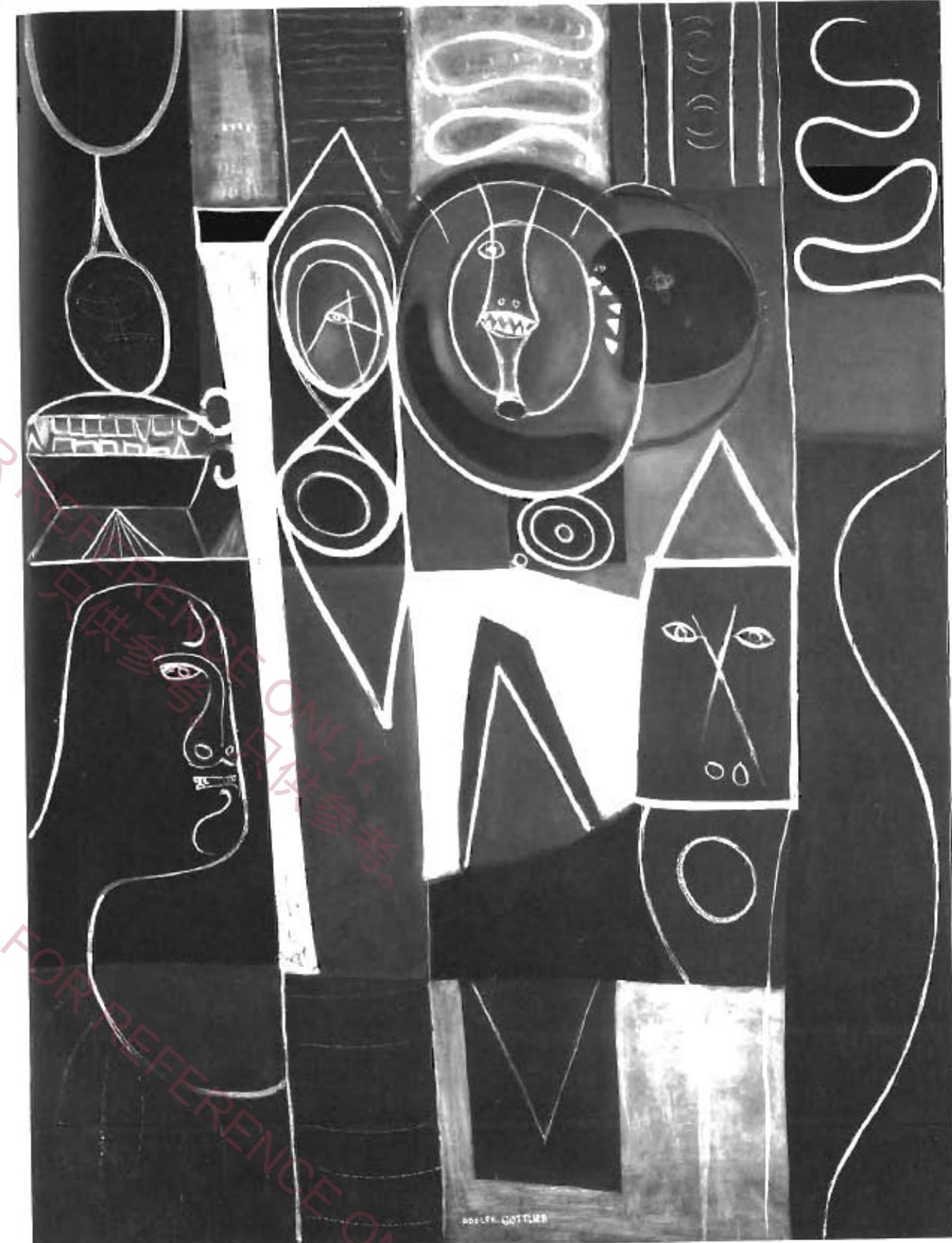
阿道尔夫·戈特利布 (Adolph Gottlieb, 1903—1974) 作
60.《巴拉西尔素斯的爱尔卡赫斯特》(Alkahest of Paracelsus)
画布油画 153×111.8 厘米
作于 1945 年
汤普金斯遗赠 编号：1973.599

这幅作品绘于第二次世界大战将结束的时候，也可说是本世纪初期现代主义艺术与美国抽象艺术之间的一道桥梁。画面的格式构图使人联想起法国立体主义及一些画家如蒙德里安和波洛托夫斯基的作品，而那些随意发挥的素描及形象——变形的静物、内脏、鱼、鸟、面具、怪脸——则与法国超现实主义画家，以及西班牙籍画家璜·米罗或瑞士籍画家保罗·克利等颇有关系。不过，这幅作品有其独特之美，这可以分两方面来说：首先是，将格式加以变形，以造成构图上的不均衡和动感；其次，也许更为重要的是，用白色画出十分生动的书法线条，其色彩的丰厚几如古典的作品——土黄的暖色调处理再加上黑、白和近乎透明的银灰色调。画中随意发挥的素描，毫不着意于要表达任何具象题材，从此已可预见数年后抽象大师波洛克的发展方向。

一九五一年后，戈特利布像他的同时代画家一样，逐渐走向形象的简化方面，并形成一个非画架所能规限的庞大画面，其用色则更趋于明朗化。《巴拉西尔素斯的爱尔卡赫斯特》就像霍夫曼的《曙光》(见第六十三图)一样，代表了战后美国抽象艺术的初期面貌。

戈特利布生于纽约，曾在艺术研究者联会随约翰·斯隆及罗伯特·亨利习画，后赴巴黎、柏林及慕尼黑等地深造。一九二五年，他加入“十人画会”，会员都是当时的前卫画家，包括波洛托夫斯基及罗瑟科等。一九三〇年他首次举办个展。一九三六年他参加全国事业振兴署的联邦艺术振兴计划工作，这个计划是罗斯福总统在一九三五年制定，协助经济大萧条时期的艺术家。经济大萧条从一九二九年持续至一九三九年。上述的计划是在一九三五年至一九四三年间推行，聘请了五千名画家创作了十万帧以上的作品。

二十世纪四十年代间，戈特利布放弃了社会写实主义，开始画抽象化的构图，运用象形符号暗示鱼类或植物于画面上。其后他的画风又作进一步发展，经常画一个开阔的“天空”，上悬色彩灿烂的球状形体，有如太阳，以后这就成为他最为人熟知的风格。



杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock, 1912—1956) 作

61.《第十号》(Number 10)

画布油画 45.7×271.8 厘米

作于1949年

此画由汤普金斯遗赠，并由索菲·M·弗里德曼基金会购赠 编号：1971.638

波洛克以洒滴画法来寻求新的线条节奏，并将线条的功能从界定物形的传统作用中解放出来。在《第十号》这幅作品里，他用黑色线条生动地创造出了飞舞的韵律，忽进忽出于闪闪发光的银色及由小块鲜色泼洒组成的“大气圈”中。这样创造出来的效果是非常有质感的，丰富而浓郁，但同时洋溢着光辉和空气感。波洛克在这时期画的作品中，通常在画面边缘的地方洒滴较少较稀，其结果是造成一种不受界限约束的感觉——同时，我们又似在观赏一幅自具界限的作品。

《第十号》是波洛克在一九四九年完成的一组长幅手卷式的作品之一。他不寻常的洒滴画法很可能是造成他采取横幅画面的原因。这个样式诚然不合西方绘画的正统，但却使我们想起了展开后的中国画卷。不过，波洛克这幅画仍然像一般在画架上画成的作品一样，整个画面的结构是要观者一目了然的，而不是中国画卷那样逐段打开来看。

在中国，宋元时代的禅宗画家及明清两朝的文人画家都擅于泼墨作画，由此避免刻板的匠气而求得奇特的意外之趣，导致富有新意的形象创造。此外，据说唐代的画家还常以绢纸铺在地上来作画，以上这些特点，都令人联想到波洛克与中国艺术的巧合之处。而波洛克的线条也会使人想起线条连绵、行笔宽松、奇趣横生的中国草书艺术。从这两种东西方的线条艺术中，我们可以了解到艺术家所赋予线条本身的完整生命及独立意义，线条不再为人作嫁，不再附属于形象，线条已被波洛克及中国书法家提升到最高的艺术境界中。

波洛克被公认为美国艺术的巨大之一。他出生
于怀俄明州，在亚利桑那州及加利福尼亚州长大，移居纽约时已是个青年人了。波洛克的早期作品（二十世纪三十年代间）都是些深暗的、动荡的陆地和海岸景色，主题具象可辨，下笔沉重有力。像戈特利布一样，在美国经济大萧条期间，他参加了全国事业振兴署联邦艺术振兴计划的工作。他的画风曾受到墨西哥壁画家、超现实主义及立体主义的影响——而毕加索给他的影响尤大。

二十世纪四十年代初期，波洛克以神话为主题创作成高雅人性化而充满节奏的作品。色彩的处理极富激情，形成大而圆的造型，使人觉得画家的潜意识正在力求表现自我。一九四三至四七年问，他获得当时著名的前卫艺术收藏家佩吉·古根海姆定期的资助，并许他在她的古根海姆美术馆举行第一次个人展。

一四五至四六年问，波洛克由纽约市迁往郊区长岛，开始把画布铺在地板上以洒滴画法创作全抽象作品，这些新作品立即轰动画坛，使他声名大噪。他的作品逐渐扩大面积，达到二十英尺阔的地步。但他始终对极其复杂的作画色彩及画面的安排能够随心所欲控制自如。大约在一九五一年，他又回到较为具象的绘画形式。其后由于多年酗酒的关系，他在一九五六年因驾车失事而不幸丧生。



查尔斯·希勒(Charles Sheeler, 1883—1965)作
62.《震教徒的农舍》(On a Shaker Theme)
画布油画 55.4×73.7厘米
右下角有签名及年份: Sheeler 56
斯蒂芬及西比尔·斯通基金会购赠 编号: 1972.61

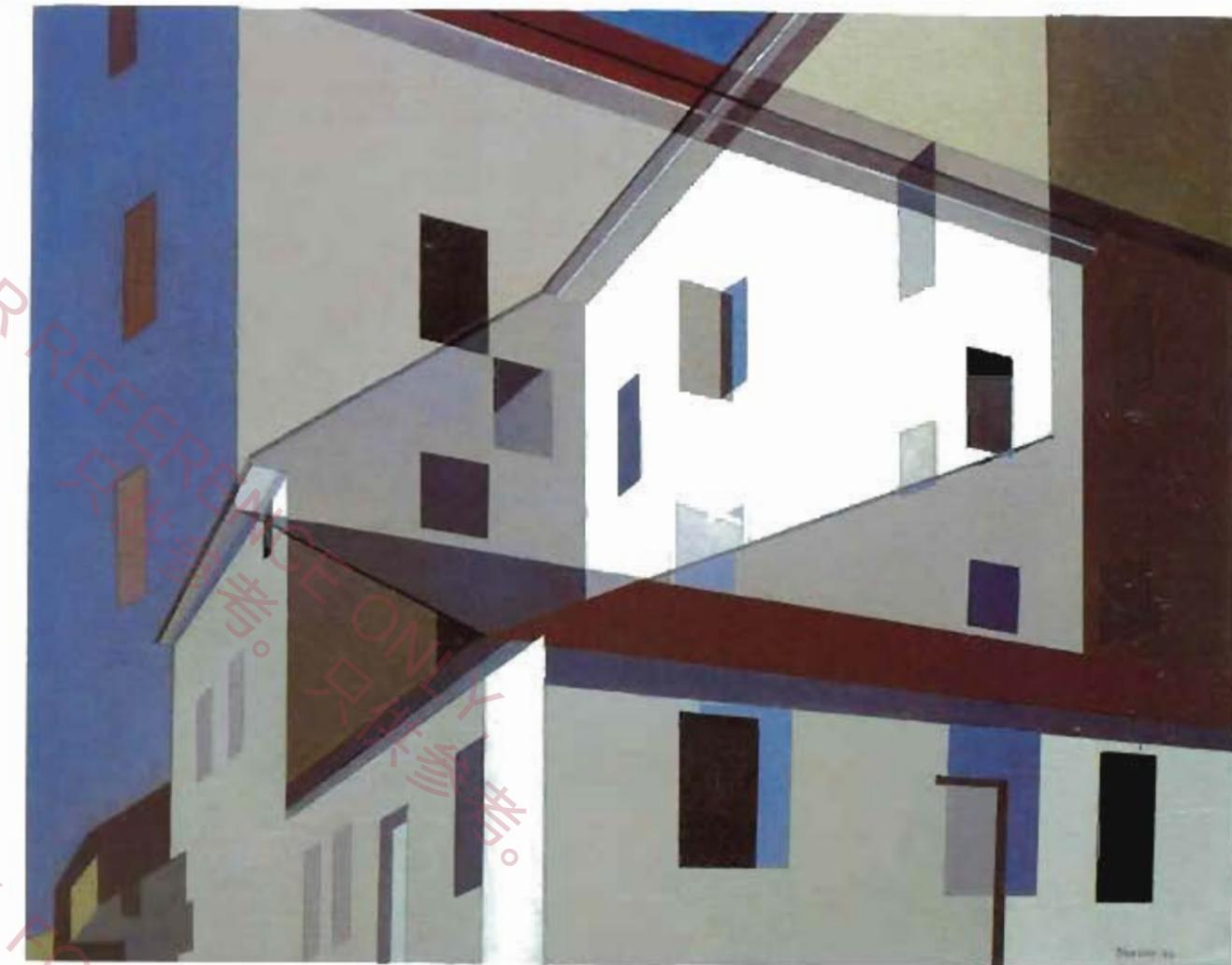
一九一二年, 希勒在宾夕法尼亚州巴克斯县租了一所房子, 当地居民大都是震教徒, 那是基督教的一小支派, 其徒众的生活严守清规, 他们相信这些清规是由圣灵所制定的。他们虔诚之情则在他们的建筑及工艺品那种直截了当的曲线型设计表现出来。希勒很喜爱震教徒的设计, 它们显示明确的形与色, 那正是希勒在他自己的艺术中所追寻的, 因此他在其一生中常采用震教徒的主题作为他绘画的题材。

这幅作品的构图十分严谨, 画家将一座震教徒的农舍解剖为简单的线与面。他的色彩是沉实的, 包括蓝、灰、紫、白、深红等, 笔触隐而不见, 一丝不苟地用黑色勾出形象, 每一物体均易于辨认, 并着重将它的面与边之抽象性和秩序性的组合表现出来。他把形象的面分化为小块的棱面, 使建筑的正面溶入背景之中, 左面似乎是蓝天, 上缀二道灰紫色的窗, 使人们对农舍的角度产生了混淆的概念。他运用法国立体派的手法, 在画面同时呈列建筑正面及各侧面, 然后让观者将它们合成视觉整体。这幅作品描绘了一座简朴动人的农舍, 以它的几何式的复杂结构向观者的心与眼挑战。

查尔斯·希勒以构图明确、秩序谨严、画面完美见称, 是现代著名的画家之一。他生于费城, 在一九〇〇至一九〇三年间曾在费城工艺艺术学校进修, 后转入宾夕法尼亚美术学院, 追随威廉·梅里特·蔡斯(见第四十图)习画。希勒早期的作品, 颇近蔡斯门派的华美画风, 但在一九〇四至一九〇九年之间, 希勒曾作多次欧洲之行, 他的作品也产生了急剧的蜕变, 显现出较现代的、较抽象的手法, 接近法国立体主义如毕加索及乔治·勃拉克的风格。

一九一二年, 希勒以摄影作为生计, 专长摄影建筑景物, 这也成了他绘画上所常用的题材。他以黑白摄影的银灰色调来做实验, 探索摄影方面不寻常的构图及剪裁手法, 将这些特质加入画内。

二十世纪二十年代中, 他专画美国的工艺品如厨具、农具等, 以及美国各地的民间建筑物, 而以谨严、抽象的风格表现出来, 营造出乎意料之外的现代感效果。从农舍线条简单, 轮廓明锐的描绘, 希勒转向当时的工业景象中流线型的机械, 以至工厂、轮船、火车头、纽约市区的摩天大楼等主题。他又逐渐从低调子的色彩转向明朗的色彩, 以更为抽象的、层层叠叠的、色彩强烈的造型组成画面。希勒成功地在抽象与现实之间获得一种出色而细致的平衡, 一方面强调了线条明锐的、近乎摄影般写实的细节, 另一方面则显示出纯、面、体之形象在构图中的独立性。他的作品虽带有机械主义式的冷漠感, 但却蕴含一种结构上的张力与强度, 而将现代美国一些最突出的意象表露出来。



汉斯·霍夫曼(Hans Hofmann, 1880—1966)作

63.《曙光》(Twilight)

夹板油画 121.9×91.4厘米

作于1957年

此画以洛伊斯·安·福斯特名义捐赠 编号：1973.171

霍夫曼完成这幅作品时，已是七十七岁，但离他逝世之时尚有九年。他在二十世纪五十年代中期，创作了一组全用画刀造成断断续续笔触有如镶嵌图案的作品，这幅作品便是其中之一。它们也许是霍夫曼最好的作品，因为他的特长——一把油彩涂在画布上时所特有的敏锐感觉——在这些画中表现得最成功。较小的画面尺寸以及红、黄、绿等原色的运用，使人回忆起较早期的抽象作品；但油彩表面所形成的雕塑感，以及绘作时一股即兴的、生气勃勃的、欢欣的感觉，正代表了美国式的抽象艺术。

霍夫曼是一个影响深远的画家和导师，也是现代艺术的开创者之一。他在德国出生和长大。一九一三年，他放弃了在科学方面的工作，跑到巴黎攻读艺术。初时他画细致而写实的人物画，但不久结识了毕加索及其他法国画家，开始以立体主义的风格绘画。第一次世界大战期间，他返回德国，并在那里教画。一九三〇至三一年间，他在美国加州大学任教。翌年即定居美国。当时他虽是五十二岁，但他在这个新大陆上还有一段很悠长和富于创造力的艺术生涯，并成为现代艺术的实践者和发言人。他在纽约创立了汉斯·霍夫曼美术学院，桃李满门，包括三个时代的美国画家，如大雕塑家路易丝·尼尔逊和海伦·弗兰肯瑟勒（见第六十八图）。

一九三九至四〇年间，霍夫曼自己的作品已到达一个顶峰，绘出了一些最早期的抽象表现主义作品来。他的画一向章法谨严，他在形与色之间，在大笔挥写与几何平面之间，在厚重色层与薄滑色层之间，追寻着画面的均衡。他是新艺术领域一个技法高超的画人，长于掌握他使用的材料。一九五八年，他终于退出教学生涯，并将大量自己的作品捐献给加州大学，以酬谢该大学早年对他的支持。



弗朗兹·克兰 (Franz Kline, 1910–1962) 作
64.《普罗布斯特之一》(Probst I)
画布油画 274.3×203.2 厘米
作于 1961 年
苏珊·莫尔斯·希尔斯夫人捐赠 编号: 1973.636

克兰在一九五〇年之前，一直是人物画家。不过他研究单独主题或空间关系时会画些颇为抽象的黑白素描。一九四九年的某日，他将一些这类素描用幻灯机放大出来，顿然发现到它们可以绘为尺寸庞大、自由发挥的抽象画。于是，他将大幅画布钉在他的画室墙壁之上，用廉价的商业油漆及家庭用的漆刷作画。这样造成的效果其实有点接近中国书法的趣味和美感。其整个创作过程是不经预先安排的而又异于平常的，这有助于使画家从他自己的预期、嗜好和习以为常的画法中解脱出来。

不过，克兰的作品与中国传统的书画艺术不同之处，在于他的作品既非文字也非山水花鸟。他乃是尝试以庞大的画面展示即兴性“书法”的威力。《普罗布斯特之一》是他特加修饰过的作品，我们可以将它与展品中更精谨的其它即兴抽象作品相比较。

弗朗兹·克兰在宾夕法尼亚州的威尔克斯巴勒镇出生，该镇是一个穷困的煤矿开采区。他就读于波士顿大学，随后又到伦敦一家艺术学校习画。他在一九三八年迁居纽约，此后十年间都以具象的风格绘画肖像及街景，这些作品笔力沉雄，近乎德国表现主义及他所崇拜的十九世纪末法国重要画家塔绿士·罗特瑞克的画风。二十世纪四十年代后期，在霍夫曼、波洛克、德库宁等先后开辟了新的画风后，克兰也逐渐发展他那种以黑色为主的风格。初期利用黑色油漆在旧报纸上画小幅的抽象素描，然后逐渐绘画尺寸越来越大的作品。到了一九五二年，他的作品已臻成熟强劲的境界。这些作品均以黑色为主画在白色画布上，笔力有雷霆万钧之势，间有不经意的点滴飞溅出来或向下垂流，表现出他作画时的情绪和速度。这些作品使他马上成名，成为抽象表现主义的领导人物。

克兰的黑色造型与线条有时颇类东方的书法艺术，虽然他本人否认曾受过东方书法的影响。不过，当他的作品在日本展出时，深获日本各界的赞赏。二十世纪五十年代末期，他开始在作品上加用色彩，有时非常成功；这些加了色彩的作品较不清晰，也缺少雕塑结构的质感，但是往往更富于情感的成分。他在画艺登峰造极的时候遽尔逝世，享年仅五十二岁。



莫里斯·路易斯(Morris Louis, 1912—1962)作

65.《破色》(Breaking Hue)

画布上树胶彩 265.7×198.1厘米

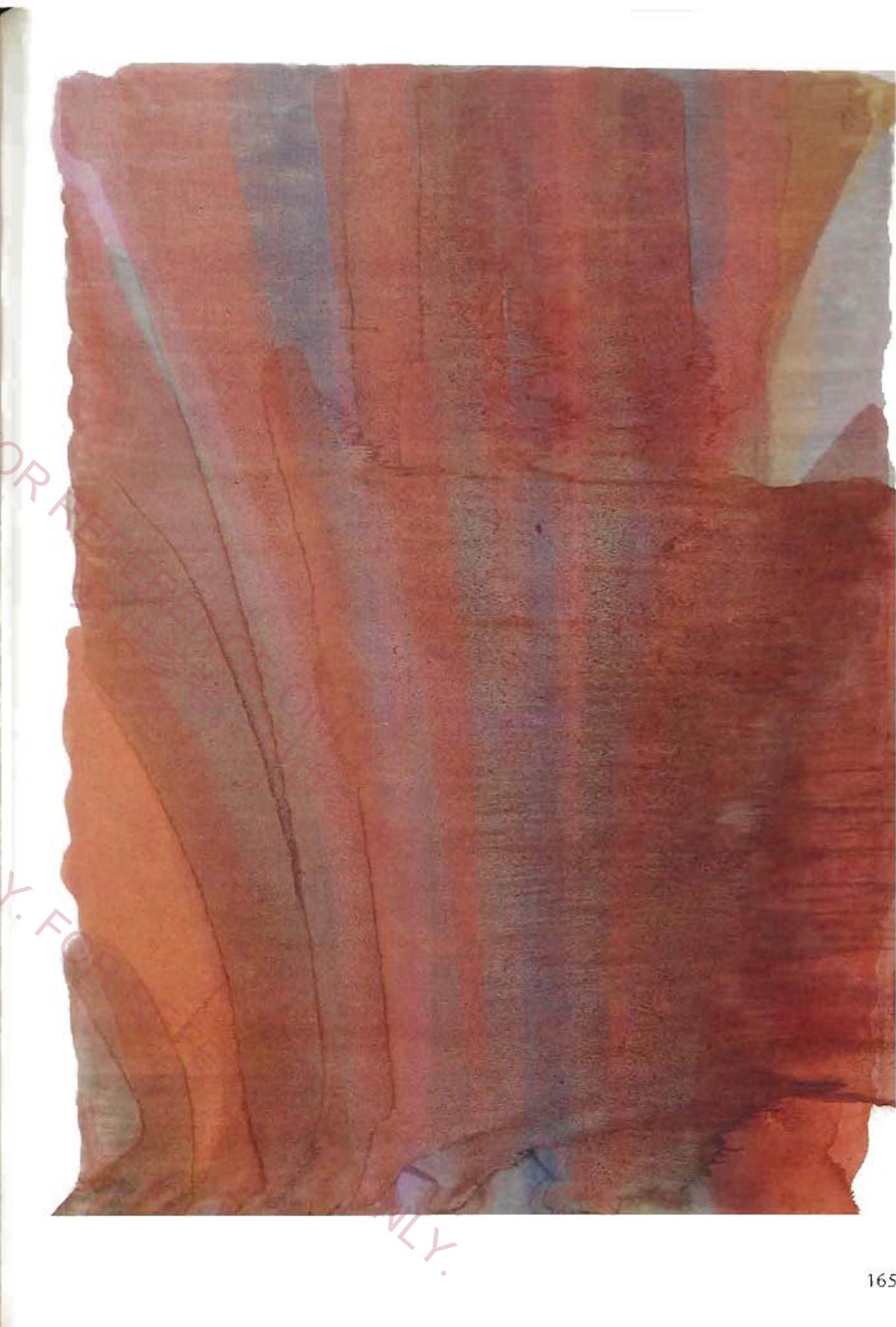
作于1954年

索菲·M·弗里德曼基金会购赠 编号：1973.1

路易斯先是受波洛克及弗兰肯瑟勒的影响。到一九五四年，他用“渍染法”创出了自己独特的画风。他将多种调稀了的树胶彩从画面上端向下倾倒，以造成多种多样的波浪。他的画布有时绷在特制的框子上，或铺在一个支架上，这样，画布的角度和树胶彩的浓度都可随意变化。他又用类似拖把的工具引导液体色料的流动。在这幅作品里，路易斯先涂上长舌状和各自分离的色彩，然后再用红褐色作最后的大渲染，使全画交融成一片。这时他尚未能充分掌握渍染出来的意象与长方形的画面结成一体，所以未受渍染的画布，虽然只是位于次要的画面边缘上，却似乎有些刺眼。他在创作过程中某一阶段突然把画布倾侧时，便创出一种富于戏剧性的、自然产生的构图效果，略近抽象表现主义画家如克兰或波洛克的画趣。可是，路易斯最为醉心的是深沉而艳丽的色彩——一种如火如荼的红色——那是由渍染法造成的。

路易斯生于巴尔的摩市，曾在马里兰学院进修艺术，也曾参加全国事业振兴署的联邦艺术振兴计划，工作了数年。他在一九三六至四〇年间在纽约居住，随后返回巴尔的摩及首都华盛顿附近，一方面教画，一方面寻求自己的风格，有意避开纽约的艺术界。二十世纪五十年代初期，他已受到波洛克的影响，特别是后者的自由洒漓画法。一九五三年，他探访海伦·弗兰肯瑟勒的纽约画室时，看到她的作品《山与海》(*Mountains and Sea*)，以调稀了的树胶彩倾泻在未经涂底处理的画布上，这对路易斯的作品产生极为重要的影响；这个过程可称为“渍染法”(staining)。路易斯以这种技巧画成许多卓绝的作品，也影响不少较年轻的色彩派画家。

用画笔来表达的技法，已在克兰的作品里表现无遗，但路易斯完全放弃采用擅于表达的画笔，他也放弃任何素描或线条。他的作品是用“层色法”(veils)的，他所画的庞大的“花朵”，一瓣瓣的色彩从画布中央敞开开来，有时又以条纹排列而成画面，所有这些，都具有独特的技巧和动人心弦的抒情风格。波士顿博物馆珍藏了九幅他所作的画，这可算是公家收藏中最多的了。



莫里斯·路易斯作
66.《阿利奥斯》(Alioth)

画布上树脂彩 201.9×57.2厘米
作于1962年
汤普金斯遗赠 编号:1875.313

抽象画家常创作一组画，构图或绘画方法不变，对其它特征，例如色彩，则加以变动。这是路易斯最后的一组画作，通称为“条纹画”(Stripes)。这组画说明他对鲜明色彩间的关系——它们独特的色调、明暗、强度——兴趣日增，更显示出他为了专注于色彩经验，愿意放弃令人注目的构图以及庞大尺寸的画面。条纹是简单的东西，可以重复多次，画家特意不以形状引起兴趣，因而强迫观者注意色彩。从这幅画可以看出，路易斯如何在画的右边大胆使用橙色与蓝色，藉以造成一种特别的美感或张力；他故意将色彩弄得不调协，并蓄意进行创新，这种做法就是抽象画与美工装饰的主要区别之一。为了将全面联成一体，路易斯依赖着一种绷紧的、凝聚的造型手法，好象把条纹当作具体的、可以加以调动的单位似的。



弗里德尔·杜舒巴斯(Friedel Dzubas, 1915—)作

67.《榆树之光》(Elmstlight)

画布上树胶彩 233.7×172.7厘米

作于1971年

海登捐赠 编号：1972.395

杜舒巴斯不用渲染法着色(他的色彩不能渗入画布)，但他经常用调得很薄的颜色作画。他长于使用深沉、丰富的色组，而在其中夹杂面积较小的明朗淡素的色调。杜舒巴斯对画面的处理有丰富感受力，例如这幅作品的表面就处理得像起毛的小山羊皮一样。

这类抽象的作品没有特殊涵义。画题《榆树之光》是在画成之后加上去的，主要为了方便而已。一些抽象画家为了促使观者作纯视觉性的观赏，会以号码代替画题，不鼓励观者去解释画中事物。《榆树之光》当然有它独特的神秘性和情调，不过我们面对自然时也会产生与此相同的感觉，所以这里的画题似乎十分贴切。

弗里德尔·杜舒巴斯于一九一五年在柏林出生。一九三一年毕业于柏林文法中学，一九三一至三二年在普鲁士美术学院及商业美术专科学校攻读，当时并曾参加名画家及美学教授保罗·克利主持的夏季课程。克利对这个年轻艺术家的影响，可见于他早期学生时代结束后直至一九五八年的工作。在扩大的画面上，以线条图案置于柔和色块上作为画面中心，是这些作品的特点。

一九三九年，杜舒巴斯逃离德国，周游欧洲后，抵达纽约，然后到芝加哥，在那里当了四年商业画师。一九四四年返回纽约，这时候，海伦·弗兰肯特勒对他的影响十分巨大。他借用了她的“渲染”技法，在二十世纪四十年代末期，他已能以强烈的渲染色块与纯白色幅并置，绘出具有独特面貌的作品来。

大概在一九六一年间，杜舒巴斯开始创作一组黑白的画，将画中的组成部分扩大，并加强画面的空旷性。到了一九六二年，他所画的色块形状有了明确的轮廓，形成画面结构的主要特色。一九六四至六年期间，杜舒巴斯画成一组长横形的作品，并始在色彩区施加张力感。色块的形状因画布的比例拉长而更富张力。他将整个画面涂满色彩，不再留出空白画布以作为“呼吸空间”。

杜舒巴斯在六十年代后期开始把他的绘画格式放宽，不再对技法与构图方面作严格要求，强调了色彩的作用。一九七四年得克萨斯州休斯敦市的美术馆举办了她的个展，一九七五年波士顿博物馆也举办了她的个展，他曾获邀参加首都华盛顿科科伦美术馆的第三十四届双年展。目前他住在波士顿，并任教于波士顿博物馆的美术学院。



海伦·弗兰肯瑟勒(Helen Frankenthaler, 1928-)作
68.《海洋的荒地》(Ocean Desert)
画布上树胶彩 167.6×274.3 厘米
作于1975年
米尔德里德及赫伯特·李捐赠 编号: 1978.574

这幅画是第二代美国抽象艺术的典型作品。色彩是调稀了的，直接渗入未经处理的生画布。色彩本身并无肌理可寻，不曾涂上多少层色，仍然与画布编织的肌理一样。色彩似乎深深渗入画中，但有一种透明、轻新之感。她尽量减少明暗的对比，严加控制，使色彩主宰整个画面。对她来说，色彩本身不再如霍夫曼及波洛托夫斯基的作品那样依赖基本色，而是一种少有而不寻常的谐和。

弗兰肯瑟勒对随后的发展影响巨大，并且在西方绘画发展方面，她是第一个扮演如此重要角色的女画家。她运用波洛克在地板上泼洒的技法，表达广阔和意想不到的造型。用这种方法作画的画家，有时候要毁坏许多作品，方能找到新颖而满意的成果。

弗兰肯瑟勒在纽约出生，一九四五至四九年先后在多尔顿学校以及弗蒙特州的本宁顿学院进修艺术。一九五二年画评家克莱门特·格林伯格向她介绍当代艺术作品，同年夏季，她到马萨诸塞州普罗文斯敦追随汉斯·霍夫曼习画。她的才华很快受到赏识，一九五一年，阿道尔夫·戈特利布选择她参加一个重要的“新人展”，稍后，一个纽约画廊又在这一年为她主办个展。

弗兰肯瑟勒特别受波洛克作品的影响。波洛克最早尝试以调稀的油色直接倾在未经涂层处理的生画布上，弗兰肯瑟勒采用了这个技巧，并加以发展。油色立即渗透画布，这就是“漂浮法”的技巧，这种技巧对她的作品、对路易斯以及其他较年轻画家的作品，都很重要。一九五八年，她与抽象表现主义主要画家之一罗伯特·马瑟韦尔结为夫妇，但两人随后就离。她现居纽约，不断力求创新，尽管曾遇画坛，画风愈来愈大，在现代绘画的发展方面，她担任一个重要角色。



尼尔·G·韦利弗 (Neil G. Welliver, 1929-) 作
69.《古尔德山》(Gould's Hill)
画布油画 182.9×152.4 厘米
作于 1972 年
索菲·M·弗里德曼基金会购赠 编号: 1973.213

弗利韦成了今日写实画的重要代表人物，因为他把抽象画的笔法运用在传统性的风景画上。庞大的画幅，由边到边的平面性空间，明朗而谨严的色组，都是韦利弗自抽象画方面得来的。他以这些构成生动而新鲜的自然景象，画面也充满现代感。

同样以油画及水彩画见称于时的韦利弗，现居树林湖泊遍布的缅因州，因此缅因州的风景成为他作品的主题，并以他的独特画风呈现出来。虽然美国十九世纪的风景画家，看到壮阔的荒野景色会兴起敬畏之情，但韦利弗的画作，则充满田园诗情，描绘明朗的景象。他的作品反映出抽象表现主义的影响；他自学生时代，已见到抽象表现主义的流行。他擅以富于活力的、短促的笔触作画，这些笔触强调平面效果而不重描绘，在画面上造成一种闪闪发光的、生气勃勃的特质，及一种抽象的感觉。

韦利弗在宾夕法尼亚州的米尔维尔镇出生。在费城博物馆的美术学院及耶鲁大学毕业，并获得艺术学位。他曾在宾夕法尼亚大学及耶鲁大学任教，作品列入纽约、宾夕法尼亚及其它各州许多美术馆藏品中。他举行过多次个展，也参加过不少重要的联展。



朱尔斯·奥利茨基 (Jules Olitski, 1922-) 作
70.《自然历史之一》(Natural Histories I)
画布上树脂彩 182.9×119.4 厘米
格雷厄姆·冈德捐赠 编号: 1980.464

奥利茨基作画时，将画布铺开，钉在地板上。然后他以多种方法在画面描绘。他用不同的色剂来作实验，将它们混合起来，更尝试使用不同技巧在画布上涂抹。例如，他会用滚筒、扫帚、拖把、铁铲、手套，甚至是自己的双手。奥利茨基通过实验的结果，寻找他的新作品。他以较大的画布和整幅画面剪裁新作（这种方式是在最后时刻决定画面的大小和形状，与一般作画方式恰巧相反）；有时候，他可能从一幅满涂色彩的画布上获得几幅画作的。最后，他将剪裁出来的画布拉紧，钉牢在画框上。画框使画作与外界分隔，成为一个独立的单位。

奥利茨基极富深奥精细的艺术感知力。他的作品显示出他对极少有和不寻常的油彩肌理与颜色具有深刻的理解。画面上的色层，吹弹欲破，即兴偶成，有时可令观者联想起中国陶瓷工艺品上所用的美丽釉色。

奥利茨基在俄国出生，孩提时即随家人到美国。他曾在纽约大学攻读，然后于一九四七至四八年进入全国美术设计学院学习肖像画。一九四九至五一年他远赴巴黎学画，画风逐渐走向抽象。一九五八年，他首次在纽约开个展。翌年，他开始采用“喷染”技法。他运用丰富的色彩创造出精致微妙的单色画面，并将可见的笔触限于画面的边缘。一九六五年，他放弃一切形态，以喷彩方式作画，使画面上见不到任何画家手画的痕迹。这类作品的画面通常具有朦胧和微妙之感，有一种纯粹引起美感的色彩，比弗兰肯瑟勒及莫里斯·路易斯的作品更少形态和主题。一九六九年，纽约大都会博物馆主办他的个展，使他成为在世美国画家获此殊荣的第一人。自此之后，他曾应邀参加不少重要的画展。



附录：有关艺术词汇浅释

巴罗克风格 (Baroque)

十七世纪盛行于欧洲的艺术和建筑风格，这种风格是写实主义和幻觉主义的混合产物，其特点是华美繁杂，鲜艳夺目。

浪漫主义画家 (Romantic Painters)

十九世纪初兴起于法国的一个画派，这一派摆脱了当时学院派和古典主义的羁绊，偏重于发挥画家自己的想象和创作力。

哈得逊河画派 (The Hudson River School)

十九世纪一群以描绘美国风景为主的画家，他们常常聚集在纽约市附近的哈得逊河谷及卡茨基尔山，描绘那里的景色。这一派又称美国风景画派。

美国彩光派画家 (American Luminists)

指那些把光作为一种表现方法来加以研究并以此来表现大自然最有诗意的瞬间景象的画家。

“骗过眼睛” (原文是法文 Trompe l'oeil)

意指把作品画得犹如拍摄的照片，使人误以为画中的事物是真的；有时也称作“精密描绘”或“幻觉主义”风格。

罢比仲画派 (Barbizon School)

一八三〇年至一八八〇年之间法国一批风景画家的合称，他们常常聚集于离巴黎不远的一个名叫“罢比仲”的小村，取法自然作画，是印象派的先驱。

印象派 (Impressionism)

十九世纪下半叶法国兴起的画派，采取在阳光下直接描绘景物的创作方法，主张以太阳光谱呈现的七种色相去反映自然界的瞬间印象。

八人团 (The Eight)

亦称“革命帮”，这群画家的画风虽各自不同，但大体上都是写实主义者，他们曾举行过一次联合展览会，以抗议全国美术设计学院的保守展览政策。

垃圾箱画派 (The Ash Can School)

是“八人团”派别的另一名称，因为他们都以平凡的题材作画，大都是描绘大城市(主要是纽约市)的街景和居民，具有强烈的写实主义的意味。

立体主义 (Cubism)

是由毕加索和其他在巴黎的画家创立的，他们把自然形体变成由重叠的或是透明的面所组成的几何构图。

野兽派 (Fauves)

约在一九〇五年时，有一群画家在作画时有意地对形体加以变形，并创出一种生动的、出乎自然的色调，以便摆脱传统的绘画方法。他们曾经以野兽派的名义联合举行过展览会。

军械库展览会 (Armory Show)

美国第一次广泛的、国际性的现代艺术展览会，于一九一三年二月十七日至三月十五日在纽约市第二十六街的第六十九兵团军械库举行，故以此命名。

前卫派 (Avant-garde)

指那些扬弃传统的艺术风格与形式，而致力于开创一种新艺术形式的艺术家。他们有时也被称为过激分子。

抽象画 (Abstract Painting)

现代西方国家流行的美术流派，开始于一九一〇年。这一派摒弃客观世界的具体形象和生活内容，在画面上作几何形体的组合或作抽象的色彩和线条的挥洒。

抽象表现主义 (Abstract Expressionism)

这是非具象派绘画的一种风格，结合了抽象的形式和表现主义的感情价值。

行动绘画 (Action Painting)

抽象表现主义的一种形式，用快速的笔触或挥洒颜料的手法进行绘画，来表达画家的感情和内在力量。

表现主义 (Expressionism)

二十世纪初流行于西方国家的艺术流派，这派绘画强调表现个人主观感情，以夸张的形体和色彩来表现内在的情绪。

色彩派 (Color Field)

指一些强调色彩而不那么重视形式和画面的抽象画派。

纯抽象 (Complete Abstraction)

抽象画中完全没有实物的表现叫做纯抽象，亦称为非表现派。坎丁·斯密特于一九一〇年的一幅水彩画，被认为是第一幅纯抽象绘画。

流行艺术 (Pop Art)

二十世纪六十年代风行于美国和英国的主要艺术流派之一，**大都**采用社会上流行的形象和对象，诸如电影和电视中时髦的人与物，各种类型的广告设计图形等。

具象派艺术 (Representational Art)

所描绘的对象，人物或自然环境都可辨认，有别于抽象派。

印第安人的沙画 (The Indian Sand Painting)

本是印第安人作法治病的一种方式，他们用彩色的沙铺在地上，再用枝条或其它工具绘画各种图象，待病人痊愈后便把这些沙画抹掉。

树胶彩 (Acrylic)

这是用合成树脂制成的一种新的绘画颜料，现代画家越来越多采用它来代替油彩。

纤画 (Miniature Painting)

原指尺寸小巧的袖珍绘画。

法国新古典主义 (French Neo-classicists)

十六至十八世纪欧洲(主要是法国)的古典主义绘画，有人认为它是古代希腊、罗马艺术的模仿和发扬，故称之为新古典主义。

法国沙龙 (French Salon)

十七世纪下半叶起法国官方每年在巴黎举行的造型艺术展览会。

原始派画家 (Primitive Painters)

指风格质朴或自学而成的画家，他们的风格不受过去或当时的画家的作品所影响。

后期印象派 (Post-Impressionism)

印象派强调视觉上的真实感和没有形式的结构，后来引起了一些画家的反应，反应的内容各自不同：这些画家就是所谓后期印象派。

新艺术 (Art Nouveau)

这是用于建筑和建筑装饰以及日用品方面的一种国际性新风格，以曲线形体为基础；这种风格脱胎于法国的后期印象派。

蚀刻画 (Etching)

即用腐蚀剂腐蚀部分表面来设计图案，可应用于玻璃上的装饰或凹版印刷与凸版印刷的金属片上。

社会写实主义 (Social Realism)

是指那些具有对社会抗议内容的绘画和雕塑而言，在美国经济大萧条时期(二十世纪三十年代)尤为流行，当时的许多艺术家都针对美国政治和经济上的各种弊端，以艺术形式来加以抨击。

超现实主义 (Surrealism)

这一派的画家强调梦能反映一切，肯定潜意识与绘画的偶然关系；因此他们的画风大抵是以心灵的直感性和“自动化”绘画为原则，而画出离奇古怪幻觉式形象。

渍染法 (Staining)

用调稀的油色倾倒在未经涂底处理的新画布上，以使油色渗透画布的技巧与过程。

层式法 (Veils)

这是在白色的背景上涂上一层薄而透明的油色，既可使背景加染色彩，又能保持光泽的效果。