

天津社会科学院出版社

不守法的使者

现代绘画印象

止庵 著

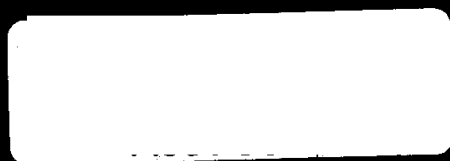


83

J205-
Z62

止庵 著

现代绘画印象



天津社会科学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

不守法的使者：现代绘画印象 / 止庵著

—天津：天津社会科学院出版社，2001.12

ISBN 7-80563-908-6

I. 不… II. 止… III. 绘画—鉴赏—西方国家
—现代—通俗读物 IV. J205-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 075625 号

责任编辑：史 建

整体设计：傅克勤

编辑策划：江奇勇

营销策划：彭守晴

出版发行：天津社会科学院出版社

出 版 人：柴长海

地 址：天津市南开区迎水道 7 号

邮 编：300191

电话/传真：(022)23366354 23003323

电子信箱：TSSAP@Public.tpt.tj.cn

设计制版：北京雅顿设计有限责任公司

印 刷：北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本：965 × 1270 mm 1/32

印 张：8.5

字 数：100 千字 彩图：320 幅

版 次：2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

定 价：66.00 元

83

J205-
Z60

止庵 著

现代绘画印象



天津社会科学院出版社

不守法的使者

图书在版编目(CIP)数据

不守法的使者：现代绘画印象 / 止庵著
—天津：天津社会科学院出版社，2001.12
ISBN 7-80563-908-6

I. 不… II. 止… III. 绘画—鉴赏—西方国家
—现代—通俗读物 IV. J205-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 075625 号

责任编辑：史 建
整体设计：傅克勤
编辑策划：江奇勇
营销策划：彭守晴

出版发行：天津社会科学院出版社
出 版 人：荣长海
地 址：天津市南开区迎水道 7 号
邮 编：300191
电话/传真：(022)23366354 23003323
电子信箱：TSSAP@Public.tpt.tj.cn
设计制版：北京雅顿设计有限责任公司
印 刷：北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本：965 × 1270 mm 1/32
印 张：8.5
字 数：100 千字 彩图：320 幅
版 次：2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷
定 价：66.00 元

目 次

引子	6
女人	12
大自然	114
梦	162
时代	218
后记	270



引子

我见过莫奈晚年的一张照片，画家站在他的大幅画作《睡莲》（1914—1926年）前面，手里举着调色板，似乎满眼都是迷惘。老画家这时已经功成名就，但是约翰·雷华德《印象画派史》说：

“正像安格尔一样，他死的时候，是他所体现的思想早已过时的时
候。莫奈是印象派画家中第一个成功的人，是亲眼看到印象派真正胜利的
惟一的印象派画家，他活着亲身感受他的孤立，当他看到许多年才实
现的幻想被年轻一代十分激烈地加以攻击的时候，他一定会感到一些痛苦的。”

莫奈

其实印象派中也并非莫奈一人落入此种境遇，迈克尔·列维《西方艺术史》说：

“德加、莫奈以及雷诺阿却都是特别地长寿——一直活到马蒂斯和毕加索创作
旺盛时期。至少从历史上讲，他们都从杜尚那‘暗号性的’作品《泉》中看到了一
种清醒重大的想
法。”

我们曾经
特别是弗雷德里
来不及享受自己
大家熟识的凡·高
慨叹于另外一些印象派画家如莫里索、西斯莱，
克·巴齐耶（Frédéric Bazille）死得太早，
事业的最终成功；当然与此类似的情况还有更为
和高更，他们身后的巨大荣誉与他们本人的不幸经
历形成了鲜明对照。但是对莫奈以及稍早于他辞世的德加和雷诺阿来说，“特别地
长寿”似乎成为一种缺憾。这个事实近乎残酷：现代绘画确实变化快得让人难以接
受，甚至画家们都来不及退场就看见自己当初的创新已经变成落后了。这是一部创
始者与终结者聚集一堂的有点儿怪诞的历史。我们可以在莫奈和雷诺阿最后阶段的
绘画里发现他们对风格的特别强调和发挥，似乎也是有意与所处时代相抗衡，这无
疑构成他们一生成就的一部分，但是对那一时期的艺术史来说则未必有多大意义，
他们毕竟已经过时了。

在我们涉及到的这一段历史里，此后还有不少类似这样的画家。一方面，不管以名计抑或以利计他们都是成功者；另一方面，还有漫长的余生不知该怎么度过。与前辈们比起来，他们不过是成功得相对顺利一些罢了。似乎现代艺术史上大部分的困厄都让印象派和后印象派画家代为领受了。较之后来的那些破坏者如毕加索、杜尚等，无论如何他们当中的大多数都是些“好人”，甚至想要带着自己的特色加入传统，就连其中最“坏”的塞尚也还一直渴望能被官方沙龙所接受呢。传统对待他们实在过于严酷了。而传统也在与他们的长期对峙中耗光了元气，以后遇见真的充满恶意的对手反而不堪一击。印象派画家所关心的“光”与“色”现在看来似乎只是一点改变，但是改变一点也就意味将要连带着改变一切。看着莫奈那张不能让人感到愉快的照片，我疑心他或许在想：凭什么你们就这么容易呢。我的朋友Morin谈到印象派和后印象派苦苦挨过的十九世纪后半叶时说：“我恨死了那个时代。”这正好与斯蒂芬·茨威格在《昨日的世界》中对那一时期的追慕和怀想成为对比，但是我们实在难以接受当初凡·高绝望自尽、高更抑郁而终这类事实。

《现代绘画辞典》关于高更说过一段话，似乎也与茨威格的意见相左：

“事实上，他的一生难道不就是一种长期的折磨吗？他的妻子、同事、朋友、画商、殖民官员和整个社会似乎在合谋，以造成他的失败，以杀害这个具有画家缺点的人。他并非甘心地被不怀好意的同代人视为一个饿肚子的流浪汉，一个无耻的逃兵，而他败坏的历史恰恰又是他艺术的成功之路。”

但是在我们所知道的范围，现代艺术史毕竟还是让包括高更在内的一批最有才华的画家得以充分展现才华的时期。代价是一回事，成果是另一回事。的确相对于很多画家活得太长，另外一些画家活得太短，不过我感到这个长短似乎仅仅涉及他们亲眼看到自己的成功与否，而对他们艺术上的成就并没有构成寻常想象的某种障碍。凡·高和莫迪里阿尼就人生而言都是不幸的，就艺术而言却很难指出他们在什么地方尚且有待于完善的。修拉只活到三十一岁，在这个年龄马蒂斯几乎全无业绩，然而马蒂斯以后有足够的时间慢慢地成就自己，修拉则已经把一生所要做的都做完了，实在无法想象他还能画出比《大碗岛》更加完美的作品。最终修拉和马蒂斯作为艺术家都达到尽善尽美的程度。

现代艺术史像一块从悬崖滚落的巨石，速度越来越快；而印象派和后印象派是

高更

把巨石推上悬崖的人。大概正因为历史不在某处过久停留，绝大多数画家都足以完成他们具体的贡献。问题倒是在另一方面，即前述莫奈等人所面临的那种困境。这个似乎只有毕加索多少能够避免。虽然评论家对他的后期成就亦有微辞，但是不能不承认他有太大的创造力使得他不断变化风格，形成自己若干不同时期，从而始终努力走在时代的前列。我并不特别喜欢毕加索，但是非常钦佩他，在现代艺术史上，若论创造力他到底还是占据第一位的。当然更具启发性的是杜尚，罗伯特·马塞韦尔在《杜尚访谈录》的序中说得好：

“当毕加索被问到什么是艺术的时候，他立刻想到的是：‘什么不是艺术？’毕加索作为一个画家，要的是界线。而杜尚作为一个‘反艺术家’恰恰不要界线。从他们各自的立场来看，彼此都不妨认为对方是儿戏。采取他们两人的任何一个立场，就成了一九一四年也就是第一次世界大战以来艺术史的重要内容。”

他谈到“立场”，毕加索的立场与印象派画家们并无二致，这本身就意味着一种历史。他只不过是在此立场上试图解决他们所未能解决；杜尚才是提供一个新的立场因而真正解决了这一问题的人。然而杜尚是惟一的，也就是说他绝对不可能被仿效，所以并不一了百了地替同时以及此后的画家们解决他们所面对的问题。还是那句话，杜尚最大的意义在于他的启发性。

皮埃尔·卡巴内在采访杜尚时提到“不守法的使者”，我想对一个真正的现代艺术家来说，这是最有概括性的话了。在那本谈话录中，杜尚说：

“一九一二年有一件意外的事，给了我一个所谓的‘契机’。当我把《下楼的裸女》送到独立沙龙去的时候，他们在开幕前退给了我。这样一个当时最为先进的团体，某些人会有一种近似害怕的疑虑！像格雷兹，从任何方面看都是极有才智的人，却发现这张裸体画不在他们所划定的范围内。那时立体主义不过才流行了两三年，他们已经有了清楚明确的界线了，已经可以预计该做什么了，这是一种多么天真的愚蠢。这件事使我冷静了。”

他道出了自己毕生追求的真谛，也让我们明白他对整个现代艺术的最大贡献究竟是在哪里。对杜尚来说，根本不存在任何既定模式，真正有生命的艺术永远是不合规范的，否则它就死了。杜尚画《大玻璃》至少有一个意义就是像他指出的：“它

是对所有美学的‘否定’。”同样从这一立场——实际上他是超越了所有立场——出发，他为被评论家和超现实主义者们斥责为“作品和画家本人良知突然黯淡无光”了的德·契里柯辩护。杜尚说：

“他的崇拜者无法追随他，于是便断言德·契里柯的第二种样式丧失了第一种样式的生命力。不过，我们的后代也许会发言的。”

我们尽可以不喜歡德·契里柯后来的画作，但是问题不在这里，而在于布勒东等人死死认定他必须要画什么和必须不画什么，这就意味着超现实主义也有一种既定模式存在。其实画家改变风格之举本身无可非议，他可以不受约束地放弃任何东西，就像杜尚本人放弃绘画一样。现代艺术史上根本不存在任何契约关系。据说达利生前曾在约三十五万张空白画纸上签了自己的名字，专门留待后人造假，也当被理解为是对“界线”表示蔑视。我甚至认为德·契里柯的一意孤行未必不

是对布勒东等人指责的反应。“德·契里柯除了不承认他的早期‘形而上’风格与自己有任何关系并制造复制品外，他还宣布一九一八年以前的形而上绘画原作本身都是一些‘赝品’。令人吃惊的是，那些超现实主义者们竟然不欣赏这些出自被他们拥立为第一位超现实主义者们之

口的后达达形式语言。”（吉姆·莱文：《超越现代主义》）预先规定“不许如何”，似乎与超现实主义崇尚无限自由的主旨最相违背。以后布勒东也是基于同一思路开除达利等人的，这实际上还是以旧的精神去从事新的创造，在我的印象中，布勒东很像是古代的一位纯洁的骑士。而杜尚让我们意识到，其实对待艺术的态度本身就是艺术。

现代艺术史与以往的艺术史有所不同，它实际上不仅仅是艺术的历史，而且也是与艺术相关的一切，特别是制造艺术的那个人的经历的历史。现代大众传播媒介使得非纯艺术因素越来越处于重要的位置。我举一个例子。去年夏天罗马现代博物馆曾经失窃，此间电视台报道说，丢失了凡·高等人的作品。我查看报纸发现，这个“等人”乃是塞尚。原来塞尚已经被归到“凡·高等人”里去了。然而这也是情有可原的。在一般受众心目中，凡·高无论是魅力还是名声都已经比塞尚要高得多；至于艺术史上的地位，那是另外一回事了。我也常常想古往今来画家多了，何以单单凡·高这么出名呢。当然他的画画得好，这是毋庸置疑的，但是画得好的画家，甚至比凡·高画得还好的画家也不乏其人，所以这并不是惟一的理由。大概除了绘

凡·高

画成就很大之外，凡·高的影响还得力于另外两方面，即经历非凡和在情感上能被大多数人认同。特里温·科普勒斯顿《西方现代艺术》说：

“一般对绘画知之不多的人们，都知道并能回想起他的绘画来，在某种程度上，他的声望跟他常常痛苦地表现波希米亚题材有关。至于他本人和他那特别不寻常的生活，则如传奇一般。这样，撇开他的艺术不谈，
言，就足以称得上是奇妙而又迷人了。遗憾的
像个谜，人们在这方面了解甚少，从而使对其
和研究也变得困难起来。

仅仅就其生活而

是，他的生活

艺术的了解

塞尚

“虽然这种情况并非例外，但仍需我们持
态度。因为，无论他的生活如何令人费解，终究
他的艺术。换句话说，完全不了解他的生活，并不等
绘画。危险在于，我们在寻找他的艺术特征时，这特征往往产生于我们对其生活的
了解，虽然可能确实存在着这些特征，但也有可能是我们强加于其作品之上
的。”

一种审慎的

不能等同于

于就不了解他的

问题在于时至今日，我们已经无法从对凡·高的总的印象里抽掉对他生活的印象而单单留下对他艺术的印象，已经无法忘记他那诸如割下自己耳朵以及最后绝望地自杀这类经历了。虽然这对于凡·高来说未必就是公正的，因为他的生活经历之于他本人可以说是几无任何快乐可言。但是在这里行为已经成为艺术，而轶事显然比学者们的评价要更有分量。

和凡·高比起来，塞尚好像没有什么特别的事情可以作为谈资的；另外他情感上的近乎冷酷恐怕也使得大家要远离他而去。现代艺术史上一向有两个路数，其一是有情的，其一是无情的，毫无疑问后者应该更是主流的方向，一般受众却未必接受得了。凡·高是热情的，但是他的热情并不像后来苏丁等那样过分，他到底是个正常人，热情保持在可以被大家接受的程度。如果太强烈了，就又产生抵触。凡·高生活和艺术中的底层意识和苦难意识，也有助于他被大多数人所认同。凡·高被同情，被热爱，而后被景仰，他是咱们凡人的圣人。塞尚则仅仅是一位伟大的画家。虽然我还是认为塞尚的确是要比凡·高更伟大一点儿的。

前引《西方现代艺术》所说“他的生活像个谜，人们在这方面了解甚少”的话，似乎是对一般自认为懂得画家生涯的人的提醒。的确我们很容易只知其一不知其二，甚至被自己先入为主的认识所误导，以致对画家创作倾向和作品的看法都成了

偏见了。高更大概是更为显明的例子。我觉得里德在《现代艺术哲学》中有关说法可能更合理些，当然这丝毫不会降低高更及其艺术在我们心目中的地位：

“他的余生与其应该解释为逃避文明，不如说是绝望地寻求最低可能的生活费用。他到布列塔尼去，不是因为他爱那里的乡土和海滨，而是因为他听说，住在阿旺桥镇的玛丽·让娜·格拉纳旅馆里，一个人一个月只需两三镑即可生活。当他发现靠绘画连这样少量的钱都挣不来时，他开始想到了那些食物长在树上，甚至衣服亦非必需品的热带岛屿。”

温迪·贝克福特在《绘画的故事》里指出：“很少有画家像凡·高那样对自画像深感兴趣。”然而是否还有这样的原因，即凡·高让自己充当模特儿，从而用不着付那笔费用了呢，——多半他根本就没钱可付。这一揣测并不妨碍我们认同温迪贝克福特对凡·高自画像价值的判断：它们“以其纯粹与真实感而获得了无法抗拒的感染力”。凡·高画向日葵，画皮鞋，画妓女，等等，我猜想也有类似这种“不得不如此”的理由，如同高更移居塔希提岛一样。我们不要想得太复杂了。

以上都是我阅读现代艺术史时胡乱想到的，不用说即使不算谬误，也一定很肤浅。但是我实在是一个喜欢看画的人。我觉得就“现代性”而言，一百多年来在绘画中比在文学中表现得更为全面，也更为彻底。此外绘画较之文字比较容易被我们直接接受，无须经过嚼饭哺人似的翻译，也是一种便利；当然如果是看印得差劲的画册，那么被误导将是有过于看翻译作品了。不管怎么说，我在艺术观念上获益于现代绘画的地方确实很多。这回因为写这本书，顺便清理一下自己在这方面的爱好，觉得塞尚、高更、凡·高和修拉，都是真正打通了古今的大师。如果单说本世纪的画家，则我最喜欢的可以分作三个层面，其一是表现主义，如蒙克、路阿、苏丁等；其二是超现实主义，如德·契里柯、马格利特、德尔沃等；其三也就是最高程度上的，是杜尚。

修拉

女人

女人

WOMEN

Edouard Manet

爱德华·马奈

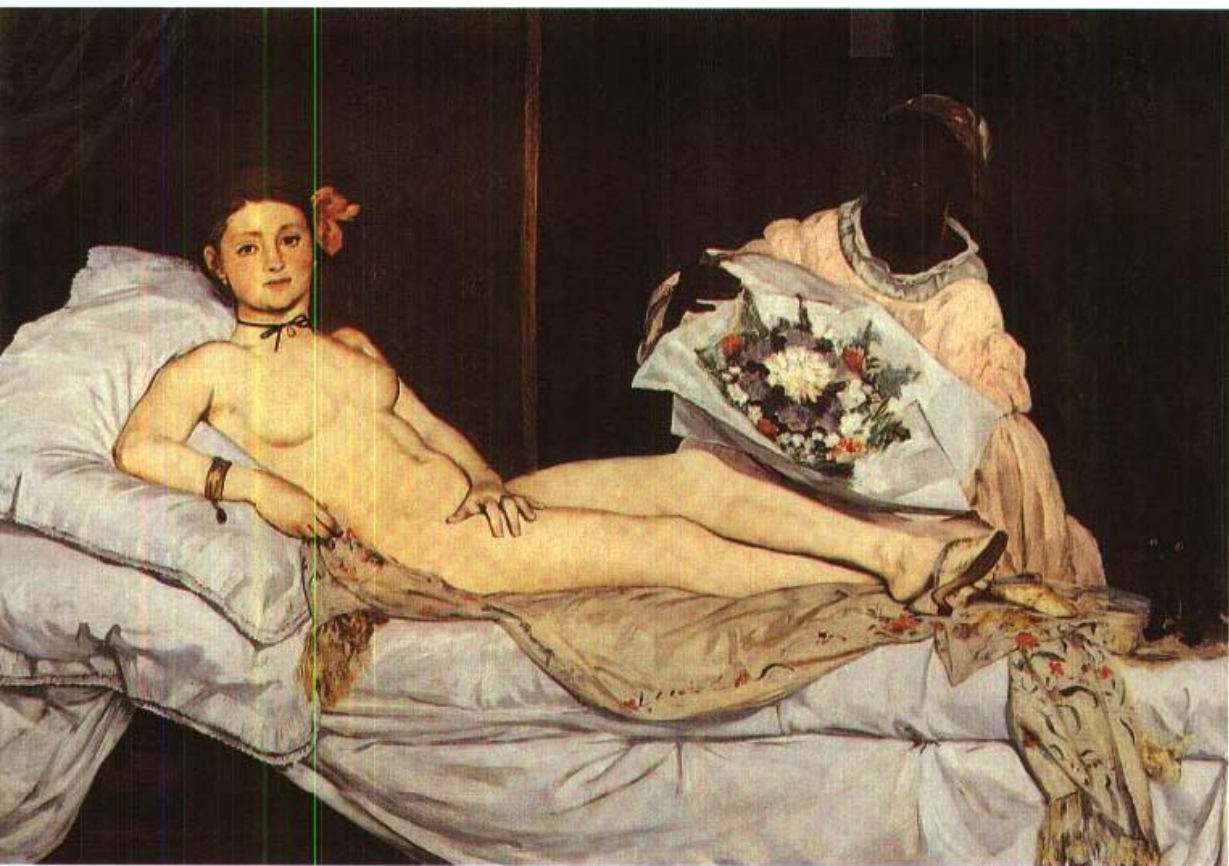


现在来看《草地上的午餐》(1863年)和《奥林匹亚》(1863年),两幅画的遭遇——仅仅是最初的遭遇——可能更为重要,也更有意义。至于画本身,则如约翰·拉塞尔在《现代艺术的意义》里谈到《奥林匹亚》时所说:“作为一件物体,这幅画已上了年纪。这幅曾经不受欢迎和引起喧哗的画,现在受到了应有的对待:成了我们时代的一幅名家作品。一百多年来描绘女性裸体更加粗俗,更加猥亵、性感,使我们意识到马奈实际上是一位贵族。”这话当然也可以移过来说《草地上的午餐》。

这两幅画里的女模特儿是一个人:维克多莉·缪兰,在《草地上的午餐》里她还略显尴尬,到了《奥



草地上的午餐



奥林匹亚

对页 阳台

《奥林匹亚》里就变得满不在乎或者说是有些放肆了。然而仅仅是出现在现实中的这样一种态度，就让当时的绘画界、评论界和观者大为激忿。我想马奈以及他的印象派朋友还不知道传统居然有那么脆弱，传统自己倒已清楚地知道了，它不能接受体现在缪兰体态和神情里的小小挑战，它知道自己根本受不了哪怕一点儿打击。“在整个绘画史中，裸体的女人如果表情稍有自信，那么她一定是一位高级妓女。”（卡罗·曼：《莫迪里阿尼》）《奥林匹亚》或许是第一幅可以凭观者的想象引发谣言的画，而传统居然因此而开始瓦解。马奈的女人是改变了历史的女人。