

现代派美术浅议

邵大箴

河北美术出版社

一九八二年·石家庄

现代派美术浅议

邵大箴编著

责任编辑：吴守明 林日雄

河北美术出版社出版（石家庄市北马路19号）

石家庄地区印刷厂印刷 河北省新华书店发行

787×1092毫米1/32

印张 3.25

印数：22500

1982年10月第一版

1982年10月第一次印刷 统一书号8087·237 定价：0.70 元

目 录

现代派美术浅议

- 一、现代派美术的含义..... (1)
- 二、现代派美术的起源..... (2)
- 三、现代美术流派简介..... (27)
- 四、现代派美术的特征..... (80)
- 五、现代派美术产生的社会背景..... (88)

附 图 目 录

1	星 夜	1889	梵 高
2	构图第九, 第626号	1936	康定斯基
3	大迴廊中的骚动	1909	波菊尼
4	祈祷日		高 更
5	马塞港入口风景	1911	西涅克
6	奢侈 2 号	1907—1908	马蒂斯
7	蓝色的马	1911	马尔克
8	马 棚	1913—1914	马尔克
9	城 市	1919	莱 热
10	青 春	1894	蒙 克
11	草地上的午餐	1863	马 奈
12	亚威农的少女们	1907	毕加索
13	舞 蹈	1909	马蒂斯
14	猫 群	1921	马尔克
15	肖 像	1911	勃拉克
16	戴羽毛帽的女人	1919	马蒂斯
17	在空间连续的独特形式(雕塑)	1913	波菊尼
18	毕加索肖像	1912	格里斯
19	早安 2 号	1974	卡 茨

20	构图Ⅱ	1921—1925	蒙德里安
21	风中的新娘	1914	柯科施卡
22	生日	1915—1923	夏迦尔
23	大街的神秘与忧郁	1914	契里柯
24	带胡须的蒙娜丽莎	1919	杜 桑
25	雨后的欧洲	1940—1942	恩斯特
26	被夜莺惊吓了的两个儿童	1924	恩斯特
27	十字架	1951	达 里
28	记忆的永恒性	1931	达 里
29	受到威胁的暗杀者	1926	马格里特
30	进入城市	1940	德尔沃
31	镜前的少女	1932	毕加索
32	格尔尼卡	1937	毕加索
33	皇帝与皇后(雕塑)	1952—1953	亨利·摩尔
34	山 羊(雕塑)	1950	毕加索
35	波 浪(木雕)	1943—1944	赫普沃思
36	来自一家	1964	卡普罗
37	绿色的可口可乐瓶	1962	沃霍尔
38	午 餐(雕塑)	1964—1966	西格尔
39	Vonal—Ksz	1968	瓦萨雷利
40	中 午(油漆钢板雕塑)	1960	卡 罗

一、现代派美术的含义

西方现代派美术是个很敏感的问题。各方面的人都很注意它。大家看到报刊杂志关于美术问题的讨论，很多方面都与现代派有关。例如，艺术是不是一种自我表现？形式和内容是什么关系？群众懂不懂是不是衡量艺术作品的标准？艺术发展的趋向是否越来越抽象？过去的现实主义传统是否过时了，等等。这类问题都涉及到现代派。

什么叫现代派？广义地说，现代派（Modern Art）就是现代流行的艺术。当今各国流行的艺术都属于现代派的范畴。这是广义的概念。在欧美，不仅偏重于搞形式的流派包括在现代派艺术范围之内，而且连当代写实派的艺术也可以叫现代派。狭义的概念是把那些背离写实传统、专门研究艺术形式、甚至根本不注意内容的流派称为现代派。

关于现代派的概念，外国争论也很激烈。美国一位理论家叫约翰·卡纳德（John Canaday），不久以前在《星期六新闻》杂志上发表文章说：过去把写实的東西排斥在现代派之外，不把当代的写实主义作为现代派的正统是错误的。他认为，假如要为现代派续家谱的话，那么发展到现在写实艺术是它的正宗、主流。大家都知道，现在在西方，在美国，写实的风格有所抬头，照相写实主义、超级写实主义，还有在传统的现实主义基础上发展起来的“新现实主义”，有相当大的势力。过去，为抽象派辩护的人不承认这些艺术是现代的艺术，现在情况有了变化。抽象派现在不象以前那样吃香了。批评抽象派的理论家、画家认为抽象派现在在打防御

战，拿不出新东西，只好改头换面，花样翻新。从三十年代起到五十年代，抽象派、抽象表现主义红极一时，基本上霸占了西方画坛。那时有不少派别，象巴黎画派，纽约画派，也出现过一批名声显赫的大画家，象法国的迪比费(Dubuffet)、美国的波洛克(Pollock)，出现过一些受到人们重视的作品。现在不行了，弄来弄去弄不出新名堂来。总之，西方围绕什么是现代派争论很激烈。这也说明，“现代派”是个比较含混、没有确切定义的概念。

二、现代派美术的起源

现代派从哪儿算起呢？争论很多。美国一位研究现代派的史学家阿纳逊(Arnason)，他写了一本《现代派美术史》(HISTORY OF MODERN ART)，此书1969年第一次出版，1977年补充了新材料重新出版，是一本在西方有较大影响的权威著作。在这本书的第一章探讨现代派前源时，阿纳逊写了这样一段话：“有各种不同的日期用来表示现代派美术的开端。最通常被采用的大概是1863年，这一年在巴黎举行了‘被否决的沙龙’，在这沙龙中埃德华·马奈(Manet)头一次展出了《草地上的午餐》。其他比这更早的日期可能是1855年，那年举行了世界博览会，库尔贝建立了独立的展览棚，陈列他的作品《画室》；或者是1824年，那时英国画家约翰·康斯太勃尔(Constable)和理查德·帕克斯·波宁顿(Bonington)陈列了他们明亮的、色彩鲜艳的写生画稿；甚至还有1789年，当路·雅·达维特(David)创作了《马拉之死》以及新古典主义运动开始在欧洲和美国

取得统治地位之时。”

“上述每个日期对于现代派美术的发展都是有意义的，但是没有一个日期绝对地标志着新艺术的出现。所有发生的一切都不是突然产生的……”

阿纳逊把法国古典画家达维特看作是现代派的先驱人物之一。了解一点美术知识的人很纳闷，他和现代派有什么关系呢？他不是典型的古典主义吗？是的，达维特专门按照希腊罗马的程式来画画的。古典主义可以说是一种艺术的复古主义。自然，对这种复古主义应该一分为二。有其进步的、积极的一面，就象恩格斯所说的，他们穿着古代希腊罗马人的服装，操着古人的语言扮演新的历史角色。他画的画也还是很有艺术性的。他那幅《马拉之死》画的很有创造性，有人讽刺这幅画，说《马拉之死》象张新闻照片，意思是说画得很写实。他和现代派似乎风马牛不相及。可是阿纳逊却把他看作现代派的先驱，这是什么原因呢？阿纳逊是从形式方面来考虑问题的。他认为达维特的表现环境、细节的手法是比较抽象的，例如《马拉之死》的背景、环境就相当抽象，不具体。在光的处理上，背景暗淡而前景明亮，画面景物平浅，也就是说平面感较强，没有纵深的幻觉效果。这种平面感预示着绘画的革新趋向。又如《萨宾女人》，着重于人物的表现，没有具体的环境描绘，是对文艺复兴以来传统的突破；另外，达维特的画很注重形式，有点形式主义的味道。在他那里，形式主义是恢复古典的传统，讲究古典美，把古典美作为造型的出发点和准则。达维特主张把生活的图象复归于古典美的范畴。他要人们用古典美的眼睛看世界，一切要服从古典美的法则。在他看学生的作业时，常常指出学生

画的模特儿的脚趾或某一部分不符合古典美的要求，要学生去看看希腊罗马的雕刻是如何塑造形体的。学生回答说，模特儿长的就是这样呵！他教训学生：不对，你也可以改变模特儿的形体，用最完美的古典造型去矫正它。达维特经常对不听他劝告的学生如有浪漫主义激情的格罗（Gros）发出警告，要他去读一读古罗马的文学著作，从那里去汲取艺术源泉。他自己画《萨宾女人》也要让人在意大利为他临摹古罗马雕刻上女人的发髻样式，他严格按照临摹的素描作画。他声称，要让古代人在他的画前也感到真实，找不出缺点来。总之，古典主义发展到后来便走向自己的反面。所以浪漫主义要造它的反。法国在三十年代出现的浪漫主义文艺思潮主要是受当时反复辟的革命思潮和运动的推动，但同时和英国文艺的影响也分不开，在绘画上，康斯太勃尔和波宁顿都曾给予法国浪漫主义者热里科和德拉克洛瓦以明显的影响。尤其是他们在1824年参加巴黎沙龙的作品，可以说是浪漫主义绘画运动的开端。浪漫主义要求发挥艺术想象的作用，不愿意为古典法则所束缚。浪漫主义抛弃古代神话题材，把注意力转移到中世纪英雄史诗和文学故事，从但丁到莎士比亚，浪漫主义的美术家都认真研究。还有，浪漫主义从现实生活中选取题材，象热里科（Gericault）的《梅陀萨之筏》、德拉克洛瓦（Delacroix）的《自由女神领导人民》、《希阿岛的屠杀》等，都是选自当代生活的。可惜浪漫主义这一好的传统没有发扬下去，在革命运动遇到曲折反复时，许多浪漫主义画家采取回避现实的态度，沉溺于中世纪文学故事和东方题材，而不是去面向生活。德拉克洛瓦到阿尔及利亚、摩洛哥旅行，不厌其烦地表现“东方美”，从美学观念看，有

积极的意义，对“希腊美”独霸画坛的局面是个冲击，使西方美术家注意“美的多样性”这一概念。可是在另一方面，德拉克洛瓦对反映现实生活的题材的态度却逐渐变得冷淡了。他的《自由领导人民》在1831年展出以后，因为政治形势的变化一直没有机会在公开场合陈列。1848年革命以后，才在卢森堡画廊公开展览。那时有人请他再画一幅内容和形式与之相应的画作，他拒绝了，因为他没有那样的热情了。德拉克洛瓦后期的画，大多取自文学故事。如果人们对他所取材的文学作品比较陌生，是很难读懂他的画的。罗丹（Rodin）注意到了这个问题。他在谈到绘画语言应该明白易懂时，认为过分的文学性和情节性会影响艺术品的感染力。德拉克洛瓦因为才能和技艺出众，他笔下绘画本身的表现力相当强烈，能够使自己的不足不致于显露出来。浪漫主义对现代派艺术也有相当的影响，诸如重视主观创造性，重视在东方风俗习惯和艺术品中发现美和美的创造。只是表现文学故事和情节这一点，现代派和浪漫主义流派南辕北辙。十九世纪四十至五十年代，欧洲各国的写实主义流派属于批判现实主义范畴。法国的库尔贝（Courbert）、米勒（Millet）、德国的门采尔（Menzel）和稍后一些的俄罗斯巡回展览画派，都是对古典主义和浪漫主义的一种反驳。批判现实主义立足于对客观现实的细致观察，着眼于客观现实美的挖掘，注意揭示生活丑恶的方面，是十九世纪文艺的精华。欧洲现实主义的文艺在十九世纪八十年代以后，向两方面转化：一部分批判现实主义的文艺家和无产阶级革命斗争相结合，使现实主义具有积极的革命的性质，这是少数。另一部分人，原来是追随批判现实主义思潮的，但是较少注重它的社会内容，而侧重于

形式的探索。也就是说，他们希望在绘画领域内另辟蹊径，在形式上求得革新。举例说，法国画家马奈本来是追随库尔贝的画风的。他和其他一些青年画家们从库尔贝反对官方沙龙艺术的斗争中吸取了力量。这批青年画家们在巴黎盖尔波瓦咖啡馆定期会晤讨论艺术，经常参加的有莫奈(Monet)、雷诺阿(Renoir)、毕沙罗(Pissarro)、塞尚(Cezanne)等。1874年，这群年轻的画家在巴黎卡普辛大街借用一位摄影师那达尔的工作室举办展览会，这就是赫赫有名的第一届印象主义作品展览会。印象主义注意表现日常生活，注重对外光的研究和表现，不是没有革新精神的。尤其一反欧洲几百年来在画室中作画的传统习惯，最终地摒弃从十六世纪以来变化甚微的褐色调子，主张到室外，在阳光下，根据眼睛的观察和直接感受作画，表现物体在光的照耀下色彩的微妙变化，在绘画表现上开辟了新领域。印象派也可以说是一种写实主义，但是它是偏重于形式的写实主义。因为印象派绘画理论的基本点是认为一切自然现象都应该从光的角度来观察，一切色彩皆源于光。醉心于光色美，忽视社会内容的表达，重感性，忽视理性，局限了印象派的发展前途。从这个意义上说，印象派有自然主义的味道，是现实主义运动向消极方面的转化。但这并不是说印象主义就是一个颓废的艺术派别。在印象派画家中，有人同情社会主义和工人革命运动，如马奈。他曾在缺席的情况下被选进巴黎公社的艺术委员会(由库尔贝领导)。他在公社受到凡尔赛政府军队包围时回到巴黎。他有两幅作品记录了巴黎公社被镇压的场面，一幅是《国内战争》(石版画)，另一幅是《处决公社社员》(水彩)。这些根据现场观察的印象所作的带有速写

性质的作品，真实地记录了那些血腥镇压的场面，是艺术史上有历史价值的珍品。又如毕沙罗，是沾染了浓厚的无政府思想的社会主义者。他对农民生活有真挚的感情，曾经想创作大幅农民题材画，只是因经济拮据，无钱雇请合适的模特儿，计划一再落空。即使如此，他画的许多农村速写和油画稿，仍然描绘了生动朴实的农民形象和农村生活的情景。苏联早期马克思主义美学家和文艺理论家卢那察尔斯基在评论印象派画家雷诺阿时写道：“雷诺阿不是革命者，但也不是资产阶级画家。”这个评价可以适用于大多数印象派画家。另外，印象派忽视题材，注意在作品中表现一种情绪，这种情绪可以引起人们感情的共鸣和联想，应该说这也是内容的范畴。如果我们纯粹从题材这个角度去看印象派的画，就会简单地认为莫奈的连作《草垛》或《卢昂教堂》这类画毫无价值，毫无内容。这种看法是片面和狭隘的。卢那察尔斯基在分析《草垛》连作（共十余幅）的美学价值时说，这些光与色调不同的草垛，有的庄重、威严，有的欢乐、愉悦，有的澹泊、沉静，有的孤寂、悲哀……。他把这类作品比喻为“绘画的诗”，把其中的色彩变化和色调关系比喻为音乐中的乐音以及乐音的艺术组合。所以说印象派是个复杂的画派。关于这一点，下面我们还要说到。

在十九世纪法国出现的古典主义、浪漫主义、批判现实主义、印象派这些流派，具有全欧的意义，也就是说它们波及整个欧洲，影响美国。它们之间在内容和形式上相互都有区别。它们的产生和衰亡，有社会的、历史的和美学的的原因。从艺术表现来说，还有一个模式变化的问题。所谓模式，就是艺术表现手段的综合。大家知道，艺术表现是一种“假定

性”。什么叫“假定性”？简单地说，艺术反映生活、表现生活，不能是客观实物的照搬，而是用某种手段、某些形象符号来作媒介的。这种作为媒介的符号便是一种“假定性”，或者说是一种“非实在性”。如果艺术是完全实在的，就无所谓艺术了。“假定性”是一个很广的范畴，它包含和容许广泛的多样性。世界上有那么多国家和民族，历史源远流长，各自的艺术语言、表现手段，自然不可能一模一样。它们之间有共同性，也有不同的特点。虽然艺术创作的道理是共通的，但同时存在着千差万别。这假定性也不可能是一个样子。很难说哪一种模式是绝对正确的，更难说是唯一的。我们不能说欧洲从古希腊罗马以来确立的法则是唯一正确的体系，也不能说东方、非洲艺术的表现手段是不科学、不合理的。用欧洲正统的、以模拟说为基础的造型观念来衡量东方艺术、非洲艺术，会认为这些艺术不合科学法则。例如有些欧洲人曾经说，中国艺术的模式不科学，因为没有焦点透视，没有严格的比例，不符合解剖知识，没有欧洲那套以严密的自然科学知识为基础的造型体系。十九世纪以前，一些西方作者是持这种观点的。

希腊人创立了均衡的、和谐的美的样式。欧洲一些形而上学的美学家们认为“希腊美”是艺术美的唯一标准，认为早于希腊艺术的埃及艺术是荒诞、丑怪的（虽然古希腊艺术的繁荣是在汲取了古埃及艺术优秀传统的基础上取得的），认为非洲人之所以那样创造，是因为他们没有理智，没有逻辑，认为非洲民族的天性就是不懂科学，不会把自然科学知识运用到艺术创造。在很久的一个历史时期内。非洲雕刻和民间艺术是受欧洲人歧视和鄙薄的。

这里涉及到艺术和科学的关系问题。艺术反映生活，主要是描写以人为主体的社会生活。美术创作的基本特点之一，是要在可视的形象中表现社会理想。画人，塑造人的形象，要有科学知识为指导。在平面上描绘，或者在空间立体地模拟客观对象，需要起码的人体比例、解剖、结构等知识。原始社会的人们从事艺术活动是不自觉地、很粗浅地运用这些知识的。后来人们逐渐掌握比较系统和全面的科学知识，并把它们运用于艺术实践。不过人们一直在思考一个问题：艺术与科学究竟应该结合到什么程度？很显然，这种结合有相当广泛的自由。伸缩性是很大的。很难说西方文艺复兴以来所确立的关系是不可改变的。总之，艺术的表现模式是个很值得争论和研究的问题。

有的同志对于西方为什么产生现代派很不理解。他们说，好端端的艺术发展史，突然杀出一个程咬金，真叫人不能理解。他们不知道现代派的发展有其复杂的社会原因和历史原因，而且在艺术上，也有复杂的理论问题和实践问题。

现代派是对艺术模拟说的挑战。

古代希腊哲学家（那时美学还没有成为一门独立的学科）提出了“模拟说”或者叫“模仿说”。最早倡导模拟说的是柏拉图。他说的模拟（Imitation）是指对物质世界的物象的模仿，也就是求物的外形的相似。他举例说，世界上存在着三种床。一种是自然之床，为上帝所造，上帝所造的床是床的一种观念，仅有一个；另一种是木工所造之床，这种床是对于上帝之床的模拟；第三种床是画家笔下的床，这种描绘的床又是对木工所造之床的模拟。据柏拉图看来，画家所模拟的仅物之外形，而非真实。柏拉图是个唯心主义哲学家，在他的学

说中，有一种所谓超乎物质世界的、绝对的真理观念，即理想的世界。他认为能够导向这绝对观念和理想王国的只有哲学，诗和造型艺术是受到否定和排斥的。因此，他的艺术模拟说是消极的，没有积极的意义。提出积极的模拟说的是另一位哲学家亚里士多德。他有句名言：“艺术模拟自然”(Art imitates nature)。他在《诗学》这部著作中对艺术的模仿说有简明扼要的阐述。其要点如下：①模仿是人类的一种本能，人类从模拟中可以获得欢乐。他说人类最初的知识从模拟中来。一切艺术都是模仿，其区别只在于用不同类型的媒介，模仿不同的对象，制作不同的模仿样式；②模拟并不是单纯的相似。诗人、画家所需要模仿的可以有下述三个方面：事物曾经是什么或者现在是什么；事物是传说或被想象成什么；事物应该是什么。这两方面，尤其是“事物应该是什么”，就是要求模仿不局限于单纯的相似，可以容许主观的想象和理想的成分；③模仿的对象不是抽象的观念，不是柏拉图的理想世界，而是真实的具体的客观世界和人生。他说的“动作中的人”，便是指人的性格、行为和遭遇等。显然，亚里士多德的模拟说具有创造性的价值。他不是要文艺家们亦步亦趋地模仿自然。他说：“一般地说，艺术部分完成自然所未能完成的东西，部分模拟它。”他举盖房屋为例，认为假如真的有自然（上帝）所造的房屋，将与人所造的相似。不过需要指出的是，这位哲学家当时理解的“艺术”比我们现在广阔，既包括美术(Fine Art)，更包括实用艺术(Useful Art)。在古代希腊，艺术一词往往是指一种技术，与医术、演讲术、耕作术、练身术无大区别，都属于模拟技术。尽管如此，亚里士多德的艺术模拟说，在欧洲有很大的影响，可

以说奠定了欧洲美学理论的基础。

文艺复兴以来的许多文艺家和理论家对模拟说作了进一步的补充和发展。达·芬奇(Da Vinci)的绘画理论如“画家是自然之子”的论断便是源于亚氏的模仿说。他说:“诗人企图用文字来再现形状、动作和景致,画家却直接用这些事物的准确的形象来再造它们。”莱辛的理论也是建筑在“模仿论”的基础上的。他说过:“绘画,只有绘画才能摹仿物体美。”歌德(Gothic)尊重模拟说,但他对于艺术想象予以更多的注意。他的“第一自然”(客观现实)和“第二自然”(艺术)的学说很有趣。他说第二自然应该不同于第一自然,应该保持一定的距离,但又不能离得太远,而且第二自然应该作用于第一自然。歌德关于艺术的想象有许多精辟的阐述。至于说十九世纪的俄国革命民主主义者别林斯基、车尔尼雪夫斯基关于艺术再现现实的理论,更是把模拟说推向新的阶段。

对于“模仿说”或“模拟说”,应该予以正确的评价。它在历史上起的作用是积极的、肯定的。艺术表现基本上包含了两方面的因素:再现与表现。这是两个既有区别又有联系的范畴。再现就是一种模仿。但艺术的再现不是也不能做到绝对忠实于自然的记录,在再现的过程中必然包含了艺术家的爱好和感情,包含了艺术家的主观因素,因此,再现中必然有表现的成分。有时这种表现是隐蔽的,艺术家好象仅仅在展示自然,实际上,在自然的后面有艺术家“自我”的存在,这叫做“看似无我实有我”。表现,多属于主观的成分。不过,艺术中的表现不可能完全脱离再现而独自地存在。例如说,油画的笔触、色彩所显示出来的美,有时也能表达一种情绪,表达感情色彩,伦勃朗(Rembrandt)用刮刀、用手指涂绘的厚

重、深沉的色块,反映了他沉闷、深思的内心世界。埃尔·格列柯(EI Greco)强烈的色彩对比和巧妙地运用蓝青和金色,还有颤动的笔触,赋予他的画面以某种神秘感。艺术的形式有相对的独立性,这一点在我国文人画中也表现得比较明显。所谓笔墨中有感情,有思想,便是指这个。但是美术作品能不能完全脱离描绘客观物象(再现)而去追求表现呢?恐怕不能。因此,亚里士多德的包含着创造性的模拟说是有重要的价值的。但是,由于亚氏历史条件的限制,不可能对文艺家的主观创造性作充分的发挥,这是不能苛求于古人的。在模拟说指导下产生的文艺品,不论是古希腊的雕刻(绘画作品因自然因素和社会因素的破坏,留存下来的残片仅凤毛麟角)、文艺复兴以来到十九世纪下半期以前的绘画与雕刻,是人类辉煌遗产的一部分。但是在十八、十九世纪,模拟说常常为一部分有保守思想和有学院派倾向的文艺家们所歪曲。把艺术的模仿片面地理解为机械地复制,从而把艺术引向自然主义。此外,模拟说形成了欧洲艺术的主要模式,而对于别的模式则难于接受,这自然也局限了艺术多样化的发展。从十九世纪三十年代以来兴起的浪漫主义提出“美的多样性”这一课题,和在实践中广泛从东方风俗习惯和自然景色中吸收美感,便孕育着对于这一模式的叛逆因素。从印象派开始,欧洲的艺术家们更是热衷于东方(日本和中国)艺术。鲁迅先生说:“中国及日本画入欧洲,被人采用,便发生了‘印象派’……。”确实,从印象派、后印象派和象征派的绘画中,我们可以明显地感觉到西方画家对东方绘画的兴趣。从马奈、德加(Degas)、塞尚、惠斯勒(Whistler)、梵高(Van Gogh)、克里木特(Klimt)、波纳尔(Bonnard),