

欧洲现代画派画论选



欧洲现代画派画论选

瓦尔特·赫斯编著

宗白华译

人民美术出版社

欧洲现代画派画论选

瓦尔特·赫斯 编著

宗 白 华 译

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑：平 野 装帧设计：刘继明

北京顺义县后营印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

*

1980年 12 月第一版第一次印刷

书号：8027·7439 印数：1—10,000

定价：0.70 元

出版说明

本书为担任德国慕尼黑大学《现代绘画史》讲座的瓦尔特·赫斯所编。他搜集了从后期印象派到抽象派的一些主要画家或理论家的绘画理论，可以提供我们从那些画派代表人物的第一手材料中去了解这些画派。在这些文章中，有些地方晦涩难懂，虽几经推敲也难于完全弄清，这也是由于某些理论的主观唯心玄学性质所决定的。此外，我们也可以从中看出一些由于时代的发展和艺术发展而带来的某些为过去时代所没有的新的东西。书中所引的画家，大多是属于十九世纪末、二十世纪初的人物，所以这些画论，从时间上说，并不是新鲜的东西；只是由于过去很少介绍，所以对我国读者还比较陌生，现在译印出来，以便于大家用唯物辩证的观点来对这些画派和它的理论进行研究。

人民美术出版社编辑室

目 录

导言：近代绘画的自我表述	1
新的造型诸表象的起源	7
塞尚 (Paul Cezanne)	16
新印象派——西涅克 (Paul Signac)	24
修拉 (Georges Seurat)	24
凡高 (Vincent Van Gogh)	28
高庚 (Paul Gauguin)	37
野兽派和表现派	45
马蒂斯 (Henri Matisse)	50
弗拉曼克 (Maurice Vlaminck)	60
罗奥 (Georges Rouault)	61
诺尔德 (Emil Nolde)	63
克尔希奈 (Ernst Ludwig Kirschner)	66
立体派——早期的抽象艺术	70
毕加索 (Pablo Picasso)	76

勃拉克(Georges Braque)	78
阿波利奈(Guillaume Apollinaire)	79
洛特(Andre Lhote)	81
格里斯(Juan Gris)	87
格莱兹(Albert Gleizes)	93
德劳奈(Robert Delaunay)	98
 未来派	 105
未来派的宣言	106
 蓝色骑士——“伟大的抽象”	 111
马克(Franz Marc)	116
克莱(Paul Klee)	122
康定斯基(Wassily Kandinsky)	130
 抽象——绝对——具体	 144
霍采尔(Adolf Hoelzel)	146
马列维奇(Kazimir Malewitch)——至上主义	150
利西茨基(El Lissitzky)	151
蒙德里安(Piet Mondrian)	153
 新的现实和物的魅力	 159
列热(Fernand Leger)	162

贝克曼(Max Beckmann).....	166
奇里柯(Giorgione Chirico).....	170
超现实派.....	174
鲁东(Odion Redon)——一个前驱者.....	177
库宾(Alfred Kubin)论梦.....	179
布莱顿(Andre Breton)宣言.....	180
恩斯特(Max Ernst).....	185
青年一代的呼声.....	189
巴赞(Jean Bazaine)	190
现代绘画年表.....	199

导言：现代绘画的自我表述

“理论是艺术家在他的充满秘密的道路上的停息驻足之点，这条道路是他的本能替他开辟的。这些理论并不是预先想好的，而是事后的努力，替他的事先未曾理解到的工作，找出合理的根据。各个伟大的艺术时代正是酝酿着许多这样的问题。许多理论追随这些初期摸索前进的创作后边，而为以后的创造做准备。

艺术家中间的伟大设计家是这样的人，他的理智辛勤努力，尽可能地紧跟在本能后面，收集它的各种发现，把它们编排起来，以便把这一份收获到的真理化成高一级的惶惑，再引出新的发现。幸运将降临这些人，他们通过‘结晶在理论中’的沉思默想，把他们浸没在本能里的理智解放出来。幸福也将降临到那些人，他们放弃了一切零章断句，把他们的直觉里的净水用他们重新恢复的感觉力的浓酒来赋予彩色。”

安得列·洛特(Andre-Lhote)用这段话回答了关于艺术理论的价值疑问。他的有关立体主义的一些富有启发性的文献将会有助于我们了解立体主义。

在下面这一点上：理论思考只应该是基于先前的艺术创作的事后反省，而有成就的绘画，这就是真正的创造，不

能满足于预先设计的方案。在他们对他们的工作曾经做了表白的范围内，关于这一层，现代一切画家的意见是一致的；但除此以外，这些表白是按着它们的缘起和目的而有极大的差别。例如德国的表现派和法国的野兽派就很难同意洛特的要求，他说理智必须尽可能地紧跟在艺术本能的后面。他们声明自己是反对一切理论的，反对对艺术创造的普通有效的各种规定。规则、自觉和精神对他们说来都是“心灵的敌对者”和一切创造过程的大敌。他们以为艺术家不应当知觉他所做的；而在艺术手段里不能发现可以固定下来的规律——而别的一些艺术家却期待从这类“编排好的发现”得到对于创造过程的刺激的作用。在这一情况下，理论的考虑在艺术创作过程里有一个固定的位置，而在另一情况下各种文献只作为自发的个人的表白，比如在通信和日记里，或发表论文，解释观众对他所产生的公开的影响大的误解。又有一些是宣言，它的动机是使艺术家围绕着一个普遍性的观念集合成一个团体。

我们在这里举出几个例子来说明文献的形式和它们产生的原由，这些文献本身对于现代艺术的许多派别和倾向已经具有认识价值。

至于艺术家的自我表白能在多大的范围内直接帮助人理解他们自己的作品，却仍是一个在争论中的问题。认为艺术家应该是他自己的最好的解释者，这未免是天真的想法；反过来，说艺术家是他自己最坏的理解者，倒是广泛散布着的

看法，甚至在艺术家们内部也是这样。例如维里·鲍姆曼斯特，就声明艺术家自己指出的目标，那是一些假想目标；艺术家在创作的路途上利用它们来做推动前进的刺激，达到未知的领域，未知的目的；但是这却不排除艺术家已经达到的目的，在事后能够正确地指出。

固然艺术家没有中立的立场，能有距离地从外面用客观的判断来看待他自己的作品，思辨的思想对于他们是一陌生的领域。但是我们仍然相信这类随着现代艺术发展的文献的认识价值，并不是因为从它们期待着一个能对现象作出客观的有效的解释，而是因为这些文献自身就隶属于这一现代现象。不论这些表白和理论或多或少地正确说明作品，它们双方是来自同一根源和动力，所以创造者自己对自己的理解和象他们所希望那样的被了解，这对于我们想认识现代艺术和艺术家的人们，是颇有价值的。

对于我们这时代里艺术家的自我理解，有两项贯串在他们表白里面的基本特征是富于启发性的。

自从印象派以来，艺术家的思想不断环绕着艺术手段的自由，特殊规律性及纯洁性等问题。他们要他们的作品从叙述性的、思想性的、寓意性的、一般预先安排好的意义内容中解脱出来，最后也从对立的現象界的描述中解脱出来。对于色彩的纯粹画意的使用，摆脱了物体的材料性质；但也从素描的纯粹线条解放出来，而反过来，摆脱颜色的特性来做

物体的分析，把画面从它和立体及透视表象的纠缠中分割出来，等等。

但这一切却不是说(象人们所猜想的那样)他的行动现在对于艺术家表现为自由的、不受任何束缚的游戏，作为自身目的，为艺术而艺术了。

完全相反，比任何时候他更自觉地在这里见到他的合法性，那就是他对世界作了解说，指示了“存在于世界内”的意义。这种合法性的辩护往往却是产生自我表白的主要动机。

在我们这时代(十八世纪末已经开始)艺术不再是各种超越势力的侍从了，在他面前见不到他的任务。艺术家必须自己给自己规定任务，别人没有赋予他任何前定的造型表象——象从前那样，体现着普遍有效的信仰及价值的表象。

别人没有赋予他一个必需承认的自然观，作为“实在的”，不是一个封闭的、整理好的、在它的意义和客观存在中被了解的宇宙结构，而是各种现象的无限多样性；在这多样性的总体的后面，那真正的存在，那充满意义的秩序、统一性和全体性尚待找寻。

这艺术作品的小的封闭的世界，和把一切个别组成为高级整体结合起来的结构，这个小宇宙永远是世界自身的内含和组织的一个象征，并且现在仍应如此。

但摆在现代艺术家面前的，不是一个已被理解的世界，而是需要他自己，仅仅用他的艺术手段，来从事这个“世界理解”。

具有神话的力量和阐明世界的象征内容，这是艺术各种力量用以从自身结合起来的手段。但现代的艺术家不能从自己来发现它们，它们必须从文化全体的生活核心有机地生长出来。

如果象在十九世纪，这些内容枯萎成为“文学”，成为“教育知识”成为“历史”和不负责的逸闻趣事，那样就会迫使艺术各种力量窒息，而不是使它们繁荣。

绘画，因此退缩到那无可置疑的阵地，即那直接被给予的，那原本的造型手段。甚至外界的现实也不再是某些无可置疑的被给予者了，它将成为“现象”，成为“假象”，成为一个习惯性的表象组合，“它不再负担着一个封闭的意义”与价值系统。

于是对于艺术家来说，“现实”是某物，是他完全无任何前提地用纯粹的艺术手段来创造的东西。他并不反映，而是制作出“现实”。他看到他自己是在一个任务面前，穿过一个未被理解的、混乱的、现象的多样性达到未知界；通过纯粹艺术手续去寻得秩序、意义与完整性，使它显现出来或使人猜测到；把我和自然、内心和外界的距离仅仅通过艺术来克服。

世界的统一点是把自己具决定性地移置在“创造的行动”中了。

现代艺术的局势和问题是这些艺术家自我表白的决定性的基本动机。

现代画家生活在这个局势里，对他们提出了一些要求，画家对着他们的一些设计，只能具有很多幻想的性质。这是我们可以预计到的。我们这个文献集的任务并不是对此作出决定性的批判。这文献集只是想把造型思想的诸运动，在它们能够用概念来表明的范围内，显现出来。

对于这些问题的资料来源是散在各处，有些是不容易找到的。这个小册子自然不能企图成为一个范围广泛的资料汇编。

但是另一方面，我们的目标也不能通过少数的几个文献全部出版，或虽然是多方面的，但却是一些片断的警句的收集来达到。因此在大多数场合，我们从一个艺术家的许多的或全面的著作中选出若干段，相互联结起来成为篇章，使它们能够尽可能地成为自成体系的、精粹的整体，尽可能地从这个艺术家的思想路线勾画出一个完整的全面表象，而不是追逐他的论证的一切枝节。

人们可以提出异议，说这样一个分析和综合的混合体使这本书选出资料的文献价值成问题；但是要知道，艺术家们是在很少很少的场合建立一个思想体系的。这些文献资料需要解释。它们的真实意思只能经过各方面言论的相互比较和相互阐明来探索，因而我们希望，经过选编会有助于对真实意思的理解。

瓦尔特·赫斯

新的造型诸表象的起源

1885年前后，在法国，在个别的著名的绘画界人物那里，已经出现艺术思想和表象的决定性的变化了。（译者按：“表象”一字在德文意即“安放在眼面前”，亦即我们意念中设想的图形意象）

在这些艺术思想和表象里已经预告着二十世纪现代艺术里不同方向的特征同时并行着。这个历程反映在塞尚、西涅克、修拉、凡高和高庚的自我评述中。

这种指向未来的各种变化却是同时和先行的、远远伸回到十九世纪的演进联结着的，而这种十九世纪绘画艺术的主要特征，是不断进行集中于那纯粹绘画性和外界的纯粹的可视性。

我们在这里简短地叙述一下这个演进的几个阶段。

已经在画家柯罗（Corot, 1796—1875）和巴比松画派的“亲切的”风景画那里，画景成了纯粹视觉经验的映象了。

绘画宣布和一切历史化的、思想观念化的内容诀别，在山水风景画里甚至要和一切升向英雄式壮美、一切浪漫式的充满探索的深思、自我与宇宙全体间无尽颤慄的同感宣告诀别。

任何一个朴素的可视的东西在自然的天光里，一个没有任何特出点的乡土风物，现在都能有描绘价值，成为画的对象，因为一个画家的眼知道从绘画的角度来看它。

绘画底地来看画的对象，这就是：把对象看作细微的光的色调值之组合，这些色调值结合着物象，统一了它们，从而使它们在一素朴自然的光的融化中显现出来。对于这派画家，大自然不是物体性的宇宙构造，作为客观的生活空间，而是各种现象的无尽的多样性，这里的随便一个断面，在光和空气的特殊的規定下，在画家的眼睛里都能燃起一个情调，这情调能够通过色调值的画意的组合反映在画布上。

在这纯粹“可视性”道路上迈进一步是由库尔贝(Courbet, 1819—1877)和“现实派”来实现的。他们要把绘画更纯洁地不仅从思想内容及意识进入的诸意义，也要从柯罗那种情调主义浪漫派感觉进入的抒情味解放出来。对于这类现实派，所谓“现实的”，就是从一切思想进入和感觉进入的混杂物中解放出来的，纯粹的、事实的知觉中所见的，抚摸着各事物的物质表皮。对于画家的眼睛，这个表皮是色彩和明暗值的一个组合——清晰的形象素描不是纯绘画的可视性的。

这种知觉的对值是笔触的“调子”，是直接的、不加涂抹的排列在画布上的笔触，它们自成阶段和层次。这种颜色的制作，必须正确地协调着，使它真正成为视觉经验的对值。但于不知不觉里那视觉激动和最个性的生活情感会沉浸在这协调工作里，完全织到事物里去，到色彩里去。

“现实派”预先肯定，那些从纯视觉汇拢来的知识的刺激，是来源于具有物质性物体的表皮。这却是一个渗进纯粹的“看”里面去，使之成为纯视觉存在的被识知的表象。对于纯粹的“看”来说，只有不断变易着的、被顷刻间的光线关系和主观状态制约着的官能的各种感觉才是真正被给予着的。不是固定的物体，受着作画人的制约而存在着，而是游移在外来刺激和感官反应之间的关系，即现象，印象。在实践生活里我们把握一切色彩决不是作为这些（各种印象），而是永远作为物的性质来知觉的。印象主义要把我们的经验里这种表象的、概念的元素从纯视觉的成分分别开来。因此艺术性的现实诸表象跨开一大步，和非艺术性的表象远离了。凭借这一步，使颜色从物体的联结中解放出来（即排除物的固有色），绘画艺术好象发现了一个完全新的世界，在这新世界里，迄今束缚在物体上的色彩，不受阻地喷射它们的放光的力量。颜色被分解成一堆极细微的分子，愈来愈纯，愈加接近于“视光分析”，相互间增强着价值。画面形成为一个织物，一个飘荡着的、彩色面的光幕。这“幕”基本上不是从物体的诸特征，而是从“颜色分子”做成的。它是一个流动着的、消逝着的美，在飞行里被捉住；象现象之流里一个闪耀的波，它的彩色的反光；一个被体验到的世界，刹那翻译成一自由的颜色织品。这一偶然性的自然断面，生活零片形成为一艺术的统一体，主要是通过各种颜色分子自身之间细致的关系。

绘画方法的独立自主，是绘画集中于外界的纯粹可视性

的结果。但是在这里分析到原子部分的颜色，现在竟解放出来从事于完全新的综合，这又诱导到远离现象世界的纯粹可视性了。现代绘画运动的启始，正萌芽在这个关节点上，即十九世纪引导到印象主义的发展，开始走向它的逆流，象一个波浪的冲击折转回头。我们这一册文献资料应从这个“阶段转变”的关节点来了解。

塞尚自 1872 年就和印象派者，特别和毕沙罗，有密切的联系。而他把感觉派自然观的纯粹性（只承认眼睛的感觉）更向前进一步，越过了印象派。印象派还不曾执行一个最后的结论，因为他们在那由多彩的感觉刺激的织成品里仍然把那中心透视的空间构造投射进去，而这却仍是安放到“纯粹可视性”里面去的“表象形式”。这表象形式是以集中在一个消失点上的固定的眼光为前提，要求着伸向深处的规定的减缩和一个地平线。这地平线指示横的基本平面，一切在它上面的地上各物是设想为直立其上的。

塞尚把这一最后残余的表象形式，也从纯色彩印象里排除了。眼睛不再固定在一点，同一画面可以包含多种透视，在自然界直立的，可以和斜落线分歧或交错表现着；依着眼睛的位置，地平线作为一个随便的线往往表现为斜的，而不是横的。空间的构造从纯色彩印象里抽掉了。这事的一般是不知不觉地，不易看出来。塞尚从来不说到它。

他不说到这个分析，但他是通过这个成为彻底的印象派的。他只说到那新的综合，经由这个新的方法，他的画成