

现代绘画简史

现代绘画简史

〔英〕赫伯特·里德 著
刘 萍 君 译
周 子 丛
秦 宣 夫 校

现代绘画简史

原 著〔英〕赫伯特·里德 译者 刘萍君
校 者 周子丛 秦宣夫
责任编辑 马仰峰 封面设计 赵宜生

上海人民美术出版社出版

上海长乐路 672 弄 33 号

上海新华书店发行 上海群众印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.625 附图 38 字数 210,000

1979 年 10 月第 1 版 1979 年 10 月第 1 次印刷

印数：00,001—20,000

书号：8081·11316 定价 2.00 元

写在《现代绘画简史》的前面

十九世纪末，在欧洲美术史上出现了现代形式主义流派。二十世纪后，新的形式主义思潮和派别继续不断产生和流行，影响波及整个世界，这就是我们通常所说的野兽派、立体派、表现派、未来派、超现实主义、流行主义、照相现实主义等等。这些派别的主张和实践互不相同，甚至相互矛盾，但它们具有共同的特征，即否定内容对形式的决定作用，探索 and 追求新的艺术形式，宣布和传统艺术的表现法则彻底决裂，创造最新的“现代”艺术。这些艺术派别一般被统称为“现代派”或“现代艺术”。

现代派不只是一种单纯的文艺现象，而且是一种复杂的社会现象。它作为一种意识形态，在现代西方世界起着一定的作用，它也作为社会浪潮和运动，在社会生活中引人注意。现代派是怎样产生的？它们有哪些主张和实践？应该怎样对待这些艺术现象？人们都很关心这些问题。英国现代社会学家、美术家和艺术史家赫伯特·里德编写的《现代绘画简史》在大量材料的基础上，对西方现代派美术的发展，作了综合性的介绍。他叙述了现代派美术发生的情况，指出各个派别之间的相互关系、相互影响和他们的不同倾向，介绍了各派代表人物的主要观点以及他们的代表作品。这本书出版以后，在西方文艺界和广大读者中有一定的影响，被认为是一本通俗地、简明扼要地介绍现代派美术发展历史和理论的著作。这本书的译本在我国发行，能够为我国广大读者和文艺界研究现代派美术提供某些线索和一些基本的资料。

里德是位治学态度严谨、有独立见解的理论家。他曾经撰文批评现代艺术流派中的某些派别，例如他对流行主义*的艺术，就

是采取否定态度的。他批评“流行主义”是“资本主义制度堕落的表现”。在本书中，他对不少派别的艺术探索是采取肯定态度的。作为读者，我们可以不同意这本著作中的许多观点，但是，作者在阐述现代派发展历史过程中提出的许多理论问题，值得我们认真思考。

近十多年来，由于林彪、“四人帮”猖狂推行的封建文化专制主义和愚民政策，使我们处于与世隔绝的闭塞状态。在不少问题上我们的脑子有些僵化了，我们不知道外国现代美术派别有哪些主张和实践，没有深入研究和分析现代派艺术这个复杂的现象，往往满足于重复一些现成的概念和结论，对现代艺术中的各个派别和有影响的人物，不能作出中肯的、实事求是的评价。这种现象应该彻底结束了。我们应该踏踏实实地占有材料、认真研究国内外的历史和现状，包括研究美术上的现代诸流派。可以这样说，如果对西方现代诸流派的美术没有正确的认识，那么我们对西方近百年来的思想史和文化史的认识就是不全面、不透彻的。

十九世纪末、二十世纪初，生活在资本主义制度下的某些艺术家们，由于接触到社会上种种腐败现象，对现实生活表示不满，但因为没有正确的思想指导，不能看到无产阶级和人民群众的力量，便采取消极的逃避态度。他们染上了无政府主义思潮和陷入了虚无主义的思想境界。在他们看来，现实世界是肮脏、浑浊或者是虚幻渺茫的，只有他们的思想、心灵和艺术，才是真诚、纯洁和实在的。他们不愿投靠统治阶级上层，不愿和受官方支持的学院派和沙龙艺术同流合污，又不愿投入人民群众的斗争行列，用

* 校译者注：流行主义，原文为 Pop Art，也有译作流行艺术、波普艺术，或波普派。流行主义是本世纪五十年代中期出现的一种颓废的形式主义思潮，在美国非常流行，它的特点是在“艺术”上用实物作为反映媒介，它标榜自己是对抽象艺术的反动，比具象艺术更“具象”。

自己的画笔为革命斗争服务。于是，便躲在“象牙之塔”里醉心于艺术形式的探索。最早的现代形式主义流派就是这样产生的。它们是以厌倦社会现实的面貌出现的。然而这种反抗是软弱无力的。纯形式的追求只能使艺术丧失战斗的作用和积极的社会功能，把本来具有某些反抗意识的艺术引向自己的反面。

现代形形色色的唯心主义哲学思想，对现代派的美术产生了直接的影响。西方各国进入二十世纪以后，工业、科学和技术一日千里，物质文明高度发展，但是，哲学思想和精神文化却是贫困和空虚的。除了人道主义以外，个人主义、自由主义、不可知论、唯意志论、感情至上主义等等思想意识，在社会生活中有相当大的市场。受这些思想支配，美术家们不去考虑自己的作品应该有积极的思想内容，考虑艺术应该为人民群众所认识、欣赏和利用。他们反对艺术创作受任何“理性控制”，反对艺术反映现实生活，强调要表现主观心灵的感受，表现潜意识，表现梦境……从而使艺术丧失现实感，走向虚幻怪诞。近十多年来，作为对抽象艺术和超现实主义艺术的反抗，西方一些艺术派别（如“流行艺术”和“照相现实主义”）又走向另一个极端，过分地追求与生活原型的酷似，使作品失去艺术的特色。

艺术的内容与形式的关系应该是辩证统一的。艺术作品中的—切形式要素，如绘画和雕刻中的色彩、线条、构图、体积感等等，都应该为内容服务。—切艺术形式不是目的，而是表现思想内容、表现感情的一种手段。艺术家们不能忽视主观创造性，不应提倡机械地、冷漠地、没有热情地去再现客观世界的景象。但主观的艺术创造应该建筑在反映客观生活的基础上。脱离对生活的反映，片面地强调主观创造，这种创造就象空中楼阁，是没有根柢和不实在的。文艺家们应该认真研究自然美和艺术美，研究艺术形式的规律和—切形式要素的特点，以丰富自己的表现力，

进行有独创性的艺术劳动。但是，不应该把形式要素放在第一位，放在比内容还重要的位置上。现代形式主义流派演变的历史教训应该引起我们的注意。早期现代派开始是追求色块、线条、立体感、运动感、速度美……继而追求“抽象性质的表现力和欣赏力”，追求艺术形式所造成的官能刺激。发展到后来，甚至荒唐地让颜料管自动地滴出颜色，在画布上形成画面，让鸚鵡爪、驴尾巴在画面上乱涂，让女裸体模特儿身上涂着颜色在画布上打滚以留下痕迹……。这些事实足以说明，理论的荒谬会把实践引向何等有害的地步。

一切新的、对人类有益的文艺，决不是随心所欲地创造出来，而是在遗产的基础上进行创造。列宁说：“只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化，没有这样的认识，我们就不能完成这项任务。”（列宁：《论文学与艺术》人民文学出版社1960年版）并说：“即使美术品是‘旧’的，我们也应当保留它，把它作为一个范例，推陈出新。为什么只是因为它‘旧’，我们就要撇开真正美的东西，抛弃它，不把它当作进一步发展的出发点呢？”（同上）从单纯的艺术语言和表现形式来说，各国艺术的民族风格是在历史的长河中形成的，是劳动人民的创造，经受了历史的考验。文艺家们不应机械摹仿和抄袭传统艺术的现成语言和形式，应该在批判地吸收前人成果的基础上有所发明，有所创造。但是，现代形式主义流派“彻底和传统艺术决裂”，“打破艺术的一切因袭观念，从而彻底解放视觉形象”，其结果是破坏艺术的客观规律，“创造”出有时连他们自己都无法解释的支离破碎的“艺术形象”。

把现代派绘画说成是和现代数学、现代物理学一样，是最新的人类精神财富，把保罗·克利宣扬主观唯心论的理论著作《创作思想》比喻为牛顿在物理学方面的革命，是不能令人信服的。

因为数学和物理学本身没有意识形态的属性，它可以为这个阶级服务，也可以为那个阶级服务。文学艺术则不一样，它具有鲜明的政治倾向性，它是为一定的阶级和集团服务的。这是文艺创作和自然科学不同的显著特点之一。其次，文学艺术的语言也和自然科学的语言不一样，前者运用的是具体的、形象的语言，后者运用的是抽象的、逻辑的语言，人们的审美趣味有一定的历史的继承性，不象物理、数学那样，新公式、新原理一旦发现，旧公式、旧原理就失去了意义。物理、数学的语言是世界性的，文学艺术的语言却要具有民族特色。各个民族的审美趣味和表现手段既有共同点也有独特的民族特点。文学艺术愈具有地方色彩，愈具有民族特点，愈为世界人民所承认。割断文艺发展的历史，抽象地谈创新，否定文艺的民族特征，片面地在形式上追求时代感，象抽象派绘画那样，最终会抛弃艺术形象，从而失去文艺的真正价值。

现代流派不是统一的整体，各个流派的政治倾向和艺术色彩也是有区别的。我们对具体流派、人物和作品，应作具体分析。尤其要注意，现代派中的有些艺术家在政治上同情工人阶级事业，反对帝国主义的侵略战争，反对霸权统治，声援第三世界各国人民的正义事业，他们的政治态度是应该得到肯定的。我们不应把某些艺术家的形式主义倾向和他们的政治立场混为一谈。

研究现代派的理论和实践，不是要我们去仿效现代派，这一点是不需多加解释的。作为一般读者，我们应该了解世界上的各种社会现象和文艺现象，扩大我们的知识领域。作为文艺工作者，我们更应该在比较、鉴别中，在学术争论和探讨中，提高和壮大我们自己。对一切于我们有益的东西，我们不拒绝吸收。我以为，现代诸流派的一些艺术技巧、技法和他们在建筑、实用工艺美术方面探索的积极成果，对我们不无参考借鉴的价值。

邵大箴

原 书 名 A CONCISE HISTORY OF
MODERN PAINTING

原 著 者 HERBERT READ

原出版者 THAMES & HUDSON LONDON

目 次

写在《现代绘画简史》的前面·····	邵大箴
原 序·····	1
一、现代艺术的起源·····	4
二、突 破·····	20
三、立体派·····	38
四、未来派，达达派，超现实主义·····	57
五、毕加索，康定斯基，克利·····	83
六、固定关系的艺术——构成主义的起源和发展·····	106
七、内在需要的艺术——抽象表现主义的起源和发展·····	127
八、抽象表现主义之后·····	156
附 注·····	178
参考书目·····	194
译名对照·····	205
作者简介·····	235
图版说明·····	236
彩色图版·····	297
附 图·····	313

原 序

一部综合的现代绘画史，在目前是很难编写的，因为这种历史尚未到达它的发展终点。但是，为了一般公众的需要，并在出版者规定的严格范围内，似乎确有必要对美术领域中的一些运动加以简明的阐述，这些运动形成了过去半个世纪的绘画艺术上所发生的极其复杂的变化。为了避免冗长单调的姓名和年代的罗列（仅是这些就可占满作者的篇幅），作者必须采取果断的行动，把许多可能有碍于行文的小节删除。作者对人物和事件的选择，难免带有个人的偏见，因此就察觉到的偏见作了纠正，希望现在保留的着重部分，都是适当的。

某些省略的地方可能被误解为偏见所致，必须加以说明。例如，作者没有把亨利·卢梭(Henri Rousseau)列为现代绘画的先驱者之一，虽然他在现代画家中享有高度的声誉。作者的理由是，他的天真的风格无论如何不是一个“现代的”特性，就我们时代的所有的天真画家而言，都是如此——莫里斯·黑尔希菲耳德(Morris Hirshfield)、伊凡·吉内拉利克(Ivan Generalić)、约瑟夫·皮克特(Joseph Pickett)、约翰·克因(John Kane)、路易·维文(Louis Vivin)、安德烈·鲍尚(André Bauchant)、加米叶·崩布瓦(Camille Bombois)——这虽是一个值得注意的、迷人的画家群，但并未影响现代绘画的主要倾向。

同样的理由，作者也没有把现实主义的绘画包括进去，作者认为这种绘画风格是十九世纪的学院派传统的继续，并没有什么

改变。作者并不否认这样一些画家的作品的巨大成就和经久的价值，例如爱德华·霍普尔 (Edward Hopper)、巴耳素斯 (Balthus)、克里斯钦·伯腊德 (Christian Bérard) 或斯坦莱·斯宾塞 (Stanley Spencer) (随便举例)，肯定地说，这些画家都应列入当代的艺术史，但在专门论述“现代的”绘画风格的历史书中，则不必论述。作者曾把这种风格描叙为“复杂的”风格，然而，它虽有其复杂性 (也包含着丰富多采之意)，但也具有一个统一的倾向，使它和以往的绘画迥然不同。如克利所说，这个倾向就是不去反映物质世界，而去表现精神世界。一言以蔽之，以上就是作者所采用的“现代”准则，许多画家之被摒除不论，也是根据这一准则而决定的。

尽管如此，作者将某些艺术家略而不论，仍然深怀歉意，似有疏漏之感。如摩里斯·郁特里罗 (Maurice Utrillo) 固然是当代著名画家之一，但是他的目的肯定是反映物质世界，而且一直忠实于前一时期的风格。朱勒·巴斯森 (Jules Pascin) 是另一个不适合我们的论述范畴的伟大的艺术家。无疑地，最易于受到非难的是作者省略了当代墨西哥画派——迪埃戈·里维拉、约瑟·奥罗兹科和阿耳法罗·戴维·西盖罗斯。同他们的俄国的某些同时代人一样，他们为自己的艺术采用了一种宣传的纲领，作者认为似应把它置于风格演变之外，因为本书的目的是叙述风格的演变。

这样的一本简史，不过是现存知识的梗概而已。这种知识大部分是分散各处，但近年来，已开始作了一些必要的综合。关于这点，作者应感谢纽约现代艺术馆的出版物以及图书馆专家伯纳德·卡佩耳先生所编的、值得称赞的参考书目。一个奇怪而又为众所周知的事实是，当代的纪录往往是不一致的，甚至艺术家们自己的记载中有时也自相矛盾。在这种情况下，作者一般地接受现代艺术馆出版的纪录材料。除了这个材料来源外，还有两位都

与该馆保持联系的学者，现阶段的任何研究工作者都有赖于他们的帮助——作者所指的是小阿耳弗勒·巴尔先生和约翰·雷瓦耳德先生。雷瓦耳德先生的印象派和后期印象派史是建立在广泛的、辛勤的研究的基础上的，可以说是权威的。巴尔先生为马蒂斯和毕加索编写的专门著作也是同样权威的，他编辑的许多目录已成为极有价值的资料来源。作者也要提到威耳·格罗曼 (Will Grohmann) 教授为德国现代艺术所作的、同样是先驱的著作，特别是论保罗·克利和康定斯基的权威的专著。

在参考书目中，作者试图对于阅读这本简史后，希望在现代绘画各个方面作更多探讨的一般读者，作一些指导，但是作者必须着重声明，这个书目仅仅适合一般读者，而不适合专家。

作者应向所有的艺术家、收藏家和艺术画廊表示谢意，他们协助作者收集了许多照片，作为本书插图。有将近 400 个画家的作品列入正文之中或图片目录之中。无疑地，由于失察，可能有忽略的地方，但是不难理解，如果不根据一定的观点看问题，这种选择工作就必然被认为是独断的；不过有些艺术家的作品，无论按照作者的意见或这些艺术家本人的看法，都应在本书中刊出，而实际未被选作插图，对于这些艺术家，作者深表歉意。

一 现代艺术的起源

“在经常研究科学或哲学发展的历史学家看来，艺术史呈现着一幅痛苦的、令人不安的景象，因为它的一般进程似乎并非前进而是后退。在科学和哲学方面，同一部门中相继的工作者，通常只要他们工作良好，总是向前进展的，而倒退的运动，就往往暗含着继续发展中的中断。然而，在艺术方面，一度正常兴起的派别，当它继续存在下去时，却渐渐地衰落了。一个新兴的派别往往以惊人的爆发的力量登上它的顶峰，其行动之迅捷，使得历史学家来不及仔细观察。他无法阐明这样的运动，也无法把它的真实情况告诉我们。但是当这个派别一旦获得成就，衰微之感便随之而来。已经获得的造就不但没有培育和净化后一代的趣味；反而加以破坏。无论我们考察萨摩斯岛的陶器或者安格鲁的石刻，伊丽莎白时代的戏剧或者威尼斯的绘画，都发现同样的情况。就艺术通史中任何值得注意的规律来说，它也如同艺术家个人的生命的规律一样，并不是前进的而是倒退的。美学的历史中的平衡，无论大小，永远是不稳定的。”^①

以上一段文字，是一个最伟大的现代历史哲学家兼最伟大的艺术哲学家所写的。这位哲学家还指出：当代的历史，由于我们太熟悉而无法编写。“当代历史使作者感到困惑，不仅因为他知道得太多，也因为他知道的东西没有完全消化、连贯不起来和太零碎。只有在精密地、长时期地深思熟虑之后，我们才开始了解何者为本质，何者重要，才开始了解到事情如此发生的理由，这

时编写的才是历史，而不是新闻。”②

本书作者对于形成现代绘画和雕塑艺术运动史的实际资料，虽可说已经作了周密的、长期的考虑，但不敢说，已能评述这种历史的任何规律。相反，根据柯林伍德（Collingwood）的说法，一切历史所固有的基本的自我矛盾，没有比艺术史中的矛盾更显著的了。我们可以假定说，现代艺术是由一个开山祖师创始的，但他不承认他的子孙，不让他的子孙继承他的衣钵，因此，现代艺术的继续存在，是靠了偶然的机会，且常遭误解，只有根据一种积极果断的态度来论断艺术的哲学，才能对现代艺术作出前后一致的阐述。

这种哲学阐明了艺术是一种从视觉上表达世界的手段。当然还有表达世界的其他手段。我们可以拿一种公认的符号系统〔数字或文字〕去衡量世界和记录我们的衡量；我们可以凭借实验去叙述世界；我们可以构造一些体系，从而根据想象说明世界〔神话〕。但是艺术则不能与以上任何一种活动混为一谈：它是“视觉所提出的关于探询物质世界的一个永远存在的问题”③，而艺术家只是一个有才能的并且渴望把自己的视觉知识转化为一种物质形式的人。他的动作的第一步是知觉，然后是表现，但在实践中，却不可能把这两个过程截然分开：艺术家表现了他的感知，他又感知了他的表现。

整个艺术史是一部关于视觉方式的历史。关于人类观看世界所采用的各种不同方法的历史。天真的人也许反对说：观看世界只能有一种方法——即天生的直观的方法。然而这并不正确——我们观看我们所学会观看的，而观看只是一种习惯，一种程式，一切可见事物的部分选择，而且是对其他事物的偏颇的概括。我们观看我们所要看的東西，我们所要看的東西并不决定于固定不移的光学规律，甚或不决定于适应生存的本能〔也许在野兽中可能〕，

而决定于发现或构造一个可信的世界的愿望。我们所见必须加工成为现实。艺术就是这样成为现实的构造。

无可置疑，我们所说的现代艺术运动，开始于一位法国画家想要客观地观察世界的真诚决心。下面的话并没有什么神秘：塞尚希望看见的就是世界，或者是被他当作一个物体而静静观察的世界的一部分，这种观察不受任何清静的心灵或杂乱的感情所干扰。塞尚的前辈，印象派画家，曾经主观地观看世界——那就是说，从各种不同光线或者从各种不同的观点观看世界呈现到他们的感觉之前的真相。每一时机，都在他们的感觉中形成一个完全不同的、清晰的印象，而每一时机，都要求独立的艺术作品来描绘它。但是塞尚却打算排斥事物的这种闪动而模糊的外表，去洞察那永不改变的真实，而这种真实却隐藏在感觉的万花筒所映出的明亮而令人迷惑的图画后面。

伟大的革命领导者都是具有单一、单纯的思想的人，正是他们追求这种思想时的坚韧不拔的精神，才使他们的思想具有了力量。然而在作者叙述这种追求阶段之前，我们且探询一下，为什么在悠久的历史上，在塞尚之前，从未有过一位艺术家希望客观地观察世界。举例来说，我们知道，在艺术史的各个不同阶段，曾经有过使艺术“模仿化”的企图，不仅希腊罗马的艺术，就是欧洲文艺复兴时期的古典艺术，也都处在艺术为一种要求再现世界“真实面貌”的愿望所支配的时期。但是往往有一种活动，介乎观察对象和体现对象之间，这个活动，我们只能称之为“解释的”过程。这种居间的过程似乎是知觉的特性所必需的，它没有为感官提供一个平面的、界限分明的、两度空间的画面，但是它却在理解含糊而仿佛被歪曲了的许多物体中间提供了一个焦点。艺术家可以把他的视觉集中于一个单独的对象，如人体或面部，即使如此，也仍然存在问题，例如在一幅画中，如何再现对象的

体积，如何表达它的空间位置。

在塞尚以前，艺术家为了解决这个问题，无不采用超视觉的性能——也许是他的想象，这种想象能使他改变物质世界中的对象的形体，从而创造一个为理想的形式所占有的理想的空间；或者是他的智力，这种智力能使他构成一种科学的图表，一种透视画，对象可以在其中得到正确的位置。但是，正如麦卡托投影不能正确表现从天狼星上看地球的真实面貌一样，透视学也不能正确表现视觉世界的真实。透视图和地图一样，只能指导理智，而不能使我们看到真实。

人们本可以根据艺术史作出结论：真实在这个意义上是一种飘忽的鬼火，是可见而不可捉摸的实际。正如我们所说，自然是一回事，而艺术则完全是另一回事。然而塞尚，尽管他熟悉“博物院的古典艺术”，也重视前辈们向大自然妥协的企图，但是他并不感到失望，继续去完成他们失败了的事业，那就是说，在自然面前“实现”他的感觉。

保罗·塞尚 (Paul Cézanne) 于 1839 年 1 月 19 日生于埃克斯昂普罗旺斯，1906 年 10 月 22 日死于埃克斯。他的一生，大部分属于印象画派的历史，今天看来，他之所以与我们有关，仅在于他和印象派分裂的独特之处。1877 年，他和印象派同仁举行最后一次画展。他还期望第二年同他们一道举行展览，后来却延期了，到 1879 年，塞尚已经决定不再同他们一道举行展览。他这一决定表明于那年 4 月 1 日给加米叶·毕沙罗 (Camille Pissarro) 的一封短信之中。他的理由是，“他送给沙龙的作品引起了纠葛”，毫无疑问，虽然塞尚比他的印象派同仁对于印象派画展所引起的公众嘲笑，更感到愤慨〔他常常怀有要求公众接受的意愿〕，但是我们可以相信，他已经开始体验到一种日渐成长的同他们的目的相背离的感情。直到晚年，他对莫奈 (Monet) 和