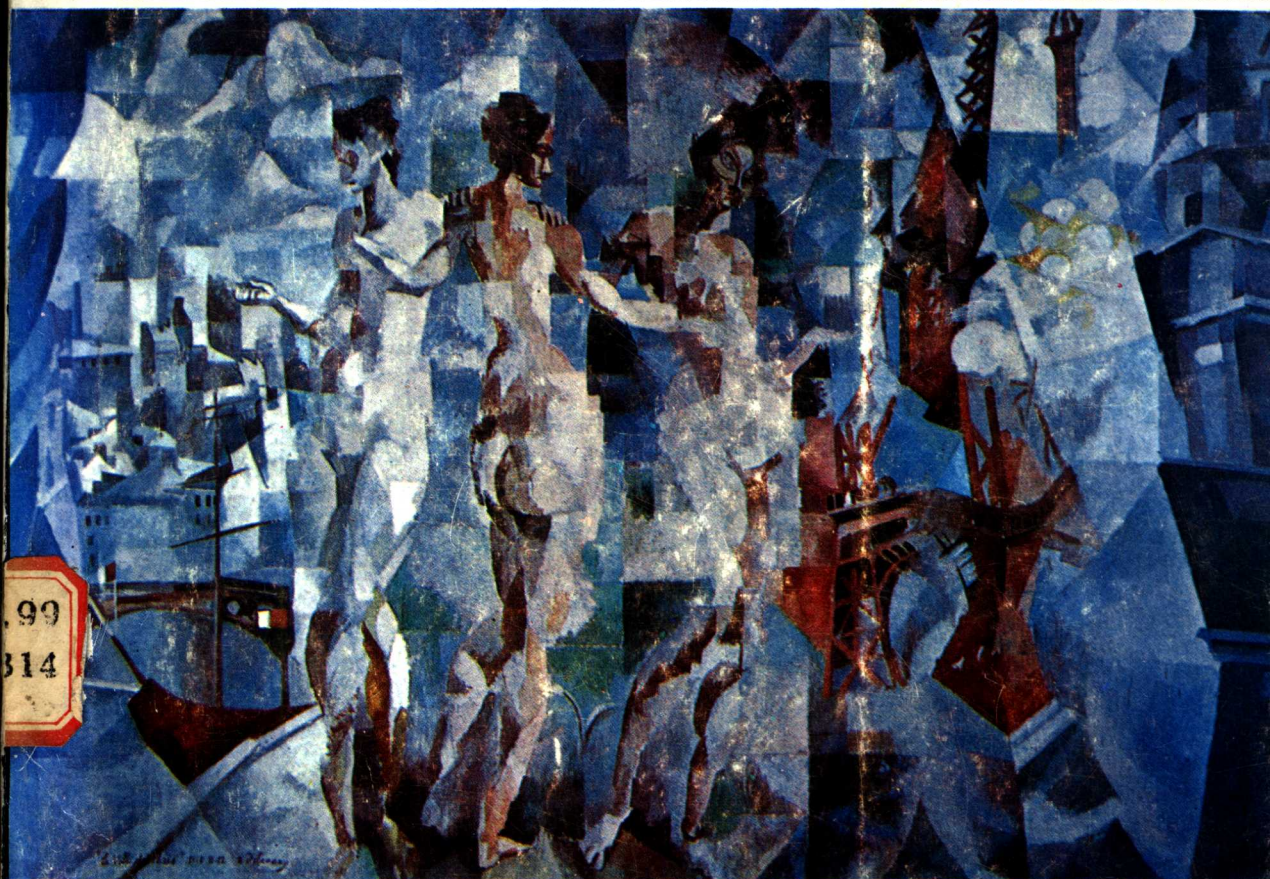


立体派

CUBISM AND FUTURISM

与未来派绘画



99
314

CUBISM AND FUTURISM

〔英〕马 黎·格哈杜斯 著

〔英〕狄特弗里·格哈杜斯

徐云 江一鸥 译

杨志达 校



A0941056

立体派 与未来派绘画

597730

立体派与未来派绘画

[英] 马 黎·格哈杜斯 著

[英] 狄特弗里·格哈杜斯

徐 云 江一鸥 译 杨志达 校

漓江出版社出版

(广西桂林市铁西小区)

广西新华书店发行 广西民族印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 6 字数 80,000

1986年8月第1版 1986年8月第1次印刷

印 数: 1—9,700 册

统一书号: 8256·233 定价: 5.00元

译 者 的 话

《立体派和未来派绘画》是一部介绍曾经风靡一时的西方两大美术流派的美术著作。全书分为三部分：主文介绍这两个流派的一般沿革和艺术特点；第二部分是艺术家小传；最后一部分评述两派的代表作，以帮助读者欣赏这两个流派的大师们的艺术。纵观全书，有不少精彩的论点和独到的见解，不失为一部介绍外国美术的好书。

本书初版于1977年。原版为荷兰文，后来译成英语和德语，先后在荷兰、西德、英国和美国出版。可见这部作品已受到了各国美术界的重视。本书根据1979年英国费登公司的英译本译成。

立体派和未来派绘画的两大流派，对于一般读者来说，真可谓玄而又玄。它们的理论家和画家的画论或评介，往往也是艰深玄虚，难以捉摸。因此，我们翻译时，为了保持原义，个别地方我们也不得不采取直译的办法，供读者参考。

本书在译校过程中，得叶公贤、连嘉第和徐乐叙等同志，以及几位外国友人的帮助，在此特致谢意。

由于我们水平所限，译文中错误在所难免，敬请读者批评指正。

译校者

一九八四年五月于昆明

15122/07

目 录

立体派绘画是艺术画谜吗·····	(1)
立体派绘画的兴起·····	(5)
理解立体派绘画的第一步·····	(7)
人工美对自然美·····	(11)
早期立体派绘画——基础的非表现形式 的使用·····	(17)
分析的立体派绘画——多侧面的形象·····	(23)
“昙花一现”的艺术——未来派绘画·····	(28)
从表现到运动的描绘·····	(30)
立体派绘画与未来派绘画的比较·····	(35)
立体派和未来派画家传略·····	(38)
立体派和未来派绘画评述·····	(48)
图版	

立体派绘画是艺术画谜吗

要了解和欣赏立体派和未来派的绘画是不容易的。以下的论述旨在阐明这两个画派在二十世纪头二十年中从产生到发展的全过程。这是贯穿全书的主旨。

毕加索1912年的作品《斗牛士或斗牛迷》(图1)就是立体派提出的问题的最好的例子。对于一个初次看到这幅画而又不带偏见的观者来说,即便是在他获得第一个印象之后,这幅画同它应该涉及的普通视觉世界的事物,似乎没有什么关系。观者是依赖其看待事物的一定之规,并依赖其应付大多数场合所持的固有观念,来作为鉴赏一切绘画的当然途径的。所以,对毕加索这幅画来说,为什么要例外看待呢?观者想借助画名来理解《斗牛士或斗牛迷》。可是画面上并没有引导他可以期待从画中看到的東西。这幅画的画名指两个不同的人物:一个是斗牛场中的重要角色——斗牛士;另一个是代表热情和欣赏,而且常常是通观斗牛士(一般是年轻人)的表演的斗牛迷。这“积极的”斗牛士和“消极的”斗牛迷两者,都具有斗牛表演的特征。

但是观者理所当然地要问画中到底哪一部分画的是斗士,又是哪一部分画的是斗牛迷呢?因为当观者依赖其对于事物的一般见解——这种见解一般说来已足以解释日常生活中的一切现象——来看待毕加索的这幅画时,就会发现画面与画名似乎风马牛不相及。比如说,即使他在西班牙看过一次斗牛表演,但画面上并没有什么东西提示他在那儿所看到的:一位大名鼎鼎的斗牛士、一个独特的斗牛场等等。没有斗牛士,也没有观者;

没有斗牛场，没有看台，没有座位；既没有牛，也没有马。

也许画家选用这个画名是为了欺骗观者，使其从一开始就以为画里有着与斗牛有关的一个人——或者说甚至是两个人的象征性的形象？在这种情况下，观者不是按日常生活中看待事物的最简单的直观方法去欣赏这幅画，而是把毕加索看成为采用故弄玄虚的画名引人入彀地去欣赏他的作品的一种画家。

如果观者对于立体派绘画不甚了了，就算他对立体派感兴趣，也只能把画名作为画面所涉及的主题的大体范围的一般启示。他会把画名多少看做长篇小说、短篇小说和诗的书名或篇名。比如说，在华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）^①的诗《干面包》（Dry Loaf）和耶茨（B. Yeats）^②的诗《长腿苍蝇》（The Long-legged Fly）中，真正的“面包”和“苍蝇”不是按字面意思来“复制”的。同样，毕加索的这幅画，好象也不仅仅是为了表现斗牛场中所看到的某个斗牛场面的斗牛士或斗牛迷所作的一个逼真的描绘。因而，要求观者借助画名的指引去看画面上实际可以看到的東西。换言之，要求观者去看画面上的个别成分、构图和艺术技巧，并且把画面当作“纯粹和单纯”的艺术作品来观察其结构。

这里似乎有把立体派绘画同画谜一类的东西作一个比较的问题，而且只要不去钻牛角，类推或比拟的方法确实也是有用的。在两种情况下，需要观者去研究画面的总的联系和各基本成分的相互关系。在画谜中，这是通过显著的标题来完成的。比如说，这个标题可以是：“猎人在哪儿？”观者被给予某些有助于找到答案的指点：“如果你足够长久地观看画面，又懂得正确的看画方法，最后会找到猎人在哪里的。”画谜包含着要找出正确答案所依赖的正常感觉过程的被歪曲的成分（仅仅只有极少数成分是

① 华莱士·史蒂文斯（1879—1955）：美国诗人。

② 耶茨（1865—1933）：爱尔兰诗人。

一时难以看出来或隐蔽的，绝大多数成分则是容易识别的）。毕加索的《斗牛士或斗牛迷》的构图表现了一个二分法：大部分说来是视觉上陌生的成分，少部分说来是普通感觉可以捕捉的可感知的细节。但是画谜和立体派绘画两者从结构上的构思来说，都需要观者极为认真地去观察画面。在画谜中，观者这样做了之后，最后在错综缠结的树枝中辨出一个戴帽、荷枪、背挎帆布包，后面跟着一只猎狗的猎人来。在观赏立体派绘画时，观者则从画名所给予的提示出发，观察与画面无关的结构的每一个个别成分。不只是期望看到已知的和传统的东西，而是对画面中的每一个成分进行审视。当你在观赏一幅立体派绘画时，应该记住，在你阅读一篇用你所熟知的语言写的文章时，你不是有意识地注意每一个词的。对已经熟悉的词还要去揣摸其释意，这是完全多此一举的麻烦。一般说来，一目十行地浏览后而知其大意，你也就心满意足了。

在毕加索这幅画中，我们注意到一个人影的一部分（面部的样子，也许还有胡子和嘴），自然，还有在画面的（右）下三看到倒钩，在画面的（左）上三看到指甲。正象勃拉克（Georges Braque）1909—1910年间所作的《小提琴与水瓶》和《小提琴与调色板》的画面顶端的指甲及其阴影一样，毕加索把这些物件画得同照片一样逼真。画面上还古里古怪地夹杂着一些字母和单词，比如画面下半部有“LE TORERO”和“MAN”的字样，左上方则写着“NIMES”。

同画谜一比较，可以看到立体画派强调对已知事物的认识同未经历过和未知的事物的直觉的认识之间的差别；而画谜则要求我们去寻找我们也已经非常熟悉应该是某种的东西。在画谜中，线条形成了我们要寻找的人物的轮廓的一部分，而谜底一旦被找到了，画也就失去了意义。立体派绘画可以和画谜作出比较的地方在于构成“谜”的线条在画面上一般是占支配地位的——不仅因为颜料太奢侈，而且因为它会损害构图的清晰。在毕加索的绘画中也一样，线条起着主要的作用。除了画面底部的

中间有几抹绿色同上半部的几抹棕红色相对应外，颜色仅限于棕灰色的范围内。除了线条之外，角和平面是画面的构图成分。但是要说明的问题又远远超出了线条、角和平面。然而，一幅画“完成”与否，是没有个标准的。在这方面，立体派绘画和画谜不同。可是，观者也自有其理解的办法。比如说，如果他在百科全书里查找“Nimes”这个词，他大概就会发现这是一个法国城镇的名字。这个城镇有个罗马竞技场，也仍然还在里面举行斗牛表演。或者，如果必要的话，他可以再读一读有关斗牛或有关传统的斗牛方式的专题文章，那么他就会知道，带金属倒钩的武器乃是插入牛的后颈的一种短矛。

立体派艺术表现出它意在引导观者不断地在直观和直觉之间进行积极的探索。这种理解的过程，至少在原则上说来永远是开放的，永远是没有止境的。每一个成功地完成了的观察阶段，不仅把视觉和知识联系起来，而且打开了视觉的新的可能性。《斗牛士或斗牛迷》不是一个典型的斗牛场面的复制品（尽管毕加索确实画的就是这个场面）。毕加索也不是把这幅画仅仅画作一种扑朔迷离的图景，任观者去辨认与斗牛相联系的一切细节。这一类画所要表现的东西，显然比以简单提供一张画谜的谜底为满足而要丰富得多。

立体派绘画的兴起

卡恩韦勒尔 (Daniel Henry Kahnweiler) 在立体派绘画的兴起中起着相当重要的作用。他是立体派绘画的第一个观察者、评论家、理论家、保护人和画商。卡恩韦勒尔生于德国曼海姆，在斯图加特长大。1907年二十三岁时移居巴黎，住所在维侬大街。在那儿，他创办了一个小画廊。这个画廊很快就变成了先锋派艺术家和收藏家们主要的会聚场所。一开始，卡恩韦勒尔倾向于支持野兽派，主要宣传摩里斯·德·弗拉芒克 (Vlaminck)、安德列·德朗 (Derain) 和基斯·凡·东根 (Dongen)。后来，由于收藏家和艺术评论家威尔赫姆·乌德 (Wilhelm Uhde) 的影响，他开始把注意力转向毕加索小圈子。1907年底，他和诗人纪洛姆·阿波利奈尔 (Guillaume Apollinaire) 一道，安排了毕加索和勃拉克会见。这次会见，对于立体派的发展和加强无疑有着巨大的成果。卡恩韦勒尔的文章，对于了解立体派、立体派的历史和论点是至关重要的。他不满足于发表新闻性的评论，而是在目击正处于繁荣时期的艺术流派时，经过周密的观察和热情的分析而对具有普遍意义的艺术理论和总的美学观提出问题。他也有着一种天赋的鉴赏才能。他由于紧密地联系艺术的实际而发展起来的观念、论点和见解，迄今也没有失去其信仰和实践的特殊力量。1906年至1914年在法国艺术界发生的事件，只有用卡恩韦勒尔的话才能更有效地加以总结。

野兽派的后期，印象派已经将近处于末期。他们以光线来表达绘画的极强烈效果。因为他们仍然认为他们的绘画是在模拟自然，基本上是表现性

的艺术作品，所以艺术已成为只是象征而没有真实的模拟外部世界的色彩的滥用。这是一种自由，也是一种破格。绘画作为艺术品的概念消失了。但是有些画家意识到，一幅画应该是一个完整的、多侧面的东西。勃拉克从野兽派的阵营里出现了。他控制住色彩，而着力于构图。1908年，他创作了列斯塔克风景画集（L'Estaque Landscapes）。这些画使他和大体上已殊途同归的毕加索接近了。他们被称之为“立体派画家”。他们在做些什么呢？一方面，他们想再次重申艺术作品的统一性；但是，外一方面，又尽量多地解释他们所描绘的东西。这一时期的立体主义（大约到1914年为止）可以称之为“分析的立体主义时期”。

理解立体派绘画的第一步

在把卡恩韦勒尔的某些观点加以阐述之前，先辨别一下视觉的外部世界的“模拟”和“纯粹意义”之间的区别是很重要的。这个区别，对于立体派绘画和未来派绘画——事实上是对二十世纪的艺术的整个发展，证明是特别具有决定意义的。如果我们记住这点，那么，一旦看到甚至具有高度想象力的离奇的绘画时——比如小布鲁格尔（Pieter Brueghel）的那些作品——我们就可以很快地回答这个问题：“这幅画表现什么？”这同一个问题——当问到典型的现代艺术到底是什么时——几乎肯定也就是观画者迷惑不解的问题。既然他认为问题是无法解答的，因此，一旦看到一幅现代艺术作品，而又有人问起该画的奥妙所在，他就会常常不去寻求一个正确的答案。

迷惑不解的主要原因，从某些方面说来，乃是由于我们的一切知识和经验，取决于我们以前对日常生活世界的语言的理解。当我们观察事物时，情况也是如此。我们从童年起所看到的事实可以说明这一点。一个孩子画画，是顺着次序来的：头、脖子、肚子、两条腿、两条胳膊等等。这就是说，他是按过去的经验，根据从字面上说来是一个人的统一体的每个单独部分来画的。换言之，我们不是学着去理解，因为理解乃是一种天生的素质，而是要去学会各种不同的理解方式，而这样做只能依靠语言的等级和分类。如果我们把这种视觉的理解作为了解艺术的标准，那么，不管什么样的手段，不论它是“现实的”还是“离奇的”，我们就可以谈到模拟的或纯粹表现性的艺术。艺术家应用原材料工具（如画布、颜料、画笔等），

以及可行的艺术手段和技巧，去摹绘这个他本人未曾创作出来的视觉世界。作为观者，我们用日常的通俗语言去直接评论画家的画是没有特殊困难的，就象我们已习惯于日常生活中发生的各种事情一样。因此，“灰色屋顶的房子围绕着教堂”这样一句话，可以充分描述山脚下的一个村子，也同样可以用来描述同样题材的画。

这种对艺术品的传统性的理解的基础越是不适当，这些艺术作品就越是缺少表现性的内容。画家越来越准备抛弃单纯模仿的绘画，允许绘画的主观概念就会占优势。这可以在库普卡（Kupka）的《牛顿的颜色盘》（图4）和《垂直平面》（图2）、莱热（Leger）的《形式的对照》（图5）或塞弗里尼（Severini）的《在光线里的舞蹈者的各种体型》（图8）中看到。在某种程度上，也可以在罗伯特·德劳内（Delaunay）的《圆形》（图9）、维隆（Villon）的《行进中的部队》（图3）和杜尚（Duchamp）的《下楼梯的裸女》（图6）或是鲁索洛（Russolo）的《一辆汽车的力学》（图7）中看到。

卡恩韦勒尔把从印象派的过渡仍然归之于艺术的模仿概念，归之于野兽派的“色彩滥用”。印象派与模仿外部世界有关，为的是能“尽量从自然中看到艺术”，而野兽派的色彩滥用则是从模仿出发，为的是“把自我置于艺术的保护之下，使得自我可以看到真正的自然究竟是怎么回事”。这就随之产生了自由和破格。因此，先锋派的艺术家们不得不为艺术的统一性寻找一个新的标准。

然而，绘画是不受实用的要求限制的。比如说，绘画不可能象一张地图一样指引你横渡大洋，但是绘画是自由选择题材的。西方的画家们相对说来，早一些时候就意识到这一道理了。但是，绘画还可以任意选择绘画手段，用这种手段来描绘它所选择要描绘的物体，这是二十世纪的头二十五年中的一个重大发展，而且并不仅限于立体派。卡恩韦勒尔在谈到艺术作品的统一性时，把它称之为“多侧面的题材”也正是这个意思。他说，

要少谈外部可见世界的题材，而应该多谈，并且尽可能地多谈适于绘画表现的题材。至于说到用于描绘它的题材和手段的自由选择，卡恩韦勒尔提出以下路线：野兽派和印象派创造了一种绘画形式。通过这种形式发现，颜色事实上乃是根据绘画，而不是根据外在世界的需要来加以选择的问题。

象征主义强调说，被描绘的题材间的相互关系，对艺术家来说，乃是一个自由选择的问题，任意构图和模棱两可已成为绘画中特别突出的特征。

由于模仿的要求而导致绘画手段的独立的重要发现，在那时以前看来也已经成为绘画艺术上的一个明显的任务。这个任务，经过立体派、未来派和表现派的引导而变成了具体或是抽象的艺术。现代艺术史家们在这个问题上发生了意见分歧：是谁第一个画出一批抽象派绘画？是康定斯基在1910年画的，还是库普卡？

直到现代，艺术作品的统一性的基本标准，被理所当然地认为是画面必须反映外部世界的一个侧面。二十世纪头十年的艺术先锋派，把摧毁这种统一性并使之不能存在下去作为首要任务。艺术家们常常惊人地直率地要在其作品中表现出这样的观念，即外部世界存在于一个水平上。要表现它，或在某些方面表现它，外部世界则处在极不相同的水平上。从这个意义上说，卡恩韦勒尔对于被描绘的主题的见解是相当正确的。自从野兽派绘画晚期，就已经发展到了有可能表现——比如说——画面上的女人永远不可能是一个女人，就象画面上的一只眼睛是永远也看不见东西一样。换句话说，反映外部世界的一个侧面的艺术品，永远不会是现实的一个侧面的真实反映。因为，那种形式的准确产物，仅仅只能是该物件的原型媒介。要制造一个那种外部世界的纯粹复制品的见解，至少从一个艺术家的角度来看是荒谬的。在一部概述二十世纪艺术的书中，评论家卡恩韦勒尔就甚至把这种见解称之为“模拟狂”。

在阐述了这些帮助观者了解立体派绘画的序言性的定义和特点之后，弄清一下立体派采用的自由选择成分和形式是什么，弄清一下那种方式所展现和所表现的物体的使用和评价的可能性何在，以及弄清一下立体派实际所指的这些同一的物体是哪些方面，都是很重要的。在这方面，本书中最重要的作品，除了毕加索的《斗牛士或斗牛迷》以外，还有他的《森林中的裸女》（图12）、勃拉克的《列斯塔克的房屋》（图13）和《坐椅中的女人》（图16）以及未来派的波丘尼（Boccioni）的《街上的噪音传到房间里来》（图17）和卡拉（Carra'）的《红色骑手》（图20）。

人工美对自然美

1908年，毕加索在巴黎作画，整个夏天主要是住在法兰西岛的鲁德布瓦。那一年，除了风景画和静物画外，他创作了立体风格的油画《森林中的裸女》（图12）。这幅作品现藏于列宁格勒埃米塔什博物馆，表现的是一个几乎占满整块画布的人的形体。在画面的上半部分，人体的左右两边，而且稍稍往上，是带有分杈的树干。人体是一个正面的、微微蜷缩的、两腿叉开的裸体女性。左臂放在左腿上，手掌向前张开，右手紧握拳头并紧靠身子，头稍向左倾，光线斜射在大腿左上方的树干顶部。树干、肩膀、脖子和脸的右边也都有光线。

如果我们想了解毕加索的作品是怎样和传统的裸女作品毫无共同之处，前面的叙述显然是不足以说明问题的。前面这个叙述基本上只涉及主题的选择和构思，因而也可以适用于西方绘画艺术中不同时期的裸女。毕加索在《森林中的裸女》一画中，对雷诺阿的裸女的画法毫无兴趣。他画的这个裸女没有优雅的姿态，没有细腻、肉感的肌肤，也没有使人联想到女性躯体的圆形轮廓的轻柔线条。没有性感，也不能激起观画者联想到这是一个年轻姑娘，一个成熟的女性，或联想到任何肉感的事物。

即使我们要想法尽量准确地运用日常的传统的理解方式来描述画中的裸女，我们除了说它粗俗、滞重、笨拙和丑陋、身体的姿势难看、僵硬，且还有点不自然之外，也确实想不出别的评语。四肢放得不是地方，使人马上就怀疑艺术家是用木制躯体，也就是画室里面那种木制模特儿，来代替一个有血有肉的人，为的是用这种模特儿来研究动态和比例，使其成为

一个只不过是画中的题材而已。人体的轮廓线条生硬、不连贯、成棱角、尖锐，与画中寥寥几条可以看到的曲线形成鲜明的对照。整个人体几乎不成比例，不仅那双大脚如此。

且不谈肌肉，主要谈谈身体的色彩。在人体上突出地使用了黄色、赭色、棕色，不时还有一块块的蓝绿色。画名《森林中的裸女》（大森林女神）所产生的印象和画面风马牛不相及。画名给人一种飘飘欲仙的人的形象。在希腊神话中，森林女神是一些林中仙女。在传统文学和绘画中，她们被描绘成一些在树下唱歌、翩翩起舞的姑娘。而毕加索的森林女神从一个方面来说则是滞重、坚实而浑然一体的块状物。腿和脚的姿势至多是在提醒人们，从最广义方面来说，这位女神准备要跳舞了。

一个毕加索绘画的观者在得到以上所述的相同看法或相同结论时，那末他对这幅画的真实含意或多或少是迷惑不解的。

要把这个特殊裸女仅仅看作是支配裸体画画法的西方绘画传统准则的怪异变体，似乎也是不可能的。即使把这个传统准则稍微放宽一点，也无法很严肃地对待这张画，因为它并不是使用适当的手法画的，或者画家似乎仅仅把这些标准作为挑战去理解，以便对于一切视觉所期待的事物，来一个意外的挫折。我们最多也只能说，画家是希望给予观者一个集诸丑态之大成的女人的形象。

观者在竭力去理解与毕加索共同创立立体派绘画的勃拉克著名的《大裸女》时，也面临着同样的问题。这幅画也创作于1908年。这两幅画（毕加索的比勃拉克的突出）对观者产生了不可否认的效果，当然是由于构思的独创性与平衡。最初，这种效果也许产生于对这幅画的视觉上的瞬间的感觉，并没有更多的意义。

在想必是关于立体派绘画最早的一次谈话中（那大概是发生在1908年秋季或冬季的一次会见中发表的，而且在这次会见中他提到了《大裸女》），勃拉克表示出对其作品（因而也是对毕加索的作品）的另一种处理方法的