

斯坦伯格漫画集

Saul Steinberg —— The passport

Introduction by John Hollander

Random House New York

斯坦伯格漫画集

[美]约翰·霍兰德 著文

小 文 编译

彦 玫 校订

*

中国文联出版社出版

(北京东单新开路胡同77号)

文物出版社印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

*

787 × 1092 毫米 24 开本 10 印张 12 千字

1987 年 7 月第 1 版 1987 年 7 月北京第 1 次印刷

*

ISBN 7—5059—0012—9 J·13

书号: 8355·1012 定价: 4.20 元

出 版 说 明

索尔·斯坦伯格 (Saul steinberg) 一九一四年生于布加勒斯特，一九四一年移居美国。他是美国著名漫画家。上至政府要员，下到平民百姓几乎都是他作品的忠实读者。近年来，世界各地纷纷举办斯坦伯格作品回顾展，观众从他那富有哲理的漫画中感受到特殊的艺术魅力。

他的作品，乍看是一些简单的讽刺小品，实质上它们具有深邃的内涵，是极为深刻的视觉上的喜剧场面。犹如诗人的职责是用文字塑造形象一样，斯坦伯格的职责则以绘画形象给予我们如何观察、了解、看透形象的启示。它要求我们改变习惯的欣赏方法。他作品中的一个绘画笔触就是一首诗，或是一种比喻中的形象化线条，它们总是表现出某种特征、某种涵意，或某种结论。可以说，每一幅画都是一句格言和警句，同时，又是对传统艺术的诙谐评论。斯坦伯格的漫画风格影响着整整一代人的画风，其程度大大超过了杜米埃(Da-

umier)和比亚兹莱(Beardsley)。

本书的漫画作品选自斯坦伯格的漫画集《护照》(The Passport)。护照原是一张漫画的标题,画册由此得名。这本画册一版再版,也就成了斯坦伯格作为一名艺术家的身分证明——护照,它为斯坦伯格的事业所起的作用及其影响就显而易见了。

本书的导言由美国当代著名的诗人、文艺评论家约翰·霍兰德(John Hollander)撰写。耐心阅读,便会发现其蕴藏在字里行间的深刻涵义及较高的审美层次。

导 言

约翰·霍兰德^①

《护照》这本画册于二十五年前首次出版。现在，它的影响之大以及它为索尔·斯坦伯格（Saul Steinberg）的事业所起的作用是显而易见的了，然而，当它在画坛初露头角时，却未能获得人们的青睐。公众认为，画册的作者斯坦伯格只不过是《纽约人》（New Yorker）刊物的一名特约漫画家，仅此而已。斯坦伯格前十年间在艺术画廊频繁地展出自己的作品，并将它们收集在他最初出版的两本素描集里，虽然其中充溢了在他以后作品中隐约可见的东西，但仍然只能成为两本普通的漫画集。而《护照》则全然不同，它是戴上了一付漫画面具的画册。当时，几乎没有一位评论家能了解这付面具的实质，

① 该文由美国当代著名诗人、文艺评论家约翰·霍兰德（John Hollander）撰写。霍兰德博学多才，知识面甚宽。除在诗歌上有较深造诣外，还通晓文学传统、哲学、神话、思辨心理学和科学。关于约翰·霍兰德，请参看《美国当代文学》一书（中国文联出版公司一九八五年第二版）第十一部分，诗歌：异端流派。

或者说，没有一位评论家能懂得，这本画册如何构成一种艺术行为，同时又是对艺术活动的一种诙谐而深刻的评论。人们第一次看到《护照》时，都觉得画家似乎是在开玩笑；现在，他们才知道，才觉察出，这些一度被看作简单的讽刺作品，实质是极为深刻的视觉上的喜剧场面。可以说，每一幅画都是一句格言或警句。因此，对于社会习俗的嘲讽，恰如对个人幻想中素描世界的歌颂一样，都从各个角度显示了作品的另一面。

索尔·斯坦伯格一九一四年出生于布加勒斯特一个书籍印刷装订工家庭，少年时期是在充满书画刻印艺术的环境中长大的，家中的艺术品自然而然地成了他个人的创作题材。以后，斯坦伯格在意大利米兰攻读建筑学，同时，开始向连环漫画报《笨伯》（Bertoldo）投稿。一九四〇年，他获得了建筑学学位，并着手在美国出版他的漫画素描集。一九四一年，斯坦伯格离开意大利取道圣多明各^①到达纽约，他很幸运地成为《纽约人》杂志的特约漫画作者。第二次世界大战期间，斯坦伯格以美国公民、海军少尉的身分出入世界各国。此间，他从亚洲、欧洲寄回了大量只有素描的新闻报道，以奇特的绘画笔触描写了各个战区的场面。战争结束，他返回纽约。

斯坦伯格早期出版的两本题为《线条素描》和《生活的艺术》的画集，书名本身就展示了一种实际的素描技巧，并且揭开了运用技巧以及即兴创作的广阔天地。在《线条素描》一书中，很少见到产生社会笑料的作品，却存在着产生视觉笑料的作品。有这样一组素描：时钟由十二点零五分走向十二点四十五分，象是一块正逐渐被分解，最终将自己吞噬的馅饼；另一幅图中，母亲们在相互寒暄问候，而她们的小女儿们则在两座“大山”——两位母亲的阴影笼罩

① 圣多明各（Santo Domingo）：多米尼加共和国首都。

下怒目相视，气氛显得极不谐调；还有一些是人们的自画像。《生活的艺术》里收有早期的拼贴画：最早的模拟纪实绘画；带底座的半身像；用乐谱表现肌肉扩张带和空中的雨丝，取意双关；还有艺术家们正在工作的种种形象。凡此可说明，它们也并非是一种单一的视觉笑料。

“护照”这一标题的性质属于现代著名的所谓“纪实性”范畴，这种纪实性形成了一幅作品的序曲，随后才是它的主旋律。护照是籍以证明一个人身分的模拟物，它是一个有名有姓之人的面具——即便对于被沙文主义的俄国称之为“无根的世界公民”的所有犹太人来说，也是如此。然而，护照也被许多美国艺术家，特别是那些受过罗马尼亚、犹太、意大利教育的美国艺术家敏感地用来挖苦美国。在斯坦伯格的全部纪实作品中，“护照”上的笔迹全是不含实际内容的手迹和花饰。印在上面的图章，无论是镌刻的还是橡皮的，都是一些具有联想性的模糊字迹，它们除了自身以外，几乎什么都不能证实。在画册中，“护照”（见图3）这幅作品不象其它作品那样由花体线条所构成，而是一幅由人的指纹表现人像所构成的模拟照片。“护照”的文字修辞色彩、空洞的官样形式、表示政府姿态同时又抹煞着个人人性的公文，这一切，都在这本画册的“非法性证件”的画面中被讽刺得淋漓尽致。

但是，在当时，画册的许多作品都被误解为仅仅是一般的讽刺小品。《护照》一书出版于第二次世界大战后“美国统治下的和平”时代的麦卡锡（The McCarthy）^①时期，它将美国国务院的护照局作为怀疑的目标，这很容易使

① 麦卡锡（Joseph Raymond McCarthy，1909——1957）：美国参议员，一九五——一九五四年间，一度操纵参议院常设调查小组委员会，搜集黑名单，进行非法审讯，采取法西斯手段迫害美国的民主和进步力量，有麦卡锡主义之称。历史上一概称为麦卡锡时期。

人们联想到一种卓别麟式的对联邦政府印制机构的蔑视。因此，斯坦伯格的“护照”具有更加深刻的涵义。

一九四一年，斯坦伯格在圣多明各时，某个夜晚突然醒来，他恐怖地看到“成千上万只蚂蚁正在墙上挪运着一只硕大的蟑螂。密密麻麻移动着的蚁群不时呈现出各种形状，它们的中心部分以及有条理的劳作，使整个蚁群显示出左侧匀称形状。这好似我护照里的签证在不断地增加，又象是从阳台上看到的政治示威游行行列。集群可以产生奇异的力量”。

这桩轶事，激发了斯坦伯格创造变形形象的意识，也成为他创作生涯中决定性的一环。既然纪实领域显露出如此畸形的状况，那么，斯坦伯格创造的模拟护照就比一个为了生存而假冒小丑的行家的滑稽表演来得更有意义。孩提时代，斯坦伯格就在他父亲的印刷作坊里玩弄大块的木印版，他摆弄那些木印版如同在画册中运用橡皮图章那样熟巧。我们常用“打上橡皮图章”这句话来形容那种未经同意的批准和不加思考的证实。对于艺术来说，最为神圣的是视觉的深刻体察。注意力的痉挛和反射现象，眼睛视而不见便“盖章批准”，这些都是视觉想象力的失误，对于诸如真正橡皮图章所显示出的印痕之类的现象来说，也是如此。斯坦伯格的模拟纪实作品并不能瞒过任何一个检查人员，但却能给予人们一些有关视觉的启示。他创作的不是一张真实的护照，而是一些象征性的护照，这就是他作为一名艺术家身分的证明，并且，如同所有艺术家一样，他永远是刺探艺术女神^①的一名“密探”。

① 艺术女神缪斯（The Muse）：希腊神话中宙斯的九个女儿，文艺和科学女神的通称。她们分别掌管着诗歌、音乐、舞蹈、历史、悲、喜剧、史诗和天文等。

我们唯有将“密探”看作全书的标题，“护照”的真实含义才能体现，它的每个戳迹、字意才能被理解。在十多年担任驻外代表工作期间，斯坦伯格几次进入美国都是非正式的，许久以后，当他作为一名漫画家正式移居美国时，才获得了第一张身分证。他对美国艺术如同对这个国家一样陌生。因此，这本画册公开外表下隐匿着的那一面在美国人看来，亦颇为费解。然而，它乃是斯坦伯格踏入艺术王国的“护照”。（斯坦伯格的这种隐藏着的、个人独具的一面并不为多数青年漫画家、设计家所理解，但是，他们却兴奋又毫无感谢之意地将斯坦伯格的形式、风格、方法乃至发明偷偷地窃取过来，然后将它们搞得杂乱无章琐碎不堪。斯坦伯格创造了如此多样化的风格，以致它们被模仿的程度远远超出了杜米埃①和比亚兹莱②）。画册中明显的玩笑和游戏对于艺术、艺术家和读者来说都是一种比喻。这比喻是一种辩证的思维方式，它不仅存在于艺术和生活的相互关系之中，而且存在于不同艺术形式的相互关系之中——书法、建筑、华丽的服饰以及假面具的表情。因此，真正漫画的表现不仅讽刺自己，还应包含更多的内容。

从二十世纪六十年代起，斯坦伯格的画风逐渐转变成比布莱克③的复杂性

-
- ① 杜米埃 (Honore Victoire Daumier 1808——1879): 法国画家，曾参加法国左翼报刊的漫画工作，是法国进步的现实主义画家，一生所画漫画作品计四千余幅。
- ② 比亚兹莱 (Aubrey Vincent Beardsley 1872——1898): 英国插图画家，受日本艺术的影响，他的钢笔插图风格在英国和欧洲有较大影响。
- ③ 布莱克 (William Blake 1757——1827): 英国前期浪漫主义诗人，水彩画、版画家。作品多讽刺社会黑暗，描写人民贫困生活，歌颂资产阶级革命，但带有神秘主义倾向和宗教思想感情。曾为但丁、密尔顿等人作品插图。

更胜一筹的层次。在这些作品里，我们的视觉状况——我们观察世界的视觉经验——正在被不断地调整，以便能看到那些暗淡景物之外的东西，改变久已习惯的对人物形象的欣赏方法。《护照》展示，一个伟大艺术家的技巧在于：拆开一个单一的符号——一个红灯信号、一个方向箭头、一个字母或数字——将它“曲解”为一个多义的象征——一片叶子、一颗星星、一个池塘，仿佛这符号的正式“意义”只不过是一种假象，它覆盖在符号所具有的多种解释的可能性这一美的上面。

或许，这本画册出现之时，我们不理解的正是其形象和想象力所产生、所需要的那种解释方式。但是，当我们了解一句明显或暗示的妙语一经提出就能显示其真正意图这一点时，那么，一幅漫画就恰似一句笑话了。而一首诗、一句格言、一幅作品并非如此，它们似乎只能将读者引入一种仔细玩品的过程。我们可以看到，这位画家的画笔本身已进入画面的线条体系之中，而且画家对自身也作了最抽象的反映。就象画笔维系着艺术和生命，画架的支脚与维多利亚式^①房屋的组成部分亦颇有相似之处，这种相似随着沙沙笔触声融入了作品的阴影部分。事实上，画家、画架、作品及房屋都被汇入区别细微的绘画语言之中了。心形的调色板，是画家行为的写照和喜悦心情的证明，也是整幅画面所洋溢的愉悦之情的证明。真实的描绘，须由各种素材组成，也许要将这些素材加深，拉直，乃至按几何形状予以布局，这是“真实描绘”的关键。但是，由于追求风格而产生的局限性，我们很容易忽略这一点。

① 维多利亚式 (Victorian 1837——1901)：指英国女王维多利亚时期华丽藻饰的文艺风格。

事实上，在作品中被嘲弄的正是观众解释作品的陈旧观念、狭隘的、不合时宜的先锋派^①，以及只看到艺术受到压制的现代派画家的思想体系。绘画所产生的亢奋与欢悦驳斥了那种认为风格派^②的坚定崇高性曾清除杂乱的维多利亚风格的说法。终于，画家们认为斯坦伯格的笑料是足以使人发笑的了。

在画册问世二十五年以后，我们才看出，《护照》是如何使用大量的签证对绘画王国作短暂访问的。在这本画册中，斯坦伯格第一次显示其利用照片画画的特殊手法。纪实手法、家庭照片、以及用拼贴手法完成的真实照片，在画面上同时并存；将家具照片按比例放大，置于缩小了的建筑物、车辆和人物之上，使家具成为建筑物的正面；还有废料筒、硬纸箱等，也都以这种手法绘成了一幅幅漫画。

以一根连续不断的线条描绘图像成了斯坦伯格另一画册《迷宫》（一九六〇年出版）的序曲。于是，连续的水平线穿过绘画生活中各种不同的形式：X轴线忽而成了鳄鱼出没的尼罗河河岸线，接着，是埃及的地平线、威尼斯运河的水标线、纽约城的人行道线、晾衣绳线、画家工作台的边线，等等。

剪纸也是斯坦伯格后期作品的原型之一：那只从垫纸上剪下来的小猫咪，它在猫的世界里并不显得“俗艳”，画着人头的纸片——在这儿，它们是不隐藏真实面貌的面具，什么也不掩盖。这一类作品并非纯粹是线条纹样或设计手

① 先锋派（Avant-gardism）：指那些扬弃传统的艺术风格与形式，致力于开创新艺术形式的艺术家。先锋派艺术是对一九一〇——一九三〇年间未来派、意象派、超现实派等反对传统技法和材料的法国艺术流派的概称。

② 风格派（De stijl）：或称风格主义。一九一七——一九三一年间荷兰的一个几何抽象艺术运动，以运用矩形和原色为特征，对工商业艺术有较大影响。创始人 为蒙德里安（Mondrian）和杜斯堡（Doesburg）。

法，而是孕育着“表现”的绘画作品。

“抽象的真实就是面具的真实”，奥斯卡·王尔德^①在一篇论述舞台服装的文章结尾时这样写道。在斯坦伯格的作品中，面具不仅仅是单纯的设计和形式，它所留给人们的提示远远超越了其作为伪装的设计方法。人们一般都将面具看作是某些假象，认为必须逐个除掉，才能看到它们背后的真象。想象力则将面具看作表现手法，看作来自于真实面孔的隐喻，离开了面具，真实的面孔也许因此显得平淡无奇而无从引起人们的注意。倘若面具的个性不具备一定的普遍性，它的形象又不使人感到憎厌的话，那么，面具就是特殊性的标志。是我们自己的眼睛给予所有景物以面具和外表。双重表现导致重叠面具的产生，它代替了对立体的空间世界的单一描绘。悬挂在墙上的绘画作品就是戴在墙上的面具，用以遮掩墙的空白；同样，书籍的封面就是书的一付面具。绘画本身决不可能揭示它所表现的对象的全部真实，唯有通过某种式样的面具，才足以显示对象的真实面貌。

“诗是有声的画，画是无声的诗”，这是文艺复兴时期盛传的一句格言。斯坦伯格绘画中那种无声的音响——那雄辩的天才，那宣言与主张所留下的视觉痕迹——大大覆盖了我们翻阅他作品的沙沙声。在《护照》画册中，签名显得漫无条理，而它们的绘画语言却正由此而愈发明朗。已故文艺批评家哈罗德·罗森堡（Harold Rosenberg）曾就斯坦伯格在过去三十年与纽约艺术界和艺术家们的关系写有评论文章。在《索尔·斯坦伯格》（A. A. 诺普夫编，

^① 奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde 1856——1900）：英国戏剧家，诗人，小说家及批评家。他是英国唯美主义作家，提出“为艺术而艺术”的主张，断言艺术不受道德的支配。著有小说《陶连·格雷的画像》和论文《谎言的衰朽》等。

纽约一九七八年版)一书中,罗森堡的文章详述了斯坦伯格作为一名艺术家的经历,以及他作品本身所具有的隐讳的个人特性。罗森堡指出,斯坦伯格与其他几位移居美国的重要画家既相似又相异,如戈尔基①和德孔宁②——这些企图将纽约建成一个现代派画家集中的“巴黎”的画家。斯坦伯格的艺术主要采用的是为抽象表现主义绘画所用的一种元语言,而抽象表现主义的绘画词汇似乎与斯坦伯格绘画中的题词一样难以理解。五十年代,各种不同书法型绘画风格在纽约众多画家的画布上屡见不鲜。尤为值得一提的是,他们的绘画经常将形象隐藏在形式和结构的表现之中,这几乎与斯坦伯格纪实作品中的签字一样,它们的涵义从来都隐藏在作品内,除了签字者之外,任何人也无法理解。相反,当一个画家以牺牲自己的艺术发展为代价,单纯去追求创作数量时,纯粹代表个人的风格将变成完全颓废的签字。如同一位有相当知名度的存款人开出一张没有领款人名的支票,它的价值(当然有时是巨大的)也许仅因为他那亲笔签字。艺术会使艺术家的签字显得比其内在意义更为重要。斯坦伯格的签名可以评论第二次世界大战后纽约城的美术史,也可以评论纪实与个人存在间的关系。

冈布里奇(E. H. Gombrich)率先意识到《护照》内的思辨成份,他在《艺术与幻觉》(Art and Illusion)一文中写道:“也许,当代没有一位画家能比斯坦伯格更多地了解所谓想象的原理。”冈布里奇把下述命题作为逻

① 戈尔基(Arshile Gorky 1904——1948):美国现代派画家。作品有《痛苦》、《订婚》等。

② 德孔宁(Willem de Kooning 1904——):美国抽象表现派画家。其作品形态犹如巨大的波浪式笔道在画面上舞动。他被众多欧美评论家认为是当代美国毕加索式的大画家。作品有《抽象》、《构图》等。

悖论的一个视觉上的副本：描绘一只正在描绘另一只相同的手的手，与描绘第一只手的手处于同一阶段。

画家与所画对象之间的这些反论，是斯坦伯格艺术思想的一个核心。奥斯卡·王尔德曾评论说：“比亚兹莱具有非常优美的线条，却不知道该用在哪儿。”而斯坦伯格的线条却总是恰到好处，符合王尔德这句双关妙语的两重涵意。对于斯坦伯格来说，一个绘画笔触就是一首诗、或是一种比喻中的形象化线条。他的作品、他的线条总是表现出某种特征、某种涵义，或某种结论。柏拉图不相信艺术家，因为他认为艺术家都是兜售假货的骗子手，这些假货便是现实世界中各种物体的表现及其排列，它们只是这个充满着不变不腐抽象概念世界的一个暂时复制品。如同一个圆形，其本身也只是一些永恒弧形所构成的复制品。

一个艺术家最强烈的信念是表现本身的卓绝性以及最终的真实感。不过这并不意味着：风景画应与湖泊、河流一样，是大自然的一部分。研究美国地图的州界线可以看出：纽约州的边界是沿着安大略湖的“自然”湖岸线，或是沿着宾夕法尼亚州的界线形成的；加利福尼亚州的界线是太平洋沿岸，或者说，是依从某种政治上的决定而穿越这片荒无人迹的不毛之地时留下的痕迹。因此，各州的轮廓，无论是人为的，还是自然形成的，都同样是真实的。一个艺术家可以象柏拉图主义者那样说话。比如马蒂斯（Matisse），他认为表达事物的“基本性质”是为了“赋予真实性一个更持久的表现力”，又如斯坦伯格，他能不断地提醒人们什么是表现手法的性质，他分析、探究、深入其中，因而形成了适当的方式。斯坦伯格艺术的讽刺并不与他塑造的形体相悖，相反，这些讽刺足以促使我们那双不趋时尚的眼睛提高对艺术的鉴赏力。我们总

是习惯用这双眼睛将一幅画的风格和处理绘画空间的手法，看得不那么重要，甚至比不上一幅只有人、地、物的自然主义作品。

艺术家的那双善于捕捉比喻的眼睛把一切都看作、都理解成那视觉王国中的各种主题。从塞尚开始，绘画空间，环境和产生、占据空间的景物之间的关系便成为艺术家个人的“神话”创造了。塞尚的基本表现规则已经揉合到富有个性的隐喻之中，因此，他的主题有莱格的妇人、亚美农的少女……。塞尚将这些主题全部拆散，然后按照个人的意念重新安排。现代绘画的创作力引出了大量来自绘画自身的“神话”，这儿不存在诸如：皮格梅隆①，阿佩莱斯②，宙克西斯③等古希腊的轶事，只存在“物体与空间的结合”或“画平面的解放”这类“神话”。“写实主义就是对现实的曲解”，所有那些神话都可以从这一主张中得到解释。

画册内有许多斯坦伯格表现游行的漫画：游行者高擎着自己的肖像、胸像。在这里，各种展示“技巧”的游行队列不属于绘画风格的领域，而属于表现形式的领域。斯坦伯格看出了“这些画像的思想意识就是画像本身”。性格也许是决定一幅作品命运的，但是，在斯坦伯格的世界里，表现手法才是真正决定命运的因素。画面上另一引人注目的排列是三人一组，第一人举着由“点”组成的巨大圆球；第二人高举一只由平行线条构成的笼子；最后，一个不甚壮

① 皮格梅隆 (Pygmalion)：塞浦路斯国王。他热恋着自己雕的少女像。

② 阿佩莱斯 (Apelles)：公元前四世纪后半期的希腊画家。擅长肖像画。据传所作《维纳斯女神从海上涌现》，可透过海水看到淹没在波涛下的身体。本文指的是，由于他将坎帕斯佩 (Campaspe) 画得酷似真人而被判作他的妻子。

③ 宙克西斯 (Zeuxis)：古希腊著名画家。本文所指的是：他因过份高兴，笑死在自己所作的滑稽而古怪的作品面前。

实的男子，庄严地擎着一条垂直线。另有一幅作品，画着一列观看游行的人群，孩子们骑在成年人的肩上，末排居中有个极矮的男子，虽然也举着他的孩子，可是托起的高度却未能超过前排观望者的肩膀。这样，这孩子所能看到的，只是静静的旁观者。由此使人感到，在这种场合，那个逼迫自己去想象游行场景的不幸的孩子，将成为未来的艺术家（见图193）。

“游行”的隐喻贯穿于《护照》全书。斯坦伯格描绘建筑物的漫画，好似游行行列一般，在我们翻阅画册时从我们眼前缓缓而过。与皮雷纳斯（Piranesi）及其他建筑学幻想者相同的是，斯坦伯格的种种奇特想法来自自己表现方面的技巧；与他们不同的，是他的幻想结构包括铁路桥梁和桥架、挤满车辆的街道、棕榈树、饭店、电影剧场……。这儿，所有的偶然性都隐于服从灾变自然力的视觉形象的表现中了。斯坦伯格与他的前辈存在着甚大差别，他生活的年代不仅是机器生产的年代，而且还是历史、当代的折衷主义的年代，各种现象相混杂，酷似一幅抽象拼贴画。斯坦伯格对建筑设计的种种奇特想法里含有对再创造的深刻理解，这些想法又暗示着：一个建筑师的表现风格——他制图语言中的方言——和图纸、细节的设计之间有着至关重要的关系，风格也将在这关系中被突然发现。在不尽相同的美国建筑风格之中，要求各种绘画技巧具体化，斯坦伯格做到了这一点，如同他所表现的对对夫妇和社交场面那样。他提请我们注意，第二次世界大战后的办公楼活象一只久未擦拭的五斗柜，（见图 95）层复一层，呆板愚笨，这是一种抽象的层层倒退方式。

在画册中，斯坦伯格以新艺术世界正式成员的身分宣布，面具的隐喻已变成了复杂、有生命力、主要的形象的一个组成部分，这是一种原先经久看待美国西部的眼光现在横贯美洲的结果。画册里有一幅照片，上面有只白面包卷

——犹太人节假日吃的那种厚厚的、发着光亮、做成辫子形的面包——在面包下面画上轮子，使形式结构与巴罗克式的汽车融为一体。也许，只有在幻想的西部，艺术家那野蛮的义愤才能时常得到淋漓尽致的发泄。并且，只有在这时，斯坦伯格笔下各式荒诞怪谲的人形，才能因忠实于某种疯狂的本性而得救赎。

画册中没有“崇高、神秘之作”，只有介乎于两者间的形形色色的自我表现方式。斯坦伯格的签字原则较接近十七世纪神秘主义者雅各比·贝姆（Jakob Boehme）的教义，即：所有物质现象都将被看作是神圣超凡的“签字”。斯坦伯格的职责是塑造形象，犹如诗人的职责是用文字塑造形象一样。斯坦伯格的绘画形象给予我们如何观察、了解、看透形象，以及如何假设着去观察，才能获得真实观察方法的种种技巧。在斯坦伯格后期作品中，甚至连印刷体的文字，也同传统的形象那样，成了象征性的东西了。人为的现象也是自然界的一个组成部分。“所有事物都带有象征意义，”爱默生^①声称：

每一种自然物都是某种精神的象征……一个愤怒的男人是一头猛狮，一个狡猾的人是一只狐狸，一个坚强的人是一块磐石，一个有学问的人是一只火把；小羊羔是单纯、清白的象征，蛇是恶毒的象征，花是美妙爱情的象征；光明表示智慧，黑暗表示愚昧，炽热表示爱情。而我们记忆中的形象和我们所希望的形象之间却存有明显的距离。

① 爱默生（Ralph Waldo Emerson，1803——1882）：美国散文作家、诗人，先验主义作家的代表。宣扬基督教的博爱和自我道德修养，主张建立反映本国生活特点的民族文学，从唯心主义观点批评资本主义社会，要求进行温和的社会改革。作品有《论文集》、《诗选》等。