

二十世纪西方美术理论译丛

新艺术的震撼

THE SHOCK
OF THE NEW

[美] 罗伯特·休斯著

刘萍君、汪晴、张禾译

上海人民美術出版社

THE SHOCK OF THE NEW

Robert Hughes

Alfred A. Knopf, New York

1981

新艺术的震撼

罗伯特·休斯 著

刘萍君 汪晴 张禾 译

之冲 校

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑: 沈揆一

装帧设计: 杨利禄

全国新华书店经销 上海印刷六厂印刷

开本850×1168 1/32 印张11.75 附图262幅 字数280,000

1989年6月第1版 第1次印刷

1992年2月第2次印刷

印数: 1,801—7,900

(沪)新登字102号

序

本书萌芽于我为英国广播公司撰写和讲述的一部电视片。《新艺术的震撼》从第一个镜头到最后一个，花了三年时间从事研究、写作和制片；而且从各个地方进行拍摄，地理和精神方面都彼此相距遥远，如莫奈在吉维尼村睡莲池塘的日本式小桥，达豪焚尸场，巴西利亚的一个屋顶，科罗拉多大峡谷的崖边，以及萨德侯爵夫人别墅的废墟，我发现——加上飞机票——我为此经历了二十五万多英里路程。某些阿拉伯人相信，人只能以快走的骆驼步速行旅。他们是正确的。

打头开始，制片人、导演和作者都同意《新艺术的震撼》应该如肯尼思·克拉克10年前写的《文明》一书的副标题那样，只是对我们这一世纪的艺术“一种个人的观点”。8个钟头听来好象是很长一段播送时间，事实也如此；但总的说，它很难承担起在电视上反映一部正规的现代艺术史，并对每一位作过有意义的事情的艺术家都给予他或她以公平的位置和阐释这一任务。电视上没有脚注，我们决定用八章文字阐述八个不同的、对理解现代主义似乎重要的主题。我们的节目以探讨欧洲文化的现代意识的繁荣开始——大约从1880年到1914年——未来的神话就在围绕高度机器化时代的太平盛界乐观主义气氛中诞生，那时十九世纪正咔嚓咔嚓走完而进入二十世纪。我们试图以描叙艺术逐渐失去那种新之意识和前景，比如先锋派的观

念渐渐消散于晚期现代主义的成为体制的文化中结束影片。中间六个节目处理6个主题——论述绘画关系的形象化的文章，也以少量的部分涉及雕塑和建筑，涉及最近一百年的一些大的文化问题。艺术怎样创造持异议的、宣传的和政治高压统治的形象？它怎样以世俗的喜悦去明确快乐的世界、感觉交流的世界？它怎样试图体现乌托邦？它同无理性与无意识的关系是什么？它怎样处理伟大继承的浪漫主义的主题，世界作为一个失望的或宗教升华的剧场的意义？大众传播媒介从老的作为公共演说的中心地位取代绘画雕塑，它的例子和压力强加给艺术什么样的变化？显然，这些仅仅是现代艺术的某些主题。同样清楚的是，八章文字或八段节目都不能充分概括它们。然而，抓住主题而不是一种形式的、连续的历史，至少，在那么有限的屏幕内反映这个巨大的主题并展示一个相当宽广的艺术同现代主义世纪的观念与生活的关系的概观，似乎是最好的方式。

因此，我没有企图把每个人都包括进来，也没有一个艺术家的名册，许多作品没有在《新艺术的震撼》中加以讨论（甚至往往不提及）。很少注重雕塑，除了布朗库西（Brancusi）、毕加索和某些构成主义者的作品：没有罗丹、卢梭（Rosso）或摩尔（Moore），没有冈萨雷斯（Gonzales）、考尔德（Calder）、安东尼·卡罗（Anthony Caro）、路易丝·内夫尔森（Louise Nevelson）或戴维·史密斯（David Smith）。在绘画方面多种多样的、重要的艺术家如维亚尔（Vuillard）、汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）和巴尔瑟斯（Balthus）也省略了。我只能以谦逊的自我辩护进行解释，没有列举他们并不是出于不理睬，而是由于纳入叙述框内极度困难。在任何情况下，仔细观察一些艺术家比试图作一次一般化的点缀的环视似乎好得多；如果这样可取又加上文字的话，它是电视的一个坚定不移的法则。

本书八章随着系列片八个节目，在主题和一般结构上都完全结合，尽管它们比脚本要长得多——长五倍——我仍然决定运用外加的空间去使讨论生动，而不是介绍更多的人物。电视不适合抽象的争论或冗长的分门别类。如果说制作的这部系列片中有一重复的语句始终回响于我脑海之中，那它并不是从录音带上听到的，而是制片人格洛纳·佩格勒姆那悄声低语的声音：“那是聪明的争论，亲爱的鲍勃，但我们应该‘着眼于’什么呢？”

电视所能做的是展现事物和产生效果。荧光屏上的不精密的形象并不是真正的绘画，也不替代真实的艺术经验——甚过印刷的复制品，一种依照印刷网点而不是电子光谱线的、不精密地重新组合的形象能够做到。无关紧要：我们习惯于老一套的艺术作品的印刷复制品，由于更多的艺术节目的完成，电视也会发生同样的情况。除此之外，电视的最大长处是它传达热情的力量，也是我喜欢它的原因。我不是一个哲学家而是一个新闻记者，幸运地从不为其主题所烦扰。1860年波德莱尔看过《汤豪泽》^①后写道：“我开始发现它的原因，并把我的愉悦转化为知识。”愉悦是一切批评的艺术欣赏的基础，而且没有任何东西能象一部长而充实的作品那样使人们发现（幸运的话，表达）我们这个世纪的迷人之音。这在我还是孩子的时候就紧紧地捉住了我——那是当我第一次读到罗杰·沙特克翻译的阿波利莱尔的诗集（它隐藏于耶稣会、用一本拉丁语法书包装）——而且再也没有放开我。

让-保罗·萨特说过，地狱是其他人的。电视正是如此。许多人与《新艺术的震撼》直接有关，他们中的大多数做的工作比我多得多。特别是洛纳·佩格勒姆，他监制这部系列片并导演其中的三个节目。马蒂内特，爱唠叨的人，能手，作家，非常亲切的朋友，她从未对我或我们的系列片表示无望（甚至在有时由于我的懒散，快要垮台的时候）。在同她一道工作15年之后，我对她的钦佩有增无已。其它5个节目的导演也是同样，戴维·切希尔、罗宾·洛和戴维·理查森，他们都是知心朋友。还有罗伯特·麦克纳布，他担任系列片的图画和影片研究工作。还有制片助理黑兹尔·赖特、梅尔达·吉莱斯皮、波拉·伦纳德和瓦尔·米切尔，他们一直合作到底；还有整个班子，三年多时间的长期核心分子西蒙·威尔逊（音响）、格拉汉姆·弗雷克（副摄影）和约翰·麦克格拉申（摄影）。通过麦克格拉申的眼睛去看母题和形象，对于我是一种启发：我知道我向他学习的比他从我这儿得到的要多得多。还有，应该谢谢我的儿子丹顿·休斯，一个开机前和音影对号板的高手。如果这部系列片和本书在

① 汤豪泽，瓦格纳的音乐剧《汤豪泽》（Tannhäuser）。

适当时候对他有意义，那就是我所能希求的。

英国广播公司坚持《新艺术的震撼》作为系列片的片名，我要感谢我的朋友、评论家伊恩·邓洛普，他对7个具有历史意义的现代主义展览的出色研究就是用这个标题于1972年出版的，他让我们采用（事实上还有一个先例，克莱夫贝尔1928年出版的多卷集著作《文明》中的一卷也以它作书名，早于肯尼思·克拉克的《文明》40年）。

本书的出版，特别要向查尔斯·埃利奥特、诺夫出版社的我的编辑和罗伯特·戈特利布致谢；要向斯蒂芬·戴维斯、查尔斯·埃尔顿和英国广播公司出版部的黛安娜·苏哈米致谢。我还要感谢《时代》周刊的相继的总编辑亨利·格伦沃尔德和雷·凯夫，当我在外景地时，他们容忍我的经常的、延长的、有时偷偷的不在周刊社。我不能保证下次不会不忠实，但我将试图以更好的方式去这样做。

最后，我必须感谢澳大利亚悉尼的约翰·汤金医生，他在1977年为我犯病的声带动手术，恢复我失去的声音。没有他，《新艺术的震撼》决不可能着手。而且没有维多利亚·惠斯勒对我最后两年出版的支持，本书将不可能完成。

罗伯特·休斯

1980年纽约

目 录

序

第一章	机器的乐园	1
第二章	权力的面目	47
第三章	愉快的风景画	96
第四章	乌托邦的烦恼	138
第五章	自由的门槛	185
第六章	从边缘眺望	235
第七章	作为自然的文化	285
第八章	原来的憧憬	321
译后记		364

第一章 机器的乐园

1913年，法国作家夏尔·佩吉(Charles Péguy)指出：“自耶稣基督时代以来，世界的变化远没有最近30年之大。”他所指的是西方资本主义社会的整个状况：它自身的观念，它的历史感，它的信仰、虔诚和生产方式，以及它的艺术。在佩吉的时代，也就是我们的祖父、曾祖父的时代，视觉艺术具有一种社会重要性，但今天却不再宣扬。它们似乎处于剧烈的动荡之中。文化的混乱预示着社会的骚乱吗？当时许多人有这样的想法；今天，并不尽然，这是因为我们处于现代主义的尾声阶段，而他们则生活在它发展初期。从1880年到1930年间，世界历史上最大的文化实验之一在欧洲和美洲进行。1900年以后，它几经磨洗，此处有所发展，彼处则加以利用，最后成为棱角模糊、旧貌全非、习俗化的拙劣模仿。很多人认为现代主义的实验室现在是真空的。它变得不大象一个进行有意义的实验的场所，而更象博物馆中某一特定时期的展厅，一个历史的空间，我们可以进去浏览，但再也不参与其份。在艺术方面，我们处于现代主义时代的末尾，显然正如某些批评家所认为的那样，并不是一件值得自我庆幸的事。先锋派在1890年所具有的、而我们的文化在1980年却失掉的是什么呢？热情奔放、理想主义、富于自信、探索宽广领域的信念，而最重要的意向是，艺术能够以最无私和高尚的方式找到必

要的隐喻，藉以向人们解释一个正在迅速改变的文化。

对法国人，总之对欧洲人来说，这种改变意向的最大隐喻就是埃菲尔铁塔，它的主要形象，一个似乎集中了全部现代意义的建筑结构。这个塔作为巴黎“世界博览会”的中心标志，完成于1889年。博览会的日期具有象征意义，恰好是法国大革命一百周年纪念日。世界博览会的举办，那些高度发展的机器时代资本主义的欢庆，一国接着一国地炫耀自己的工业力量和殖民地的广阔资源，其实并不新鲜。这种方式是维多利亚的亲王阿尔伯特在1851年“大博览会”上创立的。那次展览会上，最令人惊讶的事物不是伯明翰的火炉、往复式发动机、纺织机、银器，甚或中国的奇珍异宝；而是展览场地本身，是水晶宫、璀璨的玻璃穹窿和隐约的铁窗花格。人们可能嘲笑这个平淡的散文似的作品，而在其中一些维多利亚女王时代的人们却留下了对这个机器时代的殿堂的赞叹，他们的感情是真实的。

巴黎世界博览会的计划者们希望有比水晶宫更壮观的景象。但是帕克斯东的成功创造却无法用另一个水平建筑来赛过，因此他们决定向上发展：建造一座铁塔，在它装置现今的广播电台和电视台的天线杆之前，可能是地球上最高的人造物体，凌空1056英尺。无疑地，圣经中的巴贝塔^①的启示，有意或无意地起着作用。既然博览会要包罗所有的国家，那它的中心隐喻就应该是这座通天塔。但是这座塔却体现了另外的和社会方面的更深的隐喻。博览会的主题是制造和改革，是资本的动力而不是简单的所有。它意图说明现在的成就超过了过去，工业的胜利超过了土地的财富，从而反映出第三共和国同“旧政权”之间的根本的经济区别。对展览会来说，还有什么中心装饰比一个不介意地面经营、却占领从未过问和利用的空间（天空本身）的结构更为辉煌呢？一个巨大突出体从一小块土地上扶摇直上，必将显示它的“进程”的威力。任何人都可买得土地，但只有“现代法国”才能征服空间。

博览会的委员们没有找建筑家而是求助于一位工程师设计这座铁塔，这个决定本身就具有象征意义，而且也不理会作为官方代表的美术建筑专家的威望；但是古斯塔夫·埃菲尔，当时已五十七岁，

① 巴贝塔，古巴比伦人建筑未成的通天塔（圣经创世纪十一章）。

正处于事业的高峰时期，却打算在他的结构中注入一些今天看来也是涵意丰富非凡的因素。隐秘的灵感则是人的体形，铁塔可想象为一位慈祥的巨人，伸展双腿置身于巴黎中心。它也可以列为十七世纪最永恒的节日建筑：比如罗马的那丰纳广场，贝尼尼塑造的四河喷泉，呈穗状，对称凌空，由四个拱门衬托（同博览会一样），象征着普遍地支配世界四方。

你无法躲开这座铁塔。它过去是，现在仍然是唯一的建筑物，从巴黎的每个角落都能看到它。除了罗马的圣彼得大教堂外，欧洲还没有一个大都市，是那样地在视觉上被一座单独的建筑物所控制；甚至今天，埃菲尔的芒尖在自己的城市中比米开朗基罗的大穹窿更普遍地昭著显眼。铁塔一夜之间成为巴黎的象征，而且宣告“这个光辉的城市”成为现代主义的首都——超然不同于任何其它可以文字形容、谱曲、制作或绘画的事物。因此，它受到了世界主义诗人吉约梅·阿波利奈尔的赞赏。诗人曾是天主教徒，他在一种讽刺与愉快相混和的诗调中想象：在即将来到的太平盛世的边缘，二十世纪，耶稣的第二次降临，将于新巴黎演出，而新巴黎的中心就是埃菲尔铁塔。

终于，你厌倦了这个旧世界。

噢，牧人埃菲尔塔，桥群今早咩咩叫。

你弃绝生活在希腊罗马的古代。

这里，甚至汽车也显得古老，

只有宗教还算新鲜，宗教

还是那样单纯，单纯得象飞机库

它是上帝，礼拜五死了，礼拜日又复活

它是基督，比任何飞行员都好地升向蓝天

他保持着世界最高纪录。

基督的门徒

第二十世纪的门徒，他知道他是什么，

而这个世纪，变成一只飞鸟，象耶稣一样升向天空

重要的是铁塔引来了众多的观众，上百万的人，而不是上千的

去沙龙或画廊观看艺术作品的人，都为埃菲尔铁塔具体体现的新时代的情感所震撼。它是太平盛世的预言者，正如十九世纪准备顺利地过渡到二十世纪一样。而且以它的高度、结构的大胆，为国家纪念目的当时激进地采用工业材料，道出了欧洲统治阶级对技术的指望：浮士德的契约^①，拥有无限权力控制世界和它的财富的指望。

作为现代主义摇篮的十九世纪末期，还没有察觉我们现在对机器所感到的疑惑。没有污染的统计资料，没有熔化或核爆炸抹在地平线上的景象；而且没有几个参观1889年世界博览会的人多少体验到威廉·布莱克所嘲骂和弗里德里希·恩格斯所描述的大量的贫穷污秽和无声的苦难。过去，机器被形容和以漫画表现为吃人的巨妖、巨兽，或者，由于锅炉、蒸汽、煤烟同地狱两者有相似之处，被说成撒旦。但是到1889年时，它的另一方面，“不同”方面的议论减弱了，世界博览会的观众开始认为机器至善至美，强大、笨拙和听从使唤。他们把它看作巨大的奴隶，不知疲倦的钢铁黑人，在拥有无限资源的世界中被理性控制。机器意味着进程的征服，只有非常例外的景象，如火箭发射，才能给我们一些同我们的前辈在1880年注重机械时所怀有的相同的感情。对那些前辈来说，技术的“罗曼斯”明显地对范围广泛的客观事物起着作用，比起今天来似乎显得漫无边际和太乐观。或许这碰巧是因为越来越多的人居住在机器形成的环境、城市之中。机器，在1880年，是相对新鲜的社会感受的一部分，而在1780年，它却异乎寻常，但到了1980年，它就成了陈旧的题材。而当时欧洲城市巨大的工业发展还比较新。1850年，欧洲仍然是农业占压倒优势。大多数英国人、法国人和德国人，更不用说意大利人、教皇，或西班牙人，都住在农村或小村镇里。四十年之后机器以及它绝对必要地把生产和生产过程集中，使人口失去平衡、倾向城镇。波德莱尔关于异化了的灵魂“蝼蚁之城”的诗篇——“蚂蚁密集的城市，充满梦幻的城市，那里，光天化日之下幽灵拖曳你的衣袖”——开始排除田园的景象，而那种自然风光曾在马内和雷诺阿的作品中达到了最后的顶峰。绘画的主角形象不再是风景，而是大都市了。在农村，事物也在发展；但是，城市的、制造的实质却是

^① 日尔曼故事中之人物，曾将其灵魂售与魔鬼以换取权力及知识。

过程，而且只能以联系、相对、互相结合的隐喻去表现。

这些隐喻并不是俯拾即得的。科学和技术超过了它们，变化的速率快得使艺术掉了队，至少一度在田园传统方面是如此。也许，没有一张描绘火车站的画，即使是莫内的《圣拉扎尔车站》，也不具有伟大的维多利亚时期的火车站本身的艺术光辉与清澈——如尤斯顿车站，圣潘克拉斯车站，佩恩车站，那些真正的十九世纪的大教堂。而且肯定也没有一种传统之类的绘画能够处理十九世纪末期公众的新的经历，乘坐轮子机器的快速旅行。就机器而言，意味着对地平空间的征服。它也意味着过去很少有人体验过的一种对空间的感受——景色的连续和重迭，象是倏忽闪现的浮光掠影。而且，由于视差，也是一种相对运动的逾常的感觉（附近的白杨看起来比田野对面的教堂塔尖运动得要快）。火车上的景象迥然不同于马背上的景象。它在同一时间里压缩了更多的母题。相反，它却没有留下什么时间去详述任何一事物。

开始，只有很少的人能够在不乘坐火车的情况下具有这种视觉世界奇妙的变化体验；那些怪癖人和发明家连同他们自造的汽车，然后是喜欢冒险的阔佬，蒙着头纱、戴着风镜，噤噤噤噤地开车驶向贝洛斯瓜多或诺曼底的小道。因为它本来指望在传统的老一套旅行中迭纳更多的体验，结果却连那老一套也冲破了。看来，先锋派工程似乎与先锋派艺术有着某些共同之处。

作为未来的最清楚的征兆，汽车以一种奇怪的笨拙方式进入艺术。第一尊公共雕刻在巴黎的梅洛特港一个公园内永远竖立于它那值得赞美的台座上。它是纪念1895年从巴黎到波尔多的一次汽车大赛。一位叫埃米尔·列瓦塞尔的工程师用他自己设计制造的汽车——潘哈德-列瓦塞尔5号获胜，而这部车的速度与蛤蟆跳的速度相差无几。不管怎么说，列瓦塞尔的胜利是一个重大的社会事件，是值得纪念的，因为它使欧洲人——制造家和公众们相信：陆路运输的未来是属于内燃机而不是它的竞争者电气或蒸汽。为公正起见，从巴林到休斯顿的每个油港都应该竖立起一个列瓦塞尔纪念碑的复制品。但是，它作为雕塑，今天看起来却稍嫌拙劣，令人想起艺术家们在把新型的机器转变为习惯的传统雕刻时所面临的困难。（图1）

这是一辆石头汽车——让现代人看来似乎是一个超现实主义的

想象，就象用毛皮做茶杯一样的荒谬。大理石是无机之物，沉默不动，硬脆冷白；而汽车则是金属制造，快速喧闹，弹性，发热。人体也是热的，但是我们从来不把雕像看作是石头人，因为我们习惯



1. 卡米耶·勒菲弗尔列瓦塞尔纪念碑(巴黎海洛特港)(1907)大理石浮雕，仿朱尔斯·达卢

了用石头表现肌体（当这些习惯违反之后，就象在《乔凡尼先生》第二幕中、那个称赞者的雕像复活时一样，效果总是鬼怪式的、喜剧似的）。对列瓦塞尔纪念碑的设计者朱尔斯·达卢来说，他的问题在于表现汽车前灯或方向盘时没有同传统惯例协调一致。这样的母题太新了，就象机器本身一样，以致用石头准确再现的汽车还不能在视觉上同真汽车一样令人信服地接受。

但是，视觉的文化基础已在开始变化，埃菲尔铁塔就意味着这一点。十九世纪九十年代最引人注目的事情还不是从地面仰视铁塔，

而是从塔上俯看地面。在这之前，公众为眺望巴黎而登上的建筑物的最高顶点是巴黎圣母院的有奇形怪状雕像的塔楼，大多数人都住在地面或距地面四十英尺、一般住房的高度以内。除开少数几个勇敢的气球飞行家外，从来没有人离地面高达1,000英尺。因而，大自然或城镇景色的鸟瞰便成了一件最最希奇的事，而在1856年，摄影家纳达(Nadar)带着相机、乘坐大气球上天，他那银版拍摄的照片不仅被大众抢购一空，而且受到了奥诺莱·杜米埃友好的讽刺笔调的表扬。但是1889年，铁塔向公众开放后，几乎有上百万人乘升降梯上到塔顶的平台上；他们看到了现今旅行者在飞行时视为当然的景象——我们所居住的大地从高空看起来是扁平的，象图案一样。当巴黎一旦把它那从未显露的屋顶和纵横交错的大街小巷推到游人眼前，变为一张地图，一种新型的风景便开始渗入普遍的人们意识之中。这种意识建立在正面和图案的基础上，而不是透视的隐退和深度的基础。

这一观察方法是人类意识的中枢之一。在铁塔建成的头二十年吸引了无数观众的巴黎“上空”景色，在1889年，其意义相当于八十年后著名的美国国家航空及太空总署从月球上拍摄的地球照片，地球就象一个易碎的绿色气泡在漆黑冷漠的太空中漂浮。现代美术——高更、莫里斯·丹尼斯(Maurice Denis)、瑟拉(Seurat,旧译修拉)等人独有的平面、图案式的空间，在铁塔建造之前就已经在发展中了，它以其他的美术史料为基础，诸如：“原始的”意大利壁画平面，日本木版画，景泰蓝清晰的镶嵌图案。当高更的朋友莫里斯·丹尼斯在1890年夏天写他的宣言“新传统主义的定义”时，是以现代主义的典范用语开头的：“一幅绘画——在描绘为一匹战马、一个女性裸体或者一些轶事之前——本质上是一个由某种顺序排列的色彩所覆盖的面。”丹尼斯援引这一原则以便把绘画带回到一种纹章学式的平面，如同旗帜和十字军圣战者墓碑以及贝叶花毯那样的平面。凭借这类平面，他企图以基督教徒的壁画去覆盖法兰西新教堂的抱负也许能实现。埃菲尔铁塔与他的兴趣无关，但却同它所启发的空间观念有关，一种平面蕴含动力与运动观念以及建筑结构和地图所固有的抽象特性，那是许多最先进的欧洲艺术在1907年到1920年间将要展示的空间。

十九世纪的最后二十五年和二十世纪的头十年中，文化通过技术自身更新的速度似乎是不可思议的。托马斯·阿尔瓦·爱迪生发

明了留声机，这是自1877年照相的发明以来文化纪念中最急速的进展；两年之后，他和J·W·斯旺分别发明了第一个白炽丝灯泡，成为巴黎的高雅风流年代^①技术上轰动一时的事件。现代艺术家帕布洛·毕加索(生于1881年)生活的前25年，目睹了二十世纪为和平和战争所建立的技术，诸如：反冲击枪(1882)，第一代合成纤维(1883)，帕森斯式蒸汽气轮机(1884)，涂层相纸(1885)，特斯拉电动马达，柯达盒式照相机和邓洛普车胎(1888)，线状火药(1889)，柴油机(1892)，福特汽车(1893)，电影放映机和留声机唱片(1894)。1895年，伦特根发现了爱克斯光，马可尼发明了无线电报，卢米埃兄弟发展了电影摄影机，俄国人康斯坦丁·柴科夫斯基首次阐述了火箭推动原理，弗洛伊德发表了他对歇斯底里的基本研究。如此这般继续进行：镭的发现，磁性录音，最初的有声无线电传送，怀特兄弟的第一次动力飞行(1903)，理论物理“惊异之年”^②、1905年，艾伯特·爱因斯坦系统地阐述了相对论的特殊理论“光子理论”，并以他那登峰造极的质量——能量等价原理 $E = mc^2$ 的公式迎来了核时代。人们不必成为科学家也能体会到这种变化的重要性，它们是自从艾萨克·牛顿以来人们关于宇宙的观念的最大改变。

这种感觉是普遍的。1880年到1914年间早期现代主义经验的要素并不是那些特殊发明——在广岛原子弹爆炸以前没有人受到爱因斯坦的多大影响；实验室中的样品或黑板上的等式不能对大街上的人们起到什么作用。然而，科学发展和技术发现中所形成的，比如蒸汽时代过渡电气时代，就是人们谈论中的各个领域、包括艺术在内的一种加速变化感。从此以后，在新的经验和要求以新形式容纳的压力下，规律将会动摇，固有的知识准则也会失灵。如果没有这种文化前景的神异感觉，阿尔蒂尔·兰波^③的真正成为现代的告诫诗篇就将毫无意义。而有了它，人们就可以感到正处于一个历史的终结和另一个历史的开端。其标志就是机器，多种装备、多才多艺、舞蹈起来有如

① 高雅风流年代，指1871年普法战争结束至第一次世界大战前法国文学艺术大繁荣的时期。

② 惊异之年，1666年英国与荷兰海战得胜，英诗人德赖登作诗以此命题，故称那年为惊异之年。这里是借用之意。

③ 兰波(Ar Huur Rimbaut 1854—1897年)，法国象征派诗人。

湿婆，那个在最绵长的永远铭志于欧洲文明的太平盛世的创造之神。

1909年，一位法国飞行家名叫路易斯·布雷里奥，从加莱到多佛，飞过了英吉利海峡。他那小木头蜻蜓飞机带回巴黎后，在街上凯旅游行，如阿波利奈尔指出的，象契玛布埃的“圣母”，并放置于一座教堂之内——现已改为俗用，是工艺美术博物馆的一部分。它迄今仍悬挂在那里，稍微有些损坏，在彩画玻璃窗透射过来的一道道蓝色光线下，象一位天使的遗物，供全世界观赏。这就是早期的对机器的礼拜。然而崇奉之物的存在并不意味着适合于它的形象会自动随之而来。资本主义社会的人对自己和世界的看法在1880年至1914年之间的变化是如此深远，因而给艺术家们带来的问题就象它们所产生的促进因素一样之多。举例来说，如何创作绘画才可以反映这种变化着的技术景色所暗示的意识中的巨大变化？如何产生一个与机器时代平行的动力画而又不陷入仅仅成为机器图解者的固有窠臼？而最重要的是：如何凭借把颜料那样的粘性材料涂上画布表面的方法，才能创造出令人信服的、记录过程和变化的绘画？

概略地回答这些问题的第一代艺术家是立体派画家。

即使是今天，在它们完成的七十年之后，典型的立体派绘画仍然令人感到晦涩。它们似乎很难捉摸；在有些方面简直无法辨识。它们不表现对生活直接相关的观察，象印象派那样展示自己的中产阶级享乐形象和林荫大道上悠闲的仪态。它们和大自然很少关系：几乎所有的立体派作品都是静物画，而且是一种画，其中人造物支配自然物如花卉、水果。立体派正如它的发明者和主要的解释者毕加索、布拉克(Braque)、莱热(Léger)和格里斯(Gris)所实践的那样，不求助于眼睛和其他感官，它的舞台是一个狭窄的褐色房间或咖啡店一角。在德拉克鲁瓦或雷诺阿的油画“十九世纪的孔雀”旁边，他们的作品看起来就象是猫头鹰。一个烟斗，一只杯子，一把吉他，一些发黄的新闻纸，在两代人之前粘贴时弄脏的白纸上显着黑字，如今一支劣等雪茄烟的颜色，不可挽回地改变画面的色调平衡。然而，立体派对于我们所习见的绘画在近五百年中使用的方法，是第一个激进的新的建议。

(自文艺复兴以来，几乎所有绘画都服从一个惯例：焦点透视。这是一个描绘现实的幻觉的几何体系，它的事实根据是：事物距观察

者越远，看起来就越小。建立透视景象的结构一旦为人们所知，事物便可以再现于平面的纸张之上，好象在空间一样，大小、位置正确。对十五世纪的艺术来说，透视是哲学家在艺术方面的里程碑，它神奇地召唤出一个可度量的、准确的世界幻象，人们对于它的能力，简直无法渲染他们所感受的兴奋。在一些“理想城”或乌切洛(Uccello)的“组合景色”的透视研究中，这种兴奋几乎变成了诗，具有一种数学原型的明晰与定局感。几年以前，所有的美术学生都知道瓦萨利(Vasari)的“美术家传”中老掉牙的故事，叙说乌切洛整夜地练习透视画法，他那不耐烦的妻子叫他睡觉时，他反而回答说：“多么令人愉快的透视啊！”而事实也是这样，既然还没有发明过效用更大的工具以幻觉的方式去处理视觉经验，那么当然，在十五世纪，透视有时不仅视为数学的一个分支，而且还几乎当作一种魔术演变，引起过象我们的祖父母们对柯达照相机所产生过的惊奇。运用这种方法，幻觉便展现出来：你按按钮，我们来做其余的事。）

（然而透视法却具有不少条条框框。它以一定的观看事物的方式为先决条件，而这种方式同我们实际的观看方式往往不一致。从本质上讲，透视是一种抽象形式。它简化了眼睛、大脑与物体之间的关系。它想象为：由一个固定不动的人，超然于他所观看的一切，用一只眼睛见到的一种虚构景象。它尊崇观众，而他则变成了整个世界向他集中的人、永远不动的旁观者。透视汇聚了视觉事实，并加以固定；它把它们处理为一个统一的区域。眼睛却截然有别于这个区域，就象大脑同它所思考的世界分割开来一样。

透视除了明显的准确外，是经验的一种概括。它使我们的观看方法图示化，但不是真正再现。让我们来看一件物品：你的眼睛永远不会是静止的。它闪烁不定，无意地、不停地左右动换。你的头与物体的关系也不是静止不动的；每一瞬间都引起一小部分位置上的改变，结果导致物体表面细微的差别。你动的次数越多，改变和差别就越大。如果要求这样做的话，大脑可以孤立一个特定的观察景象，及时使它凝固；但是眼睛外面的世界经验与其说是透视体系，倒不如说是一幅镶嵌画、关系繁多的镶嵌画，这些关系（就视觉而言）没有一个是完全固定的。任何看见的景物都是众多不同的“一瞥”的总和。因此现实还包含着画家发觉它的努力的因素。观察者和观察