

关于“现代性”

(另附译文一篇)

迟轲

一九八〇年九月，沙利文教授在《亚洲华街日报》上，曾为文称赞“四人帮”垮台后中国美术界的新气象。可是在结尾处他又说：“……有文化的人与农民之间的巨大差距……正在导致形成一个新的文化贵族——也许这对取得的最高的艺术成就是必要的，可是对推行革命的理想却是灾难性的。”①把“最高的艺术成就”与“革命的理想”完全对立起来的看法很难令人同意。因为即使在列宁、毛泽东提出“艺术属于人民”和普及与提高的辩证关系之前，历史上许多杰出的思想家和艺术家都曾以他们的理论和实践，证明了先进的思想与高级的艺术的统一，不仅是可能的，甚至是必须的。

不过这位研究东方艺术的专家，毕竟是站在历史概括的角度，向我们提出了问题。在同一篇文章中，他还说：“要断定最终是否会导致中国艺术成为国际现代艺术运动的一部分，现在为时尚早，不过，假使目前这些趋向继续下去的话，这不是不可能的。”沙利文所说的“现代艺术运动”，当然指的是流行于资本主义世界中由现代诸流派构成的“运动”，果真中国的艺术可以成为“国际现代艺术运动”的一部份？或把西方现代派移入中国，就表明了我们的艺术家有了创新精神并走向了“现代化”吗？这正是我们必须郑重考虑的问题。

关于“现代性”

(另附译文一篇)

迟轲

一九八〇年九月，沙利文教授在《亚洲华街日报》上，曾为文称赞“四人帮”垮台后中国美术界的新气象。可是在结尾处他又说：“…有文化的人与农民之间的巨大差距…正在导致形成一个新的文化贵族——也许这对取得的最高的艺术成就是必要的，可是对推行革命的理想却是灾难性的。”①把“最高的艺术成就”与“革命的理想”完全对立起来的看法很难令人同意。因为即使在列宁、毛泽东提出“艺术属于人民”和普及与提高的辩证关系之前，历史上许多杰出的思想家和艺术家都曾以他们的理论和实践，证明了先进的思想与高级的艺术的统一，不仅是可能的，甚至是必须的。

不过这位研究东方艺术的专家，毕竟是站在历史概括的角度，向我们提出了问题。在同一篇文章中，他还说：“要断定最终是否会导致中国艺术成为国际现代艺术运动的一部分，现在为时尚早，不过，假使目前这些趋向继续下去的话，这不是不可能的。”沙利文所说的“现代艺术运动”，当然指的是流行于资本主义世界中由现代诸流派构成的“运动”。果真中国的艺术可以成为“国际现代艺术运动”的一部份？或把西方现代派移入中国，就表明了我们的艺术家有了创新精神并走向了“现代化”吗？这正是我们必须郑重考虑的问题。

“现代艺术”包括的范围极广，其中并非没有可以参考学习之处，但即使是想从现代艺术中有所吸取借鉴，也应该力求运用历史唯物主义的观点，力求掌握多方面的历史事实，研究一下“现代派艺术”产生的社会因素，然后才能依据我们的社会本质、文化传统以及民族心理的特征，决定取舍和借鉴的原则。“对外国的东西首先要敢于吸收，不要先批判”的态度是违反科学的；“所有现代美术流派的出现，包括它在欧洲各国，在苏联和中国的出现，究根追底都是一种社会变革时期相近思潮的产物，必然有其整体产生的共同因素”②这一看法恐怕也缺乏认真的对历史和社会的分析。事实上，资本主义社会里的批评家和史学家们，对“现代艺术”也非一概赞同。严肃的学者也常从历史分析的角度揭示出不少的“现代派”实质是一种社会的病态。

当代西方享有盛誉的英国学者根布瑞区在他所著《艺术的历程》一书结尾部份曾对“现代艺术”的产生，提出了九点原因。尽管这位理论家并不赞成马克思主义，但其中却很有一些足资参考的见解，有助于我们思考能否把西方艺术的“现代性”，原本的移入社会主义中国的现代艺术。

有不少同志认为：现代大工业的发展，必然要导致绘画的抽象化。根布瑞区却持有不同的论据，他指出现代的某些批评家和艺术家，慑于科技发展的威力，以为象“相对论”那样把时空概念改变了的玄奥理论，结果却造出了原子弹，于是产生了对“所有玄奥东

西的不正常的信心”。科学上的“玄奥”之物，是建立在合理的逻辑之上的，而艺术中的某些“玄奥”则难以与荒谬区分。最‘现代化’的科学之父爱因斯坦，虽然热爱音乐，但他演奏的，恐怕大多数仍是古典的东西。“立体派”算是彻底打破传统绘画观念的“始作俑者”，可是曾经进行过专门研究的英国学者纳西，在一九八〇年写的论立体派的文章中却说，尽管立体派已有了六十多年的历史，但至今仍没有人能说清楚它的理论是什么。因此他认为从认识论上看，立体派近于新康德主义，因为“勃拉克和毕加索的画，把简单明瞭的现实，变成难解的迷团”他举出为立体派辩护过的理论家格列西斯说的“绘画要用自身的语言控制、指导观众，而不是为了要他们了解”，和尼采说的“真正的哲学家就是指挥者；法则的赋予者，是他们决定人类的生存原理和归宿。”相比，并认为毕加索和勃拉克都受过尼采哲学的影响。③

科技的飞速发展，产生了建筑工艺上的不断革新，因此又有不少人把作为意识形态的绘画雕塑与服务于人们生活需要的建筑工艺混为一谈。觉得它们同样都是现代生产方式的合理产物，这是一个很大的误解。就形式看两者之间确有相通之处，而且对西方现代建筑工艺产生巨大影响的包豪斯学院也确曾请过康定斯基，克里等现代派画家任过教师。可是，从问题的本质方面，即艺术的社会功能、目的，以至创作方法来看，两者却是根本不同的。包豪斯的创业者哥罗佩斯明确地说：“建筑师、画家和雕塑家的真正含义是艺匠，学生必须受彻底的手艺训练”，其目的是为了满足不同社会人群生活（包括审美）的需要。他说“设计师的第一责任就是他的顾客。在社会无法接受以前，设计

者不能把他革命性的设计方案提供给社会”。④ 抽象派的艺术家中固然不乏对于形式美颇有经验的人，但他们的创作目的往往主要不是探讨形式美的规律。尽管批评家芬克尔斯坦说“蒙德里安的长方形构图在广告设计、家具和印刷品上还找得到它们的用处，但不是在艺术上”，可是蒙德里安自己却认为他要在自己的画里建立“一种深刻的人道和丰富的美”，替他宣传的人更说：“他的每一幅画中永远放射出精神的和肉体的光彩。”⑤

对这类现象，根布瑞区有进一步的解释。他认为，与其说现代艺术是和工业发展同一步伐相互配合的产物，不如说它是逃避资本主义社会中过度的自动化、机械化和组织化的产物。一些人觉得只有艺术领域是唯一可以随心所欲的“天堂”，可以任其以神秘的奇想和童年的幻梦进行“自我思考”，甚至觉得“完全失去自我控制”不但是他们的权利而且是他们的“责任”。于是出现了由佛罗伊德发展出来的反理性的自动主义，潜意识和玄秘性。杰克森·波洛克的泼洒油彩的“行动绘画”，曾受印第安人在地上撒细砂的占卜巫术的启发。据画家自己说他的泼洒运动受一种不可知的力所支配，当他“进入”作品之后“自己也不知道是怎么完成的。”⑥根布瑞区在另外的地方还谈到现代派的艺术批评家追求玄学，近来流行于西方的佛教禅宗，很使他们感兴趣。而康定斯基、克里、蒙德里安都倾向神秘主义，他们要打破事物的表象去追求一种所谓“更高的真实”。这本来是对现实的一种逃避，可是有些人为了表明他们敢于揭露一切，于是把“过去时代中艺术家们回避的东西”引进艺术：狂乱、梦幻、性意识、神秘感，以至丑恶的东西。超现实主义者达利说：“当精神不安和偏执狂盛行之际，应该把混乱的意识集中起来，加强人们对世界的怀疑。”⑦而“米罗艺术的两个重要主题是性爱和变态心理”⑧美国的抽象派画家巴尼特·纽曼的名言是：“艺术家看美学就等于鸟儿看鸟类学一样

莫明其妙。”抽象派理论家格林伯林说：“凡是深奥的创新艺术一开始都是丑的。”⑨

从主观上说，某些现代艺术家可能认为自己是资产阶级的反抗者，他们对于资本主义社会中的“异化”特别敏感。他们的“反艺术”的创作试探与他们反社会的情绪是有关的，虽然来华展览的《波斯顿目录》上说：“美国的抽象画总是鲜明、开朗、大胆、豪放和充满乐观精神”。但著名抽象画家波洛克因长期酗酒而暴亡于车祸，另一美国著名抽象表现派画家高尔奇曾经自杀。可见并不都是那么充满乐观精神的。根布瑞区指出自十九世纪即开始的这一倾向，在当时被称为“波希米亚派”。美国作家汤姆·沃尔夫对早期的“波希米亚派”作过形象的叙述，他以作家戈蒂叶为例说：“他本人穿戴着红背心、黑领巾、莫明其妙的帽子，好吃贪色、语惊四座，一般布尔乔亚最怕什么样的人，他就专去做什么样的人，然后用布尔乔亚无法“看”的方式来看世界……”。⑩其后，象征主义、原始主义、野兽主义、表现主义中的某些画家都带有类似的倾向。到二十世纪中期出现的“垮掉的一代”“愤怒的青年”“嬉皮士”可以说是新的“波希米亚派”。而根布瑞区对这类“反抗的表现”却加以幽默的嘲讽，说他们自以为用逗恼资产阶级的方法进行了有效的战斗，而资产阶级不仅觉得这种“逗恼”颇为好玩，并且终于成了现代艺术的主要的保护人。大企业主们为了表现自己永远跟得上潮流，于是在宽敞的客厅里挂上现代绘画，而且愈新愈好。沃尔夫对此说得更尖刻：“现代派艺术比其他任何艺术都更能把铜臭气从金钱中给提炼掉，同时还给财神爷换上一套新装：牛仔裤、高领毛衣、连鬚胡子等各种波希米亚式的打扮。”⑪也就是附庸风雅——还可以补充一句的是，对于文化的领导者来说，现代派还足以显示资本主义社会的“绝对自由”。

尽管文学艺术各部门中都有“反传统”的表现，可是独有现代绘画和雕塑，走得最远。根布瑞区认为这是因为小说、电影、音乐等都需要有媒介传播的手段，都需要有大众的支持（小说以百万册计，唱片以千万张计，电影票房收入以亿万美金计）。所以荒诞派戏剧、超现实主义影片、先锋派的音乐，在其本行中所占地位极少，而完全看不懂的小说也是极为少见的。固然，投合群众需要，也可产生大量低级趣味庸俗病态的东西，可是在艺术的表现上却要受群众接受力的约束。而画家雕塑家却可以不受外部（包括观众）的约束，独自进行随心所欲的奇特试验，当然画家也要吃饭（有的还要发财），但他需要的主要是画商和为他“解说”的评论家。史密斯在《1945年以来的美术运动》一书中说：“大多数艺术家的成功与否取决于所谓‘画商——评论家体系’”。因此在现代某一流派成功的交易中，照沃尔夫的说法：“大众与整个过程没有丝毫关系。大众不在邀请之列。（只不过事后收到一份通知）”。^⑫而根布瑞区对此则不无慨叹：——批评家失去了原则而成了编年史的记录者，对一切既成事实只有“理解和抬举它的义务”；一部份公众则唯恐被人目为保守“再也不去否定或嘲笑任何东西”，有些青年人并不管画家的“创作意图”和展览目录上对作品的玄奥解释，他们喜欢的是刺激和新鲜。既然舍弃了信念和理想，那么艺术所能提供的“愉快”不过只是享乐和好玩。根布瑞区也提到现代艺术的成就“丰富了环绕着我们的生活”，其中包括有建筑工艺的设计。如前所述，我认为实用艺术与作为意识形态的艺术在本质上是有所不同的，它们为人们提供了适意而合乎健康的环境和生活用品，根据科技的不断发展，利用新的材料和技术，在形式美上做出的创造，可能远比“纯艺术”的现代绘画和雕塑，要丰富得多。

根布瑞区的这段文章，写于六十年代中期，论及的流派包括到“抽象表现派”、“流行艺术”和“视幻艺术”，而“照相写实主义”或“极端写实主义”仍未发展，故他把“反对照相式”也作为主要因素之一。不过，尽管近十几年间各种新的“试验”仍在层出不穷，但他所提示的社会现象，基本上仍是相同的。

作为一个美术史家，他极力保持较为宽阔的容纳力，在表达不同意见时也尽量写得委婉含蓄。所好者是他还是能够在客观的介绍中显出自己的褒贬。比如在另外的地方他曾分析达利的作品《海岸上的面孔与果盘的幻影》，拿这幅画中少女与果盘综合在一起的幻象和古代墨西哥由蛇形组成人面的《雨神》相比，他说虽然两者都是梦幻式的形象，其间却有巨大的区别，古代的神话形象是全民的梦想，故人人懂得；而达利的画纯是个人偶然的梦境，别人无法理解。这里显出他还是重视艺术的社会效果的。所以在《艺术的历程》一书中他把叙述现代流派的两章称之为“试验的艺术”和“变幻的景象”而并不认为它们都是成功的、合理的，因此，他也不同意把各种流派都称之为足以代表自己时代的艺术。

当然，根布瑞区的历史和社会观是存在矛盾的，人类虽然从原始时代进入了太空时代，但今天是不是比过去更好，他却觉得很难断言，也许是“所得相当于所失”。一方面他觉得可以引为自慰的是西方社会的所谓自由，可同时他又感到一些人过分地放纵和享乐未必是好事，而且在大生产高度自动化和标准化的控制下，自由已经被束缚，何况赶时髦的盲目竞争（连批评家都来不及去考虑艺术

的标准)更给人们精神上严重的威胁。所以事实上也很难说是否真正地自由——这正是当代西方自由主义知识分子困恼的问题。根布瑞区指出画商对现代艺术家成名或衰落所起的作用,但他认为画商也是市场的奴仆,他们并不能决定潮流,就象风车不能决定风向一样。

那么造成现代艺术这股特殊的艺术潮流的最根本的原因是什么呢?他没有回答,也许他不愿意再去深究这一问题。

一九八二年一月 广州

注:①《回顾与展望——1949年以来的中国美术》迈科·沙利文著,原载《亚洲华尔街日报》1980年9月12日。

②《谈谈西方现代诸流派美术的历史地位》杨蔼琪,载《美学》第三期,上海文艺出版社。

③ 纳西:《论立体派》,载英国《艺术史》杂志,1980年3卷、4号。

④吉利安·内拉著:《包豪斯》,1968年伦敦出版。

⑤赫伯特·里德:《现代绘画简史》刘萍君译,上海人美出版。

⑥《群星灿烂——1976年以来美国的绘画与雕塑》,1976年纽约出版。

⑦《世界艺术百科全书》,麦克哥罗——希尔公司,纽约版,1968年。

⑧《世界美术》1980年第二期。

⑨⑩⑪⑫均引自《现代艺术的千变万化》,张北海译,天地图书公司。

(附录)

产生现代艺术的一些因素

(英) E·根布瑞区

迟 轲 译

从某种意义上说，艺术史上这种新的好尚，是由许许多多因素造成的艺术和艺术家社会地位改变的结果。我想列出如下因素试为结语。

一、首先这当然关系到人人都体验到的发展和变更。我们已看到人类的历史一个时期接着一个时期地发展到我们这个时代；而且还要走向未来。我们知道有石器时代和铁器时代，有封建时代和产业革命；我们对这种发展的看法未必是乐观的；或许我们会察觉到，这种一直带我们来到这个“太空时代”的不断的变迁，其所得相当于所失。不过自十九世纪始，对于时代前进是不可抗拒的看法已根深蒂固。人们觉得艺术和经济、文学一样，卷入了这一无可挽回的进展。确实，艺术被视为“时代的表现”，特别是艺术史的演进，更扩展了这样的信念。当回顾历史时我们岂不感到一座希腊神殿，一座罗马剧场，一座哥特大教堂或一座现代的摩天大楼，各自表现着不同的心理状态，象征着不同类型的社会？如果这意味着希腊人不可能建筑洛克非洛中心，并且也不会想到去修建巴黎圣母院，自然包含有某些真理。不过，经常这指的是他们那个时代的条件，或者所谓的时代精神，必然要在巴特农上开出花朵；封建时代则必然要创造大教堂；而我们注定要修筑摩天大楼。从这种我不敢苟同的观点看来：不接受自己时代艺术的人，无疑是既愚昧又低能的。于是，这就进而使能任何风格或试探都应称

之为“当代的”。而批评家则感到理解和抬举它是自己的义务。正是由于这种“变迁”的哲学，使批评家失去了批判的勇气而变成了一个编年史的记录者。人们曾指出，早先受批判的倒霉的失败者，后来又被承认为新风格诞生的事例，来证明批评态度的靠不住。特别是印象派起初遭到拒绝而后名声大振赞扬四起的事实，使人们发怵，于是出现了这样的传说：一切伟大的艺术家总是在他当代被否认和嘲笑的。这就使今天的公众尽力做到再也不去否定和嘲笑任何东西。“艺术家是代表未来的先驱者，可笑的不是他们，而是不能鉴赏他们的人”，——这种观念至少控制了相当多的人。

二、第二个造成这种局面的原因，也关联到科学和技术的发展。我们都知道，现代科学的概念常常是看来十分玄奥和不可理解而事实却证明了它的价值。如今，很多人都会想到的最突出的例子当然是爱因斯坦的相对论：在时间和空间的观念上，它显得与一般的感觉如此相异，可是它得出的关于质量和能量的方程式却产生了原子弹。艺术家与批评家两者皆受到科学的力量和威望的镇慑，不仅由而获得了在试验方面的正常的信心，而且产生了对所有看来玄奥的事物的不大正常的信心。可是，天晓得，科学与艺术之不同在于科学家是把看来玄奥的东西，以合理的方法与荒谬区别开来。艺术的批评家却没有如此明确的鉴别力。何况，他还感到不可能有时间去考虑某种试验是否是有意义的。他真要这么做就会落后于时间。这一点对于过去的批评家或许是无关重要，可是今天普遍的信念是还抓住过了时的东西，就一定会碰壁。在经济上，我们常常听到“适者生存”的说法，人们必须保持“开放”的态度，并给新方法以发展的机会。任何一个工业家都不愿戴上“保守主义”的帽子。他不仅必须跟上时代，而且还必须让人看到他是跟上时代的。能保证这一点的方法之一，是在他宽敞的客厅里，挂上时髦的作品。越革命越好。

三、在当前条件下出现的第三个因素，初看来似乎与上面讲过的相反。因为艺术不仅要求跟上科学技术的步子，而且它还要求从这个“巨魔”逃避开来。正如我们看到的：出于这一原因，艺术家们越来越避开理性和机械化。很多人拥护某种神秘信念，因而强调自动主义和特殊个性的价值。确实也不难理解：人们是多么害怕现代生活强加给他们的机械化、自动化、过度的组织化和标准化，以及他们必须领受的愚钝的盲从主义。艺术是乎是唯一的天堂，在那里随心所欲和个人的奇癖，不但是允许的甚至是被看重的。自从十九世纪以来，不少艺术家曾宣称，他们为了反对窒息人的习俗，用逗恼资产阶级的手法进行了有效的战斗。天晓得，在此同时，资产阶级却觉得这种“逗恼”，倒是非常好玩的。正象我们看到一个人拒绝活下去，可是仍然要在现代世界上找一个位置而感到好玩一样。假使能用不被震惊和不觉惶惑表明自己毫无偏见，岂不也是一种“提高”？就这样，在讲求科技效率的世界和现今艺术的世界之间，就取得了共存。艺术家可以退居到他私人的世界里去，以神秘的诡思和童年的梦幻去思考他自己。贡献出、或者至少是向公众提供了关于艺术的概念。

四、这类艺术的概念，尤其借着对艺术和艺术家的某种心理学臆测，而被大肆宣染。这就是有关“自我表现”的概念。它可远溯至浪漫派时期，还有佛洛伊德的发现所产生的深刻印象，后来应用于艺术与内心苦闷的直接连接，可能较佛罗依德走得更远。当与日益增长的“艺术是时代表现”的观念相结合之后，可以导至如下结论，即：艺术家的完全失去自我控制，不仅是他们的权利而且是他们的责任。若说这种情感爆发的成果看来并不可爱，那是因为我们的时代就并无可爱之处；只有正视这个无情的事实，才可帮助我

们从困境里解脱出来。相反的意见是，唯有艺术才可能使人在这个极不完美的世界上看到一点完美。也即普通所说的“逃避现实”。对于心理学兴趣的增长，确曾驱使艺术家及其观众去探索人类内心中过去被视为可厌的和受禁止的领域。而希图摘掉“逃避现实”的帽子的人们又特意把目光注视于在过去的时代里人们避开的那些东西。

五、以上所列举的四点，其影响及于文学和音乐者并不少于绘画和雕刻。而接下来我要考虑的五点，是特别属于艺术（按：特指绘画雕刻——下同）创造方面的问题。由于艺术较其他的形式，在创造中更少依赖中间的媒介物；书籍必须印刷和发行，剧作和乐曲必须演出，它们对特定设备的需求在一定程度上限制了走极端的试验，而绘画在所有的艺术中却表明它最易于进行极端的革新。假使你不愿用画笔你尽可把颜料泼上去；假使你是位“新达达主义者”，你完全可以把一堆垃圾送到展览会上去试试评选人的胆子。不管怎么做，你都让人觉着“挺逗”。当然，归根结底艺术家还是得耍媒介物——耍画商去展出和抬举他的作品。不用说，这就有了个问题，至今我们所谈到的影响，似乎针对画商更多于针对批评家；画商的作用是他能够专注于革新的气温表，看准了潮流和冒出来的天才，买中了优胜的马，不止他自己走了运，连他的僱主也感激他。保守的老一辈评论家们常抱怨说：这些“现代派艺术”全都是画商们的骗局。不过，画商们耍的是赚钱，他是市场的奴仆而非主人。也许在某些时间里，准确的估计可能使某位画商具有了造成或毁掉声誉的权威和力量。不过，画商却不可能决定整个变革的风气，就象风车不能改变风向一样。

六、艺术的教师则有所不同。我认为在当代的情况下，艺术的

教育似乎是非常重要的第六点因素。正是从对儿童的艺术教育中，现代的教育首先出现了革命。本世纪之初，艺术教师们开始发现，如果他们摒弃了传统的、束缚精神的训练方法，将会取到大得多的收获。当然，自从印象主义和“艺术创新”取得成就时，传统的方法已开始受到怀疑。这一解放运动的先驱者是维也纳著名的佛兰兹·赛兹克（1865—1946）他要求自由发展儿童的天资，直到他们具备了艺术诸种准则的评判力。他获得的效果如此惊人；儿童作品的天真和魅力，竟成了专业画家妒羡的对象。加上心理学家们又强调了儿童在作画和造型时所体验到的那种纯净的愉快。正是首先在艺术的课堂里，不少人议论起“自我表现”的问题，今天我们理所当然地用“儿童艺术”这种说法时，根本不去考虑它与整个传统的艺术概念有多少矛盾。观众里也有相当一部份人，在这种熏陶之下养成了新的容纳力。他们很多人都能从欣赏自由创造中得到满足并把作画当作是一种消遣。这样一种业余艺术家的迅速增长，必然会多方面地影响于艺术。而同时也引起了艺术家们对此进一步的关心。许多专业艺术家仍然积极地强调艺术家绘画的手笔与业余者之间的不同——也许深奥的笔触可以说明一些问题。

七、到此自然就会导致第七个因素了，它本可列为第一点的，——摄影的普及成了绘画的敌手。过去的绘画不仅一向把模仿自然作为全部和唯一的目的，而且正如我们看到的，和自然的连接为艺术提供了归宿。多少世纪以来艺术家们孜孜以求的就是回答这种需求，而在批评家，至少有了外在的标尺。诚然十九世纪初期照相术即已出现，可是早期的情况与今天却无法相比，如今西方每个国家的照相机至少要多少百万计，而在每一个假期中，拍摄影片可以亿万计。其间必然有大量出色的镜头，或美丽而诱人如常见的风

景画，或具表现力和纪念意义，如画出的肖像。因此，难怪“照相式的”说法，在艺术家和艺术欣赏的教师中间就成了个贬辞。这种贬抑的理由或许有时是不确切不公正的，但，关于艺术在今天是否有必要再现自然的争论，很象是有道理的。

八、作为第八个因素，我们不可忘记，世界上还有相当的一个部份，在那里艺术家是不准许进行探讨和选择的。俄国所解释的马克思主义的理论认为，所有二十世纪的艺术试验，只不过是资本主义社会衰落的征兆。而共产主义社会的向上的征兆，则是通过描绘欢笑的拖拉机手和坚强的矿工，来颂扬生产愉快的艺术。显然，这种自上而来的控制艺术的意图，确使我们意识到我们所享的自由之可贵。不幸的还在于艺术被拉上了政治舞台，变成了冷战的武器，假如不是为了造成机会让自由世界与独裁政治之间显出鲜明的对比，西方阵营对于“持不同政见者”本来是不用给予这么热烈的官方支持的。

九、在我们面临的新形势下的第九个因素是：我们确乎感到应该从这相反的两种社会——一个是枯燥单调的集权社会，一个是万花缭乱的自由社会之间吸取经验。凡是抱着同情和理解态度看待当代生活的人，必然会承认公众对新奇事物的渴望和对时髦的好尚给我们的生活增添了刺激。在这种鼓动下，艺术与设计中的创新和求奇的趣味，使老一代嫉妒青年人。有时我们可能想把近来抽象艺术的成功说成不过是些“有趣的花帘子”，可是却不可忽视。通过新奇的抽象探索而产生的彩色缤纷的“花帘子”多么叫人开心。新的容纳力，赶时的批评家和制造商们给了新的观念与色彩的组合以表现机会，丰富了环绕着我们的生活。甚至把旧样子翻新也都增添了热闹。我深信，正是源于这样一种意识，大多数青年人把这些东西

视为我们时代的艺术，而并不去深究在展览会序言上讲到的那些玄奥和暧昧的内容。情况似乎确实如此。假使舍弃了某些信念的基础，那么真正的愉快只是提供享乐。

不用多说，另一方面这种对时髦的崇拜也包含着危机，它恰恰潜伏在对我们所享受的自由的威胁之中。当然聊以自慰的是它并非来自警察，而是来自“盲从主义”的压力，来自害怕“落伍”、害怕被人看作守旧派或是差人一等的角色。就是在最近，一份报纸告它的读者们：要注意最时兴的一次个人展览，如果他们想“参加竞走”的话。——艺术是没有“竞走”的，若果真有的话，我千万要想想“龟兔竞走”的寓言。

(E·根布瑞区：《艺术的历程》

第27章的补叙，1979年

英国费登公司出版)

