

世界艺术与美学

第二辑

中国艺术研究院外国文艺研究所

《世界艺术与美学》编辑部编

文化艺术出版社

世界艺术与美学

第 二 辑

*

文物出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

文物出版社印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张12 $\frac{1}{2}$ 。字数299,000

1983年8月北京第一版 1983年8月北京第一次印刷

印数: 00,001—20,700册

书号: 10223·037 定价: 1.35元

目 录

艺术和它的最新形式	[苏] 卢那察尔斯基	1
	冯 申 高叔眉 译	
资本主义和艺术	[苏] 弗·弗里德连迭尔	40
	雪 原 译	
关于资本主义对艺术的敌对性问题		
.....	[德] 汉斯·科赫	65
	佟 景 韩 译	
二十世纪的美学理论	[英] 吉尔伯特 库恩	122
——《美学史》选译之二	佟 景 韩 译	
马克思主义美学的崛起	陆梅林	168
——《一八四四年经济学哲学手稿》读后		
电影美学的研究对象、方法和范围问题	郑雪来	189
在流派纷繁的背后	李 醒	208
——战后英国戏剧流派剖析		
斯坦尼斯拉夫斯基创作札记	雷 楠 译	238

论观众	[美] 艾·威尔逊	272
	聂 晶 译	
论作品的结构	[苏] 谢·爱森斯坦	305
	俞 虹 译	
被禁用的蒙太奇	[法] 安德烈·巴赞	334
	崔 君 衍 译	
法国古典作家论音乐	杨 洸 译	346
论希腊人的艺术	[德] 温克尔曼	359
	邵 大 箴 译	
编 后		401

艺术和它的最新形式*

〔苏〕卢那察尔斯基

冯 申 高叔眉 译

同志们：在今天的报告中，我想结合最近在专家中间，在舆论界，甚至在党内不断进行的讨论，从马克思主义的观点；从社会学上来分析一下西欧各国（我指的是法国和德国）和我国出现的那些所谓最新的流派的实质。

同时，我也要谈一谈我们还很少有人知道的某些最新流派。德国的表现主义和俄国的结构主义未必能列在这里面，因为在我们的著作里对表现主义和结构主义已经多少作过一些说明了。毫无疑问，必须把新出现的法国流派——纯粹主义列在你们所不知道的、然而却有极其重要意义的流派里面。

一切艺术流派总归有一定的社会学的背景；当然，这并不是说，可以甚至必须在任何一个艺术流派里寻找经济结构的直接变化的结果，也就是说，不一定要问在劳动方面有哪些变化，或者在劳动进化基础上产生的人们相互关系方面有哪些变化，在上层建筑中就造成哪种艺术流派的出现。当问题涉及整个时代，涉及艺术中一系列巨大变更的时候，才可以这样提出任务；如果谈的是

* 本文是作者于一九二三年十二月二日在国立莫斯科大学作的一个报告，译自《卢那察尔斯基文集》（八卷集）第七卷，略有删节。——编注。

本来意义上的个别流派，这些流派有时成打地同时出现，它们存在往往不是几年，只是几个月，那么，要为这种表面的变化寻找深刻的原因就滑稽可笑了。经济基础在某种程度上是相同的，本身可能带有矛盾，在上层建筑或社会意识形态中会造成一种不稳定的平衡状态；这里可能会有时髦样式的迅速变更，同时出现几种时髦样式。这就是我们近来看到的情况。

我们这个时代不稳定，这是用不着证明的。事实上，第一，资本主义的基础总是不稳定的，变化得相当快。

第二，它会造成自己的对头——没有财产的无产阶级。这种矛盾是十分巨大的。

恩格斯讲过，社会主义是社会生产和对这种生产的产品的私人占有之间存在的矛盾的产物。无产阶级是社会生产的表现者，它彻底实现社会生产，也就是说，一直到产生相应的社会分配为止，资本家不经过工厂，不用占据世界市场等办法来不断扩大社会生产的基础，就不能活下去，所以他们会捍卫个人占有社会劳动产品的权利。这就是资本主义的矛盾。我们还没有消除这种矛盾，但是已经进入了明显的危机时期。我们正在一步一步地接近实现共产主义的时代；与资本主义的冲突日益频繁、增多；我们处于不断发生变更的时代，资本主义逐渐衰亡，工人运动非常高涨的时代，我们正进入资本和工人阶级最后冲突的时期，这个冲突是在双方的成功和失败的交替中发展的，它在各个方面都造成了极不稳定的状态。

资本主义本身十年又十年地寻找同工人阶级进行斗争的新方法，有时一下子运用了几种根本不同的手段。例如，现今的德国就是这样。在那里，为了同工人阶级进行斗争，同时使用了孟什维主义和法西斯主义，它们结成一对孪生兄弟，统治着德国——右派孟

什维克埃贝尔特^①当总统，而左派法西斯分子谢克特^②当军事独裁者。

资本家本身在同工人阶级进行的斗争中搞出一个一个的意识形态，而中间派的小资产阶级集团玩弄的花招更多。

另一方面，无产阶级本身也经受着一系列深刻的意识形态上的变化。

然而，整个艺术，老实讲，与其说是资产阶级或无产阶级创造的，不如说是知识分子创造的。知识分子一方面作为社会下层的小生产者，他的生产工具微不足道，似乎归附于无产阶级，另一方面似乎又是资产阶级统治社会的成员，资产阶级是通过那些过着富裕的资产阶级生活的高级知识分子代表来统治社会的。两个极端吸引着这批种类不同的人，把他们割裂开来。有时候，一个人在这两个极端之间惴惴不安，十分痛苦，并且从一个方面到另一个方面来回折腾，想方设法来调和这两个极端。

这就是产生这么多的流派的思想基础。同时，艺术家当然往往不理解，正因为他不能在无产阶级和资产阶级之间找到出路，他才来回折腾。

然而，这种遍布全世界的裂缝，这种把无产阶级和资产阶级分隔开来的壁垒，正是使人辗转不安的根本原因。但是，仅仅利用这些术语，反正不能说明这些流派产生的原因。决不能拿起表现主义、印象主义、立体主义等等，就说这里有多少无产阶级的派别，有多少资产阶级的派别，说把它们按不同方式编排在一起，就得出这

① 弗里德里希·埃贝尔特(1871—1925)，德国社会民主党右派首领；1919—1925年任德国总统，残酷镇压无产阶级革命运动。——译注。

② 汉斯·冯·谢克特(1866—1936)，德国将军和军事作家，1923年任独裁者时宣布共产党非法。——译注。

么一些流派。这些流派似乎是由于劳资冲突引起的普遍纷扰所造成的基本社会倾向的化学结合和分解而成的。

顺便提一下，流派的迅速更替也是由此而来的。印象主义、它的变种新印象主义、颓废派、颓废的象征主义常常相互更替，后来，颓废的象征主义在法国几乎完全消失了，转到斯堪的那维亚国家、斯拉夫国家和德国，在那里作为表现主义繁荣起来。就在那个时候，拉丁语系国家同时出现未来主义，未来主义主要在意大利交上了好运，而立体主义则在法国交上了好运。伴随着立体主义而来的是半未来主义的形式——无政府的个人主义的探索，即极端主义的流派，——而后来这种立体主义在那里给群众带来了一些不同的分枝，顺便说一下，这种未来主义变成了今天称之为纯粹主义的那种东西。流派的特别迅速的更替情况就是这样的。所有这一切发生于大约三十年期间。在这三十年内，我们埋葬了若干流派，而几个未被埋葬的流派也发生了很大的变化，以致很难认得出来了。流派的这种迅速更替的原因在于我们社会的不稳定。我将进一步说明我们社会的特征，以便向你们表明，究竟是哪些社会情绪的波动，引起某种流派的产生。

但是，同志们，特别是在我今天将要谈到的造型艺术中，还有一个特征。我将谈几句与文学无关的题外话，但这主要是为了把我的意思说清楚，说明今天我要讲的那些现象的基本特征是怎样在邻近的部门中发展起来的，但我主要谈谈这些流派出现以及表现最清楚的那个部门，这就是造型艺术部门。

现在我们就来简单地分析一下印象主义和颓废主义，然后分析其他的流派。先应当说一下：如果我们要进一步弄清楚，为什么尽管艺术理论家和文艺理论家写了整本整本的书，我们仍然认为在这种艺术里面有一种不严肃的东西（这种想法非常普遍，我也

一直这么认为，虽然我对这些人很尊敬），那么这里的原因就在于：他们所有这些最新流派都有一个共同的特征——没有内在的思想内容，没有情感的内容。

譬如，中世纪时代、文艺复兴时代、十七世纪的巴洛克艺术、十八世纪、十九世纪初的学院主义、现实主义——它们都是非常**有内容**的，它们都着重于形式，都强调形式有巨大的意义，甚至往往（浪漫主义者）认为形式具有举足轻重的意义，然而他们都持有这样的观点：文学家、音乐家、画家、雕刻家毕竟都是诗人，是创造形象的人，而这些形象具有某种思想的、感情的内容。所有这一切都可以概括成托尔斯泰关于艺术所写的那几句话：艺术家是这样一种人，他由于自己外部感觉的敏锐和自己的心理的丰富，给人们提供了某种具有思想和情感性质的新的珍贵东西，他想以这种东西来感染别人，把别人提高到他本人在自己内心深处可以到达的那种水平。或者，象奥斯特罗夫斯基写的那样：“当伟大的艺术家去世的时候，为什么我们好象成了孤儿似的？因为，你们知道，伟大的艺术家的思索多么深刻，感觉多么敏锐，因为，他把他获得的财富慷慨地让我们分享，使我们参与他的创作行为。”

现代的艺术家可不这么想。内容逐渐随风飘去。颓废派的追随者还未说过，他们想要成为没有思想内容的人，可是立体主义、未来主义、至上主义的时代到来了，他们的拥护者直截了当地声称：“不愿成为富有思想内容的人，甚至诗歌也应当是无思想内容的”，因为语言本身就是思想，所以就出现了莫名其妙的东西，出现了音响的结合，这种结合决不是一句什么有意思的话。这自然是由于逐渐脱离任何内容而必然产生的一种谬论。内容完全不重要，形式则重要得很，他们有时说：“内容甚至有害，必须完全取消内容”，或者说：“不必注意内容，哪里有内容就让它呆在哪里好了，

如果完全没有内容，只有形式、音响、鲜艳的线条或平面、体积等等的连贯结合，那就更好了。”这就是那些独树一帜的流派的高见。

当然，艺术家有时也创造实用的东西，为人的某种需要服务。比方说，可以在洗脸盆上看到画的内容，可以在洗脸盆上画风俗画或具有社会学内容的画，但这并不重要，主要的是要有漂亮而适用的脸盆，而这种现象本身就是艺术工业方面富有高度创造性的艺术行为。这样一来，艺术现在开始完全延伸到这个方面，艺术本身力求具有这种形式。

但是，这毕竟仅仅是“抛弃内容”这个口号、这种供认的其他一些支流而已，而这个口号则是人们意识中已开始缺乏内容的反映。问题不在于人们说：得了吧，你们要什么内容，有艺术作品在就行了。他们说，我有许多思想、感情，可以贯注在音乐或诗歌、绘画或雕塑中，但当我一走近画架，刚要进行艺术创作，这一切都成了无用的东西。但是，事实上，他们什么思想和什么感情都没有，他们的一切理论都象狐狸的推理那样：葡萄是酸的。这样的类比是对这样的人提出的，他鄙视内容，忘记了艺术家是思想和情感领域里的创作者，却还要这样说三道四，象个田鼠一样，不愿看一看，因为它反正没有眼睛；或者象个家鸭一样，不想飞，因为它的翅膀已经失去了机能。大部分搞现代艺术创作的知识分子，尤其在造型艺术方面的，已经没有内容了。原因非常明显。因为知识分子所依靠的那些基本阶级——大资产阶级和小资产阶级已经把自己的内容都消耗完了。为什么大资产阶级把自己的内容都消耗完了，这是大家一清二楚的。大资产阶级可以掠夺成百万的人，它可以继续推行零上加零的政策，但要从思想上维护这个政策，那是办不到的。例外处处有——主要在我们这个帝国主义战争的时代，有些

诗人企图起来保卫资本主义，比如德·凯泊尔^①，他证明，资本主义是狮子，而无产阶级却是胡狼，无产阶级吃点狮王盛筵的残羹剩汁。但这完全是胡说八道，资产阶级的拥护者本人对此是很清楚的，这只能败坏他们自己的声誉。或者，象尼采^②那样，提出自己的超人，利用封建情绪的蒸馏，间接支持了资产者的夸大狂。这完全是一桩丑事，因为决不能设想，经历人生欢乐和痛苦的苦行僧查拉图什特拉^③个人会为脑满肠肥的银行家辩护，说他们靠牺牲工人和在交易所中被他们掠夺一空的人们而驱车到都市大饭店和妓院去寻欢作乐。

从这种类比中得不出什么结果。决不能说，资本主义有时不受到赞扬。就拿维尔哈恩^④这样的诗人来说吧，他对腐朽的艺术冷眼旁观，而接近无产阶级。维尔哈恩在他的《银行家》中创造了资本家的赫赫形象；他以为，银行家尽管表面上看来是锱铢必较，有失体面，事实上却是历史上少有的令人目眩的暴君、大独裁者。但是，难道这里有辩护的意思吗？没有，因为在维尔哈恩看来，这是一个大强盗，必须尽快消灭他，否则他要酿成许多大祸。

决不能设想，因为无从为资本家阶级辩护，资本家阶级就会对自己辩护的任何形式都漠不关心。但是，既然艺术不再是他们所需要的自我辩护，那么，艺术便成了一种他们所需要的一种摆设，一种消遣。因此，资本家阶级对艺术家说：作我的蒙面人，我的侍从丑角好了，给我遣怀解闷吧！所以那帮子讨资产阶级欢喜的

① 德·凯泊尔(1854—1928)，德国戏剧家。——译注。

② 弗里德利希·尼采(1844—1900)，德国哲学家、非理性主义和唯意志论的代表、诗人。——译注。

③ 尼采：《查拉图什特拉如是说》这一作品中的主人公。——译注。

④ 埃米尔·维尔哈恩(1855—1916)，比利时诗人、戏剧家和评论家。——译注。

艺术家，本来就应当搬弄那些谁也不需要的艺术至上论的老古董——这是师古派的^①艺术，是受到资产阶级各种祝贺和酬谢的老鹰派的艺术；或者说，这种艺术本应完全拒绝任何内容，而瞩目于纯陶器、纯地毯，玩弄颜色、音响等等，这种东西只供人玩赏，不能深入人的心灵和理智。最后，一种戏谑的艺术成长起来，讲些双关的俏皮话，颂扬兽性的色情。资产阶级的艺术就是这样的。不妨把那种受到失去创造进取精神的资产阶级的极深影响的艺术也叫做资产阶级艺术。这里有一大批大艺术家完全搞这种营生。也有一些艺术家，把自己的一部分心思放在另一种倾向上，用自己天生的某些创作才能和心弦为资产阶级服务。

但是，还有另一个阶级，它同知识分子相亲相近，艺术知识分子就出身于这个阶级，从生活方式来看，它接近于这个阶级——这就是小资产阶级。当然，象三四十年代浪漫主义精神的大大发扬，与小资产阶级的情绪有关。小资产阶级开始反对大资产阶级。你们知道，这结果是什么。你们知道一八四八年革命的性质。一八四八年的全部革命在于小资产阶级加入了反大资产阶级和地主的斗争，但同时小资产阶级又害怕无产阶级和农民，血淋淋地背叛了无产阶级，并离开了无产阶级。于是小资产阶级的没落绝望情绪开始了。小资产阶级不再是某些思想和理想的体现者了；它内心崩溃了，丧失了自信心。还留下一些狂徒，他们叫嚷：“回到中世纪去！”还有一些艺术家试图说出这一点，但没有得到反应，也就默不作声了。也有这样一些人，他们大搞神秘主义、悲观失望和消极厌世去了。所有这些情绪都是郁郁寡欢的，它们无助于人生，不妨这

^① “师古派的”，双关语，是卢那察尔斯基用法语中 *Pompier*——“消防队员”一词构成的形容词。“左派”的拥护者将那些按传统的学院主义精神创造自己作品的艺术家讽刺地称为“消防队员”。——译注。

样说,这些情绪证实了意识的崩溃。反犹主义也可归到这里面来。据说,犹太人胜过我们,因为他们比我们强,比我们狡猾,他们排挤我们,所以必须同他们进行斗争。或者发起憎恨妇女的运动,或者又有了打起仇视男子旗号的妇女运动。当然,所有这些都是在病态现象。很清楚,这里一根主要的生物之弦断了,生存基础本身断裂了。因此,诗人们开始表现这个小资产阶级的的情绪,表现大资产阶级追随者、大资产阶级败类的的情绪,对这些人来说,在任何享受中都没有乐趣,他们是左拉、托马斯·曼和其他一些艺术家描绘得很出色的那个第三代和第四代的病人,怀疑病患者。他们表现了十九世纪末、资产阶级的没落情绪,所谓 *fin de siècle*①。因此,他们把自己叫做颓废主义者。他们十分明确地承认,他们是一些已近黄昏的人,他们给人类作安魂祈祷,他们只会哭哭啼啼。他们说道:我们的诗歌充满了内容,富有象征的意味。但是要分析!歌德是象征主义者吗?是的,他自己是《浮士德》。雪莱象一个《普罗米修斯》②吗?是的,当然象!再拿埃斯库罗斯来说吧,他是象征主义者,但是一个什么样的象征主义者呢?这是一个努力通过不论什么形象来抓住一种巨大的东西,从而以比较轻巧的艺术形式使人掌握大量感受的象征主义者。

那么,颓废派象征主义者呢?颓废派象征主义者说:在我灵魂的深处有某些潜意识的半拉思想和四分之一感觉,但它们对我是重要的,因为我不可能靠真正的感觉来生活,因为这些感觉太粗俗了,它们对普通老百姓合适,而我们都是些精细的人,我们倾听从我们精神地下室里发出来的心声,我们这些极端个人主义者,竭力用一些最甜蜜的音乐般的私语,把这些细微之处和我们的这些细

① 世纪末。——译注。

② 指雪莱的抒情诗剧《解放了的普罗米修斯》(1820年)。——译注。

致的感觉转达给精细的人们。因此，颓废派象征主义者认为，即使人们不懂，那也好。朗波引以自豪的是：他的“醒悟”无法被人理解^①。马拉默^②振振有词地说，只有那些出类拔萃的人才能理解他。这种孤芳自赏——从社会规模来看，事实上是一种很渺小很有限的东西——是象征主义的真正骄傲。

因此，我们看到，内容在缩小，几乎完全丧失了内容，由此就开始了—一个无内容的艺术的伟大时期。我们说“无内容”是想强调指出，这些艺术家没有想表达任何思想的严肃愿望，直到昨天他们还在捍卫自己从事创作无思想、无内容、无感情的艺术的权利。不久前我们出席了一次讨论会，有一位名导演说过，在戏剧中不必去探索心理上的丰富内容，现在他不说这个了，因为一个聪明人不可能长久站在这种荒谬的立场上。

内容的这种衰落可以说是一种全线崩溃的表现，从这种观点出发，才能去说明某些流派的基本特征和社会学原因。关于颓废派和象征主义，我说得够多的了，现在谈谈几个比较有意思的流派。

（ 在世纪末的时候，印象主义发展起来了。印象主义并不是所有人都正确理解了，不理解印象主义，就不能理解在它之后所发生的一切。印象主义的主将们似乎是出于非常诚实的现实主义，又似乎是现实主义的继承者。自然主义者左拉在他的长篇小说中曾设想，印象主义和自然主义是一对亲兄弟。

如果我们拿任何一个库尔贝^③的现实主义作例子，那么这样

① 阿尔特·朗波(1854—1891)，法国象征派诗人，他在一首散文诗《醒悟》中宣布自己的美学原则是：“以不明确表达不明确。”——译注。

② 斯蒂凡·马拉默(1842—1898)，法国象征派诗人。——译注。

③ 古斯塔夫·库尔贝(1819—1877)，法国画家。——译注。

的画家并不是象人看见现实事物那样去描绘现实事物的，他描绘的是你们对树或人所产生的一般印象；正因为描绘的是这种一般印象，所以可以说，事物的实质也被描绘在画中了。现实主义者离活生生的现实之远，就如埃及人拿面孔的侧面和躯干的正面当作剪影一样。我们再拿这一张纸作例子。你们说它是白的，这不对，在这个亮度下，它当然不是白的，而是略带黄色，还有许多淡蓝色；如果把它拿到太阳底下看，它便是白的，如果你透过窗子的红玻璃上看，它便是红的，根据不同的亮度，它就有不同的发亮的地方，因为匀称的、白的散光几乎从未有过，所以这张纸就不大能够成为白的。所以印象主义艺术家也说：如果我要做一个真正的现实主义者，那我何必要按照自然科学家所认为的那种样子来描写事物呢？我要按照我在现实中所看到的那个样子来描写事物——这将是眼睛的真实：按事物当时出现的那个样子来捕捉一切事物。

这是绘画中的一整套变革。画家现在并不追求怎样按我们头脑中想象的事物样子来恢复事物的面貌，而力求按我们所领悟的事物样子来反映事物。然而正由于这一点才有了描绘的独特的变化并转向主观主义。克洛德·莫奈^①画卢昂大教堂，画了四十次，画干草垛画了不下六十七次，他早上画了晚上又画，在这样的光度下画了又在那样的光度下画，每一次都创作了每一瞬间的新画，根据自己眼睛的角度一再创作新画。这样，就有了未定稿、草稿、草图等等。必须抓住的恰恰是这一时刻的光度，过了半小时明暗就不同了。所以每一种流动的明暗不仅取决于客观条件，而且也取决于主观条件：人的目光是否敏锐，他是否抓住了一点而忽略了

① 克洛德·莫奈(1840—1926)，法国印象派画家。——译注。

他所关心的另一点？他作画时的情绪怎样？

印象主义的下一步就是声称：画家不应当描绘得那么细致，画家应当给人们以一种主要的富有色彩的印象，据说印象主义不是简单地把事物描绘成他当时看到的那个样子。即便是柯达照相机般的再现色彩，这还不是印象主义。不，印象主义是从一个画家那里得到的对某一事物的短促印象。要得出英国（原文如此——译注）印象派温斯特勒^①的结论，那是很容易的。他说：我在忧伤的时候，看泰晤士河是一个样子，而在快活的时候，看它又完全是另一个样子。的确，如果相信自己的感受，那么印象就是一种透露出某种气质和情绪的行为。德国人直接把印象派风景画家称为情绪风景画家（Stimmungslandschafter）。我们知道，在太阳落山的时候，太阳不是忧伤的，的确它也不会落下去，而是大地在转动，然而日落却是使人忧伤的，因为对画家产生一种忧伤的印象，所以印象主义者看重这个忧伤的因素。他把他所感受的东西倾注在画面上，使被描绘的内容具有这种内在音乐性。当然罗，这就说明印象主义是主观主义的。

如果你们说：我要按我对事物的看法来描写事物，也就是说，我描写的不是事物本身，而是我对这一事物的看法，而你们对这一事物的看法可能和我的看法不一样，那么，我就不会满意，不能理解。印象主义一开始是不被理解的，后来公众就有反应了，开始懂得这种作品的格调，习惯于印象主义者采取的特殊色调、外部和内部的色彩变形。

法国印象主义者和新印象主义者给自己提出的任务是画出围绕事物表面的时暗时明的光线，即所谓滑过事物表面的那种反映

① 詹·马·温斯特勒(1834—1903)，美国画家和版画家。——译注。

和发光点。

就是说，这是时暗时明的、透明的、半透明的色彩。怎样才能取得这种效果呢？新印象主义者为了取得这样的效果而决定采用着色的办法：在一定距离涂上各种颜色的鲜明斑点，这样就得出某种色彩的印象，而这种综合的色彩是很生动的，好象在颤动，时明时暗，就如用一定的方式上了色的真正的光线一样。

印象主义者没有超越本来意义上的对艺术的形式主义态度。他们是这样说的：我们转送给你们的最伟大的艺术，就是我们所看到的東西。

而这种东西在哪儿呢？我们也看见了这种东西，还转送干什么？歌德说过：“真正的莫布斯狗终归比画的好。”^①也许，真的不需要这种莫布斯狗？为什么把它再画出来，滑稽地模仿自然呢？问题在哪里呢？为什么印象主义者认为，他有天大的理由要人们出大价钱买他的画呢？问题在于：法国资产阶级（它失去了内在内容，并且使那些也一度失去自己的内容和旧制度[ancien régime]的阶级在文化上销声匿迹了），也就是有教养的和富裕的法国，对形式有特殊的爱好，它发挥了对纯技巧的鉴赏力，所以，画的价值对法国来说并不在于它描绘了沐浴中的女士们，而在于雷诺阿^②以如此不寻常的熟练手法作画，这不是从相似的意义说的，而是从色彩的颤动和他表现了用完全另外一种眼光观察到的一小块世界来说的。没有这幅画，你们就无法看见这样的情况。这是一种技巧，这是一种用新的方式观察并把看到的東西记录下来的本领。这就是印象主义的力量和意义。

① 这句话出自歌德 1798—1799 年写的《收藏家及其亲友》一文。莫布斯狗是一种室内饲养的哈巴狗。——译注。

② 雷诺阿(1841—1919)，法国印象派画家。——译注。