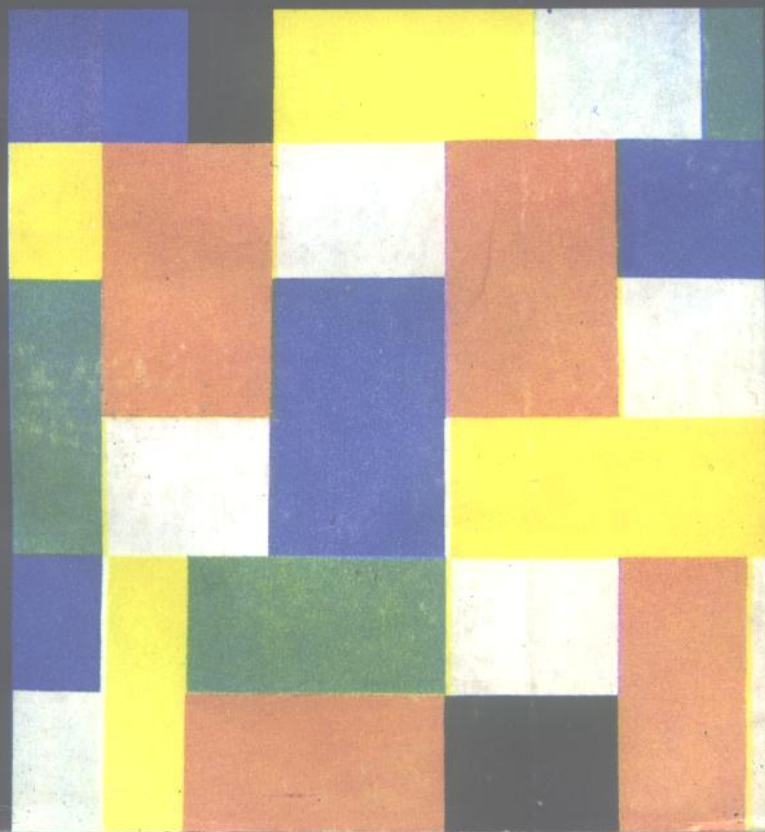


现代美术理论翻译系列

艺术与精神分析

- 著者 PETER FULLER
- 译者 段 炼
- 出版 四川美术出版社



现代美术理论翻译系列

主编 邵大箴

编委 邓福星

朱青生

范景中

艺术与精神分析

● [英] 彼德·福勒著

● 段炼 译

四川美术出版社 · 一九八七年·成都

责任编辑：陈 默
封面设计：文小牛
技术设计：曹钧侯

原 书 名 Art and Psychoanalysis
原 著 者 Peter Fuller
原 出 版 者 Writers and Readers
Publishing Cooperative Ltd
London 1980

441016-20
272页

艺术与精神分析

〔英〕彼德·福勒著 段 炼译

四川美术出版社出版发行

（成都盐道街3号）

新华书店经销

邛崃县印刷厂印刷

开本850×1168毫米1/32 印张10

插页8 字数218千

1988年2月第1版 1988年2月第1次印刷

印数 1—15,000册

ISBN7—5410—0094—9/J·94

定价：2.90元

序“现代美术理论翻译系列”

邵大箴

我国新时期包括美术在内的文艺上的论争，涉及的问题很多，面很广。艺术的本质，艺术与社会生活的关系，艺术与社会文化的关系，创作者的主体意识，潜意识在创作中的作用，现代科技对现代艺术的影响，哲学思维对艺术创造的作用，艺术的民族性与世界性，等等。这些问题，大多是世界性的，各国的文艺家们都在广泛地进行讨论。当然，也有一些是在我国特定历史条件下具有特殊性的问题。这些问题会在相当长的一个历史阶段里争论下去。因为理论上正确与谬误、是与非的判断，需要实践的检验，而实践本身又有个过程，需要一定的时间。我国新时期社会主义的文艺实践，是一个充满着生气和活力的有机体，它在不断运动中接受各种外来的影响，吸收其中一切有益的养料，排泄其中对机体无用或有害的渣滓。这就是我们通常所说的取其精华，去其糟粕。外国的文艺理论和创作，哪些是精华，哪些是糟粕，不能靠先入为主的观念去判断，而要在吸收和消化过程中加以识别和鉴定。我以为，对于外国的文艺理论和观念，我们应采取慎重的分析态度。有些理论从整体上看可能是片面的、错误的，但在局部上可能有可取之处，我们在否定其体系的同时，对其局

DM45/03

部的合理因素则应加以肯定，并采纳来为我所用。

在近几年的文艺论争中，常常见到这样的情形，大家都在围绕着一个问题热情地发表不同的意见，却对所议的对象没有较为深入的了解和考察，更谈不上有系统的研究。例如，大家都说现代派如何如何，其实对现代派文艺真正下过功夫的人却寥寥无几。产生这种情况的主要原因是可以依据的资料太贫乏。能用外文读文艺史论书籍的人不多。中文资料又是凤毛麟角。即使能阅读外文的，要找到合适的书籍也很困难。在这种情况下，系统地翻译一些有理论价值和资料价值的外国文艺史论的书籍，就是很迫切的任务了。正是基于这一考虑，我们决定出版“美术理论翻译系列”。这套系列主要推出与美术关系较为密切的文艺理论书籍，作者包括世界各国，观点自然也是各式各样的，选择的标准是著作的学术性与权威性。

在国外，特别是在西方各国，美术思潮和运动以及美术作品在文化生活以至在整个社会生活中所起的作用，比在我们中国要大得多，这大概和他们的传统有关。可以毫不夸大地说，在西方现代社会，美术思潮一直在文艺思潮中居于领先地位。离开对现代美术思潮的认识和了解，很难全面把握西方现代文艺的特征。有鉴于此，在不少出版社已经翻译出版或正在翻译出版外国文艺理论丛书的同时，我们仍然推出这个系列，这个与美术思潮和美术史，特别是与现代美术思潮和美术史密切关系的系列。

对于鲁迅提出来的“拿来主义”，大家口头上和文字上没有表示反对的。但实践表明，我们在“拿来”这个问题上常常出现偏差和失误。有时候我们在琳琅满目的洋货前面，什么也不敢拿。不拿，手上、口中倒是干净了，不会沾上洋细菌。但是，我们

却变得愈来愈虚弱了。在另外一些时候，我们（至少有一部分人）又对舶来品盲目崇拜，似乎洋人的一切都比我们强，什么都想拿来，恨不得自己也变成洋人。我们经历过的这两种倾向，应该使我们变得更加聪明起来。须知，要真正“拿来”也是不容易的，去拿的人，要象鲁迅所说的那样，沉着，勇猛，有辨别，不自私。

总之，对外国文艺理论和实践的真正理解、消化和借鉴，将有助于我国社会主义文艺的腾飞。我们希望这一翻译系列的问世，为我国知识界提供一些原始的资料，并希望由此能引出对这些著作有价值的批评和研究成果来。

译者前言

《艺术与精神分析》(Art and Psychoanalysis)，1980年由英国作者与读者出版公司在伦敦出版。作者彼德·福勒(Peter Fuller)是英国后起的艺术理论家，1947年生于叙利亚首都大马士革，后来受教于恩普森学院、彼德豪斯和剑桥大学。从1969年起，他以艺术批评家和作家的身分为《新社会》、《前卫》、《泰晤士报》、《艺术评论》、《艺术论坛》和《艺术月刊》等刊物撰稿，写了许多关于艺术和文化方面的文章，遂引起理论界和社会的注意，并被视为新一代美学家。福勒在英国和美国发表的一系列论艺术的文章，集为《超越美术危机》出版，他的其它专著还有《论罗伯特·纳特金》、《优胜者》，以及与乔·哈利合著的《冒险心理学》。福勒不仅是理论家，也是一位作家，他发表过许多短篇小说，80年代初期又开始创作长篇小说；同时，福勒还是一位现代派画家。目前，他与妻子和女儿居住在伦敦东区。

福勒的《艺术与精神分析》出版后，受到了理论界的好评，因为它探讨了长期使艺术家感到困惑的问题：

“为什么不同时代的人会对同一艺术作品产生共鸣？”

“审美情感是否具有生物学的基础？”

“我们能不能把握其中的哲学实质？”

作者对此作了肯定回答，他认为伟大的艺术作品都具有超越时代的魅力，它来自美的物质基础。这是关于审美本质的问题，作者对它的研究是在艺术形式上进行的，他所采用的方法，是“弗洛伊德之后的精神分析理论”（Post-Freudian Psychoanalytic theory），尤其是“客体关系”（Objective relation）学派的方法。

《艺术与精神分析》一书有两个平行的主题，一是研究审美本质，另一是阐述新精神分析，作者以后者作为达到前者目的的手段，使两个主题完美地结合起来。为了对审美本质的探讨具有普遍性，福勒选取了西方美术史上最有代表性的作品和作者来论述：《米洛斯的维纳斯》、米开朗基罗的《摩西》、塞尚、纳特金和罗斯科。这些作品和作者，从古希腊到文艺复兴、从传统艺术到现代派艺术，构成了一幅完整的西方美术史画卷，而作者则从精神分析的角度探讨了西方美术发展历史的规律问题。

当然，我们可以对作者的观点持不同意见，就连作者本人也说，他“并不认为精神分析本身能够给我们提供一个圆满的答案”，“因为这本书是探索的和思考的，而远非作定论的”；它的价值在于为我们理解艺术开拓了一个新的领域。英国书评界认为，这本书的价值还在于，它“抛弃了时髦的‘结构主义’和‘观念’理论，而将视点放在弗洛伊德之后精神分析的发展及其与美学的关系上。”我们认为，正是这一点对于我们特别有价值。

弗洛伊德在本世纪初期创立了精神分析学说，在随后的几十

年中，他的理论经历了长期的发展和无数的变化。尽管人们不否认弗洛伊德是意识形态领域里的一位巨人，他的理论却并没有被奉为绝对真理，甚至还在弗洛伊德活着的时候，他的一些追随者就另立门户，形成了自己的流派。本世纪中期以后，英国的“客体关系”理论作为一个新的精神分析学派，在西方艺术界产生了很大影响，本书的新精神分析，就包括了对这一理论的阐述和发挥。遗憾的是，我国理论界对这一切所知甚少，仍然津津乐道于弗洛伊德的传统精神分析。尽管弗洛伊德主义作为一种历史文化现象，深刻地影响了现代文明，但是对弗洛伊德的盲目追随毕竟已成为过去，人们在承认弗洛伊德理论为“经典”的同时，也看到它是“古典”的。我们今天介绍弗洛伊德之后的新精神分析理论，也不是要步西方理论界的后尘，而是要从迷信与盲从中解放出来，通过对西方新理论的研究，来为建立我们自己的理论体系服务。这也就是翻译出版《艺术与精神分析》的现实意义。

二

《艺术与精神分析》一书的内容，由作者在伦敦大学为研究生开设的一系列讲座构成。作者说，书中有一条潜在的线索将各章联系起来，这就是用新精神分析的方法从形式上对艺术美进行探讨，并在生物学和生理学的意义上说明美学的物质基础。福勒所说的生物学和生理学，实际上是基于这二者的心理学，它以生物和生理的实际考察为依据，不同于弗洛伊德所建立的心理学体系。

在《艺术与精神分析》的序言中，彼德·福勒为自己论述审

美本质问题所选取的角度和方法进行了界说。审美本质是关于作品的艺术魅力的问题，通俗地说，就是艺术作品的美在哪里，或者“一件作品怎样才能流芳百世”的问题。福勒否认自己是社会学派的批评家，否认自己主张“艺术的政治化”。他认为，马克思对希腊艺术的永久魅力所进行的社会历史学的和政治经济学的考察，未能说明审美的本质问题，于是他摆出了另一派与马克思相对的观点，但他对二者都不表示赞同，而是避开他们所争论的问题，另外开辟了一个论述的领域，这就是审美的生物学因素。他说，一件艺术作品之所以在不同的历史时期能够为不同的社会阶层所喜爱，是因为这些作品表现了人类相对不变的生物和生理状况，正是它赋予艺术作品以魅力，从而使作品超越历史并成为永恒的文化现象。福勒承认，从生物学和生理学角度研究审美本质，是形式主义的，但他所要反对的恰好就是与形式主义相对立的主观的“观念”理论，他认为非观念的也就是物质的，所以他是“唯物主义”的。这样，他便将自己偏重生物学和生理学的精神分析方法看成是不同于弗洛伊德的唯物主义的“精神分析”，并将其运用到对具体作品的研究中。

这件作品就是文艺复兴时期艺术大师米开朗基罗的著名雕塑《摩西》。在本书第一章里，彼德·福勒首先描绘了《摩西》那震撼人心的艺术力量，然后分析并否认了弗洛伊德对《摩西》的艺术魅力的解释，最后才为自己的新精神分析理论建立了物质基础。福勒认为，从雕像本身而言，《摩西》是高度完美的，它并没有后人的雕塑所着意留下的那种未完成部分，如果将这座雕像同它所处的环境，也就是与教皇朱利斯二世的陵墓连成一个整体来看，却是未完成的，因为它与环境并不协调。在这个矛盾中，包含着深

刻的心理学内容。福勒剖析了弗洛伊德的论文《论米开朗基罗的〈摩西〉》，指出这不是精神分析。为进一步推翻弗洛伊德的理论，他又剖析了弗洛伊德对达·芬奇所进行的精神分析的可取和谬误之处，进而阐述了精神分析运动的发展历史和论争，并对机械主义进行了评述。由此得出结论说，米开朗基罗与教皇的冲突，同他个人历史中父子关系的冲突有直接联系，这种心理动因，使他在雕塑《摩西》中注入了自己心理上的同性恋和自恋因素，所以《摩西》本身是高度完成的，而与周围环境的关系极不和谐，正是这种矛盾冲突所具有的心理学意义，赋予《摩西》雕像以巨大的艺术力量，并与艺术欣赏者的潜在心理达到了一致。

关于艺术欣赏的心理问题，涉及到接受理论，因为欣赏者总是力图在自己的潜在内心中对欣赏对象进行再创造。在本书第二章里，福勒通过对古希腊雕塑《米洛斯的维纳斯》的分析论述了这个问题。他首先叙述了《维纳斯》雕像在希腊的米洛斯岛上被发现的经过，然后就法国军队与土耳其人为争夺这座塑像而进行激战的传说作了必要的考定，并且指出，不论《维纳斯》的残损是否与争夺战有关，她都激起了艺术家对她进行修复和重塑的空前热情。但人们所看到的事实是，所有的修复和重塑都是徒劳的，只有《维纳斯》像原作才经得起历史的考验。这样，福勒便从精神分析的角度来探讨《维纳斯》的永恒美问题，他所依据的是弗洛伊德正统观点之后的克莱恩的婴儿心理学理论。这一理论认为，初生婴儿将自己所接触的对象，即作为外在客体的母亲，分为善和恶两部分，他亲近前者而进攻后者，并竭力将这个外在对象置于自己体内而使之成为“内在客体”。福勒认为，艺术家的创作情感类同于婴儿对母亲的情感，而欣赏者也潜藏着这种情感，

他们在欣赏艺术品时，内心不仅具有对作为外在客体的作品进行破坏的冲动，也具有对被毁坏的作品在想象中进行内在修补的冲动。断臂的维纳斯像由于满足了人们的这种心理意向，于是便得以超越时代、种族和阶级而成为不朽的艺术作品。

但是，这并不是审美体验的全部内容，用克莱恩的理论解释艺术魅力的超越性，显然是不够的。作者在本书第三章里，从米尔纳的理论出发，以塞尚等体现着从传统到现代的过渡特征的作者为论述对象，阐发了新的艺术理论。米尔纳认为，正统的美术理论强调刻划对象时轮廓的清楚和透视的准确，而客观事物在实际上并不是这样。福勒以自己的经验验证了米尔纳的观点，他还指出，轮廓与透视都清楚、准确的医学挂图与绘画艺术有天壤之别，它不能激起美的情感，因为它是“科学的”、纯客观的。对传统绘画的轮廓与透视规律的反叛，是现代主义绘画兴起的先声，塞尚的作品就体现了这一特点，他将艺术家的主观世界与对象的客观世界融合了起来。至此，绘画便不再仅仅是再现或表现，而是一种“体验”，这是对人类和个人往日历史的情感体验，这种情感就是母婴关系中婴儿对母亲的认识和态度的发展、变化。福勒考察了西方美术史，认为文艺复兴以前的中世纪绘画具有这种体验的特征，那是一种宗教的情感，与婴儿期“神经分裂式偏执狂的状况”，即婴儿将自己认同于母亲的现象相对应。文艺复兴以后的科学发展改变了这一切，艺术也就对应于婴儿“抑郁的状况”，婴儿已经认识到了自己与母亲的分离性。塞尚以前的绘画都强调轮廓和透视，将主体与客体截然分开。而塞尚则回到了婴儿期的前一个状况，他笔下主客体的融和将新的空间观念引入了绘画，满足了成年人在无意识中对婴儿生活的幻想，

以及与外部世界建立融洽关系的潜在欲望。

其实，艺术的历史、成年人的生活，确实是对婴儿经验的一种变相的重新经历。福勒在本书第四章里，考察了美国当代画家纳特金的作品，认为他的作品是对他个人往日的婴儿经验的体验，因为他的艺术之美，在于给人以崇高之感，而这种崇高之所以动人，是因为它牵动了人们的一种隐秘的焦虑，这种焦虑就存在于母婴关系中。按照客体关系学派的观点，婴儿从与母亲的认同中脱离出来，在意识到自己独立存在的自律性的同时，也对母亲作为客体的独立存在有了渐趋清晰的认识。在婴儿与客体的分离中，有一个空间出现，而在分裂之前这个空间是潜在的，它容纳着许多有待于在将来实现的心理内容。福勒从客体关系学派的这个观点出发，联系纳特金的家庭背景、个人经历和创作生涯，对他的抽象绘画进行了精神分析，指出他的艺术力量在于“潜在空间”所包含的体验。实际上，潜在空间的更有力之处，还在于它的“空洞”，而对空洞的焦虑和不安，使竭力要去充满这一空洞的欲望得以付诸实践，于是这就成了艺术创造的一大动力。福勒用上述理论研究了当代美国的另一个画家罗斯科，他指出，艺术创造不同于神经和精神方面的疾病，因为后者以唯我为特征，前者却具有对客体关系的体验性，这种体验是一种强烈的内心生活，观赏罗斯科的绘画，也是对自身内心生活的体验。于是，福勒将他的论述又归结到审美本质的问题上，他说：“美感是人类经验和潜能的某种因素的历史性特殊结构，而人类的经验和潜能又从属于我们潜在的生物存在的状况。”

至此，福勒已将审美本质的问题，从生物学和生理学的角度揭示完毕。他认为，作为心理学的精神分析，应该是一门自然科

学。为了使自己的理论具有自然科学的特征，他把对审美本质的研究建立在生物学和生理学的基础上。但是他的这种“纯科学”，已经在相当程度上脱离了艺术作为文化产物的意识形态性质，而走向了形式主义。这和他在本书中所引用的克莱恩和“客体关系”学派的新精神分析理论是分不开的。

三

福勒反对唯心主义，他是典型的“西方马克思主义者”，但与我们所理解的经典马克思主义相去甚远，在审美本质的探讨中，这一点表现为他对唯物主义的修正。

我们知道，马克思主义认为，艺术作为人类文化的一种形式，它的产生、存在和发展，都受到所处的社会、历史、政治、经济等外在因素的制约，因为艺术属于上层建筑中意识形态的领域，被经济基础所决定。但是福勒对此提出了疑问，他说：“如果说作品的意识形态、政治、社会和经济的媒介是那样重要，那么该怎样解释这一事实：当我步入维多利亚或阿尔伯特博物馆，去看那些古代印度文明的雕塑作品时，我对它们的背景一无所知，却又欣赏不已？”

这涉及到艺术自身的内在规律问题，马克思也注意到了并且承认这个问题的存在，在《政治经济学批判导言》中，提出了著名的关于艺术生产同物质生产不平衡的观点，但是马克思没有改变物质生产制约艺术生产的观点，同时，马克思也没有否认在艺术与外在因素的关系中内在规律是要害问题，而这个问题又与审美本质相联系。

马克思认为，希腊艺术的魅力，在于它展现了人类的儿童时代，这是它得以超越于物质生产的特定时代而“流芳百世”的根源。马克思对这个问题的探讨是从社会历史学的角度出发的。他说，希腊艺术是它赖以产生的那个“社会阶段的结果，并且是同这种艺术在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”

作为唯物主义者，福勒站在了马克思的立场上，他赞成希腊艺术的魅力在于展现了人类的儿童时代这一观点，但是，他并没有把这一观点归结为社会历史的因素，而是归结为生物学和生理学的因素，并从希腊艺术扩大到所有艺术。他认为，我们今天所看到的古代艺术，早已不是原来的古代艺术，如雕塑《米洛斯的维纳斯》，在古希腊人眼里，她是一个具体的神的形象，是米洛斯岛的守护神，我们现在却把她看成是人体美和人性美的永恒化身。由于她所处的社会条件发生了变化，她已不再局限于特定的时代、地域和观念，所以现代人对她的体验和认识也与古代人完全不同。在不同的时代、地域、社会、宗教、种族和阶级之中，所有的人只有一点相同，那就是他们作为生物而存在的特征，这是人类从文明开始直到现在都一直保持未变的。因此，要探讨艺术对社会和历史等等外在因素的超越，只能从生物学和生理学出发，去研究艺术所体现的人类经久不变的特征，从而把握其永恒的魅力。这样，福勒便否认了马克思关于艺术受社会历史和政治经济等因素制约的观点。

对马克思观点的上述修正，使福勒走向了形式主义，而形式主义与精神分析的结合，又使他修正了弗洛伊德的传统精神分析。福勒不同意精神分析与唯物主义心理学（例如巴甫洛夫）相

对立的观点，他认为建立在生物学和生理学基础上的精神分析属于自然科学，是唯物主义的，因此他反对唯心的观念理论，主张精神分析是关于意义的生物学理论，而不仅仅是关于意义的理论。正是对观念的抛弃，使福勒的艺术研究回避了作品的思想内涵，而走上纯形式的道路，他把研究艺术的内容视为唯心主义，把研究形式视为唯物主义，这实际上早已远离了马克思主义的唯物主义原义。

福勒认为，弗洛伊德的精神分析是从观念上研究作品的意义，这说明弗洛伊德并不理解造型艺术，他所关心的只是作品的题材。对于弗洛伊德从雕像的一些具体细节来注释米开朗基罗的《摩西》，福勒指出，如果用19世纪艺术鉴赏的眼光来看，弗洛伊德的论文有独到之处，但是它以往日“科学的”机械主义为基础，其方法并不是精神分析，他的解释和结论也不正确。福勒把弗洛伊德对《摩西》的研究和对达·芬奇的研究进行比较，认为在某些方面后者还有一定的可取之处。在《论列奥纳多·达·芬奇》中，弗洛伊德指出，由于达·芬奇自己是私生子，他从婴儿时期起就表现出恋母的倾向，因此在他的绘画中，永恒的母性微笑这一主题，便与他本人在端详母亲面容时所呈现出的情感有着深刻的心理联系。福勒敏锐地指出，作品与作者的心理联系，在米开朗基罗与他的《摩西》之间也明显存在着。前面已经说到，正是同性恋和自恋的因素，使《摩西》雕像与环境相龃龉，从而使作品具有永恒美的魅力。可是作为精神分析鼻祖的弗洛伊德，为什么对这一点竟视而不见或避而不谈呢？

正是对这个问题的探讨，福勒表明，要研究审美本质的问题，以生物学和生理学为基础的精神分析才是一条重要途径。福勒

干脆就通过这一途径，来对弗洛伊德本人进行精神分析，并以此作为对上述问题的解答。他说，如果说达·芬奇是永恒的母性微笑的画家，那么，米开朗基罗则是挣扎的男性人体的雕塑家，是父性力量和父子关系的雕塑家。弗洛伊德显然也认识到了这一点，并将自己认同于米开朗基罗的摩西。与米开朗基罗一样，弗洛伊德也是一个精神病患者似的人物，他看到了摩西的愤怒，却拼命掩饰自己对这一愤怒的恐惧，因为摩西的愤怒体现着“天父幻象”，他在当学生时曾因触犯老师，从老师那愤怒的目光中看到过这种幻象。弗洛伊德与自己周围的人也总是冲突的，他竭力使自己成为至尊的权威，别人不得有任何越轨举动，这导致了他与自己最得意的学生荣格、阿德勒等人的决裂，而与他人关系的恶化，又使他那内心的虚弱以精神症状的形式表现出来，于是在他身上明显地暴露出自恋的特征。弗洛伊德认识到自己在精神分析领域里的统治地位开始动摇，就象摩西手里的《十戒》要滑到地上去了一样，这使他在论《摩西》的文章中隐喻式地说明，他还紧握着《十戒》，并且与摩西一样在愤怒中想起了自己要为之献身的神圣使命。

福勒认为，正是上述弗洛伊德的主观因素，使他对米开朗基罗的《摩西》的解释带上了个人色彩，并得出了不正确的结论。但是，福勒的结论也走上了另一端，他认为对审美本质的研究，应该建立在客观的物质基础上，从而对艺术进行形式方面的唯物主义研究。为了这个目的，精神分析就不能仅仅是关于意义的理论，而必须是关于意义的生物学理论。这就使他的新精神分析走上了形式主义的道路。