

# 艺术

艺术的理性空间系列

ART

〔英〕克萊夫·貝爾／著

薛華／译

江苏教育出版社

# 艺术

**ART**

---

■ 艺术的理性空间系列

[英] 克莱夫·贝尔 / 著 薛华 / 译

## 图书在版编目(CIP)数据

艺术 / (英) 贝尔著; 薛华译. — 南  
京: 江苏教育出版社, 2004. 8  
ISBN 7-5343-6000-5

I. 艺... II. ①贝... ②薛... III. 艺术理论 IV. JO

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 092451 号

Copyright © The Estate of Clive Bell, 1914  
Chinese Language copyright © 2004 by Jiangsu Education  
Publishing House

登记号 图字:10-2004-060号

**江苏教育出版社** 出版发行  
(南京市马家街 31 号 邮编 210009)  
(网址: www.1088.com.cn)

出版人 张胜勇

书 名 艺 术

作 者 [英] 克莱夫·贝尔

译 者 薛 华

责任编辑 任 晖

集团地址 凤凰出版传媒集团有限公司  
(南京市中央路 165 号 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京高岭印刷有限公司

厂 址 北京市房山区长阳镇高岭村

开 本 889 × 1194 毫米 1/32

印 张 5.5

字 数 130 千字

版 次 2005 年 2 月第 1 版  
2005 年 2 月第 1 次印刷

定 价 14.00 元

发行热线 010-62223842

## 序 言

在这本小书中，我尝试着阐述一种完整的视觉艺术理论。我提出了一个前提假说，凭借这个假说，人们即便不能检验所有审美判断的有效性，也能检验它们是否值得尊重；用这种假说来进行观察，从旧石器时代一直到现在的艺术的历史就可以理解了；我们用这种假说还可以给普遍的、古老的信念提供理性的支持：每个人心里都相信艺术作品和所有其他的东西之间有着实实在在的区别，而我的假说证明这种看法是合理的。我们都觉得艺术是极为重要的，我的假说也为这种想法提供了理由。事实上，我的假说的重要特点就在于，它似乎解释了我们认为正确的东西。我们将一块波斯地毯或皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡(Piero Della Francesca)<sup>①</sup>的壁画称作艺术作品，而把哈德良<sup>②</sup>的半身雕像或一幅流行的问题绘画斥为垃圾。如果有人想知道我们为什么这么做，他可以在我的假说中找到满意的答案。他还将会发现，我的假说给那些常见的批评术语——比如“好的绘画”，“有意味的构图”，“机械的”，“无动于衷的”，“组织混乱的”以及“敏锐的”等等——赋予了明确的意义，而这正是这些术语时常缺乏的。一言以蔽之，我的假说是起作用的，这一点非同寻常。对于有些人来说，我的假说看起来不仅可以起作用，而且是真实的，这几乎是一种奇迹。

---

① Piero Della Francesca, 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡, 1420—1492, 意大利艺术家, 生前寂然无名, 直到塞尚启发人们以新的视角去看待色彩和造型后, 才被美术史家重视。他本人重视透视、造型和色彩, 并且具有数学天才, 曾写出西方美术史上第一篇艺术透视学论文, 创造出独特的“建筑结构式构图”。代表作有《基督受礼图》(约 1440) 等。

② Hadrian, 罗马皇帝, 117—138 在位。

在十余万字的篇幅中，尽管人们可以充分地论述一个理论，但是却不能谎称自己可以把这个理论彻底论述清楚。我的书是一种简化，我试图对艺术的性质加以概括，这种概括应该是正确的、连贯的，并且能够为人们所理解。我寻求这样的一种理论，它应该能够解释我全部的审美经验，并可以为每个问题提供解答，但是，我并不想详细地解答所有出现的问题，或者来关注任何一个问题所有的细枝末节。审美科学是一个复杂的问题，艺术的历史也是如此，所以我希望我对这些内容所做的论述简单而正确。比如说，尽管我一再清楚地指出什么是艺术作品中的本质属性，但是，我却并没有对这种属性加以充分的讨论，就像我讨论本质属性和非本质属性之间的关系那样。关于艺术家的心理以及艺术问题的性质，依然有许多东西有待说明。非本质的东西在多大程度上是达到本质的东西的必要手段？而艺术家若要毁掉他借以登上高峰的梯子中的每个梯阶，这是容易呢、困难呢，还是完全不可能呢？这要留待艺术家、心理学家和研究人类局限性的专家来告诉我们。

我在第一章中概括了许多讨论、谈话和长时间充满疑问的思索，这些内容如果提炼成言之有据的论述，将会达到二、三本厚书的篇幅——将来有一天，如果我的批评家们逼迫我来进行辩护的话，或许我会写出其中的一本来。至于第三章，它缩略了一千四百年的历史，因此是一种简化，这自然毋庸赘费。在这一章当中，我运用一系列的概括来阐述我的理论。在此我还是信任我的理论，我相信，那些用我的理论来观察艺术史的人会发现它比以前更容易理解了。与此同时，我愿意承认事实上对比并没有在这类图表中所显现出来的那么强烈——山峰并没有那么陡峭。毫无疑问，这一章同样可以扩展成五六本可以一读的厚书，当然，这要等到博学的权威们学会写作，或者某些写作者学会忍耐才行。

我进行过许多谈话，它们调整和打磨了我在第一章中所提出

的理论,这些谈话多数是和罗杰·弗赖(Roger Fry)<sup>①</sup>先生一起进行的,因此,我从他那儿获得的启发是无法估量的。首先,我要对他表示感谢——作为《伯灵顿杂志》(The Burlington Magazine)的联合主编,他允许我再版我投给他们期刊的一篇文章的部分内容。对此致谢之后,我还得做更为复杂的清算。当我在一列往返于剑桥和伦敦之间的火车上第一次遇到弗赖先生的时候,我们就开始谈论当代艺术以及它与所有其他艺术的关系。有的时候,我觉得我们从那以后一直在谈论同一种东西,但是我的朋友们让我放心,说事情并没那么糟糕。我记得弗赖先生最近开始结识法国的现代大师,比如塞尚、高更和马蒂斯等,而我已经与他们相识很久了。然而,弗赖先生已经发表了他的《论审美》(Essay in Aesthetics)。我想,这篇文章是康德时代以来人们为艺术这门科学所作出的最有益的贡献。对于这篇文章,我们谈了许多,接着我们讨论了在格拉夫顿画廊(Grafton Gallery)举办“后印象主义”画展的可能性。“后印象主义”是弗赖先生自己后来发明的词汇,所以,当那些更高级的批评家经常责备他不知道“后印象主义”所指何物的时候,我不禁感到有些匪夷所思。

弗赖先生多少有些友善地和我就审美的原则问题争论了一些年头,直至今日,我们依然有着深刻的分歧。我想说,我未曾从我原来的立场上移动分毫,但是我必须承认,我这篇《序言》中所暗含着的谨慎的疑问和保留,无不是我的这位朋友的批评的间接结果。弗赖先生和我不仅只是谈论一般的观念和根本性的问题,我们还曾经为特定的艺术作品一争就是几个小时。在这样的情形中,一个人究竟会在多大程度上影响另一个人的判断,这是不可估量的,也是无需估量的——我们两个人都未曾觊觎着要对方改弦更张。毫无疑问,任何欣赏好的艺术作品的人都应该可以认

---

<sup>①</sup> Roger Fry, 罗杰·弗赖, 1866—1934, 英国艺术批评家和画家。他提倡后印象主义绘画原则, 主要艺术理论著作有《视象与构图》(1920)等。

为他发现了点什么。然而，既然所有的艺术理论都建立在审美判断的基础之上，那么，如果一个人影响了另一个人的审美判断，很显然他就会间接影响他的某些理论。可以肯定，弗赖先生修正甚至推翻了我的某些历史概括。他并不需费多大力气，而只是让我去看某件他确信我会获得审美快感的作品，然后用令人厌恶但却无可驳斥的证据来证明，这件作品属于某个我毫无根据地断定其是完全荒芜的时期。我只能希望弗赖先生的学识于我是大有裨益的，就如同它使我感到痛苦一般。我和他一道横穿法国、意大利和近东地区，在旅途之中，我偶尔会被深深刺痛，对此我默默地欣然铭记着，因为他会用一个事实击穿我的一个概括，并不顾及良好伙伴的所有要求和礼貌社会的所有用处。

我必须要感谢我的朋友维尔农·兰代尔<sup>①</sup>先生允许我使用我投到《雅典娜神庙》(The Athenaeum)上的文章。如果我使用了任何按照法律规定属于其他版权所有者的东西，在此我愿意支付相应的费用。我的读者们将和我一样感激波斯艺术画廊的维格尼亚(Vignier)先生、德鲁埃(Druet)先生和凯沃基安(Kevorkian)先生，是他们证实了买家会用钱来买他们喜欢的东西。对于南肯森顿(Kensington)的艾里克·麦克拉甘<sup>②</sup>先生和大英博物馆的乔依斯(Joyce)先生，我怀着一种更为私人性的独特的感激。我的妻子不吝阅读了本书的手稿和一些论据，她纠正了一些错误，并让我注意书中对基督教慈善团体的显眼的冒犯。因此，大家一定不要因为作者的疏忽和匆忙就原谅他的错误。

克莱夫·贝尔

1913年12月

---

<sup>①</sup> Vernon Rendall, 疑为 Vernon Randall, 1900年接替麦克科尔担任《雅典娜神庙》主编。

<sup>②</sup> Eric Maclagan, 1879—1951, 英国批评家, 活动家, 曾担任维多利亚和阿尔伯特博物馆馆长, 著有《贝叶挂毯》(1949)等书。

## 新版序言

对《艺术》一书加以更新，就是要使我在1911年和1912年所思考和感受到的东西与我今天所思考和感受到的东西相一致，这等于要写出一本新书。但是我不这么做，一方面因为我有点懒惰，另一方面，如果《艺术》一书对未来几代人有任何价值，那么它是作为一种记录而具有价值的——它记录了像我这样的人在一战之前的年代里所思考和感受到的东西。所以，就让那些夸张、幼稚的简化和偏颇原封不动保留着吧。

在这一版和早一些的其他版本里，我已经纠正了一些错误。在这些错误之中，最令人吃惊的要数把高更(Gauguin)印成“Gaugin”了。在英国和美国所出版的许多版本中，这个错误一直存在了若干年。许多与我同辈的评论家不是很喜欢我的观点，而读者显然正是出于对他们的信任，所以没有人觉得应该责备这儿的误印——汤克司<sup>①</sup>教授除外，他不是一位评论家。我不能肯定，他们是否因为宽宏大量而没有看到我在论述审美假说时的同义反复，但是可以说，这个污点早就删掉了。依我看，人们从来没有拿那句轻蔑地把修拉(Seurat)<sup>②</sup>与西涅克(Signac)<sup>③</sup>和克

---

① Tonks, 即 Henry Tonks, 1882 年担任斯莱德美术学校教授。

② Seurat, 乔治·修拉(Georges Seurat), 1859—1891, 法国画家, 受西涅克之邀加入印象派, 创作上受西涅克的纯色理论影响很大, 常常点彩作画。代表作有《大碗岛·灰色的天气》(1888)、《奔放的舞蹈》(1889—1890)等。

③ Signac, 保罗·西涅克(Paul Signac), 1863—1935, 法国印象派画家, 参与创立独立画家协会, 与修拉一道奠定了 19 世纪末最重要的艺术运动——新印象派的理论基础。西涅克重视理论, 创作上强调原色和点彩技法。代表作有《卡努比埃的松树》(1897)等。



罗斯(Cross)<sup>①</sup>等量齐观的话——这句话还在那儿——来责备我。对于这个判断,我的唯一的理由便是我几乎没看过这位大师的作品,当然,对于任何想要以自己的观点影响公众的人来说,这并不能成为其借口。另一方面,我在《十九世纪绘画的里程碑》一书的注解中,攻击了德加(Degas)<sup>②</sup>,对此我也愿意表示歉意。德加是一位非常非常伟大的艺术家,但是,在那些对法国绘画知之甚少的英国人当中,一度曾经盛行着一种时尚,即以损害更好的画为代价,对泰特美术馆(the Tate)中的沙滩景色画大加赞扬,我是被这种时尚激怒了才攻击德加的。《海滩》(La Plage)远非德加的上乘之作,但是它依然光彩照人,并且这种光彩很容易为人们所欣赏。我是被激怒了,于是就像处于兴奋中的人经常做的那样,说了一些愚蠢的话。

这些都是具体的瑕疵,这本书更为普遍的缺点在于它说话的方式全然是初生牛犊不怕虎——书中的语气太过自信和好斗,在不该出现宣传的地方散发出宣传的气息。但是,大家一定要记住,人们刚刚才进行过“后印象主义的战斗”。即便是希克特(Sickert)<sup>③</sup>,他在1911年对塞尚的最好的评价,也不过说他是伟

① Cross, 亨利·埃德蒙·克罗斯(Henri Edmond Cross),真名叫德拉克洛瓦,1856—1910,1884年独立画家协会创始人之一,是新印象派中色调最生动、色阶最耀眼的画家。创作手法上常采用点彩派技法,兼具抽象特点,作品极具装饰性,色彩感觉强烈,这使他成为野兽派先驱之一。代表作有《埃克托尔·弗朗斯夫人》(1893)、《晚风》(1893—1894)等。

② Degas, 埃德加·德加(Edgar Degas),1834—1917,印象派画家,早年受到古典主义很深的影响,作品中传统精确素描与印象派色彩风格绝妙地结合一处,被称为“古典的印象主义”。他自己也说自己是“运用线条的色彩画家”。德加生性孤傲,离群索居,但是创作上非常勤奋。代表作有《苦艾酒》(1875—1876)、《女帽店》(1882—1886)等。

③ Sickert, 瓦尔特·理查德·希克特(Walter Richard Sickert),1860—1942,英国卡姆登镇团体艺术家,生于慕尼黑,曾经做过惠司勒的学生和助手,早年喜欢随身携带铜版,直接记录生活中的场景。代表作有《萨利》(1911)、《麦普儿街道》(1923)等。

大的失败“un grand raté”，萨金特(Sargent)<sup>①</sup>则称他为“笨拙的人”，而泰特美术馆的主管更是拒绝悬挂塞尚的作品；凡·高几乎每天都被斥为无能和粗俗的疯子；雅克·埃米尔·布兰奇(Jacques-Emile Blanche)<sup>②</sup>先生告诉我们，在他清洗画板的时候，他经常能够获得比高更的画更好的东西；当罗杰·弗赖让艺术工作者协会的人们看一幅马蒂斯的画的时候，人们惊呼马蒂斯是“喝醉了还是吃错药了？”并会使那些“艺术工作者”或某位斯莱德<sup>③</sup>教授发脾气，这可能有点愚蠢，但是别忘了，那些尊敬的艺术家和批评家们也是惊呼声一片，更别说那些小说家、诗人、法官、主教、政治家和生物学家了。听听希克特所说的话吧——“马蒂斯运用了艺术学校中所有最糟糕的伎俩”……“毕加索和惠司勒(Whistler)<sup>④</sup>所有的追随者一样，吸收了惠司勒空洞的背景，但是却没有吸收惠司勒用以使空洞的背景变得有趣的手法”。或许我们确实应该生气，但是每位读这本书的读者将会看到，因为我非常恼火，所以对文艺复兴盛期的巨人们作出荒唐的、不中肯的议论。读者们将会看到，我低估了18世纪的艺术，他们会看到，出于荒谬的、教条的原因，我认为必须要证明我对印象主义者的钦佩是有道理的。正如我说过的那样，这本书的语气不仅咄咄逼人，而且过于自信。

---

① Sargent, 约翰·辛格·萨金特(John Singer Sargent), 1856—1925, 生于佛罗伦萨, 在英国和法国度过大部分时光, 后申请了美国国籍。萨金特以肖像画享誉画坛, 也是美国第一位用印象派技法画户外景色的画家。代表作有《亨利·怀特夫人》(1883)等。

② Jacques-Emile Blanche, 雅克·埃米尔·布兰奇, 1861—1942, 法国画家, 作品有《马塞尔·普鲁斯特画像》等。

③ Slade, 即英国斯莱德美术学校, 创办于1917年。

④ Whistler, 詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠司勒(James Abbott McNeill Whistler), 1834—1903。他生于美国, 在俄国和法国接受艺术教育, 在英国和法国从事艺术创作。惠司勒性格怪诞孤僻, 桀骜张扬, 而作品却显得和谐、静谧、清新, 很能代表唯美主义的风格。代表作有《绿色和玫瑰色的和声: 音乐室》(1860—1861)、《白色交响曲》(1865—1867)等。

那些概括真是太笼统了——七十五页的篇幅就陈述了一千四百年的历史。这么长的历史，如果要这么简略地加以陈述的话，应该是以黑白的形式来陈述的，但是，这本书的陈述不是以黑白的方式进行的，而是以对比强烈的色彩来进行的，而且有些色彩还是虚假的。除此之外，书中还有一点乐观的调子，而过去三十五年中所发生的事件已经使这种乐观显得有些可笑，可是这些事件并不在作者的控制之下。然而，当我今天重读《艺术》一书的时候，只要考虑到所有可以减轻过错的情况——考虑到所有这些就够了——我就不禁有些嫉妒那个写了这本书的敢于冒险的年轻人。

克莱夫·贝尔

1948年10月于查尔斯顿

# 目 录

|                  |     |
|------------------|-----|
| 一 审美假说 .....     | 1   |
| 二 美学与后印象主义 ..... | 21  |
| 三 形而上学的假说 .....  | 28  |
| 四 基督教坡段 .....    | 64  |
| 五 运动 .....       | 114 |
| 六 未来 .....       | 141 |
| 译者后记 .....       | 165 |

## 一 审美假说

关于美学的无稽之谈肯定没有关于其他东西的无稽之谈多,对这一学科的论述尚不充分。然而,可以肯定,在我所熟悉的学科之中,人们对美学的说法切中要领的最少。其中的原因可想而知:一个人要想详尽阐述一种可信的美学理论,就必须具备两种素质——艺术的敏感性和清晰的思维能力。没有敏感性的人就无从获得审美体验,而不是以深广的审美体验为基础的美学理论显而易见是没有价值的。人们只有把艺术当作不竭的激情的源泉,才能获得可以演绎出有用理论的材料。但是,即便是从精确的材料来演绎有用的理论,也需要相当多的脑力劳动。不巧的是,强健的智力和精细的敏感性往往不能兼备。经常有这样的情况:思考最勤奋的人却没有任何审美体验。我有一个朋友,天赐钻头一般锐利的智力,而且对美学颇有兴趣,但是,他在几近四十年的生活中却从来未曾染指任何审美情感。他不具备区分一件艺术品和一把手锯的能力,所以,他很容易将一把手锯就是一件艺术品当作前提,提出许多振振有辞的论点。这个缺陷使他明晰精微的论证失色许多,因为一句格言曾经说过:用完美的逻辑从文不对题的前提中推导出来的结论并不可信。然而,每片乌云之中都会有闪亮的线条,虽然这种不敏感使得这位朋友不幸没能为他的论点选择一个合理的基础,并使他看不到他的结论的荒诞之处,但是却让他沾沾自喜于自己高明的推理。假设埃德温·兰西尔(Edwin Landseer)<sup>①</sup>爵士是有史以来最好

---

<sup>①</sup> Edwin Landseer, 埃德温·兰西尔,1802—1873,英国风俗画家,画风细腻,有《老牧羊人的哀悼者》等作品传世。

的画家,人们从这一假说出发,就不会觉得认为乔托(Giotto)<sup>①</sup>是最糟的画家的理论有什么不妥之处。因此,当这位朋友顺理成章地得出结论,认为一件艺术作品应该是小的、圆的或光滑的,或者认为要鉴赏一幅画就应该在画前踱着方步,或者把它像陀螺一般地旋转,这个时候,他搞不清我为什么会问他最近有没有去过剑桥——一个他时常造访的地方。

另一方面,虽然在我看来,那些对艺术作品作出迅速的、确定的反应的人比那些智力有余、敏感性不足的人更为可取,但是,他们谈起美学来却常常不能言之有义,他们的头脑并不总是非常清晰。他们尽管拥有一切理论体系必须依赖的材料,却通常欠缺从可靠的材料中作出正确推论的能力。他们已经从艺术作品中体味到了审美情感,本可以从所有感动他们的东西中找出共同的特性,但是,他们事实上并没有这么做。我不会因此抱怨他们——既然对于他们来说感受作品就已足够了,那么他们为何还要费力去探究自己的感受呢?既然他们不善于思考,那么他们为何还要停下来进行思考呢?既然他们可以流连于每件作品精妙而独特的魅力,那么他们为何还要去探求以某种独特的方式感动他们所有对象的共性呢?因此,如果他们写了评论并称之为美学,如果他们在谈论具体艺术作品或绘画技巧的时候以为自己是在谈论艺术,如果他们喜欢特定的艺术作品但却觉得对整个艺术的思考很乏味,他们的选择或许也不失为明智之举。假如他们对自己情感的本性并不感兴趣,或者对唤起自己情感的所有对象的共同

---

<sup>①</sup> Giotto, 乔托(Giotto di Bondone), 1267—1337, 意大利文艺复兴时期杰出的雕塑家和建筑师,是开启意大利文艺复兴艺术的人物,从他开始,艺术中的宗教人物成为有血有肉有思想感情的人,并且解剖学、透视学和光学原理被运用到艺术创造中,艺术注重塑造真实的人物和真实的空间关系。从1305年至1308年,乔托在帕多瓦阿累那教堂创作了一组壁画,在教堂的左、中、右三面墙上一共绘有38幅连环画,其内容是描绘圣母及基督的生平事迹。这些壁画被誉为“14世纪意大利艺术的重要纪念碑”,其中以《金门之会》、《逃亡埃及》、《犹太之吻》和《哀悼基督》四幅最为著名。

特性并不感兴趣,我也会对他们给予同情,同时也表示钦佩,因为他们所说的东西常常富有吸引力并具有启发性。只是大家不要认为他们所写的或所说的东西是美学才好——那些东西仅仅是评论,或者说仅仅是“工作谈话”而已。

所有美学体系的起点一定是个人对某种独特情感的体验。我们将唤起这种情感的对象称为艺术作品。所有敏感的人都会同意:存在一种为艺术作品所唤起的独特情感。当然我不是说所有的作品唤起的是一样的情感,恰恰相反,每件作品会唤起不同的情感,但是所有的这些情感在类别上可以视为一样的。到目前为止,最合理的观点可以支持我的看法。对于任何一个可以感知这种情感的人来说,我认为有一点无可质疑,即存在一种由视觉艺术作品唤起的独特情感,并且每一种视觉艺术(绘画、雕塑、建筑、陶瓷、雕刻、纺织品等等)都会唤起这种情感。这种情感我们称之为审美情感。如果我们找到唤起这种情感的所有对象的共同的或独特的属性,这就解决了我所认为的美学中心问题,也就发现了艺术作品的本质属性,即将艺术作品与其他对象区分开来的那种属性。

因为,事实要么是所有视觉艺术作品具有某些共性,要么是我们在谈论艺术作品的时候是在胡言乱语。所有的人谈起艺术的时候,总会在心理上将艺术作品与其他所有的东西区分开来。这种分类有什么正当的理由呢?艺术这一类别中的所有东西有何共同而又独特的属性呢?毫无疑问,不管这种属性是什么,它总是与其他诸般属性相伴出现的,但是其他诸般属性都是偶然发生的,而唯有它是本质性的。一件艺术作品要想存在,就必须具备某种属性,而具备了这种属性的作品起码可以说不是毫无价值的。这种属性是什么呢?唤起我们审美情感的所有对象的共同属性是什么呢?圣索非亚教堂(Sta. Sophia)、沙特尔<sup>①</sup>的窗户、墨

---

① Chartres,法国北部城市。

西哥的雕塑、一个波斯碗、中国地毯、乔托在帕多瓦<sup>①</sup>的壁画、普桑(Poussin)的杰作、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡和塞尚的作品共同的属性又是什么呢？可能的答案只有一个——有意味的形式。在每件作品中，以某种独特的方式组合起来的线条和色彩、特定的形式和形式关系激发了我们的审美情感。我把线条和颜色的这些组合和关系，以及这些在审美上打动人的形式称作“有意味的形式”，它就是所有视觉艺术作品所具有的那种共性。

有人可能会在这一点上提出异议，说既然我依靠的所有材料不过是个人对特定情感的体验，那么，我是在把艺术说成一种纯粹主观的东西。人们会说唤起这种情感的对象会因人而异，因此美学体系就失去了客观有效性。对此我们必须回答：任何美学体系如果装腔作势地说自己是建立在客观真理之上，那它显然是荒谬绝伦的，在此也毋须多论。除了感受，我们没有其他认识艺术作品的途径。唤起审美情感的对象会因人而异，审美判断就是人们常说的“进行品味”的问题。正如大家都乐于认可的那样，关于品味毋须争论。一个好的评论家可能会让我在一幅画中看到我所忽视的东西，直至最终使我获得审美情感，于是我将这幅画视为一件艺术作品。不断指出那些彼此结合起来而产生有意味的形式的部分、要点或是组合，这乃是艺术批评所承担的功能。但是，一位批评家若只是告诉我什么东西是艺术作品，这是没有用的，他必须让我亲身去感受这件作品。他只有让我也去看，只有通过我的眼睛才能触及我的情感。除非他让我看到使我感动的什么东西，否则他就无力主导我的情感。对于我不能作出情感反应的任何东西，我没有权力将它称为艺术作品，而对于任何我感到不是艺术作品的东西，我也没有权力在其中寻找什么本质属性。批评家只能通过影响我的审美体验来影响我的美学理论。一切

---

<sup>①</sup> Padua, 意大利东北部的一个城市，位于威尼斯的西部，中世纪时是个重要的文化中心，以乔托、曼特纳以及多纳泰洛的艺术和建筑作品而闻名。



美学体系必须建立在个人体验之上，即是说，它们必须是主观的。

但是，尽管一切美学理论必须建立在审美判断的基础之上，而且一切审美判断最终必定是个人品味的问题，可是要断言所有的美学理论都不可能具有一般有效性，这也未免流于草率。因为，尽管打动我的作品是 A、B、C、D，而打动你的作品是 A、D、E、F，但是我们可能同样都会相信我们喜爱的所有作品具有唯一的共同属性 X。我们大概都会同意审美的存在。但是我们在特定的艺术作品上却会有不同意见，可能会在具体作品中到底有没有 X 这一属性上意见相左。我的直接目标是要指出“有意味的形式”是所有打动我的视觉艺术作品所具有的唯一共同而独特的属性，并且我还想问问那些审美体验与我不尽相符的人，问一问我所说的这种属性是否也是所有打动他们的作品的共同属性，问一问他们自己是否能够发现具有同样特点的其他任何属性。

在这一点上同样会产生疑问，这种疑问事实上毫无关系，但是却很难抑止。这个疑问就是：“为什么以某种独特方式组合在一起的形式会如此深刻地打动我们呢？”这个问题极为有趣，但是却与美学无关。在纯粹的美学中，我们只需考虑自己的情感和它的对象，因为就美学而言，我们没有权力、也没有必要由审美对象来探求创作这一对象的人的心理状态。我将会在后面尝试着回答这个问题，因为通过回答这个问题，我可能就会阐明自己关于艺术与生活的关系的理论。然而，我不会产生这样的错觉，认为自己是在提出完美的美学理论。要讨论美学，我们只需同意这一点，即根据某些未知的、神秘的法则安排和组合起来的形式的确以一种独特的方式打动了我们，而且艺术家的工作就是把这些形式安排和组合起来，以此来打动我们。为了方便起见，也因为我后面将会谈到，我将这些打动人的组合和安排称为“有意味的形式”。

在此我将第三次被打断。