



海外艺术学经典译丛

CLASSICS OF FOREIGN ART



ART

艺 术

[英] 克莱夫·贝尔 / 著



中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>



海外艺术学经典译丛

CLASSICS OF FOREIGN ART



ART

艺 术

[英] 克莱夫·贝尔 / 著

马钟元 周金环 / 译

滕守尧 / 校订



中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>

前言

滕守尧

在当今美学名著之林中，20世纪初出版的英国著名视觉艺术评论家克莱夫·贝尔（1881—1964）的《艺术》，是颇有名气的。这本书所提出的“艺术乃是有意味的形式”的命题，已成为西方现代美学中流行的口头禅，而且被公认为现代派艺术理论的柱石。由于贝尔的理论直接与塞尚以来的后期印象派以及以毕加索为代表的立体主义等艺术派别相呼应、合拍，并极力地为这些现代派艺术的出现作辩护，所以被现代派艺术家和美学家推崇为“从逻辑上说，这大概是现代艺术理论中最令人满意的”。^①

《艺术》一书，共分五章，其中较重要的是第一章和第四章。在第一章“什么是艺术”中，贝尔回答了“艺术是什么”和“什么是艺术的根本性质”的问题，提出了“艺术乃是有意味的形式”的美学假说和“‘有意味的形式’就是‘终极现实’或‘物自体’的形而上学”的假说。在第四章“运动”中，他极力赞扬了以塞尚为代表的后印象主义，对这派艺术的根本创作原则，即简化和构图，作了较为详细的阐述。在其他的章节中贝尔还谈及了艺术同宗教、艺术同社会、艺术创造与自由等问题，这一切问题都是围绕“艺术乃是有意味的形式”这一主线展开的。

本文主要围绕贝尔的“有意味的形式”这一概念进行，整个评述共分三个部分：一、究竟什么是“有意味的形式”？二、如何才能创造出“有意味的形式”？三、形式与意味的实质是什么？笔者认为，弄清楚上述三个问题，对解决目前美学中存在的一些重大问题是有所帮助的。

① 见奥斯本《美与批评》第131页，伦敦版，1955年。

一、什么是“有意味的形式”

“艺术乃是有意味的形式”这一论断被西方现代美学，尤其是被形式主义美学视为对艺术做出的唯一的和权威性的解释，这也是西方一度泛滥的“为艺术而艺术”思潮所必然归结出的一种模糊的、带有神秘主义色彩的结论。事实上，这一结论的得出，有着其特殊的历史和社会方面的种种原因。

众所周知，人类艺术活动自原始时代起，就展现为两种主要的方式和形态，即：1. 着力对自然物体外部形态进行模仿的模仿艺术。2. 经过特定的抽象从而创造出远离事物的自然形态的几何形态的艺术。与之相对应，西方美学思想自其萌芽时起，也存在着两种鲜明的不同倾向：1. 强调美在模仿或逼真再现自然的倾向，即所谓自然主义的倾向；2. 强调美在线条、形体、色彩之组合和关系之中的倾向，即形式主义倾向。不可否认，西方艺术和美学自古希腊到文艺复兴再到19世纪的漫长历史进程中，一直是前一种倾向压倒后一种倾向。多数西方人也一度因他们的艺术能够逼真地再现出自然物体的质地、空间、时间和光影变幻等特征而骄傲。一直到19世纪末，西方人才恍然悟到，这种能够逼真再现的艺术与整个世界的艺术主流相比，实在是一个微不足道的小小支流。有些西方美学家指出，西方艺术在2000年间一个劲地沿着仅有的一个方向发展，这是极为不正常的，与其认为这种情况值得骄傲，毋宁说应当为之感到遗憾，有人分析说，艺术着力强调模仿和再现，很容易把人们的注意力引向艺术品再现的事物，而不是艺术品本身，这样一来，艺术品便成了一种透明的玻璃外壳，本身无多大价值。例如，人们观看一座逼真再现的女性雕像，从中看到的往往是一个女人，而不是作为艺术品的雕像本身。这实质上是引导人们远离了艺术。这样一种失误感，促成了西方艺术中强烈要求改变现状、向着另一个方向即形式主义方向发展的动力。正是在这股动力的推动下，艺术家开始向美洲、非洲的原始艺术和东方文明古国的艺术形式学习，美学史家开始重新审定他们老祖宗的言论和著作，从中寻找支持形式主义的证据；哲学家则将康德对形式美的论述极力扩展，发展为一套套完整系统的形式主义美学理论；心理学家则通过艺术形式同无意识或集体无意识的关系来揭示艺术形式的特殊意味。这一切努力汇成了一股强大的形式主义美学潮流，主

宰或支配了西方现代美学和艺术。

当然，西方这一现代思潮的兴起，还有其重要的社会原因。例如，由于西方资本主义政治经济危机和世界战争的爆发，人们美好的希望破灭了，自古希腊以来，一直占统治地位的理性哲学所宣扬的种种信条在人们心目中逐渐崩溃了，这自然会引引起艺术和美学领域的微妙变化，人们感到，如果艺术还像传统美学和艺术所标榜的那样，去美化现实和标榜现实，那就失去了艺术的真诚。这种变化最先开始于被称为“现代艺术之父”的塞尚。塞尚直截了当地说，他的画不打算去“再现”或捕捉自然，而是去表现它。这相对于在这之前出现的印象主义运动，无疑又是一场革命。印象派，一般被认为是西方自文艺复兴以来，自然写实主义所达到的顶峰。这种自然写实主义，曾经历过两个主要阶段，一是自然主义的写实阶段，二是简化的写实阶段。自然主义的写实，主张再现时要面面俱到，细致入微，不仅再现事物的那些经常呈现的方面，还要再现普通人或其他流派不注意的或容易忽视的细节。简化的写实，则反对在外形上作照相式的照搬，只是对事物中那些永恒性的特征作再现。印象主义不满意上述两种再现，认为他们奉行的原则只能把世界“僵化”，它认定，那种固着于事物之一成不变的形式和色彩的绘画不仅不能忠于现实，反而是违背现实。在印象主义看来，真正的真实产生于意识还未将印象加以处理和有序的安排的时刻，这就是由某一特殊时刻的那些闪烁的色彩所构成的粗略的真实。为了获得这种真实，印象派绘画一般打乱对象的轮廓，将其巧妙地消融在色彩的变幻之中。此外，这个色彩组成的现实，一般具有流动多变性，例如，色彩不再是固定的（如在人的概念中，天就是蓝的，橘子就是橘红的），它所捕捉的是事物在一天之中的不同时刻和不同气氛中的特定光色显示。很明显，这种艺术与传统再现艺术相比，发生了极大的变化，但是，它仍然是一种对现实的再现，虽然这种再现偏重于对形式的强调。正因为此，它仍然受到了以塞尚为代表的后印象派的批判和摒弃。因此，从塞尚开始的后印象主义，并不是一个时间的概念，而是指对印象主义代表的残存的再现倾向的彻底抛弃。自此以后，西方艺术发生了急剧的变化，再现艺术完全被表现艺术代替，现代派艺术出现了。塞尚不止一次地说过，画画并不意味着机械地模仿对象，而是捕捉无数关系中的谐调，意味着把这些关系表现到个人的色阶之中。这显然是

一种形式主义的论调，但又不是纯形式主义的，因为他还强调表现个人感受到的“意味”。在具体的绘画实践中，塞尚彻底扫除了印象派绘画中具有“再现性”因素，极力使主观因素渗透到他捕捉到的谐调关系之中，从而使绘画形象成为一种主观化了的和变了形的客观。这种态度明显不同于印象派画家极力捕捉现实中美好时刻的那种审美态度，在这种态度下看到的自然也不再是一种有机统一的、整体的、同质性的、美的形体。印象主义的意象在这儿彻底解体了，代之而出的是一种重新构造出来的符合主观感性的绘画形体。以往的美学家主张的主客观一致，在这儿也不再适用了，客观与主观不再处于平等的地位，而是以主观完全吞并客观。只要主观上认可的或觉得有意味的，就可以在艺术中出现，而不管它是否是现实中具有的。在这种主观化了的艺术中，其结构不再是替代性的模仿结构，而是本身具有强烈的表现性的和独立的实体。当然，这种形象不再像以往那样会给人以快乐，而是以变了形的意象给人以奇特的情感感受。克莱夫·贝尔在《艺术》一书中所要阐述的“有意味的形式”，正是从美学和艺术理论上对塞尚以来的这种现代艺术进行的总结和卫护。这种阐释得到了当时西方美学界和艺术界的赞扬和肯定，产生了极为广泛的影响。

什么是“有意味的形式”？贝尔回答说，这是一切真正的艺术所应具有的一种基本性质，“离开它，艺术品就不成其为艺术品；有了它，任何作品至少不会一点价值没有”。（见《艺术》第3页）正是由于这一基本性质，才使艺术品同世间所有其他事物区分开来。这一基本性质系由两个相互间紧密联系，不可分割的部分构成，其一是形式，其二是意味。所谓形式，是指艺术品内的各个部分和质素构成的一种纯粹的关系，这种纯粹的关系仅向有审美力的人展示，普通人看不到它。所谓意味，则是指一种极为特殊的，不可名状的审美感情。这种感情只有在有审美力的人审视上述纯粹形式时，才能出现。它是神圣的和高尚的，既不同于作者创造这件作品时的心理状态，又不同于日常生活中的普通喜怒哀乐之情，它只在审美地观看艺术品时才出现，没有这种神秘的感情体验，也就谈不上审美。“一切审美方式的起点必定是对某种感情的亲身感受，唤起这种感情的物品，我们称之为艺术品。大凡敏感力很强的人都会同意，由艺术品唤起的特殊感情是存在的。我的意思当然不是指一切艺术品均唤起同一种感情。相反，每一件

艺术品唤起的审美感情都是独特的，尽管如此，所有的人从艺术品中感受到的感情都是属于同一类的……这种感情就是审美感情”。（见《艺术》第2页）激起这种审美感情的，只能是由作品的线条和色彩以某种特定方式排列组合成的关系或形式，“这些线条和色彩构成的关系和组合，这些审美的感人的形式，我称之为‘有意味的形式’。”（见《艺术》第3页）

为了说明这种“形式”和“意味”的纯粹性和不寻常性，贝尔从下述三个方面作了进一步的阐释，即：1. 有意味的形式完全不同于再现现实的形式；2. 有意味的形式不是一般人心目中的美；3. 有意味的形式不同于现象的实在，而是同“物自体”或“终极的实在”有关。

贝尔认为，之所以说艺术的本质在于它是一种“有意味的形式”，是因为只有这种纯粹的形式关系，才能唤起审美感情，而再现、记述事实、描述故事情节等等，不仅不能唤起审美感情，反而会影响它和干扰它。因为再现成分的出现，只能引导观赏者作一些无关的联想，从超凡脱世的审美境界回到尘世，从审美感情回到日常感情。“我们都清楚，有些画虽使我们发生兴趣，激起我们的爱慕之心，但却没有艺术的感染力。此类画均属于我们所说的‘叙述性绘画’之类。它们的形式并不在于唤起一种审美感情，而是一种暗示日常感情、传达信息的手段。具有心理、历史方面价值的画像、摄影作品、连环画以及花样繁多的插图均属于这一类……它们能吸引我们，或者用上百种不同的形式激动我们，但无论如何也不能从审美上感动我们。按照我们的审美假说，它们称不上艺术品，它们不能触动我们的审美情感，因为感动我们的不是它们的形式，而是这些形式暗示和传达的思想和信息。”（见《艺术》第6—7页）

贝尔把再现、写实性的绘画贬得极低极低，在他看来，这种画无异于照相，而在摄影技术发达的现代，这种画只能浪费画家的精力和欣赏者们的时间，把这种画当作历史资料保存还可以，作为艺术就难了。贝尔攻击一切再现画画家，说他们不高明，能力低。“再现往往是艺术家低能的标志。一位低能的艺术家创造不出哪怕是一丁点能够唤起审美感情的形式，于是便求助于日常生活感情；要唤起日常生活感情，就必定去使用再现手段……如果一位艺术家千方百计地表现日常生活感情，这往往是他缺乏灵感的标志；如果观赏者总爱在形式中寻求日常感

情，这是他缺乏艺术敏感力的症状。”（见《艺术》第11—12页）他指责说，这样的画家根本分不出什么好坏优劣，一想到作画，他们就本能地与自己生活的世界联系起来，他们往往是“模仿”与“创造”不分，绘画与照相不分，“他们本来可以随艺术溪流进入审美经验的新世界，结果却来了个急转弯，径自回到充满人生利害的世界来了”。（见《艺术》第12页）按照这一逻辑，贝尔就把原始艺术和古代艺术列入最优秀的艺术之列，“一般说来，原始艺术是好的，因为原始艺术通常不带叙述性质，从中看不到精确的再现，而只能看到‘有意味的形式’，所以原始艺术使我们感动之深，是任何其他艺术不能与之媲美的”。（见《艺术》第9页）贝尔十分自信地说，辨别一件艺术品的好坏，就是看其是否创造出了有意味的形式，“欣赏艺术作品，我们不要带有什么别的东西，只需带有形式感、色彩感和三度空间的知识。我认为，这一点知识是我们欣赏许多伟大作品的基础。”（见《艺术》第11页）他认为，真正懂得艺术的人不是希望到艺术中去寻求知识，“他们往往对于一幅画的题材没有印象，他们从来不注重作品的再现因素……仅从一条线的质量就可以断定该作品是否出于一位好画家之手。他唯一注重的是线条、色彩以及它们之间的相互关系、用量及质量。从这些方面能够得到远比对事实、观念、描述更为深刻、更为崇高的东西。”（见《艺术》第12页）

从以上的介绍中可以看出，贝尔的所谓“有意味的形式”，其含义是模糊的。虽然贝尔费了很大的精力去解释它，但始终没有解释清楚。西方有人指责说，这种理论患的是一种“恶性循环”病[美国华盛顿大学教授麦文·雷德（Meirvin Rader）《现代美学选读》第十章]。当问到“有意味”这三个字作何指的时候，贝尔回答说，这是由于形式能唤起一种特殊的审美感情；然而当人们追问，这种特殊的审美感情究竟是什么和来自何处时，贝尔回答说，它不是来自艺术家的日常感情表现，而是来自“有意味的形式”。这样一来，贝尔便在自己都无法说清的两种东西（审美感情和有意味的形式）之间来回转圈子，或是用前者解释后者，或是用后者解释前者，到最后，两者都说不清，致使他的整个美学假设显得十分含混和神秘。

然而，这还不是贝尔理论的最要害之处。在我们看来，其最要害之处，是

贝尔脱离人类具体社会历史实践，脱离人类本身的文化心理结构，抽象地谈论“形式”和审美感情。贝尔看到，在真正的艺术中都隐藏着一种形式，这种形式之所以是美的，是因为它具有有一种难以言传的意味。这种意味并不等同于日常喜怒哀乐之情，也不在于它告诉的故事和描述的事件，而是从形式关系本身判断出来的。至于为什么这种形式关系会在不引起人们的联想的情况下，造成如此美好的审美感情，贝尔就回答不出了。在这种万般无奈和百思不得其解的情况下，贝尔只好一步步走向神秘主义——这是一切唯心主义者的必然归宿。贝尔解释说，“有意味的形式”之所以给人造成一种不同于日常感情的审美感情，它的意味和价值之所以不为时空所限，那是因为它是一种“终极的实在”。贝尔承认这种终极的实在就是人们称为“高踞于万物之上的上帝”、“渗透于万物之中的韵律”、“殊相中之共相”或“自在之物”的东西。他声明说：“任你用什么名称去称呼它，我所论及的事物都是指隐藏在事物表象后面的、并赋予不同事物以不同意味的东西，这种东西就是物自体或终极的实在本身”。（见《艺术》第30页）在他看来，这种“终极的实在”自身就是目的，而不是因达到其他目的的手段而获得意义，只有很少东西是作为自身即目的的终极实在而存在，而艺术家正是把这种“终极实在”还原为纯形式，而使这种纯形式有了意味，成为“有意味的形式”。很明显，这样一种神秘的解释是十分不能令人满意的，他没有对自己的美学假设提出任何实质性的论据，反而使人愈加糊涂。究竟如何解决这个美学难题，从而使贝尔的美学假设脱离恶性循环呢？靠唯心主义肯定是不行的，只有马克思主义的实践论和自然人化的理论，才是解决这一问题的钥匙。

其实，贝尔所说的那种非再现性的色彩和线条的组合，即形式，之所以有意味，并不是因为与上帝或“终极的实在”相通，而是因为它与人类自身在长期的历史实践中积淀起来的深层心理结构相通。当这种形式展示出来的种种关系——前进与后退、冲突与缓和、紧张与放松、上升与下降、统一与多样等等——与人的深层心理结构相合拍或相一致的时候，便产生出一种审美感情，即一种不同于日常喜怒哀乐之情的特殊感情。这种感情归根结底是来自于人通过对外在形式的观照而达到的“自我意识”，即对于人类在长期的历史实践中所施用的种种创造性“手段”之结晶或积淀物的观照。从形式中闪现出的种种复杂的节奏、韵律、

平衡、冲突、张力、松弛等等，虽然已不再是达到某种生存目的的具体手段，但仍然可以看到人类创造活动的那些合规律性和合目的性的痕迹。

诚如列宁所说，“人的意识不仅反映客观世界，并且创造客观世界”。（《哲学笔记》第288页，人民出版社1974年版）这些创造性活动，总是利用自然规律，实现自己那有限的目的。虽然目的是有限的，而且常常是从自然得来的（如维持生存），但一旦“目的通过手段和客观性相结合”，（《哲学笔记》第202页）便产生了远远超过有限目的的结果和意义。列宁引用黑格尔的话：“手段是比外在的合目的性的有限目的更高的东西；——锄头比由助手所造成的、作为目的的，直接的享受更尊贵些……工具保存下来，而直接的享受却是暂时的、并会被遗忘的，人因自己的工具而具有支配外部自然界的力量，然而就自己的目的来说，他却是服从自然界的”。列宁敏锐地看出其中蕴含的真理，一再指出：“黑格尔和历史唯物主义”、“黑格尔的历史唯物主义萌芽”等等。（《哲学笔记》第202页）人正是在为有限的生存目的而奋斗的世代社会实践中，创造了比这有限的目的远为重要的人类文明。人使用工具和创造工具本是为了维持其服从于自然规律的生存，却留存下了超越这种有限生存和目的的永远不会磨灭的历史成果。个人的生命和人维持其生存的目的以及与此目的相联系的日常感情，都是有限的，服从于自然界的，人类集体的社会实践及其成果却超越自然，万古长存。艺术形式那永恒的意味和魅力，就是这种伟大历史实践的心理确证，这种意味不是来自神，不是来自宗教和上帝，而是来自实践的人、集体的阶级的人，即亿万劳动群众的实践斗争。社会实践不仅创造了外在文明，创造了见证自身的文化艺术，而且使人在自然存在的基础上，产生了一系列超生物素质——超生物的认识能力（语言、思维）、超生物的道德、超生物的审美需要等等。审美需要是作为一种积淀了的内在心理结构而存在着的，它一旦发现了合乎这种结构的外在形式，便会产生高度的愉悦，——一种超出了功利需要、自然生存的满足的愉悦，即审美感情。因此，艺术形式的意味并不是神秘的和不可理解的，它的感人性一方面是由于它是人类长期的社会历史实践的外在见证，一方面是由于它同时又反映了人类长期社会历史实践造成的内在心理结构。这二者一旦合拍，那种不可言传的审美感情便产生出来了。

从以上的角度去解释，贝尔理论的恶性循环病便可得到纠正了。这就是说，所谓“有意味的形式”，乃是通过色彩与线条的组合所构成的与人类深层的文化心理结构相同形的形式；它是人类社会实践的结晶，是历史的产物；它的美好感人的形态同时反映出外部世界（人类劳动、生活、自然世界）和内部世界（内在思想感情、感知、理解活动）中的节奏、韵律、对称、均衡、连续、间隔、重叠、单独、粗细、疏密、反复、交叉、错综、一致、变化、统一等等活动规律，因而是人类认识和改造世界活动的活的历史见证，对它的观照使人看到了人类自身创造能力和改造世界的巨大的力量，从而成为人类自我意识的最生动的场所，滋生出一种与日常喜怒哀乐不同的特殊审美感情。

二、如何创造“有意味的形式”？

贝尔的“有意味的形式”理论，强调由线条、色彩构成的关系，贬低具象的再现；强调一种超凡脱俗的意味，反对表现日常生活感情；强调艺术的超功利、超现实性，反对艺术成为模仿现实、传达知识或信息的手段。这实际上是对塞尚以来的后印象主义艺术在理论上的总结，是一种地地道道的现代艺术理论。既然这种艺术不再立足于再现现实事物那美好的形象或形体，创造时也不再依赖于清晰的理智，那它就必须有自己的一套创作方法。贝尔将这套方法称之为简化和构图，对它的特征和作用作了较系统的论述。

在贝尔看来，真正的艺术，即“有意味的形式”，都是通过“简化”的手段得到的。“没有简化，艺术不可能存在，因为艺术家创造的是‘有意味的形式’，只有简化，才能把有意味的东西从大量无意味的东西中抽取出来。”（见《艺术》第94页）贝尔认为，以塞尚为代表的后印象派艺术，就特别喜欢运用简化的手段，它的成功就在于一反自左拉以来那种描写入微、面面俱到的写实风气，断然以“简化”的构图代之。

贝尔在本书中区分了两种截然不同的简化，一种是理性有意地做出的缩略，这是理性出于象征和传达信息的需要而发明的意号和符号；另一种简化是无意识

的，是情感按照自身的逻辑自动地选择和删除。从删除多余信息到将剩余部分进行处理和组织，这个过程被贝尔称为“构图”。贝尔认为，构图是一种组织有意味的整体的活动，它不是将各种成分相加，而是将各种有意味的部分加以熔炼，使其成为一个有机统一的，富有生命特征的整体。“构图”的能力并不是人人俱有的，具有这种能力的先决条件，是在自己的头脑中闪现出一个“情感意象”，“当一个艺术家的头脑被一个真实感受到的情感意象所占有，它就会创造出一个好的构图……在艺术家有机会得到某种情感意象之前，他是不可能创造出真正像样的艺术品来的，……绝大多数构图之所以失败，就在于它们不能与艺术家头脑中的情感意象相对应或相一致……我想，每一种优秀的构图的出现，都必定是由某种绝对的需要来决定的……这就是艺术家想要准确地表现他们感受到的东西的需要”。（见《艺术》第98—99页）贝尔把情感意象出现的时刻称为灵感的到来。认为灵感的产生是无意识的，但又不是随意的，它遵循着情感表现本身的逻辑进行着。当一种情感意象出现时，艺术家不仅要有能力把它留在脑子里，而且要通过手的动作转化为外部形式。“形式与情感意象之间哪怕是一个部分不相符合，这个形式就会被破坏……我想，艺术家的手必定是受到了将他强烈而确切地感觉到的东西表现出来的需要的指导……他一定追求把他在一阵心醉神迷之中所感受到的东西变换成物质形式。因此，那种只是通过修修补补而完成的形式，必定是很糟糕的形式。那些并非出于情感需要而搞出的形式，那些按照制图理论搞出来的形式，那些模仿自然客体或其他艺术品的形式，那些只是为了填充空间的形式（实际上就是为了打补丁的形式），都是一文不值的形式。好的绘画必定是由灵感完成的，必定是伴随着对形式的情感把握而产生的内心兴奋的自然表露”。（见《艺术》第99—100页）

根据以上所述，贝尔对现代艺术中普遍使用的简化手段的理论概括，实则还是对其“艺术”是“有意味的形式”之理论的补充。既然他认定艺术的目的是创造一种纯形式意味，而不在传达认识和日常感情，在构图时自然也就必须删掉那些容易引起日常感情联想和使人动脑筋思索和认识的东西，而加以选择和保留的，则是那些与贝尔的“终极现实”有关的东西。应该承认，贝尔的这套理论，的确是触及到了艺术创造中的一个极为重要的问题，它之所以成了现代艺术

的口头禅，其原因也正在于此。然而，贝尔对“简化”的解释仍然是唯心主义的和极为片面的。从某种程度上说来，“简化”现象的实质，在他那貌似雄辩的理论中，几乎被掩盖殆尽了。仅仅说“简化”与模仿和再现相对立，是内在感情的需要，是遵循无意识的逻辑进行的，这仍然未接触到它的实质。如贝尔所言，简化包含着选择和删除，但我们不禁要问：究竟根据何种原则去选择和删除？如果说是按照内在情感本身的原则，这种原则究竟是本能的还是社会的，是完全无意的还是有着思想和理智的参与？这些问题不能回避，都需要做出回答。按照马克思主义的观点，人本质上是社会的，他永远是生活在具体的时代和具体的社会环境中的，因此，不管是它的内在情感，还是他的无意识，都必定渗透着具体的时代精神和具体的立场。德彪西音乐中那冷漠、严正的旋律，塞尚和修拉绘画中那直挺、僵硬的结构，斯特罗文斯基、舒恩堡、欣德米斯（Hindemith）音乐和立体派绘画中那些原始的、沉重僵直的、机械呆板的和缺乏感性快乐及生活乐趣的造型，卡夫卡和乔哀斯著作中那种黑暗、压抑和折磨的内心世界，都不是依照这些作家的本能创造出来的。他们之所以选择这样的结构，是由于那一度主导着浪漫主义传统的“美好希望”完全破灭的结果。具体说来，是出自于资本主义社会的重重危机所造成的绝望感，是出自于人们对第一次世界大战造成的巨大牺牲的谴责，是出自于对人民苦难的认识和精神上的压抑，是出自于日益愤怒的情绪和心理的变态。在这样的社会和精神氛围中，那些忠实于表现自己内在感情的艺术家，究竟会选择什么，不是很清楚的吗？在这样的精神状态中，如果再继续立足于美化地再现自然，那确乎无异于虚伪。苦难和绝望的心灵，迫使他们有意和无意地选择那些变形的，歪曲的和丑陋的东西。在他们心目中，生活不再是和谐的，而是充满了危机；世界不再是美好，而是充斥着罪恶；色彩和线条不再充满着生命，而是单调和乏味的。他们在构图过程中的选择和删除，好像是一种无意识的自然流露，后面却隐藏着强烈的褒贬。爱什么和恨什么，都是有一定的尺度的。贝尔忽视了这一点，仅仅把选择和删除视为“有意味的形式”的创造，不仅看上去空虚和笼统，而且忽略了“简化”的最本质的东西。

其次，简化还有另一重含义，也是被贝尔所忽视的。为什么在历史上曾经是复杂的具象的象形文字，会一步步简化成现代的简化文字？为什么远古时代的

那些具象的写实图案（鸟兽、鱼蛇等），从新石器时代起，便一步步变成了抽象的几何纹，即各式各样的曲线纹、直线纹、水纹、漩涡纹、三角形纹、锯齿纹等等？历史上这种由复杂向简化、由写实到写意、由具象到抽象的过程，难道仅仅用“无意识”或用“内在感情的外化”就能解释得了吗？我们看到，象形文字自产生之日起，就是用形象传达一定的意义的，随着它的逐步简化，其符号性就愈来愈强，终于达到了以十分简单的图案来容纳较复杂的思想、观念和感情的水平。艺术同样如此。原始洞穴中那些动物的形象，仅仅具有一种极单纯的巫术含义（如，可以猎获这种动物），愈到后期，其象征意义就愈多，然而其形象却相应地简化了，而当演化为后期陶器上的几何纹饰时，其象征意义就更复杂曲折。由此观之，简化的过程，实际上包含两种相逆的过程，从外部形象看，它是从繁到简，即由模仿到再现再到抽象；而从所含内容和象征意义上讲，它却是由简到繁。或者说，是从简单的信息传达到复杂的思想的表露，从天真到成熟。按照内容决定形式的原则，简化事实上是一种历史的进程，或者说，是人类由简单走向复杂、由感受走向思维、由愚昧走向文明的过程。艺术上的简化同样不是轻而易举的，一个刚迈入艺术大门的人，往往不能做到简化，真正的简化往往要耗尽一个艺术家一生的心血，方能获得。因为这种简化虽貌似简约，实质上却是要用简约的笔触传达出极其深沉、含蓄的意味，它不仅需要情感，还要不断地思索。正如郑板桥所说：

四十年来画竹枝，
日间挥洒夜间思，
冗繁削尽赛清瘦，
画到生时是熟时。

可见，简化并不是简单，也不仅是为了筛选出一种简单的意味和情趣，而是一种制造艺术符号的过程；这种符号不是无生命的阿拉伯数字，而是活动的形式，是艺术家先将自己丰富的见识和情感化为血液，然后再从笔端流出来，从而凝成光辉的艺术形象。假如不是为了追求其中丰富的符号含义而简化，那就会导

致低级、粗俗或形式主义的艺术。

以上两个方面，不管从哪个方面说，贝尔的简化理论都是很欠缺的。乍一读去，他的学说似乎很生动，很恰切，但仔细分析，就发现它并未触及本质。在唯心主义世界观的指导下，它不是流于就事论事，就是走向神秘主义。总之，“简化”的本质是社会的和历史的。看不到这一点，就会将这种复杂的现象简单化。

三、“形式”与“意味”的实质

在上述诸节中，我们对贝尔理论的主体部分进行了大体的回顾。总的看来，它虽然触及艺术中的一些重要问题，但其中的解释却是肤浅的、片面的和唯心主义的。贝尔不提形式中包含着内容，而是用一个新的字眼“意味”代之。他的用心当然是清楚的。在他看来，只有这样做，才能将艺术形式的再现内容（题材、故事情节等普通人认为是内容的东西）同它的表现内容（一种情趣）区分开来。贝尔极力加以解释和证明的是，即使从艺术品中见不到题材、故事情节、人物山水的具体形态，仅仅是线条和色彩的组合，也能激动人、愉悦人，也能造成一种审美感情。但可惜他的解释是十分令人不满意的，他在陷入恶性循环而不能自拔时，只好求助于神秘主义，用“终极的实在”等唯心的解释来加以搪塞。

纯的艺术形式能产生意味的实质究竟何在呢？我们承认，纯粹的形式能够克服欣赏时无谓的联想，直接将人导入审美的反应。但这仍然不是实质所在。它的实质只有在看到人的社会历史本性和社会实践对心理的积淀作用时，才能最终得到解释。按照这一观点，任何形式，不管它的变化和节奏如何生动，不管它的多样性和有机统一性如何使人目不暇接，如果不同人和社会发生联系，是谈不上什么“意味”和“感情”的。它们之所以使人感到有意味，乃是因为它们本质上是积淀了社会内容的形式，换言之，美的形式而不即是形式，离开形式固然没有美，而只有形式也不成其为美。形式，它之所以能够吸引人，必定是因为其中有一种符合人之本性的规律，有一种类主体性的东西，它见出的有机统一、多样变化、韵律节奏必定是在某种程度上与人的自然形态、知觉倾向、情感变化规律有

着相同形、相一致、相合拍的地方。除此之外，它必须代表着特定的社会理想、思想情趣，使人看了似乎是用信号向人传达着某种社会内容。假如上述两个方面互相协调、相辅相成，它们就会融合成一种有机整体，一种适合反映出某一时期中压倒一切的时代精神的有机整体。当然，在很多情况下这两个方面又可能不协调、甚至互相矛盾。举例说，古典艺术中随处可见的那些高度平衡、对称、统一和圆满的形式，按说是高度适合人的感官构造的（使人看上去很舒服），但为什么它们又引不起大部分现代西方人的兴趣和审美感情呢？这是因为，它们不能适应现代西方人追求变化、追求强刺激、追求非平衡的心理倾向，更不能像信号那样展示出他们的愿望、理想和思想观念。相反，罗丹塑的那些充满张力、运动、非平衡、丑陋的雕塑，毕加索绘画中那些歪七扭八的形体，凡高画中放散着火一般热烈情感的变形，都会为现代西方人提供审美感情，虽然这些形体或许一点也不能为感官提供愉快。这说明，审美感情的产生既不能单由生理上的愉快去决定，也不能单由它传达的故事和知识性的内容决定，而是由形式之运动变化规律不符合时代精神（社会内容）去决定。

对于生理感受与社会内容之间统一的重要性，我们还可以举出很多例子去证明。

现代实验证明，某些形式（尤其是音乐）造成的生理愉快，连某些动物也能体验到（鱼听到某种音乐会聚拢过来，牛听到某种音乐会多产奶等），但这种愉快绝不是审美愉快。这种生理愉快在人身上肯定也是存在的，但有些情况下，这种愉快会因为某种审美理想或社会性倾向的冲击而消失或降低。以人对毒蛇和黄鼠狼等动物的观看为例，尽管它们身上有色彩斑斓的花纹，毛皮光滑闪亮，身体是流线型的，但丝毫也不能给人造成生理上的快感，更不会产生审美感情，多数人见了这些动物后会有一种厌恶感和压抑的情绪。这说明，由它们的形式造成的那点快感完全被它传达的社会内容淹没了，它们的毒汁、狡猾、凶险与对人伤害的可能性联系在一起，给人造成一种十分不愉快的感受。在另外一些情况下，这两个方面又是相互补充和相互加强的。以天鹅为例，它有洁白的羽毛，细长的脖子，优雅的神态，处处给人以美感享受。这种审美感情其实是来自于其形式产生的生理快感和主体之审美理想（社会内容）之间的协调一致。它那洁白的羽毛和

身体比例，给人以形式的快感；而那长长的脖子以及不慌不忙的动作又给人造成以纯洁、高尚、优雅的印象或感应。这种感应出来的情感评价完全合乎大多数人的社会性的审美理想，二者完全达到统一和同构，审美感情也就随之出现了。

那么，审美感情又是一种什么样的感情呢？贝尔提出，它不同于日常生活感情，这是对的，但除此之外，他并没有告诉我们更多的东西。在现阶段，美学还不能对它做出全面、细致、肯定、系统的界定，而只能对它作一些现象上的描述。然而有一点我们还是可以肯定的，这就是：审美感情同自由有关。

美同自由相关的思想，康德早在18世纪就提出了，席勒则直接提出“美是现象中的自由”的论述。当然，这里的“自由”并不是西方某些浅薄的艺术家所理解的那种自由，在这些人看来，自由似乎是一种随心所欲的行为，艺术家可以随心所欲地创造，或是随机遇而创造。这样，一节木头，一双旧鞋，一串纽扣，热气腾腾的食品，猴子尾巴扭过的痕迹……都成了艺术品。按照马克思主义的实践观，这种想入非非的游戏其实并不是自由，真正的自由是在认识掌握和运用必然的基础上产生的，只有当人们能够认识和控制外部自然和自身，把自然视为观赏对象，从中洞见它的力量时，才能有自由可言。假如在审美时把外部事物仅看作是达到生存目的的工具和信号，其思想和情感就会受到局限，更谈不上什么美感。

在人类发展的初级阶段，凡是对人有用或是使人觉得有用的事物，便给人一种愉快感；换言之，凡是使人的本能欲望得到满足的对象，就能使人愉快；这种愉快无疑是一种低级的愉快。随着生产的发展和人的自我意识能力的增强，人便逐渐在看到事物之有用性的同时，又从中看到自然和自身的一种力量。以原始狩猎民族为例，他们往往以虎皮虎爪、虎牙作装饰，促使他们这样做的原因是不难看出的，这就是：它们的有用性是次要的，重要的是它们使这些原始民族从中看到了自身的力量。他们相信，虎是勇猛的，而战胜了这种勇猛的动物的人自然是强有力的。这说明在看到这些东西时，他们从中得到的愉快已不单纯是功利性的了。事实上，原始人每猎获或创造出一件东西，便能从中体会到一种愉快，这种愉快不仅是因为他知道从此以后可以利用它来谋取利益，而且是因为它已成了其自身力量的确证。他对这种对象的惊讶和赞叹，既包含着对物的形态和作用的认识，也有对自我力量的意识。这样一些被他们珍视的东西，成了他们描摹和再