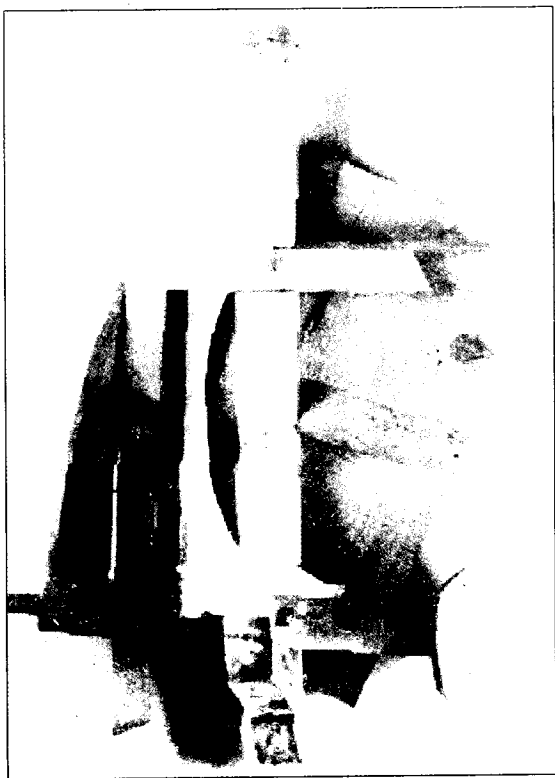


现代 艺术哲学

(英)赫伯特·里德 著 朱伯雄 曹剑 译



百花文艺出版社

Herbert Read
THE PHILOSOPHY OF MODERN ART
This translation is published by arrangement with
Faber and Faber Limited.

现代艺术哲学

作者· [英]赫伯特·里德
译者· 朱伯雄 曹剑

出版 发行· 百花文艺出版社

地址：天津市张自忠路 189 号

邮编：300020

电话：(022)27312757

e-mail: [bhpubl @publicl. tpt. tj. cn](mailto:bhpubl@publicl.tpt.tj.cn)

http: // [www. bhpubl. com. cn](http://www.bhpubl.com.cn)

经 销· 新华书店

印 刷· 山东滨州新华印刷厂

880×1230 毫米 1/32 开本 插页 21 印张 8.875 字数 222000

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

印数 1—8000

ISBN 7 - 5 306- 1 901- 2 / I · 1690 定价：24.80 元

内 容 提 要

本书系英国著名学者赫伯特·里德的艺术理论专集。里德把艺术心理的宏观现象与西方社会的现实历史背景紧密地联系起来,对本世纪二、三十年代以来涌现的各种现代艺术思潮与艺术形式的变迁作出了独具见地的审美评价。对于表面上看来是纷繁芜杂的现代艺术运动的诸般现象,里德细细地理出了一个头绪,那就是他不仅给人们提供了艺术在人类文明的演化过程中所处的地位这样一个持久性的艺术观念,而且明晰地阐述了艺术在现代历史中的特殊作用。本书所阐述的极富思辩性的哲理、精辟的历史观和唯物主义思想,为当今新潮艺术评论提供了一定的思维方式上的启迪,在西方现代艺术评论界产生了广泛而深远的影响。

序 言

《现代艺术哲学》是我十五年来在不同情况下所写的论文集。用这样一个书名，未免有高抬身价之嫌。我不敢说我这十五年里心中揣着的是一个始终一贯的计划，况且不同的目的也要求用不同的语言风格。尤其要指出的一点与众不同之处是：我连个像样的招呼也不打，就从局外的观赏者立场转到了艺术创作者的立场上，读者一定会对我这种做法困惑不解。

可是，不仅我在这本书中，而且也包括我一生中以最美好的时光所从事的著述活动，都是哲学性的。如果不是哲学活动，那又是什么呢？它不是评论活动，因为我从未打算评价任何艺术作品的价值，也不想按价值等级为艺术家们排队；它也不是美术史，尽管我有意前后联系，渴望追溯传统业绩的轨迹，但我并未系统地对某一时期的艺术作完整的描述，也从不自负地给某个画派下定义，划分某个艺术时代。我所采用的方法可以称之为哲学的，因为我旨在证实一个价值的判断。确切地说，我相信，在人类进化的诱因和媒介中，艺术是极为重要的一种。我认为，审美能力是人们首先获得了意识，然后又加以提高的一种手段。把杂乱无章的要素逐步组织起来，在知觉上便产生了形式。它存在于所有的技巧之中——技巧是在行动中流露出来的追求形式的本能。在人类进化的过程中，超越生理的和本能的水准的任何进步总是依赖于形式价值的实现。

形式价值的实现是审美活动。审美活动就其本性和功能看,是生物学的,尤其是人类的进化,它区别于动物的进化之处,就在于它独特地具有这种审美能力。

我的这个信念在本书中并未被系统地提出来,但却确定了这本书的性质。从旧石器时代的洞窟壁画到最近的构成主义的发展。我觉得似乎没有一个时期的艺术不具体地说明了人类审美活动的生物学意义和目的论意义。这就是我在这些论文中作为基础的假设,并给它以所能具有的某种逻辑上的一致性。^①

我在本书末尾还加有一注,注明发表这些论文的出处。其中有两篇之所以被收编在内,还需我对此稍加说明。我认为,《英国艺术》这篇论文有助于表明,我对当前艺术的赞赏同我对过去艺术中被我视为纯艺术之物所怀有的深情不无关系;而那篇《超现实主义与浪漫主义的原则》也将证明,我的艺术哲学并不局限于绘画和雕塑艺术。

H·里德

1951年1月,写于斯通格雷夫

^① 我在1951年康韦(Conway)纪念会上所作的题为《艺术与人类进化》的演讲中,对这个假设作了更为直接的系统阐述(伦敦,自由出版社)。——原注

目 录

序 言	(1)
-----------	-------

I

1. 艺术的现代新纪元	(3)
2. 第二次世界大战结束时期欧洲艺术的形势	(32)
3. 现代绘画的命运	(47)

II

4. 人的艺术与非人的自然	(63)
5. 现代艺术中的写实主义与抽象主义	(80)
5A. 写实主义与抽象主义:前文的脚注	(93)
6. 超现实主义与浪漫主义原则	(98)

III

7. 保罗·高更	(141)
8. 帕勃罗·毕加索	(150)
9. 保罗·克利	(162)
10. 保尔·纳什	(173)
11. 亨利·摩尔	(196)

12. 本·尼柯尔松	(219)
13. 构成主义——瑙姆·嘉博和安托万·佩夫斯纳的艺术	(229)
13A. 构成主义(附录)	(241)

IV

14. 英国艺术	(253)
译后记	(276)

I

1. 艺术的现代新纪元

我为这个世界而搏动的·心脏几乎已被窒息。唯一能与·这些事物维系的·看来只有回忆……人总得放弃这个世界，去创立另一个天地，一个可以完全自主的天地。这种漠然的、无动于衷的浪漫主义风格是令人震惊的。

保罗·克利 1915 年日记

—

在讨论中世纪自然主义的起源时，马克斯·德沃夏克 (Max Dvořák) 曾警告我们，不要把任何一种潜在的处于萌芽状态的艺术风格错误地视为一种特定的“开端”。现代艺术运动一般来说是德沃夏克如此卓越地探讨过的那场运动 (见德沃夏克：《哥特式雕塑与绘画中的理想主义和自然主义》) 的相反运动，还没有出现过同这个规律相违背的例外情况。它的起源是不那么引人注目的，就像植物的根，在不同的层面，向相反的方向生长出来。我们既不能排斥某个布莱克的革命浪漫主义，也不能排斥某个达维特的革命古典主义；康斯泰勃尔的科学自然主义当然是一种因素，但德拉克洛瓦的历史理想主义，也是一种因素 (在塞尚看来，他始终是一个“了不起的大师”)。库尔贝和马奈的写实主义；凡·高和蒙克的表现主义；埃米尔·贝尔纳和

高更的象征主义——所有这些都先于野兽主义、立体主义、构成主义和超现实主义等特定的现代主义运动,并预先决定了这些运动。也许我们应该摒弃我们的生物学类推法,而想到复杂的精密计时表上的“运动”,因为历史的“时间”一经分析就似乎变成了齿轮与棘轮间的这样一种互相咬合。有人会说,即使是计时表,其中心也有一个发条,但是对于现代计时表来说,便不尽然,现代计时表可以简单地由日夜的更替来启动并保持运转。

当然,还有辩证唯物主义提出的其它解释。在我们的比喻中,昼和夜可以用穷和富、资产阶级和无产阶级来取代,并在社会精华的循环更替中发现一种足以使所有艺术风格改变的动力。这是一个不可忽视的论点,因为艺术绝不能存在于真空之中,而是与整个社会生活分不开的。如果我们发现,现代艺术家与社会相对地脱离开来,我们绝不可以认定这种脱离是艺术本身的特性——就像一座海岛本身只有参照邻近大陆才能确定其为海岛一样。

不过,经济方面的事实和社会运动对艺术风格的演变仅有间接的关系。在我们这里所讨论的这个时代中,有一种意义极为重大的广泛的经济发展——私人资助的做法由于财富积聚受到严格限制而逐渐消失。私人收藏家仍然在公开市场上购买艺术品——在那样一种程度上还存在着资助者,只是他们不能再像修道院或行会,宫廷或王府那样去支配艺术家了。顾客与艺术家的地位已经颠倒过来,当代艺术家必须形成鉴赏力,必须争取他们所要依赖于其惠顾的公众(通过艺术评论家的中间媒介,艺术评论家本身就是一种现代现象)。不幸的是,现代艺术家必须依靠传播媒介,这是艺术家蒙受的奇耻大辱。

还有一种更为局限的观点认为,艺术的发展决定于经济因素。特别是在十九世纪,作为科学和工业进步的副产品,产生了一些理论和发明,对艺术的技法和社会意义产生了直接的影响。这已讨论得

太多了,稍稍一提便足矣。一种科学化理论的提出最初导致了如点彩派这样的畸变,但对艺术实践并无持久的影响——艺术家现在已经发现,他必须依靠自己的感觉,不必一味去遵循美学效果的法则。但是对艺术的发展更具深远而持久的影响的是照相术和相片复制技术的发明。这些发明的经济后果是相当严重的,它使人们得到了造型艺术的廉价替代品。这些替代品在美学价值上或许并不令人满意,但却能满足低级的欣赏水平,这看来正是大规模生产和普及教育的结果。它对艺术家的影响甚至更为深远,因为它使艺术家减免了艺术诸多功能中的一种——视觉辅助的功能。的确,一些富于想象力的文学杰作仍然需要创造性的图解;可是在教学和说明问题时,用照相机来提供一个五光十色的感觉世界就更好了。这样,在图解与解释之间就产生了明显的差别。这在最初似乎不太重要,但这意味着意象与符号之间的不同。我们会认识到,这正是理解现代艺术运动的基础。

与此相关的一个能被普遍接受的观点是:经济和社会的趋势决定每个时代广泛的思想舆论运动,并给予这些运动以起伏不定的种种影响。艺术作品不能逃避这种无形影响的环境(如这个时代的哲学和神学)。就一件艺术作品而言,它是浪漫主义的,还是古典主义的,是写实主义的,还是象征主义的,绝非艺术家个人所能控制的。甚至艺术作品的结构(或称构图的风格)可以是一个由社会接触所决定的欣赏力和时尚的问题。但是,艺术的演变已到了这样一步田地,所有这些不可估量的力量不过是种种外在压力,它造成的不是一种随之而来的“力的系列”,而是一下跃入一种完全无法计算的原始创造性之中。辩证唯物主义者可能仍然主张,社会因素决定了那种渐进过程,但艺术中的“量子”(quantum)也像物理学中的量子一样,可以是不连续的。只要略加考察艺术作品的独创性这一概念,就会明白我的意思。

二

人们经常发现,如果我们考虑的只是整个历史上似乎一直是艺术的基本要素的所谓“感觉”这一特性,那么从旧石器时代的洞窟壁画到拉斐尔或毕加索的绘画之间就没有什么明显的进步了。感觉并不是艺术的唯一价值,因为在连续的文明时期里,文化得到了发展,这就不可避免地使感觉这一基本要素被其它神秘性价值或逻辑性价值冲淡——文明世界运用感觉于社会的演变,似乎正是社会演变的种种不同情况说明了艺术史上的任何变化。当然,有一定的限度,超过了这个限度,就不能勉强或滥用感觉了——否则就会导致学院式的僵化或感伤主义的道德堕落。艺术的生命力似乎有赖于感觉与其所处的社会因素中滋生出来的任何一种理智或情感的连生物之间的巧妙平衡。

我们将看到,这个过程是辩证的,而且不可避免地会产生紧张和矛盾。可使紧张得到松弛的一个方法是采取削弱感觉的形式,但如果艺术要存在下去,又必须恢复紧张。在这样的关键时刻究竟发生什么尚在争论之中。可供选择的解决方法有二:(1)艺术家重新回顾他的艺术历史的发展,恢复与权威性传统接触;(2)艺术家向前跃进到一个新的独创的感觉境界,以解决这一危机——反对现有的习俗,创造出新的、与当代意识更相适应的习俗。这样做时,我们认为他实际上只是在恢复艺术原来的基本性质——十分纯粹的、富有生命力的审美感觉。但是背景是新的,而且是由一种不受限制的感觉和一系列新的社会条件所构成的综合体,它在艺术的进化过程中,构成了一种独创性行为。

我们必须防止把“社会条件”狭义地解释为经济的或政治的。艺术家对这些条件的理解很少表现为政治意识形态,而且艺术家的这种意识与其创造力的大小毫无关系。库尔贝,毕沙罗,威廉·英里斯

——他们都是具有政治意识的艺术家，在现代艺术史上占有重要地位，但是占有更重要地位的艺术家是塞尚、高更和马蒂斯，他们对其作品的社会背景的理解从不以政治公式表达出来。只有原始心理才能像杜米埃的三等车厢那样来解释社会背景。社会背景是我们的生活方式的综合，它对艺术家的影响可以通过哲学或科学，甚或通过一双旧靴子（凡·高的画）或一堆垃圾（施维特斯^①的画）表现出来。

从这个观点来看，重新与传统接触可以取得像在艺术风格或技巧上的任何独创性行为一样的革命意义。传统的有效性取决于它对感觉要素的保持力。我们都会承认，在普桑的绘画中保留着这个因素，所以塞尚说：让我们回顾一下普桑的作品，在自然面前努力去发现使普桑成为伟大艺术家的因素吧。塞尚暗示，不是现代艺术家应当模仿普桑的风格（那是属于普桑个人的），而是研究普桑的艺术。能导致感觉的恢复——使他（塞尚）重新激活他在自然面前“实现”其感觉的能力。同时，“自然”也已发生了变化，因为自然不过是已提到的社会背景的一个代名词。更新人对周围环境的感觉——这既是传统派的方法，也是革命者的方法。不过，这里仍有独创性的程度之差，只是措词上并不一定表达周全。

“真实”的含义确实是一种随时代而变化，并由整个生活方式所决定的一种习俗。真实的概念不仅在中世纪哲学家，如圣托马斯·阿奎纳和现代哲学家如柏格森之间有差别，就是在一般的理解上也有不同（例如，万物有灵论与有神论之间，超自然主义与唯物主义之间均有差异）。苏联公民的“真实”当然与美国公民的“真实”不会完全一致的。当前我们的哲学已进入相对论阶段，就有可能证实，真实实际上是一种主观的东西，它意味着个人除了建造自己的真实之外别无选择，不管这种真实看起来会是多么武断，抑或是多么荒谬。这是

① 施维特斯(Kurt Schwitters)：德国达达派画家与诗人，擅长用废料组成拼贴作品。

存在主义者所占据的立足点。与此相应,也是艺术世界在作出同样的抉择中所要占据的立足点。只要人们一致认为,存在着一种一般的基本的真实,它只是在等待着揭示,那么对真实作出阐释(甚或“模仿”)就是艺术家的正当职责了。一旦失去这种可靠之感(也就是说被科学的分析所破坏),那么哲学和艺术就成了公开拍卖,最可接受的真实将会在拍卖中拥有最高的价格。

这也许是哲学上的短暂阶段,世界还会回到信仰与启示的体系中,其时艺术将再次恢复其阐释的功能。但是存在主义不过是自康德和谢林^①以来思想发展的最新阶段,而且(从这个思潮的内部来看)很难找到哲学所能采取的其它方向(其本身已具有基督教与无神论的矛盾)。正是在这种思想气候下,现代艺术表现出了篡夺实证主义哲学地位,并显示其充分自信的“真实”的倾向。有的现代艺术家声称要创建新真实(réalités nouvelles),竟断言这种创建是无法由普遍和谐或集体无意识这样一些模糊的概念来决定的,而是一种近乎神圣的创造行为。自然,这样的艺术家必须使用各种艺术所通用的形式要素和色彩要素,而且除非他们的艺术作品具有传统艺术作品的某些美感品质,否则世界也不会表示要承认他们的作品是艺术的。

我们被迫得出的结论是,创造力只能是观念上的,主题上的和结构上的,而绝不是感觉上的。有新的思维方式和行为方式——我们称之为发明;也有新的、刺激感官的方式。但是感觉本身只能加以改变,变成粗糙的或精细的。我们的感觉要受我们动物躯体的肉体上的限制;若强使生理结构伸张,超过它的表现极限,神经就会崩溃。

我们必须像马克思主义者那样,承认人类意识的历史性,同时又像某些心理学家那样,承认这种进化结果的歧义性。就艺术而言,它

^① 谢林:(Schelling,Friedrich),继康德之后,十八世纪后叶德国又一客观唯心主义美学家。

给我们的是符号,以往的符号只是意象。人在最初与自然组成没有思想反映的统一体时,只需要意象来表现其感觉。人作为同天地其它事物相分离的有自觉意识的个体,需要一种符号语言来表现自我。在精心满足这种需要的过程中,不仅产生了像“上帝”这样的观念符号,也产生了无数的造型符号,其中有些是恒定的和原始型的,另一些则是暂时的甚至是个人的。如果我们能够重新创造从旧石器时代生动逼真的艺术到新石器时代象征的几何图形式的艺术这些人类进化的阶段,我们就不仅会对人类的自我意识、道德观念以及超自然的上帝观念的产生有一个清楚的概念,而且对整个艺术史上造成有节奏的风格变化,而且现在作为一种未解决的辩证矛盾而存在的艺术倾向的起源有一个清楚的认识。正是意象与符号的共存,作为艺术的准则,说明了现代艺术运动的明显的复杂性和不协调性。

三

对艺术的真正理解取决于对自然的欣赏力和象征主义的运用。象征主义是人类思维功能的两种方式之一。另一方式是对外部世界的直接体验(知觉的“即刻表现”)。因为语言本身已经是一种象征主义,而且复杂的思维形式只能有赖于符号系统,就像我们在代数学中使用的符号系统一样。假定知觉的即刻表现带有某种原始的缺乏艺术性的东西,这是十分自然的事。但实际情况远非如此。要忠实于对外部世界的直接体验比“跃向”实际上是象征符号的“结论”要困难得多。戈蒂叶说,诗人是可见世界为之而存在的人;根据这一定义,诗人希望不要把使用符号对知觉作二次表达也算作艺术。由于诗人是注定要运用语言的象征主义的,因而这一理想看来便是吉河德式的了。(然而,诗歌也不断地在揭示意象主义与象征主义之间的基本冲突。)

视觉艺术家的特殊地位可以引用怀特海^①《象征主义：其含义和效果》(1928)一书中的一段话来说明：“我们举目看见我们面前有一个有色形体，于是我们说，那是一把椅子。但是我们看到的只是一个单纯的有色形体。一个艺术家或许不会立刻想到是椅子。他可能只停留在对一块美丽的色彩和一个美丽的形体的观照之中，可是我们这些并非艺术家的人，特别是当我们感到疲乏时，很容易忽略对这个有色形体的感知，而从使用、感情或思考的角度去享用这把椅子。我们只要推考一下费力的逻辑推理情况，就会很容易地解释这个认识过程，也就是说，我们对各种形体和色彩预先有了经验和了解，所以我们才会得出结论，在我们面前的是一把椅子。”

这清楚地说明了知觉体验(一种意象的即刻感知)和符号的运用(意象加上它的思想联想)之间的区别。怀特海补充说：“我很怀疑，从有色形体到椅子之间需要什么高级的智力。怀疑的理由之一是，我的一位坚持观照色彩、形体、位置的艺术家的朋友是个非常训练有素的人，并且已经获得了这种以艰巨努力为代价来无视椅子的能力。”

我们在思想上明白了这个区别，或许始能理解塞尚所说的“实现他的感觉”是什么意思了。我们还能理解凡·高所说的下面这段话的意思，他说：“一个画家作为一个人，太多地被他的眼见之物所吸引，不能充分把握他生命的其余部分。”(信件 620)在凡·高的信函中充满着关于他全神贯注于怀特海那样的哲学家所说的“即刻表现”的描述。例如他说：“我本人深深地为那一望无垠的平原和山前的麦地所吸引，它浩瀚如大海，那耕耘过的土地，有的淡黄，有的嫩绿，有的浅紫，正在开花的马铃薯秧的绿色有规则地画出了一个个方格图案，这便是带有蔚蓝色、白色、粉红色、紫色色调的天空下的一切。我处于一种极其恬静的情绪中，处于将这一切画下来的那种情绪中(信件

^① 怀特海：(Whitehead, Alfred North)英国本世纪四十年代中期著名的哲学家。