

視 覺 經 驗

杜若洲譯 雄獅圖書公司出版

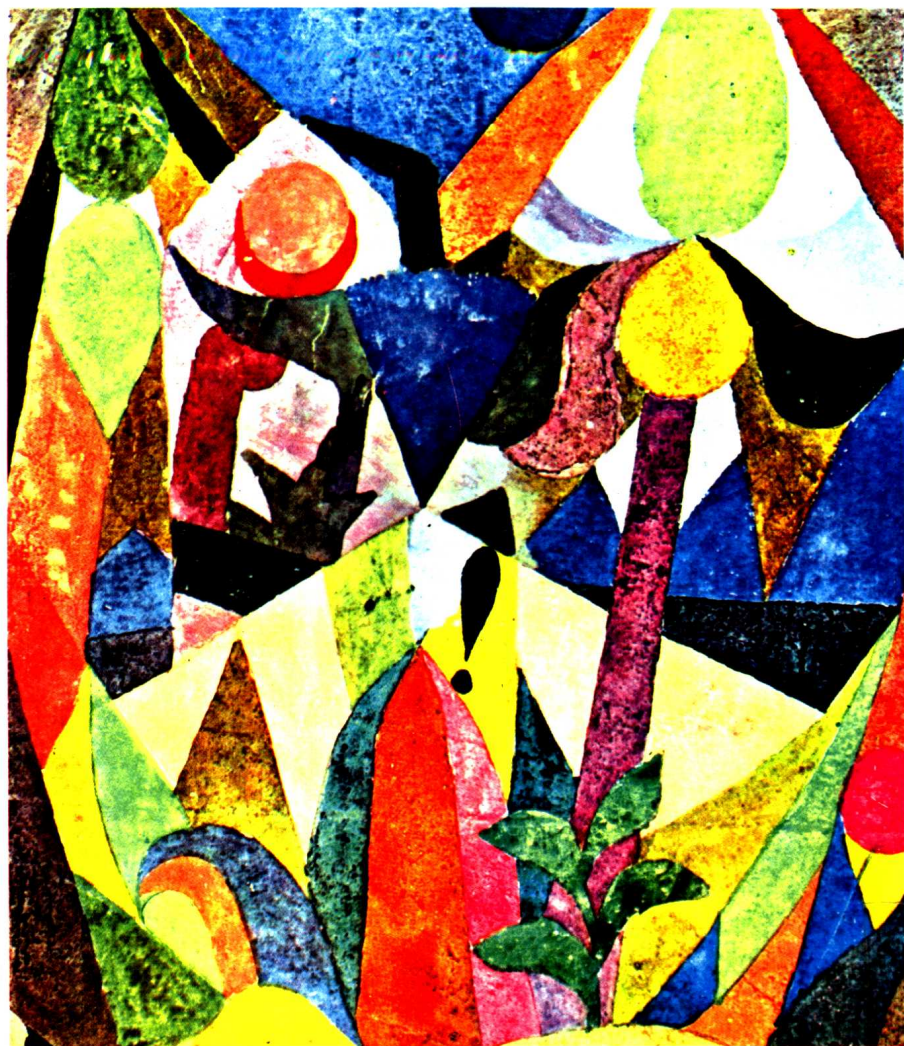
「視覺經驗」(The Visual Experience)
一書是美國布朗大學(Brown University)藝術史教授勞瑞的大作，內容計分十六章，分別從觀賞者、藝術家及批評家的觀點來看藝術作品，並分析每件作品所造成的勢能與感應。這本書能幫助有心觀賞藝術作品的人，使他有能力自己去看藝術作品，並享受了解它們。

有成書業公司

H\$46.00

視覺經驗

BATES LOWRY 著 杜若洲 譯



雄獅圖書公司出版

視 覺 經 驗

杜若洲譯 雄獅圖書公司出版

目錄

前言

6

第一部份 觀賞者

導言 藝術經驗

8

第一章 視覺過程

12

第二章 線條

17

第三章 明與暗

27

第四章 色彩

38

第五章 繪畫的空間

47

第六章 空間中的物體

56

第七章 視覺秩序

69

第八章 表現的統一性

第二部份 藝術家

第九章 材料

第十章 技術

第十一章 平面

第十二章 形狀

第十三章 物理的空間

第十四章 時間與運動

第三部份 批評家

第十五章 風格

第十六章 判定品質

83

93 107 118 128 145 162

181 200

前言

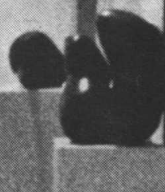
創作一件藝術作品及感受與瞭解它，是人類精神的兩種高度複雜行為；沒有一種說明這兩種活動之一的辦法能是完全令人滿意的，因為一件藝術品是在許多不同的情狀中爲我們每一個人而存在的。由於這個條件，不但產生一件藝術作品所造成的潛能與感應，也從而產生種種不同的門徑，以幫助那些有心成爲敏銳觀賞者的人。本書所採取的門徑，曾經應用於許多不同的學生，而且都達到我心目中以爲最理想目標，就是使他們有能力自己去審藝術作品，使他們自己去享受與了解它們。爲了幫助本書讀者在視覺藝術經驗上獨立起來，我試着用一種獨特的方式討論藝術作品來不斷激勵他，使他隨着信心與能力的增加，窺見更多視覺表現的可能與更高的意義層次。最後，他應當不是滿足，而是渴望見到更多的藝術作品與讀到更多有關它們的書籍。

本書着重三個主要觀點。第一，從觀賞者的地位來看藝

術作品；第二，從藝術家的態度上來看；第三，從批評家的見地上來看；自然這三種立場並非完全彼此排斥，而且，也未嘗不可以採取另一種與我的排列不同的但同樣合理的次序，唯本書偏於一種心理學的次序，這是爲實現我的主要目標所必需的。

本書的每一部分，重點都置於個別的藝術作品，用意是希望對於它的分析能顯示出視覺過程的某些方面，而不僅是向讀者提出一個公式，以應用於其他的藝術作品。起先兩個部分，是就最直接的含義來討論藝術作品，它們形成本書的主體，因爲在我看來，它們是讀者在目前發展階段所最需要的。第三部分在性質上是一篇跋，旨在用總結的方式指出某些可能的方向，使讀者在獲得欣賞能力以後，還可以從事進一步的發展。

第一部分
觀賞者





▲馬諦斯在巴黎湖畔寫生

導言 藝術經驗

一座美術博物館容納許多事物。雖然「美術博物館」(art museum)一詞常常會使我們想到一些高敞的房間，地板上放着低矮的長椅，牆上掛滿了有厚重框子的油畫。但實際上，這個印象只適合歐美各博物館許多房間中的小部分。如果回想一下這些博物館之中的任何一處，我們就會發覺它還包括許多其他東西，其如雕塑、版畫與素描。就是這些也只佔整個地方的較小部分。較大的部分充塞着傢俱、陶、瓷、織物、金屬品以及其他許多供使用與裝飾的東西。如果我們對於美術博物館的想法是完全的，那麼除了我們最初所想到的油畫陳列室以外，還必須加上那些陳列銀質茶壺，吉本代靠背椅（註一）、鼻煙盒、威尼斯玻璃器皿、掛氈，以及中國銅器的房間。

我們所想到的美術博物館既然這樣包羅萬象，我們不免要奇怪，到底憑了什麼，一件物品得以進入到一座以視覺藝術 (the visual arts) 為主要對象的博物館去？又憑了什麼樣的甄選原則，把一張油畫與一張椅子這樣大不相同的東西放在一處？我們尤其要問，一樣物品必需具備那些條件，才可以被博物館接受？顯然地，一幅油畫與一把椅子都具有

某些品質，才使它們出現在一座以藝術爲主的博物館中。不過，我們很容易發現它們有所不同，而不會把它們兩者都看作藝術品。可能我們會說那幅油畫屬於一種比那隻椅子高級的藝術類型，或者我們會把「藝術家」(artist)的稱呼獨獨給予創作這幅油畫的人，而把造作那張椅子的人叫做「工匠」(artisan)。然而如果我們想到，即使沒有看到過這幅油畫或那張椅子，我們也能夠作這樣的分際時，我們當會明白，決定一件物品是否值得在一座美術博物館中陳列，與上述的這些分類並沒有什麼關係。否則唯類是問，替一座美術博物館選取陳列品一事就不免流於武斷了。

出於我們對這些事物的普通經驗，我們不情願去看一張椅子與一幅油畫之間的相似性；我們看待每一樣物品，主要依據它被製作的目的；對我們來說，目的上一幅油畫不同於一張椅子，也可能比較高尚。我們知道一幅油畫比一件傢具更能在我們心中誘起微妙的或者感興的思想。一位畫家也許旨在描繪「耶穌誕生」(Nativity)的神秘氣氛，一位傢具師則表現堅牢穩固與雅緻；但這位畫家與這位傢具師都企圖透過某種視覺形式，來傳遞一個觀念或一個情懷。這兩個人在視覺地表現他們的觀念時所趨隨的過程是一樣的。這樣說來，就如何達成目的而言，一幅油畫與一張椅子倒是相同的。因此它們就可以在這個基礎上被判斷值不值得進入博物館。如果一幅油畫，主題雖好，視覺的構想很拙劣，它就比一張有完美視覺形式的椅子還不成其爲一件藝術品。這幅油畫不應該被博物館所接受，那件傢具則可以。

一樣物品是否應該進入一座美術博物館，於是有視於一

件事情，就是那藝術家在視覺地表現其作品之目的上所獲致的成功程度——無論是油畫或椅子。如果他是一位拙劣的藝術家，缺乏技巧與想像力，他的作品也一定是拙劣的。而且這個事實不會改變，不論它的製作年代是一六五二年或今天。時間並不能使一件劣作變得好一點，雖然它能使這件作品得到古董品的時髦美名而受到唯年代是問者的探求。一件藝術作品的價值——就是被視爲一件好的藝術的理由——完全取決於製作它的藝術家在視覺形式中表現他的觀念或情懷之能力。(註二)

討論藝術並非一定得局限於我們想像中的博物館裏。我們發現到處都有人企圖把視覺表現賦於他或他們的觀念，服裝設計師、園景設計師、室內裝飾師都以種種視覺形式爲主要關切對象。他們製作出來的成品好壞兼有，全視他們本身是好的或壞的藝術家而定。各種視覺藝術是我們日常生活的——一個很重要的部分。衣服、椅子，進食的餐盤，都是有心要在視覺形式中呈現觀念的結果。

在所有這些活動裏，各種觀念被呈現出來的方式並不一樣。糊牆紙設計師在表現他的想法時有某些考慮與限制，這些對於雕塑師來說並不存在。同樣地，雕塑師也要關心他的作品所特有的某些問題——這些問題又復不同於版畫製作者的問題。然而，就在這些不同的活動與它們的特殊問題下面，存在着一種明確的統一性，它能夠使同一個藝術家去從事好幾種這些活動，限制他的只是他自身的技術知識而已。在文藝復興時代裏，常常可以見到一位藝術家一身兼事建築師、畫家、雕塑家、服裝設計師與舞台製作人的工作；今天的藝



►馬諦斯所作的版畫 天鵝 一九三〇—三二

術家也同樣有多方面的成就，他們的工作兼及雕塑、繪畫、版畫與陶瓷，畢卡索就是其中一例。所有這些活動所最必需的，乃是用眼睛來工作的能力。

能夠用眼睛來工作，並不是與生俱來的。有些人對於視覺藝術秉具一種自然的感情，但這種人和天生的作曲家一樣稀有。視覺感性（visual sensitivity）並不是一種神妙的天賦，不像藍眼睛或棕色頭髮那樣得自遺傳；我們並不是生來就知道如何去「看」（見）。我們藉着訓練與學習而知道說英語，但是對於種種視覺藝術，我們却難得（無論在家庭裏或學校中）得到這種同樣的學習過程。說話如果不經由這個學習過程，我們祇能弄出無法了解的噪音，也因此不能在口頭



►馬諦斯所作的素描 天鵝 一九三〇—三二

上溝通意見。視覺溝通的能力，也同樣會因忽視訓練或學習而受到影響。

然而那種訓練會發達我們對於視覺藝術的固有感性？首先我們必須學習如何去「看」——不是「視」（look）而是「見」。視之不同於見，猶牙牙學語之與說話。視只意味在某個程度以內運用我們的眼睛，以使我們不被汽車撞到，能讀懂報紙上的新聞，以及看電視自娛。視又意味：雖然每天走的同一條街，拍成了照片就變得很陌生了，或者光是熟悉商店的櫥窗而不熟悉那整座建築。我們平常總是視而不見，譬如我們一旦要對來訪的陌生人描述自家住宅時，都會覺得相當困難。我們能夠掌握某一類的描述，只因爲在實際生活中非弄清

楚某些事物在環境中的位置不可。我們也能夠一一描述我們家中的物品，但卻很少人能夠描繪出其中一張桌子的腳或一把椅子的把臂的形狀，也往往弄不清地板的顏色。極大多數人都是「視」而「不見」的。如果「視」無異於「見」，那麼一位在某件油畫或雕塑前面逗留得最久的人，就可以算是最好的批評者與最熱衷的欣賞者了。

「見」是一種要相當努力才會發生的行為；我們必須訓練我們自己去「見」。開始的時候，我們只要環視四周，審察那些與我們朝夕共在的事物。但是，並非向某一張椅子望一眼，然後機械地以一個字眼替代一個意象來認定它了事，我們應該審察它的形狀——它垂直的腳怎樣連結平放的桌面，四個角如何湊合起來，什麼地方有雕刻裝飾。「見」並不是張開眼睛就行，我們必須想一眼眼睛所接觸到的是什麼，假如我們想「見」到什麼，眼與心就必須合作起來。

在學習如何「見」這件事上，我們不能僅靠閱讀。只有當自己去實踐時，才開始有所「見」。因為實際上所謂學習如何「見」就是增加對各種視覺形式的經驗——而經驗的形成，是由於繼續不斷地與周遭的無數事物保持新鮮的接觸。依賴權威的見地去見，也就是透過一位批評者的眼睛去見並不足以獲得任何可以信賴的經驗。唯有從切身經驗裏，才會汲取到一種知識，它使我們能夠在視覺意象的世界 (the word of visual images) 中怡然自得。

訓練如何去「見」，與訓練一個藝術家如何去畫並無不同。一點不假，他也許天生比較機巧，能夠較容易地獲得這種能力，但是他也一樣必須增進培養他對於種種視覺形式的

經驗。藝術家要經常不斷地審視觀察：藝術家所畫滿的許多速寫本，在在都說明了這種練習。能以一些明快的線條勾出一隻蘋果與以一筆塗抹顯示出葡萄的光澤，並不是得天獨厚的本領。好的藝術家一直描繪着觀察着那蘋果和葡萄，才能夠細膩地了解其形、色、光澤或體積的種種特性。如馬諦斯 (Matisse) 所作，以極其簡單的線條出之的蝕刻版畫「天鵝」，看起來不過草草幾筆，好像畫得很快也很容易。其實在這幅完成作品的簡單而暗示性的線條背後，還有實際寫生時所作的詳細用心的速寫。從實物的觀察中，馬諦斯熟悉了天鵝的種種特質，學到了如何去畫 (見) 它，終於能夠把它移寫成這樣一個優美的形狀。

用這個方法，藝術家把他的觀念清楚地表示出來。藉着他與客體的過去經驗，藝術家不僅熟知那些在視覺上十分重要的形狀特質，也學到了如何運用這些元素以便把形式賦予他的觀念。此書所致力的，就是討論如何「見」，同時強調「見」什麼。

(註1) Chippendale，是一種起自十八世紀末期的英國傢具款式，特色是外形雅緻，通常有洛可可 (Rococo) 風格的裝飾。

(註2) 本書的重點在視覺形式，觀念與情懷是其次的，與附屬的詳見第一章的析論。

第一章 視覺過程

我們享受一件藝術作品的程度，顯示我們有多少「見」的能力。我們的視覺經驗愈擴展，我們從藝術家所創造的視覺形式取得快樂的量也變得愈大。不過，這種快樂不應與藝術家表達出來的觀念在我們內心引起的反應混淆。一幅以反對毀滅性戰爭為內容的油畫，會吸引我們，因為我們也有同樣的感觸，又如一幅以鄉村風景為內容的油畫，會令我們想起我們所懷念的童年生涯。一座雕像，也會因為使我們聯想到某一位歷史或小說人物之美德而給我們快意。

這些都是我們對一件藝術作品的自然反應。不過，在這種情形中，我們必須十分機警而誠實地去體認一項事實，即這種「欣賞」只是對於觀念而有的一種個人的反應，並沒有顧及到藝術家用以表現這個觀念的視覺形式。這樣的反應並非起自我們的視覺經驗，而是起於我們所具有的對於各種表現主題的概念。我們由一件藝術作品之觀念所得到的刺激受這些概念所制約；如果表達了概念（或觀念）與我們的心意相契合，我們就覺得愉快，否則就覺得不悅，此外我們也在這種情形中經驗到形成新概念或調整舊概念的興奮。然而這類型的反應，不關心客體的形式，它也不關心這件藝術作品是一幅油畫，一場歌劇，一首交響樂或一本小說。

若非我們經驗了另外一種基於客體之特有形式（或形狀）的反應，我們仍然不會關心每一種藝術所特具的表現品質。我們將無以體認爲了什麼目的某人在繪畫中表達他的觀念，另一人則在詩或音樂中表達。除非我們學到了如何「見」，觀念與視覺形式的接合——這是藝術家的靈感所寄與美感經驗的來源——將不會爲我們而存在。在學習如何「見」的過程裏，藝術家體認到線條與色彩這些個別元素對於我們視覺經驗所作的特殊貢獻。他對這些元素之效果會變得十分敏感，從而發現到它們是表達他的觀念的自然而必需的手段。爲了能夠參與這個視覺過程，我們也必須體認這些元素。

當我們的眼睛前面放着像埃及玻璃瓶（見圖）這樣一個物體時，如果考察一下我們眼睛的行爲，我們就能夠開始對視覺過程有所了解。當我們觀看這只瓶子時，我們發覺：主要地吸引眼睛的，是那些構成瓶子的裝飾線條。如果要描述一下我們的眼睛在接觸這種裝飾時所作的活動，我們可以說它趨隨着裝飾裏的那些線條。這些線條使得我們的眼睛移動，情形就如我們的眼睛現在趨隨着字行而移進一樣。由此見得，當藝術家在畫下一條線時，他就是在提供一條路徑以使我們的眼睛順着它遊歷。

基本上言，與眼睛運動有關聯的有兩個方向——水平的與垂直的。這種運動有很簡單的，其如兩點之間的一條直線；也有比較複雜的，就像這只瓶子上面的線條之運動。這兒，當我們的眼睛趨隨着這些瓶子表面的圖案線條時，它（眼睛）就是水平地行經一系列波狀的運動。由於這些運動的規則性建立了一種形樣，因此我們很快地就意識到這道線條的

性質。如果這個形樣是無限繼續的，我們的眼睛就會疲倦，並且對這些線條失去興趣。基於它們所造成的對於我們眼睛的效果，我們就把這些線條說成是單調的。所以，一條線條不僅能引着我們的眼睛去運動，某一類的線條甚至能在我們心中誘起一種特別的情感。

我們的眼睛極其敏感，能反應一條線的運動中最細微的

變化。舉例來說，我們所以不覺得這只瓶子上的線條構成的形樣單調無趣，原因是其中沒有一條線與另一條完全重複。我們若要更加精細地說明這裝飾上的這些線條性質，就會發現必須把那些在瓶上部或頸部的線條與在瓶身上的那些分別開來。因為我們的眼睛，當它趨隨着瓶頸上的線條時，行經過一道齒狀的路徑，它與瓶身上線條的流利路徑正好成一對



▲埃及玻璃瓶 西元前1500~1200

照。我們所以依這種方式來說到這些線條，是因為在生理上言，要我們的眼睛趨隨那些彎曲的線條比較容易，去趨隨那些在許多銳角上相遇的較直的線條比較困難。由於我們眼睛的這種感性，我們就會把許多不同的生理反應與一條線的種種運動連結起來。

我們也注意到，當我們的眼睛趨隨瓶頸上的線條時，它十分有力而活潑地上下移動，對照起來，它只趨隨瓶身上的線條進行一種曲折的慢吞吞的運動。我們不妨把「慢」(slow)與「快」(quick)這樣的形容詞分別應用在瓶身及瓶頸線條上。我們所以把這種時間品質歸到線條上，是因為我們的眼睛似乎要以不同的時間量來趨隨不同類型的線條。所有我們用來說明一條線的字眼，都是依我們的眼睛看到一條線時所經過的動作得來的。我們說某些線條「平滑」或「快速」，是因為我們自身體認到它們具有這種力量使我們感覺到某一種情狀。所以線條的元素——即使在這樣一個極其簡單的例子中所見到的——得以成為視覺上表現觀念或概念的一種十分有效的手段。

如果我們所看到不是這只埃及瓶的簡單的線條圖案，而是一幅畫或素描，其中有許多以不同結合方式出現的線條，我們的反應就變得比較精細，也比較近於我們所謂的情緒(emotion)。誘起這種反應的不僅為各線條與眼睛動作的一致，也由於這些線條連結了我們記憶中在類似情形裏對其他感情或情緒的反應。我們對這些情形之記憶使我們形成了這些連結關係。自然，這種進一步程度的連結，僅有賴於視覺經驗範圍。對一個情況之各種視覺元素的觀察愈是經常而深

入，反應也隨之愈為精細而直接。

例如，當我們在看這幅日本人畫的冬景時，我們充分地感受到這一景色的嚴寒蕭條。我們對於類似環境的視覺經驗之幅度，左右了我們的反應。但我們的反應並不單是由於我們自身的經驗，因為畫這幅畫的藝術家也有意要我們形成這些情緒的連結。我們所以相信這個景色的特徵，不僅是由於這位藝術家描繪了這樣的主題；我們的感情所以被加強，是因為這幅畫被創作出來的樣式。如果我們仔細看看這幅畫，我們發現到這位藝術家所使用的線條都是短促的、砍劈的、銳角的，以直線為主的。我們要費些勁兒才能在這幅畫裏找到一條曲線。這位藝術家所用的線條本質上都是嚴厲而凍結的，因而清楚而有力地托出了景色的特徵。

當我們轉而去看不另一位中國藝術家馬遠所畫的風景時，我們的反應就大不相同了！我們得自前一幅畫的嚴冬氣候的肅殺感覺，被一種平和的與幾乎寧靜的感情所替代。這個迥異的感受，部分是因為這位藝術家所描繪的是一幅沒有冰雪的景色。但這幅山水中仍然有起伏的山巒與光禿的樹木，却不失平靜與溫和的氣氛，這兩件作品的主要不同顯然在於藝術家所用來描寫不同景色的線條類型。前者的沉重而寬大的線條，到了後者就轉變為較輕也較細的線條，而且我們眼睛所趨隨的，也由短促而砍劈的線條變成比較柔長的線條。此外，這些線條在柔和曲線的運動中，較前一幅冬景中的嚴厲線條，令我們的眼睛感到愉快；譬如那些山，不再是鋸齒狀的，而是圓形的了。其中沒有生硬或銳利的線條來破壞藝術家有心描寫的寧靜。