

现代西方艺术美学文选

造型艺术美学卷

本卷主编/佟景韩 易 英

春风文艺出版社/辽宁教育出版社/1990年/沈阳

现代西方艺术美学文选
造型艺术美学卷

Xiandai Xifang Yishu Meixue Wenxuan

佟景韩 易英 主编

春风文艺出版社 出版发行
人民教育出版社

(沈阳市北一马路108号)

帝筑二印刷厂印刷

字数: 300,000 开本: 850×1168 1/32 印张: 12 1/2 插页: 8
1990年12月第1版 1990年12月第1次印刷

印数: 1—1,000

责任编辑: 王彦才

责任校对: 合力

封面设计: 耿志远

ISBN 7-5313-0463-5/I·437

定价: 5.40 元

内 容 提 要

本书是《现代西方艺术美学文选》丛书之一——“造型艺术美学卷”。全书选录了现代西方（主要是欧美）艺术美学论文和论著摘编共25篇。这25篇文选大体又分成三个部分：（一）美术家从自身艺术实践出发对艺术和创作的理论思考；（二）理论家——美学家、哲学家、心理学家等不同学科学者对美术现象的阐释和更为宏观的理论把握；（三）美术批评家、美术史家关于在其寻求把直观的美术现象与抽象的哲学思辨结合起来的过程中所形成的美术批评和美术史研究方法的论述。

总计三个方面25篇论著，虽不能洞窥现代西方艺术美学的全豹，但适可对其勾划出一个基本的轮廓并资深入研究者参考。自十九世纪末期和进入二十世纪以来，西方现代美术以迅猛异常之势脱开古典主义的旧的轨迹，开始了现代主义阶段，流派纷呈，思潮迭起，论著浩繁，几年来，国内个别著作、零散论文译介有之，而高屋建瓴、综观全局、系统的向导之编则无，本书适可为此一空白的填补。

编者说明

各个门类艺术和各种文化现象最全面和最丰富地把握着以人的审美活动为对象的美学。归根结底，美学不能单纯靠自身的抽象思辨来达到自己的终极目的。正如存在作为人类活动的整体，单纯靠哲学还不能全部把握，精神文化活动的各个部分都从不同的角度把握着存在，哲学的终极目的最终在文化上才能实现。从这个意义上说，一切关于艺术现象的理论思考都具有艺术美学的特征。

迄今，除了某些类似教科书的书以外，所谓纯粹的美术美学可以说还不存在。如果以为只有以美术活动为例证来探讨美学的本体论问题才是艺术美学的话，那么，在美术领域里，展现在我们面前的丰富多彩的理论形态就都会被排斥于美学门外，并最终使美学研究的发展和普及美学的努力在很大程度上落空。

美术美学和其它门类艺术美学一样，很难在产生于创作实践的理论思考和对艺术问题的哲学思辨之间划出一条清楚的界限。特别是，自十九世纪末期和进入二十世纪以来，西方现代美术流派斑驳杂乱，思潮迭起。在当代现众和读者面前，除了

传统的美学之谜，又频添了许多新的艺术迷惑和难题。

本着这样的认识，我们力求以西方现代美术创作和美术理论实践为中心，从三个方面挑选一些有代表性的文章和论著摘录，借以帮助读者对国外（主要是欧美）一些具有艺术美学特征的美术理论有一个大致的了解。这三个方面是：艺术家、艺术理论家论现代主义艺术；理论家论艺术；美术批评和美术史方法。

艺术家本人关于艺术和创作的理论思考可以说是创作和美学理论之间的中介，尤其是长于写作和思辨的艺术家的著述，往往对美学理论有直接的表述和影响。本书选录的西方现代美术运动代表人物的著作就是如此。在这些作者中，除毕加索外，康定斯基、蒙德里安和马列维奇在理论上都有系统的思考和阐发。他们的理论多从自己的创作经验和探索出发，往往热衷于为自己所偏爱的风格和观念进行理论辩护，但这些著述本身实际上远远超出了一般画论的范围，而是直接探讨了现代艺术中的一些重大理论问题，在写作方式上也具有强烈的思辨特征。他们所关心的问题也是西方现代美学的一些基本问题。

现代主义艺术的理论表现形形色色，但基本上可以归结为两个大问题，即形式主义和自我表现。自印象派以来，西方绘画以极其迅猛的势头脱离了古典主义——现实主义的再现传统，开始了向二十世纪现代主义迈进的历程，绘画和雕塑一旦放弃了再现的功能，就必然把形式视为诉诸审美感受的主要手段，而内容则作为文化和心理的内涵与形式融为一体。早期现代主义艺术家如康定斯基等人，在很大程度上依然继承了古典主义的思维方式，即力图以某种抽象形式的理想美来取代古典主义的理想美。当然，他们对形式的解释也有不同的基点，康定斯基和蒙德里安注重以心理感受为基础的纯形式构成，马列

维奇则强调现代工业社会对人的视觉感受和形式语言的影响，并且要求艺术形式依照机械、数学的方式来改造自身。在这方面，只有毕加索悟到了形式与自我的关系，即只要形式不以再现自然（或模仿自然）为准绳，就始终是一种个人的选择，而不论形式本身是否直接反映了艺术家的个人气质。

现代主义艺术的实践提出了更多远比古典艺术复杂的课题，这些课题也不象古典艺术那样几乎完全由艺术家自己来提出和解答了。美术理论家、美学家对这些问题的思考显然更为深入和广阔，因此，自十九世纪出现于欧洲美术界的实践与理论的大分工也进一步强化。

理论家在阐释现代艺术现象时至少受到两个方面的制约，一是他们本身介入现代艺术运动的程度，介入愈深就愈象艺术家一样把个人偏爱理论化，克莱夫·贝尔是一个例子；另一个是现代学术思想的发展，它促使理论家按照一定的哲学、美学模式来评述现代艺术，至于本身就是某一现代哲学思潮的代表人物就更不用说了，本书所选萨特评贾科梅蒂一文就是一个例子。处于二者之间的著名学者冈布里奇则代表了另一种情况，他力求运用现代学术成果从多方面分析现代艺术，在美术史研究中颇有成效地运用了知觉心理学、图象学和文化学的方法。

现代美术运动为现代美学提出了传统美学未能也不可能充分展开的问题。有些问题为各个门类的艺术所共有，如艺术的本质，艺术心理，艺术风格，艺术与文化、社会和时代的关系等，有些问题则为视觉艺术所独有，如视觉心理，形式与构成，视觉形式与内容以及抽象艺术等。如此复杂而丰富的课题，单纯从美术创作和美术批评的角度来解释显然是不够的。现代哲学、心理学、文化学、民族学、语言符号学以至自然科学对美术理论研究的介入，逐步形成了从各个不同角度进行概括的

系统结构的美术学雏形。本书收录的一些著作反映了这种趋势。冈布里奇从知觉心理学的角度探讨了“图式”在视觉和艺术创作中的作用，阿恩海姆运用格式塔心理学的原则和方法阐述了视觉艺术领域里的心理学问题，格林运用哲学现象学的方法从认识论的角度分析了空间性和意识，纽曼从精神分析学出发探讨了艺术和时代的关系……这些材料虽然还只是反映了现代学术发展对美术研究发生影响的一些侧面，但我们从中也可以看出这种影响的深入程度。我们在编选这一部分材料时力求把握一点，即哲学、心理学或各个不同学科学者对美术现象的阐释必须具有美术学科的特定有效性，而避免以对各个艺术门类普遍有效的理论来取代美术的特性。从阿恩海姆和格林等人的文章中可以看出，他们在分析美术作品的形式结构方面表现出敏锐的感受和良好的素养。现代人文科学对美术理论的介入，丰富和发展了美术理论，加强了美术理论的哲学品格，但也存在着使美术美学淹没于现代哲学的危机。现代阐释学已经证明，抽象的逻辑思维不能代替直接的体验。尤其在面临艺术现象时，始终存在着一个重新体验和重构对象的过程。艺术的发展不断向专家和公众提出了越来越多也越来越高的要求。

美学和哲学之间的这种矛盾在相当程度上可以从美术批评和美术史方法的研究上获得克服。传统的批评和史学多注重抒发感受和罗列材料。到十九世纪末，以欧洲的德语地区为先导，开始形成独立的美术史学科，冈布里奇把美术史成为一门科学的过程称为艺术科学形成的过程。与此相对应的是，在本世纪初，在英国形成了形式主义批评学派，开始运用一定的科学方法来分析研究现代和古代的艺术现象。所谓科学的方法不是泛指对规律的逻辑论证，而是指某种类似自然科学研究的方法，即观察——假设——检验的方法（冈布里奇则接受了波普尔的

猜想——反驳的方法)。但科学方法的出现不是美术理论家应用自然科学方法的结果，而是美术理论寻求把直观的美术现象与抽象的哲学思辨结合起来的过程。在我国美学界引起重视的“有意味的形式”说，就是著名的英国美术批评家克莱夫·贝尔提出的（本书选译了他的《论法国印象派》一文），他正是想通过这样一个假设来探索存在于从原始艺术到现代艺术、从应用美术到纯艺术的普遍规律。瑞士美术史家沃尔夫林的美术史方法产生于实证主义盛行的十九世纪末期，他把美术史的任务限定为揭示风格的演变，认为风格的演变是自律的，可以通过严格的比较分析确定和验证。稍后的德国美术史家帕诺夫斯基不满于这种实证主义的眼光狭窄，从历史哲学的角度出发，相信艺术品和历史事件一样，其含义是可以理解和可以解释的，他把研究的课题放在沃尔夫林所回避的地方——艺术品的内容上，在现象学的影响下，主张通过重构文化环境以重新体验历史原型（艺术品）的含义（内容），他的方法被称为批判的实证主义。出现在我们面前的这些美术批评和美术史方法，实际上也就是一个个巨大的哲学模式，只不过它们都是从具体的作品出发，不动声色地把哲学思维贯彻于各有特色的阐释和分析之中。

这样，我们看到了一个理论的循环与综合，一方面是从具体的美术运动引发出的理论思考，另一方面是现代学术思想对美术理论的介入，最后是现实与历史的批评把现代人文科学的成果有机地结合在一起。每一个部分都有其独立的价值，而在整体上则不失为一个现代西方美术美学的结构和系统。这也就是我们构想本书框架的出发点。

不能设想仅仅通过这里选录的二十五篇论著即可洞窥西方现代美术美学的全豹，加之限于时间和现有的条件与可能，本

书亦不可能成为一部完备的文选。编者努力做到的只是提供一个大致轮廓和线索，以供对美术和美学感兴趣的美术家、美术理论家和广大各界读者研究参考。无论中外，在一部分美术观众和美学读者之中，都有一种良好但未免过于简单的愿望，即希望专家能够提供一些简单明了的参考规则，以有助于他们欣赏美和懂得艺术。而迄今专家们非但没有制定出普遍有效的简明规则，反而越来越倾向于把主权交还给观众和读者。

本书收选的译文一部分曾在《世界美术》和《美术译丛》杂志发表，收入本书时由编者作了必要的核对和译名统一工作。个别译文有少量删节。在本书编辑过程中《美术译丛》主编范景中同志惠予方便和支持，《世界美术》编辑余丁同志协助我们做了许多工作，在此特向他们表示感谢。

佟景韩

目 录

编者说明.....佟景韩

与泽沃的谈话 (1935)	〔西班牙〕毕加索	1
论艺术的精神 (1910)	〔俄国〕康定斯基	9
抽象艺术的基础 (1926)	〔俄国〕康定斯基	15
造型艺术和纯粹造型艺术 (1937) ...	〔荷兰〕蒙德里安	36
纯形式与至上主义 (1927)	〔俄国〕马列维奇	46
论法国印象派 (1951)	〔英国〕贝 尔	59
寻求绝对 (1948)	〔法国〕萨 特	76
现代艺术形成的条件 (1950)	〔英国〕网布里奇	89
什么是反艺术 (1972)	〔美国〕迪 基	107

艺术中的视觉分析 (1960)	〔英国〕网布里奇	113
意识、空间性与绘画空间 (1983) ...	〔美国〕格 林	132
论空间深度的中心 (1982)	〔美国〕阿恩海姆	149
外行、画匠、艺术家 (1975)	〔澳大利亚〕奥 本	177
艺术与时代 (1954)	〔德国〕纽 曼	196

• I •

艺术家和他的公众 (1962)	〔美国〕 詹 森	234
民族学与美学 (1970)	〔法国〕 洛 德	251
论美感 (1909)	〔英国〕 罗杰·弗莱	280
罗杰·弗莱的形式主义美术批评 (1981)		
.....	〔英国〕 布 伦	297
作为风格史的美术史 (1966)	〔美国〕 詹 森	311
批评的美术史家 (1982)	〔英国〕 波 德 罗	318
风格演变的成因 (1888)	〔瑞士〕 沃尔夫林	329
沃尔夫林及其美术史方法 (1980) ...	〔英国〕 里 德	345
新柏拉图主义运动 (1939)	〔德国〕 帕诺夫斯基	352
帕诺夫斯基美术史方法的哲学背景 (1984)		
.....	〔美国〕 霍 莉	379

与泽沃的谈话 (1935)

〔西班牙〕 毕加索

帕布洛·毕加索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881—1973) 是西班牙画家, 欧洲现代主义艺术运动的重要代表人物, 立体主义的创始人。毕加索没有直接写过理论著作或文章, 他的艺术观点散见于他的信件和谈话录。《与泽沃的谈话》是研究毕加索美学思想的一份重要文献。克里斯蒂昂·泽沃 (Christian Zervos, 1970年逝世) 是法国《艺术手册》杂志出版人, 1935年在毕加索的别墅会见了这位艺术家并记录了这篇谈话。之后, 泽沃把整理好的谈话记录请毕加索过目, 毕加索说: “你不必给我看了。在我们这个贫困的时代, 重要的是唤起热情。有多少人实际上读过荷马的作品, 可是全世界都在谈论他。关于荷马的神话便流传开了。这些神话可能成为一种难得的推动力。热情——对我们和青年来说, 是最重要的东西。”这篇谈话录深刻

反映了毕加索的形式主义艺术观念，他认为艺术创作首先来自艺术家内在的需求，艺术形式取决于艺术家的个人兴趣和爱好，而不取决于任何既定的艺术规范。但形式的来源，甚至包括抽象的形式都是来自具体的物象。“人总是从某物开始，然后才可以把现实的一切痕迹去掉。”同时，现实也为艺术家提供了最初的刺激，激发起艺术家的创作热情。但创作的结果并不反映现实，而是一个无需理性解释的，个性的、感性的与形式的世界。这篇谈话原载《艺术手册》1935年第10期。中文根据俄文《毕加索文集》（莫斯科，1957）转译。

有句开玩笑的成语说：“没有比统帅手上的武器更为危险的东西了。”这句成语用在艺术家身上颇为合适。确实没有比法官手上的裁决和艺术家手上的画笔更危险的东西了。你想，它对社会来说具有多大的危险性。但是我们今天的社会如果要把画家和诗人驱逐出外，那是缺乏勇气的，因为我们根本不承认，我们惧怕艺术家生活在我们之中。

在选取画画的对象上，我只服从于自己的兴趣和爱好，这是我的不幸。不过这也是我最大的愉快。试想，喜爱这种或那种桃子，想要把它们画出来的艺术家，因为桃子和果篮不谐调就不能去画，那是多么痛苦的事！同样，讨厌苹果的人，只是因为苹果和桌布谐调，便偏偏总要去画苹果，那又是多大的折磨！我选择我喜欢的东西画。至于那些被画的对象喜欢与否，我淡然处之，它们只能默许和容忍。

以前一幅画的创作是分阶段进行的，每天给添加些新的成分。也就是说，一幅画是不断补充的结果。我的画却是不断破坏的总结。我创造作品，然后破坏它。但归根到底并非不留蛛

丝马迹：红的颜色被我从一处刮掉，又在另一处出现。

如果用照相机拍下的是一幅画的变化，而不是它的创作阶段，那是饶有趣味的。也许那时我们能找到有理智跟踪的、通向理想目标的途径。不论怎样说，不要忽略这样一个事实：作品就其本身来说并未变化，与表面感觉的相反，最初的“观察”也几乎原样保留了下来。我常常在画中把某个部分画成“明亮的”，另一部分画成“黑暗的”，然后煞费苦心地要使它们之间的对比消失。我在它们之间添加某种颜色，以造成另外的印象。当我们后来看这幅画的照片时却发现，我稍后添加的、想用来“改变”最初“观察”的东西，消失殆尽，照片上的画，又和最初的“观察”如出一辙。

一幅画的面貌不是早就确定和一成不变的。在创作过程中，它的面貌变化的程度犹如我们的思维活动。甚至当一幅画在完成以后，也因读画的人的情绪不同继续在变化。作品和一切有生命之物一样，有自己的呼吸；也和经历着沧桑变化的我们的生活相似，经受着种种遭遇。这是很自然的，人赋予它生命，它又为人所静观。

当我作画时，可能由于一闪念想起了白色，便在画上涂白色。可是我并非总是只想到白色和画白色。色彩和形式一样，与我们的感情形影不离。你看我的小画稿，是为大画作准备用的。在这些画稿上，我铺陈了所有色彩。它们能剩下多少呢？自然，在正式画中有我注意到的白色和绿色，但它们与我原先看到的位置和数量迥然不同。不错，也可以按照色彩之间相互关系的谐调来组合画面的各个部分，只是这样的制作缺乏激动人心的力量。

我想达到任何人都无法超越的高度技巧，我的每件作品也是这样创造出来的。为什么我要如此行事？很简单，我希望的

仅仅是它能喷射出热情。

对人来说，创造是一种必需……

当我作画时，似乎在旁边还有一人在工作，在作完画之后，我才感到，我并无助手，是一人独自工作。

在开始作画时，常常会有成功的发现。对待这些发现，需要谨慎从事。如果已经画出来的需要毁掉，不要害怕重来一次。画家每次把心爱的发现毁掉，并非全部摒弃它们，更确切地说，是重新寻找，选择那些最本质的。画家最终所得到的，正是那些被否定了的发现的总结。另外一种做法只能是自我陶醉，那是无济于事的。画家作画时使用的色彩其实不多，但如果它们各在其位，我们便会感到，它们似乎很多很多。

抽象艺术并非他物，乃是色块的结合。可是那激动人心的东西在哪里呢？

抽象艺术一般并不存在。人总是从某物开始，然后才可以把现实的一切痕迹去掉。这并不可怕，因为物体所包含的观念给予艺术家以最初的刺激，使他产生智慧，燃烧起热情，观念和感情在画中体现出来。不论怎么说，它们不会消失。它们和画本身融为一体，相互不可分割。不论人愿意与否，他总是自然的武器。自然赋予他独特的特质与面貌。我在迪拉尔和普尔维里作的画中，描写的几乎是一种景色。可在你们看来，在布列塔尼作的画与在诺曼底作的画的气氛完全不一样。你们可以认出第厄普山峦峭壁上的光。我并非有意去摹写它，甚至对它没有特别重视。我只是为它所包围，我看到了它，我的潜意识注意到了这一点，我的手也就记下了我获得的印象。不能与自然背道而驰。它比我们当中的任何强者都强。为了我们的利益不要与它把关系搞坏。我们仅仅可以允许自己在细节中有某些自由。

同样，艺术也不能分为“物象的”和“非物象的”。对我

们来说，世上的一切都是在某种“物象”中出现的。甚至形而上学表达自己的思想也借助于象征性的“物象”。认为作画可以不用“物象”的想法是可笑的。人，物，环境——所有都是物象。它们程度不同地作用于我们。它们当中的一部分与我们的感情近在咫尺，能唤起我们内心世界的感情；另一部分直接作用于理性。后一部分在艺术中有权为自己赢得一席位置，因为据我看来，我们的理智象我们的感情一样需要外来的刺激。你以为在我的画面上描写了两个具体人物这是重要的吗？对我来说，他们俩存在过，现在没有了。在观察他们时出现的印象，引起我最初的某些感情。然后我对于他们作为客观存在的感觉便很模糊，他们变成某种虚构物，最后无影无踪，或者更准确地说，被概括到各种可能的课题中去了。这已经不是两个人，而是形式与色彩：这形式与色彩逐渐吸收了这两个人的观念和保持着他们生命力的脉搏。

我作画时，常常象是和具体的物体打交道。我画窗子，就如我从窗外看到的样子。假如开着的窗子在画中使人感到虚假，我便拉上窗帘，就象在自己的房间中所做的。在绘画和生活中，都要走笔直的路。

当然，这里有自己的假定性，重要的是不要忘记它们。唯有如此，别无他法。因此我们眼前必须总要有现实的生活。画家必须从一切地方，从天空，从大地，从一页纸片，从匆匆过往的行人，从小小蜘蛛，吸收他获得的印象。我们无权在它们之间加以区分。在物质世界中没有等级的区分。我们应该从一切地方——除了个人作品外，选择与我们目的相适应的一切。我非常害怕重复自己。但如果有人给我看收藏着旧素描的画夹，我将毫不犹豫地在那里挑选对我有用的东西。

当我们发明“立体主义”时，我们完全没有想去发明它。