

TRANSLATIONS OF WESTERN ART
THEORIES IN THE TWENTIETH CENTURY

Editor in Chief Shen Kuiyi

二十世纪西方美术理论译丛

主编 沈揆一

艺术与自然中的抽象

[美] 内森·卡伯特·黑尔

著

沈揆一 胡知凡

译

上海人民美術出版社

ABSTRACTION IN ART AND NATURE

Nathan Cabot Hale

Watson-Guption Publications, New York

1981

艺术与自然中的抽象

沈揆一 胡知凡 译

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路872弄33号)

责任编辑: 黄振亮

装帧设计: 杨利禄

新华书店上海发行所发行 上海印刷六厂印刷

开本850×1156 1/32 印张7.625 附图263幅 字数130000

1988年12月第1版 1988年12月第1次印刷

印数 8,000

目 录

一 抽象的含义	(1)
抽象概念的演化	(2)
学习抽象的语言	(3)
文字对形象	(4)
二 线	(6)
线存在吗	(7)
线不是线	(8)
枝干人体	(10)
富有表现力的线条运用	(11)
线条的四种类型	(12)
重力线和悬浮线	(13)

太阳和地球：亮线和暗线·····	(15)
作为运动和时间的线·····	(16)
线的形式·····	(18)
源于曲线的线条形式·····	(19)
基于直线的线条形式·····	(20)
宇宙线·····	(20)
流动的线·····	(24)
生长和构造形成的线·····	(25)
破、裂、断的线·····	(27)
侵蚀和衰落的线·····	(30)

三 形、形状和体积 ····· (33)

我们本能的几何意识·····	(36)
超出几何学·····	(39)
大自然中形的种类·····	(41)
能的形式·····	(42)
空气和大气层的形·····	(46)
云的形·····	(47)
水和液体的形·····	(53)
固体和陆地的形·····	(69)
我们如何看地面·····	(70)
水晶体：一个封闭的视域·····	(72)
岩石和巨砾·····	(76)
更大更远的地面形式·····	(78)
植物的形式·····	(79)
有机体的形·····	(90)

分解、衰变和死亡的形式	(96)
-------------	--------

四 图式 (102)

宇宙的图式	(104)
-------	---------

天气和大气的图式	(106)
----------	---------

水的图式	(109)
------	---------

地面形式的图式	(110)
---------	---------

植物的图式	(113)
-------	---------

枝干的图式	(114)
-------	---------

叶子的图式	(115)
-------	---------

植物生长的图式	(117)
---------	---------

植物的相互影响	(120)
---------	---------

有生命动物的图式	(121)
----------	---------

鱼的图式	(121)
------	---------

鸟的图式	(123)
------	---------

脊椎动物的图式	(125)
---------	---------

人类的图式	(129)
-------	---------

五 空间、比例、尺度和透视 (137)

内部的深度	(138)
-------	---------

内部的比例	(139)
-------	---------

比例	(143)
----	---------

尺度和空间	(146)
-------	---------

空间中的平面	(155)
--------	---------

视觉的机构	(157)
-------	---------

自然透视——视觉的锥体	(160)
-------------	---------

自然透视——视点·····	(165)
自然透视——平行线·····	(167)
自然透视——消失点·····	(170)
用透视法缩小绘制·····	(173)

六 光与暗、黑与白·····(175)

日光·····	(177)
日光的变化·····	(178)
气候是如何改变日光的·····	(179)
夜光·····	(180)
火光·····	(181)
烛光·····	(181)
电灯光与自然光的比较·····	(182)
黑暗·····	(183)
植物和动物中的发光·····	(184)
大气中的发光·····	(185)
闪电·····	(185)
光和阴影可测量的特性·····	(185)
光亮度·····	(186)
光照度·····	(188)
光线的方向·····	(188)
反射光·····	(191)
投影·····	(192)
光在物体平面与侧面上的效果·····	(194)
光在曲面上的效果·····	(195)
构图中黑和白的使用·····	(196)

剪影·····	(197)
明和暗的线条·····	(198)
雕刻师的线条·····	(199)
光明和黑暗的颠倒和转换·····	(200)
大气中明和暗的平面和层次·····	(201)
在空间平面中的光明和黑暗·····	(202)

七 自然界的色彩表达 ····· (208)

我们自身的色彩感·····	(211)
余象色彩的级数·····	(211)
个人的色彩感觉·····	(212)
涂料和颜料的变化规律·····	(213)
由光和阴影引起的各种混合和层次·····	(215)
浅和深的色彩·····	(216)
补色与余象色彩级数·····	(216)
不透明与透明·····	(217)
两组相对的色彩·····	(218)
颜色之间的相互作用·····	(218)
色彩瞬息间的状态·····	(219)
棱镜色、光晕、彩虹·····	(220)
宇宙的色彩·····	(221)
大气的色彩·····	(221)
水和液体的色彩·····	(225)
大地的颜色·····	(227)
岩石和矿物的颜色·····	(228)
植物世界的颜色·····	(228)

花、果实和植物·····	(230)
动物的颜色·····	(232)
鱼类的颜色·····	(232)
昆虫类的颜色·····	(233)
爬行动物的颜色·····	(233)
鸟类的颜色·····	(234)
哺乳动物的颜色·····	(234)
色彩的共鸣和协调·····	(235)
译后记 ·····	(237)

一 抽象的含义

对二十世纪的艺术家的来说，最大的挑战就是了解艺术的抽象语言。在过去很长的时间里，似乎描摹大自然的表面形式就已足够了，但现在我们的任务是要探究大自然的含义的根源，因为除了了解能使我们看清藏于事物表面之下的这种原因之外，别无他路可走。我们这个时代的艺术家们试图了解和发展这种洞察力，他们的实验并非都是成功的；有些实验导致这些创造者步入了没有出口的长廊之中。

面对如此令人困惑的二十世纪风格，要求普通人去理解我们这一时代的艺术，不能不说是困难的；但是对艺术家和艺术学生来说更为困难，因为他们的事业要求他们通过这些混乱寻找出他们自己的道路。面对着这么多不同的思潮流派和互相矛盾的观点，我们忽略了“抽象”这个单词的意义——即意味着说

出一事物、一系列事物或一个环境的基本特质这一事实。

抽象概念的演化

本书就试图作为一个帮助你通过抽象主义的迷宫走向抽象这单一问题的向导。不管你是一个艺术学生或是一个自学的艺术家，我将帮助你理解艺术的抽象语言的基本原理。我宣称这本书将能够把复杂的抽象问题全部讲清楚可能有点过于自负，但是回答这些问题对任何花时间去做一些探究工作和追寻那些在大自然和过去的艺术中能发现的线索的人来说都是可取的。

我们必须设法避开那些混乱的流派、运动，和当今的时尚，把整个艺术的经历看作人类的一种富有意义的结果。这种混乱当其发生在艺术流派中时是十分有害的。因为这种不得不“选择一方”的压力，与其说能扩大人们的眼光，不如说是限制了他们的目光。被迫作出这样的选择，阻碍创造性地、自由地选择最适合他的思想、他的个性、他的才智的表现方法。在本书中，我希望能避免这种限制。虽然作为一个实践艺术家，我可以遵循一条可靠的道路——对我来说最好的道路——我希望这本书能鼓励你去寻找一条对你来说最好的道路。艺术是一种演化的结果——并不经常是革命的结果——一种数千年来由艺术家们积累起来的富有意义的见识的结果。庆幸的是这些见识不可能被轻易地抹掉；它们是不朽的，它们最终修改和吸收革命性的有益成果。

艺术的抽象因素语言逐渐发展——像人类的发展一样。这种语言并不能被单单认为是二十世纪的产物。三千年前，西方文明中的七个艺术抽象因素中的每一个都已出现并成为我们文化财富的一部分。这些因素是(1)线，(2)形体——形状——

体积，(3)图式，(4)规模——比例——空间，(5)分析——解剖，(6)明——暗，(7)色彩。当我们明白了建立这七种因素的时间的力量时，我们就会开始尊重其作为一笔艰辛赢得的遗产了。

学习抽象的语言

我自己对于艺术抽象因素的历史发展的研究——以及对儿童作画能力的发展——提供了一种自然的方法以在本书中向你介绍抽象，每一章都将带你沿着顺序前进，从线到形体、到形状、到体积等等。随着你到达这本书的最后时，你将能正确地理解艺术家们是如何把艺术的种种经纬编织成一种较之以前更伟大的总体。同样重要的是你将会在自己的方向上迈出一些坚定的步伐。

如果每一位艺术家都不得不重新开始的话——似乎他是第一位开创的画家——他会被存在于大自然中神秘的同一性弄得困惑不安。大自然以其自身的伟大，隐匿了一切含义，似乎很简单，一切事物都在大自然中一起运动着。对学艺术的人来说，用一生甚至一打生命的时间也不可能完全将其描摹下来——即使他有列奥纳多·达·芬奇的天赋才能。如果没有艺术的抽象因素的遗产，他永远不可能知道从哪开始，这些艺术因素是一种精炼的意义和大自然创造方面的反映，它们是解开大自然的表现和秘密的钥匙。

当你一个接一个地了解艺术的抽象因素时——通过研究、观察、绘画——你就经历了一个自然成长的过程。你在自己的内心延伸了自然的推移。当你发展了这些因素的知识时，你就成为一位更深刻更丰富的人，能以不断增长的能力透过表面去

看待事物。这种发展要求时间和你这方面的耐性，以及必须要有你自己的认识。一个人或许要求更多地实践，更多地研究线的意义和用处；另一人或许对线有一种强烈的、天生的颖悟，但是当色彩和图式出现时，可能完全束手无策。最好是集中地研究你所软弱的那门；你的有力部分会自行去帮助它的。你发展的风格最终会是你的个性、经验，和你获得的所有知识的表现。

我曾非常努力地试图强调艺术的这些抽象因素不是互相孤立的，而是有一种自然的分类和顺序，正是这种分类和顺序创造了图式和逻辑。这逻辑是我希望你们弄懂的第一件事，它就是你将遵循的研究过程的纲要或结构。每一章实际上就是一个工作大纲，为使你实际体验和熟悉艺术的这些因素，因为你在大自然中或在理解了抽象概念的艺术家的作品中会发现它们。完成这本书余下部分的是“你”，当然还有你阐述每一个设想的工作所花费的努力。那样你就像我一样成为这本书的一部分了。

文字对形象

然而对这本书来说，有一个严重的缺陷 即我接触你是通过“文字”的运用。我们作为美术家，与文字基本上没什么关系，例如，当我们试图弄懂存在于一幅风景中的线条时，我们“画”这些线，而不是用语言文字来说明。文字对我们来说是有用的，只是我们把绘画放在说语言或写文字之前。

我在前面说抽象即意味着说出一事物、一系列事物或一个环境的基本特质这一事实时，我真正的意思是说用一支铅笔在一张纸上“画出”。我谈到你对某些抽象因素的理解时，我的意思是它能够“画出”它的线、形、图式和所有我们艺术家不用文字语言就能表达的特征。例如，当我们试图弄懂人的形体和表

现我们的理解时，我们学习画骨骼构造和形状的线条，我们学习画肌肉块面的形状，我们学习画块面关系的图象、形体的比例等等。“命名”这样东西或用文字语言讲述它们并不重要：我们所要做的是用“画”来讲述它们。这并不意味着知道这些东西的名字没有用，而是说文字语言对艺术家来说可能是一种陷阱。

艺术的抽象因素是类别——把存在于大自然中的东西加以分类的方法。这些抽象因素能使你把自然的真实性——或者自然在你内心创造的感觉——传达到画面上，不管你的作品是忠实的现实主义的或是完全抽象的，不管你的作品是像一面镜子似地反映自然或者完全是内心的幻觉，艺术的抽象因素是你将使用的工具。

我所说的一直是非常严肃和庄重的，艺术有它严肃和庄重的一面，因为它关系到人类感觉的所有范畴。然而，艺术中有许多愉悦、爱恋、快乐和自由，你发现的种种满足对你所做的工作也是同样的。假使你能每天花一小时，一直坚持数月完成这些计划，你或许就会大见成效。但你如果是个精力充沛的人，在工作之余还有闲，那你就加速吧。

二 线

艺术语言的基本组成分子是线。线是我们都视之当然的东西，因为铅笔和纸自孩提时代起一直是我们的忠实伙伴。在我们的文化中，几乎每个人在一年级时就从字母和写字学起，孩子们画画还更早于进入学校之前。控制手在纸上划线对我们的生活范围来说是如此基本，以至于人们“应该”懂得处于纷乱复杂之中的大自然的线——但是事实上很少有人真正懂得它。

在我们的时代，由于手写文书不再那么有用，以及绘画和手绘插图是因为它们的效果而不是因为需要而被使用这一事实，我们从更深的意义上把线分开了。我们通常看的是机器打印的文字，看照片远比插图要多。构成这一问题是我们现在用得着写字的时候，只是在打字的信尾用圆珠笔或其它笔签个名。这种手写的签名很少有什么风格或变化。

当然，在打字机和机械印刷被广泛应用之前，在照相和照相制版出现之前，优美的书法和精巧的绘画是这个世界所必要的事物，比起现在来要重要得多。熟练的书法家被雇来抄写文件和报告；插图画家为重要的事件或人作素描或版画，画出其它不能用文字来满意地表达的东西。这些处于高水平的教育比起现在来要普及得多。

对艺术家和学艺术的人来说，认识到机械打字、摄影方法、照相制版导致线条的熟练运用——在整个艺术中，尤其在绘画教授中——衰退了这一事实是极其重要的。这种衰退至今已有将近70年的历程了。初一看，似乎是对艺术家的一场不幸，因为熟练的绘画和线的理解是艺术的基石。

事实上，我们可以把这种绘画的衰退看作“塞翁失马”，因为在过去，出色的绘画在很大程度上被视之当然。直至最近，从未有机会出现过一个能够涉及以前从未被涉及的关于绘画和线的问题的时期。而现在艺术领域中把艺术家所有的表现风格推向更深的自觉已成为可能的了。印象派画家们开始在这个探索中问出了第一个也是最重要的一个问题……

线存在吗

印象主义画家们作出了勇敢的声明——在大自然中不在线。对那些随着书写、图表、绘画一起掌握文化的人们来说，这是一个难以接受的事实。我们是一个读、写、计算、作画的社会，我们作一切事，都要运用或者制成线，而没有一个关于线本身的单独的概念。我们把线视之当然之物是因为我们都认为线是宇宙构造的一个基本部分。

线不是线

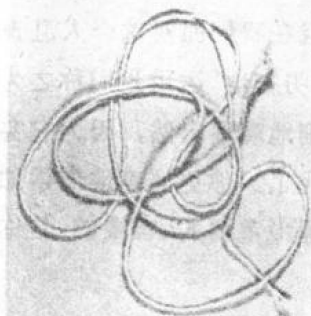
印象主义画家们认识到，我们用铅笔、钢笔或油画笔在纸上留下记号描述我们周围环境中的东西，但这些留在纸上的记号仅仅“描述”真实的事物或真实的感受。例如，我们称路旁的一条裂缝为一条线，即使我们可以在纸上作一个固体的记号来表示这条裂缝(图1)，但事实上它只是在两个固体中的一个空间。更远一点两块水泥分开了，这个真相变得更为显然了。



1. 人行道上的裂缝是两种形式相会所产生的线条典型。我们将其放在纸上就会标志出这两种固体形式之间的空间。

另一些东西也都以线“出现”的——例如一缕头发、细绳(图2)或铁丝网、一条蛇、一棵树(图3)——然而，通过仔细的测量都证明是有体积和形状的。当木材堆积起来时，一块木板搁在另一块顶上，我们可以说在木板相接之处看到了线，为此在纸上画上了线；但事实上，我们画的是两块木板之间的空间，在那里，光线没有渗入(图4)。或者说，我们画的木板的边线，是由它周围的空气与它以界线的。

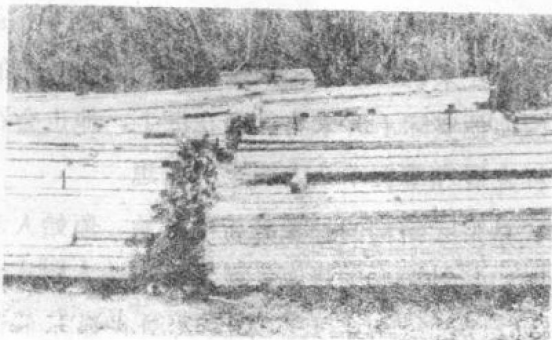
好！那么表面上的边线或者人物、石块的轮廓线是什么呢？这确实是线！但是我们围绕着人或石块走一圈就会发现我们的线消失了，成了物体的一面或一个形状。甚至当我们在纸上画出真实的标记并称它们为线时，用一个放大镜更仔细地检查，将



2. 绳子是显示线的另一实例。虽然实际上这线表现了一种很长的连续的形式。



3. 枝杈是具有体积和形的线。



4. 当木板叠放时，我们看到了边缘相会的线，在纸上我们用线来表现它们，但实际上我们画的是光线未能照射到的黑暗空间。