

◎西方艺术史论名著◎



Art is the direct measure



of man's spiritual vision.

THE MEANING OF ART

艺术的真谛

[英] 赫伯特·里德 著 王柯平 译

✕

*The only sin is ugliness,
and if we believed this with all our being,
all other activities of the human spirit could be left to take care of themselves.
That is why I believe that art is so much more significant than either economics or philosophy.
It is the direct measure of man's spiritual vision.*

✕



中国人民大学出版社

◎西方艺术史论名著◎



Art is the direct measure



of man's spiritual vision.

THE MEANING OF ART

艺术的真谛

[英] 赫伯特·里德 著 王柯平 译



中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术的真谛/[英]里德著;王柯平译.
北京:中国人民大学出版社,2004
(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-05206-1/J·88

I. 艺…
II. ①里…②王…
III. 艺术评论—文集
IV. J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 019570 号



西方艺术史论名著

艺术的真谛

[英]赫伯特·里德 著

王柯平 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

电 话 010-62511242(总编室)

010-62515351(邮购部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 深圳大公印刷有限公司

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 13.75

字 数 131 000

邮政编码 100080

010-62511239(出版部)

010-62514148(门市部)

版 次 2004 年 4 月第 1 版

印 次 2004 年 4 月第 1 次印刷

定 价 39.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

译者前言

已往的美学与艺术论著大都偏重于博大精深的理论探讨或充满思辨的概念构造。这对广大美学和艺术爱好者(特别是初学者),难免会导致阅读与领悟上的困扰。而《艺术的真谛》一书则不然。该书作者赫伯特·里德毅然摆脱纯粹理论的纠缠,抛开繁杂概念的游戏,凭借多年丰厚的艺术实践(里德不仅是一位广为人知的艺术评论家兼美学家,而且是一位颇具盛名的诗人与画家),从视觉艺术的欣赏角度出发,专注于世界艺术的评介、艺术要素的归结、表现形式的探寻、审美价值的估量与审美心理的描述等等,从而使此书具有全方位的透视性、浓厚的趣味性、丰富的知识性以及明显的简括性与可读性。凡涉猎过原著的读者,大都认为该书对于美学与艺术的初学者来说,如同“问路”之“探石”,“开门”之“钥匙”。当然,这并非是说,《艺术的真谛》仅仅是一部美学与艺术的入门之作而已。因为,其中蕴涵许多有关艺术的意味及其审美特质等方面的独特见解,对于从事美学与艺术研究的专业人员来讲也不乏一定的参考价值。

赫伯特·里德(1893—1968)同克莱夫·贝尔(1881—1964)和罗杰·弗莱(1866—1934)等艺术评论家,同属于英国著名学术团体“20世纪的布鲁姆斯伯里学会”(the Bloomsbury Group of the Twenties)会员。同贝尔一道,里德极力为现代艺术流派的存在辩护,否认现代艺术走进了死胡同,认为“艺术的惟一的死胡同是对艺术本身的恐惧”。针对当时学院派保守分子对艺术所持的取消态度,里德疾呼“艺术现在是一个不可取消的个人主义

的东西”，艺术家可以无视外界的影响，自得其乐，探索自己心灵深处的奥秘。

里德的文艺论著甚多，其中《艺术的真谛》一版再版，最为流行。此书刚一问世，就得到英国《明星》艺术杂志的喝彩，宣扬它是一部“绝无仅有的最简明扼要的有助于艺术欣赏的艺术概论”。在这篇前言中，我们将结合本书的内容，就作者的美学思想与艺术观点作一简述。

一、艺术与美的关系

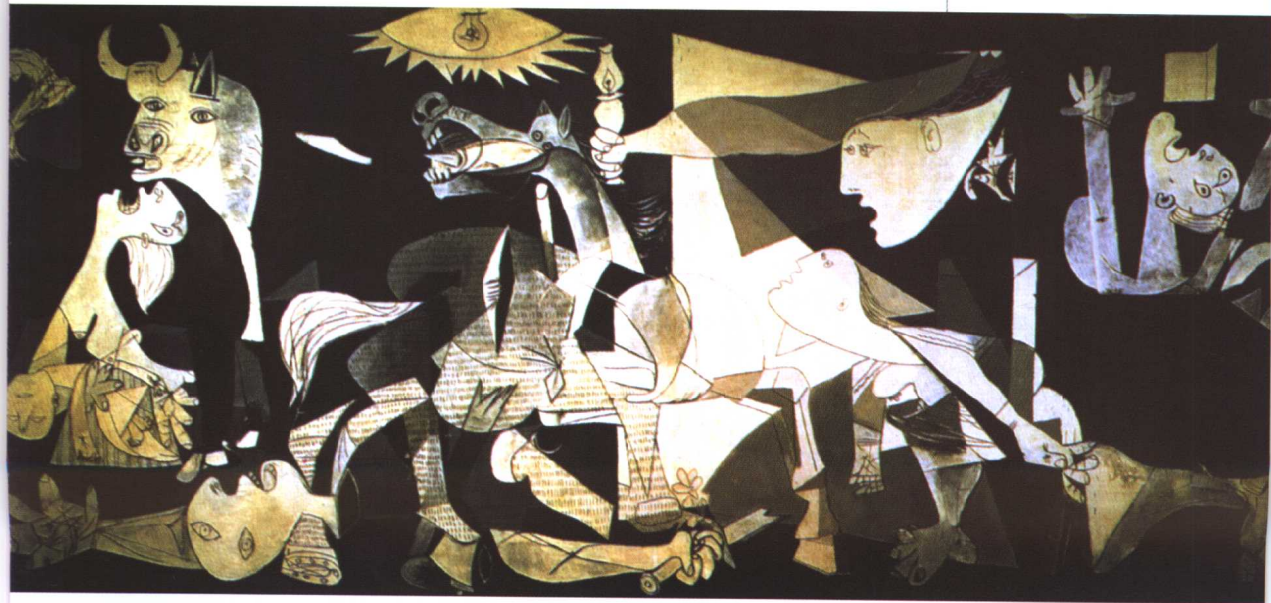
在艺术大师毕加索的画展上，有时会遇到这种情景：面对某



毕加索的现实主义
绘画作品《保罗》

现实主义绘画作品（如《保罗》），人们喜形于色，交口称赞：“这人画得多像，真美！”“这才是大师的手笔，真正的艺术。”然而在其立体主义或象征主义绘画作品（如《三名乐师》与《格尔尼卡》）之前，观众的反应就不尽一致了。有的叫绝；有的道丑；有的迷惑不解地看上几眼，匆匆而过；有的竟悻悻然地抱怨：“这画乱糟糟的，多难看！”“这也算是艺术？”……显然，在不少观众眼里，艺术与美之间犹如 $1+1=2$ 的算式似的，完全是一种等值的关系。这样，每观照一件艺术品时，总是有意无意地以美作为衡量艺术的直接尺度。坚信美即艺术，艺术即美。诸如此类的观点，在许多评论艺术的文章或专著中颇为常见，譬如“艺术能给人以美的享受”、“艺术的根本目的在于创造美或美的感性形象”等等。针对这种所谓的“艺术常识”，里德表示异议。他认为“艺术与美之间并无必然的联系”，（详见本书第3节）两者是有一定区别的，绝非一种等值交换的关系。里德进而强调指出：我们对艺术的许多误解，主要由于长期以来把“艺术”与“美”混为一谈了。“我们总以为凡是美的就是艺术，或者说，凡是艺术就是美的；凡是不美的就不是艺术，丑是对艺术的否定。”（详见本书第4节）殊不知这种陈腐的观念“是妨碍我们鉴赏艺术的根本原因，甚至对于那些美感十分灵敏的人来说也是如此。……事实上，艺术并不一定等于美，这一点已无须翻来覆去地重申强调了。因为，无论我们是

毕加索的立体主义绘画作品《格尔尼卡》，这幅画描绘了西班牙小镇格尔尼卡1937年遭德军飞机轰炸后的惨状。毕加索以此向法西斯暴行表示强烈抗议。



希腊雕像
《米洛斯的阿佛罗狄忒》



从历史角度（艺术的历史沿革），还是从社会学角度（目前世界各地现存的艺术形态）来看待这个问题，我们都将会发现艺术无论在过去还是现在，常常是一件不美的东西”（第4节）。

为了证实上述观点的合理性，里德首先踢开了理论上的羁绊，否定了庸俗的“快感论”美学，认为如果把美限制在给人以快感的范围内，那么，按照美即艺术的传统观念，吃、喝、嗅给人的肉体快感便与艺术等量齐观了。也就是说，一杯“味美思”葡萄酒所引起的快感与欣赏名画《蒙娜丽莎》所体验到的快感之间，没有什么本质上的区别了，均可以视为一种美的艺术享受了。接着，里德借用古典美学观念和艺术理想，对美与艺术重新作了界定，断言美是一种特殊的人生哲学的产物，它具有人的特点，使所有人的价值得到升华……而艺术则是对自然的理想化，特别是对人的理想化。（详见第6节）其后，里德以一尊希腊爱神的雕像、一幅拜占庭圣母的绘画和一具非洲象牙海岸的原始偶像木刻为例，对艺术与美的关系作了图解式的说明。可以想像，从表象上看，前两者形体完美、比例适度，是美的，后者则狰狞可怖，是不美的，或者是丑的。“但是，不管其美丑与否，所有这三件东西都是名副其实的艺术品。”（第6节）因为，检验一件艺术品，不能仅以其外表形象及其观众的生理与情绪反应为惟一标准。艺术作为自然与人的理想化，除

了其形式价值之外,还应具备意境和精神内涵、心理和哲理情趣。那么,艺术作品的表象美或表象丑是如何产生的呢?里德将其归于不同的艺术理想。认为希腊雕像(如《米洛斯的阿佛洛狄忒》)之所以秀美,是因为它遵循了那种丽雅而静穆的古典艺术理想或美学观念。拜占庭绘画(如《圣玛利亚与圣子登基》)之所以高致,是因为它意在追求那种神性的、理智的和抽象的拜占庭艺术理想。非洲象牙海岸黑人的木雕之所以丑恶,是因为它表现了那种悲天悯人的、对神秘严酷的世界感到恐怖原始艺术理想。

讨论的结果,里德建议把艺术与美学区别对待,切勿混为一谈,认为“在关于艺术的讨论中,之所以出现混乱,正因为未能把美学与艺术明确地区别开来”(详见本书第8节)。严格地说,美学是一种知觉科学,仅限于对观照客体的物质特性和情感价值的知觉组合过程。而艺术则是一个更为广阔的范畴,旨在传达感受和认识,创造有愉悦性的形式并借此来表现主客观世界的内在精神。可见,艺术在内容上包含着比情感价值更多的东西,与美或美学的特质不完全是一回事。

总的看来,兼容并包是里德艺术观与美学观的特征之一。比如,由于受叔本华的影响,里德也宣扬“一切艺术在于追求音乐效果”的主张,并把艺术界定为“一种旨在创造出具有愉悦性形式的东西”。随后,他对克罗齐的“艺术即直觉”说倍加赞赏,但又觉得“直觉”是一个模糊不清的概念,于是,他提出了“艺术即表现”的观点。出于自圆其说的目的,里德采取了“六经注我”的方法,抽取了托尔斯泰与华兹华斯的“传达说”的合理内核,奉其为“表现说”的基石。最后,又借著名艺术家马蒂斯之口,敲定艺术在于运用组合或“装饰方式来安排画家借以表现自我情感的各种因素”(详见第86节)。通过这番引经据典,里德合而为一,把艺术的职能界定为“表现情感和传达认识”(第86节)。可见,里德的艺术观是广采博纳的结果。因此,研究里德的艺术观和美学观时,必须分析其全部演化过程。

二、美感的基本特征

美感在英语中有两种常见的表达方式:一是“the sense of

beauty”，再就是“the aesthetic feeling”。从字面上看，尽管两者皆可译做“美感”，但各自的内涵稍有不同。前者泛指“审美的感官”，后者广喻“审美的感受”。这两者之间似乎存在一种因果关系，既有关联，又有区别。里德在论述美感时，未就两者之间的差异专门进行具体的分析，而且在用词上也比较笼统。故此，我们只能从行文中自觉地加以判别了。

在里德看来，艺术旨在创造具有愉悦性的形式。“这些形式可以满足我们的美感。而美感是否能够得到满足，则要求我们具备相应的鉴赏力，即一种对存在于诸形式关系中的整一性或和谐的感知能力。”（第1节）这里所谈的“美感”，主要是指“审美的感官”（the sense of beauty）。那么，里德又是怎样解释这种“美感”的呢？其基本特征又表现在哪些方面呢？他认为人的美感大体上是一种定势，具有静态性、抽象性和直觉性等特征，是艺术活动的基础。谈到艺术活动，里德将其概括为三个阶段。（1）知觉阶段：对物质特性——诸如色彩、音响、姿势以及许许多多更为复杂的和尚未得到解释的物理反应的知觉。（2）组合阶段：把知觉到的东西组成具有愉悦性的形状或图案。（3）表现阶段：取决于先前发生的感性知觉过程和愉悦性形式组合过程。作为美感，仅涉及前两个阶段，惟有艺术创作才涉及第三个阶段。

如前所述，里德是反对“生理快感说”、推崇“审美快感说”的。他把起于愉悦性形式关系的快感视为美感，认为这是“一种情感的起伏波动现象，其表现形式有史以来就非常难以确定，令人迷惑不解”（第3节）。值得注意的是，此处所谈的“美感”与前番不同，基本上是指“审美的感受”（the aesthetic feeling）。这种“美感”是不确定的和复杂多变的，要从理论上加以阐明是格外困难的。于是，里德只好求助于美感的模糊论，给其蒙上一层神秘的色彩，打上不可知的标记，随后又匆匆忙忙地将其抛给读者了事。里德此举颇有些“宜粗不宜细”的味道，这不禁令人想起一副名联的上句：“天下事，了犹未了，何妨以不了了之。”实际上，里德在许多问题上均采用了这种处理方式。

概而论之，在美感问题上，里德集“快感说”与“移情说”之大成，偏重于艺术审美心理的描述，认为美感是人们于凝神观照具有愉悦性形式的对象过程中所产生的一种精神快感或情感波动，

这种快感的诱发及其强度与移情作用密不可分。然而,比较说来,里德最推崇的是美感的“直觉说”。他宣称艺术品是情感的产物,而非思想的结果;是真理的象征,而非真理的直述;艺术的魅力只能靠直觉领悟,而非靠理性分析。因为,“仅靠解释或界定的方法,也就是说,仅靠对艺术作品进行有目的的分析,是不可能从作品中获得快感享受的。这种快感是在同整个艺术作品的直接交流中产生的。一件艺术品常常令人惊讶不已,当人们尚未意识到其存在时,它早已开始发生效用了”(第27节)。

三、艺术品的要素分析

作为一名艺术家兼批评家,里德凭借多年的实践经验,对艺术作品的构成进行了较为翔实的分析,并归纳出四种基本要素——线、调、色、形。

1. 线

纵观世界艺术的历史发展,从西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画中的野牛到野兽派绘画中的轮廓,从中国敦煌壁画中的飞天到工笔白描中的勾勒,线条一直处于十分重要的地位,且在长期的演化过程中愈来愈富有含蓄性、表现性、象征性与抽象性。线条形状各异,功能有别。例如,柔丽的女体与精美的花瓶可用曲线来勾勒,飞泻的瀑布与辽远空阔的地平面可用直线来表现,奔流的江海与起伏的山峦可用波状线来象征,飘动的云彩与巨大的树冠可用蛇形线来暗示。可见,线条的审美意味与艺术功用是丰富多样的。故此,若将线条称为人类高级精神文明的一种积淀,是再合适不过了。

里德充分认识到线条的价值,把它奉为艺术品的最基本的要素。他认为在视觉艺术中,线条极富意味,能够表现运动,暗示出块体,展现出三度空间形式的意境(详见第26a节)。因此,无论在东方还是西方,在遥远的过去还是当今的时代,我们将会发现线条在造型艺术中具有非常普遍的意义。正如英国画家威廉·布莱克所言:艺术品的好坏取决于线条。“弹性的线条愈是独特、鲜明、坚韧,艺术作品就愈是完美。否则,作品就会显得缺乏想像,

给人以拾人牙慧、粗制滥造之感……”法国画家安格尔亦有同感。他把线条视为绘画艺术的基础，建议画家不要虚度哪怕是一天连一根线条也不画的日子，宣称线条就是素描，就是一切，认为即便是烟雾也必须用线条来表现。（详见《安格尔论艺术》，34页）

在中国绘画艺术中，线条的功用表现得尤为突出。事实上，中国绘画在相当程度上是以富有骨气韵味的线条来取胜的。一般说来，中国绘画的观众，凭借移情或想像，便可从其富有弹性的线条中领略到一种美的韵律或节奏。里德通晓中国山水画的奇妙之处，所以，当英国著名风景画家康斯太布尔嘲笑“画了两千年但不知明暗对比为何物”的中国画家时，里德挺身而出，竭力驳斥，指出康斯太布尔这种见识的局限性是由于他本人对中国艺术太缺乏了解的缘故。与此同时，里德还进而辩解说：“中国艺术没有明暗对比并非因为中国艺术家无能或落后，而是因为他们认识自然的过程中没有发现这种特殊的空间特征，没有觉察到光影效果，但却发现了线条节奏。在他们看来，与变幻无常的阳光投射在外物上时所产生的偶然效果相比，线条节奏更具有本质意义。中国艺术家偏爱线条的真正目的是为了取得某种自然而稳定的艺术效果。”（第69节）

里德之见固然可贵，但稍嫌浅略了一些。众所周知，线条是中国艺术的灵魂。无论彩陶、绘画、书法、雕刻等均线条之美著称。实际上，在中国画论中，“画”与“绘”是有一定区别的。王昭禹曾言：“画绘之事不过五色而已。模成物体而各有分画，则谓之画。分布五色而会聚之，则谓之绘。”（伍蠡甫：《中国画论研究》，42页）简言之，“画”指勾线，“绘”指着色。中国绘画十分讲究以笔达意，以形写神。而线条作为一种表现媒介，与笔、意、形、神紧密相连。对于中国画家来说，笔下线段的曲折波动，盘绕往复，跳跃交错，疏荡聚散，与画家刹那间的心态意趣默契相通。正如伍老所说：“对国画来讲，线条乃画家凭以抽取、概括自然形象，融入情思意境，从而创造艺术美的基本手段。国画的线条一方面是媒介，另一方面又是艺术形象的主要组成部分，使思想感情和线条属性与运用双方契合，凝成了画家（特别是文人画）的艺术风格。”（《中国画论研究》第43节）不言而喻，伍先生的宏论似乎要比里德更高一筹。



特朗1905年创作的
绘画《帆的晒干》，此画
采用点描技法，是野兽
派绘画的力作之一。

2. 调

“调”(tone)原本是音乐术语，转用到绘画上，往往是指“色调”。从艺术作品中看，色调的实际功用是非常明显的。通常，“正是透明的色调，和在某种程度上表现出来的光的反射，把物象向前突出，使形象具有立体感”(《德拉克洛瓦论美术和美术家》，307页)。

色调是一种极其微妙的视觉效果，一般产生于冷暖色之间的关系、明暗对比中的层次变化与空间氛围等因素。有关色调的内涵，罗斯金在《近代画家》中作了剖析，认为色调“首先是指物体形象与关系之间的虚实对比，这些画中的物象忽近忽远，忽明忽暗，相映成趣，组成完美的关系……其次是指明暗之间的色彩关系，这种关系使人即刻感觉到光的变化”。然而，里德认为罗斯金对色调的上述解释不甚清楚。他从艺术实践的角度出发，提出“最好是把色调问题当做一个技术发展问题来加以处理”(第26b节)，断言色调是明暗对比的产物，能给块体以充分的空间表现。

通常，画家借用线条的粗细变化便能暗示出一件物体的明暗分布或光的流动（强度与角度）来。随之，再经过色彩调配，比如用一定量的黑色颜料去冲淡光的亮度，或者采取纯原色并置的方式，以便形成明暗对比。这样，综合二者，色调从中就应运而生，安坐其上。就效果而言，色调似乎笼罩着整个画面，使画中的图案或结构“完全淹没在由光影形成的自由节奏与协调对比之中”了（详见第26b节）。

3. 色

色彩是艺术作品的主要因素之一。记得有位法国艺术家曾说过，色彩对绘画起一种装饰作用。色彩如同一位美丽的宫中小姐，有助于促进作品的真正完美，所以它往往显得格外迷人。现代艺术的代表人物康定斯基对于色彩的功能有着深刻独到的见解，认为每一种色彩都是一首独立优美的歌曲，令人心醉神迷。色彩直接影响心灵，可与观众建立情感上的联系，引起相互的共鸣，或一种震撼人类灵魂深处的喜悦。比如，蓝色给人以平和之感，绿色给人以宁静之感，黑色给人以沉寂之感，紫色给人以冷峭之感，白色给人以纯洁之感，鲜丽的朱红则像火焰般恣意地撩人，使人猛生兴奋昂扬之情，耀眼的柠檬黄给人以强烈的刺激，如同震耳欲聋的喇叭的尖叫声一样，叫人仓促不安，渴望能够尽早沉浸于绿色的宁静深处。总之，正如马克思在《政治经济学批判》中所指出的那样：“色彩的感觉在一般美感中是最大众化的形式。”

里德对色彩的表现力作了充分的肯定，对用色亦进行了较为系统的分析，并按照色彩的多种功能归纳出四种不同方法。（1）自然法。即以色彩来增强描绘对象的真实感或逼真感。这是色彩的自然功用。无论是原始人还是现代人，无论是艺术大师还是初学画画的儿童，都知晓这一用色方式。（2）预示法。在这里，“预示”与“象征”几乎是同义词。在众人眼里，石器时代的彩色岩画常常被看成是自然用色法的产物，而里德之见与此相悖，认为岩画中的色彩也许具有一定的象征意味。他进而举例说：“若让一个小孩儿自由选择色彩，他总把树画成绿色，把火山染成红色，把天空涂成蓝色，尽管这棵树也许是棕色的，这座火山是黑色的，他头顶的天空是灰色的。”（第26c节）之所以如此，正在于色彩的预

示功能。当然，这里面也包含着一定的心理因素和习俗影响。通常，人们总是惯于把“树”与“绿”、“火”与“红”、“天”与“蓝”联想在一起，而色彩的预示效用则正可用来迎合这种联想的相对定势。(3) 调和法。提及调和用色法，人们会自然而然地将其与画家的调色板联系在一起，似乎这一切都是在调色板上完成的。事实并非如此简单。一般来讲，调和法要求艺术家专注于画面的色彩分布，围绕作品的主色按一定的比例调配色彩，以期产生层次变化的色调价值。那么，以何种“比例”来“调配”色彩呢？这就取决于艺术家本人的审美理想与情思意趣等变因了。里德贬斥了18世纪那些死抱住调色板不放的画家，讥笑他们为了单纯追求所谓的色彩和谐传统，结果弄巧成拙，把画面的色彩搞得模糊不清，如同棕色肉汁似的。反之，里德对康斯太布尔、透纳和塞尚的用色方法大加推崇，认为自然性、鲜明性、丰富性和象征性是用色的要诀。基于塞尚的观点（“有丰富的色彩，就有完美的形式”），里德断言：在一定意义上，“色彩决定形式”；“形式是直接利用色彩表现出来的，它与光影（明暗对比）的关系不大”（详见第26c节）。(4) 纯粹法。此法主要是表现色彩，而非形式。故此，逼真与否便是次要或第二性的了。利用纯色，使画面的色调在相对强度与相关块面的对比中构成层次变化，从而能产生一种强烈的装饰效果和感性魅力。这在波斯的微图画家与野兽派的开山祖马蒂斯的作品中表现得尤为明显。

4. 形

形式是艺术作品中最难把握的要素之一。形式，在一定意义上，也是艺术创作的基本目的。克莱夫·贝尔与赫伯特·里德皆重视形式在艺术中的价值。前者认为艺术在于创造出“有意味的形式”，后者亦宣称艺术在于创造出“具有愉悦性的形式”。尽管两人使用了不同的术语，但其中隐含的内在联系和对形式的肯定是显而易见的。

值得注意的是，里德在总结前人之说与自我体验的基础上，率先提出了“形式意志”（the will-to-form）这一新的艺术观点。所谓“形式意志”，是指那种想要“创造一个均衡、整一的图案或块体的欲望”（第12节）。或者说，是指一种与艺术家的个性特征

密切相关的“创造性的意志活动”(详见第89节)。没有这种“形式意志”,艺术家就不可能创作出有意味的上乘之作来。

那么,什么是形式呢?常见的定义总倾向于把形式与某些规则等同起来,认为形式就意味着对称或固定的比例等。里德对此持否定态度。他断定形式是对各相关部分的组合排列,具有可见性的形状。艺术形式是“一种特殊的形式,即一种以某种方式能够打动我们的形式”(第16节)。一尊雕像的美,一幅绘画的美,甚至于一位运动员的体形美,都有赖于某种能够“打动我们”的具有外显形象、精神内涵或内在活力的有机形式。故而,每当我们凝神观照一件具备此类形式的艺术品时,我们将会产生不同程度的情感反应或心灵的震撼,会不知不觉地“把自己感入”(feel ourselves into)到对象中去。比如,面对葛饰北斋的版画《巨浪》,“我们的情感将会汇入那奔流的巨浪之中。我们跃入巨浪,随着巨浪一起升腾,感到在起伏的波涛与地心引力之间存在一种张力,随着浪峰摔成碎末,我们感到自己伸出愤怒的双手,试图撕裂隐藏在下面的怪物。”(第18节)

基于柏拉图的形式观(柏氏曾把形式分为“相对形式”与“绝对形式”两种),里德把艺术形式分为“建筑形式”与“象征形式”两种。前者是有机的、动态的或开放的,后者则是抽象的、静态的或封闭的。古希腊艺术讲求理智、法度或数比(如黄金分割律),其艺术形式常常使人体验到一种类似从建筑中得到的审美快感。巴洛克艺术更是有过之而无不及,其绘画艺术形式与建筑艺术形式似乎一脉相承,有着明显的共性。(详见第26d节)从艺术以及艺术社会学的角度看,“建筑形式”不仅隐含一种由轮廓线和序列变化中的块体等因素构成的动态性“节奏”,而且还可以折射出艺术家与其所处的那个时代的文化之间的联系。

要想分析和了解“象征形式”,里德认为只能求助于一种心理学假说,从潜意识生活入手(里德曾有过“艺术反映的是一种潜意识”的说法)。这里,他援引罗杰·弗莱的话说:“艺术可能与唤起生活中各种情感色彩的基质,也就是与唤起实际生活中特定情感的事物有关。艺术似乎是从我们的生活中汲取情感的养料,通过时空来揭示某一情感的意义。或者说,艺术旨在揭开各种生活情感在心灵上打下的烙印,而不是唤起实际的经验,从而使我们

在没有经验局限和特定导向的情况下产生一种情感共鸣。”(第26d节)据此,里德把“象征形式”界定为对“模糊不清的主观情感的具体显现,是一种明确有形的东西”。同时还宣称,“大凡艺术的魅力,从其形式上看,都是不知不觉地从这种象征性形式的创造过程中派生出来的”。

线、调、色、形,作为艺术品的构成要素,是相辅相成和不可分割的。因为,“由这些因素组成的整一体,要比其简单的总和更富有价值”(第27节)。在实际创作中,任何顾此失彼或厚此薄彼的表现方式都会有损于艺术作品的整体美。当然,这些要素的组合绝非机械的拼凑,而是有机的创造过程。其间,艺术家将绞尽脑汁,倾注全部心血,凭借个性这一无形因素,从线、调、色、形之中引出合力,使其构成“一个包含着艺术家对主题的直接情绪领悟的整一体”。

四、艺术的价值与表现

纵览全书,里德在不同场合曾给艺术的价值下过不同的定义。他时而宣称“艺术的价值有赖于人类情感的深度”(第75节),时而断言“艺术的价值在于以简明的表现手法对生活作出诗意的、宗教的或哲理的诠释”(第66节),时而又认为“艺术价值在于表现了一种艺术家只有依靠直觉力量才能把握得住的理想的均衡或和谐”(第90节)。最终,他又得出“艺术价值在于表现了永恒的人性”[约翰·罗斯金曾有“艺术是人类本性的赞歌”之说,里德的观点似乎与此暗合]这一结论。

单独看来,上列说法均具有合理的内涵。但就其一点而论,不是失之偏颇,便是失之空泛。因此,要综合起来看,从总体上去把握。事实上,里德在先前的讨论中是兼顾到艺术价值的多重性特点的。他曾把艺术的价值归为以下三种价值的总和:(1)形式价值(愉悦性、抽象性、和谐性),(2)心理价值(同情感、趣味性与潜意识生活),(3)哲理价值(精神内涵的广度与深度、隐含在作品中的普遍意义)。显然,里德在相当程度上同康定斯基一样,是推崇“形神兼备”的艺术价值观的。遗憾的是,他仅勾出一个粗线条的框架,犹如蜻蜓点水似的,未能对这三种价值的主

次顺序与相互关系等等进行翔实深入的探讨。

简言之，艺术表现过程是一个由表及里再及外或以形写神的创造过程。用里德的话说，是一个抽象化或理想化的过程。在这一过程中，艺术家主要凭借其富有想像力的感官去观察和把握描绘的对象或创作的材料。但这个感官“从不停滞在事物的表象或外形上，它抛开事实的所有表象，直捣其火热的核心，只有这样才能使它心满意足；不管对象拥有什么样的表象和五花八门的外观与状态，都将无济于事；它会深入内部，追根寻底，汲取对象的精髓——一旦亲临其里，它会随心所欲地拨弄起对象身上的鲜枝嫩叶，这样一来，真理的汁液就不致外溢，其后它随意加以整枝修剪，使其结出丰硕的果实，而不是衰变成老树上的枯枝秃丫。然而，这项工作往往很难处理，容易出现差错。这就需要抓住根本，把握住事物的中心实质。整枝修剪之后即可罢手，因为使命到此已告结束。总之，艺术想像力不是单凭视觉、声音和外部特征来观察、判断和描绘对象，而是从对象的内部实质出发，对其进行论证、判断和描绘”（详见第67节）。以上论断出自约翰·罗斯金之口（1846年）。里德借题发挥，推崇备至，认为这一论断“向全世界展示出一种崭新的艺术理论，一种后来为整个现代艺术运动奠定了基础的理论”（第67节）。此见解能否成立，有待进一步研究；但可以肯定，罗斯金的确道出了绘画艺术创作的真谛，并使人油然想起王国维的一段诗论：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，也须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”（《人间词话》，39页）诗与画虽属不同的艺术门类，但两者具有明显的共性。常言道：“诗是有声的画，画是无声的诗。”如此看来，罗王二公之见在相当程度上可以说是异曲同工、默契暗合了。

除了艺术的价值及其表现过程之外，里德对艺术的表现方式又是怎样看待的呢？在评价巴巴拉·海普沃斯的艺术成就一节里，他专就这个问题发表了自己的看法。

海普沃斯是一位像毕加索那样风格多变的现代艺术家，主要以现实主义与抽象主义为基本表现方式。在她看来，这两种方式各有千秋，相互补充，认为“以现实主义方法进行艺术创作，可增添你对生活、人类和地球的爱。以抽象主义方式进行艺术创作，