

038412

138+532
1766
2



美院图书馆 B0016868

Art
By clive Bell
Chatto and Windus,
london, 1949

(据伦敦查图与温都斯出版公司1949年版翻译)

艺 术

周金环 马钟元 译

中国文联出版社出版

(北京东单新开路胡同77号)

隆昌印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

787×1092毫米 32开本 7.5印张 2插页 119千字

1984年9月第1版 1987年7月北京第4次印刷

印数：36,941—50,085册

书号：8355·457 定价：1.20元

1.11元

MS/J
IP

出版说明

扩大眼界，更多地了解世界各国的文学艺术，了解世界上各种文艺思潮、文艺理论，对我们的文学艺术事业的发展，是有必要的。不仅对我们认为是正确的、进步的东西需要了解，就是观点和我们不同甚至有错误的东西，也要有所了解。翻译他们的著作，是了解的主要途径。

《美学译文丛书》将包括不同思想体系、不同观点、不同学派的著作。有苏联和西方一些马克思主义者的美学论著，也有西方资产阶级美学家的著作。我们将尽可能选译有代表性、有其学术价值，或有借鉴意义的书出版；并为每一译本写一篇评论性的前言，以马克思主义观点，力求对本书作出公允的介绍和评价，以帮助读者更好地分析和研究。

美学译文丛书序

李 泽 厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们以及几家出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书

前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

前 言

滕守尧

在当今美学名著之林中，本世纪初出版的英国著名视觉艺术评论家克莱夫·贝尔（1881—1966）的《艺术》，是颇有名气的。这本书所提出的“艺术乃是有意味的形式”的命题，已成为西方现代美学中流行的口头禅，而且被公认为现代派艺术理论的柱石。由于贝尔的理论直接与塞尚以来的后期印象派以及以毕加索为代表的立体主义等艺术派别相呼应、合拍，并极力地为这些现代派艺术的出现作辩护，所以被现代派艺术家和美学家推崇为“从逻辑上说，这大概是现代艺术理论中最令人满意的”。^①

《艺术》一书，共分五章，其中较重要的是第一章和第四章。在第一章“什么是艺术”中，贝尔回答了“艺术是什么”和“什么是艺术的根本性质”的问题，提出了“艺术乃是有意味的形式”的美学假说和“‘有意味的形式’就是‘终极现实’或‘物自体’的形而上学的假说”。在第四章“运动”中，他极力赞扬了以塞尚为代表的后印象主义，对这派艺术的根本创作原则，即简化和构图，作了较为详细的阐述。在其他的章节中贝尔还谈及了艺术同

^① 见奥斯本《美与批评》第131页，伦敦版，1955年。

宗教、艺术同社会、艺术创造与自由等问题，这一切问题都是围绕“艺术乃是有意味的形式”这一主线展开的。

本文主要围绕贝尔的“有意味的形式”这一概念进行，整个评述共分三个部分，一、究竟什么是“有意味的形式”？二、如何才能创造出“有意味的形式”；三、形式与意味的实质是什么。笔者认为，弄清楚上述三个问题，对解决目前美学中存在的一些重大问题是有所帮助的。

一、什么是“有意味的形式”

“艺术乃是有意味的形式”这一论断被西方现代美学，尤其是被形式主义美学视为对艺术作出的唯一的和权威性的解释，这也是西方一度泛滥的“为艺术而艺术”思潮所必然归结出的一种模糊的、带有神秘主义色彩的结论。事实上，这一结论的得出，有着其特殊的历史和社会方面的种种原因。

众所周知，人类艺术活动自原始时代起，就展现为二种主要的方式和形态，即：1、着力对自然物体外部形态进行模仿的模仿艺术。2、经过特定的抽象从而创造出远离事物的自然形态的几何形态的艺术。与之相对应，西方美学思想自其萌芽时起，也存在着两种鲜明的不同倾向：1、强调美在模仿或逼真再现自然的倾向，即所谓自然主义的倾向；2、强调美在线条、形体、色彩之组合和关系之中的倾向，即形式主义倾向。不可否认，西方艺术和美学自古希腊到文艺复兴再到19世纪的漫长历史进程中，一直是前一

种倾向压倒后一种倾向。多数西方人也一度因他们的艺术能够逼真地再现出自然物体的质地、空间、时间和光影变幻等特征而骄傲。一直到十九世纪末,西方人才恍然悟到,这种能够逼真再现的艺术与整个世界的艺术主流相比,实在是一个微不足道的小小支流。有些西方美学家指出,西方艺术在2000年间一个劲地沿着仅有的一个方向发展,这是极为不正常的,与其认为这种情况值得骄傲,毋宁说应当为之感到遗憾,有人分析说,艺术着力强调模仿和再现,很容易把人们的注意力引向艺术品再现的事物,而不是艺术品本身,这样一来,艺术品便成了一种透明的玻璃外壳,本身无多大价值。例如,人们观看一座逼真再现的女性雕像,从中看到的往往是一个女人,而不是作为艺术品的雕像本身。这实质上是引导人们远离了艺术。这样一种失误感,促成了西方艺术中强烈要求改变现状、向着另一个方向即形式主义方向发展的动力。正是在这股动力的推动下,艺术家开始向美洲、非洲的原始艺术和东方文明古国的艺术形式学习,美学史家开始重新审定他们老祖宗的言论和著作,从中寻找支持形式主义的证据;哲学家则将康德对形式美的论述极力扩展,发展为一套套完整系统的形式主义美学理论;心理学家则通过艺术形式同无意识或集体无意识的关系来揭示艺术形式的特殊意味。这一切努力汇成了一股强大的形式主义美学潮流,主宰或支配了西方现代美学和艺术。

当然,西方这一现代思潮的兴起,还有其重要的社会

原因。例如，由于西方资本主义政治经济危机、和世界大战的爆发，人们美好的希望破灭了，自古希腊以来，一直占统治地位的理性哲学所宣扬的种种信条在人们心目中逐渐崩溃了，这自然会引起艺术和美学领域的微妙变化，人们感到，如果艺术还象传统美学和艺术所标榜的那样，去美化现实和标榜现实，那就失去了艺术的真诚。这种变化最先开始于被称为“现代艺术之父”的塞尚。塞尚直接了当地说，他的画不打算去“再现”或捕捉自然，而是去表现它。这相对于在这之前出现的印象主义运动，无疑又是一场革命。印象派，一般被认为是西方自文艺复兴以来，自然写实主义所达到的顶峰。这种自然写实主义，曾经历过两个主要阶段，一是自然主义的写实阶段，二是简化的写实阶段。自然主义的写实，主张再现时要面面俱到，细致入微，不仅再现事物的那些经常呈现的方面，还要再现普通人或其它流派不注意的或容易忽视的细节。简化的写实，则反对在外形上作照相式的照搬，只是对事物中那些永恒性的特征作再现。印象主义不满意上述两种再现，认为他们奉行的原则只能把世界“僵化”，它认定，那种固着于事物之一成不变的形式和色彩的绘画不仅不能忠于现实，反而是违背现实。在印象主义看来，真正的真实产生于意识还未将印象加以处理和有秩序的安排的时刻，这就是由某一特殊时刻的那些闪烁的色彩所构成的粗略的真实。为了获得这种真实，印象派绘画一般打乱对象的轮

廓，将其巧妙地消溶在色彩的变幻之中。此外，这个色彩组成的现实，一般具有流动多变性，例如，色彩不再是固定的，（如在人的概念中，天就是蓝的，桔子就是桔红的）它所捕捉的是事物在一天之中的不同时刻和不同气氛中的特定光色显示。很明显，这种艺术与传统再现艺术相比，发生了极大的变化，但是，它仍然是一种对现实的再现，虽然这种再现偏重于对形式的强调。正因为此，它仍然受到了以塞尚为代表的后印象派的批判和摒弃。因此，从塞尚开始的后印象主义，并不是一个时间的概念，而是指对印象主义代表的残存的再现倾向的彻底抛弃。自此以后，西方艺术发生了急剧的变化，再现艺术完全被表现艺术代替，现代派艺术出现了。塞尚不止一次地说过，画画并不意味着机械地模仿对象，而是捕捉无数关系中的谐调，意味着把这些关系表现到个人的色阶之中。这显然是一种形式主义的论调，但又不是纯形式主义的，因为他还强调表现个人感受到的“意味”。在具体的绘画实践中，塞尚彻底扫除了印象派绘画中具有“再现性”因素，极力使主观因素渗透到他捕捉到的谐调关系之中，从而使绘画形象成为一种主观化了的和变了形的客观。这种态度明显不同于印象派画家极力捕捉现实中美好时刻的那种审美态度，在这种态度下看到的自然也不再是一种有机统一的、整体的、同质性的、美的形体。印象主义的意象在这儿彻底解体了，代之而出的是一种重新构造出来的符合主观感性的

绘画形体。以往的美学家主张的主客观一致，在这儿也不再适用了，客观与主观不再处于平等的地位，而是以主观完全吞并客观。只要主观上认可的或觉得有意味的，就可以在艺术中出现，而不管它是否是现实中具有的。在这种主观化了的艺术中，其结构不再是替代性的模仿结构，而是本身具有强烈的表现性的和独立的实体。当然，这种形象不再象以往那样会给人以快乐，而是以变了形的意象给人以奇特的情感感受。克莱夫·贝尔在《艺术》一书中所要阐述的“有意味的形式”，正是从美学和艺术理论上对塞尚以来的这种现代艺术进行的总结和卫护。这种阐释得到了当时西方美学界和艺术界的赞扬和肯定，产生了极为广泛的影响。

什么是“有意味的形式”？”贝尔回答说，这是一切真正的艺术所应具有的一种基本性质，“离开它，艺术品就不成其为艺术品；有了它，任何作品至少不会一点价值没有”（见本书第4页）。正是由于这一基本性质，才使艺术品同世间所有其他事物区分开来。这一基本性质系由两个相互间紧密联系、不可分割的部分构成，其一是形式，其二是意味。所谓形式，是指艺术品内的各个部分和质素构成的一种纯粹的关系，这种纯粹的关系仅向有审美力的人展示，普通人看不到它。所谓意味，则是指一种极为特殊的，不可名状的审美感情。这种感情只有在有审美力的人审视上述纯粹形式时，才能出现。它是神圣的和高尚的，

既不同于作者创造这件作品时的心理状态，又不同于日常生活中的普通喜怒哀乐之情，它只在审美地观看艺术品时才出现，没有这种神秘的感情体验，也就谈不上审美。

“一切审美方式的起点必定是对某种感情的亲身感受，唤起这种感情的物品，我们称之为艺术品。大凡敏感力很强的人都会同意，由艺术品唤起的特殊感情是存在的。我的意思当然不是指一切艺术品均唤起同一种感情。相反，每一件艺术品唤起的审美感情都是独特的，尽管如此，所有的人从艺术品中感受到的感情都是属于同一类的……这种感情就是审美感情”（《艺术》第3页）。激起这种审美感情的，只能是由作品的线条和色彩以某种特定方式排列组合成的关系或形式，“这些线条和色彩构成的关系和组合，这些审美的感人的形式，我称之为‘有意味的形式’”（《艺术》第6页）。

为了说明这种“形式”和“意味”的纯粹性和不寻常性，贝尔从下述三个方面作了进一步的阐释，即：1.有意味的形式完全不同于再现现实的形式；2.有意味的形式不是一般人心目中的美；3.有意味的形式不同于现象的实在，而是同“物自体”或“终极的实在”有关。

贝尔认为，之所以说艺术的本质在于它是一种“有意味的形式”，是因为只有这种纯粹的形式关系，才能唤起审美感情，而再现、记述事实、描述故事情节等等，不仅不能唤起审美感情，反而会影响它和干扰它。因为再现成

分的出现，只能引导观赏者作一些无关的联想，从超凡脱世的审美境界回到尘世，从审美感情回到日常感情。“我们都清楚，有些画虽使我们发生兴趣，激起我们的爱慕之心，但却没有艺术的感染力。此类画均属于我们所说的‘叙述性绘画’之类。它们的形式并不在于唤起一种审美感情，而是一种暗示日常感情、传达信息的手段。具有心理、历史方面价值的画像、摄影作品、连环画以及花样繁多的插图均属于这一类……它们能吸引我们，或者用上百种不同的形式激动我们，但无论如何也不能从审美上感动我们。按照我们的审美假说，它们称不上艺术品，它们不能触动我们的审美情感，因为感动我们的不是它们的形式，而是这些形式暗示和传达的思想和信息”（贝尔《艺术》第10页）。

贝尔把再现、写实性的绘画贬得极低极低，在他看来，这种画无异于照像，而在摄影技术发达的现代，这种画只能浪费画家的精力和欣赏者们的时间，把这种画当作历史资料保存还可以，作为艺术就难了。贝尔攻击一切再现画画家，说他们不高明，能力低。“再现往往是艺术家低能的标志。一位低能的艺术家创造不出哪怕是一丁点能够唤起审美感情的形式，于是便求助于日常生活感情；要唤起日常生活感情，就必定去使用再现手段……如果一位艺术家千方百计地表现日常生活感情，这往往是他缺乏灵感的标志；如果观赏者总爱在形式中寻求日常感情，这是他缺

乏艺术敏感力的症状”（《艺术》第18页）。他指责说，这样的画家根本分不出什么好坏优劣，一想到作画，他们就本能地与自己生活的世界联系起来，他们往往是“模仿”与“创造”不分，绘画与照像不分，“他们本来可以随艺术溪流进入审美经验的新世界，结果却来了个急转弯，径自回到充满人生利害的世界来了”（《艺术》第19页）。按照这一逻辑，贝尔就把原始艺术和古代艺术列入最优秀的艺术之列，“一般说来，原始艺术是好的，因为原始艺术通常不带叙述性质，从中看不到精确的再现，而只能看到‘有意味的形式’，所以原始艺术使我们感动之深，是任何其它艺术不能与之媲美的”（《艺术》第14页）。贝尔十分自信地说，辨别一件艺术品的好坏，就是看其是否创造出了有意味的形式，“欣赏艺术作品，我们不要带有什么别的东西，只需带有形式感、色彩感和三度空间的知识。我认为，这一点点知识是我们欣赏许多伟大作品的基础”（《艺术》第17页）。他认为，真正懂得艺术的人不是希望到艺术中去寻求知识，“他们往往对于一幅画的题材没有印象，他们从来不注重作品的再现因素……仅从一条线的质量就可以断定该作品是否出于一位好画家之手。他唯一注重的是线条、色彩以及它们之间的相互关系、用量及质量。从这些方面能够得到远比对事实、观念、描述更为深刻、更为崇高的东西。”（《艺术》第19页）

从以上的介绍中可以看出，贝尔的所谓“有意味的形

式”，其含义是模糊的。虽然贝尔费了很大的精力去解释它，但始终没有解释清楚。西方有人指责说，这种理论患的是一种“恶性循环”病〔美国华盛顿大学教授麦文·雷德（Meirvin Rader）《现代美学选读》第十章〕。当问到“有意味”这三个字作何指的时候，贝尔回答说，这是由于形式能唤起一种特殊的审美感情；然而当人们追问，这种特殊的审美感情究竟是什么和来自何处时，贝尔回答说，它不是来自艺术家的日常感情表现，而是来自“有意味的形式”。这样一来，贝尔便在自己都无法说清的两种东西（审美感情和有意味的形式）之间来回转圈子，或是用前者解释后者，或者用后者解释前者，到最后，两者都说不清，致使他的整个美学假设显得十分含混和神秘。

然而，这还不是贝尔理论的最要害之处。在我们看来，其最要害之处，是贝尔脱离人类具体社会历史实践，脱离人类本身的文化心理结构，抽象地谈论“形式”和审美感情。贝尔看到，在真正的艺术中都隐藏着一种形式，这种形式之所以是美的，是因为它具有有一种难以言传的意味。这种意味并不同等于日常喜怒哀乐之情，也不在于它告诉的故事和描述的事件，而是从形式关系本身判断出来的。至于为什么这种形式关系会在不引起人们的联想的情况下，造成如此美好的审美感情，贝尔就回答不出了。在这种万般无奈和百思不得其解的情况下，贝尔只好一步步

走向神秘主义——这是一切唯心主义者的必然归宿。贝尔解释说，“有意味的形式”之所以给人造成一种不同于日常感情的审美感情，它的意味和价值之所以不为时空所限，那是因为它是一种“终极的实在”。贝尔承认这种终极的实在就是人们称为“高居于万物之上的上帝”、“渗透于万物之中的韵律”、“殊相中之共相”或“自在之物”的东西。他声明说：“任你用什么名称去称呼它，我所论及的事物都是指隐藏在事物表象后面的、并赋予不同事物以不同意味的东西，这种东西就是物自体或终极的实在本身”（参见《艺术》第47页）。在他看来，这种“终极的实在”自身就是目的，而不是因达到其它目的的手段而获得意义，只有很少东西是作为自身即目的的终极实在而存在，而艺术家正是把这种“终极实在”还原为纯形式，而使这种纯形式有了意味，成为“有意味的形式”。很明显，这样一种神秘的解释是十分不能令人满意的，他没有对自己的美学假设提出任何实质性的论据，反而使人愈加糊涂。究竟如何解决这个美学难题，从而使贝尔的美学假设脱离恶性循环呢？靠唯心主义肯定是不行的，只有马克思主义的实践论和自然人化的理论，才是解决这一问题的钥匙。

其实，贝尔所说的那种非再现性的色彩和线条的组合，即形式，之所以有意味，并不是因为与上帝或“终极的实在”相通，而是因为它与人类自身在长期的历史实践