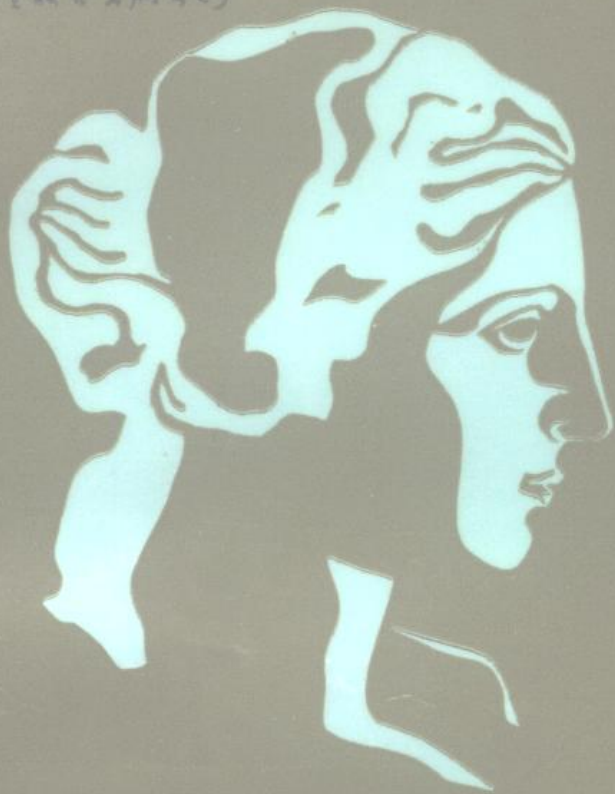


中国文联出版社



美学译文丛书 [英] 克莱夫·贝尔著

艺术

艺术

[英] 克莱夫·贝尔 著

周金环 马钟元 译

滕守尧 校

中国社会科学院哲学所美学室 编



中国文联出版社

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

(北京建国门泡子河10号)

新华书店北京发行所发行

北京广内印刷厂印刷

787×1092毫米 开本32 印张7.375 插页2 千字119

1984年9月第1版

1984年9月第1次印刷

印数: 1—21,000册

书号, 8313·141

定价, 1.60元

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

近年来，西方现代派艺术通过各种渠道传入我国，其中那些或是怪诞离奇、或是抽象玄奥的形象吸引了一部分人的注意，甚至在一部分青年人中产生了极为消极的影响。有些人人为它大声叫好，另外一些人则对其盲目模仿。只要是怪里怪气，令人莫名其妙的玩意儿，就统统冠以“现代派”标签，并以此为荣，至于是否真正理解，那就不得而知了。其结果是一大批鱼目混珠、以假乱真、低级庸俗的东西拥入市场。这种情况引起一批长期从事艺术，并有鉴赏力的人的忧虑。他们很想对此加以批判，但由于不掌握现代派艺术的来龙去脉，写出的批判文章尚欠说服力。现在是改变这种局面的时候了。

在当今西方美学著作之林中，克莱夫·贝尔的《艺术》一书，被认为是现代派艺术理论的柱石，并且一版再版，流传极广。由于它直接与塞尚以来的后期印象派和毕加索为代表的立体主义等艺术派别相呼应、合拍，极力地为这些现代流派的艺术实践辩护，所以多年来一直受到西方美学界和艺术界的重视，它的基本概念——“有意味的形式”——已成为西方美学和艺术中流行的口头禅。这本书出版

之后，对于澄清一部分人的糊涂观念，揭示现代派艺术的实质，是会有所帮助的；对于那些想从理论哲学高度对现代派艺术加以批判和认识的人，也是一份极为有用的材料。

克莱夫·贝尔（1881—1966），英国著名学术团体《布龙士勃里学会》（The Bloombury）会员〔与著名英国艺术批评家罗杰·佛莱（Roger Fry）同属一个学会〕，著名的视觉艺术评论家，对于法国绘画有独到的见解，尤其是对塞尚和普罗斯特（Proust）的诠释，更是为世人所瞩目。但影响最大的还是他的《艺术》一书。全书共分五章，其中最主要的是第一章和第四章。在第一章“什么是艺术”中，他回答了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’”的形而上学理论。在第四章“运动”中，他极力地赞扬了以塞尚为代表的后印象主义运动，对这派艺术的根本创作原则（即简化和构图）作了较详细的阐述。在其他章节中，贝尔提出了更多过激的，乃至错误的见解，如“艺术教育和艺术展览无用论”，“艺术家要获得绝对自由”，等等。这些都需要读者在认真弄清作者原意的基础上加以批判。

下面我试图围绕“有意味的形式”这一概念作一番简要评述，因为贝尔的整个理论就是建筑在这一基本概念之上的。他的理论之所以被推崇为“从逻辑上说，这大概是现代艺术理论中最令人满意的”（奥斯本：《美学与批评》，

第131页,1955年),也是源自于他对这一概念的 解释。本评述共分为三个部分,即:一、究竟什么是“有意味的形式”? (意在批判贝尔的循环论和唯心主义)二、如何创造“有意味的形式”? (意在批判贝尔在“简化”和构图理论中的错误)三、形式与意味的本质。(意在用马克思主义实践论对这一问题作出自己的回答)。

一、什么是“有意味的形式”?

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.有意味的形式不囿于现象的实在，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，他们从来不注意作品的再现因素……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）

贝尔不仅否定艺术的思想内容，而且否定艺术的美的性质。贝尔认为，“美的”这个字眼往往是同功利、同日常感情联系在一起的，很多东西并不能唤起审美感情，偏偏又被世俗之人说成是美的，在世俗人眼里，“美的”就是“向往的”或是具有“性的诱惑力”的，只要是能满足自己某种欲望的，便都被称之为美的。他指责说：“他们认为世界上最美的事莫过于有一个漂亮的女人，其次有一幅画着美女的画……他们称为‘美’的艺术一般是与女人紧密相关的。一张漂亮姑娘的照片就是一幅美的画；能激

起歌剧中少女的歌声所激起的情绪的音乐就是美的音乐，能唤起二十年前写给院长女儿的诗所激起的感情的诗就是美的诗”（《艺术》第9页）。既然“美”的含义已经受到了如此严重的歪曲，就不能再把艺术的本质规定为美的。

从以上的介绍中可以看出，贝尔的所谓“有意味的形式”，不仅其本身的含义是模糊的，他所提出的支持其成立的理由也是很很不充分的。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（Meivin 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样东西（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“高踞于万物之上的上帝”、“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中积淀起来的深层心理结构相通。当这种形式展示出来的种种关系——前进与后退、冲突与缓和、紧张与放松、上升与下降、统一与多样等等——与人的深层心理结构相合拍或相一致的时候，便产生出一种审美感情，即一种不同于日常喜怒哀乐之情的特殊感情。这种感情归根结底是来自于人通过对外在形式的观照而达到的“自我意识”，即对于人类在长期的历史实践中所施用的种种创造性“手段”之结晶或积淀物的观照。从形式中闪现出的种种复杂的节奏、韵律、平衡、冲突、张力、松弛等等，虽然已不再是达到某种生存目的的具体手段，但仍然可以看到人类创造活动的那些合规律性和合目的性的痕迹。

诚如列宁所说，“人的意识不仅反映客观世界，并且创造客观世界”（《哲学笔记》第288页，1974年人民出版社版）。这些创造性活动，总是利用自然规律，实现自己那有限的目的。虽然目的是有限的，而且常常是从自然得来的（如维持生存），但一旦“目的通过手段和客观性相结合”（《哲学笔记》，第202页），便产生了远远超过有限目的的结果和意义。列宁引用黑格尔的话：“手段是比外在的合目的性的有限目的更高的东西，——锄头比由锄头所造成的、作为目的的，直接的享受更尊贵些……工具

保存下来，而直接的享受却是暂时的、并会被遗忘的。人因自己的工具而具有支配外部自然界的力量，然而就自己的目的来说，他却是服从自然界的”。列宁敏锐地看出其中蕴含的真理，一再指出：“黑格尔和历史唯物主义”、“黑格尔的历史唯物主义萌芽”等等（列宁：《哲学笔记》第202页）。人正是在为有限的生存目的而奋斗的世代社会实践中，创造了比这有限的目的远为重要的人类文明。人使用工具和创造工具本是为了维持其服从于自然规律的生存，却留存下了超越这种有限生存和目的的永远不会磨灭的历史成果。个人的生命和人维持其生存的目的以及与此种目的相联系的日常感情，都是有限的，服从于自然界的，人类集体的社会实践及其成果却超越自然，万古长存。艺术形式那永恒的意味和魅力，就是这种伟大历史实践的心理确证，这种意味不是来自神，不是来自宗教和上帝，而是来自实践的人、集体的阶级的人，即亿万劳动群众的实践斗争。社会实践不仅创造了外在文明，创造了见证自身的文化艺术，而且使人在自然存在的基础上，产生了一系列超生物的高素质——超生物的认识能力（语言、思维）、超生物的道德、超生物的审美需要等等。审美需要是作为一种积淀了的内在心理结构而存在着的，它一旦发现了合乎这种结构的外在形式，便会产生高度的愉悦，——一种超出了功利需要、自然生存的满足的愉悦，即审美感情。因此，艺术形式的意味并不是神秘的和不可理解的，它的感人性一方面是由于它是人类长期的社会历史实

实践的外在见证，一方面是由于它同时又反映了人类长期社会历史实践造成的内在心理结构。这二者一旦合拍，那种不可言传的审美感情便产生出来了。

从以上的角度去解释，贝尔理论的恶性循环病便可得到纠正了。这就是说，所谓“有意味的形式”，乃是通过色彩与线条的组合所构成的与人类深层的文化心理结构相同形的形式；它是人类社会实践的结晶，是历史的产物；它的美好感人的形态同时反映出外部世界（人类劳动、生活、自然世界）和内部世界（内在思想感情、感知、理解活动）中的节奏、韵律、对称、均衡、连续、间隔、重叠、单独、粗细、疏密、反复、交叉、错综、一致、变化、统一等等活动规律，因而是人类认识和改造世界活动的活的历史见证，对它的观照使人看到了人类自身创造能力和改造世界的巨大的力量，从而成为人类自我意识的最生动的场所，滋生出一种与日常喜怒哀乐不同的特殊审美感情。

二、如何创造“有意味的形式”？

贝尔的“有意味的形式”理论，强调由线条、色彩构成的关系，贬低具像的再现；强调一种超凡脱俗的意味，反对表现日常生活感情；强调艺术的超功利、超现实性，反对艺术成为模仿现实、传达知识或信息的手段。这实际上是对塞尚以来的后印象主义艺术在理论上的总结，是一种地地道道的现代艺术理论。既然这种艺术不再立足于再现现实事物那美好的形象或形体，创造时也不再依赖于清