

『大学名师讲义』系列



现代西方 美学二十讲

Xiandai Xifang
Meixue Ershijiang

朱立元/著

Zhu Liyuan Zhu



■ 武汉出版社

WUHAN
PUBLISHING HOUSE

现代西方



DAXUE MINGSHI
JIANGYI XILIE

“大学名师讲义”系列

Xiandai Xifang
Meixue Ershijiang

美学二十讲

朱立元/著

Zhu Liyuan Zhu



武汉出版社

(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

现代西方美学二十讲/朱立元著. —武汉:武汉出版社,2006.12

(“大学名师讲义”系列)

ISBN 7-5430-3590-1

I. 现… II. 朱… III. 美学—研究—西方国家 IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 143958 号

书 名:现代西方美学二十讲

著 者:朱立元

责任编辑:吕植壮

封面设计:刘福珊

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江汉区新华下路 103 号 邮 编:430015

电 话:(027)85606403 85600625

<http://www.whcbs.com> E-mail:wuhanpress@126.com

印 刷:湖北省通山县九宫印务有限公司 经 销:新华书店

开 本:787mm×980mm 1/16

印 张:20 字 数:348 千字 插 页:3

版 次:2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第 1 次印刷

印 数:0001—3100 册

定 价:30.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。

目 录

导 言	(1)
第一讲 心理学美学新范式	(4)
第一节 美学的心理学方向	(4)
第二节 现代心理学美学的几个主要代表	(7)
第二讲 表现主义美学	(12)
第一节 表现主义美学形成和发展概况	(12)
第二节 克罗齐与“艺术即直觉即表现”说	(14)
第三讲 柏格森的生命直觉主义美学	(23)
第一节 以“绵延”为核心概念的生命哲学	(23)
第二节 直觉主义的艺术观	(28)
第四讲 自然主义美学的变迁	(34)
第一节 桑塔亚那的自然主义美学观	(34)
第二节 门罗的新自然主义美学观	(44)
第五讲 精神分析学美学	(53)
第一节 弗洛伊德的“无意识本能”理论	(53)
第二节 荣格的“集体无意识”理论	(60)
第三节 拉康的结构主义的精神分析美学	(63)

第六讲 英国形式主义美学	(71)
第一节 英国形式主义美学的形成和发展概况	(71)
第二节 克莱夫·贝尔的“有意味的形式”	(72)
第七讲 俄国形式主义美学与布拉格学派	(82)
第一节 俄国形式主义与什克洛夫斯基	(82)
第二节 布拉格学派与罗曼·雅各布森	(86)
第八讲 现象学美学	(91)
第一节 现象学美学形成和发展概况	(91)
第二节 英加登与审美具体化活动	(93)
第三节 杜夫海纳对审美对象与艺术品的区分	(96)
第九讲 存在主义美学	(101)
第一节 存在主义美学的形成和发展概况	(101)
第二节 海德格尔“此在在世”的存在论哲学和美学	(106)
第十讲 符号论美学	(115)
第一节 卡西尔的人类文化符号论的艺术哲学	(115)
第二节 朗格的艺术符号论美学	(124)
第十一讲 实用主义美学	(130)
第一节 杜威的“艺术即经验”论	(130)
第二节 刘易斯、佩珀等人的实用主义美学观	(137)
第十二讲 西方马克思主义美学(上)	(141)
第一节 列斐伏尔的人本主义和新浪漫主义美学	(141)
第二节 费舍的新现实主义美学	(149)
第三节 葛兰西的文化美学思想	(154)
第四节 阿尔都塞的“结构主义的马克思主义”美学	(159)

第十三讲 西方马克思主义美学(中)	(164)
第一节 布洛赫以“希望”为核心的乌托邦美学	(164)
第二节 本雅明的寓言式批评与技术主义艺术理论	(168)
第三节 阿多诺以“否定的辩证法”为基础的美学	(174)
第四节 马尔库塞的“新感性”与“造反”的美学	(182)
第五节 哈贝马斯以“交往合理化”为核心的美学	(188)
第十四讲 西方马克思主义美学(下)	(195)
第一节 加洛蒂人本主义的现实主义美学	(195)
第二节 马舍雷的文学生产理论	(199)
第三节 伊格尔顿的“意识形态生产”论	(205)
第四节 詹姆逊走向辩证批评的解释学美学	(211)
第十五讲 结构主义与后结构主义美学	(219)
第一节 结构主义与后结构主义美学概况	(219)
第二节 列维-斯特劳斯的结构主义神话学	(220)
第三节 罗兰·巴特从结构主义到后结构主义的转变	(222)
第四节 德里达的解构主义美学	(226)
第十六讲 解释学与接受美学	(231)
第一节 解释学美学	(231)
第二节 接受美学	(242)
第十七讲 女权主义批评和新历史主义诗学	(254)
第一节 女权主义批评	(254)
第二节 新历史主义诗学	(261)
第十八讲 后现代主义美学(上)	(268)
第一节 后现代主义美学概况	(268)
第二节 理查德·罗蒂的后哲学文化	(270)
第三节 福柯的知识考古学、话语与权力理论	(273)

第四节	利奥塔的后现代“崇高”美学	(280)
第十九讲	后现代主义美学(下)	(285)
第一节	波德里亚论消费文化与拟像	(285)
第二节	德勒兹的欲望生产理论	(294)
第三节	齐格蒙特·鲍曼对现代性与后现代性的反思	(296)
第二十讲	文化研究与批评理论	(305)
第一节	文化研究与批评理论形成和发展概况	(305)
第二节	文化研究的主要特征及研究领域	(309)
后 记		(313)

导 言

本书的论述对象是西方现代美学,其时间跨度为 19、20 世纪之交至今。从总体上看,西方现代美学有着不同于以往西方美学的质的变化,我们可以用 12 字来概括这种新变化,即“两大主潮”、“两次转移”和“三个转向”。

首先,从历史轨迹看,19 世纪西方美学以浪漫主义和现实主义为主流,而起自 20 世纪初的西方现代美学则出现了鲜明的反传统倾向,形成了人本主义美学与科学主义美学这两大主潮。

所谓人本主义,即以人为本的哲学理论,其根本特点是把人当作哲学研究的核心、出发点和归宿,通过对人本身的研究来探寻世界的本质及其他哲学问题。

西方现代人本主义美学的起点是心理学美学与直觉论美学,费希纳用心理实验方法来思考美学问题,使美学由“从上而下”的哲学思辨走向了“从下而上”的心理观察描述;克罗齐关于艺术是抒情的直觉和表现的理论与柏格森的生命直觉主义美学,虽然具体内涵不同,但都把非理性的直觉提高到人的心理活动的基础地位上来,作为文艺本质的决定性因素;以弗洛伊德为代表的精神分析学美学,发现了无意识在人心理活动中的重要地位,由此出发揭示了文艺创作与接受的深层心理基础;现象学和存在主义,可谓西方现代思想最深刻、内容最丰富、影响最深远的人本主义美学流派;西方马克思主义美学关注当今资本主义社会造成的人的全面异化,希望通过文学艺术求得人的全面解放;解释学和接受美学则极为重视主体的艺术经验在审美理解与解释活动中的作用,亦属人本主义美学范畴。

所谓科学主义,即以自然科学眼光、原则和方法来研究世界的哲学理论,它把一切人类精神文化现象的认识论根源都归结为数理科学,强调研究的客观性、精确性和科学性。

西方现代科学主义美学中,出现较早的是以桑塔亚那和门罗为代表的自然主义美学;以杜威为代表的实用主义美学,把实证主义的经验法用于美学研究;俄国形式主义及其后继者布拉格学派,主张以科学方法研究文学内在规律,揭示文学之为文学的“文学性”;分析美学从语义学角度对审美活动和审美经验作了别开生面的研究;20世纪中叶达到鼎盛的结构主义美学以及与之相关的符号论美学,注重研究与作者无关的文学文本本身及其构造关系,以凸显文学文本表层结构下的深层意义。稍后的解构主义虽致力于消解结构主义,但在细读文本、从文本语言入手展开解构批评的思路与结构主义一脉相承,它尽管与科学主义的主旨不合,却更加自觉地反对人本主义。

从20世纪下半叶起,人本主义美学与科学主义美学这两大主潮出现了异常复杂的交融渗透趋势,涌现出后现代主义、女权主义、新历史主义等各种文学批评或诗学、美学的新思潮,直至20世纪最后二三十年,发展成涵盖面极广的、跨学科的文化研究和批评理论,总体上呈多元发展态势。

其次,从研究重心看,西方现代美学发生了两次转移:第一次从重点研究艺术家和创作转移到重点研究作品文本;第二次则从重点研究文本转移到了重点研究读者和接受。

自20世纪二三十年代起,随着形式主义的兴起,西方美学研究的重心开始从艺术家创作为主逐渐转向作品研究为主,形式主义只关心作品本身的语言形式和结构,不关心作家生平与心理,后来结构主义更是声称“作者死了”,把文本作为惟一的研究对象。此即第一次转移。

自20世纪三四十年代始,现象学和存在主义美学已经开始关注读者的接受问题,如英加登认为读者也参与了文学作品创造,萨特也高度评价读者的再创造。六七十年代的解释学和接受美学,则正式完成了西方美学从重点研究作品文本向重点研究读者和接受的转移。此即第二次转移。

再次,从理论特征看,西方现代美学的发展还伴随着三个根本性转向,即“非理性转向”、“语言学转向”和“文化研究转向”。

“非理性转向”主要就人本主义美学而言。其含义是,传统的科学理性远不足以认识整个世界特别是人类无限丰富的精神文化世界,在人类精神活动中还存在着一个远大于科学理性范围的非科学、非理性、非逻辑的心灵活动领域,如情感、直觉、无意识等,美学应把目光从传统的理性原则转向长期被忽视的人的非理性方面。这是对传统理性主义的挑战与突破,为

西方现代美学的发展注入了新的活力。

“语言学转向”主要就科学主义美学而言，但在人本主义美学中也有体现。笛卡尔开创的“认识论转向”，使哲学由对世界本质的探询转到了人认识世界何以可能的探询，认识论哲学在 17 至 19 世纪成为欧洲哲学的主潮。从 19 世纪末开始，受到索绪尔语言理论的启发，更多与实证主义的影响相关，西方哲学逐渐由认识论轴心转到了语言学轴心。20 世纪六十年代，美国哲学家罗蒂明确提出“语言学转向”观点。“我们如何表述我们所知晓的世界的本质”成为了哲学和美学的主题。从形式主义、结构主义、符号学到解构主义，虽然具体观点不一，但都从不同方面突出了语言学的中心地位。海德格尔把语言视为人生存的家园，伽达默尔同样把语言置于解释学美学的中心地位。

“文化研究转向”发轫于 20 世纪六七十年代英国伯明翰大学的文化研究。文化研究是伴随着种种后现代主义思潮的发展、交叉、渗透、分化而兴起的，是目前西方包括美学界在内的最具活力、最有影响的学术思潮，以英美两国为重镇，具有鲜明的跨学科性。这一转向是全球化趋势日渐拓展、文化身份问题引起普遍重视的必然表现，其每每着力于意识形态分析和对大众文化、大众媒体及与主流文化相对的边缘文化、亚文化的研究，这显然为西方美学的发展打开了一个新的空间。当前，这一转向已经完成，并度过高峰时期，处在走下坡路的态势中，值得我们关注和反思。

“两大主潮”、“两次转移”和“三个转向”，从不同维度展示了西方现代美学的基本图景。这一图景是极为宏阔壮观的。下面，我们拟分二十讲来粗略地勾勒这一图景。

第一讲 心理学美学新范式

心理学美学是现代美学范式的最为重要的理论成果之一,从某种意义上来说,心理学范式的转变乃是现代美学区别于古典美学的一个关键的标志。本讲将对这一重要的理论转型及其成果进行介绍。

第一节 美学的心理学方向

学术研究中,基础问题的提问方式在很大程度上决定着整个理论体系的性质,美学也不例外。核心问题的差异,构成了古典和现代的一个重要的分界。

一、从古典到现代

西方古典美学虽然流派纷呈,但是,美学探究的问题却具有一致性。其中居于基础地位的是“美的本质是什么”,以此为核心,或追问“美本身”的存在形态,或探寻美之所以为美的客观条件是什么,寻找出了诸如和谐、对称、适宜、比例等“美的规定性”。在此理论框架中,“美”被视作是外在于人的“客观存在”,美学的探究只是为了寻找到那个现象背后的“美之为美”的“本质”。但是,现实的日常审美活动却对此一“本质”的存在提出了质疑,现实世界中每个人对美的认识都不尽相同,各自有各自的“西施”,各自化腐朽为神奇,化神奇为腐朽。“本质”为什么如此变化多端呢? 17、18 世纪伴随着整个哲学界的“认识论”转向,美学界也发生了相应的变化,对人的主体认识美的能力、认识美的方式开始成为人们最为关心的问题,对美的本质的理论探讨、对美的对象的客观描述开始让位于对主体审美能力、审美心理的研究与描述。比如“趣味”概念从约翰德累顿提出,逐渐成为美

学讨论中的重要概念,夏夫兹博里、哈奇生等人从主体特殊的“内在感官”判断来探讨美,而康德则把美作为主体的一个非功利的反思判断,如此等等。可以说从18世纪开始,西方美学渐渐有了一个主体性的转向:从对美的客观形态的关注转向对主体本身审美能力、审美状态、审美心理的关注。恰如朱光潜先生所说:“近代美学所侧重的问题是:在美感经验中我们的心理活动是什么样?至于一般人所喜欢问的什么样的事物才能算是美的问题还在其次”^①。正是在这样的语境之下,心理学美学破土而出。

二、费希纳:“自下而上”的研究

现代心理学美学第一个重要人物是德国实验心理学的先驱费希纳(1801—1887)。在美学上,他最重要的贡献是运用心理实验的方法来思考美学问题,使美学从纯粹的哲学思辨走向了主体心理的观察和描述,从而使美学在方法论上产生了“从上而下”到“从下而上”的深刻转变。比如他用实验测量法来界定美的标准,给人们不同比例的很多长方形盒子,然后让人们来选择自己最喜欢的盒子,记下大多数人最喜欢的盒子的比例,然后得出结论:美的一般比例是黄金分割比。费希纳在心理实验观察的基础上提出了一些非常有价值的新的审美原理。他根据心理学的原理提出了“审美阈限”原则,指出刺激在它能够使主体产生快乐或者痛苦之前必须达到一定的强度和持续时间,没有一定的强度和持续时间的刺激都不能产生审美感受,所以要唤起人的审美感受,必须是进入了主体的审美心理阈限的刺激才有可能。这一原则对我们认识审美主体审美感的产生以及审美客体的价值都有着重要的启示意义。

通过细致心理学实验与观察,费希纳还提出了许多类似的心理学的审美原则,并进行了详细的描述,使得审美的心理原则第一次得到系统化、详细化和具体化。除“审美阈限”之外,值得留意原则还有这样一些:(1)“审美加强”原则,认为几种快乐的条件联合起来所产生的总的满意感,大于任何一种孤立条件下所产生的满足,或者是大于把各个条件分别产生的快乐加起来的总和。例如旋律与和声,或者感官的通感合作、诗歌的韵律等等联合起来所产生的总的满意感,远远大于单个条件所产生的美感。(2)“审美联想”原则,审美中除却当下直接感受的印象之外,通过联想唤起

^① 朱光潜:《朱光潜全集》第1卷,安徽教育出版社1987年,第205页。

过去的印象,也会引起快乐。(3)“审美比较”原则,费希纳认为对象在质的方面或量的方面存在可资对照的条件下,感受的愉悦性大于各单独对象引起的愉悦,这和审美想象原则常常是联系在一起的,过去的审美痛苦感受也许会加深今天的审美快乐。(4)“审美序列”原则,费希纳紧接着指出审美快感会因为与时间上先行的不快感的对照而增强;也会因为与时间先行的更大的快感的对照而减弱,同样,不快感也会因为与时间上先行的更大的不快感的对比而减弱,这对于分析审美活动中快感和不快感的增强或者减弱的现象有着重要的启发意义,由此,可以触及到对审美创造和接受活动的奥秘的探究。(5)“审美调和”原则,不快的印象通过随后的快感的作用,能在更复杂和更大的快感中得到调和。(6)“审美的总和、中和与饱满”原则,所谓“总和”即当人对刺激进行一种总括,使之能够连续反复进行,这样能够强化刺激印象,而中和则能够使刺激不超过限度,刺激若是过分饱满,反倒引不起快感。(7)“审美的持续和交替”原则,某一审美感受可以持续一定的时间,但是若超过一定限度就会引起疲惫和不快,在这个时候,若是改变审美感受的类别,则会引起快感。(8)“审美传导”原则,费希纳认为在普通的情感状态下,他人的快感会传导给我们,而他人的不快也会使我们感到不快;然而在不快的审美状态下,他人的快感反而会传导给我们以不快。(9)“审美感受的双重表象”原则,对自身的过去与未来的愉快或不愉快的回忆、期待,包含着双重的表象。第一重是过去未来的情感表象本来就具有的愉快或不愉快;第二重则是伴随着第一重的表象而产生的相应的愉快或不愉快。也就是说第一重是自然的情感,而第二重则是自然情感之上纯粹表象引起的审美情感。(10)“审美适中”原则,在量的方面或者在质的方面,过度的印象会导致不快感,而适中的印象则会引起快感。(11)“审美消耗最小”原则,费希纳认为快乐来自同所抱目的相关的精力的最小消耗,而不是来自精力自身的最大节省。(12)“审美安定性”原则,部分与整体的和谐表现出生命力的协调关系,快感则产生于其中的安定性。

费希纳的《美学导论》就是这样通过心理学的详细观察、描述,提出审美中一系列重要的心理学原则,把审美原理完全建立在具体的心理实验和描述之上,没有了过去那种“本质理念”的抽象思辨,也不再是对一个固定客体美的属性的归纳。费希纳的实验心理学美学为美学研究的心理学转向开启了一扇大门。之后布洛的“心理距离”说、闵斯特堡的“孤立说”、马斯洛的人本主义心理学美学、阿恩海姆等为代表的“完形心理学”美学等

等,都是从心理学的方向来探讨美的规律,从而形成了一股心理学美学的时代潮流,审美心理研究本身也成为现代美学最重要的转向之一。

第二节 现代心理学美学的几个主要代表

在现代心理学美学,除了费希纳之外,爱德华·布洛、闵斯特堡、考夫卡、阿恩海姆等都对现代美学产生了重要的影响,这一节对他们的思想作一个简单的介绍。

一、爱德华·布洛与“心理距离说”

现代心理学美学方向上另一个著名人物是瑞士心理学家爱德华·布洛(1880—1934)，“心理距离”理论是他美学研究的重要成果。

布洛认为只有当审美欣赏者主动与审美对象保持一定的“心理距离”，他才能够产生美感，获得美的享受。这里所说的距离并不是指空间物理上与客体保持的距离，而是指一个人心理上主动与客体保持一定的非功利的关系，杜绝直接的利害得失的亲密关系。布洛说：“距离是通过把客体及其吸引力与人的本身分离开来而取得的，也是通过使客体摆脱了人本身的实际需要与目的而取得的。”^①这就是说人自己主动地不关心、不在乎客体与自己的实际功利关系，而保持一种对客体自由的观照，只有在这样的心态之下，审美才能够发生。布洛举例说，当一个人在茫茫大海上遇到了漫天大雾，能见度非常之低，这时候无论是船员还是船上的乘客，由于担心大雾给航行带来的危险，可能非常紧张、焦虑甚至恐惧，在这种心绪下就谈不上欣赏什么海上雾景了。而当一个人觉得这个大雾不会给自己带来什么实际的危险，忘了实际的危险，与这个大雾保持一定的心理距离，与它保持着非功利的关系，这样在一种轻松自由的心态之下观照眼前之景，海上的雾也就别有趣味，也可能成为浓郁趣味与欢乐的源泉。这就是说，如果一个人只以一个事物与自己的利害得失为判断事物的标准，就会耿耿于怀计较于事物的实际功利，从而无法在自由的心态中观照对象，同对象发生审美关系。布洛的“心理距离”说强调的是主体心态上主动“超脱”外在事物的

^① 布洛：《作为艺术因素与审美原则的“心理距离”说》，中国社会科学院哲学研究所美学研究室编译《美学译文》第2辑，中国社会科学出版社1982年，第96页。

实用价值而关注其纯粹“形式”给予人的感受,强调一种非功利的审美态度,追求美自身的独立价值。所以他认为“烹饪艺术”并不是什么艺术,因为它们缺乏心理距离。正因为强调这种非功利的审美心理距离,所以布洛认为眼睛、耳朵自然地就是审美的主要器官,因为只有眼睛、耳朵才能很好地与事物保持一定的审美距离,不像舌头或者鼻子等感官,总有实际的功利占有目的、直接的利害得失关系,不能很好地保持这种距离,从而也妨碍了美的产生。

总之,在布洛那里,“心理距离”就是美感的本质特征,美离开了心理距离就无法存在,而审美的艺术创造的核心问题也就是创造心理距离。布洛把这种不涉及个人利害得失的非功利的态度即心理距离看成审美得以产生的必要条件,继承了康德的相关思想,但是布洛把它推向极端,认为美的本质就是这种“距离”,彻底割裂了美同人的实践创造和对象本身客观属性间的联系,因而是有失偏颇的。

二、闵斯特堡与“孤立说”

强调审美活动中主体自身心理态度的另一个著名人物是德国美学家闵斯特堡(1863—1916),他在其美学代表作《艺术教育原理》(1905)中提出了著名的“孤立说”,认为美之所以产生,就在于我们主动地把一个事物与它周围世界和各种因果关系等统统隔绝开来,就这个事物自身而把握这个事物的整体形态,这就是审美。闵斯特堡认为科学知识是告诉我们事物之间、事物各个组成部分之间的相互联系,一个人要在科学的立场上回答海水是什么的问题时,他就会把海水进行分解,然后得出结论:海水就是盐的结晶和氢、氧两种元素的结合。但是我们还是不知道作为整体的海水是什么,而只知道这几种成分之间的关系。而审美则要求我们把这个事物作为一个整体直接呈现出来而不与任何其他事物或者这个事物的不同成分联系在一起,如果做到这一点美就产生了。在闵斯特堡那里,科学就是联系,而艺术作品则是孤立,而孤立就是美。闵斯特堡要求人们对事物采取“孤立”的态度,实际上与布洛“心理距离”相似,也是强调美自身的独立性和非功利性,去除科学分析的态度和实用功利的态度。

由此可见,强调审美态度自身的独立性,这是现代美学中主体心理的视角探讨美的基本逻辑出发点。

三、考夫卡和阿恩海姆与“格式塔”说

从心理学方向探讨美的最重要的美学思潮恐怕要数格式塔心理学美学了,他们对美感心理结构的深入探索获得了巨大的理论成就,在现代美学史上拥有相当重要的地位。

格式塔是德文词“Gestalt”的音译,这个词意指的是通过知觉建构的整体和整体的某个独立部分,中文一般将之意译为“完形”。格式塔心理学的核心思想是认为在一个整体的“场域”之中,各部分所形成的整体的表现力决不是它的各个部分简单地相加,各个部分所形成的整体的结构形式本身具有独特的表现力,更改其中的任何一个部分,整体的结构也就改变了,这个事物的表现力也就改变了。在某个“场”中整体结构的表現力,构成了格式塔心理学美学的核心问题。它的主要代表人物有维台默、柯勒、考夫卡和阿恩海姆等,其中比较重要的是考夫卡和阿恩海姆。

德国心理学家考夫卡(1886—1941)在《艺术心理学问题》(1940)一书中最早比较系统地阐述了格式塔心理学美学的主要观点。考夫卡把艺术作品视为一个有机的整体,一个“格式塔”,认为艺术作品的各个组成部分都相互依存,处在一个有机的有表现力的结构之中。艺术品是作为一种结构感染人们的,这种结构的整体具有独特的性质,格式塔结构的任何改动都势必改变它的整个性质。所以考夫卡认为如果对一支乐曲的任何音符的变动都有损于它的美,同样在一幅名画上改动任何线条、形状、颜色的任何一点,势必降低整个画的质量。完美的整体结构就是一个好的格式塔。艺术作品不是作品任何单一的某个部分,而是这个整体结构所呈现出来的表现力,绘画中美仑美奂的优美感、怜悯悲痛的画面、一张愚昧残忍的面孔,这些感觉都不是哪一个线条或者哪一种颜色所产生的,而是这一结构所形成的有机整体——格式塔的结果。

总之,在考夫卡看来,艺术品的魅力就来自于作品的整体结构。所以,考夫卡认为对我们理解艺术心理学来说,最重要的就不是艺术品的结构所唤起的感情,而是这格式塔结构本身。考夫卡把引起人们情感的结构本身作为艺术的目标而认为它所唤起的感情本身在审美中反倒不重要了,这样对于美感中产生的情感和格式塔结构之间的关系仍然不能很好的说明,人们为什么能够产生审美的感情,这样的结构为什么能够产生这样的感情,这个重要的问题还是没有得到回答。格式塔学派的另一代表人物阿恩海

姆在考夫卡止步的地方开始,对格式塔结构和主体审美情感之间的关联给出了说明。

阿恩海姆(1904—)对于其时审美理论过多的抽象思辨深感不满,他指出:“艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险”^①,他试图跟随费希纳所开创的“自下而上”的美学研究路径,着重从审美活动中视觉知觉审美形成的心理结构角度来研究美感的产生。阿恩海姆指出人们通常所谓的“思维”常常指理性的分析、逻辑的推理等,其他的方式则不被看做是“思维”,艺术因为是知觉的产物,因而常常被认为不是思维的结果而受到轻视。在阿恩海姆看来,被称为思维的认识活动并不是那些比知觉更高级的其他心理能力的特权,知觉本身也是一种思维方式,知觉能够“积极地探索、选择,对本质的把握、简化、抽象、分析、综合、补足、纠正、比较,解决问题,还有结合、分离,在某种背景或上下文关系之中作出识别等。”^②知觉的这种活动本身就是一种“思维”,阿恩海姆把这种思维称为“视觉思维”。这种视知觉对于对象的知觉,阿恩海姆认为主要是对于对象中的结构所蕴含的一种力的样式的知觉。例如当我们观看一个位于白色正方形中心的黑色圆面时,我们会感到黑色圆面具有一种似乎要离开原位运动的内在的力,这种对象结构所蕴含的内在“张力”正是知觉所捕捉的主要对象。艺术作品中各部分的位置、色彩、形状、运动等等的不同都会产生不同的张力,阿恩海姆认为艺术作品中这种“力”的不同配置是决定其艺术性高低的关键因素。任何艺术作品都是由各种“力”的相互支持和相互抵消而构成整体的平衡,由色彩形成的重力也许会被位置所产生的重力抵消,由某一特定形状的轴线的方向产生的力,有时又会被一个趋向于中心的拉力抵消。这些力的相互平衡是一个艺术品成功与否的关键。

那么,视知觉所感受的作品的力的结构为什么会让人们产生美感呢?阿恩海姆认为这主要是因为“异质同构”的原因产生的,也就是说作品对象的结构“张力”与知觉者主体内心的“张力”结构是等值的。在这种同构之中主体和客体对象就会产生共鸣,不同“张力”值的结构就会有不同的情感反应程度,这样就会产生愉悦、痛苦、轻快、沉重等各种不同的情感。阿恩海姆认为,一切事物无论生物或非生物,人类或非人类,艺术品或非艺术

① 阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1984年,第1页。

② 阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,光明日报出版社1986年,第56页。