

ART

美术教育学系列译丛

艺术与视知觉 (新编)

ART and VISUAL PERCEPTION
A Psychology of the Creative Eye (the New Version)

鲁道夫·阿恩海姆 著
Rudolf Arnheim

孟沛欣 译

Education Studies Series
ART

湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与视知觉 / (美) 阿恩海姆 (Arnheim, R.) 著; 孟沛欣译. —
长沙: 湖南美术出版社, 2008. 4

(美术教育学系列译丛)

书名原文: Art and Visual Perception

ISBN 978-7-5356-2889-3

I. 艺... II. ①阿...②孟... III. 视觉-艺术心理学 IV. J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第043977号

Rudolf Arnheim

Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye (the new
version)

ISBN 0-520-02613-6

Copyright © 2002 by Rudolf Arnheim

Original language published by University of California Press, All
rights reserved. No part of this publication may be reproduced or
distributed in any form or by any means, or stored in a database or
retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

Simplified Chinese translation edition published by Hunan Fine Arts
Publishing House.

本书中文简体字翻译版由湖南美术出版社出版。未经出版者预先
书面许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。

湖南省版权局著作权合同登记号: 18-2006-166


艺术与视知觉 (新编)

责任编辑: 黄 啸

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

制 版:  嘉伟文化

印 刷: 长沙湘诚印刷有限公司

开 本: 787 × 1094 1/16

印 张: 26

版 次: 2008年8月第1版

2008年8月第1次印刷

印 数: 1-8000册

书 号: ISBN 978-7-5356-2889-3

定 价: 48.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,
请与印刷厂联系调换。

总序

看着手边这些将要付梓的第一批译著，作为丛书的主编，心中的快乐是难以言喻的。算起来竟然三年的时间过去了。这套译丛的翻译和出版凝聚了多方面的心血和力量。终于面世虽不免忐忑，但相信瑕不掩瑜，原著的精彩以及中译本对于中国当下快速发展的美术教育的意义，我深信不疑。在此，我满怀感激之情，回忆为这套译丛的诞生奉献心力的人与事。

首先应当感谢中央美术学院领导和美国哥伦比亚大学美术教育专业朱迪斯·博顿（Judith Burton）教授对我的一份信任和重托：2004年底，我赴美国哥伦比亚大学教育学院美术教育专业作一个月的学术考察，为正在起步的中央美术学院的美术教育学系的学科建设和课程架构寻找思路和经验。而此前半年，朱迪斯·博顿教授和她的教学团队一行四人，已经做客美院，在双方共同主办的研修班上，现身说法地呈现了他们浓缩版的研究生核心课程。再次在纽约相见，已经像老朋友一样亲切了。身处哥伦比亚大学其境，哥大美术教育专业的学术旨趣、课堂氛围、教师团队、学生的精神面貌，给我以深深的感动。

来自崇尚科学、追求真相的理性精神，也来自担当社会责任以及追求人性深度关怀的激情，朱迪斯·博顿教授和她的同事们，早已磨练就成了一支高度专业化的、充满社会责任感和实践精神、精力充沛、团结合作的团队，他们紧紧围绕美术教育这个轴心，发展出了经过重新审视和整合的哲学、历史学、心理学、美术学、博物馆教育、课程论和教学法。在同心圆式的课程

结构中，每一门课程都在践行着理论与实践紧密结合的原则，每一门课程都力求相互交集照应，每一门课程都在凸现以人为本的深度反思与发问，每一门课程都以培养发现问题与解决问题的能力为旨归，而他们的课程内容和课程结构本身也处在不断地反思和发展之中。

使我印象尤为深刻的，是哥伦比亚大学的“师范学院标准”，即“TC标准”，作为学院的培养目标和评估标准，其包含了如下五项要求：1、探究和反思的实践者；2、负责的、终身的学习者和实践者；3、以学生为中心的专业教育工作者；4、有效的合作者；5、主张社会公正和多元化。这五项要求都是针对未来的教师而言的，对应着这五项具有明确价值判断的世界观层级的抽象表述，师范学院的不同专业均从概述、结果（意向、知识、技能）和评价三个方面，进一步将其转化为各自具体的专业理解和要求。又是同心圆结构：不仅是价值观、知识观、方法论的同心圆，也是对学生和教师要求的同心圆，还是校内学习和终身学习目标的同心圆。那一个月，我天天听课，沉浸在哥大的校园文化和课堂教学中，也多次随考核研究生教学实习的教授，驱车去纽约郊区的中小学听美术课，一再感受着一种追求社会进步和教育公平理想而极富实践感的哥大精神。在师范学院大楼的入口处，有一座不大的杜威头像，与学院的历史照片和其他重要人物的雕像一道，排列在长长的走廊两侧。我望着那颗消瘦而倔强的头颅，深感他的精神召唤的力量。五十多年前的杜威，虽死犹生，他的思想和实践，已经深深潜入了哥大的学术

传统，至今光耀灿烂。

课程建设需要丰富的学术文本。作为研究生课程的参考书目，除了经典文献，还必须能够同步分享国际知识界和美术教育界的当下发展。因此书目的选择也是我在哥大课程考察的课题之一。我把目光锁定在美术教育学专业各个课程的教授开列的参考书目上。这里不能不提到潘晴博士，当时她正在哥伦比亚大学博顿教授门下攻读美术教育专业的博士学位。她精力充沛，光彩照人，对人热情而不轻佻，做事严谨守约而细腻周到。她的英语极为娴熟，工作效率很高，我深感教授们对她的喜爱，有她做沟通双方的桥梁，事半功倍。她为我一一找到各位教授，请他们在各自长长的参考书目清单中，选择推荐最重要的书目。有一晚，她陪我到学校电脑房，上网查阅我们要寻找的书，一口气连续工作了三四个小时，最终将订购书籍的事全部搞定了。那份订单正是读者面前这套《美术教育学译丛》的原始构想。毋庸讳言，最终出现在这套译丛中的书目，有相当的偶然性，这是因为回国后，与国外出版商谈判中文版权并获得授权，常有十分无奈的情况，例如，久无应答，或告知中文版权已售，其结果不免模糊了原先书目序列的学术逻辑。

翻译队伍是至关重要的因素，除了中央美院方面可以组织到的有专业基础、翻译经验和个人兴趣的教师参与，还需要更多人手。事有机缘，我曾邀请王柯平教授为研究生部的博士生班讲授西方艺术哲学中本雅明、阿多诺的美学，当时随意请教美术教育方面的西方译著，不想他本人便是四川人民出版社出版、滕守尧先生主编的“美学、设计、艺术教育丛书”的主要译者。90年代以来，国内已经出版的具有广泛影响的国外美术教育著作的译丛，一套是湖南美术出版社出版、尹少淳先生主编的“美术教育译丛”，另一套就是王柯平先生参与的四川人民出版社的译著丛书，其规模之大，至今仍源源不断地有新译著问世。两套丛书引进了西方现当代美术教育史中的经典著作以及“跨学科美术教育”（又译为“学科基础上的美术教育”）的代表著作，在新世纪

以来国内如火如荼的美术基础教育新课改中，已经显示出了越来越重要的作用。与已有两套丛书的视角略有差异，本套译著的选目，因为来自当下哥伦比亚大学美术教育专业研究生的参考书目，除了版本是最新的以外，既包含有关基础理论的著作，更包含了具操作性的中小学课程设计的研 究著作。或许读者会奇怪选题芜杂，但细读之后，一定会发现它们内在旨趣的一致性，即理论与实践的紧密结合、问题发现与问题解决的指向性、以及不同学科在问题解决中的紧密关联和互相支援。王柯平教授给予我们的工作以热情的理解和支持，由于他的介绍，他的前后几届跨学科文化研究方向的研究生，加盟了本套丛书的译者队伍，为翻译工作提供了生力军。

无论如何，这是一项巨大的工程，需要有实力有胆识的出版社支持。美术界的湘军历来有名气，湖南美术出版社更像是他们的大本营，他们自出奇兵，把出版放在当代艺术和艺术教育的大格局中来 做，魄力、雄心与苦干无人能敌。90年代以来，单是在基础美术教育领域中，他们既推经典图书，又推领军人物，至今集出版、研究和教师培训于一体。这次他们独家承担译著丛书的出版工作，奉献于基础美术教育的热诚可见一斑。

21世纪的中国，随着民主政治和公民社会的发展，基础美术教育正在日益彰显出她的重要意义和无尽魅力。如果说当下美术界可有与'85新潮之深远意义相比的历史现象，那就是基础美术教育所进行的深入改革。艺术教育诉诸人性、人格、修养和创造力方面的独特的教育价值，将随着基础美术教育的全面更新、提升与展开，贡献于中华民族现代复兴的明天。

谁奉献于基础美术教育领域，谁就奉献于未来；谁引领基础美术教育领域，谁就引领未来。谨以此丛书的出版，献给心存大爱的同行、同道和同胞。

陈卫和
于中央美术学院
2008年6月

再版序言

这是一本完全重新编写过的书。像这样将一本书彻底重新编写的事，对从事教学工作的人来说，比其他任何的作家都更为方便，因为只有作为一名教师，才可以在每年中找到这样的机会。一名教师为了不断改进教学，必须将他的理念清晰地呈现出来。为了做到这一点，他需要不断更新教学内容，将陈旧的内容抛弃掉，同时补充新的信息和见解，除此之外，还要将教学材料重新进行组织。总而言之，只有作为一名教师才有机会从学生对课程内容的反馈中受益。

回想起二十多年前，这本书的第一个版本的写作实在有些仓促。当时，如果我想把那本书一气呵成，只有十五个月的写作时间了。写作期间，我基本上只是在埋着头，将自己已经准备好的想法一股脑儿地倒出来，根本没顾得上去查阅更多的资料。所以，书中所使用的那些论点与解释只是按照我脑海中原有的顺序一个接一个地呈现出来。尽管整个写作过程充满了喜悦，但也难免仅代表一家之言。本书第一次出版后，得到了读者的赞许，之所以会有这样的效果，其中一部分原因是由于本书采用了一种不受羁绊的写作风格，对于一部讲究系统陈述的理论专著来说，这种风格实不多见。

然而，在按照本书的题目进行教学的时候，我观察了学生对课程内容的反应，这时我发现，这本书的缺点就显现出来了。在书中，我所做的大部分描述都来源于几个基本原理，但是这些原理在教程中体现得确实不那么明显，就连那些基本原理本身也没有得到清晰的阐述和足够的强调。这种写作风格，对于那些既要注重视觉形式的细节，又要捕捉绘画作品的整体感觉的艺术家们或艺术学科的学生们来说，都是很不合适的。当时我意识到他们最需要的是更加统一的系统性的教程。当然，我很自信我能够像偏爱系统性的科学家和思想家那样把书写得更好一些。

除此之外，如何才能将那些潜在的原则清晰地陈述出来，在20年前，我的头脑中并没有形成一个像今天这样清晰的构思。在这次的新版本中，我用了很多笔墨来阐述视觉所具有的倾向于最简洁结构的趋势、视觉图式细分的发展阶段、知觉的动力特性及其他各种适用于所有视觉现象的基本原则。对我来说，这些基本的视觉原则根本就没有被其他新出现的视觉现象所取代。情况恰恰相反，这些基本原则正在缓慢地将自己表明在各种视觉现象中。我希望

这些基本原则能够在更广泛的场合中持续不断地显现出来，从而使读者能够更清楚地看到形状、颜色、空间和运动等要素都可以作为一个统一的媒介呈现在艺术作品中。

在本书的各个章节中，有许多段落的内容经过时间的考验后仍然能站得住脚。如果读者经过个人的判断后发现与我的观点相符，那么，他们大概不会对这些规则视而不见。如果读者可以成为这些规则的忠实使用者，那么，他们就有可能逐渐习惯于运用这些原则，并感到驾轻就熟。在阅读本书的过程中，读者会发现，这些基本原则会贯穿在不同的章节，乃至不同的段落中。我希望，这种纵横交错的陈述方法不至于妨碍本书逻辑上的连贯性。

这一新的版本中绝大部分的内容是新的，但是本书中的某些段落或章节仍然是从第一个版本中收录或节选的。本书不仅采用了新的术语，而且筛选了新的例子。这二十多年来我对这个课题所有的积极关注，都会在这个新的版本中显露出它们的痕迹。我可以断言，这个新的版本无论从结构还是从内容上都将更加充实和丰满。二十多年来，我不断积累新的思想，收集新的例子，发表了很多相关的研究成果，所以，在旧版本的基础上，这次的新版本更有资格称得上是一部包罗万象的专业性文献。长期以来，我一直都在期待能将艺术与相关的视觉现象做出更加详尽的阐述。同时，我已经对旧版本中错综复杂的陈述和偏离主题的讨论作出了修整，删节下来的部分已经被单独地收集在我的另一本专著《指向艺术的心理学》(Toward a Psychology of Art)一书中。如果各位读者注意到本书的语言风格简洁、

流畅、精练，在此，我希望他们能够了解，这种改进应该归功于一位出色的编辑穆里尔·贝尔(Muriel Bell)的努力。我还要真诚地感谢我的妻子玛丽，她承担了我整个书稿的编辑与打字工作。

第一版本中使用过的插图大部分仍然保留了下来，只有少量的插图被更能说明问题的图片所代替。总之，我殷切地希望，那本封面印着阿尔普(Alp)黑色眼睛的蓝色的书，尽管已经书页翻卷、画满圈圈点点、浸透墨水与颜料，但仍然一直摆在那些关注艺术理论与实践的人们的桌子上。现在，这本书换上了整洁的新装，但我仍然希望，在悄然无声的视觉艺术领域里，这个新的版本还会成为一本可供人们进行专业探讨的工具书。

鲁道夫·阿恩海姆
哈佛大学视觉与环境研究系

引 言

艺术似乎正在面临着一种危险，那就是被大量空泛的理论探讨所淹没。近些年来，能被我们心甘情愿地称为艺术的新作品越来越罕见，取而代之的是似海如潮的书籍、文章、学术报告、论坛发言、讲座和指导等——所有这一切都似乎在试图让我们明白什么是艺术，什么不是艺术；所有这一切都似乎在说明，是哪个人，在怎样的情况下，因为什么缘故，为了什么人而创作了什么作品，如此等等。于是，我们常常遇到的情境是，艺术作品成为一具小而精致的尸体，被一大群焦灼而急切的外科实习医师和化验员共同解剖。公众很难从一种印象中逃脱：艺术飘忽不定，实难把握，这是因为那些人太多地使用理性思考和理论探讨的方式对待与艺术有关的问题。

或许，上述判断难免肤浅，但现今的艺术发展状况几乎引起了所有人的不满这一事实是不容否认的。如果我们悉心查找、究源的话，就会发现，我们继承下来的文化传统不仅不适合艺术的发展，反而使得不益于艺术创造的种种思考和探讨得以滋生、蔓延。我们的经验和理念似乎过于通俗而不够深刻，而当这些理念深刻时，又显得不够通俗。面对艺术时，我们忽视了我们原本拥有的、通过各种感觉去感知事物的天分，概念

与知觉分了家，思想在抽象概念中迂回不前。我们的双眼退化为辨识与测量的工具，于是，本可以用意象来传达的理念严重减少，从亲眼所见的事实中去发现其中真正意义的的能力也丧失了。这样，在那些一眼就看得出意义的事物面前，我们反而感到迷惑不解，于是只能去求助于我们更为熟悉的言语介质。

由于不能够凭着自己的知觉去体会大师们的杰作，许多人尽管频频出入博物馆，收集大量画册，到头来还是收获无几，始终未能接近艺术。人类与生俱来的运用眼睛去理解事物的能力沉睡了，一定要设法唤醒这双眼睛。唤醒这一能力的最好的办法就是立即动手，拿起铅笔、画笔、凿刀或者摄影机。即便如此，长久积累下来的坏习惯和错误概念还是会不可避免地构成干扰与阻碍。通常，一个人能够得到的最为有效的帮助是视觉的证据：或者让他看到有瑕疵的视觉材料，或者让他看到优良的视觉范例，但是这样的辅助显然无异于为其上演一场哑剧。人类对彼此交流的需要有着诸多绝佳的理由，我相信，这一点在艺术领域亦无例外。

然而，我们仍然会留意，艺术家和艺术教师在画室或画廊里慎用言语性警言，他们也劝勉

别人要慎用语言，但最终他们自己还是使用了语言来表达这些劝勉。他们可能会首先断言，视觉的物象很难用语言讲得清楚，这其中有一个核心的事实：一幅伦勃朗的绘画所产生的特殊经验，借助描述性的语言或者解释性的语言，只能将其中有限的一部分表达出来。这种局限性不仅仅发生在我们欣赏艺术作品时的个别事件中，在任何其他经验性的事物中也都会遇到。没有一种描述或者解释——即便是最熟悉老板的秘书描述老板的特征时所作的言语，或是外科医生对自己了解的病人的腺体组织的描述——能够将自己对于对象的经验清晰地表达出来。这种所谓的描述和解释充其量不过是运用几个一般性的分类，将经验的大体轮廓描述出来而已。科学家建立起概念性很强的模型，如果他足够幸运，这些模型将为他提供解释特定现象的本质所需要的一切要素。然而，科学家最为明了的是，对于某些个别事物来说，无论如何也找不到另外一个可能把它完完全全再现的个别事物，科学家亦知晓对现存的个别事物进行全面的复制是毫无意义的。

在这一点上，艺术家也和科学家一样，他们也将运用形和色等要素，在个别事物中捕捉那些具有普遍意义的东西。艺术家没有打算猎取事物的全部，也没有可能完成这样的事。可以肯定的是，艺术家这些努力的结果就是制造了特殊的意象和表象。我们观看一幅伦勃朗的绘画作品时所接近的那个世界，绝非其他什么人呈现给我们的某个世界。走进这个世界，意味着去接受这些光与影、人物的面部表情和手势及对生活的态度等方面所传达的特定的情绪和性格——这一切都是在我们观看作品时一瞬间获得的知觉与感受。

语言要缓一步出现，而且，语言一定要在我们的头脑透过各种感觉，将经验的独特性抽象为一般性之后才出现，这时，我们的头脑再将其概念化或将其分类，继而形成语言。要从一幅艺术作品中派生出这样的一般性的确是件不容易的事，原则上，这无异于一个试图将其他复杂事物的实质描述清晰的艰难过程。比如，描述生物体的生理和心理构成就是这样一件极其不易的事情。艺术是有机体的产物，因此不可能比有机体本身复杂，当然也不见得比有机体本身简单。

我们看到或感受到一幅艺术作品的某种特质，却不能够用语言描述出来，这样的事情经常出现。我们不能用语言描述的原因不在于我们使用了语言，而在于我们还未能成功地将这些已经理解了的特质契入适当的种类。语言不能直接完成这项工作，因为在感觉与现实之间不存在直接的通道，语言只不过是对于我们所看到的、听到的或想到的事情赋予名称而已。但是，对于描述或解释视觉对象来说，语言绝不是一个生疏的或不合适的媒介。相反，对于知觉性经验来说，语言是再适合不过的了。只是，这些经验一定要经过知觉分析器的编码之后才可以命名。有幸的是，视觉分析器是非常精妙的，有时会取得出色的成绩。视觉分析系统会锐化我们透视事物的潜在能力，帮助我们对那些不能够分析的事情的本质有更深入的了解。

持有另一偏见的人声称，言语性分析麻痹了人的知觉创造力和领悟力。这种见解中存在着一个真理的内核，以往的历史和现今的经验给我们提供了无数的例证，只依赖公式与处方是会带来毁灭性结局的。在艺术领域，我们能否在此得

出结论说，只有当心灵的某一种能力被搁置的时候，另一种能力才可以发挥效力呢？麻烦恰恰发生在心灵的一种能力发挥出来，并以其他能力被抑制为代价的当口，这难道不是一个事实吗？每个人都拥有一种心理平衡的能力，这种能力使人们可以愉快地生活和工作。当理智干扰直觉时，这种平衡能力就会遭到破坏；当情感压倒理智时，心理平衡能力也同样会被破坏。过度沉湎于自我表现并不比盲目跟从规则有什么建设性意义；毫无节制的自我分析诚然有害无益，但拒绝了解自己如何进行创作和为什么进行创作的虚伪的原始主义也同样会带来坏影响。现代人能够在崭新的自我意识状态里生活，进而必须在这样的状态里生活。或许生活的任务会因此变得更加繁重，然而却没有任何捷径可走。

本书所要达到的目的就是要探讨视觉的某种功效，从而帮助复原人们的视觉能力，并对此做出指导。就我的记忆所及，我的一生从未停止过对艺术的投入，我不断地研究艺术的本质，考察艺术的历史，并亲自参与其中，我亲近各类艺术家、艺术理论研究者 and 艺术教育家。随着我对心理学研究的日渐深入，我对这方面的兴趣变得更加浓厚了。我在书中所有的见地都本乎心理学专业领域，至今还没有人做到在谈论艺术创作和艺术经验的时候，可以置心理学于不顾，避而不谈艺术与心理学的关系。有些艺术理论者承认他们运用了心理学的研究成果并从中受益匪浅。另有一些理论研究者只是在片面地使用心理学研究，或者他们还没有意识到自己所从事的研究与心理学有着很近的关系。不管怎么说，这些研究者都或多或少地运用了心理学，这一点是不容置疑

的。这些研究有些是心理学近期的新发现，有些是发源于本土化的理论，还有些是从旧日理论流传至今的。

从另一方面看，许多心理学家一直以来出于他们的职业兴趣关注着艺术。但是，从心理学家所收获的大部分研究结果对于艺术理论家所关注的热点问题所提供的帮助来说，只不过是一种边缘性的启示而已，这样讲也并不是不恰当的。之所以如此，首先是因为心理学家经常关注的是艺术活动本身，他们把这种艺术活动作为一种探索人格发展的工具来研究，就像罗夏墨迹测验只是一种心理测验，它绝不等同于艺术活动。艺术与心理学问卷的答案相去甚远。还有一个原因就是，心理学家有时不得不将自己的研究限制于那些可测量的和可实施统计数据处理的有限范畴之内，限制于从实验、临床或精神科治疗中获得的概念的范畴之内。或许此处最该提起各位的注意，因为艺术理论同其他任何一门学科一样，要求具有很多与之关系密切的知识，这些知识只有通过对此学科的长久以来的酷爱和富于耐性的献身精神才能够喷涌而出。最为优胜的艺术理论，虽然在语言方面可以有别于油画家或雕塑家的居家常谈，但是，仍不妨散发着一些画室的独特气息。

就我个人而言，在此方面的理解会受到诸多的限制。我的意思是说，这里的讨论还只能局限于视觉媒介即油画、素描及雕塑的范围内。我强调这一点绝不是完全武断的。传统艺术有史以来已经积累下无以数计的艺术类型和大量品质优秀的艺术作品，这些作品已经再清晰不过地说明了我们的头脑可以构造出姿态万千的形式。然而，所有这些呈现出来的艺术形式与作品，都共同指

向一个相似的现象，即图像艺术或行为艺术，尽管有时这一现象并不十分明显。事实上，现今的源于心理学和美学分析的艺术理论，早在上个世纪的二三十年代就已经有人涉猎过。

我的研究有一个限制，那就是心理学。如果将心理学的方方面面投射到艺术领域，那么，也就无非是认知、社会性，或者动机等诸如此类的东西。艺术家在群体中的角色、艺术家与人类关系中的职业效应、每个人在追求实现自我与追求智慧的心理进程中创造性活动的功能等问题，这些都不是本书探讨的主题，在本书中，探讨消费者心理也不是我要致力研究的内容或范畴。尽管如此，我却真诚地希望，在本书中出现的形、色彩和动势等丰富的意象，能够让读者受益不菲。要在一片过度生长的蛮荒之地建立秩序，勾画出形态学意义的脉络并由此得出一些总的原则，对我们来说确实可谓“路漫漫其修远”。

我们要完成的首要任务是：描述我们看到的事物有哪些种类可以划分，是怎样的知觉机制负责对视觉事实做出解释。不过，仅仅停滞于表层，会使整个事情有头无尾，毫无意义。视觉图形本身是说明不了什么的，除非它们能赋予我们更深的心理内涵，这就是为什么在书中我们会不断往返于各种视觉图案及其所传达的意义之间的缘故所在了。一旦拥有了可以在此基础上举目远眺的能力，我们就可以怀有某种希冀了。这个希冀就是再次捕捉那些惯常在视野中丢失掉的深度体验的能力，而这一希冀的现实则取决于将我们的视野一再聚焦。

我在书中引用的心理学思考原则和心理学实验，绝大部分都是源于“格式塔”心理学原

理。在此说明一点，“格式塔”原理是心理学的一个流派，它有别于各种心理治疗法，某些心理治疗只是沿用了“格式塔”这一名词而已。

“格式塔”(gestalt)一词源于德语，意指“形状”(shape)或者“形式”(form)，在上个世纪初，主要用于科学实验中对感觉(sensory)与知觉(perception)原则的研究。众所周知，我们现今有关视知觉理论的知识基础，系源自“格式塔”心理学家在实验室里所做的心理学实验研究，我个人在此方面所做的研究也仅限于“格式塔”心理学理论及实践的框架之内。

特别需要声明的一点是，“格式塔”心理学最初就与艺术有着亲缘关系，在“格式塔”心理学的奠基人马克斯·韦特海默(Max Wertheimer)、沃尔夫冈·科勒(Wolfgang Kohler)和库尔特·卡夫卡(Kurt Koffka)的著作中随处可见有关艺术的论述。他们在著作中不时地提及艺术并展开清晰的论述，但最能说明问题的是潜藏于作者们理性推论背后的一种精神，这种精神让艺术家们在阅读时感到宾至如归。诚然，科学家在观察现实事物时与艺术家观察物象时所得到的某种东西是相类似的，但科学家也应该对这一点予以相当的重视，那就是，最为本质的现象如果被一部分一部分地加以分析，是不足以描述事物本来面目的。那些被分隔的各个部分(isolated parts)的累加不能得出事物的整体(whole)，这是一个艺术家常常被告诫的不争的事实。数世纪以来，科学家已经有能力通过物理学的关系机制对客观世界做出颇有价值的描述，然而，迄今为止，仅仅借助一个不能将部分合成为整体的大脑，是绝对不能创造或理解任何一件艺

术作品的。

克里斯丁·冯·厄伦费尔斯(Christian von Ehrenfels)在他那篇最先引用“格式塔”这一名词的学术论文中指出,如果让12个听众分别倾听一首由12个音符组成的乐曲,每个人被指定只听取其中的一个,这12个人听音乐的经验的累加(the sum of experience),与一个人倾听整首乐曲所得的经验是绝对不相吻合的。“格式塔”理论者后期所设计的心理学实验都旨在验证,在一个整体图式(overall pattern)中,各个不同要素看上去的表象究竟是什么样的完全取决于这一要素在整体形式中所处的位置和起到的作用。任何一个有头脑的读者,在阅读这些研究报告的时候都不会不赞叹,眼睛在观看一幅简单的线描图案这样简单的行为中,所显现出来的那种追求统一性和秩序感的积极倾向。视觉形象远远不止于对感性材料的机械复制,而是对现实赋予一种创造性的领悟,这种领悟蕴藏着丰富的想象力、创新力。它机智敏锐、富于美感体验,这时事情就显而易见了,能够赋予思想家和艺术家以高贵性的那种心理特质,与我们用思考所做的动作是迥然相异的。心理学家已经意识到,这一事实绝非是个别事件的偶然巧合:这一原则不仅适用于视觉领域,也同样适用于心理功能的其他方面,因为我们的心智活动是作为一个整体而发生作用的。一切的知觉过程都包括思考,一切的推理过程都包括直觉,一切的观察过程都包括创新。

以上这些观点与艺术实践和艺术理论的相关性是显而易见的。我们不再能够把艺术家从事的创作活动看作是一种纯粹个体化的、感应于上天神秘灵感的活动,更不能把它看作是与人类其

他生活领域分隔开来的或毫无关联的活动。与此相反,我们应该认识到,那些导致伟大艺术品产生的高级观赏活动,只不过是从小一些日常生活中看起来最卑微和最普通的观看活动中产生的。最枯燥无味的查询信息的活动,也称得上具有一种“艺术性”。因为,这个活动也包含着制造和寻找形状的意义。所以,艺术家的构思是一种生命探测仪,或者是一种了解我们自己是谁、我们身处何方的精妙方式。

由于原始经验材料可以被当作一团无规则排列的刺激物,观看者就可以全然依赖个人的好恶对这些刺激物随意摆弄,进行处理。由此看来,人们的观看活动完全是一种强行对现实赋予形状和意义的,纯粹的主观活动。事实上,从事艺术的人没有一个能够否认,作为个体的艺术家和作为个体的艺术理论者,是按照他们自己的种种意象(images)去塑造世界的。然而“格式塔”研究可以澄清一点,在更多的情况下,人们面对世界的方式是有着各自的特性的。要做到这一点,就要求我们对世界有一种能与之相应的感知能力。经验证,观看世界的活动是客观事物所具有的各种特性(property)与处于观看中的主体(the observing subject)的本质之间的相互作用。经验中存在着一种客观要素,在对现实形成概念时,是否包含这些要素,就成了将完整的(adequate)现实概念和非完整的(inadequate)现实概念区分开来的关键所在。更进一步地说,所有的完整概念都应该包含一种普遍的真理内核,这一内核使得所有时代的艺术和所有地区的艺术能与一切处于当时当地的人发生一种对应。如果在实验室条件下,将一个造型完好的人像素描展示给观者,

强行让他们接受基本上相同的造型印象，我们则可以预期，至少在原则上可以预期，在不考虑观者文化背景差异和个体性格特质差异所引起的联想与幻想的情形下，观赏者带着对人的尊敬，对观赏对象怀有的印象将是相似的。艺术作品效果的客观有效性之中隐含着真理，对于大肆泛滥的主观主义和相对主义引发的梦魇，无疑提供了一剂最为急需的解毒剂。

最后要说明的一点是，人们已经认识到视知觉不仅仅是对视觉要素的机械复制，而是对各种有重要意义的结构性图式(structural pattern)的理解(apprehension)，这一发现是一个极具价值的经验。如果这一点对于感知一个客体的简单行动也同样适用的话，那么，对于艺术家探索客观现实这一情形来说就更加站得住脚了。至此，显而易见，艺术家不再是某种视觉仪器，也不再是机械地复制客观现实的装置；对某一客观事物的艺术再现(presentation)，不再被看做是对客观事物的偶然面貌进行冗长乏味的誊写，逐一详述琐碎的细节。换言之，关于这个事实有一个科学的类比，这个事实就是，即使当现实的意象远远偏离于“现实性的”外在表象，事实仍然是有效存在的。

对我来说，最令我感到欢欣鼓舞的，是在艺术教育这一独立存在的领域中，也得出了与上述见解相类似的结论。特别值得一提的是古斯塔夫·布里茨(Gustaf Britsch)，我就是通过他的著作，才对亨利·谢菲尔-西门(Henry·Schaefer-Simmern)逐渐了解的。谢菲尔的研究证明，心灵在获取一个有秩序的现实概念的争战中，总是以一种合法的、合乎逻辑的方式进行的，从把握最简单的知觉图形(perceptual pattern)开始，最后

过渡到把握最为复杂的视觉图形。由此看来，各种证据已向我們表明，在“格式塔”心理学实验中所揭示出来的各种知觉法则，也同样适用于发生心理学(genetic psychology)。本书将在第四章中对人的视知觉发展过程提出心理学的解释，而这些解释在很大程度上依赖于谢菲尔-西门的理论框架以及他作为一名教育者在一生中所获得的经验。他在他的著作《艺术活动解析》(The Unfolding of Artistic Activity)中阐述道：“以艺术化的方式处理生活，并不是少数几个有天资禀赋的特殊人才拥有的特权，而是属于每一个心智健全的人的，因为大自然给每个健全的人都赋予了一双眼睛。对于心理学家来说，这意味着对艺术的探讨是对于人自身进行研究时所必不可少的一部分。”

在追求我信奉的原则时，我表现出一种不计后果的一相情愿的态度，这无疑冒着引起我的同事们极大不快的危险，但我还是宁愿这样做，其中部分的缘故是为了安全起见。我谨慎地安装了诸如防火通道、侧门入口、紧急密室和等候室等附加设备，这就必然会使整个结构因庞大而稍显不切实际，在整个结构中辨认方向也会感到眼花缭乱。而我认为另一部分原因是，在某种特定情况下，将某些观点粗略简洁地陈述出来，而把更多的完善和修补工作留给读者在日后言辞锋利的讨论和争辩中完成，也不失为一项颇有益处的事项。此外，我还必须向艺术史论学家们道歉，对于他们积攒下来的历史材料，我本应该，而且能够更恰当、更充分地加以运用。但在目前阶段，要对视觉艺术理论与相关的心理学理论之间的关系做出令人满意的全方位的研究，任何人单

凭自己的力量都是完成不了的。如果我们想把视觉艺术理论与相关的心理学理论这两件事情做一个比较，无论它们事实上是否相关，或者这种相关性是否尚未形成，都有必要对这两个学科做出某种调整，甚至对其中的空白做出临时的弥补。但是，要做到心中有数，对我来说是最为重要的一点。有些事情我是无法证明的，但我要靠自己的眼睛亲自观察，而不是依赖他人提供的现成的证据，我还必须勇于指出那些有待于后人进一步探索和证明的难题。在此，当我说了所有想说的话，做了所有想做的事之后，我还是想借赫尔曼·梅尔维尔(Herman Melville)的话表达我此刻的心情。“我完成的这本书只不过是一幅草图而已——唉，什么草图呀——简直是为画草图而勾画出来的草图！啊！时间、力量、现金和耐力啊，我是多么需要你们啊！”

本书所涉及的大多数内容是一般人都能看得懂的。在本书中，我借助了一些艺术批评和美学研究方面的文献来建立研究体系，这样做仅仅是为了让我我和我的学生从这些文献中获益，从而理解得更加清楚。我之所以采用这些文献，是想让读者免去阅读过多书籍的繁琐过程，因为阅读某些书籍也不见得能得到令人满意的效果。我撰写这本书的目的之一是因为我相信大多数人都厌倦了令人眼花缭乱的、晦涩难解的风雅之谈，厌倦了那些纯属玩弄辞藻的文章，厌倦了充满干瘪无力的美学概念术语的文章，厌倦了那些冒充科学的橱窗展品，厌倦了那些对临床症状所做出的不得要领的诊断，厌倦了那些对琐碎细节所做的煞费苦心的测量，厌倦了那些徒有其表的迷人警言。艺术是世界上最为具体的事情，我们无权，

且绝不应该把那些愿意对艺术原理有更多了解的人的思想搅得混乱不堪。

尽管如此，我的研究对一部分人来说还是显得冷冰冰，而且枯燥无味。让我们回顾一下歌德曾用诗歌给他的一位朋友回复的一封信，就可以得到答案了，这位朋友是哥廷根大学的修辞学教授克里斯丁·戈特洛布·海涅(Christian Gottlob Heyne)。“正如你所看到的一样，我的起点是从土地的底层开始的。在有些人看来，我似乎是在用属于人世间的方式谈论着属于上天的灵性的事情。但是我或许有权向人们说明，人们所看到的希腊诸神并不住在第七层或第十层天上，而是住在奥林匹斯山上。他们走路时迈着巨人般的步伐，是从这座山跨到那座山上去，而不是一步就能从这个太阳跨到那个太阳上去。”所以，使用这本书的方法还应该是一步一步循序渐进地进行。我很高兴地向各位报告，最近，英国达特茅斯大学的一位年轻教师办了一个综合艺术展，题目叫“向阿恩海姆致敬”。作品包括十个形态完全一样的捕鼠器，一字形排开。在悬挂诱饵的地方，他把我的这本书的十个章节的标题写了上去，每个装置上都写有一个章节的标题。如果这位艺术家的作品是想对公众有所警示的话，那么，它究竟想警示我们什么呢？

如果把这本书当作研究艺术的操作指南，那么，本书起到的作用确实与捕鼠器的功能相差无几。任何人，只要观察过艺术教师带领一群儿童参观博物馆的话，就会了解到，对大师的作品即时做出反应是何其难也。在过去，参观的人可以聚焦主题，展开针对性的探讨，而不是去直接地面对作品。在当时相当有影响力的文艺批评家教

导众人说，即便是对主题的探讨也难免是一声恳切而无知的叹息罢了。从那时起，艺术的阐释者们就开始了对形式要素与艺术关系的大肆鼓吹。然而事情并不乐观，由于他们对形式与色彩的探讨是在近乎于真空的境况下进行的，所以他们所做的一切探索都只不过成了另一种远离艺术的新方式而已。因为，视觉的造型本身是毫无意义的，这一点就如同我在前面所提到的一样，除非我们的心接受了这些形式要素向我们传达的内容意义。可以想象一下，如果一位艺术教师只是停留在肤浅的外在意义层面上来使用本书提供的方法去教导学生的话，比如说“来，孩子们，让我们数数看，在马蒂斯的这幅作品中，有多少个红色的点”，那么，结果就可想而知了。我在书中力图做到系统地呈现资料，对各类的形，如圆和角等做出详尽的描述与分析。在阐明道理时，为了便于读者理解，我们试图搜寻与读者知识体系相平行、相重叠的线索，也力图搜寻彼此相辅相成的相关例子。所有这些知识点都有机地依次序联系在一起，这时候我们就可以公正对待整个书的内容了。这样做是可行的，而且我们已经办到了，这也是与艺术理论密不可分的“格式塔”心理学最终归属于艺术理论的最后途径。

如果一个人想要在艺术作品面前获得认可，那么他就必须首先做到将艺术作品看作是一个整体。当与艺术作品如此不期而遇时，情形会是什么样的呢？各种色彩传递的情绪是怎样的呢？各种造型呈现出来的动力又会是怎样的呢？在对单个的要素做出评判之前，要先体验画面向我们传达的整体感受，这些都是我们不可遗漏的要点。我们要探寻的是主题，所谓的主题就是各

个要素都由此产生相关的核心所在。假如存在一个核心性的主题，我们要尽所有努力弄清楚主题的意义，因为，一位艺术家在作品中呈现的任何内容都是不可忽视的，而一个观者若忽视了这些内容，那将是不可饶恕的。根据整体结构所提供的指导，我们就可以尝试对作品的主要特性做出理解，然后，才可以探索那些独立存在的细节是如何统合在一起的。只有我们做到了这些，蕴含在作品中的全部启示才会逐步有所泄漏，并依序呈现出来。只有我们能正确地感知作品的意义，心灵的所有能力才会派上用场，与作品传达的含义相融通。

以上的过程正是艺术家们致力于探索的。然而，就人类的本性而言，总会不可避免地期望去定义那些所看到的事物，并试图去理解自己为什么会对所做的一切产生如此的看法。所以，阅读这本书就会给读者带来诸多益处。本书通过对视觉材料做出明晰的分类整理，提取潜藏于材料内部的固有的原理；还通过揭示在作品中发生作用的结构性的联系，对艺术的形式机制进行探究。其目的不是要取代艺术观赏者自发性的直觉(spontaneous intuition)，而是将这种直觉锐化，并把它收藏好，使各个要素可以相互沟通。如果本书提供的工具，使读者的经验遭到更多的餓杀而未能使之丰富的话，那么，这种情形就与我们的期望背道而驰了，这样的陷阱我们一定要避而远之。

我写作本书的最初的冲动可以追溯到1941年至1943年间。那时候，我得到纪念约翰·西蒙·古根海姆基金会(John Simon Guggenheim Memorial Foundation)的资助，可以实施这个写

作计划。在我着手此项研究时，我无奈地认识到，当时心理学对于知觉研究可以提供的工具，还远远不足以解答艺术研究领域中出现的那些视觉难题。这样一来，我只能停下手头的工作而着手对个别问题进行研究。当时，这些专题研究领域主要涉及的是空间感(space)、表现性(expression)和动态(movement)。做此研究的主要目的是填补某些科学研究的空白，研究所用的材料是我在莎拉·劳伦斯学院(Sarah Lawrence College)和纽约社会研究所新校(New School for Social Research)讲授艺术心理学的时候得到验证与扩充的。这样，当1951年我得到洛克菲勒基金(Rockefeller Foundation)的资助，获准享有一年的带薪休假的权利时，就萌发了对此领域做出系统而有序的研究的想法。无论这本书是否有价值，我至今仍然十分感激人文学部的官员们给予我的资助，没有他们的资助，我是不可能将我的发现写成论文发表出来的。我还要再次说明一点，基金会本身并未对本书涉及的内容做任何干

预，因而，由本书产生的任何后果都不应由基金会承担。

同时，我希望在此对我的三位朋友表达感激之情，他们是艺术教育家亨利·谢菲尔-西门(Henry Schaefer-Simmern)、艺术史论家梅耶·沙皮罗(Meyer Schapiro)和心理学家汉斯·法拉赫(Hans Wallach)。感谢他们阅读了我手稿的部分章节，并对此提出了相当有价值的建议，并且做出了相应的修改。我的感谢还应该献给爱丽丝·B.谢尔登(Alice B. Sheldon)，她在1954年此书出版之际，指出了大量的技术性错误。我还要感谢那些允许我复制和录入他们的作品的机构和个人，这些个人和组织的名单都已列在本书后面的注释之中。除此之外，我希望在此能够特别地感谢那些孩子们，在书中我引用了他们的作品，而其中大多数的孩子我还不认识。特别值得一提的是阿尔姆斯·拉波特(Allmuth Laporte)，美丽而聪慧的生命被病魔夺走时，他才13岁。

目 录

总 序

再版序言

引 言

第一章 平衡	1	“整体”的自我维护	47
正方形中隐藏的结构	2	部分	49
什么是知觉力	7	为什么眼睛能看清真相	51
一个正方形中的两个圆形	8	艺术作品中的分离	52
心理平衡与物理平衡	9	什么是部分	54
为何需要平衡	10	相似性与差异性	55
重量	13	艺术中的实例	62
方向	16	结构骨架	65
平衡图式	17		
顶和底	18	第三章 形式	69
右和左	21	空间内的方向	72
平衡与人类心理	23	投射	75
黄椅子上的塞尚夫人	25	选择最佳的面	77
		埃及人的方法	81
第二章 形状	29	透视缩短	85
作为积极探索方式的视觉	30	重叠	89
捕捉事物的本质	31	重叠法的益处	91
形状是什么	31	平面与深度的交互作用	94
旧有经验的影响	32	相互对抗的面	96
观看形状	35	现实主义与现实	100
简洁性	38	作为创造的形式	104
制造简洁性	43	抽象的水平	108
整平和锐化	45	视觉信息	119

第四章 发展	123	三维中的盒子	208
为什么孩子们这样画	124	物理空间的协助	214
唯智力论	126	要简洁而不要忠实	216
他们画自己所看见的	128	梯度生成深度	219
再现性概念	130	空间的聚合趋势	223
作为活动的绘画	132	中心透视的两个顶峰	225
元生圆圈图形	135	并非忠实投射	228
区分律	139	金字塔形空间	230
垂直与水平	142	聚焦区域的象征性	234
倾斜性	147	中心性与无限性	237
部分之间的融合	148	与规则游戏	239
大小	152		
名不副实的蝌蚪	154	第六章 光	243
转为两度形式	156	光的经验	244
教育的影响	159	相对亮度	245
雕塑形式的诞生	163	照明度	248
棒状与厚片状	164	光制造空间	251
立方体与圆柱体	168	阴影	255
		没有光感的绘画	259
第五章 空间	171	光的象征性	262
线与轮廓	173		
轮廓线之争	176	第七章 色彩	269
图形与背景	179	从光到色彩	270
深度层次	183	形状与色彩	272
深度层次在绘画中的作用	185	色彩是如何出现的	277
框架与窗口	189	生成性原色	279
雕塑中的凹进部分	190	色彩的加法与减法	280
我们为什么能看到深度	195	生成性补色	281
重叠而成的深度	196	反复无常的介质	283
透明	201	追求和谐	285
变形制造空间	205	等级中的要素	289