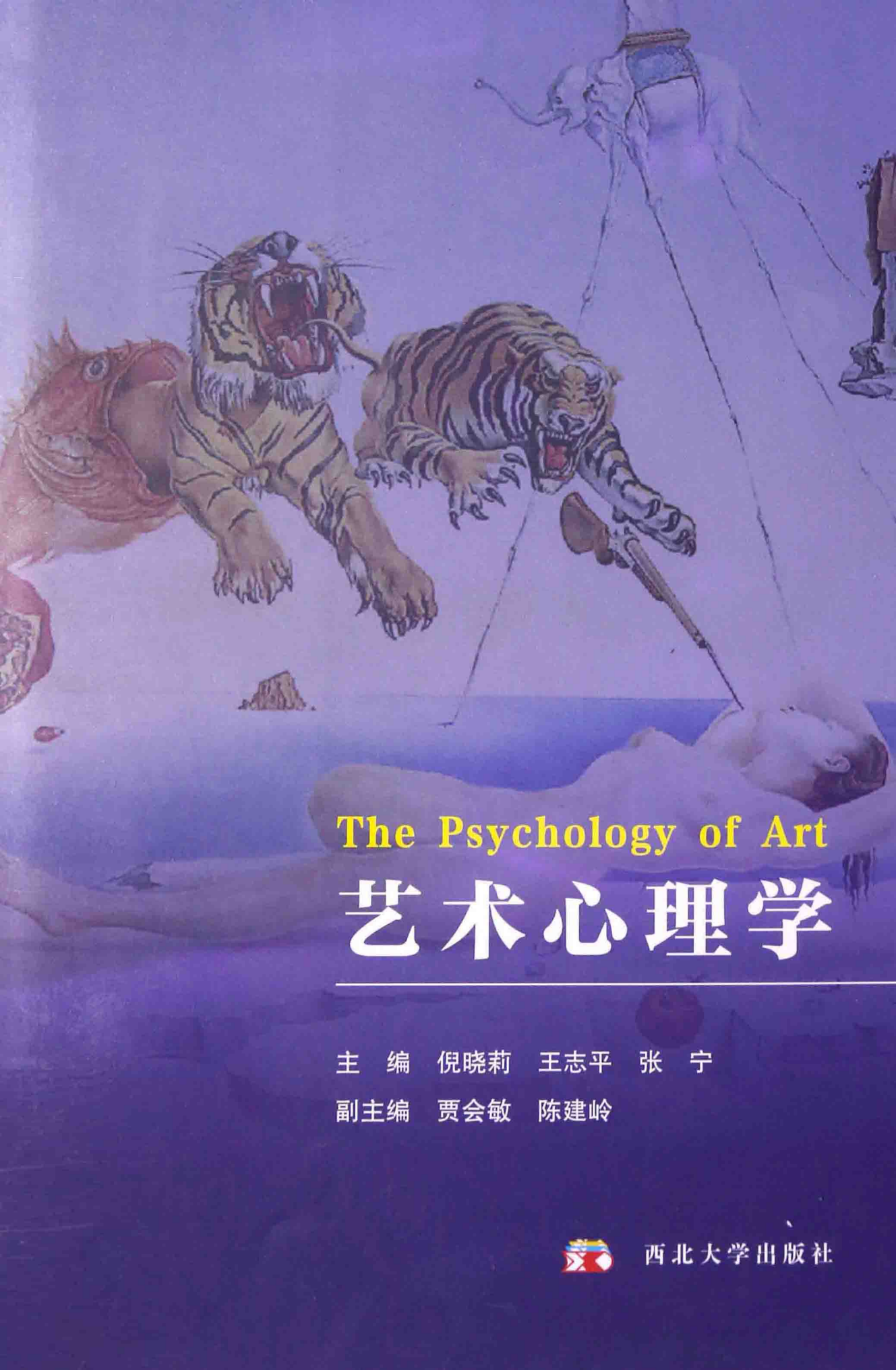




The Psychology of Art

艺术心理学

主 编 倪晓莉 王志平 张 宁

副主编 贾会敏 陈建岭



西北大学出版社

艺术心理学

主 编 倪晓莉 王志平 张 宁

副主编 贾会敏 陈建岭

西 北 大 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

艺术心理学 / 倪晓莉, 王志平, 张宁主编. — 西安:
西北大学出版社, 2013.5

ISBN 978-7-5604-3199-4

I. ①艺… II. ①倪… ②王… ③张… III. ①艺术
心理学 IV. ①J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 086944 号

艺术心理学

倪晓莉 王志平 张 宁 主编

西北大学出版社出版发行

(西北大学内 邮编: 710069 电话: 029-88302590 88303593)

新华书店经销

陕西向阳印务有限公司印刷

开本: 787 毫米×1092 毫米 1/16 印张: 12.75

2013 年 5 月第 1 版 2013 年 5 月第 1 次印刷

字数: 186 千字

ISBN 978-7-5604-3199-4

定价: 36.00 元

目 录

第一章 艺术与心理	1
第一节 艺术的本质	1
第二节 艺术的起源	5
第三节 艺术与心理	12
第二章 艺术活动与认知心理	21
第一节 艺术与感知觉	21
第二节 艺术与记忆	28
第三节 艺术与想象	32
第三章 艺术与梦	43
第一节 梦	43
第二节 梦的特征与功能	46
第三节 梦的心理研究	56
第四节 艺术创作与梦	59

第四章 艺术与思维	68
第一节 思维及其特征.....	68
第二节 创造性思维.....	74
第三节 艺术创作与思维.....	76
第五章 艺术与情感	89
第一节 情绪、情感概述	89
第二节 艺术创作与情感.....	94
第三节 艺术创作中的宣泄与移情.....	98
第六章 艺术创作与人格	110
第一节 人格.....	110
第二节 人格的形成与发展.....	112
第三节 人格理论.....	115
第四节 艺术创作与人格.....	121
第七章 艺术创作与能力	136
第一节 能力概述.....	136
第二节 智力.....	137
第三节 创造力.....	152
第四节 艺术创作与能力.....	157
第八章 艺术创作与意识	175
第一节 意识与潜意识.....	175
第二节 艺术图式与性意识.....	180
第三节 艺术创作与性心理研究.....	187

第一章 艺术与心理

德国美学家弗里德兰有一句名言：“艺术是一种心理产物，因此可以说任何艺术都是心理的。”艺术作品的创作与创作者的心理密不可分，艺术作品的欣赏也因欣赏者的心理而产生不同层次的心理感觉。

第一节 艺术的本质

一、艺术的定义

关于什么是艺术，至今很难下一个较为完美的定义，虽然我们有着数千年的艺术理论史和更长的艺术史，可直至今天仍然不能解决什么是艺术的问题。艺术家常常期待着理论指点迷津，但到关键时刻，理论却总令人失望。这并不意味着理论家比艺术家无能，而是我们缺乏一个站得住脚的标准，因为任何一个公认的艺术品的资格往往不是由理论而是由时间来裁决的。

即便如此，我们还是试图为“艺术”作一解释，在此，引用英国美学家克莱夫·贝尔关于艺术的著名定义，即艺术是“有意味的形式”。就欣赏方面看，他认

为一幅画的好坏“最终是由看画的人是否受到感动而决定的”；而从创作方面看，他又认为艺术创作就是对“情感意象”的“翻译”。因此，艺术品是一种传达情感的工具，是以激发情感为目的，依据“感觉方式的特点”而创造出来的感性刺激。艺术世界里的任何一件作品都有“独特性”，“依据感觉方式的特点”规定艺术的参照标准，而所有这一切，都以“激发情感”为目的。也就是说，一件作品是否堪称“艺术品”，“最终是由欣赏者是否受到感动而决定的”。

二、艺术的特征

艺术的特征一般是人们很早就从现象上描述过的“形象性”“创造性”和“审美性”等。

（一）形象性

尽管有些视觉艺术被称为“抽象艺术”，但真正抽象的视觉艺术并不存在，即使是纯粹由点与线或色块构成的视觉艺术，也是有形象的。抽象只是一种思维的操作形式，这种操作形式只用语言或其他符号标示出来而不呈现为任何具体形象。我们不可能画出“纯粹的”空间、本质规律这些抽象的概念，甚至也画不出一个抽象的苹果，不可能用音乐演奏出一个“纯粹的”时间。“抽象视觉艺术”中的点、线、色块都必须占据实在的空间，尽管作品中的点所占据的物理空间与视觉所感觉到的空间并不一致，但这无关紧要，正如一幅写实作品上的人物所占据的物理空间与现实中的人的体积不一致一样。有一则关于抽象艺术的小幽默，用归谬的方式否定了抽象视觉艺术存在的可能性。作品上一无所有，解释是：“牛吃草”。问：“牛在哪儿？”答：“吃完草走了。”问：“草呢？”答：“被牛吃光了。”作品是说出来的——“抽象”必然没有艺术性，因此，世间没有真正意义上的“抽象”视觉艺术。视觉艺术“形象性”也可理解为情感的必然要求。能够满足生命的本质——情感要求的只有形象的信息。同样，我们也可以说“形象性”是生命本质的必然要求，这种必然要求是通过情感表现出来的。如果说视觉艺术品是一种情感刺激，那么“形象性”便是这种功能的本质要求。

在现实中，我们常常把理性和情感对立起来，认为一个人最理智时也就是最冷静时，亦即情感活动处于最少状态时。当然最冷静的人不一定是聪明的人，

智商高的人不一定是不易动感情的人。所谓理性与情感的对立应理解为,当理性处于最佳操作状态的时候,也就是情感活动被最大限度地压抑的时候,这并不意味着在视觉艺术欣赏时理性毫无用处。如果在视觉艺术欣赏时需要大量的理性操作,视觉艺术欣赏便会成为做功课似的苦工。因而,视觉艺术欣赏的最佳状态是直觉感悟,即“感情信息”,这在视觉艺术中被理解为“形象”,在文学中也可理解为“意象”,在音乐中就是“音响”。可见,“形象”不过是“感性信息”的一种方便的,同时也容易招致误解的借代用法。



图 1-1 达·芬奇 《蒙娜丽莎》

如意大利著名画家达·芬奇的《蒙娜丽莎》(图 1-1),它是几个世纪以来人们赞叹而又迷惘的视觉艺术作品,她已成为世人共知的永恒形象。肖像画中的少妇,据说是一个富商的妻子,刚经历丧子之痛,心情沮丧,达·芬奇为她作画时特请乐师在旁演奏优美的乐曲,终于使这位少妇露出微笑,她那含而不露的笑容,显得深不可测,而被认为是“神秘之微笑”。这种艺术形象的实质也就是我们通过感觉而获得的“感性信息”而已,“感动”往往通过“感性信息”而被打动。

(二) 创造性

苏珊·朗格曾明确指出“创造”与“制造”的区别:“制造”是对自然材料的加工,产品的功能与材料的自然属性密切相关;“创造”是“无中生有”或“首创”之意。视觉艺术的“创造”有时也使用自然材料,如画布、颜料、石膏、人体等,但其作品的功能与材料的自然属性无关,因而,艺术品有时是虚构的形式,是一个虚构的感性信息(或形象)世界。当人们欣赏视觉艺术品时,并不一定想从中满足在现实中得不到满足的愿望,视觉艺术美并非都是现实美的反映。尽管在阅读一部小说时,我们希望自己喜爱的主人公有一个好的结局,但最终这个好的结局并不一定比悲剧性结局更能感动我们,使我们满意。所以说,艺术是虚构的刺激,是非实在的存在,我们希望从它那儿得到的比现实所能给予的更多。



图 1-2 罗丹 《巴尔扎克》

当然,“创造性”还有另一层重要的含义,即“前所未有”。换言之,“创造”不但意味着虚构,而且意味着创新,这是艺术创造的一条铁定法则,它保证视觉艺术世界的每一件作品都是“独特的”。如罗丹创作的雕像《巴尔扎克》(图 1-2)。19 世纪末,法国文学家协会为纪念大文豪巴尔扎克,委托法国著名雕塑艺术家罗丹为巴尔扎克创作塑像。罗丹花了大量的时间和精力来研究巴尔扎克,包括他的生平、容貌、性格乃至生活习惯,阅读了他的作品,去他的故乡采访,甚至拜访了为巴尔扎克制衣的裁缝。他经过了几年的艰苦努力,

易稿 40 多次,终于选择了一个身穿宽松长袍、头发蓬散、头颅硕大的巴尔扎克全身雕像,使人一眼就能看到巴尔扎克那双炯炯有神的眼睛。罗丹在作品中摒弃了一切细枝末节,让这位大文豪的手和脚被掩盖在长袍里。作品一经展出,立即引起轩然大波,不少人批评它粗俗、臃肿、丑陋,说他丑化了大作家。当人们见到了出自不同雕塑家之手的各式各样的巴尔扎克雕像后,很多人脑海里却始终无法忘掉罗丹创作的“那一个”——它虽然与真实的巴尔扎克有距离,却令人久久难忘。原来,只有这件作品才真正抓住了巴尔扎克的精神内涵,刻画出了大作家的灵魂,具有独特的风格和令人惊叹的艺术魅力,它也成为罗丹作品中的精品。

(三) 审美性

视觉艺术还有一个基本特征就是审美性,因为视觉艺术作为人类精神文化的一种特殊产物,其本身是审美意识形态化的集中表现,它凝聚着人类劳动和智慧的结晶。但并不是一切劳动和智慧的创造物都可称之为视觉艺术品,只有那些能够给人以精神上的愉悦和快感的作品,也就是具有审美价值和审美性的人类劳动创造物,才能称之为视觉艺术品。正因为这样,我们听一首乐曲,看一幅绘画,

读一本小说,看一部影片,都会感到一种精神上的愉悦,从而获得一种美的享受。希腊米洛斯的维纳斯雕像是希腊雕刻艺术的代表作(图 1-3),此作品因发现于爱琴海中的米洛斯岛而得名。她是古希腊神话中掌管“美”和“爱”的女神阿芙罗狄忒,罗马人称她为维纳斯。尽管这件雕像的双臂已残缺,但她那优美端庄的身姿、丰腴的体态、典雅的面孔、柔美的笑容以及微微扭曲的动势,构成了和谐而优美的姿态,庄严而崇高,柔美而抒情,具有永恒的魅力,使无数艺术家为之倾倒。罗丹称之为“古代的神品”,现为法国卢浮宫馆藏“三宝”之一。



图 1-3 维纳斯雕像

第二节 艺术的起源

关于艺术的起源,曾是一个在文化史、艺术史、美学史以及心理学中争论不休的问题。根据德国艺术史专家格罗塞所说:“艺术科学课题的第一个形式是心理学的,第二个形式却是社会学的。”可以断言,解决艺术起源不外乎两种途径:心理学与社会学。重要的几种学说有劳动说、模仿说、巫术说和游戏说。

一、劳动说

从“艺术”这个词的演变可以看出它与劳动生产密不可分。“艺”字原为“藝”,在甲骨文中,它表示人类在种植,象征着劳动技术。拉丁文中的“Ars”和英文中的“Art”,原义也是技术的意思。可见,艺术在东西方都与生产劳动分不开。

艺术起源于劳动的理论,最初由俄国学者普列汉诺夫提出。这一理论至今不

乏追随者。我国学者邓福星从其“艺术起源与人类起源同步”的假说出发，再次肯定艺术起源于劳动的学说。他说：“普列汉诺夫曾提出‘劳动先于艺术’的观点，其基本核心是可取的。”邓福星在修正普列汉诺夫的理论的基础上进一步肯定了艺术起源于劳动。他写道：“人的起源不仅为艺术的发生提供了最基本的条件，而且使之成为必然。在一定意义上，我们可以把从猿到人的转变看成是上述三个主要体系的进化——人类各部分器官和机体的日趋完善，心理机能的发展和人类社会关系的形成，这些都是艺术发生的基本条件。一切精美的造型艺术品无不出自人类灵巧的双手，动听的歌声需要人的歌喉才能唱出，优美的舞姿也要靠人的肢体来表现。一定历史条件下的社会关系既为艺术的发展提供了产生和发展的条件，也就从根本上规定、制约着艺术作品的特征和基调。……劳动对艺术起源的意义从根本上说，并不亚于对人类起源的意义。”

这个理论的合理内核是强调了艺术的社会历史性以及人的生理与心理特点在艺术创造中的价值。但有些说法还值得商榷。例如，“动听的歌声需要人的歌喉才能唱出，优美的舞姿也要靠人的肢体来表现”，就说得也太绝对了。其实，鸟儿的歌唱并不逊于人类，所以人们在形容美妙的歌声时将其描绘为夜莺或百灵鸟的啼鸣；人的舞姿有时也比不上蝴蝶优美，因此庄子在梦中才不清楚是蝴蝶还是自己在飞舞。

当然，最根本的问题在于，劳动创造了人和世界，这绝不能简单地推理成劳动也创造了艺术。应当辩证地理解劳动与人的起源关系。恩格斯在其《劳动在从猿到人转变过程中的作用》中写道：“我们在某种意义上不得不说：劳动创造了人本身。”如果我们忽视了恩格斯所说的“在某种意义上”这几个字，就不可能理解人类劳动的根本特点。

人的劳动与语言及意识密切联系在一起。恩格斯指出：“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髓就逐渐地变成人的脑髓……和为它服务的感官。愈来愈清楚的意识以及抽象能力和推理能力的发展，又反过来对劳动和语言起作用。”

在任何形态的具体劳动中，清醒的意识与抽象思维活动是从事劳动的基本条件。例如，建造房屋或管理自动化生产系统，一定要有清醒的意识、敏锐的感觉、良好的记忆与思维活动，否则任务肯定不能完成，甚至会出工伤事故。但艺术创

造往往不一定是意识活动直接派生的，有时是无意识活动——梦与灵感状态下的产物。诗人拜伦的灵感特别发达，他写诗毋须理性的思考，就像女人生孩子那样，不朽的诗篇就在无意识的灵感状态下犹如泉水那样喷涌出来了。原始初民时代所流传下来的许多优美的神话、寓言故事、情歌，这些最古老的艺术品大多都不是人的意识或抽象思维的产物。可见，艺术起源于劳动的说法有些牵强和片面。

二、模仿说

在关于艺术起源问题的理论探索中，或许这算是最古老的一种说法。早在2000多年前，古希腊哲学家德谟克利特就认为艺术是对于自然的“模仿”，他说：“从蜘蛛结网我们学会了织布和缝补；从燕子筑巢我们学会了造房子；从天鹅和黄莺歌唱我们学会了唱歌。”在他之后的亚里士多德更进一步认为模仿是人的本能。亚里士多德指出：所有的文艺都是“模仿”，不管是何种样式和种类的艺术，“这一切实际上是模仿，只是有三点差别，即模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同”。他认为，由于“模仿所用的媒介不同”而有不同种类的艺术，如画家和雕刻家是用颜色和线条来模仿，诗人、戏剧演员和歌唱家则是用声音来模仿。由于模仿“所取的对象不同”，因而形成了悲剧和喜剧，他认为，喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。由于模仿“所采用的方式不同”，才出现了史诗、抒情诗和戏剧的差别。因此，亚里士多德强调，所有的艺术都起源于对自然界和社会现实的模仿。他正是以模仿论为基础建立起自己的诗学体系，并以此来解释艺术的起源和本质。

这种关于艺术起源于“模仿”的理论，具有一定的合理之处。因为，早期的人类艺术，特别是原始艺术中，“模仿”占有相当大的成分。在西班牙阿尔塔米拉洞窟中发现的史前壁画上，有20多个旧石器时代动物的形象，其中包括野牛、野猪、母鹿等，这些动物形象被描绘得非常逼真、生动，显然都是对现实生活中的动物各种神情姿态的模仿和记录。古人认为音乐也是由模仿现实生活中的自然音响而来的，《管子》中讲道：音乐是模仿动物的声音而来的，“宫、商、角、徵、羽”五声中，“凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窞中。凡听商，如离群羊”等。对于原始艺术来说，“模仿”确实是一种极其重要的手段。此外，这种说法也

肯定了艺术来源于客观的自然界和社会现实，其中包含着朴素唯物主义的观点，具有进步的合理的内容。

但是，这种说法只是触及了事物的表面，而没有揭示事物的本质。在生产力如此低下的情况下，原始人花费如此多的精力去绘制野牛、野猪，绝不是单纯地为模仿而模仿。对于原始艺术来说，“模仿”更多的是一种手段，而不是目的。正如鲁迅所说：“画在西班牙的阿尔塔米拉洞窟里的野牛，是有名的原始人的遗迹，许多艺术家说，这正是‘为艺术而艺术’，原始人画着玩玩的。但这解释未免过于‘摩登’，因为原始人没有 19 世纪的文艺家那么有闲，他们画一只牛，是有缘故的，为的是猎取野牛，禁咒野牛的事。”此外，这种说法还把“模仿”归结于人的本性，没有找到“模仿”背后的创作意图，因此，未能说明艺术产生的根本原因。

三、游戏说

游戏说主要是由 18 世纪德国哲学家席勒和 19 世纪英国哲学家斯宾塞提出来的，后来的艺术史学家曾把艺术起源的这种说法称之为“席勒—斯宾塞理论”。这种理论在 19 世纪末和 20 世纪初曾经被许多人信奉。

这种说法认为，艺术活动或审美活动起源于人类所具有的游戏本能，它表现在两个方面，一方面是由于人类具有过剩的精力，另一方面是人将这种过剩的精力运用到没有实际效用、没有功利目的的活动中，体现为一种自由的“游戏”。席勒在他著名的《审美教育书简》中指出，人在现实生活中，既要受自然力量和物质需要的强迫，又要受理性法则的种种约束和强迫，是不自由的。人只有在“游戏”时，才能摆脱自然的强迫和理性的强迫，获得真正的自由，也就是说，只有通过“游戏”，人才能实现物质和精神、感性与理性的和谐统一。因此，人总是想利用自己过剩的精力，来创造一个自由的天地。席勒以动物为例来说明“游戏”是与生俱来的本能，他说：“当狮子不为饥饿所迫，无须和其他野兽搏斗时，它的剩余精力就为本身开辟了一个对象，它使雄壮的吼声响彻荒野，它的旺盛的精力就在这无目的的使用中得到了享受”。席勒进一步认为，人的这种“游戏”本能或冲动，就是艺术创作的动机。在这种无功利、无目的的自由活动中，人的过剩精力得到了发泄，从而获得快乐，亦即美的愉快的享受。

后来，斯宾塞又进一步发挥和补充了这种说法。他认为，人作为高等动物，比起低等动物有更多的过剩精力。艺术和游戏，就是人的这种过剩精力的发泄。斯宾塞强调，“游戏”的主要特征是没有实际的功利目的的，它并不是维持生活所必需的活动过程，而是为了消耗机体中积聚的过剩精力，并在自由地发泄这种过剩精力时获得快感和美感。因此，人的审美活动和艺术活动，从本质上来讲，无非也是一种“游戏”，美感就是从“游戏”中获得发泄过剩精力的愉快。后来，另一位从心理学观点出发去研究美学的德国学者谷鲁斯，对这种观点又进行了修改和补充。谷鲁斯认为，“游戏”并不是完全没有实际的功利目的的，而是为将来的实际生活作准备或作练习。谷鲁斯举例说，小猫追逐滚在地板上的线团的游戏，是练习捕捉老鼠；小女孩喜欢抱着木偶玩游戏，是练习将来做母亲；小男孩聚集在一起玩打仗的游戏，是练习作战本领和培养勇敢精神；等。

显然，艺术起源于“游戏”的说法中含有一些有价值的成分。首先，这种说法肯定了人们只有在不为生活所迫，也就是只有在满足了衣食住行的基本物质生活需要的条件下，才可能有过剩的精力来从事“游戏”，即艺术活动和审美活动。事实上，在人类漫长的发展历史中，只有当物质生产达到了一定的水平时，也就是能够维持人的生命和种族的延续时，才有可能从事精神生产，也才会有艺术的诞生。其次，这种说法将艺术和“游戏”联系在一起，在某种程度上也揭示了艺术的部分特殊性。例如，艺术和“游戏”一样，它们与人们实际生活中的物质需要相距甚远，而是主要为了满足人们的精神需要等。

但是，艺术起源于“游戏”的说法，仅仅从生物学或心理学的角度出发，仍然未能揭示艺术产生的最终原因。尤其是这种说法把“游戏”看做人和动物共有的本能，更是错误的论断，因为艺术活动与审美活动仅仅属于人类社会所专有。事实上，动物的“游戏”可以归结为过剩精力的发泄，而人的“游戏”则是为了满足精神需要，二者之间有着严格的区别。人的“游戏”是以使用工具的物质生产活动为基础，并且具有超越动物性的情感和想象等社会内容，成为一种具有符号性的文化活动。正是由于人的社会实践活动，使得人和动物界真正区分开来。而艺术起源于“游戏”的说法脱离了人类的社会实践，所以仍然不能揭开艺术诞生的真正奥秘。

四、巫术说

20 世纪以来,西方关于艺术起源问题的研究中,过去一些盛行的理论如艺术起源于“模仿”或艺术起源于“游戏”等,都被看做是过时的理论,不再受到重视。与此同时,艺术起源于“巫术”的理论,在西方学术界越来越受到欢迎,至今仍然占据优势。

随着人类学、考古学、文化学的发展,在 19 世纪末和 20 世纪初,艺术起源于“巫术”的理论逐渐兴起,其影响越来越大。英国著名人类学家爱德华·泰勒在他的《原始文化》一书中,最早提出艺术起源于“巫术”的理论主张。他认为,原始人思维的方式同现代人有很大的不同,对原始人来说,周围的世界异常陌生和神秘,令人敬畏。原始人思维的最主要特点是万物有灵。山川草木、鸟兽虫鱼,在原始人看来都是有灵的,并且都可以与人交感。人类学家们发现,从残存的原始部落遗迹中,确实可以找到大量人与动物交感的现象。在考古学中也发现,许多史前洞穴中的动物遗骨,都被堆放得整整齐齐、叠置有序,这样精心堆放意味着原始人对自己猎食的动物怀有敬畏之情,通过这样的礼仪,在食完兽肉后,对野兽之灵表示惋惜和敬意。另一位英国著名的人类学家弗雷泽在他的《金枝》一书中,更是认为原始部落的一切风俗、仪式和信仰,都起源于交感巫术。弗雷泽认为,人类最早是想用巫术去控制神秘的自然界,这显然是办不到的。于是,人类又创立了宗教来求得神的恩惠。当宗教解决了现实问题时,人类才逐渐创立了各门科学,以此来揭示自然界的奥秘。

考古发现,早期的造型艺术确实与巫术有关。我国现存最早的岩画,是江苏省连云港市郊锦屏山的将军崖岩画。此处岩画属于新石器时期,距今已有三四千年的历史,主要内容为人面、兽面、农作物以及各种符号。在近 10 个人面画像中,基本上都有一条线向下通到禾苗、谷穗等农作物的图案上,中间杂以许多似为计数的圆点符号,反映出我国古代东方民族对土地的崇拜和依赖。这幅反映农业部落社会生活的岩画,体现出与原始巫术的深刻联系。此外,欧洲发现的大量史前洞穴壁画,则体现出狩猎部落的生活,往往也具有某种神秘的巫术目的。例如,大多数史前洞穴壁画都是在洞穴的深处,在这样黑暗的洞穴深处画画,显然

主要不是为了欣赏，而是带有某种神秘的巫术目的。尤其是某些洞穴中的壁画，考古学家们发现曾被原始人画过3次之多，据推测这是由于第一次作画后，狩猎者捕获了猎物，于是又回到这个灵验的地方来再次作画。显然，这些洞穴壁画具有明显的巫术动机。

原始歌舞与巫术也有着密切的联系。美国著名美学家托马斯·门罗在《艺术的发展及其他文化史理论》一书中指出，原始歌舞常常被原始人用来保证巫术的成功，祈求下雨就泼水，祈求打雷就击鼓，祈求捕获野兽就扮演受伤的野兽，等。艺术史学家希尔恩在《艺术的起源》一书中，也详细介绍了原始舞蹈与交感巫术的联系。希尔恩认为：“当北美印第安人，或卡菲尔人，或者黑人在表演舞蹈时，这种舞蹈全部都是对狩猎活动的模仿……这些模仿有着一种实践的目的，因为世界上的所有猎人都希望能把猎物引入自己的射程之内，按照交感巫术的原理，这是可以通过模仿来办到的。因此，一场野牛舞，在原始人看来就可以强迫野牛进入猎人的射击距离之内。”

我们认为，艺术的产生最初是与巫术有密切联系的，但艺术起源于“巫术”的理论又并不准确，因为原始时代的巫术活动是直接和当时原始人类的生产劳动密切联系在一起的。就拿上述例子来讲，将军崖岩画反映出我国古代原始农业部落的生活，而欧洲史前洞穴壁画则体现出原始人的狩猎生活。英国著名史学家科林·伍德在他的《艺术原理》一书中认为：“巫术”一词通常根本没有明确的含义，它常被用来表示原始社会中某种实用的倾向或某些实际的活动，“可是巫术与艺术之间的相似是既强烈而又切近的，巫术活动总是包含着像舞蹈、歌唱、绘画或造型艺术等活动”。毫无疑问，对于艺术的起源来讲，这种作为原始文化的图腾歌舞、巫术礼仪曾经延续了一个非常长的历史时期，这些原始的艺术活动虽然具有明显的巫术动机或巫术目的，但归根结底还是离不开人类的实践活动，尤其是物质生产活动的。在原始社会生产力低下和人类早期认识水平低下的情况下，人们无法把握自身，更无法支配自然界，于是原始人便寄托于巫术，使得巫术与原始社会的日常生活与生产劳动都有了密切的联系。因此，艺术的起源，巫术的起源，最终还是应当归结于人类的社会实践活动。

第三节 艺术与心理

一、艺术活动与心理现象

(一) 艺术活动与意识

意识,其原形为 *conscious*, 来自拉丁语,原意为意识到的、自觉到的 (*consciousness*),引申为有意识的。在汉语中,意识是一个合成词,“意”本义是指意向,所谓“心之所之”;“识”字本义有记忆、识别等。“意识”二字合成一词,共同含义是指超出感觉的高级认知活动。

从现代心理学来看,正常个体的意识,应该包括一切具有自觉体验的感觉、知觉、注意、记忆、意志、思维、情感等心理活动。

奥地利著名心理医生,精神分析学说创始人弗洛伊德(1856—1939)建构和论证了潜意识的概念。弗洛伊德的潜意识概念,最初只是一个病理学的概念,只限于引起歇斯底里症候的那些被遗忘了的经验。在他之前,精神病学家让内曾著文将“神经病症候”视为占据病人心内的“隐意识观念”(ideas in consciousness)的表示。但让内只认为这是“一个‘权宜’的名词,并没有明确的意义”。弗洛伊德对此十分惋惜,认为“他无缘无故地丢掉了自己的伟大的地位”。弗洛伊德不但把潜意识作为一个重要概念,而且根据催眠、自由联想和做梦,把它又扩大到每个正常的人,因而使之从病理学概念变成心理学概念。

按照弗洛伊德的学说,人们在清醒时,潜意识主要表现在那些无意识的过失、遗忘和口误中。他有一本《日常生活中的心理分析》的书,收集过很多事例。例如,一个人本来呼唤自己的妻子,却叫出了另外一个女人的名字,非常尴尬却说不清什么原因。在今天看来,清醒时的潜意识活动,并不限于此。凡是伴随意识而在意识阈限之下所获得和发生作用的那些观念、印象,即在无意识注意、无意识记忆、无意识想象中所获得的那些观念、印象,由于它们都潜伏着而不为主体