

美术教育系列

美术发展新论

王智明·著



黄河出版社

美术教育系列

美术发展新论

——从内在精神角度看绘画的构成与表现两大基本类型

王智明 著

黄河出版社
2001年·济南

图书在版编目 (CIP) 数据

美术发展新论/王智明著. — 济南: 黄河出版社,
2000.12

(美术教育系列; 4)

ISBN 7-80152-213-3

I. 美… II. 王… III. 美术史 — 研究 — 世界

IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 80200 号

责任编辑 耿龙武

封面设计 张宪峰

书名 美术发展新论 (美术教育系列)

著者 王智明

出版 黄河出版社 (250002)

(济南市英雄山路 19 号)

印刷 山东省莱芜市圣龙印务书刊
有限责任公司

规格 787 × 1092 毫米 16 开本
10.5 印张 200 千字

版次 2001 年 1 月第 1 版

印次 2001 年 1 月第 1 次印刷

印数 1 ~ 2000 册

书号 ISBN 7-80152-213-3/J·009

定价: 38 元

原书空白页

予青年朋友们以教益和启迪，至少也可以提出问题，吸引大家对种种艺术问题进行更新、更充分地研究。如果本书能起到这种“抛砖引玉”的作用，笔者就已经是不胜荣幸了。

作 者
2000 年 7 月

目 录

第一章 绘画的两大基本类型	(1)
一、关于再现与表现及其他	(1)
二、关于移情与抽象	(3)
三、绘画艺术是人的内在需要的体现	(5)
(一) 两种基本需要	(5)
(二) 需要模式转化成视觉形式的过程	(7)
四、形式、风格、性格、气质与内在精神	(11)
五、日神与酒神	(15)
六、时代与社会对艺术风格的影响	(17)
七、两种艺术类型的学习	(20)
(一) 艺术需要真诚与热情	(21)
(二) 一般构成法则	(23)
(三) 一般表现法则	(28)
八、两种类型的异同与联系	(30)
九、关于艺术作品的欣赏	(30)
第二章 两大类型的历史演变	(33)
一、生命本能的直接流露	
——从原始艺术看两种绘画类型	(33)
二、观念的形象化	
——古埃及与古希腊的艺术	(35)
(一) 古代埃及的艺术	(35)
(二) 古代希腊的艺术	(36)
三、樊篱中的精神之花	
——中世纪的艺术	(40)
四、人的觉醒	
——文艺复兴时期的艺术	(43)
(一) 人文主义与科学精神的崛起	(43)
(二) 盛期文艺复兴艺术	(46)

(三) 所谓“风格主义”艺术	(50)
(四) 德国与北欧的文艺复兴艺术	(52)
五、两种类型与风格	
——17 世纪的艺术	(54)
(一) 巴洛克艺术	(54)
(二) 构成性艺术的继续发展	(57)
(三) 学院派及法国古典主义艺术	(59)
六、浮情与真意	
——18 世纪的艺术	(60)
(一) 罗可可艺术	(61)
(二) 与罗可可相抗衡的艺术	(63)
(三) 戈雅的艺术	(64)
七、现实精神与浪漫精神	
——近代的艺术	(66)
(一) 新古典主义艺术	(66)
(二) 浪漫主义艺术	(68)
(三) 现实主义艺术	(72)
(四) 19 世纪的英国绘画	(76)
(五) 19 世纪的俄国绘画	(78)
八、与传统观念的彻底决裂	
——早期的现代艺术	(81)
(一) 印象主义团体及其周围的人物画家的绘画	(81)
(二) 印象主义艺术	(85)
(三) 印象主义之后的艺术	(88)
九、内在精神的真正解放	
——现代的艺术	(94)
(一) 体现现代机器工业的构成性艺术	(94)
(二) 构成的抽象主义艺术	(98)
(三) 张扬艺术个性的先锋派艺术	(102)
(四) 典型的表现性艺术	(106)
十、艺术的超越与重建	
——关于后现代艺术	(113)
十一、以我为主，静观沧桑	
——写实性艺术的不断发展	(121)

(一) 西方现、当代写实性艺术	(121)
(二) 俄罗斯及东欧艺术的新发展	(125)
(三) 中国当代绘画	(127)

提出新的问题、新的可能性，从新的角度去看待旧的问题，需要有创造性的想象力，而且标志着科学的真正进步。

——爱因斯坦

第一章 绘画的两大基本类型

我们在学习绘画艺术的时候，常常被纷繁的风格样式和理论观点搞得眼花缭乱，不知从何入手。应当说世界上任何事物都是复杂而多变的，但只要我们能够把握其内在的联系，找到其发展演变的源流，就能够对其有比较明晰的认识。

艺术虽不属于科学范畴，但对艺术的研究则应当是科学的。首先要看到并承认艺术的复杂多样性特点，同时也要善于透过各种外在特征，发现其内在联系，并以此为依据对艺术进行分类研究，从而更深刻、更准确地把握艺术的本质。

一、关于再现与表现及其他

由于艺术的复杂性，也由于研究角度的不同，对绘画艺术的分类有很多种。从发展过程来看，绘画呈现出由写实程度低到写实程度高，再到写实程度低（增加抽象因素）——这样的发展轨迹。这主要是绘画技法及其有关的观念上的发展变化。一般的美术史论研究主要是围绕这条线索展开的，因而将艺术分为再现与表现两种类型，这也是与美学中的“模仿说”与“表现说”两种最有代表性的观点相对应的。

自从艺术产生以来，它与现实的关系就是一个非常突出而又不容回避的问题。早在古希腊就流行“艺术模仿自然”的说法，直到19世纪一直在西方美学中占主导地位。在近代美术中，真实地再现自然曾成为反对传统的概念化美术的有力武器，而随着现代“表现论”的产生，人们认识到艺术的实质并不是模仿自然，而是表现美与情感，因而进入20世纪的现代艺术越来越趋于主观情感感受的表现。但是除了少数最极端的现代主义者外，美术界对传统的“模仿”、“再现”式艺术还是持肯定态度的。只不过这种肯定已不是盲目崇尚精确的“模仿”、“再现”，而是希望在具有“模仿”、“再现”倾向的创作中发现其特有的形式构成和情感意义的表现等等。当然，主体与客体的关系也是不容回避的问题，但至少艺术本身的意义、价值等是不受客体所左右的。事实上任何有点美术常识的人都知道，好画不在于画得像与不像，而在于是否美与传神。

严格说，所谓“模仿”与“再现”，属于艺术的物质性和技术性的层面。任何艺术作品需要有物质性的东西作载体（用什么工具、什么材料制作），还需要有技术性的处理，如再现现实形象时，就要掌握对象的形体比例、透视关系以及解剖结构等等，还要有一些必要的技法。我们把以上称之为物质·技术层面。不管怎么说，这个层面的重要性是不容置疑的，正如一个人不能只有精神而没有肉躯一样，无论是传统艺术，还是现代艺术，都不可能只表现精神，而无物质依托。但怎样看待、处理物质性的和技术性的

东西，传统与现代以及不同风格的艺术之间却有着天壤之别。传统绘画从过去单一的胶质颜料发展成油质以及其他性质的颜料，从简单地利用色彩使绘画悦目，到运用各种和谐形式，使绘画更富有美感；从粗略地描摹对象到精细地再现对象，都显示出技术、技法的重要作用。而有些现代绘画则把某些物质材料本身所具有的表面特性（如肌理、色泽等）当做作品主要的构成因素，往往要做很多技术性实验，他们在这种实验中寻找某种感性的东西，或纯粹是要创造出一种与现实世界平行存在的物质实体。由此可见艺术的物质·技术层面也包含有一定的观念、科技的东西。对自然的模仿、再现也是人类通过一定技艺对自然的一种认识方法。由于自然本身是美的，这种模仿、再现也会产生类似的、或更高的美。但模仿和再现只是一种方法，一种手段。

正如儿童能够本能地通过模仿学习各种本领和知识一样，处于人类发展儿童期的古希腊人也认识到这种学习方法的重要性。传说有两位画家争强斗胜，一位叫苏克西斯画了一串葡萄，逼真到连鸟都来啄食，另一位叫做帕尔哈修斯的画家也画了一幅画，让苏克西斯来揭开帷幕看一看，当苏克西斯过去揭的时候才发现，所谓帷幕是画上去的。这个故事无非是要说明当时画家们模仿性写实技巧之高超，既能骗过动物的眼睛，又能骗过画家同行的眼睛。

不过，古希腊人提出的“模仿说”并不仅是指艺术对自然的模仿。如德谟克利特在他的著作残篇中指出：在许多重要的事情上，人类是模仿动物，作动物的小学生的。“从蜘蛛我们学会了织布和缝补，从燕子学会了造房子，从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”⁽¹⁾亚里士多德是包括“模仿说”在内的整个古希腊哲学思想的集大成者，他在论述艺术对自然的模仿时也是首先强调“模仿是人从孩提的时候起就有的本能”，“人们最初的知识就是从模仿得来的”。⁽²⁾当然，艺术中的模仿与一般的行为模仿不是完全相同的概念。但都可看做是一种学习和认识的方法、手段。

事实上，真正的艺术家和真正懂艺术的思想家都早已明白艺术模仿自然只是一种手段，是外在于艺术的一种因素。

正是在古希腊时代，著名思想家苏格拉底就明确提出模仿决不是抄袭对象外貌细节，而“应现出生命”，“现出心灵状态”，⁽³⁾还应在自然形体中选择一些要素，去构成极美的整体。亚里士多德也指出：“模仿一切的则是非常庸俗的艺术。”强调艺术美要高于自然美。文艺复兴时代的大师们虽然也推崇“模仿说”，但他们推崇的模仿是从自然中发现自己心目中最理想的美，对于人们所熟知的达·芬奇无数遍地画鸡蛋的传说，也只能理解为对理想化的表现模式和手法的探索。因为谁都知道，有一定基础的人要把一个鸡蛋画得很像并不难，难的是画得好。

在写实性的绘画中，尽管画家们都试图准确地把握对象的各种特征，但也难免对同一块颜色有人看着偏蓝，有人看着偏绿；对同一个形体有人看着完整单纯，有人看着丰富多变；对同一片阳光有人看着明朗悦目，有人则看着强烈刺眼……。根本原因不在于客观的视觉不同，而在于每个画家的主体方面的差异，也就是我们后面将要研究的个性气质的差异。

画家们在进行写生时也不是一味模仿自然，他们都有自己要寻求的方法和信念，即使是在相当程度上模仿了自然中某些物象，其主要模仿的也是自然中美的东西、富有表

现意义的东西。也就是说，模仿的是自然形态中存在的构成性和表现性因素，这已是常识。只有不懂艺术的人才只会看作品像不像客观对象。

所谓构成性因素是指艺术的形式本身的美的结构及其审美意义，而表现性因素则是指艺术作品中的强烈的情感和旺盛的生命力的表现。这将是我们需要研究的两个主要课题。

从另一方面来说，文艺复兴艺术家们提倡模仿自然也是针对罗马时代以来模仿前人作品的风气而言的。如达·芬奇在他的笔记中写道：“画家如果拿旁人的作品做自己的标准或典范，他画出来的画就没有什么价值；如果努力从自然事物学习，他就会得到很好的效果。罗马时代以后画家的情况就是如此，他们连续不断地在互相模仿，他们的艺术就迅速地衰颓下去，一代不如一代。”⁽⁴⁾也就是说，与其模仿旁人，不如模仿自然。模仿自然的目的是为了艺术上的创新。这与中国的“师法造化”的古训道理是一样的。

可见，模仿也好，再现也好，关键要看怎样理解。纯粹意义上的模仿与艺术创作和美的创造是不相容的。而再现作为一种艺术方法，也是相对于表现性的艺术而言的。

“表现说”打破了“模仿说”统治艺术界的神话，这是艺术发展的必然结果。在现代表现主义艺术及其观念产生以前，所谓表现主要是指作品及形式因素对特定内容或效果的表达。当写实艺术发展到无以复加的地步时，在唯意志论、表现主义的直觉论等现代非理性主义思潮的影响下，人们开始从现实形象的束缚中摆脱出来，寻求更多的表达主观情感的途径。如表现主义美学代表人物 B·克罗奇（1886—1952）认为直觉是心灵向杂乱无章的对象赋形的活动，因而直觉对象也就是表现对象。强调艺术是心灵的创造活动，反对艺术模仿自然的理论。这就为崇尚主观精神表现的艺术家们提供了强有力的理论武器。同时由于社会的动荡不安，很多艺术家自然地就在作品中表现出了强烈的、扭曲的，或者是忧郁的、神经质的情绪和感受。这就是现代表现主义艺术。可见所谓表现已不是一般意义上的表现，而是某种特殊情感的表现。

实现这类特殊情感表现的基础，就是打破原来的如实再现现实的手法，代之以夸张而扭曲的造型和放纵的笔触，使特殊的感受形成压倒一切的力量。如果还像传统写实艺术那样四平八稳地再现客观物像，势必容易把观者引向一般的生活经验中去，而体验不到作者想要表达的特殊情感。事实上，表现的艺术就是再现的艺术的一种反动，表现性也就是冲破了通常的造型规范而产生的一种形式张力。

同样反动于再现艺术的还有抽象艺术。不过在抽象艺术中既有表现的倾向，又有另外的倾向，由此也引出了我们更多的话题。

二、关于移情与抽象

现代派艺术产生的 20 世纪初，德国的艺术理论家 W·沃林格（1881—1965）发表了著名的《抽象与移情》一书，指出了与传统的写实艺术完全不同的另一种艺术的存在及其合理性，对现代抽象主义与表现主义艺术的产生与发展提供了理论支持。

该书出版（1908 年）前的半个多世纪里，德国美学界发生了巨大的变革。首先是叔本华、尼采的唯意志论，而后是象征主义、唯美主义、形式至上等，各种现代观念与理论纷纷出现。值得注意的是两个针锋相对的学派，一个是“形式美学”派，以侯巴特

(J·F·Herbart, 1776—1841) 为代表, 专从抽象形式来研究美; 另一个是“内容美学”派, 由费肖尔父子(弗列德里希·费肖尔与劳伯特·费肖尔)和立普斯等创立, 通过他们的移情理论——即把审美看做是主体情感向客体“移入”的一种理论——强调情感内容的必然存在及其重要性。这两派的产生与对立体现出现代艺术观念的基本走向, 同时也是自古希腊以来的基本艺术观念及其对立的延续与发展。

纯抽象形式的研究是毕达哥拉斯学派“美在形式和谐”理论的继承与发展, 而移情理论则是传统的模仿·再现理论的一种再生。移情理论尊重客观对象在审美中的价值, 但同时又强调了主观精神的主导地位, 可谓是传统模仿说的现代解释, 同时也导向了“自我表现”的现代观念。

沃林格综合了“形式”与“移情”这两派的观点(应当说这是他的明智之处), 同时又受唯意志论和里格尔(Alois Rieg 1859 - 1950, 奥地利美术史学家, 提出“艺术意志”决定艺术作品的理论)理论的影响, 他对抽象形式的研究已突破了以往的形式规律研究的范围, 重点强调主观精神、意志的作用, 而且其研究多以心理学理论和历史事实为依据, 因而较少唯心色彩。

沃林格在他的《抽象与移情》一书中解释了写实与抽象这样两种截然相反的艺术风格的心理动机。他把抽象与移情两种审美态度一起提出来并加以比较, 认为如果单单从移情概念出发来建立美学, 那么这样的美学是不全面的, 也是与艺术史不相符合的, 因为事实上还存在着“移情”说所不能解释的艺术样式, 例如东方的抽象艺术等。他认为“移情说”只能解释写实的艺术, 不能解释抽象的艺术。而抽象艺术是与写实艺术同样自人类初始阶段就有的艺术样式。通过深入的研究, 他得出结论说, 必有一种与移情本能恰恰相反的本能存在, 这个本能就是抽象冲动。按沃林格的解释, 抽象冲动产生于对变动不居的现实世界的恐惧。

不过作为艺术史学家, 沃林格对心理学概念显然不如心理学家 C·G·荣格(1875 - 1961, 瑞士心理学家, 精神分析学派的代表人物之一)研究得透彻。荣格更深入地挖掘了抽象与移情这两种审美态度的心理渊源, 他认为产生抽象与移情两种审美态度的心理机制分别是内倾与外倾两种根本的心理类型, 抽象的态度是内倾的, 移情的态度是外倾的。移情态度预先设定对象是空洞的, 并欲意对它灌注生命, 因而怀有移情态度的人对世界具有一种信任感。而抽象态度认为对象是有生命的、可怕的, 因而企图退缩回来, 以抵御对象的影响。可见两种心理类型对现实的态度是完全相反的。

荣格从心理学角度支持了沃林格的理论, 使其更有力地支持和指导了现代抽象艺术运动。但无论从哪个角度来看, 无论其影响如何, 如今再来看这两种理论, 感觉好像都有为支持抽象艺术而硬拼凑理由之嫌。我们不能怀疑人有抽象与移情两种冲动, 也不能怀疑人有内倾与外倾两种心理类型, 但抽象与移情是不是人的基本的冲动? 内倾与外倾是不是正好与抽象与移情相对应? 似乎不能在两人的理论中得到令人信服的答案。至少用这样两种理论解释不清为什么旧石器时代的人们画那些具象的洞窟壁画时对现实不恐惧, 而新石器时代的人们制作彩陶上的纹样时就一定要比旧石器时代的人恐惧现实对象, 同时也解释不清上文中所说为什么移情艺术和抽象艺术本身都有与这两者之间同样显著的风格差异。

荣格所说的内倾与外倾两种心理类型确实存在，对我们很有启发，但简单地用来与抽象与移情两种审美态度相对应就非常生硬。事实上内倾类型可以对应抽象态度，也可以对应移情态度；外倾类型也可以对应不同的审美态度。不同的审美态度并不取决于不同的心理类型，而真正体现这些基本的心理类型的是作品的具体的形态，也就是风格面貌。抽象性是一种大的风格类型的特征，而不是一种具体的风格特征，移情或写实也是一样，我们通过进一步的研究就可知道，无论是抽象的艺术还是写实的艺术，都又分成两大类或更多的风格。在具体的风格中，我们才能看出人的基本的心理状态及其类型。

真正搞艺术的人都有体会，一旦理解写实与抽象这两种艺术，谁都可以搞。问题只是在于观念和技法上的不同。赫伯特·里德在他的《现代艺术哲学》一书中引用了一位英国女雕塑家的一段话就可以证明这一点，女雕塑家说：“当我写实主义地绘画（或雕塑）时，当我作抽象的雕刻时，我都未感到有什么意图或情绪上的不同。我对两者的感觉都是一样的，同样的愉快和痛苦。对一根线条，一个形式，一种颜色，都同样喜欢，探索和追求的感觉都一样，最终的感觉也相同。两种工作方法的相互交流并无困难……写实的工作方法可以增强人对生活，对人性和对尘世的热爱。抽象的工作方法似乎可以解放人的个性，使人的感受敏锐，因此，在观察人生时，只有完整性和内心意向才能感人至深。”⁽⁵⁾

她所说的完整性和意向性才真正触及到艺术的深层的东西，一个人无论选择哪种艺术样式，哪种创作方法，无论画什么，怎么画，他主要要寻找的还是自己内心深层的需要和感觉，而这种深层需要不可能与抽象或写实的艺术样式有直接的、必然的联系。可能人人都会有抽象的或移情的需要，但都是因时因地而产生的，不可能是先验地存在于人的本性之中的。

三、绘画艺术是人的内在需要的体现

现代艺术家们认为表现主义等现代艺术是体现人的内在需要的艺术。事实上，不只是现代艺术，也不只是表现主义艺术，任何时代、任何风格流派的艺术本质上都是人的内在需要的体现。清代艺术批评家沈宗骞就曾强调“笔墨虽出于手，实根于心”。中国传统画论把绘画分为三个层面：图形者，画匠也；图神者，画家也；图意者，士大夫也。所谓“图形”，是指对自然形态的简单模仿；“图神”是指形态的活力与韵味的表达；“图意”则是指个人的特殊情感的表现，也就是内在精神的表现。在传统意识中，士大夫是很有地位的，也可见中国传统绘画也是非常推崇个性与内在精神的表达的。显然中外艺术家都意识到了艺术是发自内心的，从这个意义上说，无论是中国的艺术还是外国的艺术，无论有多少艺术风格样式，都应当从内在需要、内在精神角度去分类研究。

（一）两种基本需要

审美是人类的一种高层次的需要，它虽然不像吃喝、睡眠、安全等低层次的需要那样常常显得很迫切，却也是人生所不可缺少的。席勒等一些美学家曾指出：只有审美才能体现完整的人性。

据人类研究表明：人类在初始阶段，就具有两种相反相成的冲动，“一种是感性冲动，即不可遏止的生命冲动；一种是理性冲动，即把握生命活动的形式冲动”⁽⁶⁾。这并不是仅限于精神范畴，人的任何行为，若深究其本源的动力，都是出自这样两种冲动，作为人性体现的艺术当然更不能例外，缺一则无从实现“完整的人性”。

人的生命既是一种不停息的运动，又要保持其形态的相对稳固与平衡。如同高山上的瀑布，水是在急速流动，但整个瀑布的外形是相对稳定不变的，这就是动与静的统一、运动与平衡的统一。

艺术作品中常常很明显地体现出这样的统一。我们看到那些充满着兴奋、激昂或者悲哀、恐怖的强烈情感的表现性艺术确实是生命冲动的直接流露，但它们是通过某种完整的视觉形式流露出来的；而那些和谐、优美或朴拙、单纯的艺术形式与造型则显然是理性冲动的产物，但其中必然蕴含着体现生命冲动的活力。

在这两种冲动中，应当说生命冲动是第一位的，没有生命，什么都谈不上。艺术中所表现的各种激情，越是自然流露，就越能体现出对生命的热望、对旺盛的生命力的追求，当然也有对死亡的恐惧等等。由于生命冲动是最本性的东西，因而也常常带有一定的动物性和野性。表现主义艺术家们非常重视这种出自本性的情感，他们把不拘形式的激情看做是“带有动物性野蛮特点的新酒”，而把无激情的形式看做是“艺术在文化的旧瓶中所残留的沉淀物”⁽⁷⁾。在艺术发展的过程中，为了冲击旧的观念，激发人们的生活热情，是应当呼唤人的本性，是应当点燃人们的心灵之火，从而为艺术、为人类精神生活灌注新的活力。

但是话说回来，有生命就要有生命形式，尤其作为有意识的人，他能意识到自我的存在及其与外界的关系，他需要静观并和谐地处理这些关系，因而就要对现实中的各种普遍性、逻辑性的东西进行关注，进行探索和把握。人类如果没有这种需要和意识，只知道宣泄自己的情绪，那岂不真的与无意识的动物同伍了？

如果说人的基本的生命需求主要体现为一种生生不息的活力与抗争的话，那么人们对生命形式的基本要求就是古希腊哲人们所寻求的万物间的和谐。视和谐为美就是人类最基本、最普遍的审美意识。人的基本需要在精神方面的最主要的功能就是赋予各种感觉要素以形式，而和谐，就是这种赋予形式的活动的基本原则。从赋予形式这个意义上讲，和谐是一种建构、构成。

生命形式与生命力的关系同时又决定了和谐的建构只是一个基础和框架，完整的艺术形式应当既是和谐的、建构的，同时又是富有生命活力，富有表现性的。

表现性不是别的，正是生命力与激情的流露与表达。这也是艺术品的生命。

所谓移情冲动，从实质上分析就是生命冲动的体现，是向自然灌注生命的欲望。而抽象冲动则是一种把握生命形式的冲动，是探寻各种形式构成规则的冲动。两者是各种风格类型的艺术的共同基础，不能简单地将其分别与写实的艺术和抽象的艺术相对应。事实上在传统写实艺术中抽象冲动也起了相当大的作用；而抽象艺术中也往往以灌注生命的方式张扬个性，体现生命激情。

人只要生命尚存，以生命冲动为主的基本需要就不会消失，而且持续地推动人的各种意识和行动。不过并不是所有人、任何场合，其基本需要的推动作用和倾向性都是一

样的，不同的人在不同的场合，可能其生命冲动更强烈一些，也可能其把握生命形式的冲动起主导作用，哪一种冲动占了优势，就会把人的意识或行为推向有利于满足该方面需要的方向。其冲动的强烈程度也会决定意识、行为的激烈程度。一个人哪种冲动经常起作用，起多大作用，是人的大脑的生理机能所决定的，这是人的气质、性格等心理特征的基本成因。

基本需要并不是一种恒久不变的因素，相反，它是一切变化的动因。由于生命要靠不断的吐故纳新才能维持、才能旺盛，因而生命冲动本质上就是一种求变、求发展的冲动。它是人和艺术成长与发展的内在动力。

美国著名心理学家马斯洛提出的“需要层次论”认为，人的需要是由低到高逐渐升级的，如生理需要（食物、生殖等）、安全需要、归属与爱的需要、尊重需要、求知与理解需要、审美需要、自我实现的需要等，较低一级的需要得到满足以后，才会产生较高一级的需要。某一级需要产生并占优势时，即将支配一个人的意识，而那些已满足的需要便不再是积极的推动了。

应当说这种理论对于解释一般的意识动机是普遍适用的，但对于审美来说就不十分恰当。主要问题在于审美涉及的是整个人性的实现，其中既有较高的精神层面，也有最基本的生命本能，并不是较高的需要层次所能独立推动的。当然，在一些低级需要得不到满足时，可能产生不了属于较高层次的审美需要，但一旦产生了审美需要，就会调动起整个基本需要，使之为完整人性的实现而发挥动能。

在作为意识、行为的动力而发生作用时，两种基本需要是相互联系、相互制约而又相反相成的，共同构成一种动力合成。对于不同的人来说，这种合成即形成不同的模式，有的人有着特别强的生命冲动，而把握生命形式的冲动则弱一些；有的人把握生命形式的冲动强一些，而生命冲动就显得相对含蓄一些，可能也有的人这两方面相对平衡一些，原则上说，不同的人就有不同的需要模式。

对于一般正常的人来说，两种基本冲动不会只有一方面单独起作用。如果只有一种冲动起作用，失去动力的合成，就会使人或者过于疯狂，或者过于抑郁，从精神病学上说这都是属于病态。而艺术中虽也有反映病态精神的情况，但总的说艺术创作还是正常人的行为，因而任何形式都应是具有动力合成的需要模式的体现。

（二）需要模式转化成视觉形式的过程

不同的需要模式是很难用语言描述的东西，但从理论上说，任何需要模式都应有与其大体相对应的视觉形式，而两者之间有一种转化的机制。对于这种转化机制，瑞士著名心理学家皮亚杰的观点是值得重视的。他认为：主体并不是简单地接受外物的刺激，而总是有积极的回答。人作为主体在面对客体时，已有一个由先天条件和后天环境所形成的格局，也就是我们所说的心理结构，它是对刺激作出反应的准备。这种格局当然是以内在需要为依据和动力的。当主体以自己的独特的格局对客体作出反应时，主体就必然会“把给定的东西整合到一个早先就存在的结构之中，或者甚至是按照基本格局形成一个新结构”⁽⁸⁾。这被称作是主体对客体的“同化”作用，这种同化作用是主体对客体的一种主观性的把握。也可以将其理解为格式塔心理学所谓主客体间的“同构对

应”，只是皮亚杰的“同化”作用比格式塔心理学的“同构对应”更强调主体的作用。

但只有这种“同化”作用还不行，只有主体对客体的同化，主体的格局就不会发展，不会获得新的内容。人们有时面对某种特定事物的刺激不能作出应有的反应，视而不见，听而不闻，原因有二：一是可能这种刺激接受太多，已经疲于去反应；但更多的情况是主体缺乏接受此种刺激的心理结构，缺少积极的回答态度。因而在“同化”的同时，主体也要“顺化”客体，就是说主体的格局要受到所同化的因素的影响，而得到重新建构。艺术家的格局即心理结构是开放的，在把握自然和生活的同时，也接受着自然和生活的丰厚的馈赠，从而丰富和改变着自己。

由此可知心理结构在审美心理活动中起着至关重要的作用。但心理结构的作用只有与内在需要联系起来才能真正说得通，没有内在需要，人的任何心理的和生理的作用都是无源之水，无本之木。人的需要模式是心理结构活动的总指挥和源动力，而心理结构则是需要模式的实际的执行机构。

作为需要模式来说，总是要通过赋予感觉要素以形式，来满足需要。但是由于人们的心理结构不够完善，以及意识、情感和经验等方面的干预、影响，人们往往不容易找到这种对应形式，或者说，这种赋予形式的活动常常会受到干扰。而真正找到这种对应的形式，往往是在大量的探索和学习中无意中发现的。可见这种深层的、潜在的模式必须是在排除了意识等的干扰之后，通过心理结构的不断完善，在潜意识层次中才能找到的。

根据精神病学的研究，有的有精神障碍的人，意识能力不健全，但恰恰使其潜意识充分发挥作用，这样的人往往有意无意地画出很有个性、很有真情实感的画。而其中有的人精神恢复正常以后，反而失去自信，什么也画不出来了。美术史上也有不少被认为精神不太正常的“痴人”、“痴人”、“怪人”，成就了常人想都不敢想的创举。表现主义先驱凡·高就是一个典型的例子：他的富有表现性的杰作，大都是患精神分裂症以后作的，如他的一些风景画（见图1）等，都是一种超常的内趋力的自然流露。中国艺术史上也有很多艺术“痴”、“狂”的例子：创立狂



图1 凡·高 奥韦尔的教堂
1890年 布面油画 94×74 (cm)

草风格的唐朝书法家张旭和怀素都有着不同常人的性格，世称“颠张狂素”；宋代以画豪放的减笔画著称的画家梁楷，性情非常狂放，时人称之为“梁疯子”；清朝郑板桥不狂、不疯，便想到应“糊涂”一些，他所追求的“糊涂”境界并不容易达到，因而有“难得糊涂”的感慨。

难道只有疯人、狂人、糊涂人才能成为好的艺术家吗？话不能这样说。绝大多数艺术家都是非常正常的人，但真正好的艺术家都应当有较之常人不同的地方，那就是特别容不得虚假和做作，有的只是执著和天真。而这也正是那些“痴”、“狂”、“糊涂”人能在艺术上有大的作为的真正原因。而如果从心理学角度来看，就是因为这些人能够排除常人那些琐屑的情感意识，直接表达内心的潜在意识和感觉。

这种潜在的感觉往往在意识比较放松的时候显露出来，所以也难怪很多艺术家、理论家、心理学家都比较重视梦的作用。在梦中，意识处于休息状态，潜意识最容易活动，很多在白天注意不到的感受和体验，在梦中则会显现，而这些东西有很多正是我们所期待和关注的。

这种潜层的东西在精神分析学那里就是一种潜意识，在表现主义美学家们来看，则是所谓“直觉”。事实上它更多地体现为一种“潜感觉”的过程。

潜感觉是潜意识的一种，与潜意识略有不同。潜意识是所谓阈下限刺激（达不到觉知程度的刺激）的产物，由于这种刺激达不到觉知程度，因而这种意识总是潜伏在内心深处。而潜感觉几乎不需要什么刺激，而是靠感觉能量自身的功能充满而产生，因而是一种“不自觉的感觉”⁽⁹⁾。

人的潜意识、潜感觉在需要模式转化为视觉形式的过程中有着不可取代的作用。

人们对于世界的感知常常由于一些感觉复合体（颜色、形状、声音、时、空等要素复合体）的作用而变得不自觉，这是因为在感觉复合体中，组成世界的那些要素已经和主体的“自我”融为一体了。这些感觉要素以潜感觉的形式在主体不自觉中积蓄能量，一旦达到满载，就会自动显现出来，成为一种显意识。我们有时无意中找到的感觉实际上就是这样产生的。

在这个过程中，主客体是自然地融为一体的。当然主体还是决定性的方面——如果主体是一块木头就什么都不会产生了——不过这种决定性作用不是意识的作用，而是内在需要的本能作用。对于现实中的各种要素，主体的内在需要会本能地进行筛选、扬弃，并推动其不断积蓄，直至升华为显感觉。也就是说，潜感觉本能地、自动地呈现，也是基本需要的作用的结果。在这里，基本需要已不仅是物质和生理的需要（因为这些方面一般不存在积蓄的问题，随时都会诉诸意识），作为一种基本动力模式，基本需要是代表完整人性的，因而也是精神性的。潜感觉的积蓄并不只是自然中感性要素的积蓄，同时也包括整个人类精神成果的积淀。正因为如此，在艺术家的感觉世界里，潜感觉不仅仅是属于感官的，而更是属于精神的，心灵的。

艺术家在创作时，可能一开始只有一个大体的意向，并不知道要找的东西是什么样子，而一旦这种潜感觉显露出来，就会给艺术家带来惊喜——原来要找的就是这个！

这是一种偶然，更是一种必然。之所以说是偶然，是因为我们意识不到它什么时候会出现，也不知道它是什么样子的。之所以说是必然，是因为我们始终在努力寻找它，而且这不是盲目的努力，因为基本需要本身就具有有关它的基本模式，而且在基本需要