

现代艺术理论国际译系列

中心的力量

——视觉艺术构图研究

- 作者：[德] 古德·维斯特曼
- 译者：李松林、周 欣
- 出版：浙江人民美术出版社



现代美术理论翻译系列

主编 邵大箴

编委 邓福星

朱青生

范景中

中心的力量

——视觉艺术构图研究

(美) 鲁道夫·阿恩海姆 著 张维波 周彦 译

四川美术出版社

1990·成都

责任编辑: 陈 默
封面设计: 文小牛
技术设计: 杨虹艺

原 书 名 THE POWER OF THE CENTER
A STUDY OF COMPOSITION
IN THE VISUAL ARTS
原 作 者 RUDOLF ARNHEIM
原 出 版 者 UNIVERSITY OF CALIFORNIA
PRESS REVISED EDITION

中心的力量——视觉艺术构图研究

【美】鲁道夫·阿思海姆

张维波 周 彦 译

四川美术出版社出版发行

(成都盐道街3号)

新华书店经销

七二三四工厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张6.8125

插页24 字数151千

1991年8月第1版 1991年8月第1次印刷

印数: 1—2500册

ISBN 7-5410-0576-2/J·453

定价: 5.45元

序“现代美术理论翻译系列”

邵大箴

我国新时期包括美术在内的文艺上的论争，涉及的问题很多，面很广。艺术的本质，艺术与社会生活的关系，艺术与社会文化的关系，创作者的主体意识，潜意识在创作中的作用，现代科技对现代艺术的影响，哲学思维对艺术创造的作用，艺术的民族性与世界性，等等。这些问题，大多是世界性的，各国的文艺家们都在广泛地进行讨论。当然，也有一些是在我国特定历史条件下具有特殊性的问题。这些问题会在相当长的一个历史阶段里争论下去。因为理论上正确与谬误、是与非的判断，需要实践的检验，而实践本身又有个过程，需要一定的时间。我国新时期社会主义的文艺实践，是一个充满着生气和活力的有机体，它在不断运动中接受各种外来的影响，吸收其中一切有益的养料，排泄其中对机体无用或有害的渣滓。这就是我们通常所说的取其精华，去其糟粕。外国的文艺理论和创作，哪些是精华，哪些是糟粕，不能靠先入为主的观念去判断，而要在吸收和消化过程中加以识别和鉴定。我以为，对于外国的文艺理论和观念，我们应采取慎重的分析态度。有些理论从整体上看可能是片面的、错误的，但在局部上可能有可取之处，我们在否定其体系的同时，对

其局部的合理因素则应加以肯定，并采纳来为我所用。

在近几年的文艺论争中，常常见到这样的情形，大家都在围绕着一个议题热情地发表不同意见，却对所议的对象没有较为深入的了解和考察，更谈不上有系统的研究。例如，大家都说现代派如何如何，其实对现代派文艺真正下过功夫的人却寥寥无几。产生这种情况的主要原因是可以依据的资料太贫乏。能用外文读文艺史论书籍的人不多，中文资料又是凤毛麟角，即使能阅读外文的，要找到合适的书籍也很困难。在这种情况下，系统地翻译一些有理论价值和资料价值的外国艺术史论的书籍，就是很迫切的任务了。正是基于这一考虑，我们决定出版“美术理论翻译系列”。这套系列主要推出与美术关系较为密切的文艺理论书籍，作者包括世界各国，观点自然也是各式各样的，选择的标准是著作的学术性与权威性。

在国外，特别在西方各国，美术思潮和运动以及美术作品在文化生活以至在整个社会生活中所起的作用，比在我们中国要大得多，这大概和他们的传统有关。可以毫不夸大地说，在西方现代社会，美术思潮一直在文艺思潮中居于领先地位。离开对现代美术思潮的认识和了解，很难全面把握西方现代艺术的特征。有鉴于此，在不少出版社已经翻译出版或正在翻译出版外国文艺理论丛书的同时，我们仍然推出这个系列，这个与美术思潮和美术史，特别是与现代美术思潮和美术史关系密切的系列。

对于鲁迅提出来的“拿来主义”，大家口头上和文字上没有表示反对的。但实践表明，我们在“拿来”这个问题上常常出现偏差和失误。有时候我们在琳琅满目的洋货前面，什么也不敢拿。不拿，手上、口中倒是干净了，不会沾上洋细菌。但是，我

们却变得愈来愈虚弱了。在另外一些时候，我们（至少有一部分人）又对舶来品盲目崇拜，似乎洋人的一切都比我们强，什么都想拿来，恨不得自己也变成洋人。我们经历过的这两种倾向，应该使我们变得更加聪明起来。须知，要真正“拿来”也是不容易的，去拿的人，要象鲁迅所说的那样，沉着，勇猛，有辨别，不自私。

总之，对外国文艺理论和实践的真正理解、消化和借鉴，将有助于我国社会主义文艺的腾飞。我们希望这一翻译系列的问世，为我国知识界提供一些原始的资料，并希望由此能引出对这些著作有价值的批评和研究成果来。

导 论

本书发端于这样一个执着的观念，即：我们观看这个世界基于两个空间系统的相互作用，一个可称之为宇观的系统，另一个则可称之为区域的系统。

在宇观上，我们发现物体是围绕中心而组织的，这个中心常常由一个占支配地位的质量标示出来。这种系统在其邻居给予它们以足够自由的任何地方出现。在广袤无垠的宇宙空间中，旋转着的星系、较小的太阳系或行星系统都自由地创造着这样的中心型式，在微观领域，带电荷的原子也围绕一个核心旋转。甚至在我们直接经验的拥塞的世界中，无机物或有机物偶尔也会有足够的自由形成自己的倾向，围绕一个中心点、中心轴或至少是中心面来造型，从而构成对称的结构，例如鲜花、雪花、浮游的和飞翔的生物、哺乳动物的躯体等。人的大脑也创造中心的形状，我们的躯体表演着中心的舞蹈，除非这种基本倾向被特定的推力和吸引力所改变。

带着其承载物的地球也是这样一个同心的空间系统，正如保罗·克利 (Paul Klee) ——他在以极其简明的形象将自然的基本法则视觉形象化方面有很高的天赋——提醒我们的那样。在我

常用的图示中，他提供了我们所在行星的宇观模式，其中重力呈射线状向中心会聚。人的躯体也符合这种射线状的向心性。严格说来，没有任何两个并肩而立的人和两幢并立的建筑是在垂直方向上平行的。

但我们看到的周围的世界却并非如此。从地球上一个居民的区域性角度来看，地球的曲面拉直成了平面，会聚的射线成了平行线。在此，保罗·克利又一次帮助了我们。他表明，我们关于这个世界的视像并不仅仅是对现实的一种变形，它是一种有着自己的独特秩序——是大脑所能找到的最简单而又最完美的秩序——的视像。平行的与直角的关系产生出进行空间组织时运用起来最便利的构架，由于生活在一个为实用目的而能被安排为一种垂直水平坐标方格的世界中，我们不会感到太愉快。可以设想一下，假如笛卡儿 (Descartes) 不得不建立一门关于会聚射线结构的解析几何学的话，该会有多么复杂，还可以回忆一下，在我们能对付一个不符合笛卡儿方格系统的宇宙之前爱因斯坦 (Einstein) 所做的工作。

笛卡儿方格系统是我所涉及的两空间系统中的第二种，它不仅有利于数学计算而且也有利于视觉定向。人工制品并不仅是木匠、建筑工人和工程师们图方便才按垂直水平方格体系设计的。我们的生活空间、柜子和印刷品的直角，提供了一种视觉秩序，它使我们的生活，比起其原始状态——如在原始森林中的生活——要简明得多。而为了秩序的缘故，笛卡儿方格系统也继续在我们的艺术品中现实地或是潜在地存在着。

尽管垂直水平构架有它许多优点，但却有一个重大的缺陷。它没有中心，因此就没有规定任一特别位置的方式。单独来看，

它们各自无限地延伸，在其中，没有一个位置能与邻近的位置相区别。这使得它对于任何数学的、科学的或艺术的目的来说都是不完全的。笛卡儿为了进行几何学分析，不得不强加了一个中心，即一对坐标轴相交的那个点。这样，他就借用了另一个系统——中心的、宇观的系统——的概念。

按定义来说，同心系统是围绕一个中心来组织的。宇观的“洋葱”状系统可以描述为在外向上的无限扩展，但向内则有一个最后的终点。这个中心点要考虑到定向，与直角的方格系统的均匀性相对，同心系统依据每一层次与中央的距离来规定它。它创造了一个等级制。

同心系统围绕一个固定点而展开，这个参照系对于任何我们打算提出的空间陈述都是必不可少的。但是这个同心系统要组织起我们所说的和所制作的东西是不够的，如我所提到的，这是因为我们的生存空间是遵从笛卡儿方格系统的。我们必须把这两个系统结合起来，它们一起才能完美地为我们的需要服务。中心系统提供中心点，提供所有距离的参照点和方格系统的中心垂直线与水平线的交点。而方格系统则提供对重力控制下的人类经验作任何描述所必不可少的上下、左右的维度。

完美的天体结构在地球这个实体上是很少的，在描绘这个实体的艺术品中也不多见。但是，正如几乎所有有机体和无机物都围绕一个中心而构形一样，中心性也是任何视觉艺术构图中必不可少的结构特性。两个空间系统间的相互作用必在形式上产生我们视觉感官所珍爱的形、色和运动的复杂性；而且，它象征性地表现了任何物体或生物都具有的宇观的完美与向下的拉力和向上的抵抗力间的斗争——它标志着我们世俗行为的戏剧性——二者

之间的关系。

这些大范围的思考使我自信找到了一个理解艺术中的空间组织的关键。当将它运用于绘画、雕塑、建筑作品中时便很快得到了大量的新发现，它更加强了我的这个信念。本书的目的即是为内行与专家、艺术家与理论家、尤其是一般读者探索这样一条途径。

在某种意义上，我是在从自己早先的著作《艺术与视知觉》的终点处开始起步。有时我得要提到在那本书中已清楚地阐述过的问题。但有鉴于在那本书的基本问题上我引用了知觉心理学的实验成果，而本书讨论的知觉现象要超出实验室一直在进行着的课题，因此这里实验证据的不足，可能会使本书显得比前一部书的科学性、论据的可靠性要少一些，但暂时也只能如此。我将在适当的时候加以确证和修正。同时，我们也应当记得，在科学中，有必要首先在观念上对我们遇到的具有挑战性的难题作出反应。

然而，我得再次向大家道歉，因为我不能如斯宾诺莎所谓的“*more geometrico*”地来写，即以系统的顺序来陈述我的论题，而这正是论文和教科书所要坚持的通例。我知道，如果我使术语标准化，突出我的定义，将各门类编好目，许多读者就都会带着有条不紊的概念和使用方便的论据离去。但抱歉的是，这不符合我的性格。我还得再次请善意的读者关注过去有关理论的发展，以便能不时有所收获。然而，我还是加上了一个有关定义的艺术术语表，把主要概念单列出来加以了强调和说明。

视觉构图的课题之所以吸引我，是因为我认为知觉形式是通过艺术品进行交流的最有力、最必不可少的手段。为什么有形式存在？难道不是为了使内容变成可读的吗？本书描述绘画、雕

型、建筑的形赖以进行组织的原则，但只表明，在每个实例中，可视的型式代表着有关人类状态的象征性陈述。因此在这个意义上，它只是一本解释性的著作，尽管不是图像志研究著作意义上的解释。虽然主题问题在任何地方出现都要仔细加以考虑，但我并不是从主题问题出发的。我也不打算发现圆、矩形或对角线来将直觉创造的形式降低为一种乏味的几何学原理。我的著作基于如下假设：意义的最有力的传达者是知觉形式的直接碰撞，正是这样一种碰撞，使艺术有别于其它各种交流形式。

出于对视觉表现的直接性的极大关注，我一直在努力抵制去挖掘作为一个哲学的、神秘的和社会的概念的“中心”的深奥内涵的那种诱惑。这些更深一层的意义无疑与对我打算讨论的艺术品的充分解释相关。即便如此，我仍决定，对这种深层意义的探究不超过对眼睛能让我理解的直接证据的研究。我只是在形、色和运动所传达出的符号的范围内来讨论，因为我相信，高的与低的、中心的与边缘的、亮的与暗的等等可直接解读的意义是所有有关艺术的解释的关键^①。

对本书而言，更多的摄影复制品显得比我早先的著作更有必要，因为我所说的大多涉及一件整体的特定作品。但当我打算只提到某一个别特征时，又要勾划出整体轮廓。实例的选择不可避免地带有随意性。我用作图例的都碰巧是我看到的具有所讨论现象特征的作品。当然还可以补充更多、更好的图例。

有一个措辞的技术性问题要在此提及，即我不愿用阴性代词来补充阳性代词。我一直在别处尝试处理这个问题的各种方式，

^① 有关圆形的象征性的最近较详尽的全面性评述，见玛丽沃涅·佩罗特的《圆的象征意义》（巴黎：1980年哲学版）-（未加“译注”者皆为原注。——编者）

结果却更复杂化了，因为它们违反了科学和艺术中的经济法则和普遍性法则。任何陈述当它包含了与命题相悖的变异时便会成为不可理解的。没有哪个作者会说：“他咬了往嘴里进食的左手或右手。”既然如语言学家所说，一直“不为人注意的”阳性代词正在逐渐引起人们的注意，那么我们可以期待人类语言会很快为我们提供能平等地包容阴阳两性的术语来。同时，应当允许一位并不知如何歧视妇女的作者服从他的专业的要求。

在这个第二次印刷本中，加上了新的一章“建筑中的中心与方格”（最近改编后发表在耶鲁大学建筑学杂志《透视》上）。在其中，我将一些原则更清晰地运用于建筑，而且也使一些构图原则的一般表述更明确了。同时我还对全书作了一些小的修改。

由安·亚伯市的密西根大学艺术史系给我提供的舒适宜人的环境对成书有着有益的影响，我要在此致谢。自从我从哈佛大学退休以后，塔潘学院的朋友们允许我这样一个纯粹的心理学家同他们一起工作、教学，师生们的专门知识和新颖见解给了我很大帮助。我的妻子玛丽又一次帮我打字、整理手稿，编辑穆丽尔·贝尔对打字稿进行了一些润色。我在此向他们一并致谢。

目 录

序“现代美术理论翻译系列”	邵大箴	(1)
导论		(4)
第一章 何谓中心		(1)
中心与中央		(1)
环绕平衡中心		(5)
在第三维上		(8)
第二章 最强有力的中心及其对手		(11)
重力的拉力		(11)
作为一个动力中心的观者		(14)
向上看与向下看		(18)
重量产生中心		(23)
在雕塑中的应用		(29)
在绘画中的应用		(33)
第三章 界限与框架		(40)

理解需要边界·····	(40)
再论观者·····	(45)
框架与外部世界·····	(49)
框架与内部世界·····	(52)
不同的框架形制·····	(57)
雕塑的界限·····	(59)
争夺平衡中心的竞争·····	(61)
第四章 突出中央·····	(68)
中心提供稳定性·····	(69)
围绕中心的竞赛·····	(72)
一分为二·····	(76)
第五章 看不见的枢纽·····	(80)
形状创造中心·····	(80)
竖构图·····	(85)
横构图·····	(87)
对角线的支撑与分割·····	(90)
《复活的耶稣与玛格德琳相会图》·····	(92)
第六章 圆形制与方形制·····	(95)
漂浮着的形状·····	(96)
对圆形框架的反应·····	(97)
圆形制强调中央·····	(100)
圆面与球体·····	(104)

椭圆形制.....	(109)
方形制的特性.....	(112)
艾伯斯和蒙德里安.....	(116)
蒙克的一件方形作品.....	(122)
第七章 体积与结节.....	(124)
矢量制约意义.....	(125)
结节的种类.....	(127)
人物形象.....	(130)
脸与手.....	(131)
处于背景关系中的手.....	(134)
唱歌的男子.....	(136)
第八章 再论深度.....	(138)
活动于空间中的客体.....	(138)
新增加的投射视象.....	(145)
深景的绘制.....	(150)
往不一致的空间里看.....	(155)
两种解释.....	(159)
再论基本构图系统.....	(165)
第九章 建筑中的中心与方格.....	(167)
立面图与平面图中的型式.....	(168)
充分的三维性.....	(176)
几个原则的问题.....	(178)

第十章 时间上的持续性.....	(182)
术语表.....	(190)
译后记.....	(198)
附录	(199)
图片.....	(205)

第一章 何谓中心

我们首先会设想，中心总是位于中央，中心与中央似乎是一码事。但这只在几何学上才永远正确。对于圆、球或任何一个规则的图形来讲，中心就是中央。这是因为几何学涉及物体的静止特性——它们的尺寸、位置，它们在空间中的定向以及它们之间的距离。因此，在几何学的空间里，中心可以由位置独立地确定。

但是，即使在几何学中，中心也不是在其它点中的一个普通的点，它是所有规则图形中最重要的一点，是形状的关键，有时也是其构成的关键。即使有人随便地画上一个图形，比如说，一个由五条等长的线依次连接而成的内角为108度的五边形，当图形完成时，会突然产生一种结构上的改观——五边形伴随着作为关键之点的中心出现了。

中心与中央

中心可以存在于未明确标明的状态。对于一个圆来说，其中心在几何学上是通过对直径的相交点标明的。但其周围与自身的距