



艺术 心理学 新论

[美] 鲁·阿恩海姆 / 著



商务印书馆

商务新知译丛

艺术心理学新论

〔美〕鲁·阿恩海姆著 郭小平

商务印书馆

商务印书馆

1996·北京

1020/11
New Essays on the Psychology of Art

by

Rudolf Arnheim

商务新知译丛

艺术心理学新论

〔美〕鲁·阿恩海姆 著

郭小平 翟 灿 译

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

新华书店总店北京发行所发行

北 京 外 文 印 刷 厂 印 刷

ISBN 7-100-01534-0/B·199

1994年5月第1版

开本 787×1092 1/32

1996年3月北京第2次印刷

字数 270 千

印数 10 000 册

印张 14 ½

定价:17.30 元

目 录

1. 关于一幅朝圣画	1
2. 心灵的两个方面:理智与直觉	13
3. 韦特海默与格式塔心理学	37
4. 费克纳的另一面	48
5. 沃林格论抽象与移情	63
6. 艺术的统一性与多样性	82
7. 对空间与时间的一个规限	101
8. 语言、形象和具体诗	119
9. 论摄影的性质	138
10. 摄影师的成就和遗憾	157
11. 艺术的工具——旧与新	169
12. 视觉思维辨	184
13. 但丁《炼狱》中的比喻解说	209
14. 颠倒透视和写实主义公理	219
15. 布鲁内莱斯基的窥视孔	255
16. 对于地图的感知	267
17. 颜色的理性化	281
18. 音乐表现中的知觉动力	295
19. 艺术教育中的知觉促动	315
20. 洛温菲尔德与触觉	329

21.	作为治疗手段的艺术	345
22.	风格——作为一个格式塔问题	355
23.	论复制作品	377
24.	论晚期风格	395
25.	客观知觉与客观价值	409

任何人要用一篇分析性的文章去谈论某个具有真正表现力的艺术作品时，都不免产生担忧。人们会觉得，惟有艺术才有与艺术对话的权利。如果人们考察一个实际的事例，比如里尔克受毕加索《卖艺人》（1905年）一画启发而创作的《哀歌第五首》，他们无论如何会认识到，一位诗人或者一位音乐家，确实可以在我们身上唤起某些本来是由绘画或雕塑传达的经验，可是这种唤起仅仅是通过诗歌或音乐的语言本身，而不是通过直接借助原作自己的媒介进行的。一首诗可以配合一幅画，但它只能间接地帮助绘画表现自身。

历史学家和批评家们，不需要涉及一件作品的艺术特征，也可以对一幅绘画讲出许多有用的东西。他们能够对作品的象征意义进行分析，指出作品主题的哲学来源或神学来源，指出作品形式取自过去的哪一种模式；他们还能够把作品当作一种社会文献或一种精神态度

的体现。然而，所有这些作法，都可能是把这幅画局限为事实性信息的传递者，而不需要涉及在形式和主题中表现出艺术家的陈述的那种传导力量。因此，许多敏感的历史学家或批评家会赞同H.西德尔梅(Hans Sedlmayr)，断定这样的态度对那些只能作为艺术特质解释的因素是无能为力的。这等于说，除非分析家们直觉地把握一幅绘画的审美信息，否则他们就别想理智地把这幅画作为艺术作品来作探讨。

在博物馆或者艺术画廊里，我们都体会过偶然令人沮丧的时刻。这种时候，周围那些竖立着和悬挂着的展品，好象昨天晚上戏散后遍地委弃的戏装，荒唐地处于沉默之中。观看者没有被引到使他可以对艺术品的形与色的“动力”性质产生反响的位置上，所以，他在这里见到的是单调地陈列着的物理对象而不是艺术品。或者，换一个例子来说，如果想把某一幅画那些在我们眼里显然可见的完美以及内涵的丰富性向另一位不曾察觉这些特质的朋友进行转述，这种企图的失败是可想而知的。

老派的艺术教员只以指出作品的主题为己任，他的新派后继者则向儿童提这种问题：一幅画里有多少个圆形、多少个红斑点，等等。这两者的作法都只不过是鼓励儿童去观察。使作品活动起来可是另一回事。为达到这样的目的，人们必须对承载了方向、关系和表现的视觉力的形状和颜色等等因素，具有系统的又是直觉的意识，因为这些视觉力提供了进入艺术作品的象征意义的根本途径。

这样的要求在实践中相当于什么呢？我愿意从那些不大为观众所注意的绘画里面，选取一幅进行说明。这幅画就是乔万尼·蒂保罗的小幅作品《博士朝拜》（图1），现存华盛顿国立美术馆。象它的这一类作品，早几代的鉴赏家在讨论它们时，惯于带着屈尊的笑容，随便用上一些流丽的辞藻。一位批评家在1914年曾把这幅作品的作者说成：一个好脾气的画家，他那些令人愉快的、亲切的喋喋不休，有时夹杂着一些悦耳的歌声。蒂保罗实在是被他忽略了。

对一件艺术作品的任何有根据的介绍，一般地说就是对艺术本质的一个揭示，但只有在能够传达出作品的伟大感时才是如此。不同的艺术作品会向不同的人传达这种感觉。因此，解释者必须使他本人的抉择以这种希望为出发点：他在自己的例子中加以描述的那些准则，其它人在他们所偏爱的别的艺术品当中也能够察觉到。

图1 乔万尼·蒂保罗：《博士朝拜》，约1450年，华盛顿（D.C.）国立美术馆藏



在《马太福音》的第二章，我们可以读到我们画家所了解的那个传说：

他们听完希律王的话，就启程上路了。先前在东方看见的那颗明星，在前面引领着他们，一直来到圣婴所在的地方才停下来。当他们看到那颗星星时，欢天喜地，十分高兴。他们进入屋内，看到了小孩子和玛丽亚，就伏地跪拜。他们打开宝盒，就把黄金、乳香和没药等礼物献上。

用语言讲述时，这段故事有许多个表示时间的用语。一件事跟着另一件事，发生在时间顺序中。然而在这张画里，人物形象展现出的是活动和静态之间的对比均衡：那就是经过一番跋涉而已经到达的东方三博士，运行而后停下的那颗星星，正在顶礼膜拜的三博士和正在休息的姿态自如的圣家族。由于这幅画不是文学作品，不是戏剧也不是影片，它是处于时间之外的。它所表现的，远远不止是这个传说的一个短暂的片断。画家提供的不是一幅快照，而是整个传说的对等物，他综合了所有重要场面：朝圣、到达、致意、跪拜和祈福，并把活动和静止分别用它们的图象相应物加以表现。

正象这幅画没有简单地在时间尺度里压缩故事的情节那样，它也没有把故事广阔的空间象风琴那样叠压起来。三博士及其扈从在这幅画的构图中随意地逶迤而行，他们既在洞室之外又在洞室之内。福音书上说约瑟一家都在屋里，而从天文学的角度说，那颗指示的星星本应该停在高出所有这一切许多里之上的天空上。但

是，决不能以为画家缩减了物理的高度或者拆掉了房屋的正墙。相反，他是在这块极小的画板上重新开始，给每个元素以相应的位置，使它们成为可见的，并且确定它们在整体中的作用。他在一个正面的平面中安排整个场景。如果我们对于图画平面的感觉(它是儿童和其他单纯的人们自发地具有的感觉，也是我们世纪的画家们重新建立的感觉)还没有受到破坏，我们就不会把这种正面的展示体验为人为的一种窒碍，而是体验为二维空间中的自然的的活动。我们对于平面的觉察并不比一条游在水中的鱼对水的觉察更多一些。媒介的这种恒定的状态不会被直接感知到，它们是绘画游戏的一些不被觉察的规则。

从适于媒介的安排中产生出来的，是一种秩序井然的感觉。在这样一种安排之下，每一个故事成分在空间上都是自由的，而且都按照各自的功能而行动。由于故事是从一个特别的视点进行表现的，它具有一种建立在突出性之上的等级秩序：人物的活动置于前景。洞室和建筑位于人物背后，风景放到远处的背景上。这一秩序不是透视的偶然结果，好象新闻记者凭一架相机也可摄取的那样，而是这个被描绘事件本身的逻辑所固有的秩序。这种迭加的手法不是任意的。人的形象遮挡着景致，圣婴遮挡着他的母亲，圣母玛丽亚又遮挡着圣约瑟。跪拜的三博士遮挡了马槽和驴子，只有圣婴的手可以伸进朝拜队伍中为首的人额头上的光环里。

这幅画的色彩对于创造秩序感也有所帮助。它把红

色这种有强烈突进感觉的颜色，专用于前面的活动场景，两个主要的蓝色块，把从画面左边的马夫到画面右边的圣母这样广阔展示的人物群，统一在一个巨大的跨越当中。圣约瑟、圣母和朝拜者的长袍，把幼小的基督紧紧包围在黄、蓝、红三原色构成的三角形的中心之内。

这样的结合是必需的，因为场景包含的成分种类极多。故事从左至右逐渐开展（这种方向上的顺序对于视线的移动极其自然），它使我们随着朝圣的队伍一起，进入那个神圣家庭的人物群。图左边一群人的头部和马匹好象一首曲调的音符那样有起有落，呈现着一种线性的顺序。这曲调在站立的朝圣者（他是较高的世俗权力的化身）那里升起来，到跪着的和跪拜的朝圣者那里转为降落——这是一个整体动作的三个分解状态，然后又陡然上升到圣母玛丽亚头部那里。

画面的交叉联接对线性顺列又有所补足。那位站立的朝圣者与圣母玛丽亚所处的高度是同样的，他们隔着洞开的穴室相互对峙，正象吉伯林派和归尔甫派那样尘世的最高权力与教会的最高权力相互对峙。这种对峙的结果则由那种臣服的表现刻画了出来：这三个杰出的世俗统治者，都在圣母玛丽亚脚下摘下了自己的王冠。

安排在前景上的人物的动力感极强。这些人物形象与一部乐谱中代表着各种各样的紧张力进程的音符不一样，音符不能仅仅凭借自己的外观产生这种紧张力，而我们这位锡耶纳的画家所创造的人物，却包含了有方向

性的能量。马匹从场景后部进来，以及左边的人物挤在一处，都必须作为事件去体会。三个马夫构成的人物群，好象一股凝聚力，这股力的传递首先在两个侍童那里放射出来，然后又跃进到站立的朝圣者那里。到了这里，运动似乎突然间被一种突然的、带着敬畏之情的犹疑止住了：下降到跪拜的朝圣者那里的一级阶梯是较短的，好象经过了压缩一样。另一个长远的、切分音节奏式的跳跃到达蓄须的长者头上。现在人物的序列又一次集结为一组，即神圣家庭这一组，它只是在两个侍女的头部构成的倾斜滑落的斜坡上才减弱下去。除非这种动力的序列以音乐的直接性行进，否则这幅绘画就无法发生它的影响。

我们的描述暗示了形的样式是不可能与其主题相分离的。也许，艺术的阐释者们喜欢用来揭示基本构图样式的简图也是有效的，但是只有在这些简图能够揭示出活生生的形象时才行。在我们这个特定的例子里，人物形象的安排受到了某些因素很深的影响，比方说，它们受到了画中人物正在注视的方向的限制。那两个向后望着看不见的后来者的马夫，说明故事的发展超出了画面之外。一个由人物的面目（侍童、朝圣者及动物）组成的“合唱”，直接在相对的方向上与神圣家庭这个“三和弦”产生呼应。如果一个人从来没有见过人的面孔，他是没有办法理解这一意义的，也没有办法感知由人物的眼睛产生出来的强有力的动力。圣婴与圣母的视线高于他们脚下发生的朝拜活动，划出了更广泛的作为整体的事

件，它们是最首要的构图轴线，每一分都象由可捉摸的形状传达出来的那样生动。圣约瑟的面孔在旁边，却象一幕垂落的百叶窗那样，阻断了两组人物之间的其中一条关系通道。

从一个更宽泛的意义上说，有关一幅画的表现内容的一切信息及细节，不仅增加了我们所了解的东西，而且改变了我们所看的东西。如果说，断定我们所看的，只是刺激着视网膜的东西，这在心理学上是错误的。我们只需要把同样呈现在眼前的两幅画，比如一幅讲述我们所熟知的故事的绘画，与另一幅波斯细密画所提供的视觉经验比较一下，就可以明白这个道理了；如果我们对那幅波斯细密画面上所发生的事情一无所知，这幅画对我们来说就大体起不了什么作用。所谓真正的艺术欣赏是忽视主题的这种糊涂观念，以及同样过分狭隘的只讨论主题的艺术形象研究，已经使得一代学生与真正关乎重要的审美理解与审美体验发生了疏离。

在成功的艺术作品中，最突出的、总的结构，无论如何总倾向于象征地表现出基本主题，这倒是真的。蒂保罗对于人物形象的安排，直接传达了体现在到达、相遇和跪拜当中的视觉力的活动。这幅作品的所有描述性细节都归结为一个高度抽象和简洁的样式，这使作品看上去极其雄伟，无论我们看的是复制品，是大幅的投影，还是看它的10.25英寸乘17.75英寸的木板油画原作，情况都是如此。这种构图手法使得这幅小型画作给人以巨大的感觉，这是它达到了形式与内容内在关系的

完全协调的缘故，也是它把丰富的视觉世界按照有组织性的想法加以表现的缘故。

在提出了主导样式的抽象性之后，我们就可以进一步考虑这幅画里面那个最引人注目的构图特征，也就是朝拜场景后面的山洞的岩石的结构。这里，问题不在于这些岩石的形状不象真正的岩石，而在于它们对这幅画的视觉主题起着决定性的作用。这些形状从画面的左边起，呈一组重合在一起的波浪线条象赋格曲一样快速地上升到耶稣诞生地伯利恒的星星那里——这颗星正处在圣婴头顶上的天空上。这个如现代艺术一样抽象的纯形式的渐强音，又一次讲述了这个故事。但是，这个象征在此甚至超越了前景上人物所构成的视觉主调。它省却了情节性叙述，省却了那些世俗与宗教力量之间复杂关系的表现，只展示了从人世的地面到以星星的金色光芒来表现的拯救人世的天堂的飞跃。这个简要而有力的历程，只能用管风琴演奏的序曲来比拟，它正是整个作品所有丰富曲调的潜在主旋律。我们于是发现，这一故事的两种处理手法相互完善。山洞那个上升的拱形恰好被主要人物形象序列的一个下降所抵销。即使是背景田野上那些倾斜的格状的图案，也以自己的等角透视线条，配合了冲向那颗星星的主导动力。

现在，如果我的上述分析都是恰如其分的，这幅画就已经开始说明问题了。在这种情况下，假如人们希望，他们可以脱离开个别作品的限制，把它放到有关的背景中去看它。这幅画约于十五世纪中叶，也即画家年



图2 喬萬尼·蒂保羅:《博士朝拜》, 1423年後, 克里夫蘭美術館藏

约五十岁时创作的, 是一幅很成熟的绘画; 把它与画家本人早年间同一主题的一幅画, 即现存克里夫兰美术馆的那一幅(图2)作一个比较, 可以发现克里夫兰那幅作品基本上是根据蒂勒·达法布里亚诺1423年为佛罗伦萨圣三一教堂所作的那幅有名的《博士朝拜》(图34)的翻版。这给人的深刻印象是, 一位尚在成长当中的艺术家, 由于一位权威大师的影响, 想象力的发挥受到了何等的限制, 此时蒂保罗不但缺乏达法布里亚诺的那种贯彻的风格, 而且还未能实现自己应有的风格。看过克里夫兰收藏的那幅作品后, 我们在华盛顿国立美术馆的那

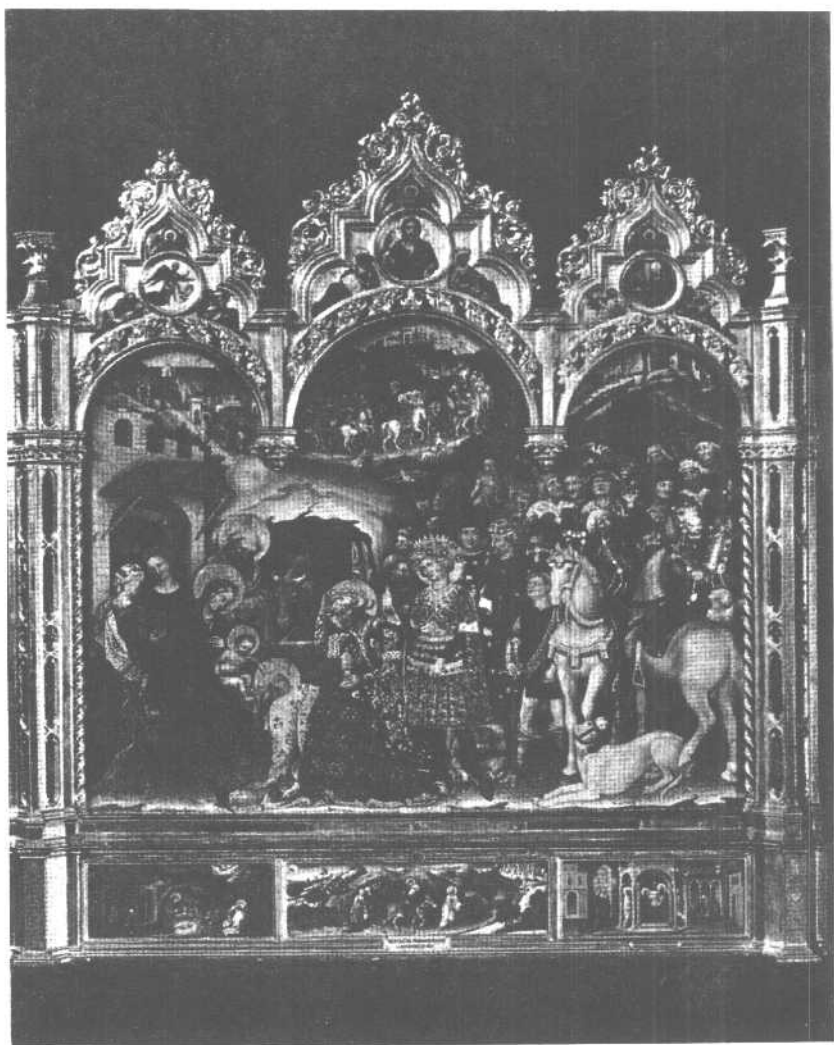


图3 達法布里亞諾：《博士朝拜》，1423年，弗羅倫薩烏菲齊畫廊藏

幅朝拜图中，看见了一个艺术家的解放，他已经找到了自己，因此能以自己的风格，为他想要进行表现的故事，找到一个最为适当的形式。人们从这里，可以更进一步追寻这位艺术家的发展，他的现存芝加哥美术学院的《施洗约翰》系列画，已经被一些人认定为代表了蒂保罗的最高艺术成就。

人们还可通过许多其它的途径，比如历史的、审美的或社会学的途径去追溯蒂保罗的这幅朝圣画。但是，我想再强调一次，除非这幅绘画已经把自己首先揭示为一幅艺术作品，否则所有这些引伸都不能证明自己是真正恰当的。由艺术作品的一个伟大范例得到的艺术体验，必须成为所有这类艺术探索的开端和终点。

参考书目

1. Breck, Joseph. "Some Paintings by Giovanni di Paolo." *Art in America*, vol. 2 (1914), pp. 177ff.
2. Francis, Henry Sayles. "A New Giovanni di Paolo." *Art Quarterly*, vol. 5 (1942), pp. 313-22.
3. Sedlmayr, Hans. *Kunst und Wahrheit*. Hamburg: Rowohlt, 1958.