

創造的世界

—藝術心理學

Invented
Worlds

The
Psychology
of the
Arts



ELLEN WINNER 著

陶東風 等譯

◎ 田園城市文化事業有限公司



数据加载失败，请稍后重试！

1949年

創造的世界

— 藝術心理學

創造的世界—藝術心理學

Invented Worlds - The Psychology of the Arts

Copyright © 1982 by Ellen Winner

All rights reserved

Chinese translation copyright © 1997 by Garden City Publishing Ltd.

Published by arrangement with Ellen Winner through Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc.

作 者 Ellen Winner
譯 者 陶東風等
發 行 者 田園城市文化事業有限公司
地 址 台北市羅斯福路二段 75 號 9 樓 904 室
發 行 人 陳炳樾
電 話 (02)365-3502 • 363-2138
傳 真 (02)368-8623
排 版 王慧雯・陳註復・楊惠雯
印 刷 永欣彩色印刷有限公司
定 價 新台幣 450 元
登 記 證 新聞局局版台業字第 6314 號
郵政劃撥 18374056 戶 名 陳炳樾
初版一刷 中華民國 86 年 2 月
I S B N 957-8440-01-4

※版權所有・翻印必究

書籍缺頁或破損・請寄回更換

國立中央圖書館出版品預行編目資料

創造的世界—藝術心理學 / Ellen Winner 著・陶東風等

譯． --初版． --臺北市：田園城市文化，民 86

面； 公分

譯自：Invented Worlds - The Psychology of the Arts

參考書目：面

ISBN (平裝)

1. 藝術 - 心理方面

901.4

86000525

Jo-05

WIN

413

504491

6

7

譯本前言

童慶炳

藝術心理學的研究愈來愈受到人們的重視，並不是偶然的。儘管人們對藝術的看法多種多樣：例如說藝術是生活的再現，藝術是情感的表現，藝術是一種信息，藝術是一個系統，藝術是定向控制、定度控制，藝術是價值，藝術是模糊集合等等，但無論持何種看法的學者，卻都不同程度地承認藝術是一種創造。“創造”無疑是藝術學中一個關鍵的概念。然而，對藝術來說，“創造”意味著什麼呢？或者用蘇珊·朗格的話說，我們為什麼總是說藝術家“創造”了一件藝術品？為什麼通常總是把一首樂曲稱為“創造”作品，而把一雙鞋稱為“產品”呢？為什麼一輛汽車總是被人們說成是在傳送帶上被“生產”出來的，而不是被說成是“創造”出來的？為什麼對於磚瓦、鋁壺、牙刷等東西，人們通常也不說是被“創造”出來的，而是說被“製造”出來的？為什麼人們在面對藝術品時——不管這些藝術品多麼平庸、多麼拙劣——總是說它是被“創造”出來的？蘇珊·朗格在解答這個問題時認為：鞋子是由皮革構成的，製成之後，仍然是皮革製品。這樣，成品與材料之間沒有脫離關係。然而繪畫就不同了。雖然繪畫是通過色彩塗在畫布上“創造”出來的，但繪畫本身卻不是一件“色彩——畫布”構造，而是一種特定的空間結構，它成為了不訴諸觸覺只訴諸視覺的虛象，成為了一個想像的世界。這樣，成品與材料之間實際上“脫離”了關係。（參見《藝術問題》一書）蘇珊·朗格對“製造”與“創造”所進行的比較自然是不錯的，但這僅從生產成品與藝術成品的不同角度所做的比較，是一種靜態的比較；我們還需要一種動態的比較，即對於物品的“製造過程”與藝術品的“創造過程”進行比較，才能真正認識“創造”區別於“製造”的獨特含義。究竟一件藝術品是怎樣被“創造”出來的呢？“創造”的

過程又是怎樣的呢？要回答這個問題就必須涉及到心理學中所有重要的概念，如感覺、知覺、表象、記憶、情感、想像、動機、個性等等。這樣，藝術心理學的研究就成為解開藝術創造之謎、解開“創造的世界”之謎的一個關鍵。

事實上，藝術學求助於心理學並非自今日始。無論在中國還是在外國，都是古已有之。用心理學知識來說明、解釋藝術的規律，可以說是一個普遍的現象。不過古時候還沒有現代科學形態的心理學，所以，在那時藝術學中所利用的只是一種直觀性的、常識性的心理描述而已。例如陸機的《文賦》就用了許多心理描述來表達他的藝術思想。“遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳心。心懷懷以懷霜，志渺渺而臨雲。”在這段話中，陸機把落葉與悲涼、柔條與芳心、寒霜與畏懼、雲霞與亢奮（即物與情）一一對應起來。如果讓柯勒、阿恩海姆諸君讀了，他們一定會拍案叫絕，因為陸機早於他們一千多年以前想闡明的藝術原理，正是現今格式塔學派的藝術心理學所取得的一個重要成果——異質同構原理。假如陸機在地下有知，發現現代格式塔心理學家們大講“異質同構”，並且連舉例子也跟他舉的差不多，他也要引為知己並驚嘆不已的。又如陸機講作家構思時的精神狀態，用了“精驚八極，心游萬仞。”“觀古今於須臾，撫四海於一瞬。”“籠天地於形內，挫萬物於筆端”的心理描述，也與今人用創造性想像的心理學理論闡述藝術構思的過程有驚人的相似之處。但在這裡，我無意抬高陸機的貢獻，因為他畢竟沒有現代心理學知識，他對藝術問題所作的心理學的解釋還只是常識性的。而“常識在它自己的日常活動範圍內雖然是極可尊敬的東西，但它一旦跨入廣闊的研究領域，就會遇到最驚人的變故。”（恩格斯語）常識永遠無法達到科學的高度。因此，用現代心理學自覺武裝起來的現代藝術心理學與古代學者不自覺地運用某些心理常識對藝術問題的解釋是不能同日而語的。關於這一點，我們只要讀一讀這本《創造的世界——藝術心理學》(Invented Worlds-The Psychology of the Arts) 就會獲得更深的理解。

《創造的世界——藝術心理學》係美國哈佛大學教授艾倫·溫諾

(Ellen Winner) 所寫的一部文藝心理學教科書。溫諾教授主要從事兒童心理學的研究，尤其對兒童的隱喻能力及其發展有較深入的探索。1972 年前後，溫諾在哈佛大學開設了藝術心理學的課程，此書就是她在講義基礎上編撰而成的。

《創造的世界——藝術心理學》作為一部教科書，它的首要特徵就在於它的系統性和嚴整性。全書共有五篇，系統地、概括地講述了幾乎是藝術心理學領域裡全部的問題。體系之恢宏、分析之深入、材料之翔實，均給人留下深刻的印象。作者從三個相互聯繫又相互區別的部分來建構本書的體系。第一部分作者講述了藝術家和觀賞者的人格和智力問題，就藝術家創作的動力、藝術家思維的特點、藝術家與普遍意義上的智力的關係、藝術家的天資與靈感以及欣賞者為什麼會被藝術品所吸引、欣賞心理的一致性與差異性等問題，進行了深入的討論，介紹了各個學派的觀點，有述有評，“述”得準確，“評”得合理。第二部分，作者以三篇的巨大篇幅轉入藝術類型心理學的研究。作者選擇了繪畫心理學、音樂心理學和文學心理學作為討論的對象是有道理的。繪畫是視覺藝術，音樂是聽覺藝術，文學則屬於想像的藝術。這三種藝術在所有的藝術中是最富於典型性的。作者通過對繪畫、音樂、文學創作和欣賞中種種複雜的心理學問題的探討，不但深入到了藝術的衆多微觀方面，而且也揭示出了整個藝術某些帶普遍性的規律。這一部分是溫諾用力最多的部分，也是最富有啓發性的部分。第三部分，作者詳盡地討論了藝術與變態的問題，其中著重講於藝術創作與腦損傷的關係、藝術創作與精神病的關係。作者把藝術問題引入到了神經心理學的領域，企圖從心理的生理基礎的角度把藝術心理學的問題進行深化。當然，溫諾通過令人信服的講述，達到了這一目的。全書三大部分及每部分具體的網目相互聯繫，組成一個網眼細密的網，把藝術心理學的各個方面的問題都網羅進去了。

然而，在我看來，溫諾這部著作的主要價值還不在它的體系的系統性和嚴整性上，而在它的開放性上。系統性和嚴整性是所有教科書共同的特點，但開放性則不是所有的教科書都具有的。我們常常讀到這樣的

教科書：對於作者所持的觀點，採取“唯我獨尊”的態度，用一種觀點充塞全書，排斥一切對立的觀點，甚至稍稍有所不同的觀點也不能獲得插足之地。這種封閉性的體系說教意味太濃，缺乏應有的開闊性和啟發性。溫諾這本書則不然，她總是在提出一個問題之後，詳細地、客觀地、冷靜地介紹各種學派對此問題的不同觀點，儘可能發現每一種觀點的每一點積極因素，儘可能發現對立觀點之間的哪怕是很少的一點共同之處，揭示它們可以互補的因素，從而讓各種觀點都能在她的書中找到自己的位置。但同時，她又以其敏銳的眼光、嚴格的標準和說理的態度指出每一種觀點的缺陷和不足，決不放過對任何一種觀點的檢視。有時候不過三言兩語就使評論對象“原形畢露”。毋庸諱言，大膽的創見並非作者所長，但作者這種既善於發現不同觀點的長處，又善於指出不同觀點的缺陷的本領和評論風格，委實給人留下了深刻的印象。

例如，在“繪畫的奧秘”這一章裡，作者提出了這樣一個藝術心理學問題：我們怎麼會把一個二維畫當作三維的風景來理解？藝術家是怎樣獲得這一幻覺效果的？然後作者就客觀地介紹三種不同觀點對此問題的完全不同的解答。第一種是以詹姆斯·吉布遜 (James J. Gibson) 為代表的“直接定位理論”，按照這種理論，對繪畫的感知和對普遍事物的感知幾乎是一樣的，是毫不費力的。因為一幅畫如同一個普遍的事物一樣是一個豐富的信息源。儘管事實上雙目提示和運動視差提示表明了畫的表層是平面的，但繪畫的深層的提示可以使得觀察者輕易地把它視為置於三維空間中的固體表現物。這一被視網膜所接受的信息自動由神經系統所攝取，進而使我們產生了三維的表現的知覺經驗。第二種是以岡布里奇為代表的“構成派理論”。與“直接定位理論”相反，“構成派”認為，繪畫給我們的感官所提供的信息總是含糊不清的，如畫面上的一個墨點可能暗示一個人，也可能暗示一棵樹，因而必須由觀賞者根據平時所積累的知識進行補充，我們才有可能把二維的畫面理解成三維的真實空間。按照“構成派”的觀點，人們知覺一幅畫，既需外在的投射作用，又需根據知識原則的主觀想像的補充。我們看到的是我們所期待看到的東西。第三種是以阿恩海姆為代表的“格式塔理論”，這種

理論是介於“定位理論”和“構成派理論”之間的一種理論。同直接定位理論一樣，格式塔理論認為知覺是排除推理和猜測的，又與構成派的理論相仿，格式塔心理學假定觀察者改變了傳到眼裡的信息。然而這種理論又認為，繪畫在觀賞者視知覺中信息的改變，並不像構成派所說的那樣，是由於常識的指導作用，而是由於“簡化原則”的知覺規律在起作用。按照這種“簡化原則”，凡到達視網膜的各種類型的光都在大腦中產生一個稱之為“大腦區域”的模型，這個“大腦區域”總是以最簡單、最經濟的方式自動形成，人們怎樣感知周圍世界，包括怎樣感知繪畫，都由它決定。溫諾在客觀介紹了這三種理論之後，對它們一一作出了一針見血的評價。那種聽起來好像很有道理的定位理論及其實驗，經溫諾的評點之後立即“土崩瓦解”。但對構成派理論和格式塔理論，溫諾的評價顯得很有分寸，她認為這兩種理論所主張的“感知者以某些方式參與並改變信息”的觀點，是經過實驗證實了的，其基本傾向是正確的。但溫諾並不以此結論為滿足，她進一步對它們進行分析，以無可辯駁的事實說明，它們都各有適用的範圍，又各有不適用之處。在第一種情況下，構成派的觀點更可取，知識原則戰勝簡化原則；在第二種情況下，格式塔派的觀點更可取，簡化原則戰勝了知識原則。就這樣，各種各樣的觀點都在溫諾的書中找到了位置，並受到了應有的檢視。值得稱道的還在於，溫諾不僅僅是在一個問題上這樣做，而是在所有的問題上都這樣做。因此，《創造的世界——藝術心理學》這種包容各種觀點的開放式的體系，給讀者提供了開闊的視野和進行比較的可能性，從而極大地啓迪了讀者的思考。

當然，溫諾在她的著作中並不是單純地羅列各家各派的觀點，而沒有自己的理論和方法傾向。細心的讀者不難發現，溫諾的理論和方法傾向是很鮮明的。

我自己在學習中形成了這樣一種看法：現代藝術心理學基本上可以分為兩種很不相同的理論傾向。第一種，更注意對藝術家和觀賞者的審美情感和審美想像的研究，並認為審美知覺不應成為藝術心理學的主要內容。與此相聯繫，這種理論更重視作品的內容。我們似可把這種理論

稱為深層心理學或藝術內容心理學。弗洛伊德的精神分析心理學和認識論的心理學就屬於這種傾向。第二種，更注重對藝術家和觀賞者的審美知覺的研究，並以此作為藝術心理學的主要內容。審美情感和審美想像也有所涉及，但不作為重點。與此相聯繫，這種理論更重視作品的形式。我們似可把這種理論稱為淺層心理學或藝術形式心理學。阿恩海姆的格式塔理論、蘇珊·朗格的符號理論等就屬於這種傾向。溫諾的這本著作的理論傾向很明顯屬於後一種。她在本書“導言”中已公開聲明，此書“理論上的傾向性是由阿恩海姆、納爾遜·古德曼和蘇珊·朗格的理論形成的。”在具體論述中，阿恩海姆、古德曼、朗格等認知心理學的理論被大量引用，並受到較高的評估。相反，弗洛伊德的理論雖然受到尊重，得到了客觀的介紹，但評價很低。不是說弗洛伊德的“理論的驗證存在著巨大的困難”，就是說“大量的證據表明弗洛伊德是錯的”。

我個人認為，對於以揭示藝術的審美特徵和規律為任務的藝術心理學來說，藝術內容心理學和藝術形式心理學各有優缺點。藝術內容心理學以藝術創作和欣賞中的情感和想像的心理機制為研究的中心，並力圖把審美心理的探討引入更深的層次，這種願望及其努力無疑是值得肯定的。因為對於人來說，藝術主要是情感和想像的領域，所以對藝術創作和欣賞過程中審美情感和想像的研究就顯得特別重要。就像打靶一樣，他們射出的子彈正中靶心。特別是在研究文學這類注重內容的藝術時，這種理論更顯出它的穿透力。但是，這種藝術內容心理學面臨著一個重大困難。衆所周知，迄今為止，現代普通心理學還沒有詳細而深入地研究那些較為深奧的情感和想像現象，在這方面所取得的成果不多，可供藝術心理學利用的觀念很有限。弗洛伊德的精神分析學說觀念貧乏，又多停留在假設階段，而且越來越暴露出它的病弱方面。在這種情況下，藝術內容心理學不能不陷入困境。就以形象思維理論的研究來說，發表的論文多到難以計數，可很難說取得了什麼突破性的進展。這不能不說與普通心理學中情感與想像的理論落後有關。

所以，對於藝術內容心理學來說，它存在著一種矛盾：一方面，它抓到了點子上，可另一方面它又缺乏依靠，還抓不住。看來，它的出路

在於自我奮鬥，即在不依賴普通心理學的推動的情況下，獨立自主地推進審美情感和審美想像的研究，並以自己的成果反過來為普通心理學提供有價值的觀念和資料。

正當藝術內容心理學陷入困境的時候，藝術形式心理學卻脫穎而出，取得了令人驚嘆的成果。從費希納的一系列瑣碎的、粗淺的實驗為標誌的所謂“自下而上的美學”到魯道夫·阿恩海姆的令人矚目的《藝術與視知覺》，藝術形式心理學已取得了長足的進步。如果列·謝·維戈茨基在 20 年代還可以用“它註定要永遠留在美學的大門之外”來評價費希納為代表的實驗美學的話，那麼今天想套用這句話來評價阿恩海姆及其伙伴就會顯得十分地不公平了。這是因為在普通心理學領域中，人的感覺、知覺被詳細地、深入地探討過，感知理論進展神速，新的觀念不斷湧現。在這種情況下，藝術形式心理學有可能借用普通心理學所取得的成果來推進自己的研究。特別是在繪畫、雕塑、音樂、舞蹈等特別富於形式感的藝術部類的研究中，審美知覺的規律被充分地、令人信服地揭示出來。它們已大步地邁進了美學的門檻。這一點我們只要讀完溫諾這本著作就可獲得深刻的印象。但是藝術形式心理學的局限也是明顯的。它雖然也偶爾涉及情感、想像等領域，但經常只停留在審美知覺的研究上面。對於藝術創作和欣賞活動來說，這種只重知覺而不重創造的研究顯然是不全面的，不深刻的，缺乏穿透力的。

藝術創作和欣賞活動是人的感覺、知覺、記憶、表象、情感、想像、理解等一切心理機制綜合作用的進程。任何片面的研究都不可能全面解開藝術創造和藝術接受之謎。所以我以為藝術內容心理學和藝術形式心理學的互補、結合、融合是藝術心理學發展的必然趨勢。

與上述兩種理論傾向相對應，在方法上，也形成了兩種不同的傾向。藝術內容心理學比較重視內省的和思辨的方法，而藝術形式心理學則更重視實驗的方法。艾倫·溫諾既然在理論上更傾向於阿恩海姆、古德曼等，那麼她在“方法論上傾向於系統的實驗的證據。日常生活的、內省的、臨床的證據與來自有意設計的調查的證據相比，受到的重視要小得多”，就是很自然的事了。在她的這本著作中，所列舉的實驗多到

不可計數。事實表明，各種不同的方法都有它適用的範圍，既不能肯定這個否定那個，也不能否定這個肯定那個。內省法至今仍不失為心理學的一種方法。因為心理作為人的精神體驗往往需要自我內省報告。但這種自我內省報告有時帶有很強的主觀性和隨機性，常常不能作為科學的證據。建立在哲學方法上的思辨方法也仍然需要，但全用這種方法也失之於空泛。現在讓我們重點地來討論一下溫諾所喜愛的實驗法。應該說，溫諾所運用的實驗法與費希納所運用的實驗法已有很大的不同。費希納的研究問題所進行的實驗過於細碎，實驗的設計只是一些簡單的顏色、聲音和線條等的組合。溫諾認為這就如同用“原子”去建造大廈一樣，永遠也不可能把大廈建造起來。溫諾的做法是提高實驗的“單位”，讓這種實驗能夠說明藝術創作和欣賞中某些審美心理過程。應該肯定，實驗法在測試人的審美知覺這個層次上還是比較有效的。因為一般地說審美知覺是人對某個對象的外觀呈現的一剎那間的反應，在這種反應中，社會、歷史、文化等因素所起的作用較小，實驗的客觀性較強，所以實驗的結果比較經得起推敲。尤其在兒童中進行實驗，所收到的效果尤為明顯。因為兒童的童心未泯滅，他們的心靈更傾向於“白板”狀態，他們在實驗中的審美知覺反應，就如同在一張白紙上寫黑字，來龍去脈，歷歷可尋。但是決不可誇大實驗法的作用。這種實驗法一旦涉及到審美情感、想像等複雜的領域，其有效性就很有限了。因為情感與想像主要不是對某個對象的外觀的一剎那間的反應，而主要是對某個對象更內在方面的更複雜的反應。在這種反應中，社會、歷史、文化等因素起著舉足輕重的作用。因此，對於社會、歷史、文化背景不同的被試者來說，儘管他們面對著同一對象的刺激，他們的情感等心理反應，可能是很不相同的。在這種情況下，被試者的心理反應的差別，往往只說明不同個體社會、歷史、文化背景的差別，而不能說明個體的純心理反應的差別。還有，實驗還得估計到環境的影響問題。同一首樂曲在家裡播放給人造成的心理經驗和在舞廳裡、體育館裡和在規模巨大的檢閱儀式中播放所造成的心理經驗可能是很不一樣的。因此那種無法把環境的影響包括在內的實驗，是很難取得令人信服的結果的。此外，被試者的人

格、智力和所受到的訓練等也都這樣或那樣地影響實驗的結果，這一切都大大削弱了實驗的可靠程度。溫諾也許看到了這一點，所以她在書中一方面引用了大量的實驗，另一方面又總是以挑剔的眼光對其中的不少實驗的結果表示懷疑。

艾倫·溫諾的著作還有一點值得稱道，那就是她的寫作風格。她誠懇地提出問題，友好而執著地吐露疑點，多方面地細心地尋求解答。要是尋找不到可靠的解答，就如實地將問題留下。她十分尊重讀者，從不把自己的觀點和方法強加於讀者。讀者在她心目中是被邀共析難題、同作答案的朋友。

在國內，將有三類讀者要閱讀此書，即藝術心理學的初學者、研究者和藝術家。對於初學者來說，它是登堂入奧的門徑；對於研究者，它將引導你開闢新的領域；對於那些總喜歡把自己的作品比作親生孩子的藝術家來說，它引起的將是一種回憶和解析：母親對於那難以忍受又滿懷希望的陣痛的回憶和解析。

前言

魯道夫·阿恩海姆

心理學家研究藝術，要取得可喜收穫必須有兩個最重要的前提。探索者必須像優秀的外科醫生一樣，手法細膩，能深入洞察軀體；但同時又不破壞器官的秩序和功能。他們必須重視魯道夫·奧托(Rudolf Otto)在談到宗教時所說的那種“神秘的震懾力(mysterium tremendum)”，也就是那種能使人肅然起敬的奧秘。如果缺乏探索上的細膩，他們對所掌握的資料的處理就會流於草率粗疏，就不會細心地去研究這些資料對於他們所要描述的解釋的現象有何種意義；而如果缺乏慎重的態度，他們可能會以為：自己僅僅是在與普通的圖像記號打交道（也許只是等級稍高些罷了）。然而藝術並非圖像，兩者是迥然不同的。

艾倫·溫諾(Ellen Winner)深知此理。她提醒讀者：即便是弗洛伊德也不能確定，是什麼使藝術變得偉大和一個人怎樣才能成為偉大的藝術家。她很重視波德萊爾(Baudelaire)詩中的信天翁的教訓。那隻信天翁倒不一定只是水手們幹的，被打落到甲板上任人玩弄（參見《信天翁》，見波德萊爾《惡之花》）。溫諾使這隻鳥飛翔著，但追隨的是鳥的投影。這個落在地面上的投影是可觸及的、可測量的、二維的。而當她運用她的工具進行實驗時，她神情專注而又滿懷喜悅地注視著我們將一切都歸之於的那個高高在上的聖靈。溫諾治學嚴謹。她的實驗技術，主要是通過在兒童心理學上的運用而見出其紮實的功底。特別是，當她談到兒童是如何進行視聽、使用語言時，她並不局限於抽象的概念，而是依據她和同事們所觀察到的生活中的孩子們所具有的豐富的多樣性和複雜性。這種意識並未使她因此降低科學家所奉行的準則。當她審慎明瞭並盡量避免用術語來介紹藝術心理學各個領域裡眾多的理論時，她總

是友好而又執著地問一句：“但這是可能的嗎？”

這樣，每當她用研究成果，寫出一本讀者在數年內都將必讀的小冊子時，它就是一本具有批評性的手冊。裡面絕沒有那些故作一本正經的腔調，讓教科書的使用者相信，什麼都已找到了答案，並且已成定論。溫諾提出問題，吐露疑點，揭示差距。她列舉各種對立的觀點。她在由創作的混亂所產生的痛苦中，向讀者展示一片探索的領地。讀者得到的，不是整理得井然有序的研究成果，而是被邀共析難題，同作探索。

堅持把可驗證、可測量、可計數的東西作為實驗對象，實驗的藝術心理學必定傾向於概括，作出我們認為與現實最直接相關的論述，同時也作出與那個現實最間接相關的論述。所有心理學和其它科學都這樣做。但這裡對兩種間接性加以區別是有好處的。有些科學研究專門探討事物的次要方面。人們勉強可以使這些次要因素與事物本身聯繫起來。但這種聯繫畢竟有些牽強，人們並不能因之悟出真諦。另外有些高度抽象的描述，儘管與能引起感覺的東西相去甚遠，但論題的核心似乎在對我們進行間接的啓迪。沒有人不感覺到宇宙的顫動而能弄清開普勒(Kepler)的關於行星運動的數學法則。在藝術心理學中，也公認有類似的區別。

什麼人偏愛什麼色彩和形狀，或在何種複雜程度上盎然的興趣會轉為不堪的厭煩；線的某些特定構形所表現的空間距離有多少，或哪些串音聽上去是不和諧悅耳甚或是雜亂無章的，對這些問題已有過上百次的研究。這些是有必要的。而為揭示這座殿堂的奧秘，溫諾孜孜不倦地搜集研究了一個又一個的素材。她還使我感到：藝術的靈魂真切地存在於這樣一些地方，在這些地方，富有見地的研究證明了通過藝術的手法，人類的心智追求著明澈和深度；我們所見所聞的事物都帶有意義深遠的象徵，其真相幾乎在整個兒地苦惱著我們。

有兩類讀者將會閱讀此書。對從事心理學研究的讀者來說，本書將研究課題深入到藝術領域去的做法大有裨益，從而受到他們的歡迎。在藝術中，人的內心情感得到了最純潔的表現，靈敏的心智得到了最充分的發揮。無論是誰，只要能正確地對待藝術家們的心理、他們的作品及

其讀者，就不難對人性作出令人滿意的解釋了。另一類讀者來自藝術界，有藝術家、也有藝術史家和藝術理論家。這些習慣於把注意力限於作品本身的讀者將意識到：作品僅僅是一種極大地激勵了人類能力的輝煌產品；創造衝動的根源普遍地存在於個體的動機和認識中。這種意識將對他們產生有益的觸動。這類讀者，同樣地被心理學家邀來分享成果。

“沒有直達事物中心的路”，愛德華·漢斯立克(Eduard Hanslick)在《論音樂的美》(*On the Beautiful in Music*)中寫道，“但每條路都指向那個中心。”方向確實關係重大。沒有一門科學奢求提供對象的複製品，科學僅僅撒下能包住對象的網，並近似地反映它。“解開創造性思維的神秘之角”，溫諾在她的許多論述中提道，“不僅不會減弱這種獨一無二的人類活動，恰恰相反，更有助於它的完滿進行。”

譯本前言：(童慶炳)

前言：(魯道夫·阿恩海姆)

目錄

導言——藝術之謎	1
一 傳統的藝術定義	
二 藝術的新定義	
三 給藝術慌理學下定義	
人格與智力	13
第一章 藝術家	15
本能的驅動力	
自我力量	
強化	
異常的思維	
智力	
發現問題	
天資	
創造性的思維過程	
無意識的潛伏	
意識的技能	
第二章 觀賞者	51
壓抑和釋放	
形而下的美學	
喚起理論	
超越快樂原則	
審美反映的個體差異	
沒有偏愛的因素	
繪畫	79
第三章 繪畫的奧秘	81
理解繪畫的表現	
直接定位理論	
構成派的理論	