



艺术与视知觉

艺术设计、美学相关学科必读书

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 Rudolf Arnheim 著

滕守尧 译

A R T A N D V I S U A L
P E R C E P T I O N

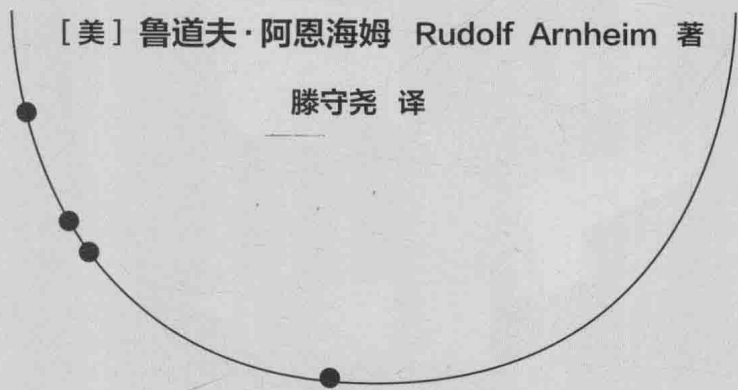
35
周年
纪念版

艺术与视知觉

艺术设计、美学相关学科必读书

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 Rudolf Arnheim 著

滕守尧 译



A R T A N D V I S U A L
P E R C E P T I O N

 四川人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与视知觉 / (美) 鲁道夫·阿恩海姆著; 滕守尧译. —成都: 四川人民出版社, 2019. 6
ISBN 978-7-220-11184-6

I. ①艺… II. ①鲁… ②滕… III. ①视觉艺术—研究 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 001889 号

Art and Visual Perception by Rudolf Arnheim
Copyright © 1964, 1974, 2004 The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press.

四川省版权局著作权合同登记号: 图进字 21-2019-26

YISHU YU SHIZHIJUE

艺术与视知觉

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 著
滕守尧 译

责任编辑
封面设计
版式设计
责任校对
责任印制

董玲 江澄 邓泽玲
熊猫布克
张妮 张迪茗
王璐 吴玥
李剑

出版发行
网 址
E-mail
新浪微博
微信公众号
发行部业务电话
防盗版举报电话
照 排
印 刷
成品尺寸
印 张
字 数
版 次
印 次
书 号
定 价

四川人民出版社 (成都市槐树街 2 号)
<http://www.scpph.com>
scrmcbs@sina.com
@四川人民出版社
四川人民出版社
(028) 86259624 86259453
(028) 86259624
四川胜翔数码印务设计有限公司
自贡市华华广告印务有限公司
185mm×260mm
33
670 千
2019 年 6 月第 1 版
2019 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-220-11184-6
98.00 元

■ 版权所有·侵权必究

本书若出现印装质量问题, 请与我社发行部联系调换
电话: (028) 86259453



彩图 1



彩图 2

新版修订说明

本书是经过全新修订后的新版本。相比于其他类型的作者，这种大幅度改动对于那些从事教师职业的作者来说更为自然。因为教师每年都会获得新的机会去澄清自己的观念，使之更加明晰；去删除多余的废话，使之更加紧凑；去增加新的资料和新的洞见，使之更加丰富；去改进章节排列，使之更加好读。总之，一个教师因为每天面对学生，其著作会时时得到学生的反馈，因而更容易修正自己著作中的错误和不足。

本书于第一次出版时，以极快的速度写成。出于特定的考虑，当年我不得不用 15 个月的时间完成书稿。我不间断地伏案写书，灵思像泉水一样从脑中流出，各种论点和论据一个接一个地在脑海中涌现，而很少借助脑海之外的东西。这是一种极为独特的愉悦体验，也是一种只有当事人才能得到的独特体验。此书出版后之所以得到广大读者的认可和喜爱，也许与这种泉思涌动状态下的自动的写作方式有关，这样一种写作方式对于一种系统的理论阐述来说，是相当不凡的。

当然，这样一种写作方式亦会造成诸多瑕疵。这些瑕疵在我不断教授本书的内容时所得到的反馈中逐渐显现出来。我在本书中阐述的多数内容都是基于少数几个重要的原理。但很多时候，这些阐述尚欠明晰，其基于的一些基本原理自身也未得到足够的强调。对于那些具有形象思维的艺术家和艺术院校的学生来说，这样一种写作风格并无不妥。但我逐渐感到，即使他们，也需要一种更为紧凑和更加简练的文本。当然，对于那些偏爱系统性和条理性的科学家和思想家来说，这种写作就相当不够了。

进一步说，在上一个版本中，本书所要阐述的基本原理在我脑海里还不及今日明晰。在新版本中，我将更明晰地阐明那些适用于每一种和每一次视觉现象的基本原理，如：向最简单结构发展的原理、心灵按照不同阶段发展的原理、知觉对象具有动力特征的原理，以及其他与此相似的基本原理。在我看来，这些基本原理直至今日尚未落伍，并未被最新的研究超越和废弃。相反，它们变得越来越明晰和自成一体。我希望，对于其独特存在的进一步阐明并使之更为明晰，会帮助读者看到，在一个完整连续的媒介物中，其形状、色彩、空间和动力会以多么令人信服的姿态展现出来。

在本书的每一章，都有某些段落通过了时间的考验。如果那些忠实的读者们的判断与我的上述见解契合，他们就一定不会错过这些段落中包含的那些他们曾经迷恋和习惯

接受的公式和原理。有时候，他们会发现这些公式和原理出现在同一章节，但却换了位置，抑或是出现在其他章节中。但愿他们理解，这样一些移位是为了更好地理顺文本的逻辑关系。

读者们还会时不时地发现，某一个句子或某一完整的章节都被从第一版中删除或移动，从而变成全新的文本，不仅文字变了，甚至阐述的内容也改变了。不可否认，对这一课题持续进行了长年研究和关注之后，一定会留下这种深入研究的痕迹。可以预料，这本书也同众生的成长一样，会随着年龄的增长而变粗变大。新的思想被积累，新的范例会出现，许多相关的研究成果会出现。但即使如此，我也不敢声称，与旧版本相比，新版本已经穷尽了对本课题的研究。我仍然在继续寻找与艺术有关的视觉现象的更有力的证据和例子。与此同时，我还剔除了第一版中许多离题的或无法在本书中说清的问题和资料，将之作为独立的课题研究，并将这些研究成果收集在《走向艺术心理学》的集子中。如果读者们发现新版文字比旧版变得更加明晰、紧凑和流畅，这要归功于本书的优秀编辑莫瑞尔·贝尔。我还要感谢我的妻子玛丽，她熟悉我的字体，并打印了全稿。

第一版中的多数说明图都被保留了，只有少数被换成了更富有魅力的新图。最后希望这个修订版本会像那本被读者一读再读，直至卷边和破旧、内中到处是彩杠和注释的老版本一样，出现在那些热心于艺术理论和实践的读者的桌子上和书架上。即使它们外表整洁，仍然会受到那些从事视觉艺术的行家们的默默关注。

R. A.

剑桥

哈佛大学

视觉艺术与环境研究系

导 言

看起来，艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险，近年来，真正堪称为艺术的作品已不多见了。它们似乎存在于大量的书籍、文章、学术演讲、报告会、发言和指导等上面——这一切都是想要帮助我们弄清楚什么是艺术，什么不是艺术；什么人在什么情况下创造了什么作品，他为什么或为了谁才创造了这些作品，等等，然而又被这些书籍组成的洪流中淹没了。在我们眼前出现的是一具被大批急于求成的外科医生和外行的化验员们合力解剖开的小小的尸体。这一切促使我们去假想，在我们这个时代，艺术是一种不确定的东西。原因在于，我们对艺术的大量谈论和思考。

上述诊断或许是很肤浅的，但人们对艺术现状的不满，却是无可否认的事实。如果我们认真追查原因的话，就会发现，这主要是因为，我们继承下来的文化现状不仅特别不适宜于艺术生产，而且还反过来促使那些错误的艺术理论滋生和蔓延。我们的经验和概念往往显得通俗而不深刻，当它们深刻的时候，又显得不通俗。这主要是因为我们忽视了通过感觉到的经验去理解事物的天赋。我们的概念脱离了知觉，我们的思维只是在抽象的世界中运动，我们的眼睛正在退化为纯粹是度量和辨别的工具。结果，可以用形象来表达的观念就大大减少了，从所见的事物外观中发现意义的能力也丧失了。这样一来，在那些一眼便能看出其意义的事物面前，我们倒显得迟钝了，而不得不去求助于我们更加熟悉的另一种媒介——语言。

由于不能凭借自己的视觉去理解大师们的杰作，就使得许多人尽管经常出入画廊，并收集了大量有关绘画艺术的资料，到头来还是不能欣赏艺术。他们天生具有的通过眼睛来理解艺术的能力沉睡了，因此很有必要设法唤醒它。而唤醒这种潜在的能力的最好办法，就是拿起铅笔、画笔、凿刀，甚至相机。然而即使这样去做，那些长期养成的坏习惯和错觉，仍然会阻断那些无助者前进的道路，除非他们能从别的地方求到保护和帮助。通常，他们会从某些展示于眼前的视觉样品中获得帮助。例如，向其展示这些样品的缺陷或优秀之处。但这些帮助往往不是以哑剧的形式出现的。人类有充足的理由相互交谈，我相信，对于他们面对的艺术，情况同样如此。

但此处我们必须听取那些反对在画室或艺术工作间使用语言的艺术家和艺术教师的意见。在他们看来，视觉事物是决然不能通过语言描述出来的。这样的见解，当然有其

合理的成分。一幅伦勃朗绘画所产生出来的那种特殊的经验，用描述性和解释性的语言只能将它部分地表达出来，而这种局限性在我们欣赏艺术时也并不是一个个别的事例。事实上，这一见解同样也适合其他任何一种经验对象，没有一种描述或解释——即使是最熟悉老板的秘书对老板的特征的描述，或是外科医生对他熟悉的病人的腺体组织的描述那样，能够把自己对于对象的经验完全表达出来。这种描述或解释充其量也不过是运用几个一般的范畴，把这些经验的大体轮廓呈现出来。科学家可以建立起概括性很强的模型，如果他幸运的话，这种模型还能够为他提供理解某些特定现象的本质所必需的东西。然而，所有的科学家都很清楚，对于某一个别事物来说，无论如何也找不到另外一个可能把它完完全全地再现出来的个别事物，而且也没有必要去对这个现存的个别事物进行全面的复制。

同科学家一样，艺术家也运用类似于形和彩等要素，在个别事物之中猎取那些具有普遍意义的东西。他们并不打算去猎获这些个别事物的全部，因为即使想这样做，也不可能做到。因此，理解或解释一件艺术品的一个重要前提，就是提出和制造某些指导性的原则。对艺术的理解和解释，并不比理解和解释其他复杂的事物（如生物的身心构造）更困难多少，艺术是由有机体创造出来的，因此它不可能比有机体本身更为复杂，当然也不一定会有比有机体本身简单。

如果我们看到了或感到了艺术品的某些特性，然而又不能用语言把它们描写或表述出来，其失败的原因又在哪里呢？可以肯定，这种失败不是因为我们运用了语言，而是因为我们的眼睛和思维机器不能成功地发现那些能够描写或表达这些特征的概念。当然，语言并不是我们的感觉同现实接触的通路——它仅仅是给那些看到、听到或想到的事物赋以名称。但对于描述和解释视觉对象来说，语言却并不是一个生疏的或不合适的媒介。相反，它不是指向别的，而是我们的知觉经验，这样一些经验，必须经由知觉分析，才能被命名。所幸的是，知觉分析十分奇妙。它能强化我们的视觉——通过穿透一件艺术品，直到再也不能穿透的极限。

持另一种偏见的人认为：语言分析会麻痹人们的直觉创造能力和悟解能力。这种见解同样包含着某些真理的内核。以往的历史和现在的经验都向我们表明，仅仅依赖固定的公式和处方，会给人们造成多大的危害。但我们能不能就由此得出结论说，在艺术这一领域里，当心灵的一种能力发挥作用的时候，另一种能力就必定要失去效用呢？事实不是已经证明，乱子恰恰就发生在心灵的一种能力发挥作用而心灵的其他功能都受到抑制的时候吗？不仅理智干扰直觉时会破坏各种心理的平衡（只有这种平衡才能使我们的生活和工作愉快），当情感压倒理智时也会破坏这种平衡。过分地沉溺于自我表现并不比盲目地服从规矩好多少。对自我进行毫无节制的分析固然是有害的，但拒绝认识自己为什么要创作以及怎样创作的原始主义行为同样也是有害的。现代的人能够而且必须在崭

新的自我意识状态下生活，生活的任务或许是更困难了，然而却没有任何捷径可循。

这本书所要达到的目的之一，就是对视觉的效能进行系统地分析，以便指导人们的视觉，并使它的机能得到恢复。就我的记忆所及，我的一生从未间断过对艺术的关注——研究它的本质和它的历史，欣赏它甚至亲手创造它，与艺术家、艺术理论家和艺术教育者接触和讨论等。我对艺术的兴趣随着我对心理学的深入研究而变得更加浓厚了（我所说的心理学当然并不局限于“情绪”范畴，而是指研究所有心理表现的科学）。某些艺术理论家承认，自己从心理学著作中大受启发，而另外一批艺术理论家则没有意识到或者不愿意承认，他们正在从心理学中受益。但不管承认不承认，实际上他们自始至终都在运用心理学，——不是家传的，便是其他人留传下来的，只不过大部分都低于我们目前所掌握的知识水平罢了。正是出于这样一个原因，我才试图把现代心理学的新发现和新成就运用到艺术研究之中。

另一方面，许多心理学家亦对艺术产生了专门的兴趣。但凭良心说，他们对艺术的研究尚流于表面，其对艺术的理解仅仅是九牛一毛，因而对读者少有帮助。之所以这样说，首先是因为心理学家仅仅是把艺术活动视为一种与罗莎克墨点或问卷调查毫无区别的东西。他们局限于接触那些可以度量和计算的东西，或是那些从心理实验、医学或精神病学实践中获得的概念。我想，我的这样一种警告或许是必要的，因为艺术也同其他研究对象一样，需要的是一种同研究对象的亲密无间的关系和认识，而这只能从长期的热爱和耐心的投入中获得。一种好的艺术理论必定透出画室或艺术工作室的韵味，虽然其语言有别于画家和雕塑家的日常谈论。

不可否认，我个人所做的研究亦有多方面的局限性。首先，我所涉猎的仅仅是某些视觉媒介，而这些视觉媒介中多半又是彩色绘画、雕塑、素描等。可以肯定，这样一些选择或强调并不是随意的。这些传统艺术门类积累了大量的例证，这些例证中包含了质量最高、品类最多的作品。它们准确地例证了唯有来自心灵的作品所具有的形式的方方面面特征。这样一些特征同样适合摄影和表演艺术，虽然在这些艺术中稍欠明显。事实上，本书的研究是从我二三十年代对电影的美学和心理学分析中发展而来。

我的著作的另一个局限是心理学方面的。可以说，心灵的各个层面方面都与艺术有关，不管是认知层面的，还是社会、动机方面的。艺术家在社群中的位置、其职业对于他自己与其他人之关系的影响、创造性活动对心灵之自我完满和智慧的追求等，都不是本书所要探讨的东西。同样，此书的研究也不涉及消费心理学。我仅希望读者能从此书展示的大量图像和解释中获得好处或满足。这些图像涉及事物之形状、色彩和动态等诸方面。为这片丰茂多样的“荒地”理出头绪，为之设计出形态，从中推导出原理等，已经够使我忙得不亦乐乎了。

我的第一个任务是：去描述我们看到了什么样的东西，又是什么样的视觉机制在解

释这些东西。如果仅仅停留在表面，我们整个的努力将会受到阉割，变得毫无意义。眼睛看到的形状如果离开了这些形状传达的意义，这些形状就变得毫无意义了。这就是为什么我们总是不断地从眼睛看到的形状走向其传达的意义的的原因所在。一旦我们深入到这一层面，就会期望去重新把握那些我们有意地将我们的视野变得狭窄时失去的更深层的东西。

我的心理学思考基于的原理以及本书引用的心理学试验，都是来自格式塔理论——一种心理学原理。必须指出，这种理论与那些以格式塔命名的各种心理治疗无关。“格式塔”一词是一个普通的德语名词，意指“形状”或“形式”。但从20世纪初开始，它就被用来指一种科学原理，而这一科学原理又是从感知觉试验中得出的。多数人承认，当今所有有关视知觉的认识的基础，都是在格式塔心理学试验中奠定的。而我提出的新的见解，亦是在钻研这一学派之理论和实践后形成的。

更特别的是，格式塔心理学从诞生之日起，就同艺术有着天然的关系。格式塔心理学的奠基人——韦太默、柯勒和卡夫卡的著作，也大都涉及了艺术问题。但还有另一个需要提及的重要事实：这些理论所遵循的最重要的指导原则，一向都使广大艺术工作者听起来十分顺耳。事实上，那种类似艺术家对现实观看的视觉过程，越来越使科学家们认识到，对自然界的大多数现象的描述，仅仅通过对其局部进行个别分析的方法是无法完成的。对于大多数艺术家来说，“整体不能通过各部分相加的和来达到”的思想，并不算什么新奇的东西了。多少世纪以来，科学家们就能通过那些无须复杂的组织活动和相互作用活动的简单推理，对现实作出极其有价值的分析。然而，无论在什么情况下，假如不能把握事物的整体或统一结构，就永远也不能创造和欣赏艺术品。

冯·艾伦费尔斯（Christian von Ehrenfels）在他那篇首次提到格式塔这个名词的论文中指出，如果让12名听众同时倾听一首由12个乐音组成的曲子，每一个人规定只听取其中的一个乐音，这12个人的经验相加的和就绝不会等同于同一个人听了整首曲子之后的经验。后期格式塔学派所做的一系列试验都是旨在证明，在一个整体式样中，各个不同要素的表象看上去究竟是个什么样子，主要是取决于这一要素在整体中所处的位置和起的作用。在阅读这些试验报告的时候，任何一个有头脑的人，都会对眼睛在观看一幅简单的线条画之类的简单行为中所表现出来的那种追求统一和秩序的积极倾向赞叹不已。所有这些试验都证明了，视觉形象永远不是对于感性材料的机械复制，而是对现实的一种创造性把握，它把握到的形象是含有丰富的想象性、创造性、敏锐性的美的形象。一个不可否认的事实是：那些赋予思想家和艺术家的行为以高贵性的东西只能是心灵。心理学家们已经发现，这一事实实际上并不是一种偶然的和个别的现象，它不仅在视觉中存在着，在其他的心理能力中同样存在着。在人的各种心理能力中，差不多都有心灵的作用，因为人的诸种心理能力在任何时候都是作为一个整体活动着，一切知觉中都包

含着思维，一切推理中都包含着直觉，一切观测中都包含着创造。

用这种观点去解释艺术中的理论问题和实践问题，是再恰当不过的了。我们再也不要把艺术活动看作是一种超然的、受到上苍神灵秘密资助的活动，更不能把它看作一种与人们在其他生活领域中的所作所为毫不相关的活动。那些导致了伟大的艺术品的崇高的观看活动，看起来只不过是从那些最普通和最谦卑的日常观看活动中生发出来的。正如那些毫无诗意的寻取信息的活动也应该算作艺术的活动一样（因为这种活动中同样也涉及赋予现实以形状和意义的成分），艺术家的想象和表现，反过来也应该被看作一种生活的工具，这就是说，是用来理解自己究竟是什么样的人和住在什么地方的一种高雅的方式。

人们发现，当原始经验材料被看作一团无规则排列的刺激物时，观看者就能够按照自己的喜好随意地对它进行排列和处理，这说明，观看完全是一种强行给现实赋予形状和意义的主观性行为。事实上，没有一个从事艺术的人能够否认，个人和文化是按照他们自己的“图式”来塑造世界的。然而格式塔学派的研究却向人们宣称，人们面对着的世界和情景是有着自身的特征的，而且只有以正确的方式去感知，才能够把握这些特征，观看世界的活动被证明是外部客观事物本身的性质与观看主体的本性之间的相互作用。既然经验中存在着这样一种客观因素，在形成关于现实的概念时，究竟包括没包括这一客观因素，就成了区别完整的现实概念和非完整的现实概念的关键所在。进一步说来，一切完整的概念都应该包含着某种共同的（或普遍的）真理内核。这一内核使得一切不同时代和地区的艺术能够对一切的人发生作用——这也是对于那种毫无节制的主观主义和相对主义弊端的一副十分必要和十分急需的解毒剂。

最后，我们从“视觉不是对元素的机械复制，而是对有意义的整体结构式样的把握”这一发现中，同样也汲取了有益于健康的营养。如果这一发现适合于感知一件事物的简单行为的话，那它就更应该便于艺术家对现实的把握。很明显，无论是艺术家的视觉组织，还是艺术家的整个心灵，都不是某种机械复制现实的装置，更不能把艺术家对客观事物的再现，看作对这些客观事物偶然性表象所进行的照相式录制（或抄写）；换言之，这些科学发现使人们愈加坚信，虽然艺术形象远远不是“酷似现实的形象”，它们仍然能使人感到是真实的。

由于艺术教育领域也在自己独立的研究中得出了与上述结论相同的见解，我的观点和信念就更加牢固了。其中最值得一提的，是沙夫尔—西莫恩在古斯塔夫·布雷提什理论的鼓舞下对艺术问题所做的那些脚踏实地的研究。这些研究进一步地证明了，在心灵为获取一个有秩序的现实概念的斗争中，总是以一种法定的和合乎逻辑的方式，从把握最简单的知觉式样开始，逐渐过渡到把握最复杂的式样。各种迹象都向我们说明，在格式塔心理学试验中所揭示出来的各种知觉法则，同样也适合对发生学的研究。在本书的

第四章中，我已经对这种理论的某些基本方面，从心理学角度作了论述。这些论述，还即将在沙夫尔—西莫恩先生编著的另一本书中以更详细的形式出现。西莫恩先生还在他已经出版的那本《论艺术活动》中阐述了他那令人十分信服的观点。他的基本观点就是：用艺术的方式把握生活的能力，并不是少数几个天才的艺术专家特有的，而是属于每一个心智健全的人的，因为大自然给每一个健全的人都赋予了一双眼睛。对于心理学家们来说，这就意味着，对艺术的研究，是对人本身研究的一个必不可少的部分。

由于我在探讨和阐述自己信奉的真理时有着一股不顾一切的片面性，这就必然会使得我的某些同行感到不快或不满。当然，这种不满，部分还来自我在自己的结构中为保险起见所设置的那些类似烟气排放装置、旁门出口、太平间、等待室等附加设备的东西。这些东西使得整个结构过于庞大，从而使人眼花缭乱，判不准方向。但导致这种片面性的最主要原因却在于，我总是觉得，在某些情况下，采用一种先是粗略地提出某种观点、然后让后来的信奉者和反对者在争辩中去补充它的方式，是十分有用的。此外，我还必须向那些在本书中引用过他们的材料的艺术专家们道歉，因为我本应该而且可以做到更加充分地对这些材料加以利用的。在目前阶段，要想凭一个人的力量，全面地和令人满意地把视觉艺术理论和视觉艺术之间的关系描述出来，是不太可能的。因为要想把两种事物做一番比较，就必须预先对它们做出许多的矫正、安置，甚至还要对它们之间的裂缝进行弥补。最重要的是，我必须做到心中有数，知道哪些是我无力证明的，哪些应该由我自己亲眼观察而不是靠别人提供证据；我还必须勇于承认，哪些还有待于后来的人进一步进行系统地证明和探索。当这一切该说的都说了，该做的都做了之后，我仍然体验到了某种类似海爾曼·麦克维莱曾经表达过的那种心情，“我完成的这本书仅仅不过是一幅粗略的草图而已，——不！它最多不过是为制作草图而画的草图。啊！我多么需要时间、力量、现金和耐力啊！”

本书所研究的是每个人都能看到的東西，而本书所引用或依据的美学家和批评家论著，则能帮助我和我的学生更好地观看。我尽力去节省读者的精力和时间，不被那些与此无关的著作的废话纠缠。我相信，许多人都厌倦了那些不知所云和令人眩晕的艺术谈论，那些脱水的美学概念和欺骗性流行语，那些骗人的伪科学成果，那些对临床征兆的不恰当的猎取，那些对无关紧要的东西的虚张声势的测量，那些迷人的花哨警言。艺术是世界上最具体的东西，用虚假而晦涩的理论去困惑那些想要理解艺术的人是不道德的。

对于某些读者来说，本研究看上去似乎有点玄奥或平淡无奇。对此，我们可以借用歌德写给他的朋友、哥廷根大学的修辞学教授克里斯琴·戈特劳布·海涅的一封信作答，歌德在这封信中写道：

“正如你所看到的，我是从位于最底层的土地上开始做起的。这在有些人看来，我似乎是在用一种人间化的方式来谈论属于上天神灵的事情。但是，我必须提醒这些人，人

们看到的希腊诸神，并不是居住在第七层或第十层天上，而是居住在奥林匹斯山上；他们走路时跨出的巨大的步伐，不是从这个太阳迈到那个太阳，而是从这座山头迈到那个山头。”

当然，对于如何使用此书，我还有一个小的忠告。最近，道特茂斯（Dartmouth）学院的一个年轻的导师展出了一组艺术品。我很荣幸地告诉你们，他把这组艺术品命名为“致敬阿恩海姆”。这组作品其实就是十个相同的老鼠夹子成一排排列。在每个夹子放置诱饵的位置，分别写着此书的十个章节的名称。如果这个艺术家的作品是一种善意的警告，他到底在警告什么？

假如此书被用来当作理解艺术的指导手册，它有可能真的会变成一种陷阱。任何人，只要看到过艺术老师通过美术馆指导学生的场景，都会知道，让他们理解大师的艺术是多么不容易。过去，参观者在看一件作品时仅仅集中于其题目而不是直接面对艺术品本身。后来，一代具有影响的批评家出现了，他们告诉人们，这种只看题目而不看作品的做法是一种无知的表现。自此之后，艺术阐释者们便开始新的说教，要人们观看艺术品时要注重作品的形式以及各个部分之间的关系。但不幸的是，由于他们总是把色彩和形状视为一种存在于真空中的东西，所以仍然无法理解艺术。正如我早先说过的，一个形状，假如脱离了它要传达的意义，就什么也不是。可以设想这样一种情景：一个仅仅对此书之方法有着肤浅理解的教师正在运用此书教导学生如何理解艺术，他对学生说道，“喂，同学们，让我们看一看，在马蒂斯的这幅画里有多少红色的点？”我们如此系统而条理地进行教学，让学生准确地数出画中有多少圆形，又有多少方形。我们让学生寻找画中的平行线条，画中有几处图一底重叠。在高年级，我们教学生寻找梯度系统。当所有的要素都被理顺时，我们似乎教完了作品的全部。这样一种理解艺术品的观看方式是能做到的，而且有人已经做了。而这就是一个格式塔心理学信奉者依赖的最后手段。

在面对一件艺术品时，如果想进入其中，就必须将之视为一个整体。在此作品中，是什么东西相互遭遇？它们之间发生了什么关系？其色彩的基调是什么？其形状的动力式样是怎样的？每当我们认出一种元素，就必须同时识别出其所在的整体结构。我们必须找到一个其他所有要素都与之联系的主调或关键。对于其中的每一种东西，我们都必须全面清晰地认识。艺术家放置到作品中的每一件东西，都不是无的放矢的，都不能当作一种无关紧要的东西被忽视。心中有了作品的整体，我们就可以在其引导下找到它的主要特征以及这一特征对于其他细节部分的主导性。逐渐地，作品的全部丰富性和内涵就会展示出来。在我们准确知觉到它们的那一刻，我们就会调动起心灵的全部力量去破译其密码传达的信息。

这正是艺术家所要达到的目的。但是，人的本性就是希望能对自己看到的東西作出解释，能理解为什么他会看到自己看到的東西。在这方面，本书倒是可以提供帮助。本

书对形式机制的研究，有助于使视觉范畴变得清晰，有助于将各种基本原理提取出来，有助于将作品的结构关系展示出来，但其目的绝不是去取代直觉，而是支持它，使之更加敏锐、使其中的各种要素相互变得更加明晰和融通。如果本书提供的方法或工具将直觉经验扼杀而不是丰富它，它就变成陷阱而不是助力，这种情况是必须加以避免的。

我最初打算写这本书是在1941—1943年。我的计划，当时就得到了约翰·西蒙·古根海姆基金会的允准。但是，当我真正着手去写书的时候，我才深切地感到，当时的知觉心理学所达到的水平，还不足以解答艺术中所遇到的那些重要的视觉问题。这样一来，我只得停止对这本书的写作，而改为对个别专题的研究。这些专题研究包括对于艺术的空间性、表现性和运动性的研究。我这样做的另外一个目的，就是要填补某些科学上的空白。我在这些研究中获得的材料和结论，后来又进一步得到充实和验证。这些充实和验证工作主要是在萨拉姆·劳伦斯学院和纽约的新学院讲授艺术心理学的时候完成的。这样，当我在1951年夏季得到洛克菲勒基金会的资助，使我得以离职一年进行休假时，就产生了重新把这一研究课题系统有序地加以完成的打算。不管这本书是否取得了成就，我都应该十分感谢人文学部官员们的资助和支持，没有他们，我就不可能把我的发现写成书出版。此外，还必须声明，在写这本书时，基金会本身并没有对这本书涉及的题目进行干预；因此，这本书所产生的任何后果都不应由其负责。

我于1968年转到哈佛大学的视觉与环境研究系教书。由考布西尔（Le Corbusier）设计的该系美丽的建筑，给了我不少新的灵感启发。正是有了一个由画家、雕塑家、建筑学家、摄影家和影视制作者组成的群体，我才能够全力以赴地投入到艺术心理学的教学和研究中，才有机会通过在工作室看到的東西去验证我的许多假设。我的学生们的敏锐反应和活跃评论，像一股股新鲜的泉水，不断摩擦着构成本书的基石，使之更加明亮透彻。

在此，我还要特别对我的三个朋友提出感谢，他们分别是：艺术教育学家亨利·沙夫尔—西莫恩（Henry Schaefer-Simmern），艺术史家麦耶·沙皮罗（Meyer Schapiro），心理学家汉斯·瓦拉赫（Hans Wallace）。他们分别阅读了我手稿中的有关章节，并给我提出了许多宝贵的建议和修改意见。我还要感谢爱丽丝·B·谢尔顿（Alice B. Sheldon），是她指出了本书在1954年初版中的诸多技术瑕疵。我还要对那些允许我在本书中对他们的作品进行复制的个人和组织致以谢意，这些个人和组织的名单均列在本书的注释之中。特别要感谢的是本书中所使用的那些儿童绘画的小作者们。有很多小作者我都不认识，其中最值得一提的是阿尔莫什·拉鲍特（Allmuth Laporte）小朋友，他13岁时就被疾病夺去了美丽聪慧的小生命。

导言001

—
第
一
章
—

平衡

1. 在一个正方形中隐藏的结构003
2. 何谓“知觉力”?009
3. 当同一个正方形中有两个圆面出现的时候011
4. 心理平衡与物理平衡012
5. 为什么需要平衡?015
6. 重力018
7. 方向021
8. 各种不同的平衡模式024
9. 上与下025
10. 左与右029
11. 平衡与人类心灵032
12. 坐在黄色椅子上的塞尚夫人034

形状

1. 作为一种积极探索工具的视觉 ……039
2. 捕捉事物的本质 ……041
3. 知觉概念 ……043
4. 什么是形状? ……046
5. “以往经验”的作用 ……048
6. 对形状的看法 ……051
7. 简化 ……054
8. 简化的证明 ……062
9. 矫平与增锐 ……065
10. 整体的自我维护 ……067
11. 细分 ……070
12. 为什么眼睛能看清真相? ……073
13. 艺术中的分离 ……075
14. 什么是“部分”? ……077
15. 区别与相似 ……080
16. 艺术中的实例 ……087
17. 结构骨架 ……091

形式

1. 空间方向 ……99
2. 投影 ……104
3. 在再现立体物时选其哪个方面最好? ……108
4. 埃及人采用的方法 ……113
5. 透视缩短 ……117
6. 重叠 ……121
7. 重叠的好处何在? ……123
8. 平面与深度的相互作用 ……128
9. 相互竞争的诸方面 ……131
10. 写实主义与真实 ……135
11. 什么样的形象看上去逼真? ……138
12. 作为发明的形式 ……142