

美术学文库

PART 2

美术心理学

丁 邓 黑龙江美术出版社
福 星 主编
宁 星 著



美术学文库

PART 2

美术心理学

丁 邓 黑
宁 福 龙
著 星 江
主 主 美
编 编 术
社

(黑) 新登字 8 号

美术学文库 2

美 术 心 理 学

邓福星 主编 丁宁 著

黑龙江美术出版社出版发行

(哈尔滨市南岗区黄河路 1 号 邮编:150008)

全国新华书店经销 黑龙江新华印刷厂印刷

开本:850×1168 毫米 1/32·字数 220 千 印张:8.75

1994 年 6 月第 1 版 1996 年 2 月第 2 次印刷

印数:2,001—5,000

ISBN 7-5318-0191-4/J·192 定价:34.00 元(精装)
24.00 元(简装)

美术学文库

主 编：邓福星

副 主 编：赖兆钧

责任编辑：贺 中

装帧设计：苏海涛

王景祥

华 阳

方松江

.....

心 完 全 和 海 一 样 ，
有 潮 汐 也 有 风 雨 ，
并 且 在 它 的 深 处 ，
蕴 藏 着 许 多 明 珠 。

——引自海涅的《还乡曲》

《美术学文库》序

邓福星

《美术学文库》旨在于理论形态美术的开发和建设。

以往，人们一直习惯地衍用着诸如美术史、美术基础理论、美术批评和美术技法等分门别类的称谓，例如中国古代画史、画论、画品，西方传来的美术批评以及透视学、色彩学等等。美术学，是对它们的统称。

美术学，作为与美术实践活动相对应的理论形态或学科，因正名后的自觉的系统研究，将加强对美术现象更全面、更深刻地把握，将有助于美术史、论、评之间的相互促进和综合研究，及各自更细更专的深化；将有益于相关边缘学科的创立和探讨；将便于对美术学理论自身的反思与建构。总之，美术学将在深刻层次上密切与美术实践关系的同时，成为艺术美学甚至人文学科中重要的一支，从而，加强自身的严整性和系统性。

当把全部美术和与之相关的现象作为美术学研究对象的时候，不难想象，每个研究者都具有各自的研究个性，从而也难以完全消除认识中的主观性。在这种意义上说，美术学是许多人对美术现象阐释的总和，它反映了人们认识的过程而不是最终结果。这种认识和阐释可能是从整体上的概括或基本性质的把握，也可能是就某一门类、某一方面或某一问题的具体探索和揭示。因此，《美术学文库》中的著述，选择了不同角度、不同层位或不同侧面、不同问题，来进行研究。

美术实践活动和人们思维及认识的发展，既要求美术学理论的完善化和系统化，又为之提供了可行的条件。不过，谁都不会以为，这种理论的开发和建设可以毕其功于一役。如同美术创作的划时代繁荣一样，它往往需要许多人参加，甚至几代人的努力。我们在这里能作的只是一个开端。

1990. 8. 20

目 录

《美术学文库》序

第一章 引 论	1
一、美术心理学的含义	2
二、美术心理学的理论背景	5
三、美术心理学的研究方法	40
四、美术心理学的研究意义	48
第二章 美术心理学的当代进展及其前景	53
一、实验美术心理学的当代课题	56
二、跨学科的美术认知发展探索	61
三、走向未来的美术心理学	66
第三章 美术渊源和人类心理	70
一、原始艺术的心理学掠影	71
二、美术原型的心理学假说	78
三、原型心理和艺术生命	91
第四章 美术的心理功能	98
一、文本功能	100
二、体认功能	109
三、仪式功能	115
四、“图像仓库”	121

第五章	美术作品的形式构成	127
一、	色彩的意义	128
二、	线条的蕴涵	138
三、	图—底关系	147
第六章	美术家的心理结构	154
一、	知觉整合	156
二、	体验状态	167
三、	视觉思维	175
第七章	美术家与超常心理	183
一、	美术家与直觉	184
二、	美术家与身心痛苦	190
三、	美术家与神秘体验	199
第八章	美术接受心理	204
一、	接受的心理特征	204
二、	接受的心理图式	209
三、	接受的心理倾向	216
第九章	美术史和心理学	225
一、	美术史：内在的绵延维度	226
二、	美术史：精神与文化的深度	234
后记		241
附录	国外美术心理学参考书目	243

第一章 引 论

当人类开始凝视艺术女神的微笑时,她也同时面对着艺术的神秘之维。从古希腊人的神话设定来看,艺术涉及到复杂而又众多的领域。饶有意味的是,天神宙斯和记忆女神所生的缪斯们所司管的对象甚至超出了我们的惯例思路。譬如,欧忒耳珀(Euterpe)这位据说发明了长笛的女神专司音乐与诗;塔丽亚(Thalia)既掌管喜剧,也负责田园诗;墨尔波墨涅(Melpomene)专事悲剧;忒耳西科瑞(Tersichore)除了负责舞蹈之外,还掌管戏剧合唱,后又兼管抒情诗;埃拉托(Erato)专司抒情诗;波吕许尼亚(Polyhymnia)负责颂歌;卡利俄珀(Calliope)掌管英雄史诗,以及灵感和雄辩;克利俄(Clio)这位发明英雄诗的女神却负责历史;乌拉尼亚(Urania)甚至专司占星术。令人惊讶的是,从女神们分工甚细甚至越出艺术之域的对象中,我们却无以找见美术的影子!古希腊人,这个充满了德国哲人史宾格勒所说的那种强大的“阿波罗精神”(即造型意志)的民族,为什么不在神话中的艺术女神身上稍稍暗示一下当时和未来的造型方面的辉煌造就呢^①?雄伟的帕特农神殿、曼妙的瓶画以及静穆而又伟大的雕塑等,都确凿无疑地表征着希腊民族可以永远引以为自豪的造型追求。或许睿智的缄默正是赋予一种崇高艺术的应有心境,如果没有合宜的阐释路径的话;或许无言的理解正是为思想留出无限空间的最好办法,如果多少意识到色、线、形所构成的视象之下蕴含着无以言喻的神秘性的话……当然,这一些仅是善意的猜测而已。让上述的“黑暗的感觉”变得豁然起来,使我们能够更

^① 我们至多可以推想的是,造型艺术是其他神祇(如日神)兼而司之而已。

加真实地感受到造型艺术活动的内在律动，恰恰是当代美术心理学所面临的富有挑战性的使命所在。

一、美术心理学的含义

在赋予美术心理学以较为确切的界定之前，我们不能不先说一说“美术”这一概念，尤其是它在语用史上的意义。也许是语言学家常称的语言老化的缘故，如今人们已不大会理会汉语中这一概念的西方色彩了。但是，正如有的美学研究者所强调的那样，在中国的古典美学中所谓的“美”远不是最高的艺术范畴。因而，可以想见，“美术”该是一个较为晚近的概念。这在西方也大略如此。波兰美学家塔塔克维兹(W. Tatarkiewicz)在《六个概念的历史》一书中总结过，“艺术”(art)是一个从广义上讲包括了学问和技艺的概念，它经历种种不同程度的变易。在古代甚至中世纪，“纯艺术”(fine art, 意义不完全等同于现在的“美术”)是混杂在其它事物中的，因为凡是涉及到技艺和规则的东西均在艺术之列，我们所熟知的“美术”也因此在此宽泛无比的能指系统中失去了自己的真正的标记。饶有意味的是，古代人并不是没有任何我们今天所指的美术活动，诸如绘画、雕塑和装饰等，但是他们曾经完全地遵循了一种相当绝对的判别原则：只有精神的努力才能诞生真正的艺术，也即“自由的艺术”；相反，诉诸体力的劳作只能产生粗陋的艺术。依据这样的观念，雕塑作为一种需要投入体力的创造就至多只能停留在纯艺术的边缘而已，甚至绘画也有可能列入非自由的艺术。这种情形到了文艺复兴时期才有极大的改观。在这一时期里，一方面由于美的地位的显著提高，其创造者诸如画家、雕塑家和建筑家等，都逐渐被人们所看重。另一方面，这些创造者程度不同地具有一种和一般匠人区分开来的欲念，这就使美术的独立性迅速得以提高。尽管在15世纪就已开始有了一种从行会工场向美术学院的过渡，但事实上“美术”也还没有充分地分离于其它事物(如科学)，因为对于画

家和雕塑家来说,与其被人看低为匠人(artisan)还不如被误解成学者(scholar)。虽然,直到16世纪也还没有“视觉艺术”或“美术”的明确专称,但是和美术关系相当直接的概念却应运而生了。譬如乔万尼·P·卡普列阿诺(Giovanni Pietro Copriano)在其诗学著述中就把绘画和雕塑划入“高雅的艺术”(The noble arts),原因是,它们是作为我们高尚感受的对象,比其它事物更加完美、高雅,并且更富有生命的力量;罗多维珂·卡斯特尔维特罗(Lodovico Castelvetro)则把绘画和雕塑等称为“记忆性艺术”(the memorial arts),这既可能与艺术女神的母亲摩涅莫绪涅(Mnemosyne)是记忆之神有关,也确实把美术同实用之物在本质上区分开来了。因为前者只是存留和再现记忆中的事物或事件而已。今天,“美术”的概念已经渐趋明确,然而它的背后却确实有过一段长长的观念史的过程,只不过我们很少意识到罢了。

在这里,应该提到的概念还有“视觉艺术”。由于美术作品主要或者首先是通过视觉而为人们所掌握的,因而,把“美术”称为“视觉艺术”也是一种合宜的做法。在西语中,由于“美术”常常在词义上难以同其它门类的艺术明确地区分开来,因而,“视觉艺术”的提法不但已和“美术”相提并论,而且近几十年来似乎还有赶上和取代后者的明显倾向。当然,“视觉艺术”还应包括一些非纯艺术性质的工艺设计甚至建筑的某些部分。不过,可以令人放心的是,“视觉艺术”这一概念并不适用于电影艺术、舞蹈艺术和戏剧艺术等这些同样关涉人的视觉感受的艺术门类。因为,对于电影、戏剧的接受而言,人们不仅仅需要视知觉的参与,而且同样还要求运用听觉感受和理解去把握电影、戏剧艺术中的音响、言语等,在这种意义上讲,与其应该把电影、戏剧划归为视觉艺术,还不如称之为综合艺术。至于舞蹈艺术,也是需要对其中的音响的感知的,更为重要的是,舞蹈表演艺术家及欣赏者的动感感受构成了舞蹈的一个相当特殊的方面,所以,同样不宜叫做视觉艺术,而要列入表演艺术。正是基于上述考虑,本书中的“美

术”是和“视觉艺术”的概念相通用的。此外，似乎还要提一下“艺术”的单、复数的形式。从语用的情况看，当“艺术”一词作为一种复数的概念(arts)时，往往确指所有门类的各种艺术，而当它以单数形式(art)出现时，又往往可能单指视觉艺术或美术，包括绘画、雕塑等。因而，具体的语境如果相对明确，艺术的概念也可与“美术”相称。

不过，我们与其要“定格”美术概念的恒定性，还不如更关注它充满生气的变易。稍稍具备一点美术史的知识的人都会发现，美术自身的流变从来没有停止过，而且它在今天的剧烈程度可能是前所未有的。美术是一种以变量而取得生命活力的人类活动，或许这应该是更为根本的观念。

既然美术从来不是什么僵死的现象或存在，那么偏重于从心理学方面研究美术的美术心理学，就尤其能凸现它的过程意义了。因为正是在过程中潜隐和流动着心理的丰富性内涵和充分的深刻性。不过，尚需注意的是，对于美术心理的关注可以出现两种不同的归向。德国的哲学家、心理学家寇尔帕(Oswald-Külpe)曾经指出，任何涉及审美的东西都无以回避心理学：“如果说同心理学的这种关系有时会引起争论的话，这大概只是由于无关实质的分歧而产生的：一些人认为美学的专门任务是用特殊的观点考察心理现象；另一些人认为美学的专门任务是研究特殊的事实领域，但一般是从纯心理学的角度去研究的。在前一种情况下，我们得到的是心理事实的美学，在后一种情况下，我们得到的是美学事实的心理学。”^①同样，美术心理学也不是一般心理学所谈论的美术问题。因为美术现象作为心理学的一种印证和例说时，往往失去了许多丰富的规定性，趋向于适合许多一般的情境和发展水平。所以，美术心理学要更倾向于从心理

① 寇尔帕：《哲学引论》，转引自维戈斯基《艺术心理学》第23—24页，上海文艺出版社1985年版。

学的视角考察美术现象的整全心理意义,并且由此凸现美术本身的特殊规律。正是这一内在要求赋予美术心理学以特殊的规定性。它不能以牺牲美术现象的整体性意义为代价去证实某种心理学的定律或法则,而是以心理学的态度为出发点,阐发美术现象整体性意义的深刻内蕴。只有这样,它才不会是心理学的某种附庸的产物,而可能在心理学本身感到疲软的地方崭露独特的优势,使心理学也会在它的星光灿烂的地方找到某种启示、参照和激励。阿恩海姆曾在给温诺(Ellen Winner)的《创造的世界》一书的序言中写道:“在艺术中,人的内心情感得到了最纯洁的表现,灵敏的心智得到了最充分的发挥。无论是谁,只要能正确地对待艺术家们的心理、作品……就不难对人性作出令人满意的解释。”当然,话说回来,美术心理学的主要使命不是为了心理学的目的而设,但对于人性的理解的殊途同归,却也在根本上凸现了美术心理学的意义所在。

以研究记忆而出名的德国心理学家艾宾浩斯曾经在本世纪初说过一句话:“心理学有一长期的过去,却只有一短期的历史。”此言用在美术心理学上或许更为贴切些。作为一门边缘性的年轻学科,美术心理学本身也是正处在逐渐得以确定的过程中的。其实这种情况也最明显不过地证明着,这一学科还在大步向前迈进。我们的努力就是要在美术心理学的意义上缩小“应知”和“已知”之间的距离。

二、美术心理学的理论背景

当我们回视美术心理学的最初源头时,我们看到的无疑是一种历史久远的认识传统。换句话说,早在心理学成为一门独立而又自由的学科之前,有关美术心理的种种猜测和描述已能连缀成不乏华彩的思想之流了。它们汇集在哲人们的艺术反思之下,成为某种灵魂厮守的归向。中国儒家津津乐道的《周易》就包含了相当有潜力的美术思想,其中也不乏美术心理方面的某种

指涉。比如,《贲卦》中的“上九,白贲,无咎”庶几是中国古典美术的基本心理要求。从绚烂的金碧山水发展到近乎无色的水墨山水,不仅逻辑印证了先人们的这一审美的极致理想,而且也使中国古典美术成了内在气质最难其俦的东方艺术之一。西方的情形也大略如此。当艺术的魅力成为一种思想的驱力,心理的东西就成为追究的一个目标,恰似托马斯·门罗在《艺术心理学的过去、现在和将来》一文中所描述的那样:“对艺术的本质,从心理的角度加以推理研究,大概起源于广泛流行的对超自然力量和艺术家灵感的原始信仰……那种符合神意的颂诗和符篆可以被邪禳灾,符合神意的雕像、神庙和宗教礼仪剧则可以使神灵愉悦,显然神灵是有所偏袒的,正是在这些地方闪现出审美趣味……”^①晚近一点说,古希腊的大学者苏格拉底也曾和帕拉西俄斯讨论过雕塑表达人的内心的特有方式。他要求绘画“表现出心灵的状态”,认为这样才拥有真正的活力,等等。至于柏拉图所萦心的绘画的摹仿问题,完全是地道的美术心理学的命题。

然而,毋庸赘言,正如心理学的独立是以1879年德国心理学家冯特在莱比锡大学创立第一个心理实验室为标志的那样,美术心理学也同样确实是比较晚近产生的学科。不过,这样的划分并无绝对的意味。原因在于,美术心理学虽然隶属艺术心理学的一部分,但是美术心理学却最早为有成就的心理学家所瞩目。例如,属于黑格尔学派的A·蔡沁(Zeising)1854年就提出讨论的黄金分割原理,在近代实验心理学家费希纳写成于1865年的《关于黄金分割律的问题》一书得到了种种的验证和修正^②;与美术关系最紧要的色彩理论,诸如杨格—赫尔姆霍茨(Young—Helmholtz)色彩说、赫林(Hering)色彩说等,都早在冯特建立第一

^① See Journal of Aesthetics and Art Criticism, Spring, 1963.

^② 费希纳的修正颇多,如他证明垂直线以平分为最美,十字形以上下均分为最美,而这些线条长度的划分均不合黄金比例。

个心理学实验室以前就已形成了。尤其是费希纳完成于1876年的两大卷《美学导论》，早已相当充分地涉及了美术心理学的问题。

不管怎么说，把美术心理学看作是科学形态的心理学发展背景上的一种产物是完全正确的。美术心理学尽管还不十分完备，但其中的重要命题和基本原理却都与一般心理学相关甚密，离开了心理学，美术心理学将是十分不成熟的。不过，问题还在于，心理学本身也不是铁板一块，即使是在冯特创立了第一个心理学实验室之后，心理学的发展也是相当复杂的。这种情形决定了美术心理学的发展也可能是多向化的结果。事实正是如此。如果作一种大致的归纳，我们至少应该承认下列四种美术心理学流派，即：Ⅰ、实验美术心理学；Ⅱ、精神分析派美术心理学；Ⅲ、格式塔美术心理学；Ⅳ、认知学派美术心理学。正是这些风采各异的美术心理学的不断发展，使当代形态的美术心理学的建设获得了现实的条件或基础。把握这些流派各异的美术心理学的概况，不仅可以使我们窥见到美术心理学的丰富积蕴，而且也有助于我们在摆脱“无知的无畏”的同时，体认美术心理学的未来走向，使仍然处在创榛辟莽阶段的美术心理学真正迈向它的成熟阶段。

1. 实验美术心理学

初看起来，实验美术心理学成为美术心理学的先声似乎是历史的巧合，但是，稍加追究即可发现，一方面是心理学（尤其是实验心理学）的逐步成熟为美术心理学的实验方面提供了可行的概念和方法，感知、注意、反应时间以及情绪等只是在冯特时期才有广泛的研究；另一方面则是美术理论本身的一种发展逻辑所致。以黑格尔为代表的自上而下（Von Oben）的研究在成为一种很难企及的顶峰后，自下而上（Von Unten）的研究就非常自然地应运而生了。它虽然不完全是逆反于黑格尔式的理论神话，

但确实确实构成了美术理论的一个具有纪念碑意义的跃迁。

费希纳被人尊为实验美术心理学的鼻祖是当之无愧的事情。在37—39岁期间，费希纳发表了有关补色、主观色的专题论文，还曾讨论过人类感觉的后象心理。这一切为以后的系统研究奠定了坚实的基础。在64岁—75岁期间，他的主要兴趣都集中在审美心理方面。他极力要寻找美的线条的定量关系，并曾参照绘画杰作，体会画家在无意识中所运用的线条关系。譬如，对于德国肖像画家、版画家霍尔拜因作品的真伪问题，费希纳就作出过相当独特的研究分析。当时的人们对德累斯顿和达姆施塔特两地的圣母玛丽亚像均出自霍尔拜因之手曾有许多争议。尽管两幅作品在总体上似乎有一致性，但是详略不同。达姆施塔特画中有一孩子（即基督），德累斯顿画中也有一孩子，不过那是病孩，或许是画家应某一家庭的请求，把一个已经夭折的孩子画在肖像上了。对此，费希纳独辟蹊径地采取了公正的态度，指出这两幅画可能都是真的^①。

《美学导论》作为费希纳的主要著作，体现了他的实验研究的全部内容。其中的16种原则至今仍对美术心理学具有相当的参考价值。这16种原则是：（1）审美阈原则：这一原则运用于意识水平，它要求刺激在它能够使主体产生快乐或者痛苦之前必须达到一定的强度和持续时间。换言之，进入审美阈的刺激，才有可能唤起审美愉悦；（2）审美加强原则：按照这一原则，几种快乐的条件联合起来所产生的总的满意感，大于任何一种孤立条件下所产生的满足，或者是大于把各个条件分别产生的快乐加起来的总和；（3）多样中的统一原则：千篇一律的东西或者错综繁乱的东西都不能产生快乐，只有既表现多样又有统一的东西才能引起人的快乐；（4）没有矛盾，一致或真实的原则：这一原则表明，我们宁可要图象的和谐和真实，而不要其矛盾和错讹；

^① 参见 E. G. 波林：《实验心理学史》，319—320 页，商务印书馆 1981 年版。

(5)清晰性的原则:对于明白、清楚的事物的直观才会引起愉快;

(6)审美联想原则:审美中除却当下直接感受的印象之外,通过联想唤起过去的印象,会引起快乐;

(7)审美比较原则:在事物在质的方面或量的方面存在资以对照的条件下,感受的愉悦性大于各件事物单独引起的愉悦性;

(8)审美序列原则:快感会因为与时间上先行的不快感的对照而增强;也会因为与时间上先行的更大的快感的对照而减少。同理,不快感也会由于与时间上先行的更大的不快感的对比而减弱;

(9)审美调和原则:不快的印象通过随后的快感的作用,能在复杂的和更大的快感中得到调和;

(10)审美的总和、中和和饱满的原则:对刺激群进行一种总结,使之连续反复进行,能够强化刺激印象;中和则能使刺激不超过限度;刺激若是过分饱满,就会引起不快感;

(11)审美的持续和交替原则:某一审美感受可以持续一定时间,但是若超过一定限度就会引起疲惫的不快,在这个时候,若是改变审美感受的类别,则会引起快感;

(12)审美的传导原则:在普通的情感状态下,他人的快感会传导给我们,而他人的不快也会使我们感到不快;然而在不快的情感状态下,他人的快感反而会传导给我们以不快;

(13)审美感受的双重表象原则:对自身的过去与未来的愉快或不愉快的回忆、期待,包含着双重的表象。第一重是对于过去、未来的表象本来就具有的愉快或不愉快;第二重则是伴随着第一重的表象而产生的相应的愉快或不愉快;

(14)审美的适中原则:在量的方面或是在质的方面,过度的印象会导致不快感,而适中的印象则会引向快感;

(15)审美的耗力最小原则:快乐来自同所抱目的相关的精力的最小消耗,而不是来自于精力自身的最大节省;

(16)审美的安定性原则:部分与整体的和谐表现出生命力的协调关系,而快感则产生于其中的安定性,等等。在以上的16种原则中,前6种是在审美中起了主要作用的,而后10种则较为次要。

尽管和自上而下的美术理论相比较,费希纳的研究显得不