

MEISHE
JIAOYU
YICONG

美术教育译丛

■ 对美术教学的意见 ■

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 著

郭小平 崔灿 熊蕾 译

湘新登字 367 号

对美术教学的意见

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民路 61 号）

责任编辑：刘勉怡

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：850×1168 毫米 1/大 32 印张：14 字数：30 万

1993 年 7 月第 1 版 1993 年 7 月第 1 次印刷

印数：1—1,000 册

ISBN 7-5356-0610-5/J·556 定价：15.50 元

□ 本书译者

第一篇 郭小平

第二篇 翟 灿

第三篇 熊 蕾

《美术教育译丛》序

· 美术教育是人类社会一种重要的文化教育活动，挟多种效能惠及人类，故虽历经嬗变，却始终显其勃勃生命力。它以独特的方式发展和完善了人的精神和身体，同时，其自身也在这一过程中得以发展和完善。美术教育与人及社会形成了彼此助益，双向建构的关系。

美术教育在中国历史久远，但普通学校美术教育的诞生却是本世纪初的事，至今近九十年。其间，它经历了曲折坎坷的发展变化，至今仿佛出峡谷入平川，境界豁然开朗。改革开放对人材素质的要求，国家和社会对美术教育的空前重视，为美术教育的发展创造了新的机遇。然而，美术教育如何顺应时代要求，如何为培养新时代的人材作出自己独特的贡献，这是广大美术教师面临的严肃课题。近年来，理论探讨在美术教师中蔚成风气。他们亟需了解和借鉴国外美术教育的思想和经验，以开拓眼界和思维空间，但却由于条件所囿，难以遂愿。

这就是我们编辑出版这套《美术教育译丛》的缘由。

下面就有关问题略作说明，相信有裨于读者的阅读。

一、当代欧美美术教育思想概说

对美术教育的理论认识，人言言殊，观点各异，但当代欧美对美术教育的观点总体上可分为工具论和本质论两大派别。

工具论以英国美术教育家里德（H·Read）和美国美术教育家罗恩菲德（V·Lowenfeld）为代表。其思想基础是法国哲学家卢梭（J·J·Rousseau）的自然主义教育观和美国教育家杜威（J·Dewey）的进步主义教育思想。工具论强调美术教育

的教育价值，通过美术创作促进儿童健全发展；重视创作过程，忽视创作效果（作品）；主张顺应儿童自然本性发展。工具论在四、五十年代风靡欧美，至今仍有较大影响。

六十年代以后逐渐形成的本质论则以美国美术教育家艾斯纳（E·W·Eisner）和古力（W·D·Greer）为代表。其思想渊源主要是美国教育家布鲁纳（J·S·Bruner）的以了解科目基本结构为主旨的教育思想。本质论强调科目中心，主张以严谨的美术课程，实现美术的自身价值。

再具体言之，里德主张通过美术教育促进儿童人格的发展，认为儿童生来具有艺术潜能，并具有不同的表现类型（他将其概括为八个类型），教师应按儿童的类型进行指导，以发展儿童个性。罗恩菲德则对创造性推崇备至，主张通过儿童创作，发展学生的个性和创造性。因此，他认为教师不应对学生横加干涉，而应尽量向学生提供自我表现的机会，让学生以异于他人的方式表达其独特的思想和情感，并以此树立起自我表现的信心。艾斯纳的主要观点是：美术教育的主要价值在于它对个人经验的独特贡献；美术能力不是自然发展的结果，而是教育的结果；美术学习由创作、批评与历史三方面构成；严格的课程设计，是美术教育取得良好效果的前提；对美术教学效果要尽力进行评价。古力的观点与艾斯纳的观点大同小异。他主张以美术学科的基本内容作为美术教育的课程内容，包括美学、美术批评、美术史和美术创作。此即所谓“以学科为基础的美术教育”（Discipline—Based Art Education，简称 DBAE）。其特征主要是：1. 美学、美术批评、美术史和美术创作，作为美术教学内容是完整统一的；2. 教学内容编排由简入繁，循序渐进，并以各领域的专业表现为教学目标；3. 具有书面课程设计，并进行系统性教学。尽管其实施的

效果尚待检验，但 DBAE 不失为重要的美术教育思想。

二、选题思路

本质论和工具论瑕瑜互见，各显其旨。本质论固然颇受青睐，工具论也未见失宠，且两者还可彼此通融，互相借鉴，更何况学派间颀顽抗衡，为学术兴盛之要因。因此，我们不想扬此抑彼，作褒作贬，而是二者兼顾，由读者自己甄别，各择其好。

外国美术教育论著，卷帙浩繁，我们也同样囿于条件，无遑多作选择，因此遗珠之憾，在所难免。我们集书为丛，以期在读者心中形成“完形”，对当代欧美美术教育思想有个基本了解。

另外，我们除了关注具有理论意义的著作外，对应用型著作也未忽视。这类著作有的是某种教育思想运用范例，有的则是在深刻认识视觉艺术特点的基础上，从新的视角提出的具体教学方法。这类著作中介绍的方法具体、生动，对教师的教学有较强的参考价值。

中国第一部《美术教育译丛》终于面世了，欣慰之余，我们由衷感谢湖南美术出版社的鼎力襄助。其中郭天民先生和刘勉怡先生对美术教育表现出的热忱，尤为令我们感佩。郭先生始终关注着这套译丛的编辑出版工作，从理论构想到具体事务，均颇费心思。刘先生则独具慧眼，最早萌发了编辑这套译丛的设想，并为之奔波，用力甚劬。由此，我们不无感慨：中国美术教育这棵嫩芽，太需要出版界的扶持了。湖南美术出版社，实堪嘉许。

由于我们学识浅薄，经验匮乏，讹误之处，恐难避免，企望广大读者不吝匡正。

尹少淳

1992年9月10日于长沙

5Y 02/30

目 录

《美术教育译丛》序	(1)
第一篇 还我右半的心灵——直觉的直	(1)
一、总论	(3)
1. 心灵的两个方面：理智与直觉	(3)
二、理论家和理论	(23)
2. 韦特海默与格式塔心理学	(23)
3. 费克纳的另一面	(32)
4. 沃林格论抽象与移情	(45)
5. 洛温菲尔德与触觉	(60)
三、多元的表现	(73)
6. 对空间与时间的一个规限	(73)
7. 艺术的统一性与多样性	(88)
8. 艺术的工具——旧与新	(104)
四、实践的经验	(116)
9. 艺术教育中的知觉促动	(116)
10. 作为治疗手段的艺术	(128)
11. 风格——作为一个格式塔问题	(136)
12. 客观知觉与客观价值	(154)

第二篇 心灵右面的剪影——直觉的觉	(191)
一、总论	(193)
1. 视觉思维辩	(193)
二、象·声·色	(214)
2. 语言、形象和具体诗	(214)
3. 音乐表现中的知觉动力	(230)
4. 颜色的理性化	(247)
5. 颠倒透视和写实主义公理	(258)
三、一些具体形象	(289)
6. 布鲁内莱斯基的窥视孔	(289)
7. 但丁《炼狱》中的比喻	(299)
8. 关于一幅朝圣画	(307)
四、一些具体看法	(318)
9. 对于地图的感知	(318)
10. 论摄影的性质	(329)
11. 摄影师的成就和遗憾	(345)
五、余论	(355)
12. 论复制作品	(355)
13. 论晚期风格	(370)
第三篇 关于艺术教育的思考	(383)
一、前言	(385)
二、代序言	(391)
三、对艺术教育的思考	(394)
1. 视觉与认识的需要	(394)

2. 表现本质的形象	(395)
3. 模特与技巧	(400)
4. 表现的价值	(401)
5. 感情与理性	(405)
6. 艺术作品作为辅助	(407)
7. 教什么, 如何教	(409)
8. 艺术的视觉工具	(412)
9. 材料有个性	(415)
10. 其他方面的用途	(417)
11. 别有启发	(419)
12. 内容与意义	(423)
13. 没有不具备实用功能的艺术	(425)
14. 教育中的艺术	(428)
15. 艺术可以教吗?	(429)
16. 为了进一步的研究	(431)

第一篇 还我右半的心灵
—— 直觉的直

一 总 论

1. 心灵的两个方面：理智与直觉

我有充分理由认为，有这样一些教育者，他们对于直觉没有给予足够的重视，甚至对之抱有轻蔑的态度。他们断定，获得稳固和有用知识的唯一途径是理智的途径，理智在其中得到训练和运用的唯一领域是文字和数学语言的领域。不仅如此，他们确信，学习的主要训练完全建立在理智思维活动的基础上，而直觉则是视觉和表演艺术、诗歌或音乐所专有的。直觉被认为是一种由上帝或遗传授与少数个人的神秘天赋，因此是很难通过教育获得的。基于同样理由，他们不期望直觉活动需要什么严肃的智力能耐。由此，在制定教学课表时，教授“稳固”知识的课程被放到了突出的位置，但却给予艺术以不应有的待遇。

在下面的篇幅里，我将就我最好的理解来证明，为什么这种对学习的见解从心理学上来说是不正确的，从教育上来说则是有害的。我将表明，直觉并不是超人和艺术家才有的特质，而是认识之基本的和不可或缺的两方面之一。这两方面支撑着一切知识领域中全部富有成效的学习活动，没有一方的帮助，另一方也就不是完满的。那些要为精神活动在物理世界中找到栖息地才感到踏实的读者或许愿意将直觉归诸右半脑，正如理智属于左半脑一样，它们在大脑中同样占有一席之地，同样受到尊重。

直觉和理智是两种认识过程。在这里我所说的认识指最广义上的知识获得。这样来理解的认识，既包括最初步的感觉记录，也包括对人类经验最为精致的解释——既包括闻到空气中

传来的一种芬芳，看到一只鸟飞过，也包括对法国革命的历史研究，对哺乳类动物内分泌系统的生理学分析，甚至还包括一个画家或音乐家所具有的在不协调中追求和谐的观点。

在传统见解里，知识的获得被认为是通过两种精神能力的合作而实现的：通过感觉对原始信息的搜集，和通过大脑中枢系统对信息的加工整理。从这种观点来看，感知只限于为更尊贵的思维效力，做一些低级工作。即使如此，显然从一开始知觉材料的搜集也不可能完全是机械性的。思维并不拥有人们所归于它的那种至上特权。我在《视觉思维》一书中曾指出过，知觉与思维并不能各自分离地行使其职能。通常相信思维所具有的那些能力——区别、比较、选择等等——在最初的知觉中也行使着作用；同时一切思维都要求一个感性基础。因此，我将致力于探索从直接知觉到最高理论建构的这一整个认识的连续体。如果同意这一点，我就可以着手本文的讨论了。对于知识的获得来说，我能对两种可行的心智过程作出说明，并且我能指出它们有着极为密切的相互依赖关系。

直觉与理智和知觉与思维之间有着某种复杂的关系。直觉可以适当地定义为知觉的一种特殊性质，即其直接领悟发生于某个“场”或者“格式塔”（Gestalt）情境中的相互作用之后果的能力。由于在认识中，只有知觉是通过“场”的一系列变化而活动，所以直觉也只限于知觉。不过，既然知觉从不与思维相分离，在每一认识活动中都会有直觉的参与，不管这种认识活动更接近于知觉还是更接近于理性过程。同样，理智也在认识的一切层次上行使其作用。

我们的这两个概念绝不是新的。它们贯穿于哲学心理学的整个历史之中，曾被给予过各种各样的定义和评价。尤其是直觉，

曾作为除了理智以外的其余全部精神能力的名称。怀尔德(K.W.Wild)曾列举过直觉的三十一一种定义,他并没有让人觉得在故弄玄虚。即使如此,有一个基本的特征似乎是无所不在的。十七世纪,笛卡尔(René Descartes)在他的《心灵的指导规则》一书中声称,我们通过两种活动达到对事物的理解,他称之为直观和演绎,或用不那么专门的术语来说,颖悟和明智。“我所理解的‘直觉’不是指感觉之动摇不定的证据,亦非从想象之胡乱堆砌而导致的错误判断,而是毫无屏障的和专注的心灵给与我们的,这种给与十分明白晓人,以至于我们对所理解的东西没有任何怀疑。”因此,笛卡尔并不把直觉视作较不可靠的东西,而是认作一种更可靠的精神能力。他称直觉比演绎更简单,因而也更确定。“因此每个人对于他存在和他在思维此等事实都具备直觉;对于三角形是由三条边构成的,球体是由一个表面围成的这一类事实,也同样具备直觉。这些事实远比人们所想象的要多得多,而人们则将对注意力放在如此简单的事情上表示轻蔑。”另一方面,通过“演绎”,“我们可以从那些已确知的事实获得种种必然的推断”,那些“已确知的事实”就是从直觉得来的。

在我们的直接经验里,我们对理智要更为熟悉一些,因为理智活动是由逻辑的推理之链构成的,它们的连结和区别在意识中常常是一目了然的。数学证明的步骤便是一个明白的例证。理智的技巧显然是可教授的。对它的使用有些类似于对机器的使用;事实上,今天高度复杂化的理智活动正是通过数字计算机来完成的^①。

① 机器能否进行理智的思维,意识到下述之点将有助于这一争论得到解决。那就是,我们目前的计算机能完成理智的认知所需要的那类活动,但不能完成直觉所要求的活动。因此它们对思维心灵的帮助是有限的。

对直觉的了解就没有那么容易了，因为我们至多只是通过它的成就而知道它，它的活动方式则是难以把握的。它像一种不知从何处来的天赋，因而有时被归结为超人才具有的灵感；近来，又有人视之作为一种由遗传而来的本能。柏拉图认为，直觉是人类智慧的最高层次，因为它达到了对先验本质的直接把握，而我们经验中一切事物之呈现正是由于这些先验本质。在本世纪里，胡塞尔（Edmund Husserl）学派的现象学家们又声称，本质直观（Wesensschau）是通向真理的可靠之路。

随着时代的不同，人们时而认为理智与直觉是相互需要对方的合作者，时而又认为它们是相互干扰对方的对立物。这后一主张是浪漫主义的产物，维柯（Giambattista Vico）就极力鼓吹这种见解，维柯的观点在克罗齐（Benedetto Croce）所著《美学史》一书有清晰的阐述。维柯认为理智与哲学是一致的，直觉是与诗一致的，他宣称“哲学与诗从本性上说是相互对立的”。形而上学抵制感觉判断，而诗则以之为主要的引示——由这一见解引申出了那句具有鲜明特点的陈述：理性愈弱，诗的力量愈强。

在十九世纪浪漫主义者那里，直觉与理智的分裂导致了崇拜直觉的人与高扬理性的人之间的一场冲突，前者鄙视科学家和逻辑学家们遵守的理智规范，后者将直觉的非理性特征视作“反理性的”。这一关于人类认识的两种片面性见解的冲突对抗，至今还伴随着我们。正如我在本文开头所提到的，直觉在教育实践中一直被视作一种不可以靠训练获得的艺术特质，一种奢侈品，一种在运用有用技巧之后供临时消遣的雕虫小技；而那些有用技巧被认为完全是属于理智的。

现在是将直觉从所谓“诗意”灵感的神秘意味中拯救出来并将之确定为一种精确的心理学现象的时候了——这种现象还迫切

需要有一个名字来称谓。我在前面曾提到过，直觉是一种为感性活动所专有的认识能力，因为它是通过“场”的一系列变化而活动，而唯有感性知觉才可以通过“场”的一系列变化而提供知识。以日常视觉为例，从生理学上来说，视觉始于投射到视网膜上的光刺激，视网膜上有数以百万计的感受器。这许许多多的点状记录还需在一个统一的意象中组织起来，这个意象最终由在空间中据有不同位置的，形状、大小、颜色各异的视觉对象所组成。格式塔心理学家曾对支配这一组织的法则进行过广泛研究，他们的主要发现是，视觉是作为一个“场”作用而活动的，这意味着每一部分的位置和功能是由作为一个整体的结构所决定的。在这个展现于时空中的总体结构里，一切部分都相互依赖。例如我们所感知到的一特定对象的颜色是依赖于它周围对象的颜色。因此，我用“直觉”来指谓知觉之“场”或它的格式塔层面。

通常说来，一知觉意象的连接是在很短时间里完成并且是在意识水平之下完成的。我们一张开眼睛，发现世界已经给与了。只有某些特殊的情景才使我们意识到，形成一个意象有一内在的过程。当刺激物的情景复杂、不清晰或模棱两可的时候，我们就会自觉努力去达到一个稳定的组织，它对每一部分和每一关系都作出规定，从而建立起一个终极状态。在日常的实际取向中，对这一稳定组织的需要并不明显，在这方面我们一般至多不过需要一个关于环境之相关特征的大致清单：门在什么地方？它是开着的还是关着的？当我们试图观赏一幅作为艺术作品的油画时，就需要一种更为精确的意象了。这需要对构成整体的各种关系进行透彻的考察，因为一件艺术作品的部分并不只是识别性的标签（“这是一匹马！”），而是要通过视觉特征传达出作品的意义来。面临着这样一个任务的观察者，无论他是一个艺术家还是一个普

通观赏者，都是对代表着作品各个部分特征的重力和张力之知觉性质进行探讨。由此，观察者经验到的意象是一个力的系统，这些力像任何力“场”中的构成者一样活动，即它们趋向于达到一种平衡状态。在这里引起我们关注的是，这一平衡状态完全是由直接的知觉经验来予以以检验、评价和修正的，正如同一个人在自行车上根据身体的动觉来保持平衡一样。

毋庸赘言，审美意义上的知觉是一种非常特殊的情形。我在这里提到艺术仅仅是因为它们能向我们提供一种对正活动着的直觉进行观察的体验。在音乐的作曲和表演中，也能直接感受到对平衡秩序的追求。骑自行车的人的平衡动觉支配与舞蹈演员、戏剧演员和杂技演员支配自己身体的活动方式如出一辙。就此而言，幼儿学步时所表现出的百折不挠正是直觉具有原动支配力的一个来自人生早期的给人印象颇深的证明。

直觉认识之更为基本的视觉产物是规定了的对象，人物与背景之间的差别，各部分间的关系，以及知觉组织的其它方面。给我们并得到我们认可的那个世界，并非单单是物理环境所恩赐的一个现成礼物。它是观察者在意识阈值以下的神经系统中产生的复杂作用的产物。

那么，在每一个人的成长过程中，对于环境的知识和在环境中的定向是随着对为知觉所给与的东西之直觉地利用开始的。在生命开始之时情形正是如此，而在对由感觉所提供的事实之理解而引发出的每一认识活动中，它又不断重复自身。为了公正地评判这一任务的复杂性，我们必须指出精神活动并不只限于处理从外界所接收的信息。认识之生物学意义上的发生就在于有机体要借助认识而达到它的目标。认识在对立的目标中辨别出自己所喜好的东西来，将注意力集中在那些生存所必需的方面。它将那些