

# 视觉思维

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 著

VISUAL  
THINKING



美学译文丛书

李泽厚 主编

# 视觉思维

——审美直觉心理学

[美] 鲁道夫·阿恩海姆著  
滕守尧 译

光明日报出版社

Visual Thinking  
By Rudolf Arnheim  
University of California press, 1969.  
Berkeley, Los Angeles, London.

视觉思维

(美)鲁道夫·阿恩海姆 著

滕守尧 译

光明日报出版社出版

(北京永安路106号)

新华书店北京发行所发行 铁指刷印厂印刷

850×1168毫米 32开本 14.5印张 440千字

1987年7月第一版 1987年7月第二次印刷

印数 26,000册—58,000册

统一书号: 2263·007 定价: 3.80元

# 美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们以及几家出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人不能读外文书

F24P/20

刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

# 目 录

译者前言	( 1 )
前言	( 37 )
第一章 早期的萌芽	( 41 )
第一节 知觉与思维的割裂	( 42 )
第二节 对感觉的不信任	( 44 )
第三节 柏拉图区分出两种理智	( 47 )
第四节 亚里士多德的“从上而下”和“从下而上” 的探索	( 50 )
第二章 视知觉的理解力	( 1 ) ( 56 )
第一节 知觉作为认识	( 56 )
第二节 对知觉的限定	( 58 )
第三节 探索远处的东西	( 60 )
第四节 各种不同的感觉	( 61 )
第五节 视觉是选择性的	( 63 )
第六节 在注视中解决某个问题	( 69 )
第七节 对深度的识别	( 72 )
第八节 形状作为概念	( 73 )
第九节 知觉要占用时间	( 76 )
第十节 机器是如何识别形状的	( 78 )
第十一节 把不完全的变为完全的	( 81 )

<b>第三章 视知觉的理解力 ( 2 )</b> .....	( 85 )
第一节 背景的省略 .....	( 85 )
第二节 亮度与形状本身 .....	( 88 )
第三节 三种态度 .....	( 92 )
第四节 背景的保持 .....	( 96 )
第五节 形状的抽象 .....	( 98 )
第六节 由变形显示的抽象 .....	(103)
第七节 持久性和变化性 .....	(105)
<b>第四章 当“两个”与“两个”并放在一起时</b> .....	(107)
第一节 关系取决于结构 .....	(107)
第二节 配对之后对双方的影响 .....	(114)
第三节 知觉识别 .....	(122)
第四节 知觉中的比较 .....	(123)
第五节 什么东西看上去相似 .....	(127)
第六节 大脑与计算机 .....	(130)
<b>第五章 现在中包含着过去</b> .....	(141)
第一节 作用于记忆的力 .....	(142)
第二节 对知觉对象的补足 .....	(146)
第三节 直视物体的内部 .....	(150)
第四节 “中断部分”的可见性 .....	(152)
第五节 认出某种事物 .....	(154)
<b>第六章 思维的意象</b> .....	(163)
第一节 心理意象是个什么样子 .....	(164)
第二节 没有意象能思维吗? .....	(167)
第三节 特殊(个别)意象与一般(普遍)意象 .....	(170)

第四节	视觉形象的闪现和暗示·····	(177)
第五节	意象可以抽象到何种程度? ·····	(180)
<b>第七章</b>	<b>概念获得形状</b> ·····	(188)
第一节	抽象的手势·····	(189)
第二节	以一幅画为例·····	(191)
第三节	以线条画进行的试验·····	(193)
第四节	在可见活动中的思维·····	(206)
<b>第八章</b>	<b>画、符号与记号</b> ·····	(214)
第一节	意象的三种功能·····	(214)
第二节	意象与功能的一致·····	(220)
第三节	商标能告诉我们些什么? ·····	(226)
第四节	经验与概念的相互作用·····	(232)
第五节	抽象的两种尺度·····	(235)
<b>第九章</b>	<b>这并非抽象</b> ·····	(238)
第一节	一种极为有害的二分 (dichotomy) ·····	(239)
第二节	抽象的基础是概括吗? ·····	(243)
第三节	概括在先·····	(252)
第四节	抽样与抽象·····	(259)
<b>第十章</b>	<b>抽象是什么?</b> ·····	(265)
第一节	典型与容器·····	(266)
第二节	静态概念与动态概念·····	(271)
第三节	作为“要点”(或具有生发性的点) 的概念·····	(276)
第四节	论概括·····	(282)



<b>第十一章 从感性经验出发</b> .....	(284)
第一节 抽象行为同直接经验的脱离.....	(284)
第二节 原理的提取.....	(288)
第三节 在违背事物之本性的时候.....	(291)
第四节 对“分类”的爱好.....	(299)
第五节 与经验直接沟通.....	(303)
<b>第十二章 以纯形状进行的思维</b> .....	(311)
第一节 数反映生命.....	(311)
第二节 对“量”的亲身感受.....	(315)
第三节 作为视觉形状的数.....	(317)
第四节 无意义的形状难以识认.....	(323)
第五节 勿须证明的几何题.....	(329)
<b>第十三章 语言应有的位置</b> .....	(334)
第一节 人能用语言思维吗? .....	(335)
第二节 语词作为意象.....	(338)
第三节 语言指向知觉对象(感觉、印象等).....	(341)
第四节 直觉的认识和推理的认识.....	(343)
第五节 语词能为意象做些什么? .....	(350)
第六节 逻辑链条(介词之类)的意象.....	(353)
第七节 对语言的过高估计.....	(355)
第八节 直线性呈现的作用.....	(361)
第九节 语言概念同意象性概念的对立.....	(368)
<b>第十四章 艺术与思维</b> .....	(372)
第一节 儿童绘画中的思维.....	(373)
第二节 个人问题的提出和解决.....	(380)

第三节	认识性的操作·····	(383)
第四节	视觉艺术中的抽象式样·····	(389)
<b>第十五章</b>	<b>理论模型·····</b>	<b>(397)</b>
第一节	宇宙论中涉及的种种形状·····	(397)
第二节	把看不见的变成看得见的·····	(404)
第三节	模型的局限性·····	(407)
第四节	“图一底”关系和对这一关系的超越·····	(409)
第五节	无限与球体·····	(414)
第六节	想象的扩大·····	(419)
<b>第十六章</b>	<b>视觉思维在教育中的作用·····</b>	<b>(424)</b>
第一节	艺术的目的是什么? ·····	(425)
第二节	绘画作为一种陈述·····	(427)
第三节	标准意象与艺术·····	(430)
第四节	观看和理解·····	(433)
第五节	教学中怎样使用例证·····	(437)
第六节	说明图的使用·····	(442)
第七节	集中于功能·····	(448)
第八节	教育的责任·····	(451)

## 译者前言

继《艺术与视知觉》之后，阿恩海姆的另一部艺术心理学著作《视觉思维》又与读者见面了。本书着重探讨了视觉器官在感知外物时的理性功能以及一般思维活动中视觉意象起的巨大作用。对“抽象”的机制，本书也作了深入细致的科学探讨，这对我国学术界多年来有关“形象思维”的争论，对读者从根本上理解现代抽象艺术，都是大有补益的。作者在撰写本书时已近七十高龄，为哈佛大学艺术心理学名誉教授，他的几部艺术心理学巨著均已译成德文、意大利文、西班牙文、日文、俄文和其他文种，由于他的著作都建立在严格的科学试验的基础上，其中阐述的许多道理就尤为世人所信服，因而一直被誉为研究艺术形式和艺术功能方面的专家。

阿恩海姆（1904—），原籍德国，是格式塔心理学派创始人之一柯勒的追随者，一生都在孜孜不倦地从事教育和艺术心理学方面的研究。曾获柏林大学哲学博士学位，因不满希特勒法西斯统治，于1940年移居美国，1946年加入美国籍，1956—1960年间曾任美国美学协会主席。他的《艺术与视知觉》于1954年写成。此书出版后引起世界各国美学和艺术爱好者的赞扬。读过该书的人都会感到，此书的确是一部真正为艺术理论奠定了科学基础的巨著，也是艺术心理学方面的经典著作。英国美术史和美术评论家、英国美学学会主席赫尔伯特·里德（Read）读完这部书后曾拍案叫绝，说它是“系统地将格式塔心理学应用于视觉艺术的一部极为重要的著作，艺术心理学的各个专题在本书中第一次获得了科学的基础，它势必会产生极其深远的影响。艺术家们会发现，他们将会从这本书中大受教益。”美国最权威的美学杂志

《美学与艺术批评》，也曾专文赞扬这部书，说它“思想新、风格新，对美学作出了独特的贡献，是一部写得很美的、可读性很强的书……一切艺术爱好者，不管他们懂不懂艺术心理学，都将发现本书对他们的巨大价值，它不仅会使他们对艺术有新的发现，而且会使他们对世界的统一性有一个更加深刻的理解”。

我认为，对《艺术与视知觉》的赞扬，同样也适用于《视觉思维》。从某种程度上说，《视觉思维》似乎更加成熟。我敢说，它涉及的知识面，它从理论上达到的深度，都是我国读者前所未见的。我们在“形象思维”问题上的许多争论之所以僵持不下、无所发展，原因就在于缺乏理论的深度和科学知识（尤其是艺术心理学方面的试验）。读完此书后，许多问题会迎刃而解。

当然，不管是《艺术与视知觉》，还是《视觉思维》，它的理论基础都是格式塔艺术心理学。为了使读者更好地读懂此书，我们有必要在前言中对格式塔艺术心理学理论作一个较为系统的介绍，最后再对《视觉思维》涉及的主要内容，作一个简单的叙述。下面我要介绍的内容也许越出了这两本书的界限，有些内容出现在作者的其他著作中。标题如下：一、什么是格式塔；二、格式塔的分类和艺术形式的发展；三、“空白”、“不完整”与艺术形式；四、重复、节奏、对称、平衡；五、“图—底”关系与深度；六、关于视觉思维。

## 一、什么是格式塔

格式塔心理学所研究的出发点就是“形”，“格式塔”是德文字Gestalt的译音。英文往往译成form（形式）或shape（形状）。其实，在格式塔心理学中，它既不是指一般人所说的外物的形状，也不是一般艺术理论中笼统指的形式。前一种偏指一种空间结构，后一种偏指各部分的排列关系，它们都不符合格式塔的确切含义。为了将它与上述二者区别开来，中文一般把格式塔

译为“完形”。这个词比较接近“格式塔”的原意，因为格式塔心理学在谈到“形”时，的确非常强调它的“整体”性。但即使这样一种称呼，仍然会给人造成误解，因为“完形”这个字眼给人的印象似乎是指客体（或作为刺激物的客体）本身的性质，而格式塔心理学所说的形，却是经由知觉活动组织成的经验中的整体。换言之，格式塔心理学认为，任何“形”，都是知觉进行了积极组织或建构的结果或功能，而不是客体本身就有的。

为了进一步详细理解“格式塔”的原意，我们还是看一看这个词的创始者厄棱费尔的解释吧！按照厄棱费尔的解释，格式塔有两个最基本的特征。第一个特征是，凡是格式塔，虽说都是由各种要素或成分组成，但它决不等于构成它的所有成分之和。一个格式塔是一个完全独立于这些成分的全新的整体。这里的新，是相对于原有的构成成分而言。换句话说，它是从原有的构成成分中“突现”出来的，因而它的特征和性质都是在原构成成分中找不到的。一个三角形，是从三条线的特定关系中“突现”出来的，但它决不是三条交叉线条之和。按照同样的道理，一个圆也不是相互邻近的无数个点的集合，一个曲调也不是某些乐音的连续相加，正如一个蛋糕的印象不是金黄色、甜、香、软、酥等诸感觉要素的相加一样。这样一种解释虽然简单，却使人们对“形”的认识发生了革命性的转折。按照这一基本性质，所谓形（在格式塔心理学中，任何形都是一个格式塔），是一种具有高度组织水平的知觉整体，它从背景中（或与其他物体）清晰地分离开来，而且自身有着独立于其构成成分的独特性质。更进一步说，不但部分不能决定整体，“整体”的性质反过来却对“部分”的性质有着极重要的影响。例如，同一个正方形，在本身毫无变化的情况下，只要它所处的“整体”不同，它自身也就看上去大不一样了。举例说，当它作为一个更大的长方形的一部分时，与它位于一串倾斜排列的正方形组成的整体之中时，看上去便迥然相异。

格式塔的第二基本特征是其“变调性”。按照厄棱费尔的见解，一个格式塔，即使在它的各构成成分——如它们的大小、方向、位置等——均改变的情况下，格式塔仍然存在（或不变）。举例说，一个正方形，不管将它用线条画出还是用色彩画出，不管是红的画出还是蓝的画出，不管它变大变小，不管是用木条构成还是用砖头筑成，它仍然是一个正方形。这正如一个曲调，用胡琴演奏与用钢琴演奏，用男高音唱与用女高音唱，仍然是同一个曲调一样。

从以上对格式塔的两基本性质的描述中可以看出，所谓形，乃是经验中的一种组织或结构，而且与视知觉活动密不可分。它既然是一种组织，而且伴随知觉活动而产生，就不能把它理解为一种静态的和不变的印象，决不能把它看作各部分机械相加之和，或者说，先有各部分感觉，然后把这些感觉加在一起，凑成一个印象。“形”是一种直接的、同时性组织活动的产物，随着这种组织活动的展开（观看时即有组织），必定会有紧张、松弛、和谐等感受相伴随，即使在不联想人世内容时也是如此。当然，在一般情况下，格式塔的含义比“形”还要宽泛，因为它还包括视觉意象之外的一切被视为整体的东西，甚至还包括构成一个整体的某个独立成分（只要这个成分被单独视为一个整体）。从这个意义上说，不管是一幅画、一种意象，还是一个句子、一首曲调、一幕剧、一种动作，甚至一种颜色、一种触觉，都可被视为格式塔。

格式塔既是一种组织或结构，不同的格式塔有不同的组织水平。而不同组织水平的格式塔往往又伴随着不同的感受。这种感受不是由它们联想到某种内容之后才得到的，而是大脑皮层对外界刺激进行了积极组织的结果。格式塔心理学家发现，有些格式塔给人的感受是极为愉悦的，这就是那些在特定条件下视觉刺激物被组织得最好、最规则（对称、统一、和谐）和具有最大限度的简单明瞭性的格式塔。对这种格式塔，他们发明了一个独特

的字眼即Prägnant去称呼它，Prägnant，意即“简约合宜”的意思，对这种格式塔，我们也可以将它翻译成“好的格式塔”。

然而，对于有些“刺激物”来说，是不太容易被知觉组织成“简约合意”的格式塔的，因为任何时候，视觉中的组织活动都不是任意的，纵然它有自身特有的倾向和规律，但不可避免地还要受刺激物的制约。举例说，那些互相之间离得近的成分，或是在某些方面有相似之处的成分，就很容易被组织到同一个单位之中，同样，那些将一个面围裹起来的线，具有简洁性和连续性的轮廓线、朝向同一方向因而看上去似乎有相同命运的线，也都倾向于被看成一个独立的整体，或是一个大的整体中的小整体。但是，在很多情况下，刺激物本身的特性并不容许把自己组织成一个简约合宜的或好的格式塔，这时，在观看者身上就会表现出一种改变刺激物的强烈趋势：一方面会放大、扩展那些适宜的特征；另一方面又会取消和无视那些阻止或妨碍其成为一个简洁规则的好的格式塔的特征。举例说，一个成85度或95度的角，其多于或少于直角的那5度就会被忽略不计，从而被看成一个直角；轮廓线上有中断或缺口的图形，往往自动地被补足或“完结”，成为一个完整连续的整体，稍有一点不对称的图形往往被视为对称的图形等等。即使那些不能在知觉阶段被加以有效纠正的不规则性的图形，也会被看成是一种规则标准的形（如一个正方形、圆形或等边三角形），或变为由这种简洁完美的标准形而来的变形。举例说，一个倾斜的形状，不是被视为本来就是这个样子，而是从一个想象中十分对称、整齐和直立的规则形状偏离而来；一段中间有一个缺口的线条，不是被看成本来就是两段前后相随的线条，而是同一条线条的暂时中断。总之，一切看上去不舒服的形体，不管是一个头重脚轻的木架，还是一座倾斜的塔，或是一种扭曲的墙壁，都会在知觉中产生一种改变它们并使之成为完美的结构的倾向。

这种竭力将刺激物加以组织、改造或纠正的现象，最突出地表现在儿童绘画中。儿童画并不象一般人认为的那样，是照猫画虎、记录原物，而是对原物作了大幅度地改造之后的形象，因而看上去极为简约。举例说，眼前事物的形状明明是方的或三角形的（如一把锯子的锯齿），在儿童画中却变成圆的。画人物时，四肢与躯体不再是平常的倾斜关系，而是与之垂直；本来是开放的圆形，在画中也大都被画成关闭的；各组成成分的大小不均而且不对称的形，被画成各部分大小相等且对称的图形，等等。这样一种现象，并不能完全归结为儿童的智力和绘画能力不发达，而是归之于其知觉中占优势的简化倾向，即那种把外物形态改造为完美简洁的（或好的）图形的倾向。正是在这种倾向的支配下，儿童画大都是二度的（平板），而且大都是较规则的圆形和椭圆形，即使是两部分相交时，也都是方正垂直的，尽管比例方面较为欠缺。总之，这种倾向似乎毫不顾及原物形象，只以简洁为准。

证实这种简化倾向的另一个证据，是格式塔心理学家所做的那些巧妙的试验，在这些试验中，客观呈现物的刺激力量尽量被减少，以便使知觉活动本身的特殊倾向占绝对优势。例如，使某种明亮度与背景区别不大的图形仅仅在被试者眼前呈现一瞬间，然后移开，再过一天、两天或一星期之后，让他们根据回忆（这时原刺激物的印象大大减弱）在纸上画出这一图形的形象。这时，画出的形象与原形象相比，显然已被作了大幅度的改造：它们看上去比以前更简单和更对称，有间断和缺口的地方均被补充，偏斜和不规则的地方也均被纠正。

格式塔心理学家认为，知觉中表现出的这种“简化”倾向，是一种以“需要”的形式存在的“组织”（或“建构”）倾向。这就是说，每当视域中出现的图形不太完美，甚至有缺陷的时候，这种将其“组织”的“需要”便大大增加，而当视域中出现的图形较对称、规则和完美时，这种需要便得到“满足”。这



样，那种竭力将不完美图形改变为完美图形的知觉活动，就被认为是是在这种内在“需要”的驱使下进行的，可以说，只要这种“需要”得不到满足，这种活动便会持续进行下去。

知觉中这种对简洁完美的格式塔的追求，还被某些格式塔心理学家称之为“完形压强”，这一物理学上的类比，生动地标示出人们在观看一个不规则、不完美的图形时所感受到的那种紧张，以及竭力想改变它，使之成为完美图形的趋势。在格式塔心理学中，这种趋势被解释成机体的一种能动地自我调节的倾向，即机体总是最大限度地追求内在平衡的倾向。在格式塔心理学看来，不管视觉区域还是它们在大脑中的视觉投射区域，本质上都是“能”的区域，因而都符合“能”的追求最终平衡的特性。每当外部刺激出现时，特别是那些具有非平衡结构模式的刺激物出现时，就会破坏内在平衡，因而引起了极力改造刺激物、使之与内部状态达到同一或同型的活动。这种活动遵循的是简化原则——即按照刺激物的相近、相似或连续等特性将其组织为简洁完美结构的原则。这一原则有利于人们向外界搜集信息，因为它使这种搜集变得更加有效和省力，以致使机体能在极短的时间内认识环境，从而为自己的生存活动确定了定向。作为一种获取定向的手段，对格式塔（即形）的知觉应该是愉快的，因为它解除了因混乱引起的定向丧失，从而使内在紧张得到消除。获取“定向”不仅仅包括确定自己活动的方向、目标，还包括对环境种种有意义的形式——可以是简单的几何图形，也可以是高度复杂的式样，还可以是人们熟悉的物体——的迅速识别和认识，从而使人们生活的周围世界变得丰富多彩起来。

这一结论近年来得到了一批试图以信息理论重新规定格式塔原则的学者们的支持。按照这种研究，所谓完美简洁的格式塔，只不过是一种高度冗余的视觉式样，或者说，它们的不确定性和随机变化性（无规律性）极低极低。举例说，在一个完美简洁的格式塔中，我们仅仅知道它的某些部分，就能很快地预见到其余