

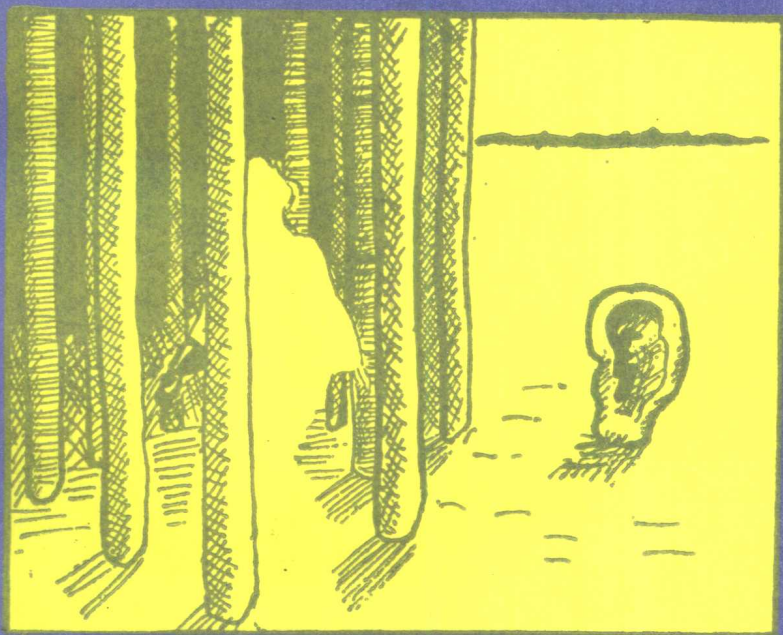
西方文艺心理学名著

艺术视听觉 心理分析

无意识知觉理论引论

〔奥地利〕安东·埃伦茨维希 著

肖聿 凌君 蕻蜚 译



艺术视听觉 心理分析

无意识知觉理论引论

〔奥地利〕安东·埃伦茨维希 著

肖聿 凌君 靳蜚 译

The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing
—An Introduction to a Theory of Unconscious
Perception

by Anton Ehrenzweig

根据英国sheldon Press, 1975年第三版译出

西方文艺心理学名著

艺术视听觉心理分析

——无意识知觉理论引论

[奥地利] 安东·埃伦茨维希 著

肖聿 凌君 蕻萤 译

中国人民大学出版社出版发行

(北京西郊海淀路39号)

中国人民大学出版社印刷厂印刷

(北京鼓楼西大石桥胡同61号)

新华书店经销

开本: 850×1168毫米32开 印张: 11.125 插页2

1989年6月第1版, 1989年6月第1次印刷

字数: 274 000 册数: 1-3 000

ISBN 7-300-00598-5

C·40 定价: 4.30元

中译本序言

《艺术视听觉心理分析——无意识知觉理论引论》(The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing——An Introduction to a Theory of Unconscious Perception) 是西方现代艺术心理学的一部名著。本书作者安东·埃伦茨维希 (Anton Ehrenzweig, 1908—1966) 是奥地利著名艺术心理学家兼艺术家, 生于维也纳, 学习过法律、心理学和艺术。他既是一位技艺精湛的歌唱家、钢琴演奏家, 又是一位具有卓越才能的画家。埃伦茨维希1938年到英国, 在伦敦教授艺术、讲授艺术教育课程, 50—60年代专门从事艺术心理学研究, 写有《艺术的潜在法则》(The Hidden Order Of Art) 等著作。本书是作者1953年用英文写成并发表的, 出版以后引起了西方艺术界和艺术理论界的高度重视和极高评价, 至今已成为一部经典性论著。英国著名艺术理论家赫伯特·里德评论这部著作时说:

“埃伦茨维希博士把两种知觉作了区分, 即表层知觉和深层知觉……教导我们为抽象形式本身去欣赏抽象形式, 而不去考虑它可能存在的理性意味。在艺术心理学研究上, 这是一个重大的进展。”^①

本书讨论的中心问题是艺术知觉过程的无意识结构。作者认为, 完形心理学研究了表层知觉, 但只注重分析艺术作品的具象

^① 转引自本书原文1975年第三版封底。(译者注)

形式因素，只研究能为理性把握的有意识成分，因此，它只能对传统的艺术进行有限的阐释。而艺术作品还同时包含着大量的非具象形式因素，也就是无法为理性把握的无意识成分，它们也在作品中也发挥着同样重要而不可或缺的作用，并且在现代艺术（尤其是抽象艺术）和一部分原始艺术中占据着主要的地位。本书就是从深层心理学的角度分析这种非具象形式因素的生成、发展、结构和作用。正如作者在本书《第一版前言及序论》中所说，本书是“心理学中一块实际上未曾开拓的新领域的引论”。这篇《序论》提纲挈领地阐明了这种无意识知觉理论的理论相位和学科形态的主要特点，也是引导读者理解全书内容的钥匙。

这部著作具有极为显著的理论特色。

首先，本书的理论在兼收并蓄前人成果的基础上提出了一系列革新创见，在艺术视听知觉分析方面进行了大胆而独创性的理论开拓。本书的理论参照系具有惊人的广度和现代意识，它几乎包容了西方现代心理学和艺术理论的全部有价值的观点，例如完形心理学的知觉完整性理论和心理物理场理论，弗洛伊德精神分析学的意识层次结构理论、释梦的理论、性心理发展理论，尼采的悲剧心理学理论，威廉·詹姆斯的意识流理论，亨利·柏格森的直觉理论，让·皮亚杰的发生心理学理论，人本主义心理学理论，除此之外，还涉及了现代生物学生命发展理论、现代语言学理论、现代和声学理论、现代绘画理论等等。作者并非简单地援引、罗列上述理论，而是以它们为出发点，进行创造性的理论建构（其中两种主要的理论支点是完形心理学的知觉理论和弗洛伊德的深层心理学理论），提出了由美感动力理论和造形感动力理论组成的艺术知觉具象过程动力理论，分别深入探讨了艺术视听觉所主要涉及的美感问题和现实与真实问题，充分展示了将现代心理学用于艺术理论研究的丰硕成果。这种理论阐述不仅使读者耳目一新，而且使读者获得了更深刻的洞察力和更广阔的视野。

其次，作者的论述采用了系统分析和动态分析的方法，把论述重点放在艺术视听知觉过程的历时性活动上，因此具有认识论和方法论的特点，并且从艺术史发展的角度对东西方艺术、原始与现代艺术的超个体现象作出了崭新的描述。作者十分重视分析（艺术视听）知觉过程的心理物理场定势，十分重视分析艺术作品全部具象与非具象形式因素的整体结构和动态结构，十分重视分析不同心理（意识）层次之间精神能量的置换、分配和作用，力图对艺术心理学的一系列基本课题作出深层心理学的独特探索。例如，作者在分析美感与丑感的动力过程时，将一般人认为对立的这两种审美情感统一起来，得出了丑是美的初期不完善的阶段的推论；又如，作者分析西方现代抽象绘画时，将塞尚、马蒂斯、毕加索的作品分析为另一种意义上的最严格的写实主义绘画（其根据是现代视觉生理理论）；再如，作者将创作过程分析为物体知觉解体与再度整合的过程。这一切论述都奠定了本书作为西方现代艺术心理学经典著作的基础。

最后，本书既具有广博丰厚的理论建树，又有对具体艺术实践体验的分析描述，这是一般艺术心理学著作鲜与伦比的。作者既是艺术理论的研究者，又是艺术的实践者，因此，他对艺术知觉理论的探讨的权威性是不言而喻的。在进行缜密的理论阐述的同时，作者时时以亲身的艺术实践为依据，对造型艺术和音乐艺术的创作实践和知觉体验作出令人信服的分析描述。他对绘画构图、透视变形、笔致处理、对和声的声部进行、复调音乐分析、钢琴触键的造形性、声乐发声气息的控制等具体艺术细节的分析，是一般纯美学、心理学理论家难以企及的。

西方现代艺术中呈现的非理性色彩和非审美（甚至尚丑）色彩使人们感到迷惑不解，抽象艺术的崛起向传统的具象艺术提出了严峻的挑战。在我国，东西方文化传统的差异、社会历史的不同、尤其是多年人为的封闭隔绝，使西方现代艺术在我国欣赏者

心目中又带上了一层神秘怪异的色彩。人们对西方现代艺术（尤其是抽象艺术）的欣赏尚处于感性阶段，对它的评价也往往停留在印象批评或照搬国外现成结论的层次上。至于对西方现代艺术心理学的研究，可以说刚刚起步。我国的文艺心理学著作为数寥寥，而且大多也有一种共同的先天不足，即这些出自美学和心理理论工作者之手的著作大多还属于理论推导建构性质，给人一种谈及艺术具体问题的内行话不多、而哲学意味颇浓的“隔”的感觉。其原因不言自喻，我国尚没有出现歌德、托尔斯泰、罗丹式的既有创作实绩又不乏理论建树的艺术大师（当然，这并不是我国文艺心理学著作所独有的先天不足）。艺术家、艺术理论家不免会对这类著作的权威性和作者的发言权提出质疑。从这个角度上说，埃伦茨维希的这部著作更是不可多得的，其价值也在于此。

本书不是普及性艺术理论著作，其内容的广泛性和深刻性是对读者的艺术理论修养和艺术实践修养及素质和勇气的挑战。首先，本书采用了一套独特的术语体系。例如，书中频频出现的关键术语articulate（具象）不等于一般意义上的concrete（具体），而是指可以为意识把握的完形范围内形式的状态或过程，而inarticulate（非具象）也不等于一般意义上的abstract（抽象），而是指仅仅可以为深层知觉把握的完形范围外形式的状态或过程。由此还派生出了“半具象”、“弱具象”等概念。其次，本书直接运用了西方现代心理学的概念，有的还有所生发和变通。例如，弗洛伊德精神分析学的“原欲”（中文译本音译为“里比多”）、“精神投注”、“塔那托斯冲动”，尼采学说中的阿波罗（日神）精神、狄奥尼索斯（酒神）精神、以及熵的概念、勋伯格的十二音列体系等等。再次，作者使用了一些具有特定内涵的新术语，如“继发润饰”、“继发具体化”、“普罗米修斯情结（口腔阉割情结）”、“泛生殖器里比多”、“原始

性危机”、“遮蔽记忆”等等，这些术语占有相当大的比例。最后，作者引为例证的具体艺术体验还要求读者既具备相当的美学、心理学、艺术史知识，又具有一定的艺术实践体验（主要是造形艺术和音乐艺术的学习、研究、创作、表演和欣赏的实践）。总之，本书提供的理论视野和论述线索，对于艺术工作者、艺术院校学生、艺术理论工作者、心理学工作者和高等文科院校高年级学生了解西方现代艺术心理学的面貌，了解西方抽象艺术的创作、欣赏的理论基础和心理机制，具有相当大的参考价值。

本书根据英国谢尔顿出版社（Sheldon Press）1975年第三版翻译，译者是肖聿、凌君、薪蜚。全书各章分工如下：

肖聿：序论，第1—4、6—8、15、16章及《跋》。

凌君：第9章（肖聿校），第10—13章（刘鹏辉校）。

薪蜚：第5章和第14章（均由肖聿校）。

肖聿对全书术语及译名做了统一，并选绘了各章题图。

译者衷心希望各界读者对本书翻译中的漏误提出指正。在此，译者向热情支持本书翻译出版的中国人民大学出版社有关同志表示衷心感谢！

肖 聿

1988年8月于北京

作 者 说 明

关于本书的写作，我想对两个人深表谢忱。首先感谢赫伯特·里德爵士（Sir Herbert Read），没有他的著作，我绝不会想到将深层心理分析的方法运用于对艺术（尤其是现代艺术）的分析上，并且，从我写作这部书的最初尝试，到我对此书后几稿的努力，他都给与了慨然和热情的鼓励。其次我要感谢约翰·瑞克曼博士（Dr. John Rickman），他是《英国医学心理学杂志》的编辑和《国际精神分析学杂志》的编辑，是他先在这些杂志上刊载了我关于心理分析的论文，并激励我写作本书。我有幸与克利奇顿-戈顿小姐（M. Crichton-Gordon）合作，完成本书手稿的最后编辑工作。克利奇顿-戈顿小姐以前曾协助瑞克曼博士编辑我先前几篇讨论同一个题目的论文，她对完成这种困难而精密的工作格外称职。我还要感谢E. H. 冈布里奇教授（Prof. E. H. Gombrich）和B. 蓝托斯博士（Dr. B. Lantos），他们对本书初稿反复提出了宝贵意见。我十分感谢雷姆-玛尔库斯夫人（Mrs. Riehm-Marcus）（她准备了本书的图解材料）和大英博物院的C. A. 博兰德先生（C. A. Burland）（他协助我获得了有说服力的材料）。我还必须向我在中央工艺学院的同仁表示感谢，他们对本书一直怀有积极的兴趣，尤其是院长理查德·墨雷先生（Richard Murry），他仔细审阅了本书所使用的材料。我在写作本书时，更得益于欣赏和聆听单个的艺术作品、得益于与他人的交谈，而不是更得益于阅读艺术理论的书籍；因此，我必须向我的朋友们和我妻子表示衷心的感谢。

激，他们一直热忱而耐心地协助我把关于本书的思想从最初的
“非具象阶段”培育、发展成为其最后的构造。

安东·埃伦茨维希

第二版序言

为本书中一些明显的错误辩解，这样做是没有意义的。在构思和写作这本书的时候，我几乎处于完全孤立的状态，所以本书肯定会带着这种状态的痕迹。假如当时我有机会把正文修改得更鲜明一些，那么这本书的遣词用字就会更简洁而显豁了。我愿意把这部不成熟的“初次”之作重写一遍；但我也认为，也许还是保留它的原貌为佳。

在本书第一版序言里，我对本书面对哪种读者心中无数，也不知道对本书反应更积极的究竟是艺术家还是心理学家。而现在我知道了，正是艺术家们使本书获得了现在的成功。当时，专业性的杂志对本书都不加评论。这本书在美国出版后仅几个月就被降价出售了；但是，（据我的分析）正是由于纽约的画家们，这本书的售价才又重新提高。情况是这样的：我在这本书中提出的一些见解，对当时美国美术的雕刻运动的发展起了某种启发作用。我曾经认为：画家草图上那些偶然的非具象构造对作品结构所起的作用，如果不比构成作品的那些苦心经营的形体更大，至少也是同等重要的。美国众多的美术新作把传统的构造扩大为主要构图本身，因而证明我对这些构造在结构上的意义的见解是正确的。赫伯特·里德爵士^①有一次曾认为，我这本书会被看成对“行动绘画”^②原则的一种心理学评论而为人接受。而我的想法

① 赫伯特·里德爵士 (Sir Herbert Read, 1893—1968)，英国诗人，文艺评论家。（译者注）

② 行动绘画，西方现代抽象表现主义绘画的一种形式，以杰克逊·波洛克 (1912—1950) 为代表。（译者注）

只是一步一步地扩展到了更大范围，才终于从其他作者那里得到了超乎于慷慨捧场的承认。不过，使本书继续保持了生命力的正是艺术家们对它的兴趣，因此，我应该感谢这些艺术家。

心理学家对本书的反应有几分迟疑，这部分原因是由于本书采用了一套新的术语，象“表层”心理、“深层”心理等等。我们把决定各种无意识过程结构、因而在对艺术创造力的自我心理学（Ego Psychology）研究中成为关键概念的过程称作“原发过程（primary process）”，对于这个过程还没有直接的参考资料。我这本书探讨了创作活动中的结构过程，它省去了关于这种原发过程概念的全部参考资料，这使读者非常不习惯。我这是有意而为之，因为我知道：我在书中讨论的艺术新事实，关系到如何修正无意识精神机能的流行概念问题。当正确把握这些新事实显得更为重要时，我就无心顾及因为使用新术语而招致的责难了。至于如何修正这个原发过程概念，目前还悬而未决，这部分原因（正象玛丽恩·麦尔娜在她为弗洛伊德百年纪念发表的讲话《精神分析与艺术》里指出的）是由于艺术本质引起的一些问题造成的。人们普遍以为，无意识过程的结构毫无结构可言，甚至是一片混乱。但是，艺术作品的证据则表明其实不然。艺术的最基础成分是由深深的无意识作用形成的，并且可以通过一种复杂的组织形态展现出来，这种复杂的组织形态已经高于有意识思维的逻辑结构了。在目前的情况下，我在这本书中不得不先行一步，在讨论艺术结构时，先用一些本应用于“个体”创造力研究的术语（而且在这些讨论中，我也不能不提到原发过程概念），去讨论“集体”艺术的发展进程。例如，视觉艺术中历史性风格的逐渐形成，音阶、节奏、和声体系的缓慢演变，以及个别艺术家达到的远远超出于生命局限的种种成就。我经常按照无意识形式因素给人们造成的肤浅错觉去描述它们。这些无意识形式因素看起来是杂乱无章、未经分化、属于完形范围外或是朦胧

含混的。在描述它们的时候，我没有每次都加上我的见解，即这些无意识形式因素其实都具有高度的组织，只不过我们对这种组织缺乏辨别而已。

对个体创造力进行深入详尽的讨论，公布我对无意识心理机能的流行概念的修正，这些工作都留给了我即将发表的另一本书《艺术的潜在法则》(The Hidden Order, of Art)。我将试图在那本书中证明：创造性的思想家都利用一些无意识的、未分化的概念，以浏览和把握创造性研究的各种复杂局面。我在一篇论文里描述了无意识浏览的技巧，这篇论文名叫《有意识计划与无意识浏览》(Conscious Planning and Unconscious Scanning)，发表在《视觉教育》上(格奥尔基·凯普斯与布拉兹利尔编，1965年纽约版)。我在另一篇论文里讨论了无意识浏览涉及的种种理论问题，这篇论文是《艺术想象的未分化基质》(The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination)，发表在《社会精神分析学研究》第三卷上(W·蒙斯特堡编，1964年纽约国际大学出版社版)。要理解本书的内容，读者不必去参阅这些论文；当然，假如读者想了解如何修正目前悬而未决的精神分析自我心理学，那他可以参阅上述论文。如果读者所关心的主要是关于艺术的种种问题，那么，本书仍然可以不依靠其他帮助，用它自己的声音为人理解。

原 出 版 者 按

《第二版序言》是本书作者生前写的，发表在乔治·布拉兹利尔公司1965年版上。我们认为在本书第三版中保留这篇序言是恰当的。

第一版前言及序论

最初，我想把对艺术作品的无意识结构的一些发现诉诸文字的时候，心中对应该把它写给哪一类读者并无多少把握——我不知道本书是写给那些对艺术感兴趣的读者，还是写给那些从事理论研究的心理学家。本书的论题材料似乎要求读者既具备一些心理学理论的知识，又具有较高的艺术鉴赏趣味。至于本书的主旨是对艺术形式进行新的深层心理学探索，还是扩充、修正这种新探索所继承的心理学理论，我也难以确定。对本书可能吸引哪类读者心中无数，这就使我在表述时不得不尽量不去使用那些不必要的心理学术语和艺术批评的专门术语。这样，我的困难最终大概可以转化为一种优点。至于其余的事情，我可能寄希望于那些主要对本书提供的知觉深层心理学感兴趣的心理学家，尽管他们把这个引起争论的题目看作与“现代的”艺术有关，他们还是会毫不迟疑地接受本书对具体艺术体验的描述。同时我也希望，热爱艺术的人和艺术批评家不会被书中频频出现的、与论题无关的东西扯进心理学理论中而怒火中烧，其实我所展开的美学论证，并不以这些心理学理论为基础。

本书讨论的是隐藏在艺术作品无意识结构后面的非具象形式因素 (inarticulate form elements)。这句话换个说法的效果也一样：本书讨论的是知觉过程的无意识结构，通过这种无意识结构，我们进行主动的创作或被动地欣赏无意识形式因素。要想意识到非具象形式的存在，我们就必须采取一种心理态度，这种

态度与精神分析学家分析无意识材料时的态度大致相同，也就是说，这种态度与我们对待某种弥散性注意（diffuse attention）时相差无几。我们往往注意不到非具象形式因素，这是因为（我们将要对此进行说明）它们不符合支配人们意识“表层”知觉的两大原则。这些常常被人们忽略的非具象形式因素，它也许是一个旋律的多种不具形的音调变化（如滑音、颤音以及其他一些音阶之外的调式音级），也许是画家“草图”上看似杂乱纷呈的信笔涂抹。我们的意识也许注意不到这些琐屑繁杂、看似“偶然”的东西，但是，在我们的深层心理中，这些东西依然具有重大的意义，因而又自然而然地被我们无意识的“深层”知觉所注意。“表层知觉”和“深层知觉”、“表层心理”和“深层心理”，这些术语的规定都是为了与已经为人们接受的“表层心理学”和“深层心理学”这些术语取得一致（“深层知觉”与“空间知觉”不同。所谓“空间知觉”，就是在空间内达及材料深度的知觉，我将在本书第15章中讨论这种知觉）。

本书的论述将遵循支配我们表层知觉的两条原则展开，因此本书自然就分成了两部分。第I部分讨论抽象的完形原则，它把我们的表层知觉引向“良好”完形（‘good’gestalt），即引向精确、简洁、整一而符合审美要求的“良好”形体（见本书第2章开始部分对完形原则的简要阐述）。完形范围内的（gestalt-bound）表层知觉自动地摒除了其他一切形式（如滑音、颤音和画家草图上的信笔涂抹），把它们纳入完形范围外的（gestalt-free）深层知觉中。这一部分讨论的是关于美的问题。

本书第II部分讨论表层知觉的另一条原则，它与上述原则相对抗，把表层知觉引向在生物学上互相关联的物体形状。人们常常认为：辨别真实物体的知觉的生物学机能应当毫不留情地压倒表层知觉的一切其他倾向（例如前面提到的观察纯粹审美完形时的那种倾向），并且力图对我们知觉中一些互相对抗的原则的这

种奇特的二重性作出解释。在第Ⅱ部分中，我们讨论的是关于现实和真实的问题。

我们的物体知觉往往去注意物体的“恒常的”性质，即物体的形状、尺寸、调子和色彩；而且我们的物体知觉往往会限制（或压抑）物体的偶然变形（这种变形是由透视缩短和偶然的照明造成的）。应当承认，这些被压抑的形体变形、调子变形和色彩变形却恰恰为无意识的“物体范围外的（thing-free）”深层知觉所觉察。这种知觉毫不顾及知觉的生物学机能的作用。还有个例子能够说明物体范围外的深层知觉，即我们对泛音（overtone）的无意识听觉，这些泛音在有意识知觉范围内是听不到的，因为它们被曲调听觉和音色听觉“压抑”了，而曲调和音色听觉在生物学上更为重要。

在对艺术的知觉和对艺术形式的创造中，这两类（即完形范围外的和物体范围外的）非具象形式因素大为增加了。因为（我以下要阐述这个观点）在这些领域中，它们都可以作为艺术的无意识象征意义的主要武库。非具象深层知觉的存在是以破坏表层知觉为条件的，它的增加造成了一种双重的具象过程，而通过这种过程，表层知觉又重新恢复了充满活力的控制力量。这种过程将一种新的物体意义注入物体范围外的形式因素（我们将这个过程称为“继发具体化”〔secondary reification〕）；这种过程还把具象的完形投射到艺术形式范围外的因素上（我们将这个过程称为“继发完形润饰”〔secondary gestalt elaboration〕）。尽管这两种具象过程的动力机能源出一体，但是本书的论述步骤还是使我不得不把它们分开讨论：本书第Ⅰ部分讨论继发完形润饰，第Ⅱ部分讨论继发具体化。在西方音乐史上，音阶、节奏及曲调范围外的因素渐渐进入了占据主要地位的音阶体系、节奏体系与和声体系，我将用这一缓慢的具象过程作为继发

完形润饰的主要例证。我将用西方绘画中科学的写实主义的发展作为继发具体化过程的例证。科学的写实主义“发现了”真实的形式、调子和色彩的变形（它们是由透视角度、明暗画法和光线照明造成的），而这些变形在生理学意义上毫无用途，而且是被压抑的。科学的写实主义使我们接受了这种物体范围外的物体现象，并且把它们视为描绘真实物体的、真正“写实的”科学步骤。

继发完形润饰和继发具体化的双重具象过程的方向是向上的；它将原来的非具象形式因素提到表层知觉中，用这种过程去丰富表层知觉，把表层知觉扩大到了无意识深层知觉的层次上。这种运动把精神能量从心理深处引向心理表层，它需要某种作用力，而它正是把美感当作明确的动力功能。我们将会看到，新生的具象形式使我们感到格外“具有装饰性”、格外“美丽”。我将试图提出一种美感动力论，按照这个理论，各种美感都是有意识的表征，标志着剧烈的具象过程始终在以成功的具象化来对抗着非具象深层知觉的分解性拉力。

深层知觉的这种拉力不断威胁着具象的表层知觉。说到这种拉力，我们往往会养成对抗在我们的无意识知觉中活动的另一种动力过程的习惯；这个过程就是压抑过程，它把知觉拉向（或保持在）非具象的（完形范围外的、物体范围外的）深层知觉的层次。这种过程的方向是向下的，而且在动态上与向上的具象过程形成平衡的反向运动，建立了一种动态均衡。在对心理活动的精神分析中，这种压抑状态是个十分典型的概念。例如，这种压抑过程可以用来排除泛音、透视变形和明暗变形等物体范围外的知觉，因而在生物学上具有重要的意义。我们在音乐和人类的讲话中发现了不计其数的非具象音响，它们被具象乐音和语音“压抑”着。成功的、向上运动的具象过程受益于一种特殊的感受（即它的审美性质）；成功的压抑过程也产生了一种特殊的自身感觉，