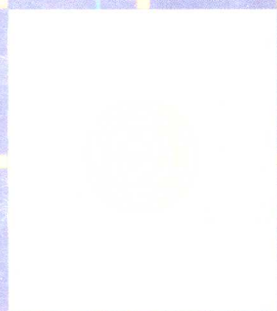


美术心理学



郑朝晖 主编 丁宁 著

黑龙江美术出版社

邓福星 主编 丁 宁 著

美 术 心 理 学

黑龙江美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术心理学/丁宁著. —哈尔滨:黑龙江美术出版社,2000.3
(美术学文库/邓福星主编)
ISBN 7-5318-0746-7

I. 美... II. 丁... III. 美术-心理学 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 02525 号

MEISHU XINLIXUE

美术心理学

著 作 者 丁 宁
责任编辑 邓会光 贺 中
装帧设计 邓 宇 邓 宁
出 版 黑龙江美术出版社
印 刷 黑龙江新华印刷厂
发 行 黑龙江美术出版社
开 本 850×1168 1/32
印 张 8.5
字 数 22 万字
出版日期 2000 年 3 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数 1-3 000
书 号 ISBN 7-5318-0746-7/J·747
定 价 36.00 元

美术学文库



主 编 邓福星

副 主 编 姚凤林

赖兆钧

责任编辑 邓会光

贺 中

装帧设计 邓 宇

邓 宁

《美术学文库》总序

邓福星

以往,人们一直习惯地沿用着诸如美术史、美术原理、美术批评或美术发生学、美术心理学、美术社会学、民间美术学等分门别类的称谓,美术学,是对它们的统称。

美术学,即研究美术实践活动和美术现象的一门学问或学科,同时,也包括对美术学自身的研究。美术学的提出,标志这一学科已进入更加自觉和更为系统的研究阶段。于是,将加强对美术更全面、更深刻地把握,将有助于美术史、论、评三者之间的相互促进和综合研究以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;将便于美术学理论自身的反思与建构。总之,美术学将在较深层次上密切与美术实践关系的同时,成为艺术美学乃至人文学科中重要的一支,从而,强化自身的严整性和系统性。

不难想像,每个研究者都具有各自研究的个性和切入角度,各自认识中的主观性和局限性是不可避免的。在这种意义上说,美术学是许多人对美术思考和阐释的总和。而且,它总是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对基本性质的把握,也可能是对某一门类、某一方面或某一问题的具体索解。因此,《美术学文库》中的著作,是从多角度、多层次和多侧面,对各种美术现象或不同问题的研究和探讨。

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不断深化、完善与更新,又为之发展提供了可能的条件。《美术学文库》则旨在理论形态美术的开发和建设。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。如同美术创作繁荣的出现一样,它需要许多人直接或间接地投入,甚至须几代人的努力。我们这里所做的只是一个开端。

1999年10月1日于
中国艺术研究院美术研究所

内容提要

本书在涉猎大量的外文资料的基础上，对美术心理学作了系统、深入而又精湛的研究，不仅清晰地凸现了该学科在西方从古典到当代的发展脉络，而且别开生面地论述了美术发生的心理学含义、美术的心理功能、美术的形式心理、美术的创作心理、美术的接受心理以及美术史的心理探索等，不少论题中包含了一系列弥足珍贵的新鲜见解，填补了国内的某些理论空白。作者一方面注重提供十分密集的学术信息，另一方面又以一种充满了启示性魅力的文学细致入微地剖析了各种美术现象的深层意蕴。此书有助于人们掌握一把对美术获得一种沦肌浹髓的体悟和理解的钥匙，同时也为相类的研究揭示了一种相当迷人的空间。

作者简介

丁宁 1960年4月生于浙江省宁波市。1988年毕业于北京师范大学，获文学博士学位。1994年赴英国埃塞克斯大学美术史论系从事博士后研究；1998年以高级访问学者身份赴美国哈佛大学美术系从事短期研究。现执教于中国美术学院美术史论系，任教授、系主任。兼任美国《设计语言》杂志国际编委。曾获霍英东教育基金会（研究类）一等奖。主要著作有《接受之维》（1990年）、《绵延之维——走向艺术史哲学》（1997年）和《艺术的深度》（1999年）；主要译著有《传统与欲望——从大卫到德拉克罗瓦》（1997年）和《光荣的深处——毕沙罗传记》（1999年）。另有论文散见于《文艺研究》、《美术》和《英国美学杂志》等。目前正在撰写《图像的力量——视觉艺术的文化研究》。

京卡9701

ISBN 7-5318-0746-7



9 787531 807469 >

目录



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	38
四、美术心理学的研究意义	45
第二章 美术心理学的当代进展及其前景	51
一、实验美术心理学的当代课题	53
二、跨学科的美术认知发展探索	59
三、走向未来的美术心理学	63
第三章 美术渊源和人类心理	68
一、原始艺术的心理学掠影	69
二、美术原型的心理学假说	76
三、原型心理和艺术生命	88
第四章 美术的心理功能	95
一、文本功能	97
二、体认功能	106
三、仪式功能	111



四、“图像仓库”	116
第五章 美术作品的形式构成	124
一、色彩的意义	125
二、线条的蕴涵	134
三、图—底关系	143
第六章 美术家的心理结构	150
一、知觉整合	152
二、体验状态	162
三、视觉思维	169
第七章 美术家与超常心理	178
一、美术家与直觉	179
二、美术家与身心痛苦	184
三、美术家与神秘体验	192
第八章 美术接受心理	198
一、接受的心理特征	198
二、接受的心理图式	203



三、接受的心理倾向	209
第九章 美术史和心理学	218
一、美术史:内在的绵延维度	219
二、美术史:精神与文化的深度	227
后 记	233
附 录 国外美术心理学参考书目	235

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] 雄伟的巴特农神殿、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觉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”美术概念的恒定性质,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。”^[2]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 and 艺术家灵感的原始信仰……那种符合神意的颂诗和符箓可以祛邪禳灾,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……”⁽³⁾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模仿问题,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,但是美术心理学却老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;⁽⁴⁾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