

李泽厚主编
美学译文丛书

艺术与视知觉

视觉艺术心理学

〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著
滕守尧 朱疆源 译

中国社会科学出版社

艺术与视知觉
——视觉艺术心理学

*

中国社会科学出版社出版
新华书店北京发行所发行
北京印刷二厂印刷

850×1168毫米 32开本 20.75印张 5插页 484千字

1984年3月第1版 1985年8月第2次印刷

印数 30,001—76,000册

统一书号：2190.094 定价：2.95元

Rudolf Arnheim

Art and Visual perception

University of California press

Berkeley and Los Angeles 1964

(根据美国加利福尼亚大学出版社,1964年版译出)

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，得到了与会同志们特别是社会科学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），以近现代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，争取书前加一批判性的介绍序文，但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

引 言

看起来，艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险，近年来，真正堪称为艺术的作品已不多见了。它们似乎在大量书籍、文章、学术演讲、报告会、发言和指导等——这一切都是想要帮助我们弄清楚什么是艺术，什么不是艺术，什么人在什么情况下创造了什么作品，他为什么或为了谁才创造了这些作品等等——组成的洪流中淹没了。在我们眼前出现的是一具被大批急于求成的外科医生和外行的化验员们合力解剖开的小小的尸体。由于这批人总是喜欢用思考和推理的方式去谈论艺术，就不可避免地给人造成一种印象：艺术是一种使人无法捉摸的东西。

上述分析或许是很随便的，但人们对艺术现状的不满，却是无可否认的事实。如果我们认真追查原因的话，就会发现，这主要是因为继承下来的文化现状，不仅特别不适宜于艺术生产，而且还反过来促使那些错误的艺术理论滋生和蔓延。我们的经验和概念往往显得通俗而不深刻，当它们深刻的时候，又显得不通俗。这主要是因为我们忽视了通过感觉到的经验去理解事物的天赋。我们的概念脱离了知觉，我们的思维只是在抽象的世界中运动，我们的眼睛正在退化为纯粹是度量和辨别的工具。结果，可以用形象来表达的观念就大大减少了，从所见的事物外观中发现意义的能力也丧失了。这样一来，在那些一眼便能看出其意义的事物面前，我们倒显得迟钝了，而不得不去求助于我们更加熟悉的另一种媒介——语言。

由于不能凭借自己的视觉去理解大师们的杰作，就使得许多人尽管经常进出于画廊之间，并收集了大量有关绘画艺术的材料，到头来还是不能欣赏艺术。他们天生具有的通过眼睛来理解艺术的能力沉睡了，因此很有必要设法唤醒它。而唤醒这种潜在的能力的最好办法就是拿起铅笔、画笔和凿刀。然而即使这样去做，却仍然避免不了长期养成的坏习惯和错觉的干扰，除非能从别的地方求到保护和帮助，否则这些坏习惯和错觉是不太容易消除的。人们能寻求到保护和帮助的唯一的东西，势必是语言媒介。因为眼睛与眼睛之间所能交流的意义，毕竟是有限的。但恰恰就在语言交流的能力问题上，我们又遇到了某些十分强有力的偏见。

在这种种的偏见中，有一种声称说，视觉事物是决然不能通过语言描述出来的。这一警言，当然包含着一定的真理内核。一幅伦勃朗绘画所产生出来的那种特殊的经验，用描述性和解释性的语言只能将它部分地表达出来，而这种局限性在我们欣赏艺术时也并非是一种个别的事例。事实上，这一见解同样也适合于其它任何一种经验对象，没有一种描述或解释——即使是最熟悉老板的秘书对老板的特征的描述，或是外科医生对他熟悉的病人的腺体组织的描述——能够把自己对于对象的经验完全表达出来。它充其量也不过是运用几个一般的范畴，把这些经验的大体轮廓呈现出来。科学家们可以建立起概括性很强的模型，如果他幸运的话，这种模型还能够为他提供理解某些特定现象的本质所必需的东西。然而，所有的科学家都很清楚，对于某一个别事物说来，无论如何也找不到另外一个可以把它完完全全地再现出来的个别事物，而且也没有必要去对这个现存的个别事物进行全面的复制。

同科学家一样，艺术家也运用类似于形和彩等要素在个别之中猎取那些具有普遍意义的东西。他既不打算去猎获那些真正个别的东西，而且也不能得到它们。如果我们打算理解或解释一件

艺术品，我们预先所要作的最重要的事情，便是去制造某些指导性的原则。对艺术的理解和解释，并不比理解和解释其他复杂的事物（如生物的身心构造）更困难多少，艺术是由有机体创造出来的，因此它不可能比有机体本身更为复杂，当然也不一定会比有机体本身简单。

如果我们看到了或感到了艺术品的某些特性，然而又不能把它们描写或表述出来，其失败的原因并不在于我们运用了语言，而在于我们的眼睛和思维机器不能成功地发现那些能够描写或表达这些特征的概念。当然，语言并不是我们的感觉同现实接触的通路——它仅仅是给那些看到、听到或想到的事物赋以名称。但对于描述和解释视觉对象来说，语言却并不是一个生疏的或不合适的媒介。我们的失败，往往是发生在我们的视觉分析器遭到破坏的时候。所幸的是，我们的视觉分析系统还能够进一步地得到发展，并且还可以唤起能够“透视”事物的那些潜在能力。而这些潜在能力的发挥，又能帮助我们弄清那些不能够分析的事物的本质。

持第二种偏见的人声称：语言分析会麻痹人们的直觉创造能力和悟解能力。这种见解同样包含着某些真理的内核。以往的历史和现在的经验都向我们表明，仅仅依赖固定的公式和处方会给人们造成多大的危害。但我们能不能就由此得出结论说，在艺术这一领域里，当心灵的一种能力发挥作用的时候，另一种能力就必定要失去效用呢？事实不是已经证明，乱子恰恰就发生在心灵的一种能力发挥作用而心灵的其他功能都受到抑制的时候吗？不仅理智干扰了直觉时会破坏各种心理的平衡（只有这种平衡才能使我们的生活和工作愉快），当情感压倒了理智时也会破坏这种平衡。过份地沉溺于自我表现并不比盲目地服从规矩好多少。对自我进行毫不节制的分析固然是有害的，但拒绝认识自己为什么要

创作以及怎样创作的原始主义行为同样也是有害的。现代的人能够而且必须在崭新的自我意识状态下生活，生活的任务或许是更困难了，然而却没有任何捷径可循。

这本书所要达到的目的之一，就是对视觉的效能进行一番分析，以有助于指导视觉并使它的机能得到恢复。就我的记忆所及，我的一生从未间断过对艺术的关注——研究它的本质和它的历史，欣赏它甚至亲手创造它，与艺术家、艺术理论家和艺术教育学家接触和讨论。我对艺术的兴趣随着我对心理学的研究而变得更加浓厚了（我所说的心理学当然并不局限于“情绪”范畴，而是指研究所有心理表现的科学）。某些艺术理论家承认自己从心理学著作中大受启发，而另外一些艺术理论家则没有意识到或者不愿意承认他们正在从心理学中受益。但不管他们承认还是不承认，他们自始至终都是在实际应用着心理学，——不是家传的，便是其他人留传下来的，不过大部分都低于我们目前所掌握的知识水平罢了。正因为如此，我才试图把现代心理学的新发现和新成就运用到艺术研究之中。

我所引用的心理学试验和心理学原则，绝大部分都是取自于格式塔心理学理论。这种偏爱看起来是不无道理的，即使那些对格式塔心理学理论持有这样或那样不同看法的人也愿意承认：真正为我们目前对视觉的认识奠定基础的，是格式塔学派在试验室里所进行的那些大量的工作。当然，格式塔心理学的贡献还并不仅仅如此。从这一理论的首次开创到本世纪上半叶的整个发展过程中，它都与艺术息息相关。格式塔心理学的奠基人——韦太默、柯勒和卡夫卡的著作中，也大都涉及了艺术问题。但更重要的一个事实却是：这些理论所遵循的最重要的指导原则，向来都使广大的艺术工作者们听起来感到十分顺耳。事实上，那种类似于艺术家对现实的观看的视觉过程，越来越使科学家们认识到，对

自然界的大多数现象的描述，仅仅通过对其局部进行个别分析的方法是无法完成的。对于大多数艺术家来说，“整体不能通过各部分相加的和来达到”的思想，并不算什么新奇的东西了。多少世纪以来，科学家们就能通过那些排除了复杂的组织和相互作用的简单推理，而达到对现实作出极其有价值的分析。然而，无论在什么情况下，假如不能把握事物的整体或统一结构，就永远也不能创造和欣赏艺术品。

冯·艾伦费尔斯在他那篇首次提到格式塔这个名字的论文中指出，如果让十二名听众同时倾听一首由十二个乐音组成的曲子，每一个人规定只听取其中的一个乐音，这十二个人的经验相加的和就决不会等同于仅有一人听了整首曲子之后所得到的经验。后期格式塔学派所作的一系列试验都是旨在证明，某一整体式样中各个不同要素的表象看上去究竟是个什么样子，主要是取决于这一要素在整体中所处的位置和起的作用。在阅读这些试验报告的时候，任何一个有头脑的人，都会对眼睛在观看一幅简单的线条画之类的简单行为中所表现出来的那种追求统一和秩序的积极倾向赞叹不已。所有这些试验都证明了，视觉形象永远不是对于感性材料的机械复制，而是对现实的一种创造性把握，它把握到的形象是含有丰富的想象性、创造性、敏锐性的美的形象。一个不可否认的事实是：那些赋予思想家和艺术家的行为以高贵性的东西只能是心灵。心理学家们已经发现，这一事实实际上并不是一种偶然的和个别的现象，它不仅在视觉中存在着，而且在其它的心理能力中存在着。人的各种心理能力中差不多都有心灵在发挥作用，因为人的诸心理能力在任何时候都是作为一个整体活动着，一切知觉中都包含着思维，一切推理中都包含着直觉，一切观测中都包含着创造。

用这种观点去解释艺术中的理论问题和实践问题，是再恰当

不过的了。我们再也不能把艺术活动看作是一种超然的、受到上苍神灵秘密资助的活动了，更不能把它看作是一种与人们在其他生活领域中的所作所为毫不相关的活动了。那些导致了伟大的艺术品的崇高的观看活动，看起来只不过是那些最普通和最谦卑的日常观看活动中生发出来的。正如那些毫无诗意的寻求信息的活动也应该算作是艺术的一样（因为这种活动中同样也涉及着赋予现实以形状和意义的成分），艺术家的想象和表现，反过来也应该被看作是一种生活的工具，这就是说，是用来理解自己究竟是什么样的人和住在什么地方的一种高雅的方式。

人们发现，当原始经验材料被看作是一团无规则排列的刺激物时，观看者就能够按照自己的喜好随意地对它进行排列和处理，这说明，观看完全是一种强行给现实赋予形状和意义的主观性行为。事实上，没有一个从事艺术的人能够否认，个人和文化是按照它们自己的“图式”来塑造世界的。然而格式塔学派的研究却向人们宣称，人们面对着的世界和情景是有着自身的特征的，而且只有以正确的方式去感知，才能够把握这些特征，观看世界的活动被证明是外部客观事物本身的性质与观看主体的本性之间的相互作用。既然经验中存在着这样一种客观因素，在形成关于现实的概念时，究竟包括没包括这一客观因素，就成了区别完整的现实概念和非完整的现实概念的关键所在。进一步说来，一切完整的概念都应该包含着某种共同的（或普遍的）真理内核。这一内核使得一切不同时代和地区的艺术能够对一切的人发生作用——这也是对于那种毫无节制的主观主义和相对主义弊端的一付十分必要和十分急需的解毒剂。

最后，我们从“视觉不是对元素的机械复制，而是对有意义的整体结构式样的把握”这一发现中，同样也吸取了有益于健康的营养。如果这一发现适合于知觉一件事物的简单行为的话，那

它就更应该适合于艺术家对现实的把握。很明显，无论是艺术家的视觉组织，还是艺术家的整个心灵，都不是某种机械地复制现实的装置，更不能把艺术家对客观事物的再现看作是对这些客观事物偶然性表象所进行的照相式录制（或抄写）；换言之，这些科学发现使人们愈加坚信，虽然艺术形象远远不是“酷似现实的形象”，它们仍然能使人感到是真实的。

由于艺术教育领域也在自己独立的研究中得出了与上述结论相同的见解，我的观点和信念就更加牢固了。其中最值得一读的，是沙夫尔-西莫恩在古斯塔夫·布雷提什理论的鼓舞下对艺术问题所作的那些脚踏实地的研究。他的研究进一步地证明了，在心灵为获取一个有秩序的现实概念的斗争中，总是以一种法定的和合乎逻辑的方式从把握最简单的知觉式样开始，逐渐过渡到把握最复杂的式样。种种迹象都向我们说明，在格式塔心理学试验中所揭示出来的各种知觉法则，同样也适合于对发生学的研究。在本书的第四章中，我已经对这种理论的某些基本方面从心理学角度作了论述。这些论述，还即将在沙夫尔-西莫恩先生编著的另一本书中以更详细的形式出现。西莫恩先生还在他已经出版的那本《论艺术活动》中阐述了他那令人十分信服的观点。他的基本观点就是：用艺术的方式把握生活的能力，并不是少数几个天才的艺术专家特有的，而是属于每一个心智健全的人的，因为大自然给每一个健全的人都赋予了一双眼睛。对于心理学家们来说，这就意味着，对艺术的研究，是对人本身研究的一个必不可少的部分。

由于我在探讨和阐述自己信奉的真理时有着一股不顾一切的片面性，这就必然会使得我的某些同行感到不快或不满。当然，这种不满部分还来自于我在自己的结构中为保险起见所设置的那些类似烟气排放装置、旁门出口、太平间、等待室等附加设备的东西。这些东西使得整个结构过于庞大，从而使人眼花缭乱，判不

准方向。但导致这种片面性的最主要原因却在于，我总是觉得在某些情况下采用一种先是粗略地提出某种观点，然后让后来的信奉者和反对者在争辩中去补充它的方式是十分有用的。此外，我还必须向那些在本书中引用过他们的材料的艺术史家们道歉，因为我本来是应该而且可以作到更加充分地对这些材料加以利用的。在目前阶段，要想凭一个人的力量全面地和令人满意地把视觉艺术理论和视觉艺术之间的关系描述出来，是不太可能的。因为要想把两种事物作一番比较，就必须预先对它们作出许多的矫正、安置，甚至还要对它们之间的裂缝进行弥补。最重要的是，我必须作到心中有数，知道哪些是我无力证明的，哪些应该由我自己亲眼观察而不是靠别人提供证据；我还必须勇于承认，哪些还有待于后来的人进一步进行系统地证明和探索。当这一切该说的都说了，该做的都做了之后，我仍然体验到了某种类似海尔曼·麦克维莱曾经表达过的那种心情，“我完成的这本书仅仅不过是一幅粗略的草图而已，——不！它最多不过是为画草图而画的草图。啊！我多么需要时间、力量、现金和耐力啊！”

出现在这本书中的大部份插图和艺术品是任何一个普通人都能见到的东西，但它所参照的许多读物却是只有我自己和我的学生们感到容易理解的东西。当然，我们在阅读这许多书的时候，不可避免地也会出现一些遗漏，使许多有益的东西不能为我们服务。我写这本书的另外一个理由就是，我相信现在很多人都已经厌倦了那些似是而非的、令人眼花缭乱的和附庸风雅的讲演，那些纯属玩弄字眼和干瘪的美学概念的文章，那些冒充科学的“橱窗展览”，那些对于临床症兆所作的不得要领的诊断，那些对于琐细小节所作的煞费苦心的测定以及那些徒有迷人的外表的警句。艺术是世界上最为具体的事物，我们没有权利也不应该把那些希望更多地懂得一点艺术原理的人的头脑搅乱。

即使是具体的，有时也是极其复杂难懂的。正因为如此，我才一直试图以尽可能简单的方式去进行阐述。所谓简单的方式并不是说我使用的都是简单的字眼和简单的句子，仅仅作到这一点并不能使论述简单。因为一当形式比形式所要表达的内容简单的时候，内容就不可能完美地表达出来，而且世界上也没有任何人有权把我们使用的语言简化到最低限度的“贫乏线”之下。所谓简单，就是要一针见血地提出自己的见解，然后还要不时地用具体的事例去说明这种见解。对于某些读者来说，这种方式似乎有点显得过于拘谨和单调。对此，我们可以借用歌德写给他的朋友、哥庭根大学的修辞学教授克里斯琴·戈特劳布·海涅的一封信加以回答，歌德在这封信中写道：

“正如你所看到的，我是从位于最底层的土地上开始作起的。这在有些人看来，我似乎是在用一种人间化的方式来谈论属于上天神灵的事情。但是，我必须提醒这些人，人们看到的希腊诸神并不是居住在第七层或第十层天上，而是居住在奥林匹斯山上；他们走路时跨出的巨大的步伐不是从这个太阳迈到那个太阳，而是从这座山头迈到那个山头。”

我最初打算写这本书是在 1941—1943 年。我的计划，当时就得到了约翰·西蒙·古根海姆基金会的允准。但是，当我真正着手去写书的时候，我才深切地感到，当时的知觉心理学所达到的水平还不足以解答艺术中所遇到的那些重要的视觉问题。这样一来，我只得停止对这本书的写作，而改为对个别专题的研究。这些专题研究包括对于艺术的空间性、表现性和运动性的研究。我这样作的另外一个目的，就是要填补某些科学上的空白。我在这些研究中获得的材料和结论，后来又进一步得到充实和验证。这些充实和验证工作主要是在萨拉姆·劳伦斯学院和纽约的新校讲授艺术心理学的时候完成的。这样，当我在 1951 年夏季得到洛

克菲勒基金会的一名成员的资助，使我得以离职一年进行休假时，我就产生了重新把这一研究课题系统有序地加以完成的打算。不管这本书是否取得了成就，我都应该十分感谢人文学部官员们的资助和支持，没有他们，我就不可能把我的发现写成书出版。此外，还必须声明，在写这本书时，基金会本身并没有对这本书涉及题目进行干预，因此，这本书所产生的任何后果都不应由它们负责。

在此，我还要特别对我的三个朋友提出感谢，他们分别是：艺术教育学家亨利·沙夫尔-西莫恩，艺术史家麦耶·沙皮罗，心理学家汉斯·瓦拉赫。他们分别阅读了我手稿中的有关章节，并给我提出了许多宝贵的建议和修改意见。此外，我还应该感谢我的学生们在这些年来就此书所进行的那些活跃的评论。这些评论就象新鲜的泉水一样，滋养和浇灌着这朵将要开放的花蕾。我还要在此对那些允许我在本书中对他们收藏的作品进行复制的个人和组织致以感谢，这些个人和组织的名单均列在本书的注释之中。特别值得感谢的是本书中所使用的那些儿童绘画的小作者们。有很多小作者我都不认识，其中最值得一提的是阿尔莫什·拉鲍特小朋友，他十三岁时就被疾病夺去了美丽聪慧的小生命。

在本书开始印第二版时，我在276页之后加上了一段声明，还对本书的二十余处作了修改。这些修改都是在一个热心的读者布莱德雷·谢尔登·阿丽丝女士的建议下作出的。

鲁道夫·阿恩海姆 于纽约

目 录

引 言

第 一 章 平 衡

- | | | |
|------|--------------------|----|
| 第一节 | 在一个正方形中隐藏的结构 | 1 |
| 第二节 | “知觉力”剖析 | 9 |
| 第三节 | 当同一个正方形中有两个圆面出现的时候 | 12 |
| 第四节 | 心理平衡与物理平衡 | 13 |
| 第五节 | 为什么需要平衡 | 16 |
| 第六节 | 重力 | 19 |
| 第七节 | 方向 | 23 |
| 第八节 | 各种类型的平衡图式 | 27 |
| 第九节 | 顶与底 | 28 |
| 第十节 | 左与右 | 31 |
| 第十一节 | 平衡与人类心理 | 35 |
| 第十二节 | 平衡必须传达意义 | 38 |
| 第十三节 | 坐在椅子上的塞尚夫人 | 41 |

第 二 章 形 状

- | | | |
|-----|----------------|----|
| 第一节 | 作为一种积极的探索工具的视觉 | 48 |
| 第二节 | 捕捉事物的本质 | 49 |
| 第三节 | 知觉概念 | 52 |

第四节	什么是形状	56
第五节	过去的经验所发生的作用	58
第六节	对形状的观察	61
第七节	简化	64
第八节	造成简化的条件	73
第九节	物理简化	76
第十节	有关简化的试验	79
第十一节	“整平”与“尖锐”	83
第十二节	一种生理学理论	86
第十三节	为什么眼睛能看清真相	90
第十四节	艺术中的分离	92
第十五节	什么是“部分”	94
第十六节	组织原则	96
第十七节	艺术中的实例	103
第十八节	结构骨架	110

第三章 形式

第一节	定向的改变	116
第二节	倒立的物体	121
第三节	投影	124
第四节	立体的视觉概念	127
第五节	如何选取最佳方面	129
第六节	埃及人采用的方法	133
第七节	透视缩短	137
第八节	重迭	142
第九节	重迭法的好处何在	144
第十节	平面与深度的相互作用	151