

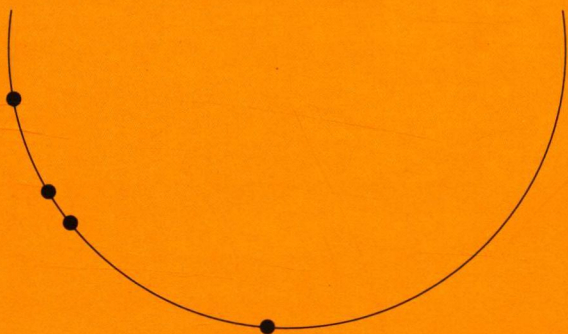
A E S T H E T I C S

D E S I G N

A R T E D U C A T I O N

艺术与视知觉

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 著
滕守尧 朱疆源 译



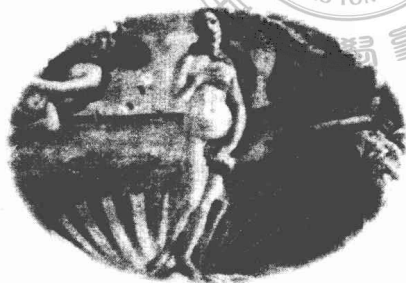
美
学
设
计
艺
术
教
育
丛
书

美
学
设
计
艺
术
教
育
丛
书

四川人民出版社

术与视知觉

[美] 鲁道夫·阿恩海姆 著
滕守尧 朱疆源 译



版权登记号:(图字)21-1997-014号

Art and Perception

© by Rudolf Arnheim

1974 by the Regents of the University of California
Published by arrangement with the University of California Press.

©本作品中文版专有出版权属四川人民出版社
由中华版权代理总公司代为我社取得

版权所有 翻印必究

The Regents of the University of California Published by
arrangement with the University of California Press, 1974.

Rudolf Arnheim

Art and Visual Perception



美学·设计·艺术教育丛书

主 编
滕守尧

编 委 会
王柯平 邢煦寰 林 华
张 法 杨 力 彭吉象



总 序

随着我国现代化进程的加快和教育改革的深化，艺术教育日益受到人们的重视，艺术作为学校教育之“副科”的时代即将结束了。现代人普遍意识到，艺术世界是奥妙无穷的世界，艺术经验对丰富人生是不可或缺的要素，艺术与人性中最深层的东西息息相通。在人类历史长河的每一关键时刻，艺术都给人以希望和勇气，使人类的天才和智慧得到充分的发挥和施展，并保证了人与人之间心灵的交流。一个没有艺术的民族和社会是不可思议的，正如没有艺术的教育是不健全的教育一样。艺术对青少年的成长具有决定性意义。艺术不仅能表达感情，使人的创造性冲动得以最大施展，而且能提高学生的洞察力、理解力、表现力、交流能力和解决实际问题的能力。在艺术世界，学生可以学到在其他学科领域学不到的东西。因此，艺术教育是学校教育所不可缺少的。

但是，艺术又是一个开放的领域，艺术的内涵是不断丰富和扩展的，艺术的发展潜力是无限的。这就决定了，艺术教育不仅仅是传统认为的艺术技法的教育，而且是一个开发智慧的复杂系统工程。这就决定了，人们不可能仅凭掌握一点技法就能提高自己的艺术素养，除了掌握技法外，还必须熟悉艺术发展的历史，具有欣赏艺术的趣味和评价艺术的洞察力。而这些能力的获得又都离不开美学、艺术社会学、艺术心理学等方面的知识和素养。因此，美学、艺术制作（设计）、艺术欣赏、艺术批评等，理所当然地成为当今艺术教育的四大关键要素。

一个没有美学指导的艺术教育，是盲目的和不成熟的艺术教育，正如不联系艺术实际的美学是空洞的美学一样。

正是出于上述考虑，我们才决定编辑和出版这套丛书。值得一提的是，正当我们策划本丛书的时候，北京大学艺术学系成立，这是一个波及全国、影响深远和含义深刻的“事件”。众所周知，自从已故宗白华先生在东南大学开设艺术学课程至今，我国艺术教育已经走过了大半个世纪的历程，但始终没有突破性进展，多数学校的艺术教育仍然以艺术技法教育为主。北大成立艺术学系（而不是艺术系），其动机之一就是改变上述单一局面。其注重的艺术教育，着眼点并不仅仅在于艺术，而是整个教育领域。众所周知，由于受市场机制影响，目前我国教育出现了理工科压倒人文学科的趋势，这种失衡对学生的素质发展极其不利。同自然生态一样，失衡会使各种物种急剧退化和丧失，多元之间的相互支持以及由此造就的大千世界就会走向死寂。教育何尝不是如此。北大推行的艺术教育，是一种作为人文教育之中坚的艺术教育，它处于教育神经中枢中的最敏感部位，意在贯通理智和情感，辐射各门学科，自然举足轻重。

很明显，这种作为人文教育之中坚的艺术教育，注定是一种面向全体学生的艺术教育。因此，它既不同于一般艺术院校的纯技法教学，又不同于抽象的美学理论训练。用中国传统的俗话说，一般艺术院校追求的是由技入道，最理想的状态就像庄子说的那个游刃有余的屠夫。但这条路充满陷阱，弄不好就会成为匠人。所谓匠人，就是只有技法，而无思想，更谈不上创造性。这种人注定永远沿着别人的路走（本国的或外国的），或永远在某种外力的牵引下行动。美学理论训练则是由理入道，即从弄通道理入道。但自相矛盾的是，美学自身又是一门专门研究感性的科学，其自身的性质规定了，学习美学的人必须通过对感性的理性认识，方能入道。可以设想，这条道比由技入道还要难。美、艺术等，本是感性的和精神的東西，不像

物理学、化学研究得那么具体，却要用理智去认识它，弄不好就是从教条到教条，把一种丰富多彩、富有生命力的东西变成干巴巴的东西。作为北大艺术学系兼职教授，我主编的这套丛书，追求的是一种适合北大人文倾向的艺术教育，它所张扬的，是将“由技入道”和“由理入道”两种方式结合起来的综合性和全新的艺术教育，是一种张扬“艺术化生存”的教育。这种生存方式，是一种全面的和整体的生存方式，不仅需要知识和技术，还需要更成熟的人类情感。按照这种生存方式，从事艺术的一个重要目的，就是要通过创造和欣赏艺术，更好地掌握自己和认识自己，而不是让无感情的技术和机器掌握自己。人类必须通过这种艺术，在技术发展遭遇的暗礁中踏出一条回归自己的路。因此，这种艺术教育，不仅能帮助学生艺术地感觉，还能帮助他们科学地思考。艺术以其生动的表现形式陶冶学生的感情，科学以其严密的逻辑和知识丰富他们的才智。经过这种艺术学熏陶的学生，必将具有更高的精神境界，更开阔的胸怀和眼界，更丰富多彩的生活经验和人文修养，更富有活力和魅力的人格，更富有进取精神。我衷心希望，这套丛书能对深化我们的艺术教育，起到应有的推动作用。

在本丛书包括的书目中，还有现代设计方面的内容。这是因为，在当今世界，设计已经成为接合艺术世界和技术世界的“边缘领域”。在以往的工业社会（或现代社会）中，当人与机器发生关系时，总是“工具理性”或“计算理性”占主导，为克服这种片面性，一向作为“工具理性”之典型表现的设计领域，一反常态，越来越追求“一种无目的性的、不可预料的和无法准确测定的抒情价值”（Marco Diani 语），大量设计的是“种种能引起诗意反应的物品”（Alessandro Mendini 语）。这意味着，在当今社会中，设计产品正在迅速地^①与艺术产品靠拢，设计过程正在与艺术创造接近。人们正在证明或已经证明，“设计应该被认为是一个技术的或艺术的活动，而不是一个科学的活动。”（Marco Diani 语）“设计……似乎可以变成过去各

自单方面发展的科学技术和人文文化之间一个基本的和必要的链条或第三要素。”(Marco Diani 语)总之,设计与艺术之间的界限正在消失,一个二者之间对话的“边缘地带”迅速形成。正如拙著《文化的边缘》所说,“边缘”与“边界”是截然不同的两个概念。“边界”是将对立双方截然分开的东西,“边缘”是对立双方融合、对话、拼贴、交融的场所。很明显,这样的设计理应成为艺术教育的重要组成部分。

考虑到以上因素,本丛书在选目时,特别注意选取美学、艺术学、艺术教育、美育、设计美学领域的最新著作,以及编者认为艺术学系学生必读的一些经典名著。特别值得一提的是,本丛书还包括了美国 J. Paul Getty Trust 和 University of Illinois Press 赠送的系列丛书。这套丛书的作者都是美国当代艺术学和美学领域的名人,此书自 1990 年陆续出版以来,对美国艺术教育以及整个教育的影响和渗透,起了巨大推动作用。

我还要借此机会,感谢美国著名美学家 H. G. Blocker 先生,是他将自己几本著作的版权无偿赠送给我们。我还要感谢美国《美育杂志》主编 Ralph A. Smith 先生,他不仅赠送了自己著作的版权,还为沟通我们同美国 J. Paul Getty Trust 的联系方面做了大量工作。本丛书还得到美国 J. Paul Getty Trust, 尤其是其出版部经理 Kathy Tally-Jone 的大力支持,使我们顺利得到他们的版权,在此表示衷心感谢。我还要感谢 Susan Verner, University of Illinois Press 对本丛书的大力支持。感谢“Getty Education Institute for the Arts”及其所长 Lailani Lattin Duke 对本丛书出版给予的帮助。感谢北京市侯令先生为我们同美国 Getty Education Institute for the Arts 之间的联系做出的贡献。感谢本丛书编委、尤其是北京第二外国语学院的王柯平教授为丛书出版付出的心血。我衷心希望,本丛书的出版,能为艺术学和设计美学的宏伟大业添砖加瓦。

滕守尧

1997.11.12, 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險，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这样一种印象：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，我们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资料，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大容易消除的。人们能从中寻求到保护和帮助的唯一的东西，势必是语言媒介，这是因为，眼睛与眼睛之间所能交流的意义，已经变得非常有限。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。这种描述或解释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，对于某一个别事物来说，无论如何也找不到另外一个可能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，在个别事物之中猎取那些具有普遍意义的东西。他既不打算去猎获这些个别事物的全部，即使想这样做，也不可能做到。因此，理解或解释一件艺术品的一个重要前提，就是提出和制造某些

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，其失败的原因又在哪里呢？可以肯定，这种失败不是因为我们运用了语言，而是因为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系统的分析，以便指导人们的视觉，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家接触和讨论等。我对艺术的兴趣随着我对心理学的深入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，而另外一批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。但不管承认不承认，实际上他们自始至终都在运用心理学，——不是家传的，便是其他人留传下来的，只不过大部分都低于我们目前所掌握的知识水平罢了。正是出于这样一个原因，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知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，也大都涉及了艺术问题。但还有另一个需要提及的重要事实：这些理论所遵循的最重要的指导原则，一向都使广大艺术工作者听起来十分顺耳。事实上，那种类似于艺术家对现实观看的视觉过程，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

那些无须复杂的组织活动和相互作用活动的简单推理，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12名听众同时倾听一首由12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12个人的经验相加的和就决不会等同于同一个人听了整首曲子之后的经验。后期格式塔学派所作的一系列试验都是旨在证明，在一个整体式样中，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，它不仅存在于视觉中存在着，在其它的心理能力中同样存在着。在人的各种心理能力中，差不多都有心灵的作用，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。我们再也无法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，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。那些导致了伟大的艺术品的崇高的观看活动，看起来只不过是从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获取信息的活动也应该算作是艺术的活动一样（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副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。其中最值得一提的，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。这些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。各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专家们道歉，因为我本应该而且可以作到，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，我必须做到心中有数，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！它最多不过是为制作草图而画的草图。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分插图和艺术品，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、令人眼花缭乱和附庸风雅的讲演，还有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”，那些对于临床征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，把那些希望懂得更多一些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，仅仅做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、哥廷根大学的修辞学教授克里斯琴·