

# 西方形式主义艺术心理学

斯蒂芬 · 纽顿

■ 段 炼 / 译

译者按：斯蒂芬·纽顿（Stephen J. Newton）是英国艺术心理学家和画家，任教于北昂布瑞亚大学，其学术专著《绘画的心理特征与精神分析》于2001年由牛津大学出版社出版。全书分七章，研究当代艺术心理学的理论前沿，涉及20世纪后半期以来的形式主义、象征主义、抽象艺术和后现代的艺术心理学。这里翻译的是该书第二章《艺术的形式语言》的前三节，《形式》、《率意形式》和《率意形式的感知》（第四节《知觉中的结构压抑》因篇幅过长未译），主要讨论埃伦茨威格有关“率意形式”的理论。安敦·埃伦茨威格（1908-1966）是奥地利裔英国著名艺术心理学家，他在名著《艺术的隐秘秩序》（1967）中提出了“率意形式”的概念，是为英国形式主义艺术理论家克利夫·贝尔之“蕴意形式”（又译“有意味的形式”）的反概念，对我们理解艺术创造力问题和抽象艺术极有意义。

关键词：执意形式（Articulate form）；率意形式（Inarticulate form）；有意形式（Conscious form）；无意形式（Unconscious form）；表层思维（Surface mind）；深层思维（Deep mind）；表层知觉（Surface perception）；深层知觉（Deep perception）；非完形形式（Gestalt-free form）；蕴意形式（Significant form）

## 第一节 形式

可感性和生动性。

艺术中的“形式”一语，通常出现在“形式与内容”之类的语境中。如果不将“形式”这一术语的定义讲清楚，我们便不能使用这个术语，因为这个术语应用极广、含义多样，对不同的人常常有不同的意指。例如，在雕塑中“形式”可能会指三维作品的外形，而在绘画中则可能是指再现的方式或形象的形象造型，指二维平面上形象的可塑性、

本书的分析主要针对绘画，所以此处“形式”的定义也主要是与其相应者。绘画的形式语言，通常由那些与媒材相关的特殊的内在因素构成。这不仅 是线条、外形、色彩、色度、色调、构图，而且更是肌理、刮痕、颜料堆积，以及画面上的笔触等等，还包括颜料的表面、滴洒的痕迹和颜料的材料特征。要之，此处所谓形式，是指绘画的物质特性。

绘画的这些方面，在通常情况下与“内容”的所指完全不同，因为内容指的是图像、意象、象征形象，或者叙事结构之类。我在讨论艺术与精神分析时已经指出，因为人们偏重内容，所以艺术形式所含的内在因素常常被忽视了。即便是今天，在精神分析的话语中，即便谈到艺术中文化对话的复杂性，风格、美感和肌理等形式因素也很少被人提及。当代理论家们，如利奥塔和克利斯蒂娃，显然在论及艺术作品时留心到

了这种不平衡。

在传统的具象艺术中，形式与内容的划分，以文学经典和神话故事为依据。但是，早期的现代主义批评家们，例如克利夫·贝尔（Clive Bell）和罗杰·弗莱（Roger Fry），却强调艺术的形式方面而非图像和内容方面，于是，传统的古典艺术获得了来自现代主义艺术之形式视角的重新审视。人们承认，艺术家可能会在传统的具象绘画中用内容来服务于形式探讨。对弗莱而言，人的感情以视觉形式为中心，用贝尔的话说，这就是“蕴意形式”（significant form）。贝尔写道：“线条与色彩的这类关系和组合，这些具有审美感染力的形式，我称为‘蕴意形式’。这是视觉艺术作品的一个共同品质”。【1】照现代主义美学原则的观点，对蕴意形式的追求，是所有时代之艺术的真正追求。

说到“蕴意形式”的“线条与色彩的这类关系和组合”，我们会发现现代主义美学理论的问题，在于固执而狭隘地分析和阐释绘画表层的“有意识形式”（conscious form）。我在本书导论中谈到安敦·埃伦茨威格（Anton Ehrenzweig）时，指出艺术的形式分为有意识和无意识两种。那些着意为之的线条和外形属于有意识形式，反之则是“无意识形式”（unconscious form），它不受我们的意识、知觉和认知的控制。埃伦茨威格用了一个批评术语“率意形式”（inarticulate form）来指称这种无意识形式。照埃伦茨威格的说法，如果某种形式内含了预设的外形，如“格式塔”（完形）之类，那么这种形式一定是有意识的、具有完形倾向的有意识形式。

现代主义美学理论家和艺术批评家们，例如克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg），多依赖对有意形式进行表层分析，这促成了现代艺术最终沦落为形式主义，也就是以表面构成和装饰效果为终极关怀。在这一点上，这类批评家们所犯的错误，与有些精神分析学家一样，就是没有考虑到艺术的“无意识形式”。

我已简要谈到了无意识形式这个批评概念，或称“率意形式”的概念，并大致描述了艺术阐释中的精神分析是怎样专注于作品之内容的有意识和无意识，以及作品之形式的有意识，而牺牲了作品的“无意识形式”。在艺术阐释中，精神分析理论的最根本贡献，是利用了有意识的生活经验和无意识的内驱力之间那潜在的宣示性关系，来揭示内驱力对这一关系的决定作用，并因此而进一步揭示了艺术的隐秘目的。借用经典的精神分析理论，尤其是通过弗洛伊德那种释梦的方法，我们可以看到作品主体中理性的作者意向，还可能在这意向中看到某种游离的东西，这东西看似毫无逻辑可言，但却正是隐藏在艺术家之无意识创作动机中的伪装的暗含意向。弗洛伊德那些具有相似性的梦的象征，就是最好的例子。

当然，艺术作品的内容，包括了作品的主体和主题，后者是一般的哲学或美学理论所说的主题。内容还包括叙事、神话的所指，也包括图像。如前所言，精神分析看重作品主题和叙事内容的潜在无意识动机。例如，弗洛伊德用俄狄浦斯的恋母情结来解说哈姆雷特的延宕。我已经说过，这类阐释与分析

“无意识图式的奇想”相关联，甚至可以从艺术家的角度来进行阐释。在有意识的图式中出现的错误，与主动使用无意识和半无意识的机制之间，存在着极大不同。前者之例，可举出门上的把手画在了错误的一侧，而后者则是为了强调率意形式或无意形式结构的在场。弗洛伊德也许会用他的遗忘理论来解释门把手为什么会画在错误的一侧。不管这种解释究竟说不说得通，它都完全没有把握住艺术的无意识形式语言和结构。

精神分析理论认可那些易于解读的有意识的表层形式因素，这就是弗洛伊德所说的“审美贿赂”（aesthetic bribe）。为了说明这个问题，我们可以参阅一幅纯抽象绘画，在画中的有意识形式和无意识形式之间，有一种只以纯抽象形式出现的辩证存在。最好的例子就是蒙德里安的著名抽象作品，例如《色面与灰线的构图》（1918）。画中黑线构成的格子、色彩构成的方形，以及生动的构图等所有因素，在根本上都是一种着意为之的有意识形式，透露了画家的意图。然而，透过这些有意识的方面去看背后，我们却发现了刮痕和条状笔触等绘画性因素，发现了层层叠加的颜料表面上那层精细地交织在一起的油彩薄膜，发现了绘制过程中的涂擦、重叠，以及起笔收笔的程序。这一切都存在于作品的物质特征和肌理中，而这一切也正是埃伦茨威格所说的“率意形式”。

事实上，蒙德里安的作品绘画性极强，其无意识的画面效果正是依赖于这绘画性。有一种通常的奇怪观点，认为蒙德里安是位完全机械的现代主义画家，认为他的作品是事先设计好了的理

性产物，认为他代表了现代科学世纪的构成主义和形式主义。毫无疑问，这个观点部分地来自一种愚蠢的企图，想把新造型主义的审美观引入寻常百姓家，作为家具、厨房、甚至居民小区的设计思想。

批评家和理论家们多倾向于对艺术表层的、着意为之的形式因素进行分析、阐释和系统总结。一般说来，现代艺术中的一大不公平，是将艺术看作放之四海而皆准的纯粹审美现象，而完全忽视了艺术中的无意形式。现代主义时期的主要理论家们，例如格林伯格，甚至以宣传这种观点为己命。但是，罗莎林·克劳丝（Rosalind Krauss）在《视觉无意识》一书中却所见不同，她认为杜尚、毕加索、波洛克、恩斯特等画家一意颠覆有意形式和逻辑，以便探讨更深层的无意识形式。【2】她将这种努力同格林伯格的形式主义对立起来，并反对执意形式的批评系统。在我看来，她反对的是格林伯格风格主义陈规的病症。

蒙德里安是现代艺术之形式主义的中流砥柱，但事实上他却在无意形式和有意识的理性形式之间，为艺术的辩证存在而苦斗。在新近关于蒙德里安的非正式出版物《破坏的艺术》中，作者卡瑞尔·布拉坎指出，蒙德里安在自己的作品里表现了“对再现的破坏，以及在抽象的意义上对形式的破坏。”布拉坎进一步说，蒙德里安“从来不否认这一点”，而且，“要说人类对事物之局限性的超越，对陈规与体制强加于人的封闭的形式的超越，蒙德里安的作品是一个典范”。【3】

可是即便在今天，仍有一些当代批

评家难于接受上述观点。莎娜·肯特最近在伦敦的《暂停》杂志上写了一篇画展评论，谈及一位后现代画家平面而乏味地临摹蒙德里安，并为其配上廉价的镀金画框。这位画家的用意在于后现代式的反讽和批评，他用临摹来嘲弄艺术的商品化。不料肯特却解释说，这种临摹之作毫不费劲，缺乏原作那种反复涂抹修改的用笔。在她看来，这用笔还应该包括刮擦和条形笔触、包括画家个人的用笔特征，即构成无意形式的画家的“手写体”。肯特将这些说成是“错误”，并几乎将其当成绘画的一部分。显然她并不完全承认画中明显的无意识的“错误”，不承认反复涂抹是绘画语言的最基本要素。

在针对蒙德里安的文化研究和艺术批评中，有许多并没有看到其作品里深藏不露的无意识绘画性品质。有鉴于此，我所要阐明的便是，现代艺术最激进的突破之一，是发现了该怎样去压抑有意识的、可操控的形式，并转而去考虑该怎样强化创造力的辩证法。蒙德里安的作品鲜明地展现了绘画程序中这些最重要的方面：减弱色彩、意到笔不到、加宽变形的白线及其颜料密度的变化，等等。这一切都说明，画家挣扎于无意识的运笔与有意识的绘制之间，揭示出了无意识的技巧力量与理性安排的秩序之间的张力。

蒙德里安借助抽象方法而展现了创造力的辩证结构，他的创造机制着意利用了上述张力，这使得这一机制有可能被分析、操控和加强。这位艺术家直接面临了关于创造力的许多问题，诸如从有意识的操控转向更加即兴的无意识

行动，这使率意形式和创造本能更为突出。在此过程中，抵制有意操控的方式和技法问题被提了出来。艺术家在画布上以笔“作战”，由此获得“偶然”的形式，从而进入更加即兴的创造程序，于是就有可能在有意操控之外实现无意识创造的超越。在此，着意为之的执意形式和即兴为之的率意形式之间，其实并无一刀切的清晰界线。当艺术家游走于有意与无意之间时，他可能会在二者间制造一个相互穿插过渡的灰色地带。

## 第二节 率意形式

绘画不仅存在执意形式的方面，而且也存在率意形式的方面，而批评家和理论家们，却往往忽视了这个问题。安敦·埃伦茨威格的独特之处，在于他指出了抽象艺术和无意形式的重要性，并名之为“率意形式”。

当然，率意形式也是其来有自的，埃伦茨威格受到了叔本华和尼采的影响。在尼采的“酒神”形式和埃伦茨威格的“无意”形式之间，无疑有着极强的联系，他们二人都看到了形式所具有的生命力和情感因素，是为形式的价值与力量。尼采在《悲剧的诞生》中阐述的酒神精神和日神精神之二元性，与埃伦茨威格的率意形式与执意形式之二元性，也明显相关。

埃伦茨威格的“率意形式”并不涉及绘画中那些着意为之、有意操控的方面，而是指涉那些潜藏在技巧和运笔之下的偶然涂抹，以及溅点、涂刮、抹擦、走线、飞白，以及材料的破裂、肌理和色层的凹凸、破痕、碎裂、结皮等

等。究其本质，率意形式与格式塔的完形心理无关，与有意识的视觉生理现象无关，它不是由人的知觉意识决定的，而是视知觉的升华和隐形。绘画过程是率意形式的理想载体，因为这个过程不可能被有意操控。运笔的动作难免会在画幅的边缘留下笔迹色痕、留下线条笔触和溅点。画家在作画的过程中，难于留心或直接观察到这类率意形式，这类形式不是有意而为、不是可操控的。然而，尽管不可操控，我想要说明的是，画家在无意识或半无意识的状态下，却竭力操控其画作的率意形式。

埃伦茨威格将意识和执意形式同表层思维和表层知觉相联系，将无意识和率意形式同深层思维和深层知觉相联系。他还进一步将意识、表层思维、表层知觉同格式塔的完形知觉相联系，而将无意识和深层思维同非完形形式相联系。就绘画而言，格式塔或抽象的完形形式包括了意识和执意形式的方方面面，如象外形、构图、秩序，以及根据直觉意识而创造的表面形式。也许，抽象的完形形式应该被看作是有意识绘画的代表性语言。按照格式塔完形心理的理论，所有的知觉意识和形式创造，都趋向于构成一个丰富而简明的结构。一个优秀的格式塔完形形式，具有和谐一致的外形，给人审美的愉悦感。

与此相反，非格式塔的形式与率意形式相关，它没有鲜明突出、丰富一致的外形，但对画面空间的发展却十分有益，可以被看成是绘画中无意识思维的代表性语言。在有意识的知觉中创造出来的执意形式，具有实在而清晰的外形，以及平衡而统一的构图。艺术形式

所涉及的完形形式，是在有意识的思维中创造的一种结构。

因此，表层形式与深层形式之间的区别，在于是否具有格式塔的完形形式。埃伦茨威格强调说，与抽象的格式塔完形相关的任何形式，都是表层的知觉形式。为了说明这种格式塔完形是一种纯粹的抽象格式塔完形形式，我要用蒙德里安的一幅纯抽象绘画来作例子，阐述有意和无意形式。但是，一说起完形形式，人们通常都会想到传统的具象绘画，结果将完形形式与具象形式相混淆。毫无疑问，这就是为什么用精神分析理论来探讨艺术形式会困难重重。的确，通常的具象绘画总会让人联想到清晰的外形和构图，而纯抽象表现主义之类抽象艺术的形式则不会让人产生这种联想。但是，埃伦茨威格却认为这二者的真正区别并不大，因为传统绘画也含有丰富的率意形式，它们隐藏在背景中，也隐藏在轮廓线的完形形式背后。

例如，如果放大画面肌理、笔触、甚至前景的细节，我们就会看到波洛克式的抽象表现主义绘画的因素。

埃伦茨威格用传统的具象艺术作品来阐述他所说的率意形式，并举出一个商业画家的例子，说他有可能临摹伦勃朗绘画中某一块灰色调子的地方。在这种情况下，尽管临摹和被临摹的两块灰色看上去可能会是一样的，但商业画家临摹的那块灰色并无内在生命，而被临摹的那块灰色却具有“伦勃朗笔触里隐藏的生命力”。【4】这是因为伦勃朗作画时，那通常不可见的生命力通过其运笔而流露了出来，这种生命力不能够通过有意识的模仿而制造出来。作为视

觉表象的着意之笔无法模仿率意形式，换言之，有意而为者无法复制无意而为者。由于这个原因，学画的人到美术馆或画廊临摹，只能模仿到表面的样式。同样，率意形式不能够事先预设，画家不可能有意识地将其创造出来。然而，一个成熟的画家，会摸索出怎样颠覆自己的意识控制机制，并获得一种技巧去强化作品中的率意形式。正因此，埃伦茨威格才说，这些绘画具有一种“敏锐的技巧”。至于为什么率意形式不能被有意识地复制和临摹，这是一个复杂的问题，后面会有详细的分析。由于率意形式无法复制，所以画家才看重技巧，以求从中或得者率意形式。

虽然率意形式和非完形形式不涉及有意识的知觉方面，但是埃伦茨威格强调说，率意形式具有升华作品的特征，能够影响艺术的品质。

### 第三节 率意形式的感知

率意形式和非完形形式，是有意识的感官和心智所不能企及的，是“隐形”的、“不可感知”的。这种形式是“过程”的产物，是由升华和直觉的“协商”而产生的。下面我将分析创造力的结构，说明率意形式在创造过程中所起的关键性催化作用，以及对创造反应的促进作用。对艺术家和艺术的接受者来说，这一作用具有心理上的扩散和构造本质。在对此作进一步的分析前，我们需要先理解率意形式的本质。

作画的时候，落在画布上的最初几笔，看上去是孤立、零散、生硬的，与构图、审美、创造结构之类的“基本体



系”格格不入。这无意而为的错位与粗糙效果，与率意形式相关，使作画者产生一种因压迫和引诱而产生的无法抗拒的焦虑。有些从艺的学生觉得这种焦虑很强烈，他们总想将画面搞得精致、纯粹、理性一点，可是他们却总感到困难，哪怕是进行最基本的绘制，也困难重重。

率意形式与艺术创造性是合而为一不可分割的，但是，从观画者或画家的角度看，率意形式在作品中的存在，却是一个复杂的生理和心理知觉的问题。同样，率意形式也涉及大众文化或审美时尚的品位，无论这品味是“高雅”抑或“糟糕”，率意形式都会造成其变化和转型。此处的问题是，为什么意识或表层思维不能感知率意形式，而我们又怎么知道艺术中存在着率意形式？

要探讨这个问题，就得理解我们与“外在现实”之间最根本的悖论关系。正如我在本书第一章的引言中所述，埃伦茨威格显然洞悉了这个问题，他在自己的著述中研究了意识和无意识知觉的心理和生理问题，以便“证实”率意形式的存在与功能，以及现代抽象艺术的超验性和精神性。埃伦茨威格的一个重要理论是，我们所感知的外在“现实”，实际上只是表层的知觉构成，属于一个更大的潜在结构（substructure）之一部分。用精神分析的术语说，这个潜在结构便是被驱逐、忽视和“压抑”的感知。当代知觉理论和格式塔完形心理学也承认这个观点。

埃伦茨威格进一步指出，在整个知觉结构中占了绝大部分的被压抑的知觉，与表层知觉的有意识的过程并不相

干。但是，考虑到知觉中的无意识深藏于潜在结构中，尽管被忽视了，这些被压抑的感知对直觉和升华而言，却非常重要。对埃伦茨威格来说，处于无意识深层的知觉更精致、更复杂、更微妙、更全面。相对而言，处于表层的有意识知觉则较为粗糙、偏狭、片面，属于精神分析理论所说的“第二过程”。如果要了解处于无意识深层之知觉的重要作用，也许只有通过艺术中的“隐秘秩序”才能实现，尤其是通过现代音乐和绘画之系列结构的“隐秘秩序”。埃伦茨威格说，在画家的创作过程中会产生一系列不可着意感知的直觉效果，所有知觉、理性和判断都无法把握这类效果。他说，“艺术的结构由深层的无意识过程所决定，并会表现出一种复杂的组合关系，这种组合比有意识有逻辑的表层结构更为重要”。【5】

在绘画过程中，画家有一套复杂的制作方式，看上去不可理喻，甚至自相矛盾，但却可以处理笔触肌理和颜料色层，也与运笔的身体动作相配合。有时在绘画完成了之后，画家还要花不少时间去做最后的润笔，以便调整画面的笔触结构。这最后的调整，就是隐藏的无意识因素的升华，是艺术的形式语言之所以能够激发画家和观画者的深层情绪的关键所在。

埃伦茨威格在自己的写作中引述了亨利·柏格森、威廉·詹姆斯、瓦伦当克及其他理论家，这些人都认为直觉比理智重要，并质疑西方“科学”思想中狭隘的理论观念的局限。因此，我们有理由认为，对埃伦茨威格来说，存在着两种平行的孤立现象（isolation），一是

通过压抑感官接受的意识机制（conscious construct）而产生的孤立现象，二是一种“逻辑”和“科学”的概念机制（conceptual construct）所产生的孤立现象，即通过压抑和消除异己因素而获得的“合法”结果。的确，他关于“外在幻象”的概念，不仅包括了我们所能感知的所有“外在现实”，甚至是那些由内在机制所决定的外在现实，而且还包括了对美、丑、风格、装饰性等现象的感知。无论是审美激情还是科学或宗教的“真理”，也都从属于这一相似的过程。他说：“对现实和真理的双重感觉，以及对美的感觉，并非全由外部世界的刺激所决定，而是由我们的无意识思维的活动过程来决定，而这过程又由其主观需要所控制”。【6】

埃伦茨威格的上述理论有助于我们理解他关于率意形式的概念。照他的说法，在我们与世界的关系中，我们注定要对外在现实作出虚幻而先验的生理和心理的反应。科学的“真实感受”也会使这虚幻的反应变得合情合理，因为这是一种心理需要。但在事实上，这种所谓的科学客观性却是不可能的，只有艺术家通过无意识的创造活动，才有可能探索这生理和心理反应之表象下面的现实。因此，如果有人说爱因斯坦的相对论来自睡梦中，或者说科库勒（August Kekule）在白日梦中看见了原子苯环的结构，那么埃伦茨威格一定会非常高兴。在某种意义上说，科学应该是无意识的创造活动，只不过披上了一层理性的伪装。

尽管有一种不证自明的说法，认为有意识的思考比无意识的思考更具有逻辑

辑性,也更理性。然而事实是,有意识的思考和感知,总以一系列的退让而与世界相妥协。相反,直觉的深层意识具有复杂的功能,而表层的意识却注定是不完善的而且也是虚幻的,它不会认可自身参照世界之外的语言系统。

埃伦茨威格的这种“深层心理”方法,受到了贡布里希理论的极大影响。在一封未发表的写给贡布里希的信中,埃伦茨威格谈到了他的《木马沉思录》,说贡布里希是“一位写作深层心理理论的大胆作者,他的《木马》一文让我获益良多。”【7】埃伦茨威格在信中所指的,是贡布里希《木马沉思录》中的这样一段话:“艺术家所要再现的视觉世界,并不是他想‘模仿’的那种中性的混合形式。我们所面对的世界,是一个具有某种结构方式的世界,其主要结构线仍然因我们的生物和心理需要而弯曲”。【8】

埃伦茨威格关于率意形式的反应和审美反应的理论,预示了他关于深层心理原则的理论,这个原则不受外在意识的控制。他对率意形式和知觉的复杂分析,证明了率意形式的存在,尽管他的证明有时绕得很远,但他说明了率意形式只能由潜意识所感知,并由于其自身特征而不能被意识所感知。

埃伦茨威格上述论述的中心,是说率意形式先天就属于另一个层次的知觉,那是心理发展早期或源生层次上所具有的心理结构的层次,这是艺术创造所依赖的心理层次。这可能是知觉的另一个维度,我认为它具有“精神”的内涵。这种层次的知觉更具有流动性和扩散性,也更加晦涩不明。与表层知觉不

同的是,处于深层的率意形式的知觉还会与知觉的其它层次相重叠,而且混沌一片,像是一股乱流,而不是层次分明、纹理清晰。这是一个无意识的层次,它使用“抽象”的语言,层次不明、纹理不清,换言之,率意的抽象形式是一种无意识的心理语言。在这个问题上,埃伦茨威格的观点与沃林格(Worringer)以及贡布里希的观点相仿。我们在此看到,艺术创造的过程其实是回归到率意而为的抽象状态,而抽象思维的模式正是在这样的状态中形成,并被意识所采纳,用以感知外在现实。这种观点与沃林格一致,他认为抽象方式先于具象的自然主义,而且并不像人们依逻辑而想象的那样,以为抽象是对具象的综合。

因此,意识所感知的,实际上仅仅是率意形式的剩余“残渣”而已,更准确地说,意识所感知的只不过是符合知觉的要求而化了妆的率意形式。意识之“所见”必得符合一定的“规则”,并因自身所处的表面层次而受到局限。也就是说,处于这个层次的意识之所见,都会有所改变,以便符合这一层次的规则。结果,面对一件具有率意形式之原初特征的艺术作品,无论是个人的还是文化的集体反应,便都是视其为巨大威胁。但是,由于意识的感知必得以生物的规则来改变自身,所以当我们面对波洛克的抽象绘画时,哪怕过去曾经觉得他是无政府主义的叛乱分子,现在却也会觉得他的作品具有装饰性,而且颇为精致。

所以,我们有理由认为,生活的进步就是逐步走向“明察秋毫”。我这样

说的意思是,所谓走向成熟,就是在对事物的观照和对观念的理解中,逐步学会分辨和分析,最终达于明辨。儿童在理解事物时的心理倾向,是不分青红皂白,只求事无巨细,结果,重要的事物并不比那些不重要的事物更重要。在某种意义上说,人走向成熟的此种发展脚步,可以被人类文化的发展所映照。同理,社会的进步,在于分辨知觉和观念的体系,而对埃伦茨威格来说,这恰是直觉及其率意形式的语言所反对的。

率意形式之所以被意识排除在外,是由于知觉的生理和心理原因,是由于埃伦茨威格所说的“结构压抑”。由于率意形式的本质,其诸种因素都活动在知觉程序的不同结构层次上,因而不可避免地受到意识的压抑。知觉中有关压抑的概念,是创造活动的中心概念,它由“压抑机制”所制定。当然,率意形式之所以被意识排除在外,还有另外一些原因,其中最重要者,可能是具有象征意义的原始焦虑。不过无论如何,我们在此都应该先细察结构压抑与知觉的问题。■

注:

【1】Clive Bell, 1914, in Harrison and Wood, 1993, p. 113.

【2】R. E. Krauss, 1993.

【3】C Blotkamp, 1994, pp. 15-16.

【4】Ehrenzweig, 1953, p. 30.

【5】Ehrenzweig, 1965, p. viii.

【6】Ehrenzweig, 1953, p. 254.

【7】埃伦茨威格的信, 1954年5月8日, 私人收藏。

【8】E. H. Gombrich, 1994, p. 6.