

艺术哲学丛书

艺术与幻觉

〔英〕E·H·冈布里奇 著

卢晓华 等译



THE WORKER'S PUBLISHING HOUSE

〔英〕 E · H · 冈布里奇 著

艺术与幻觉

Art and Illusion

by
E. H. Gombrich

New York: Pantheon Books, 1960.

根据纽约·万神殿出版社1960年版译出

艺术哲学丛书

艺术与幻觉

[英] E. H. 冈布里奇著

卢晓华 赵汉平 译

朱丹今 李敏 李志更

工人出版社出版（北京安外六铺炕）

新华书店北京发行所发行

保定市振兴包装印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张：11.875 字数：266000

1988年8月第1版 1988年8月保定第1次印刷

印数：1—17540册

统一书号：ISBN 7-5008-0198-X/J·29 定价：3.45元

总 序

这里奉献给读者的，是一套现代西方《艺术哲学丛书》。

人们对艺术哲学四个字并不陌生。早在18世纪，黑格尔就认为美学的实质就应是“艺术哲学”，或是“美的艺术的哲学”。19世纪60年代，法国著名学者丹纳曾以《艺术哲学》为名发表了他的讲话记录，我国当代学者刘纲纪也用此名出版了他的美学著作，然而，黑格尔老人并未拗过历史的惯性，最后还是以约定俗成的“美学”为他的著作命了名。

在西方，艺术哲学成为一门独立的学科是20世纪以来的事。艺术和哲学这对人类文化中的孪生姐妹，互相渗透和补充，终于拥抱在一起，并结成了神圣的同盟，从而启迪了人类的智力，推动了文化事业的发展。然而，我国艺术和哲学的发展常常是各走“单行道”，即艺术在感性中沉醉，哲学在理性的思辨中徘徊，两者相距甚远，因而都没有达到应有的高度。鉴于此，我们从数十种现代西方艺术哲学论著中，精选出了十部具有代表性的著作，介绍给国内广大读者，以期填补一项空白，并引起大家对艺术哲学研究的重视。

艺术哲学就是研究艺术思维方式及其同社会联系的科

01184/07

学。本丛书所包括的“艺术哲学总论”、“艺术与人类智力”以及“艺术与社会”三个系列，就是据此划分的，基本上囊括了现代西方艺术哲学的主要内容。当然，艺术哲学的研究也在不断发展、充实和深化。我们期待着更新的研究成果的出现。

感谢工人出版社为本丛书的问世所付出的劳动，恳请专家学者批评指正。

《艺术哲学丛书》编委会

1988年6月 北京

译者前言

冈布里奇的《艺术与幻觉》是西方学术界颇有影响的著作。在这部著作中，冈布里奇不仅对西方绘画理论提出了独特的见解，而且触及了西方心理学、哲学和文化学理论。因此，要翻译好这样一部学术著作，不论是对于美术专业工作者还是对心理学、哲学和文化学专业工作者，都是具有相当难度的。正是基于这样一种认识，我们有意识地组织了这些不同学科的研究生和青年专业工作者来从事这项翻译工作，其中有北京大学的卢晓华、刘敏、李志更；国家外文局的赵汉平；中国社会学院的朱丹今等五位同志。经过四个月的艰苦工作，我们搞完了这部著作的翻译初稿。最后，卢晓华同志担任了译稿的审校工作，并对书中的人名、地名作了详细的注释和说明。虽然如此，我们的译文仍不免会有各种缺点和错误。这里，我们把这部译著奉献给读者，并恳请提出宝贵意见。

卢晓华

1988年4月于北京大学

目 录

译者前言	(1)
导 言 心理学与风格之谜	(1)
第一部分 写真的限制	(39)
第一章 光线与绘画	(41)
第二章 真实性与模式	(63)
第二部分 功能与形式	(89)
第三章 皮格马利翁的力量	(91)
第四章 对希腊革命的反思	(113)
第五章 规则与经验	(141)
第三部分 观看者的参与	(165)
第六章 云中的形象	(167)
第七章 幻觉的条件	(188)
第八章 第三维的多义性	(224)
第四部分 创造与发现	(271)
第九章 艺术中的视觉分析	(273)
第十章 漫画实验	(313)
第十一章 从再现到表现	(338)
回 顾	(371)

导言 心理学与风格之谜

艺术乃心灵之物，这意味着对艺术的任何科学研究都将是心理学的，它虽然也可能涉及别的科学，但心理学却总是必不可少的。

——马克斯·J·弗里德兰德《论
艺术与鉴赏力》

I

何谓“风格之谜”？读者面前这幅图画可能比我用言辞更能迅速地回答这一问题，阿兰的漫画简洁地概括了许多世代以来萦绕在艺术史学家们心头的一个问题。为什么不同时代、不同民族的人们会以如此迥异的方式描绘这个视觉世界？那些我们认为是真实的绘画对于将来的人们来说是否会变得难以置信，犹如我们看埃及的绘画一样？有关艺术的一切是纯主观的呢抑或有某种客观标准？假如有客观标准的话，如果说在今天的人体写生课上所教授的方法能够比埃及人惯用的方法更忠实地模仿自然，那为什么埃及人没有采用

它们呢？他们有可能象我们漫画家暗示的那样，以不同方式来感知自然吗？艺术家视觉的这种变异性难道也无助于说明当代艺术家创造的那些令人迷惑的形象吗？

这是些有关艺术史的问题。但若要寻找这些问题的答案，却不能只靠历史的方法。对艺术史学家来说，当他描述出历史上所发生的变化时，他便完成了他的使命。他所关注的是一种艺术流派与其它流派间风格上的差异，并且使他的描述方法不断精益求精，以便于对过去年代幸存的艺术品进行分类、整理和鉴别。浏览一下本书丰富多彩的插图，我们便可发现，如同艺术史家在进行他的研究时一样，我们对这些插图也都能在不同程度上做出反应：我们领会一幅绘画的主题及其风格；我们看到这是一幅中国的风景画，那是一幅荷兰风景画，这是一个希腊人的头颅，那是一幅17世纪的肖像。我们已经把这些分类看作是完全理所当然的东西了，以致于我们几乎不再询问为什么能如此轻而易举地指出一棵树是出自一个中国画家之手或是出自荷兰画家之手。假如艺术仅仅或主要是个人视象的表现，那将不会有艺术史。我们没有任何理由假定：关于在我们附近生长这些树的各种图画之间必定有某种隐隐约约的相似关系。我们不会指望阿兰人体写生课堂上的那些练习生们将能够塑造出一个典型的埃及式形象来。我们甚至对于能否鉴别一个埃及形象是真的创作于三千年以前抑或是昨天伪造的，也不抱什么希望。艺术史学家们是根据某种信念从事活动的，对这一信念沃尔夫林^①曾用公式化的语言表述过：“不是任何事情在每一个时代都是可能的。”“解释这些稀奇古怪的事实并非艺术史学家的职责。

^①沃尔夫林（Wolfflin，1864—1945）：瑞士艺术家。—译者注。

那么，这是谁的职责呢？

II

有一个时期，艺术的表现方法特别为艺术评论家所关注。通常，当艺术评论家首先以再现的精确性的标准来鉴赏当代的作品时，他毫不怀疑这种再现的技艺——自开始时的粗糙朴拙到后来关于幻觉的至善至美之境——已经取得了长足的进步。埃及艺术采用的是儿童的方法，因为埃及的艺术家们不知道有比这更好的。他们的习俗可能会被原谅，但对这些艺术家本身，人们却不能宽恕。爆发于20世纪上半叶的一场伟大的艺术革命横扫整个欧洲，革命的永久性收获之一就是使我们得以摆脱这种美学观的约束。讲授艺术评论的教师们通常试图反驳的首先便是这样一种偏见，即认为艺术家的过人之处就在于他具有如同照相一般的精确观念。一张明信片，或挂在墙上的女孩画片都已成了学生借以学会捕捉大师们的创造性成就的线索。换言之，美学已放弃了它想涉足于艺术中真实再现问题以及幻觉问题的要求。在某些方面说来，这确实是一种解放，没有人会愿意恢复旧的混乱。但是，无论艺术史学家或评论家都不希望使自己纠缠于这种一再出现的老问题，因而使这种解放被人遗忘和忽略了。于是形成了这样一种印象，似乎幻觉与艺术毫不相干，因而必然是不折不扣地属于心理学。

我们不必求助于艺术以证明这种观点是错误的。任何心理学课本都会向我们提供一些令人困惑的例证，它们显示了这些问题的复杂性。以幽默的《传单》周刊上的一幅技巧简单的绘画为例——这幅画已经成为哲学讨论班的话题，我们

可以看出,这幅画画的既是只兔子也是只鸭子,两种解释都是不难解释的。但是,要描述出当我们从一种解释转向另一种时所发生的变化则不那么容易。显然,当面对“真实”的鸭子或兔子时,我们不会产生这种幻觉。严格地说,画在纸上的这个图形并不象这两种动物。然而,毫无疑问,当鸭子的嘴成为兔子的耳朵,当把另一个被忽略的地方突出出来变成兔子的嘴时,这个图形便以某种微妙的方式发生了变化。我说“被忽略了,”然而当我们回过头来解释“鸭子”时,兔子的嘴能够完全进入我们的视野吗?为了回答这个问题,我们就不得不撇开这种解释去看看究竟“那里实际上是”存在着什么,去认真看看这个图形。于是我们很快就会发现,这种可能性是不真实的。的确,我们能够越来越快地由一种解释转向另一种解释,当我们看鸭子时,我们也会“记住”兔子,但是,我们越是密切地关注我们自身,我们就会越加肯定地发现,我们不可能在同一时间内作出两种选择性的解释。我们将会发现,幻觉是难于描述或分析的,因为虽然我们或许能理智地意识到这样一个事实:即任何一种已知的经验必定是一个幻觉。但严格地说,我们还是不能观察到自身所具有的幻觉。

假如读者感到这论断稍许有点令人费解的话,我们还有一个近在手边的幻觉工具可用来检验它,即浴室的镜子。我之所以提到镜子,因为假如镜子因水蒸汽而变得稍有些朦胧的话,则我力劝读者去进行的这个实验会非常成功。在镜子表面描绘出自己的头的轮廓,并把轮廓内的水汽擦净,在幻觉主义的再现中这是一个非常迷人的练习。因为,只有当我们实际地去这样做的时候,我们才会认识到,我们“面对面”观察自身时产生的幻觉形象是多么小。严格地说,它恰好是我们的头的实际大小的一半。我不想用几何学来证明这一事实以

烦扰读者，虽然这是很简单的。因为镜子将总是出现在我和我的映像中间，因此镜面上的尺寸总是表面尺寸的一半。这一事实可以通过相似三角形的帮助而得到无可辩驳的证明，这一断言往往会遇到直率的怀疑。抛开所有几何学不谈，我也将坚持认为：当剃须时我真正看见了 my 头（它的正常尺寸）；而镜面上的尺寸则是幻影。我不能把自己的头当成一块饼来吃，我不能既利用一种幻象而又来观察它，二者不可得兼。

艺术作品不是镜子，但它们与镜子一样具有一种不可捉摸的变换形象的魔力。这种魔力是无法诉诸于语言的。肯尼思·克拉克，^① 这位善于反省的大师近来非常生动地向我们描述了当他企图去“接近一个幻觉”时，他是如何遭到失败的经验的。为了考察大师委拉斯开兹^② 的作品，他要观察在后退中画布上的笔触和色块自我转换成改观了的现实视象时接着会发生什么情形。但是，留他尝试向后或向前走时，他却永远也不能同时把握这两种视象，因此，对于如何发生的变化这一问题，他总是找不到答案。在肯尼思·克拉克这个例子中，美学和心理学的问題被微妙地缠绕在一起了，而在心理学课本中，显然情形并非如此。在本书中我常常感到，将对视觉效果 的讨论从对艺术作品的讨论中孤立出来，是轻而易举的。我认识到这样有时也许会给人一种不虔诚的印象，但我希望这种对立本身能成为一种真理。

再现未必就是艺术，但它的神秘性并未因此而减少。我

①肯尼思·克拉克 (Kenneth Clark, 1903—)。英国艺术鉴赏家。——译注

②委拉斯开兹 (Velázquez, 1599—1660)，西班牙著名画家。——译注

清楚地记得，第一次向我揭示形象所具有的力量和魔力的，不是委拉斯开兹，而是我在识字课本中发现的一个简单的图画游戏。一首压韵的小诗讲解了你如何能够首先画一个圆圈来表示一块面包（因为在我的故乡维也纳面包是圆的），在顶部加上一条曲线使面包变成了购物包；在它的提带上划两条折线使它缩小成一个钱包；现在再加个尾巴，它便是只猫了。在学习这一技巧时，使我感兴趣的是变形的力量：尾巴破坏了钱包，但却创造了猫；不消灭这一个，你就能看到另一个。对于这一变化过程，我们还远未完全理解，我们又怎能希望去探讨委拉斯开兹呢？

当我开始进行我的研究时，我未曾料到，关于幻觉这一课题会把我带到如此生僻的领域。我只能吁请希望参与这个“斯纳克围猎”(Hunting of the snark)的读者，与其到博物馆去，倒不如在日常与各种图画和形象的交往中——如坐在公共汽车上或站在候车室时——通过自我观察的游戏锻炼一下自己。显然，在那里看到的还不能算作艺术，它们没有那么多的高超技巧，但与那些模仿委拉斯开兹技巧的拙劣的艺术作品相比，它们也不那么令人困惑不解。

在我们和过去那些既是伟大的艺术家又是“幻觉主义”大师们打交道时，会发现对艺术的研究与对幻觉的研究总是不可分离开来的。我愈益为之忧虑并想在此申明的是，本书并非企图以隐讳的或其它的某种形式，要求在今天的绘画中运用幻觉主义的技巧。我希望能够保持我和我的读者及批评者之间的意见交流；因为事实上我对非具象艺术的某些理论已作了相当的批评，并且我已间接提到一些与此有关的问题。但是，这样的追逐并非本书的宗旨。我一点也不否认，早期艺术家们引为骄傲的再现手法的发现及其意义，在今天已变

得无足轻重。然而，我确信假如我们接受了流行的说法，即认为这些问题与艺术从没有任何关系，那么我们就将处于与过去的大师们中断联系的危险之中。对自然的再现在今天被看成是极平淡无奇的事，其原因能引起史学家的极大兴趣。从来没有一个时代象我们今天这样，视觉形象从各种意义上说都变得一文不值。各种海报、广告，各种连环漫画和杂志插图包围和困扰着我们。我们所看到的现实情形是通过电视屏幕、电影、邮票以及食品包装等再现来的。绘画是在学校里讲授的，而绘画的实践则是在家里：既可作为一种健身疗法，也可作为一种消遣，许多谦虚好学的业余爱好者所掌握的那些技巧，在乔托^①看来纯粹是魔术。我们在早餐食品盒上见到的那些拙劣的彩色艺术复制品也可能会使乔托的同代人瞠目结舌。我不知道，是否有人由此断定这盒子胜过乔托的一幅作品。我并不这样认为。但我想，在再现技巧上取得的这种成就及其通俗化，给史学家和评论家带来了一个问题。

希腊人说，好奇是知识的开端；一旦失去了好奇心，我们的知识就会陷入停滞的危险。我们能够借助于形状、线条、光影、色彩等手段，凭幻想创造出我们称之为“绘画”的关于视觉现实的神秘的幻影。本书的目的，就在于恢复我们对人的这种幻想能力的好奇感。柏拉图^②《在智者篇》中讲到，我们凭借建筑艺术建造一所房子，凭借绘画艺术建起另一所房子，“难道我们不应当说，这是那些醒着的人们所作的一种人为的梦吗？”我不知道是否有更好的描述能让我们领教

①乔托（Giotto，1267—1337）：意大利著名画家、雕塑家。一译注

②柏拉图（Plato，公元前427—347）：古希腊哲学家。一译注

关于好奇心的艺术，当然那些醒着的人们所作的有意识的梦，很可能被我们从艺术领域排除出去。这很可能是正确的，因为作为梦的替代物，无论是墙饰或连环漫画，也同样给人以深刻印象。但这无损于柏拉图的论断。如实地估量一下，那么墙饰和连环漫画还可能供给思想以精神食粮。诗歌研究如果缺少对散文语言的意识就仍是不完全的，同样我相信艺术研究也将通过对视觉形象的语言学的探究而不断得到充实。我们已经了解了象征主义的一些基本原则，这种象征主义通过寓言、符号的意义及它们与所谓“不可见的观念世界”的关系来考察形象的功能。艺术语言谈论可见世界的方式既如此明显又如此神秘，以至于它对除了艺术家自己之外的人们来说，基本上还是陌生的，艺术家们能够运用它，正象我们运用其它所有语言那样：不需懂得它的语法和语义学。

在艺术家和艺术教师为便于学生及业余爱好者使用而撰写的许多著作中，储存了大量的实践知识。我本人不是艺术家，除我的论证所需的之外，我已约束自己不去详述种种技术性问题。不过，假如本书的每一章都能够被看作临时性的桥墩，为在艺术史领地和职业艺术家的领地之间架起一座迫切需要的桥梁尽一份力量，我将感到快慰。我们想再回到阿兰的人体写生课上来，并用一种我们彼此都能理解的语言——如果幸运的话，也能为富于理解力并经严格训练的学生所理解的语言——讨论一下关于这些练习生的问题

III

那些乐于直接深入问题中心的读者，自此可以转入第一

章了。但是，有一个伟大而古老的传统（其伟大和古老，事实上，犹如伯拉图和亚里士多德^①），它要求那些谈论哲学问题并提出新的解决办法的人们应当首先对它的历史作出批判性的解释。因此，在这个导言的后面三部分，我将简要地概述一下我们关于风格观念的形成，解释艺术再现的历史如何日益与知觉心理学交汇在一起。最后一部分，将专门叙述一下目前的情况及本书的大纲。

当然，“风格”一词，是由罗马文字“stilus”一词派生而来的，罗马人所讲的“有才华的风格”接近于其后的时代里所讲的“流畅的笔法”。古典式教育学把重心放在学生的表达及论辩能力上。因此多种多样的思维方式被古代修辞学教师们灌输到演讲与写作风格的各个方面。他们的讨论成了关于艺术及表达方式的思想宝库，对批评方法产生了持久的影响。这些努力大部分涉及到分析各种风格的形式及其传统的心理学意义，涉及到描述各种“风格类型”即矫饰的、谦卑的、庄严的、夸张的等等这些丰富的术语的发展。但是，众所周知，这一类特征是难于描述的，除非我们用隐喻的方法说一种风格是“鲜明的”或“模糊的”。如果没有这种需要，风格这一术语或许永远不会被广泛用于视觉艺术。为了寻找生动的刻划方法，古代修辞学家们喜欢把绘画和雕刻相比较。尤其是昆提连^②，他阐述了从古代雕刻作品的“粗犷”的风格到4世纪大师们的“柔和”、“甜美”的风格这一简短的艺术历史，表明了拉丁语修辞的产生及其由狂

①亚里士多德（Aristotle，公元前384—322）：古希腊伟大的思想家。

——译注

②昆提连（Quintilian）：古罗马修辞学家。——译注

暴的气势向流畅优美的转变。这些讨论是十分引人的，但也时常发生某种混乱，这种混乱被我们沿袭下来了。关于表现方式的问题很难同各种技巧问题分清。因而，从掌握一种手段的观点来看似乎是进步的东西，也可以被视为一种近乎无聊的偏好。各种不同的修辞学家之间的论战充分利用了这种道德论证。亚洲人造作夸饰的语言被看作一种道德衰败的标志而遭到诋毁，而对于向纯正的雅典人的语汇的回归，则被看作一种道德的胜利倍加礼赞。塞尼加^①著有一篇短论，将艺术事业资助者控制下的风格堕落，作为腐败社会的现象之一加以无情剖析，指出在这种腐败的风格中，造作、晦涩多于明确、清晰。但是，这种论证并未引起什么反响。塔西陀^②在他的关于修辞术的对话中，提出了一种与当时杞人忧天的悲观主义者完全相反的论证——这些悲观主义者诋毁当时的各种风格。时代变了，我们的耳朵亦如此。我们需要一种不同的修辞风格。这里涉及到时代的条件和“耳朵”的差异性的关系，这可能是风格心理学与知觉心理学之间第一次短暂的接触。我不知道在古代的艺术作品中是否还能找到如此准确的论述。这并不是说，画家的技巧在知觉心理学方面的意义在古代被忽略了。西塞罗^③的一部哲学对话录《学园问题》的论辩就是针对作为知识源泉的感官知觉的地位问题的。我们目光的敏锐和可完善性，使我们想起否认任何认识的可能性的怀疑论者：“多少画家在阴影部分和突起部分看到了我们未能看到的東西！”这位演说家大声喊道，而后来他又提醒

①塞尼加 (Seneca)：公元一世纪罗马政治家、哲学家。—译注

②塔西陀 (Tacitus, 55? -117)：罗马历史学家。—译注

③西塞罗 (Cicero, 公元前106—43)；古罗马晚期政治家、雄辩家和哲学家。—译注