

SJXCS

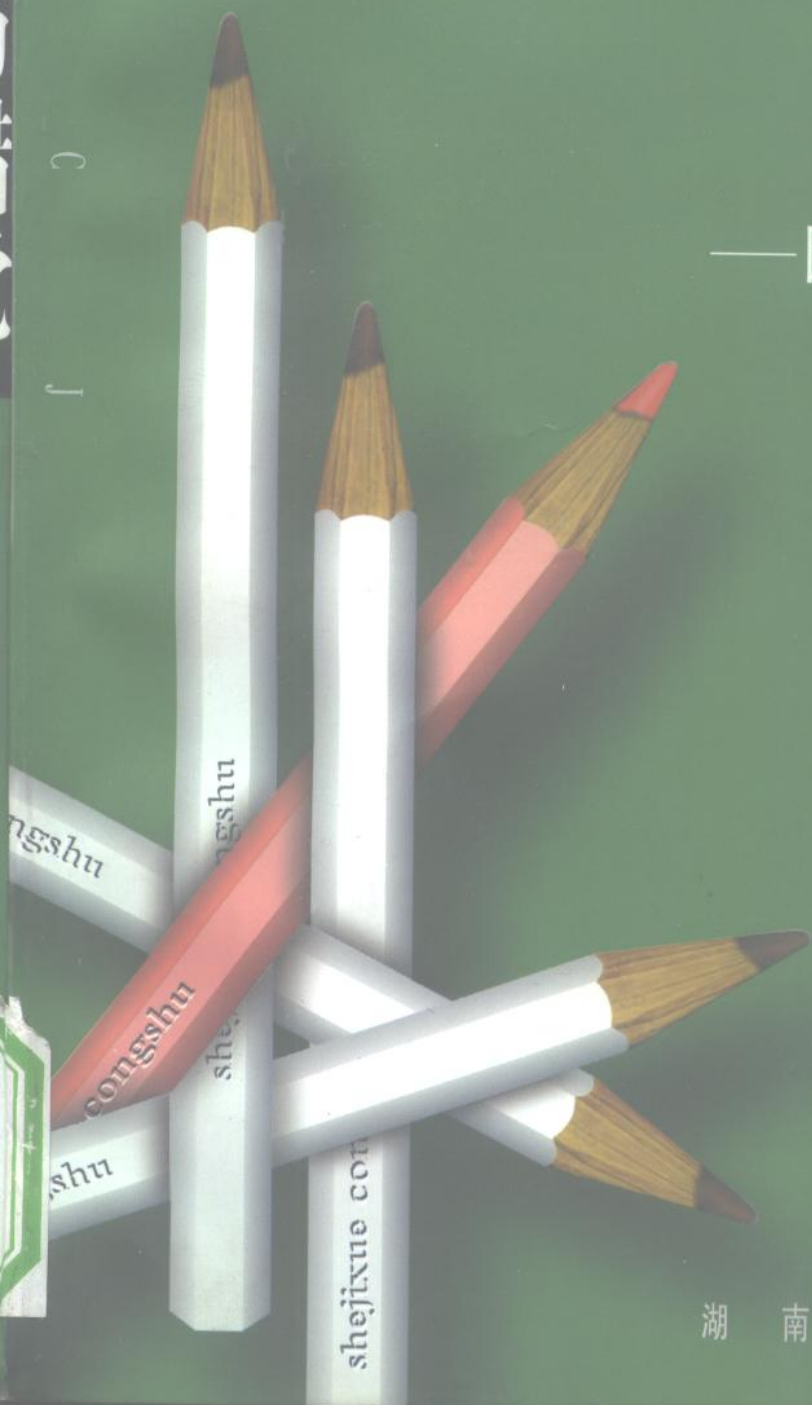
设计学丛书

尹定邦 / 主编

艺术与 错觉

——图画再现的心理学研究

[英] E.H. 贡布里希 / 著
林 夕 李本正 范景中 / 译



湖南科学技术出版社

S J X C S

设计学丛书

尹定邦 / 主编

艺术与 错觉

——图画再现的心理学研究

[英]E.H.贡布里希著 林夕 李本正 范景中译 ■

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

湖南科学技术出版社

E.H. 贡布里希先生授予湖南科学技术出版社本书中文版出版发行权。

版权所有 侵权必究

著作权登记号：18-99-053

艺术与错觉

——图画再现的心理学研究

著者：〔英〕E.H. 贡布里希

译者：林夕 李本正 范景中

责任编辑：龚绍石 柏立

出版发行：湖南科学技术出版社

社址：长沙市展览馆路66号

<http://www.hnstp.com>

邮购联系：本社直销科 0731-4441720

排版：广美旭东设计制作工作室

印刷：湖南省新华印刷三厂

(印装质量问题请直接与本厂联系)

厂址：长沙市韶山路158号

邮编：410004

出版日期：2000年1月第1版第2次

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：27.5

插页：7

字数：602000

印数：3101~6600

书号：ISBN 7-5357-2563-5/J·19

定价：48.00元

(版权所有·翻印必究)

S J X C S

213013

《设计学丛书》编委会名单

主 编:尹定邦
编 委:尹定邦 范景中 邵 宏 赵 健 王跃生
李薇蔓 周启新 熊穆葛 龚绍石 柏 立
责任编辑:龚绍石 柏 立
特邀编辑:周启新 李薇蔓
技术编辑:方旭东
装帧设计:刘苏斌

S J X C S

设计学丛书编委会名单

设计学丛书编委会名单

To the Memory of my Teachers

EMANUEL LOEWY

1857—1938

JULIUS VON SCHLOSSER

1866—1938

ERNST KRIS

1900—1957

纪念我的老师

埃马努埃尔·勒维

1857 ~ 1938 年

尤利乌斯·冯·施洛塞尔

1866 ~ 1938 年

恩斯特·克里斯

1900 ~ 1957 年

“设计学丛书”总序

尹定邦

设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯到它的起源，我想，那些生活在远古的先人们，当他们或者他们当中的某一个人，用一块石头砸向另一块石头以便打造出有某种功能的工具时，设计就在这一瞬间自然而然地产生了。我的意思是说，设计其实就是人类把自己的意志加在自然界之上，用以创造人类文明的一种广泛的活动。或者用更为简单的话来说：设计是一种文明。

所以，古往今来，大千世界，我们所用的、所看的、所创造的，无一没有人类设计的印痕，无一不体现出人类自身的理性与情感的特征。就像古希腊的哲人所说的：人是万物的尺度。或者像马克思所说的：人按照自己的尺度，也就是美的尺度来创造。这个美的尺度，说到底就是一种人的设计。

然而，设计虽然有如此漫长的历史和如此丰厚的遗产，但对于设计本身的认识却只是晚近的事。设计受到社会普遍的关注，同时，把设计上升到一个学科的高度来研究，则是从19世纪末才开始的事实。西方现代设计运动当然要从上个世纪末的英国人莫里斯算起。20年代在德国创立的包豪斯学校，可以看作是现代设计教育的起点。在这之后，设计就日益成为社会生活中不可或缺的部分，扮演着越来越重要的角色。比之传统经典的视觉表达样式，设计的确拥有与现代社会接轨的实用性与操作性，也从根本上改变了整个社会的外在形式。

现代设计的观念在五四运动以后才开始传入中国。二三十年代我们有像庞熏琴等那样优秀的设计家和设计教育家，许多西方的设计也随之进入中国。然而，非常奇怪的是，近半个世纪以来，设计却被定名在“工艺装潢”这么一个狭隘的范围里而长期不能自拔。在过去那个特定的环境，设计无法成为一门社会性的产业，设计教育更无从谈起。人们对于设计的淡漠，艺术界对于设计(工艺装潢)的轻视，都发展到了一个令人不解的程度。这当然先得归究于某些特别的原因。改革开放以来，情况有了一个根本的变化。20年来，设计不仅得到社会各界的公认，而且自身已经成为不容忽视的巨大的产业。广告设计、工业产品设计、室内设计、服装设计、环境设计、建筑设

计，等等，都在不同程度上得到了长足的发展。今天，我想我们可以毫不夸张地说，设计已经深入到生活的方方面面，日复一日地改变着人们对自身的认识。

不过，即使如此，我还是觉得设计本身依然存在着许多问题，而最严重的问题就是缺乏对设计理论系统而深入的研究。不从观念入手，不解决理论问题，不把理论问题落实到教育上，设计的发展最终还是会有限度的，会影响到整个设计水平的进一步提高。之所以要编辑这一套“设计学丛书”，我想目的也正在于此。我希望藉此能够引起中国设计界中人对理论问题的关注，进而对设计教育的关注，更希望藉此工作来为建立中国自己的设计理论打下良好的基础，并最终使设计学成为一门真正的教育和实践两方面都得到落实的学科。

丛书着眼的是—种设计的文化研究，唯其如此，它所包含的内容才会特别的丰富多样。事实上，这只是一个开始，但却是一个良好的开始。我觉得，总有一天我们会收获到丰硕的果实的。到了那一天，我们才会觉得我们的工作没有白做。

我期盼着这一天的到来，我也强烈地相信那一天一定会到来。是为序。

1999年1月28日于广州

中译本序言

我欣然应译者之请，为中国读者写一篇简短的前言。稍稍看一下内容，就会发现本书不同于种种历述特定时期的杰作或特定艺术家的杰作的一般艺术论著。诚然，本书也有些插图是世界各地不同时代的雕塑神品和绘画妙迹，不过更多的插图却是连环漫画、示意图、教学书籍、心理演示、招贴画和照片，等等，形象并不那么煊赫。它们之所以会出现于书中，本书的副题“图画再现的心理学研究”已作出解释，因为再现的范围自然已远远超出了那种伟大艺术的门槛。

话虽如此，读者若以为这种种再现在我心目中价值均等，不分轩轻，却不是我的本愿。当初制作它们有种种不同的目的，有时简直跟艺术风马牛不相及，因而也就表现了种种不同的制像类型。在论述这些制像类型和它们的制作方法时，我无意漠视许许多多西方传统的艺术家念兹在兹的重大问题，即力求形象逼真，甚至偶而竟能产生身临其境的错觉。

秦始皇陵周围大批兵马俑的出土告诉我们，昔日的中国名工同样精于创作栩栩如生的形象，其技艺是如何迥乎而不可及。然而，除非我是完全看朱成碧，否则伟大的中国绘画传统并非一直以逼真为鹄的。由于中国的书法和绘画息息相关，恐怕已不容绘画风格独树一帜，专以维妙维肖地重现现实为务。恰恰就是这个缘故，画家才跟书法家一样，必须首先通晓山、树、云的公式，然后才能随其所需加以矫正。我发现研究这个传统对于理解我所称的图画再现的心理学无比重要。本书称这些公式为图式，并在第五章第二节中讨论了它们在中国绘画中的作用。然而本书实际所论却是：种种再现风格一律凭图式以行，各个时期的绘画风格的相对一致是由于描绘视觉真实不能不学习的公式。

我在本书第四章论述，西方绘画传统应特殊需要，情况尤其如此。西方绘画过去追摹仿效戏剧和舞台的效果，要把观众带到神话和传奇世界以目睹其情其景。为了达到这个目的，艺术家就不得不像科学家一样地探索视觉真实，研究人体解剖学、透视法则和光照与反射的效果，这一切都被吸收在学艺者必须掌握的图式之中。许多西方艺术极致之作再现的场面是希腊神话世界，基督的生活，或是基督教圣徒的生活——读者于此可能想起古代的拉奥孔群像或莱奥纳尔多的《最后的晚餐》。

我认为，正是由于当时的人们欣赏并赞美这些作品，他们才发现再现风格的写实性经过若干世纪的历程已有巨大的进展。艺术史论著最初就是起源于这种认识。不仅 16

世纪意大利画家瓦萨里的书籍把艺术史讲成模仿现实的发展史是出于这种观点，就是对于老普林尼的拉丁文百科全书所记载的希腊作家来说，他们的艺术评论也如此。

不难看出这种解释相当片面，因为众所周知，若论审美性，常被称为“原始”的早期艺术作品可能大大超过诸如本世纪商业性作品之类更为精工的画像。我希望本书读者不会责备我把写实性与艺术性混为一谈；然而背道而驰，认为再现方法的进展对往昔的艺术大师无足轻重，同样不足为训。看一看本书所引的莱奥纳尔多·达·芬奇的观点，或是英国风景画巨擘约翰·康斯特布尔的观点，就足以看出这些艺术大师是多么关注对可见世界的探索——这种探索一直持续到19世纪法国印象主义者时代。

实际上，直到本世纪，上述问题才被批评家斥为琐屑而不足道。观点之所以发生这种变化，原因之一是显而易见的：由于发明摄影技术，人人都有工具在手，得以重现视觉真实的任何一个侧面。的确，这项发明也提出一个问题：同样一件事，为什么透镜和感光胶片优游为之，而人的手和眼却会感到困难重重。本书所关心的主要是怎样解释这个问题。我在写作本书时，不能不抛开某些艺术史研究中出现的那些简单的解释，例如把艺术风格的变化看成复现世界经历的实际变化的观点。我更难以接受的观点是不承认有视觉现实其物，从而竟认为我们对任何再现之作都没有理由说它是否比别的作品更为逼真。由于未曾细读本书，一些读者误以为我在提倡这种哲学相对论，所以此刻就要提请读者注意第二章的结尾部分，那里明确了我对这个要点的态度。

毫无疑问，我在本书中论述了眼睛是如何千变万化地欺骗我们，造成多种多样的错觉。但若没有判断真实性的标准，没有不变的现实概念，我们也就无从谈什么背离真实。正是着眼于此，我才在书中讲“图式和矫正”的过程——矫正这个词蕴涵着更为接近真实的意见，至少是消除虚伪性。

我在以前写的《艺术的故事》一书中，讲过我们实际的所见是一回事，而我们自以为的所见是另一回事。我也像别人所曾讲的一样，提出我们的知识往往支配着我们的知觉，从而歪曲了我们所构成的物像。我认为这种观点并非一无是处，然而正像我在本书第九章第五节所试图说明的，讲得过分简单了一些。

正是为了阐明这些问题，我才着手研究心理学家的著述。他们在实验室里做实验，借以研究视知觉过程。我接触当代科学以后，获知人的眼睛和人的头脑都是极其复杂的器官，科学家现在还远远谈不上完全理解我们对世界的看法。我在各章中极力论述的一些问题有其引人入胜之处，甚至有不可思议之处，倘若本书对此确实有所揭示，也就得遂初衷。

E.H. 贡布里希

1987年5月于伦敦

序 言

我荣幸地应邀在华盛顿国立美术馆 A.W. 梅隆美术讲座 [the A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts] 演讲时，提议以“再现的心理学”为我的演讲课题。各位理事惠允所请，接受了这个逾越艺术领域、进入知觉和视错觉 [optical illusion] 研究的广袤探索，我深感盛情。因为形状和标记能那样神秘地代表和暗示其自身以外的事物，从学生时代开始我就为之神往。在《艺术的故事》[*The Story of Art*] 一书中，我已从仰仗“其所知”[what they knew] 的原始人和埃及人使用的概念手法讲到成功地记录“其所见”[what they saw] 的印象主义者的种种成就，勾画出了艺术再现的发展轮廓。我如此地运用着传统的“知道”[knowing] 和“观看”[seeing] 的区别，在该书最后一章大胆地指出，印象主义方案的自相矛盾性，促使再现在 20 世纪艺术中土崩瓦解。我的断言大致是说没有一个艺术家能摒弃一切程式“画其所见”，这听起来未免有格言和武断的味道。为了阐明和证实这些看法，我不能不对知觉理论本身重加研究，因为我已发现它对讨论十分有益。本书就是这番重新研究的实录。它的用意不是推翻以前的解释，而是从当代心理学成果的角度给予证实和精密化。简单地讲，《艺术的故事》一书是以关于视觉本性的传统假说去研究再现风格史；本书则寄望更高，打算反过来使用艺术史对那假说体系本身进行探讨和检验。因此，我自然不得不假定读者已经知道《艺术的故事》中描述过的再现风格的各个主要阶段。除此以外，无需更多的专门知识。我所要求的心理学知识甚至更少，因为在心理学领域，连我自己也是门外汉，也是初学者。然而我强调这一点，却无意显示过谦其词。据我看，设立 A.W. 梅隆讲座的主要意图是保持艺术讨论持续常新，促使研究课题发展演进。我相信，只有向艺术家学习，避熟趋生，大胆治学，才能达到预期的目的。我对明智的华盛顿听众作出的全部保证就是不作安全第一的打算。

我于 1956 年春天所作的七次讲演，题目是《可见世界和艺术语言》[*The Visible World and the Language of Art*]。七篇讲演稿都已收入本书，大部分仅稍作更改（第一章、第三章、第十章、第十一章）。剩下的三篇，一篇经过相当的扩充后编为第九章；其余的两篇则发展为若干小节，分别收入第二章和第五章，第七章和第八章。大量的增补材料来自我就这一总题目所作的若干次讲演，包括我担任牛津大学斯莱德纪念讲座教授 [the Slade Professorship] 时的讲演，对我现在供职的伦敦大学的几个学院的讲演，在我访问哈佛大学时的讲演，还有 1955 年在达勒姆 [Durham] 英国心理学会年会上的讲演，我在那里对我的研究方案作了概述。

本书所发表的材料只要没有讲演的时间限制，上述的扩展看来就势在必行。说实话，我的最大难题是怎样能既把潜在的论点讲得清楚透彻，又不让每一章都扩展成一册书。所以，尽管经过大量的重撰和改写，我还是决定保留讲演形式的长处，这样就不必面面俱到、巨细不遗。况且这样做也有可能乐观地设想读者会像听讲者那样坐在椅子上，按照书中安排的顺序观看那些论点和图片。因为现在读者应该清楚了，这不是带有文字说明的画册，而是带有图片示意的阅读材料。出版者已尽其所能地把图片跟它们所说明的段落排在一起。注释的安排也是为类似的目的服务。我们一般不向听众连珠炮式地介绍参考文献目录，以免打断我们的讲演。我不把注释直接放在读者眼前，而是一概集中在书末，并标出前面有关正文的页码和那里所讨论的问题。读者在查找出处、寻求进一步的文献时，将会发现很容易找到有关的资料。有些书名用简称代替，其全名统一列在第334页（原书页码，下同——译者）的表中。

我把引文出处移到后面，不让读者马上看见，这样编排绝不是由于我对它们的作者缺乏谢意。恰恰相反，我完全乐于在这里向那些专门学者的无私的工作深致谢意；他们必定牺牲了自己多年的时间和许多有价值的探索，以便使自己的知识能为非专业人员所用。例如，注释中有一些引文引用的是未经翻译的原文，有时我也使用自己的译文，但这不能抹煞我对《洛布古典丛书》〔*Loeb Classical Library*〕的编者和译者的感激。书中偶尔引证一下心理学期刊中的个别论文，这也不能埋没我对写作期间一直插架的那些著作的依赖。我所指的是这样一些不可或缺的概论，例如，C. E. 奥古德的《实验心理学的方法和理论》〔C. E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology*〕（1953年），R.S. 伍德沃思和哈洛德·施洛斯伯格的《实验心理学》〔R. S. Woodworth & Harold Schlosberg, *Experimental Psychology*〕（1954年），还有 O.L. 赞格威尔的简洁的短论《现代心理学导论》〔R. S. Woodworth & Harold Schlosberg, *Experimental Psychology*〕（1954年），还有 O.L. 赞格威尔的简洁的短论《现代心理学导论》〔O. L. Zangwill, *An Introduction to Modern Psychology*〕（1950年）。在视觉专门著作中，M.D. 弗农的《视觉的深入研究》〔M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception*〕（1952年）是令人赞叹的总论，而沃尔夫冈·梅茨格的《视觉原理》〔Walfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*〕（第2版，1953年）则是以格式塔学派的观点概述整个领域。我也深深受益于拉尔夫·M. 埃文斯的《色彩导论》〔Ralph M. Evans, *An Introduction to Colour*〕（1948年），尤其受益于 J.J. 吉布森的《视觉世界的知觉》〔J.J. Gibson, *The Perception of the Visual World*〕（1950年），但愿这本书已使我重视了作者所谓的“望而生畏的视觉复杂性”。

在更接近我的学识领域的论著中，我希望我已受益于 D.O. 赫布的《行为的组织》〔D.O. Hebb, *The Organization of Behavior*〕（1949年），维克托·冯·魏茨泽克的《格式塔图》〔Viktor von Weizscker, *Der Gestaltkreis*〕（1950年），F.H. 奥尔波特的《知觉理论和结构概念》〔F. H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*〕（1955年），大概最为受益于 F.A. 哈耶克的《感觉的秩序》〔F.A. Hayek, *The Sensory Order*〕（1952年）。

列举代表不同心理学流派的著作会使专家心有疑虑，以为我的方法一定有折衷主义本质。这种怀疑并不是完全没有道理，但是，我的选择还是有倾向性的。如果本课题的哪一位研究者现在想知道我倾向于何方，那么，他可以去看 1935 年《心理学评论》〔*Psychological Review*〕所载 E.C. 托尔曼和 E. 布伦斯维克合作的著名论文“机体和环境的因果结构”〔E.C. Tolman and E. Brunswick, *The Organism and the Causal Texture of Environment*〕，这篇文章强调一切知觉过程的假说性质。

其实，我是在写完全书之后才看到了这篇论文。我这样讲并非有意宣称这是我的创见，而是想强调活着的传统是怎样把我们塑造成各有所好的人物。那篇论文 1934 年写于维也纳，那时我跟 E·布伦斯维克有过短暂的接触。当时他在一系列理解艺术中的面部表情的实验中，好心地充当受试者，而我则在故友恩斯特·克里斯〔Ernst Kris〕的指导下帮助组织那些实验。不是别人，正是恩斯特·克里斯这位变成心理分析家的艺术史家，他在持续二十多年的交往之中告诉了我心理学方法是如何卓有成效。在我们合作研究漫画问题时，我第一次遇到把一个物像〔image〕认作相似物〔likeness〕的过程包含着什么因素这个问题。我们这项研究的基本成果收在他的《艺术中的心理分析探索》〔*Psychoanalytic Explorations in Art*〕（1952 年）里的一篇论文之中，对此本书各章已加利用。书面文字难以传达的是他那探索不已的心灵的激情热望和多才多能，正是得益于此，我才坚信若不跟对人的研究密切联系以求不断地丰富，艺术史就要趋于枯竭。

正是在那些岁月里，在希特勒占领维也纳之前，我幸遇卡尔·波普尔〔Karl R. Popper〕，当时他的《科学发现的逻辑》〔*The Logic of Scientific Discovery*〕（英文译本，1959 年）一书刚刚出版。他在书中确立了科学假说优先于感觉资料记录的观点。我在科学方法和哲学问题方面有什么知识，都应归功于他的持久的友谊。如果本书中处处可以感觉到波普尔教授的影响，我将引以为荣；但本书的许多缺点自然与他无关。

多亏医疗物理学家戈特弗里德·斯皮格勒〔Gottfried Spiegler〕博士，让我逐渐懂得把解释全部物像看作一个哲学问题。在普林斯顿，沃尔夫冈·克勒〔Wolfgang Köhler〕教授慷慨地为我花费时间，他的谈话使我确信，在艺术实践中遇到的复杂问题仍然有潜在的趣味吸引着心理学研究。布兰代斯大学〔Brandeis University〕的理查德·赫尔德〔Richard Held〕教授给我解释了若干问题，并且介绍我到普林斯顿大学心理学系，在那里看到了艾姆斯演示〔Ames Demonstrations〕。奥斯卡·科柯施卡〔Oskar Kokoschka〕邀请我到萨尔茨堡暑期学院〔Salzberg Summer Academy〕的“视觉学校”〔School of Seeing〕讲话，使我相信知觉的奥秘仍然足以使当代的伟大艺术家神往。跟哈佛大学的罗曼·雅各布森〔Roman Jakobson〕教授和伦敦帝国科学学院的科林·彻里〔Colin Cherry〕教授的几次谈话，让我空自艳羡地一窥语言学理论和信息理论那些动人领域。

对于伦敦大学的瓦尔堡学院〔Warburg Institute〕和斯莱德艺术学校〔Slade School of Art〕中惠予激励鼓舞的身边同事，我自然无法一一列举鸣谢。然而我至少也想提一下在成书过程中好心地读过手稿，提过修改建议的几位同人，他们是简·比亚洛斯托基

〔Jan Bialostocki〕教授，格特鲁德·宾〔Gertrud Bing〕教授，哈里·鲍伯〔Harry Bober〕教授，B.A.R. 卡特〔B. A. R. Garter〕先生（他还提供了一些示意图），菲利普·费尔〔Philipp Fehl〕教授，埃伦·卡恩〔Ellen' Kann〕夫人，H. 莱斯特·库克〔H. Lester Cooke〕先生，珍妮弗·蒙塔古〔Jennifer Montagu〕小姐，迈克尔·波德罗〔Michael Podro〕先生和鲁思·鲁宾斯坦〔Ruth Rubinstein〕夫人。威廉·麦圭尔〔William Mc Guire〕先生在出版社那边，我妻子和我儿子理查德〔Richard〕在作者这边，都对本书和本书的作者提供了帮助。

我非常感谢下列各方允许本书引用材料：感谢兰登书屋〔Random House〕允许引用 W.H. 奥登〔W. H. Auden〕写的一首诗中的一段；感谢登特父子股份有限公司〔Dent and Sons Ltd.〕允许引用埃利斯〔Ellis〕译本《玫瑰传奇》〔*The Romance of the Rose*〕中的一段；感谢乔治·艾伦和昂温股份有限公司〔George Allen and Unwin Ltd.〕允许摘录《约翰·拉斯金著作集》〔*The Works of John Ruskin*〕的文字，；谢费顿股份有限公司〔Phaidon Press Ltd.〕允许摘引梅恩〔Mayne〕版本莱斯利〔Leslie〕的《约翰·康斯特布尔生活回忆录》〔*Memoirs of the Life of John Constable*〕和我的《艺术的故事》。

E.H.G.

1959年1月

第2版序言

本书正文的改动仅限于个别事实或措辞的纠正。任何较大的更改都会破坏如此成功地把正文和插图苦心吻合在一起的版面设计，造成致命的脱臼离榫。然而我愉快地接受了出版者的邀约，给这第2版写一篇序言。

我的第一项任务无疑是向所有关心本书的人致谢，由于他们的兴趣和理解，出版后还不到一年就需要重印。我的第二项任务是要处理所有的评论意见，摒除评论中可能已有所揭示的种种引起误解的地方。很难设想在一篇序言中做到这一点，可是至少也能提请注意其中的几个地方。在这些绊脚石中，有一个乃是由于预先做出假设，认为论述错觉艺术起源的书籍一定要把忠实于自然立为艺术完美性的判断标准。如果我在本书第6页和第7页上对此的否定仍然有所不足，那么，我对漫画和再现的其他非错觉主义方面的讨论应该是相当明确的，不会再产生这一误解。一个无可争辩的有趣事实是，以往许多伟大的艺术家醉心于视觉真实的问题，可是他们谁也不能想象仅凭视觉真实就足以使一幅图画成为艺术作品。

另一些读者以本书的论述为据作出了相反的结论，证明了要求忠实于自然必然是永远无意义的，因为对自然人们各有各的看法。其实我所试图表明（例如，第233页以下和第252页）的是，视觉有不可否认的主观性并不妨碍再现准确性有客观的判断标准。一个蜡制模型能跟它的原型难分彼此，从一个窥视孔窥视一幅图画，可以跟观看立体实物时所见一般无二，完全不在乎是谁在看，以及观看者对那诀窍是喜欢还是鄙薄。

引起这一误会的根源（另有第33页和第41页上的过分讲法，现已更正），可能是我反复断言艺术家谁也不能摹其所见。这里没有矛盾，因为成功的 *trompel'oeil* [乱真之作] 跟感人至深的漫画一样，不仅是做过认真观察的结果，而且是以绘画效果进行实验的产物。正如我所试图说明的，那些绘画效果的发明，是由于西方文明某些时期对于看起来未能令人信服的物像有所不满而激发的。我的主要论题之一是，在新要求的压力之下，制像的传统的图式化程式逐渐得到矫正。

这里我大概应该指出一个不大明显的问题，然而还不是读者不能解决的难题。作为一个艺术史家，我的论述是以一批批传统图式语汇的存在和常见的用法为前提，不再详细说明它们的具体性质。由于这个问题的本性所决定，有些本来认真地看一看博物馆和艺术论著就能得到证实的问题——以往的艺人和艺术家创作他们的杰作时，天地是多么狭窄，变异是多么细微——要想在这里解决，哪怕是仅仅展示一下大量的埃及侍者形象、中国写竹的绘画、拜占庭的圣母玛利亚像、哥特式天使像或者巴洛克式儿童像，也

需要数目庞大得不相称的一批插图。因为本书的真正目的并不是描述，而是阐释为什么艺术家显然是想让他们物像看起来接近自然却会遭遇始料所不及的困难。

我承认这种意图并不总是轻而易举就能予以证实的。我感谢我的一位画家朋友帮我重新总结了我的问题，他让我简单扼要地讲一下跟我所持的观点相对立的观点是什么。按照对立的观点，情况应该是，无论是谁挥舞画笔，永远都能做到忠实于自然。只要有愿望，想把一个可爱的人或美丽的风景的形象保留下来，那就足以使艺术家“摹其所见”。这样一来，若把非自然主义风格中一切偏离自然之处一概看作是有意如此，那他也就是正确的了。这种观点在我们这个世界里看起来挺有道理，因为大多数城市居民已经从招贴画和美术明信片中获取了大量关于绘画效果的知识。然而我们毫无权利认定那些不能间接地无师自通学会这种诀窍的人也有我们这样的选择自由。我最近无意之中在一位画家的回忆录中看到的一段小插曲，可以说明这一点。耶胡多·爱泼斯坦〔Jehudo Epstein〕在不承认绘画再现的波兰正教派犹太人中间长大成人，他在《我从东方到西方》〔*Mein Weg von Ost nach West*〕（斯图加特，1929年）中告诉我们，他最初想画故乡山丘上的一座城堡时，如何可悲地遭到了失败；事后有人借给他一本透视法教材时，又是多么意外的发现。

为了说明画家有利用前人经验的这种必要，我也不得不去研究绘画效果的作用，追究它们跟我们平常处理信息的方式有什么联系，那些信息是从我们在其中生活和行动的那个可见世界中传送给我们的。在我处理这个问题时，来自新实证主义营垒的一些哲学批评家就曾反对我那观看〔seeing〕和解释〔interpreting〕二者相等的方程式。我猜想，他们害怕这样处理会动摇对感官观察的可靠性的信仰，从而给他们的对立面以帮助和宽慰。我倒没有这种心理，可是我并不拘泥于某种措辞方式。我愿意用另一个名词来代替那令人不快的“解释”〔interpretation〕一词，只要它描述的还是同一个试错过程，还是我们只凭它——在知觉方面跟在科学方面一样——去清除种种错觉，检验和修改我们对世界、对信念的那个试错过程。大概我应该把这条假说表达得更明确一些，因为据我所知，还没有一位批评家重视了第231页和第278页上的中心论点。

对知觉的这些讨论都不会解释艺术之谜。我不相信任何一本宣称有此能力的书籍值得一读。有几位批评家发现我的问题颇有局限性，他们似乎感到失望，这恐怕反映出对艺术研究跟对自然研究相比，还不成熟。那些已在理解心脏的代谢作用方面取得一些进展的研究者，现在很少因为未曾进而解释生命之谜而遭人责备。本书能否代表在理解绘画再现及其历史方面的类似进展，这取决于它的论点是否合理。有许多读者愿意对这些论点进行讨论，愿意协力进行检查，他们的欣然从事连我最大胆的梦想也未曾想到，所以，我再次鸣谢我所蒙受他们的巨大恩惠。

E.H.G.

1961年1月于伦敦

第3版序言

如果要一一斟酌心理学、哲学和艺术史中所有可能涉及本书论点的出版物，使本书“最为时新”，这是我力所不能及的工作。然而读者也许乐于知道，我论述“艺术中的视觉分析”那一中心篇章，即我引用过J.J. 吉布森教授一段“旁白”（第277页）的那一章，其结论现今已能以这位知觉研究巨擘的严密论证之作《作为知觉系统的感觉官能》〔*The Senses Considered as Perceptual Systems*〕（波士顿，1966年）为牢固的支柱。我还乐于指出一篇被我忽略的重要文章，我在抨击“纯真之眼”观念时本来应该提到这篇文献：那是R. 布朗谢的“画家的视觉和知觉心理学”〔R. Blanche' : *La Vision du Peintre et la Psychologie de la Perception*〕，见《常态与病态心理学杂志》〔*Journal de Psychologie Normale et Pathologique*〕，1946年，4月~6月号（第153~180页）。至于我自己，在德克萨斯州奥斯汀市〔Austin〕所作“通过艺术的视觉发现”〔*Visual Discovery through Art*〕的讲演中，已从略微不同的有利观点检讨了本书中的某些问题，讲稿刊载于《艺术杂志》〔*Art Magazine*〕，1965年11月号。

在这研究相同问题的种种方法之间，并非没有矛盾。相反，本书提出的最基本的问题，有许多仍然悬而未决。我的同事们知道，我在大学休息室或饭厅里，仍然爱拉住他们，让他们跟我一起看某位学院名人的一幅平庸的肖像画，不是观赏它的艺术价值，而是要帮助我澄清在我们观看这样一幅画时有什么反应。他们也许不得不跟我一起从屋子的一角走到另一角，观看画中人物方向有何明显变化；他们也许不得不试验用手把画框遮住，告诉我绘画的“平面已被忘记”到什么程度；他们也许要被反复追问，问他们在细看画中人物的长袍的制法或细看他的面部表情时，还能不能意识到图画平面。相当奇怪，对于这些体验应该如何描述，意见纷纭，但是，我认为我的说明无需大加修改。况且，我认为这些问题中有一些经得起实验研究的检验。如果我听到什么最终结果的话，我大胆期望有一天我也许能在另一篇序言中引证它们。

E. H. G.

1967年11月于伦敦

第4版序言

1967年11月我曾写道，本书随后的一篇序言也许会引证“最终结果”，这未免有些冒失。像知觉心理学这样一个生气勃勃的领域，对人的巨大诱惑之一恰恰是没有什么结论可以长期不遭异议。所以，很幸运，本书提出的问题至今仍然是众说纷纭。我跟J.J. 吉布森教授进行了一场友好的论争，我在上一篇序言中引证了他1966年的一本重要著作，对于他的最根本的立论，我最初在“图像的 evidence：视觉的变异性”〔The Evidence of Images: The Variability of Vision〕中首次大胆提出质疑，文章发表于C.S. 辛格尔顿编辑的《解释，理论和实践》〔C. S. Singleton (editor), *Interpretation, Theory and Practice*〕(巴尔的摩，1969年)。吉布森教授也发表了一篇文章“论图画中有效的信息”〔On Information Available in Pictures〕，载于《莱奥纳尔多》〔*Leonardo*〕杂志第4卷，1971年，第27~35页，我们在该刊同年第195~199页和第308页继续交换意见。同时，我还为R.S. 拉德纳和I. 舍夫勒合编的《逻辑和艺术：祝贺纳尔逊·古德曼论文集》〔R. S. Rudner and I. Scheffler, *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*〕(印第安纳波利斯，1972年)写了“‘什么’和‘怎样’：透视再现和现象世界”〔The “What” and the “How”: Perspective Representation and the Phenomenal World〕，我在这里引证它是因为它再一次研究第3版序言中提到的再现之作方向的明显变化这个老难题，并且提出了一个说明，我确实认为这是对我在本书第234页所写内容的改进。它能否叫作一个“最终结果”，则要由他人判断。

E.H.G.

1971年12月于伦敦