

艺术沉思录译丛

雨果说过：没有艺术，人类生活便会黯然失色。

然而，没有对艺术的思考，

便不能深刻理解使人类生活变得富有意义的人类活动

——艺术。

从史前的原始艺术，到现代的种种艺术新潮，几千年
灿烂的艺术史，无疑是人类漫长历程

的『想象的博物馆』。在艺术发展的历史长河中，艺术
所迈过的

每一个足迹，都曾引起无数哲人智者的

沉思冥想。那么，为何要思考艺术？可能的答案是：思考

艺术即反思人类自身！因为

艺术是人类存在的诗意栖居之地，是我们生命的家园。

席勒曾这样庄严宣告：

啊！人类！只有你才有艺术！

木马沉思录

艺术理论文集

周宪主编 (英) E. H. 贡布里希著

徐一维译 彭力群校



北京大学出版社

E. H. Gombrich MEDITATIONS ON A HOBBY HORSE And Other Essays on the Theory of Art



周 宪 主编
艺术沉思录译丛

木马沉思录

艺术论文集

〔英〕E. H. 贡布里希 著

徐一维 译 彭力群 校

北京大学出版社

E. H. Gombrich
MEDITATIONS ON A HOBBY HORSE
And Other Essays on
the Theory of Art
根据英国费顿出版社[Phaidon Press]
1978年第三版选译

木马沉思录
艺术论文集
〔英〕E. H. 贡布里希 著
徐一维 译 彭力群 校
责任编辑:王春茂

*

北京大学出版社出版
(北京大学校内)

北京大学印刷厂激光照排排版、印刷
新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

787×960毫米 32开本 5.625印张 88千字
1991年5月第一版 1991年5月第一次印刷
印数:0001—5,000册
ISBN 7-301-01616-6/J·23
定价:3.05元

《艺术沉思录》总序

雨果说过：没有艺术，人类生活便会黯然失色。

然而，没有对艺术的思考，便不能深刻理解使人类生活变得富有意义的人类活动——艺术。

从史前的原始艺术，到现代的种种艺术新潮，几千年灿烂的艺术史，无疑是人类漫长历程的“想象的博物馆”。在艺术发展的长河中，艺术所迈过的每一个足迹，都曾引起无数哲人智者的沉思冥想。那么，为何要思考艺术？可能的答案是：思考艺术即反思人类自身！因为艺术是人类存在的诗意栖居之地，是我们生命的家园。席勒曾这样庄严宣告：

啊！人类！只有你才有艺术！

基于这一认识,本丛书旨在选译国外现代著名学者论述艺术的精萃之作,以期在多元视野中透视艺术这一人类智慧的结晶。

编者

1988. 12.

译 序

本书是贡布里希的著名艺术论文集《木马沉思录》的选译本，原书共收论文十四篇，这里只译了六篇。不过，这也是其中论述最精彩，影响最广泛的六篇。

二十世纪的艺术理论一直围绕着两个中心问题争论不休，一个是抽象问题，一个是表现问题；前者通常和“再现”放在一起讨论，而后者往往以“自我表现”和“时代表现”的形式出现。本文所选入的几篇论文大都涉及了这些问题。

现在重提这些问题，也许会使关心美学的读者觉得乏味不堪，而关心中国艺术现状的人又可能觉得时过境迁。但是，如果我们随手翻检一下这几年的艺术理论著作，注意一下黑格尔主义的幽灵是如何潜藏在字里行间的，我们就能体会到这本小册子的分量了。

如果说这些问题听起来显得抽象或枯燥的话，那么看一下原先这些文章所发表的场合可能会削弱这种感觉。大体上，这些论文都是为参加那些越出了狭隘的学科界限的讨论而撰写的。在作

者看来,艺术研究是与人类学、宗教史、古典文学和心理学等各种学科密切合作的一种研究。这听起来是一个吓人的方案。但是,这却正是瓦尔堡学派的宗旨,本书的文章就是为实现这种学术合作的理想所作出的典范。

在翻译的过程中,得到了劳诚烈的大力帮助,他抽暇翻译了“论面相知觉”一文;杨思梁和范景中为我审阅了全部译稿,在此表示衷心的感谢。由于丛书的编辑体例,删去了译文中的大部分注释和全部插图,这点请读者谅解。

徐一维

1988. 6. 25.

本丛书旨在 译

国外现代著名学者

论述艺术的

精粹之作

以期在多元视野中

透视艺术

这一人类智慧的

结晶

目 录

译 序	(I)
-----------	-------

木马沉思录：论艺术形式的根源	(1)
----------------------	-----

艺术价值的视觉隐喻	(22)
-----------------	------

精神分析与艺术史	(61)
----------------	------

论面相知觉	(93)
-------------	------

表现与交流	(116)
-------------	-------

艺术与学术	(141)
-------------	-------

木马沉思录： 论艺术形式的根源

这篇论文所讨论的是非常普通的木马。这匹木马既非隐喻，也非全然出诸想象，至少比起斯威夫特为了写沉思录的那个扫帚把来，没有更多的隐喻性和想象性。它通常是心满意足地待在幼儿园的角落里，没有什么美学雄心。的确，它甘居卑位，满足于扫帚把的身躯和制作拙劣的马头——马头仅仅用来标出木马的前部而且用以套缰绳。我们该怎么称呼它呢？我们是否应该说它是“一匹马的物像”呢？《袖珍牛津英语词典》的编者很难首肯。他们给物像下的定义是“事物外形的模仿物”，而这里木马显然没有“模仿”马的“外形”。而“外形”可以说更糟糕，它是长久支配着我们美学语言的那个希腊哲学传统的残余，难以捉摸。幸亏在这本词典里还有另一个可能合适的词：representation。我们读到，represent 可用于下述意义：“通过描述，描绘，或想象来唤起；用图表示；把某物的摹状置于心境或感觉中；充当或被用作某物的摹状；

代表；当作样品；代替；是某物的替代物。”那么，木马是马的摹真吗？当然不是。是马的替代物吗？对了，是这样。大概这个程式中还包含着我们的眼睛未曾看到的东西。

首先让我们骑上木制战马去抗击一批仍旧出没于我们艺术评论语言之中的幽灵。我们甚至发现，它们之中有一个已经侵入了牛津词典。牛津词典对物像[image]的定义让人觉得艺术家是“模仿”他面前事物的“外形”，而观看者则通过这个“形式”去辨认艺术品的“主题”。这种观点可说是传统的再现观。其推论是：艺术品要么是其所表现的事物的忠实摹本，即一件地地道道的复制品，要么就是包含着某种程度的“抽象”之物。我们从书中看到，艺术家把“形式”从他所见到的事物中抽象出来。雕塑家一般是抛开色彩抽象出三维的形式，画家则是抛开第三维抽象出轮廓和色彩。就此而论，据说素描家的线条是一种“抽象的伟绩”，因为线条并不“存在于自然之中”。布朗库西派的现代雕塑家可以受到吹捧，也可以被谴责，因为他们“把抽象带到了逻辑的极端”。把“纯”形式的创造贴上“抽象艺术”的标签也带有同样的含义。不过，

我们只要看看我们的木马，就可以看到这种把抽象作为复杂的智力行为的观念使我们做出了荒谬离奇的事情。杂耍剧场中流传着一个笑话，说一个醉汉经过每一根路灯柱都举帽行礼。我们是不是应该说，酒把他的抽象力提高到这样的程度，以致他现在能从灯柱和人的形象二者中离析出直立这种形式特征了呢？当然，我们的头脑是通过区分而不是通过概括进行活动的，而小孩子在不会区别种类和“形式”时，会长久地把凡属一定大小、有四只脚的东西都叫做“gee-gee”[马]。

二

其次，是那个古老的艺术中的共相问题。学院派的柏拉图理论对它有经典的阐述。雷诺兹说：“历史画画家画一般的人；肖像画画家画个别的人，所以他画的是有缺点的模特儿。”这当然是把抽象理论用在了一个特殊问题上。言外之意是说，肖像画是带有一切缺点和偶然属性的人物“外形”的精确复制品，正如这个名字一样，指示着这个个别的人。可是，想“突出其风格”的画家，却不顾那些个体特征，而“把形式一般化”。这样的画不再再现一个个别的人，而是再现“人”这个类别或概念，这种论证看起来简单，其实不然，它至少作

出了一个不可靠的假定：这类物像必然是个个指示着它自身以外的某物——或者是个体的，或者是类别的。但是，当我们指着一个物像说“这是一个人”时，根本不必隐含着这种意思。严格地说，这样说可能被解释为那物像本身就是“人”类中的一员。这个解释并不像听起来那么牵强。事实上，我们的木马只能接受这种解释，别无其他解释。按照雷诺兹的推理逻辑，木马应该再现马的最一般的观念。但若小孩子把一根棍棒叫做马，显然毫无这种含义。棍棒既不是意味着概念的马的符号，也不是一匹个别的马的肖像。既然能作为马的“替代物”，棍棒依靠其本身的能力成了马，它属于“gee—gee”[马]一类。甚至可以有它自己的专有名字。

皮格马利翁在大理石上凿出人像时，并不是首先再现一个“一般化”的人形，而后才逐渐地再现一个个体妇女。因为他在逐步雕凿并使它越来越像活人时，石头并没有变成肖像——即使他用了一个活人模特儿也没有使它成为肖像，何况还未必做到那一步。因此当神听到他的祈祷而赋予雕像生命时，她就是该拉特亚而不是别的人——不管在塑造她时用的是古风风格、理想化风格，还是自然主义风格。事实上，一物指示另一物是不在乎二者有多大差异的。巫婆制作对头的一个“一般化”蜡像时，有意让她的蜡像指示某个个别的人。

接着她念出相应的咒语把二者联系起来——这和我们在一幅一般性的画下面写上一个说明把两个东西联系起来的做法是一样的。就是那些有名的栩栩如生的复制品，特索氏蜡人馆的模拟像也需要同样看待，那些贴上标签放在画廊里的画是“大人物的肖像”，而放在楼梯口用来戏弄参观者的人像只不过表现了“一个”侍者，即某一类别中的一员。它屹立其地成了我们意料中的守卫者的“替代物”——但是，它并不是雷诺兹所讲的那种更“一般化”的东西。

三

艺术是“创造”而不是“模仿”，这种观念已然众所周知。从莱奥纳尔多时代到克里时代，有各种各样的形式来宣扬这种观念。莱奥纳尔多坚持说画家是“万物的主宰”，而克里则要像造化一样去创造万物。但是，当我们离开艺术转向玩具时，这种讲法所蕴涵的神圣的超自然力就消失了。孩子们“制作”火车时，不是用几块木头，就是用铅笔在纸上涂。尽管我们处于附有商品或事件图解的广告和报纸的包围之中，但是我们仍然觉得不把所有的物像都“读解”为它们在指示某种想象的或实际的现实是很难做到的。只有历史学家知道，看皮

格马利翁的作品而不将它与自然加以比较有多么困难。但近来我们已经认识到，只要我们认为当时的艺术家“歪曲”了他的母题，或者认为他想让我们在作品中看到什么特殊经历的记录，我们便怎样完全误解了原始艺术和埃及艺术。在许多情况下，这些物像只是在作为替代物的意义上才“再现”了什么。葬入统治者坟墓的陶马或陶俑就是代替活马活人。偶像代替神。然而如果要问它是表现了具体神的“外形”还是表现了一类恶魔的“外形”这是不恰当的。偶像在崇拜仪礼中用作神的替代物——这是人造的神，就像木马也是人造的马一样；倘若对此深究，便是玩弄骗局。

还有一种误解应该提防。我们常常本能地想把“再现”提到另一个层次上，以便维护我们既有的“再现”观念。在我们不能把物像归之于外在世界的母题的时候，我们便把物像认作是艺术家内心世界母题的描绘。很多关于原始艺术和现代艺术的评论（和非评论）著作都暴露出这一观点。但如果把自然主义的描绘观念用于梦幻和幻象——更不用说用于那些无意识的造像——实际上就是用一堆未经证明的假定来辩论。木马并不是摹拟我们对马的观念。我们可能会在吸墨簿上乱写乱画出可怕的怪物或有趣的面孔，但它并非像是从颜料管里“挤出”来那样是出自我们心灵的投射。

当然，任何物像在某种程度上总是代表了制作者的意图，但是把它看成是反映某种先存现实的照片，那就误解了整个制像的过程。

四

我们的替代物可以把我们引向更深一步吗？也许可以，假如我们考虑到它如何成为代用品的话。“第一匹”木马（用十八世纪的话说）可能根本就不是物像，仅是一根棍子罢了。它能够成为一匹马的性质是因为人们可以骑在上面。*tertium comparationis*，即它们共同的因素，是功能而不是形式。或更确切地说，是形式的一个方面，这个方面能够满足为了行施功能所需的最起码的要求——因为任何可骑之物都可以当作一匹马。如果事情的确如此，那么我们就能够越过一个通常认为是闭锁的界限，因为，在这个意义上的“替代物”深入到了人和动物所共有的生物功能方面。猫追赶球时，似乎球是一只老鼠。婴儿吸吮自己的拇指，似乎拇指是乳头。在某种意义上，对猫来说球“再现”老鼠，对婴儿来说拇指“再现”乳头。但这里的“再现”所需要的，除了满足功能的起码要求以外，也无需其他形式相似。球，除了可追逐外，没有任何地方与老鼠有共性。拇指除了可以吸吮外，也没有

任何方面与乳头有共性。作为“替代物”它们满足了有机体的某些要求。它们碰巧是能用于打开生物和心理之锁的钥匙，或者说是那种能投入槽缝内使机器运转的假硬币。

在幼儿语言中，还能听出“再现”的心理功能。小孩子会丢开完全自然主义的娃娃，而喜欢某个“可爱”的怪里怪气的“抽象”的模型。他也可能完全排除“形式”的要素，把毯子或鸭绒垫当作自己喜爱的“安慰之物”——当作他给予爱的替代物。如心理分析学家告诉我们的，在以后的生活中，他可能把同样的爱给予值得或不值得给予爱的有生命的替代物。教师可能“替代”了母亲，独裁者、甚至敌人可能会“再现”父亲。在这儿，象征物和被象征物的共同特征同样不是“外形”，而是功能；母亲的象征是可亲可爱的，父亲偶像是可畏的，或者视情况而定。

看来这个象征化的心理学概念离“再现”这个词在造型艺术中的较为精确含义似乎太远了。把这些意义聚在一起，能有什么收获呢？可能有：这是因为，只要能抽绎出象征作用的多种功能，任何事情似乎都值得一试。

“艺术的起源”已不再是热门话题。但是木马的起源可能是个值得深思的题材。让我们假定，那位骄傲地骑在木棒上走过地面的人，出于游戏或