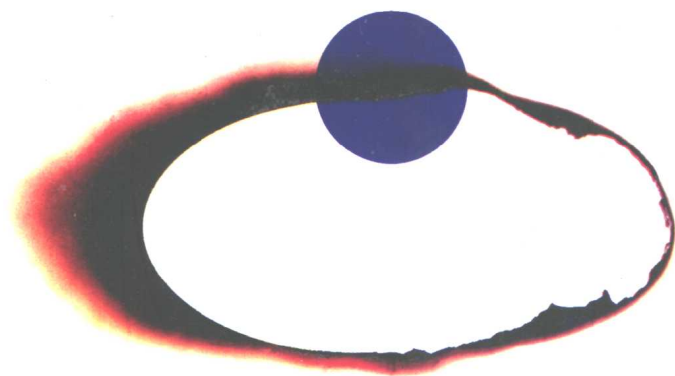


贡布里希论设计

白马设计学丛书主编/尹定邦

范景中 选编



2

设计学丛书
WHITE HORSE COLLECTION OF DESIGN

湖南科学技术出版社

贡布里希论设计

白马设计学丛书主编/尹定邦

范景中 选编



湖南科学技术出版社

白马设计学丛书

贡布里希论设计

选 编: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:长沙市湘雅路 280 号

<http://www.hnstp.com>

邮购联系:本社直销科 0731—4375808

印 刷:益阳人民印刷有限公司

(印装质量问题请直接与原厂联系)

厂 址:益阳市五一东路 268 号

邮 编:413001

经 销:湖南省新华书店

出版日期:2001 年 11 月第 1 版第 1 次

开 本:787mm × 1092mm 1/16

印 张:16.5

插 页:3

字 数:362000

书 号:ISBN7 - 5357 - 3312 - 3/J · 28

定 价:31.00 元

(版权所有·翻印必究)

“白马设计学丛书”编委会

主 编：尹定邦
副主编：陈汗青 邵 宏
编 委：范景中 胡树华 韩子定
余希洋 雷绍锋 陈卫星
方 兴 武星宽 熊穆葛
龚绍石 柏 立

总序

设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯它的起源,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19世纪末的英国人莫里斯算起。20世纪20年代在德国创立的包豪斯学校,可以看做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。20世纪二三十年代我们有像庞薰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中,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。这当然首先得归咎于某些特别的原因。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,惟其如此,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。

尹定邦

1999年8月28日于广州

“白马设计学丛书”序

改革开放二十多年来，中国的设计及其教育事业得到了迅速而稳健的发展。在这个氛围中，我和邵宏、范景中先生等编著的设计学丛书的首批著作：《设计学概论》、《中国当代广告史》、《艺术与错觉》、《秩序感》和《风格问题》，在湖南科学技术出版社的大力支持下于1999年下半年面世。丛书出版后，各界反映良好，在不到两年的时间里各种媒体发表评论推介文章二十余篇，印刷厂要第四次印刷才能满足读者的要求，这使得我们这些作者、译者和编者深受鼓舞。今年，我们又将《图形与意义》、《中国现代艺术设计史》、《罗马晚期的工艺美术》和《贡布里希论设计》以设计学丛书第二批著作面世。第五次印刷的《设计学概论》也以与第二批著作相类的装帧形式奉献给读者。

设计学是一个成长中的学科，现在远看不到它枝叶繁茂的模样。在国外是这样，在国内更是这样。到目前为止，中国的大学还没有一个真正的设计学系。设计概论已然不多，设计学概论更只此一本。在这个时刻描述一个初具规模的设计学的知识体系，用传统学科概论的方法是绝对行不通的。我们只能一半推理一半想像地设定目标和假定框架。这目标就是从自己做起，团结所有的有志之士共同建成这个知识体系。这个框架就是造型计划的框架，就是设计的性质、规律和关系理论构成的框架。有一个观点是始终坚持的：没有深厚的基础绝没有雄伟的大厦，没有设计学的知识体系绝没有中国现代设计光照世界的那一天。

从我做起可以感动上帝。第一个上帝是武汉理工大学。第二个上帝是白马集团公司。双方合作成立“武汉理工大学设计管理白马博士后工作站”。笔者受聘武汉理工大学艺术与设计学院教授和博士生导师，并负责“博士后工作站”的工作，

于是我所主编的这套丛书便被改称为“白马设计学丛书”。丛书编委会的成员便新增了武汉理工大学艺术与设计学院的院长陈汗青教授等,新增了白马集团的总裁韩子定教授和设计总监余希洋教授,另外还增加了北京广播学院国际传播学院副院长陈卫星教授。原编委留任的范景中教授不但是中国美术学院的博士导师,同时又是南京师范大学的博士导师。这些对“设计学丛书”的继续出版,并且越出越好,真是最难能可贵的支持与保证。中国的设计学幸哉!世界的设计学幸哉!

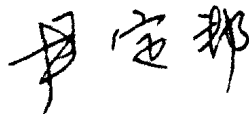
造型计划的框架第一在造型,第二在计划。造型被区分为机械、建筑、工程、产品、符号、包装、广告、展示等八大类。理论可以概括为三个部分:技术造型理论、信息传播理论和艺术造型理论。计划决定了造型的性质:不是过去型而是未来型。计划还决定了造型本身是计划的目标,其他的技术、艺术、信息、经济和管理理论和实务,都是实现它的手段。对于造型的市场竞争、消费满足和社会发展等目标,造型反而变成了手段。这样一来,计划的情报重点转向了预测,计划的拟定重点转向了策划,计划的决策重点转向了论证,计划的实施重点转向了试验。设计学的性质理论已经洋洋大观。

设计学不止于研究性质理论,还要研究规律理论和关系理论。规律指运动的规律,设计的规律理论指设计的性质理论在时间、环境、条件无始无终的运动变化之中所呈现的规律。首先,这里有一个设计的诞生、成长、成熟和变异的生命周期描述理论;其次,这里有不同设计之间的平行、交置、矛盾、斗争、新陈代谢和继承借鉴理论;第三,这里还有设计与科学、技术、艺术、经济、管理的相互制约和相互促进的理论。设计的历史和设计的历史性批评,重点就在于用史实来论证史论。

关系首先是与人的关系,主要有生理关系、心理关系、行为关系、经济关系等。其次是与人的集团的关系,主要有交换关系、占有关系、服成关系、服务关系、竞争关系等。其三是与实施的关系,生产实施、运输实施、储存实施、传播实施、销售实施等。这里是设计批评的用武之地,不但进行批判性批评,还可以进行创造性批评;不但进行经验性批评,还可以进行理论批评。不过,对关系批评的理论化和系统化,那就成为设计关系学,例如人机工程学、消费心理学、接受美学、设计营销学、设计工艺学、设计工程学、设计文化学等等。

自古以来,人类智慧的基点不外两个方面:一个是物质方面,靠造型计划去实施;另一个是非物质方面,靠思想、制度、舆论和礼仪去实现。如果还有第三方面那就是两方面的综合。通观三个方面,物质是真正的基础,这就可以看出造型计

划对整个世界文明及其发展的巨大影响。从这一点出发,怎样去描述设计学都不会过分。不过,对“白马设计学丛书”编委会而言,我们的人力、物力、财力、时间都非常有限。我们一步步能做到的只是把国外已经成功的著作引进来,把古代丰富的遗产整理出来,再就是支持各地的专家研究现实的问题,关心世界学术的前沿,在不远的将来,由我们的专著领各国设计学的风气之先。

Handwritten signature in black ink, reading '俞定郡'.

2001年8月9日

编者序

最近这些年里，图像知觉这一课题越来越多地引起了人们的兴趣。我应尹定邦教授之约所选编的这部《贡布里希论设计》，正是贡布里希教授对这个课题的学术反响。

看过《秩序感》的细心读者可能还注意到了作者在序言中说过的话。在那段话里，作者暗示了他对艺术史体系的构思：艺术发展的中心是再现，其两边则分别为象征和装饰。这里所选的论文，实际上是作者在《艺术与错觉》中所展开对艺术再现研究的继续。在这部论文集里，作者把论题从图画扩展到图片、摄影、制图等更宽广的范围，可以说几乎囊括了图像的全部领域。换言之，作者的这些研究成果不仅是给艺术和文学研究者看的，而且甚至也是给一些专业的科学家看的。按作者给编者的一封信上的话说：“如果读者对图像感兴趣，而且幸运地具有洞见的眼睛，那么他就能跟随本书文章的论证，甚至能用自己的实验来对它们进行验证。”

本书的论文大致按写作的时间顺序来安排。译名基本和《艺术与错觉》的译名一致。《圣经》的引文用官话和合本译文。全书译成后，由杨思梁和徐一维作了统校。

最后，我特别向贡布里希教授表示感谢，他不但多次寄赠书刊，且不倦烦劳地为我们解难释疑。在翻译过程中还得到了 Peter Wiedehege, Uta Lauer 和曹意强的帮助，谨表谢忱。

范荣中

2001年8月



设计学丛书

WHITEHORSE COLLECTION OF DESIGN

尹定邦，1940年生于武汉，1957年进入中南美专附中，1965年毕业于广州美术学院工艺美术系，现为广州美术学院副院长，设计分院院长、教授，中国工业设计协会常务理事、广东省工业设计协会会长、广东省美术家协会副主席、“设计学丛书”主编。已出版专著《设计学概论》（湖南科学技术出版社，1999）、《设计目标论》（暨南大学出版社，1998），发表设计学研究论文数十篇。

范景中，1951年生，现任中国美术学院教授、南京师范大学特聘教授。曾有《图像与观念》（专著，岭南美术出版社）、《艺术的故事》（译著，与林夕合作，三联书店）、《艺术与错觉》（译著，与林夕、李本正合作，湖南科学技术出版社）、《秩序感》（译著，与杨思梁、徐一维合作，湖南科学技术出版社）、《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》（译著，与李本正合作，中国美术学院出版社）等著作出版。

设计学丛书
WHITE HORSE COLLECTION OF DESIGN

第二批书目

罗马晚期的工艺美术

[奥地利]A·李格尔 著 陈平译

图形与意义

尹定邦 著

中国现代艺术设计史

陈瑞林 著

贡布里希论设计

范景中 选编

设计学概论

尹定邦 著



目 录

总序

“白马设计学丛书”序

编者序

通过艺术的视觉发现	(1)
艺术中的瞬间和运动	(23)
艺术中的仪式化手势与表现	(43)
西方艺术中的动作和表现	(57)
面具和面孔	
——生活和艺术中对相貌相像的知觉	(80)
视觉图像在信息交流中的地位	(106)
天空是界限	
——苍天之穹与图画视觉	(126)
镜子和地图	
——图画再现的理论	(135)
各类艺术中的实验和经验	(171)
真实性的标准	
——静止的图像和运动的眼睛	(195)
图像与代码	
——程式主义在图画再现中的范围和界限	(223)
西方艺术与空间知觉	(240)

通过艺术的视觉发现

● 1965年3月在奥斯汀的得克萨斯大学举行的论批评方案[Program on Criticism]系列讲座上的演讲。

并非所有的艺术都与我这里说的视觉发现有关。我们的博物馆向观众展示了种种令人眩目而惘然的图像,这些图像的范围之广,足以和大千世界的自然造物相匹敌。这些图像中有鲸鱼也有蜂鸟,有硕大的怪兽也有精巧的饰物,它们都出诸不同文化和不同气候中的人们的梦想与梦魇。不过,在这个地球上,艺术家只在古希腊和欧洲文艺复兴这两个时期作出过系统的代代相承的努力,使他们的图像逐渐逼近可见世界并达到了可以乱人眼目的真实程度。我知道,多数艺术家对这一成就的赞誉在本世纪已经大大地冷淡下来。他们的趣味转到了原始艺术和古风艺术。这种偏爱有其合理而又有趣的原因,我希望在别的场合对这些原因进行探索,^[1]不过,趣味是一回事,历史是另一回事。古代世界显然把艺术的进步主要看成是技术的进步,也就是摹仿[mimesis]技术的获得,这种模仿被他们认为是艺术的基础。连文艺复兴的大师们也是这样认为的。莱奥纳尔多·达·芬奇[Leonardo da Vinci]对这种错觉艺术的价值深信不疑,最有影响的文艺复兴编年史家乔治·瓦萨里[Giorgio Vasari]也是这样^[2]。瓦萨里想当然地认为,在他追溯对自然的似真描绘的进化过程时,实际上是在描述绘画向完善进步的过程。很明显,西方艺术中的这种进化并未随着文艺复兴的中止而中止。通过艺术征服现实的过程至少以不同的速度延续到19世纪。印象主义者发起的几场战斗就是围绕着这个问题——视觉发现的问题,而进行的。

这段历史中有一件事情特别突出,需要对之作出心理学上的分析。这就是:对视觉真实的摹仿一定是件极为复杂和难以捉摸的事情。要不然,为什么得经过许多代天资颖悟的画家的研究才掌握了它的诀窍?正是为了解开这个谜,我才在我的《艺术与错觉》[*Art and Illusion*]^[3]一书中开始探索视知觉和图画再现之间的关系。也许现在我应该对这个问题重新进行清理并提出一些补充想法。这并不是说我认为有理由放弃我的研究结果,尽管那些结果不甚理想。实

[1] 参见我的系列广播讲座“艺术中的原始性及其价值”[*The Primitive and its Value in Art*],发表在《听众》周刊[*The Listener*],1979年2月15日和22日,3月1日和8日。

[2] 参见我的“批评的影响”[*The Leaven of Criticism*],收在《阿佩莱斯的遗产》[*The Heritage of Apelles*](牛津,1976年)。

[3] 纽约和伦敦,1960年。

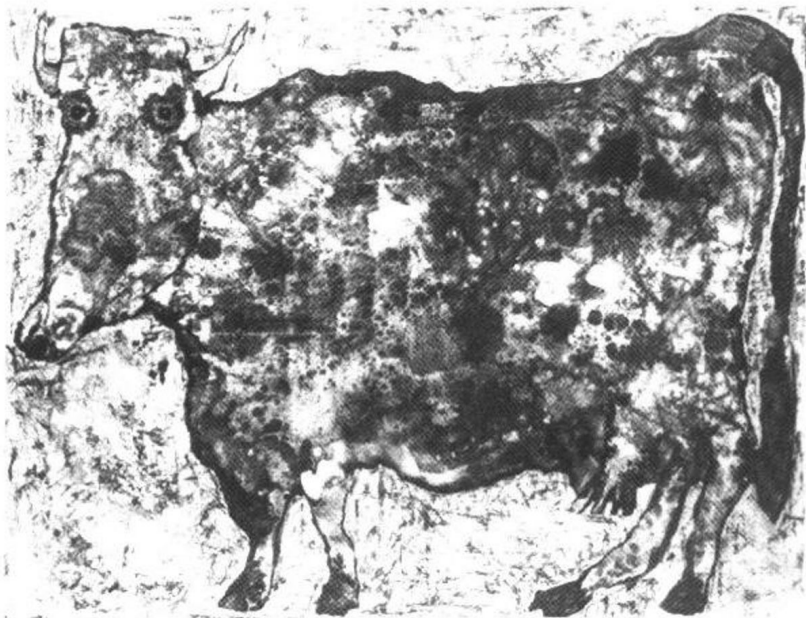


图1 让·迪比费:妙鼻母牛。1954年,油彩和亮漆,画布,89cm×116cm。纽约现代艺术博物馆收藏,本杰明·沙普斯和戴维·沙普斯和戴维·沙普斯基金会

际上,凡是仔细读过我那本颇为探索性的书的读者可能会容忍我在此对该书作一简要的重述。不过我想我今天可以把我的某些解释更牢固地维系在人人都可以经历到的体验之中,把它们讲得不那么令人费解。假如我今天开始写这本书,我会把回忆[recall]和辨认[recognition]之间的区别作为我的主要论据。

关于辨认对艺术的关联,我能引证一位德高望重的权威的话,而是这位权威是在自然主义绘画还鲜为人知的时候就开始写作了,他就是亚里士多德[Aristotle]。他在写于公元前4世纪的《诗学》[Poetics]中探讨了“为什么‘模仿’能给人快感,人为什么喜欢观看我们在现实中不忍目睹的东西的完美摹本?”他把这种快感归因于人类对知识的天生热爱,他礼貌地承认,这种热爱不只限于职业哲学家。“我们之所以喜欢观看事物之像[Likenesses],是因为我们一面在看,一面在学习,并推断出每个部分是什么东西,比如,这就是某某物”。换句话说,这是一种辨认的快感。自然主义绘画能使我们从画布上安排的颜料构形中辨认出我们所熟悉的世界。和亚里士多德及其同时代人不同的是,我们也许已经非常习惯了这种体验,因而不再为之感到惊喜。但有时情况会反过来。当我们面对一片真实景色脱口而出“这是某某的画”,比如,是惠斯勒[Whisler]或毕沙罗[Pissarro]的画,这时候我们大多数人仍然能感受到辨认的快感。

显然,作为艺术史学家,我们必须通过第一种体验去把握第二种体验。因为假如惠斯勒或毕沙罗当时没能在画布上创造出现实世界的可辨图像,我们也就不能在自然中辨认出他们画的图像。

二

尽管辨认显然是一种记起[remembering]的活动,但它不能和记忆[memory]的另一个方

面,即我们的回忆[recall]能力混淆起来。辨认和回忆的区别用一个小小的实验即可证明,这个实验也向我们表明这种区别对艺术的影响。用纸和笔根据记忆画一样你认为非常熟悉的东西,比如你书房里的椅子或你熟悉的动物外形。即使没有纸和笔我们也能检验我们的回忆能力:我们只要向自己提一些简单而又棘手的问题,如母牛的双角和双耳的确切关系怎样?

在看一幅现代原始派画家让·迪比费[Jean Dubuffet]画的母牛图[图1]时,你会发现他回避了这个问题。在这幅题为《妙鼻母牛》[*Cow with the Subtile Nose*]的画上,我找不到值得夸耀的妙耳。他的《丰乳母牛》[*Cow with Fine Teats*]确实弥补了这一不足,可是,牛耳和牛角之间的关系对吗?肯定不对。这里我必须让大家即刻注意到一个重要的悖论:即使我们自己很难回忆得起的东西,我们一旦辨认出了还是能知道它是什么,并且会说(引用亚里士多德的话):“这就是某某物。”如果辨认不出,我们就宣称我们有权力批评它,说“母牛看上去不是这模样”。

凑巧的是,迪比费的古怪动物实际上并非原始,而是非常老练的图画。他想要“表现这样一些物体的外貌,即当一个人的注意力或意识还没有参与或只是模模糊糊地参与辨认活动时物体在他脑子里留下的印象,或者说如同在日常生活中的一个普通人,像往常一样想着其他各种事情时偶然看到一个物体时所获得的印象。”^[4]

我们会发现这里有一个谬误:街上的这位普通人也许不能准确地回忆一头母牛,不过,当他遇见一头母牛时他看到了什么,这又是另一回事。有一点是确定无疑的:我们回忆的困难并非因为我们是街上的行人而不是田野里的农夫。且以一位奥地利农民画的这幅《还愿奉献物》[*ex voto*]为例[图3]。这幅淳朴纯真的画上的动物也同样难以辨认。这到底是头母牛还是只山羊?然而,画这幅画的农民很可能不仅懂得怎样辨认母牛和山羊,他甚至能够辨认出他牧群中的每一头母牛。当然,他也能立刻在一幅画上辨认出他自己回忆不起来的东西。同样,如果我



图2 让·迪比费：丰乳母牛。1954年，私人收藏



图3 佚名奥地利农民的还愿奉献物，1896年

[4] P. 塞尔兹[P. Selz],《让·迪比费作品集》[*The Work of Jean Dubuffet*](纽约,1962年),第102页。

们看一幅由最著名的画牛专家、荷兰 17 世纪艺术家保罗·波特尔 [Paulus Potter] 画的牛 [图 4], 我们也能做到这一点。这证明——如果需要证明的话——辨认是多么直接、迅速而又不费力气。

这里还有另一个悖论, 它与第一个悖论相关联。前者迷惑了迪比费, 而且不止迷惑他一个人。辨认是容易的、几乎是自动的, 但正因为它的自动特质, 所以它基本上是无意识的。当然不是费洛伊德学说意义上的无意识, 而是说, 它是一种我们无需注意而且也常常不能注意到的自动过程。我们不知道我们怎样辨认和为什么能辨认出一头正确描绘的母牛, 但是如果一头真母牛或一幅画上的母牛在什么地方略有差异, 我们马上就会注意到。如果我们把母牛换成人而这样不会太让人觉得不舒服的话, 那就让我举一些肖像画家经常体验到的困难。被画者那些讨厌的亲戚一定要说, 嘴边还有没画准的地方, 他们还不能完全辨认出吉米大叔。然而, 他们很少愿意、也很少能够说出嘴角为什么在他们看来是错的。也许画家要经过一段试错过程, 直至嘴巴最终看上去“对了”, 才能使他们满意。我不像恼怒的画家, 我倾向于相信那些亲戚们大概知道他们在说什么。如果一个陌生的成分扰乱了一个熟悉的景象, 这确实会使人觉得心烦不安。如果我们房间里有什么东西被更换了, 我们马上就会察觉, 尽管我们很少有人能回忆出我们房间里的东西, 更不用说画出它们了。

这就是艺术教育者常常向学生进行训教的地方。他们擅于使我们由于不会使用眼睛而且从未注意到千姿百态的可见世界而感到内疚 (我们总是懒惰地把这个世界作为想当然的东西来看待)。^[5]我完全同意这种促使人们去使用眼睛的做法, 不过, 如果这种训教表达得不慎重, 那它在心理学上确实没什么意义。如果学生不注意教师讲的课, 教师有权斥责他, 但是如果他要求学生注意周围的每一样东西, 天花板上的苍蝇、交通的嘈杂声或课桌上光线的波动, 那就



图 4 保罗·波特尔:公牛。1647 年,海牙,莫里斯博物馆

[5] 参见我的“博物馆的过去,现在和未来”[The Museum: Past, Present and Future], 收在《理想与偶像》[Ideals and Idols](牛津,1979 年)。