

《艺术的故事》笺注

THE STORY  
OF ART

《艺术的故事》笺注

THE STORY  
OF ART

范景中  
著译



广西美术出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

《艺术的故事》笺注/范景中著. —南宁:广西美术出版社, 2011.7

ISBN 978-7-5494-0100-0

I. ①艺… II. ①范… III. ①艺术史—世界—通俗读物 ②艺术的故事—理论研究 IV. J110.9-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第131886号

## 《艺术的故事》笺注

著 译: 范景中

出版人: 蓝小星

终审: 黄宗湖

责任编辑: 冯 波

装帧设计: 陈凌+李冰

校 对: 尚永红 王 鹏

审 读: 蒋小玲

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路9号(邮编: 530022)

网 址: [www.gxfinearts.com](http://www.gxfinearts.com)

印 刷: 广西南宁华侨印务有限责任公司

版 次: 2011年7月第1版

印 次: 2011年7月第1次印刷

开 本: 710 mm × 990 mm 1/16

字 数: 400千字

印 张: 15

书 号: ISBN 978-7-5494-0100-0/J · 1474

定 价: 29.00元

## 前言

《艺术的故事》，仗着杨成凯先生的努力，上世纪八十年代初译毕。那时出书不易，稿子闲置在出版社，无人审阅。兴哀无聊中，忽生为书作笺之念。于是，但随闻见，或长或短，时辍时续地写了一堆乱稿。当译稿突然要出版时，笺注亦草草附上。越十馀年，北京三联出版社改版重梓，因念注释荒陋，毅然删去。

又近十年，广西美术出版社再次出版《艺术的故事》，责编冯波女士几次提起“注释”，竟说还有点儿意思，并催促重印。心里感念她的好意，可又实在不愿回看旧笺。眼疾在身，也无力大加修订，使之精善。情急之下，亟请范我闻帮忙，他改写了初版的几条原先过简的注文，又据他的考试用书 Barron's AP Art History 增添了几处文字，即负笈美邦了。无可奈何，我只好勉力而为：改正几处错误、补充几条文献，附上几篇文章，算是为旧作翻新，增光简册。实际上，还是老面貌一般。这是要请读者宽恕的。

冯波女士耐心的等待和编排本书出版，王爱红女士大量默默无闻的劳作，都令人纫佩无既，写述难周；感切高谊，倍荷心存，谨记。

范景中

2011年3月1日

# 目录

## 前言

001 导言：《艺术的故事》的讲述者

025 注释正文

## 附录

184 日文版序言

186 关于《艺术的故事》的第一句

191 《艺术的故事》和艺术研究

197 贡布里希自传速写

231 跋

## 导 言

# 《艺术的故事》的讲述者

2009年10月为纪念贡布里希一百周年诞辰所作的讲座

### 一

今天讲一位伟大的美术史家贡布里希和他的代表著作《艺术的故事》，纪念他一百周年诞辰，在讲正题之前，我先介绍几种与美术史有关的重要观念。

第一个观念出自九世纪中叶的张彦远，他是中国第一位美术史家，因家藏名画，遭难失坠，而生记录之心。所撰《历代名画记》开篇就说：“夫画者：成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”把画说得超凡入圣，提到了不能再高的地位，这是一种超前绝后的观念。但是，若把它和下文联缀来读，多少会有些折扣，觉得它更像修辞性套语。因此这部书中最惊人的观念是在第二卷最后一节《论鉴识收藏购求阅玩》，他说：

余自弱年鸠集遗失，鉴玩装理，昼夜精勤，每获一卷、遇一幅，必孜孜葺缀，竟日宝玩，可致者必货敝衣、减粝食，妻子僮仆，切切嗤笑。或曰：“终日为无益之事，竟何补哉？”既而叹曰：“若复不为无益之事，则安能悦有涯之生？是以爱好愈笃，近于成癖。每清晨闲景，竹窗松轩，以千乘为轻，以一瓢为倦，身外之累，且无长物，唯书与画犹未忘情。”

这是他的心里话，把画看得如此重要，值得把生命和时间花费在它上面，否则就觉得此生难熬。这是一个惊人的观念。

第二个观念出自十一世纪的米芾（1051—1108），他读过张彦远的《历代名画记》，对“不为无益之事，安能悦有涯之生”一定有非常深刻的印象，他也像张彦

远那样，并引用陶弘景“苦恨无书，愿作主书令史”的典故自述说：

余无富贵愿，独好古人笔札，每漆一研、展一轴，不知疾雷之在旁，而味可忘。尝思陶弘景愿为主书令史，大是高致。一念不除，行年四十，恐死为蠹书鱼，入金题玉躐间游而不害。

米芾是个大书法家，也是个大收藏家，还是一个了不起的艺术史家，他撰写的《画史》不是纯粹的美术史著作，但许多真知灼见闪耀其中。《画史》开章就说：

杜甫诗谓薛少保“惜哉功名迁，但见书画传”，甫老儒，汲汲于功名，岂不知固有时命，殆是平生寂寥所慕。嗟乎，五王之功业，寻为女子笑。而少保之笔精墨妙，摹印亦广，石泐则重刻，绢破则重补，又假以行者，何可数也。然则才子鉴士，宝钿瑞锦，纈裘数十以为珍玩，回视五王之炜炜，皆糠秕埃壒，奚足道哉！虽孺子知其不逮少保远甚。

这是我想介绍的第二个观念。它也许比第一个更让人吃惊。

这两种观念在西方是否存在，我闻见有限，不得而知。不过，光绪三十年（1904年）五月，康有为游历罗马，抱着东山再起的梦想，遍览古迹，时发感慨，因为有不少让他深受刺激的观感。那时他写下的文字，有很多就是今日读来，也还不觉得过时。他说罗马的古迹：

二千年之颓官古庙，至今犹存者无数。危墙坏壁，都中相望。而都人累经万劫，争乱盗贼，经二千年，乃无有毁之者。今都人士皆知爱护，皆知叹美，皆知效法，无有取其一砖，拾其一泥者，而公保守之，以为国荣。令大地过客，皆得游观，生其叹慕，睹其实迹，拓影而去，足以为凭。

而我国阿房之宫，烧于项羽，大火三月。未央、建章之宫，烧于赤眉之乱。仙掌金人，为魏明帝移于邺，已而入于河北。齐高氏之营，高二十六丈者，周武帝则毁之。陈后主结绮临春之宫，高数十丈，咸饰珠宝，隋灭陈则毁之。徐皆类是。故吾国绝少五百年前之官室。即如吾粤巨富，若潘、卢、伍、叶者，其居宅园林，皆极精丽，几冠中国，吾少时皆尝游之。即若近者，十八铺伍紫垣宅，一门一窗一

栏一楹木，皆别花式，无有同者。而前年伍家不振，忽改为巷，遂使全粤巨宅，无一存者。夫以诸巨富者之讲求土木，不惜巨费。其玲珑窈窕，花样新奇，皆几经匠心，乃创新构……乃不知为公众之宝，而一旦扫除，后人再欲讲求，亦不过仅至其域，谈何容易胜之乎？

故中国数千年美术精技，一出旋废，后人或且不能再传其法。若宋偃师之演剧术人，公输、墨翟之天上斗鸢，张衡之地动仪，诸葛之木牛流马，南齐祖冲之之轮船，隋炀之图书馆能开门掩门、开帐垂帐之金人，宇文恺之行城，元顺帝之钟表，皆不能传于后，致使欧美今以工艺盛强于是地球。此则我国人不知崇敬英雄，不知保存古物之大罪也。然不知崇敬英雄，不知保存古物，则真野蛮人之行，而我国人乃不幸有之。则虽有千万文明之具，而为二者之扫除，亦可耗然尽矣。虽有文史流传，而无实形指睹。西人不能读我古书也，宜西人之尊称罗马，而轻我无文，亦固然哉！

此处的英雄指那些对文明有突出贡献的人，他有时也用英哲称呼。康有为在苏格兰就谈到了那些英哲。他说：

吾游苏格兰时，自创汽机之瓦特，创生物学之达尔文，及诸诗人、文人、乐人、机器人诸遗宅，马夫扬鞭，皆能指而告我，各国皆然。其崇敬英哲，虽最鄙下人，皆能如是，而穷乡皆能行之。中国人非不好古，然自一二名士外，则鲜能知之。其趋时风或好言适用者，则扫除一切，此所以中国之古物荡然也。夫不知西人者，以为西人专讲应用之学者也，而不知其好古而重遗物，遍及小民，乃百倍于我国。

注意，此处所论极重要，西人之重无用之物如此，让我们可以和前面的张彦远的言论挂起钩来。康有为更进一步看出，此无用之物实关乎文野的分别、文明的存亡。他是这样接着上文振发议论的：

夫天下固有以无用为有用者矣。虚空，至无用也。而一室之中，若无虚空，则不能旋转。然则无用之虚空，之为用多矣。凡小人徒见其浅，而君子所虑其远。古物虽无用也，而令人发思古之幽情，兴不朽之大志，观感鼓动，有莫知其然而然者。



这是一段极深刻的议论，下面我们讲到德语国家的Bildung，希望大家能想起这段话。在康有为看来，若只讲实用，我们可能会倒退成农夫，倒退成野人，他这样继续说：

若农夫乎，则耕田而食，作井而饮，抱妻子而嬉，奚所事于古物为？若野蛮乎，渔猎而食，捕虏杀人，悬人头于胸及其室庐以夸勇，掠妇女而淫焉，奚所事于古物为？过欧洲之都会，古董之肆森列；其馀国，则食肆、用物肆耳。观古董之多寡，而文野之别可判矣。

他又讲欧洲人居室和亚洲人居室的差别：入欧人之宅，其厅必遍挂古董异物以相争耀。亚洲人亦有名士故家藏古董者，然不悬于外。且若是之家亦甚渺，郡邑一易一二见也。故观室庐古物之多少，而其人民文野之高下可判矣。

由于今天是在古籍善本名列中国前茅的上海图书馆讲座，我也顺便引一段康有为在罗马观赏古书的感受：

书橱不用玻门，不如各国新制。惟此院皆藏千数百年古书，凡百餘万册，而近书不得阑入一部，此惟教皇之力为能。印度博物馆古书甚多，可以略比，此外则可俯视大地矣。此又我中国号称文明所深愧也。所见拉丁书在西历前四五百年者多种，其纸甚旧，与今文不同，然亦不相远。其千年下者无数。有草稿数大册，皆拉丁文，千二百年者。我国藏书，以宋元板为至古，唐前笔迹，几于无有。而此院则几于宋元后不收。一面观之，一面私惭，甚憾吾国人之不能保存古物也。若其钉装之伟丽，多用金花，饰以杂宝……中国愧矣，愧矣！

当然，那时康有为未见到敦煌遗书，有些记录也欠准确，但大体不误。这里谈论康有为也许谈得太多了，但是，由于他是第一个真正的中西美术比较者，他表明了美术史对一个文明多么至关重要，他的话对于了解美术史的意义是重大的。还有两件事尤其不能略过。一件是：

昔张督欲以焦山为炮台，吾争之，谓焦山佳胜，岂可为炮台以煞风景。张谓吾

等名士诞虚，卒行之，此可谓能讲实用者矣。然守长江者无铁舰以攻人，守于江口外，而至设炮垒于焦山，是几若某抚之陈炮于大堂矣。张固能好古者，然使英人为之，则必保存焦山矣。故保存古物会不可不设，而好贤慕古之风流，中国人犹未至也，宜更加之意也。

另一件事已越来越接近今天要讲的西方艺术史。康有为在罗马，不但看建筑看得激动，看绘画也一样激动，他看拉斐尔的画，竟激动地连写八首诗予以赞美。特别是他在邦堆翁庙（也就是《艺术的故事》中的万神庙）看到左壁供奉着意前王之棺，右壁供奉着拉斐尔之棺的情景时，他更是边感慨边惭愧，他说：以一画师与一名王并列，意人之尊艺术亦至矣，宜其画学之冠大地也，中土惭之矣。并为口占绝句：

邦堆翁庙二千年，画著名王棺并肩。叹甚意人尊艺术，此风中土甚惭焉。（以上引文均出自康有为《欧洲十一国游记》）

这种画师与国王并肩的观念已经超过米芾的梦想，但关键是，米芾的梦想，只是孤独的一己之见，根本没有落实的社会基础。而意大利从文艺复兴时已把艺术看得如此重要，以至艺术家可以和国王真的并驾齐驱了。可在此之前，西方的艺术家还只是工匠。正是从文艺复兴开始，一个崭新的艺术世界才在西方恢弘地展开。到了十八世纪，在欧洲竟掀起一场Grand Tour的运动，那场运动，简单地说，艺术是任何一个绅士的必修课，要做一个真正的绅士，就必须到意大利，到罗马去接受艺术教育，这种艺术教育在德语国家几乎成为宗教。歌德说：

对科学与艺术深知者，  
从不缺少宗教；  
对之不知者，  
必少不了宗教。

换言之，有两种宗教，一是神的宗教，一是科学与艺术的宗教。艺术在一部分欧洲人那里已变得如此重要。

## 二

贡布里希出身在维也纳一个犹太人家庭，从他父辈起开始脱离犹太教，改宗基督新教。父亲是律师，母亲是钢琴家，两位姐姐，一位是小提琴家，一位也是律师，所以他们的精神依托不是神的宗教，而是科学和艺术的宗教。贡布里希小时候受的主要教育，一是大提琴，一是随着父亲常去的自然史博物馆和艺术史博物馆，这种人文教育或者说修养或者说宗教就是德语中常说的Bildung，这在德语国家，主要是歌德一手缔造的。歌德说：

一个人不应当虚度一天的时光，他至少应当听一曲好歌，读一首好诗，看一幅好画——如果可能的话——至少说几句通达的话。

这是贡布里希常常引用的话，听音乐、读好诗、看好画，也是贡氏每天的日课，用贡氏的话说：“我和同代的许多中欧人都是在这种宗教中成长起来的，这里的‘宗教’不是随意说说。我的童年在维也纳度过，那时几乎每逢星期天，我父亲就要带我们到博物馆去，到著名的维也纳森林去。对他来说，这是一项规矩。我至今还清楚记得，他认为这种常规活动比我们在学校所要求的宗教仪式更有意义。他从不唱高调，他温和的暗示，这种常规活动对我们应该是与礼拜仪式等效的活动。”说明这一点，对理解贡氏极为重要。贡氏还说：“对绝大多数维也纳人来说，音乐无疑是最重要的；演奏古典乐曲在精神和信仰上都近乎宗教仪式。我当然是在这种信仰中长大的，它认为伟大的音乐显示了更高的价值观。”

音乐生活究竟在贡氏的早期生活中占据着多么重要的位置，我无法给出一幅清晰的图像，下面只能提供一些零碎的片断，供大家去想象。

贡氏的母亲是莱舍蒂茨基 [Theodor Leschetizky] (1830—1915) 的学生，也就是说是贝多芬的再传弟子，莱氏像车尔尼一样都是在钢琴艺术史上有着卓越贡献和深远影响的钢琴教师，他曾应安东·鲁宾斯坦之请，在彼得堡音乐学院任教达16年之久。教过的学生数以百计，有施纳贝尔 [Artur Schnabel] (1882—1951)，萨方诺夫 [Vasily Safonov] (1852—1918) 等一连串名家。她的音乐理论（和声与对位）老师是布鲁克纳 [Anton Bruckner] (1824—1896)，布氏在《牛津简明音乐词典》中占了两页半还多的篇幅，而有些人只有几行。

他母亲的好友中有大名鼎鼎的马勒，她常去参加马勒的排练，是马勒妹妹的钢琴老师。她也和勋伯格很熟，有时还和他一起演奏，但她觉得勋伯格的大提琴节拍掌握得不好。贡氏一家的另外一些好友有小提琴家布施 [Adolf Busch] (1891—1952) 和塞尔金 [Rudolf Serkin] (1903—1991)，前者是布施四重奏乐团的创立者，后者是二十世纪中叶十大钢琴家之一。他们演奏的碟片，我们很容易在店里买到。贡布里希和他们一起演奏过家庭室内乐。

贡氏的姐姐狄亚 [Dea] 是胡贝尔曼 [B. Hubermann] (1882—1947) 的学生，胡氏是二十世纪上半叶伟大的小提琴家，巴勒斯坦交响乐团的创立者，贡氏的姐姐也在那里任过职，她还曾经是韦伯恩、贝尔格、勋伯格那个圈子里的人。

贡氏的夫人则是他母亲和塞尔金的学生。最有意思的是，正是通过音乐，贡氏与中国结下了缘分。他的母亲有位中国学生叫李惟宁，与贡氏是很好的朋友，李惟宁为中国古诗谱写的乐曲能在维也纳广播电台播出，全靠贡氏翻译成德语。二十世纪四十年代李惟宁任上海音乐学院院长，商务印书馆出版了他的中德对照的歌曲集，德文就出自贡氏的文笔。所以说，贡氏的文字在中国发表是半个多世纪前的事，那时我们在座的大部分人还未出生。如果翻开《艺术的故事》，看他写的中文本前言，他说曾经学过汉语，绝不是客套，而是实录。他发表的第一篇论文就是关于中国古诗的，那时他25岁。

也正是由于音乐，他在二战中为BBC作监听工作，从德国电台播放的布鲁克纳第7交响乐中献给瓦格纳的一章中，他听出了希特勒之死的消息，成了为盟国传递这一消息的第一使者。

贡氏早年生活的第二个方面是文学，他读过《荷马史诗》、《摩诃婆罗多》 [Mahabharata]、《那罗和达摩衍蒂》 [Nala and Damajanti]、《水浒传》、《二度梅》、《玉娇梨》等，德国文学则谙熟歌德、席勒、莱辛，莎士比亚的诗句他也脱口而出。他在中学毕业要选两门课程考试，选的是德国文学和物理。他写了不少德语诗，大学时还以《玉娇梨》为底本写了戏剧，他说，若不是到英国转变了语言的话，也许去做诗人了。

当然，他没有去做诗人，这也与他早年的生活有关。大约15岁的时候，他写了一篇很长的关于希腊花瓶的文章。在他准备高中毕业的论文时，他选的考试文章是“从温克尔曼到当代的艺术趣味的变迁”。当时他已阅读了德沃夏克 [Max Dvořák] 的《精神史之为美术史》 [Kunstgeschichte als Geistesgeschichte]

(1924年)、韦措尔特 [W. Watzoldt] 的《德意志美术史学家》 [ *Deutscher Kunsthistoriker* ] (1921—1924) 等名著。

简略而言,西方美术史的研究大致经过如下的几个阶段,从文艺复兴到十八世纪,主要由画家和美术爱好者撰写,例如瓦萨里的《名人传》。十九世纪出现了新的美术史家,他们一方面查找文献和档案中记载的艺术家传记,一方面记录教堂、宫殿和博物馆收藏的作品。到了十九世纪九十年代,人们开始把美术史的中心集中在风格史上,例如李格尔和沃尔夫林。但在贡布里希求学时代,一些新的观念已引人注目,美术史不再看成仅仅由艺术构造的历史,它也把美术史与历史的其他分支,例如政治史、文学史、宗教史、哲学史联系起来。这种新观念主要兴起于汉堡的瓦尔堡学派。但在维也纳人们关心的仍是风格问题。而维也纳学派的抱负,就是要对风格的发展、变化作出科学的解释。

1928年,贡氏进入维也纳大学,师从施洛塞尔学习美术史。在大学期间他到柏林旁听了沃尔夫林的讲座。贡氏在谈到他跟随施洛塞尔学习的往事时,几次提到施洛塞尔的讨论课,那些讨论课涉及面很广,共有三类,一类是瓦萨里的《名人传》及其史料来源。一类是艺术理论,例如李格尔的《风格问题》、中世纪的仪式图像,等等。第三类是在博物馆,主要是鉴定藏品。大体上每隔两周一次。他说,讨论课的气氛非常好、水平非常高,他从中学到很多东西。在施洛塞尔的指导下,他完成了论述文艺复兴后期的艺术家朱利奥·罗马诺的博士论文,成为最早发现手法主义风格建筑的学者。

施洛塞尔是研究艺术文献的大师,也是最早论述维也纳学派的作者,他把凡属维也纳大学的美术史教师和学生都归为维也纳学派,这个学派不仅人数最多,而且也 对西方美术史的研究影响最大。它有个突出的特点,就是心理学取向,认为美术史要想获得科学基础,就要建立在心理学的解释上。所以在大学期间,贡氏参与了一系列知觉心理学的研究。此外,贡氏也对心理分析很熟悉,他的周围这种气氛很浓郁,他的母亲曾在弗洛伊德家住过,他的挚友克里斯就是弗洛伊德圈子里的人。

我们翻开贡氏的代表作《艺术与错觉》,马上就能看到,书是题献给勒维、施洛塞尔和克里斯三位老师的。勒维是在美术史中最早使用心理学概念“记忆式图像” [ *Gedaechtnisbild* ] 的人,施洛塞尔也再三专注中世纪艺术中模式 [ *simile* ] 的心理学问题,克里斯则是心理分析专家,并提出用“概念式图像” [ *Gedanken-bild* ] 来取代记忆式图像。他们三位都是维也纳美术史学派的大师。

1933年贡氏毕业后，为儿童写了世界史，出书的当年就译成了三种文字，1936年移民英国，后来成为瓦尔堡研究院院长，陆续出版了《艺术的故事》、《艺术与错觉》、《木马沉思录》、《秩序感》、《象征的图像》等十几部著作。

在学术领域，贡氏通过《艺术与错觉》奠定了他的思想家地位。波德罗说：40年来，它一直是艺术哲学和艺术批评讨论的中心。它的影响不限于美术史、美学和知觉心理学，也对研究莎士比亚的学者、研究地图的学者和科学哲学的学者产生了影响。他在英国被授予爵士勋位，在世界各地获得过多种极高的殊荣。

现在我们就讲讲他的《艺术的故事》。

### 三

《艺术的故事》是在世界范围获得最大成功的美术通史著作，如果用好评如潮来形容，一点也不夸张。一位卢浮宫博物馆馆长甚至说它就像蒙娜·丽莎一样出名。2000年英美的几家杂志用民意测验的方法推选影响二十世纪人类思想的百部著作，艺术著作入选的仅有这一部。它已译成三十多种语言，而中文译本竟有四种，Phaidon印行的英文本售出七百万册。在欧洲，凡是爱好美术的人，几乎没有不知道这部书的，它是美术史中的圣经。

这部书的魅力何在，我想除了它的语言平易之外，简单地说，就是它的结构之美。它相当清晰，相当完整，一章接一章，环环相扣，浑然一体，有一气呵成之感。又像读一部小说，因为它似乎隐藏着一条线索连带着情节而层层展开，不像一般的史书让人有豆腐块堆聚的感觉。也许这与贡氏的写作速度有关，那是他在经历了六年的战时监听工作后，想考验一下自己还记得多少美术史，只花了几个月的时间，几乎是凭借记忆写成的。

通俗作家房龙 [ Van Loon ] ( 1882—1944 ) 也写过艺术史的通俗读物，而且可读性很强。但《艺术的故事》的深刻性却是房龙的《人类的艺术》 [ The Arts ] ( 1937年 ) 望尘莫及的。《艺术的故事》在1950年出版，当时《泰晤士文献副刊》 [ The Times Literary Supplement ] 发表博厄斯 [ T. S. R. Boase ] 的评论说：

贡布里希学识渊博，可他表达得不露声色，只有专业的学者才能感觉到，他几乎对每一个论题都给出了崭新的见解。他能用寥寥几笔就勾勒出一个时代的整体气

氛。这部肯定为人广泛阅读的书必将影响一代人的思想。

贡氏的学识到底多么渊博，非我能力所及，且搁置不谈，只谈一谈他的崭新见解。刚才讲过，维也纳美术史学派的一个重要特征就是心理学取向，他们看待艺术变化的观点，就建立在知觉心理学上。维也纳学派的代表人物维克霍夫 [ Franz Wickhoff ] 和李格尔都认为每个画家据其所见来描绘世界，但是由于人类的知觉是多样的，每个画家看到的也是他自己的世界，所以画出的也不一样。这种理论可称为艺术变化的知觉论 [ the perceptual theory of artistic change ]。用这种理论，他们解释了艺术何以会存在风格的差别；不过，却不能解释艺术为什么会有一部连贯的历史。另有一种理论，可称为艺术变化的技术论 [ the technological theory of artistic change ]，它很古老，可追溯到普林尼和瓦萨里。他们认为艺术的进程在再现的技艺上随同技术的历史前进，而特殊的发明和发现有助于画家在写实逼真的效果方面超越前人。按照这种理论，埃及艺术之所以幼稚，那是因为他们们的能力仅此而已。这样，它就解释了艺术何以有部历史。缺点是，它说明不了我们何以会欣赏古老的艺术作品。

第三种是“所见和所知” [ seeing and knowing ] 的理论，它宣称历代艺术家坚持不懈地与妨碍他们精确描绘视觉世界的知识进行斗争。知道事物实际如何，例如知道人的面部是以鼻子为中轴线两边对称的，就会妨碍人们对侧面像的描绘，要获得纯粹的视觉艺术就需要不带成见地看这个世界，就要恢复被污染的纯真之眼，正是这种决心，使艺术从埃及的完全概念性的艺术走向了印象主义的完全知觉性的艺术。以上这些观点构成了《艺术的故事》的理论背景。《艺术的故事》正是以“所知”与“所见”为出发点开始讨论。所谓的“所见”指我们的视觉，而“所知”则是我们头脑中的概念和知识。《艺术的故事》实际讲述了写实绘画的进化史，贡氏认为古埃及人画“他们所知道的”，而印象主义者却想画“他们所看见的”，从而展示了艺术家如何从原始人、古埃及人的概念式图像向印象主义者方法的步步进展。我们先看《艺术的故事》第34图（赫亚尔肖像，赫亚尔墓室的一扇木门，约公元前2778—前2723年，开罗，埃及博物馆）。

这幅图显示了古埃及人如何用概念式图像表现人体。赫亚尔的头部在侧面最容易看清楚，就处理成侧面像的样子。但是，如果我们想起人的眼睛来，就自然想到它从正面看见的样子。因此，一只正面的眼睛就放到侧面的脸上。躯体上半部是肩

膀和胸膛，从前面看最容易看见胳膊怎样跟躯体接合；而一旦活动起来，胳膊和腿从侧面看要清楚得多。那些画里的埃及人之所以看起来那么奇特的扁平而扭曲，原因就在艺术家的这种处理方式。此外，埃及艺术家发现，想象出哪一只脚的外侧视图都不容易。他们喜欢从大脚趾向上去的清楚的轮廓线。这样，两只脚都从内踝那一面看，浮雕上的人像看起来就仿佛有两只左脚。不过我们千万不要设想埃及艺术家认为人看起来就是那个样子。其实他们不过是遵循着一条规则，以便把自己认为重要的东西都包括在一个人的形状之中。埃及艺术总是如此恪守规则，这大概跟他们想行施巫术有关系。因为一个人的手臂被“短缩”或“切去”时，他怎么能拿来或接过奉献给死者的必需品呢。

一般说来，埃及艺术不是立足于艺术家在一个特定的时刻和位置所能看到的东西，而是立足于他所知道的一个人或一个场面所具有的东西。他以自己学到和知道的那些形状来构造自己的作品。现在我们再来看埃及人的学生希腊人的作品。这是一幅红像式花瓶上的画，为《艺术的故事》第49图（花瓶，辞行出征的战士，有攸亚米德斯的署名，约公元前500年，慕尼黑，古代美术馆）。从图中我们看到，两边人物仍旧严格用侧面像表现，但是身体已经不再是埃及样式了，手和臂也没有摆布得那么明显，那么生硬。画家显然力图想象出两个人那样面对面时，看起来到底会是什么样子。他已略去隐藏到肩膀后面的部分，不再认为只要他知道场面上确有其物就非画出来不可。埃及的古老规则一旦被打破，艺术家一旦开始立足于自己看到的情况，一件了不起的事情就发生了，那是一场真正的山崩巨变。因为画家们作出了一项伟大发现，即发现了短缩法 [ foreshortening ]。大概比公元前500年稍早一些，艺术家破天荒第一次胆敢把一只脚画成从正面看的样子，这只脚是空谷足音，踩在艺术史上震撼人心的时刻。而在流传到今天的几千件埃及人和亚述人的作品中，上述情况根本没有出现。

我们从图中看见站在中间的青年的头部也表现为侧面像，而且我们能够看出画家把侧面的头安到一个正面的身体上遇到很大的困难。右脚仍然是用“保险”的方法画的，但是左脚已经运用透视缩短——我们看到五个脚趾好像一排五个小圆圈。对这样一个微末细节大讲特讲也许显得过分，实际上它却意味着古老的艺术已经死亡，意味着艺术家的目标已不再是把所有的东西都用一目了然的形式画入图中。艺术家开始着眼于他看对象时的角度。就在青年的脚旁，艺术家表现出他的意图所在。他画的盾牌不是我们知道的那种圆形，而是从侧面看去倚在墙上的形状。



图55掷铁饼者（罗马时代的大理石摹品，原作为米龙制作的青铜像，约公元前450年，罗马，国立博物馆）是我们大都熟悉的一件古希腊雕像，它有很多复制品，这不是坏事，因为它们至少给了我们一般的印象，它把那个青年运动员表现为恰好处于要掷出沉重铁饼的一瞬间。运动员向下屈身，向后摆动手臂，以使用更大的力量投掷。刹那之间就要转身投出，他以转体动作来使劲助力，姿势看起来那么真实，以至现代运动员拿他当样板，试图跟他学习地道的希腊式铁饼投掷法。然而事实表明这绝不像我们想的那么容易。我们忘记了米龙的雕像不是从体育影片中选出的一张“快照”，而是一件希腊艺术作品。实际上，如果我们仔细看一下，就会发现米龙达到这一惊人的运动效果主要还是得力于改造古老的艺术规则。站在雕像前面，仅仅考虑它的轮廓线，马上就发觉它跟埃及艺术传统的关系。米龙也让我们看到躯干的正面图，双腿和双臂的侧面图，也是用各部分最典型的视像组成一个男子人体像。但在他的手中，埃及的古老公式变成了一种完全不同的东西。就像那时的希腊画家征服了空间一样，他征服了运动；而不是把那些特征拼在一起构成一个姿势僵硬、不能令人信服的动态人体像。至于雕像跟最恰当的投掷铁饼动作是否完全一致，那是无关紧要的。

如果贡布里希只用作品谈论所见与所知的对立发展，这样完全线性的叙述肯定会让全书平扁、枯燥，显不出一种立体感和厚重感来。贡氏的智慧在于，他把所知与所见的矛盾，转化成一个含蕴丰富的形式分析公式，即所画的越是接近现实，画面就越混乱，越失去图案性、失去秩序感；反之，离实际所见的差距越大，越不立体，越是使用概念性的图像，越是按所知作画，就越容易布局，越有秩序的和谐感。而在这二者之间取得平衡，正是文艺复兴盛期的伟大成就。为了说明这个形式分析公式，我们看作者选用的几幅作品，第一幅是图119（出自士瓦本的福音书写本，约1150年，斯图加特，地方图书馆），画的是圣母领报 [ Annunciation ]，它看起来就跟一件埃及浮雕那样僵硬、死板。圣母是正面像，似乎出于惊愕而抬起双手，圣灵 [ Holy Spirit ] 之鸽突然从天上降临到她头上。天使是半侧面像，伸出右手，是中世纪艺术表示讲话的手势。如果我们在看这样一个册页时，指望能看到描绘生动的现实场面，肯定会觉得叫人失望。但是，如果我们再一次想起艺术家本来就不注重摹写自己的形状，而是注重怎样布列那些传统的神圣象征物，也就是他在图解神秘的圣母领报时所需要的一切，那么对于画面上缺少画家本来无意画出的东西，也就不再理会了。