

艺术的历程

〔英〕冈 布 里 奇 著
党 晟 康正果 译
刘亚伟 校阅



艺术的历程



〔英〕冈布里奇 著

党晟 康正果 译
刘亚伟 校阅

责任编辑 范茂震
装帧设计 邹宗绪
图片复制 陆兴渭
王 悦

艺术的历程

〔英〕冈布里奇 著

党 晟 康正果 译

刘 亚 伟 校 阅

*

陕西人民美术出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 陕西省印刷厂印刷

850×1168毫米 1/32开本 13.375印张 140幅插图 字数304千字

1987年2月第1版 1987年2月第1次印刷

印数：1—4,750

统一书号：10199·38 定价：5.80元

原 序

冈布里奇

本书是为那些感到有必要对一个陌生而引人入胜的领域作初步了解的人们编写的。它旨在向初入其门者指明方向，而又不致让细节性的问题弄得他眼花缭乱，好让他在进一步阅读内容更丰富的大部头著作时，面对充斥于其中的很多名目、时代和样式，能够理出清晰的条理，从而使他为钻研更加专门的书籍具备一定的条件。在撰写此书时，我首先想到的是刚刚自发地接触美术的年轻读者。但是，我并不认为供青少年读的书必须与供成人读的书有所不同，我觉得，为青少年写的书更要能够经得住更严格一级的批评家的检验，决不能让他们挑出任何高深其词或言不由衷的痕迹。我从经验中认识到，这些全都是可能招致人们从此以后便对所有谈艺术的书籍持怀疑态度的毛病。我力求免于陷入这些泥潭，尽量使用平易的语言，那怕有不严谨或不规范之嫌，我也在所不辞。但在另一方面，我也不回避一些费解的观点和看法，因此我希望读者在读到书中使用

了极少的艺术史家惯用的术语时，切莫以为我有意对他卖弄学问。因为确实有些人，他们不正是因为错误地使用了“科学的”语言，不但没有启迪读者，反而让人觉得他们在高深莫测地卖弄学问吗？

在撰写此书的过程中，除了尽量少用术语以外，我还力求遵循为自己确定的，更为明确的准则。虽然其中的每一条准则都给我的写作带来了很多困难，但却能让读者享有不少方便。首先，不见于本书插图的作品，我概不论述；我不愿意把本书搞成一种罗列名目的一览表，在那些对书中所讨论的作品并不了解的读者看来，这样做可能很少有，或根本就没有什么意义，而在那些对作品已经有所了解的读者看来，往往又纯属多余。根据这条准则，我只能就本书所包括的插图来选择我讨论的艺术家和作品，这就迫使我在举例和选图上都得采取严格的选择。由此便导致了我的第二条准则，因而我只能着眼于真正的艺术作品，对仅作为趣味和时髦的样品而令人觉得有趣的东西，则一概弃而不录。这样做势必要损失一定的文学效果。赞扬总叫人觉得比批评乏味得多，而且收入一些可笑的怪诞作品也能让人在阅读的过程中得到一点轻松享受。但是，这样一来，读者便有权质问我，为什么在一本只谈艺术，不谈非艺术的书中竟然漏掉了一件真正的杰作，而让一些我明明知道有争议的作品占有一席之地。因此，我虽不断定所有见诸插图的作品都是尽善尽美的典范，但依然尽量作到不收入那些我认为其本身并无特色的东西。

第三条准则也要求我得有所克制。我立誓在作品的选择上不怀标新立异之念，免得让个人的偏爱排挤了著名的杰作。本书的宗旨毕竟不是为了荟萃珍品，它只是供那些在一个新的领

域里寻找方向的人入门的读物，好让其中这些显然是常常入选的例图以其人人熟悉的外观充当引人入胜的指路标。我认为，从多方面的标准来衡量，最著名的作品实际上往往都是最伟大的，如果本书能有助于读者在欣赏这些作品时温故而知新，那么，这样做显然要比因为要选入不太著名的杰作而忽视了最著名的更为有益。

尽管如此，我不得不选入的著名作品和大师在数量上已多得不能再多了。我承认，我没有留出一定的篇幅谈北印度或伊特拉斯坎人①的美术，也没有提到奎尔查②、西尼奥莱利③、卡巴乔④、彼得·维斯车⑤、布鲁沃⑥、特卜赫⑦、卡纳列托⑧和柯罗等大师，还有很多我深感兴趣的大师。要把他们都一一写入，本书的篇幅就会增多两至三倍，我相信，那样反而会降低本书作为一本美术入门读物的价值。由于不得不忍痛割爱，

①伊特拉斯坎人(Etruscan)，从小亚细亚最早侵入意大利的民族。

②奎尔查(Jacopo della Quercia 1374—1438)意大利雕刻家。

③西尼奥莱利(Luca Signorelli 1450—1523)意大利画家，米开朗基罗的老师。

④卡巴乔(Vittore Carpaccio? —1526)意大利画家，威尼斯画派奠基人之一。

⑤彼得·维斯车(Peter Vischer 1460—1529)与其子小彼得·维斯车俱为德国著名铸金师与雕刻家。

⑥布鲁沃(Adriaen Brouwer 1605—1638)弗兰德斯风俗画家。

⑦特卜赫(Antonni Terborch 1697—1768)意大利风景画家。

⑧卡纳列托(Gerard Canaletto 1617—1681)荷兰画家，长于肖像画与风俗画。

我又立了一条准则。每当二者不可兼得时，我总是宁可选我见过其原作的作品来讨论，而舍弃仅见过其照片的作品。但我并没有死守这个本应坚持的准则，因为艺术爱好者由于旅行的限制有时难免遇到种种意外的事件，我不愿意让读者因此受到惩罚。此外，我还有一条最后的准则，就是不立任何绝对的准则，并且有时还打破我自立的准则，好让读者因发现我的出格而享有乐趣。

这些都是我采取的消极性准则，我的明确目的应由此书本身显示出来。在用朴素的语言复述艺术的历程时，必须使读者能看清其源流演变及来龙去脉，并帮助他去欣赏，但却不是大量地通过心醉神迷的描绘，而是就艺术家可能有的倾向为读者提供某些指示。这种方法至少应有助于消除最常见的误解的原因，同时还能预先阻止一种对一件艺术作品不能得其要领的批评。此外，本书尚有一个颇富于雄心的目标。本书的出发点是：把书中所讨论的作品首先置于其历史背景中，再从中引伸出对该大师艺术目的之理解。每一代艺术家都在某些方面反对前人的标准；每一件艺术作品都不仅以其已造之境，而且还以其未竟之业在当时激起人们的兴奋。当年轻的莫扎特来到巴黎时，他写信告诉父亲，说他发现那里流行的交响乐全都以快速的终曲结尾，于是，他便决定在其交响乐的最后乐章采用缓慢的节奏来惊动观众。这只是个普通的例子，但它显示了对艺术作一种历史性评论所应对准的方向。不甘雷同的追求可能并非艺术家必须具备的头等素质，但很少有哪个艺术家完全缺乏这一素质。玩味这种有意求新的现象往往可以开启通向往日艺术的捷径。我一直试图把这种目的上持续不断的变化作为我叙述的关键，来显示每一件作品如何通过摹仿和变异来维系它与已经消逝的往日

陈迹的关系。我甚至不避繁冗之嫌，为了进行比较，一再提到一些能显示出艺术家业已使他的前辈与自己有了差距的作品。上述的方法存在着一种危险，我希望我已避免了它，而不是对它闭口不提。这种危险就是那种把艺术的持续变化看做不断进步的天真的误解。艺术家觉得他超过了他的前辈，在他看来，他取得了前所未有的进步，这是自然而然的事情。不能体会艺术家在看到自己取得成就时感到的自由感与成功感，就别指望理解一件艺术作品。但是我们必须看清，在一个方向上的每一个收获或进步都必然在另一个方向上造成损失，这种主观上认为的进步尽管有其重要性，但它与艺术价值上的客观增长并不相称。抽象地谈论这一切似乎有点令人感到费解，我希望本书将使这些问题明朗化。

对于本书中不同的美术种类在篇幅上的分配还得作一点说明。与雕刻和建筑相比，有些人似乎过分喜爱绘画。产生这种偏爱的一个原因是，一幅画比一件圆雕在插图中丧失的效果要少，一座纪念性建筑就更不用说了。此外，我并不想和很多存世的建筑样式史杰作争胜。另一方面，抽去了建筑的背景，本书所包括的美术的历程就无法讲述了。我不能不承认，在每一个时期内，我只讨论了一、两个建筑物的样式，同时我又使这些例图在每一章中占有显赫的位置，从而保持有利于建筑的平衡。这样就有助于读者把有关每一时期的知识都看得同等重要，并建立一个整体的观念。

作为每一章之后的补白，我各选一幅具有代表性的插图，^①来反映该章所叙时期艺术家的生活与世界。这些画构成了一小组独立的插图，反映了艺术家及其公众的社会地位的变化。尽管这些东西的艺术特色并不很高，但这些图画文献有助于我们

在心中对往昔的艺术产生的环境形成一个具体的概念。

没有伊丽莎白·森尼尔的热心鼓励，这本书根本不可能写成，她在伦敦的一次轰炸中过早地死去对所有认识她的人都是很大的损失。我还要感谢列波德·埃林格博士、埃德斯·霍夫曼博士、奥托·库尔兹博士、奥利夫·列尼尔夫人、埃德娜·斯威特曼夫人，以及我的妻子和我的儿子理查德，他们都给予我很有价值的建议和协助，同时我也感谢费登出版社为此书出版所做的一切。

①这些插图中译本一律未选。

导 言 ——论艺术和艺术家

实际上并没有“艺术”这种东西，有的只是艺术家而已。从前有人用彩色泥土在岩洞壁上粗略地勾画出野牛的图象；如今又有人购买颜料、给招贴板上绘制广告画。从古至今，这些艺术家还干了很多其他的事情。只要我们记住，在不同的时代和地域，“艺术”一词可以有极不相同的含义，只要我们承认，标明大写“A”字的艺术（Art）并不存在^①，就不妨把这一切活动都称之为艺术。因为标明大写“A”字的艺术已经成为令人望而生畏和肃然起敬的东西了。比如，如果你一面说一位艺术家刚完成的作品自有其妙，一面又说那件作品并非“艺术”，你一定会使他感到沮丧。或者当任何人赏画之时，你若公然指出他所欣赏的并非“艺术”，而是另外一种东西，也可能叫他十分扫兴。

我认为，人们喜爱一件雕像或一幅图画都有一定的理由，并不存在不正常的理由。有人可能喜爱一幅风景画，因为此画

^①标明大写“A”字的艺术（Art）指脱离具体的时代和个别的艺术家，从抽象的观念出发，去鉴赏艺术品的纯艺术。冈布里奇认为这种没有实际功用和特定目的的艺术是不存在的。

使他联想到故乡，或者他可能喜爱一幅肖像，因为该像使他联想到一位友人。这一切并无不合情理的地方。面对一幅画，我们难免要联想到许许多多悦目赏心或令人生厌的事情。只要这些记忆有助于我们欣赏我们所见的东西，我们就不必有所顾虑。但是，当某些无关的记忆使我们心存偏见时，当我们因为不喜欢爬山而对一幅壮观的高山风景画产生本能的反感时，我们就应寻思那本该享有的乐趣此刻却被一种嫌恶之情破坏的缘故，因为人们对一件艺术作品产生反感确有很多不正常的理由。

大多数人都喜欢在图画中看到他们在现实中所喜欢看到的東西，这是一种很自然的倾向。我们全都喜爱自然中的美，并感激那些在其作品中保存了这种美的艺术家。艺术家本人往往也不会拒绝满足我们的趣味。佛兰德斯大画家鲁本斯为他的男孩画过一幅素描像（图0—1）。他当初肯定为孩子的美貌感到自豪，并想让我们也赞赏这个孩子。但是，倘若由于偏爱优美而迷人的对象，因而便不喜爱那些所表现的对象并不悦人的作品，这种偏爱就很容易变成一种障碍。德国大画家阿尔卜列希特·丢勒曾为他母亲画了一幅肖像（图0—2），与鲁本斯画他的胖脸蛋儿子时一样，他作画时肯定也是满怀诚爱的。丢勒的这幅习作真实地表现了一个操劳积虑的老人。乍一看画，我们会感到震惊，并对它产生反感，然而，我们若能克服最初的反感，就可能从中得到丰富的艺术享受，因为这幅素描就其极为真挚而论，的确是一件出色的作品。我们很快就会发现，一幅画的美其实并不取决于其题材的美。我并不能确定西班牙画家牟利罗①所爱画的衣衫褴褛的儿童（图0—3）到底是美还是不美，但

①牟利罗（Bartolom'e Esteban Murillo, 1617—82）擅长风俗画和宗教画。

是，他一旦把那些孩子绘在画中，他们便会产生极大的魅力。图0—4中那幅绝妙的荷兰室内景画是彼得·德·霍赫^①的作品，在大多数人的眼中，画中的孩子并不好看，但该画仍不失为富有吸引力的作品。

谈到美，令人头痛的问题是，审美的趣味和标准众多纷纭。图0—5和图0—6都是十五世纪的绘画作品，画上的人物同为弹琴的天使。很多人更喜爱麦洛佐·达·福里^②的作品(图0—5)，欣赏其娴雅和妩媚，而不太喜欢同时代的北方画家汉斯·梅姆林^③的作品(图0—6)，就我个人来讲，两幅画我都喜爱。要发现梅姆林的天使的内在美，可能还得对该画稍作一番玩味，只要我们不再对他略为呆板的画法产生反感，作品的无限可爱之处便尽在眼前。

美不可一眼看透，表现也是如此。其实，左右我们对一幅画喜爱或厌恶的东西往往正是人物在画面上的具体表现。有人喜爱他容易理解，因而使他深受感动的表现。十七世纪的意大利画家奎多·列尼在画十字架上的基督头像(图0—7)时，肯定想让观者从头像的面部看到基督受难时的所有痛苦和光荣。从此画问世至今，许多人都从这样一幅救世主的画像中汲取了力量和慰藉。它所表现的感情是如此强烈而明显，以致在路旁那些简陋的礼拜堂里和穷乡僻壤的农舍中都能看到它的摹本，尽管那些地方的人们根本不懂“艺术”。尽管这些感情直露的

①彼得·德·霍赫(Pieter de Hooch, 1627—83)，荷兰风俗画家。

②麦洛佐·达·福里(Melozzo da Forlì, 1438—94)，意大利安布利亚派画家。

③汉斯·梅姆林(Hans Memling, 1433—94)，尼德兰画家。

作品很吸引我们，我们也不能因此而嫌恶在表现上也许不易理解的作品。那位创作《基督受难图》（图0—8）的中世纪意大利画家肯定也象列尼一样，对基督的受难怀有真诚的感受，但是，要理解他的感受，必须先弄清他作画的手法。一旦对这些不同的绘画语言有所理解，我们甚至更加喜爱在表现上比列尼的作品更为含蓄的作品。正如有人更喜爱说话不多，手势极少，却能令人颇费捉摸的人一样，有人也喜爱使人猜想、耐人寻味的图画和雕刻。在更为“原始”的时代，艺术家在表现人的面容和姿势上，并不象今天的艺术家那样技巧熟练，但看到他们在那种水平上如何力图显示他们想要表达的感情，往往更为感人。

对艺术刚刚发生兴趣的人往往还会碰到另一种困难。他们十分佩服艺术家表现他们所见之物的技能，最爱“逼真”的图画。我暂且不否认这是一个重要因素。忠实摹写可见世界的耐心和技能的确是令人赞赏的。为了在其作品中精心地如实描绘每一细微之处，已往的大师们可谓呕心沥血。丢勒的一幅水彩习作“兔子”（图0—9）就是这种可敬可爱的耐心的最为著名的范例之一。但谁又能说伦勃朗那幅素描“大象”（图0—10）由于缺少细部描绘就必然显得逊色呢？伦勃朗的确才艺非凡，他仅用竖笔略作勾画便活画出了大象身上皱起的皮肤。

不过，那些追求绘画“逼真”的人所不能容忍的主要还不是笔法粗略，他们更加厌恶那些他们认为画得失真的作品，特别他们生在艺术家“应该更有眼力”的现代社会中就是更是如此。在有关现代艺术的讨论中，依然有人抱怨将自然形体变形的画法，其实这种变形并不神秘。凡是看过迪斯尼动画片或连环漫画的人，都知道此中的奥妙。他们知道，把某物画得与其

原形不一样，用这样或那样的手法改变其形体，往往也十分得当。米老鼠的样子并不太象真老鼠，但没有人给报社写信，对米老鼠尾巴的长度表示不满。陶醉于迪斯尼的魔幻世界的人们并不把那个标有大写“A”的艺术放在心上，去看迪斯尼的动画片的人，也不存在对现代画展所抱的偏见。然而，倘若现代画家用自己的表现手法作画，人们便会指责他画技拙劣。当然，不管我们如何看待现代画家，我们总该相信他们确有“准确”作画的足够知识。他们既然不如实地画，那肯定是出于和沃尔特·迪斯尼同样的理由。图0—11是现代派运动的著名先驱毕加索为《博物志》^①所画的插图。他笔下的母鸡和几只毛绒绒的小鸡都画得十分可爱，确实无可挑剔。但在画小公鸡（图0—12）时，毕加索就不满足于只画这种家禽的表面特征了。他要表现公鸡的好斗、放肆和愚蠢，也就是说，他在这幅插图中运用了讽刺手法。但那又是多么令人信服的讽刺！

因此，我们若要在一幅画的准确性上挑毛病，首先要提出两个问题问自己。其一：艺术家是否无缘无故就把他看到的东西画得不同于原形。随着这部美术史的展开，我们将要详论这种作法的理由。其二：除非我们完全确信我们的看法正确而画家的看法不正确，我们切不可指责他的作品有画得不准确的地方。我们都倾向于拿“画得不象”这句话作评画的判断。我们养成了一种古怪的思考习惯，误以为自然的面目就象我们看惯了图画一样。举不久以前一项惊人的发现为例，就很容易说明这一点。世代代，人们一直在观察马的驰驱，他们曾参加赛马、骑马狩猎，并欣赏表现驱马冲锋陷阵和纵马追逐猎狗等等

①《博物志》为法国博物学家布丰的名著。

场面的绘画和图片。但似乎从无人注意到马奔跑时的实际情形。在绘画和图片中，奔马通常总是四蹄扬起，腾空驰去，例如，十九世纪法国大画家籍里克^①在其名画《埃普松赛马图》（图0—13）中就是这样画的。事隔五十年左右，当照相机已经精密到足以摄下马在疾速运动中的快镜头时，这些镜头才向我们证明，画家及其观众一直都在以讹传讹。在我们眼里显得如此“自然”的奔跑姿势实际并不符合马在奔跑时的动作。马蹄只有交替跃起才能跨出下一步。（图0—14）只要我们稍动一下脑筋就会认识到，如果马不按这种方式奔跑，几乎寸步难行。然而，当画家开始应用这一新的发现，并摹写奔马的实际动作时，人人都抱怨他们画得不对头。

这无疑是一个极端的例子，但类似的谬误绝非我们所认为的那样罕见。我们都倾向于把传统的形与色视为唯一正确的形与色。孩子们往往就以为星星是五角星形的，尽管实际情况并非如此。认为画天必涂蓝、描草必染绿的人实在无异于那些孩子。他们一看到画中的天既不蓝而草亦非绿时，就大为不满。然而，我们倘能力求忘却“天蓝草绿”的教条，而以一个来自天外的探查发现者的身份面对眼前的世界，我们便会发现，很多东西都有最令人惊异的色彩。画家有时也有这种航天探险的感受。他们要用全新的眼光看世界，要把肉体是粉红色和苹果是黄色或红色之类的固有观念和偏见荡涤一尽。摒弃这些先入为主的观念并非易事，但艺术家只要能成功地作到这一点，他就能创作出最感人的作品。正是这些艺术家使得我们在

^①籍里克（Jean Gericault, 1791—1824），法国浪漫主义画派先驱者。

自然中辨认出那些我们从未梦见的、崭新的美的存在。一旦我们能追随他们，并向他们学习，即使我们向窗外投出一瞥，也会大有所得。

固守旧习和偏见是我们欣赏伟大艺术作品的最大障碍，用不同的表现手法描绘尽人皆知的题材往往会遭到非难，而非难的最好理由就是指责一幅画看上去似乎不顺眼。我们愈是经常看到在艺术作品中反复表现的一个故事，我们愈是坚信在表现它时必须使用相似的手法。尤其是一涉及《圣经》的题材，人们总显得格外激动。虽然我们都知道，《圣经》中并未描写耶稣的外貌，上帝本身也不可能显示人形；也知道今日司空见惯的偶像是由昔日的艺术家首先创造出来的，但仍然有人认为，背离这些传统的形式就是亵渎神明。

其实，通常正是那些虔诚备至、一丝不苟地阅读《圣经》的艺术家才会力图构思一种全新的画面，来表现宗教故事中的种种事件。他们力图忘却他们曾见过的所有这类图画，然后再去想象小基督身卧马槽，牧羊人赶来敬拜，渔夫传播福音的场景。一位大师用全新的目光阅读了陈旧的经文，但他的努力却往往使得头脑简单的人深感惊讶，怒不可遏。在1600年前后从事创作的卡拉瓦乔是一个颇具勇气、敢于创新的意大利画家，他就曾遭到这种声势浩大的攻击。一次，他受委托为罗马某教堂的祭坛画一幅圣马太的画。按照要求，图中要表现圣徒正在撰写福音书，而且，为了表明福音书是上帝的话语，还要画一个向他传授神意的天使。富有想象力和进取心的年轻画家卡拉瓦乔苦苦思索一个年老而贫穷的劳动者、低贱的酒店掌柜突然坐下来著书时应有的情景。于是，在他的画（图0—15）中，圣马太秃顶、赤裸一双脏脚，笨拙地抓住一厚本书稿，由于不习惯

写字，为从事这种非其能力所及的工作而忧心忡忡地皱起眉头。圣徒身边有一个天使，她似乎刚从空中降临，正轻言细语地指点如何下笔，活象一个教师在教自己的小学生。当卡拉瓦乔把这幅将要悬挂在祭坛之上的画送到教堂时，该画并未被教堂接收，因为人们十分反感，认为此画对圣徒有失敬重。他不得不另画一幅。这一次他不再力图创新，而是严格按照传统描绘了一个天使和一个圣徒必须具有的形象（图0—16）。因为卡拉瓦乔竭力要作到画面生动有趣，所以第二幅仍不失为一幅好画，不过，与第一幅相比，毕竟不太真挚。

这件轶事说明了那些出于错误的理由厌恶并批评艺术作品的人可能造成的危害。更为重要的是，我们所谓的“艺术作品”并非某种神秘活动的结果，而是人为人制造的物品。把一幅画装入玻璃镜框挂在墙上，就会给人以疏远的感觉。在我们的博物馆里，展品总是严禁触摸。但在最初，这些东西就是为让人触摸、供人携带而造出来的，人们为其讨价还价，争论不休，焦虑不安。我们还应记住，画上的每一特征都是由艺术家作出的决定造成的。他可能反复思考构图，多次改变画面；他可能面对背景上的一棵树举笔踌躇，为保留它或重画它而再三斟酌；他也可能偶然挥毫，抹出一片阳光照亮了的云彩，因而对这神来的一笔感到得意；他还可能在某个买主的一再要求下，勉强地把一些人物画入画面。今天我们陈列于博物馆和画廊中的大多数绘画和雕像在当初被创作出来的时候，并无作为“艺术品”去陈列的动机，它们都是艺术家为着特定的场合和目的而创作的。

从另一方面说，这些我们局外人通常思考的问题，即美和表现，却是艺术家所孕育的。情况虽非完全如此，但自古