

贡布里希文集

主编 范景中 杨思梁

E.H.Gombrich

THE SENSE OF  
ORDER

A study in the psychology of decorative art

秩序感

——装饰艺术的心理学研究

著 [英] E.H.贡布里希

译 杨思梁 徐一维 范景中

广西美术出版社

*E.H. Gombrich*

贡布里希文集

主编 范景中 杨思梁

E.H.Gombrich

# THE SENSE OF ORDER

A study in the psychology of decorative art

## 秩序感


——装饰艺术的心理学研究

著 [英] E. H. 贡布里希

译 杨思梁 徐一维 范景中



*E.H. Gombrich*

 广西美术出版社

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

秩序感 / (英) 贡布里希著; 杨思梁, 范景中译. — 南宁:  
广西美术出版社, 2014.12  
(贡布里希文集)  
书名原文: The sense of order  
ISBN 978-7-5494-1236-5

I. ①秩… II. ①贡… ②杨… ③范… III. ①装饰美术-艺术心理学-文集 IV. ①J50-05

中国版本图书馆CIP数据核字 ( 2014 ) 第289992号

Original title: The Sense of Order © 1979,1984 Phaidon Press Limited

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House, Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 1979,1984 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书由英国费顿出版社授权广西美术出版社独家出版。  
版权所有，侵权必究。

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

## 秩序感——装饰艺术的心理学研究

著 者	[ 英 ] E. H. 贡布里希
译 者	杨思梁 徐一维 范景中
校 译	邵 宏
特约编辑	陈 宇
策划编辑	冯 波
责任编辑	冯 波 谢 赫
装帧设计	陈 凌
校 对	黄春林 王小野 陈雨露
审 读	肖丽新
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
印 刷	广东省博罗县园洲勤达印务有限公司
开 本	787 mm × 1092 mm 1 / 16
印 张	29.75
字 数	460千字
出版日期	2015年3月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5494-1236-5/J · 2246
定 价	148.00元

## 中译本序言

我很感激《秩序感》中译本译者让我有机会向读者说几句话。我希望说得简单些，因为三年前，1984年6月，我为本书的英文版写过一篇新的序言。那篇序言对中国读者应该同样有所帮助。我在序言里建议，读者在读本书之前，应该先看看目录，目录里列出了书中讨论的各个不同主题。现在我想补充一句：读者在看目录之前，最好先熟悉书中的插图，因为这些插图马上可以使人看到本书完全不同于其他论述艺术的书籍，包括我的《艺术与错觉》[*Art and Illusion*]。实际上，我写本书的目的正是为了公平地对待我在别的书中忽略了的那些艺术活动。《艺术与错觉》讨论了自然的再现，而本书关心的是我们称之为装饰的各种形式和对这些形式的摆弄，书中附有许许多多说明这些形式的插图。

我选择这一书名是为了表明，我认为装饰艺术对形式和纹样的摆弄只不过是更广泛的人类创造活动的一个特殊例子。不管是诗歌、音乐、舞蹈、建筑、书法，还是任何一种工艺都证明了人类喜欢节奏、秩序和事物的复杂性。我在导论中探讨了为什么我们人类和别的生物会具有这种共同倾向。

开篇的导论可能不容易读懂，但是，它对后面所有的章节都至关重要。第一、第二章对中国读者可能不那么具有直接的吸引力，因为它们讨论的是西方批评家和作家对装饰问题的不同态度。第八章也是这样，这一章论述了西方艺术史学者的各种观点。

不过，其他的章节完全可以按顺序读，它们都是用精心选择的例子来说明一般性的问题。在这些章节中，第七章可能占有特殊的地位，因为它探讨了某些单个纹样是如何从古埃及传入中国的。正如我在第二版序言里说的，我的两位在大英博物馆收藏部工作的同行发表了一些专业论文，对这方面的联系作了更透彻的考证。我希望本书的所有章节能够通过增补新的例证而得到扩充和详细阐述。当我想到，本书的众多读者一旦开始注意世界各地无尽的装饰艺术宝藏之后，一定会像我所说的那样去做，我感到无限欣慰。

E. H. 贡布里希

1987年6月

## 序 言

我曾有幸主讲纽约大学美术学院举办的莱茨曼系列讲座。讲座在纽约大都会艺术博物馆举行。在第一次讲座快结束的时候，我警告听众：听我的讲座，后果自负。我们通常在生活中，不太注意四周种类无穷的图案和装饰纹样：它们出现在织物、墙纸、家具和建筑物上，出现在餐具和盒子上，出现在几乎每一件不是有意识地追求时尚和功能的物品上。我们在下文将看到，这最后一类物品甚至因为其缺乏装饰而平添了几分魅力。我们期望或曾经期望到处都能看见装饰。我们仅仅是看见，但不会去留心，因为一般说来，充斥着整个世界的装饰纹样不在我们的注意焦点之内。我们把它们当作背景接受而很少会停下来分析它们的纷繁复杂，更不会过问它们究竟是什么，以及人类为什么会有一种普遍的强烈愿望，要花费大量精力给物品装饰上小点和涡饰、棋格图案或花饰。

本书的读者很有可能在某一时刻分享作者的经验。他将开始看到图案并对之发问。本书是否能满足他的好奇心，可说不上。显然，在讨论这样一个题目时遇到的主要问题正是题目的一般性。没有哪一个部落或哪一种文化缺乏装饰传统，而对于设计理论的关注却是较为近期的事，只有20世纪才看到图案制作最终升华为“抽象艺术”的自主活动。

有些读者可能纳闷：我为什么选了这个题目？答案是：它们把我对再现问题的特别兴趣联系在一起。我的前一本书《艺术与错觉》（1960年）讨论了绘画史和雕塑史上再现技巧的出现及其发展过程。我的兴趣有时候也许不可避免地会被看成是拥护（跟非具象艺术相对的）具象艺术。由于我批评了某些赞同20世纪出现的艺术实验的理论，人们就更这样看了。我不想否认，有些批评我的人认为我想把“艺术”与“错觉”等同起来，并以此来揶揄我。他们可能不知道，实际上我对纯设计产生兴趣比我对错觉心理学产生兴趣要早得多。现在回过头来看，我才发现我对装饰艺术的迷恋与这些问题中的审美情趣的变化是紧密相关的。

我母亲喜爱并收集斯洛伐克的农民刺绣。那时我们总是急切地盼望着一位名叫马托尼基 [ Matonicky ] 的斯洛伐克商人来维也纳，因为他总是要来到我们家门口，打开他的包，包里有五彩缤纷的刺绣内衣、短上衣、罩衫、帽子和缎带。我母亲因手头拮据，常常只能买最后两种，不过我们由此开始对这些刺绣 [ 彩图1 ] 的美丽色彩及其精巧的装饰手艺和技术感到钦佩。记得当时我还纳闷，这些作品为什么不像伟大的绘画作品一样受尊为艺术。我记得听人说过，这些作品极为珍贵，因为它们再也不能生产了。这种手工传统正在迅速消失，因为现代的苯胺染料已经取代了天然染料，而且，支撑这些家庭工艺品的生活方式正在消亡。当时，我还不知道，这些宝藏的发现多亏了思古怀旧的威廉·莫里斯 [ William Morris ] 的功劳。我也不知道英国杂志《工作室》 [ Studio ] 当时出版了一卷《奥地利和匈牙利的农民艺术》 [ Peasant Art in

---

1. 页边码为原英文版页码，供查检书后索引使用。

*Austria and Hungary* ]。实际上,我认为是我的一位亲戚让马托尼基先生上我母亲这儿来的。这位亲戚的别墅由主张进步的捷克建筑师扬·科特拉 [Jan Kotěra] 设计。马托尼基先生就是科特拉“发现”的。

我之所以提到这些是因为我在想,我中学时期培养起来的另一种兴趣是否也和奥地利的当代运动有关。很早的时候我就开始注意、比较、对照,甚至描绘维也纳建筑的装饰细节。我还记得,有一段时间我发现,骨灰瓮 [urn] 这一非理性纹样(也译母题)常常出现在屋顶的某个地方,成为建筑装饰的一部分。这一发现使我吃惊,也使我父母吃惊。好奇的读者将在18世纪维也纳的圣米夏埃尔教堂 [图版2] 立面山墙上的两边发现一组这类纹样。同一图版上还有另一堵毫无装饰的房屋立面,它或许能提醒我们,在当时的奥地利,要不要装饰已成为一个争论的问题。这一立面的设计者阿道夫·卢斯 [Adolf Loos] 曾极力反对装饰,但那时的公众重新发现了奥地利巴洛克建筑的美的力量。不知怎么人们竟会把这种建筑与特定的奥地利传统等同了起来。我不知道讨论的回应声是否影响了我,但是当时我年仅十多岁就开始在维也纳的郊外寻找这种风格的迷人遗迹了。

[ viii ]

后来,我到了维也纳大学攻读美术史,这使我有极好的机会发展我的早期兴趣。我的老师施洛塞尔 [Julius von Schlosser] 主持了一次讨论会,他让学生们准备关于一般方法问题的读书报告。他提议应该有人讨论李格尔 [Alois Riegl] 1893年写的《风格问题》 [Stilfragen], 因为他认识李格尔而且一直对他的大胆假设感兴趣,尽管并不完全相信。我已经记不清是他布置我做这篇报告还是我自告奋勇去做,我想大概是后者。总之,我马上被这一杰作吸引了(见本书第七章的讨论)。这本书把莨苕叶饰旋涡纹 [acanthus scroll] 的历史变成了一部范围广阔的史诗。我开始注意到,每个地方,如火车站的候车室和市区的灯柱上,都有莨苕叶饰纹样。我自找麻烦地提醒我的同伴注意这种普通的特征,也不管他们愿不愿意听。我开始分享我老师对李格尔的矛盾态度——李格尔的理论是当时较年青的一代艺术史学者的热门话题。因此,我本人的兴趣转向李格尔的研究领域——后期古典艺术,也是可以理解的了。我的朋友和同事,已故的J. 鲍冬伊 [J. Bodonyi] 在撰写关于早期基督教艺术中金色底子的起源的博士论文时,我帮助他详细地分析和评论了李格尔的《罗马晚期的工艺美术》 [Spätromische Kunstindustrie]。李格尔的这本书和鲍冬伊的论文不可避免地要在本书中着重讨论。我之所以提及这些把我引向李格尔研究的经历,是因为我很遗憾我们对学科中这位最富于独创性的思想家的长期兴趣,竟会给我赢得一个对这位伟人抱有敌意的名声。我没能全盘接受他的发现,这是事实,但是我仍相信,我们对一位学者或科学家的最大尊敬,莫过于严肃地对待他的理论,并以这些理论应该享有的认真态度来检验它们。

我毕业后从事的学术工作使我又一次接触了装饰艺术问题。当时恩斯特·克里斯 [Ernst Kris] 是维也纳博物馆应用艺术部的管理员。他请我和他一道探索漫画史,这一课题来源于他对精神分析艺术理论日益浓厚的兴趣。在《艺术与错觉》和别的地方,我多次感谢了克里斯对我在学术上的帮助。我这儿还想再加一句:我俩本来还打算再写一章讨论各种怪诞的图案。克

里斯对怪诞图案特别熟悉，因为他是专门研究16、17世纪金饰作品的。

因此，当《艺术与错觉》顺利脱手之后，我又回到早期研究的题目上，就是很自然的事了。1963年，我在担任剑桥的斯雷德美术讲座教授期间，就怪诞图案作了一次尝试性讲座。1967年，我应邀在伦敦大学学院作诺斯克克里佛讲座时，以《图案制作中的韵律和情理》  
[ix] [ *Rhyme and Reason in Pattern Making* ] 为总题目作了四次讲座。1970年秋，我应邀去作纽约大学美术学院主持莱茨曼讲座。我热切地抓住了这个好机会，对我的研究作了扩充和发展。我以《装饰的分析》[ *The Analysis of Ornament* ] 为题，作了六次讲座。我真不知该如何感谢查尔斯·莱茨曼 [ Charles Wrightsman ] 夫妇的宽容和忍耐，他们让我有时间——这可是一段时间——把讲稿变成现在的这本书，而不是按原来的样子发表。在改稿时，我仿照了我在华盛顿国家艺术馆作的梅隆讲座的先例。梅隆讲座是《艺术与错觉》的基础。与前例一样，我尽量把我在讲座上说的差不多每一点都收进书里，但是，我对它们作了重新安排和进一步扩充。本书第三章和第八章是讲座里没有的。

尽管作了扩充，我还是像作讲座时一样，对例子作了严格选择，在讨论一个无限多样的主题时，不这样做又怎么成呢？我不得不抗拒所有风格及其发展过程和解释方法对我的吸引，而用伟大的弗林德斯·皮特里 [ Flinders Petrie ] 在《古代世界的装饰图案》[ *Decorative Patterns of the Ancient World* ]（伦敦，1930年）中的话自我安慰，他的那本书收集了从一个时代得来的几千种纹样：“这个题目是无限的，要想等到全部完成那就永远都得出任何有用的结果。”简言之，读者不能指望在书中找到他最喜爱的装饰类型，就像对具象艺术感兴趣的人不能指望在《艺术与错觉》中找到任何特定的绘画一样。

贺拉斯 [ Horace ] 曾命令道：一本书的修改得花九年。我虽然差不多按他的命令去做了，但还是有选择地读书。像装饰纹样一样，论述各种工艺——实用性、历史性和理论性——的文字著作也是“无限的”，本书涉及的心理问题的讨论同样是“无限的”。假如要等到我完全掌握了其中的某一项，那我就得放弃把这两个研究领域结合起来的努力。

我很清楚，没有经受控制实验证明的猜测不能有资格作为心理学理论，但有时候“预感”在专家手里也能变成科学的假设。我很幸运地看到，我过去提的一些非正式建议居然成了科学假设。我在注释中提到了我见到过的源于实验和计算机模式的证据。

和《艺术与错觉》一样，本书的正文里没有标出应该注释的地方，我希望寻找“哪章哪节”的读者借助于“注释”中的标题和页码能找到它们。由于书的篇幅有限，我不得不略去一些专业研究的参考书目，只提及少量的几本，以供那些希望做深入研究或反驳某一观点的人作为入门的入口。

由此可见，本书在使用副标题方面和在结构方面都与《艺术与错觉》相同，这是为了强调这两项研究的互补性：一项关心的是再现问题，另一项关心的是纯设计。我希望《象征的图像》一书以及我所写的别的关于叙述手法和解释方法的文章现在可以被视为一个更为雄心勃勃的计划的组成部分，这项计划就是从心理学意义上研究视觉艺术的一些基本功能。

这种雄心具有它的危险性，我特别意识到我把本书与《艺术与错觉》作比较的危险性。我在《艺术与错觉》中讨论的问题是比较明确的，这个问题主要是关于视觉世界的再现从图式风格到自然风格的转变过程——这一过程在艺术史上出现了两次：在古典时期和文艺复兴时期各出现一次，这可用与这一转变有牵连的许多艺术家和批评家的话作佐证。尽管自然的再现方法在艺术学校中或许处在一片流云的笼罩之下，但我们仍然知道一些这种方法的教学情况。尽管那本书（即《艺术与错觉》）中的主要论点有时被误解，但是，它的一个主要论点是：模仿的技巧可以用客观标准来评判。那本书讨论了有限几个可以得出明确结论的问题。

本书的问题，即设计和装饰的问题，看来缺乏这种成败标准。在远东、在伊斯兰世界、[ x ]  
在盎格鲁—爱尔兰世界的插图画和后期哥特艺术中，装饰艺术的数目达到了令人望而生畏的巅峰。在毛利人或美洲西北部印第安人的部落艺术中，在西班牙的普拉塔风格 [ Plataresque style ] 及其在墨西哥的变体以及洛可可与新艺术的某些产品中，还有无数这类巅峰。它们看来都在遵循着不同的道路，追求着不同的目标，但是，我们很容易看出它们的同族相似性。

只有当我们非得用文字给它们下定义时，我们才觉得困难，更巧的是，英语语言在相关的词汇方面要么太丰富，要么太贫乏，以致不能提供这种定义。在德语中，*Ornament* 就表示装饰，但维多利亚时代的批评家把它传到英语中后，大多数讲英语的人只用它来表示壁炉装饰上的小玩意儿，而音乐家不用它表示某种装饰性乐段；“design”这个词又总是与技术有关，而用“decoration”指代装饰活动又太武断。剩下的就是无所不包的术语“pattern”，我将很频繁地使用它，虽然不是心安理得地使用。因为这个词是从拉丁词 *pater*（经由 *patron*）演变而来，最初用来表示例子或模式，后来表示铸模、模板或模型，它还是表示某类先例的隐晦术语，因而它已失去了以前可能具有的精确含义。

所幸的是，“不能定义的，就不能讨论”是一种错误的想法。假如这句话是对的，那么我们就不能讨论生活，也不能讨论艺术。我当然不愿冒险地给本书主标题中的秩序概念下个定义，但我相信，本书将能阐明装饰设计中那些使我感兴趣的特征。人类不但喜欢根据相同和相异来安排各种成分，而且还喜欢重复和对称的结构。这方面的例子很多，如串珠子时的排列和读者眼前的书的布局，以及动作、讲话和音乐的节奏，此外还有社会的结构和思想的体系。

曾经有人认为，所有这些秩序感的表现显然是人类的一种特征。柏拉图在《法律篇》的一节中明确说道：“所有幼小的生物……总在不断地发出混乱的喊声和做出混乱的跳跃。除人类之外，任何别的动物都没能发展出一种秩序感。”真不知柏拉图是否注意到蟋蟀的鸣叫和狗摇尾巴。就算他没注意到吧，我们从生物遗传中寻找人类的根源也并非贬低了人类的独特成就。因此，在考虑秩序和节奏问题时，我不得不比在研究再现问题时进行得更深入些。我只能希望，从目前这样一种距离来看这个问题时，轮廓不至于太模糊，尽管为了反驳柏拉图，我不得不在我的导论中引用生物学的假设。把装饰艺术置于较为广阔的环境中来看待，这在以前有过一个可尊敬的先例：霍格思 [ William Hogarth ] 的《美的分析》 [ *Analysis of Beauty* ]（1753年）是最早的，而且至今仍然是一本最佳的设计美学书。霍格思在18世纪经验主义的气候中长



大，所以他很自然地认为，学者在研究人时可以用动物做例子。他把我们对“美的线条”波纹线的喜爱与我们的生物遗传联系起来。他写道：“这种对追寻的热爱，对为追寻而追寻的热爱，植根于我们的本性之中。它的形成无疑是为了要达到某些必要的和实用的目的。动物显然是本能地拥有这种特性，猎狗并不喜欢吃它热切追逐的猎物；猫也会冒着失去被捕物的危险，把它放了再重新追逐，对脑子来说解决最困难的问题是最愉快的劳动。”

[ xi ] 不管这话对不对，我只希望读者做好准备开始进行解决“最困难问题”的猎逐。

本书的插图既可作为追寻论点的路标，也可作为论点的补充。插图尽量靠近相关的文字，除非用图版可以更好地说明所讨论的例子。也许插图的明显多样性将马上会使好询问的读者相信，以众多方式表现的“秩序感”能引起我们的注意。

最后，我再次向查尔斯·莱茨曼夫妇表示诚挚的谢意。我还要感谢玛丽安·温策尔 [ Marian Wenzel ] 博士无私地为本书作插图，感谢A. R. 琼克希尔 [ A. R. Jonckheere ] 博士对讨论心理学问题章节的初稿的评论。斯图尔特·杜兰特 [ Stuart Durant ] 先生慷慨地让我查阅了他的关于设计的藏书。希拉里·史密斯 [ Hilary Smith ] 小姐帮助我准备了最初的讲稿。安娜·加斯克尔 [ Anne Gaskell ] 太太帮着做原稿的发排准备并做了索引之类的烦琐工作。以前曾和我共事的、在瓦尔堡研究院摄影科工作的同事们也一直在帮忙。最后，但不是最次要的，我要感谢费顿出版社的成员和同事I. 格拉夫 [ I. Grafe ] 博士、西蒙·哈维兰 [ Simon Haviland ] 、特蕾莎·弗朗西斯 [ Teresa Francis ] 和基思·罗伯茨 [ Keith Roberts ] 。他们对本书所做的工作远远超过了他们应该做的。

E. H. 贡布里希  
1978年2月，伦敦

## 第二版序言

从我写序言算起，已经过去六年多了，我很高兴地接受出版家的提议，再写几句话。由于我现在可以回过头来把本书作为一个整体来看，因此我或许可以帮助读者克服书中固有的一些难点。第一个难点就是它的长度。在当今的生活环境中，要从头到尾地读一本大部头书比以前难多了。因此，人们越来越倾向于浏览或跳读，牺牲书中的一部分内容。我没有医治这种倾向的良方，但我想请求手中拿着这本书的读者至少花几分钟看看目录，以便熟悉本书的结构。

读者即便只是做这样初步的浏览，也还是有东西不用去寻找，它没在本书出现：我指的是关于我们时代的音讯。人们常指望写艺术书籍的作者是某项事业的倡议者。但是，假如认为本书是在为当代建筑和设计中的装饰复兴做宣传，那就不得本书的要领。总的来说，我甚至碰巧也分享了我们这代人对功能形式的偏爱。不过我仍然觉得遗憾的是，这种偏爱导致了装饰从艺术史课程表中的消失。对装饰的这种不应有的忽视是比较近期的事。从本书中可以看到，装饰的功过问题在18世纪新古典主义复兴的时候曾有过激烈的辩论，而机器时代的各种问题则在19世纪引起了具有深远意义的争端并产生了一大批重要著作。我尽量从这些讨论中受益，就像我曾尽量受益于那些追溯装饰风格和装饰纹样在本世纪（指20世纪）交替时的进化过程的艺术史学者的观点。

即使这样，如果本书对装饰的文献目录和编史工作有所贡献，那也只是偶然的。在追溯这些老前辈时，我希望加强阵地，以便于可能发动新一轮的进攻。大胆地说，我的目的是为了了解释。本书副标题中宣布的“装饰艺术的心理学研究”是为了建立和检验主标题中宣称的理论：有一种“秩序感”的存在，它表现在所有的设计风格中，而且，我相信它的根在人类的生物遗传之中。

[ xii ]

我的这种假设在有些方面不同于格式塔理论。先说明这一点也许对一些读者有帮助。**格式塔理论**是20世纪头几十年在德国发展起来的。现在它在阿恩海姆 [ Rudolf Arnheim ] 的书中得到了有力的支持。格式塔理论强调知觉趋于简单形式的趋向，而我的实际解释（受波普尔 [ Karl Popper ] 哲学和信息理论技术的影响）使我做出了极为不同的强调。我相信，有机体在为生存而进行的斗争中发展了一种秩序感，这不是因为它们的环境在总体上是有序的，而是因为知觉活动需要一个框架，以作为从规则中划分偏差的参照。先举一个这种关系中最简单的例子：正是秩序里的中断引起了人们的注意并产生了视觉或听觉显著点，而这些显著点常常是装饰形式和音乐形式的趣味所在。

正当我试图以此解释几何结构或韵律结构的艺术处理中某些一般特征为什么会重复出现时，我的脑子里突然闯入了一种激发了许多装饰风格的生命感，这种生命感也使我联想到一个平行的遗传倾向，即（人类）观察环境寻找生物上相关意义的倾向。在许多传统的装饰纹样中，眼睛、颚或爪图案的盛行可以说明这一倾向。

这种一般性的理论和单个作品的丰富多样之间的距离对读者来说无疑是个困难，就像我在撰写本书时它对我是个困难一样。假如我不从世界各地引用一批互相独立的例子为证，我就无法证明普遍的心理意向的作用。因此，读者在跟踪本书的论点时，请从抽象理论转向具体例子，并把这些例子看作检验正在讨论的假设的实例。这里不会有循环论证的危险，因为这个领域大大敞开着，准备容纳更多的支持或驳斥我的一般方法的例子。

也许我没有能够足够清楚地向读者和我自己说明这种双重运动。尽管我对“效果的分析”这一章目前还没有感觉到这种遗憾（这一章是心理学论据的核心），但我一直感到我在“作为符号的图案”一章中失去了这样一个机会。在这一章中，我详细讨论了作为纯形式成分的、很少具有明确意义的“花饰”，但是我没有看到，这一章也可以是一个对上一章所强调的延续倾向的极好检验。不管怎么说，花饰起源于某种要彻底完成一个（运笔）动作并让这个动作逐渐消失在方向的转变中的倾向。

假如要把这些新的想法补充进去，那得进行代价昂贵的重新编排。当这个机会来到的时候，我还希望关于装饰理论和各种装饰风格史的书目注释能反映当代最新成果。在这里，我想提出其中的两项成果，因为它们的作者（他俩都在大英博物馆东方文物部工作）告诉过我，本书在把他们的兴趣引到对装饰的进一步研究，引导他们组织这方面的各种专题展览方面，有过一份功劳。这两项成果是J. M. 罗杰斯 [J. M. Rogers] 1983年写的《1500—1700年的伊斯兰艺术和设计》 [ *Islamic Art and Design, 1500—1700* ] 以及随后1984年出版的杰西卡·罗森 [Jessica Rawson] 写的《中国装饰·莲花与龙》 [ *Chinese Ornament, The Lotus and the Dragon* ] 。我真不知道还会有什么比这更鼓舞人心的反应。

E. H. 贡布里希

1984年6月，伦敦

# 目 录

中译本序言	I
序言	III
第二版序言	IX
导论 自然中的秩序和意图	1
1. 秩序与方向 2. 格式塔理论 3. 自然的图案 4. 人造的秩序 5. 组合的几何 6. 单调与多样 7. 秩序与动作 8. 游戏与艺术	
<b>第一部分 装饰：理论与实践</b>	
<b>第一章 审美趣味的若干问题</b>	21
1. 道德方面 2. 古典的单纯 3. 围绕洛可可风格的论战 4. 设计与时尚	
<b>第二章 作为艺术的装饰</b>	39
1. 机器的威胁 2. 普金与设计改革 3. 罗斯金与表现主义 4. 哥特弗里德·桑佩尔与功能研究 5. 欧文·琼斯与形式研究 6. 日本装饰 7. 设计的新地位 8. 阿道夫·卢斯：“装饰与罪恶” 9. 装饰对抽象艺术	
<b>第三章 挑战各种限制</b>	71
1. 图案制作的现实情况 2. 掌握材料 3. 法则与秩序 4. 预见的局限 5. 工具与样品	
<b>第二部分 秩序的知觉</b>	
<b>第四章 视觉的节省</b>	109
1. 视觉的多样性 2. 选择焦点 3. 清晰度的消失 4. 艺术的证据 5. 视觉信息 6. 预期与外推 7. 可能与意外 8. 作为显著点的中断 9. 秩序与生存 10. 整体知觉	
<b>第五章 效果的分析</b>	133
1. 美学的局限 2. 不安与平静 3. 平衡与不稳定 4. 波纹与旋涡 5. 从形式到意义 6. 色彩 7. 再现 8. 形式与目的	

第六章 图形与事物	167
1. 万花筒 2. 重复与意义 3. “力场” 4. 投射与生命化 5. 装饰 6. 装饰身体	
第三部分 心理学与历史	
第七章 习惯的力量	193
1. 知觉与习惯 2. 仿样与比喻 3. 建筑的语言 4. 纹样的词源学 5. 发明还是发现?	
第八章 风格心理学	219
1. 李格爾的风格知觉理论 2. 风格的渗透性 3. 海因里希·沃尔夫林 4. 弗西雍与“形式的生命” 5. “纯洁”与“堕落” 6. 情境逻辑 7. 洛可可：情绪与运动	
第九章 作为符号的设计	243
1. 纹样与意义 2. 区分标志 3. 纹章的象征意义 4. 象征符号与背景 5. 花饰的变化 6. 象征的潜力 7. 十字符号	
第十章 混乱的边界	281
1. 艺术破格的特区 2. 护符 3. “巨龙的威力” 4. 难以捉摸的面具 5. 怪物图像的传播 6. 归化的怪物 7. 怪诞图像的复兴 8. 形式的解体	
尾声：一些音乐上的类比	319
1. 音乐的地位 2. 艺术之间的竞争 3. 歌曲与舞蹈 4. 自然与人工 5. 形式、韵律和情理 6. 基本效果 7. 从力场到音乐世界 8. 新媒体	
注释	345
彩图与图版	361
引用书名全称	435
图版目录	436
索引	445
修订后记	458

## 导论 自然中的秩序和意图

我先是在动物和儿童身上，后来又在成人身上观察到一种对规律性的强烈需求——这种需求促使他们去探寻各种各样的规律。

——K. R. 波普尔《客观知识》

[ K. R. Popper, *Objective Knowledge* ]

### 1. 秩序与方向

我相信“秩序感”的存在，这个信念来源于我在分析再现时所用过的知觉理论。简而言之，这种知觉理论摒弃了把知觉过程视为被动过程的学说——卡尔·波普尔爵士给这种学说取了个名称叫“心灵水桶理论”[ bucket theory of the mind ]。像他那样，我相信那种认为有机体在探察、审视周围环境的过程中始终具有能动性的学说。波普尔贴切地把这种学说称作“心灵探照灯理论”[ searchlight theory of the mind ]。读者从我刚才所用的词语上可以看出，这种理论是以进化论者对脑子的看法为基础的。我和波普尔都认为，由于达尔文理论的问世，关于大脑的进化论看法便不可避免地产生了。即使这样，心理学教科书的许多章节至今仍然带有早于达尔文二百来年的约翰·洛克 [ John Locke ] 的经验主义理论的痕迹。洛克详细地阐述了“心灵水桶理论”。他认为，应该把新生婴儿的大脑看作是一块 *tabula rasa* [ 白板 ]。不通过感觉器官，任何东西都无法进入他的脑子。只有当“各式各样的感官印象”在我们的头脑中相互缀连系合，我们才能建立起一幅外部世界的心像。“先天固有观念”[ innate ideas ] 是不存在的，只有经验才是人类的真正老师。

这种理论的堡垒由康德 [ Kant ] 首先攻破，他提出这样一个问题：如果人们先得靠经验来认识时间和空间，那么人脑又怎么可能按照时间和空间来整理安排各种感官印象呢？没有先天的框架或“存档系统”，我们就不可能感受和体验我们周围的世界，更不用说在这个世界上其他的有机体如何生存。康德的反对理由对哲学家来说固然重要，但他更关注的是“纯粹的理性”，而不问世界上其他的有机体如何生存。他认为它们大都是些由“本能”驱使的机体。“本能”这个含意模糊的术语到底指的是什么，我们暂且不论，但一开始就该讲清楚的是，动物必定是以复杂而灵活的方式来追求自己的目的。它们要觅食、寻窝、求偶，还要设法躲避危险。近几十年来，动物行为学家的研究已使人们对动物先天固有的种种反应有了更多的了解。这方面的进展达尔文也不曾料想得到。毫无疑问，动物做出种种反应需要一定的“程序”。简要地说，动物要生存就得要有能力解决两个基本的问题，要能够回答“什么”和“哪里”这两个问题。换言之，动物必须查明它周围环境里的物体对它意味着什么，是不是需要把有些东西归类为食物的可能来源或归类为危险的潜在源泉。这两种情况无论哪一种都要求它采取适当的行动，或定居，或追

踪，或逃遁。要采取这些行动就必须先有某种内在装置。这种装置现在被称作较高等动物和人所具有的“认知地图” [cognitive map]，即一套坐标系统，在此坐标系统上可以把富有意义的物体标示出来。

无疑，在进化的较低级阶段，动物采取行动的能力不取决于我们所说的、本质难以捉摸的醒意识 [consciousness]，就连人采取行动的能力和醒意识之间也并不都存在着联系。我们的秩序感的最基本表现形式之一是平衡感。平衡感使我们知道根据地心引力的作用和周围环境中所看到的一切来确定哪是上方哪是下方。然而，只有在平衡感觉出毛病的时候，我们才会意识到它的存在。大致位于内耳里的平衡感觉器官还有待科学家去寻找和定位。我们识别意义并不总是完全有意识的。我在别的论著中讨论过一个例子，就是我们对眼睛的反应能力。我们对任何可以被解释为眼睛形状的东西很敏感，但要知道眼珠在眼窝里的确切位置及其精确形状则需要大量有意识的观察和训练。我们能感知眼睛但不能感知眼睛的形状。眼睛的形状和它的位置并非一回事。我们能够感觉出别人的视线方向，也能轻而易举地窥视同伴的眼睛。控制我们的动作的空间方向感也是本能的，但又是明显的。方向感肯定包括感知各种秩序关系，如近与远、高与低、连接与分离，以及属于时间范畴的前与后。我不想过多讨论这些术语，但我想有必要把意义的知觉与秩序的知觉区分开来。这些范畴在所有形式的视觉艺术中都起着作用。当然，我们永远不可能关闭对意义的知觉，但为了理解装饰艺术，我们首先应该研究秩序的知觉。这样，现代进化论思想又一次修改和丰富了康德的抽象体系，在此体系中，他提出了时间与空间的问题。

关于这一点，让我来引述生态学之父康拉德·洛伦茨 [Konrad Lorenz] 的一段话：“草履虫（属纤毛虫纲的一种原生动物）在撞到障碍物时会先转弯，然后任意地朝另一个方向游去。这种原始的方式表明，草履虫‘知道’外部世界的某种情况，这种情况实际上可以被称作‘客观’事实。Obicere这个词的意思是‘投掷’。‘物体’ [源于obicere] 是投掷于我们前进途中的东西，它是我们撞到的无法穿过的东西。草履虫所‘知道’的是，‘物体’阻碍了它继续朝某个方向前进，它的这种‘知识’经得起我们这些对世界有更丰富、更详细知识的人的品评。的确，我们也许能够给这动物提点建议，要它朝比较有利于它的方向游动，而不是漫无目的地随意转向。然而，它所‘知道’的情况却仍是非常正确的：‘路的正前方有障碍物’。”

我引用这段生动的阐述，不仅是因为它强调了在有机体生命的任何阶段里都需要定向，而且还因为它说明在遇到这类情况时谨慎也是需要的。严格地讲，动物的反应是基于假设，而不是基于知识。这一点，我们可以从波普尔那里得到提醒，而洛伦茨对这一点也很清楚。动物的反应有赖于内含的假设，即动物撞到的物体将仍然留在原来的地方，不然的话，动物改变了运动方向后还可能会撞到同一物体。不用多说，“假设”一词用在这里并不像用在科学研究里那样含有专业化意义，它的使用范围有了扩展，因为有些研究知觉的人已经发现科学知识的增长和有关进化过程的知识获得这两者之间有很大的相似性。理查德·格雷戈里 [Richard Gregory] 在《眼与脑》 [Eye and Brain] 里写道：“我们认为知觉的过程是运用信息来提出假设

和检验假设的主动的过程。”读者将会看到本书都贯穿了这个观点，不过，我也吸取了其他心理学派的思想养分，较明显的是J.J. 吉布森 [J.J. Gibson] 的心理学思想。至少，他在研究正常的视知觉过程时拒绝使用“假设”这个术语。幸运的是，我现在可以请读者参看一本最近出版的乌尔里克·奈塞尔 [Ulric Neisser] 撰著的《认知与现实》 [ *Cognition and Reality* ] (1976年)。这本书所基于的信念是“J.J. 吉布森和那些主张检验假设的理论家对知觉的看法是正确的。”

[3] 在对生物获得知识的方式与科学发现的逻辑方式进行类比时，我比较明显地依赖于波普尔的方法论，而不是上文提及的其他作者的方法论。因此，读者会发现，我较少强调要证实假设，而较多强调要“证伪”或驳倒假设。波普尔已使我相信，用任何数量的证实例子都无法确有把握地建立起某种理论，因为只要有一次证伪观察结果，便可以把理论推翻。我敢这样认为，证实和证伪之间的所谓**波普尔不对称原理** [ *Popperian asymmetry* ] 还没有完全被知觉心理学和知觉哲学所接受。用现存的例子来说明这种不对称是容易的。我们已经知道，洛伦茨所描述的简单动物通过撞击障碍物、通过感觉身体的震动而获得知识。我们可以把撞击和震动解释为是驳倒假设的事实。草履虫因驳倒了假设而能够继续往某个方向游动。为了强调，我想对这一点作些夸大的陈述：我把内在的假设等同于秩序感；把身体感到的震动等同于知觉。但我希望读者不会因为自己的观点与我刚才所做的陈述有冲突而掩书息读，我将对我夸大的陈述作相当大的修改。

如果我们用一个自动的机器人来模仿原始动物的行动和反应，我们可以给机器人编制程序，让它采取有秩序的行动。按照程序控制，机器人通常往前笔直行进，只是在碰到另一障碍物时才会暂时或永久改变前进方向。编制这样的程序当然不太难。假如要给机器人编制一套能使它具有动物的另一种功能，即追踪或逃遁功能的程序，那就复杂得多。但是我们知道，这不是一项无法获得成功的工作。不过，我们必须使机器人进行内在假设的装置具有对运动中的目标做出非常有用的预测的功能。我们又发现，对正在作简单延续运动的物体做出预测是最容易的。如果某一被追逐的猎物或目标在朝一个方向做直线运动，那么，就可以在空间某个预测得出的位置上将它拦截住。同样道理，要躲避追踪，最好是采取不规则的运动方式，跑离可以预计到的路线和方向。为了甩掉追逐者，为了使逃跑的路线和方向难以预测，被追逐的动物会迂回奔跑或突然调头向后猛窜。

大家一定会记得，威廉·霍格思曾试图以动物的行为方式来解释我们宣称的对“美的线条”——波纹线的偏爱。他写道：“这种对追寻的热爱，对为追寻而追寻的热爱，植根于我们的本性之中。它的形成无疑是为了要达到某些必要的和实用的目的。”他也许是对的，但我认为他所做的跨越太大了，一下子从生物学跳到了美学，这样做大大减弱了他解释的力度。不管怎么说，现在我关心的不是寻乐问题，而是“植根于我们的本性之中”、服务于“某些必要的和实用目的”的本能。生物体内有序的参照系足以使动物有可能追寻目标和躲避障碍，使动物对各种刺激做出反应。从逻辑上讲，动物是先有内在的参照系装置，尔后才会对各种刺激做出反应。



在此，“探照灯”的比喻可以用上了，因为它使我们想起了与最原始的知觉模式不可分割的活动。有机体必须细察它周围的环境，而且似乎还必须对照它最初对规律运动和变化所做的预测来确定它所接受到的信息的含义。我把这种内在的预测功能称作秩序感。进化的方式是多种多样的，但它们都具有一个共性，即能扩展有机体的预测能力。洛伦茨所列举的原始动物一定要等撞击到物体时才会“知道”做出反应，而特殊感觉官能会向某些动物发出逃避或追逐的警告。蝙蝠靠着某种声呐装置能在黑暗中绕过障碍物向它要捕捉的昆虫飞去。它会发出定向性的超声波叫喊，并能从碰到固体后反射回来的叫声里得知它前进途中的物体或昆虫的位置和动态。我们读到过：“菊头蝠 [horseshoe bat] 通过鼻子尖叫发出频率固定的狭窄的射线束，这种射线束可以像探照灯那样前后来回扫射……同时，它的耳朵就好比定向器每秒钟前后来回摆动60次，以测定反射回来的信号。”更引人注目的是，科学家发现了某些电鱼使用像雷达那样的探测方式和装置。尼罗河裸臀鱼 [Gymnarchus niloticus] “用某种极精致灵敏的产生电场的装置来测定它前进途中的障碍物的位置……或寻找进出洞穴或缝隙的通路。它还能用这种装置来发现食物，查明敌情，甚至识别自己的同类伙伴及配偶……”。

然而，这一令人惊奇的动物的例子并不只是简单地重复了我们所知道的蝙蝠的例子。尼罗河裸臀鱼的例子有助于我们进一步理解我所急切要说明的知觉与秩序之间的联系。[4] “人们通常说尼罗河裸臀鱼使用雷达，但它使用电场的方式和蝙蝠使用超声波的方式不太相同……它的电场靠畸变磁力线来提供信息。”尼罗河裸臀鱼的装置虽然很特别，但在我看来它似乎是个说明“波普尔不对称原理”的很好例子。在艰难的生存中，我们的秩序感必须要利用这种不对称原理。尼罗河裸臀鱼的内在装置能使它发现偏离秩序准则的情况，这种秩序准则似乎以某种密码的形式编存在神经系统里。我们现在才开始懂得在某种程序上我们的空间方向感也依赖于这样的准则，我们也许可以称其为变化方向的准则。J. J. 吉布森首先让人们注意到了我们在周围环境里活动时所感受到的种种变化之中隐含着的秩序。无论我是坐在桌旁，还是手捧书本在翻阅，我所接受到的视觉信息流足以使我透过变化的“旋律”察觉出桌子或书的“不变”形状。只有当这种合乎规律的变化未能出现的时候，也就是说，只有当桌子自个儿移动起来或我们手中的书自动发生蜷缩的时候，我们才会为之震惊。我们对秩序感所做的这种引申对装饰设计理论可能产生的影响，我将在适当的地方加以讨论。在此，我想先明确一下我对格式塔视觉理论的看法，这样做对我来说也许是有裨益的；我们在图案知觉方面所获得的一些重要认识应归功于格式塔视觉理论的影响，但人们普遍认为格式塔视觉理论还需要修改。

## 2. 格式塔理论

格式塔理论是系统地反对那种把知觉过程视为被动记录刺激信号过程的“心灵水桶理论”的第一种知觉理论，它认为艺术家不可能具有“纯真之眼” [innocent eye]。我在《艺术与错觉》中煞费苦心地批驳了那种认为艺术家具有“纯真之眼”的观点。任何结构在我们看来似乎都不是匀整的，因为记录感官信息的石板 [tablet] 具有某些内在的特性，大脑不是原封不动地