

THE STORY OF ART

E·H·GOMBRICH

世界 美术之旅

E·H·网布里奇 著
马文启 平野 译

插图400幅



辽宁美术出版社

这是部独一无二的著作。它的成功和如此广泛地受人们喜爱的原因之一，就是作者以无与伦比的明了和生动的语言论述了艺术的创造。



冈布里奇，恩斯特·汉斯·约瑟夫
Gombrich, Ernst Hans Josef

冈布里奇1909年生于奥地利维也纳，父亲是法律家，母亲是钢琴家。青年时期在维也纳大学从师休罗萨学习美术史学，从师莱维学古典建筑学。当纳粹党抬头之时，自1939年起移居英国，后加入英国国籍。1946年起，作为研究员、讲师、教授，在伦敦大学及该大学的瓦尔堡研究所工作，1959年任该研究所所长。在此期间历任牛津、剑桥等数所大学的客座教授，并在美国哈佛大学、康奈尔大学执教。他是英国科学院院士，古代学协会会员，王立建筑家协会会员，以及许多外国学术团体的名誉会员。

对冈布里奇来说，美术史并不仅仅是关于作品与作家资料的汇集。他重视“见”与“知”的关系，通过视觉化的世界，探究使其产生的人。作为理解风格与样式变迁的线索，活用了心理学，特别是现代的知觉心理学的成果，从而建立了独自的方法论。冈布里奇尤其对青少年怀有深切的爱护之情，尽力想使他们理解艺术，这一点是他的一大特色。

主要著作有：《少儿世界史》（1936）、《漫画》（合著，1940）、《艺术史话》（1950）、《美术与幻觉》（1960）、《木马沉思录》（1963）、《规范与形式》（1966），在瓦尔堡研究所年报及其他学术杂志上发表了许多论文。

E.H.Gombrich

**THE STORY
OF ART**



米开朗基罗像。青铜像的局部。达涅勒·达·伏尔狄拉作。约1585年。佛罗伦萨，卡莎·保纳洛提收藏。

世界 美术之旅

E.H.冈布里奇 著
马文启 平野 译



辽宁美术出版社

译者的话

本书根据最新版本全文译出，尽力保持了原书语言通俗易懂、生动有趣的特色。为了充分发挥本书的趣味、知识、理论等可读性强的特点，便于读者随时携带阅读；也为了减轻读者购书的经济负担，特按原书图随文编的版式保持不变，改用平装32开普及本形式出版，以满足读者的需要。

世界著名艺术史学家冈布里奇（亦译贡布里希）教授编著的这部世界美术史入门书《THE STORY OF ART》，按原意应译为《艺术史话》或《艺术的故事》。该书在其它国家出版时，译名多有改变，如日本文本则译为《美术的足迹》，也有译为《艺术的历程》或《艺术发展史》等。原书著者也同意可根据各国语言不同，更改书的译名。

我们把书名改译为《世界美术之旅》，也与书的内容相符。著者在书中好像是带领着读者周游世界各地，结合着观摩美术作品，讲述着从古至今美术的发生、发展的历程，以及各个时代艺术创造和样式变化的故事。著者在本书前言结尾中还说：谁也无法知道，人们经过这样一次旅行归来，能有什么收获。我们相信，读了这本书之后，大家一定都会得到有益的启迪，得到丰富的知识和艺术的享受，尤其会激发起创作的热情，使你满怀信心地走上光辉的美术之路。

目 录

前言	8
序论：艺术与艺术家	12
1 奇异的开端——史前时代和原始居民；古代美洲	28
2 为了永恒的艺术——埃及，美索不达米亚，克里特	41
3 伟大的觉醒——希腊，公元前七至五世纪	56
4 美的王国——希腊本土和希腊化世界，公元前四世纪 至公元一世纪	75
5 世界的征服者——罗马人、佛教徒、犹太人和基督教徒，90 公元一世纪至四世纪	90
6 岔路口上——罗马和拜占廷，五至十三世纪	104
7 东方一瞥——伊斯兰教国家和中国，二世纪至十三世纪	112
8 熔炉中的西方艺术——六至十一世纪的欧洲	123
9 战斗的教会——十二世纪	135
10 教会的胜利——十三世纪	147
11 贵族与市民——十四世纪	165
12 真实性的征服——十五世纪初期	177
13 传统与革新（一）——十五世纪后期的意大利	194
14 传统与革新（二）——十五世纪的北欧	213
15 和谐的获得——托斯坎尼和罗马，十六世纪初期	228
16 光与色——十六世纪初期的威尼斯和北意大利	258
17 新知识的传播——十六世纪初期的德国和尼德兰	271
18 艺术的危机——欧洲，十六世纪后期	289
19 观察力和想象力——十七世纪前半叶的天主教欧洲	313
20 自然的镜子——十七世纪的荷兰	337
21 权力与荣耀（一）——意大利，十七世纪后期和十八世纪	354
22 权力与荣耀（二）——法国、德国和奥地利，十七世纪 末和十八世纪初期	364
23 理性的时代——英国和法国，十八世纪	372
24 传统的断绝——英国、美国和法国，十八世纪末 和十九世纪初期	387
25 不断的变革——十九世纪	406
26 新标准的探索——十九世纪末	435
27 实验的艺术——二十世纪前半叶	452
后记：变化中的景象	485
年表	501

前言

这本书是为想学习研究艺术史的年轻人写的一本入门书。初学者如同面临一片陌生的、令人神往的原野，首先要决定的是，开始应朝什么方向走才好。这本书可以帮助新来的人指出这片广阔原野的地势，使他们不致被一些混杂的细节缠住；使他们能够便于对那些塞满在大部头著作书页里的大量人名、时代和样式等理出头绪，从而为进一步接触更专门的论著作好准备。在执笔写这本书时，我首先考虑的是那些还刚刚发现了艺术世界的不到二十岁的青少年读者。但是，我从不认为，给年轻人写的书应该和给成年人写的不一样，但只有一点除外，那就是，为年轻人写的书必须认真对待这些年轻的读者，因为他们是最严厉的批评家，都是些能敏锐地识破任何自命不凡的术语连篇和虚假的无病呻吟的批评家，他们对专讲难懂的术语和好发表言之无物的感想的做法，是非常不满和忿恨的。我从经验中得知，这种作法是一种弊病，它可能使年轻人在其后来的一生中对一切艺术论著都产生怀疑。我确实做了最大的努力来避免掉进此类陷阱，而且甚至冒着令人觉得荒唐或不在行的危险，使用了通俗易懂的语言。另一方面，我并没有回避属于思考方面的难题，所以我希望，将不会有读者把我尽量少用艺术史专门术语的问题，看成是我对读者的“轻视”，因为，那些滥用“学术”知识的人，不是启发使读者明白，而是对读者哗众取宠，故弄玄虚，那他们岂不更是高高在上“看不起”我们吗？

且不说决心对大量专门术语的限制，此外，在写这本书时，我还竭力遵循若干为自己明确规定的原则，虽然它们全都会给我著作者本身增加许多困难，但可以使读者多少减轻一些麻烦。第一条原则就是，不能论述图版中没有指出的作品；我不打算让这本书的论述堕落成为罗列作品或作家名称的花名册，这对那些不知道所议论的作品的人几乎毫无意义，而对那些知道的人来说，等于画蛇添足，完全是多余的。这一原则，就是要把我所选择论及的作家和作品限制在本书所有的图版数目之内。究竟叙述什么，排除什么，这就迫使我不得不进行严格的选择。于是就导出我的第二条原则，那就是限制我只能去选择那些真正的艺术作品，删去那些单纯从爱好和流行上感兴趣的例子。这一决定需要在叙述效果上作出巨大的牺牲。赞美比批评更为无聊。插入一些有趣的奇怪作品举例，可能提供某种生动、明快的感觉。但是，读者将有理由质问，为什么在专门为了艺术而不是为非艺术写的这样

一本书中，我所不喜欢的一些作品会占有位置，特别是，如果这意味着忽视了真正杰作的话。因此，我虽不敢断言说，所有例举的作品都是高度完美的，但是，我做了很大的努力，尽量不包括任何我认为自身没有特殊价值的东西。

第三条原则，同样也是要有有点自制。我发过誓，我将在自己的选择中抵制最初的任何诱惑，免得一些有名的杰作因我个人的偏好而被挤掉。毕竟，我并未打算使这本书仅仅成为集一切美好作品的画册；它是为了那些在新的、陌生的茫茫原野中找寻方位、辨明方向的人写的，而且对他们来说，这显然“陈旧”的图例的熟悉的外观，也许可起着受欢迎的路标的作用。此外，最著名的作品，实际上从多方而的标准来看，往往都是最伟大的，如果这本书能帮助读者以新的眼光去观察这些名作，那就可以证明，比我为了不是太有名的杰作之故而忽视它们更有用。

即使如此，我不得不割爱的有名的作品和作家的数目是相当大的。说实在的，我找不出余地来叙述印度或伊特洛里亚的艺术，或者是奎尔查、西诺列里，或者是卡尔巴乔、彼得·维夏、布罗维尔、太尔勃希、卡纳列托、柯罗等大师^⑤，以及许多使我感兴趣的艺术家。若把这些艺术家都包括进去，这本书的叙述就要增加二、三倍，而且我相信，那就会降低作为艺术入门的这本书的价值。还有一个在这伤心的削减工作中必须遵循的原则，即当拿不准主意时，我总是宁愿讨论我看过原作的作品，而不讨论我仅仅从图片上了解的作品。我希望使它成为一条绝对的原则，但是，我不想使读者因旅行的种种限制而处于不利地位，因为这种限制常常使艺术爱好者受到折磨。况且，这虽然是我的最后的原则，但不管怎样，也不是什么绝对的原则，我自己也常常把它打破，只好让读者去找出我不按规则办事的笑话吧。

因此，这些都是我采取的消极的原则。我的积极的意图将从此书内容本身看得清楚。以简明的语言来讲述艺术史，它将使读者明白，它是如何地适合并有助于读者对艺术作品的欣赏与评价。不是靠大肆描写形容，而是靠给读者提供艺术家可能有的意图的某些暗示。这种方法至少会帮助消除最经常发生的误解，并预先阻止一种全然抓不住艺术作品之重点的批评。此外，本书还有一个稍微带些野心的目的，那就是一开始就把作品放在它们的历史背景中来讲述，以此来引导理解大师的艺术上的目的。每一个时代都在某一点上造反，反对它的前代的规范；每一件艺术作品，不仅从它怎样完成方面，而且也同样从它未完成方面，推究出它投合同时代人的主张和心意。当年轻的莫札特到达巴黎时，他注意到——如给他父亲的信中写的——所有流行的交响乐，都以快速的终曲结尾，于是他决定在交响乐的最终乐章中导

入缓慢的序曲，以此来使听众吃惊。这是一个平凡的小例子，但它指出了在艺术的历史评价中必须瞄准的方向。这种与众不同的强烈冲动，可能不一定是艺术家具备的最高的和最根本的要素，但全然皆无也是罕见的。判断了解这种意图的不同，常常能打开一条理解过去艺术的最便捷的途径，我努力使这种不间断的意图的变化作为我著述的关键所在，并指出，每件作品根据照样模仿或背道而驰上看，是如何与以前所做过的有密切关系。为了与前人进行比较，我冒着有可能弄得枯燥乏味的危险，一再让读者回头参看一些论述引用过的能看出时代差别的作品，因为它能指出艺术家在其自身和先驱者们之间所处的距离。但是，在这种说明方法中，有一个陷阱，我想尽量避开它，但不得不说又不行。那就是把艺术中的不间断的变化看作是继续不断进步的一种朴素的误解。事实是，每个艺术家都感到，他超过了他的前一代，而且从他的观点上看，他的进步超过了过去前人所知道的一切。我们如不能共同分享当时艺术家看他自己的成就时所感到的那种解放和胜利的感觉，是无法指望理解一件艺术作品的。然而，我们必须确认，每一方面的收获或进步，都要蒙受另外方面的损失，而且，这种主观上的进步，不管它如何重要，都是与艺术价值的客观增进不相一致的。所有这一切，当只用抽象的理论陈述时，可能稍有些难懂。我希望这本书能把这个问题讲清楚。

再有一点想说的，就是关于本书中对各种艺术类别在篇幅分配上的处理问题。有些读者可能会感到，与雕刻和建筑相比，绘画受到不适当的过分优待。所以有这种误解，其原因之一是，不论是和宏伟的建筑相比，还是和完美的雕刻相比，绘画的图版在数量上是多得多的。加之，我无意和许多现有的优秀建筑样式史书一争长短。另一方面，象本书这样陈述的艺术史，没有建筑背景的引用是无法写下去的。虽然，我必须限制自己只能讨论各时期的一、二个建筑样式，但我尽量把这些范例放在各章的显著地位上，以此办法保持建筑的适当平衡。这有助于读者把各个时期的知识统一集中归纳起来，把它看成是一个整体。

在每章的结尾，选用了一些与各章时代有关的并能显示出艺术家的生活和环境特色的图片。这些图片形成了能说明艺术家及其同事社会地位变迁的一套小的独立的组画。尽管它们在艺术价值上不太高，但这些图片资料可以帮助我们心中再现出过去的艺术所赖以产生和成长的周围环境的画面。

这本书若是没有得到伊丽莎白·西尼亚的热情鼓励，是不会写成的；她在伦敦的一次空袭中不幸逝世，使所有认识她的人都感到是一个很大的损失。我还要感谢对本书提出大量有益的建议并给予许多帮

助的莱奥波尔德·埃特林格博士、埃迪斯·霍伏曼博士、奥托·库尔兹博士、奥莉夫·雷尼尔夫人、埃德纳·斯维特曼夫人，以及我的妻子和儿子理查德，同时还要感谢使这本书得以成形问世作出努力的费顿出版社。

注：

奎尔查（Quercia，约1364—1438）意大利雕塑家。

西诺列里（Signorelli，1441—1523）意大利画家。

卡尔巴乔（Carpaccio，约1455—1525）意大利画家。

彼得·维夏（Peter Vischer，约1460—1529）德国雕塑家。

布罗维尔（Brouwer，约1605—1638）法兰德斯画家。

太尔勃希（Terborch，1617—1681）尼德兰画家。

卡纳列托（Canaletto，1720—1780）意大利画家。

柯罗（Corot，1796—1875）法国画家。

序论：艺术与艺术家

实际上，根本没有所谓“艺术”那种东西，而只有艺术家的存在。他们是一些曾经用有色的泥土在洞窟的壁面上粗糙地画出来野牛等动物的人；而如今有些人则用自己买的颜料，绘制贴在墙上的广告画；他们曾做过，并且还在做许多别的事情。我们不妨也可把这些活动都称之为艺术，只要我们注意到，由于时代和地域的不同，“艺术”一词的含义也不尽一样；只要我们了解到，所谓的“艺术”实际上是不存在的，尽管“艺术”已变成了某种可怕的妖怪和盲目崇拜的偶像。你可能会由于对一个艺术家说，他刚刚完成的作品本身也许非常好，但它不是“艺术”，因而打击了他。你也可能由于对一个欣赏画的人断言说，他所喜欢的画不是“艺术”，而是某种别的东西，因此而使他难堪。

实际上，我并不认为对某一件雕刻或一幅绘画的喜爱，会有什么不对之处。有的人喜欢一幅风景画，因为它能唤起他思乡之情；也有的人由于怀念朋友之谊而爱好一幅肖像画。我们大家都是如此，例如



1. 鲁本斯：儿子尼柯拉斯肖像。约画于1620年。藏维也纳阿尔贝丁纳博物馆。

2. 丢勒：母亲肖像。画于1514年。藏柏林铜版画馆。



3. 牟利罗：流浪儿。约画于1870年。

藏慕尼黑旧绘画馆。



4. 霍赫：有削苹果皮的妇女的室内景。

1663年画。伦敦华莱士收藏。

当观看某一幅画时，必然会由画联想起各种各样的事情，而这些事情会影响我们对画的喜爱或厌恶。如果记忆起的这些事有助于我们欣赏所看见的画，那我们就无需担心了。但是，当某种不恰当的记忆使我们产生偏见，当我们因厌恶攀登而本能地避开一幅壮丽的高山风景画时，我们必须在心中认真探寻嫌恶的理由，因为它破坏了我们在其它画上所能感受到的那种乐趣。这说明，在对某一件艺术作品嫌恶的理由中，也有错误的东西。

大多数人都喜欢在画中看到他们在现实当中也喜欢看的那种东西。这是十分自然的喜爱。我们大家都欣赏自然的美，并且感谢那些在自己作品中把自然的美保存下来的艺术家。这些艺术家自身对我们的爱好也并没有冷淡地加以拒绝。当伟大的法兰德斯画家鲁本斯画他小儿子的素描像（图1）时，他一定是为儿子可爱的样子而骄傲。他要求我们也喜欢这个小孩。但是，这种对漂亮的和动人的主题的偏爱，若是导致我们抵制那些表现外观不美的主题的作品的话，也会很容易变成一种障碍。伟大的德国画家阿尔布列希特·丢勒一定是怀着非常敬爱的感情来画他母亲的素描像（图2），这并不亚于鲁本斯对他胖脸蛋的儿子的感情。丢勒老实地描绘出饱经忧患的老人的习作，可能会使我们大吃一惊，使我们转身背向画面——但是，如果我们对乍一看时产生的嫌恶之感稍加抑制的话，我们就会对具有惊人的真实



5. 福利：天使。湿壁画的局部。约画于1480年。藏梵蒂冈宫绘画馆。



6. 梅姆林格：天使。祭坛画局部。约画于1490年。藏安特威普博物馆

性的丢勒作品的伟大，感到十分满足。总之，我们很快就会发现，一幅画的美实际上并不依赖它的题材的美。我不知道西班牙画家牟里罗喜欢画的流浪儿（图3）是美还是不美，但是，一经他手画出，他们的确有了巨大的魅力。另外，多数人常常认为，皮埃特·德·雷赫的极其美妙的荷兰室内景画中的小孩（图4）是平淡无奇的，不美的，但它毕竟是一幅引人入胜的名画。

很难说什么是美，因为爱好和美的标准是多种多样的。图5和图6两幅画都是在十五世纪画的，两者表现的都是弹奏琵琶的天使。多数人会喜欢那幅优雅的富于魅力的意大利画家梅洛佐·达·福利的作品（图5），认为它比北欧同时代的画家汉斯·梅姆林格的天使（图6）好。我自己是，两者都喜欢。要理解梅姆林格的天使的内在的美，可能多少要花费一点时间，但是，一旦我们不被它的柔弱、稚拙所困扰，我们就会发现它有无限可爱之处。

所谓美的真实，也就是表现的真实。实际上，常常是画中人物的表现使我们对作品产生喜爱或嫌恶。有些人喜欢他们易于理解的那种表现，因此这种表现也就能深深地打动他们。当十七世纪的意大利画家贵德·雷尼描绘十字架上的基督的头部（图7）时，毫无疑问，他是有意使观者在基督的面部上发现一切苦恼和一切受难的荣光。在以



7. 雷尼：基督的头部。《基督受难》的局部。约画于1840年。藏巴黎卢佛尔博物馆。

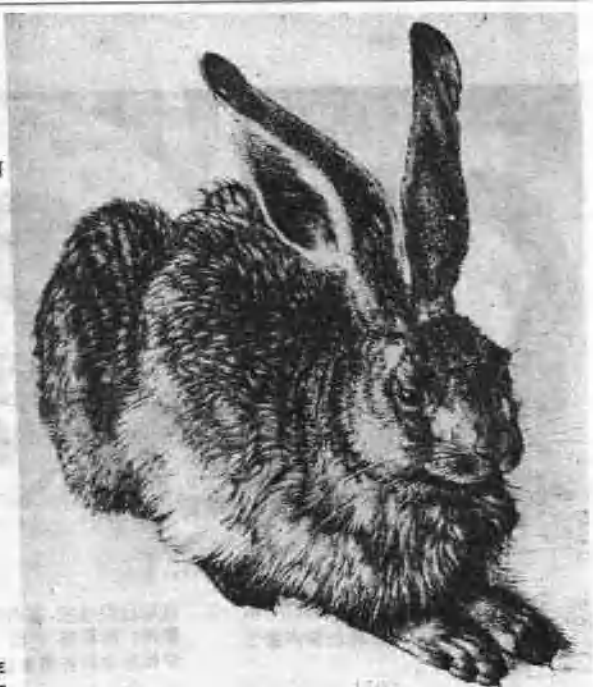


8. 托斯坎尼画家：基督的头部。《基督磔刑》的局部。约画于1270年。藏佛罗伦萨乌菲齐博物馆。

后的各个世纪中，许多人又从救世主的这种表现中引出了力量和安慰。由于它表现出来的感情非常强烈而又明确，所以这种作品的模本，能在普通的路边庙堂中和偏僻的农家里看到，而这些地方的人对所谓的“艺术”大概全然不知。但是，即使这种强烈的感情表现为我们所欢迎，我们也不应因此而总是避开那种表现得更加难于理解的作品。画基督磔刑图（图8）的意大利中世纪画家，无疑也和雷尼的感受同样，真实地感受到了耶稣的受难；但是，为了理解他的感情，我们必须首先弄清他的描画手法。当我们达到理解这些不同的语言时，我们甚至能喜欢那种比雷尼表现得更不易懂的艺术作品。正如，有这样一些人，他们使用少数的言语和姿势，喜欢留下一些东西让人去猜测。同样，有些人则喜欢那种留有余地，让人有几分猜想和仔细玩味的绘画或雕刻。在较为“原始”的时代，艺术家对人的表情和姿势的表现还不能象今天这样熟练，尽管如此，他们仍然还是竭力想把他们所要表达的感情描画出来，看到这一点，常常反而更加令人感动。

但是，艺术的新手在这里常常还提出一个另外的难题。他们赞美的是，艺术家在表现他们所见事物上的熟练技巧。他们最喜欢的是，那些看起来“象真的一样”的绘画。我暂且不否认，这是一个很重要

9. 丢勒：野兔。水彩画。
1502年画。藏维也纳阿尔贝丁纳博物馆。



10. 伦勃朗：大象。1637年
画。藏维也纳阿尔贝丁
纳博物馆。

