

MS 17/12

中译本序

王朝闻

在文艺批评里，已经出现了对于替别人作品写序的批评。我作为读者，同样对于瞎捧和捧杀的序文不感兴趣。但我也不能完全拒绝别人的让我写序的嘱托；有些序文，是我还没有研究过别人的著作时就乐于承担这种义务的。我现在着手写的这篇序言也是这样。我愿意写这篇序言，并不意味着我充分研究过周彦同志所翻译的这部冈布里奇的著作。

如今出现了一种特殊的工作——在婚姻介绍所里当月下老人或红娘。我想，给别人的著作写序，是不是也具备着替读者与作者穿针引线的意味？如果是，那就切忌象单口相声《巧嘴媒婆》里的主角那么两头讨好——那是对读者的欺骗。但是，倘若写序者以包打天下的红娘自居，即使不怕遭到老夫人的拷打，也不能真正吃透尚未结合的双方各自在需要方面的具体性。读者对学术著作的内容的体会和需要，都因个性不同而引起千差万别的反应；不论多么善于掌握著作内容的序文，都顶多不过是一种“撮合山”，而不能代替各位读者自己的阅读。

但是，即使是把序文写作当做对读者与著作之间的关系的“撮合山”，倘若自己对他所要推荐的学术著作，连红娘那种“我从来心硬，一见了也留情”的体验也没有，只说“你们看着办吧”，那又何必浪费自己与读者的时间和精力？我乐于给这部译著作点广告的原因，不只因为觉得自己需要了解外国学者对视觉艺术的认识，也因为从《世界美术》（1986年第3期）读到译者周彦对著作冈布里奇的局部论点的编译。

这篇文章一开始就谈到作为视觉艺术的美术，其中创造主体对客体的知觉是如何艺术地体现在作品中的。看来冈布里奇认为，作品所反映的客体的知识与作者的视觉印象的关系，是构成艺术形象的幻觉的一种辩证关

艺术与幻觉

——绘画再现的心理研究

〔英〕冈布里奇 著

周彦译

责任编辑：彭兆平

*

湖南人民出版社出版、发行

(长沙市银盆南路67号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

*

1987年8月第1版第1次印刷

开本：850×1188 1/32 印张：12.75 插页：15 字数：294000

印数：1——23300

平装：

ISBN7-217-00136-6/B·11

统一书号：2109·82 定价：3.30元

精装：

ISBN7-217-00137-4/B·12

统一书号：2109·82 定价：4.90元

新书目：87-33

系。他以“一个十一岁的孩子临摹一幅康斯太勃尔的《威芬霍园林》复制品”为例，认为孩子“把画转换成了简单的图画符号的语言，他所临摹的细节都是按他‘观念中的’模式去画的。而中世纪的艺术家也都象儿童一样，依赖于‘制作’中所需要的最起码的图式。康斯太勃尔有所不同，他努力去达到与特定时刻、地点的对象外貌的匹配。”

我读到这里，对“匹配”这一概念还弄不清楚。它既不象是指组成形象的各种因素的关系——结构（因为下文是“匹配”与“结构”并提的），又不象是指审美客体的特征与审美主体感受的关系，看来作为外文文盲的我，读译文也并不是没有隔阂的。但我读书不习惯于纠缠在名词概念之中，这一点并不妨碍我对冈布里奇的基本论点的兴趣。

我的兴趣在于：冈布里奇对于艺术家的“所知”与“所见”的矛盾的论证。紧接着的下文是这样：“但康斯太勃尔不能限于个别物体结构的匹配，他要舍弃细节结构而达到瞬间真实，象他的对手泰纳的画一样。他抑制了对世界的所知，而只是专注于他的所见。”

引文的重点号是我加的，我以为论者对视觉艺术家的艺术创造的理解，认为是在面对他的“所知”与“所见”的对立统一的关系里，把“所见”当成“所知”的矛盾的主要方面，这种看法对于视觉艺术的本质特征的概括是很有见地的。我虽还未继续阅读下文，就觉得这种几乎成了常识性的正确论点，偏偏没有引起一些艺术家的关注；而这一正确论点，恰恰是视觉艺术即能使观众诉诸视觉的绘画等造型艺术能够引起相应的幻觉（即真实感）的重要原因。感谢囑我做译著广告的委托者，给我提供了英文原著中的插图，使我能对比地观赏到两幅风景画的联系和区别。我觉得《威芬霍园林》及其仿制作品的差别，不只是形式问题而且也是内容问题。我以为自己的这种设想，更有助于理解上引冈布里奇的论断的正确性。

如果单独地观赏儿童的仿作，我也象观赏我国的儿童画一样觉得有趣。尽管技法显得稚拙，却似乎突出地画出了儿童认为值得夸张的重点对象，例如绿色的基调对我也颇有魅力。但是，当我比较地再看被摹仿的康斯太勃尔的作品图片时，不能不感到可惜，儿童的仿作省略了许多原作上

的富于魅力的细节——阳光中的牛的倒影和水中的树的倒影，天空里那仿佛正在流动的云朵等等。

我虽尚未读到著者冈布里奇怎样比较地论证这两幅作品、论证“所见”比“所知”在视觉艺术中的重要意义，我自己对这两幅作品的比较也能体会到“所见”比“所知”在视觉艺术的创造活动中的重要意义。如果说儿童的仿作是他对于原作的一种形象性的解释，那么，他凭什么主观条件来作解释呢？看来儿童和专业的修养有素的风景画家的主观条件有显著的差别，他对自然美的审美经验不及风景画家的审美经验丰富，对风景的美的感受不及风景画家的感受深入，所以他在仿作中所作的解释反而使原作固有的形式和内容的美都贫乏化了。那么，不只改变了原作的形式，也改变了原作的内容的这一仿作，是不是也存在着“所知”的缺憾呢？我以为一如上述，他对客观存在的风景的美，美的微妙之处“所知”甚少，所以在仿作中未能形成更高层面的幻觉，所以不及原作那样对观众引起更有趣的幻觉。如果说人们对风景的审美经验和印象与记忆是一种知识，这种“所知”是以“所见”为原因的结果，可见作为视觉艺术的观赏者自己，对艺术所蕴含的美的微妙性与奥秘性的领会，也必须是以“所见”为条件的。审美关系中所出现的“对牛弹琴”的现象表明，艺术魅力的大小以至有无，不完全决定于艺术自身。

这不是论述艺术品对观众的幻觉如何不起诱导作用，形象的特殊点对观众的幻觉是有规定性的——不论是以表现为主还是以再现为主的艺术形态。

看来强调再现性的画家康斯太勃尔在作画时，已经对他所要再现的任务作了相对的抽象，删除了他认为不必保留、对他自己和观众都缺乏魅力的细节，却又保留了以至相应地夸张了他认为值得保留以至依靠想象而夸张了的细节。相对地说，这幅风景画既有再现性也有表现性，既是具象的也是抽象的，至少不是没有选择地给“所见”的生活现象作如实的记录。可见，“所知”对于“所见”是重要的。但是，只有当“所知”作为一种审美敏感的主观能力而作用于“所见”，这种“所知”对幻觉的形成才是有价值的。我揣测在冈布里奇的这部专著里，不会给某些忽视艺术的创造性

而片面强调真实性的论者提供理论依据。

作为观众，我对艺术的观赏的兴趣，是以对象能不能唤起我自己的幻觉为条件的。因为任何人都有各自不同的审美个性。我以为艺术家的幻觉和观众的幻觉不可能雷同。但审美个性是一种相对性，所以不论形式风格多么不同的艺术品，也可能普遍引起大家的兴趣。我对于比较抽象化的亨利·摩尔的雕刻也有兴趣，所以我对这幅风景画的兴趣，并不完全因为它具有许多有魅力的细节。即使比较抽象的摩尔的雕刻，也不是没有富于魅力的细节的。我作为雕刻或绘画的观赏者，对作品的兴趣在于除了“对象”固有的有趣的细节对我是有魅力的对象之外，还由于它调动了存在于我的头脑中既存的和想象出来的相关的细节——区别于“观念中的”模式的有生动性和有生命力的细节。正因为这样的画面选择了造型艺术或视觉艺术那不可缺少的细节，所以这样的作品不只给我造成了“所见”的幻觉，而且给我造成了以“所知”为条件的幻觉，因而感到喜悦。能够造成美的幻觉的绘画，不象那些从概念出发，用造型图解观念的作风那样以其“所知”挤掉了观众的“所见”。但也因为我有“所知”，我看画时才更能唤起了身临其境的幻觉。正如我给抽象化了的作品作了意象性的补充而感到愉悦那样，我的幻觉使我肯定了自己的审美能力而更加感到愉悦。

我在这里所应用的“所知”一词，和冈布里奇所应用的“所知”一词也许有不同的含义。我在这里所应用的“所知”一词，并非是指我在观赏艺术时，成为我感受对象的美的障碍。我以为，先入为主的评价艺术的既成观念，例如教条主义的审美标准，只能破坏观众应有的新鲜活泼、引人入胜的幻觉，但是，观众不可能没有他自己的审美经验，包括视觉性的审美经验，不能不作用于他的幻觉的个体性和特殊性。所以，我在这里所指的“所知”，是指不能从画面直接看到的而是存在于我的头脑里的“感觉印象”。倘若我从来没有自己那为我所知的“感觉印象”我就无从感觉和判断这幅《威芬霍园林》里的那些富于魅力的流云之类的细节的美。

附带指出：我对视觉艺术的这种兴趣，也体现在我对语言艺术的诗的欣赏过程里。当我读李白那“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧”，或《西厢记》唱词“下西风黄叶纷飞，染寒烟衰草萋迷”时，我是把这些词句当

作风景画来欣赏的。但是，我的兴趣不限于语言符号所给我造成的视觉性的幻觉，而且这种蕴含着感情因素的语言，较之观赏一般的风景写生画更能引起我的愉快的原因，在于它能够诱导我构成引得自我陶醉的幻觉，而不是象在睡眠时受了不良刺激后做恶梦那样妨碍我自己有趣的幻觉的形成。我的这种审美经验表明，不论是风景诗还是风景画，观赏者不只依靠对象那“所见”之物，还依靠观赏者自己那“所知”之物。当“所见”调动了主体的“所知”，例如情绪记忆时，主体就有条件觉得所见的画面更富于魅力。当画面更能引起比画面自身的境界更加广阔的幻觉时，也就是主体的审美感受更富于能动性和主动性之时，这种审美的愉快既是对象给“我”提供的，也是“我”的“所知”给“我”提供的。自然，观众和艺术家的“所见”与“所知”都不能是没有差别的，因而他们的幻觉也不能没有差别。但这种差别只有相对性，所以观众那区别于艺术家的幻觉的幻觉，是对艺术家的幻觉的一种有同一性的延伸或补充，即发展。

看来作为一部译著的序文，既然还没有读完原著就这么发起议论来，这么抓住译文的一鳞半爪就发起感想来，会不会引起读者象憎恶巧嘴媒婆那样的反感？这是我所不能预见的。我在反思，这么在题外作文是否企图欺骗读者？我说不。既然张君瑞初见崔小姐，也会发出“颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的痴儿突曾见，则着人眼光撩乱口难言，况魂灵儿飞在半天”的狂喜，读者对于一部尚未阅读的著作产生了所谓一见钟情的情况是可以理解的。当然，我还不知道在英国学者冈布里奇那里，会不会象中国传统美学那样强调诗与画的一致性。但我确信，只要不带成见地阅读这部有严肃性的专著，对他所理解的视觉艺术的独特性的分析，一定能丰富我们的美学知识，发展我们自己的传统的艺术美学，为社会主义文化建设提供借鉴。我自己深感知识的不足，所以乐于阅读这部译著，也感谢译者对我们的读书生活起了一种“撮合山”的积极作用！当然，既然婚姻介绍所对于对对象者不能采取包办代替的态度，读者自己可能用他自己的眼光去作具体的认识——即所谓批判的阅读，我的介绍词就应当到此打住了。

一九八七年三月廿三日

谨以此书纪念我的导师

伊曼努尔·劳威

1857—1938

尤利乌斯·冯·施洛塞尔

1866—1938

恩斯特·克里斯

1900—1957

前 言

当我有幸受到邀请在华盛顿国家美术馆的A. W. 梅隆美术讲座上发表演讲时，我提出以关于再现的心理学作为演讲主题。我非常感谢理事先生们同意为超出艺术范围而涉及知觉与视幻觉研究的内容提供讲坛。从学生时代起，制作出能表明和提示超出自身之外的其它事物的形式与符号的神秘方式就一直吸引着我。在《艺术史话》^①一书中，我勾勒出了这样一条再现艺术发展的线索：即从按照“他们的所知”来创造的原始人与埃及人的观念性方法，发展到成功地记录了“他们的所见”的印象派的成就。因此，我运用对“知”与“视”的传统区分，斗胆在该书最后一章中提出，印象派纲领的自相矛盾性造成了二十世纪再现艺术的崩溃。对此，我的观点主要是，没有哪个画家能“画他的所见”，摒弃一切传统的说法只是一种箴言，甚至有些教条化。为要澄清并证实我的观点，我不得不重新考察自己一度认为很实用的那些知觉理论，本书就是这一重新考察的记录，其目的不是推翻先前的解释，而是用当代心理学的成果对之加以证实和提炼。简言之，我先前那本书，是将视觉本质的传统假说运用于再现风格历史的研究，反过来，本书则有一个更为大胆的目标，即是运用艺术史的材料来研究和检验这个

① 《艺术史话》(The Story of Art), 冈布里奇著, 1950年第一版。迄今已重版十六次, 被译成二十种语言, 中译本即出。——译者注

假说框架本身。因此我得假定读者已了解我在上一本书中描述过的再现风格的主要方面，除此之外无须更多的专业知识，甚至无须懂多少心理学，因为在这个领域，我自己也还是个外行和初学者。但是，我虽然强调这个事实，却不必过分显得不安，据我所知，举办A.W.梅隆讲座的主要目的是展开对变化万千的艺术的讨论，并推动讨论的深入。我认为，只有学习艺术家避开现成的东西而去作理智的冒险，才能达到上述目的。我向华盛顿聪明的听众所允诺的一切都不是安全的游戏。

1956年春天我作的七次演讲的题目为“视觉世界与艺术语言”，它们都收入了此书，主要部分稍有改动（第一、三、十、十一章），其余三部分，一个部分作了相当大的扩充后成为第九章，另外两个部分展开为好几章，分别构成第二、五、七、八章。大量的补充材料来自我根据这个总题目在不同时间所作的演讲，包括在牛津大学任斯雷德讲座教授时、在我所在的伦敦大学下属学院时、在哈佛大学访问时的讲学，还包括1955年在达拉谟举行的英国心理学会年会上的演讲，在这次演讲中我勾出了研究大纲的轮廓。

在各种材料一时间蜂拥而至时，这样一个展开的过程也许是不可避免的。我的困难甚至在于，要在不把每一章扩展为一卷书的情况下，使基本论点足够清晰明了。因此，我不顾大量的改动和重写的可能，决定不去千方百计地利用演讲形式的长处。它也使我乐观的假定，读者会象听众一样，坐在椅子上，随着我的接踵而至的论点和附图一起向前走。我想现在这点应该很清楚了，这不是一本带解释性文字的图书，而是一本带解释性附图的读物。出版者尽了很大努力使附图紧跟它所说明的段落，注释的安排亦同样如此。通常，我们不会掺入大量的文献材料来打乱演讲的连贯性，本书中，我们把参考出处和所有

注释都放在最后，读者可以根据标出的页码找到所讨论到的主题。需要寻找某章、某段或进一步了解文献的读者当不难找到相关的材料。以缩略形式时有引证的著作全名列于334页^①。

我常借用一些作者的著作，甚至没有点明这些著作的标题，在此我应向他们表示谢意。还有，我也应当向那些具有自我克制精神的专家们表示深深的谢意，他们牺牲了一生中大部分年月，把他们的研究成果变成非专业工作者可以读懂的文字，比如说，注释中就有一些段落原是原文的，尽管有些是我自己的翻译，但仍须向《洛伊经典文库》的编者和译者们致以谢忱。在写作期间，尽管我常参阅一些心理学期刊上的篇章，但更多地是依靠书架上的那些著作，我记得以下这些书是必不可少的，如，C.E. 奥斯古德的《实验心理学的方法与理论》（1953），R. S. 伍德沃思与哈罗德·施罗斯伯格的《实验心理学》（1954），以及O.L. 赞格威尔写的简明的小册子《现代心理学导引》（1950）。在关于视觉的专门著作方面，M.D. 弗农的《视知觉的进一步研究》提供了一个概略性的线索，而沃尔夫冈·梅茨格的《视觉的法则》（1953年，第二版）则从格式塔学派的角度审视了整个视觉领域的问题。我还从拉尔夫·M·埃文斯的《色彩导论》（1948）中获益不少，但最值得一提的是J.J. 吉布森的《视觉世界的知觉》（1950），它使我不致低估作者所谓“令人生畏的视觉紊乱”。

甚至更接近于我的知识水准、使我从中受益的是下列著作：D.O. 赫布的《行为的组织》（1949），维克多·冯·韦兹萨克的《格式塔圈》，F. H. 阿尔波特的《知觉理论与结构观念》（1955），受益最大的尤其是F.A. 海耶克的《感觉的秩序》（1952）。

在专家们看来，由于开列了这些代表不同心理学流派的著

^① 为考虑篇幅，本书的文献出处及人名、主题等的索引均从略。一译者注

作的书目，很可能怀疑我的研究途经基本上是折衷主义的，这也许有些道理，但我的选择未尝不含有个人的偏好，如果某个钻研这个题目的学者现在要知道这种偏好的方向，我建议他参阅由E.C.托尔曼和E.布鲁斯维克合写的著名论文“环境中的生物体与因果结构”（1935年，《心理学周报》），它强调了一切知觉过程的假说特征。

碰巧我是在本书完成后才看到这篇文章的。为了主张独创，我没有提及这一事实，我要强调的毋宁说是有生命力的传统在我们选择的兴趣上所起的作用。这篇论文是1934年在维也纳写的，当时我与埃贡·布鲁斯维克有过短时间的接触，他以艺术中面部表情的释读为课题作了一系列实验，我则在后来成为我的朋友恩斯特·克里斯的指导下协助他。最重要的是，恩斯特·克里斯从一个艺术史家变成了精神分析学家，在我们友谊持续的二十多年中，他向我传授了一种心理学研究所取得的丰硕成果，我们首先共同研究漫画问题，这使我重新考虑在认可一个形象为写真时涉及到什么的问题。我们研究的基本结果体现在他的《艺术的精神分析探究》（1952）中的一篇论文中，在本书中我利用了这些成果。印刷文字难以传达出的是他的热情和多才，以及不倦地探索的精神，我认为这是基于下述信念，即研究艺术史必须更密切地与对人的研究相结合从而使之得到丰富，否则这种艺术史将变得贫乏而苍白。

在那些年里，希特勒占领维也纳之前，我有幸会见了卡尔·R·波普尔，当时他刚出版了《科学发现的逻辑》一书（1959，英译本），在这部著作中，他确立了科学假说之优于感觉材料记录的地位。由于与他的持久友谊，使我获得了科学方法和哲学方面的知识。如果说波普尔教授的影响在本书中随处可见，那我将感到自豪，书中的许多缺点自然不是他的责任。

从一个医学物理学家戈特弗里德·斯皮格勒博士那里，我学会了将所有形象的译解视为哲学的问题来考虑。在普林斯顿，沃尔夫冈·柯勒教授慷慨地牺牲了他不少时间，他一再告诉我，在艺术实践中遇到的复杂问题对心理学研究仍然具有潜在的意义。布兰德斯大学的理查德·赫尔德教授向我解释了不少观点，并介绍我到普林斯顿大学的心理学系，在那里我了解了“艾姆斯试验。”欧斯卡·柯柯式加则邀请我在萨尔兹堡夏季学院作关于“视觉学派”的演讲，他使我深信，知觉的奥秘仍强烈地吸引着当代的伟大艺术家。同哈佛大学的罗曼·雅可布森教授和伦敦皇家科学院的科林·彻利教授的谈话，使我得以好奇地窥见了语言学理论和信息论那诱人的领域。

自然，我不可能一一列举瓦尔堡研究所和伦敦大学斯雷德艺术学院的那些亲密同事——从他们那里我受到过不少鼓励——的名单，但我想至少应提到那些在不同时间认真读过本书初稿、并提出修改意见的人们，他们是简·比亚罗斯托奇教授、格特鲁德·宾教授、哈里·博伯教授、B·A·R·卡特先生（他还提供了附图）、菲利浦·费尔教授、埃伦·凯恩夫人、H·莱斯特·库克先生、詹妮弗·蒙塔古小姐、迈克尔·波德罗先生，以及露丝·鲁宾斯坦夫人。威廉·麦克圭涅先生协助了最后的出版事宜，我的妻子及儿子理查德为本书及作者本人做了照料工作。

对于允许我在本书中引证其出版著作的下列各出版部门，我也深深致以谢意：兰顿书屋，我引用了该社出版的W·H·奥登诗集中的一段；登特父子出版有限公司，引用其《玫瑰传奇》埃利斯译本的段落；艾伦与安文有限公司，引用其《约翰·罗斯金的著作》；费登出版有限公司，引用其梅涅版莱斯利所著《约翰·康斯太勃尔生平传记》及我的《艺术史话》两本书。

E. H. 冈布里奇 1959年1月

第二版前言

本书正文的变化只限于一些材料或措辞的改动，正文与附图的衔接作了仔细的安排，努力使之吻合一致而避免了二者之间的脱节。我高兴地接受出版者的请求为本书第二版写下这个前言。

首先我觉得有必要感谢那些因其兴趣和理解而促成本书在首版后不到一年时重印的人们。其次我应当考虑所有的批评意见，改动那些可能已暴露出来的造成误解的材料。在一篇序言中不可能作改动，但我至少应对它们引起注意。引起误解的可能是这样一种轻率的假设，即一本论述幻觉主义艺术产生的书必须建立起对自然的忠实，以它作为完美艺术的标准。如果我在第6、7两页上的改动还不够的话，那么对漫画和其它再现艺术非幻觉主义方面的讨论应能使我从这种曲解中解脱出来。这是一个有趣的、不可否认的事实，即过去的许多大艺术家都为视觉真实的问题所吸引，但他们中间从未有人想到过，唯独是这视觉真实才使一幅画成为一件艺术品。

另外一些读者在本书中为一种相反观点找到了证据，按照这种观点，既然每个人都以不同方式看自然，那么要求忠实于自然就是没有意义的。事实上我一直试图表明（如在233、252页），视觉的不可否认的主观性并不排除再现精确性的客观标准。一个蜡人可以做和原型毫无二致，从一个窥孔中看一幅

画可以看上去与一个立体的物体一样，而不论是谁来看，也不论他是喜欢还是讨厌这种把戏。

有可能引起这种误解的（33页和41页有些夸大之辞，现在已作了修改）是我反复重申的这个观点，即，任何艺术家都不能摹写他的所见。这里是并不矛盾的，因为成功的幻觉主义艺术与效果强烈的漫画一样，不仅是细心观看的结果，而且也是绘画效果实验的结果。这些效果的创造，如我所试图说明的那样，是由在西方文明的特定时期中对那些看上去不能令人信服的形象不满而激发起来的。我的主要论题之一就是，在新要求的压力下，艺术家如何对形象制作的传统图式惯例进行逐步的修正。

在这里我也许应当指出一个不太明显的困难，然而读者要克服它不会太难，作为一个艺术史家，我把这种预成图式语汇表的存在和频繁出现作为我讨论的起点，而没有在细节上说明它们的特征。问题的实质在于，为要证明在博物馆和艺术著作中留心考察就可以肯定，过去的工匠和艺术家在创作其大作时范围是何等狭小，变化是何等微妙，这就需要极其多的附图，包括埃及的仆人雕像、中国的以竹为题材的画、拜占廷的圣母像、哥特式的天使形象、巴洛克式的裸体儿童形象等等。因为本书的真正目的不在于描述那些艺术家——他们显然要使其描绘的形象看上去肖似自然——所遇到的意料不到的困难，而是要解释产生这种困难的原因。

我承认这个意图并不那么容易证明。我很感激我的一个画家朋友，他让我十分简要地说明与我对立的观点来重新阐述自己的问题。每个手执画笔的人都能做到忠实于自然，对于要保存一个心爱的人的肖像或一处美丽风景的写真的简单要求来说，艺术家只要“摹写他的所见”就足够了，那些把在非自然

主义风格中表现出的所有对自然的背离都视为有为之人是
对的。这种观点在我们自己的世界看上去似乎是有理的，因为
大多数城市居民已经从广告和美术明信片上吸取了大量关于绘
画效果的知识。我们无权假定那些不能获得这种第二手把戏的
体验的人也有同样的选择自由，最近我偶然在一个画家的自传
中读到一个情节，其中对这点作了说明。杰伍多·爱泼斯坦
——在一个不允许绘画再现的波兰正统犹太人环境中受教育的
画家——在他的《在我从东方到西方的道路上》（斯图加特，
1929）一书中，描述了当他试图在一座家乡的山上画一个城堡
时遭到了怎样的惨败，而后来某人借给他一本透视学教材时又
如何受到了启示。

为了解释画家从前辈经验中获益的这种需求，我得反过来
研究绘画效果的作用，研究它们如何与我们通常对来自我们居
住和运动的视觉世界的信息的处理方式发生联系。针对我对这
个问题的论述，一些新实证主义阵营的哲学批评家反对我关于
观看与译解对等的观点。我想，他们是担心这条路子可能有损
于对感性观察可靠性的信念。我并不这样担心，但也不拘泥于
任何措辞形式，我随时准备以别的词来取代这个易引起误解的
术语“译解”，只要这个词能描述试错的同样过程——在知觉中
也如同科学中一样，只是凭借这一过程我们才能排除幻觉、核
实和修正我们关于这个世界的信念——就行。既然没有哪位批
评家——据我所知——批评我在231页和278页的中心论点，也
许我本来应当把这个假说表述得更清楚些才是。

所有这些关于知觉的讨论并不能解释艺术的秘密，我认为
凡是声称有这种能力的书都不值得一读。我担心，当评论家发
现我讨论的局限性反映出艺术研究相对于自然研究的不成熟性
时，可能会感到失望。那些推动了人们对心脏的新陈代谢作用

的理解的人，今天很少因其没有解释生命奥秘而受到责备。本书是否能在对绘画再现及其历史的理解上起到这种推动作用有赖于其观点的有效性。因此，我应当感谢那许多的读者——他们的意愿也融入到了这些观点中——并加入他们远远胜过我的大胆梦想的考察。

E. H. 冈布里奇

1961年1月 伦 敦

第三版前言

注意各种可能与本书的观点有关的心理学、哲学、艺术史方面的文献来使本书“紧跟时代”，这是一个超出我的力量的任务。但是读者可能会了解到，本书的主要章节“艺术中视觉的分析”（其中我曾引证了吉布森教授的一句“题外话”）现在可以得到一部非常富于理性的著作——由这位研究知觉问题的伟大学者写的《视为知觉系统的感官》（波士顿，1966）——的有力佐证。我也很乐意注意到一篇曾被我忽略的文章，在批评“天真的眼睛”的观念时我应当提到它，这就是R·布兰奇发表在1946年第二季度的《普通心理学与病理学杂志》上的“画家的视觉与知觉心理学”一文。我自己则在得克萨斯州的奥斯丁的一次题为“借助于艺术的视觉发现”的演讲中，站在一个稍微不同的高度对本书的一些问题进行了新的考察，演讲稿发表在1965年11月的《艺术杂志》上。

对同样的问题探讨的不同途径之间并非没有矛盾，相反，本书提出的大量基本问题中仍有不少问题悬而未决。同事们都知道，我喜欢在一个学院的公共场所或餐桌上向他们搞突然袭击，让他们和我一起看某位学界知名人物的水平一般的肖像，不是因为它们有什么艺术价值，而是要帮助他们在看这样一幅画时观察将要发生的情形，他们得和我从房间的一个角落走到另一个角落，以便观察坐者方位的明显变化，有时得用手遮住