

艺术发展史

〔英〕贡布里希著 范景中译 林 夕校



艺术发展史

——“艺术的故事”

〔英〕贡布里希著
范景中译 林 夕校

天津人民美术出版社 1980年·天津

艺术发展史

〔英〕贡布里希著
范景中译 林夕校

天津人民美术出版社出版

新华书店天津发行所发行 一二〇一工厂印刷

1988年4月第1版 497千字 1988年4月第1次印刷
开本：787×1092毫米1/16 印张：31 印数：0001—5000
插页：19 定价：32元(精)

ISBN 7—5305—0065—1/J·0065

贡布里希博士寥寥数语就能阐发一个时期的整个气氛。这是一部大可影响一代人思想的著作。

《泰晤士报文学副刊》[The Times Literary Supplement(1950)]

一部博学动人的精彩之作，引人探艺术之胜。

《多伦多明星日报》[Toronto Star]

纯属宜人之作，益智怡情。

纽约大学H.W.詹森教授[Professor H.W. Janson, New York University]

这是一卷超越时代和超越时间的卓越著作。

《芝加哥每日新闻》[Chicago Daily News]

贡布里希以一本《艺术的故事》极为成功地教会了成千上万的人如何去欣赏前人的绘画。

J.拉塞尔 [J. Russell] 《现代艺术的涵义》
[The Menings of Modern Art]

出版说明

贡布里希(E.H.Gombrich, 1909——)是西方当代最著名的美术史家、美学家和古典学者,《艺术的故事》是他最重要的著作之一,泰晤士和哈得逊美术词典称其为“有高度影响的著作”,自1950年问世以来已被译成二十种文字,仅英文版就印了三十三次。

本书以传统的“所知”和“所见”的区别为纲,勾勒了艺术从依靠其“所知”的原始人和埃及人的概念化方法到成功地记录其“所见”的印象主义者的方案的发展历程。但是,在最后一章,作者提出了一个大胆的观点:印象主义方案的自相矛盾的本性破坏了二十世纪的艺术再现,没有一个艺术家能够抛弃程式而画其所见。这一断言后来成了西方二十世纪最有影响的艺术理论著作《艺术与错觉》[Art and Illusion]的研究前提。如果说本书是把关于视觉本性的传统假设运用到了艺术史,那么《艺术与错觉》则是运用艺术史来探索和检验这种假设框架的本身。因此,它们是姊妹篇。

本书在行文上的一个显著特点是,作者将深刻的理论,以简淡的语言出之,意味极其隽永,堪称是一部真正的深入浅出之作。

为满足国内读者需要。我们保持了原书面貌,未做任何删改,并增添了一些附录和详尽的注释,以供读者参考研究。

由于参照了辛华编的译名手册,某些画家的译名与旧译不同,如委拉斯克斯(旧译委拉斯贵兹、委拉斯凯支等)、盖因斯巴勒(旧译庚斯勃罗、庚斯博罗等)等等。

编者

一九八六年七月



Et Goren bid
17th 1987

Dear Mr Fan,

Very many thanks for your letter of 30.5. with
your photograph which I was very pleased to get,
and for the 3 copies of the selections from my work
in the number of Chinese Literature which contains an
interesting article by you I enjoyed reading.

Since I am still not quite recovered from my
attack of "Sciatica" I still cannot use the typewriter.

In order to speed up matters I am here sending
you 1) My PREFACE (which you need not use
if you do not like it)

2) The Small SUPPLEMENT on NEW DISCOVERIES
which I added to the 14th edition of the STORY OF
ART. I thought it might arrive more
quickly if I cut it out.

I shall also send you a copy of the whole book
(14th edition) which was lost in the mail,
but this will have to wait a few days.

With all good wishes
Yours very truly
Erasmus L. U.

作者手迹

中译本前言

我欣然获悉范景中先生不辞辛劳翻译我的《艺术的故事》，而接受他的邀约为中文本作一短序，则更加愉快，因为从学生时代起我就赞赏中国的艺术和文明。那时，我甚至试图学会汉语，可是很快发现，一个欧洲人想掌握中国书法的奥秘和识别在中国画上见到的草体亦即“草”书的题跋，需要多年的工夫。我灰心丧气，打消了这种念头，然而对中国艺术传统的浓厚兴趣却依然未减。

论地理，欧洲跟中国遥相睽隔，然而艺术史家和文明史家知道，这地域的悬隔未尝阻碍东西方之间所建立的必不可少的相互接触。跟今天的常情相比，古人大概比我们要坚毅，要大胆。商人、工匠、民间歌手或木偶戏班在某天决定动身起程，就会加入商旅队伍，漫游丝绸之路，穿过草原和沙漠，骑马甚或步行走上数月，甚至数年之久，寻求着工作和赢利的机会。

威尼斯的马可·波罗就是其中的一员，十三世纪末，他跟他的父亲和叔父一起旅行，远至北京，归来讲述了他的故事。然而我们不能忘记，他的故事能流传至今，多少还是出于偶然，因为它是马可·波罗被困禁在意大利监狱时，由一位狱友记录下来，从而才留给后世的。一定还有许许多多游历者的名字和奇遇寂然失传了。

通过上述方式和其他方式，中国文明的成果就传进了西方文化，其中有一些发明产生了深远的影响——我们都听说过丝绸、造纸、印刷、火药和指南针，它们对西方世界的技术发展起了重大的作用。

然而这种影响并不都是单方面的。我记得看过文章，说1300年前后比萨市首先发明眼镜以后，仅仅过了两代，这种改善视力的有用器具就传入中国。我举出这一事实，这是因为我相信经历了若干世纪，西方艺术和东方艺术之间一定也有许许多多的接触出于我们通常的习惯认识之外。

我在本书第五章中简述过，在所谓希腊化时期希腊雕刻家的风格和方法为亚洲许多国家所采用，佛教艺术明显地受到了这一传统的影响。尤其是把人体饰以丰富、流动的衣褶的艺术手法就大大得益于希腊范例。

我相信到处流动的工匠也把一些绘画方法带到亚洲，我们在敦煌和其他地方发现了他们的作品。他们从希腊和罗马绘画中学会了一些表示光线和大气的办法，并把那些技巧纳入了自己的技术范围之内。读者看一看本书第71图，就会注意到它跟中国的风景画有某些相似之处，然而我并不想让人们相信这些问题简单，或者相信对于这些艺术的接触人同此见。

然而，毫无疑问的是，早在汉代，就有一些装饰艺术母题从欧洲传入中国，特别是葡萄叶饰及葡萄饰，还有莲花饰，这些花卉漩涡饰已被中国工匠改造后用在了银制品和陶制品上。

关于这些有趣的现象，有一部分我在某些文章中已经有所论述，但是本书涉及的不多。本书主体意在向读者介绍西方艺术的历程和发展。看着西方艺术激动人心的故事，读者心头无疑会涌起西方艺术传统和远东艺术传统之间的本质差异何在的想法。

我们看到，西方艺术史上有许多时期，尤其是本书第三、四两章论述的希腊艺术兴起时，以及欧洲从乔托时代以来（第十章及以下），一直在努力追求创新。艺术家似乎在急不可待地超越他们的前辈和师长，他们还经常运用科学知识——例如透视法的发现（第

十二章)——去改善模仿自然的技术。于是西方艺术的故事就是无休无止的实验的故事，就是追求前所未见的新颖和独创效果的故事。

我认为中国的情境跟西方大不相同。伟大的艺术家所创立的传统即使经常被更动或改进，也还是受人尊崇。中国的艺术有更多的时间去达到雅致和微妙，因为公众并不那么急于要求看到出人意表的新奇之作。然而，东西方两种传统在各自的道路上，无疑都创造了我们不能不为之永怀谢意的价值。

E·H·贡布里希

1986年6月

第十二版前言

从一开始，本书就计划好兼用语言和图画二者来讲述美术发展史，尽可能让读者在读书时，面前就是文中所讲的图例，不必另翻他页。为了达到这个目的，费顿出版社[Phaidon Press]的创办人贝拉·霍罗威茨博士[Dr Bela Horovitz]和路德维希·戈德沙伊德先生[Mr Ludwig Goldscheider]在1949年采用了打破常规的巧妙方式，让我在这里添上一段文字，在那里增加一幅插图，这些往事现在还珍藏在我的记忆之中。当时若干星期紧张合作的结果毫无疑问地证实了这种作法是正确的，但是最终的均衡却是那么微妙，以致保持了原来的设计就不能指望做什么重大的改动。只有最后几章在第十一版稍有修改，加上了一篇后记，而本书主要部分仍然原封未动。出版者决定以更为符合现代印刷方式的面貌更新本书，这带来了新的机会，但也提出了新的问题。《艺术的故事》阅世已久，熟悉它的版面的人为数之多，已远远超过了我当时的设计。连那十二版别种文字的版本也大都模仿本书最初的设计。在这种情况下，我看把读者们可能要看的段落或图画删去就不恰当。一个人从架子上拿下一本书来，发现自己本来指望会在书中找到的东西却不在这一版中，没有比这更叫人恼火的了。所以，虽然我欢迎得到这个机会去放大书中所讨论的一些作品的图版，并增加一些彩色图版，可是我丝毫未作删节，只是由于技术方面或其他不得已的情况，更换了很少的几个例子。另一方面，由于有可能趁机论述和图示更多的作品，这就既提供了一个可以利用的机会，又产生了一个要加以抵制的诱惑。如果把本书增订成一部巨册，显然就要破坏本书的性质，达不到预期的目的。最后，我决定增加十四个例子，我认为它们不仅自身有趣——哪一件艺术品没有趣呢？——而且阐述了一些能够丰富论证系统的新论点。毕竟是书中的论证使本书成为发展史，而不是一部作品选集。如果书中的图片无须读者分心寻找，因而，本书仍旧可以阅读，而且我想还仍旧为人喜爱，那末这是得益于埃尔温·布莱克尔先生[Mr Elwyn Blacker]、I·格雷夫博士[Dr I. Grafe]和基思·罗伯茨先生[Mr Keith Roberts]给予的多方面的帮助。

E.H.G.

1971年11月

第十三版前言

本版比第十二版增加了很多彩色图版，然而正文（参考文献除外）未加改动。另一个新特点是491页到497页的编年图表。在广阔的历史全景上看到若干路标的所在，能帮助读者消除一种不顾往昔只注重新近发展的透视错觉。年表就是这样促使人们认识美术发展史的时间尺度，这就跟我三十来年前对本书的写作一样，都是为了达到同一个目的。这里我仍然可以请读者参看前几页上初版前言的开场白。

E.H.G.

1977年7月

第十四版前言

“书籍自有命运”^{〔1〕}。当年首作此论的罗马诗人再也不会想到他的诗句会连续若干世纪递相抄录，两千来年以后还能出现在我们图书馆的书架上。以此衡量，那么本书还是个后生小子。尽管如此，当年写作时，我也不可能想到本书将来的生命会象现在一样，就英文本刊行的情况而言，现已逐版记载在扉页背面。对本书所作的部分更改，已见述于十二版和十三版的前言。

那些更改维持不变，但是论述艺术书籍一节已再次据最新资料补订。为了适应工艺发展和人心所向的变化，以前的黑白插图已有多幅改为彩色版。此外，我还加上补记论述“新发现”，简述近年考古学的成果，提醒读者往昔史实经常有修正，有意外的充实。

E.H.G.

1984年3月

〔1〕这句诗的拉丁语原文为：habent sua fata libelli；出自公元二世纪的古罗马诗人、语法家兼诗律学家泰伦提乌斯·马乌斯(Terentius Maurus)之笔，一般把它归为贺拉斯〔Horace〕。

目 录

中译本前言	7
第十二版前言	10
第十三版前言	11
第十四版前言	12
前 言	1
导 论 论艺术和艺术家	4
第 一 章 奇特的起源	17
第 二 章 永恒的艺术 (埃及, 美索不达米亚, 克里特)	28
第 三 章 伟大的觉醒 (希腊, 公元前七世纪至公元前五世纪)	39
第 四 章 美的王国 (希腊和希腊化世界, 公元前四世纪至公元一世纪)	53
第 五 章 天下征服者 (罗马人, 佛教徒, 犹太人和基督教徒, 一至四世纪)	63
第 六 章 十字路口 (罗马和拜占庭, 五至十三世纪)	72
第 七 章 向东瞻望 (伊斯兰教国家, 中国, 二至十三世纪)	77
第 八 章 西方美术的融合 (欧洲, 六至十一世纪)	84
第 九 章 战斗的基督教 (十二世纪)	93
第 十 章 胜利的基督教 (十三世纪)	101
第 十 一 章 朝臣和市民 (十四世纪)	113
第 十 二 章 征服真实 (十五世纪初期)	122
第 十 三 章 传统和创新[上] (意大利, 十五世纪后期)	133
第 十 四 章 传统和创新[下] (北方各国, 十五世纪)	146
第 十 五 章 和谐的获得 (托斯卡那和罗马, 十六世纪初期)	156
第 十 六 章 光线和色彩 (威尼斯和意大利北部, 十六世纪初期)	178
第 十 七 章 新学问的传播 (德国和尼德兰, 十六世纪初期)	186
第 十 八 章 艺术的危机 (欧洲, 十六世纪后期)	198
第 十 九 章 视觉和视象 (欧洲的天主教地区, 十七世纪前半叶)	214
第 二 十 章 自然的镜子 (荷兰, 十七世纪)	230
第 二 十 一 章 权力和光荣[上] (意大利, 十七世纪后期到十八世纪)	242
第 二 十 二 章 权力和光荣[下] (法国、德国、奥地利, 十七世纪晚期到十八世纪初期)	249
第 二 十 三 章 理性的时代 (英国和法国, 十八世纪)	255
第 二 十 四 章 传统的中断 (英国、美国和法国, 十八世纪晚期和十九世纪初期)	267
第 二 十 五 章 持久的革命 (十九世纪)	280

第二十六章 寻求新标准 (十九世纪晚期)	299
第二十七章 实验性美术 (二十世纪前半叶)	310
变幻的场面 (后记)	332
补记 (新发现)	343
艺术书籍评介	350
附 录	
论艺术再现	363
日文版序言	370
注 释	372
索 引	480
译者后记	501
编年表	502

前 言

本书打算奉献给那些需要对一个陌生而迷人的领域略知门径的读者。本书可以向初学者展示事实状况，而不让细节把读者搅糊涂；可以帮助初学者充实学力，以便把目标更高的著作中一页页不计其数的姓名、时期和风格理出清楚的头绪，为参考更专门的书籍打下基础。编写本书时，我首先想到的对象是刚刚独自发现了这个艺术世界的少年读者。然而我一向认为给年轻人看的书无须有别于给成年人看的书；只是给年轻人看的书不能不考虑那些苛求的批评家的指摘，稍有侈谈术语或装腔作势的形迹，他们马上有所觉察，而且深恶痛绝。我根据经验知道，一旦书中存在上述弊病，读者以后终身都会对一切艺术论著心存怀疑。我真心实意地努力避开那些魔障，即使书中的讲法听起来是随便一谈的外行话，仍然坚持行文用语的浅近易懂。尽管如此，我并没有回避难以理解的问题，因此我希望读者切勿误会，不要因为我决定尽量少用美术史家的习语行文，就以为我有什么向他“垂教”的意思。有些人滥用“科学的”语言，不是意在启发读者，而是要读者对他们肃然起敬，难道不正是他们高高在上、坐在云端向我们“垂教”吗？

除了决定少用术语以外，在编写本书时，我还试图遵循一些更为具体的律已准则；遵循那些准则就使我这个作者倍感艰难，但读者阅读起来可能轻松一些。我所遵循的第一条准则是，凡是我不能用插图复印出来的作品概不论述；我不想让本书蜕化为罗列名单之作，那些名单对于不知道有关作品的人简直毫无意义，对于知道有关作品的人则是多余。这条准则直接限制了我所能论述的艺术家和艺术作品的范围，不能超出本书将要收入的插图的数目。这就迫使我倍加严格地斟酌哪些要讲，哪些不讲。随之而来的是我的第二条准则，我只能在本书中论述真正的艺术作品，排除一切只作为一种趣味或时尚的标本看待才可能有些意思的作品。作出这个决定就需要牺牲相当可观的文学趣味。要知道赞美比批评枯燥得多，而书中收入一些怪模怪样引人发笑的东西本来也可以调剂一下精神。然而我要是那样做，读者就有充足的理由质问我，既然本书只讲艺术而不讲非艺术[non-art]，那末为什么我已经看出某作品令人厌恶还要让它在书中占一席之地，特别是，如果收入它就要遗漏一件真正杰作的话。因此，尽管我没有宣称本书附图的作品都是代表最高水平的十全十美之作，但我确曾尽力排除一切我认为没有独特价值的作品。

第三条准则也是要求一些自我克制。我发誓要在选择作品时不被自我作古的念头所诱惑，以免人所共知的杰作被我个人偏爱的作品排挤出去。本书的意图毕竟不是仅仅选辑一些美丽的作品，而是为那些在一个新领域中寻求门径的人编写的。对于他们，那些似乎“陈旧”的示例具有人们所熟悉的模样，可以用作受人欢迎的路标。而且，最负盛名之作实际上往往用许多标准去衡量都是最伟大的作品。如果本书能够帮助读者用新眼光去观赏它们，事实也许证明是更有益处的，比我收录一些不大出名的杰作而忽视它们要好。

尽管如此，本书只能略而不论的杰作和名家的数目之多仍然足以惊人。无妨坦白地说，书中实在没有余地，无法收容印度艺术和伊特拉斯坎艺术[Etruscan art]①，无法收容奎尔恰[Qurcia]、西尼奥雷利[Signorelli]和卡尔帕奇奥[Carpaccio]之流的艺术家的，还有彼得·菲舍尔[Peter Vischer]、布劳韦尔[Brouwer]、特博尔希[Terborch]、卡纳莱托[Canaletto]、柯罗[Corot]和其他许多恰是我深感兴趣的艺术家②。如果把那些内容收进去，本书的篇幅恐怕就要增加一两倍，我认为那也会伤及本书作为初级艺术指南的价值。在这令人惋惜的删略过程中，我还遵循另一条准则：在或取或舍举棋不定时，我总是愿意论述我曾目睹原貌的作品，不愿意论述仅仅在照片中见过面的作品。本来我想绝对遵循这一准则，可是我不想因此而使读者蒙受无辜的损失，因为艺术爱好者一生时常受到出人意料的限制，不能随意遨游。况且我的最终准则还是不要任何绝对的准则，有时就是自食其言，留下把柄让读者作一笑乐。

这些就是我采用的消极的准则。我的积极的目标在本书中应该是一目了然的。本书用朴素的语言重新讲述美术发展史，应该让读者能够看出它是怎样前后连贯，帮助读者鉴赏艺术作品；不是求助于热情奔放的叙述去实现这个目标，而是给读者一些启示，说明艺术家可能怀有的创作意图。这种作法至少应该有助于消除那些最常产生误会的根源，防止那种跟艺术作品的寓意毫不沾边的评论。此外，本书还有一个略较远大的目标，打算把书中论及的作品跟它们的历史背景结合起来，期望由而触及名家的艺术目标。每一代人都有反对先辈的准则的地方；每一件艺术作品对当代产生影响之处都不仅仅是作品中已经做到的事情，还有它搁置不为之事。年轻的莫扎特来到巴黎以后，在给他父亲的信中说，他注意到那里的时髦交响曲都用一个快速的终曲作结尾；于是他决定在他的最后一个乐章用一个缓慢的序曲让听众大吃一惊。这是一个小小的例子，然而它却表明了历史的艺术鉴赏必须遵循的方向。渴望独出心裁也许不是艺术家的最高贵或最本质的要素，但是完全没有这种要求的艺术家却是绝无仅有。鉴赏这种有意识的独出心裁，往往也就打开了理解往昔艺术的最易行的坦途。我试图用艺术目标的不断变化作为叙事的主线，试图说明每一件作品是怎样通过求同或求异而跟以前的作品联系在一起的。为了相互比较，我甚至不避烦冗地指出了其前的一些作品，那些作品能够表明艺术家已经跟前人拉开了多大的距离。使用这种写法有一个毛病，但愿本书已经加以克服，但不能不予以说明。这个毛病是把艺术的不断变化天真地误解为持续不断的进步。每一个艺术家的的确确都觉得自己已经超越了上一代人，而且在他看来，他所取得的进展是前所未有的。我们不能体会到艺术家在观看自己的造诣时内心的解放感和胜利感，也就不能指望会理解一件艺术作品。但是我们必须认识到，在一个方面有什么所得或进步，都必然要在另一个方面有所失，而且这种主观的进步概念无论有多么重要，也不等同于客观的艺术价值的提高。抽象地讲下去，这一切听起来可能有些难懂，我希望本书能给读者解释清楚。

还要说明一下本书分配给各种艺术形式的篇幅。在某些人看来，跟雕塑和建筑相比，似乎绘画受到了过分的偏重。造成这种偏重的一个因素是，不要说跟宏伟的建筑物相比，就是跟圆雕作品相比，绘画作品在插图中的失真之处也是较少的。况且我根本无意跟现有的许多讲建筑风格史的杰作争胜。但是，本书所想象的美术发展史不谈建筑方面的背景就无从讲起。虽然我不得限于在每一个时期都只讲一两座建筑物的风格，但