SJXCS

设计学丛书

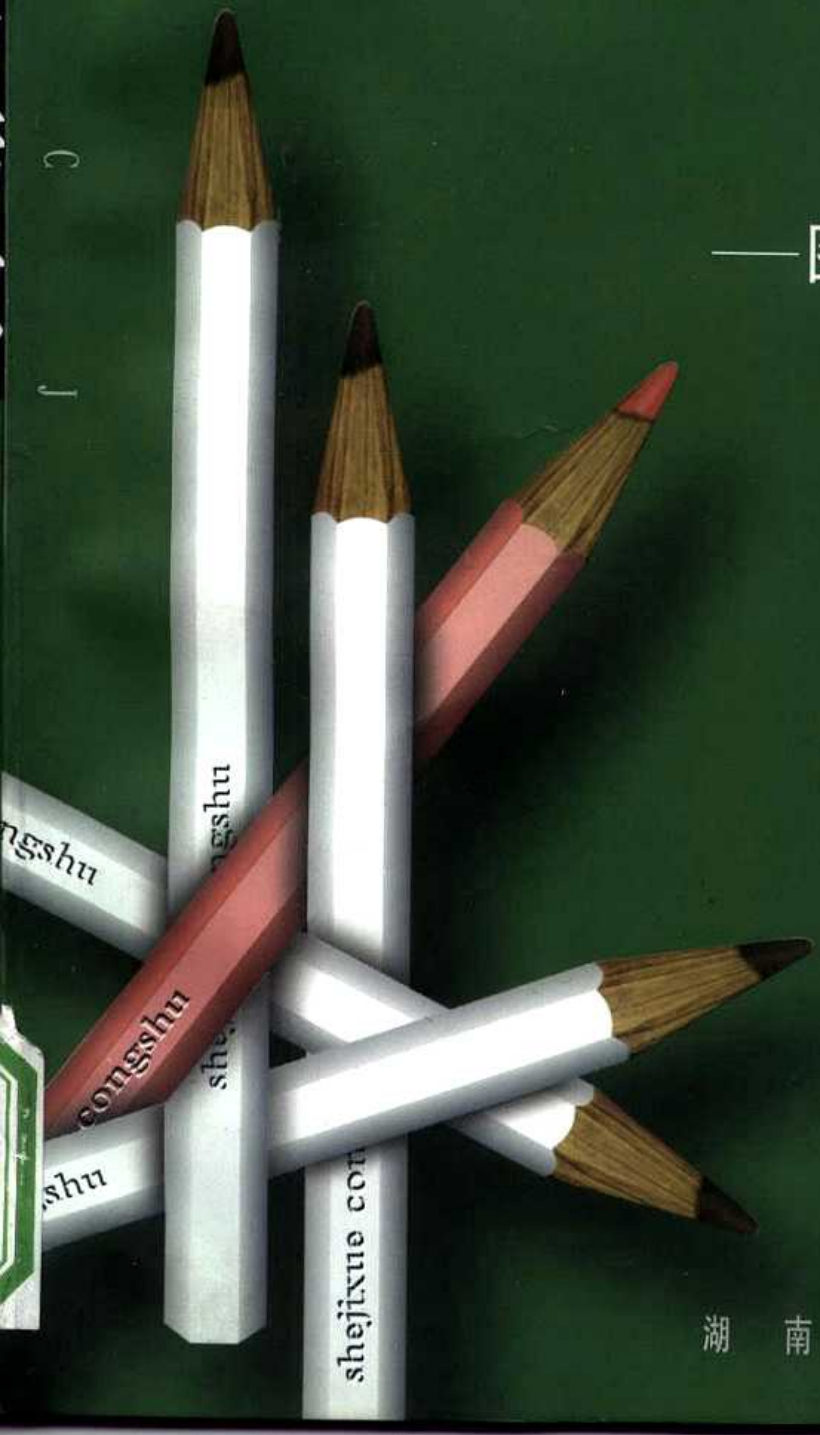
尹定邦／主编

艺术与错觉

——图画再现的心理学研究

〔英〕E.H.贡布里希／著

林　夕　李本正　范景中／译





湖南科学技术出版社

529715



529715

SJXCS

设 计 学 丛 书

尹定邦 / 主编

艺术与错觉

——图画再现的心理学研究

〔英〕E.H.贡布里希著 林 夕 李本正 范景中译

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

中央美术学院广播电视研究中心 * 图书资料 *

湖南科学技术出版社

E.H. 贡布里希先生授予湖南科学技术出版社本书中文版出版发行权。

版权所有　侵权必究

著作权登记号：18－99－053

艺术与错觉

——图画再现的心理学研究

著　　者：〔英〕E.H. 贡布里希
译　　者：林　夕　李本正　范景中
责任编辑：龚绍石　柏　立
出版发行：湖南科学技术出版社
社　　址：长沙市展览馆路 66 号
　　http：//www.hnstp.com
邮购联系：本社直销科 0731—4441720
排　　版：广美旭东设计制作工作室
印　　刷：湖南省新华印刷三厂
　　（印装质量问题请直接与本厂联系）
厂　　址：长沙市韶山路 158 号
邮　　编：410004
出版日期：2000 年 1 月第 1 版第 2 次
开　　本：787mm×1092mm　1/16
印　　张：27.5
插　　页：7
字　　数：602000
印　　数：3101～6600
书　　号：ISBN 7－5357－2563－5/J·19
定　　价：48.00 元
（版权所有·翻印必究）

SJXCS

设计学丛书

《设计学丛书》编委会名单

主　　编：尹定邦
编　　委：尹定邦　范景中　邵　宏　赵　健　王跃生
　　李薇蔓　周启新　熊穆葛　龚绍石　柏　立
责任编辑：龚绍石　柏　立
特邀编辑：周启新　李薇蔓
技术编辑：方旭东
装帧设计：刘苏斌

S　J　X　C　S

DM45/32
02

To the Memory of my Teachers

EMANUEL LOEWY

1857—1938

JULIUS VON SCHLOSSER

1866—1938

ERNST KRIS

1900—1957

纪念我的老师

埃马努埃尔·勒维

1857～1938 年

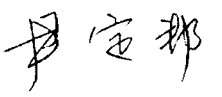
尤利乌斯·冯·施洛塞尔

1866～1938 年

恩斯特·克里斯

1900～1957 年

“设计学丛书”总序



设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯到它的起源，我想，那些生活在远古的先人们，当他们或者他们当中的某一个人，用一块石头砸向另一块石头以便打造出有某种功能的工具时，设计就在这一瞬间自然而然地产生了。我的意思是说，设计其实就是人类把自己的意志加在自然界之上，用以创造人类文明的一种广泛的活动。或者用更为简单的话来说：设计是一种文明。

所以，古往今来，大千世界，我们所用的、所看的、所创造的，无一没有人类设计的印痕，无一不体现出人类自身的理性与情感的特征。就像古希腊的哲人所说的：人是万物的尺度。或者像马克思所说的：人按照自己的尺度，也就是美的尺度来创造。这个美的尺度，说到底就是一种人的设计。

然而，设计虽然有如此漫长的历史和如此丰厚的遗产，但对于设计本身的认识却只是晚近的事。设计受到社会普遍的关注，同时，把设计上升到一个学科的高度来研究，则是从19世纪末才开始的事实。西方现代设计运动当然要从上个世纪末的英国人莫里斯算起。20年代在德国创立的包豪斯学校，可以看作是现代设计教育的起点。在这之后，设计就日益成为社会生活中不可或缺的部分，扮演着越来越重要的角色。比之传统经典的视觉表达样式，设计的确拥有与现代社会接轨的实用性与操作性，也从根本上改变了整个社会的外在形式。

现代设计的观念在五四运动以后才开始传入中国。二三十年代我们有像庞熏琴等那样优秀的设计家和设计教育家，许多西方的设计也随之进入中国。然而，非常奇怪的是，近半个世纪以来，设计却被定名在“工艺装潢”这么一个狭隘的范围里而长期不能自拔。在过去那个特定的环境，设计无法成为一门社会性的产业，设计教育更无从谈起。人们对于设计的淡漠，艺术界对于设计(工艺装潢)的轻视，都发展到了一个令人不解的程度。这当然首先得归究于某些特别的原因。改革开放以来，情况有了一个根本的变化。20年来，设计不仅得到社会各界的公认，而且自身已经成为不容忽视的巨大的产业。广告设计、工业产品设计、室内设计、服装设计、环境设计、建筑设

计，等等，都在不同程度上得到了长足的发展。今天，我想我们可以毫不夸张地说，设计已经深入到生活的方方面面，日复一日地改变着人们对自身的认识。

不过，即使如此，我还是觉得设计本身依然存在着许多问题，而最严重的问题就是缺乏对设计理论系统而深入的研究。不从观念入手，不解决理论问题，不把理论问题落实到教育上，设计的发展最终还是会有限度的，会影响到整个设计水平的进一步提高。之所以要编辑这一套“设计学丛书”，我想目的也正在于此。我希望藉此能够引起中国设计界中人对理论问题的关注，进而对设计教育的关注，更希望藉此工作来为建立中国自己的设计理论打下良好的基础，并最终使设计学成为一门真正的教育和实践两方面都得到落实的学科。

丛书着眼的是一种设计的文化研究，唯其如此，它所包含的内容才会特别的丰富多样。事实上，这只是一个开始，但却是一个良好的开始。我觉得，总有一天我们会收获到丰硕的果实的。到了那一天，我们才会觉得我们的工作没有白做。

我期盼着这一天的到来，我也强烈地相信那一天一定会到来。是为序。

1999 年 1 月 28 日于广州

中译本序言

我欣然应译者之请，为中国读者写一篇简短的前言。稍稍看一下内容，就会发现本书不同于种种历述特定时期的杰作或特定艺术家的杰作的一般艺术论著。诚然，本书也有些插图是世界各地不同时代的雕塑神品和绘画妙迹，不过更多的插图却是连环漫画、示意图、教学书籍、心理演示、招贴画和照片，等等，形象并不那么煊赫。它们之所以会出现于书中，本书的副题“图画再现的心理学研究”已作出解释，因为再现的范围自然已远远超出了那种伟大艺术的门槛。

话虽如此，读者若以为这种种再现在我心目中价值均等，不分轩轾，却不是我的本愿。当初制作它们有种种不同的目的，有时简直跟艺术风马牛不相及，因而也就表现了种种不同的制像类型。在论述这些制像类型和它们的制作方法时，我无意漠视许许多多西方传统的艺术家念兹在兹的重大问题，即力求形象逼真，甚至偶而竟能产生身临其境的错觉。

秦始皇陵周围大批兵马俑的出土告诉我们，昔日的中国名工同样精于创作栩栩如生的形象，其技艺是如何迥乎而不可及。然而，除非我是完全看朱成碧，否则伟大的中国绘画传统并非一直以逼真为鹄的。由于中国的书法和绘画息息相关，恐怕已不容绘画风格独树一帜，专以维妙维肖地重现现实为务。恰恰就是这个缘故，画家才跟书法家一样，必须首先通晓山、树、云的公式，然后才能随其所需加以矫正。我发现研究这个传统对于理解我所称的图画再现的心理学无比重要。本书称这些公式为图式，并在第五章第二节中讨论了它们在中国绘画中的作用。然而本书实际所论却是：种种再现风格一律凭图式以行，各个时期的绘画风格的相对一致是由于描绘视觉真实不能不学习的公式。

我在本书第四章论述，西方绘画传统应特殊需要，情况尤其如此。西方绘画过去追摹仿效戏剧和舞台的效果，要把观众带到神话和传奇世界以目睹其情其景。为了达到这个目的，艺术家就不得不像科学家一样地探索视觉真实，研究人体解剖学、透视法则和光照与反射的效果，这一切都被吸收在学艺者必须掌握的图式之中。许多西方艺术极致之作再现的场面是希腊神话世界，基督的生活，或是基督教圣徒的生活——读者于此可能想起古代的拉奥孔群像或莱奥纳尔多的《最后的晚餐》。

我认为，正是由于当时的人们欣赏并赞美这些作品，他们才发现再现风格的写实性经过若干世纪的历程已有巨大的进展。艺术史论著最初就是起源于这种认识。不仅 16

世纪意大利画家瓦萨里的书籍把艺术史讲成模仿现实的发展史是出于这种观点，就是对于老普林尼的拉丁文百科全书所记载的希腊作家来说，他们的艺术评论也如此。

不难看出这种解释相当片面，因为众所周知，若论审美性，常被称为“原始”的早期艺术作品可能大大超过诸如本世纪商业性作品之类更为精工的画像。我希望本书读者不会责备我把写实性与艺术性混为一谈；然而背道而驰，认为再现方法的进展对往昔的艺术大师无足轻重，同样不足为训。看一看本书所引的莱奥纳尔多·达·芬奇的观点，或是英国风景画巨擘约翰·康斯特布尔的观点，就足以看出这些艺术大师是多么关注对可见世界的探索——这种探索一直持续到19世纪法国印象主义者时代。

实际上，直到本世纪，上述问题才被批评家斥为琐屑而不足道。观点之所以发生这种变化，原因之一是显而易见的：由于发明摄影技术，人人都有工具在手，得以重现视觉真实的任何一个侧面。的确，这项发明也提出一个问题：同样一件事，为什么透镜和感光胶片优游为之，而人的手和眼却会感到困难重重。本书所关心的主要是怎样解释这个问题。我在写作本书时，不能不抛开某些艺术史研究中出现的那些简单的解释，例如把艺术风格的变化看成复现世界经历的实际变化的观点。我更难以接受的观点是不承认有视觉现实其物，从而竟认为我们对任何再现之作都没有理由说它是否比别的作品更为逼真。由于未曾细读本书，一些读者误以为我在提倡这种哲学相对论，所以此刻就要提请读者注意第二章的结尾部分，那里明确了我对这个要点的态度。

毫无疑问，我在本书中论述了眼睛是如何千变万化地欺骗我们，造成多种多样的错觉。但若没有判断真实性的标准，没有不变的现实概念，我们也就无从谈什么背离真实。正是着眼于此，我才在书中讲“图式和矫正”的过程——矫正这个词蕴涵着更为接近真实的意见，至少是消除虚伪性。

我在以前写的《艺术的故事》一书中，讲过我们实际的所见是一回事，而我们自以为的所见是另一回事。我也像别人所曾讲的一样，提出我们的知识往往支配着我们的知觉，从而歪曲了我们所构成的物像。我认为这种观点并非一无是处，然而正像我在本书第九章第五节所试图说明的，讲得过分简单了一些。

正是为了阐明这些问题，我才着手研究心理学家的著述。他们在实验室里做实验，借以研究视知觉过程。我接触当代科学以后，获知人的眼睛和人的头脑都是极其复杂的器官，科学家现在还远远谈不上完全理解我们对世界的看法。我在各章中极力论述的一些问题有其引人入胜之处，甚至有不可思议之处，倘若本书对此确实有所揭示，也就得遂初衷。

E.H. 贡布里希

1987年5月于伦敦

序　言

我荣幸地应邀在华盛顿国立美术馆 A.W. 梅隆美术讲座〔the A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts〕演讲时，提议以“再现的心理学”为我的演讲课题。各位理事惠允所请，接受了这个逾越艺术领域、进入知觉和视错觉〔optical illusion〕研究的广袤探索，我深感盛情。因为形状和标记能那样神秘地代表和暗示其自身以外的事物，从学生时代开始我就为之神往。在《艺术的故事》〔*The Story of Art*〕一书中，我已从仰仗“其所知”〔what they knew〕的原始人和埃及人使用的概念手法讲到成功地记录“其所见”〔what they saw〕的印象主义者的种种成就，勾画出了艺术再现的发展轮廓。我如此地运用着传统的“知道”〔knowing〕和“观看”〔seeing〕的区别，在该书最后一章大胆地指出，印象主义方案的自相矛盾性，促使再现在 20 世纪艺术中土崩瓦解。我的断言大致是说没有一个艺术家能摒弃一切程式“画其所见”，这听起来未免有格言和武断的味道。为了阐明和证实这些看法，我不能不对知觉理论本身重加研究，因为我已发现它对讨论十分有益。本书就是这番重新研究的实录。它的用意不是推翻以前的解释，而是从当代心理学成果的角度给予证实和精密化。简单地讲，《艺术的故事》一书是以关于视觉本性的传统假说去研究再现风格史；本书则寄望更高，打算反过来使用艺术史对那假说体系本身进行探讨和检验。因此，我自然不得不假定读者已经知道《艺术的故事》中描述过的再现风格的各个主要阶段。除此以外，无需更多的专门知识。我所要求的心理学知识甚至更少，因为在心理学领域，连我自己也是门外汉，也是初学者。然而我强调这一点，却无意显示过谦其词。据我看，设立 A.W. 梅隆讲座的主要意图是保持艺术讨论持续常新，促使研究课题发展演进。我相信，只有向艺术家学习，避熟趋生，大胆治学，才能达到预期的目的。我对明智的华盛顿听众作出的全部保证就是不作安全第一的打算。

我于 1956 年春天所作的七次讲演，题目是《可见世界和艺术语言》〔The Visible World and the Language of Art〕。七篇讲演稿都已收入本书，大部分仅稍作更改（第一章、第三章、第十章、第十一章）。剩下的三篇，一篇经过相当的扩充后编为第九章；其余的两篇则发展为若干小节，分别收入第二章和第五章，第七章和第八章。大量的增补材料来自我就这一总题目所作的若干次讲演，包括我担任牛津大学斯莱德纪念讲座教授〔the Slade Professorship〕时的讲演，对我现在供职的伦敦大学的几个学院的讲演，在我访问哈佛大学时的讲演，还有 1955 年在达勒姆〔Durham〕英国心理学会年会上的讲演，我在那里对我的研究方案作了概述。

本书所发表的材料只要没有讲演的时间限制，上述的扩展看来就势在必行。说实话，我的最大难题是怎样能既把潜在的论点讲得清楚透彻，又不让每一章都扩展成一册书。所以，尽管经过大量的重撰和改写，我还是决定保留讲演形式的长处，这样就不必面面俱到、巨细不遗。况且这样做也有可能乐观地设想读者会像听讲者那样坐在椅子上，按照书中安排的顺序观看那些论点和图片。因为现在读者应该清楚了，这不是带有文字说明的画册，而是带有图片示意的阅读材料。出版者已尽其所能地把图片跟它们所说明的段落排在一起。注释的安排也是为类似的目的服务。我们一般不向听众连珠炮式地介绍参考文献目录，以免打断我们的讲演。我不把注释直接放在读者眼前，而是一概集中在书末，并标出前面有关正文的页码和那里所讨论的问题。读者在查找出处、寻求进一步的文献时，将会发现很容易找到有关的资料。有些书名用简称代替，其全名统一列在第 334 页（原书页码，下同——译者）的表中。

我把引文出处移到后面，不让读者马上看见，这样编排绝不是由于我对它们的作者缺乏谢意。恰恰相反，我完全乐于在这里向那些专门学者的无私的工作深致谢意；他们必定牺牲了自己多年的时间和许多有价值的探索，以便使自己的知识能为非专业人员所用。例如，注释中有一些引文引用的是未经翻译的原文，有时我也使用自己的译文，但这不能抹煞我对《洛布古典丛书》〔*Loeb Classical Library*〕的编者和译者的感激。书中偶尔引证一下心理学期刊中的个别论文，这也不能埋没我对写作期间一直插架的那些著作的依赖。我所指的是这样一些不可或缺的概论，例如，C. E. 奥斯古德的《实验心理学的方法和理论》〔C. E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology*〕（1953 年），R.S. 伍德沃思和哈洛德·施洛斯伯格的《实验心理学》〔R. S. Woodworth &Harold Schlosberg, Experimental Psychology〕（1954 年），还有 O.L. 赞格威尔的简洁的短论《现代心理学导论》〔*R. S. Wooldworth & Harold Schlosberg, Experimental Psychology*〕（1954 年），还有 O.L. 赞格威尔的简洁的短论《现代心理学导论》〔O. L. Zangwill, *An Introduction to Modern Psychology*〕（1950 年）。在视觉专门著作中，M.D. 弗农的《视觉的深入研究》〔M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception*〕（1952 年）是令人赞叹的总论，而沃尔夫冈·梅茨格的《视觉原理》〔Walfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*〕（第 2 版，1953 年）则是以格式塔学派的观点概述整个领域。我也深深受益于拉尔夫·M. 埃文斯的《色彩导论》〔Ralph M. Evans, *An Introduction to Colour*〕（1948 年），尤其受益于 J.J. 吉布森的《视觉世界的知觉》〔J.J.Gibson, *The Perception of the Visual World*〕（1950 年），但愿这本书已使我重视了作者所谓的“望而生畏的视觉复杂性”。

在更接近我的学识领域的论著中，我希望我已受益于 D.O. 赫布的《行为的组织》〔D.O.Hebb, *The Organization of Behavior*〕（1949 年），维克托·冯·魏茨泽克的《格式塔圆》〔Viktor von Weizscker, *Der Gestaltkreis*〕（1950 年），F.H. 奥尔波特的《知觉理论和结构概念》〔F. H. Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*〕（1955 年），大概最为受益于 F.A. 哈耶克的《感觉的秩序》〔F.A.Hayek, *The Sensory Order*〕（1952 年）。

列举代表不同心理学流派的著作会使专家心有疑虑，以为我的方法一定有折衷主义本质。这种怀疑并不是完全没有道理，但是，我的选择还是有倾向性的。如果本课题的哪一位研究者现在想知道我倾向于何方，那么，他可以去看 1935 年《心理学评论》〔*Psychological Review*〕所载 E.C. 托尔曼和 E. 布伦斯维克合作的著名论文“机体和环境的因果结构”〔E.C.Tolman and E. Brunswick, The Organism and the Causal Texture of Environment〕，这篇文章强调一切知觉过程的假说性质。

其实，我是在写完全书之后才看到了这篇论文。我这样讲并非有意宣称这是我的创见，而是想强调活着的传统是怎样把我们塑造成各有所好的人物。那篇论文 1934 年写于维也纳，那时我跟 E·布伦斯维克有过短暂的接触。当时他在一系列理解艺术中的面部表情的实验中，好心地充当受试者，而我则在故友恩斯特·克里斯〔Ernst Kris〕的指导下帮助组织那些实验。不是别人，正是恩斯特·克里斯这位变成心理分析家的艺术史家，他在持续二十多年的交往之中告诉了我心理学方法是如何卓有成效。在我们合作研究漫画问题时，我第一次遇到把一个物像〔image〕认作相似物〔likeness〕的过程包含着什么因素这个问题。我们这项研究的基本成果收在他的《艺术中的心理分析探索》〔*Psychoanalytic Explorations in Art*〕（1952 年）里的一篇论文之中，对此本书各章已加利用。书面文字难以传达的是他那探索不已的心灵的激情热望和多才多能，正是得益于此，我才坚信若不跟对人的研究密切联系以求不断地丰富，艺术史就要趋于枯竭。

正是在那些岁月里，在希特勒占领维也纳之前，我幸遇卡尔·波普尔〔Karl R. Popper〕，当时他的《科学发现的逻辑》〔*The Logic of Scientific Discovery*〕（英文译本，1959 年）一书刚刚出版。他在书中确立了科学假说优先于感觉资料记录的观点。我在科学方法和哲学问题方面有什么知识，都应归功于他的持久的友谊。如果本书中处处可以感觉到波普尔教授的影响，我将引以为荣；但本书的许多缺点自然与他无关。

多亏医疗物理学家戈特弗里德·斯皮格勒〔Gottfried Spiegler〕博士，让我逐渐懂得把解释全部物像看作一个哲学问题。在普林斯顿，沃尔夫冈·克勒〔Wolfgang Köhler〕教授慷慨地为我花费时间，他的谈话使我确信，在艺术实践中遇到的复杂问题仍然有潜在的趣味吸引着心理学研究。布兰代斯大学〔Brandeis University〕的理查德·赫尔德〔Richard Held〕教授给我解释了若干问题，并且介绍我到普林斯顿大学心理学系，在那里看到了艾姆斯演示〔Ames Demonstrations〕。奥斯卡·科柯施卡〔Oskar Kokoschka〕邀请我到萨尔茨堡暑期学院〔Salzberg Summer Academy〕的“视觉学校”〔School of Seeing〕讲话，使我相信知觉的奥秘仍然足以使当代的伟大艺术家神往。跟哈佛大学的罗曼·雅各布森〔Roman Jakobson〕教授和伦敦帝国科学学院的科林·彻里〔Colin Cherry〕教授的几次谈话，让我空自艳羡地一窥语言学理论和信息理论那些动人领域。

对于伦敦大学的瓦尔堡学院〔Warburg Institute〕和斯莱德艺术学校〔Slade School of Art〕中惠予激励鼓舞的身边同事，我自然无法一一列举鸣谢。然而我至少也想提一下在成书过程中好心地读过手稿，提过修改建议的几位同人，他们是简·比亚洛斯托基

〔Jan Bialostocki〕教授，格特鲁德·宾〔Gertrud Bing〕教授，哈里·鲍伯〔Harry Bober〕教授，B.A.R.卡特〔B. A. R. Garter〕先生（他还提供了一些示意图），菲利普·费尔〔Philipp Fehl〕教授，埃伦·卡恩〔Ellen' Kann〕夫人，H.莱斯特·库克〔H. Lester Cooke〕先生，珍妮弗·蒙塔古〔Jennifer Montagu〕小姐，迈克尔·波德罗〔Michael Podro〕先生和鲁思·鲁宾斯坦〔Ruth Rubinstein〕夫人。威廉·麦圭尔〔William Mc Guire〕先生在出版社那边，我妻子和我儿子理查德〔Richard〕在作者这边，都对本书和本书的作者提供了帮助。

我非常感谢下列各方允许本书引用材料：感谢兰登书屋〔Random House〕允许引用W.H.奥登〔W. H. Auden〕写的一首诗中的一段；感谢登特父子股份有限公司〔Dent and Sons Ltd.〕允许引用埃利斯〔Ellis〕译本《玫瑰传奇》〔*The Romance of the Rose*〕中的一段；感谢乔治·艾伦和昂温股份有限公司〔George Allen and Unwin Ltd.〕允许摘录《约翰·拉斯金著作集》〔*The Works of John Ruskin*〕的文字，；谢费顿股份有限出版公司〔Phaidon Press Ltd.〕允许摘引梅恩〔Mayne〕版本莱斯利〔Leslie〕的《约翰·康斯特布尔生活回忆录》〔*Memoirs of the Life of John Constable*〕和我的《艺术的故事》。

E.H.G.

1959年1月

第2版序言

本书正文的改动仅限于个别事实或措辞的纠正。任何较大的更改都会破坏如此成功地把正文和插图苦心吻合在一起的版面设计，造成致命的脱臼离榫。然而我愉快地接受了出版者的邀约，给这第2版写一篇序言。

我的第一项任务无疑是向所有关心本书的人致谢，由于他们的兴趣和理解，出版后还不到一年就需要重印。我的第二项任务是要处理所有的评论意见，摒除评论中可能已有所揭示的种种引起误解的地方。很难设想在一篇序言中做到这一点，可是至少也能提请注意其中的几个地方。在这些绊脚石中，有一个乃是由于预先做出假设，认为论述错觉艺术起源的书籍一定要把忠实于自然立为艺术完美性的判断标准。如果我在本书第6页和第7页上对此的否定仍然有所不足，那么，我对漫画和再现的其他非错觉主义方面的讨论应该是相当明确的，不会再产生这一误解。一个无可争辩的有趣事实是，以往许多伟大的艺术家醉心于视觉真实的问题，可是他们谁也不能想象仅凭视觉真实就足以使一幅图画成为艺术作品。

另一些读者以本书的论述为据作出了相反的结论，证明了要求忠实于自然必然是永远无意义的，因为对自然人们各有各的看法。其实我所试图表明（例如，第233页以下和第252页）的是，视觉有不可否认的主观性并不妨碍再现准确性有客观的判断标准。一个蜡制模型能跟它的原型难分彼此，从一个窥视孔窥视一幅图画，可以跟观看立体实物时所见一般无二，完全不在乎是谁在看，以及观看者对那诀窍是喜欢还是鄙薄。

引起这一误会的根源（另有第33页和第41页上的过分讲法，现已更正），可能是我反复断言艺术家谁也不能摹其所见。这里没有矛盾，因为成功的 trompel' oeil〔乱真之作〕跟感人至深的漫画一样，不仅是做过认真观察的结果，而且是以绘画效果进行实验的产物。正如我所试图说明的，那些绘画效果的发明，是由于西方文明某些时期对于看起来未能令人信服的物像有所不满而激发的。我的主要论题之一是，在新要求的压力之下，制像的传统的图式化程式逐渐得到矫正。

这里我大概应该指出一个不大明显的问题，然而还不是读者不能解决的难题。作为一个艺术史家，我的论述是以一批批传统图式语汇的存在和常见的用法为前提，不再详细说明它们的具体性质。由于这个问题的本性所决定，有些本来认真地看一看博物馆和艺术论著就能得到证实的问题——以往的艺人和艺术家创作他们的杰作时，天地是多么狭窄，变异是多么细微——要想在这里解决，哪怕是仅仅展示一下大量的埃及侍者形象、中国写竹的绘画、拜占庭的圣母玛利亚像、哥特式天使像或者巴洛克式儿童像，也

需要数目庞大得不相称的一批插图。因为本书的真正目的并不是描述，而是阐释为什么艺术家显然是想让他们的物像看起来接近自然却会遭遇始料所不及的困难。

我承认这种意图并不总是轻而易举就能予以证实的。我感谢我的一位画家朋友帮我重新总结了我的问题，他让我简单扼要地讲一下跟我所持的观点相对立的观点是什么。按照对立的观点，情况应该是，无论是谁挥舞画笔，永远都能做到忠实于自然。只要有个愿望，想把一个可爱的人或美丽的风景的形象保留下来，那就足以使艺术家“摹其所见”。这样一来，若把非自然主义风格中一切偏离自然之处一概看作是有意如此，那他就是正确的了。这种观点在我们这个世界里看起来挺有道理，因为大多数城市居民已经从招贴画和美术明信片中获取了大量关于绘画效果的知识。然而我们毫无权利认定那些不能间接地无师自通学会这种诀窍的人也有我们这样的选择自由。我最近无意之中在一位画家的回忆录中看到的一段小插曲，可以说明这一点。耶胡多·爱泼斯坦〔Jehudo Epstein〕在不承认绘画再现的波兰正教派犹太人中间长大成人，他在《我从东方到西方》〔*Mein Weg von Ost nach West*〕（斯图加特，1929年）中告诉我们，他最初想画故乡山丘上的一座城堡时，如何可悲地遭到了失败；事后有人借给他一本透视法教材时，又是多么意外的发现。

为了说明画家有利用前人经验的这种必要，我也不得不去研究绘画效果的作用，追究它们跟我们平常处理信息的方式有什么联系，那些信息是从我们在其中生活和行动的那个可见世界中传送给我们的。在我处理这个问题时，来自新实证主义营垒的一些哲学批评家就曾反对我那观看〔seeing〕和解释〔interpreting〕二者相等的方程式。我猜想，他们害怕这样处理会动摇对感官观察的可靠性的信仰，从而给他们的对立面以帮助和宽慰。我倒没有这种心理，可是我并不拘泥于某种措辞方式。我愿意用另一个名词来代替那令人不快的“解释”〔interpretation〕一词，只要它描述的还是同一个试错过程，还是我们只凭它——在知觉方面跟在科学方面一样——去清除种种错觉，检验和修改我们对世界、对信念的那个试错过程。大概我应该把这条假说表达得更明确一些，因为据我所知，还没有一位批评家重视了第231页和第278页上的中心论点。

对知觉的这些讨论都不会解释艺术之谜。我不相信任何一本宣称有此能力的书籍值得一读。有几位批评家发现我的问题颇有局限性，他们似乎感到失望，这恐怕反映出对艺术研究跟对自然研究相比，还不成熟。那些已在理解心脏的代谢作用方面取得一些进展的研究者，现在很少因为未曾进而解释生命之谜而遭人责备。本书能否代表在理解绘画再现及其历史方面的类似进展，这取决于它的论点是否合理。有许多读者愿意对这些论点进行讨论，愿意协力进行检查，他们的欣然从事连我最大胆的梦想也未曾想到，所以，我再次鸣谢我所蒙受他们的巨大恩惠。

E.H.G.

1961年1月于伦敦

第3版序言

如果要一一斟酌心理学、哲学和艺术史中所有可能涉及本书论点的出版物，使本书“最为时新”，这是我力所不能及的工作。然而读者也许乐于知道，我论述“艺术中的视觉分析”那一中心篇章，即我引用过J.J.吉布森教授一段“旁白”（第277页）的那一章，其结论现今已能以这位知觉研究巨擘的严密论证之作《作为知觉系统的感觉官能》〔*The Senses Considered as Perceptual Systems*〕（波士顿，1966年）为牢固的支柱。我还乐于指出一篇被我忽略的重要文章，我在抨击“纯真之眼”观念时本来应该提到这篇文献：那是R.布朗谢的“画家的视觉和知觉心理学”〔R. *Blanche*’: *La Vision du Peintre et la Psychologie de la Perception*〕，见《常态与病态心理学杂志》〔*Journal de Psychologie Normale et Pathologique*〕，1946年，4月～6月号（第153～180页）。至于我自己，在德克萨斯州奥斯汀市〔Austin〕所作“通过艺术的视觉发现”〔Visual Discovery through Art〕的讲演中，已从略微不同的有利观点检讨了本书中的某些问题，讲稿刊载于《艺术杂志》〔*Art Magazine*〕，1965年11月号。

在这研究相同问题的种种方法之间，并非没有矛盾。相反，本书提出的最基本的问题，有许多仍然悬而未决。我的同事们知道，我在大学休息室或饭厅里，仍然爱拉住他们，让他们跟我一起看某位学院名人的一幅平庸的肖像画，不是观赏它的艺术价值，而是要帮助我澄清在我们观看这样一幅画时有什么反应。他们也许不得不跟我一起从屋子的一角走到另一角，观看画中人物方向有何明显变化；他们也许不得不试验用手把画框遮住，告诉我绘画的“平面已被忘记”到什么程度；他们也许要被反复追问，问他们在细看画中人物的长袍的制法或细看他的面部表情时，还能不能意识到图画平面。相当奇怪，对于这些体验应该如何描述，意见纷纭，但是，我认为我的说明无需大加修改。况且，我认为这些问题中有一些经得起实验研究的检验。如果我听到什么最终结果的话，我大胆期望有一天我也许能在另一篇序言中引证它们。

E.H.G.

1967年11月于伦敦

第4版序言

1967年11月我曾写道，本书随后的一篇序言也许会引证“最终结果”，这未免有些冒失。像知觉心理学这样一个生气勃勃的领域，对人的巨大诱惑之一恰恰是没有什么结论可以长期不遭异议。所以，很幸运，本书提出的问题至今仍然是众说纷纭。我跟J.J.吉布森教授进行了一场友好的论争，我在上一篇序言中引证了他1966年的一本重要著作，对于他的最根本的立论，我最初在“图像的证据：视觉的变异性”〔The Evidence of Images：The Variability of Vision〕中首次大胆提出质疑，文章发表于C.S.辛格尔顿编辑的《解释，理论和实践》〔C. S. Singleton (editor), *Interpretation, Theory and Practic*〕(巴尔的摩，1969年)。吉布森教授也发表了一篇文章“论图画中有效的信息”〔On Information Available in Pictures〕，载于《莱奥纳尔多》〔*Leonardo*〕杂志第4卷，1971年，第27～35页，我们在该刊同年第195～199页和第308页继续交换意见。同时，我还为R.S.拉德纳和I.舍夫勒合编的《逻辑和艺术：祝贺纳尔逊·古德曼论文集》〔R. S. Rudner and I. Scheffler, *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*〕(印第安纳波利斯，1972年)写了“‘什么’和‘怎样’：透视再现和现象世界”〔The “What” and the “How”: Perspective Representation and the Phenomenal World〕，我在这里引证它是因为它再一次研究第3版序言中提到的再现之作方向的明显变化这个老难题，并且提出了一个说明，我确实认为这是对我在本书第234页所写内容的改进。它能否叫作一个“最终结果”，则要由他人判断。

E.H.G.

1971年12月于伦敦

第5版序言

鉴于书籍价格惊人地上涨，我感谢费顿出版社为《艺术与错觉》发行平装本。为了这个决定难免要做出一些牺牲，特别是彩色插图的安插和数目。在本版中，图19和图21已改为黑白版，这意味着热心合作的读者不得不作出努力，承担更多的本书所谓的“观看者的本分”，以便把色调层次重译〔re-translate〕为从暖褐色到冷蓝色这整个范围。总之，我意识到本书需要读者的合作。正如一幅画，观看者不给予合作就能被看成一堆乱七八糟的颜色污渍。一段文章也是这样，如果读者不注意句子、段落和篇章的意义，就能被离析成一串词。我无比感激那许许多多已曾作此努力的读者，我也受教于那些相反地以他们的哲学放大镜检查我的粗疏笔触的人们。我已在随后的论著中尽我所能做了改正，补充了细节。其中有一些在以前的序言中已经提到。

同时，我也有机会在“面具和面孔：生活和艺术中对相貌相像的知觉”〔The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art〕一文中发展了本书第十章对漫画的论述，发表在《艺术、知觉和现实》〔*Art, Perception and Reality*〕（巴尔的摩，1972年）。我在“错觉和艺术”〔Illusion and Art〕一文中重新讨论本书的中心问题，发表在R.L.格雷戈里〔R. L. Gregory〕和我合编的《自然和艺术中的错觉》〔*Illusion in Nature and Art*〕中（伦敦，1973年）。我还得到机会在一个科学家讨论会上论述这些问题，当时我荣幸地受邀在皇家学会就此论题作一次评论性讲演，定名为“镜子和地图：图画再现的理论”〔Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation〕。讲稿发表在《伦敦皇家学会哲学汇刊，B.生物科学》〔*Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B. Biological Sciences*〕，第27卷，903号，第119～149页（1975年）。我的其他文章自然也有许多内容涉及本书的信条，特别是发表在《阿佩莱斯的遗产》〔The Heritage of Apelles〕（牛津，1975年）中的若干短论和1976年沃尔特·纽拉思纪念讲演〔Walter Neurath Memorial Lecture〕《手段和目的：壁画历史的反思》〔Means and Ends; Reflections on the History of Fresco Painting〕。可是，我认为这些论述和其他名目的论述并不能取代读者手中的这本书。相反，我大胆设想，那些论述表明本书所提出的论点一直跟艺术和艺术史的研究息息相关。

E.H.G.

1977年2月于伦敦

英文版 1986 年印本附注

上面提到的两篇论文“面具和面孔”与“镜子和地图”，现已收进《图像和眼睛》〔*The Image and the Eye*〕（1982 年）一书。



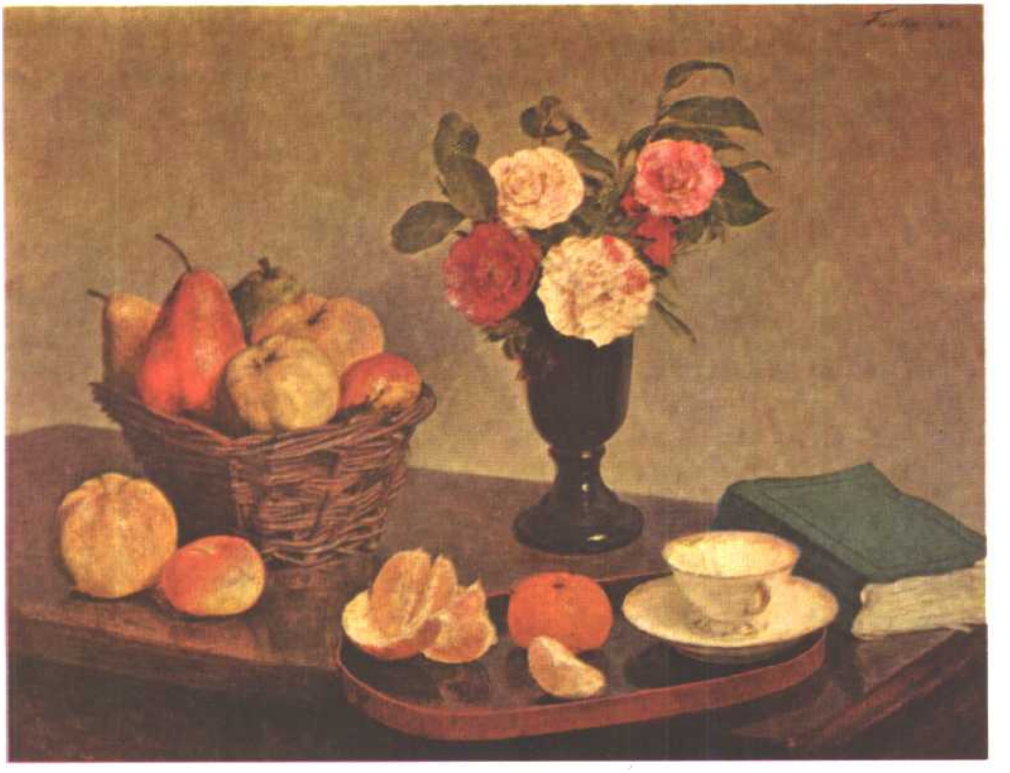
I 康斯特布尔：威文荷公园，埃塞克斯。1816年



II 康斯特布尔：达德姆溪谷。1812年，油画速写



III 克劳德·洛兰：牧人。约1655–1660年



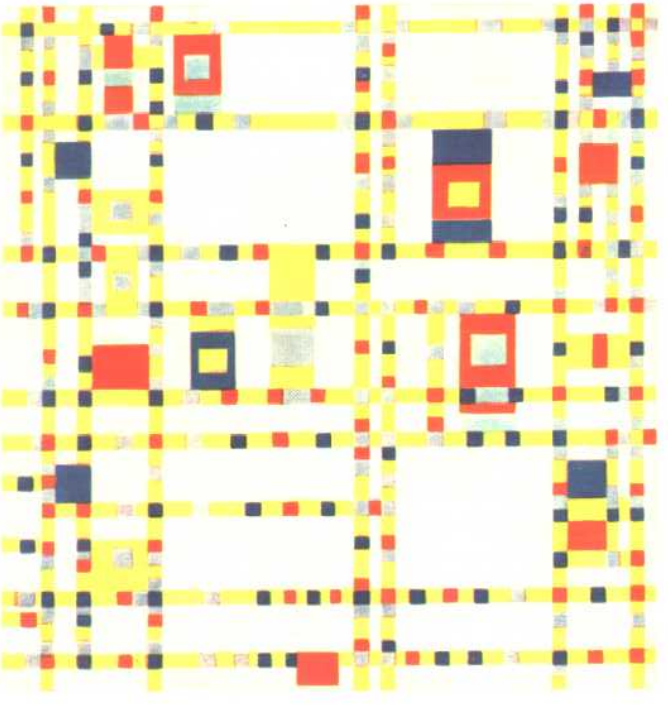
Ⅳ 劳丁-拉图尔：静物。1866年



Ⅴ 儿童模仿的康斯特布尔的《威文荷公园》



VI 扩散效应



VII 蒙德·里安：百老汇的布吉-马吉1942-1943年


PRIMA PARS
t' Amsterdam.
by FREDERICK DE WIT.
in de Kalverstraet by den Dam in de Witte Paskaert.

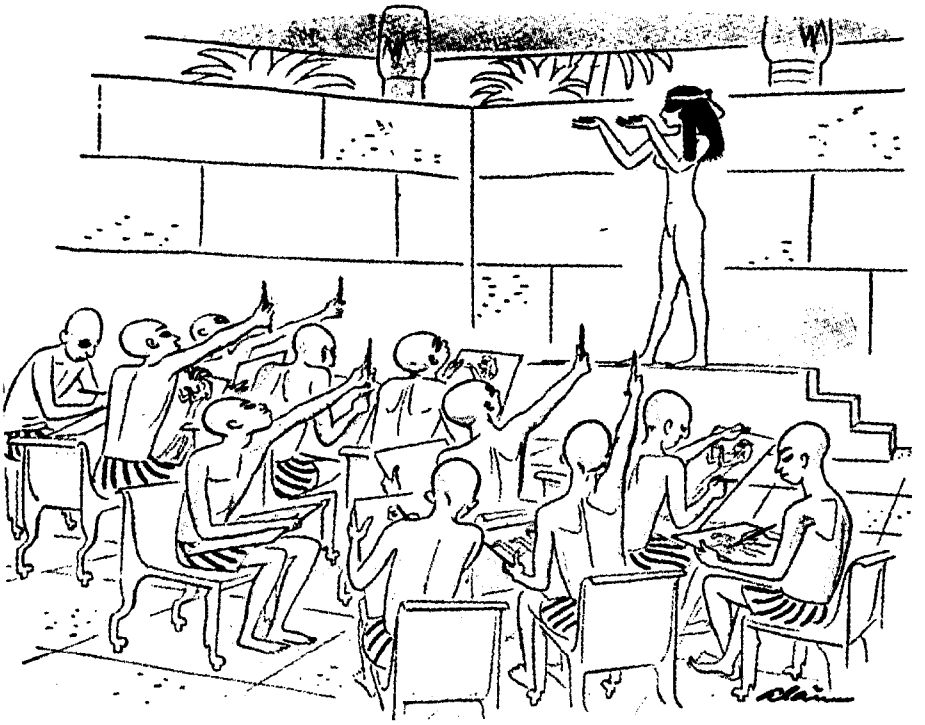


图 1　阿兰：素描。《纽约人杂志》社，1955 年版权

目 录

□导论 心理学和风格之谜……(1)

第一部分 写真的界限

□第一章 从光线转为颜色 ……(21)
□第二章 真实与定型 ……(44)

第二部分 功能和形式

□第三章 皮格马利翁的能力 ……(67)
□第四章 论希腊艺术的革新 ……(84)
□第五章 公式和经验……(107)

第三部分 观看者的本分

□第六章 云中的物像……(133)
□第七章 错觉的条件……(147)
□第八章 第三维的多义性……(177)

第四部分　发明和发现

□**第九章**　艺术中的视觉分析……（213）
□**第十章**　漫画实验……（241）
□**第十一章**　从再现到表现……（262）

□**回顾**……（284）

□**主要参考书目**……（286）
□**注释**……（289）
□**图版目录**……（337）
□**译后记**……（352）
□**索引**……（366）

导论　心理学和风格之谜

艺术是心灵之事，所以任何一项科学性的艺术研究必然属于心理学范畴。它也可能涉及其他领域，但是，属于心理学范畴则永远不会更改。

——马克斯·J·弗里德伦德尔《论艺术和鉴赏》

〔Max J. Friedlander, *Von Kunst und Kennerschaft*〕

一

摆在读者面前的这幅插图一目了然地揭示了“风格之谜”〔riddle of style〕一语在这里有何涵义(图 1)，它比我讲话说明要迅速得多。阿兰〔Alain〕这幅漫画明确地总结出一直萦回在若干世代艺术史家心头的一个问题。不同的时代、不同的国家再现可见世界〔visible world〕时，为什么使用了这样一些不同的方式?我们认为逼真的绘画在后代人看来会不会变得难以令人信服，就像埃及的绘画在我们眼中一样?一切与艺术有关的事物是否纯属主观，或者说，艺术问题有无客观标准?如果说有客观标准，如果说采用今天在人体写生课上教授的那些方法可以完成更为忠实的模仿自然的作品，不是埃及人采用的那些程式所能比拟的，那么为什么埃及人当年没有采用我们的方法呢?是否有可能像我们这位漫画家所暗示那样，在埃及人的知觉中，大自然另具有一副面貌呢?这样一种艺术视觉变异性〔variability of artistic vision〕，也能帮助我们说明当代艺术家创造的那些令人莫明其妙的物像来自何处，难道事实不是如此吗?

这些问题关系到艺术的历史。但是，仅凭历史学方法无法寻求问题的答案。把已往发生的一些变化描写出来，艺术史家也就功成业就。他专心于研究艺术流派之间的风格差异，他也改进了描述方法，以便对流传至今的往日艺术作品进行分类、编排和鉴定。把本书所载的多种多样的插图浏览一遍，我们或多或少地都会有艺术史家在研究工作中的反应：我们看到的不仅是一幅画的主题，而且还连同着它的风格；我们看见这里有一幅中国风景画，那里有一幅荷兰风景画，这里有一个希腊头像，那里有一个 17 世纪的肖像。我们已经把这样一些类别看成天经地义，几乎不再去问为什么分辨一棵树是中国艺术家画的还是荷兰艺术家画的竟是如此容易。如果说艺术不过是，或主要是个人视觉的一种表现，那就不可能有什么艺术史。我们就毫无理由像现在一样，认为凡是在相距不远的地方画出的树木必然是一家眷属，相似乃尔。我们就无法指望阿兰画的人体写生 [3]
课中的男孩子们会画出一个典型的埃及式的形象。我们也就更不能希冀鉴定一个埃及式人物确属 3000 前之作，还是昨天伪造的赝品。艺术史家这一行业奠基于沃尔夫林〔Wolfflin〕总结出的一个信念，即，“各个时期皆有其所不能为”。阐述这个奇怪的现象不是艺术史家的义务，那么又是谁的责任呢?

二

过去有一个时期，关心艺术再现的方法是艺术批评家的本分。那时，艺术批评家是

那样习惯于首先以艺术再现是否准确为准去评价当代作品，他们毫不怀疑再现技术已经从简陋的草创阶段发展起来，达到了完美地呈现错觉的地步。当年埃及的艺术采用幼稚的方法，因为埃及艺术家的见识不过如此。埃及艺术家的程式大概不是无理可说，但是不能不受到批评。我们今天已经摆脱了这种美学观点，这是 *20* 世纪前半期席卷欧洲的那场伟大艺术革命取得的不朽成就之一。艺术欣赏课的教师通常要设法纠正的第一个偏见，就是认为艺术的高超在于它跟照相一样毫发不爽。美术明信片或美女照片已经成为惯用的陪衬，学生们以它们作对比，学会怎样看出艺术大师的创造性的成就。换句话说，美学理论已经放弃原来的主张，不再注重逼真的艺术再现这个问题，即艺术中的错觉问题。这在某些方面的确是个解放，谁也不想恢复从前的混乱状态。但是，由于艺术史家和艺术批评家都不想为这个持续多年的问题花费心力，它也就变得无依无靠，无人重视了。于是，逐渐滋生了一种印象，认为错觉问题既然跟艺术没有什么关系，在心理学上必然也很简单。

我们无需求助于艺术就能说明这种观点是错误的。任何一本心理学教材都能给我们一些棘手的例证，说明所涉问题的复杂性。且看幽默周刊《飞叶》〔*Die Fliegenden Blatter*〕登载的这幅简单的特技画〔trick drawing〕（图 2），它已进入哲学讨论之中。我们既能把这张画看成兔子，又能看成鸭子。懂得这两种读解〔readings〕并不困难。描述一下我们从一种解释〔interpretation〕转换到另一种解释时发生什么变化，就不那么容易了。显然我们并没有那种错觉，以为自己面对一只“真的”鸭子或兔子。纸上画的这个形状跟那两种动物中的哪一种都不大相像。然而在鸭子的嘴变成兔子耳朵时，毫无疑问这个形状发生了一种微妙的变形，而且把在此以前被忽视的一个部位加以突出，成为兔子的嘴。我说它是“被忽视”〔neglected〕，然而在我们又转回“鸭子”这种读解时，我们能否继续说它被忽视呢?要想回答这个问题，我们就不得不看“那里实际”是什么东西，不得不抛开它的解释只看它的形状；我们很快就会发现这一点实际上无法兑现。的确，我们能越来越快地从一种读解转向另一种读解；我们在看到鸭子时，也还会“记得”那个兔子，可是我们对自己观察得越仔细，就越会发现我们不能同时感受两种更替的读解。我们将看到错觉难以描述，难以分析；因为，虽然我们的头脑可能意识到任何一种特定的感受必定是个错觉，可是严格地讲，我们不可能观察自己怎样经验一个错觉。

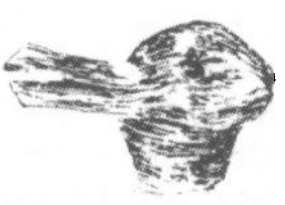


图 2　兔还是鸭?

如果读者感到这个断言有些难以理解，那么总有一件产生错觉的工具近在身边可以验证这个断言：浴室的镜子。我指定的是浴室，因为我让读者去做的实验以在镜子蒙上一些蒸汽时效果为最好。在镜面上描摹出自己的头部轮廓，再把头部轮廓线圈住的地方擦干净，这是体验错觉主义再现的一项引人入胜的练习。因为等到我们把这一切实际干完以后，我们才明白镜面上那个物像是如何之小，而它给我们的错觉却是“面对面地”看到了我们自己。准确地讲，它必定恰恰是我们头部一半大小。我不想以这个事实的几何证明来干扰读者，不过本质上也很简单：因为镜子总是出现在我和我的映像正中间，所以镜面上的大小就是形式大小〔apparent size〕的一半。然而无论这个事实用相似三

角形来证明是如何无可置辩，人们总是对这个断言有明显的怀疑。尽管有几何学证明，我也要固执地认为我在刮脸时实际看见了我的头(本来大小)，而镜面上头的大小却是虚像。三者不可兼得，我不能在使用错觉时去观察错觉。

艺术作品不是镜子，然而它们跟镜子一样，都有那种令人捉摸不定难以言传的变形魔术。善于内省的学者肯尼思·克拉克〔Kenneth Clark〕最近极其生动地给我们描述，当他试图"追踪"〔stalk〕一个错觉时，连他都是怎样地遭到了失败。望着委拉斯克斯〔Velazquez〕的一幅杰作，他想观察一下在他后退过程画面上颜料的点点划划变形为一幅理想化的现实景象时，会出现什么情况。但是，无论他怎样进进退退地尝试，也不能同时看到两个景象，因而事情是怎样发生的这个问题的答案似乎始终在跟他捉迷藏。在肯尼思·克拉克这个例子中，美学问题和心理学问题是微妙地交织在一起的；在心理学教材中出现的例子，情况显然做不到这一点。我在本书中经常发现，还是把对视觉效果的分析跟对艺术作品的分析分开为宜。我知道这样做有时会使人感到对艺术作品不够恭敬；我希望读者意识到事实恰恰相反。[5]

再现不一定都是艺术，然而其神秘性却不会因为它不是艺术而减弱。我记得很清楚，最初让我看到制像〔image making〕的威力和魔术的倒不是委拉斯克斯，而是我在初级读本中发现的一个简单的画图游戏。书中有一节小诗告诉你怎样首先画一个圆圈再现一个面包(因为在我的故乡维也纳的面包是圆的)，上头再画上一条曲线就使面包变成一个购货袋，在它的提手上加上两条小曲线就会使它缩成一个钱包，这时再添上一条尾巴，就出现了一只猫(图3)。我在学这个诀窍时，感到好奇的是变形〔metamorphosis〕的威力：那条尾巴破坏了钱包形象产生了猫；你不把钱包的印象抹掉就看不到猫。既然我们远未完全理解这一过程，又怎么能指望探讨委拉斯克斯的作品呢?

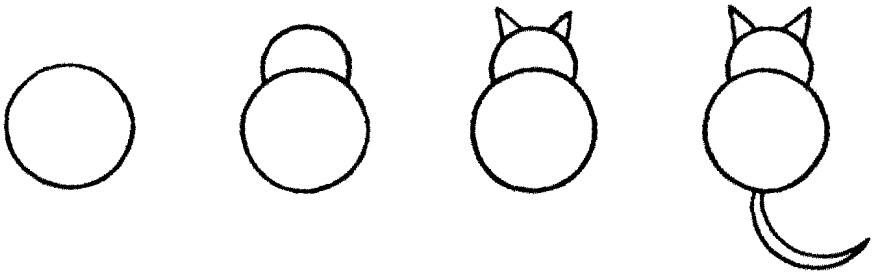


图3　怎样画一只猫

我在开始探索这个问题时，几乎未曾想到错觉这个课题竟会把我引入如此遥远的领域。我只能请求有意参加这项蛇鲨之狩〔Hunting of the Snark〕活动的读者在这自我观察〔self-observation〕游戏中经受一些锻炼，倒不是去博物馆，更多的还是在日常接触种种图画和物像的场合中——坐在公共汽车上或者站在候车室里。他在那里看东西显然不会算作艺术。它不像那些追摹委拉斯克斯手法的低劣艺术作品那么矫揉造作，却也不那么令人困惑。

当我们研究那些身兼伟大的艺术家和伟大的"错觉主义者"〔illusionist〕的往昔艺术大家时，艺术研究和错觉研究就不可能处处泾渭分明。因此，我更加渴望尽我所能，明确地指出本书的用意并不是或明或暗地主张在今天的绘画中使用错觉主义手法。我之所以

要防止在我跟我的读者和批评家的交流中产生这种误会，在于事实上我对非具象艺术〔nonfigurative art〕的某些理论不以为然，而且在必要时，书中才隐然提到其中的一些问题。然而以此为对象就要背离本书的主旨。我绝不会否认，曾被以往艺术家引为殊荣的再现技术的种种发现和效果今天已经变得微不足道。可是我认为，如果我们接受时下
[6] 的思想，认为这些问题从来与艺术无关，那么我们就面临着跟过去的伟大艺术家失去联系的现实危险。大自然的再现何以在今天可以看作有些陈腐，这个缘故应该是艺术史家最应该值得注意的。以往任何时代也不像我们今天这样，视觉物像的价值竟至这样如此的低廉。招贴画和广告画，连环漫画和杂志插图，把我们团团围住，纷至沓来。通过电视屏幕和电影，通过邮票和食品包装，现实世界的种种面貌被再现在我们眼前。绘画在学校里教授，也在家里演习，或者作为一种疗法，或者作为一种消遣之计；许多普通的业余爱好者也掌握了一些技法，那些技法会被乔托〔Giotto〕惊叹为地地道道的魔法。大概连我们在早餐谷物盒子上看到的那些粗糙的彩图，也会让乔托那个时代的人目瞪口呆。我不知道是否有人从此得出结论，认为那谷物盒子比乔托的画高明。我不是那种人，但是，我认为再现技术的成功和庸俗化向艺术史家和艺术批评家两方面提出了一个问题。

希腊人曾说知识始于惊奇。我们不再惊奇，也许就有知识停止进展的危险。我在本书各章中，自定的主要目标是恢复我们的惊奇感，再次为人类竟能用形、线、影、色呈现那些被我们称为“图画”〔picture〕的视觉现实的神秘幻象而感到惊奇。柏拉图〔Plato〕在《智者篇》〔Sophist〕中说：“难道我们就不应该说以建筑艺术制作一所房屋，而以绘画艺术制作另一所房屋，一种为清醒者而制造的人工幻梦吗？”我不知道还有什么比它更好的描写方法能再次教给我们怎样感到惊奇；当然有许多为清醒者而制造的人工幻梦已被我们排斥在艺术王国之外——这也许不无道理，因为我们称之为美女照片也好，称之为连环漫画好，它们都是过于有效，几乎难以作为梦的替代物——但是这个事实丝毫无损于柏拉图的艺术定义的价值。如果从恰当的观点看，甚至美女照片和连环漫画也可以发人深省。正如对散文的语言没有认识，诗学研究终有欠缺一样，我认为艺术研究也会由于探索视觉物像〔visual image〕的语言学而日益得到丰富完善。我们已经看到图像学〔iconolgy〕的要点，它研究物像有寓意〔allegory〕和象征〔symbolism〕用法中的功能，研究它们跟可称为“不可见的观念世界”〔invisible world of ideas〕的指称作用。艺术的语言对可见世界〔visible world〕的指称方式既是那么明显，又是那么神秘，迄今仍有许多奥秘，除了能像我们运用语言一样熟练地运用它——无需通晓它的语法学和语义学——的艺术家自己以外，无人知晓。

在艺术家和艺术教师为学生和业余爱好者编写的许许多多书籍中，蕴藏着大量的实践知识。我本身不是艺术家，所以我已避免超出论证的需要过多地涉及这些技术问题。但是，如果本书各章能被看作是为了在艺术史领域和职业艺术家领域之间架起急需的桥梁
[7] 而建的临时桥墩的话，我就会感到愉快。我们想在阿兰的人体写生课上相会，以我们甚至——如果幸运的话——知觉科学研究者都能理解的语言去讨论那些男孩子们的问题。

三

读者若喜欢直接插入问题的 in medias res(中心)，我建议他们从这里跳到第一章。

然而有一个良好的古老传统(事实上是柏拉图和亚里士多德〔Aristotle〕所代表的那个良好的古老传统)，要求处理哲学问题和创新解决方法的人，首先评述问题的历史情况。所以这篇导论的以下三节要简述我们的风格观念的发展过程，说明艺术再现的历史是怎样日益跟知觉心理学融合在一起。最后一节将说明当前的情况和本书的编写方案。

"风格"〔style〕一词自然是衍生自"stilus"，这是罗马人的书写工具，他们所说的"accomplished style"就很接近于后代人所说的"流利的笔"。古典教育着重于学生的表现力和说服力，这样，古代的修辞学教师倾注了大量心力探讨言语和文章中的风格的各个侧面。他们的探讨是艺术论和表现论的思想宝藏，对批评界的影响历久不衰。他们的精力大都集中于分析有关风格的种种方法和传统的心理效果，集中于研究怎样建立一套丰富的术语去描写华丽的表现和淳朴的表现，崇高的表现和夸张的表现等等"表现的类目"〔categorise of expression〕。但是人所熟知，这一类特性难以描写，除非凭借隐喻〔metaphor〕的手法：我们讲一种"闪光的"〔scintillating〕风格，或者一种"羊毛式的"〔woolly〕风格。如果没有这种需要，风格的术语也许不会传播到视觉艺术领域。为了寻求生动的描写风格特性的方法，古代的修辞论者喜欢跟绘画和雕刻作比较，特别是昆体良〔Quintilian〕，他插叙从古风式〔archaic〕雕刻的"僵硬"〔hard〕手法到公元前四世纪艺术家的"柔软"〔softness〕和"甜蜜"〔sweetness〕手法这一段艺术简史为例，阐述拉丁演说术的兴起和它的特性从粗犷有力变为圆转精练的过程。这些讨论虽然引人入胜，但是往往苦于立论混乱，这种混乱的思想已被我们继承下来。表现的调式〔expressive modes〕的种种问题往往跟关于多样性技术的问题纠缠不清。于是，从掌握一种手段〔medium〕方面看似乎是取得的进步也可以被看作沦为空虚的技巧。各种修辞学派之间的论争广泛使用这样一些道德的论据。亚洲的夸张方式被谴责为道德败坏的证据，而恢复纯粹的雅典式语汇则被欢呼为道德的胜利。塞内加〔Seneca〕写过一篇文章分析由米西那斯〔Maecenas〕导致的风格败坏，无情地认为这是一个重造作晦涩、不重直接明快的腐败社会的表现。然而这种论证不是没有遭到反驳。塔西陀〔Tacitus〕在他的论辩对话录中提出了一个有力的论据，反驳同代的耶利米〔Jeremiahs〕派对当时风格的谴责。他认为时代已经变了，我们的耳朵也变了。我们需要一种不同的论辩风格。这个论述提到时代的条件和"耳朵"的差异，大概是风格心理学和知觉心理学二者第一次短暂的接触。据我所知，古代的艺术论著都没有如此明快地言及这一点。这倒不是说在古典文化时期〔antiquity〕忽视了画家的技术跟知觉心理学的关系。在西塞罗〔Cicero〕的哲学对话录之一《学园》〔Academica〕中，论述感官知觉作为一个知识来源的地位；提醒那些否认有任何知识的怀疑论者注意我们的眼睛是多么敏锐，观察可以多么完善，谈话者惊叹道："画家在阴影和隆起中看到了多少我们没有看见的东西啊!"对于这一点，稍后却有人指出，这个论点只能证明普通罗马人的视觉一定是如何低能，因为有多少画家是罗马人呢? [8]

但若说古典文化时期完全认识到这个意见的含义则没有凭据。严格地说，这里提出了一个迄今仍未解决的问题。是画家由于"看见了更多的东西"而成功地模仿了现实呢，还是他们由于掌握了模仿技术而看见了更多的东西呢?这两种观点都有日常经验以某种方式为之作证。艺术家知道他们的学习手段是注意观察自然，但是，显然哪一个艺

术家的手艺也不是仅靠观察学会的。在古典文化时期，用艺术征服错觉还是如此新颖的一项成就，以至绘画和雕刻的论述必然要集中讨论模仿，亦即 mimesis。的确可以说，就进步本身这个模式而言，在古代社会中艺术朝这个方向的进步跟在近代社会中技术的进步意义相同。于是，普林尼〔Pliny〕就把雕刻和绘画的历史说成是种种创造发表的历史，把描绘自然方面取得的一些明显的成就归之于一个个艺术家：画家波利格诺托斯〔Polygnotus〕是把人再现为张嘴露齿形象的创始人，雕刻家毕达哥拉斯〔Pythagoras〕是表现筋腱和血管的创始人，画家尼西亚斯〔Nicras〕则跟使用明暗有关系。到文艺复兴时期，瓦萨里〔Vasari〕又运用这种方法论述 13 世纪到 16 世纪的意大利艺术史。瓦萨里一一赞颂那些他认为对再现技术做出重大贡献的往日艺术家。“艺术已从简陋的草创时期发展到完美的顶峰”，这是因为有乔托这样一批天才人物开路，于是别人就能以他们的成就为基础作出进展。因此，我们读到书中对斯特凡诺〔Stefano〕的神秘作品的论述：“虽然他的短缩技法在手法上有缺陷……这是因为实施困难，然而他是这些困难
[9] 的最初研究者，声誉应该远远超出继之而起以更为有序而规则的风格处理这些问题的人。”换句话说，瓦萨里把再现手段的发明看作一项宏伟的集体事业，非分工合作不足在克服困难。所以，他论述塔代奥·加迪〔Taddeo Gaddi〕时说：“塔代奥总是采用乔托的手法，然而没有多大改进，只是用色较为鲜艳生动。乔托曾是那样专心处理绘画的其他的方面和困难，以致他在用色方面虽然恰当，但未能更进一步。于是，已经看到并学会乔托化难为易之处的塔代奥，就有余暇去改进用色做出自己的一些贡献。”

我希望通过本书阐明这种观点绝不像经常讲的那么朴素。它之所以看起来朴素，完全是由于瓦萨里也区别不了发明创造和模仿自然这两种观念。在瓦萨里论述马萨乔〔Masaccio〕时，这个矛盾几乎已经表面化；他归功于马萨乔的是发现“绘画不过是以设计〔design〕和色彩为手段，按自然本身所产生它们那样，对大自然中的一切生物作简单的写生画像而已”。例如，马萨乔“喜欢把衣饰画得平整少褶，自然下垂，恰如现实生活中的样子。这对艺术家极有帮助，所以应该像对待这种衣饰的发明者一样去赞颂他”。

在这种时刻读者就要自问，在这简单的画像中可能是什么困难拦路，使马萨乔以前的艺术家不能自行观看衣饰下垂。这个问题经过一段时间才以明确的形式出现，然而对它的系统阐述和最初的尝试解答还是跟学院派艺术教学传统有密切关系。

关于“观看自然”时所涉及的东西——我们今天称之为知觉心理学——这个问题最初是作为艺术教学的实用问题进入风格讨论范围的。一心研究再现准确性的学院教师发现——正如今天仍将发现一样——他的学生的困难不仅应归于不能摹写自然，还应归于不能看到自然。18 世纪初期，乔纳森·理查森〔Jonathan Richardson〕在讨论这个现象时说：“因为这是一条格言，你不知道东西应该是什么，就看不出它们是什么。把对人体结构、骨骼组织和解剖学知识茫茫然的人画的人体模特儿〔academy figure〕跟对此深知熟稔的人画的比较一下，这条格言就显出其正确性……二人看见的是同一实物，但是各人有各人的眼睛。”

上述这些看法跟认为瓦萨里所描写的那种风格变化不仅基于技术改进、而且是对世界有不同看法所造成的这种观念相距仅一步之遥。而且在 18 世纪，已由学院教师詹姆



图 4　鲁恰家族敬献的圣母像。约 1285 年

斯·巴里〔James Barry〕在皇家美术学院的一次讲演中审慎地迈出这一步。对于瓦萨里所述奇马布埃〔Cimabue〕的《鲁恰家族敬献的圣母像》〔Madonna Rucellai〕(图 4)〔现在一般归为奇奥(Duccio)之作〕在 13 世纪初欢呼为杰作一事，巴里感到莫明奇妙。巴里说：

"奇马布埃这幅作品的巨大缺陷，大概会使一些人认为他在作画时没有机会好好地审视 [10]
自然。但是，早期艺术的模仿方法就是跟儿童的画法一模一样，即使我们面对景致也是一无所见，除非我们事先对它多少已另有了解和探索。愚昧无知时代跟饱学有识时代相比，可以看到有无数明显的差异，说明我们视觉领域的缩小扩大有多大程度取决于我们肉眼本身的单纯感受以外的其他条件。所以，当时的人就只能看见那么多东西，欣赏那 [11]
么多东西，因为他们所知不过如此。"

在科学的兴起和观察现实这种新兴趣的激励下，在19世纪开始时，艺术家对这些视觉问题进行了大量的讨论。康斯特布尔〔Constable〕以其辛辣的口气说："自然的观看术也是靠学而知之，学习的成分几乎等于埃及象形文字〔Egyptian hieroglyphs〕的读解术。"这种讲法带有新的尖锐性，因为这一次是讲给公众听，不是讲给艺术家听。康斯特布尔隐然在讲公众没有资格评价一幅画的真实性，因为公众的视觉受到了无知和成见的蒙蔽。也正是同一种信念，驱使拉斯金〔Ruskin〕在1843年出版了他的《现代画家》〔Modern Painters〕一书，为特纳〔Turner〕的观点辩护。这部长篇论著大概是普林尼和瓦萨里开始的那个传统中最后的和最有说服力的著作，这个传统是把艺术史解释为向视觉真实的进展。拉斯金辩论说，特纳比克劳德〔Claude〕和卡纳莱托〔Canaletto〕要伟大，因为可以证明他对于自然的种种效果所知确实超过他的前辈。但是，这种"大自然的真实不能被未经训练的感官所察觉"。任凭多疑的批评家去分析波和云的结构，分析岩石和草木的结构，他还是不得不承认特纳处处都是正确无误。艺术的进步在这里就成为压倒传统成见的胜利。艺术的进展是缓慢的，因为我们大家是如此难以把我们实际所见的东西跟仅属所知的东西截然分开，从而恢复那纯真之眼〔innocent eye〕——这个术语是由拉斯金传播开来的。

拉斯金未曾了解事实真相，就这样放置了炸药，想彻底粉碎学院传统的雄伟建筑。对于巴里说来，"我们肉眼本身的单纯感受"似乎还不足以产生什么比《鲁恰家族敬献的圣母像》更高明的作品。对于拉斯金及其追随者来说，画家的目标应该是恢复肉眼的纯粹的真实。印象主义者的种种发现和他们激起的热烈的争论更增加了艺术家和批评家对这些知觉奥秘的兴趣。到底印象主义者是否确实有权宣称他们所见的世界就是他们所画的那样，是否有权宣称他们复现〔reproduce〕了"网膜图像"〔the image on the retina〕呢?那是不是整个艺术史一直在进军的目标呢?知觉心理学最终会不会解决艺术家的种种问题题?

四

这番争论揭示了它所应揭示的问题：科学是中立的，艺术家求助于种种科学发现要承担风险。我们实际所看见的东西跟由理性推断出的东西之间的区别问题由来已久，可以追溯到人类开始思考知觉问题的时候。普林尼普简要地总结了古典文化时期的观点，写道"心灵是视力和观察的真正工具，而眼睛则充当一种容器，接收和传递意识的可见
[12] 部分"。托勒密〔Ptolemy〕在他的《光学》〔Optics〕(约公元150年)一书中仔细考察了判断在视觉过程中的作用。研究这个课题的最伟大的阿拉伯学者海桑〔Alhazen〕(卒于公元1038年)向中世纪西方人传授了感觉〔sense〕、知识〔knowledge〕和推论〔inference〕之间的区别，这些成分都开始在知觉活动中发挥作用。"可见之物没有仅凭视觉就能理解的"他说，"只有光和色例外"。在约翰·洛克〔John Locke〕开始否认一切先天观念、强调我们的一切知识都通过感官而来的时候，由这个传统所提出的问题就出现了新的紧急状态。因为倘若眼睛仅对光和色产生反应，那么我们对第三维〔third dimention〕的知识来自何处?贝克莱〔Berkeley〕在他的《视觉新论》〔New Theory of Vision〕(1709年)一书中重新探索这个问题，得出我们对空间感和固体感的知识

必须通过触觉和运动感觉而习得这个结论。由英国经验主义者开始的这种分析“感觉资料”〔sense data〕的方法，到19世纪继续支配着心理学研究，那时像黑尔姆霍茨〔Helmholtz〕那样一些智慧超群的人物发展了生理光学研究。但是，贝克莱和黑尔姆霍茨都没有犯混淆“观看”〔seeing〕和视感觉〔visual sensation〕的错误。相反，在人们所称的“感觉”〔sensatiuon〕——纯属“刺激”的记录——和以黑尔姆霍茨所谓的“无意识推论”〔*unconscious inference*〕为基础的知觉心理动作之间的区别，是*19*世纪心理学中的常识。

这样一来，就不难以支持传统艺术对理性知识的信赖这种同样有效的心理学论点，反驳印象主义者宣称他们的绘画“如我们实际所见”地呈现世界那种心理学论点。在这场始于*19*世纪末的辩论过程中，模仿自然这个令人欣慰的完整观念分崩离析，使艺术家和批评家莫知所从。

在这个过程中，有两位德国思想家站在前列。一位是批评家康拉德·菲德勒〔Konrad Fiedler〕，他与印象主义者相反，坚持“甚至最简单的感觉印象，看来纯属供心灵操作使用的原材料，实际也已经是一种心理事实，我们所谓外部世界实际是一个复杂的心理学过程的产物。”

但是，着手分析这个过程的是菲德勒的朋友，新古典派雕刻家阿道夫·冯·希尔德布兰德〔Adolf von Hildebrand〕，见于他在1893年出版的名为《造型艺术中的形式问题〔The Problem of Form in the Figurative Arts〕的小书，这本书赢得了整整一代人的注意。希尔德布兰德也借助知觉心理学向科学自然主义〔scientific naturalism〕的种种观念发难：如果我们企图分析我们的心像〔mental image〕以发现它们的基本成分，那么就会发现它们是由从视觉之中和从对于触觉、运动的一系列记忆之中派生的感觉资料所组成的。例如，一个圆球的种种属性。不管艺术家怎样企图排除这种知识也是徒劳无益的，因为没有这种知识，他就完全无法感知这个世界。所以恰恰相反，他的任务是使他的物像明晰，从而不仅传达视觉，还传达能使我们在心中重组三维形状的种种触觉记忆，通过这一切手段来补偿他的作品所缺乏的运动。 [13]

很难说是事出偶然，这些观念被如此激烈争辩的时期，也正是艺术史摆脱古物研究〔antiquarianism〕、传记和美学的束缚脱颖而出之时。一些长期以来一直被视若天经地义的论点骤然显得疑窦丛生，需要重新权衡。伯纳德·贝伦森〔Bernard Berenson〕在1896年出版的论述佛罗伦萨画家的才华横溢的著作中，按照希尔德布兰德的分析方式系统地阐述了他的美学信条。他以自己长于含蓄措辞的天赋，几乎把那位雕刻家的略有浮华的一整本书总结成这么一句话：“画家只有给视网膜留下有触觉价值的印象才能完成任务。”对于贝伦森说来，乔托或者波拉尤洛〔Pollaiuolo〕值得我们注意之处是，他们恰做到了这一点。跟希尔德布兰德一样，他也是更为关心美学，而不是关心历史。

三年以后，1899年，海因里希·沃尔夫林〔Heinrich Wolfflin〕在他的经典著作《古典艺术》〔Classic Art〕的序言中赞颂了希尔德布兰德。沃尔夫林在描写拉斐尔〔Raphael〕的杰作时提出的关于明晰性和空间秩序的理想，像贝伦森对乔托的描述一样，鲜明地表现出希尔德布兰德影响的色彩。然而沃尔夫林看到希尔德布兰德的种种类目不仅可以用作艺术鉴赏的臂助，而且可以作为分析各种再现方式的工具。他在他的《艺术史的基础概念》〔Principles of Art History〕中才加以阐发的最终的“两极性”〔polarities〕，文艺复兴方式的坚

实的明晰性〔solid clarity〕和巴洛克方式的"绘画的"不明了性〔"painterly" complexaties〕的之间的区别,仍是大大地得益于希尔德布兰德的方法。当初是沃尔夫林在艺术史中把"观看的历史"〔history of seeing〕这个流行语传播开来的;然而也是他告诫人们不要把这个隐喻说法理解得太认真。事实上,沃尔夫林从未把描述〔description〕误认为说明〔explanation〕。历史学者很少有人比他更强烈地意识到存在种种再现风格这一点给我们提出的问题,但是,他具有从伟大的前辈学者雅各布·布克哈特〔Jakob Burckhardt〕那里继承的严谨持重的学风,这使他从来不去沉思冥想那些关于历史变革的终极原因。

这样,把希尔德布兰德的观念跟关于艺术发展的研究相结合的任务就留待风格史的第三位开山祖师阿洛伊斯·李格尔〔Alois Riegl〕去完成。李格尔的雄心大志是排除一切主观理想的价值观,让艺术史家像科学家一样令人肃然起敬。他之所以具有这种观点,是由于他在一所工艺美术博物馆里工作。通过研究装饰艺术的历史,研究图案和装饰品的历史,他已经确信那些得到公认的假定——认为图案决定于编织方法和编篮技艺等技术因素的"实物主义的"〔materialist〕假定和认为艺术中重要的因素是手艺的技术性假定——
[14] 是不适当的。无论如何,许多所谓"原始部族"的装饰图案毕竟都表现出一种惊人的娴熟手艺。如果风格有所不同,那一定是因为意向〔intentions〕有所变化。在他的第一部著作、1893年版的《风格问题》〔*Stilfragen*〕中,李格尔指出这种问题能够而且应该用一种纯"客观的"方式去讨论,而不引入关于进步和退化的种种主观观念。他力图证明:从埃及的莲花纹样到阿拉伯式纹样〔arabesque〕,植物图案的发展和变化有一个连续的传统;这些变化绝非偶然,它们表现出艺术意向普遍地重新定向,表现出小至微不足道的棕叶饰〔palmette〕大至宏伟壮观的建筑物都有明显体现的那种"造型意志"〔will - to - form〕在重新定向。按照这种观点,"退化"概念是没有意义的。历史学者的任务不是下判断,而是进行说明。

碰巧,维也纳的另一位艺术史家、伟大的弗朗茨·维克霍夫〔Franz Wickhoff〕这时也决心给一个时代洗刷它所蒙受的退化这种恶名。1895年,他出版了关于古典文化时代末期的一部珍贵写本《维也纳创世纪》〔*Vienna Genesis*〕。他想让世人看到,一向公认的罗马帝国艺术的粗劣草率风格就像现代的印象主义者一样不应遭受那样的非难;当时维克霍夫对那饱经诽谤的印象主义者的绘画已有经验,懂得应该如何欣赏。维克霍夫断言,那些罗马人的艺术在视觉主观性〔*visual subjectivity*〕方面表现的进步性,跟他那个时代的艺术一般无二。

李格尔以采用这种解释为基础,进而做出更为大胆的概括。*1901*年,他明确了他对饱经讨论的希尔德布兰德的理论的立场:这位历史学者可以接受希尔德布兰德的心理分析,但不能附合他对艺术的偏见。依靠触觉跟依靠视觉是半斤八两,难分上下;两种做法都有它的理由,也都有它的时代,其价值难以否定。李格尔受命公布关于古典时代的衰落时期的考古学发现以后,写出他的名著 *Spätrömische Kunstindstrie*(《罗马后期的工艺美术》〔*Late Roman Arts and Crafts*〕),该书试图根据知觉方式的变化这些术语去解释艺术史的全过程,表现出这个领域中空前的雄心大志。

这本书很难阅读,更不容易加以总结,但李格尔的主要论点是,古代艺术总是着眼于描绘个体对象,而不同描绘那个无限的世界本身。埃及艺术以极端的形式体现了这种态度,因为视觉在这里仅仅可以扮演颇为次要的角色;描绘事物是按照它们呈现给触觉的样

子，亦即能反映事物那无关乎视点变化的永恒形状的更为“客观的”感觉。这也就是埃及人避而不去描绘第三维的原因所在，因为透视纵深〔recesson〕和短缩会把一种主观成分引入画面。希腊曾经向第三维迈出一步，允许眼睛参与立体的知觉〔perception of modelling〕。但是，创造一个纯视觉的描绘方式，以便把对象描绘成从远处看到的样子，这项任务的完成还有待古代艺术的第三阶段，也就是最后阶段——古典文化时代后期。但是，像悖论一样，这个进展给予现代观察者退化的印象，因为用这种方法描绘的人体看起来扁平而不成形，而且由于只去描绘个体事物，不注重它们周围的情况，所以当这些笨拙的人像在一片模糊 [15]
的幽深阴影或金色底子的衬托下出现时，显得格外刺目。然而在世界史范围中，晚期古典艺术不是一个衰退阶段，而是一个必要的转变阶段。由于被李格尔看作更具主观倾向的日耳曼各部落插足，艺术得以在更高的水平上继续它的转化，从文艺复兴时期所设想的那种三维空间的有实体感的概念转到巴洛克风格中，进一步增加视觉主观性，从此转到印象主义之中，纯光学的感觉取得胜利：“每一种风格都着眼于忠实地描写自然，毫不旁骛，但是，每一种风格都有它自己对自然的概念……。”

李格尔这一心专注、毫不旁骛的观点不无天才的色彩，他企图凭借这个观点通过一条单一的原则去解释建筑、雕刻、绘画和图案制作中的一切风格变化。然而被他视为科学方法的标志的这种一心专注的作风，使他成为前科学的习性〔prescientific habit〕的俘虏，那是帮助极权主义原则扩散的习性，也就是编造神话的习性。“造型意志”，即 Kunstwollen，就变成机器里的幽灵，按照“不可抗拒的规律”推动着艺术发展的车轮。事实上，正像迈耶·夏皮罗〔Meyer Schpiro〕所指示的，李格尔所说的“这个过程的动机和他对它在时间和空间方面的转移的说明是模糊不清的，往往异想天开。每一个重大阶段都对应着一个民族的素质……每一个民族都扮演着给它规定的一个角色，任务完成以后悄然引退……”

在这样一个世界史画面中，不难看出在黑格尔〔Hegel〕的历史哲学中发挥到淋漓尽致的那些浪漫主义神话的复活。按照古典文化时代和文艺复兴时期的观点，艺术史反映了技术本领的增进。在这种上下文中，艺术本身有时就被讲成有童年期、成熟期和衰退期。但是，浪漫主义者把整个历史看作人类从童年期向成熟期进化的一场宏传壮观的戏剧。艺术就成为“时代的表现”〔expression of the age〕，成为世界精神〔World Spirit〕在某一特定时刻所达到的那个阶段的一个征候。从这个角度看，德国医师、浪漫主义者卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯〔Carl Gustav Carus〕实际上已走在李格尔前面，他已把艺术史解释为从触觉到视觉的推移。他要为把风景画看作未来的伟大艺术的观点辩解，立论奠基于历史的必然性的法则：“任何一个机体的那些感官的发展都是从感觉，即从触觉开始的。只有机体自身进化完善，才能出现更微妙的听觉和视觉。几乎与此相同，人类的艺术也是从雕刻开始的，人们塑造的东西必须是成块的、固体的、可触摸的。这就说明为什么绘画……总是较迟阶段的产物……而风景画艺术……则需要发展到更高的阶段才能出现。”

我在别处已经说明，为什么在我看来艺术史依靠神话式的说明是如此危险。反复教 [16]
导人们要习惯于以集合名词，以“人类”、“民族”或“时代”等概念讲话，这就削弱了对极权主义习性〔totalitarian habits of mind〕的抵抗力。我这样非难并非出于轻率。我可以列举一下汉斯·泽德尔迈尔〔Hans Sedlmayr〕1927 年在为李格尔的论文集撰写的导论中要读者从书中体会的一些教训，来指出我的根据。

泽德尔迈尔指出他认为的李格尔学说的“精髓”以后，进而列举了信奉李格尔的历史观的人所必须视为臆说而加以摒弃的错误见解。他要我们摒弃的信念之中，有一种看法是“只有个别人物才是现实的，集团和精神集体〔spiritual collective〕仅是空名而已”。对于泽德尔迈尔说来，由此就可推知我们也必须“反对信奉人的本性和人的理性有统一性和不变性的信念”，有反对“本性保持不变，只是以不同的方式‘再现’〔represented〕”这个观念一样。最后，我们还必须放弃“把历史变迁仅仅设想为由一些盲目而孤立的因果关系链所造烦恼的结果”这种对历史的因果的分析。有一种东西叫“精神的有意义的自我运动〔meaningful self-movement of the Spirit〕，它导致了全部历史事实。”

对于1927年泽德尔迈尔要求轻信的公众为拥护一种斯彭格勒派〔Spenglerian〕的历史决定论〔historicism〕而摒弃的这一切过时的观念来说，碰巧我是个热烈的信奉者。正如K. R. 波普尔〔K. R. Popper〕所说——他在《历史决定论的贫困》〔The poverty of Historicism〕中的原话我无可更改——“我毫不赞同这些‘精神’说，不赞同它们的唯心论原型和辩证法与唯物论的化身，我跟对他们不屑一顾的人看法完全一致。然而我觉得这些精神说至少能表明存在着一块真空，存在着一个有待填充的地带，用诸如对某一传统中出现的问题的分析之类较有意义的东西去填充它是社会学的任务。”我认为，风格就是这样一些传统的实例。只要我们提不出更好的假说，存在着再现世界的一致方式这一点就必定招致毫不费力的说明，认为这个一致性必定源于某种超个人的精神〔supraindividual spirit〕，“时代精神”或“民族精神”。

这不是说我不承认历史学者跟其他研究集团的学者一样，也是经常发现一些态度、信念或趣味〔taste〕为许多人所共有，并且大可将它们描述为支配着一个阶层、一个世代或一个民族的心性〔mentality〕或世界观。我也不是不相信思想倾向的变化和时尚或趣味的变化往往是社会化的征候，不是不相信研究这些相互关系会有裨益。在李格尔本人的著述和他的追随者例如沃林格〔Worringer〕、德沃夏克〔Dvorak〕和泽德尔迈尔等人的著述中，都有丰富的发人深省的史学问题和启示，但是，我敢断言他们最大的荣耀其实是他们的致命的缺陷：他们把技术观念抛开，这不仅抛弃了不可或缺的证据，而且
[17] 也不可能实现他们的雄图，建立有效的风格变化的心理学。

趣味和时尚的历史是偏好的历史，是在特定的交替方式之间作出种种选择行动的历史。19世纪的前拉斐尔派〔Pre-Raphalites〕画家反对当时的学院程式就是一个实例，新艺术〔art nouveau〕中的日本风格〔Japanism〕也是一个实例。这样一些风格的变化和种种风格的地位的变化不妨——虽然很难穷尽——从“造型意志”的角度加以描写；谁也不会不相信它们是一系列态度的征候。但是，从方法论上看，这里重要的是一个选择行动仅仅具有征候意义而已，只有能推想出选择时的情境，它才能表现什么东西。一位船长本来能撤离沉船，却留下来坚守在船桥上，他无疑是一位英雄人物；一个人在酣睡中落水溺死，他也可能勇敢过人，但是，我们却永远不会知道。假如我们真要把风格当作别的什么东西(偶而也会是极有趣味的东西)的征候，我们就离不开关于交替选择的理论。假如一切变化都是定数难逃、完全彻底的，那就没有任何东西可资比较，没有任何情境可资设想，没有任何征候或表现可供研究。于是，变化就成为变化本身的征候，

为了掩盖这种重言反复，就不得不引入一些富丽堂皇的进化方案，正如李格尔，也还有他的许多后继者的做法一样。当前相信在若干历史时期中人类已发生了什么明显的生物学变化的历史学者微乎其微，人类学者更少。但是，即使是承认人类的遗传结构也许略有变化的人，也绝不赞同说人在过去的三千年中——不过一百代人罢了——已经发展了像人的艺术和人的风格那么大的变化。

五

进化论业已衰亡，但是导致进化论神话的那些事实不容抹煞，依然有待解释。其中的一个事实是儿童艺术和原始艺术有着某种亲缘关系，面对这种关系失之轻率就出现了两种错误的选择：要么认为这些原始人跟儿童一样笨拙，别无所能；要么认为他们仍然具有儿童的心性，另无所图。这两种结论显然都是错误的。它们归因于默默做出了假定，以为我们做起来轻而易举的事情必然一直是轻而易举的。在我看来，艺术史跟知觉心理学初次接触永恒的收获之一就是，我们不必再相信这种假设。说实话，对于那些19世纪的乐观主义者在历史决定论形式中错用了这种心理学，我虽然感到遗憾，但我承认对他们大胆的思辨精神却不无眷恋之情。所以如此，也许正是由于我仍有此殊荣，得以受教于这些在本世纪初试图探讨艺术何以有一部历史的大胆人物。埃马努埃尔·勒维〔Emanuel Loewy〕就是其中的一位，他的名著《早期希腊艺术对自然的描绘》〔*The Rendering of Nature in Early Greek Art*〕出版于1900年。在我看来，那部书包括了进化论大部分值得保留的内容。 [18]

勒维也受到了希尔德布兰德和感觉资料心理学观点的影响。像他那个时期的其他批评家一样，希尔德布兰德把儿童艺术的特性归因于依赖模糊的记忆物像。这些物像被想象为许多感觉印象的记忆痕迹，那些感觉印象沉积在记忆之中，在那里经过结合就成为典型形状，其方式跟叠印许多照片能够创造典型物像十分类似。勒维认为，在这个过程中，记忆精选出了对象的特性，精选出了以其最具特色的形式表现对象的那些面貌。原始艺术家像儿童一样，是把这些记忆像当作出发点。他倾向于从正面再现人体，从侧面再现马匹，从上面再现蜥蜴。勒维对这些“古风的”方式的分析基本上仍为人们所接受，不过他的说明实际上是循环论证：既然原始艺术家显然不是摹写外部世界，那么他就被认为是摹写某种不可见的内部世界的心像〔mental image〕。然而对于这些心像来说，原始人的典型图画是论证所凭的唯一的证据。我认为，在我们任何人的头脑中都没有勒维的理论所假定的那种人体、马匹或蜥蜴的图式性画面。这些在我们头脑中唤起的画面将是因人而异，但它永远是难以捉摸的一批杂乱无章、转瞬即逝的东西，绝不可能完全传达出来。但是，勒维对儿童作品、未受教育的成人作品和原始人作品所共有的那些特征所做的分析，不会由于这种批评而贬损其价值。勒维当作研究课题的不是人类的进化，而是在历史上首次出现的这样一个时期，在这个时期早期希腊艺术缓慢地、有条不紊地淘汰了这些特征，他以此教导我们体会以制造现实错觉为目标的艺术不得不予以克服的那些力量。这些步骤中，每一步都表现为对前所未知领域的一次征服，对此必须建立新的制像传统予以维护和巩固。因而那新发明的类型如此牢固不衰，任何基于“感觉印象”的艺术理论对此都无法解释。

我的艺术史教师尤利乌斯·冯·施洛塞尔〔Julius von Schlosser〕碰巧也对艺术类型〔type〕乃至定型〔stereotype〕在传统中的作用特别感兴趣。他的出发点原是古钱学，不久进入中世纪艺术研究领域，在中世纪艺术中，公式的支配作用十分显著。尽管施洛塞尔受到克罗齐〔Croce〕的影响，日益怀疑心理学的说明，但是，在中世纪艺术中“先例”〔precedents〕或“模式”〔similes〕的运用问题却一直强烈地吸引着他。了解他对这些问题是怎样沉思的人，将看出这些沉思的主题在本书中经常出现。

施洛塞尔对中世纪进行了研究，而跟他同时代的阿比·瓦尔堡〔Aby Warburg〕则对意大利文艺复兴进行了相同的研究。瓦尔堡在探讨他毕生从事的问题，即探讨文艺复兴时期向古典文化时代所寻求的究竟是什么的问题时，走上了从采用新的视觉语言角度研究文艺复兴时期风格的兴起这条道路。他看到，文艺复兴时期的艺术家们从古典雕刻所借用的东西并不是随意而来的。每当画家苦于对运动或姿态，对瓦尔堡最后称为Pathosformel(情念形式)的东西缺乏具有特别表现力的物像时，就要借用古典形式。他坚持认为先前被当作提倡纯粹观察的代表人物的 quattrocento(15 世纪)艺术家其实是十分频繁地求助于借用的公式，这种看法产生了巨大的影响。他的追随者们从他们对图像志的类型〔iconographic types〕所感到的兴趣出发，日益发现依赖传统是普遍的规律，即使一直被当作自然主义之作的文艺复兴艺术作品和巴洛克艺术作品也不例外。现在对这些连续性的研究已大大取代了过去对风格的专注。

安德列·马尔罗〔André Malraux〕在引人入胜的多卷本《艺术心理学》〔The Psychology of Art〕中利用了这些研究结果的重大意义。在马尔罗热烈颂扬神话和变化的狂放的赞歌中大有黑格尔和斯彭格勒的风味，但是，他最终排除了给阿兰的漫画增添嘲弄意味的误解，亦即排除了认为昔日的风格原原本本地反映了当年那些艺术家所“见”世界的样子这种观念。马尔罗明白艺术产生于艺术，而不是产生于自然。然而，尽管马尔罗的著作引人入胜，书中心理学的旁白也堪称精彩，但名不副实，未能给予我们书名所许诺的东西——艺术心理学。对于阿兰漫画之谜，我们依然没有满意的解释。但是，我们今天探讨这样一种解释可能已具备比李格尔更好的基础。我们已在许多领域中深切地体会到程式的控制力和传统的威力。历史学家已经研究了公式是怎样支配着意欲记录史实的编年史家；文学研究家，如恩斯特·罗伯特·库齐乌斯〔Ernst Robert Curtius〕已经证明了“topos”即传统的套语在诗歌的纹理中的作用。由于我们已认识到传统有这种威力，看来再次探讨风格问题的时机已经成熟。

我认识到，这样坚持程式的牢固性，这样坚持类型和定型在艺术中的作用，未曾在此领域做过研究的人们会持怀疑态度。说艺术史集中于探索影响，因而看不到艺术创造性的奥秘，这几乎已是对艺术史的现成的责难。

但是，情况不一定如此。我们越是意识到人类具有重复学到的东西的巨大倾向，就越是钦佩那些不同凡响的人物，他们破除了这个魔力，取得了重大的进展，使其他人可以在他们的基础上前进。

即使如此，我也经常自问，我的各种假定是否真的为艺术史的事实所证实，对于公式的需求是否如我所假设的那样普遍存在?我想起昆体良有一段优美的文字，谈论了人类心灵的创造力，而且是以艺术家作为例证：

"艺术的业绩并不都能传之后世。哪一位画家学过如何再现自然界的森罗万象?然而，只要掌握了模仿的原理，那就无论出现什么东西他都可以描绘。哪一位艺人未曾制做过事先未见其形的器皿呢?"

这是一个重要的提示，但不要忘记，即使那新颖器皿的形状也会跟艺人见过的那些形状一样莫明其妙地同属一个形式家族，他对"自然界的森罗万象"的再现法仍会跟他的教师们传授给他的那些再现法一脉相承。对于这些事实，昆体良的讲法并未做出解释。这又是阿兰画的埃及男孩那个不容抹杀的事实，必须加以解释，任何艺术史家都不会有轻视风格的支配力的倾向，测绘通向错觉的漫长道路的历史学家更不会如此。

六

我相信，仅仅重复一下旧有的"观看"〔seeing〕和"知道"〔knowing〕的对立或者泛泛地强调一切再现都基于程式，并不足以解决我们这个学科的这些中心问题。我们不得不从心理学的角度重新分析在物像制作〔image making〕和物像读解〔image reading〕过程中实际包含什么因素。但是，就在这里出现了一个难以对付的障碍。为巴里和拉斯金、李格尔和勒维如此倾心依赖的那种简单的心理学已不复存在，不能再给我们以指导。心理学已经注意到知觉过程的无限复杂性，没有人声称对它们已完全理解。

伯纳德·贝伦森介绍他向这些知识领域的探险时，可以说"心理学已经证明……"这种话。人们在查阅更新的书籍时，就不会见到这样自信的权威口气。例如，J. J. 吉布森在他趣味盎然的著作《视觉世界的知觉》中写道："人们怎样注意世界的新特征，怎样探索这个世界，还是目前心理学家所不理解的事情。"——于是，历史学家的希望锐减。D. O. 赫布〔D. O. Hebb〕在他的名著《行为的组织》〔*The Organization of Behavior*〕中甚至对我们说道："对大小、明度、音高的知觉目前应被视为尚未得到任何理论的解释。"这一困境也并非限于那些基本的问题。拉尔夫·M·埃文斯论述了对于画家至关重要的所谓"扩散效应"〔spreading effect〕，即叠加在一起的颜色出人意料的相互影响的方式，他在他的重要著作《色彩导论》中说道："作者觉得，除非不用过分复杂的假定就能解释这种效应，否则我们就不能说理解了视觉过程的作用的方式。"

在这种情况下，乞灵于一个不明确的研究领域中的结论去说明我们自身的不明确的东西，看来是莽撞之举。然而，鼓励这种大胆尝试的正是知觉心理学领域最伟大的先驱之一沃尔夫冈·克勒。在他的讲演《心理学中的力学》〔*Dynamics in Psychology*〕(1940年)之中，克勒称赞"跨学科作为一种科学方法"的长处：

"有时候某些事实一向仅仅作为特殊资料，却突然被联系于另外一些表面上渺不相及的事实，从而引起人们新的见解，遇到这种时候就是认识史上最为幸运的时刻。要使心理学出现这种情况，我们就应该不限于我们那最狭义的学科题材，去广泛地了解情况。"克勒问道："如果心理学的现状为我们提供了出色的理由——或许应该说是绝妙的借口——允许我们的好奇心扩散到我们有

限的领域之外，难道我们不应该迫不及待地立刻抓住这个机会吗?”

至少有克勒的一名追随者抓住了这个机会，从心理学大胆地跨入艺术领域。鲁道夫·阿恩海姆〔Rudolf Arnheim〕的著作《艺术与视知觉》〔*Art and Visual Perception*〕从格式塔心理学的观点研究了视觉物像。我读过此书并获益匪浅。他论述生长的一章研究儿童艺术，在我看来很有教益，使我能如释重负地把这个反复讨论的例子划出我的探究领域。反之，对历史学家和他的风格问题来说，这本书则收效较少。或许此书的作者过于急切地仿效李格尔的“客观性”，也过于急切地为 *20* 世纪艺术的种种实验辩护，以致未把错觉问题视为决非庸人的偏见。人们知道，不同的时期有过不同的“逼真”标准，这个事实使得他希望“艺术真实性的水准进一步转变”将使毕卡索〔Picasso〕、布拉克〔Braque〕或克里〔Klee〕的作品“看起来恰似它们再现的事物”。如果他说得不错，那么到 2000 年西尔斯·罗巴克〔Sears Roebuck〕的目录就会以这个新的真实性水准再现曼陀林琴、罐子或轰响机器等商品了。

小 W. M. 艾文斯〔W. M. Ivins, Jr.〕的著作《图片和视觉信息交流》〔*Prints and Visual Communication*〕是对这些智力风尚的强力的矫正剂。因为艾文斯已证明，再现的历史确实可以不涉及美学问题而在科学史的上下文内加以论述。

在这种上下文中，我也想提一下安东·埃伦茨威格〔Anton Ehrenzweig〕的著作《艺术的视觉和听觉的心理分析》〔*The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*〕。作者试图把格式塔心理学的研究结果纳入弗洛伊德〔*Freud*〕的思想体系，这种大胆思辨的作风值得注意和尊重。对于在艺术中科学的自然主义不得不予以克服的那些力量因素，埃伦茨威格无疑不存在低估其作用的弊病。对艺术所企图支配的混乱迷茫的视觉，他给予了我们引人入胜的描述，但是我认为，由于他拒绝讨论客观现实的检验并急速转入进化论的思索，他的分析也受到损害。

我提到的这三部著作证明了我们人所共知的事实，即某些问题还“悬而未决”，要
[22] 求得到解答。由于这些书籍出版前我已开始进行研究，我不能声称我对它们的评价毫无偏见。但是在我看来，它们似乎极其有力地说明风格史学家有必要侵入心理学家的边界并发起反击。我希冀通过这次远征搜索带回的战利品不仅是心理学实验得出的几个孤立的结果，而是报告关于人类心灵的所有传统观念要完全重新定向的消息，艺术史家不会不为其所动。阿恩海姆对儿童艺术的研究和埃伦茨威格关于无意识知觉的观念都隐含着这种重新定向，但是由于他们坚持心理学理论的一个特定学派的观念和术语，或许多少抹煞了它的一般本质和重要性。经过这番重新评价，批评家、艺术家和历史学家至今确信无疑地使用的那些基本用语已大大失去了它们的妥当性。关于“模仿自然”、“理想化”或“抽象”的整个观念的基础，都是假设首先出现的是“感觉印象”，随后进行推敲、变形或概括。

K. R. 波普尔把这些假定称作“心灵水桶论”〔bucket theory of the mind〕，这种心灵画面所表现的是感觉资料在心灵中经过沉积和加工这么一个过程。他证明了这个基本假定在科学方法领域和认识论中是不真实的，在这些领域中他坚持他所称的“探照灯理论”〔searchlight theory〕，强调永不停息地探索和检验周围环境的生物体的活动。在心理

学的许多领域中日益感到这种方法富有成效。无论各种理论有多大的差异，它们的着重点都从刺激坚定地转移到生物 反应方面。日益明显的是，这种反应起初是模糊的、一般的，逐渐就会变得越来越分节〔articulate〕、越来越分化〔differentiated〕。

“学习的进程是从不明确到明确，而不是从感觉到知觉。我们学习不是为了获得知觉结果，而是分化它们。”J. J. 吉布森在讨论视觉时写道。

“现代研究使这成为可能：最初存在的尚无组织、尚无定形的整体，逐渐地分化开来。”L. 冯·贝尔塔兰菲〔L. Von Bertalanffy〕论述他的理论生物学问题时写道。

要在让·皮亚杰〔Jean Piaget〕论儿童智力发展的著作中或在弗洛伊德及其追随者论儿童情绪发展的著作中找到跟上述引文类似的字句是不难做到的。甚至最近对不妨说是机器的“学习”方式所进行的研究也强调了同样的趋向——从一般到个别。我在本书中有时会涉及这些类似之处，我在作此比较时是缺乏自信的，因为对这些领域我连入侵者也算不上。况且在这类事情中我还意识到由于生疏和时风的影响所造成的危险。到头来只有一条理由能证明我在本书中提倡的方法确有道理，如果这种方法确实被证明对历史学家的日常工作有所帮助的话。不过，在错觉研究中我是离不开知觉理论的。我就是这样发现了沿着我指明的思路、从分门别类角度而不是从联想〔associations〕角度去思考是极其有用的。这种方法的起源最终可以追溯到康德〔Kant〕，在 F. A. 哈耶克的著作《感觉的秩序》中极其一致地拟定了这种方法的理论模式。但是，我尤感获益的是波普尔坚持预期和检验的作用的看法。在心理学方面，布鲁纳〔Bruner〕和波斯特曼〔Postman〕的理论采用了这个方法；这些理论认为，“一切认知过程，无论采取知觉的形式、思考的形式还是回忆的形式，都表现了生物体提出的‘假说’……这些假说需要用某种**进一步**的经验的形式给予‘解答’，需要给予确证或给予反证的解答”。

如波普尔所证明的，正是由这种情境的逻辑所决定，对这引起“假说”的证实只能是暂时的，而对它们的反驳则是终极的。因此，知觉跟错觉之间并没有严格的区分。知觉尽其所能地清除有害的错觉，但是，有时也未能“反证”错误的假说——例如，当它不得不对付错觉主义艺术作品时就是如此。

我坚信，这样一种关于知觉试错法〔trial and error〕的理论在我的领域之外的其他领域将结出丰硕成果，但是，我将不停留在这个论题上。我主要关注的是对制像的分析——亦即艺术家通过“制作和匹配”〔making and matching〕发现这样一些视觉奥秘的方式。阿兰画中的埃及孩子在能够创造现实错觉之前必须学会的不是“摹其所见”，而是巧妙地处理我们在静止视觉中不得不依赖的那些多义的线索，直至他们的物像跟现实难以分辨为止。换言之，他们不是玩“兔子还是鸭子”的游戏，而是必须发明“画布还是自然”的游戏，这种游戏用的是——至少在一定距离内——可以造成错觉的彩色泥土的构形〔configuration〕。无论是否属于艺术，这种游戏只能作为无数次试错的结果而出现。错觉主义艺术作为知觉理论的长期实验大概值得注意，甚至在已经把它抛弃转而采取了其他表现方式的时期亦是如此。

尽管有过早暴露我的计谋的危险，我也要向性急的读者或批评家说明，这里预先提出的这些结论只在本书第九章予以详细描述，在该章将再次论述导论中讨论的部分问题。我现在无法阻止他马上翻到那里去看，但是我想指出，集中于一个论点的著作一定

有一个拱门式的结构，除非你看到盖顶石是由那些相邻的石块支撑住，否则它看上去就像悬空一样。本书各章都以某种方式导向内部的问题的中心，但各章的结果应受到整个结构的支撑。由绘画手段〔medium〕和图式〔schema〕造成的写真的界限，制像中形式和功能时对观看者的本分〔beholder's share〕的分析，单独看去似乎也能证实下述干巴巴的陈述：艺
[24] 术之所以有一部历史，是因为艺术的错觉不仅是艺术家的劳动成果，而且是艺术家分析形相时不可或缺的工具，我希望读者不会就此止步，而会跟我一起，在它应用于相貌表情方面并超越这个范围之外直至美学的边缘来广泛地检验上述观念，而美学这块理想的福地我们只能从远方一瞥。

我很清楚，这条穿越知觉理论流沙区的漫长的探讨之路，给急于到达艺术的情绪核心的读者造成相当沉重的负担。但是我觉得，一旦有了较为明确的根基，讨论这些重大问题时就能扩大成功的机会。我的故友和指导者恩斯特·克里斯所著《艺术中的心理分析探索》中的一段文字坚定了我这个信念。我过去时常跟他讨论这些问题，他未能读到本书的最后文本就与世长辞了：

> “我们逐渐认识到，艺术不是产生于空旷之地，没有一位艺术家跟前人和模特儿无关，他跟科学家和哲学家一样，是某个特定传统的一部分，在一个有结构的问题领域内工作。在这个框架内的熟练程度，以及至少在某些时期还允许的修改那些严格规则的自由，这一切可能是当时用以衡量成绩的复杂尺度的一部分。然而，心理分析学迄今对理解这个框架本身的意义还没有什么帮助；艺术风格心理学还是一张白纸。”

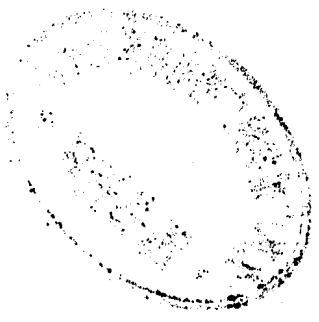
读者不可指望后面的几章会填补克里斯所指明的空白。单独依靠再现心理学也不能解开风格之谜。存在着未曾探索过的风尚的压力〔pressures of fashions〕和趣味的奥秘〔mysteries of taste〕。但是，我们只要想理解这些社会力量是怎样影响着我们对艺术再现的态度——精通的威望的不断改变或对琐事细节突然感到的厌恶，原始事物的诱惑力或可能决定风格变动的交替选择的狂热寻求——就必须首先设法回答阿兰的漫画提出的那些
[25] 简单的问题。

SJXCS

艺 术 与 错 觉

第一部分

写真的界限



第一章　从光线转为颜色

绘画是最让人吃惊的女巫。她会用最明显的虚伪，让我们相信她是完全真实的。

——让·利奥塔尔《论绘画原理和准则》〔Jean Etienne Liotard, *Traitedes principes et des regles de la peinture*〕

一

在华盛顿国立美术馆的珍藏中，挂着一幅约翰·康斯特布尔〔John Constable〕画的埃塞克斯〔Essex〕的威文荷公园〔Wivenhoe Park〕〔彩版 I〕。我们用不着什么知识就能看出它的优美之处。任何人都会欣赏这个场面展现的田园之美，艺术家描绘细草地上阳光闪烁的技巧和敏感，欣赏湖上的涟漪、天鹅，以及笼罩着整个画面的浮云美景。这幅画看起来是如此轻松，如此自然，我们相信它是对英国乡村美景的一个毫不迟疑的、真实可信的反应。

但是，对于历史学家来说，这幅画还有另一种吸引力。他知道这景象的清新是靠艰苦奋斗赢来的。1816 年，康斯特布尔画下这座属于他的首批赞助人之一的庄宅，这一年是他的艺术生涯的一个转折点。他开始倾向他后来在汉普斯特德〔Hampstead〕的讲演中所总结出来的那种绘画概念。“绘画是一门科学，”康斯特布尔说：“应该作为对自然规律的一种探索而从事。既然如此，为什么不能把风景画看作自然哲学〔natural philosophy〕的一个学科，而图画只是它的实验呢?”

康斯特布尔所谓的“自然哲学”，我们现在称之为“物理学”〔physics〕；说威文荷公园这幅宁静而不装腔作势的绘画应该被列入物理学家实验室里的深奥实验，这种主张乍听起来必然令人迷惑不解。可是，我确信康斯特布尔的话不应与艺术家们有时喜欢用来惊吓和震动那些自鸣得意的同代人的狂言妄语混为一谈。他知道他在谈什么。在西方的传统里，绘画的确作为一门科学来从事。我们在那些伟大的艺术收藏中看到的这一传统的全部作品，无不应用了得之于不断实验的种种发现。 [29]

如果这样说听起来有些自相矛盾，那也仅仅是因为从往昔这些实验中获得的知识，在今天已有许多成为人所共知的罢了。传授和应用那些知识，就像我们运用落地大座钟的钟摆定律那样轻松自如，尽管那些钟摆定律当年需要一位伽里略〔Galieo〕来发现，需要一位惠更斯〔Huygens〕来应用。的确，有些艺术家认为，康斯特布尔曾大有贡献自己科学努力的那个领域至今已经经过全面研究，他们就必须转向其他地区进行实验。他们不去探索可见世界，而是探测无意识心灵的种种神秘之处，或者检验我们对抽象形状的反应。与这些狂热的行为相比，康斯特布尔的威文荷公园这幅画就显得如此自然明

21

了，以至我们容易忽略它的大胆和它的成功。我们认为它仅仅是艺术家所看到的眼前事物的忠实记录——就像这类绘画有时被描述的那样，“仅仅是自然的转录〔transcript〕”，至少是接近现代艺术家已对之造反的那种照相般的准确度的作品。让我们承认这种描述有些道理。比起立体主义者或中世纪艺术家的作品来，康斯特布尔的画确实更像一张照片。但是，如果我们又说一张照片就像它所再现的风景，那又是什么意思呢?这不是一个借助插图就能轻而易举地加以讨论的问题，因为用插图来论证必然是以假定为依据的。不过，它至少还能指出艺术家的实验跟物理学家的实验的一个交接点。这里印有两张片(图 5、图 6)，康斯特布尔在画威文荷公园时必定是站在拍这两张照片的地方。因为公园还依然存在，虽然那里的房屋现在已大多经过改建，湖光水色也被杜鹃花〔rhododendron〕遮掩了。这两张照片“转录”的是什么呢?照片上哪一平方英寸肯定不会等同于——比如——一个镜像〔mirror image〕，也就是一个人站在那个地点用镜子所能照出的那种图像。原因很清楚，黑白照片只在非常有限的灰色范围内复现种种色调层次，而这些色调中当然没有一种符合我们所说的“现实”〔reality〕。确实，色阶主要取决于摄影者在暗室里的选择，在一定程度上是加工处理的问题。碰巧这里的两张插图照片正好是用同一张底片印成的。头一张用有限的灰色色阶印出，产生了雾状的光线效果；而另一张运用了较强的对比，获得了另一种效果。所以，印出的照片甚至也不“仅仅”是底片的转录而已。摄影者想获得在雨天里拍下的这张快照的最佳效果，他本人就不得不变成一个试用不同曝光和不同相纸的实验者。如果说连摄影者的简单活动都是这种情况，那么，对艺术家来说，情况岂不更是如此。

因为艺术家同样无法转录他所见到的东西，他所能做的只是把他所见翻译成他绘画手段〔medium〕的表现形式罢了。他同样被死死地限制在他的手段所产生的色调范围之内。凡是艺术家运用黑白两色作画的地方，很容易发现存在这种转换。我们碰巧有两
[30] 张康斯特布尔的素描，几乎是在同一位置画的。其中的一幅(图 7)用的好像是一种很硬的铅笔。因此，从前景中的黑马到天光似乎穿之而过的远方的树木，所有这些层次他都必须要调整到客观上非常有限的色调变化范围之内，好像用浅灰色纸张所再现的一样。在后来画的一幅素描上(图 8)，他运用了较黑也较粗糙的手段，能够产生更强烈的对比。不过，我们这里所说的“对比”〔contrast〕，从素描的不同部分所反射的光的强度来看，其实仅是略有加强而已。他也曾把同一个景色再现在一幅现藏牛津的油画速写上(彩版Ⅱ)，在画面上，明暗层次已转换成色域。这样一来，这幅画所复现的东西就是当年出现在艺术家眼前的事物吗?

人们很容易这样想。如果蜡像〔wax image〕的制作者能把模仿手法运用得如此出色，那么，为什么画家就不能摹仿任何物体的色彩呢?他当然能办到，如果他愿意牺牲可见世界中最能吸引他的那个方面，即光的方面。当我们说一个物像看起来恰似它的原型〔prototype〕时，我们通常的意思是，把两个东西并排地放在同样的光线下，那就无法把它们分辨开来。把它们放在不同的光线之中，相似性也就消失了。如果差异不大，我们还能把处于较暗光线中的物体的色彩加强一下，来恢复这种匹配，但是，如果一个在暗处，另一个在阳光下，那就无计可施了。自古代以来，过去一直认为画家应该让画室朝北，这不是没有道理的。因为，如果一个肖像画家或者一个静物画家希望把他的母

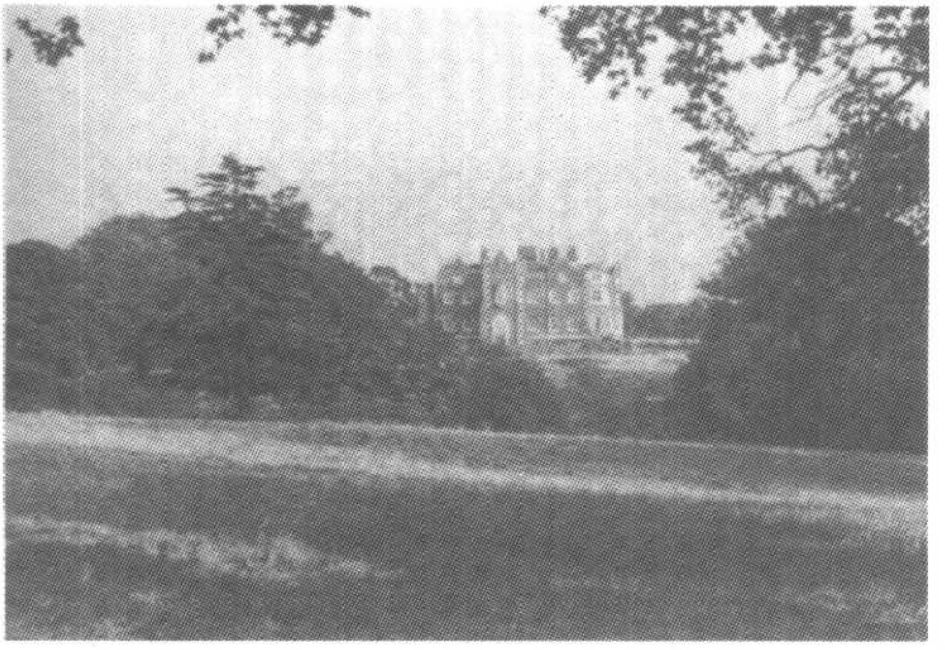


图 5　威文荷公园，埃塞克斯。软调子照片

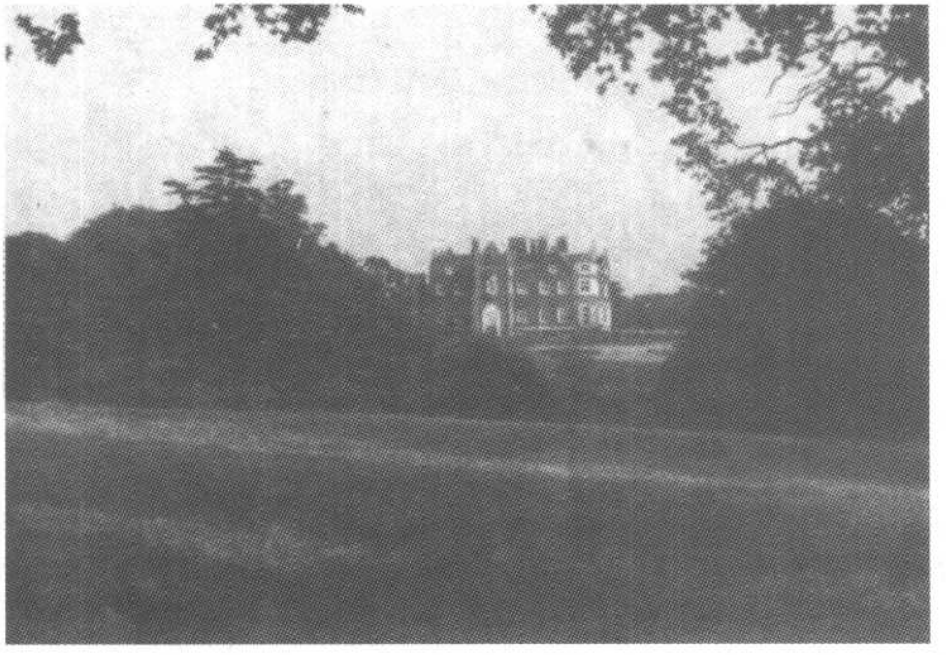


图 6　威文荷公园，埃塞克斯。硬调子照片



图 7　康斯特布尔：德达姆溪谷。约 1811 年，铅笔

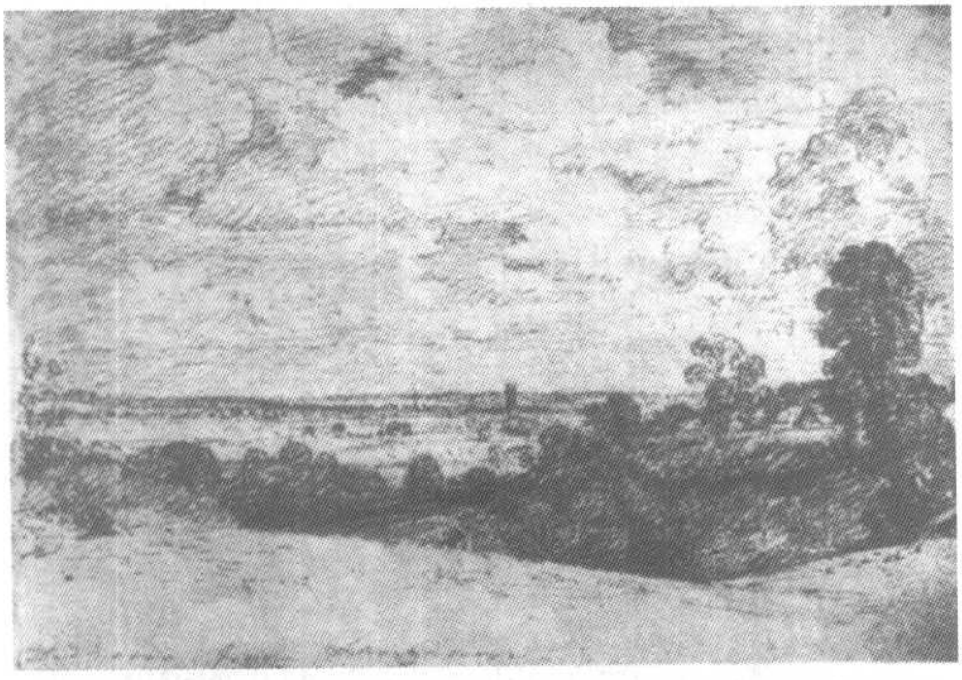


图 8　康斯特布尔：从兰格姆看德达姆的景色。1813 年，铅笔

题的色彩一块一块地摹写下来，他就不能允许有一缕阳光来破坏他的描摹步骤。试想一下，他用自己的最白的颜色去匹配一块白色台布——那么，他所用的一套颜料怎么还能表现出一块阳光照射之处的格外明亮，或者一片反光的耀目生辉呢?风景画家就更不喜欢刻板地模仿外物。再想一想摄影家的烦恼。如果他想要我们欣赏他在最近一次旅游中拍下的绝妙秋色的话，他就要把我们引到黑屋子里去，把他的透明图片放映在银幕上。

只有用放映机的反射的灯光，再加上我们眼睛的适应能力的判断，他才能够去匹配他曾经在大自然中领略到的那种光线广度。

十分凑巧，康斯特布尔本人就曾有机会对一个类似的权宜之计作过评论。他在一封信中描述了19世纪20年代展出的一项名叫“西洋景”〔diorama〕的新发明：“在某种程度上它是一种透明画；观看的人待在黑屋子里看，它非常悦目，能产生巨大的错觉。不过，它不属于艺术范围，因为它的目的是搞欺骗。而艺术使人愉悦则是通过**回想**〔reminding〕，不是通过**欺骗**〔deceiving〕。”

假如康斯特布尔在今天写下这段话，他可能就要使用“暗示”〔suggesting〕这个词。尽管艺术家无法摹写一块阳光普照的草地，他却可以暗示这一点。他在各个特定的场合到底怎样进行这种暗示，那是他的秘密，可是有个能施行这种魔法的有效词语——艺术家们已尽人皆知——它就是“关系”〔relationships〕。

对这个问题的本质，专业评论家谁也不如一个以绘画遣兴的著名业余艺术家看得更清楚。但是，那绝不是一个普通的业余爱好者，而是温斯顿·邱吉尔〔Winston Churchill〕爵士：

> “如果某个真正的权威认真探究记忆在绘画中所起的作用，那会是非常有趣的。我们首先专心致志地注视着所画的对象，转而注视着调色板，然后再注视着画布。画布所接受到的信息往往是几秒钟以前从自然对象发出的。但是，它 en route〔在途中〕经过了一个邮局。它是用代码〔code〕传递的。它已从光线转为颜色。它传给画布的是一种密码〔crypotgram〕。直到它跟画布上其他各种东西之间的关系完全得当时，这种密码才能被译解，意义才能彰明，也才能反过来再从单纯的颜料翻译成光线。不过这时候的光线已不再是**自然**之光，而是**艺术**之光了。”

我不是温斯顿爵士吁请解释这种奥秘的研究记忆的“真正的权威”，但是，在我看来，只有在我们对他所说的那种“代码传递”〔transmission code〕所知更多之后，我们才能处理这个问题。

二

我不敢肯定，我们是否曾为我们读解物像〔read image〕的奇妙能力，即译解艺术密码的能力，而感到十足的惊讶。在温斯顿爵士看来，那“邮局”和它的代码不过是个高明的比喻，但是，我们也许会干出比从字面理解它还要糟糕的事来。毕竟，邮局(至少是在英国)的确传递诸如气象图和气象照片之类的视觉信息，使用电报机、无线电为工具；为了做到这一点，实际上邮局就必须把它们“编码”，化为简单的信号系统。我们无需多管这个过程中的技术事项，只要说明一件事就足够：一个简单而有用的图像可以被译成要么满位〔filled〕、要么空位〔empty〕的均等单位。任何由电灯组成的大型招牌都会表明这一原理——用一套标记〔notation〕记下哪些灯要“关”或要“开”，这就会创作出所需要的灯光形状。通过改变一束对画面进行扫描的电波强度而产生的传

真图片甚至电视屏幕就说明了这种原理。但是，趁着自己还没有进入力所不及的领域，我还是回头处理艺术形式这一比较保险的例子，在这个例子中研究那种密码创作比较容易。有许多艺术手段运用上述那样一种“开”“关”原理——我们来想想某些类型的抽绣或花边，它们的网状组织是织满或空着的型式，然而仍然表现出人和动物的完美物像
[34] (图 9)。使用这种手段时，那些被填满的方块是代表“图形”〔figure〕还是代表“基底”〔ground〕倒无关紧要。重要的只是这两种信号〔signal〕之间的关系。

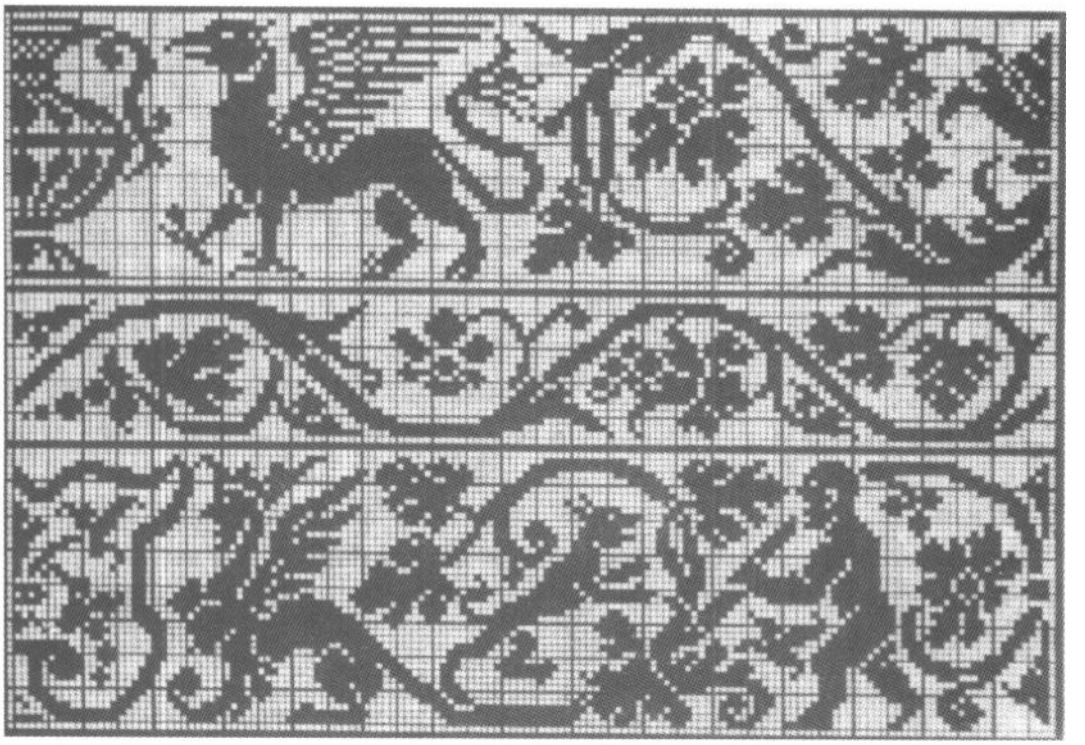


图 9　为抽绣制品作的图案。威尼斯，1568 年

在一些纺织技术里，关系的正反颠倒是经常的、无意识的，也许正是这种纺织技术首先使工匠清楚地认识到阴文图像和阳文图像一样地容易译码〔decode〕。众所周知，当希腊的陶瓶画家把早期的黑像〔black-figure〕(图 10)技巧改变以烧炼的陶土色调为物像的红像〔red-figure〕风格(图 11)时，他们利用的正是这一正反颠倒的原理。他们懂得，要在无意产生的基底上衬托出他们有意产生的形状，所需要的就是那种对比关系，即“是”〔yes〕或“非”〔no〕的关系，不管其变化方向是从“是”到“非”，还是从“非”到“是”。

希腊人从这里继续研究，给有别于扁平剪影轮廓像的立体形式创造出一种密码，即用明暗“造型”〔modelling〕时使用的三色调代码，这种代码是后世西方艺术一切发展的基础。这个代码系统在意大利南方的一个陶瓶上有出色的示范，陶瓶的一面是用微白的颜料使人物头部的形状“加亮”〔heightened〕以暗示光线(图 12)，陶瓶的另一面是用较

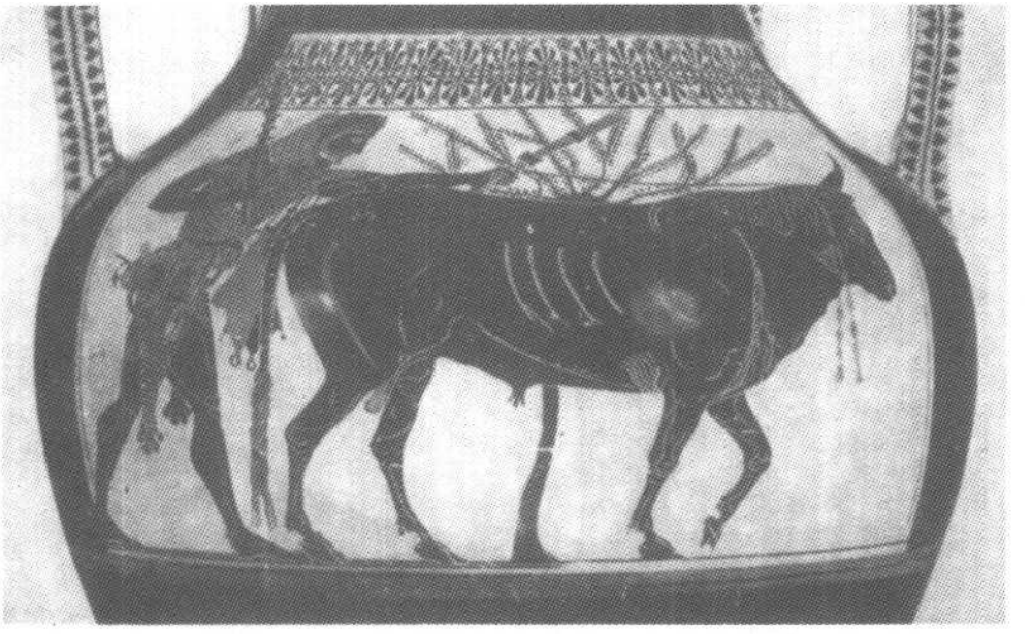


图 10　安多凯德斯双耳长颈瓶。赫拉克勒斯和克里特公牛。
约公元前 520 年。黑像的一面

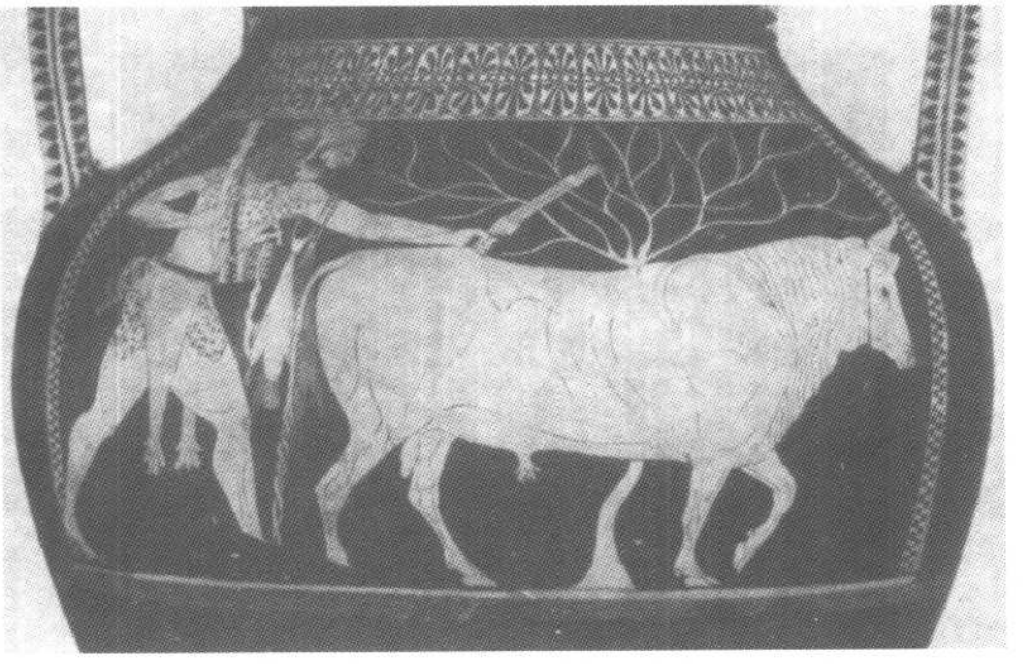


图 11　安多凯德斯双耳长颈瓶。赫拉克勒斯和克里特公牛。
约公元前 520 年。红像的一面

暗的调子使人物头部形状“变暗”〔shaded〕(图 13)。现在不是仅仅有一定“是”表示
[35] 那有意产生的形状，而是有一个中间调子连同它的向明和向暗的两种矫正形式。



12、图 13　意大利南部陶瓶。公元前 3 世纪，局部，正反两面

什么手段也不如镶嵌画更能鲜明地体现这种层次渐变的代码特点。对于古典文化时期〔classical antiquity〕的镶嵌工艺师来说，镶嵌物有四种渐变的色调就足以表示出空间中的形状的基本关系。我承认自己非常天真，能欣赏为罗马帝国各地的别墅、浴场设计地板镶嵌(图 14)的工匠们所使用的这些简单诀窍。那些镶嵌成了整个西方艺术中一直

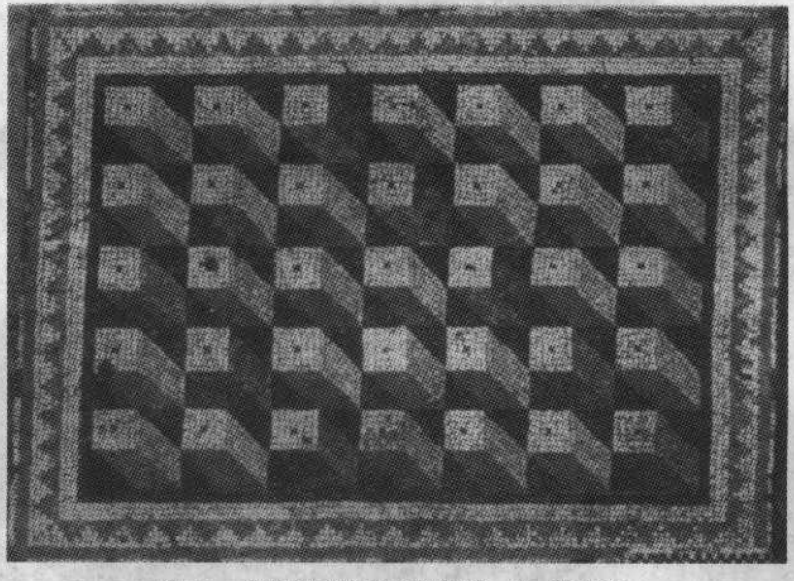


图 14　安提俄克的地面镶嵌画。公元 2 世纪

使用的表示关系的密码的样板，这种密码一方面是图形和基底的对比，另一方面，在图
[37] 形内通过简单的光的“加多”或“减少”形成“固有色”〔local colour〕的种种矫正形式。

实际上，我们现在非常顺从艺术家的暗示，已经十分容易地就对艺术家使用的那种标记法作出反应。在那种标记法中，黑线既表示基底和图形的区别，又表示所有版画技法〔graphic techniques〕中那业已成为传统的阴影层次。在我们看来，巴尔东·格里恩〔Baldung Grien〕的木刻《人类的堕落》〔The Fall of Man〕(图 15)中的黑白标记法十分完整、清楚。但是，研究一下第二幅图(图 16)的附加效果会更加有趣——那是最早运用明暗对照木刻技术〔chiaroscuro woodcut technique〕的实例之一。通过减弱基底的色调，艺术家现在得以利用纸的白色来表示光。明暗范围这一稍加扩大带来的收获十分明显，因为这些表示光的指征不仅增加了立体感，而且把我们所谓的“质地”〔texture〕——即当光照到特定物体的表面上所呈现的样子——传送给我们。因此，只有在明暗对照式的木刻中，我们才感觉到带鳞的蛇身(图 17)。 〔38〕

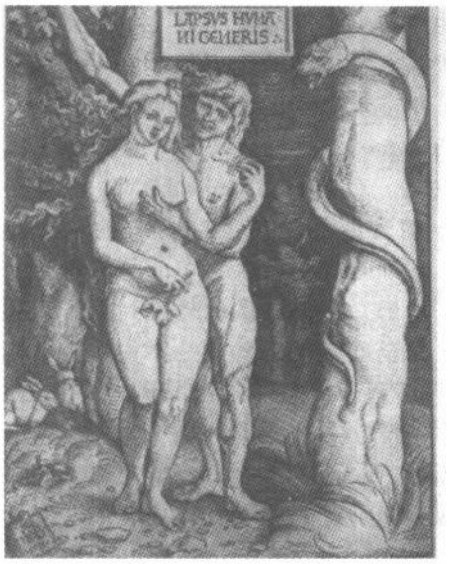


图 15　巴尔东·格里恩：人类的堕落。1511 年。木刻

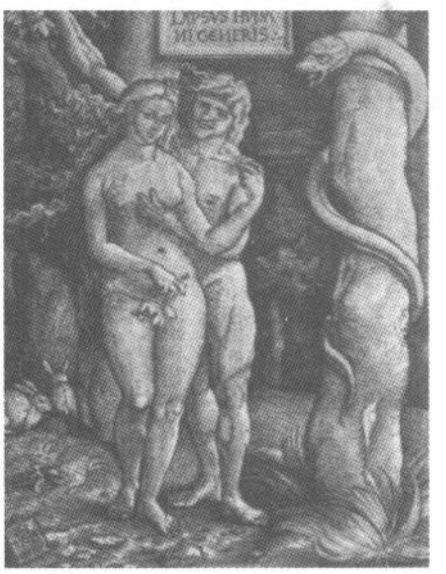


图 16　巴尔东·格里恩：人类的堕落。1511 年。明暗对照法木刻

这种三级关系无疑已被证实是西方艺术探讨我们对光的反应的理想工具。但是，我们好像也能反过来理解一个两级系统。像乌尔斯·格拉夫〔Urs Graf〕这样，一些艺术家曾成功地试验过这样一种技巧：删去所有表示阴影的指征，只画出衬在黑色背景上的光的投射(图 18)。而我们对于关系的反应已足以使这种奇怪的标记法看起来十分“自然”了。 〔39〕

所有的版面技法都靠程式性的标记法起作用，这一事实当然已是熟知的观点，但是，当这一点应用到绘画时，公众和评论家心中对于我们所说的“逼真”〔true to nature〕仍然存在一定的混乱认识。画家有许多种色彩可用，看起来他的任务要比版画家用有限的密码作画简单得多，实际上却更复杂。他的“模仿”〔imitation〕这个目标可能跟需要传达出我们译码时所需的那些关于关系的基本信息这一点相矛盾。我不能不认

罪，在我的《艺术的故事》中也有这种混乱认识，我对此觉得很不安，当时我引用了康斯特布尔和他的赞助人乔治·博蒙特〔George Beaumont〕爵士的一段尽人皆知的轶事：



图 17　图 16 的局部

"据说一位朋友抱怨他没有把前景涂上必不可少的像一把古老的小提琴那样柔和的棕色，康斯特布尔当即拿了一把小提琴放在他面前的草地上，让那位朋友看看我们眼睛看到的鲜绿色和程式所要求的暖色调之间存在的差异。"

这是一个逗人发笑的举动，不过我们显然不可得出结论以为乔治爵士以前未曾注意到草是绿色的，提琴是棕色的，或者以为康斯特布尔作出了那一重大的发现。他们两人当然都知道这样匹配永远行不通。他们所见不同之处是一个远为微妙的问题——怎样使我们所谓的"固有色"跟风景画家需要用来暗示深度的那个色调层次范围取得一致。

我们在《法林登日记》〔*The Farington Diary*〕记录的本杰明·韦斯特〔Benjamin West〕的一段评论中发现了对这些讨论的反响："他认为克劳德〔彩版Ⅲ〕作画时先用层次简单的平涂着色，从地平线到天空顶部，——又从地平线到前景，不把这些色调层次完全确定下来，他是不往天空中画云，也不往风景里画具体形状的。——当他对此感到满意了，他再画上其形状，并通过这种方法产生一种适当的层次，——从地平线到天空顶部——又从地平线到前景。——斯莫克〔Smirke〕谈到他是怎样彻底地免用一切**实际的**〔positive〕色彩，甚至连人物衣饰的色彩也不例外。——特纳〔Turner〕说，当他观看这画时既高兴又懊丧，——它似乎是不可模仿的。"

17 世纪和 18 世纪艺术家使用种种从淡蓝色到柔和的棕色的色调层次进行的那些实验教给乔治·博蒙特爵士怎样在风景里呈现出光线和距离。18 世纪甚至还发明了一种机械装置帮助画家把固有色转换到一个狭窄的色调范围之中。这种装置是一种表面涂了一层颜色的曲面镜，这种镜子常常被恰当地称为"克劳德镜"〔Claude glass〕，人们要它像黑白照片那样为我们服务，可以把可见世界的多样化简化成一些色调层次。这种方法自有其价值，我们现在无需怀疑。18 世纪的大师们用暖棕色描绘前景，用种种银一般的冷蓝色描绘渐渐消失的远景并获得了一些极其可喜的效果。

[40] 看看收藏在华盛顿国立美术馆的雷诺兹〔Reynolds〕的《伊莉莎白·德尔梅夫人与她的孩子们》〔Lady Elizabeth Delme and Her Children〕(图 19)，或者看看盖恩斯巴勒〔Gainsborough〕的《有桥的风景》〔Landscape with a Bridge〕(图 20)，我们就能认识到一种以前景的棕色为基础的均匀层次的色调所具有的价值。确实，看一眼康斯特布尔的《索尔兹伯里主教堂的景色》〔View of Salisbury Cathedral〕(图 21)就能使我们确认，他也是通过调节色调来捕捉光线感与深度感的，差别只是程度上有所不同。康斯特布尔对

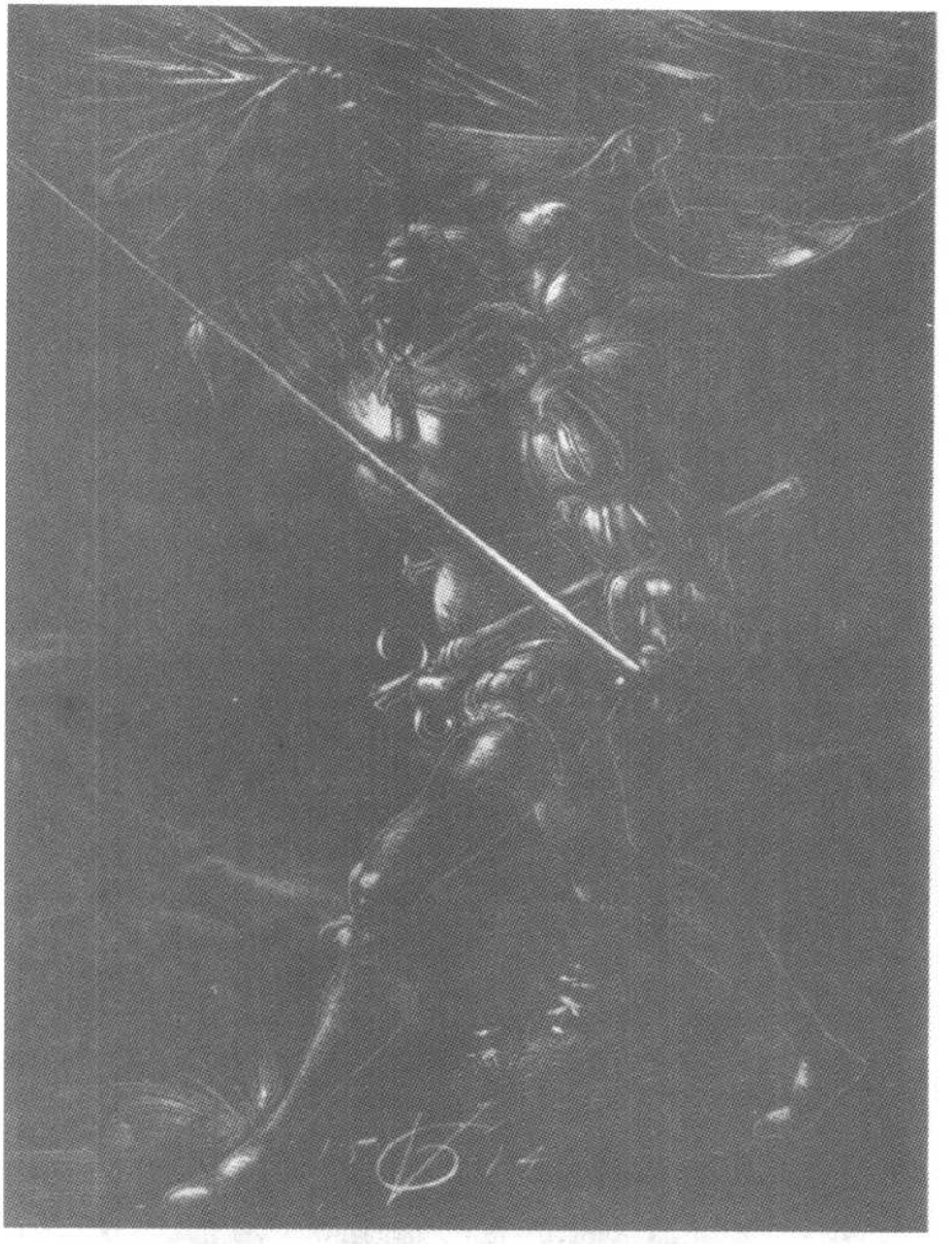


图 18　乌尔斯·格拉夫：掌旗官。1514 年。吸水笔和白墨水，色纸

于我们是否必须固守在一个色阶范围内这一点有所怀疑。他想看看略微多考虑一点草地的固有色会出现什么效果——的确，从他的《威文荷公园》里可以看出，他把这一色阶的范围朝鲜明的绿色方向延伸了一些。仅仅是朝这方向而已——因为，毋庸赘言，如果我们把新鲜的绿草地跟这幅画相比的话，这幅画还是比较接近克里莫纳提琴〔Cremona fiddle〕。这是一种转换，而不是一种摹写。



图 19　雷诺兹：伊丽莎白·德尔梅夫人与她的孩子们。1777～1789 年

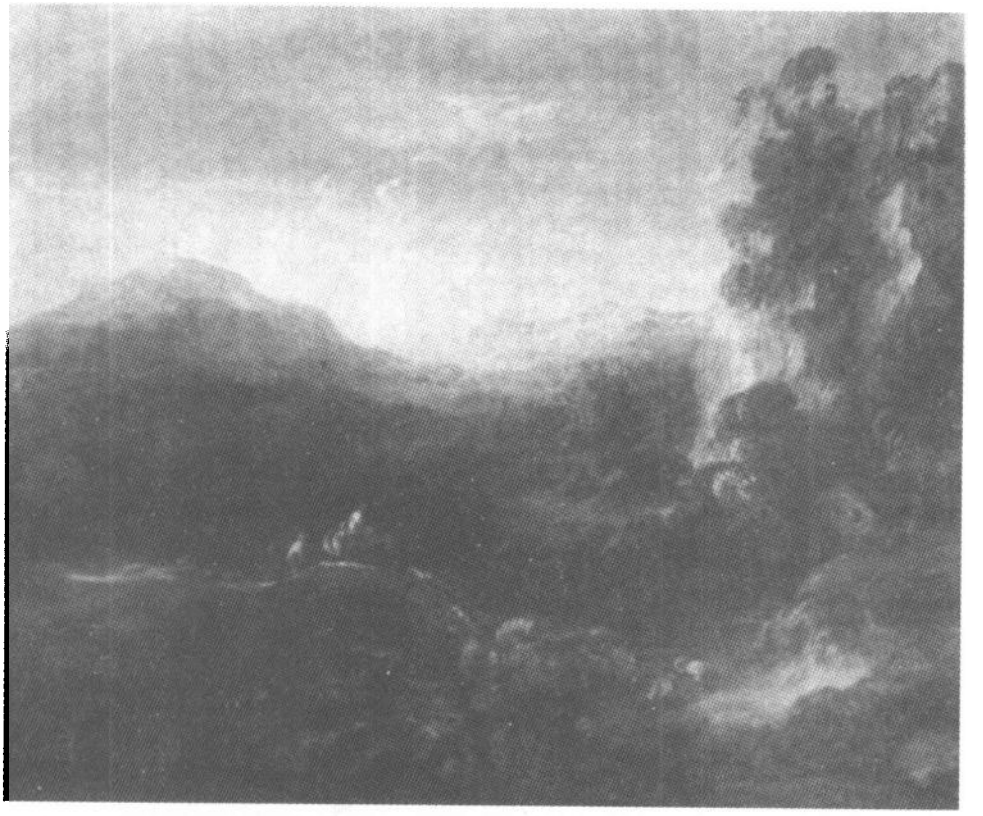


图 20　盖恩斯巴勒：有桥的风景。约 1780～1788 年

我们一旦认识到这个基本的事实，这位大师主张所有的绘画作品都应当被看作自然科学实验也就大大地失去了它的神秘性。他是在使用一种排除了匹配的手段，努力在画布上创作出他所谓的“自然的明暗对照的瞬间效果”〔evanescent effects of nature's chiaroscuro〕。他的实验确实有所发现。例如，最初有人反对使用这么多绿色，认为这样做破 [42]
坏了画面必要的色调层次。有个可悲的故事，说的是康斯特布尔出席皇家美术院评选团会议的事。他是皇家美术院的会员，当他本人的一幅画被误挂在画架上以供评判时，他的一个同事鲁莽地说：“把那个难看的绿玩艺儿拿走。”然而我们也知道当他的《干草车》〔Hay Wain〕在巴黎展出时，却激励法国艺术家去重复他的实验，并使他们的用色也明亮了起来。我们只要到任何一个大型美术馆去走一趟，就知道康斯特布尔的方法最终获得公认。绿色不再被认为“难看”了。色彩较此远为鲜明的画，例如，柯罗〔Corot〕画的那些风景画（图 22），我们也能理解，更重要的是，我们能欣赏艺术家对光的呈现，而不去怀念那些曾被认为是不可或缺的色调对比。我们已经学会了一套标记法，扩大了自身的意识范围。

这就是历史学家应该从物理学家的度量制度中接受的主要教训。风景画的真实性是相对的，而且情况越是如此，艺术家就越敢于接受光的挑战。伟大的科学家们，例如， [43]
19 世纪的布吕克〔Brüke〕甚至从这个事实中得出结论，认为画家不应当企图去画充满阳光的场面。他在 1877 年写道：“多一点诗意，少一点正午的阳光，对我们现代的风景画家会大有好处。”现在我们知道他错了，不过，要知道这一点还是很容易的。印象

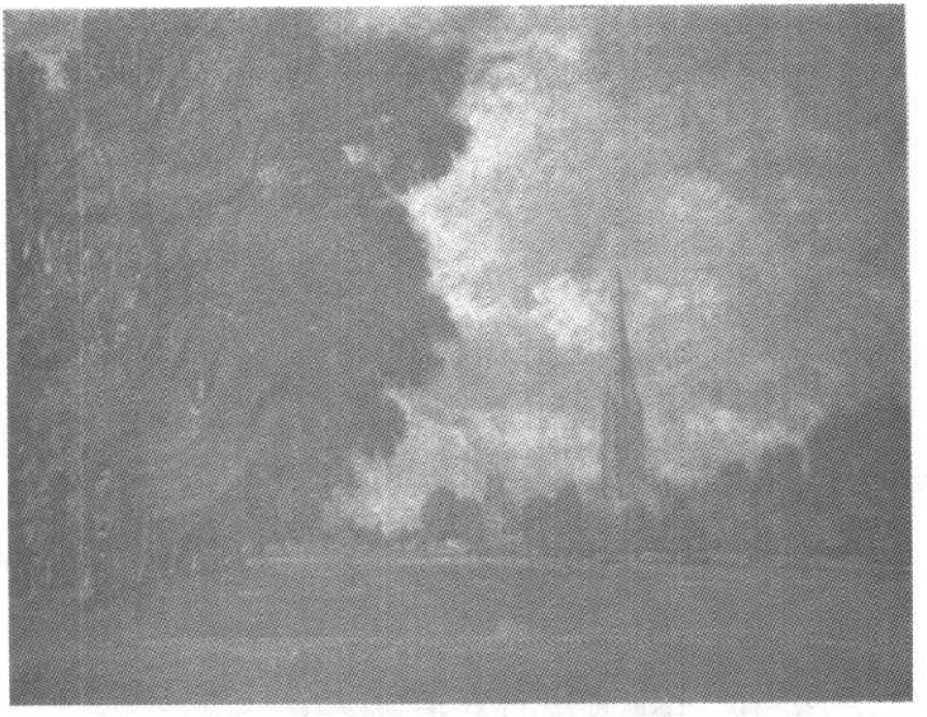


图 21　康斯特布尔：索尔兹伯里主教堂的景色。约 1825 年



图 22　科罗：埃佩尔农附近的景色。约 1850 ~ 1860 年

主义画家们的试验使我们相信，这种手段的一些局限性可以克服：像莫奈〔Monet〕(图 23)这样一位画家能利用阳光闪耀造成的令人眩目的东西来呈现正午阳光的效果，甚至由于艺术要不可能达到的目标，那些画反而从中获得了诗意。要想预测到这个成功，布



图 23　莫奈：卢昂主教堂，西立面，日光。1894 年

吕克本人就必须是一个有创造性的艺术家才行。但作为一个科学家，他的异议也是完全合理的。在讲艺术家和大众、传统和革新之间的冲突时，常常漠视这个简单的事实，结果我们在这方面看到的是在谬误中成长起来的无知的公众；在另一方面，看到的是看见了真理的艺术家。奠基于这种谬论的历史决不是好历史。康斯特布尔把画风景描述为探索自然规律，这样讲也许能最好地帮助我们克服这些局限性。

在康斯特布尔的论述中，只有一个方面大概应该得到纠正。画家所探索的不是物质世界的本质，而是我们对物质世界的反应的本质。他关心的不是原因，他关心的只是那些产生某些结果的机制。他的问题是一个心理学的问题——亦即怎样呈现出〔conjuring up〕一个令人信服的物像，而不管任何一个个别的阴影并不符合我们所谓的“现实”这
[44] 一事实。为了理解这个难题——就我们目前所能够理解的范围来说——科学必须探索我们的心灵记录各种关系的能力，而不是记录一些个体要素的能力。

三

天赋与我们上述这种能力并不是要我们去创造艺术：如果我们不是被这样调谐好能适应种种关系的话，看来我们在这个世界上就寸步难行。正如一个曲子不管用哪一个调子演奏出来都是同一个曲子一样，我们也是对光的格差〔light interval〕，即所谓的“梯度”〔gradients〕作出反应，而不是对从任何一个特定物体上反射光的可测量性作出反应。我说“我们”时，也包括刚刚孵化出来的小鸡，还有其他非常乐于回答心理学家向它们提出问题的类似动物。根据沃尔夫冈·克勒的经典实验，你可以拿两张灰色的纸——一张深色，一张浅色——训练小鸡在那张颜色浅一些的纸上觅食。此后如果你拿走那张颜色较深的纸，换上一张颜色比另一张还要浅的纸，这些受了骗的动物在寻找食物时就不到它们一直觅食的那张灰色纸上去了，而是到它们根据关系来考虑期待会有食物的那张纸上去——即到那两张纸中颜色较浅的一张纸上觅食。它们的小脑筋已经被调谐好能适应梯度，而不是适应个体刺激物。如果大自然偏不如此安排，事情也就不会跟它们十分协调。因为，难道对那精确无误的刺激是什么样子有所记忆就会帮助它们识别出同一张纸吗?那简直不可能!一朵云彩飘过太阳会改变太阳的亮度，甚至脑袋歪一下，或者从一种不同的角度看太阳都可能如此。如果我们所谓的“同一性”〔identity〕并未被固定在跟环境的一种恒定的关系上，它就将失落在一片混乱的印象漩涡当中，而这些印象是绝不会重复出现的。

不论我们是小鸡还是人，我们视网膜上所得到的都是起伏跳动的光点，这些光点刺激着敏感的视网膜的棒体和锥体，再由它们把信息发射入大脑。而我们所看见的则是一个稳定的世界。要想认识到这二者之间存在的巨大鸿沟就需要努力发挥想象力和一种相当复杂的装置。随便考虑一个什么物体，例如一本书或一张纸。当我们用眼睛审视它的时候，它投射在我们两个视网膜上的是动荡的、一掠而过的各种波长和各种强度的光的模式〔pattern of light〕。这种模式几乎不可能精确无误地重复出现——我们注视的角度、光线以及我们瞳孔的大小，所有这一切都要发生变化。一张纸，当它朝向窗口时所反射的白光，是它掉转过去时所反射的光的若干倍。并不是我们没有觉察某种变化——确实，假如我们想对照明度〔illumination〕作一个估计，我们必须觉察某种变化。但

是，我们从来不曾意识到这一切变化的客观程度如何，除非我们使用心理学家所谓的“减光屏”〔reduction screen〕。所谓减光屏实质上是一个窥视孔〔peephole〕，它使我们看到了一个色块，但却掩盖了这一色块跟周围事物的关系。使用过这种魔法工具的人报告了一些最震撼人心的发现。阴影中的一块白手帕客观上可能比阳光下的一块煤更黑。我们很少把煤和手帕弄混，因为总的说来，在我们的视域里煤是最黑的，而手帕是最白的，这里重要的是为我们所意识到的相对明度〔relative brightness〕。温斯顿·邱吉尔爵士所说的那种编码过程，开始于从视网膜到我们的意识心灵的刺激之中。对于我们周围世界所发生的令人眼花缭乱的种种变异，我们会相对地无动于衷，心理学中把这叫作“恒常性”〔constancy〕。即使因距离、照度、视角等有所改变，我们可能注意到某些变异，但是，在我们看来事物的颜色、形状和明度还是相对的恒定的。我们的房子从黎明到中午再到黄昏，一直是同一个屋子，而屋子里的东西也依然保持着它们的形状和色彩。只有当我们遇到特殊情况需要注意这类问题时，我们才意识到种种不确定现象。我们在人造光线下不能断定不熟悉的织物的色彩，倘若有人问我们墙上的画是否挂正了，我们就要 到屋子当中去看看。如果不是这个样子，那么，我们斟酌的能力、仅凭关系作出推论的能力就是惊人的了。我们都体验过被引到离中央相当远的座位上看电影这种情况。开始，银幕及银幕上的东西看起来是如此地歪曲、如此地失真，我们真想退场了。但是，几分钟以后，我们就学会把我们的位置考虑进去，比例也就自然而然地恢复了正常。形状如此，色彩也是这样。微弱的光线一开始会令人不舒服，但是，借助于眼睛的生理适应作用，我们不久就把关系掌握了，世界又呈现出令人熟悉的面貌。

人和动物都有这种越过各种不同的变异去认识同一性、把种种变化的条件考虑进去保持一个稳定世界的框架的能力，离开了这种能力，艺术就无法存在。当我们在水下睁开眼睛的时候，我们也能识别物体形状及色彩，尽管是通过一种我们所不熟悉的介质〔medium〕进行的。当我们第一次看图画时，我们也是在一种不熟悉的〔unfamiliar〕介质中看它们的。这样讲还不仅仅是个双关语而已。这两种能力互相关联的。每当我们碰到一种不熟悉的转换〔transposition〕类型时，就有一瞬之间的一惊和随之而来的一段时间的顺应过程〔adjustment〕——不过，这种顺应过程的机制却是存在于我们自身之中。

四

我们把物像读解为线描或黑白照片的这种能力，有多大程度是先天具有的，有多大程度是后天习得的，我觉得大约在这里就能找到这问题初步答案。据我所知，那些从未见过这种物像的原始部落就未必能够读解它们。但是，若从这个事实中得出结论，以为摄影的象征性仅仅是一种程式性的东西，那就错了。看来好像是，人们一旦理解了那必要的顺应过程的本质，就能以惊人的速度学会怎样理解这种象征性。

我认为，我们在调整自身以顺应绘画中的新型标记法时，开始所遇到的困难以及随后而来的轻松都出于跟上述类似的原因。对于习惯于芳丁-拉图尔〔Fantin-Latour〕的《索妮亚肖像》〔Portrait of Sonia〕(图 24)的风格的眼睛，马内〔Manet〕的《米歇尔-莱维夫人》〔Madme Michel Lévy〕(图 25)乍看一定显得耀眼刺目，就像深海潜水员看阳光一样。



图 24　芳丁 - 拉图尔：索妮亚肖像，1890 年



图 25　马内：米歇尔 - 莱维夫人，1882 年

我们又一次在康斯特布尔的信札中发现了大量材料，记载着在艺术革新上这一纷至沓来的困难。当他听说有那么一位个别人物有可能要买下他的一幅风景画时，这位懊恼的画家写道："放上些稀泥、煤灰把画弄脏不是更好吗？他是一个鉴赏家，说不定他喜欢污秽和灰尘，而不喜欢清新和美丽呢。"他在另一处写道："磨损的画和弄脏的画代替了上帝自己的作品。"虽然他一心要描绘光线，但是，他只能对公众那种顺应于老式
[48] 上光油的朦胧效果的视觉习惯表示遗憾和鄙视。据我们所知，他的观点现在已经很流行了。19 世纪在绘画中流行着一种旨在赋予画面以"美术馆色调"〔gallery tone〕的黄色上光油，这种上光油跟克劳德之镜一样已经消失了。我们现在已经学会不带黑色眼镜直接观察光。

如果认为这次革新终于给我们带来了真理，认为我们现在知道绘画看起来应该是什么样子，这可能就有些轻率。康斯特布尔不无道理地对那些已经习惯于观看肮脏画布的人们的视觉习惯感到遗憾，他甚至还对伦敦国立美术馆的建立抱有遗憾，认为它的建立意味着艺术"在可怜的古老英国的结束"。但今天的情况可能正好相反。那较之明亮的用色，那由印象主义导之于前、20 世纪的绘画继之于后（更不必说招贴画和霓虹灯）并使我们已习惯了的强烈的甚至是刺目的色彩，很可能已使我们难于接受以前画风的那些宁静的色调层次。而伦敦美术馆现在已经成为就我们观看古画时应当作好什么程度的心理顺应准备这个问题进行讨论的中心所在了。

我斗胆这样想，这个问题过于频繁地说成是科学的客观方法跟艺术家和批评家主观印象二者之间的一个冲突。在我们的大型美术馆的研究室里使用的那些方法的客观正当性，就跟运用它们的那些人的真诚性一样，是不必怀疑的。然而我们大可辩论说，艺术文物的修复者们在他们的艰难而且责任重大的修复工作中，不仅应该重视颜料化学，而且应该重视知觉的心理——我们的知觉心理和小鸡的知觉心理。我们需要修复者们做



图 26　杜米埃：对青年艺术家的忠告。1860 年后

的，并不是把一种种单一的颜料恢复到它们原来的色彩，而是某种极其复杂和精微的东西——即保留下种种关系。正如我们所知，特别是对光的印象纯粹受梯度的影响，而不像人们可能想象的那样受色彩的客观明度的影响。每当我们看到色调明度突然激增时，我们就把它 [49]
当作光的标记。像杜米埃〔Daumier〕的《对青年艺术家的忠告》〔Advice to a Young Artist〕(图 26)那样一幅有典型色调的画就使我们想起了这个基本的事实。色调的骤然改变给 19 世纪幽暗的室内景象带来了阳光。试研究一下在潘尼尼〔Pannini〕的那幅吸引人的画(图 27)中表现通过万神殿〔Pantheon〕的顶部圆窗倾注下来的日光的巧妙效果。这又是那块光线小片的明显边缘使人产生了这种错觉。只要把它遮盖起来，光的印象便大大减弱了。有人告诉我，这一事实提出了一个修复者必须意识到的难题。只要他一开始清洗，他就会造成一个相似的明度差异，一个意料之外的梯度，使人看起来好像是光线正照射在画上。这是一种心理效果，国立净化涂装修局〔National Clean - up Paint - up Fix - up Bureau〕的一幅有趣的招贴画(图 28)就巧妙地利用了这种心理效果。但是，我可不愿把我的画送到那所美好的机关去整修。这一驱散幽暗的具有

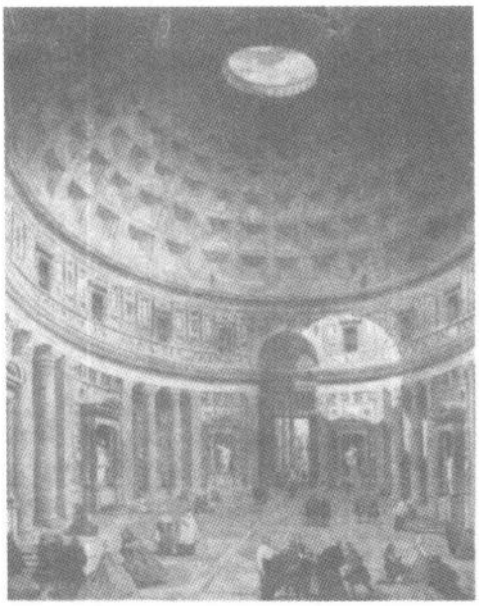


图 27　潘尼尼：万神殿内部。约 1740 年

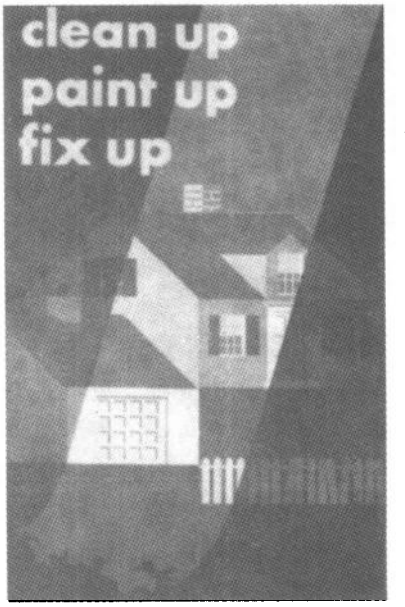


图 28　约瑟夫·比德尔：招贴画。1953 年

魅力的日光感是在画面内部产生的；而清洗过程结束以后，造成这种印象的梯度就要消失。然后，一旦我们自身已调谐得适应于明度的新调子，那些恒常性就恢复基本色，我们的心灵也恢复它的评它种种梯度和种种关系的正常事务。我们调整自己顺应不同的上光油就像我们调整自己顺应美术馆的不同光线的情形那样，当然要以能见度〔visibility〕没有完全失去为条件。我觉得，一旦震惊渐渐消失，由于清洗而增加的亮度往往也就衰退回去。至少在我看来，这种效果类似于把收音机的旋钮从低音调到最高音时所产生的效果。乍一听音乐似乎出现了一个新的、明显的边缘，然而在这种情况，我也是调整自己的预测〔expectation〕达到顺应新条件，带着一份心事重新恢复我的恒
[50] 常性，惦记着所有的梯度是否已经得到那些看不见的幽灵，即音响技师的重视和维护。

在这引起困难而微妙的事情上，历史学者总是要对实际操作者不放心，恐怕这是理所当然的。我们跟别人相比，最害怕看到我们的文献褪色、我们的画污损，但是我们也知道我们对过去的了解是多么微乎其微。有一件事，我们相当有把握：我们的反应和趣味必然是不同于往昔的先辈。如果维多利亚时代的人如此频频出错是事实的话，那么我们也许就更会常常出错了，尽管我们的技术有所改进。此外，我们知道除了19世纪以外，过去还有一些时期也把色彩的亮度看成一种扰乱因素。比如，在西塞罗看来，有高雅的趣味显然会厌倦这样的亮度，就跟厌倦过多的甜食一样。他写道："新的绘画总是首先以其色彩的美丽和多样化强烈地感染着我们，然而吸引我们注意的还是那种古老而粗率的画。"普林尼的一段话甚至更能说明的问题，我们从那段话中得知，阿佩莱斯〔Apelles〕的高妙绝伦的方法是用一种深色透明色把他的颜料的色调柔和化，"好让色彩的明度不致伤害眼睛"。我们不知道什么程度的明度伤害了公元前4世纪的希腊人和公元前1世纪的罗马人的敏感的趣味。可是，这么著名的文献证明，竟然未尝诱使一位16世纪或17世纪的艺术大师去竭力仿效阿佩莱斯，用深色的上光油求取更加微妙的色调统一，这有点令人不可想象。我认为，甚至没有人会声称我们的"安全"清洗法可以检测出这种上光油，更不必说可以把它保留下来了。大家公认，面对着一幅受损的画幅，实际操作者可能不得不担点风险——然而他是否需要否认风险的存在呢?

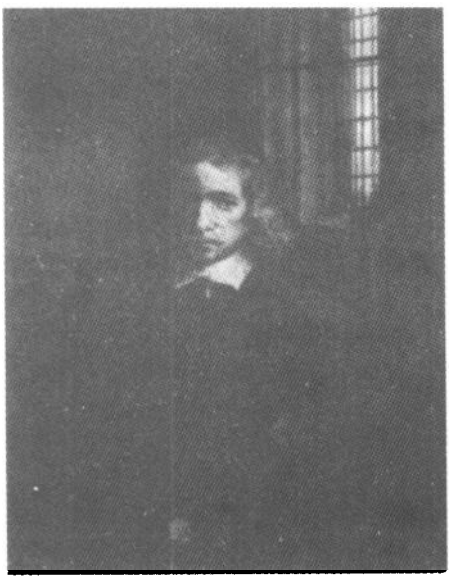


图29　伦勃朗：年轻的哈林。1655年。蚀刻画

当画完成时，它们看起来是什么样子，这是个易问不易答的问题。幸亏我们在那些既不褪色也不变化的物像之中还能找到另外一些证据——我所指的尤其是版画艺术作品。我认为伦勃朗〔Rembrandt〕有一些版面(图29)在运用暗调子和柔和的对比方面，提供了使人震惊的具体实例。现在版画爱好者较之以往已见稀少，这是偶然的吗?那些已经习惯听大型钢琴音响的人，发现自己的耳朵很难顺应拨弦古钢琴〔harpsichord〕。

我们最好记住，在艺术上，关系不仅在任何一幅特定的画中是重要的，而且当若干幅画挂起来或被观看时，关系在它们之间也是重要的。如果我们在弗里克收藏品〔Frick Collecfion〕中看到霍贝玛〔Hobbema〕的《树丛中的村庄及水车》〔Village with Watermill among Trees〕(图 30)，看到康斯特布尔的《白马》〔White Horse〕(图 31)，就会发现，后一幅画 [51]



图 30　霍贝玛：树丛中的村庄及水车。约 1670 年

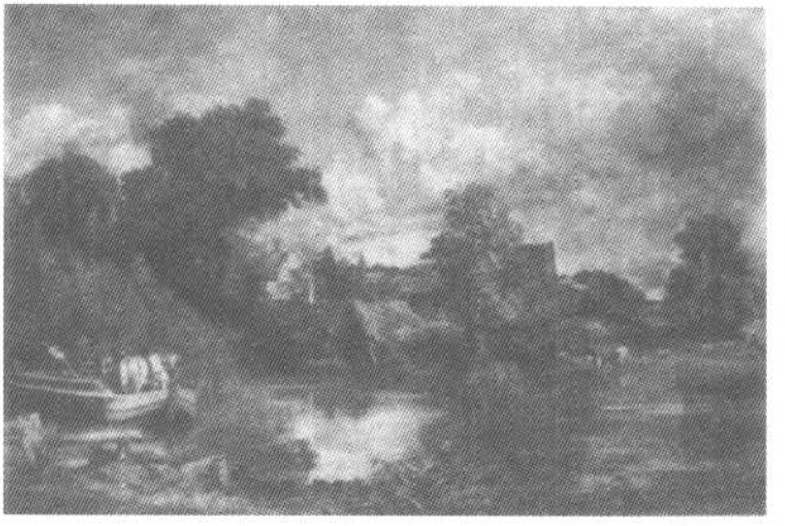


图 31　康斯特布尔：白马。1819 年

看起来充满了光和空气，就像康斯特布尔想让我们看到的那样。如果我们在美术馆里选择另一条路线走向它，先让我们的眼睛顺应于巴比松画派〔School of Barbizon〕的用色，例如柯罗的画(参看图 22)，那么康斯特布尔的画就显得黯然失色了。它就退到我们认为是把现代视觉跟过去视觉分隔开来的分水岭之后。 [52]

我认为，其原因恰恰在于我们自己的种种预测在译解艺术家的密码时所起的作用。我们带着自己的已经调谐好的感受器去接触他们的作品。我们期待在我们面前呈现某一种标记法，某一种符号情境〔sign situation〕，而且做好准备去处理它。在这一点上，以雕刻为例比以绘画为例更好。当我们走到一尊半身像〔bust〕前面时，我们知道放在那里等待我们来寻找它的是什么东西。我们通常不会认为半身像是再现砍下来的一个头；我们理解这个情境是什么，知道这是属于称为“半身像”的那个社会习俗或程式的东西，甚至在我们还不曾长大成人时就熟悉半身像是什么。大概正是出于同一个原因，我们无憾于大理石雕像缺乏色彩，正如无憾于黑白照片缺乏色彩一样。相反，有些已然经过这种调谐的人看到一尊半身像已经淡淡著色以后，感受是震惊，并不一定愉快。在他们看来，那样一尊半身像甚至会显得过分逼真，令人生厌，仿佛已经逸出那个期待它在那里存身的象征符号领域，而实际上它跟那种众所周知的蜡像〔wax image〕可能还大有距离，那些蜡像常因逾越了象征符号的界限而使我们感到不快。

心理学家把这些预测层次叫做“心理定向”〔mental set〕，在以后各章里，这一概念还要引起我们的注意。一切文化和一切信息交流都有赖于预测和观察的相互作用，亦即那构成我们日常生活的实现、失望、测中和出错等的此起彼伏。如果有人到办公室来，我们可能已经做好听他说“早上好”的准备，如果我们的预测实现就很难被我们的感受器记录下来。如果他没有说“早上好”，我们有时就可能调整我们的心理定向，注意他还有什么无礼或敌对的表现。身在异国人的面对的一个问题就是他缺少一个参考框架〔frame of reference〕，不能有把握地测量出他周围的心理温度。在英国人不大可能点点头的地方，德国人会指望握握手。意大利农民可能对一个旅行者的衣着感到愤慨，而在我们看来那衣着可能是得宜可法的。应该记住，这里也不例外，重要的是“较多”或“较少”，是事先预测和实际经历二者之间的关系。

艺术经历也不能不遵循这个普遍法则。跟文化与舆论一样，一种风格也要建立一个关于预测的视野〔horizon of expectation〕，一种心理定向，借以用过分的敏感性记录下偏差和矫正。我们的心灵在觉察各种关系时记录着种种倾向性。艺术史充满了只能用这种方式来理解的种种反应。在那些习惯于我们所谓的“奇马布埃”风格(图 32)并且期待出现与其相似的标记法的人看来，乔托绘画作品(图 33)的那种令人难以置信的逼真性令人震惊。薄伽丘〔Boccaccio〕写道：“没有一种东西会使乔托不能用这样一种欺骗视觉的方式把它描绘出来。”我们也许对此感到奇怪，但是，我们在艺术性远较绘画为
[53] 低的等级上，难道就没有体验过一种类似的震惊吗?当电影院引入了立体电影时，预测和体验的距离是如此之大，竟使许多人感受到一种十足的错觉的强烈刺激，但是，一旦预测的脚步跟上来了，错觉就渐渐消失，我们就视其为理所当然，进而要求加码了。

在我们历史学家看来，当我们讨论艺术和我们所谓的现实二者之间的关系时，这些简单的心理学事实就给我们提出了一些难题。我们不得不通过望远镜的相反的一端去看过去的艺术。通过漫长的道路从印象主义画家经过米开朗琪罗〔Michelangelo〕和马萨乔〔Masaccio〕向上回溯，到达乔托那里，我们在他那里第一眼看到的就再也不是逼真性，而是生硬拘谨和尊严超脱。有些批评家，特别安德列·马尔罗〔Andre Malraux〕从此得出结论，说过去的艺术对我们完全封闭，它流传下来也不过成为他所谓的神话而已，正如

在历史万花筒的永远变化着的情境里所看到的那样，已经变了形，改了观。我比他要乐观一些。我认为历史的想象力能够超越这些障碍，我们能够调谐自己适应不同的风格，跟我们能使自己的心理定向顺应于不同的手段和不同的标记法一样。当然，这需要一些努力。但是这种努力在我看来是颇为值得的——这就是我为什么要选择再现这个问题作为讲演的论题的原因之一。 [54]

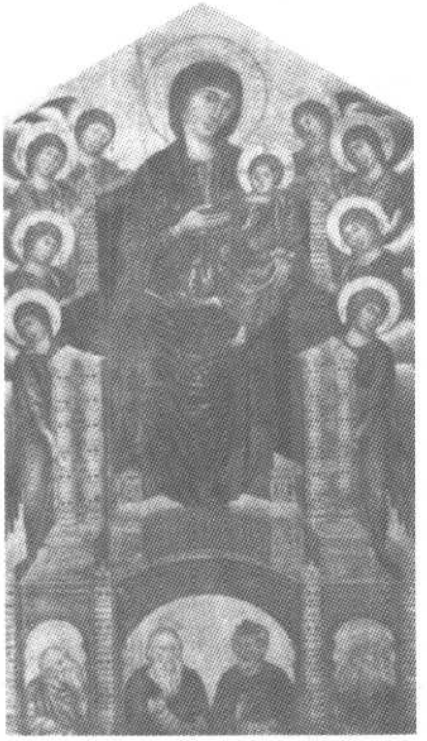


图 32　奇马布埃：王座上的圣母、圣婴及其天使和先知们。约 1275～1280 年

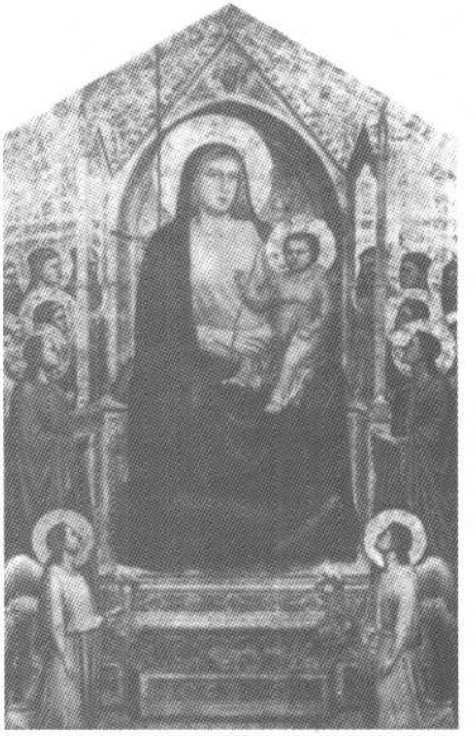


图 33　乔托：王座上的圣母、圣婴及其圣徒和天使。约 1310 年

第二章　真实与定型

我们的悟性用以处理现象世界时所凭借的那种图式……乃是潜藏于人心深处的一种技术，我们很难猜测到大自然在这里所运用的秘诀。

——康德《纯粹理性批判》
〔Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*〕

一

德国插图画家路德维希·里希特〔Ludwig Richter〕在他的引人入胜的自传中说，18世纪20年代他和他的一帮在罗马学习美术的青年朋友一起观赏著名的风景胜地蒂沃利〔Tivoli〕，并坐下来画素描。他们看到一批法国艺术家来到这里，带着大包行李，装着大量颜料，使用巨大、粗糙的画笔把颜料涂在画布上。他们看到这种做法感到惊讶而不以为然。这些德国人大概被这种自以为是、附庸风雅的做法激怒了，决心反其道而行之。他们挑选出最硬、最尖的铅笔，这种铅笔能够坚定细致地把母题画得精细入微，人人躬身俯临自己的一小张画纸，努力把自己看到的东西绝对精确地转录下来。"我们对每一片草叶、每一条细枝都爱不忍弃，坚持巨细无遗。人人都尽其所能把母题描绘得客观如实。"

但是，他们到傍晚比较劳动成果时，他们的转录稿差异之大仍然令人吃惊。情调、色彩，连母题的轮廓在每一幅画中都发生了微妙的变形。里希特进而叙述了不同的画稿怎样反映出四位朋友的不同的素质，例如，忧郁的画家是怎样修整繁复曲折的轮廓，突出蓝色。我们不妨说，他给埃米尔·左拉〔Emile Zola〕那个著名的定义提出了一个实例，左拉说一件艺术作品是"通过某种气质所看见的自然一角"。

正因为我们对这个定义感兴趣，所以我们必须对它进一步探索。艺术家的"气质"〔temperament〕或"个性"〔personality〕，他的有选择的爱好，可能是母题在艺术家手中发生变形的一个因素，然而一定还有其他的因素——事实上，是被我们一古脑儿塞进"风格"这个词之中的一切东西，即时代的风格和艺术家的风格。当这种变形非常明显时，我们就说母题已被大大地"风格化"了；这样讲，必然的推论是，那些由于某种缘故碰巧对那个母题
[55] 感兴趣的人必须学会压抑风格的影响。这就是那自然顺应的一部分，即在我所谓的"心理定向"方面产生的变化，当观看古老的插图时，我们都会相当主动地进行这种顺应。我们能够"读解"〔read〕贝叶挂毯〔Bayeux tapestry〕（图34），不去考虑它那不计其数的"脱离现实"的偏差。我们毫不动心，不去考虑那黑斯廷斯（Hastings）的树看起来像棕叶饰，不去考虑那时候的地面是由涡卷形组成的。这是一个极端的例子，但是，它揭示了一个极其重要的事实，表明"风格化"这个似乎倾向于以假定为论据来回避问题。"风格化"蕴涵的意思是，存在着一种特殊的活动，艺术家通过这种活动改变了树木的形状，很像维多利亚时代的设计师得先学习研究花的形状，然后才能把它们变成图案。这种做法跟维多利亚时代的建筑观念倒是十分吻合，那时先修建铁路和工厂，然后再用一种风格的标志把

它们装饰起来。但是这却不是更早时期的做法。



图 34　黑斯廷斯。贝叶挂毯。约 1080 年

归根结底，里希特那个故事的要点是说风格甚至统治了艺术家希望忠实地复现自然的地方，而设法分析客观性受到的这些限制可能帮助我们逼近风格之谜。我们从上一章里了解其中的一种限制；这种限制表现在里希特的故事里就是粗画笔和细铅笔的对比。显然，艺术家只能描绘他的工具和他的手段所能描绘东西。他的技法限制了他的选择自由。用铅笔挑选出来的那些特征和关系跟画笔所能表现的不同。因而，当艺术家手执铅笔坐在母题前面时，就会注意那些可以用线条来描绘的方面——就像我们的简略讲法所说的，不妨说是，他倾向于从线条的角度去看他的母题，而当他手执画笔时，他就从块面的角度去看母题。

为什么风格会对客观性有类似的限制，这个问题不那么容易回答，特别是在我们不知道艺术家的意向跟里希特以及他的朋友们的意向是否相同时，尤其不容易回答。

艺术史家考察了塞尚〔Cezanne〕和凡高〔van Gogh〕曾支起画架作画的地区，并且拍下了他们所画的母题(图 35，图 36)。这样进行比较总是引人入胜的，因为这种比较 [56]
几乎能让我们站在艺术家身后从他的肩上往前看——谁不希望自己拥有这种特权呢?但是，无论这样当面对质在谨慎从事时会有多大的教益，我们都不能不认真对待“风格化”这种谬论。我们是否应当相信照片是再现“客观的真实”，而绘画则记录艺术家的主观的视觉，即艺术家把“他的所见”变形后转化成的样子呢?在这里我们能否把“网膜图像”跟“心灵图像”进行比较呢?这样推测很容易使人陷入无法验证的泥潭。且讲艺术家的网膜图像，这听起来够科学的，然而实际上从来没有一个这样的图像可供我们挑选出来跟照片或绘画进行比较。当画家在审视他面前的风景时，实际存在的是一连串无穷无尽的图像，那些图像发出一个复杂的刺激模式通过视神经输进画家的脑部。连艺 [57]
术家对这些事情都一无所知，我们就更无从所知了。在他心灵中形成的那个画面跟那照片到底符合或偏离到什么地步，这样问越发无益。我们所确知的是，那些艺术家到大自然中去寻找作画的题材，他们的艺术智慧使他们得以把风景要素组织成极其复杂的艺术作品，那些艺术作品跟一份勘测者记录的关系，就好像一首诗跟一份警方报告一样。

这样讲，是否就意味着我们完全是在无益地探索呢?艺术的真实性跟散文的真实性之



35　塞尚：圣维克托山。约 1905 年

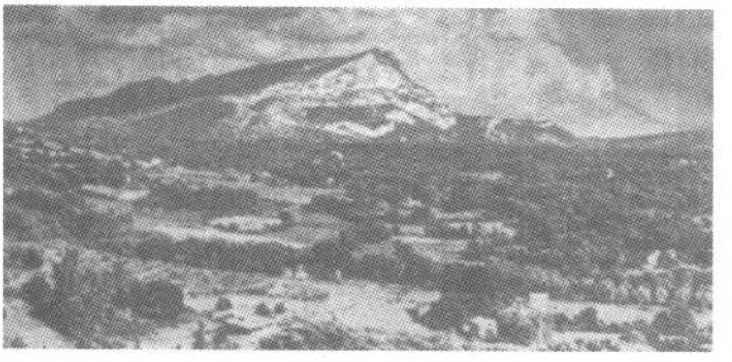


图 36　从勒罗弗看圣维克托山。约翰·雷华德摄影

间的差别有如此之大，以至于绝对不能问一问客观性这个问题吗?我以为不然。只是我们在系统地阐述这个问题时要更慎重一些。

二

华盛顿国立美术馆藏有一幅 19 世纪艺术家的风景画，这幅画很像是为说明上述问题而作的。

这是乔治·英尼斯〔George Inness〕创作的一幅富有魅力的画《拉卡瓦纳山谷》〔The Lackawanna valley〕(图 37)。据艺术家的儿子说，1855 年画家受托画这幅画给铁路公司作广告。当时只有一条轨道通向圆形机车库，“但是，经理坚持要画上四五条，为了安慰他的良心，就解释说这条路上最终会有那些轨道的”。英尼斯表示反对，我们

可以看到，当他最后为了家里的生计而作出让步时，他就赧颜把那块画有不存在的轨道的地方隐藏在一团团烟雾后面。在英尼斯看来，那块地方是个谎言，用心像〔mental image〕或者更高的真实这种美学理由来解释，是根本不能否认这一点的。 [58]



图 37　英尼斯：拉卡瓦纳山谷。1855 年

但是，严格地说，谎言并不在画中，而是在广告之中，如果用说明或者暗示来宣称这幅画提供了有关铁路圆形机车库设备的准确信息的话。在一个不同的上下文里，这幅画所表明的也可能是一个真实的陈述——例如，假如经理把它拿到股东会议上去说明他渴望进行哪些改进的话，就是如此。确实，若是那种情况就不难想象，英尼斯描绘的那些不存在的轨道可能暗示给了工程师应该在哪里铺路。这样它就成了一张草图或蓝图。

逻辑学家——他们可不是一驳就倒的人——告诉我们说“真”〔true〕和“假”〔false〕这两个术语只能用于陈述〔statement〕，用于命题〔proposition〕。无论批评用语的习惯用法如何，一幅画决不是那种意义上的陈述。正如一项陈述不可能是蓝的或者是绿的，一幅画也不可能是真的或者是假的。由于忽略了这个简单的事实，美学上已经引起了许多混乱。这种混乱是可以理解的，因为在我们的文明里，图画总是被贴上标签的，而标签或说明就可以被看作简略的陈述。在说“照相机不会撒谎”时，把这种混乱暴露得一清二楚。战争时期的宣传常常利用贴着假标签照片来对交战的一方进行谴责或者进行辩白。甚至在科学插图中，也是那说明文字决定了图画的真实性。在上世纪的一个 cause celebre(轰动一时的案子)中，一头猪的胚胎被贴上人的胚胎的标签来证明进化论，这使得进化论的伟大声誉扫地。若不多加考虑，我们都会把我们在博物馆里和书里看到的那些简短的说明文字扩展为一些陈述。我们看到一幅风景画下边写着姓名“路德维希·里希特”，就知道这是告诉我们这幅画是他画的，还可以开始争论这条信息是真还是假。我们看到写着“蒂沃利”时，就推断这幅画应该被看作是该地的一个风景，我

们又可以对这个标签表示赞同或反对。在这种情况下，我们是否赞同以及何时赞同，主要取决于我们想知道被再现的对象哪方面的情况。例如，贝叶挂毡告诉我们在黑斯廷斯发生过一场战争；可是它并没有告诉我们黑斯廷斯“当时 看起来像”什么样子。

现在历史学家知道，人们期待图画提供什么信息，这在不同的时期是大有差别的。在过去，不仅物像是难得的东西，而且公众来核实它们的说明文字的机会也是难得的。有几个人曾是那样近在咫尺地看见过他们的统治者本人，又足以辨认出他的画像呢?又有几个人游览过那么广大的地区，足以区分这个城市和那个城市呢?因此，人物和地方的图画被完全不顾真实性地更改了它们的说明文字，也就不足为奇了。在市场上作为国王的肖像而出售的版画也会被改动以再现他的继承人或对头。

在早期印刷业那些最庞大的出版事业里，有一项就出现了这样一个不顾说明文字真实性的著名例子，这就是哈特曼·舍德尔〔Hartmann Schedel〕的所谓《纽伦堡编年
[59] 史》〔*Nuremberg Chronicle*〕，书中附有丢勒的老师沃尔戈穆特〔Wolgemut〕所作的木刻画。这样一卷书本来应当给历史学家一个多么好的机会去看看哥伦布〔Columbus〕时代的世界是什么样子啊!可是，当我们翻开这部对开大书时，我们发现了一幅描绘一座中世纪城市的木刻画反复出现，标着大马士革〔Damascus〕、弗拉拉〔Ferrara〕、米兰〔Milan〕、曼图亚〔Mantua〕(图 38，图 39)等不同的说明。除非我们愿意相信过去这些城市如同它们现在的郊区那样，相互之间是难以区别的，否则我们必定得出结论，认



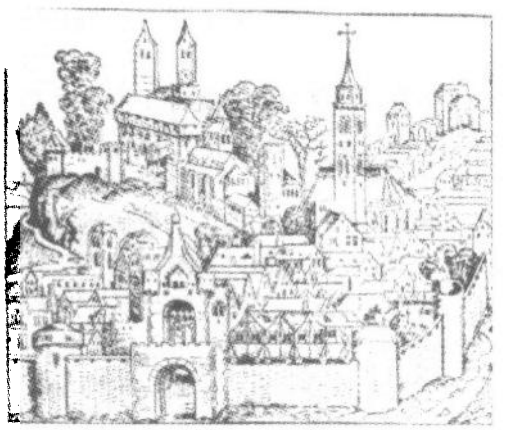


图 38、图 39　沃尔戈穆特：木刻，选自《纽伦堡编年史》。1493 年

为出版商和公众都不在乎那些说明标得真实不真实。那些说明的全部用意只不过是让读者清楚地认识到那些名字是代表城市的。

这些关于图解和资料的多种多样的标准对研究再现的历史学家是很重要的，这正是因为他可以认真地检验图画和说明所提供的信息，而不会匆匆陷入种种美学问题之中。如果我们讨论的是关于由物像所传递的信息的问题，那么跟标有正确说明的照片比较应该是有显著价值的。这里有三幅风土版面，代表着绘制理想的美术明信片的种种方式，这三幅画足以说明这样一种分析的结果。

第一幅(图 40)是 6 世纪德国报纸上的一幅罗马景色画，这份报纸报道了当台伯河〔Tiber〕冲垮河堤时所发生的一场巨大的水灾。在罗马的什么地方，艺术家能够看见在纽伦堡才有可能看到的这种木结构建筑、墙壁黑白相间的城堡以及陡峭的屋顶呢?这难道也是一个德国城镇的景色加上了骗人的说明吗?奇怪的是并不是这么回事。那位艺术家，不管他是谁，必定是努力去描绘那个场面，因为这个古怪的建筑物原来是罗马的圣天使堡〔Caste Sant' Anagelo〕，它守卫着横跨在台伯河上的那座桥。跟照片(图 42)比较一下表明，这幅画体现了属于或者曾经属于那座城堡的一大批特征：屋顶上的天使，城堡即以此命名，建于哈德良〔Hadrian〕陵墓上的圆形主建筑物，以及我们知道当时确在那里的带有棱堡的外砦(图 41)。



图 40　无名氏：罗马圣天使堡。1557 年

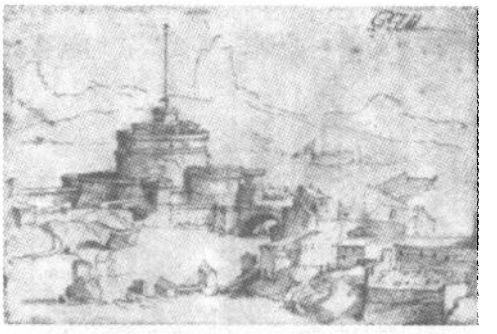


图 41　无名氏：罗马圣天使堡。约 1540 年

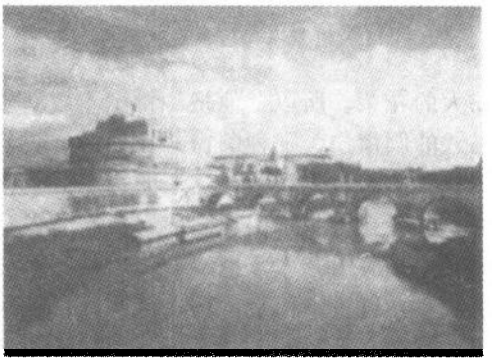


图 42　罗马圣天使堡。现代照片

我喜欢这幅粗率的木刻画，因为就是这种粗率性使我们能够像看慢镜头电影一样去研究那种描绘机制〔mechanism〕。这里不存在艺术家为了表现他的心境或他的审美偏好而偏离了母题的问题。事实上，这件木刻的设计者是否曾经看见过罗马都值得怀疑。他很可能是为了图解那条惊人的消息，而改编了那座城市的一处风景以适应需要。他知道圣天使堡是个城堡，因此，从他的心理定型箱里选择了一个适合于城堡的老套子——一个带木结构和陡峭屋顶的德国 Burg(城堡)。不过，他并不是简单地重复他的定型——他在木刻中吸收了他所知道的那座具体的罗马建筑物所具有的某些区别性特征，把他的定型改造了一下以适应它的特殊功能。除了在一座桥旁有一个城堡这个事实以外，他还补充了一些信息。

一旦我们注意了这一改变定型以适应需要的原则，那么，在我们不大可能想到这条原则的地方，也能发现这条原则，即在图解的表现方法中，跟其他作品相比，图解看上去要远为随机应变，因而似乎也真实得多。

17 世纪的那个例子来自技巧娴熟的著名风土画家马特乌斯·梅里安〔Matthaus

Merian〕画的巴黎图景，再现的是巴黎圣母院；初看起来，这幅画十分可信地描绘了那所有名的教堂(图 43)。然而，跟实际建筑物(图 44)的比较表明，梅里安跟前面一例中那位德国无名氏木刻家一样，是以同一种方式着手的。作为 17 世纪的产物，他的教堂观念是一座高高耸立的对称建筑物，有大型圆窗户，他就是这样设计巴黎圣母院的。他把十字形耳堂放在当中，两边各有四个大圆窗户，而实际的景物是有七个狭窄的尖顶哥特式窗户在西方，有六个窗户在唱诗班席一侧。对梅里安来说，描绘也同样意味着通过加上若干区别性特征改造他的教堂公式亦即图式，使它适应于或顺应于一座特定的建筑物——加上的特征足以使那些并非搜寻建筑信息的人辨识这座建筑物，甚至还对它满意。假如这是现存唯一能给我们介绍这座巴黎主教堂的资料的话，那么，我们就会大大地产生误解。

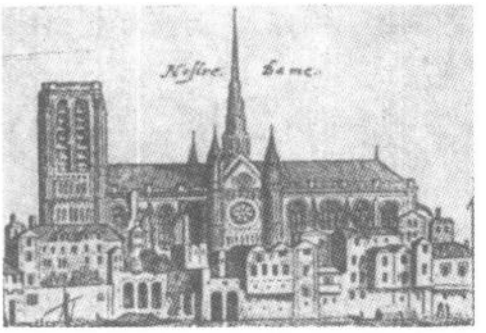


图 43　梅里安：巴黎圣母院。局部。约 1635 年。版画

这组例子中的最后一个是一幅 19 世纪的石版画沙特尔主教堂〔Chartres Cathedral〕(图 45)，作于英国风土画艺术的全盛时期。当然，我们也许期望此画会是一个忠实的视觉记录。跟先前的例子相比，艺术家确实为这座著名的建筑物提供了大量准确的信息。然而其结果是，他也无法逃脱他的时代和兴趣强加于他的种种局限性。他是那样一个浪漫主义艺术家，对他来说，法国主教堂是哥特式世纪——即那真正的信仰时代——的最伟大的花朵。所以，他把沙特尔主教堂想象为带有尖拱的哥特式结构，没有西立面的罗马式的圆窗户，那种圆窗户在他的形式领域里是没有立足之地的(图 46)。

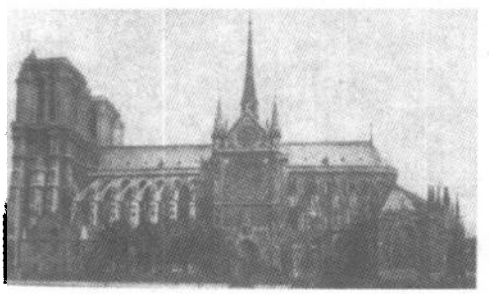


图 44　巴黎圣母院。现代照片

我不想被人误解我这里的意思。我不想用这些例子证明，所有的再现必然是不准确的，或者在摄影术出现之前，所有的视觉文献资料必然把人引入歧途。事情很清楚，假如我们当时给艺术家把错误指出来，他会进一步矫正他的图式，把窗户改为圆的。我的观点不在这里，而是认为这种匹配行动永远是一步步循序渐进的过程——要花多长的时间，有多大的困难，这取决于艺术家选择什么样的初始图式〔initial schema〕来加工，让它适应于画像的要求。我相信，在这方面这些简单的文献资料的确对我们大有启示，对于任何一位想真实地记录一个个别形状的艺术家所采用的程序作了许多揭示。他不是从他的视觉印象入手，而是从他的观念或概念入手：那位德国艺术家有他的城堡的概念，那个概念被他尽已所能地应用于那座个别的城堡之中；梅里安有他的教堂的观念；而那位石版画家则有他的主教堂的定型。至于个别的视觉信息，即我提到的那些区别性特征，仿佛被填入了一个预先存在的空白表格或程式汇编里〔formulary〕。而且，跟空白

表格中常常出现的情况一样，如果没有安排上某些我们认为是基本的信息，那就对信息价值大有损害了。

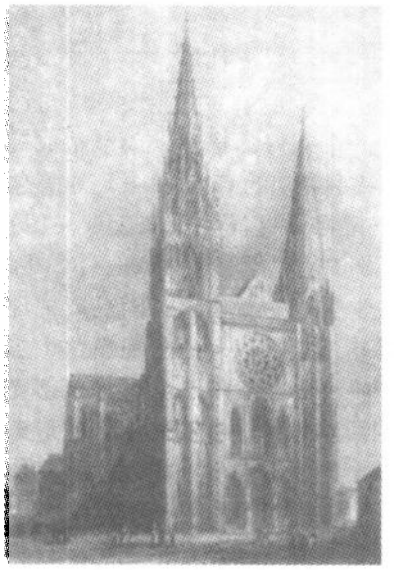


图 45　加兰：圣母主教堂，沙特尔。1836 年。仿自石版画的雕凹版画



图 46　圣母主教堂，沙特尔。现代照片

顺便提一下，把管理用的程式汇编跟艺术家的定型作比较，这不是我的发明。在中世纪的用语里，有个词就一词两用，这个词是 simile，即模式，它用于法律中的个别事例，也用于绘画艺术中的个别事例。

正如律师或统计学家可以辩护说，没有他的表格或空白所提供的某种框架，他就决不可能把握个别的情况一样，艺术家也可以辩论说，仅仅观看一个母题是毫无意义的，除非你已知道在那图式形式的网络中怎样予以分类和捕捉。这至少是心理学家已经得出的结论，那些心理学家对我们所例举的历史事件一无所知，但是他们着手研究任何一个人在摹写所谓的“无意义图形”〔nonsense figure〕——比如一块墨迹，或一块不规则的斑点——时所有采取的程序。大体上讲，那摹写程序似乎总是相同的。绘图员首先设法把墨迹分类，使它适合某类熟悉的图式——例如，他会说，这是三角形的，或者说这看起来像条鱼。一旦 [63]
挑选出大致适合它的形状的图式，他就对图式进行调整，比方说，他注意到那个三角形的顶部是圆的，或者那条鱼的尾部像猪尾巴。我们从这些实验中得知，摹写是以图式和矫正的节律〔rhythms of schema and correction〕进行的。图式并不是一种“抽象”〔abstraction〕过程的产物，也不是一种“简化”〔simplity〕倾向的产物；图式代表那首次近似的、松散的类目〔category〕，这个类目逐渐地加紧以适合那应复现出来的形状。

三

在这些有关摹写的心理学讨论中，又出现了一个重要论点：把描绘的方式与观看形

象的方式混淆起来是危险的。“复现最简单的形象，”赞格威尔〔Zangwill〕教授写道，“这个过程本身在心理学上决不简单。这个过程典型地表现了一种本质上的构成或再构成性质〔constructiver or reconstructive character〕，对于已考察过的对象，复现主要是通过言语的几何的公式作介质传达出来的……。”

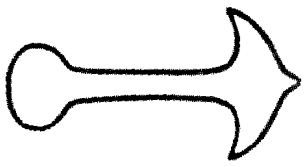


图 47

如果形象在银幕上一闪而过，那么，没有某个适当的分类，我们就无法记住它。给予形象的标签要影响对图式的选择。要是我们碰巧找到一个很好的描述，就能很成功地再构这一形象。在 F. C. 巴特利特〔F. C. Bartlett〕的著名调查研究中，学生们必须根据记忆画这样一个“无意义图形”（图 47）。一些学生把它叫做“鹤嘴锄”〔pickaxe〕，因此就给它画上了尖头。另一些学生把它看作锚，随后就把那环状中分的尺寸加大了。只有一个学生正确地复现出这个形状，他给这个形状起了个名字叫“史前战斧”。也许他已受过给这类物体分类的训练，因而能够描绘出这个恰好跟他所熟悉的一个图式相合的形象。

遇到缺乏这样一个预先存在的类目的情况，就会产生歪曲。在心理学家模仿“接力画”〔drawing consequence〕这个室内游戏时，上述效果特别有趣。例如，F. C. 巴特利特让学生们对一个埃及的象形文字摹写之后再摹写，直到它渐渐地呈现出一只猫咪的熟悉形状和公式为止(图 48)。

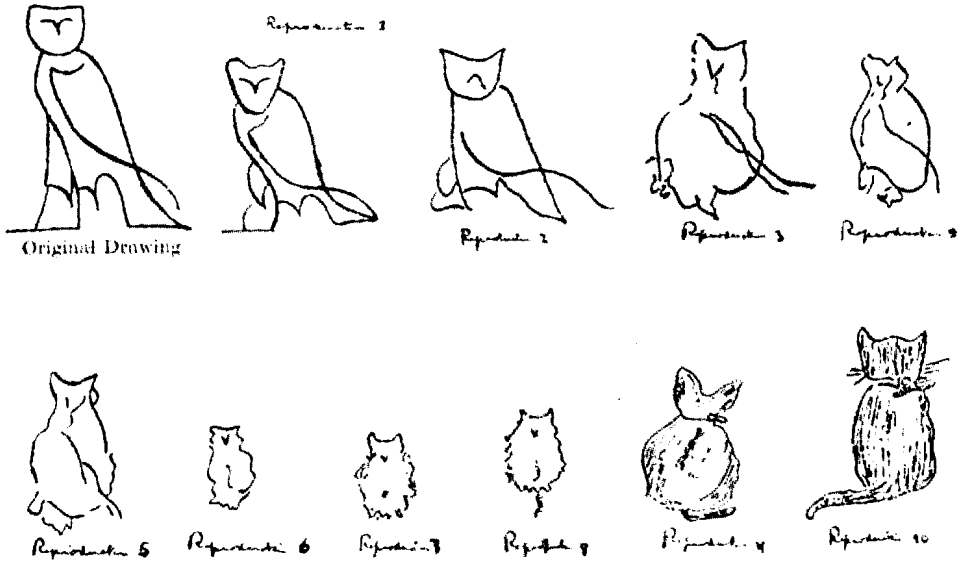


图 48　巴特利特的象形文字变形

在艺术史家看来，这些实验很重要，因为它们有助于阐明某些基本原则。比方说，研究中世纪艺术的学者就经常碰到通过摹写而延续的传统这个问题。因而，把凯尔特

〔Celtic〕和条顿〔Teutonic〕部落仿古典时期钱币制成的摹制品当作野蛮人的"造型意志"〔will-to-form〕的证明(图 49)近来已很流行。这意味着这些部落赞成抽象装饰,抵制古典美,或许他们真的不赞成自然主义的形状。但是,如果他们确实如此,我们也要握有其他的证据。在摹写和再摹写的过程中,那古典的物像被同化成他们的艺人的图式,这个事实表现出一种倾向,正是这种倾向促使那幅德国木刻画把圣天使堡变形为木结构的 Burg(城堡)。"造型意志",更确切地说应该是"同调意志"〔will-to -make-conform〕,即把任何一个新形状改成艺术家已经学会怎样运用的那些图式和模式这样一种同化作用〔assimilation〕。 [64] [65]



图 49　不列颠古代硬币和希腊的原型(最左边的两个)

诺森伯兰的书写者们〔Northumbrian scribes〕在编织图案和设计字母形状方面有绝妙的技艺。他们在摹写一个来自大不相同的传统的人像,即圣马太〔St. Matthew〕的象征符号时,非常乐于以他们能够运用自如的各种单位去构成形象。在著名的《埃希特纳赫福音书》〔*Echternach Gospels*〕(图 50)中,解决方法十分巧妙,不禁使我们感到钦佩。它是有创造性的,这不是因为它不同于所假定的原型〔prototype〕——巴特利特实验中的猫咪也不同于那个猫头鹰原型——而是因为它以惊人而成功的方式应付生疏事物的考验。艺术家运用字母形状就像运用他的绘画手段那样,他十分自信地以他的绘画手段创作了一个象征符号式的人像。 [66]

那么,贝叶挂毡(图 34)的设计者的做法是否大不相同呢?显然,他对 11 世纪装饰中那种复杂的交织图案训练有素,并且对那些形状作了他认为必要的调整,以便表示树木。在他的形式领域里,这种处理步骤既巧妙,又一致。

他不这样画行不行呢?只要当初他愿意,他就能插进山毛榉或冷杉的自然主义描绘吗?一般人认为艺术研究者不应该问这个问题。他应该从艺术家的意志中而不是从他的技巧中寻找风格的解释。再说,历史学家对本来可以如何而实际却未如何这种问题又没有什么兴趣。然而,我们在解释风格方面进展如此之小,其原因之一难道不正是因为不愿追问艺术家在更改或矫正其惯用手法〔idiom〕方面有多大的自由吗?

研究艺术就跟研究人一样,成功的秘密往往是在对失败的研究当中揭示得最彻底。只有再现病理学〔pathology of representation〕才能给我们一定的见识,看透那些使得艺术大师们能那么自信地去运用再现的机制。



图 50　圣马太的象征。约公元 690 年。埃希特纳赫福音书插图

我们不仅必须趁艺术家面临一个不太容易适应于他的手段的生疏任务时，出其不意地观察艺术家的行径；我们还必须懂得事实上他的目的在于描绘。具有这些条件，我们无需再在照片和再现之间进行实际比较，亦即无需我们那个出发点，就可以进行研究。因为，不管怎么说，自然是相当一贯的，足以让我们对一幅画的信息价值作出判断，即使我们未尝见过那被描绘的实例。因此，早期带插图的新闻报道就是另一个检验的个案〔case〕，在那里，我们不必怀疑它的真诚意志，所以能够专心致志地研究它的技巧。

四

大概这类材料的最初实例可以追溯到三千多年前的埃及新王国初期。那时图特摩斯〔Thutmose〕法老在他的关于叙利亚远征的史画里收录了他带回埃及的植物(图 51)。画上的铭文虽然略有残缺，但告诉我们法老宣称这些画是“真事”。不过，植物学家已经发现图



图 51　图特摩斯三世从叙利亚带回的植物。约公元前 1450 年。石灰石浮雕

中描绘的到底指什么植物还难以取得一致意见。那些图式化的形状并不足以区分彼此，难以作出可靠的鉴定。

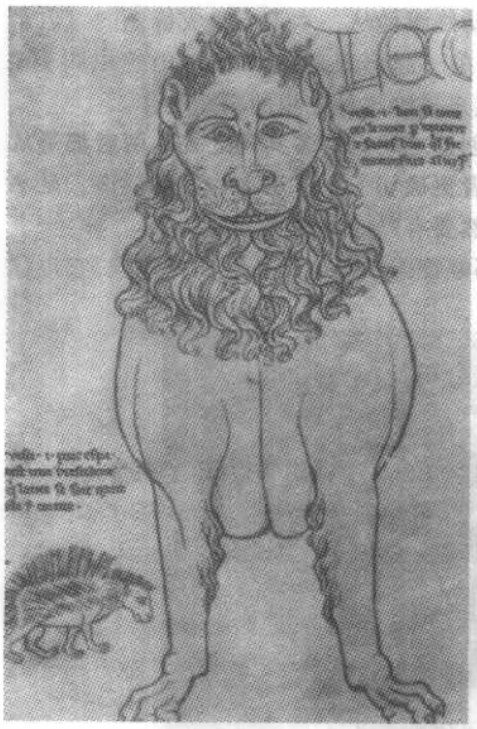


图 52　维拉尔·德·昂内库尔：狮子和豪猪。约 1235 年。吸水笔和墨水

还有一个更为有名的实例，源出中世纪艺术达到巅峰的时期，它记载在哥特式建筑家维拉尔·德·昂内库尔〔Villard de Honnecourt〕的收录了设计图和素描的图册里，图册给我们介绍了跟那些建筑法国主教堂的人们的实践和观点有关的许多情况。在这本图册里所能看到的许多具有惊人的技巧和优美的建筑素描、宗教素描和象征性素描之中，有一幅古怪呆板的狮子 en face(迎面像)(图 52)。在我们看来，它像是一个装饰性的或者纹章性的图像。可是，维拉尔的说明告诉我们，他另有一种看法。他说“Et saves bien qu'il fu contrefais al vif”，意思是“要明白这是根据实物画的”。显然，维拉尔对这句话的理解跟我们对它的理解颇有不同。他有可能仅仅是说他在一只真狮子面前画下了这个图式。他的视觉观察所得究竟有多少被画进这个公式之中，则是另外一个问题。[67]

另外，在这个问题上，流行艺术的大幅印刷品又一次给我们显示出，在文艺复兴之

后这种态度的依然存在达到何等程度。16 世纪德国的一张带有木刻画的印刷品告诉我们说，我们在这里看到了一种蝗虫的“精确的仿造”〔the exact counterfeit〕，它们正
68 骇人听闻地成群结队侵入欧洲(图 53)。如果动物学家根据这条题词推断过去曾经存在



图 53　无名氏：蝗虫。1556 年。木刻

着一种此后从未见诸记载的全然有别的生物种类，那他可就过于轻率。艺术家在这里又是运用了一个熟悉图式，是由他已学会其画法的动物跟他从一本带有蝗灾插图的《启示录》〔*Apocalypse*〕上获知的蝗虫传统公式结合在一起形成的。在德语里蝗虫叫 Heupferd(干草马)，也许这就诱使他采用了马的图式来描绘这种昆虫的腾跃动作。

实际上，这样一个名字的创造跟这个物像的创造之间有许多共同之处。两者都是从把不熟悉的东西跟熟悉的东西归为一类入手，或者更确切一些，用动物学的话讲，是从创造亚种入手。既然蝗虫是一种马，所以，它必然要有马的一些区别性特征。

1601 年的一幅罗马版画(图 54)的说明就像那幅德国木刻画的说明一样明确。它声称



图 54　某个意大利人所作：被冲到安科纳海岸上的鲸鱼。1601 年。版画

这幅版画再现的是一条巨鲸，这条鲸鱼在那一年被水冲到安科纳〔Ancona〕附近的海岸上，“是根据实物准确地画下来的”(“Ritratto qui dal naturale appunto”)。倘若没有一幅更早的版画记录了 1598 年在荷兰海岸发生的一则类似的“特讯”(图 55)的话，那么这个声明

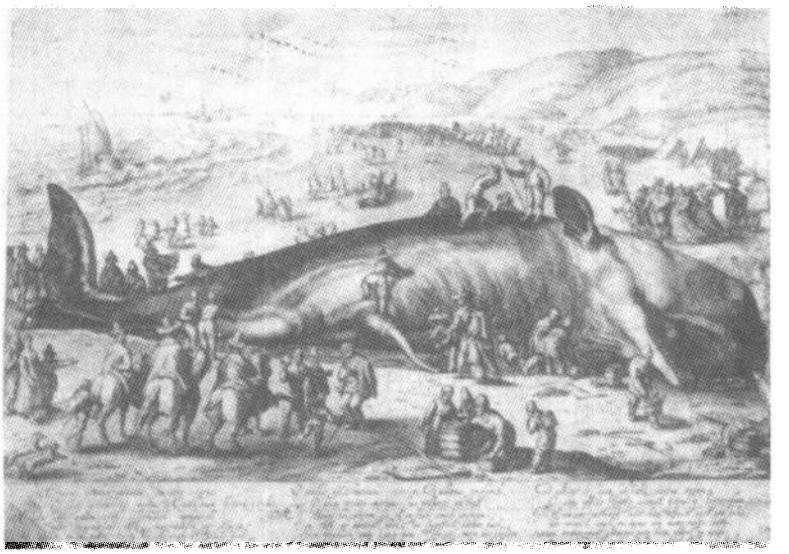
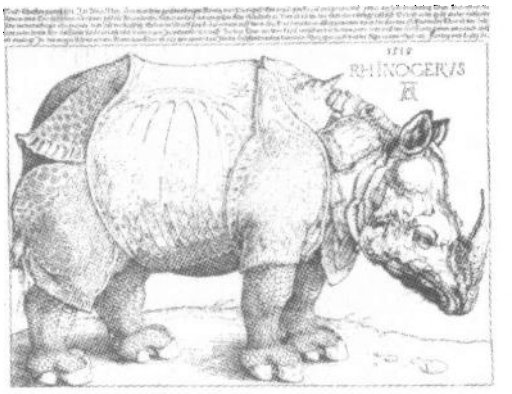


图 55　仿自格尔特兹乌斯：被冲到荷兰海岸上的鲸鱼。1598 年。版画

可能会比现在要可信。不过，16 世纪晚期的荷兰艺术家们，即那些现实主义大师们，是否肯定能描绘一条鲸鱼呢?看来有些不行，因为这条鲸鱼显得有些可疑，仿佛长着耳朵；我有比较充分的根据肯定，有耳朵的鲸鱼是不存在的。那个绘图员很可能把鲸的一只鳍状肢误认为耳朵，因而把它画得太靠近眼睛了。他被熟悉的图式，即典型的人头图式，引入了歧途。画不熟悉的景象所遇到的困难比通常认识到的还要多。而我猜想这一点，也 [69]
是那位意大利人宁可从另一幅版画上摹写那条鲸鱼的原因。我们不必怀疑版画说明中告诉我们安科纳这条消息的那一部分，但是，“根据实物”再描绘一遍就不值得费事了。

在这一方面，在摄影术出现以前的几个世纪的插图本书籍中，外来动物的遭遇既有启发，又有意思。丢勒在发表他那有名的木刻画犀牛时(图 56)，不得不依靠间接的根据，按照自己的想象作了补充。毫无疑问，受到了他所知道的最有名的异国动物，即身披防身甲的龙的影响。可是事实表明，直到 18 世纪为止，这个半发明的动物一直是所有的犀牛图的模特儿，甚至在博物学〔natural-history〕书籍中也不例外。1790 年，詹姆斯·布鲁斯〔James Bruce〕在他的《尼罗河溯源游记》〔*Travels to Discover the Source of the Nile*〕中发表了一张犀牛画(图 57)，他骄傲地表示他知道这个事实：



[70]

图 56　丢勒：犀牛。1515 年。木刻

"这张画上所再现的动物生活在菲尔角〔Ras el Feel〕附近的切尔金〔Tcherkin〕……这是首次公布于众的长着双角的犀牛图。第一幅犀牛图是亚洲犀牛，那种犀牛只有一只角，是阿尔布雷希特·丢勒根据实物画的。……各部分都有奇异的错画之处，是所有畸形
犀牛形状的起源，从此以后，这种动物一直按照它画。……在我们的时代，有几位现代学者已对此作了纠正：帕森斯〔Parsons〕先生，爱德华〔Edwards〕先生和布丰伯爵〔the Count de Buffon〕已经根据实物作出了犀牛的可靠的形象；不过他们确实还有某些失误，这主要是由于先入之见和疏忽所致。……这……是首次发表的双角犀牛图，是根据实物绘制的，是一头非洲的犀牛。"

倘若需要证明中世纪绘图员和他的18世纪的后裔的差异仅仅是程度上的差异的话，那么，在这里就可能找到证明。因为这张如此自吹自擂的图解无疑也没有摆脱"先入之见"，没有摆脱无处不有的对丢勒木刻画的记忆的影响。我们并不确切地知道艺术家在菲尔角所看到的
[71] 究竟是哪一种犀牛，所以把他的画跟拍于非洲的一张照片(图58)进行比较，也许不大合理。但我听说，在动物学家所知道的犀牛种类中，没有一种吻合于那张声称是 al vif〔根据实物〕作出的版画!



图57　希思：非洲犀牛。1789年。版画

每当一种稀有标本被引入欧洲时，这个故事就要重演。即使是16世纪和17世纪绘画中屡见不鲜的大象，也已证明是起源于极少的几个原始型式〔archetype〕，而且包含着它们的一切古怪的特征，尽管关于大象的信息在当时并非很难获得。

上述实例以近乎荒唐的夸张表现出这样一种倾向，这种倾向已经受到艺术研究者的重视。熟悉之物永远是描绘不熟悉之物的合适的起点；艺术家是在奋力记录真情，现有的再现法也总是要把艺术家迷住。因此，古代批评家说过，有些著名的古典艺术家在画马时犯了一个奇怪的错误，他们画出的马下眼睑上有睫毛，这是人眼的特征而不是马眼的特征。德国有位眼科学者研究过丢勒的肖像画上的眼睛，报告说有多少类似的错误，而在外行看来，画中的眼睛似乎是苦心追求准确性的巨大成功。显然，连丢勒也不知道眼睛"实际看起来像"什么。

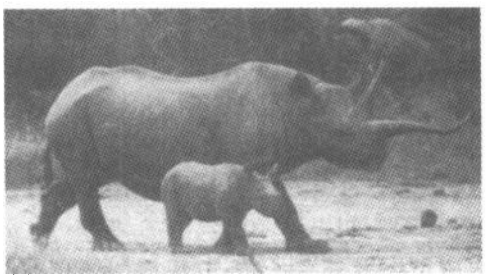


图58　非洲犀牛

我们不应该对此感觉惊讶，因为连所有视觉探索者当中最伟大的一位，莱奥纳尔多〔Leonardo〕本人也已被人指出在他画的解剖学的素描中存在着错误。显然，他画出了加伦〔Galen〕让他想到画的人的心脏的各种特征，绝不可能是他亲眼看见的东西。

研究病理学是为了提高我们对健康状况的了解。图式的统治力量并没有阻止科学插图艺术出现，这种艺术收入正确的视觉信息，有时甚至超过了照片的容量。不过，在我们的插图本解剖学中出现的肌肉示意图(图 59)不是所见之物的“转录”，而是受过训练的观察者的作品。他们把多年的辛苦研究所揭示出来的标本资料制成了这种标本图。



图 59　颈部肌肉图。出自格雷的“解剖学”

讲到科学插图这个领域，我们显然可以很有道理地说图特摩斯时期的艺术家或维拉尔本人都无法做到现代插图画家的程度。他们缺乏适当的图式，他们的起点距离他们的母题过于遥远，他们的风格生硬得无法作出足够灵活的顺应。因为对艺术描绘的研究至少 [72]
表明了下面这一点：你无法凭空创作出一个忠实的物像。只要你在其他图画中看见过，你就必定已经学会了这种诀窍。

五

在我们的文化里有那么丰富的绘画，要证实上述这一基本事实就是一件难事。艺术学校里的新生能熟练地对母题进行客观的描绘，这似乎跟上述假设矛盾。但是，那些在其他文化环境中从事过艺术教育的人，讲的就是另一种情况了。詹姆斯·郑〔James Cheng〕教过一批在不同的习俗中培养出来的中国人学画。有一次他告诉我，他组织学生外出到风景胜地，北京的一个古老的城门，去画速写。这项工作把学生们难住了。最后，一个学生请求至少也要给他们一张画着那座建筑物的美术明信片，使他们有东西可供摹写。就是这样一些故事，一些遇到挫折的故事，说明为什么艺术会有个历史，为什么艺术家需要一种适应任务的风格。

我无法给这个富有启示的插曲附上插图来加以说明。然而运气仿佛允许我们去研究下一个步骤——调整中国艺术的传统语汇，以顺应从事西方观念的风土描绘这个新任务的要求。数十年来，富有天资和魅力的中国作家兼画家蒋彝，以其“哑行者”〔Silent Traveller〕的深思的记载使我们赏心悦目，那些书记述了他在英国和爱尔兰的乡村以及其他地方见到的景致和人物。我选取的一幅插图(图 60)出自记述英格兰湖泊区〔English Lakeland〕的那一卷。

这是一幅德温特湖〔Derwentwater〕风景画。这里我们已经越过了实录跟艺术的分界。蒋彝先生当然乐于使中国惯用手法适应新的要求；他要我们这次“按照中国人的眼光”〔through Chinese eyes〕来观看英国景色。也恰恰是由于这个缘故，把他的风景画跟浪漫主义时期一个典型的“如画的”〔picturesque〕描绘(图 61)作比较大有裨益。我们可以看到比较固定的中国传统语汇是怎样像筛子一样只允许已有图式的那些特征进入画面。艺术家会被可以用他的惯用手法去描绘的那些母题所吸引。他审视风景时，那些能够成功地跟他业已掌握的图式相匹配景象就会跃然而出，成为注意的中心。风格跟手段一样，也创造了一种心理定向，使得艺术家在四周的景色中寻找一些他能够描绘的方面。绘画是



图 60　蒋彝：德温特湖畔之牛。1936 年。水墨画



图 61　无名氏：德温特湖，面朝博罗德尔的景色。1826 年。石版画

一种活动，所以艺术家的倾向是看到他要画的东西，而不是画他所看到的东西。 [73]

在对现实主义主张的辛辣评论中，尼采〔Nietzsche〕所总结的正是风格和偏好之间的这一相互作用：

> “忠实地画出全部自然”，但用何狡计
> 艺术才能迫使自然就范？
> 自然的小小碎片也包含着无限！
> 因此画家只从其中选取他之所喜，
> 他所喜者何物？就是他会画的东西！

这个评论不只是对艺术手段的局限性所作的冷静提示，其中包含着更多的哲理。我们瞥见了为什么这些局限性从未插手干预艺术自身领域的原因。以技术熟练为前提，艺术家越伟大，他就越是要本能地避免他的熟练所不能胜任的任务。外行可能不知道乔托当时是否能画出一个阳光下的菲耶索列〔Fiesole〕景色，但是，历史学家会猜想：他缺乏手段，不会想去画那个景色，更确切地说，他不可能想去画那个景色。不知怎么，我们喜欢假定有志才有路。然而在艺术问题上，这句格言应该读作有路才有志。每个人都可以充实他的文化提供给他的方式方法；他却不大可能指望他从不知道它有可能得到的东西。

艺术家倾向于去寻找他们的风格和素养已为之作好准备的母题，这个事实说明，为什么对再现的技术这个问题艺术史家的看法跟视觉信息史家的看法是不同的。一个关心的是成功，另一个还不能不看到失败。不过这些失败使我们认识到我们有时所认为的描绘可见世界的艺术能力似乎是沿着一条始终不变的战线在发展，这样假设未免有些轻率。我们知道一些艺术专家的情况——我们知道风景画大师克劳德·洛兰的人物画很蹩脚，弗兰斯·哈尔斯〔Frans Hals〕则把全部注意力都集中在肖像画上，几乎毫不旁骛。技术难道不可能像意志那样强有力地支配着这种偏好吗？过去艺术中的一切自然主义难道不是有选择性的吗？

一个有点低级的实验能说明自然主义是有选择性的。请拿一本上面有人群和街景照片的杂志漫步任何一座美术馆，看看有多少现实存在的姿态和类型能够跟古代绘画中的相匹配。连那些似乎巨细不遗地反映喧闹多样的生活的荷兰风俗画也要被证明是出自有限的类型和姿态，犹如流浪汉小说〔picaresque novel〕或王政复辟时期〔Restoration〕喜剧那种所谓的现实主义还在使用和改造可以追溯到几个世纪以前一些通用的人物形象一样。没有中性的自然主义。艺术家跟作家一样，需要一套语汇才能动手摘现实的一个“摹本”。 [75]

六

以上的每一个论据都表明同一个结论，“艺术的语言”一语并不是一个不确切的比喻，即使是用图像去描写可见世界，我们也需要一个成熟的图式系统。这个结论跟18世纪的人们常常讨论的那种传统的看法颇为冲突，传统上是强调作为程式符号〔conventional

sign〕的话语跟运用“自然”符号〔“natural” sign〕去“模仿”现实的绘画的区别的。这是一个似乎有理的区分，但它引起了一些困难。如果我们根据这种传统设想自然符号可以直接根据自然来摹写，那么，艺术史就成了一个十足的谜。自从19世纪晚期以来，人们日益清楚地认识到，原始艺术和儿童艺术运用的是一种象征符号的语言，而不是“自然符号”。为了说明这个事实而提出的一个假设是，一定存在着一种特殊的艺术，它不是立足于观看〔seeing〕，而立足于知识〔knowledge〕，即一种以“概念性图像”〔conceptual image〕进行创作的艺术。这种假设认为儿童没有去看树；他满足于一棵树的“概念性”图式，而这图式不符合任何现实，因为它——比如说——并未具体表现出桦树或山毛榉的那些特征，更不必说那一棵棵个别树木的特征了。这种对于构造而不是对于模仿的依赖，过去被认为是生活在他们自己的世界里的孩子们以及原始人的特殊心性。

不过，我们已经开始认识到这种区分是不真实的。古斯塔夫·布里特施〔Gustaf Britsch〕和鲁道夫·阿恩海姆已经强调，在儿童画的粗糙的世界图跟用自然主义的物像所表现的内容更丰富的图之间，不存在着对立。一切艺术都源出人类的心灵，出自我们对世界的反应，而非出自可见世界的本身；而且恰恰是由于一切艺术都是“概念性的”，所以一切再现作品都能够由它们的风格来辨认。

没有一个出发点，一个初始图式，我们就不能掌握滔滔奔流的经历。没有一些类目，我们就不能把我们的印象分门别类。说来也怪，现已证明，最初那些类目是什么类目相对来说倒没有多大关系。我们总是能够根据需要对这些类目加以调整。的确，如果图式松散而灵活，那么可能证明这种初始的模糊性不仅没有妨碍，而且还有帮助。一个完全不固定的系统就达不到使用它的目的；它就会由于缺乏分类架而不能记录事实。但是，我们怎样排列最初的归档系统则关系不大。

学习，即通过试错法〔trial and error〕进行顺应，其进程有如“二十问”〔Twenty Questions〕游戏；在这个游戏里，我们是按照随便哪一个分类网，通过包含或排除逐步确定一个物体是什么。“动物、蔬菜或矿物”，这个传统的初始图式无疑既不科学又不大合适，然而它通常足以达到我们的目的，使我们的概念经过“是”或“非”的矫正检验以后范围缩小。这个室内游戏近来已很流行地用作一个实例，来说明我们在学习调整
[76] 自己以顺应人世的无限复杂性时所经过的那个分节过程〔process of articulation〕。这个游戏说明——尽管是很粗浅地——一种学习方式，不仅有机体，甚至机器都可以被认为是以这种方式通过试错法来“学习”的。工程师在研究“伺服机构”〔servo mechanisms〕，即自动调节的机器时，他们在那动人的工作之中认识到机器表现出某些“主动性”〔initiative〕具有重要意义。这类机器可能采取的第一个步骤将是，而且也一定是，一种随机的运动，一种希冀性的猜测。如果关于成功或失败、猜中或猜错的报告被反馈到机器里，那么，机器就会逐渐地避免错误步骤，而重复正确步骤。这一领域的先驱者之一最近以引人注目的提法描述了这种机器的图式和矫正的节律；他把全部学习过程称作“关于世界的树形层次的推测”〔an arborifrm stratification of guesses about the world〕。我们可以认为，在这里树形是描述了纲〔class〕和亚纲〔subclass〕的累进增长过程，也就是在“二十问”游戏的概略说明里所描述的那种过程。

我们似乎已经不知不觉地远离了对于描绘的讨论。不过无疑有可能把一幅肖像画看

成一个头部的图式，而且这图式已被我们用希望传达其信息的那些区别性特征矫正过了。美国警察有时雇用绘图员，以便协助目击者鉴定罪犯。他们会画出随便一张不明确的脸，即一个随机的图式，让目击者对各种被提出的标准的更换方式仅仅说“是”或“非”来指导他们矫正那些被选出的特征，直到那张脸具有足够的个体特征，有助于在翻查档案时辨认罪犯为止。这样介绍用遥控的方式绘制肖像的过程很可能过于有条有理了，但是，作为比喻，它也许能解决问题。它使我们联想起视觉记录的出发点并不是知识，而是由习惯和传统所决定的一个猜测。

我们是否一定能从这一事实中推知根本没有客观写真这种东西呢?是否一定能推知，询问蒋彝的德温特湖风景画跟19世纪那幅用古典风景画公式画出的德温特湖石版画相比，其正确性是较高还是较低之类问题毫无意义呢?这是个吸引人的结论，见宠于艺术欣赏课的教师，因为它使外行清楚地认识到我们说的“观看”在多大程度上决定于习惯和预测。更加重要的是要弄清楚从这一相对说中我们会得出什么结论。我认为这种相对说是以图画、语词和陈述的混淆为基础的，当把真实归于绘画而不是归于它的说明文字时，我们就曾看到立即出现了的这种混淆。

如果一切艺术都是概念性的，问题就相当简单。因为概念跟绘画一样，不可能有真有假。只能说概念对于形成描述所起的作用有大有小。语言的词语跟图画公式一样，是从川流不息的事件中挑出几个路标来，那些路标使我们在进行“二十问”游戏时能够给对话同伴指示方向。使用者有相似的需要时，他们选出的路标也倾向于相互一致。我们 [77]
大抵能够在英语、法语、德语和拉丁语中找到对等的词语，因而就认为概念是组成“现实”的成分，其存在跟语言无关。然而英语在“clock”(钟)和“watch”(表)之间的路岔上树立了一个路标，德语在那里却只有“Uhr”(计时器)。德语入门书中的句子“Meine Tante hat eine Uhr”(我的aunt有个计时器)，使我们踌躇，不知道那位aunt(伯母，姨母，姑母，等等——译注)是有钟还是有表。在描写一个事实时，这两个译法哪一个都可能出错。附带讲一下，瑞典语中另有一个路岔把aunt区分为“父亲的姐妹”、“母亲的姐妹”和一般的aunt。如果我们要用瑞典语进行我们的游戏，我们就需要添加问题来把计时器的真情查清。

这个简单的例子揭示了本杰明·李·沃尔夫〔Benjamin Lee Whorf〕近来强调的一个事实：与其说语言是给已有的事物或概念命名，不如说它是把我们的经验世界分节。我们猜想艺术物像起同样的作用。但是，在种种风格或种种语言中存在的上述这种差异不一定会妨碍正确的答案和描述。世界可以从一个不同的角度去认识，而获得的信息仍然可以相同。

从信息的观点出发，讨论描绘无疑毫无困难。说一幅素描是正确地描绘蒂沃利的风景画，当然并不意味着蒂沃利以铁丝般的线条为边界。它的意思是，那些理解这种标记法的人从这幅素描中**不会获得错误的信息**——不管素描是以几根线条描绘出轮廓，还是像里希特的朋友们所追求的那样画出“每一片草叶”。完整的描绘可能会达到这样的程度，它给予我们的有关那个地方的正确信息跟我们从艺术家当时所站的原地望去所得到的信息一样多。

跟语言一样，各风格之间也在分节的顺序和允许艺术家提出的问题的数目方面有所

不同；而来自可见世界的信息又是如此复杂，任何一幅画也不能把它完全表现出来。这不是由于视觉的主观性，而是由于它的丰富性的缘故。艺术家在必须摹写一件人工制品时，他自然能够制出和原作如出一辙的摹真画〔facsimile〕。伪造钞票的人就卓有成效地掩饰了他的个性以及时代风格的限制。

但是，跟我们有重要关系的是，正确的肖像如同有用的地图一样，是经过图式和矫正的漫长历程获得的最后产物。它不是忠实地记录一个视觉经验，而是忠实地构成一个关系模型。

说视觉有主观性也好，说程式有支配性也好，都不需要否认上述模型的构成能够达到任何要求的准确度。这里事关紧要的显然是“要求的”〔required〕一词。一个再现
[78] 的形式离不开它的目的，也离不开流行着那一种特定的视觉语言的社会对它的要求。

SJXCS

艺 术 与 错 觉

第二部分

功能和形式

第三章　皮格马利翁的能力

从前，有个老人名叫纳赫科波尼〔Nahokoboni〕。他没有女儿，心里烦闷：如果没有女婿，谁来照料他呢?他是巫医，因此，就用李树为自己雕刻了一个女儿……

——圭亚那印第安人的神话故事〔A fairy tale of the Guiana Indians〕

一

希腊的哲学家们把艺术叫作“自然的模仿”，从那时起，他们的后继者就一直忙于对这个定义加以肯定、否定或限定。本书前两章也是这种目的。前两章试图说明，由于一方面要取决于手段的性质，另一方面也要取决于艺术创作程序中的心理状态，给这个以达到一种完美的“模仿”为目标造成的限度。人人都知道这种模仿已经不是当今艺术家的兴趣所在了。然而，这真是一种新方案吗?古希腊人所描述的过去艺术家的那些目标果然正确吗?

他们自己的神话却告诉他们不是那么一回事。他们的神话讲的是一种更早的也更令人敬畏的艺术功能，那时，艺术家的目标不是制作一种“写真”，而是追求造物行动本身。在那些具体表现信奉艺术的力量在于创造而不在于描绘的神话里，最著名的一个就是皮格马利翁〔Pygmalion〕的故事。奥维德〔Ovid〕把它变成了一篇艳情诗，然而甚至在他的香艳的诗句中，我们也还是能够体会到艺术家的神秘力量曾经给予人们的惊悸感。

在奥维德笔下，皮格马利翁是个雕刻家，他想雕刻一个符合自己心意的女子，结果深深地爱上了他所制作的雕像。于是，他请求维纳斯以这个雕像为模型给他找一位新娘，女神就把这件冷冰冰的象牙雕像变成了一个活生生的人。这个神话自然引起了艺术家们的想象，伯恩-琼斯〔Burne-Jones〕的圣洁而略带感伤的想象之作(图 62)和杜米埃的无礼的揶揄嘲讽之作(图 63)都属此例。如果没有这段神话所隐含的信念，亦即没有它所肯定的伴随着创造行动而来的神秘的希望和恐惧，也许艺术就不会像我们所看见的样子。英国最有独创性的年轻画家之一吕西恩·弗洛伊德〔Lucien Freud〕最近写道：“在一件艺术品的创作过程中，完全幸福的时刻是从未有过的。虽然在创作行动中可以感受到对它的希望，但是，当作品接近完成的时候希望也就消失了。因为这时画家认识到那仅仅是他正在画的一幅画而已。可是在这之前，他几乎还敢奢望那幅画会骤然活动起来。”

[80]

吕西恩·弗洛伊德说“仅仅是一幅画”。这正是我们在整个西方艺术史里发现的一个母题。瓦萨里说，多纳太罗〔Donatello〕在创作他的 Zuccone〔秃子头〕(图 66)时突然盯着那块石头，用可怕的咒骂恫吓它：“说话呀，说话呀——favella, favella, che ti venga il



图 62　伯恩 - 琼斯：皮格马利翁。1878 年。

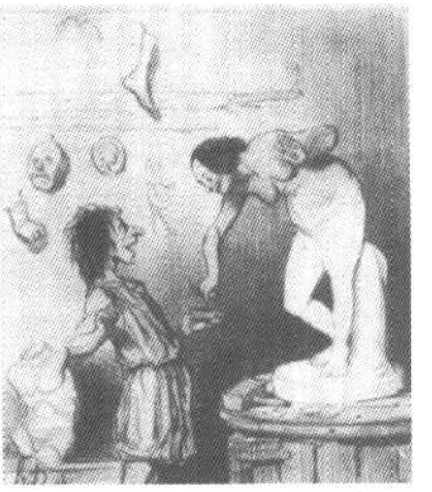


图 63　杜米埃：皮格马利翁。1842 年。石版画

cacasangue!”（说话呀，说话呀，你这该死的东西！）艺术家中最伟大的奇才莱奥纳尔多·达·芬奇也极力称扬过艺术家的创造能力。他在那篇称扬绘画的颂歌《比较论》〔Paragone〕里，把画家说成“人类和万物的主宰”。“倘若画家想见到能使他倾心爱慕的美人，他就有能力创造她们，倘若他想看看骇人心魄的怪物，或愚昧可笑的东西，或动人恻隐之心的事物，他就是它们的主宰与上帝。”（图 64，图 65）



图 64　莱奥纳尔多·达·芬奇：怪诞头像。约 1495 年



图 65　莱奥纳尔多·达·芬奇：勒达。约 1509 年。吸水笔和墨水

确实，在他看来，艺术激发人类感情的力量正是它具有魔法的标志。他写道，画家跟诗人不同，他能征服人的心灵，以至让人们深深地爱上一幅并不是再现一个现实女人

的画作。“我遇到过一件事”，他继续说道，“我画了一幅宗教画，一位爱上了这幅画的买主为了能够放心大胆地吻它，想去掉画中的宗教背景。最后，他的良心压倒了他的叹息和欲望，然而他还是不得不把画从屋子里拿出去。”如果我们考虑一下像《圣约翰》〔St. John〕那样一幅画，想想它怎样变样变形为《酒神》〔Bacchus〕(图 67)的话，我们也许就相信莱奥纳尔多这番叙述可能确有其事了。



图 66　多纳太罗：“秃子头”。1423 ~ 1425 年。大理石

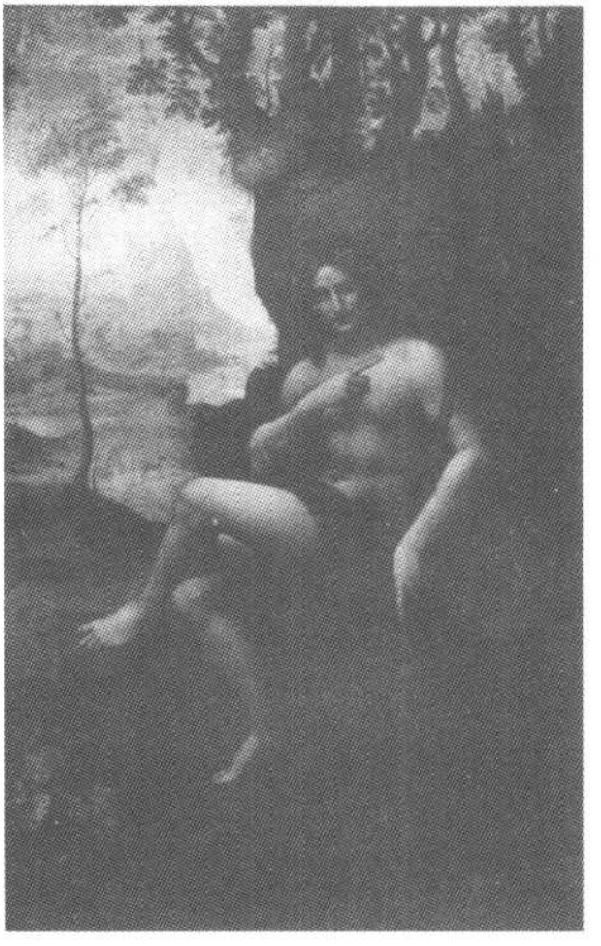


图 67　(传为)莱奥纳尔多·达·芬奇：巴克科斯。约 1508 ~ 1513 年

然而，如果有人知道艺术家的创造欲望，那创造第二现实的欲望，在他所使用的那种手段的约束中要遇到它的不可逾越的限度的话，那么，这个人也正是莱奥纳尔多。我觉得，我们在莱奥纳尔多的笔记中捕捉到了我们在吕西恩·弗洛伊德的话里发现的仅仅是创作了一幅画那种失望的共鸣：“画家常常沦于绝望……因为他们看到自己的画缺乏从镜中见到的物体的那种立体感和生动感……但是，一幅画不可能有镜像那样的立体性……除非你仅用一只眼睛去看镜子和画。” [82]

也许，这段话透露了莱奥纳尔多之所以对自己的艺术深感不满，不愿意走向作品最后完工那一注定时刻的终极原因：艺术家的全部知识和想象力完全无用，面前不过是他一直在画的一幅图画，看上去必然是平板的。难怪当时的人说他在晚年不耐烦执笔作画，热中于搞数学。数学将会帮助他成为一个真正的制造家。现在，我们看到材料说莱奥纳尔多计划制作一架"飞行器"〔flyingmachine〕，但我们若翻阅一下他的笔记，却又找不到那样一种讲法。他想制做的是一只会飞的鸟，在这位大师关于那只鸟能飞的著名预言中，他又一次地流露出一种得意洋洋的语气。不过，鸟没有飞起来。我们发现不久以后莱奥纳尔多住在梵蒂冈——就在米开朗琪罗和拉斐尔正在梵蒂冈创作他们最负盛名的杰作的时候——跟一位德国的制镜人发生口角，还给驯养的一只蜥蜴贴上翅膀和一撮小胡子吓唬来访的客人。他做了一条龙，但是，对于这位普罗米修斯式的人物的一生来说，这只是一个异想天开的脚注。想当一位创造者，一位制作东西的人，使他从画家走向了工程师——最终留给这位艺术家的只不过是一位幻梦的制造者这一区区的慰藉而已。

二

这个至关重大的区别可以追溯到古代时期，"自然的模仿"首次被公元前四世纪的希腊人发现和定义的那个时期。关于再现的哲学，很少有比《理想国》〔*Republic*〕中的那段要言更具影响的讨论了，柏拉图在那段话中对绘画和镜像进行了比较。从那时开始，这个问题就跟艺术的哲学纠缠不休。柏拉图为了复查他的理念论〔theory of ideas〕，把画家跟木工比较。做床的木工把床的理念，即概念，转化为物质。画家把木工的那张床再现在一幅画中，这仅仅是摹写了一张特定的床的形相。这样他离床的理念又远了一层。我们不必理会柏拉图对艺术的谴责所隐含的形而上学意味。柏拉图的陈述并非不可能翻译成不用他的理念概念的术语。如果你打电话给一个木工订制一张床，木工必须知道那个词的意思是什么，或者用略带学者风度的话讲，他必须知道什么家具归
[83] 入"床"这个概念。描绘室内景象的画家对面前的东西在家具行业中如何称呼不需要发愁。他要处理的不是概念和类别，而是特定的事物。

然而，正是由于这个分析看起来如此合情合理，我们才不能不认真地进行探讨。在制作床的木工和模仿床的画家之间果真有这样的差别吗?无疑，这个差别不可能在于手段不同。许多床都是首先经过设计，制出蓝图，然后才着手制作。遇到这种情况，柏拉图就不得不让设计者进入他的理想国〔Ideal State〕，因为设计者也是模仿床的理念，并非模仿什么骗人的现实。但是，在上一章述及的英尼斯画的圆形机车库那幅画已经表明，我们对任何一个特定情况都说不出设计图是作为一个指令还是作为一个模拟。售货目录中的一系列床榻图片可能是表示那样的家具可以制作出来供应定货，或者表示它们已有成品；在一本插图本英语词典中，它们就可能是"图像符号"〔iconic sign〕，是传达那个名称意义信息的一种方法。

对于柏拉图提出的制作和模仿之间这一著名区别，我们越思考，那些界限就越模糊。柏拉图讲过"画缰辔"的画家。他认为画家跟骑手不同，画家不需要对那些东西有所了解。即使就画家而言，这也是个可疑的断言。而像许多雕刻家所做的那样，给大理石马配上金属制的真马辔，这种情况该怎样讲呢?或者，同样情况，一位雕刻家再现一

个人物躺在一张床上，又该如何讲呢?难道他不又是个制作者吗?

雕刻家的床是个再现，这种讲法一定永远正确吗?如果我们使用再现这个术语意味着它必须涉及另外一种东西，即意味着它是一个符号的话，那么，这就必然要看上下文〔context〕如何。把一张真床放进商店橱窗里，你就把它变成了符号。事实是，只要它的唯一功能是放在那里展览，你就可以挑选一张除此以外别无用处的床放进去。你也可以制作一个硬纸板的样品。换句话说，在柏拉图叫作“现实”〔reality〕和叫作“形相”〔appearance〕的二者之间，还有一个由功能决定的平滑地带，甚至是转化的过程。在舞台上跟在商店橱窗里一样，我们也能发现真床跟很不结实的模拟品或画在背景幕布的家具并列。如果我们要问它所表示的那类东西的信息，那么，对我们说来，这些东西哪一件都可以成为一个符号。比如说，在一个成年人看来，模型飞机之所以有趣可能是由于它有参考作用；在儿童看来，它就不过是一件实际使用的玩具罢了。

在儿童世界里，现实和形相之间没有明确的界限。他能使用最意料不到的工具做最意料不到的事情——把桌子翻过来当宇宙飞船，拿水盆当“防护头盔”。在做游戏的上下文里，那些东西会很符合要求。水盆不是“再现”一顶防护头盔，它就是一种临时的简易头盔，甚或还能证明很有用处。在虚像和现实之间，在真实和虚伪之间没有固定的分野，至少在人的目的和人的行动得到应有的认识时情况是如此。我们所谓的“文化”或“文明”就是奠基于人充当制作者的能力，发现意外用途的能力，创造人工的代用品的能力。 [84]

在我们看来，“人工的”〔artificial〕一词似乎跟艺术相距十万八千里。然而过去的情况并非一直如此。神话和故事中的能工巧匠的作品就包括珍贵的玩具和引人入胜的机械，人工的会唱歌的鸟和吹着真喇叭的天使。当人们从赞赏巧艺绝技转而崇尚大自然时，园艺美化家就被请来建造人工湖、人工瀑布，甚至人工山丘。因为人的世界不仅仅是一个事物的世界；人的世界也是一个象征符号的世界，在这个世界里现实和假装之间的区别本身就是不真实的。例如，高贵人物在奠定基石时要用银锤敲上三下。银锤是真的，但是，那敲击也是真的敲击吗?在象征符号这块模糊的区域里，是完全不问这种问题的，因而就根本不需要回答。

我认为，我们在堆雪人时并不觉得是在构成人的一个虚像。我们就是在用雪制作人。我们不说“我们要不要再现一个正在吸烟的人”，而说“我们要不要给他一只烟斗”。就效果而言，一只真烟斗可能不逊于或者胜于人们用树枝做的象征性烟斗。只是事后，我们才可能产生指称的想法，产生雪人再现某人的想法。我们能让它成为肖像或漫画，我们也能发现它跟某人相像，进而精工细作。然而我坚决主张永远是先制作后匹配，先创造后指称〔making will come before matching, creation before reference〕。我们大概要给我们的雪人起个独特的名字，叫它“吉米”〔Jimmie〕或者“吉夫斯”〔Jeeves〕，而且会为它开始坍塌、融化而伤心。

然而我们在制作雪人时，难道不是仍在用它匹配什么吗?我们总归是像柏拉图的工匠摹写床的理念一样，在仿照人的理念塑造我们的作品，难道不是这样吗?或者，如果我们不用这一形而上学的解释，那么，我们不是在模仿我们心灵中的人像吗?这是传统的解释，然而我们已在上一章看到它讲不大通。首先，如果这样讲，那么，艺术家创造

的物像就会成为一个复制品，复制无人或见的某物，那被说成是在我们还没有赋予它形体之前就装在我们头脑中的雪人。况且，从来也没有这样一个先其存在的雪人。事实倒是我们有兴趣去摆弄雪团，斟酌它的形状，直到我们认为它是个人为止。那雪堆供给我们第一图式，我们加以矫正，直到符合我们的最低定义要求为止。不错，那是一个象征性的人，然而还是人种，亚种雪人的一员。我要强调我们从象征符号研究中所获得的结论恰恰是，在我们看来，这些定义的限度是可伸可缩的。

这又是那真正的问题所在。对于柏拉图及其追随者说来，定义是上天制定的。人、床或者水盆的理念是永恒不变的，有固定的轮廓和不变的法则。艺术哲学和象征符号哲
[85] 学陷入的纷争大都可以追溯到这个令人敬畏的起点。因为一旦你同意事物有固定类别的论点，你也就不得不把它们的物像当作虚像。但那又是什么东西的虚像呢?当艺术家再现一座山时，他的任务是什么呢——他是像风土画家那样摹写一座特定的山，摹写那一类别中的一个个体成员呢?抑或更高尚一些，摹写共相的模式〔universal pattern〕，亦即山的理念呢?

我们明白这是个虚构的双关论法〔dilemma〕。怎样给山下定义毕竟是我们的责任。可以拿鼹鼠丘当山，也可以请园艺美化家制造一座山。我们按照自己的愿望或兴致，可以采纳前者，也可以采纳后者。认为现实之中就包含着像山那样一些特征，我们一座山一座山地看下来，慢慢就学会概括和形成山的抽象观念，这种看法有谬误。我们已经看到，哲学和心理学都反对这种久负盛名的观点。不论是在思想上还是在知觉上，我们都不是学概括。我们所学的是把毫无差别的一个整体特殊化，分节化，做出一些区分。

三

我认为，在最近几十年中，任何领域的进展都不像调查研究心灵归档系统方面所取得的进展那样惊人。心理分析给我们揭示了理性对其毫无所知的种种理由的一个方面，而对动物行为的研究则揭示了另外一个方面。

在前面的一章里，我曾借用那些新出壳的小雏鸡来帮助，它们不是根据色彩，而是根据明度的关系对食物盘的色调进行分类。我们一定会设想，它们的母鸡妈妈会坐在一个大理石鸡蛋上，怀着皮格马利翁式的希望，等待着蛋被孵化成小鸡。这类行为已在海鸥中进行过调查研究。如果你从海鸥的窝中拿出一个蛋来，放在附近，海鸥就会把它取回去。它还会取回别的圆东西——卵石与马铃薯，只要它们的形状和触觉跟蛋足够接近就行——但海鸥决不会去碰带棱角的柔软的东西。对于海鸥来说，蛋那样东西的范围要比我们的蛋类范围大。它的归档系统范围有些过宽，出错是可能的，但在其野生状态下，不见得真会发生。科学家想玩弄把戏欺骗海鸥时，所利用的正是这种分类范围。固然，他制作不出符合他自己定义的蛋来，但是他能制作出符合海鸥定义的蛋来，并且去研究海鸥对这个物像即仿造物的反应。

近年来，制作这类模造物和物像已经成为研究动物行为的学者的最有效的工具之一。康拉德·洛伦茨〔Konrad Lorenz〕在动物对某些天生线索的反应方式方面有惊人的发
[86] 现，随着这些发现，科学家的实验室业已变为艺术家的工作室。N. 廷伯根〔N. Tinbergen〕进行了一系列著名的实验，制作了一些刺鱼〔stickleback〕模造物来探测雄

鱼的反应(图 68)。自然主义的模造物不能给它多大刺激，除非它下部是红色的，而涂上大量红色的漫画式模造物却激起了它强烈的反应。的确，竟有模造物比真鱼更能激发反应的情况——它们那些模造物显示的所谓“释放体”〔releaser〕比生活情境所曾提供的更纯粹也更易辨别。但是，有时生活也会捉弄它们，尤其是被囚禁的动物。当红色邮车隔开一段距离驶过窗前的时候，廷伯根的鱼缸里的刺鱼总会要摆出某种姿势，因为在它们的头脑中，红色是表示危险和对抗的。

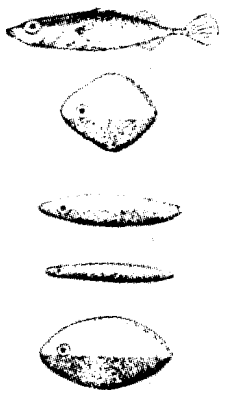


图 68

按照抽象作用的理论，你就不得不说海鸥懂得马铃薯跟鸟蛋有共同的地方，或者刺鱼把红色刺鱼是危险的这一事实概括到那样一种程度，以致得出了红色邮车一定也是危险的这个结论。并非有什么人曾持这种观点，但是，如果我们要反对一个象征或物像的创造就是抽象作用的一项特定表现这种观念的话，那就不能不先把这一点搞清楚。事情相反，如果不扩大各类事物的范围，就不会发生这种事情，我们也是一样，如果我们也没有扩展各类事物超越其合理集合的倾向的话——如果我们也不对最低限度物像〔minimum image〕作出反应的话。

我不相信通过研究海鸥、拉斐尔的秘密就会有得到揭示的一天。我完全赞成那些告诫我们不要对人的天生反应作轻率推测的人的观点——不管他们是属于人种学派还是容恩〔Jung〕学派。人的尊严，正像皮科·德拉·米兰多拉〔Pico della Mirandola〕的看法一样，恰恰在于人具有普洛透斯〔Protus〕神那样千变万化的能力。我们不是简单的自动售货机，向我们一投硬币就开始行动，因为我们不像刺鱼，我们有心理分析学家称之为“自我”〔ego〕的东西，它能检验现实，并且给来自本我〔id〕的各种冲动赋形。因此，当我们这个机器被伪造的硬币，被象征物和代用品搞得半瘫痪时，仍然不会失去控制。我们的双重本性〔twin nature〕，平衡于动物性〔animality〕和理性〔rationality〕之间，在象征符号的双重性世界中找到了表现方法，在这个世界中已经自动地中止了怀疑之念。

仅举一个例子就够了。我们能够证明，并且已经证明，我们能对某些具有跟我们生存有关的重大生物意义的完形〔configuration〕作出特别迅速的反应。按照这种论述，识别人的面目的能力并不完全是学来的，它的基础在于某种天生的素质。

只要跟人脸稍有相似的东西进入我们的视域，我们就警觉起来，作出反应。在由于发烧或劳累放松了我们做出反应的触发器、壁纸上的图案突然呲牙咧嘴地拿眼盯着或瞟着我们时，我们都有这种感觉。美国幽默家福加斯〔Fougasse〕在为更实用的家具辩解 [87]
(图 69)中就巧妙地使用了我们容易看出面部的这种倾向。在客观上，这把椅子跟任何一幅已经知道的相貌相比都不大像，但是，在我们有上述素质能迁就这种设计的情况下，艺术家就会发现自己在无意之中制作了一张脸。布吕格尔〔Brueghel〕在《疯狂的麦格》〔Dulle Griet〕(图 70)这幅画中大胆地利用了我们把事物理解为人的素质。画面右边开有一扇窗 [88]
户的建筑，由于一个更为写实的地狱之口的物像并排为辅，变成了一张贪婪的脸。通过语言和隐喻的用法难道没有证明，我们主观上围绕着眼睛、嘴巴和面孔等观念而产生的事物类别，比解剖学家的概念要宽得多吗?从我们的情绪出发，一个窗户能是一只眼，一

个罐子能有一张嘴；是理性，在坚持较窄的现实分类和较宽的隐喻分类之间的差异，在坚持形象和真实之间的界限。

在我们看来，一辆汽车的前灯可能像一对发光的眼睛，我们甚至会这样称呼它们。艺术家可以运用这种类似性行施他的变形魔法。毕卡索创作他那奇妙的青铜像狒狒和幼子的时候，正是走的这条路(图 71)。也许他从他孩子的幼儿园里找来了一辆玩具汽车，把



图 69　福加斯：活页插图



图 71　毕加索：狒狒和幼子。1951 年。青铜



图 70　布吕格尔：Dulle Griet(疯狂的麦格)。1562 年

它改成了一张狒狒的脸。他可能把汽车的车篷和风挡看成一张脸，这种新颖的分类方法鼓舞着他把这种发现付诸检验。事情往往如此，在这里艺术家发现汽车有一种意外的用处，也对我们有双重的效果。我们步艺术家的后尘，不仅在于把一个特定的汽车看作一个狒狒的脑袋，而且在于通过这个过程了解一种给世界分节的新方式，一个新的隐喻；当我们处于这种心境时，我们会忽然发现，挡住我们去路的那些汽车正以毕卡索归之于猿猴的面目龇牙咧嘴地盯着我们。

四

我谈到了分类，但在心理学中，上述过程更频繁地被称为“投射”〔projection〕。我们说，我们把一个熟悉的面目形状“投射”到了一辆汽车的形状上，就像我们把熟悉的物像投射到云朵的似乎相似的形状上一样。众所周知，我们心灵的这种倾向在现代精神病学中用作诊断的工具。在所谓的“罗夏测验”〔Rorschach test〕中，把一批标准墨迹〔standard inkblot〕交给受试者进行解释(图 72)。同一块墨迹会被解释为蝙蝠或蝴蝶，更不用说在用这种测验方法所积累的浩瀚文献中我们所发现的无数其他可能情况了。罗夏本人强调说，在正常知觉即我们心灵中的印象归档跟由“投射”引起的各种解释之间，只有程度的差异。当我们意识到这种归档过程时，我们就说我们在“解释”〔interpret〕，当我们没有意识到这种归档过程时就说“我们看见”〔we see〕。从这种观点看来，在我们所谓的“再现”〔representation〕跟我们所谓的“自然的对象”〔object of nature〕之间，也只是程度的差异，而不是种类的差异。在原始人看来，一块像只动物的树干或石头，可能真的成了一种动物。

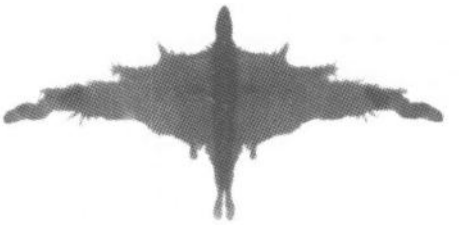


图 72

[89]

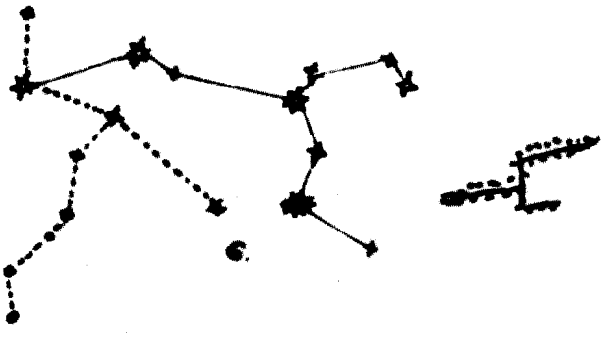
认为我们会在这种投射的机制中，在我们心灵中的归档系统中，发现艺术的起源，这种想法并不是最近兴起的。这种观念最早出现在 500 多年前利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂〔Leone Battista Alberti〕的著作中。下面这段话鲜为人知，因为它不在阿尔贝蒂论绘画的名作之中，而在他的小论文《论雕塑》〔De Statua〕之中：

> “我相信种种目的在于模仿自然创造物的艺术，起源于下述方式：有一天，人们在一棵树干上，在一块泥土上，或者在别的什么东西上，偶然发现了一些轮廓，只要稍加更改看起来就酷似某种自然物。觉察到这一点，人们就试图去看能否加以增减补足它作为完美的写真所缺少的那些东西。这样按照对象自身要求的方式去顺应、移动那些轮廓线和平面，人们就达到了他们的目的，而且不无欣慰。从此，人类创造物像的能力就飞速增长，一直发展到能创造任何写真为止，甚至在素材并无某种模糊的轮廓能够帮助他时，也不例外。”

今天，我们在思索艺术起源问题时，还缺乏阿尔贝蒂这种胆量。“制作第一个物

像”时，谁也不在场。但是，我认为阿尔贝蒂关于投射在艺术起源中的作用的说法值得严肃对待。至少还有一个领域可供我们核对并证实发现偶然的相似性对原始人的心灵是多么重要，那就是各民族向夜空投射的物像。这些发现对于人类心灵的魅力简直不必多说。在天空光点散布的图案中看出某个动物的物像，就要想象这种动物统治着这块天空以及在它影响下的所有生灵。我们知道，只要稍有类似就足以暗示出这种联系。自从几千年前第一次命名黄道带以来，星座已经发生了变化，但是，要发现白羊星座或天蝎星座、狮子星座或金牛星座，在什么时候也不容易。我们知道事实上不同的部落在这一最早的罗夏测验中投射了不同的物像。比较一下不同部落给予这同一星群的不同解释，对人们的启发性是无可比拟的。

古人称作狮子星座的那个黄道带的星座是一个很好的例子。如果你带着适当的心理定向去看待它，那么你把主要的星星画线连接起来，你就能读解为一头狮子的形象，至少能读解为一头四足动物(图 73)。南美印第安人的反应则有所不同。在他们眼中这不是



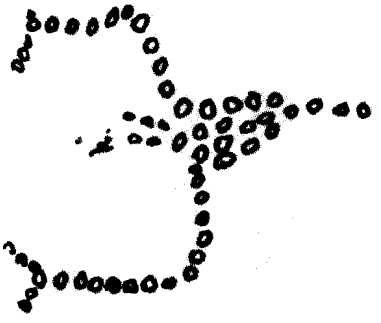


图 73　狮子星座　　图 74　狮子星座在米里蒂－塔普亚人眼中形状　　图 75　在科贝瓦人眼中形状

一头侧面的狮子，因为他们忽略了我们会看作动物的尾巴和后腿的部分，把剩下的部分看成一只俯瞰的龙虾。人类文化学家科赫 - 格林贝格〔Koch-Grünberg〕在五十多年前受到启发让一些有经验的印第安猎人为他画夜空图。一个猎人用图式化的形式画出了主要的星座，其中的龙虾很容易辨认(图 74)。一个来自另外的部落的印第安人则表现得更富有想象力，并且不大关心各星的实际位置(图 75)；他画的龙虾是更令人信服的生物，显示出他是多么主动地把他所知道的这个动物物像投射到了这个星座上。

如果我们考虑一下天空中这些物像对西方人的想象力仍然具有的影响，大概我们就更愿意考虑阿尔贝蒂关于投射作用是艺术起源之一的建议了。因为原始人处于一种紧张的状态，想必跟我们一样，倾向于把他的恐惧和希望投射到任何稍可作此联想的形状上。不仅夜空，任何不靠投射作用断难分类的东西可能都提供过这样一些有联想的形状。至少我看不出我们的诚然如此的故事〔Just So Story〕有什么理由不把那些奇特的岩石形态和洞壁上的裂纹和纹理都包括进去。难道不是人们在这些神秘的巢穴首先“发现”了那些公牛和马，然后再用有色的泥土把它们定形，使它们成了别人也能看到的东西吗?

修道院院长布勒伊〔Breuil〕的常被用作插图的著名水彩摹本的确使这种解释看起来难以置信。但是，当年那些摹本的整个目的不过是整理那些画在石头表面上的轮廓。而在冰河时代那些表面是什么样子，它上面可能已覆盖了多少苔藓，或被水浸蚀到何种程度，我们永远不得而知。也许，摄自布朗角〔Cap Blanc〕的一张马的岩刻照片(图 76)能

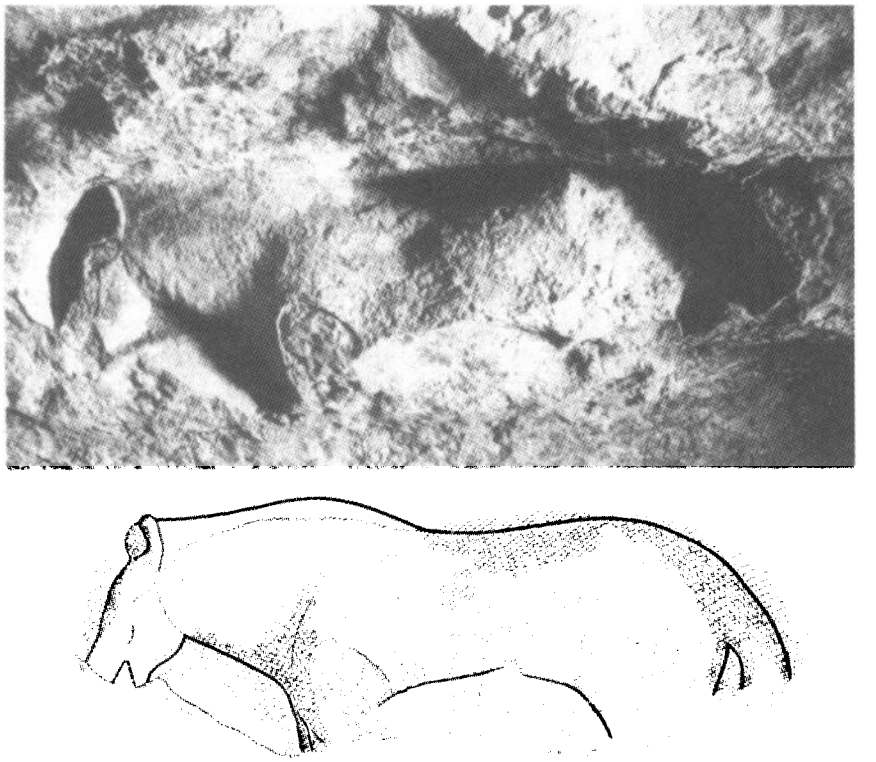


图 76　马。史前期，在勒塞西厄(多尔多涅)附近的布朗角

更好地说明这些人造的形状是怎样出现在那些奇形怪状的岩石上。不可否认有史前绘画，著名的有拉斯科〔Lascaux〕洞穴的杰作，它们看起来也太有控制，太有计划，不会出自偶然之举和投射作用。但是，它们无疑不是初期洞穴艺术的作品。在他们之前，制像的历史必定有数千年之久了。记住这种可能性非常重要，因为自然主义的洞穴艺术常被用作论据，来反对形相的模仿是一种复杂的后期成果，是传统和学习的结果的观点。这样，洞穴艺术及其同类的布希曼人〔Bushmen〕的艺术，已经引起了人们广泛的思索，去考虑那些原始猎人的心理结构，他们的不可思议的视觉化能力，以及归之于他们的那种未受逻辑干扰，未受分析推理毒害的对可见世界的理解。但是，这些在 19 世 [91]
纪看来是如此可信的进化论观念，现在却在全面撤退。在这些问题上，最有效的指导假说就是认为我们的洞穴祖先和我们自身在生物学上和心理学上并没有多少差异。因此，我认为没有理由认为那些早期的艺术家会摆脱图式和矫正的节律。一旦像印第安人在星

群中发现了龙虾一样，在某块岩石上发现了动物形状，事实应该证明对它进行转写和顺应更为简单，直到最后那个部落或从事巫术仪式的巫医阶层掌握专门技术能制作这样的物像。在这一点上，我们所知道的洞穴艺术可能绝对不是原始之物。它可能是一种非常成熟的风格。然而，优先的投射作用可能仍然决定着这种风格的特性。我们已频频看到艺术家的出发点对最后的作品会有多大的决定作用。通过绝伦的精工细作，再现所根据
[92] 的图式仍然会呈现出来。认为洞穴艺术的最显著的特征，即缺乏几何学的生硬性，可能就是这样由它的远古起源演变来的，它的起源是一些不固定的形式，后人发现后已进行了加工，这样设想还是很引人的。

大概是生活条件促使那些早期猎人们不去制作动物，而是在神圣的洞穴里寻找动物的形状，打量那些斑纹和阴影的模糊的形状以寻找野牛，正像猎人不能不打量昏暗的原野，寻找他所形影一样。他的训练素养是精于发现，而不是精于制作。设计工具般的最期待的猎物的低限度物像，这可能大大地超出了那些最早的艺术家的经验范围。几何形的图式需要设计者掌握一些工程技术的东西，这种技术和习惯可能是由于定居社会的需要而发展起来的。一般认为，新石器时代艺术的生硬风格跟当时的农业及其技术的发展相吻合，上面那些推测至少符合这个普遍的看法。基本物像的设计可能已把一些新方法引荐给后来这些文化，所以是颇有益处的，只有这些基本形式的设计才能提供严格控制的可能性，提供有利于不断重复的保险性，洞穴艺术可能从来也没有完全达到这一步。

五

我们所了解的制像的起源，进一步证实了发现和制作之间不断联系。近年来，在杰里科〔Jericho〕发掘出一批大约有 7000 年之久的物像，这些出土文物一定是我们迄今所知的最早的肖像(图 77)。它们是皮格马利翁故事的相反的表现。在皮格马利翁的故事中，雕像有了生命，而这些早期的做法却是使活人在死后成为物像。头盖骨被用作塑像的骨架。工匠给这个头盖骨涂上泥土来再现已经腐烂的肌肉。头部由于海水的浸蚀已经变得古怪可笑，但是，它仍然是死者的头。由于眼睛也烂掉了，艺术家就不得不在头盖骨上加上人工的眼睛，他发现了玛瑙贝的形状可以用作眼睛。我们知道这些贝壳在
[93] 其他上下文中是性的象征，表示的是能育性。象征化和再现化的差异只是用法的不同，上下文的不同，隐喻的不同。在这两种情况中，我曾略带学究气地把它描述为“物类的扩展”〔extension of a class〕，它们都是以事物的相似性为出发点的。在这里，一些像眼睛一样的物体能够代替眼睛，因为把它们放在那里，头盖骨就会突然地“看”着我们。



图 77　被塑造过的头盖骨。出自杰里科。约公元前 6000 年

因此，再现并不是一种复制品〔replica〕。它无需跟母题相像。正如毕卡索并不认为狒狒跟汽车难以分辨一样，杰里科的工匠也不认为眼睛跟玛瑙贝是难以分辨的，但是，在某些上下文，一个可以再现另一个。它们属于同一个类别，因为它们释放出了相似的反应。

我们在历史上回溯得越远，这个原则就显得越重要。检验物像的试金石不是它的逼真性，而是它在一种行动的上下文所产生的功效。物像可以逼真，如果认为逼真就能发挥它的效验的话；但是，在另外一些上下文中有最简单的图式也就足够了，如果它能保持原型的有效性质的话。总之，它必须像实物一样发挥作用，甚或还要超过实物。

在努尼瓦克岛〔Nunivak〕的阿拉斯加爱斯基摩人〔Alaskan Eskimos〕当中流传着一个故事，它很可怕，却有特色，可以用来说明上述观点：

> 从前有一个人，他的祖母是一个很有魔力的巫师。他经常为他的独木舟发愁，因为独木舟常常倾覆。因此，当他祖母去世时，他就用祖母体内的魔力来使独木舟保持稳定。他把祖母的皮剥下，把它四肢展开地钉在船底上——瞧！船再也没有翻过。可是，不幸的是，这张皮后来腐烂磨损掉了，于是，这位孝顺的孙子就用物像来代替它，结果它具有同样的效力。所以直到现在，那些地区的独木舟还装饰着图式化的物像，用来保持船身的平衡。

就像杰里科的头像一样，我们又遇到了那种从实物到物像或者说到代用品的不可思议的转变。在这种物像里，要紧的是应该保持并且复现巫师那些行施魔法的特征。

大概与其说代用品是一种自然主义的物像，不如说是一种神符。一对图式化的眼睛可以用来辟邪，爪子的标志可以用来保护床架或椅子。确实，“原始艺术”的工具般的精确性常常伴随着把物像简缩为有限要素的做法。颇能吸引人的想法是，把这种约简〔abbreviation〕的倾向看作是信仰“皮格马利翁的能力”的结果。因为如果说再现就是创造，那么，就必须确有一些防护手段来克制这种很容易摆脱控制的能力。恩斯特·克里斯和奥托·库尔兹〔Otto Kurz〕在论述有关艺术和艺术家的传奇时写了一部引人入胜的著作，表明这样一些恐惧可能确非子虚乌有。世界各地有许多关于物像和艺术家的故事，说不得不用锁链拴住那些物像，以免它们自行离去，还说那些艺术家不得不住手，不给他们的画加上最后一笔，以免物像会跃然而起。

我们知道在语言和写作的领域里，由于信奉象征符号的效力也引起了类似的紧张感。有些词语因为是咒语，就不能出口；某些圣名因为太神圣、太有效验，不能写在纸 [94]
上，就不得在文中出现。至少，还有一种跟这种做法类似的情况，它可以追溯到人类文明的初期。在金字塔铭文的象形文字中，所有由有害的动物物像构成的符号，不是被免用就是“被约简”——蝎子没有危险的尾巴，狮子被砍成了两截。在这种上下文，物像无疑不是仅当作符号看待；人们不要把蝎子放进墓中，免得它们去伤害死者。当我们说到“风格化”的物像时，我们就应该记住这种可能性，亦即由于对制作的信仰产生了一种相反的恐惧和警惕的力量，这种力量限制了艺术家的自由。埃及艺术又提供了最有名也是最困难的例证。它的图式化描绘的规划，惯用的侧面形象，这些并不能只用定型的

支配力来解释。外国俘虏、战场亡敌以及女奴们，有时也被描绘为 en face〔迎面像〕(图 78)，某些禁忌似乎对这些卑贱人物并不适用。



图 78　塞提一世的俘虏。约公元前 1300 年。浮雕

在这种情况下，我们就不得不依赖推测。不过有一个传统，其文献很好地证明了一些宗教禁令限制是有选择性的，那就是犹太教〔Judaism〕传统。《旧约》中关于“偶像”〔graven image〕的禁条不仅跟害怕偶像崇拜有关，而且较之更为广泛地跟害怕侵犯造物主的特权有关，这一点已经得到证明。根据犹太法师的注释允许阴刻〔intaglios〕形式的印章戒指，因为这种负像形状从禁忌的意义上讲不是一种物像。据说，波兰的一些犹太教人家庭甚至允许家里有小雕像，只要雕像不十分完整——例如，
[95] 少一个指头。在中世纪传下来的某些犹太教写本中还可以看到一些没有脸的人像，有人认为在公元 3 世纪的杜拉 - 欧罗玻罗〔Dura-Europos〕犹太教会堂〔Synagogue〕工作的第一位艺术家在描绘以撒〔Isaac〕的牺牲时也遵循了类似的考虑(图 79)。在一些有关的传统里，有大量的材料证明存在类似的恐惧心理。后来接受了神圣物像的东方教会〔Eastern Church〕把圆雕作品跟绘制的圣像作了区分，圆雕由于过于真实而未被承认。检验的标准是看你能否捏住物像的鼻子。但是，甚至连画像也有范围的限制。在拜占庭和埃塞俄比亚，像犹大之类的邪恶形象从未被表现为看着画外的样子，惟恐他们的邪恶的眼睛会伤害看画的人。

但是，难道我们还有人没有感觉到某些肖像在看着我们吗?我们都熟知在城堡或在庄宅里，导游会向那些懔然生畏的参观者指出墙上的某一幅画上的眼睛会跟随着他们。不论他们有意还是无意，事实上他们都已赋予它一个独自的生命。宣传家和广告家们利用了这种反应，加强了我们赋予物像一个“存在”的自然倾向，艾尔弗雷德·利特〔Alfred Leete〕作于 1914 年的著名的征兵招贴画使过路者人人产生了吉青纳勋爵〔Lord Kitchener〕在亲自对其演说的感觉(图 80)。

这些都是魔法信念吗? 我们真的认为墙上的物像已经活了吗？这个问题可能跟任何



图 79　以撒的牺牲。杜拉－欧罗玻斯犹太教会堂。壁画。第 3 世纪

一个关于象征符号的问题一样，不会有一刀两断的答案。埃德温·贝文〔Edwyn Bevan〕在他的《神圣的图像》〔*Holy Images*〕一书中说："我们今天比以往更加认识到人的心灵是怎样处在各种各样的水平上，认识到在一种系统的智力理论之下，一个跟这种理论矛盾、却紧紧地联系着秘密的感情和欲望的信念是怎样仍可继续存在。"

历史学家应该听取的心理学教导，最重要的大概莫过于这一多层性〔multiplicity of layers〕，即若干互相矛盾的态度在人自身中和平共处。人类从来没有一切都是魔法的原始阶段；也从未出现过一个把其前阶段彻底抹掉的进化。事实倒是种种不同的制度和不同的情境扶助和引出一种不同的方式，艺术家和公众都学会了怎样对其作出反应。但是，在这些新的态度亦即新的心理定向下，以前的态度依然存在，并且会玩笑地或正经地表现出来。

我记得我曾经参观维多利亚女皇〔Queen Victoria〕的一处宅邸，即怀特岛〔Isle of Wight〕上的奥斯本〔Osborne〕。这座宅邸仍然是那不可思议的趣味的主要丰碑，那种趣味似乎比原始文化的趣味距离我们还要遥远，[96] 我这一代人是莫名其妙的。在那些展品当中，引人注目的是实物大小的一只用大理石雕刻的有毛皮的大狗，即女皇的爱犬"诺布尔"〔Noble〕的雕刻。这件雕刻一定制作得十分忠实，就跟那只狗当年肯定忠实于它的主人那样——如果不是缺乏颜色的话，它简直像剥制的标本。也不知道是什么驱使我去问我们的导游："我可以摸它吗?"导游答道："真有意思，你想摸摸它；参观者路过这里都来摸它——哪一个星期我们都得清洗。"我认为参观奥斯本的人，包括我在内，并不是特别爱相信魔法。我们并不认为那物像是实物。但是，如果我们丝毫没有闪过此念，我们就不会有那样的反应——要摸一摸的举动之中很可能包含的是反讽、玩笑，以及要证实那毕竟只是一只大理石狗来使自己放心的隐秘愿望。

我们在博物馆——包括诺布尔所在的一个——里标明"展品禁止触摸"的时候，还不仅是为了保护艺术品而采取的一项必要的防范措施。我们可能要跟安德列·马尔罗辩论，说博物馆建立了艺术这个新类目，亦即建立了一项创造另一种心理定向的新分类原则，从而把物像变成了艺术。从一所博物馆中取任何一件东西，例如，克雷斯藏品〔Kress Collection〕中的里乔〔Riccio〕的《蟹形盒》〔Box in the Shape of a Crab〕(图 81)。假如我拿在手里，或者更恰当一些，放在我的书桌上，我可能很想去摆弄它，用笔去戳它，或者不加思索地警告小孩子不要动我桌上的纸，否则就会被蟹咬着。确实，谁知道它那锐利的足和爪究竟是不是用来隐藏和保护盒中之物以防盗贼染指呢?总而言之，把它放在书桌上，它就要属于蟹种，属于青铜蟹亚种。如果把它放在玻璃盒子里，我再来观看，反应就不同了。我想起了文艺复兴时期的现实主义中有一些倾向，它们导向帕利西〔Palissy〕[97]



图 80　艾尔弗雷德·利特：征兵招贴画。1914 年

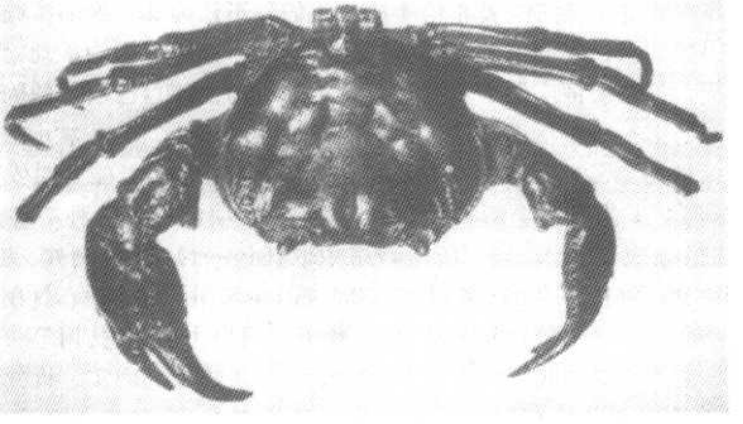


图 81　里乔：蟹形盒。16 世纪初期。青铜

和他的 style rustique〔野趣风格〕。于是，这个蟹盒就属于文艺复兴时期青铜像种，属于再现蟹的青铜像亚种。难怪我们的艺术家要反抗这种剥夺物像生命的做法，越发强烈地向往那不复存在的皮格马利翁的能力的奥秘。然而，在把古风时期的制像魔法调换为我们称为“艺术”的更微妙的魔法时，我们可能已经做了一笔十分赚钱的生意。因为，如果没有“图画”这个新类目，制像还会继续被束缚在种种禁忌之中。只有在梦境王国里，艺术家才发现了充分的创造自由。我想，马蒂斯的轶事很好地概括了这个差异。一位妇人在参观他的画室时说：“这个女人的手臂肯定太长了。”艺术家文雅地答道：“夫人，您弄错了。这不是女人，这是一幅画。”[98]

第四章　论希腊艺术的革新

我们的雕刻家们说，假如代达罗斯〔Daidalos〕生于现在，并且创作那种曾经使他成名的作品，他一定会受到嘲笑。

——柏拉图《大希庇亚斯篇》
〔Plato, The Greater Hippias〕

一

如果我一定要将上一章概括为一个简短的公式，那就是“先制作后匹配”〔making comes before matching〕。艺术家后来才有意为可见世界的景物找到匹配之物，其前是想创造一些有独立存在价值的东西。这种情况也不是仅仅存在于某个神秘的往昔。因为在某种意义上，这个公式跟前面一章的结论相吻合，那就是匹配过程本身是通过“图式和矫正”的一个个阶段进行的。每个艺术家首先都必须有所知道并且构成一个图式，然后才能加以调整，使它顺应描绘的需要。

我们已经看到柏拉图反对这种转变。他提醒当时的人们说，艺术家所能给予匹配的仅仅是“形相”而已；艺术家的世界是错觉世界，是欺骗眼睛的镜子的世界，假如艺术家是像木匠那样的制作者的话，热爱真理的人尚能容忍他，但是，他作为这个变幻不定的感觉世界的模仿者，引导我们离开了真理，因而必须将他驱逐出境。

柏拉图谴责这种欺骗时的激烈态度，提醒了我们一个重要的事实，即在他著书的那个时代，模仿还是件新发明。现在有许多批评家出自不同的理由跟柏拉图一样厌恶模仿，但是，连他们也会承认，在整个美术史上，跟公元前 6 世纪和接近公元前 5 世纪末柏拉图青年时代之间发生的希腊雕刻和绘画的伟大觉醒相比，很少有更激动人心的壮观场面。对于当时的戏剧性局面，人们经常按照《睡美人》〔*The Sleeping Princess*〕中的那段情节来讲述：王子的一吻解除了历时千年的咒语，整个宫廷摆脱了反常睡眠的苦境，开始活跃起来。我们看到，我们称之为阿波罗像〔Apollines〕或 kouroi〔男青年雕像〕的呆板而僵硬的人像(图 82)是怎样首先向前迈出了一只脚，然后又成了两臂屈曲的状态(图 83)，像假面一样的微笑怎样变得柔和起来，以及在波斯战争期间，如何由于躯体稍微加了一些扭动而打破了它们那种紧张姿态的对称性，结果似乎是在大理石中灌注了生命(图 84)。还有一些精美的少女雕像，即 korai，进一步证实了这个写照。最后，还有希腊的绘画史，像我们可以在希腊彩绘陶器中所看到的那样，表明公元前 5 世
[99] 纪发现了短缩法并征服了空间，公元前 4 世纪征服了光线。整个过程看上去非常合乎逻辑而又不可避免，似乎很容易把种种不同的人像类型排列起来，表现出它们是逐渐走向逼真。事实上，在编排这些序列时，古典文化考古学家可能未曾完全逃脱循环论证的危险。那些形象较为僵硬的被称为“早期”的作品，而看上去“栩栩如生”的则被定为后期作品。出自这个重要时期有独自的证据可定其年代的重要作品并不多。不过，即使我

们对于希腊艺术史的理解已使希腊艺术史显得有点过于有条不紊，这一令人震惊的发展过程的主要路子还是确定无疑的。

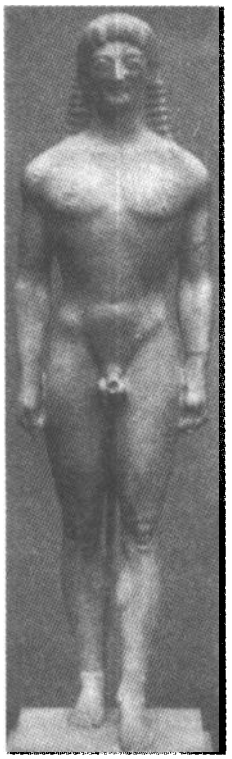


图 82　特内亚的阿波罗。公元前 6 世纪。帕罗斯大理石



图 83　皮昂比诺的阿波罗。约公元前 500 年。青铜

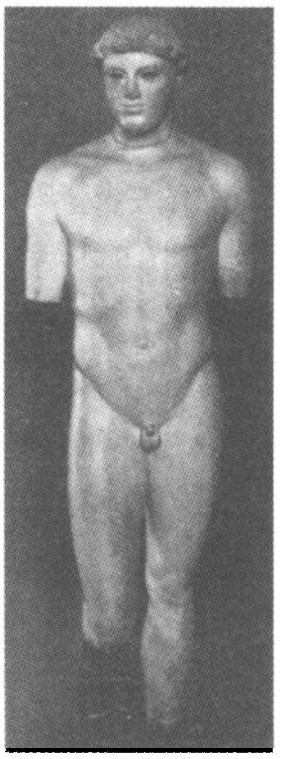


图 84　克里提奥斯少年像。约公元前 480 年。帕罗斯大理石

这个发展趋势清楚地证明了我们的图式与矫正和先制作后匹配的公式。的确，正是这个领域，埃马努埃尔·勒维〔Emanuel Loewy〕于本世纪初首先提出了关于希腊艺术描绘自然的理论，他的理论强调概念性方式的优先性，强调这些方式逐渐顺应自然形相的发展过程。古风式艺术〔archaic art〕从它的图式，即只为一个侧面构想的对称式正面像出发，而自然主义手法的收获则可以说成是通过观察现实对图式逐渐矫正累积的结果。 [100]

勒维的学说作为对以往事件的一种描述，在我看来仍然是无与伦比的。不过，它实质上并没有说明什么问题。因为这个过程在人类历史上比较起来开始得这样晚，这是为什么呢?在这一点上，我们的观点已经有了很大的改变。对希腊人来说，古风时期代表了历史的黎明时期，而人们的古典学识未必完全摆脱了这份遗产。从这个观点出发，十分自然的是，艺术从原始的方式中觉醒跟在人文主义者看来属于人类文明的其他一切活动的兴趣，即哲学、科学和诗剧〔dramatic poetry〕的发展应该同时发生。

要使我们清楚地认识到名副其实的所谓“希腊奇迹”亦即希腊艺术的无与伦比性，

就需要扩展一下我们的历史视野并加深对其他文明活动的艺术的认识。正是一位埃及学学者海因里希·舍费尔〔Heinrich Schäfer〕发展了勒维的结论，并通过他对埃及人表现可见世界方法的分析阐明了希腊艺术的成就。舍费尔强调希腊艺术家为了“匹配”各种形相所采用的那些“矫正”方法在艺术史上完全是独特的。这些矫正决不是一个自然的进程，而是巨大的例外。对于全世界的大人和小孩子来说，正常的情况是依赖图式，依赖所谓的“概念性艺术”。因此，这里需要说明的是对这种习惯的突然背离，这种背离从希腊开始扩展到了世界各地。

二

作为历史学家，我们已经学会审慎地使用“说明”〔explanation〕一词。科学家可以通过有步骤地改变实验条件来检验他的说明，而历史学家则显然不能。但这并不一定妨碍他抛弃谬误的说明，诸如“人类的进化”或“希腊人的精神”，等等，并不一定妨碍他转而去探索会使艺术家采取这种或那种方法表现自然的那些可以理解的条件。正是因为从古风时期的希腊人到现在的我们这段时间当中，人类几乎不可能发生什么变化，所以，我们才有权利认为，如果我们提出一个物像的功能会怎样影响它的形式这样一个简单的问题，那些条件仍然是可以理解的。

我们一旦从这个角度探讨前希腊〔pre-Greek〕艺术，那种对儿童艺术和古代东方艺术二者的概念化方式进行比较的熟知作法就使我们失望。从功能的观点看，我们当代的儿童艺术是极不单纯的例子。儿童作画的动机和目的颇为混杂。儿童在我们的世界中成长起来；而在我们的世界中，物像已经具有了多种功能：描绘，图解，装饰，诱发或表
[101] 达感情，等等。我们的孩子熟悉画册和杂志，熟悉电影和电视，而他们所作的画反映他们这种经验的方式比儿童心理学家所了解的要多。在一次“镶嵌测验”〔mosaic test〕中，一个孩子得了高分，因为这孩子用几何图形摆出了一只狐狸。它的背朝着我们，正在注视着前方的什么东西。无疑，这种解答颇有独创性，得到高分也当之无愧，但是，这个孩子很可能从未看见过一只狐狸是那种姿势。这个孩子一定见过图画书，而且其中有一本可能已提供了一个可以很方便地应用于镶嵌材料的现成图式。孩子们作这类画是出于娱乐、炫耀，或是因为他们的母亲想让他们老实一点。一位德国哲学家的四岁儿子曾这样谈到他的画，人家问他：“这是什么?”他答：“一只汽船。”“那边涂抹的又是什么呢?”——“那是艺术。”即使儿童们不都像这个孩子一样老练，他们也是一直在吸收着和改编着成人世界的标准和图式。这种“创造性活动”从成年人那里赢得的赞扬，必定很快使孩子们知道在纸上捣乱要比在实际生活中捣乱来得安全。然而正是这种准许放纵的观念，必然含有一种信念，认为艺术是一枕黄粱，是一个可以展开我们的梦境的虚像王国——这也正是招致柏拉图反对的那种信念。

凡是想在当代背景中研究形式和功能之间的关系的人，最好从儿童艺术转到游戏那种有严格规则的上下文。因为在这里，物像或象征符号的目的严格地限制着设计者的想象力。这种目的的首要要求是，区别分明。棋盘的各个方格只要颜色有区别，是白色和黑色，还是红色和绿色倒无关大局。对手棋子的颜色也是如此。而各棋子本身要被区别性物质征把相互关系分节分到什么程度则取决于游戏的规则。在西洋跳棋中，每一方只

需要两个棋子类型，因此，我们只要简单地把一个棋子放在另一个棋子上面就能做成自己的王后。在国际象棋里，我们必须区分更多的棋子类型；然而，没有一个棋子设计者会关心车或象，马或王的真实形相，他关心的只是要设计出使这个棋子和那个棋子区分开来的明显的区别性特征。只要注意这些区别，他就可以随心所欲地自由地放纵他的想象力。我选择了颇为牵强附会的游戏例子是因为我们可以用它来研究分节，亦即在没有写真〔likeness〕或再现这个问题干扰的条件下设计各种区别一事。但是，我们也知道我们文化有那么一些上下文，允许在象征符号中使用某种程度的“再现”手法，只要这样做不致于破坏它的功能所要求的概念的清晰性。地图就是一个例子。制图者通常是用蓝色代表水，绿色代表植物。在制图的目的要求区别原野和森林的地方，他会把各种绿色进一步分节，并为林木选择较深的颜色。但是，除去表示这种差异之外，特定景色的“真实”色调显然和制图者无关。 [102]

三

如果一个人看过舍费尔对埃及程式的分析，那他便会经常想起这样一些程式化的再现法，而较少想到儿童艺术。例如，埃及画家分别用深棕色画男人，用浅黄色画女人。在这种上下文中，被画者肉体的真实肤色显然跟河流的真实颜色对于制图学家一样并不重要。

就是由于这个原因，用“知道”〔knowing〕和“观看”〔seeing〕，或者“触觉的”〔tactile〕和“视觉的”〔optic〕等概念分析这样一种风格似乎不会给我们带来多大进展。埃及的那些为尸体涂防腐药物的人难道比希腊雕刻家对人体情况知道得少吗?埃及物像的概念性和示意图性频频被人称述，难道这种性质跟这些物像的功能关系之大就不如它跟那种为人假设的埃及人“心性”〔mentality〕的关系之大吗?人们很容易认为这种功能跟上一章所讨论的想“制作”什么东西的念头是一回事。但是，我们应该记住，可以说这种理想绝不可能公然继续下去，而不为梦想落空的严酷现实所改变。无论怎样相信巫术，也从未使人类精神失常；那些埃及艺术家无疑知道他们在这个世界上并非制作者。但我们无需怀疑，这种想制作东西的强烈愿望比在其他的文化中更显而易见。不是有人认为大斯芬克斯〔Great Sphinx〕不是再现神，就是名副其实的守护神吗?然而毫无疑问，在那之前埃及艺术久已适应了描绘的功能，适应了提供视觉信息与回忆战役和仪式的功能。对图特摩斯三世〔Thutmose Ⅲ〕远征庞特〔Punt〕和对他从叙利亚所带回的植物记录(图 51)足以能使我们想到这种可能性是存在的。但是，这些记录进一步证实的是埃及艺术家对区别性特征感兴趣。埃及艺术家表现出他们自己对动物和外族人观察敏锐(图 78)，同时，他们又满足于使用普通人物形象的程式定型，这一点人们有时感到自相矛盾。但是，如果从一种示意图式艺术的观点来看，这种习惯便显得不那么令人困惑了。每当不同种类间的差别事关重要时，便修改图式以接受这种区别。在这些讨论中会把问题扰乱的东西仅仅是“观察”〔observation〕这个词而已。在埃及人当中一定有些敏锐的观察者，但是，观察总是出于某种目的。埃及人对努比亚人〔Nubians〕和赫梯人〔Hittites〕的不同的侧面像目光已很敏锐，他也知道如何抓住鱼和花的特征，但是，他没有理由去观察那些没有要求他传达的东西。或许只有艾克纳顿〔Ikhnaton〕

[103] 曾要求将他个人的一些区别性特征记入到历史地图之中，但是，连这些特征也成了被应于整个王室家族的定型。大家公认泰尔·埃尔·阿玛尔那〔Tell el 'Amarna〕的艺术图式更丰富，也更灵活，但是，不管那些示意图式的精工细作如何令人惊奇，历史学家也不要误以为是自然主义的革命。那样做就掩蔽了“希腊奇迹”的剧变效果。

我们绝不能忘记我们大家在看埃及艺术时的心理定向是从希腊人那里来的。只要我们假定物像在埃及的意义跟在后希腊世界非常相似，我们就必定会认为它们十分孩子气，十分天真。19 世纪的观察者就常常犯这种错误。他们把埃及茔墓的那些浮雕和绘画描述
[104] 为埃及人的“日常生活场面”。但是，最近格勒内维根 - 弗兰克福特夫人〔Mrs. Groenewegen – Frankfort〕在《停止与运动》〔*Arrest and Movement*〕一书中指出，这种习惯的理解方法应归因于我们自己的希腊式教养。我们习惯于把物像一概看作照片或例图，把它们解释为一种真实的或想象的现实的反映。在我们以为看到了茔墓的主人在农庄看望他的农民的那样一幅画(图 85)上，埃及人看到的则可能是两幅不同的示意图——一幅是死者，一

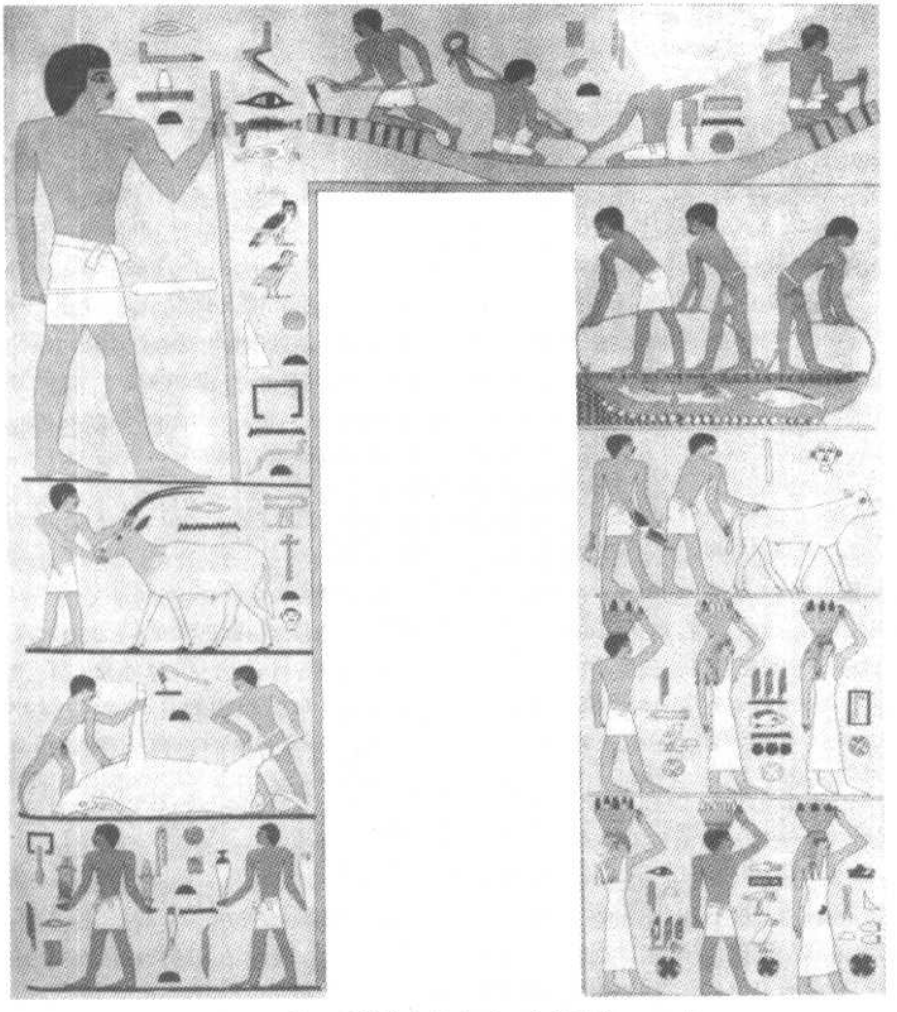


图 85　赖 – 霍特普茔墓壁画。约公元前 2600 年

幅是正在劳动的农夫。他们难得会是记录其前的实事；他们具体地表现了一个令人信服的存在，死者在“注视”着他庄园上的工作。

这类物像围绕在权贵和墓室周围，其确切功能仍然是个令人深思的问题。在这种上下文，“魔法”〔magic〕一词说明不了什么问题。但是，也许正是埃及艺术的这种特点，及其对清楚的可辨性的强调，可以提供一条线索来帮助我们认识在埃及艺术中形式和功能的相互作用。

出自一个古王国时期的埃及人墓室的一幅作品，可能是再现一位画家在工作的最早之作。这是显贵莫雷鲁 - 卡〔Mereru-ka〕的形象，被表现为坐在他的萨卡拉〔Sakkara〕茔墓入口处附近的画架旁，正在往画板上画象形文字(图 86)。那些文字是埃及一年中三



图 86　正在画季节象形文字的莫雷鲁 - 卡像。约公元前 2300 年。浮雕

个季节的符号——洪水期，发芽期，干旱期。我们不了解这种不寻常的再现的目的，但 [105]
是，有人指出，在别的地方，即在一组庙宇连环画〔cycle〕中，跟同样一些表示季节的象形文字画在一起的，还有描绘一年中有代表性的工作如播种和收获的例图。于是，就有可能，由莫雷鲁 - 卡在他的墓壁上庄严地描绘各种季节的场面，可以阐明所在的茔墓中发现的描绘农庄一年劳动的早期连环画的含义。在莫雷鲁 - 卡的富丽的茔墓里有许多场面可以用同样的方式解释，而我们只能猜测他为什么想用这种符号的描绘法来补充它们。在他墓中的连环画是未完成的，在这种上下文，这一点或许意味深长。它是不是有可能选择了简单些的方法去补充、去代替那种通常完整的连环画呢？我们也许会永远不知其

然;但是,看来确有可能的是,那些连环画和象形文字,再现之物和碑铭,它们在埃及人眼中比在我们眼中更能互换。弗兰克福特夫人还清楚地阐明了描绘在墓壁上的那些所谓的"日常生活场面"所具有的图画文字特征:"它们可以被'读解'〔read〕:收获需要耕耘、播种和收割;照料牛需要涉水和挤奶……这些场面的次序纯粹是概念性的而不是叙事性的,随着这些场面出现的文字也不具有戏剧性特征。说明这些活动的符号、议论、名称、歌曲和感叹……既不联接事件,也不解释它们的发展;它们是典型情境中的典型语言。"

弗兰克福特夫人下结论道:"描绘一个典型的永恒事件既意味着一种永恒的存在,又意味着死者的一个欢乐的源泉。"但是,如果那些在描绘季节循环的图画文字中看出这些典型场面由来的人没有弄错,那么,弗兰克福特夫人的分析说不定就更为雄辩有力。这是因为,若用典型的象征符号式物像再呈现〔re-present〕周年循环,画在哪里比画在赋予墓中人以永生的茔墓的墙壁上更有意义呢?如果他能这样"注视"着年代的周转的话,那么对于他来说,时间的流逝,即万物的吞噬者,就会被彻底地消灭了。雕刻家的技术事先呈现了时间的周期性循环并使它永久存在,于是死者可以在弗兰克福特夫人所说的永恒的现在中永远地注视着它。在这种再现的概念中,"制作"与"记录"〔recording〕就合二为一,物像就会再现过去的情景和未来永恒的情景,而且会同时再现二者,结果时间就会停止于恒定不变的现在之中。

啊,幸福,幸福的枝叶!永不会
凋零,也永不会伤春惜别;
啊,幸福的乐师,永不疲倦,
永远吹奏着小曲又永远新鲜……

济慈〔Keats〕提到了希腊古瓮的物像,对他来说,在艺术的恒定不变的王国与人生无可挽回的转瞬即逝的对比中有着某种甜蜜的忧伤。对于埃及人来说,新发现的艺术永恒性很可能是向人们保证:它捕捉瞬间并以清晰的物像将其保存下来的能力可以用来征服人生的转瞬即逝。大概埃及雕刻家之所以有权要求享有"延续生命的人"这个著名称号,还不仅仅因为他们是为"Ka"〔护卫灵〕刻制"代用之头"和其他一些寄身之处的制作者。他的物像构成一种符咒以实现永恒。诚然,那不是我们那种在无限的范围内前后延伸的永恒的观念,而是古代的那种时间轮回的概念,后来的一种传统以自衔其尾的蛇这个著名的"象形文字"体现了这个概念。显然,一种"印象主义"的艺术决不可能为这种观点服务。只有把那典型的东西以其最持久、最恒定不变的形式完全体现出来,才能为"注视者"保证这些图画文字的巫术效力,在这里,注视者能看到超越于时间之流的他的过去和他的永恒未来。

四

能跟这种对艺术魔力的信任形成强烈对比的,莫过于柏拉图的年长的同时代人欧里庇得斯〔Euripides〕的一段诗,那段诗也是涉及茔墓雕刻的。在阿尔刻提斯〔Alcestis〕将死的时候,她的悲伤的丈夫阿德墨托斯〔Admetus〕谈到为了求得慰藉,他将让人制作的

作品：

"凭借着工匠的妙手为你
造像，它将被安放在
床上；我躺在旁边用双手
拥抱着它，呼唤着你的芳名，
想象着自己是把亲爱的妻子抱在
怀中，虽然那并不是她；我承认，
也许这是空欢喜，然而我心灵的千斤石
但愿由此可以减轻……"

阿德墨托斯所追求的不是一种魔力，甚至也不是一种自信，他追求的不过是清醒者的一场幻梦而已；换言之，正是严格追求真理的柏拉图所反对的那种心境。

我们知道，柏拉图缅怀留恋往昔埃及艺术的那种不变图式。在他晚年的作品《法律篇》〔Laws〕中，他以责难的语气谈到希腊人允许他们的音乐家"随便拿什么节奏或曲调去施教"，他赞扬埃及人，他们在很久以前就"决定了一条规则……年轻的国民必须只练习那些表现德行的姿势和曲调；他们把这些东西详加规定，标示在神庙里，除了这正式规定的项目以外，不准画家和其他任何制作姿势和再现的人进行任何革新或创造，一直到今天还是如此，无论在这些制作物中还是在其他音乐部门里，对传统形式丝毫的改动都绝不容。你要是看看那里，就会发现他们一万年以前画出来或雕刻出来的东西还在那里(我不是随便说说，真正一万年)，跟今天的作品比起来，丝毫不差，技巧也还是一样……。"

柏拉图在埃及的概念化风格中看到了一种跟模仿恒常不变的理念而不是转瞬即逝的形相的制床匠的艺术更相近的方法，这样推测过分吗?因为这恰恰是《理想国》中那段著名的文章所暗示的东西。"一张床，你可以从侧面看，可以从前面看，也可能从其他任何方面看，是不是观察点不同，它就有相应的变化，不同于它自身呢?还是尽管它显得有所不同，事实上却毫不变化呢?"首先是由于这个原因——由于他不能像床本身的样子一样再现那张床，由于他的画中只包括床的一个方面——艺术家被谴责为虚像的制作者。但是还不仅如此。"我设想，同一大小近看和远看显得不同。——唔，是不同，——同样的东西在水里看和在水上看曲直是不同的，或者由于对颜色所产生的同样的视觉错误，同样的东西看起来凹凸也是不同的。并且显然在我们心里也常常有这种混乱。使用布景画〔scene-painting〕就是利用人本身的这个弱点来产生它的魔力，幻术之类的玩艺也是如此。"

艺术所幻化出的图画是不可靠的，不完全的，它乞灵于心灵的低级部分，乞灵于我们的想象而不是我们的理性，因此，必须作为腐败因素予以清除。

我们生活中耳濡目染的都是希腊和后希腊的艺术遗产，因此，对我们来说，要想再体验一下第一批错觉主义物像出现在舞台或希腊房屋的墙壁上时必曾引起的那种激动和震惊，可能需要巨大的历史想象力。有理由相信，这种情况并不是发生在柏拉图生活的

年代之前，他反对那些绘画把戏的疾呼是一种反对“现代艺术”的疾呼。因为只是在柏拉图时代，接近公元前4世纪中期的时候，希腊的艺术革新才逐渐走向顶峰，只是在那个时候，短缩法的技巧有明暗造型的技巧与其配合，才可能出现真正的 trompe l'oe il〔乱真之作〕。如果我们把公元前6世纪中期前后当作这场革新的肇始——那时古风艺术开始发展起来——那么希腊人用了约200年，差不多只是六代人的时间，就走到了那一步。在这不长的时间内，他们是怎样取得了埃及人、美索不达米亚人、甚至米诺斯人都未能取得的成就呢?无疑，只有整个艺术功能的变化才能解释这样一场革新。这里最好
[108] 记住，柏拉图的攻击并不仅仅是针对视觉艺术。实际上，他只是把画家的手艺用作一个更具有决定性的问题的例证，这个问题是，把荷马逐出理想国。我们听到，艺术必须走开，因为它们模糊了对于柏拉图关系重大的唯一区别，亦即真和伪之间的区别。并非柏拉图不能欣赏艺术——没有那样的证据。但是，他会申明，如果不插入一个非此亦非彼的朦胧王国，那么，把科学知识跟神话区分开，把现实跟单纯的形相区分开，就是十分困难的。

然而，正是由于承认了这样的一个朦胧王国，承认了“清醒者的幻梦”，希腊人心灵的那项决定性发现才可能形成。对于还不老练的心灵——很可能是还未受到诡辩家思想影响的心灵——一个故事不是真的就是假的。神话记述和战争叙事都被人们认作真实事件的记载。就是今天，“虚构”〔fiction〕这个概念也不是人人都能立即理解的。约翰·福斯代克〔John Forsdyke〕已经指出希腊人是如何勉强地允许这个新来者跻身他们当中，甚至他们是如何惧怕因被说谎者欺骗而丢面子。还没有人讲过有意识的虚构从神话和道德说教寓言中逐渐解放出来的经过。显然，这个问题不能脱离希腊文化中批判的理性的兴起而单独探讨。但是，我在此关心的是它对艺术史的影响。因为人们很容易认为，正是这种观念的影响导致了视觉物像从近乎皮格马利翁式的“制作”阶段解放出来。这种影响首先会在诗歌王国与艺术王国交界之处，即在图解的领域内表现出来。

我听说过有一个小女孩，当她家开始源源不断地收到许多圣诞卡的时候，她感到困恼而又不快。人们怎么能说出哪一个是圣夜〔Holy Night〕的“正确”描绘呢?这是个很自然的问题，并且是一个竟使东方和西方基督教神学家深思不已的问题。但是，在非常严肃地提出这个问题的场合里，我们所理解的那种图解是没有立足之地的。它要求艺术家有自由去想象当初圣婴躺在牲口槽里牧民来参拜时可能会是什么样子的情景。

可是看来这种自由在古代的东方并不存在。在这种上下文，我很高兴能够参考最近在芝加哥由各方面的一流专家召开的关于古代艺术中的叙事性专题讨论会的成果。埃及艺术几乎不懂得我们所说的叙事性图解。埃及没有一个神话连环画讲述的是神明和英雄的功勋。只有一些当初无疑被认为是象征着真实的标准化了的图画文字。美索不达米亚文化的艺术观念也不会大相径庭。我们很难理解那些圆形印章和类似的纪念物上的场面，但是这些东西看起来都不能使人们悠然想起一些神话故事，想起像我们从希腊艺术及其继承者那里了解到的那种神话故事。

[109] 有人认为这种限制应归因于手段的限制，它使前希腊艺术不能幻化出栩栩如生的场面。它们的姿势和组合的一些定型，以及缺乏再现空间背景的能力，都妨碍了叙述性神话艺术的产生。实际上，这是芝加哥讨论会上希腊艺术专家汉夫曼〔Hanfmann〕教授所暗示的假设，他简捷地总结了这个占优势的观点：“当古典时代的雕刻家和画家发现了一

种再现人体的令人信服的方法的时候，他们就引起了一场连锁反应，改变了希腊叙事的特征。”

正像读者可能已猜到的那样，我很想提出一个相反的假设：当古典时代的雕刻家和画家发现希望叙事的特征的时候，他们引起了一场连锁反应，改变了再现人体的方法——而且的确还不仅如此。

因为，像我们从荷马那里了解到的希腊叙事的特征是什么呢?简而言之，它不仅跟神话故事的“什么”〔what〕有关，而且也和它的“怎样”〔how〕有关。显然，这个区别不是非常严格的区别。不可能有什么事件的叙述不包括这种或那种描写，也没有人会宣称《吉尔加美士史诗》〔*Gilgamesh Epic*〕或《旧约》〔Old Testament〕缺乏生动的记事。但是，荷马描写在特洛伊城前面发生的一系列事件，描写诸位英雄的想法或描写赫克脱〔Hector〕的小儿子看到父亲头盔上的羽毛饰时候的惊悸反应，他所用的方式可能还有所不同。在这里诗人是一个目击者。假如有人问他，他怎么会如此准确地知道事情实际是怎样发生的?他仍然会乞灵于缪斯〔Muse〕的权威，是缪斯告诉了他这一切并使他的内眼〔inner eye〕能跨越时间的间隔去进行观看。我们不知道画家和雕刻家在首次贸然进入真正的神话叙事的王国时，是否也乞灵于类似的支持。但是有一件事必定随之而来：在叙事性的图解中，“什么”跟“怎样”之间根本不可能维持什么区别。描绘创世的绘画不会像《圣经》〔*Hloy Writ*〕那样只告诉你“起初神创造天地”。不论这位作画的艺术家是否想这样干，他的画中都必须包括一些并非有意画上去的关于上帝工作方式的信息，甚至还包括在创世之日上帝和世界“看起来像”什么。自从关于《圣经》的连环画出现以来，基督教一直不得不跟伴随图解而来的这种不愉快的东西作斗争。很可能就是同样的困难阻止较早的文化从事神圣主题的图画叙事。但是，在诗人被赋予特许可以对神话传统加以更改和渲染，可以讲述史诗故事的“怎样”之处，也为视觉艺术的类似做法开辟了道路。

只有这种自由才会使艺术家有能力处理像帕里斯〔Paris〕的裁判这样的题材，因为如果不对那朴素的故事添枝加叶的话，他怎么能进行描绘呢?这并非说他是有意进行虚构。相反，起初他的做法可能就是我们已经知道的艺术家在那种情况下的做法：他急于寻觅一个适于改制的现成图式。据推测，这个故事的最初图解就是按表现赫尔墨斯〔Hermes〕领着美惠三女神〔three Graces〕的一种传统礼拜图像改画的。在著名的公元前6世纪的“庞特斯”〔Pontic〕陶瓶中(图87)，仍然可以看出那神圣公式的格局，但是，画家显然试图描绘这三位愤怒的女神被赫尔墨斯和一位有须老人领向比美大赛的稀奇故事，以此自娱。我们不知道他的观众是否感到他的变体画法十分令人信服，但是，如果不能令人信服，那就会有充分的刺激，鼓励他再次尝试，修正那种公式，并使他的画更接近一种合乎情理的叙事。出自公元前5世纪的希戎〔Hieron〕和马克戎〔Makron〕作坊，现藏于柏林的大杯(图88)，可以代表经过一系列这样的努力所获得的成功。现在我们可以更好地看到赫尔墨斯招呼那位王子样的牧羊人时的情形是怎样的，雅典娜〔Athene〕怎样招手，赫拉〔Hera〕怎样带有一种与她的性格相符的高贵的冷漠态度，以及被一群带翼的美少年所围绕和装饰的阿芙洛狄特〔Aphrodite〕又是如何做到胜利在握。但是，连这幅叙事画也还是“概念性的”，还是坚持希腊艺术从埃及继 [110] [111]



图 87　帕里斯的裁判。“庞特斯”陶瓶。公元前 6 世纪



图 88　帕里斯的裁判。希戎和马克戎制作的大杯。约公元前 480 年

承下来的那种近乎图画文字式的形式明晰性，不过在那里这种明晰性是为迥然不同的目的服务。和羊在一起的牧人是一个精美的图画文字，而不是向人呈现在那关键时刻的伊得山〔Mount Ida〕的视觉形象，因此就会有充分的刺激鼓励艺术家们进行探索，看看能否创造一个令人信服的舞台，用以把这位英雄安置在令人信服的光线和空间中。错觉主义艺术的技法，透视法和明暗造型法，在古典文化时期跟剧场布景的设计有关，这确实不是偶然的。正是在这里，在根据古代神话故事编写的剧本的上下文里，按照诗人的想象力和洞察力重新搬演各种历史故事已进入高潮，并得到了艺术错觉效果的有增无已的帮助。关于这一发展的记载已无可挽回地散佚了，但是庞贝〔Pompeii〕的一幅壁画《帕里斯在伊得山》〔Paris on Mount Ida〕(图 89)可以说明其发展方向。在这里，艺术家要我们去想象在诸神的争吵永远地打破了那宁静的场面之前，在乡村的神祠旁作着清

梦的那位牧羊人。



图 89　帕里斯在伊得山。庞贝壁画。公元 1 世纪

在整个西方艺术史中，我们可以看到在叙事的意图和图画的现实主义之间持续存在着这一相互作用。因此，要问是先有唤起想象的观念还是先有再现的手段，看来很可能是徒劳无益的。但是，如果我们碰到这一整个传统的起源，即面临着希腊革新的原因这个问题时，这些推想至少有助于重新系统地阐述整个问题。人们想要了解的是，在前希腊时期的东方是否存在着物像令人信服的观念，而不是物像有效果〔effective〕或清晰的观念。在荷马之前的文句中，有哪一段能和《奥德赛》〔*Odyssey*〕中对于一个黄金带钩的描写相比呢？

> “带钩上有个设计：一只猎狗用前爪擒住一只梅花鹿，它的嘴咬住那只还在挣扎的鹿。人人都赞美那种手艺，那只狗正抓住鹿要咬死它，鹿正用脚挣扎着逃命——所有这一切都是用黄金做的。”

我们不知道荷马的听众从这段描写中想象出的带钩是什么样子。可能在我们看来它不那么生动逼真。但是，在我们这个上下文中，更重要的是人们怎样看它：是人们那种态度，或说是心理定向，人们带着那种心理定向想象那狩猎场面，并且试图与艺术家一起想象猎狗是如何咬死猎物及猎物如何挣扎。难道这样一种态度不会必然引起汉夫曼教授所说的“连锁反应”吗?

我不想宣称单凭荷马诗歌的存在就足以说明希腊艺术的兴起。例如，在古印度，史诗和戏剧的发展并未导致同样的结果，应用必要条件和充分条件之间的学者式的划分，那么，我的假设不过是，荷马的叙事自由跟通过学习获得的工艺技术对于开拓希腊艺术革新的道路同样都是必要的。

五

如果我说得不错，那么，我在本章开头所介绍的对希腊艺术觉醒的传统写照，可能使人对事情发生的先后顺序稍有误解。我们把独立式〔freestanding〕形象的这一历史多少予以孤立，从而造成了睡美人的印象，但是，却漏掉了那赋予生命的一吻。为独立式的单个雕像灌注生命的种种发现，是在要求对某一情景进行令人信服的再创造的叙事性上下文中——例如在能戏剧般地使人想到那些神话插曲的叙事性破风群像〔groups of pediments〕中——首先作出的，这种可能性难道不是大得多吗?

[113]



图 90 祭司库伊 - 艾姆 - 斯纽伊像，约公元前2400年

这并不一定意味着希腊革新比我们所认为的更突然或我们必须摒弃 kouroi(男青年雕像)的整齐划一的发展顺序。没有一场艺术革新可以不经混乱而突然到来，因为我们已经看到，任何创造物像的企图都无一例外地采用图式与矫正的节律。要创造柏拉图所反对的那种模仿的王国，希腊的艺术家像任何艺术家一样，需要一种语汇〔vocabulary〕，这种语汇只能在逐渐学习的过程中确定。倘若考古学家在古代的东方艺术中看到了这种语汇的起点，谁也不会怀疑他们的正确性；然而，希腊艺术家们难道不会恰恰因为他们使这种语汇服务于不同的目的而对它进行了矫正和改制吗?换句话说，他们是以一种不同的心理定向探讨它，因而又以不同的眼光看待它的。

因为一旦希腊人从一种要“令人信服”的艺术的角度观看埃及的形象类型，这无疑就引出了它为什么看上去不令人信服的问题。我们谈到埃及形象的“僵直姿势”〔rigid posture〕时，所表达的就是这种反应。可以证明，这种反应本身是由于我们所受的希腊人的教育；正是希腊人教我们去问一问“他**怎样**站着”乃至“他为什么那样站着”。对于一件前希腊的艺术作品，提出这个问题就可能毫无意义。埃及的雕像并不是再现一个人僵直地站在那里(图 90)，也不是再现一

个人自在地站在那里——它所关心的是“什么”而不是“怎样”。如果还要求它关心更多的东西，那么，这给埃及艺术家的印象，可能就像有人询问棋盘上的王的年龄或心绪时给我们的印象一样。

我们没有古代的文献可以证实希腊人确实开始提出了这种“不适当的”问题，但是，后来的一些文献表明，用一种新的观点来看，埃及的艺术引起了这种误解。不管怎么说，我们已经看到，柏拉图认为埃及的浮雕是再现某些神圣的**姿势**。我们还知道，赫里奥多罗斯〔Heliodorus〕曾为埃及人为什么把他们的神明表现为双脚靠拢而大伤脑筋，他认为这是有意象征神明们的迅捷。但是，对象征符号式物像的态度产生的这种变化，最说明问题的文献所谈到的不是一件埃及作品，而是一件希腊古风时代的作品，以及其后一个时期在叙事的上下文中怎样对它进行的重新解释。我们从菲洛斯特拉托斯〔Philostratus〕写的阿波罗尼俄斯〔Apollonius〕生平中得知，在奥林匹亚有一尊古风时代的米罗〔Milo〕雕像，双脚并拢立于一个圆盘之上；他左手紧握着一颗石榴；右手手指伸展，紧靠在一起。“奥林匹亚的人们认为，这些特征表明米罗是如此坚定不移，决 [114]
不会受人诱惑从他站立的地方挪动一下；这就是他手指并拢的含义……和为什么手指看上去仿佛不可能分开……无论你怎么用力……。”阿波罗尼俄斯知道的更清楚。他告诉他的向导们说，这些令人迷惘的特点应归因于雕刻的古风式风格。

我并不想引用这部公元3世纪的文献作为重大证据，去证实据我推测在它之前约一千年左右的那些态度确有其事。但是，在艺术作品中有种种迹象证实，古风时期的希腊人实际上倾向于把埃及的图画文字当作再现一种想象的现实去理解。最明显、最有趣的例子就是维也纳所藏公元前6世纪的所谓布西里士〔Busiris〕陶瓶(图91)。对赫拉克勒



图91　赫拉克勒斯打死布西里士和他的随从。希腊瓶画。公元前6世纪

斯〔Herakles〕在埃及人中立下的功绩所作的这一幽默的描述，无疑受到了埃及人描写某场获胜战役之作的启发。我们熟悉那种史画类型，它表现出身体硕大无朋的法老，面对

敌人的据点，上面有身材矮小的防御者在乞怜(图 92)。在埃及艺术的程式中，大小的差

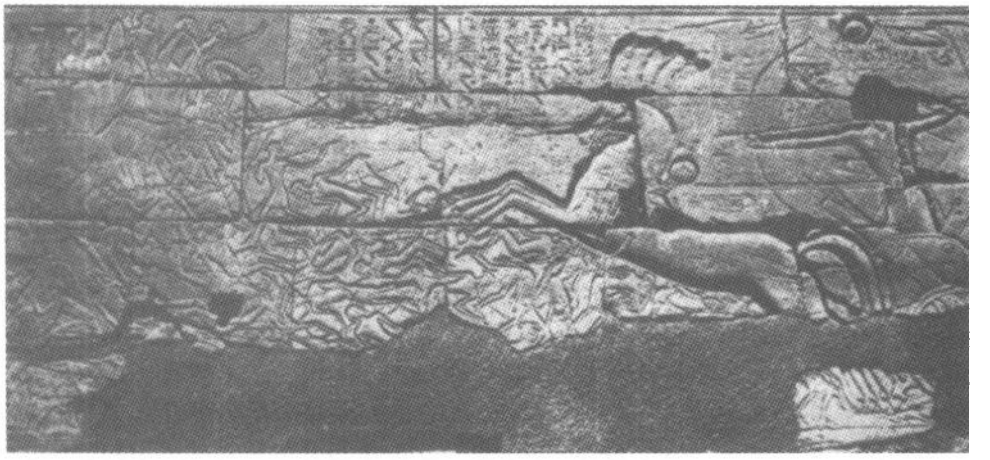


图 92　塞提一世进攻迦南城。约公元前 1300 年。浮雕

异标志着重要程度的差异。而希腊人认为图画是让人想到某个可能发生的事件的，在他看来，这种类型的史画一定是表现一个巨人在一群侏儒当中的故事。于是，他把法老改为对弱小的埃及人大肆摧残的赫拉克勒斯。表示全城的那个图画文字实际成了一个祭坛，两个遭难者已爬到上面，爬上去也是徒劳无益，在可笑的绝望中伸着双手。这只陶瓶上的许多姿势都能在埃及浮雕上找到同样的姿势跟它匹配，不过含义已经转化：这些人不再是代表某个战败部落的无名成员的标志，而是一个个单独的个人——他们那种手足无措的慌乱状态固然可笑，但是我们发笑本身表明我们的想象力已经经过一番努力，去看在我们面前搬演的这一场戏，不仅想到它是“什么”而且还想到它是“怎样”。

一旦这番想象性移情的努力〔effort of imaginative sympathy〕变成自我理解〔self-understood〕的东西，艺术的进程便通向了人类经验的新大陆。当立于这一传统终端的一位希腊艺术家受命颂扬一次历史性胜利的时候，他创作的就不是并列的图画文字，而是一幅描绘亚历山大〔Alexander〕与大流士〔Darius〕之战的伟大的历史画。关于这幅画，在庞贝城的镶嵌复制品(图 94)至少可以使我们对它有个大概的了解。我们无需怀疑，这位艺术家和他的赞助人是要庆祝亚历山大的胜利。然而使我们分享到的不仅是胜利的喜悦，还有战败的悲痛。战败的国王那种绝望的姿势(图 93)可能最终来自我们从古代东方的史画中看到的那些表示无可奈何投降的记号——但是，在目击者的叙述这个上下
〔115〕文中，它就获得一种新的意义；它迫使我们不仅通过胜利者的眼睛，而且通过溃逃者的眼睛观看这一残杀场面。我们感受到大流士如何极其痛苦地回首望着年轻的亚历山大，而亚历山大刚刚用长矛刺穿一个波斯贵族；波斯军队惊慌失措，战士倒下，战马惊逸。对前景人物大胆采用的短缩法，那面孔映照在自己盾牌上的落马的波斯人，这些都把我们带入了现场。我们被迫辨明这些令人迷惑的图形，以在我们的头脑中构成事件的图像，通过这样思忖当时的情景，我们就会分享到参战者的体验。我相信，一种反应跟另一种

反应是不能区分开的。一旦我们对于如此运用我们的想象力有了“定向准备”，我们就会尝试着透过图画窥视在它表面之后的想象中的空间和想象中的人物心灵 [116]



图 93　战败的大流士(图 94 的局部)

那么，这里便是汉夫曼教授谈到的“连锁反应”中的又一个环节。叙事性艺术必然走向空间，走向视觉效果的探索，而理解那些效果又要求另一种“心理定向”，跟对待具有永久效力的巫术符号时不同。柏拉图觉得由于这种变化而牺牲了一些东西，这是对的。法老永远统治他的敌人这种有效力的物像所具有的永恒的功能不得不被放弃，以便追求想象中的一个飞逝的瞬间，这个瞬间很容易把艺术家引入琐事细节之中。

在我们看来，整个自然主义艺术中所包含的这一牺牲的成分被一种意外的情况掩盖了：提到“希腊艺术”一词，我们大多数人头脑中出现的画面是雕塑而不是绘画。然而，正是在绘画方面，缩简到一个瞬间和一个观看角度的做法才会带来这种比较明显的损失。我们记得，这是引起柏拉图对画家抱有成见的缺点之一，因为画家不能按实际的样子再现床，只能按照从一个侧面看上去的样子再现它。绘画如果要让我们观看一个想象中的场面，它就不得不牺牲为艺术的早期功能所要求的那种示意图式的完整性。普林尼为我 [118]

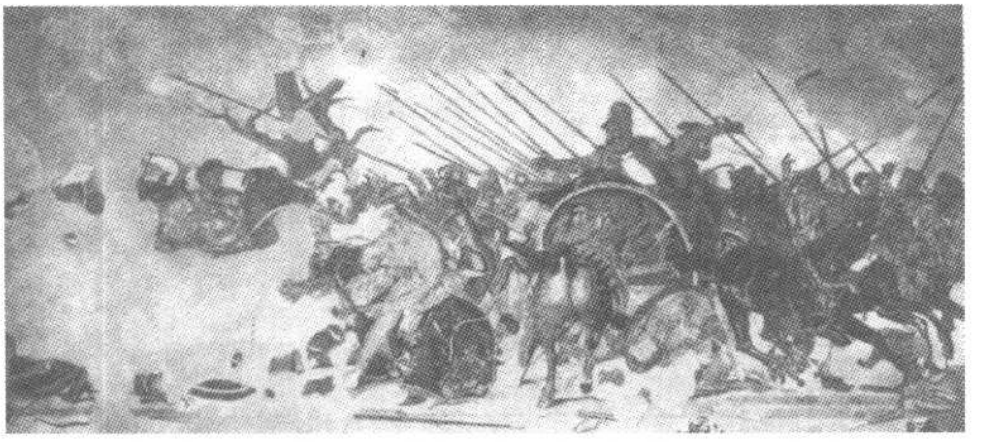


图 94　亚历山大战胜大流士。庞贝镶嵌画。约公元前 100 年



图 95　采花少女。出自斯塔比伊的壁画。公元 1 世纪

们保留下了一位希腊化时期的批评家的评论，那位批评家赞扬了著名画家巴尔拉修〔Parrhasios〕用他的形象的轮廓线制造立体错觉的技巧。我们看到书中说，这是绘画最微妙的部分，“因为轮廓必须迂回折叠，而且如此收紧，以表明〔promise〕在它背后还在其他的东西存在，从而甚至表现出了它所遮掩的东西。”这段话引起了一些令人迷惘的评论。但是，我相信，当我们把前希腊或早期希腊艺术的任何概念性形象跟我们从古典壁画中看到的自由运动的形象(图 95)的奇迹作比较时，我们就可以推测出巴尔拉修的成功之处究竟何在。他的那些形象暗示了它们不能再表现出来的东西。我们甚至感觉到我们看不见的那些特征的存在，因此，他可以给我们展现一个正在转向画面内的跳舞少女，一个对于任何一位前希腊的艺术家都会显得毫无意义的图像。试想象一下皮格马利翁创作了一个只有一只手臂或头部而没有眼睛的人像会是怎样。要学会把它看作一个符号，表示的是外界的、想象的现实。我们应当知道那只手臂一定在那里，而艺术家从他站的位置看不到它，我们也看不到。



图 96

这种理解方式可能不太难学，不过它确实要求调整一下心理定向。心理学家们想测试澳大利亚土著居民的趣味，给他们看各种鸟的图画(图 96)，结果发现了一个干扰因素：土人们“不喜欢不完整的再现，例如，为了表现透视效果而略去鸟脚的那种情况”。换句话说，他们和柏拉图一样反对错觉主义作出的种种牺牲。

我们记得，不完整的物像这个问题在埃及艺术的上下文中也有它的作用——应当防止其危害墓中死者的图画文字符号被弄得残缺不全。或许没有什么比这种禁忌的作用更有力的证据能证实有效力的物像需要完整。这一点意外地阐明了希腊艺术在为制造错觉而打破这种咒语方面取得的成就。因此，总而言之，把希腊的“征服空间”跟飞行的发明相比并非想入非非。希腊发明者们必须克服的地心引力是朝向区别性的“概念性”物像的心理上的引力，这种“概念性”物像以前一直支配着再现方式，而当我们学习模仿的技巧时，谁都不得不予以抵制。没有这些系统的努力尝试，艺术就决不能凭借着错觉的双翼飞入那失重的幻梦领域。 [119]

六

在这样一个进展中，把我们所说的“形式”跟我们所说的“内容”分开无疑是人为的分别。因为这种新型艺术要求观看者进行的想象中的形象重建〔reconstruction〕，既包括形式也包括内容。在普林尼的著作中还有一段著名的文字，也提到一个不完整的人像，不过这一次更加需要求助于想象力：我们得知，提曼特斯〔Timanthes〕画过伊菲革涅亚〔Iphigenia〕的牺牲图，他为表现伊菲革涅亚周围人们的悲伤使用了那么高明的手法，以致当他再现她的父亲阿迦门农〔Agamemnon〕时，为了表示痛苦达到极点，不得不把他再现为用斗篷蒙住脸的样子。这是那幅图画世界中的一个封闭的世界，它激起了古典演说家们的赞扬。

在庞贝一所住宅的一面墙壁上有一幅画反映了这个母题(图 97)。这不是一件伟大的

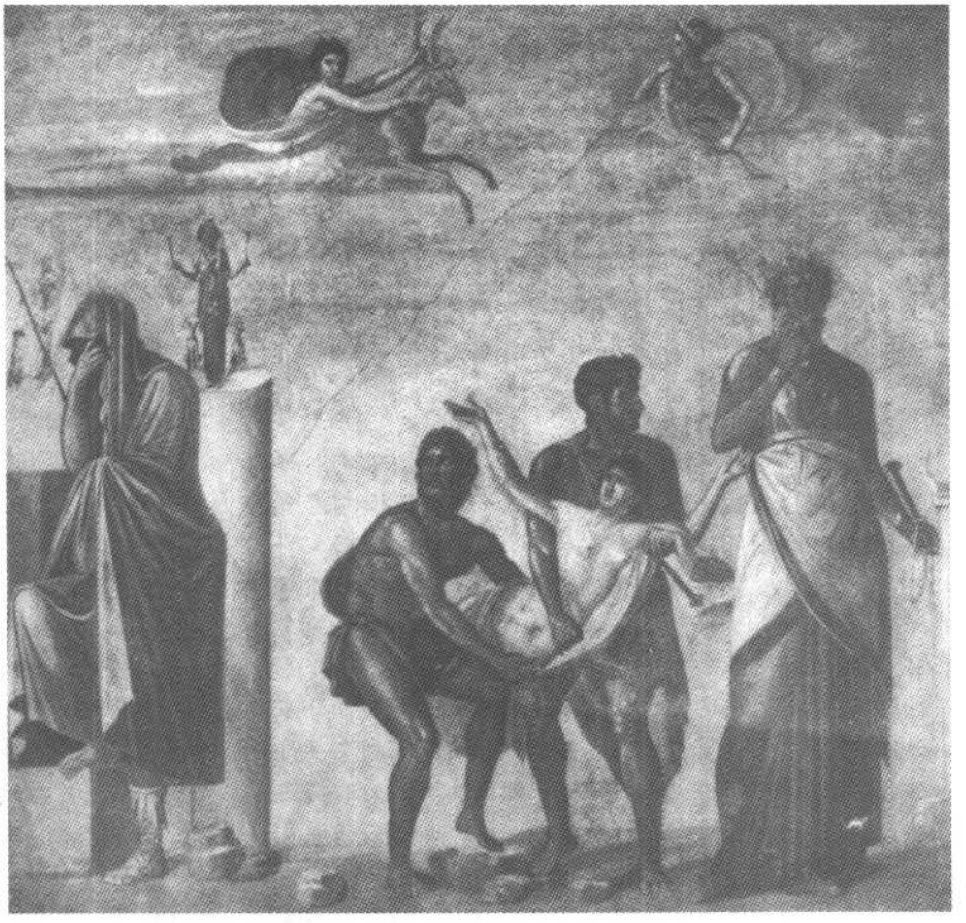


图 97　伊菲革涅亚的牺牲。庞贝壁画。公元 1 世纪

艺术作品，在意大利和其他地方发现的其他许多出自希腊原作的复制品都是这种情况。但是，这样评论已经导致掩盖希腊奇迹最惊人的后果：复制品竟曾制作出来供给有教养的人们陈列在住宅和花园中。因为制作供出售的复制品这一行业中蕴涵着物像的另一种功能，前希腊世界对这种功能一无所知。这时物像已经自由了，不再束缚于当初设计它的那种实用的上下文中，物像得到赞美和欣赏已是由于它的美丽和名声，也就是说，完全是在艺术的上下文中。这就是那个伟大的“连锁反应”的最终结果。想象王国的创造导致了对我们所谓的“艺术”的承认，导致了对能够探索并开拓那一王国的那些杰出的人物的赞赏。

要说希腊人发明了艺术，听来可能显得荒谬，但是，由上述观点来看，这不过是冷静地陈述事实而已。我们不大了解这个概念有多少应归功于活跃在公元前 550 年至公元

前350年之间的那些发现家的超人的精神。因为就像普林尼或昆体良的著作中所反映的那样，这段时间的历史就像一篇叙述征服的史诗、一段叙述发明创造的故事一样流传下来。昆体良说米龙〔Myron〕的《掷铁饼者》〔Discobolos〕的扭曲的姿势“由于它的新颖和难度特别值得称颂”，这就理出了一个把艺术跟解难题联系起来的批评标准。那些发现了可以增强错觉和逼真感的新效果的艺术家的名字，即米龙和菲狄亚斯〔Phidias〕、宙克西斯〔Zeuxis〕和阿佩莱斯的名字，全都流传于青史，而且一直拥有魔力，尽管我们对于出自他们手中的作品一无所见。有关他们成就的传说在西方艺术史中一直跟出土的实际作品一样，颇有影响。文艺复兴时期的作家们重复了那些赞美绘画能力足以欺骗眼睛的轶事——也正是这种特性，使得柏拉图不赞成艺术，而喜欢埃及准则中那些永远不变的法规。 [120]

希腊革新应该享有盛名。它在人类历史上无与伦比，甚至那些跟柏拉图站在一边欣赏古风式和仪式性艺术的人也应该承认这一点。使其无与伦比的，正是那些有目的的努力，正是对概念性艺术的图式进行的连续的、系统的矫正，直至运用新的模拟技巧匹配现实取代制作为止。如果我们讲模仿自然，那就误解了这种技巧的特点。如果不是首先把自然分解开，再重新组合起来，自然就不能够被模仿或“转录”。这不单单是观察的事情，更确切地说，是不断实验的事情。因为在这里，“观察”一语也已倾向于使人误解而不是给人启发。

没有理由认为希腊艺术家们提出了一种比埃及、美索不达米亚、或者克里特艺术更完整或更准确的关于世界的视觉记录表〔visual inventory〕。相反，在那些早期文化中，动物和植物图式常常精致得使人震惊。人们完全有理由发问：希腊艺术是否产生了什么作品，已在这方面超过了出自阿苏尔-巴尼-帕尔宫殿〔the palace of Assur-bani-pal〕的《棕榈树下的母狮》〔Lioness under a Palm Tree〕(图98)。古典时期的希腊艺术毕竟是专心于人的图像，几乎排除了其他的母题，即使在物描绘上也仍然离不开各种类型。还不仅仅限于我们都把它跟希腊艺术相联系的那种理想化体格类型，甚至在运动和衣饰的表现上，希腊雕塑和绘画的各种技能也被证明是惊人地有限。一批数量有限的公式被用来表现站立的、奔跑的、战斗的或跌倒的人物，希腊艺术家们在很长的一段时期内反复使用，只有比较细微的变化而已。如果对这类母题做一下统计，大概就会发现希腊的艺术语汇比起埃及的多不了多少。 [121]

甚至连前希腊艺术家从未有过个别观察，例如，从未注意到存在着阴影或短缩法之类现象的这种看法也未必属实。在墨西哥艺术中，有某些显著实例说明已观察到这类现象，可以反驳舍费尔的下述论点：所有这类背离概念性方式的情况都是直接来自希腊革新。但是，也正是舍费尔本人正确地指出，在有这种背离现象的孤立的事例中——甚至在埃及也能发现这类事例——有趣的是它们一直没有造成影响。它们并没有像在希腊那样，成为有待改进和发展的传统的一个部分。相反，人们有这样的印象，觉得它们是偶然情况，是被自然选择过程淘汰了的随机突变。仔细考察一下埃及的古王国艺术就能发现一些人像，跟它的出自提伊〔Ti〕石室墓的一个拉绳人形象(图99)一样栩栩如生，不依程式，甚至在希腊古风时期的浮雕中，这个人像看来也是大胆的。但是，从功能的观点看，这个人像大概被认为是不合适的，埃及艺术越发展，这种变体作就越少见。在 [122]



图 98　棕榈树下的母狮。出自阿苏尔 - 巴尼 - 帕尔宫。约公元前 650 年。

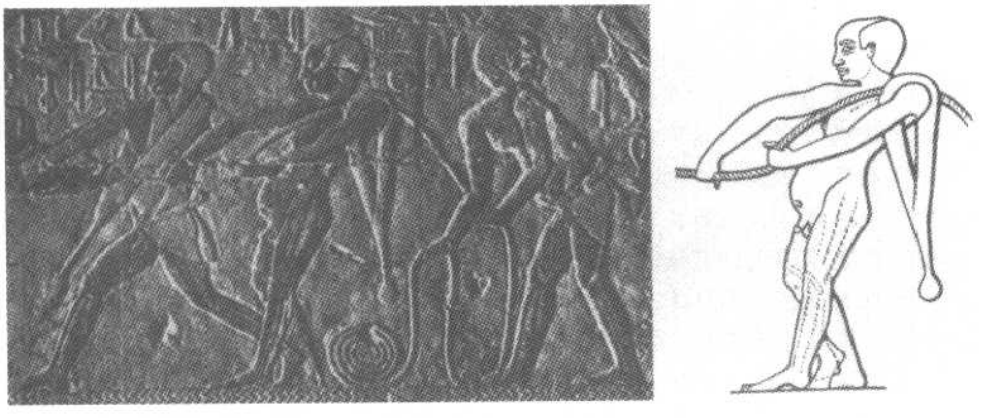


图 99　拉绳的男人们。选自萨卡拉的提伊石室墓的浮雕。约公元前 2400 年

这个拣选过程中或许是禁忌起了作用。但是，我们可以设想，最重要的是，传统本身具有这种效果。一事成功事事成功，一物幸存万物俱存。某些物像当时已幸存了叠年累代，这个事实本身一定已经成了它们具有魔法效力的证据。

众所周知，尽管有这些惯性的作用，古代的东方艺术却不像柏拉图想象的那样静止

不前。但是，这种逐渐的调整甚至连阿玛尔那时期〔Amarna period〕引人注目的惊人进展，无论如何也不应该跟我们所描述的这场革新等量齐观。在艺术史中，不应混淆功能上的变化跟形式处理上的变化之间的区别。

古典艺术也经历了一番进化，经历了其英雄时期后的一个拣选过程。但是，普林尼和昆体良以莱西波斯〔Lysippus〕结束他们的故事绝不是偶然的；莱西波斯谈到他自己说，以前的艺术家再现人物时，人物本质是什么样子〔as they are〕就再现为什么样子，而他再现人物时，人物当时显出什么样子〔as they appeared to be〕就再现为什么样子。征服形相——令人信服得足以在想象中重建那些神话事件或历史事件——在多种意义上讲都是古典艺术的终结。新的宗教在东方兴起，向这种功能提出了挑战。技艺的传播和耍幻术的乐趣导致物像不可避免地平庸化，或许正是这种平庸化使得模仿的艺术易受攻击。在奥古斯都〔Augustus〕时代已经有迹象表明趣味又回到其前的艺术方式，赞赏埃及传统中的神秘形状。昆体良向我们谈到了一些鉴赏家，他们喜欢“原始”希腊人质朴的艺术而不喜欢后来更趋于完美的杰作。因此，或许由于人们不再信服古典标准而为它的崩溃准备了条件。然而我认为不应该把这个崩溃解释为一场赞成新理想的新革新。这里发生的情况更像又一个自然淘汰的过程，不是一批开拓者的有目的的努力，而是适者生存；换句话说，是使那些公式适应帝王仪式和神灵启示的新的要求。在这种适应过程中，希腊错觉主义的成就逐渐遭到摒弃。人们对于物像不再提出怎样与何时的问题：物像被简化为客观讲述的什么。随着观看者对物像的探究，艺术家对自然的探究也就停止了。图式不再受到批评与矫正，于是它随着自然的引力趋向最低限度的定型，即农民艺术的“姜饼人物”。在伊菲革涅亚的牺牲之后接踵而来的是像杜拉 - 欧罗玻斯〔Dura-Europos〕的犹太教会堂墙上出现的那种以撒的牺牲(图 79)。 [123] [124]

把这一方向的改变称为“衰落”已经不时兴了。的确，人们站在拉文纳〔Ravenna〕的圣维达尔〔San Vitale〕教堂(图 100)里面，就很难再用这样一个词。镶嵌画熠熠闪光，做礼拜的帝王目光炯炯，场面充满着仪式上的庄严气氛，这些都表明物像已恢复了它曾具有的部分效力。但是，物像所具有的这种力量应归因于它跟观看者的这一直接接触。它不再等待人们来追求和解释，而是力图以威严慑服观看者。艺术又变成了一种工具，功能的变化也引起了形式的变化。拜占庭的圣像〔icon〕不是被看作随意的“虚构”；它不知什么原因有点柏拉图所说的真实性。甚至拜占庭教堂的叙事性连环画也像奥托·德穆斯〔Otto Demus〕指出的那样不应再被理解为对往昔事件的一个想象性叙述。它们在教会的礼拜仪式中表现出一年一度的节日循环和基督生平的永恒的重演。这是希腊革新后艺术所能达到的最接近那些前希腊概念的方法。难怪它导致了专门注意各种区别性特征，结果是限制艺术家和观看者两方面自由地发挥想象力。但是，无论在东方还是西方，中世纪艺术从来未曾清除希腊艺术的种种发现，未曾清除通过短缩法和明暗造型法对图式的种种矫正。因为古典的叙事性遗产隐含在考验诗人和艺术家的想象力的福音故事的图解之中，直到增强重现之作〔re-presentation〕的逼真性的手段再次成为系统探索的对象为止。 [125]



图 100　查士丁尼皇帝和他的随员。圣维达尔，拉文纳。约公元 550 年

第五章　公式和经验

特定的事件有特定的细节，
尽管特定的艺术家无不精通。
事件发生就是唯一的事件，
占据着独一无二的时空。
事后进入新的天地，
唯一的事件就是唯一的类型。
尽管还是特定的事件，
变成代数公式到处通行。
世间万事的一个抽象模式，
产生于过去的实验之中。
芸芸众生都是要自行决定，
它可以用于什么和怎样应用。

——奥登《新年书简，1940 年》
〔W. H. Auden, "The New Year Letter, 1940"〕

一

希腊革新可能已经改变了艺术的功能和形式；但它并不能改变制像的逻辑，不能改变这个简单的事实：没有一种媒介，没有一个能够加以塑造和矫正的图式，任何一个艺术家都不能模仿现实。我们知道古人把他们的图式看作什么；他们把那些图式叫作准则〔canon〕，即艺术家为构成一个似乎可信的人像不能不知道的那些基本几何关系。但是，在希腊艺术中，准则问题已被对美和比例的探求所掩盖，因此，我们最好在这个伟大艺术的王国之外选择一个出发点，以继续我们对于模仿的探索。我们可以在一篇关于绘画心理的博士论文中找到这样一个出发点，作者 F. C. 艾尔〔F. C. Ayer〕在论文中把他的结论总结如下："训练有素的画家学会大量图式，依照这些图式他可以在纸上迅速地画出一只动物、一朵花或一所房屋的图式。这可以用作再现他的记忆图像的支点，然后他逐渐矫正这个图式，直到符合他要表达的东西为止。许多缺乏图式而能按照另一幅画画得很好的画家，不能够按照对象绘画。"

我们在第二章中已经看到，艾尔先生的观察无疑含有一些真理。的确，我所谓的"描绘病理学"，即摹写者和风土画家所犯的那些稀奇古怪的错误，常常证明是由于缺少一个图式。然而我怀疑今天的许多艺术家是否愿意看到自己被归入这位心理学家所观

[126] 察和描述的那些“训练有素的画家”之列。艾尔的说法很能使我们联想到为业余爱好者们撰写的入门书，那些书说要教给我们“怎样画树”，“怎样画鸟、帆船、飞机或者马。”无风不起浪。这些书籍连年不断地从印刷机里倾泻出来，其中大部分一定会跟专业画家对这些“诀窍”的恐惧一样产生影响。有为用功的学画者撰写的关于怎样画手、脚、眼等的书籍，还有用不多的几课教授这一切和其他东西的综合大全。可是，所有这些书籍应用的原则无非立足于我们指望“图式和矫正”这个公式所能发挥的作用。它们教授一个简单的准则，并且说明怎样用一些基本的几何形状构成所需的语汇，那些几何形状易记易画，就像我在孩提时学着画的那个猫(图 3)一样。在艾伦〔Allen〕的《版画艺术初步》〔*Graphic Art in Easy Stages*〕这样一些入门书中，我们可以看到有插图说明的这些诀窍的最简单形式(图 101)；但是在更严肃的书籍中，例如在 R. 谢泼德〔R. Shepard〕的《如何画鸟》〔*How to Draw Birds*〕一书中(图 102)，也采用了同样的原则。

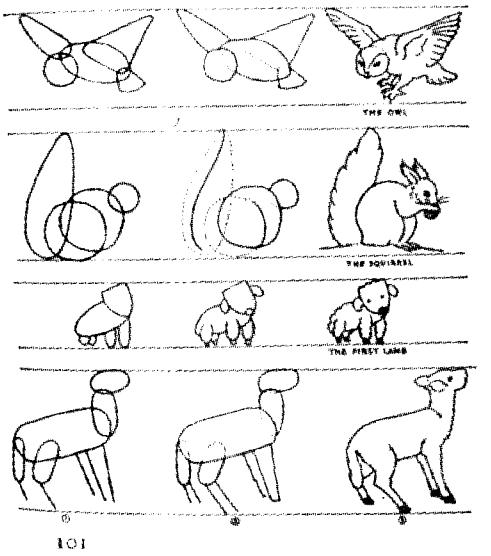


图 101

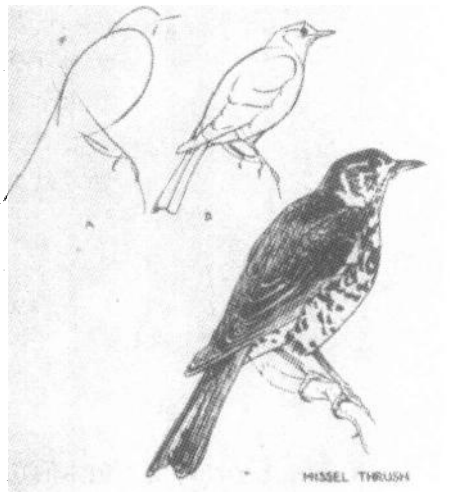


图 102

这些为成长中的艺术家准备的课程可以跟我们在原始艺术中观察到的某些构成物像的方法相比。早期的文明学会了如何通过把眼睛跟玛瑙贝归为一类来再现眼睛。现在的业余爱好者则受到教导按照几种几何区分去对事物的基本形状进行分类和拣选。只有在他学会构成鸟的物像以后，他才应该走到外面观察他所希望描绘的那些鸟，只有在最后他才应该记录这样一些区别性特征，首先是该种类的特征，其次是那个别的鸟的特征。

[127] 我们这个时代的整个艺术趋势都厌恶这样的步骤。维多利亚时代的少年受教导使用一些方法去描绘一枚树叶的图式，而他们在远处不大可能会看见这枚树叶，当然看上去样子也大不相同(图 103)。我们不是刚刚从那些枯燥、败兴的方法中挣脱出来吗?还会有什么比这些方法所提倡的机械学习更能削弱自发性和想象力呢?

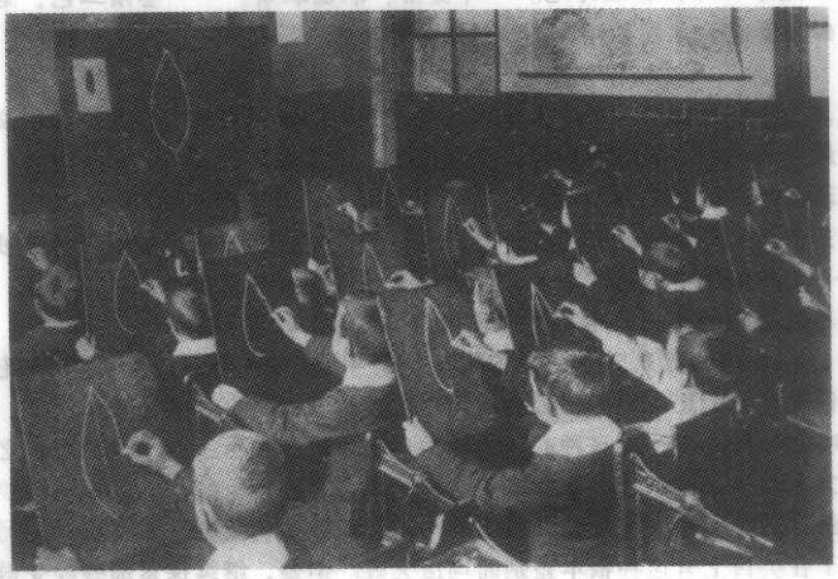


图 103　维多利亚时代的图画课

二

历史学家知道，对于公式的这种反感是较近时期的新事物。许多早期的文明恐怕未曾理解在我们的批评中起着如此作用的程式和灵感二者之间的差异。没有一种艺术传统像中国古代的艺术传统那样着力坚持对灵感的自发性的需要，但是，我们正是在那里发现了完全依赖习得的语汇〔acquired vocabulary〕的情况。最近，翻译出版了一部 17 世纪以来中国的标准绘画教材(图 104)，这给西方人研究这种把传统主义跟尊重每一操作的独特性二者结合起来的做法带来了方便。这部著作告诉我们："如学字之初，必先撇画省减以及繁多，自一笔二笔至十数笔也。故起手式，花叶与枝，由少瓣以及多瓣，由小叶以及大叶，由单枝以及丛枝。……庶学者由浅说而深求之，则近乎技矣。"



图 104　选自《芥子园画传》。1679～1701 年

这些规则有一些被总结成了传统的四言短语，学画者可以尝试着通过吟诵把它们记住，像下列画兰花须知写道：

"先分四叶，长短为元。一叶交搭，取媚取妍。……墨须二色，老嫩盘旋。瓣须墨淡，焦墨萼鲜。手如掣电，忌用迟延。"

因此，关于如何创作一个令人信服的兰花图像的细则自然要包括一段引文，讲那种可以赋予最佳灵感的心境。元代僧人觉隐说道："尝以喜气写兰，怒气写竹。以兰叶势飞举，花蕊舒吐，得喜之神。"

埃及艺术逐渐形成的公式适应于它们的目的，中国的方法也一定同样美妙地适应于这种极其一贯的文化中的艺术功能，甚至不是专家，这一点也看得一清二楚。它所关注的要点既不是物像的不朽，也不是似乎可信的叙事，而是某种称为"诗意"〔poetic evocation〕或许才最为近真的东西。中国艺术家今天仍然作为山峰、树木或花朵的"制作者"。他能把它们想象出来，因为他知道了关于它们的存在的秘密，但是，这样做是要记录并唤起一种心境，而这种心境深深地植根于中国关于宇宙本质的观念之中。

在西方艺术中，没有什么东西能跟这种绘画概念相比。的确，我们讨论绘画时所用的语言跟远东的批评术语有着如此根本的不同，以致一切要把一种语言译为另一种语言的努力由于在类目上有这种根本差别而均遭失败。但是，继续探索那些经受得住任何美学变化和目的变迁考验的人类共同特性——对习得公式〔acquired formulas〕的需要——反而是更有趣味的事情。

人们普遍承认，上述需要在中世纪艺术中是至高无上的。从公元 3 世纪到 13 世纪
[129] 有将近 1000 年的时间，艺术跟可见世界的联系是极其微弱的。为了叙述故事和宣讲教义，艺术家依靠一些公式，那些公式由古典艺术逐渐形成，又经过适当的改制和转化以适应这些新的上下文。正如我们所知，中世纪初期的艺术是摹写者的艺术，是把传统连环画转录为多少属于个人惯用手法的艺术。我们已看到随之而产生的那些离奇地后果，它们甚至出现在 13 世纪，在维拉尔这样一位技巧娴熟的画师要用他的艺术记录一次个人的唯一独特经历——他遇到一只狮子(图 52)的时候。

这幅肖像的特征跟维拉尔收入他的画谱的那些诀窍图形〔trick figure〕的亲切样子(图 105)形成了鲜明的对比。人们可以在现在的素描书籍中为这些示意图一一找出类似的东西。维拉尔和他的同伴们在学画过程中一定跟我们一样，经历过同样的困难，需要同样的心理上的帮助。他心中很可能也是对训练有素的画家想得少，对那些应该掌握再现的基本原理而无需精细技术的建筑师想得多。但是，他的全书大部分表现出一定程度
[130] 的创造发明的自由，这种自由使人们不再依赖个别的叙事连环画，而敢于重新构图。

要弄清艺术在中世纪的上下文和以后的时代里其功能方面的基本差异，最好的办法或许是使用维拉尔可能十分精熟的一种术语：哲学上对于"共相"〔universals〕和"个体"〔particulars〕的区分。我们在讨论柏拉图所说的床时已经遇到了这个西方哲学的主要论题。普通名词，例如"人"〔man〕、"羊〔sheep〕、"猎狗"〔hound〕或"狮子"〔lion〕等，表示的是概念，即"共相"。它们指的是一类类的事物，个别仅仅是它的实例〔instance〕。中世纪学派进行过一场激烈的论战：比起诸如那个叫维拉尔的人、那个叫诺布尔的狗或者那个叫雷克斯〔Rex〕的狮子之类特殊事物来，那些共相是否应该更"真实"。在这种术语中，我所说的"图式"指的是共相。就像中国的或现代的绘画书籍一样，维拉尔也

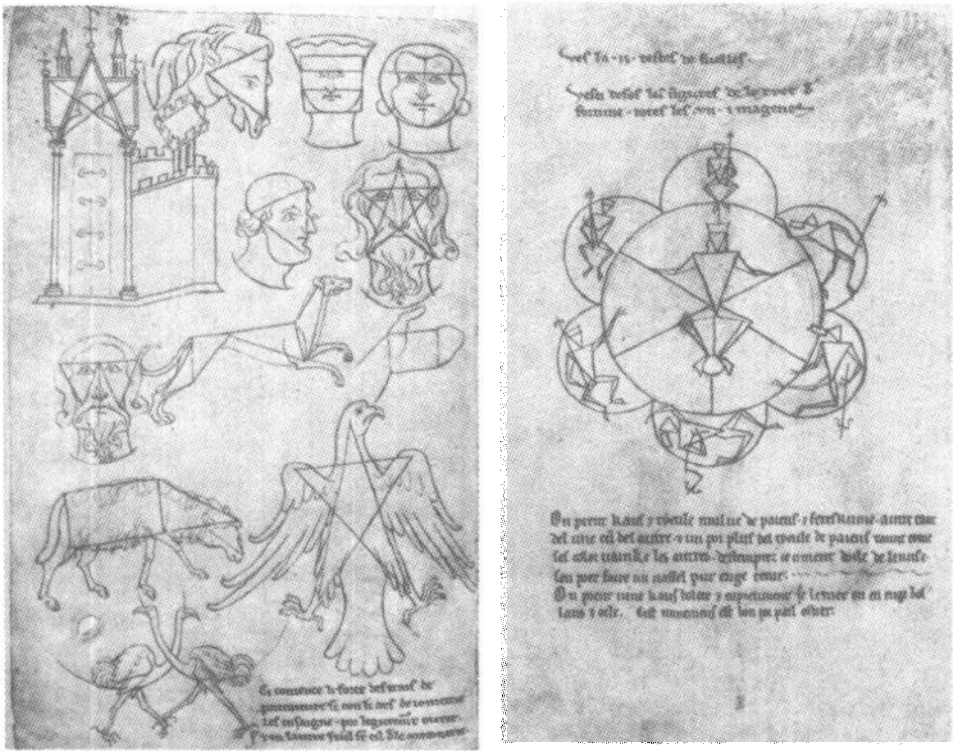


图 105，图 106　维拉尔·德·昂内库尔：结构。命运之轮。约 1235 年。吸水笔，羔皮纸

教给人们每当上下文需要时怎样画“一个人”或“一只狗”。在中世纪艺术的一些正常上下文中，图式可以具有象形文字或图画文字那样的功能。维拉尔在他的画谱中说明怎样画命运之轮〔the wheel of fortune〕(图 106)，这个表现人生命运沧桑的可怕图像是中世纪取自波依提乌〔Boethius〕身处逆境时的一个幻景，在这里图式大显身手。这些兴衰浮沉的人物并不是个体的人，而是像道德剧里的主角“人人”〔Everyman〕一样，是让我们把这个概念跟我们自己对号。当然，就维拉尔画的狮子而言，情况不同。然而当他声称自己画狮子“al vif”(根据实物)时，他要说的可能也不过是我们在用一个“共相”告诉别人我们见到了“一只狮子”时所表达的那种意思。

三

文艺复兴时期又回到“令人信服”的物像那个古典理想，这并不一定改变了问题的本质，它只是为描绘共相制定了更严格的标准，无论那些共相是狮子还是人。不过，在一点上这些新标准的重要性简直不可估量。跟在古典时代一样，叙事作品又一次被展示给观看者，仿佛观看者是那些想象事件的目击者一样。阿尔贝蒂从这个重新提出的要求中得出了最终结论，他把画框描述为一个窗户，观看者通过这个窗户窥视图画的世界。为了满足这一要求，必须知道那些由视角造成的对图式进行的矫正，或者换句话说，必

须懂得叫作“透视法”的那个射影几何学的分支。有一本画有奔跑的猎狗的优美画谱还不够。如果你希望猎狗像在乌切洛〔Uccello〕的《狩猎》〔Hunt〕(图 107)中那样从许多方面看上去都令人信服，你就必须呈现猎狗在三维模式中的样子。

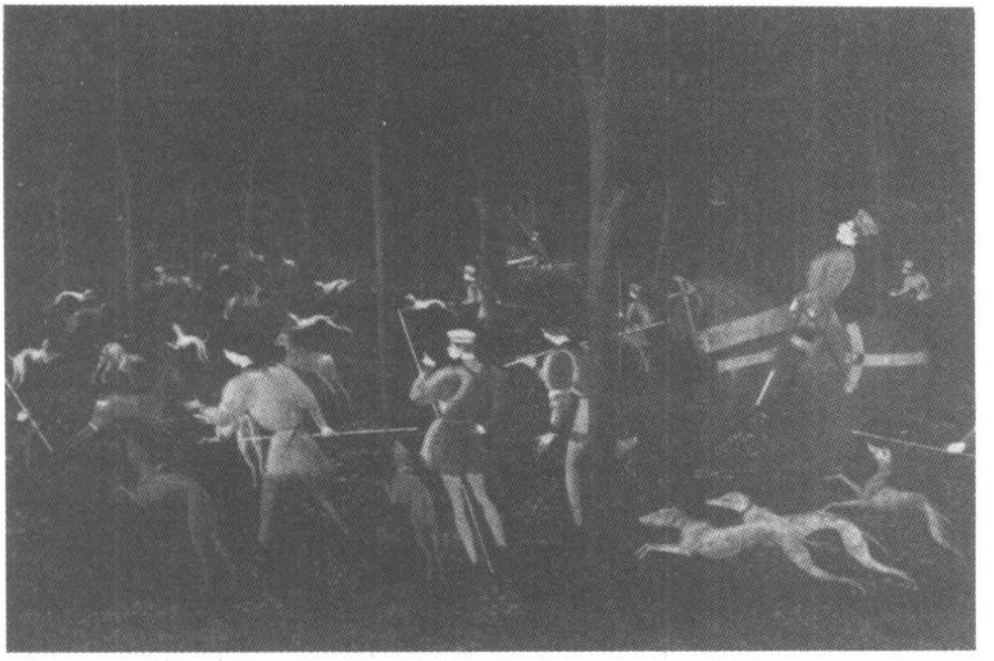


图 107　乌切洛：狩猎。局部。约 1460 年

就乌切洛而言，我们仍然十分强烈地感觉到图式的存在。他很可能先制成一个木制模型，然后用几何方法求出短缩结果。但是，希望自由地用各种各样的生物布满他的舞
[131] 台的文艺复兴时期的艺术家，不能依靠这种迂回的方法。他必须努力增加对于共相的知识，必须十分全面地掌握事物的结构，以求能呈现这些事物在任何一个空间上下文的样子。

知识和艺术之间这种自然结合的最杰出的例子当然是非莱奥纳尔多·达·芬奇莫属。维拉尔的几何学的诀窍和他的纹章狮像跟莱奥纳尔多对有机形体的奥秘的不断探索似乎风马牛不相及，然而它们属于一类，因为二者针对的都是“共相”。举一个例子就足够了。莱奥纳尔多显然不满意流行的画树方法。他知道一种更好的方法。他教导说：“要记住，无论在什么地方只要树的枝干一分出叉来，原枝干就相应地变细，因此如果你围着树冠画一圈，枝条的各个断面加起来就等于树干的粗细”(图 108)。我不知道这个法则是否正确。我认为它并不完全正确。但是，作为关于“怎样画树”的提示，莱奥纳尔多的观察具有无法估量的价值。他把那些假定的生长规律教给人们，从而给予了艺术家一个构成树的公式——这样他仍然能够觉得像一个“万物之主”〔Lord and Master of all things〕，这个造物主了解自然的奥秘，并能像他曾希望“制作”一只会飞的鸟那样“制

作”出树来。

我们说文艺复兴时期艺术家全神贯注于结构，我认为这种全神贯注有一个很实用的根基，那就是他们需要了解事物图式。因为在某种意义上我们关于“结构”的概念本身，即关于决定事物“本质”〔essnce〕的某种基本支架或骨架的观念本身，反映了我们需要一个方案用来掌握这个多变世界的无限多样化。难怪这些问题已被笼罩着16世纪和17世纪艺术讨论的形而上学迷雾弄得有些模糊不清了。

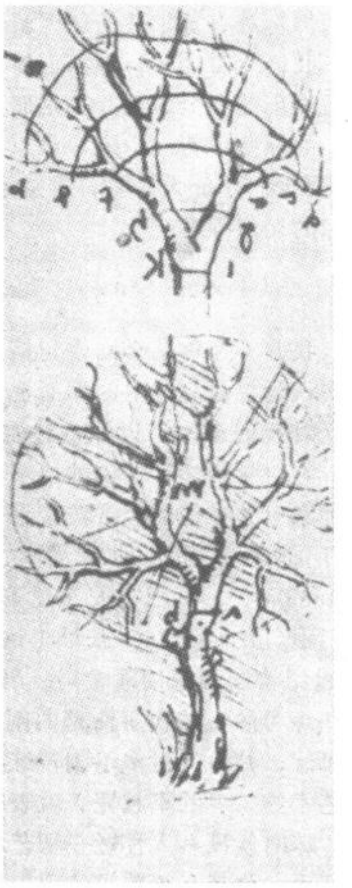


图108　莱奥纳尔多·达·芬奇：树木生长示意图

[132]

四

中世纪对于共相和个体的区分主要是个逻辑问题。用这些概念来讲，莱奥纳尔多发现了每个个别的树所属的称作“树”的生物种类的一条法则。那些想描绘他们花园里的一棵树的人首先必须知道树的结构和比例。但是，部分地由于柏拉图主义的影响，这整个区分可能还受到了另一种曲解。对柏拉图来说，共相即理念，树的完美原型存在于天外的某个地方，或者用术语说，存在于理智世界〔intelligible world〕之中。像画家可能在现实生活中遇到的那样，一些个别的树木、马匹或人物不过是这些永恒原型的不完美的摹本；其所以不完美，是因为低劣物质永远会抵制完美无瑕的印记，妨碍理念的自我实现。柏拉图本人正是以此为据否认了艺术的正当性，因为摹写理念的一个不完美的摹本能有什么价值呢?但是，新柏拉图主义同样以此为据，却努力给艺术安排了一个新地位，正在形成的学院迫不及待地接受了这个新地位。他们辩论说，问题在于画家不同于凡人，他是具有神圣天赋知觉能力的人，能够觉察永恒原型本身而不是觉察个别事物的那个不完美的、变幻不定的世界。他必须纯化物质世界，消除它的瑕疵，使它接近理念。在这个方面，他得益于关于美的法则的知识，那些美的法则是关于和谐而简单的几何关系的法则，并且得益于对那些古典古物的研究，那些古物已经再现了“理想化的”现实，也就是说接近于柏拉图的理念。

[133]

我认为，从1550年到1850年统治各学院至少300年之久的这一学说是以自我欺骗为基础的。对于不是画一株个体的树而是画一株树，不是画一个个体的人而是画一个人的这样一种素描艺术——也就是说，维拉尔的概念性艺术的一个延续——它给予的是一个有些华而不实的哲学光环。单纯的描绘是低下的。你必须再创造自然。如果你面前的树或人并不符合现在作为完美准则提出的那种几何学支架，那么，这株树或这个人就更加糟糕。完美的画家具有在个体中看到共相的天赋，具有越过物质渣滓去看“本质形

式”〔essential form〕的天赋，以亚里士多德而不是以柏拉图的术语来说，那本质形式从内部把具有抗拒性的粘土塑造成形。

我们无需怀疑，画家们体验过这种激动的心情。然而人们却怀疑画家们在可见世界背后发现的那个原型并不是储存于天国之中的原型，而是他们在青年时代就学到的铭记心中的那些形状。中国人难道不会认为极其符合他已接受的规则的那枝兰花是“完美”的吗?我们评价人体时，难道不是倾向于依据它们跟传统上已视为美的准则的那些希腊雕像的相似程度吗?

五

我并不声称这个回答包括了关于对自然美的变化不定的理想的全部真理。但是，我确实认为，研究艺术的形而上学，总是应该由分析它的实践特别是教学实践为补充的。

对我们来说，以往的各个方面很少有比旧式的教育经验更难领会、更难重新体验的。它对年轻学徒提出的要求，其苛刻甚至残酷一定会使我们反感。正如年青歌手住在老师家里并在他的经常监督下多年练习音阶一样，画家的徒弟也处于严厉的老师的管辖之下。老师督促他花费大量时间练习临摹名家的作品。“画吧，安东尼奥〔Antonio〕，画吧，安东尼奥，画吧，不要浪费时间。”年老的米开朗琪罗为了鞭策一名泄气的徒弟在一张纸上这样写道；整个欧洲的画坊一定到处都在重复这些话。在17世纪德国画家约阿希姆·冯·桑德拉特〔Joachim von Sandrart〕撰写的一篇论文中对这些练习的目的作了清楚的阐述：“当我们的悟性〔Understanding〕涌出一些深思熟虑的思想，并由经过多年刻苦练习描画的手按照理性把它们置于纸上的时候，作为画师及其艺术这二者的卓越完美就表现了出来。”

那时候没有人怀疑一切艺术都是“概念的”，因为甚至你要想获准在人体写生课上
[134] 试试手，你都必须首先练习怎样画“人”。各学院设置了细分等级的课程，从临摹印刷品到仿画古典作品，这种课程需要学习多年，然后才被允许处理现实的母题。正是由于这样强调掌握传统，才保障了艺术从中世纪延续到18世纪，因为在那一段时间，图型〔pattern〕的地位始终没有受到怀疑。当然，随着印刷品的出现和石膏像的普及，供摹仿的材料当时已大大增加。此外，还有关于解剖学和关于比例的书籍，更不用说还有对裸体的研究，通过研究裸体，画家可以检验他已学得的知识。但是，我们在研究艺术家怎样训练手和眼时，没有任何原始资料能像素描书那样便于使用。在本章的上下文内我只能提请注意这种材料的出人意外的丰富性。在1888年出版的《南肯辛顿国立艺术图书馆书目》〔*Catalogue of Books and Pamphlets in the National Art Library at South Kensington*〕中，列入这个类目的书籍有五百余种，然而这个书单还不全。如果说在我们的图书馆中这些书籍罕见却标志了它们往日的重要性的话，这样说也绝非自相矛盾。它们的稀有，不过是因为人们在画坊和画室中拿来拿去才使它们遭到了破损消耗罢了，并且即使留传下来也常常是装订错误，残缺不全。

最早印刷的画谱〔patternbook〕1538年出版于斯特拉斯堡〔Strasbourg〕。作者海因里希·弗格特尔〔Heinrich Vogtherr〕在扉页上明确宣称他的书是新奇之作。在引言中，弗格特尔对德意志诸国的艺术和艺术家由于宗教改革而遭到的灾难发出了悲叹。他

要阻止艺术的衰亡，以免基督教界陷入野蛮状态。他尤其想到那些有妻孥拖累或者不能外出游历的艺术家同行，正是为他们着想，他才编出他所谓的一本 summa(总集)，汇集了一切素常大量想象的和深思的奇异而且极难措手的作品，给同行中的弱手排忧解难，帮助聪颖之士更进一层，使艺术可以再次崛起，使德意志恢复在各国的领先地位。

实现这些伟大目标的手段是我们从中世纪后期画坊作业中所了解的那样一些传统的图型。有些书页上绘有古怪的头与头饰，还有些书页上绘有各种姿态的手、脚和装饰品等(图 109，图 110)。



图 109、图 110　弗格特尔：头和脚。1538 年

跟弗格特尔的谦逊的小册子相比，1538 年出版的艾哈德·舍恩〔Erhard Schön〕的《比例指南》〔*Underweisung der Proporzion*〕则是复杂微妙的东西。我们在书中发现了一个从各个侧面看到的人头的基本图式和一种把人体想象为由若干简单形状组成之物的方法(图 112，图 113)，二者迄今依然受人欢迎。舍恩把自己的灵感归因于丢勒的名著《德累斯顿速写册》〔*Dresden Sketchbook*〕(图 111，图 114)和此书对人体的几何学式与测体积术式结构所进行的实验，人们已把这些实验跟立体主义的方法相比。我认为这样比较并不说明问题。就像我想在下面一章说明的那样，立体主义不是力图阐明图式，而是力图迷惑我们的知觉。丢勒的探索跟他寻求美的奥秘有联系，同时又跟他作为教育家的实际目的有联系。人们可以看到他感兴趣的是构造一个合适的人体活动模型〔lay figure〕，给后人充当便于使用的图式。再举出一本出自这个传统的德文书籍就足够了：海因里希·劳滕扎克〔Heinrich Lautensack〕的《圆规和直尺……的指南》〔*Des Circkels unnd Richtscheyts … Underweisung*〕，此书在 1564 年出版于法兰克福。书中示范了所有近代技法，例如，书中提示把骨骼的图式想象为用点代表关节的金属丝结构(图 115)。 [135]

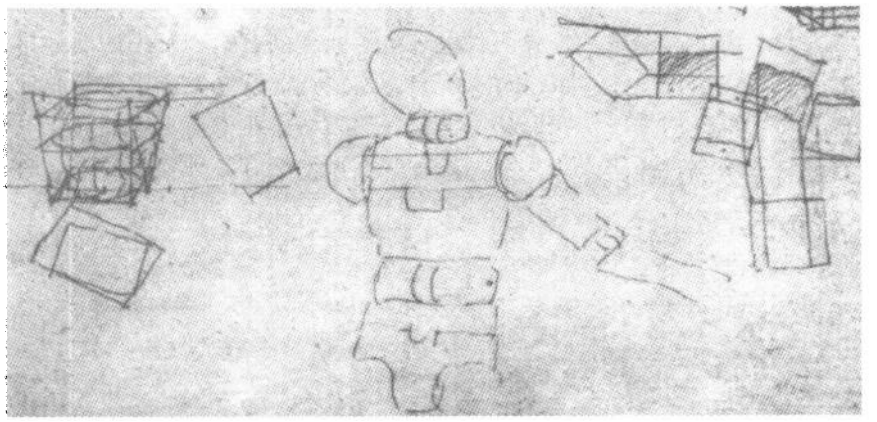


图 111　丢勒：人体活动模型。约 1513 年

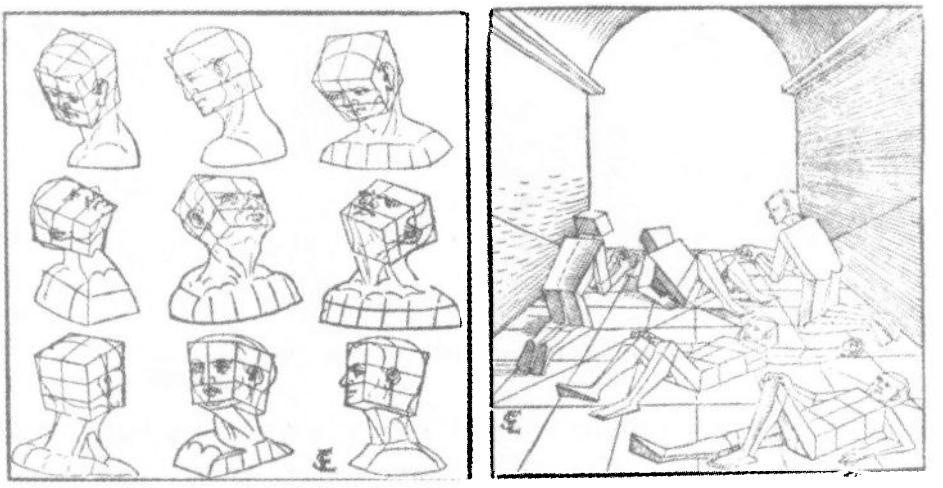


图 112，图 113　舍恩：图式化的头和身体。1538 年

然而总的来说，16 世纪的素描书籍着重于射影几何，似乎缺乏人们认为的教授初
[136] 学者所需要的简单性。至少我们在卡雷尔·凡·曼德尔〔Carel van Mander〕写于 1600 年前不久的一首关于绘画艺术的诗中看到的是这种情况。他写道："如果某位大师出版一本关于艺术基本要素的入门书提供给初学者使用该有多好。我太笨拙写不出来，而那些能写的人又不愿意干。"

但是，正如事之常情一样，这种要求也得到了满足。1608 年，威尼斯出现了一本
[137] 书，似乎是第一本新型的书，即奥多阿尔多·菲亚莱蒂〔Odoardo Fialetti〕的《描画人体各部和四肢的真正方法和顺序》。此书有些部分在很大程度上沿用弗格特尔的传统，但菲亚莱蒂对人体各部位的分析要详细得多。他以关于眼睛的一页开始(图 116)，该页把"版画艺术初步"的原则跟各种各样的实例结合起来。这种详细的研究似乎是菲亚莱

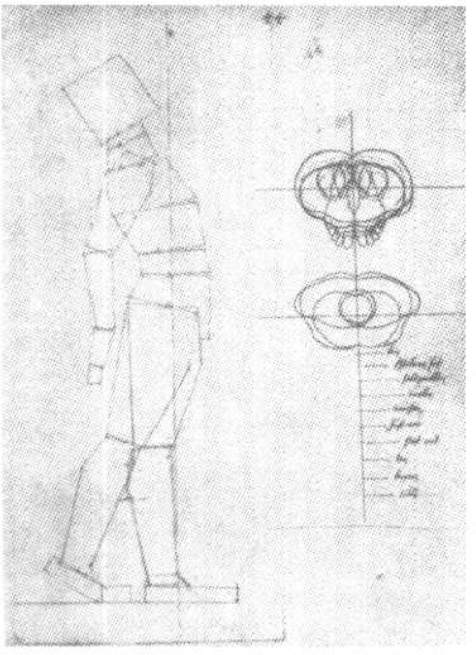


图 114　丢勒：比例研究。约 1513 年

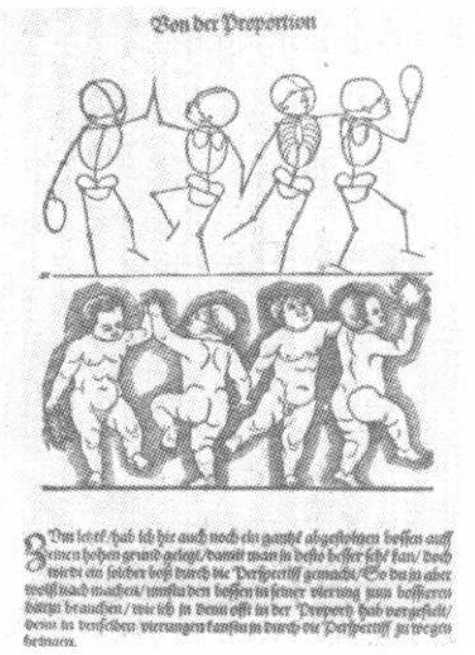


图 115　劳滕扎克：图式化素描。1564 年



图 116　菲亚莱蒂：眼睛。1608 年

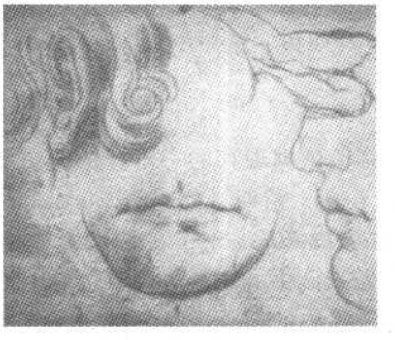


图 117　阿戈斯蒂诺·卡拉奇：容貌特征

蒂从一位更为伟大的艺术家阿戈斯蒂诺·卡拉奇〔Agostino Carracci〕的画坊中得来的。那位大师的许多素描都具有这种分析的性质，这就证明他是名不虚传的学院传统的创始人之一(图 117)。17 世纪的史料提到，阿戈斯蒂诺认为耳朵是五官中最难画的，他制作了一个硕大的石膏模型来训练学生。17 世纪和 18 世纪流行的许多版画传为安尼巴莱·卡拉奇〔Annibale Carracci〕所作，虽然它们的确切作者不详。关于卡拉齐对素描书籍的影响，可以在波仑亚画派〔Bolognese school〕的另外两名成员圭尔奇诺〔Guercino〕和圭多·雷尼〔Guido Reni〕的作品中进行研究。圭尔奇诺的系列作品出版于 1619 年。如果把他作品中关于耳朵的部分跟菲亚莱蒂的比较一下，就能明显看出他依赖了菲 [138]

亚莱蒂的著作，或者也许是依赖卡拉奇画坊中提供的一个模型(图 118，图 119)。这种依赖性正像我们预料的一样，



图 118　圭尔奇诺：耳朵。1619 年

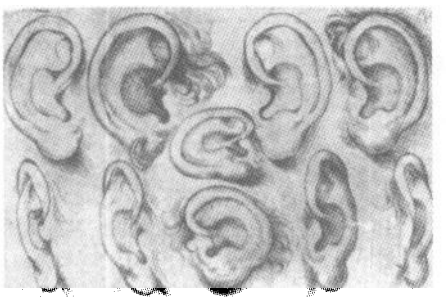
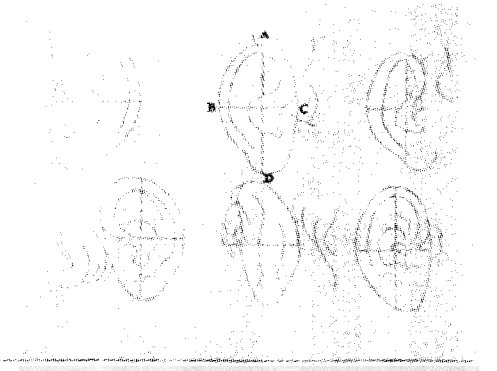


图 119　菲亚莱蒂：耳朵。1608 年



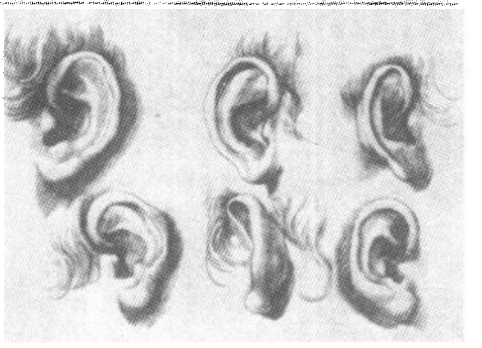


图 120　凡·德·帕斯：仿自圭尔奇诺的耳朵及其示意图。1643 年

学画耳朵依据现存的书本比依据自然来得容易。因此，有一本北方的画谱，即克里斯平·凡·德·帕斯〔Crispyn van de Passe〕编写的名为《绘画和素描之光》〔*The Light of Painting and Drawing*〕的图像大百科全书，又借用了圭尔奇诺画的耳朵，我们也不会感到意外；该书的初版在 1643 年出版于阿姆斯特丹。为了满足他的同胞凡·曼德尔对入门书所提出的要求，凡·德·帕斯临摹了圭尔奇诺的作品(图 120)，并且还把他的图型改成了让人想起现代素描书籍的简单示意图。帕斯还用 200 多页的篇幅收入了动物世界
[139] 的视觉记录表，它包括这样一些可爱的简化图，如从后面看去的牡鹿(图 121)，以及先于 20 世纪实例之前的鸟(图 122)。但是，正如历史上的常情那样，这种相似性可帮助我们弄清隐藏在这些几乎相同的示意图背后的不同态度。对于我们来说这只是一种便捷的方法，一种提供给初学者诀窍的东西，对于 17 世纪的艺术家来说它还揭示了一些世界结构。在此书的文字部分，我们读到，鸟和所有的生物一样，按照简单的欧几里德式形状〔Euclidian forms〕构成，那乃是神的意思。人们可以在这种信念中看到柏拉图的《蒂迈欧篇》〔Timaeus〕中的理念，即，规则的躯体是世界的基本成分的理念的那种观点的重复。按照这种看法，我们称之为一种抽象概念的那种规则图式在自然中被艺术家“发现”。这种图式就属于它所对应的事物所遵循的那些法则之列。

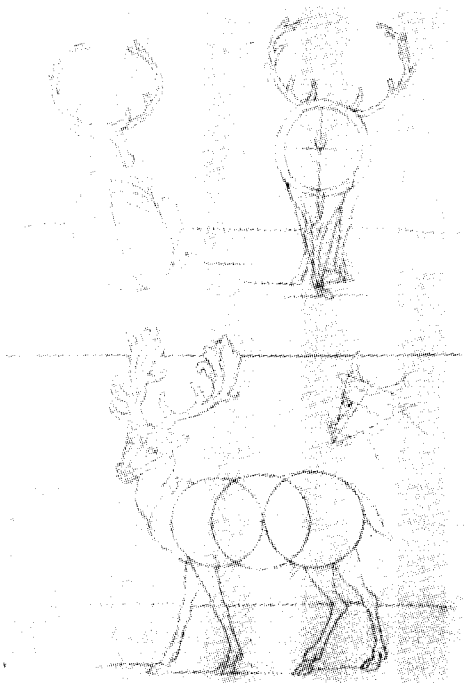


图 121　凡·德·帕斯：图式化的牡鹿。1643 年

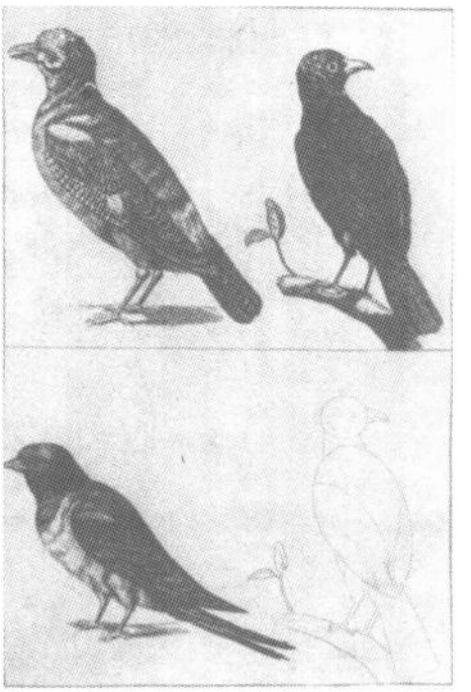


图 122　凡·德·帕斯：鸟及其图式。1643 年

十分幸运，在同一个世纪，远东也出现了类似的东西。在我前面提到的那本中国画谱中，我们可以读到这样一段话："须识鸟全身，由来本卵生；卵形添首尾，翅足渐相增。"艺术家把鸟从卵形"发展"出来是遵循自然的方式。但是，此书没有用插图说明那种示意图的描画诀窍。就我所知，那些描画诀窍是 18 世纪才出现于远东的。葛饰北斋〔Hokusai〕使用过它们。了解一下西方的素描书籍是不是产生这种革新的原因会是很有趣味的。当然，有一种传统是西方所特有的：人体模特儿。这也是卡拉奇传统的一部分，不过，北方艺术界也有自己的一份贡献。彼得·德·约德〔Pieter de Jode〕写过一本书，1629 年出版于安特卫普，书名颇具特色：《新编各种人体实物模特儿，费工巨大，代价高昂，极其便于喜爱素描艺术的青年使用》〔*Various Academy Figures Newly Compiled from Life with Enormous Labour and at Great Cost, Most Convenient for Young People Who Enjoy the Art of Drawing*〕（图 123）。在这里，鲁本斯的传统和意大利的传统融为一体。 [140]

在这类出版物中，要想断定哪些是创举绝非易事。德·约德和凡·德·帕斯包括他的书名都被弗雷德里克·德·维特〔Frederik de Wit〕继承下来，他的《绘画之光》〔*Lumen Picturae*〕一书开始于根据里贝拉〔Ribera〕的蚀刻画《诗人》〔The Poet〕所画的一幅引人注目的变体画（见卷首插图）到此书出版时，一系列模仿里贝拉而作的教学性印刷品已在法国由普瓦利〔Poilly〕出版，它采取了画出每一个细部轮廓以利临摹的方法，并绘有明暗。这也在德·维特的书中得到体现（图 124）。这些不过是几个例子而

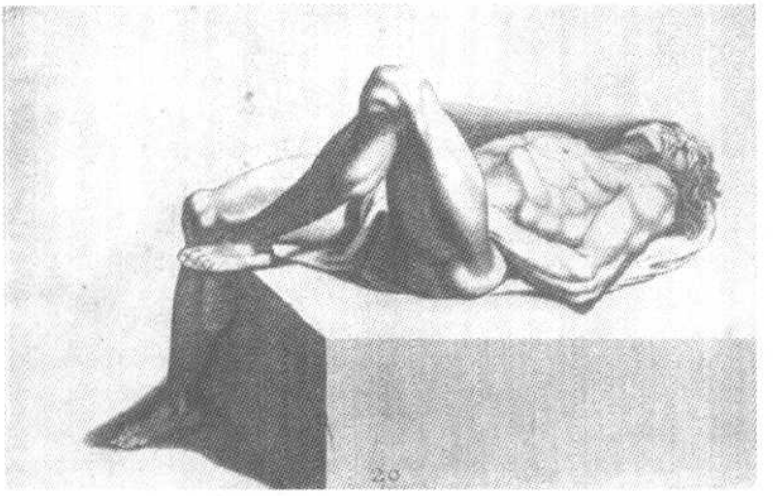


图 123　德·约德：人体模特儿。1629 年

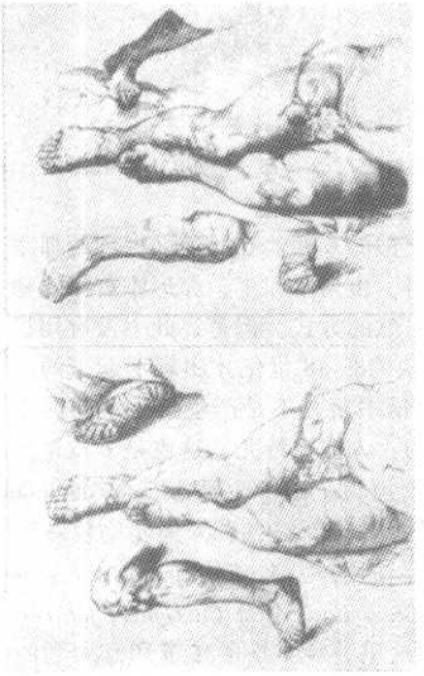


图 124　仿自里贝拉：酒神的形象和轮廓。1650 年

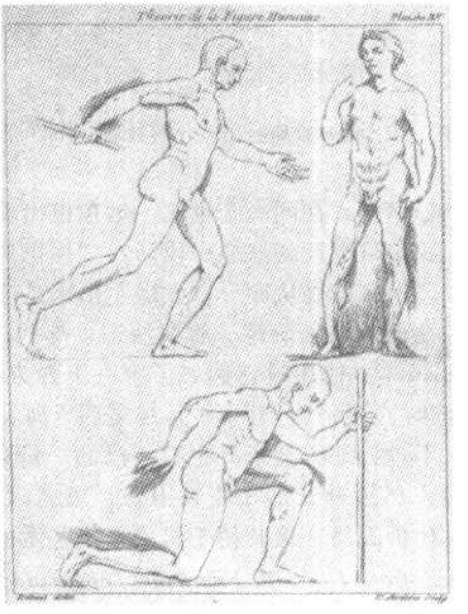


图 125　"P. P. 鲁本斯"。出自《人体理论》。1773 年

已，说明这类书籍已成了在欧洲各地流行的公式或图式的一个储存库。1773 年出现了
[141] 一部奇妙的图版书，声称是复印了鲁本斯的一篇论文，其中包括取自莱奥纳尔多的《绘画论》〔*Trattato*〕中的插图——不过我们在其中一页上(图 125)发现了米开朗琪罗的《大卫》〔David〕像的姿势，还有一个奔跑的男子的图式，这个图式原来是临摹了劳滕扎



图 126　荣滕扎克：奔跑男人的图式。1564 年

克(图 126)。

由此看来，这些书籍在某种意义上讲确实可以跟语汇汇编相比。词典毕竟也是通过多年汲取已往词典的智慧和错误才逐渐成熟起来的。最后，再举一例子可以说明这种视觉语汇的作用。在德·维特(图 127)的公式中有一个怎样画儿童头部的图式，这个图式可追溯到凡·德·帕斯。根据这些古怪的构造而画的头部看来颇像鲁本斯的 putti〔儿童像〕。但是，如果我们看得更加仔细一些，就会发现它们也不过是丢勒所发展的一个公式(图 129)的调整与矫正。它们并非直接来自丢勒。凡·德·帕斯(图 128)也在他的视觉词典中收入了仿自泽巴尔特·贝哈姆〔Sebald Beham〕的小册子(图 130)的摹品，我怀疑正是贝哈姆给鲁本斯的 putti〔儿童像〕传染上了流行性腮腺炎。不过只要这些东西还停留在画谱的水平上，它们也许会很有趣，但不会很重要。不过人们要是开始自问，是不是连鲁本斯这样一位大师在画儿童像乃至自己孩子们的肖像(图 131)时，也是受了自己青年时代学到的比例图式的影响，这样一问它们就会更加使人动心。

因为在这里我们突然遇到了这些教学方法的实际问题：共相跟个体之间的关系。这就是我们在第二章从另一个角度观察过的描绘的问题。我所说的“描绘病理学”只能从我们现在仍能对绘图员记录的“准确性”程度进行比较的那些实例进行研究。我们永远不会知道鲁本斯的儿童“实际上看起来像”什么，但这并不一定意味着我们永远不能检查习得的图型或图式对于我们的知觉组织产生的影响。在实验环境中，检查这个问题会是很有趣味的。但每一位专心于一套形式的艺术研究者都体验过这种影响的一些实例。事实上，我在研究这些画脸颊丰满的儿童的公式时，内心的震惊记忆犹新：我从来没有想到会有这样的儿童，但是，突然间我看到这样的儿童到处都有。

我们的心灵依据已知事物对我们的经验进行分类和记录的倾向，在艺术家遇到个体时，一定给他们提出了一个实际的问题。确实，很可能就是这种困难导致了公式在艺术中的没落。

六

我想用西方传统所教授的所有示意图公式中最普遍、最熟悉的公式——表示头部的带有分割线的椭圆或蛋形——来说明这种矛盾情绪。凡·曼德尔督促他的徒弟勤奋地练习画中间带有十字的蛋形，没有这种蛋形什么头部也画不成，因此当时流行的一部素描书十分适当地把它置于某章的标题上(图 132)。我们应该怎样评述这种画室技法的价值呢?或许蛋形之所以十分有用，是因为它能发挥作用而有效地矫正未经训练的人画头部

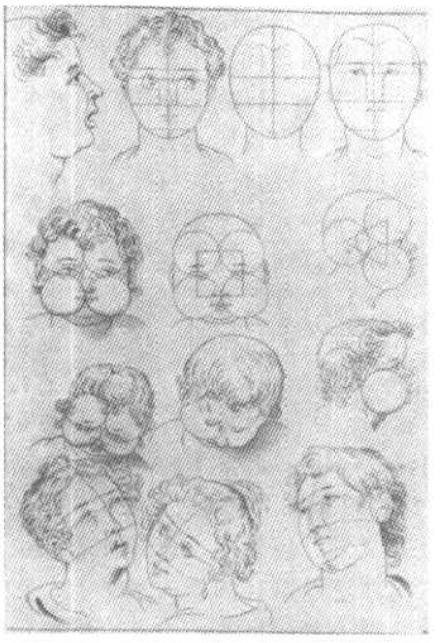


图 127　德·维特：儿童像。约 1660 年

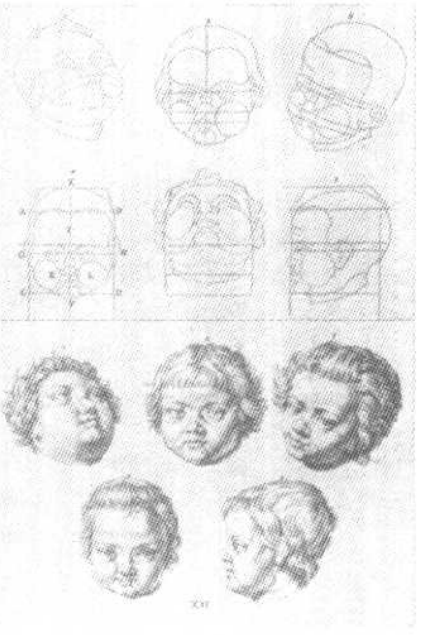


图 128　凡·德·帕斯：儿童像。1643 年

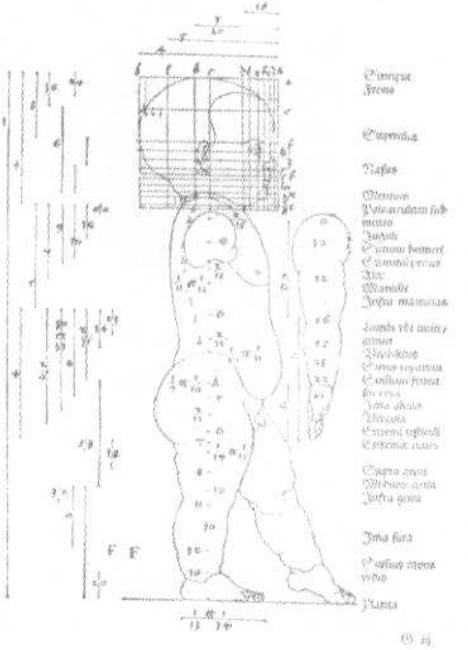


图 129　丢勒：小孩比例图。1532 年

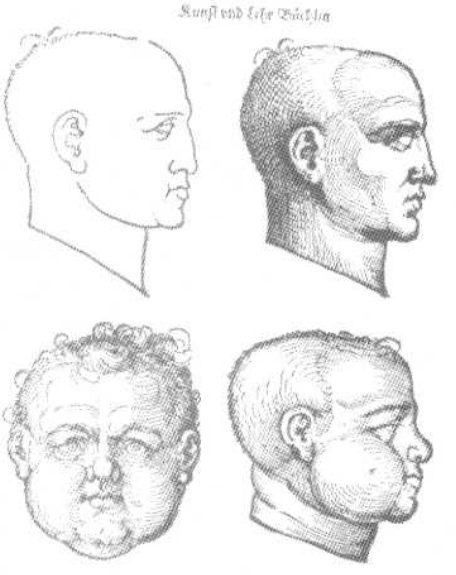


图 130　贝哈姆：侧面像。1565 年



图 131　鲁本斯：儿子肖像。局部。约 1620 年



图 132　凡·德·帕斯：选自一本图画书的章首题图。1643 年

时最常犯的错误之一：把我们感兴感的东西，即面部，当作整个头部的错误。在孩子涂抹的画中，构成面部的那几个部分——点代表眼睛，短线代表鼻子和嘴——只是随便使用一条线圈了起来，这条线又用来支住两耳，如果需要还支住一顶帽子(图 133)。这种粗糙的概念性图式通常是一个扁平的圆盘。如果教师要求初学者选择另外一个出发点，那么，一个迫使他首先想到头部、而且面部又是从属于头部的三维空间结构这么一个出

发点，无疑会使他进步。

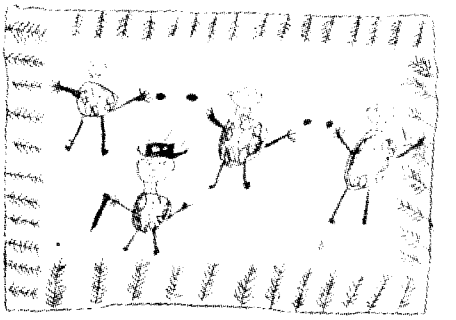


图 133　雪球战。儿童画

艺术家无论大小都使用这种表示头部的方法。确实，这个公式在诸如莱奥纳尔多和巴尔托洛梅奥修士〔Fra Bartolommeo〕，保罗·韦罗内塞〔Paolo Veronese〕和伦勃朗(图 134～图 137)这样迥然不同的艺术家中受到欢迎，就证明了我在这几章中力图强调的再现的语言的那种统一性。在他们的素描中，图式表现为速记表示法的形式，一旦时机到来，艺术家便予以
[144] 扩展和填充。然而我认为，我们把这种公式称为“约简”或“简化”，并没有十分公平地评价它们的心理学地位。艺术家无需首先想到一个真实的头，然后再把它简化为抽象的椭圆形——甚至对他来说，这个椭圆，即图式，也是个出发点，如果情况需要，他随即便给它附上血肉。



图 134　莱奥纳尔多：图式化的头



图 135　巴尔托洛梅奥修士：素描

但是，这样依赖图式显然能阻碍走向有效描绘的道路，除非艺术家还能始终愿意予以矫正和修改。我们有一个宝贵的证据，证明甚至在 18 世纪训练有素的画家中也存在这种危险。18 世纪伟大的解剖学家皮特尔·卡姆普尔〔Pieter Camper〕告诉我们：“现在的肖像画家们通常在被画者坐下来让他们画像之前，先在画板上画一个椭圆，在椭圆中画一个十字，把它分成四个鼻子的长度，五个眼睛的宽度；他们依据这些划分的部分来描绘面部，而面部必须跟它们相适应，不管比例的本身是多么的千差万别。”卡姆普尔甚至



图 136　韦罗内塞：为《在迦拿的婚宴》所作的草图。局部



图 137　伦勃朗：耶稣受难像。局部

更进一步，他仔细检查了取自普赖斯勒〔Preissler〕著的一本素描书中的图式(图 138)，并且说明其在半侧面像中的画法秘诀完全不对头，因为嘴跟耳朵距离太近(图 139)。然而他告诉我们，跟凡·代克〔van Dyck〕和意大利画家不同，北方的画家通常就犯有这种错误。

画出图式化的狮子并称它是写生画的维拉尔跟卡姆普尔所批评的 18 世纪画家之间的差异，看来又只是程度上的差异。他们都是把一个共相定型应用于一个类别中的成员——狮子雷克斯或某某勋爵。可能确实存在这样的情况：一旦只顾赚钱的劣等艺术家学会了怎样绘制一个勉强可信的头部图像，他就可能终生使用这个标准公式，只不过是添加一些诸如可以标志海军上将或宫廷美人等身份的那样一些区别性特征而已。但是显而易见的是，一旦他掌握了一个标准的头像，他就会把它用作加工矫正的出发点，依据它去衡量一切个别的偏差。他可能首先把它画在画布上或心灵中，不是一下子把它画完，而是要把它跟被画



图 138　普赖斯勒：图式化头部。1734 年

[145]

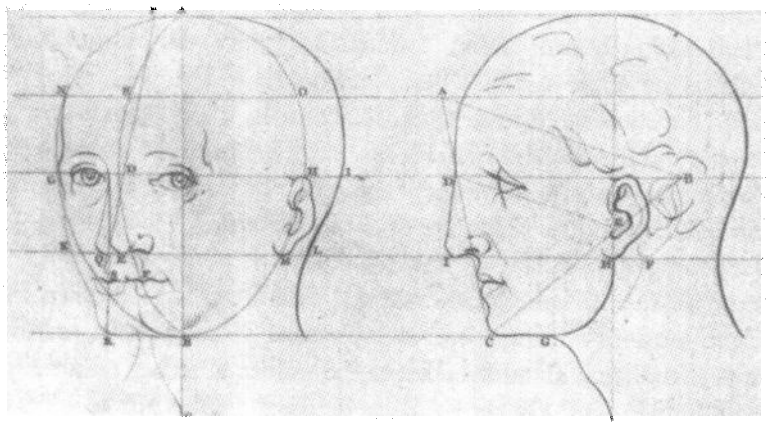


图 139　卡姆普尔：头部比例图。1794 年

者的头部进行比较，把不同之处记到图式上。从我们已看到的图式的必要性来考虑，甚至一个错误的图式也是有用的工具，这一点我们已不必再感到意外了。我们的知觉器官是这样构造的：只有受到这种方式的刺激时，它才突然活动起来。我们对于训练眼睛或学习观看的话颇有所闻，但是这种措辞能把人引入歧途，如果它掩盖了我们能够学习的不是观看而是辨别这个事实的话。如果观看是一个被动过程，是视网膜像感光底片一样
[147] 把感觉资料记录下来，那么，我们需要一个错误的图式以获得正确的肖像就确实会是荒谬的。但是，心理学实验室天天都传出惊人的新证据，证实这种被动性的观念或理想是完全不真实的。最近，有人说："知觉本质上可以被看作是对一个预期进行的矫正。"它永远是一个主动过程，以我们的预测为条件，并且顺应情境作调整。如果我们不说观看和知道，而说观看和觉察〔noticing〕，可能会好一些。只有在观看以求某物时，我们才会觉察；当由于某种不平衡，由于我们的预测跟进来的信息不同而引起我们注意时，我们才观看。我们不可能把室内所见全部接收，但是，如果某种东西发生了变化，我们就会觉察。我们不可能记录头部的所有特征，只要这些特征跟我们的预测相符，它们就会悄悄落入我们知觉器官的缝隙之中。与此相似，我们现已承认绘画中的某些形状是再现头部的，只要没有什么引起我们的注意，我们是不会再动心的——尽管如果某个人头部呈蛋形，甚至嘴也像普赖斯勒画的那样挪了位，一旦走进我们房间，我们肯定会觉察出有些不对头。

七

用这种观点看问题，图式和矫正这个枯燥的心理学公式就能对我们大有教益，不仅在中世纪艺术和中世纪以后的艺术两者本质统一性方面，而且在它们的重要差别方面也能告诉我们许多消息。对中世纪而言，图式就是图像；对中世纪以后的艺术家而言，图式是进行矫正、调整、顺应的出发点，是探索现实、处理个体的手段。中世纪艺术家的

标志是证明他手艺精湛的刚劲的线条(图 140)。中世纪以后艺术家的标志不是流利自如，

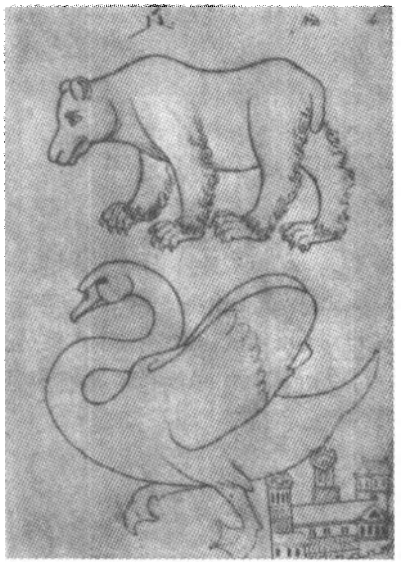


图 140　维拉尔·德·昂内库尔：
素描。约 1235 年



图 141　莱奥纳尔多·达·芬奇：
后腿站立的马。约 1505 年

这是他所回避的，而是持久的警觉性。它的特征在速写(图 141)，更确切地说，是在完成作品之前所作的许多速写，以及尽管具有标志着大师水平的手眼技巧，还依然处于持久的准备状态，准备学习，准备制作、匹配、再制作，直至最后的描绘之作已不再是第二手的公式，而是反映了艺术家希望捕捉并且抓住的独一无二的、不可重复的经历为止。

正是这种持久的探索，这种神圣的不知满足的精神，构成了文艺复兴以来西方心灵的潜在力量，对于我们的艺术的影响不亚于对于我们的科学的影响。因为能够检查图式并检验它的有效性的不仅是卡姆普尔一类的科学家。至少从莱奥纳尔多时代以来，每一个伟大的艺术家都有意识地或无意识地做了同样的事情。

然而，直到 19 世纪，由传统流传下来的图型还是具有一定的权威。这种权威来自上文提到的那些形而上学观点，亦即来自一种信念，相信艺术家应该再现共相而不是再现个体，艺术家绝不应该奴隶般地摹写自然中的偶然事件，而是应该坚定地着眼于理想。 [148]

只是当这种形而上学的信念衰落的时候，才开始了真正的冲突。艺术家们转而反对那些学院，反对传统的教学方法，因为他们感到努力描绘那事先绝不可能预见、事后也绝不可能重视的唯一的视觉经验才是艺术家的任务。因此在某种意义上，18 世纪晚期和 19 世纪的艺术史就成为跟图式进行斗争的历史。不过也不完全如此，有些艺术家总是镇定自若。例如，德加〔Degas〕对他的印象派朋友们激昂的谈论不以为然，他说，绘画是一种程式化的艺术，他们最好把时间花费在临摹荷尔拜因〔Holbein〕的素描上。据米德尔〔*Meder*〕讲，是卢梭〔Rousseau〕1763 年在《爱弥尔》〔Emile〕中首先提出反对教授绘画基础的传统方法。爱弥尔绝不应该被教授去摹写他人的作品，他只应该摹写自然。有

些方案可以被指责为惊人的无知，这就是其中的一个例子。诚然，在那以前人们谈论莱西波斯和卡拉瓦乔〔Caravaggio〕时曾说过类似的话，或者他们自己说过类似的话。在18世纪这种要求具有一种新的特点。那是“创造性天才”的时代，是崇拜自然的时代。因此，传统的中断即将来临，这预示了现代的进退两难的处境。

这种两难处境在哪一位艺术家身上也不如在康斯特布尔身上体现得更明显，前面这些章节就是从他的作品讲起的。几乎他所有的话都表现出对于传统的这种矛盾情绪。“我记得听他说过”，莱斯利〔Leslie〕写道，“当我坐下画一幅写生速写时，我要做
[149] 的第一件事就是努力忘掉我曾看见过一幅图画。”心理学家听说某人要“努力忘掉”，一定会侧耳倾听。事实上在这一关于绝对独创性的宣言中包含着一种奇怪的反讽，因为它本身就不是独创性的。科尚〔Cochin〕记载了夏尔丹〔Chardin〕说过的类似言论，而这又可能只是代表了伟大的传统主义者普森〔Poussin〕所首倡的一个主题的变奏曲。并不是说我们不能相信这些艺术家确实都在竭力忘掉公式。但是，冷静的观察者会认识到，努力忘掉什么东西跟从不知道这种东西，这两者有天壤之别。好挖苦人者甚至可能联想到那个骗子的可悲的故事，他应许受骗者在仲夏的午夜于某处可发现地下宝藏。仅仅附带一个条件——在挖掘时，他绝不能想到一条白色的鳄鱼，否则宝藏就会消失。通向视觉的地下宝藏之路不能是这样一条路。对于这一点，谁也不比康斯特布尔本人了解得更清楚，他说自学的艺术家实际上就学于一个十分无知的人。但是，他发现传统崇拜在公众中盛行，这有时促使他说那样一些话，听起来仿佛艺术家离开传统也行：“在**艺术**中跟在**文学**中一样，人们企望成名有两种做法：一种是**艺术家**仔细地研究他人已取得的成就，模仿他们的作品，或者对他们的各种妙处进行选择和组合；另一种是他从根本的源泉**大自然**〔nature〕中寻求卓绝。前者是在研究图画基础上形成一种风格，产生的或者是模仿的艺术或者是折衷的艺术存在的种种性质，像它已被人称呼的那样；后者是通过仔细观察自然去发现其存在的种种性质，这些性质以前从未被人描绘过，从而形成一种独创性的风格。”

我是以康斯特布尔的一段文字开始这一系列讲演的，我仍然要回到这段文字上来，恰恰是在这段文字中，康斯特布尔却坦白地说：“我一直努力在真正的艺术和手法主义〔mannerism〕之间划一条界线，但是，连最伟大的画家们也从未跟手法完全绝缘。绘画是一门科学，应该作为对自然规律的一种探索来从事。既然如此，为什么不能把风景画看作自然哲学的一个学科，而图画只是它的实验呢?”

康斯特布尔是怎样终于把他承认没有“手法主义”（我们则会说成没有传统的图式）就没有艺术跟为实验做辩护联系起来了呢?我认为，他感到科学史描述了一个不断前进的故事，在其中，一个观察者的成就被下一个人加以运用和扩展。没有一个科学家会因为害怕成为传统的奴隶而拒绝利用前人的书籍。碰巧我们可以用文献证实康斯特布尔持有同样的态度。伦敦考陶尔德美术学院〔Courtauld Institute of Art〕拥有一份动人的证据，以前从未出版过，因为它的艺术价值不高，而在我看来它的心理学意义则是巨大的。这是康斯特布尔从亚历山大·科曾斯〔Alexander Cozens〕作的素描书中摹写的一组作品。科曾斯是18世纪的风景画家，他出版了一组画云的图式供他的学生们使用（图142）。

康斯特布尔这位对传统的大胆批评家坐了下来，仔细地临摹这些图版。它们是教给

学生各式各样典型的天空："天空上部的条状云"(图 143)；"天空下部的条状云"(图 144)；"一半云，一半无云，云比无云处或风吹的部分暗，上部的云比下部暗"(图 145)，以及通过各式各样的组合和排列产生的种种样式。 [150]

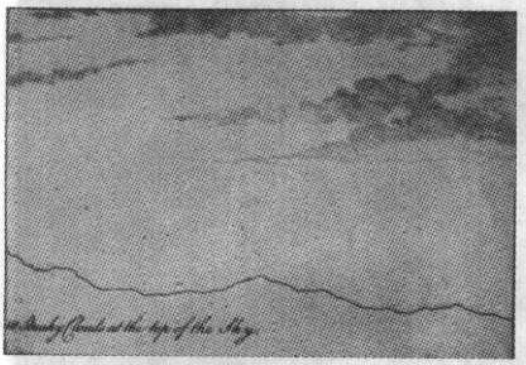


图 142　科曾斯：天空的图样。1785 年

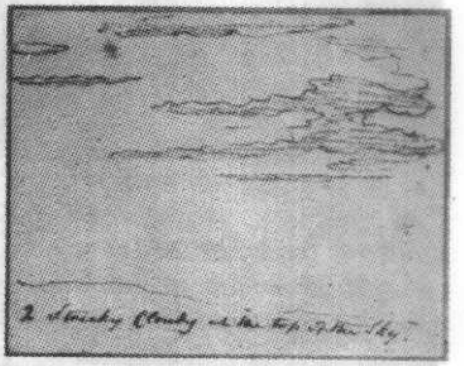


图 143　康斯特布尔：素描，仿自 142 图



图 144　康斯特布尔：素描，仿自科曾斯



图 145　康斯特布尔：素描，仿自科曾斯

至此我们可以知道科曾斯教授给康斯特布尔的是什么东西了。的确，并不是云看起来像什么，而是一系列可能性，一系列图式，它们通过视觉分类应能加强他的意识。最近有人指出，康斯特布尔对于可见世界中最令人捉摸不透的现象的兴趣跟他的同胞及同时代人卢克·霍华德〔Luke Howard〕的兴趣十分接近，把云的形状分为积云〔cumulus〕、卷云〔cirrus〕和层云〔stratus〕，我们认为就是他的功绩。伟大的形态学家歌德〔Goethe〕欢呼霍华德的成果是人类的心灵"赋予不确定事物以形式"的又一成功。科曾斯的图式为艺术家做了同样的事情，艺术家不仅把这些图式应用于对象的探索性研究，而且把它们分节和修改得面目全非。康斯特布尔画的云的物像是再真实不过了(图 146)。

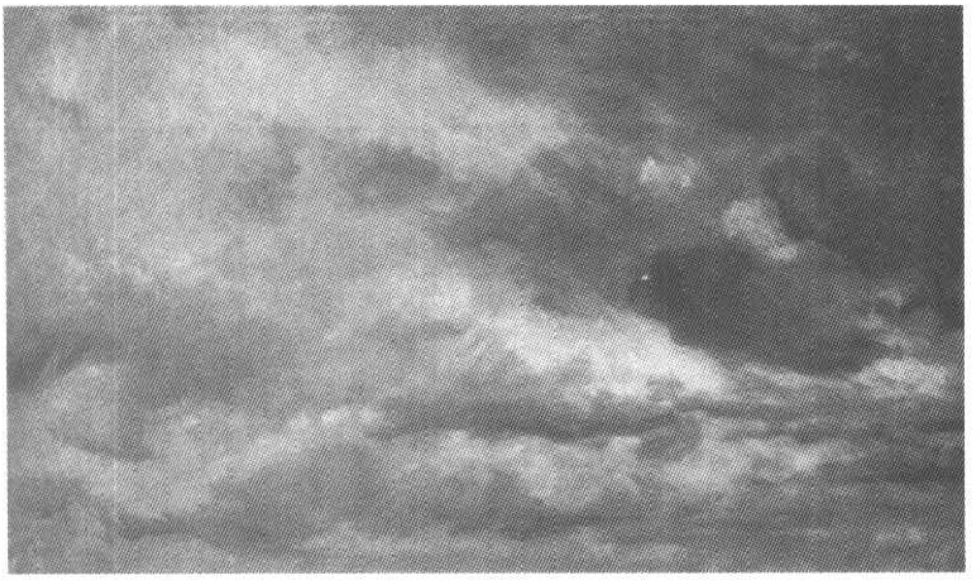


图 146　康斯特布尔：云的草图。1822 年 9 月 5 日

我们采用什么归档系统关系不大。但是，没有一些关于比较的标准，我们就无法掌
[151] 握现实。看过康斯特布尔的作品以后，我们可能也会以一种新的方式看云。假设如此，我们就要把意识的这一提高归因于我们对艺术所制造的种种物像的记忆。当伟大的古典叙事画手法在 18 世纪自然消亡之时，正是艺术的这种新的功能使风景画显赫于世，并
[152] 且迫使艺术家加强对于特殊真理的探索，难道不能这样论述吗？

SJXCS

艺术与错觉

第三部分

观看者的本分

第六章　云中的物像

有时我们看见天上的云像一条蛟龙；
有时雾气会化成一只熊、一头狮子的形状；
有时像一座高耸的城堡、一座突兀的危崖、
一堆雄峙的山峰，或是一道树木葱茏的青色海岬，
俯瞰尘寰，用种种虚无的景色戏弄我们的眼睛。

——莎士比亚《安东尼与克莉奥佩特拉》
〔Shakespeare, *Antony and Cleopatra*〕

一

来自可见世界的信息，必须由艺术家译成代码。我们业已看到，怎样使这种代码适应于艺术应该传递的那种信号，现在就该再次研究译码这一方面，研究我们怎样学会读解温斯顿·邱吉尔爵士所说的画布上的“密码”。

在这方面，最透彻的讨论见于一位古代作者的著作，他对模拟的本性进行的探索远较柏拉图和亚里士多德深刻。那些材料出自一部奇特而感人的文献，即菲洛斯特拉托斯撰写的提阿那的阿波罗尼俄斯〔Apollonius of Tyana〕的传记，它记载了衰落的异教。阿波罗尼俄斯是基督那个时代的一位毕达哥拉斯学派〔Pythagorean〕的哲人，曾周游世界，沿途传播智慧并创造奇迹。他的传记作家记述了在周游过程中他怎样到达印度，他和他的忠实信徒曾在那里对亚历山大大帝时代制作的一些希腊风格的金属浮雕赞叹不已。在他们等候国王召见的时候，这位哲学家以最典型的苏格拉底方式盘问他的同伴达米斯〔Damis〕：“告诉我，达米斯，有绘画这种东西吗？”“当然有。”达米斯说。“这门艺术都包括什么？”“嗯”，达米斯说道：“在于调色”。“为什么要这样做呢？”“为了模仿，为了要一条狗、一匹马、一个人、一条船或世间别的什么东西的一个写真。”“这样说来，”阿波罗尼俄斯又问道：“绘画就是模仿，模拟了？”“那么还能是什么呢？”这位配角答道：“如果不这样做，那么绘画简直就是荒唐的色彩游戏了。”“不错，”他的先生说道：“不过，当天空中白云飘荡时，我们看到的半人半马怪、雄羚羊、狼和马等东西又是怎么回事呢？它们也是模仿之作吗？难道上苍是位画家，有了空闲就这样寻开心吗？”不是的，他们两位意见一致，都认为云彩的这些形状本身没有任何意义，它们的形成纯出偶然；正是我们，天生就有模仿的倾向，并对这些云彩进行分节。阿波罗尼俄斯又探问道：“但是，难道这不是意味着艺术模仿有双重性吗？难道不意味着一方面是运用手和心灵制造模仿物，另一方面是仅运用心灵制造写真物吗？”在模仿活动中，观看者的心灵也有其本分。甚至一

幅单色图画或者一件青铜浮雕，也给我们相似的印象——我们把它看作形式和表现。“即使我们用白色粉笔画下一个印度人来，”阿波罗尼俄斯总结说：“他也似乎是黑肤色，因为画中会有他的扁平鼻子，卷曲的硬头发，突出的下巴……在会看的人眼中，这幅画就变成了黑色的。因为这个缘故，我要说观看绘画和素描作品的人必须具备模仿能力，除非他知道那些动物的模样，否则谁也不会看懂画的马或牛。”

我摘引这样长的一段文字，是因为它概括了我们现在转而讨论的问题——在理解艺术家描绘的物像方面，我们亦即观看者的本分。关于阿波罗尼俄斯所说的我们的“模仿才能”，在一个方面，我们所了解的大大超出这位哲人所设想的范围。因为我们业已看到，这种能力已经以“投射”〔projection〕为名而成为心理学中整整一个分科的兴趣的焦点。对我们从云中读解出的种种物像进行的描述，使我们想起那些利用对称的墨迹诊断人的反应的心理学测验。“罗夏测验”中所使用的这些墨迹胜于云彩，因为我们可以重复使用那些墨迹，比较一下不同的受试者提出的那些解释(图 72)。但是，在考虑这些精神病学的工具时，跟我们有重要关系的是它们证实了这位古代哲学家的直觉。我们把这些偶然形状读解为什么形象，取决于从它们之中辨认出已经存储在自己心灵中的事物或物像的能力。比如总把这样一个墨迹解释为一只蝙蝠或者一只蝴蝶，就意味着某种知觉分类的行为——在我心灵的归档系统中，我把它跟我曾亲眼见到过或梦见过的蝴蝶归为一类。

二

这种投射能力在许多上下文中都激起了艺术家的兴趣和好奇心。对于我们，最有趣的是试图把偶然的形状用作我们所谓的“图式”，即艺术家语汇的起点。墨迹成了画谱的竞争对手。十分凑巧，上一章结尾论及的那本画谱，即我们看到康斯特布尔曾加以摹写的天空和云的画样，就表明了这种双重可能性。因为这些由种种可能的天空图案形成的排列是亚力山大·科曾斯名为《帮助发明风景构图的新方法》〔*A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*〕的那本奇特著作的一部分：科曾斯在书中提倡他所谓的“墨迹”〔blotting〕的方法——使用偶然形成的墨迹作为胸怀大志的业余画家的风景画母题的启示(图 147～149，图 151)。当时，这种方法
[155] 大受嘲笑。保罗·奥派〔Paul Oppe〕最近为这位艺术家撰写的权威性传记中，甚至还不得不为他辩护，对那种指责他纯靠偶然的做法进行反驳。科曾斯所作的序言表现出他对于构思形状所涉及的因素有更多心理学的理解。他提出的方法是对传统的艺术教学法的蓄意挑战。

> “毋庸置疑，摹写别人的作品耗费了过多的时间，这导致削弱发明能力；我毫不踌躇地断言，可以用过多的时间去摹写大自然本身的景色。
>
> [156] 我感到痛心，因为还没有一种机械方法足以迅速地……引出喜欢研究设计艺术的机敏心灵和种种观念。
>
> 画速写……是把心灵中的观念迁移到纸上……墨迹则是制造各种不同的斑点……产生一些偶然的形状……各种观念由此浮现于心灵……。画速写是用线条描画出观念；墨迹则提示这些观念。”

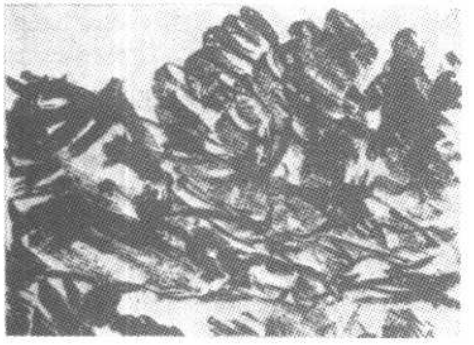


图 147　科曾斯：选自《新方法》一书。1785 年



图 150　克劳德·洛兰：风景素描



图 148　科曾斯：选自《新方法》一书。1785 年

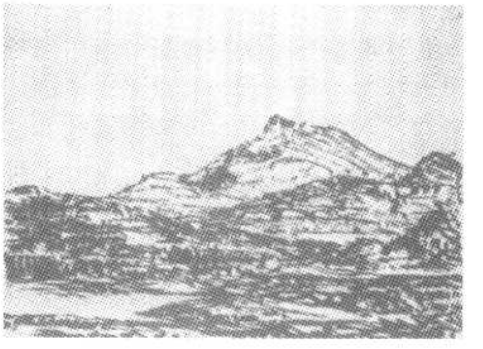


图 151　科曾斯：选自《新方法》一书



图 149　科曾斯：选自《新方法》一书。1785年

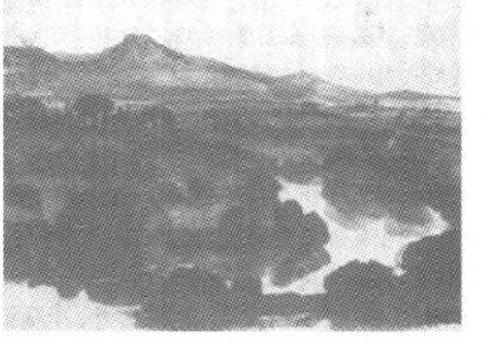


图 152　克劳德·洛兰：位于罗马上方的台伯河。褐色画

科曾斯提出的方式跟一百五十余年后罗夏研究出的诊断工具之间可能存在着某种历史联系。德国浪漫主义诗人贾斯蒂努斯·克纳〔Justinus Kerner〕也许提供了这一缺少的联系环节(图 153)，他用对折纸页上的墨迹激发自己和朋友们的想象力，并写了许多诗记述这些产物暗示给他的种种离奇的幽灵怪相。克纳是唯灵论者〔spiritualist〕，在他的对称的墨迹中看到的大都是鬼怪。在科曾斯看来，墨迹是提示风景画母题的一种方法。二

者的差异说明是被描述为心理定向的选择则在发挥作用。我们前面已遇到过这个观念。它包括那些要影响我们的知觉的态度和预测，它们使我们准备好去看到或听到某一事物而不是另一事物。应用罗夏测验的精神病医生总要避免影响他的病人的心理定向——不过这能否完全办到尚有怀疑。相反，科曾斯却求助于业已调谐好的心灵。他的学生们利用墨迹是为了获得创作风景画的观念，因此，他们从墨迹中发现的就是风景画的母题。假如把图 147 那样一幅图版拿给某个人看，说它再现的是无烟煤的样品，他也不一定会觉得有什么不对头。

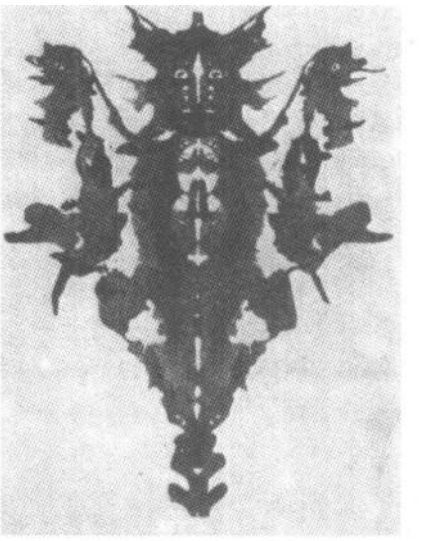


图 153　贾斯蒂努斯·克纳：选自《墨迹画》，1857 年

然而，我们要是说科曾斯的学生们受到的训练是从他的墨迹中看到一些风景，或许还是过于简单化了。他们看到的以及希望看到的是风景的**绘画**。他们是 18 世纪的男女，他们受到的教养使其赞美克劳德的速写(图 150，图 152)。正是这些速写，为如画理想〔picturesque ideals〕树立了标准，而他们想仿效的也正是这些速写。他们已有一种现成的艺术形式语言准备投射到那些墨迹中。他们期望的是那些观念的新的组合和新的变化，而不是一套全新的语汇。

[157] 因此，难得有什么实例比这些科曾斯"新方法"的示范更清楚地表现出制作和匹配、暗示和投射之间相互作用的复杂过程。如果对于克劳德的风格一无所知，英国的绘画爱好者就绝不会想到在本国的风光中发现他所谓的"如画的母题"〔picturesque motif〕。但是，这种习惯以及反过来由这种习惯而产生的图画，又进一步做好准备要在稍似风景素描的一切事物中——即使是用中国墨在一张纸上染成的墨迹中——看到这些久蓄心中的形状。稍事调整就足以使它成为一幅仿效克劳德的母题的清晰可辨的风景画(图 151)。

这可能是制作支配匹配的一个极端的例子。但是，它所使用的原则在一切艺术中都不同程度地发挥着作用。在荷兰 17 世纪作家霍格斯特雷滕〔Hoogstraeten〕记述的一段轶事中或许可以发现最为接近科曾斯方法的实例。我们在书中读到，有三位荷兰风景画家打赌，看谁能在最短的时间里画成一幅风景画。其中一个叫尼普伯根〔Knipbergen〕，"像一个迅捷的抄写员一样"写下了他的母题——我们可以认为，他曾学过我们上一章所讨论的课题。然而杨·凡·格因〔Jan van Goyen〕作画的方式大不相同，他把颜料涂到画布上——这里浅一块，那里深一块——看上去直至像一块带有条纹的玛瑙石，然后他"毫不费事地"使一片杂乱无章的颜料令人惊讶地显出出一幅完美的画。格因利用了他在画布上的准备工作和底色，就像利用供他往上投射自己心爱的母题的墨迹一样。只要看一下这位艺术家的一幅绘画(图 154)，就能看出这段轶事的根据所在。按照这位荷兰作家的记述，上面这两位艺术家都没有获胜。胜利属于皮尔塞勒斯〔Perselles〕，他不动画笔，任凭时间流逝。他先在心中绘成他的画，然后动笔一挥而就。

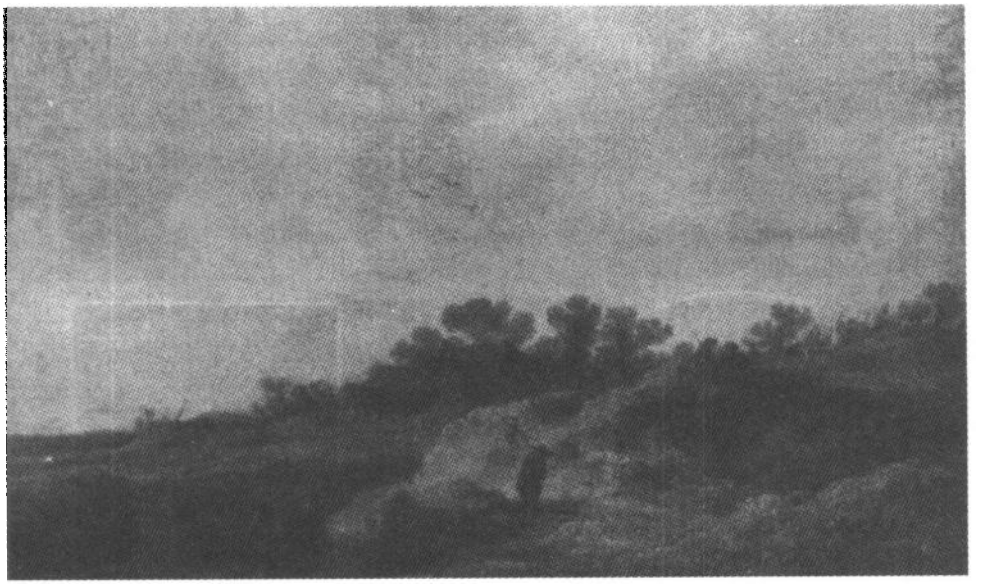


图 154　凡·格因：风景。约 1635 年

这最后一种理性规划的方法无论有什么优点，都有迹象表明，世界不同地区的风景画家不约而同地都发现了投射的价值。最有趣味的类似情况来自中国。据说 11 世纪的艺术家宋迪曾对陈用之的风景画作过如下评论：

> “汝画信工，但少天趣。”“汝先当求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之。观之既久，隔素见败墙之上，高平曲折，皆成山水之像，心存目想：高处为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远；神领意造，恍然见其有人禽草木飞动往来之像，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然境皆天就，不类人为，是谓活笔。”用之自此画格进。

人们经常提到，这位中国艺术家的忠告跟莱奥纳尔多·达·芬奇的《绘画论》〔*Treatise on Painting*〕中的段落相似乃尔，令人惊讶。实际上，正是莱奥纳尔多的著作把这种新方法提示给科曾斯，科曾斯所依赖的正是莱奥纳尔多的权威性。莱奥纳尔多那些话中有一段最著名，其中谈到他的“激起发明精神”的方法：

> “你应该看看某些潮湿污染的墙壁，或者看看色彩斑驳的石块。如果你一定要发明一些背景，就能从这些东西中看到神奇风景的形象，饰有形形色色的群山、废墟、岩石、树丛、平原、丘陵和山谷；你也能从中看到战斗场面和正在施行暴力的奇怪人物，有种种面部表情，各式各样的衣服，还有无数离奇的东西你都能把它们划归为完整的正常形状。在这种墙壁中跟在钟声中的情况一

样：你能想象到的单词，要哪一个你都可以在钟声中听到。”

莱奥纳尔多还有一些更为有趣的段落，其中讨论了诸如云彩或浊水等“混乱的形状”所具备的激励心灵从事发明的能力。他甚至劝告艺术家避免谨小慎微的传统素描方法，因为迅疾、不整的素描又会给画家提示新的可能性。他像上述轶事中的格因一样，利用自己未完工的作品作屏幕，把他的观念投射到上面。

大概我们现在已有更充分的准备，可以重新研究上一章中提到的心理学家 F. C. 艾尔描述“训练有素的一家”的作画程序的一段引文了：“训练有素的画家学会大量图式，依照这些图式他可以在纸上迅速地画出一个动物、一朵花或一所房屋的图式。这可以用作再现他的记忆物像的支点，然后他逐渐矫正这个图式，直到符合他要表达的东西为止。”

被这位心理学家说成艺术家记忆物支点的创造，恰恰是投射的方法。它是制作和匹配相互作用过程的另一个方面；艺术家在纸上作出一个构形，这个构形将为他提示一个物像。不过，他最好让他的图像灵活可变，这样，在投射过程中无论遇到什么困难，都可以得到调整和纠正。

由这个观点来看，艺术家向它投射物像的那个初始形状是人造的还是发现的，这确实不太重要。重要的倒是从这个初始形状中能够画出什么东西来。

莱奥纳尔多并没有忘记把这一课讲到家。在他的论文中引人入胜地记述了一段谈话，这一定是他和波蒂切利〔Botticeli〕的谈话，谈的是艺术家必须多才多艺，必须通晓可能不得不收入画面的一切事物的构造。“我们的波蒂切利”曾主张这样的研究并无必要，“因为只需将一块饱蘸颜料的海绵向墙壁上一抛，就留下一块色迹，从中能得到一帧漂亮的风景。”莱奥纳尔多说道，确实，在这样一块色迹中你可以看到“你希望从中寻求的任何东西”。但是，虽然它们给你提供种种发明，却不会告诉你怎样处理细部。“那样的画家”，莱奥纳尔多下结论说：“画的风景画最糟糕。”在这段文艺复兴时期的画室谈话中，有许多回忆往事之处也许值得追溯。抛掷饱蘸颜料的海绵这个故事来自普林尼，他十分称赞机遇〔chance〕在艺术发明中的作用：一位画家力图再现狗嘴里吐出的泡沫，却枉费心机，最后在灰心丧气之下把一块海绵向画板抛去，瞧！竟达到了心目中的效果。但是，对于一些偶然形状以及向它们进行物像投射所产生的新兴趣，真正的根源一定是阿尔贝蒂。在前面的一章中，我曾有必要地引用了他的艺术起源于偶然形状的理论，并且研究了他的理论有何道理。当然，在大多数文化中，在偶然形状中发现物像的做法仍然只是艺术边缘上的新鲜玩艺。算命先生可能还要把胎痣或茶叶渣读解为一些大有讲究的形状，或者在除夕时玩笑地或认真地研究铸造出的铅的形状。旅游者会看到一些呈动物形状的石头，而围绕那些呈人形的岩石，总要编出各种传说。天然的物体若酷似人们熟悉的东西，就被收集起来，当作 Lusus naturae（反常现象），感到畏惧。但是，除非有艺人把这样一块石头或珍珠镶入了适当的底座形成完善的物像，否则很少有艺术家会注意到这些偶然现象。早期的一个例外是曼泰尼亚〔Mantegna〕，我们在他画的云中可以看出人的面孔（图 155），表明他对想象力的作用感兴感。只是在近年，某些艺术家才重新注意怪模怪样的卵石或一块浮木之类的 objet trouvé（俯拾之物）。但是，在这些古怪东西中，甚至在莱奥纳尔多和科曾斯借投射激发创造性想象力的那些方法中，我们都不能真正了解艺

术的交流合作的力量的重要性。只有考虑到观看者的心灵，它的重要性才会表现出来。

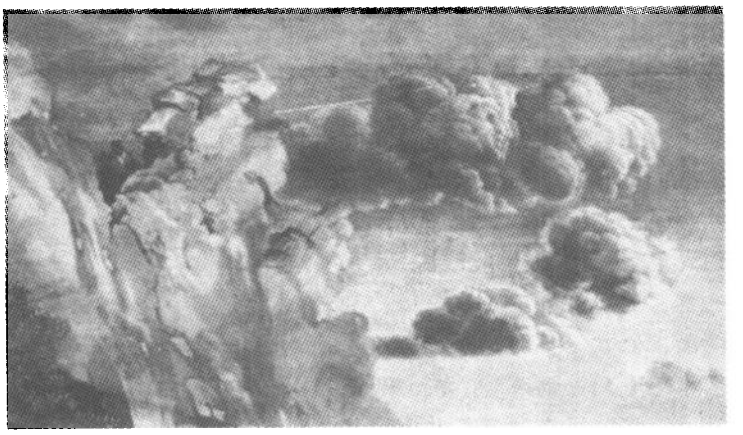


图 155　曼泰尼亚：美德追逐恶德。局部。约 1490 年

三

我认为，要想发现它的作用，只有在艺术从仪式场合中解放出来，有意地诉诸人类想象力的时候，才可能办到。在莱奥纳尔多的著作中，我们已看到这一重大变革所产生的结果，他把艺术家的作品看作诗人的梦想。我们发现古典文化时期有从刻板的上下文中解放出来的类似反应。起初，这些反应采取抗议的形式。人们会记得，柏拉图反对当时的艺术，因为艺术家创作的不是事物自身，仅仅是仿造品，仅仅是幻梦或错觉。艺术家就像个诡辩家，让别人心中浮现出跟现实不符的印象，艺术所创造的相似性仅仅存在于我们的想象之中。柏拉图尤其斥责那些雕刻家的做法，他们把高大建筑上的雕像的比例加大，以求照顾观看者的视点。“假如一个人能从正常角度观看，那么它们看上去就像他们所声称的相像之物。”拜占庭的作家策策斯〔Tzetzes〕记载的一段轶事说明，伟大的艺术革新时期侧重点由物像本身变为物像在观看者心中产生的印象。这段轶事被 17 世纪的作家弗朗西科斯·朱尼厄斯〔Franciscus Junius〕引用在他的《古代文明国民的绘画》〔*The Painting of the Ancients*〕一书之中：

> “雅典人打算在一个高大的柱子上奉献一尊精美的密涅瓦〔Minerva〕雕像，让菲狄亚斯和阿尔卡姆内斯〔Alcamenes〕着手雕刻，准备挑选一个较好的。阿尔卡姆内斯对几何和光学毫无修养，因此，他雕刻的女神在近处看秀美异常。相反，菲狄亚斯……则考虑到应根据指定地点的高度改变他的雕像的整个形状，所以，他让女神的嘴张大，鼻子有些不合常规，其余部分都有相应的变化……在这两尊雕像后来被推出来进行比较的时候，若不是最后两尊雕像终于安放到了高处，菲狄亚斯简直有被大家用石头砸死的危险。阿尔卡姆内斯可爱、精致的

刀法在高处被掩盖了，而菲狄亚斯破相难看之处得益于安放地点高而被隐没，结果阿尔卡姆内斯倒受人嘲笑，菲狄亚斯声望激增。”

有许多绘画应该隔一定的距离观看，这一点在贺拉斯〔Horace〕时代已经是惯见常闻。“诗跟绘画一样”，他写道：“有一类近看比远看悦目，另外一些向后退几步则更加悦目。”这是古典作家传授给中世纪的一条经验。在那本百科知识大全《玫瑰传奇》〔*Roman de la Rose*〕的第二部中，我们读到下面这些话：

“我们发现国王们和画看上去
一模一样，因为托勒密记载了
这个情况，他在《至大论》〔*Almagest*〕中
写道：谁想看到一幅画
完美漂亮，谁就得退远一些欣赏
因为我们在近处看到的不足
隔开一定距离便会消除
有些东西，远处看来
极为美好，但是靠近细瞧
便会觉得非常粗糙……”

在意大利文艺复兴时期对这个问题的评论中，人们经常引用的 locus classicus(经典段落)见于瓦萨里撰写的卢卡·德拉·罗比亚〔Luca della Robbia〕的传记。瓦萨里在传记中比较了分别由卢卡(图 156)和多纳太罗(图 157)为佛罗伦萨的主教堂制作的圣歌队席〔Singing Galleries〕浮雕。他所讲的跟那位拜占庭作家讲的菲狄亚斯和阿尔卡姆内斯的轶事如出一辙，人们不免怀疑瓦萨里是否知道这段轶事。书中说卢卡的作品十分整齐工致，而多纳太罗的则更富有判断力。瓦萨里写道：

“他听凭作品粗糙，不加修润，结果在远处看远胜于卢卡；虽然卢卡的作品设计优美，勤勉用力，但是，由于它的光滑细致，结果在远处看不到，不如多纳太罗的突出，虽然多纳太罗不过草草而就而已。

艺术家应该重视这一点，因为经验表明一切远远移开的东西，无论是绘画、雕塑还是别的什么东西，它们的美丽的草图〔una bella bozza〕要比精细的完工之作更优美，更有力。

除了距离可以产生这种效果以外，在狂热的艺术状态中突然用寥寥几笔画出的表现观念的草图也常常出现这种效果，而费力效果和过多的加工有时反而使那些手不停挥的艺术家们丧失了能力和技艺。”

瓦萨里的描述十分有趣，因为它表明瓦萨里意识到艺术家的想象力跟他的公众的想象力之间的联系。他实际是说，只有发挥高度的想象力的作品才会引起人们的想象力。在



图 156　卢卡·德拉·罗比亚：圣歌队席。佛罗伦萨。1431～1438 年



图 157　多纳太罗：圣歌队席。佛罗伦萨。1433～1440 年

提倡文艺复兴的理论和偏见的上下文里，跟主张发挥灵感和想象并行的是强调艺术是高级智力活动，反对纯靠下贱的技艺。精心润饰的作品表明作者是个只能墨守行会标准的画匠。真正的画家如同真正的绅士一样，干起活来轻松自如。这是卡斯蒂里奥内〔Castiglione〕的著名的 sprezzatura〔轻松〕原则，亦即标志理想的朝臣和理想的艺术家特色的若无其事的态度。“仅仅一根自然的线条，仅仅一个笔触，画得那么轻松自如，似乎手上毫不用力，毫无技巧，听其自然地画到末尾，恰合画家心意，就可以表现出艺术家的高超不凡。”〔163〕

十分清楚，这里正在形成一种崭新的艺术观念。在这种艺术中，画家作出暗示的技能必须与公众领会暗示的技能相配合。思想刻板的庸人是不包括在这个封闭的圈子之内的。他不懂得 sprezzatura〔轻松〕的魅力，因为他还不会运用自己的想象力进行投射。他缺乏适当的心理定向，不能在一幅“漫不经心的作品”的无拘无束的笔触中辨认出艺术家想表现的种种物像；他最不能够欣赏这种缺乏润饰后面所隐藏的神秘的技巧和聪颖。

瓦萨里在讨论提香晚期风格时又谈到这个问题：“毫无疑问，在最后这些作品中他的处理方法迥异于年轻时的方法，因为那些早期作品画得相当精细，其勤勉令人难以置信，所以既可近看，又可远观(图 158)，而他最后那些作品则是粗率涂抹的点点线线，以致在近处看不出什么东西，不过隔开一定距离这些作品看上去却完美无瑕(图 159)。许多人本想在这一点上仿效他以表明自己是有经验的大师，却画出了一些粗劣的作品。其原因就在这里，因为这种绘画虽然似乎毫不费力，其实绝非如此。”

由于有这种转化的魔力，提香的晚期风格在艺术理论中众所周知。洛马佐〔Lomazzo〕讲述了奥雷利奥·卢伊尼〔Aurelio Luini〕参观这位年迈的艺术大师的画室的情况：“奥雷利奥在那里看到一幅不可思议的风景画，乍一看似乎仅仅是涂抹而已，可是

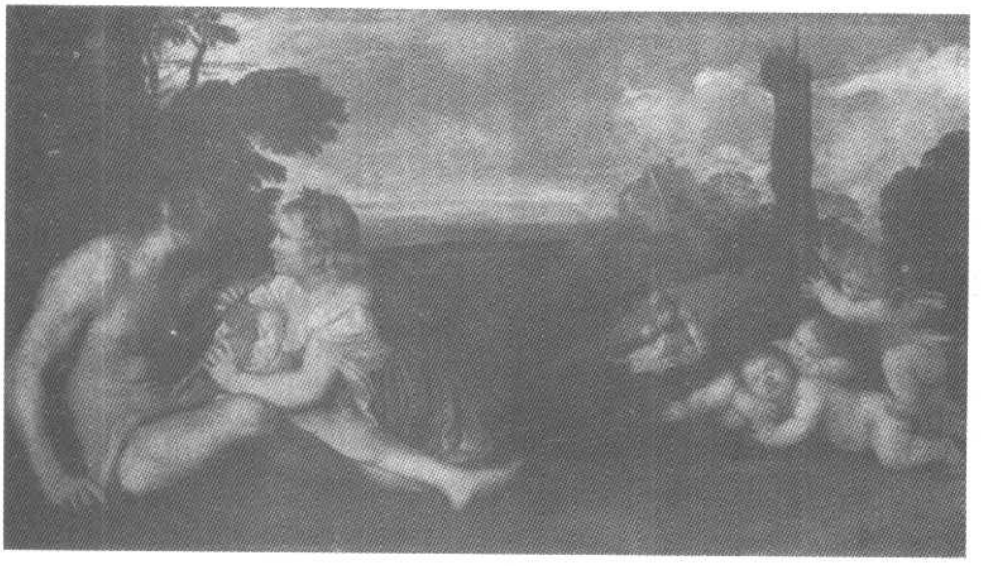


图 158　提香：人的三个时代。局部。约 1510 年



159　提香：牧羊人和神女。约 1570 年

后退到远处再看，仿佛太阳在画面内照耀，使得这里那里的道路向纵深退去。”

瓦萨里这部颇具影响的书告诉了北方诸国，谨小慎微地注意绘画最后加工的传统方法仅仅是两种可用方法中的一种。卡雷尔·凡·曼德尔在1600年左右写的一首关于绘画艺术的说教诗中，把瓦萨里对于提香两种风格的描述翻译成一节押韵的诗，接着写道：“初学者们，由此我希望在你们眼前展现两种完美的风格，现在你们可以按自己的爱好确定自己的道路，不过我还是要劝告你们在初学时要致力于工整的风格……但是，无论画得工整还是粗糙，都不要使用过于刺目的高光。”

读过曼德尔作品的荷兰鉴赏家会因此知道，在艺术王国中既有煞费苦心细致润饰画面的道奥〔Dou〕(图160)的地位，又有哈尔斯(图161)或后期伦勃朗的地位。保留至今的几段伦勃朗关于自己艺术的谈话中，有一段声称他坚持第二种风格。据说他曾说过：“别把鼻子凑到我的画面上去，颜料的气味会使你中毒的。”

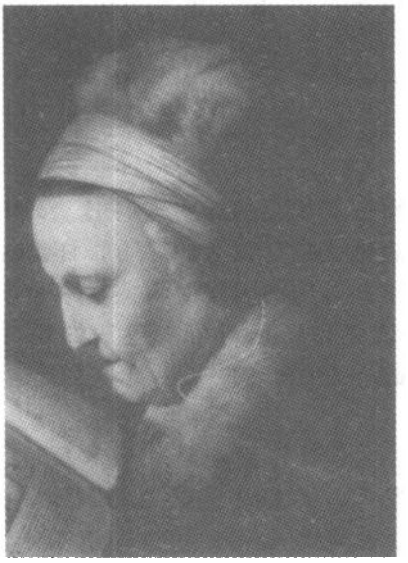


图160　道奥：读书女人。局部。约1630年

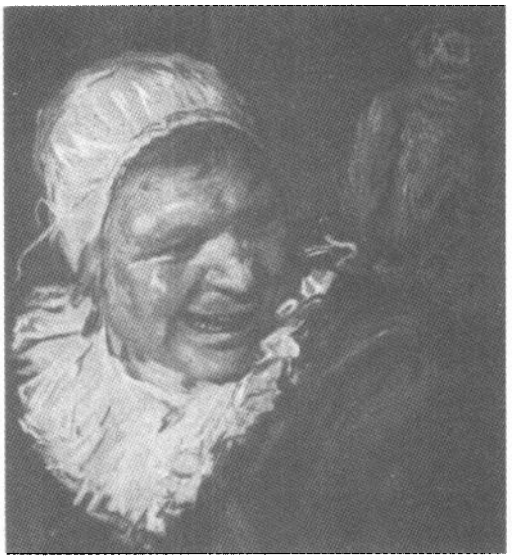


图161　哈尔斯：马勒·巴伯。局部。约1620年

委拉斯克斯的传记作家帕洛米诺〔Palomino〕记述说，这位艺术家作画时使用特别长的画笔，以便保持自己跟画的距离；又说他作的肖像画从近处看莫名其妙，但是，从远处看却令人惊叹。 [165]

关于这两种风格的画室谈话，威尼斯画家博斯基尼〔Boschini〕有很好的总结。他在1660年作的诗中，把diligente〔勤勉〕跟manieroso〔矫饰〕作了对比，这预示了卡纳莱托(图162)和瓜尔迪〔Guardi〕(图163)之间的差异。

> 只要具有耐心、爱好以及敏锐的观察力，任何画家都能够完成工细的作品；但是，要达到保罗〔Paolo〕、巴萨诺〔Bassano〕、帕尔马〔Palma〕、廷托雷托〔Tintoretto〕或提香的手法〔manner〕或笔法〔touch〕——老天爷作证，那可会逼你发疯。 [166]

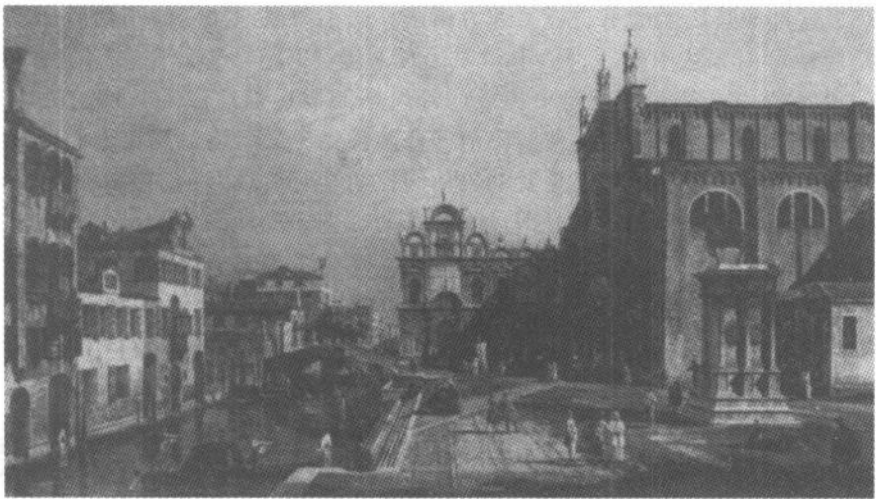


图 162　卡纳莱托：圣扎尼波罗广场，威尼斯。约 1740 年



图 163　瓜尔迪：圣扎尼波罗广场，威尼斯。约 1782 年

博斯基尼撰写的那些入门书，其中一本有一篇他去世后发表的序言，详细说明了理解这些大师的风格对于鉴赏家是何等重要，该序言还把对可靠笔法的观念跟 sprezzatura〔轻松〕的传统观念联系起来。

> “甚至以柔和的风格作画的画家们，尤其是提香，最后也要画上几笔高光或阴影，气势磅礴地完成作品以消除他们在画面上苦心经营的痕迹；因此，如果看不出这样的笔触，尤其是在头部当中看不出来，那么，这样的作品就应为摹本，因为小心翼翼地模仿该作品的人只能搞出费尽心力的东西来。”

所以，鉴赏家得到的忠告就不再是仅仅向后站而已。他应该仔细观看画家的手工，欣赏他用以唤起某个物像的笔法和神奇的笔力。人们日益意识到，我们所欣赏到的与其说是从远处观看这些作品，倒不如说是这么一个动作：后退几步，观看我们的想象力如何开始行动，把一片杂乱无章的色彩转化为一个完美的物像。18 世纪的批评家们对

心理学的兴趣与日俱增，这一观念就更加明晰了。在18世纪初我们看到罗歇·德·皮尔〔Rodge de Piles〕讨论了投射活动中的乐趣的根源："正如思想有种种风格，制作也有种种风格……坚实风格和润饰风格……坚实风格赋予作品生气，也给选择不当找到借口；而润饰风格则一概予以修饰美化；它没有给观看者留下发挥想象力的余地，而观看者的想象力则随意去发现和完成一些东西；它把那些东西归之于艺术家，**不过实际上这些东西只是想象力本身产生的**。"（重点为我所加）

那位伟大的法国批评家凯吕斯伯爵〔Count Caylus〕更加尖锐、明智地探讨了他和其他人为什么喜爱未经修饰、一挥而就的速写，喜爱仅仅的暗示，却不那么喜欢清晰的物像：感到自己"懂行"总是叫人愉快的。

我们看到，这样就出现了一种和观看者之间相互作用的心理学绘画理论，而这种相互作用正是这几章主要讨论的问题。雷诺兹在纪念他的伟大对手盖恩斯巴勒的艺术那篇著名讲演中为它补足了大功告成的几笔。雷诺兹谈到在盖恩斯巴勒的绘画中(图164)经常可以观察到的古怪拙笔和污痕，接着以通常的讲法说道："这种混乱，这种粗陋、不成形的外表，凭借一种魔力，在一定的距离就呈现出了形状，一切部分似乎各归其本位……盖恩斯巴勒本人认为这个手法特色和它的惊人的力量是他的作品的一种妙处，我认为这一点可以从我们所知的他一直表白的迫切愿望中推而知之，他希望他的画在展出时不仅让人家远看，还要让人家近看……我常常这样想，他的肖像画以其惊人的肖似而享有盛名，这种不加润饰的手法甚至对此还有助益。虽然这种看法可能被认为无中生有，不过我认为，对于这种画法之所以能具有这样的效果，未尝不能提出一个似乎可信的理由。我们猜想，在这种不确定的手法中有这种总的效果；它足以使观看者想起描绘的对象；其余的部分由观看者的想象力予以补足，而且跟艺术家全力以赴所能达到的效果相比，即便不是更准确，也是更让他自己满意。同时也必须承认，这种手法有这样一个弊端：如果在对描绘对象毫无所知的情况下观看这种肖像，由于画面不明确使得想象力有极大的自由，几乎可以随其所欲地设想出任何特征和征状，那么形成的观念就会因人而异，而且等到大家发现绘画的对象跟自己的概念不相符合时，就会感到失望。"



图164　盖恩斯巴勒：约翰·泰勒夫人。约1780～1788年

[167]

在雷诺兹看来，盖恩斯巴勒那些经常不加润饰而且相当模糊的指征〔indications〕，只不过是给我们记忆物像充当支架的那些图式；换句话说，它们是被画者的亲友可以投射一个心爱的物像的屏幕，但对于那些不能得助于自己的经验的人，这些屏幕仍是一片空白。在这类作品中，投射所起的作用和人们打算要它起的作用已经表现得再清楚不过了。

实际上，到雷诺兹撰写此文时，这种读解笔触游戏带给人们的乐趣已经大众化了，

J. E. 利奥塔尔〔J. E. Liotard〕竟至撰写了他的画论，主要攻击“凡是优秀的绘画，必须画得易懂、自如、笔致细密”的偏见。他可以而且愿意承认，这样一幅画从远处看来会好一些，不过他认为，在这种情况下，好一些也仅仅是“不那么难看”而已。读了他
[168] 1781 年就写出的反对使用铺填笔法〔loaded brush〕作画的论辩，人们会奇怪为什么印象主义者的技法竟会给公众那样一个大胆革新的印象。

但是，印象主义所要求的还不仅是读解笔触，它还要要求读解笔触之间的关系，如果可以这样说的话。19 世纪时髦的艺术名师中有许许多多的画家，如博尔迪尼〔Boldini〕和萨金特〔Sargent〕等人，他们或多或少都以铺填笔法作画，使得投射游戏足以平易近人。在那些大师中，杜米埃的技法就属这一类(图 26)，画笔坚定而大胆地追随着形状。笔触的方向不再有助于读解形状，这是印象主义绘画的要旨。观看者必须在没有任何结构辅助的情况下调动他对于可见世界的记忆，并且把它投射到面前的画布上由点点划划构成的镶嵌图案之中。因此，制导投射的原则正是在此发挥到极致。不妨说，物像并没有在画布上留下稳固的锚地(图 23)——只是在我们心中“唤起”〔conjured up〕而已。观看者心甘情愿地对艺术家的暗示〔suggestion〕作出反应，因为他欣赏眼前出现的这种变形转化。正是在这种乐趣中，在我们所讨论的这一时期中，逐渐地、几乎无人注意地出现了艺术的一个新功能。艺术家越来越给观看者“更多的事情做”，把他拉入创作这个魔法圈子，使他得以体验曾是艺术家特权的“制作”活动的几分激动。这是个走向 20 世纪艺术中那些视觉之谜的转折点，正是它在考验我们的机智，让我们挖空心思去理解未表现出的和模糊不清的东西〔unexpressed and inarticulate〕。

把印象主义跟这一发挥主观性的要求联系起来可能显得自相矛盾，因为印象主义的拥护者们另有高论。在他们看来，印象主义是客观真实性的胜利。我们将在后面的一章
[169] 中阐明这一主张的含意。

第七章　错觉的条件

心灵从感觉中接收了微小的回忆端绪后，就无限地进展下去，把应该回忆的内容全部回忆出来。因此，仿佛站在心灵入口处的感官，接收了万事的端绪，并提供给心灵；同样，心灵接收了这一端绪，然后从事其后的一切：细柄长矛的下部只不过轻微摇动，这种震动便传遍整个长矛甚至到达矛头……因此，我们的心灵只需要一个小小的端绪就能回忆起全部事情。

——据弗朗西斯科斯·朱尼厄斯引马克西穆斯·泰里乌斯《古代文明国民的绘画》〔After Maximus Tyrius as in Franciscus Junius, The Painting of the Ancients〕

一

上一章列举的例子肯定了菲洛斯特拉托斯归之于他的主人公提阿那的阿波罗尼俄斯的观念，即“观看绘画和素描作品的人必须具备模仿能力”的观念和“除非知道那些动物的模样，否则谁也不会看懂画的马或牛”的观念。一切再现都在某种程度上依靠我们所说的“制导投射”。在我们说印象主义风景画的点点划划“突然有了生气”时，意思是画面引导我们把一幅风景投射入这些色块之中。

心理学家把读解绘画的问题归类于他们所说的“象征材料的知觉”〔perception of symbolic material〕。这个问题已经引起了所有研究有效的信息交流——读解本文〔text〕，或者显示，或者倾听信号——的人们的注意。其基本事实在上世纪末由威廉·詹姆斯〔William James〕在《与教师的谈话》〔*Talks to Teachers*〕中以他惯有的清晰方式作了描述：

在我们倾听一个人说话或阅读一页文字时，我们认为是自己的所见或所闻的东西，许多都是由我们的记忆供给的。我们会忽略印刷错误，虽然看到了印错的字母，心中想象的却是正确的字母；在去外国戏院观看戏剧时，我们就认识到聆听台词时我们实际听到的是如何之少；因为在那里给我们造成困难的与其说是我们不能理解演员们所说的话，不如说是我们不能听到他们的话。事实上，在国内的类似情况下，我们听到的也同样是少得可怜，只是我们的心灵有较充足的言语联想，供给了必需的材料，得以根据微弱得多的听觉线索进行理解。

恰巧在战争期间我曾有机会在严峻的实际场合中研究知觉的这一方面。有6年的时间，我受聘于英国广播公司的“监听部”，即情报监听处，在那里我们时刻注意着来自友方和敌方的无线电传输。正是在这种上下文，我深切地感到制导投射对于我们理解象征材料的重要性。那些最使我们感兴趣的传输，有些常常是勉强听得见，于是对录有这些广播的录音唱片上的我们实有的那一点点语音声息进行解释，就成为十足的艺术，甚 [170]

至是一项游戏。正是在那时，我们认识到我们的知识和预测对于我们的听觉有多大的影响。要想听到实际说的话，你就必须知道可能会说什么话。更确切地说，你是从你所知的各种可能性中挑选出某些词组，尝试着把它们投射入所听到的噪声之中。因此，这个问题是个双重的问题——想出种种可能性，并且保持批判能力。要是控制不住想象力，能把噪音听成任何话——就像莱奥纳尔多能从钟声中听出任何话一样——他就玩不了这个游戏。你必须保持你的投射作用灵活机动，必须不厌其烦地试验种种新的选择，必须承认有失败的可能性。因为这个经历最明显不过：一旦你的预测牢牢固定下来，你的信念又确定不移，你便不再意识到你自己的活动，那些噪音似乎顺理成章，转化成预测中的话。暗示效果十分强烈，以致我们形成了一个惯例，如果希望某个同事检查自己的解释，就决不把自己的解释告诉他。预测产生错觉。

当我在为这些实际工作绞尽脑汁的时候，我并不知道这些关于通讯的传输和接收的问题——诸如“消息”〔message〕和“噪声”〔noise〕之类的术语——注定会成为虽说不上时髦，却也十分重要的叫做“信息理论”〔Information Theory〕的研究领域。这门科学的技术方面和数学方面永远是我一窍不通的东西，但是，我的经验使我至少能够懂得它的基本概念之一，消息具有从“可能状态的集合”中进行选择的功能。监听员关于种种可能性的知识就是关于语言及使用语言的上下文的知识。如果仅有一种可能性，那么一出现威廉·詹姆斯所说的最微弱的“听觉暗示”〔auditory hint〕，他的感受装置就很可能前跃并预料到结果。但是，根据这种理论还可以说，如果这样的可能性仅有一种，那么暗示本身便是多余的，而且实际上并没有特殊消息。我们在特定的上下文中，必然期待的那个词语，不会增加我们的“信息”〔information〕。一位朋友走进房间说了声“早安”，我们并没有接收到严格意义上的消息。这种词语没有从可能状态集合中进行选择的功能，虽然可以设想在一些情境中它会具有上述选择功能。

这样看待通讯的最有趣的结果是得出了一个普遍的结论：一个象征符号在任何一个
[171] 特定的情境中出现的概率越大，它的信息量就越小。能够预知结果就无需再听。就是在这种上下文，投射会代替知觉。

在一个十分机巧的实验中，清楚地表明了不仅在倾听过程中、还有在观看过程中投射和知觉这二者都是很难区分的。让受试者坐在一块屏幕前，周围一片黑暗，并告诉他们要测试的是他们对光的敏感性。实验者要求给光，助手便向屏幕上投射一片很微弱的光，并徐徐增加光的强度，同时要求每个人都准确地记录下他感知光的时间。但是，偶而在实验者要求给光时，实际上并没有光映射出来，结果发现受试者依然见到有光出现。他们对于事件发生顺序的强烈预测实际上引起了幻觉〔hallucination〕。

我猜想哪一类人也不如魔法师更能引起这样一些虚像知觉〔phantom perception〕。他们造成一连串预测，造成类似熟悉情境的样子，使我们的想象力跑到了前头，自动地完成了整个过程，根本不知道在哪里已经受了骗。有一些简单的室内把戏使我们看到了这个问题的最基本的形式。无论是谁，只要能令人相信他是在拿着一根针干活，就能使我们看到一条实际并不存在的线。像查理·卓别林〔Charlie Chaplin〕这样的魔术师用一付叉子和两个面包卷表演舞蹈，结果那叉子和面包卷在我们眼前变成了灵巧的腿，这时戏法诀窍就成了艺术。

二

在研究视觉物像的人看来，这些经验是颇有关系的，因为它们说明了行动的上下文〔context of action〕是怎样创造错觉条件的。木马靠在角落时只是一根棍儿；一旦骑上，它就成为儿童想象力的焦点，变成了一匹马。我们还记得，艺术物像过去也曾处于行动的上下文中。在黑暗的洞穴中看到画着一头野牛遭人用长矛痛打——如果我们关于这些艺术起源的看法是正确的话——那一定曾是一幅可怕的景象。我们确知的是，早期文化的一些物神和祭礼像就是用于这种行动的上下文中；人们为它们沐浴，涂油，穿上衣服，然后抬着它们游行。这就难怪会在它们身上产生错觉，虔诚的信徒会看到它们在缕缕香烟后面微笑，皱眉或者点头。

正是在艺术退出了皮格马利翁的行动阶段时，它不得不寻觅一些手段加强错觉，创造希腊人首先探索过的那暂时中止怀疑之心的朦胧王国。但在这里和从此以后，只有当那行动的上下文造成的预测增强了艺术家的手工效果时，错觉才能变成骗术。古典文化 [172]
时期关于错觉的一个最著名的故事淋漓尽致地说明了这一点：那是普林尼记述的轶事，讲的是巴尔拉修怎样战胜了宙克西斯。宙克西斯画出的葡萄几乎乱真，骗得鸟儿纷纷前来啄食。巴尔拉修把对手邀至自己的画室，让他观看自己的作品。宙克西斯迫不及待地要把画板的帘子掀开，这时他才发现帘子不是真的，而是画上去的。事后他不得不承认输给了巴尔拉修，因为巴尔拉修不仅骗了没有理性的鸟儿，还骗了一位艺术家。以冷静的理性眼光来看，巴尔拉修的技艺就不是那么令人赞叹。在可怜的宙克西斯的经验范围内，帘子被绘制出来的概率无疑是零。因此，寥寥几笔绘出明暗可能就足以使他“看到”他预测的帘子，当他紧张盯着下一步，盯着他要打开的绘画时，就更是这种情况了。从那时起，绘制 trompe l'oeil〔乱真之作〕的画家一直依靠错觉和预测的相互强化：画板上画出的苍蝇，信件架上画出的一封封信(图 165)；我所见的最成功的乱真之作确实非常近似巴尔拉修的把戏——模拟一幅画前破裂的玻璃镜框的画。 [173]

如果这些预测不存在，就必须制造这样的预测。我们看到在古典文化时期这样一个超越绘画的幻梦现实〔dream-reality〕的尝试。画家西奥恩〔Theon〕在小号声的伴奏下展示了他绘有一名士兵的画，我们确信当时错觉大大加强。我们当中那些尚记得第一批有声电影的人，多少可以想象到这种效果。

但是，无论颂扬者对艺术家可能说过什么话，绘画和雕像都是无声的，艺术必须满足于在自身手段范围内，在自己单独的世界中创造奇迹。人们发现甚至在这个有意识进行虚构的世界内，真正的错觉也是照常发挥作用：我们已经看到不完整的绘画能怎样地激发观看者的想象力，投射出没有画出的东西。这一发展的部分历史在上一章已经讲述；现在我们必须转而研究它的心理学解释。若要开动投射作用机制，显然有两个条件必须具备：一个条件是必须让观看者确知怎样填补遗留的空白；第二个条件是必须给观看者一个“屏幕”，即一块空白或不明确的区域，使他能向上投射预测的物像。

从菲洛斯特拉托斯著作中引用的那段文字表明古典艺术懂得这些激发我们“模仿能力”的手段，庞贝和罗马的许多错觉主义的绘画验证了关于古典艺术全面掌握这些手段的印象。利维亚〔Livia〕宅第的灰色画〔grisaille〕(图 166)着力地暗示形状，一些空白

部分有待我们的想象力予以填补，说明这些装饰家能够十分娴熟地玩弄这种魔术家的把戏。

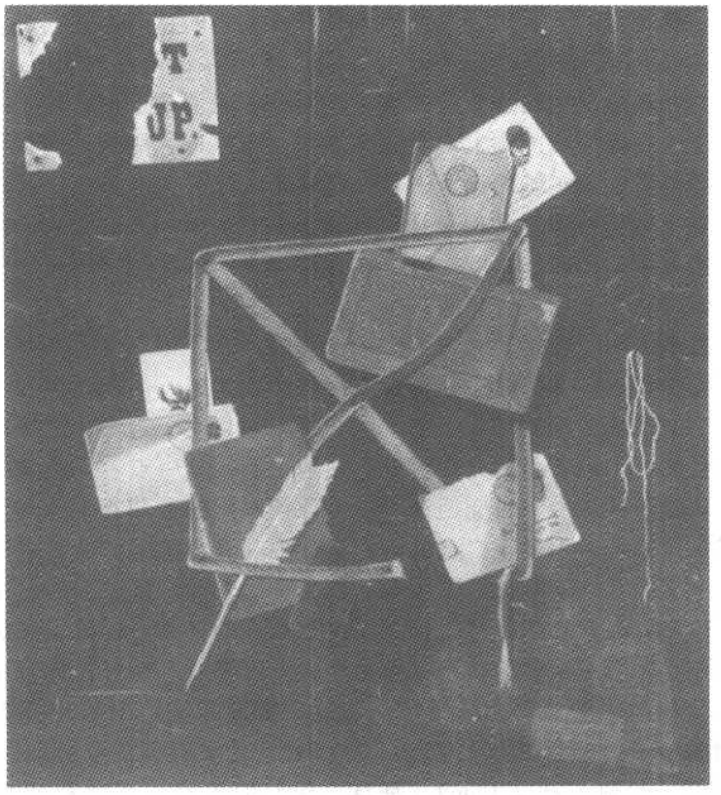


图 165　皮托：旧函件。1894 年

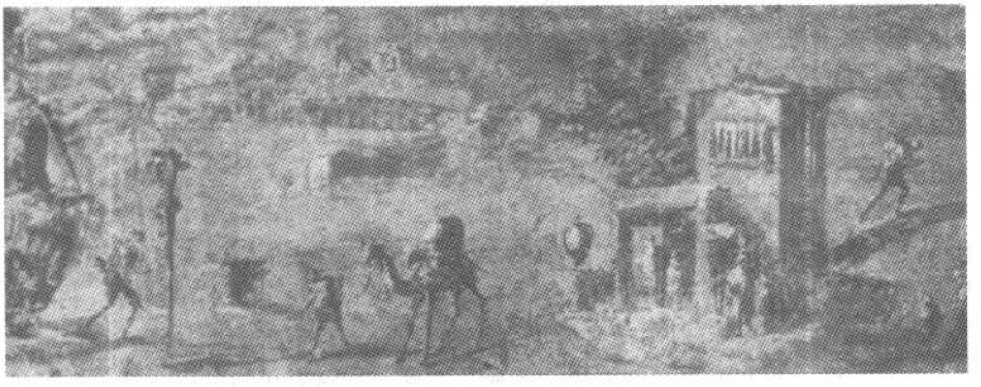


图 166　利维亚宅第的单色壁画，罗马。公元 1 世纪

但是，对于我所说的“屏幕”理解之深，任何艺术传统都超不过远东的艺术。中国的艺
[174] 术理论讨论了笔墨**不到**的表现力。“无目而若视，无耳而若听……实有数十百笔所不能写出者，而此一两笔忽然而得方为入微。”（图 167）把这些见解进行浓缩后的一个原理，

可以当作本章章首引："i tao pi pu tao〔意到笔不到〕——意念在，可以免动笔。"

或许恰恰是中国艺术的视觉语言有限，又跟书法是一家眷属，鼓励艺术家让观看者进行补充和投射。闪亮的绢素上的空白跟笔触一样，也是物像的一部分(图 168)。另一篇中国的画论写道："塔顶参天，不须见殿，似有似无，或上或下。茅堆土埠，半露檐廒，草舍庐亭，略呈樯柠。"



图 167　选自《芥子园画传》

我们并不确知，庞贝城的居民也好，中国艺术爱好者也好，对于这些空空如也的空白他们是怎样有所"见"的。但是，不难说明，假定两个条件都具备——既熟悉又有空白屏幕——那么要把虚像与实像区分开简直跟人们倾听战时广播的情况一样困难。以称为阴影凹凸体〔Shadow Antiqua〕〔即"格兰比阴影体"("Granby Shadow")〕的字体为例，这种字体的字母假如是由立着的带子组成的话，那么它们那熟悉的形状只是通过具有阴影的那一边表示出来的(图 169)。阴影跟阴影之间的间隔表明沿带子的厚度有一条镶边。实际上并没有这样的镶边，但是，许多观察者都看见这条镶边延伸于整个字母顶端。这种错觉很容易破坏，方法有两个：或者把各单独的形状分隔开来，使那熟悉的字母形状消失；或者破坏"屏幕"。把同一字形置于绘有鲜明图案的背景上，"主观轮廓线"，或虚像中的隆起部分，就会消失。只有在我们的视野里没有任何东西跟我们最可能采用的假设相抵触时，我们才看到那条镶边。

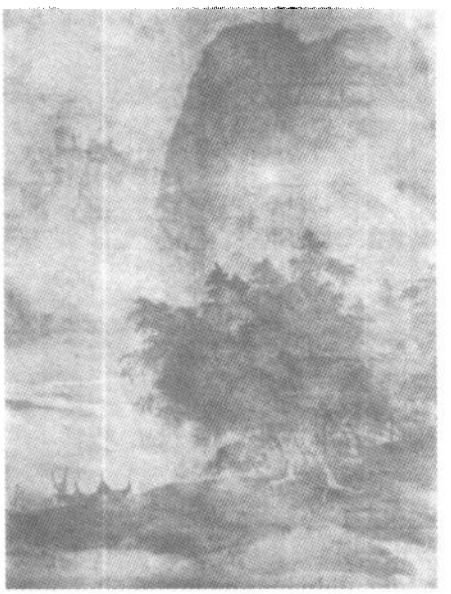


图 168　中国佚名画家：雨后渔家。12 或 13 世纪

[175]

对于这些虚像能够对知觉玩弄什么把戏，从事读解物像以获取信息这种工作的人是深有体会的。专心致志地读解空中侦察照片的情报官员们，以某人体组织中最微弱的可见阴影为依据作出诊断的 X 射线专家们，他们通过严格的训练认识到"信则见"〔beliveving is seeing〕的情况是多么屡见不鲜，认识到让他们的假设灵活机动有多么重要。艺术爱好者采取了相反的心理定向。除非他是个旧画修复

ILLUSION

图 169

者，否则他可能终生也不会了解他所钟爱的画跟他自己制造的那主观轮廓线抵触到何等地步。如果他把这些投射从画上撤除，留下的很可能仅是毫无意义的骨架。

三

在前面一章中，我们看到西方传统的艺术家最终对不确定形状的力量是何等依赖。但是，这样处心积虑地求助于我们的想象力绝不是克服绘画手段种种限制的首要的基本方法，这些限制是双重性的。其一涉及到一切二维的再现所必不可免的不完整性。母题总有某个部分我们看不到，而且永远会有某些部分重叠在一起。我们已经看到，自然主义的艺术家必须牺牲一些能给予观看者所需信息的写实性特征，这种情况已经引起了古代批评家的评论，他们赞美巴尔拉修的技巧，巴尔拉修向人们“表明”了他不能画出的东西，“从而表现出了他所遮掩的东西”。这种重叠的手段也激起了类似的赞美。菲洛斯特拉托斯在描述一幅真实的或想象的绘画时，称赞了艺术家的诀窍，这位画家围着底比斯〔Thebes〕的城墙画了许许多多武装士兵，这些士兵“有些可以看到全身，有些腿部被遮住了，还有些可以看到上身，后面有些只露出小半身，有些只露出个头，有些只露出头盔，最后则只看见矛头。老弟，这一切都出自类推，因为眼睛在画面上有关部分巡视一周以后，肯定要受骗”。

莎士比亚在《鲁克丽丝受辱记》〔*The Rape of Lucrece*〕中描写一幅表现特洛伊城陷落的绘画时，想必从这段记述中得到灵感：

> “因为那里有一幅作品，充满了想象；
> 惑人心目的奇思，安排得简洁、得当，
> 代表着阿喀琉斯的，是他挺立的矛枪
> 牢执在摆甲的手里；他本人隐没在后方，
> 谁也无法看到他——除非用心智的眼光；
> 一只手、一只脚、一条腿、一个头，或一张脸庞，
> 靠了想象的翼助，能代表完整的人像。”

从这方面考虑，至关紧要的是不要把所推断或所知道的东西跟所看到的通过投射而发生的事物变形混为一谈。西方自然主义的伟大开拓者们做过的许多实验未能使人信服，这些失败就说明了上述区别。在帕多瓦〔Padua〕的阿雷那礼拜堂〔Arena Chapel〕里有乔托画的《最后审判》〔Last Judgment〕（图 170），其中有一个令人迷惑的特征，就是在艺术的这个转折点上大胆实验的一例。在墙壁中间两位天使高高擎起的十字架后面，我们看出有两只脚伸了出来，但看不见躯体，再仔细看看，就发现还有两只手。它们必定是被最后的号声所唤醒的一个灵魂的四肢，它躲在十字架后面避难，摆脱那些把灵魂拖向地狱的魔鬼。我们想把这个隐藏的人物解释为跪在近旁的供养人的灵魂，抑或解释为艺术家本人的灵魂，那就听凭我们想象了。

大约又过了三代人，杨·凡·艾克〔Jan van Eyck〕对我们的预测就更进一步，他认为通过理智的推断我们将会而且也能够补充完善他的画面。看一看绘有奏乐天使的那

幅根特祭坛画，我们发现有一个奇特之处在复制后几乎已泯灭无余(图 171)。在风琴的侧面，或者更确切地说是在它的后面，有一抹红褐色。要领会这个暗示，你就必须了解风琴是什么样子。那是操作风箱的天使的长袍和头发，杨·凡·艾克不想把这些东西漏掉。在其前仅仅十年左右，法国绘制的一部《时祷书》〔*Book of Hours*〕的彩饰可以说明杨·凡·艾克的意图何在(图 172)，不过在这幅画里操作键盘的天使对观看者是半掩半露。



图 170　乔托：最后审判。局部。阿雷纳礼拜堂，帕多瓦。约 1306 年



图 171　扬·凡·艾克：奏乐天使。选自根特祭坛画。约 1432 年

除此以外，我们还可以举出一些例子：多纳太罗的莎乐美〔Salome〕浮雕(图 173)中冲出房间奔向右方的那个人物，只能看到两条腿；丢勒的版画《浪子回头》〔The Prodigal Son〕(图 174)中一头公牛的尾梢，或者印象主义绘画或德加的绘画中对不完整形象所做的许多实验。然而总的来说，艺术家们终于认识到用不完整形象进行暗示的能力是有限度的。有一个著名的视觉玩笑，最早为卡拉奇兄弟作传的马尔瓦西亚



图 172　选自法国的一本《时祷书》。约 1420 年

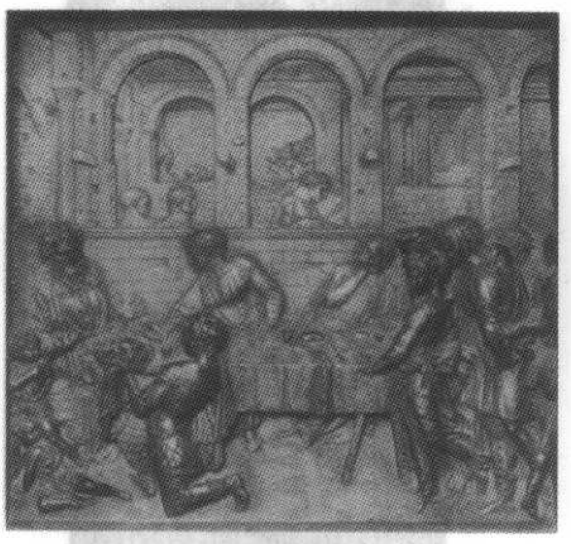


图 173　多纳太罗：希律的宴会。洗礼堂，锡耶纳。1427 年完成



图 174　丢勒：回头的浪子。约 1496 年

〔Malvasia〕认为出自卡拉奇兄弟，表明他们意识到了这些局限(图 175)。这是些意欲迷惑观看者的画谜。三条直线，上面一个三角，“再现”在布道坛上酣然入睡的嘉布遣会〔Capuchin〕修士；画有半圆和三角的直线，“再现”在墙壁
[177] 另一国的一个砌筑工的帽子和泥刀。这种画谜近来已见流行，称为“涂鸦画谜”〔droodle〕，不过涂鸦画谜还没有成为一种艺术形式。然而，只要翻一翻废弃的快照就可以发现，当“生活片段”在偶然的一点上被捕捉住并固定下来时，现实是多么频繁地给予我们类似的不完整的物像，给予我们各种各样令人迷惑的涂鸦画谜。我们很少看见这些奇怪的构形，这是因为我们本身的运动和有关事物的运动很快就会帮助我们弄清并辨明那些偶然引起



图 175　仿自安尼巴莱·卡拉奇：特技画。约 1600 年

我们注意的稀奇古怪的事物角落。由于重叠造成混淆的静止物像跟可以把情况弄清的生活本源之间的极其重要的差别，是我在导论中提到的阿道夫·冯·希尔德布兰德那部论形式问题的名著的主题之一。希尔德布兰德虽然对主张明晰的古典理想富有素养，却坚决认为他同代的印象主义画家们从立足于描绘瞬间出发会走向荒谬的结果。艺术家的任务是赋予他描绘的形状以古典浮雕的清晰完整性，借以补偿作品所缺乏的运动和空间。只有这样，他才能免于永远依赖观看者的知识和猜测的能力。

希尔德布兰德所提的问题无疑是个实实在在的问题，尽管很难说印象主义画家忽视这个问题。他们用不完整的形式捉弄我们的时候，仍然小心翼翼地维持画面的可理解性，让我们得以欣赏他们对视觉现实转瞬即逝、难以捉摸的特征的关注。然而，绝非偶 [178]
然地，他们把自己局限于 la vie contemporaine〔当代生活〕的母题和场面，因为在这些地方他们能够依赖观看者的知识，做到恰恰是希尔德布兰德所反对的事情。

随着彼此之间世代远隔，或许我们将会日益强烈地意识到，我们需要用自身的体验来补苴他们的暗示。对于社会历史学家，印象主义绘画的史料价值低于传统的现实主义画家的绘画。当赛马变成人们记忆淡漠的仪式，马也像渡渡鸟一样绝迹的时候，跟弗里思〔Frith〕创作的《跑马大赛日》〔Derby Day〕(图 177)那幅维多利亚时代现实主义名作相比，马内那幅描绘赛马的生气盎然的速写(图 176)，向历史学家提供的赛马史实当然要少一些。人们很可能会说，弗里思跟马内相反，他没有留下想象的余地，然而像我们所看到的，事实上根本没有任何再现能够达到这一步。惠斯勒〔Whistler〕把弗里思画的背景和马内画的背景作了比较，这样比较一下确实有启发。原来，弗里思也同样依赖我们的知识，依赖我们投射和补足他未曾明确画出的部分的能力。如果孤立地看，他对正面看台和看台上沸腾的观众画得并不比马内细致——只不过从绘画角度看更乏味一些而已。我们可以向马内的画上投射兴奋的人群的活力和动势。他利用的就是他那些忽隐忽现的形状的多义性〔ambiguity〕，提示出各种各样的读解，从而以希尔德布兰德未曾想到的方式弥补了画面上所缺乏的运动感。

花上一个下午在美术馆里看画，这样研究约简和信息问题还会走入歧途，竟至还不如思考一下这个问题为好。我们很快就会证实上一章的结果，即印象主义画家绝不是最先发现和利用这种不完整再现的魅力和刺激的。但是，早期大师们是采取措施让观看者适应这种技巧，轻而易举地进行投射，而印象主义者却要观看者享受视觉震撼的刺激。因此，绝非偶然地，20 世纪的艺术书籍乐于向我们展示选自古画背景的一些细部，这些细部表现出古代大师出人意料的胆量，使我们震惊。当然，这种胆量常常是对那些细部做出解释的现代人的胆量，是他们把这类物像孤立地展现出来，去掉了早期大师们所强调的逐渐过渡。

且看取自阿尔特多夫尔〔Altdorfer〕的一幅画(图 178)的细部(图 179)。这个细部画法之大胆无以复加，他竟把天使们的形状节略为一系列亮点，我们若不了解它们的上下文肯定无法读解。但是，除此以外，艺术还能怎样暗示实际上无法再现的事物，亦即无限的观念呢?在这幅优美绘画的上下文中，艺术家引导着乐于合作的观看者，从前景中迷人的众天使一直看到越来越模糊不清的形状，从而使他把无穷无尽的天使军的视觉投射到那些逐渐消失在远处的亮点之中。 [179]

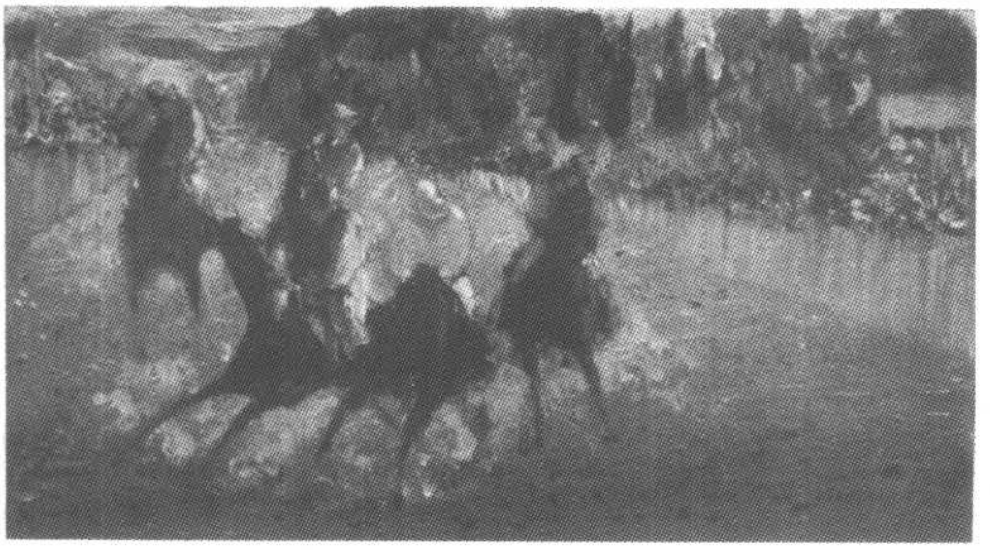


图 176　马内：赛马会。约 1875 年



图 177　弗里思：跑马大赛日。局部。1858 年



图 178　阿尔特多夫尔：天使中的圣母。约 1525 年。木版油画

在阿尔特多夫尔的画中，无限通过它的宗教联想具有特别的哀婉〔pathos〕和美〔beauty〕，但正如尼采所知，原则上一切摹写自然的主张最终必然需要再现无限。可见世界传递给我们的信息量庞大得不可计数，而艺术家的手段却必然是有限的、零碎的，甚至最注意细部的现实主义画家也只能在画板上收容数量有限的色迹，尽管他会尽力修饰，设法消除色块之间还能看得见的过渡痕迹，可是最终需要再现无限小的时候，他却总是不得不依赖暗示。 [182]

站在杨·凡·艾克的一幅画前，我们就会被这种魔力迷住。我们相信他成功地描绘



图 179　阿尔特多夫尔：天使中的圣母。局部(参看图 178)



图 180　扬·凡·艾克：奏乐天使。局部(参看图 171)

出可见世界的取之不尽的丰富细部。我们有一种印象，认为他画出了金色锦缎的每一个线迹，画出了天使的每一根头发，画出了木头的每一根纤维(图 180)。然而，这一点显然做不到，无论他在放大镜下多么耐心地工作也是枉然。对于这样一些效果的奥秘虽然我们可能所知无几，但是，它们必定是以错觉为基础的。

我认为这种错觉得力于“等等原则”〔etc. principle〕。所谓“等等原则”也就是我们愿意采用的一种假设：看到一个系列中的几个成员就看到了全体成员。我们观看康斯特布尔的《威文荷公园》〔彩版 I〕中的那些树木时，后边的那些树木我们不加深究就认可了，因为靠近我们的树木画得如此清晰可辨，如此令人信服，结果我们简直未曾觉察艺术家用笔画的“等等”字样。这就可以说明，当心灵受骗而跑到事实之前，对实际上并不像它想象得那么简单的一个系列的后续部分作出预测时，我们这种遇事轻信的倾向确实会引起奇怪的错觉。这类错觉最著名的是弗雷泽〔Fraser〕螺线(图 181)，它根本不是

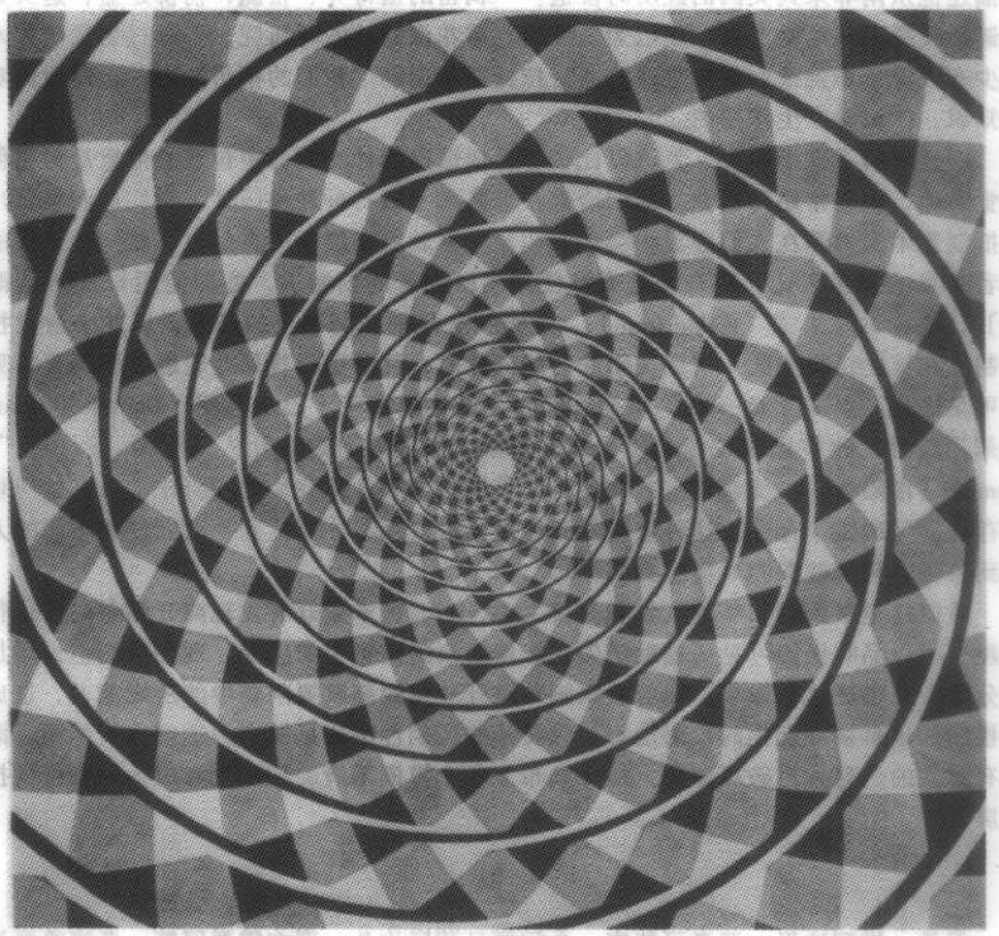


图 181　弗雷泽螺线

螺线，实际上是一系列同心圆。只有用铅笔追踪一下，才能让我们相信面前并不是一条延伸到无限远的螺线。如果手握一支铅笔，我们还会理解这一错觉的由来。图中有无数朝向中心的运动，由于我们迷惑于背景的交叉图案，就求助于等等原则，设想这些螺线合在一起构成了一条螺线。使画板有似毛皮或锦缎的那个向无限进展的错觉很可能也是基于一些类似的反应。此外，画家还依赖一些线索，靠它们可以给予我们现实生活中的质感的最可靠信息——也就是当光线照射到某个表面上，或者被反射，或者被吸收，或者分解为无数的光点时，光线的表现方式。关于我们对质感的反应方式，J. J. 吉布森教授在他的《视觉世界的知觉》一书中大大地加深了我们的认识，贡献之大无与伦比。他在该书的一条脚注中提到这样一个事实，画家所复现的是“从这些表面所反射出的光的微观结构”。可能由于这些形形色色的效果相互作用，所以颜料的分布就能“代表完整的人像”。但是，如果不是我们促成错觉，上述诀窍肯定难以奏效。如果我们不了解被再现的表面是什么类型，我们的解释仍然会谬之千里。罗伊·坎贝尔〔Roy Campbell〕在描述他从南非来到英国的经历时说道：“稠密的雪奇异、松脆，仿佛是盐，这又是一个谜。我原来从绘画上看，还以为雪像蜡，雪花像蜡油的薄屑呢。”画过雪景的艺术家很少有人能认识到他们是依靠菲洛斯特拉托斯所谓的“我们的模仿能力”，即我们对雪的知识，使错觉产生作用的。

一旦理解了这个事实，就可以比较容易地懂得为什么画面中包容的信息量像它促成错觉一样，也经常妨碍错觉。原因恰恰在于艺术手段有种种局限性，它们偶而会冒出头来抵制艺术家力图在人们心灵中唤起的印象。这就难怪绘画中自然主义错觉最伟大的倡导者莱奥纳尔多·达·芬奇又是有意使用模糊物像的创始人，亦即使用 sfumato〔渐隐法〕，或称纱遮形式〔veiled form〕，这种技法是削减画布上的信息，以此来激发投射机制。在描述绘画中这一“完美手法”的成就时，瓦萨里称赞那些轮廓“隐现于可见与不可见之间”。关于这一点，跟提香同时代的达尼埃莱·巴尔巴罗〔Daniele Barbaro〕则采用普林尼称赞巴尔拉修的轮廓线的讲法，转而称赞这种让人“看懂其所未见”的 sfumato〔渐隐法〕。他谈道：“物体在地平线上柔和地从我们的视野中消失，这一切确实存在，又确实不存在，这种效果只有经过无数次练习才能达到，对此理解不深的人会感到愉悦，理解较深的人会感到震惊。”

我们这里又回到当年的气氛和时代之中，当时艺术爱好者发现离开画布向后退很有乐趣，可以品味历历可见的笔触消失在跃然而出的错觉中的感受。现在我们也许增加了几分信心来描述这种效果。观看者跟画布隔开一定距离就要削弱他的辨别能力，造成一片模糊，这就调动起他的投射能力。只要某些区别性特征足够有力地突出于画面，而且没有对立的信息入目破坏印象，那么画布上各个模糊不清的部分就会成为一幅可供投射的屏幕。

四

但是，讲到这里，读者可能有一个问题已蓄疑许久，现在需要回答。考察绘画读解问题是否容许使用研究言语听觉问题的方法？我们这样偏重于观看者的本分，忽略了画家跟自然界本身而不是跟公众的交流，这难道不是本末倒置吗？画家之所以把物像尤其

是远处物体的物像画得模糊不清，其真正原因难道不就在于远处物体在他眼中就是这个样子吗?当然，远景的确显得模糊不清。一篇中国古代的画论已经提醒艺术家记住“远人无目，远树无枝”这个事实。但是，虽然不难具体说明眼睛看不到远处的什么东西，而要准确描述眼睛确实看到哪些东西就不那么容易。在亨利·皮查姆〔Henry Peacham〕《绅士的修养》〔*The Gentleman's Exercise*〕一书中有一段话十分有趣，表明17世纪那些思想家具有经院哲学的思想修养，仍是如何努力依据亚里士多德的哲学概念处理这个问题：

“注意一下，你的更接近universalia〔共相〕的时候会怎样，那些共相正如亚里士多德所说……(就它们那些不让我们感觉到的个体〔particular〕而言)是notiora〔概念〕：正如在辨认10英里或12英里外的一座**建筑物**时，我说不出它是**教堂**、**城堡**、**宅第**，还是其他什么类似的东西。因此在画它的时候，我就必须不表现出任何个体的记号，例如**钟**、**吊门**等，而是把它表现得像我的眼睛所判断的那样渺茫和模糊，因为所有那些个体都由于距离遥远而消失。我曾看见过画面上一个人正从离我一英里半左右的山上走下来，这是我根据这幅**风景画**判断出来的，然而你也许数得出他上衣的所有钮扣：到底是那位**画家**有一种即兴的发明，还是这位**绅士**的纽扣跟法国先生〔Monseeur〕来到英国时所风行的钮扣那么大，我就留给**读者**去判断了。” [186]

皮查姆这段话嘲笑那些过于注意细节的绘画，凭视觉真实责备这些“概念性”画法的荒谬性，它可能是在这方面首先发难的文章之一。这种批评无疑是有道理的，因为这样的绘画作品不符合人们所可能具有的经验。我们是看不到远处的钮扣的。但是，当我们反躬自省，问自己看到的东西究竟是什么的时候，回答这个问题就更为困难。为我们检查视力的眼科医生深知他们为什么要向我们出示随意选取的字母。如果我们能够猜测，我们就不能分辨所见和所知，或更确切地说，分辨所见和预测。皮查姆在描述距离有使形象一般化的倾向时，无意中说明了“概念性”知识对于视觉过程有这种支配作用。毫无疑问，在我们离开一个村庄向远处走去时，我们的确能够看到他所描述的那种细部消失的现象：首先我们不能再认读教堂尖顶上的钟的时间标度，然后大钟看不见了，最后教堂那区别性特征也变得模糊不清，不知道它到底是什么建筑物的。但是，若认为我们走近村庄时会发生颠倒过来的同样过程，这却是错误的——至少绝对不能肯定一系列进程会如此井然有序，如此遵守亚里士多德的逻辑。在某些情况下，我们很容易把岩石误认为建筑物，把建筑物误认作岩石，而且会坚持错误的解释，一直坚持到它突然被一种不同的读解取代为止。另一位17世纪作家比皮查姆更真实地复述了这种经验。

在卡尔德龙〔Calderón〕的一部剧作《坚贞不渝的王子》〔*The Constant Prince*〕中，感人至深地描写了这些不确定的事物，以及它们在敏于探索的心灵中激起的活动。在讲述一次航海中敌方舰队的样子时，卡尔德龙笔下的一个人物想起了巧妙的画家画得很模糊的远景。这段文字写得如此优美而具识力，即使是译文也值得长篇援引：

“因为，好像是一幅彩色画布

妙笔挥洒自如轻灵，
明暗调配得如此匀称。
渐行渐远消失在朦胧之中——
时而有如名城大都，
时而仿佛岩洞又像海角溟濛，
距离遥远，又总是故寻狡狯，
变幻出奇形怪状却又是虚空……
情况如此，而我独自观看，
[187] 眼看着庞然大物顶天立地，
要问形状却是疑团。
开始它们似乎凌空而起，
尖尖的楼塔直抵云天，
片片云彩低垂入海，
沉思在阵雨中一片蔚蓝，
想象着它们会洒向人间一颗颗晶莹。
看来这不是凭空幻想，
你看这是多么浩瀚，
我想它们一滴接一滴足能饮尽这蓝色海洋。
大海的魔怪出现在面前，
犹如牧群在草原上徜徉。
它们是海神的一队随从，
涌出了它们的丛绿殿堂。
和风吹来像一群奴隶，
鼓动船帆轻轻地摇晃，
好像巨鸟展开双翼，
凌空拍打着黑黝黝的海浪；
一簇庞然大物巍然而来，
似乎是强大的巴比伦城逼近身旁，
它的花园悬空彩绘，
那是一面面长旗低垂飘扬。
但是我们有可靠的眼力，
透过迷雾，看穿真相，
终于发现这是一支巨型舰队，
我看到那船头破浪，
分水扬波……”

五

研究这段诗并非徒劳无益，因为诗人成功地逾越了使许多心理学家遭到挫折的难关，描述了不确定的事物可以引起的错觉的全貌。在生活中跟在艺术中一样，是由预测能力而不是由概念性的知识塑造我们的视觉印象。假如我们去地中海航行，哎呀，我们就未必会像那位饱读经典、博览神话绘画的17世纪的旅行者那样令人信服地看到海神的那一队随从浮现在眼前。但是，既然我们都是通过探测远处不确定的事物来寻求各种可能的分类，然后以投射的方式对这些分类进行检验和推敲，那么卡尔德龙的优美的诗句就供给了我们所期望的理由，证明我们大可把读解不确定的绘画跟读解不确定的景色进行比较。面临不清晰言语的无线电“监听员”和面临地平线上不清晰形状的水手，他 [188]
们的经历并非不能相比，我们必须永远依靠猜测，依靠对概率的估计，依靠随后的检验，在这方面从读解象征材料到我们在现实生活中的反应有一个逐渐的过渡。我们在公共汽车站候车，希望2路公共汽车驶入视野的时候，我们就在探测远处出现的不清晰的斑点，寻求把数字“2”投射于其中的可能性。如果这种投射取得成功，我们就说我们看见了这个数字。这就是符号读解〔symbol reading〕的一例。但是，这跟读解公共汽车本身不同吗？在浓雾弥漫的夜晚，两者当然没有什么不同。如果距离足够遥远，甚至在大白天也没有什么不同。每当我们审视远方时，我们都要以某种方式把我们的预测，我们的投射，跟到来的信息进行比较。如果我们过度紧张，其结果都知道，连最微弱的刺激也会造成错觉。这里也不例外，我们的任务依然是保持我们的猜测灵活机动，如果跟现实似乎抵触就修改猜测，然后再次试验，寻求一个可能跟资料相符合的假设。但是，永远是我们把这些触角伸入我们周围的世界，摸索，探查，并随时准备把触角收回，重新测试。

跟倾听言语的监听员的假设一样，适当的解释也不可避免地会使资料产生变形，面目全非。无数心理学的实验和观察都证实了这一点。下面是颇有特色的一例，出于M. D. 弗农在《视知觉的深入研究》一书中引自G. K. 亚当斯〔G. K. Adams〕的一篇文章：

> “我在向窗外张望，等候着有轨电车，透过栅栏旁的灌木丛，我看到熟悉的卡车上鲜艳的红色板条。那是一片片红色，鲜红鲜红。看着看着，我想到我实际看到的是树上的枯叶，顿时鲜红色就变成了晦暗的赭褐色。我竟能亲眼看见这个变化，跟剧场变换灯光时人们看到的变化一样。鲜红色确似从树叶上脱落下来，后面留下的是灰褐色。我试图想象出那辆卡车重新恢复眼前的红色，结果发现我多少可以使树叶变红一些。然后我又让它们成为枯叶，结果发现我多少也可以使它们变褐一些。但是，我既不能恢复最初的鲜红色，也不能恢复后来的暗赭色。我走出屋子，看看“实际”是什么颜色，结果发现它分明是红褐色……”

受过训练的观察者所体验的这种效果，又是极其容易用物像知觉加以模仿重现。在一个著名的实验中发现，一个熟悉的形状可以诱导出期待的颜色。倘若我们用同一种材料剪成叶子的形状和驴子的形状，请观察者从色轮〔colour wheel〕上找出跟它们相配的

确切色调，他们很可能会挑选色调绿一些的毛毡跟叶子相配，而挑选色调灰一些的跟驴子相配。我们记得，这个实验结果已被我们的古代作家菲洛斯特拉托斯所预见。“即使我们用白色粉笔画下一个印度人来，”阿波罗尼俄斯总结说：“他也似乎是黑肤色，因为画面上会有他的扁平鼻子，鬈曲的硬头发，突出的下巴……在会看的人眼中，这幅画
[189] 就变成黑色的。”他说得对。对一个形状进行解释和分类会影响我们对它的颜色的看法。只要分析一下我们自己观看黑白画艺术时的反应，就能证实这些研究结果(图182)。客观地讲，



图 182　G. D. 蒂耶波罗：基督一家路过雕像附近。1752 年。蚀刻画

蒂耶波罗〔Tiepolo〕的版画中的大理石雕像并不比圣约瑟的衣服白，但是，在我们心目中，它在深色树叶的衬托下显得晶莹洁白，十分醒目。相反，那些旅行者的衣服是白色的，这一点竟很难给我们留下印象。这幅版画充当了用于尝试性投射的一幅屏幕，它并不导致错觉，然而却“着色”于我们对它的看法。描述这种体验的正确方式或许应该这样说，我们视衣服为潜在的暗色。心理学家黑林〔Hering〕曾讲“记忆色”〔memory colour〕。这里我们不妨讲“颜色预测”〔colour expectation〕。

六

我们所说的“心理定向”，可能正是指准备开始投射的就绪状态，指准备把那些总是在我们知觉周围闪烁不定的虚幻色彩〔phantom colour〕和虚幻物像〔phantom im-

age〕的触角伸出去的就绪状态。我们所说的“读解”物像，或许更宜描述为检验它的各种可能性〔potentialities〕，测试出适合者。已有许多心理学实验对这些虚像的活性化〔activation〕进行了极其频繁的测试，做这些实验时是把某个物像仅仅短暂地闪现在屏幕上。已有许多报告，告诉我们这些实验的受试者们报告的他们所“看见”的那一大批各不相同的事物，亦即以仅足以引起一种假设，而不足以对假设进行核对的短暂时间向他们显示的线索所诱导他们投射到屏幕上的那一大批物像。最近，有一项实验巧妙地说明了这些视觉触角的暂留性〔persistence〕和它们对随后的幻想〔fantacy〕产生的影响。情况似乎是，如果图画以足够快的速度撤掉，那么负像形状，亦即由背景呈现出的偶然形状，就诱发出这样一些幻想。我们可以设想，这些错误的读解不断地在我们心中掠过，但是通常等不到我们有所意识，就被抛弃，因为它们被更一致、更站得住脚的假设所压倒。 [190]

一种投射，即一种读解，一旦在我们面前的物像中找到锚地，要把它去掉就困难多了。这在读解画谜时是一种司空见惯的经验。画谜一旦解开，就很难恢复，甚至不可能恢复我们搜索答案时它们给予我们的那种印象。

辨认物像全都离不开投射和视觉预期，这种可能性已为近来一些实验结果所证实。看起来，如果你向观察者出示一个指示手或指示箭头的物像，他就倾向于以某种方式把它朝运动方向移动一下位置。如果我们不具有以预期这种形式看见潜在的运动这个倾向，艺术家就绝不能够在静止的物像中体现出运动速度的印象。

但是，这里也不例外，这种投射需要一个“屏幕”，一个没有任何东西跟我们的预期相抵触的空白区域。这个道理就说明为什么创造运动感和由之而来的生命感的效果，求之于有力的寥寥几笔，比求之于精雕细刻要远为容易。这个事实司空见惯，但是，人们通常作出的说明却过于确信地求助于我们在运动面前“真正具有”的视觉经历。这个情形跟随着距离增大知觉趋于模糊的现象相似。在这两种事例中，都很容易说出在这些情况下我们判别不出什么东西。对传统再现方法的批评又从这个不可否定的事实中找到了它的出发点。皮查姆责备那位画出了远在几英里外的一个人的上衣钮扣的画家，就在这个时期，荷兰画家菲力普·安吉尔〔Philip Angel〕批评他的艺术同行在应该画马车行驶时，画出了车轮的那些辐条：“每当以强力转动马车车轮或纺车的时候，你都能发现，由于快速转动，实际看不见辐条，只能看到辐条不可辨别的隐约闪现而已〔een twijfelachtige schemeringe derselves〕，但是，虽然我见过许多艺术再现的马车车轮，却从未见过它应出现的这种样子，因为总是把一根根辐条都画出来，就像马车不在行驶一样。” [191]

安吉尔所说的当然不错，这些车辐历历在目就会破坏运动的错觉，但是，没有迹象说明他找到了纠正的办法。这有待于委拉斯克斯的想象力和技巧去发明一种艺术手段，他在《纺纱女》〔*Hilanderas*〕(图 183)这幅画中暗示了纺车那种“不可辨别的隐约闪现”，纺车似乎获得了所谓“频闪效应”〔stroboscopic effect〕，即一个物体飞速而过时，那个轨迹横穿视野的拖尾后像。

暗示这种效果现在已是动画片画家或连环漫画艺术家的常套语言。几乎没有一幅叙事性图画不曾十分便利地表现出速度，而方法不过是用像反向箭头那样的寥寥几笔，以表现物体瞬息前所在的位置(图 184)。无疑，在这种情况下没有现实主义的可能性。无需过多的想象就能想到飞越悬崖相互追逐的几个人看上去的确跟阿尔·卡普〔Al Capp〕

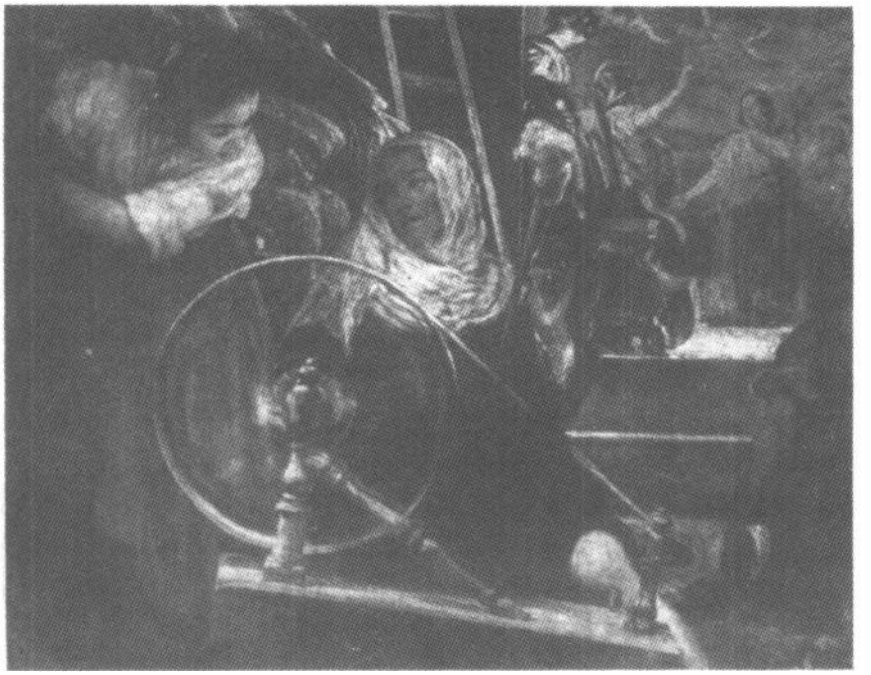


图 183　委拉斯克斯：纺纱女。局部。约 1660 年

的画中的主人公相似。但是，这个公式成功地证明了，尽管细部描绘跟运动的错觉相抵触，这些笔触却以某种方式加强了这种错觉。如果以新创前像〔pre - image〕这个词表示我们对人物下一步到达的位置的预期，那么后像赖以立足的锚地就又把前像确定下来。



图 184

[192]

但是，伴随读解物像而进行的这些预期性的探查所产生的最重要的效果是，它们造成了一个似乎包围着任何一幅自然主义再现作品的那个空间气氛〔aura of space〕。仅仅一个符号衬着中性背景〔neutral background〕突出成为图形，但是，这同一个基底〔ground〕一旦构成再现作品的一部分，就向后退开，潜在地扩展开来，产生纵深广延。这种效果可以在任何印有文字的图画或招贴画中进行观察。例如，我们那幅梅里安的版画《巴黎圣母院》(图 43)上的说明文并不像是在巴黎上空翱翔。它创造了自己的心理定向，即它周围的中性基底的气氛，因为对于文字我们从来不探查它的运动。运动的暗示越强，或者更确切地说，动性〔mobility〕——我们的动性或物体的动性——的暗示越强，这种把基底从我们的意识中抹掉，并使它变为一个屏幕的效果就越确实。在我们还没有把卡拉奇的画谜正确地读解出来的时候，画谜看上去像一个平面示意图，或者是一个图案(图 175)。一旦我们被制导把砌筑工的物像投射到画谜之中，我们也就把直线上方的基底转化为背景空间。但是，这个暗示跟蒂耶波罗之类的版画(图 182)中对于景深的暗示相比显然是很弱的，在

那幅版画中我们不知不觉地把地平线上方的基底转化为无限广阔、模糊不定的天空。

我们是如此习惯于给每个物像分配它的潜在的生存空间，所以能毫不费力地让我们的读解顺应于一个其中的各个图形都被自己的特定气氛所环绕的构形。每当一组图形集于一个框架之内而作画者又无意让它们合用一个共同的空间环境的时候，就会出现这种情况。我们又是运用快速检验一致性的方法来读解这样一些物像。我们马上就明白玛丽亚·西比拉·梅里安〔Maria Sibylla Merian〕的画上的那些动物(图 185)应读解为若干个体的标本。观看 J. 赫夫内格尔〔J. Hoefnagel〕那幅绘有一组装饰性的动植物的整页插图时(图 186)，我们总要供给图形合适的基底：蜥蜴栖息在斜坡上，而一些昆虫由于投

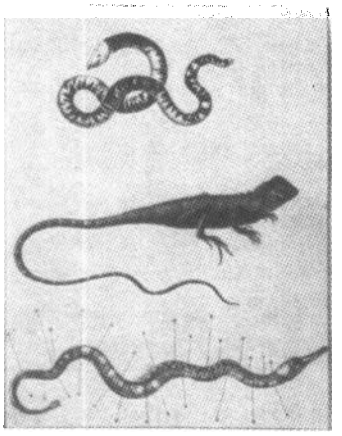


图 185　梅里安：蛇、晰蜴和电鳗。约 1700 年

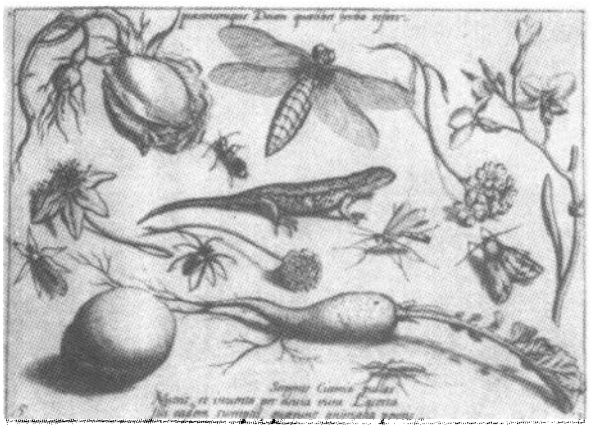


图 186　赫夫内格尔：选自《供研究用的原型》。1592 年

下阴影，我们就把它们想象为以平地为基底，其他的则被看作正在飞行。我们在不知不觉中进行了一连串快速测试一致性的检验，选定了那些讲得通的读解。若没有这样一个 [193]
检验，连传统艺术中的物像也会产生跟云彩和墨迹那些众所周知的形状一样的斑驳陆离、稀奇古怪的结果。最近出版的一本书把伦勃朗的粗放笔法用作投射最出人意料的物像和符号的屏。作者讲“伦勃朗之中的伦勃朗”，但是，他在衣服的皱褶和背景的阴影中发现的那些农家牧畜和呲牙咧嘴的面孔，却经不起我们的一致性检验，而那种检验却是我们经常用以摒弃错误猜测的不可或缺的工具。

如果找不到这种一致性，我们便即刻着手寻觅一种能够提供这种一致性的参考框架，以矫正我们对面临的“信息”类型的假设。在我们文化的上下文内，我们是如此自动地进行这项工作，几乎连这个过程也没有意识到。但这并不会使我们在这些事情中表现的灵活性变得不那么引人注目。例如，当我们观看像莱奥纳尔多创作的那样一幅速写时(图 187)，我们马上就了解了它的情境。我们丝毫不会对画上的物像作刻板的解释，不会认为这些物像集中于一个空间，不会认为那个儿童有两只左臂。我们把所见到的东西再翻译到产生这个物像的行动的上下文之中；我们意识到它是各种不同意图的记录，并且相应地进行读解。我们懂得某些线条不应严格地解释为再现，而是打算作为艺术家的意向的标记。像表示圣婴腿部的一个不同位置的快速笔触那样一些线条，与其说：“表示”

[194] 的是一条腿，不如是一条腿的可能画法。



图 187　莱奥纳尔多·达·芬奇：草图。约 1480 年

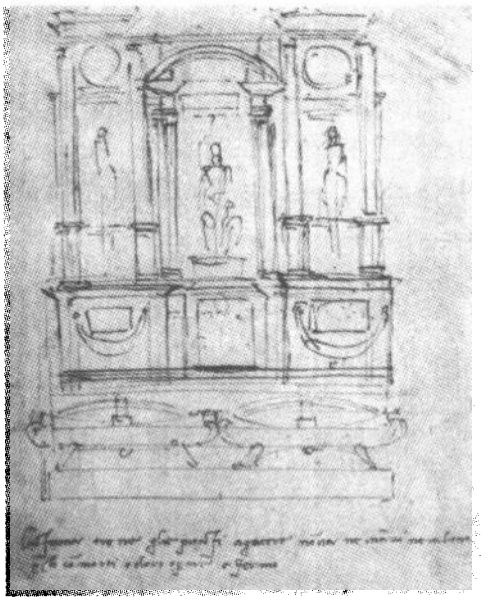


图 188　米开朗琪罗：为梅迪奇墓设计所作的素描。1521 年

七

当然，我们解释日常生活中的言语也是运用同一种能力。任何实际谈话的记录都可以表明一个句子是多么经常地以概括而不以完整来措辞，以及在应用情境线索“弄懂”语义时我们必须是如何耐心克制。我们这样做并不是凭借什么有意识的推理过程，而是凭借我们理解人类同胞的那种天赋能力，凭借感情移入〔empathy〕即自居作用〔identification〕的能力。我们首先探索信息交流背后的意向，而发现这个意向的关键在很大程度上在于我们觉得自己将会采取的那种反应方式。

我们已看到，艺术观念已在我们的文化中建立起这样一种行动的上下文，已教给我们把艺术物像解释为艺术家意向的记录和显示。为了对速写作出适当的反应，我们本能地以那位艺术家自居。我们最初的假设是他这样画一定有其合理之处，遇到一个不完整的物像没有给我们提供线索的时候，我们就把该物像置于我们心灵的一个系列之中。米开朗琪罗为梅迪奇〔Medici〕墓作的画(图 188)几乎无法看懂。孤立地看他意欲表示雕像的潦草笔触没有意义，但是，放在那个上下文中它们就有意义。

确实，有时这个过程又相反，一幅速写又向我们阐明那完成的艺术作品。康斯特布尔为《威文荷公园》作的一幅铅笔速写草图(图 189)表现了渔夫们在岩边拉网的母题。对于树木、人和渔船，康斯特布尔仅用生动的草草几笔加以粗略的表现，但是，有一件

东西他标示得十分清楚，那就是渔网，更确切地说是浮子，渔网就挂在上面，垂入水中。我们正是通过这个显示的引导才得以对这个再现作品作出解释。在这个具体事例 [195]
中，这幅速写甚至可以提醒我们注意最终完成的那幅画本身有一种更详尽的解释〔彩版I〕。如果没有这幅速写，人们很容易忽略背景中隐约可见的微小人物，他们正在拉网，从而也就把渔船跟远处的岸边联系在一起。



图 189　康斯特布尔：为《威文荷公园》一画所作的铅笔速写。1816 年

康斯特布尔在完全成熟的时期是否会画出这种细微末节，这一点值得怀疑。因为在那个时期他越来越依靠艺术家的权力；艺术家有权把自己的绘画优先作为艺术经验的显示公之于世，而不是作为可见世界的记录。关于速写在康斯特布尔作品的地位问题颇多争议，我们也不得不回到这个问题上来。据说在展出的那些绘画作品中，他不得不向公众“让步”，因为他们不想读解速写。不过，如果说向庸俗的趣味让步不符合艺术原则的话，那么向理解力让步却并非如此。一切信息交流都在于向接受者的知识“让步”，支配信息交流的上下文和对那些可能的更替解释的意识都必须加以排除。观看者以艺术家自居，必须有艺术家以观看者自居相对应。

我们已在上一章看到这种取予的一部分结果——赞赏那高超的笔触，赞赏那种不露斧凿痕迹的轻松笔法。通过这些结果我们就能够替代性地体验那艺术创作过程本身，体验艺术巨匠对绘画手段的掌握，体验他对那些基本要素〔essentials〕的强烈意识。正是这种意识使他删除了一切多余之处，因为他有乐于参加这种游戏而且知道如何接受暗示的公众可以依赖。出现这种情况的社会性的上下文人们几乎还没有作过研究。艺术家创造了自己的巨擘，巨擘也创造了自己的艺术家。

然而最好记住，这种取予并不局限于神圣的艺术境界。无论什么地方，只要把物像用于信息交流，我们就能够研究对于可能意向的评价，研究对于一致性的种种检验等这些走向解释和错觉的活动。我们无需考虑什么更严肃的绘画，只要考虑一下普通的连环

漫画就行了，这类漫画能给不熟悉其程式的人造成相当多的困难。公众逐渐认识了经常出现的人物，见到最微不足道的暗示就可以把他们辨认出来。同样，招贴画艺术家也使我们了解和同化了最难理解的物像。由于他们大胆富有创造性，我们了解到我们对物像的理解范围可以超出自然形相的显示这个界限有多远。招贴画的部分功能是，凭借未必有的事物激起人们的注意力，然后通过延长读解过程把这种注意力吸引住。因此，研究一下我们上班途中那些招贴牌，或者研究一下广告材料，对于我们了解本章中一直讨论的那些解释过程大有裨益。因为，如果我们观察一下自己在反应过程中有何表现，那么我们一探索物像的意义就即刻发挥作用的那种机制，便像慢镜头影片一样呈现在我们眼
[196] 前。

提供的几个线索，只要它们足够显著和清晰，就能使我们解开物像给我们提出的谜。无需多问，我们就把艾布拉姆·盖姆斯〔Abram Games〕的招贴画中一行行的卷烟(图190)看成了两副调情的面孔。看一看我们提出问题时发生的情况常常是饶有趣味的。我们把戴着大礼帽的烟读解为一位在看《金融时报》〔*Financial Times*〕的实业家(图191)。他

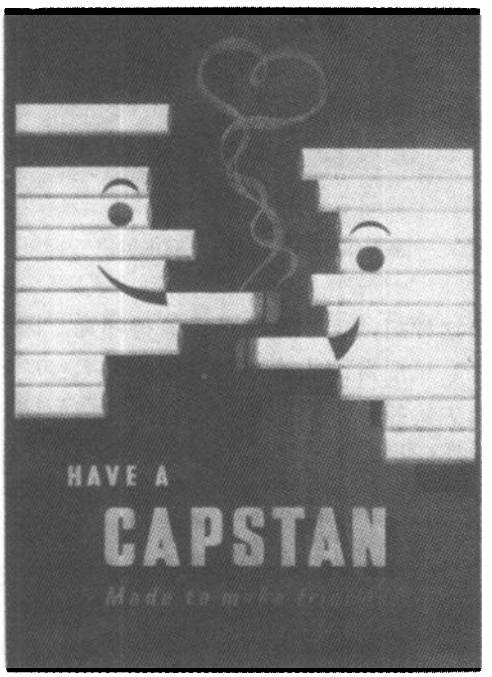


图190　艾布拉姆·盖姆斯：招贴画。1953年



图191　欧文·费比恩：招贴画。1955年

的脸在什么地方呢?我们一提出这个问题，就注意到我们在细细审视这幅招贴画，寻找那些说明我们的投射应在哪里抛锚的画面的显示。我们在某个时候找这种迹象，非常模糊的虚像就停留在烟囱上，并且改变了烟囱的视觉特性。诚然，它依旧是一根烟囱，但是，按照我们的观看方式，它也是一张面孔。这个错觉的特性难以描述，可以因人而异。但是，倘若没有它给予我们乐趣，引起我们的好奇心，这种招贴画大概也就不会这样流行。

要想研究通过上下文和预测产生滑稽变形这一过程，最好的机会是利用做广告的人的习惯手法；做广告的人习惯利用一些定型，亦即使我们在种种不同环境中都可以认出的相同符号。

几十年来，伦敦客运局〔London Passenger Transport Board〕就向公众提供了这样一种视觉实验。该局采用所谓“牛眼窗”〔bull's eye〕作为自己的符号，这种“牛眼窗”最初是用来使站名显得醒目的标准框架(图192)。在E. C. 塔特姆〔E. C. Tatum〕为该局绘制的一幅招贴画上，这个符号被聪明地当作新郎衣袖上 [197]
的钮扣(图196)。在另一幅上，它又出现在遥远的山坡上，硕大无朋，神秘莫测，宛如那些令周游英国的旅行者疑惑不解的刻在地面上的史前期的马的物像(图193)。但是，最有启发的——虽然在艺术上或许不是最有价值的——是那些把这表号〔emblem〕明显地用在再现的上下文中的广告。例如牛眼窗需要充当头的情况(图195)，如果人物面向我们，那个横闩就变成露齿的笑容，两个突出部分成为两耳，如果上下文使我们预测是一个侧面像，那么露出的笑容就消失了，前面的突出部分看起来就像个鼻子。观察一下其上下文略难领会、不像上述几幅那么成功的画，看看有何发现，是不无启发的(图195)。可能稍待片刻我们才会弄清应该把男孩看成怎样站在那里，只有看懂了他的姿势，才能看出他长着一只令人信服的鼻子，而横闩另一端的突出部分则退出了我们的意识范围。我们已把一个面部投射到了这个形状上，此时要再把它撤除，恢复正面像的读解，就要费些力气了。这些符号的情况就跟在阅读中语义随总的情境而变化的文字一样。在这方面，伦敦客运局也提供了一个例子。在一本书的封面上，牛眼窗被变形为“O”，这是因为我们只能把它归类为字母，不能看作一个再现性的形状(图197)。



图192

在这番体验中令人感兴趣之处与其说是我们解释的灵活性，倒不如说是它们的排他性。把牛眼窗视为面向我们的头部，视为钮扣或视为一个字母，这易如反掌。困难的——实际上是不可能的——是同时看见这一切。我们并没有意识到这种多义性情况，我们仅仅意识到各式各样的解释。我们是通过“转换”的行动弄清楚可以把各种不同的形状投射入同一个轮廓中的。我们可训练自己更迅速地转换，实际上是在不同的解释之间摇摆不定，但是我们不能持有相互冲突的解释。

八

多义性——是兔子还是鸭子(图2)?——显然是整个物像读解问题的关键。因为像我们所看到的那样，我们可以利用它来检验这样一种观念：物像的这种解释离不开一种尝试性投射，一种一经击中就使物像变形的试射。正是由于我们对这种游戏训练有素，几乎百发百中，所以，我们常常意识不到这个解释动作。很少有人意识到一只手的轮廓 [198]
素描是多义的(图198)。要说出这是从手掌面看到的一只左手，还是从手背面看到的一只右手，那是不可能的。然而面对这样一幅素描，我们对这种出人意料的信息不足的情况



图 193　希拉·斯特拉顿：伦敦客运公司招贴画。局部。1954 年



图 194，图 195　雷蒙德·图比：伦敦客运公司广告。1954 年

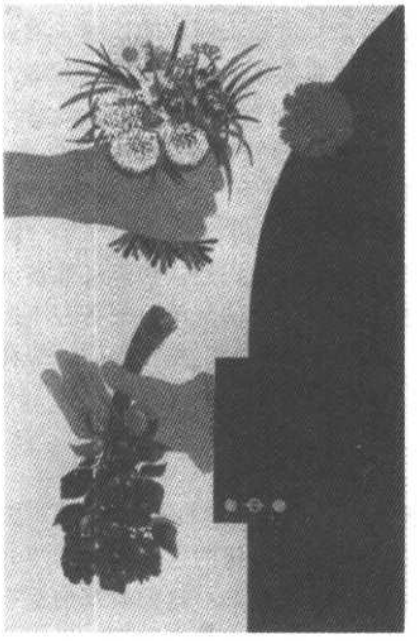


图 196　E. C. 塔特姆：伦敦客运公司招贴画。1954 年



图 197　罗伯特·哈丁："伦敦客运公司招贴画历史"的封面。1949 年

感到惊诧。这种多义的手超出了我们的绝对化经验范围，很可能我们不得不用自己的手作指导，试图把双手和这个物像比一比，交替投射出两种解释，直至我们确信它的多义性为止。只有到那时我们才会认识到我们首先采取哪一种解释纯属偶然。一旦做出投射，若要把它撤除，我们就必须转换到另一种选择。除此以外，我们是没有办法看到这种多义性的。

我认为这个例子说明了我们所称的“一致性检验”的含意——把一个物像整体归入一个可能的经验类目的可能性。如果这样讲听起来过于抽象，那么，让我们看一看艺术家排除了这样一个读解时所发生的情况。有一幅索尔·斯坦伯格〔Saul Steinberg〕画的充满魅力的小品，画中的一只手在画另一只手，而另一只手同时又在画这只手(图 199)。

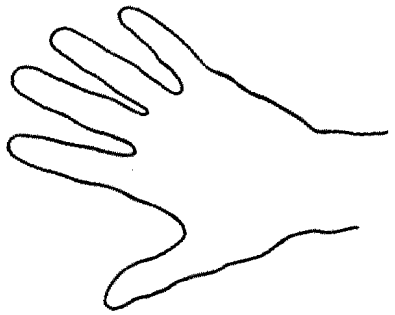


图 198

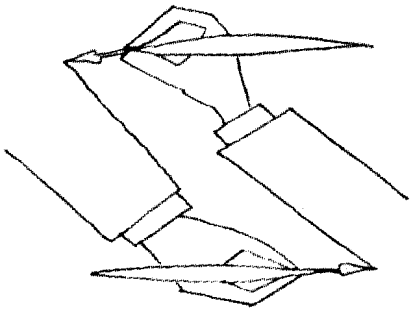


图 199　斯坦伯格：选自《护照》

哪一只应该是真手，哪一只是物像，对此我们没有任何线索；哪一种解释都同样可能，但是两种解释也因此都是不一致的。如果需要证明艺术语言与词语之间有密切关系的证据，那么它就要以在这幅素描中找到。因为这种自我参照的令人困惑的效果跟哲学家们所喜爱的悖论如出一辙：克里特岛人说所有的克里特岛人都在说谎；或者一块简单的黑板，上面只写着一个陈述：“本黑板上那唯一的陈述是假的。”如果它是真的，它就是假的；如果它是假的，它便是真的。不采用诸如引号之类的手段把逻辑学家所称的“语言”〔language〕和“元语言”〔meta - language〕区别开，语言能够传达的信息就有限度。不把图本身画的内容跟它打算作为现实的内容区别开，图画能够再现的事物就有限度。 [200] [201]

这个深奥微妙的例子出于索尔·斯坦伯格的作品，并不是偶然的。或许当代艺术家对于再现的哲学所知之多，无人超过这位幽默家。他了解一致性检验将会让我们怎样去把任何一条线按照上下文进行变形。在最近创作的一幅画中，他让一条直线在一系列情境中改变其功能和意义：从水平面到晾衣绳，从铁轨到起居室的天花板(图 200)。或者再以《护照》〔The Passport〕中他作的笼中之猫为例(图 201)。平常，我们会忽视一张绘图纸的带格的基底。但是，一旦我们看懂了这些猫的位置，我们就看出跟本例情况相符的唯一假说是它们在往铁丝笼子上爬，那格子旋即在我们心目中变形为画的一个笼子。但是，同类型的纸，像各建筑事务所都使用的那种纸，仅仅由于加上了一点最低限度线索，使我们知道了它的意义，转化了它的视觉特性，就变化为奇大无比的摩天大楼的物像(图 202)。在人们就艺术中怎样表现空间的问题已经写了许多有影响的巨著之后，斯坦伯格的灵巧的画可喜地提醒人们，得到再现的决不是空间，而是在一定的情境中为人们所

熟知的一些事物。

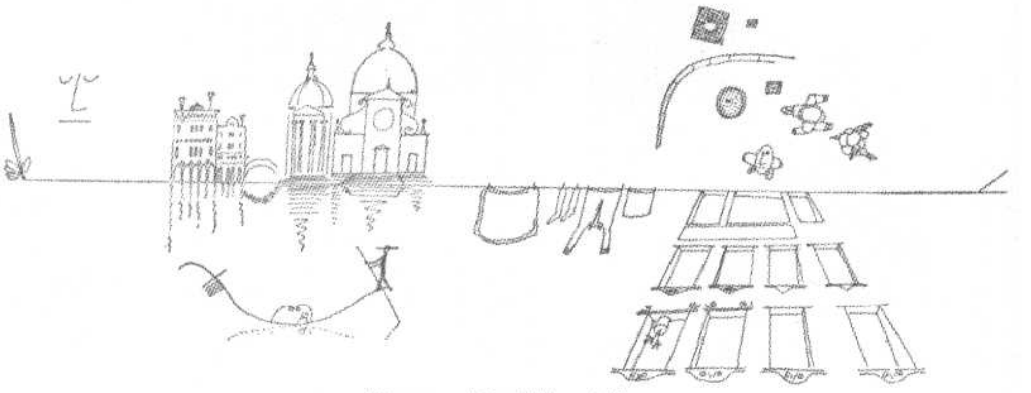


图 200　斯坦伯格：素描。

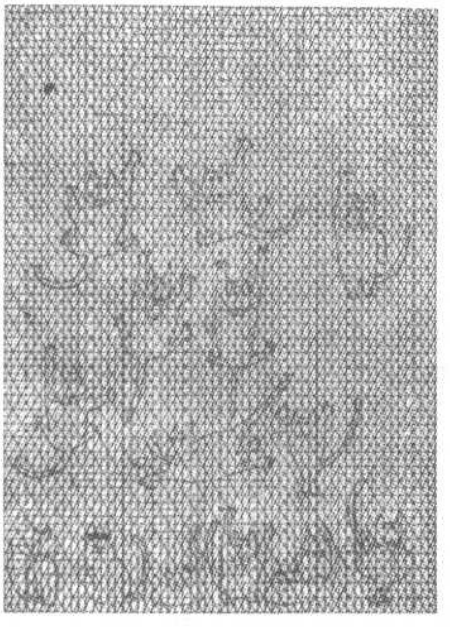


图 201　斯坦伯格：选自《护照》

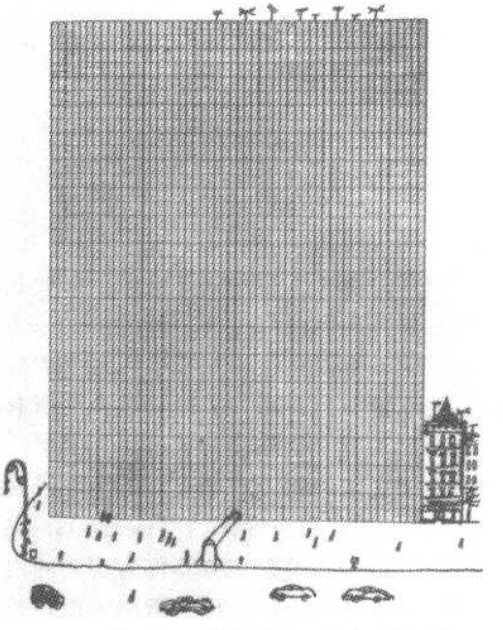
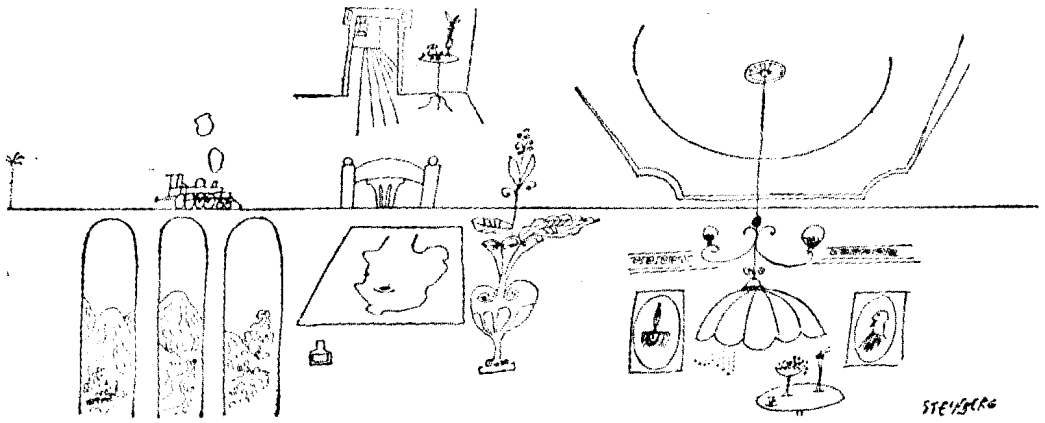


图 202　斯坦伯格：选自《护照》

不过，这个总结还需要修正，这个修正也是来自斯坦伯格的作品。在我们可以读入〔read into〕画面的各种熟悉的事物中，什么东西的重要性也赶不上其他的图画对我们的影响。为斯坦伯格的《护照》提供主题的那幅画是一个指纹(图 203)。与其说我们把它读解为一张面孔，不如说读解为一张面孔的照片；我们心目中不是依据现实，而是作为一种已有的再现类型把它归档。在另一幅画中(图 204)，指纹借助一点表示关系的线索似乎已大大地放大了。它又代表那个人体模型正在画的一幅画。如果我们更仔细地看一下，
[202] 顺从地报之以投射，我们就会发现这个指纹可以读解为一幅现实风景画，有一棵树挺立在地平线上，一片犁过的田地通向天际，在怪诞的盘旋的天空映衬下一片黑暗的树篱依

稀可见，天衣无缝，不容置疑。很明显，这个拇指印是一幅凡高的画(图 205)。把它跟真品并排复制出来多少有些不敬，因为这时再看凡高的画，那受过训练的投射的过程就会使我们依据斯坦伯格的条件——也就是从一切滑稽性模仿之作的目的和效果出发。但是，这种比较并不像它表面看上去那么无聊。斯坦伯格在这里发现你既可以把拇指印视为拇指印，又可以视为凡高的画。当然凡高自己的发现比这伟大得多。他发现你可以把可见世界视为由线条组成的涡旋。在我们许多人看来，一片禾茬的田地和柏树已经会使人联想到凡高。再现永远是一桩双向的事。它教给我们怎样从一种读解转换为另一种读解，从而造成一种相互关系。 [203]



《纽约人》杂志，1954 年



图 203　斯坦伯格：护照照片

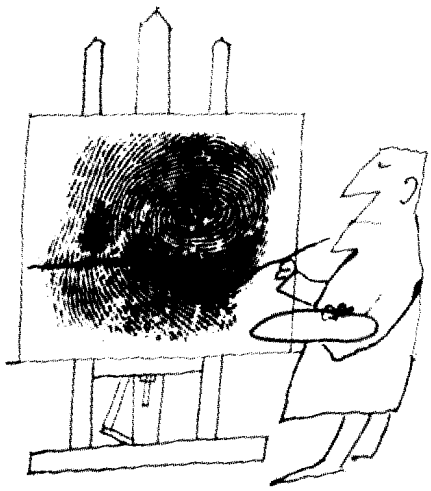


图 204　斯坦伯格：选自《护照》

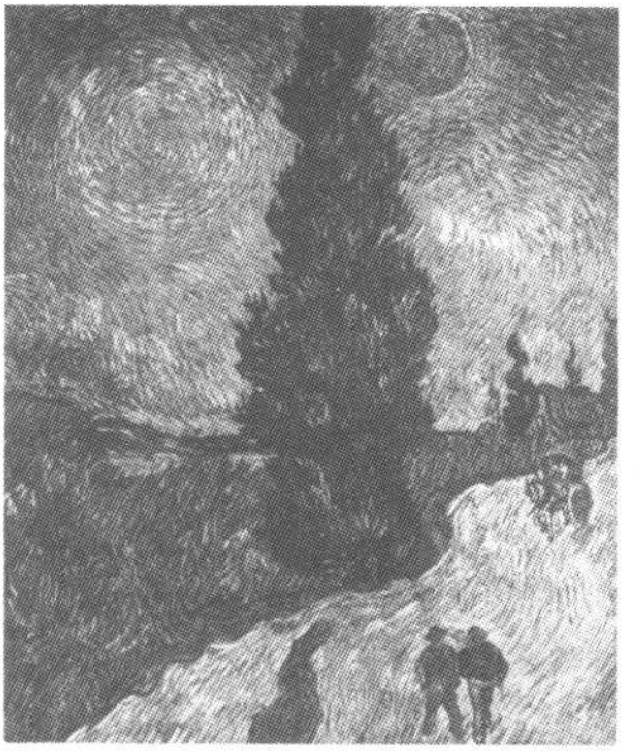


图 205　凡高：有柏树的路。1889 年

第八章　第三维的多义性

无论何处的形状，视觉都能明辨其不同……毫不耽搁，一气呵成，以几乎不可置信的技术进行细心的计算，然而动作神速不被觉察……当视觉不能以其自身的活动方式看见物体时，就通过其他不同的种种表现加以识别，有时是真正的知觉，有时是错误的想象……

——托勒密《光学》
〔Ptolemy, *Optics*〕

一

我们从各个侧面探查艺术的错觉时，在上一章已愈益强调暗示的力量。读解物像跟倾听言语一样，给予我们的东西总是很难跟我们在识别活动触发的投射过程中所补充的东西区分开来。然而就此而论，“识别”〔recognition〕或许是个使人误解的词语。我们记起，是无线电监听员作出的“猜测”把一批杂乱无章的语音转化为言语；是观看者作出的猜测对一批杂乱的形状和色彩进行检验，寻求有条理的意义，一旦找到一个一致的解释就把它们结晶定形。

但是，在倾听言语和读解图画之间进行的比较，即使作为一个出发点可能已证明是多么有效，也不是没有潜藏的危险。识别词语的种种困难毕竟是相当次要的。只是遇到反常的情况，构成言语符号的那些区别性特征被弄得模糊不清时，上述困难才变得饶有趣味。在视觉再现中，符号代表可见世界中的客体，想把这些东西作为客体“给出”，那是办不到的。就其本性而言，任何一幅图画总是要求助于视觉想象的；它必须得到补充才能为人理解。这只不过是任何物像只能再现其原型的某些方面的另一个说法罢了。如果不表现某些方面，那么它就是个副本〔double〕，连皮格马利翁也无能为力。如果某位火星来客从未接触过花朵，那么就连哈佛大学博物馆中著名的玻璃花模型也不会告诉他多少植物的情况。这使我们想起菲洛斯特拉托斯的智慧，他让他的主人公阿波罗尼俄斯说道，除非知道那些动物的模样，否则谁也看不懂画出的马或牛。

这种断言绝不是悖论。例如，一幅绘有某个不认识的动物或某座不认识的建筑物的画，不会告诉我们它的大小如何，除非有某个熟悉的物体帮助我们估计其比例。确实，若不是由于它跟错觉艺术的军械库中最重要的技巧——透视技巧——有关系，这一点几乎就无需详尽阐述。 [204]

二

近年来，已有大量文章论述透视法和空间的艺术表现法，但是，对于观看者在制造空间错觉中的本分，认识上多少还有不尽透彻之处。威廉·霍格思〔William Hogarth〕有一幅饶有趣味的版画，他计划用作一本透视教材的扉页，就最充分地说明了这一点（图206）。这幅画中的逻辑错误触目皆是，在儿童和业余爱好者的画中，这些逻辑错误哪一



图 206　霍格思：错误的透视。1754 年。雕凹版画

[205] 个都是屡见不鲜的。据说霍格思要嘲讽的一位涉猎艺术的贵族曾经出过这些错误。远处小山上那个男人看上去跟躬身探出客栈窗外的那个女人一般大，而且可以看到他凑在她的蜡烛上点烟斗。小山上的树木似乎离我们越远就越大，而其中的几棵又叠盖了客栈的招牌。教堂的两端都可以看得清清楚楚，那座桥似乎不是跨在河上。垂钓者的钓线互相干扰，前景中那个人必定要从倾斜的铺石道上滑下来。虽然我们习惯于正确透视法的程式，我们还是按照霍格思的意向解释他的讽刺之作。我们把这幅版画视为不能存在的画。我们很少停下来想一想，它也可能再现了一个不可能存在的世界，在这个世界中重力定律不适用，树木可以长到任何高度，手臂可以长到任何长度。

大概我们对这种可能性的意识比霍格思要清楚一些，因为我们的艺术家们已使我们习惯于看不可能的世界。荷兰艺术家 M. C. 埃舍尔〔M. C. Escher〕的版画(图 207)是跟
[206] 霍格思的画相对应的、有启发的一例，这正是由于它的透视看上去是十分正确的。只有更仔细地看一看，我们才看到这样一个结构不可能出现在我们这个世界中，这位艺术家要把我们转移到令人眼花缭乱的王国，那里“上”、“下”、“左”、“右”这类词语都失去其意义。这幅版画是一位艺术家对于空间的沉思录，但也是对观看者本分的说明；我们是在力图理解画家意欲表达的这些事物和景色之中的关系的过程中，认识到他的安排

的荒谬之处。

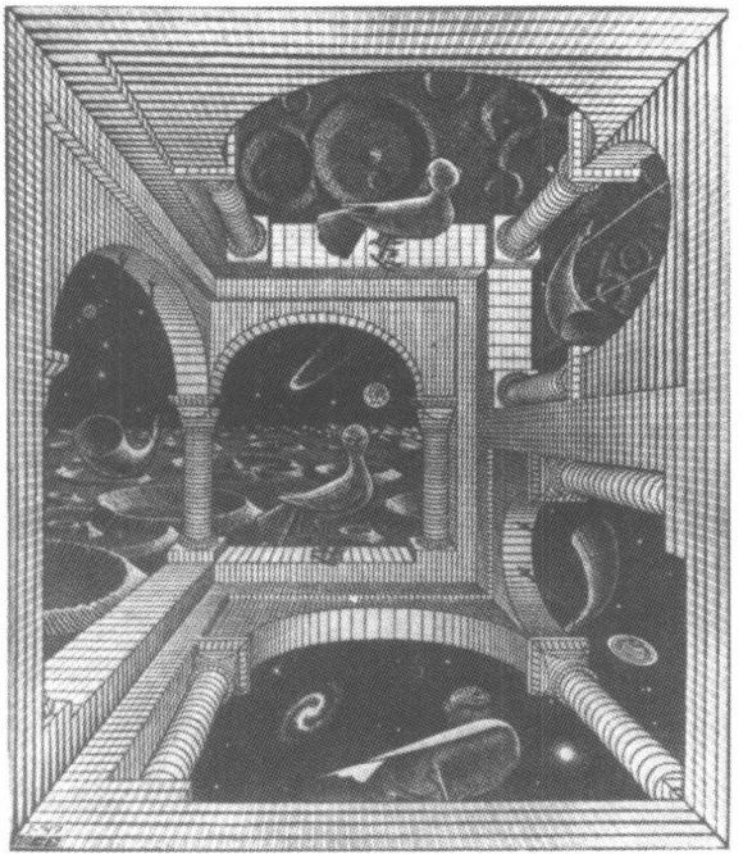


图 207　埃舍尔：另一个世界。1947 年。木刻

从这个极端返回到霍格思时代一幅徘徊于梦幻世纪边缘的作品是很有教益的。透视法大师皮拉内西〔Piranesi〕在一系列描绘梦魇地牢的版画中，运用他的技巧使人们头脑中呈现出一种难以忘怀的超现实景象(图 208)。皮拉内西版画中的透视是正确的，还是错误的?一旦自己提出这个问题，我们就发现必须再一次开动脑筋，把画面再现的事物分门别类，在心灵中重建这个梦魇牢狱。悬挂在滑轮上的绳索——它通到哪里?那座吊桥是怎样系牢的?画面下边附近的栏杆呈什么角度?观察一下我们自己力图按照可能的世界的概念去读解这幅版画的过程，我们就会看透在一切空间安排的读解中观看者的本分。这是因为利用一个简单的诀窍就可以随时把这个游戏停下来，阻碍这种探索：在你的心目中把地牢变形为舞台设计——例如，《菲岱里奥》〔*Fidelio*〕第二幕的布景——你的问题就不能不大相径庭。我们将不得不问，从哪里开始是背景幕布，舞台道具应该具有什么外形才能跟整个设计协调一致?显然这个问题会有许多可能的答案，实际上是无数的答案，而它们尤其要取决于观看这个布景的视点。〔207

如果这个想象力的实验可能稍难进行，那么这一点只是由于 20 世纪艺术家和舞台设计家已经摒弃了错觉的诀窍。我们很少进入视觉果真受骗的情境，除非我们去参观那

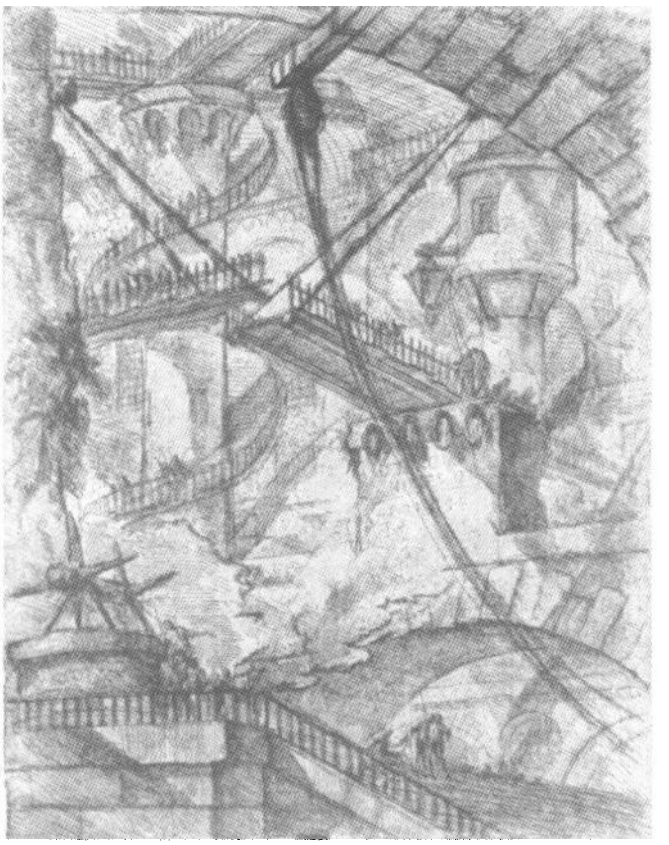


图 208　皮拉内西："牢狱"组画，第七图。1750 年以前。蚀刻画

些由精于错觉主义效果的流动艺匠——即 quadratisti〔透视法建筑壁画专家〕——装饰的奥地利或巴伐利亚〔Bavaria〕的教堂或修道院，他们的本业就是在墙壁上绘制一排排柱廊的景色，或在天花板上绘制壮观的藻井〔cupola〕，从而把任何陈旧的内部转化为神奇的宫殿。我们步入这样一个厅堂，常常会弄不清什么是画的，什么是"真实的"；而当我们愚弄这些愚弄人的人，从一个不符合愿意的角度去观看他们的作品时，错觉就
[208] 随之消失，观察这一点是意味深长和令人好笑的。

我们看一看恰属此类的一幅雕版画(图 209)，它再现的是 18 世纪维也纳的一所骑术学校。显而易见，画家意欲使这所学校看上去比实际上大得多，豪华得多。假定参观者站在花园里锻铁大门处，在他左面就会看到中间有一座骑马纪念像的凯旋门。在他右边，就会看到一个柱廊，这个柱廊似乎远远地伸展到背景之中，通入中央矗立着一座方尖碑的圆形庭院。转过身去，他会看到那个形式整齐的花园本身，展现出似乎向着丛林远远伸展开去的景象。这些舞台装置为真的在庭院中骑马的人们造成的奇怪的出乎意料的盘旋景象是难以想象的。

我们这幅雕版画有意地把错觉拆散，但是，经过复制过程后这种错觉主义的效果就所剩无几了。哎呀，我们都已过多地通过照片和幻灯片这些歪曲的手段观看艺术了。因

此，认为要求绘画应该看上去真实是幼稚想法的那种旧眼光在逐渐让位，代之以认为相信有什么绘画看上去会像真的一样是幼稚想法这种信念。

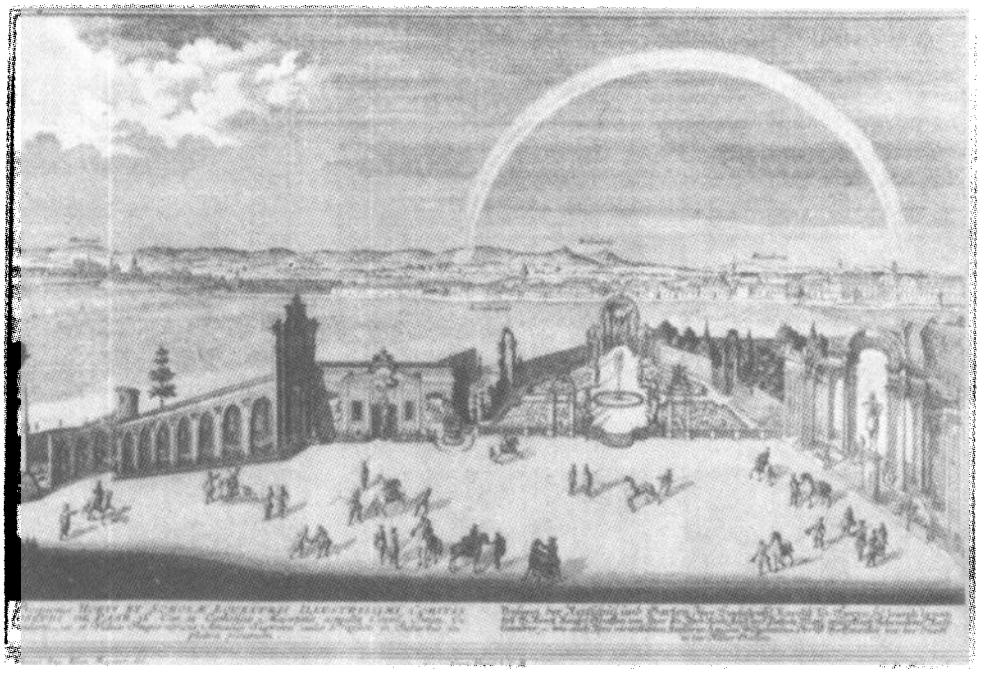


图 209　所罗门·克莱纳：维也纳骑马学校。约 1740 年

知觉哲学和知觉心理学中的某些混乱加强了这种信念，那些混乱引起了说透视法有某种神秘莫测的缺陷的传闻。赫伯特·里德〔Herbert Read〕爵士写道："我们并不总是认为 15 世纪发展起来的透视法理论是一个科学的程式；它不过是描绘空间的一种方法，并不是绝对有效的。"

三

由此看来，可能值得庆幸的是，恰恰在批评家和艺术史家对这些问题有些不知所措这个时刻，心理学家以科学的精确性接手了对错觉的研究。尤其是最初当过职业艺术家的小阿德尔伯特·艾姆斯〔Adelbert Ames, Jr.〕为实验室发明了许多乱真之作的巧妙范例，可以帮助阐明为什么透视法理论事实上完全有效，而透视物像却需要我们观看者的合作。

这些演示〔demonstrations〕大都是安排成小孔窥像的形式，其中有一个演示可以相当成功地予以说明(图 210)。它利用了三个窥视孔，我们要用一只眼睛透过这些窥视孔去看陈列在远处的三个物体。每一次看到的物体都像一把钢管坐椅。但是，我们四处转一下，从另一个角度去看这三个物体时，我们发现它们当中只有一个还是一把正常形状的坐椅。右边的一个实际上是一个扭曲、歪斜的物体，只有从我们最初看它的那一个角度去看，它才是呈现出坐椅的形相；中间的一个更使人吃惊，它甚至不是一个结合在一 [209]

起的物体，而是伸展在一个背景幕布前的各式各样的金属丝，在幕布上绘着我们认作椅子座部的东西，让我们看到的三把椅子有一个是真的，另外两个是错觉。从照片中很容易推断出这些情况。难以想象的倒是错觉的顽强性，是甚至在洞悉真相以后错觉仍然控制我们的能力。我们返回到那三个窥视孔那里，无论我们想不想要它，错觉依然存在。

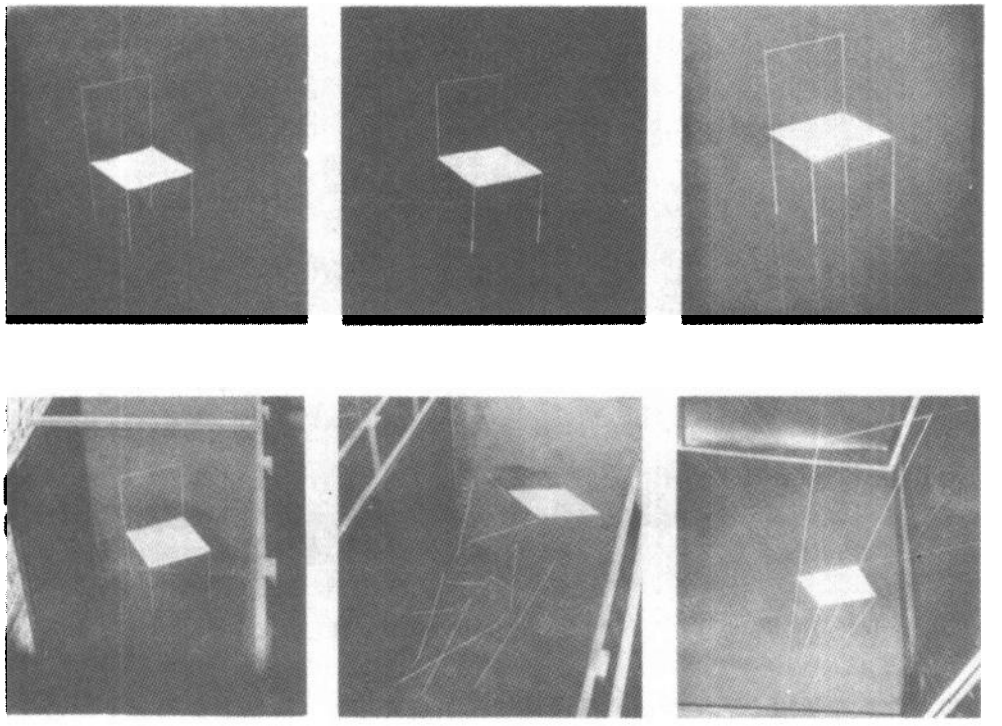


图 210　艾姆斯椅子演示

把这个产生错觉的所在弄清楚是很重要的。我认为错觉在于认为我们面前的视觉模式只有一种解释方法这样一种信念。我们不能觉察其他可能的构形，因为我们确实“想象不出”这些绝无仅有的物体。它们在我们的经验领域中没有名称，没有位置。椅子我们知道，而那杂乱无章的东西我们却不知道。或许那种具有绝无仅有类型的家具的火星来客会作出跟我们不同的反应。对他来说，椅子这种家具就总要给他造成一种错觉，使他以为在他眼前的就是他所熟悉的那种杂乱无章的东西。

艾姆斯和他的同事们想用这些演示透彻阐明的事实之一，用他们的话说就是“知觉并非揭示”。我们能从窥视孔中看到的并不直接地、即时地向我们显露“那里有什么”；事实上，我们无论如何也说不出“那里有什么”；我们只能猜测，而且我们的猜
[210] 测也要为我们的预期所影响。既然我们知道椅子，而对于从某一点观察也“看起来像”椅子的那些杂乱无章的东西毫无经验，那么我们就不能把椅子想象为或者看作一个杂乱无章的东西，而总是要从各种各样的可能形状中挑选我们所知道的一个形状。

这个例子说明了一切物像的固有的多义性，还让我们想到我们之所以很少意识到它们的原因。像我们在上一章中所看到的那样，多义性是绝不能以这种方式观察到的。我

们只能通过学会由一种读解转换为另一种读解，通过认识到两种读解都同样适合这个物像，去觉察多义性。

这一点也说明了为什么一旦有人说任何表现出正确的透视关系的画都可以代表无数的空间形状，人们就会普遍感到迷惑不解。例如，如果坚持认为只要我们放弃它们是熟知样式的房屋这种观念，就可以把卡纳莱托画的威尼斯风光(图 162)中的一幢幢房屋想象为矗立在观看者身旁任何角度和任何距离的地方，他们就会感到不当。很可能只有舞台设计家，或者至少是习惯于在错觉艺术的舞台上行动的人，才能进行那种必要的转换，真正“看到”这种多义性。

我们要记住，在读解透视物像时需要观看者的合作——艾姆斯的演示已十分鲜明地证实了这一点——这与那种认为透视法实际是构成用于产生错觉的物像的有效方法的论点并不抵触。相反，艾姆斯完全是在透视理论的基础上构成了他的实验展示品，并且证明——如果需要什么证明的话——这种理论足以“欺骗眼睛”。

四

透视法可能是一种难以掌握的技术，但是，正如上文所述，它的基础是建立在一个不容置疑的简单的经验事实之上，也就是说我们不能拐过角落看东西。正是由于我们有这种不幸的无能，所以只要我们用一只眼睛静止地看东西，就只能从一面看到物体，而不得不猜测或者想象位于后面的东西。我们仅仅看到物体的一个侧面，而确切地了解从任何指定的一点观看这一侧面会是什么样子，并不十分困难。你所要做的只是从该物体表面各部分向那一点引直线。位于非透明体后面的部分将被遮住，视线畅通无阻的部分则能够看见。此外，我们只沿直线看东西这一事实还足以说明该面在远处将缩小的原因。这个过程的整个理论基础简洁明快地图示在丢勒那幅著名木刻中(图 211)。他用一条细绳再现笔直的视线，表示出由画家的视点看去那把鲁特琴〔lute〕将如何出现在方框中；画家的视点则必须想象为处于细绳系在墙上的地方。根据丢勒的论证还可以推 [211]
断，无论多少物体都可以用这种方法构成，结果跟从窥视孔看到原面貌完全相同。

要把这一点弄清楚，最简单的办法或许是把这些物体统统想象为金属丝结构物(就像艾姆斯演示中的一些物体那样)，或者想象为一连串金属丝纱门(图 212)。我们的示意图说明，借助于由某一点辐射出的真实或想象的绷紧的细绳，我们能够设计和安排不拘多少的这样一些纱门，从那一点看去它们似乎一个叠一个，结果除了最近的一个，全部被遮蔽在视线之外。几何学中有关相似三角形的部分告诉我们，这些互相平行的纱门 [212]
在大小上会有差异，但比例相同。如果一个纱门有一系列全等的正方形，其他的纱门也都会有一系列全等的正方形。读者最好把这个事实铭记在心，因为下文的许多论证将以此为依据。但是，我们的演示也清楚地说明，这些纱门不必互相平行，也不必垂直于中心视线。倘若我们可以随意改变它们的比例，我们就能把它们构成任何偏斜的或弯曲的形式，但要注意，它们所有的节点(金属丝交叉处)仍要位于原先那条直的“细绳”上。所有这些歪斜的形状从某一个视点上看仍然呈现出跟直的形状相同的面貌。我们做出这种结构所需的几何知识称为“透视技艺”〔art of perspective〕，满足这一条件的偏斜或弯曲的物像，其术语为“歪像”〔anamorphosis〕。

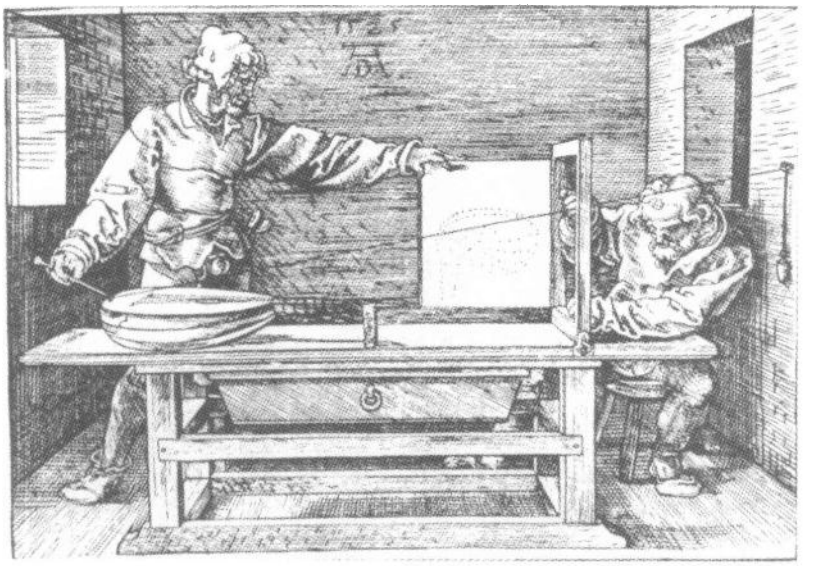


图 211　丢勒：选自《测定法指南》。1525 年

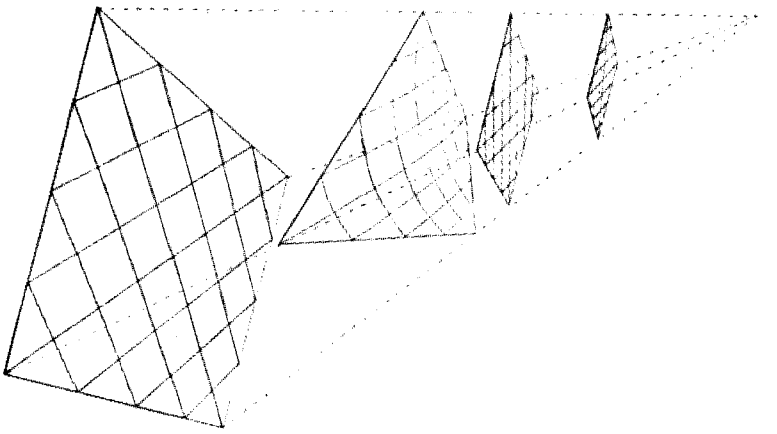


图 212　B. A. R. 卡特作图

16 世纪爱德华六世的肖像(图 213)就是这样一个“歪像”。由前面看，它呈现出一种异样的形相，但是贴近边缘看，变形之处就得到校正，我们看到头像转变为正常的样子。透视法魔术的这番表演产生了出人意料的收获：放在最初的小孔窥像中，这个头像看上去就有令人惊异的立体感，仿佛从倾斜的画板上凸了出来。其所以如此，跟我们在艾姆斯的演示中“看到”的是椅子而不是杂乱无章的金属丝是同样的原因。由于我们甚至要想象一下从正常角度看这个失真侧面像时的形状也很困难，我们就把面前所见解释为跟我们两眼平行的一种构形，一种由这幅画浮现的虚像。艾姆斯实际上已使用了歪像这种古老的诀窍，他的演示证明丢勒所图示的透视理论没有什么错误。从一个固定的视点看去，任何透视变形都能跟正常物像难以分辨。那么，我们为什么称它为变形呢?显

然因为它不是一个关系模型〔ralational model〕。我们记得柏拉图曾反对那些雕刻家的欺骗手段，因为他们没有按“实际样子”再现事物。他们把预定由下面观看的雕像的比例拉长。跟柏拉图一样，我们也想把如实再现这种描述留给表示三维物体的正确的关系模型。

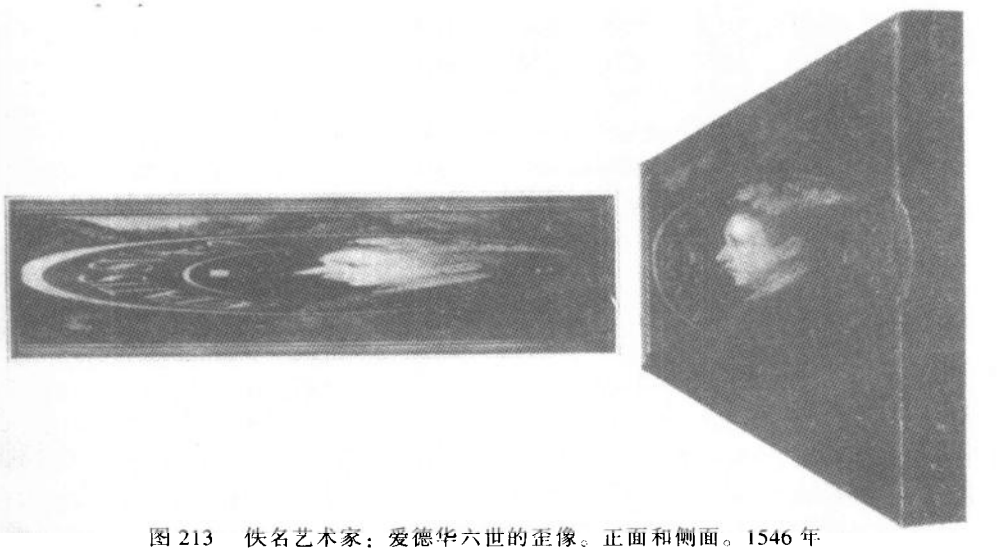


图 213　佚名艺术家：爱德华六世的歪像。正面和侧面。1546 年
（仿自霍尔拜因 1543 年的作品）

我们都见过如帕特侬神庙〔Parthenon〕一类建一些玩具小人。现在显而易见，如果我们俯身到这些玩具小人站立的位置，这座建筑物的面貌看上去就会跟在雅典卫城〔Acropolis〕的相应位置看到的一样。电影制片人在不得不再现地震一类灾难时就利用这个事实。如果排除一切比较的标准，可以使一所燃烧的房屋或一架在坍塌的桥梁的比例模型看上去跟“实物”难以分辨。

当然，画在平面上的绘画绝不会是这样的比例模型。它只能以二维而不是以三维去再现同一的关系。是否因此它在电影特技中就毫无用处了呢?那倒未必。例如，一个建筑物立面的平面图就可以达到它的目的。如果它是按比例绘制的，比如说用一英寸代表一码，那么，在从 100 英寸之外看，它显然会产生跟 100 码之外看到的那个真实建筑物相同的物像。这个事实中并没有什么“程式的”东西，它是根据初等几何得出的。透视法立足于程式这种信念，是由于混淆了关系模型跟物像而产生的。作为程式的东西——这个程式倒是挺方便——是我们喜欢在平面上绘画，因此只能描绘出二维的关系模型。如果我们想画一个弯曲的建筑物立面的关系模型，例如巴斯市〔Bath〕的新月形建筑的关系模型，那么抛弃绘画的平面程式，选用曲面，可能确实比较方便。

这种方便不应跟曲面产生现实的错觉的能力混为一谈，我们在 19 世纪所喜爱的环形全景绘画〔circular panorama painitng〕中，或在 20 世纪所喜爱的蔡司天象仪〔Zeiss Planetarium〕的圆拱形顶盖下能经历到的那种错觉。这里有两种错觉互相作用，必须仔细加以区分。第一种是实际的天空为穹隆状的错觉，甚或(虽然不那么明显)由山顶上看去实际的全景为环形的错觉。在这样一些生活情境中，现实的事情是我们有自由，能够

转身，能够赋予我们视野中的所有遥远的物体以想象中的等距离。由于我们在全景绘画中或天象仪中享有相同的活动自由，我们就经历到第二种错觉；即使凝目注视，曲面上的绘画也要比平面绘画真实。情况并非如此。事实上用天象仪的方法可以证实平面上的
[214] 透视投影同样有效。天象仪圆拱上的那些光点是真实的“投影”。它们是由位于中央的一盏光线很强的灯投射到那里的，在那里许许多多的探照灯光柱“再现”着星辰。眼睛靠近那个光学装置静止地看去，那些探照灯光柱无论射在平面上还是射在曲面上，可以没有差异。这些光点的客观关系固然会改变，但在静止的观看者眼中，它们的图案看起来一定是相同的。在黑暗中，他跟说不出外层空间的群星的实际关系一样，也说不出它们在屋顶“那上边”的真实关系。二者都极其多义。他所知道的只是没有任何妨碍，他完全可以像读解(从而也是看到)夜空那样去读解(和看到)那些光点。

这就是透视法能够要求而又的确要求的一切。应用透视法的绘画实际是立足于我们不能拐过角落看东西，所以它不能像三维模型那样有独立存在的条件。即使是我们的双眼，由于从两个不同的点去观察它，事实上能够拐过角落看东西，那也定会挑出为小孔窥像而设计的画板的缺陷。最后，要求把它挂在墙上，从房间的任何地方去观看，同时还要维持那种错觉，这就是自寻荒唐的举动。或许这种要求之中仍潜伏着皮格马利翁的愿望——不满足于绘画仅仅是一个影子，是一个独立于观看者的小小世界而已。

认为透视法不过是一种程式，并不是按照世界的外观去再现世界，这种观念潜在的根基或许就在这里。有什么愿望就有什么想法，也许这种观念还来自另一种愿望：想找一根棍棒用来痛打那些想让绘画“正确”的庸人。此外，还可以引证某些事实以表明透视理论偶然也会导致悖论的结果。其中一个事实皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡〔Piero della Francesca〕和莱奥纳尔多曾讨论过。他们指出，如果我们画一排圆柱的正面图，例如一个庙宇的立面，那么边上的圆柱在图上显得比正前面的圆柱宽(图 214)。然而，产生这种

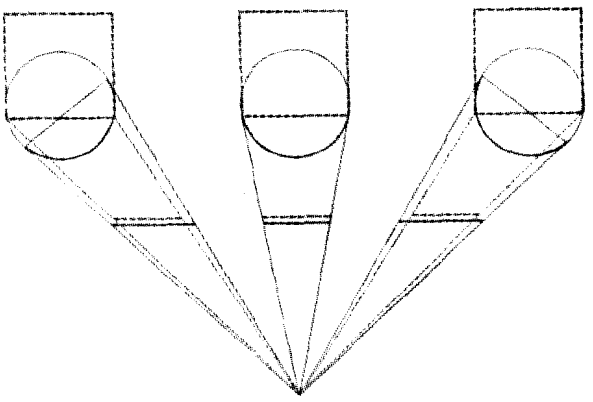


图 214　B. A. R. 卡特作图

悖论的原因不是透视法则不准确，而是几何投影的正常结果有时会让我们吓一跳。圆柱当然要向宽窄和纵深两方面伸张，正是远离立面图的正面向纵深的伸张造成了这种轻微的异常。如果我们想象一下把方柱正面涂成红色，而侧面涂成绿色的情况，论点则更为

明显。现在透视法表明，在这种情况下，方柱的相同的红色前表面将以相同的红色矩形出现在射影平面上，但是中心那根主柱——在我们正前方——固然显露不出绿色侧面，而随着越来越多的方柱侧面显现出来，我们将看到越来越多的绿色。侧面如此增加——它们的投影越来越宽——就是方柱外观粗大的原因。如果我们以圆柱代替方柱，我们就不得不克服射影几何的一些附加结果的干扰。如示意图所示，只用一只眼睛我们根本看 [215]
不到圆柱的整个宽度，因为我们站得越近，直的视线形成的切线跟圆周柱的整个宽度，因为我们站得越近，直的视线形成的切线跟圆周相切时相互距离便越近。反过来说，圆柱距我们远一些，我们看到它的表面就多一些。在很近的距离内，在我们向后退时眼中注意到的微小的出人意料的面积增大，部分地补偿了由于距离变远而造成的大小的递减，这一切无疑有些令人迷惑不解；如果这对于读者是个慰藉的话，让我叙述一下我的信念，我认为许多论述透视法的作者对这一点也搞不清楚，当然我自己也不例外。但是，我认为，基本上说这个圆柱的悖论是很简单的：它是由于一个向纵深伸张的形状的射影没有提供其方向性的线索、观看者难以解释而造成的。圆柱或圆球从任何角度上看都相同，正是这个多义性特例给画家处理这样一些无差别形状造成了困难。

这样看来，这些事实这一次可以真正称为“证明规则的例外事项”〔exceptions which prove the rule〕，因为这里的规则的前提是，透视法是从某一点看去不可辨别的若干面貌的理论。还有一系列论点提出更大的困难。这种论点认为，如果体积相等的物体离得越远看上去越小是真命题，那么一幅比例图，例如一座宫殿立面的比例图，就会再现它的真实形相这种说法就不可能也是真命题。两翼的窗户毕竟比中间的窗户离我们要远。宫殿的高度看上去也一定随着两翼向左右伸张而收缩。难道这不是表明一幅正确的画应当画成徐缓而轻微的收敛的曲线吗?这种论点通常会遭到反驳，人们总是要提出宫殿情况如何，它的图画一定也会如何。如果它们之中一个看上去发生透视短缩，大概还有弯曲现象，那么由于我们从同一角度观看，看上去应该相同，另一个也就同样会呈现这种形相。因此，小孔窥像处理方法就应该看上去很正确，尽管我们的视觉经验世界仍然会有极细微的差别，是非欧几里德式的世界，而且是弯曲的(像所声称的那样)，有如爱因斯坦〔Einstein〕的宇宙。 [216]

但是，实际上这个论述也是多少有些不现实的。画家坐在那座向两边伸展得很远的建筑立面前面注视正中的时候，他对两翼不会看到许多，因为我们能清晰辨别物体的那个视角范围是很小的。因此，他会转动头部审视这一场景，只要他一转头，整个情境就要改变。固然，他向右转时建筑物立面会显出以一种方式收敛的样子，而向左转头时又会以另一种方式收敛；但是，如果他想描绘这些面貌，就会十分本能地移动画架，结果他斜对建筑物立面而立，在这改变了的情况中，按正常的透视法就要画成一个收敛的物像。换句话说，在他转动的时候，他意识到建筑物有一连串的不同面貌随着他在旋转。我们所称的“形相”总是由这样的一连串的面貌所组成的，仿佛一个旋律〔melody〕，使我们能够估计距离和大小。显而易见，这个旋律可以由电影摄影机来模仿，而不是由使用画架的画家来模仿。如果画家们觉得曲线比直线投影更能令人信服地暗示线条的动势，那是可以理解的。但是，这种曲线乃是一种折衷之物，不是再现一种面貌而是许多面貌。无论这个方法还是其他什么方法，能声称它是“如其形相地”再现世界，但在

传统的透视法安排中，我们是研究有形的、可度量的关系。假如我们那些金属丝纱门或铁丝格子(图 212)互相平行，从某一点上看，它们就会在图案上和关系上完全相同，一个叠着一个。如果我们记得艾姆斯的演示，那么在这种情况下，确实应由我们决定在这些根据逐渐变小的顺序分类和排列的形状中，我们称哪个为“真实”的纱门，哪个为物像，虽然由于显而易见的原因我们已习惯于把最外面的一个看作是“母题”，把其他的都看作是它的从特定视点的“再现”。

人们不能过分地坚决认为透视艺术着眼于一个正确的等式：它要物像看上去像对象，对象看上去像物像。实现了这一目标，它就会鞠躬退场了。它并不宣称要表现事物呈现给我们的样子，因为很难看出这样一个宣称意味着什么。如果两扇纱门从某一点看的确无法分辨，那么符合相同条件的其他纱门也都同样如此。如果一扇纱门上的线条是直的，那么其他纱门上的线条也都一样。在这个安排中，不可能存在什么最终的纱门会给我们提供其他一切纱门“呈现给我们”的形状。

鉴定这个最终纱门就是所谓的“刺激模式”〔stimulus pattern〕，即出现在视网膜上的线条的实际关系，这种做法是很诱人的，而且视网膜呈弯曲状的事实也的确已被引入这个讨论之中。但是，心理学日益告诫我们不要过于草率作出这个鉴定，因为我们根
[217] 本看不到自己的视网膜。

五

我认为，正是由这个原因，对于研究艺术的人来说，业已证明视觉心理学乃至现象学的内省〔phenomenological introspection〕都是飘忽不定的。例如，很有可能放到我们眼前的一根绷紧的细绳“看上去是弯曲的”，但是，我们能够赋予这一说法的唯一意义，跟赋予一切描述错觉的讲法一样，是它“看来像是一条弯曲的细绳”〔looks like a curved string〕的字面意义。把细绳放得离眼睛很近时，判断力就会变得不可靠，我们可能出错误。但是，如果说我们视野中的一切直线看上去都弯曲，那么在我看来这个说法就大为可疑。这样讲就意味着一切直的细绳看上去都像弯曲的细绳，显然情况并非如此。主张曲线世界的说法最初的论据是取自建筑学，而不是取自绘画，这一点或许很重要。据说希腊人在他们的庙宇中采用了跟矩形有一定偏差的所谓“精制法”〔refinements〕，以校正视觉的变形作用。但是，如果我们能够看到曲线建筑物和直线建筑物之间的差别，这个论点就不攻自破。无论如何，它不会对画家有什么影响；因为假如画家真画成曲线，那么在我们眼中它们就弯上加弯了。

莱奥纳尔多称镜子为“画家之师”〔the painter's master〕，镜子确实能帮助我们澄清这个众说纷纭的问题。拿起任何一面矩形小镜子，把它拿好，让一座建筑物的直线条，无论房顶或墙壁都可以，紧贴镜子的直线边缘映在镜子里。二者很容易达到平行，而且能看到建筑物始终跟直线镜边并行。当然可以说这种效果是由于我们看到镜子和建筑物都是弯曲的缘故。但是，现在我们可能懂得了这样讲为什么没有什么帮助。如前所述，知觉是从经验的立场出发，“跟观察那些差异、关系、组织和意义是一个意思”。认为我们的世界实际是弯曲的，而且应该这样去描绘，这跟认为我们“实际”看到世界是多义的、颠倒的这种陈旧论点相比没有什么提高。

六

或许由于越来越感到眼花缭乱，读者会觉得我们在这里正走向一个难以理解的无底深渊，它似乎要吞没对“真实的真实”〔really real〕进行的心理学和哲学的考察。但是，如果我们坚持不偏离课题——观看者在读解和解释视觉物像中的本分——或许我们可以窥探一下问题的实质。

人们会记起，我们离开主题讨论透视法的目的是把各种各样貌似实非的问题跟关于多义性的问题区分开来。艾姆斯证明，透视法“行得通”，但是，它不能说明我们为什么要在各种可能的构形中选择一个作为“真实的”构形。 [218]

在最著名的视觉多义现象，即所谓“大小－距离关系”〔size－distance relationship〕的基础上，这个问题的本质得到了最好的阐明。如果我们缺少其他线索，除非我们知道它的距离，否则我们不能判断一个物体的大小；vice versa〔反之亦然〕。这个事实是希腊人和阿拉伯人所熟知的，一定也已被许多水手和猎人察觉。最近，一批乘探海潜水器〔bathyscaphe〕潜入水下的探险者宣称，他们无法判断在海洋深处看到的未知生物的大小，这十分鲜明地说明了这种不明确性。

艾姆斯利用了知识和估计距离这种互相依赖的关系，他让受试者透过窥视孔观看熟悉的物体如手表或扑克牌的放大或缩小的物像。预测的反应出现了：大型的手表被判断为正常大小，但离得近一些；小型的手表被估计得比实际距离远一些。在这个经验中，令人感兴趣的不是人很容易受骗，而是即使意识到这种多义性，也不会妨碍人们进行猜测。相反，我们透过窥视孔看东西的时候，遽下结论的习惯或强制行为总是把我们征服。我们所看到的总是远处有什么物体，而绝不会是什么意义不确定的形相。我们所能做到的至多是从一种读解转换到另一种读解，是试验各种不同的解释。但是，这个实验证实了我们上一章的结论：这种多义性本身不能被人感知。艾姆斯的追随者们把这个事实称作“彼处－彼物”经验〔“thereness-thatness”experience〕。知觉就是猜测某处的某物，即使我们面对某种抽象构形，缺乏先前经验作指导，也仍然要坚持这样做。例如，如果向我们出示一个圆盘，我们就清楚地意识到它可能相当大，离得很远；也可能很小，离得很近。我们的理智也可能还知道它有可能是一个倾斜的椭圆形，或者若干其他的形状。但是，我们所看到的绝不可能是这些无限的可能性；这个圆盘在我们看来就是位于那里的一个物体，即使我们作为知觉研究者会意识到另一个人可能作出不同的猜测，情况也还是如此。

必须经历过这些效果，人们才会认识到它们把跟物体本身截然不同的“形相”这一观念弄得多么难以捉摸。按心理学的刺激学派和现象论者的说法，似乎圆盘的“形相”即刺激模式是唯一实际所“经验”的事物，而其余一切都是推论，是解释。听起来，这好像是描述视觉的似有道理的说法，但不符合我们的实际经验。我们并不是先观察色块再接着解释它们的。如前所述，知觉本身具有主语－谓语的特性。说看见，就是看见“某物位于那里”〔something out there〕。甚至在视网膜实际是唯一动因的时候，在后像及诸如此类的东西中，我们还是要把色块投射到空间。 [219]

我们将会看到，这个事实也有助于解释为什么要求把“形相”固定于画布会遭遇到困难。这样一般化地讲出来，这就是一个不可能得到满足的要求。我们所能做的是支起

画架，屈尊于这个具体问题：使位于那里的物像看上去像远处某个特定物体，同时十分清楚(但是毫不在意)，这样做，它必然看上去也像许许多多非现实的物体。难怪我们需要为这个匹配过程找一个出发点，需要某个人工制品，用它跟对象相比，然后依据等式的概念进行矫正，使它近似。“从我站的地方看去，这里这张图画像那里的那座城堡”，这种说法是可以接受的，有时甚至可以检验。“这幅画像我看到的那样再现了现实”，这个一般说法毫无疑问可能是真心话，但严格地说，它没有意义。要说它有什么用处，也不过是跟争论月亮看上去像六便士银币还是像半克朗银币差不多。这个怪题虽然难以回答，却从未妨碍过哪一个孩子画月亮。只要月亮在那图画的宇宙中能够辨认，就不会出现什么问题。要解释这个图画，我所需要的只是上下文的帮助，帮助我想到月
[220] 亮是合适的猜测。

七

看来我们又回到了上一章末尾我们所讨论的问题：艺术的错觉以识别〔recognition〕为前提；重复菲拉斯特拉托斯的话就是，“除非知道这些动物的模样，否则谁也不会看懂画出的马或牛”。把大量关于艺术的推理〔theorizing〕引入困境的错误是，认为一定有再现“形相”乃至“空间”本身的手段。

是我们的知识，更确切地说，是我们的猜测，使我们把许多画中小小的马或牛解释为远处的马或牛。因此，如果能依靠观看者一些根深蒂固的预测或假定，透视法就造成了最具感染力的错觉，这就绝非徒劳无益。巴洛克风格装饰家绘制的天花板或建筑物的错觉之所以如此有效，是因为这些绘画所再现的东西毕竟有可能是实物。立体的真实建筑跟平面的绘画之间的过渡已尽可能小心地予以模糊化，而我们依然如法炮制，把一个解释成另一个。基于类似的原因，文艺复兴时期的画家喜欢通过描绘花砖地面以暗示深度(图 215)。因为我们必须设想花砖地面是平的，花砖都是完全相同的，所以我们只能把它们的逐渐缩小读解为一一向纵深而去。这里也不例外，深度感完全是由于我们合作的本分而造成的，是由于我们的假定，而我们却很少意识到自己做出了什么假定。同样，现代招贴画艺术家常常依靠我们对标准字母形状的预测，给我们以字母或词句向纵深排列或以咄咄逼人的势头向我们奔来的印象(图 216)。遇到对字体程式一无所知的人，这种效果就失去作用。

在这一点上应该告诫读者，这里所阐述的论点不是心理学的所有学派都能接受的。格式塔学派丝毫不会接受。这个重要运动的先驱者们要对学习和经验在知觉中的作用作
[221] 最低的估计。他们认为我们只能把花砖地面或字母看作一批向纵深排列的规则单位，不能看作一批在同一平面中的不规则单位，这种强迫行为实在过于普遍，过于具有强制性，因而不可能是学习的结果。他们转而以我们头脑的天生趋势为假设前提。他们的理论集中于视觉过程中在大脑皮质中起作用的电力〔electrical force〕。他们声称，正是这些电力有走向简单和平衡的趋势，使我们的知觉仿佛总是偏重于几何学的简单和凝聚。规则地铺着花砖的平地面比起平面中的复杂的长菱形图案要简单，因此，我们实际看到的就是规则地铺着花砖的平地面。

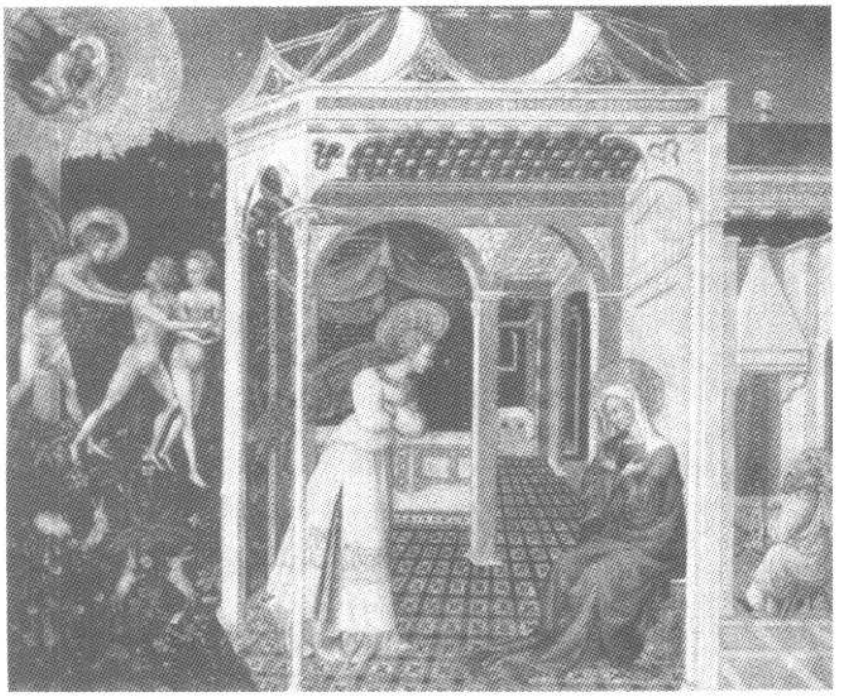


图 215　乔凡尼·迪·保罗：圣母领报。约 1440～1445 年



图 216

为了支持这个观点，格式塔心理学家喜欢证实，即使在我们不可能从经验中获知这样一些形状时，我们也选择简单的构形。最明显的例子是由长菱形组成的图案(图217)。我们大体会把它看作由规则的矩形组成的锯齿形带子，而不是看作一串菱形。此外，还有两种可能的方法把它读解为空间的规则的带子，这两种读解实际几乎是任意采用的。我们可以把它看作开头在后面，也可以看作开头在前面。我们甚至可以毫不费力地使它在我们的读解中从一个位置转换成另一个位置。甚至尽最大努力也无法做到的是，看到或想象到在带子要适合任何介于中间的位置时，这些长菱形必须形成的各种各

样不规则的形状，尽管理性和数学使我们确信一定存在无数这样的不规则形状，而且也能得到解释。

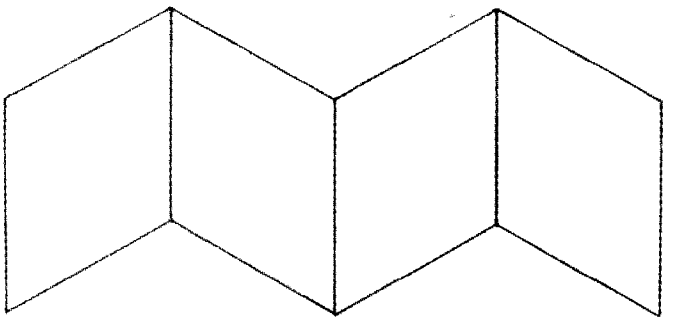


图 217

乍一看，这些发现似乎非常适用于读解图画。以克里的一幅幻想作品，他的《老式蒸汽船》〔Old Steamer〕为例(图 218)。我们从未见过这种船，没有任何经验指导我们读解这样一个物像。可是我们一定会把它看作三维的结构。只有在我们自问应该怎样想象这个东倒西歪的船时，我们才会注意到可能有好几种读解。可以把轮子上面的厚板想象为向后伸展或向上伸展，正是这种多义性增强了伟大的形式探索者克里无疑在追求的那摇摆不定的印象。

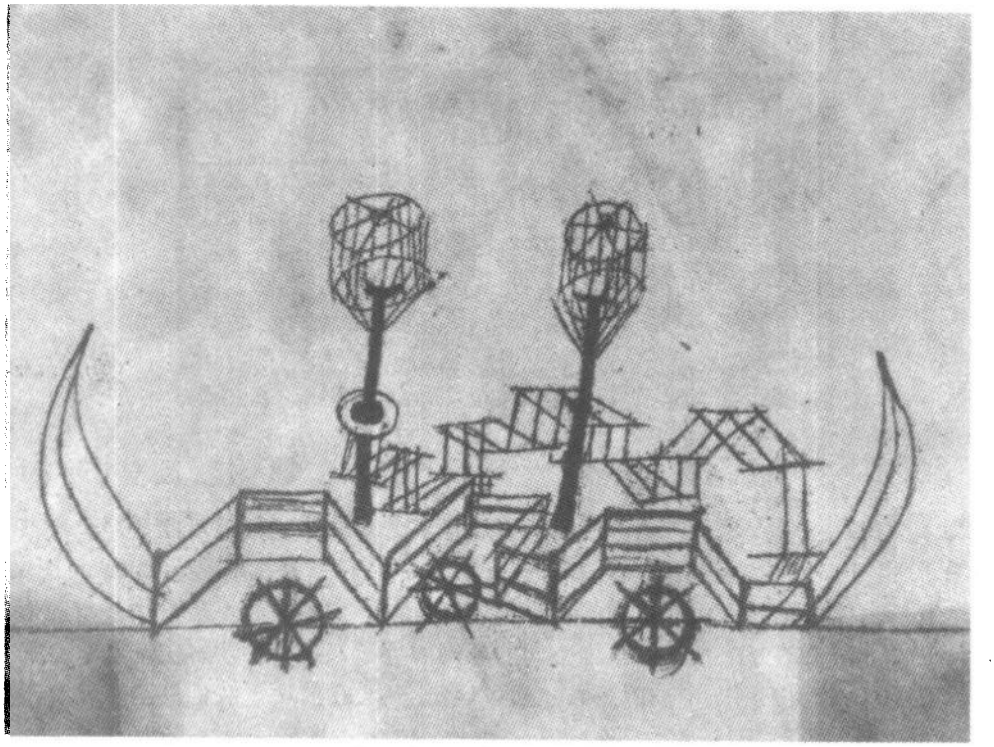


图 218　克里：老式蒸汽船。1922 年。水彩

我希望，这个例子能表明格式塔心理学家提出的问题在艺术中远不止于仅在理论上使人感兴趣。由于艺术已开始脱离它在可见世界的锚地，怎样为形式的任何安排暗示一 [222]
种读解而不是另一种读解就已变得至关重要。艺术家和批评家确实很少意识到利害攸关的东西。谈起这些问题来，很容易互相误解。由于我们不能看出多义的情况，因此，往往不知道“纯粹的”形状允许有无数空间的读解方法。即使如此，形式和色彩的动力学本身也自然地引起了人们日益浓厚的兴趣，而且了解到在非再现的上下文中仍然可以毫无歧义地暗示三维形状以后，也会令人鼓舞。但是，令人鼓舞的事物不一定是真实的，我觉得，要证实或反驳艺术家认为他已“再现”了抽象的三维形状这个主观感觉，还需要再进行大量的研究。因为，虽然在某些碰巧很简单的情况下简单性的标准无疑可以指导我们的读解，但不难证明它的应用范围是有限的。我们无须借助抽象艺术就能说明这个情况，任何画有树木的画都或多或少地会说明这种困境。我们返回到霍贝玛的《树丛中的村庄及水车》(图 30)。对于画中树枝的空间关系我们能讲多少?然而，我坚持认为，我们并不是把远处的树木看作平面的剪影——相反，我们是接受适合这个物像的任何一种读解，甚至很少注意到它的多义性。要想把对同一物像的种种不同读解明白地表 [223]
示出来，就不得不请许多观察者为有关树木制作一个金属丝模型。

一系列简单的招贴画可能足以把这些冲突的观点集中于焦点之上。用为美国航运公司〔United States Lines〕绘制的给人深刻印象的图案为例(图 219)。虽然谁也没有见过这样的景象，但我发现大多数人都很自信地把它读解为向后斜指大西洋彼岸的一个箭头。这种读解跟格式塔心理学家的预测一致，因为它符合简单性的标准。我们把箭头上的条纹看作是互相平行的，因此，把它们向一点收敛读解为向纵深而去。有人说这种反应是非常基本的反应，所以不能归为假设和解释。然而，在另一幅为《邮政手册》〔*Post Office Guide*〕绘制的简单的招贴画中，这个解说就行不通(图 220)。简单性标准会迫使我们认

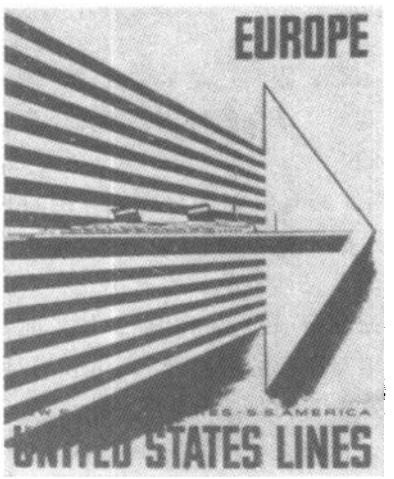


图 219　莱斯特·比尔：招贴画。1952 年

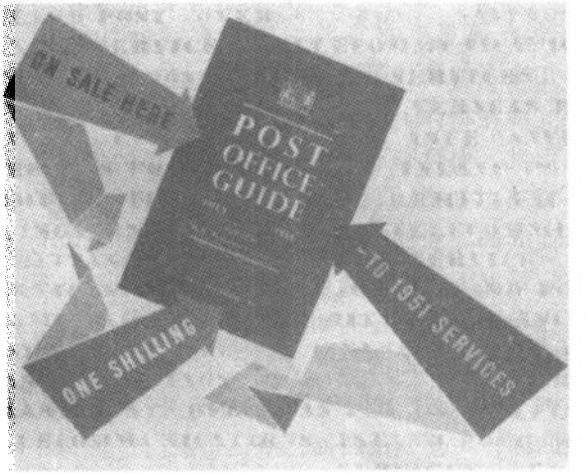


图 220　艾里克·奈特：招贴画。1952 年

为这个箭头上的字体是大小一致的，因此，把这箭头视为与书平行。我怀疑是否有许多读者会这样看这个画面安排。情境极其强烈地显示出这些箭头应指向那本书，跟前一幅招贴画中指向大洋彼岸的箭头极为相似。但是，一旦采用这个读解，我们却没有任何线索能表明图中箭头所指的确切角度。显然应把它们想象为向箭头方向逐渐变细，因此，简单性标准使我们感到失望，然而这里也不例外，我们不会对这幅画不加解释；相反，我们会任意采用一种跟情境线索并不前后矛盾的读解，会满足于把它理解为橱窗陈列中那些硬纸板箭头的某个物像。看过这幅招贴画的人恐怕很少交换意见，从而发现因为他
[224] 们给这个安排分配的“空间”位置各不相同，所以他们的错觉因人而异。

八

格拉茨市商品交易会〔Grazer trade fair〕的招贴画(图 221)也是再现了一个我们都前所未见的逐渐变细的形状，情况为什么就与此不同呢?提出这个问题仅仅是提醒读者，最终想起描绘空间的问题而不是提到立体造型，即不提描绘明暗，这是过分的简单化。西方艺术家从明暗中发现了一种手段，可以极大地减少从一边观看时形状的多义性。曾十分巧妙地设计出“错误透视”〔false perspective〕效果的伟大的经验主义者霍格思，极其透彻地说明了他所说的“后退的阴影”〔retiring shade〕的含义：“它跟收敛的线条一样有助于表现物体或它们的任何局部由我们眼前后移或后退的程度。没有它，地面或水平面就经常要像墙壁一样直立在那里。尽管我们还掌握其他各种方法，用来了解物体跟我们的距离，但是由于缺少这种阴影，眼睛还是常常受骗。因为，如果光线在物体上的分布恰巧没有赋予这种阴影以真实的、渐变的形相，那么不仅空间产生混乱，而且圆形物体会像扁的，扁的物体会像圆的。”



图 221　瓦尔特·霍夫曼
招贴画。1951 年

霍格思知道，只有当用于表现透视短缩时，阴影才具有给物像分疆划界的特性，“从而共同完成那些后退的观念，单靠二者中的哪一个也不能奏效”。但是，他也知道在特定情况下，即使把这两种线索加在一起也不能排除多义性，除非再有第三种线索即“反光”来完成物像的明确性：“作为一个例子，凸面和凹面会显得相同，如果前者没有反射光照在上面的话，观察一下挑檐〔cornice〕中相互靠近的圆凸线脚〔ovolo〕和凹圆线脚〔cavetto〕或凹槽〔channel〕，在正面光线照射中看去，这时它们——都是一会儿像凹面，一会儿像凸面，全依想象而定。”

柏拉图所说的可能就是这种多义性，他曾说：“同样的东西，在水里看和在水上看曲直是不同的，或者由于对颜色所产生的同样的视觉错误，同样的东西看起来凹凸也是不同的。并且显然在我们的心里也常常有这种混乱。”无论如何，古典文化时期的装饰家
[225] 们一定知晓我们有这种能力，能够“全依想象而定”，在不同的读解之间，甚至在绘有阴影

的物体的各种不同读解之间交替转换，因为他们在墙壁和彩色铺砌的地面上使用了这类图案中最引人注目模式——两可立方体〔reversible cube〕(图 222)。我们既可以把这些单元每一个都读解为从上方照明的实心立方体，也可读解为从下方照明的空心立方体。

在一幅摄有楼梯的照片中可以模仿这些情况(图 223)。如果读者有足够的耐心，就

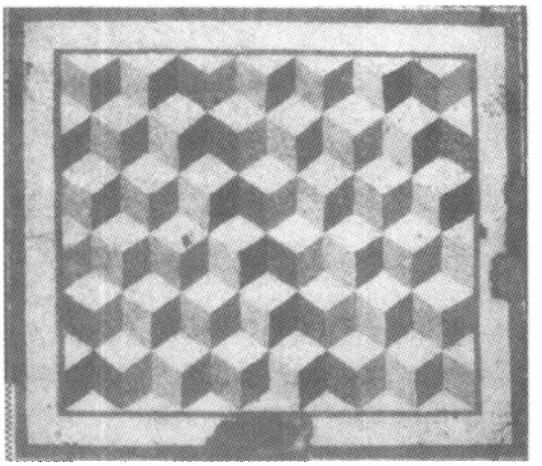


图 222　安提俄克的地面镶嵌画

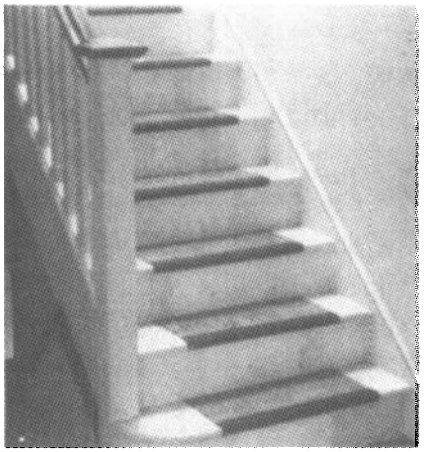


图 223

会发现这幅照片可以用三种不同的方式读解。一种是明显(而且正确)的看法：采用这种看法，读者是想象自己正踏着楼梯向上面的顶楼走去，他的左手扶着栏杆，光线自上而下地照射到保护梯级中部的一块块深色亚麻油地毡上。但是，如果他把书倒着看，并设法忘掉先前的读解，他就又能看到楼梯通向上方光线又是从上面照射下来，亚麻油地毡铺在那里随时可以把脚踏上。不过还有第三种可能性：我们把亚麻油地毡看作呈竖直状，把间断出现的阴影部分看作梯级，我们居高临下地看它们而光线来自下方。如果把楼梯的栏杆盖住，只观看照片的一部分，那就对在不同的读解之间作交替转换大有帮助。道理很清楚：有关空间情境的证据包含得越多，接受交替的读解的可能性就越小。这就越发难以经受一致性检验。这使我们想起我们试图弄清皮拉内西版画中复杂的空间安排，并试图对照我们关于种种“可能世界”的经验判断我们的解释。我们开始比较清楚地看到，那些检验依靠的是霍格思所谓的“共同完成的观念”的行动，即各种线索的一致的相互作用。 [226]

九

如果我们作为历史学者应该了解错觉艺术发明中所包含的要素，那么回忆一下知觉心理学中的这些基本事实是很重要的。无论透视法的发明还是明暗画法的发展，都不足以单独创作出一个不带多义的、容易读解的可见世界的物像。尽管我们习惯于读解自然主义的物像，却很少意识到有必要使用这种相互作用；我们十分满足于单凭简单性标准就能正确读解的轮廓素描〔outline drawing〕。但是，人们报告过成长于另一种传统中的观看者所遭遇的困难，这可能会使我们在宣称我们的读解是自动的〔automatic〕之前

先要踌躇一番。

本世纪初，日本艺术家牧野良夫〔Yoshio Markino〕来到欧洲。他在少年时代回顾录(这部回顾录是他的出版商相当无情地以作者自己的语言习惯发表的)中写道：

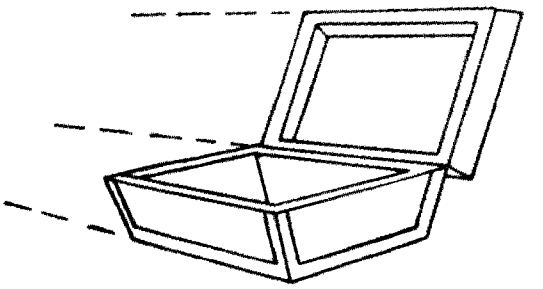


图 224

"关于透视法，我记得我父亲的一些事情。我上中学时领到过一本图画课本，上面的一幅画是以正确的透视法画的一个方形箱子。我父亲看到后说：'什么?这个箱子肯定不是方的，我觉得歪歪扭扭。'大约过了 9 年以后，他又看了这本书，把我叫过去说：'真是怪事!你知道，我过去一直认为这个方形箱子看起来歪歪扭扭，可是现在我看到这完全正常嘛!……'这个例子向你表明，如果一个人不了解自然规律，那么完全正确的东西在他看来也是完全错误的。这就是为什么我说你必须接受科学训练的原因，尽管可能使你觉得讨厌，而且你绝不能仅仅依靠你的人类意识〔Human Sense〕，因为这很危险。"我们已看到，实际上"科学训练"另有含意。这位艺术家的父亲在他儿子的图画课本中看到的可能是没画明暗的箱子的透视素描，这样一幅画无疑是矩形的正确投影(图 224)。因而，它能够暗示这样一个形状，但不是一定如此。因为正如我们在讨论艾姆斯的实验以及透视理论时所看到的，还有不计其数的偏斜的箱子也会产生相同的面貌。因此，牧野的父亲两次都说得对：第一次，作为一个日本人，他认为这幅素描再现了一个歪歪扭扭的箱子；后来他已有修养，不再对于善意编纂的图画课本作出这样一种不大可能的读解。



图 225　卡特林：小贝尔。约 1838 年

正确地解释在艺术家和观看者之间的通路上出现的这样一些故障，这对于变化中的艺术程式的整个问题来说，显然是至关紧
[227] 要的。跟所有的 19 世纪作家一样，拉斯金用这些困难来证明"自然的真理是不能被未受过教育的人的感觉所领悟的"。

"中国人处处都很幼稚，他们认为一幅好的透视画是不真实的，就跟我们感到他们的盘子图案不真实一样，看见最终会聚于一点的奇怪的建筑物就感到

惊异。一切早期绘画作品，无论什么国家的还是什么人的，由于缺少**阴影**，就表现出没有知识帮助凭眼睛去发现真理是多么指望不上。红印地安人的眼睛的敏锐程度足以发现敌人或猎物的踪迹，甚至从被踩过的叶子那不自然的形状中发现踪迹，然而对于阴影的感觉却是那么迟钝。卡特林〔Catlin〕先生说过，他有一次处境十分危险，因为他画了一幅肖像，面部半明半暗，而没有文化的观看者在设想并且肯定这幅画只画了半个脸。"



图 227　克里韦利：王座上的圣母、圣婴及供养人。约 1470 年

无论卡特林本人的说明还是他提到的、现在仍藏于史密森学会〔Smithsonia Institution〕的那幅画(图 225)，都不能完全证实拉斯金的话。在印地安人中间确实发生了一场争吵，结局对供卡特林画像的"小贝尔"〔Little Bear〕很糟糕，争吵的原因是因为其中一个印安人说这位白人的画所表现的"只是半个人"，而他这样说显然是故意的挑衅。卡特林的回忆录无疑像在原始人们中间工作的画家们的其他许多经历那样，证实他的活动备受猜疑，不被理解。但是，我们已经看到，没有按画家的原意去读解自然主义的物像这种情况跟拉斯金正确地予以赞扬的那种敏锐的眼睛之间不一定有什么矛盾。因为半明半暗的面部所再现的可能只是半个脸，这种说法不仅是完全正确的，而且在那些认为世界上布满精灵鬼怪的观看者看来，这样一种解释甚至会是未尝不可的。

中国古代有一篇关于艺术的文章阐明了这种区别："夫犬马人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。"

[228]

这段文章所指的当然是爱画各种各样未必存在的东西的画家，他所再现的东西人们谁也未曾目睹。在我们的上下文里，我们更感兴趣的还是这样的推论：画家优游易为，观众则无从索解。如果什么想入非非的东西都能成画，绘画就难以言诠。不难说明，如果我们缺乏有关线索因而不能作出更好的假设，那么，我们都会犯曾使拉斯金大为惊异的那种错误。无论是什么画，一个足够微小的细部就会有无限的多义性。把"小贝尔"的手隔离〔isolate〕开来看，可能是残缺不全的。假若只取他的颈项，阴影部分就可能成为一块黑色的污迹。

因为如霍格思所知，只要我们知道光线来自哪个方向，阴影的作用就仅仅是在显示

形状而已。如果我们不知道，就不得不去猜测。心理学家已经发现，在缺乏其他线索的情况下，西方的观看者已经接受了这样一种概率性：光线是从高处和从左侧照射过来的。这个位置最便于用右手绘画和写字，因而适用于大多数绘画。所以，对大多数观看者来说，图 226 的形状将表现为球体的一部分。实际上，它是克里韦利〔Crivelli〕作的圣母画中的半圆穹顶〔conch〕（图 227），这里把它隔离开来并颠倒了一下。放在周围环境中看的时候，它的多义性就消失于我们的意识之外，这是因为看到了圣母的宝座以后我们就理解了画家意欲再现的母题，于是一切顺理成章。

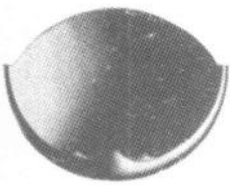


图 226

隔离和进行猜测的办法并不仅仅是一桩无聊的游戏，它让我们想起把读解绘画跟观看可见世界分割开来的巨大鸿沟。像拉斯金的做法，跟许许多多 19 世纪批评家一样简单
[229] 地在二者之间划等号，这就等于封锁了理解再现的途径。但是，如果我们仍然意识到读解图画和读解情境之间的区别，“隔离”这种游戏依然会证明是有益于理解这两个过程的。

十

拉斯金感到奇怪：甚至能从踩过的叶子那不自然的形状中发现敌人或猎物的踪迹这样敏锐的眼睛，竟然迟钝得误解了从卡特林的画中隔离开来的那些线索。但是，这种眼睛真正奇异之处恰恰是它解释无数线索的相互作用时的那种既神速又确信的情况。实验室里的心理学家在这一点上跟艺术家有共同之处，他也要测验我们对隔离的线索的反应。我们记得艾姆斯证实在这种隔离状态中大小－距离关系的实验。如果在窥视孔中向红印地安人展示他既不知其大小也不知其距离的一片叶子，他的猜测能力当然不会比其他任何人更强、更敏锐。关于运动也是如此。若不辅以其他线索，我们就说不出我们所看到的是一个向我们而来的球体还是正在充气的气球。隔离的情况也不容许我们施展我们已很熟练的技艺——把物体的永久色跟光线的照度和色调区分开来。因此，如果隔离开看，拉斯金所说的红印地安人很可能把在风中摆来摆去的翻转的叶子解释为不断地、有节奏地改变其形状和颜色的怪物。而实际上他不会这样解释，这倒不是因为他眼力敏锐，而是他了解他在其中生活的那种世界，并且学会了作出假定和检验假定。尤其是事物的恒常性这种假定，它已证实对于动物和人是有价值的。我们怀着这样的信念外窥世界：外在那里的这个物体，它的位置比起它的开头形状来变化的可能更大；它的照度比它的固有色更容易产生变化。对于在可变世界中事物的稳定性的这种信念在我们的语言结构中已根深蒂固，并且构成了人类哲学的基础。亚里士多德关于“实体”〔substance〕和“偶性”〔accident〕的区分只不过是对于认为世界是稳定的、它由诸如视角、反光或距离的变化等偶性因素加以矫正这样一种信念加以系统化而已。

不难说明，我们读解物像和我们读解自然情境实际是由实体进展到偶性。我们之所以能看懂康斯特布尔的《威文荷公园》〔彩图 I〕，是得力于已被充分证明的假定：我们认为，一般说草的颜色是相当一致，我们足可以识别明暗对它的矫正；小人国的人很少居住在英国的风景中，因而画中有小人是由于身在远方；甚至栅栏一般也是建得高低
[230] 相当一律，因此一端变细一定表明距离渐远——人们发现这一切解释互相吻合，互相证

实，于是浮现出一幅凝聚的绘画。

这就是说，知觉过程本身是基于我们已发现其支配着再现过程的那个节奏：图式和矫正的节奏。这种节奏的先决条件是我们进行猜测并根据经验矫正猜测这样一个连续不断的活动。只要这种检验遇到障碍，我们就摒弃原来的猜测，再来尝试，很像是我们读解诸如皮拉内西的《牢狱》〔Carceri〕(图 208)一类复杂的绘画时的情况。

我这样强调排除错误的猜测，强调在“从变形虫到爱因斯坦”的一切知识的获得过程中都要进行试错活动，是根据 K. R. 波普尔的理论。从这个角度探讨格式塔心理学的种种问题会是很吸引人的，因为波普尔强调说，关于规律性的假说具有最大的生物学价值。假如我们的一切预测都不断落空，这样的世界就是一个致命的世界。在寻求规律性，寻求一个我们至少能够暂时依靠的(虽然我们可能永远要加以修改)框架即**图式**时，唯一可能的策略〔strategy〕就是从简单的假说出发。波普尔已指出，看起来有如悖论，这并不是由于简单的假说更有可能正确这个事实，而是因为它最容易受到反驳和矫正，而这是自相矛盾的。以人类为发现空中令人迷惑的行星运动后隐藏的规律性所作的伟大尝试的历程为例，托勒密关于天体运行周期和本轮的复杂系统永远可以进行修正，以“求得与现象一致”，但是它表面上的长处实际上却是它致命的缺陷。哥白尼〔Copernicus〕认为众行星是沿圆周轨道围绕太阳运转的这个颇具灵感的猜测，被凯普勒〔Kepler〕毫不费力地证明是错误的；但是它可以进行修正，这种修正提出了太阳系的一个严密的图景，并为牛顿的理论铺平了道路。

没有一个初始系统，没有一个除非被证明为错误否则我们可以坚持的最初猜测，我们就的确不能弄懂从我们周围环境中传送给我们的几十亿、几百亿的多义刺激的“意思”。为了学习，我们必须犯错误，大自然所能赋予我们的有益处的错误，恐怕莫过于关于事物的简单性的假说，它比在我们这个令人迷惘的世界中可能遇到的事物还要简单。无论格式塔心理学派在神经病学领域内命运如何，它坚持认为简单性假说靠学是学不会的这一点仍然可以证明在逻辑上是正确的。这的确是我们可以进行学习行为的唯一条件。要探查一个洞，我们首先要用一根直棍子捅一捅，看看能进多深。要探查可见世界，我们要运用事物是简单的这个假说，直至证明事物并非如此为止。 [231]

V. 科尼什〔V. Cornish〕在他写的《风景与视觉》〔*Scenery and the Sense of Sight*〕这本富有洞察力的书中记录了他的发现：我们“本能地把物体看作在垂直于物体和眼睛的连线的平面上伸张”。他在视网膜的形状中寻找这一倾向的原因，但是，这更可能是由于需要某个初始假说，而初始假说即一种未分节的假说，我们从此下手进行修整，直到其中显现出我们这个世纪的物像为止。天空似乎是穹隆形状，这一定是一个恰当的例子。

几乎无须再加强调，跟解释再现作品相比，当我们在现实世界中活动时，在试错这个过程中所掌握的信息要丰富得无法衡量。从贝克莱时代以来，哲学家和心理学家强调触觉对于我们相信世界的实在和永恒所起的重大作用，这无疑是正确的。但是，现在我们知道知觉触觉只是由我们支配的一整套反复核对的手段之一。例如，吉布森最近证明质地就是又一种重要的手段。作出一种种个别物质的质地是恒定的假定，我们就可以根据透视法中使用的那种记号去估计物体后退的效果。甚至在埃舍尔创作的不可能的世界

中(图 207)，质地的永恒性也未受影响：我们看到排线越来越密，就感觉到了一种个别实体在后退的效果。因此，质地的线索基本上也是一种规律性线索，而且是一种已经证明是十分可靠的线索，因为事物的微观结构受偶性的影响最小。在开始瞭望一片沙地的时候，我们大可首先假定，随着沙粒从我们眼前向后退去，沙粒的体积实际并不会逐渐变小。

但我们可以确信，这一切线索对于运动的检验都是次要的。无论何时，只要我们不十分相信自己的眼睛，或者需要额外的信息，我们都要稍微动一动头部，观察一下相对的位置变化。当然，正是这种检验在艾姆斯的演示中被窥视孔排除出去。依靠它的辅助，对于有背景作衬托的平面物体的距离作出任何错误的猜测，都会即刻被剔除；依靠它的辅助，在我们开始“拐过角落看”东西的时候，一个三维构造的真实形状就开始显现出来。学习“观看”可能极大地关系到学会预测序列的次序——我们头部移动时，一把椅子或一张桌子投射到我们视网膜上的形状的先后次序。艾姆斯强调知觉不是揭示而实质上是以预报为特征的时候，想到的正是这一点。预报的内容是如果我们移动及当我们移动时，将会出现的形状。

但是，即使承认我们的预测和预期在知觉中所起的作用——这种作用已使一位心理学者论及运动和知觉二者的统一——这种眼光难道不妨碍对读解绘画和在生活情境中观察世界这二者进行什么比较吗?在某种程度上讲，确有妨碍。世界决不会向我们呈现中
[232] 性的画面；意识到世界就是意识到我们能够试验并检验其有效性的那些可能情境。艺术的奇迹之一，就是它能够迫使我们把这种态度、这种检验应用于一件大自然的模仿之作，一个静止的物像。在上一章中我们已看到，这样一件模仿之作的的确确激励着我们进行探查和预期，投射我们的预测，从而建立起一个想象中的错觉世界。

这一点有可能办到，这就表明在这些讨论中，有时多少低估了静止观察的本领。跟一切良好的通讯机构一样，我们的感觉很少单靠一个信号去冒险。它们利用工程师所谓的“多余度”〔redundancies〕，即信息通过重复和交叉参照而互相确定。我在本章中虽然强调静止的观察者不得不使用的那些单个的刺激是怎样地具有多义性，但是，即使没有运动的检验，它们的相互作用也证明是清除错误猜测的有力工具。

最后，艺术家们实际上已成功地逐一模拟了我们的单眼静止视觉主要依靠的这些线索，其结果是掌握了引起错觉的乱真之作，在这方面绘画比摄影的机械手段要早好几代。

十一

现在我们来描述上述错觉的特性可能已有较好的基础。我认为，它意味着在某些情况下我们无法**否定**一幅乱真之作是“真的”——也就是说，除非我们使用某种运动检验，去摸一摸它，或者移动一下我们的位置。以现藏华盛顿的芳丁 - 拉图尔的《静物》〔Still Life〕为例〔彩版Ⅳ〕。人们大概能够设想出一种由两个带有窥视孔的箱子组成的装置，一个箱子展现的是绘画，另一个展现的是画中母题的对应物。在适当的照明条件下，可能难以断定这两个窥视孔哪个展出的是绘画，哪个展出的是摆着花和水果的真的桌子。但是，想到艾姆斯和他的学生们建立的实验室中类似的经验，我们就不得不另外说明，这两种情况并不是我们必须在其间做出决定的全部可能性。毕竟还可能有真柠檬与假花，用硬纸板做的茶杯或书籍的平整的或歪斜的模型等等许多种组合和排列情

况，而这一切给予静止的观察者相同的刺激模式。对于这一切情况，人们首先而且很容易依据我们体验的那现实的“可能”世界〔real “possible” world〕进行解释，而且不会有不和谐的矛盾现象妨碍错觉的产生。由这个观点看来，成功的乱真之作可说是视觉多义现象的顶点。它是我们可以解释为餐桌的一块色彩斑斓的画布。 [233]

不言而喻，这样一些错觉非常完善。归根结底，我们毕竟一般不在小孔窥像装置中陈列绘画；因此，我们一移动，错觉就必定消失，因为静物画中的物体的相互关系不会产生变化。因此，真正的乱真之作的画家就不得不满足于描绘一些深度不大的布置，例如信件架(图 165)，或者缺乏内部运动而这一点又不大为人注意的浅浮雕。奇怪的只是这个不利条件并没有更严重的后果。似乎我们又用自己的大量预测补充了一些想象的运动。我认为，甚至在我们从各个不同的侧面观看芳丁 - 拉图尔的静物画时，这种效果有些也看得出来，但是，最有教益的例子还是画面上有手指或枪口似乎永远对准我们的那些招贴画和图画(图 80)，或上文已提到过的“用眼睛跟着我们”的那些肖像画。我相信，不妨说一切肖像画只要不是眼睛明显地**看别处**就都是如此，读者可以返回到雷诺兹创作的那幅肖像画(图 19)试验一下。我们又遇到负检验〔negative test〕的重要性这个问题。在我们的知觉中，我们完全是自我中心的，而且有充分的理由：我们扫视世界时，总是寻找可能跟我们有直接关系的事物；我们会设想有一只眼睛注视我们，或一支枪对准我们，除非有与此相反的可靠证据。如果画面上没有提供这种相反的证据，我们的投射试验也没有发现这样的证据，那么我们就要听命于这种错觉。画面上的眼睛或枪口对于我们的运动检验不能作出反应，这里有一些几何学上的原因。以不断增大的角度去观看，一支真枪的枪口就露得越来越少。画的枪口却可怕地不出现这种情况——其余由想象力予以补充。眼睛也是这个道理，如果有个向导口头暗示，启发了我们的皮格马利翁式的愿望，情况就尤其如此。

这些是错觉和暗示之间的极端情况，但我认为，它们有助于说明当我们看墙上或书中的一幅画时——即从透视法要出毛病的一点看一幅画时——我们为什么仍然感受某种错觉。这里也不例外，我们读解这幅画时首先寻求它的一致性，但是，它在自己的参照系中却仍然有严密的组织。画框把莱奥纳尔多所称的微观世界隔开，如果这个微观世界没有什么跟我们想到的读解龃龉不谐之处，我们也就仿佛是从画家站的位置去看它一样地去读解它。前面我们曾有必要回想我们在电影院斜着观看银幕时的体会。我们很快就不再注意画面的变形，当向公众说话时，也是在向我们说话。现在我们或许可以把这个经历解释得更圆满一些：在这种单向的变形中，没有任何东西会抵触或排除一种具有一致性的读解。

因此，只有在极端的情况下，艺术的错觉才会是对于我们现实环境的错觉。但它们仍然是错觉，因此，它们产生了某些出乎意料的、非故意的结果。我们已在许多例子中 [234]
看到解释就是变形。在上一章，我们曾怀疑通常所说的“心理定向”是对某些测验准备就绪的状态。我们已经观察到这些预期的投射怎样在物像周围闪烁不定，完成了已经开始的过程。关于这个连续活动，最著名的描述是贝伦森对他所谓的在绘画前面的“观念化感觉”〔ideated sensation〕的记叙，这种感觉刺激他的“触觉”、改变他的肌肉张力。我们可以说，画面已驱使他去检验他的硬度错觉了。早期文学作品喜欢描写其他的准备就绪

状态。有一种已发展为修辞写法的常套，这就是我们似乎听到有什么声音的错觉。“它缺少的只是声音”，是颂诗中赞美肖像画的标准方式。这种赞美方式值得我们稍微注意一下。它意味着物像看上去非常逼真，以致我们已准备进行额外的检验；在用尽视觉手段之后，我们又借助触觉或听觉。这里跟往常一样，可以引用但丁的作品，他重新使用了一个古代的口头禅，并且恢复了它最初的直接性，用来描写炼狱中一些浮雕的效果，提醒那些正在赎罪的高傲的灵魂，要他们想起像大卫〔David〕在约柜〔ark of the covenant〕前跳舞之类的谦恭的先例：

> 在前面雕出的一群人分为七个歌队，
> 使我的两种感觉发生争论，
> 一种说“是”，他们在歌唱，一种说“非”。
> 同样，缭绕的香烟也是如此，表现得
> 使我的视觉和嗅觉发生争执，
> 一种说“非”，一种说“是”。

在但丁的作品中跟在贝伦森的作品中一样，这些观念化感觉被赞扬为艺术的成功，其原因显而易见。人们不常认识到的是，为什么它们会使艺术家感到厌倦。在某种意义上讲，原因蕴涵在但丁的描述之中。引起的争执远不是那么可喜的。但丁从未亲眼看见错觉主义绘画，他无从得知的是，这种争执可能会扩展到视觉领域本身。我认为，这就
[235] 是错觉完善之时也就是错觉破灭之时的原因。

十二

我们已看到，我们所欣赏的东西莫过于对我们的一种要求，要我们运用自己的“模仿能力”，运用我们的想象力，从而参与艺术家的创作冒险活动。但是，要感受到这种乐趣，变形过程就绝不能容易到自动化的程度。错觉主义技巧进展越大，我们就越频繁地听到讲一件艺术品跟纯粹骗人把戏之间的差异。1823 年，伟大的新古典主义批评家卡特勒梅尔·德·坎西〔Quatremere de Quincy〕用整整一本书讨论这一重要区别。他坚持认为，我们对错觉感兴趣恰恰是由于在弥合艺术和现实之间的差异的过程中要动一番心思。如果错觉过于完善，这种乐趣本身也就遭到破坏。“当画家纳辽阔于方寸时，当他引导我们履无限的深邃于平面，又运动空气周流不息时……我乐于沉缅于他的错觉之中，然而我需要画框依然存在，我需要知道我的所见其实只是一块画布或一个简单的平面。”

自那时以来，法国的艺术批评一直重复着这些要求。这些要求形成了皮维斯·德·夏瓦纳〔Puvis de Chavannes〕和他的瑞士追随者贺德勒〔Hodler〕的美学基础，并且在莫里斯·德尼〔Maurice Denis〕写的对纳比派〔Nabis〕画家的指令中被赋予了最著名的总结：“要记住，一幅画本质上是一个按某种安排涂满颜料的平面，其次才是一匹战马、一位裸女，或某件轶事。”

对于从事储藏绘画或把绘画装箱的人们来说，要记住这一点事实并没有多大困难。但是，平面和战马二者能否同时“看到”呢？如果我们的论述到此并无谬误，那么这种

要求就是做不到的。要看懂战马就要暂时忽略那个平面。我们不能二者兼得。

我十分清楚，对于这一点许多读者会不以为然，至少也会怀疑我在细微而虚幻的差异上吹毛求疵。如果他有这种怀疑，我就希望他作出一个现实的错觉主义物像，来检验一下我的主张。我要请他回想我在导论中力劝他进行的实验，看一看他自己在镜子中的映像。镜面上映照他的脸的那一部分所占的面积永远恰恰是脸部大小的一半，这个事实是那样出人意外，以致照了一辈子镜子的人们大都不敢相信。因此，显然那不是他们所看到的东西。他们所看到的脸远在镜面后面，因而在他们看来就相应地大一些。这样，镜子由于错觉完美无缺的缘故可能是一个特例、一个极端，但却是一个值得铭记在心的有用的例子。因为似乎是错觉越完美，我们看一幅画时就越觉得它像一面镜子。心理学家早已认识到，我们对物像的反应也是以一种比我们通常注意到的要彻底得多的方式转 [236]
化了我们的“所见”。

有一个神秘的黑色人物蹑手蹑脚地穿过我们的心理学的书页，在提醒我们这个基本事实(图 228)。随着他走向深处，他的身材显得越来越高大。我们对于大小－距离关系

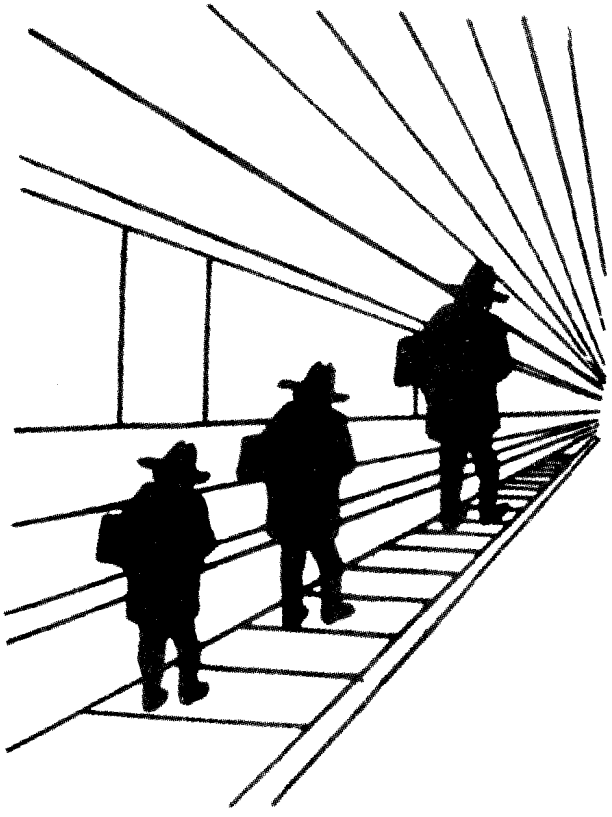


图 228

的经验告诉我们，离得远的人一定要身材十分高大，呈现的样子才会跟近处的一个普通人相同。我们这个结论是正确的，如果画中不存在相反的线索，结果就会是我们看见了一个较为高大的人物，而不理会这三个物像作为平面上的图样占据的面积相同这一事实。

我们大都免不了要求助于实际测量，才能克服在我们眼前造成物像变形的那些来自预期的信念的倾向。据说由于在根据想象的现实解释绘画方面训练较少，儿童较少受这种奇怪错觉的支配。情况可能如此。但是那样一来，他们就仍然把这幅画看作一个覆盖着图画文字〔pictogram〕的平面。我们或多或少花些力气都能做到这一点；我们甚至可以训
[237] 练自己动摇于两种读解之间，但我怀疑我们是否能同时持有这两种读解。

对于任何一位希望继续掌握他的画布上的建筑术的艺术家来说，这种出乎意料的错觉效果一定令人不安。要在平面中创作一个和谐的模式，他就必须能指望相同的形状仍然相同，色度级别仍然不受观看者的想象力的影响。在错觉主义绘画中，事实不是两种情况。画面的多义性破坏了画家对它的要素的控制。就在错觉主义手段臻于完善之时出现了对错觉主义的反感，我认为其真正的解释就在这里。人们发现那些手段缺乏艺术性，妨碍视觉的和谐。

本世纪初，当这些问题仍无定论的时候，德国批评家康拉德·朗格〔Konrad Lange〕写了长长的一本书论述错觉的美学。他看到——我认为很正确——对物像的读解都离不开柯尔律治〔Coleridge〕所说的“甘心情愿暂不怀疑”〔willing suspension of disbelief〕的态度。在他看来，艺术中的一切美学快感都是基于我们动摇于两个联想系列〔two series of associations〕之间，亦即现实的联想和艺术的联想。这本书的用语和引例显得生疏过时，它的美学偏见也不再为我们所有。但是，朗格的心理学的洞察力却使他能够相当敏锐地判断出他那个时代的倾向：

> “经过一度过分强调自然的观念之后，我们现已强调艺术的观念。对妨碍错觉的因素的兴趣业已增长……绘画绝不可符合自然，而要力求“装饰性”效果……如果以前绘画热心从事追求关于深度的错觉，那么现在艺术家们则以同样的热心来强调平面……如果以前几何图式化〔schematization〕因缺乏艺术性而遭摈斥，那么现在艺术家们则沉迷于规范的比例、黄金分割、等边三角形……如果以前使用透明画法〔glazes〕赋予颜色以亮度并增强距离感，那么现在则把颜色涂成主要被视为颜料的晦暗、粗糙的画面……如果以前对技法估计过高，现在则予以蔑视……”

十三

这一切都是写于对错觉和小孔窥像装置中的图画进行最后的绝望的反抗之前，即立体主义兴起之前。我认为，立体主义是根除多义性来推行一种对绘画的读解——对一种人工构成物、一块着色的画布的读解——的最激进的尝试。如果错觉的产生是由于线索的相互作用和没有矛盾的证据，那么跟它的变形影响作斗争的唯一方法是，让线索互相矛盾并且阻止一个凝聚的现实物像来破坏平面上的图案。跟芳丁-拉图尔创作的静物画不同，布拉克创作的静物画(图 229)则要调度透视、质感和明暗等一切力量，不是让它们和谐，而是让它们相互抵触，实际陷入僵局。这些矛盾中最有效的或许是布拉克对光的处理。在苹果上，芳丁-拉图尔画高光的地方在布拉克这里却是一些黑斑。画家通过这

样颠倒相互关系，清楚地表明作品的寓意是，这是一幅绘画的练习，而不是错觉的练习 [238]

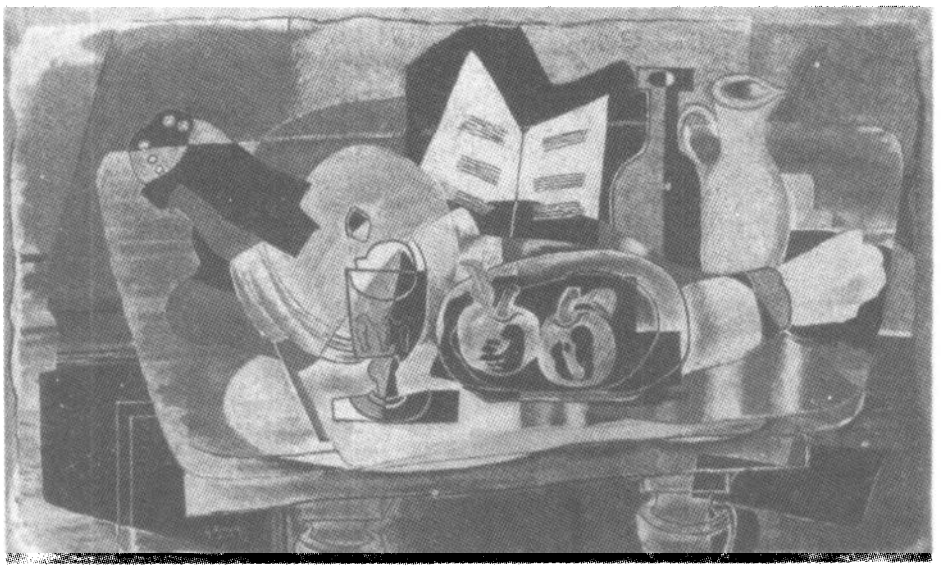


图 229　布拉克：静物：桌子。1928 年

有时，立体主义被解释为弥补单眼视觉的缺陷的极端尝试。画中包含着我们只能通过运动或触摸才能觉察的线索。它甚至能让我们看到掩在物体下面或后面的桌子轮廓，可以说这符合我们生活中的实际经验，因为在生活中我们总是能意识到由于重叠遮掩而半隐半露的物体其看不见的部分的继续存在。希尔德布兰德曾提出一些问题，它们在世纪转折点大大激动过艺术界，对立体主义的创立尤其是它的成功起过一部分作用。我对这些问题却有些怀疑。把我们经验中的可见世界看作由运动、触觉、视觉组成的一个结构，这种观念就给为了摆脱小孔窥像式的程式、甚至要在同一幅绘画中表现一个物体的各个不同侧面而进行的实验提供了充分理由。

但是，无论立体主义者的理论何在，无论批评家讨论立体主义时向他们发出的种种议论是什么，他们终究是艺术家而不是心理学家。立体主义身后的主要推动力一定是艺术性的推动力，很难把立体主义视为一种增强我们的空间意识的主要手段。假如立体主义着眼于此，就应该宣告它的失败。它的成功之处在于抵销了错觉主义读解的变形效果。它这样做的手段是采用一些矛盾线索，这些线索能抵制一切应用一致性检验的企 [239]
图。我们无论如何尽力按画面给我们的暗示把那吉它或罐子看成三维物体，从而使它变形(图 229，图 230)，总会在什么地方遇到矛盾，迫使我们重新开始。

这个结果跟我说成是对皮拉内西的《牢狱》中的线索进行分类的那个体验恰恰相反。在那幅画中，我们是试验各种不同的解释，直至找到适合一个可能的世界的解释为止，无论那世界有多么古怪。我认为立体主义的一个要旨是，我们不断地受到戏弄，受到引诱去做解释，但是，我们作出的每一种假设都要被别处的一种矛盾所排除，结果只要我们加入这种游戏，就会永不休止地解释下去，我们的“模仿能力”就会忙碌不停。

立体主义者所利用的这些效果有一些已久为艺术界所知，虽然它们作为装饰手段一

直不太引人注目。古代世界的镶嵌工艺师们喜欢乱真之作(图 14)，不过他们也知道怎样用多义的手段来戏弄眼睛。我们已看到，他们了解格式塔心理学家所讨论的那种多义的模式(图 222)。但是，安提俄克和罗马的镶嵌工艺师们可能已经跟 2000 年后的立体主义者一样渴望抵制纯空间的读解。镶嵌图案(图 231)的一切细节都暗示着一种空间读解，但是却倾向于抵制使它圆满一致的企图，结果使我们转来转去，无从确定一种读
[240] 解。实验心理学从称作“蒂埃里图形”〔Thiery's figure〕(图 233)的构形中熟悉了这种效果。这个图形要想固定不动实际上是不可能的，因为它提供了矛盾的线索。结果是图中的频频的反转迫使我们的注意力集中在那平面上。

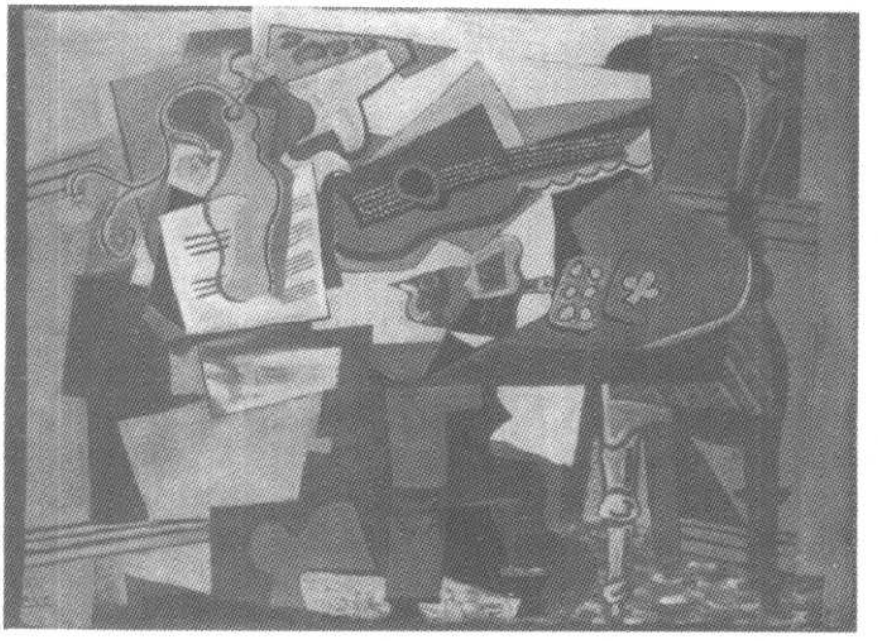


图 230　毕加索：静物。1918 年

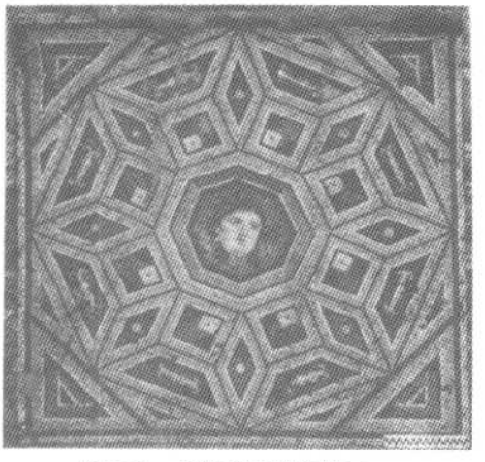


图 231　安提俄克的镶嵌画

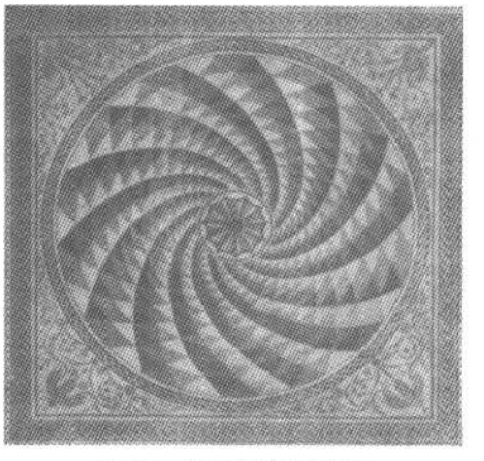


图 232　罗马的地面镶嵌画

我认为，蒂埃里图形表现了立体主义的精髓。但是，这个巧妙的矛盾性手段，还辅以其他为妨碍一致性的读解而设计的方法。我们还可以回到古典镶嵌画，去找到这些戏弄视觉的东西的最初原型。罗马一处地面上的回旋图案(图232)会促使我们去探索一个休止点，以便从那里进行解释。我们找不到这一点，因此无法说出这些重叠的弧形哪个应在上面，哪个应在下面。如果分析一下立体主义绘画，就会揭示出一大批像这样搅乱各种线索以难倒我们的知觉的手段。要想孤立地看这些手段，最好再看一看受益于这引起实验的商业艺术家使用的那些方法。人们最熟悉的是轮廓和剪影间的差异，它造成两个物像互相重叠的感觉。但是，“重叠”〔superimposed〕这个词在某种方式上是以假定为论据的遁词。这些手段的目的恰恰在于，常常说不出这些形状哪个应该在上面，哪个应该在下面(图230)。有一种更复杂的手段，造成一些有形状相互堆叠的印象，但它们的顺序同样具有多义性。立体主义者发现，即使色彩和轮廓完全改变，我们也能读解和解释好些熟悉的形状。在早期艺术中，形象必须在背景衬托下无歧义地突现出来。而在许多当代的招贴画中，甚至字母或符号也不再由正像形状〔positive shape〕所构成。在这些招贴画中，关系已反转过来，不过依旧可以读解(图234)。这些简单方法给予艺术家一个额外的、可以安排形状的维数，也不会因此把他或我们束缚于任何一种特别的读解。麦克奈特·考弗〔Mcknight Kauffer〕在他创作的一幅招贴画中巧妙地利用了这一种多义性(图235)。我们可以用许许多多方式读解这幅画，因为我们说不出这些“早起的鸟”实际是哪一个在领头；而且，虽然我们可能没有意识到这一点，他画的方格图案形状促成疾速飞翔的印象，正如罗马艺术家的那个回旋图案造成的运动感一样。这种技巧使我们想起弗雷泽螺线(图181)，但是效果却相反。在弗雷泽螺线中，我们困惑的知觉在形状凝聚的错觉中得到慰藉。在立体主义绘画中，甚至连凝聚的形状都要在种种未解决的多义性这种难以捉摸的纷乱中玩捉迷藏。

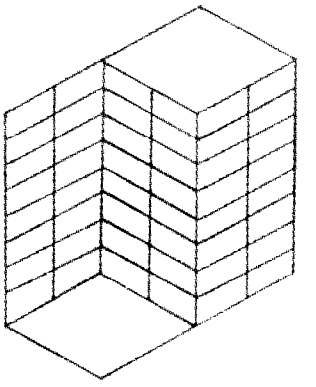


图 233



图 234　伦敦客运公司标志

[241]

十四

把这些矛盾情况跟非具象艺术区分开来是很重要的。像阿伦斯伯格〔Arensburg〕藏品中的雅克·维龙〔Jacques Villon〕的《抽象》〔Abstraction〕这样的一幅画(图236)，可以读解为一个耸向我们的棱锥体，前面盘旋着一条波状线，或者可以读解为一个盒子的内部。还有各种各样其他的读解，它们都很适合，但这幅画还是缺乏立体主义者以相似的手段取得的那种张力。我们现在知道缘故何在。这里没有任何一种可能的检验可供我们用来决定采取哪一种读解。这个例子使我们想起人们极少讨论的那些抽象艺术的一个

[242]

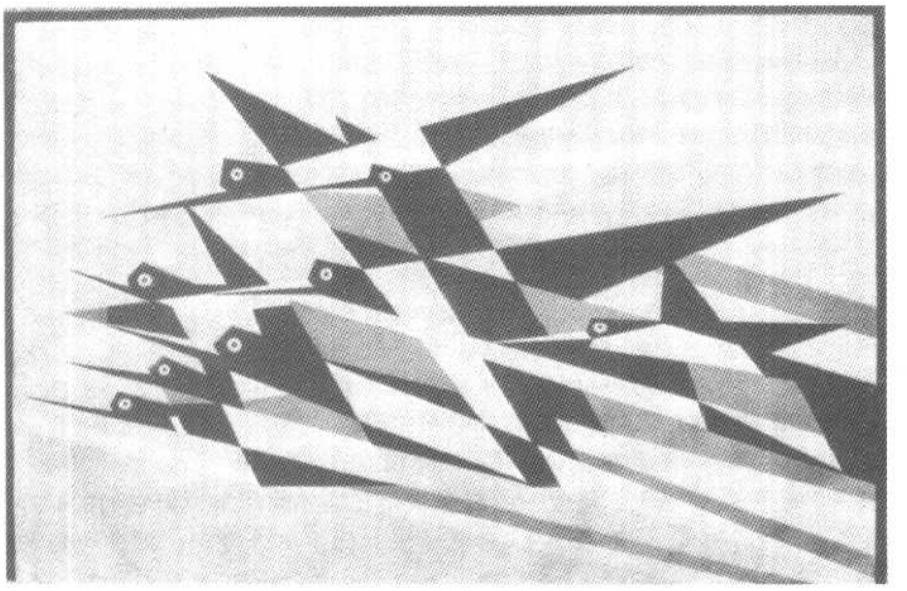


图 235　E. 麦克奈特·考弗：早起的鸟。招贴画。局部。1916 年

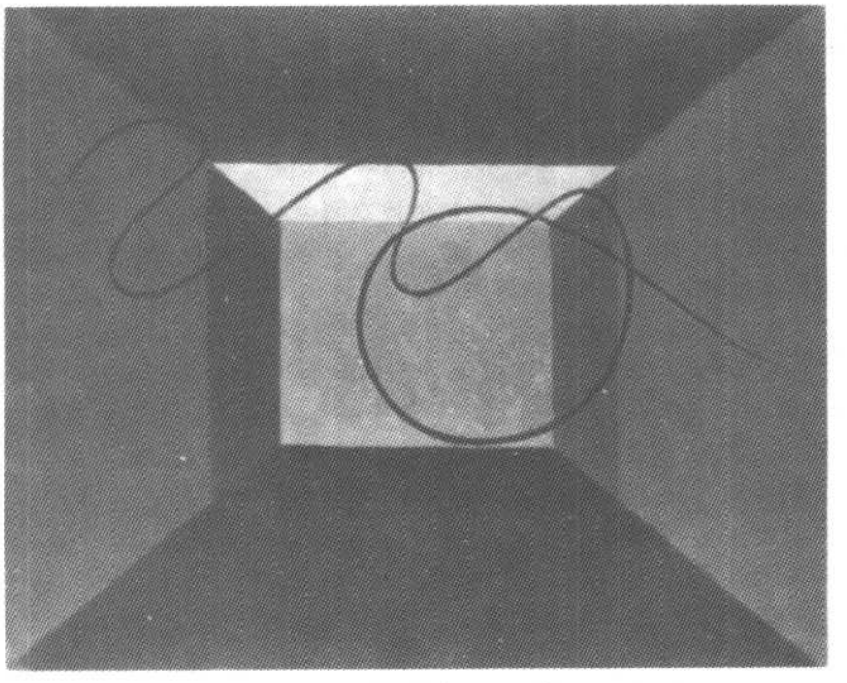


图 236　维龙：抽象。1932 年

固有问题：它的明显的多义性。在立体主义绘画中，再现性线索的功能不是向我们提供关于吉他和苹果的知识，也不是刺激我们的触觉，而是缩小可能的解释的范围，直至我

们被迫接受这个平面图案及其内部的一切张力为止。

甚至非写实派艺术也从我们在学习读解再现艺术作品的过程中培养的那些习惯和心理定向中得到了它自身的一些意义和效果。的确，我们已看到，画布上的任何一个三维形状都需要我们对它作出关于种种可能性的一些假说，并根据它来检验这些假说，没有这些假说，它就难以辨认，或者说，它是无限多义的。

对于想让我们放弃这些假说的画家而言，或许只有一条路可行。他必须迫使我们转向我们在解释绘画时观察到的那种选择，尽力阻止我们把他画布上的那些标志解释为某一 [243]
种再现作品；他必须让我们把他的笔迹读解为他的姿势和动作的痕迹(图 237)。我认为，



图 237　杰克逊·波洛克：作品 12 号。1952 年

这就是“行动派画家”〔action painter〕要达到的目标。他想让观看者跟他的柏拉图式的创作狂乱同化，更确切地说，是跟他的柏拉图式的狂乱的创作同化。与此相联系，这些画家就必须抵制一切跟熟悉的物体乃至跟空间模式相似的东西。但是，似乎他们很少有人认识到，他们所能驱使其走向他们理想的同化的人，只是那些知道怎样应用各种各样的传统一致性检验、从而发现画面中除了那些痕迹的高度多义性以外别无任何含意可寻的人。如果说这种游戏在我们的社会里具有一种功能，那么可能是它帮助我们把工业

文明用以包围我们的那些错综的、丑陋的形状“人性化”〔humanize〕。我们甚至学会把盘绕的金属丝或者复杂的机器视为人类行动的产物。我们训练了一种新的视觉分类。
[244] 城市和工厂这些沙漠地带又变成了错杂的树林。制作导致了匹配。

第四部分

发明和发现

第九章　艺术中的视觉分析

艺术家的象形文字越近乎对大自然的感觉印象——一切艺术都不过是象形文字而已——就越需要花费想象力去设计它们。

——利贝曼《绘画中的想象》
〔Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*〕

一

我们在分析艺术语言时，已经越来越强调一件事，即解释能力。在前面三章中我们已看到解释能力所起的作用，这三章探索的是观看者在读解物像时应尽的本分，也就是观看者跟艺术家合作，把一块彩色的画布转化为可见世界的写真像的能力。在其前的几章里我们就见识过解释能力，在那几章里是艺术家按照自己所作的和所知的图式的概念去解释世界。

我相信只有考虑物像制作和物像读解所涉及的这些心理方面，才能更确切地理解我在导论中所说的艺术史的中心问题，即：为什么再现要有一个历史；为什么人类为此竟然花费了那么长的时间才能似乎可信地描绘出一些视觉效果，从而创造出看起来栩栩如生的错觉；为什么像力求忠实于自己视觉的约翰·康斯特布尔那样一些艺术家，仍然不得不承认一切艺术一时一刻也不能摆脱程式，或是摆脱康斯特布尔所谓的“手法”。我们记得，正是有那些程式，艺术史家才能确定像康斯特布尔的《威文荷公园》〔彩版I〕那样一幅作品的年代，尽管其外观是那样逼真如实地反映自然；正是那些程式汇合在一起构成了我们所谓的绘画“风格”。

在重新讨论这个问题时，我们最好思考一下罗杰·弗莱〔Roger Fry〕的《英国绘画论集》〔*Reflections on British Painting*〕中讨论康斯特布尔的历史地位的一段话：

“从某种角度来看，艺术的整个历史可以总结为逐步发现种种形相的历史。原始艺术跟儿童的作品一样，是从代表概念的象征符号开始的。儿童画的面孔，一个圆圈就象征一个面庞，两点象征眼睛，两道象征鼻子和嘴。逐渐地，这种象征的表现方法越来越接近于实际的形相，可是由于人生所必需的一些概念化习惯〔conceptual habits〕的限制，即使是艺术家，也很难发现事物在毫无成见的眼睛里是什么样子。事实上，为了真正发现事物的本来面貌，竟然花费了从新石器时代到19世纪这么漫长的一段时间。从乔托的时代开始，欧洲的艺术多多少少是沿着这条道路持续前进，在这个过程中，线性透视法〔linear perspective〕的发现标志着一个重要阶段，而彻底探索大气中的色彩和 [246]

色彩透视法〔colour perspective〕的工作却还需要等待法国印象主义者着手。在这漫长的过程中，康斯特布尔占据着重要地位。”

罗杰·弗莱对于艺术程式的影响所做的解释立足于“观看”〔seeing〕和“知道”〔knowing〕两者的区别。这种区别由来已久，可以追溯到古典文化时期。对于所有想讨论再现问题，讨论初学者易犯的错误的人们说来，如果这个区别未曾显示出无比的得心应手，它就不会一直为艺术家、批评家和教师们所喜爱。根据这种概念，专靠“知识”〔knowledge〕为根基的物像是“纯粹概念性的”东西，而且正如我们所看到的，艺术的历史也就变成驱除“知识”这个不速之客的历史。

沿着我们采用的迂回论述的理路一直看到本章的读者，对此会有异议：事实不大可能如此简单。把事物被再现的样子跟事物被“看见”的样子等同起来，这就必然把人引入歧途。哪一个孩子眼中的母亲也不是他画的那种粗陋的图式的样子。然而这个井井有条的论点还有其他漏洞。最常为人讨论的就是这样一件棘手的事情：史前期艺术家知道怎样十分令人信服地描绘动物——至少在我们这些难得熟悉野牛的人看来如此。然而我们已经看到，不管是哪一种风格，艺术家都不能不依靠一整套形状的语汇〔vocabulary of forms〕，而艺术家是否老练也就在于是否熟悉这套语汇，而不在于是否熟悉事物。我们在第二章的“描绘病理学”中已经论述过这套图式的不可或缺性。在描绘一处特定的建筑或风景时是容易还是棘手，与其说在于知识的介入，不如说在于图式的欠缺。

然而这种批评不应抹煞这项传统区别的价值，因为无论我们对事实作怎样的解释，所有再现之作都可以用某种方式按照从图式化到印象主义化的顺序排列起来，这一点总是颠扑不破的。不仅如此，依然不可忽视有一种天然的走向图式化的吸引力，这也就是乔托和康斯特布尔之类艺术家所曾成功地予以克服的那种吸引力。由于这种趋于图式化或“概念化”的倾向，我们就有权力讲“原始的”再现方式，亦即那些若不有意识地加以抵制就要露头的再现方式。

不难证明那些再现方式有其大略可知的固定特征，有别于康斯特布尔的处理方法。我曾叫一个 11 岁的孩子描摹康斯特布尔的《威文荷公园》那幅画的复制品〔彩版 V〕。不出所料，那个孩子把那幅画转换为一种简单的绘画符号语言。她的摹本实际是
[247] 整齐地一一罗列原画的主要项目，特别是孩子们所喜欢的东西——牛，树木，湖上的天鹅，栅栏，湖后的房屋。她所漏掉的或者很不在意的，是在不同的视角或不同的光线中看去，这几类东西所表现的偏离图式的矫正现象。所以，房屋比在康斯特布尔的画中要大得多，天鹅简直成了庞然大物。船和桥是从上面看去的样子，使用了能表现事物典型特征的“概念性”的地图式画法。树木都画着树干，栅栏与画的边缘平行，然后折转，样子不自然地折衷于栅栏的比例模型和透视画法之间。每个物体都涂着本身的固有色，湖是深蓝色的，草坪是绿色的，画面上那些色彩偏离图式的矫正之处也是出于急躁，出于偶然，并非别有用意。

如果我们抛开手下的功夫不论，自然也不考虑其艺术价值，那么我们这个小小的实验倾向于证实罗杰·弗莱把康斯特布尔放在了摆脱概念性方式的漫长进展的尽头是正确的。例如，毫无疑问，这个孩子画树木的方法更为接近萨塞塔〔Sassetta〕的方法(图

238)，而不大像康斯特布尔的画法，尽管她对萨塞塔的画法并不熟悉，而后者的画就在她眼前。同样，她画的船更像杜奇奥的圣经叙事画中的船(图 239)，而不那么像叫她描摹的那只船。问题仅仅在于我们应该怎样解释这种类似性。有一点我们可以肯定，不管杜奇奥还是萨塞塔，都不是未开窍的儿童心性。如果我们记得先制作后匹配的话，大概就比较容易作出一种解释：那位中世纪艺术家跟这孩子一样，也是凭仗最低限度的必要图式去“制作”能为叙事画服务的房屋、树木和船只。我们一旦说那些图式看起来有些像玩具树或玩具船，大概就比较容易解释“原始”艺术的本质了。孩子描绘的那幅《威文荷公园》很容易变 [248]
成儿童“剪纸”游戏，在托儿所的地板上搭成一个花园。而康斯特布尔的画就不允许这样做，因为在画中艺术家已经考虑到从他偶然选取的位置看出去景象在形状和色彩方面发生的种 [249]
种变形。在肯定景物自然有其真实形状的情况下，他动手矫正，以便让它们能匹配当时当地的形相，即便有损效果的清晰也在所不惜。

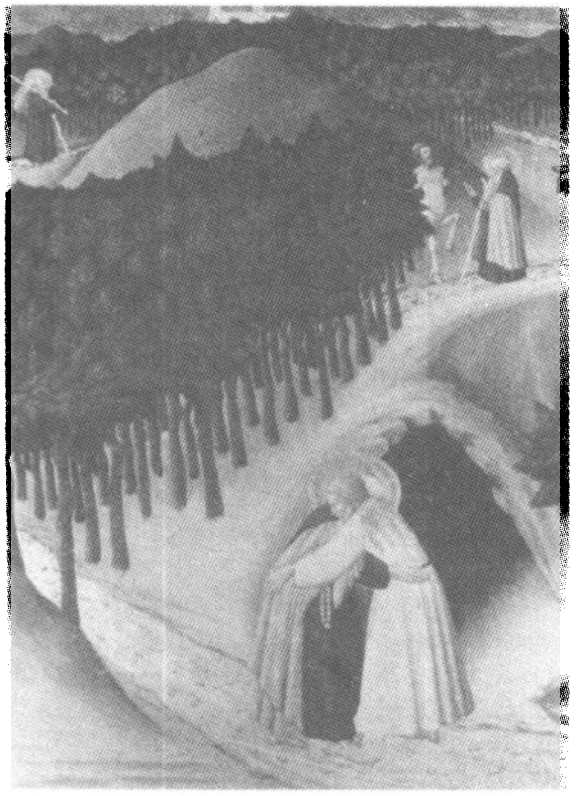


图 238　萨塞塔：圣安东尼和圣保罗相遇。约 1445 年

然而为了向我们传达关于那一时刻和更多信息，事实上康斯特布尔还是不得不肯定更多的东西。他不得不依靠我们的读解能力，程度之大远远超过杜奇奥。即使其他资料已经散佚无存，我们也能够从杜奇奥的画中推断出木船的一些基本结构。而在康斯特布尔的画中，就很难办到。而我们去看康斯特布尔的强劲对手特纳的一些画(图 240)时，对象的结构则往往完全淹没在特定瞬间的矫正中——轻雾，光线，眩目的光彩。匹配战胜了制作。说他是克制自己对世界的所知而专心致志于自己的所见，是不无道理的。

二

事实上，特纳的挚友和支持者约翰·拉斯金正是根据这些概念提出了绘画问题；也正是根据这种理论，罗杰·弗莱欢呼印象主义是对形相的最终发现。拉斯金跟罗杰·弗莱一样，把我们对可见世界的知识看作一切艺术难题的根源。只要我们能把知识全然置之度外，绘画问题就迎刃而解——亦即怎样在平面画布上描绘一个三维世界的问题。拉斯金认为，实际上那第三维我们连看都看不见。我们实际所见不过是像特纳画的那样一堆混杂的色块而已。

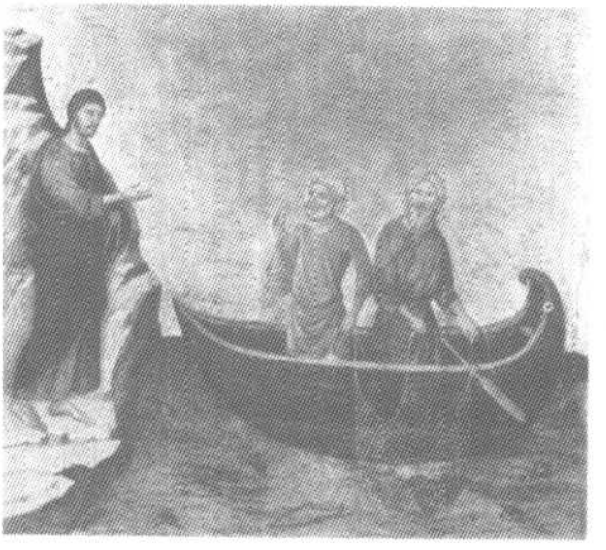


图 239　杜奇奥：召命使徒彼得和安得烈。1308 ~ 1311 年

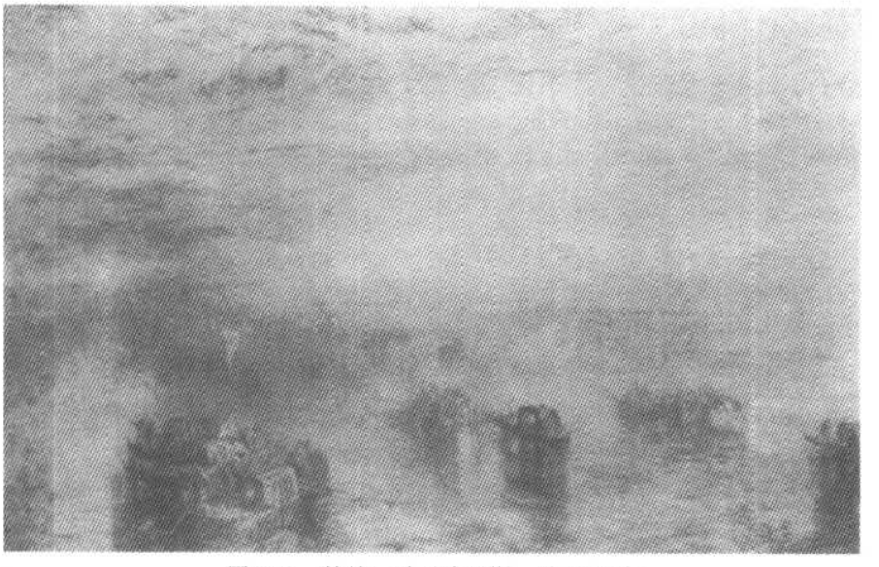


图 240　特纳：驶近威尼斯。约 1843 年

拉斯金所发表的这套理论，撰文于 1856 年，是印象主义信条的先声：

"对于固体形式〔solid Form〕的知觉纯属经验问题。除了平面的色彩以外，我们别无所**见**；只是通过一系列实验，我们才发现一片黑色或灰色是表示一种固体物质的阴暗面，一片浅色是表示涂上这种颜色的物体位于远方。绘画的全部技术效果依靠我们恢复不妨称为眼睛的纯真〔the innocence of the eye〕的东西；也就是说，恢复的是对那些平面色迹的儿童般的知觉，这种知觉仅限于色迹本

身，不要意识到它们的寓意所在——就像一个突然被赋予视力的盲人看见它们一样。

举例来说，当阳光从某些方向射来，强烈地照耀着青草的时候，草就从绿色变为一种特殊的灰土般的黄色。如果我们生来就双目失明，突然获得视力，看见一片草地有些地方在阳光如此照耀之中，我们就会觉得这片草地一部分是绿色，一部分是土黄色(十分接近樱草的颜色)；如果旁边还有樱草，我们就会以为那阳光照耀的青草是另一片具有那样黄绿颜色的植物了。我们会走去采摘一些，于是发现一旦我们站在它们和太阳之间，青草就失去了上述颜色，可是樱草却不变色。通过一系列实验，我们就会发现实际上太阳是前者呈现那种颜色的原因——却不是后者呈现那种颜色的原因。我们在童年时期就无意识地经受了这样的实验过程。由于我们已经得出一些结论，涉及到某些色彩的含义，我们就总是以为自己实际**看见**了其实仅是我们所知的东西，对自己已经知道如何解释的那些符号的真实面貌几乎毫无意识。几乎没有人知道阳光照耀下的青草是黄色的……”

[250]

我们记得，拉斯金如此自信地、如此富有艺术理论效果地依靠着的这些关于知觉的观念，早在一个世纪以前就由贝克莱主教发表在他的《视觉新论》之中，这本书体现了一个历史悠久的传统的发展成果：我们所看见的世界的面貌是一个构造〔construct〕，是由我们大家在多年的实验过程中慢慢组建起来的。我们的眼睛的作用不过是在视网膜上经受一些产生种种所谓“色觉”〔sensations of colour〕的刺激作用而已。由我们的心灵把那些感觉组合成知觉，也就是我们意识中的那个奠基于经验，奠基于知识的世界画面的要素。

这种理论几乎为19世纪心理学家所一致承认，在今天的手册便览中也还占据有一席之地，承认这种理论，拉斯金的结论似乎就无懈可击。绘画仅仅涉及光和色，因为是它们映在我们的视网膜上。所以，为了正确地复现这个物像，画家必须把他对所见对象的全部所知从心灵中清除，一洗往事，素心以待，让大自然自叙身世——正如塞尚对莫奈的评论：“*Monet n' est qu' un oeil – mais quel oeil!*”〔“莫奈仅是人的眼睛而已——可那是怎样的眼睛啊!”〕

三

然而，尽管贝克莱的讲法有许多地方我们能够接受，我们却不能不因而更加怀疑人的心灵到底能否达到这样一种纯真的被动性。每当我们感受到一个视觉印象的时候，我们就产生反应，给它登记，归档，用某种方法分类，即使那印象不过是个墨迹或者指印也不例外。罗杰·弗莱和印象主义者讲过，由于存在着他们所称的人生所必需的“概念化习惯”，所以难于弄清事物在无偏见的眼睛中是什么样子。然而，如果那些概念化习惯为人生所必需，那么一双无偏见的眼睛的假定就立论于空中楼阁。组织事物是活着的生物体的本务，因为格言说得好，哪里有生命，哪里就不仅有希望，还有恐惧、猜测和预测，这些功能通过检验、变形、再检验，对传入信息进行分类和赋型。那纯真之眼是

编造的神话。拉斯金所说的那个突然获得视力的盲人所看到的世界并不是像特纳或莫奈
[251] 所画的那样——连贝克莱也知道那个盲人只能体验到一个伤心的混沌世界，他不得不通过艰苦的磨练学会把它们分门别类。确实，在这些不幸者之中有一些人已经断念，根本不去学习。因为看见绝不仅是记录而已。那是整个机体对刺激我们眼睛后部的那些光线模式〔patterns of light〕的反应；事实上，根据 J. J. 吉布森最后的讲法，视网膜这个器官并不是像贝克莱所曾设想的那样对单独的光线刺激起反应，而是对它们的相互关系亦即梯度起反应。我们已经看到，连新孵出的小鸡也是按照相互关系给它们的印象分类。感觉〔sensation〕和知觉〔perception〕二者的全部区别尽管听起来言之有理，在对人和动物进行实验所取得的证据面前，也无法继续坚持。谁也未曾见过视觉其物，连印象主义者也不例外，不管他们是多么单纯地追踪他们的猎物。

我们似乎已走入绝境。一方面，罗杰·弗莱和拉斯金对绘画的说明的确莫明其妙地符合事实。再现似乎确实是通过抑制概念性知识而前进。另一方面，这样的抑制似乎又是完全行不通的。这个绝境在艺术著作中已经引起一定的混乱。要想摆脱绝境，最简单的出路是否认传统上对历史事实的全部读解。如果世间没有有无偏见的眼睛，那么罗杰·弗莱所说的发现事物在这样一种无偏见的眼睛中是什么样子就必定是错误的。我们所目睹的 20 世纪对印象主义的反抗，使得这样一个结论更加令人信服。对那些要求绘画看起来有如自然的无知庸人，这又是当头一棒。他们的要求毫无道理。如果观看〔seeing〕都是解释，那就可以论证各种解释方式都是同样地有理有据。

在本书中，我自己就曾多次强调许多再现方式中的程式因素。然而，正是由于这一点，我不能同意采用那条简单的出路摆脱绝境。因为显而易见它也是毫无道理的。即使像我在第一章所试图指出的，康斯特布尔画的《威文荷公园》不仅是自然的转录，还是从光线到色彩的转换，那么说它的描绘方式比那孩子所画的威文荷公园更近乎母题仍然无可非议。我也曾试图略微明确地阐释一下这种讲法可能具有什么含意。我感觉，这样讲意味着我们能够甚至必须根据一个可能出现的可见世界的概念去解释康斯特布尔的绘画；如果我们承认这幅绘画再现威文荷公园的讲法可信，我们也就可以确信，这一解释将会告诉我们那所庄宅 1816 年的许多真情实况——如果我们当时站在康斯特布尔身边，也就看到了那些情况。当然，他和我们都会看到更多的东西，大大超过能够被译成那颜料密码的信息数量，然而在读解这代码的人看来，它至少不会给人假信息。我知道这番阐述听起来未免扫兴而迂腐，然而它有一种好处。它排除了“康斯特布尔的网膜图像”概念，实际上还排除了关于形相的全部观念，事实证明对美学那是迷惑人的鬼火幻影。

四

每当一场讨论变得错综复杂、难解难分的时候，回过头来追本溯源，看一看哪里出现了误解，总是不无裨益的。图画错觉主义的理论可以在文艺复兴时期的透视法拥护者中间找到起源。是阿尔贝蒂首先提出这么一种观念，把一幅绘画看作一个我们透过它去观看可见世界的窗子。是莱奥纳尔多·达·芬奇对这种观念赋予内容，他提出：“透视法不过是用以看见一块完全透明的窗格玻璃后面的某个地方，而玻璃后面的物体应该画在那块玻璃表面上。”

只要承认这些条件，自然就会同意：如果我们大致从康斯特布尔所站的地方透过这种窗户观看威文荷公园，在窗玻璃上描摹的风景图更像他的画而不会更像那个孩子的摹本。我们在窗户上描摹了一张风景画，我们又看见花园里面的那些“外在”〔out there〕事物，只有在声称二者毫发不爽时，我们才必须小心谨慎，不可贸然同意这似乎无害的措置。遵照我的建议已经在镜面上描摹过自己面孔的读者将会想到，这里会有意外情况发生。如果他是向靠近身边的窗户重做莱奥纳尔多的实验，就有更多伤脑筋的事情。首先他会发现——除非他已受过艺术训练——远处的房舍在窗格玻璃上的物像微小得叫人目瞪口呆。我们都是知道远处的物体“看起来小”，可是难得有谁了解物体跟它们在一个平面上的射影之间的实际关系。窗户上这个实验迫使我们仅仅注意视野中的那些相对的大小关系，从而破坏了那些维持世界稳定的所谓“恒常性”。前面我们已经碰到过这些恒常性，当时我们欢呼它们为艺术的朋友。我们曾看到，实际的照明程度用诸如油画这类程式手段是绝对无法描绘的，除非我们有这种天生的机制把那些变化缩减到最低限度。如果没有这样一种平衡器，当一个人向我们走来的时候，我们就会看到他走上几步以后，尺寸就加大一倍，当他伸出右手打招呼时，他的手就成为庞然大物出现在我们视野之中。我们知道那些记录这一类透视现象的照片看起来会是多么不可想象(图241)。然而窗户也好，镜子也好，做个实验便会证实那些照片并无谬误。在这些发现涌现时，艺术家当时认为他们终于有办法证明我们“实际所见”不同于我们“所知其处应有”之物了，他们的心情我们不难理解。像拉斯金所暗示的意思，窗户上的平面物像被认为等同于那个由平面色迹拼合而成的东西，亦即我们通过“纯真”之眼实际记下的全部记录。然而只要思索一刹那(或者几个刹那)，就会明白这一等同完全错误。因为远处的房舍在窗户上投射为一个小斑点的讲法固然无误，但因此就说我的确“看见它”是一个小斑点则可以否定。小斑点的概念意味着有一定的大小和位置，而那纯真之眼，几乎是由定义所决定，根本不能感知大小。让我们再回到窗户前面去澄清这个重要问题。显然远处房舍在窗格玻璃上显示出的大小不仅决定于它跟我的距离，还决定于我跟窗格玻璃的距离。虽然在我走动时，通过窗户看见的风景几乎保持不变，但是，它在窗户上的射影却要发生显著的变化：我往前走，它就缩小；往后走，它就扩大(读者如果以为情况刚好相反，他就必须再思再想)。那么在这些互不相同的射影之中，哪一个给我们显示的是我们“实际所见”呢?回答是，它们一个也不是。我们通过窗户实际看到了远方。我们实际看见的是一所房舍，不是一个斑点，除非我们的猜测有误，除非我们误认为是远处户舍的东西其实确是窗户上的斑点。“观看”意味着猜测外在的某种东西，亦即艾姆斯称为“彼处－彼物经验”〔thereness－thatness experience〕的东西。没有广度、没有位置的纯粹斑点无疑画不出来；我还怀疑头脑能否想象出此物。



图241　G. 坦尼摄影。《生活》杂志。1958年

[253]

一切思维都是分门别类。一切知觉活动都联系着预测，从而也就联系着比较。当我们说我们从空中看，房舍显得像玩具或者人像蚂蚁时，我以为我们的意思是我们看见一所房屋简直可以跟我们在托儿所的地板上经常看见的玩具相比，房屋的这个不寻常的样子让我们大吃一惊。我们感觉若不是由于我们具备一定的知识，我们可能已经受骗了，八成要把房屋错当成玩具了。我们的猜测和检验猜测的方法在这里已经有些犹豫不决了，于是我们就试图指出那些曾在我们心灵中闪现过的可能情况，以此描述我们的体验。然而再说一次，如果说只是因为跟远处的人相比时，爬在我们枕头上的蚂蚁看起来会是庞然大物，才使我们觉得一个人能像“蚂蚁的大小”，像这样一种“客观的”感觉是不存在的。用 E. G. 博林〔E. G. Boring〕教授的话讲：“感知的〔phenomenal〕大小跟物理的〔physical〕大小一样，也是相对的，若不作为物与物之间的一种关系来理解，就毫无意义。”

五

如果这是事实——它也很难否认——那么错觉艺术的问题就不是忘却我们对世界的知识的问题。它的问题应该是发明一些有效的比较方式。我们这个例子，粗略地讲，问
[254] 题就是在窗户上找一个斑点，使得从一个规定的地点去看，它可能被误以为是远处的房舍。问题一旦提得这样转弯抹角，挑选那个斑点的难处看起来就远非那样不可理解了。事实上已经有人证明，在隔离的状态下看，这个任务连有素养的画家也是力所难及。我们不能不看看这个论证，因为它恰恰就使用在关于错觉艺术的传统方法能否像我们眼见的那样复现世界这场争论之中。我们在前面已经看到赫伯特·里德爵士对透视法的批评，也就是他在他的《当今艺术》〔*Art Now*〕一书中唤起大家注意剑桥大学索利斯〔Thouless〕教授的一个引人入胜的实验，设计那个实验是为了证明我们对事物的所见实际不是它们的射影所表现的样子。这个实验又一次关系到形状的恒常性。它表明，当我们从侧面去看一枚一便士硬币或一个菜盘时，容易倾向于低估它发生的短缩现象的程度。

这个事实本身已为中世纪的光学学者所知，他们已经用它作论据去反驳视线的几何学理论。但是，索利斯却是设计一个方法来测量这一低估程度的首创者。他固定一个视点，让受试者从那里去看那些圆的物体，请他们从一系列分级的椭圆形中选出跟他们看见的圆形物体最相近的一个。他把这个选择结果跟利用数学知识的透视法的结果相比较，发现连画家们去看那枚一便士硬币，也是倾向于比从他们立足之处所能看到的更圆一些。索利斯已把这种感知命名为“向实物的回归”〔regression towards the real object〕。这是我们在拉斯金和罗杰·弗莱的著作中曾经看到的那个旧观念的较为精密——因为可以测量——的讲法，也就是知识要影响我们对事物的看法的观念。我们的视觉世界画面并不是仅由视网膜上的刺激模式来决定。视网膜上的信息要由我们对物体“真实”形状的所知来矫正。

索利斯教授的实验结果无可置疑，然而对结果的解释却有疑义。他在讲“真实”物体时，有过早定案之嫌。

一便士硬币从上面看并不比从侧面看更真实。但是，它的前视图碰巧是给我们提供信息最多的一个视图。我们正是把这个面貌称为物体的“特征形状”〔characteristic shape〕，也就是显示区别性特征〔distinctive feature〕最多的那一个（有时是两个）形状，我们就是

根据那区别性特征把世界上的事物分类并命名。像我们所看到的，原始艺术就是要集中注意这些区别性特征，这倒不是因为它依靠知识而非依靠视觉，而是因为它强调要清楚的分类。

同样，在现实生活中每逢面临踌躇不定的局面，这种强调区别性特征的心理也影响着我们的反应。所以，说我们的知识影响我们对那斜放的便士硬币的知觉，这种讲法是不确切的。其实，问题在于我们对知识的寻求，用巴特利特的讲法是在于我们寻求意义的努力。按照本书的讲法解释这个问题，我们就必须讲预测，讲猜测，讲那些影响我们感受的假说。我们已经频频看到，那些预测可以变得那样强烈，以致我们的感受跑在那刺激情境〔stimulus situation〕前面。换句话说，在知觉这个过程中，在我们检验我们的解释时将出现的东西，它的下一个阶段几乎是预期到的。经验一个便士硬币或一个菜盘的视觉而且内心也这样去读解，这就是经验一种预期：如果我们把脖子伸长一些从更高的地方去看，可以预见它的形状会变得更圆一些。

然而对于所谓“大小常性”〔size constancy〕，情况是否不同呢?我们已经看到，单凭房舍或便士硬币的刺激模式是不能暗示大小的，因为它可以代表无数“外在”物体。如果我们内心仍然要给便士硬币或房舍的物像选定一个大小，那就是同样的习惯——像奥斯古德〔Osgood〕教授所说的——在作怪，亦即我们考虑事物时，总是考虑处在我们通常审视它们的那个标准情境之中的事物。我们把手中的便士硬币跟道路另一边的房舍相比。就是这一想象中的标准距离，将会影响孩子画这些物体时的比例，也将决定我们对蚂蚁和人的描述。月亮看起来是像六便士银币那么大还是像半克朗银币那么大，这个众所周知的问题上文也曾点到，它可能不会有截然不同的回答，可是如果有人提出月亮看起来像个针头或像艘远洋轮船，我们中间大多数人都不会同意，尽管设计一个情境让那些讲法落实并不困难。

六

然而相当奇怪，我们在知觉预测〔perceptive expectation〕方面的这些奇异现象及其对于我们心中的世界画面的影响，并没有否定那窗格玻璃实验。因为问题的要点恰恰在于，窗户上的种种斑点或摹图一旦放到适当的位置上，就会产生一种错觉：它们不是在窗户此处，而是在外界彼处；不是平面的，而是立体的；不是小斑点，而是大东西。如果我们确实能够组成一个小孔窥像使芳丁－拉图尔的《静物》〔彩版Ⅳ〕看起来跟一桌真实的早餐一模一样，那就可以看出在索利斯实验中用真的杯盘也好，用画的杯盘也好，都会产生原来那样的估计错误。事实上，说我们看见芳丁－拉图尔的杯子是“立体的”，其意可能仅仅是说它能诱发那些使物像变形的预测。那个孩子临摹出的康斯特布尔的威文荷公园看来也可作类似的解释：既然康斯特布尔把自己的画说成科学实验，那么用他给可见世界画的像再作一个实验大概也能获准。我略微改动了一下他的世界，把房舍从背景中移到画面右手角落里的草坪上，把栅栏最后一段重复一次画在左边第一段前面(图 242)。效果令人惊讶，大概比上一章研究过的黑色人物走向背景那个与此相反的错觉(图 228)更令人惊讶。那所房舍看起来很小很小，我们简直不能相信它的大小并没有改变。然而，如果我们给画面添上规则的座标方格(图 243)，我们就开始觉察到我

们读解画面时所曾忽略的和画面的那些客观关系。一个画家在复制一幅康斯特布尔的摹真画时，如果想克服那个孩子的摹本〔彩版Ⅵ〕所示范的那种趋于个人解释的倾向，那么他的确要这样做。座标方格的度量单位看得一清二楚，这使他得以抑止检验和理解形
[255] 状时所伴随的解释倾向。他会看见一些涂着白色和灰色颜料的方块，而不是一所房舍的图画。

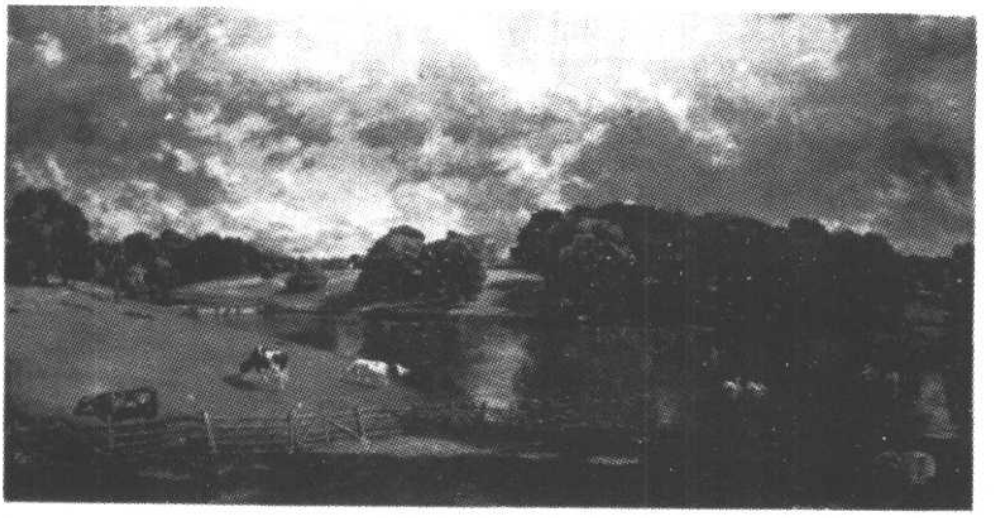


图 242　康斯特布尔《威文荷公园》的蒙太奇

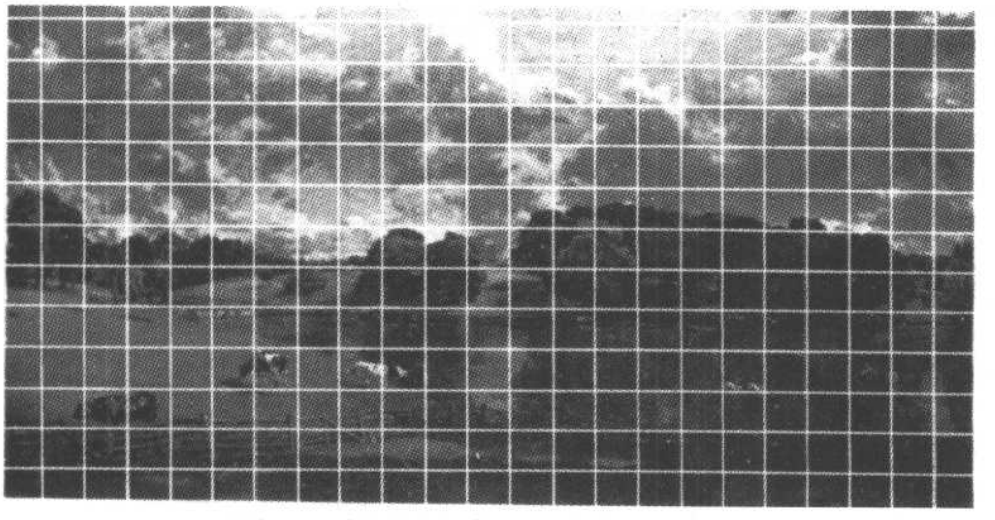


图 243　康斯特布尔《威文荷公园》，上加网格

七

然而，拉斯金不正是要艺术家在母题前面这样做吗？他不正是要清除对意义的预

期，以便母题是什么就看成什么吗?在一定程度上讲，确实如此。然而这个过程却绝不可能是一个纯真而被动的过程。拉斯金的描述本身就表明画家要想达到忽略其意义去观看可见世界的境界，除了用一个解释去驱逐另一个解释以外别无选择。他的艺术家引进了另一种意义，这种意义是那样显而易见，很容易略而不论。他固然看见了一片草地，却不像一个纯真的孩子那样看见的是一些明暗变化，而是像一个画家那样看见的是一些颜料，绿色的和黄绿色的。

直率地讲出来，这个修正意见也许听起来简直就是诡辩。画家当然必须根据颜料的概念去解释自然，因为除此以外，他还有什么办法把草地弄到画布上呢?然而，当我们说他也必须学会根据颜料的概念去看它时，这就可能引出一些有趣的后果，也许能帮助我们从一种新观点去看那视觉发现的历史。

我认为，在这里我能借助于我们大都具备的一种经验。我们到一个画廊去，在里面呆一段时间，当我们离开画廊的时候，外面那熟悉的景象，那道路和那乱哄哄的场面，往往看起来有所变形，有所改观。我们已经从人世的角度看过那么多绘画，这时又能转过来，从画面的角度去看人世。这就是说，在一刹那间，我们是略以画家的眼睛——用较专门的话讲，是以画家的心理定向——去看万物，向母题审视，寻找他能在画布上用颜料构成的那些方面。

有些人要求学艺术的学生务必训练出这种能力，他们的教导无疑是正确的。他们坚持要学生务必找到办法战胜他对事物的常见意义的知识，务必只去观察投射在一个想象平面上的形状和色调，这无疑也是正确的。我们已经看到，只有不再注意事物的意义，他才能破坏事物那些恒常性。艺术家必须变得超然，必须采用一套完全不同的意义，最强有力地说明艺术家有此必要的图释恐怕无过于丢勒的《画家和他的框架》这幅木刻(图 244)。然而，甚至阿兰所想象的埃及人(图 1)正在伸出手拿着画笔比量那模特儿的大小这幅画，也会成功地说明这一点。

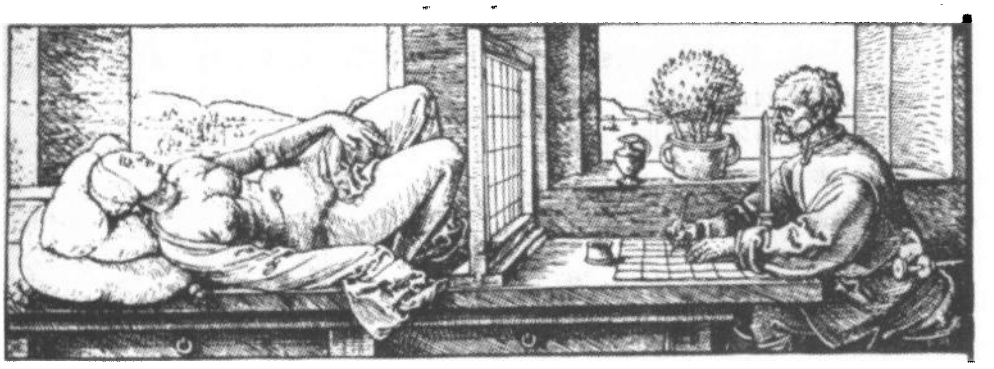


图 244　丢勒：木刻。约 1527 年

如果说这多少是些机械性手段，那么所有艺术家都知道一些更具心理学味道的方法，能使他们更加意识到纯粹的形状和关系——例如，眼睛半睁半合，或者把注意力从具有意义的物体转移到它们在背景上未予填实的空白形状，像西克特〔Sickert〕就曾向学生们教授过这个方法。这些负像形状作为事物看是没有意义的，然而它们形成一种值

得赞赏的检验手段，来帮助矫正最初的方案。

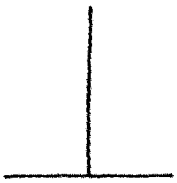
[258] 塞尚劝告贝尔纳〔Bernard〕根据性质已知的简单形状的概念，也就是根据圆柱、圆锥和球面的概念去观看自然，这屡屡为人援引的建议恰恰着眼于同一类型的重新分类法。这跟立体主义无疑没有关系，而是跟塞尚年轻时法国学校里通行的艺术教学类型有关，他希望把那种艺术教学类型传给他的年轻的崇拜者。

当时的艺术教学就跟大多数画家手册的教导一样，仍然是在可称之为传统西方哲学的一种“常识本”〔common - sense version〕的基础上发展。世界是由具有多样化的永久性感觉性质的实体组成的。山毛榉的叶子“是”小的、菱形的、鲜绿色的，远山“看起来”是青色的。艺术家的任务就是把形相一直分析成这些性质，然后尽其绘画手段之所能给它们寻找匹配物。

按照这种观点，描绘一个风景的艺术家跟临摹一幅图画的艺术家没有本质的差异。两者都从事于一点一点地匹配，很像一个镶嵌工艺师，从壁画大样〔cartoon〕下手，挑选出一块块跟他的原型上相应的颜色尽可能相近的石料，按照他眼前看见的那些形状把石料一一布置好。

八

摹真画〔facsimile〕跟照片相似，主要是给美学家作为陪衬使用，以便对比之下强调艺术所必需的创造性成分。人们可能承认对于创作真假难辨的复制品，艺术家不像伪造钞票的人那么兴趣十足；然而我希望我们已经认识到，在心理学上，制作任何相似物都绝不是微不足道的小事。本书前面有一章讨论了临摹者使用图式和矫正的处理方式，他选定一套艺术语汇，随后加以调整，使它符合他的原型。我们现在可能要问，如果艺术家要做的一切是一块一块地匹配他所看见的东西，那么为什么还需要那样一套图式呢?我相信回答是，在这样一种镶嵌方法〔mosaic approach〕中有更大的障碍，比仅仅
[259] 忘记我们对意义的知识这个困难要大。甚至纯粹的形状和图案也还有在我们亲眼目睹之下自我变形的毛病。这种现象看起来几乎像是眼睛知道一些为心灵所不知的意义。一些形状和一些色彩并列起来就会对我们耍弄出最意料不到的把戏，亦即称作“视错觉”〔optical illusions〕的把戏。



平行的直线画上一些交叉线以后，看起来就好像是弯曲的；垂直线看起来比同一根线斜置以后要长(图 245)。这些错觉在心理学书籍中俯拾皆是，一向被认为仅仅是些反常现象，是我们的知觉器官的一些小毛病。今天对待它们就更为重视一些。我们已经看到它们代表的不是例外，而是通则。“严格地讲，”埃德温·博林教授写道：“错觉的概念在心理学中并无立足之地，因为体验都不是真正摹写现实的。”所以，意欲制

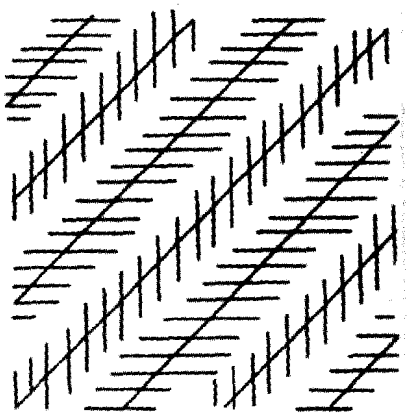


图 245

作这种摹本的人就不能仅仅依赖他们的视觉体验。

这是个造成困难的源泉，最惊人的例子就是所谓的“扩散效应”〔spreading effect〕〔彩版Ⅵ〕。仅仅使用两种颜色，一种是红色，一种是蓝色。如果它们跟不同的黑白图案配合时看起来并不相同，那么这是它们之间相互影响的结果，然而没有一个人声称他完全了解这种作用：我们显然不是在隔离的状态下看见了它的底色；我们是把整个图案看成一体，又把它的整体的明暗性质归因于它的各个成分。只有一个办法能使我们相信，仅仅是由于靠近白色，就促成了背景较为明亮的印象，而靠近黑色就在它周围投下了阴影。我们一定要用眼睛追随着那些彩色条纹，它们从幽暗的部分引向明亮的区域，没有中断之处。

在我看来，这个例证特别富有教益，因为它既表明了人为的隔离和对比能力，又表明了它的限度。通过这种并列对比的手段，我们就能进行合理的分类，把这种颜色归为一种有其特性的红色。然而，虽然这种分类法是正确的，但不会使我们信服那两块色域的感觉性质完全相同。它们事实上并不相同。我们实际看见的是：这里是一种鲜红色，那里是一种暗红色。如果这样一些色域出现在一个我们要画的母题上，我们所能做到的不过是首先给那明亮的条纹用一种鲜红色，等到发现附加的并列颜色所产生的效果以后，再减弱它的色调。这就是说，我们只能凭借用色方面的长期经验去进行试错，并由此找到合适的颜色。

对于这一点，没有人比宣传纯真之眼理论的拉斯金了解得更为深刻。对于画家的艺术在这里所牵涉的因素，我确实不知道有什么更明确的分析能够胜过拉斯金那本小册子中的一段话：

> “形状是绝对的，所以在你画任何线条的时候都可以说它是正确的或是错误的，色彩却是全然**相对的**。在你的整个画面上，每一种颜色都因受到你在别处添加的任何一笔的影响而有所变化。于是，刚才还有暖感，一旦你在别处加上一种更暖的色调，转眼间这里就变成冷色了；你刚画完时还是和谐的，你在它旁边再添上一些别的色彩，它就变得不和谐了。因此，画每一笔时都不能着眼于它当时的效果，而必须着眼于它未来的效果，事先考虑到其后要画的一切东西对它的影响。你不难理解，既然如此，只有忠诚的献身，加之才华横溢，才能成为一个善于运用色彩的画家。”

拉斯金强调大自然的模仿者有必要掌握所有的成分同时呈现于他心中相互作用的效果，他没有意识到，这已经修改了他自己那儿童式视觉的理论。因为这种心理活动是以色彩怎样相互影响的知识为基础。事实上，这需要画家为了追求最终效果而心甘情愿地使用一种单独看还达不到目的的颜料：它跟要匹配的那块色域并不相像，但最终它可能看起来跟那块色域相像。

我认为这种能力不仅不在于眼睛，也就是说不在于网膜图像，而且跟视觉记忆〔visual memory〕也没有什么关系。据说有下述心理类型的人，他们在对象从眼前消逝以后，还能在很长一段时间内保留着视觉印象。即使是把眼睛合上以后，他们在内心也保留有如

彩色照片的东西。对于那些想记住一个景象的画家，对于那些能够投入更多的时间去作画而不是去观看的画家，这样一种官能显然会有用处。然而关于这一所谓“遗觉官能”〔eidetic faculty〕对艺术的作用，已经提出的种种主张，在我看来跟那些对于纯真之眼的主张一样毫无根据。因为我们已经看到，连复制式的摹写自然这项简单的工作也呈现出一些困难，比记忆方面的困难要复杂得多。艺术家的原型是在他面前还是“在他心灵里”，在这里不可能形成什么差别。拉斯金所津津乐道的那种保留下一个物像的能力并不是这种遗觉能力；那是把大量相互关系保留在心灵里的官能，这种官能是一切心理活动造诣的共同特点，不管是象棋手的造诣，是作曲家的造诣，还是伟大艺术家的造诣。

我们甚至不必攀登这些高峰就能一窥那心理学问题。每一位妇女都知道，你不实验一下，就不能预言种种形状和种种色彩相互影响有什么效果，这正像不亲自尝一尝就不知道菜中的用料到底有什么效果一样。二者都是由无数刺激相互作用以后产生的“整体的”印象。因此，哪怕是对衣著最为敏感的妇女，也不会说她不用戴在头上对着镜子试一试就能预言一顶帽子对她合适不合适，因为任何线条、任何色调都可能以最出人意料的方式改变她的相貌的 *Gestalt*〔格式塔〕。

在这一选择过程中，时髦妇女在打扮自己的形象时确实无意仿照任何原型，但那些为供人追摹效法而设计的时髦样板可能例外。可是任何一个摹真画的制作者，对于他的作品的各个成分并列起来所产生的意外的表现，都有故事可讲。事实上已经证明，只有摹本的大小跟原件相同，才谈得上是真实的摹真画。因为大小影响色调，那些从小型样品书中挑选衣料时懂得考虑这种变化的妇女们也都知道这一点。因为在着色区域大小发生变化时，同样的颜色看起来就不一样，所以摹真画的尺度缩小以后，尽管所有的颜色都跟原作一模一样，看起来还是失真。人们大可怀疑那些为书籍复制彩色图画的人到底能否克服这个困难。技术专家所能做到的一切是通过试错法摸索路子，追求那些他认为跟原作所包含的关系等同的关系。在这微妙的顺应过程中，他没有什么科学的标准或尺寸可以采用。

有一类科学插图，其中好像正式承认尺度对印象有这种影响。在画山脉的各部分时，地理学家就按照规定的比例夸张高度跟宽度的关系。他们已经发现把垂直的关系如实地描绘出来看起来就失真。我们的心灵不肯承认这个事实：埃佛勒斯峰〔Mount Everest〕(译者按：即珠穆朗玛峰)从海平面高耸到 8848 米，这个距离也不过才 8 公里多，汽车穿过这段路也就是几分钟而已。

九

这就是其中的原因之一，可以用来解释为什么在塞尚画的圣维克托山〔Mont Ste - Victoire〕和那座山的照片(图 35，图 36)之间作比较，用以进行美学分析多少是会引起误解的。例如，塞尚夸张了那轮廓的陡削程度这一点无足轻重。在这一点上，照片是否看起来更“像”那座山，这个问题必须相当精细地重加阐述才有意义。有一些照片跟一些绘画一样，看起来的确能叫人信服；另外一些则不然，它们的尺寸大小，山离照片边缘的远近，甚至它们的装帧或边框，都可能完全无法预料地影响整体印象。风土景色画〔tepological views〕也是这种情况，然而这些还远远不是塞尚那种水平的艺术家为之殚

精竭虑的问题。

在完全忠实于视觉经验已经成为道德上和美学上的双重规定时，就涌现出上述问题。对于印象主义者说来，这项规定的自相矛盾之处还隐藏在他们那闪烁的画面上的彩色烟雾之中。然而塞尚那执拗诚实的性格，以及他对明晰和结构的兴趣证明，如果你真正纤毫必计地忠实于你的视觉，就不会达到二者等同的效果：画面中的成分最终不会融合成 [262]
一个可信的整体。这就意味着艺术再现的镶嵌理论已然告终；探索新的组织原则势在必行。然而塞尚了解——如果有人了解的话——那些组织无法事先设计，因为你无法预言一幅画的所有成分相互有什么影响。说起来矛盾，由于塞尚的作品给予我们极大的乐趣，甚至他的败笔也使我们感到可喜，所以他当年艰苦奋斗的痛苦和胜利对我们说来已经有些隔膜了。然而毫无疑问，他那许多未完成的油画在他看来是未曾成功的实验，是尝试之作，促使他调头折回，重新上路走向那未知天地，这将使他通过探索另外的方法去表现一个坚实的组合世界，得以“根据自然重作普森式的绘画”〔Redo Poussin from Nature〕。

立体主义者走的是一条相反的道路。他们把忠实的再现这整个传统一脚踢开，试图从他们硬在画平面上压扁的“真实对象”〔real object〕入手重新开始。人们能够把由此造成的物像套叠在一起的混乱现象当作是对那未加分析的复杂视觉所作的一种解说而加以欣赏，却不承认它们所再现的现实比以射影几何为据的图画更为真实。

我们在上文已经看到，对任何一种艺术创作方法来说，科学总是既能保卫又能攻击的双刃武器。它能略微深入地探索一下视觉的奥秘；它却不能告诉艺术家从他发现的东西之中可以得出什么结论。于是，观看处于我们视野之中的种种成分，结果画出的图画就不能产生错觉，这个可以验证的事实就能被引来证明传统方法是不正确的，也能反过来证明它们是不可或缺的。

我们不应该设想持学院传统的人不知道这一进退维谷的困境。学院理论的宪章，1662 年在勒芒〔Le Mans〕出版的普森的一位赞助人罗朗·弗雷阿尔·德·尚布雷〔Roland Fréart de Chambray〕的《绘画至善观》〔*Idée de la perfection de la peinture*〕一书对此作了简明扼要的阐述：

> “在画家声称他如其所见地模仿事物时，他对那些事物的观察必然是错误的。他将按照他的不完善的想象去再现它们，作出一幅糟糕的绘画作品，以致在他还没有拿起铅笔或画笔时，他必定先矫正他的眼睛，让它符合根据一些艺术原则而进行的推理。那些原则指点他怎样去看事物就可以不仅看到它们本身的样子，还要看到它们应该怎样加以再现。因为把它们精确地画成眼睛所看见的样子往往会是严重的错误，不管这样讲多么像个悖论。”

我认为，正是这个悖论解释了为什么错觉主义艺术是从一个悠久的传统而来的，为什么那一传统的价值一受到那些纯真之眼的信赖者的怀疑，错觉主义艺术就土崩瓦解了。

前面几章已经讨论过一部分支持这一论点的历史事实。一切艺术再现都是以艺术家学会其用法的图式为基础。然而我们现在也许更清楚地了解到为什么艺术家是那样依赖 [263]
传统。要求艺术家“摹写形相”这道训令实际并无意义，除非事先给艺术家一些东西，

要他处理一下以便跟别的什么东西相似。没有制作，就不可能有匹配。没有某个体现相互关系和体现各种视觉成分的相互作用方式的范例，他就寸步难行，难以指望把“黄绿”的“色块”调整得不仅可以被当作人工樱草(仍用拉斯金的例子)，而且跟绿色恰当地并列以后，还能表现阳光照耀下的草坪。事实上，实现纯真之眼，也就是现代权威学者所称的“刺激集中”〔stimulus concentraion〕，已经被证明不仅在心理学上有困难，而且在逻辑上也不可能。正如我们所知，刺激是无限多义的，而多义性本身，又回到本书的主题歌，是看不见的——它只能通过对适合同一构形的不同读解进行尝试，去加以推断。说实话，我相信艺术家的天资就是这种性质的才能。艺术家就是这么一个人，他会批判地观看，会又开玩笑又认真地试验不同的解释以探索自己的知觉。在绘画中出现产生错觉的手段以前，人们早就意识到视野中的多义现象，而且知道怎样用语言加以描述。模式、隐喻，还有诗歌材料，它也不下于神话材料，都能证明富有创造力的心灵具有创造和取消新类别的能力。那些不切实际的人，那些反应可能不像其干练的同伴们那样精确、那样可靠的梦幻者，他们才会告诉我们一块石头有可能被看成一头牛，一头牛也会被看成一块石头。当代的一位艺术家乔治·布拉克〔Georges Braque〕最近谈到他感到震动和恐惧，他发现了我们的类目的易变性，一把锉刀多么容易变成鞋拔子，一只水桶多么容易变成火盆。我们已经看到这一发现能力和制作能力是孩子的发明创造的基础，正如它是艺术家发明创造的基础一样。的确，发现甚至先于创作，然而只有在制作东西和试图使它们相似于别的什么东西时，人们才能扩大自己对可见世界的意识范围。康拉德·菲德勒一直强调人类创造性的这个侧面，然而或许连他自己也低估了扩大我们的知识范围的困难，低估了在“发现形相”——实际上是发现视觉的多义现象——方面取得成就的困难。

十

我们正是必须从这些事实中看到再现艺术之所以会有一个历史，而且这样悠久、这样复杂的一个历史的最终原因。读解艺术家的画就是调动我们对可见世界的记忆和经验，通过试验性的投射来检验他的物像。为了把可见世界读解为艺术，我们必须采取相反的方式。我们必须调动我们对以前看过的一些图画的记忆和经验，又是通过尝试着把
[264] 它们投射到一片由边框界定的景色上去，来检验我们的母题。

温斯顿·邱吉尔爵士求助于心理学去阐明记忆在绘画中扮演的角色，他称这种角色是把光信息转化为颜料代码的“邮政局”。我看结论必然是，做出这一奇迹的记忆大抵就是对已看过的图画的记忆。于是，我们就得出一个悖论式的结果：只有一幅已绘出的图画才能说明在大自然中看到的一幅图画来自何处。可是我们已经看到许许多多证据支持这个悖论。的确，本书的论述意图主要是解释这些现象，导出这个结论；但若从字面上去理解，这个结论也会陷入绝境，无法解脱。如果说只有体验过如何根据大自然的概念去读解图画的人才能转而根据图画的概念去看大自然，那么这个历程就绝对不会肇始，第一幅图画也绝对画不出来。然而无论如何，我们毕竟看到第一幅图画并不是打算作为一幅写真画〔likeness〕。很少有哪个文明体制竟曾从制作变为匹配，只有在物像已经发展得高度分节化时，才能开始那系统的比较过程，从而产生错觉主义艺术。但是，即使在那时，模仿自然一事仍然是有选择的。并不是个个母题都能吸引艺术家。即使在自然主义

艺术兴起以后，艺术再现的语汇仍然表现得顽强执着，抵制变革，仿佛只有一幅已看过的图画才能解释一幅绘出的图画来自何处。艺术风格的稳定性如此赫然在目，足以引出这样一些自我强化的假说。

在风景画中视觉的作用远远超过算计，正是在这个领域中人们第一次发现并且讨论了上述那些心理现象。弗雷阿尔·尚布雷曾经告诉他的普森派〔Poussinist〕朋友们一个悖论，说好艺术家绝对不能依靠视觉；过了11年以后，新兴的鲁本斯派〔Rubeniste〕领袖罗歇·德·皮尔〔Roger de Piles〕在他的《关于色彩的对话》〔*Dialogue sur le Coloris*〕(1673年)中指出了这个问题的另外一面。他说画家们的坏习惯“甚至影响他们的器官，所以他们的眼睛看去，自然界的物体的颜色就是他们在画中一贯使用的那种颜色”。我们在风土描绘“病理学”中和在它转化为一门艺术的过程中，已经看到上述这一相互诱导作用产生的后果。因为总有那确凿的方面不可忽略：要不是我们也已养成用绘画的眼光去看大自然的习惯，大自然就绝不会给我们变得“如画”〔picturesque〕。18世纪的一位聪明的艺术爱好者理查德·佩恩·奈特〔Richard Payne Knight〕就十分清楚：诗人和画家纷纷奔赴英国北部的湖泊地区去寻求如画之美，这实际是去寻求一些能使艺术爱好者回想起某些绘画的母题，最好是能想起克劳德和普森的绘画。

我们又回到关于康斯特布尔的成就的问题，也就是那些被罗杰·弗莱称为“形相描绘进展”〔advance towards appearances〕的视觉发明到底有什么特性。毫无疑问，康斯特布尔本人正是从这种角度去看待自己的创作。他反对一批群众“把图画看作衡量大自然的标准却不反其道而行之”。然而，若不是由于他所看过的图画留下的记忆对他的敏感的心灵也有不可避免的影响的话，他那强烈的反应就会使人无法理解。维多利亚和艾 [265]
伯特博物馆有一幅湖泊地区博罗德尔〔Borrowdale〕地方的精细的写生习作(图246)，
是康斯特布尔22岁时所作。在这幅画的反面，做了如下的简记以助记忆：“天晴，有 [266]
风，色调柔和，有如加斯帕尔·普森〔Gaspard Poussin〕和乔治·博蒙特爵士的最柔和的作品，整体色调较此图为深。”



图246　康斯特布尔：博罗德尔速写。1806年。水彩

我们可以看到，在母题前面这位画家的心灵中是怎样即刻浮现出一种比较。他想起了加斯帕·普森，这位画家的雄伟的山地景色已经教导18世纪的人怎样以如画的概念去看湖泊地区。还想起了乔治·博蒙特爵士，我们记得他是曾在关于褐色提琴的轶事之中出现的那位学院派传统的代表人物。

然而，即使在他摒弃景色如画的观点时，康斯特布尔的思想仍未能摆脱图画的类目。对他的故乡萨福克郡〔Suffolk〕，他写道："对于画家来说，这是一片极其可爱的景色。我认为我从每一片树篱上，从每一棵空心树中都看到了盖恩斯巴勒。"要说明康斯特布尔用来描绘这些东英吉利〔East Anglia〕景色的一套艺术语汇源出盖恩斯巴勒，的确不是难事。我们已经看过康斯特布尔为他的《威文荷公园》一画而作的速写草稿之一(图189)。在他后来的一幅素描中(图247)，我们可以看到他正在赞助人的庄园上寻找一个可画的如画的母题。他挑选的是什么呢?是一个组合，这想必是他在盖恩斯巴勒的宜人的田园作品中——例如，描绘林地乡景的《饮水处》〔Watering Place〕(图248)
[267] ——那种司空见惯的组合。他是以盖恩斯巴勒的方式观看这个景色的。

然而，假若果真如此，我们岂不被引到哲学有所谓的无穷倒退〔infinite regress〕之中，亦即一个事物的解释要根据其前某个事物的概念，而那个事物自身又需要这种形式的解释?如果康斯特布尔根据盖恩斯巴勒的绘画的概念观看英国的风景，那么盖恩斯巴勒本人又如何呢?这个问题我们能够回答。盖恩斯巴勒观看东英吉利的低地景色是根据他孜孜不倦地手摹心画过的荷兰绘画的概念。我们有他仿效雷斯达尔〔Ruisdeael〕的画(图250)而作的素描(图249)，而且我们知道他正是运用这一套艺术语汇去描绘自己的林地乡景的(图251)。那么荷兰画家的语汇又来自何处呢?对于这一类问题的解答恰恰就是那所谓的"艺术史"。正像沃尔夫林所说的，一切绘画得力于其他绘画之处多于得力于直接观察。



图247　康斯特布尔：威文荷公园里的母题。1817年。彩色笔

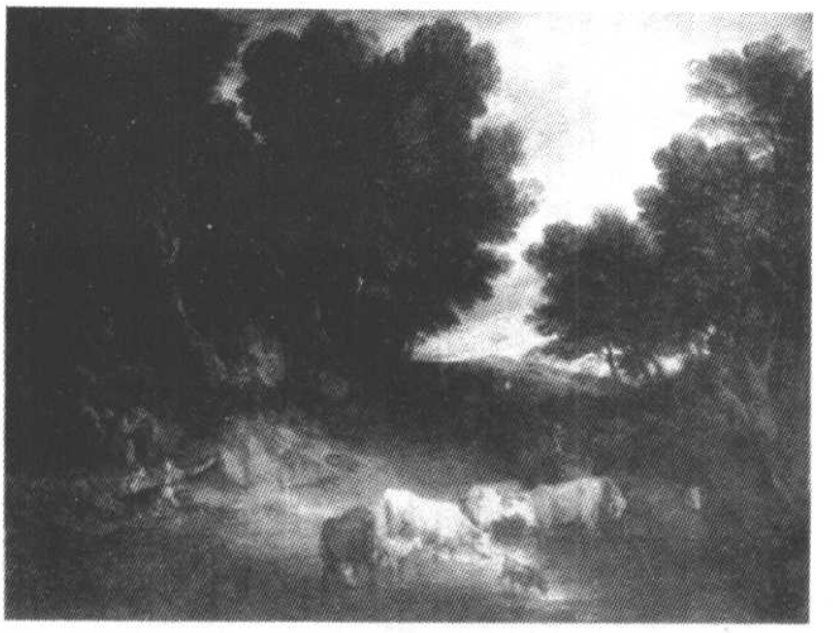


图 248　盖恩斯巴勒：饮水处。1777 年

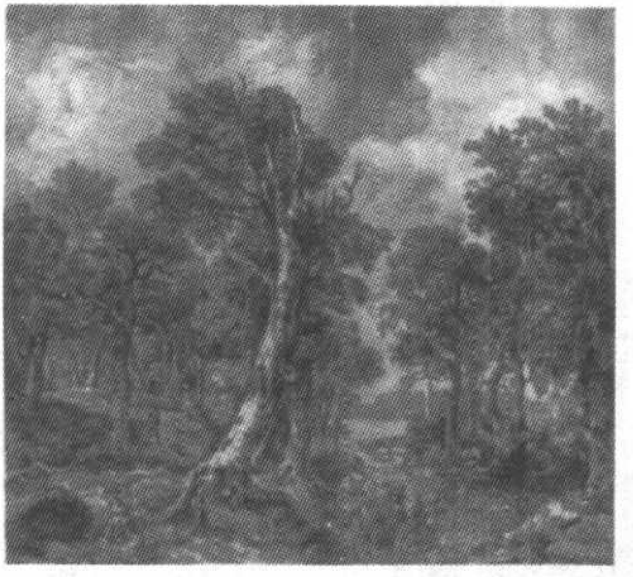


图 249　盖恩斯巴勒：仿自雷斯达尔的素描。约 1748 年

对于艺术家能从传统中学会怎样描绘自然这一点，康斯特布尔从未产生怀疑。由于拉斯金重复过康斯特布尔不愿向他人学习的传说，莱斯利〔Leslie〕在他的《青年画家手册》〔*Handbook for Young Painters*〕中就提醒读者说："康斯特布尔最初为人所知的艺术习作是用钢笔临摹那些根据拉斐尔的壁画大样而作的版画；其后是临摹雷斯达尔〔*Ruisdael*〕的

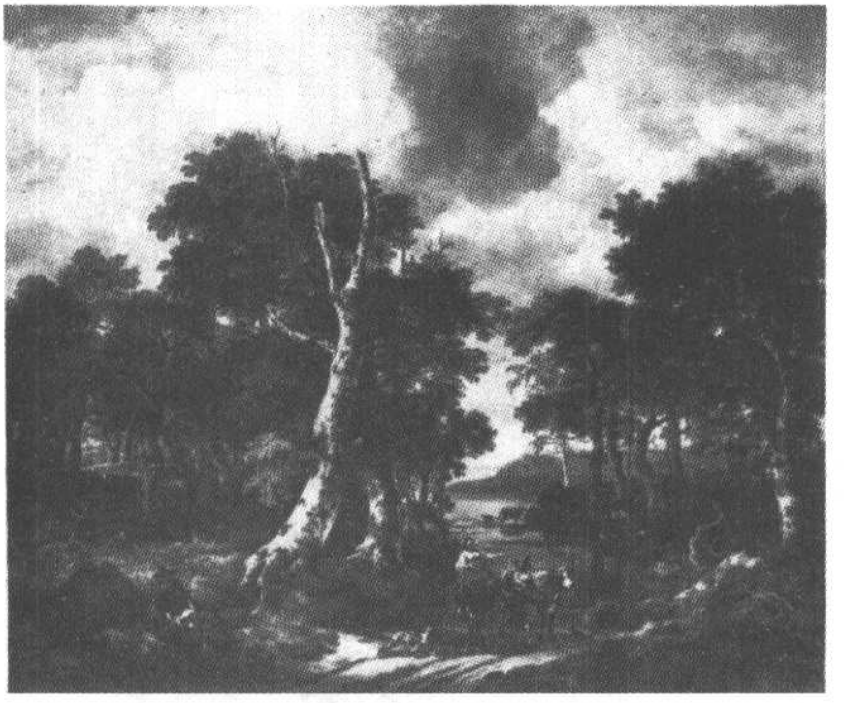


图 250　雷斯达尔：森林。约 1660 年

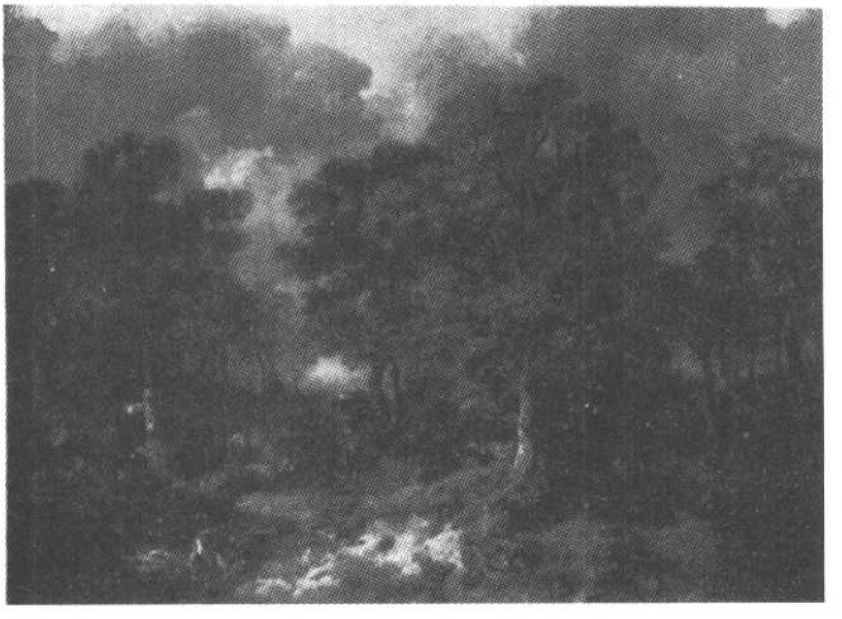


图 251　盖恩斯巴勒：科纳德林地。1748 年

蚀刻画；年纪更大时……他细心地临摹威尔逊〔Wilson〕、雷斯达尔、鲁本斯、丹耶斯〔Teniers〕和克劳德的作品……他的墙上也贴满了那些风景画名家和其他画种名家的图画、素描和版画。”我们已看到他临摹亚历山大·科曾斯的素描画册，甚至去世前，他还给一位刚刚故去的青年画友的父亲写信，说：“如果你能把可怜的约翰画的城镇草地上的白蜡树写生借给我两三张……我会好好保管它们的……我现在正要画一两棵白蜡 [268]
树。”我们看到他在同一时期对哈姆府邸〔Ham House〕的藏品写道：“那里有一幅真正崇高的寇普〔Cuyp〕的作品(图 252)，静谧而安定，我们看到多特〔Dort〕城连同它的塔楼和风车都在阴湿渺茫的阳光闪烁照耀之中，天上一道可怕的云隙令人不寒而栗，闪电俯临大地，漫过几座简陋的村舍，它在空中掠过的情景表现得那么逼真，在我送出我画的‘索尔兹伯里’〔Salisbury〕(图 253)以前看到它该多好。”

康斯特布尔相信这是一项有效的艺术发现。他观察了寇普所描绘的闪电，发现它逼真如实。当然，那不是转录——有谁能转录闪电，况且是用油画的手段呢?——而是一种构形，在这个场合它能成为代表那无法可画的耀目光辉的有效的密码。因此，当时也就没有必要为这个问题再做更多的实验了。

因为我想我们现在的认识可能有所提高，能够欣赏康斯特布尔的说法，把风景绘画说成是他所谓的“自然哲学”——亦即科学——中的实验。他认为，而且是正确地认为，只有进行实验才能给艺术家指明出路，摆脱风格的束缚，达到更高的真实。只有通过检验绘画中前所未闻的新效果，艺术家才能深入地了解自然。制作仍然先于匹配。

十一

事实上，我在视觉发现史中所主张的修正，可以跟科学史中所需要的修正相比。这里的情况同样是，19 世纪的人们相信存在着被动的记录，相信对未加解释的事实存在着毫无成见的观察。这种观点用技术术语说就是相信归纳〔induction〕的观念，相信一例一例地耐心收集会逐渐构成大自然的一个正确物像的观念，假如永远没有任何观察渲染上主观偏见的色彩的话。按照这种观点，对科学家，害处之大莫过于一种事先的成见，一种假说，或者说一种可能破坏他的工作结果的纯洁性的预测。科学是事实的记录，一切知识只有在它直接来自感觉资料时才值得相信。

这种归纳主义的纯粹观察的理想在科学中跟在艺术中一样，已经证明纯属幻想。认为不带预测的观察应该是可行的，认为人们能够毫无成见素心以待大自然，把它的奥秘记录在他们的心灵上，正是这种观念遭到了强烈的批评。正如卡尔·波普尔所强调的，每一个观察都是我们对大自然所提出的某一个问题的结果，而每一个问题又都蕴涵着一个尝试性的假说，我们之所以要寻找什么东西，那是由于我们的假说促使我们期待某些结果。我们且来看看那些结果是否出现。如果那些结果不出现，我们就必须修改我们的假说，再度尝试，尽可能严密地以观察去检验它；我们用试图否定它的方式来进行这一切，经过这个筛选过程而留下的就是我们认为 pro tempore〔暂时〕有权特有的假说。 [271]

对科学活动方式的这种描述非常适用于艺术中的视觉发现史。事实上，我们总结出图式和矫正的公式，所说明的正是这个程序。你必须有一个出发点，一个进行比较的标准，然后才能开始那最终体现在完成的物像之中的制作、匹配、再制作的过程。艺术家



图 252　寇普：暴风雨中的多德雷赫特。约 1650 年



图 253　康斯特布尔：从洼地望去的索尔兹伯里主教堂。1831 年

不能从乱涂乱画入手，但他可以批评前人。

一位不大出名的小画家亨利·里克特〔Henry Richter〕撰写的一本有趣的小册子，出版于 1871 年——康斯特布尔展出《威文荷公园》那一年——书中对激励着 19 世纪青年画家的那股创造性的探索精神做了良好的说明。书名叫《日光：绘画艺术的新发现》〔*Daylight: A Recent Discovery in the Art of Painting*〕。书中的对话颇有兴味，这位画家向 17 世纪的荷兰名家，更正确地说，向聚集在一个画展上的他们的魂灵质问道："难道你们那时没有晴朗的天空，难道那时大气层蔚蓝的朗朗天光也不像现在这样照耀……？我发现正是这些东西通过金色光线跟天蓝光线的对比表现出了太阳的最大光辉……"

跟康斯特布尔一样，里克特认真审核了绘画科学中传授下来的传统公式，发现如果你检验一下用那种方式画成的图画，它们的样子并不像日光下的景色。于是，他主张添加更多的蓝色跟黄色作对比，从而达到艺术中前所未有的跟日光的等效结果。

里克特的批评是正确的，但是，他似乎没有成功地提出一个满意的取代措施。大概他缺乏足够的创造性，而不能把他的假说用来去检验成功的绘画，大概他没有毅力去反复尝试，于是，他成为维多利亚时代的一个平庸乏味的插图画家，消逝于人们的记忆之中；而康斯特布尔则继续实验，直到最后发现了那些更为鲜明、更为冷静的和谐效果，这的确就把绘画推向 *plein air*〔户外〕。 [272]

然而历史的证据表明，这样一些发现无不涉及对过去的成就和当前的母题进行系统的比较。换句话说，涉及把艺术作品尝试性地投射到大自然中，即通过实验考核一下实际在多大程度上可以根据那些绘画的概念去看大自然。19 世纪法国最有影响的艺术教师之一、记忆训练的热情改革者和鼓吹者勒科·德·布瓦博德兰〔Lecoq de Bosisbaudran〕，提供了上述相互作用的另一个实例。他不满意人体写生课的公认程式，渴望指导学生走向"那几乎未经探索的关于生气勃勃的行动、关于飘忽不定的效果的无边领域"，他获得准许可以让模特儿在户外摆姿势，叫他们自在地活动，像后来罗丹〔Rodin〕要做的那样："有一次我们击节赞赏，简直欣喜若狂。我们有一个模特儿，身材魁梧，髭须满面，他憩息在池塘岸边，靠近一丛芦苇，姿态又自在又优美。错觉效果十足——一个神话境界活灵活现地出现在我们眼前，因为在我们面前有一个古代的河神，肃穆庄重地管理着他的河水流道……"

我们不难想象，这是一个多么好的检验传统、改良传统的机会啊，正是像这样的一些事例，说明了艺术上的一切变化总是具有循序渐进的性质，因为只有通过一套不变因素，种种变异才能得到控制和检验。

勒科·德·布瓦博德兰的经验难道不会使人想起一位伟大的革新家的革命性的作品，亦即马内的《草地上的午餐》〔*Dejeuner sur l' herbe*〕(图 254)吗？众所周知，这一自然主义的勇敢壮举并不像当年愤慨的公众们所想象的那样，它不是以巴黎市郊的一件小事为基础，而是以拉斐尔圈子的一幅版面为基础(图 255)；不是别人，恰好是弗雷阿尔·德·尚布雷称颂那幅版画是构图杰作。按照我们的看法，借用作品一事已经没有多少不可理解的地方。跟其他任何人相比，按部就班的探索者更不能依靠随意行动。他不能仅仅到处泼洒颜色以观后效，因为那样做即使出现了他喜欢的效果，他也绝对无法重做再现。正如我们所看到的，自然主义的物像是一个严密组织起来的关系构形，它的变化 [273]

不能超出一定的限制，否则就要变成艺术家和公众都不理解的东西了。马内采用拉斐尔的一个构图图式进行修改，这种行动表明，他了解“一次做一事”这句格言的意义。语言是由引进新词发展起来的，然而完全由新词和新句法构成的语言无异于吱呀乱叫。



图 254　马内：草地上的午餐。1863 年

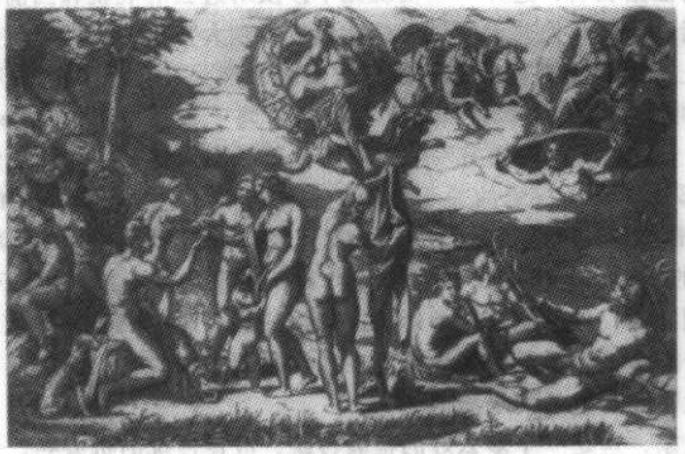


图 255　马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪：帕里斯的裁判。约 1515 年

考虑到这些情况，一定会使我们更加尊重那成功的革新家取得的成就。仅仅抛弃传统还不够，仅仅有“纯真之眼”也不够，还需要更多的东西。艺术本身已经变成革新家探索现实的工具。他不能仅仅克服那促使他依照已知的图画去看母题的心理定向，他必须积极地试验一下那一解释如何，然而要吹毛求疵地试验，这里改一改，那里变一变，看看是否无法得到更合适的匹配。他必须离开画布，后退几步，自己充当自己的无情批
[274] 评家，对一切图省事的效果和一切走捷径的方法都毫不姑息。而他所获得的报偿很可能是公众发现他的等效物难以读解，难以接受，因为公众还没有受过根据可见世界去解释那些新组合的训练。

在这些艺术实验中，那些最大胆的实验使人相信艺术家的视觉完全是主观的，这一点不足为奇。印象主义出现以后，画家在世人眼中大抵是这么一种人：他画蓝色的树木和红色的草坪，他对一切批评都是骄傲地回答“此乃我之所见”。然而我认为，这是部分情况，不是全部情况。这个视觉主观性的论断也能遭到过分的夸张。存在着真正的视觉发现这种东西，也存在检验它的方法，尽管我们也许永远不知道艺术家本人在某一时刻看见的是什么。不管一开始对印象主义绘画是怎样地抵制，在最初引起的震动渐渐平息以后人们还是学会了怎样读解它们。学会了这种语言以后，他们就走向田野和树林，或者从窗口向巴黎的林阴路(图 256)眺望，使他们高兴的是，他们发现可见世界毕竟能被看成这样一些鲜明的色块和色点。转换成功了。印象主义者的确已经教导他们，不要用纯真之眼去看大自然，而是要探索一种起初未曾想到的可取之道，一种事实证明比以前的任何绘画效果都更为适宜人们的某些感受的可取之道。艺术家们是那样彻底地说服了艺术爱好者，所以，“大自然模仿艺术”的 bonmot〔警句〕也流行起来了。正如奥斯卡·王尔德〔Oscar Wilde〕所说，在惠斯勒〔Whistler〕没有画出雾(图 257)之前，伦敦没有雾。



图 256　毕沙罗：巴黎的意大利林阴大道，清晨，阳光。1897 年

十二

人们体验过这样一些视觉发现的震动感以后，普遍表示，只有艺术才教会他们怎样观看，表达了他们的感激心情。甚至在古典文化时期，西塞罗就曾惊异，画家在明暗之中看见的许多东西都是我们凡人所看不见的。事实无疑如此，可是这也不是全部事实。本质上，观看一事是那么复杂、那么不可思议的一个相互作用和综为一体的过程，连艺术也不能把它教给我们。现今流行的观念是，我们是在懒懒散散地浏览世界内部，达到我们的实际需要就适可而止，而艺术家却揭开了这一习惯的面纱。这种观念很难说是正确地估量每天每时的视觉奇迹。安德烈·马尔[275]罗强调观看都是一种有目的的活动，艺术家的目的是绘画，我认为他对这一点的看法大为接近实情。在这样去寻求别的可取画法的过程中，艺术家不一定比外行看到的更多。从某种意义上讲，他看见的甚至更少——像他在半合眼睛时所表现的那样。可是在他的艺术手段的范围中他给予我们一个也可以为我们“服务”的等效关系，从而丰富了我们的经验。有的外行看了他的画，真诚地试验一番以后说“恐怕我看不出它像那个样子”，那么他并不是艺术家的敌人，而是艺术家在等效关系这种游戏中的伙伴。应当承认除此以外艺术中还有其他的游戏，然而并不总是外行才会犯糊涂，才会对某一时刻实际在进行的是什么游戏有些茫然。



图 257　惠斯勒：切尔西码头；灰色和银色。可能作于 1875 年

我认为，有必要强调这种伙伴关系和认可行为〔the act of acceptance〕，这倒不是因为我们需要崇拜艺术中的成功和名望，而是因为没有一个判断成败的标准，我们就无法谈什么实验。

从希腊人到印象主义者，自然主义在艺术中的历史也就是一个极为成功的实验——真正发现形相，像罗杰·弗莱所说——的历史。在他的说明中，我们不得不加上的唯一问号是针对“发现”一语。你只能发现一直存在于彼处的东西。这个用语蕴涵着纯真之眼的观念，也就是说，认为我们实际“应该”去观看贝克莱所说的那些色块，认为存在一种原罪〔originalsin〕，使我们把本来供我们凝视的美加以变形和败坏。

我认为这样理解人类的发展跟心理学的发现越来越相抵触。J. J. 吉尔森曾做出雄辩的论述支持对事实作相反的解释。他论辩说，我们生来就有一种能力去根据一个可能的世界和种种概念来解释我们的视觉印象，也就是说，根据空间和光线的概念。他在战时研究过飞行员在航空母舰上降落时怎样估计速度和距离这样一些问题，这项研究使他充分重视我们的视觉禀赋的效率。如果我们实际上不得不通过一系列实验来了解空间的情况，那么这样一些出色的行动还有可能出现吗?说真的，如果松鼠“实际”看见的都是

“代表”远处树枝的黑道道，那么它还能从一个树枝跳到另一个树枝吗？

由于对这个问题的看法不同，心理学者划分为“先天主义者”〔nativists〕同“经验主义者”〔empiricists〕两派已有几百年之久了。幸运的是，我们的论述无须等待最终的答案。因为不管由于禀赋还是由于早期的学习，我们无疑具备非凡的能力，能够解释从外部世界向我们连连袭来涌入的线索，并且能够根据空间和光线的种种可能的构形来测验它们的一致性。

正像我们已经看到的，这样讲并不意味着那些解释总是正确的，或者用术语来讲，总是“真实的”〔veridical〕。如果它们永远正确，也就不会发生意外情况。相反，我 [276]
们的第一个假说往往搞错，而且会维持下去。如果我们缺乏适当的线索去排除错误猜测的话。我们已经看到，正是在排除错误猜测的过程中，像触摸物体特别是运动之类交叉检验〔crosscheck〕起着极为重要的作用。虽然它们可能并不直接教我们解释视觉印象本身的技能，可是它们却分明教给我们怎样在几种替代的解释和可能的反应之间做出决断。

十三

因为决而言之，这似乎是艺术史家应该认识到的决定性问题：生物体都在一定程度上——人类则达到惊人的程度——具备条件，能够通过试错法，通过从一个假说转向另一个假说，不发现能确保我们生存的假说不罢休的方法，去进行探索和学习。

伯纳德·贝伦森的最精彩的论文有一篇重述了我一直在努力修正的“观看和知道”的理论。文章开始是描写锡耶纳〔Siena〕的跑马锦标赛〔Palio〕，蜂拥而来的人群挤在广场上，在那敏感的观看者看来，那像是一片花圃。贝伦森断定，只是由于他的知识的作用，他看见的才是人，而不是花。而我则宁愿说，只是由于他的知识的作用，他才能够通过情境进行检验，在那两种解释之中作出决断。对他说来，确实总有另外一个可能性隐藏在幕后：他能把他看见的东西仅仅解释为若干色块；但我认为，这不是由于他意识到了他的视觉，而是因为他又一次把他看见的东西解释为一种较之人和花更为他所熟悉的东西，我的意思是解释为绘画。

又是 J. J. 吉布森从这一经验中得出了最为重要的结论，尽管 E. G. 博林在批驳吉布森那本书所借以立足的可见世界(物的世界)和视野(色块的经验)之间的整个区别时，在讨论之中仅仅把它当作题外之言对待。

> “我认为视野，”吉布森写道：“就是视知觉的绘画形式，归根结底，它不是决定于刺激怎样，而是决定于态度怎样。视野是文明人长期习惯于把世界看作一幅画所产生的……它算不上是通常的知觉的基础，它是一般知觉的一种**更替形式**。”

如果这个分析被证实无误，那么对艺术研究者说来，就能引申出许多东西。事实上，这是心理学者有可能以历史学者提供的材料去检验自己的理论从而获益的问题之一。我认为，他可能发现了所谓的“文明人长期习惯”还不足以让他们大多数人采取不经训练就作画的必要态度。然而我认为，恰恰是在提出这个通常知觉的更替形式时所遭

[277] 遇的困难，证实了应该如此大胆地把传统的讲法颠倒过来。

比起在镜面上看自己的像来，把可见世界看成二维的区域更为困难。我们相信我们永远能够让世界解体为这样一个平面色块的拼合物，这个信念实质上来自一个错觉，可能跟追求简单的心理有关，也正是这种心理使我们把缥缈的天空看作穹隆。我们这个机体已经调谐得适应于这个三维的世界，在世界中学会了用进入人体的一连串刺激去检验它的预期，剔除或是证实那些由运动产生的可以预见的变形旋律〔melodies of transformation〕。在错觉主义画家已会处理的平面上存在的种种关系都跟生物学无关。对那些关系的研究是在单眼静止视觉〔one - eyed stationary vision〕这个高度人为的情况下进行的。在这种限制下，正像我们记得在艾姆斯的演示(图 210)中所看到的，视网膜上的刺激式必然容许有无数的解释存在，除非以概率为据，否则哪一种解释也不能进而给予证实或者给予否定。所以，无论逻辑学还是心理学，都不能支持我们说视觉锥体的任何平坦交叉都比其他东西更为“真实地”表现出我们所看见的东西。远的，近的，斜的，曲的，必然是等效的，哪一个也不能享有特权。可是我们记得在上一章中说到，我们的心灵仍然会对这一难题的挑战作出反应，推出一个任意的解答，并且准备好根据一致性的可能世界的概念对解答进行检验。正是这些解答，将把多义的刺激模式变形为“外在那里”的某些物像。

康斯特布尔在威文荷公园中“实际”看见的必然是在湖对面的一所房舍。他已经学会描绘的是一块容许作各种读解的平面色块，包括正确的读解在内。多义性的情况是看不到的，所以我们正确地忽略掉这幅作品的宁静的画面后面所必然隐藏的不计其数的离奇解释。因为在我们审视画面上平面的颜料为“外在”的母题寻求解答时，那个一致性的读解就开始出现，错觉控制了局面。即使这样讲，也不是因为世界看起来确实像一幅平面的图画，而因为一些平面的图画看起来确实像世界。

正是在它的功能和意向的驱使下，自然主义艺术就去寻求在绘画手段中能够开发的更替形式。它一一排除对运动的种种记忆和预期，离析出那些能融合为可见世界的一个令人信服的形象的线索。在实验心理学这个学科还没有被人想到之前，艺术家早已设计出这种还原实验〔experiment in reduction〕，发现视觉经验的要素可以拆散，然后再合在一起形成错觉。现在我们自己能够发现世界可以被看作纯粹的形相和美的东西，最终
[278] 我们还得把它归功于上述这项发明创造。

第十章　漫画实验

"啊呀，一只猫咪不咧着嘴笑，我见得多了，"艾丽丝心里想，"可是，咧着嘴笑却没有猫咪！我长这么大还从来没有看见过这种怪事！"

——刘易斯·卡罗尔《艾丽丝漫游奇境记》
〔Carroll, *Alice in Wonderland*〕

一

上一章的讨论已经引导这个探究回到一个古老的真理：在发现事物形象的进程中，更重要的因素是若干绘画效果的发明，而不是对自然的认真观察。我的确认为，那些对人们竟能如此欺骗眼睛一事还未失去惊异感的古代作家，比后世许多批评家更为理解这种成就的重要性。我们已经看到，在普林尼看来，在走向模拟之路上每前进一步都是一项发明，都得归功于某一位 *heuretes*，亦即一位发现者。瓦萨里也还没有忘记这个古老的真理，如我们所见，他也认识到这样一项发明只能是集腋成裘，通过逐渐改进以往成就一点一点地蔚为大观。我相信，如果我们再次重视这种观点，西方艺术史就会呈现出一些新奇有趣的侧面，由于相信以往一直是模仿自然的做法在那里听凭选用，那些侧面已经不那么赫然在目了。就我所见而言，模拟之举只有一个侧面是一直被看作一项真正的科学发明，这就是布鲁内莱斯基及其追随者对空间的描绘和对"人工透视法"〔artificial perspective〕的发展。也许正是因此，这个侧面就如此强烈地吸引了艺术家的注意力。我从不否认空间暗示是一项有趣的成就，但是，如果我们能把贝克莱说我们"看见"的是一块平面，"构成"〔construct〕的却是一个有立体感的空间这种视觉理论抛开，大概我们就能让艺术史不再专门注意空间而把焦点置于其他的成就上，例如对于光线和质感的暗示，或者对于相貌表现〔physiognomic expression〕的精通。

这种种情况都同样需要从实验开始，原因也都是同一个：我们心灵中的归档系统的工作方式跟科学中的度量系统是不大相同的。客观上不相同的事物能使我们觉得相当近似，而客观上相当近似的事物又能使我们觉得截然不同。要想发现这一点就得通过试错法，换句话说，通过绘画。我相信研究这些发明的人通常会发现一种两拍的节奏，这在 [279]
技术发展中是熟知的事实，可是在艺术史中却从未得到详细的描写——我们说的两拍节奏是滞重的进展和随之而来的简化。技术发明大都伴随着一系列迷信观念，一些不必要的迂回，通过走捷径和改善手段会逐渐祛除。在艺术史上，我们主要是从艺术大师的作品中了解这个过程的。即使是他们之中的佼佼者——或许要说尤其是佼佼者——步入艺术生涯时，也免不了要用谨小慎微乃至呆板笨拙的技法，毫无听其自然之处。我们已看过瓦萨里是怎样评论提香的早期手法和后期杰作中的粗放笔法之间的区别。试看伦勃朗的发展过程：他必须首先学会纤毫毕具地组成光彩熠熠的金丝镶边的物像（图 258，图 259），然后才能搞清对于愿意迁就他的观众有多少东西可以删略。在为他开明的赞助人扬·西克斯〔Jan Six〕而作的肖像中，确实一笔就足以魔术般地呈现出那金丝织物（图

260，图 261）——可是他需要探索多少这样的效果才能对它们进行这种魔术般的简化啊！



图 258　伦勃朗：阿特米西娅或索菲尼西巴。局部。1634 年



259　金镶边的局部



图 260　伦勃朗：扬·西克斯肖像。1654 年

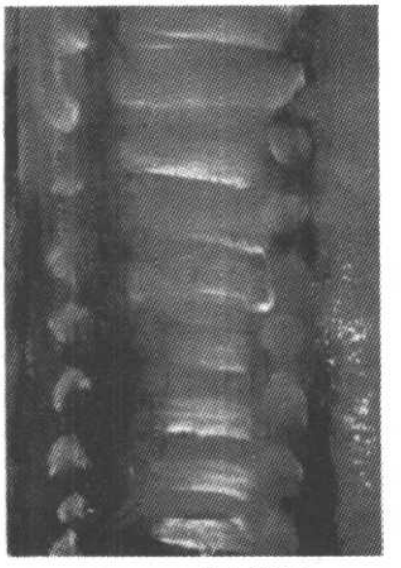


图 261　金镶边的局部

然而，若不是由于这种简化处理比费事的方法更有效果，我们也就不会说它是魔术。画面上没有那么多颜色在那里表白和干扰画意。我们想起中国的准则，“意到笔不到”：有碍我们投射作用之处越少，就越有画意。

[280]

如此绝妙的魔法规避着风格史的探索，但是发明和简化的节奏是一样的，而观看者则心甘情愿地充当了这种对等游戏的伙伴。乌切洛和皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡那些煞

费苦心的结构很快就不再为暗示空间和立体性所必需，因为公众已经乐于“视其为已知”了。不仅如此，人们还发现一旦观众已经建立起必要的心理定向，再去认真地观察所有线索就不仅多余，而且多少还有干扰。一种效果就能当多种效果用，当然，还是要假定作品中没有什么明显的矛盾妨碍错觉的形成。

描绘质感为表明这个共同的亦即“风格的”发展趋势提供了一个例证。杨·凡·艾克仍旧在描绘“每一个针脚”——或许是他的作品给我们这样一种印象。可是事实很快证明，只要光线有巧妙的处理，这番功夫就大可免去。想达到那样一种效果，也不一定要求你是个伦勃朗。许多业余画家赞扬过高光，这项发明使他们画的罐子那么逼真，严格地讲，简直是过分，它不“配”。下面是昔日洛马佐的一段评论，这里引用海多克〔Haydock〕的生动的译文：“我们发现许多画家根本不懂比例法，不过练习过一点处理光线的方法，多少还过得去罢了，然而却被认为是把好手。”

想一想光支配形的道理何在还是饶有趣味的。我认为，这些关于质感的等效关系是 [281]
以某种方式触及了我意识的一个更深的层次。我们本能地感到那些闪闪发光的装饰品，如果不是黄金，至少也有一种光滑性，明亮性，一种感觉性质，它比轮廓更直接地引起我们的反应，因而也更不容易分析。在我们对潮湿性或光滑性产生反应的时候，我们所看到的是那个“整体的”性质本身，而不是固有色和反光等成分——因而产生了绘画错觉的怡情动人的效果。

然而，如果说还有一个效果比质感印象更难分析的话，那就是相貌印象的效果。这个问题跟我们牵连更深。我们简直不知道我们的相貌印象是怎样接受的——这张面孔就在我们面前，我们就有这种反应。这就难怪为什么用艺术表现面部表情绝不是简单明了的问题。从最早的画论阿尔贝蒂的《论画》〔*Della Pittura*〕中，我们了解到画家很难把发笑的面孔跟哭泣的面孔区别开来。即使在今天，描绘面部表情的精细差异也是众所周知的难题。肖像画家知道叫他画像的人的那些讨厌的亲属，他们“看不出他像画中的样子”，抱怨说嘴的四周有不大对头的地方。也不仅仅是写生才有这种难题。马克斯·弗里德伦德尔讲过一位银行要员的故事，颇有启发，那位要员坚持要在德国钞票的图案上保留一个头部肖像。他说伪造钞票的人最难模仿的地方莫过于那些没有什么艺术价值的头像的精确表情，而发现一张可疑钞票的最快方法也莫过于仅仅打量一下那些面孔是怎样看着你。我认为伪造的画也是这样。赝品是以“现代”的神态看着你，惯于跟过去的人物形象打交道的人对此一目了然，却难以分析其所以然。原因很清楚。我们是对面孔的整体产生反应：我们看见一张面孔是友善的、威严的或殷切的，是悲哀的或讥讽的，那时还远远不能讲明这个直觉印象到底来自哪些特征或哪些关系。我看仅仅靠观察我们周围的人，不见得能觉察到底是哪些变化使一张面孔在微笑时容光焕发，在心情忧郁时满布阴云。因为跟我们前面那些例子一样，它给予我们的是整体印象和我们对它的反应；我们“实际”看见的是距离，而不是大小的变化；我们“实际”看见的是光，而不是色调的变更；更重要的，我们实际看见的是一张较为明亮的面孔，而不是肌肉的收缩变化。正是这种印象的即刻性阻碍了分析的进行，于是面部表情的发现和简化就成为说明艺术发明所遵循的途径的绝佳实例。这也是一直无人试图考证其历史的一项发明的实例。我敢担保，要想认真地写这个历史势必出现巨大的困难，原因正是已经提到的那

些。表情难以分析，更难以讲清楚。而且，奇怪的是我们的即刻反应却形成了坚定的信念，但却很难是人同此见的信念——看一看对蒙娜丽萨〔Mona Lisa〕的微笑作出的连
[282] 篇累牍的解释就足够了。

二

所以，可能最好还是倒过来从末尾开始，论证在儿童读物插图或设计者的简单作品中表情的最终精华所在，例如，《巴巴〔Babar〕的故事》的可爱的作者琼·德·布龙霍夫〔Jean de Brunhoff〕画的一张素描。布龙霍夫画了几个勾和点以后，连大象的脸上都能出现他想画的随便什么表情(图 262)，他只要把儿童读物里惯用的那些充当眼睛的符号挪动一下，就几乎能让他的人物讲起话来。阿尔·凯普的《什木》〔Shmoo〕引起我们的愉快回忆(图 263)，它仅有一个不成样子的形状，画家给它加上说话的表情后，就被赋予了幸福的生命。如果不是迪斯尼〔Disney〕和他的合作者深入探索过表情和相貌的奥秘，从而表演出真正给予人物生命的魔术，创造出米老鼠、唐老鸭和小象顿波〔Dumbo〕(图 264)——甚至在动画片的运动赋予它们生命之前——如果不是这样，那
[283] 么迪斯尼怎么会使我们目迷心醉?

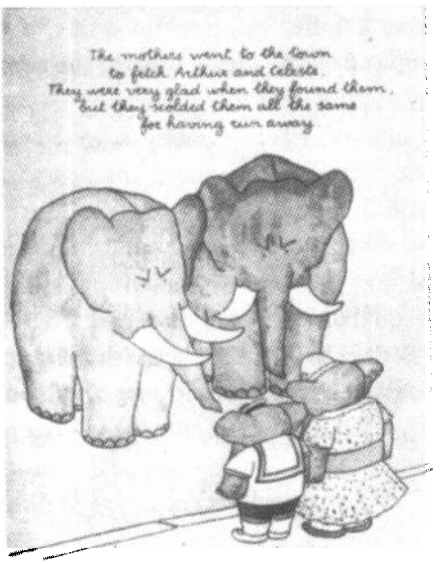


图 262　琼·德·布龙霍夫：选自《巴巴的故事》。1937 年

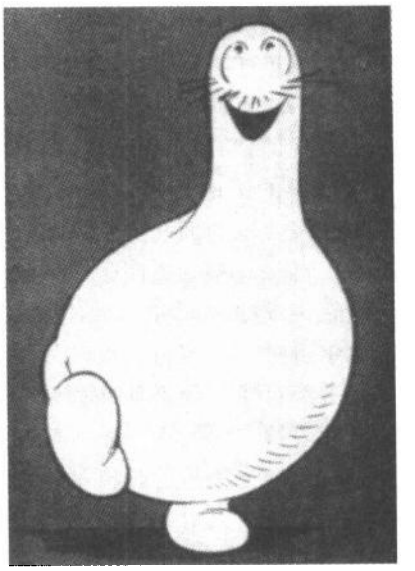


图 263　阿尔·凯普：什木

这项成就不需要任何关于现实的错觉就能制造出有生命的错觉，我认为它的成功有两个条件：一个条件是一代代艺术家对图画效果的经验；另一个条件是公众乐于接受奇异而简化的画面的心情，这有部分原因是画面未经惨淡经营因而没有矛盾的线索。如果这样讲听起来令人失望，那么也许幸运的是有一个艺术家已经先期发表了这样一些关于在娱乐图画领域中发现表情根源的论点，他并没有我这种特殊的心理学目的，这就是 1845 年日内瓦幽默家和素描家鲁道夫·特普费尔〔Rodolphe Topffer〕出版的论相貌学

〔physiognomics〕的小册子。

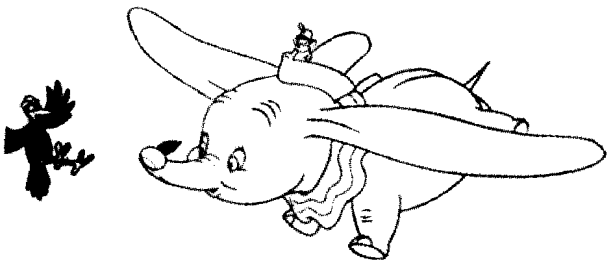


图 264　沃尔特·迪斯尼：小象顿波

我们从迪斯尼、阿尔·凯普和布龙霍夫回到这位几乎已被遗忘的艺术家和思想家并不是偶然的，因为发明和普及图画故事亦即连环图画的荣誉——如果我们愿意称之为荣誉的话——属于特普费尔。

特普费尔的幽默图画小说——第一本曾受到歌德的称赞，歌德并鼓励他出版——是当今编造的大量的梦幻作品的纯朴的始祖。我们可以看到其中无所不有，尽管还保持着地道的滑稽外衣。其中有暴力行为，例如，在图 265 这个片断中，磨坊主在痛打他的妻子，因为她一无所见；他妻子在痛打那个男孩子，因为他说他看见了什么；男孩子在痛打那只驴，它是这个事件的起因。书中也有宇宙飞行，尽管是意外事件：特普费尔画的一批科学家坐在汽船上，船上还载着望远镜，汽船发生爆炸，他们被猛力推向外层空间(图 266)。在这些几乎跟超现实主义一样不合逻辑的无数事件中，处处都能发现用相貌描写性格的熟练技巧(图 267)，这给德国的威廉·布施〔Wilhelm Busch〕等 19 世纪有影响的幽默素描家树立了一个规范。

正如在艺术史中屡见不鲜的那样，个人的因素和技术的因素合力促成了这项发明。特普费尔是一位以风景画和风俗画驰名的画家的儿子，他本来已是一位颇具家风的画家，可是他的眼睛有毛病，于是转而从事写作——他写的部分短篇小说和即景诗可入瑞士文学名作之林。虽然他的眼睛不能胜任精细技术的紧张操作，但是他内心渴望继续当画家，这时新发明的版画技术就给他带来了方便。使用石印技术，他就能轻松地做素描，把他的轻灵而不做作的线画〔line drawing〕很方便地复制出来。

看一看最近几十年的发展，特普费尔对相貌学的短篇论述就显得颇有预见性。“写故事有两种方法，一种是用章、用行、用词去写，我们称之为‘文学’，或者改用一连串图解去写，我们称之为‘故事画’〔picture story〕”。第二种方法比第一种方法的优越之处已然经过霍格思的试验，他画的连环画《时髦婚姻》〔*Marriage à la Mode*〕至少等于理查森〔Richardson〕的两卷小说。特普费尔又写道：“艺术批评毫不关心而学者也很少注意的故 [284]
事画一直具有巨大的吸引力，的确比文学本身的吸引力要大；因为能看画的人比能读书的人要多，况且它特别吸引儿童和大众，这一部分人特别容易被引入歧途，也就特别需要加以教育。故事画有比较简洁而且相对比较清楚这双重优点，因此在同样情况下，它



图 265，图 266，图 267　特普费尔：选自《费斯特斯博士》。画于 1829 年

就要排挤另一种形式；因为它能更生动地向更多的心灵讲话，而且无论怎样较量，使用这一种直接手段的人都要胜过那些用章节表达思想的人。”

特普费尔认为这样强有力的工具一定永远有巨大的威力，于是他哀叹艺术家们基本上是为艺术而工作，不是为道德而工作。他认为，幸运的是用图画讲故事不需要多少艺术技巧；他自己那些无谓的想象作品得到了那么充分的肯定，以致他后悔在他的故事画中没有体现一些有用的观念或道德观念。

为了把这种手段推荐给好心而未受训练的教育工作者，特普费尔发表了他的心理学发现——你能够设计一种图画语言，不必练习画模特儿。他说，线画纯粹是一种约定俗成的象征符号。正因为如此，一个孩子也许还难以看懂一幅自然主义的绘画，却能很快地理解线画。而且使用这样一种约简样式的艺术家总是可以相信看画的人能补充他略而未画的东西。在一幅精细完整的绘画中，一出现空白省略就令人懊恼；根据特普费尔和效法他的人的惯用手法，那些省略表现形式是被当作叙事手法的一部分来理解的(图268)。

[286]

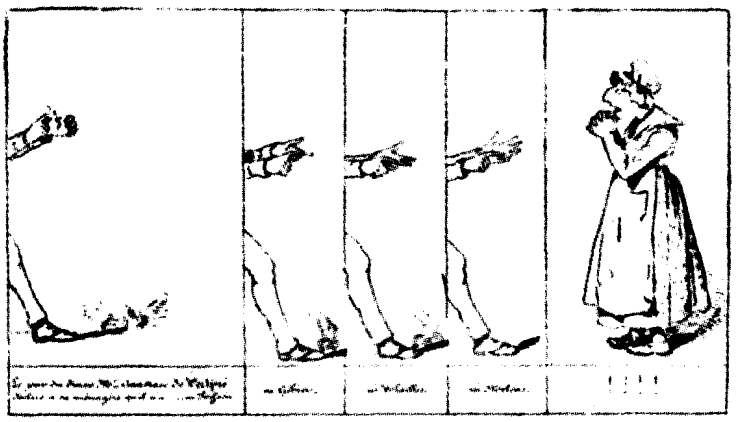


图 268　卡姆：M. 德·费尔普雷(1840 年)

以绘画来叙事的人只需要一个条件——了解相貌特征和人物表情。他毕竟需要创造一个令人信服的主人公，需要刻画他所接触的人物的特征；他必须传达他们的反应，必须用种种可以读解的表情把故事展开。难道这项工作不需要一位熟练的艺术家，一位已花费多年功夫去画石膏像、去画那些眼睛、耳朵和鼻子，亦即特普费尔所谓艺术学校给成长中的艺术家强加的那些愉快的练习吗?对特普费尔说来，这一切都是浪费时间。一个永远不看任何人物的隐士也能学会故事画所需要的那些实用的相貌知识。他所需要的不过是图画材料和一定的毅力。因为任何一幅人物面部素描，无论画得多么拙劣、多么幼稚，由于它已被画出，就具有一种性格和一种表情。既然情况如此，它跟知识和艺术完全没有关系，那么不管是谁，只要有意一试就应该能找到体现这种表情的种种特性。他所需要做的不过是有步骤地矫正他的草图的画法而已。如果他的第一个人物模型(图269)看起来愚蠢而自负，那么另一个模型的眼睛略微靠近鼻子，看起来可能就有所改进。只要把这些基本特性改组一下，我们那位孤独的隐士就会发现这些因素及其组合是怎样

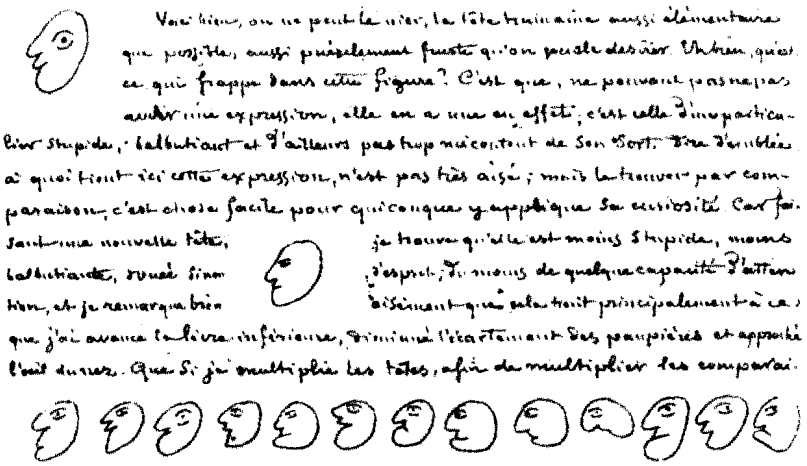


图 269　特普费尔：选自《相貌论》。1845 年

影响着他和我们的心情。这样，我们用鼻子或嘴巴作少许实验就能了解那些基本征候。从这里下手，通过随便乱画就能创造出典型人物来。特普费尔强调说他画的故事中的主人公就是这样出自他的笔戏〔pen-play〕。只要再进一步就能成为故事画。我们必须懂得怎样把特普费尔所谓的表示性格的“永恒特性”〔permanent traits〕和表示情绪的“非永恒特性”区别开来。关于永恒特性，特普费尔嘲笑了当时的颅相学者〔phrenologist〕，他们
[287] 在某些孤立的符号中寻找性格的根源。他认为那 12 张侧面像(图 270)的前额都相同，



图 270　特普费尔：选自《相貌论》

都是眺望楼的阿波罗〔Apollo Belvedere〕的前额。可是看看那格式塔中的差异!通过类似的试错法，也能发现那些“非永恒特性”。我们很快就能够画出约翰尼〔Johnny〕的笑和哭(图 271)，分隔出那些构成这种表情的特征。我们这里无法涉及特普费尔的全部微妙的观察，例如，他把嬉笑的眼睛跟哭泣的嘴巴画在一起的尝试和他对由此产生的性格的评论(图 272)。我们所关心是他通过这些轻松愉快的实验所证明的原则。大概我们应该说实验“这个”原则，我们从康斯特布尔那里知道了这条原则，他是同一时代的人物。跟康斯特布尔的思想相比，我们这里讨论的观念是更进一步地从模仿和观察可见世界的思想转变为探索我们自身的模仿才能的思想。特普费尔寻找的是心理学者要称之为

表情的“最小线索”〔minimum clues〕的东西，无论在现实还是在艺术中，遇到它们我们就产生反应。为了弄清当这些线索有步骤地变化时，在他本人而不是在乱画之物有什么变化，特普费尔就以这些线索为工具去探求相貌知觉的奥秘。

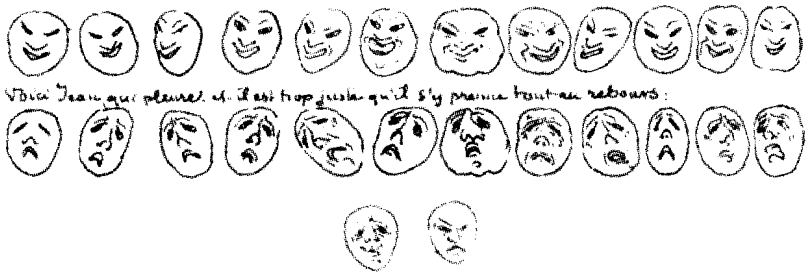


图 271，图 272　特普费尔：选自《相貌论》

在前面有一章里，我们已经在心理学者的实验室里——在那些用以测验低级动物的天生释放机制〔inborn release mechanisms〕的实验里(图 68)——看到了这一条有步骤地变化的原则。我说过连人也有可能显示出这样一些天生反应的痕迹，特别是，我们对面 [288]
孔和相貌表情〔physiognomic expression〕的反应可能不完全是学会的，还有使我们把点子、石块或者糊墙纸读解为面孔的那种心理定向可能是由生物因素决定的。

这些表情线索最惊人的事实无疑是，几乎任何一个形状它们都能把它变形为一个生物的形象。试从一个无生命的形状的凝视的眼睛或张开的下巴中看出表情来，不妨称为“特普费尔法则”的东西就要发挥作用——它还不仅仅会被归为一个面孔，还会获得一种明确的性格和表情，会被赋予生命，赋予一个存在。如果引起我们本能反应的线索有一个等级，那么表情肯定要胜过光线。我相信，要想不费力气地掌握再现方法的这个侧面有必要使用特普费尔的使用先验结构〔prior construction〕的方法，而且这里也不例外，艺术实际走的也是这一条路。然而我们仍然会问，为什么这种方法没有早早地发展起来呢?在历史中追问为什么是危险的。然而难道不会是恰恰由于它的力量才抑制了它的发展吗?玩弄创造事物的魔术，编排出这些滑稽的乱画之物，探询它们的性格和灵魂，仿佛它们是现实人物一样，这样做，需要一位明智的 19 世纪幽默家的超然之心。对于其前的平庸的艺人们说来，他们的经验可能还未曾摆脱一些半自觉的或者不自觉的恐惧心理。晚近的一位特普费尔继承者已经把这些心理集中起来表现在一组巧妙的连环图画之中(图 273)。在过去的世纪里曾使美的图式维持一体的比例和风格的一些定律，可能正是它们又起了这种额外的作用，阻碍着过多的生气进入艺术家的创作之中。

三

我有幸能同我的朋友恩斯特·克里斯一起进行过漫画史研究，那些研究更加使我产生了上述猜想。当时我们的出发点是研究一个问题，那把受害者的面孔作了滑稽歪曲的肖像漫画，为什么这么晚才出现于西方艺术之中。漫画的名称和创立在 16 世纪末期才出现，漫画艺术的发明者不是其前若干世纪以来以这种或那种形式存在的用绘画作宣传 [289]

的人，而是极为老练而考究的艺术家卡拉奇兄弟。他们的漫画现在得到确认的很少(图274)，但是，根据无可置疑的文字记载，他们也曾发明过一种开玩笑的手段，把受害者的面孔画成动物的面孔，甚或画成无生命的器具，从那以后这种做法就在漫画家中相沿成习。



图 273　盖伊·巴拉：选自《旅行者汤姆》。1957 年

我们当时认为，是害怕偶像魔术的心理，是不愿把还未觉悟的人们认真对待的大事当作开玩笑去做的心理，延缓了这种视觉游戏的到来。我仍然相信并认为这些动机可能确曾起过这种作用，但是，理论上还可以更一般化。发明肖像漫画的先决条件是在理论上发现相似和等效二者的差异。伟大的 17 世纪批评家菲利波·巴尔迪努奇〔Filippo Baldinucci〕就是这样给滑稽肖像艺术〔art of mock portraiture〕下定义，在他的 1681 年问世的艺术用语辞典中，他解释道："在画家和雕刻家中间，此词指一种肖像制作方法，他们使用这种方法所追求的是跟被描绘者整体最大限度的相似，可是为了开心，有时是为了嘲弄，他们不合比例地扩大和突出了他们所描摹的面貌的缺陷，于是肖像在整体上似乎是被描绘者本人，可是它的一些部分已被改变。"巴尔迪努奇心目中所想象的是贝尔尼尼〔Bernini〕的那些漫画(图 275)，那位伟大的雕刻家已经掌握了绝佳的简化相貌



图 274　阿戈斯蒂诺·卡拉奇：漫画。约 1600 年



图 275　贝尔尼尼：漫画。约 1650 年

的技术。可是为了说明这一不似中之似的发现，一般引用的 locus classicus〔经典论

据〕却是 Poire(梨)(图 276)，即杜米埃的雇主菲边蓬〔Philipon〕把 Roi Bourgeois（资产阶级国王）路易·菲利普〔Louis Philippe〕的头变形而成的梨。poire 意味着“瓜”；菲边蓬的讽刺报纸连续把国王宣传为 poire，最后编者遭到传讯，并被处以大笔罚金。他就在他的报上发表了这组著名的连环画为自己辩护。这是对漫画创作过程的一种慢镜头分析，它的立足点是以等效关系为借口。文中问道，因为哪一步我要受罚呢?用这张相似之物去代替那一张是犯罪吗?那么是下一步吗?如其不然，那么画成梨子有何不可呢?我们也确实感觉尽管每一个别的部分都有变化，整体面貌还是十分相似。我们承认它是对国王的面孔可能采取的另一种看法。因为这就是一幅优秀漫画的奥秘——它给一个相貌提出了一种视觉解释，使我们永远也不能忘怀，而漫画的受害者也像一个人中了魔法一样，看起来永远带着那种模样。

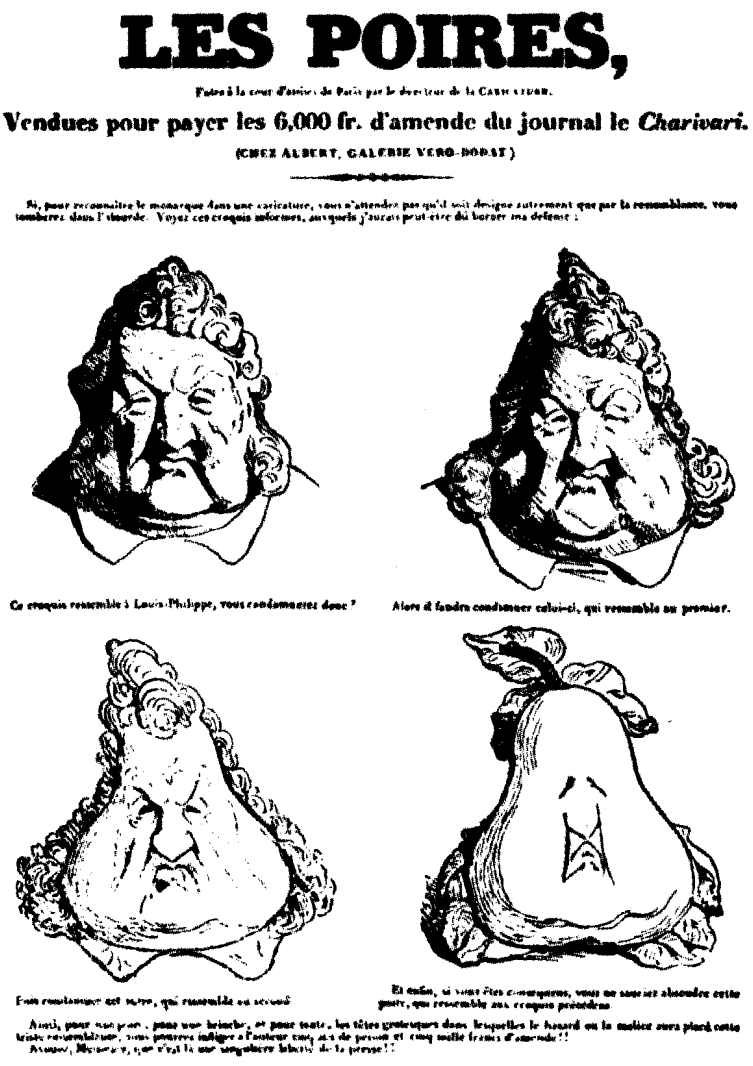


图 276　菲力蓬：选自《锡罐乐》。1834 年

四

采用这个明确的阐述，漫画就不过是我力图描述为艺术家的成功性检验的一个特例而已。所有的艺术发现都不是对于相似性〔likenesses〕的发现，而是对于等效性〔equivalences〕的发现；这种等效性使我们能按照一个物像去看现实，而且能按照现实去看一个物像。与其说这种等效性的基础在于成分的相似性，不如说在于对于某些关系所产生的反应的同一性。我们对于黑色的罐子剪影上的一个白点的反应是一块高光；我们对画着那些交叉线条的梨子的反应是它仿佛路易·菲利普的头部。

正是由于这些同一性不那么取决于面貌的个别部分的模仿，而是取决于线索的构形，所以仅靠观看就很难发现。在一幅漫画中，甚或在一幅肖像中，我们感觉是很好的相似的东西并不一定是什么所见之物的复制品。否则，任何一张快照都更有可能使我们觉得它是我们的一位相识的满意的再现。事实上，只有少数快照能使我们满意。我们对大多数快照不屑一顾，斥之为奇特、没有代表性、陌生，这并不是因为相机歪曲了对象，而是因为它从表情旋律中捕捉了一些局部，它们被捉住固定下来以后，给我们的印象就跟被拍者不相同了。因为世间的表情和给人的相貌印象仰赖着静态表征，同样也仰赖着运动；艺术必须把必要的信息全部集中于一个静止的物像，以补偿时间维的丧失。

这样讲，问题听起来可能有些过于抽象，然而它产生的实际后果却是学院传统的卫士们十分熟悉的。阿诺尔德·霍布拉肯〔Arnold Houbraken〕就是其中的一位，他在18世纪初期写过荷兰艺术大师的传记，在叙述伦勃朗的一章里有些粗暴地讨论了这个问题。霍布拉肯力言，伦勃朗反对学院派方法所提供的走向完美的道路，即反对传统的道路，坚持艺术家只应该模仿自然。霍布拉肯断言这样做永远不会令人满意。自然的本来面貌不得体、不美，这种得体和美〔decorum and beauty〕维护着艺术的尊严，却经常遭到伦勃朗的破坏。霍布拉肯又论述说，伦勃朗的方案不但不能令人满意，而且还要求为所不能为。你也许能根据自然画一幅静物画。可是你如何摹写快速的运动，摹写奔跑、飞行、跳跃呢?这些活动转瞬即逝，你来不及下笔。然而更糟糕的是，你如何摹写他所说的“人的激情的表现”呢?你确实可以请一位模特儿装出笑脸和哭相，可是你最多也不过看到一副怪相，因为真实的表情必须是真正有所感，而且更重要的是，它也是发生
[292] 在适当的时刻。

论证到这里，霍布拉肯必须问一问自己，他的论述是否已经过头。这是因为，尽管他发现伦勃朗的看法中有许多可非难之处，却承认伦勃朗无与伦比地洞彻人的内心，完全理解姿势和表情。作为伦勃朗在这方面造诣的例证，他在文中为学习艺术的有志之士附上了仿照伦勃朗的一幅今已失传的素描而制作的版画(图277)，它表现的是耶稣的门徒在以马忤斯〔Emmaus〕看到同伴突然不见而十分敬畏和恐惧，他们刚刚认出同伴原来是救世主。跟现尚存世的伦勃朗的同一主题的素描(图278)相比，一经摹仿者之手，伦勃朗那种神秘微妙的艺术已经变得粗糙而且过分戏剧化了。那匆促的画稿表现了一位门徒认出救世主后由惊恐开始转为喜悦，我简直不知道还有什么描绘矛盾交织心情的图解比它更为动人。



图 277　《在以马忤斯的门徒》，仿自伦勃朗的一幅现已佚失的素描。1753 年



图 278　伦勃朗：为《在以马忤斯的门徒》所作的草图。约 1632 年

为了解释伦勃朗的这一艺术奇迹，这位 18 世纪的批评家认为伦勃朗有非凡的视觉记忆能力——一种如此之强的记忆力，能够记住任何运动的任何一个阶段，并能把它运用于他的艺术之中。我们不能不同意霍布拉肯的意见，伦勃朗跟一般人不同，可是他作的解释却仍然不能令人信服。我们现在掌握一种机械手段，恰恰能做批评家设想伦勃朗所做的那种工作：这就是快照，它捕捉运动，并把它永远固定下来。这样一来，我们也知道了伦勃朗的素描是多么不同于这样一张快照。奥托·贝内施〔Otto Benesch〕在他论述伦勃朗素描的伟大著作中固然说这幅速写是一幅“写生画稿”。然而，即使如此，它也是最褒义的发明创作。霍布拉肯论述这样的作品不可能是所见之物的转录，这样讲无疑是正确的。但是，它们也不可能是所记忆之物的转录。再现所见之物和再现所记忆之物原则上没有区别——二者本身都不能被转录，如果没有一种语言的话，在此处就是如果没有伦勃朗在他的艺术中并通过他的艺术据为己有的那种支配表情的能力的话。这里也不例外，记住成功的解决方法——艺术家自己的和传统的——跟记住观察所得同样重要。

这个重要的道理跟许许多多其他的道理一样，也是莱奥纳尔多·达·芬奇所熟稔的。在《绘画论》中讨论对相貌的记忆力时，莱奥纳尔多劝告艺术家准备好一个分类系统——为此把面孔分为四部分：前额、鼻子、嘴巴和下巴——并且研究它们可能呈现的种种形式。我们的插图(图 279)就是他予以承认的几类鼻子。一旦你把这些人的容貌的要素铭记在心，你一看就能分析并且记住一张面孔。

莱奥纳尔多这里讲的是特普费尔所谓的相貌的“永恒特性”，讲的是它们的结构。跟特普费尔一样，他也喜欢做实验，在乱画之物和漫画(图 64)中把各要素作最大限度的变更，看看这样一些面孔有什么变化。系统地探究那些不断变化的相貌特性——这就是说，探究转瞬即逝的情绪——在当时还未得其时，不得不等到下一个世纪。在讨论描绘这些飞逝的情绪的困难时，伦勃朗的评论家霍布拉肯让读者们参阅一篇有可能帮助他们丰富表情知识的论文。那是 *Grand Siècle*〔伟大的世纪〕的法兰西学院〔French Academy〕

院长夏尔·勒布伦〔Charles Le Brun〕写的专论。

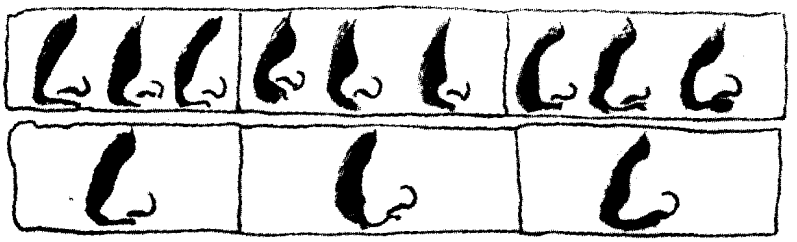


图 279　莱奥纳尔多·达·芬奇：选自《绘画论》

在我们这个上下文中，勒布伦使用的方法更加有趣，因为这种方法也是立足于研究艺术，而不是立足于观察活的表情。勒布伦编纂了一部画谱，收集了一批用高贵风格〔grand manner〕画的典型头像(图 280)——凶恶的士兵、假笑的少女——然后着手分析这些头像，以便找出是什么东西使得它们富有表情。他的专论里有一系列图式性头像，展示那些显示“内心激情”的基本线索。

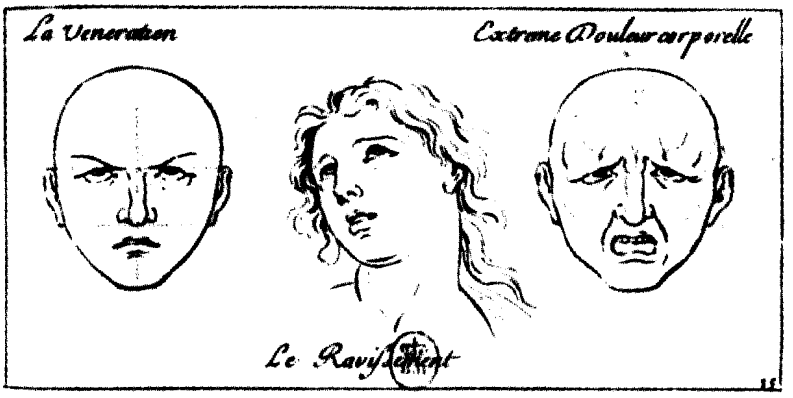


图 280　勒布伦：选自《情感画法》。1696 年

这些就是受到推荐的示意图形，用以代替霍布拉肯归为伦勃朗在描绘情绪方面的成功因素的那种令人难以置信的视觉记忆力。这些示意图形传遍欧洲，出现在许多手册和绘画书籍中，以便让一般人能够掌握人的表情。我认为它们确实对丰富视觉知识的储备有贡献，虽然最初不在大艺术〔Great Art〕的范围之内。在那个范围中，学院派信条中那另一条专用口令，即得体的原则在阻碍着实验各种各样的人物类型和情绪。贵族们既不笑也不哭，这样就听凭幽默艺术成为这些新发现的试验场所。

五

那些在文章中提到勒布伦的 18 世纪艺术家中，就这一方面而论，没有一个比威廉·霍格思(图 281)更有趣。从他的自传性笔记中可以看出，他也深深地卷入争取一种持久的记忆相貌和表情的能力这个问题之中。对于摹写自然在这方面是否真对艺术家有帮

助，他也同样心有所疑。他主张的要点可以在一篇评论中看到。霍格思认为这篇评论是一位“狡黠的画家同道”写的。他把霍格思对流行教学法的抨击转写成一个悖论，亦即“不画乃学画之至道”〔the only way to learn to draw well is never to draw at all〕。在学院里摹写模特儿十之八九是浪费时间。艺术家应该“学习对象的语言”，“如果可能，应该给它们找到一部语法”。换句话说，艺术家应该以我们所说的“图式”好好地装备他的心灵，在那些图式中，霍格思无疑是把“性格”和“表情”的图式(图 282)放在首要地位。

因此，在我们这个故事里，霍格思是站在二者之间的，一方面是莱奥纳尔多和勒布伦——这两个人他都引证过——另一方面是特普费尔。在莱奥纳尔多看来，自然仍然是伟大的教师和对手，培养记忆不过是他对形态学〔morphology〕感兴趣的副产品而已。对于勒布伦来说，艺术已经变成一种高级的语言，离开这种语言而想保住社会地位是危险的。霍格思同意艺术是一种语言的观点，急切地利用艺术给创造人物带来的种种可能性，从而把他想象中的舞台填满。 [295]



图 281　霍格思：发笑的听众。1733 年

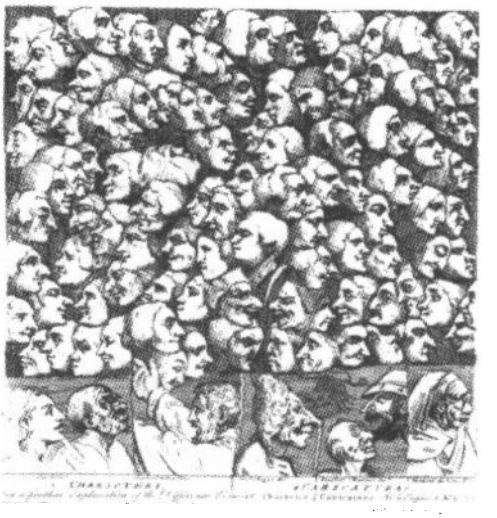


图 282　霍格思：性格和漫画。1743 年

这是他的目的所在，这一点明显地表现在像《性格和漫画》〔*Characters and Caricaturas*〕（图 282）这样一些版画中，这幅版画透彻地说明了对人物多样性的了解——关于性格的知识——跟漫画的夸张的表现二者的差别。他后来明确的解释了这个差别。漫画以喜剧性的比较为基础。只要它能表现出一种惊人的相似之处，任何乱涂之物都可以。作为这样一种漫画的成功之作，霍格思引用了一幅画一位歌手的素描。画中什么也没有，只有一条笔道，在它上面有一个点。性格的表现则是通过对比利用了对人的身躯和内心的知识。它表现出作者是一位能创造令人信服的类型的艺术家。在这里，霍格思隐然在说滑稽艺术丝毫不比深受赞扬的拉斐尔的高贵风格低级，拉斐尔所做的工作至多是——但也至少是——创造性格。

从霍格思的故事画发展到特普费尔的故事画，从霍格思对相貌学的兴趣发展到那位崇拜他的瑞士人对相貌学的兴趣，追踪这一过程会是十分诱人的。由于幽默艺术得到特

许，免受限制，怪异讽刺艺术家便得以把相貌实验进行到严肃的艺术家完全不可思议的地步。这两种方法之间的差别在经验相貌学〔empirical physiognomics〕的故事中并通过这个故事，变得一清二楚。

发明艺术实验法的实际是亚历山大·科曾斯。我们已经接触过他的墨迹“新方法”
[296] 和他那吸引着康斯特布尔的天空构形。但是，科曾斯还发表过另一套方法，走在了特普费尔的前面——这样他就是这两项发现的共同的始祖。在一系列有趣的版画中，科曾斯提出了一个标准头像，它具有古典美，还有经常出现的表情空虚(图 283～图 286)。他有计划地改变头像的比例，试图探究通过偏离规范去创造他所谓的“性格”。他的尝试没有成功，因为它太微妙了。在美的种种类型之间很难看出多少区别来，因为他试图仍旧不违反得体的法则。但是，他所提倡的原则在一位幽默艺术家的更强有力的手中，却证明是很有用处的。

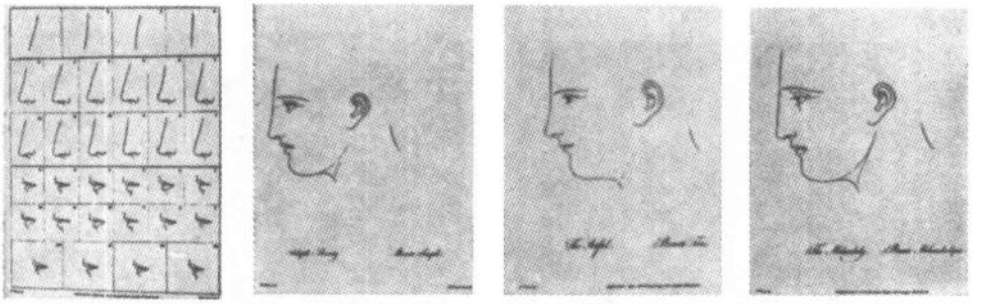


图 283～图 286　A. 科曾斯：选自《与人的头部有关的美的原理》。1778 年

1788 年，英国的古玩收藏家弗朗西斯·格罗斯〔Francis Grose〕出版了一本小册子，名为《漫画画法规则》〔*Rules for Drawing Caricature*〕(图 287)。这本书无疑适应社会的需要，当时霍格思的滑稽艺术传统跟肖像漫画时风相汇合，使得这种画在业余爱好者中间广为盛行。格罗斯把勒布伦的示意图形跟科曾斯提倡的变化原则〔variation principle〕结合在一起。他说符合希腊艺术准则的学院派标准面孔之所以被认为美丽，恰恰是由于它缺乏表情。试一试随心所欲地大幅度变动它的比例，看看有什么结果。你
[297] 很快就能掌握大量颇有助于画幽默图的滑稽面孔(图 288)。

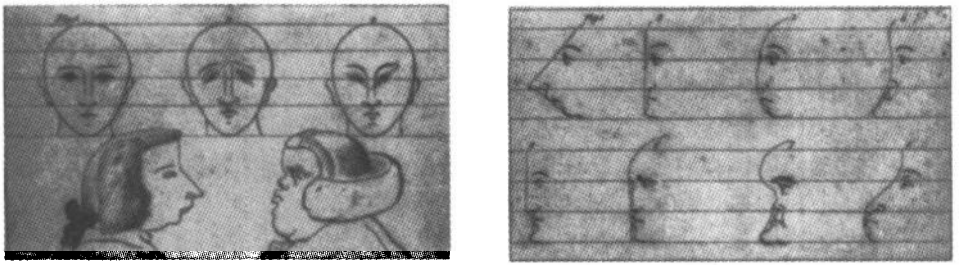


图 287，图 288　格罗斯：选自《漫画画法规则》。1788 年

在历史上，格罗斯是特普费尔那些理论的直接来源，正如格罗斯的同代人罗兰森

〔Rowlandson〕是特普费尔那些类型的来源一样。他画的辛塔克斯博士〔Dr. Syntax〕在探索如画风格时的那些喜剧性的滑稽动作(图289)预示了特普费尔作品主人公的疯狂冒险活动。但在艺术上，英国的幽默艺术传统有一位继承人，比瑞士连环漫画发明家要伟大得多。没有霍格思和罗兰森就不可能出现杜米埃。



图289　罗兰森：《辛塔克斯博士》插图。1810年。吸水笔和水彩



图290　杜米埃：高兴的听众。1864年。石版画

杜米埃是一位有才干的艺术家，在讲法国的伟大艺术传统时，总是提起他。他可以跟德拉克洛瓦〔Delacroix〕相联系，也可以跟米勒〔Millet〕相比美。可是杜米埃跟英国的政治漫画家流派之间的联系，或许比一般人所说的要多。甚至像H. B. 那样平庸的英国政治漫画家代表人物，可能也对杜米埃的政治石版画的惯用手法产生了影响(图291)。试比较一下，看看H. B. 画的人群，看看那些相貌是怎样从随意涂抹中呈现出来的，这位艺术家是在一团混乱的线条中摸索出路。罗兰森已经画过这种画，兴致要高得多。杜米埃画这种画则表现出才华(图290)。然而方法都是同一个。它不是依靠先在的形式，不是依靠在模特儿前面经过核对和澄清的学院派图式，而是依靠仿佛偶然出现在艺术家手下的一些构形。这些人物个个都跟特普费尔的费斯特斯博士〔Dr. Festus〕一样，地地道道是艺术家创造出来的，每一个人物的生命都是艺术家自己所赋予的。当时的人们告诉我们说，他们深深感到画家杜米埃酷似他画的所有人物。创始对相貌的主题作种种变体的莱奥纳尔多几乎总是烦恼不安，怕犯这个共同的毛病，这是值得注意的。伦勃朗不断地回到他自己的形象中去寻求知识，难道这必定就是纯属偶然吗?但是，在这项发现创造的历史中，还是不让伦勃朗进来角逐夺标。杜米埃也以有惊人的持久记忆力著称，因而 [298]
他嘲笑根据模特儿研究绘画——但是，他能向他画的一团团线条投射容貌，永不重复的崭新相貌像从雕塑家手下的柔软粘土中呈现出一样，从那一团团线条中呈现出来(图292)，难道他的艺术不正是他这种投射能力的一个表现吗?杜米埃的艺术道路是从半身雕像开始的，而且这种雕塑习惯多少还保留在他那异常暧昧模糊的画法之中，在那跟学 [299]

院教授的图式性的形式鲜明对立的画法之中。想想我们那个图式和矫正的公式，我们不妨说杜米埃画在纸上的不过是些多义形状的一点点显示而已，不过是一团团线条而已，他从那些线条中可能发现他的有待矫正的图式。他专心于那些能够体现人像的性格或姿势或面部表情的种种特征，但是，他把这些特征表现得十分有力，使得我们不再注意那复杂而多义的外形轮廓，只感到它的无限的生命力(图 293)。



图 291　H. B.(即 J. 多伊尔)：科贝特的演说。1830 年

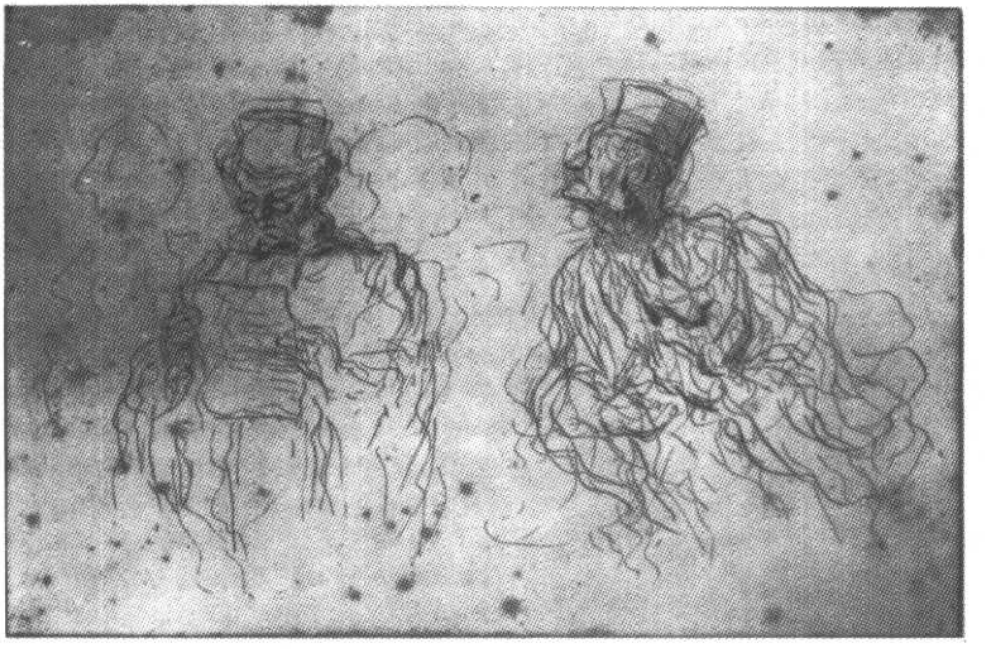


图 292　杜米埃：两位律师。约 1866 年。素描



图 293　杜米埃：头部。约 1865 年。素描



图 294　恩索尔：假面老妇。1889 年

把这个艺术成就跟特普费尔的成就相比可能显得有些失敬，就艺术性而论，我并不想那样做。可是若从某个观点来看，进行这样的比较还是颇有启发的。这有助于明确杜米埃的历史地位。我们通常把他看作现代艺术的创业英雄，我们这样看是正确的。但是，他的贡献却跟康斯特布尔创之于前、印象主义者继之于后的那种视觉发现没有关系。杜米埃揶揄库尔贝〔Courbet〕，鄙夷莫奈。在他这个从来不写生的人看来，跟研究人的反应相比，研究“户外气氛”的效果一定显得毫无价值。这就无怪乎拥戴他为祖师的艺术家不是印象主义者，而是表现主义者，而在这种上下文中，上述那颇能招致误解的杜米埃和特普费尔的对比破例地具有了一定的意义。因为从杜米埃本人起，相貌实验传统开始摆脱了幽默传统的束缚。波德莱尔〔Baudelaire〕在他的艺术生涯中，很早就注意到杜米埃的律师、法官或者牧神形象远无幽默性可言。它们是有其固有生命的创作物，往往强烈得令人恐怖，是体现人类激情的面具，深入地探索了表情的秘密。若不是粉粹了漫画和高贵艺术之间的路障，像蒙克〔Munch〕(图 295)这样一位艺术家就绝对不可能发展出他的悲惨凄恻的变形相貌，同一时期比利时的恩索尔〔Ensor〕(图 294)也绝对不可能创造出他那



图 295　蒙克：尖叫。1895 年。石版画

如此激动了德国表现主义者的恐怖面具有的惯用手法。

六

如果我们由此而把20世纪取得的各项艺术成就跟从研究自然中获得解脱这件事——那是首先试行于享有特许的幽默领域，并且明确于特普费尔的一系列实验之中——联系起来，这对它们并无不敬之意。我们也不必设想特普费尔对当时艺术的发展方向感到惊讶。他后期视力减退，越来越促使他深入思考艺术问题，他的沉思录问世于身后，题为《一位日内瓦画家的琐言》〔*Menus propos d' un peintre genevois*〕，受到泰奥菲尔·戈蒂叶〔Théophile Gautier〕的尊崇论述。特普费尔徜徉于美学领域，最终更加坚持一切艺术符号的程式性特征，断定艺术的本质是表现，而不是模仿。

"胡抹乱画，看看会有什么效果"，特普费尔这种方法的确已是公认的扩展艺术语言的手段之一。

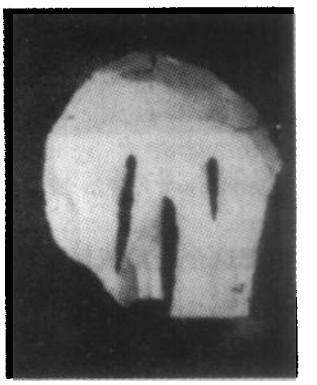


图296

毕卡索说："我不是寻找，而是发现。"我想，他的意思是，他已经认为创作本身理所当然的就是探索。他不是计划，而是注视着最最离奇古怪的生物从他手下兴起，开始享有它们自己的生命。表现他工作情形的影片，还有*papiers déchirés*〔撕碎的纸〕(图296)之类更为滑稽的创作，无不表明这个人已经中了制作之魔，不受而且也不会受到物像的单纯描绘功能的限制。

当代最有创见的幽默画家之一詹姆斯·瑟伯〔James Thurber〕非常幽默动人地发表了类似的发现出于制作的主张，这是应该的。瑟伯叙述了他最受欢迎的画中有一些是怎样得之于无意之中。《你把米尔莫斯博士怎样了?》〔*What have you done with Dr. Millmoss ?*〕(图297)这幅画就是一个例证。"那只河马是画出来逗我小女儿开心的，"瑟伯说："我看了这个动物的表情，相信它新近吃了一个人。我又画上了帽子和烟斗，米尔莫斯夫人和说明文字也就相当自然地接踵而来。"

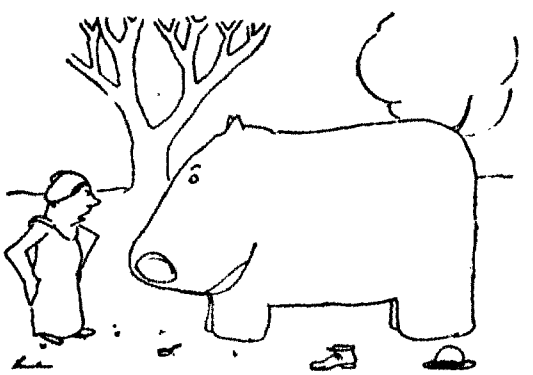


图297　詹姆斯·瑟伯：《你把米尔莫斯博士怎样了?》纽约人杂志社。1934年

然而在艺术中何谓出之偶然?仅仅由于艺术家似乎事先未曾觉察自己的意向，我们就说随意而为、随意而变，这是否正确呢?人们往往认为这样一种解释跟心理分析所见格格不入，心理分析已警告我们不要过分强调有意识的意向。20世纪艺术家在形与色的实验过程中发现的那些形式和表现已经被公认为是出自艺术家"无意识"深

处的物像。然而在我看来，这是天真的误解。心理分析所讲的是，我们的意识心理和前意识心理总是要指导和影响我们对偶然事件的反应方式。墨迹是随机事件，我们对它有何反应决定于我们的既往经历。事先谁也不能断言毕卡索制成鬼脸面具的那张纸会在哪里撕破——重要的问题倒是毕卡索为什么要把它保存下来。几乎同样难以办到的是，事先就知道眼眉的准确位置将怎样影响瑟伯的河马的表情——重要的问题倒是瑟伯懂得怎样观察和利用它。我们所说的“意向”何所指，我们对自己的行动到底有何等控制，这个令人头痛的问题是捉摸不定的。大概在某种程度上讲，我们总是通过观察其效果来控制和调整我们的行动，类似于工程师称为“反馈”的自我调节机制。技能主要在于冲动和其后的指导二者之间有极迅疾而微妙的相互作用，然而连最富技能的艺术家也不便说他能把某一笔的细节计划得完完全全。他所能做到的是调整后面一笔，使它顺应从前一笔中看出的效果——归根结底，这正是瑟伯所做的。在这个图式和矫正的新过程之中，艺术家是一个控制者，公众是另一个控制者。艺术家可能害怕偶然之事，害怕那似乎赋予他所创作的物像以独特生命的意外之笔；他也可能欢迎偶然之事，认为它有助于扩充他的语言范围，像昔日的莱奥纳尔多和科曾斯一样。而公众越是想要参与这一游戏，就越是漠视艺术家的意向。有人把转录我们无意识之中的物像的能力归功于现代艺术，这显然是对十分复杂的一连串事件进行了严重的过分简化。我们毋宁说现代艺术清除了以往限制艺术家选择手段和自由实验的清规戒律。

现代雕塑家可以从本质上跟阿尔·凯普的慈爱的“什木”是一家眷属的一些形状之中，随意摸索一种整体的相貌形式。现代画家可以利用他所谓的“自动绘画”〔automatic painting〕，亦即罗夏墨迹产物，去刺激自己的内心和别人的内心进行新鲜的发明创造。在这新发现的自由之中，由得体这个社会观念产生的古老的分类已经土崩瓦解。我们难得去考虑是把威廉·施泰格〔William Steig〕的画(图 298)归入幽默艺术，还是归入严肃艺术。在把幽默实验和艺术探索二者完全融化一体方面，没有一位艺术家比保罗·克里〔Paul Klee〕更有特色(图 299)。他说明了艺术家兼创作家是怎样首先按照纯形式的平衡与和谐法则去合成一个物像，让它成形，然后欢迎这个在他手下生长起来的生物，给它起个名字，有时古怪，有时严肃，有时兼而有之。



图 299　克里：胆小的无赖。1938 年

离开描绘可见世界的道路以后，艺术也许确已发现一片有待发现、有待分节的未知领域，正如音乐通过音响世界发现并分节了这个领域一样。然而这个内部世界〔inner world〕——如果我们可以这样称呼它——跟视觉世界一样，同样难以转录下来。在艺术家看来，存在于无意识之中的物像跟视网膜上的物像一样，是神秘而无用的观念。根本不存在分节表示的捷径。无论把眼光转向何处，艺术家只能制作和匹配，只能从一种现成的语言中选取最相近的等效表达。



图 298

第十一章　从再现到表现

节奏和曲调的本性就是摹写愤怒和温顺，勇气和节制(还有它们的对立面)，及其性格的其余各种性质……我们由其他感官感知到的东西就不是这种摹写，例如我们所触摸或品尝到的东西，只是我们所看见的东西除外，因为形状确有部分这种性格，尽管只有不多的一些。……

——亚里士多德《政治学》
〔Aristotle, *Politics*〕

你丝毫不必害怕这些类似现象会被引申过分。它们如何引申都不为过分；它们是如此精确而完整，所以你会看到，越追求，它们就越清楚；越确凿，就越有用……喜爱和不合，焦急和平静，软弱和坚定，豪奢和清廉，骄傲和谦恭，诸如此类一切习性，还有它们各个可想见的变列和混合，都可以用线条和色彩表示出来，像数学那样精确。

——拉斯金《素描基础》
〔John Ruskin, *The Elements of Drawing*〕

一

直到目前，按照我们的解释，艺术的历史可说是在制作万能钥匙，去打开我们那些神秘莫测的感官之锁，而那钥匙本来只由大自然自身掌握。我们的感官之锁是一些复杂的锁，只是在各种齿牙首先啮合、若干锁簧同时打开的时候，它们才有反应。正像试图打开保险柜的盗贼一样，艺术家也无从直接了解内部机关。他只能靠敏感的手指去摸索道路，一旦什么地方出现空隙就把他的钩子或铁丝插进去，弯成合适的形状。当然，一旦门砰地打开，一旦钥匙成形，再次开锁就轻而易举了。下一个人就无需特殊的见识——就是说，仅仅需要仿制前一个人的万能钥匙而已。

在艺术史上，有一些发明创造多少具有这样一种开门咒的性质。短缩法可能就是一个例子，它产生了景深感；其余的是色调塑造法〔the tonal system of modelling〕，表现质感的高光法，还有上一章所论述的为幽默艺术所发现的那些表情线索。问题不是自然“实际看起来”是否像这些绘画作品，而是具有这样一些特征的绘画能否使人读解为自然界的物体。无可否认，这种能力在画面上达到什么程度有一部分是仰仗我们所谓的“心理定向”。当我们被预测、需要和文化习惯化〔cultural habituation〕所“激励起来”时，反应并不相同。这一切因素可能作用于开锁的初步阶段，但不是开锁阶段，开
[304] 锁还是需要转动合适的钥匙。

艺术不仅提供打开外部世界的锁钥，也提供打开心灵的锁钥，正是越来越意识到这一点，使得艺术家的兴趣发生了根本变化。我认为这个转变是合情合理的，然而这些新探索若不曾从传统的经验中汲取教益，那就令人遗憾。因为事情很奇怪，近来的评论文章已把强调的所在颠倒过来了。自然主义已经公认是一种约定俗成的形成——对这一方

面渲染得确实有些过分。而另一方面，用来探索内心深处的形状和色彩的语言〔language of forms and colours〕，却逐渐被看作它的天性就是正确的。那是我们的天性。

总之，我想至少也要让大家注意一下这个问题。我看这里也不例外。回顾一下这类问题的起源还是有益的。由词语构成的语言，亦即事物的名称，是约定俗成的还是天生存在，这个问题在柏拉图时代就争论不休。"horse"〔马〕这个词与马是否存在某种真实的联系，或者马是否也可以叫作别的什么名称。问题这样提出来，在我们看来就有些幼稚了。我们大都相信，除了"moocow"〔母牛〕这种象声词以外，事物的名称多多少少都是偶然拈来的标签，是我们已学会其发声方法的声音，用来指示某些事物类别。按传统做法，在这种场合是把偶然拈来的马的名称"horse"或"cheval"跟艺术家使用的马的视觉物像进行对比，从而证明语文有任意的和约定俗成的本性。而艺术家的物像则被认为是真实的写真，是自然的符号，又叫做"图像"符号，而不是约定俗成的东西。

柏拉图的《克拉底鲁篇》〔*Cratylus*〕就是研究这个问题的，书中记载苏格拉底就不断地使用这种对比。"回想我们前面的比较，绘画使用的颜料本质就像画家的艺术所模仿的对象，如果没有颜料，一幅绘画能画得像实物吗?难道那不是不可能的事情吗?"

"不可能"，受骗者应声说。在柏拉图的对话录中，有时候人们希望自己当时能在场把讲话者推到一旁，这就是一个例子。"唉呀，苏格拉底"，我在场就会说，"你不是作为一个雕刻家受过训练吗?""是呀。"他会承认。"那你不是不看到你使用的石头跟你所模仿的对象一样呢?""不大像，说真话。""那么你在酒会上用来喝酒的杯子又怎样呢?你注意到没有，旧式的杯子是在烧成红色的粘土上作黑色图形，而你们新近的杯子大都是用黑色作底子，留下杯子的天然红色作图形。这是不是说对象又是黑色又是红色，完全取决于画家的兴致呢?然而，即使你想起波利格诺托斯〔Polygnotos〕或者宙克西斯的彩色绘画也无济于事，唉呀，苏格拉底，我们现在知道，他们也绝不敢指望其画面上的颜料能跟一片阳光照耀的现实风景等量齐观。但是，一片片阳光照耀的风景已经画出来了，你认为不可能的事情业已发生了。"

[305]

在胜利的喜悦之中，我不会容许那年高德劭的老诡辩家找借口，说他从未见过什么画阳光照耀的风景的画，从未意识到那些知觉常性〔perceptual constancies〕和使这种把戏奏效的心理定向方面的奇迹。我要带他到幼儿园去，让他看看孩子们正在如何玩彩色积木。那里有红色、绿色和黄色积木，都排成一排，还有一块双倍大的积木排在前面，孩子推着它们往前走，还"choo choo"〔哧哧〕地叫着。"这跟一个火车有什么相同之处?"我会得意洋洋地问他。"一个什么?"他会问我，他马上就回敬过来。如果我告诉他火车是什么，他会相信，至少也会假装相信火车就像红色、绿色和黄色积木一样，"choo choo"地响着开过田野。"如其不然，"他会说，"你为什么叫它火车呢?假如它不'choo choo'地响，那么这些无意义的奇怪音响又是干什么的呢?"

大概到那时，我们两个终于锐气稍挫，能够安心考虑正确的论点，我想那就是，词语构成的语言跟视觉表现方式之间的相同之处比我们一般所能承认的要多。我们会同意那火车不是一个写真；它是试图按照我们的心意把积木排列一下，让它足以在幼儿园的地板上当作火车。那孩子不说："爸爸，我们用积木来再现火车好不好?"他说："我们做个火车好不好?"他所指的东西有些像简单的模型，是他可以推着走，可以在想象之中载

满乘客的一列部件。

“choo choo”这个词情况是不是与此不同呢?火车并不发出这个声响，然而在孩子的语言手段结构之中——语言学家称之为音位〔phoneme〕，亦即组成英语的音块——“choo”这个音节匹配一台蒸汽机的声音要胜过其他的音节，它就被用来再现活塞的推进，顺便讲，这是一种约定俗成，在使用丝毫不发有类似“choo”音响的电气化铁路的国家里，它大概还是照样使用。

在词语语言中，这种约定俗成的模仿方式只是一种次要角色。可是我认为研究视觉物像的人应该考虑语言中这些所谓的象声词语，因为它们有助于阐明他手中的问题。我认为，约定俗成，心理定向和知觉之间的联系，在这个狭窄的领域里分析是最容易不过的。我们已经看到，这些所谓象声词语并不是真正的模仿，而是在给定的语言手段中接近耳朵听到的声响的近似值。例如，鼓声在法语中被仿拟为“rataplan”；英语缺少鼻音，代之以音节“rumtitum”，不管怎么说，在我听来，它跟鼓声相去较远。我们会看到它不如那个较成功的法语对应词用得广泛，我想原因就在这里。如果那匹配较佳的法语音响能产生更大的投射作用和错觉作用——换句话说，听到鼓发“rataplan”声响的法国人多于听到鼓发“rumtium”声响的英国人——我是不会惊奇的。至少在我听来，公鸡早上呼叫英国人时，不是高叫“cock-a-doodle-doo”；不是像它说法语那样，高叫“cocorico”；也不是像它说汉语那样，高叫“kiao kiao”；却仍是像它说德语那样，高
[306] 叫“kikeriki”。或者——不要重蹈苏格拉底的覆辙——它说的并不完全是“kikeriki”，它还是在说公鸡语言，而不是维也纳式的德语。我对公鸡叫声的知觉显然带有习惯解释的影响色彩。至于影响有多大，那是本性和约定俗成之间的问题；要想如实地回答这个问题，我们就必须有能力把它实际发出的声音跟我们听到的声音相比较。这样一讲，这个问题的困难性，或许是荒谬性，就一目了然了。根本没有不带解释的现实；正如没有纯真之眼一样，世间也没有纯真之耳。

以“tick-tock”这样一个象声词为例。有一些钟表实际发声应该是“tick-tick”，因为声音的各个单位几乎完全相同；然而我还是禁不住要去组织我的知觉结果。但是，这种对组织和解释的需要并不意味着我们绝望地陷入了我们的解释之中。我们可以进行实验，通过试错方式对这样一些印象有所了解。一个更替解释可以取代已被接受的解释，透露出隐藏在它后面的一点点真相。对我的“tick-tock”听觉有所不满，我就能尝试听出别的声音来。我可以采用一个尝试性假说，让钟表发出“tick-tick-tock”声音，一旦我投射这个更替解释获得成功，我就可以断定我用这些不同的方式加以归类的这些刺激一定是中性的。于是通过尝试更替的解释，我就在理解现实方面有了一项发现。这也就是过去那些大胆的艺术家的所作所为，他们面对信奉“tick-tock”的公众，硬加给现实一个更替的读解，从而在探索令人茫然的视觉多义性方面逐渐获得成功。在语言中，模仿自然当然并不重要。我们要模仿的是彼此的言语。然而，即使是这个过程，对研究模拟的学者也不是无所教益。本书读者可能已会推断情况如何，正如其所料，事实证明把言语语音一直分析到它的刺激成分是不可能的，不管语言学者是怎样细心地注意它的声音而忽视它的意义。试图用机械发出人工言语的人已经观察到最可惊的现象。当言语被特殊仪器转化为光脉冲〔light impulse〕以后，人们发现我们听起来相同的语音显得大不相同，而我们

认为很不相同的语音产生的是相同的可视图迹。像“摹真画”制作者一样，人工言语制作者发现“上下文”〔context〕和——就此例而言——语音序列影响着每一个成分。如果我们把言语录音倒过来放送，我们听到的就不是仅仅次序不同的同一串声音；结果完全不像人的言语。为了发明一种能够产生真实言语错觉的言语语音模拟机械，设计者不得不求助于艺术界长期以来使用的那种实验技术；他们发明了一种“言语合成器”〔speech synthesizer〕，它能把语图〔visible speech〕转化为声音，使用这种手段，他们正在耐心地试验各种声音相互影响的效果。人们指望像这样的言语合成器很快就能解答 [307]
“纯真之耳”从来不能解决的问题，这个问题是哪些听觉线索〔auditory clues〕使我们把言语语音辨别为一些我们认为自己听到了它们的东西。

在学说话时，我们所遵循的途径也类似于艺术的途径。几个简单的图式经过逐步矫正以匹配于语音，无须进行分析。当需要说“Lisbeth”〔利斯贝思〕时，一个会说“papa”〔爸爸〕和“mama”〔妈妈〕的孩子就发出折衷的声音“Pippa”——这是一种声音调换，是把他听到的声音调换为他的语言中的有限的几个音位。我们所谓的“外国口音”就是这“Pippa 原理”的一种推广。外国人模仿一种新语言的语音时，是在他的本族语的音位容许的范围之中进行的。一个人在早期获得的运动习性〔motor habits〕不仅决定着他的言语，还决定着他把语言“听成”什么样子。他那些最初的图式已经决定他要去密切注意某些区别性特征，而把另外一些语音变异看作无关紧要忽略不计，事实证明最难的事情莫过于重新去组织语音世界。这跟我们在本书中的若干发现相比，其相似几乎又是无以复加。我们在研究画像中的成规定型的作用时，已经看到 Pippa 原理在起作用。我们猜想，口音跟那些无处不有的我们称之为“风格”的性质有许多相似之处。

在心理学、美学和语言学之间这一无人地带，几乎没有什么地方比技能领域更欠缺研究，我无意在这里加以阐发。但是，我相信正像喉咙在语言中的技能一样，手在艺术 [308]
中的技能也是随着人们意识到那些必须被指示出来加以体验的种种差异而来的。一旦遇到风格冲突，一个艺术家想摹写另一传统的作品时，这些运动习惯的重要性就昭然若揭了。

事实上，我们已经看到摹写别人作品的艺术家总是难免要用自己已能掌握的图式去组成物像。在凡高仿米勒的一幅版画而作的动人摹本中(图 300)，凡高的手法——他的运动习性——总是要露出头来。他是以自己的口音重复了米勒的陈述(图 301)。另一方面，如果是一种浓重突出的口音，确实也能够学习和模仿。凡高本人的作品就比较容易仿造。但在仿造时，他的盘旋的线条仍然是他的风格的宏观结构成分。艺术鉴赏家将在动势和形状的微观结构之中找到一个艺术家的不可仿效的个人艺术和口音。

当意大利医生莫雷利〔Morelli〕首次把这些笔迹学的准则〔graphological criteria〕系统地运用于素描研究之中时，这一新科学方法曾激起莫大的希望。它的内容正是观察细微的图式，观察表示一个耳垂或一个指甲时的笔法习惯。为什么这种方法仅仅由最富天资的鉴赏行家使用才有效果，不熟练的生手使用就会产生谬误呢?为什么像马克斯·J. 弗里德伦德尔这样地道的鉴赏家对自称的理性分析不屑一顾，而宣称辨认个人风格不过是以经验为本的直觉问题呢?

对于语言知觉的分析大概能指出一个方向，说明这个问题的谜底何在。艺术家的个 [309]

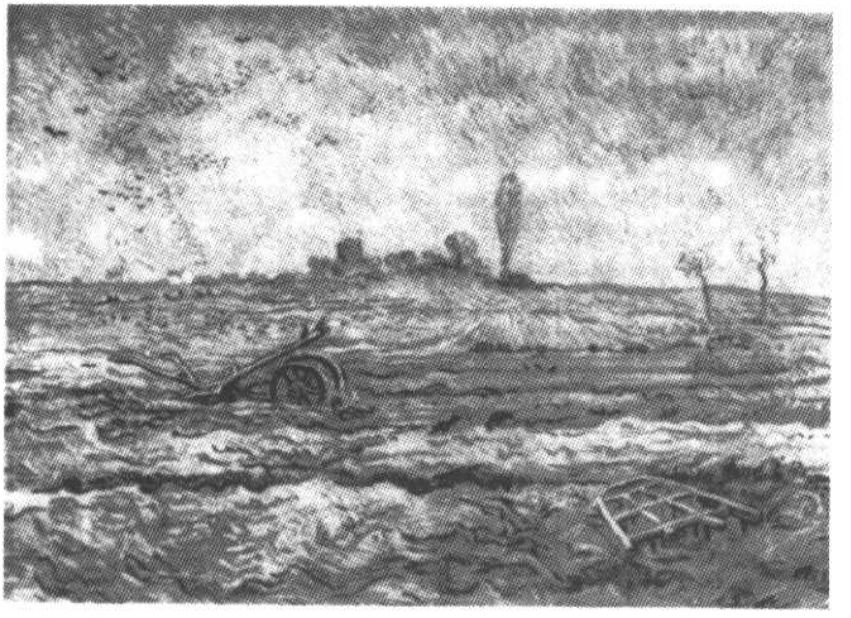


图 300　凡高："麦田"，仿自米勒。1890 年

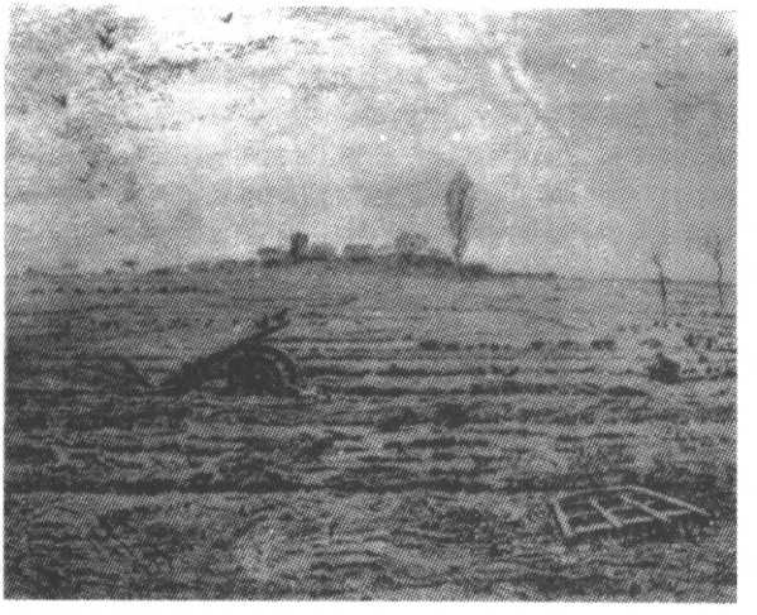


图 301　米勒：麦田。1867 年

人艺术口音并不是由若干可被离析出来、加以描述的个别手法〔individual tricks of hand〕形成的。这又是一个关系问题，无数个人反应相互作用的问题，是关系到我们作为整体感知而无法指出其各组合成分的分布和序列的问题。弗里德伦德尔宣称训练有素的眼睛是这样一些不可分析的整体印象的最敏感的记录器，他讲的很可能是正确的。从言语合成器类推，探索这样一些整体效果的奥秘只有一条途径：假如组成一个伪造者委员会，这

个委员会就必须把他们的多方变化之作交给鉴赏家委员会，鉴赏家就可能对他们辨认一幅凡高作品的准确判断标准取得一致意见。

二

探讨个人风格问题，我们就接触到通常所谓“再现”这个领域的边缘。因为艺术家据说是通过这些终极的要素来表现自我的。然而在再现和表现之间确有这样截然的分野吗?我们上一章的结论已使我们产生了怀疑；跟语言比较一下，就更肯定了这些怀疑的正确性。因为语言跟视像一样，功能不仅仅用于现实描述和主观情绪两个方面，而且用于这两个极端之间的广阔天地，在那里日常语言既传达事实，同时又传达一段经历的情绪色调。

在《克拉底鲁篇》中，苏格拉底确实在耍弄一种观念，认为像声原理——即模仿声音的原理——可以超出我所援引的那些明显的例子范围：语音模仿并不截然局限在声音领域的界限之内，而是延伸到视觉和运动的领域；认为字母 r 会使人联想到某种流动或运动的物体，而字母 i 会使人联想到某种锐利或鲜明的物体。这是危险地带，是怪人、甚至疯人的游览胜地，要是我认为这还是不能不考察一番的地带。因为我们都觉得声音确实能够模仿或匹配视觉印象——像 flicker〔闪烁〕、blinking〔眨眼，闪烁〕、scintillationg〔闪光的〕等词是语言中近似视觉印象的实例，至少可以跟 tick - tock 或 choo choo 近似听觉印象的情况相比。所谓“联觉”〔synesthesia〕——印象从一个感觉通道流向另一个感觉通道——就是在一切语言中得证实的事实。联觉的作用方式是双向的——从视觉到声音和从声音到视觉。我们说 loud colours〔响亮的色彩〕或 bright sounds〔明亮的声音〕时，人人都知道那是什么意思。像这样会聚在同一个中心的感官，也不仅仅限于耳朵和眼睛。还有触觉，像“velvety voice”〔天鹅绒似的声音〕和“a cold light”〔冷光〕这样一些讲法；还有味觉，它有色彩或声音的“sweet harmonies”〔甜蜜的和谐〕的讲法；如此等等，有无数类似的组合。 [310]

艺术家向来都醉心于这些对应〔correspondences〕之中，波德莱尔有一首著名诗篇就使用过它们，然而浪漫主义艺术家和象征主义艺术家特别热衷于探索联觉的法则。兰波〔Rimbaud〕给 5 个元音字母分配了颜色，由此把听觉印象译成视觉印象。音乐家们则喜爱以音调再现可见世界——只要我们浏览一下德彪西〔Debussy〕给自己作品的一些标题名单，就能看出他如何信奉诱发通感的作用：“欧石南”〔Bruyeres〕、“月光”〔Clair de Lune〕、“烟火”〔Feux d’artifice〕，无不在钢琴键上再现或描绘视觉经验。有些艺术家沉溺于梦幻之中，要以更高级的方式把声音世界和视觉世界结合起来；幻想画家阿尔钦博尔多〔Arcimboldo〕在 17 世纪开其先河，推出彩色钢琴，这种思想延续到瓦格纳〔Wagner〕、斯克里亚宾〔Scriabin〕，以及迪斯尼的《幻想曲》〔Fantasia〕。最后，绘画从探索纯粹能见度〔pure visibility〕方面回兵，接受了这一挑战，挥师探索声音世界。惠斯勒的意图还比较暧昧，不大明确，然而康定斯基就前进了一步，到蒙德里安〔Mondrian〕的一幅画中则贴上了标签《百老汇的布吉 - 乌吉》〔*Broadway Boogie – Woogie*〕〔彩版Ⅶ〕，我们看到了这样一种似乎已被普遍接受而且也可以接受的转变。我并不确切了解布吉 – 乌吉是什么，然而蒙德里安的绘画向我作了说明。

可是我们能否真把这样一些以视觉方式做出的声音模式〔sound patterns〕描绘跟以视觉方式作出的视觉印象描绘相提并论呢?甚而假定我们大都在不同程度上经验过这样一些联觉物像，那么它们就不是全然主观的、个人的，不是无法接近、不可交流的东西吗?在这引起难以捉摸的领域，能否像当初在视觉世界经验方面发现那些视觉类似关系一样真正客观地发现良好的和更好的匹配呢?内心世界，梦幻世界，能否像当初清醒的眼睛的世界那样，通过能导出公认程式的一些实验加以探索呢?我们对20世纪艺术的评价可能很大程度决定于我们对这个问题如何回答，因为尽管不是全部地，甚至也不是大部分地牵涉到联觉本身，然而20世纪的艺术全部或者大部分是企图再现内心世界的，而形状和色彩在那内心世界中是表示感情的。我认为对再现的分析可能确实有助于我们更好地理解那些艺术企图，并且对这方面的任何新实验的可能性作出估计。

因为这一分析已教导我们不要忘记三个因素——手段〔medium〕、心理定向〔mental set〕、等效问题〔problem of equivalence〕。我们谈起艺术来，通常把这三点看作当然之事而不加考虑——它们是整座冰山的九分之八，是一直隐没在水中不肯进入我们意识的部分。然而由于未曾引起注意，许多美学家在此覆舟。

从欣赏蒙德里安这幅绘画出发，我丝毫不必考虑这些事情。然而，蒙德里安是不是已把哪一小段布吉－乌吉再现得如此精确，所以现在你对我一演奏，我就能听出那种格
[311] 调来呢?如果有人郑重其事地问我，我就不得不指出那些水下的悬崖峭壁——也就是，需要那发生信息交流的上下文。如果上下文十分明确，我就能听出来。如果有人给我演奏两段对比明显的乐曲——一段缓慢〔slow〕而伤感〔blue〕，一段快速〔fast〕而喧闹〔noisy〕——我相信自己能够挑出正确的一段。因为在这里，蒙德里安这幅画会给我一个指南——一个为进行心理学者称为“匹配”的游戏所需的指南。如果是个简单的选择问题，蒙德里安的画就告诉我这种乐曲应在什么种类，什么类目，或者哪个分类格中去寻找等效物。没有这些可能性的知识，这种类型的再现就比可见世界的再现更难奏效，我们已看到后者也决定于我们对事物可能是什么的知识。

然而我们的分析还不十分完善。因为我的理解方式不仅决定于我对种种可能的音乐
[312] 类型的预测和经验，还决定于我对种种可能的绘画类型的知识——换句话说，决定于我接触蒙德里安作品时的心理定向。

我们大多数人听到蒙德里安这个名字就会产生严正简朴的预测，想到一种以若干直线和几种原色构成的精心平衡的矩形的艺术(图302)。以这种心理去观看，那幅布吉－乌吉图画确实给人欢快放纵的印象。跟我们心里想的那种画面相比，它远远不是严正简朴，我们心中毫不迟疑地把它跟这种流行音乐〔popular music〕风格匹配在一起。然而实际上，产生这种印象的基础是，我们知道这位艺术家在他的律已戒条范围中可以采用的有限选择是什么。让我们设想一下，现在有人告诉我们这幅画是塞韦里尼〔Severini〕的作品(图303)。塞韦里尼是以未来派绘画闻名的，试图以一片绚烂的混沌画面来表现舞蹈音乐韵律。那时我们会仍然感觉蒙德里安这幅画跟布吉－乌吉同属一个类别呢?还是会同意把它叫作巴赫〔Bach〕的《第一勃兰登堡协奏曲》〔*First Brandenberg Concerto*〕呢?

我认为，对于试图仅把形状和色彩用作再现感情的一种手段来讲，这一分析不一定
[313] 有什么不利之处。因为，如果说我们在这几章中有所收获的话，那就是再现之作，决不

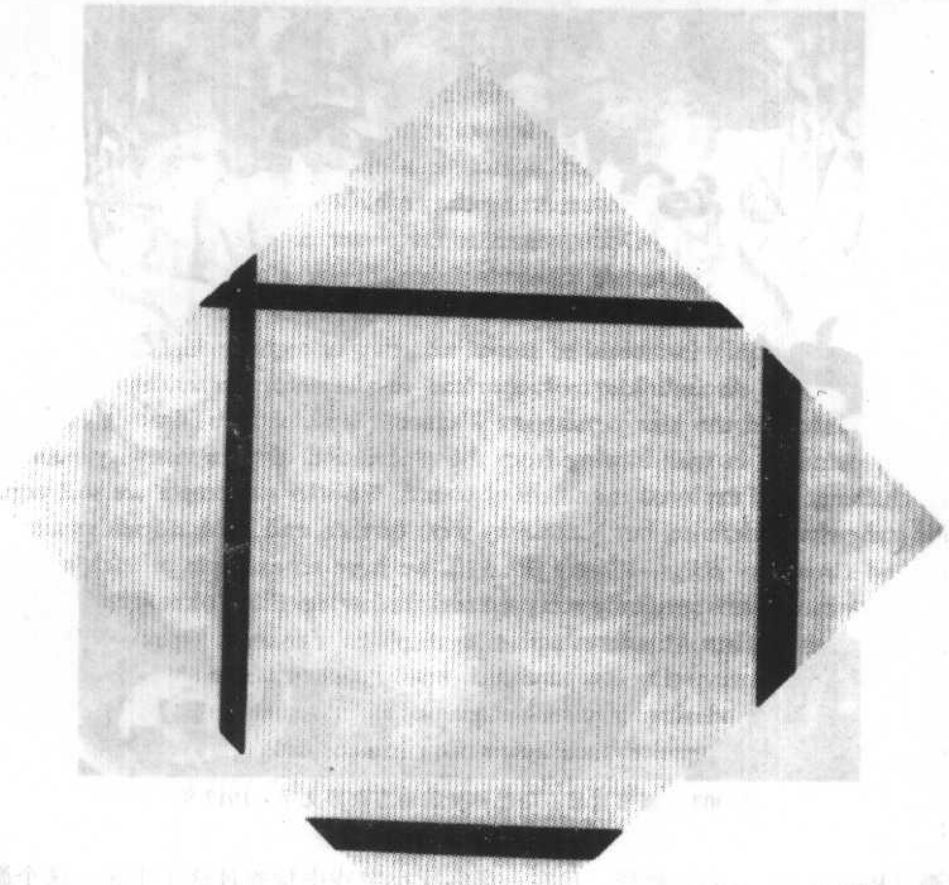


图 302　蒙德里安：绘画一号。1926 年

是复制品。古代的也罢，现代的也罢，各种艺术形式都不是艺术家内心之物的复制品，正如它们不是他在外部世界所见之物的复制品一样。在这两种情况下，它们都是在一种既有手段范围之中的描绘之作，这种手段是在传统和技能——艺术家和观看者的——熏陶之下成熟的。

如果在这里我们同样不去注意各成分的相似性，而去观察表现在一个标尺或母式〔matrix〕之中的结构关系，我相信联觉的等效关系问题就不会再显得武断而主观，令人为难。当我们说“u”是深蓝色、“i”是鲜绿色时，我们是在半开玩笑地说胡话；如果我们确有诚意，那就是一本正经地说胡话。然而在我们说“i”比“u”鲜明时，我们意外地发现竟是如此普遍地持此见解。如果我们更谨慎一些，说从“u”到“i”这一步更像是上行一步，而不是下行一步，我想多数人会同意，不管每一个人对这一点可能作何解释。我之所以选择这个例子，是由于我认为语言学家的研究再次给我们提供最好的机会，使这个久经讨论的问题稍微容易一些。让我注意到联觉牵涉相互关系这个事实的是罗曼·雅



图 303　塞韦里尼：塔巴林舞的动态象形文字。1912 年

各布森〔Roman Jakobson〕教授。我在一场客厅小游戏中检验过这个主张。这个游戏是创造一种可以想象到的手段，它虽然非常简单，然而仍要表达相互关系，即创造一种只有两个词的语言——且让我们称之为“ping”〔乒〕和“pong”〔乓〕。如果这就是我的全部家当，而我们又不能不给一头象和一只猫命名，那么哪一个是“ping”，哪一个是“pong”呢?我认为答案一清二楚。给热汤和冰激凌命名也是这样。至少在我看来，冰激凌是 ping，汤是 pong。要是伦勃朗和瓦托〔Watteau〕呢?这时候，当然伦勃朗是 pong，瓦托是 ping。我并不坚持说这种方法永远行得通，两个组块就足以给所有的相互关系分门别类。我们发现人们对昼和夜、男和女的命名意见不一；然而，如果把问题改变一下，那么这些不同的答案大概可以趋向全体一致：漂亮的少女是 ping。已婚妇女是 pong。这可能决定于人们想到了女性的哪一方面，正如黑夜的慈爱、庇护的一面是 pong，但它的峻刻、严冷、险恶的相貌在一些人心目中要能是 ping。

在查尔斯·E. 奥斯古德〔Charles E. Osgood〕教授及其合作者最近的一本书《意义的测量》〔*The Measurement of Meaning*〕中，他们提出了一项类似的方法，用于严格的统计分析。他们请受试者把“lady”〔女士〕或“boulder”〔圆石〕这样一个概念放到一个标尺上，标尺分布在两个对立的形容词之间，例如“粗糙”和“光滑”，“好”和“坏”，“积极”和“被动”，等等。跟我在“ping”和“pong”游戏中一样，他在诸如一块圆石是快乐还是伤感这样一些明显无意义的问题中，也看到了答案的惊人的一致性。他们得出结论：我们

总是把任何概念都放进一个有明显结构的母式之中，他们称这个母式为“语义空间”，其基本维数〔basic dimensions〕是“好和坏”，“积极和被动”，“强和弱”。可能有人不同意奥斯古德的某些方法论假定，但我仍然相信这些观察结果会给我们提供一条门路，去理解传统象征主义的处理方式，例如中国的“阴”和“阳”两极，或者理解西方 [314]
传统中赋予明和暗的象征意义。

华盛顿国家美术馆中的洛伦佐·洛托〔Lerenzo Lotto〕的作品《寓意》〔*Allegory*〕(图 304)的具体含义也许难以译解，但是，它的相互关系，它整体的 ping pong 性质的明显，在我们眼中也跟当年在洛托同代人眼中一样。画面上带着酒罐的森林之神〔satyr〕是再现我们所说的“黑暗势力”，带着罗盘的健康的儿童〔putto〕是在光明的一边。在邪恶的森林之神身后的背景中是一片骚乱和船只失事；在儿童身后，山峰直上云天，一个羽翼完备的小动物振翮穿空冲向山顶。帕拉斯〔Pallas〕之树在左边的不祥一面遭到毁坏，在右边的一面却持续生长下去。在我们的语言中用以描述这幅画的那些隐喻说法，其本身就仍然保留着这幅画的象征主义所据以立足的那些基本的相互关系。 [315]

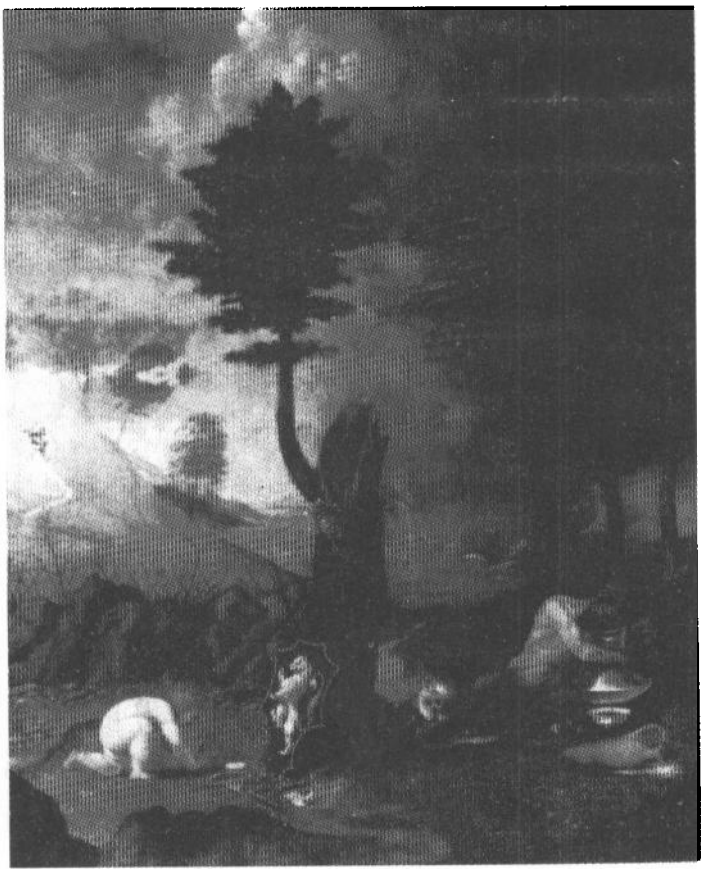


图 304　洛托：寓意画。1505 年

洛托的绘画证明——如果需要证明的话——远在表现主义理论抓住绘画的这个侧面之前，艺术家早就意识到形状和色彩的丰富的表现潜力。到 18 世纪，这一实践的传统

也成为批评家的平常话题。于是乔纳森·理查森〔Jonathan Richardson〕写道："如果主题是严肃的、伤感的或可怕的，用色一般应倾向褐色、黑色或红色，而且晦暗；然而在快活、胜利的主题，要鲜艳、悦目。"而且，"一般地讲，如果画面有重大、可怕或凶狠的特点，像战争、抢劫、妖术、鬼怪之类，甚或秉性如此的人物的肖像出现，就应该使用粗犷、大胆的笔法；相反，如果性质是优雅、美丽、爱恋、天真，等等，应该用较柔和的笔法，宜多作加工修润。"

在一些读者听来，这些出自一位18世纪批评家之口的言论，也许是意外地现代化。这些话可能使他记起德拉克罗瓦和凡高为表现主义和康定斯基式抽象艺术开路的类似言论。但是，我认为这种类似有些骗人。理查森为某些主题所建议的是偏离规范的颜色配置和偏离规范的笔法类型，朝色调更深暗、笔法更粗犷的方向发展。在作这番指教时，他认为理所当然地每一种手段和每一种程式都有它自己的正规标准。这个标准决定了鉴赏家作何预测，这个方面或那个方面有何细微的强调都会被他们记录在心。于是，同一种色调在一幅水彩画中会使他觉得富有忧郁意味，在一幅墨水素描中可能就给他沉静安祥的印象。

我感觉，表现主义者的著作有时所缺乏的正是这种对于相互关系的认识。尽管他们急于取消程式的控制，可是他不得不在必然毫无所见的地方寻找绝对之物。结果在他们的言论中，往往像是一种特定的形状或颜色天生地就被"装填着"一种要在观看者心中爆炸的表现意义。但是，艺术中信息的交流完全不同于投掷手榴弹。它不仅一定要有个发送者，还要有一个已调好的接收者。我们对表现产生反应时，同样需要我们对可能性和概率性的预测发挥作用，丝毫不逊于读解再现时的情况。有了这样一个相互关系键盘，亦即有了一个有表示"较多"或"较少"概念的可理解的维数的母式或标尺，那么，就等效关系而言，可用作艺术表现工具的种种形式系统大概并无限制。在表现心理和相貌的范畴方面，古代建筑的种种严格的柱式(图305)似乎是个相当不听话的母式；然而在威特鲁威建议给密涅瓦〔Minerva〕、玛尔斯〔Mars〕、赫丘利〔Hercules〕诸神修多利安式〔Doric〕庙宇，给维纳斯〔Venus〕、福罗拉〔Flora〕和普洛塞耳皮那〔Proserpina〕诸神修科林思式〔Corinthian〕庙宇，而给朱诺〔Juno〕、狄安娜〔Diana〕和其他处于这两个极端之间的神明修爱奥尼亚式〔Inoic〕庙宇时，那些柱式还是有意义的。在听任这位建筑家支配的手段中，多利安式显然比科林思式更刚强有力。我们说多利安式表现了神明的严厉；然而它之所以有此效果，仅仅是由于它处于标尺上比较严厉的一端，而不是由于战神跟

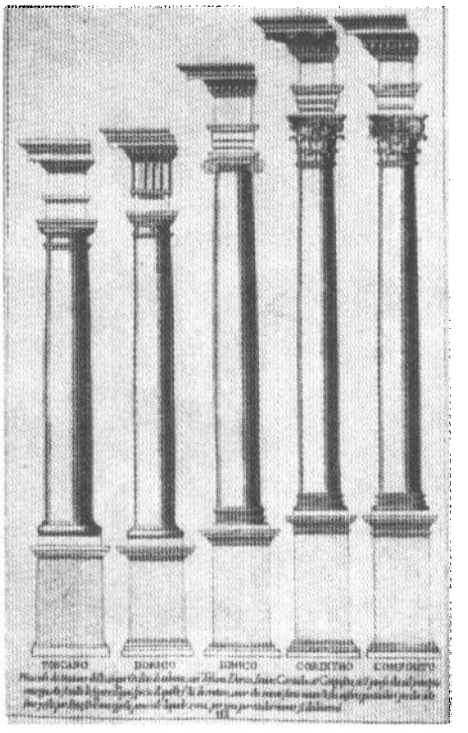


图305　维尼奥拉：建筑五柱式。1562年

[316]

贰叁肆伍陆 1212121212

多利安式柱式之间必然有许多共同之处。根据类似的思路，尼古拉·普森在一封著名的信札中把形状和颜色的表现性质跟古代音乐的所谓“调式”〔mode〕相比。多利安调式〔Doric mode〕又是严厉的一种，所以适合于严峻的主题；弗利吉亚调式〔Phrygian mode〕激昂，所以能归为战争主题的恰当处理。他把这一调式变化跟诗人按照歌曲主题来协调词语声音的方法相比。维吉尔〔Vergil〕在讲述爱情时，声音甜蜜和谐；在他描绘战争时，诗句便迅猛激越。手段是用来表现，或者如普森要说的，“画出激情”。它不是一种直接表现，而是有赖于程式的。在我们的一些不了解拉丁诗句潜力的人听来，维吉尔诉说爱情的诗句的声音跟他描写战争的诗句就没有多大的差别；事实上，我们也许要怀疑批评家是无中生有。然而，我们认识到普森感觉维吉尔的两行诗的差异类似于爱情和战争的差异以后，也许就有助于理解他所说的“激情的描绘”何所指了。

这样，我们谈来谈去，就又回到了本书的出发点，即风格的概念。应该记起本书导论中说过艺术批评的这一概念是借自古代文学批评家，特别是修辞学教师。把这个术语用于绘画和雕刻之中，恰是从普森的时代开始的。

对于任何一种表现手段来说，我们在古典的修辞学论著中看到的分析恐怕是最为细致的。在那些批评家的心目中，语言是一种工具〔organon〕，是给它的使用者提供一系列不同的标尺和“中止”的工具。所以他们一论及表现，就谈到“表现方式”的巨大的选择范围。

对言语的这一细致的分析会给奥斯古德的研究提供一个极有价值的补充，甚至是个修正。在奥斯古德只谈概念的地方，这些批评家则把注意力集中于词语的影响，集中于 [317]
词语的声音和它们在我们反应之中的身分。这样，德米特里〔Demetrius〕在他的希腊文教科书《风格论》〔*On Style*〕(可确定为成书于公元 1 世纪)中告诉读者，要注意声音柔和的词语和声音刺耳的词语之间的音乐性差别。当主题是像荷马史诗埃阿斯〔Ajax〕那样一个粗暴可畏的英雄人物时，作者选用声音刺耳甚至难听的词语就很恰当。

然而演说家要看到的主要差别实际是个社会性差别，这是在高贵和卑贱中间的整个音阶。同样的意义可以用这一标尺中不同等级上的词语来表现。我们要以说“face”〔脸〕或“countenance”〔面容〕，可以说“girl”〔姑娘〕或“maiden”〔少女〕。西塞罗在他关于演说的对话中讨论语言的恰当的选择，他通过确定平易〔plain〕、中性〔medium〕和华丽〔ornate〕三种言语调式，详尽地论述了这一差别。“小伙子遇见姑娘”会是淳朴〔humble〕风格；“青年与少女邂逅”就是华丽风格。那时跟现在一样，古典的和已废止的用语往往听起来比日常用语典雅。研究风格的学者都知道侧重点有这种变化：在赞美钦定本圣经译文的真谛妙义感人至深时，我们务必反躬自省，想一想时间的推移已使这福音书的淳朴的言语一变而为典雅的古典风格。

在语言中一直具有一种倾向，诱使人们不由自主地把社会的、历史的和道德的标尺看作相互等同：把古代的语言归入高尚的和克制的一流，把现代的语言归入粗俗的和放 [318]
纵的一流。幸好这种倾向有时得到另外一些人的纠正，他们认为平易、淳朴的语言是优美的，而华丽的语言则是矫饰、造作和退化的。

18 世纪约翰·约阿希姆·温克尔曼〔Johann Joachim Winckelmann〕首先把种种风格类目系统地运用于艺术史时，他把这些多变的类目投射到再现的发展过程。他带着看厌

巴洛克式的豪奢和罗可可式的轻浮的眼睛去观看希腊艺术，把希腊艺术赞颂为单纯和高贵兼而有之，是纯真无邪和品行有节的表现形式。对于这样的解释在心理学上所潜伏的危险，我们这里已无须再作讨论。我们已经看到，对选择情境〔the choice situation〕毫无意识，对工具毫无所知，我们就无法对表现作出判断。我在导论中已经强调指出，忽视技能是怎样地使历史学家失去把风格解释为表现的机会。只要没有母式，没有键盘，我们就无法估计一种个别特征的意义。

我们会想起本书前面各章的主要目的是，探讨艺术家作选择时的种种局限性，探讨他具备一套语汇的必要性和他在扩大再现可能性范围方面有限的机会。本章的目的则是说明这种限制何以不成其为缺陷，反而是艺术力量的一个源泉。一旦万事无不可为，无不在人意料之中，信息交流就必然垮台。正是因为艺术活动的进行离不开一种受技术和传统图式控制、有明显结构的风格，再现才能不仅成为信息工具，而且成为表现工具。这几章是从康斯特布尔的成就讲起的，最后我想再用他的艺术观点检验一下这些结论。

三

在我们的论述中，康斯特布尔之所以是如此重要的见证，正是由于他本人对风格，亦即对他所继承的那一套现成的表现语汇的矛盾态度。我们还记得他是怎样强烈地反对“手法主义”，反对记忆中的画面强行浮现在脑海中，因为他认为那妨碍艺术家和公众双方对自然的视觉。可是莱斯利告诉我们，“在谈到一位自诩从未研究过别人作品的青年艺术家时，他说‘无论如何，毕竟存在着艺术这种东西’。”

艺术其物自然是指一种语言，一种惟有艺术名手才能用以表现他的视觉的语言。在前面几章中，我们已经看到这种讲法在再现史中意味着什么；也就是说，为什么艺术史家有权利在过去的种种传统中追踪任何一位艺术家的语汇的来源。通过分析康斯特布尔从他所研究和推崇的艺术家手中接受的那些成分来深化这一研究，那是一部康斯特布尔专论的任务。然而我们现在的论述却较少涉及这些视觉来源，更多地关心它们在表现方面的意义；而在这方向，史学家最好还是离开他在当时的书面资料中发现的那些清楚的说明。具体到康斯特布，资料提供了大量的信息。

康斯特布尔所选择的题材，亦即风景画艺术，最初并不是从研究自然的形相开始的；它已经在诸如各种类型的诗歌——史诗(图 306)或田园诗(图 307)——所能反映出的那样一些调式〔modes〕或情调〔moods〕系统之中发展起来。

在康斯特布尔年轻时打开叙述风景画最为详尽的英文绘画艺术论著，即德·皮尔著述的英译本时，他会在书中看到：

> “在许许多多各不相同的风景画风格中，我只讲两种风格：史诗风〔heroick〕和牧歌风〔pastoral〕或称田园风〔rural〕；因为其他的风格都不过是由这两种风格混合而成……。史诗风格……是一个宜人的错觉，可说是一种魔法，当它掌握在杰出的天才人物手中的时候……然而在使用这种风格时，如果画家没有足够的天才保持它所需要的崇高壮美，则往往有流于幼稚可笑的危险。”

田园风格是乡村的再现，颇为听命于大自然的任性随想，而不是文质彬彬；我们在这种风格中看到的大自然朴素无华，不加造作；但却带有大自然用以装饰自己的全部韵致，而这些韵致对大自然的装饰作用在听其自然时要远远胜过受到艺术的强制时。



图 306　普森：收集福基翁的骨灰。1648 年



图 307　克劳德·洛兰：有摩西和燃烧的荆棘的风景。1664 年

德·皮尔在这里所讲的恰好重复了西塞罗对“淳朴风格”特性的描绘。跟演说家一样，画家会认为这种风格理所当然地也必须学习。

在康斯特布尔学艺期间，流行一篇风景画论，作者是瑞士田园诗的作家兼插图家萨洛蒙·格斯纳〔Salomon Gessner〕(图 308)。看一看格斯纳对自己训练过程的记述，就能看到理解康斯特布尔谈话所必需的背景知识，因为格斯纳仍然把“艺术”看作从传统中精心选择的一整套程式化的母题。格斯纳告诉我们，“树木是我首先尝试画的东西。我选定瓦特尔卢〔Waterloo〕(图 309)作我的样板。我越研究这位艺术家，就越发现他的风景画中蕴涵着大自然的真性……画岩石时我选择了贝尔歇姆〔Berchem〕的雄浑的岩石。洛兰教导我怎样布置并调谐前景，怎样柔和隐没的远景……经过这番准备以后重新回到大自然中，我发现自己的工作大见轻松。”

我们知道康斯特布尔本人就遵循着同一条途径去探索过自然。我们已经看过他的摹本，在那封记录他获得解放的著名信件中，我们还能看到他本人的说明：

> “近两年来，我一直在追摹图画，间接地寻求真实……我要重新返回伯格霍尔特〔Bergholt〕，去努力寻求一种纯粹而真挚的手法再现那些能够吸引我的景象……对于顺乎自然的绘画还大有余地可为……当前最大的毛病是 bravura〔胆大妄为〕，企图做出超越真实的东西……。”

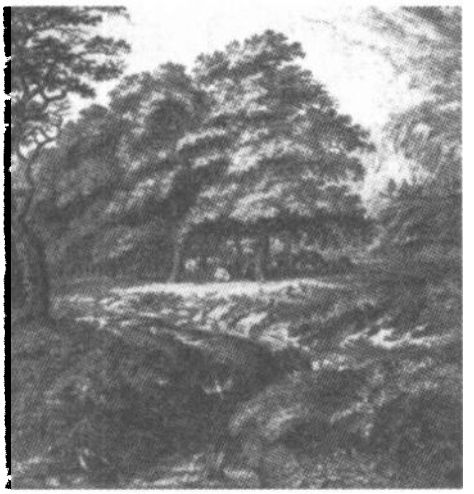


图 308　格斯纳：林地景色。约 1760 年。蚀刻画



图 309　瓦尔特卢：林地景色。约 1650 年。蚀刻画

这里有抗议，有反叛，然而是对于已有的种种绘画类目而言的反叛。那有可施余地的“自然的画家”就要发展一种变式的 style champetre〔田野风格〕。直到 1824 年，康
[321] 斯特布尔还给一位朋友写信说：“我认为风景画的真正牧歌感十分罕见……那是远比其他画类可爱的一种……。”

在决定自己要采纳哪一种艺术调式或艺术风格时，康斯特布尔又在遵循德·皮尔所

汇总的传统的学识，他将在德·皮尔的书中读到："难得见到一位画家能有广泛的天才，足以包罗绘画的各个分支：一般总有某一分支预先左右了我们的选择，它是那样吸引着我们的心灵，使我们忘记了对其他分支应尽的心力……采用牧歌风的画家辛勒地致力于着色，以求更为生动地再现真实。这两种风格都有自己的信徒和同党。信守史诗风的画家通过想象画出要真实具备的东西，他们没有更多的要求。"

"为了平衡史诗风格风景画的偏重，我认为除了巨大的真实性以外，还宜于给牧歌风格加上大自然的某种动人的、非凡的、然而有可能的效果……。"

可能就在这里，康斯特布尔遇到了德·皮尔书中的一个矛盾。我们在前面的一章中已经看到那位作者提倡用不同的处理方法去对待这两种艺术调式："正如思想有种种风格，制作也有种种风格。我已经跟思想相联系讨论了这两种风格，即史诗风格和牧歌风格；我发现跟制作相联系也有两种风格，即坚实风格〔firm style〕和润饰风格〔polished style〕。"

在德·皮尔的"ping pong"中，牧歌风格是润饰风格。康斯特布尔遵循着真实性的方针，追求一些自然的效果，因此，会否认这种分类方法。他追求的真实风格是粗放而有力的。

然而，即使决定这样做，在当时通晓经典著作的人们之中也不会引起什么惊讶。截然有别于矫揉造作，那真实性和真实情感的崇高，毕竟是最有影响的修辞论著之一——被认为是朗吉努斯〔Longinus〕所著的一篇——的中心思想。

到此为止，我想许多读者会感到奇怪，从这个进行分类整理的智力游戏之中到底能有什么收获。我冒昧地认为，收获会很多很多。因为修辞学传统可以帮助我们从意料不到的角度来看问题，还不仅是关于表现的问题，甚至还有自我表现的问题。浪漫主义曾教导我们从灵感和创造性的角度来讲艺术。浪漫主义仅仅醉心于新颖和独创的东西。存在种种风格和种种传统，这个事实已经促使我们怀疑这种方法用于艺术史中是否有价值。正是在这方面，修辞学传统可作十分有益的矫正，因为它提供了一种语言哲学。在修辞学传统中，调式的层次〔hierarchy of modes〕，艺术的语言，其存在跟个人无关。青年艺术家诞生在这个体系中，就必须做出个人选择。而要这样做，他就必须研究他自己，从事他自己的爱好，只要他做得成功，他也会表现出他的个性。〔322〕

不过，把自我表现看作是在交替的方向之间作出的一系列决定，这种观点无疑是把艺术家和他的风格二者微妙的相互作用过分理性化了。但是，这样做能够精确地描述恩斯特·克里斯为了进一步理解风格心理学而提出的那个社会情境框架，因而是有益的。像康斯特布尔这样一种情况，确实应能推断出某些社会的、历史的和心理的动机，它们虽然没有"创造"他的艺术，但却左右着他的抉择。

拉斯金对他的社会因素有强烈的感受，他痛惜"康斯特布尔早期的教育和交际促使他对下层社会的主题有病态的偏嗜"。毫无疑问，康斯特布尔身为磨坊主的儿子，意识到他所在的社会等级，而且为之自豪。伦勃朗不也是磨坊主的儿子，不也是成为过于斯文之流所畏惧的人物了吗?在他看来，渴望当伟人和英雄似乎是虚伪的，不切实际的。但是，虽然拉斯金还用严格的社会等级观念去看人，当时时代却已经发生了变化。未来大概是终归属于那下层出身的寒微之士。

我们对康斯特布尔的政治倾向所知甚少，这里所论述的不是这些问题。然而青春恰值法国大革命期间的人，谁也不能依然故我，不被它向旧价值等级观念发起的质疑所影响。“淳朴风格”一直跟朴素无华的真实联系在一起。这时候，这真实已具有新的哀感动人之处。在高级的艺术和社会之中，有过多的胆怯，过多的遵从。他们已经变得甘心保守了。

关于这种为康斯特布尔所反对的态度，现存文献中最能说明问题的无过于那可爱的多产作家、旅游之美宣传者威廉·吉尔平〔Willian Gilpin〕牧师的作品。在 1791 年的作品中，吉尔平劝告艺术家不要追求视觉真实：

> “蓝色的和紫色的树木，这形相是惹人不快的，除非距离十分遥远；虽然艺术家也许以大自然为据去这样描绘，可是未曾熟谙这样一些效果的观看者就可能不愉快。绘画像诗歌一样，用意在于引起乐趣；虽然持此观点的画家应该避开一切陈旧凡俗的物像；可是他也应该只去捕捉那些平易好懂的物像。诗歌和绘画都不是传授学问的合适工具。画家还是避开大自然中一切不寻常的形相为好。”

作为浪漫主义革新的后嗣，我们看到如此率直地呼吁人的胆怯遵从，感到有些惊讶，甚至感到不正经。然而历史家最好还是不要忘记自己的价值观念不一定跟往日一致。这一段引文让我们想起一件重要的事情，想起在种种视觉发现进展中永远要有两方面：一方是那些发现的艺术家，另一方是准备参加这一游戏的公众。看来只有在那关于革新、发现和进步的想法已在别处得到赞许的情况下，公众才会努力从事这项游戏。显然，康斯特布尔的时代就处于这样一个时期。他自己不就曾求助于科学的威信来肯定他的实验的正确性吗?

当康斯特布尔决定追求真实和科学，抵制虚伪和造作的影响时，尽管他也许曾感到孤独，然而，有此决心的却不只他一个人。我们只要翻开华滋华斯〔Wordsworth〕诗集前言——1800 年的一篇和 1815 年的一篇——看一看，就能对情况略有所知。因为华滋华斯也在捍卫言语的淳朴调式，反对“诗意词藻”〔poetic diction〕的主张；他也看到诗人在追求真实时“乐于紧跟科学家的步伐”，而且他也把“按照事物本来面目去准确地观察事物和忠实地描写事物的能力”作为写诗所需要的第一种能力。这绝不仅仅是看法相似而已。因为事实是，这最后一段引文出自 1815 年版华滋华斯诗集，此书所奉献之人和为它作插图者不是别人，正是康斯特布尔的赞助人和导师乔治·博蒙特爵士。

这里所粗略勾画的就是当时的框架，亦即当时的情境，它决定了在康斯特布尔那样的背景和时代中一位青年艺术家面前可抉择的道路。但是，抉择本身不可能完全被外界所决定。抉择是他自己做出的，根源在于他往日的经历和他的个性。历史学家能否刺探这些隐情呢?我们向康斯特布尔询问这些情况，他丝毫没有让我们失望。确实，他的回答表现出巨大的心理学洞察力。即使在这弗洛伊德世纪中对他的话几乎也无须增益：“逸出水磨闸门等处的流水声音，柳树，腐朽的旧木板，泥泞的柱子，还有砖建筑，我喜欢这些东西……这些地方我永远不会停笔不画……对我说来，绘画不过是表示感情的

另一个词而已，我把‘我的无忧无虑的童年’结缘于斯陶尔〔Stour〕岸边的一切一切；那些景色把我造就成一个画家。”

眼光敏锐的莱斯利告诉我们的情况甚至还要多——那是一条小资料，只要懂得怎样理解一个梦幻心灵中的分类范畴和等效关系，就无需再加说明。从一所老磨坊附近的一些泥泞的柱子旁边走过时，康斯特布尔说：“我希望你能把柱子头部砍下来给我。”

我已经说起弗洛伊德。我本来还可以援引威廉·詹姆斯对他使用的那个奇妙的意象〔image〕所讲的话：“正如分封中的蜂群，它们一直层层叠叠地挨在一起，靠在前面不多的几个蜜蜂上，这几个蜜蜂的脚紧紧抓住蜂群悬挂在上面存身的树枝；我们思考的对象也是这样——它们通过一个个联想环节相互附着在一起，但是，它们全体的**原始**来源是最早的一个对象所曾具有的天生的兴趣。”

在康斯特布尔的职业生涯“整体之中弥漫着的兴趣”——因为这正是威廉·詹姆斯的文章正在讨论的那种兴趣——起源于他对他父亲磨坊里那些泥泞的柱子所产生的这一最早、最基本的兴趣。世间竟然有一种手段能够再现并发展这一原始兴趣，这对于童年的康斯特布尔一定是激动人心的发现。一般的乡村的景色，尤其是水磨(图 31，图 310，图 311)，在风景画艺术语汇中占据着固定的地位。让特纳那样一些人去发展风景画尺度



图 310　康斯特布尔：为《流域内的农庄》所作的速写。约 1835 年

表的史诗风领域吧；他要继续在荷兰画家的乡村系统上下功夫，使它越来越适于再现风景中那些为他所钟爱的侧面，由于那些侧面，风景画才是那样地吸引着他。他之所以不满足于现成的田园诗图式，希望超出那些图式的范围去发现视觉真实，我们从这里就可以一窥其深层根源所在。他要发现的是视觉真实，并不是随便什么真实。我们已经知道，

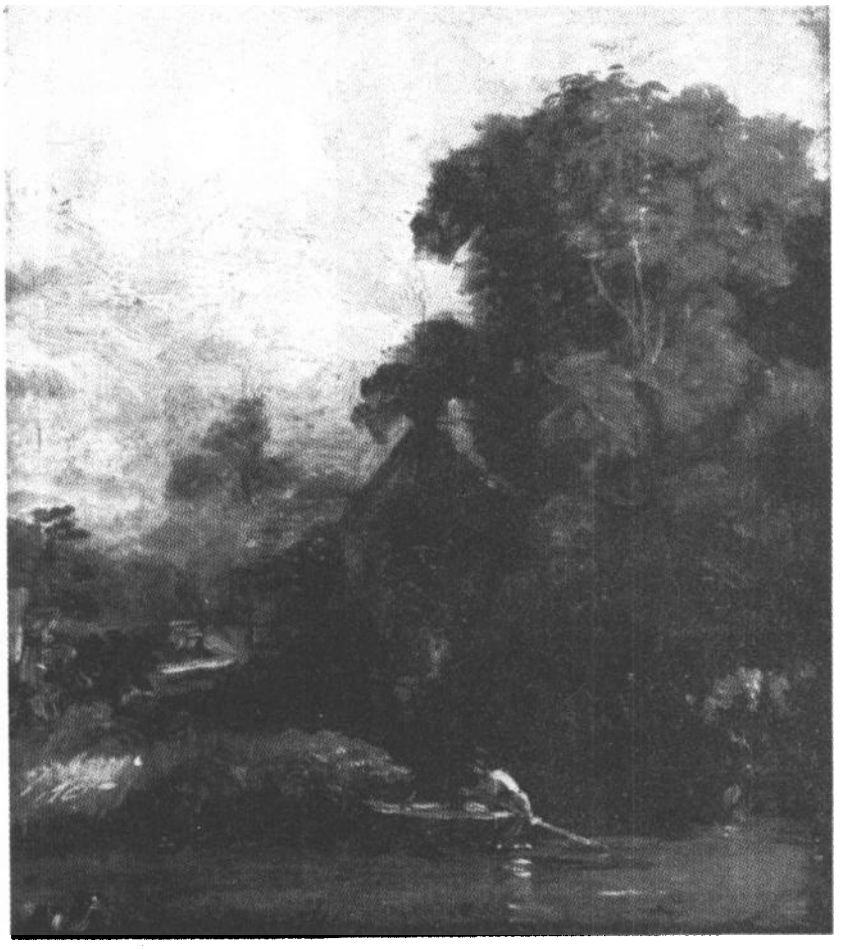


图 311　康斯特布尔：为《流域内的农庄》所作的速写。约 1835 年

一切绘画都必然是解释，然而却不是一切解释都同样有效。对他所追求的真实，康斯特布尔经常加以说明："光线——露水——微风——开花和清新，世间画家连一样也还未曾画得尽善尽美。"正是由于这些缘故，他认为别人的画是不可取法的。由于这些缘故，他认为他自己的画是实验工作。老福塞里〔Fuseli〕发表过著名的评论，说看到康斯特布尔的风景画他禁不住要去拿他的大衣和雨伞，这就表明他理解这位大师在追求的那种真实是什么。那不是干燥的而是潮湿的，不是线型的而是气状的，不是持久的而是暂时的。正如康斯特布尔本人在他的风景画集印本前言中所说的，给"一个人从飞逝的时间中捕捉住的瞬间一个持久而平静的存在"。持久而平静。我们最好先想一想他这些美好、诚实的词语，不要贸然随声附合地认为康斯特布尔的完善之作的趣味性和艺术性
[325] 都不如他的速写稿。

喜欢他的速写稿，这种偏爱心理的根源显而易见。我们喜好暗示胜于喜好再现，我们的预测作用已然经过调整，习惯于欣赏猜谜，欣赏投射这种行为。而且我们还给这种偏爱找到理由，想象那速写稿必定比那完善之作更接近于艺术家当时的所见和所感。我

不否认艺术家是人，不否认他们有时由于过分求精把自己的作品弄糟。但是，把任何一幅这样的绘画看作是一种感觉印象或一种感情的记录，我认为是奇谈怪论。人类的信息交流都是通过象征符号，通过一种语言媒介，而且媒介语言越分节，越清晰明确，信息通过的机会就越多。康斯特布尔作品的个人意义〔private meaning〕只是在心理学家看来才有趣。如果他不是一个艺术家，而是不能进行分节交流的疯人，他当年收集一些泥泞的柱子就会心满意足了。然而他是一个艺术家，而且又是生逢此时的艺术家，当时有艺术家这种特殊嗜 [326]
好就会引导他在视觉艺术中走向实验和发现之路。那些发现之中有一项关于尺度的转换，即把用色范围调整得更为明亮；另一项是跳跃式高光〔dancing highlight〕，这位大师同代人还不会从这些用语的角度去观看自然，他们称之为“康斯特布尔的雪”〔Constable’s snow〕(图 310)。我们对这些东西所知更多，但不应因此就小看艺术家所追求的成就的价值。“闪烁着一片恬静的效果……是我此刻在奋力以求的，”他写道。谈到另一幅油画：“我已把我的画画得非常美丽了；我保持着我的明亮，而去掉了我的污斑，我的画面保留着全能之神〔God Almighty〕的日光。”最后说：“我一直在忙着画弗农先生的画(图 312)。涂油，修描，润色，刮擦，等等，这些手续看起来恰合画面所



图 312　康斯特布尔：流域内的农庄。1835 年

需。‘霰’和‘雪’已经消失，把银色、象牙色和微微的金色留在那里。’对于惟有艺
[327] 术才能达到的那种理想化境界，我所知的美丽的形容无过于此。心理分析学家对此讲升华作用〔sublimation〕——的确，康斯特布尔从未完之作中去掉的霰和雪一定更符合艺术家的初衷，而艺术家本是认为绘画不过是感情的另一说法而已。康斯特布尔赞同地援引他的一位朋友的定义，认为这个定义全面而且有用：“艺术(实际上是所有美术门类)的整个对象和难题是**把想象跟自然一体化**。”

康斯特布尔的《威文荷公园》〔彩版 I〕这幅绘画在本书中迄今一直没有让我们失望，它还将有助于精确、清晰地说明把想象跟自然一体化，亦即内部世界跟外部世界一体化这种观念的涵义。我们现在从它的历史性上下文和社会性上下文方面再来简单地观察一下。威文荷公园是里博将军〔General Rebow〕的一座庄宅。里博扶助这位艰苦奋斗的画家，委托他画这幅画多少是为了给他资助。康斯特布当时要结婚，这项资助就更加需要。

在他上一代，被康斯特布尔如此称赏的盖恩斯巴勒就曾委婉然而坚决地谢绝了一项类似的委托，不肯画一座庄宅的准确景象：“盖恩斯巴勒先生向哈德威克勋爵〔Lord Hardwicke〕致以谦恭的敬意，而且把受命为爵爷效劳一事引为终身之幸。然而谈到来自这个国家大自然中的**实际景象**，他还未曾看到有什么地方值得把这种向加斯帕尔〔Gasper〕或克劳德学步的最贫乏的模仿当作题材……假如爵爷愿意容许什么东西留下盖恩斯巴勒的名字，那么题材必须完全来自他自己的头脑。”

我们还掌握康斯特布尔画《威文荷公园》过程中写给他的未婚妻的一封信：“我的图画画得十分顺利……公园是进展最快的一幅。巨大的难题曾是按他们的要求把那么多东西都置入画面。我左边是一个洞室和一些榆树，位于一片池塘上游；中央是房舍，俯临一片美丽的树林；右边远处是鹿舍，那是不能不加上的：于是，我的景色就囊括了过于庞大的一块空间。可是今天我已经克服了这个困难，我自己也开始喜欢它了。”

盖恩斯巴勒这个 18 世纪的人，发现单纯模仿一个现实景色不值得那种关心自己头脑的产物，即关心想象的语言的艺术家一为。康斯特布尔意识到同样的困难，他的赞助人要把他的美丽庄园的显著特征一一忠实地记录在艺术家的画布上，这一苛刻的要求增加了难度。对他说来，这桩差使不是侮辱，而是挑战。作为华滋华斯的同代人，充满了同样的热爱自然之情，他自己也已设计出一种既真实又有诗意的语言，有要能达到赞助人对精确性的要求和他自己对诗意的热望。

本书的目的是说明为什么艺术有一个历史，而不是说明为什么艺术的历史向这个方
[328] 向发展而不向那个方向发展。我认为第二个问题绝不可能得到完整的解答。我们有异常丰富的资料，可以据以推断康斯特布尔的《威文荷公园》这幅画形成时的情境，然而谁又会妄称，说这幅画所提供的微乎其微的指针的作用并不只是在历史地图上标出其近似位置呢?正如历史学家绝不可能对一件个别的艺术作品连同其制作过程中涉及的一切决定作出详尽说明一样，心理学家也绝不可能向质询的艺术爱好者详尽地解释它的涵义。在任何一个已为面临艺术有那么多理性主义而深感其苦的读者看来，承认这一点，也许是意外的事情。然而强调人的表现的涵义总是科学说明所摸不透的，我认为还是有道理的。我们不是已曾看到我们在生活中对光线或者形状的复杂刺激的反应总是直接的、整体的、未分析的、而且在此意义上是直觉的，跟我们对面部表情或言语语音的反应一样

吗?我们对它们的理解是直接理解，跟我们理解一个乐句的涵义或者一个语声抑扬的涵义时一样。神秘主义者和非理性主义者的错误只是在于认为这样的直觉永远要凌驾于理性之上，绝对可靠。理性方法能够通过说明一件艺术作品在它的风格和情境框架之中不可能有什么样的涵义，从而帮助我们排除上述的误解。对误解的余地进行这样的缩小以后，理性方法就必须引退。因为个体极其丰富，必然要从我们用“二十问”织成的粗疏的一般概念之网中滑脱。我们的语言是作为一种帮助我们在事物世界之中寻路的工具而创造的，因此当我们企图用它对内部世界加以分析和归类时，它是出名地贫乏。

在研究再现语言的发展时，我们也许已看出一些其他等效关系语言的分节方式。确实，艺术语言的真正奇迹并不是它能帮助艺术家创造真实错觉，而是在一个伟大的艺术家手中，物像具有了半透明性。在教我们重新观看可见世界时，伟大的艺术家给予我们仿佛已洞察不可见的内心王国的错觉——只要我们能像菲洛斯特拉托斯所说的，知道怎样使用我们的眼睛。 [329]

回　顾

有几位朋友读过本书的手稿，建议我写一篇全书提要作为结束语。然而他们并不想要我再次从金属丝纱门和窗格玻璃开始，去证明单眼的静态视觉的全部多义性，在逻辑上跟坚持几何透视法的主张并不矛盾，却跟以为我们实际看见世界是平坦的或弯曲的这种观念格格不入。他们也不想要我再次论证为什么任何再现之作必然容许作无限多种解释，为什么从多种解释中选出一种跟我们的预期不相矛盾的读解必然永远是观看者的分内要事。那些证明本身毕竟跟艺术没有直接关系，而这一点就是一篇概论应该予以突出的所在。幸好，我发现在我还没有着手写本书之前我已经写出这样一篇概论。我在本书序言中说过，这项研究计划来源于我在《艺术的故事》中已表明的某些想法。那些想法表白在该书的某些段落之中，在那里我试图把20世纪艺术家的种种实验跟印象主义的视觉发现所取得的再现技术胜利带来的种种问题联系在一起。我希望读者在这新的上下文之中重读那些段落时，可以看到当时颇觉架空无据的断言现在能够按照一种说明性理论的观点加以阅读：

> “但是，画家应该拿什么做实验，而他又为什么不能满足于在自然面前坐下来尽其所能去描绘它呢？答案似乎是，因为艺术家已经发现，他们应该‘画其所见’这个简单的要求是自相矛盾的，所以艺术已经莫知所从。这样讲听起来好像是现代艺术家和批评家捉弄久经折磨的公众时喜欢使用的那些悖论之一；但是，从本书的开端一直读到现在的人，对这一点应该不难理解。我们记得原始艺术家的习惯做法，例如，他们怎样用简单的形状去构成一张面孔，而不是描摹一张实际的面孔……我们经常回顾埃及人以及他们在一幅画中再现他们全部所知而非他们全部所见的手法。希腊和罗马艺术赋予那些图式化的形状以生气；中世纪艺术接着使用它们来讲述神圣的故事；中国艺术使用它们来沉思冥想。这些场合都不要求艺术家去‘画其所见’。只是在文艺复兴时期才开始形成‘画其所见’的观念。最初，好像一切都很顺利。科学透视法，‘渐隐法’，威尼斯派色彩，运动和表情，它们一起丰富了艺术家表现周围世界的手段。然而每一代人都发现仍然有意料之外的‘反抗之处’，那是习俗程式的堡垒，驱使艺术家运用其所学的形状，而非画其实际所见。19世纪的造反者打
> [330] 算让那些程式全部一扫而光；那些程式一个又一个地被排斥，直到最后印象主义者宣布他们的方法能让他们把视觉活动以‘科学的准确性’描绘在画布上。
>
> 根据这种理论所作的画是相当引人入胜的艺术作品，但是，这不应该蒙蔽我们的眼睛，看不到它们立足的观念只有一半真实性这个事实。从那时以来，我们已经越来越认识到我们绝对不能把所见和所知一清二楚地划分开来。一个人生下来目盲，后来又恢复了视力，就必需**学习**观看东西。进行一些自我约束和自我观察，我们都能自行发现我们所说的观看毫无例外都由我们对所见之物的知识（或信念）来赋予色彩和形状。每当二者不一致时，这一点就变得十分

明显。我们在看东西时，偶尔会发生差错。例如，我们有时看到近在眼前的微小物体仿佛是地平线上的一座大山，一张抖动的纸仿佛是一只鸟。一旦我们知道自己搞错了，我们就再也不能看到它像其前看见的那个样子了。如果我们必须把这些物体画下来。那么我们在发现事实真相之前表现它们时和在发现事实真相之后表现它们时，使用的形状和色彩就必定不同。事实上，我们一开始拿起铅笔勾画，消极地向我们所称的感觉印象投降的整个观念实际就是荒谬的了。如果我们从窗户向外看，我们可以有许许多多不同的方式看窗外的景象。哪一个是我们的感觉印象呢？然而我们却必须选择；我们必须从某处着手；我们必须用街道对面的房屋和房屋前面的树木构成某一幅图画。无论我们做什么，我们总是不能不从某种有如'程式的'线条或形状之类的东西下手。我们本性中的"埃及人"可以被压抑，但是，绝对不能被彻底打败。"

从我写出这些言词以来，我所获知的主要一点是最后一句话仍然是保守的说法。我们本性中的"埃及人"最终代表着那主动的内心，代表着那"追求涵义的努力"，只要我们的世界不崩溃到完全多义难辨的地步，这种努力就不可能被打败。然而由此却不能断然得出结论，认为艺术家再现之作最终结果必然决定于他的初始解释。近在眼前的微小物体和远在地平线上的大山，抖动的纸和飞鸟可以真的用相同的形状再现在画布上——虽然很少这样去画。严格地讲，毕竟是由于我们能犯这样的错误，能把一种东西当作另一种东西，我们的眼睛才能被一幅错觉主义图画所欺骗。然而把眼前画布上的一个色块看成远处的一座大山，则又是反过来根据它的涵义对它加以变形，这些变形说明了一个悖论：世界绝不能看起来酷肖一幅图画，一幅图画却能像世界。然而，这不是由于那"纯真之眼"的作用，只有那懂得怎样探查视觉多义性所在的研究之心才能促成二者的这一匹配。我在写《艺术的故事》一书时，已经觉得超现实主义艺术家对形状多义性的探索，例如"兔子还是鸭子"的游戏，能够给我们提供进入再现迷宫的最佳入口：　[331]

"'想再现'现实的（或想象的）东西的艺术家不是从睁开眼睛向四外观察入手，而是从运用色彩和形状构成所需要的物像入手。我们之所以常常忘记这个简单道理是因为在以前的大多数画中，每一种形状和每一种色彩碰巧只表示现实中的一种事物——棕色的笔道表示树干，绿色的点子表示树叶。达 里让每一个形状同时再现几种事物，这种方式可以使我们的注意力集中于每一种色彩和形状的多种可能的意义——其方式很像一个成功的双关语可以促使我们认识到词语的功能和它们的涵义。"

我当时所不知觉的是，这种使我们得以译解温斯顿·邱吉尔爵士所说的"画布上的密码"的"追求涵义的努力"，会倾向于尽可能长久地把多义性隐蔽起来，不让我们看到。这种不愿意承认隐藏在错觉面纱后面的多义性的倾向，也使这一研究之路对读者说来比我所希望的情况还要崎岖难行一些。我不能不更加盼望本书不仅有助于解释一些老问题，还有助于提出一些新问题。　[332]

主要参考书目

书的全名在引证中有时以简称的形式出现〔以下书目在原书第 334 页〕

ALBERTI, LEONE BATTISTA. *Della pittura* and *De Statua*, in *kleinere kunsttheoretische Schriften*. Ed. by Hubert Janitschek. (Quellenschriften fur Kunstgeschichte, Ⅱ) Vienna, 1877.〔阿尔贝蒂,《论绘画》和《论雕塑》〕

ALLPORT, F. H. *Theories of Perception and the Concept of Structure*. New York, London, 1955〔奥尔波特,《知觉理论和结构概念》〕

ARNHEIM, RUDOLF. *Art and Visual Perception*. Berkeley, Calif., 1954; London, 1956.〔阿恩海姆,《艺术与视知觉》〕

BECATTI, GIOVANNI. *Arte e gusto negli scrittori latini*. Florence. 1951.〔贝卡蒂《拉丁语作家的艺术和趣味》简称《艺术和趣味》〕

BORING, EDWIN G. *Sensation And Perception in the History of Experimental Psychology*. New York and London, 1942.〔博林,《实验心理学史中的感觉和知觉》,简称《感觉和知觉》〕

CHERRY, COLIN. *On Human Communication*. Cambridge, Mass., and London, 1957.〔彻里,《论人类的信息交流》〕

D' ALTON, J. F. *Roman Literary Theory and Criticism*. New York and London, 1931.〔达尔东,《罗马的文学理论和批评》,简称《罗马的文学理论》〕

EVANS, RALPH M. *An Introduction to Color*. New York and London, 1948.〔埃文斯《色彩导论》〕

FRIEDLANDER, MAX J. *Von Kunst und Kennerschaft*. Oxford and Zurich, 1946. Translated by Tancred Borenius: *On Art and Connoisseurship*. London, 1942, 1943.〔弗里德伦德尔,《论艺术和鉴赏》〕

GIBSON, JAMES J. *The Perception of the Visual World*. Boston 1950.〔吉布森,《视觉世界的知觉》〕

GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. London and New York, 1950.〔贡布里希,《艺术的故事》〕

HAYEK, F. A. *The Sensory Order*. Chicago and London, 1952.〔哈耶克,《感觉的秩序》〕

HEBB, DONALD O. *The Organization of Behavior*. New York and London, 1949.〔赫布,《行为的组织》〕

HILDEBRAND, ADOLF VON. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893. Translated by Max Meyer and Robert Morris Ogden: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, 1907.〔希尔德布兰德,《造型艺术中的形式问题》〕

IVINS, WILLIAM R., Jr. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Mass., and London, 1953.〔艾文斯,《图片和视觉信息交流》〕

JUNIUS, FRANCISCUS. *The Painting of the Ancients*. London, 1638.〔朱尼厄斯,《古代文明国民的绘画》〕

LEONARDO DA VINCI. *Treatise on Painting*. Edited by A. Philip McMahon. Princeton, 1956.〔莱奥纳尔多《绘画论》〕

LESLIE, C. R. *Memoirs of the Life of John Constable* (Ist edn., 1843). Edited by Jonathan Mayne. London, 1951.〔莱斯利,《约翰·康斯特布尔生活回忆录》,简称《回忆录》〕

MALRAUX, ANDRE. *La Psychologie d'art*. Vols. Ⅰ, Ⅱ: Geneva, 1947 ~ 1948; Vol. Ⅲ: Paris, 1950. Translated by Stuart Gilbert: *The Psychology of Art*. 3 vols. New York (Bollingen Series XXIV) and London, 1949 ~ 1951. Revised as: *Les Voix du silence*. Paris, 1951. Translated by Stuart Gilbert: *The Voices of Silence*. New York, 1953; London, 1954.〔马尔罗,《艺术心理学》,修订本题为《寂默之声》〕

METZGER, WOLFGANG. *Gesetze des Sehens*. 2nd edn., Frankfurt am Main, 1953.〔梅茨格,《视觉原理》〕

OSGOOD, CHARLES E. *Method and Theory in Experimental Psychology*. New York, 1953.〔奥斯古德,《实验心理学的方法和理论》,简称《方法和理论》〕

POPPER, KARL R. *The Open Society and Its Enemies*. London, 1945; Princeton, 1950.〔波普尔,《开放社会及其敌人》〕

REWALD, JOHN. *The History of Impressionism*. New York, 1946.〔雷华德,《印象派画史》〕

RUSKIN, JOHN *Modern Painters* (London, 1843): *The Elements of Drawing* (London, 1857). Both included in: *The Works of John Ruskin*. Edited by E. T. Cook, and Alexander Wedderburn. 39 vols. London and New York, 1903 ~ 1912.〔拉斯金,《现代画家》,《素描基础》,均收入《拉斯金著作集》〕

SAKANISHI, SHIO. *The Spirit of the Brush*. (The Wisdom of the East Series.) London, 1939.〔坂西志保,《神来之笔》〕

SCHAFER, HEINRICH. *Von ägyptischer Kunst*. 3rd edn., Leipzig, 1930.〔舍费尔,《论埃及艺术》〕

SZE, MAI - MAI. *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a translation of the Chieh Tzu Yuan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting)*, 1679 ~ 1701. 2 vols. New York (Bollingen Series XLIX) and London, 1956.〔施蕴珍,《绘画之道:中国绘画的仪式安排,附有〈芥子园画传〉译文》,简称《绘画之道》〕

VASARI, GIORGIO. *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetori* (lst edn., 1550). Ed. by Gaetano Milanesi. Florence, 1878 ~ 1885.〔瓦萨里,《画家、雕刻家、建筑家传记,简称《名人传》〕

VERNON, M. D. *A Further Study of Visual Perception*, Cambridge, 1952.〔弗农,《视知觉的深入研究》,简称《视知觉》〕

WEIZSACKER, VIKTOR VON. *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, 4th edn., Stuttgart, 1950.〔魏茨泽克,《格式塔圆:感觉与运动统一论》,简称《格式塔圆》〕

WOLFFLIN, HEINRICH. *Die klassische Kunst*. Munich, 1899. Translated by Peter and Linda Murray: *Classic Art*. London, 1952.〔沃尔夫林,《古典艺术》〕

WOLFFLIN, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Munich, 1915. Translated by M. D. Hottinger: *Principles of Art History*. New York, and London, 1932.〔沃尔夫林,《艺术史的基本概念》〕

WOODWORTH, R. S., and **HAROLD SCHLOSBERG.** *Experimental Psychology*. New York, 1954; London, 1955.〔伍德沃思和施洛斯伯格,《实验心理学》〕

WRESZINSKI, W. *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*. Leipzig, 1923.〔夫雷斯齐斯基,《晚期埃及文化史地图》〕

ZANGWILL, O. L. *An Introduction to Modern Psychology*. London, 1950.〔赞格威尔,《现代心理学导论》〕

注　释

书的全名在引证中有时以简称的形式出现，全名见原著第 334 页，页码为原书页码，译者注用（　）号标示。

LCL = Loeb Classical Library〔洛布古典丛书〕

导　论

P.3 **章首引文原文：**"Da das Kunstschaffen, was es sonst immer sei, jedenfalls ein seelisch – geistiger Vorgang ist, muss die Wissenschaft von der Kunst Psychologie sein. Sie mag auch etwas anderes sein, Psychologie ist sie unter allen Umständen。" 弗里德伦德尔，《论艺术和鉴赏》〔*Von Kunst und Kennerschaft*〕（牛津和苏黎士，1946 年），第 128 页。（参观坦克雷德·伯伦尼乌斯〔Tancred Borenius〕的英译本：*On Art and Connosseurship*，伦敦，1942 年，1943 年，第 145 页。本书的引文是我自译）。

P.4 **海因里希·沃尔夫林：**《艺术史的基本概念》〔*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*〕（慕尼黑，1915 年），M. D. 霍丁格〔M. D. Hottinger〕英译本：*Principles of Art History*（纽约和伦敦，1932 年），第 7 版德文版前言。

美学反对错觉：参见梅隆讲座前任主讲们的著作，特别是艾蒂安·吉尔森〔Etienne Gilson 的《绘画与现实》〔*Paingting and Reality*〕（纽约〔伯林根丛书 XXXV：4〕和伦敦，1957 年），第 8 章。

兔还是鸭？路德维希·维特根斯坦〔Ludwig Wittgenstein〕，《哲学研究》〔*Philosophical Investigations*〕，G. E. M. 安斯库姆〔G.E.M.Anscombe〕英译本（牛津，1953 年），第 194 页（第 2 章第 2 节）。

P.5 **镜像：**《大英百科全书》〔*Encyclopaedia Britannica*〕第 14 版（1929 年）第 15 卷第 590 页上有一幅简单的示意图；G. A. 斯托里〔G. A. Storey〕的《透视法的理论和实践》〔*The Theory and Practice of Perspective*〕（牛津，1910 年）第 262 页上有一幅关于大小错觉的插图。

肯尼思·克拉克，"六幅伟大的绘画，第三幅：'宫女'，委拉斯克斯作"〔'Six Great Pictures, 3: "Las Meninas" by Velazquez'〕，伦敦《星期日时报》〔*Sunday Times*〕，1957 年 6 月 2 日，第 9 页。

P.6 **非具像艺术的理论：**参见我的论文"抽象艺术的专制"〔The Tyranny of Abstract Art〕，载《大西洋月刊》〔*Atlantic Monthly*〕，1958 年 4 月号。题目为编者拟定；我原来的题目为"抽象艺术的流行"〔The Vogue of Abstract Art〕。

P.7 **柏拉图：**《智者篇》266C，H.N. 富勒〔H. N. Fowler〕英译（LCL，1921 年），第 450 ~ 451 页。

图像学：欧文·潘诺夫斯基〔Erwin Panofsky〕，《图像学研究》〔*Studies in Iconlolgy*〕（纽约，1939年）。

可见世界与不可见世界：这里暗指伦勃朗的学生萨缪尔·凡·霍格斯特雷滕〔Samuel van Hoogstraeten〕的著作《绘画艺术导论》〔*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*〕（鹿特丹，1678年）的副题 *De zichtbare Werelt*（可见世界）。按照霍布拉肯的说法，他本来还要写续篇 *De onzichtbaere Werelt*（不可见世界），讨论宗教意象和世俗意象。

艺术家和艺术教师的书：弗雷德里克·施米德〔Frederic Schmid〕，《绘画实践》〔*The Practice of Painting*〕（伦敦，1948年），讨论了18世纪的著作。我在第5章中还进一步列了参考书目。

P.8 **笔**〔stilus〕："Artifex stilus"〔艺术之笔〕，见西塞罗《勃鲁杜斯》〔*Brutus*〕96。查尔顿·T. 刘易斯〔Charlton T. Lewis〕和查尔斯·肖特〔Charles Short〕的《拉丁语词典》〔*A Latin Dictionary*〕（牛津，1879年）中有更多的参考书目。

修辞和批评：J.F. 达尔东〔J. F. D'Alton〕，《罗马的文学理论和文学批评》〔*Roman Literary Theory and Criticism*〕（纽约和伦敦，1931年》有丰富的参考书目。

表现的分类：关键段落为西塞罗的《论演说家》〔*Orator*〕20和《论演说》〔*De oratore*〕Ⅲ，199。参考书可见达尔东的《罗马的文学理论和文学批评》，以及W. 里斯·罗伯茨〔W. Rhys Roberts〕为德米特里〔Demetrius〕的《风格论》所撰写的导论中对此所作的清晰概述。

隐喻：拉鲁·凡·霍克〔Larue van Hook〕，《希腊修辞和文学批评中的隐喻性术语》〔*Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism*〕（芝加哥，1905年）。乔瓦尼·贝卡蒂〔Giovanni Becatti〕的《拉丁语作家的艺术和趣味》〔*Arte e gusto negli scrittori latini*〕（佛罗伦萨，1951年）一书中有大量例证和丰富的参考书。

在视觉艺术上的运用：历史性的资料见海因茨·韦尼格〔Heinz Weniger〕的《观念史意义上的三种古典风格特征》〔*Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung*〕（《戈廷格教育学研究》〔Göttinger Studien zur Pädagogik〕，19；朗根萨尔察，1932年）和维尔纳·霍夫曼〔Werner Hofmann〕的"20世纪艺术中的'手法'和'风格'"〔"Manier" und "Stil" in der Kunst des 20. Jahrhunderts〕，收在《一般性研究》〔*Studium Generale*〕（1955年）。

昆体良：《演说家的培训》〔*Institutio Oratoria*〕XII，10，1～10。参考书目可见贝卡蒂的《艺术和趣味》。

亚洲主义〔Asianism〕：见达尔东的《罗马的文学理论》第4章。关键段落见哈利卡纳苏斯的狄奥尼西奥斯〔Dionysius Halicarnassus〕的《论古代演说家》（致阿迈尤斯的信）〔*Ancient Orators*（Ad Ammaeum）〕的序言，英译本收在J.D. 丹尼斯顿〔J. D. Denniston〕的《希腊的文学批评》〔Greek Literary Criticism〕（伦敦，1928年），第150～153页。

塞内加：《致卢奇里论道德书》〔*Ad Lucilium*，*Epistolae morales*〕，CXIV，理查德·M. 古默里〔Richard M. Gummere〕英译（LCL，1925年），第3卷，第300页以下。

P.9 **塔西佗**："Vidit namque…cum condicione temporum et diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandum"〔原来……因条件和流行趣味的改变，讲演的形式和面貌也发生了变化〕《关于演讲术的对话》〔*Dialogus de oratoribus*〕19。

西塞罗：《学园》〔*Academica*〕，Ⅱ，20和86。

模拟：H.科勒〔H. Koller〕，《古典时期的模拟》〔*Die Mimesis in der Antike*〕（《贝尔讷人论文集》〔*Dissertationes Bernenses*〕，第1辑，第5册；贝尔讷，1934年）。

普林尼：《老普林尼著作中的艺术史章节》〔*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*〕，K.杰克斯一布莱克〔K. Jex-Blake〕英译，E.塞勒〔E. Seller〕编辑（伦敦，1896年）；更新的带有注释的版本有意大利语译本，西尔维奥·费里〔Silvio Ferri〕编辑（罗马，1946年）。关于普林尼的资料还可以参见卡尔·罗伯特〔Carl Robert〕的《考古学童话》〔*Archäologische Märchen*〕（柏林，1886年），第2章："普林尼的艺术判断力"〔Die Kunsturteile des Plinius〕，以及最近出版的贝卡蒂的《艺术和趣味》。

瓦萨里：尤利乌斯·冯·施洛塞尔，《艺术文献集》〔*La Letteratura artistica*〕，菲利波·罗西〔Filippo Rossi〕翻译（佛罗伦萨，1956年），奥托·库尔兹〔Otto Kurz〕使其丰富的参考书目更加崭新。背景知识可参见我的论文"文艺复兴时期艺术进步的概念及其影响"〔The Renaissance Concept of Artistic Progress and Its Consequences〕，载《1952年7月23～31日阿姆斯特丹第17届国际艺术史大会会刊》〔*Actes du XVⅡ me Congres International. d'histoire de l'art, Amsterdam*, 23～31, *Juillet* 1952〕（海牙，1955年）。

乔治·瓦萨里：《画家、雕刻家、建筑家传记》〔*Le Vite de'piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*〕，加埃塔诺·米拉内斯〔Gaetano Milanesi〕编辑（佛罗伦萨，1878～1885年），第1卷，第453页。

P.10 **瓦萨里论加迪**：《名人传》，第1卷，第585页。

瓦萨里论马萨乔：《名人传》，第2卷，第288页。

乔纳森·理查森：〔Jonathan Richardson〕，《绘画的理论》〔*The Theory of Painting*〕（伦敦，1715年），本书的引文出自《乔纳森·理查森著作集》〔*The Works of Jonathan Richardson*〕（伦敦，1792年），第61～62页。

巴里：《詹姆斯·巴里著作集》〔*The Works of James Barry*〕（伦敦，1809年），第1卷，第521页。

P.12 **康斯特布尔在汉普斯特德〔Hampstead〕的演讲**：1836年，见C.R.莱斯利〔C. R. Leslie〕的《约翰·康斯特布尔生活回忆录》〔*Memoirs of the Life of John Constable*〕，乔纳森·梅恩〔Jonathan Mayne〕编辑（伦敦，1951年），第327页。

约翰·拉斯金：《现代画家》（伦敦，1843年），第1册，第2卷，第1部分，第2章；《约翰·拉斯金著作集》〔*The Works of John Ruskin*〕，E.T.库克〔E. T. Cook〕和亚历山大·韦德伯恩〔Alexander Wedderburn〕编辑（伦敦和纽约，1903～1912年），Ⅲ，140。

普林尼：《博物史》〔*Natural History*〕，XI，146，H.拉克姆〔H. Rackham〕英译（LCL，1938年），Ⅲ，523。感谢哈里·鲍伯〔Harry Bober〕教授为我提供的这条资料。

早期光学史：赫西尼亚斯·登·杜斯哈特〔Gezenius ten Doesschate〕《洛伦佐·吉贝尔蒂关于中世纪光学的三种评论》〔*De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optiek*〕（论文，乌得勒支，1940年）。

托勒密：《克劳迪乌斯·托勒的光学》〔*L'Optique de Claude Ptolemee*〕，阿尔贝·勒热纳〔Albert Lejeune〕编辑（卢万，1956年）。

P.13 **海桑**：汉斯·鲍尔，"以海桑光学为基础的海桑心理学"〔Die Psychologie Alhazens auf Grund von Alhazens Optik〕，载《中世纪史论文集》〔*Beitrage zur Geschichte des Mittelalters*〕*X*，5（威斯特伐利恩的蒙斯特，1911年）。唯一的海桑著作版本是收集在A.F.里斯内卢斯〔A. F. Risnerus〕的《光学宝库》〔*Opticae thesaurus*〕中经过篡改的拉丁语译本。这时引文根据海桑著作，Ⅱ，17。

从洛克到黑尔姆霍茨的知觉理论：埃德温·G·博林《实验心理学史中的感觉和知觉》（纽约和伦敦，1942年），特别是第3章。

康拉德·菲德勒："现代自然主义和艺术真理"〔Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit〕，载《艺术论文集》〔*Schriften über Kunst*〕（莱比锡，1896年），第177页。

阿道夫·冯·希尔德布兰德：《造型艺术中的形式问题》（斯特拉斯堡，1893年），第14页。（参见马克斯·迈尔〔Max Meyer〕和罗伯特·莫里斯·奥格登〔Robert Morris Ogden〕的英译本：*The Problem of Form in Painting and Sculpture*〔纽约，1907年〕，第31页）廖内洛·文图里〔Lionello Venturi〕在《艺术批评史》〔*History of Art Criticism*〕（纽约，1936年）中讨论了菲德勒和希尔德布兰德的影响。

P.14 **艺术史的兴起**：见我的"艺术学"〔Kunstwissenschaft〕，载《艺术的大西洋之书》〔*Das Atlantisbuch der Kunst*〕，马丁·许尔利曼〔Martin Hürlimann〕编辑（苏黎士，1952年），第653～654页，附有参考书目。

伯纳德·贝伦森：《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》〔*The Florentine Painters of Renaissance*〕（纽约和伦敦，1896年），第4页以下。

海因里希·沃尔夫林：《古典艺术》〔*Die Klassische Kunst*〕（慕尼黑，1899年，）彼得和林达·默里〔Peter and Linda Murray〕的英译本：*Classic Art*（伦敦，1952年）。

沃尔夫林：《艺术史的基本概念》〔*Kunstg eschichtliche Grundbegriffe*〕。

阿洛伊斯·李格尔：《风格问题》〔*Stilfragen*〕（柏林，1893年）。

P.15 **弗朗茨·维克霍夫和威廉·里特尔·冯·哈特尔**：〔Wilhelm Ritter von Hartel〕，《维也纳创世纪》〔*Die Wiener Genesis*〕（维也纳，1895年），S. 亚瑟·斯特朗夫人〔Mrs. S. Arthur Strong〕的英译本名为 *Roman Art*〔罗马艺术〕（纽约和伦敦，1900年）。

李格尔论希尔德布兰德："自然作品和艺术作品"〔Naturwerk und Kunstwerk〕，载《论文集》〔*Gesammelte Aufsätze*〕（奥格斯堡和维也纳，1929年），第65～70页。

阿洛伊斯·李格尔：《从奥匈帝国的考古发掘看罗马后期的工艺美术》〔*Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich – Ungarn*〕（维也纳，1901年；第2版，维也纳，1927年）。福拉蒂·塔马罗〔B. Forlati Tamaro〕和M.T.龙加·莱奥尼〔M.T.Ronga Leoni〕的意大利译本《罗马后期的工艺美术》〔*Industria artistica tardoromand*〕（佛罗伦萨，1953年）中有塞尔焦·贝蒂尼〔Sergio Bettini〕撰写的详

细导论，并带有参考书目。

P.16 **李格尔论风格**：《罗马后期的工艺美术》，第2版，第394页。李格尔关于触觉的心理学观念G. 雷维斯〔G. Revesz〕的《触觉的形式世界》〔*Die Formenwelt des Tastsinnes*〕（海牙，1938年），第2卷，第74页以下，以及维克托·洛温菲尔德〔Viktor Lowenfeld〕的《创造活动的性质》〔*The Nature of Creative Activity*〕（伦敦，1939年）。

迈耶·夏皮罗："风格"〔style〕，载《当今人类学》〔*Anthropology Today*〕，A. L. 克罗伯〔A. L. Kroeber〕编辑（芝加哥，1953年），第302页。也可参见我在大学学院〔University College〕的就职演说：《艺术与学术》〔Art and Scholarship〕（伦敦，1957年），重印在《学院艺术杂志》〔*College Art Journal*〕，XVII（1958年）。

艺术的生命周期：见瓦萨里《名人传》，I，243。

时代的表现：格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔〔Georg Wilhelm Friedrich Hegel〕《历史哲学讲演录》〔*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*〕，F. 布龙斯塔德〔F. Brunstad〕编辑（莱比锡，1907年），导论部分的第94页，第107页；J. 西布里〔J. Sibree〕英译本名为《历史哲学》〔*The Philosophy of History*〕（纽约，1944年），第53页，第63～64页。

卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯：《关于风景画的九封信》〔*Neun Briefe über die Landschaftmalerei*〕（1815～1834年）（莱比锡，1835年），第5封信，第81页。

神话式说明的危险：参见我的演说《艺术与学术》，见前面引证。

P.17 **汉斯·泽德尔迈尔**："李格尔学说的核心"〔Die Quintessenz der Lehren Riegls〕，载阿洛伊斯·李格尔的《论文集》（见本书第15页引证），第XXXI页以下。

卡尔·R. 波普尔：《历史决定论的贫困》〔*The Poverty of Historicism*〕（波士顿和伦敦，1957年），第149页。

不费力气的说明：对于这些倾向的更具体的说明见我论述朱利奥·罗马诺〔Giulio Romano〕的文章，载《维也纳艺术史博物馆年刊》〔*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*〕新丛刊，VIII（1935），特别是第140页，以及我和E. 冯·加格尔〔E. von Garger〕的讨论，"价值问题与中世纪艺术"〔Wertprobleme und mittelalterliche Kunst〕，载《评论集》〔*Kritische Berichte*〕，VI，3～4分册（1937年）；另见我最近评论阿诺尔德·豪泽尔〔Arnold Hauser〕的《艺术的社会史》〔*The Social History of Art*〕，载《艺术通报》〔*Art Bulletin*〕（1953年3月号），第82页，以及我的欧内斯特·琼斯讲座〔Ernest Jones Lecture〕"心理分析和艺术史"〔Psycho-Analysis and the History of Art〕，载《国际心理分析杂志》〔*International Journal of Psycho-Analysis*〕，XXXV，增刊IV（1954年）现重印在本杰明·纳尔逊〔Benjamin Nelson〕编辑的《弗洛伊德和20世纪》〔*Freud and the Twentieth Century*〕（纽约，1957年〔子午线版平装本〕，伦敦，1958年）。对于一些相关领域中的类似批评见爱德华·萨皮尔〔Edward Sapir〕的《文化、语言和人格》〔*Culture, Language and personality*〕，曼德尔鲍曼〔G. Mandelbaum〕编辑（伯克利和洛杉矶，1957年），第177页；恩斯特·罗伯特·库齐乌斯〔Ernst Robert Curtius〕，《欧洲文学和拉丁中世纪》〔*European Literature and*

the Latin Middle Ages〕，威拉德·R. 特拉斯克〔Willard R. Trask〕翻译（纽约〔伯林根丛书 XXXVI〕和伦敦，1953 年），第 15 页；以及勒内·韦勒克〔Rene Wellek〕和奥斯汀·沃伦〔Austin Warren〕的《文学理论》〔*Theory of Literature*〕（纽约，1956 年），特别是第 11 章和 14 章。

P.18 **人类在生物学上的一贯性**：用心理分析的观点对这个问题的讨论见 H. 哈特曼〔H. Hartmann〕，恩斯特·克里斯和 R.M. 勒文施坦因〔R. Loewenstein〕，“对‘文化和人格’的一些心理分析方面的评论”〔Some Psychoanalytic Comments on “Culture and Personality”〕，载《心理分析和文化》〔*Psychoanalysis and Culture*〕，乔治·B. 威尔伯〔George B. Wilbur〕和维尔纳·明斯特尔贝格尔〔Werner Muensterberger〕编辑（纽约，1951 年）。用人类学的方法，见弗朗兹·博厄斯〔Franz Boas〕的《原始艺术》〔*Primitive Art*〕（纽约 1955 年），该书的序言极为有力地摈弃了用“原始心性”〔Primitive mentality〕的术语来说明原始文化的观点。

埃马努埃尔·勒维：《早期希腊艺术对自然的描绘》〔*Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*〕（罗马，1900 年），约翰·福瑟吉尔〔John Fothergill〕英译本名为：*The Rendering of Naturre in Early Greek Art*（伦敦，1907 年）。近来对勒维理论的赞赏，参阅夏皮罗的论文，见《当今人类学》（见第 16 页引证）第 301 页。

P.19 **记忆的物像**：关于这一概念的难以捉摸性，见 R.S. 伍德沃思〔R. S.Woodworth〕和哈洛德·施洛斯伯格〔Harold Schlosberg〕的《实验心理学》〔*Experimental Psychology*〕（纽约，1954 年；伦敦，1955 年），第 720 页和第 816 页。

尤利乌斯·冯·施洛塞尔：“关于中世纪晚期艺术传统中的知识”〔Zur Kenntnis der Künstlerischen Uberlieferung im späten Mittelalter〕，载《维也纳艺术史博物馆年刊》，XXⅢ（1903 年），第 279 页，以及他的著作《中世纪艺术》〔*Die Kunst des Mittelalters*〕，A.E. 布林克曼〔A. E. Brinckmann〕编辑（柏林，1923 年）。近来对施洛塞尔的赞赏，见 O. 库尔兹的“尤利乌斯·冯·施洛塞尔：人格—方法—工作”〔Julius von Schlosser: Personalita-Metodo-Lavoro〕，载《艺术批评》〔*Critica d' arte*〕XI/XⅡ（1955 年），第 402～419 页。

阿比·瓦尔堡：“丢勒和意大利古典艺术”〔Dürer und die italienische Antike〕（1905 年），收在《论文集》〔*Gesammelte Schriften*〕. 格特鲁德·宾〔Gertrud Bing〕编辑（莱比锡和柏林，1932 年），第 2 卷，第 445～449 页；他使用这一术语的其他例子，见该书索引中的条目 *Antike*：*Wirkungen*〔古典艺术：影响〕和 *Pathosstil*〔情念风格〕。近来对瓦尔堡的赞赏，见弗里茨·扎克斯尔〔Fritz Saxl〕的“三个佛罗伦萨人”〔Theree Florentines〕，收在《讲座集》〔*Lectures*〕（伦敦，1957 年），第 1 卷，第 331～344 页。

模式〔simile〕：本意为“相像”，在中世纪官方用语中作“模式”、“样板”解。例如，人们请一位官员去拟订婚约，他就要用一个 simile，以便根据相似的形式措词。施洛塞尔把这个术语用于中世纪艺术，指那种按照一个既定的类型去模仿一幅福音书作者图画的艺术家。——译注。

P.20 **情念形式**：参见布克哈特：“Wo irgend Pathos zum Vorschein Kam, musste es in antiker

Form geschehen"〔任何一种激情只要能显露出来，它就应该以一种古典形式让人看到〕；这句话被引用于斯特恩〔K. H. v. Stein〕的《美学讲稿》〔*Vorlesungen über Asthetik*〕，斯图加特，1897年，第77页。这是瓦尔堡的Pathosformel〔情念形式〕观念的萌芽。以上引自贡布里希《阿比·瓦尔堡思想传记》〔*Aby Warburg: An Intellectual Biography*〕（伦敦，1970年），第179页脚注。——译注。

对连续性的研究：除了瓦尔堡的直接追随者——特别是弗里茨·扎克斯尔和欧文·潘诺夫斯基——的著作，和《瓦尔堡和考陶尔德学院学报〔*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*〕上刊载的许多文章之外，还可参见亨利·凡·德·瓦尔〔Henri van de Waal〕的《祖国历史描绘的三个世纪，1500～1800年，一种图像学研究》〔*Drie Eeuwen vaderlandsche Geschieduitbeelding*，1500～1800，*Een iconologische Studie*〕（海牙，1952年）。

安德烈·马尔罗：《艺术心理学》〔*La Psychologie d' art*〕（第1卷，第2卷：日内瓦，1947～1948年；第3卷：巴黎，1950年），斯图尔特·吉尔贝特〔Stuart Gilbert〕英译本：*The Psychology of Art*（3卷本，纽约〔伯林根丛书XXIV〕和伦敦，1949～1951年）。修订本名《寂默之声》〔*Les Voix du Silence*〕（巴黎，1951年），斯图尔特·吉尔贝特英译本：*The Voices of Silence*（纽约，1953年；伦敦，1954年）。见我的评论"安德烈·马尔罗和表现主义的危机"〔André Malraux and the Crisis of Expressionism〕，载《伯林顿杂志》〔*The Burlington Magazine*〕（1954年12月号）。

库齐乌斯：《欧洲文学和拉丁中世纪》，见第17页引证。

昆体良的原文为："Tradi enim omnia, quae ars efficit, non possunt. Nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt, adumbrare didicit? Sed percepta semel imitandi ratione adsimulabit quidquid acceperit. Quis non faber vasculum aliquod, quale nunquam viderat, fecit?"《演说家的培训》VⅡ，X，9。参见贝卡蒂《艺术和趣味》，第180页。

套语〔topos〕：希腊修辞学术语，指用现成的惯用说法来表达一个主题。例如："五月为爱情之月"，"骄必败"之类。文艺复兴时期流行着一些这类的教科书和手册，人们可以从中选取用语来为自己的赞助人歌功颂德。——译注。

P.21 **形式家族**：威廉·莫里斯〔William Morris〕在他的讲座《小艺术》〔*The Lesser Arts*〕（1877年）中回答了许多世纪之前昆体良的问题，他说："我认为，今天的任何一个人所画的任何花布装饰或普通容器的形状……一定是几百年前使用过的形状的退化或发展，不管这人是多么具有独创性。"见威廉·莫里斯《论艺术和社会主义》〔*On Art and Socialism*〕，霍尔布鲁克·杰克逊〔Hoblbrook Jackson〕编辑（伦敦，1957年），第20页。

詹姆斯·J. 吉布森：《视觉世界的知觉》（波士顿，1950年），第129页。

唐纳德·O. 赫布：《行为的组织》（纽约和伦敦，1949年），第44页。

拉尔夫·埃文斯：《色彩导论》（纽约和伦敦，1948年），第181页。

P.22 **沃尔夫冈·克勒**：《心理学中的力学》（纽约，1940年；伦敦，1942年），伦敦版第89页和第87页。

鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》（伯克利，加州，1954年；伦敦，1956年）。

立体主义：见阿恩海姆的著作，第93页。

小威廉·M. 艾文斯：《图片和视觉信息交流》（麻省剑桥和伦敦，1953年）。

安东·埃伦茨威格：《艺术的视觉和听觉的心理分析》（伦敦，1953年）。

P.23 K.R. **波普尔**：《开放社会及其敌人》（普林斯顿，1950年；第3版，伦敦，1957年），第2卷，第213页以下，伦敦，1957年版，还可参阅他的“科学哲学：个人的报告”〔The Philosophy of Science: A Personal Report〕，载《本世纪中期的英国哲学》〔*British Philosphy in the Mid-Century*〕，塞西尔·A. 梅斯〔Cecil A. Mace〕编辑，（伦敦，1957年），第155～194页。

吉布森：《视觉世界的知觉》，第222页。

L·冯·贝尔塔兰菲〔L. von Bertalanffy〕：“生物学和心理学中的理论模式”〔Theoretical Models in Biology and Psychology〕，载《理论模式与人格理论》〔*Theoretical Models and Personaligy Theory*〕，戴维·克雷奇〔David Krech〕和乔治·S·克莱因〔George S. Kiein〕编辑（北卡罗莱纳州，德拉姆，1952年），第28页。

皮亚杰：例如，让·皮亚杰的《儿童的现实建构》〔*The Child's Construction of Reality*〕，玛格丽特·库克〔Margaret Cook〕英译（伦敦，1955年），特别是第350页以下。

弗洛伊德和他的门徒：例如，H. 哈特曼和恩斯特·克里斯的“心理分析中的发生法”〔The Genetic Approach in Psychoanalysis〕，收在《儿童的心理分析研究》〔*The Psychoanalytic Study of the Child*〕（纽约），第1卷（1945年）第11-30页；H. 哈特曼，恩斯特·克里斯和R.M. 勒文施坦因合作的“评心理结构的形式”〔Comments on the Formation of Psychic Structure〕，同上书，第2卷（1946年），第11～38页。

会学习的机器：W·斯拉金〔Sluckin〕，《心理和机器》〔*Minds and Machines*〕（哈蒙兹沃斯〔企鹅版〕，1954年），第32页以下。

分类：近来的清晰论述，见杰罗姆·S·布鲁纳〔Jerome S. Bruner〕的“论知觉准备”〔On perceptual Readiness〕，载《心理学评论》〔*Psychological Review*〕，第64卷，第2期（1957年），第64页；重印在戴维·C·比尔兹利〔David C. Beardslee〕和迈克尔·沃特海姆尔〔Michael Wertheimer〕编辑的《知觉论文选读》〔*Readings in Perception*〕（纽约和伦敦，1958年），该书附有参考书目。

P.24 **弗里德里希·奥古斯特·冯·哈耶克**：《感觉的秩序》（芝加哥和伦敦，1952年）。

布鲁纳和波斯特曼：作为总结见弗劳依德·H·奥尔波特的《知觉理论和结构概念》（纽约和伦敦，1955年），第376页，该书附有参考书目。这种方法的先驱是爱德华·C. 托尔曼〔Edward C. Tolman〕和埃冈·布伦斯维克，我在序言中提到了他们的合作论文“机体和环境的因果结构”，载《心理学评论》，第42卷（1935年）。

波普尔：《科学发现的逻辑》〔*The Logic of Scientific Discovery*〕（伦敦和纽约，1959年）。

P.25 **恩斯特·克里斯**：《艺术中的心理分析探索》（纽约和伦敦，1952年），第21页。

时尚和趣味：参见我的论文“艺术价值的视觉隐喻”〔Visual Metaphors of Value in Art〕载《象征符号和价值：初步研究》〔*Symbols and Values: An Initial Study*〕，第

13届科学、哲学和宗教专题讨论会〔Thirteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion〕，莱曼·布赖森〔Lyman Bryson〕等人编辑（纽约，1954年）；“心理分析和艺术史”，见第17页引证；和“抽象艺术的专制”，见第6页引证。

第一章

P.29 **章首引文原文**：“La peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader, par les plus evidentes faussetes qu'elle est la verite pure.”利奥塔尔〔Liotard〕，《论绘画原理和准则》〔*Traite'…de la peinture*〕，初版于日内瓦，1781年（现代版，1945年），第1章。

康斯特布尔在1816：迈克尔·基特森〔Michael Kitson〕，“约翰·康斯特布尔，1810～1816年：“编年研究”〔John Constable, 1810～1816: A Chronological Stuby〕，载《瓦尔堡和考陶尔德学院学报》〔*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*〕，第20卷（1957年7～12月号）。

绘画是一种科学：康斯特布尔在皇家协会〔Royal Institution〕的第4次讲座（1836年），见莱斯利《回忆录》，第323页。

P.30 **颜料匹配光线**：最近的一次讨论见埃文斯的《色彩导论》，第92～93页，第309～310页（有参考书目）。这个问题的历史还有待后人来写。沃尔夫冈·舍内〔Wolfgang Schone〕《论绘画中的光线》〔*Uber das Licht in der Malerei*〕（柏林，1954年）主要讨论了色彩的发光度〔luminosity〕，基本上回避了再现问题。威廉·赛布特〔Wilhelm Seibt〕的《明暗对照法》〔*Helldunkel*〕（美因河畔法兰克福，1885年）中有一些历史方面的注释。关键段落见利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂《论绘画》，H. 亚尼特塞克〔H. Janitschek〕编辑，第77页，第136～137页；瓦萨里《名人传》，米拉内斯编辑，第7章，第657页；拉斯金《现代画家》，第1册第1卷，第2部分，第1章：“论色调的真实性”；第4册，第1卷，第1部分，第3章，“论特纳的光线”；伊波利特·丹纳〔Hippolyte Taine〕《艺术哲学》〔*Philosophie de l'art*〕（巴黎，1865年），第1章，第4节；赫尔曼·冯·黑尔姆霍茨“绘画光学”〔Optisches uber Malerei〕，载《报告与讲演》〔*Vortrage und Reden*〕Ⅱ（不伦瑞克，1884年）；格奥尔格·希尔特〔Georg Hirth〕《艺术生理学的任务》〔*Aufgaben der Kunstphysiologie*〕（慕尼黑和莱比锡，1891年），第171～184页；M. 卢基什《光影及其应用》〔*Light and Shade and Their Applications*〕（纽约，1916年），第10章；阿瑟·波普〔Arthur Pope〕《素描和绘画的语言》〔*The Language of Drawing and Painting*〕（麻省剑桥，1949年），以及在小艾尔弗雷德·巴尔〔Alfred H. Barr, Jr〕的《马蒂斯》（纽约，1951年）第552页中引用的马蒂斯的话。

P.33 **西洋景**：见莱斯利《回忆录》第106页。

温斯顿·S·邱吉尔：《作为消遣的绘画》〔*Painting as a Pastime*〕（伦敦，1948年；纽约，1950年），第28～29页。

P.34 **邮局方面**：在信息论中的一般背景，参阅科林·彻里《论人类的信息交流》〔*On Human Communication*〕（麻省剑桥，1957年）；心理学方面参阅弗雷德·阿特尼夫〔Fred Atteneave〕和马尔科姆·D. 安诺尔特〔Malcolm D. Arnoult〕"形状与图案知觉的定量研究"〔The Quantitative Study of Shape and Pattern Perception〕，载《心理学通报》〔*The Psychological Bulletin*〕，第53卷，第6期（1956年），（带有关于早期论文的参考目录）；神经病学方面见奥斯古德《方法与理论》〔*Method and Theory*〕，第229页、第237页。一个具有分级的工程学上的奇术的例子是：K. 比朔夫〔K. Bischoff〕和O. 朔特〔O. Schoutt〕"X射线摄影的一种新的加强对比法"〔Eine neue Kontrastverstarkungseinrichtung für Rontgenaufnahmen〕，载《X射线领域的进展》〔*Fortschritte auf dem Gebiete der Rontgenstrahlen*〕，第87卷，第2期（1957年）。

P.35 **明暗的发现**：恩斯特·普福尔〔Ems Pfuhl〕《希腊人的绘画和素描》〔*Malerei und Zeichnung der Griechen*〕（慕尼黑，1923年）索引7，条目"明暗"〔*Licht.und Schatten*〕，第948页。

P.38 **版画标记法**：一些极佳的讨论见欧文·潘诺夫斯基《阿尔布雷希特·丢勒》（普林斯顿，1943年），第47～48页，第63～68页，第133～135页；以及艾文斯《图片和视觉信息交流》，第66页。

P.40 **克里莫纳提琴**：见我的《艺术的故事》（伦敦和纽约，1950年），第374～375页，根据莱斯利，《回忆录》，第114页。

《法林登日记》（1799年5月8日）：引自《国立美术馆中的伟大绘画》〔*Great Paintings from the National Gallery of Art*〕，亨廷顿·凯恩斯〔Huntington Cairns〕和约翰·沃克〔John Walker〕编辑（华盛顿，1952年），第114页。

克劳德镜：克里斯托弗·赫西〔Christopher Hussey〕《如画》〔*The Picturesque*〕（伦敦和纽约，1927年）第107页。

P.42 **瞬间**：例如，莱斯利《回忆录》，第100页。

P.43 **"难看的绿玩艺儿"**：西德尼·J. 基〔Sidney J. Key〕《约翰·康斯特布尔》（伦敦，1948年），第88页。

P.44 **恩斯特·威廉·冯·布吕克**：《绘画艺术理论断想》〔*Bruchstucke aus der Theorie der bildenden Kunste*〕（莱比锡，1877年），第157页。

炫目：见威廉·奥斯特瓦尔德〔Wilhelm Ostwald〕，《致画家的信》〔*Malerbriefe*〕〔莱比锡，1904年），第151页；H.W. 莫尔斯〔H.W.Morse〕的英译本名为：*Letters to a Painter*（纽约，1907年），第147～151页。

P.46 **关系**：关于这一发现的历史，见博林的《感觉与知觉》，特别是第255页。

沃尔夫冈·克勒：《格式塔心理学》〔Gestalt Psychology〕（纽约，1929年），见167～168页；有关的实验，见奥斯古德《方法和理论》第279页；批评的观点，见D.W. 哈姆林〔D. W. Hamlyn〕《知觉心理学》〔The Psychology of Perception〕（伦敦，1957年），第61页。

我们的视网膜所得之物：见奥斯古德的书，第197页。

P.47 **稳定的世界**：吉布森《视觉世界的知觉》，特别是第3章。

恒常性：奥斯古德，第271页以下；M.D. 弗农《视知觉的深入研究》，第6章；吉布森，第9章；伍德沃思和施洛斯伯格，第15章；梅茨格《视觉原理》，第9章，以上各书都有参考书目。

从旁边看画：D. 卡茨〔D.Katz〕"关于知觉理论的两篇文章"〔Zwei Beitrage zur Theorie der Wahrnehmung"，载《论坛》〔*Theoria*〕（格登堡，1951年），第89～102页。

P.48 **把画弄脏**：见莱斯利，《回忆录》，第96页。

磨损：同上书，第218页。

P.49 **艺术的结束**：同上书，第97页。

图画清洗：化学方面，见吉尔松《绘画与现实》（见"导论"注2），第3章，第3部分（有参考书目）。另见：国立美术馆（伦敦），《洗净的绘画展鉴》〔*An Exhibition of Cleaned Pictures*〕（1947年）。

P.51 **西塞罗**：《论演说》〔*De oratore*〕，第3章，第98节。

阿佩莱斯的深色透明色："Unum imitari nemo potuit quod absoluta opera atramento inlinebat…ne claritas colorum acienm offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret."〔他在绘画艺术上的一些发明也被别的画家使用，但是有一点没有一个人能模仿；当他完工时，他用一层深色的透明色覆盖画面……好让人们看画时不致被色彩的明度伤害眼睛，仿佛是透过了一层玻璃；就是从远处看，这种技巧也能使过分明亮的色彩柔和起来。〕普林尼《博物史》〔*Historia naturalis*〕，第35章，第97节。我曾经写了封信发表在《伯林顿杂志》〔Burlington Magazine〕，第92卷（1950年），提请读者注意这一段。

P.53 **蜡像**：尤利乌斯·冯·施洛塞尔"用蜡制成的像"〔Portratbildnerei in Wachs〕"，载《维也纳艺术史博物馆年刊》〔*Jahrbuch der kunsthistorishen Sammhungen in Wien*〕，第31卷（1911年）。

心理定向：最近的讨论和参考书目参阅伍德沃思和施洛斯伯格《实验心理学》，特别是第830页以下；奥尔波特《知觉的理论和结构的概念》，第208页以下；以及J.S. 布鲁纳"论知觉准备"，见前注。德国人的"调整"〔Einstellung〕的传统在胡贝特·罗拉赫尔〔Hubert Rohracher〕的《心理学导论》〔*Einfuhrung in die Psycholgogie*〕（维也纳，1946年）第336页中有概述。

预测的视野：我的这个术语源于K.R. 波普尔。

薄伽丘：《十日谈》〔*Decamerone*〕，第6天〔Giornata VI〕，第5个故事〔Novella 5〕。

P.54 **马尔罗**：《寂默之声》，以及我的评论"安德烈·马尔罗和表现主义的危机"〔Andre Malraux and the Crisis of Expressionism〕，载《伯林顿杂志》，见上注。

第二章

P.55 **章首引文原文**："Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen …ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten…werden." 康德《纯粹理性批判》（里加，1787年），第180～181页。

路德维希·里希特〔Adrian Ludwig Richter〕：《一个德国画家生活的回忆》〔*Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*〕，海因里希·里希特〔Heinrich Richter〕编辑，费迪南德·阿芬那留斯〔Ferdinand Avenarius〕作导论（莱比锡，1909年），第176～177页。海因里希·沃尔夫林在《艺术史的基本概念》开头也提到了这一段。

埃米尔·左拉：《我的恨》〔*Mes Haines*〕（巴黎，1866年），见《埃米尔·左拉全集》〔*Collection des Oeuvres Completes Emile Zola*〕（巴黎，无日期），第23卷，第176页。

P.56 **画家母题的照片**：见约翰·雷华德〔John Rewald〕在《艺术新闻》〔*Art News*〕第43卷（1944年）第1、第11、第12期中对塞尚的画和他的题材的照片进行的比较，以及他在《艺术新闻年鉴》〔*Art News Annual*〕第19期（1949年）中对凡高的母题作的类似处理。另见埃尔·洛朗〔Erle Loran〕《塞尚的构图》〔*Cezanne's Composition*〕（第2版，伯克利，1946年），和约西亚·德·格吕特尔〔Josiah de Gruyter〕《文森特·凡高》〔*Vincent van Gogh*〕（海牙，1953年），有意向照相机挑战方面，见彼得罗·安尼戈尼〔Pietro Annigoni〕和亚历克斯·斯特林〔Alex Sterling〕《西班牙速写册》〔*Spanish Sketchbook*〕（伦敦，1957年）。

P.57 **视网膜上的图像**：见前注。率先反对心灵看见这个物像的天真假说的人之一是托马斯·里德〔Thomas Reid〕《人类心灵的一次探索，论常识的原理》〔*An Inquiry into the Human Mind, on the Principles of Common Sense*〕（爱丁堡，1964年）。

P.58 **乔治·英尼斯**：《乔治·英尼斯的生活、艺术和书信》〔*Life, Art and Letters of George Inness*〕（纽约，1917年），被引用在《国立美术馆中的伟大绘画》第174页之中。

P.59 **逻辑学家们**：要给一个陈述和一条真理下严格的定义只能使用所谓的"形式化"语言〔"formalized" language〕，这首先在阿尔弗雷德·塔尔斯基〔Alfred Tarski〕的一篇著名论文"形式化语言中真理的概念"〔The Concept of Truth in Formalized Languages〕中得到了论证，该书现有J.H.伍杰〔J. H. Woodger〕的译本，收在A.塔尔斯基《逻辑，语义学，元数学》〔*Logic, Semantics, Meta – Mathematics*〕（牛津，1956年）。

假说明：阿瑟·庞森比〔Arthur Ponsonby〕《战争时期的谎言》〔*Falsehood in War – time*〕（纽约和伦敦，1928年），第135～139页。

猪胚胎：这里指恩斯特·黑克尔〔Ernst Haeckel〕；见理查德·B.哥德施密特〔Richard B. Goldschmidt〕《来自记忆的肖像》〔*Portraits from Memory*〕（西雅图，1956年），第36页。

说明文字的真实性：见我对查尔斯·莫里斯《符号、语言和行为》〔*Signs，Language and Behaviou*〕（纽约，1946年）一书的评论，载《艺术通报》〔*The Art Bulletin*〕，第21卷，第1期，（1949年）。

被改变名称的肖像：乔治·S. 莱亚德〔George S. Layard〕《从被改变了的印版上印出的雕版英国肖像分类目录》〔Catalogue Raisonne of Engraved British Portraits from Altered Plates〕（伦敦，1927年）。

P.60 **舍德尔的《纽伦堡编年史》**：V. 冯·洛加〔V. von Loga〕"哈特曼·舍德尔的编年史中的城市景象"〔Die Stadteansichten in Hartman Schedel's Weltchronik〕，载《普鲁士艺术大会年鉴》〔*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*〕，第9期（1888年）。这是尤利乌斯·冯·施洛塞尔最喜欢引用的一个例子；见他的"肖像"〔Portraiture〕，载《奥地利历史研究院院报》〔*Mittelilungen des osterreichischen Instituts fur Geschichtsforschung*〕，补遗11〔Ergsanzungsband XI〕（纪念奥斯瓦尔德·雷德里希文集〔Festschrift zu Ehren Oswald Redlichs〕；1929年）第882～894页。

P.63 **模式**：见尤利乌斯·冯·施洛塞尔的"关于中世纪晚期艺术传统中的知识"，《中世纪的艺术》以及"肖像"。

P.64 **图式和矫正**：伍德沃思和施洛斯伯格《实验心理学》第715页。伍德沃思《实验心理学》（纽约，1938年；伦敦，1939年）的较早版本有稍微详细一些的说明，见第73页以下，它的基础是F. 库尔曼〔F.Kuhlmann的一篇论文，载《心理学评论》〕〔*Psychological Review*〕，第13卷（1906年），第316～348页，这个公式的重要性在D.O. 赫布《行为的组织》第46页和第111页上得到强调。

O.L. **赞格威尔**："简单图形在重新创作和重新认识的过程中的联系的调查，特别涉及考夫卡的行迹理论"〔An Investigation of the Relationship between the Processes of Reproducing and Recognizing Simple Figures, with Special Reference to Koffka's Trace Theory"，载《英国心理学杂志》〔*British Journal of Psychology*〕，第27卷（1937年），第250～275页。

标签影响素描：L·C·卡迈克尔〔L. C. Carmichael〕，H·P·霍根〔H. P. Hogan〕和A·A·沃尔特〔A. A. Walter〕"在视知觉形式上语言作用的实验研究"，载《实验心理学杂志》〔Journal of Experimental Psychology〕，第15卷（1932年），第73～86页。关于对他们的批评性讨论，见W.C.H. 普伦蒂斯〔W. C. H. Prentice〕"标有文字的图形的视觉认知"〔Visual Recognition of Verbally Labelled Figures〕，载《美国心理学杂志》〔*The American Journal of Psychology*〕，第67卷（1954年6月），第315～320页。

F.C. **巴特利特**：《回忆：实验心理学和社会心理学研究》〔*Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*〕（剑桥，1932年），第180页；另见吉布森《可见世界的知觉》，第209～210页。

接力画：巴特利特，第19页。

凯尔特人摹制的古典硬币：尤利乌斯·冯·施洛塞尔"论中世纪艺术观点的起源"〔Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung〕（1901年），收在《序曲》〔*Praludi-*

en〕（柏林，1927年），第198页；马尔罗《寂默之声》，第132～144页；另见R. 比安基·班迪内利〔R. Bianchi Bandinelli〕《有机性与抽象概念》〔*Organicita e astrazione*〕（米兰，1956年），第17～40页，我们的插图即源于此。

P.67 **图特摩斯**：瓦尔特·夫雷斯齐斯基〔Walter Wreszinski〕《晚斯埃及文化史地图》〔*Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*〕（莱比锡，1923年），第2卷，第226页，带有铭刻的译文。

P.68 **维拉尔的狮子**：汉斯·R·哈恩洛泽〔Hans R. Hahnloser〕《维拉尔·德·昂内库尔》（维也纳，1935年）；另见施洛塞尔，在《序曲》，第199页，以及他的《中世纪的艺术》第83页。

P.69 **海滩上的鲸鱼**：A·B·凡·戴因斯〔A. B. van Deinse〕"关于1531～1788年间在荷兰被冲上海滩的鲸鱼"〔Over de potvissen in Nederland gestrand tussen de jaren 1531～1788〕，载《动物学信息……莱顿国家自然史博物馆》〔Zoologische Mededeelingen… s' Rijks Museum van Natuurlijke Historie te Leiden〕，第四卷（1918年）。我们这幅版画的素描是侯切耶斯〔Goltzius〕所作，现藏哈勒姆市戴勒斯协会〔Teylers Stichting〕，被编入鹿特丹鲍依曼斯博物馆〔Museum Boymans Rotterdam〕的"绘图家H. 侯切耶斯"〔H. Goltzius als Tekenar〕展览会目录（1958年5月/6月），第90号（附有详细的参考书目）。

P.70 **犀牛**：F. J. 科尔〔F. J. Cole〕"阿尔布雷希特·丢勒所画的犀牛在动物学文献中的历史"〔The History of Albrecht Dürer's Rhinoceros in Zoological Literature〕，收在《科学、医学和历史》〔*Science, Medicine, and History*〕（祝贺查尔斯·辛格〔Charles Singer〕论文集），E. 阿什沃思·安德伍德〔E. Ashworth Underwood〕编辑（纽约和伦敦，1953年），第1卷，第337～356页。

P.71 **詹姆斯·布鲁斯**：《1768年，1769年，1770年，1771年，1772年和1773年尼罗河溯源游记》〔*Travels to Discover the Sources of the Nile in the Years* 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 *and* 1773〕爱丁堡，1790年，第5卷，第86～87页。

P.72 **大象**：A.E. 波帕姆〔A. E. Popham〕"象图"〔Elephantographia〕，载《生活和书信》〔*Life and Letters*〕，第5卷（1930年），以及《听众周刊》〔*The Listener*〕（1947年，4月24日）。

尼康〔Nicon〕的马：弗朗西斯科斯·朱尼厄斯《古代文明国民的绘画》（伦敦，1638年），第234页。

眼睛：W. 赖特施〔W. Reitsch〕"丢勒的眼睛"〔Das Dürer-Auge〕，载《马堡艺术科学年鉴》〔*Marburger Jahrbuch fur Kunstwissenschaft*〕，第4卷（1928），第165～200页。

莱奥纳尔多：K.D. 基尔〔K. D. Keele〕《莱奥纳尔多·达·芬奇论心脏和血液的运动》〔*Leonardo da Vinci on the Movement of the Heart and Blood*〕（伦敦，1952年）。

科学性插图：艾文斯《图片和视觉信息交流》；克劳斯·尼森〔Claus Nissen〕《自然科学的插图》〔*Die naturwissenchaftliche Illustration*〕（斯泰因河畔的巴特蒙斯特〔Bad Munster am Stein〕，1950年），有丰富的参考书目。

P.73 **中国人的眼光**：这里暗指蒋彝的优美著作《中国人的眼光》〔*The Chinese Eye*〕（伦

敦，1935 年）。

P.75 F.W. **尼采**：《嘲谑、阴谋与报复》〔*Scherz, List und Rache*〕第 55 节，收在《快乐的科学》〔*Die fröhliche Wissenschaft*〕《尼采著作》〔Nietzsche' Werke〕，第 5 卷（莱比锡，1895 年），第 28 页。德文原诗为：

"Treu die Natur und ganz!" ——Wie fängter' s an
Wann wäre je Natur im Bilde ab g ethan?
Unendlich ist das Kleinste Stück der Welt——
Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt.
Und was gefällt ihm? Was er malen kann!

荷兰类型：见马克斯·J. 弗里德伦德尔《论艺术和鉴赏》第 74～76 页（坦克雷德·伯伦尼乌斯英译本第 85～86 页）的优美章节"个性与类型"〔Individualität und Typus〕。

没有中性的自然主义：马尔罗，《寂默之声》，第 315 页以下。

P.76 **程式符号与自然符号**：对这一区分的历史所作的一些论述，见我在卓绝伟人系列讲座〔Series on Master Minds〕中所讲的"莱辛"〔Lessing〕，载《英国学士院会议录》〔*Proceedings of the British Academy*〕，第 43 期（1957），第 139 页。

儿童绘画：古斯塔夫·布里特施〔Gustaf Britsch〕《造型艺术理论》〔*Theorie der bildenden Kunst*〕埃贡·科恩曼〔Egon Kornman〕编辑，（慕尼黑，1926 年，1930 年）；阿恩海姆《艺术与视知觉》，特别是第 128～130 页。另见赫尔加·恩格〔*Helga Eng*〕《儿童绘画心理学》〔*The Psychology of Children' s Drawings*〕（伦敦，1937 年），附有丰富的参考书目。

灵活的图式〔flexible schema〕：波普尔"科学的哲学"〔*The philosophy of Science*〕（见 23 引证），特别是第 171～175 页。

二十问：彻里《论人类的信息交流》，第 85 页。

P.77 **机器学习**：见 W. 斯拉金，见前注；唐纳德·M. 麦凯〔Donald M. McKay〕"走向人类行为的信息流模式"〔Towards an Information-Flow Model of Human Behaviour〕，载《英国心理学杂志》，第 47 卷，第 1 期（1956 年），第 30－43 页。有关的观念近来在知觉理论上的应用在 D.T. 坎贝尔〔D. T. Campbell〕"替代试错法的视觉"〔Perception as Substiute Trial and Error〕，载《心理学评论》，第 63 卷（1956 年 9 月），第 330～342 页，以及 J.S. 布鲁纳"论知觉准备"，见前注；在表现上的应用，见勒内·A. 斯皮茨〔Rene A. Spitz〕《是与非》〔*No and Yes*〕（纽约，1957 年），第 15 页以下。

树形层次：O.G. 塞尔弗里奇〔O. G. Selfridge〕"图案认知与学习"〔Pattern Recognition and Learning〕，载《信息理论专题论文集》〔*Information Theory*〕（在皇家协会举行的信息理论讨论会上的发言稿汇编，伦敦，1955 年 9 月 12～16 日），科林·彻里编辑（纽约和伦敦，1956 年），第 349 页。

警察的绘图员：《星期日画报》〔*The Sunday Pictorial*〕（伦敦），1950 年 5 月 14 日，第 9 页；所提到的画家是艾尔·瓦拉尼斯〔Al Valanis〕。最近一些的是《纽约时报》

〔*The New York Times*〕1958年8月5日上的报道和图解的例子。

语言：斯蒂芬·厄尔曼〔Stephen Ullmann〕《语义学原理》〔*The Principles of Semantics*〕（格拉斯哥，1951年），附有丰富的参考书目。另见C. 拉宾〔C. Rabin〕"翻译语言学"〔The Linguistics of Translation〕，载《翻译面面观》〔*Aspects of Translation*〕，信息交流研究之二〔Studies in Communication 2〕（大学学院信息交流研究中心〔The Communication Research Centre，University College〕，伦敦，1958年）。

P.78 **B.L. 沃尔夫**：《语言，思想和现实》〔*Language, Thought and Reality*〕，约翰·B. 卡罗尔〔John B. Carroll〕编辑（麻省剑桥，1956年）。对沃尔夫观点的批判性讨论，见C. 列维-斯特劳斯〔C. Levi-Strauss〕，R. 雅各布森，C.F. 沃格林〔C. F. Vögelin〕，和T.A. 塞伯克〔T. A. Seboek〕"人类学家和语言学家讨论会的结果"〔Results of the Conference of Anthropologists and Linguists〕（在印第安纳州的布鲁明顿召开），载《国际美国语言学家学报》〔*International Journal of American Linguists*〕，第14卷（1953年4月）。

第三章

P.80 **章首引文**：恩斯特·法特〔Ernst Vatter〕，《原始民族的宗教造型艺术》〔Die religiose Plastik der Naturvölker〕（美因河畔法兰克福，1926年），引文根据沃尔特·E. 罗思〔Walter E. Roth〕的"圭亚纳印第安人的泛灵论和民间艺术的调查"〔An Inquiry into the Animism and Folkore of the Guiana Indians〕，载《美国人类文化学会第30次年度报告，1908～1909》〔*Thirtieth Annual Report of the Bureau of American Ethnology*，1908～1909〕（华盛顿，1915年），第130页。吕西恩·弗洛伊德，"绘画冥想录"〔Thoughts on Painting〕，载《文汇》月刊〔*Encounter*〕，10（1954年）。

P.81 **多纳太罗的诅咒**：瓦萨里《名人传》，第2卷，第404页。

画家是万物的主宰：莱奥纳尔多·达·芬奇《绘画论》，A. 菲力普·麦克马洪〔A Philip McMahon〕编辑（普林斯顿，1956年），第35节（或者J.P. 里希特〔J.P.Richter〕编辑的《莱奥纳尔多·达·芬奇著作集》〔*The Literary Works of Leonardo da Vinci*〕〔牛津，1939年〕第19节）。

P.82 **艺术激发情感**：莱奥纳尔多《绘画论》，麦克马洪编辑，第33节（或里希特编辑《著作集》本，第28节）。

P.83 **绝望中的画家**：莱奥纳尔多《绘画论》，麦克马洪编辑，第220节。

制作者莱奥纳尔多：参见我的论文"莱奥纳尔多的怪诞头像"〔Leonardo's Grotesque Heads〕，载《莱奥纳尔多，智者与探索者》〔*Leonardo, Saggi e ricerche*〕，阿基莱·马拉扎〔Achille Marazza〕编辑（罗马，1954年），特别是第216页，以及"莱奥纳尔多对绘画中草图的见解"〔Conseils de Leonard sur les esquisses de tableaux〕，载《艺术研究》〔*Etudes d'art*〕，8～10（巴黎-阿尔及尔，1954年）。

柏拉图：《理想国》，X-596-598。保罗·肖里〔Paul Shorey〕英译（LCL，1930年，

1935 年），Ⅱ，420～435。

P.84 **图像符号**：关于这个术语（C.S. 皮尔斯〔C. S Peirce〕创造），见查尔斯·莫里斯的《符号，语言和行为》，以及我对该书的评论，见第 59 页注释

缪斯：柏拉图，《理想国》X，601C；肖里译本，Ⅱ，442～443（此处经与作者讨论，删掉了原书中的“马具制作者”一词——译者）。

儿童的世界：参见我的论文“木马沉思录”，载《形式面面观》，L.L. 怀特编辑（纽约和伦敦，1951 年），本章对该文作了部分的增补。

P.85 **人造的会唱歌的鸟**：关于这种自动器械的早期的历史及其流行的情况，见保罗·雅各布斯塔尔〔Paul Jacobsthal〕的《古希腊陶瓶的装饰》〔*Ornamente griechischer Vasen*〕（柏林，1927 年），第 102～109 页。也可参见 A. 沙普伊〔A. Chapuis〕和 E. 德洛兹〔E. Droz〕的《自动化：人造肖像和动物像》〔*Les Automates: Figures artificielles d' hommes et d' animaux*〕（巴黎，1949 年），和 J. 赫伊津哈〔J. Huizinga〕的《中世纪的衰落》〔*The Waning of the Middle Ages*〕（哈蒙兹沃思〔企鹅版〕，1955 年；也有铁锚〔Anchor〕版平装本，纽约，1957 年），第 19 章。

我们头脑中的雪人：见我在第 19 页中对勒维的评论。

上天制定的定义：对柏拉图和亚里士多德的宇宙理论在哲学上影响的讨论，见 K.R. 波普尔的《开放社会及其敌人》，特别是第 11 章。也可参阅 F.A. 哈耶克的《感觉的秩序》，第 48～49 页。

P.86 **摹制山的理论**：欧文·潘诺夫斯基，《“理念”，论后期艺术理论中一个概念的历史》〔‘Idea’, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie〕（瓦尔堡图书馆研究丛书 5〔Studien der Bibliothek Warburg 5〕，弗里茨·扎克斯尔编辑；莱比锡和柏林，1924 年）。

我们学会特殊化：见本书导论，第 23 页，第 2 章，第 77 页。

小鸡：见第 1 章，第 45 页。

蛋：O. L. 赞格威尔〔O. L. Zangwill〕，《现代心理学导论》〔*An Introduction to Modern Psychology*〕（伦敦，1950 年），第 126 页，它的根据是《心理学评论》第 45 卷（1938 年）发表的 K.S. 拉什利〔K. S. Lashley〕的发现。

动物行为：尼古拉斯·廷伯根〔Nikolas Tinbergen〕，《本能的研究》〔*The Study of Instinct*〕（牛津，1951 年）。流行的描述是康拉德·洛伦茨的《所罗门王的戒指：动物情况的新发现》〔*King Solomos' Ring: New Light on Animal Ways*〕，M. K. 威尔逊〔M. K. Wilson〕译（纽约和伦敦，1952 年）。关于理论基础（更有趣也更易遭受攻击，从其伦理学和方法论的角度看），见康拉德·洛伦茨的“可能经验的固有形式”〔*Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung*〕，载《动物心理学杂志》〔*Zeitschrift fur Tierpsychologie*〕，第 5 卷（1943 年）。在《英国动物行为杂志》〔*British Journal of Animal Behaviour*〕第 4 卷（1954 年 10 月）上，J.B.S. 霍尔丹〔J. B. S. Haldine〕撰文讨论了这些观念的早期历史。关于这些发现在原始艺术中的尝试性运用，见我的“木马沉思录”（见第 84 页注释）和卡特沙·施洛塞尔〔Katesa Schlosser〕的《原始部落艺术中的符号学：偏离样板规范的生理心理学规则》〔*Der Signalismus in*

der Kunst der Naturvolker: *biologischpsychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*〕（基尔大学人类文化学博物馆论文Ⅰ〔Arbeiten aus dem Musenm fur Volkerkunde der Universität Kiel Ⅰ〕；基尔，1952年）。

P.87 **对脸的反应**：简要地总结了洛伦茨观点（并插图）的是廷伯根的《本能的研究》，第209页。R.A.斯皮茨〔R. A. Spitz〕和K.M.沃尔夫〔K. M. Wolfe〕合写的关于对面孔最初反应的论文在吉布森的《视觉世界的知觉》第207页上作了讨论。

P.89 **罗夏测验**：布鲁诺·克洛普弗〔Bruno Klopfer〕等人的《罗夏测验技术的发展》〔*Developments in the Rorschach Technique*〕（2卷本，扬克斯，1954～1956年）中有完整的参考书目。

罗夏论知觉：H.罗夏，《心理诊断》〔*Psychodiagnostik*〕（贝尔讷和莱比锡，1921年），第18页。（参见保罗·莱姆康〔Paul Lemkan〕和伯纳德·克罗南伯格〔Bernard Kronenberg的英译本，纽约，1942年）。

P.90 **利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂**：《论雕塑》，载《小型艺术理论文集》〔*Kleinere kunsttheoretische Schriften*〕，亚尼特塞克编辑，第173页。

星星的魅力：格奥尔格·蒂勒〔Georg Thiele〕，《古典时代的天空图》〔*Antike Himmelsbilder*〕（柏林，1898年），和阿比·瓦尔堡的《论文集》，格特鲁德·宾编辑（莱比锡和柏林，1932年），第2卷，特别是第464页以下和第491页。

特奥多尔·科赫-格林贝格：〔Theodor Koch-Grunberg〕，《艺术在原始森林中的起源》〔*Anfange der Kunst im Urwald*〕（柏林，1905年）。

P.91 **用发现的形状作起点**：库特·海因里希·布塞〔Kurt Heinrich Busse〕的“原始民族艺术，儿童艺术以及原始时代艺术的比较发展心理学展览”〔Die Ausstellung zur vérgleichenden Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvolkern, den Kindern und in der Urzeit〕，载《美学和普通艺术学大会论文集》〔*Kongress fiir Aesthetik und allg. emeine Kunstwissenschaft*〕（柏林，1913年）。

关于在洞穴艺术中意外的形状的运用：见G.H.吕凯〔G. H. Luquet〕的《化石人类的艺术和宗教》〔*The Art and Religion of Fossil Man*〕，J.汤林·拉塞尔〔J. Townsend Russell〕英译（纽黑文，1930年），第119页，以及K.施洛塞尔的《原始部落艺术中的符号学》（见第86页注释），第12页（带有参考书目）。

盛期洞穴艺术：吉恩·韦尔特菲什〔Gene Weltfish〕，《艺术的起源》〔*The Origins of Art*〕（印第安纳波利斯，1953年），第229～232页。

P.92 **未受逻辑干扰的猎人**：对这一传统观点的近来探讨和参考书目，见A.R.威尔科克斯〔A. R. Willcox〕的《德拉肯斯山脉的岩画》〔*Rock Paintings of the Drakensberg*〕（伦敦，1956年）第12章。

进化论：见本书导论，第18页。

P.93 **关于新石器时代的艺术假设**：阿诺尔德·豪泽尔，《艺术的社会史》（纽约和伦敦，1951年），第34页。

杰里科的头盖骨：K.M.凯尼恩〔K. M. Kenyon〕，《杰里科挖掘记》〔Digging Up Jericho〕（伦敦，1957年；纽约，1958年）。

P.94 **卡亚克〔Kayak〕咒语**：汉斯·希默尔黑伯〔Hans Himmelheber〕《爱斯基摩艺术家》〔*Eskimokünstler*〕（爱森纳赫，*1953* 年），第 *43* 页和第 *62* 页。作者没有给这种类型的装饰附上插图，华盛顿的史密森学会〔*Smithsonian Institution*〕的调查也没有提供任何例子。我给作者写了信，没回音，但是，至少我没有理由怀疑这一传说的存在。

恩斯特·克里斯和奥托·库尔兹：《关于艺术家的传说》〔*Die Legende vom Kunstler*〕（维也纳，1934 年）。

P.95 **神圣的词语**：路德维希·特劳布〔Ludwig Traube〕，《神圣的词，试论基督教十字的历史》〔*Nomina Sacra*，*Versuch einer Geschicte der. christlichen Kürzung*〕（中世纪拉丁语文学的根源及其考察〔Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelaters〕，Ⅱ；慕尼黑，1907 年）。

不完整的象形文字：皮尔·拉考〔Pierre Lacau〕，“葬礼文典中符号的隐匿和矫正”〔Suppressions et modifications de signes dans les textes funeraires〕，载《埃及语及古代知识杂志》〔*Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde*〕，LI（1914 年），第 1～64 页。

埃及的正面像：夫雷斯齐斯基，《晚期埃及文化史地图》，第 91 图（有文字解说）。

犹太教偶像：有关各种解释的详细讨论，见卡尔·海因茨·伯恩哈特〔Karl Heinz Bernhardt〕的《上帝与偶像》〔*Gott und Bild*〕（柏林，1956 年）。

P.96 **东方基督教中的偶像**：埃德温·R. 贝文〔Edwyn R. Bevan〕，《圣像》〔*Holy Images*〕（伦敦，1940 年）。

邪恶的眼睛：W. 施陶德〔W. Staude〕，“埃塞俄比亚基督教绘画中的侧面像习惯及其对邪恶眼睛的恐惧”〔Die Profilregel in der christlichen Malerei Aethiopiens und die Furcht vor dem bösen Blick〕，载《人类文化学文献》〔*Archiv für Völkerkunde*〕，IX（1954 年），第 287 页；奥托·德穆斯〔Otto Demus〕，《拜占庭的镶嵌装饰》〔*Byzantine Mosaic Decoration*〕（伦敦，1948 年；波士顿，1951 年）第 8 页。

画上的眼睛跟随人们：被述及的古典例子见普林尼的《博物史》〔*Historia naturalis*〕XXXV，10（37）（画家法姆卢斯〔Famulus〕或阿姆留斯〔Amulius〕画的密涅瓦像）和卢奇安〔Lucian〕的《叙利亚女神》〔De Syria Dea〕，后者被引用于弗朗西斯科斯·朱尼厄斯的《古代文明国民的绘画》第 233 页。在库特·拉特〔Kurt Rathe〕的著作中和其他文献中都讨论了一个和罗吉尔·凡·德·威登〔Rogier van der Weyden〕有关的 15 世纪的例子，见他的《极度短缩形象的表现功能》〔*Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren*〕（瓦尔堡学院研究丛书〔Studies of the Warburg Instiute〕，8，伦敦，1938 年），第 48～50 页。关于古代和现代对这种错觉的说明，见本书第八章，第 234 页注释。

处在不同水平上的心灵：贝文《圣像》（见前面的引证），第 31 页。

P.97 **马尔罗**：“想象的博物馆”〔The Imaginary Museum〕，见《寂默之声》，第一部分。

P.98 **帕利西**：恩斯特·克里斯，“野趣风格”〔Der Stil Rustique〕，载《维也纳艺术史博物馆年刊》，新丛刊，Ⅰ（1926 年）。

马蒂斯：关于画家本人对这件轶事的叙述，见他的"一个画家关于他的素描的笔记"〔Notes d' un peintre sur son dessin〕，载《问题周刊》〔*Le Point*〕IV，XXI（1939年），14. "J' ai répondu a quelqu' un qui disait que je ne voyais pas les femmes comme je les representais: Si j' en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais epouvante. Avant tout, je ne crée pas une femme, je fais un tableau."〔一个人对我说，我不可能看见我画里描绘的这种女人，我回答说，如果我在街上看见一个这样的女人我就会吓跑。不管怎么说，我画的不是一个女人，我画的是一幅画〕。

第四章

P.99 **章首引文**：柏拉图《大希庇亚斯篇》〔Greater Hippias〕282A。

柏拉图反对模似：亚里山大·W. 比凡克〔Alexander W. Byvanck〕，《柏拉图时代的造型艺术》〔De beeldende Kunst in der Tijd van Plato〕（荷兰皇家学术院通讯，文学部分〔Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde〕，新丛刊，增刊18，16；1955年），第429～475页。

希腊艺术的觉醒：从本章的观点来看，最好的导论是约翰·阿什莫尔〔Bernard Ashmole〕的《希腊化末期的希腊雕刻和绘画》〔*Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period*〕（剑桥，1932年）。

P.100 **确定希腊雕刻年代的证据**：吉泽拉·M.A. 里希特〔Gisela M. A. Richter〕，《希腊雕刻和雕刻家》〔*The Sculpture and Sculptors of the Greeks*〕（修订版，纽黑文，1950年）。

E. 勒维，见本书导论，第18页。

P.101 **希腊艺术的无与伦比性**：最详细和彻底的讨论，也是本章的基础，见瓦尔德玛·德奥娜〔Waldemar Deonna〕的《从希腊的奇迹到基督教的奇迹》〔*Du Miracle grec au miracle chretien*〕（3卷本，巴塞尔，1945～1948年）。

海因里希·舍费尔：《论埃及艺术》〔*Von ägyptischer Kunst*〕（第3版，莱比锡，1930年）。

P.102 **镶嵌测验**：玛格丽特·洛温菲尔德〔Margaret Lowenfeld〕，《洛温菲尔德的镶嵌测验》〔*The Lowenfeld Mosaic Test*〕（伦敦，1954年），第52页。

P.103 **斯芬克斯**：I.E.S. 爱德华兹〔I. E. S. Edwards〕，《埃及金字塔》〔*The Pyramids of Egypt*〕（哈蒙兹沃思〔企鹅版〕，1947年），第107页。

图特摩斯带回的植物：见第二章，第67页注释。

阿玛尔那和希腊奇迹：见德奥娜（见第101页注释）著作，第337页以下。

P.104 H.A. **格勒内维根-弗兰克福特**：《停止与运动》〔*Arrest and Movement*〕（伦敦，1951年）。

P.105 **莫雷鲁-卡**：我的解释所依据的著作是威廉·S. 史密斯〔William S. Smith〕的《埃

及古王国时期的雕刻和绘画史》〔*A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*〕（伦敦，1946年），第355页，史密斯提出了舍费尔和泽特〔Sethe〕的观点。另见夫雷斯齐斯基《晚期埃及文化史地图》，Ⅲ，第1图及其文字。普伦蒂斯·迪尤尔〔Prentice Duell〕的《莫雷鲁卡的石室墓》〔*The Mastaba of Mereruka*〕（芝加哥大学，东方研究所，XXXI，XXXIX；芝加哥1938年），对这幅画的场面给出了不同的解释，认为是祈祷季节神保护庄稼。这位作者还认为，墓壁上的整个画面"既是追溯性的也是期望性的"，这与我的解释不谋而合。

P.106 **它们可以被读解为**：格勒内维根-弗兰克福特，《停止与运动》（见第104页注），第33页，第34页。

P.107 **延续生命的人**：海因里希·舍费尔和瓦尔特·安德烈〔Walter Andrae〕，《古代东方的艺术》〔*Die Kunst des alten Orients*〕（神殿柱廊版艺术史〔Propylaen - Kunstgeschichte〕，2；柏林，1925年），第33页。

时间轮回观念：米尔西·埃利亚代〔Mircea Eliade〕，《永恒轮回的神话》〔*The Myth of the Eternal Return*〕，威拉德·R.特拉斯克〔Willard R. Trask〕英译本（纽约〔伯林根丛书XLVI〕和伦敦，1954年）。关于自衔其尾的蛇，见受到杨布利科斯〔Iamdlichus〕影响的菲奇诺〔Ficino〕的著作，对此的讨论见我的长篇论文"象征图像，新柏拉图主义思想中的视觉形象"〔Icones Symbolicae，The Visual Image in Neo-Platonic Thought〕，载《瓦尔堡和考陶尔德学院学报》，XI（1948年），以及乔治·博厄斯〔George Boas〕，译本，《贺拉波罗的象形文字》〔*The Hieroglyphics of Horapollo*〕（纽约〔伯林根丛书XXIII〕，1950年）。有关古典文化后期的季节、永恒和葬礼艺术的资料，见G.M.A.汉夫曼的《邓巴顿橡树园的季节石棺》〔*The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*〕（邓巴顿橡树园研究丛书，2；麻省剑桥，1951年〔即1952年〕），特别是第234页。

欧里庇德斯：《阿尔刻提斯》〔Alcestis〕，第348～354行。（我感谢理查德·冈布里奇〔Richard Gombrich〕为我作的翻译。）

柏拉图：《法律篇》Ⅱ，656D，R.G.伯里〔R. G. Bury〕英译（LCL，1926年），1，101～103。

P.108 **床**：柏拉图，《理想国》，X，598，保罗·肖里英译（LCL，1930～1935年），Ⅱ，430～431。

光学错觉：《理想国》，X，602C-D，肖里译本，Ⅱ，448～449。

柏拉图反对现代艺术：见前第99页注释。

P.109 **希腊人思想中的虚构**：埃德加·约翰·福斯代克〔Edgar John Forsdyke〕，《荷马之前的希腊》〔Greece before Homer〕（伦敦，1955年），第8章。

芝加哥专题讨论会：海伦妮·J.坎特〔Helene J. Kantor〕，乔治·汉夫曼等人，"古代艺术中的叙事：一个专题讨论"〔Narration in Ancient Art：A Symposium〕，载《美国考古学杂志》〔*American Journal of Archaeology*〕，LXI（1957年1月）。

P.111 **汉夫曼**：《希腊人的叙事》〔Greek Narration〕，第74页。

帕里斯的裁判：克里斯托弗·克莱尔蒙特〔Christoph Clairmont，《古典艺术中的帕

里斯的裁判》〔*Das Parisurteil in der antiken Kunst*〕（苏黎士，1951年），附有参考书目。

P.112 **布景艺术和错觉**：恩斯特·普福尔〔Ernst Pfuhl〕，《希腊人的绘画和素描》（慕尼黑，1923年），索引10，在“舞台绘画”〔Bühnemalerei〕条目下。

P.113 **荷马**：《奥德》XIX，227～231，E.V.里厄〔E. V. Rieu〕英译（哈蒙兹沃思〔企鹅版〕，1945年，第303页。见H.L.洛里默〔H. L. Lorimer〕的《荷马及其重大作品》〔*Homer and the Monuments*〕（伦敦，1950年）。

P.114 **柏拉图论埃及艺术**：见第107页。

赫利奥多罗斯：《埃塞俄比亚传奇》〔*Aethiopica*〕Ⅲ，13。对这段的讨论和阐发见莱辛〔Lessing〕的《拉奥孔》〔*Laokoon*〕附录：见《戈特霍尔德·埃弗赖姆·莱辛全集》〔*Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*〕，卡尔·拉赫曼〔Karl Lachmann〕弗朗茨·蒙克尔〔Franz Muncker〕编辑（莱比锡，1898年）XIV，420。

菲洛斯特拉托斯：《提阿那的阿波罗尼俄斯传记》〔*The Life of Apollonius of Tyana*〕，BK.IV，第28章，F.C.科尼比尔〔F. C. Conybeare〕英译（LCL，1912年），Ⅰ，413（意译）。

P.118 **柏拉图的床**：见本书第108页。

P.119 **普林尼论巴尔拉修原文为**：“Parrhasius... in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas... Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat.”（《博物史》，XXXV，67，68）关于评论，见B.班迪内利《艺术批评》〔*Critica d'arte*〕（1938年）中的“巴尔拉修”〔Parrasio〕，第5页；卡尔·博林斯基〔Karl Borinski〕，《诗歌和艺术理论中的古典文化》〔Die Antike in poeiik und Kunsttheorie〕（莱比锡，1914～1924年），Ⅱ，50～54。

澳大利亚土著居民：M.A.麦克尔罗伊〔M. A. McElroy〕，“阿纳姆地土著居民审美的分级测验”〔Aesthetic Ranking Tests with Arnhem Land Aborigines〕，《英国心理学家协会通报》〔*Bulletin of the British Psychological Society*〕，NO.26（1955年），第44页。

埃及象形文字：见第95页注释中提到的P.拉考的长篇论文。

P.120 **提曼特斯**：普林尼，《博物史》，XXXV，73。这一描述了出现在西塞罗的《论演说家》〔Orator〕74和昆体良的《演说家的培训》Ⅱ，XⅢ，12。它成了中世纪之后作家绘画表现的惯用例子，

昆体良的原文为：“…distortum et elaboratum in qua vel praecipue laudabilis est ipse illa novitas ac difficultas.”《演说家的培训》Ⅱ，xiii，10。

轶事：见恩斯特·克里斯和奥托·库尔兹的《关于艺术家的传说》（维也纳，1934年）。

P.122 **希腊艺术中的公式**：E.勒维，“定型迁移”〔Typenwanderung〕，载《考古学年鉴》〔*Archaeologische Jahreshefte*〕，XⅡ（1909年），第243页；XIV（1911年），第1页。

墨西哥艺术中的短缩法：一个引人注目的例子是最近发现的博南帕克壁画：见奥

古斯廷·比拉格拉·卡莱蒂〔Augustin Villagra Caleti〕，《博南帕克城壁画》〔*Bonampak, la ciudad de los muros pintados*〕（《国立人类学和历史学研究院年刊》〔*Anales del Instituto Nacional de Antropologia e Historia*〕，Ⅲ，增刊；墨西哥城，1949年），感谢P. 达克〔P. Dark〕先生好心地提醒我注意此书。

P.123 **普林尼论莱西波斯**：《博物史》XXXIV，65。

P.124 **昆体良论鉴赏家**："Polynotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa, prope rudia ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos exstiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio est, ambitu."〔波利格诺托斯和阿哥劳丰的简单色彩，近乎原始，开创了未来的艺术，他们的后人对其各有领悟的范围，照我的意见，他们是伟大的画家，〕《演说家的培训》XⅡ，x，3。

古典标准的崩溃：关于后期古典文化潮流的新评价，见D. 莱维〔K. Levi〕的"罗马的艺术；古典艺术史的演化和地位概述"〔L'arte Romana: Schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica〕，载《意大利考古学院年鉴》〔*Annuario della Scuola Archaeologica Italiana di Atene*〕，XXIV－XXVI，新丛刊，VⅢ－X，1946～1948年（罗马，1950年），第229～304页。

P.125 **圣像**：见E. 贝文的《圣像》（伦敦，1940年），第145页。

拜占庭连环画：奥托·德穆斯，《拜占庭的镶嵌装饰》（伦敦，1948年；波士顿，1951年），第145页。

第五章

P.126 **章首引文**：W.H. 奥登，见其《诗选》〔*The Collected Poetry*〕（纽约，1945年），第267页。我注意到这段引文是由于乔治·托内利〔Giorgio Tonelli〕博士的善意相告。

完美的准则：欧文·潘诺夫斯基，"反映风格史的人体比例理论史"〔The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Style〕，收在《视觉艺术中的意义》〔*Meaning in the Visual Arts*〕（纽约〔铁锚版〕，1955年），第55～107页，参考书目附在第vi页上。

费雷德·C. 艾尔：《特以实验室教学为据的绘画心理学》〔*The Psychology of Drawing, with Special Reference to Labratory Teaching*〕（巴尔的摩，1916年）。

P.128 **中国的教科书**：施蕴珍〔Mai-mai Sze〕，《绘画之道：中国绘画的仪式安排，附有〈芥子园画传〉译文》〔*The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese painting, with a translation of the Chieh Tzu Yuan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of painting) 1679～1701*〕（2卷本，纽约〔伯林根丛书XLIX〕1956年）。另见亨利·P. 鲍伊〔Henry P. Bowie〕，《论日本绘画的法则》〔*On the Laws of Japanese Painting*〕（旧金山，1911年）。

学写：《芥子园画传》，收在《绘画之道》，第2卷，第323～324页。

P.129 **先分四叶**：同上书，第2卷，第328页。

赋予灵感的心境：同上书，第2卷，第327页。

中国的批评术语：一种引人兴趣的讨论见威廉·雷诺兹·比尔·阿克〔William Reynolds Beal Acker〕，《唐代和唐代以前的中国画论》〔*Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*〕（莱顿，1954年）导论。

中世纪传统主义：阿道夫·哥德施密特〔Adolph Goldshmidt〕，"古典形式在中世纪的复苏"〔Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter〕，载《瓦尔堡图书馆学术报告集》〔*Vortrage der Bibliothek Warburg*〕，I（1921-1922年）（柏林，1923年），第40～50页。另见尤利乌斯·冯·施洛塞尔的著作，见第19页和第60页注释。关于中世纪画谱的参考书目，见汉斯·胡特〔Hans Huth〕，《哥特后期的艺术家和作坊》〔Künstler und Werkstatt der Spätgotik〕（奥格斯堡，1923年），注释第56条、第57条、第63条。

P.130 **为业余画家的维拉尔**：值此感谢哈里·鲍伯〔Harry Bober〕教授为我提供的这条建议。

P.131 **窗户**：利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，《论绘画》，亚尼特塞克编辑，第79页。（人人〔Everyman〕，为15世纪英国道德剧Everyman中的主人公——译者）。

P.132 **莱奥纳尔多的生长法则**：J.P. 里希特〔J. P. Richter〕，《莱奥纳多·达·芬奇著作集》（第2版，伦敦和纽约，1939年），第1卷，第126页（第394节，第395节）；我意译并压缩了莱奥纳尔多的笔记。

制作者莱奥纳尔多：见本书第83页。

P.133 **柏拉图主义的影响**：欧文·潘诺夫斯基，"理念"，见第86页注释。这种学说的重要文献，即乔瓦尼·彼得罗·贝洛里〔Givovanni Pietro Bellori〕1664年关于"理念"的讲演，现在很容易在伊丽莎白G. 霍尔特〔Elizabeth G. Holt〕的《艺术史文献选》〔*A Documentary History of Art*〕第2卷（纽约〔铁锚版〕，1958年）中读到。

P.134 **教学法**：最好的叙述见约瑟夫·米德尔〔Joseph Meder〕的《图画：它的技术及其发展》〔*Die Handzeichung; ihre Technik und Entwicklung*〕（维也纳，1919年）；另见尼古劳斯·佩夫斯纳〔Nikolaus Pevsner〕的《艺术的学院》〔*Academies of Art*〕（剑桥和纽约，1940年）。

米开朗琪罗的话，写在现藏大英博物馆的一幅素描上：约翰尼斯·怀尔德〔Johannes Wilde〕，《大英博物馆的意大利素描；米开朗琪罗和他的画室》〔*Italian Drawings in the British Museum; Michelangelo and His Studio*〕（伦敦，1953年），no. 31r。

约阿希姆·冯·桑德拉特：《德国的建筑，雕塑和绘画学院》〔*L'Academia tedesca della architectura, scultura et pittura: oder, Teutsche academie der edlen bau – bild – und mahlerey– künste*〕（纽伦堡，1675年），第1部，第3分册。这一段源自瓦萨里《名人传》中论 *disegno*〔设计〕的一章，见该书导论，第XV页。类似的公式亦见潘诺夫斯基的《阿尔布雷希特·丢勒》〔*Albrecht Durer*〕（普林斯顿，1943），第273页。

怎样画"人"：马克斯·利贝曼〔Max Liebermann〕的老师施特费克〔Steffeck〕曾经说："你不能根据你头脑来画的东西你就无论如何也不能画"。马克斯·利贝曼，《论文集》〔*Gesammelte Schriften*〕（柏林，1922年），第42页

P.135 **素描书**：还有一些这方面的书开列在H.L.伯尔斯马〔H. L. Boersma〕的《艺术工艺文献》〔*kunstindustrieele Literatur*〕（海牙，1888年）和一些大型艺术图书馆的目录中，著名的有奇科尼亚拉伯爵〔*Conte Cicognara*〕的那些书目（比萨，1821年），Nos. 288－369；还有奥地利艺术与工艺博物馆〔Osterreichische Museum für Kunst und Industrie〕的书目（维也纳，1883年），D部，和阿姆斯特丹国立博物馆〔Amsterdam Rijksmuseum〕的书目（阿姆斯特丹，1934年），I，221～228。

弗格特尔：见图版目录〔List of Illustrations〕中出之于本章所讨论的素描书的图版。弗格特尔的书〈即《异样而奇妙的艺术小册子》〔*Ein fremds und wunderbarlich-es Kunstbüchlin*〕（斯特拉斯堡，1538年）——译者〉的参考书目也值得一提，因为这证实了人们对该书的巨大需求：它1538年出版后，1539年和1540年先后两次用德文、两次用拉丁文重印。还有一个用西班牙文和法文版印刷的安特卫普剽窃版〔pirated Antwerp edition〕，以及1545年、1559年和1572年出现的新版。1913年出版的摹真版〔facsimile〕收在茨维考摹真版〔Zwickauer Facsimiliedrucke〕，19

P.136 **丢勒的探索**：欧文·潘诺夫斯基关于比例的长篇论文和他的《阿尔布雷希特·丢勒》，见第126页和第134页注释。

卡雷尔·凡·曼德尔：《高贵自由绘画的基础》〔*Den Grondt der Edel vry Schilder-Const*〕，鲁道夫·赫克尔〔Rudolf Hoecker〕编辑，载《荷兰艺术史原始资料研究》〔*Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*〕，VⅢ（海牙，1916年），56（Ⅱ，6～7）。

P.138 **阿戈斯蒂诺·卡拉奇**：鲁道夫·维特科夫尔〔Rudolf Wittkower〕，《温莎堡女皇陛下藏品中的卡拉奇的素描》〔*The Drawings of the Carreci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*〕（温莎堡的意大利素描；伦敦，1952年），第13页。

P.140 **欧几里德式鸟**："Havendosi per long' esperientia di studio osservato d' entr' a' segreto della natura, che ciascuna cosa da Dio creata ha simpatia alle figure d' Euclide, si come imparai per esperientia dall osservazione ch' io feci all hora, ch' andavo alle scuole, mentre un mio compagno, naturalmente, et senz' alcuno studio disegnava uccelli sopra la carta. Non sara dunque fuor del nostro principiol…il seguir la naturalezza di detto mio compagno la quale sara vera mascina, et vero modo per disegnar qualsisia uccello con ogni giusta proportione."〔通过长期的研究，揭示了自然的奥秘，这一奥秘就是，上帝创造的万物都与简单的欧几里德图形联系着。我认识到这一点是在上学的时候，我有一次看见一位从未受过训练的同学在纸上画鸟。看来，也许可以遵循我这位同学的自发画法；这一画法提供了用正确比率画任何鸟类的正确工具和方法。〕克里斯平·凡·德·帕斯〔Crispyn van de Passe〕，《绘画之光》〔*La Luce del dipingere*〕（阿姆斯特丹，1643年），第5卷，第1页。

鸡和蛋：施蕴珍，《绘画之道》，第2卷，第535页（在中国民间画工中也流行着

一些用蛋形公式画头部的口诀，如“画脸一个蛋，当中一条线”和“横五眼，竖三停（庭）”，等等。——译注）。

P.141 **日本特技画：由蛋而来的鸟：**亨利·P. 鲍伊，《论日本绘画的法则》（旧金山，1911年），图XXⅡ；葛饰北斋的图式：杰克·R. 希利尔〔Jack. R. Hillier〕，《葛饰北斋》〔*Hokusai*〕（伦敦，1955年）。

鲁本斯：见尤利乌斯·冯·施洛塞尔，《艺术文献集》〔*La Letteratura artistica*〕（佛罗伦萨，1956年），第644页。米夏埃尔·雅费〔Michael Jaffé〕先生正在准备该书的评述版〔critical edition〕。

P.144 **凡·曼德尔：**《高贵自由绘画的基础》（见第136页引证），第56页（Ⅱ，5）。

P.147 **皮特尔·卡姆普尔：**《解剖的科学和素描、绘画、雕塑等等的艺术之间的联系》〔*The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Painting, Statuary, etc.*〕（伦敦，1794年），第94页。

P.148 **预期的修正：**J.R. 贝洛夫〔J. R. Beloff〕，“知觉与外推”〔Perception and Extrapolation〕，载《英国心理学协会通报》，NO.32（1957年5月），第44页。

莱奥纳尔多的速写方法：参阅我发表在《艺术研究》上的论文，见前面第83页注释。

P.149 **德加：**约翰·雷华德，《印象派画史》（纽约，1946年），第156页。

米德尔：《图画：它的技术及其发展》（见第134页注释），第258～259页。

莱西波斯和卡拉瓦乔：罗杰·欣克斯〔Roger Hinks〕，《米开朗琪罗·梅里吉·达·卡拉瓦乔》〔*Michelangelo Merigi da Caravaggio*〕（伦敦，1953年），第32页。

现代的两难处境：对此所作的尖锐讨论见乔伊斯·卡里〔Joyce Cary〕的《艺术与现实》〔*Art and Reality*〕（纽约和剑桥，1958年）。，第7～10部分。

康斯特布尔：莱斯利，《回忆录》，第279页。

P.150 **夏尔丹：**夏尔·尼古拉·科尚〔Charles Nicolas Cochin〕，“关于夏尔丹生平的论文”〔Essai sur la vie de Chardin〕，载《夏尔丹生平与作品资料集》〔*Documents sur la vie et l'oeuvre de Chardin*〕，A. 帕斯卡尔〔A. Pascal〕和R. 格歇隆〔R. Gaucheron〕编辑（巴黎，1931年）第5页。这篇论文不是在康斯特布尔生前发表的，可是两者行文之间的相似令人惊讶：“Voila, se disait-il a lui meme, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'etre occupe que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et meme jusqu'a la maniere dont ces objets ont ete traites par d'autres.”〔他自言自语道，这就是要画的物体，为了真实地把它描绘出来，我必须忘记我以前所见过的，甚至忘记别人处理这个物体时所使用的手法〕。

普森：安德烈·费利比安〔Andere Felibien〕，《关于古代和现代杰出画家的生平和作品谈话》〔*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*〕（特雷武，1725年），Ⅳ，81（谈话ⅤⅢ，关于普森）：“Il veut que lorsqu'il vient a mettre la main à l'oeuvre, il le fasse d'une manieie quin'ayt point encore executee par un autre, afin que son ouvrage paroisse comme une chose unique et nouvelle.”〔他想在挥笔作画时，采用一种别人没有采用过的手法，这是为了使他的作品成为一

种新颖独特之物〕。

约翰·康斯特布尔：《各种风景题材》〔*Various Subjects of Landscape*〕（伦敦，1932年）。

绘画是一门科学：莱斯利，《回忆录》第323页。

科曾斯和康斯特布尔：保罗·奥派〔Paul Oppe〕，《亚历山大·科曾斯和约翰·罗伯特·科曾斯》〔Alexander and John Robert Cozens〕（伦敦，1952年），第70页。康斯特布尔临摹科曾斯的其他15幅画中有一幅被收入在皇家美术院〔Royal Academy of Arts〕举办的“保罗·奥派藏品展”〔*Exhibition of Works from the Paul Oppe Collection*〕（伦敦，1958年）；展品目录编号为NO.44。

P.151 **云：**库特·巴特〔Kurt Badt〕，《约翰·康斯特布尔的云》〔*John Constable's Clouds*〕，S·戈德曼〔S. Godman〕英译（伦敦，1950年）。歌德论霍华德：

Was sich nicht halten, nicht erreichen lasst,
Er fasst es an, er halt zuerst es fest;
Bestimmt das Unbestimmte, schrankt es ein,
Benennt es treffend! —Sei die Ehre dein!
〔无法把握的，无法接近的
他接近了，他把握了；
他赋予不确定的东西以形式，将它限制住，
给它以恰当的名称！——荣誉应是你的！〕

组诗“祝贺纪念霍华德”〔Howards Ehrengedachtnis〕收在歌德的诗集《上帝与世界》〔Gott und Welt〕部分。

第六章

P.154 **章首引文：**莎士比亚《安东尼与克莉奥佩特拉》，第4幕，第7场，第2～7行。〈此处系用朱生豪先生译文，见《莎士比亚全集》（人民文学出版社，1984年），第10册，第103页——译者〉。

菲洛斯特拉托斯：《提阿那的阿波罗尼俄斯的传记》〔*Life of Apollonius of Tyana*〕，第2卷，第22章。我的翻译依据了F.C.科尼比尔〔F. C. Conybeare〕的英译（LCL，1912年），I，175～179。

P.155 **投射：**见第三章，特别是第89页的注释。

P.156 **保罗·奥派：**《亚历山大·科曾斯和约翰·罗伯特·科曾斯》（伦敦，1952年），第167页。该书载有亚历山大·科曾斯的《帮助发明风景构图的新方法》，该书第一版，1785年。

P.157 **贾斯蒂努斯·克纳**〔Justinus Kerner〕：《墨迹画》〔Kleksographien〕（斯图加特，1853年）。

墨迹读解：O.L.赞格威尔，“在辨认中态度所具有的意义”〔A Study of the Signifi-

cance of Attitude in Recognition〕，载《英国心理学杂志》，XXVⅢ（1937年），第12～17页。

如画的母题：克里斯托弗·赫西〔Ghristopher Hussey〕，《如画》〔*The Picturesque*〕（伦敦和纽约，1927年）。另见我的论文“文艺复兴时期的艺术理论和风景画的发展”〔Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting〕，载《美术杂志》〔*Gazette des beaux-arts*〕，XLI（1953年5月）；重印在《纪念汉斯·蒂策论文集》〔*Essays in Honor of Hans Tietze*〕（巴黎和纽约，1958年）。

P.158 **萨缪尔·凡·霍格斯特雷滕**：《绘画艺术导论》〔*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*〕（鹿特丹，1678年），第237页。

中国的墨迹法：关于陈用之，引文出自H.A.贾尔斯〔H. A. Giles〕的《中国的绘画史导论》〔*An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*〕（上海和莱顿，1905年），第100页。（这里的还原文字用元刊本《梦溪笔谈》卷17——译者。）

P.159 **莱奥纳尔多·达·芬奇**：《绘画论》，麦克马洪编辑，第76节。

莱奥纳尔多的方法：见我的论文“莱奥纳尔多对绘画中的草图的见解”，见第83页引证。

P.160 **莱奥纳尔多论波蒂切利**：《绘画论》，麦克马洪编辑，第93节。

海绵：普林尼，《博物史》，XXX V，103。

阿尔贝蒂论艺术起源：见他的《论雕塑》，见第90页引证。

反常现象：朱尔吉斯·巴尔特律赛提〔Jurgis Baltrusaitis〕，《畸变》〔*Aberrations*〕（巴黎，1957年），第2章。大量的例子见米夏埃尔·伯恩哈德·瓦伦丁尼〔Michael Bernhard Valentini〕，《博物馆的博物馆》〔*Museum museorum*〕. Ⅱ（美因河畔法兰克福，1714年），第7章。

珍珠：彼得·斯通〔Peter Stone〕，“巴洛克珍珠”〔Baroque Pearls〕，载《阿波罗》〔*Apollo*〕（1958年12月）。

P.161 **柏拉图**：见第3章和第4章。

变形的比例：柏拉图，《智者篇》23，236。

策策斯：《千行诗集》〔*Chiliad*〕x Ⅰ，hist 381，以及viii，193；引自弗朗西斯科斯·朱尼厄斯《古代文明国民的绘画》，第232页；另见朱尔吉斯·巴尔特律塞提，《歪像；或奇怪的透视》〔*Anamorphoses; ou perspectives curieuses*〕（巴黎，1955年），第12页。

P.162 **贺拉斯**〔Horace〕：《致皮索氏父子的信（即论诗艺）》〔*Ad Pisones*（*Ars Poetica*）〕361～362。

玫瑰传奇：第19383～19393行；弗里德里克.S.埃利斯〔Frederick S.Ellis〕英译本（坦普尔古典丛书〔Temple Classics〕；伦敦，1903年），Ⅲ，131～132。

多纳太罗：瓦萨里，《名人传》，米拉内斯〔Milanesi〕编辑，Ⅱ，170～171。

P.163 **巴尔达萨雷·卡斯蒂里奥内**〔Baldassare Castiglione〕：《廷臣论》〔*Il Libro del Cortegiano*〕（第1版，1527年），维托里奥·奇安〔Vittorio Cian〕编辑（第4版，修订版，佛罗伦萨，1947年），第69页（第1卷，第28章）。

轻松〔Sprezzatura〕：（作者用的是意大利原文，因为在英语中没有确切的对等词；它的字面意思是“轻视”，但在这里意为“自在”或“放松”，也许古典语言中的“心夷体闲”或孔子的“随心所欲不逾矩”是对这个概念的最好解释。西塞罗在讨论演说的风格时说，存在着一种精心计算的忽略〔sed quaedam negligentia est diligens〕，正如有的女子不着装饰更美一样，简单、甚至漫不经心的风格也令人愉悦〔subtilis etiam incompta oratio delectat〕。卡斯蒂里奥内的 *sprezzatura* 即从西塞罗的 *megligentia diligens* 发展而来，他的第一个例子就是骑马。真正的骑师骑得从容、自在而放松。此类故事在中国古典技术论中常见，举一则御马的故事：造父之师曰泰豆氏。造父之始从习御也，执礼甚卑，泰豆三年不告。造父执礼愈谨，乃告之曰：“古诗言：‘良弓之子，必先为箕；良冶之子，必先为裘’。汝先观吾趣。趣如吾，然后六辔可持，六马可御。”造父曰：“唯命所从。”泰豆乃立木为涂，仅可容足；计步而置，覆之而行。趣走往还，无跌失也。造父学之，三日尽其巧。泰豆叹曰：“子何其敏也？得之捷乎！凡所御者，亦如此也。曩汝之行，得之于足，应之于心。推于御也，齐辑乎辔御之际，而急缓乎唇吻之和，正度乎胸臆之中，而执节乎掌握之间。内得于中心，而外合乎于马志，是故能进退履绳而旋曲中规矩，取道致远而气力有余，诚得其术也。得之于衔，应之于辔；得之于辔，应之于手；得之于手，应之于心。则不以目视，不以策驱；心闲体正，六辔不乱，百二十四蹄所投无差；回旋进退，莫不中节。然后舆轮之外可使无余辙，马蹄之外可使无余地；未尝觉峪之险，原隰之夷，视之一也。吾术穷矣。汝其识之！”见《列子·汤问篇》。张湛注曰：“夫行之所践，容足而已。足外无余而人不敢践者，此心不夷，体不闲故也。心夷体闲，即进止有常数，迟疾有常度苟尽其妙，非但施之于身，乃可行之于物。虽六辔之烦，马足之众，调之有道，不患其乱。故轮外恃无用之辙，蹄外不赖无用之地，可不谓然也。”对这则故事的讨论，可见钱钟书《管锥篇》第二册，第 508 页——译注）。

P.165 **提香**：瓦萨里，《名人传》，米拉内斯编辑，Ⅶ，452。瓦萨里所指的不细心的模仿者可能是冲着廷托雷托来的。后来，卡洛·里多尔菲〔Carlo Ridolfi〕在《艺术的奇迹》〔*Meraviglie d' arte*〕（威尼斯，1648 年），为廷托雷托的技术作了辩护。关于技术方面的问题，见伏伊特希·沃拉维卡〔*Vojtech Volavka*〕，《绘画与画家的笔法》〔*Painting and the Painter' s Brushwork*〕（布拉格，1954 年）。乔瓦尼·保罗·洛马佐〔Giovanni Paolo Lomazzo〕，《绘画，雕塑和建筑论文集》〔*Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura*〕，第 6 卷，第 62 章（第 1 版，1584 年），罗马，1844 年，Ⅱ，446。

卡雷尔·凡·曼德尔：《高贵自由绘画的基础》XⅡ，26（这一版的第 274 页，见第 136 页的引证）。

伦勃朗：阿诺尔德·霍布拉肯，《尼德兰男女艺术家列传》〔*De Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*〕（第 1 版，1718 年；海牙，1753 年），第 1 卷，第 269 页。

委拉斯克斯：安东尼奥·帕洛米诺·德·卡斯特罗-贝拉斯科〔Antonio Palomino de

Castro y Velasco〕《绘画博物馆和视觉尺度》〔*El Museo pictorico, y escala optica*〕，第3卷，第3章（第1版，1714年；马德里，1947年）。值此感谢恩里克塔·弗兰克福特〔Enriqueta Frankfort〕夫人提供的这条资料。

P.166 **两种手法**：见马尔科·博斯基尼〔Marco Boschini〕的《美丽的航海图》〔*La Carta del navegar pitoresco*〕（威尼斯，1660年），第296～297页。原文为诗：

vedo un impasto, un sprezzo de penelo,
Un certo che inefabile, e amirando,
Che sotol' cohio me va a bulegando
Si che scovegno dir: questo e' l piu iou belo
In fin quelo xe un sforzo, un voler far
Con tempo, con paciencia, e con amor:
E forsi anche a quel segno ogni Pitor,
Che habia bon' ochio ghe puol arivar
Ma l' ariva a la maniera, al trato
(Verbi gratia) del paulo del Bassan,
Del vechio, Tentoreto, e de Tician,
Per Dio, l' ecosa da deventar mato.

马尔科·博斯基尼《威尼斯出版的绘画综述》〔*Descrizione del tutte le pubbliche pitture della Citta di Venezia*〕，A.M. 扎内蒂〔A. M. Zanetti〕编辑（威尼斯，1733年），第11页。

P.167 **罗歇·德·皮尔**：《绘画原理》〔*The Principles of Painting*〕，英译本由一个画家译自*Cours de peinture par principes avec un balance des peintres*〔绘画原理及其画家的平衡〕（第1版，1709年；伦敦，1743年），第156页。

凯吕斯："La verite de cette operation de l' esprit est fondee sur la nature. En agissant ainsi, il flatte l' amour - propre de celui qu' il veut persuader. Loin de le degouter ou de le revoliter par une repetition detaillee, il le traite en bomme eclaire qui croit sentir et imaginer par lui - meme ce qu' on vient de lui suggerer."〔这种绘画的精神本质是建立在自然之上的。这样做能满足他所要说服的人的自尊心，不把每一个重要的细节画出，这是因为他把观者当作有欣赏力、有想象力的明智之人，能够接受他所暗示的东西〕安娜·克劳德·菲利普，凯吕斯伯爵，〔Anne Claude phillippe, Comte de Caylus〕，《论绘画和雕刻》〔*Discours sur la peinture et la sculpture*〕，A. 方丹〔A. Fontaine〕编辑（巴黎，1910年），第153页。值此感谢H. 莱斯塔〔H. Lester〕先生提供的这条资料。关于写作也有类似的见解，见德米特里的《风格论》222。

乔舒亚·雷诺兹：《演说集》〔*Discourses*〕（1769～1790；纽约和伦敦，1928年），第239～241页（第14次演说）。

P.168 J.E. **利奥塔尔**：《论绘画原理和准则》（日内瓦，1945年），第97页。

P.169 **铺填笔法**：莫里斯·格罗泽〔Maurice Grosser〕，《画家的眼睛》〔The Painter' s Eye〕（纽约，1955年），第66页以下。

艺术的新功能：见我的讲座“心理分析和艺术史”，见第 17 页注释。

现代艺术之谜：按照让·兰布尔〔Jean Limbourg〕为《让·迪比费作品目录》〔*Catalogue of Works by Jean Dubuffet*〕写的导论，这位艺术家所使用的方法的“首要原理”〔first principle〕是求助于观者的想象，“他可以给每幅画他想给予的意义……正因为如此，懒惰的人才不喜欢迪比费的画；因为这些作品有一半是要靠他们来完成的。”（钱钟书在《中国诗与中国画》一文中引证此页文字时，译 conjured up 为“幻出”，suggestion 为“含蓄不露”，unexpressed and inarticulate 为“未落迹象的景色”。见《七缀集》，第 10～11 页，上海古籍出版社，1985 年。——译者）。

第七章

P.170 **章首引文**：马克西穆斯·泰里乌斯〔Maximus Tyrius〕，《哲学论》〔*Philosophumena*〕，H. 霍拜因〔H. Hobein〕编辑（莱比锡，1910 年），第 123 页，第 124 页；见弗朗西斯科斯·朱尼厄斯的《古代文明国民的绘画》，第 344 页。

菲洛斯特拉托斯：见第 154 页。

图画读解：有些参考书目可见 M.D. 弗农的《视知觉的深入研究》，第 28～40 页和第 262 页。

威廉·詹姆斯：《与教师谈心理学，与学生谈生活中的一些理想》〔*Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals*〕（纽约和伦敦，1899 年），第 159 页（简称《与教师的谈话》——译注）。

P.171 **信息理论**：科林·彻里，《论人类的信息交流》。

选择功能：D.M. 麦凯，“意义在信息理论中的地位”〔The Place of Meaning in the Theory of Information〕，载《信息理论专题论文集》〔*Information Theory, a Symposium*〕，科林·彻里编辑（纽约和伦敦，1956 年），第 219 页。

P.172 **暗示方面的实验**：弗农，《视知觉的深入研究》，第 241 页；C.E. 奥斯古德，《方法和理论》第 640 页。一个关于热知觉的平行实验的描述，见 G.W. 威廉斯〔G. W. Williams〕的“正常状态和催眠状态下的暗示性”〔Suggestibility in the Normal and Hypnotic States〕，载《心理学档案》〔*Archives of Psychology*〕（1930 年）。

P.173 **宙克西斯和巴尔拉修**：普林尼，《博物史》XXXV，36。

P.174 **西奥恩的有声电影**：克劳迪乌斯·埃利亚努斯〔Claudius Aelianus〕，《诸事杂论》〔*Varia Historia*〕，Ⅱ，44。德拉克洛瓦在 1857 年 5 月 16 日的日记中评论了这个故事。

中国的理论：施蕴珍，《绘画之道》，第 2 卷，第 250～251 页。

P.175 **笔不到**：《绘画之道》，第 1 卷，第 104 页。

塔：据说是出自王维，见坂西志保〔Sakanishi〕的《神来之笔》〔*The Spirit of the Brush*〕（东方智慧丛书〔The Wisdom of the East Series〕；伦敦，1939 年），第 71 页。

阴影凹凸体：雷蒙德·科恩〔Raymond Cohn〕和迈克尔·埃斯特林〔Michael Estrin〕，

《101 种装饰字母》〔101 *Ornamental Alphabets*〕(纽约，1956 年)，第 83 页。

主观轮廓线：奥斯古德，《方法和理论》，第 232 页。

P.176 **X 射线**：G. 斯皮格勒〔G. Spiegler〕，《X 射线诊断的物理基础》〔*Physikalische Grundlag en der Rontgendiag nostik*〕(斯图加特，1957 年)，第 7 章，有参考书目。

"信则见"〔Believing is seeing〕：这个优秀的公式我借用自 M.L. 约翰逊〔M. L Johnson〕的"见即是信"〔Seeing' s Believing〕，载《新生物学》〔New Biology〕，XV (1953 年 10 月)，第 60 ~ 80 页。

巴尔拉修的线条：见第 119 页。

菲洛斯特拉托斯：αναλογια Jαῦτα, ὦ παῖ δεῖ γὰρ κλεπτεσθαι τους ὀφθαλμους τοῖs επιτηδειοls kυkλοls συγαπλόγταS.

〔这一切都是出自类推，因为眼睛在画面上有关部分巡视一周以后，肯定要受骗〕《论想象》〔*Imagines*〕Ⅰ.4。

威廉·莎士比亚：《鲁克丽丝受辱记》，第 204 节，第 1422 ~ 1428 行。〈此处用杨德豫先生译文，略有改动；见《莎士比亚全集》第 11 册，第 134 页 (北京，1984 年) ——译者〉这种相似性似乎没有被人注意；菲洛斯特拉托斯的名字在 T.W. 鲍德温〔T. W. Baldwin〕《论莎士比亚的诗歌的和十四行诗人文学遗传性》〔On the Literary Genetics of Shakespeare' s Poems and Sonnets〕〔厄巴纳，1950 年〕一书的丰富参考书目上没有出现。我希望我在别的地方能重新讨论这个问题。

P.177 **卡拉奇兄弟**：见 R. 维特科夫尔在 A.J. 艾尔等人的《信息交流研究文集》〔*Studies in Communication*〕中的文章；该书的导论为 B. 艾弗·埃文斯〔B. Ifor Evans〕撰写：Studies in Communication (信息交流研究中心，大学学院，伦敦，1955 年)。

P.179 **涂鸦画谜**：〈这是一位幽默画家为他的玩笑画所发明的术语，画者随便画几笔，然后让被问者猜他画的是什么。因为 droodle 这一术语同 doodle 有关，所以译为"涂鸦画谜"。——译者〉罗杰·普赖斯 (Roger Price)，《涂鸦画谜》〔Droodles〕(纽约，1953 年)；另见奥斯古德的《方法和理论》，第 214 页和阿恩海姆的《艺术与视知觉》第 33 页。

希尔德布兰德：《造型艺术中的形式问题》，第 5 页。

P.181 **惠斯勒论弗里恩**：根据威廉 (冈特〔William Gaunt〕《美学冒险》〔*The Aesthetic Adventure*〕(哈德兹沃思〔企鹅版〕，1957 年)，第 115 页。

P.182 **尼采**：见第 2 章，第 75 页。

P.185 **弗雷泽螺线**：梅茨格，《视觉原理》(第 2 版，美茵河畔法兰克福，1953 年)，第 18 页。我这样说并不意味着我的话可以消除这类错觉的神秘性。

吉布森：《视觉世界的知觉》，第 65 页。

罗伊·坎贝尔〔Roy Campbell〕：《打破了的记录》〔*Broken Record*〕(伦敦，1934 年)，第 27 页。

瓦萨里：《名人传》，米拉内斯编辑，第 4 册，第 9 页 (第三部分前言)。

巴尔巴罗："E la perfettione del' arte, fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s' intenda, quel che non si vede, anzi che l' occhio pensi di vedere, quello ch' egli vede,

che e un fuggir dolcissimo una tenerezza nell orizonte della vista nostra, che e, et non e, et che solo si fa con infinita pratica, et che diletta a chi non sa piu oltra, et fa stupire, chi bene l'intende."达尼埃莱·巴尔巴罗编辑的威特鲁威·波利奥〔Vitruvius Pollio〕的《建筑十书》〔I dieci libri dell'architettura〕(威尼斯, 1556年), 第八书, 第5章, 第188页。

P.186 **中国画论**:据说为王维, 见坂西志保的《神来之笔》, 第71页。

亨利·皮查姆:《绅士的修养》〔*The Compleat Gentleman… To which is added The Gentleman's Exercise*〕(伦敦, 1634年), 第39页。我采用了伦敦1661年版比较易认的拼法, 第339页。

P.187 **《坚贞不渝的王子》, 第一幕, 第一场**:收在《卡尔德龙剧作集》〔*The Dramas of Calderon*〕, 丹尼斯·弗洛伦斯·麦卡锡〔Denis Florence McCarthy〕(伦敦, 1853年), 第1卷, 第12~13页。

P.189 **弗农**:《视知觉的深入研究》, 第130页, 根据G.K.亚当斯〔G. K. Adams〕在《美国心理学杂志》XXX IV (1923年) 第359页上的文章。

叶子还是驴子? 弗农, 《视知觉》第130~131页。根据知觉理论对类似实验的详细讨论, 见杰罗姆.S.布鲁纳, 利奥·波斯特曼和约翰·罗德里格斯〔John Rodrigues〕, "预测与色彩知觉"〔Expectation and the Perception of Color〕, 载《美国心理学杂志》(德克萨斯, 奥斯汀), LXIV (1951年), 第216~227页, 重印在戴维.C.比尔兹利和迈克尔·沃特海姆尔编辑的《知觉中的读解》(纽约和伦敦, 1958年)。

P.191 **读解物像**:内省分析的佳例见让-保罗·萨特〔Jean-Paul Sartre〕, 《想象的心理学》〔*The Psychology of Imagination*〕(伦敦和纽约, 1950年), 第43页。另见卡尔·霍费尔〔Kar Hofer〕, 《论造型艺术中的合法性》〔*Uber das Gesetzliche in der bildenden Kunst*〕(柏林, 1956年), 第49~51页, 以及G. T. 巴斯韦尔〔G. T. Buswell〕, 《人们怎样看画》〔*How People Look at Pictures*〕(芝加哥, 1935年), 该书论述了眼睛的运动。

虚像的活性化: 弗农, 《视知觉》, 附录B。

最近关于暂留性的实验: C. 费希尔〔C. Fisher〕, "梦和知觉: 知觉的前意识和最初样式在梦的形成中的作用"〔Dreams and Perception, the Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation〕, 载《美国心理分析协会杂志》〔*Journal of the American Psychoanalytic Association*〕, Ⅱ (1954年), 第389~445页。

抛弃错误读解: 古德蒙德·史密斯〔Gudmund Smith〕, "视知觉, 跨时间的事件"〔Visual Perception, an Event over Time〕, 载《心理学评论》, LXIV (1957年9月), 带有参考书目。这里援引的两篇论文证实了安东·埃伦茨威格在《艺术的视觉和听觉的心理分析》(伦敦, 1953年) 一书中所作的有趣的内省描述, 尽管不一定就支持了他的解释。

画谜: R.S.伍德沃思和哈洛德·施洛斯伯格, 《实验心理学》, 第716页, 有参考书目。

指示手的物像：E.E. 琼斯〔E. E. Jones〕和 J.S. 布鲁纳，“外形视觉运动中的预测”〔Expectancy in Apparent Visual Movement〕，载《美国心理学杂志》，XLV（1954年），第 157～165 页。S.E. 卡登〔S. E. Kaden〕，S. 瓦普纳〔S Wapner〕和 H. 维尔纳〔H. Werner〕，“相貌知觉研究Ⅱ；图画，物体的方向动力的作用以及文字在外形平面位置上的作用”〔Studies in Physiognomic Perception Ⅱ：Effects of Directional Dynamics of Pictures, Objects and of Words on the Position of the Apparent Horizon〕，载《心理学杂志》，XXXⅠX（1955 年 1 月），第 61～70 页。

菲力普·安吉尔：《绘画艺术赞》〔*Lof der Schilder – Konst*〕（莱顿，1642 年）图纸 41 页。对于这种效果的讨论见托勒密的《光学》，第 12 页上注释所引那个版本的第 55 页。

P.192 **动性与空间**：汉斯·沃利奇〔Hans Wallach〕，D. N. 奥康内尔〔D. N. O’connell〕和乌尔里克·尼瑟尔〔Ulric Neisser〕，“三维形式的视知觉的记忆作用”〔The Memory Effect of Visual Perception of Three – dimensional Form〕，载《实验心理学杂志》〔*Journal of Experimental Psychology*〕，XLV（1953 年 5 月），第 360～368 页；有趣的讨论见梅茨格的《视觉原理》，第 448～455 页。

P.193 **潜在的生存空间**：关于某些历史性结果，见本书第 118～120 页和第 131 页，以及我对 J. 博多尼〔J. Bodonyi〕的评论，他的论文见“金色底子在古典后期绘画构图中的产生及其意义”〔Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spatantiken Bildkomposition〕，载《艺术史文献评论集》〔*Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*〕，Ⅴ（1932～1933 年），特别是第 74 页。

P.194 **伦勃朗**：约翰·普勒舍〔Johann Plesch〕，《伦勃朗中的伦勃朗》〔*Rembrandts within Rembrandts*〕，爱德华·菲茨杰拉德〔Edward Fitzgerald〕译（纽约，1953 年）。

P.200 **多义的手**：参阅 M.L. 约翰逊〔ML. L. Johnson〕在《新生物学》上的文章，见第 176 页上的引证。

P.201 **元语言**：参阅 A. 塔尔斯基的论文，见第 59 页上的引证。

第八章

P.204 **章首引文原文**：“Naturalis quidem compositio visus res est mirabilis in casu suo qui ordinate fit cum extensione sua, et sensibilitate quam exhibet videndi et discernendi diversitates subjectarum figurarum, quomodocumque posite fuerint. Facit autem hoc velociter, sine trarditate aut intermissione, et utitur diligenti ratiocinacione cum mirabili virtute fere incerdibili, et agit hec insensibiliter propter celeritatem suam.…… Sensus ergo, cum non poterit videre subiectam rem eo modo qui ei cenvenit, cognoscit eam per manifestationem ceterarum diversitatum. Et sic quandoque apparet ei res vere, et quandoque ymaginatio falsa……”托勒密，《光学》，Bk Ⅱ，第 74 页和 136 页，引文根据阿尔贝·勒热纳编辑的《克劳迪乌斯·托勒密的光学》（卢万，1956 年），第 50 页和第 81 页。

菲洛斯特拉托斯：见第 154 页。

P.205 **最近关于透视的论著**：对传统透视法的批评在下述著作中得到了促进，G. 豪克〔G. Hauck〕，《多立安风格中的主观透视与平面弯曲》〔*Die subjektive perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen styls*〕（斯图加特，1879 年），和《绘画透视》〔*Die malerische perspektive*〕（柏林，1882 年）。欧文潘诺夫斯基的“作为象征符号形式的透视法”〔Die Perspektive als symbolische Form〕，载《瓦尔堡图书馆学术报告集》〔*Vortrage der Bibliothek Warburg*〕（1924 ~ 1925 年），则对它作了哲学上的加固。对潘诺夫斯基解释的进一步发展和运用见约翰·怀特〔John White〕的《图画空间的起源与再生》〔*The Birth and Rebirth of Pictorial Space*〕（伦敦，1957 年）。他们和另外的批评家对投射透视的研究结论受到的挑战，见 M.H，皮伦尼〔M.H. Pirenne〕的“莱奥纳尔多·达·芬奇的透视理论的科学基础”〔The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective〕，载《英国科学哲学杂志》〔*British Journal for the Philosophy of Science*〕，第 3 卷；第 10 期（1952 年），以及德乔·乔塞菲〔Decio Gioseffi〕《人为的透视》〔*Perspective Artificialis*〕（古代艺术史和现代艺术史学会〔Istituto di Storia dell'arte antica e moderna〕，No. 7；的里雅斯特，1957 年），乔塞菲的历史性论证和逻辑性论证不能轻易地忽视掉。

P.206 M.C. **埃舍尔**：见《阿姆斯特丹市立博物馆目录》〔*Catalog ue of the Stedelijk Museum Amsterdam*〕，No. 118（1954 年秋季），和 L.S. 彭罗斯〔L. S Penrose〕与 R. 彭罗斯〔R. Penrose〕的“不可能的物体：一种特别类型的视错觉”〔Impossible Objects: A Special Type of Visual Illusion〕，载《英国心理学杂志》，XLIX（1958 年）。

P.209 **赫伯特·里德**：《雕塑的艺术》〔The Art of Sculpture〕（纽约〔伯林根丛书 XXXV：3〕，和伦敦，1956 年）第 66 页以下。

实验室里的乱真之作：威廉 .H. 伊特尔森〔William H. Ittelson〕，《在知觉中的艾姆斯演示》〔*The Ames Demonstrations in Perception*〕（普林斯顿，1952 年），有参考书目。

P.210 **知觉并非揭示**：小 A. 艾姆斯，“旋转的不规则四边形”〔The Rotating Trapezoid〕，收在 F.P. 基尔帕特里克〔F. P. Kilpatrick〕编辑的《从相互影响的观点看人类的行为》〔*Human Behaviour from the Transactional Point of View*〕（新罕布什尔州，汉诺威，1952 年）第 65 页。另见威廉 .H. 伊特尔森和弗兰克林·P. 基尔帕特里克，“知觉中的实验”〔Experiments in Perception〕，载《科学的美国人》〔*Scientific American*〕（纽约），185（1952 年），重印在戴维 .C. 比尔兹利和迈克尔·沃特海姆尔的《知觉论文选读》（纽约和伦敦，1958 年），特别是最后的几段。

P.211 **“我们不能拐过角落看东西”**：我从 M.H. 皮伦尼先生那儿得到了这个公式，他的论文见第 205 页引证。

P.213 **歪像**：见朱尔吉斯·巴尔特律赛提，《歪像；或奇怪的透视》（巴黎，1955 年）。

P.214 **柏拉图的反对**：《智者篇》，见第 161 页引证。

穹隆状天空：赫尔曼·冯·黑尔姆霍茨，《生理光学手册》〔*Handbuch der physiologischen Optik*〕（汉堡和莱比锡，1896 年），Ⅲ，No.28，第 673 页；No.30，第 775 页。

P.215 **悖论的结果**：见怀特《图画空间的起源与再生》（见第 205 页引证），第 14 章，特别是

第 209 ~ 210 页及其引证。

P.217 **知觉的旋律**：詹姆斯 .J. 吉布森，“动物的视觉控制移动和视觉定向”〔Visually Controlled Locomotion and Visual Orientation in Animals〕，载《英国心理学杂志》，XLIX（1958 年）。罗杰·欣克斯简要而又例证清晰地讨论了它的实用方面，见他的“小孔窥像和移动的眼睛”〔Peepshow and Roving Eye〕，载《建筑评论》〔*Architectural Review*〕（伦敦），CXV Ⅲ（1955 年 9 月），第 161 ~ 164 页。

P.218 **弯曲的绳子**：黑尔姆霍茨，《生理光学手册》（见第 214 页引证），Ⅲ，No. 28，第 686 页。

取自建筑学的论据：见豪克《多立安风格中的主观透视与平面弯曲》，见第 205 页注释。

莱奥纳尔多论镜子：《绘画论》，麦克马洪编辑，第 432 节。

“观察那些差异”：诺曼 .L. 芒恩〔Norman L. Munn〕，《心理学：人类判断的基础》〔*Psychology*：*The Fundamentals of Human Adjustment*〕（波士顿，1946 年），第 331 页，另见本书第 5 章，第 148 页。

P.219 **大小距离关系**：一个巴比伦的例子，即伊塔纳〔Etana〕飞奔天堂，见舍费尔的《论埃及艺术》，第 84 页，附录，第 348 ~ 349 页；另见怀特的《图画空间的起源与再生》（第 205 页引证），第 127 ~ 128 页及导论。

深海潜水器：见 1957 年秋英国学术协会在都柏林开会的新闻报道。

“彼处彼物”：伊特尔森，《知觉中的艾姆斯演示》（见第 209 页引证），第 21 页以下。

主语-谓语特性：A. 普林茨·奥尔斯佩格〔A. Prinz Auersperg〕，根据维克托·冯·魏茨泽克〔Viktor von Weizsacker〕的《格式塔圆：感觉与运动统一论》〔*Der Gestaltkreis*：*Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*〕（第 4 版，斯图加特，1950 年），第 87 页。

空间的后像：见伍德沃思和施洛斯伯格的《实验心理学》第 487 ~ 488 页上对埃莫尔特法则〔Emmert's Law〕的讨论。

P.221 **格式塔学派**：阿恩海姆，《艺术与视知觉》特别是第 205 ~ 206 页，以及沃尔夫冈·梅茨格的著作。不过，也要参见 E.C. 托尔曼和 E. 布伦斯维克合作的论文，第 24 页的注释提到了这篇论文。

P.225 **威廉·霍格思**：《美的分析》〔*The Analysis of Beauty*〕（第 1 版，1753 年），约瑟夫·柏克〔Joseph Burke〕编辑（牛津，1955 年），第 110 ~ 111 页。

凹形和凸形：霍格思，同上，第 117 页。

柏拉图：《理想国》X，602D，保罗·肖里英译（LCL，1930 ~ 1935 年），Ⅱ 449。

P.226 **多义楼梯**：用视觉图画作的说明见 M.C. 埃舍尔的石版画《相关性》〔*Relativity*〕，作品目录（见第 206 页引证）第 29 号。

P.227 **牧野良夫**：〈音译〉《当我小的时候》〔When I was a Child〕（波士顿，纽约，伦敦，1912 年），第 272 ~ 274 页。

P.228 **约翰·拉斯金**：《现代画家》，第 1 册，第 2 卷，第 1 部分，第 2 章。

卡特林的说明：乔治·卡特林，《关于北美印第安人的生活方式，风俗和条件的通信和笔记》〔*Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians*〕（伦敦，1841年；纽约，1842～1844年），英国版，第2卷，第190～194页。

有阴影的面部：类似的误解故事见吕西安·阿里亚〔Lucien Arreat〕的《绘画心理学》〔*Psychologie du peintre*〕（巴黎，1892年），第80页；尤利乌斯·冯·施洛塞尔《序曲》（柏林，1927年），第211页；舍费尔，《论埃及艺术》，第92页；以及乔伊斯·卡里，《艺术与现实》（纽约和剑桥，1957年），第67页。

中国画论：据说出于韩非（公元前233年卒），见坂西志保，《神来之笔》，第19页。

P.229 **来自左侧的光**：梅茨格，《视觉原理》，第377页以下；J.J.吉布森，《视觉世界的知觉》，第99页。

P.231 **爱因斯坦和变形虫**：K.R.波普尔，“科学的哲学”，载《本世纪中期的英国哲学》（见第213页引证），第179页。参考书目见我的本书导论，第23页以下。

策略：这个术语在体育比赛中使用着。在J.S.布鲁纳，J.J.古德诺〔J. J. Goodnow〕和G.A.奥斯汀〔G. A. Austin〕的《思维研究》〔*A Study of Thinking*〕（纽约和伦敦，1956年）中被用于心理学。

简单性的价值：K.R.波普尔，《科学发现的逻辑》（纽约和伦敦，1959年），特别是第7章和附录Ⅷ。我建议从这个方面 解释格式塔学派的发现，这与朱利安 .E.霍克伯格〔Julian E. Hochberg〕的结论不谋而合，见他的“格式塔革命的影响：康奈尔知觉专题讨论会”〔Effects of the Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception〕，载《心理 学评论》，LXIV（1957年），重印在D.C.比尔兹利和迈克尔·沃特海姆尔编辑的《知觉论文选读》（纽约和伦敦，1958年），特别是注释4，提到了克勒的倒视〔inverted vision〕实验。

P.232 **沃恩·科尼什**〔Vaughan Cornish〕：《风景与视觉》〔*Scenery and the Sense of Sight*〕（剑桥，1935年），第61页。另见第214页注释中提及的黑尔姆霍茨的一段。

质地：吉布森，《视觉世界的知觉》，特别是第5章和第6章。

序列次序：吉布森，《视觉世界的知觉》，特别是第7章；汉斯·沃利奇和D.N.奥康内尔，“活动深度效果”〔Kinetic Depth Effect〕，载《实验心理学杂志》，XLV（1953年），第205～217页，以及第217页注释所引的吉布森的论文。

知觉和运动的统一：维克托·克·魏茨泽克，《格式塔圆》，见第219页注释。

P.233 **多余度**：彻里，《论人类的信息交流》，第5章，第4节。

乱真之作一定是平面的：J.E.利奥塔尔，《论绘画原理和准则》（日内瓦，1781年，现代版，1945年），第1章。

P.234 **用眼睛跟着我们的图画**：早期的例子见第96页。对这种错觉的正确解释由被托勒密作出，见他的《光学》，Bk. Ⅱ，133（第204页注释中提的那个版本的第7页）：“Putatur etiam quod ymago faciei depicte in tabulis respiciat parum in aspicientes illam sine motu ipsius ymaginis quoniam vera respectio non dinoscitur nisi per stabilitatem forme

eiusdem visibilis radii qui cadit super depictam faciem. Visibilis ergo sensus non novit hoc, sed respectio fit ad locum radii qui est propinquus axi tantum, quoniam ipse partes faciei aspiciunitur per radios visus qui sunt ordine consimiles. Cum ergo aspiciens elongabitur, putat quod ymago respiciat cum eo respiciente."〔人们还相信一幅画板上画的面部尽管实际上没有移动，但似乎还是在看着观看者：这是因为视线实际方向只是从落在面部上的视线的严格形状上推出来的。可是，视觉感并没意识到这点，它只与离中轴最近的位置发生联系，这是因为视觉是通过同类型的视线看面部的各个部分。所以，当观看者走开时，他还认为面部正在看着他回头看的那个中心点。〕〈贡布里希对此段的解释如下：我们在移动时，一幅画看上去好像会转向我们，这是因为我们没有意识到它不是三维的，比如，不是一座雕像。假如是一座雕像，那么，当我们离开正中时，我们便越来越从边上看着它。在看平面的画时我们也指望会发生这种现象，然而，由于这时不会出现这种现象，于是，我们便错误地认为，人脸在转向我们。(引自贡布里希 1987 年 6 月 26 日答复范景中的信)〉关于最近对错觉的讨论，见 W.H. 沃拉斯顿〔W. H. Wollaston〕，"在画中眼睛的明显方向"〔The Apparent Direction of Eyes in Painting〕，载《皇家学会哲学汇刊》(伦敦，1924 年)，以及 A. 诺伊迈尔〔A. Neumeyer〕，"图画中向外看的形象"〔Die aus dem Bilde blickende Figur〕，载《艺术年鉴》〔*Kunstchronik*〕Ⅶ (1954 年)，287。

P.235 **伯纳德·贝森**：见本书导论，第 14 页。

但丁：《炼狱篇》〔*Purg atorio*〕X，58～63.

P.236 **A·C·卡特勒梅尔·德·坎西**〔A.C.Quatremere de Quincy〕：《论美术的本质、目的及模仿的手段》〔*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts*〕(巴黎，1823 年)，第 128 页；J.C. 肯特〔J. C. Kent〕的英译本名：*An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts* (伦敦，1837 年)，第 147 页。这里用的是我自己的译文。

莫里斯·德尼：《理论》〔*Theories*〕(巴黎，1913 年)。

P.237 **黑人**：梅茨格，《视觉原理》，第 313 页；吉布森的《视觉世界的知觉》第 181 页以下讨论了一个类似的设计。

儿童较少受这种错觉支配：A. R. E. 查普尼斯〔A. R. E. Chapanis〕，W. R. 加纳〔W. R. Garner〕和 C.T. 摩根〔C. T. Morgan〕，《应用实验心理学》〔*Applied Experimental psychology*〕(纽约和伦敦，1949 年)，第 113 页。

P.238 **康拉德·冯·朗格**〔Konrad von Lange〕：《艺术的本质》〔*Das Wesen der Kunst*〕(第 2 版，柏林，1907 年)，第 383 页，第 385 页。

P.239 **立体主义与空间**：关于对某些早期公式的引用和批评，见克里斯托弗·格雷〔Christopher Gray〕，《立体主义的美学理论》〔*Cubist Aesthetic Theories*〕(巴尔的摩，1953 年)。从这些方面对立体主义最站得住脚的解释是丹尼尔·亨利·卡恩韦勒〔Daniel Henry Kahnweiler〕的《立体主义的兴起》〔*The Rise of Cubism*〕(纽约，1949 年)。关于近来提出的的立体主义目标的公式，即"不靠错觉主义去发现一种再现空间和体积的手段"〔to discover a means of representing space and volume without re-

course to illusionism〕，见道格拉斯·库珀〔Douglas Cooper〕为1956年在伦敦塔特美术馆〔Tate Galley〕举办的乔治·布拉克作品展览的目录所写的导言，第10页。

立体主义和希尔德布兰德：卡恩韦勒先生在一封信中善意地告诉我，他在以后才知道希尔德布兰德的书。他不知道是否有哪些早期的立体派宣传家知道这本书。

矛盾的线索：温恩罗普·贾金斯〔Winthrop Judkins〕描述了一些这类他称之为"彩虹色"〔iridescence〕的效果，见他的"立体主义的再解释"〔Towards a Reinterpretation of Cubism〕，载《艺术通报》〔*The Art Bulletin*〕，XXX（1948年）。

P.240 **空间的不一致性**：在这一游戏中的现代专家是M.C.埃舍尔。见图210和第206页的注释。

P.244 **行动画家**：对此的早期解释，见哈罗德·罗森堡〔Harold Rosenberg〕，"美国行动画家"〔The American Action Painters〕，载《艺术新闻》〔*Art News*〕，1952年12月。

第九章

P.246 **章首引文原文**："Je naher die Hieroglyphe – und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe-dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt，desto grossere Phantasietatigkeit war erforderlich，sie zu erfinden."马克斯·利贝曼，"绘画中的想象"，《论文集》〔*Gesammelte Schriften*〕（柏林，1922年），第41页。

罗杰·弗莱：《英国绘画论集》，〔*Reflections on British Painting*〕（伦敦，1934年），第134～135页。

P.247 **从图式的到印象主义的**：见我的著作《艺术的故事》和第76页以及第99页的注释中提到的材料。关于印象主义的参考书目，见约翰·雷华德的标准著作〔standard work〕《印象派画史》。

P.250 **约翰·拉斯金**：《素描基础》，第5段注释。

P.251 **贝克莱**：博林，《感觉和知觉》，第5页以下，和本书的导论，第13页。

塞尚论莫奈：昂布鲁瓦兹·沃拉尔〔Ambroise Vollard〕，《保罗·塞尚》〔Paul Cezanne〕（巴黎，1914年），第88页。

盲人获得知觉：这类资料被收集在马里乌斯·冯·森登〔Marius von Senden〕的《手术后的先天性盲人的空间与形式理解》〔*Raum und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen*〕（莱比锡，1932年）。对于这一材料的不同解释，见赫布《行为的组织》和吉布森《视觉世界的知觉》。

P.252 **感觉和知觉**：博林，《感觉和知觉》，第12页以下。

P.253 **阿尔贝蒂**：见第13页注释。

莱奥纳尔多：里希特编，《莱奥纳尔多·达·芬奇著作集》，第83节。

镜子：见本书导论，第5页。

P.254 **一切思维都是分门别类**：见本书导论，特别是第23页、第24页的注释。

"感知的大小是相对的"：E.G.博林，"吉布森视域"〔The Gibsonian Visual Field〕，

载《心理学评论》，LIX（1952年），第246页。

P.255 **赫伯特·里德**：《当今艺术》（修订版，纽约和伦敦，1948年），第4章。

H. **索利斯**："向实物的感知性回归"〔Phenomenal Regression to the Real Object〕，载《英国心理学杂志》，XXⅠ（1931年），第339～359页；XXⅡ，第1～30页。

恒常性与中世纪光学：见汉斯·鲍尔，"以海桑光学为基础的海桑心理学"，第60页，根据《海桑》〔*Alhazen*〕，第2卷，第36页，以及赫西尼亚斯·登·杜斯哈特，《洛伦佐·吉贝尔蒂关于中世纪光学的三种评论》，第77页；见第12页和第13页的注释。

P.256 **奥斯古德**：《方法和理论》，第284页。

移动实验：埃文斯，《色彩导论》，第149页。

P.258 **把世界看成一幅画**：对这种经验的一个著名描述是歌德的《诗与真》〔Dichtung und Wahrheit〕，第2部，第8卷；早期的例子参阅我的论文"文艺复兴时期的艺术理论和风景画的发展"，见第157页注释。

塞尚的劝告：《塞尚书信集》〔*Cezanne's Letters*〕，约翰·雷华德编辑（伦敦，1941年），第234页。关于法国的艺术教学方法，见奥拉斯·勒科·德·布瓦博德兰〔Horace Lecoq de Boisbaudran〕，《给一位年轻教授的信》〔*lettres a un jeune Professeur*〕（巴黎和阿布维尔，1874年）；L.D. 卢亚德〔L. D. Luard〕的英译本名为：*The Training of the Memory in Art and the Education of the Artist*〔艺术中的记忆训练和艺术家的教育〕（伦敦，1911年）。

P.260 **错觉是通则**：梅茨格，《视觉原理》，第7章。

"错觉在心理学中并无立足之地"：博林，《感觉和知觉》，第238页。

扩散效应：埃文斯，《色彩导论》，第181。

拉斯金：《素描基础》，第152段。

P.261 **遗觉官能**：参考书目见伍德沃思和施洛斯伯格，《实验心理学》，第722页；在艺术史上的应用见G.A.S斯尼吉德〔G. A. S. Snijder〕《希腊艺术，说明的尝试》〔*Kretische Knst*，*Versuch einer Deutung*〕（柏林，1936年）；H. 舍费尔在《论埃及艺术》第99页中对此作了较为怀疑性的评价。

把大量相互关系保留在心灵里：L. S. 赫恩肖〔L. S. Hearnshaw〕，"暂时的综合与行为"〔Temporal Integration and Behaviour〕，载《英国心理学协会通报》，1956年9月（有参考书目）。温斯顿·邱吉尔，《作为消遣的绘画》（伦敦，1948年；纽约，1950年），第23页，以及阿尔弗雷德·H. 巴尔的《马蒂斯》〔*Matisse*〕（纽约，1951年），第122页。

P.262 **山脉**：梅茨格，《视觉原理》，第153页。

塞尚和照片：见第56页注释。

塞尚：迈耶·夏皮罗，《保罗·塞尚》〔*Paul Cezanne*〕（纽约和伦敦，1952年）。

P.263 **罗朗·弗雷阿尔·德·尚布雷**〔Roland Freart de Chambray〕：《绘画至善观》（芒市，1662年），第20页。

P.264 **刺激集中**：弗农《视知觉》，第145页。

布拉克论多义性：见1957年12月1日《观察家》〔*The Observer*〕报上刊载的布拉克对约翰·理查森〔John Richardson〕的叙述。

康拉德·菲德勒：见第13页注释。

调动图画记忆：在康拉德·冯·朗格，《艺术的本质》（第2版，柏林，1907年），第456～457页。

P.265 **温斯顿·邱吉尔爵士**：见第33页注释。

罗歇·德·皮尔："关于色彩的对话"〔Dialogue sur le Coloris〕（1673年），见《关于绘画鉴赏的谈话》〔*Conversations sur la Connoissance de la peinture*〕（1677年），第61页。值此感谢珍妮弗·蒙塔古〔Jennifer Montagu〕小姐提供的这条资料。

如画：克里斯托弗·赫西，《如画》（伦敦和纽约，1927年），以及N. 佩夫斯纳的"理查德·佩恩·奈特"〔Richard Payne Knight〕，载《艺术通报》，1949年。

康斯特布尔：讲座见莱斯利《回忆录》第323页。

P.267 **博蒙特**：见第40页注释。

每一片树篱中的盖恩斯巴勒：见莱斯利《回忆录》第9页上康斯特布尔的话。

P.268 **盖恩斯巴勒的摹品**：玛丽·伍德尔〔Mary Woodall〕，《盖恩斯巴勒的风景素描》〔*Gainsborough's Landscape Drawings*〕（伦敦，1939年）。

海因里希·沃尔夫林：《艺术史的基本概念》，第249页。

莱斯利论康斯特布尔：C·莱斯利，《青年画家手册》〔*A Handbook for Young Painters*〕（伦敦，1855年），第274页。

P.271 **白蜡树**：莱斯利，《回忆录》，第239页。

康斯特布尔论寇普：同上，第234～235页。

康斯特布尔论风景画：见第27页。

波普尔：见第23页以下注释。

P.272 **亨利·里克特**：《日光，绘画艺术的新发现，它对美术哲学以及对伊曼努尔·康德最初分析的人类心灵的启发》〔*Daylight, a Recent Discovery in the Art of Painting, with Hints on the Philosophy of the Fine Arts and on that of the Human Mind as first dissected by Immanuel Kant*〕（伦敦，1817年），第2～3页。参考书目见W. 舍内《论绘画中的光线》，见本书第30页引证。

P.273 **勒科·德·布瓦博德兰**：见卢亚德的英译本：《艺术中的记忆训练和艺术家的教育》（第258页注释），第301页。

马内与拉斐尔：欧内斯特·塞斯诺〔Ernest Chesneau〕，《现代艺术与艺术家》〔*L'Art et les artistes modernes*〕（巴黎，1864年），第190页；雷华德，《印象派画史》，第151页。这幅版画的知名度得到了弗雷阿尔·德·尚布雷的证实，他曾以此作为完美构图的例子。（见本书第263页引证）

P.274 **马内的试错法**：关于这个方面的一页精彩描述见于乔伊斯·卡里的《艺术与现实》（纽约和剑桥，1958年）第86页，如果我在写作本书期间知道这段话，我一定会引用它。

一次做一事：见我的讲座《拉斐尔的椅中圣母》〔Raphael's Madonna della Sedia〕

（牛津，1956年），第22～23页。

P.275 **西塞罗**：见本书第9页的引证。康斯特布尔把这一段作为他的《各种风景题材》（伦敦，1832年）中一章的章首引文。

P.276 **安德烈·马尔罗**：《寂默之声》，第279页。

真实之路上的原罪：我从K. 波普尔那里得到了这个解释。

吉布森：《视觉世界的知觉》，第11章。

跳跃的松鼠：N. 帕斯托〔N. Pastore〕，“对觉察是后天习得的理论的验证”〔An Ezamination of the Theory That Perceiving Is Learned〕，载《心理学评论》，LX Ⅲ（1956年9），第309页。

先天主义对经验主义：根据O.L. 赞格威尔，“心理学”〔Psychology〕，载《现代知识的新纲要》〔*The New Outline of Modern Knowledge*〕，阿兰·普赖斯-琼斯〔Alan Pryce-Jones〕编辑（纽约和伦敦，1956年），第173页。先天主义者似乎因为斯佩里〔Sperry〕对动物的实验而取得了一次重要的成功。另见埃克哈特·H. 赫斯〔Eckhard H. Hess〕，“小鸡的空间知觉”〔Space Perception in the Chick〕，载《科学的美国人》（纽约），195（1956年），重印在戴维·C. 比尔兹利和迈克尔·沃特海姆尔编辑的《知觉论文选读》（纽约和伦敦，1958年）。

P.277 **伯纳德·贝伦森**：《观看和知道》〔*Seeing and Konwing*〕（伦敦，1953年）。

J.J. **吉布森**：视觉范围和视觉世界”〔*The Visual Field and the Visual World*〕，载《心理学评论》，LIX（1952年），第148～151页。

第十章

P.279 **章首引文**：刘易斯·卡罗尔，《爱丽丝漫游奇境记》，第6章。

普林尼和瓦萨里：见本书导论，第9～10页。

P.280 **瓦萨里论提香**：见第165页注释。

伦勃朗的技术：A.P. 劳里〔A. P. Laurie〕，《伦勃朗和伦勃朗派的笔法》〔*The Brushwork of Rembrandt and His School*〕（伦敦，1932年），以及伏伊特希·沃拉维卡〔Vojtech Volavka〕，《画与画家的笔法》〔*Painting and the Painter's Brushwork*〕（布拉格，1954年）。

中国人的公式：见第175页。

P.281 **凡·艾克的质感**：见第185页注解。

洛马佐：见理查德·海多克〔Richard Haydock〕的英译本《奇特的绘画，雕刻和建筑短论》〔*A tracte Containing the Arts of Curious Paintings, Carvings and Building*〕（牛津，1958年），第136页。

P.282 **阿尔贝蒂**：《论绘画》，亚尼特塞克编辑（第2册），第121页。

马克斯·J. 弗里德伦德尔：《论艺术和鉴赏》，第217页（参见英译本第238页）。

读解面孔：对一个著名的用图式化面孔进行的实验的讨论和解释，见埃冈·布伦

斯维克的《知觉与心理实验的再现性设计》〔*Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*〕(第2版，伯克利，1956年)，第100页以下。

摩娜丽萨的微笑：见乔治·博厄斯，“趣味史中的摩娜丽萨”〔The Mona Lisa in the History of Taste〕，载《无翼飞马》〔*Wingless Pegasus*〕(巴尔的摩，1950年)；关于其他的例子(以及一部分参考书目)，见我的长篇论文《波蒂切利的神话》〔Botticelli's Mythologies〕，载《瓦尔堡和考陶尔德学院学报》，VⅢ(1945年)，第11～12期。

P.284 R. **特普费尔**：在日内瓦，人们对特普费尔及其派别的强烈兴趣仍未停止，阿尔贝·斯基拉百年纪念版〔Editions des Centenaire Albert Skira〕发行了《鲁道夫·特普费尔作品精选》〔*Petite Collection Rodolphe Topffer*〕，皮埃尔·凯尔〔Pierre Cailler〕和亨利·达雷尔〔Henri Darel〕编辑，其中收有这位艺术家的作品及其别人对他的评论。

鲁道夫·特普费尔：《相貌论》〔*Essai de physiognomie*〕(日内瓦，1845年)；见《R.特普费尔全集》〔*Oeuvres completes de R. Topffer*〕，皮埃尔·凯尔和H.吉勒〔H. Giller〕编辑，XI(日内瓦，1945年)，第14页。

P.286 **特普费尔的模仿者**：第一位是卡姆(阿梅代·德·诺埃)〔Cham (Amedee de Noe)〕，关于他与特普费尔的交往见F.里贝尔〔Ribeyre〕的《卡姆的生平及作品》〔*Cham, sa vie et son oeuvre*〕(巴黎，1884年)和拉贝·雷拉夫〔L'Abbe Relave〕的《特普费尔的生平及作品》〔*La Vie et les oeuvres de Topffer*〕(巴黎，1886年)，特别是第194页。这些资料只在本书的这一版有，我得感谢大卫·M.孔兹尔〔IDavid M. Kunzle〕先生为我提供这些资料。

P.288 **天生的反应**：见第86页以下的注释。

P.289 **漫画**：E.H.贡布里希和恩斯特·克里斯，《漫画》〔*Caricature*〕〔哈蒙兹沃思(企鹅版)，1940年〕，和“漫画原理”〔*The Prindiples of Caricature*〕(第一次发表于1938年)，收在恩斯特·克里斯的《艺术中的心理分析探索》(纽约，1952年)，有参考书目。

P.290 **菲利波·巴尔迪努奇**：“漫画”〔Caricare〕，收在《设计艺术中的托斯卡纳语汇》〔*Vocabulario Toscano dell'arte del disegno*〕(佛罗伦萨，1681年)。

P.292 **阿诺尔德·霍布拉肯**：《尼德兰男女艺术家列传》(第1版，1718年；海牙，1753年)，第1卷，第263～267页。霍布拉肯关于表现理论的论据来自乔瓦尼·彼得罗·贝洛里的“理念”(1664年)，见贝洛里的《现代画家，雕刻家和建筑家传记》〔*Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*〕(罗马，1672年)，第9页；“理念”的英译本见第133页注释。

P.293 **奥托·贝内施**：《伦勃朗的素描：编年评注目录》〔*Rembrandt Drawings: A Critical and Chronological Catalogue*〕(伦敦，1954年)，Ⅱ，113(目录，C5)。

P.294 **莱奥纳尔多·达·芬奇**：《绘画论》，麦克马洪编辑，第2卷，第415节。

莱奥纳尔多的乱画之作：见我的关于莱奥纳尔多怪诞头像的论文，见第83页引证。

P.295 **勒布伦**：伦敦的珍妮弗·蒙塔古关于勒布伦的理论和实践的博士论文，现存伦敦大

学图书馆。

霍格思：《美的分析》草稿，J. 伯克编辑（伦敦，1955 年），第 185 页。

霍格思论漫画：在版画《法官席》〔The Bench〕上的题词。

P.296 **科曾斯的一套方法**：见保罗·奥派，《亚历山大·科曾斯和约翰·罗伯特·科曾斯》（伦敦，1952 年）。

P.297 **弗朗西斯·格罗斯**：《漫画画法规则》〔*Rules for Drawing Caricature*〕（伦敦，1788 年）。

P.298 **杜米埃酷似其画的人物**："Il se representait continuellement lui-meme, sans doute à son insu. Cétait toujours son nez! -et quel nez en virgule! et ses petits yeux penetrants et luisants comme les diamants."〔他不停地再现他自己，尽管他自己不知道。他画的总是他自己的鼻子！——这是多么引人注目的鼻子啊！他那明亮而又富有洞察力的小眼睛像钻石一样。〕让·吉古〔Jean Gigous〕，《漫谈我年轻时代的艺术家》〔*Causeries sur les artistes de mon temps*〕（巴黎，1885 年），第 55 页。

莱奥纳尔多的烦恼：参阅我论述莱奥尔多的怪诞头像的论文，见第 83 页引证。

P.301 **波德莱尔论杜米埃**："论笑的本质"〔On the Essence of Laughter〕（1855 年），收在《艺术的镜子：夏尔·波德莱尔评论文集》〔*The Mirror of Art: Critical Studies by Charles Baudelaire*〕，乔纳森·梅恩翻译并编辑（纽约和伦敦，1955 年），第 159 页以下。

鲁道夫·特普费尔：《一位日内瓦画家的琐言》〔*Reflexions et Menus propos d' un peintre genevois*〕（日内瓦，1846～1847 年），第 5 卷，第 35 章。戈蒂叶的评论（《两个世界的回顾》〔*Revue des deux mondes*〕，1847 年），1943 年出版于日内瓦。

毕卡索："巴勃罗·毕卡索访问记"〔Pablo Picasso: An Interview〕（1923 年），收在罗伯特·戈德华特〔Robert Goldwater〕和马科·特里维斯〔Marco Treves〕编辑的《14 世纪至 20 世纪艺术家论艺术》〔*Artists on Art from the XIV to the XX Century*〕（纽约，1945 年），第 416～417 页。

P.302 **詹姆斯·瑟伯**：《我和其他动物身上的兽性》〔*The Beast in Me and Other Animals*〕（纽约，1948 年），第 73 页。

心理分析：关于弗洛伊德观点的简要概述，见爱德华·格洛弗〔Edward Glover〕，《弗洛伊德还是荣恩?》〔*Freud or Jung*?〕（伦敦和纽约，1950 年），第 13 页。

行动与意向：维克托·冯·魏茨泽克，《格式塔圆》第 1 章；科林·彻里，《论人类的信息交流》，第 300 页。

P.303 **保罗·克里**：《论现代艺术》〔*On Modern Art*（*Uber die moderne Kunst*）〕，保罗·芬德利〔Paul Findlay〕英译（伦敦，1948 年）。

第十一章

P.304 **章首引文**：亚里士多德，《政治学》Ⅷ，1340A。

约翰·拉斯金：《素描和透视基础》〔*The Elements of Drawing and Perspective*〕，第135段。

P.305 **自然符号与程式符号**：见第76页注释。

柏拉图：《克拉底鲁篇》434，H.N. 福勒〔H. N. Fowler〕英译本（LCL，1939年），第169页。

阳光照耀的风景：见第30页和第272页注释。

P.306 **音位和象声词**：彻里，《论人类的信息交流》，特别是第3章。

P.307 **言语语音和言语合成器**：彻里，《论人类的信息交流》，第4章（有参考书目），和D.B. 弗莱〔D.B.Fry〕，"言语的实验研究"〔The Experimental Study of Speech〕，收在A.J. 艾尔等人的《信息交流研究文集》（见本书第177页的引证），第147～167页。

P.309 **摹写**：见第2章，第65～66页，以及艾文斯的《图片和视觉信息交流》，第61页。

莫雷利的方法：伊万·莱尔莫里弗〔Ivan Lermolieff〕，笔名（即乔瓦尼·莫雷利〔Giovanni Morelli〕），《意大利画家及其作品的评论性研究》〔*Italian Painters; Critical Studies of Their Works*〕，C. J. 福尔克斯〔C. J. Ffoulkes〕英译，A.H. 莱亚德〔A. H. Layard〕撰写导论（伦敦，1892～1893年）。

P.310 **辨认凡高作品的标准**：M.M. 凡·丹茨格〔M. M. van Dantzig〕，《文森特?》〔*Vincent?*〕（阿姆斯特丹，1953年）。

联觉：早期的研究见E. G. 博林，《实验心理学史中的感觉和知觉》，第49页；后来的研究见查尔斯·E. 奥斯古德，《实验心理学的方法和理论》，第642～646页；F.A. 冯·哈耶克，《感觉的秩序》，第19～24页。联觉隐喻见斯蒂芬·厄尔曼，《语义学原理》〔*The Principles of Semantics*〕（格拉斯哥，1951年），第266～289页，以及同一作者的《法国小说的风格》〔*Style in the French Novel*〕（剑桥，1957年），第5章（两书都有丰富的参考书目）。历史性的研究见埃里卡·冯·埃哈特-西博尔德〔Erika von Erhardt-Siebold〕，"英国、德国和法国浪漫主义中的感觉和谐"〔Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism〕，载《美国现代语言协会文集》〔*Publications of the Modern Language Association of America*〕，XLⅦ（1932年）。

P.311 **阿尔钦博尔多**：F.C. 勒格朗〔F. C. Legrand〕和费利克斯·斯勒伊斯〔Felix Sluys〕，《阿尔钦博尔多和阿尔钦博尔多式》〔*Arcimboldo et les arcimboldesques*〕（比利时，阿尔特，1955年）。

瓦西里·康定斯基：《论绘画中的精神》〔*Uber das Geistige in der Malerei*〕（慕尼黑，1912年）；英译本为：Concerning the Spiritual in Art〔论艺术中的精神〕（纽约，1947年）。

P.314 **匹配**：赖因哈德·克劳斯〔Reinhard Krauss〕，"论图画表现"〔Uber den graphischen Ausdruck〕，载《应用心理学杂志附刊》〔*Beihefte zur Zeitschrift fur angewandte Psychologie*〕，48（莱比锡，1930年），它论证了在限制性选择情境〔restricted-choice situation〕中把抽象设计和概念与心境〔moods〕相匹配的可能性。利兰·W·克拉夫

茨〔Leland W. Crafts〕等人在《心理学中近来的实验》〔*Recent Experiments in Psychology*〕（纽约和伦敦，1938年）第8章中讨论“音乐的再现效果和表现效果”〔The Representative and Expressive Effects of Music〕时，忽视了这种可能性。因此，结果也是否定性的。

联觉和关系：格拉迪斯·A. 赖卡德〔Gladys A. Reichard〕，R. 雅各布森，E. 韦斯〔E. Weiss〕，“语言和联觉”〔language and Synaesthesia〕，《语词》〔Word〕，Ⅱ（1949年）。

“乒乓”：彼得·H. 麦凯勒〔Peter H. McKellar〕，《想象与思维》〔*Imagination and Thinking*〕（纽约和伦敦，1957年），第65～66页，这是他根据我的建议所做的实验的报告。奥斯古德的《方法和理论》第712～714页上有一个可以与之相比较的过程。

艺术家的分类：类似的对比，见马克斯·J. 弗里德伦德尔，《论艺术和鉴赏》，第44页（参见英译本第50页），此书按“暖”与“冷”来配画家。

查尔斯·E. 奥斯古德，乔治·J. 苏西〔George J. Suci〕，珀西·H. 坦南鲍姆〔Percy H. Tannenbaum〕：《意义的测定》〔*The Measurement of Meaning*〕（厄巴纳，1957年）。

P.315 **隐喻**：见我的论文“艺术价值的视觉隐喻”，见第25页引证。

P.316 **乔纳森·理查森**：《绘画的理论》，收在《乔纳森·理查森著作集》（伦敦，1792年），第65页（彩色法），第70页（笔法）。

表现主义者：见伯纳德·S. 迈尔斯〔Bernard S. Myers〕，《表现主义》〔*Expressionism*〕（伦敦，1957年），特别是第4章。

威特鲁威：《建筑十书》第一书，第2章。

P.317 **普森的信**：1647年，11月24日，英译及注释见伊丽莎白·G. 霍尔特的《艺术史文献选》，第二册〔纽约（铁锚版），1958年〕，第154～156页。另见P. 阿尔法萨〔P. Alfassa〕，“根据最新研究看普森关于调式的信的缘起”〔L'Origine de la lettre de Poussin sur les modes d'apres un travail recent〕，载《法国艺术史协会通报》〔*Bulletin de la Societe de l'histoire de l'art francais*〕，1933年，第125～143页。

P.318 **德米特里**：《风格论》105和176页。对这一理论的阐述和应用，见波普〔Pope〕的《批评论》〔*Essay on Criticism*〕“The sound must seem an echo to the sense.”〔声音应为意义的回声。〕

西塞罗的分类：见本书导论，第8页。

P.319 **温克尔曼与修辞传统的联系**：海因茨·韦尼格〔Heinz Weniger〕，《三种风格特征》〔*Die drei Stilcharaktere*〕，见本书第8页的引证。

P.320 **“艺术”**：莱斯利，《回忆录》，第279页。

P.321 **风景的调式**：见我的论文“文艺复兴时期的艺术理论和风景画的发展”，见本书第157页引证。

德·皮尔：《绘画原理》〔*Principles of Painting*〕（见本书第167页引证），第124页。

西塞罗：《论演说家》XXⅢ，78。同一书的第10章第36节也比较了演说手法和

绘画趣味。

萨洛蒙·格斯纳："一封关于风景画的信"〔A Letter on Landscape Painting〕（英文第1版，1770年），我的引文来自《著作集Ⅰ》〔*Works* Ⅰ〕（利物浦，1802年），第180～189页。

顺乎自然的绘画的可为余地：莱斯利，《回忆录》，第15页。

P.322 **牧歌感**：同上，第132页。

德·皮尔：《绘画原理》（见本书第167页引证），第125页。

制作的风格：同上，第156页。

天才与风格：西塞罗，《论演说》〔*De oratore*〕Ⅲ，Ⅸ，35。

P.323 E. **克里斯**：见本书导论，第25页。

拉斯金：《现代画家》，第2卷，第1部分，第7章。

W. **吉尔平**：《森林景色》〔*Forest Scenery*〕，引文根据C. 赫西，《如画》（伦敦和纽约，1927年），第124页。

P.324 **华滋华斯**：《诗集》〔*Poems*〕（伦敦，1815年）。第1段引语出自"抒情歌谣集"〔Lyrical Ballads〕序言，第2卷，第381页，1815年版；第2段引文出自第1卷，第viii页。

流水声音：莱斯利，《回忆录》，第85～86页。

泥泞的柱子：同上，第237页。

威廉·詹姆斯：《与教师谈心理学，与学生谈生活 的一些理想》（纽约和伦敦，1899年），第99页。

瞬间：约翰·康斯特布尔，《各种风景题材》（伦敦，1832年）导论。

P.327 **闪烁着一片恬静的效果**：莱斯利，第123页。

去掉污斑的明亮：同上书，第240页。

微微的金色：同上书，第247页。

P.328 **想象跟自然一体化**：同上书，第179页。

盖恩斯巴勒的信：威廉·T. 惠特利〔William T. Whitely〕，《托马斯·盖恩斯巴勒》〔*Thomas Gainsborough*〕（伦敦，1915年），第358～359页。

威文荷公园：莱斯利，第68页。

P.329 **直觉和理性**：关于整体知觉和分析思维的建树之间的理性化比较，见埃冈·布伦斯维克，"知觉和客观世界"〔*Wahrnehmung und Gegenstandswelt*〕（莱比锡和维也纳，1934年），第127页和第224页以下。

排除错误反应：T.S. 艾略特〔T. S Eliot〕的"批评的新领域"〔The Frontiers of Criticism〕（1956年），见《论诗歌与诗人》〔*On Poetry and Poets*〕（伦敦，1957年）第114页，这一学术成果被认为具有类似的功能。我几乎用不着再次强调，这一解释与本书的源于卡尔·波普尔的《科学发现的逻辑》（纽约和伦敦，1959年）一书的总体方法不谋而合。

回　顾

P.330 **《艺术的故事》**：第 421 ~ 422 页。

P.331 **超现实主义者**：同上书，第 443 页。

P.332 **不愿承认多义性**：埃尔斯·弗伦克尔-布龙斯韦克〔Else Frenkel-Brunswik〕试图把这种不情愿的程度看作一种对行动固定化〔rigidity〕的检验，见他的“多义性的偏执，作为感情人格和知觉人格的变因”〔Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personnality Variable〕，收在霍华德·布兰德〔Howard Brand〕的《人格研究》〔*The Study of Personality*〕（纽约和伦敦，1954 年）。关于哲学方面，见 K.R. 波普尔的“科学的哲学”（见第 23 页的引证），特别是第 175 ~ 176 页。戈特弗里德·斯皮格勒博士最先使我注意到了它在物像读解方面的运用。

图 版 目 录

Unless otherwise indicated, the photographs have in general been furnished by the respective instituiton or collection.

此系英文原书所附的目录，对图版的年代、画种、出处等项目作了较详细的说明。我们的译文只译出了原书图版下的说明文字，并且由于版面安排的关系，万不得已删掉了几幅图版的制作年代或画种。因此，读者如果对图版有兴趣，可参看这份目录。

Colour Illustrations

Ⅰ. John Constable: Wivenhoe Park, Essex. 1816. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.

Ⅱ. John Constable: Dedham Vale, 1812 (oil sketch). Ashmolean Museum, Oxford. p: Frank R. Newens.

Ⅲ. Claude Lorrain: The Herdsman. About 1655/1660. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

Ⅳ. Henri Fantin-Latour: Still Life. 1866. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.

Ⅴ. Mary E. Forsdyke (aged 11): Copy after Constable's *Wivenhoe Park*. Drawn for the author.

Ⅵ. The von Bezold "spreading effect". From Ralph M. Evans, *An Introduction to Color* (New York and London, 1948), pl. Ⅸ. p: Courtesy of Mr. Evans. By permission of John Wiley and Sons, Inc., New York, publishers.

Ⅶ. Piet Mondrian: Broadway Boogie-Woogie. 1942 ~ 1943. Museum of Modern Art, New York.

Black and White Illustrations

Frontis piece. Title page of a drawing book, adapted from Giuseppe Ribera. From Frederik de Wit, *Lumen picturae et delineationes* (Amsterdam, c. 1660), an amplified edition of Crispyn van de Passe's *Lumen picturae*, first published in 1643. Victoria and Albert Museum, London. See p. 141.

1. Daniel Alain: drawing. 1955 The New Yorker Magazine, Inc.; from the issue of Oct. I, 1955. By courtesy of the artist.
2. Rabbit or duck? Reproduced from *Die Fliegenden Blätter* in Norma V. Scheidemann, Experiments in General *Psychology* (enlarged edn., Chicago, 1939), P. 67, fig. 21.
3. How to draw a cat. Traditional.
4. The Madonna Rucellai. c. 1285. Attributed to Duccio di Buoninsegna. Santa Maria Novella, Florence. p: Alinari.

Ⅰ. From Light into Paint

5, 6. Wivenhoe Park, Essex, 1955. Pale and contrast prints, Photograph by the author.
7. John Constable: Dedham Vale. c. 1811, pencil. Kobberstiksamling, Copenhagen.
8. John Constable: Dedham from Langham, 1813, pencil. Victoria and Albert Museum, London.
9. Pattern for drawn work. From a pattern book, Libro novo de cuzir (Venice, 1568).
10, 11. Andokides Amphora. Herakles and the Cretan Bull. c. 520 B. C. Museum of Pine Arts, Boston, by courtesy.
12, 13. Couth Italian vase. Third century B. C. British Museum, London (Inv. no. F. 487).
14. Mosaic panel from the floor of a house near Antioch. Second century A. D. P: Courtesy of the Committee for the Excavation of Antioch and Its Vicinity and of the Department of Art and Archaeology, Princeton University. Cf. Richard Stilwell, *Antioch on the Orontes*, Excavations, Ⅲ (Princeton, 1941), pl. 55, fig. 119.
15. Hans Baldung Grien: The Fall of Man. 1511, woodcut. Metropolitan Museum of Art, New York, Dick Fund, 1933; by courtesy.
16, 17. Hans Baldung Grien: The Fall of Man. 1511, chiaroscuro woodcut. Metropolitan Museum of Art, New York, gift of Felix M. Warburg and his family, 1941. By courtesy.
18. Urs Graf: Standard Bearer. 1514, pen and white ink on tinted paper. Kupferstich Kabinett, Kunstmuseum, Basel, by courtesy.
19. Sir Joshua Reynolds: Lady Elizabeth Delmé and Her Children 1777/1789. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington.
20. Thomas Gainsborough: Landscape with a Bridge. c. 1780/1788. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington.
21. John Constable: A View of Salisbury Cathedral. c. 1825. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.
22. J. B. Corot: View near Epernon. c. 1850/1860. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.

23. Claude Monet: Rouen Cathedral, West Facade, Sunlight. 1894. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.
24. Henri Fantin-Latour: Portrait of Sonia. 1890. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.
25. Edouard Manet: Madame Michel-Lévy. 1882, pastel and oil. Chester Dale Collcction, National Gallery of Art, Washington.
26. Honoré Daumier: Advice to a Young Artist. After 1860. Gift of Duncan Phillips, National Gallery of Art. Washington.
27. Giovanni Paolo Pannini: The Interior of the Pantheon. c. 1740. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.
28. Joseph Bieder. Poster. 1953. Designed for the National Clean-up Paint-up Fix-up Bureau, Washington, and reproduced by courtesy of the Bureau.
29. Rembrandt van Rijn: Thomas Jacobsz Haaring (The Young Haaring). 1655, etching. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.
30. Meindert Hobbema: Village with Watermill among Trees. c. 1670. The Frick Collection, New York, by courtesy.
31. John Constable: The White Horse. 1819. The Frick Collection, New York, by courtesy.
32. Cimabue: Madonna and Child Enthroned with Angels and Prophets. c. 1275/1280. Uffizi, Florence. p: Alinari.
33. Giotto: Madonna and Child Enthroned with Saints and Angels. c. 1310. Uffizi, Florence. p: Alinari.

Ⅱ. Truth and the Stereotype

34. Hastings. From the Bayeux Tapestry, c. 1080. Former Episcopal Palace, Bayeux.
35. Paul Cézanne: Mont Sainte-Victoire. c. 1905. George W. Elkins Collection, Philadelphia Museum of Art, by courtesy.
36. Mont Sainte-Victoire seen from Les Lauves. Photograph by Mr. John Rewald, reproduced through his courtesy.
37. George Inness: The Lackawanna Valley. 1855. Gift of Mrs. Huttleston Rogers, National Gallery of Art, Washington.
38, 39. Michel Wolgemut: Damascus and Mantua. Woodcuts from Hartmann Schedel, *Weltchronik* (Nuremberg, 1493) – the "Nuremberg Chronicle".
40. Anonymous: Castel Sant' Angelo. 1557, woodcut. Wick Collection, Zentralbibliothek, Zurich, by courtesy.
41. Anonymous: Castel Sant' Angelo. c. 1540, pen and ink. Private collection. p: Warburg Institute, London.

42. Castel Sant' Angelo, Rome. Contemporary view. p: Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome, courtesy of Mr. Ernest Nash.
43. Matthäus Merian, the Elder: Notre Dame, Paris. Detail of an engraving from *Vues de Paris*, c. 1635.
44. Cathedral of Notre Dame, Paris, Contemporary view. p: H. R. Viollet, Paris.
45. Robert Garland: Chartres Cathedral, 1836. Engraving after a lithograph from Benjamin Winkles, *French Cathedrals* (London, 1837).
46. Cathedal of Notre Dame, Chartres. Contemporary view.
47. Test figure, "pickax". From F. C. Bartlett, *Remembering* (Cambridge, 1932), p. 19, by courtesy of the Syndics of Cambridge University Press.
48. Bartlett's transformations of a hieroglyph. Test figures, from same source as 50.
49. Ancient British coins and the Greek models. Drawings from R. Bianchi Bandinelli, Organicità e astrazione (Milan, 1956).
50. The Symbol of St. Matthew. c. 690, from the Echternach Gospels. Bibliothèque nationale, Paris (Cod. lat. 9389).
51. Plants brought by Thutmose Ⅲ from Syria. c. 1450 B. C., limestone relief from the Temple of Thutmose Ⅲ, Karnak. p: From Walter Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte* (Leipzig, 1923 ~ 1938), Ⅱ, 26.
52. Villard de Honnecourt: Lion and Porcupine. c. 1235. pen and ink. Bibliothèque nationale, Paris (Cod. fr. 19093).
53. Anonymous: Locust. 1556, woodcut. Wick Collection, Zentralbibliothek, Zurich.
54. Anonymous Italian: Whale Washed Ashore at Ancona. 1601, engraving. F. Muller Collection (1160 C), Rijksmuseum, Amsterdam.
55. After Hendrick Goltzius: Whale Washed Ashore in Holland. 1598, engraving. F. Muller Collection (1081), Rijksmuseum, Amsterdam.
56. Albrecht Dürer: Rhinoceros. 1515, woodcut. p: New York Public Library (Print Collection).
57. Heath: Rhinoceros of Africa. 1789, engraving from James Bruce, *Travels to Discover the Source of the Nile* (Edinburgh, 1790), Vol. V.
58. African rhinoceros. p: Emil Schulthess, from *Du* (Zurich), Sept. 1957, by permission of Conzett and Huber, Zurich.
59. Muscles of the neck, from Henry Gray, *Anatomy Descriptive and Applied*, 18th edn., revised and re-edited by Edward Anthony Spitzka (Philadelphia and New York, 1910), fig.300.
60. Chiang Yee: Cows in Derwentwater. 1936, brush and ink. The Fell and Rock Climbing Club of the English Lake District, Kendal, Westmorland. p: From Chiang Yee, *The Silent Traveller* (London, 1937), courtesy of the artist.
61. Anonymous: Derwentwater, looking towards Borrowdale. From *Ten Lithographic Drawings of Scenery* (London, 1826). Victoria and Albert Museum, London.

Ⅲ. Pygmalion's Power

62. Edward Burne-Jones Pygmalion and the Image: Ⅳ, The Soul Attains. 1878. City of Birmingham Museum and Art Gallery, by courtesy.
63. Honorè Daumier: Pygmalion. 1842, lithograph. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.
64, 65. Leonardo da Vinci: Grotesque heads, c. 1495. Leda, c. 1506. Pen and ink. Royal Library, Windsor Castle (nos. 12490, 12518). By gracious permission of Her Majesty the Queen.
66. Donatello: "Lo Zuccone." 1423/1425, marble. Museo dell' Opera del Duomo, Florence. p: Alinari.
67. (Attributed to) Leonardo da Vinci: Bacchus. c. 1508/1513. Louvre, Paris. p: Giraudon.
68. Dummies of sticklebacks, from N. Tinbergen, *The Study of Instinct* (London, 1951), fig. 20, by courtesy of the Clarendon Press, Oxford.
69. Fougasse (Kenneth Bird, M. S. I. A.): Accident or Design? From a propaganda leaflet for the Council of Industrial Design, c. 1945. Courtesy of the artist.
70. Pablo Picasso: Baboon and Young. 1951, bronze. Mrs. Simon Guggenheim Fund, Museum of Modern Art, New York.
71. Pieter Brueghel the Elder: Dulle Griet (Mad Meg). 1562. Museum Mayer van den Bergh, Antwerp.
72. Rorschach inkblot. Plate V, from H. Rorschach, *Psychodiagnostics* (New York: Grune and Stratton, 1942). By courtesy of Hans Huber, Publishers, Bern, owners of the copyright.
73 ~ 75. The constellation Lion, and its representations by a Miriti-tapuyo and a Kobéua tribesman. From Theodor Koch-Grünberg, *Anfänge der Kunst im Urwald* (Berlin, 1905).
76. Horse. Prehistoric, from Cap Blanc near Les Eyzies (Dordogne). p: Caisse nationale des monuments historiques, Paris. With sketch by Mark Hasselriis.
77. Modelled skull from Jericho. c. 6000 B. C. Ashmolean Museum, Oxford. p: Jericho Excavation Fund, University of London, courtesy of Miss K. M. Kenyon, C. B. E.
78. Prisoners of Seti I. c. 1300 B. C., relief from the Temple of Amon, karnak, P: Courtesy of A. Gaddis, Luxor, and the Oriental Institute, University of Chicago.
79. The Sacrifice of Isaac. Wall painting, Dura-Europos synagogue, third century A. D. Archaeological Museum, Damascus. p: Courtesy of the Department of Classics, Yale University.
80. Alfred Leete: Recruiting poster, 1914. Imperial War Museum, London, by courtesy.
81. Andrea Riccio: Box in the shape of a crab. Early sixteenth century, bronze. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

Ⅳ. Reflections on the Greek Revolution

82. Apollo of Tenea. Sixth century B. C., Parian marble. Glyptothek (Antikensammlungen), Munich. p: F. Kaufmann, Munich.
83. Apollo of Piombino. c. 500 B. C., bronze. Louvre, Paris. P: Giraudon.
84. The Kritian Boy. c. 480 B. C., Parian marble. Akropolis Museum, Athens. p: Courtesy of the Cresset Press, Ltd., London.
85. Wall painting, Tomb of Ra-hotep, Medum. c. 2600 B. C., from W. M. Flinders Petrie, *Medwn* (London, 1892), pl. Ⅺ.
86. Mereru-ka painting the Seasons. c. 2300 B. C., relief from the Tomb of Mereru-ka, Sakkara. p: From Wreszinski, *Atlas*, Ⅲ, I (see 5I).
87. The Judgment of Paris. "Pontic" vase, sixth century B. C. Museum Antiker Kleinkunst, Munich. From A Furtwängler and K. Relchhold, *Griechische I' asenmalerei* (Munich, 1904 ~ 1932), Ser. I, pl. 21.
88. The Judgment of Paris. From a cup by Hieron and Makron, c. 480 B. C. Staatliches Museum, Berlin. From Eduard Gerhard, *Trinkschalen* und Gefässe (Berlin, 1848).
89. Paris on Mount Ida. Pompeian wall painting, first century A. D. p: From Paul Herrmann, *Denkmäler der Malerci des Altertions* (Munich, 1904), Ser. I, pl. 8.
90. The priest Kuy-Em-Snewy. c. 2400 B. C., wood. From his tomb, Sakkara. Metropolitan Museum of Art, New York.
91. Herakles slaying Busiris and his followers. From the "Busiris vase", Greek, sixth century B. C. Vienna Museum. Same source as 87: pl.51.
92. Seti I attacks a town of Canaan. c. 1300 B. C., relief from the Temple of Amon, Karnak. p: Courtesy of A. Gaddis, Luxor, and Oriental Instirute, University of Chicago.
93, 94. Alexander's victory over Darius. c. 100 B. C. Mosaic from the "Casa del Fauno", Pompeii. Museo Nazionale, Naples. p: Fototeca Unione, Rome.
95. Maiden gathering flowers. Wall painting from Stabiae, first century A. D. Museo Nazionale. Naples. p: Alinari.
96. R. B. Talbott Kelly: Manx shearwater. From R. M. Lockley, *Birds of the Sea* (a King Penguin, Harmondsworth, 1945), by courtesy of Penguin Books Ltd.
97. The Sacrifice of Iphigenia. Pompeian wall painting, first century A. D. Museo Nazionale, Naples. p: Alinari.
98. Lioness under a palm tree. From the palace of Assur-bani-pal, Nineveh, Assyria, c. 650 B. C., alabaster. British Museum, London.
99. Men pulling a rope. Relief from the mastaba of Ti, Sakkara, c. 2400 B. C. With a sketch by Mark Hasseltiis.

100. The Emperor Justinian and his retinue. Mosaic, San Vitale, Ravenna, c. 550. p: Alinari.

V. Formula and Experience

101. From Arthur B. Allen. *Graphic Art in Easy Stages* (London and Redhill, 1940).
102. From Raymond Sheppard, *How to Draw Birds* (London and New York, 1940). Courtesy of The Studio, Ltd., publishers.
103. A Victorian drawing class. p: From J. Vaughan, *Nelson's New Drawing Course* (Edinburgh, 1903), fig. 26, by permission of Thomas Nelson and Sons, Ltd., publishers.
104. Examples of painting orchids, from the *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679 ~ 1701; a lithographed edition (Shanghai 1887 ~ 1888), reproduced in Maimai Sze, *The Tao of Painting* (New York [Bollingen Series XLIX], 1956; London, 1957), Ⅱ, 349.
105 ~ 106. Villard de Honnecourt: Constructions. The Wheel of Fortune. c. 1235, pen on vellum. Cod fr. 19093, Bibliotheque nationale Paris.
107. Paolo Uccello: The Hunt, detail. c. 1460. Ashmolean Museum, Oxford, by courtesy.
108. Leonardo da Vinci: Diagram of the growth of trees. Bibliothéque del'Institut de France, Paris. p: J. P. Richter, ed., *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (2nd edn., Oxford, 1939), pl. XXVII, reproduced by courtesy of the Institut.
109, 110. Heads and feet. From Heinrich Vogtherr, *Ein fremds und wunderbarliches Kunstbüchlin* (Strassburg, 1538).
112, 113. Schematic heads and bodies. From Erhart Schön, *Underweysung der Proportion* (Nuremberg, 1538).
111, 114. Albrecht Dürer: Lay figure and study in proportions. c. 1513. From the Dresden Sketchbook.
115. Schematic drawing. From Heinrich Lautensack: *Des Circkels und Richtscheyts ··· underweisung* (Frankfurt am Main, 1564).
116. Eyes. From Odoardo Fialetti, *Il vero Modo ed ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano* (Venice, 1608).
117. Agostino Carracci: Features. Drawing, Royal Library, Windsor Castle (Wittkower, cat. no. 145). By gracious permission of Her Majesty the Queen.
118. Drawing of ears, from Guercino (G. F. Barbieri), *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno* (1619). Engraved by O. Gatti.
119. Odoardo Fialetti: Ears. 1608. From same source as 116.
120 ~ 122. Ears, drawn after Guercino, and diagrams; Schematic stag; Birds and schema. From Crispyn van de Passe, *Lumen picturae* (Amsterdam, 1643), pl. 27, 191, 199. Victoria and Albert Museum, London.

123. Academy figure. From Pieter de Jode, *Varie figure academiche novamente raccolte del naturale* (Antwerp. 1629), pl. 20.

124. Bacchic figure and outline from L. Ferdinand, *Livre de portraiture recueilly des ceuvres de Josef de Ribera* (Paris, 1650).

125. Nudes, from P. P. Rubens, *Théorie de la figure humaine* (Paris, 1773). The attribution is spurious.

126. Heinrich Lautensack: Schema of a running man. 1564. Same source as 115.

127. Frederik de Wit: Putti. c. 1660. Same source as frontispiece.

128. C. van de Passe: Putti, 1643. Same source as 120 ~ 122.

129. Proportions of a child. From Albrecht Dürer, *De symmetria humanorum corporum* (Nuremberg, 1532).

130. Profiles, from H. S. Beham, *Kunst und Lerbüchlein* (Nuremberg, 1565).

131. Peter Paul Rubens: Portrait of his Son. Detail. c. 1620. Staatliche Museen, Berlin.

132. C. van de Passe: From *Lumen picturae*, 1643. Same source as 120 ~ 122.

133. Snowball Fight. Child's drawing: From Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der Zeichnerischen Begabung* (Munich, 1905).

134. Leonardo da Vinci: Schematic head. Detail of a drawing, same source as 64, 65 (no. 12513). By gracious permission of Her Majesty the Queen.

135. Fra Bartolommeo: Drawings. Albertina, Vienna.

136. Paolo Veronese: Study for the *Marriage at Cana*, detail. Kupferstichkabinett, Berlin. p: W. Steinkopf, Berlin.

137. Rembrandt van Rijn: Calvary, detail. Louvre, Paris. p: Giraudon.

138. Schematic heads. From J. O. Preissler, *Anleitung welcher man sich im Nachzeichen schöner Landschaften oder prospecten bedienen kann* (Nuremberg, 1734).

139. The proportions of the head. From P. Camper, *The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing*… (London, 1794).

140. Villard de Honnecourt: Bear, Swan, and the Heavenly Jerusalem. c. 1235, pen on vellum. Same source as 105.

141. Leonardo da Vinci: Rearing horse. c. 1505. Same source as 64, 65; no. 12336. By gracious permission of Her Majesty the Queen.

142. Pattern of sky. From Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (London, 1785), pl. 18.

143 ~ 145. John Constable: Schematic skies. Drawings after Cozens, c. 1800. Courtauld Institute of Art, London. p: By permission of the Trustees of the Home House Society, London.

146. John Constable: Cloud Study, Sept. 5, 1822. Victoria and Albert Museum, London.

Ⅵ. The Image in the Clouds

147 ~ 149. Alexander Cozens: From *A New Method*. 1785, Same source as 142.

150. Claude Lorrain: Landscape drawing. Louvre, Paris.

151. Alexander Cozens: From *A New Method*. Same source as 142.

152. Claude Lorrain: The Tiber above Rome. Brush in bister. British Museum, London.

153. Justinus Kerner: Inkblot, from *Kleksographien* (Stuttgart, 1857).

154. Jan van Goyen: Landscape. c. 1635. National Gallery, London.

155. Andrea Mantegna: Virtue Chasing Vice, detail. c. 1490. Louvre, Paris. p: Giraudon.

156. Luca della Robbia: Singing Gallery. Florence, 1431 ~ 1438. Museo dell'Opera del Duomo, Florence. p: Anderson.

157. Donatello: Singing Gallery. Florence, 1433 ~ 1440. Museo dell'Opera del Duomo, Florence. p: Alinari.

158. Titian: The Three Ages of Man, detail. c. 1510. Bridgewater House Collection, National Gallery of Scotland, Edinburgh. By kind permission of Lord Ellesmere, the owner.

159. Titian: Shepherd and Nymph. c. 1570. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

160. Frans Hals: Malle Babbe. Detail. C. 1620. Staatliche Museen, Berlin.

161. Gerard Dou: Woman Reading. Detail. c. 1630. Rijksmuseum, Amsterdam.

162. Canaletto: Campo San Zanipolo. c. 1740. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington. (Catalogue title: "View in Venice")

163. Francesco Guardi: Campo San Zanipolo, Venice, with festive decorations. 1782. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

164. Thomas Gainsborough: Mas. John Taylor. c. 1780/1788. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington.

Ⅶ. Conditions of Illusion

165. J. F. Peto: Old Scraps. 1894. Museum of Modern Art, New York (gift of Nelson A. Rockefeller). P: Soichi Sunami.

166. Monochrome wall painting from the house of Livia, Rome. First century A. D. From *Monumenti della Pittura Antica* (Rome), sec. Ⅲ, fasc. Ⅲ, pl. Ⅶ.

167. An example of painting figures, from the *Mustard Seed Garden Manual of Painting*. 1679 ~ 1701. Same source as 104: Ⅱ, 250.

168. Unknown Chinese artist: A Fisherman's Abode after the Rain. Twelfth or thirteenth century, ink and tint on silk. Museum of Fine Arts, Boston, by courtesy. p: Courtesy of Miss Mai-mai

Sze. Cf. source for. 104: I, pl. Ⅲ.

169. Example of Shadow Antiqua lettering.

170. Giotto: The Last Judgment, detail. Arena Chapel, Padua, c. 1306. p: Alinari.

171. Jan van Eyck: Music-making Angels, from the Ghent altarpiece. c. 1432. Cathedral of St. Bavon, Ghent. p: Institut royal du patrimoine artistique, Brussels.

172. French Master: Organ-playing Angel, from the Duke of Bedford's Book of Hours. c. 1420. Nationalbibliothek, Vienna, Cod. 1855.

173. Donatello: Herod's Banquet. Baptistery, Siena, completed 1427. p: Brogi.

174. Albrecht Dürer: The Prodigal Son. c. 1496, engraving. p: New York Public Library (Print Collection).

175. After Annibale Carracci: Trick drawings. c. 1600. From Carlo Cesarè Malvasia, *Felsinna Pittrice* (Bologna, 1678).

176. Edouard Manet: At the Races. c. 1875. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.

177. William Frith: Derby Day, detail. 1858. Tate Gallery, London, p: A. Carlebach, London By permission of the Trustees.

178, 179. Aibrecht Altdorfer: The virgin amidst angels. c. 1525, oil on wood. Alte Pinakothek, Munich. p: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, by permission.

180. Jan van Eyck: Music-making Angel, detail of 171; same source.

181. The Fraser spiral. From Ralph M. Evans, *An Introduction to Color* (New York and London, 1948), p. 153. p: Courtesy of Mr. Evans. By permission of John Wiley and Sons, Inc., New York, publishers.

182. G. D. Tiepolo: The Holy Family Passing near a Statue. 1752, etching. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.

183. Diego Velázquez: Hilanderas, detail. c. 1660. Prado, Madrid.

184. Al Capp: Drawing from *The Life and Times of the Shmoo* (New York, 1955), courtesy of Capp Enterprises, New York.

185. Maria Sibylla Merian: Snake, lizard, and electric eel. c. 1700, body colour on vellum. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

186. Engraving from J. Hoefnagel, *Archetypa*, *studiague* (Frankfurt am Main, 1592), in the Metropolitan Museum of Art, New York (Dick Fund, 1940).

187. Leonardo da Vinci: Sheet of studies. c. 1480. British Museum, London (cat. 98 r.).

188. Michelangelo: Drawing for the Medici Tomb. 1521. British Museum, London (cat. 28 r.).

189. John Constable: Pencil sketch for *Wivenhoe Park*. 1816. Victoria and Albert Museum, London.

190. Abram Games: Poster. 1953. p: The imperial Tobacco Co., London, reproduced by permission of W. D. and H. O. Wills.

191. Erwin Fabian: Poster. 1955. Reproduced by permission of the *Financial Times*, London.

192. The "Bull's Eye" of the London Transport. Reproduced by permission of the London Transport

Executive.

193. Sheila Stratton: London Transport poster, detail. 1954. Same source as 192.

194, 195. Raymond Tooby: London Transport advertisements. 1954. Same source as 192.

196. E. C. Tatum: London Transport poster. 1954. Same source as 192.

197. Robert Harding: Cover of a history of London Transport posters. 1949. Same source as 192.

198. Outline of hand. Courtesy of B. A. R. Carter.

199. Saul Steinberg: Drawing from The Passport (New York, 1954), by permission of the artist and Harper and Brothers, publishers.

200. Saul Steinberg: Drawing from *The New Yorker*, Sept. 18, 1954. Reproduced by permission of the artist, Copyright 1954, The New Yorker Magazine, Inc.

201 ~ 204. Saul Sieinberg: Drawings from *The Passport*. Same source as 199.

205. Vincent van Gogh: Road with Cypresses. 1889. Riiksmuseum Kröller -Müller, Otterlo, Netherlands by courtesy.

Ⅷ. Ambiguities of the Third Dimension

206. William Hogarth: Frontispiece to John Joshua Kirby, *Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy* (London, 1754).

207. M. C. Escher: Autre Monde. 1947, woodcut with 3 blocks. p: From the catalogue of an exhibition, "Graphic Arts of the Netherlands Today", 1952, Stedelijk Museum, Amsterdam, Reproduced by courtesy of the artist.

208. Giovanni Battista Piranesi: Camreri, plate Ⅶ. Before 1750, etching. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.

209. Salomon Kleiner: Riding school in Vienna, c. 1740, engraving.

210. The Ames chair demonstrations. p: Courtesy of the Perception Demonstration Center, Princeton University, and of Princeton University Press. Cf. William H. Ittelson, *The Ames Demonstrations in Perception* (Princeton and London, 1952), figs. 8, 2 and 13. AI-2.

211. Albrecht Dürer: Man drawing a lute. From *Unterweisung der Mssung* (Nuremberg, 1525). p: New York Public Library (Print Collection).

212. Diagram of perspective gates. Courtesy of B. A. R. Carter.

213. Unknown Artist: Anamorphic portrait of Edward Ⅵ, from front and side. 1546 (after Holbein, 1543). National Portrait Gallery, London, by courtesy.

214. Pillars and columns projected on to a plane. Courtesy of B. A. R. Carter.

215. Giovanni di Paolo: The Annunciation. c. 1440/1445. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

216. Lettering in depth. Advertisement from the New York *Times*, 1958.

217. Pattern of rhomboids.

218. Paul Klee: Old Steamer. 1922, water colour. Rosenwald Collection National Gallery of Art, Washington.
219. Lester Beale: Poster. 1952, By courtesy of the artist and of United States Lines.
220. Alick Knight: Poster. 1952. By courtesy of the General Post Office, London.
221. Walter Hofmann: Poster. 1951. By courtesy of the Grazer Südost-Messe, Graz, Austria.
222. Mosaic panel from floor of a house at Antioch. Same source as 14 (Stilwell, *Antioch*, Ⅱ, pl. 77, no. 98).
223. A staircase. p: by the author.
224. Drawing of square box. From a Victorian drawing book.
225. George Catlin: Little Bear. c. 1838. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington.
226, 227. Carlo Crivelli: Madonna and Child Enthroned with Donor. c. 1470. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.
228. Size-distance illusion, From Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens* (Frankfurt am Main, 1953), p. 313, by courtesy of Verlag Waldemar Kramer, publisher.
229. Georges Braque: Still Life: The Table. 1928. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.
230. Pablo Picasso: Still Life. 1918. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.
231. Mosaic from the house of Menander in Antioch. Third century A. D. Same source as 14. [Cf. Doro Levi, Antioch Mosaic Pavements (Princeton, 1947), Ⅱ, pl. civ b.].
232. Mosaic floor panel, polychrome. Found 1933, Settecamini, Via Tiburtina, Rome. Museo Nazionale delle Terme, Rome.
233. "Thiéry's figure". Same source as 2: Scheidemann, p. 67, fig. 17.
234. London Transport road sign. Same source as 192.
235. E. McKnight Kauffer: Poster, detail. 1918. For the London *Daily Herald*, titled "The Early Bird". p: Soichi Sunami, Museum of Modern Art, New York. By permission of the *Daily Herald*.
236. Jacques Villon: Abstraction. 1932. Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of At, by courtesy.
237. Jackson Pollock: Number 2. 1952. Private collection, New York. p: Oliver Baker.

Ⅸ. The Analysis of Vision in Art

238. Sassetta: The Meeting of St. Anthony and St. Paul. c. 1445. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.
239. Duccio di Buoninsegna: The Calling of the Apostles Peter and Andrew, 1308/1311. Samuel

H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

240. J. M. W. Turner: Approach to Venice. c. 1843. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington.

241. Photo by Gordon Tenney: Bingomaster with numbered ball. By permission of Black Star and of Life Magazine. Copyright 1958, Time Inc.

242. Montage of Constable's *Wivenhoe Park*. Same source as Pl.1.

243. Constable's *Wivenhoe Park* with superimposed grid. Same source as Pl.1.

244. Albrecht Dürer: Draughtsman drawing a reclining nude. Woodcut, c. 1527.

245. Optical illusions. Same source as 2: Scheidemann, p.65, fig.3.

246. John Constable: Sketch of Borrowdale. 1806, water colour. Victoria and Albert Museum, London.

247. John Constable: Motif in Wivenhoe Park. 1817. Victoria and Albert Museum, London.

248. Thomas Gainsborough: The Watering Place. 1777. National Gallery, London.

249. Thomas Gainsborough: Drawing after Ruisdael. c. 1748. Whitworth Art Gallery, Manchester. By courtesy of the Council of the Gallery.

250. J. I. van Ruisdael: The Forest. c. 1660. Louvre, Paris. p: Giraudon.

251. Thomas Gainsborough: Cornard Wood. 1748. National Gallery, London. p: Gallery.

252. A. Cuyp: Dordrecht in a Storm. c. 1650. Coll. Bührle, Zurich. Reproduced by courtesy of Miss Hortense Bührle.

253. John Constable: Salisbury Cathedral from the Meadow. 1831. Coll. Loll. Ashton of Hyde, Moreton-in -the -Marsh. p: A. C. Cooper. By courteous permission of the owner.

254. Edouard Manet: Le Déjeuner sur l'herbe. 1863. Louvre, Paris. p: Giraudon.

255. Marcantonio Raimondi: The Judgment of Paris. c. 1515, engraving. p: New York Public Library (Print Collection).

256. Camille Pissarro: Boulevard des Italiens, Morning, Sunlight. 1897. Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.

257. J. A. McN. Whistler: Chelsea Wharf; Gray and Silver. Probably 1875. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.

X. The Experiment of Caricature

258, 259. Rembrandt van Rijn: Artemisia or Sophonisba. 1634. Prado, Madrid. p: Anderson.

260, 261. Rembrandt van Rijn: Portrait of Jan Six. 1654. Six Collection, Amsterdam. p: Rijksmuseum, by permission of the Director of the Six Collection.

262. Jean de Brunhoff; from *The Story of Babar*. 1937. By permission of the publishers, Methuen, London, and Random House, New York.

263. Al Capp: The Shmoo. Same source as 184.

264. Walt Disney: Dumbo, from the motion picture. Copyright Walt Disney Productions 1941. By kind permission.

265 ~ 267. Rodolphe Töpffer: From *Le Docteur Festus*. (Paris, 1840). Drawn in 1829.

268. Cham: M. de Vertpré From a book of that title published anonymously in Paris, 1840.

269 ~ 272. Rodolphe Töpffer: Heads, Profiles, Laughing and weeping, Contradictory expressions, all from the *Essay de physiognomie*. 1845.

273. Guy Bara: From "Tom the Traveller". 1957. Copyright by Bara. Reproduced by kind permission of the artist.

274. Agostino Carracci: Caricatures. c. 1600. Same source as 117: cat. no. 134.

275. G. L. Bernini: Caricature. c. 1650. Biblioteca Corsini, Rome.

276. C. Philipon: Les Poires. From *Le Charivari* (Paris, 1834).

277. The Disciples at Emmaus, after a lost drawing by Rembrandt. 1753 From A. Houbraken, *De Groote Schouburgh* (Amsterdam, 1753).

278. Rembrandt van Rijn: Study for *The Disciples at Emmaus* c. 1632. Coll F. Lugt, Paris. p: Copyright F. Lugt, by kind permission.

279. Noses, from Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura. After the edition by H. Ludwig, Vienna, 1882.

280. Charles le Brun: Schematic studies of expressions, from *Le Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Amsterdam, 1696). Engraved by S. le Clerc.

281. William Hogarth: The Laughing Audience, 1733, etching.

282. William Hogarth: Characters and Caricaturas. 1743, etching. P: New York Public Library (Print Collection).

283 ~ 286. Types of noses and of profiles. From Alexander Cozens, *Principles of Beauty Relative to the Human Head* (1778).

287, 288. Schematic heads, from F. Grose, *Rules for Drawing Caricatures* (1788).

289. Thomas Rowlandson: An illustration for *Dr. Syntax*. 1810, pen and water colour, Museum of Fine Arts, Boston.

290. Honoré Daumier: The Audience Pleased. 1864, lithograph. p: Yale University Photographic Service.

291. H. B. (J. Doyle): Cobbett's Lecture. 1830. Victoria and Albert Museum, London.

292. Honoré Daumier: Two lawyers. c. 1866. drawing. Victoria and Albert Museum. London.

293. Honoré Daumier: Head. c. 1865, drawing. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, by permission.

294. James Ensor: La Vieille aux masques, 1889. Coll. Roland Leten, Ghent.

295. Edvard Munch: The Cry. 1895, lithograph. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.

296. Pablo Picasso: Papier déchiré. 1943. From D. H. Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*

(London, 1949).

297. James Thurber: "What have you done with Dr. Millmoss?" Copyright 1934. The New Yorker Magazine, Inc. By permission of the artist and the publishers.

298. William Steig: From *All Embarrassed*. (New York, 1944). By permission of Duell, Sloan and Pearce, Inc., publishers.

299. Paul Klee: The Timid Tough. (Timider Brutaler) 1938, oil on jute. Coll. Hans Arnhold, New York.

XI. From Representation to Expression

300. Vincent van Gogh: Copy after Millet, *The Cornfield*. 1890. Stedelijk Museum, Amsterdam.

301. After J. F. Millet: The Cornfield (1867). Lithograph by A. A. Delaunay. p: J. E. Bulloz, Paris.

302. Piet Mondrian: Painting 1, 1926. Katherine S. Dreier Bequest, Muscum of Modern Art, New York.

303. Gino Severini: Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin. 1912. Museum of Modern Art, New York.

304. Lorenzo Lotto: Allegory. 1505. Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

305. The Five Orders of Architecture. 1562. From G. B. Vignola, *Regola delli cinque ordini d' architettura*... (in an edn. probably printed at Rome, 1617). p: Columbia University Libraries.

306. Nicolas Poussin: The Gathering of the Ashes of Phocion. 1648. Coll. The Earl of Derby, Prescot, Lancashire. p: Fleming, copyright Arts Council. By kind permission of the Earl of Derby.

307. Claude Lorrain: Landscape with Moses and the Burning Bush. 1664. Bridgewater House Collection, National Gallery of Scotland, Edinburgh. Reproduced by kind permission of Lord Ellesmere, the owner.

308. Salomon Gessner: Woodland scene. c. 1760, etching.

309. Antony Waterloo: Woodland scene. c. 1650, etching.

310. John Constable: Sketch for *Valley Farm*. c. 1835. Victoria and Albert Museum, London.

311. John Constable: Sketch for *Valley Farm*. c. 1835. Victoria and Albert Museum, London.

312. John Constable: *Valley Farm*. 1835. Tate Gallery, London, By permission of the Trustees.

译 后 记

《艺术与错觉》的主题旨在回答艺术为什么会有一部历史。贡布里希教授从一个我们日常惯见熟闻，可不是出于无知便是由于自命不凡而不屑一顾的问题——艺术家们在描绘现实时为什么会用如此众多的风格——开始，重新检验了许多在我们看来已经理所当然的观念，改变了我们对一些关键性问题的理解。作者在论证中广泛地涉猎了大量的古典文献和现代科学的许多分支，使其论题不仅具有渊博的知识基础，而且还获得了某种科的精确性。这部著作出版于1960年，至今仍在艺术界、美学界、哲学界引起广泛的讨论，它已经成了20世纪西方思想史上的重要文献，不仅在人文科学领域产生了重大影响，而且也影响到了自然科学领域。

然而，也许正是由于作者的广博、睿智和苏格拉底式的论辩才能，使我们这些不甚熟悉西方文化传统的读者就难免有在看局部时流连忘返，看整体时有雾中观花之感。按照作者的构思，本书的结构是拱式布局：每一章都有一个中心论题，这些中心论题的大方向具有严格的逻辑关系。但是，由于本书不是一个严密的演绎体系，每一章都像是围绕一个专题组织起来的单篇论文（可能与此书保留了讲稿的形式有关），加之，具体的论点也不是一章一章地循序引入，所以读者就不易掌握作者的论证脉络。因此，我们借写这篇译后记的机会，把各章内容的要点标举一下，并对几个要点加以简单的说明，最后再说一下关于译文的一些问题，以及研究本书所能参考的一些资料。至于研究本书的专论，将由林夕另行写出。

本书各章的要点

导论：作者开宗明义首先说明本书要解决的问题，这些问题都关系到艺术史，但却不能单凭历史学的方法来解决。作者按照论述哲学问题的传统方法，概括评述了前人对艺术发展过程的本质和动力的种种假说。这些假说主要为：一、艺术变化的知觉理论。这种理论认为，每个画家都根据自己所见的现实来描绘世界。但是，每个画家都以自己独特的方式看世界，所以再现艺术的复杂性和广泛性可以根据人类知觉的多样性来解释。乔托和凡高不同，是因为他们看事物的方法不同。二、艺术变化的技术理论。这种理论认为，艺术的进展取决于再现技巧的发展。艺术上的发明和发现都是由于画家在技巧方面获得了超越前人的能力。根据这种观点，埃及艺术之所以幼稚，是因为埃及艺术家的能力如此。而在后来艺术家的身上，我们看到了再现技巧的长足进展。三、艺术变化的观看与知道理论。根据这种理论，历代的艺术家都在持续不断地拼命摆脱知识的重压，以求准确地根据他们所见的样子来描绘世界。知道了事物实际上是什么样子，例如，知道了人脸以鼻子为中线两边对称，就会阻碍艺术家根据事物出现的样子来描绘它们，例如，会阻碍他对侧面像的描绘。要创造纯粹的视觉，艺术就得摒弃先入之见。这

种反对知识的腐蚀力，并决心恢复纯真之眼的努力，说明了视觉艺术从完全概念性的埃及艺术向完全知觉性的印象主义艺术进化的过程。作者对这些理论一一作了评论。在导论的结尾，作者还特别指出，研究风格问题，单靠心理学不能解决问题，还须探索时尚的压力和趣味的奥秘。①（从古典时期到拉斯金，艺术史一直被视为朝着对自然的越来越成功的模仿的努力。从早期的图式化形式到近期西方艺术中的逼真。这一发展反映了从再现所知的东西到再现所见的东西的转变。对包含了所有形象的传统图形的兴趣日益增长，这种兴趣得到了最新的心理学发现的支持。这些发现表明，知觉并不始于个体的感觉，而是始于整体的概括。）②

第一部分：说明艺术家模仿自然的意图受两方面的限制。手段（或译媒介）的性质和艺术家的心理状态。包括第一章和第二章。

第一章：黑白照片跟被摄风景之间是一种转换关系，它要把风景的色调转换到一段黑白范围之中，因而有种种变化，谈不上是转录现实风景。艺术家同样不能转录其所见，只能把风景翻译成他所用的手段的表现形式，因而随其手段的表现范围的不同，而有不同的描绘之作。艺术家所描绘的风景是凭借其原型的内部成分的关系暗示出来的，需要使用一套标记系统标出原型的一系列区别性特征，例如“开”、“关”原理和镂花图案之类，“是”和“非”式的标记系统。画家是把可见世界的森罗万象折衷简化为一系列色调层次，绘画是转换，不是“摹本”，所以绘画犹如科学实验，探索的是新的标记系统，是我们对物质世界的反应，而不是物质世界的本性，因而是心理学问题。（甚至康斯特布尔作品的逼真性也不是源于单纯的转录，而是来自把所见之物向绘画术语的翻译。尽管一个简单的形和色的代码就足以产生出可以读解的物像，但是，这种代码还可以达到任何微妙的水平。）

第二章：德国画家里希特的自述表明，从尽力写实的主观愿望出发，最终作品仍然各有各的面貌和情调，艺术家的个性影响着他的作品，赋予母题以变形。绘画风格支配着艺术再现，风格的客观性受到绘画工具的限制。从逻辑上讲，“真”和“假”这种概念只能应用于命题，绘画本身不是命题，因而有真假的不是绘画，而是绘画的说明文字。从说明文字不符合所画之物，甚至说谎的实例，可以看出绘画是怎样应用修改定型的手法，以求忠实于别的形状。绘画是从概念入手，而不是从视觉印象入手。艺术家使用定型跟人们使用法规汇编一样，没有图式就把握不住母题。自然的过程是按图式和矫正的步骤进行，图式是最初的近似值，借以逐步逼近要描绘的形式。不能混淆一个形象的画法和看法，艺术家的造型意志（will-to-form，或译艺术意志），其实是同调意志（will-to-make-conform，或译同化意志），使新形状同化于艺术家既有的图式和模式。艺术家的心理定向支配艺术家去寻找他所能描绘的侧面，艺术家是见其所欲画，而不是画其

① 贡布里希对时尚和趣味的研究主要见于下述论文：“The Logic of Vanity Fair：Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste”，收在 *The Philosophy of Karl Popper*，ed，Paul A，Schilpp，Open Court Publishing Company，La Salle，Ill，pp. 925～957，1974；“Style”，in *International Encyclopedia of Social Sciences*，vol. 15（New York：Macmillan and Free Press，1968）.

② 括号中的提要系阿恩海姆〔R. Arnheim〕所作，录在这里，以资参考，提要出自他的“Art History and the Partial God”，收在 *Toward a Psychology of Art*（Berkeley and Los Angeles：University of California，1966），pp. 152～153；下文方括号中的内容，同此。

所已见。艺术家跟作家一样需要语汇才能“摹写”现实。从信息角度看，所谓绘画的真实就是说，理解该标记系统的观看者，不会从中得到假信息，可以跟我们站在原处一样见到那么多正确的信息。客观信息的丰富性决定了艺术家不可能包罗万象。正确的肖像不是忠实地记录视觉经验，而是忠实地总结成一个表现原型结构关系的模型，精确度达到所要求的程度。因为再现的形式不能脱离它的目的和社会的要求。（产生于时代的心理定向使某种特殊风格的作品能够为公众理解。用熟悉之物再现不熟悉之物的倾向导致奇怪的错乱现象出现在甚至是史料性的图片报道中，在描绘世界时，需要图式。）

第二部分：从艺术发展史方面论证功能是怎样决定着艺术形式，以及没有传统图式就没有艺术。包括第三章、第四章和第五章。

第三章：从艺术起源看，其发展道路是“先制作后匹配”，也就是说首先意在造物，其后才出现写真的念头。柏拉图在《理想国》中对绘画与制作有别的分析并不成立，制作跟再现不是那么泾渭分明，在“实在”和“形相”之间，还有一个由其作用而定性的中间转化地带。从信息观点看，都可以变成一种符号，因而“真”和“假”之间没有固定的分野。人类大脑的储存分类系统使我们有把熟悉的物像向外界投射的倾向，由此出发可以解释艺术的起源。著名的拉斯科洞穴杰作看上去完善周密，不可能出于偶然或投射。因此不是洞穴初期的作品。我们知道了制像的起源，也就明确了发现与创作之间的关系。图像在某些文化环境中被认为具有魔法的功能，因此有种种的制像戒律，就连我们这些不相信魔法的人有时也会对图像产生一种神秘感。（一件艺术品能“活起来”并不是靠它与实物的真实性相符，而是因为它符合了这个时代的需要和预期。）

第四章：埃及艺术家关心区别性特征，对于要他传达的信息他的观察力足以明察秋毫，对于不需要他传达的信息他不去费心观察，他的观察是有为而发。希腊艺术有叙事的特性，不仅关心事件是“什么”而且关心情境“怎样”，这就引起了再现方法的变化。希腊艺术家有进行这种想象的自由。戏剧布景的设计，史诗的描述，跟埃及制像传统相结合，主客观因素俱备，促成了希腊艺术的变革。希腊艺术家有意识地努力引起自己的想象性移情，去体会他所表现的人物和事件的情态，促使艺术走向人类经验的新大陆，开始描绘飞逝的瞬间，描绘细节，而不再像埃及艺术家那样意在物像的永恒效力。希腊艺术持续、系统地矫正概念性艺术的种种图式，直到制作让位于匹配现实。（早期的艺术对图画对象的定义只限于这样的程度，只要它能详细列出所描绘场景的内容就行。对叙事的兴趣使古希腊产生了自然主义这一异常的事件。希腊人通过把图画与其社会环境分离开来，创造了我们今天所看见的“艺术”。）

第五章：厌恶绘画图式是晚近的事情，早期文明很少理解我们的批评文献中风行的程式和灵感的区别。艺术传统强调自发灵感者莫过于中国古代，然而中国古代艺术家完全依靠习得的艺术语汇。西方中世纪艺术从3世纪到13世纪极少描绘可见世界，为了叙事和传教的需要一直使用加以修改后的古典艺术的既有公式。文艺复兴又像古希腊时期一样，要求活灵活现地表现情景，需要透视法新技术，需要想象人物的三维空间形象，造成“科学”和“艺术”的自然结合。当时的艺术家偏重结构，正是因为他们需要了解事物的图式，以便驾驭千变万化的世界的无限多样性。学院派艺术仍是概念性的，因为学院要求先临摹仿古的范本，然后再去处理现实问题。从中世纪以后到18世纪，

图式始终处于支配地位。艺术家习得的图式对知觉组织有巨大影响，我们的心灵是根据已知的概念去分类和记录我们的新经验，这就影响艺术家对个体人物的处理方式，有可能从而引起艺术中公式的垮台。公式是艺术家工作的出发点，但是不经过持续的矫正和修改会影响艺术的有效描绘。18世纪晚期到19世纪。一些艺术家开始反对图式，力图描绘瞬间经验，然而康斯特布尔的言论和实践说明，没有传统图式就没有艺术。（即使希腊人也有比例规则。教人怎样画各种物体的指导性著作成了西方艺术和中国艺术的基础。这些方法影响了艺术大师的技巧，对于中世纪之后的艺术家来说，传统的图式是修正的出发点，而修正可能使这些图式变得无法认出。）

第三部分：从观看者和艺术家的“取”“予”关系，论述艺术作品需要观看者的合作才能发挥效果。包括第六章、第七章和第八章。

第六章：从艺术中的墨迹法到心理学中的罗夏测验，说明人们依仗投射功能可以从偶然形成的形状中辨认出某种形象。艺术家从墨团中看出的不是自然风景，而是风景画；是头脑中原有意念的新组合和新变化，不是全新的语汇；正是克劳德的绘画使英国人在本国风光中发现了“如画”的景致。从艺术史上讲，艺术从注重形象本身发展到注重形象在观看者头脑中的印象，从注重工笔细描发展到注重粗放风格的整体效果，最后终于出现了印象派，在这个过程中绘画笔法是从有结构基础到最好没有结构基础，要靠人们在头脑中“唤起”形象。而观看者所欣赏的恰是一团似乎无形的东西在他眼前变幻出形象的乐趣，这是艺术此前未曾明确出现的新功能。艺术家增加了观看者的本分职责，要求观看者作有制导的投射，把观看者拉进创作的魔幻之中，体验“创作”的欣喜心情。这个转折点导致了20世纪的艺术向我们的才能挑战的种种视觉之谜。（在解释墨迹，有刺激作用的涂鸦和莱奥纳尔多的壁画时，可以明显地看出，在图像读解中也有“观看者的本分”。透视效果和整体效果取决于观看者所知觉到的东西。画家靠其运笔所具有的唤起性魔力使公众快乐。）

第七章：无线电监听的工作经验说明，预期产生错觉。从一系列刺激信号中可能作出什么解释取决于人们对于信号系统及其使用场合的知识，从对木马的沉思中，从艺术的发展史中，可以看出“行动的上下文”为错觉的产生创造了条件。想使投射机制发挥作用，必须具备两个条件：第一，必须让观看者有确定无疑的方法填补信息中的空白；第二，必须给观看者造成一个空白的或不完整的地方作为投射预期形象的“屏幕”。在对形状、颜色、运动等种种错觉中，“暗示”发挥着巨大作用。错觉产生的基础是我们的心理倾向于以部分掩盖全体，自动地跑到了实际符号的前面，通过“一致性检验”按照上下文的条件去读解形象。（预期产生错觉，知识填补空缺。不完全的图形由观看者的“投射”所补充。观看者的投射先决条件是要有一种心理定向和足够的空白画面。多义性是图像读解问题的关键。）

第八章：艾姆斯的视觉实验表明，空间错觉的产生跟对种种可能性的想象力有关，人们惯于把形象解释成自己熟知的东西。知觉不是暴露事实真相，我们是在预测影响下去猜测物像的多义性。平面图画不可能成为比例模型，只能在多维空间而不是在三维空间表现同一关系。我们所能做到的是制作一个形象使它看起来像远处给定的客体。存在着跟实物相像的物像，但不是唯一的，而且也没有代表物像看起来是什么样子的最终标

准形象。“网膜图像”概念没有用处，因为我们看不见自己的网膜。若用透视法，则可以证明一批有相似形关系的形象都有同样的合理性，难以说明哪一个应该作为客体的“真实”的形相。知觉过程是“图式和矫正”这么一种节奏。根据波普尔的讲话，试错法在一切知识习得过程中都有巨大的作用。（空间深度的错觉表现了暗示的力量。观看者通过从过去经验中所知道的来解释表示距离的迹象，有助于表现立体的光与影也是根据过去经验来解释的；立体主义试图破坏空间错觉。）

第四部分：分析了视觉中的发明，讨论了漫画创作中对性格的研究，在比较艺术和语言的过程中指出了再现和表现之间没有判然分明的界限。

第九章：贝克莱认为我们的眼睛不过是在视网膜上经受一些产生种种所谓“色彩感觉”的刺激模式，而我们的心灵则把那些感觉组合成知觉，成为我们意识中的那个基于经验、基于知识的世界画面的要素。贝克莱的讲话是有问题的。看见不是记录，而是整个机体对刺激我们眼睛深处的那些光线模式的反应。世间根本没有无偏见的眼睛，看见就是解释，各种解释都是有理有据的。一切思维都是分类，一切知觉活动都联系着预测，也就联系着比较。读解图画就是调动我们的记忆和我们对视觉世界的经验。我们调集我们在以前看过的一些图画的记忆和经验，尝试着把它们投射到画面上。于是我们得出一个悖论式的结果：只有一幅绘出的图画才能解释在大自然中看到的一幅图画的来历。最初的绘画不是作为写真画像，而是从制作开始的。视网膜上的刺激模式必然容许有无数解释方式，除非以概率为据，否则哪一种解释也不能进而得到证实或者否定。与其说发现事物的外观如何是在于认真地观察自然，倒不如说是在于发明了一些绘画效果。艺术的历史在于：作品得益于作品的要多于对自然的观察。（要创造错觉艺术，仅仅忘记自己所知道的自然还不够，你还得创造出一些可以被人误认为是远处物体的色块。错觉艺术必须考虑形状的相互影响和颜色的影响所造成的知觉修正。错觉艺术产生于一种源远流长的传统。当被继承的图式受到自然的实际外观检验时，艺术便发生变化。）

第十章：绘画中对于光和质感的描绘，涉及到我们知觉中一个更深的层次，它比轮廓更直接地引起我们的反应，因而也更难分析。不过还有比质感印象更难分析的，这就是相貌印象。特普费尔对相貌特征的研究，以及他通过戏笔所获得的性格特征，说明通过试错法也可以发现相貌的非永恒特性。特普费尔的“胡抹乱画，看看会有什么效果”这种公认的扩展艺术语言的手段和20世纪的艺术实验有关，但它仍然是先制作后匹配。（只要存在适合的心理定向，便可以略去细节。漫画之所以为人接受是因为它们的简明性排除了相互矛盾的线索。漫画主要不是源于对自然的观察，而来自画家的任意涂鸦和对一些基本特征的重新安排。一般来说，漫画艺术家再现的是等效物，而不是相似物。）

第十一章：按照传统的说法，艺术家的物像是自然符号，语言是程式符号，而我们比较一下画布上的颜料和阳光照耀下的风景，我们再看一看孩子们用积木搭的火车，就会发现词语构成的语言跟视表现方式之间的相同之处，比我们一般所承认的更多。象声词也不是真正的模仿，而是在给定的语言手段中接近耳朵听到的声响的近似值。但是，我们对声音的知觉显然带有习惯解释的影响，因为根本没有不带解释的现实，正如没有纯真之眼一样也没有纯真之耳。学习说话，受Pippa原理的限制，类似于成规定型在艺

术中的作用。联觉（或译通感）牵涉的是相互联系，如果我们手中有的标尺只是 Ping 和 Pong 的话，我们就会按照这两个词语来给事物分类。表现主义理论所缺乏的正是对这种相互联系的认识。奥斯古德的实验说明，我们总是把任何概念都放进一个有明显结构的母式（语义空间）之中，这给我们提供了一条线索，可以理解传统象征主义的处理方式。有了母式，我们就可以估计个别特征的意义，这使我们能够对表现作出判断，从而认识到再现不仅是信息工具，而且也是表现工具。康斯特布尔的艺术观点就证明了这个结论。（形与色的表现不是绝对的。只有在知道选择范围的情况下表现才能被理解。表现被铸成了由历史定性了的类目，并进一步由艺术家的背景和个性所修改。）

关于本书中几个要点的说明

一、关于艺术模仿自然的理论和视觉知觉的理论

贡布里希是传统的艺术模仿自然理论的最有力量的批评者。[①] 在他看来，所谓模仿自然[②] 实质上不过是按等效关系把客体整理为艺术手段（模式、语汇、图式等）所能容纳的表现形式。这是第一部分的中心论点，也是本书中最明显、最确凿的论点。

早在 1950 年，他在《艺术的故事》中就提出了一个大胆的假设：艺术家决不能画其所见。在紧接着发表的一篇脍炙人口的论文《木马沉思录》中他又进一步阐发道："外出再现可见世界的艺术家不单单面对着他试图模仿的中性形式的庞杂事物。我们描绘是有结构的宇宙，它的有力的主要线条仍然由于生物和心理上的需要而弯曲成形，不管它们被文化影响遮盖得多么厉害。"所谓"有结构的宇宙"，按照康德的惊世骇俗的说法，就是我们把规则强加给自然界的宇宙。因为我们不是消极的观看者，坐待自然界把它的规则强加给我们。贡布里希强调说，观看从来不是被动的，它不是对一个迎面而来的事物的简单记录，它是像探照灯一样在搜索，选择。[③] 我们头脑中有一种固有的图式，我们正是靠图式来整理自然，让自然就范。只有当图式与自然格格不入时，我们才调整图式以便重新应付自然。认识的过程也就是用心中的图式与自然不断比较，不断调整，不断修改的过程。对于艺术家来说，他理解自然的图式主要来自传统，来自他那个时代的风格。他凭借他对其他艺术作品的经验来对照自然，并在不妥之处加以修改，这就是艺术风格变化的根源，因此，整个艺术史可以从"制作"与"匹配"的角度来作出解释。贡布里希的论述从头到脚地颠倒了传统的艺术论。据此，我们甚至能得出一个极端的推论，有时不是艺术模仿自然，倒是自然模仿艺术，例如我们就经常从自然中看到

---

① 关于各种模仿理论的文献，可参见 P. H. Werhane, *Philosophical Issues in Art*（Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1984）, pp. 5~79；其中有对贡布里希的评论。

② 米歇尔〔W. J. T. Mitchell〕认为贡布里希的"自然"带有人化的特征，与阿恩海姆的纯形式的"自然"不同；虽然他俩都源于康德，但贡布里希是把康德的"图式论"用于历史研究，而阿恩海姆则遵循康德思想中非历史路线，以便在知觉和再现行为中达到一种宇宙般的和先验的和谐。见 *Iconology: Image, Text, Ideology*（Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986）, p.152。

③ 参见 K. R. Popper, "The Bucket and the Searchlight, Two Theories of Knowledge", in *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, 1972; E.H. Gombrich, *The Sense of Order*, Oxford, 1979, p.1。

"如画"的景致。

从心理学的角度看，贡布里希的模仿论大体上是建立在认知心理学派的基础上的。他强调了视觉过程不是客观世界的简单映像，而是主动的认识过程，其中包括对客体的假设、推理和理解，包括依靠事先的主观期待和图式作参照系统，把瞬间的信息组织起来最终形成知觉，等等。他既强调了先验的秩序感，又强调了经验图式的巨大作用；因此，如果我们按照先验论和经验论两大派来划分阵营，就很难把作者归为哪一学派。[①] 先验论者坚决主张知觉能力与生俱来，而经验论者则主张人的知觉能力是经过后天的学习和经验才获得的，先天的成分极少。现代一般认为极端的先验论和经验论都不成立。许多实验表明视知觉的先天遗传素质相当明显，婴儿已有相当的水平，远非英国哲学家洛克〔J. Locke〕所想象的白板状态，另一方面也有许多实验证明是后天与环境刺激接触的经验促使视知觉能力发展起来。现代并不否定知觉应依赖感觉线索的古老观点，仍然在致力研究哪些线索可以利用，以及如何利用（感觉指的是把环境刺激的信息传入脑中的手段，知觉指的是从刺激汇集的世界中抽绎出有关信息的过程）。然而知觉是复杂的过程，目前的研究结果不仅时有冲突，而且距离完整和精确的要求相去甚远，因此在目前阶段一切知觉理论虽然可以丰富我们的知识，却不宜绝对化。用来论证艺术问题，不能作为定论。不同的看法也不能轻易全盘否定，因为其中很可能也有合理的成分。

例如，神经冲动有所谓"全或无定律"：神经冲动或者尽可能以最大程度出现，或者根本不出现。可是知觉过程是不是全或无过程，对于一个客体的知觉是不是存在着不同的阶段，这个问题连本书也未作说明。

目前的心理学实验大抵是要受试者回答问题，亦即作出判断，作出语言表达，这无疑带有很多思维活动的成分，把这种思维判断的结果定义为知觉，蕴涵的结论自然是知觉是主动认识活动的结果。心理学问题的难处就在这里，因为我们还不掌握直接阅读或观看别人思想活动的仪器。

但是，我们也决不要因为贡布里希强调了知觉的主动性，就把他误认为是一个彻底的主观主义者。就像有的学者所注意到的那样，他对视觉过程的研究很容易适应于现代派的艺术观念，甚至他的分析的严密性也可以被套上结构主义模式。[②] 其实，他与现代派艺术和现代派思维的一个很大区别就在于，他坚持认为我们的视知觉就像我们的判断力一样，要由外部的现象证实。他的著名短语"观看者的本分"[③] ——这一令我们想起我们在知觉任何一种再现性错觉时所起的作用，甚至可以说我们在作出判断时所起的作用的短语，便取决于一种恒常性的观念，即我们对世界上稳定的物体以及我们周围的稳定价值的观念。正如他常常说的，这种恒常性不过是一个普通的常识。[④] 这里，我们又

① 有的西方学者认为贡布里希在艺术心理学中是构成主义观点的有影响的代表人物。因为他认为读解一幅图画不是一种感觉的和纯粹知觉的过程，而是观看者所认知的程式和知识以及预期在起作用，也就是说知觉是由经验构成的。参见 M. Bornstein (ed.), *Psychology and its Allied Disciplines* (Hillsdale, New Jersey and London, 1984), p.34。

② 参见 Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haver, 1974), p.212, 该书把贡氏理论纳入结构主义与形式主义。

③ 巴克桑德尔〔Michael Baxandall〕把这一知觉观作了社会学的应用，他称之为"时代之眼"〔Period Eye〕；见他的 *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Prime in the Social History of Pictorial Style* (Oxford, 1972)。

④ S. Alpers "Is Art History?", *Daedalus* 106 (Summer 1977). p.10.

一次看到了贡布里希理论的动人之处：从惯见熟闻的常识出发。

二、关于透视法

自然界的事物有种种关系，比如一个事物集合甲跟另一个事物集合乙之间要能存在着一种对应关系，即甲中的每一个事物都可以在乙中找到相应的事物，我们便可以说甲和乙之间存在着映射关系（mapping）。① 映射关系渗透在各个学科之中，数学中的图形的变换关系和函数关系就是典型的映射关系，语言学中语言表达式跟它们所对应的语义之间的关系也是一种映射关系。具体到艺术再现，显然“自然界”跟它所对应的“艺术表现世界”之间也是一种映射关系，这也就是本书所说的“转换”。艺术中的透视法就是一种著名的映射法则，众所周知，透视技法是把人眼当作一个点向被勾画的客体的各个点引出若干投射线形成一个投射锥，用一个平面跟投射锥相截产生的点集（文艺复兴时期数学透视法名家阿尔贝蒂所谓的“截景”）就形成了画面——这就是贡布里希在本书中所说的“视觉锥体的任何平面交叉”。从映射的观点看，要把集合甲中的元素映射到集合乙中，或者需要知道它们之间的对应法则，或者需要列出一张对应表，以便逐一找出集合甲中的元素在集合乙中的对应元素。如果把透视法作为对应法则，那么画谱上作为客体范式列出的图形则有如对应表。于是描摹一张图画我们不会感到多么困难，因为我们有对应表，可以把透明纸蒙在图画上直接影摹。爱泼斯坦起初之所以描绘不出当地的城堡，那正是因为他既不掌握对应法则，又不掌握对应表，于是，不知道眼前的客体该跟什么平面图形对应的缘故。

从表面上看，掌握某种对应法则更能抓住本质。事实上这样做往往不方便，甚至未必可行，例如我们要勾画天空的飞鸟，那是无法作投射锥的，于是就得不求助于对应表，况且它还有直截了当的优点，本书所讲的定型或图式就是一种标准的对应表。

从这个角度来看，透视法则所体现的是从单一视点作映射，即从一个固定点去看客体。而古埃及艺术手法则是从多视点作映射，它是一个一个单独地考虑集合甲的元素跟集合乙的元素的对应关系，然后把它们拼合起来，所以更接近于“制作”。考虑一下我们怎样制作一件家具就很清楚了；先制作出各个部件，然后拼合在一起。而且这种做法也不是没有心理基础，如果我们想起“桌子”，显然头脑中的形象不会是从某个极特殊的角度看去的样子，而会是一种部件齐全的家具的样子。②

映射既是一种对应关系，当然必须有集合甲和集合乙，而且二者必须存在某种关系，依靠这种关系可以从一方得出另一方。本书对这些现象举例丰富，阐述精当，是相当出色的部分。从映射观点看，可以清楚地看出作者论点的本质，看出艺术跟其他学科的关系，看出艺术学跟现代学术思想的密切联系。

---

① 映射这一术语，曾在贡布里希的一篇论文的题目中出现，见“Mapping and painting in the Netherlands in the seventeeth century”，收在他的最新著作 *Reflections on the History of Art*（Oxford，1987）。

② 古德曼〔N. Goodman〕对透视另有看法。他甚至认为科学透视法并不能忠实地再现自然；既没有“规范的透视”，也没有“忠实的再现”，我们如何看一个客体，依赖于我们的视觉，我们所站的位置，外界的光线等等条件，也就是说透视是种易变的东西。参见他的 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*（Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc, 1985），p. 14～15，10～19；以及贡布里希和他讨论的文章，“The What and the How: Perspectival Representation and the Phenomenal World”，收在 *Logic and Art* eds Richard Rudner and Israel Scheffler（Indianapolis and New York，1972）。

三、关于语言和艺术的关系

语言在20世纪得到了空前的重视，不仅语言学本身有重大发展，其他许多学科也都直接或间接地讨论语言的问题。现代语言学在艺术、文学、哲学、心理学以及其他社会科学中所起的作用，多少有点像数学所起的作用。作者在本书的论证中，经常用艺术跟语言和修辞作比较，反复地强调了语言跟艺术的相似之处。

作者在第78页引用美国语言学家沃尔夫的观点说，与其说语言是给已有的事物或概念命名，不如说它是把我们的经验世界分节。“分节”，原文为articulate，来自拉丁语，原义是把一个整体分成若干关节，引申义有发音、用连惯的词语表达等意思。沃尔夫在许多文章中提到语言是分解我们的经验，这不是因为自然本身就是那样一段一段地呈现在我们面前，而是使用语言的人约定的对自然的解剖和组织。这位年仅44岁就辞世的半路出家的语言学者即以他这种语言相对论闻名于世，人称“沃尔夫假设”（或称“萨丕尔-沃尔夫假设”，因为这种思想部分地来自他的老师萨丕尔）。对于沃尔夫假设，语言学界褒贬不一；过分强调语言决定认识可能违背事实，但是沃尔夫本人未必那么走极端，因为他也强调了客观对语言的塑造作用。本书第78页直接引证沃尔夫观点的地方，是适度而有节制的。这里需要说明的是，本书下文用游戏规则，特别是用棋子跟艺术手段作比较时，经常使用articulate和它的派生词articulation，容易使人联想起逻辑实证主义（如维特根斯坦等把语言看作象棋游戏的观点，我们必须注意沃尔夫并无此意。

从柏拉图以来，在图画和语言之间常作的比较就是把语言看作程式符号，而图画或形象则是自然符号。贡布里希有些否认这种传统区分。[①] 不过，绘画的真实性受自然的限制，语言的任意性不受自然的限制，则是显而易见的。索绪尔的《普通语言学教程》肯定了语言符号的武断任意性，否认了语言符号有什么“自然的”或“真实的”范围性质。尽管我们不想过分强调索绪尔这种讲法的正确性，不像某些哲学家和语言学家设想的那样，把语言看成一种先验的模式支配着人的思维，可是我们也不能否认语言符号与绘画符号之间的区别。从它们都对应着、指示着客体这一方面看，二者相同；从语言不受自然形象的约束这一方面看，二者不同。至于抽象艺术和一切非具象艺术，如果它们解除了自然形象的约束，自然就走向了语言符号的一方，如果它们还在一定程度上受自然形象的约束，那么它们就还不是彻底地与自然符号决裂。

一般来讲，任何两个范围之间都可以有中间地带，可以存在着人为的或天然的非此非彼，亦此亦彼的地带。如果因此就说两者无别，只是一个范畴，那么就不难得出世界是一个整体的不可分的结论。于是，人、动物、植物，一切一切都是同一的，无区别的。这不仅在理论上无法接受，而且也不符合客观事实。一切范畴的设立都有针对性，在其有的放矢时，它们应该存在，在其无的放矢时，它们应该取消，代之以能胜任的范畴。不看环境，不看要求，抽象地谈两者的异同，可以说两者既无同也无异，因为没有判断标准就没有同异可言。

因此，我们建议读者在阅读本书时，不要忘记其中所假设的前提，因为不同的前提

① 关于贡布里希对这个问题的进一步讨论，见他的“Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation”，*The Image and the Eye*（London，1982）

有不同的结论。只有把握这一点，保持清醒的头脑，才能吸取书中的合理成分，才能发现不同的论点存在的可能性，才能发现事物的另外侧面。

关于研究本书的参考书目

为了便于读者进一步研究《艺术与错觉》，我们在下面给出了一份参考书目，它参考了沃尔海姆〔Richard Wollheim〕的美学名著《艺术及其对象》〔Art and its Objects〕——这也是一部受了《艺术与错觉》很大影响的著作——并做了不少补充。

对于《艺术与错觉》的评论：Rudolf Arnheim, *Art Bulletin*, Vol. XLIV (March 1962), pp. 75～79, 重印在他的 *Towards a Psychology of Art* (Berkeley and Los Angeles, 1966)；Nelson Goodman, *Journal of Philosphy*, Vol. 57 (1 September, 1960), pp. 595～599, 重印在他的 *Problems and Projects* (Indianapolis and New York, 1972)；Richard Wollheim, "Art and Illusion", *British Journal of Aesthetics*, Vol. Ⅲ (January 1963), pp. 15～37, 和 *On Drawing an Object* (London, 1965), 两篇（前篇有修订增补）重印于他的 *On Art and the Mind* (London, 1973)；对于错觉理论的批评见 Goran Hermeren, Representation and Meaning in the *ivsual Arts* (Lund, 1969)；对贡布里希错觉理论的讨论还见于 Virgil Aldrich, *Philosophy of Art* (Englewood cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc, 1963)；关于《艺术与错觉》中对贝尔〔Clive Bell〕的反驳，参见 Jerome Stolnitz, *Aesthetics* (New York and London, 1965), pp.13～16；对于《艺术与错觉》中自然符号与程式符号区别的批评见 W. J. T. Mitchell, *Iconology*; *Image, Text, Ideology* (Chicago and London, 1986)。

文学领域对《艺术与错觉》的讨论，见A.D.Nuttall, *A New Mimesis: Shakespears and the Representation of Reality* (Methuen, 1983)；Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven: Yale University Press, 1974)；David Bleich, *Subjective Criticism* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978)；《艺术与错觉》的第十一章被收入 Hazard Adams, ed., *Critical Theory since Plato* (New York: Harcourt Brace Jfovanovich, 1971)；还可参见 Svetlana and Paul Alpers, "Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History", *New Literary History*, 3 (1971～1972), pp.437～458.

科学哲学中论及《艺术与错觉》的著作，见 Karl Popper, *Unended Quest* (Glasgow, 1982), 以及他和 John Eccles 合写的著作 *The Self and Its Brain: An Argument for Interactionism* (Berlin, Heidelberg, London, New York, 1977), 等等；Thomas S.Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (The University of Chicago Press, 1962)；A. F. Chalmers, *What is this Thing Called Science? An assessment of the nature and status of science and its methods* (Open University Press, 1978).

和错觉理论有关的相似理论〔Resemblance theory〕，见 Monroe Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958)；Ruby Meager, "Seeing Paintings", *Proceedings of the Aristotelian Scoiety, Supplementary Volume*, XL (1966), pp. 63～84；David pole, "Goodman and the Naive View of Representation", *British Jurnal of Aesthetics*, Vol. 14 (Winter, 1974), pp.68～80。对相似

性理论的批评，见 Errol Bedford "Seeing Painting", *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Vol. XL (1966), pp. 47 ~ 62*; *Nelsor Goodman, Languages of Art* (Indianapolis and New York, 1968); Max Black, "How do Pictures Represent"? 收在 E. H. Gombrich 等人, *Art, Perception and Reality* (Baltmore, 1970); 以及R. Pitkanen, "The Resemblance View of Pictorial Representation", *British Jurnal of Aesthetics*, Vol. 16 (Autunm, 1976), pp. 313 ~ 323。

感觉唤起的理论〔Arousal of Sensation theory〕见 J. J. Gibsom, "A Theory of Pictorial Perception", *Audio-Visual Communications Review*, Vol. I (Winter, 1954), pp. 3 ~ 23, 和 "Pictures Perspective, and Perception", *Daedahus*, Vol. 89 (Winter, 1960), pp. 216 ~ 227。对这种理论的批评见 J. J. Gibson, "The Information Available in Pictures", *Leonardo*, Vol. 4 (1971), pp. 27 ~ 35, 以及 John M. Kenedy, *A Psychology of Picture Perception* (San Francisco, 1974)。

上述的最后两篇提出了一种新的再现理论，用信息的观点代替了光束的观点。对信息理论的批评见 Max Black, "How do Pictures Represent?" 收 E. H. Gombrich 等人, *Art, Perception and Reality* (Baltimore, 1971); Nelson Goodman, "Professor Gibsin's New Perspective", *Leonardo*, Vol. 4 (1971), pp. 359 ~ 360; 以及 T. G. Roupas, "Information and Pictorial Representation", 收在 *The Arts and Cognition*, eds., David Perkins and Barbara Leondar (Baltimore, 1977).

关于再现的符号学理论见 T. M. Greene, *The Arts and the Arts Criticism* (Princeton, 1940); Gyorgy Kepes, *Language of Vision* (Chicago, 1944); Richard Rudner, "On Semibtic Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. X (September, 1951), pp. 67 ~ 77, 重印在 *Aesthetic Inquiry: Essays in Art Criticism and the Philosophy of Art*, eds., Monroe C. Beardsley and Hubert M. Schucller (Belmont, Calif., 1967); Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis and New York, 1968).

把符号学和非符号学成分结合起来并把再现作为一种特殊的虚构来看的理论，见 Kendall L. Walton, "Pictures and Make-Believe", *Philosophical Review*, Vol. LXXXX Ⅱ (July 1973), pp. 283 ~ 319; 也可参见他的 "Points of View in Narrative and Depictive Representation", *Nous*, Vol. X (March, 1976), pp. 49 ~ 61。对于这种观点的讨论见 William Charlton and Arthony Savile, "The Art of Apelles", *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume*, LⅢ (1979), pp. 167 ~ 206。

把再现作为一种言语行为〔speech-act〕的观点见 Sφren Kjφrup, "George Inness and the Battle of Hastings, or Doing Things with Pictures", *The Monist*, Vol. 58 (April, 1974), pp. 216 ~ 235, 和 "Pictorial Speech Acts", *Erkenntnis*, Vol. 12 (1978), pp. 55 ~ 71。对这种观点的批评见 Nelson Goodman, "Replies", *Erkenntnis*, Vol. 12 (1978), pp. 162 ~ 164。

对于图画逼真性的讨论，见 Patrick Maynard, "Depiction, Vision, and Convention", *American Philosophical Quarterly*, Vol. 9 (July, 1972), pp. 243 ~ 250, 重印在 *Philosophy Looks at the Arts*, Revised edition, ed., J. Margolis (Philadelphia, 1978).

与再现有关的其他方面，如描述〔depiction〕、描绘〔portrayal〕，等等，见 Monroe

Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958); Errol Bedford, "Seeing Paintings", *P. A. S. Supp*, Vol.XL (1966), pp. 47 ~ 62; Nelson Goodman, *Languages of Art*; David Kaplan, "Quantifying In", 收在 *Words and Objections*, eds., D. Davidson and J. Hintikka (Dordreht, 1969); Goran Hermeren, *Representation and Meaning in the Visual Arts* (Lund, 1969); Robert Howell, "The Logical Structure of Pictorial Representation", *Theoria*, Vol. XL (1974), pp. 76 ~ 109; Stephanie Ross, "Caricature", and kendall L. Walton, "Are Representation Symbols?" 两篇均刊于 *The Monist*, Vol. 58 (April, 1974), pp. 236 ~ 254 and pp. 285 ~ 293 respectively; Barrie Falk, "Portaits and Persons," *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. XXXIV (Summer, 1976), pp. 491 ~ 496。这些论题的最佳讨论见 Antonia Phillips, *Picture and Object* (unpublished M. Phil. theisis, University of London, 1977)。

也可参见J.P.Sartre, *The Psychology of the Imagination*, trans. anon. (New York, 1948); Maurice Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, 收在他的 *Primacy of Perception*, trans. Carleton Dallery (Evanston, Ⅲ, 1964), 重印在 *Aesthetics*, ed.H. Osborne (London, 1972); W. Charlton, *Aesthetic* (London, 1970); 以及 Meyer Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (The Hague, 1973)。

关于"看作"〔seeing-as〕的论著, 见 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 德英对照本, ed., G. E. M. Anscombe (Oxford, 1953), Bk Ⅱ, xi; G. N. A. Vesey, "Seeing and Seeing As", *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 56 (1955 ~ 1956), pp. 109 ~ 124; V. C. Aldrich, *Philosophy of Art* (Englewood Cliffs, N. J., 1963), 和 "Visual Metaphor", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 2 (1968), pp. 73 ~ 86; Hide Ishiguro, "Imagination", *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume, XLI (1967), pp. 37 ~ 56; 以及 Robert Howell, "Seeing As", *Synthese*, Vol. 23 (1972), pp. 400 ~ 422.

对贡布里希相貌学理论和漫画理论的评论见 Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris* (London, 1982)。最新出版的讨论了贡布里希的著作有 Flnt Schier, *Deeper into Pictures: An essay on pictorial representation* (London and New York, 1986)。

《艺术与错觉》出版以后, 作者又陆续地出版了一些讨论艺术心理学的著作, 这主要包括 *The Sense of Order: A study in the psychololgy of decorative art* 和 *The Image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*; 作者的其他有关论文已散见于本书的序言的注释之中, 这里就不再赘述了。

关于本书翻译中的一些问题

在本书的翻译过程中, 我们为译名问题煞费苦心, 力求一词一译, 以免给读者造成误会, 例如, context (上下文)、articulate (分节) 等。但也有万不得已而未作彻底统一之处, 例如 image, 在翻译界有多种译法, 我们以前也用过"形象"、"图像"、"像"等译法。它可以指实际存在的像, 也可以指虚像、意象等非实在的像; 可以指立体像, 也

可以指平面像。汉语中的“形象”是个合适的对等词，便又过于常用，不像专门用语，再加上还有人建议把它保留给 figure 一词，因此，我们勉强把它译成了“物像”，只在少数的一些地方使用了“图像”的译法。

本书的图版标题有的颇为难译。现将几处说明如下：图 66 的多纳太罗的雕刻“Lo Zuccone”，意为“秃子头”或“南瓜头”〔bald-headed one，or literallly“pumpkin head”〕，见B. A. Bennett and D. G. Wilkins, *Donatello*(Phaidon·Oxford, 1984)，这里用了第一义。

图 71 布品格尔的“Dulle Griet”，为荷兰语，其意颇有争议，可能译为“悍妇”或“疯婆”更为合适；Griet，为尼德兰文学和民间传说中称呼泼妇的常用名，在英语中可以找到的对等人名有 Meg、Maggie、Peg（gy）等，但在汉语中却无法处理，因此，译文根据作者的英译采取了直译。关于这幅画的讨论，可见 W. Stechow, *Peter Bruegel the Elder*（New York, 1970），p. 70；R. Graziani,“Pieter Brugel's Dulle Griet and Dante”, *Burlington Magazine*, CXV（1973），pp. 209 ~ 218; Margaret A. Sullivan,“Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's Dulle Griet”, *The Art Bulletin*, LIX(March, 1977), pp. 55 ~ 66; Walter S. Gibson, *Bruegel*（New York and Toronto, 1977), p. 102;这些论著给出的解释各不相同。同样，图 160 的“Malle（有癫狂的意思）Babbe”也是这样，我们干脆采用了音译。

图 123 的题目原文为 Academy figure，是一种人体画，供实践学习或教学使用，不属于创作。有人译为教学人体，似乎还不能完全切合原意，因此，我们暂译为人体模特儿。

图 235 的题目原文为 The Early Bird，可能是成语 It is the early bird that catches the worm（早飞的鸟捉到虫，引申义为捷足先登）的省略形式，译名采用了直译。

图 263 的 Shmoo，伊地语，意为利益，难得佳译，暂译为“什木”。它是 Al Capp 在连环画 Li'l Abner 中所创造的一种神秘动物，象征着地球的富裕丰饶或生活的简易美好。同样，原书第 6 页上的 Snark〔蛇鲨，由蛇（snake）和鲨（shark）组成〕也是一种假想怪物，出自刘易斯·卡罗尔的讽刺诗《蛇鲨之狩》（1876 年）。它难以捉摸，破坏力极强。许多猎手对它进行了追捕，后来以为捉到了它，却原来只是一种嘘声。蛇鲨之狩常喻为幻想家的追求或探索。

彩版 VII 的 Boogie-Woogie，为一种爵士乐，低音连奏，每小节八拍，有人译为“蓝调”，我们采用的是音译。

图版说明中的地名原文词尾有变化者，仍按原形译出。例如，图 87 的 Pontic，译名按原形 Pontus 音译，其他如 Kritian，Parian 等亦然。

关于作者姓名的译名大致有三：第一种据辛华所编的德语译名手册译为贡布里希；第二种据辛华所编的英语译名手册译为冈布里奇；第三种是钱钟书《七缀集》中的译名，译为贡布里支（台湾版的书中还有其他译名）。现在我们根据作者的意见按德语译为贡布里希，而将他的儿子 Richard Gombrich（牛津大学梵语教授）按英语译为冈布里奇。

由于排版的困难，德文、法文和希腊文字母上的点和撇之类的符号未能尽排；另外，原书的注释和索引的页码数字有印刷错误，我们虽然改正了几处，但是未能全部一一细对，因此，可能还有错误被照抄在了译本当中。这些均请读者谅解。

译者分工如下：林夕翻译序言，导论（第一节至第四节），第九章至第十一章，回顾；李本正翻译导论（第五节至第六节），第六章至第八章；范景中翻译第一章至第五章，注释，图版文字说明，索引，以及《木马沉思录》。

全书初稿译成后，互相传校，最后由杨成凯据原文并参考法译本（*L'art et L'illusion: psychologie de la representation picturale*, Tradutt de l'anglais par Guy Durand, Editions Gallimard, 1971）和日译本（芸术と幻影，瀬户庆久译，岩崎美术社，1979年）重校一过，绳愆纠谬，加工整理，使本书增色甚多，不少校改之处，令人击节。如果说这部译稿有值得称道之处，首先应该归功于他。

贡布里希教授特为中译本撰写了导言，谨表谢忱。

杨思梁校对了部分译稿，并协助翻译注释部分，曹意强协助整理索引，潘耀昌、洪再新、徐一维也提出了不少建议，特别是关耐寒教授、李钟馨先生，还给我们寄来不少参考资料，在此一并致谢。

译者

1987年7月7日

《耶鲁评论》〔*Yale Review*〕上有段文字说："贡布里希教授敏赡睿哲，殚见洽闻，斐然文采……其著作不仅使那些可能会抱有'艺术史之对于艺术家就像鸟禽学之对于鸟禽'这种观点的艺术家所赞赏，而且也使确曾抱有这种观点的艺术家所赞赏。"这主要是针对《艺术的故事》和《艺术与错觉》说的。值此，我们高兴地向艺术家们推荐这些著作。

译者补记

索　引

数字为原书页码，即本书边码，边码指示原书该页的结束处，数字带 n 者为注释号码，带 &n 者为原书页码和注释号码

A

abbreviation〔约简〕，94，95&n，145；也可参见 simplification
abstract art〔抽象艺术〕，参见 nonfigurative art
"abstraction"〔抽象〕，23，87，140～141；也可参见 "generalisation"
academy figure〔人体模特儿〕，141
accent〔口音〕，308，309～310
accidental forms〔偶然形状〕，154～161，176，194，251，302～303；in projective tests〔在投射检验中〕，191～192
Acker，W.R.B〔阿克〕，129n
"action painting"〔行动绘画〕，243～244
Adams，G.K.〔亚当斯〕，189n；quoted〔引言〕，189
advertising〔广告〕，参见 posters
Aelianus，Claudius〔埃利亚努斯，克劳迪乌斯〕，174n
after-images〔后像〕，192，219，220n
Alai n，(Daniel)〔阿兰（丹尼尔）〕：cartoon〔漫画〕，3，4，8，20，21，24，25，258，图 1
Alberti，Leone Battista〔阿尔贝蒂，利昂纳·巴蒂斯塔〕，30n，90&n，91，131&n，160&n，282&n；quoted〔引言〕，90
Alcamenes〔阿尔卡姆内斯〕，162
Alcestis〔阿尔克提斯〕，107
Alexander's victory over Darius〔亚历山大战胜大流士〕，mosaic〔镶嵌画〕，115，图 93，94
Alfassa，P.〔阿尔法萨〕，317n
Alhazen〔海桑〕，13n；quoted〔引言〕，13
Allen，Arthur B.〔艾伦，阿瑟〕，from *Graphic Art in Easy Stages*〔《版画艺术初步》〕，127，图 101
Allport，Folyd H.〔奥尔波特，弗劳依德〕，24n，53n
Altdorfer，Albrecht〔阿尔特多夫尔，阿尔布雷希特〕：The Virgin amidst Angels〔天使中的圣母〕，181～182，图 178，179
ambiguity〔多义性〕：deliberate〔故意的〕，4～5，181，222，225～226，240～243，331

~332，图217；hidden〔隐藏的〕，24，198~200，210~213，215，216，219~244，264，278，331~332&n；也可参见 projection

Ames，Adelbert，Jr.〔小艾姆斯，阿德尔伯特〕：chair demonstrations〔椅子演示〕，209~211&n，213~214，217，218~219，227，232，233，278，图210，椅子演示；size-distance demonstrations〔大小距离演示〕219&n，230~231

"anamorphosis"〔歪像〕，213&n~14

"anchorage"〔锚地〕，169，191，192

Andokides amphora〔安多凯德斯双耳长颈瓶〕，图10，11

Andrae，Walter〔安德烈，瓦尔特〕，107n

Angel，Philip〔安吉尔，菲力普〕，191 n；quoted〔引言〕，191

angle of vision〔视觉角度〕，46，47，131，217，234，248，249~250，250~251

animals〔动物〕：behaviour〔行为〕，46，49，86&n~87，276&n，288；representations of〔动物的再现〕，68~72，139~141

animation〔动画片〕，283

Annigoni，Pietro〔安尼戈尼，彼得罗〕，56n

Anscombe，G.E.M.〔安斯库姆〕，4n

anticipation〔预期〕：colour〔色彩〕，189~192；and illusion〔预期和错觉〕，50，53~54，170~174，184~185，191~193，197，220~222，233~234，235，237~238，256~257，278，304，316，326；in perception〔在知觉中〕，23，77，148，157，170~171，187，188~190，211，232，251，254~255；in science〔在科学中〕，271~272

Antioch〔安提俄克〕：mosaic from〔安提俄克的镶嵌画〕，37，240，241，图14，222

Apelles〔阿佩莱斯〕，51&n，120

Apollo of Piombino〔《皮翁比诺的阿波罗》〕，99，图83

Apollo of Tenea〔特内亚的阿波罗〕，99，图82

"appearances"〔形象〕："discovery of"〔形象的发现〕，246~278，279；Platonic〔柏拉图的形象论〕，84~85，99，108~109；in stimulus psychology〔在刺激心理学中〕，219，221

archaic art〔古风艺术〕，参见 pre-Greek Art；primitive art

architecture〔建筑〕：classic orders〔古典柱式〕，316~317，图305；curvatures〔弯曲〕，218

Arcimboldo〔阿尔钦博尔多〕，311&n

Aristotle〔亚里士多德〕，85n，186，304；*Politics* quoted〔《政治论》引文〕，304

Arnheim，Rudolf〔阿恩海姆·鲁道夫〕，22&n，76&n，179n，221n

Arnoult，Malcolm D.〔安诺尔特，马尔科姆〕，34n

Arreat，Lucien〔阿里亚，吕西安〕，228n

art〔艺术〕：emancipation of〔艺术的解放〕，98，108，120，161，172，176，195，236~238，278，289，303；history of〔艺术史〕，3~4，9~12，14~20，24，54，66~67，75，99~101，123~125，127~128，129~130，208~209，227，246~247，265

~271，278，279，304，320，328~329，330~331；language of〔艺术语言〕，7~8，20，76，78，114，122，157，175，200~201，294，295，296，301，303，305，319，320，328，329；也可参见 Byzantine art；cave art；child art；Chinese art；classical art；Cretan art；cubism；Dutch painting；Egyptian art；German art；Greek art；Italian art；Japanese art；medieval art；Mesopotamian art；Mexican art；narrative art；neolithic art；non-figurative art；pre-Greek art；primitive art；Renaissance art；Roman art；twentieth century art；Victorian art

artcriticism〔艺术批评〕：academic〔学院的〕，4；Chinese〔中国的〕，129&n；classical theories of〔古典的艺术批评理论〕，8~10，120~121，316~317

art nouveau〔新艺术〕，18

art teaching〔艺术教学〕，10~12，126~128，134~144，149，258~259

Ashmole，Bernard〔阿什莫尔，伯纳德〕，99n

associations〔联想〕，24

assumptions〔假定〕，参见 hypothesis

Assur-bani-pal〔阿苏尔-巴尼-帕尔宫〕；lioness from palace of〔出自阿苏尔-巴尼-帕尔宫的母狮像〕，122，图 98

Atteneave，Fred〔阿特尼夫〕，弗雷德，34n

Auden，W. H.〔奥登〕，126n，quoted〔引言〕，126

Auersperg，A.Prinz〔奥尔斯佩格，普林茨〕，219n

Austin，G. A.〔奥斯汀〕，231n

Australian aborigines〔澳大利亚土著居民〕，119&n

automata〔自动化〕，85&n

Avenarius，Ferdinand〔阿芬那留斯，弗迪南德〕，55n

Ayer，A. J.〔艾尔〕，177n，307n

Ayer，Fred C.〔艾尔，费雷德〕，126n，159n；quoted〔引言〕126，160

B

background〔背景〕：transformation of〔背景的变形〕，193~194

Badt，Kurt〔巴特，库特〕，151n

Baldinucci，Filippo〔巴尔迪努奇，菲利波〕，290n；quoted〔引言〕，290

Baldung Grien，Hans〔巴尔东·格林，汉斯〕：The Fall of Man〔《人类的堕落》〕，38，图 15，16；detail〔局部〕，图 17

Baldwin，T. W.〔鲍德温〕，176n

Baltrusaitis，Jurgis〔巴尔特律赛提，朱尔吉斯〕，160n，161n，213n

Bandinelli，R. Bianchi〔班迪内利，R·比安基〕，64n，119n

Bara，Guy〔巴拉，盖伊〕：from Tom the Traveller〔选自《旅行者汤姆》〕，289，图 273

Barbaro, Daniele〔巴尔巴罗，达尼埃莱〕，185～186；quoted〔引言〕，185n
Barr, Alfred H. jr.〔小巴尔，艾尔弗雷德〕，30n，261n
Barry, James〔巴里，詹姆斯〕，10n，21；quoted〔引言〕，10～11
Bartlett, F. C.〔巴特利特〕，66；"nonsense figure"〔无意义图形〕，64&n；图 47；quoted〔引言〕，255；transformations of a hieroglyph〔象形文字的变形〕，64，图 48
Bartolommeo, Fra〔巴尔托洛梅奥修士〕，144；drawings〔素描〕，图 135
Bassano〔巴萨诺〕，166
Baudelaire, Charles〔波德莱尔，夏尔〕，301&n，311
Bauer, Hans〔鲍尔，汉斯〕，13n，225n
Bayeux tapestry〔贝叶挂毡〕，56，59，67，图 34
Beale, Lester〔比尔，莱斯特〕，poster〔广告〕，224，图 219
Beardslee, David C.〔比尔兹利，约翰·戴维〕，23n，189n，210n，213n，276n
Beaumont, Sir George〔乔治·博蒙特爵士〕，40，267&n，324
Beazley, John Davidson〔比兹利，戴维森〕，99n
Becatti, Giovanni〔贝卡蒂，乔瓦尼〕，8n，9n，20n
Beham, Hans Sebald〔贝哈姆，汉斯·泽巴尔特〕；profile〔侧面〕，143，图 130
beholder〔观看者〕：and ambiguities〔观看者和多义性〕，198～203，218～244；anticipation and consistency〔预期和一致性〕，170～174，189～194，196～198，204，329；and artist〔观看者和艺术家〕，161～169，194～197，246，258，275～276，279～280，284，293～294，314，323，329；imagination〔想象力〕，161～169，170，174，236；inference〔推论〕，177～181；and late Greek Art〔观看者和后希腊艺术〕，124～125；perspective and space〔透视和空间〕，204～217；projection〔投射〕，174～176，186～188；skill of〔观看者的技巧〕，165，314；也可参见 image reading
Bellori, G. P.〔贝洛里〕，133n，292n
Beloff, J. R.〔贝洛夫〕，148n
Benesch, Otto〔贝内施，奥托〕293&n
Berchem, Nicolaes〔贝尔歇姆，尼古拉〕，321
Berenson, Bernard〔贝伦森，伯纳德〕，14n，21，235&n，277&n；quoted〔引言〕，14
Berkeley, Geroge〔贝克莱，乔治〕，13，251&n，252，276，279
Bernard, Emile〔贝尔纳，埃米尔〕，258
Bernhardt, Kar Heinz〔伯恩哈特，卡尔·海因茨〕，95n
Bernini〔贝尔尼尼〕：caricature〔漫画〕，290，图 276
Bertalanffy, L.von〔贝尔塔兰菲，L·冯〕，23n，quoted〔引言〕，23
Bettini, Sergio〔贝蒂尼，塞尔焦〕，15n
Bevan, Edwyn〔贝文，埃德温〕，96n，125n，172n；quoted〔引言〕，96
Bible〔《圣经》〕：Old Testament〔旧约〕，110
Bieder, Joseph〔比德尔，约瑟夫〕：poster〔广告〕，50，图 28
Bing, Gertrud,〔宾，格特鲁德〕，x，19n，90n

Bishoff, K.〔比朔夫〕, 34n
"blotting"〔墨迹法〕, 155 ~ 157, 158, 159n
Boas, Franz〔博厄斯, 弗朗兹〕, 18n
Boas, George〔博厄斯, 乔治〕, 107n, 282n
Bober, Harry〔鲍伯, 哈里〕, 12n, 130n
Boccaccio, Giovanni〔薄伽丘, 乔瓦尼〕, 53n; quoted〔引言〕, 53
Bodonyi, J.〔博多尼〕, 193n
Boersma, H. L〔伯尔斯马〕, 135n
Boethius〔波伊提乌〕, 131
Boldini, Giovanni〔博尔迪尼, 乔瓦尼〕, 169
books〔书籍〕: drawing〔素描书〕, 126 ~ 127, 131, 134 ~ 143, 295
Borenius, Tancred〔伯伦尼乌斯, 坦克雷德〕, 3n, 75n
Boring, E.G.〔博林〕 13n, 46n, 251n, 252n, 254n, 260n, 277, 310n; quoted〔引言〕, 254, 260
Borinski, Karl〔博林斯基, 卡尔〕, 119n
Boschini, Marco〔博斯基尼, 马尔科〕, 166n; quoted〔引言〕, 166&n
Botticelli, Sandro〔波蒂切利, 山德罗〕, 160
Bowie, Henry P.〔鲍伊, 亨利〕 128n, 141n
Brand, Howard〔布兰, 霍华德〕, 332n
Braque, Georges〔布拉克, 乔治〕, 22, 264&n; Still Life: The Table〔《静物: 桌子》〕, 238 ~ 239&n, 图 229
Breuil, H.〔布勒伊〕, 91
brightness〔明度〕, 参见 light
Brinckman, A.E.〔布林克曼〕, 19n
Britsch, Gustaf〔布里特施, 古斯塔夫〕, 76&n
Bruce, James〔詹姆斯·布鲁斯〕, 71n; quoted〔引言〕, 71
Brucke, Ernst Willhelm von〔布吕克, 恩斯特·威廉·冯〕, 44n; quoted〔引言〕, 44
Brueghel, Pieter the Elder〔布吕格尔, 老彼得〕, Dulle Griet〔《疯狂的麦格》〕, 88, 图 71
Brunelleschi〔布鲁内莱斯基〕, 279
Bruner, J. S.〔布鲁纳〕, 23n, 24n, 53n, 77n, 189n, 191n, 231n; quoted〔引言〕, 24
Brunboff, Jean de〔布龙霍夫, 琼·德〕, from *Babar*〔选自《巴巴的故事》〕,图 262; facial expressions〔面部表情〕, 283, 284
Brunstad, F.〔布龙斯塔德〕, 16n
Brunswik, Egon,〔布伦斯维克, 埃冈〕, ix, 24n, 221n, 282n, 329n
brushstrokes〔笔触〕, 5, 163 ~ 169, 170, 186, 194, 196, 280; Chinese〔中国的〕, 175; nonfigurative art〔非具象艺术〕, 243
Bryson, Lyman〔布赖森, 莱曼〕, 25n
Burckhardt, Jacob〔布克哈特, 雅各布〕, 14

Burke, Joseph〔伯克，约瑟夫〕，225n，295n
Burne-Jones, Sir Edward〔伯恩-琼斯爵士〕，Pygmadion and the Image〔皮格马利翁和雕像〕，80，图 62
Bury, R. G.〔伯里〕，107n
Busch, Wilhelm〔布施，威廉〕，284
Bushman〔布希曼人〕：art of〔布希曼人艺术〕，91～92
Busiris vase, the〔布西里士陶瓶〕，115，图 91
Busse, Kurt Heinrich〔布塞，库特·海因里希〕，91n
busts〔半身像〕，53，299
Buswell, G. T.〔巴斯韦尔〕，191n
Byvanck, Alexander W.〔比凡克，亚历山大〕，99n
Byzantine art〔拜占庭艺术〕，125

C

Cailler, Pierre〔凯尔，皮埃尔〕，284n
Cairns, Huntington〔凯恩斯，亨廷顿〕，40n，58n
Calderon de la Barca, Pedro〔卡尔德龙·德·拉·巴尔卡，帕德罗〕，187&n～188；quoted〔引言〕，188
Caleti, Augustin Villagra〔卡莱蒂，奥古斯廷·比拉格拉〕，122n
Campbell, D. T.〔坎贝尔〕，77n
Cambell, Roy〔坎贝尔，罗伊〕，185&n
Camper, Pieter〔卡姆普尔，皮特尔〕，147&n，148；proportions of the head〔《头部比例图》〕，图 139；quoted〔引言〕，145
Canaletto (Antonio Canale)〔卡纳莱托（安东尼奥·卡纳莱）〕，12，166；Campo San Zampolo〔圣扎尼波罗广场〕，211，图 162
canon of geometric relationships〔几何关系的准则〕，126&n，127，133～134，297
Cap Blanc〔布朗角〕：horse from〔出自布朗角的马像〕，91，图 76
Capp , Al〔凯普，阿尔〕，284；cartoon〔漫画〕，192，图 184；the Shmoo〔什木〕283，303，图 263
captions〔文字说明〕，59～60，64，77
Caravaggio, Michelangelo Merisi〔卡拉瓦乔，米开朗琪罗·梅里西〕，149&n
caricature〔漫画〕：history and theory〔历史和理论〕，289～291，294～383；也可参见 faces
Carmichael, L. C.〔卡迈克尔〕，64n
Carracci, Agostino〔卡拉奇，阿戈斯蒂诺〕，138&n～139，141，177&n；caricatures〔漫画〕，290，图 274；features〔容貌特征〕，图 117

Carracci, Annibale〔卡拉奇，安尼巴莱〕，139，290，trick drawing after〔仿自他的特技画〕，177 &n，193，图 175
Carroll, John, B.〔卡罗尔，约翰〕，78n
Carroll, Lewis〔卡罗尔，刘易斯〕，279n；quoted〔引言〕，279
Carter, B. A. R.〔卡特〕；diagram of perspective gates〔透视门示意图〕，图 212；outline of hand〔手的轮廓〕，图 198；pillars and columns projected onto a plane〔投影到平面的方柱和圆柱〕，图 214
cartoons〔漫画〕，192；political〔政治的〕，290～291，298；也可参见 caricature
Carus, Carl Gustav〔卡鲁斯，卡尔·古斯塔夫〕，16&n
Cary, Joyce〔卡里，乔伊斯〕，149n，228n，274n
Castel Sant' Angelo〔圣天使堡〕，参见 Rome
Castiglione, Baldassare〔卡斯蒂里奥内，巴尔达萨雷〕，163n；quoted〔引言〕，163
cat〔猫〕：how to draw〔怎样画猫〕，6，127，图 3
categories〔类目〕，24，129，200；of style〔风格的类目〕8～9，115，316～317，319，321～322，323；也可参见 classification
Catlin, George〔卡特林，乔治〕，228，230；Little Bear〔小贝尔〕，图 225
cave art〔洞穴艺术〕，91～93
Cavlus, Anne Claude Philippe de Tubieres, Comte de〔凯吕斯伯爵，安娜·克洛德·菲力普·德〕，167；quoted〔引言〕，167n
Celtic tribes〔凯尔特人部落〕：coin copying〔摹制的硬币〕，64～65
Cezanne, Paul〔塞尚，保罗〕，251&n，259&n，262&n～263；Mont Ste. Victoire〔《圣维克托山》〕，56n，262～263&n，图 35
Cham〔卡姆〕，286n；M. de Vertpre〔M·德·弗尔普雷〕，图 268
Chambray, Roland Freart de Chantelou, Sieur de〔尚布雷，罗朗·弗雷阿尔·德·尚特卢〕，263&n，265，273，274&n；quoted〔引言〕，263
Chapanis, A. R. E.〔查普尼斯〕，237n
Chapuis, A.〔沙普伊〕，85n
character〔性格〕：**physiognomic**〔相貌的〕，287～288，294，295，296，300；也可参见 faces；style
Chardin〔夏尔丹〕，150&n
Chartres〔沙特尔〕：Cathedral of Notre Dame〔圣母主教堂〕，图 45，46
Ch' en Yung-chih〔陈用之〕，158&n
Cheng, Jams〔郑，詹姆斯〕（音译），73
Cherry, Colin,〔彻里，科林〕，x，34n，76n，77n，171n，303n，306n，307n
Chesneau, Ernest〔塞斯诺，欧内斯特〕，273n
Chiang Yee〔蒋彝〕，73&n，Cows in Derwentwater〔《德温特湖畔之牛》〕，77，图 60
chiaroscuro technique〔明暗对照法技术〕，38；也可参见 light
Chicago〔芝加哥〕：symposium on ancient art〔关于古代艺术的专题讨论会〕，109&n～110

child art〔儿童艺术〕: Arnheim on〔阿恩海姆论儿童艺术〕, 22 ~ 23, 76; copy of Wivenhoe park〔《威文荷公园》的摹制品〕, 247 ~ 249, 252, 256 ~ 257, 彩版 V; drawing of faces〔面部素描〕, 144, 图 133; Fry on〔弗莱论儿童艺术〕, 246; functions of〔儿童艺术的功能〕, 101 ~ 102; Loevy on〔勒维论儿童艺术〕, 18 ~ 19; size and scale in〔儿童艺术中的大小和尺度〕, 256

children〔儿童〕, 23, 84, 237, 286; portrayal of〔描绘儿童的画〕, 143 ~ 144, 图 127 ~ 131

Chinese art〔中国艺术〕, 134, 186&n, 228&n ~ 229; expression through absence〔以空白表现〕, 174 ~ 175&n, 280; formula and spotaneity〔公式和自发性〕, 128 ~ 129, 131, 140 ~ 141; and projection〔中国艺术和投射〕, 158 ~ 159; Ruskin on〔拉斯金论中国艺术〕, 228; topographical portrayal〔风土描绘〕, 73

Chueh Yin〔觉隐〕: quoted〔引言〕, 129

Churchill, Sir Winston〔邱吉尔, 温斯顿爵士〕, 34n, 47, 154, 261n, 265&n, 332; quoted〔引言〕, 34

Cian, Vittorio〔奇安, 维托里奥〕, 163n

Cicero〔西塞罗〕, 8n, 9n, 51n, 120n, 275&n, 318n, 321n, 322n; quoted〔引言〕, 9, 51

Cicognara, Leopoldo Conte〔奇科尼亚拉, 莱奥波尔多〕, 135n

Cimabue〔奇马布埃〕, 10 ~ 11; Madonna and Child Enthroned with Angels and Prophets〔《王座上的圣母、圣婴及其天使和先知们》〕, 53, 图 32

Clairmont, Christoph〔克莱尔蒙特, 克里斯托弗〕, 110n

Clark, Sir Kenneth〔克拉克, 肯尼斯爵士〕, 5&n

classical art〔古典艺术〕: appeal to **imagination**〔诉诸想象力〕, 161 ~ 162; end of〔古典艺术的末期〕, 123 ~ 125; formulas of and medieval art〔古典艺术公式和中世纪艺术〕, 129, 130, 131; knowledge of ambiguity〔多义性的知识〕, 225 ~ 226, 240; Riegl on〔李格尔论古典艺术〕, 15 ~ 16; theories of〔古典艺术的理论〕, 8 ~ 10, 12 ~ 13; Warburg on〔瓦尔堡论古典艺术理论〕, 19 ~ 20; 也可参见 Greek art; Roman art

classification〔分类〕: artist's reclassification of shapes〔艺术家对形状的重新分类〕, 258 ~ 259; capacity for〔分类能力〕, 86 ~ 90, 144, 188 ~ 189; Cozens' schemata as〔用作分类的科曾斯图式〕, 151 ~ 152; fluidity of〔分类的易变性〕, 264 ~ 265; in image making〔在制像中〕, 94, 127; in image reading〔在读解物像中〕, 198, 200 ~ 202, initial schema〔初始图式〕, 62, 69, 76; in nonfigurative art〔在非具象艺术中〕, 244; perceptions〔知觉〕, 155, 251 ~ 252, 254 ~ 255; and "spreading effect"〔和"扩散效应"〕 260 ~ 261

Claude glass〔克劳德之镜〕, 40&n, 49

Claude Lorrain〔克劳德·洛兰〕, 12, 40, 75, 265, 268, 321, 328; The Herdsman〔《牧羊人》〕彩版 Ⅲ; influence of〔克劳德·洛兰的影响〕, 157 ~ 158; landscape drawing〔风景素描〕, 158, 图 150; Landscape with Moses and the Burning Bush〔《有摩西和燃烧

的荆棘的风景》〕，图 307；Tiber Above Rome〔《位于罗马上方的台伯河》〕，图 152
clouds〔云〕，153n，154，160
cloudscapes〔云景〕：Constable's and Cozens'〔康斯特布尔和科曾斯的云景〕，150～152，155，296～297，图 142～146
clues〔线索〕：and ambiguity〔和多义性〕，24，185，224～226，229；capacity to interpret〔解释的能力〕，276；contradiction of，in cubism〔矛盾的线索，在立体主义中〕，238～241，243；in facial experssion〔在面部表情中〕，284，288～289，292；in illusion〔在错觉〕，278～287；interaction of〔线索的相互作用〕，229，234～235，236～237；inprojective tests〔在投射检验中〕，191；in speech〔在言语中〕，307～308
Cochin，Charles Nicholas〔科尚，夏尔·尼古拉〕，150n；quoted〔引言〕，150n
Conh，Raymond〔科恩，雷蒙德〕，175n
coins〔硬币〕：copies of〔硬币的摹制品〕，64～65，图 49
Cole，F. J.〔科尔〕，70n
Coleridge，Samuel Taylor〔柯尔律治，塞缪尔·泰勒〕，238
colour〔色彩〕，230～231，247；expectations〔预测〕，189～190；local〔固有色〕，42；relationships〔关系〕，46～47；rendering〔描绘〕，33，40～43；Ruskin on expressive value〔拉斯金论表现的价值〕，304；Ruskin on perception of〔拉斯金论色彩的知觉〕，250～251，"spreading effect"〔扩散效应〕，260～261，彩图Ⅵ；也可参见 synesthesia
columns〔圆柱〕：paradox of perspective〔透视悖论〕，215～216，图 213；comicstrip〔连环漫画〕，192，196；也可参见 picture story
commercial art〔商业艺术〕，参见 posters
communication〔（信息）交流〕：context of〔信息交流的上下文〕，311～312；expectation and observation in〔信息交流中的预测和观察〕，194，195～196，316；perception of symbolic material〔象征材料的知觉〕，170～172；through symbols〔通过象征符号〕，326，the unexpected and〔意外和信息交流〕，319～320；也可参见 information；language
comparisons〔比较〕：Hogarth on comi〔霍格思论喜剧性比较〕，296；in perception〔在知觉中〕，254，260～261；syste-matic process of artist〔艺术家的系统的比较过程〕，265～268，273～274
concepts〔概念〕："conceptual art"〔概念性艺术〕，76，100～102，111～112，119，122～123，134～135，187，246，247～250，251～252；as intial schema〔作为初始图式〕，62～63；Loewy on〔勒维论概念性艺术〕，100～101；Osgood on〔奥斯古德论〕，314～315，317～318；Platonic〔柏拉图的〕，83～84，85～86，131；and truth〔概念和真实〕，77～78
conjuring〔戏法〕，172
connoisseurship〔鉴赏〕，4，124&n，166，307～310
consistency test〔一致性检验〕，193～194，196～197，198～202，226，234，239～242，244

Constable, John〔康斯特布尔，约翰〕：appeal to nature〔诉诸自然〕，12，29，40，48～49，149，150，265，321～322，324；debt to tradition〔受惠于传统〕，149～152，155，265～273，320～329；Fry on〔弗莱论康斯特布尔〕，246～247，267；Leslie on〔莱斯利论康斯特布尔〕，268，320，324；personality〔人格〕，323～329；Ruskin on〔拉斯金论康斯特布尔〕，268，323；and science〔康斯特布尔和科学〕，29～30，42～46，150，271，272～273，288，324；works〔作品〕：Borrowdale〔博罗德尔速写图〕，266，图246；cloudscapes〔云景〕，149&n～152，图143～146；copies after Cozens〔仿自科曾斯〕，155，296～297，图142～145；Dedham from Langham〔《从兰格姆看德达姆的景色》〕，图8；Dedham Vale〔《德达姆溪谷》〕，32～33，图7，彩版Ⅱ；Haywain〔《干草车》〕，43；Salisbury Cathedral from the Meadow〔《从洼地望去的索尔兹伯里主教堂》〕，图253；Valley Farm〔《流域内的农庄》〕，图310，311，312；various subjects of landscape〔各种风景题材〕，150～151&n，275n；Vale of Salisbury Cathedral〔索尔兹伯里主教堂的景色〕，42，图21；White Hosrse〔《白马》〕，52，图31；Wivenhoe Park〔《威文荷公园》〕，29～34，42，184～185，230～231，246，252，272，278，328，彩版Ⅰ；child's copy of〔儿童模仿的《威文荷公园》〕，247～250，252，253，256，257，彩版Ⅴ；experiments with〔《威文荷公园》的实验〕，256～257，图242，243；motif in〔《威文荷公园》的母题〕，图247；sketch for〔为《威文荷公园》所作的速写〕，195～196，图189

constancy〔恒常性〕：in medieval optics〔在中世纪光学中〕，255n；in perception〔在知觉中〕，47，50，230，232，253，255，256，258

constellations〔星座〕，90～91，图73～75

context〔上下文〕：of action〔行动的上下文〕，94，172～174，194～198，202，220，229，311；in speech〔在言语中〕，307

continuities〔继续/延续〕，20，76～77，113，265～271，274～275，308；也可参见 tradition

contradictions〔矛盾〕：in cubism〔在立体主义中〕，238～243

contrast〔对比〕，参见 light

conventional signs〔程式符号〕，76，304～307

conventions〔程式/约定俗成〕：in art〔在艺术中〕，20～21，103，115，128，204，209，246，252，301，305，311，330～331，in expressing feelings〔在表现情感中〕，316～317；in language〔在语言中〕，306～308

Conybear, F. C.〔科尼比尔〕，114n，154n

Cook, E. T.〔库克〕，12n

Cook, Margaret〔库克，玛格丽特〕，23n

Cooke, H. Lester〔库克，H. 莱斯特〕，167n

Cooper, Douglas〔库珀，道格拉斯〕，239n

Copernicus〔哥白尼〕，231

copying〔摹制/摹写〕，63～65，126，130，135，141～143，148～149，260；Chinese

habit〔中国人的习惯〕，73，Constable copies of Cozens〔康斯特布尔摹写科曾斯〕，图142～145；of Greek Art〔对希腊艺术的摹制〕，120；and individual style〔摹制和个人的风格〕，309～310；Platonic idea〔柏拉图的理念〕，133；也可参见 mimesis

Cornish, V.〔科尼什〕，232&n；quoted〔引言〕232

Corot〔科罗〕：View near Epernon〔《埃佩尔农附近的景色》〕，43，52，图 22

Courbet〔库尔贝〕，301

Cozens, Alexander〔科曾斯，亚历山大〕，156n，158，159，161，303；"blotting" method〔墨迹法〕，155－158；experiments in facial expression〔在面部表情上的实验〕，296～297&n；influence on Constable〔对康斯特布尔的影响〕，150～152&n，268；from *A New Method*〔选自《新方法》〕，155，图 147～149，151；from *The Principles of Beauty*〔选自《美的原理》〕，297，图 283～286；schematic sky〔图式化天空〕，图 142

Crafts, Leland W.〔克拉夫茨，利兰·W.〕，314n

Cretan art〔克里特艺术〕，108，121～122

criticism〔批评〕，参见 art criticism

Crivelli, Carlo〔克里韦利，卡洛〕：Madonna and Child Enthroned with Donor〔《王座上的圣母、圣婴及供养人》〕，229，图 227；detail〔局部〕，229，图 227

Croce, Benedetto〔克罗齐，贝内代托〕，19

"cryptograms" of artist〔艺术家的"密码"〕，34～37，53，154，252，264，271，330

cubism〔立体主义〕，22&n，135～136，238～242，243，263

Curtius, Ernst Robert〔库齐乌斯，恩斯特·罗伯特〕，17n，20&n

curvature〔弯曲〕，214～215，216～218，278，330；也可参见 vaulted sky

Cuyp, Aelbert〔寇普，艾尔伯特〕，271&n；Dordrecht in a Storm〔《暴风雨中的多德雷赫特》〕，271，图 252

D

Dali, Salvador〔达里，萨尔瓦多〕，332

D'Alton, J. F.〔达尔东〕，9n

Dante Alighieri〔但丁·阿利吉耶里〕，235；quoted〔引言〕，236

Dantzig, M. M. van〔丹茨格，M. 凡〕，310n

Darel, Henri〔达雷尔，亨利〕，284n

Dark, P.〔达克〕，122n

Daumier, Honore〔杜米埃，奥诺雷〕，298n～300；Advice to a Young Artist〔《对青年艺术家的忠告》〕，49，图 26；Audience Pleased〔《高兴的听众》〕，298，图 290；brush-strokes〔笔触〕，169；head〔头部〕300，图 293；Pygmalion〔《皮格马利翁》〕，80，图 63；two lawyers〔《两位律师》〕，299，图 292

Da Vinci〔达·芬奇〕，参见 Leonardo

dazzle〔眩目〕，44，51，250
Debussy，Claude〔德彪西，克洛德〕，311
decorum〔得体〕，295，297，303
definition〔定义〕，theory of〔定义的理论〕，85～86
Degas，Edgar〔德加，埃德加〕，149&n，177
Deinse，A.B.van〔戴因斯，A.B.凡〕69n
Delacroix，Eugène〔德拉克洛瓦，欧仁〕，174n，298，316
Demetrius〔德米特里〕，8n，318&n
Demus，Otto〔德穆斯，奥托〕，96n，125&n
Denis，Maurice〔德尼，莫里斯〕，23n；quoted〔引言〕，236
Denniston，J. D.〔丹尼斯顿〕，8n
Deonna，Waldemar〔德奥娜，瓦尔德玛〕，101n，103n
depth〔深度〕：suggestion of〔深度的暗示〕，40，42，193，215～217，220，225，236～238，304；也可参见 foreshortening；size-distance relationship，space
detail〔细部/局部〕：ambiguity in〔细部中的多义性〕，229；perception of〔细部的感觉〕，185～187；representation of〔细部的再现〕，181，191，192，195～196，280
diagrammatic art〔示意图式艺术〕，参见 Egyptian art；schema
diligente style〔勤勉风格〕，166
Dionysius of Halicarnassus〔哈利卡纳苏斯的狄奥尼西奥斯〕，8n
diorama〔西洋景〕，33
discovery〔发现〕，43，99～100，264，271～277，300～301，302～303，323～324，326～327
Disney，Walt〔迪斯尼，沃尔特〕，284，311；Dumbo〔小象顿波〕，288，图 264
distance〔距离〕：deholder's〔观看者的距离〕，5，161～169，230；perception of〔距离的知觉〕，186～189，191，211～212，282；rendering of〔距离的描绘〕，15～16；也可参见 size-distance ralationship
distinctive features〔区别性特征〕，61～62，102，147，255
Doesschate，Gezenius ten〔杜斯哈特，赫西尼亚斯·登〕，12n，255n
Donatello〔多纳太罗〕：Herod's Banquet〔《希律的宴会》〕，177，图 173；Singing Gallery〔《圣歌队席》〕，图 157；Vasari on〔瓦萨里论多纳太罗〕162&n；“Lo Zuccone”〔《秃子头》〕，80，81&n，图 66
doodling〔乱画之物〕，287～288，289，294，301
Dou，Gerard〔道奥，赫拉特〕，165；Woman Reaing〔《读书女人》〕，图 161
drawing〔素描〕，48，130，149；American Indian〔美洲印第安人〕，90～91；books〔素描书〕，127，131，135～143；canonic schema〔准则性的图式〕，126～128；Chinese〔中国的〕，128～129，egg-shape formula〔蛋形公式〕，144～148；interpretation〔解释〕，227～228，243～244；Leonardo on〔莱奥纳多论素描〕，132，159；medieval〔中世纪〕，129～130；microanalysis of〔素描的微观分析〕，309

drawn work〔抽绣作品〕，34，图 9
droodles〔涂鸦画谜〕，179&n
Droz，E.〔德洛兹〕，85n
Dubuffet，Jean〔迪比费，让〕，169n
Duccio di Buoninsegna〔杜奇奥·迪·博宁塞那〕：The Calling of the Apostles Peter and Andrew〔《召命使徒彼得和安得烈》〕248，150，图 239；Madonna Rucellai〔鲁恰莱家族敬献的圣母像〕，10～11，图 4
Duell，Prentice〔迪尤尔，普伦蒂斯〕，105n
Dura-Europos synagogue wall-painting〔杜拉-欧罗玻斯的犹太教会堂的壁画〕，95～96，124，图 79
Dürer，Albrecht〔丢勒，阿尔布雷希特〕，60，70&n～71，72，135～136，214；draftsman drawing a reclining nude〔正在画一个躺着的裸体的艺人〕，258，图 244；lay figure〔人体活动模型〕，图 111；man drawing a lute〔画鲁特琴的人〕，211～212，图 211；The Prodigal Son〔《回头的浪子》〕，177，图 174；proportionx of a child〔儿童的比例〕，143，图 129；rhinoceros〔犀牛〕，71，图 56，study in proportions〔比例研究〕，图 114
Dutch painting〔荷兰绘画〕，75&n，158，165，268，272，325&n
Dvorak，Max〔德沃夏克，马克斯〕，17

E

Eastern Church〔东方教会〕，96
Echternach Gospels〔《埃希特纳赫福音书》〕：The Symbol of St. Matthew〔圣马太的象征〕，66，图 50
Edward VI，King of England〔爱德华六世，英国国王〕：anamorphic portrait〔歪像〕，213，图 213
Edwards，I. E. S.〔爱德华兹〕，103n
egg-shaped formula〔蛋形公式〕，144～148
Egyptian art〔埃及艺术〕，108，113；compared with Greek art〔和希腊艺术的比较〕，121～123；conventions of〔埃及艺术的程式〕，95，109，115，129，330；form and function in〔埃及艺术的形式和功能〕，103～107；Greek interpretation of〔希腊人的解释〕，114～116，123；mutilated image〔残缺不全的物像〕，119；Plato on〔柏拉图论埃及艺术〕，107～108；Riegl on〔李格尔论埃及艺术〕，15
Ehrenzweig，Anton〔埃伦茨威格，安东〕，22&n～23，191n
"eidetic faculty"〔遗觉官能〕，261&n
Einstein，Albert〔爱因斯坦，阿尔贝特〕，217，231&n
Eliade，Mircea〔埃利亚代，米尔西〕，107n
Eliot，T. S.〔艾略特〕，329n

Eng, Helga〔恩格，赫尔加〕，76n

Ensor, James〔恩索尔，雅姆〕：La Vieille aux Masques〔假面老妇〕，301，图 294

Epstein, Jehudo〔爱泼斯坦，耶胡多〕，xii

equivalences〔等效关系〕，276，281～282，303，324；distinguished from likeness〔和相似的区别〕，290；in language and art〔在语言和艺术中〕，306～307，329；synesthetic relationships〔联觉关系〕，311～317

Erhardt-Siebold, Erika von〔埃哈特-西博尔德，埃里卡·冯〕，310n

Escher, M. C.〔埃舍尔〕，226n，240n；Autre Monde〔《另一个世界》〕，206&n，232，图 207

Eskimos of Nunivak〔努尼瓦克的爱斯基摩人〕：magic tale〔魔法故事〕，94&n

Essex〔埃塞克斯〕：Wivenhoe Park〔《威文荷公园》〕，彩版 I

Estrin, Michael〔埃斯特林，迈克尔〕，175n

"etc. principle"〔等等原则〕，184～185

Euclid〔欧几里德〕，140&n

Euripides〔欧里庇德斯〕，107n；quoted〔引言〕，107

Evans, B. Ifor〔埃文斯，B. 艾弗〕，177n

Evans, Ralph M.〔埃文斯，拉尔夫〕，21n，30n，256n，260n；quoted〔引言〕，21

evolutionism〔进化论〕，18～19，92，101

expectation〔预测〕，参见 anticipation，hypothesis；"mental set"

experimentation〔实验〕：Cezannes〔塞尚的实验〕，262～263；Constable on painting sa〔康斯特布尔论绘画作为实验〕，29，150，271，324，326～327；Constable's Wivenhoe Park sa〔康斯特布的《威文荷公园》作为实验〕，29～33，42，256～257；Cozens' discovery〔科曾斯的发现〕，296～297；with facial expression〔面部表情的实验〕，279，282～303；impressionist〔印象主义艺术家〕，44，275，330；with incomplete images〔不完整物像的实验〕，177～179；in interpretation〔在解释中〕，307；judging〔判断〕，276；in light and texture〔在光线和质地中〕，279；in Leonardo〔莱奥纳多的实验〕，294；meaning of〔实验的意义〕，330；and mimesis〔实验和模拟〕，121；of nineteenth century painters〔19 世纪画家们的实验〕，272～275，278；in representing inner world〔在表现内心世界中〕，311；with shape and colour〔形状和色彩的实验〕，261；Topffer's〔特普费尔的实验〕，287～288

experiments, psychological〔心理实验〕：afrer-images〔后像〕，220n；Ames demonstrations〔小艾姆斯演示〕，209～210&n，218～219&n，图 210；animal behaviour〔动物行为〕，46&n，86&n～87&n，276&n，288n；Australian aborigines〔澳大利亚土著居民〕，119&n；constancies〔恒常性〕，46～47&n，255&n；drawing〔素描〕，64n，91n；image reading〔读解物像〕，119&n，170n，191n，192n，237n；memory〔记忆〕，64&n；memory colour〔记忆色彩〕，189n，190；physiognomic perception〔相貌知觉〕，191n，282n；shape perception〔形状知觉〕，34n，64n，157&n，169&n，209～211&n，图 210；space perception〔空间知觉〕，191&n 219&n，232n；speech perception〔言语知觉〕，

307n; subjective contours〔主观轮廓〕, 176&n; suggestibility〔暗示性〕, 144, 171 ~ 172&n; synesthesia〔联觉〕, 310n, 314n, 也可参见 experimentation; science

expression〔表现〕: of the age〔时代的表现〕, 8 ~ 9, 16; and classical rhetoric〔表现和古典修辞学〕, 7 ~ 9&n, 317 ~ 318; Constable and〔康斯特布尔和表现〕, 320; in humorous art〔在幽默艺术中〕, 304; interpretation of〔表现的解释〕, 329; and representation〔表现和再现〕, 310 ~ 329; response to〔对表现的反映〕, 316; self-〔自我表现〕, 310, 322 ~ 333; Topffer on〔特普费尔论表现〕, 301; 也可参见 faces.

expressionism〔表现主义〕, 301, 316&n

Eyck, Jan van〔艾克, 杨·凡〕, 184, 281&n; Music-Making Angels (Ghent Altar-Piece)〔奏乐天使(《根特祭坛画》)〕177, 图 171〔局部〕, 图 180

eyes〔眼睛〕: adaption of〔眼睛的适应〕, 33 ~ 34; evil〔邪恶的眼睛〕, 96; following beholder〔眼睛跟随观看者〕, 96&n, 234&n, 图 80; movement of〔眼睛的运动〕, 191n; representation of〔眼睛的再现〕, 72, 93 ~ 94, 138n; 也可参见 "innocent eye"; retina; stationary eye

F

Fabian, Erwin〔费比恩, 欧文〕: poster〔招贴画〕, 197, 图 191

faces〔面部〕: and egg-shape formula〔和蛋形公式〕, 144 ~ 145

facial expression〔面部表情〕, 279, 282 ~ 303, 304; propensity for seeing〔看出面部的倾向〕, 87 ~ 88, 288 ~ 289

facsimile〔摹真画〕, 78, 257, 259, 262, 307

familiarity〔熟悉〕: an illustrated reportage〔插图报道〕, 67 ~ 73; in nonfigurative art〔在非具象艺术中〕, 244; in projection〔在投射中〕, 17, 175 ~ 176, 202 ~ 203

Fantin-Latour, Henri〔芳丁-拉图尔〕: Portrait-of Sonia〔《索妮亚肖像》〕, 48, 图 24; Still Life〔《静物》〕, 233 ~ 234, 238 ~ 239, 256, 彩版Ⅳ

Far Eastern art〔远东艺术,〕参见 Chinese art

feedback,〔反馈〕, 302

Felibien, Andre〔费利比安, 安德烈〕: quoted〔引言〕, 150n

Ferri, Silvio〔费里, 西尔维奥〕, 9n

Ffoulkes, C. J.〔福尔克斯〕, 309n

Fialetti, Odoardo〔菲亚莱蒂, 奥多阿尔多〕, 137 ~ 138; eyes〔眼睛〕, 图 116; ears〔耳朵〕, 图 118

Ficino, Marsilio〔菲奇诺, 马尔西利奥〕, 107n

fiction〔虚构〕, 109, 125; 也可参见 narrative art

Fiedler, Konrad〔菲德勒, 康拉德〕, 13&n, 264&n

Findlay, Paul〔芬德利, 保罗〕, 303n

Fisher, C.〔费希尔〕, 191n, 325n
Fitzgerald, Edward〔菲茨杰拉德, 爱德华〕, 194n
flat surface in cubism〔立体主义的平面〕, 239, 243, 263; picture as〔作为立体主义平面的图面〕, 214, 236, 237~238; relationship of objects projected on〔投射到立体主义平面上的对象的关系〕, 253~254, 258; and trompel' oeil〔立体主义的平面和乱真之物〕, 233&n~234
Fontaine, A.〔方丹〕, 167n
foreshortening〔短缩法〕, 99, 108, 116, 122&n, 125, 131, 225, 253~254, 255, 304; 也可参见 perspective
forgery〔伪造品〕, 78, 259, 309~310
formula〔公式〕: Chinese〔中国的〕, 128~129; classical〔古典的〕, 122, 124; medieval〔中世纪的〕, 20, 130; Renaissance sway of〔文艺复兴时期公式的支配力〕, 131~150; Richter on〔里希特论公式〕, 272~273; Schlosser on〔施洛塞尔论公式〕, 19; traditional in drawing〔素描中的传统公式〕, 127~128; Warburg on〔瓦尔堡论公式〕, 20; 也可参见 schema
Forsdyke, Edgar John〔福斯代克, 埃德加·约翰〕, 109&n
Forsdyke, Mary E.〔福斯代克, 玛丽〕: copy after Constable's Wivenhoe Park〔摹写康斯特布尔的《威文荷公园》〕, 彩版V
Fothergill, John〔福瑟吉尔, 约翰〕, 18n
Fougasse (Kenneth Bird)〔福加斯(肯尼思·伯德)〕: Accident or Design?〔《偶然或设计?》〕, 87~88, 图 69
Fowler, H. N.〔福勒〕, 305n
Francesca, Piero della〔皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡〕, 参见 Piero della Francesca
Frankfort, Enriqueta〔弗兰克福特, 恩里克塔〕, 165n
Frankfort, H. A. Groenewegen-〔弗兰克福特, H. A. 格勒内维根一〕, 104&n, 106&n
Fraser spiral〔弗雷泽螺线〕, 185&n, 242, 图 181
French Revolution〔法国大革命〕, 323
Frenkel-Brunswik, Else〔弗伦克尔-布龙斯韦克, 埃尔斯〕, 332n
Freud, Lucien〔弗洛伊德·吕西恩〕, 80n, 83; quoted〔引言〕, 80~81
Freud, Sigmund〔弗洛伊德·西格蒙德〕, 22, 23&n, 303n, 324
Friedlander, Max, J.〔弗里德伦德尔, 马克斯〕, 75n, 282&n, 309, 310, 314n; quoted〔引言〕, 3&n
Frith, W. P.〔弗里思〕: Derby Day〔跑马大日〕, 181&n, 图 180
Fry, D. B.〔弗莱〕, 307n
Fry, Roger〔弗莱, 罗杰〕, 246n, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 265, 276; quoted〔引言〕, 246~247
function〔功能〕: in child art〔在儿童艺术中〕, 101~102; in Chinese art〔在中国艺术中〕, 129; in cubism〔在立体主义中〕, 243; in Egyptian art〔在埃及艺术中〕, 103~

106，123，129；in games〔在游戏中〕，102；Greek change in〔希腊艺术功能的变化〕，128，124～125；in medieval art〔在中世纪艺术中〕，131；nineteenth century change in〔19世纪艺术功能的变化〕，152，169；in nonfignurative art〔在非具像艺术中〕，244；and Platonic reality〔功能和柏拉图的真实〕，83～85；and potent image〔功能和有效验的物像〕，93～95

Fuseli, Henry〔福塞里，亨利〕，325

G

Gaddi, Taddeo〔加迪，塔代奥〕：Vasari on〔瓦萨利论加迪〕，10&n

Gainsborough, Thomas〔盖恩斯巴勒，托马斯〕：compared with Constable〔与康斯特布尔比较〕，328；Cornard Wood〔《科纳德林地》〕，268，图151；drawing after Ruisdel〔仿自雷斯达尔的素描〕，268，图249；Landscape with a Bridge〔《有桥的风景》〕，42，图20；memory of pictures〔对所见到的画的记忆〕，267&n～268&n；Mrs. John Taylor〔《约翰·泰勒夫人》〕，167，图164；Reynolds on〔雷诺兹论盖恩斯巴勒〕，167～168；The Watering Place〔《饮水处》〕，267，图248

games〔游戏〕：form and function in〔游戏的形式和功能〕，102；word-〔词语游戏〕，314

Games, Abram〔盖姆斯，艾布拉姆〕：poster〔招贴画〕，197，图190

Garger, E. von〔加格尔，E·冯〕，17n

Garland, Robert〔加兰，罗伯特〕：Chartres Cathedral (engraving)〔沙特尔圣母主教堂(雕凹版画)〕，62，图45

Garner, W. R.〔加纳〕，237n

Gaucheron, R.〔格歇隆〕，150n

Gaunt, William〔冈特，威廉〕，181n

Gautier, Theophile〔戈蒂叶，泰奥菲尔〕，301&n

generalisation〔概括〕，23，86，87

German art〔德国艺术〕：Vogtherr on〔弗格特尔论德国艺术〕，135

Gessner, Salomon〔格斯纳，萨洛蒙〕，321；quoted〔引言〕321；Woodland Scene〔《林地景色》〕，图308

Gestalt〔格式塔〕，261，288

Gestalt psychology〔格式塔心理学〕，22～23，221～223，224，231&n，240；也可参见simplictity hypothesis

Gibson J. J.〔吉布森〕，ix，21&n，23n，47n，64n，87n，185n，216n，229n，232&n，276&n，278，277n；quoted〔引言〕，23，277

Gigous, Jean〔吉古，让〕：quoted〔引言〕，298n

Gilbert, Stuart〔吉尔贝特，斯图尔特〕，20n

Giles, H. A.〔贾尔斯〕，158n

Gilgamesh epic〔吉尔伽美什史诗〕，110
Giller, H.〔吉勒〕，284n
Gilpin, William〔吉尔平，威廉〕，323n；quoted〔引言〕，323
Gilson, Etienne〔吉尔松，艾蒂安〕，4n，49n
Gioseffi, Decio〔乔塞菲，德乔〕，205n
Giotto di Bondone〔乔托·迪·邦多内〕，7，14，54，75，247；The Last Judgement (detail)〔《最后的审判》（局部）〕，177，图 170；Madonna and Child Enthroned with Saints and Angels〔《王座上的圣母，圣婴及其圣徒和天使》〕，53，图 33；Vasari on〔瓦萨里论乔托〕，9～10
Giovanni di Paolo〔乔瓦尼·迪·保罗〕，166；The Annunciation〔《圣母领报》〕211，图 215
"global" impressions〔整体印象〕，261，282，329
Glover, Edward〔格洛弗，爱德华〕，303n
Godman, Stanley〔戈德曼，斯坦利〕，152n
Goethe〔歌德〕，151，258n，284；quoted〔引言〕，151n
Gogh ,Vincent van〔凡高，文森特〕，56&n，310&n，316；copy of Millet〔仿自米勒〕，309，图 300；Road with Cyprsses〔《有柏树的路》〕，202～203，图 205；and Steinberg fingerprint〔凡高和斯坦伯格手印〕，202～203
Goldschmidt, Adolph〔哥德施密特，阿道夫〕，129n
Goldschmidt, Richard. B.〔哥德施密特·理查德·B〕，59n
Goldwater, Robert〔戈德华特，罗伯特〕，301n
Goltzius, Hendrik〔格尔特兹乌斯，亨德里克〕：Whale Washed Ashore in Holland〔《被冲到荷兰海岸上的鲸鱼》〕，69&n～70，图 55
Gombrich, E. H.〔贡布里希〕，6n，9n，14n，17n，20n，24n，25n，40n，51n，76n，83n，84n，85n，86n，107n，148n，157n，159n，169n，247n，258n，274n，275n，276n，282n，289n，294n，298n，314n，315n，321n，323n，330n，332n；quoted〔引言〕，40，330
Gombrich, Richard〔冈布里奇，理查德〕，x，107n
Goodnow, J. J.〔古德诺〕，231n
Goyen, Jan van〔格因，扬·凡〕，158，159；landscape〔风景〕，158，图 154
"gradients"〔梯度〕，46，50，252
Graf, Urs〔格拉夫，乌尔斯〕，39：Standard Bearer〔掌旗官〕，图 18
graphic art〔版画艺术〕：notations〔标记法〕，40，53；也可参见 drawing
Gray, Christopher〔格雷，克里斯托弗〕，239n
Gray, Henry〔格雷，亨利〕：muscles of the neck〔颈部肌肉图〕，72，图 59
Greek art〔希腊艺术〕；canon of〔希腊艺术的准则〕，126，297；correction of distortion〔对变形的校正〕，218；light relationships〔光线关系〕，35，51；painting〔绘画〕，99～100，118～119；revolution〔革新〕，99～101，104，108～125，330；Riegl on〔李格尔论希腊艺术〕，15；Winckelmann on〔温克尔曼论希腊艺术〕，319

Grien, Hans Baldung〔格里恩，汉斯·巴尔东〕，参见 Baldung Grien
Groenewegen-Frankfort〔格勒内维根-弗兰克福特〕，参见 Frankfort
Grose, Francis〔格罗斯，弗朗西斯〕：on caricature〔格罗斯论漫画〕，297 – 298；schematic heads〔图式化的头〕，297n，图 286，287
Grosser, Maurice〔格罗泽，莫里斯〕，169n
Gruyter, Josiah de〔格吕特尔，约西亚·德〕，56n
Guardi, Francesco〔瓜尔迪，弗朗切斯科〕，166；Campo San Zanipolo〔《圣扎尼波罗广场》〕，图 163
Guercino〔圭尔奇诺〕：drawing book〔素描书〕，139；ears〔耳朵〕，图 108
guessing〔猜测〕，参见 hypothesis
Guiana Indians〔圭亚那印第安人〕，80n；tale quoted〔故事引文〕，80
Gummere, Richard M.〔古默里，理查德·M〕，8n

H

habit〔习惯/习性〕，参见“mental set”；motor habits
Haeckel, Ernst〔黑克尔，恩斯特〕，59n
Hahnloser, Hans R.〔哈恩洛译，汉斯 .R〕，68n
Haldane, J. B. S〔霍尔丹〕，86n
hallucinations〔幻像〕，172，也可参见 illusion；phantoms
Hals, Frans〔哈尔斯，弗兰斯〕，75；Malle Babbe〔马勒·巴伯〕，165，图 160
Hamlyn, D. W.〔哈姆林〕，46n
Han Fei〔韩非〕，228n
Hanfmann, G. M. A.〔汉夫曼〕，107n，109n，110&n，113，118
Harding, Robert〔哈丁，罗伯特〕：London Transport posters〔伦敦客运公司招贴画〕，198，图 197
Hartel, Wilhelm von〔哈特尔，威廉·冯〕，15n
Hartmann, H.〔哈特曼〕，18n，23n
Hauck, G.〔豪克〕，205n，218n
Hauser, Arnold〔豪泽尔，阿诺尔德〕，sgi，17n，93n
Haydock, Richard〔海多克，理查德〕，281&n
Hayek, F. A. von〔哈耶克〕，24&n，85n，310n
“H. B.” (John Doyle)〔“H. B.”（即约翰·多伊尔）〕，298；Cobbett’s Lecture〔《科贝特的演说》〕，图 291
hearing〔听〕，9，170～171，235，306～307
Hearnshaw, L. S.〔赫恩肖〕，261n
Heath, James〔希思，詹姆斯〕；rhinoceros of Africa〔非洲犀牛〕，71，图 57

Hebb, D. O.〔赫布〕, 21&n, 64n, 251n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich〔黑格尔, 格奥尔格·威廉·弗里德里希〕, 16&n, 20
Heliodorus〔赫利奥多罗斯〕, 114&n
Helmholtz, Hermann von〔黑尔姆霍茨, 赫尔曼·冯〕, 13, 30n, 214n, 218n, 232n
Hering, E.〔黑林〕, 190
Hess Eckhart H.〔赫斯, 埃克哈特〕, 276n
hieroglyphic signs〔象形文字符号〕, 105 ~ 106; art as〔艺术作为象形文字符号〕, 246; mutilation of images〔物像的残缺不全〕, 95, 119
Hieron and Makron〔希戎和马克戎〕: The Judgement of Paris (cup)〔《帕里斯的裁判》(杯)〕, 111, 图 88
highlights〔高光〕, 239, 281, 292, 304, 327
Hildebrand, Adolf von〔希尔德布兰德, 阿道夫·冯〕, 13&n ~ 14, 19, 179&n ~ 81, 239&n
Hillier, Jack R.〔希利尔, 杰克·R.〕, 141n
Himmelheber, Hans〔希默尔黑伯, 汉斯〕, 94n
Hinks, Roger〔欣克斯, 罗杰〕, 149n, 217n
Hirth, Georg〔希尔特, 格奥尔格〕, 30n
historicism〔历史决定论〕, 16 ~ 18&n
Hobbema, Meindert〔霍贝玛, 蒙德尔特〕: Village with Watermill among Trees〔《树丛中的村庄及水库》〕, 52, 223, 图 30
Hobein, H.〔霍拜因〕, 170n
Hochberg, Julian E.〔霍克伯格, 朱利安〕, 231n
Hodler, Ferdinand〔贺德勒, 费迪南德〕, 236
Hoecker, Rudolf〔赫克尔, 鲁道夫〕, 136n
Hoefnagel. J.〔赫夫内格尔〕: from *Archetypa Studiaque*〔选自《供研究用的原型》〕, 193, 图 186
Hofer, Karl〔霍费尔, 卡尔〕, 191n
Hofmann, Walter〔霍夫曼, 瓦尔特〕: poster〔招贴画〕, 225, 图 221
Hofmann, Werner〔霍夫曼, 维尔纳〕, 8n
Hogan, H. P.〔霍根〕, 64n
Hogarth, William〔霍格思, 威廉〕, 225n; Characters and Caricatures〔性格和漫画〕, 296, 图 282; facial expression〔面部表情〕, 295&n ~ 296, 298; false perspective〔错误的透视〕, 205, 207, 图 206; The Laughing Audience〔《发笑的听众》〕, 295, 图 281; Marriage a la Mode〔《时髦婚姻》〕, 284 ~ 286; quoted on ambiguity〔论多义性的引言〕, 225, 226; quoted on drawing〔论素描的引言〕, 295
Hokusai〔葛饰北斋〕, 141&n
Holbein, Hans〔霍尔拜因, 汉斯〕, 149
Holt, Elizabeth G.〔霍尔特, 伊丽莎白〕, 133n, 317n

Homer〔荷马〕，109，110，113&n
Hoogstraeten，Samuel van〔霍格斯特雷滕，萨缪尔·凡〕，7n，158&n
Hook，Larue van〔霍克，拉鲁·凡〕，8n
Horace〔贺拉斯〕，162&n
Hottinger，M. D.〔霍丁格〕，4n
Houbraken，Arnold〔霍丁拉肯，阿诺尔德〕，7n；on Rembrandt〔论伦勃朗〕，165n，292&n～293，294～295
Howard，Luke〔霍华德，卢克〕，151
Huizinga，J.〔赫伊津哈〕，85n
humorous art〔幽默艺术〕：development of〔幽默艺术的发展〕，295～298，301，302，303～304
Hurlimann，Martin〔许尔利曼，马丁〕，14n
Hussey，Christopher〔赫西，克里斯托弗〕，40n，157n，265n，323n
Huth，Hans〔胡特，汉斯〕，129n
hypothesis〔假说〕：and illusion〔假说和错觉〕，219，220～221；in image reading〔在读解物像中〕，194，229～232，240；in nonfiguraitive art〔在非具象艺术中〕，242～244；in Perception〔在知觉中〕，vii，24，210～211，231～233，251，254，255～256，276～277，307；in projection〔在投射中〕，175～176，179～181，189，191，204；in science〔在科学中〕，271～272

I

"iconic sign"〔图像符号〕，84&n，305
iconology〔图像学〕，7&n
icons〔圣像〕，96，125
idea Platonic〔理论，柏拉图的〕，85&n－86，133－134
"ideated sensations"〔观念化感觉〕，235，243
Ikhnaton〔艾克纳顿〕，103
illumination〔明度〕，参见 light
illusion〔错觉〕：character of〔错觉的特性〕，4～5，3～9；of depth and perspective〔深度和透视的错觉〕，40～43，193，205～224；of eyes following〔眼睛跟踪的错觉〕，96&n，234&n，图 80；of infinity〔无限的错觉〕，181～185，mirror image〔镜像〕，5&n，236，253；optical〔视错觉〕108n，175&n～176，185&n，237&n，260，图 228，250；revulsion against〔对错觉的反感〕，236～242；"spreading effect"〔扩散效应〕，260～262，彩版Ⅵ；trompel' oeil〔乱真之作〕，173，209，233～234；可参见 phantoms；transformation
illustration〔图解/插图〕：scientific〔科学性图解〕，59，72，262；and stereotype〔图解和

定型〕，67～73；也可参见 narrative art

image〔物像〕：in accidental forms〔在偶然的形状中〕，159～161；anamorphic〔歪像〕，213～214，图 213；blurred〔模糊的物像〕，185；in brushstrokes〔在笔触中〕，165～169；incomplete〔不完整物像〕，95～96，118～119，174～182；"in the mind"〔在心中〕，19，57～58；negative and positive〔正像和负像〕，34～35；and origin of words〔物像和词语的起源〕，305～306，potent〔效验〕，93～98，118～119，123～125；"on the retina"〔网膜图像〕，12，57～58，252，261，303；as schema，in Middle Ages〔作为图式，在中世纪〕，148；selection〔选择〕，217；synesthetic〔联觉的〕，310～312，314，315；"in the unconscious"〔在无意识中〕，303；vulgarization〔庸俗化〕，4，7；也可参见 perspective

image reading〔读解物像〕：adjustments in〔读解物像中的顺应〕，48～54，55～56；ambiguity〔多义性〕，198～203；332n；American Indian〔美洲印第安人〕，228&n，anticipation and consistency〔预斯和一致性〕，191&n～194；Australian Aborigines〔澳大利亚土著居民〕，191&n；beholder's share in〔观看者在读解物像中的本分〕，154～169，185，246，329；compared to situation reading〔跟读解情境比较〕，229～231；Egyptian art〔埃及艺术〕，105；Japanese〔日本人的〕，227；Lange on〔朗格论读解物像〕，238；as "perception of symbolic material"〔作为"象征材料的知觉"〕，170&n；posters〔招贴画〕，196～198；problems of〔读解物像的问题〕，204～206；simplicity hypothesis〔简单性假说〕，222～230；passim〔处处可见〕，as testing〔作为检验〕，190～191，264

imagination of artist〔艺术家的想象力〕，160～161，163～165；of beholder〔观看者的想象力〕，161～169，170，174，236；Constable on〔康斯特布尔论艺术家的想象力〕，328；Greek art and〔希腊艺术和艺术家的想象力〕，115～117，120，125；illusion〔错觉〕，170～171，172～177，181，208～209，233，234，306；and image〔艺术家的想象力和物像〕，204，and incomplete image〔艺术家的想象力和不完整物像〕，118～119，120

imitation〔模仿〕，参见 mimesis

"imitative faculty"〔模仿的能力〕：of beholder〔观看者的模仿的能力〕，155，170，174，185，236，240，288；也可参见 imagination

impressionism〔印象主义〕，12，13，44，49，54，107，149，169，170，177，179～181，247，250，262，275，276，301，331

India〔印度〕，113

Indians〔印第安人〕，参见 North American Indians；South American Indians

induction〔归纳〕，271～278

inference〔推论〕：and in completenss〔推论和不完整〕，177～181；and perception〔推论和知觉〕，12～13，46；and speech〔推论和言语〕，195；in stimulus psychology〔在刺激心理学中〕，219

information〔信息〕：and incomplete image〔信息和不完整物像〕，176～177，181；and

perception〔信息和描绘〕，59～63，67～73，78，103，110，319～320，and projection〔信息和投射〕，176，185～186；in Wivenhoe Park〔在《威文荷公园》中〕，250，252

information theory〔信息理论〕，23～24，34n，76～77&n，171&n

inkblots〔墨迹〕，155～157，194，302，图 153

Inness，George〔英尼斯，乔治〕：The Lackawanna Valley〔《拉卡瓦纳山谷》〕，58n，58～59，84，图 37

"innocent ear"〔纯真之耳〕，307，308

"innocent eye"〔纯真之眼〕，12，149，150n，246～247，250～254，258，260，261，264，274，276，331

"innocent mind"〔纯真之心〕，271

innovation〔革新〕，参见 invention

inspiration〔灵感〕，128～129，163

intaglios〔阴刻〕，95

intention〔意向〕：and accident〔意象和偶然〕，301～303，from context and style〔上下文和风格的意向〕，14～15

interaction〔相互作用〕：of stimuli〔刺激的相互作用〕，261，264，275～276；in style〔在风格中〕，310，323

interpretation〔解释〕：artist's〔艺术家的解释〕，246，256～257，258，264，274～275，330；beholder's〔观看者的解释〕，4～5，185，195～203，204，210～211，234，240～244，246，252；of perceptions〔知觉的解释〕，89～90，170～171，187，188～190，251～252，255～256，276，278，307；in stimulus psychology〔在刺激心理学中〕，219～220；truth of〔知觉的真实〕，324；也可参见 clues，hypothesis；schema

intuition〔直觉〕，参见"global" impressions

invention〔发明〕：Cozens'"boltting"〔科曾斯的墨迹法〕，155～157；in Greek art〔在希腊艺术中〕，120；in illusion〔在错觉中〕，9～10，278，279～282，304；Leonardo on〔莱奥纳多论发明〕，159～160；in modern art〔在现代艺术中〕，303

Iphigenia〔伊菲革涅亚〕：paintings of sacrifice of〔伊菲革涅亚的牺牲〕，120，124，图 97

isolation〔隔离〕：and image reading〔隔离和读解物像〕，229～230；and "spreading effect"〔隔离和"扩散效应"〕，260

Italian art〔意大利艺术〕，19～20，141～143，144～145，

Ittelson，Willam H.〔伊特尔森，威廉·H〕，209n，210n，219n

Ivins W. M.，Jr.〔艾文斯〕，22&n，38n，72n，309n

J

Jackson，Holbrook〔杰克逊，霍尔布鲁克〕，21n

Jacobsthal，Paul〔雅各布斯塔尔，保罗〕，85n

Jaffe, Michael〔雅费，米夏埃尔〕，141n
Jakobson, Roman〔雅各布森，罗曼〕，78n，314&n
James, William〔詹姆斯，威廉〕，170n，324n；quoted on interests〔论兴趣的引言〕，324；quoted on perception〔论知觉的引言〕，170，171
Janitschek, H.〔亚尼特塞克〕，30n，90n，131n，282n
Japanese art〔日本艺术〕，141&n，227
Japonism〔日本风格〕，18
Jericho〔杰里科〕：excavations〔出土文物〕，93；skull from〔出自杰里科的头盖骨〕，93～94，图 77
Jex-Blake, K.〔杰克斯-布莱克，K.〕，9n
Jode , Pieter de〔约德，彼得·德〕：academy figure〔人体模特儿〕，141，图 123；drawing book〔素描书〕，141～143
Johnson, M. L.〔约翰逊〕，176n，200n
Jones, E. E.〔琼斯〕，191n
Judaism〔犹太教〕，95&n～96
Judkins, Winthrop〔贾金斯，温思罗普〕，239n
Jung, Carl Gustav〔容恩，卡尔·古斯塔夫〕，87
Junius, Franciscus〔朱尼厄斯，弗朗西斯科斯〕，72n，96n，161&n～162，170；quoted〔引言〕，170

K

Kaden, S. E.〔卡登〕，191n
Kahnweiler, D. H.〔卡恩韦勒〕，239n
Kandinsky, Wassily〔康定斯基，瓦西里〕，311&n，316
Kant, Immanuel〔康德，伊曼努尔〕，24，272n；quoted〔引言〕，55&n
Kantor, Helene J.〔坎特，海伦妮〕，109n
Karnak〔卡纳克〕：reliefs from Temple of Amon〔出自阿蒙庙宇的浮雕〕，95，图 78，115，图 92；relief from Temple of Thutmose〔出自图特摩斯庙宇的浮雕〕，67，图 51
Katz, D.〔卡茨〕，47n
Kauffer, E. McKnight〔考弗，E. 麦克奈特〕：poster，detail〔招贴画，局部〕，242，图 235
Keats, John〔济慈，约翰〕：quoted〔引言〕，106
Keele, K. D.〔基尔〕，72n
Kent, J. C.〔肯特〕，236n
***Kenyon*, K. M.**〔凯尼恩〕，93n
Kepler, Johannes〔凯普勒，约翰尼斯〕，231

Kerner, Justinus〔克纳，贾斯蒂努斯〕：inkblot〔墨迹〕，157&n，图 153
Key, Sidney J.〔基，西德尼〕，43n
Kilpatrick, F. P.〔基尔帕特里克〕，210n
Kitson, Michael〔基特森，迈克尔〕，29n
Klee ,Paul〔克里，保罗〕，22，Old Steamer〔《老式蒸汽船》〕，222，图 218；The Timid Tough〔《胆小的无赖》〕，303n，图 299
Klein, George S.〔克莱因，乔治·S〕，23n
Kleiner, Solomon〔克莱纳，所罗门〕：Riding School in Vienna〔《维也纳骑马学校》〕，209，图 209
Klopfer, Mruno〔克洛普费，布鲁诺〕，89n
Knight, Alick〔奈特，艾里克〕：poster〔招贴画〕，224，图 220
Knight, Richard Payne〔奈特，理查德·佩恩〕，265
Knipbergen〔尼普伯根〕，158
knowledge〔知识〕：of beholder〔观看者的知识〕，181，185，196，204～205，220；"conceptual"〔"概念的"〕，132，187，188，246～247；inductive idea〔归纳的观念〕，271～272；and perception〔知识和知觉〕，12～13，23～24，171；and rendering facial expression〔知识和描绘面部的表情〕，287；trial and error〔试错法/尝试错误〕，231；of visible world and representation〔可见世界的知识和再现〕，10～12，132～133，250～265，278；也可参见"innocent eye"，seeing；and "knowing"
Koch-Grunberg, Theodor〔科赫-格林贝格，特奥多尔〕，90&n
Kohler, Ivo〔科勒，伊沃〕，231n
Kohler, Wolfgang〔克勒，沃尔夫冈〕，ix-x，22n，46&n；quoted〔引言〕，22
Koller, H.〔科勒〕，9n
korai〔少女雕像〕，9n
Kornmann, Egon〔科恩曼，埃贡〕，76n
kouroi〔男青年雕像〕，99，114
Krauss, Reinhard〔克劳斯，赖因哈德〕，314n
Krech, David〔克雷多，戴维〕，23n
Kris , Ernst〔克里基斯，恩斯特〕，ix，18n，23n，25n，94&n，98n，120n，289&n，323&n；quoted〔引言〕，25
kritian Boy, The〔《克里提奥斯少年像》〕，99，图 84
Kroeber, A. L.〔克罗伯〕，16n
Kronenberg, Bernard〔克罗南伯格，伯纳德〕，89n
Kuhlmann, F.〔库尔曼〕，64n
Kunstwollen〔造型意志〕，参见"will to form"
Kurz, Otto〔库尔兹，奥托〕，9n，19n，94&n，120n
Kuy-Em-Snewy〔库伊-艾姆-斯纽伊〕，114，图 90

L

Lacau, Pierre〔拉考，皮尔〕，95n，119n
Lachmann, Karl〔拉赫曼，卡尔〕，114n
landscape gardening〔园艺美化〕，85
landscape painting〔风景画〕：accidental forms for〔风景画的偶然形式〕，155～159；Carus on〔卡鲁斯论风景画〕，16；Chinese〔中国的〕，73；and new functioin of art〔风景画和艺术的新功能〕，152；and "objective truth"〔风景画和"对象的真实"〕，33～34，55～58，77；style and experiment in〔风景画中的风格和实验〕，265～271；traditions in〔风景画中的传统〕，320～322
Lange, Konrad von〔朗格，康拉德·冯〕，264n；on aesthetics of illusion〔论错觉美学〕，238&n
language〔语言〕：and classification〔语言和分类〕，264；compared to art〔跟艺术比较〕，200～201，305～310；and concepts〔语言和概念〕，77&n～78&n；and constancy〔语言和恒常性〕，230；conventions in language〔语言中的程式〕，305；symbolism in〔语言中的象征〕，89，94～95；synesthesia〔联觉〕，310～312，313～316；也可参见 hearing；rhetoric；speech
Lascaux〔拉斯科〕，91～92
Lashley, K. S.〔拉什利〕，86
Laurie, A. P.〔劳里〕，280n
Lautensack, Heinrich〔劳滕扎克，海因里希〕：drawing book〔素描书〕，136，143；schema of a running man〔奔跑男人的图式〕，图126；schematic drawing〔图式化素描〕，136，图115
Layard, A. H.〔莱亚德〕，309n
Layard George S.〔莱亚德，乔治·S〕，59n
learning〔学习〕，23，76～77；86&n～87&n，231，276～277；也可参见 art teaching
Le Brun, Charles〔勒布伦，夏尔〕，295～296，297；schematic studies of expression〔表情的图式化研究〕，295&n，图280
Lecoq de Boisbaudran, Horace〔勒科·德·布瓦博德兰，奥拉斯〕，258n，273n，273；quoted〔引言〕，273
Leete, Alfred〔利特，艾尔费雷德〕：recruiting poster〔征兵招贴画〕，96，图80
Legrand, F. C.〔勒格朗〕，311n
Lejeune, Albert〔勒热纳，阿尔贝〕，12n，204n
Lemkan, Paul〔莱姆康，保罗〕，89n
Leonardo da Vinci〔莱奥纳尔多·达·芬奇〕，72&n，81&n，82&n，83&n，144，148，150n，161，215，218&n，234，253&n，303；on accidental forms〔论偶然形状〕，

159&n; on artistic creation〔论艺术创造〕, 82 ~ 83; Bacchus (attributed to)〔《巴克科斯》(传为)〕, 82, 图 70; caricatures〔漫画〕, 81, 图 64; diagram of growth of trees〔树木生长示意图〕, 132, 图 108; Leda〔《勒达》〕, 81, 图 65; Mona Lisa〔《摩娜丽萨》〕, 282&n; noses〔鼻子〕, 294&n, 图 279; Rearing Hores〔《后腿站立的马》〕, 148, 图 141; on rendering faces〔论面部描绘〕, 294&n, 295, 298&n; St. John〔《圣·约翰》〕, 82; schematic head〔图式化的头〕, 144, 图 134; and sfumato〔莱奥纳尔多·达·芬奇和渐隐法〕, 185; sheet of studies〔草图〕, 194, 图 187; *Trattato*〔《绘画论》〕, 141 ~ 143; and univer sals〔莱奥纳尔多·达·芬奇和共相〕, 132&n, 133; window theory of painting〔绘画的窗户理论〕, 253

Leoni, M. T. Ronga〔莱奥尼, 龙加〕, 15n

Leslie, C. R.〔莱斯利〕, 12n, 29n, 33n, 40n, 42n, 48n, 266n, 268n, 271n, 320n, 321n, 324n, 325n, 328n; quoted〔引言〕, 268, 320, 324

Lessing, G. E.〔莱辛〕, 76n, 114n,

lettering〔字体〕175, 221

Levi, D〔莱维〕, 124n

Levi-Strauss, C.〔列维-斯特劳斯〕, 98n

Lewis, Charlton, T.〔刘易斯, 查尔顿, T〕, 98n

Liebermann, Max〔利贝曼, 马克斯〕, 134n; quoted〔引言〕, 246&n

light〔光/明〕: adaptation to〔适应于光〕, 33; modification through〔通过光来修正〕, 230, 248, 250 - 251; not matched with pigment〔与颜料不相配〕, 30n, 33, 34, 253, 271, 305; in photography〔在照相中〕, 33; relationships〔关系〕, 30 ~ 50; rendering of〔光的描绘〕, 30 ~ 40, 100, 108, 112, 165, 230, 272, 325 ~ 327; response to〔对光反应〕, 46 ~ 47, 250 ~ 251; and shade〔明和暗〕, 34 ~ 38, 225 ~ 230; symbolic meanings〔象征的意义〕, 315; and texture〔光和质感〕, 38, 184 ~ 185, 280 ~ 282; 也可参见 dazzle; highlights

Limbourg, Jean〔兰布尔, 让〕: quoted〔引言〕, 169n

Liotard, Jean Etienne〔利奥塔尔, 让·艾蒂安〕, 169n, 233n; quoted〔引言〕, 29&n, 168

literature〔文学〕, 参见 poetry

Livia, house of〔利维亚的宅第〕, 参见 Rome

Locke, John〔洛克, 约翰〕, 13

locusts〔蝗虫〕, 68 ~ 69

Loewenstein, R. M.〔勒文施坦因〕, 18n, 23n

Loewy, Emanuel〔勒维, 埃马努埃尔〕, 18n, 21, 85n, 122n; on evolutionism in art〔勒维论艺术进化论〕, 18 ~ 19; on Greek art〔勒维论希腊艺术〕, 100&n ~ 101

Loga, V. von〔洛加, V·冯〕, 60n

logicians〔逻辑学家〕, 59&n

Lomazzo, Giovanni Paolo〔洛马佐, 乔瓦尼·保罗〕, 165n, 281n; quoted〔引言〕, 165,

281
London Transport signs〔伦敦客运公司标志〕, 197 ~ 198, 图, 192 ~ 197, 234
Longinus〔朗吉努斯〕, 322
Loran, Erle〔洛朗, 埃尔〕, 56n
Lorenz, Konrad〔洛伦茨, 康拉德〕, 86&n, 87n
Lorimer, H. L.〔洛里默〕, 113n
Lotto, Lorenzo〔洛托, 洛伦佐〕: Allegory〔寓意画〕, 315 ~ 316, 图 304
Louis Philippe, King of France〔路易·菲力普, 法国国王〕: caricature of〔路易·菲力普的漫画〕, 290 ~ 291, 292, 图 276
Lowenfeld, Margaret〔洛温菲尔德, 玛格丽特〕, 102n
Lowenfeld, Viktor〔洛温菲尔德, 维克托〕, 16n
Luard, L. D.〔卢亚德〕, 258n, 273n
Lucian〔卢奇安〕, 96n
Luckiesh, M.〔卢基什〕, 30n
Ludwig, Adrian〔路德维希, 阿德里安〕, 参见 Richter, Ludwig Luini, Aurelio〔卢伊尼, 奥雷利奥〕, 165
Luquet, G. H.〔吕凯〕, 91n
lusus naturae〔反常现象〕, 160&n
Lysippus〔莱西波斯〕, 123, 149&n

M

McCarthy, Denis Florence〔麦卡锡, 丹尼斯·弗洛伦斯〕, 187n
Mace, Cecil〔梅斯, 塞西尔〕, 23n
McElroy, M. A.〔麦克尔罗伊〕, 119n
machine learning〔机器的学习〕, 23, 77&n
McKay, Donald M.〔麦凯·唐纳德〕, 77n, 171n
McKeller, Peter H.〔麦凯勒, 彼得〕, 314n
McMahon, A. Philip〔麦克马洪, A. 菲力普〕, 81n, 82n, 83n, 160n, 218n, 294n
magic〔魔术/魔法〕: caricature〔漫画〕, 290; in Egyptian art〔在埃及艺术中〕, 103, 105, 107; and potent image〔魔术和有效验的物像〕, 93 ~ 96, 118
making〔制作〕, 73, 80 ~ 98, 109; beholder's share〔观看者的本分〕, 169; and finding〔制作和发现〕, 93, 264; and matching〔制作和匹配〕, 24, 62 ~ 63, 99, 100, 121, 127 ~ 128, 148, 157 ~ 160, 220, 244, 250, 259, 264, 271 ~ 272, 274 ~ 275, 301 ~ 303, 331
Malraux, Andre〔安德烈·马尔罗〕, 20&n, 54&n, 64n, 75n, 97&n, 276&n
Malvasia〔马尔瓦西亚〕, 177

Mandelbaum, G.〔曼德尔鲍曼〕, 17n
Mander, Carle van〔曼德尔, 卡雷尔·凡〕, 136n, 139, 144&n, 165n; quoted〔引言〕, 136 ~ 137, 165
Manet, Edouard〔马内, 爱德华〕: At the Races〔《赛马会》〕, 图 173; compared with Frith〔跟弗里思比较〕, 181; Le Dejeuner sur l' herbe〔《草地上的午餐》〕, 273&n ~ 274&n, 图 254; Madame Michel-Lèvy〔《米歇尔-莱维夫人》〕, 48, 图 25
manieroso style〔矫饰风格〕, 166
Martegna, Andrea〔曼泰尼亚, 安德烈亚〕: Virtue Chasing Vice (detail)〔《美德追逐恶德》(局部)〕, 160, 图 155
maps〔地图〕, 102
Marazza, Achille〔马拉扎, 阿基莱〕, 83n
Markino Yoshio〔牧野良夫 (音译)〕, 227n; quoted〔引言〕, 227
Masaccio〔马萨乔〕, 54; Vasari on〔瓦萨里论马萨乔〕, 10
matching〔匹配〕: of colur〔色彩的匹配〕, 30n, 40; mosaic theory〔镶嵌理论〕, 259 ~ 260, 263; psychological, in reading expression〔心理学的, 在读解表现中〕, 321 ~ 314&n; synesthetic〔联觉的〕, 310 ~ 312; 也可参见 making
Matisse, Henri〔马蒂斯, 亨利〕, 30n; quoted〔引言〕, 98&n
matrix〔母式〕: need for〔母式的必要性〕, 319; and relationships〔母式和关系〕, 314 ~ 319
Maximus Tyrius〔马克西穆斯, 泰里乌斯〕, 170&n
Mayne , Jonathan〔梅恩, 乔纳森〕, 12n, 301。
Meder, Joseph〔米德尔, 约瑟夫〕, 134n, 149&n
medieval art〔中世纪艺术〕, 135, 162; function〔功能〕, 125, 129 ~ 131, 330; illustrated reportage in〔中世纪艺术中的插图报道〕, 67 ~ 69; minimum schemata〔最低限度图式〕, 248 ~ 249; Schlosser on〔施洛塞尔论中世纪艺术〕, 19; tradition of copying〔摹制的传统〕, 67, 129n, 130
medium〔手段/介质〕: of language〔语言的手段〕, 306 ~ 307; limitation of〔手段的限制〕, 30 ~ 34, 44, 57, 82 ~ 83, 176 ~ 177, 182, 185 ~ 186, 259, 313 ~ 314; and mental set〔手段和心理定向〕, 73 ~ 75; need for〔手段的必要性〕, 126, 311; and rendering light〔手段及光的描绘〕, 34 ~ 40; and symbolic relationships〔手段和象征的关系〕, 316 ~ 317
"melody of perception"〔知觉旋律〕, 217&n, 232&n, 278
memory〔记忆〕: Churchill on〔邱吉尔论记忆〕, 34; drawing from〔记忆素描〕64; and "eidetic faculty"〔记忆和"遗觉官能"〕, 261; in illusion〔在错觉中〕, 5; images〔物像〕, 19, 126, 160; "memory colour"〔"记忆色彩"〕, 190; in perception〔在知觉中〕, 13 ~ 14; of pictures seen〔对所见到的画的记忆〕, 149 ~ 150, 265 ~ 266, 267 ~ 268, 320; in projection〔在投射中〕, 169, 170; in rendering facial expression〔在描绘面部表情中〕, 294 ~ 295, 299; training〔训练〕, 273n

"mental set" 〔心理定向〕: defined 〔定义〕, 53; and image reading 〔心理定向和读解物像〕, 53 ~ 54, 55 ~ 56, 90, 96 ~ 98, 104 ~ 105, 113, 116 ~ 119, 165, 193, 243, 281, 288 ~ 289, 304 ~ 306, 311; influence of medium 〔手段的影响〕, 73; of pictures 〔图画的心理定向〕, 258, 267 ~ 268, 274 ~ 275; in language 〔在语言中〕, 306; and projection 〔心理定向和投射〕, 157, 176, 190, 235; and style 〔心理定向和风格〕, 75

Mereru-ka 〔莫雷鲁-卡〕: tomb of 〔莫雷鲁-卡茔墓〕, 105&n, 图 86

Merian, Maria Sibylla 〔梅里安, 玛丽亚·西比拉〕; snake lizard and electric eel 〔蛇, 蜥蜴和电鳗〕, 193, 图 185

Merian, Matthaus 〔梅里安, 马特乌斯〕: Notre Dame, Paris 〔《巴黎圣母院》〕, 61 ~ 62, 193, 图 43

Mesopotamian art 〔美索不达米亚艺术〕, 108, 109, 121

"metalanguage" 〔"元语言"〕 201

metaphor 〔隐喻〕, 8n, 89 93, 264, 310n, 315&n

Metzger, Wolfang 〔梅茨格, 沃尔夫冈〕, 47n 185n, 221n, 229n, 237n, 260n, 262n; size-distance illusion 〔大小-距离错觉〕, 237, 图 228

Mexican art 〔墨西哥艺术〕, 122

Meyer, Max 〔迈尔, 马克斯〕, 13n

Michelangelo Buonarroti 〔米开朗琪罗·邦那罗提〕, 54, 83, 134&n; David 〔大卫〕, 143; drawing for Medici tomb 〔为梅迪奇墓设计所作的素描〕, 195, 图 188

microcosm 〔微观世界〕: painting as 〔作为微观世界的绘画〕, 234

Milanesi, Gaetano 〔米拉内斯, 加埃塔诺〕, 10n, 30n, 162, 165n, 185n

Millet, Jean Francois 〔米勒, 让·弗朗索瓦〕, 298; The Cornfield (lithograph after) 〔《麦田》(仿自《麦田》的平版画)〕, 309, 图 301

mimesis 〔模拟〕, 23, 119; Apollonius on 〔阿波罗尼俄斯论模拟〕, 154 ~ 155; classical theory 〔古典模拟论〕, 9 ~ 10, 13, 80; "copy nature" 〔摹写自然〕, 148 ~ 150, 330 ~ 331; in drawing 〔在素描中〕, 126; and experimentaion 〔模拟和实验〕, 272 ~ 275; and facial expression 〔模拟和面部表情〕, 292 ~ 293, 295 ~ 296; in Greek art 〔在希腊艺术中〕, 80, 83 ~ 86 passim 〔在 83 ~ 86 页中处处可见〕, 99 ~ 101, 113 ~ 114, 115, 121, 122, 123 ~ 124; and illusion 〔模拟和错觉〕, 233, 252, 255, 261; invention and 〔发明和模拟〕, 280; in language 〔在语言中〕, 306 ~ 308; naturalism 〔自然主义〕, 75; Neoplatonic 〔新柏拉图主义的〕, 133 ~ 134; and perspective 〔模拟和透视〕, 208 ~ 209, 214, 215, 216 ~ 217; and photography 〔模拟和照相〕, 30; Plato's rejection of 〔柏拉图对模拟的拒绝〕, 83 ~ 84, 99&n, 107 ~ 109, 118 ~ 119; representing infinite 〔表现无限〕, 181 - 182; Riegl on 〔李格尔论模拟〕, 16; selectivity 〔选择〕, 265; shift away from 〔模拟的转变〕, 288, 301 ~ 303, 304 ~ 305; and tradition 〔模拟和传统〕, 268 ~ 271; 也可参见 "appearances"

mirror image 〔镜像〕: compared to painting 〔和绘画的比较〕 83; and curvature in seeing

〔镜像和在观看中的歪曲〕，218；and illusion〔镜像和错觉〕，5&n，237，253；and photography〔镜像和照相〕，30

Modelling〔塑造〕，304；chiaroscuro technique〔明暗对照法〕，38；in Greek art〔在希腊艺术中〕，15，35，108，112，125；reduction of ambigui tyby〔通过塑造减少多义性〕，225；也可参见 light；and shade

models〔模型〕，84；scale and relational〔比例模型和关系模型〕，214

modern art〔现代艺术〕，参见；nonfigurative art；twentieth century art

modes〔调式〕，316～320

Mondrian, Piet〔蒙德里安，皮特〕：Broadway Boogie-Woogie〔《百老汇的布吉-乌吉》〕，311～313，彩版Ⅶ；Painting Ⅰ〔《绘画1号》〕，图302

Monet, Claude〔莫奈，克洛德〕，44～45，251&n，301；Rouen Cathedral West Facade, Sunlight〔《卢昂主教堂，西立面，日光》〕，图23

"monitors"〔"监听员"〕，171，188

Montagu, Jennifer〔蒙塔古，珍妮弗〕，x，265n，295n

Morelli, Giovanni (Ivan Lermolieff)〔莫雷利，乔瓦尼（伊万·莱尔莫里弗）〕，309&n

Morgan, C. T.〔摩根〕，237n

Morris, Charles W.〔莫里斯，查尔斯〕，59n，84n

Morris, William〔莫里斯，威廉〕：quoted〔引言〕，21n

Morse, H. W.〔莫尔斯〕，44n

mosaic〔镶嵌〕：from Antioch〔出自安提俄克〕，37，226，240，图14，222，231；and light graduations〔镶嵌和光的渐变〕，37；"mosaic test"〔"镶嵌测验"〕，102；"mosiac theoryof representaion"〔再现的"镶嵌理论"〕，259，263；Pompeian〔庞贝的〕，115～116，图93，94；of San Vitale〔圣维达尔的〕，125，图100

motif〔母题〕，122，252，274；accidental forms as〔偶然形状作为母题〕，155～161；Gessner on〔格斯纳论母题〕，321；individual differences in rendering〔在描绘母题时的个人差异〕，55～56；"picturesque"〔"如画"〕，158，265～267；seeing in terms of paint〔根据描绘看母题〕，258；selection of〔母题的选择〕，73～75，267

motor habits〔运动习性〕，308，309

movement〔运动/动势/行动〕：in facial expression〔在面部表情中〕，292，293；and intention〔行动和意向〕，302～303&n；in perception〔在知觉中〕，13～14，217&n，232～234，239，277，278；rendering〔描绘〕，122，179～181，191～193，240～242，309，331；in synesthesia〔在联觉中〕，310

Muensterberger, Werner〔明斯特尔贝格尔，维尔纳〕，18n

Munch, Edvard〔蒙克，爱德华〕：The Cry〔《尖叫》〕，300，图295

Muncker, Franz〔蒙克尔，弗朗茨〕，114n

Munn, Norman L.〔芒恩，诺曼〕，218n

Murray, Peter and Linda〔默里，彼得和琳达，〕14n

music〔音乐〕，107～108，303，317；and synesthesia〔音乐和联觉〕，311，312～313

Mustard Seed Garden Manual of painting〔《芥子园画传》〕: illustrations from〔选自《芥子园画传》插图〕, 128n, 129, 图 104, 167, 172
Myers, Bernard S.〔迈尔斯, 伯纳德〕, 316n
Myron〔米龙〕: Discobolos〔《掷铁饼者》〕, 120
mythology〔神话〕, 80, 109 ~ 112, 113

N

narrative art〔叙事艺术〕: Chinese〔中国的〕, 129; death of〔叙事艺术的死亡〕, 152; Greek〔希腊的〕, 110 ~ 113, 115 ~ 118; pre-Greek〔前希腊的〕; 110; medieval〔中世纪的〕, 125, 129 ~ 130, 131, 248; Renaissance〔文艺复兴的〕, 131; 也可参见 picture story
nativism〔先天主义〕, 276&n, 也可参见 animals; behaviour
nature〔自然〕, 参见 mimesis
negative shapes〔负像形状〕, 95, 191, 242, 258
Neisser, Ulric〔尼瑟尔, 乌尔里克〕, 192n
Nelson Benjamin〔纳尔逊, 本杰明〕, 17n
neoplithic art〔新石器艺术〕, 92&n ~ 93&n
Neoplatonism〔新柏拉图主义〕, 133 ~ 134
Neumeyer, A.〔诺伊迈尔〕, 234n
Newton, Isaac〔牛顿, 艾萨克〕, 231
Nicias〔尼西亚斯〕, 9
Nietzsche, Friedrich Wilhelm〔尼采, 弗里德里希·威廉〕, 182&n; quoted〔引言〕, 75&n
Nissen, Claus〔尼森, 克劳斯〕, 72n
nonfigurative art〔非具象艺术〕, 6&n, 222 ~ 223, 242 ~ 244, 316
North American Indians〔北美印第安人〕, 228, 230
Northumbrian scribes〔诺森伯兰的书写者〕, 66
notation〔标记法〕, 参见 graphic art; notation
Nuremberg Chronicle〔《纽伦堡编年史》〕, 60, 图 38, 39

O

observation〔观察〕: of Greek and **Egyptian artists**〔希腊和埃及艺术的观察〕, 121 ~ 123; related to purpose〔与目的的关系〕, 103; and relationships〔观察和关系〕, 53; in science〔在科学中〕, 271 ~ 272; 也可参见 anticipation
O' Commell, D. N.〔奥康纳尔〕, 192n, 323n

Ogden, Robert Morris〔奥格登，罗伯特·莫里斯〕，13n
onomatopoeia〔象声词〕，305，306&n～307，310
Oppe, Paul〔奥派，保罗〕，150n，157&n，296n
Optical illusion〔视错觉〕，108n，175&n～176&n，184～185&n，237&n，260，图 228，245；见 transformation
Oriental art〔东方艺术〕，参见 pre-Greek art
Osgood Charles E.〔奥斯古德，查尔斯〕，34n，46n，47n，172n，176n，179n，256n，310n，314&n，317n
Ostwald, Wilhelm〔奥斯特瓦尔德，威廉〕，44n
overlap〔重叠〕，176，179，239

P

painting〔绘画〕：action〔行动绘画〕，244；amateur〔业余绘画〕，7；compared to literature〔跟文学比较〕，8～9，317；compared to mirror image〔跟镜像比较〕，5，83；compared to photograph〔跟照相比较〕，30～34，56～58，209，262；distance from〔与画相隔的距离〕，162，165～167；facsimile making〔制作摹真画〕，157；forgeries〔伪造品〕，282，309～310；and light relationships〔绘画和光的关系〕，39～46；original appearance and restoration〔原貌和修复〕，49～51；projection into nature〔向自然投射〕，273，rendering sound patterns in〔用绘画描绘声音模式〕，311～313；seeing in terms of〔根据绘画观看〕，258～259，278；seen as a window〔把绘画作为窗户看〕，253～255；and sketch〔绘画和速写〕，194～196；trompe loeil and reality〔乱真之作和真实〕，233～234，255～256；也可参见 brush strokes；image reading；seeing
Palissy, Bernard〔帕利西，博纳尔〕，98&n
Palma〔帕尔马〕，166
palomino, Antonio〔帕洛米诺，安东尼奥〕，165&n
Pannini Giovanni Paolo〔潘尼尼·乔瓦尼·保罗〕The Interior of the Pantheon〔《万神殿内部》〕，50，图 27
Panofsky, Erwin〔潘诺夫斯基，欧文〕，7n，20n，38n，86n，126n，133n，136n，205n
panorama painting〔全景绘画〕，214
Paolo, Giovanni di〔保罗，乔瓦尼·迪〕，参见 Giovanni di Paolo
paradoxes〔悖论〕，200～201
Paris〔巴黎〕：Cathedral of Notre Dame〔《巴黎圣母院》〕，61～62，图 43，44
Parrhasios〔巴尔拉修〕，119&n，176&n；and Zeuxis〔巴尔拉修和宙克西斯〕，173&n
"particulars"〔"个体"〕，参见 Plato："universals"
Pascal, A〔帕斯卡尔〕，150n
Passe, Crispyn van de〔帕斯，克里斯平·凡·德〕，139～140，143；birds and schema〔鸟

和图式〕，图 122；chapter title of *Lumen Picturae*〔《绘画和素描之光》的章首题图〕，144，图 132；ears〔耳朵〕，139，图 120；putti〔儿童像〕，143，图 128；quoted〔引言〕，140；schematic stag〔图式化的牡鹿〕，图 121

Pastore, N.〔帕斯托〕，276n

Pathosformel〔情念形式〕，20

patternbooks〔画谱〕，129n；也可参见 drawing；books，formula

patterns〔图型〕：and optical illusion〔图型和视错觉〕，259～260；Riegl on〔李格尔论图型〕，15

Peacham, Henry〔皮查姆，亨利〕，186n，191；quoted〔引言〕，186～187

peep-show〔小孔窥像或译窥孔箱〕，209～210，213，217n，219，233～234

Peirce, C. S.〔皮尔斯〕，84n

penny experiment〔便士实验〕，255～256

Penrose, L. S.〔彭罗斯〕，206n

Penrose, R.〔彭罗斯〕，206n

perception〔知觉〕，theory of〔知觉理论〕，viii，9，12～13&n，13～16，21&n～22&n，23&n～24&n，33～35，46&n～47&n，53&n，64&n，76&n，86&n～90，147～148&n，157&n，170&n～172&n，175&n～176，184～185&n，189&n～192&n，209&n～211&n，216&n～222&n，232&n～234，251&n～252&n，254&n～262&n，276&n～278&n；也可参见 experiments；hypothesis；Gestal psychology；simplicity hypothesis

"permanent traits"〔永恒特性〕：in facial expression〔在面部表情中〕，287～288，294

Perselles〔皮尔塞勒斯〕，158

Perspective〔透视〕，112，232，238，279，330；Fry on〔弗莱论透视〕，247；investigation of illusion of〔透视的错觉研究〕，204～218，221，227～228，234，253～255；Renaissance〔文艺复兴〕，131，253

Peto. J. F.〔皮托〕，Old Scraps〔《旧函件》〕，173，234，图 165

Pevsner, Nikolaus〔佩夫斯纳，尼古劳斯〕，134n，266n

Pfuhl, Ernst〔普福尔，恩斯特〕，35n，112n

phantoms〔虚像〕：and anamorphosis〔虚像和歪像〕，213～214；Platonic doctrine〔柏拉图的学说〕，7，84～86，108；in projection〔在投射中〕，172，175～176，190～192，197～198

phenomenal regression〔感知的回归〕，255&n

phenomenal size〔感知的大小〕，254&n

Phidias〔菲狄亚斯〕，120，162

philipon, C〔菲力普〕：Les Poires〔《梨子》〕，290～291，图 276

philostratus〔菲洛斯特拉托斯〕，114&n，154&n，170&n，185，204&n，329；quoted〔引言〕，114～115，176&n，189～190，221

Phonemes〔音位〕，306&n～308&n

photography〔照片，照相〕，233，259；compared to painting〔跟绘画比较〕，30～33，56

~58, 75, 209, 262; compared to topographical pictures〔跟风土画比较〕, 60~63; false captions〔错误的文字说明〕, 59; learning to read〔学习读解〕, 48, 53; movie cùmera and sequential perception〔电影摄影机和连续知觉〕, 217; snapshots and facial expression〔快照和面部表情〕, 292, 293

phrenologisit〔颅相学者〕, 287

physiognomic expression〔相貌表情〕, 参见 faces

Piaget, Jean〔皮亚杰, 让〕 23&n

Picasso, Pablo〔毕卡索, 巴勃罗〕, 22, 94;; Baboon and Young〔《狒狒和幼子》〕, 89, 图 70; papiers dechires〔撕碎的纸〕, 301&n, 图 296; quoted〔引言〕, 301; Still Life〔《静物》〕, 240, 图 230

Pico della Mirandola, Giovanni〔皮科·德拉·米兰多拉, 乔瓦尼〕, 87

"picturesque"〔"如画"〕参见 motif

picture plane〔画面〕, 参见 flat surface

picture story〔故事画〕: development of〔故事画的发展〕, 284~287, 296

Piero della Francesca〔皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡〕, 215, 281

pigment〔颜料〕, 参见 colour; light

Piles, Roger de〔皮尔·罗歇·德〕, 167n, 265n, 321n, 322n; quoted〔引言〕, 265, 321, 322

"pingpong"〔"乒乓"〕, 314&n, 322

"Pippa principle"〔"Pippa 原理"〕, 308

Piranesi, Giovanni Battista〔皮拉内西, 乔瓦尼, 巴蒂斯塔〕: Carceri〔《牢狱》〕, 207, 226, 231, 240, 图 208

Pirenne, M. H.〔皮伦尼〕, 205n, 211n

Pissarro, Camille〔毕沙罗, 卡米耶〕: Boulevard des Italiens〔《巴黎的意大利林荫大道》〕, 图 256

planetarium〔天象仪〕: and perspective projection〔天象仪和透视投影〕, 214~215

Plato〔柏拉图〕: on ambiguity〔柏拉图论多义性〕, 225&n; on appearance and reality〔柏拉图论形象和真实〕, 7, 83, 85, 99, 108~109, 133, 161, 214; on Egyptian art〔柏拉图论埃及艺术〕, 107&n, 108, 114, 123; on Greek art〔柏拉图论希腊艺术〕, 108&n, 118; on language〔柏拉图论语言〕, 305&n, 310; regular bodies〔规则的躯体〕, 140; universals〔共相〕, 83~84; 85~86, 131; works〔著作〕: Cratylus〔克拉底鲁篇〕, 305&n, 310; Greater Hippias〔大希庇亚斯篇〕, 99&n; Laws〔法律篇〕, 107&n~108; *Republic*〔《理想国》〕, 83&n, 108&n, 109, 225&n; Sophist〔智者篇〕, 7, 161&n; Timaeus〔蒂迈欧篇〕, 140

Platonic frenzy〔柏拉图式的狂乱〕, 244

Plesch, Jahann〔普勒舍, 约翰〕, 194&n

Pliny the Elder〔老普林尼〕, 12n, 96n, 119n, 120n, 185; history of art〔艺术史〕, 9&n, 12, 120, 123&m, 279n; on painting〔普林尼论绘画〕, 120, 159n; 160; on trompe l'

oeil〔普林尼论乱真之作〕，173&n；quoted on brightness〔论明度的引言〕，51&n；quoted on painting〔论绘画的引言〕，119；quoted on Parrhasios〔论巴尔拉修的引言〕，119n；quoted on perception，12

poetry〔诗歌〕：compared to art〔和艺术的比较〕，162，264，320～321；development of，and art〔诗歌和艺术的发展〕，101，109～110，112～113；role of "topos"〔"套语"的作用〕，20；symbolic relationships〔象征关系〕，316～319；Wordsworth〔华斯华滋〕，324

Poilly〔普瓦利〕，141

Police draftsmen〔警察绘图员〕，77&n

Pollaiuolo，Antonio〔波拉尤洛，安东尼奥〕，14

Pollock，Jackson〔波洛克，杰克逊〕：Number 12〔《作品 12 号》〕，243，图 237

Polygnotus〔波利格诺托斯〕，9

Pompeii〔庞贝〕：mosaic〔镶嵌画〕，115，图 93，94；wall painting of Paris on Mt. Ida〔《帕里斯在伊得山的壁画》〕，112，图 89

Ponsonby，Arthur〔庞森比，阿瑟〕，59n

"pontic" vase〔"庞特斯"陶瓶〕，111，图 87

Pope，Alexander〔波普，亚历山大〕：quoted〔引言〕，318n

Pope，Arthur〔波普，阿瑟〕，30n

Popham，A. E.〔波帕姆〕，72n

Popper，K. R.〔波普尔〕，ix，17n，23n，24n，53n，76n，85n，276n，332n；on observation and testing〔波普尔论观察和检验〕，23，24，231&n，271&n；quoted on historicism〔论历史决定论的引文〕，17；on simplicity〔波普尔论简单性〕，231&n

Portrayal〔描绘〕：of children〔儿童的描绘〕，143～144；Egyptian art as〔作为描绘的埃及艺术〕，103～104；Greek art as〔作为描绘的希腊艺术〕，121～122；Neoplatonism on〔新柏拉图主义论描绘〕，133～134；"pathology" of〔描绘"病理学"〕，64～73，247，265，308；schema and correction〔图式和矫正〕，77，144～148

poster〔招贴画〕：brightness in〔招贴画中的明度〕，50，图 28；cubistic devices〔招贴画中的立体主义技巧〕，242，图 235；interpretation and illusion in〔招贴画中的解释和错觉〕，196～198，图 190，191，193～197；suggestion of depth in〔招贴画中的深度暗示〕，220～221，224，图 216，219，220

Postman，Leo〔波斯特曼，利奥〕，24n，18&n；quoted〔引言〕，24

potential colour〔潜在的色彩〕，190

potential spac〔潜在的空间〕，193

Poussin，Gaspard〔普森，加斯帕尔〕，267，328

Poussin，Nicolas〔普森，尼古拉〕，150&n，263，265，317&n；The Gathering of the Ashes of Phocion〔《收集福基翁的骨灰》〕图 306

pre-Greek art〔前希腊艺术〕：compared to Greek art〔跟希腊艺术比较〕，119，121～125；Greek attitude towads〔希腊对前希腊的态度〕，114～115；Loewy on〔勒维论前希腊艺

术〕，100～101；stereotyped character〔定型的特征〕，109～110，114；也可参见 Egyptian art

Preissler，J. O.〔普赖斯勒〕：schematic heads〔图式化的头〕，145～148，图 138

Prentice，W. C. H.〔普伦蒂斯〕，64n

pre-historic art〔史前艺术〕，参见 cave art；primitive art

Pre-Raphaelites〔前拉尔派〕，18

Price，Roger〔普赖斯，罗杰〕，179n

primitive art〔原始艺术〕：Fry on〔弗莱论原始艺术〕，246～247；image making〔制像〕，90～94，127，330；insistence on classification〔对分类的坚持〕，247，248，255；language of symbols〔象征的语言〕，76；Loewy on〔勒维论原始艺术〕，19；Riegl on〔李格尔论原始艺术〕，14；也可参见 pre-Greek art

prints〔版画〕，参见 graphic art

probability〔概率〕，171～172，196，228～229，231，278，316

projection〔投射/投影〕：into accidental forms〔向偶然的形状投射〕，154～161；of art into nature〔向自然的艺术投射〕，273；Daumier's rendering of facial expression〔杜米埃对面部表情的描绘〕，299～300；as explanation of origin of art〔投射作为艺术起源的解释〕，89～93；and illusion〔投射和错觉〕，165，166～169，170，174～176，181～185，190～194，197～198，200，204，234～235，280；见上 inference〔推论〕，177；modern taste for〔现代的投射趣味〕，326；and perception〔投射和知觉〕，172，188～191

proportion〔比例〕：and facial expression〔比例和面部表情〕，289，297；and perspective〔比例和透视〕，161～162，213～214；in Rubens' putti〔在鲁本斯的儿童像中〕，143

prototype〔原型〕，参见 schema

Pryce-Jones，Alan〔普赖斯-琼斯，阿兰〕，276n

psychoanalysis〔心理分析〕，86，302，327～328；也可参见 Ehrenzweig；Freud；Kris

Ptolemy〔托勒密〕，12&n～13，191n，231；quoted〔引言〕，204&n，234n；system〔体系〕，231

putti〔儿童像〕，143～144，图 127～130

Puvis de Chavannes〔皮维斯·德·夏凡纳〕，236

puzzles，picture〔画谜〕，169，177～191

Pygmalion〔皮格马利翁〕：phase in image making〔制像阶段〕，93，94，109，215；story of〔皮格马利翁的故事〕，80～81，图 62，63

Pythagoras〔毕达哥拉斯〕，9

Q

quadratisti〔透视法建筑壁画专家〕，208

Quatremere de Quincy, A. C.〔卡特勒梅尔·德·坎西〕, 236&n
Quintilian〔昆体良〕, 8&n, 120n, 123; quoted〔引言〕, 20&n ~ 21&n, 120&n, 124n

R

"rabbit or duck?"〔"兔还是鸭?"〕, 4 ~ 5, 198, 331, 图 2
Rabin, C.〔拉宾〕, 77n
Rackham, H.〔拉克姆〕, 12n
radio transmissions〔无线电传输〕, 171, 175, 188
Ra-hotep〔赖-霍特普〕: wall painting from tomb of〔赖-霍特普茔墓的壁画〕, 105, 图 85
Raimondi, Marcantonio〔拉伊蒙迪, 马尔坎托尼奥〕, The Judgement of Paris〔《帕里斯的裁判》〕, 274, 图 258
Raphael〔拉斐尔〕, 14, 83, 268, 273n, 274, 296
Rathe, Kurt〔拉特, 库特〕, 96n
Ravenna〔腊文纳〕: San Vitale mosaic〔圣维达尔镶嵌画〕, 125, 图 100
Read, Sir Herbert〔里德, 赫伯特〕, 209n, 225&n; quoted〔引言〕, 209
reading images〔读解物像〕, 参见 image reading
reality〔真实/现实〕, 参见 mimesis
Rebow, General〔里博将军〕, 328
recession〔后退〕, 参见 space
reduction screen〔减光屏〕, 46
"reflection"〔"反光"〕: Hogarth on〔霍格思论反光〕, 225
"regression towards real object"〔向实物回归〕, 255
Reichard, Gladys, A.〔赖卡德, 格拉迪斯〕, 314n
Reid, Thomas〔里德, 托马斯〕, 57n
Reitsch, W.〔赖特施〕, 72n
relational models〔关系模型〕, 78, 214
relationships〔关系〕: for artist〔艺术家的关系〕, 258, 264, 310; in cubism〔在立体主义中〕, 241 - 242; in image reading〔在读解物像中〕, 292; light & dark〔明暗〕, 33 ~ 52; in naturalistic image〔在自然主义的物像中〕, 274; of objects on a plane〔在一个平面上的物体关系〕, 214, 253, 256 ~ 257; in perspective〔在透视中〕, 217; power of holding simultaneously〔同时掌握关系的能力〕, 261 ~ 262; symbolic〔象征符号的〕, 314 ~ 317; 另见 Gestalt psychology
religions〔宗教〕: effect on art〔对艺术的影响〕, 95 ~ 96, 109, 110, 124 ~ 125, 135
Rembrandt〔伦勃朗〕, 144, 298, 314, 323; Artemisia or Sophonisba (detail)〔《阿特米西亚或索菲尼西巴》(局部)〕, 280, 图 259; brushwork〔笔法〕, 165n, 194&n, Calvary (detail)〔耶稣受难 (细部)〕144, 图 137; facial expression by〔伦勃朗画的面部表

情〕，292～294；Portrait of Jan Six〔《杨·西克斯肖像》〕，280，图 260，261；study for The Disciples at Emmaus〔为《在以马忤斯的门徒》所作的草图〕，293，图 278；The Young Haaring〔《年轻的哈林》〕，51，图 29

Renaissance art〔文艺复兴的艺术〕：formula in〔文艺复兴艺术的公式〕，20，131～148；invention in〔文艺复兴艺术的发明〕，9～10，330；Portrayal in〔文艺复兴艺术的描绘〕，69～71；realism in〔文艺复兴的写实主义〕，98，120；recognition of beholder's share〔观看者的本分的认可〕，162～165；Riegl on〔李格尔论文艺复兴〕，16；suggestion of depth〔深度的暗示〕，220；Warburg on〔瓦尔堡论文艺复兴艺术〕，19～20；Wolfflin on〔沃尔夫林论文艺复兴艺术〕，14

Reni, Guido〔雷尼，圭多〕，139

replica〔复制品〕：representation versus〔复制品对再现〕，94，314；也可参见 facsimile

restorers〔修复者〕，49～51，176

retina〔视网膜〕，12，57&n，217，252，261，303；也可参见“stimulus pattern”

Revesz, G.〔雷维斯〕，16n

Rewald, John〔雷华德，约翰〕，56n，149n，247n，258n，273n

Reynolds, Sir Joshua〔雷诺兹，乔舒亚爵士〕：on Gainsborough〔雷诺兹论盖恩斯巴勒〕，167&n～168；Lady Elizabeth Delme and Her Childen〔《伊丽莎白·德尔梅夫人与她的孩子们》〕42，234，图 19

rhetoric〔修辞学〕：**and style**〔修辞学和风格〕，8&n～9&n，317～319，322

rhinoceros〔犀牛〕：rendering of〔犀牛的描绘〕，70～72，图 56～58

Ribera, Giuseppe〔里贝拉，朱塞佩〕，frontis〔卷首插图〕，141，图 124

Riccio, Andrea〔里乔，安德烈亚〕：box in the shape of a crab〔蟹形盒〕，98，图 81

Richardson, John〔理查森，约翰〕，264n

Richardson, Jonathan〔理查森，乔纳森〕，10&n，316&n

Richardson, Samuel〔理查森，萨缪尔〕，286

Richter, Gisela, M. A.〔里希特，吉泽拉〕，100n

Richter, Heinrich〔里希特，海因里希〕，55n

Richter, Henry〔里希特，亨利〕，272&n；quoted〔引言〕，272

Richter, J. P.〔里希特〕，81n，132n，253n

Richter, Ludwig〔里希特，路德维希〕，55&n～56

Ridolfi, Carlo〔里多尔菲，卡洛〕，165n

Riegl, Alois〔李格尔，阿洛伊斯〕，14&n～16&n，18，20，21，22；Sedlmayr on〔泽德尔迈尔论李格尔〕

Rieu, E. V.〔里厄〕，133n

Rimbaud, Arthur〔兰波，阿尔蒂尔〕，311

Risnerus, A. F.〔里斯内卢斯〕，13n

Robbia, Luca della〔罗比亚，卢卡·德拉〕：Singing Gallery〔《圣歌队席》〕，162，图 156；Vasari on〔瓦萨里论罗比亚〕，162～163

Robert, Carl〔罗伯特，卡尔〕，9n
Roberts, W. Rhys〔罗伯茨，W. 里斯〕，8n
Rodin〔罗丹〕，273
Rodrigues, John〔罗德里格斯，约翰〕，189n
Rohracher, Hubert〔罗拉赫尔，胡贝特〕，53n
Roman art〔罗马艺术〕，8～9，15，37，51，120，330
Roman de la Rose〔《玫瑰传奇》〕：quoted〔引文〕，162
Romano, Giulio〔罗马诺，朱利奥〕，17n
Romantic period〔罗马时期〕：Landscape painting compared to Chinese〔罗马时期风景画跟中国风景画比较〕，73；and synesthesia〔罗马时期和联觉〕，311；View of art history in〔罗马时期的艺术史观〕，15～17，322
Rome〔罗马〕：Castel Sant' Angelo〔《罗马圣天使堡》〕，60～61，65，图 40～42；house of Livia wall painting：〔利维亚的宅第壁画〕；174，图 166
Rorschach, R.〔罗夏〕：inkblot test〔墨迹测验〕，89&n，90，155，157，303，图 72
Rosenberg, Harold〔罗森堡，哈罗德〕，244n
Rossi, Filippo〔罗西，菲利波〕，9n
Roth, Walter, E.〔罗思，沃尔特〕，80n
Rousseau, Jean Jacques〔卢梭，让·雅克〕，149
Rowlandson, Thomas〔罗兰森，托马斯〕；illustration for Dr. Syntax〔为辛塔克斯博士所作的插图〕，298，图 289
Rubens〔鲁本斯〕，141&n，268；nudes from *Theorie de la figure humaine*（spurious）〔出自《人体理论》（伪书）的裸体像〕，141～143，图 125；Portrait of his son〔《儿子肖像》〕，143～144，图 131
Ruisdael, J. I., van〔雷斯达尔〕：copied by Gainsborough〔盖恩斯巴勒作的摹制品〕，268；The Forest〔《森林》〕，图 250
Ruskin, John〔拉斯金，约翰〕，12n，30n，228&n～30，250n，251，252，255，258，260n，268；on perception〔拉斯金论知觉〕，12&n，228，254；quoted on colour〔论色彩的引言〕，260～261；quoted on Constable〔论康斯特布尔的引言〕，323；quoted on expression〔论表现的引言〕，304；quoted on "innocent eye"〔论"纯真之眼"的引言〕，250～251
Russell, J. Tomnsend〔拉塞尔，J. 汤森〕，91n

S

Sakanishi, Shio〔坂西志保〕，175&n，186&n，228n
Sakkara〔萨卡拉〕：Mastaba of Ti〔提伊的石室墓〕，123，图 99；tomb of Mereru-ka〔莫雷鲁-卡的茔墓〕，105&n～106，图 86

Sandrart, Joachim von〔桑德拉特，约阿希姆·冯〕，134&n

Sapir, Edward〔萨皮尔，爱德华〕，17n

Sargent, John Singer〔萨金特，约翰·辛格〕，169

Sartre, Jean paul〔萨特，让·保罗〕，191n

Sassetta〔萨塞塔〕：Meeting of St. Anthony and St Paul〔《圣安东尼和圣保罗相遇》，248，图 239

Saxl, Fritz〔扎克斯尔，弗里茨〕，19n，20n，86n

scale〔尺度，比例〕：in geographical illustration〔在地理学插图中〕，262；in models and pictures〔在模型和图画中〕，204～205，214；and perspective〔和透视〕，212～213，214，216；and standard distance〔和标准距离〕，256；也可参见 size-distance relationship

Schafer, Heinrich〔舍费尔，海因里希〕，101&n，103，105&n，107n，122～123，219n，228n，261n

Schapiro, Meyer〔夏皮罗，迈耶〕，16&n，18n，262n

Schedel, Hartmann〔舍德尔，哈特曼〕：*Nuremberg Chronicle*〔《纽伦堡编年史》〕，60&n，图 38，39

schema〔图式〕：accidental forms as〔偶然的形状作为图式〕，155～161 passim〔处处可见〕；beginning of all representation〔所有再现的起点〕，263；and correction〔图式和矫正〕，参见 schema and correction；of child〔儿童的图式〕，101～102，144，147～150；as image〔图式作为图像〕，94；traditional〔传统的〕，298，319，325

schema and correction〔图式和矫正〕，24，99；in cave art〔在洞窟艺术中〕，92～93；compared to scientific method〔跟科学方法的比较〕，272；in copying〔在摹制中〕，62～65，66，259，309；in drawing〔在素描中〕，126～128，159～160；in Egyptian art〔在埃及艺术中〕，103，107，122；for rendering facial expression〔描绘面部表情的图式和矫正〕，295，300；in Greek art〔在希腊艺术中〕，100～101，110，111，121，124；in illustration〔在插图中〕，67～73；in language〔在语言中〕，308；in making and matching〔在制作和匹配中〕，85；need for〔图式和矫正的必要性〕，76～77，126；new〔新的过程〕，302～303；in perception〔在知觉中〕，144，231；and projection on a plane〔图式和矫正与平面投影〕，258；in Renaissance art〔在文艺复兴艺术中〕，132，135～152 passim〔处处可见〕

Shlosberg, Harold〔施洛斯伯格，哈洛德〕，19n，47n，53n，64n，191n，219n，261n

Schlosser, Julius von〔施洛塞尔，尤利乌斯·冯〕，9n，19&n，53n，60n，63n，67n，129n，141n，228n

Schlosser, Katesa〔施洛塞尔，卡特沙〕，86n，91n

Schmid, Frederic〔施米德，弗雷德里克〕，7n

Schon, Erhard〔舍恩，艾哈德〕：drawing book〔素描书〕，135；schematic head and bodies〔图式化的头和身体〕，图 112，113

Schone, Wolfgang〔舍内，沃尔夫冈〕，30n，272n

Schott, O.〔朔特〕, 34n

science〔科学〕, 101, 279; "artificial perspective" as invention〔作为发明的"人工透视法"〕, 279; Constable on painting as〔康斯特布尔论作为科学的绘画〕, 29, 42 ~ 46, 150, 271, 272, 324; and schema and correction〔科学与图式和矫正〕, 148 ~ 149, 272; theory of〔科学的理论〕, 271 ~ 278; use of in art〔在艺术中的应用〕12 ~ 13, 22, 263

scientific explanation〔科学说明〕, 101, 288 ~ 289, 329

scientific illustration〔科学插图〕, 59, 72, 262

"screen"〔"屏幕"〕: in projection〔在投射中〕, 174, 175, 191

Scriabin, Alexander〔斯克里亚宾, 亚历山大〕, 311

sculpture〔雕刻〕, 9, 20, 303, 317; beholder's view〔观看者的角度〕, 161 ~ 162; compared to painting〔跟绘画比较〕, 118, Greek〔希腊的〕, 99 ~ 100, 113 ~ 115, 121 ~ 122; "mental set" for〔对雕刻的"心理定向"〕, 53, religious prohibition〔宗教禁令〕, 95 ~ 96, tomb〔茔墓〕, 105 ~ 107

Seboek T. A.〔塞伯克〕, 78n

Sedlmayr, Hans〔泽德尔迈尔, 汉斯〕, 17&n

seeing〔观看〕: "believing is"〔"信则见"〕, 176&n; and comparing〔观看和比较〕, 218, 220, 254 ~ 255, 256, at distance〔隔段距离观看〕, 186 ~ 189, 254 ~ 255; faces〔面部〕, 87 ~ 89, 288 ~ 289; "history of"〔观看的历史〕, 3, 13 ~ 14,, 20; and "knowing"〔观看和"知道"〕, vii, 10 ~ 14, 21, 72 ~ 73, 77, 103, 148, 186 ~ 187, 247, 253 ~ 254, 255, 278, 331; and learning〔观看和学习〕, 10, 21, 147 ~ 148, 247, 251 ~ 252, 275; in the mirror〔看镜中映像〕, 5, 236; painter's modes of〔画家的观看方式〕, 3, 9, 13 ~ 14, 15 ~ 16, 20, 55 ~ 58, 73; 134, 143 ~ 144, 147, 151 ~ 152, 157, 203, 247, 250, 258 ~ 259, 262 ~ 264, 265 ~ 268, 272, 274 ~ 275, 323; pictures, influence on public〔图画, 在公众中的影响〕, 48, 134, 144, 157 ~ 158, 203, 243 ~ 244, 258, 265 ~ 266, 275 ~ 284, 323 ~ 324, subjectivity of〔观看的主观性〕, 10, 16, 22, 46, 77, 209 ~ 211, 251 ~ 252, 275 ~ 276; 也可参见 ambiguity; anticipation; experiment; illusion; image; "innocent eye"; retina; transformation

Seibt Wilhelm〔赛布特, 威廉〕, 30n

self-expression〔自我表现〕, 参见 expression

Selfridge, O. G.〔塞尔弗里奇〕, 77n

Seller, E.〔塞勒〕, 9n

Senden, Marius von〔森登, 马里乌斯·冯〕, 251n

Seneca, Lucius Annaeus〔塞内加〕, 8&n-9

sensation and perception〔感觉和知觉〕, 252&n; 也可参见 sense data

sense data〔感觉资料〕: Berkeley theory〔贝克莱理论〕, 251 ~ 252; classical argument on〔关于感觉资料的古典讨论〕, 9; conflict of〔感觉资料的抵触〕, 235; Loewy on〔勒维论感觉资料〕, 18 - 19; and perception〔感觉资料和知觉〕, 12 ~ 14, 23, 147 ~ 148,

188～189，252，254，330
"servo mechanisms〔"伺服机构"〕，77
Sethe〔泽特〕，105n
Severini Gino〔塞韦里尼，吉诺〕：Dynamic Hieroglyph of the Bal Tabarin〔《塔巴林舞的动态象形文字》〕，313，图303
sfumato〔渐隐法〕，185～186，330
shading〔阴影〕，参见 light；modelling
Shadow Antiqua（**"Granby Shadow"**〔阴影凹凸体(格兰比阴影体)〕，175～176，图169
Shakespeare〔莎士比亚〕，154n；176n；quoted〔引言〕，154，177
shapes〔形状〕：ambiguity〔多义性〕，22－24，331；Ames demonstrations〔小艾姆斯演示〕，209～214，219，223，227，233，图210；artist's awareness of〔艺术家对形状的意识〕，258；constancy of〔形状的恒常性〕，47，237～238；in cubism〔在立体主义中〕，241～243；optical illusions〔视错觉〕，259～260；and regression towards real object〔形状和向实物回归〕，255～256；sequential test〔先后次序检验〕，232，278；style in〔形状的风格〕，309；symbolic relationships〔象征的关系〕，314～316；也可参见 negative shapes
Sheppard, Raymond〔谢泼德，雷蒙德〕：from *How to Draw Birds*〔选自《怎样画鸟》〕，127，图102
Shorey, Paul〔肖里，保罗〕，83n，84n，108n，225n
Short, Charles〔肖特，查尔斯〕，8n
Sibrie, J.〔西布里〕，16n
Sickert, Walker〔西克特，瓦尔克尔〕，258
signs〔符号〕，参见 conventional signs；comic strip；symbolism
"similes"〔模式〕，19，63，264
simplicity hypothesis〔简单性假说〕，222～226，231～232，278
simplification〔简化〕：development of〔简化的发展〕，280～281；in facial expressions〔在面部表情中〕，282～284；formula as〔作为简化的公式〕，144～145
size-distance relationship〔大小-距离关系〕，204～206，211～217 passim〔处处可见〕，219～220，230～231，232，"constancy of size"〔"大小常性"〕，256；illusion〔错觉〕，237，256～257，图228；and objects on a plane〔大小-距离关系和平面上的物体投影〕，253～254
sketches〔速写〕：interpretation of〔对速写的解释〕，194～196；Leonardo on〔莱奥纳尔多论速写〕，159，160；in postmedieval art〔在后中世纪艺术中〕，148；taste for〔对速写的喜爱〕，167，325；Vasari on〔瓦萨里论速写〕，162～163
sketching〔画速写〕，参见 topographical representation
skill〔技巧/技艺〕：of beholder〔观看者的技巧〕，165，314；and choice of motif〔技巧和母题选择〕，75；described〔对技巧的叙述〕，302；development of〔技艺的发展〕，280～281；in Greek art〔在希腊艺术中〕，113，123～124；in medieval art〔在中世纪

艺术中〕，129～130；in postmedieval art〔在后中世纪艺术中〕，148；and style〔技艺和风格〕，16，17～18，308～309，319；vs will〔技巧对意志〕，56，65～67

Sluckin，W.〔斯拉金〕，23n，77n

Sluys Felix〔斯勒伊斯，费利克斯〕，311n

Smith Gudmund〔史密斯，古德蒙德〕，191n

Smith william S.〔史密斯，威廉〕，105n

Snijder，G. A. S.〔斯尼吉德〕，261n

sounds〔声音〕，参见 synesthesia

South American Indians〔南美印第安人〕：drawings of constellation Lion〔狮子星座图〕，90～91，图 74，75

space〔空间〕：art history' s obsession with〔艺术史对空间的注意〕，279；and cubism〔空间和立体主义〕，239～240；in Greek art〔在希腊艺术中〕，99～100，116，119；illusion of〔空间的错觉〕，179，192～194，202，219，220，223～224，237～238，281；never represented〔不再现空间〕，202；and nonfigurative art〔空间和非具象艺术〕，244，perception in terms of〔根据空间知觉〕，276；and perspective〔空间和透视〕，205～217；and plane projection〔空间和平面投影〕，253～256；and texture〔空间和质感〕，232，也可参见 distance

speech〔言语〕：accent compared to style〔口音和风格比较〕，308；interpretation of〔言语的解释〕，171，175，188，195，204；mimesis，in〔言语中的模拟〕，306～308；"synthesizer"〔言语"合成器"〕，307&n，310；也可参见 language

Spengler，Oswald〔斯彭格勒，奥斯瓦尔德〕，17，20

Sphinx〔斯芬克斯〕，103

Spiegler，Gottfried〔斯皮格勒，戈特弗里德〕，ix，176n，323n

Spitz Rene，A.〔斯皮茨·勒内〕，77n，87n

"spreading effect"〔"扩散效应"〕，21，260&n～261，彩版Ⅵ

sprezzatura〔轻松〕，163～167

Stabiae〔斯塔比伊〕：wall painting from〔斯塔比伊壁画〕，119，图 95

statements〔陈述〕：pictures and〔图画和陈述〕，59&n，77

stationary eye〔静止的眼睛〕，211，215，217n，233，278，331

Staude，W.〔施陶德〕，96n

Stefano〔斯特凡诺〕：Vasari on〔瓦萨里论斯特凡诺〕，9

Steig，William〔施泰格，威廉〕，drawings〔素描〕，303，图 298

Steinberg，Saul〔斯坦伯格，索尔〕：drawings〔素描〕，200，201～203，图 199～204

stereotype〔定型〕：in advertisng posters〔在招贴广告中〕，197～198；in Egyptian art of human figure〔在埃及艺术中，人物形象的定型〕，103；in Greek art〔在希腊艺术中〕，122，124；in portrayal〔在描绘中〕，59n，60～63，67～73，308；in pre-Greek art〔在前希腊艺术中〕，109～110；role of〔定型的作用〕，19～20；as universal〔定型作为共相〕，147～148；也可参见 formula；schema；"smiles"

Sterling Alex〔斯特林，亚历克斯〕，56n
stimuli, ambiguity of〔刺激的多义性〕，231；interaction of〔刺激的相互作用〕，261，278，329；in speech〔在言语中〕，307
"stimulus concentration"〔"刺激集中"〕，264
"stimulus pattern"〔"刺激模式"〕，217，219，233，256，278
Stone, Peter〔斯通，彼得〕，160n
Storey, G. A.〔斯托里〕，5n
strategy in interpretation〔解释中的策略〕，231&n
Stratton, Sheila〔斯特拉顿，希拉〕：London Transport poster〔伦敦客运公司招贴画〕，图193
"stroboscopic effect"〔"频闪效应"〕，192
Strong, Mrs.S. Arthur〔斯特朗，S.亚瑟夫人〕，15n
"structure"〔"结构"〕，132
style〔风格〕：categories of〔风格的类目〕，8～9，318～319，321～322；concern of art history〔和艺术史的关系〕，3～4；and Constable〔风格和康斯特布尔〕，320～329；conventions and〔程式和风格〕，246，265，271，289；function and〔功能和风格〕，102～105；individual〔个人的〕，76，308，309～310；and mental set〔风格和心理定向〕，53～54，73～75；need for〔风格的必要性〕，73；priority of projection〔优先的投射对风格的影响〕，92；skill vs will〔技术对意志〕，66～67，72～73；sprezzatura and〔轻松和风格〕，163～167；and stylisation〔风格和风格化〕，55～56；theories of〔风格的理论〕，8～25；也可参见 rhetoric
stylisation〔风格化〕；fallacy of〔风格化的谬论〕，57；and transformation〔风格化和变形〕，55～56
subject-predicate character〔主语-谓语特征〕，219&n
substance〔实体〕：artist analyses〔艺术家分析实体〕，259；vs accident〔实体对偶性〕，230，232
Suci, George〔苏西，乔治〕，314
suggestion〔暗示〕：in art〔艺术中的暗示〕，33，169，234；in classical Greek art〔在古典希腊艺术中〕，119；in conjuring〔在戏法中〕，172；interaction with projection〔和投射的相互作用〕，157～161，171，204；limits to, in incompleteness〔暗示的界限，在不完整的物像中〕，177～179；in representing infinity〔在再现无限中〕，181～184；taste for〔对暗示的兴趣〕，167&n，326～327
Sung Ti〔宋迪〕，quoted〔引言〕，158
"superimpositions"〔"重叠"〕，241～242
surrelism〔超现实主义〕，331&n～332
"switching"〔"转换"〕：and ambiguity〔转换和多义性〕，5，198，200，203，211，219，222，225～226
symbolism〔符号学，象征主义，象征符号〕，7，53，326，in advertising posters〔在招贴

广告中〕，197～198；in child's copy of Wivenhoe Park〔在儿童摹写的《威文荷公园》中〕，247～250，彩版Ⅴ；classification and〔分类和象征〕，87～89；in Egyptian art〔在埃及艺术中〕，104～106，114～1215；form and function and〔形式，功能和象征符号〕，102；Fry on〔弗莱论象征符号〕，246～247；language of primitives and children〔原始的和儿童的语言〕，76；"perception of symbolic material"〔象征材料的知觉〕，170，171～172，189；in primitive art〔在原始艺术中〕，93～94；"reality" and "appearance"〔"现实"和"形相"〕，85～86；structural relationships〔结构关系〕，314～317，synesthesia〔联觉〕，310～312；Topffer on〔特普费尔论象征符号〕，286～287

syhesthesia〔联觉/或译通感，移觉，通喻〕，310&n～314，317

Sze，Mai-Mai〔施蕴珍〕，128&n，140n，174n

T

taboos〔禁忌〕：on images〔物像的禁忌〕，95～96，98，119，123

Tacitus〔塔西佗〕，9；quoted〔引言〕，9n

tactile〔触觉〕，参见 touch

Taine，Hippolyte〔丹纳，伊波利特〕，30n

Talbott Kelly，R. B.〔塔尔博特，凯利〕：Manx shearwater〔曼岛的海鸥〕，图 96

Tamaro，B. Forlati〔塔马罗，福拉蒂〕，15n

Tannenbaum，Percy H.〔坦南鲍姆，珀西〕，314n

Tarski，Alfred〔塔尔斯基，阿尔弗雷德〕，59n，201n

taste〔趣味〕，17，25&n，124，196，325～326

Tatum，E. C.〔塔特姆〕，London Transport poster〔伦敦客运公司招贴画〕，197～198，图 196

Tell el-Amarna〔特勒·埃尔-阿玛尔那〕，103&n～104，123

Teniers，David〔丹耶斯，达维德〕，268

Tenney，Gordon〔坦尼，戈登〕：photograph of Bingomaster〔排五点者的照片〕，图 241

tests〔检验〕：of perceptions〔知觉的检验〕，13，15，24，188～189，190～191，193～194，229～235 passim〔处处可见〕，239～240，251，254，256，257，272，276；of pictorial theories〔图画理论的检验〕，272～273，276；psychological〔心理学的〕，参见 Lowenfeld；Rorschach；也可参见 trial and error

Teutonic tribes〔条顿部落〕：coin copying〔摹制的硬币〕，64～65

texture〔质地，质感〕：representing〔再现〕，38，185，238，279，281～282，304；as test of perception〔作为知觉检验〕，232

theatre〔剧场〕：illusion in Greek〔希腊艺术中的错觉〕，112；stage designs and perspective〔舞台设计和透视〕，208，211

Theon〔西奥恩〕，174&n

"thereness-thatness" experience〔"彼处-彼物"经验〕，219，254，282
Thiele，Georg〔莱勒，格奥尔格〕，90n
Thiery's figure〔蒂埃里图形〕，241，图 233
Thouless，H. 〔索利斯〕：experiment on perception of shape〔关于形状知觉的经验〕，255&n，256
Thurber，James〔瑟伯，詹姆斯〕："What have yon done with Dr. Milmoss?"〔《"你把米尔莫斯博士怎样了?"》〕，302，图 297
Thutmose Ⅲ，King of Egypt〔图特摩斯三世，埃及国王〕，68&n，72，103
Ti，mastaba of〔提伊，石室墓〕：relief from〔石室墓浮雕〕，123，图 99
Tiepolo，G. D.〔蒂耶波罗〕：Holy Family Passing near a Statue〔《圣家族路过雕像附近》〕，190，193，图 182
Timanthes〔提曼特斯〕，120&n
time〔时间〕：and Byzantine church cycles〔时间和拜占庭教堂连环画〕，125；compensation for〔补偿时间维的丧失〕，292；Constable on〔康斯特布尔论时间〕，325；and Egyptian art〔时间和埃及艺术〕，105&n～107&n；in narrative art〔在叙事艺术中〕，118
Tinbergen，Nikolas〔廷伯根，尼古拉斯〕，dummies of sticklebacks〔刺鱼模型〕，86&n，图 68
Tintoretto〔廷托雷托〕，166
Titian〔提香〕，166；Shepherd and Nymph〔《牧羊人和神女》〕，165，图 159；The Three Ages of Man（detail）〔《人的三个时代》(局部)〕，165，图 158；Vasari on〔瓦萨里论提香〕，165，280
Tolman，Edward C.〔托尔曼，爱德华〕，ix，24n，221n
tomb art〔茔墓艺术〕，参见 sculpture
tone〔色调〕，参见 light
Tonelli，Giorgio〔托内利，乔治〕，126n
Tooby，Raymond〔图比，雷蒙德〕：London Transport posters〔伦敦客运公司招贴画〕，图 194，195
Topffer，Rodolphe〔特普费尔，鲁道夫〕：on facial expression〔特普费尔论面部表情〕，284～289，294，295，296，297，300，301&n；from *Le Docteur Festus*〔选自《费斯特斯博士》〕，284&n～286，图 265～267；from Essay de Physiognomie〔选自《相貌论》〕，287～288，图 269～272
topographical representation〔风土性再现〕，55，59～63，126，262，265，328；Chinese〔中国的〕，73
"topos"〔"套语"〕，20
touch〔触觉〕：as test of perception〔触觉作为知觉检验〕，13，15，16，232，235，239，277
tradition〔传统〕：and academic teaching〔传统和学院教学〕，12，139，141；art history on〔关于传统的艺术史〕，15，20～21；in cave art〔在洞穴艺术中〕，91～93；in Chinese

art〔在中国艺术中〕, 128 ~ 129; through copy〔通过摹制〕, 64 ~ 67; dominance of〔传统的支配性〕, 134 ~ 135; Egyptian, in Greek art〔埃及传统在希腊艺术中〕, 123 ~ 124; eighteenth century〔18 世纪〕, 76 ~ 77; and facial expression〔传统和面部表情〕, 292 ~ 294, 297, 298; and innovation〔传统和革新〕, 44, 122 ~ 123, 266 ~ 275, 305; in landscape painting〔在风景画中〕, 149 ~ 152, 266 ~ 271, 320 ~ 322, 325; in medieval art〔在中世纪艺术中〕, 129&n ~ 130; in narrative art〔在叙事艺术中〕, 133, 115; reaction to〔传统的反作用〕, 12, 149, 150, 191, 263; styles as〔风格作为传统〕, 17, and symbolisms〔传统和象征主义〕, 315 ~ 326

transformation〔变形〕: in illusion〔在错觉中〕, 4 ~ 5, 89, 165 ~ 169, 177, 189, 197 ~ 198, 202 ~ 203, 234 ~ 235, 256 ~ 257, 259 ~ 260, 278, 327 ~ 328, 331, 332; 也可参见 copying

Trask, Willard, R.〔特拉斯克, 威拉德〕, 17n, 107

Traube, Ludwig〔特劳布, 路德维希〕, 95n

trees〔树〕3 ~ 4, 76, 132, 133, 184 ~ 185, 223 ~ 224, 247, 248, 271, 321, 323

Treves, Marco〔特里维斯, 马科〕, 301n

trial and error〔试错法/尝试错误〕: learning through〔通过试错法学习〕, 24, 76 ~ 77, 221 ~ 223, 276 ~ 277, 307; in painting〔在绘画中〕, 279 ~ 280; in rendering expression〔在描绘表情中〕, 288, and "spreading effect"〔试错法和"扩散效应"〕, 260 ~ 261, 263

trick drawings〔特技画〕, 5, 141&n, 177 ~ 179

trompe l' oeil〔乱真之作〕, 172 ~ 174, 209, 233 ~ 235, 240

truth〔真实〕: and captions〔真实和文字说明〕, 59 ~ 60, 77; Constable on〔康斯特布尔论真实〕, 322 ~ 325 passim〔处处可见〕; and correctness〔真实和正确〕, 78; initial schema and〔初始图式和真实〕, 62 ~ 63, 67 ~ 73; and myth fiction〔真实和神话虚构〕, 109; of a painting〔绘画的真实〕, 33 ~ 34, 40, 42 ~ 46, 57 ~ 59, 77 ~ 78, 151 ~ 152; Platonic〔柏拉图的〕, 84 ~ 85, 99, 107 ~ 108, 125; "veridical" interpretation〔"真实的"解释〕, 276; visual, and art history〔视觉, 真实和艺术史〕, 12

Turner, Joseph M. W.〔特纳, 约瑟夫〕, 12, 251, 325; Approach to Venice〔《接近威尼斯》〕, 250, 图 240

twentieth-century art〔20 世纪艺术〕, 169, 301 ~ 303, 311 ~ 312, 313; 也可参见 cubism, nonfigurative art

Twenty Questions"〔"二十问"〕, 76 ~ 77, 329

types〔类型〕, 参见 stereotypes

Tzetzes, Johannes〔策策斯, 约翰内斯〕, 161&n ~ 162

U

Uccello, Paolo〔乌切洛，保罗〕，281；The Hunt〔《狩猎》〕，131～132，图 107
Ullmann, Stephen〔厄尔曼，斯蒂芬〕，77n，310
Underwood, E. Ashworth〔安德伍德，E. 阿什沃思〕，70n
"universals" and "particulars"〔"共相"和"个体"〕，84，85～86，131～132，133～134，144；Peacham on〔皮查姆论共相和个体〕，186～187

V

Valanis, AI〔瓦拉尼斯，艾尔〕，77n
Valentini, Michael Bernhard〔瓦论丁尼，米夏埃尔·伯恩哈德〕，160n
Van Dyck, Sir Anthony〔凡·代克，安东尼爵士〕，145
varnish〔上光油〕，49～51
Vasari, Giorgio〔瓦萨里，乔治〕，10&n，12，16n，30n，81&n，134n，162n，165n，185n，279n，280&n；quoted〔引言〕，9，10，162～163，165，185
Vatter, Ernst〔法特，恩斯特〕，80n
vaulted sky〔穹隆状天空〕，214～215，232，278；也可参见 simplicity hypothesis
Velazquez, Diego〔委拉斯克斯，迭戈〕，5，6，165&n～166；Hilanderas (detail)〔《纺纱女》(局部)〕，192，图 183
Venturi, Lionello〔文图里，廖内洛〕，13n
Vergil〔维吉尔〕，317
Vernon, M. D.〔弗农〕，47n，170n，172n，189&n，264n
Veronese (Paolo Caliari)〔韦罗内塞(保罗·卡利亚里)〕，144；study for Marriage at Cana (detail)〔为《在迦拿的婚宴》所作的草图(局部)〕，图 136
Victorian art〔维多利亚时代艺术〕，51，127～128
Vignola, G. B.〔维尼奥拉〕，The Five Orders of Architecture〔《建筑五柱式》〕，316，图 305
Villard de Honnecourt〔维拉尔·德·昂内库尔〕，67～68&n，72，130，132，134，147；Bear, Swan and the Heavenly Jerusalem〔《熊、天鹅和天国的耶路撒冷》〕，148，图 140；constructions〔结构〕，图 105；Lion and Porcupine〔《狮子和豪猪》〕，58，图 52；The Wheel of Fortune〔《命运之轮》〕，图 106
Villon, Jacques〔维龙，雅克〕；Abstraction〔《抽象》〕，242，图 236
"visual field"〔"视野"〕，277
Vitruvius Pollio, Marcus〔威特鲁威·波利奥，马尔库斯〕，185n，316n

vocabulary of art〔艺术语汇〕: Chinese〔中国的〕, 73, 128; in drawing〔在素描中〕, 127, 143; of forms〔形式语汇〕, 247; Greek〔希腊的〕, 114, 122; need for〔艺术语汇的必要性〕, 259, 319; Persistence of〔艺术语汇的顽固性〕, 265~268; 也可参见 formula; schema

Voegelin, C. F.〔沃格林〕, 78n

Vogtherr, Heinrich〔弗格特尔, 海因里希〕, 138; heads and feet〔头和脚〕, 113, 135, 图 109, 110; patternbook〔画谱〕, 135&n

Volavka, Vojtech〔沃拉维卡, 伏伊特希〕, 165n, 280n

Vollard, Ambroise〔沃拉尔, 昂布鲁瓦兹〕, 251n

W

Waal, Henri van de〔瓦尔, 亨利·凡·德〕, 20n

Wagner, Richard〔瓦格纳, 里查德〕, 311

Walker, John〔沃克, 约翰〕, 40n, 58n

Wallach, Hans〔沃利奇, 汉斯〕, 192n, 232n

Walter, A. A.〔沃尔特〕, 64n

Wang Wei〔王维〕, 175&n, 186&n

Wapner, S.〔瓦普纳〕, 191n

Warburg, Aby〔瓦尔堡, 阿比〕, 19&n~20, 90n

Warren, Austin〔沃伦, 奥斯汀〕, 17n

Waterloo, Antony〔瓦特尔卢, 安东尼〕, woodland scene〔林地景色〕, 321, 图 309

Watteau, Jean Antoine〔瓦托, 让·安托尼〕, 314

Wedderburn, Alexander〔韦德伯恩, 亚历山大〕, 12n

Weiss, E.〔韦斯〕, 314n

Weizsacker, Viktor von〔魏茨泽克, 维克托·冯〕, 219n, 232n, 303n

Wellek, Rene〔韦勒克, 勒内〕, 17n

Weltfish, Gene〔韦尔特菲什, 吉恩〕, 91n

Weniger, Heinz〔韦尼格, 海因茨〕, 8n, 319n

Werner, H.〔维尔纳〕, 191n

Wertheimer, Michael〔沃特海姆尔, 迈克尔〕, 23n, 189n, 210n, 231n, 276n

West, Benjamin〔本杰明·韦斯特〕, 40

Weyden, Rogier van der〔威登, 罗吉尔·凡·德〕, 96n

Whistler〔惠斯勒〕, 181&n, 275, 311; Chelsea Wharf〔《切尔西码头》〕, 图 257

White, John〔怀特, 约翰〕, 205n, 215n, 219n

Whitley, William T.〔惠特利, 威廉〕, 328&n

Whorf, Benjamin Lee〔沃尔夫, 本杰明·李〕, 78&n

Whyte, L. L.〔怀特〕, 84n
Wickhoff, Franz〔维克霍夫, 弗朗茨〕, 15&n
Wilbur, George B.〔威尔伯, 乔治〕, 18n
Wilde, Johannes〔怀尔德, 约翰尼斯〕, 134n
Wilde, Oscar〔王尔德, 奥斯卡〕, 275
Willcox, A. R.〔威尔科克斯〕, 92n
Williams, G. W.〔威廉斯〕, 172n
"Will to form"〔"造型意志"〕, 15, 16, 18, 65
Wilson, M. K.〔威尔逊〕, 86n
Wilson, Richard〔威尔逊, 理查德〕, 268
Winckelmann〔温克尔曼〕, 319&n
window〔窗户〕: and picture〔窗户和图画〕, 131, 253~254, 256
wire-screen gates experiment〔金属丝门实验〕, 212~213, 217, 图 212
Wit, Frederick de〔维特, 弗雷德里克·德〕, 141; putti〔儿童像〕, 142, 图 127
Wittgenstein, Ludwig〔维特根斯坦, 路德维希〕, 4n
Wittkower, Rudolf〔维特科夫尔, 鲁道夫〕, 138n, 177n
Wolfe, K. M.〔沃尔夫〕, 87n
Wolfflin, Heinrich〔沃尔夫林, 海因里希〕, 14&n, 55n, 268&n; quoted〔引言〕, 4
Wolgemut, Michel〔沃尔戈穆特〕: woodcuts from *Nuremberg Chronicle*〔选自《纽伦堡编年史》的木刻〕, 60, 图 38, 39
Wollaston, W. H.〔沃拉斯顿〕, 234n
Woodall, Mary〔伍德尔, 玛丽〕, 268n
Woodger, J. H.〔伍杰〕, 59n
Woodworth, R. S.〔伍德沃恩〕, 19n, 46n, 53n, 64n, 191n, 219n, 261n
Wordsworth, William〔华滋华斯, 威廉〕, 324&n, 328
Worringer, Wilhelm〔沃林格, 威廉〕, 17
Wreszinski, Walter〔夫雷斯齐斯基, 瓦尔特〕, 67n, 95n, 105n

X

X-Rays〔X 射线〕, 34n, 176&n

Y

Yin and Yang〔阴阳〕, 315

Z

Zanetti, A. M.〔扎内蒂〕, 166*n*
Zangwill, O.〔赞格威尔〕, 64n, 86n, 157n, 276; quoted〔引言〕, 64
Zeuxis〔宙克西斯〕, 120; and Parrhasios〔宙克西斯和巴尔拉修〕, 173&n
Zola, Emile〔左拉, 埃米尔〕: quoted〔引言〕, 55&n

[General Information]
书名=艺术与错觉——图画再现的心理学研究
作者=（英）E.H.贡布里希
页数=417
SS号=10166689
出版日期=2000年01月第1版

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
□导论 心理学和风格之谜
第一部分 写真的界限
□第一章 从光线转为颜色
□第二章 真实与定型
第二部分 功能和形式
□第三章 皮格马利翁的能力
□第四章 论希腊艺术的革新
□第五章 公式和经验
第三部分 观看者的本分
□第六章 云中的物像
□第七章 错觉的条件
□第八章 第三维的多义性
第四部分 发明和发现
□第九章 艺术中的视觉分析
□第十章 漫画实验
□第十一章 从再现到表现
□回顾
□主要参考书目
□注释
□图版目录
□译后记
□索引
附录页