

二十世纪西方美术理论译丛

理想与偶像

——价值在历史和艺术中的地位

IDEALS AND IDOLS

[英]E·H·

贡布里希 著

范景中 曹意强

周书田 译

上海人民美術出版社

TRANSLATIONS OF WESTERN ART
THEORIES IN THE TWENTIETH CENTURY

Chief Editor Shen Kuiyi

二十世纪西方美术理论译丛

主编 沈揆一

理想与偶像

——价值在历史和艺术中的地位

[英] E·H·贡布里希

著

范景中 曹意强 周书田

译

上海人民美術出版社

E.H.GOMBRICH
IDEALS AND IDOLS

Essays on values in history and in art

Phaidon Press Limited

Oxford, 1979.

[本书根据英国费顿出版社 1979 年版译出]

理想与偶像

[英] E·H·贡布里希 著

范景中 曹意强 周书田 译

上海人民美术出版社 出版发行

(上海长乐路 672 弄 33 号)

责任编辑: 沈揆一 装帧设计: 杨利禄

新华书店经销 上海印刷十厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 14.75 附图 8 页 字数 300,000

1989 年 7 月第 1 版 1996 年 8 月第 3 次印刷

印数 11,001—16,000

贡布里希对黑格尔主义批判的意义

译者序

世界历史一向就是历经从中国的“纯有”到“绝对理念”的各范畴而进展的，绝对理念看来在普鲁士国家即便没有完全实现，也接近实现了……这就是黑格尔在《历史哲学》中所发挥的论点。这是一个有趣的论点，它使人间事务的种种变革获得了统一性和意义。这论点也和其他历史理论一样，如果要想说来似乎有道理，就需要对事实作一些歪曲。

——罗素《西方哲学史》

按照斯坦纳[George Steiner]的说法，由于 E.H.贡布里希等人的出现，艺术学家的任务已经改变，他不仅要敏赡睿智，博识渊深，而且也要探讨心理学的中心问题和历史学的中心问题。正象人们所认为的那样，贡布里希以其对艺术学的深刻见解而卓有成效地影响了其他领域，特别是他在艺术史和趣味史领域对黑格尔主义的批判，不仅使我们深入到了历史哲学的中心，而且也使我们深入到了二十世纪艺术哲学的中心。

黑格尔体系是矗立在文化史上的一座大厦，它不仅对人类的知识范围及其世界的关系结构作出了解释，而且还提供了一个人类社会的一般体系；它力图从历史的现象中推演出一种最武断的先验之物[a priori]，或者说透过混沌的表面现象来把握住绝对精神的运转。显然，这样一种世界的精神深深地植根于拟人的神学之中，它起源于对全知全能者的信仰。因为，在黑格尔看来，宇宙史就是上帝创造自身的历史；人类史也是同样意义上的精神不断具体化的历史，而所谓的民族精神就是渗透在一个民族的宗教、制度、道德、科学、艺术等等之中的共同特色；不仅每人个都可以期望成为时代精神的代言人（例如黑格尔称拿破仑为“马背上的世界精神”），而且甚至一个物体也可以变成精神的一个仪器（例如狮身人面像就是埃及精神的象征）。贡布里希认为，也许不是人们通常说的温克尔曼，而是黑格尔才是艺术史的创始人，因为正是黑格尔第一次试图全面考察艺术的整个世界史，并使之成为一个体系。^{〔1〕}在《美学》里，我们看到了他怎样借助于艺术史给他的精神的发展提供了几个艺术形式的由盛到衰的必然演变阶段：象征型、古典型和浪漫型。如果我们细读他的论述就不难看出，他的这

〔1〕 Cf.E.H.Gombrich, "The Father of Art History", in *Tributes* (Oxford, 1984), pp.51-69.

个体系是循环封闭的体系，他的全能的形而上学原则使一切东西都成了既定之物，而一旦你相信所有的东西都必然如此，你也就非得发明这样一种形而上学原则不可。不过，尽管黑格尔体系过于庞大，我们还是能够从中寻绎出与艺术学中心问题有关的两种艺术观念：民族性和时代精神的表现论与艺术发展的周期决定论。并且我们已经看到两种观念纠缠交织，相辅相佐，至今还弥漫在我们学术领域的上空，几乎可以说，现在活跃着的每一种有关艺术风格或艺术发展的理论大都与此有关。

第一种观念把艺术看作是时代精神或民族精神的一种表现。依照这种观念，我们把一种风格看成是一个时代或民族——一个人们依据事后认识在遐想中构造出来的具有神话性质的时代——的标志。就是这种观念，深深地影响了西方艺术学研究的大师，⁽¹⁾例如：施纳泽[Carl Schnaase]，布克哈特[J.Burckhardt]，沃尔夫林[H.Wolfflin]，李格尔[A.Riegl]，德沃夏克[M.Dvorak]，潘诺夫斯基[E.Panofsky]，以及弗兰克尔[Paul Frankl]，吉迪恩[Siegfried Giedion]，佩夫斯纳[N.Pevsner]等人。有段轶事说：1951年夏天，贡布里希陪潘诺夫斯基一起散步，潘诺夫斯基说起他在学生时代就对哥特式绘画感到迷惑。他说，把哥特式用于建筑和装饰还可以理解，但一幅画怎么能表现出哥特精神呢？贡布里希问道：“您认为这一切果然

(1) 关于黑格尔对西方美术研究大师们的影响，可见M.Podro的著作The Critical Historians of Art (Yale University Press, 1982)，特别是贡布里希的名著In Search of Cultural History (Oxford, 1969)。

存在吗?”潘诺夫斯基毫不犹豫地答道:“是的。”⁽¹⁾ 沃尔夫林甚至在《文艺复兴和巴洛克》[Renaissance und Barock]中宣称:从一只尖头鞋中也可以象从大教堂中一样容易得到哥特式风格的印象。这引起了瓦尔堡[A.Warburg]的另一位追随者温德[E.Wind]的质疑:批评家越是能从一只尖头鞋中得到他在大教堂中得到的东西,他就越是容易忽视这样一个基本事实:鞋子是让人穿着出门的,而大教堂则是让人进去祷告的。这种前艺术功能的区别是鞋和教堂的根本区别,这种区别源于人们把不同的工具用于不同的目的,它是鞋和教堂的艺术构成中的一个决定性因素,它在与观者的关系中产生了形式与内容的各种审美区别,这一点有谁能够否认呢?⁽²⁾

也许我们从艺术的功能而不是从时代精神或民族性出发,

(1) 参见贡布里希的The Sense of Order (Oxford, 1979), p.199。在这次谈话之前,潘诺夫斯基刚作了一次题为《哥特式建筑和经院哲学》的讲座,其中有段话说:“在大约 1130—40 年到大约 1270 年之间,我们能够看到哥特式建筑和经院哲学之间的一种联系,这种联系比仅仅是‘对应’[parallelism]要具体,而比那些单个的(并且也是非常重要的)‘影响’要概括;那些单个的影响是由一些博学之士不可必免地施加给那些画家、雕塑家和建筑家的。与仅仅是对应相反,我认为的联系是一种真正的因果关系,这种因果关系是通过扩散[diffusion]而不是通过直接冲击才产生的。它是通过一种我们因缺乏更好的术语而称之为心理习惯的东西的扩展[spreading]而产生的——把这种用滥了的口头禅转化为精确的经院哲学的说法就是‘调节行为的原则’, principium importans ordinem adactum [Thomas Aquinas, Summa Theologiae]” [Gothic Architecture And Scholasticism, Meridian, 1976, pp.20—21]。

(2) E·Wind, “Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics”, in The Eloquence of Symbols (Oxford, 1985), pp.23—24.

倒能解决一些真正的艺术问题。^{〔1〕}有个非常简单的事实：构成历史的是一一个个具体的个人。这些个人的生存情境可能把他推向某种制像活动，并且在那种活动中不断地调整着他和制像任务所提出的各种要求之间的关系，而正是那些要求决定了艺术的功能和面貌也最终创造了艺术。由于情境的不同，艺术的风格可能大相径庭，因此那种认为写意画体现了中国民族的精神，写实画体现了西方民族的精神的理论就难免不使我们发问：要是中国画史上多来几个象徽宗那样见画正午月季毫发不爽就大加赏赐、见画孔雀升高先举右脚就痛加喝斥的皇帝，中国的画史还能是现在这种景观吗？^{〔2〕}

〔1〕 贡布里希的《艺术与错觉》[Art and Illusion]在某种意义上，可以说是一部讨论艺术功能的杰作。他根据艺术的功能说明了图像的形式。希腊图像服务于叙事功能；文艺复兴形式传达了空间结构；中国的山水在于诗兴；现代艺术是通过发现、制作和匹配来表达内心世界。这引起了美国著名的美术史家库布勒[G.Kubler]的注意，他将其用在了中美洲的艺术研究上。见 *Studies in Ancient American and European Art—the Collected Essays of George Kubler*, ed.Thomas Reese (Yale, 1985), p.285.

〔2〕 听听黑格尔如何把模仿写真的民族性这顶帽子掷给中国一定是饶有兴味的。他说：“中国人有一种普遍的民族性，就是模仿的技术极为高明，这种模仿不但行施于日常生活中，而且用在艺术方面。他们还不能够表现出美之为美，因为他们的图画没有远近光影的分别。就算一位中国画家摹拟欧洲绘画（其他一切，中国人都善于摹拟）居然维妙维肖，就算他很正确地看到一条鲤鱼有多少鳞纹，满树绿叶有几种形状，以及草木的形态，枝叶的飘垂——但是那种‘崇高的理想的和美丽的’却不属于他的艺术和技巧的领域之内”（黑格尔，《历史哲学》，北京，1963年，王造时译，第180页）。黑格尔在分析中国人民族性的各个方面之后，下结论说，凡是属于精神的一切都离他们很远。例如中国神灵的塑像，“没有达到艺术的尊严，绝不是代表崇高的精神，只是令人讨厌的偶像”（同上，第176页）。黑格尔限于见闻，无法象他对整个世界艺术那样也把中国雕塑划分为三种类型。但是《美的历程》没有错过机会，他把中国雕塑划归的三种类型（一以理想胜，一以现实和理想结合胜，一以现实胜）正好是黑格尔艺术三类型的翻版与倒置。

无独有偶，正象我们把西方艺术归为写实逼真那样，几百年前，伊斯兰世界也是这样看待我们的。居住在尼沙普尔的塔阿利比[At-Ta'alibi, 961-1038]的著作《关于学问的通信》[Lataif al-Ma'arif]中有一节写道：

中国人在雕刻和绘画技巧方面，有无与伦比的鉴赏力和创造力。他们在画人物画时都画得精神贯注。他们还不满足于此，他们不做到把恶意的笑和含羞的笑、微笑和大笑、满意的的笑和嘲笑等等之间的差别描画出来，决不罢休。

在阿拉伯人的文献中，我们甚至发现了类似于徽宗的故事，下面一段出自阿布·再得·阿尔哈珊[Abu Zayd al-Hasan]的《中国印度报导》[Information sur la China et l'Inde]：

上帝创造的所有国民中，在绘画的技巧上只有中国人才是具有最优秀的能力的。在中国，当一个画家完成一幅有自信的作品时，就把它拿到当地总督那里，请求赏品。可是有时总督命令把该作品挂在衙门门前展览一年。如果在这期间没有任何人对这个作品提出非议，那么作者便从总督那里领受赏品，并得列为总督治下画院的一员。相反，如果被指出有致命的缺陷时，便不能获得任何赏品，画家自身也就被黜退。曾经有一个画家在绢帛上画了一幅落在麦穗上的麻雀，请求审查。看了这幅画的人，对其逼真的技巧都赞叹不已。可是有一天有一个驼背的人经过衙门口，说要批评这幅画。当他和这幅画的作者都被招到总督面前时，这个驼背人说道：“大凡麻雀一落在麦穗

上，麦杆必然要弯曲，但这幅画却把它画成似乎没有感到麻雀体重的笔直的形状。”这个批评的确很中肯。因而画家没有得到任何赏赐就退下去了。在中国，画家的作品所以这样一一被展示在大众批评之前，就为的是叫画家们常常反省，当他在作画时，自己是否要犯错误。^{〔1〕}

我认为，就是这类故事^{〔2〕}，它既是传说，也是标准，也是规范，影响着艺术家的 Kunstwollen[艺术意志]；没有它，艺术家很可能成为平凡的人而不知道自己能有何作为。如果这些故事也传播到了西方，说不定会在那里激起同行们的强烈反响，他们自己的传统里不是也有很多类似的轶事吗？另一方面，如果中国艺术的“逼真”技术确实在世界范围引起了轩然大波或者说轰动效应，中国艺术家也许会自豪地沿着写实的道路

〔1〕 以上两段引文转引自《宫崎市定论文选集》（下卷），中国科学院历史研究所翻译组编译，商务印书馆，1965年，第46-47页。对于后一段引文，宫崎市定说：“这个有趣的故事，使我们不禁想到北宋末徽宗皇帝（公元1100-1126年）开设画院，优待奖励所谓院体派画家的许多轶事。阿布·再得·阿尔哈珊虽然大约是公元十世纪的人，但这里引用的故事可以理解为徽宗皇帝的轶事的改编，里边掺混了一些十二世纪以后的知识”（同上，第47页）。

〔2〕 这类关于画家听取观众批评的故事在中国流传较多，收集起来似乎能补充克里斯和库尔茨合写的那部名作（Ernst Kris and Otto Kurz, Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist, New Haven and London, 1979: 原文为德文，出版于1934年）。这类故事甚至影响了现代画家。例如，史怡公曾讲过，齐白石问他，最近有人骂他没有。史怡公转告他，前几天在伦池斋听到柯某对齐的一幅紫藤的嘲笑：“这是串糖葫芦。”齐白石严肃地看着自己那一幅紫藤花，点点头说人家骂得有理。两三天以后，伦池斋挂出了他新作的紫藤花。见《齐白石作品集》（北京，1963年），第一集，第3-4页。

走下去。⁽¹⁾ 因此，说不定正是类似于徽宗皇帝的那类故事不再为人赞美，日益遭到贬低，而要求绘画向诗歌看齐的呼声又日益增高，画家们才放弃了他们追求逼真的努力。⁽²⁾ 这样说，或许并非强词夺理，因为，这并不是什么民族性主宰艺术的过程，而是一种趣味或标准代替了另一种趣味或标准的过程。在这种趣味或标准的交替过程中，一个人很难一开始就能拿定主意，站稳脚跟。因此，连欧阳修(正午牡丹的故事，见《说郭》卷 32，玉匣记)和苏东坡这样的文人都充当了讲述其后徽宗那类故事的传播者，也就没有什么奇怪的

(1) 实际上，我这样说并不仅仅是一种猜测。有一个大概被人遗忘了的写实画家沈南苹(1682—1761年)，据说画人物得不传之秘，花卉翎毛也很拿手，日本国王见其百马图曾大为赞叹。享保十六年(1731年；一说为雍正七年，1729年)应聘到日本，在他的影响下出现了南苹派。寺尾善雄说：当他逼留在长崎的两年左右时间里，熊代、宋紫石等许多日本画家拜他为师，甚至可以说，他使江户时代的画风为之一变，涌现出了圆山应举(1733—1795)等画家。关于这位数一数二的圆山应举，很重写实，有这样一段故事：“一次，应举画了一幅野猪挂在绘马堂里。人们看后赞不绝口，但一个猎人却评论说：‘那是头死野猪，因长在野猪身上的毛都处于睡眠状态。’据说，此话传到了应举的耳朵里，他反省说：‘原因在于我主张绘画的生命是写生，但画野猪时却未见野猪这个实物’。遂跟着那个猎人，待苦心找到活野猪后，又改画了一幅，挂在绘马堂里。”(参见寺尾善雄，《中国传来物语》；中文选译本题为《中国古代艺术对日本的影响》，毛良鸿译，载《中外关系史译丛》，第4辑，第175—199页)这里有两点值得注意：一是中国写实画家在国外的影响；一是与上文有关的画家听取观众批评的故事。这类故事在遥远的距离内传播，确实是个值得讨论的题目。

(2) 此处令人感兴趣的倒是，事实上西洋画随着利玛窦进入中国后，在中国画坛上引起的一些微震。1605年5月10日，利玛窦在寄回欧洲的信中提到：“这些中国人土见过几本画册，惊得目瞪口呆：用何种刻板能印得如此鲜艳？他们怎么也想不到这是用笔来着色。”姜绍书《无声诗史》卷七：“利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动，其端严娟秀，中国画工无由措手。”程大约还摹刻了利玛窦赠送的西画，成了中国传播西画的第一人。后来象焦秉贞之类的画家都接受了利玛窦的影响。关于这一问题还可参见王庆余，“利玛窦携物考”，载于《中外关系史论丛》(北京，1985年)，第一辑，第78—116页。

了。^{〔1〕} 在某种意义上，即从中国画史的总体面貌上看，这类故事也许不合规范又不易被纳入某类系统，就象占星学中所谓的“野星”[Ferinae]。但是，它却可以作为反驳理论的有力佐证。

二

不管怎么说，这类故事毕竟表明苏东坡懂得艺术，懂得图式要与自然物像不断比较和匹配的道理。而某些想在艺术作品中挖掘民族性或时代精神的企图则不免使我们疑心，那是否最终会脱离艺术。因为他们在作品中探求的不是作品本身可感知的东西，而是隐藏在它内部无法看到的东西；他们所着眼的不是

〔1〕 例如，苏轼讲述的戴嵩画牛的故事：“蜀中有杜处士，好书画，所宝以百数。有戴嵩牛一轴，尤所爱，锦囊玉轴，常以自随。一日，曝书画，有一牧童见之，抚掌大笑，曰：‘此画斗牛也。牛斗力在角，尾搐入两股间；今掉尾而斗，谬矣！’处士笑而然之”（《东坡题跋》，卷五）。还有一则跋语表明他有时甚至到了吹毛求疵的地步：“黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰：飞鸟缩颈则展足，缩足则展颈，无两展者。验之，信然。乃知观物不审者，虽画师且不能。”这令我联想起了著名摄影家迈布里奇[E. Muybridge]用十二架相机来验证马在奔驰中腿部的动作的故事。苏轼本人的画，我们见不到，不能断定他的写实能力（有人，例如邹一桂，认为他画的不行）。黄庭坚曾吹捧他为“眼入毫端写竹真”（《题子瞻墨竹》），不过，“真”在这里可能只是为了凑韵。

关于绘画肖似逼真的故事，中国人津津乐道的还有另一类，很象普林尼[Pliny]讲述的阿佩莱斯[Apelles]的故事。例如，《独醒杂志》载：“东安一士人善画，作鼠一轴，献邑令。令初不知爱，漫悬于壁。旦而过之，轴必坠地，屡悬屡坠。令怪之，黎明物色，轴在地而猫蹲其旁。逮举轴，则踉跄逐之。以试群猫，莫不然者。于是始知其画为逼真。”

是形象，而是极力想攀附的灵魂。

我在一篇谈禅学的文章中曾举过几个观看瀑布的例子。^{〔1〕}我担心那些例子会为这些能在作品中看出民族灵魂的观相术提供证明；因此我想借此机会在这里转引德国物理学家利希滕贝格[G.Lichtenberg]的讽刺小品。以消除这种印象。在那篇小品里，利希滕贝格举了几条狗尾巴和人辫子的剪影来让我们练习着从中看出某种特征。这里姑且撇开狗尾巴的功能不谈，单表下面这几条学者的辫子[图 14]：

1. 几乎是最理想的辫子。上端象钢铁一样，有条顿民族之风，辫子末端雍容高贵，玫瑰花结具有挑逗性的柔情。它对那些鄙俗之辈和赖债之徒都死不留情。它当然是力量大于审慎。

2. 这条辫子每处都是审慎多于力量。它羞怯地笔直下垂，既无高远的心胸，也无激烈的脾气，既无大智，也非大愚。象一根花哨可爱的鞭子，但不是用来惩罚而是用来装饰，是一颗温柔的杏仁糖似的心，缺乏炽热的冲动。它最高的志向只是小小的一支歌，它最大胆的愿望只是小小的一个吻。

3. 受抑制的活力。火盆底下被忘却的火药桶，如果爆炸会

〔1〕 参见我的“顿悟与致远：老庄、禅与山水画”，载《新美术》，1986年，第四期，第49—54页。人类观物遐思、创造神话的潜能，歌德也曾赋诗言及：你可以尽情胡诌百咧，反正与性命无关。但是，这些胡说摆在眼前，就会产生出一种魔力，它不但控制感官，而且精神亦被奴役 [Dummes Zeug kann man viel reden, / Kann es auch schreiben, / Wird weder Leib noch Seele todt, / Es wird Alles beim Alten bleiben. / Dummes aber, vors Auge gestellt, / Hat ein magisches Recht: / Weil es die Sinne gefesselt halt, / Bleibt der Geist ein Knecht. (Zahme Xenien, II.)]

充斥整个世界。啊，高贵而出类拔萃的辫子。英吉利的天使。可惜得依赖一个凡夫俗子的脖子。如果你飞越几重天外，慧星们会说，我们之中有谁能比得过你？研究医学。

4. (略)

5. (略)

6. 可以肯定它不是属于大公猫就是属于小老虎，有点更接近于后者。

7. 讨厌的东西。呸，呸，真讨厌！你怎么能留在一个奉献给缪斯的脑袋上。也许你是在醉汉们吵架时从理发匠的徒弟或者从流浪乐师的假发上扯下来的，后来被当作奖品扎到了学者的头上。拙劣的修补不是自然的作品，而是绳匠的制造。你若是绞索，早该把你主人那毫无高雅趣味的脖子吊在绞架上了。

8. 向你欢呼，愿永恒的阳光长照着那长在你身上的幸运的脑袋。如果论德行赏，那么你这独秀众侪的辫子应该是首脑，而你那幸运的脑袋应该是属僚。那光滑柔和的外貌多么仁慈，即使没有任何装饰缎带也给人以深刻的印象。但是那微笑的喜悦就象编结起来的阳光，就象睡帽上空圣徒的光圈那样高高地在戴着王冠的脑袋上翱翔……

进一步的练习题：

哪一条最有权力？

哪一条最有创造能力？

哪条是律师，哪条是医学家，哪条是神学家？

谁堕入情网最深？

谁有学识？

哪一条可能是歌德的辫子？

如果荷马再生，他会挑选哪一条？〔1〕

这里的例子，如果说是玩笑，那么也绝不是无聊的玩笑，它自有其严肃的一面。否则我们就会忽略它的要旨。因为我们大都具有或者曾经具有利希滕贝格挖苦的这种心理，而一旦有了这种心理，每一种事物都会显得朦胧飘忽并充满了意义，我们甚至会在意义和无意义之间找不到界限，会很容易地相信：古老的橡树不但比桦树更茁壮，而且更智慧更慈祥也更神圣；一道瀑布也不仅仅是一道瀑布，它还使人感到有某种和宗教精神同一的东西。这样看来，利希滕贝格的这八条辫子练习也决非虚设。同样，面对一件作品，我们也准备着作出感应其灵魂的反应，尤其是在特定语言的提示下。要说明这一点并不难，眼前就有凑手的例子。《美的历程》便是用激昂的言辞在提示我们：艺术乃是时代灵魂的呼声，我们欣赏艺术就是聆听这种音响；例如，盛唐之音就在于各种艺术的灵魂都化成了一片音乐性的奏鸣（所以，这类的材料一经发现便马上被作者记录入册）。

正是这种音乐性的表现力量渗透了盛唐各艺术部类，成为它的美的灵魂，故统称之为盛唐之音，宜矣，内容前面已说，就是形式，也由这个灵魂支配和决定。绝句和七古乐府所以在盛唐最称横唱，道理也在这里。它们是能入乐谱，为大家所传唱的形式……

〔1〕这一大段引文转引自 E.H.Gombrich, "On Physiognomic Perception", *Meditations on a Hobby Horse* (London, 1978), pp.46-47.

如同音乐与诗的关系，舞蹈之于书亦然。观舞姿而进书法，也是一再流传的著名故事：“张颠见公孙大娘舞剑，从而笔势益振”（《林泉高致》）。当时舞蹈特征是什么呢？与音乐一样，它主要也是来自异域少数民族的急烈跳动的胡旋舞（“胡腾”），即所谓“纵横跳动”“旋转如风”。从而，那如走龙蛇、刚圆遒劲具有弹性活力的笔墨线条，那奇险万状、绉智遗形、连绵不断、忽轻忽重的结体、布局，那倏忽之间变化无常、急风骤雨不可遏制的情态气势，盛唐的草书不正是这纸上的强烈舞蹈么？绝句、草书、音乐、舞蹈，这些表现艺术合为一体，构成当时诗书王国的美的冠冕。它把中国传统重旋律重感情的“线的艺术”，推上又一个崭新的阶段，反映了世俗地主阶级知识分子上升阶段的时代精神。而所谓盛唐之音，非他，即此之谓也。^{〔1〕}

作者的这一通描绘无疑会给人留下深刻的印象。在这种闪光语言的提示下，我们说不定真地会相信音乐性就是盛唐艺术的灵魂，有时忍不住还要多读它几遍，而且一旦发现作者是如此轻易而又神奇地就找到了形式和精神之间的联系，真不知道该如何拍案叫绝。^{〔2〕}不过，在显示不出这类联系的地方作者却另找了借口。于是，当我们在后面又读到“两种盛唐，各有

〔1〕李泽厚，《美的历程》（北京，1981年），第136-137页。

〔2〕莫里斯曾问几个人斯特拉文斯基的《春之祭》表示什么，他得到了一些与争斗和喧闹有关的答案，但没有人认为是表示平静的小溪。于是他就认为音乐可以描述为一种语言。贡布里希曾对此揶揄道：如果提问火车头会表示什么，那么答案也肯定不会包括平静的小溪。

风貌”的说法时就不免觉得扫兴。^{〔1〕}碰巧的是，黑格尔也早就用过这一招。因此，贡布里希在接受黑格尔奖金时说过的一段话用在这里就显得特别适合：

对于一个学者的最大敬意，就是认真而不断地重新思索他的论点，这一点无论怎样重复也不会多余。然而要求艺术和文化史应当放弃寻找现象之间的联系而依然按内容分类，我或许将是最后的一人。如果这就是我的目的，我肯定也就不大打算和黑格尔辩论了。引起我踌躇的不是认识到建立这种联系之难，倒是看来似乎有些相反，它常常显得过分容易。黑格尔美学的宏伟结构甚至可以看作是这种命题的证明。尽管他的技艺精湛，但是我们还是可以看出，为了适合他的各种艺术的历史顺序结构，他是怎样在解释埃及艺术时试图从比喻溜到具体的事实，又是怎样把阿佩莱斯一类的人物贬黜到希腊艺术的边缘。^{〔2〕}

好在《美的历程》还不象黑格尔，它终究没有把颜、韩、杜也

〔1〕为了使事实就范，李泽厚采用了普洛克路斯特斯的手段。他为了证明北宋山水画为无我之境，竟把《笔法记》砍得身首全无，所剩下的寥寥数语中还有几句本身就是《笔法记》所要反驳的。关于范宽的一段也把最重要的一句，即“默与神遇”给砍掉了。说这句重要是因为范宽并不以写生为务。《圣朝名画评》说他“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣。虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑。”此正与《宣和画谱》所记载的范宽自述（“吾与其师于人者，未若师诸物也。吾与其师于物者，未若师诸心”）相合。李泽厚在引证《宣和画谱》时，悄悄地绕开了范宽的这几句自述，也可能是他的思想过分活跃而跳过了这几行自述。

〔2〕 E.H.Gombrich, Tributes, p.62