

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

E.H.Gombrich
IDEALS & IDOLS
Essays on values in history and in art

理想与偶像

——价值在历史和艺术中的地位

著：[英] E.H.贡布里希
译：范景中 杨思梁

 广西美术出版社

E.H. Gombrich

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

E.H.Gombrich

IDEALS & IDOLS

Essays on values in history and in art

理想与偶像

——价值在历史和艺术中的地位

著：〔英〕E.H.贡布里希

译：范景中 杨思梁



广西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

理想与偶像——价值在历史和艺术中的地位 / (英)
贡布里希 (Gombrich, E.H.) 著 ; 范景中, 杨思梁译.

— 南宁 : 广西美术出版社, 2013.3

(贡布里希文集)

ISBN 978-7-5494-0751-4

I. ①理… II. ①贡… ②范… ③杨… III.

①美术理论 IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第053223号

Original title: *Ideals & Idols* © 1979 Phaidon Press Limited

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saint Street, London, N1 9PA, UK, © 1979 Phaidon Press Limited

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

贡布里希文集

主编: 范景中 杨思梁

理想与偶像——价值在历史和艺术中的地位

著 者	[英] E. H. 贡布里希
译 者	范景中 杨思梁
责任编辑	冯 波
校 对	韦丹丹 莫山英
审 读	林柳源
出 版 人	蓝小星
终 审	黄宗湖
出版发行	广西美术出版社
地 址	广西南宁市望园路9号, 530022
网 址	www.gxfinearts.com
印 刷	广东省博罗县园洲勤达印务有限公司
开 本	787mm × 1092mm 1 / 16
印 张	14.25
出版日期	2013年7月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5494-0751-4/J · 1709
定 价	90.00元

目录

- 1 译者序 贡布里希对黑格尔主义批判的意义
- 16 中文版导言
- 17 序言

价值在历史中的地位

- 19 普通知识的传统
- 32 寻求文化史
- 62 名利场逻辑：在时尚、风格、趣味的研究中
历史决定论的替代理论
- 90 德国战时广播中的神话和现实
- 106 人文科学的研究：理想与偶像

价值在艺术中的地位

- 115 艺术与自我超越
- 122 艺术史与社会科学
- 152 视觉艺术的准则和价值：与昆廷·贝尔的通信
- 166 附录 对作品卓越性的断言
- 172 为多元论辩护
- 177 博物馆的过去，现在和未来
- 191 艺术研究中的理性与感情

- 194 注释
- 211 本书所收论文出处
- 212 图片出处
- 213 译后记
- 214 索引

译者序 贡布里希对黑格尔主义批判的意义

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》

斯坦纳[George Steiner]曾说，由于E. H. 贡布里希等人的出现，艺术史家的任务已然改变，他不仅要敏瞻睿哲，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。布列逊[Norman Bryson]也说，贡布里希填补了艺术史与哲学之间的空缺（‘The gap between philosophy and art history is now so wide that in practical terms it is filled almost by a single work: Gombrich’s *Art and Illusion*.’ in *Vision and Painting*）。后面这话出自一位以误解、批判贡布里希而起家成名的当代大学者之口，它实际上透露出：不论赞成还是反对，不论明里还是暗里，二十世纪后半期以来的艺术史都很难绕开贡布里希的学说。而本文所关心的是，贡布里希对艺术史的深刻见解在其他领域的影响，特别是他对艺术史和趣味史中的黑格尔主义的批判，在历史哲学和艺术哲学方面给予我们的启示。

—

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和世界的关系结构作出解释，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。它还让这样一种世界的精神深深地植根于拟人的神学之中，因为它就起源于对全知全能者的信仰。所以，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

每个人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”），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艺术史给他的绝对精神的发展提供了几个艺术形式由盛到衰的必然演变阶段：象征型、古典型和浪漫型。这个体系是一个循环封闭的体系，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哲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。这两种观念纠缠交织，相辅相佐，已越一百年之久，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史研究的大师，²例如：施纳泽 [Carl Schnaase]，布克哈特 [J. Burckhardt]，沃尔夫林 [H. Wölfflin]，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的迷惑：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：“您认为这一切果然存在吗？”潘诺夫斯基毫不犹豫地答道：“是的。”³沃尔夫林甚至在《文艺复兴和巴洛克》[*Renaissance und Barock*]中宣称：从一只尖头鞋也可以像从大教堂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，这一点有谁能否认呢？⁴

也许我们从艺术的功能而不是从时代精神或民族性出发，倒能解决一些真正的艺术问题。⁵有个非常简单的事实：构成历史的是一个具体的个人。这些个人的

生存情境可能把他推向某种制像活动，并在其中不断地调整着他和制像任务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像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呵斥的皇帝，中国的画史还能是现在这种景观吗？⁶

无独有偶。正像我们把西方艺术简化为写实逼真那样，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。有时总督命令把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，麦秆必然要弯曲，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，画家的作品之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。⁷

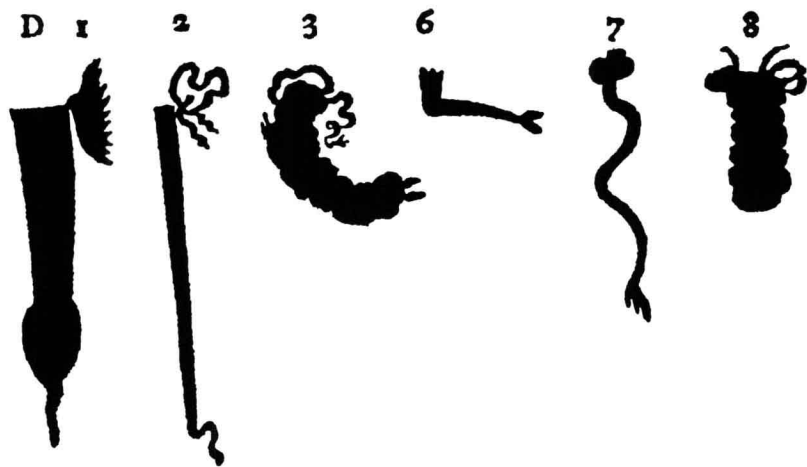
我认为，就是这类故事⁸，它既是传说，也是标准，也是规范，影响着艺术家的 *Kunstwollen* [艺术意志]；没有它，艺术家很可能成为平凡的人而不知道自己能有何作为。如果这些故事也传播到了西方，说不定会在那里激起同行们的强烈反响，他们自己的传统里不是也有很多类似的轶事吗？另一方面，如果中国艺术的“逼真”技术确实世界范围引起了轩然大波或者说轰动效应，中国艺术家也许会自豪地沿着写实的道路走下去。⁹因此，说不定正是类似于徽宗皇帝的那类故事不

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。¹⁰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。在这种交替过程中，一个人很难一开始就毅然拿定主意，站稳脚跟。因此，连欧阳修（正午牡丹的故事，见《说郛》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了。¹¹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，就像占星学中所谓的“野星”[Ferinae]。但是，它却可以作为反驳理论的有力佐证。

二

苏东坡堪称文人画的创始者，也讲过绘画逼真的故事，这表明他的确懂得艺术，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和时代精神的企图则不免使我们疑心，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東西；所着眼的不是形象，而是极力想攀附的灵魂，那是否最终会脱离艺术。

我曾在一篇闲谈禅学的文章中举过几个观看瀑布的例子。¹²那些例子很易为在作品中看出民族灵魂的观相术提供证明，因此借机在这里转引德国物理学家利希滕贝格[G. Lichtenberg]的讽刺小品，以消除这种可能。利希滕贝格以几条狗尾巴和人辫子的剪影为例，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[下图]：



利希滕贝格讽刺小品中几条学者的辫子

1. 几乎是最理想的辫子。上端像钢铁一样，有条顿民族之风，辫子末端雍容高贵，玫瑰花结很有挑逗性的柔情。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。像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。如果你飞越九重天外，彗星们会说，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，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，那么你这独秀众齐的辫子应该是首脑，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像编结起来的阳光，就像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？

哪条是律师的，哪条是医学家的，哪条是神学家的？

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？¹³

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，这种心理会让每一种事物都显得朦胧飘忽而充满了意义，甚至会让我们在意义和无意义之间找不到界限而很容易地相信：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。因此，利希滕贝格的八条辫子练习决非虚设。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，故统称之曰盛唐之音，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……

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激烈跳动的胡旋舞（“胡腾”），即所谓“纵横跳动”“旋转如风”。从而，那如走龙蛇、刚圆道劲具有弹性活力的笔墨线条，那奇险万状、绎智遗形、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。¹⁴

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，我们说不定真的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。¹⁵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，各有风貌”的说法时就不免觉得扫兴。¹⁶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合适：

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来，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。¹⁷

好在《美的历程》还不像黑格尔，它终究没有把颜、韩、杜也贬到“盛唐”的边缘。另外它的文采斐然，也不晦涩，的确能为很多聪明人提供一种一学就会的技巧。那是一种宣传的技巧，有了它，不管是彩陶纹线条还是书法线条，都能圣化为一个民族的心灵符号。¹⁸然而也正是在这里，很多艺术批评露了马脚。因为，我们倘若壮着胆子发问：形式何以会表现精神？批评家准会毫不迟疑地回答：因为它积淀着精神。¹⁹“妙哉，妙哉！”我们有多少学者在为这样的解释欢呼喝彩！它不仅本身完美无缺，而且还使提问者哑口无言，愕视沉沉，不能继续发问。不过，它挡住了提问也就导致了自身的空洞和枯萎。

民族精神和时代精神正是在黑格尔派的这种宣传下成了一种啸声，一种扩音器的啸声。啸声一出现，我们就只能渐渐听到一种单一的声音，其他声音则被淹没无闻。艺术家也就在这种啸声中倍受折磨。一位艺术家曾谈起，当他无论如何也不能在一幅小小的图片上容纳进人生、精神和哲理那些庞然之物时，他是多么想求助于录音机呀！²⁰而不少理论家看待艺术作品的方式，恰恰是想把作品当作录音机，他不仅希望听到艺术家自我表现的呐喊，而且希望听到整个时代，或者说他自己脉搏的跳动。在这种情况下，如果说我把贡布里希的下述发问誉为空谷之音，那也是因为它有助于砸烂理论家套给艺术家的“时代精神”之类的紧箍咒：

难道没有另外一种对待艺术和自然的方式吗？难道我们不能欣赏一个贝壳的美丽及其复杂的构造而不把它放在耳边吗？如果人们承认人类创造的物体和已知的宇宙是神秘的，难道不能同样认为它们可以引导我们超越渺小的自身因而神奇吗？难道它们在我们身上激起的对知识的渴望不会超过对宗教的渴望吗？²¹

不只是酷爱艺术的人喜欢把贝壳放在耳边倾听，误把自己血液的流动声当成大海魂魄的呼啸声，很多学者似乎更爱玩弄类似的游戏。我猜想，人们依据《世说新语》杜撰出“魏晋风度”来充当那一时代的精神亦属此类。²²其实，《世说》很可能只是一部名士的教科书或消遣书，²³可以远实用而近娱乐，决不像在我们后人心目中会幻放出时代精神那么炫赫。或许它也可能只是刘义庆的一时心血来潮，听了某人的建议，招聚了一批学士，根据他们自己的趣味和偏见为我们选编的一部故事集。他们喜爱那些东西，对它们感兴趣，渲染了一通讲给我们，正像我们也很乐意把美国大学生吃蚯蚓的竞赛也渲染一通讲给别人一样。周启明先生讲《中国近代文

学史话》，谈起《世说新语》时曾说：“他们在当时谈些什么，我们虽不能知道，但想来是一定很有趣味的事。《世说新语》是可以代表那时候的时代精神的一部书。”我们不妨认为，这段话的前一句是实话，后一句是谰语，因为他当时正在大力提倡六朝文。而我们今天抱着这些古人的著述，满怀诚心要参透那遥远时代的精神，却不免有点瓦格纳似的天真：

WAGNER

...it is considerable gratification
To transport oneself into the spirit of times past,
To observe what a wise man thought before our days
And how we now have brought his ideas to
consummation.

FAUST

Oh yes, consummated in heaven!
There is a book, my friend, and its seals are seven—
The times that have been put on the shelf.
Your so-called spirit of such times
Is at bottom merely the spirit of the gentry
In whom each time reflects itself...

瓦格纳

人如参透了历代的精神，
我觉得终竟是不无裨补；
以如今比诸古哲的思维，
可知道比古人大有进步。

浮士德

大有进步哟，天渊之不相如！
过去时代是七重封印的古书。
你所说的历代的精神，
朋友哟，其实只是作者的精神，
在那精神里面印了些时代的虚影。²⁴

在努力把握和重建以往的历史时，要恢复兰克〔Leopold von Ranke〕的“据实记事”〔Wie es eigentlich gewesen〕一语的权威，²⁵要具体地把学术探索设想为从问题到问题的不断深化，²⁶而不是从精神到神话的日益虚幻，需要的是勇气，需要的是我们在许多问题上要像伽利略那样坦率而真诚地承认“我不知道”。²⁷

三

在黑格尔哲学中，时代精神和民族精神是在历史决定论的信念中萌发起来的。但历史决定论却不是黑格尔的发明，它有个很古老的源头，也许能在有机体盛衰循环的比喻形式中找到它的影迹。²⁸

Like leaves on trees the race of man is found,
Now green in youth, now withering on the ground;
Another race the following spring supplies;
They fall successive, and successive rise:
So generations in their course decay;
So flourish these, when those are passed away.

正如树叶荣枯，人类的世代也如此，
秋风将枯叶撒落一地，春天来到
林中又会滋发许多新的绿叶，
人类也如是，一代出生一代凋谢。²⁹

柏拉图很方便地把这种比喻用在了国家学说当中（《理想国》第八卷，第546节），他的学生亚里士多德又把它定型为一种发展的模式：橡树长自小橡子的过程是其潜力本质现实化的过程。大约两千年后，瓦萨里〔G. Vasari〕撰写艺术史，也相信艺术像人体一样，有诞生、成长、衰老和死亡的过程：艺术从粗糙的拜占庭手法到契马布埃和乔托时代的觉醒，接着是十五世纪马萨乔对真实性的征服，最后是拉斐尔的第三种手法对美的把握，而米开朗琪罗则标志着艺术的高峰和衰落的分水岭。当然，黑格尔也没有忘记这一比喻。很自然地，他将其用在了精神发展的说明上：

“精神”在本质上是它自己活动的结果：它的活动便是要超越那种直接的、简单的、不反省的生存——否定那种生存，并且回归到它自己。我们不妨拿它来和一粒种子作比较；植物从种子开始生长，但是种子又是植物全部生命的结果。³⁰

瓦萨里不过是用有机体的生灭来比喻艺术的完美与衰败；黑格尔却让它俨然进入精神世界，上升为神谕。《美学》的一个主要命题就是艺术的生命周期必定反映了人类精神的生命周期。据此，希腊的古风时代就是类似于庄严的男青年雕像和典雅的女青年雕像的人们居住的时代，波利克里时期也成了个从帕特依神庙的饰带上所拷贝下来的轻松而又富有感官魅力的青春男女生活的时期。同样，意大利十五世纪的艺术常常被赞美为少女般的纯洁，好像波蒂切利的青年女子能和当时佛罗伦萨人的精神等同起来；而十六世纪的威尼斯则被设想为一个成熟而诱人的形式的时代，一个被提香的斜躺的维纳斯所具体而微地表现出来的时代。

诚然，所有的形式都有一种相貌特征，所有的风格都会引起一种情绪反应，就连一条直线也会给我们平静或挺拔的印象。然而，这不过是出自我们生存本能的反应而已（没有这种本能我们就无法对这个世界进行探测）。尽管甚至能够通过一根线条来看出一个人的个性，我们无法对整个形式作心理分析，因此也没有理由将风格类型和精神类型整齐划一。那种联系它们的做法之所以盛行不衰，原因之一就是“体系”的崇拜。在很多人看来，艺术理论不同于自然科学，它可以不问真假，而只论深刻还是肤浅，一个能展现出与时代精神同步的艺术盛衰的理论不但显得深刻，而且还能够成为拥有体系的标志。然而，遗憾的是很多貌似深刻的理论却只是七宝楼台，在动听的佳词丽句背后隐藏着最不负责任的偷懒。到头来所谓的体系，不过是黑格尔历史决定论的一版不如一版的翻版。³¹难怪“体系崇拜”已经成了理论界最大的障碍。更糟糕的是，这类体系非但没有促进学术的进展，反而迫使学术的航船搁浅，成了那些想当预言家，想当开创者，想当理论领袖的人的手中玩具。而实际上，想猎取名声，想巧取成功，想霸取领袖，也往往正是黑格尔派的向往。贡布里希的老友波普尔在论述黑格尔时曾作过这样的诊断：

黑格尔的名声是由一些人作成的（由于这些人的遮掩，叔本华被埋没了四十年——引者注）；³²这些人想迅速地了解世界的深度秘密，却又不喜欢费劲的科学专技，而这种专技由于缺少揭开一切秘密的力量，所以也只有使他们失望。但他们随即发现，黑格尔的辩证法——用来取代“纯形式逻辑”的这种神秘方法，对解决任何问题竟都轻巧无比；纵有些许明显的困难，但用起来却又强劲有力；解答的成功纵有些许自欺欺人，可又奇快无比，极为确实；也没有其他方法能像这样便宜地使用，不费丁点科学训练和知识即可使用；更没有其他方法像这样用起来具足科学的味道！黑格尔的成功是“不诚实时代”的开始，是“不负责任”时代的开始；首先是理智上的不诚实，而后来的结果之一是：道德上的不负责任。这一新的时代是由响彻云霄的巫术咒语和口号的力量所控制的。³³

我们的时代当然不是黑格尔控制的时代。但是，黑格尔式的口号——艺术生命周期论所化身的口号却照样响彻云霄。高呼“中国画衰落了”，也许美术家比理论家喊得还要嘹亮。我们中的一些人自觉或不自觉地把自已看成了一件“时代精神”的敏感的地震仪，不论是传统派还是创新派，几乎大家一致公认，体现当代精神的是创造精神。于是，缺乏新颖性的作品成了“衰败”的作品，而“创新”也就成了衡量作品伟大与渺小的标志。³⁴“创新”的强大思潮使得“中国画衰落了”这一口号显得惊心动魄。

诚然，我也倾向于承认“中国画衰落了”，也曾在一篇文章暗示中国画创新的悲剧感。不过，让步却是有限的，我决不承认是“时代精神”使然。在写那篇文章

时，我头脑里出现的是类似于贡布里希的想法：如果我是一个峨冠博带的文人，面对一幅文与可的墨竹，或者一幅石涛的山水，会有何感想？我一定会觉得自己不但完全有把握评价他们的笔墨技巧，而且还能从中体会到母题所象征的人格。那种认为变换工具或手段就能改进它的想法，不但会嗤之以鼻，而且还会斥之为没有教养的人的狂妄臆想。显然，使用新材料对于现代的彩墨家是一种进步，而对于那些想维护水墨画纯净的规范派就无疑是动乱。因此，只要处在封闭的情境中，只要文人画的功能不变，也就无所谓创新的悲剧可言。不过处在开放情境中的艺术家，情况显然不同，他们躲避不了外来因素的干扰和影响，抗拒不了竞争的刺激，尤其是抵制不住要使自己及其作品成为NEW和NEWS的诱惑。³⁵

从中国的整体文化看，历史上已经有三次主要的外来文化的传入。第一次是印度文化（公元一至九世纪），第二次是十七世纪以后的西方文化（明中叶至清初），第三次是鸦片战争以后的西方文化，这是一次全面的传入，尤其是五四运动前后马克思主义的传播。一旦艺术处在那种开放的情境之中，它想再保持稳定，不受诱惑，就是一种非常困难的事了。想一想我们的佛教艺术有多少外来的成分吧。从艺术史上看，尽管第一次传入的凹凸法，第二次由利玛窦 [Matthieu Ricci] 带来的西洋画所造成的影响不大，但是，第三次却是难以估量的。现在，几乎整整一代的艺术家都用全新的眼光权衡传统。而且很多艺术家都决心反抗传统。如果我们看得不错，他们都是在信奉未来，害怕落后。³⁶当然，也包含着要战胜信奉传统的画家的渴望。而一旦渴望迫在眉睫，他们就会遗忘或者至少忽视传统绘画的其他价值，硬把对立的一方说成是衰败。不言而喻，对方也同样把这顶帽子还给了他们。

但在此处我们必须强调：艺术史的主体是艺术家本人，而不是某种民族或风格的集合体。一方面，我们必须看到个人的局限性，就像著名的德国史学家兰普雷希特 [Karl Lamprecht] 说的，俾斯麦在他权势最高的时候，也不能把德国拉回到自然经济的时代中去。可另一方面，我们也不能漠视那种带有传播和影响作用的个人，就像毛姆 [Maugham] 《刀锋》 [The Razor's Edge] 中说的那种个人：

是一个人发明轮子的；是一个人发现引力的定律的。没有一件事情不会产生影响。你把一粒石子投入池中，宇宙就不会是它先前那样子。把印度的那些圣者看作生无益于时，是错误的。他们是黑暗中的明灯。他们代表一种理想，这对他们的同类是一帖清凉剂；普通的人可能永远做不到，他们尊重这种理想，而且生活上始终受到它的影响……这种影响也许并不比石子投入池中引起的涟漪影响更大，但是，一道涟漪引起第二道涟漪，而第二道又引起第三道涟漪……

不难理解，在艺术情境中这种涟漪接连不断，终将会形成集团、阶层和阶级的合作，并通过一定的时间影响社会的心理，从而掀起一场场有形或无形的

运动浪潮。我们看到，历史一再地重复一句古老的格言：*kleine Ursachen, grosse Wirkungen* [大橡树长自小橡子；微小原因，重大结果]。社会学中的“多倍效应”和传播学在这里也充当了艺术家的助手。而何时艺术家有了对艺术的自觉意识，何时也就会开始艺术讨论，会产生亮出招牌、打出旗号的艺术运动。处身此种情境里，如果说存在着一种运动想压倒另一种运动的倾向，存在着一种超越的愿望，那也是合情合理的。

十九世纪西方理论家曾经从心理学的角度去解释风格衰落的原因。一种说法将其归结为情感在不断重复的风格中变得迟钝而导致了衰落；另一种认为原有的风格屡见不鲜，由此引起人们的厌倦，因而需要更强烈的刺激。两种说法的确都有道理，但却忽略了一点：缺乏对处在艺术运动中的艺术家的心理进行探究，缺乏对“艺术超越”（甚至是政治超越）的探究。中国美术史上，人们津津乐道的吴道子和李思训受宣于大同殿作画的故事，我们也许有充分的把握说它是杜撰，但是，编出这类故事，本身就暗示了超越的出现，那可以作为一场一日之功与累月之功孰优孰劣的运动竞赛的前兆。

从某种意义上说，“南北宗”之说就是“艺术超越”的一种表现，就是想掀起一场运动来反对一种风格所打出来的旗号。因此，那场运动的倡导者所急于关心的也不可能是他们的理论是否违背了事实的真相，而是人们对那些旗号的心理反应。

“南北宗”无疑是个颇能抓住人心的口号，尤其是对文人来说。它不仅能辨明风格，还能寓含褒贬。³⁷由此来看，董其昌等人借用“南北宗”来区分画派，实在是种很高明的做法。因为，即使董其昌的雄图宏谟在于补偏救弊，可是他

如果无法找到一个贴切的词 / 那么，任何理想都会成为妄想 / 不论这理想多么辉煌 / 那个词在眼前转瞬即逝 / 一旦找到，梦想的世界成为现实 / 而一旦失去，现实的世界又成为梦想。（理查德·威尔，《一个偶然的世界》）

而附和这场运动的人编造出南宗画趣味高雅、北宗画趣味衰败的神话又有什么稀奇的呢？他们吹捧王摩诘“裁构淳秀，出韵幽澹”，贬斥马夏吴张之辈“日就狐禅，衣钵尘土”又有什么费解的呢？³⁸贡布里希曾讲过沃尔夫 [Hugo Wolf] 的轶事，当他听到有人在宴会上赞扬勃拉姆斯 [Brahms] 时，就一屁股坐在键盘上说：That is how I play Brahms [我就是这样演奏勃拉姆斯的]。可是在一次勃拉姆斯的交响乐演奏会上却也有人听到他在悄悄自语：*Teufel, mir gefallts* [天哪，真叫我喜欢]。³⁹类似的例子，我们在董其昌的《画旨》里也不难碰到：

实父作画时，耳不闻鼓吹阉骈之声，如隔壁钗钏戒。顾其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董巨米三家，可一超直入如来地也。⁴⁰

画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋，仇英短命，赵吴兴止六十余。仇与赵虽品格不同，皆习者之流，非以画为寄、以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。

右仇实父临赵伯驹光武渡河图。衷于李伯时单骑见□，与陈居中文姬归汉二图之间。位置古雅，设色妍丽，为近代高手第一。

这种一会儿骂一会儿捧的态度，恐怕还很难归于趣味矛盾律 [Law of the Antinomy of Taste] 的名下，它也许是名利场上最常见最普通的东西。处在运动的对立双方，谁都难免激动和偏颇。由此看来，审美果然不带功利吗？康德的假设恐怕根本就解决不了艺术家和观赏者的烦恼与困惑。你一旦作出决定参加这场运动，你就必须使你的行为和某一方的主张一致起来，否则你就要冒不愉快、不协调的风险，在你的同伴中丧失信誉。在这种情境中，批评艺术最公正的人，有时倒是那些对艺术家不抱任何指望的人。

关于这些问题的讨论，也就是运用情境逻辑的分析来取代黑格尔的历史决定论的讨论，没有谁比贡布里希论述得更为精彩绝伦的了。他既幽默而又出乎意料地引用《格列弗游记》 [*Gulliver's Travels*] 第四章中关于利立普特 [Lilliput] 和不来夫斯古 [Blefuscu] 之战的著名描绘，给我们提供了一个剖析两极分化争端的近乎理想的模式：

战端的发生是由于下列原因。我们人人都认为吃蛋的时候，原始的方法是打破鸡蛋较大的一端。可是当今皇帝的祖父还是个小孩子的时候，正要吃蛋，按照古法打破了蛋的大端，一不留神竟割伤了一个手指。因此他的父亲，当时的皇帝，就颁了一道圣旨，命令全体臣民吃蛋时，先打破蛋较小的一端，违者重罚。人民对这条法律十分痛恨。历史告诉我们，这件小事曾引起过六次叛乱，一个皇帝送了命，有一个皇帝失去了王位。这些内乱经常是由不来夫斯古国的君王煽动起来的。骚乱平定以后，亡命之徒总逃到那个帝国里去逃命藏身。据统计，先后九次有一万一千人情愿受死也不肯打破蛋较小的一端。关于这一争端，曾出版过几百本大部著作。但是大端派的著作早就被禁止了，同时法律规定这一派人不得做官。当这种争论闹得厉害的时候，不来夫斯古的君王们还常派大使来向我们提出抗议，责备我们在宗教上分门立户，责备我们违背伟大的先知拉斯洛格在《波兰得克拉尔》里提出的一条基本教义。但是我们却以为这只是对经文的一种歪曲。因为原文是：“一切真正的信徒都要在比较方便的一端打破他们的蛋。”依我个人的浅见，到底哪一端比较方便呢，似乎只有听从个人的良知，或者至少也要由行政长官来决定。这一伙大端派亡命之徒很得不来夫斯古皇帝朝廷的信任，同时这伙人又受到了国内党羽的