摘自贡布里希《偏爱原始性：西方艺术和文论文汇的趣味史》，杨小京/范景中译，2016，广西美术出版社。

译者序　艺术史家是文明的代言人

贡布里希于 Phaidon 出版社共出书十七种。《偏爱原始性》系最后一卷，贡氏知其进入印刷程序，但未见装本成册，即溘然冥灭。高山其颓，风音独远，岁月流逝，越轶一纪。今名著拙译，蹐地履冰，锐思猗文，然脂写声，刻鹄初成，草此小稿，谨遵师命，敬为纪念。

一

1950 年，贡布里希印行他的第一部艺术史著作，名为《艺术的故事》，用图像讲述了西方艺术的历史，讲述了人们制作图像的故事，尤其是制作杰出图像的故事。1960 年，贡氏出版的《艺术与错觉》，用一个公式“图式与修正”，回答了西方美术为什么有一部历史。半个世纪后，贡氏完成的这部最后著作《偏爱原始性》，又启用一个观念，再次讲述西方艺术的历史，讲述西方艺术中不断复古、不断回归原始的故事。曩昔，贡氏撰写《艺术的故事》，是凭口述，靠打字员，快速完成，可这次是经过漫长的岁华才草草收稿。实际上，本书的主题即艺术复古的趣味问题，作者久蓄于心，十四岁准备中学毕业考试的文章，就是“自温克尔曼至今的趣味变迁”。《艺术的故事》出版后的二十年间，他多次想集中力量阐述原始主义的问题，也发表了一些论文，例如《古代修辞学中关于原始主义的论战》、《艺术与进步》和《艺术中的原始性及其价值》。但遗憾的是，他不断受邀请作讲演，还有《瓦尔堡思想传记》（1970 年）、《秩序感》（1979 年）等专著的写作，耗去他的光阴，以致让他最感兴趣的这个问题一直伴随他到暮年。从这个角度看，《偏爱原始性》与《艺术的故事》形成了鲜明的对照，是他写作时间最长的一部著作，不妨说是他的 lifelong interest（终身兴趣），是他漫漫学术生涯的支柱。

除此之外，还有一个更重要的对照：《艺术的故事》讨论艺术家在寻求模仿现实中的一系列技术发明和发现，例如透视法、明暗法和构图法，讲述艺术问题的解决怎样推动自然主义的进步；《偏爱原始性》则关注趣味潮流的反向发展：过多的自然主义所导致的艺术走向粗陋，走向笨拙，走向天真，走向异域，或者说，走向原始，走向复古。个中的原因到底何在，《偏爱原始性》想给出一个心理学的回答。

这个回答首先隐含在作者的篇首格言，所运用的西塞罗的一段话，这也是贡氏多

次援引多次发挥的话，是潜含在本书中的基础意蕴，它讲的是即刻满足和审美快感之间的复杂关系。这种复杂关系大致有两层意思。贡氏解释说，有些东西可以给感官带来即刻的满足，比如漂亮的光彩和单纯的音乐节奏。不过，即刻的满足也会让人很快厌恶。这是文明社会的人所惯见熟闻的。尽管如此，人的审美快感却建基于这种生物反应，正是这种反应构成了艺术存在的基础，这是第一层意思。它的第二层意思则是自我克制。不管我们承认与否，差不多人人都喜爱观看漂亮的形象，例如明星照之类，这里有人的生物本能即弗洛伊德的本我［id］在起作用。但贡氏更强调，人是文明的人，还有弗洛伊德所谓的自我［ego］，所以人能培养起自我克制。用弗洛伊德的话说就是："本我所在之处必有自我，它像须德海排水工程一样服务于文明。"文明需要的自我克制具有两方面的重要性：一是它有道德维度，二是它区分人群的等级阶层。为什么我们会说拉斐尔笔下的丽人名媛要绝对高过美女明信片？这是因为，美女明信片倾向于刺激本我，松懈克制，而拉斐尔把我们的本我升华并融入一个更大的文明脉络，以至于人们得付出努力才能理解和欣赏拉斐尔的艺术。简言之，理解艺术需要在生物反应和自我克制之间取得平衡。而平衡需要的程度因不同个体、不同文明、不同的时代和环境为转移。难怪有些社会表明，一些阶层的人寻求即刻简单的满足，而知识分子则拒斥低级趣味的东西，并否定简单的愉悦，赞赏那些经过努力学习才能获得的艺术欣赏。贡氏以音乐为例说道：

> 我们会对有节奏的运动和声音作出反应，这种生物性的反应是世人共有的。但是印度的音乐和欧洲的音乐都已经对这种简单的反应作出了修正。流行音乐的单调节拍和一部伟大交响乐的节奏框架之间的区别在于：古典音乐中的这种原始反应被抑制、被否定了，以便获得一种更多样化的满足。我们对色彩或形式的反应也是如此。[1]

然而，趣味的漂移、游走，它在即刻满足和自我克制之间的往复回旋，具有我们说过的道德的一面，因为我们是以文明社会成员的身份对趣味做出反应。我们通过教育和社会吸收文明的价值，这些价值有些纯粹是生物性的，属于心理分析的本我行为，有些则属于自我和超我的范围，例如崇高、优雅、慷慨等概念。"当我们欣赏一幅拉斐尔或米开朗琪罗的画时，当我们阅读莎士比亚的作品或聆听莫扎特的音乐时，这些价

1 贡布里希：《艺术与科学——贡布里希谈话录和回忆录》，杨思梁、范景中、严善錞译，浙江摄影出版社，1998，第160页。

值都进入我们的感官，影响我们的反应。这又是一个反应和自我克制的问题。但在我们的社会，自我克制具有道德的维度，这一维度在所有的文明中都被强烈地认识到了。”[1]

西方艺术史上的复古倾向就总带有一股强烈的道德冲击力。本书中反复出现的一对论题：健康时代的作品，镌金凿石，纪烈荣神，信有所遗，咸成伟构；而衰败时代，淫巧侈丽，浮华纂组，趋夸饰［meretriciousness］，尚庸俗［vulgarity］且迷脂粉［effeminacy］。因此，复古的旗帜是，我们游艺依仁而不流于柔弱，征圣立言而求其雄阔。这可称为硬性的原始主义。软性的则是，考工爱美而不陷于淫佚，刊落盈辞而还其天质。从原始主义的立场看，可以把西方文论常用的一对范畴——“崇高”归于硬性，“优美”归于软性。回归米开朗琪罗是硬性的，而前拉斐尔派则是软性的。

这样的复古观念，就不仅仅限于艺术，实际上它远远越过艺术的界限。这也是我们将本书副题命名为“西方艺术和文学中的趣味史”的原因。书中征引了大量艺术之外的文献，有不少我们通常是在西方文论中读到的。但在本书的语境下，它们想不到的意义可能会卓然出现。另有一些古文旧章，则需要更广阔的阅读视野，难怪评论家说：“这样一部容量巨大的著作直指哲学、修辞学和观念史，人们难以知道它最终是否真正完成。此书在作者去世后出版，不妨把它看作以介乎某种慰藉与放弃之间的形式结束了作者的学术生涯。”

二

《偏爱原始性》出版后，学者们发表的书评不下五篇[2]，著名的两篇，一篇是 Clifford Geertz's “The Last Humanist”，刊于 *New York Review of Books*，2002 / 09 / 26，一篇是 Christopher S.Wood's “The Unmodern Modern”，刊于 *The New Republic*，2003 / 05 / 26。第一篇的作者格尔兹（1926—2006 年）是美国普林斯顿高等研究院的社会科学教授，书评写于贡氏去世后近一年，所以文章的开篇先给贡氏一个总体的评价，把他放在了老一代学者所怀有的抱负中：

1　贡布里希：《艺术与科学》，第162页。

2　例如，刊于*The Hudson Review*，Spring 2003的Karen Wilkin的文章和刊于*Australian and New Zealand Journal of Art*，Vol.4，issue 1，2003的Fay Brauerr的文章；发表于Paul Taylor（ed.），*Meditations on a Heritage:Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*一书中的“Gombrich and the Middle Ages”by Paul Crossley，“Gombrich and the Idea of Primitive Art”by Paul Taylor，则为专题论述。

我们时代最有名的艺术史家恩斯特·贡布里希去年（2001年）以九十二岁高龄辞世，这似乎不是他个人职业生涯而是整个思想和感受力运动的终结。他是中欧最后一位伟大的人文主义者，这些人致力于实现雅各布·布克哈特于十九世纪六十年代发端的文化科学［Kulturwissenschaft］梦想：综合地、“科学地”研究西方高雅文化，同时保卫那种文化，以对抗现代野蛮可怕的简单化。文学上的库提乌斯［Ernst Robert Curtius］、奥尔巴赫［Erich Auerbach］和斯皮策［Leo Spitzer］，哲学上的卡西尔［Ernst Cassirer］、波普尔［Karl Popper］和克里斯特勒［Paul Oskar Kristeller］，艺术史上的潘诺夫斯基与贡布里希，他们大都是三十年代末四十年代初从德国和奥地利逃往英国和美国的流亡者，出版了一系列令人敬畏的著作，渊雅自玉，言约旨远，以期挽救经历法西斯主义灾难后的欧洲学术遗产，在满目荒白、风雨迷错的战后世界予以重建。滞留在波恩、澄心著书以熬过恐怖日月的库提乌斯，在其庄严、不屈不挠的学术研究《欧洲文学和拉丁中世纪》（撰写于1928—1948年）的序言中写道：“本书不满足自身的科学目的，它关切的是对西方文明的维护。”这句话堪称是他们所有人的座右铭。

这段引文也是阅读《偏爱原始性》的基础。我们只有理解了作者为文明代言的抱负，才能理解他为什么要写这样一部书。

格尔兹是位倾向文化史的人类学家，在中国有影响的著作是《文化的诠释》［*The Interpretation of Cultures:Selected Essays*］（1973年），美国著名汉学家孔飞力［Philip Alden Kuhn］（1933—2016年）谈他早年的学术良师就有格尔兹在列。格尔兹的研究路线与韦伯［Max Weber］和帕森斯［T.Parsons］等人有关，也与贡氏有些许关联。[1]他理解贡氏所谓的“偏爱原始性”，不是回归早先的简单的形式，因为原始性既非人类上古史的萌芽期，也非个人发展过程中的幼年期；现代艺术跟儿童画与原始部落艺术是完全不同类型的心理定向，它无论从儿童和部落那里汲取多少灵感，学到多少方法，也不可能获得原型作品所具有的含义。这是对的。范景中老师在解释贡氏的一段话时也说：

现代艺术家越是追求原始的东西，可能与原始样板的观念越远。原始艺术尽管运用了许多方法，但却没有现代艺术家所珍惜的原始性，他们不可能为了艺术效果而复

1 Cf. Claude N. Pavur, *Restoring Cultural History: Beyond Gombrich*, 2004.

归到一个更早的时期。原始性是艺术为进步而奋斗的副产品。往昔，这种进步的标志是以绘画为窗户，追求逼真效果的自然主义，通过不断修改概念性图式而接近目标。二十世纪拒斥这种窗户的参照框架，崇尚原始和童稚的图像，创立起一种新的参照框架，在这种框架中，不仅透视法和明暗法，实际上所有的技巧都成了有碍作品艺术价值的东西。

西方文明框架内的原始主义或复古主义，正是贡氏所关切、热爱和恐惧的真正对象。原始主义是对文明自身成就的一种自体免疫反应，可它有软性也有硬性，有创造也有毁灭。所以，贡氏才不惜笔墨和生命，去讨论“倒退的诱惑”，讨论对文明所要求的自律的反抗，讨论为何有意抛弃技法、规避完美。

格尔兹怀着兴致读完本书，却不禁怅惋，他觉得作者费心数十年，以坚定、无可挑剔的学识去追根寻源，最终却得出一个既无力又无益的结论，也就是《偏爱原始性》最后一章所说的：在制像中就像在物理空间中一样，有种“引力定律”，它反向作用于物体的运动。现代艺术就像古代和中世纪一样，它的引力作用和缩减三维为二维的问题，“都不可忽视”，“但鉴于很少有什么心理学定律总是有效，我想我们必须怀着兴趣来关注它（指制像中的引力定律）。如果不是这样，我们有权把图像的某些结构特征描述为‘原始性’并说它有道理吗？”（见本书第 292 页）

贡氏请我们关注制像中的引力定律，并在最后一章做了详论，这一定是个重要问题。但格尔兹不这样看。此处暂且把他的问难质疑先搁置一边，后文再论。

第二篇书评的作者伍德，是维也纳艺术史学派的研究者，更准确地说，是泽德尔迈尔［Hans Sedlmayr］和帕赫特［Otto Pächt］的研究者。身为耶鲁大学艺术史教授，他的书评自与格尔兹不同。他开篇就纳闷：贡氏为什么出现在如此多的条目当中。的确，二十世纪的艺术史家，没有哪位比贡氏为人引用得最多，给赞美得最多[1]，也被批判得最多。伍德本人就是美国批判贡氏的学者群，例如艾尔金斯［James Elkins］（1955—　）、卡里尔［David Carrier］（1944—　）、布赖森［Norman Bryson］（1949—　），当中的年轻一员，这些二战以后成长起来的学者对那句古老的格言 *homo sum:*

1　贡布里希除了获得过一连串学术荣誉外，例如英国的最高荣誉Order of Merit（1988年），还在他的故乡维也纳赢得盛名，第十区Favoriten的一条街道在2009年以他的名字命名Gombrichgasse，2011年，他的母校Arts Historical Society of the University of Vienna，以他的名义设立了Sir Ernst Gombrich-Young Investigator Award，以奖励年轻的艺术史研究者。

humani nihil a me alienum puto［我是人，所以人类的一切特征，我并不陌生］已有了新的见识，并且更倾向从负面去理解其意，因为他们不大相信在学问和道德上都严格磨砺自己的人。这拨儿人先是批判潘诺夫斯基，很快又调转矛头对准贡布里希。他们自视甚高，但不免给人以无星之称而权轻重、以未开之镜而照妍媸之感，做得过分时，又让人想起维吉尔的名言：*hos ego versiculos feci, tulit alter honores*［我写作，别人获誉］。有借批判名人而立名的味道。不过，他们大都反感贡氏对待现代艺术的态度，也许确然出于真心，而这也反映在伍德的书评中。他先是不得不出于礼貌地说一点儿好话，可即使如此，措辞还是有些诡谲：

贡氏的奇迹在于他的文体风格，他以自信而又轻松的笔触和令人欣慰的方式说服读者，还敏锐地注意句法、习语的动听和风趣。当然，他的常识［common sense］是不寻常的，他的平实语言的权威性其实是一个高明的错觉。

不过，这些话也真的抓住了筋节关键。锤炼语言是贡氏最看重的修炼，他的著作处处流露此意。他获得维特根斯坦奖的答谢词，就专门讲述了自己学习语言的经历，像他常说的那样，语言是人文主义者的入门标志。显示语言的奇迹，包括艺术语言的奇迹，与上述的为文明代言的抱负，二者合力构成了我们理解贡氏的基础，它也是理解《偏爱原始性》的出发点。

本书的第一章讨论的即是语言或者说文体的问题。不过，这个问题的重要性，却远远不是笔触的轻松或者习语的动听之类所能概括，因为，即使单个的词语，也有其心理意义和社会意义，也有其价值判断。任何一个语言群体，它的成员都不难感受词语具有词典释义之外的意味，例如，饭［meal］不同于餐［repast］，剃头匠［barbers］不同于理发师［hairdressers］。古代修辞学家对词语选择中的社会含义尤其敏感。一个词语一旦置于价值观的坐标系，其意义就会出现变动与扭曲。如果一个粗俗的词因其质朴而受欢迎，那它就会让一个高雅的词显得矫揉造作。这也就是艺术家所用的语汇常被解释得变幻不定的原因。就此而论，文艺复兴时代的人文主义作家沉浸在古典文学里，一味讲究风格和辞藻，满脑子浮动着古罗马大诗人的好词佳言[1]，就不能仅仅批评为心目间没有事物的印象，我们还要考虑到他们如此捋字扯句的心理意义和社会意

1 参见钱锺书：《宋诗选注》序，三联书店，2001，第17页。

义。而原始性正是从此萌生。

有意思的是，伍德却否认贡氏是个人文主义者，他佩服的仅仅是贡氏的语言造诣，用他的话说“一位母语非英语的人竟能如此快速地掌握英语的节奏，简直让人震惊”。他震惊过后，便遽然把批判的锋芒指向了贡氏关于现代艺术的论述：

贡氏以其惯有的清澈和援引旧籍的雄辩敏锐，讲述趣味史上的那些迷人章节。但到了二十世纪初期，当偏爱原始性突然爆发、全面反对模仿的艺术时，他便开始抨击。在最后一章，他冷嘲热讽地概述了毕加索、德国表现主义者和超现实主义者通过部落艺术、民间艺术、儿童艺术和疯人艺术所努力复兴的艺术。他哀叹这种轻率而倒退的“幼稚病”，让如此而为的艺术家抛弃了图画模仿的技术，抛弃了五个世纪探索而得的精致成果。

伍德奇怪，费力五个世纪所获得的自然主义模仿艺术有什么值得珍惜。在他看来“我们的广告牌和麦片包装盒上，有着比所有意大利文艺复兴时期更多更高水平的错觉绘画，虽然并非总是手工制作”，我们凭什么还要迷恋自然主义？这不妨称为伍德的问题之一。

伍德对艺术有这种自信，于是断言，贡氏有双重不幸，他不但看不出现代艺术的价值，而且连欧洲人与原始性接触的价值也不能充分评估：“因为十六世纪以来，每一次欧洲殖民地的征服，每一种战胜自然的技术，每一项艺术趣味的改进，都会遇到自我批评的原始主义的回应。”所以他用蒙田反思欧洲人对土著野蛮方式的蔑视、卢梭劝诫卡尔·凡·洛放下画笔不要更多犯罪为例，补充贡氏思想上或者知识上的缺陷。

鉴于以上批评，伍德不满意贡氏只把原始主义看成西方文明的一个插曲［episode］，而没有把它看成一个基本结构［underlying structure］。这是伍德的问题二。

现在让我们回到格尔兹的批评。众所周知，飞行是人类的三大梦想之一，莱奥纳尔多·达·芬奇是为此做出贡献的先驱。或许贡氏因对莱奥纳尔多太感兴趣，他写《艺术的故事》，不知不觉就提到了航空史。在《偏爱原始性》的最后一章，他又这样说：“模仿的艺术和飞行的技巧具有某些共同特征。模仿的艺术要克服在所有‘原始的’文化中支配着制像的自然引力。”格尔兹遗憾贡氏的这个论断。伍德则觉得这简直令人沮丧。他说：“我确信，把错觉主义的绘画和飞行工程作类比是个谬见。飞行有用，因为它缩短距离。很难想象一种文明会放弃这种力量。但是模仿性绘画也同样永远有用吗？”

这与格尔兹的问题一起构成了伍德的问题三。

要回答这些问题，远远超出我的能力范围，此处悬置，以待高明。我所能做的仅仅是提供一些材料，供作思考。

关于伍德的问题一。贡氏有这样的看法：礼品盒之类的错觉主义绘画无论多么逼真、手段多么高明，都不可能高过文艺复兴绘画。这是贡氏反复强调的。《艺术的故事》的要旨之一就是阐明艺术造诣的客观价值，他说："我依然深信，我们能够识别艺术造诣，这种识别能力与我们个人的好恶没有什么关系。本书的某位读者可能喜欢拉斐尔，讨厌鲁本斯，或者正好相反。但是，如果本书的读者不能认识那两位画家都是卓越的大师，那么本书就没有达到目的。"[1] 正是承认艺术造诣有高低，使我们不可能用商品画去等同于文艺复兴大师的作品。贡氏曾明确说过："把人类的成就，或把对人类成就的赞赏拉平，没有高低之分，那是件坏事。在教学中，特别是在美国教学中有种倾向，认为米开朗琪罗与乌克兰或其他地方的民间艺术一样好，我哀叹这种廉价的相对主义。当然，这并不是说我们应该蔑视乌克兰的农民所画的简朴的圣母像，而是说，它的成就仍然不能等同于米开朗琪罗。"[2]

就此而言，我们也可以说贡氏是一位原始主义者，一位软性的原始主义者，他坚持让我们回到传统，回到文艺复兴，尤其是回到文艺复兴三杰的艺术成就，那些成就是以古典时代所实现、所建立的文明为基础的。当有人问他为什么价值而战的时候，他说：

> 我可以很简单地说为西欧的传统文明而战。我知道西欧文明中也有许多可怕的东西，我知道得很清楚。但我认为：艺术史家是我们文明的代言人，我们想对我们的奥林匹斯山知道得更多一点。这不仅是保存对往昔的记忆，这是我们的责任。有人批评"逃避现实"，但如果我们不能逃到伟大的艺术之中去寻求安慰，那么生活就将不堪忍受。人们应该怜悯那些与文明遗产脱节的人，人们应该为自己能够聆听莫扎特的音乐和欣赏委拉斯克斯的绘画而感恩，并同情那些不能这样做的人。[3]

关于伍德的问题二。伍德所谓的偏爱原始性所引起的西方趣味史的自我批评，贡氏已在书中颇多论述。他若没有这点起码的见识和理性，也就不会去写他的大书《秩

1 贡布里希：《艺术的故事》，袖珍版，广西美术出版社，2015，第444页。

2 贡布里希：《艺术与科学》，第317页。

3 贡布里希：《艺术与科学》，第166–167页。

序感》了。而从某种角度看，贡氏的工作在很大程度上与第一次世界大战后欧洲知识界强调生活的阴暗面、强调人的非理性本质有关。他曾几次引用托马斯·曼［Thomas Mann］的论文《弗洛伊德在现代精神史中的地位》［Über die Stellung Freuds in der modern enterprise Geistesgeschichte］，文中赞扬弗洛伊德，说他了解人类心灵的黑暗面，却站在理性的一边。贡布里希无疑也是如此。尽管他不会肯定理性最终会战胜非理性，但他却深知非理性的破坏力量，完全清楚自己是为增援启蒙而战。他反对艺术中的现代主义潮流，其部分原因就是他抵制道德相对主义。他身为艺术史家的不同寻常之处，正在于他关注的艺术问题常常牵连着人类的重大问题。他不会忽视传统对文明的负面影响，不会忽视偏爱原始性引起的自我反思。伍德的补充未免钻求刻盏，自我作古。但贡氏的殷忧还有一面则极易为人忽视：我们有意的研究可能会产生不曾设想的后果［unintended consequences］，那种后果隐藏在人们料想不到之处，会耸然而出，反戈倒击，产生不堪想象的破坏性作用。即使古典遗产也要这样看待，它既有理性的日神，又有狂热的酒神。瓦尔堡早就提醒我们要警惕狂热，例如像米开朗琪罗那样的风格，我们在赞美的同时也要看到他的激情的形式化语言会导致手法主义和巴洛克的“肌肉炫耀”，那是对文明的威胁，人类理性必须清醒地保持警戒。

偏爱原始性也有其破坏的一面，尤其是硬性的原始主义会激发暴力。贡氏在写雷诺兹的反语讲演部分，在写大卫画室的那帮造反者部分，都有提示，更不要说抨击表现主义的狂热了。在谈论现代艺术时，贡氏多次说过，要把现代艺术与现代艺术观念区别开来，现代艺术有好有坏，良莠瑶珉，纷然杂陈，可现代艺术观念不同，它不但错误，而且危险。凡是读过扎克斯尔［F.Saxl］《为什么要有艺术史》的人，可能都还记得，他开篇提到的一些现代艺术家，他们要求用一颗原子弹摧毁博物馆和往昔的遗产。偏爱原始性已使得一些艺术家变得狂热，而历史上的恐怖事件往往就是狂热引起的。这个教训无论怎么强调都不过分。因此贡氏赞成他的老朋友波普尔的观点：

> 狂热总是邪恶的，以任何形式反对它，是我们的职责——甚至当它的目标被人们狂热地追求而其本身又在伦理上无可非议时，也是如此，当它的目标与我们自己的个人目标相巧合时，更是如此。狂热的危险，和我们在一切情况下都要反对它的职责，这两点是我们可以从历史中汲取的两个最重要的教训。

这也许就是为什么贡氏不把原始主义看作文明的基本结构（他也从来不用这种概

念谈论文明和社会），而只是一段插曲的原因。

关于伍德的问题三，这也是格尔兹的问题。它关系到对最后一章的理解。二十世纪六十年代以来贡氏的著作，不只在艺术史界，也在哲学界、心理学界、文学界和科学界被阅读、被引用，因为他提供的新观念既多且又富有争议。但有一点，人们有意或无意地忽视了，这就是他在艺术史学史上的“原始主义”，换言之，他是最接近、最契合西方艺术史之父瓦萨里的艺术史家。瓦萨里认为：真正的史学家要能做出堪称历史精髓的评价，他要能鉴别什么是平平之作，什么是佳作，什么是杰作，尤其要能追踪各种风格的起因和根源。而要做到这些，起码的要求是艺术技巧的分析和判定。可不少艺术史的流行观念不仅没有搞清反而搞混了风格的问题。所以贡氏要求：我们可能得顺着原路返回瓦萨里那儿去，并且承认技巧的作用和学习技巧过程的作用。这些作用，瓦萨里十分清楚，因为他本人就是一位努力学习过再现技巧的艺术家。贡氏认为，我们应该重新考察艺术家的习艺过程，弄清楚制像的实际情况，弄清楚他们怎样利用传统，遇到些什么困难。[1]

贡氏在晚年耿耿于怀的就是艺术的技术研究。他为盖蒂基金会［Getty Foundation］拍摄的教育片，第一部《艺术和自然中的光照》［*Illumination in Art and Nature*］，第二部《艺术和自然中的反光》［*Reflection in Art and Nature*］，合在一起为《贡布里希的论题》［*Gombrich Themes*］，即是一例。面对视觉文化时尚潮流的重重包围，他说：

> 我的确认为把艺术史家的注意力引向这些技术问题是很重要的。我实在觉得现在艺术史家什么都写，就是不写艺术。我们常读到他们关于妇女研究的文章、关于黑人以及艺术市场的文章。我当然不会否认这些问题也可以让人感兴趣，但是毕竟我们有权要求艺术史要关心艺术本身！因为我认为我们对艺术仍然知之甚少，实际上，我想对我的同事们说，我们仍然没有一部艺术史。[2]

此处，贡氏强调的是艺术一词的本义。在文艺复兴时期，arte 即 art，指的是工艺技巧和技术能力，与我们现在所谓的艺术不同。《偏爱原始性》的最后一章，以飞行为喻，正是从技术方面讨论原始性。这是贡氏别开生面的创见，可惜被误读了。也许是

1 贡布里希：《木马沉思录》，广西美术出版社，2015，第141页。

2 贡布里希：《艺术与科学》，第164页。

我们误读了。行笔至此，忽然想到谢榛的一段诗话：

作诗有专用学问而堆垛者，或不用学问而匀净者，二者悟不悟之间耳。惟神会以定取舍，自趋乎大道，不涉于歧路矣。譬如杨升庵状元谪戍滇南，犹尚奢侈，其粳糯黍稷，膊臠淆脍，种种罗于前，而箸不周品，此乃用学问之癖也。又如客游五台山访僧侣，厨下见一胡僧执爨，但以清泉注釜，不用粒米，沸则自成饘粥，此无中生有，暗合古人出处。此不专于学问，又非无学问者所能到也。[1]

《偏爱原始性》显示学问处，的确箸不周品，读读第一章即知。但这些论述却不见有人擘肌分理，发为臧否。最后一章不专于学问，漫然成篇，婉而有味，却引人批评，甚至“运絜瓶之智，徼分外之求，以深刻为能，以绳逐为务”，插语讥弹，指瑕掩善。真是作者未必然，读者却何必不然了。

三

弥尔顿 1672 年出版《复乐园》[*Paradise Regained*]，有些诗句批评读书不得要领者，说他们焚膏继晷，却不能在阅读中施以同等或更高的精神和批判，迟迟疑疑的，纵然沉湎书本，却浅薄内心：

Who reads
Incessantly, and to his reading brings not
A spirit and judgment equal or superior
Uncertain and unsettled still remains,
Deep versed in books and shallow in himself.

弥尔顿对读书悬鹄过高，要做到殊非易易。我猜想，这就是范景中老师让我翻译此书的一个原因。他常说，译书是最寂寞的事，若以此锤炼勘磨，不失为孤拔学术心胸和毅力的捷径。他最担心中西艺术史各自为政，各以专家自居，落入了弥尔顿沉湎

1　谢榛：《四溟诗话》卷三。

书本却浅薄内心的讥讽。跟随范老师读书，凡研究中国绘画史者，大都要做点儿翻译的功课。听他说，董捷和李娜老师都译过西方的论著，年长的毕斐老师译书不止一种，万木春老师更苦，还被迫译了一些概率论的文字。封治国和王义军两位算是例外，一位本来以西画见长，另一位则是书法专擅，他俩的创作都获过全国大奖，艺术的才华受到了老师的器重。大概只有陆蓓容师姐受到特宠，她的一手诗词非但让她译役蠲免，而且受到的夸奖也最多，老师当面不赞，背后总是说项，分外扬芳。

我入门最晚，因是关门弟子，受到严格的管束，初次受命就是翻译此书。这样的硬任务只好硬着头皮对付。好在有老师亲为郢政，也就壮壮胆量，放笔往来了。甲午以还，倾心专此，落然独坐，寒暑笔端，积稿遂多。一日夜阑人静，霜月浦空，又下意识地回翻起《偏爱原始性》，目光不由得落在扉页插图拉斐尔的《基督变容》上，一下子恍有所悟，明白了作者的要旨。就像贡氏在别处阐述的，任何艺术的历史中，成熟与过熟之间，适当与过分之间，都有一条纤细而又极为重要的界线。拉斐尔正站在这条界线上。从赞美的一面看，我们可以说他完成了文艺复兴绘画的最高目标：一、欺骗视觉；二、满足理解力；三、动人心弦。从过熟的方面看，也可以言之为：欺骗视觉不过是 *trompe l'oeil*［乱真之作］；满足理解力是费心臆度的寓意；而动人心弦是故作多情而非感情。当然，这也就给反对者留下了把柄：错觉的标准幼稚；理解力方面的提法不恰当；最重要的，艺术家应当动人心弦的观念应被他必须发自内心真诚的要求所取代。这样，拉斐尔既是古典的模范，又是原始派反对的箭靶。油然让人想起了苏东坡眼中的吴道子和杜工部，一下子明白了这部书对研究中国文学艺术的益处，它大可帮助我们审视自己的文明。挟此想法，不妨一瞥中国的论艺文评，或亦有所收获。

在西塞罗辞世后不久，中国文明中也出现了复古派和进步派的辩论。前者可以杨雄（前 53—18 年）为代表，他模拟《易经》作《太玄》，规仿《论语》作《法言》。其《吾子》篇云："好书而不要诸仲尼，书肆也；好说而不要诸仲尼，说铃也。"开刘勰所谓征圣。《问神》篇云："书不经，非书也；言不经，非言也。言书不经，多多赘矣。"又启刘氏宗经。晚于他的王充（27—约 97 年），疾虚妄，撰《论衡》，有些言论端然就是针对杨雄。后来王充的思想又被葛洪用技术进步论的观念明确表达出来：

《尚书》者，政事之集也，然未若近代之优文诏策军书奏议之清富赡丽也。《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》《羽猎》《二京》《三都》之汪濊博富。然则古之子书，能胜今之作者，何也？守株之徒，喽喽所玩，有耳无目，何肯谓尔！其于古人所作为

神，今世所著为浅，贵远贱近，有自来矣。(《抱朴子·钧世》)

接着作者又举了一系列古不如今的诗赋。作者讥讽一些人为守株之徒，显然不是掇拾郛言，一定是跟复古主义者在争辩论战，否则就不会有下面的反诘："若舟车之代步涉，文墨之改结绳，诸后作而善于前事，其功业相次千万者，不可复缕举也。世人皆知快于曩矣，何以独文章不及古耶？"

倘若材料够用，写一篇一世纪前后的进步主义者跟原始主义者的观念之争，或能为中国趣味史辟一新的向度。顺此线索，甚至还可以讨论《文心雕龙》的复古主义：

黄歌《断竹》，质之至也；唐歌《在昔》，则广于黄世；虞歌《卿云》，则文于唐时；夏歌《雕墙》，缛于虞代；商周篇什，丽于夏年。至于序志述时，其揆一也。暨楚之骚文，钜式周人；汉之赋颂，影写楚世；魏之策制，顾慕汉风；晋之辞章，瞻望魏采。榷而论之，则黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新，从质及讹，弥近弥澹。何则？竞今疏古，风末气衰也。

这是刘勰（465—532年）对"求新于俗尚之中"的批判，然而道德意味已蓄之待发了。上面的引文出自《通变》，可饶有意味的是，刘氏所谓的变，不是求新，而是复古。他批判当时的为文之士说：

今才颖之士，刻意学文，多略汉篇，师范宋集，虽古今备阅，然近附而远疏矣。夫青生于蓝，绛生于蒨，虽逾本色，不能复化。桓君山云："予见新进丽文，美而无采；及见刘扬言辞，常辄有得。"此其验也。故练青濯绛，必归蓝蒨。矫讹翻浅，还宗经诰。斯斟酌乎质文之间，而隐括乎雅俗之际，可与言通变矣。[1]

这种通变式的原始主义，在后世历史中成为中国文学艺术最重要的观念之一，尤其在画史中，董其昌1605年题跋赵孟頫的《鹊华秋色图》有透彻的表达："吴兴此图，兼右丞、北苑二家画法。有唐人之致去其纤，有北宗之雄去其犷。故曰师法舍短，亦

1　刘勰：《文心雕龙·通变》，道光十三年（1833年）两广节署刻本，卷六，第8-9页。

如书家，以肖似古人不能变体为书奴也。”[1]

刘勰和董其昌都以通变的名义表达复古主义，意思朗然清晰，而堪称中国文明史代言人的苏东坡，其骨子里的原始主义就要费番梳理了。他的《书吴道子画后》有一段话脍炙人口：

智者创物，能者述焉，非一人而成也。君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。

东坡对文学史和艺术史上的巅峰人物一一列举，认为杜甫、韩愈、颜真卿、吴道子的成就至高无上。然而，我们读他的《书黄子思诗集后》却发现语气有了变化：

予尝论书，以谓钟王之迹，萧散简远，妙在笔画之外。至唐颜柳，始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而钟王之法益微。至于诗亦然。苏李之天成，曹刘之自得，陶谢之超然，盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代，古今诗人尽废。然魏晋以来高风绝尘，亦少衰矣。[2]

待读到他的评颜书韩诗“书之美者，莫如颜鲁公，然书法之坏自鲁公始；诗之美者，莫如韩退之，然诗格之变自退之始”（见《苕溪渔隐丛话》前集卷十七），我们因有拉斐尔的前例，已不会爽然，他们是高峰，但也是衰败，就像西方十八世纪以后的一些人看待拉斐尔。读了本书，我们知道，鲁奥的原始主义是从拉斐尔之前发现了安吉利科，丹纳则找到了波蒂切利。那么东坡呢？我们且看他评陶诗：“渊明诗初看若散缓，熟读有奇趣。……才意高远，造语精到如此，如大匠运斤，无斧凿痕，不知者疲精力，至死不悟。”（见魏庆之《诗人玉屑》卷十“奇趣”条）又给他弟弟子由写信说：

吾于诗人无所甚好，独好渊明诗。渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴，自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也。吾前后和其诗凡一百有九篇，至其得意，

1 关于赵孟頫复古画风的理论和实践，详见高居翰《隔江山色》［*Hills Beyond a River: Chinese Painting of Yuan Dynasty*, 1279—1368］赵孟頫一节。

2 上引两条东坡言论分别见《苏轼文集》，中华书局，1986，第2210页、2012页。

自谓不甚愧渊明。(引自苏辙《追和陶渊明诗引》)

这就难怪东坡要把自己比作渊明了，这里既有趣味的趋同，更有道德的趋向："半生出仕，以犯世患，此所以深愧渊明，欲以晚节师范其万一。"他的"和陶诗"联翩而出，或可看作中国文学史提出调式选择的第一人。所谓调式选择［choice of modes］，也是《偏爱原始性》的一个重要论题。他又曾赞美唐末司空图，"崎岖兵乱之间而诗文高雅，犹有承平之遗风"，每念此意，即凄然心动，此种偏爱原始性，正以其不让风雅澌灭也。[1]

至于贡氏最欣赏并引为本书卷端格言的西塞罗定律，中国古人也有暗合的言论，虽不能强作平行比较，似也可作为互补参考，它见于钱谦益《有学集》第十九卷：

窃常论今人之诗所以不如古人者，以谓韩退之之评子厚，有勇于为人、不自贵重之语，庶几足以蔽之。何也？今之名能诗者，庀材惟恐其不博，取境惟恐其不变，引声度律惟恐其不谐美，骈枝斗叶惟恐其不妙丽，诗人之能事可谓尽矣。而诗道固愈远者，以其诗皆为人所作，剽耳佣目，追嗜逐好。标新领异之思侧出于内；哗世炫俗之习交攻于外；摘词拈韵，每怵人之我先；累牍连章，犹虑己之或后。虽其申写繁会，铺陈绮雅，而其中之所存者，固已薄而不美，索然而无馀味矣。此所谓勇于为人者也。生生不息者灵心也，过用之则耗；新新不穷者景物也，多取之则陈。能诗之士所谓节缩者川岳之英灵，所阙惜者天地之章光，非以为能事，故自贵重，虽欲菲薄而不可得也。[2]

至于我自己研究的领域，原始主义似乎俯拾皆是，此不具述。读贡氏此书，卷尾有古物运动一节，初未留意，重读时才觉其亦有滋味。中国虽无此种运动，要之明代自嘉靖之后复古主义日益高涨，不但出现了一批仿古的高手，还出现了项元汴、王世贞、钱谦益等收藏翘楚。流风所被，鼎革入清亦未见丝毫弱减。他们坚信归有光所言："古人虽亡，而其神者未尝不存；今人虽去古之远，而其神者未尝不与之遇。"清代早期书画著录的典籍《庚子销夏记》《平生壮观》《江村销夏录》，还有《墨缘汇观》，都是这种观念的汲古之物。它们分别写于顺治十七年（1660年），康熙三十一年（1692

1　东坡的这些话，放在"韵"的语境中讨论，又是一番光景。见范景中2014年秋天在南京大学的讲座，未刊稿。

2　钱谦益：《钱牧斋全集》，上海古籍出版社，2003，第五册，第827-828页。

年），康熙三十二年（1693年）和乾隆七年（1742年），皆不录当朝人书画，有意断开自己与本朝历史的联系。《墨缘汇观》作者安岐与王石谷是好友，其时石谷声誉之巨，惊动南北，安岐藏有其作品，竟不给一席。尤其值得注意的是，《墨缘汇观》名画卷的小序，完全不同于前人，它是一篇绘画史的简述，虽然演绎南北宗之论，没什么新意，但在收藏家的著述中，却完全是崭新的独创。我们依据其小序所述，哪怕对所著录的作品稍稍一瞥，也不难发现，它正是根据南宗画的谱系用一幅幅名作排比成的画史。我们甚至可以说，复古主义不仅推动安岐这位收藏家去思索历史，而且还促使他把这部图像的历史展现给世人，以至于这位身为商人的收藏家竟被此冲动塑造成了学者。可我们回看历史，像这样覃思历史的收藏家竟然凤毛麟角，除了张彦远、米芾、董其昌等留下了治史的文字外，已数不出多少人了。更令人瞩目的是，《墨缘汇观》写于作者投老残年、西崦已逼的久病杜门之中，或许尔时，他已超然于生死穷达之境、利害毁誉之场，但念念不忘的仍是立言于后世，想来烟云供养既久，化穆移情深矣，自然感寓也深了。

再回到我们的《偏爱原始性》的写作上，同样，它也完成于作者负疾衰年、急景凋零的暮年岁月。其时作者已九十出头，凭将倦目，非但不耄昏，竟能笔力扛鼎。两位作者，一位是清朝皇家聚敛书画前的最后大收藏家，一位是西方二战中流亡的最后人文主义者；一位是古道之人，一位是 *antiqua homo virtue et fide*。他们以其不同的觉悟、不同的志趣，从不同的意义上，有意或无意地负起了为文明代言的责任：

> 任何天才横溢的个人，不论是诗人还是物理学家，都必须依靠前人已有的雄图伟业的激励，才能自知本身所具有的全部潜能，才能对自己所属的时代发为最大的贡献。因此人文主义者应向足迹有限、生命有涯的每一代人介绍其对往昔的所知，这是权利，也是责任。

范景中老师在此文的写作和此书的翻译上尽力惠教，修润订补；冯波和谢赫二位在编辑和出版上费神竭情，增光简素；杨思梁、范我闻、李本正三位师友分别对第二章、第三章和第七章的译文善相翼佐，慷慨佽助；盛情厚意，感铭无既，并记于此，永志雅谊。

杨小京

2016年2月22日

前言　偏爱原始性

[7]*

> 最能愉悦和最能打动我们感官的东西，恰恰也是我们很快感到厌恶而疏远的东西，这是为什么，很难说清楚。一般说来，新的图画在美和色彩的多样性方面与古画相比，显得更加光彩夺目，一开始会迷住我们的视觉，但是这种愉悦不能持久，而古画的粗朴和古拙却仍然吸引我们。
>
> 西塞罗《论演说家》[*De Oratore*]，III，xxv.98

这是一本关于原始性品味运动的书，我看过这场运动达到顶峰，最近几年它似乎渐趋衰落。现在，我将要讨论西塞罗格言中所说的厌恶。我们可能会说，每种偏爱都同时暗含着厌恶。所以，我所谓的“偏爱原始性”通常也意味着一种拒绝——拒绝什么呢？我的母语德语中有一个词被部分地吸收运用在英语，这就是“kitsch”[庸俗作品]。我年轻时，批评家和艺术爱好者曾一度滥用这个词。音乐中的“schmalz”[过分伤感]，或是文学中的“tear-jerker”[悲伤题材]，就像视觉艺术中令人厌恶的“kitsch”都被排斥在外。这些术语谴责的作品绝大部分是沙龙展出的官方艺术。不过，甚至一些久负盛名的老大师也同样遭到嘲讽，因为他们的绘画掺杂了违反好品位的无趣和媚俗。我认为最好把二十世纪的原始主义运动理解为对媚俗的回避性反应。我希望展示出伟大的演说家西塞罗的观点在趣味史中的不断回响。西塞罗关注感官上的愉悦所导致的厌恶。我们要是沉迷于天生的趋向和欲望，最初的满足感就不仅会终止，而且会彻底厌恶。我们似乎已经获得了一种内在的警觉信号，它提醒我们“适可而止”。显然，这种获得是我们成长的一部分——自我控制的文明所要求的训练，就包括这种痛苦的受教过程。

西塞罗所说的这种从喜爱到厌恶的感受，涵盖了所有的艺术，但他特别强调，绘画中过于艳丽的颜色会很快使人疲惫，随后提到，歌唱中的颤音和滑音也会很快失去魅力[1]，他真正关心的——正如我们将会发现的——是演讲的艺术，这也是他离题的原因，他要警告读者设法抵御花哨语言的引诱。

---

* 页边码为原英文版页码，供查检本书后的索引使用。

与本书讨论相关的事实是，所有的艺术发展，至少大部分艺术的发展，是类似的——换言之，随着时间的推移，它们都获得了轻易吸引我们感官的能力，而这恰恰是西塞罗反对的。古代的修辞学教师完全知晓这种类似的发展，为了阐明论点，也常常提到它。早期散文的沉重语气被拿来与原始建筑进行明确的比较，那种建筑是在巨石上叠加巨石，叫作“巨石”墙，而西塞罗在他早期的对话录《布鲁图斯》[*Brutus*]中详细描绘了修辞学史和雕塑艺术史的平行发展：雕塑从外形坚硬而有棱角的古风[archaic]艺术，发展到希腊化[Hellenistic]杰出的柔曲的优雅。

[8]

后来《布鲁图斯》这一段落成了最具影响力的视觉艺术史著作的构架，这就是瓦萨里[Vasari]的《画家、雕塑家和建筑家名人传》[*Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*]（以下简称《名人传》），它出版于1550年，修订于1568年。[2]瓦萨里毫不怀疑，艺术是从中世纪黑暗时期[Dark Ages]的衰落发展到意大利文艺复兴时期的辉煌时代——莱奥纳尔多、拉斐尔和米开朗琪罗的时代。艺术通过缓慢的进步，从难看笨拙的拜占庭手法经历拥有技术但仍显生硬的十五世纪风格，到达自己时代的洗练和老成。所以，瓦萨里阻止了我们对科雷乔[Correggio]的赞赏，因为他的作品色彩甜腻，柔软得过分。如果瓦萨里和西塞罗是正确的，我们也许可以得出这样的结论，艺术的发展与趣味的趋向恰好相反：一个正如洛夫乔伊[Arthur O. Lovejoy]和博厄斯[George Boas]说的从“硬性”向“软性”发展，另一个则从“软性”走向“硬性”。[3]“硬性”变得与高贵、力量、单纯和真诚相关，而“软性”指向庸俗、脂粉气、堕落和浮华。

在历史发展中风格和作品担当着对人品的隐喻，这部分我们将稍后讨论。

我记得赫伯特·里德[Herbert Read]在广播中回顾维特科夫尔[Wittkower]关于贝尔尼尼[Bernini]的专论时说，他一看到贝尔尼尼的雕塑就感到难受。我最初出版《艺术的故事》[*The Story of Art*]，选用插图时，自然也收入了《米洛的维纳斯》[*Venus of Milo*]和《美景楼的阿波罗》[*Apollo Belvedere*]，一位杰出的考古学家反对说，这些作品纯属衰落时期。我相信，以上这些判断现在不可能重提了。所谓的“折中派”[Eclectic School][4]即十七世纪波洛尼亚[Bolognese]的大师们，他们在很长一段时间内不被认可，至今才被重新发现，甚至十九世纪所谓的“沙龙画家”[Salon Painters][5]，他们雄心勃勃的作品长期被排斥，近年来也恢复了名誉。

也许现在正是时候，让亲身经历过这一趣味潮流转变的人来对偏爱原始性的起源与变迁进行历史论述，从某种程度上说，我甚至偏爱这种原始性。如果让我更进一步

定义“原始性”到底何指，那么我必须请求读者们阅读这本书的一些篇页，它们将展示这个术语与早期的希腊花瓶、十五世纪的绘画以及部落艺术［tribal art］的联系。

这项研究必然会把我带进众多的领域，以致我很难在笔直而狭窄的编年叙述史的道路上保持不变。所幸的是，我绝不是第一个对此文化现象感兴趣的人，在此，我有幸谈一谈某些权威性的研究，由于它们的存在，我无须再赘述重复：［9］

首先是《古典时代的原始主义及其有关观念》［*Primitivism and Related Ideas in Antiquity*］，作者是两位伟大的观念史学者洛夫乔伊和博厄斯，它收录了希腊语和拉丁语的文本，并有译文。另外，还有两部意大利语书籍，它们涉及的一些背景，我不得不另做处理，它们是文图里［LionelloVenturi］的《原始主义趣味》［*Il gusto dei primitivi*］[6] 和普雷维塔利［Giovanni Previtali］的《从瓦萨里到新古典主义的原始派的命运》［*La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*］[7]。对艺术的史学史和收藏史日益浓郁的兴趣带动了对早期意大利和早期佛兰德斯艺术鉴赏的研究，我已从中受益，我将如实重述在那些研究中发现的信息。最后，部落艺术的时尚和它对二十世纪先锋派［avant-garde］的影响已被许多书籍和展览所证明，再详述就不免多余了。

我曾经强调现在仍然强调“西塞罗定律”［Cicero's Law］，它的重要性不言而喻：传统的艺术史是从模仿自然的技术发展来构思和讲述的。古代的普林尼［Pliny］和文艺复兴时期的瓦萨里都把他们的叙述建立在这种观念上，我撰写《艺术的故事》（初版于 1950 年）也是这样做的。

1956 年，我作华盛顿的梅隆讲座［Mellon Lectures］，采用更多的心理学术语发展了原始主义这个主题。我发现它扣人心弦并且和探索另一个心理学原则有关，那个原则和这个主导主题背道而驰：完美是艺术的目标，它反而导致了厌恶。换言之，艺术史家不得不警觉这种双重性及其创造的张力。

1959—1960 年我在瓦尔堡研究院作公共演讲，题目为“古代的修辞学和表现理论”［Ancient Rhetoric and the Theory of Expression］，我尝试为这项研究做一些基础性工作，正如我在剑桥的演讲“艺术与时间之矢”［Art and the Arrow of Time］，它注意到凭借以往成果的艺术创新。我曾受邀于 1961 年在普林斯顿作斯宾塞·特拉斯科讲演［Spencer Trask Lectures］，我已经准备好在系列讲座“艺术中的原始性及其价值”［The Primitive and its Value in Art］中处理这个主题。

欧文·潘诺夫斯基［Erwin Panofsky］让我光荣担任会议主席，这督促我出版并填补修辞学理论的空缺。最终如我所愿补充在 1963 年发表的《古代修辞学中关于原始主

义的论战》[The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric]。[8] 在本书的开端我陈述了它的部分内容，这是我准备进一步发展研究的一部分，同时我也列举了对意大利初期大师的兴趣逐渐增长的早期讨论。这篇文章的修订本将在下文中提及。

[10]

我的方案的进一步研究是在 1965 年于伦敦考陶尔德美术学院作的公共演讲《约阿希姆·温克尔曼和意大利原始派画家的再发现》[Joachim Winckelmann and the Rediscovery of the Italian Primitives]。我打算以它去弥补传统说明的一个空白。为了评价趣味既趋向古典又趋向原始的这种两极性，我在纽约的库普尔联合大学[Cooper Union]作了一次演讲，时间在 1971 年，题为《进步的观念及其对艺术的冲击》[Ideas of Progress and their Impact on Art]。这些演讲稿出版流行于私人圈子，我一直犹豫是否要进一步传播它们，其中关于原始主义的发展部分（包括论温克尔曼的片断），保留在本书并给予重要对待，关于进步主义的篇章却仍被悬置。实际上，这一系列讲座为德国 Dumont 出版社出版，书名为《艺术与进步》[*Kunst und Fortschritt*]，它以袖珍本的形式广泛传播并译成了几种语言。

随着时间的推移，我的笔记本写满了引用和例证，这些自然而然成了我受邀演讲或为某些纪念文集撰稿的素材。英国广播公司第三频道邀请我作一系列讲话节目，我再一次回到斯宾塞·特拉斯科讲座的主题，当然，我修订过这篇讲稿，1981 年在洛杉矶作了一场延伸性讲座。广播文稿现已收入《贡布里希选萃》[*The Essential Gombrich*][9]，它也许可以成为本书的概要，但我不认为需要将它的所有章节都融入本书。为避免材料繁冗，我必须做出选择，所以我省略了发表在《罗马式建筑的再发现》[*The Rediscovery of the Romanesque*][10] 中的文章，此书是为纪念我以前的学生林博姆[Sixten Ringbom]而出版的。

现在读者们已了解我早期工作的要点，可以试着评判我在后面几个章节以西塞罗为起点的论述。这个主题酝酿在我心中已四十多年，此间其他作者也讨论了原始主义的问题。尽管竞争激烈，我依然希望自己可以讲出一些有意义的东西。

注释：

[1]正如该书译者杨小京所整理出对《偏爱原始性》的书评中透露出来的那样，对该书主要的两篇评论出自格尔兹（Christopher Geertz）和伍德（Christopher S. Wood），二人都对贡布里希提出的“原始性”定义和不够具备结构性的论调表示了疑惑。见贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，杨小京译，南宁：广西美术出版社，2016 年，第 9-14 页。

[2]赫伯特·里德（Herbert Read）在《现代绘画简史》中就开宗明义地引用了科林伍德的话：“艺术史展现的图景是令人痛苦和不安的，因为通常它看起来并非前进而是后退。”以此将现代艺术史从一种历史写作，直接拉向知觉感知方式的书写。可见，偏爱原始性中“倒退的冲动”，已经被二十世纪艺术史写作者充分注意到并以此改变了治史的方式。见赫伯特·里德：《现代绘画简史》，洪潇亭译，南宁：广西美术出版社，2014 年，第 15 页。

[3]贡布里希称之为“系统的缩减”，详见贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 280-281 页。

[4]同上，第 68 页。

[5]迈耶·夏皮罗：《现代艺术：19 与 20 世纪》，沈语冰、何海译，南京：江苏美术出版社，2015 年，第 256-257 页。

[6]See Johann Joachim Winckelmann, “Reflection on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture”, extracted from Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford University Press, 2009), p.30.

[7]贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 59 页。

[8]同上，第 148 页。

[9]同上，第 150 页。

[10]关于黑格尔归纳出的艺术、宗教、哲学三种心灵层面的关系，详见黑格尔：《美学》，第 1 卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979 年，第 130-133 页。

[11]关于这一历史时期拯救艺术精神性的论述，详见贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 148-176 页。

[12] Tim Barringer, *The Pre-Raphaelites* (The Orion Publishing Group, 1998), pp.55-79.

[13]贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 145 页。

[14]这是贡布里希的一种看法，他援引了贝尔纳德·史密斯（Bernard Smith）对十九世纪到二十世纪先锋派艺术的标志性风格，即“形式来此”（formalesque），而这一标志非常明显地受惠于外来艺术和原始艺术。从而，偏爱原始性可谓贯穿于整个现代主义运动当中。详见贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 185 页。

[15]马泰·卡林内斯库：《现代性的五幅面孔》，顾爱彬、李瑞华译，南京：译林出版社，2015 年，第 42 页。

[16]彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，北京：商务印书社，2002 年。

[17]贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 214-217 页。

[18]这段感叹出自达达创始人许尔贝森，他与巴尔在快速翻阅字典时发现了“达达”一词，并希望这个看似无意义的词汇成为凝结世界无政府主义艺术家的通用语，从而让艺术获得新生。见戴维·霍普金斯：《达达和超现实主义》，舒笑梅译，南京：译林出版社，2013 年，第 8-9 页。

[19]同上，第 18 页。

[20]杜尚以非常明确的反视觉、反形式、反感性手法进行创作，并且否定艺术与美的任何关联，他的创作因而被称为“反视网膜”的。详见皮埃尔·卡巴纳：《杜尚访谈录》，王瑞芸译，桂林：广西师范大学出版社，2013 年，第 256-257 页。

[21]Walter Crane, *The Claims of Decorative Art* (Boston, 1892), p. 17.

[22]贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 220 页。

[23]同上，第 274-276 页.

[24]戴维·霍普金斯：《达达和超现实主义》，舒笑梅译，南京：译林出版社，2013 年，第 18 页。

[25] “西塞罗法则”是《偏爱原始性》的卷首语，也是贯穿全书的核心精神，意指对浮华、庸俗之风的拒绝与抵抗。西塞罗认为，只有朴素与古拙才能持续地保留艺术的好品质，而不至于让我们堕入单纯的感官享乐与流于表面的风格诱惑中。而太过甜腻的风格，反而会引起我们的厌恶。详见贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，第 23 页、第 208-216 页。

[26]神智论（Theosophy），指的是 19 世纪诞生的一种超越艺术与具体宗教关联的理论。1875 年，布拉瓦茨基夫人(Helena Blavatsky, 1831-1891)与贾琦（William Q. Judge, 1851-1896）和奥尔科特（Henry S. Olcott, 1832-1907）在纽约创建了神智学会（Theosophical Society）。Theosophy 源于希腊文 theosophia，由 theos（神）和 sophia（智慧）组成，指一种神性的智慧，通过它人可以获得开悟和得救，通达宇宙的本质，升入形而上的世界。参见维基百科有关辞条：https://en.wikipedia.org/wiki/Theosophy

[27] John Golding, *Paths to the Absolute* (London: Thames & Hudson, 2000), pp.7-8.

[28]正如彭锋所言：“以康定斯基、蒙德里安、马列维奇 为代表的第一代抽象艺术家都受到神智论的影响，都有用艺术代替宗教的动机， 而且认识到在对形而上的表达方面，艺术比宗教更纯粹。”详见彭锋：《抽象终结之后的抽象——对中国当代抽象的哲学解读》，载《艺术设计研究》，2018 年第 4 期，第 105 页。

[29] John Golding, *Paths to the Absolute*，ch.4.

[30]关于卡斯比特的相关论述，可见于拙文《“绝对幻觉”？——卡斯比特论抽象艺术与现实》，载《艺术评论》，2020 年第 5 期，第 28 页。

[31]See Clement Greenberg, “Modernist Painting”, extracted from Charles Harrison& Paul Wood (ed.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Black Publishing, 2003), pp.774-779.

[32]关于现代主义艺术如何在美国占领精英艺术高地的论述，详见《前卫与庸俗》一文中的探讨。见克莱门特·格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，桂林：广西师范大学出版社，2009 年，第 4-20 页。

[33]贡布里希：《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》，杨小京译，南宁：广西美术出版社，2016 年，第 295 页。