

论邓以蛰美学思想的体系与特征

宋学勤

(四川师范大学文学院, 四川 成都 610051; 内江师范学院 张大千美术学院, 四川 内江 641100)

摘要:邓以蛰作为中国现代美学转型时期的代表人物,其美学思想的典型特征是以中释西、以西引中和中西互释。他在方法论上既注重中西融合,又注重史论结合。在本体论上,认为艺术是内心直觉的表现,最高的艺术境界是气韵生动。中西结合,最终形成“心”“性灵”与“绝对精神”“境遇”与“表现”“象征型—古典型、浪漫型”与“体—形—意—理”相对应,“心物交感论”“意境论”和“生动—神—意境—气韵”相结合的理论体系。在这一体系中,书法美学是其以西释中、激活古典的一个典型。但也存在视野较窄、缺乏反思等遗憾。

关键词:邓以蛰;美学思想;体系;特征;中西互释

DOI:10.13603/j.cnki.51-1621/z.2021.07.019

中图分类号:J01 **文献标志码:**A **文章编号:**1671-1785(2021)7-0101-09

“中西融合”或“中西互释”作为20世纪中国现代美学转型时期的典型特征,已被学界广泛认可和接受。在邓以蛰研究领域,既有研究成果已经注意到论邓以蛰美学思想中的“中西融通”特征,但详论不多。朱志荣在《论邓以蛰中西融通的美学研究方法》中也仅仅是将其当作美学研究方法来看待,并未全盘研究其中西融会的美学特征。且大多数研究成果认为邓以蛰的美学思想没有建构起完整的体系,对之批评较多。这些观点不仅不够全面,且大多是从文学美学的角度予以论述^①,没有从艺术美学的角度去看到邓以蛰融汇中西又自成一体的努力。一般地,判断美学思想是否成为独立体系,有三个标准:一是有中西美学的深厚基础,二是对中西美学的某一问题或多个问题有理论创新或再阐释,三是其理论观点能自圆其说,各元素或各部分能自洽并在逻辑上形成阐释链条,这也是最关键的一点。显然,邓以蛰美学思想具备以上三点,并显示出自己的特征。

一、邓以蛰美学思想概述

(一)“表现”“心物交感”与“理想”:艺术的本体论

邓以蛰(1892—1973)的美学思想整体上是“超功利”的美学观。既有成果一般把邓以蛰的美学思想归为三类:表现论、心物交感论、心本论。表现论认为,邓以蛰受黑格尔和克罗齐影响,认为艺术是超出自然世界的绝对境界、理想境界,因此艺术不是对自然的模仿,而是艺术家性灵的表现,即通过自然来表现心灵的内容^[1]。此观点典型地体现在邓以蛰的《艺术家的难关》一文中,艺术家进行艺术创造时必须冲破本能(自然的关卡)、人事(世间的人情伦理、人际关系以及人的社会实践)和知识这三个难关,“达到一种绝对的境界,得到一刹那间的心境的圆满”^[2]³⁹。心物交感论认为,表面看起来邓以蛰是借鉴了克罗齐的“美是直觉的表现”,但实际上邓以蛰的“表现”与西方美学不同,它是“邓以中国传统道家思想为基础的,其所表现者乃宇宙中的生命节奏‘气韵生动’”^[3]¹⁴。所以邓以蛰的美学思想宜以“心物

收稿日期:2020-12-15

基金项目:2016年度教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(16JJD720001)

作者简介:宋学勤(1982—),男,四川屏山人,四川师范大学博士研究生,内江师范学院讲师,研究方向:艺术理论与艺术批评实践。

交感论”来概括或命名。这集中体现在其《画理探微》《六法通论》两文之中。心本论认为,邓以蛰在黑格尔的“理想论”艺术史观的影响下,把“体一形一意(理)”和“生动—传神—意境(气韵生动)”辩证地统一起来,建构了一种极富创造性的“辩证心本论”^[4]艺术史观。这集中地体现在其《画理探微》一文中。

关于艺术的本质,邓以蛰用“理想”一词,认为艺术是对自然世界的征服和客观反映,外界的自然现象是艺术家所用的体裁(材料),经过艺术创造,这些材料就“脱离了自然,自身成为一个整东西,永远可以独立存在”^{[2]91},所以艺术的创造过程就是理想的实现过程。最优秀的艺术作品里面是贯通了理想的,最高明的艺术家是有这样的理想精神的。并对“理想”进一步深入论述,说理想派的绘画有三种造境:一是“意境所造,尤未深刻,或力量不到”,二是“画师本人的才力艺力,在作品上都显得恰到好处,构图用色,一切使观者称心满意”,三是“由理想变为空想,它的表现必近乎夸诞驳杂,唤不起观者诚意的领略”^{[2]95-96}。在三种造境之中,第一种是还不够,第三种是太过,只有第二种恰好合适,是最高之境。

(二)中西融合与史论结合:研究艺术美学的方法论

在美学和艺术研究的方法上,宗白华说邓以蛰能把“西洋的科学精神和中国的艺术传统结合起来,分析问题很细致。”^{[2]1}邓以蛰与清末民初至1949年这一段时间内的中国美学家一样,致力于融合中西。虽然宗白华赞其结合了“西洋的科学精神”,其实主要是指邓以蛰学习了黑格尔、克罗齐等人分门别类的、条分缕析的做法,把艺术理论和艺术发展事实结合起来分析。邓以蛰最大的特点就是分析问题不仅细致,而且深入。我们现在开始反思民国时期的美学著述方法,认为其较大的弊病在于以散谈式的、感悟式的方式讲述美学甚至研究美学,这固然符合美学这门学科研究“感性的、感觉的”知识特点,但容易流于泛泛而谈,这也是1980年代美学热之后至今,美学这一名称乃至这一学科的内容被滥用到各个学科、各门知识中的重要原因。因此,邓以蛰细致深入的研究方法在民国时期就显得弥足珍贵。邓以蛰的美学和艺术研究的方法既重视哲学的思辨,逻辑的推演,又重视个体的生命感悟,还重视历史的考证分析,论证详尽,论据充足。前者主要体现在20—40年代的长篇论文中,中者主要体现在20—30年代的短篇艺术评论文章中,后者主要体现在美术史

和收藏类文章中。较好地把握了逻辑性和历时性、辩证性和体验性的统一。邓以蛰不是整体地去把握中国传统美学,而是善于把握住一两个中国传统美学的核心问题并不断深入,以此提玄勾要,旁及相关美学问题,进而层层挖掘,新意频现;又善于引入西方美学理论加以分析和对比,结合中国艺术史加以考证,佳句迭出。

(三)从崇西抑中到中西互释:邓以蛰美学思想发展历程

邓以蛰的学术成就主要是在1928—1948年之间,但其美学思想的形成与新文化—五四运动乃至西学东渐这个大背景密切相关。在民国时期经历日本、美国的两次留学和广泛的社会实践,其思想得以成熟;新中国成立后因为对知识分子的思想改造,邓以蛰的美学思想又有变化。因此,邓以蛰的美学思想经历了三段历程:从激进的崇西抑中,到中西互释,再到政治改造后潜心古书画鉴定与考据。

1. 崇西抑中时期(1917—1928):“美术革命论”影响下以西方艺术为圭臬

邓以蛰对中国传统艺术持批判态度,对西方艺术不仅赞扬有加且持有的一种浪漫化的想象,同时希望借助西方艺术对中国艺术进行改造,才有中国的“文艺复兴”。这固然受到从梁启超以来的“改造国民性”到新文化—五四运动时期的激进思想影响,也与邓以蛰在日本和美国留学的经历有关,这从《诗与历史》(1926)、《戏剧与雕刻》(1926)、《戏剧与道德的进化》(1926)以及一些艺术评论文章中可以看出。1919年在美国留学,倾倒于西方歌剧和莎士比亚著作的同时,12月1日蔡元培发表了《文化运动不要忘了美育》,1921年蔡元培开始在北京大学讲授美学课程,1923年秋邓以蛰自美返京,至1927年止,任北京大学哲学系教授,讲授美学课程。可以说邓以蛰既受从北京大学发源的美学思潮影响,后来又加入以北京大学为中心的中国现代美学潮流之中,共同探索中国美学的现代转型之路。

从西方美学来看,邓以蛰的思想渊源可以追溯到18世纪以来的西方现代美学。此时,在政治和文化领域,西方人都把古希腊文化当作西方文明的象征,把古希腊的民主制作当作政治样板,把古希腊艺术当作西方艺术昌盛的最初摇篮,进而把民主政治和艺术繁荣结合起来,其中学界典型就是温克尔曼及其《古代艺术史》(1764)。然后到黑格尔的《哲学史讲演录》及其《美学》三卷本,直到近世的贡布里希

及其《艺术的故事》，声称“在雅典的民主政体达到最高程度的年代里，希腊艺术发展到了顶峰”^{[5]82}。所以在邓以蛰早期的论著中，常见其对西方艺术尤其是古典艺术的推崇。

对传统艺术以及当时中国的艺术现状持批判态度，突出地体现在邓以蛰以西方艺术为标准来看待中国艺术。针对1924年在北平中央公园举办了一次中日绘画展览会，邓以蛰写了《中日绘画展览会的批评》，对日本画家及其作品大家赞赏，说日本画作为“那般日出之国的性灵儿”^{[2]14}，像听到了理查德·斯特劳斯的音乐一般，却绝口不提中国画家及作品。为什么？他在过后几日的文章《续评中日现代的艺术》中表明了原因：日本画之所以受欢迎是因为受到欧洲印象派与未来派的影响，而中国还无视这些现代艺术流派，继续“摆我们的大衫袖”；日本画是创造，中国很多画家是反动，“如清代画界，几为三王派所管辖，于是起一种反动，而复于明季宗风之由石涛、金冬心、罗两峰诸辈相承袭，迄于乾嘉以后始绝命者。”^{[2]18-19}邓以蛰把中国从石涛一直到民国吴昌硕、李瑞清等这样一条脉络下来的绘画传统通盘加以否定和批评，进而痛陈中国艺术的六大弊病：一曰复古运动，二曰悬奇立异，三曰陈规虚套，四曰舞弄笔法，五曰自作聪明，六曰装饰与写实不分。那出路在哪里呢？邓以蛰不像康有为的弟子徐悲鸿那样，选择写实的道路。他比较模糊地说：“我时时刻刻希冀风来吹破。”^{[2]20}这里的“风”显然是“西风”。除了绘画，在音乐上邓以蛰也持类似观点。他说“中国人目下的病症是，索莫、涣散、枯竭、狭隘、忌刻、怨毒，要的音乐须是浓厚、紧迫、团聚、丰润、闲旷、隽永，豁达诸风格了。”^{[2]37}这符合当时“改造国民性”和“以美育代宗教”的时代风潮，对比康有为、吕澂、陈独秀等人的美术革命论和他写给陈独秀、蔡元培等的信函，不难看出其与时代共振的思想渊源，尤其是强烈的“贬中扬西”的立场。

邓以蛰对西方的艺术不仅赞扬有加，而且持有一种浪漫化的想象，这在邓以蛰早期的很多著述中均有表现。比如他在1924年回想起自己五六年前在纽约初次欣赏Caliouci的歌剧《罗密欧与朱丽叶》时，说自己“当时悦慕之情，数日如狂”，后来翻开莎士比亚的原著，“朗诵数过，兴原不止”^{[2]4}。随着在西方生活的日久，这种浪漫化的想象也逐渐减少，转为在中国普及西方文化艺术知识，或用西方艺术史为例来论证和阐述自己的美学思想，这种倾向在《诗

与历史》《戏剧与雕刻》等文章中表现充分。其目的当然是希望借助西方艺术对中国艺术进行改造。

梳理这一时期的美术革命论，我们可以发现邓以蛰的思想所受影响脉络。1910—1920年代，中国美学界开始逐步接受并借鉴西方美学理论对中国美学资源进行挖掘、整理和再阐释，开始中国美学的现代转型。而他恰好在这个时期成长起来，并与蔡元培、鲁迅、胡适、陈独秀等人交好，往来较多，盛传其“与鲁迅谈美学，是金岳霖最雅的朋友”。同时，中国艺术界也开始逐步反思明末以来的中国传统绘画因袭复古的潮流，清算“四王”的绘画。以康有为、陈独秀、吕澂等人为代表的美术革命派者，要革“四王”的命，用西方的写实绘画来进行启蒙，改革中国传统绘画。比如康有为的“中国近世之画衰败极……以复古为更新”^{[6]16}；吕澂的“我国美术之弊端，盖莫甚于今日，诚不可不亟加革命也”^{[7]18}；陈独秀的“若想把中国画改良，首先要革王画的命……自从学士派鄙薄院画，专重写意，不尚有物。”^{[8]156}目前虽无邓以蛰受影响的直接证据，但有间接证据：一是以上文章多发在《新青年》上，邓以蛰曾急切地渴望阅读《新青年》，写信给陈独秀说“《新青年》与大学月刊经常寄弟”，所以他可能阅读了这些文章；二是1918年邓以蛰在美国写的《致陈独秀胡适之函》中表达了自己急切地渴望了解大学创业革新的事项，表示自己也有意革新教育，改变旧文艺，称赞陈胡领导的新文化运动是中国“文艺复兴”的开始，而且明显具有崇西抑中的倾向，他说当时的中国“民性丧尽，虽有古之但丁、拍曲乐，近之易卜生、左拉，生于中国，恐其文章思想糟粕于人之眼，亦不过上海之民权素销魂集若也，尚何文学之足论哉！”^{[2]2}。从此角度看，要借助西方艺术对中国艺术进行改造，首先就要改造国民的美学和艺术素养，即所谓“美育”。邓以蛰此时期美学思想的内在逻辑是：中国传统艺术衰落、国民愚昧不堪→向往西方艺术，期待中国文艺复兴→批评中国传统艺术，希冀用西方艺术改造中国艺术→宣传自己的美学思想，进行艺术启蒙和美学知识的普及。

2. 中西互释时期(1928—1948)：借鉴西方同时又从中国内部寻找突破口

这是邓以蛰潜心学术，成果颇丰的大收获时期，代表性的成果是《国画鲁言》《书法之欣赏》《画理探微》《六法通论》，奠定了其在美学界和艺术理论界的地位。1928年为转折，因为该年他的《民众的艺

术——为北京艺术大会作》^②一文表明他不再对西方文化艺术心存浪漫幻想,转为关心中国当下社会实际,不仅是从象牙塔进入了实践生活。更关键的是一方面邓以蛰受到西方空想社会主义美学的影响^③,拿社会主义思想来分析美学、艺术创作和欣赏的现实问题;另一方面他将视角从以西方艺术为改革中国艺术的资源,转变成从中国艺术内部寻找改革或现代转型的资源,即今天学者们所谓“传统内生倾向转型”^④。终于,在中国美学和艺术发展史实中找到了可以与黑格尔、克罗齐、温克尔曼等人的美学思想相互对应,互为参照的突破口,开始了中西互释的理论创新。此期间,以 1934 年从欧洲游历回国为界,又可以分为两个时期:第一,游欧之前积极投身新文化运动,赞同以美学改造国民性的主张,希冀用西方的美学理论和艺术研究方法改造中国美学和艺术研究,进而实现中国美学的现代转型,实际是一个审美功利主义者;第二,游欧之后借着深入中国传统美学内部的视角,去探寻中国美学和艺术的新发展之路,逐渐远离了新文化运动的中心,主张美学的自觉,艺术的自主,已经“完全变成了一个审美自主主义者”^{[3]27}了。他不再仅仅停留在中国传统美学的那种经验式感悟上,而是逐渐引入了西方的“思辨式美学”,逐步建立其理论体系。

3. 新中国成立后(1949—1973):躲进书斋钻研古书画鉴定和考据

此时期疾病缠身。开始重新续接早年“艺术与社会主义”的问题探索,注重从劳动、实践、阶级等角度看待艺术问题,反对“为艺术而艺术”,反省自己早年的所谓“资产阶级意识”的美学。思想的锋芒、锐气早已消失殆尽,而且思考的深度、广度也减弱。主要做一些古代美术史的考证和古书画收藏、捐赠、鉴定等工作。其本质还是用现代美学观念和方法研究中国传统艺术思想,并考据、鉴赏古代艺术作品,这也符合他早年推崇的温克尔曼对古希腊艺术的研究路径。

总之,邓以蛰基于中国传统(古典)美学而建构了自己的美学思想:以“心物交感”为中心的艺术本体论,以“体—形—意—理”为发展脉络的艺术史观,以“六法”为艺术方法的艺术创作理论,以“气韵生动”和“意境”为最高审美追求的,以西方逻辑推演、辩证思维和中国考据、鉴赏为相结合的艺术研究方法论。

二、以中释西:“心”与“绝对精神”“境遇”与“表现”

黑格尔著名的“绝对精神”理论,被邓以蛰以“心本”为统摄的中国传统美学所释读;克罗齐著名的“表现论”美,也被他牢牢把握住表现源于内心的基本原理,以“境遇”为统领,囊括“心”“性灵”“理”“气韵”“境遇”等中国古典美学概念加以阐释,实现了中西美学在阐释路径上的有效对接。

(一)艺术是“性灵”的绝对“境界”

邓以蛰吸收黑格尔的思想,明确坚持艺术的“超功利”观念,既不同于西方的模仿论传统,也不赞同中国的功利主义美学观。他喊出“艺术家要打破自然的难关”,就是要发挥自己的“性灵”,冲破自然的难关——现实的利害关系及这种关系的具体表现。坚持认为艺术是高尚的人生理想。中国的书法就是一种摆脱了实用、功利束缚之后的“纯形世界”,是人类性灵的自由表现,是一种具有至高境界的艺术。虽在美学本体论和价值观上坚持“超功利”的观点,但在艺术的发展事实上邓以蛰认为艺术源于器用,“器用又适应于美感以成其形体,故艺术为人类美感之表现,同时美感亦因造作而显”^{[2]217}。所以他是辩证地、历史地看待美的本质。

(二)重新阐释“气韵生动”:既是“艺术至境”也是艺术的核心规律

第一,在邓以蛰的美学思想中,“气韵生动”和“意境”论共同构成了“艺术至境”论。“气韵生动”和“意境”长时期内在中国美学史上是两个联系密切的范畴,但也有区别。由于邓以蛰认为山水画是气韵生动的代表性艺术门类,所以他时常把两个词混同起来使用。“意境”和“气韵生动”这两个概念既有联系又有区别。联系之处在于,“意境”和“气韵生动”都是邓以蛰美学思想中的最高范畴,都是形而上的审美追求。区别之处较多,兹概括四个要点。一是内在的发展脉络和逻辑不同,意境源自人的性灵,而美是性灵的表现,所以意境美是最直接的表现,因此艺术作品中的意境是美的最高境界;而气韵生动源自天地万物“一气运化”,经由“自然(形)—人(意、神)—艺术作品中的气韵生动”这一路径,而艺术作品表现出气韵生动的效果则表明其达到了美的最佳状态。二是侧重点不同,意境主要因人的性灵而发,气韵生动则由自然万物运行规律而发,表现在作品中,前者是对人的自我表现进而达到“纯我”之止境的描述,后者是对艺术作品中所绘对象契合自然万

物的气韵的描述。三是构成要素不同,意境是由“形”与“意”构成,气韵生动从字面上看是由“气”“韵”和“生动”构成,但实际上气韵生动并无明确的构成元素,更多是指一种渐进的、多因素累积的、依照自然万物的核心规律运化而成,更强调一种无行迹的、主观的动势和过程。四是虽然二者都是审美的最高范畴,但相比而言邓以蛰把气韵生动作为更高一级的审美境界,广泛地体现在各类艺术当中,意境则不仅在层次上显得较低,而且在范围上要窄一些,主要体现在书法等类别的艺术中。在邓以蛰这里,气韵生动和意境既有密切的联系,又有区别,特别是他把气韵生动归结于“理”,而不是“意境”,这是非常显著的特征。

第二,邓以蛰把意境的出现与山水画的发展牢牢联系在一起,而山水画则可以视之为天地万物“一气运化”的结果,有气韵。原因在于人物画、花鸟画等其他类型的艺术无法囊括自然万物,是孤立的、不连贯的、无生气的事物,也就无法从“生动”进入“神”进而进入“意”。邓以蛰把气与韵分开来讲,这样的方法和观点在其后也可以看到。比如徐复观认为,“气与韵应各为一义”“气与韵,都是神的分解性的说法,都是神的一面;所以气常称为‘神气’,而韵亦常称为‘神韵’”^{[8]96,106}。邓以蛰不仅解释清楚气韵,还对气韵的来龙去脉做了梳理:最初是生动,为人之本体;然后是神,得动之一瞬之精,画家谓之得神;再次是神韵,合神与生动并言则曰神韵,最后是气韵,即等于神韵,“神韵、气韵固为一事耳”。

第三,邓以蛰把“理”和“气韵生动”合在一起来看待,有时候二者相同,但某些具体语境中则又有所区别,但二者大体相当。他说:“艺术自其‘体’逐渐以进于‘理’;斯理也,实乃气韵生动之谓也,山水画取动静交化,形意合一之观点,纳物我、贯万物于此一气之中,韵而动之,使作者览者无所间隔,若今之所谓感情移入之事者,此等功用,名之曰气韵生动。此山水画不重形而重理之故也。”^{[2]223-224}可见邓以蛰是在哲学的形而上层面来讲“理”的,此时“理”就成了艺术之理、画理,它近似于艺术的核心规律之意。更进一步,不仅局限于艺术,“理”还是“一气运化之致也”,则上升为宇宙论的高度来谈。因此,狭义上“理”和气韵生动相当,广义上“理”的内涵更丰富,外延更广大。落实到中国艺术史来看,他把气韵生动作为中国美学的核心范畴,包含了三个方面的内容:一是对象(宇宙、自然)的精神生命,二是笔墨章法的

形式(“发气韵于笔墨之笔”),三是艺术家的感情、性格、气质和修养等人格力量,三者有机地融会为一个整体生命的艺术形象^{[3]158}。比如在处理“心”和“理”的关系时,我们发现他强调“心物交感”进而产生艺术,产生意境。但他的“理”不同于中国古典哲学中的“理”(程朱理学)。比如在程颐看来,“理”这一范畴很多时候可以等于“道”“心”“仁”等,而邓以蛰的“理”就是“气韵生动”。显然,程朱理学中的“理”是一种道德和修养上的至臻境界,邓以蛰美学中的“理”是一种审美的至臻境界。

问题在于,邓以蛰使用这些中国古典美学概念时没有界定清楚其内涵和外延,导致了混乱。但值得肯定的是,邓以蛰看到了这些概念的发展变化,且他结合具体的画史、画论和绘画创作来讲气韵表现于何处,弥补了其他美学家只停留在理论探讨而不能落实于具体艺术作品的缺憾。比如,他从画史上概括总结:“山水画以宋元人为极则。宋人以丘壑为胜,偏于生动者也,故逼近自然;元人以笔墨为胜,优于气韵者也”。对于绘画创作,他从笔墨色彩来谈气韵:“夫归气韵于笔墨者,固由于变汉人之用鲜明之色取光气者而为山水之金碧、赭、绛之设色,至水墨则不得以笔墨取气韵;要亦元人研精穷微,发气韵于笔墨之中,使气韵笔墨一致。”^{[2]249}这就避免了夸夸而谈理论忽视了艺术创作实践的那种“空头美学家”的弊端。

(三)重新阐释“意境”:既是“艺术至境”又与山水画史紧密相关

“意境”是邓以蛰美学思想的一个核心范畴,是艺术美的最高境界。在中国艺术史中的四个阶段——“体—形—意—理”的划分里,第三阶段(意)和第四阶段(理)常常可以互换,或者有时第四阶段(理)可以当作第三阶段来看待,因此其分别对应的含义“心中意境,或画家的心中之意”和“气韵生动”也缺乏必要的区分。因此,还是不能把邓以蛰的“意境”和“气韵生动”等同起来理解,邓以蛰所谓“意境”“有时不同于我们所说的是‘意境’,而相当于我们所说的‘意象’,或者即为我们所说的主观之‘意’”^{[8]75}。意境既来自性灵,又为性灵之表现,所以本体之纯我,是产生意境的源泉。对于艺术家(书法家)和观众来说,需要“识自本心,见其本性”才能超越固化的形体结构,而进入澄明(或通明)的意境。因此他的意境与王国维、宗白华等人一样,也具有超越性。

邓以蛰最大特征在于既把意境的产生过程结合艺术史予以说明,又把意境纳入自己的艺术史阶段理论中去论述,一方面我们批评他对概念的界定不清,但另一方面他的优点在于有的放矢,不空谈意境,不是从理论推演而得出,而是结合艺术史分析而得出,从而避免了空乏。

与王国维、朱光潜、宗白华等人一样,邓以蛰也把“意境”作为对艺术进行审美的最高境界,但在具体的阐述中又结合书法进行讨论,这显得与其他人不同。正因为书法不同于绘画,能营造虚拟图像和场景,不同于诗歌能特别擅长传达感情,它显得比较“抽象”,只留外在的形,所以邓以蛰抓住了书法的特征——抽象的点、线,他就从“形”和“意”两方面阐述书法的意境。这无疑丰富了中国美学中的“意境”理论。最具特点的是,邓以蛰不同于其他人的“情”“景”结合方式去论述意境,而是依旧从受到克罗齐影响的“表现论”出发,结合中国传统美学中的“性灵论”加以阐释,认为“意境出自性灵,美为性灵之表现,若除却介在之凭借,则意境美为表现之最直接者”^{[2]167}。因为在中国传统美学中,比如著名的公安派“性灵说”当中,“性”即一个人的真实的情感、欲望、性情,“灵”即汤显祖说的“心灵”或袁氏兄弟所说的“慧”或“慧黠之气”,也就是人们通常说的是“才气”“灵气”^{[9]346-347}。显然邓以蛰在运用“表现”和“性灵”合一之时,更倾向于“性灵”中之“性”。他不仅以书法为例,而且在高度赞扬行草书,认为草书最能把书家与书法合二为一,最能“表现”“纯我”,也因此行

草书最能进入最高的意境。他说:“美非自我之外之成物,而为自我表现;求表现出乎纯我,我之表现得我之真如,天下尚有过于行草书者乎?故行草书体又为书体进化之止境”^{[2]167}。邓以蛰高度肯定行草书而贬低其他书体,当然不符合书法发展史实,只是选择有利观点为其“表现”“性灵”之理论服务。

三、以西引中:“体一形一意一理”和“生动一神一意境一气韵”论

以西引中,就是以西方的美学和艺术理论来引领中国美学思想的发展,引发中国美学的新意,因此既是一种对中国古典美学的再阐释,同时又激活了中国古典美学,使之具有现代转型意义。最典型的莫过于邓以蛰吸收和借鉴了黑格尔的“象征型—古典型—浪漫型”艺术理论来看待和分析艺术史,但邓以蛰并没有像黑格尔那样,认为艺术要走向消亡或结体,让位于宗教和哲学。这表明在以西引中之时,他始终站在中国艺术立场,有选择和取舍。关于“体一形一意一理”和“生动一神一意境一气韵”论,并不分开来谈,因为它是一个问题的两个方面。“体一形一意一理”是邓以蛰对中国艺术史的内在规律的揭示(见表 1),是从历时性上来讲的。而“生动一神一意境一气韵”是“体一形一意一理”对应的审美追求,是属于对不同艺术发展阶段审美范畴的概括,既是历时性的又是共时性的。可能有学者对中国艺术史作规律性总结,但邓以蛰的贡献在于相应地据此作了审美追求的总结。

表 1 邓以蛰用“体一形一意一理”四阶段理论来阐释中国艺术史

发展阶段 对应项目	体	形	意	理
含义	人类手工制作(书画等作为装饰,附着于上)之器体。	(描摹生命之)物理内容,即画	心中意境,或画家的心中之意,为生命本体	气韵生动
审美追求	实用、装饰	生动	神	意境
代表性的艺术领域	工艺、建筑等	绘画(禽兽、人物)	诗歌、绘画(人物画)	诗歌、 绘画(山水画)
	介于体、形之间的代表:雕塑			
描摹内容	体积、重量、颜色等	生命	心灵:意境	心灵:气韵
描摹方式 (肢体感官)	手	眼	心	心(以大观小, 以心观自然)
艺术效旨	(器用基础上的)装饰	生动→传神	生动→传神→意境	意境
代表性的历史时期	先秦	汉代(雕刻、线刻人物画等)	六朝(人物画)	唐代
艺术分期	商周(形、体一致时期)		汉至唐初 (净形时期)	
	秦汉(形、体分化时期)			
动力核心	体→形→意→理:动力核心在于“生命”或“生命之摹写”			

邓以蛰不仅从表面上分析出了“生动与神合而生意境”,而且在以上看似复杂的演变和发展过程

中,有一个清晰的主线深入到中国艺术发展的核心中去,即他强调中国艺术发展的动力核心在于“生

命”或“生命之摹写”。比如,“体”是艺术的最初级阶段,是人类手工制作(书画等作为装饰,附着于上)之器体,看起来毫无生命吗?不。邓以蛰说:“生命不能离于物体而有;如何能了离物体而单写生命?曰,兹之所谓体,是经艺人造作之体,而非独立自成之体。体而能独立自生自成,必有其生命也无疑”^{[2]212}。当代学者也发现,邓以蛰的“‘意’乃宇宙之生命本体,人类之生命本体,是宇宙生命之所由生、人类生命之所由生的所在,很富有哲学本体论的意味”^{[3]54-55}。邓以蛰的这些观点在1940年代出现,不说是空谷足音,亦较为难得,同时对后世也产生影响。比如,从体、形、意到理的艺术史发展过程,他认为其发展的动力核心在于“生命”或“生命之摹写”,在1990年代以后的美学和艺术史领域里,朱良志和彭吉象都持这样的观点^⑤。只是邓以蛰并未从哲学本体论的角度深入论述,半个世纪后同为北大学人的朱良志,在《中国艺术的生命精神》中给予了哲学本体论的详细阐释。当然,民国时期类似的观点其实已经出现,比如宗白华也提过“中国文化的美丽精神”,只是并没有直接说“生命”或“生命之摹写”是中国艺术的核心动力,而是用了“中国民族很早发现了宇宙旋律及生命节奏的秘密”^⑥这样的话。在其他一些论述意境、中国书法的精神等主题的文章中,邓以蛰也提到过旋律、韵律、生命之类的话。梳理这一脉络不仅可以清晰地看见邓以蛰的学术贡献,而且也可见从生命精神的角度去论述中国艺根本起源和发展动力的意识,已经在民国时期的邓以蛰、宗白华的学术著作中露出端倪,后学(朱良志、彭吉象)继承之,逐渐成为北大美学传统中的重要脉络。

值得注意的是,邓以蛰的学生刘纲纪认为,在人物画中,“生动”与“神”处处须通过人物的“形”而获得表现,它是依存于“形”的。而“意境”虽也要通过山水之“形”而获得表现,但它却不受“形”的约束,“形”完全以“意境”的表现转移^{[2]459}。这种说法太过绝对,忽视了中国古代绘画发展的客观实际。中国古代绘画分类众多,从阶层上来讲可以分为宫廷绘画、文人绘画、民间绘画等;从技法上可以分为水墨画、没骨画、工笔画等;从取材上可以分为花鸟画、人物画、山水画等。虽然这里的前提是山水画,但宫廷山水画和文人山水画在对待“形”时一定是一样的吗?刘纲纪和邓以蛰一样,以文人的水墨写意山水来全面囊括所有山水画。如果真如师徒二人所说,“‘形’完全以‘意境’的表现为准仪”,那么我们也完

全可以理解,为什么清末民初中国传统绘画面对“不够写实”“脱离唐宋写实精神”的责难了。比如最著名的当属鲁迅和钱钟书的讥讽。鲁迅说:“我们的绘画,从宋以来就盛行写意,两点是眼,不知是长是圆;一画是鸟,不知是鹰是燕。竟尚高简,变成空虚”^{[10]13}。钱钟书在小说《猫》中描写民国时期地方老名士:“不懂透视,不会写生,今天画幅山水‘仿大痴笔意’,明天画幅树石‘曾见云林有此’,生意忙得不可开交。”邓以蛰不同于民国时期的激进派或讽刺派,尽管他在1920年代与身处北京的鲁迅交好,但他坚持回到中国传统美学中去梳理脉络,但不幸的是邓以蛰作为留洋归来的哲学研究生,视野广阔却并未跳出传统窠臼。今天的艺术史研究已经揭示,真正全面建立系统并对后世产生重要影响的,应当是以徐熙、黄荃为代表的五代宫廷(皇家)绘画和以唐代王维、宋代苏轼为代表的文人绘画,大体来说前者侧重写实,后者侧重写意,前者侧重人物花鸟,后者侧重山水。若真如邓以蛰所说“‘形’完全以‘意境’的表现转移”,则必为某些刁钻取巧之人所利用,鲁迅钱钟书讽刺的也有这些人。但事实是,无论王维、苏轼还是后来的赵孟頫、董其昌、徐渭等这一脉的文人画推崇者和代表者,都从来没有否认“形”的存在价值和重要性。而鲁迅和钱钟书显然既是站在西方写实绘画(模仿论)的基础上对中国写意画的嘲弄,也是把中国写意绘画当成中国艺术的全部来加以理解,所以在美学思想和艺术史上都站不住脚。

纵观邓以蛰的“体—形—意—理”和“生动—神—意境—气韵”理论,有两个非常鲜明的特征:第一,邓以蛰总是从艺术和美学的内部去寻找艺术和美学的规律及其往前发展的动力,强调艺术和美学的“自律”,而不像新文化—五四运动时期主流的“他律”;第二,对西方美学和艺术理论从来不是依葫芦画瓢,也不是照单接收,而是以西方美学为引领,最终指向中国美学并解决中国美学存在的问题(主要是现代转型问题),而这种解决路径不是简单地用西方美学来对中国美学进行命名和美学范畴做逐一的对应,而是全盘的梳理(艺术史和美学理论的结合)。比如与同时代的艺术史家郑午昌相比,其在《中国画学全史》(书成于1929年)就将汉末至宋这一时期,称为“宗教化时期”^{[11]5}。郑午昌从艺术受到佛教、道教等外部因素的影响来看待其发展历程,这样划分当然也有道理,但太注重从外部因素来历

时性地看问题。而邓以蛰既历时性地看问题,又逻辑性地看问题,其“体一形一意一理”的分期既符合中国艺术发展史实,又揭示了艺术自身的内在规律,做到了历时性和逻辑性的统一,自律和他律的统一。同时需要说明的是,邓以蛰并不是简单地以“体一形一意一理”和“生动—神—意境—气韵”为单一的中国艺术发展线索,也不是说“理”和“气韵生动”是中国艺术发展的最终目标,而是说中国艺术发展史当中存在这样一个客观事实和内在规律,而任何一种艺术形式或一个艺术阶段,不是完全和绝对地决定其他艺术形式和艺术阶段。

四、中西互释:自成体系的书法美学思想

(一)表现性:书法美学的核心

邓以蛰比同时期其他美学家更重视书法问题。与此相似的只有宗白华,他曾有过中国书法美学的论文,但均不如邓以蛰系统和深入。前文所讲的“气韵生动”“意境”论和“六法”论,都在书法美学的论述中得以体现。如果有批评者认为邓以蛰套用克罗齐和黑格尔的美学理论来阐释中国艺术这一观点成立的话,那么在邓以蛰对书法的阐释中,一方面确实受到西方美学影响,但另一方面并未直接和简单地套用、照搬西方理论。有评论者说,克罗齐把自己的研究方法称为“内心主义”,中国的书法也如邓以蛰所认为的那样,是“自由之表现”的纯粹,因为“书乃心画”是自汉代扬雄以来的中国传统美学观。还有人说邓以蛰套用克莱夫·贝尔的“艺术是有意味的形式”理论来阐释书法,进而把书法归为艺术门类。其实中国古典美学论著中从形、形式等角度去论述的文献很多,比如《书法雅言》还专门有《形质篇》来论述书法的“形”和“质”的辩证关系,康有为也说“盖书,形学也”^{[12]845}。书法是由点、画等形式组成,书法要产生意境,产生美,也要由这些点、画以及点画的组合构成有意味的形式。当然,中国古典美学中的“心”“性灵”不等于“绝对精神”或“表现”;书法的“形”“意”也不能简单地等于西方美学中的形式、意味。具体来说“形”指书法的形质、形式、形象,“意”指书法的意蕴、意境,且从艺术史来说,也呈现从“形”到“意”(也即从单纯注重“形”到追求内在意趣)的动态发展过程^{[13]29}。所以邓以蛰并没有套用,只是发现了中西美学的相似之处和核心部分。当然这不是邓以蛰独享的专利,宗白华也几乎在同时期说:“中国的书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏艺术。它具有形线之美,有情感与人格的表现。”^{[15]138}

邓以蛰的优势和特征在于,他不仅比宗白华更深入地论述书法美学,更是立足晚清民国的语境,西方的各种艺术观念开始大量引入中国,思索什么是纯粹的美术(Fine Art)。认为“纯粹美术者完全出诸性灵之自由表现之美术也”^{[2]35}。所以只是站在中西比较的视野认为“心画即表现”,并根据这样的逻辑认为书法、中国传统绘画等,属于艺术的门类。这其实是对西方各种艺术理论的选择性接受和结合中国语境的重构,并非简单的裁剪和照搬。关于书法的艺术属性和美学地位^⑦,他在《国画鲁言》中说:“艺术云者,是人类对于工作往往失功用,而徒创作的称心悦意是求之谓”^{[2]107}。肯定了书法作为艺术的超功利特性与价值。也正是在邓以蛰之类的学者努力下书法才逐渐获得独立的、合法性的地位,西方美学尤其是西方现代美学对中国美学乃至艺术的发展注入了活力。因此,朱志荣认为邓以蛰强调书法的表现性是受到克罗齐的启发^{[14]79},这更符合实情。

(二)书法的“纯形世界”:从笔画、结体和章法到性灵

具体来说其书法美学观集中体现为五点:一是强调书法是一种艺术;二是强调“书画同源”;三是书法是创造点画的主体,点画是书家精神的写照,“书者如也”是本我性灵的表现;四是欣赏书法是欣赏点画之美,其路径是由视觉的体验深入到内心的感动;五是书法分为三个层次,即笔画、结体和章法,失其一,则书法不成功。这五点从大到小,从理论到形式实践,层层深入,既得中国书法美学之精髓,又切入中国书法创作实践,站在1930年代中西美学交融的宏观立场去把握,在当时颇有创见。邓以蛰还牢牢抓住“书画同源”这一点^⑧,从“点画”形式出发去论述书法是“纯形世界”,中国书法经历的甲骨、钟鼎、篆、分、隶、行、草的延边发展历程,也吻合他的“体一形一意一理”中国艺术发展观。对欣赏者来说,书法艺术的美感的体验,是“血脉气势诸说”的形式,是形式之后的意境。

五、结论

邓以蛰作为中国现代美学转型的代表人物,其美学思想的典型特征是中西互释,进而形成了自己的思想体系。具体来说,借鉴了西方的黑格尔、克罗齐、温克尔曼、克莱夫·贝尔、康德等人的美学思想,与中国古典美学和具体的中国艺术史结合起来,中西互相阐释,以西引中,激活中国古典美学,逐渐建构了“心物交感论”“意境论”和“生动—神—意境—

气韵”的理论体系。避免了对西方美学的全盘照抄,或者枉顾中国艺术发展实际只是挪移西方美学名词概念的,这些都为当今中西美学交流留下有益启示。

但邓以蛰的美学思想也存在一些问题或不足。他虽然强调论从史出、史论结合,但其研究方法却太过于依赖中国传统美学的“话语”而无法独自创新,沉浸于海量的中国传统美学资料里却对之缺乏批判性继承,最终导致邓以蛰在某种程度上以审美自主主义者的姿态又回到了传统社会中寄情于山水园林、田园牧歌之趣的士大夫,那么中国美学的现代转型任务依旧难以完成,这是邓以蛰最大的问题和缺憾。除了一味地在中国传统美学内部寻找转型路径以外,邓以蛰寻找并借鉴到西方美学家、艺术史家的理论资源,但问题就在于邓以蛰这种选择性地借鉴和吸收不仅视野较窄,只顾及与中国传统审美相似相近的理论资源,忽略了反面的、批判性的理论资源,也就缺乏了反思精神,更缺乏对当时当地现实问题的关怀与回应。所以邓以蛰的探索既有成功之处,也存在诸多问题,其努力建构的中西互释的美学思想体系是中国美学实现艰难的现代转型的典型案列。

注释:

- ① 美学本意为研究“感性”的学问,因此根据研究对象和门类不同,可以划分为文学美学、艺术美学。长期以来,文学美学占据主流且学术积淀深厚,艺术美学发展滞缓。
- ② 《民众的艺术——为北京艺术大会作》一文为1926年8月所写,但真正发表是在1928年,所以纳入1928年而论。
- ③ 比如他当时受到英国工艺美术运动的代表人物、设计师、社会主义者威廉·莫里斯的影响。莫里斯于1884年至1890年出版有《艺术与社会主义》、《社会主义原理纲要》等著作。
- ④ 关于这一脉络的梳理,参见:宋学勤《邓以蛰对西方美学的借鉴和再阐释及当代启示》,载《中国文艺评论》,2021年第5期,第59页。
- ⑤ 朱良志在《中国艺术的生命精神》中认为,一方面,艺术是人的表现,表现的是人对宇宙的认识、感觉和体验,所以表现生命是中国艺术的最高准则;另一方面艺术所表现出的“象”是生命的符号,而“气”是生命的基础。参见:朱良志,《中国艺术的生命精神》,安徽教育出版社,2006年8月第2版。彭吉象在《中国艺术学》也把“气”作为中国传统艺术的生命化的重要支点和基础,主要包括:气的生命化、气韵(具体来说是笔气墨韵)。参见:彭吉象,《中国艺术学(第2版)》,北京大学出版社,2014年7月第1版。
- ⑥ 宗白华,《中国文化的美丽精神往哪里去?》,载《艺境》,北京大学出版社,1999年1月第3版。原文为1946年写于南京的《艺境》(未刊本)。

- ⑦ 现在有些学者认为把书法纳入艺术门类不符合中国古代实情,认为书法只是中国古代文人士大夫的日常书写或文学创作的副产物;在学科划分上,也认为今天的书法应该纳入文学、历史学或古文献学等门类,而不应纳入美术学或艺术学。这些均为今天基于学科和艺术门类划分的反思,无论有理与否均不能否定邓以蛰当年的功劳,二者不能混为一谈。
- ⑧ 有学者对“书画同源”的观点予以批评。认为在创作上坚持“书画同源”,以书法为高尚,以书法为绘画的指导,实际是扬书抑画的门类偏见,也是把书法点、线的抽象造型和绘画的具象造型混为一谈;在研究上泛泛而谈“书法同源”实际是只注意同忽略了异,没有彻底理解“源”。这样看来,邓以蛰的观点也存在类似的问题。参见:顾伟玺,顾楷之《从“书画同源”之“源”论书画之异同》,载《江苏社会科学》,2019年第6期。

参考文献:

- [1] 甘中流. 中国书法批评史 [M]. 北京:人民美术出版社, 2016:583.
- [2] 邓以蛰. 邓以蛰全集 [M]. 合肥:安徽教育出版社,1998.
- [3] 王有亮. “现代性”语境中的邓以蛰美学 [M]. 北京:中国社会科学出版社,2005.
- [4] 唐善林. “辩证心本论”:邓以蛰美术史观及其文化探源 [J]. 文艺研究,2013(2):107.
- [5] 贡布里希. 艺术的故事 [M]. 范景中,译. 南宁:广西美术出版社,2008:82.
- [6] 康有为. 万木草堂藏画目(节选) [M]//孔令伟,吕澎主. 中国现当代美术史文献. 北京:中国青年出版社, 2013:16.
- [7] 吕澂. 美术革命 [M]//孔令伟,吕澎. 中国现当代美术史文献. 北京:中国青年出版社,2013:18.
- [8] 徐复观. 中国艺术精神 [M]. 上海:华东师范大学出版社,2001.
- [9] 叶朗. 中国美学史大纲 [M]. 上海:上海人民出版社, 1985:346-347.
- [10] 鲁迅. 记苏联版画展览会 [M]//鲁迅. 且介亭杂文集 未编. 北京:人民文学出版社,1973:13.
- [11] 郑午昌. 中国画学全史 [M]. 上海:上海书画出版社, 1985:5.
- [12] 康有为. 广艺舟双楫 [G]//上海书画出版社编选. 历代书法论文选. 上海:上海书画出版社,2006:845.
- [13] 孙宗美. 论邓以蛰艺术美学的形意之辨 [J]. 中国文学研究,2015(3):29.
- [14] 朱志荣. 论邓以蛰中西融通的美学研究方法 [J]. 文艺理论研究. 2011(3):97.
- [15] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海:上海人民出版社,1981:138.

(责任编辑:王长安)