

传统艺术精神的阐释者： 邓以蛰艺术美学思想的现代构架

张 伟^{1,2}

(1. 合肥学院 中文系, 安徽 合肥 230601; 2. 南京大学 文学院, 江苏 南京 210093)

[摘 要] 在中国传统艺术理论的基础上, 邓以蛰汲取西方美学思想和艺术理论, 以审美自主主义为出发点, 建构了极具特色的书画美学体系, 并对中国的戏剧理论作出了新的阐释, 从而为中国传统艺术精神的现代转换作出了富有开创性的尝试。

[关键词] 邓以蛰; 艺术; 美学; 戏剧

[中图分类号] I01 [文献标识码] A [文章编号] 1673-9477(2011)03-0066-03

作为中国现代美学的三大奠基人之一, 邓以蛰与朱光潜、宗白华一样, 在建构中国现代美学的道路上做出了重大的努力和贡献。与中国现代美学其他两位巨匠朱光潜、宗白华的求学经历颇为相似, 邓以蛰的家学渊源厚重, 自幼深受中国传统文化的熏陶, 青年时代又留学欧美国家, 大量涉猎西方的哲学、美学及文化思想, 深谙西方美学及艺术思想的影响, 并基于西方美学以及艺术理论的视角来重新观照中国的传统艺术精神, 对中国传统的艺术美学思想做出了新的阐释。所不同的是, 三位大师在汲取西方艺术美学思想和观照中国传统文化艺术精神的过程中, 因为个体思想和关注点的差异, 又形成了颇为不同的艺术美学体系, 朱光潜先生留学欧美时间颇长, 受欧美哲学、美学及文化思想的影响更久, 其美学思想的着力点主要在于对西方美学思想的引进以及在此基础上的中国式转化; 宗白华先生则侧重于对西方美学思想的内化, 以此来重新观照中国古典美学以及艺术精神, 其立足点主要基于中国传统的美学思想和艺术精神, 但西方美学思想及艺术理论仍然是其阐释其思想观念的武器。与朱光潜和宗白华两位先生所不同的是, 邓以蛰虽然也曾游学欧美, 深谙西方哲学美学思想的熏陶, 在基于西方美学视角的基础上对中国的传统艺术精神进行了现代意义上的转换, 但邓以蛰对西方美学思想和艺术理论的汲取比起朱光潜和宗白华似乎更为含蓄, 其吸收内化的脉络很难捕捉, 如果说朱光潜和宗白华的美学思想是中国社会发展的特定阶段审美功利主义发展甚至可以说是革命功利主义发展的产物的话, 那么邓以蛰的美学思想则可以说更多的属于一种审美自主主义的表现。审美功利主义强调美学的“入世”精神, 朱光潜自不必说, 就连一直被世人视为旷达逍遥的宗白华, 也对审美功利性十分重视, 他曾指出: “真超然观者, 无可而无可, 无为而无不为之……故能永久进行, 不因功成而色喜, 不为事败而丧志, 大勇猛, 大无畏, 其思想之高尚, 精神之坚强, 宗旨之正大, 行为之稳健, 实可为今后世界少年, 永以为人生行为之标准也。”^[1] 而邓以蛰在启蒙救国的思想大潮中远离新文化运动的漩涡, 甘愿做一个“书斋型学者”, 在中国传统美学理论和艺术精神的现代转化上进行了艰辛的探索, 从而建构了独具个性色彩的审美自主主义美学体系, 为中国现代美学的发展增添了更为绚丽的色彩。

一、超越功利的审美自主主义

邓以蛰与朱光潜和宗白华一样, 在游学欧美的过程中深受西方哲学尤其是西方美学思想的影响, 西方美学中的超功利主义美学观点以及对艺术审美的特殊规律和独立价值的强调颇为三位美学大师所欣赏。然而由于朱光潜和宗白华在中国新文化运动中的文化身份以及个性气质等方面的原因, 他们虽然强调西方美学思想中艺术审美的特殊规律和独立价值, 但他们仍然坚持艺术和审美所富含的启蒙意义, 将形而上的超功利性的美学思想衍化为形而下的审美功利主义。邓以蛰在学习西方哲学美学理论的过程中深受黑格尔、克罗齐以及温克尔曼等美学大师思想的影响, 他以黑格尔的“绝对理念说”和克罗齐的“表现说”作为理论的基点, 系统清理中国传统艺术理论, 尤其是中国传统的书画艺术理论, 阐发对中国古代书画艺术的独特见解,^[2] 他接受了黑格尔、克罗齐等美学思想中艺术审美的超功利性原则, 并将其作为自身艺术美学思想体系建构的基点。李泽厚先生曾在比较朱光潜和宗白华美学思想时指出: “朱先生的文章和思维方式是推理的, 宗先生却是抒情的……朱先生是近代的, 西方的, 科学的; 宗先生更是古典的, 中国的, 艺术的; 朱先生是学者, 宗先生是诗人……”^[3] 从这一角度来看, 邓以蛰与宗白华更为接近, 甚至比起宗白华更为传统。在中国新文化运动前后, 精通西方学术方式并且利用西方学术观点来解决中国问题的学者非常普遍, 在这种文化语境中, 邓以蛰却没有跟风, 他的学术兴趣由势如破竹的“新文艺”和极为兴盛的“洋为中用”转向了中国传统的美学及艺术思想, 这种似乎有点逃避主流的“反动”从另一个维度说明邓以蛰在发展中国现代美学的进程中, 抛弃了传统与现代、中国与西方的二元对立的传统思维模式, 对中国传统的艺术理论没有采取断然否定的态度, 而是基于现代学术的观点对其进行重新解读和转换。正是在此基础上, 邓以蛰发展了他的审美自主主义艺术理论。邓以蛰认为, 艺术是超出自然的绝对境界、理想境界的表现, 应该表现出一种本质性的、深刻的、诉之于人的心灵的精神内容, 唯其如此, 才是正确的、合理的。在《艺术家的难关》中, 邓以蛰提出: “柏拉图说艺术不能超脱自然(谓自然的模仿), 而造乎理想之境; 我们要是细细解析起来, 艺术毕竟为人

[收稿日期] 2011-07-30

[基金项目] 安徽省教育厅人文社科项目(编号: 2010SK282)

[作者简介] 张伟(1979-), 男, 安徽庐江人, 讲师, 研究生, 研究方向: 文艺理论和文艺美学。

生的爱宠的理由,就是因为它有一种特殊的力量,使我们暂时得与自然脱离,达到一种绝对的境界,得一刹那间的心境的圆满。这正是艺术超脱平铺的自然的所在”。^[4]邓以蛰认为,艺术与人发生关系的地方就在于引起人的同情,而艺术招引同情的力量,却不在于它善于逢迎脑府的知识,本能的需要,在于它的鼓励鞭策人类的情感。也可以这样说,艺术就是要和一般人的舒服畅快的感觉相对筑垒的,在邓以蛰看来,只有那种与人类的知识本能永难接近的纯粹的构形艺术,才能达到艺术的绝对境界,才是艺术的顶峰。

正是从建构纯粹的艺术审美自主主义这一基点出发,邓以蛰回归了艺术内部形而上的探讨。在邓以蛰看来,艺术需要冲过本能、人事、知识等所谓自然的关口,进到纯形世界里,才能摆脱柏拉图所谓的艺术是“自然影子的模拟者”的符号。邓以蛰所要斩断的就是艺术自身中所依附的自然的影子,把艺术还原成纯粹的精神世界的反映形态,于是日用器皿、建筑、书法、雕刻、绘画这些强调形式的艺术类型成为邓以蛰建构纯形艺术世界大本营中的主体。邓以蛰的艺术审美自主主义思想的形成除了受到黑格尔、康德等西方美学思想的影响外,新文化运动前后形式主义泛滥以及“为艺术而艺术”运动的渲染也是导致他回归纯粹艺术研究的一个原因。当然,邓以蛰注重纯粹艺术的研究,倡导一种独立的艺术自律,但他并不反对艺术的启蒙主义意义。在某种程度上,邓以蛰甚至把艺术提升到人生理想和人生境界的高度,指出艺术要表现理想的绝对境界,就不应当脱离实际,躲进“象牙塔”,他以文学这种艺术形态为例,指出文学的内容是人生、是历史,诗的内容是人生,历史是人生的写照,诗与历史不能分离。在“五四”前后关于“为人生的艺术”与“为艺术的艺术”的争论中,他明确主张艺术是为人生的。他坚决反对“为艺术而艺术”的观念,指出这种观念把艺术本身孤立起来了,认为艺术有自己的目的和要求,不是为了社会的人生的效用,甚至艺术等同于游戏或者白日梦。当然,邓以蛰没有在“为人生而艺术”的道路上走的更远一些,他对艺术启蒙人性意义的阐发也是出于一种情绪化的只言片语,他所做的事业更多的是对中国传统艺术精神和艺术思想的观照和转换,也正因为这种“书斋型”的研究模式成就了他不同于他人的艺术美学研究思路,使得中国传统艺术精神的现代转换得以可能。

二、史论结合的方法论以及由此建构的书画美学体系

邓以蛰在艺术美学体系建构过程中,对史论结合的艺术研究方法论颇为倡导。在《中国艺术的发展》一文中,邓以蛰对中国传统艺术的发展脉络进行了梳理,他指出:“中国有精辟底美的理论,不像西洋的美学惯是哲学家的哲学系统的美学,离开历史的发展,永远同艺术本身不相关涉,养不成人们的审美能力,所以尽是唯心论的,我们的理论永远是和艺术发展相配合的,画史即画学,绝无一句无的放矢的话。”^[5]邓以蛰认为,中国传统绘画中的艺术理论,如谢赫的六法论特别是他的“气韵生动”的绘画原则,还有沈括的“以大观小”的山水画理论一方面是对当时艺术创作经验的总结,另一方面又引导着绘画艺术的发展,邓以蛰借用毛泽东《实践论》将这种艺术方法论称之为“基于实践的由浅入深的辩证唯物论”。邓以蛰倡导史论结合的艺术方法论,这是黑格尔艺术美学思想对其潜移默化的影响

所致。黑格尔强调经验观点和理念观点的统一,他把辩证发展的道理应用到美学中,替美学建立了一个历史观点。在黑格尔看来,对艺术发展的观照必须联系“一般世界情况”来研究,换句话说就是联系到人与自然以及人与社会的关系,联系到经济、政治、伦理、宗教以及一般文化来研究。黑格尔从来不把文艺中的人物当作孤立的个人看待,总是把他们看作社会历史环境的产品,人物行动的推动力不是什么个人的幻想和癖性,而是每个时代的社会力量。邓以蛰正是在黑格尔艺术方法论的基础上提出了“画史即画学”的方法论体系。在此基础上,邓以蛰构建了他的“体—形—意—理”以及由之相对的“生动—神—意境—气韵生动”的史论结合的书画美学体系。

邓以蛰指出,在中国书画发展史上,商周为形体一致时期,秦汉为形体分化时期,汉至唐初为净形时期,而唐宋元明则为形意交化时期,邓以蛰从“体”这个艺术范畴出发,勾勒出艺术的精神从物质形式中挣脱独立的发展进程。对于“体”,邓以蛰认为“体”是由人所创造的“器用之体”而并不是“天然形体之体”,它所代表的是艺术的萌芽,是与人类生活的关系是密不可分的,因为人的“性灵”赋予了器体以“美观”,因而这些器体就具备了艺术性特征。对于“形”,在邓以蛰看来,艺术是一种净化了的形式,随着艺术的发展,形式美脱离了体的束缚,获得了独立的地位,形从器体物体中脱离后,成为了具有独立个性以及独特发展规律的艺术,并且在多个方面记录、描写了人类的生活。对于“意”,邓以蛰认为这是中国绘画艺术进入成熟时期的标志,准确地说应该是出现在中国山水画开始形成的时期,在邓以蛰看来,只有生动与神合方可形成意境,“意”的艺术是由“体”和“形”的艺术自然发展而来的。艺术发展的最高阶段就是“理”的阶段,“理”是活泼泼的,自在自为的精神,它和“气韵生动”是一个事物的两面,是艺术的最高本体。由此邓以蛰按照艺术史的脉络建构了“体—形—意—理”的艺术发展体系,这是对艺术本体历史演进的一种描述,与此相对的是邓以蛰在此基础上所建构的“生动—神—意境—气韵生动”的感性显现的逻辑描述。“生动”是与“体”相关联的,邓以蛰认为,汉代至唐代的艺术本体是由“体”入于“理”,由平板而入于生动,尤其是汉代绘画更是“生动”这一艺术特征的代名词,邓以蛰指出:“吾人观汉代动物,无分玉琢金铸,石雕土范,彩画金错,其生动之致几于神化,逸荡风流,后世永不能超过也。”^[6]由“生动”向“神”的过渡是自然发展的结果,邓以蛰认为,汉代绘画取生动作为基本特征,那么六朝唐代则取神为绘画的艺术特征,“神能得物之全而去其肤泛,晶结散漫而纳之于周洽。”^[7]“神”是对于“生动”的片面性的克服和扬弃,它是“人物之内性”的集中表现,但“神”仍然是一种过渡形态,艺术的发展经过它要进一步抛弃物质因素的制约,向更加精神的境界迈进。“意境”不是自然之属性,它更多的是属于心的范畴,邓以蛰认为,生动与神合而生意境,描摹意境可包括生动和神,但描摹的方式却迥异于生动和神了,在邓以蛰看来,表现意境之艺术应属于中国的山水画,邓以蛰认为,画家在创作山水画时,“酝酿自然于胸中,先已成一全体,有不得不写之概,故其开山披水,解廓分轮,完全顺乎意境。”^[8]艺术的发展经过了“意境”的阶段,便到达了“理”的阶段。“理”是邓以蛰最为推崇的艺术发展的最高阶段,而“气韵生动”就是这一阶段的表现形态,在邓以蛰看来,“气韵生动”不仅是大夫画与画工画之区别所在,更是画学无上

之原理,无论是创作者还是鉴赏者都无法逃避的准则,邓以蛰对“气韵生动”进行了梳理,他指出,气韵是画事发展的晶点,是艺术发展至高无上之理,“艺术不因与气韵不相容而失其存在,而气韵则超过一切艺术,即形超乎体,神或意出于形,而归乎一‘理’之精微。”^[9]由此,邓以蛰通过对中国绘画艺术的梳理,建构了“体—形—意—理”以及由之相对的“生动—神—意境—气韵生动”的史论结合的书画美学体系。

三、为人生的戏剧艺术

由于历史的原因,与朱光潜和宗白华两位先生留下的丰富著述不同,邓以蛰只留下极为有限的著作,在邓以蛰现存的有限资料中,戏剧艺术是邓以蛰颇为重视的一种艺术形式,他提出了为人生的戏剧理论以及对悲喜剧做了新的理论阐发,对戏剧的发展具有相当深远的理论意义。

邓以蛰认为,在所有艺术形态中,戏剧与人事关系是最为密切的,戏剧必须达到有了一个精神的机体即社会才能创造出来,同时产生戏剧的主动动力还必须要有感情的作用。邓以蛰认为,戏剧与道德说教不同,戏剧对于人的影响是潜移默化的,戏剧是人生的浓缩,戏剧舞台更是人生舞台的折射,戏剧对人生的促进在于陶冶薰化,而不是鞭策教训,在于真实的表现,而不是委曲的引诱,邓以蛰指出:“人生既发达成了一个社会,其间经过因利害冲突的关系,淤结壅塞着无限的污秽邪毒;因执用过久之故,免不得将有温润的内容的美德都磨练成顽厚的胼胝,若要解脱这些害及人类行为本身的成份,用人生之外的戒劝鞭励的方法如教育么?不成!用祛蔽解惑的知识么?是不切题!用引导皈依的宗教么?又莫奈生命不能永久驯服!到底人类行为是人类自有的,还是和盘托出交给他看,看他是羞恼么?悔恨么?惊讶么?疑虑么?刺激么?醒悟么?屈服么?承认么?我们渐渐知道那一件也不是,却是件件都得齐全,然后那座涅槃才建造得起来。因涅槃笼罩的是人生全部,包含的是人生本体;所以人对之如葵之向日,磁针之朝南的一般。因为它们俩本是一体的——尤其戏剧的内容更得点点滴滴是人生了。”^[10]

在提出为人生的戏剧理论的基础上,邓以蛰进一步对喜剧和悲剧进行了阐发。邓以蛰看到了喜剧与悲剧的不同形态,同样是人类感情所使然的。他指出,喜剧家观察社会的态度是冷静的、客观的,不用感情的反应,如同科学家研究无机体的物质一般。喜剧家在创作中通过讽刺破坏的艺术手段,改变现实中人的关系,满足人们的愿望,喜剧中的嘻笑怒骂充分体现了滑稽的美学属性,因而具有独到的艺术

力量。对于悲剧,邓以蛰分析了西方的悲剧和中国的悲剧,尤其指出了西方悲剧里由神到人发生转变的过程,在他看来,希腊悲剧大都描写神话中神的性格,这些性格并不是完美的,这正是导致悲剧形成的原因。邓以蛰把悲剧中的人格区分为四类:一类是视社会上的道德信条为人文的结晶,人伦的支柱,牢不可破,必得遵守的;二类是视礼仪三百威仪三千都与人生无切实的关系,道德习惯更是空泛的,陈死的,所以有一般急进的人格,求个人的意志与理想的实现,激扬奋发,抵死不止;三类是看到人世变幻,一切是非皆以一时的利害为标准,此际于我为利,则虽危及他人在所不惜,社会的评判乃强有力者的评判,久之且奉之为是非的绳墨,圣人不可杀,大盗不止,人生当狗,岂有甚于此者,有这种冷眼热肠,以为社会根本无可救药;四类是对自然界,见山川的奇伟,春秋的代谢,人生于此,诚与蜉蝣为昆季,又觉到自身欲浪情波,心为形役,百年生事如驹过隙。邓以蛰接受了亚里士多德的悲剧理论,认为悲剧的主人翁,性格是不要完美的,多少要带点弱点,其结果必然受得应有的报应。

诚然,由于留下的著作有限,邓以蛰的艺术美学理论还远没有达到充裕完整的程度,但他立足于中国传统艺术的肥沃土壤,在中西方文化交流与碰撞中,从容含玩,探骊得珠,撷得英华,用西方美学之光,烛照中国传统艺术的开辟之举,是极富开创意义的,他所创建的超越功利的审美自主主义以及史论结合的艺术研究方法,还有他独具特色的书画美学体系及戏剧美学思想充实了中国现代美学及艺术理论的宝库,他站在西方哲学美学的潮头,遨游于中国传统艺术的大海,捕捉中国传统艺术精神的脉动,成功地实现了传统艺术精神的现代转换,仅此就已经足够了。

【参考文献】

- [1] 宗白华. 宗白华全集(第一卷)[M]. 合肥:安徽教育出版社, 1994: 25.
- [2] 张伟. 邓以蛰艺术美学思想的西学归宗[J]. 北京工业大学学报(社会科学版), 2010, (4): 42.
- [3] 宗白华. 美学散步[M]. 上海人民出版社, 1981: 1.
- [4] 邓以蛰. 艺术家的难关[A]. 邓以蛰全集[C]. 合肥:安徽教育出版社, 1998: 39.
- [5] 邓以蛰. 中国艺术的发展[A]. 邓以蛰全集[C]. 合肥:安徽教育出版社, 1998: 360.
- [6][7][8][9] 邓以蛰《画理探微》,《邓以蛰全集》[M]. 合肥:安徽教育出版社 1998: 201, 202, 203, 217.
- [10] 邓以蛰. 戏剧与道德的进化[A]. 邓以蛰全集[M]. 合肥:安徽教育出版社 1998: 67.

[责任编辑:王云江]

Interpretation of the traditional artistic spirit: On the modern architecture of Deng Yizhe' art aesthetic thoughts

ZHANG Wei^{1,2}

(1. Department of Chinese Language and Literature, Hefei University, Hefei 230601, China;
2. School of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: Based on the traditional Chinese artistic theories, Deng Yizhe assimilated the Western aesthetic and artistic theories, built the aesthetic autonomy as a starting point, constructed a highly distinctive calligraphy and painting aesthetic system, and gave the new interpretation about the theories of Chinese drama, thus contributing to the pioneering attempts to carry the modern conversion of the Chinese traditional artistic spirit.

Key words: Deng Yizhe; art; aesthetics; drama