

# 中国文艺评论

China Literature  
and  
Art Criticism



中国文学艺术界联合会 / 主管 中国文联文艺评论中心 中国文艺评论家协会 / 主办

5

2021

总第 68 期

# 中国文艺评论

China Literature  
and  
Art Criticism

月刊

2021年第5期  
总第68期

- 中文社会科学引文索引(CSSCI)来源期刊
- RCCSE 中国核心学术期刊(A)
- 复印报刊资料重要转载来源期刊(2020年版)
- 《中国学术期刊影响因子年报》统计源期刊
- 2018中国最美期刊

- 中国知网全文收录
- 维普网全文收录
- 《国家哲学社会科学学术期刊数据库》全文收录
- 中国文艺评论网全文收录

顾问(按姓氏笔画排序)

于平 王丹彦 朱以撒 刘和平  
范迪安 罗怀臻 孟繁华 高建平  
崔凯 蒋述卓 路侃

编委会主任:夏潮

编委会委员(按姓氏笔画排序)

王一川 尹力 尹鸿 叶青  
叶培贵 向云驹 李明泉 李树峰  
汪涌豪 张德祥 茅慧 周海宏  
徐粤春 董耀鹏 傅道彬 傅谨

主 编:徐粤春

副 主 编:袁正领 胡一峰

编辑部

主 任:胡一峰

责任编辑:陶璐 韩宵宵

美术编辑:王朝鹤

新媒体传播:何美

目录英译:张会平

## 目 录

主 管：中国文学艺术界联合会

主 办：中国文联文艺评论中心

中国文艺评论家协会

出版发行：中国文艺评论编辑部

法律顾问：北京唯人律师事务所

出版时间：每月25日

印刷单位：北京博海升彩色印刷有限公司

地 址：北京市朝阳区北沙滩1号院32号楼

邮 编：100083

电 话：010-59759314

邮 箱：zgwplzx@126.com

国内统一连续出版物号：CN 10-1342/J

国际标准连续出版物号：ISSN 2096-0395

定 价：25.00元

非经特别注明，本刊所发文章的著作权归中国文联文艺评论中心和中国文艺评论家协会，作者的署名权和所载文章的数字化著作使用权及本刊稿酬已全部给付。如作者在来稿时没有特别声明，即表示同意授权本刊使用文章的数字化著作权。如需转载，请联系本刊编辑部取得授权。

本刊已许可中国知网以数字化方式复制、汇编、发行、信息网络传播本刊全文。本刊支付的稿酬已包含中国知网著作使用权，所有署名作者向本刊提交文章发表之行为视为同意上述声明。如有异议，请在投稿时说明，本刊将按作者说明处理。

本刊部分插图未找到作者信息，请作者或知情人与我们联系协商安排版权事宜。

本刊为自办发行。如有印刷、装订问题，请联系印刷厂调换，联系电话：15801534897。

### ■ 本刊特稿

- 4... 学习贯彻习近平总书记文艺评论重要论述和指示批示精神 加强改进文联系统新时代文艺评论工作 / 李屹

### ■ 专题策划·“新文艺评论”大家谈

- 14... 新文艺评论的事态、意态与情态 / 黄鸣奋
- 23... 文艺评论形态的香港视角 / 何威
- 29... 数字时代文艺评论的媒介形态、社会治理与传播机制 / 张慧瑜

### ■ 理论探索

- 39... 中华传统节日的文化内涵  
——基于人与自然、他者和自身关系视角的考察 / 张勃

51... 邓以蛰对西方美学的借鉴和再阐释及当代启示  
/ 宋学勤

62... 论“审美现代性”视野下音乐的释义对歧义的  
宽容 / 杜鹃

#### ■ 艺海杂谈

68... 线上播出推动电影发展新浪潮 / 王锋 赵晖

77... 叶问系列电影的结构策略与审美经验 / 刘学华

89... 全媒体时代非物质文化遗产的传播及其学理  
思考 / 甘元 谢春

95... 工艺美术与书法相结合的双重价值  
——论张仃的书法观 / 高文兴

#### ■ 作品评析

101... 以身体极限喻精神超拔  
——评大型当代杂技剧《化·蝶》 / 申霞艳

#### ■ 创作谈

109... 茅威涛：找寻越剧和生命的价值 / 采访人：肖英

#### ■ 名家专访

117... 在实践中开拓中国西方现代音乐的研究之路  
——访音乐学家钟子林 / 采访人：韩江雪

封二... 中国文艺评论家·蒋述卓

封三... 中国文艺评论家协会团体会员巡礼·江西省  
文艺评论家协会

封底... “建党百年与文艺评论”专题研讨会海报

## 邓以蛰对西方美学的 借鉴和再阐释及当代启示

宋学勤

**内容摘要:** 邓以蛰作为中国现代美学转型时期的代表人物,其学术的典型特征在于中西融汇。一方面借鉴了以黑格尔、克罗齐、温克尔曼等为代表的西方美学中的“表现论”“绝对精神”“理想论”,另一方面结合中国传统美学思想中的“心画”“气韵生动”“意境”“境遇”等理论资源予以再阐释,自出机杼,新意迭出。这对纠正当代美学研究中注重文学美学而忽视艺术美学,艺术理论研究中脱离艺术本体,中西美学交流中食洋不化等弊端具有启示意义。

**关键词:** 邓以蛰 西方美学 中国美学 美学史 美学理论

邓以蛰作为中国现代美学转型时期的代表人物,其学术的典型特征在于中西融汇。既有研究成果一般把邓以蛰的美学思想归为三类:表现论、心本论、心物交感论<sup>[1]</sup>。前两者

分别对应西方以克罗齐为代表的“表现”论美学和以黑格尔为代表的“绝对精神”美学,后者则是中西融汇。本文着重梳理邓以蛰对中西美学交汇的贡献,进而探讨邓以蛰对艺术本体的研究以及对当代的启示。

### 一、艺术的本质:以“心”“气”对应“精神”“理念”

在艺术本质问题上,邓以蛰持“心物交感”论。以“心”来理解黑格尔的“精神”,并不新鲜。最早是“严复把精神(Geist)转换成中国哲学范畴的‘心’,从而找到了理解和发展黑格尔哲学的途径”<sup>[2]</sup>。若将邓以蛰的“心”分为“人

[1] 就深度与广度看,近20年关于邓以蛰美学的代表性研究成果有:王有亮:《“现代性”语境中的邓以蛰美学》,北京:中国社会科学出版社,2005年;凤文学:《画史即画学——邓以蛰书画美学及其方法论意义》,《安徽师范大学学报(社会科学版)》2004年第5期;汤拥华:《气韵生动:在邓以蛰与宗白华之间》,《文艺理论研究》2007年第5期;薛雯:《邓以蛰与克罗齐比较论——关于直觉、境遇、历史等概念的说明与运用》,《文艺研究》2008年第11期;朱志荣:《论邓以蛰中西融通的美学研究方法》,《文艺理论研究》2011年第3期;唐善林:《“心本”:邓以蛰美学命名的一种尝试》,《文学评论》2011年第6期;唐善林:《“辩证唯物论”与“辩证创化论”——邓以蛰建国后美术史观探论》,《文艺理论与批评》2013年第3期;唐善林:《“辩证心本论”——邓以蛰美术史观及其文化探源》,《文艺研究》2013年第2期;彭锋:《试论“心赏”作为艺术学概念》,《天津社会科学》2017年第4期;李雷:《从“形意之辨”到“气韵生动”——邓以蛰的美术史观与绘画美学理想》,《西北大学学报(哲学社会科学版)》2019年第4期。

[2] 杨河、邓安庆:《康德黑格尔哲学在中国》,北京:首都师范大学出版社,2011年,第44页。

心”和“道心”<sup>[1]</sup>，看似公允实则不完全，因为邓以蛰的“心”对应“精神”“理念”，指向中国艺术中的意境，意境的哲学基础却不限于“道家”之“道”，还有儒、玄、禅；且意境不限于世界运行总体规律之“道”，还有

一种由有限到无限的超越<sup>[2]</sup>。黑格尔用“绝对精神”把古今的所有现象都看成绝对精神运动的表现，世界就是上帝(神)按照逻辑体系创造出来的，人的主观精神只是世界的第二层面。中国哲学缺乏西方那样的逻辑体系，只有“道”，那么在道成肉身之前最重要的是“心”，所以以“心”来对应“精神”。

### 1. 用“气韵生动”有效对应黑格尔的“精神”“理念”

邓以蛰回答了艺术作品的最高境界在于“心物交感”(即主体与自然物象的本质交合并完美合一)，而自然的本质在于“气”，境界高则“气韵生动”。在黑格尔那里不存在境界的高低，或判断境界高低的标准不在于气韵生动，而在于主观精神、理念能否与客观存在相对应统一。为解决这个中西美学难以对接和有效融合的问题，邓以蛰以“绝对的境界”对应黑格尔的“绝对精神”，并阐释和梳理了

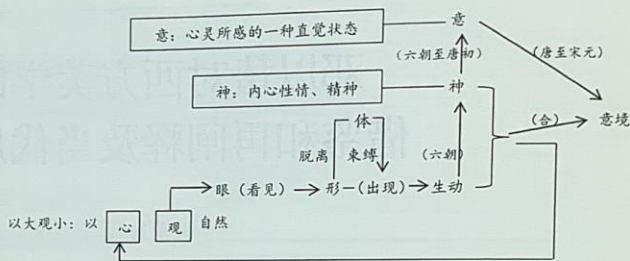


图1 邓以蛰关于意境的发生逻辑和历程

“气”的内涵和脉络。在邓以蛰这里，“气”除了具有道家的泛神论色彩以外，还被与“精神”等同看待。他不断援引董道的“一气运化”，其实就是认为“气”是整个世界最核心、最本质的所在。而在克罗齐看来，用spirit这个词相当于黑格尔用Geist。Spirito英译为spirit，今天一般译作“精神”，朱光潜译为“心灵”，并在注释中说“较高境界指心灵”。因为朱光潜认为：“查spirit原义为‘气’……spirit原与soul(灵魂)同义”。<sup>[3]</sup>梳理词源和翻译路径，既见邓以蛰美学思想的来源，也可窥其借助传统开掘现代美学之路径(见图1)。

### 2. “理念”“理想”等概念的辨析及艺术批评实践

邓以蛰更多使用“理想”而不用“理念”，并以“道心”来阐释“理念”，以主体积淀的修养、经验和对最高境界的追求来阐释“理想”“理想美”。在黑格尔看来，艺术、宗教和哲学是三种阐明他所谓的“绝对精神”的形式。其中，艺术是通过创造统一的、和谐的对象的活动，以感性的或想象的形式展示着

[1] 参见唐善林：“辩证心本论”——邓以蛰美术史观及其文化探源，《文艺研究》2013年第2期，第107-114页。

[2] 参见李昌舒：《意境的哲学基础——从王弼到慧能的美学考察》，北京：社会科学文献出版社，2008年，第2-6页。

[3] 朱光潜：《朱光潜全集》(第七卷)，北京：中华书局，2012年，第28页。

真理。邓以蛰接受了这种思想,他说的“理想国”,就是绝对境界。黑格尔说:“理念就是概念与客观存在的统一”<sup>[1]</sup>。他把真正的美称为美的理念,“美本身应该理解为理念,而且应该理解为一种确定形式的理念,即理想”<sup>[2]</sup>。邓以蛰之所谓“理想”,关键是指艺术家面对自然时创造一个不同于自然的、新的、符合美的理念的世界。黑格尔的“显现”(德语 Scheinen)本意有“照耀、照射、发光、发亮”之意,“显现”意味着“揭示”,“艺术被认为是运用这一幻象来揭示真理”<sup>[3]</sup>。邓以蛰深知中国没有“揭示”真理或“显现”理念而有“目击道存”的传统,所以以“人心”的感性体验为基础,最终导向“道心”的境界。

邓以蛰借鉴了这些概念并运用在艺术批评实践中,尤其是运用中国美学中的意境对“理想”和“理想美”予以再阐释,不仅将西方美学转化为中国现代美学资源,而且成为重要的艺术评价标准。比如在评价林风眠的画时,他认为好的艺术家应具备“感觉强,艺法精”的能力,而最重要的还是“理想”<sup>[4]</sup>。温克尔曼说后世研究希腊艺术的人,不只是发现最美的人体,还发现“仅只勾勒在理

性(Verstande)中的各种形象(Bilder)所制作的人体的某种理想美(gewisse idealische Schönheiten der Natur)”<sup>[5]</sup>。所不同的是,温克尔曼将自然与创造的完美结合所达到的“完善的美”作为最高的审美理想;黑格尔却认为艺术是表现理想的,最高的理想就是实现“绝对的精神(理念)”。此时“理想”实际已接近“典型”之意。邓以蛰正好运用了这一美学思想。他在评价林风眠的画时说:“哲学家与艺术家所用的体裁,虽都是外界的自然中所包含的现象,但把它造成一个知识、一篇文、一幅画,那就已经脱离了自然,自身成就了一个整东西,永远可以独立存在,理想的实现,是如此的。所以艺术贵创格,就是这个缘故”<sup>[6]</sup>。

一方面,邓以蛰在借鉴和转化这些概念时缺乏深入辨析,存在模糊混杂之处,其分析也大多停留在较浅的层次。另一方面,他也做了变通,比如黑格尔认为理想的艺术表现在神话时代,温克尔曼认为是古希腊古罗马时代,邓以蛰则把理想的艺术界定为“理”(气韵生动),并认为其代表是宋元时期的山水画(见下页表1)。

## 二、“理性美”与艺术史的结合:推崇温克尔曼式的“理想”的古典艺术

理想主义与古典主义相结合的方式,在

[1] [德]黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第137页。

[2] [德]黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第135页。

[3] [英]斯蒂芬·霍尔盖特:《黑格尔导论:自由、真理与历史》,丁三东译,北京:商务印书馆,2013年,第337页。

[4] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第91页。

[5] [德]约翰·亚奥希姆·温克尔曼:《希腊美术模仿论》,潘梓译·笺注,北京:中国社会科学出版社,2014年版,第18页。

[6] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第91页。

邓以蛰		黑格尔和温克尔曼			
汉语	邓以蛰借鉴和再阐释后的含义	英语	德语	黑格尔的本意	温克尔曼的本意
(精神)	人的思想、精神或内心情绪、感受	Spirit	Geist	灵魂,人的意识、经验	
(理念)	一种绝对的境界	idea	idee	是美的内核和本质,是抽象概念(哲学的真)与具体实在(艺术美的存在形式)的统一	
(理想)	理想成为“理想美”,是主体对客体完美统一之后在意境中呈现的最高境界,实现了有限到无限的超越(代表:宋元时期山水画)	ideal	ideel	艺术的理想就是在历史过程中发展成为它的真实本质,即美的理想(代表:神话时代)	高贵的单纯,静穆的伟大(代表:古希腊古罗马雕塑)

表1 邓以蛰的美学名词与黑格尔的对比

18世纪的德国美学和法国美学中占据主流地位,代表人物是夏尔·巴托和温克尔曼。而且“理想”与“模仿”的对峙,开启了西方艺术哲学的另一个系统,为后来的写实主义艺术奠定了理论基础<sup>[1]</sup>。邓以蛰对西方(尤其是古希腊)文学和艺术极力推崇的原因,除了其对西方的浪漫化想象,更重要的是他受到温克尔曼的影响。比如,温克尔曼说:“在希腊,人们从青年时代起就享受欢乐和愉快,富裕安宁的生活从未使心情的自由受到阻碍,优美的素质以结晶的形式出现,从而给艺术家以莫大的教益。”<sup>[2]</sup>邓以蛰不仅在早年十分推崇古希腊的戏剧、雕刻,而且终其一生在艺术的本质问题上,都一直用“理想”(英文ideal)一词<sup>[3]</sup>,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”<sup>[4]</sup>,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。邓以蛰认为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,一切使观者称心惬意”;三是“由理想变为空想,它的表现必近乎于夸诞驳杂,唤不起观者诚意的领略”。<sup>[5]</sup>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,是最高境界。温克尔曼以希腊雕塑为例说:“理想只能被理解为整个形象的最高可能的美,这种美在自然界中很难像在某些雕像中那样高度地存在”<sup>[6]</sup>。在这里,二人都认同艺术中的理想的美是对自然的高度提炼、抽取或选择之后的集中呈现。

[1] 对法国“理想主义”的论述,参见张颖:《“理想”之变:19世纪法国美学中的摹仿问题》,《首都师范大学学报(社会科学版)》2020年第1期,第73页。此文没有论及“理想”在后期具有的典型、典范、摹本之意。

[2] [德]温克尔曼:《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》,《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社,2001年,第6页。

[3] 参见Winckelmann:《The History of Ancient Art: Among The Greeks》,Translated by G. Henry Lodge, London: John Chapman, 1850, p.52.有时,ideal又译为“典范”或“完美的”。

[4] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第91页。

[5] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第95-96页。

[6] Winckelmann:《The History of Ancient Art: Among The Greeks》,Translated by G. Henry Lodge, London: John Chapman, 1850, p.52.



所以在这个意义上,其实邓以蛰所说的理想有三层意思:一为最高最好的艺术追求及其精神;二为一种集中的、高度提炼的美的存在;三为一种被艺术认可和接受的范式、模范或摹本。但温克尔曼特别强调的是这种审美理想是基于身体的<sup>[1]</sup>,后期的邓以蛰逐渐把“理想”转为“理想之美”的含义和用法,转而捻出“意境”一词,摒弃了其“典型”的阐释路径,从中国美学中找到“绝对的境界”予以对应。

### 三、艺术史观:历史源于“境遇”而存于“精神”

西方美学和艺术有坚强的历史理论支撑,中国历史理论里更多的是王道和政治史观,艺术之道和艺术史观是长期缺席的。在实现中国美学的现代转型之路上,宗白华受到康德和叔本华的影响,建立了“生命”的艺术史观,滕固也主张生命为本,反对逻辑和概念。贡布里希说黑格尔是艺术史的创始人,高名驹说黑格尔的艺术史逻辑是理念,“启蒙思想开启了观念艺术史,黑格尔是真正意义上的观念艺术史的第一人”<sup>[2]</sup>。邓以蛰明白,无论是再现(摹仿)还是表现的艺术,都基于西方哲学中主体的意识(精神)与客体的物质

世界的绝对对应这一哲学起点,所以研究艺术史就是去还原已经被精神化了的“物”(艺术品)的历史过程。但以黑格尔这种绝对的主客体的对应和统一来阐释普遍受到老庄哲学、禅宗思想影响的中国艺术史,则显得机械生硬。克罗齐为区别诗歌和音乐而创立“境遇”,作为对理念的艺术史的补充。邓以蛰受其启发<sup>[3]</sup>,以“境遇”(即人的生活经验)为灵感源泉进而突破世俗障碍直达精神。

#### 1. 以“画史即画学”来阐释“主体精神与客体物象的绝对对应与统一”

黑格尔认为美和艺术可以成为科学研究的方式,进而成为一门学问,主要有三个出发点或三个基础:一是历史经验(艺术史),二是美的哲学(理念),三是经验观点和理念观点的统一。但邓以蛰与黑格尔又有所不同,最大的区别在于邓以蛰提出“画史即画学”,而相对于黑格尔的三个构成因素,邓以蛰显然只有第一个“历史经验”,即艺术史(画史)。邓以蛰明白,在中国美学史中缺乏思辨的、纯理念的美学思想,中国古代的美学思想大都融人在艺术实践中,并未形成系统的、充满着哲理思辨的理论体系。所以“画史”(以绘画为代表的艺术实践的历史经验)和“画学”(把绘画实践及其经验的总结上升为理论形态的学问),二者在很大程度上是可以相等的,或者绝大部分是相似的。

[1] 比如西方有学者就认为,在温克尔曼的理论中,“希腊的理想应该是完整的和以它为中心的,它的和谐的泰然的身体是同样构成的理想主体性的典范。”参见:Alex Potts: *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London: Yale University Press, 1994, p. 145.

[2] 高名驹:《西方艺术史观念》,北京:北京大学出版社,2016年,第110页。

[3] 有学者认为,邓以蛰的“境遇”是对克罗齐的“历史是活的、具体的、具有人性的”观点的一种独特运用。参见薛雯:《邓以蛰与克罗齐比较论——关于直觉、境遇、历史等概念的说明与运用》,《文艺研究》2008年第11期,第48页。

艺术史就是绝对理念被感性化为美的形式的历史,这是黑格爾的核心艺术史观。学者们普遍认为邓以蛰的“体—形—意—理”四个阶段和“生动—神—意境—气韵生动”的划分就是受到黑格爾“象征型—古典型—浪漫型”三阶段理论的影响,甚至是黑格爾三阶段理论的中国翻版。但这一判断忽略了邓以蛰当时(1920-1930年)推崇新文艺,进行艺术理论和艺术史知识普及的这一努力。他摒弃了黑格爾理论中最高“神性”,掏出“绝对的境界”一词,能很好地从形式的层面、形而下的角度去阐释西方所没有的艺术(书法),而不至于凌空蹈虚。比如,书法艺术中的精神就可以用形式表现出来:点画的沉实、结体的宽博、章法的韵味等。但“画史即画学”只是一种对“主体精神与客体物象的绝对对应与统一”的机械模仿,而且不能完全概括中国艺术发展的全部史实。

## 2. 以“体—形—意—理”和“意境”之高低来阐释“进步”

在这种机械的历史观中,邓以蛰和黑格爾都“持有不断进化的艺术史观,不同的是邓以蛰没有让艺术终结于哲学之中”<sup>[1]</sup>。比如,邓以蛰把中国书法的各种书体演变发展历程简单地对应于意境高低的做法,失之于简略也不尽符合书法发展史实,而且以“进化”的观点来看待艺术的发展,是典型的社会达尔文主义思想。克罗齐借鉴黑格爾又有所变化,他认为我们对人类历史的每一个叙述,都是以“进

步”这个概念为基础的。但是“进步”不应指那个想象的“进步律”(the law of progress);人们假想有“进步律”以不可抵御的力量,在引导着一代又一代的人类,按照我们先猜测到而后再才能理解到的天意安排的计划,朝着一个未知的命运走。克罗齐指出进步律不同于进化律(the law of evolution),艺术史中的进步不是一条单线,因为艺术是直觉,直觉是个别性的,不会重复地按一条单线演出。“克罗齐用历史的具体性与个人性解决了历史与诗之间的关联”<sup>[2]</sup>,也表明推动历史和艺术往前发展的动力是想象、直觉。同样是借鉴黑格爾,克罗齐在对历史的认识上无疑比邓以蛰深刻得多。邓以蛰的“体—形—意—理”四阶段理论很难不被人诘问:难道“理”就一定比“体”更进步、更高级吗?人类在审美方面是无所谓进步或进化的。不过“审美的进步”往往并不指两词联在一起所真正指的东西,而是指我们的历史的知识永远在增加积累,使我们对一切时代一切民族的艺术都能同情,或是像人们常说的,使我们的趣味更普遍。<sup>[3]</sup>邓以蛰也意识到此问题,因此只能说他有机械的进化论艺术史观的嫌疑。

## 3. 以“境遇”破解历史的具体化和个人化的问题

邓以蛰用“境遇”来解决历史与诗(艺术)

[1] 彭锋:《邓以蛰论画理》,《艺术百家》2017年第2期,第137页。

[2] 薛雯:《邓以蛰与克罗齐比较论——关于直觉、境遇、历史等概念的说明与运用》,《文艺研究》2008年第11期,第48页。

[3] 参见邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第149页。

之间的联系,连接了历史的具体化与个人化的问题。同时,境遇包含着想象,甚至就是想象的另一个表达——不过一般来说境遇是“感情参和着知识的一种情景”。他在《诗与历史》中详细地阐述了诗与历史的异同及内在关系,认为从艺术发展来看,诗与历史的内容相同,都是指“人类自身的事迹”,只是后来诗(艺术)的内容变为“人的情感”,再往后,“表现这种纯粹感情最妥当的工具只有音乐和绘画”<sup>[1]</sup>。而历史和诗最开始都是源于境遇,境遇又分为“有事实上的信实”和“无事实上的信实”,后来前者变成历史,后者成为诗。可见他在借鉴克罗齐的历史思想时,融入了黑格尔的艺术发展理论,比如把人的情感抽出来分析历史和诗的演变,有点类似于黑格尔按照“理念(精神)一形式”的发展变化来区分艺术发展阶段。

与黑格尔的“绝对精神”相似,克罗齐强调“精神本身就是历史”。邓以蛰几乎是融汇了二人的思想,直接提出“历史须在人生的精神里面生存着,不是生存在与人生漠不相关的书籍或人生以外的东西上面”<sup>[2]</sup>。有所不同的是,邓以蛰更进一步强调,普通的历史研究只强调物质方面,把历史当成一种无机体的物质来加以研究,最后变成考古学、社会学。邓以蛰是想强调真正的历史应该是具备活力的、可以复活的一种精神形态,所以他说:“境遇是精神的”,诗与历史不能分离。

[1] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第48页。

[2] 同上,第56页。

#### 四、以“心画”阐释“表现”:缺乏深层的心理机制分析

邓以蛰强调“心画即表现”,但心声、心画是如何产生的?其内在的心理机制是什么?邓以蛰与克罗齐一样,都没有将“美”与艺术创作者的直觉之间的关系讲清楚。但邓以蛰对克罗齐理论再阐释的意义在于,一方面邓以蛰将气的生动作为表现的结果,性灵作为表现的对象,弥补了克罗齐表现理论无法落实到具体的艺术创作中的缺憾;另一方面借助于“表现”把“自由”“艺术发展”等观念纳入到艺术评价标准里,既具有理论创新意义又契合中国艺术实际。

##### 1. “表现”只是阐释心(意)目(形)对立统一的中介和过程

在克罗齐那里,美学是一门“表现的科学”,并建立了一个“直觉—情感—表现”的理论系统。情感来源于心灵,他特别重视心灵的作用。邓以蛰牢牢把握这一点,从“言为心声,书为心画”出发予以再阐释,认为艺术不是对自然世界的再现,而是对心灵的、精神的表现,是出于“一蹙之感动”,是一种“由内而外的主观活动”<sup>[3]</sup>。心灵的意志要实现它自己,实现它的真正的自我,即含在经验的有限心灵之中的普遍性。这种要实现真自我的意志便是“绝对自由”<sup>[4]</sup>。绝对自由是什么呢?朱光潜认为就是Absolute freedom,自由与必然性(Necessity)

[3] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第199页。

[4] 参见[意]克罗齐:《美学原理·美学纲要》,朱光潜译,北京:外国文学出版社,1983年,第70页。

对立,犹如心灵与自然对立。心灵实现它的真自我,不受自然的必然性所限制,于是得到“绝对的自由”<sup>[1]</sup>。这一点邓以蛰已有论述:“暂时与自然脱离,达到一种绝对的境界,得一刹那间的心境的圆满”。因此艺术贵在创造,且是一种超越本能欲望(自然的关卡)、脑髓知识和追求内心绝对境界、实现理想的审美活动。

对比克罗齐,邓以蛰试图建立“直觉—性灵(气韵)—表现”的理论系统。区别在于二者分析的主要艺术类别不同,前者为诗歌,后者为中国书画;前者是在抽象地论述,后者是在中国书法和绘画创作及其理论中具体地分析。但除“心画”外,中国传统美学中的“兴”“童心说”、汤显祖的“情”等理论资源也与克罗齐的“表现论”相近或相似。张法就把西方的“直觉”与中国的“兴”当成一对比较范畴的美学概念加以研究。<sup>[2]</sup>为什么邓以蛰唯独从“心画”出发予以再阐释呢?根本原因在于邓以蛰持一种“非功利”的审美观,始终坚持内心的精神(理念)是艺术得以发生的源头。所以借鉴克罗齐的“表现”只是一个阐释的中介和过程,最终又回到了“心”(意)与“目”(形)、主观精神与客观物象的对立统一里。

## 2. “表现”的自由度是评价艺术的精神含量、发展阶段的重要标准

艺术越往前发展,其内在精神就越多越

丰富,外在形式和物质就越少、越不重要。同时,表现是由内而外的,发自心灵的情感(精神)表达。所以“纯粹美术者完全出诸性灵之自由表现之美术也,若书画属之矣”<sup>[3]</sup>。在邓以蛰这里,以内心表现为评价艺术的标准,提高书法的地位,贬低绘画的地位;南宗是心画,地位高;北宗是目画,地位就低。克罗齐也说过类似的话:“艺术作品(审美的作品)都是‘内在的’,所谓‘外在的’就不是艺术作品。”<sup>[4]</sup>两相对比,其源头还是可以回到黑格尔那里,这时美学就成为一种研究人的内心情感表达的学问,进而可以说是一种精神哲学。

邓以蛰对克罗齐表现论予以再阐释的内在理路是:艺术家抛开世俗羁绊→展露内在的精神(情愫、涵养)→形成性灵(纯我、真如)→外在表现、物化→形成书画中的意境。对观众来说,对艺术作品展开欣赏的过程,就是顺着这一理路反向溯回的“心赏”。但邓以蛰要解决的问题颇多,他那些诸如“愉快即了解,了解即愉快的才是感情的心赏”的观点,既有循环论证的缺陷,又缺乏实证,还容易让人质疑是对克罗齐“直觉即表现,表现即艺术”的翻版。他仅仅停留于对“表现”的论述,并未指出“表现”在人的心灵世界的具体方式和心理机制。

[1] [意]克罗齐:《美学原理·美学纲要》,朱光潜译,北京:外国文学出版社,1983年,第179页。

[2] 参见张法:《中西美学与文化精神》,北京:中国人民大学出版社,2010年,第188-190页。

[3] 邓以蛰:《邓以蛰全集》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第160页。

[4] [意]克罗齐:《美学原理·美学纲要》,朱光潜译,北京:外国文学出版社,1983年,第60页。

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)
艺术宗旨	(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)		唐宋元明(形意文化时期)	
动力核心	体→形→意→理:动力核心在于“生命”或“生命之摹写”			

表2 邓以蛰用“体—形—意—理”四阶段理论来阐释中国艺术史

### 五、邓以蛰吸收转换西方美学资源的当代启示

邓以蛰作为中国现代美学转型的代表人物之一,其美学思想的典型特征是立足中国传统美学资源,对西方美学的借鉴和再阐释,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(见表2)。避免了那种挪移西方美学名词概念而枉顾中国艺术发展实际、对西方美学照抄照搬的缺陷,这些都为当代学术研究留下诸多有益启示。

第一,邓以蛰以一种从中国美学内部寻找现代美学转型的路径,将视角从以西方艺术为改革中国艺术的资源,转变为从中国艺术内部寻找改革或现代转型的资源,即今天学者们所谓的“中国式现代化”或“传统内生

转向”<sup>[1]</sup>。这在新文化、五四运动时期盲目的西化和极力贬斥中国美学传统的语境里殊为难得。邓以蛰已经自觉地开始探索如何从中国传统美学资源中寻找中国现代美学的转型之路。虽然,我们说从王国维、梁启超等人起就已经开始了美学的现代转型,但邓以蛰的特点有三:一是始终坚持从中国美学出发去分析和解决问题;二是始终不放弃从传统美学资源中寻找突破口;三是他借鉴西方美学资源的深度虽不够,但面较为广,在现代美学所具有的非理性、诉诸内心、反对模仿(再现)现

[1] “传统内生倾向转型”是学者近年来的提法。参见林木:《中国整个文明都得为西方文明背书?——从现代转型观念看艺术史观影响》,《美术》2020年第5期,第32页。

实和自然、形式论、超功利、艺术的自律自主、美学学科的独立等关键的特点上都有涉及。

第二,邓以蛰寻找“(绝对)精神”与“意”、“直觉”与“性灵”的中西美学资源阐释和对应的路径,不断强调基于对古典艺术“理想美”的颂扬,这不仅吻合1910至1930年代改造国民性、提倡美育、推崇美术、主张文艺救国等思潮和社会语境,实际也是想表明中国的艺术也可以像西方一样能从众多文化门类中独立出来,自成体系,获得自律和自主的地位<sup>[1]</sup>。比如,在民国时期把书法纳入到艺术范畴引起诸多争论,邓以蛰则以中国的“心画”与克罗齐的表现论相结合,论述书法何以具有审美特征和艺术价值,最终认为书法是中国的一个独特艺术门类。因为在邓以蛰的本体论和历史观里,其实经历了一个隐藏着艺术观念发展线索,即从“工具本体”到“情本体”,这为后来的艺术史研究和美术教育乃至美育和美术的独立发展都播下了种子,影响深远。

第三,邓以蛰对西方美学的借鉴和再阐释方式,总体上不是流行的那种感悟式、个人体验式的解读,但其对西方美学的借鉴不够全面,以一两个西方美学家的核心概念或论点出发而联系到熟悉的、或古已有之的中国美学思想,并没有进入西方美学的某一个美学体系或某一个美学家的思想系统。同时期

的宗白华更倾向于“散步”式的领悟和心得,颇有道家风范,但其缺点也明显,即难以基于借鉴西方理论而建立针对中国美学实际情况的理论体系,很难对西方美学进行系统和全面的研究。从这个意义上讲,邓以蛰的借鉴和再阐释实际上是不彻底不深入的,其研究成果更多体现的是中国美学而非西方美学。这启示我们研究时心态要更为平和,视角更平,甚至重新找到西方现代美学之路外的另一条中国式的现代美学之路。

第四,近年的美学、文艺理论和艺术理论研究及学科设置,逐渐出现三种不良的现象:一是“艺术学理论研究偏离艺术本体的现象”<sup>[2]</sup>,运用了各种思潮、理论和方法去阐释艺术却始终没有触及艺术的根本问题;二是特别强调艺术的媒介、材质、形式和技法,对谈论艺术的社会历史状况和相关的美学理论、艺术思潮的做法均嗤之为“门外汉”;三是自从艺术学升格为一级学科门类后,艺术学内部分类更细,艺术学与文艺学、文学理论、美学、哲学、历史学等学科的逻辑关系和身份定位没有被梳理清楚,尤其是艺术学下属的“艺术学理论”被美学、文学和哲学界的学者质疑其学术地位和身份,进而导致一些高校在设置专业时既有文艺学,又有美学、艺术学理论,界限不清,交叉重叠,甚至依旧是沿用以前的文学学科设置,用文学的语言思维来代替艺术学科本应有

[1] 有意思的是,邓以蛰在清华大学哲学系任教时的学生王逊,其时学习美学(1933-1938年),后来研究艺术史,1957年主持创建了中央美术学院美术史系,成为中国现代高等美术史教育的开拓者和奠基人。

[2] 夏燕靖:《重回艺术本体:当下中国艺术学理论研究面临的一项关键性论题》,《艺术百家》2019年第1期,第37页。

的视觉思维、听觉思维乃至视听综合思维。虽然民国时期分科不细致,邓以蛰也长期供职于哲学系,只短时间内在北平国立艺术专科学校兼职上课,但他一方面提倡美学的独立,为北京大学的美学学科建设作出了杰出贡献,而且始终把握艺术的本质问题;另一方面他并没有把美学和艺术理论、艺术史当成哲学、历史学、社会学等学科的附庸;同时也不是仅仅从艺术的形式、技法、媒介等方面去研究艺术而忽略了从哲学、美学、文学等科进行知识建构,或忽略了从更为广阔的社会历史层面分析问题。在艺术门类上,邓以蛰涉猎广阔而又有着重点,研究或谈论过戏剧、书法、绘画、雕塑(雕刻)、音乐等门类,并结合自己的家世优势,选择以书法和绘画为主要研究对象,始终在基本的艺术规律和艺术特征上去谈艺术,不泛泛而谈。如果今天的“艺术学理论”的定位是“将各种艺术现象视为一个整体,侧重从宏观角度进行研究,通过各门类艺术之间的关联性,揭示艺术的性质、特征及其普遍规律”<sup>[1]</sup>,那么邓以蛰的研究正好符合这一设想和定位。其在理论研究和创作实践、鉴赏实践上,既注重理论分析,又从事书法创作和古书画鉴定与收藏,理论与实践互为补充;在学科划分上虽为美学学科建设作出贡献却并不挟以自重,以美学的根本问题和基本方法为主进行研究,从艺术的本体出发,融合历史、文学、哲学等诸多学科知识。这些对我们解决今天存在的学科壁垒、空

谈理论、门户之见,甚至不同专业和相近专业之间的文人相轻等问题,都具有重要启示。

当然,邓以蛰对西方美学的借鉴和再阐释,也有机械、刻板、简单的模仿之弊,但最重要的是其带来许多新的方法、视角和理论探索的路径。一方面,如果忽视了邓以蛰在艺术、美学领域的成就和贡献,自然也就总是批评说邓以蛰美学思想“无新意”“深度不够”等。相比朱光潜、宗白华等人,邓以蛰“形而下”的艺术美学确实美学本体论上深度不够,但如果没有艺术、美学齐头并进的发展,则美学与它的研究对象(艺术)就会脱节,美学家不了解艺术而只会本体论的建构,就会沦为书斋里的“空头美学家”。所以在中国现代美学史上,邓以蛰实际是填补了艺术美学或艺术理论中较为“形而下”的空白。另一方面,西方美学思想与中国美学思想的融会日益加深,当今美学理论、美学思想或艺术理论在引介和传播西方美学之时制造了更多的名词概念,而忽视了中国文化语境和中国艺术实践,实际上只有引入、借鉴,没有再阐释,没有更好地进行中西美学融会,自然也谈不上建立自己的思想体系。所以,重溯邓以蛰对西方美学的借鉴和再阐释,对后学有启示意义。

\*本文系2016年度教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“北大美学传统与中华美学精神”(项目批准号:16JJD720001)的阶段性成果。

作者单位:四川师范大学文学院

(责任编辑:韩宵宵)

[1] 仲呈祥:《还原艺术学理论学科的设置初衷》,《艺术教育》2020年第3期,第6页。


“建党百年与文艺评论”专题研讨会海报



专题研讨会

# 建党百年 与文艺评论

指导单位：中国文学艺术界联合会  
主办单位：中国文艺评论家协会、中国文联文艺评论中心

 CHINA LITERATURE  
AND ART FOUNDATION  
中国文学艺术基金会 资助项目  
中国文学艺术发展专项基金

国际标准连续出版物号：ISSN 2096-0395  
国内统一连续出版物号：CN 10-1342/J



中国文艺评论网  
www.zgwypl.com



微信二维码

ISSN 2096-0395



9 772096 039219

定价：25.00 元