

比较艺术学的先行者： 伍蠡甫关于中西艺术的形式美观念研究

汤胜天

(华东师范大学艺术学院,上海 200062)

[摘要] 比较艺术学是比较文学的重要组成部分,复旦大学美学教授伍蠡甫先生早在20世纪中期就开始探索中西比较艺术学并进行了研究与创作的双重实践。他指出西方艺术形式美经历了从理式中心向形式本体的进化过程。而中国艺术特别是绘画中的形式美则崇天人合一。西方形式美从内容与形式的冲突中得到升华,在现代艺术中形式美的独立性尤其突出。而中国艺术美则追求内容与形式的统一,“内得心源”与“外师造化”的艺术实践方式的统一。

[关键词] 比较艺术学;伍蠡甫;艺术形式美

[中图分类号] J0-03

[文献标识码] A

[文章编号] 1671-6973(2015)01-0100-05

一、中国画与西方画的形式比较

伍蠡甫(1900年9月—1992年10月)笔名“敬庵”,广东新会麦园乡人(现属广东省江门市外海镇麦园村),我国著名的翻译家、美术理论家、西方文论专家、国画家,一生著述写作、国画创作、教书育人,与其父伍光建被称为“中国译坛双子星”。伍蠡甫自幼在父亲伍光建的悉心教导下长大。可能受其父亲影响之故,年轻的伍蠡甫对外国文学和文化情有独钟,并积极投身于翻译与出版事业中。1929年伍蠡甫与孙寒冰等人一起创办了黎明书局,1930年至1935年他为黎明书局主编了一套“英汉对照西洋文学名著译丛”,其中收录了他翻译的卢梭的《新哀绿绮思》(今译《新爱洛伊斯》)和歌德的《威廉的修业年代》著作等。1931年伍蠡甫又和孙寒冰选编了《西洋文学鉴赏》和《西洋文学名著选》等书目,1933年和1934年世界书局出版了伍蠡甫与徐宗铎联合翻译的美国海士(C·J Hyaes)和蒙(P H Moon)合编的中学教科书《上古世界史》和《中古世界史》。1934年伍蠡甫为上海新生命书局编译了歌德的《浮士德》,1935年9月商务印书馆出版了伍蠡甫选译的柏格曼等著的《瑞典短篇小说集》;1936年该出版社又出版了他选译的泰戈尔等著的《印度短

篇小说集》;1937年,商务印书馆的“万有文库”第1集收录有他翻译的欧亨利短篇小说《四百万》,1937年他与曹允怀合译并出版了俄罗斯大文豪高尔基的作品《苏联文学诸问题》和《文化与文明》等著作;1943年,他据英译本转译了高尔基著的《文化与人民》;解放后除了1956年新文艺出版社出版的《哈代短篇小说集》外,再没有出版过单行本的译著。不过先后主编了《西方文论选》(上册,上海文艺出版社,1963;下册,人民文学出版社,1964年),撰写《欧洲文论简史》等等。文革结束后,伍蠡甫又陆续主编了《现代西方文论》(1983年由上海译文出版社出版)等著作。

在伍蠡甫艺术生涯中一件大事是,他曾拜近代国画大师黄宾虹为师学习山水画创作。此外,伍蠡甫在艺术创作上追随李成、董源诸家,师承董其昌、石涛、“四王”,取诸家之长,在其人生晚年形成了独特的艺术风格。在复旦大学读书期间,伍蠡甫做过复旦大学年刊的美术编辑,毕业后又到北京故宫博物院研究历代名画真迹。海外留学期间,参观了欧洲的一些著名博物馆,观摩了大量西方各时期名画;他接触到了英国著名形式批评家罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔等人的艺术形式主义批评著作,并且该派的艺术批评思想对他的艺术理论及其思想产生了深远影响。伍蠡甫于1937年在中国驻英国大

[收稿日期] 2014-11-28

[作者简介] 汤胜天(1958—),男,上海人,教授,博导;当代著名海派画家,上海美术家协会会员,艺术品鉴定专家。

使馆举办个人画展,还曾应邀在英国皇家学会及牛津大学做了“中国各派绘画”的讲演。回国后,多次在陪都重庆、成都等地举办个人画展。1941年,伍蠡甫出任教育部美术委员会委员,1943年他受马衡院长之邀任北平故宫博物院顾问。1948年在广州举办个展。1983年春,伍第一次在国家画院举办个人画展,这也是他新中国诞生后的第一次个展,同时也是生前最后一个人画展。

伍蠡甫在中国传统画论研究方面一直没有间断,曾出版了《谈艺录》(1947年,商务印书馆)、《中国画论研究》(1984年,北京大学出版社)、《伍蠡甫艺术美学文集》(1985年,复旦大学出版社),主编《山水与美学》(1985年,上海文艺出版社)等艺术理论著作,系统地研究了中国画论,很多研究成果在当时产生了较大影响,也奠定了他在画论研究方面的地位。文革结束后,伍蠡甫除了整理出版其学术成果之外,将大部分时间用于山水画创作上了,并且在山水画的创作题材及其创作手法两个方面进行了探索 and 实验,这对于中国传统水墨艺术的现代化转型具有重要意义。

伍蠡甫从比较艺术学角度对中西艺术学的形式论做过系统的研究,这种研究基于艺术美学的基础上,深入研究了艺术作品的形式与思想之间的关联,艺术形式独立价值与中西艺术形式理论观念的差异与同一等重要理论问题。他曾撰写了《略论西方艺术和中国艺术的形式美》、《艺术形式美与西方唯美派批评》、《关于形式美的一些问题》、《再论形式美》以及《西方唯美主义的艺术批评》等论文。其中他在论文《略论西方艺术和中国艺术的形式美》的前半部分,概述了西方形式主义与形式美的发展历程,从德谟克利特关于批评艺术的内容与形式的不统一开始;柏拉图提出了形式美的问题,认为直线和圆所构成的形体美并不具有事物的相对性,“而是按照它们的本质就永远是绝对美的。”柏拉图将理式作为其整个哲学的核心,理式即是美,也就是说只要艺术中显示了理式,那么艺术品就是美的,因此探讨艺术作品的理式的形式美则成了艺术家奋斗的目标。其弟子亚里士多德提出了“形式因”;贺拉斯提出了“内容由形式决定”的观点;尼奥托勒密提出了“内容、形式、诗人的三重分法”;中世纪普罗提诺、托马斯·阿奎那等新柏拉图主义者认为,美的条件有三:完整性或完备性、适当匀称和调和、光辉和色彩;文艺复兴时期,但丁、达·芬奇、蒙田等人也对形式问题进行过论述,他们认为形式在于人的妙用,是人工的产物,关于艺术形式美的

问题开始摆脱宗教神学的桎梏,而为表达人的思想感情服务了。^[1] 17世纪以后,西方批评家注重对形式美的欣赏,进而将艺术形象以及形式之美与事物(自然)形象的进行区别。在论文《艺术形式美与西方唯美派批评》中,引用大哲学康德关于形式美的论述,他在《判断力批判》中,提出了“无功利”和“无目的与合目的性”的审美观,认为是不掺杂厉害计较的形式,即美在形式。狂飙突进时期的大文豪歌德于1788年评论卡尔·莫里斯的一文中就认为“在各门艺术中,美的呈现同作品可以引起的善或恶,是毫无关系的;美的呈现完全为了自身,为了美。”到了20世纪,美国哲学家苏珊·朗格提出了感情与形式的问题。现代西方文艺批评也还有结合内容谈形式的。像克罗齐就说:“这一事实是永远被承认的;内容因形式而组成,形式由内容来充实;感觉是具有形象的感觉,形象是能被感觉的形象。”^{[2]96} 在论文《艺术形式美与西方唯美派批评》中,伍蠡甫又对19世纪末法、英两国的唯美派批评进行了分析研究,站在无产者立场上,对戈狄埃、波德莱尔、裴特、王尔德等唯美艺术代表人物的观点进行了系统的介绍。他们主张艺术的目的在于丰富艺术的形式美,并分析艺术具有的效能。在具体的论述过程中,伍蠡甫先生还提到了夏夫兹博里学派的代表人克莱夫·贝尔的“有意味的形式”的观点,以及罗杰·弗莱的“艺术的纯粹化”问题以及以康定斯基为代表的俄罗斯形式主义论的观点,等等。中国画论的形式论是他所关注的重点之一,他在中国传统的山水画艺术形式美本体论、方法论与美学实践的研究中,将中国艺术形式论的中心确定为天人合一的美学观,中国绘画具有独特的美学话语,这是中国化的写意型艺术所独有的,形式从属于“道”的道德伦理观念,形式与内容不可分离,形式即内容与内容即形式是中国绘画形式论的核心价值观。这是与西方艺术史变化多端的艺术形式—内容关系不同的。中国艺术形式论是融合式的,而西方艺术形式论恰是形式不断与内容冲突并走向自身审美的独立的过程。

伍蠡甫以宏大的叙事手法简述从柏拉图理念形式到康德提出“纯粹美”到19世纪末西方艺术批评黄金时代的克莱夫·贝尔“有意味的形式”。但伍蠡甫的艺术美学的思想核心借助西方“他者”反思中国文化,他系统地研究西方形式主义及形式美是为了更好地认识中国艺术中的形式主义与形式美的问题。

因此,伍蠡甫的研究没有停留在仅仅为了研究

西方形式主义与形式美的知识层面,而是敢于对西方的形式批评以及形式美问题进行反思性的批判,他认为将形式理解为先验的,或者将形式视为独立存在的观点都是不可取的;结合中国文化艺术的实际情况提出自己对形式主义与形式美的认知。

二、对艺术形式与形式美的认知

伍蠡甫对于艺术形式的观点,基本上遵循“艺术内容第一义,艺术形式第二义”的观念,他认为“在艺术创作过程中,形式始终从属于内容,助成内容的描绘与表达,而形式也由于从事描绘、表达,才有自己的生命。如果艺术表现失败了,形式负有很大责任,而且丧失了生命,流为僵死的程式,至于一件作品的形式之美总与作品内容同呼吸共命运,充满活力。”^{[2]103}同时,他还从唯物主义角度出发,对形式主义及形式美进行了批判,并将形式主义和形式美视为唯心主义的产物,对戈狄埃、波德莱尔、裴特和王尔德等人的形式美学观点进行了批评,伍蠡甫认为他们无视艺术的教育作用,主张艺术的目的在于丰富艺术的形式美,后者是艺术欣赏和审美的唯一对象,也只是尽量充实所谓死缓期内的刹那的审美感受。^{[2]106}随后,伍蠡甫从艺术的门类、学科角度开始论证艺术的形式美问题,他认为在艺术创作的过程中,艺术的形式美当以创作技法为基础,在审美观点、艺术风格的指导和影响下,共同地为内容服务;并且艺术家的审美观点、美学理想、艺术风格都带有阶级和时代的烙印。伍老又从中国绘画的房屋、人物和山水三个方面,探讨中国绘画的艺术形式美问题。中国古代绘制房屋最早多为“界画”,要求规矩准绳,比例结构分毫不得差错。尔后艺术向前发展的过程当中,描绘的内容也逐步扩大,增加了人物部分,开始出现宫廷生活、高人逸士、自然景致。宫廷生活的描画严谨端庄,运笔精细;而雅士闲云野鹤,则纵意潇洒。随着文人画的兴盛,房屋“东倒西歪”,不求形似,可以宋、元、明三代文人画的作品为例,轮廓线条开始由“详备”转为“简略”,由“工整”转为“写意”,由“齐”转为“不齐之齐”。当然严谨与放逸这两路,依照不同审美偏好,而彼此配合,彼此融汇,工笔与意笔常常出现在同一画面结构上,追求艺术形式美的差异与统一原则。人物绘画也大致如此,顾恺之游丝描,行笔精微;阎立本铁线描,用笔严谨;吴道子柳叶描,行笔雄强;南宋梁楷则运用浓淡相济的泼墨法,行笔豪放,因此不同画家的审美偏好不同,所形成的艺术形式美也各不相同。伍蠡甫在此要表述的主要意思是他认为形式美本身并不是独立的,而是依赖于

一定的政治因素、阶级身份以及不同社会阶层的修养等诸多因素。

山水画的审美趣味则与画家本人的生活阅历、人生际遇以及个人的文化修养密切相关。在山水画的表达方面,虚笔与实笔的互用,疏体与密体的交融,在布局方面也可以繁简对照,注重“计白当黑”的价值,更有助于虚、实的掌握。在此,伍老又以董源、倪瓒为例,董氏以虚御实,而倪瓒以实御虚;董源似“皇家富贵”,倪瓒终身不仕,寄兴丹青,因而二者风格迥异。总结为之,艺术形式美与艺术家的审美偏向、美学理想,生活经历息息相关;而另一方面,自然景物的虚实关系在画家抒发意境、想象的过程中,改变了与客观之联系,而升华为艺术上的虚实关系,从而体现出了艺术的形式美,这也是反映艺术真实的重要途径。

尽管伍蠡甫坚持内容第一义,艺术形式第二义的基本理念,但是我们通读他的文章,还是明显地感觉到他对西方形式批评方法论的精通。他肯定内容是第一义,但不认为形式不重要。伍蠡甫不同意西方很多艺术家或哲学家将形式看成是技法的简单看法,也不同意将形式美归结为物质材料,即主要是线条和色彩的看法。伍蠡甫在系统研究西方形式主义及形式美之后,结合中国文化艺术的经验,提出了自己对形式主义以及形式美的新看法。伍蠡甫认为:

形式有属于事物或材料本身所固有、由本身来表现的,如面、体、光、色,明暗深浅;所有这些直接听诸我们的感觉。形式也有非对象所固有而为我们的想象所赋予的,如线条、轮廓线;它是艺术家从对象抽取而加以表现。^{[2]97}

伍先生的这段话表明,他对形式的认识不单是来自西方,还来自于对中国艺术精神的认知上。特别是中国艺术中的形式则是依靠我们的想象赋予的,是东方画系的主要形式美。而这种东方的形式美,我们不难看出绝非西方所谓的纯粹的形式美本身的问题,而牵扯到主体审美情感和感染力等问题。这也构成了伍蠡甫形式的特色,即在从线条、色彩和面块诸因素来谈论形式美的同时,还引进了创作主体(或欣赏主体)情感及感染力等主观性的因素来构筑形式问题。并且还找寻到了在东方哲学思维影响下的中国书画艺术形式美的发展道路。对此可总结归纳为三点:

在艺术形式美方面,中国绘画和西方绘画存在较大差异。中国绘画重“意”,注重表现对象的“神似”;而西画尚“形”,要求表现客观事

物的“形似”。

中国绘画史上,人物画科最早把线条作为艺术形式美而应用于人物衣褶,并逐渐分为若干类型。

在设色方面,中国绘画的设色也和西方大为不同,画中的色彩和客观事物的色彩存在巨大差异和距离,这在西画中是比较罕见的。

在中国艺术形式美的这三个方面,伍蠡甫认为立意为首,线条与色彩不是属于同等重要的地位,因为线条是画家主体通过抽象、想象以致概括的产物,而颜色则是客观物象所固有的。他认为颜色是客观存在的,线条却不是;客观物象本身有体和面,而没有轮廓线,后者乃画家从对象抽取出来、概括出来的,是基于现实进行想象的产物,尽管画面上线条本身还是一种物质的。^{[2]80-81} 其次,中国绘画中的线条与中国书法有着密切关系。伍蠡甫又从中国画史、画论中引述观点进一步阐明线条重于色彩,使我们懂得线条帮助加强色彩的作用以及整个画面效果。他以《论语·八佾》中的“绘事后素”为例,他对该词语的解释是“重色只被用来表现若干的‘面’,而‘素色’的‘线’却把‘这些色’的‘面’组合起来,从而赋予事物的形象以轮廓,终于取得了整体感以致立体感。在使用上,素色虽后于众色,但因为被纳入线的形式,而线的本事复具有提纲挈领、勾取轮廓的造形功能,于是我们就不难从此理解线是可以独立使用,而不必依赖色,以提取、描写事物的形象了。”^{[2]81} 对于“绘事后素”自古就有不同见解,在此伍蠡甫则在线与色的关系上理解这个词语,给我们提供了一个新的视角。我们暂不去追究伍老在学理和考据学层面上,此言是否有理,但是他对这个词语的认知,可能更多的基于自己的绘画经验以及对中国画论的系统的形式主义研究的基础上的。但伍蠡甫对于中国画,色以辅墨,墨中见笔,而笔为主导,乃色彩的艺术形式美的基本法则,抓住了中国画形式美的本质。

三、中国书画的形式论

一切科学都始于对其主题的概念性把握。^[3] 伍蠡甫谨遵西方学术史的严谨科学的态度,对中国画论及艺术作品的研究也是始于概念。他在撰写的论文中,把中国艺术的形式主义研究归结为:意、骨、势;在中国画创作方面,归结为(一)笔画、(二)水墨画、(三)皴法、(四)丘壑内营的构图法、(五)手

卷形式、(六)题画等。

“意、骨、势”是伍蠡甫研究中国艺术形式美的核心概念。在中国书画艺术中,首先须因物立意,次讲骨,而又必骨中带势,势中见骨;通过这种笔法技巧,掌握并应用艺术形式美的那些规律。^{[2]87} 首先,我们讲“意”的概念,它主要继承了古人在此问题上的见解。张彦远在《历代名画记·论顾、陆、张、吴用笔》一文中就王子敬(献之)的一笔书和陆探微的一笔画,加以对比,并归结到“意存笔先,画(书)尽意在”^{[2]177}。宋韩拙则说“笔以立其形质”等等。既然画家在下笔之前胸中已经有了“意”,那么这个“意”又是从何而来,在伍蠡甫看来,“意”主要是因物立意,主要是指画家的生活体会、观察自然而促成了因景触情或因物动情。伍老举唐代书家张旭见担夫争道,又闻鼓吹,随得笔法;复观公孙大娘舞剑,而下笔如有神。怀素喜欢看云随风而变化。宋雷太简说他自己曾在雍州,“昼卧郡阁,因闻平羌江暴涨声,想其波涛番番迅驶、掀搯高下、颺逐奔去之状,无物可即其情,遽起作书,则心中之想尽出笔下矣。”这几位书家都是借物而产生“心中之想”,以启发和鼓舞他们的创作热情。画家作画亦如此,他在《画竹艺术》一文中,对“意”或“意境”总结道:

首先必须肯定景是客观存在的,是自然本有现象,而画家见景生情,则须经过几个步骤:和自然接触,有所感而生情;在接触中,画家比一般人更易于或善于发现“好景”,把景联系到他认为值得写出或必须写出而后快的“情”。其次,在画家看来,这“情”也必须是“美”的,然后他才会从自然现象中发现与这“情”相互映发的“美景”。^{[2]198}

这段话伍蠡甫表明画作之“意”或“意境”皆有实在的景触情而生,但是画家内心的情感在这过程中起着决定性作用。没有情感的契合,不会有绘画之“意”。他在《画竹艺术》中尽管也讲学习自然,但学习自然并不是模仿自然,而是在学习自然造化之过程中,激发内心的情感,从而实现“意”或“意境”。在此重新回到了伍老的对形式美学的认识中,即形式美是基于艺术家内心的情感与想象的。

其次,我们再讲“骨”。伍蠡甫讲的“骨”,首先也是传承古代画论中的见解,南齐谢赫论画六法时,提出了“骨法用笔”。张彦远加以说明:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气”^①。刘勰《文心雕龙·风骨》:“怛怅述情,必始于风,沈吟铺辞,莫先于

① 唐代张彦远《历代名画记》中《论顾陆张吴的用笔》章节。

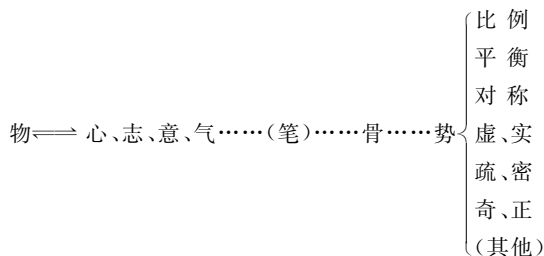
骨。”那么到底“骨”或“骨气”作为美学概念有何重要意义？姚最在批判一味追求形似而忽略神似时，伍蠡甫对此观点进行关注，并间接地回答了这个问题。他在姚最批判的问题上指出了四点，其中第二点是人物的风神、韵度有其基本特征，它集中表现为容貌或骨相的一定法则，称为骨法。第三点气韵为内在的，骨法为外在的，二者具有同一性。如何提取其人的骨相法则，以刻画他的容貌，进而揭示他的风神、韵度，乃是人物画创作的全部过程。气韵和骨法的同一性相当重要，无异乎神和形的同一性，假如无视气韵，单看骨法，不仅会丢了神似，仅得形似，而且易失用笔的目的、方向，架空形式。第四点骨法一方面反映气韵，一方面决定用笔，乃人物画的关键，所以顾恺之在《画论》短文中八次提到和骨相、骨法相关的话，也绝非偶然了。^[4]至此，伍蠡甫并不认为“骨”是简单的画画或写书法时的用笔问题，而是在画面整体效果方面所传达出的气象或精神而言的，并认为“骨”象征着艺术家的形象思维的主动性，担负着概括、造形、达意的总任务，书和画若无“骨”，形式美和它们的规律也将会成为无本之木，无源之水。

“骨”在中国书画艺术中如此重要，那么，到底何谓“骨”，艺术中又该如何表现“骨”？伍蠡甫在论文《漫谈形式美》中，列举了多个甲骨文字为例，旨在说明先立意，然后他们本于此意赋予艺术形象，使它具备了形似与骨气。在伍老看来，所谓的“骨”也就是艺术形象的本质特征的东西，艺术形象若无骨，就如同动物或人没有骨架，失去结构，便立不住、动不得。在如何有“骨”的问题上，伍蠡甫一方面指出获得“骨”需先“立意”，其次是“骨”从画面中的线条及其运用中来。因此艺术形式美以线条为构成要素的同时，还须让这个作为结构理论的“骨”统摄线条的全部运动。这样看来，“骨”也可以说是先于线条运转时所服从的对称、平衡、多样统一等形式美的规律而存在，并且寓于这些规律之中。^{[2]84}在艺术创作中，艺术家须强调筋骨，即画面须有体、质，使肉、风神有所依附，因此他们用笔需以笔力和线条的劲健、风神韵味为前提。

其三，“势”与“骨”、“意”密切相连。伍蠡甫认为，“势”不是艺术家主观臆造的产物，而是一方面取决于艺术家所表现的笔墨及题材，要求笔墨有生命有精神，另一方面“势”与“气韵”相通，皆是画面

本身富有的生命气息，而这种生命气息则主要是来自于艺术家由物感发生情而生，反映在画面上则有开洪荒大我之生命“气势”。

总之，在书画艺术实践及艺术欣赏中，“意”、“骨”、“势”三者相互融合，基本上是你中有我，我中有你的，密不可分，三者构成了中国书画艺术形式美的核心因素。但综上所述，形式美其实并非是完全孤立的，而可溯源于艺术家的生活体会、情思意境以及主体的审美观。伍蠡甫在此将艺术形式美形成的全部过程用一图表表达：



反映客观世界的心、志、意、气在一定的时代精神和阶级内容的影响下，表现出一定的审美倾向，再由笔下的骨、势延伸出去，形成一定的艺术风格，表达一定的艺术形式美的规律。艺术的内容与形式是辩证统一的，如何通过形式表达内容，或者说内容与形式如何相互促进、烘托，是现代艺术理论工作者与艺术家亟待解决的美学问题。伍蠡甫告诉我们对书画艺术的创作或者欣赏不能仅仅停留在形式层面上，因为形式本身富有内容和艺术家主体的情思和想象，并甚至还有政治隐情等等。唯如此画家在画面上的每一笔才会有审美意义，才有“势”和“气”，整幅画面才会传达出开天辟地的生命气象。

[参 考 文 献]

- [1] 柏拉图. 柏拉图文艺对话录 [M] 朱光潜译. 北京: 商务印书馆, 1997: 298
- [2] 伍蠡甫. 伍蠡甫艺术美学文集 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1985.
- [3] 施洛塞尔等. 维也纳美术学派 [N]. 陈平译. 北京: 北京大学出版社, 2013: 253.
- [4] 伍蠡甫. 中国画论研究 [M] 北京: 北京大学出版社, 1985: 23.

(责任编辑:程晓芝)