

# 超越“審美”與“社會”

## ——試論“文以載道”藝術觀對藝術社會學的調和

宋淑敏

北京大學社會學系

**摘要** 藝術在“審美”與“社會”之間的矛盾是藝術社會學始終面臨的困境。近年來，有學者提出了“將審美帶回藝術社會學”的調和主張，但並未從根本上解決這一困境。藝術社會學於二十世紀初期引進中國後，也延續了西方藝術社會學的困境，發展出了“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”的對立藝術觀。但中國傳統的“文以載道”藝術觀卻能夠超於“審美”與“社會”之間的矛盾，在遵循藝術自身發展規律的基礎上，實現了其“文以載道”的社會功能，對於調和西方藝術社會學的矛盾具有重要的啟發。

**關鍵詞** 藝術社會學、文以載道、審美、社會

### 一 導言

“藝術與社會結成了奇怪的一對”，這句布迪厄的名言，經常被引用來說明藝術社會學所面臨的困境。這種藝術的“審美自律性”和社會語境化之間的矛盾，是自藝術社會學誕生起便存在著的困境。

面對藝術社會學在“審美”和“社會”之間的困境，社會學家提出了許多調和的主張。佐爾伯格在對人文學者和藝術社會學

家的主張進行分析後，提出了相互學習的建議：“社會學家還須向人文學者多多請教，正如人文學者曾向社會學家學習壹樣。最好是兩個領域彼此借鑒觀點和方法，並且持之以恆”。海因裡希以“藝術為社會學帶來什麼”作為提問方式，引導社會學家走入藝術領域內部，將藝術品作為“相互作用物”<sup>1</sup>來考察。海因裡希認為藝術社會學家需要有在不同的價值中穿梭，堅持多元主義的立場，此一主張客觀上為調和藝術在“審美”與“社會”之間的兩難困境提供了另壹種方案。

盧文超將以阿多諾為代表的藝術社會學總結為“藝術——社會”學，認為其研究重點在藝術，考察藝術作品中反映出的社會因素，最終目的在於評判藝術，因此是“審美”取向的；以西爾伯曼為代表的“藝術——社會學”範式研究的要義在於“用社會學研究藝術”，是壹種“經驗轉向”，將藝術社會學的學科定位從藝術拉回了社會學。最近的新藝術社會學則針對“藝術——社會學”的取向，提倡將社會學研究的關注點從藝術的語境因素轉向藝術作品本身，因此是將“審美”重新帶回藝術社會學。<sup>2</sup>

經過了長時期的發展，藝術社會學討論的最主要的問題，仍然是“審美”與“社會”之間的問題。由此可見，在“審美自律性”與社會語境化之間的徘徊是藝術社會學面臨的最重要的困境。中國的藝術社會學是20世紀20年代從西方引進的，因此，不可避免地帶有西方藝術社會學在審美自律性與社會語境化之間徘徊的特點。而中國傳統文化中，“文以載道”藝術觀具有深遠的影響。因此，西方藝術社會學在20世紀初變革中的社會情境中，發展出了“為藝術而藝術”與“為生活而藝術”等多樣化的主張。本文旨在描述中國藝術社會學在二十世紀二十至三十年代呈現出的多重面向及傳統“文以載道”藝術觀的調和可能。

## 二 西方藝術社會學的譯介

二十世紀初，西方的藝術社會學被引進國內。這其中包括兩個路徑，壹個是經由留學西歐的知識份子的譯介，將德國的藝術社會學思想帶到中國；另壹則是從蘇俄傳入的藝術社會學。

1924年，美學家呂澄翻譯了德國美學家摩伊曼的《現代美學思潮》，將格羅塞、居約等西方學者的藝術社會學思想介紹到中國。<sup>3</sup> 1929年，徐蔚南根據泰納《藝術哲學》第壹編的內容，編寫了《藝術哲學ABC》壹書，該書圍繞“藝術的性質”和“藝術品的製作”，探討了文明與種族、環境、時代三大因素的關係<sup>4</sup>。1933年，法國學者居約的《從社會學見地來看藝術》壹書，由王任叔翻譯，在大江書鋪出版。居約駁斥了康德以來的“為藝術而藝術”的純粹藝術觀，指出無論從起源、目的還是本質或內在法則來看，藝術都是社會的<sup>5</sup>。1933年，德國藝術社會學家格羅塞的《藝術之起源》由陳易翻譯，並在大東書局出版。格羅塞在書中闡述了藝術發展的特徵與社會現實條件的因果關係，這些現實因素包括政治、經濟、宗教、法律、社會制度、傳統風俗習慣、地理、氣候等條件<sup>6</sup>。

除了歐美的藝術社會學作品，蘇俄的藝術社會學著作也在此壹時期被譯介到中國，並在中國的文藝運動中發揮著重要的作用。1928年，馮乃超在《思想》月刊第三期上譯介了Maksimow的文章〈藝術社會學的學術會議報告〉<sup>7</sup>。1930年雪峰根據日本學者藏原惟人翻譯的《藝術社會學》概要，翻譯出〈藝術社會學底任務及諸問題〉，發表在《萌芽月刊》<sup>8</sup>。此後，劉訥銘、胡秋原、天行先後完整地翻譯了佛理采的《藝術社會學》<sup>9</sup>。佛理采指出了泰納和格羅塞等學者的藝術社會學思想中存在的局限性，認為馬克思主義的世界觀為藝術社會學提供了基礎，“不論何時，不論何處，某個社會的形體，是和一定的經濟組織不可避免地，

合法地一致，而在這社會的形體裡所包含的藝術的意識形態的上層建築的一定的典型和形式，也同樣地不可避免地，合法地一致著”。<sup>10</sup> 1932年胡秋原在日本編著的《唯物史觀藝術論——普列漢諾夫及其藝術理論》<sup>11</sup> 也由上海神州國光社出版，此書對普列漢諾夫的藝術理論作了系統的闡述和評價，並對普列漢諾夫關於藝術本質、藝術起源、藝術進化與發展、藝術個性與社會性考察等重要的藝術社會學觀點進行了系統的介紹。1937年，雪峰翻譯了普列漢諾夫的《藝術與社會生活》。普列漢諾夫指出，“為藝術而藝術”與“為生活而藝術”的矛盾沒有絕對的解決，一切都要看“時與地的各種條件”。通過對提出“為藝術而藝術”口號的西方浪漫派藝術家的分析，普列漢諾夫指出“為藝術而藝術的傾向，是在從事藝術的人們與圍繞著他們的社會的環境之間，存在著絕望的不調和的時候，發生著，並被強大起來的。這個不調和，它越是助力著使藝術家高翔在圍繞著他們的那環境之上，就越是明瞭地在藝術的創作之中反映著”<sup>12</sup>。由此可見，“為藝術而藝術”和“純粹的美”是並不能在現實中出現的。

總之，無論是西歐的藝術社會學家，還是蘇俄的藝術社會學家，都關注到藝術社會學在“為藝術而藝術”和“為生活（或社會）而藝術”兩種主張之間的矛盾。隨著西歐和蘇俄的藝術社會學在20世紀初傳入中國，中國的文藝界也以“為藝術而藝術”和“為生活而藝術”作為討論問題的焦點。

### 三 二十世紀中國藝術社會學的境況

二十世紀初，中國文化正處於從傳統向現代的轉折時期。許紀霖認為這一時期有前後六代知識份子在這一時期做出自己的努力<sup>13</sup>。六代知識份子不同的受教育狀況使得這一時期的文化境況

出現複雜的局面，一方面是新舊文化更替，一方面是西學的傳入，最終呈現為各種文藝思潮的糾纏。而在藝術社會學方面，隨著西方藝術社會學傳入，其在“藝術”與“社會”之間徘徊的理論特徵也被帶入到中國藝術社會學的發展中。中國藝術社會學也呈現出“為藝術而藝術”的純粹藝術觀與“為人生而藝術”等功利藝術觀的碰撞。在“五四”運動中，“民主”和“科學”成為主流話語，而藝術社會學在這種語境中，演化成了各種不同的取向。正如社會學家李安宅所說：

“在這粗淺的科學觀念與粗淺的藝術觀念很流行的時代，特別是在中國科學不十分發達的時代，只要提到‘美’，便有兩種對立的誤解。一種是站在粗淺的科學立場或功利主義的立場，以為研究美是耗費有用的時光，去作不急之務；或者以為美是矯揉造作，虛無縹緲。一種是站在粗淺的藝術立場，以為‘藝術是為藝術而藝術’，不管怎樣浪漫，不管怎樣規避了人之所以為人的義務，都有‘美底獨立境界’作護符，以與前一種相對抗”<sup>14</sup>。

李安宅這裡所說的第一種立場，即為藝術功利主義的立場，該立場認為研究單純的“美”是無用的，藝術必定要為社會人生服務。而第二種觀點即為純粹藝術觀，堅持“審美自律”觀點，以“為藝術而藝術”為口號，宣導藝術發展遵循自身的規律，使藝術真正發揮其深遠價值。

在中國傳統藝術中，詩、書、畫、印是最主要的文人藝術門類。隨著西方學科分類體系的引進，傳統的“四部之學”轉變為“七科之學”。中國傳統藝術也逐漸歸入西方的分科體系中，詩被歸入文學的範疇，書畫進入美術領域。由於中國具有政教相連的傳統，對藝術的討論向來在“文以載道”的大前提下展開。因此，在“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”的討論之

外，“文以載道”藝術觀的延續也出現在一些士人的論述中，呈現出與西方藝術社會學在“審美自律”與“社會語境”矛盾之外的第三種取向。

在民族危機嚴重的時代語境中，拯救民族危機的方向已經從器物、制度轉變為文化。因此，文化的新舊之爭表現在語言的文白之爭、美術的東西之爭等各個方面。文學上，自從梁啟超提出“小說革命”<sup>15</sup>，小說這一並非主流的文學體裁逐漸超越了傳統的詩文成為文學的主流，並承擔起了“新道德”等社會功能。美術界也發生了陳獨秀和呂澂關於“美術革命”的討論。20世紀初，中國藝術社會學在“為藝術而藝術”和“為社會而藝術”等方面的爭論也主要在文學與美術的場域中展開。因此，本文將以晚清民國時期的文學和美術場域所發生的論爭，來梳理20世紀初期中國藝術社會學的發展境況。

## I 為藝術而藝術

“為藝術而藝術”是康德“審美自律性”觀點在浪漫主義觀點下的極致發展。19世紀晚期，面對被工業、物質中心主義和科學理性主義所破壞的社會，一些學者將藝術看成是拯救精神的最後來源。這種觀點在法國浪漫派那裡被稱作是“為藝術而藝術”。這一西歐藝術社會學的觀點在文學上的展開，是以日本為中介的，由留學日本的青年學生帶回到國內。其中，最具代表性的文學社團即為當時在學界頗具影響的“創造社”。

1921年，留日的一批學生，郭沫若、鬱達夫、成仿吾、王獨清、張資平等人上海成立“創造社”。早期的創造社提倡“為藝術的藝術”，提倡創作中的浪漫主義和感傷主義。他們認為，文藝是“天才的創造物，不可以規矩來測量”<sup>16</sup>。成仿吾否定了柏拉圖以來的文藝批評對藝術的束縛，認為“一個藝術家是一

個創造者；他在創造世界的時候，應該是絕對自由的。我們不應當拿我們的世界拿著一個理想或一個原則去規範他。對於他的藝術的內容，我們是不當拿外界的理想或原則去測量的”<sup>17</sup>。他們注重藝術自身的規律，認為應該按照形式的原則去評判藝術形式是不是理論的與審美的<sup>18</sup>。他們提倡純粹的藝術，“藝術的理想是赤裸裸的天真，是中外一家的平和，是如火焰一般的正義心，是美的陶醉，是博大的同情，是忘我的愛”，“藝術所追求的是形式上和精神上的美”，“美的追求是藝術的核心”，“藝術的第二要素，就是情感”<sup>19</sup>。這種對藝術的認識，是受西方浪漫派的深刻影響的。

創造社的藝術家也不否認藝術與人類生活的關係，“凡是真的藝術家沒有不關心於社會的問題，沒有不痛恨醜惡的社會組織而深表同情於善良的人類之不平的境遇的”。但他們並不對社會現實進行揭露性的描寫和抨擊，而是把對社會的關心寄託在由藝術的美喚起人類的同情心和意志力上。正如成仿吾所說，“人類社會的不幸之最大的原因是因為同情的缺乏，藝術若對於昏睡中的人類能十分發揮她的效果，人類中間的同情，是可以徐徐點起來的。生活的自意識是我們的感激的源泉，也是向上的必要的條件；藝術若能提醒人類的自意識，是她對於人類社會的向上已有莫大的貢獻了”<sup>20</sup>。

除了影響較大的早期“創造社”，語絲派和新月派等文學流派的諸作家也都認為藝術的目的只應該是創造者的理想境界，美的境界。作者應該表現的是他自己的熱情、幻想和信仰。他們在學理取向上逐漸發展為對社會鬥爭比較超然，注重學理，學風比較嚴謹的學術性研究。

在美術場域，李寶泉1933年發表了長文〈為藝術而藝術〉，比較系統地表達了他的為藝術而藝術的美術觀。他的論點基於最簡單的事實，即不為藝術而藝術，藝術上沒有成就，連自己的藝

術本身都站不住腳，其社會價值從何談起呢？他主張將藝術的創作與藝術的宣傳分離開，將創作交給藝術家，“為藝術而藝術”，保持藝術的價值，將宣傳交給媒體<sup>21</sup>。美術評論家林文錚也認為“藝術是不附屬於任何外來之目的”，“藝術即是美情緒本身，結晶成形為色、線、音等，它就是眾目可觀，眾耳可聽的美情緒，藝術之價值亦全在此”<sup>22</sup>。

總之，無論是文學場域還是美術場域的“為藝術而藝術”觀點，都強調藝術自身的規律，即使提到藝術的社會功能，也是基於藝術自身規律對人的感情或情緒產生積極影響而後造成的客觀後果。正如魯迅在〈擬播布美術意見書〉中所說，“美術誠諦，固在發揚真美、以娛人情。比其見利致用，乃不期之成果”<sup>23</sup>。也就是說，藝術的真諦乃在“真”、“美”，至於其“表見文化”、“輔翼道德”、“救援經濟”等等諸種社會功用，並非藝術的目的，而是一種不期而至的客觀結果。

## II 為人生而藝術

或許是受近代以來以文化藝術拯救民族危亡之潮流的影響，“為人生而藝術”或“為社會而藝術”是更加普遍的一種藝術取向。

文學方面，與創造社相反，文學研究會認為“文學應該反映社會現象，並討論及表現人生的一般問題”。文學是人生的反映，並為人生服務。他們主張一種“血和淚”的文學，並且認為作家應該回應時代的呼喚，描寫社會中人的痛苦。作家不應該生活在象牙之塔里，而應該生活在人們當中。

茅盾在〈社會背景與創作〉一文中，從社會現實的角度，對“為人生而藝術”這一創作主張作了說明：



“真的文學也只是反映時代的文學。我們現在的社會背景是怎樣的社會背景？應該產生怎樣的創作？由淺處看來，現在社會內兵荒屢見，人人感著生活不安的苦痛，真可以說是‘亂世’了；反映這時代的創作應該怎樣的悲慘動人呵！如再進一層觀察，頑固守舊的老人和向新進取的青年，思想上衝突極厲害，應該有易卜生的《少年社會》和屠格涅夫的《父與子》一樣的作品來表現他。……這樣的反映時代的創作現在還不能看見。不特大成功沒有，便連試作這企圖的作品也少概見。在這一點上看來，似乎現在的創作家太忽略了眼前的社會背景了。……總之，我覺得表現社會生活的文學是真文學，是於人類有關係的文學，在被迫害的國裡更應該注意這社會的背景。”<sup>24</sup>

耿濟之則在《前夜》的序中，從功能方面闡述了文學與社會人生的關係：“文學作品的製成應當用著者的理想來應用到人生的現實方面。文學一方面描寫現實的社會和人生，他方面從所描寫的裡面表現出作者的理想。其結果：社會和人生因之改善，因之進步，而造成新的社會和新的人生。這才是真正文學的效用”<sup>25</sup>。

文學研究會的諸作家們正是在“為人生而藝術”的理想中，秉持著寫實主義的原則，創作了一系列反映社會現實人生的作品，同時也翻譯了一大批被壓迫民族的文學作品，在社會上產生了廣泛的影響。

美術方面，在蔡元培提出“以美育代宗教”後，林風眠繼承了其美育觀，他執掌北京藝專，成為藝術運動的實際領導者。在〈致全國藝術界書〉中，林風眠繼承了蔡元培在〈以美育代宗教說〉中的觀點，認為宗教在近代以來受科學發展的影響而漸漸失去其功能的情況下，從宗教中分離的藝術代替了宗教，擔負起給予個體情感安慰的重要作用。林風眠認為“藝術是人生一切苦難

的調劑者”，“藝術一方面調和生活上之衝突，他方面，傳達人類的情緒，使人與人間互相瞭解”<sup>26</sup>。

除了關注美育的蔡元培、林風眠等人，藝術家豐子愷也注意到了“為人生而藝術”的問題。他羅列了十二種藝術，並將其分為兩種性質：應用藝術和純正藝術，應用藝術是直接有用，而純正藝術（如繪畫等）是間接有用的。因此豐子愷認為“為藝術的藝術”與“為人生的藝術”都有語病，一切藝術在人生都有用，不過是性狀不同。<sup>27</sup>

除了文學家和美術家關於“為人生而藝術”的討論，其他散見於報刊的評論文章，也說明了當時的知識人對於該問題的普遍關注。

1924年，狄明真撰文〈為人生而藝術的一個解釋〉，指出了“為人生而藝術”的時代必要性。

“為藝術而藝術的態度，凡是藝術家，有誰不贊成呢？不過當國家存亡在非常危急的時候，凡是稍有人心的藝術家，都應該向著積極的，負責任的，勇往直前的，不怕死的，努力的，愛國的一條路上去走，從這上面又應該造出足以鼓舞人心的文學，畫出足以鼓舞人心的繪畫，作出足以鼓舞人心的樂曲。因為就人生說，至少要包括個人、家庭、社會三樣東西。”<sup>28</sup>

狄明真的觀點基本上代表了持藝術功利性的知識人的普遍看法。俞士銓亦指出，藝術能夠給人類提供精神上的愉快、安慰。<sup>29</sup> 許士騏同樣關注到，藝術給人類帶來的功用：“提高民眾的精神，增進人群的興趣；使人們精神向上，理想高超，必定要靠藝術的陶溶，來構成唯美的人生”<sup>30</sup>。張華芳則借普列漢諾夫的觀點，批評了“為藝術而藝術”觀點的悖謬性，即“在藝

術創作上，感覺到活潑的藝術家以及讀者們傾向為藝術而藝術，這是因為這些人們和他們的社會環境之間，有絕望的不可調和而發生的”。既然藝術家不能超脫現實而生活，藝術作品不能超脫現實而產生，則“為藝術而藝術”是一種荒謬的觀點。石天認為藝術是通過主觀的感情來表現客觀的精神，是生命的表現。藝術與教育的關係息息相關，自然和藝術無意中偶然間給予人們教育感化。他更是借鑒佛理采的藝術社會學觀點，認為藝術可為道德的評價，因為美學中貫徹著道德的精神。最後，石天還討論了“藝術大眾化”議題，認為中國需要民眾藝術來調劑和促進民眾的覺悟進步<sup>31</sup>。

文學界、美術界和其他民國知識人對“為人生而藝術”觀點的普遍關注和認可，說明在民國初年，知識人更加關注藝術對於社會人生的功能。在當時嚴重的民族危機中，知識人對社會道德失序的焦慮由此體現出來。在他們對藝術的言說中，總是能看到對社會現狀的擔憂，而對於藝術之社會功能的強調也就更突出，對創作“為人生”、“為社會”的藝術作品就懷著更急切、更直接的心情。

#### 四 中和的觀點：“文以載道”藝術觀的延續

在“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”之外，有很多關心藝術發展的民國知識人在具體闡述他們的藝術觀點時，表現出不同於前兩者的獨特面向。他們雖然在與當時文藝思潮的對話中，使用了剛剛翻譯過來的語彙，如“藝術”“美術”等。但事實上，在過渡時期，他們仍然以傳統的“文以載道”藝術觀為思想內核。正如張曉剛注意到的，我國20世紀的藝術社會學研究處在一個“新、舊觀念交錯雜陳”的時期，梁啟超等學者提倡小

說界革命，也不忘強調“藝術與政治的勾連”<sup>32</sup>，這裡便有“載道”觀的影子。提出“文學改良”的學者對“文以載道”觀的諸多批判，也從側面說明了傳統的“文以載道”觀念對文學藝術的深刻影響。而在這一中西藝術觀點交鋒的過渡時刻，中國傳統文學藝術觀念還未被西方的學術術語所遮蔽。傳統經史子集教育培養出的士人也未完全被接受學堂教育的新式知識分子所取代。在這古今中西文化觀念碰撞的關鍵時刻，最能見出中國藝術與社會關係的特殊之處。

“五四”前後，文化被視為救亡根本，中西學戰涉及文化藝術各個方面。而美術往往被賦予“救國”的重任，變成了討論的焦點。在近代美術史中具有重要位置的嶺南派畫家高劍父曾以“藝術救國”四個大字懸之門楣，即是此一美術思潮的證明。大體上說，胡適、周作人、高劍父等屬於許紀霖所說的“五四一代知識人”，他們有留學的背景，對文學藝術的批評不免帶著西方學術訓練的影子。而晚清一代的士人受傳統經史教養影響更深，在吸收西方學術思想的過程中，更傾向於用傳統文化觀念對新觀念進行轉化。他們在西方藝術社會學的衝擊下，在“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”等種種觀念中，保持著傳統文化中藝術的獨特性，呈現出與“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”或“為社會而藝術”（如“藝術救國”主張）不同的理解。

## I 對“文以載道”的批評

“五四”運動以來，社會上不乏對“文以載道”觀點的批評。胡適1917年發表〈文學改良芻議〉，發出了反“載道”的第一聲，明確提出對“文以載道”的否定意見。他所提倡的文學要“言之有物”，“物”指的是情感和思想，其中情感是“文學之靈魂”。而“文以載道”觀，卻沒有思想和情感。胡適堅持反

對“載道”的立場，而試圖用廣闊的社會人生來替換“道”。在〈建設的文學革命論〉中，胡適希望中國的文學創作不要再局限於傳統的習慣中，而應該在現實生活中攫取創作的素材，描寫社會生活的風貌，關注和表現底層民眾的真實生活情狀。

以文學研究會和創造社為代表的知識人，雖然在“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”的觀點上存在分歧，卻一致批判“文以載道”觀，構成了反載道的話語同盟。具有啟蒙主義、功利主義的文學研究會成員側重於批判“文以載道觀”的“道”，他們認為“文所載的道”是以宋明理學為主要內容的封建傳統道德；而提倡文學自主論或純文學的超功利主義、審美主義的創造社成員，則視“文以載道”的“文”為傳統經學的附庸，喪失了獨立的品格和審美價值，與超功利、無關利害的純文學有質的差別。

周作人對“文以載道”觀的批評最為系統，他將傳統中國文學分為“載道”和“言志”兩派，“言志”是即興的文學，“載道”是賦得的文學，“言志”要高於“載道”，因此，他提倡抒寫性靈的“言志”文學<sup>33</sup>。錢鐘書則為傳統的“文以載道”觀點進行辯護，他指出周作人對傳統的“文以載道”觀中的“文”產生了誤解，此“文”通常是指“古文”或散文而言，並不涵蓋一切近世所謂“文學”。“道”無論被理解為自然現象或是抽象的“理”，都是客觀的，只能“載”；“詩”作為“古文”之餘事，目的僅在於抒發人的主觀感情，是可以“持”的，所謂“詩者持也”。因此，“文載道”和“詩言志”是並行不悖的，許多講“載道”的文人，做起詩來，往往“抒寫性靈”<sup>34</sup>。

## II “文以載道”在美術上的延續

除了文學理論上，錢鐘書為“文以載道”的“正名”，王國維、黃賓虹等從理論層面，將傳統美術也納入了“文以載道”理

論的範疇，即美術亦承載著“文以載道”的功能。王國維作為美學家，對美術的理解更加偏哲學，而黃賓虹作為近代以來的國畫理論家，對藝術的理解基於理論與繪畫實踐的結合。黃賓虹的特殊之處在於，作為身處上海藝術場域的传统士人，他與學習西方繪畫的後輩畫家（如徐悲鴻、劉海粟）和折衷派的嶺南畫家（高劍父、高奇峰）等都有很好的交誼。但他卻能夠在“國畫改良”和“藝術救國”等美術思潮中保持士人藝術的獨立性，以“超越性”的方式闡釋“文以載道”藝術觀。作為公認的近代筆墨大家，黃賓虹對傳統文藝觀的堅持和以此為基礎的繪畫實踐的成功，向我們展示了傳統文藝觀的獨特價值。

王國維的美學觀點實際上是對“文以載道”藝術觀的繼承。1905年王國維在〈論哲學家與美術家之天職〉一文中，給予美術家的職責是“真理”的傳播者。面對當時的民族危機，國人普遍尋求有用之“器”，甚至將哲學和美術視為無用之學的時候，王國維堅持為哲學和美術辯護：“天下最神聖、最尊貴而又最無與於當世之用者，哲學與美術是已。天下之人囂然謂之曰無用，無損於哲學、美術之價值也。至為此學者自忘其神聖之位置，而求一合當世之用，於是二者之價值失”。王國維顯然不認為美術無用，他說：

“夫哲學與美術者，真理也。真理者，天下萬世之真理，而非一時之真理也。其有發明此真理（哲學家）或以記號表之（美術）者，天下萬世之功績，而非一時之功績也。唯其為天下萬世之真理，故不能盡與一時一國之利益合，且有時不能相容，此即其神聖之所存也。且夫世之所謂有用者，孰有過於政治家及實業家者乎？”<sup>35</sup>

“夫人積年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中愴恍不可捉摸之意境一旦表諸文字、繪畫、

雕刻之上，此固彼天賦之能力之發展，而此時之快樂，絕非南面王之所能易者也。”<sup>36</sup>

在王國維這裡，藝術家被提高至和哲學家同樣的位置，都是“真理”的掌握者，而這“真理”正與“文以載道”中的“道”有異曲同工之意。

如果說，王國維繼承了傳統的“文藝載道”觀，並拓展了“道”的內容。那麼，黃賓虹則是擴大了“文”的範圍，將“美術”作為一種廣義的“文”，納入了“文以載道”藝術觀的範疇。

黃賓虹以“書畫同源”為論點，將圖畫的歷史推進到了三代，“嘗觀黃帝禦宇，命倉頡制六書，史皇作圖畫……凡宮室器用衣服貨幣之制，皆由此並興”。<sup>37</sup> 進而，黃賓虹將圖畫與“道”的關係，作了更直接的闡釋：“道之所在，藝有圖畫。圖畫者，文字之緒餘，百工之始基也。文以載道，非圖畫無以明”<sup>38</sup>。在黃賓虹這裡，似乎“文以載道”的文，並不單純指向某種固定的文體——如錢鐘書所說的散文或古文，而是代表著中華民族獨有的精神文明，因此是一種抽象的表達。黃賓虹所關注的圖畫、文字、金石等等，均是可以“文”之一種，其核心精神是“載道”的。

黃賓虹認為美術是“文以載道”的，那麼是否就說，黃賓虹的藝術觀是和“為人生而藝術”的觀點相似的一種藝術觀呢？實則不然。

從理論來看，“為人生”或“為社會”的藝術強調藝術對當下的社會生活的影響。以嶺南畫派的高劍父為例，他常常強調藝術與革命的關係。他曾在多種場合反復強調：“兄弟追隨總理作政治革命以後，就感覺到我國藝術實有革新之必要”，並向學生指出，廣東是現代政治革命的策源地和大本營，廣東的繪畫也必

須能夠發揮相應的藝術革命的表率作用。因此他常常有一些標語式的口號，如“藝術救國”、“向世界藝術迎頭趕上去”、“高舉藝術的大纛，從廣東發難起來！”<sup>39</sup>這些口號具有強烈的時代感，強調對藝術社會功能的時效性。在民族危機嚴重的時刻，這種藝術觀念體現了藝術家對社會問題的關注，可看作“為社會而藝術”的藝術觀。北京藝術大會也有類似的標語式的美術宣言，例如“達到模仿的傳統的藝術”、“打倒貴族的少數獨享的藝術”、“打倒非民間的離開民眾的藝術”、“提倡創造的代表時代的藝術”、“提倡全民的各階級共享的藝術”、“提倡民間的表現十字街頭的藝術”等等。這些提倡民間藝術的宣言，籠統地反映了當時以藝術改造社會的趨向。

從藝術風格上來講，“為人生而藝術”的藝術觀，常常走入寫實主義的一端。如文學上堅持“為人生而藝術”的文學研究會，提倡直接去描寫現實的殘酷，混合著血和淚去創作。美術上，亦提倡寫實主義，以改變中國傳統文人畫不切實際、呆板凝滯的現狀。康有為在〈萬木草堂藏畫目〉中說：“中國既擯畫匠，此中國近世畫所以衰敗也”，“今特矯正之：以形神為主而不取寫意，以著色界畫為正，而已墨筆粗簡者為別派；士氣固可貴，而以院體為畫正法”<sup>40</sup>。康有為所提倡的“界畫”或“院體畫”，以“形神”為主，即更加寫實，不同於以寫意為主的士夫畫。在康有為看來，只有畫得“像”（即偏寫實）的“吳墨井”、“郎世寧”等人的作品才能代表中國畫，在與西方繪畫的競爭中取勝。除了像康有為這樣從中國畫的傳統中發掘出寫實主義的傳統外，更有知識人主張直接學習西方的寫實主義以補中畫之不足。陳獨秀在答呂澂關於美術革命的信中直接表達了這層意思：“要改良中國畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神”<sup>41</sup>。20世紀初頗具影響的美術家劉海粟、丁悚、汪亞塵、張聿光等，最初即是在周湘創辦的佈景畫傳習所中學習繪畫的，他們從美術實踐



層面，回應了康有為、陳獨秀等人對寫實美術的提倡。寫實主義美術風格一方面是學習西方，希望在進化論的理論下，能夠與西方繪畫擁有同樣的競爭力；另一方面則是出於刻畫社會現實的需要。正如當時藝術界提出的“走向十字街頭”的口號，藝術需要能夠刻畫社會現實，揭露戰爭的殘酷，如此藝術才能發揮其“為人生”的實際作用。

顯然，黃賓虹不同於“為人生而藝術”或“為社會而藝術”的藝術觀，也不認同藝術創作上的寫實主義路徑。他堅持傳統士夫畫的價值，認為“氣韻生動”依然是中國畫的最高評價標準。士夫畫的創作需要堅持“文以載道”的藝術觀。而對於中國傳統士人，“道”是很難達到的標準，是需要一直朝著它去奮鬥的目標，因此，黃賓虹一直強調要“進道”，離“道”很近已經是非常難得的修為了。正如王國維所說，美術之真理為“千秋萬世之真理”，不是可以很快上手，並能立刻對社會產生影響的。所以，像嶺南畫派和北京藝術大會所主張的，以美術去懟革命和社會產生影響，在傳統士人藝術家看來是不可取的。正如錢穆所說：“文藝之戰鬥性是外表，人類性情之最正常的自然流露，仍是文藝之理想的基本質素”，“轉移人心，斡旋世運，必藉文藝為開先”<sup>42</sup>。將文藝與革命聯繫起來，只是外表的，藝術的核心仍然是要引導“人類性情之最正常的自然流露”。而傳統的“文以載道”觀則更為關注藝術對士人人格的培養，關於這一點，士人畫家黃賓虹的論述最為詳盡。

和王國維一樣，黃賓虹駁斥了視藝術為不急之務的看法。1934年黃賓虹專門撰文〈圖畫非無益〉來駁斥視美術為不急之務的觀點。

“今之談時事者，誇功利而恥文藝，茫茫世宙，其不欲以力微經營，至目圖畫為不急之務。蓋以繪畫之設，

獨宜國家閒暇，無所事事，草野優遊乎歲月，廟堂粉飾其太平，初非關於政治之大要，等於人生娛樂博弈者流而已。”<sup>43</sup>

黃賓虹“遍徵往史，曆考前賢”，認為美術“用意至深且遠，不徒文人之遊戲已也”。和王國維的觀點一樣，黃賓虹認為美術家的意義是深遠的，並非即時的。不過，黃賓虹的論證並不是從哲學的意義上進行論證的，而是從繪畫史的角度，論述傳統中國繪畫在政治、文化上所起的作用。

黃賓虹引用宋代張敦禮的說法：“畫之為藝雖小，其使人鑒善勸惡，聳人觀聽為補益，豈僅儕於眾工哉！”<sup>44</sup> 也就是說，畫的社會功能在於鑒善勸惡，這種勸誡並非借助於語言的教條，而是通過繪畫呈現出聖賢與不肖的形象，讓人們體會到這種差別，從而形成“知神奸”的判斷力。

對於被康有為和陳獨秀批判不夠寫實的士夫畫，黃賓虹卻取正面的評價：

“蓋聞寶玉之蘊，山輝川媚，盛德之士，道藝淵曝，技術之於用者既博，則仁義之於教也益宏。古之畫者，多蓄道德能文章，達則物與民胞，惟殷殷於濟世，窮則穴居野處，不汲汲於沽名。故能慮周萬變，氣備一時。陰陽陶蒸，草木布濩，渭濱莘野，早裕其經綸，潁水箕山，自安於隱逸。出處之際，節義斯系，其人雖不必濡毫染翰，識者知其富於畫情。”<sup>45</sup>

黃賓虹的鋪陳其實是想說明傳統繪畫的一個重要特徵，即，“畫情”是潛藏在傳統士人精神基因中的，“其人雖不必濡毫染翰，識者知其富於畫情”，正說明了這一點。而對於繪畫的功能，黃賓虹進行了更加細緻的說明：

“其人又多忠臣義士、孝悌狷介之倫，懲於世道汙濁，政紀紊亂，不欲仕於其朝，甘退居於寂寞，為惟林泉岩穀以自適。遊覽之暇，或寫其胸中逸氣，留傳縑楮，不朽千古。後世之人，仰瞻手跡，詳其軼事，感發心志，不乏廉頑祛懦之風，即暴戾恣睢者，亦可漸摩而化，駸駸致於邕隆之治，非無以也。”

又說：

“士夫之畫，渾厚華滋，秀潤天成，是為正宗。得胸中千卷之書，又能泛覽古今名跡，錄錘在手，矩矱從心，展覽之餘，自有一種靜穆之致撲人眉宇，能令觀者矜平釋，意氣全消。”

這裡黃賓虹引入了士夫畫的一個重要的中介即“士人品格”。士夫畫最重要的精神內核即為士人所有的“忠”、“義”、“孝悌”、“狷介”等品格，這些品格通過士人的筆墨留在了縑楮之上。正如王國維所說，美術所承載的真理，乃“天下萬世之真理，而非一時之真理也”，因此，黃賓虹這裡提到“後世之人”，能夠通過前代士人之手跡，知道前輩士人的品格，從而受到感染。軟弱者可以立志，心存戾氣者可以化去心中暴虐，實現“中正平和”的狀態。由人的變化而漸漸構成社會的變化，最終實現“邕隆之治”。

從王國維和黃賓虹秉持的“文以載道”觀來考慮藝術的發展，則中國的藝術並非是“為藝術而藝術”的，因為始終有“道”作為藝術形式之外的追求，“進於道”是藝術發展的終極目標。中國的藝術也並非是“為人生而藝術”的，不是要解決當前的現實人生問題。中國藝術毋寧說是超越的。無論是王國維從美學觀點提出的“天下萬世之真理”，還是黃賓虹從畫史上所做

出的證明，都說明藝術的影響是超越於一時一地的現實人生和社會境況的，不期待能夠即時對社會產生影響，而強調後世乃至更長遠的效果。

而嶺南畫派的“藝術救國”主張和北京藝術大會諸畫家的主張則是要求對當下發生的社會事件作出反應，強調藝術為革命服務或藝術為民眾服務。在藝術創作上，嶺南畫派創作了〈弱肉強食〉、〈自由的毀滅〉等富於時代感的作品。北京藝術大會的發起者林風眠早期曾創作過〈北京街頭〉、〈人道〉、〈人類的痛苦〉等反應現實的作品。這類頗具時代感的作品，旨在激發人們的反抗情緒，而不在於為人們的心靈提供一處清涼靜退的庇護所。這種與社會現實關係密切的藝術容易引起“為藝術而藝術”的藝術家們的反對，認為其圍繞著時代發展繪畫主題，忽視了藝術自身的發展規律。由此，西方藝術社會學在“審美”與“社會”之間徘徊的矛盾在中國的藝術變革時期也顯現出來。由此產生的爭論使得民國以來的中國畫壇陷入了不同流派爭奪話語權的混亂狀態。正如俞劍華對當時中國畫壇的總結：“現在中國的畫壇，真是形形色色，五花八門，令觀者目眩神迷。大派、小派、正派、別派、京派、海派、新派、舊派、野派、禪派、中日混合派、東西折中派，人各有派，派各不同，各自搖旗，各自吶喊。莫不以己為是，爭奇鬥豔，入主出奴，如雨後春筍，萬尖齊茁；如雨後夏山，萬壑爭流……”。<sup>46</sup>

這種藝術場域的混亂狀態具有其時代的特殊性。當民族危機過去，學術界和藝術界對中國畫問題的討論逐漸集中在繪畫本身。經過多次爭論，“筆墨”成為了公認的中國畫的基本要素。潘公凱認為“筆墨”與“人格”之間的表征關係是中國繪畫的獨特之處。而這種認識，某種程度上是在逐漸恢復黃賓虹等士人藝術家在民國時期就已經提出的“文以載道”藝術觀，並將其逐步细化<sup>47</sup>。

黃賓虹正是秉持著“文以載道”藝術觀來從事藝術創作，他在當時“為藝術而藝術”和“為人生而藝術”等諸種文藝潮流中，仍能保持精神上的獨立性。黃賓虹並未因一時的民族危機和由此產生的因應去從事藝術創作上的改變，而是在中國畫的筆墨傳統中去進行探索和改進，形成了自己渾厚華滋的藝術風格，成為中國山水畫的集大成者。在中國畫經歷了多次論爭後，21世紀的今天，人們又重新認識到文人畫的價值，重新發現了黃賓虹，正說明瞭黃賓虹所秉持的“超越性”，在作為“後世”的我們這裡有了回應。正如黃賓虹所說，“我的畫五十年後有人識”，這是中國藝術的超越性對於時間的要求。

## 五 小結

從“文以載道”藝術觀的超越性中，我們發現了中國藝術在“審美”與“社會”之間的調和。“審美”既是自律的，遵從藝術自身發展的要求，同時，藝術又是“進道”的，有著深遠的社會人生的關懷。在藝術和社會之間，有“超越性”拉開了時間上的距離的。而溝通藝術與社會關係的，是儒家“內聖外王”觀念下的人。正如張灝所說，儒家的“內聖”思想是有超越意識的，主要反映在儒家天人之際的思想。現代文化，在科技的籠罩之下和“大眾社會”的群體性壓力之下，對聲名的瞭解有過於量化和“外化”的傾向，從而忽略生命內在的心靈深度層面，造成了文化的偏枯和失調，“內聖外王”的超越性理想則視內在心靈生活和外在的社會與物質生活同樣重要，重在調劑與平衡。這種調和的人文精神對於今天學科壁壘下趨於偏枯的藝術社會學的發展具有重要的啟示意義。

正如文章一開頭提到的，經過一個世紀的發展，西方的藝術社會學又重新回到“審美”與“社會”的老問題上，並提出了將審美帶回藝術社會學的“新藝術社會學”。

中國學者也基於對藝術社會學在“審美”與“社會”之間的認識，提出了可能的調和方案。原百玲在對佐爾伯格的調和方案的反思後，認為海因裡希的多元視角更加具有可操作性，並且提出了將人類學的方法和視角引入藝術社會學的研究中<sup>48</sup>。盧文超則認為本雅明提出的調和方案是值得考慮的，“如果說美國藝術社會學更多表明社會變化對藝術產生影響，那麼，本雅明則會進入藝術內部告訴你它具體產生了什麼影響，比如說，靈韻的消失、本真性的消失，從膜拜價值到展示價值”，這是非常難得的。<sup>49</sup>

本文主要想說明，從傳統的“文以載道”觀出發的中國傳統藝術的發展中，本身就包含著超越於“審美自律”與“社會”之上的藝術社會學思想。這種藝術社會學思想，以“人”作為中介，通過“天人之際”與“藝進於道”等觀念，實現藝術對社會的代際影響。這種觀點並非是現代進化論歷史觀之下的，而是中國傳統的循環史觀之下的。

## 注釋

- 1 海因裡希著，《藝術為社會學帶來什麼》，何菁譯（上海：華東師範大學出版社，2016），35。
- 2 盧文超，〈將審美帶回藝術社會學——新藝術社會學理論範式探析〉，《社會學研究》，2018，94-98。
- 3 摩伊曼著，《現代美學思潮》，呂澄譯（上海：商務印書館，1931）。
- 4 徐蔚南著，《藝術哲學ABC》（上海：ABC叢書社，1929）。
- 5 居友著，《從社會學見地來看藝術》，王任叔譯，（上海：大江書鋪，1933），200。

- 6 格羅塞著，《藝術之起源》，陳易譯（上海：大東書局，1933）。
- 7 Maksimow，〈藝術社會學的學術會議報告〉，馮乃超譯《思想》，1928年，3期，1-4頁。
- 8 弗理契，〈藝術社會學之任務及諸問題（未完）〉，雪峰譯，《萌芽月刊》，1930年，第1卷，第1期，15-26頁。
- 9 佛裡采的《藝術社會學》被多次出版發行。1930年，劉訥銘翻譯的版本由水沫書店出版，作為馬克思主義文藝論叢的一種；胡秋原的譯本分別在1931年由神州國光社出版，1933年由神州國光社再版，並作為唯物史觀藝術理論叢書出版，1938年又被作為大學文庫的一種，由言行出版社出版；1947年，天行再次翻譯了此書，並在上海作家書屋出版。
- 10 弗理契，《藝術社會學》，劉訥銘譯，李天剛主編（上海：上海社會科學院出版社，2017），9。原版，（上海：水沫書店，1930）。
- 11 胡秋原編，《唯物史觀藝術論——普列漢諾夫及其藝術理論》，（上海：神州國光出版社，1932）。
- 12 普列漢諾夫著，《藝術與社會生活》，雪峰譯（上海：生活書店，1938），60。
- 13 許紀霖，〈20世紀中國六代知識份子〉，晚霞，2007(16): 30-32。
- 14 李安宅，《美學》，（上海：正文書局，民國60年），4。
- 15 梁啟超，《飲冰室文集》，卷十。
- 16 鬱達夫，〈藝文私見〉，《創造季刊》，1922年，1卷1期，136-137。
- 17 成仿吾，〈文藝批評雜論〉，《創造月刊》，1926年，1卷3期，19-23。
- 18 成仿吾，〈文藝批評雜論〉，《創造月刊》，1926年，1卷3期，19-23。
- 19 鬱達夫，〈藝術與國家〉，《創造週報》，1923年，7期，0-4。
- 20 成仿吾，〈藝術之社會的意義〉，《創造週報》，1924年，41期，0-4。
- 21 李寶泉，〈中國藝術界之前路：“為藝術而藝術”〉，《藝術》，1933年，1期，16-17。
- 22 林文錚，《何為藝術》，（上海：光華書局，1931）。
- 23 素頤編，《民國美術思潮論集》，（上海：上海書畫出版社，2014），6。
- 24 李何林，《近二十年中國文藝思潮論 1917-1937》，（天津：南開大學出版社，2016），78-79。
- 25 李何林，《近二十年中國文藝思潮論 1917-1937》，（天津：南開大學出版社，2016），79-80。
- 26 素頤編，《民國美術思潮論集》，（上海：上海書畫出版社，2014），162。
- 27 豐子愷，〈藝術與人生〉，《地方自治》，1947年1卷1期，45-48。
- 28 狄明真，〈為人生而藝術的一個解釋〉，《藝術評論》，1924年，68期，1-2。

- 29 俞士銓，〈藝術與人生〉，《學苑》，1944年，2期。
- 30 許士騏，〈藝術與人生〉，《道德季刊》，1925年，3卷4期，33-34。
- 31 石天，〈藝術與人生〉，《新潮》，1927年4月27日，0-1。
- 32 張曉剛，《20世紀中國藝術學》，（上海：學林出版社，2009），155。
- 33 周作人《中國新文學的源流》，（上海：華東師範大學出版社，1995）。
- 34 錢鐘書，《錢鐘書散文》，（杭州：浙江文藝出版社，1997），83-84。
- 35 王國維，〈論哲學家及藝術家之天職〉，《教育雜誌》，1905年99期，1-4。
- 36 王國維，〈論哲學家及藝術家之天職〉，《教育雜誌》，1905年99期，1-4。
- 37 黃賓虹，《黃賓虹文集全編 書畫編下》，王中秀編（北京：榮寶齋出版社，2019），510。
- 38 黃賓虹，《黃賓虹文集全編 書畫編下》，王中秀編（北京：榮寶齋出版社，2019），511。
- 39 李偉銘，《傳統與變革 中國近代美術史事考論》，（北京：商務印書館，2015），2-3。
- 40 素頤編，《民國美術思潮論集》，（上海：上海書畫出版社，2014），18-19。
- 41 素頤編，《民國美術思潮論集》，（上海：上海書畫出版社，2014），24-25。
- 42 錢穆，《錢賓四先生全集45 中國文學論叢》，（台灣：聯經出版事業股份有限公司，1998），351-352。
- 43 黃賓虹，《黃賓虹文集全編 書畫編下》，王中秀編（北京：榮寶齋出版社，2019），513。
- 44 黃賓虹，《黃賓虹文集全編 書畫編下》，王中秀編（北京：榮寶齋出版社，2019），513。
- 45 黃賓虹，《黃賓虹文集全編 書畫編下》，王中秀編（北京：榮寶齋出版社，2019），513。
- 46 素頤編，《民國美術思潮論集》，（上海：上海書畫出版社，2014），194-195。
- 47 潘公凱在《中國筆墨》一書中，用很多心理學的知識，解釋文人畫中“筆墨”表征個人“品格”的具體心理機制。
- 48 原百玲，〈薇拉·佐爾伯格〈建構藝術社會學〉導讀〉，《民族藝術》，2020年，第2期，117-123。
- 49 盧文超，〈藝術社會學的正看、反觀與互見〉，《藝術學研究》，2020年，第1期，11-15。