

中西艺术的“道”与“器” ——14—16 世纪中西艺术作品特点之差异初探

章骥成

摘要：在全球化的背景下，中西文化的交流与融合日益密切，而中西艺术便是其中尤为重要的一部分，然而在此过程中，艺术的同质化、去主体化的问题也日趋严重，因而探究中西艺术的异同及其成因在当下具有着十分重要的价值。本文主要以 14—16 世纪中西艺术作品为例分析中西艺术的特点与异同，并运用马克思主义美学理论探究其差异的原因。

关键词：中西方；艺术比较；贡布里希；方闻；马克思主义美学

一、引言

拉斐尔在他的作品《雅典学院》的中心绘制了这样两位人物：位于左侧的老者将手指向了天空，而右侧的人物则将手平伸，朝向地面——他们分别是柏拉图与亚里士多德。前者认为理念高于一切有形质的物质，而后者则认为一切理念都要依靠现实的物质而存在，他们所代表的既是哲学视域之中“形而上”与“形而下”之间的对立，也是艺术视域中类型化与个别化倾向的分歧。

“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”艺术视域中的“道器之争”自发轫之始也在不同历史时期呈现出不同的状态，而把握中西艺术中“道”与“器”的差异及关系对于我们深入研究“中西艺术比较”这一课题有着十分重要的意义。因此，本文将以贡布里希和方闻对于中西艺术的观点与评论为主线，结合通识课程中《14 至 16 世纪中西艺术比较》单元的内容及马克思主义美学的相关理论共同探讨中西艺术图式化特点的差异问题及原因。

二、中西艺术的“道”与“器”

（1）14—16 世纪西方传统艺术的特点

在讨论西方传统艺术的特点时，艺术史家贡布里希曾言：“在西方传统中，绘画实际上被作为一种科学来追求。”^[1]这句闪烁着真理光芒的评价一针见血地指出了西方传统艺术的特点就是具体化、逼真化。

14 世纪初，乔托将西方艺术的发展引向了具体化道路。正如瓦萨里在《艺苑名人传》中所描绘的那样，乔托是大自然的杰出模仿者，他在的绘画中广泛地使用了光影和明暗，让画面中的人物及景物趋于逼真化。以他的作品《乔基姆与安娜在金门相遇》（《金门相会》）为例，在对于画面中安娜等人物的面容和衣着的刻画中，乔托多采用光影和明暗的技巧，使得人物的面容更为逼真，而从他对金门建筑的刻画，我们可以看到透视法的初步使用，这也使得对于建筑的表现更

作者简介：章骥成，同济大学马克思主义学院2021级马克思主义理论专业本科生。

本文系作者2021—2022学年第1学期“中西艺术比较”课程论文。

^[1] E.H.Gombrich, The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art, ibid., p280.

具真实性与科学性。可见，乔托对于画面逼真性的追求在摆脱西欧中世纪程式化、符号化艺术桎梏的同时亦保留了古希腊以来“形而下”的火种，为后人对于西方艺术逼真化的探索指明了方向。



（图一 《乔基姆与安娜在金门相遇》）^[2]

15 世纪佛罗伦萨的大师们在具体化、逼真化的方向上更为的深入，其中的代表人物便是马萨乔。他作为乔托艺术的继承者，吸收前辈技法的同时又融入了自己的思考，以其代表作《纳税钱》为例，他在一幅画中同时向人们展示了同一个故事的三个片段，在对于画中的耶稣和彼得等人的刻画时，我们可以看到乔托的影子，而在对于光影的排布时，我们则可以看到：不同于乔托的平光处理，马萨乔采用了固定的光源，同时画面的透视焦点集中于基督头部，使人物群像更富有层次感、真实感的同时，更好地表达了故事的内核，进一步深入了对于“形而下”的探索。



（图二 《纳税钱》）^[3]

^[2] 藏于意大利帕多瓦阿雷纳教堂。乔托。来源：Web Gallery of Art

^[3] 藏于布兰卡契小堂。马萨乔。来源：Web Gallery of Art

16 世纪文艺复兴盛期的艺术家们在关注艺术技法对于作品真实性的影响的同时进一步认识到了人文之美的重要意义,进而以文艺复兴后三杰为代表的艺术家们开始了追求艺术逼真感的新尝试,以拉斐尔为例,作为一位天才式的艺术家,他在他的作品《西斯廷圣母》中不仅运用了稳定的三角形构图和严谨的空间透视,更通过线条和色彩的综合使用构建了这位圣洁而又貌美的圣母形象,在尊重科学理性思维的同时又融入了人文的主题,将“形而下”的艺术带入了更高的层次。



(图三 《西斯廷圣母》) [4]

由此可见, 14—16 世纪的西方艺术通过诸如透视、解剖学和光学等科学技法的使用与人文技法的表达, 在三个发展阶段中不断臻于科学化、逼真化。因此贡布里希将西方传统艺术称为一种对于科学的追求, 换言之, 这其实也是对于所谓形而下的“器”的追求。

(2) 14—16 世纪中国传统艺术的特点

在探讨 14—16 世纪中国传统艺术的特点时, 美术史家方闻曾评价道: “在中国绘画领域, 这条‘法则’却在相反方向发挥着作用, 即引领那些学养深厚的艺术家摆脱‘形似’, 转而回归图式化的‘更高(复古)境界’……” [5] 这一评论其实点明了中国传统艺术的特点就是图式化、本真化。

14 世纪, 宋末元初的画家赵孟頫一反先前以李嵩为代表的南宋院体画家所倡导的色彩艳丽的, 精细化、具体化的艺术技法, 开创了一条追求“古意”的道路, 他曾说: “作画贵有古意, 若无古意, 虽工无益。今人但知用笔纤细, 傅色浓

[4] 藏于德国德累斯顿茨温格博物馆。拉斐尔。来源: Web Gallery of Art

[5] 方闻. 中国艺术史九讲 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2016: p150

艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。”以其代表作《鹊华秋色图》为例，画中描绘的是山东济南地区的华不注山和鹊山一带的秋景，他采用写意笔法，施以水墨和淡彩，将山石树木在画卷上轻松自然地展现出来，整幅画在色彩上可以说回归到了唐代的青绿山水，有唐之遗风；在画法上，他又继承了董源“披麻皴”的画法，把艺术形象进行简化与类型化，富于变化，更添意境，可见他接续了唐以来追求创作主体精神表达的艺术传统，实现了对于绘画本真感的追求与回归，强化了画家主体精神的表达，而摒弃了只重技法的“形而下”之器，在这里，艺术已不仅仅停留在技法的层面之上了。



（图四 《鹊华秋色图》）^[6]

在赵孟頫及元四家后，15 世纪中国的绘画界主要呈现出吴门与浙派的对立局面，虽然两派各具特色，但是他们都不约而同地在图式化、意象化的道路上不断深入。以戴进的《渭滨垂钓》和沈周的《庐山高图轴》为例，二者都以山水、隐士为题材，虽然各自的“笔墨”不尽相同，但我们仍然能从他们的用笔和构图中看到中国艺术的图示化特征。可见，吴门和浙派的笔墨之争所反映的也是文人艺术价值观对匠人的“技”和“有为”心态的否定。



（图五 《渭滨垂钓图》）^[7]



（图六 《庐山高图轴》）^[8]

^[6] 藏于台北故宫博物院。赵孟頫。来源：台北故宫博物院官网

^[7] 藏于台北故宫博物院。戴进。来源：台北故宫博物院官网

16 世纪由董其昌开创的松江画派紧承吴门画派之风，画作则更具图式化的风格。董氏曾云：“士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山似画沙。绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然得格，已落画师魔界，不复可救药矣。”^[9]以其画稿《集古树石画稿卷》（局部）为例，作品对于山、石的刻画明显有着黄公望、董源等人的风格，尤其是大量披麻皴的使用，仿佛让人置身于“大痴境中”，而对于犹如屈铁般树木的刻画则是融入了其自身对于胸中丘壑的抒发，可见该作不仅反映了董氏图示运用之法，更是个人“士气”的体现，进一步强调了创作主体的精神表达之于作品的重要价值，再次肯定了“形而上”的重要意义。



（图七 《集古树石画稿卷》）^[10]

由此可见，14—16 世纪中国艺术通过对于“古意”的追求，在三个发展阶段中对于古人笔法进行传承与延伸，不断地趋向图式化与本真化，因而方闻认为中国的绘画回归了图式化的“更高境界”，这便是中国绘画对于形而上的“道”的追求。

三、中西艺术的“道器之争”

经过对 14—16 世纪中西艺术各自脉络及发展的梳理，我们似乎对于中西艺术各自的特点已经有了初步的把握，然而，对于中西艺术的比较不能仅仅囿于二者各自的向度，更应在同一维度上比较二者之异同，这也拉开了中西艺术“道器之争”的序幕：

（1）构图上的中西对话

中国的画家把人当作自然山水之中非常重要的一部分，因而形成了独特的思维方式。他们在创作时，会减少对自然景物的真实描绘，更多地注重画面的情感表达，使观者在欣赏作品时能得到独特的情感体验；北宋时期书画家郭熙就在其著作《林泉高致》中提出：“山有三远：自山下而仰山颠，谓之‘高远’；自山

^[8] 藏于台北故宫博物院。沈周。来源：台北故宫博物院官网

^[9] 董其昌。画禅室随笔。上海：上海远东出版社。1999

^[10] 藏于故宫博物院。董其昌。来源：故宫博物院官网

前而窥山后，谓之‘深远’；自近山而望远山，谓之‘平远’。”^[11]的“三远”理论，多被后世文人奉为圭臬，中国绘画构图比较灵活，不受空间和时间的制约，绘画中多采用散点透视，多角度选取景物，使画面更具有动态的同时也将目光从现实景物而转向了理念意义上的景物。

相比而言，西方的艺匠们往往倾向于从现实生活中收集创作素材，以自然为镜，他们在营造画面构图时，崇尚对于实景进行描绘与摹写；同时，他们非常注重科学原理，多用焦点透视，在大卫·霍克尼的著作《隐秘的知识》中，他曾指出西方的艺术家们为了追求短缩、透视的科学性与逼真性，甚至采用了某些光学仪器辅助作画，使得客观物象在二维的纸面上呈现出三维的效果。

（2）色彩上的中西之别

中国的绘画作品多以水墨画为主，画家们通过对于墨色的灵活运用，来达到谢赫所言的“气韵生动”的境界，唐代张彦远曾言：“运墨而五色具。”^[12]，水墨的使用虽然没有色彩的渲染，但是却可以控制黑白的色度与饱和度来对画面的光线和“第三种明暗”进行管控，黑白本身亦是对于色彩的符号化与图示化。而西方的绘画作品则更加注重对色彩的运用。通过不同色彩的选择与使用，来展现作品的逼真程度，西方绘画通过光线和色调的组合，使作品更加的栩栩如生。

（3）技法上的中西异同

中国画笔法体系自松雪道人始便强调以书入画，其中行笔可分“中锋”“侧锋”“顺笔”“逆笔”等；线描可分为“铁线描”“高古游丝描”“钉头鼠尾描”等线描技法；皴擦可分为“斧劈皴”“披麻皴”等；亦追求笔势、笔意例如“力透纸背”“如锥画沙”等。无论是行笔、线描、皴擦还是笔势、笔意，都反映着中国画家对于“形而上者”的追寻。

“油画在长期的发展过程中，产生了点、线、涂、摆、擦、挫、拍、揉、扫、踩等笔法，形成了丰富的用笔方法。”^[13]西方的绘画亦讲求笔触，艺术家们通过把握光色和明暗造型的规律，运用笔触和色块等用笔技巧来追求形体、光线、色彩等物质性的真实美感，进而塑造真实的人物形象与空间。

然而，无论是中国的“笔法”还是西方的“笔触”，其使用目的都是为了再现自然和表达自我方面存在一致性，而14—16世纪的中西艺术家们更是通过各具特色的技法的使用，使自身摆脱先前的桎梏，避免落入平面化叙事的窠臼之中。

四、马克思主义美学视域中的“道器源流”

经过各向度中西艺术的分析与比较，中西艺术的特点及差异已然昭然若揭，然而，仅仅是认识到中西艺术的特点显然离我们的研究目的相去甚远，因而，笔

^[11] 郭思. 林泉高致 [M]. 北京: 中华书局. 2010

^[12] 张彦远. 历代名画记 [M]. 北京: 人民美术出版社. 2016.09

^[13] 刘继伟. 油画的色层美与笔法美 [J]. 文艺研究. 2007

者作为马克思主义理论专业的学生便开始探索以马克思主义美学理论探索中西艺术的“道器源流”。

马克思主义及其美学理论认为：创作者的主体性受到了其所在的社会、经济、文化、历史及主流意识形态等多重因素制约，“不是人们的意识决定人们的存在，而是人们的社会存在决定人们的意识。”^[14]可见，反映创作者主体性思维与情感的艺术作品是现实和意识的共同产物，因此，把握中西艺术的生发规律似乎便不再是镜花水月，而具有着可能性与现实性。

首先，中国和西方的社会存在的差异性与特殊性决定了各自的社会意识，进而对创作主体的创作进行着影响与制约，使之创作出不同风格的作品。14—16 世纪的中国处在元明时期，其社会意识深刻地受到了其自然经济的影响与制约，因而当时的文人往往会向内探索并充盈主体的精神世界，进而将其通过绘画的方式表达出来，因此其艺术特点主要呈现出图示化、本真化的特点。相比之下，14—16 世纪的西方商品经济正蓬勃发展，其社会意识也随之呈现出外向性的特点，因此西方的工匠们便开始了对于外在自然的描摹与刻画，因此其艺术特点主要呈现出具体化、生动化的特点。

再者，我们不可否认中西方社会意识内部的不同形式亦存在着相互影响，进而影响着各自艺术的特点与倾向。14—16 世纪中国的道教在统治者的扶持之下呈现出兴盛的局面，而它们的思想正是追求清净的境界以及个人的修为，当时的赵孟頫和元四家（黄、吴、倪、王）便是深受道教文化的影响，其中多人自号“道人”，而黄公望甚至加入了全真教；再加之中国传统的“志于道而游于艺”的理念的综合影响，使得他们的绘画更追求个人志趣与内心世界的抒发。可见由中国社会意识内部的不同形式深刻地影响了赵孟頫等人的人生追求及审美意趣，使得他们的艺术创作趋于图示化，复归“古意”之境界并且不断延伸发展。反观 14—16 世纪的西方，随着城市的兴起和科学研究的深入，人文主义的思潮走上了兴盛的道路，佛罗伦萨的艺术家们的创作理念在“人的解放”的影响之下发生了重大的转变，进而使他们的作品一改先前中世纪的符号化传统，呈现去逼真、真实的特点，把西方的艺术传统导向了生动化与具体化。

五、结语：从“道器之辩”到“道器合流”

从 14—16 中西艺术的比较中，我们更加深刻地理解了方闻和贡布里希对于中国及西方艺术特点的评价，进而领会了中西艺术的“道”和“器”；从“道器之争”到“道器源流”，我们认识了中西艺术特点的成因及其逻辑，进一步把握了中西艺术的脉络；然“道”与“器”的争鸣赓续了千年而从未休止，在当今的全球化的背景下，究竟应该如何处理中西艺术的“道器之辩”呢？马克思曾在

^[14] 马克思恩格斯选集：第二卷 [M]．北京：人民出版社，1972：28

《1844 年经济学哲学手稿》中提出这样一个观点：“人也按照美的规律来构造。”^[15]仔细想来，这确实是一个深中肯綮的洞见，在马克思主义美学的视域中，“美”成为了形而上之“道”与形而下之“器”二者统一的纽带，而对于“美的规律”的探求也随之让原本并行而立的“道”与“器”合流而同行，为全人类美学及艺术的探讨与追求构建了基石，“美是人的本质力量的对象化”^[16]，相信随着艺术家们实践的不断深入，从“道器之辩”到“道器合流”将会成为历史的必然。

濟風

^[15] 马克思. 1844 年经济学哲学手稿 [M]. 北京：人民出版社, 2018: p53

^[16] 马克思. 1844 年经济学哲学手稿 [M]. 北京：人民出版社, 2018: p53