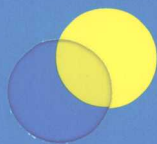


中西美术比较

FINE ARTS

[修订版]

孔新苗 著



山东美术出版社

SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

中西美术比较

FINE ARTS

[修订版]

孔新苗 著



山东美术出版社

SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

中西美术比较 / 孔新苗著. — 修订本. — 济南: 山东美术出版社, 2008.4

ISBN 978-7-5330-2603-5

I. 中… II. 孔… III. 美术—对比研究—中国、西方国家 IV. J0-03

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 039891 号

责任编辑: 李 晋 陈 蔚

封扉设计: 王承利

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印刷厂临沂厂

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 15.25 印张

版 次: 2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 48.00 元

目 录

第一章 引言：审美现代性与中西美术比较 1

第一节 关键词：“现代性”、“现代审美” 2

一、解读“现代性”的多重角度 2

二、把握“现代审美”的两面性特征 6

第二节 现象：中西艺术的互识与误读 9

一、中国艺术求变的期待视野 9

二、中西艺术的互识、误读 11

第三节 方法：比较研究与比较美术 15

一、比较思维与比较研究 15

二、比较美术研究的方法 17

第二章 观念·中西艺术审美比较 23

第一节 古典艺术的和谐理想 23

一、东方的“心理和谐”与西方的“形式和谐” 23

二、内向的“境生象外”与外向的“类型典型” 32

第二节 近代艺术的创作嬗变 41

一、从“怪趣”到“俗像”的和谐裂隙 42

二、从“风格”到“本能”的个性张扬 48

第三章 传统·中西古典建筑、雕塑比较 60

第一节 “木架”与“石柱”——中西建筑古典传统比较 60

一、材质与时间 60

二、结构与空间 68

三、“数”与中西建筑文化传统 75

四、中西城市、园林设计比较 82

第二节 “象征”与“形象”——中西雕刻的文化“用法”特点 95

一、初始的路径——“藏”与“看”的差异 96

二、演变的用法——“想象”与“讲述” 103

第四章 语言·中西绘画传统与时代变革 119

第一节 “视觉空间”与“心理空间”——中西古典绘画语言比较 119

一、西方画家的“开窗”之技 119

二、中国画家的“丘壑”之意 125

三、造型——以客体显主体 132

四、写意——从笔墨辨雅俗 136

五、“色”的视觉功能与“墨”的文化功能 142

第二节 精神的“形式”与“形象”——中西艺术的现代性变革 156

一、从“印象主义”到“波普艺术” 158

二、从徐、林、李、潘看中西交汇 164

第五章 范畴·中西艺术学的理论视界 179

第一节 中西古典艺术理论运思空间比较 179

一、二元张力——审美的生存论视界 179

二、逸格整合——生存的审美论境界 183

第二节	当代艺术的文化美学意识形态	189
一、	前卫艺术的人本特性与主体虚无	189
二、“丑”与“荒诞”		202
三、	审美解放的文化理想与历史境遇	206
四、	从“写实”到“现实主义”	212
五、	多元共生的世纪之交	223
余论	新媒体视觉文化与中国书画艺术	229
后记		236

第一章 引言：审美现代性与中西美术比较

为什么立体派是碎片化,碎片化是反映机械主义的痕迹?为什么中国山水画不是碎片化,一石一山均栩栩如生,是传统的“气韵生动”的美学的一种痕迹?当我们问这些问题时,我们便是已经兼及了历史和美学两面衍生的行为……^①

——叶维廉

首先从“审美现代性”这一角度入手谈中西美术比较,是基于这样两点思考:

其一,这是研究课题的内部特质所要求的。具有当代意义的艺术研究,不可能回避审美现代性问题。而中西艺术比较研究的动机,也源于近现代以来中西文化、艺术交流与冲撞的历史情境。从当代问题角度展开的中西艺术比较运思,又在逻辑上要求着必须与中西艺术的前现代时期联系起来,从而在历史的纵向演变维度中深化对中西艺术特质的把握。换言之,我们的中西美术比较阐释,既要把握中西美术在人类社会历史演进整体背景中的共性特点(如从分离的世界史到统一的世界史,从古典文化到现代文化),又要具体分析中西审美创造在这一演变过程中所走出的不同路径,进而阐释在当代全球化交流的语境中,中西美术的传统品格与现代性表达所具有的人文品格与价值追求。我们力求突破那种用孤立的、静态的、概念的对中西美术传统特点的三言两语概括,而遮蔽对中西美术文化特征和现代性问题的关联认识与深入探究。

其二,这是由研究课题的外部条件所决定的。已然信息化、全球化的当今世界,中西文化艺术的全面交流与碰撞,都现实地要求着中国学人对中西美术的比较思考,须从经验、应用的层面,上升至学理的层面。所谓学理层面,是指以比较思维的科学方法论为依托,在现象与逻辑相统一、表层与深层相联系、静态与动态相结合、理性与感性相互动的系统辩证思维的支撑下,融合比较美学、比较文化学、比较人类学的思想资源,将中西美术的比较研究推向新高度。如此来适应中国艺术走向世界的现实需要。

概言之,从审美现代性入手,正是为了突出在纵向维度中比较思考的历史视野和横向比较阐释的现实性关联的统一,在纵横多层次、多维度的立体网络关系中,科学地把握中西美术的美学、艺术学特性与审美文化创造价值。

^① 李达三、罗钢主编:《中外比较文学的里程碑》,北京:人民文学出版社,1997年版,第59-60页。

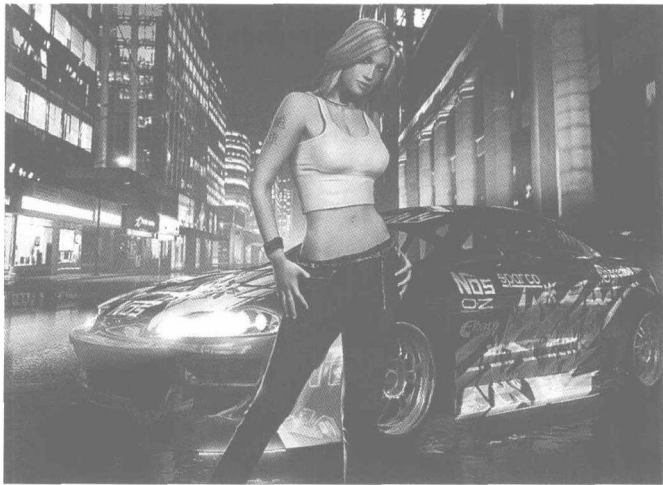
第一节 关键词：“现代性”、“现代审美”

一、解读“现代性”的多重角度

提起“现代性”一词，我们会立刻联想到它是一个源于西方的概念。美国学者马泰·卡林内斯库曾经对它的语源进行了考察，指出：这个术语至少从17世纪起就在英国流传了。《牛津英语词典》记录了“现代性”（modernity）一词在1672年的首次出现。该词典还援引了霍勒斯·沃波尔在1672年一封谈论诗歌的信中，说到了“任何人（只要有耳朵）都不能原谅”的（他们）“语调的现代性”。显然，在这里“现代性”意味着对审美趣味的某种微妙的感觉，有些类似我们今天对最新的流行歌曲所产生的那种旋律和“语调”的新鲜或陌生感^①。法国美学家波德莱尔在写于1852年、发表于1863年的《现代生活的画家》（Le Peintre de la vie moderne）一文中，表达了关于现代性的一个经典论述：“现代性是短暂的、易逝的、偶然的，它是艺术的一半，艺术的另一半是永恒和不变的……”这里，波德莱尔将现代性作为一种具有新鲜感的审美趣味形式，强调了对当下的感觉、情绪的捕捉与表达，而不是如传统风格的艺术那样，运用经典的规范去寄托纯艺术的、永久可靠的美的理想。波德莱尔把现代画家比作精神康复期的病人，恰如孩童一般对任何事物都有浓厚兴趣。在他眼中，流动的、偶然的“现代事物”都具有新鲜的、“新奇”的美。这里，不难发现谈论“现代性”时涉及的一个“新奇”与“永恒”的矛盾。以波德莱尔的视角，如果说“短暂的”新鲜感是现代性特征的一半，另一半是“从短暂中提炼出永恒”^②，那么，如何通过新的

形式彰显那种经过“提炼”的“内部的诗意”，就成为审美现代性“新奇”+“永恒”的难点所在。

从西方现代艺术史、美学史来看，从法国的“后印象主义”到美国的“抽象表现主义”、从克莱夫·贝尔“有意味的形式”到苏珊·朗格的“幻象”，在近百年的现代艺术、美学进程中，对“形式”的创新实践、理论阐释展现了空前活跃的创造力，同时，



网络图《飞车》

① [美] 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，北京：商务印书馆，2002年版，第49页。

② 张坚等译自英文本的《现代艺术和现代主义》，上海：上海人民美术出版社，1988年版，第31—32页，对照原文 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*，LV La Modernité，做调整。



【北宋】李嵩《货郎图》（局部）

对“永恒”的艺术彰显、学理描述，又构成现代艺术和现代美学没有答案的不懈追问过程。纯粹性、永恒性构成了所谓“现代主义艺术”的重要特点，20世纪60年代“波普艺术”的出现则是一个转折点。波普艺术将艺术趣味中的通俗、时尚、戏谑、浅薄和大众化与商业化，艺术手法中的拼接与复旧、挪用与复制，发展成为新艺术超越传统也超越现代主义的新感觉。如此，所谓的“后现代”艺术与后现代美学，恰以解构“永恒”作为其“后现代性”的文化特征。

自20世纪80年代以来，中国当代艺术的发展与演变也展示了传统的与当下的、民族的与时尚的、精神的与商业的、地域的与世界的……种种对立品格的杂交、混合、演绎。这其中所表征的表面现象与内在矛盾、悖论情境与历史遭遇的复杂交织，皆源于中国艺术自“五四”以来的现代性建设理想与历史进程的龃龉。因此，对中西美术的比较分析必须展开于“现代性”的视域中，才能尽量避免对历史现象的郢书燕说。

今天在各种场合中讨论的“现代性”，显然大大超出了审美与艺术的范畴。就现代性这一概念所涵括的范围来说，它包含了哲学、社会学、经济学、政治学、艺术学等诸多领域；从时间的跨度而言，从18世纪后期开始，它“就已成了‘哲学’讨论的主题”^①；再从空间的广度上看，对现代性问题的关注与争论，跨越

① 【德】哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东等译，上海：译林出版社，2004年版，第1页。

了东西方世界的界限而成为一个全球性话题。

现今我们遇到的各种各样关于现代性概念的界说，最主要的有如下几个角度：

首先，英国社会学家、剑桥大学皇家学院研究员安东尼·吉登斯，将“现代性”看作是现代社会或工业文明的缩略语。它包括从世界观（对人与世界的关系的态度）、经济制度（工业生产与市场经济）到政治制度（民族、国家和民主）的一套制度构架。他认为，要点在于“从制度层面上来理解现代性”^①。在这个意义上，现代性大致等同于“工业化的世界”。具体表现在两个维度上：一是对于社会而言，它确立了跨越全球的社会联系方式；二是对于个人而言，它确立了西方的个人主义价值观与行为方式，即以自我实现为核心的“我该如何生活”的思考与追求，从而区别于前现代社会中人的社会行为、精神生活受制于宗教信仰、宗法观念或民族、家族传统的制约。与此同时，吉登斯指出现代性还导致了人们生存的“风险环境”。在摆脱了宗教、宗法等传统价值和知识的确定性信仰之后，现代社会制度与精神生活中的行为方式与生存状态，使人在知识与信仰方面表现为不确定性，人类社会的发展表现为不可预测性；其次，人类社会面临着建立于现代高科技基础上的战争和人类暴力的威胁；再次，是个人价值观的“人生无意义”困境。吉登斯认为，困境的根源来自“环境限度”和“现代性限度”两方面：“环境限度”是工业化对自然有限资源的无限需求；“现代性限度”是人类知识能力的有限性和相对性，造成了对自然、社会未来预测与控制的“人为的不确定性”^②。这些现代性的“风险景象”使当代生存中的个体感到焦虑，感到被某种危机情境所包围。

在另一维度，法国思想家福柯把“现代性”理解为“一种态度”，而不是一个特定的社会经济、文化与制度的历史时期。对于福柯来说，现代性从根本上意味着一种批判精神，是人的“志愿的选择”，是一种“思想和感觉的方式”、“行为和举止的方式”^③。他认为，正是这种对时代进行不懈批判，而不是去忠实于某种信条的态度，表征了现代性根本上是一种社会的精神气质。但是，福柯不像启蒙运动早期的笛卡尔那样把具有鲜明反思、批判意识的“主体”看作是独立自主、自我决定的主体，是本然和天然的主体，而看作是在具体的社会生活中由权力所造就、生成的结果，是在知识体系、道德礼仪、日常生活的训戒和压抑中生成的主体性意识。他独到地指出了“主体”一词具有的两种含义：“受别人控制并依赖别人，通过意识和自我认识而与他自己的身份联系起来”，“这两种含义都暗示了某种征服和使屈从的权力”。因而他断言“主体是在奴役和支配中建立起来的”，正是某种权力使个人成为主体^④。福柯所谓的“权力”，并不是通常政治学意义上的政权统治，而是一张广泛存在于日常生活和知识生产中的关系之网，

① [英] 安东尼·吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年版，第1页。

② [英] 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，上海：译林出版社，2000年版，第96页。

③ [法] 福柯：《何为启蒙》，《文化与公共性》，汪晖等主编，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年版，第430页。

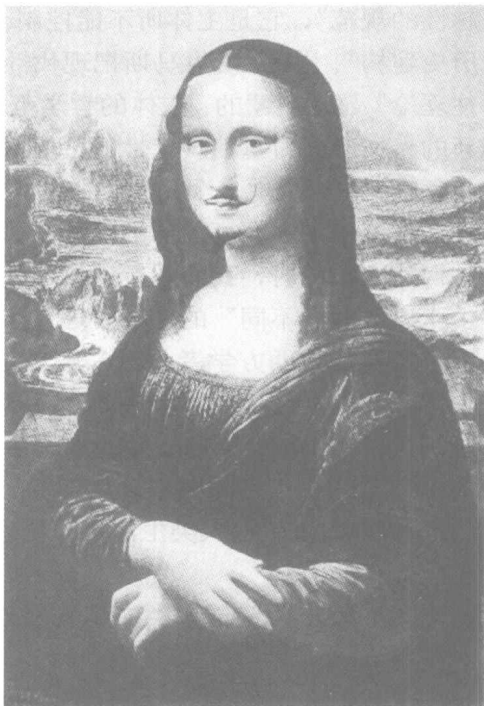
④ [法] 福柯：《福柯访谈录：权力的眼睛》，严锋译，上海：上海人民出版社，1997年版，第19页。

如我们在生活、工作中必须遵循的各种社会交往风俗和知识价值承诺。“真理无疑也是一种权力”^①。因此“权力”是通过与道德话语、知识话语相结合,通过对主体的规训来造就它所意愿的主体的。

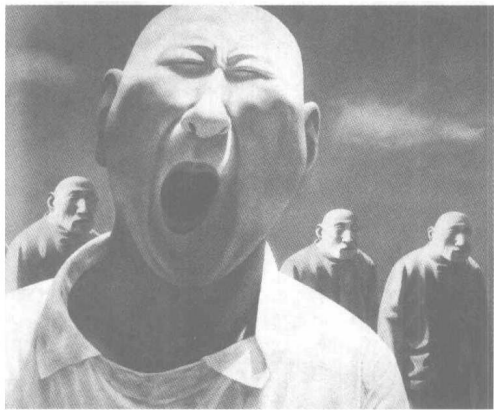
福柯通过展现一幅权力无所不在的现代社会画卷,使西方近代哲学的出发点——“主体”与“人”的传统观念被解构,昭示了一种更加彻底地在生活历史中进行不懈“批判性质询”的所谓现代的态度。当代西方后现代艺术通过消弭艺术与生活的边界,用荒诞手法展示日常经验的悖论情境等策略,正是力图展示“权力”对知识、主体、自我的支配与控制,表征了现代人比以往更加深刻的主体性自觉和对以往“永恒”价值设定的怀疑。

其三,德国思想家哈贝马斯认为,福柯在“真理——权力”关系中突出了真理对权力的依附关系,却依然没有逃离用“主体哲学”、“意识哲学”解读现代性生存的窠臼。他认为,正是由于以主体性原则作为科学、道德与艺术的现代性规范的基础,才导致了一系列问题的发生。由此,他提出了“交往行为理论”作为摆脱主体哲学困境的路径。

如果说“主体哲学”、“意识哲学”着眼于个别性的主体的理性自觉,体现的是西方个人主义的哲学基础,那么哈贝马斯的“交往理论”则着眼于主体之间的交往与沟通,以此求得对问题理解的共识,从而达到对社会行为的协调,走出现代性的困境。这里,从主体哲学单个的“主体性”转到交往理论的“主体间性”是哈贝马斯思想的要点所在。显然,交往理论的范式不是单个主体与可以反映和掌握的客观世界事物的关系,而是主体间性的关系。因为所谓“交往”必定是在各主体之间的交往,这就使它不仅受到外部环境的约束,而且它自身的实现条件也使它分成历史事件、社会空间和以身体为中心的经验等不同的维度。它与生活世界密不可分,具有鲜明的经验色彩。同时,交往理论又是“先验的”,因为每一次交往的行动都必定指向某种“超



[法] 杜桑 (1887—1968) 《有胡子的蒙娜丽莎》



方力均《1991—1992 系列之二》

① [法] 福柯:《福柯访谈录:权力的眼睛》,严锋译,上海:上海人民出版社,1997年版,第32页。

越性的规范”，它是主体所不能控制、支配的，是来自文化、社会、地域环境的历史建构^①。由此，哈贝马斯把现代性描述为一个“未完成的设计”，并力求用“交往理论”超越启蒙的、主体的哲学范式，重构现代性规范的理性基础，表达了在新的人文层面对重建现代性的价值关怀^②。哈贝马斯的交往理论有明显的理想主义色彩，在一个由多个民族组成的不同文化信仰体系、不同地域环境条件、不同经济发展水平大幅度差异的世界中，交往所必须依赖的“合理共同生活结构”如何建立？同时，我们还看到了“交往理论”与儒家哲学关注人的社会性存在，主张以“和而不同”的理念处理人际关系的思想的契合点。

概览当代西方学者关于“现代性”的不同论述，基本上可以概括地将其描述为这样三重含义：与现代科技、社会运行体制相伴的制度合理化建设和摆脱了传统宗教文化、知识信仰之后的人的生存与社会发展的“不确定性”；人与“权力”关系造就的现代主体性与批判态度；以“交往理论”继续现代性建设的“未完成的设计”，期望建构人类生活世界伦理的共同体。显然，这些维度又是相互关联、相互依存的。

现代性作为全球人类文明发展与文化生存的历史境遇，必然深深地切入当

代审美生活与创作之中。在现代性问题多维度交织的生存情境中，在关于现代性的诸种问题、不同解决方案设计的视域中，才能更深入地探讨中西艺术从传统到当代的审美社会功能和精神向度，才能更完整地把握当代艺术复杂、多样的表现形态和审美意味。

二、把握“现代审美”的两面性特征

与“现代性”问题相联系，“现代审美”首先是人类历史上最推重人的精神主体性和个人创作价值的审美文化。

从历史上看，作为现代性的构成因素，在作为里程碑的康德或鲍姆嘉通美学那里，审美的问题首先是与人的理性能力相对应的“感性的觉醒”有关。西方思想史一直是理性至上的历史，写了世界上第一



[比] 恩索 (1860—1949) 《面具中的自画像》

① [德] 哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东等译，上海：译林出版社，2004年版，第376页。

② [德] 哈贝马斯：《现代性的地平线——哈贝马斯访谈录》，李东安等译，上海：上海人民出版社，1997年版。

部以“Aesthetics”(美学)命名著作的鲍姆嘉通认为,“美学是研究感性知识的科学”^①。显然,这种对审美感性的解读方式,依然笼罩着科学理性的色彩。康德哲学反对将审美仅仅看作是感官愉悦的低级活动,而企图将对感性形式的愉悦经验与人的社会生存理性通过审美活动联系起来。总体来看,对发端于启蒙时期的西方现代性思想而言,审美,首先是用人的感性生命活力来反对宗教权威的武器,是俗世中人企求个体生命价值的一股时代潮。席勒在《审美教育书简》中这样描述审美的世界:“在审美王国中,一切东西,甚至供实用的工具,都是自由的公民,他同高贵者具有平等的权利”,“在这里,即在审美的假象王国里,平等的理想得到实现。”^②我们在籍里科的《梅杜萨之筏》、戈雅的《1808年5月3日》、库尔贝的《库尔贝先生,您好!》、米勒的《拾穗者》等作品中,可以清楚地感受到他们与古典艺术所不同的,对社会平等、人性自尊的新表达。



李桦(1907-1994)《怒吼吧,中国》

同时,在对具有鲜明现代色彩作品的体验中不难发现,现代审美具有一种“社会反叛性”,是一种“仇视文明的痛苦体系”,它显示了“不再为文化所陶醉”的心态^③。这体现在凡·高作品那些神经质的笔触中,在高更原始主义的艺术风格里,在恩索对丑陋假面的表达之下,在蒙克那无声的“呼喊”振动中……从这一层面看,现代审美从其产生的那一天起,就与工具理性和现代社会秩序形成了紧张的对立。在将审美看作是个体的精神价值得到绝对化提升的意义上,审美的或个体生命的当下体验与沉醉,便成为衡量由现代社会制度是否合理的唯一标准。正如德国社会理论家西美尔所说:在现代审美中,“生命的概念被提高到了中心地位,其中关于实在的观念已经同形而上学、心理学、伦理学和美学价值联系起来”^④。

联系前述关于对现代性的三种解读理论,现代审美的两面性传达了这样一种品质:在高扬人的个体精神方面,现代审美是现代性在审美领域的直接表征;在社会体制化运行方面,现代审美则是现代性的异己力量。它以个体感性的原则向现代性工具理性的绝对权威提出挑战,以一种审美中心主义的原则来代替一切其他的精神文化与社会原则。

①【德】鲍姆嘉滕:《美学》,王旭晓译,北京:文化艺术出版社,1988年版,第1页。

②【德】弗里德里希·席勒:《审美教育书简》,冯至、范大灿译,北京:北京大学出版社,1985年版,第153-154页。

③【英】马尔科姆·布雷德伯里、【英】詹姆斯·麦克拉兰:《现代主义的名称和性质》,《现代主义》,胡家彦等译,上海:上海外语教育出版社,1992年版,第26-27页。

④【德】西美尔:《现代文化的冲突》,见《人类困境中的审美精神》,魏育青等译,上海:知识出版社,1994年版,第245页。

概言之，没有启蒙就不会有审美的现代性，在这个意义上，现代审美是现代性的表征；同时，现代审美又毫无疑问是现代性自身的反抗力量，这就构成了一系列在实践中关于现代审美的悖论现象。

尽管在中国传统思想史中，没有西方意义上清晰的现世、天国二分的超验宗教和彻底的感性、理性对立的理性至上传统，但占统治地位的儒家伦理思想在20世纪中国社会现代性变革的语境中，同样是作为与人的主体性解放、生命感性自由相对立的旧文化而被批判。蔡元培在20世纪初从力倡美育的角度指出：

满清时代，有所谓钦定教育宗旨，曰忠君，曰尊孔，曰尚公，曰尚武，曰尚实。忠君与共和政体不合，尊孔与信教自由相违……尚武，军国主义也。尚实，即实利主义也，尚公，与吾所谓公民道德，其范围或不免有广狭之异，而要为同意。惟世界观及美育，则为彼所不道。^①

而梁启超对艺术审美在社会变革时期重要性的强调更是十分极端。

欲新一国之民，不可不先新一国之小说。欲新道德，必新小说；欲新宗教必新小说；欲新政治必新小说；欲新风俗必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故……故今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始。^②

作为20世纪中国美术现代变革旗手之一的林风眠，在写于1927年的《致全国艺术界书》中这样理解审美感性在医治社会痼疾中的作用。

像中国现刻的这种情况，我们试一留心地检查，立刻可以发现这完全因为感情的不平衡！

……没有艺术以传播被残者之苦情以启其同情心！

……没有艺术以鼓其勇武坚毅的感情！

强者益强而暴，冷酷残忍而无一丝之同情，专以杀人肥己的自私为心；弱者益弱而衰，懦弱卑鄙，因无半点之勇气，专以饮泪哀嚎的自残为生。——综此以观，哪一点不是旧艺术的恶劣与新艺术缺乏的影响？

是的，中国现代的艺术，已失其在社会上相当的能力，中国人的生活，精神上，亦反其寻常的态度，而成为一种变态的生活。人与人间，既失去人类原有的同情心，冷酷残忍及自私的行为，变为多数人的习惯，社会前途的危险之爆发，将愈趋愈险恶而不可收拾！

这不是别的影响，全是艺术不兴的影响，补偏救弊亦在于当今的艺

① 蔡元培：《对于教育方针之意见》，见《蔡元培美育论文集》，长沙：湖南教育出版社，1984年版，第7—8页。

② 梁启超：《论小说与群治之关系》，见《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，1980年版，第207—211页。

术家! ①

这里我们可以清晰地发现,在中西社会走出旧形态的变革过程中,对审美在社会变革中的人本主义性质和以审美感性批判现实对人性自由的压抑方面,是相当一致的。也正因为有这些“一致”,中西艺术在20世纪的交流与碰撞才成为一种具有丰富文化内涵与多样比较解读可能的人文景观。

第二节 现象:中西艺术的互识与误读

一、中国艺术求变的期待视野

当然,变革中的中西社会不仅在既往的文化传统上有巨大差异,在面临的现实变革问题上也同样存在极大的不同。如果说前面的阐述表明了脱离古典封建社会进入现代民主社会的变革中,中西之间有一些人类社会发展中面临的相同课题的话,那么在时间的维度上,对中国来说西方因其近代启蒙运动的发生早和变革路径与成果的鲜明,而自然成为影响中国变革的榜样。正如毛泽东所指出的:“自从1840年鸦片战争失败那时起,先进的中国人,经过千辛万苦,向西方国家寻找真理……向日本、英国、美国、法国、德国派遣留学生之多,达到了惊人的程度。国内废科举,兴学校,好像雨后春笋,努力学习西方……这些……所谓新学,包括那时的社会学说和自然科学,和中国封建主义的文化即所谓旧学是对立的。学了这些新学的人们,在很长的时期内产生了一种信心,认为这些很可以救中国,除了旧学派,新学派自己表示怀疑的很少。要救国,只有维新,要维新,只有学外国……这就是十九世纪四十年代至二十世纪初中国人学习外国的情形。”②从现象的角度看,中国对西方的期待视野和理解角度,从一个侧面标示了中国变革所面临的现实问题和所企求的目标。

作为中西文化比较的一代大师,宗白华先生对现代审美在中西社会变革中的意义是这样分析的:

中国民族很早发现了宇宙旋律与生命节奏的秘密,以平和的音乐的心境爱护现实,美化现实,因而轻视了科学工艺征服自然的权力。这使我们不能解救贫弱的地位,在生存竞争剧烈的时代,受人侵略,受人欺侮,文化的美丽精神不能长保了,灵魂里粗野了,卑鄙了,怯懦了,我们也现实得不近情理了。我们丧失了生活里旋律的美(盲动而无秩序)、音乐的境界(人与人之间充满了猜忌、斗争)。一个最尊重乐教、最了解音乐价值的民族没有了音乐。这就是说没有了国魂,没有了构成生命意义、文化意义的高等价值。

……近代西洋人把握科学权力的秘密(最近如原子弹的秘密),征服

① 林风眠:《致全国艺术界书》,《艺术丛论》,上海:正中书局,1936年版,第37-38页。

② 毛泽东:《论人民民主专政》,见《毛泽东选集》第四卷,第1470页。

了自然，征服了科学落后的民族，但不肯体会人类全体共同生活的旋律美，不肯“参天地，赞化育”，提携全世界的生命，演奏壮丽的交响乐，感谢造化宣示给我们的创化机密，而以厮杀之声暴露人性的丑恶，西洋文明又要往哪里去？哪里去？这都是引起我们惆怅、深思的问题。^①

在宗白华看来，之所以要把审美精神的振兴作为中西文明解脱困境的良药，对中国来说，是鉴于内在传统审美精神的遗失；对西方来说，是基于审美精神被科技理性和扩张权力扭曲所造成的审美缺席。这样，他就把现代审美对人的主体性精神颂扬、对自由生命的崇尚及审美感性对工具理性局限性的超越，在中西不同的问题视域中描述为一种理想主义的统一。同时，他通过对德国浪漫主义诗人歌德及其创造的浮士德精神的阐发，指出了引进西方现代审美对中国社会变革的必要。“歌德与其替身浮士德一生生活的内容，就是尽量体验这近代人生的特殊的精神意义，了解其悲剧而努力以解决其问题，指出解救之道。”歌德将人生与艺术的结合，既“表现了西方文明自强不息的精神，又同时具有东方乐天知命宁静致远的智慧”^②。由此出发，对西方现代审美引入中国的期待，是希望帮助中国跨越“衰落时期”，在光复民族优秀传统文化的目标下，既求解决面临的现实贫弱问题，又超越西方现代性变革遭遇的扭曲，而实现理想主义的“参天地，赞化育”的审美文化境界。无需赘言，这种通过中西比较而发出的“以复古为更新”的求中华文明之振兴的思路，在发自中国学人的中西比较论中是具有相当代表性的观点。

问题是，既然在中国传统文化中对审美的本体价值认识并不是一个缺失的体系，那么变革时期对西方审美主义思想的引入，就并非如现代科学技术和民主体制一样，是“中国输入了自身缺乏的因素”。这就涉及了更深一层的问题——变革时代中对民族审美传统的创造性转化。

以康德、叔本华、尼采等人为代表的西方新美学对审美的非功利性（无利害性）以及审美的感性超越特征的强调，与中国传统老庄美学对人生的审美境界理解有相同之处。但是，对处在变革中的中国现实生活语境来说，老庄美学的避世逃逸特点，又显然不能起到启迪人的主体精神力量和唤醒审美主体对现实世界批判、改造的文化功用，从而暴露了中国古典审美与现代审美在根本处的质的差异。显然，这种差异正是通过西方这面镜子而被显现的。这也就构成了中国变革家们面向西方的期待视野：

中国人向来因为不敢正视人生，只好瞒和骗，由此也生出瞒和骗的文艺来，由这文艺，更令中国人更深刻地陷入瞒和骗的大泽中，甚而至于已经自己不觉得。世界日日在改变，我们的作家取下假面，真诚地，深

^① 宗白华：《中国文化的美丽精神往哪里去》，见《宗白华全集》第二卷，合肥：安徽教育出版社，1996年版，第405—406页。

^② 宗白华：《歌德之人生启示》，《宗白华全集》第二卷，第1—2页。

入地，大胆地看取人生并且写出他的血和肉来的时候早到了；早就应该有一片崭新的文场，早就应该有几个凶猛的闯将！^①

中国学人在康德、叔本华、尼采美学中读到的，是张扬人的个性、解放人的感性生命的主题。正如鲁迅先生所指出的，尼采那种以感性反叛理性的精神英雄形象，“不恶野人，谓中有新力”的主张^②，正是切除我们从旧社会带来的精神麻木与萎靡痼疾的解剖刀。

二、中西艺术的互识、误读

同样出于上述中西比较的期待视野，“美术革命”的倡导者陈独秀指出：

改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。这是什么理由呢？譬如文学家必用写实主义，才能够采古人的技术发挥自己的天才，作自己的文章，不是抄古人的文章。画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。^③

显然，西画偏于写实的造型语言特点，在中国文化变革者的眼中正是改造旧艺术的利器。而英国艺术史学者苏利文教授在谈到东方美术对西方绘画的影响时说到：

现代西方艺术的重要发展，与东方绘画有着明显的相通之处，这使人很自然地认为现代西方艺术的这些革命性进展，或多或少受到了东方思想和艺术的影响。波洛克、克兰、苏拉热等西方艺术家那种存在主义者所具有的出乎自然的画法，与东方的禅画有着惊人的相似。因此很难说这仅仅是巧合。如果说印象派画家在解决纯形式和纯视觉问题的有限范围内，受到了东方艺术的强烈影响，那么我们也有理由认为，东方艺术对于现代西方艺术发展所产生的影响更加强烈，不仅技法，连哲学思想都明显地接受了东方的影响。^④

这里，我们看到了中西之间艺术交流的两个有趣现象。一是中西艺术在变革期中都出现了向异系统进行借鉴的现象——“互识”：通过对异质文化艺术的观念或样式借鉴，来激活自身的创作力；二是这种借鉴一方面有程度深浅之别（相对来说中国对西方艺术的借鉴全面、深入一些，西方对东方艺术的借鉴局部、表面一些），一方面都是从各自的变革需要出发去理解异域的观念和形式——

① 鲁迅：《论睁了眼看》，《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，1981年版，第241—242页。

② 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，1981年版，第64页。

③ 陈独秀：《美术革命——答吕澂》，《美术论集》第四辑，北京：人民美术出版社，1986年版，第10—11页。

④ [英] M·苏利文：《东西方美术的交流》，陈瑞林译，南京：江苏美术出版社，1998年版，第281—282页。