

李一■著

中西美术批评比较

中西美术比较十书

Ten books on Chinese art in

comparison

with the West

■ 邓福星 主编

河北美术出版社



(冀)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

中西美术批评比较 / 李一著. — 石家庄: 河北美术出版社, 2000.6

(中西美术比较丛书)

ISBN 7-5310-1140-9

I. 中… II. 李… III. 美术批评—对比研究—中国、西方国家 IV. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 36832 号



中西美术比较丛书

中西美术批评比较

李一 著

出版发行: 河北美术出版社

石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

制 版: 蛇口以琳彩印制版有限公司

印 刷: 深圳蛇口南方印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/32

印 张: 8

印 数: 1-2000

版 次: 2000 年 6 月第 1 版

印 次: 2000 年 6 月第 1 次印刷

定价: 40 元



目 录

总序	1
引论 通古今之变 识中西异同	7
第一章 早熟与晚成	25
一、成熟之旅	25
二、早熟与晚成之原因	54
第二章 融合与否定	65
一、不断融合	65
二、连续否定	76
三、得失两开颜	84
第三章 品味与解析	101
一、两种氛围	101
二、品味赏玩	104
三、解析测量	119
四、“脉诊”与“化验”	129
第四章 灵活与严谨	147
一、两种体系	147
二、结构与模式	158
三、灵动而活脱	168
第五章 综合与分立	185
一、形式与内容	185
二、形与神	192
三、人品与艺品	202
第六章 偏于教化与侧重认识	215
一、各有侧重	215
二、相互补充	220
结语	225
后记	237
主要参考书目	238
图录	241

总序

这套《中西美术比较十书》，由十本关于中西美术比较的专著所组成，它们分别从不同的角度，就不同的方面或不同的美术种类，将中国的和欧美的美术摆在一起，两相对照，加以分析和比较，寻找它们的异同，它们的联系和相互影响，以及某些带规律性的东西等等。像这样比较系统的研究，像这样规模的美术比较丛书，在我的印象中，以前还不曾有过。

美术界都记得，在一个时期里，除了少数的艺术流派和一些作品外，西方美术对我们曾经十分陌生，曾经被当作毒流祸水，给予过排斥和批判。后来，在80年代中期，又走向另一个极端，在不少人眼中，以为西方美术通统高妙完美，皆成范模。这两种偏狭态度虽然表面上相反，实质上，除了受当时某些政治的或流行思潮的影响外，都是缘于对西方美术的无知或者“偏知”。比如，一些人只懂西方，或完全沉溺于中国，当被偏爱蒙住一只眼睛时，也容易产生偏见。总之，对西方美术，不论是盲目的肯定还是盲目的否定，都是片面的看法，持这样的看法怎么能做到“洋为中用”呢？

比较是鉴别，但首先是思考和认识，是较为全面和较为深入的认识。中国美术和西方美术是在各自不同的文化背景下经过漫长的历史而形成的艺术形态，它们和各自民族的审美意识具有相对应的关系。它们各自的特点也正是它们之间的差异。比较不是较量，不是竞相高下优劣，而是通过剖析、发掘、探寻它们各自的特殊性以及形成这种特殊性的原因，通过对照对比，发现中西美术在某些方面的同中之异和异中之同。比较也是一种对话、交流和沟通。这一过程必会促进二者之间的相互了解、融合。对中国的或西方的读者来说不仅可以从中更多了解对方美术，而且也藉此从一个新的视角认识自己民族传统的美术。

在这里，我们是把“比较”作为一种认识的方式和方法的。在当今美术研究中，比较的方法还没有得到充分的运用，倘和文学研究相比，显得落后了许多。美国学者史斯奈特提出“比较文学”是在1886年，以后在欧美文论界逐渐形成平行比较和影响比较两大学派。80年代中期，中国比较文学学会成立，使比较文学研究在国内提到议程上来。美术研究中最早运用比较方法的大概是清代画家邹一桂，他在《小川画谱》中写道：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差镞铢，所画人物、屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。”他虽然主张“学者能参用一二，亦其醒法”，但由于他坚定地固守文人画观念，对透视图法颇不以为然，所以，得出结论：西画“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。本世纪上半叶，宗白华写过一批十分精彩的美术论文，读他的文字，有视野开阔步步深入之感。这既缘于他的学识睿智，同时也与他运用比较的方法相关。宗白华在比较中，将中西美术作平等对话，而不循某些成见，分什么中心和边缘，这也是我们应取的态度。当然，美术比较，不仅限于中西之间，还有古今之比，不同风格地域之比，美术中不同门类之比，或美术与其他姊妹艺术之比等等。

这套书为中青年学者所撰写，每人对所写内容都作过一段时间的研究，但作为理论探讨所论难免或全或偏，或深或浅，甚至或有疏误，都有待读者指正。最后，祝愿本书作者与出版社的共同努力，对于拓展艺术家的眼界，开启他们的创造精神，对于激发美术研究者的理论热情，深化他们的思考能有所裨益，对于增进一般读者对中西美术的了解并提高他们对美术的兴趣，起到一些作用。

邓福星

1998年“五一节”后三日

顾闳中（玉代）
韩熙载夜宴图（局部）

2
提香

莫达拉的玛利亚





时光之箭正飞向 21 世纪。回首而顾, 20 世纪世界美术的发展可谓波澜壮阔, 纷繁复杂。无论是中国, 还是西方, 都发生了重大的变化。较之以往, 20 世纪美术发展非常迅速, 新景观层出不穷, 头绪繁多, 不易梳理。在众多的新景观中, 较为突出的两大景观是东西方美术交流的频繁和美术批评的活跃。这是任何一部现当代美术史都必须重点探讨的问题。中西美术的广泛交流拓展了美术的视野, 促使人们发现本土美术并不是美术的全部, 在本土之外, 还别有洞天, 在“知己”的同时还需要“知彼”。美术批评的活跃, 不仅加深了对美术的认识, 而且推动了美术创作的迅速发展。中西美术交流和美术批评之间又是一种相辅相成的关系, 前者为后者作了极好的铺垫, 为批评的展开提供了重要的参照; 后者又促使前者向纵深发展, 在交流中发挥着重要作用。交流缩短了东西方美术的时空距离, 而批评的不同阐释, 又促使美术进一步走向多元。

说 20 世纪为批评的时代当不为过。在西方, 自德国批评家瓦尔德¹ 1910 年在其主办的《狂飚》杂志上将“表现主义”的大旗高高举起, 以及随后达达派、超现实主义、未来派等各种“宣言”抛出后, 直到二次世界大战后新崛起的后现代艺术的种种主张, 整个 20 世纪, 从开始到结束, 在造型艺术领域内, 理论批评一直扮演着急先锋的角色。因此有人将 20 世纪说成理论话语走向了“从容启示的时代”。尽管一些批评家在登场时并不那么从容, 反倒像王婆卖瓜那样大声叫卖, 但平心而论, 西方美术批评所呈现的热情、勇气和作用是不容低估的。现代艺术惊涛骇浪的掀起都少不了批评家的参与, 批评家更多是在风头浪尖上展现才华。波普艺术、极少主义、行为艺术、大地艺术、环境艺术、观念艺术、新表现主义……现代及后现代艺术的种种表象, 哪一种离开过批评家的包装呢? 虽然包装的手法不一, 方式不同, 效果或显或隐, 但缺少批评家的操作, 现代与后现代艺术是成不了气候的。甚至可以说, 理论批评支撑着后现代艺术的大厦。有些艺术如观念艺术, 简直就是为理

论批评而出现的，成为理论批评的注脚。曾几何时，被老歌德称之为“灰色的”理论不再黯淡，它自己正把各种鲜艳夺目的色彩披在身上。而且，在信息爆炸，地球越来越小的时代，西



4
杜尚
甚至，新娘被她的
汉子剥了精光

5
杜尚
给《蒙娜丽莎》加上
胡须的《L.H.O.O.Q》

方美术批评已不满足于在自己的领地兜圈子，铺天盖地地向全球扩张开来。注重作品、材料和技术的形式批评，强调作品象征性能的图像学批评，分析艺术家心理状态与现实关系和人类潜意识无意识关系的精神分析批评，从集体无意识角度强调当代作品与原始审美心态同构关系的神话原型批评，强调读者再创造的接受美学批评，注重作品深层结构的结构主义批评，以及消解逻辑斯中心主义的解构主义批评、女性主义批评在东方在中国的迅速蔓延，就是明证。

西方热闹，中国也不甘落后。世纪初新文化运动前后，政治家、思想家、学者、美术家就纷纷对美术发表意见。虽然仁者见仁，智者见智，而且批评的发展有快有慢、有直有曲，但美术批评的步伐却一直与时代潮流相合拍。至80年代中期，美术界喊出了理论之树长青的呼吁。如果打开80年代颇有影响的《中国美术报》、《美术思潮》等报刊，就会听到批评所带来的时代声音。西方种种现代、后现代艺术在中国的重演和移植，批评家是起了重要作用的。可以设想，'85、'86美术新潮，如果没有热心的批评家的积极倡导，是不可能出现如此热闹局面的。重要的当代艺术大展大都为批评家所策划，以批评家为领袖。直到90年代的批评家提名展，批评家在美术活动中的重要地位逐步确立下来。应该说美术批评在美术活动中的地位已明显上升。急于亮相的画家们，邀请批评家出席画展开幕式、

参加研讨会，请批评家写评论文章、写序、写跋，又形成一个模式，使得一些有声望的批评家们应接不暇。

然而，中国目前的情况并不十分乐观。虽然批评家们不断加大显身手，大有用武之地，但批评自身的建树并不显著。批评界制造了一个又一个“轰动”，而“轰动”之后，却不见多少有益的“效应”，尤其是近来，“轰动”已颇为罕见。批评界捧出了一个又一个新星，但许多“新星”却如流星闪烁一下便销声匿迹。历史往往十分吝啬，只给少数人“名家”的称号，至于“大师”的桂冠，从不肯轻易许人。历史又是对美术批评的最严正的批评家，在筛选掉批评家制造的一个个轰动效应和一批“新星”、“名家”的同时，也提醒批评界：应该反省一下了。

忙忙碌碌的批评家们，是否需要从写作与出席开幕式、研讨会的无奈中解脱出来，沉静下来自我反思一下？与其滔滔不绝地在口中笔下进行“能指”的无穷滑动，不如冷静地思考一下为好。检讨一下是否注重制造“轰动效应”时，忽视了理论自身建设？是否在运用批判的武器时，忘记了武器的批判？是否在注重操作技巧时，对批评的本质、批评对象的特性、批评的分类、批评的方法、批评的文体进行过思考？是否在借鉴西方理论话语时有生搬硬套的现象？更为重要的是应该考虑一下中西美术批评的异同，对中国美术批评的特点、方法及文化价值进行系统地研究。因为既然到了批评的时代，既然批评不是创作的附庸，既然批评者应该具有使命感和敬业精神，批评家就应该正视批评自身所存在的问题，考虑批评自身的建设问题。



6

徐悲鸿（现代）
愚公移山（局部）

中西美术批评比较,是批评自身建设的重要一环。从美术学的角度看,在理论形态的美术中,批评比较是一个重要的分支。展开中西美术批评比较是十分必要的。这至少有三个方面的意义。一、现实的需要。在改革开放的环境中,美术发展迅速,与其它艺术相比,显得更为活跃。信息时代,中西频繁的美术交流活动,迫使人们通过比较作出文化价值判断。人是具体时空的存在,这种具体时空决定了人的局限性,人应该超越这种局限。超越的途径是通过引入与自己不同观念的“他者”。比较活动是一种双向的超越,即我通过与我相异的他,走出自己的局限,扩大自己的视野,而他也通过与他不同的我,突破他原来的局限,获得新的认识。二、历史的需要。自“五四”新文化运动以来,中西文化发生了激烈的碰撞,在为时不短的行程中,中国美术批评发生了很大的变化,确切地说,是在西方文化影响下,由古代转向了近现代。这段弯弯曲曲的路程,经验、教训、得失俱在,需要总结。也就是说,历史需要比较重新认识中国美术批评的特点和价值。三、美术学建设的需要。学科化的美术学刚刚起步,中西美术批评比较意义重大。没有批评就没有理论,没有比较就没有鉴别。通过比较,既可以走出西方中心主义的理论误区,又可排除妄自尊大意识的干扰。在比较中,加强中国当代美术批评的理论建设。

当前美术批评比较研究还十分薄弱。尽管人们在中西美术批评中有着一一定的尺度和操作方法,但上升到理论形态的批评则很不完备,至于对批评理论的比较就更差了。应该看到,中国的美术比较研究现状尚不如西方,西方的造型艺术比较在影响研究、平行研究、科际研究等方面均有可观的成就,并形成了不同的比较学派,而且在比较批评方面进展较快。中国的



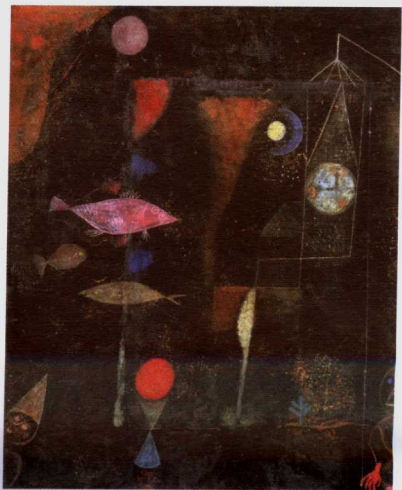
7
虚谷 (清)
杂画册

术比较也不如文学、美学在中西比较方面的成绩显著。比较文学已成为文学领域的“显学”。早在30年代，傅东华和戴望舒就翻译了洛里哀的《比较文学史》和梵·根第的《比较文学论》。80年代以来，诸多学人对中西文学的渊源和媒介、主题与题材、类型与形态，以及比较诗学进行了系统的研究²，并形成了一支比较文学研究的队伍。比较美学在中国，80年代以来也相当红火。研究者对中西美学的文化背景、历史流变、内在精神、发展趋势、范畴术语进行了比较。而美术研究方面，至今尚缺乏较为系统的研究。国内治中国美术史论者大有人在，治西方美术史论者也不乏其人，但从事中西美术比较者却寥若晨星，因而中西美术批评比较，似乎还留有許多空白。

当然，中西美术比较颇不容易。造型艺术不同于文学，而有着独特的表现方式。将造型艺术语汇以语言文字的形式表达出来，本身就有一个转换过程。了解中西方任何一方美术的发展历史、表现型态，都需要专门的知识 and 造诣。所谓比较，首先要对两方面作系统了解。况且，美术的门类多种多样，各门类之间又存在着很大的差异。不下相当的功夫，很难说出个所以然。中国清代的邹一桂——一位相当出色的中国画论家，在谈起西方绘画时，却免不了偏见。西方的黑格尔，应该说是哲学和美学的泰斗人物，谈起西方艺术头头是道，但对中国美术的论述，不仅片面，许多见解简直是荒谬。中西美术比较，由于语言的障碍，西方学者精通汉语者不多，贡布里希等人虽然很想全面了解中国艺术，但始终过不了语言关。若想了解以古汉语写成的中国古代画论书论的确切意思对西方学者来说，更是一道难关。而在中国，象林语堂，钱钟书那样既精通西语又对中国艺术及理论作过深入研究的学者为数也很少。近年来，国内一批中青年学者开始思考中西美术的比较问题，西方的一些学者（华裔居多）对中国美术批评也发表了一些见解，情况有所好转，但总体看来，还未成气候。

此外，中西美术比较的历史较短，并且有着枉自尊大的心态和西方中心主义的色彩。西方从文艺复兴到19世纪，一直把欧洲的美术发展作为中心的标准模式，其他美术的优劣，都要以欧洲的标准模式来衡量。特别是进化论思想的出现，左右

了人们的认识,认为人类社会与自然界一样,是由低级向高级进化的,高级胜于低级。当时的西方学者多把欧洲作为人类社会发展的高级阶段,而把中国等东方国家看为还处于低级阶段。认为中国要进步,就必须向西方学习,否则是没有希望的。只要留意一下孟德斯鸠(Montesquieu, 1689-1755)、赫尔德(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)、黑格尔(Georg wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)、斯密(Adam Smith, 1723-1790)等著名学者对中国文化的抨击³,就可见他们对中国文化的偏见。在这样的状态中,是不可能出现比较研究意义上的“比较”的。尽管在17、18世纪,欧洲美术出现了东方热,荷兰、佛兰德斯、法国、德国、意大利和西班牙人大量收藏中国的瓷器。在荷兰的静物画中,出现了中国的青花瓷、紫砂壶等器皿,法国宫廷中装饰着许多中国工艺品,英国的园林设计也出现了“浪漫主义的中国风”⁴。英国文学家艾迪生、诗人蒲伯曾为自己建造中国式花园,1750年哈夫潘尼(W·halfpenny)出版了《中国趣味的田园建筑》。年轻时曾在中国广东居住过的威廉·钱伯斯(William Chambers, 1725-1796)所著的《中国建筑、家俱、衣饰、器物图案》、《东方园艺》等书成为欧洲园林设计的经典,所谓“中英式花园”也一度流行。不过总体看来,这一时期西方学者对中国美术的认识是浮浅



的，对中国博大精深的书法、绘画缺少研究。

19世纪中叶以后，欧洲又一次出现了东方美术热，这主要表现在绘画方面。正如鲁迅所说：“中国及日本画入欧洲，被人采用，便发生了‘印象派’。”⁵自1856年取道中国的日本浮世绘版画受到印象派画家青睐后，中国绘画在西方引起过不小的震动。一些研究者已经指出，梵·高后期作品用笔和着色与中国水墨画直抒胸臆的表现手法有相通之处；马蒂斯作品“单线平涂”的装饰性和克里姆特对中国艺术的研究和借鉴，也说明了中国艺术对他们的影响。人们更乐意谈论毕加索、米罗对中国艺术的折服。的确，西方现代画家在观念上对中国艺术有了很大的转变⁶，中国美术也成为西方批评家的批评对象。他们已注意到了中西美术的不同特点及观念的差异。但应该看到，西方现代思想注意到了寻求跨文化的共识，去寻求跨文化之间的共同规律，但由于相信只有一个唯一的、永恒的东西决定着具体事物的性质，而这唯一的永恒的东西仍在西方人手里，这便是西方中心主义。进入后现代时期，许多人主张平面化、取消深度、强调差异和分延，否认终极的东西和绝对真理，在美术批评的标准上出现了多元化和阐释的不确定性，对中国美术有了新的认识，但中国美术的地位在大部分西方学者心中还不够高。

西方对中国美术的认识有偏差，中国对西方美术的认识也有局限。中国古人是善于比较的，比较是古代学人作学问的基本方法之一。早在六朝、隋唐时期，一些画论就注意到了中外



8
克利
狂人映月

9
米罗
鱼的魔术

10
闵贞（清）
刘海戏蟾图轴