



中国绘画研究丛书

中西艺术的文化精神

以中西方的宇宙意识为逻辑起点，

以绘画为比较研究对象，

展示了中国绘画与西方绘画所具有的文化精神上的差异，
揭示了由此而导致的绘画形式、

艺术表象、

审美观念上的差异。

冯晓著

中西艺术的文化精神

冯 晓 著

上海书画出版社

(沪)新登字112号

中西艺术的文化精神

冯 晓 著

上海书店出版社 出版发行

上海衡山路 237 号
邮政编码 200031

上海译文印刷厂印刷

各地新华书店经销

开本: 850×1168 1/32 印张: 10.25 字数: 200千字

1993年8月第1版 1993年8月第1次印刷

印数: 0,001—3,000

ISBN 7-80512-658-5/J·541 定价: 15.00元

中国绘画研究丛书弁言

卢甫圣

由于绘画史上的一个奇特文化现象“文人画”的参与，中国传统绘画理论有着十分庞大而丰富的蕴藏，无论卷帙之浩繁，还是阐释之精微，皆为其他民族的传统绘画理论所不及。千百年来，它们作为面对世界的独特看法，作为评判事物的本体标准，作为维系人与绘画之间不断嬗变着的微妙关系的坚定信念和有效手段，在历史的自然进程中，发乎创作，潜乎思悟，代复一代地砥砺着民族艺术精神，营造着传统人文气象。

然而，随着东西半球的拼合和西方现代艺术精神的映照，这个一直来充满着自信的自足领域，却遭到了来自异域的挑战。人们突然发现，在变化了的世界里，昔日的理想已经不切实际，历史的经验不再应付裕如。相异文化性状的交汇，作为既存的事实和继续扩大着的趋向，使得任何一个从事当代中国绘画艺术的人，都不复有可能用从前对待单性状的原则去处理问题。“游于艺”的价值态度，“技进乎道”的美学原则，“合内外，平物我”的思维方式……这个曾经具有旺盛生命力的文明系统，如今却在普泛化了的理性思辨和个性需求面前，显得日见遥远。注重思维的共时性和稳定性，往往不经过逻辑思辨过程就直接从前逻辑跃迁到超逻辑的传统思想方法，以及用

这种思想方法写成的大批典籍，对处身于工业文明的现代中国人来说，其隔膜程度甚至超过了理应更为陌生的西方文艺理论。尽管白话取代言文的历史因素不容忽视，但其底层原因，仍然基于翻译文化的推动。所谓传统与现代之争，其实不仅表现为对本体论意义上的历史进程的理解和把握，而且更多地表现为对社会学意义上的中西文化的贬褒和去取。我们非得承受两种文化的冲突，并且在这种冲突中，改造失去适应性的传统观念，创立符合新时代的价值系统。

问题的复杂性在于，冲突之中的文化更新，固然不可能乞灵于旧的经验模式，却也同时不可能借助或汇身于异域的经验事实来完成。西方文明的现代化，是其历史自然进程的一部分，是在其内部顺理成章地孕育成熟的；而中国文明的现代化，则意味着历史自然进程的阻断和改向，意味着外部世界的逼迫、感召与参照，因此从其生存依据上就拒斥着“全盘西化”的简单取向。既须是现代的，又须是中国的，这个艰难的二重组合，决定了我们自设同时又是被设的命运。中国画创新作为无可逃循的时代课题，更为集中地体现着这一点。由是而呈现为理论思维，诸如混杂、困惑、骚扰、偏激、矛盾等等源于两难选择的畸变效应，不仅难以避免，而且必将作为一个重要的时代特色，贯穿整个改革过程。与此同时，由于惯常的思想模式发生松弛塌方，人们的艺术精神在某种程度上得以自由解放，也便因之而获得了一个足以瞻前顾后、全面反思和重新定向的大好机会。

正是这样一种社会文化背景，给中国绘画研究注入了新的发展契机。反思和整理传统文化遗产，寻绎其真谛所在；揭示和弘扬民族艺术精神，评述其千秋功过；观照和参与绘画创

新活动,探索其发展趋向……凡此种种,吸引着越来越多的有志之士,激荡着起伏此起的思想风云。上海书画出版社组织编辑的《中国绘画研究丛书》由此应运而生了。她将搜集严谨而富有创见的中国绘画理论研究专著,以基础理论为主,兼及对绘画史的新角度考察和宏观性研究。她将走向中国绘画理论思维的内源与前沿,及时反映当代艺术家、理论家思考的广度和深度。她将提倡不同学术观点、不同研究方法的并存和互补,对同一论题,只要各具价值,则出书不以一种为限。她将摒弃一切形式主义的外观性努力,而致力于内涵价值的把握,既不强求一致规格,也不预定出书种数,见适即收,逐年积累,以臻大观。或许这是为我们这个变革时代的特殊性所规定的明智选择。

当然,我们出版这套丛书的目的,不仅为了展示当代研究成果,扩大读者的学术眼界,也为了促成国内外学术界的不断创造。但愿由此形成的一代风范,将毋愧于我们的祖先和子孙。

目 录

导言：中西艺术比较的逻辑起点……………(1)

第一章 混沌时代——中西艺术拥有同一个世界
……………(7)

第二章 导致艺术的裂变——中西哲学美学思考
……………(27)

第三章 艺术意识的社会情态化与科学化……………(42)

第四章 艺术表象的选择和表象模式的确立……………(80)

第五章 中西艺术的自然观……………(110)

第六章 中西艺术的时空意识(一)
中国艺术——一个心理时空映照出来的世界
……………(132)

第七章 中西艺术的时空意识(二)
西方艺术——一个物理时空建构出来的世界
……………(172)

第八章 中国艺术与西方现代艺术“变形”的不同内限(一)
中国传统艺术的有机变形……………(200)

第九章 中国艺术与西方现代艺术“变形”的不同内限(二)
三维时空的解体与西方现代艺术的变形……………(214)

第十章 中西艺术诗画问题的实质性差异(一)
中国传统艺术中诗画形式的有机关联……………(246)

第十一章 中西艺术诗画问题的实质性差异(二)

从诗画视角看西方艺术形式的非有机结合

.....(259)

第十二章 比较中的艺术思考与批判.....(272)

(7)	章二第
(57)	章三第
(45)	章四第
(80)	章五第
(110)	章六第
(一)	章七第
(二)	章八第
(一)	章九第
(二)	章十第
(一)	章十一第
(二)	章十二第

导言：中西艺术比较的逻辑起点

中西艺术总体风貌上的差异是显而易见的。这种艺术外在风貌的差异造成的视觉反差是强烈而有足够吸引力的，它获得了许多艺术家、艺术理论家的热情和兴趣。在这反差构成的美丽光环的诱惑下，他们往往迫不及待地跳进漂浮着艺术现象的五彩云气的海洋中，去做一种极具惊奇意味的游泳。待这些游泳者一爬上岸，便绘声绘色地向人们描述此次行动的体会和那些自以为能够解开中西艺术奥秘的问题。的确，应该衷心地感谢这些具有相当思维敏锐度的弄潮儿，由于他们的努力，人们才从某种意义上获得了轻而易举地把握中西艺术外在风貌的机会，至少在欣赏艺术作品的表现层面上是这样。然而在分享这些探索成果的兴奋稍稍离去的时候，缺憾便随之而来——人们似乎又不太满足这种漂游于外在层面上的生动、有趣的描述，一种企图撩开面纱探求面目的好奇和勇气，转化为强大的擎制力，推动着中西艺术比较的思考走向深化。很快，对以往所付出的代价及成果的反思便成为一种普遍的行动。正象《比较文学杂志》创办者巴尔登斯伯格所描述的那种思维的觉醒：“仅仅对两个不同对象同时看上一眼就作比较，仅仅靠记忆和印象的拼凑，靠主观臆想把一些很可能游移不定的东西扯在一起来找类似点，这样的比较决不

能产生论证的明晰性。”^①德国现代哲学家凯瑟·林发现到这样一个心理转变的事实：以往一般的西方人对东方的关心仅仅是出于好奇心，这种关心只不过是对于一种异样陌生的东西的兴趣而已。但是现在，尽管人数不多，毕竟还是有些人对东方文化进行了认真的思考。^②当然，认真思考所付出的代价并不就一定能够转化为令人满意的结果。长期积淀于社会聚落群体以及埋藏于群体中的每一个个体中的传统文化心理及滞涸了的审美框架，总是强有力地牵制着人们的文化观点和美学思维。这种发自文化母体的强有力的牵制以及对他民族文化心理缺乏内在了解和体验的状况，都是造成理论家们习惯性地戴上自己文化的有色眼镜，去严肃认真地评判他文化，从而陷入主观片面境地的原因。这种把法国绣花小礼帽套在穿长袍的中国人头上的代价实在是滑稽而又太昂贵了。人们在这个无法分明渭泾的含混性比较方法和评判标准下，做了许多伤害他民族文化或者无原则地抬高这种文化的认真而又极端错误的事情，它实在是对于我们善良而正直的责任心的极大嘲弄。为了使我们在中西艺术比较中制造出的种种失误转化为对艺术有益的、加倍的补偿，清晰的比较标准的确立是十分必要的，它是理顺我们纷乱的思维和观念的重要标尺。严格地说来，艺术的比较，尤其是不同的艺术风貌的比较是无法确定什么标准的，我们所谓的标准不是在两种艺术的顺向性、强制性的关系中确定的，而是指中西艺术本身的内涵实质的界定，只有把标准建立在中西艺术各自的内含疆域中，我们才能对中西艺术的整体有一个深刻的理解和认识。所以标准的问题，是在对中西艺术内在差异性的深刻剖析和把握中自然而然地得到解决的，而对中西艺术内在差异

性研究的问题本质上则是一个文化学的问题。

文化是相对于“自然”而言的概念范畴，自然是人类活动的客体，文化则包括人类活动的方式和产品的全部丰富性。任何特定文化圈的界定总是依靠特定文化心理结构的框架来完成的。因而，特定意义的文化永远是某种整体，它在整个人类文化发展的螺旋式立体图象上呈现的轮廓是清晰的，如古代中国文化、古巴比伦文化、古印度文化、古埃及文化、古希腊罗马文化、中世纪文化、文艺复兴文化和近现代工业文化。一定类型的文化是一个由诸多文化质构成的多层次的复合整体结构，但这个庞大的结构总是建立在文化心理这个深厚的基础之上的。以特定的宇宙意识为中心耦合起来的文化心理结构，构建了整个文化意识的深层基础。文化心理往往演变成文化意识对各文化质起制约作用，因而各文化的形式与文化心理有着千丝万缕的联系。艺术活动作为人类的一项精神文化的活动，艺术形式作为表现这种活动的形式，艺术作品作为这种精神活动的产品都足以说明艺术是无法离开文化意识而存在的。“一幅绘画新作，一首诗歌，一项科学成就或哲学认识都能在未知的大海中增添一些看得见的岛屿，这些新岛屿最终能构成稠密的群岛亦即人类各种文化，所以任何创造产物都必须要从两个方面来考虑：一方面它自身就是一个统一整体，另一方面又是作为一种特定文化的组成部分或是人类一般文化财富的组成部分。”^③在文化整体中，艺术是一个特殊的文化质，它与文化并非完全是部分与整体的关系，而是同形关系，艺术总是借助自己的特殊形式昭示文化的魂灵——文化心理，充当文化复合结构的“意识”。不管艺术选择这样或那样的形式，或是以多么不同的审美风貌出现，其表

31

艺术形式

现文化意识的职能是一致的。所以特定的艺术总是特定的宇宙意识构建起来的文化心理结构的自觉或不自觉的外化。离开了对宇宙意识——文化心理的分析和把握以及文化心理对艺术牵制作用的认识,是不可能获得艺术的真谛的。因此,对中西方艺术的热情如果没有转换成一种更深一个层次的思考,我们便会陷入因五花八门的形式层面的多解性所带来的一种潜在的麻烦之中,这种潜在的麻烦常常会兴致勃勃地在我们的大脑中骚扰一番,从而使我们的思维在一片混乱之中感到极度的疲乏和困惑。混乱、疲乏和困惑的思维常常使我们容易把自己拥有的主观意念强加给他人,这种做法必然导致中西艺术比较的结论很难符合实际和令人满意。我们总是那么习惯于用自己的文化框架去接纳别人的东西,或者用自己的文化尺度去赶跑那些也许对我们来说还是友善的文化客人,这着实是上面那种潜在性的麻烦给我们带来的礼物,这样的礼物应该让我们毫不客气地将它退回去。只有对特定艺术所属的文化心理结构客观诚实的剖析,我们才能对特定的艺术作出有效的评分。

所以,应该意识到建立在中西文化心理基础上的艺术比较,是一个全面和深入把握中西艺术的具有根本意义的问题。建立在不同宇宙意识基础上的文化心理的差异性比较,应该是中西艺术比较中的重要课题,只有在这种差异性的比较之后,我们才能在二者之间存在的差异性基础上,考虑究竟在什么动机下,经过什么途径,在什么程度或范围内中西艺术具有契合性。艺术的形式规范固然是我们把握艺术的基本依据,但是,艺术的形式规范不是凭空臆造出来的,它必定是文化心理的具体外化。中西艺术这原本属于两种不同文

化圈内的文化现象，在心灵深处各自奔流着的是母体文化的血液，所以差异性是不可避免地存在着的，这是一种原生性的现象。只有承认这种差异，我们才能清楚地把握中西艺术在一定意义上的融合和艺术特性上的某种同一性。因此，比较的标准是诞生于对比较双方独特性透彻的把握之上的，可以说这至少是部分的真理。正象一些西方比较文化学者所意识到的：“的确，在我们思考文学的整个机体时，我们可以真正感到民族之间的差距，比较文学家的一部分任务就是要发展这些差距。……当然，民族之间差别的根源必须从种族、地理和历史的环境中去寻找，这些环境状况对艺术的影响必须加以分析。”^④事实上，艺术的比较应该只是以艺术事件本身为起点的，但是艺术不是凭空来到世界上的，它产生于一定的文化心理土壤上，这种现象本身就是一种循环的逻辑。所以，我们在不极力否定艺术风貌表层比较的同时，有必要强调和阐发再走下一层的比较原则，把对中西方艺术的比较放到文化观念的层面，即放到宇宙意识——文化心理的层面上来。以宇宙意识为核心耦合起来的文化心理应该是我们把握中西艺术的根本点，同时，它也应该成为我们进行中西艺术比较时的逻辑起点。当我们的思维从这一起点出发，沿着中西文化心理不同的发展逻辑轨迹运行时，我们必定欣喜地发现到原先那纷乱无序的艺术表象世界，变得如此井井有条，我们以往所具有的种种思维的混乱，仿佛象一团乌云被一阵强劲的风吹得无踪无影。

无论是东方还是西方，所有的文化在关于宇宙及人类问题上，所探讨的和企图解答的课题都是基本一致的。人们的文化心理总是伴随着这种文化活动的行程才得以构建，因此，

中西艺术从一开始就与特定的宇宙意识，以及同其耦合的文化心理结构建立起渊源的关系，这种关系随着中西宇宙意识内涵的根本衍化和裂变，也相应地发生变化。这就使中西艺术总是绕着各自所拥有的文化心理的轴心展开。所以，我们明确强调，宇宙意识是我们分析各种文化圈中艺术的最基本点，也是我们比较的逻辑起点。

注：

①《比较文学杂志》1，1921，第7页。

②中村元《比较思想论》第37页，浙江人民出版社1987年版。

③S·阿瑞提《创造的秘密》第5—6页，辽宁人民出版社1987年版。

④《文学的比较研究》，辛辛那提大学研究丛书，VI/4，1910，第7页，转引自中村元《比较思想论》第207页。

第一章 混沌时代——中西艺术 拥有同一个世界

艺术的发生不是凭空而来的，它萌发于人的内在世界选择的需要，吉德逊在他的《永久的呈现》中说道：“艺术是作为人的内心视象的一种反响而出现的。”^①因此，为了不致于使我们因离开文化心理的轴心而造成艺术表层认识上的巨大混乱，对中西艺术的分析、比较，从一开始就有必要围绕着艺术行为产生的文化心理这个轴心来进行。

艺术作为人类文化的一种活动方式，其主体是人——意识着的人。人类具备了意识，才有从事各种文化活动，包括艺术活动的可能，没有意识的时代，也就是没有文化的时代。当然“意识起初只是对周围的可感知的环境的一种意识，是对处于开始意识到自身的个人以外的其他人和其他物的狭隘联系的一种意识。同时，它也是对自然界的一种意识，自然界起初是作为一种完全异己的、有无限威力的和不可制服的力量与人们对立的，人们同它的关系完全象动物同它的关系一样，人们就象牲畜一样服从它的权力，因而，这是对自然界的一种纯粹动物式的意识（自然宗教）。”^②所以，当人类的祖先们还匍匐于大自然威慑之下时，他们不得不充当宇宙自

然的奴仆，自然化的选择是他们唯一的选择。狭窄选择的限定性，使他们不具备挣脱大自然威力缠扰的可能。蜷缩在这个没有希望灯塔照耀的世界里，人与宇宙自然的关系，是被主宰者与主宰者的关系，这种关系赋予人类的累累负重，使人类绝不可能凭空制造出任何超越自然宇宙的企图和微弱光明的宇宙意识，因为观念在这里没有找到生存的土壤。如果，我们把中西艺术的思考放在这个宇宙意识尚未诞生的世界里，结果必然是浸透着认真之水的荒诞。

艺术是人对宇宙的意识发展到一定阶段的产物，是人类的自我意识走向成熟的重要标志。换句话说，人类不再完全驯服于生存意识的钳制，与自然碰击出四射的精神火花，并力图借助某种具体可感的形式表现出来时，艺术便宣告诞生。从这个意义上看，艺术是一种现实与非现实之间自由而有意识的翱翔，一种幻想和现实的有意识的混杂。所有的艺术都是这种足以构成幻想与相当混杂的心理交织作用的结果。对宇宙自然思考中所产生的积极的幻想因素，是艺术存在的基本特质，没有对这个基本特质的认识，我们无法把握艺术之所以成为艺术的基本内限。在这样一个宇宙意识和艺术萌发的阶段，中西方艺术是在同样一种心理基础上建筑起自己的艺术围墙的，因而二者总是表现出许多大体一致的审美理解。

人类的宇宙意识是人类在一定范围和程度上征服自然的结果。早期的宇宙意识使人与他周围的自然环境部分地分离开来，于是人类具备某种心理条件开始寻求各种自然现象以及这种现象与人的因果关系，进而对自己原先的生存意识进行思考。这种思考与客观能力和认识水平间的矛盾，使人类

对宇宙自然的意识部分地在现实世界中找到基础，而另一部分则依托于超越现实的幻想王国。生活在一万八千年前的中国山顶洞人，他们有意地给死者放置随葬品并撒上红色赭石粉，这说明他们对死亡和死者的未来已有某种想象和思考，在他们脑子里已经构想出了一个超现实的非人间的精神世界。半坡人埋儿童的瓮棺底部中央有一小孔，孔上往往盖有一小陶片，为的是让灵魂出入^③。许多欧洲史前洞穴壁画的动物形象，在充满黑暗的空间中，被人们多次重复刻画，例如拉斯科克斯洞穴壁画中的一处明显可见先后被重画三次的痕迹，说明了人类已具有在想象中延长和扩大曾经显示出自身力量光荣经历的能力。这种对意识的思考，是人类对宇宙自然的能动解释，是人类自觉意识形成的标志。但是，这种可贵的自觉是十分有限的，因为人类对自然的征服仍然在极小的局部区域内。自然力的虎视眈眈与征服力量弱小间形成的强烈反差，使人类把超越现实的理想寄托于对自然的各种主观的错误解释之中，正如恩格斯所分析的：“这些关于自然界、关于人本身的本质，关于灵魂、魔力等等的形形色色的虚假观念，大都只有否定性的经济基础；史前时期的低级经济发展有关于自然界的虚假观念作为自己的补充，但是有时也作为条件，甚至作为原因。”^④ 尽管这种洋溢着主观性的对宇宙自然的解释是非科学的，但却是人类自我肯定的开始。人类因此而支配了自己的感觉，被感觉的宇宙自然中的万事万物不再成为不知不觉地强加于人们的经验，而成为人类从中体验到自身活动的经验。人类一方面能够与自然作某种抗衡，自然不再无条件地决定着人的活动；另一方面，又能随意延长这种“征服”的感觉，于是这种感觉的印象就变