

中国画空间感的转换与 近代中国的道德主题

——以宗白华的中国美学研究为个案

熊海洋

(南京大学艺术学院, 江苏 南京 210093)

摘要: 中国画的空间感在近代发生了一次意义深远的转换。宗白华堪称这次转换在理论方面的集大成者。在他的中国美学研究中, 空间意识或空间感始终是一个重要的中介, 将他的生命哲学与艺术意境理论连接起来。空间感固有的“动”与“静”“实”与“虚”的整体结构关系的重心, 在宗白华的中国美学研究中发生了一次由静到动、由虚到实的转移。这一转移首先是西方现代生命哲学与中国传统思想对话的产物。中西对话又被特定的文化氛围所提出的主题所形塑。这个主题即是近代中国“道德革命”以来逐步形成的由概念到个性的道德主题。从这个角度出发, 中国画空间感转换的深意在逻辑和历史两个层面上就能够得到更深入的理解。

关键词: 空间感; “动”与“静”; “实”与“虚”; 生命哲学; 道德主题

中图分类号: J01 **文献标志码:** A **文章编号:** 1009-1505(2019)02-0119-10

DOI: 10.14134/j.cnki.cn33-1337/c.2019.02.012

The Transformation of the Sense of Space in Chinese Paintings and the Moral Theme in Modern China——Take the Chinese Aesthetics Studies of Zong Baihua as a Case

XIONG Hai-yang

(School of Art, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: The sense of space in Chinese paintings has undergone a significant transformation in modern times. Zong Baihua is the master of this transformation in theory. In his art studies, the spatial awareness or spatial sense is always an important intermediary, linking his philosophy of life and artistic conception theory. The relationship between “dynamic” / “static” and “real” / “virtual” in the structure of the spatial sense has been turned from static to dynamic and from virtual to real

收稿日期: 2018-11-19

基金项目: 国家社会科学基金青年项目“艺术体制论研究——从现代到后现代”(13CZW007); 南京大学优秀博士研究生创新能力提升计划 B(201801B019)

作者简介: 熊海洋, 男, 南京大学艺术学院博士研究生, 主要从事文艺理论研究。

in Zong Baihua. This change is the product of the dialogue between the western modern life philosophy and the Chinese traditional thought. The dialogue occurs in the atmosphere of a particular intellectual history. The most fundamental content of this sense is the moral theme of modern China. From this perspective, the profound meaning of the transformation of the spatial sense in Chinese paintings can be further understood in logic and history, and it can be evaluated in a more sensible way.

Key words: sense of space; “dynamic” and “static”; “real” and “virtual”; philosophy of life; moral theme

面对近代西洋文化的挑战,鲁迅提出了这样一套方案:“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗”^{[1]57}。这套方案并不是鲁迅个人孤立的愿景,而是一种特定思想史氛围的一部分。宗白华就处在这种氛围之中,他的问学路径从一开始就有着中西比较的视野:由“中西画法”,到“空间意识”,再到“艺术意境”,并最终追溯到“生命哲学”,从而形成了“取今复古”(生命哲学)、“别立新宗”(艺术意境)的学术气象。对此,后来的研究者都不吝惜自己的赞词:“宗先生对中国美学的理解和把握,精神微妙,当代学术界没有第二个人能够企及”^[2],他建立了“中国现代美学史第一个本体论美学思想体系”^{[3]281-282},他是“中国现代学术史上的一个真正的形上学家”^{[4]529},甚至,“宗白华是20世纪中国唯一的可以称为有自己思想体系的美学家”^{[5]168}。吊诡的是,“比起那些叱咤风云的历史人物来,宗白华教授留下的身影过于淡薄;比起其他著作等身、有鸿篇巨制留世的学者,他的著述明显过于零乱,没有哪怕一部部头稍大的作品传世”^[6]。这样,高蹈超世的“散步者”成为人们对宗白华固定的印象,正如李泽厚描述得那样:“宗先生更是古典的,中国的,艺术的。”^[7]近年来,一系列宗白华研究论著相继面世,将宗白华研究推进到相当的高度,甚至出现了所谓的“宗白华范式”^{[8]21}。也有学者试图在中西文论对话中来重新探索宗白华学术思想内在肌理。一种是从后殖民主义的视角来审视这个问题;另一种则着眼于探讨宗白华以及之后以宗白华为“范式”的研究者们论述中的逻辑难题,试图拆解美学与文化的百年纠葛。这些研究思路的确烛照出了很多“宗白华范式”下被遮蔽的问题,也为我们进一步地对逻辑进行历史的理解提供了有益的启发。

所有这些都证明宗白华的美学思想不独在逻辑上嘎嘎独造,而且又与中西方文化之间存在非常复杂的关联。宗白华的美学思想,生命哲学是其基础,艺术意境是最终成果,将这两者连接起来的是空间意识或空间感。本文拟从空间感这一中介入手,重新探索宗白华如何在时代主题的召唤下,在中西文化互动中,重组这些资源,并最终建构自己的美学体系,进而审视这种建构的得失,为我们当下中国自身的美学学科发展提供镜鉴。

一、中国画空间感的转换

1934年,宗白华就指出中西艺术境界不同,其根源在于二者“最深层心灵”所表现出来的“宇宙观”的差异^{[9]44}。1935年,他在孙多慈素描集的序言中将这种差异由哲学观念具体到艺术技巧——中西素描上来,认为中国画的线条不同于西洋画,“其笔法不暇作形体实象的描摹,而以表现动力气韵为主”^{[10]117}。到了1936年,他接连发表两篇文章继续深化自己的观点:一篇从正面探讨中国画法所表现出来的“空间意识”,另一篇则综合考察了中西画法各自的渊源和基础。在这个基础上,《中国艺术意境之诞生》这篇堪称总结性的论文在1943年面世也就顺理成章了。在这篇文章中,宗白华系统地阐述了他的“艺术意境”理论。这一理论堪称宗白华美学研究的结晶。此后,宗白华的谈论基本都没有超出这篇文章的畛域。因此,如果宗白华真的有自己的思想体系(别立新宗)的话,那么笔者认为“生命哲学”是基础,“艺术意境”是最终成果。从前者过渡到后者需要一系列复杂的操作(取今复古)。他的中国画空间感研究是这一操作的集中体现。中国画空间感可以视为连接生命哲学和空间意识的中介,正如有论者所言,“中国艺术中的时空意识和观念,是宗白华艺术研究中关注的核心问题”^{[5]139}。

从这些论述中,我们发现宗白华对于艺术空间感的研究有两个思想来源:首先,宗白华很早就接触了康德的空间学说,认为“宇宙诸象,不能离空时以现”^[11]。而艺术也不例外,“一件表现生动的艺术品,必然的同时表现空间感。因为一切动作以空间为条件,为间架”^[12]¹⁴⁴。换言之,空间是“形象”的“先天直观条件”。因而,康德哲学使他认识到中西画法差异,不仅仅表现在“技法”上,更表现在“空间感”上。其次,宗白华留德期间深受当时德国“文化哲学”影响,他在一封信中提到自己的志愿,“想做一个小小的‘文化批评家’,这也是现在德国哲学中一个很盛的趋向”^[13]³²⁰。在“文化哲学”中,他受斯宾格勒(O. Spengler)的历史哲学影响尤著。斯宾格勒秉承歌德、叔本华和尼采的余绪,认为“每一伟大的文化都不过是某个单一的、独特地构成的心灵的实现和形式”^[14]¹²⁴。而这里的“心灵的实现与形式”就是各文化的“原始象征”(prime symbol)。而空间深度,是我们“醒觉意识”(awake consciousness)能动之处,因而“是一个特殊文化所理解的某一特殊秩序的象征性内涵”^[14]¹⁶³。即便进入文明阶段,空间变得如康德式的僵硬,但是“僵硬的空间本身也是暂时的——只要我们的理智的张力一旦松懈,它便从我们周围世界的多姿多彩的形式中消失了——所以,它也是最基本、最有力的象征的一种符号和象征,也就是说,是生命本身的一种符号和象征”^[14]¹⁶⁷。

这样,康德的空间理论也能被纳入斯宾格勒的文化哲学之中,成为一个类型。但是,宗白华既没有完全倒向斯宾格勒,认为空间是一种“真正的向度”^[14]¹⁶³,也没有完全倒向康德,去机械地找寻中国画的三维的空间和“深度模式”。他只是在哲学上接受了他们的影响,一旦落实到中国画本身,他却发现“空白在中国画里不复是包举万象位置万物的轮廓,而是溶入万物内部,参加万象之动的虚灵的‘道’”^[15]¹⁰¹。此外,中国画中的“空白”/“虚”又是由生动的“形象”/“实”所暗示、展示出来的。这样,他就发现了中国画空间感的两个同构的维度,即虚与实,静与动。

宗白华发现西洋画大多用颜料填满画底,而中国画则非常重视“留白”“计白当黑”。他引用庄子的“虚室生白”来说明中国画独有的“空白”,即“这个虚白不是几何学的空间间架,死的空间,所谓顽空,而是创化万物的永恒运行着的道”^[16]⁴³⁸。既然如此,这“空白”,这“虚”与画面中的“形象”“实”之间是什么关系呢?他认为“中国人感到这宇宙的深处是无形无色的虚空,而这虚空却是万物的源泉……万象皆从空虚中来,向空虚中去”^[9]⁴⁵。这样,中国画整体上是一种虚实交融、亦虚亦实的整体,但是以虚为本体。这也暗合了中国古代哲学的“天人合一”“体用一如”的整体性思路。可见,在整体把握中国画空间感的时候,他认为中国画是以虚、静为主导的。

然而,一旦转向具体分析,他就得出了与上文完全相反的结论。这样,中国画空间感的重心就发生了转移。他在《中国艺术表现里的虚与实》一文中,引用荀子的“不全不粹不足以谓之美”,认为过于“全”容易陷入自然主义,而过于“粹”则易陷入形式主义,只有“既全且粹,才能在艺术表现里做到真正的‘典型化’,全和粹要辩证结合,统一,才能谓之美”^[17]³⁸⁶。在宗白华看来,“全”就是一种自然的“全息”形象,而“粹”则是经过构思裁剪过的意象,因此就留下了“空白”,就产生了虚与实,从而暗示出对象的“全”。接着,他将这一结论应用于中国戏曲,发现舞台动作本身的暗示作用能够取代布景本身。中国的书法、绘画也一样“贯穿着舞蹈的精神(也就是音乐精神),有舞蹈动作显示虚灵的空间”^[17]³⁸⁹。也就是说,中国画的空间意识其实是形象暗示出来的。“实”其实成为整个艺术的中心,而“虚”成了“实”所展示、派生和暗示出来的一种“布景”。用宗白华的话说就是:“由舞蹈动作延伸,展示出来的虚灵的空间,是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征,而造成中国艺术在世界上的特殊风格。”^[17]³⁹⁰

在宗白华那里,动与静同实与虚有着一一对应的关系。因此,在整体把握中国画空间感的时候,与偏重“虚”相对应,他认为“它所启示的境界是静的,因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的,与自然精神合一的人生也是虽动而静的”^[9]⁴⁴。一旦落实到中国画具体的技巧和形象层面,重心就发生了转移。他认为西洋画的线条是一种以“圆雕”为原型的线条表现方法,而“中国画则以潇洒流畅的线纹,笔

酣墨畅,自由组织,(仿佛音乐的制曲)暗示物象的骨骼、气势和动向”^{[10]117}。也就是说,中国的线描不拘于刻板的自然物象,而展示出来的是一种“飞动”的意象。因而,他认为“引书法入画乃成中国画第一特点。中国特有的艺术‘书法’实为中国绘画的骨干,各种点线皴法溶解万象超人灵虚妙境”^{[15]101-102}。此外,他还认为“气韵生动”就是“生命的节奏”或“有生命的节奏”^{[15]109}。这样“动”的因素就不仅在技巧方面,更在这技巧塑造的形象领域取得了主导地位。由此,宗白华的才如此总结道:“(中国画的空间感是)类似音乐或舞蹈所引起的空间感型。确切地说:是一种‘书法的空间创造’。中国的书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏的艺术。”^{[12]143}

此外,这一转移也能在艺术创作方面得到回应。他认为“空灵与充实是艺术精神的两元”^{[18]345}。所谓“空灵”,就是一种“静照”,就是空却此心,不沾不滞。然后,森然万象自然映射进此心,而前者也沾染上了后者的情调。所以,“美感的养成在于能空,对物象造成距离,使自己不沾不滞,物象得以孤立绝缘,自成境界”^{[18]346}。接着,他举陶渊明和魏晋士人的故事,指出“远”即“心理距离”,是达到人生真谛的一种方式。“艺术境界的空并不是真正的空,乃是由此获得‘充实’,由‘心远’接近到‘真意’”^{[18]347}。而这“真意”在他看来就是尼采所谓的“醉”,就是“酒神精神”。显然,宗白华受尼采的启发,将虚与实分别对应于尼采的日神精神与酒神精神。并且,他还将此一关系推到元人山水之中,认为元人简淡幽远之中自有一种宇宙豪情。如果说在艺术表现上,他注意到中国画的空间感是由“实”(舞蹈、音乐)暗示出来的,那么,在艺术创作方面,他将这个过程颠倒了过来,强调“由能空、能舍,而后能深、能实,然后宇宙生命中一切理一切事无不把它的最深意义灿然呈露于前”^{[18]349-350}。可见,在宗白华那里,“空”只是达到“实”的手段,而“实”才是艺术最后的根据。这样,从艺术的技巧,艺术的形象,再到艺术创作三个方面,宗白华分别完成了中国画空间感由静到动、因而由虚到实的转移。

最后,宗白华的艺术“三层说”可以视为这种转移的总结。所谓“三层次”,即是“直观感相的摹写”(又称“写实”或“间隔化”),“活跃生命的传达”(又称“造境”或“构图”)与“最高灵境的启示”(又称“传神”“由美入真”)^{[19]362}。第一个层次自然感官形象,类似于“照相”之类的印象,是呆板的、没有生气的。宗白华认为“自然万象无不在‘活动’中,即是无不在‘精神’中,无不在‘生命’中”^{[20]312}。因此,艺术就需要进入到第二个层次,以“构图”传达“活跃的生命”,即通过“骨法用笔”提取自然形象的特征性、运动性,这样就形成了一种“观念化”的对象——意象。宗白华认为这种“活跃的生命传达”还只是“化实相为空灵”“化实景为虚境”。第三,这个意象还整体地“引人‘由美入真’,探入生命节奏的核心”^{[15]99}。意象本身就是“活跃生命的传达”(艺术上),同时它所探入的“真”又是“有节奏的生命”(哲学上)。这样,如果说上文还只是在技巧、形象、创作方面,那么这里则是从艺术总体和哲学意蕴方面,实现了中国艺术空间感由“静”向“动”、因而由“虚”到“实”的转移。这样,这种转移也就彻底走向了“动”和“实”的一面。因此,他才有这样的一个总结论:舞蹈“这最高度的韵律、节奏、秩序、理性,同时是最高度的生命、旋动、力、热情,它不仅是一切艺术表现的究竟状态,且是宇宙创化过程的象征”^{[19]366}。

这样,中国画空间感由总体上以静的、虚的为主导,逐渐变为艺术形象上以动的、实的为主导,创作主体上以充实而非空灵为主导,最终,完成了一个彻底的转换:中国画空间感总体上以“活跃的生命”“有节奏的生命”为主导。这就是发生在宗白华笔下的中国画空间感的转换。征诸中国近现代的艺术史,乃至思想史,可以发现,这种转换绝非个案,而是近现代中国的一种普泛的思潮。所谓思潮,正如梁启超所言,“凡文化发展之国,其国民于一时期中,因环境之变迁与夫心理之感召,不期而思想之进路,同趋于一方向,于是相与呼应汹涌如潮然”^[21]。只不过这种思潮表现为各种不同的形态,例如陈独秀对王画的批判,例如康有为、徐悲鸿对写实的提倡,方东美的“援生命入儒”等。宗白华以其融会中西的学术视野、严正的道德心、敏锐的鉴赏力和长期不懈的努力,成了这股思潮的在艺术理论方面的集大成者。

二、空间感转换的哲学层累

上文已经阐明,在宗白华那里,中国画空间感的重心发生了转移。这种转换最终层层累积在“艺术意境”中:

以宇宙人生的具体为对象,赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐,借以窥见自我的最深心灵的反映;化实景而为虚境,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是“艺术境界”^{[19]358}。

所谓“创形象以为象征”,即上文所谓“最高灵境的启示”(由美入真),即艺术形象成为“自我的最深心灵的反映”。这里的“形象”是指通过“化实景为虚境”而形成的实与虚、动与静有机统一的艺术形象(即意象)。“创形象以为象征”是指“艺术形象”是“自我的最深心灵”或“人类的最高心灵”的象征。这种“最深心灵”“最高心灵”就是“生生而有条理”的“有节奏的生命”。因此,从生命与形式(或道与象)的关系模式上看,宗白华的论述显然有着西方生命哲学的影子;而从意象(或形式,或象)的生成及其哲学根据来看,又有着中国哲学的因素。

那么,这两种不同的思想资源在宗白华那里是如何层累地构成中国画空间感的转换,进而筑成艺术意境理论呢?首先,宗白华很早就接触过歌德、叔本华、尼采和柏格森等人的著作,并主张“拿叔本华的眼睛看世界,拿歌德的精神做人”^[22]。宗白华谈到了歌德对他青年时代的巨大影响时说,“我读《浮士德》,使我的人生观一大变”^[23]。歌德对青年宗白华影响最大的就是“浮士德精神”,就是一种进取不息的近代精神。这种影响在艺术上的表现就是一种生命/表现的艺术观念,“艺术为生命的表现,艺术家用以表现其生命,而给与欣赏家以生命的印象”^{[24]545}。这种“生命”由作家的“经历”构成。而这种“经历”绝非庸常的,而是一种“生命”的经历。

紧接着,他认为这种生命绝不是狂野而无秩序的,因为“凡一切生命的表现,皆有节奏和条理”^{[24]548}。这样,他就将形式(节奏、条理)加到了生命之上,从而又区别于西方生命哲学的生命、意志、心灵等概念。西方现代的生命哲学从叔本华开始,脱胎于康德哲学。在康德体系中,自在之物与现象界之间有一条巨大的鸿沟。叔本华认为,“自在之物本身却是意志,是意志——只要它尚未客体化,尚未成为表象”^[25]。这样,“自在之物”就变成了“意志”,就演变为后来生命哲学/存在主义所谓“生命”或“存在”。因此,这些概念本身也带有“自在之物”的特征。对此,宗白华批评道:“叔本华发现了‘盲目的生存意志’,而无视生命本身具条理与意义及价值(生生而条理)”^{[26]586};这一点在艺术上的表现是,“至于近代的印象主义、表现主义、立体主义未来派等乃遂光怪陆离,不可思议,令人难以追踪。然而彷徨追寻是它们的核心,它们是‘苦闷的象征’”^{[12]146}。

因此,他乞灵于中国的《易》,将条理加入生命之中,从而建构出一种“生生而有条理”的生命哲学。在《形上学——中西哲学比较》这份手稿中,他系统地阐述了“生生而有条理”的“生命哲学”。正如它的副标题显示的那样,这是一次“中西哲学比较”。他认为西方哲学与宗教分离,走向了数理化的道路,以几何数学来理解宇宙的条理;而中国哲学则走上了融合的道路,即“于‘文章’中显示‘性与天道’”^{[26]586},从音乐性的“和”与“正”中体悟宇宙的节奏。毕达哥拉斯“以数代乐”,从理数的观点来理解音乐,因而忽视了生命律动的整体性;而中国古代的圣贤则从生命的整体来理解音乐,就能够体悟到秩序的“中和”境界。因此他得出结论:“中国哲学既非‘几何空间’之哲学,亦非‘纯粹时间’(柏格森)之哲学,乃‘四时自成岁’之历律哲学也。”^{[26]611}所谓“几何空间”的哲学就是指西方的理性主义哲学,“纯粹时间”的哲学是指西方的生命哲学(非理性主义哲学),中国哲学却别出心裁,于这两种哲学之外,开一种生面:“空间与生命打通,亦即与时间打通矣。”^{[26]612}在中国哲学中,“时间的节奏(一岁十二月二十四节)率领着空间方位(东南西北等)以构成我们的宇宙”^{[16]431}。这样,一套生生(时间)而有

条理(空间)的中国式的生命哲学体系就灿然在目了。

这种差别在艺术上呈现出这样一幅图景:西洋哲学重“理数”,是阐明现象界的一种先验的数理秩序,因而以概念世界的推理作用形成吾人的宇宙论、范畴论,推及到艺术领域,则发展成为一种透视的空间间架与圆雕般的形象;中国哲学重“象”,是阐明意味情趣世界的一种先验的“生命范型”,因而以象征世界的感同作用形成吾人的价值论、本体论。宗白华对“象”有三个规定:“宗教的,道德的,审美的,实用的溶于一象”^{[26]611};“象者,有层次,有等级,完形的,有机的,能尽意的创构”^{[26]621};“象之构成原理,是生生条理”^{[26]629}。这种“象”来源于宗白华对周易的解释,在艺术上化为中国画中虚实结合、动静相生的意象。这样,以“生动”为主干的象,生出虚空,从而形成了一个完整的意象,一个“尽意的创构”。“意”即是“道”,即是“生生而有条理”。

这样,宗白华完成了第一个操作,即将“运动”加上“条理”而变为“生动”。不过,他在描述“道”与“象”的关系时却显示出某种模糊和暧昧。在解释《易经》“鼎卦”的时候,他认为“鼎为烹调之器,生活需用之最重要者,今制之以为生命意义,天地境界之象征”^{[26]612}。就在同一篇文章中,他又指出“象等于是自足的,完形,无待的,超关系的。象征,代表着一个完备的全体”^{[26]628}。落实到艺术创作中,他认为“艺术意境的创构,是使客观景物作我主观情思的象征”^{[19]360},这里涉及的还只是“意象”营造层次,即通过对生动山水景物的塑造,表达出“主观的情思”,即艺术家活跃的心灵,即“宇宙的创化”。

在同一篇文章中,他又用庄子的“象罔”来解释“艺术形象的象征作用”^{[19]368}。所谓象罔,出自《庄子·天地》,“象征有形和无形、虚和实的结合”^[27]。因为“道”既然是一阴一阳,是有节奏的生命,也就意味着这种生命并没有超出形式(节奏、条理)本身,而是内在于形式的,同时,形式也内在于生命,二者是一个整体。象征与之相反,是精神意义与符号形式根本上的不一致,精神意义最终会抛弃这一个象征形式而转入下一个象征形式。这一点在生命哲学那里得到了经典的表述:“它(指生命——引者注)只能在形式当中找到一席之地,但又无法在形式中找到立锥之地,因此,它既超越,又打破构成生命的任何一种形式。”^[28]这样,生命永远大于形式,永远在形式中暂住而不是永驻。这种象征背后的精神实质正如黑格尔所言,以其对直接自然的否定,而成为这种精神与其显现的感性材料之间的不一致的关系模式^[29]。因此,作为形式与生命同一体的“道”,就不可能开出作为自己的象征形式的“象”。因为节奏(形式)与生命相等,所以,“象”本身就是“道”,二者是一种“象罔”般“一”,而不是“象征”般的“二”。可见,宗白华所谓的“象征”不过徒有其名,其实质乃是象罔。至此,宗白华的整个哲学体系就可以用“道——象罔——象(整体性的)”来概括。它表现在艺术上就是“最高灵境——象罔——意象(融合虚与实、动与静的有机整体)”。

总之,宗白华受到了西洋生命哲学、进化论等影响而崇尚“运动”(因而实、形象),随即他又发现这一“运动”存在往而不复、沦为虚空的危险,因此他转到中国古代的“生动”^[30]。为了将“生动”贯彻到底,他找到《易经》中“生生而有条理”这一宇宙观为哲学依据,并复兴了所谓“历律哲学”。这样,“道”与“象”之间自然就是一种象罔关系。但是,他又为这种关系保留一个生命哲学的名字,即“象征”。质言之,他自觉地将“运动”转换为“生动”,而不自觉地将“象征”混同于“象罔”。尽管如此,宗白华事实上从艺术到哲学全面地重建了整个中国画的空间感,因此也重建了中国画本身。由此,《中国艺术意境的诞生》一文中“诞生”在某种程度上就是一种重建,就是一种“取今复古”——取生命哲学之“今”,复汉代美学之“古”,是一种典型的“流”改造的“源”的案例^{[8]73}。中国画空间感的现代转换就是基于哲学基础如此地层层累积。

三、空间感转换的道德内涵

那么为什么会有这种哲学上、进而艺术上的转移呢?一种经典的阐释模式认为这是“把他者当作

自身的一种误认”,是充满帝国主义文化霸权的“自我的他者化”^[31]。然而文化互动不是单向的,从属也有自己的问题意识。忽略了这种“问题意识”所累积出来的主体性,就会沦为哈贝马斯所揭示的那样,“社会化的个体只能被看作样品,是话语形态的标准产物——是一个模子制造出来的”^[32]。说到底,“学术”或“思想”不是纯然的逻辑制作,而是具体的历史内涵的积淀。

那么,为什么宗白华会选择西方的生命哲学呢?他在一篇介绍柏格森的文章中曾对此做过揭示——“柏格森的创化论中深含着一种伟大入世精神,创造进化的意志。最适合做我们中国青年的宇宙观”^[33]。此外,他认为人类生活的内容就是与环境做斗争,就是不断地“奋斗与创造”,“我们不奋斗不创造就没有生活,就不是生活”^[34]⁹²。那么,中国青年创造生活的内容就是“发展我们健全的人格,再创造向上的新人格,永不停息,向着‘超人’(übermensch)的境界做去”^[34]⁹⁸。从这里可以看出宗白华整体上认为人类社会是“进化”的,因此,个人也须跟上进化的节奏,用奋斗和创造来充实我们的生活就是为了塑造“健全的人格”,以追配“进化”的公理。所以,他才在另一个地方谈到丰富我们的生活“并不是娱乐主义,个人主义,乃是追求人格的尽量发挥,自我的充分表现,以促进人类人格上的进化”^[35]。而这种人格的进化需要精神力来培养,可是,“中国民族底生命力已薄弱极了。中国近来历史的悲剧已演得无可再悲了”^[36]⁴¹⁹。因此,需要从各个方面浇灌中国民族精神的花朵,进而创造一个“少年中国”。西方的生命哲学以其对个人的生命、意志的张扬,恰恰能够满足这一需要。一言以蔽之,宗白华是出于道德目的(人类人格上的进化需要“生命力”或“精神力”)而选择了西方的生命哲学。

如果联系到近现代学人,就不难看出,宗白华对国人精神的“诊断”是当时的一个共识。王国维早就在国民吸食鸦片中看到“国民之无希望,无慰藉”^[37];在学人废学中看到“意志薄弱”^[38]。胡适发现国人“好闲爱荡”,是一个“以‘闲’为幸福”“以‘消闲’为急务”的“不长进的民族”^[39]。可见,从生活到心理,国人的问题都出现在意志薄弱,精神麻木,没有生命力。这一点在鲁迅那里揭示得尤为深刻。他在《文化偏至论》中认为“物质”和“众数”是一条歧路,指出“二十世纪之新精神,殆将立狂风怒浪之间,恃意力以辟生路也”^[1]⁵⁷,尊崇“意力”就是尊崇“个人”,就是要把人从内里“立”起来。因为中国是“沙聚之邦”,因此只有张扬“意力”,才能唤醒“个人”内里的精神,“则国人之自觉至,个性张,沙聚之邦,由是转为人国”^[1]⁵⁷。列强强大的根本不在于物质技术的先进(物质),也不在于民主制度的完善(众数),而在于他们有现代的“人”。认识到这一层后,鲁迅才认为“是故将生存两间,角逐列国是务,其首在立人,人立而后凡事举;若其道术,乃必尊个性而张精神”^[1]⁵⁸。这样,排除了外在的物质技术,排除了缺乏奠基的高级实践(即政治),而回到最为基础的道德实践上来。这就是近现代学人的问题意识。这一点在陈独秀那里表现得尤为深切,“伦理的觉悟,为吾人最后觉悟之最后觉悟”^[40]。

既然中国“国民性”,即“人性”,即“道德”出了问题,那么为什么解决方案是“意志”(“生命力”“精神力”“意力”等等)呢?征诸中国近现代的思想史,可以发现对“新的道德”的引介早在严复、梁启超们那里就已经很完备了。李泽厚在梳理中国思想史的时候,指出“严复的‘自由’、谭嗣同的‘平等’、康有为的‘博爱’,完整地构成了当时反封建的启蒙强音”^[41]。道德“观念”,乃至这些观念推出的治理方式(所谓政治制度,所谓众数)都已经被阐明了。既然道德观念已经被阐明,正如黑格尔所言,“只有承认‘个性’在‘神圣的存在’里有积极的和真实的生存,才有‘自由’可言”^[42],因此,接下来的问题就是这种抽象普遍的“观念”如何变得特殊(人格),进而如何变得具体(个性)。这正是近代中国的道德主题。五四一代所给出的解答是“意志”,所以“由观念变迁、宣扬西化,到开始从实践中改变行为、创造模式,正是五四新一代青年的特征之一”^[43]¹⁶。因为只有这样才能让已经被阐明的“观念”获得特殊性,形成一种现代的人格,而不只是停留在概念,因而抽象和片面的层次。所以,对于同一个“问题”,在梁启超那里被表述为“新民”,而在鲁迅那里被表现为“立人”。同样是文学创作,梁启超笔下的是一些扁平、抽象而无个性的观念脸谱,而鲁迅塑造出来的是生命充实饱满的道德人格。

正是在这种道德由“观念”向“意志”落实的思想史线条中,我们找到了宗白华的位置。我们就能

理解为什么他信奉一套“宇宙创化”的道理,为什么他推崇“生命充实”的歌德,为什么他喜欢尼采的“生命哲学”。所有这一切都根源于时代所提出的问题:道德观念如何落实到“个人”的生存之中。宗白华对这个问题的解答便是通过充实的生活、积极的创造来充实这个道德观念,形成个人的人格。最终,在充实的生命中,这种道德观念就能获得积极地生存。表现在艺术上,他将“运动”带到艺术理论中去,强调艺术的“舞蹈精神”和“音乐精神”,企图改变中国艺术的“晚期风格”,尤其是“南北宗”之后崇尚清淡、流于暗淡的格局^{[44][43]},使之充实丰满起来,形成生动的“意象”。这样,艺术家的个性就能够从“笔墨”中解放出来,重获“形象”这种广阔的表现空间。而鲜活生动的“形象”塑造,依赖于人心中鼓舞奋发的表象。这种表象又是道德观念(自由、共和)与现实互动的产物。这些表象或与知性范畴相和谐,或超出它的限制,从而暗示或趋近于无限的精神,即善或德性。这种心理表象就是宗白华所谓的“新的生命情调”。它既为“立人”提供了主体(即意志),也为艺术提供了现代的内容,即现代人的情绪。此乃中国画空间感转换的思想史意义。

那么,宗白华为什么又由西洋的生命哲学回到了中国的“历律哲学”呢?正如上文已经阐述过的那样,宗白华自己对此做过逻辑层面的解释,认为西方生命哲学最终堕入虚无。另外,宗白华本人也对中国传统文化有着一种温情的敬意:“中国旧文化中实有伟大优美的,万不可消灭。”^{[13][32]}最后,有论者指出,宗白华受到了德国“文化心灵”学说的启发,转而寻求一种“中国艺术精神”,并将后者视为前者的一个中国变体^[45]。不过,通过对宗白华最重要的两个观点——历律哲学与意象(意境)学说——的考察,我们可以说,这两个学说的确是中国固有的思想资源,前者是汉儒的学说,后者源于中国魏晋时代的艺术思想。因此,除了逻辑方面的考量,应该还有更深层次的动因在支配着这一回归:三十年代的中国文化有一个“具体化”的趋势^{[43][246]}。这个“具体化”就是指上一时代的主题(意志、生命)被纳入更现实的境况之中。这些境况便是中国的传统文化和当下严峻的社会问题。在面对这些问题的过程中,上文提及的“特殊性”(现代人格、意志)得以进一步具体化为一种个体性,即个性。至此,近代中国的道德主题才真正达成了它的合题。在这一思想脉络下,宗白华的“复古”才别有新意:既保留上一时代的道德主题(生命、意志),又将之纳入更具体的境况之中,纳入到中国传统文化的概念、范畴之中,所谓以审美来建构“中国文化精神”^[46],从而使得现代道德人(人格)得以真正成为现代中国人(个性)。

四、余 论

回到知识领域,宗白华的这套操作(取今复古)并非无可争议。有论者认为宗白华重新发掘了秦汉历律哲学^{[3][282]},从而实现了创造性复古。但是,揆诸中国艺术哲学史,会发现宗白华所复兴的“历律哲学”、所标举的“生生而有条理”的“道”(因而“象”)与山水画、“意境”并没有处在同一个历史语境中。山水画以及意境出现的思想氛围是魏晋玄学^[47]。魏晋玄学恰恰是对汉儒的繁琐、神秘的宇宙学说的一种反动。这种“反动”得以产生的一个思想机括就是“言意之辨”^[48]。所谓“言意之辨”就是强调“意”,而不拘泥于“象”和“言”。因此,“象”不仅不能成为“尽意的创构”,相反,它正是“意”所要超克的对象。而且这一种重视“意”,因而重视“虚”、重视“静”的趋向最终沉淀在艺术理论中,变成了中国古代画论中的“逸格”,沉淀在创作中便是文人画,尤其是南北宗之后,崇尚清淡,流于虚无的风格。

此外,就思想脉络而言,“老庄思想当下所成就的人生,实际是艺术的人生;而中国的纯艺术精神,实际系由此一思想系统所导出”^{[44][54]}。因此,从老子的“天下万物生于有,有生于无”,到庄子的“心斋”“坐忘”和“不位乎其形”的思想看来,属于“形”的领域的“形象”(即“有”)都得归并、融化到幽渺的“道”(即“无”)之中。这样,中国画就只能是一种“逸”的精神,一种“无”的精神,一种“远”的精神,一种从形象融入虚无的精神。显然,这一点同“有节奏的生命”很难契合。所有这些都说明了宗白华的转换在历史和思想方面都不能说贴合中国艺术哲学的实际,正如有论者一针见血地指出得那样:“宗白

华的中国形上学是他的哲学,而不是他对中国传统思想的历史研究。”^{[4]537}

对此,另一些论者认为这并非宗白华独有的主张,而是中国现代思想史中的一个“思潮”。最终,它将中国文化变为对艺术的诗性赞词^{[8]91}。这个说法的确道出了宗白华思想的实际,也比较贴合思想史的实际。然而,它不能进一步历史地解释为何一个时代的最杰出的灵魂都会趋向于这一个方向,因此,也不能彻底地理解和评价宗白华的思想。

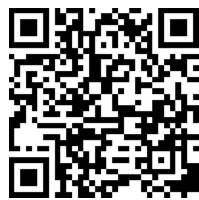
对此,笔者认为一方面需要理解宗白华这种“转换”;另一方面必须指出这种“转换”并没有达到它所预想的效果:生生而有条理,一阴一阳的节奏其实是一种“循环”^[49],一种封闭的圆圈。因此,宗白华从西方生命哲学出发,企图凸显中国画的“运动”的一面,但是这一点随即落入封闭的整体性结构之中,而不是从这整体性脱离出来以获得无限的运动性。新的特殊性观念(人格)也随之在旧的单一性(个性)中归于消失。因此,在艺术上,这种对“动”(因而实)的强调不过是中国画内部的一次循环,不过是以“骨气”来挽救“墨韵”的一次现代尝试而已。这样,宗白华对“动”的强调,对“象”的恢复,对艺术哲学的重建,最终还是落入中国文化旧有的精神原则之中:观念缺乏一个真正的主体,即意志。这一点表现在艺术上就是崇高(因为生生自身带有一个条理)这种最贴近道德精神的艺术风格缺失,而优美往往堕入知性规则(所谓条理)之中,变得平庸而无生气。所谓宗白华思想中“民族性建构”和“普世性建构”的冲突就是在这种意义上发生的^{[8]27}。

这种思想封闭的循环,这种意志与个性的各自外在,这种“民族性”和“普世性”的分立恰恰证实了黑格尔的谏言:“在东方精神中,当反省和意识通过思想的作用而达到清晰地分辨和原则的规定时,这些范畴和明确的观念与实体即不能相结合。或者是取消一切特殊性而得到一个渺茫的无限——东方的崇高境界。或者是当认识到确定地自身建立的东西时,所得到的只是一个枯燥的、形式理智的、没有灵性的知解,这种知解并不能进而取得思辨的概念”^[50]。

参考文献:

- [1]鲁迅.文化偏至论[M]//鲁迅.鲁迅全集:第一卷.北京:人民文学出版社,2005.
- [2]叶朗.胸中之竹[M].合肥:安徽教育出版社,2002:291.
- [3]汪裕雄,桑农.艺境无涯——宗白华美学思想臆解[M].合肥:安徽教育出版社,2002.
- [4]王锦民.建立中国形上学的草案——对宗白华《形上学》笔记的初步研究[M]//叶朗.美学的双峰:朱光潜宗白华与中国现代美学.合肥:安徽教育出版社,1999.
- [5]章启群.百年中国美学史略[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [6]刘小枫.这一代的怕和爱[M].北京:华夏出版社,2012:82.
- [7]李泽厚.宗白华《美学散步》序[M]//李泽厚.李泽厚集:杂著集.北京:生活·读书·新知三联书店,2008:105.
- [8]汤拥华.宗白华与“中国美学”的困境[M].北京:北京大学出版社,2010.
- [9]宗白华.介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [10]宗白华.论素描——《孙多慈素描集》序[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [11]宗白华.康德空间唯心说[M]//宗白华.宗白华全集:第一卷.合肥:安徽教育出版社,1994:16.
- [12]宗白华.中西画法所表现的空间意识[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [13]宗白华.自德见寄书[M]//宗白华.宗白华全集:第一卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [14]斯宾格勒.西方的没落:上[M].吴琼,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2006.
- [15]宗白华.论中西画法的渊源与基础[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [16]宗白华.中国诗画中所表现的空间意识[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [17]宗白华.中国艺术表现里的虚和实[M]//宗白华.宗白华全集:第三卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [18]宗白华.论文艺的空灵与充实[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.
- [19]宗白华.中国艺术意境之诞生(增订稿)[M]//宗白华.宗白华全集:第二卷.合肥:安徽教育出版社,1994.

- [20] 宗白华. 看了罗丹雕刻以后[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994:312.
- [21] 梁启超. 中国近三百年学术史[M]. 北京:商务印书馆,2014:13.
- [22] 宗白华. 我和诗[M]// 宗白华. 宗白华全集:第二卷. 合肥:安徽教育出版社,1994:151.
- [23] 宗白华. 致舜生寿昌书[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994:422.
- [24] 宗白华. 艺术学(讲演)[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994.
- [25] 叔本华. 作为意志与表象的世界[M]. 石冲白,译. 北京:商务印书馆,2014:243.
- [26] 宗白华. 形上学——中西哲学比较[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994.
- [27] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海:上海人民出版社,2014:130.
- [28] 西美尔. 生命直观——先验论四章[M]. 刁承俊,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2003:19.
- [29] 黑格尔. 美学:第二卷[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,2012:60.
- [30] 彭锋. 宗白华美学与生命哲学[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版),2000(2):101-111.
- [31] 罗纲. 意境说是德国美学的中国变体[J]. 南京大学学报(哲学人文科学版),2011(5):38-58.
- [32] 哈贝马斯. 现代性的哲学话语[M]. 曹卫东,译. 南京:译林出版社,2011:344.
- [33] 宗白华. 读柏格森《创化论》杂感[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994:79.
- [34] 宗白华. 中国青年的奋斗生活与创造生活[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994.
- [35] 宗白华. 怎样使我们生活丰富[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994:194.
- [36] 宗白华. 乐观的文学——致一岑[M]// 宗白华. 宗白华全集:第一卷. 合肥:安徽教育出版社,1994:419.
- [37] 王国维. 去毒篇[M]// 王国维. 王国维文集:第三卷. 北京:中国文史出版社,1997:23.
- [38] 王国维. 教育小言十则[M]// 王国维. 王国维文集:第三卷. 北京:中国文史出版社,1997:88.
- [39] 胡适. 漫游的感想[M]// 胡适. 胡适文存:第三卷. 合肥:黄山书社出版社,1996:36.
- [40] 陈独秀. 吾人最后之觉悟[M]// 陈独秀. 陈独秀著作选:第一卷. 上海:上海人民出版社,1993:179.
- [41] 李泽厚. 中国近代思想史论[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2008:288.
- [42] 黑格尔. 历史哲学[M]. 王造时,译. 上海:上海书店出版社,1999:53.
- [43] 李泽厚. 中国现代思想史论[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2008.
- [44] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 北京:商务印书馆,2010.
- [45] 王一川. 德国“文化心灵”论在中国[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版),2016(2):59-67.
- [46] 胡继华. 中国文化精神的审美维度[M]. 北京:北京大学出版社,2009:37.
- [47] 李昌舒. 意境的哲学基础——从王弼到慧能的美学考察[M]. 北京:社会科学文献出版社,2008:4-5.
- [48] 汤用彤. 魏晋玄学论稿[M]. 上海:上海人民出版社,2015:21.
- [49] 张岱年. 中国哲学大纲[M]. 南京:江苏教育出版社,2005:120.
- [50] 黑格尔. 哲学史讲演录:第一卷[M]. 贺麟,王太庆,译. 北京:商务印书馆,2013:128.



(责任编辑 杨文欢)