

从动静文明论到文化形上学

——1930—1940 年代宗白华营构中国艺术意境的方法论转移

金 浪

摘 要：本文旨在分析宗白华 1930—1940 年代通过中西绘画比较来营构中国艺术意境的方法论转移。从最初以动静文明论来分判中西文化，到对作为“动静融合”的“气韵生动”的阐发，再到以时空范畴来置换动静范畴，围绕“趋向音乐”与“空间感形”来论说中西画法差异，到最终在中西形上学比较中以“时间率领空间”来概括中国人的宇宙观特质。这些看似重复的工作，实则是宗白华在方法论转移中进行的艰难探索，由此也才为“中国美学”的现代构建工程奠定了重要的理论基石。

关键词：宗白华； 动静文明论； 时间-空间； 文化形上学

作者简介：金浪，文学博士，重庆大学人文社会科学高等研究院副教授，主要从事中国现当代文论与美学的研究。通讯地址：重庆市沙坪坝区沙正街 174 号重庆大学 A 区文字斋，邮政编码：400044。电子邮箱：jinlang447@163.com 本文为重庆市社科规划项目“抗战国统区文论与美学中的民族文化心理构建研究”[项目编号：2016QNXW34]和重庆大学中央高校基本科研业务费专项项目“李长之抗战时期文艺复兴论研究”[项目编号：2018CDXYGYY0050]的阶段性成果。

Title: From the Dynamic and Static Civilizations to Cultural Metaphysics: Zong Baihua's Methodological Transformation of Constructing Chinese Artistic Conception in the 1930s and 1940s.

Abstract: This article aims to analyze Zong Baihua's methodological transformation of constructing Chinese artistic conception by comparing Chinese and Western paintings during the 1930s and 1940s. In the beginning, Zong Baihua describes that China and the West are respectively static and dynamic; then he turns to consider China a fusion of both by interpreting it as qiyun shengdong (rhythmic vitality), after that, he focuses on the difference between Chinese and Western painting techniques by using the ideas of "musicality" and the "perception of space" to replace the concepts of dynamic and stasis with that of time and space; and finally, he conceptualizes Chinese views of universe as "time-leading-space" in the comparison of Chinese and Western metaphysics. Through these seemingly repetitive but really difficult explorations on the methodological transformation, Zong Baihua has provided the theoretical cornerstone for the modern project of "Chinese Aesthetics".

Keywords: Zong Baihua; dynamic and static civilizations; time-space; cultural metaphysics

Author: Jin Lang, ph. D., is an associate professor at the Institute for Advanced Studies on Humanities and Social Sciences, Chongqing University. His research focuses on literary theories and aesthetics in modern China. Address: Wenzhi House, Chongqing University, No. 174 Shazheng Street, Shapingba, Chongqing 400044, China. Email: jinlang447@163.com This article is supported by Chongqing Social Sciences Fund (No. 2016QNXW34) and the Chongqing University Fundamental Research Funds for the Central Universities (No. 2018CDXYGYY0050).

在中国现代美学家中,宗白华往往以对对中国艺术意境的营构著称,《中国艺术意境之诞生》一文,常被视作这一工作达成的标志。虽然有研究者已然指出中国艺术意境之“诞生”与尼采《悲剧的诞生》的亲缘关系,并认为“诞生”包含着艺术二元的对立生成逻辑,^①但具体到宗白华身上,这一“诞生”并非一蹴而就,而是经历了艰难的思想探索过程,其在1930—1940年代写就的一系列有关中西绘画比较的文章,便保存了这一思想探索的重要线索。由于反复围绕中西绘画比较进行论述,这些文章不免给人重复累赘之感,以至于研究者在运用其中的材料时,多采取共时性态度,较少关注宗白华思想探索背后的方法论转移问题。本文便尝试从历时性角度对这些文献进行梳理,以勾勒宗白华营构中国艺术意境之方法论转移的四个阶段。

一、文化批评之起步:动静文明论及其不满

第一次世界大战作为世界史上的重大事件,不仅改变了东西方各国的政治经济进程,也在文化领域内产生了不尽相同的影响:在中国,以凡尔赛和约签订为导火索的“五四”运动与新文化运动的反传统主义相呼应,而欧洲文化界则在战争反省中把目光转向了东方,“东方文化热”遂成为风靡一时之潮流。1920年6月赴德留学的宗白华遭遇的便是欧洲思想界的风气逆转:“风行一时两大名著,一部《西方文化的消极观》,一部《哲学家的旅行日记》,皆畅论欧洲文化的破产,盛夸东方文化的优美”(第一卷320)。前者即施宾格勒广为人知的《西方的没落》,后者则是德国社会哲学家赫尔曼·凯泽林游历东方诸国的游记,虽然不如前者有名,但书中对东方文化尤其是儒家思想的盛赞,恰恰与施宾格勒对西方文化行将没落之宣告构成夹击之势。^②如果说作为《学灯》编辑的宗白华曾深受“五四”新文化运动反传统主义思想氛围的影响,那么,在德国感受到的风气转变则促成了他在对待中西文化态度上的重大转变。就在赴德后不久所写的《自德见寄书》一文中,宗白华便袒露了自己的这一心路历程:

“我以为中国将来的文化绝不是把欧美文化搬了来就成功。中国旧文化中实有伟大优美的,万不可消灭。譬如中

国的画,在世界中独辟蹊径,比较西洋画,其价值不易论定,到欧后才觉得。所以有许多中国人,到欧美后,反而‘顽固’了,我或者也是卷在此东西对流的潮流中,受了反流的影响了。但是我实在极尊崇西洋的学术艺术,不过不复敢藐视中国的文化罢了。并且主张中国以后的文化发展,还是极力发挥中国民族文化的‘个性’,不专门模仿,模仿的东西是没有创造的结果的。但是现在却是不可不借些西洋的血脉和精神来,使我们病体复苏。几十年内仍是以介绍西学为第一要务。”(第一卷321)

认识到“中国旧文化中实在有伟大优美”,并且宣称自己“不复敢藐视中国的文化”,标志着宗白华已开始与“五四”反传统主义拉开距离。不过,与同样受欧洲战后氛围影响而宣告西方科学文明之破产并退返中国文化立场的梁启超相比,宗白华的转变又并不那么“彻底”:尽管他已然意识到中国文化的伟大优美,反对妄自菲薄地专事模仿西方,但他同时又坚信“病体的复苏”并非简单回到传统就能实现,而是“不可不借些西方的血脉和精神”。这个“借些西洋血脉和精神”以“使我们病体复苏”的规划,已然提供了宗白华营构中国艺术意境的潜在思路。同样是在该文中,宗白华不仅表达了自己欲效法施宾格勒做一名文化批评家的志向,并且还进行了文化批评的初步尝试:“事实上,这个东方的精神思想可以以‘静观’二字代表之。儒家、佛家、道家都由这种倾向。佛家还有‘寂照’两个字描写它。这种东方的‘静观’和西方的‘进取’是东西文化的两大根本差点”(第一卷321)。由此可见,虽然在对待中西文化的态度上发生了转变,但在方法论上宗白华仍不得不求助于当时流行的动静文明论。

事实上,动静文明论作为“五四”时期讨论东西文化问题的流行理论,常为论争双方所共享。无论是文化保守主义立场的杜亚泉还是反传统主义立场的李大钊,都从动静文明论的角度将东方文明视为静的而将西方文明视为动的,不过在动与静的价值取向上,二者的态度却又截然相反:杜亚泉宣称“静的文明”能弥补“动的文明”的危机,“我侪今日,当两文明接触之时,故不必排斥

欧风侈谈国粹,以与社会之潮流相逆,第其间所宜审慎者,则凡社会之中,不可不以静为基础”(343)。李大钊则将中国的出路寄托于“动”：“吾认定于今日之动的世界之中,非创造一种动的生活,不足以自存”(97)。虽然在对待中国传统文化的态度上宗白华开始接近杜亚泉,但在中国文化的未来出路上,他无疑更认同李大钊对“动”的期许:“欧洲大战后疲倦极了,来渴慕东方‘静观’的世界,也是自然的现象。中国人静观久了,又破开关门,卷入欧美‘动’的圈中。欲静不得静,不得不随以俱动了。我们中国人现在乃不得不发挥其动的本能,以维持我们民族的存在,以新建我们文化的基础”(第一卷 321)。问题在于,假若“静”乃中国文化的根本精神,那么,所谓“发挥其动的本能”又将从何谈起呢?

值得注意的是《自德见寄书》发表后来自郭沫若的商榷意见。在题为《论中德文化书》的回应文章中,郭沫若不仅不同意宗白华关于中西文化的判断,而且还将矛头指向了动静文明论:“动静本是相对的说辞,假定文化的精神可以动静划分,以中国文化为静,西方文化为动,我觉尚有斟酌的余地”(149)。通过将东西文明具体细分为中国、印度、希伯来和希腊四种形态,动静文明论的缺陷得到了进一步暴露:“印度思想与希伯来思想同为出世的,而中国的固有精神与希腊思想则同为入世的。假使静指出世而言,动指入世而言,则中国的固有精神当为动态而非静观”(149)。在郭沫若看来,作为中国传统文化根基的儒道两家堪称动态的代表,儒家固然是进取的、入世的,道家的无为说也与印度佛教的寂灭说旨趣大不相同:“老子的无为说应该是这样的意思,老子的恬静说是由这种思想所产生出来的活静。活静与死静不同。活静是群力合作的平稳状态,而死静则是佛家的枯槁寂灭。道家思想与佛学根本不同,我辈似不宜因形式上之相类而生淆惑”(150)。在扬弃动静文明论的基础上,郭沫若指出:“我国的传统思想,依我所见,是注重现实、注重实践的”(150)。

通过指明中国儒道与古希腊文化都属动态而非静观,郭沫若不仅颠覆了动静文明论的基本设定,还将中国文化提升至与西方文化相并立的高度:“动”不再为西方文化所独享,而同样是中国的文化基因,由此批判矛头也被导向了作为“死

静”来源的印度文化与希伯来文化:“静观的印度文化之遗误我们,正不啻静观的希伯来主义之遗误欧洲中世纪与利己的资本主义之毒祸欧洲现世纪一样”,由此郭沫若呼吁道:“我们要把动的文化精神回复转来,以谋积极的人生之圆满”(155)。相较于宗白华在动静之间的矛盾态度,郭沫若无疑为中国文化如何才能“发挥其动的本能”提供了理据,而这一论证其实又是通过对动静文明论的批判来实现的。彼时郭沫若已然意识到,动静文明论并非一套客观知识,而是隐含着西方中心主义的圈套,无论是以之批判中国文化(如李大钊),还是以之抬高中国文化(如杜亚泉、梁启超),其实都已将自身降格为他者,为此郭沫若提醒宗白华应对动静文明论保持警惕:“如一声闻欧洲人因噎废食的肤言,则不禁欣然而色喜,我辈对此似宜有所深戒而详加考察”(152)。事实上,正是这一提醒促成了宗白华后来在绘画领域“详加考察”的工作。

二、走向动静融合论: 掘发气韵生动之文化心灵

虽然早在《自德见寄书》中便表达了欲效法斯宾格勒的志向,但宗白华真正将斯宾格勒吸收为自己从事中西文化比较的方法论视野却是十年之后。1932年发表的《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》和《徐悲鸿与中国绘画》两文便可视作此方面的发轫之作。前者在开篇不久便仿效施宾格勒在《西方的没落》中的做法,将西方文化进一步区分为古希腊与近代西方:“古希腊人灵魂所反映的世界是一个 Cosmos(宇宙)。这是一个圆满的、完成的、和谐的、秩序井然的宇宙”,其艺术代表是古希腊的人体雕塑;而“文艺复兴以来,近代人生则视宇宙为无限的空间与无垠的活动。人生是向着这无尽的世界作无尽的努力”,其艺术代表是哥特式建筑、伦勃朗的画与歌德的浮士德精神(第二卷 44)。这里的古希腊与近代西方的区分,乃分别对应于西方文化中静与动的部分。虽然与前述郭沫若以动与静分别对应希腊文化与希伯来文化的观点有所不同,但二者又都通过对西方文化内部的动静区分,打破了动静文明论的外在对立。更为关键的是,宗白华还将施宾格勒的“文化心灵”吸收为中西绘画比较

的核心概念:

“中国绘画里所表现的最深心灵究竟是什么?答曰,它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿,也不是向一无尽的世界作无尽追求,烦闷苦恼,彷徨不安。它所表现的精神是一种‘深沉静默地与这无限的自然,无限的太空浑然融化,体合为一’。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。他所描写的对象,山川、人物、花鸟、虫鱼,都充满着生命的动——气韵生动。但因为自然是顺法则的(老、庄所谓‘道’),画家是默契自然的,所以画幅里潜存着一层深深的静寂。”(第二卷 43)

不难发现,“虽动而静”乃这段文字的关键所在。在宗白华看来,中国画之“最深心灵”既不同于希腊文化“和谐宁静的秩序感”,也不同于近代西方文化“向无尽的世界作无尽追求”,而是“充满着生命的动”的同时又“所启示的境界是静的”的“虽动而静”。这种“虽动而静”的文化心灵在中国画之形式层面的集中体现便是“空白”:“中国人感到这宇宙的深处是无形无色的虚空,而这虚空是万物的源泉,万动的根本,生生不已的创造力”,故而,“纸上的空白是中国画真正的画底”,“因为中国画底的空白在画的整个的意境上并不是真空,乃正是宇宙令其往来,生命流动之处。[……]这无画处的空白正是老、庄宇宙观中的‘虚无’。它是万象的源泉、万动的根本”(第二卷 45),“中国画最重空白处。空白处并非真空,乃灵气往来生命流动之处”(第二卷 51),所谓“气韵生动”正由此空白处应运而生,“老子名之为虚无;此虚无非真虚无,乃宇宙中混沌创化之原理;亦即画图中所谓生动之气韵。画家书写自然,即是欲表现此生动之气韵;故谢赫列为六法第一,实绘画最后之对象与结果也”(第二卷 51)。

从以“静”来概括中国文化到认为其中也存在“动”的因素,可谓突破动静文明论的关键一步,由此中西绘画比较之任务也随之发生转移:既然都存在“动”的因素,那么,中西绘画的“动”

究竟有何不同呢?“气韵生动”正是答案之所在:“中国人不像浮士德‘追求’着‘无限’,乃是在一丘一壑、一花一鸟中发现了无限,表现了无限,所以他的态度是悠然意远而又怡然自足的。他是超脱的,但又不是出世的。他的画是讲求空灵的,但又是极写实的。他以气韵生动为理想,但又要充满着静气。一言以蔽之,他是最超越自然又最切近自然,是世界最心灵化的艺术(德国艺术学者 O. Fischer 的批评),而同时是自然的本身”(第二卷 46)。这段论述虽然运用了自由与自然这一对带有浓厚德国哲学气息的概念来对“气韵生动”进行解释,但动静概念并没有被完全摒弃,而是被植入了正反合的辩证关系:如果说古希腊的建筑和雕塑被认为属于纯粹的静,而以浮士德精神为代表的近代西洋画被认为属于纯粹的动,那么,中国画的“气韵生动”则因其“虽动而静”而占据了“动静融合”的位置。

事实上,正如在与德国哲学的关联中所揭示的,“动静融合”并非从一开始便被运用以说明中国画的特质,而是被运用于对德国文豪歌德的赞美。在 1933 年的《歌德的人生启示》一文中,宗白华正是从“动静融合”来解释歌德的精神构造:一方面,“歌德是文艺复兴以来近代的流动追求的人生最伟大的代表(所谓浮士德精神)。他的生命,他的世界是激越的动,所以他格外感到传统文字不足以写这纯动的世界”,另一方面,“因为他是以一整个的心灵体验这个整个的世界,所以他的每一首小诗都荡漾在一种浩瀚流动的气氛中,像宋元画中的山水。不过西方的心灵更倾向于活动而已”(第二卷 17—18)。将歌德与宋元山水画的类比,已然埋下了以“动静融合”来解释气韵生动的伏笔,不过彼时宗白华显然意识到二者又是有所区别的,于是补充称“西方的心灵更趋向于活动”,后来在阐发“气韵生动”时强调“充满静气”,正是这一思路的延续。如果中西文化心灵仅取决于动静分量之不同,岂不又回到动静文明论的老调了吗?这意味着对动静文明论的突破,还有待于找到一种彻底摒弃动静范畴的方法。

三、动静融合的时空置换: “趋向音乐”与“空间感形”

宗白华在“气韵生动”的阐发中已将“动静融

合”确立为了中国画的特点,这一思路在《论中西画法的渊源与基础》(1934年)和《中西画法所表现的空间意识》(1935年)两文中得以进一步推进。正是在这两篇文章中,作为宗白华进行中西绘画比较之方法论视野的动静范畴开始为时空范畴所置换。

《论中西画法的渊源与基础》一文虽然在延续“气韵生动”的基础上继续以“动”作为中西绘画比较的着眼点,但随即便提出了“趋向音乐”的标准:“所以美和美术的特点在‘形式’、在‘节奏’,而它所表现的是生命的内核,是生命内部最深的动,是至动而有条理的生命情调。一切的艺术都是趋向音乐的状态”(第二卷 98)。这个作为“一切艺术”之普遍状态的“趋向音乐”,不仅体现于绘画,也为书法、音乐、舞蹈所共享:“中国画,真像一种舞蹈,画家解衣般礴,任意挥洒,他的精神与着重点在全幅的节奏生命而不黏滞于个体形象的刻画”(第二卷 100)。虽然中西绘画都存在“趋向音乐”的特点,但西洋画的复杂处在于存在一个由静入动的转变:“惟逮至近代西洋人‘浮士德精神’的发展,美学与艺术理论中乃产生‘生命表现’及‘情感移入’等问题。而西洋艺术亦自二十世纪起乃思超脱这传统的观点,辟新的宇宙观,于是有立体主义、表现主义等对传统的反动,然终系西洋绘画中所产生的纠纷,与中国绘画的作风立场究竟不同”(第二卷 103)。而这个作风立场的差异正是在“趋向音乐”上见出分晓:“虽然一切的艺术都是趋向于音乐,而华堂弦响与明月箫声,其韵调自别”(第二卷 108)。

进一步而言,这个“韵调自别”又被认为根植于中西文化宇宙观的差异:尽管西方文化存在古今之变,“然而它们的宇宙观点仍是一贯的,即‘人’与‘物’,‘心’与‘境’的对立相视。不过希腊的世界观是一无穷的力的系统在无尽的交流的关系中。而人与这世界对立,或欲以小己体合于宇宙,或思技戡天役物,伸张人类的权力意志,其主客观对立的态度则为一一致(心、物及主观、客观问题始终支配了西洋哲学思想)”(第二卷 110)。而“中国画所表现的境界特征,可以说是跟基于中国民族的基本哲学,即《易经》的宇宙观:阴阳二气化生万物,万物皆稟天地之气以生,一切物体可以说是一种‘气积’(庄子:天,积气也)。这生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命。中国

画的主题‘气韵生动’,就是‘生命的节奏’或‘有节奏的生命’”(第二卷 109)。由此也便衍生出了中西艺术境层的差异:“一为写实的,一为虚灵的;一为物我对立的,一为物我浑融的。中国画以书法为骨干,以诗境为灵魂,诗、书、画同属于一境层。西画以建筑空间为间架,以雕塑人体为对象,建筑、雕塑、油画同属于一境层”(第二卷 102)。

如果说《论中西画法的渊源与基础》以“趋向音乐”来替换了传统的动静范畴,那么,《中西画法所表现的空间意识》则将比较标准转向了空间意识,不过这个对空间意识的关注并非对物理空间的强调,而被表述为融合了时空范畴的“空间感形”。“空间感形”的提出,一方面是“趋向音乐”顺理成章的发展结果,《中西画法的渊源与基础》文末在将中国画的三远法与西洋画的透视法比较时便提出了“空间立场是在时间中徘徊移动”(第二卷 110)的观点,另一方面则来自于德国艺术理论的启发:“有一位德国学者 Max Schneider 研究我们音乐的欣赏里也听到空间的境界,层层远景。歌德说,建筑是冰冻住了的音乐。可见时间艺术的音乐和空间艺术的建筑还有暗通之点。至于舞蹈艺术在它回旋变化的动作里也随时显示起伏流动的空间形式”(第二卷 142)。因而,兼容了时间与空间的“空间感形”也就被树立为了一切艺术的共通标准:“每一种艺术可以表出一种空间感形,并且可以互相移易地表现它们的空间感形。西洋绘画在希腊及古典主义画风里所表现的是偏于雕刻的和建筑的空间意识。文艺复兴以后,发展到印象主义,是绘画风格的绘画,空间情绪寄托在光影色彩明暗里面”(第二卷 142—43)。

以“空间感形”作为中西绘画比较的新标准,不仅不排斥前述“趋向音乐”的论述,反而将之重新整合进了新的比较视野中,“中国画里的空间构造,既不是凭借光影的烘染衬托(中国水墨画并不是光影的实写,而仍是一种抽象的笔墨表现),也不是移写雕像立体及建筑的几何透视,而是像是一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感形。确切地说,是一种‘书法的空间创造’”,而“书画都通于舞。它的空间感觉也通于舞蹈与音乐所引起的力线律动的空间感觉”(第二卷 143—44),由此宗白华也对中西绘画差异进行了新的表述:近代西洋画表现的是“幻的空间”,中国画表现的

是“灵的空间”。前者依靠“西洋透视法在平面上幻出逼真的空间构造,如镜中影、水中月,其幻愈真,则其真愈幻。逼真的假象往往令人更感为可怖的空幻。然而彷徨追寻是它们的核心,它们是‘苦闷的象征’”(第二卷 146)。后者则“托不同的形象以显现那灵而变动(无所见)的心”,故而“中国人对于这空间和生命的态度却不是正视的抗衡,紧张的对立,而是纵身大化,与物推移”(第二卷 147)。虽然“空间感形”与“趋向音乐”在侧重上略有不同,但将中西画法差异追溯至中西文化宇宙观差异的大思路却又基本一致。

综上可见,宗白华 1935 年前后的《论中西画法的渊源与基础》与《中西画法所表现的空间意识》两文分别从“趋向音乐”和“空间感形”两大标准对中西绘画进行的比较,绝不仅仅是对之前工作的简单重复或局部细化,而是体现了其在中西文化比较的方法论上的推进。一方面,两文对中西画法的比较推进了前述对“气韵生动”的阐发,即认为中西绘画的差异并非“动”与“静”之间的区别,而是存在着各自不同的“动静融合”,甚至于“气韵生动”,也被认为不仅为中国画所独有,而是同样存在于西洋油画,“故西洋油画表现气韵生动,实较中国色彩为易”(第二卷 107)。其次,通过以时空范畴来置换动静范畴,不仅有效避免了在“动”与“静”的分量差异上重回动静文明论的危险,从而彻底清除了动静文明论的残余影响,而且也开启了对新的比较标准的探索。无论是在“趋向音乐”标准下对“华堂弦响”与“明月箫声”的论述,还是在“空间感形”标准下对“灵的空间”与“幻的空间”的论述,都不再将中西绘画置于二元对立关系模式下,而是将之追溯至中西文化的宇宙观差异,“中画、西画各有传统的宇宙观点,造成中、西两大独立的绘画系统”(第二卷 109)。就此而言,继续探明中西文化宇宙观及其时空组织形态,已然成为中西比较工作无法回避的问题。

四、时间率领空间： 中国艺术意境的形上学达成

宗白华在对中西画法的比较中之所以会以时空范畴来置换动静范畴,并逐渐将比较焦点集中于宇宙观问题,实际上受到了深研多年的德国学

术的影响。汤拥华在考察宗白华时空观的三个向度时便致力于揭呈这一关系:一方面,宗白华从时空维度思考艺术的做法受到具有现象学背景的德国艺术哲学的影响,不仅直接吸收了洛采、盖格尔等人的观点,而且也与现象学美学家杜夫海纳颇多共通之处。另一方面,宗白华也受到德国艺术风格学与斯宾格勒文化哲学的影响,后者致力于从时空范畴来比较各民族文化的形上学来源,如《西方的没落》中分别以甬道、立体建筑与无尽空间作为埃及、古希腊与近代西方的空间象征,便是此方面的范例。^③这两大影响的交汇使得时空组织关系在宗白华这里不仅是作为艺术形式问题,更构成了其考察文化心灵及其形上学的基本视野,由此宗白华的中西比较工作也就必然走向形上学层面,其著于抗战后期的一批未完成的笔记《形上学——中西哲学之比较》《形上学提纲》《孔子形上学》《论格物》,^④便保存了从时空组织形态来进行中西形上学比较工作的痕迹。

这批笔记尤其是其中的《形上学——中西哲学之比较》,虽然论述上颇多缠杂重复,但仍大体清楚地呈现了宗白华的比较思路。在宗白华看来,中西哲学不同的路线传统乃是因为形上学的不同所致。西方哲学从古希腊后期以理性取代神起便走上了“纯逻辑”“纯数理”“纯科学化”的路线,并由此导致“纯理界”“道德界”“美界”之分离,虽有后继大哲如康德、叔本华、黑格尔等人的开陈出新,但“仍予以逻辑精神控制及网络生命。无音乐性之意境”(第一卷 586)。中国哲学则秉持圣人述而不作之传统,哲学未与宗教、艺术分道破裂,而是“道与人生不离,以全整之人生及人格情趣体‘道’”,虽也谓“神道设教”,但“其神非如希腊哲学所欲克服、超脱之出发点。而为观天象、察地理时所发现‘好万物而为言’之‘生生宇宙’之原理”,故而与西方宇宙观截然不同:西方哲学终结于“理化的宇宙”,中国哲学终结于“神化的宇宙”(第一卷 586)。归根结底,西洋哲学以“测地形”的几何学为基础,以数理逻辑为哲学象征,由此产生的是“概念的世界”,而中国哲学以“授民时”的律历学为基础,以“本之性情,稽之度数”的音乐为哲学象征,由此生成的乃“象征的世界”。

尽管“测地形”与“授民时”的说法不免给人以前者重空间后者重时间的观感,但由于宗白华

从一开始便着眼于从时空组织关系而非时间与空间的二元对立关系来对中西哲学的形上学进行比较,“测地形”与“授民时”也就不能简单对应于空间与时间,而是存在各自不同的时空组织形态。源于“测地形”之几何学的西洋哲学,同样存在自己的时间观,而源于“授民时”之历律学的中国哲学,也同样存在自己的空间观,二者最终被归结为“数”与“象”的差异:“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。纯粹空间之几何境、数理境,抹杀了时间,柏格森乃提出‘纯粹时间’(排除空间之纯粹绵延境)以抗之。近代物理学时空(仍为时间之空间化!)合体之四进向世界,皆为理知抽象之业绩。时空之‘具体的全景’(Concrete whole),乃四时之序,春夏秋冬、东南西北之合奏的历律也,斯即‘在天成象,在地成形’之具体的全景也”(第一卷 611)。简言之,西方哲学的时空观乃围绕数理逻辑展开,无论空间还是时间均可按数目关系来度量,而中国哲学的时空观则凝聚在“象”中,其集中体现乃《易经》中的“鼎卦”与“革卦”。

在具体解说中西哲学如何围绕“数”与“象”的形上学差异形成各自不同时空组织形态时,宗白华特别引入了生命的维度。在宗白华看来,由于西方哲学建立在“测地形”基础上的“数”的形而上学,导致了时间也按照空间度量,缺乏对生命的关注,而建立在“授民时”基础上的中国哲学则始终在日用伦常中灌注了生命意识,体现着“生生之条理”。这种与生命相贯通的不仅是中国人的时间观,同样也深刻影响了中国人的空间观:“希腊几何学求知空间之正位而已。中国则求正命凝位,是即生命之空间化,法则化,典型化。亦即空间之生命化,意义化,表情化。空间与生命打通,亦即与时间打通矣”(第一卷 612)。由此宗白华将中西时空组织形态进一步概括为:源于“测地形”的西方哲学是“以空间来贯穿时间”,构成的是“时间之空间化”,而源于“授民时”的中国哲学则“以时间来率领空间”,构成的是“空间的时间化”。至此前述宗白华换用各种比较标准对中国文化宇宙观充满生命感之特质的持之以恒的言说努力,被最终凝聚在了“时间率领空间”和“空间的时间化”的理论表述中。

虽说这批手稿在当时并未发表,但在中西哲

学形上学比较基础上形成的以“空间贯穿时间”和“时间率领空间”来分别概括中西时空组织形态的说法,无疑是宗白华抗战时期中西文化比较工作的重大创获。中西哲学形上学比较不仅赋予了宗白华宣告中国艺术意境之“诞生”的理论底气:“中国画的光是动荡着全幅画面的一种形而上的、非写实的宇宙灵气的流行,贯彻中边,往复上下[……]这种画面的构造是植根于中国心灵里葱茏缜密,蓬勃生发的宇宙意识”(第二卷 372)。另一方面,中西哲学形上学比较也极大地提升了中西绘画比较的理论品质,尤其是“空间之时间化”与“时间的空间化”,为不同艺术类型的中西比较都提供了理论抓手,这在宗白华写于1949年3月的《中国诗画中所表现的空间意识》一文中便得到了明显体现:

“中国人的宇宙概念本与庐舍有关。‘宇’是屋宇,‘宙’是由‘宇’中出入往来。中国古代农人的农舍就是他们的世界。他们从屋宇中得到空间观念。从‘日出而作,日入而息’(击壤歌),由宇中出入而得到时间观念。空间、时间合成他的宇宙观而安顿着他的生活。他的生活是从容的,是有节奏的。对于它空间与时间不能分割的。春夏秋冬配合着东南西北。这个意识表现在秦汉的哲学思想里。时间的节奏(一岁,十二个月二十四节)率领着空间方位(东南西北等)以构成我们的宇宙。所以我们的宇宙感觉随着我们的时间感觉而节奏化了、音乐化了!画家在画面上所欲表现的不止是一个建筑意味的空间‘宇’,而需同时具有音乐意味的时间节奏‘宙’。一个充满音乐情趣的宇宙(时空合一体)是中国画家、诗人的艺术境界。”(第二卷 431)

在这段常被引用的论述中,中国诗画的艺术境界不仅被表述为“一个充满音乐情趣的宇宙(时空合一体)”,而且其根源也被明确表述为“时间率领空间”,这显然得益于宗白华在抗战后期进行的中西哲学形上学比较工作。事实上,正因为有了这个形上学层面的理论突破,宗白华也才

有了对本就重复多次的老题目进行了再次重写的勇气。如果说宗白华自1930年代便已开启的中西绘画比较工作,其实是其换用各种方法论来表述中国艺术同时也是中国文化特质的努力,那么,这些努力终于在“时间率领空间”的“时空合一体”的表述中获得了提纲挈领的收束。更为重要的是,自从1930年代以来多次援引施宾格勒关于各民族文化的空间象征作为自己进行中西绘画比较的参照系之后,宗白华终于第一次信心十足地在该文中提出了中国文化的象征形式:“我们的空间意识的象征不是埃及的直线甬道,不是希腊的立体雕像,也不是欧洲近代人的无尽空间,而是潏洄委曲,绸缪往复,遥望着一个目标的形成(道)!我们的宇宙是时间率领着空间,因而成就了节奏化、音乐化了的‘时空合一体’”(第二卷437)。而这也标志着宗白华为自己长达十余年的中西绘画比较工作画上了句号。

结 语

综上所述,抗战时期宗白华对中国艺术意境之诞生的宣称并非一蹴而就,而是经过了1930—1940年围绕中西绘画比较进行的艰难的理论探索:从早期的动静文明论到以融合动静来发掘中国艺术的“气韵生动”,再到以时空范畴来置换动静范畴,从“趋向音乐”与“空间感形”两大标准对中西艺术特质进行的新诠释,再到最后经由中西哲学形上学比较,以“时间率领空间”“时空统一体”来提炼中国形上学的时空组织特点,由此才宣告了中国艺术意境的最终达成。尽管这一艰难的理论探索,总是从宗白华浸淫甚深的德国思想中获取启示,但借它山之石以攻自家之玉的做法,却重新激活了传统文化资源的现实意义,不仅助力于抗战时期民族文化自信的建立,也为20世纪中国传统美学思想的现代转化工程奠定了一块重要的理论基石。

注释[Notes]

① 相关论述可参见汤拥华:《宗白华与“中国美学”的困

境——一个反思性的考察》(北京:北京大学出版社,2010年),第154—61页。

② 《哲学家的旅行日记》中游历中国之部分已经以《另眼看共和:一个德国哲学家的中国日志》为题翻译为中文出版,参见赫尔曼·凯泽林:《另眼看共和:一个德国哲学家的中国日志》,秦俊峰译(福州:福建教育出版社,2015年)。

③ 宗白华美学与德国学术之关系可参见汤拥华:《宗白华与“中国美学”的困境——一个反思性的考察》,第72—83页。

④ 这批手稿在林同华主编的《宗白华全集》中被标注为1928—1930年间的作品,而王锦民却通过有力证据证明其创作时间是在抗战后期,这一意见后来也为林同华采纳。参见王锦民:“建立中国形上学的草案——对宗白华〈形上学〉笔记的初步研究”,收入叶朗主编:《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年),第522—23页。

引用作品[Works Cited]

杜亚泉:《杜亚泉文存》,许纪霖、田建业编。上海:上海教育出版社,2003年。

[Du, Yaquan. *Writings of Du Yaquan*. Eds. Xu Jilin and Tian Jianye. Shanghai: Shanghai Education Press, 2003.]

郭沫若:《郭沫若全集·文学编》第15卷。北京:人民文学出版社,1990年。

[Guo, Moruo. *The Complete Works of Guo Moruo. Literature*. Vol. 15. Beijing: People's Literature Publishing House, 1990.]

李大钊:《李大钊全集》第2卷。北京:人民出版社,2006年。

[Li, Dazhao. *The Complete Works of Li Dazhao*. Vol. 2. Beijing: People's Publishing House, 2006.]

宗白华:《宗白华全集》。合肥:安徽教育出版社,2008年。

[Zong, Baihua. *The Complete Works of Zong Baihua*. Hefei: Anhui Education Press, 2008.]

(责任编辑:王 峰)