[首都师范大学艺术与美育研究院协办]

主持人语:

本期的两篇文章,聚焦“中国文艺复兴”这一话题。其之所以引发我们的关注,在于它不仅是重新认识“中国文艺复兴”的历史生成及其具体演进,进而重构“文艺复兴中国”之实践图谱的学理前提;并且,由此进一步展开,可以使我们置身当下时代境遇,对“中国文化复兴”“中华民族复兴”的建设追求形成更加广阔的考察视域,获得更富历史底蕴的理解。事实上,对于近现代以来的中国而言,“复兴”始终是一项未竟的文化使命,而近现代以来各种思想论争、文艺运动或艺术实验的展开,也无不潜含着积极复兴中国文化及现代国家力量的执着动机与满腔激情,并且竭力以自己的实践方式,构建着完成复兴使命的价值前景。在此意义上,谢纳教授对于 20 世纪早期中国文学运动与艺术运动关系的探讨,朱军教授围绕“中国文艺复兴”话语源流及其当代阐释的梳理,无疑为我们提供了一种介入问题的可能性。(王德胜)

中国文艺复兴:从文学运动到艺术运动

——以 20 世纪 20 年代中国艺术运动为考察对象

谢 纳

摘 要: 20 世纪 20 年代中后期,中国艺术界同仁为改变“五四新文化运动”趋于落潮的低迷境况,积极倡导、鼎力推进以艺术运动为主导的“中国文艺复兴运动”,企望为中国现代化提供从文艺复兴到民族复兴的文化逻辑与发展路径。在他们看来,“五四新文化运动”过于注重文学运动,而忽略了“整个艺术运动”;过于注重“科学-理性”启蒙,而忽略了“感性-艺术”的激发。因而,要真正实现中国的文艺复兴,就需要以艺术运动为主导,激扬艺术的感性生命力量,重振精神,重申启蒙,重建文化,以达成从文艺复兴到民族复兴的理想愿景目标。今天,在以中国式现代化全面推进中华民族伟大复兴的新时代语境中,重返 20 世纪 20 年代中国艺术运动的思想现场,考察其文化立场与精神向度,无疑具有重要的艺术史料价值和文化思想史意义。

关键词: 新艺术运动;中国文艺复兴运动;民族复兴

中图分类号:J120.9 **文献标识码:**A **文章编号:**1004-9142(2024)05-0043-06

作者简介:谢纳,上海交通大学人文艺术研究院长聘教授、博士生导师,文学博士。

基金项目:本文系国家社会科学基金重大项目“中国共产党文艺思想史料整理与研究(1921—1949)”(21&ZD255)的阶段性成果。

长期以来,中国学界对“五四新文学运动”给予了较多的关注和研究,而对其落潮之后兴起的艺术运动则较少关注以至使之淡出历史的视线。究其原因,是由于人们习惯将艺术运动局限在单纯“美术专业”视野中进行考察,将其描述为一场专业领域内发生的“美术运动”,这不能不说是艺术史叙述上的一种误差或偏仄。作为知识考古学意义上的一种艺术史叙述,艺术史更应该表现为一种精神史或思想史的叙述,以利于揭示艺术运动、思想运动、文化运动与历史运动之间的互动关联。考察中国现代艺术运动的历史现场,我们发现,20 世纪 20 年代中后期,中国艺术界同仁为了改变“五四新文学运动”趋于落潮的低迷境况,积极倡导、鼎力推进了以“艺术运动”为主导的“中国文艺复兴运动”,企望为中国现代化提供从文艺复兴到民族复兴的文化逻辑与发展路径。

一、从文学运动到艺术运动的延展:“文化运动不要忘了美育”

英国艺术史家沃尔特·佩特在著名的《文艺复兴》一书中,将“文艺复兴”这个概念置于更为宏观的历史和时代语境中来阐释。佩特认为:“‘文艺复兴’这个词在现在一般不仅仅是指发生在 15 世纪的古典主义艺术的复活,就像这个词第一次被提出时的那样,而是指一场复杂的运动,在这一运动中,古典主义艺术的复兴只是一个因素或征兆。对我们来说,文艺复兴是一场多元但统一的运动的名称,在这场运动中,对才智和丰富的想象自身的热爱,对以更自由、更美好的方式设计生活的渴望,已然被感到,它迫使那些有着这些渴望的人要找出理智和想象的快乐所产生的一个又一个的意义,并且指引他们不仅仅是发现这种快乐的古老且被遗忘的源泉,而且要由此预测一种新的源泉:新的经验、新的诗歌对象、新的艺术形式。”①显然,在佩特看来,欧洲文艺复兴超越了一般艺术史的意义,更超越了专业美术史的意义,它不仅仅是一场艺术史意义上的古典艺术复兴运动,更是一场伟大的包含丰富内涵的历史运动,其实质是对崭新时代、崭新社会、崭新生活的憧憬和渴望。佩特的研究为我们重新审视 20 世纪 20 年代中国艺术运动及其深层历史动因,提供了可资借鉴的思想资源和方法视域。

20 世纪 20 年代中后期,时值“五四新文化运动”进入落潮阶段。如何反思“五四新文化运动”之得失,如何重振文化思想界的精神风貌,成为中国文人知识分子切实关注和亟待解决的时代命题。返回历史文化现场,我们发现,在一些知识分子看来,“五四新文化运动”之所以走向落潮乃是由于文化精神领域没有真正完成像欧洲文艺复兴运动那样的“艺术运动”。1926 年,李金发在题为《今后中国到文艺复兴之途径》的讲演中大声疾呼:“中国年来虽有相当的文化运动,然而政治上之不上轨道,民生之涂炭,去文艺复兴尚千里而遥。……现在之中国非有一番欧洲十五世纪之文艺之复兴不为功。”②正是基于这样的认识,中国艺术界同仁在蔡元培先生的领导下发动了一场“新艺术运动”,希望以更为激进的手段和方式,张扬艺术的感性生命力量,重振精神,重申启蒙,重建文化,达成从文艺复兴到民族复兴的理想愿景目标。

1935 年,中国新文学运动第一个十年集——《中国新文学大系》编撰出版,蔡元培为其撰写总序,对“五四”以来的新文化运动进行了概括和展望。蔡元培指出:“我国的复兴,自五四运动以来不过十五年,新文学的成绩,当然不敢自诩为成熟。其影响于科学精神民治思想及表现个性的艺术,均尚在进行中。但是吾国历史,现代环境,督促吾人,不得不有奔轶绝尘的猛进。吾人自期,至少应以十年的工作抵欧洲各国的百年。所以对于第一个十年先作一总审查,使吾人有以鉴既往而策将来,希望第二个十年与第三个十年时,有中国的拉飞尔与中国的莎士比亚等应运而生呵!”③蔡元培在肯定“五四”新文学取得

① 沃尔特·佩特:《文艺复兴》,广西师范大学出版社 2000 年版,第 3 页。

② 李金发:《今后中国到文艺复兴之途径》,《申报》1926 年 8 月 2 日。

③ 蔡元培:《中国新文学大系·总序》,赵家璧主编,胡适选编:《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司 1935 年版,第 11 页。早在 1921 年、1923 年,蔡元培就分别在美国旧金山和比利时做过以“中国的文艺中兴”为主题的讲演,参见高平叔编:《蔡元培全集》第 4 卷,中华书局 1984 年版,第 62 页。

实绩的同时,期待中国文艺运动在“第二个十年与第三个十年”不仅出现文学上(也包括戏剧上)的莎士比亚,还应该出现艺术上的拉斐尔,或许这就是他心目中新文化运动的完美理想样态。也就是说,在蔡元培先生的心目中,要完成中国的文艺复兴进而实现民族复兴的理想目标,仅有“新文学运动”是不够的,还必须发动一场“新艺术运动”,以期待“第二个十年与第三个十年”产生比肩欧洲文艺复兴式的“时代巨人”。应如何绘制“中国文艺复兴”这幅宏伟的历史蓝图,对于蔡元培来说,欧洲文艺复兴无疑是一个特别重要的参照。正如他所说的那样:“吾人一说到文化运动,就不能不联想到欧洲的文艺复兴,因为他实在是文化运动上最显著的一个例证。……因而观察我国的文化运动,也可用欧洲的文艺复兴作一种参证。”①确实,在当时国人的心目中,始终存在着一个十分重要的“参证”——欧洲文艺复兴。从思想史的意义上看,正是这一“参证”直接影响了中国新文化运动的态势和走向。

蔡元培先生一直倾向于用“中国的文艺复兴”来表述和定位“五四新文化运动”,以期在两者之间建立起一种内在的文化逻辑和谱系关联。早在 1919 年“五四新文化运动”蓬勃兴起之时,蔡元培就发表了《文化运动不要忘了美育》,强调艺术审美对于新文化运动的重要作用。他指出:“现在文化运动已经由欧美各国传到中国了。解放呵!创造呵!新思潮呵!新生活呵!在各种周报日报上,已经数见不鲜了,但文化不是简单,是复杂的。运动不是空谈,是要实行的。要透彻复杂的真相,应研究科学。要鼓励实行的兴会,应利用美术。……文化进步的国民,既然实施科学教育,尤要普及美术教育。……我们现在除文字界,稍微有点新机外,别的还有什么?……在这种环境中讨生活,什么能引起活泼高尚的感情呢?所以我很望致力文化运动诸君,不要忘了美育。”②我们看到,蔡元培在“五四新文化运动”蓬勃兴起时就已经开始提醒人们注意——“文化运动不要忘了美育”。显然,这里的“美育”是指更为广泛意义上的“艺术”。在该文发表的第二年,蔡元培又发表了一篇学术长文《美术的起源》,进一步强调了这一主张。蔡元培总结归纳说:“看西洋美术史:希腊的人生观,寄在造象;中古时代的宗教观念,寄在寺院建筑;文艺中兴时代的新思潮,寄在图画;现在人的文化,寄在文学;都有一种偏重的倾向。”③可以看出,这种艺术史观念源自黑格尔通过精神发展史描述艺术类型发展史的艺术史学范式,其中,不同艺术类型发展样貌取决于“绝对精神”或“时代精神”逻辑演进的历史情境。如此看来,蔡元培“文化运动不要忘了美育”的提醒,并非一个简单的呼吁,而是建立在黑格尔式的艺术史哲学观之上的,其中深蕴着艺术史与思想史交融互动的理论内涵。

作为“文学革命”的领袖人物之一,陈独秀同样认识到“文艺复兴”“文学运动”与“艺术运动”之间的互动关联。陈独秀把“文艺复兴”“文学革命”与“社会革命”紧密联系在一起,在《文学革命论》中指出:“今日庄严灿烂之欧洲,何自而来乎?曰,革命之赐也。欧语所谓革命者,为革故更新之义,与中土所谓朝代鼎革,绝不相类;故自文艺复兴以来,政治界有革命,宗教界亦有革命,伦理道德亦有革命,文学艺术亦莫不有革命,莫不因革命而新兴而进化。近代欧洲文明史,直可谓之革命史。故曰,今日庄严灿烂之欧洲,乃革命之赐也。”④ 1919 年 1 月,《新青年》以往来书信的形式发表了陈独秀与吕澂关于美术革命的讨论。值得注意的是,吕澂在开篇就含蓄地指出了《新青年》过于注重“文学”的倾向,他说:“贵杂志夙以改革文学为宗,时及诗歌戏曲;青年读者,感受极深,甚盛甚盛。窃谓今日之诗歌戏曲,固宜改革;与二者并列于艺术之美术……尤亟宜革命。”为强调文学与美术的内在相通、不可偏废,吕澂还特别以现代主义艺术运动为例加以论证,指出未来主义虽以文学为开路先锋,但很快形成了波及各个艺术门类的现代主义艺术运动,其原因正在于“文学与美术,皆所以发表思想与感情,为其根本主义者惟一,势

① 高平叔编:《蔡元培全集》第 6 卷,中华书局 1988 年版,第 421-422 页。

② 蔡元培:《文化运动不要忘了美育》,孔令伟、吕澎主编:《中国现当代美术史文献》,中国青年出版社 2013 年版,第 25 页。

③ 蔡元培:《美术的起源》,孔令伟、吕澎主编:《中国现当代美术史文献》,中国青年出版社 2013 年版,第 44 页。

④ 陈独秀:《文学革命论》,《新青年》第 2 卷第 6 号,1917 年 2 月 1 日,《陈独秀文章选编》上册,生活·读书·新知三联书店 1984 年版,第 172 页。

自不容偏有荣枯也”[①]。陈独秀也十分赞同吕澂的观点,从某种意义上说正是陈独秀一手导演了这场试图与“文学革命”相互呼应的“美术革命”之“双簧戏”。1920 年,陈独秀在《新青年》发表了《新文化运动是什么?》,此篇文章可以视为对蔡元培“文化运动不要忘了美育”的积极响应,以及对吕澂“美术革命”的又一次回应。陈独秀给“新文化运动”一个比较宽泛的定义:“新文化运动,是觉得旧的文化还有不足的地方,更加上新的科学、宗教、道德、文学、美术、音乐等运动。”[②]在这篇文章中,陈独秀还特别强调了美术对于新文化创造的独特作用:“现在中国没有美术真不得了,这才真是最致命的伤。社会没有美术,所以社会是干枯的,种种东西都没有美术的趣味,所以种种东西都是干枯的,又何从引起人的最高情感? 中国这个地方若缺知识,还可以向西方去借,但若缺美术,那便非由这个地方的人自己创造不可。”[③]在这里,陈独秀将关涉理性的“知识”与关涉情感的“美术”(艺术)加以区分。在他看来,理性知识还可以直接借鉴于西学,但本己性的情感趣味则必须由我们中国人自己来创造和表达,这就需要“文学、美术、音乐”的整体互动来推动“新文化运动”。

对于胡适来说,“五四新文学运动”应该被视为“中国文艺复兴运动”的起源,“这场运动可与欧洲的文艺复兴相比,其历史使命都是生活的世俗化和心灵从宗教权威下的解放”[④]。较之于“新文化运动”这一称谓,胡适更喜欢使用“中国文艺复兴”来表述这一新的运动。正如有学者指出那样:“欧洲的文艺复兴也提供了一种‘五四’时代的知识分子们有意识地加以利用的灵感。再生主题就象贯穿在这些年文学中的一根银线,尽管其号召力主要是情感的而不是分析的。与他许多的同时代人比起来,胡适是更为小心地在一种严格的历史联系上来使用文艺复兴这个词的,因为他赋予了这个词以特别的意义。”[⑤]在晚年的《口述自传》中,胡适说:“事实上语言文字的改革,只是一个(我们)曾一再提过的更大的文化运动之中,较早的、较重要的和比较成功的一环而已。这个更广大的文化运动有时被称为‘新文化运动’。……我本人则比较欢喜用‘中国文艺复兴’这一名词。”[⑥]可以说胡适的这一想法由来已久,1933 年在芝加哥大学所做的“中国的文艺复兴”演讲中,胡适就曾回忆总结说:“《新潮》(*The Renaissance*)是一群北大学生为他们 1918 年刊行的一个新月刊起的名字。他们是一群成熟的学生,受过良好的中国文化传统的训练,他们也欣然承认,其时由一群北大教授领导的新运动,与欧洲的文艺复兴有惊人的相似之处。该运动有三个突出特征,使人想起欧洲的文艺复兴。……这场肇始于 1917 年,有时亦被称为‘新文化运动’‘新思想运动’‘新浪潮’的新运动,引起了中国青年一代的共鸣,被看成预示着并指向一个古老民族和一个古老文明的新生的运动。”[⑦]上述可见,“五四”时期新文化运动的领袖们已经认识到“艺术”而不仅仅是“文学”,在推进整个新文化运动中所占据的十分重要的地位。

二、从文学主位到艺术主位的位移:“艺术运动亦为文化运动之中枢”

为改变“五四新文化运动”落潮的低迷境况,中国艺术界同仁在蔡元培领导下积极推进“新艺术运动”,致力于通过艺术、审美、感性来拯救中国文化,其基本文化诉求是以欧洲文艺复兴为参照,讴歌感性生命力,涵育审美品位,提高国民素质,锐意创造出一个“诚实的、进步的、积极的、自由的、平等的、创

① 吕澂:《美术革命》,《新青年》第 6 卷第 1 号,1919 年 1 月 15 日。

② 陈独秀:《新文化运动是什么?》,《新青年》第 7 卷第 5 号,1920 年 4 月 1 日,《陈独秀文章选编》上册,生活·读书·新知三联书店 1984 年版,第 512 页。

③ 陈独秀:《新文化运动是什么?》,《新青年》第 7 卷第 5 号,1920 年 4 月 1 日,《陈独秀文章选编》上册,生活·读书·新知三联书店 1984 年版,第 515 页。

④ 格里德:《胡适与中国的文艺复兴》,江苏人民出版社 1996 年版,第 180 页。

⑤ 格里德:《胡适与中国的文艺复兴》,江苏人民出版社 1996 年版,第 345 页。

⑥ 胡适:《胡适口述自传》,《胡适全集》第 18 卷,安徽教育出版社 2003 年版,第 334-335 页。

⑦ 胡适:《中国的文艺复兴》,外语教学与研究出版社 2001 年版,第 181 页。

造的、美的、善的、和平的、相爱的、互助的、劳动而愉快的、全社会幸福的”、“我们理想的新时代、新社会”。[①]他们企望通过“文艺复兴运动”来改变“五四新文化运动”以“语言文学革命”为主导的运动态势,以凸显“艺术”在整个文化运动中的特殊地位和价值功能。

1927 年,林风眠以“实行整个的艺术运动,促进社会艺术化”为宗旨,发起组织“北京艺术大会”,以开画展、举行音乐会、戏剧演出等方式推动“整个的艺术运动”。值得注意的是,林风眠特别强调这不是“部分的艺术运动”,而是“整个的艺术运动”。这里,所谓“部分的”主要是指“文学”这一“个别的”艺术类型;而“整个的”则是指包括美术、音乐、戏剧等各种艺术类型的“整体的”艺术全体。也就是说,在林风眠看来,“五四运动”的缺失表现为仅限于“文学”,而没能开展“整个的艺术运动”,因而导致运动走向低潮。在《致全国艺术界书》中,林风眠甚至直言不讳地对“五四运动”提出了批评:“九年前中国有个轰动人间的大运动,那便是一班思想家、文学家所领导的‘五四’运动。这个运动的伟大,一直影响到现在;现在无论从哪一方面讲,中国在科学上、文学上的一点进步,非推功于‘五四’运动不可!但在这个运动中,虽有蔡孑民先生郑重的告诫,‘文化运动不要忘了美术’,但这项曾在西洋的文化史上占得了不得地位的艺术,到底被‘五四’运动忘掉了;现在,无论从哪一方面讲,中国社会人心间的感情的破裂,又非归罪于‘五四’运动忘了艺术的缺点不可!”[②]在这份公开宣言书中,林风眠一方面肯定“五四新文化运动”的伟大历史功绩;另一方面也对其忽视艺术运动提出了批评甚至问责。林风眠说:“不论‘五四’在文学同科学上的功劳多大,不论‘五四’在艺术上罪过好多,到底‘五四’还是文学家、思想家们领导起的一个运动!全国的艺术界同志们,我们的艺术呢?我们的艺术界呢?起来吧,团结起来吧!艺术在意大利的文艺复兴中占了第一把交椅,我们也应把中国的文艺复兴中的主位,拿给艺术坐!”[③]让艺术占据中国文艺复兴“第一把交椅”的“主位”,甚至把“五四运动”的落潮归咎于“文学”,虽有一定的道理,但总不免过于简单。事实上,“整个的艺术运动”也好,“部分的艺术运动”也罢,都致力于通过文化思想启蒙来改造中国社会。如此看来,林风眠的总体思路依然走的是“五四”文化思想启蒙运动的路线,只不过他把“文学”与“艺术”、“部分”与“整体”分开对待,更为看重“艺术的主位”或“艺术的第一把交椅”地位。

我们这里所说的“艺术运动”,广义上是指具有划时代历史变革意义的文化思想运动;狭义上是指由文艺社团群体组织展开推进的具体文艺思潮流派运动,20 世纪 20 年代由“艺术运动社”所发动的“新艺术运动”便属于这个意义上“艺术运动”的代表。显然,如果仅仅把这场“新艺术运动”局限在“美术运动”的专业领域之中来理解,就会缩减降低其作为“中国文艺复兴运动”的文化内涵及其历史意义。返回“新艺术运动”的历史现场,我们大致上可以从精神理念、宣言主张、组织社团、传播推广等几个方面,来考察和描述这场曾经发生在 20 世纪 20 年代的“中国文艺复兴运动”。

从艺术运动所秉承的精神理念看,蔡元培无疑是“新艺术运动”的精神领袖,正如他作为“五四新文化运动”的精神领袖一样。在 20 世纪 20 年代即将结束时,艺术史家李朴园在回顾“艺术运动社”历史时特别赞誉蔡元培之于中国现代艺术运动的领袖地位和巨大贡献:“近人一谈到艺术便忘不了蔡孑民先生,这是很有道理的。中国人真正懂得艺术提倡艺术的是他,对于艺术论著最早最多的也是他,他诚然无异于是中国这个黑漫漫的国度里第一个看到艺术之光的先锋,也可说因了他底提倡他底呼喊才产生近来的许多艺术学校艺术团体同艺术家。”[④]正是在蔡元培的领导组织下,“新艺术运动”才得以勃兴和展开。也就是说,20 世纪 20 年代中国艺术运动的主导思想理念,实质上都源自蔡元培“以美育代宗教”及“文化运动不要忘了美育”等主张,由此构成近现代以来“中国文艺复兴运动”的重要组成部分。

---

① 蔡元培:《中国新文学大系·总序》,赵家璧主编,胡适选编:《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司 1935 年版,第 8 页。

② 林风眠:《致全国艺术界书》,《贡献》第 1 卷第 5 期,1928 年 1 月 15 日。

③ 林风眠:《致全国艺术界书》,《贡献》第 1 卷第 5 期,1928 年 1 月 15 日。

④ 李朴园:《我所见之艺术运动社》,《亚波罗》第 8 期,1929 年 2 月。

从艺术运动的宣言主张看,为标举“新艺术运动”的文艺主张,凸显整个运动宗旨,形成艺术运动声势,艺术界同仁以艺术运动社为主体公开发布了艺术运动宣言。自现代文艺运动蓬勃兴起以来,大力宣传、极力鼓动成为推动文学艺术运动的一种重要形式和标志,无论是一个流派,还是一种思潮,文学艺术家和文艺理论家们都要发表激情洋溢的宣言,文采飞扬地宣示自己的文艺主张,诸如“未来派”的未来主义宣言、“桥社”的表现主义宣言、至上主义宣言、左翼文艺运动宣言、民族主义文艺运动宣言等。1927 年,林风眠发表《致全国艺术界书》,大声疾呼,号召:“全国艺术界的同志们,现在是我们自己团结起来,一致向艺术运动的方面努力的时候了!”随后,林文铮执笔撰写了《艺术运动社宣言》,“毅然决然揭起艺术运动的旗帜”,宣称“以绝对友谊为基础团结艺术界新力量致力于艺术运动以促成东方新兴艺术”。

从艺术运动的组织社团看,为切实有效地组织、开展和实施艺术运动,艺术界同仁组织建立了在海内外产生广泛影响的艺术社团。20 世纪 20 年代,大力推进中国艺术运动的是林风眠领导的“艺术运动社”,其前身可以追溯到 1924 年由林风眠、刘既漂、林文铮、吴大羽、王代之、李金发等人共同发起的“霍普斯会”——“海外艺术运动社”。1928 年,陆续回国的“海外艺术运动社”骨干成员再次发起组织了“艺术运动社”,鼎力推动中国艺术运动。作为“艺术运动社”的重要成员,李朴园在回顾总结时强调“艺术运动社”与“艺术运动”之间不可分割的紧密关系:“可以说,艺术运动社如其名义所示,是为艺术运动而产生,为艺术运动而努力。”①

从艺术运动的传播推广看,为推动运动的蓬勃发展以扩大社会影响,艺术界同仁仿照欧洲艺术传播推广体制机制,利用展览演出等公共艺术展示方式,大力推动“社会艺术化”运动。其中,以“北京艺术大会”最为著名。1927 年,林风眠以“实行整个的艺术运动,促进社会艺术化”为宗旨,发起组织“艺术大会”,“粹中外之大观,为古今之雅集,盖亦艺林之盛事也”②。为营造轰动效应,大会还四处张贴海报,其标语口号有:“打倒模仿的传统艺术! 打倒贵族的少数独享艺术! 打倒非民间的离开群众的艺术! 提倡创造的代表时代的艺术! 提倡全民的各阶级共享的艺术! 提倡民间的表现十字街头的艺术! 全国艺术家联合起来! 东西艺术家联合起来! 人类文化的倡导者世界思想家艺术家联合起来!”③按照程序,大会安排了绘画展、音乐会、戏剧演出等公共艺术展示方式,此举“乃仿照法国 Salon 办法,倡办大规模之‘艺术大会’,其目的在集中艺术力量,实行整个的艺术运动”④。

1929 年,林文铮在由其主笔的《艺术运动社宣言》开篇中宣称:“在十余年来所谓新文化运动之中,艺术是占着最末一把交椅的,而艺术运动这个新名词至今尚不成为口号,亦万不及其他政治社会运动之澎湃而促人之注意。……艺术运动亦为文化运动之中枢……虽际此干戈未息颠沛流离之时期,仍毅然决然揭起艺术运动的旗帜在呼啸呻吟之中,宣传艺术之福音! 这是我们的天职!”⑤从这篇艺术运动宣言中,我们可以看到“文学”与“艺术”之间的学科话语地位或权力的争夺,即在文化运动中究竟是文学占据第一把交椅的地位还是艺术占据第一把交椅地位的争执,简单一点说也就是在整个文化系统中,文学的地位和作用更重要,还是艺术的地位和作用更重要。诚然,仅仅把“文学”与“艺术”之争理解为学科话语权力之争,会使问题的思考停留在表浅层面,从而忽略其中蕴含的深刻历史文化动因。

三、从理性精神到感性生命的张扬:“艺术的目的,在扩张情感,创造生命”

从空间视域看, 20 世纪 20 年代中国艺术运动以北京、上海、杭州为中心,呈现出南北呼应、由北向

① 李朴园:《我所见之艺术运动社》,《亚波罗》第 8 期,1929 年 2 月。
② 《林风眠等发起北京艺术大会:北京国立艺术专门学校寄来的稿件》,《艺术界周刊》第 16 期,1927 年 5 月 24 日。
③ 《林风眠等发起北京艺术大会:北京国立艺术专门学校寄来的稿件》,《艺术界周刊》第 16 期,1927 年 5 月 24 日。
④ 《林风眠等发起北京艺术大会:北京国立艺术专门学校寄来的稿件》,《艺术界周刊》第 16 期,1927 年 5 月 24 日。
⑤ 林文铮:《艺术运动社宣言》,林文铮:《何谓艺术》,光华书局 1931 年版,第 199-200 页。

南的整体态势。与艺术运动社主张“把中国文艺复兴的主位拿给艺术坐”有异曲同工之妙,身居上海的朱应鹏也强烈呼吁“中国文化非拿艺术做中心不可”。① 1927 年,朱应鹏发表了《文化与革命》一文,较为系统地回顾总结了“五四”精神传统,他指出:“五四运动后,新文化运动勃兴,这当然给予民族复兴以不少助力。因为这时候,一般知识阶级知道革命的成功,非从文化上着力不可了。”②同时,他也指出了“五四”的不足之处并表达了重启重振“五四文化精神”的决心。

从文化上看,朱应鹏主张必须经由“文艺复兴”才能实现“民族复兴”。为此,他从人生、西方和中国三个方面提出了“五四运动”的欠缺与不足:“对于人生,知有理智而不知有情感;对于西洋文化,知有科学而不知有艺术;对于中华文化,知有圣贤而不知有民众。”③在他看来,“西洋的文化,根本希腊,是‘艺术的文化’。有艺术文化,才能产生科学。因为艺术的目的,在扩张情感,创造生命”,而“五四”时期的知识分子并未全面了解西方文化,他们只看到“科学-理性”,而忽视了“艺术-感性”的维度;朱应鹏寄望于古希腊文化,“欧洲民族的革命思想是经过文艺复兴运动后而产生的,换一句话说,是经过希腊思想复活后而产生的”。④ 在此,可以清楚地看到,朱应鹏按照启蒙叙事的历史逻辑,将西方文化思想启蒙分为三个有机联系的部分——希腊思想、文艺复兴、启蒙运动。显而易见,这一历史逻辑本源于古希腊文明,而希腊艺术无疑是希腊精神的精华,是矗立在希腊文化高峰上的最伟大的神庙。甚至可以说,没有希腊艺术,也就不可能产生希腊科学。因此,“我们便可以明白艺术思想的基础,应该建筑在什么地方了。西洋的艺术,直到今日,没有离开这正统嫡派的思想。我们中国要有新兴的有生命的艺术,非拿我们的思想来‘希腊化’不可!”⑤我们看到,朱应鹏依然坚守“五四新文化运动”所倡导的文化革命精神与文化救国道路,强调“政治没有不建筑在民族文化上的。有时政治可以支配文化,但是文化终究是政治之母”⑥。正是从这种理念出发,朱应鹏在“文艺复兴”与“民族复兴”之间建立起必然的历史逻辑关联,设计出一条经由“文艺复兴”来实现“民族复兴”的发展道路。

值得关注的是,朱应鹏提出了“艺术文化”这一概念。对于朱应鹏来说,如何理解“艺术文化”这一概念,对于理解“艺术复兴运动”至关重要。顾名思义,“艺术文化”即以艺术为核心内涵和主要构成而建构起来的一种文化类型,它有别于“道德文化”“科学文化”等。如果按照理性与感性来划分文化的话,那么,“艺术文化”属于一种“感性文化”“主情文化”“审美文化”,它是一种张扬感性的文化,一种洋溢激情的文化,一种品味审美的文化,一种充满生命力和创造力的文化。

首先,艺术文化与道德文化的对抗冲突。大致上说,朱应鹏的艺术观念属于通过张扬感性以反对理性的一派。在他眼里,中国传统礼教文化无疑是一种道德理性文化,由于礼教文化尊崇“存天理,灭人欲”,压制人的感性欲望,因而成为感性艺术丧失生命活力的主要因素。“礼教下的民族,绝对产生不出艺术;因为礼教是节制情欲、消灭情欲的。艺术的基础,完全建筑在情欲之上,是朝着‘生’之大路前进的。这与民族的生命,极有关系。一种民族,如果有艺术的文化——扩张情欲的文化——那么没有不是纵横飞扬、占优胜的地位的;如果没有艺术的文化,必定要奄奄一息,退入衰老的途径。”⑦大致上说,朱应鹏艺术观念基本上建立在“感性生命”的基础上,是一种张扬感性生命力的美学,显然,这种美学主张认为礼教文化是一种泯灭感性欲望的道德理性文化,其批判锋芒直接指向几千年来束缚国人的礼教文化。

---

① 1926 年,林风眠留法归国出任北京艺专校长;2 月 6 日,蔡元培、林风眠、徐悲鸿等人乘“爱纳克号”邮轮到达上海;2 月 7 日,朱应鹏率晨光美术社重要成员张聿光、欧阳予倩、唐越石、陈南荪、周一舟、宋志钦、王荣钧等宴请林风眠夫妇;2 月 18 日,田汉、黎锦晖在上海大东旅舍发起空前盛大的文艺界聚会“梅花会”,欢迎蔡元培与林风眠等人,郑振铎、郭沫若、宗白华、郁达夫、朱应鹏、周一舟、丰子恺等上海文艺界名流 150 多位到场。

② 朱应鹏:《文化与革命》,《艺术界周刊》第 1 期,1927 年 1 月 15 日。

③ 朱应鹏:《不彻底的新文化运动》,《艺术界周刊》第 19 期,1927 年 6 月 4 日。

④ 朱应鹏:《文化与革命》,《艺术界周刊》第 1 期,1927 年 1 月 15 日。

⑤ 朱应鹏:《正统嫡派的艺术思想》,傅彦长、朱应鹏、张若谷:《艺术三家言》,上海书店 1989 年版,第 127 页。

⑥ 朱应鹏:《文化与革命》,《艺术界周刊》第 1 期,1927 年 1 月 15 日。

⑦ 朱应鹏:《正统嫡派的艺术思想》,傅彦长、朱应鹏、张若谷:《艺术三家言》,上海书店 1989 年版,第 121-122 页。

其次,艺术文化与科学文化的对抗冲突。科学文化建立在西方理性主义哲学传统之上,科学文化以客观性、逻辑性、技术性、知识性为标准,忽视了主观性、感受性、体验性、价值性,成为一种冰冷的“见物不见人”的文化。朱应鹏指出,文艺复兴运动决不能“撇开艺术而独谈科学”。虽然,“他们知道要把中华民族造成热烈的、积极的、爱自由的、能奋斗的民族,和西洋民族一样了。但是他们觉察西洋文化,只得到一半,就是知有科学而不知有‘艺术’。西洋的文化,根本希腊,是‘艺术的文化’。有艺术文化,才能产生科学。因为艺术的目的,在扩张情感,创造生命。……中国提倡科学数十年,并未收分毫科学之效,此其故可深思而得之了。总之,科学不能离艺术文化而独立,不能附礼教宗教文化而并存,这是无可疑议的”①。在朱应鹏看来,艺术是文化启蒙的核心关键,因此,必须通过艺术的复兴来实现改造国民、振兴民族的愿景和目标——“中国文化非拿艺术做中心不可”②。朱应鹏的观点,体现出鲜明的“审美感性救赎”或“艺术感性救赎”的色彩。

诚然,这无疑也是中国艺术界同仁们所追求的共同理念。如果说,“五四新文化运动”主要表现为“启蒙现代性”——“科学理性救国”的话,那么,“文艺复兴运动”则主要表现为“审美现代性”——“艺术感性救国”。其实质上,都可以归为侧重于“精神启蒙”“文化启蒙”的思潮流派之中,这是一种通过艺术审美感性解放道路以实现改造国民、改造社会、改造国家的理论主张——审美救赎理论。基于此,中国艺术界同仁提供了一条“艺术复兴-文化复兴-民族复兴”的中国式“审美现代性”道路。在他们看来,“五四”高扬的“民主与科学”口号精神,只注重“科学-理性”层面的启蒙,而忽略了“感性-艺术”层面的激发,而要传承“五四新文化运动”的精神,就必须以艺术为主体,张扬艺术的感性生命力量,以达成通过艺术复兴的道路来实现改造国民、振兴民族的愿望目标。从这个意义上说,艺术的复兴运动也可以说是“五四新文化运动”的“艺术升级版”。

综上所述,正是为了弥补“五四新文化运动”的不足,中国文化思想界试图发动一场更为广泛的“艺术运动”。也许,较之于“五四新文学运动”,这场艺术运动显得并不那么轰轰烈烈、彪炳史册,但发动者的初衷是要兴起一场比“文学运动”更加声势浩大的“艺术运动”,为中国现代化提供一种“艺术复兴-文化复兴-民族复兴”的历史想象与文化逻辑。今天,在以中国式现代化全面推进中华民族伟大复兴的新时代语境中,重返中国现代文化思想运动的历史现场,考察并阐释 20 世纪 20 年代中国艺术运动的文化立场与精神向度,无疑具有特殊的艺术史料价值和文化思想史意义。

(责任编辑:若峦)

① 朱应鹏:《文化与革命》,《艺术界周刊》第 1 期,1927 年 1 月 15 日。
② 朱应鹏:《文化与革命》,《艺术界周刊》第 1 期,1927 年 1 月 15 日。