

北京師聯教育科學研究所資助·中國藝術研究院博士後訪問學者課題論文

批評的基本理論問題研究

中國傳統繪畫

(下)

馮曉林 著 導師 郎紹君



学苑音像出版社

CD-ROM

中國藝術研究院博士后訪問學者論文

中國傳統繪畫批評的基本理論問題研究

(下)

J205 馮曉林 著 導師 郎紹君

F294
學苑音像出版社·2003 年

第六章

人品—画品论与绘画批评：因其人、论其品

(一) 中国绘画批评重人品与画品关系的传统

中国艺术注重人品的传统由来已久，春秋时期孔丘《论语·宪问》便说：“有德者必有言，有言者不必有德。”孔子还不无哀叹地写道：“德之不修，学之不讲，闻义不能徙，不善不能改，是吾忧也。”战国时期孟轲提出了“养气”学说，要求人们要始终不渝地修养道德品格，以期获得“至大至刚”、“配义与道”的“浩然之气”。（《孟子·公孙丑》）为此，他主张评价艺术作品应该“知人论世”。（《孟子·万章》）伟大诗人屈原是注重人品修养的楷模，他在诗歌中写道：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能”。（《离骚》）“哀吾生之无乐兮，幽独处乎山中。吾不能变心而从俗兮，固将愁苦而终穷！”（《涉江》）至曹魏两晋时期，九品中正制度的实施使社会更为重视人品和德行，杜佑《通典·选举》云：“择州郡之贤有识鉴者为之区别人物，第其高下”，“其言行修者则升进之”，这使评论人品成为社会风潮，早期《画品》、《诗品》之类的著述便是这种风潮在艺术上的产物。宋代郭若虚将画家人品提到至为关键的地位，他在《图画见闻志》中写道：“人品既已高矣，气韵不得不高。气韵既已高矣，生动不得不至，所谓神之又神而能精焉”。此话虽有些偏颇，但确实说明了画家品格修养对创作风貌的制约作用，亦即人格的生命活力决定着艺术的生命活力。明代文征明一贯强调人品修炼，认为“人品不高，用墨无法”。清沈宗骥《芥舟学画编》对此论述甚详：“笔格之高下，亦如人品。……笔墨虽出于手，实根于心。鄙吝满怀，安得超逸之致？矜情未释，何来冲穆之神？”又说：“笔墨之道本乎性情，凡所以涵养性情者则存之，所以残贼性情者则去之，自然俗日离而雅可日几也。夫刻欲求存未必长存，力欲求去未必尽去，彼纷纷于内逐逐于外者，亦思从事于兹以几大雅，其可得乎？故欲求雅者先于平日平其争竞躁戾之气，息其机巧便利之风，揣摩古人之能恬淡、冲和、潇洒流利者，实由摆脱一切纷更驰逐，希荣慕势。弃时世之共好，穷理趣之独腴，勿忘勿

助,优柔渐渍,将不求存而自存,不求去而自去矣。或曰画直一艺耳,乃同于身心性命之学,不繁难哉?曰天下实同此一理,画虽艺事,古人原借以为陶淑心性之具,与诗实同用也。故长于挥洒者,可资吟咏。妙于赋物者,易于傅写。即如丹家炼形之道,亦是假外丹以征内象,所谓外丹成即内丹成也。”道家以烹炼金石为外丹,龙虎胎息吐故纳新为内丹,这本来是古人欲成神仙的幻想,但用来说明画家内心修养的必要性,却是很有道理的。唐志契《绘事微言》也说得确切:“聪明近磊落,便不俗。聪明近空旷,便不拘。聪明近秀媚,便不粗。”从而找到了画家品性与其作品风格的契机。现代鲁迅极为透辟地指出:“美术家固然须有精熟的技工,但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的创作表面上是一张画或一个雕像,其实是他的思想与人格的表现。”他认为搞革命艺术,首先须是一个革命人:“我以为根本的问题是在于作者可是一个‘革命人’。……从喷泉里出来的都是水,从血管里出来的都是血”。(《鲁迅全集》)正因为人品的重要,历史上有些奸臣如宋代蔡京、秦桧、明代严嵩、阮大铖、马士英等人虽擅长文章书画,却为艺林所不齿,如清松年《颐园论画》所说:“因其八大节已亏,其余技更一钱不值矣。”亦如张庚《浦山论画》所言:“大节不惜,故书画皆妖媚而带俗气。”自然,“画如其人”并不是说绘画作品等同于画家人品,因为创作面貌与人品修养毕竟属于不同逻辑范畴的不同概念,两者在外延与内涵上均不相同。但画家人品与创作面貌的有机关联却又是毫无疑义的。在一定程度上讲,创作面貌是画家人品物化的一种形态。中国画论较早地洞察到其间的奥妙正表现了中国艺术理论的博大精深。

(二)人品一画品论的理论意义和涵义

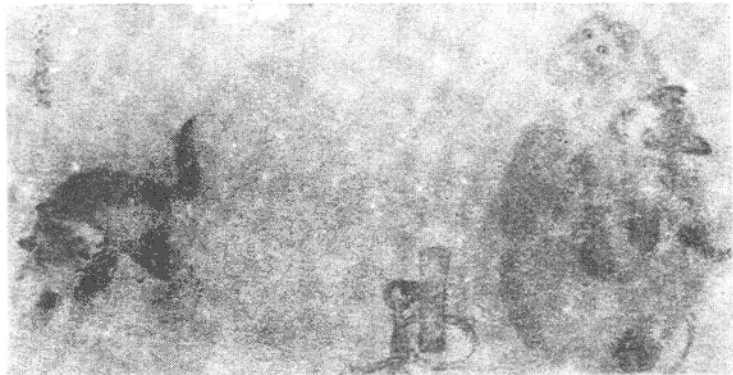
1. 人品含德但不等于品德

人品一画品论在古典绘画批评中是个不容忽略的理论问题。它很早就被画家意识到了,它是中国绘画批评的精髓,缺少它,中国绘画批评可能会是另一模样。它涉及内容很多,对于艺术创造者的理想人格及其塑造,绘画境界(如气韵、逸神)的实现(即画家天质学养和画品关系),艺术创造规律(如养兴、天资学力关系),绘画本质(“心画”“心印”说),以及绘画笔墨形式的本质(“笔墨乃性情之事”,笔墨雅俗等)、绘画欣赏(画因人重,画如其人)等问题,它都做了解答,因而成为中国绘画批评的基本理论。不了解人品一画品论,就很难深刻理解中国绘画以人文为本的内在精神特质。可以这样说,人品论体现了以人文为本的基本精神,充满中国传统文化的辩证法、体验性、伦理性,饱含中华民族传统文化的基本内蕴,即重伦理和心性修为的人世精神和讲究脱俗去累、体道畅神的出世精神的统一。这种人品第一的思想,已扩

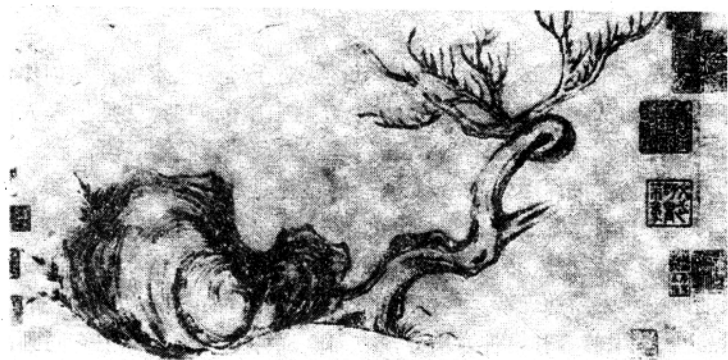
展至书法、舞蹈、音乐等诸多艺术门类，成为各门艺术首先要遵循的至理。

人品—画品论迄今也没丧失其价值，对于今天艺术批评和创作仍有意义。如从人品定画品意义看，今天的中国画创新，就是把今人的学养品性外化，创造出适合今人情感思想表现的新的绘画语言。

现在艺术批评中，不少人对人品的理解是偏狭或模糊的。如有人认为人品与画品不是一回事，不可能一致。例如董其昌的人品不好，画品却好，这里把人品只理解为道德伦理上的为人，并不符合传统绘画批评中对人品的理解。传统绘画批评中讲人品定画品，涉及人的天质品性、学识修养和精神素质等多方面。强调伦理品行并把它同画品统一起来，这只是批评中一种现象，尤其是清人所为。从名节伦常上规定人与画品的关系，清人也只是从画作和画名传世的意义上讲，并没有从艺术创造自身规律上找到多少依据。再如关于“画品即人品”，赵孟頫等的例子一度令传统的研究者迷惑不解。赵孟頫以宋室出仕元朝，其人品气节是不足称道的，但他的画品却是极高的。二者之间的关系如何呢？否认他的人品，却不能否认他的画品；肯定他的画品，却不能肯定他的人品。一度有人企图用肯定他的人品的办法来解决这一悖论，即他的出仕元朝不仅不是有失民族气节，而且是促进了中华各民族的友谊云云，其实，这也是大谬不然的。因为，人品，从根本上说并不仅是一个政治伦理的概念，而是一个综合素质的概念，人品的高下不仅关政治的善恶，而主要与综合素质的高低有关。所以，大慈大悲与大奸大恶，并非定为高的人品，而小慈小悲与小奸小恶，也并非定为下的人品。就赵孟頫而论，尽管其政治气节不足称道，也不必强为之翻案，但他的艺术修养则是无可置疑地不愧为“领袖”、师表的身份的。所以，“画品即人品”的统一性，不是统一于政治的概念，而是统一于综合素质的概念。近几年有不少文章在评价某个画家画艺高超时，最后总附带指出此画家不仅画品高，而且人品高，随即大谈画家



北宋 易元吉 猴猫图（传）



北宋 苏轼 木石图

为人处世如何品德高尚。这种说明并不能给人以人品高故画品高的认识。这样认识人品概念及其与画品的关系,只是做了外在规定,并没抓住人画关系的实质,尚不及古人深刻。所以了解古人有关人品画品关系的理论,对于我们领会、

发扬人品论,指导艺术创造实际,提高艺术素养,评价艺术作品,

是大有裨益的。阮璞为“倪瓒生平、艺术及其影响国际学术研讨会”撰写的论文《倪瓒人品、画品问题辨惑——诂“民族气节”说及“有我之境”说》,对那种将倪瓒等



倪瓒 树石幽篁图



元代画家的不仕和采用水墨画说成是“仇恨河山变色”、“反抗外族”等等缺乏根据的论调进行勘正，对倪瓒的生平、思想、诗文和绘画创作做了全面的考查，

所提出论点具有说服力。

2. “画品”即“人品”：古典绘画的接受——批评原理与方法

人品—画品是一种颇具中国特色的接受—批评心理形态，也是中国画接受—批评理论的特色之一。

“接受—批评”的前提，存在着一定的“期待视野”，这期待视野包容着接受者的整个人生经验、道德准则和心理定向等因素。中国的人生思想，尤其是哲人士大夫们的思想关注点，向来是落在“人”——作为社会关系中的“人”身上。儒家学者试图用仁义礼智信各种伦理道德规范来解决社会中人与人的和谐和秩序等问题，道家者流则着重关心人如何摆脱社会和生命的种种困扰，从而达到人格的自我完善和自我解脱的境地。那么，当这种“重人”的期待视野进入绘画的接受阅读时，便产生了它的独特效应。

“画要有士夫气”，何谓“士夫气”？这出现了一个“人”的概念。郭若虚说：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤、岩穴之士，依仁游艺，探賈钩深，高雅之情，一寄于画。”（《图画见闻志》）在他看来，能留于后世的画作，其作者大多是各方面修养俱好的文人名士，士大夫们因“依仁游艺”，所以有高雅的情怀和气质，因之发于画，便是精采之作，便能留于后世。

这里不仅涉及到画家的身份问题，而且由一种身份门第而导出一种精神境界，一种人品，正如苏轼所说：“观士夫画，如阅天下马，取其意气所到”。在等级观念浓重的古代中国社会，门第意味着一种身份、一种境界，这种观念渗透于艺术的欣赏之中，成为接受者评判作品高低好坏的关注点之一，甚至对有些接受者来说，作者的出身及品格问题之重要，竟至于在绘画创作之上。假如是有名于世的人，不一定需要专门从事绘画，然而，他们必定能精通于画道，并因之令人仰慕。清王概等云：“不惟其画惟其人，因其人想见其画”，这是接受中极重“人”的表现。那么，为什么要在绘画欣赏中如此关注“人”呢？它跟创作有关。中国古人作画习画有其特殊的社会背景，绘画之于中国人来说，是作为修身养性、立命从世的手段。要有志于世，有为人或己的人，一般来说都有必要来几笔绘画或书法，以显得有才情，见风雅，富德性。这样，绘画被罩上了一层超出于自身特性之外的社会色彩，因此人们接受绘画的眼光便不只是局限于狭义的审美范围，而是在审美的同时，夹杂了社会品评、道德品评等诸多要素。接受者的关注点落在画家的由社会因素、道德因素、人生观因素和审美因素诸多内容共同构成的画面上。士夫画，即能体现“士夫气”，而“士夫气”也就成了



陈之佛 春江水暖

画的最高境界了。

因此,历史上,一些文人画家之所以提倡“不食人间烟火”或“聊以写胸中逸气”等等,是因为他们处在黑暗社会,他们对民不聊生、社会不满或是自身仕途坎坷,或是不满异族统治……内心矛盾却又无力去抗争,无处倾诉哀痛而表达在绘画中。如南宋末年画家郑所南,其笔下幽兰皆露根离地,寄托他对亡国的悲愤,连笔下之兰也不愿依附元统治者所霸占和沾污的土地。元官吏向他索画,他愤然拒绝说:“头可断、兰不可得”,表现出威武不屈的气节。又如明末画家朱耷,原系明皇宗室,明亡后出家为僧,自号八大山人,怀有亡国之痛,以书画当歌当泣,抒发胸中抑郁之气。晚清画家钱慧

安,曾作钟馗驱鬼图,画中小



陈之佛 樱花小鸟

小鬼高鼻曲发,一付洋鬼子形象,明眼人一望便知,画家是借钟馗寄托他对帝国主义侵略者的仇恨。“表面是一张画……其实是他的思想与人格的表现”。(引鲁迅《热风》)可见“夫画者,从于心者也”“笔墨乃性情之事”。画家的品格、气节、胸襟、感情皆直接反映在作品之上。例如花鸟画家陈之佛,号雪翁,素质纯朴。在旧社会他洁身自爱,尤爱画雪梅,意趣冷清孤寂,自题“傲世不求媚,幽方空自怜”表现他孤芳自赏的寂寞心境。解放后,他焕发青春活力,笔下的梅花艳容照人,蓬勃向上。两个时代的梅花,画家开掘的艺术意境截然不同。

郭若虚说:“人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不



陈之佛 梅雀

至。”(《图画见闻志》)这是一个经典性、文本性的说法,在这里,他把属于道德范畴的“人品”同绘画创作的最高境界“气韵生动”联系起来,从而为古典绘画的接受批评拟定了一个模式。

“人品”,一方面是气质性的品评,一方面是道德性的界定。气质是天成的,也是生成的。郭若虚偏向于认为气质性范畴的“人品”是天成的,因此说“气韵非师”,无由后学而得到。后来董其昌等则认为除了天成之外,还应有生成的成分,需要后学。因此他提出“行万里路,读万卷书”,以提高“人品”,达到“气韵生动”的创作境界。这是属于气质性的“人品”。另一方面,人品是道德性的界定。王昱在《东庄论画》中讲到:“学画者先贵立品,立品之人,笔墨外自有一种正大光明之概,否则画虽可观,却有一种不正之气,隐跃毫端,文如其人,画亦有然。”在他看来,画家的道德品质同艺术成就之间的关系不可分割,这一关注点对于中国古代接受者来说,至关重要。假如一个人道德品格高,他的艺术成就便往往被推崇备至,其具体的评价有时远远地超出审美判断的范围;而一个人的道德品格差,纵然他的艺术才能和成就很高,也不足为谈,甚至接受者往往有意从中挑出骨头来,把他说得一无是处。颜真卿的痛斥佞臣,岳飞的精忠报国,其道德品行被传为美谈和倍受敬佩。所以,尽管书法界对颜的书法成就褒贬不一,但历史上一直推崇倡导“学颜”。而蔡京,本为宋四大书家“苏、黄、米、蔡”之一,但因其后来在道德人格方面有了缺陷而为世所痛恨,所以他的书法成就和地位也随之被逐出四大家之列,“蔡”被换上了“蔡襄君谟”。在绘画

领域中,八大山人朱耷、青藤老人徐渭等,之所以倍受青睐,一方面是他们确有极高的艺术成就,但另一方面,却也同人们对其人格品质的推崇分不开。人们更喜欢的是从他们孤高拒世的人格品格中追寻他们的艺术成就,追寻他们在一笔一划中所流露出来的人格精神。而另外,象赵孟頫这样一位在一定时期里作出巨大艺术贡献的人物,却因他原为宋代宗室后裔而后入仕元朝,因此他在世人心目中,其艺术成就和贡献便被大大地打了折扣。张庚就是用这样的眼光,这样的语气来分析元代诸画家的:“大痴为人坦易而洒落,故其画平淡而冲澹,在诸家最醇;梅花道人孤高而清介,故其画危耸而英俊;倪雲林则一味绝俗,故其画萧远峭逸,刊尽雕华;若王叔明未免贪荣

御書一軸其文曰

陛下特遣中使賜臣

附熟,故其画近于

宋 蔡襄谢御赐书诗



宋 蔡襄畫錦堂記

躁;赵文敏大节不惜,故书画皆妩媚而带俗气;若徐幼文之廉洁雅尚,陆天游、方方壶之超然物外,宜其超脱绝尘不囿于畦畛也。”(《湖山论画》)最后张庚用司马迁在《史记》中的话来概括:“德成而上,艺成而下”,道德才是最至关重要的。

这里实际涉及到三个层次的关系:一是一定的道德品格同一定的艺术成就和风格特点之间具有必然的内在联系;二是读者怀着一种道德评判高于审美评价的心理来接受一批评艺术作品,使审美判断出现偏移,从而得出适合于社会心理而非审美心理的欣赏结论;三是读者根据有所侧重

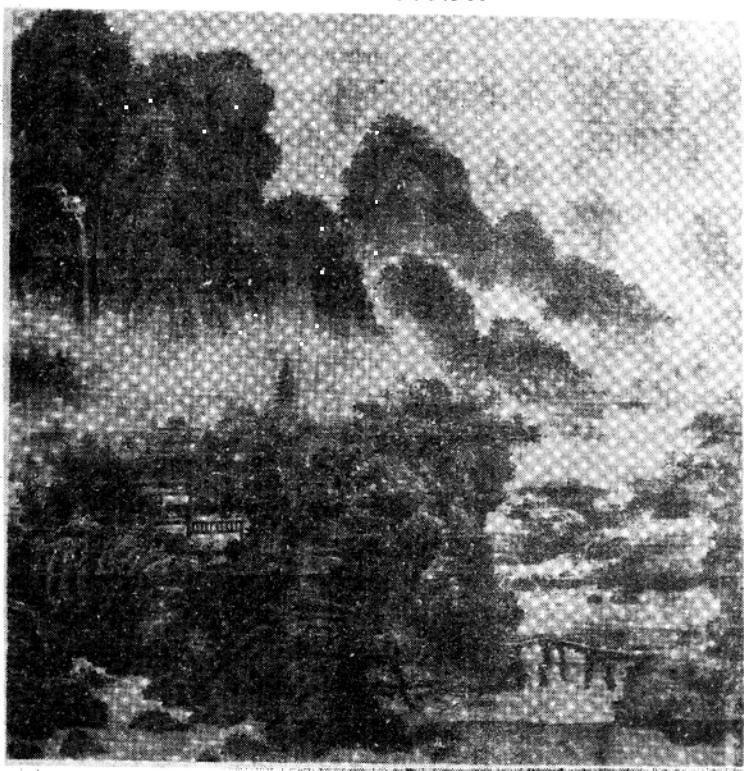
于道德评判的视界关注文本中与之相应的“召唤性结构”，会引起审美结构的一系列转换。

归根结蒂：人品是否全等于画品。其实历代已有众多论者作出不尽然的反应，并有一些史实证明人品与画品不能绝对地划等号。如率直爽快的郑板桥便直言蔡京的书法成就高于蔡襄；明代王世贞定名“元四大家”为赵孟頫、黄公望、吴镇、王蒙，后来董其昌不满王说，才将赵改为倪云林，变成现在所见的“元四家”序列。

但是，这并不意味着对绘画批评中的接受—批评理论中的人品—画品说的否定。尽管历代以来对一定的道德品格同一定的艺术成就之间的关系并没有绝对地划等号，但“人”的概念、“道德”的概念，已成为中国读者牢固突出的“期待视野”，左右着欣赏接受。

手然二可佳
南望北窗
常與古
長老
卜佳

宋 蔡襄陶生帖



李唐 烟岚萧寺图

一方面,试图从绘画的形象、笔墨、结构和整体精神中窥见画家的人格特征,即汉扬雄所谓“声画形,君子小人见矣”。另一方面,又从画家的道德品性、身份人格出发,去体会、开掘画家作品中所包涵的道德品格内容,进而发现其艺术精神的内涵等等,这就是张庚的评判品类方式:从黄公望人格特征的“坦易洒落”,窥见和总括出他作品风格的“平淡冲濡”;从吴镇性格品德的“孤高清介”体会和概括出其画风的“危耸英俊”,以此类而推之。

这种带有强烈的“道德+审美”的期待心理倾向,构成了中国绘画接受一批评的鲜明特点。这不能简单地理解和概括为“类比”、“道德先行”等心理因素在起决定作用,而必须指出的是,这种注重道德评判的倾向往往是与风格审美评判融合在一起的,有时貌似单纯的社会道德判断或道德类比,但其内涵却已蕴含着一定的审美判断内容,标示着某种艺术风格和审美境界。另方面,“文本”中同样蕴含着这样的结构,即“画,心形也”,在画面的风格、境界中同样地指向于某种人格品性的表现。因此在这样“作品—读者”的接受关系中,审美的心理结构发生着一系列的建构转换。从这一角度上看,“画品即人品”的接受方式有着其某种存在的合理性和特定历史时期中的必然性。

中国画产生、发展在漫长的封建社会,必然打上封建社会的烙印。为此那个时代提倡的“人品”也必然带着封建社会的伦理观念和道德标准,带着时代的局限性。我们遵循取其精华,剔其糟粕的方针,把那些宣扬封建伦理、道德观念的糟粕部分抛弃。而书画首重人品,画家必然重视自我的品德修养的原则可以借鉴,那些富有爱国主义民族气节和纯朴的民族美德是应该为我们继承和发扬的。

(三)“体性”:人品—画品的内在外显关系

“体性”范畴原本是从东汉后期开始到魏晋达于极盛的品评人物之风所用的术语,“体”指人的体态风貌,“性”指人的性情气质。刘勰首次把“体性”引入美学领域,在《文心雕龙》中专列了《体性》一篇。作为美学范畴的“体性”,承袭了品评人物的一些含义,用以品评作家艺术家的创作个性,“体”指作家艺术家的外在体态风貌,“性”指作家艺术家的内在精神修养气质。都是针对作家艺术家的内外人品而言的。刘勰说:“然才有庸偶,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑,并性情所铄,陶染所凝。”(《文心雕龙·体性》)此处所指,显然是作家艺术家的主观方面,即创作个性。但就是在《体性》篇中,刘勰还说过:“……体式雅郑,鲜有反其习;各师成心,其异如面。若总其归涂,则数穷八体:一曰典雅,二曰远奥,三曰精约,四曰显附,五曰繁缛,六曰壮丽,七曰新奇,八曰轻靡。”这里所指的显然已是作品的风格,作家艺术家的创作个性已物化、外显为艺术作品的风格。“体性”指艺术风格时,“体”的所指为

作品的体裁、语言、音律等风格的形式方面的因素，“性”指情感、思想、观念等风格的内容方面的因素。“体性”这一美学范畴既指艺术家、作家的创作个性，又指文学艺术作品的风格，这两个方面中国古代美学家们往往都视为一个整体，刘勰说：“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。”（《文心雕龙·体性》）唐代司空图说：“人之格状或峻，其心必劲，心之劲，则视其笔迹，亦足知其人矣。”（《书屏记》）指出人品与书法艺术的风格关系极为密切。他还说：“观其才情之旖旎也，有若霞阵迭鲜，金缕晴天；鸳塘匝碧，芙蓉曙折；浓艳思芳，琼楼论妆，烟霏晚媚。”（《注〈敝征赋〉述》）用诗意笔调描述了艺术家的才性与作品风格的关系。总之，在“体性”这一范畴中，审美主体与审美客体、创作个性与作品风格是融贯为一整体的。它主要涉及到的是绘画实践中的主体性与个性的问题，作为一种艺术实践和活动的绘画，是艺术家内在“主体性”及个人的“个性”的外显或外在表现的过程。这是古典绘画批评论中人品—画品论中主要的基本理论问题。

它表现出来的值得研究的理论问题主要有绘画过程中的：

- ①主—客关系：中国绘画的主体性。
- ②物—我关系：中国绘画的主观性与个性。
- ③心—物关系：中国绘画的精神性。

1. 主—客关系的统一与中国绘画中主体性：生命美学意识

(1) 审美创造与批评活动中的“入内”与“出外”：主客体的信息—能量交换加工过程

一般系统论的创始人贝塔朗菲认为，系统是“处在一定相互联系中的与环境发生关系的各组成部分的整体”，整体与环境发生关系即显示了系统的功能，它体现了一个系统与外部环境之间的物质能量和信息的输出的交换关系。我们可以从创作到欣赏的系统运动得到印证：艺术创作是塑造作品的艺术形象，艺术欣赏则是以作品塑造的艺术形象作为审美对象，作品才具有审美价值。艺术的本质是三维立体结构，是作品人类与世界的审美关系的物化形态，是审美认识、审美评价和审美表现的统一体，艺术的基本审美要素，各种艺术手段方法技巧等因素，都处于各审美素质所构成的系统之中，它们也就是艺术审美系统与外部环境之间输入输出变换的主要的物质能量和信息，而起信息联系和反馈控制机制作用的正是“入内”和“出外”的过程。

在审美创造中，“内”为客观事物，是物质性的有待于认识把握和反映存在，“入”就是发现认识把握的本质规律，从对象中看到人本身，即自然的人化，这一活动包括了从感觉到知觉到思维一系列的心理意识活动。而“出”则是力争把存在对象和主观情感意识结合起来，以“超自象外”为目的，“得其环中”为旨归，使形成一种人化自然的存在形态，它是不确定的，或是意象，或是艺术形象，或是兼包二者的整个

形象体系,而当“入”和“出”、“内”与“外”有机统一起来时,就是标志遵循美的造型规律进行创造,有了某种程度的成功。在具体的艺术实践中就是遵循艺术规律创造出具有充分审美价值的形象体系。在审美欣赏阶段,由于审美对象是艺术形象体系,所以对“内”的概念界定应是符号所负载揭示的外在信息系统,它包括形象、作品所反映的客观现实,艺术形象的基本审美意义与属性,也就是说,“内”是各种形式因素唤起的意象和形象“实体”(具体可感、鲜明生动)及其所揭示的历史内容。“外”则是形象所指向的象征意蕴,它是优秀作品不可言说的本体,是作品内在的生气和灵魂、风骨和精神,是作品的最高旨趣和精神价值,它还包括艺术家的审美心境,定向性审美心理,价值观,认识观和深层的社会意识,读者只能接近它却不能一时穷尽它、说明它,而只能细细地体味、深深地揣摩,方有可能得到,可见,欣赏中所入之“内”,实质上是艺术作品的外层结构内容,而所出之“外”,则是作品的深层结构。“入”是对形式的感知,对现实、历史内容的把握,“出”则是象外追维,去品味艺术作品的本体世界;“内”是可界定的,所以作品具有教育、认识和宣传的功能,“外”是模糊性的,故作品具有审美的价值,有无穷的启示力。审美心理具有定向性,审美创造和审美欣赏的心理指向又是相互逆反的。

艺术的审美活动是个自控系统,它通过审美信息的摄入、传输和反馈调节,协调认知情感意志等心理功能,并使之与对象达到精神的契合。从信息论的观点看,无论是审美创造和欣赏,“入”的过程实现了信息的输入,“出”则是实现对信息的加工处理,进而输出,使主体能超越存在关系的有限规定,自由地实现人的本质对象化。而“入”和“出”的统一就成了整个系统的控制机制:根据主体的需要(即内在的尺度)和客体的可能(物种的尺度),在系统的动态中协调整体与部分的关系,使部分的功能(创作或欣赏的功能)服从整体的最佳目标(艺术活动作用于社会和改进人的心灵),亦即说,“入”和“出”的统一,完成了系统与环境之间的信息联系和以信息为基础的反馈机制。

(2)“天人合一”观念下的主体性结构:中国艺术精神

①“天人合一”观念中的主体性与“人品—画品”论

张岱年先生说:“中国哲学有一根本观念,即‘天人合一’”。“天人既无二,于是亦不必分别我与非我。我与非我原是一体,不必且不应将我与非我分开。于是内外对立消弭,而人与自然融为一片。西洋人研究宇宙,是将宇宙视为外在的而研究之;中国人则不认宇宙为外在的,而认为宇宙本根与心性相通,研究宇宙亦即是研究自己。中国哲人的宇宙论实乃以不分内外物我天人为其根本见地”。(《中国哲学大纲·序论》第6-7页)“外师造化,中得心源”的所谓“二律背反”,也只有在这种“天人合一”的哲学背景上才能统一起来。

中国古代自然观、社会文化观、艺术观所以能实现浑融推衍，其根据在于中国古人广义的“天人合一”意识。“天人合一”意识是中国古代艺术理性最具本质性的表述，也是其最具本质性的实现。“天”笼统地表述着中国古代的自然观。它最初是来于观察，但观察总要获得解释。观察到的自然之天经由解释便经验化与社会化，成为为人之“天”或人的经验确证的“天”。对此，成中英教授基于中庸与易传的“圣人”观念解释说：“天与人本源为一体，同是生生不已的生命，这是起点的一致。天与人是相互交流而无间隔，因天赖人以成，人赖天以久，天人为创造而实现同一目的，即生命的丰富与充实，这是终点的一致。天与人均必以动与创造来发挥其本源，实现其目的。故在过程上又是一致的。”^①成中英的解释是有道理的，在中国古人，天的内涵，天的演变过程，天的目的，是与人的内涵、演变过程与目的密不可分的，它们合而为一，即“天人合一”。

就文字表述说，儒家多以“天”为至极的根据，“天之将丧斯文也，后死者不得与于斯文也。天之未丧斯文也，匡人其如予何！”^②这是认定“天”规范与决定着人世生活的一切。与儒家形成互补关系的道家则以“道”为至极，“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，同行而不殆，可以为天下母，吾知其名，字之曰道，强为之名曰大”^③。在道家这里，“道”比“天”更据根本性。其实，“天”与“道”作为儒家与道家自然观的至极，从范畴学的角度说，并没有分立性或者种属关系的差异。“天”是观察而来的超时空、超人伦又融于时空与人伦的万物之极，“道”也同样是观察而来的超时空、超人伦又融于时空与人伦的万物之极。对于儒家，“道”便是“天”之“道”；对于道家，“天”也就是“道”之“天”。尽管对于“天”、“道”儒道两家的解释各有不同，但所解释的却是同一理性对象。对此，张岱年曾明确地指出“道的观念是从天道转化而来的，天道是天所具有的规律”^④。正因为“天”、“道”所及乃是同一理性对象，又共属于本体论范畴，所以在儒、道两家后来的发展中，二者才愈来愈充分地表现出互补性和融一性。在理性的至极处，儒道两家就已确定了同一本体范畴的互补根据。所以在这里谈广义的“天人合一”，我们才指认这是中国古代理性艺术的最具本质性的表述。

由此说来，中国古代艺术理性中的自然观，不同于西方的自然观，它不仅不极力证明自己的客观性，相反，倒是认为天人互照、天人合一一是天经地义的事。这样，它就自然地与社会文化观融为一体了。

① 成中英《中国文化的现代化与世界化》中国和平出版社1988年版第46页。

② 《论语·子罕》。

③ 《老子·二十五》。

④ 张岱年：《释“天”、“道”、“气”、“理”、“则”》，引自《中国哲学范畴集》，人民出版社1985年版，第102页。

“天人合一”、“道性相通”，作为一种人生理想在先秦就已成熟。但真正落实到艺术中，成为艺术追求的最高审美境界，却是魏晋以后的事了。首先是玄言诗，然后是仍带有玄言意味的山水诗，在模山范水中将山水玄理化和佛理化并以此理喻诗人的人生理想。谢灵运的山水诗“以山水为理窟”，山水往往是触发玄理的媒介。当然，玄言诗往往写得“平典似道德论”，山水诗最后归趣为以理自适，都还不能以浑然物我两忘的艺术形式将“天人合一”、“道性”相通的环境很好地表达出来，直到陶渊明的伟大诗篇的出观，面貌才为之一变。陶诗的崇高历史地位，就在于第一次把先秦“天人合一”的哲思化为了一种艺术精神，确立了一种民族艺术的最高理想境界。虽然能够达到陶渊明这种境界的艺术家极少，但他所确立的这种精神，他本人所达到的这种境界，却一直成为后代的楷模。

中国传统文化中的这种“天人合一”的观念驱动画家们把人画合一，形成了一种“人品一画品”论的思维定势。中国文化深受儒道二家熏陶，儒道精神已成为中华民族传统文化结构中不可分割的因子。无论儒家还是道家都把“天人合一”作为人之修养和追求的至境，虽然在具体内容上有别（儒家“以人合天”，道家“以天合天”）。他们都把实现此境的途境归结为内修和外求。内修就是指通过自我道德修炼而从心所欲不逾矩，或通过返朴归真、修心去欲而达到“人与天”合的境界。外求之途就是通过外在自然去感悟天地之道，陶冶于人，从而使入达悟（如孔子“仁者乐山、智者乐水”，庄子的“天籁”）。内修与外求二者在实现天人合一方面相辅相成。绘画的出现特别是山水画的出现，使人们在不便游历真山川时有了“卧游”、“畅神”的可能，山水画得以成为体现儒道特别是道家理想追求的重要工具。这样的认识，使画家们把绘画当作“媚道”、“通天地理气”、“与六籍同功、四时并运”的大要，自然也就把天人合一境界作为绘画的最高追求。把绘画当作修养，即作者内修外求的结晶，必然会因此而提出画家人品修为与绘画表现的统一问题。

②传统的自然气化观与“人品一画品”论

与西方美学的认识摹拟不同，我国的古代美学强调写意抒情，强调人品修养，这跟重视气的理论有密切关系。老子说：“气也者，虚而待物者也。”^①管子说“心静气理，道乃可止。”^②荀子说：“虚一而静，谓之大清明。”^③他们都强调虚静，即气凝聚时精神专一的境界。认为人认识客观事物，包括美的感知和创造，都需要这种内修养。后来历代文论家把它发展为人品的修养与作品风格的关联。最有代表的是

① 《老子·人间世》。

② 《管子·内业》。

③ 《荀子·解蔽》。

刘勰，他说：“气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性。是以贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沈寂，故志隐而味深；子政简易，故气昭而事博；孟坚雅懿，故裁密思靡。”^① 作品是作者思想、感情、才能、气质、性格的综合表现。有什么样的个性，就会有什么样的风格。从以上的例子来看，刘勰的“触类以推，表里必符”的结论还是可以成立的。徐贞卿更明确指出，人品及文品。他说：“故宗臣巨匠，辞醇气平；豪贤硕侠，辞雄气武；迂臣孽子，辞厉气促；贤良文学，辞雅气俊；辅臣弼士，辞尊气严；閹童壶女，辞弱气柔；媚夫幸士，辞靡气荡；荒才佳丽，辞淫气伤。”^② 文品是人品的反映，二者是一致的。优秀的文品根源于高尚的人品。因此，古代文论家提倡作品以人品为先，强调作家首先必须加强人品修养。

另一方面自古存在的东方独特的养生术及建立在此基础上的气化自然观，也是促使画学家们把人画相联贯的内在根据。气化养生术是一种生命体验和调养之术，古人由此体验推而广之，提出了“气”的概念，以元气、阴阳等统御、阐释世界的统一性，从战国到汉朝逐渐形成了元气自然论。这种思想认为天、地、人、神共一元气，气之质、量差异使人表现出贤愚忠邪之别。古人以此气化体验来认识人自身以及人与万物的关系。通过“气化”，中国绘画和人品表现有了沟通。中国画“气韵”为上，强调笔腕心气的一贯，推崇“一笔画”，讲求作画时解脱物累机巧的高度精神自由等等，都与高度气化境界是相通的。庄子学说也是以气化体验为基础建构的宇宙观人生观，却成了中国绘画的精神实质，也正说明了这点。中国古代画学、哲学、文学等理论所具有的直观、体验性特征，不同于西方的思辨性。中国古人往往以自身实践的体验、反省来推演出理论，重经验、重归纳、重直觉，气化论也因而以其在人、天地、绘画创作上的普遍性、可证性、可验性成为画学家们将人画统一起来的客观的实践基础和根据。

③“师法自然”中的主体自主能动性

“师法自然”说不但推重创作主体的自主能动作用，而且还认为，正是因为创作主体的自主性、能动性、创造性，艺术作品才显得生机贯注，充满奇观。曾把“师法自然”发挥为“肖克自然”的叶燮对此有一段相当精彩的描述。他说：“从来言月者有言圆缺，言明暗，言升沉，言高下，未有言多少者，若俗儒，不曰‘月傍九霄明’，则曰‘月傍九霄高’，以为景象真，而使字切矣。今曰‘月傍九霄多’……有不明言者。试想当时之情景，非言明，言高，言升可得，而惟此‘多’字可以尽括此夜宫殿当前之景象”。^③ 这里，他说月之明暗、圆缺、升沉都是一种客观的机

① 《文心雕龙·体兴》。

② 《历代诗话》。

③ 叶燮《原诗》。