

执拗的低音:民初画学整体直观的认识取向

——以梁漱溟、屠孝实、宗白华为例

徐习文

(东南大学 艺术学院,江苏 南京 211189)

〔摘 要〕在民初新旧转换的过渡时代,逐渐占上风的画学“新”学术典范,是分析的方法,即将整体的对象“打碎”,分为各个部分进行考察,并在“科学”话语的加持下逐渐成为居于主导地位的一种“正确”论学方式。然而,梁漱溟、屠孝实、宗白华等却提倡与此相反的“旧”学问的认识取向:直观,即以整体、全知全受的方法,通过受众的观览和生命力的直觉感受来阐释艺术。当时这种挑战“新”学术典范分析方法的“旧”学的认识取向,借助 19 世纪末西方对于科学理性的反思和机械论的批判背景下的叔本华、伯格森等生命哲学的新趋向,从“西方看中国”,重新阐释作为经籍统系的中国传统艺术,反映了过渡时代的学术大转向,也凸显民初画学界新旧并存甚至竞存的繁复、丰富程度超出了以往的认知。

〔关键词〕民初画学 整体直观 梁漱溟 屠孝实 宗白华

梁启超认为,近代中国是一个“过渡时代”,在制度已然发生改变的民初,文化所受的冲击更甚明显,清末还是“言政术则倚赖外国”,经过民初激烈反传统的新文化运动,则言学问也不再倚赖古人,转而倚赖外人,可以视为权势转移的完成^①。中国传统学问在“天崩地解”“两千年未有之大变局”中被解构,碎片化散入西方知识系统。这种过渡现象,在画学界也依然存在,其新旧并存甚至竞存的繁复、丰富程度超过了学界以往的认知。

凸显民初画学过渡的一个语言表征是“美术”“写实”“写实主义”等外来词语逐渐流行,并大大超过以往论绘画词语的使用频率,如“图画”“图真”“形神”“气韵生动”等。这种外来词汇、语法,从认识到表述都有一套规范,基本都是西来的,形成一套“现代”的新学术;既存的传统画学仍存在,即旧学,而西来的新画学占据上风,渐次占据画学主流地位,而且在多数人眼中被认为是唯一且“正确”的论学方向。而作为旧学的传统绘画艺术属于四部经籍统系之礼乐艺术,为四民之首的“士人”担负起“化民成俗”责任之管道,这与民初日益彰显的“为学术而学术”取向存在紧张,也加剧了学术与文化的疏离。但是,作为新学术典范的“美术学”有一个被逐渐引入和发展的过程,在今天看来理所当然的学术分科在那时也仅初具雏形,“美术学”的表述和认知的规范也在确立的过程中。对于民初画学的过渡现象,学术界的研究多从文化视域进行观照,如守旧派也很激进、新旧思想浑融等等^②。本文则从认识论视角,尽可能据时人的看法和识见,探讨占上风的新学术典范的现代美术学的对手方——作为旧学的民初画学的认识取向,当时认同旧学也有很多跟随者,如梁漱溟、屠孝实、宗白华等,他们以执拗的低音,抵抗着逐渐占上风的现代学术,直至逐渐湮没无闻,这也应该得到梳理,以更清晰地窥见民初画学的过渡特色。

〔基金项目〕国家社会科学基金艺术学重大项目“中国美术史学史研究”(19ZD19);江苏省社会发展项目“南朝陵墓石刻文物保护与文化传承关键技术研究”(BE2020689)阶段性成果。

〔作者简介〕徐习文(1971—),男,湖北黄梅人,博士,东南大学艺术学院教授,博士生导师,研究方向:艺术史、艺术伦理学。

① 罗志田:《权势转移:近代中国的思想与社会》(修订版),北京:北京师范大学出版社,2014 年,第 154—179 页。

② 如杭春晓指出,民初中国画“激进派”和“温和派”在画学上存在着“共尊宋画”的相似主张,但是基于不同的画学经验、相悖的文化立场与出发点,对方看似相同实则相异的画学理论进行分析,可以描绘出当时“新”“旧”思想相互混融中的共性与区别,“温和派”画学主张的旧学也有激进的一面,以及求新求变的特征。杭春晓:《“共尊宋画”背后的经验、立场之差异——民初画学“激进”与“温和”之辨析》,《文艺研究》2010 年第 3 期;林纾的画学看似保守,实际上也有激进的一面,是民初画学过渡时代的过渡现象的具体案例,徐习文、谢建明:《断裂中的传承——以林纾的画学思想为中心》,《南京艺术学院学报》(美术设计版)2014 年第 3 期。

一、“艺术为直觉之事”:梁漱溟强调“活形势”的直观

民初时期,新旧学问取向的不同,依林同济的说法,有两种学术经典为代表。一种是代表现代学术史上“新时代”的新学术典范,是胡适的《中国哲学史大纲》,其特点是:运用机械论的实验派方法,将事物分成零碎的部分,找出其个别的、零星的问题,然后广泛搜求与问题相关的“事实”“材料”,再就这些杂乱的事实与材料进行分类,“分析之,考据之,诊断之”,从而找到事物内在的逻辑关联^①。简言之,就是将研究对象分成零碎的部分进行研究,以科学、分析的方法去分类、考证,从而寻绎其中的内在联系。与此相反的另一旧的学问典范是梁漱溟的《东西文化及其哲学》(《乡村建设理论》),认为事物是一个个相关联、复杂动态的各部分之间的整体,找到问题不是偶然、简单的,而是要从各部分之间的关系入手;倘若从局部出发,就会为一二个局部的、具体的东西牵住视线,也就无法把握其要点^②。依罗志田先生的说法,梁漱溟是以整体的认知取向,对问题各个方面充分考虑,并且又始终不忘各个方面的问题实际上还是整体的“一个”问题,往往是理解了一具体问题,就解决了全部问题,一处问题不理解,就全然不懂抓瞎^③。林同济对此的阐释不完全准确,但他看到了时代更替时梁漱溟与新学术取向的不同,是从整体、相互关系处认知对象。

民初画学在确立中的新学术典范是西方的、科学方法。1916年,蔡元培在北大画法研究会演说辞中说:“故甚望学中国画者,亦须采西洋画布景实写之佳,描写石膏像及田野风景……今吾辈学画,当用研究科学之方法贯注之,除去名士派毫不经心之习,革除工匠派拘守成见之讥,用科学方法以入美术。”^④又云:“美术则自音乐外,如图画书法饰文等,亦较为发达,然不得科学之助,故不能有精密之技术,与夫有系统之理论。”^⑤1917年,康有为抨击传统中国画的衰败,认为中国文人画的“意气所到”“逸笔草草”取代了匠人画的“专精”:“若专精体物,非匠人毕生专诣为之,必不能精。中国既摒弃画匠,此近世画所以衰败矣。”^⑥1922年,梁启超也认为中国画必须以“科学的根本精神,养成观察力”,描摹客观事物的特性,又说:“有系统之真智识,叫做科学;可以教人求得有系统之真智识的方法,叫做科学精神。”^⑦尽管蔡元培、康有为、梁启超在论述中国画的方法时都是从自身已有的不同理解出发,蔡元培注重的是引入西画布景写实的科学方法,康有为是以传统工匠画为类比的专精方法,梁启超强调科学观察、系统智识方法的科学精神,但他们都在强调科学的、写实的方法。

民初画坛一直还存在延续传统旧学的认知取向和研究方法:不是分析,而是靠感觉、经验的认知,运用类比方法、整全的观照,不需要去说服和证明。如南朝谢赫讲绘画的“六法”,就是以整体直观的方法评价作品,首列“气韵生动”,即强调作品有气度韵致、富有生命力;宋代郭若虚说的“六法精论,万古不移”,到清代石涛的“一画论”等,都是对于中国画整体直观的认知取向。这在接受西学以强弱定文野的民初,多数人很难做到理直气壮,然而,梁漱溟挑战确立中的新学术典范时说“吾自有见而为此说,今人或未必见谅,然吾亦岂求谅于今人者”^⑧,就是认为“自有见”,或者成为“未必或见谅”的那群人,其自信的背后凸显的是不同于时人对学问和表述的认知以及预设的接受者,可见,梁漱溟与确立中的新学术典范论述方式之间的紧张。

梁漱溟从东西方文化及其哲学的视角,认为西方理智“把自然分划开,加以剖析,把他分得很碎很碎,而计算操纵之”,“乃至艺术为直觉之事,而亦成了科学化”^⑨。可见,梁漱溟认为,西方的理智是科学的、分析的,艺术本来是靠直觉,不能分得很碎,如果以西方的认知取向,就会成为科学化。这

① 林同济:《林同济文集》,上海:复旦大学出版社,2004年,第15页。

② 梁漱溟:《乡村建设理论》,上海:上海人民出版社,2006年,第20页。

③ 参见罗志田《凭直觉成大学问:梁漱溟的治学取向和方法》,《读书》2018年第5期。

④ 高平叔:《蔡元培全集·第三卷》,北京:中华书局,1985年,第207-208页。

⑤ 蔡元培:《蔡元培美学文选·华法教育会之意趣》,北京:北京大学出版社,1983年,第10页。

⑥ 康有为:《万木草堂藏画目》,郎绍君等编:《20世纪中国美术文选》(上卷),上海:上海书画出版社,1996年,第21-22页。

⑦ 梁启超:《饮冰室合集·文集之三十九》,北京:中华书局,1989年,第7-8页。

⑧ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年,第203页。

⑨ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年,第162页。

无疑是对于陈独秀、蔡元培等确立中的主流学术以“科学精神”入美术的回应。

梁漱溟认为,艺术、情感的认知就是直觉,其特点:是一种“本能的得到”“初度一次就得到”,并且是完整的“圆满具足,无少无缺”的得到^①。由于本能是生物的活动,是故直觉都是从本能处谈起,而本能对于对象的认识即是直觉。艺术家不是通过科学,而是依靠辨别力,本能地通过情理的认定,去直接地认识、辨别美恶。因此,艺术辨别力就是一种直觉。其中的原因在于,东方是直觉的文化,西方是理智的文化^②。

当然,最早认为“非科学”的直觉方法与“科学”的理智方法之间的对立的是李大钊。梁漱溟认同李大钊,并进一步解释为:论理、科学的理智方法追求的是知识;非论理、玄学的方法得到的是主观的意见、玄谈,而不是知识。其同时代的杨明斋认为,梁漱溟论说的“直觉很多,差不多直觉为全书的中心角色”^③。贺麟也认为,在民国初期的一二十年来,梁漱溟是“第一个倡导直觉说最有力量的人”^④。这些论说应该抓住了梁漱溟的直觉认识特点。

梁漱溟以中西制作的方法来论说中西方知识取向的不同:中国的制作技艺是靠工匠的心口传授,也就是手艺;而西方制作则是靠科学的方法,将许多零碎的知识归纳为学问,不在手艺^⑤。换句话说,西方的科学方法是将零碎的经验、知识进行归纳,形成解决问题的“科学”知识;中国的“手艺”靠工匠智慧,心心传授,这种心传的智慧被梁漱溟称之为“直觉”,一种难以言说的本能感知。如在欣赏一幅书法或绘画作品时,不能靠感觉只看到作品中的不同的笔画和颜色的组合,而是凭直觉获取艺术作品的一种整体的气韵和美感的意味,要超越一横一画之墨色,一看就能感悟到一种意味、趋势或者倾向,却难以向人说清。而且这种感觉意味,既不是呆板、静态的感觉,也不是一种固定的概念,而是一种“活形势”^⑥。这种“活形势”是不同于静固的呆静,也不同于时辰表的呆面目的动,而是一种总体关系的“动”,像一幅山水画里的一山一石,在画中的位置是有呼应关系的^⑦。这种“活形势”是直觉认知获得的,是一种活泼泼的动势,既不是固定的概念,也不是可以预测的固定方位的“动”,而是一刹那间感受到的、处于复杂关系中的“动”,一种活的生命力的展示。

由此可见:一、梁漱溟将理智与直觉对立,不认同以西方理智、科学的方法来研究艺术。二、艺术也不是一种呆静、机械的对象,而是一种总体关系的“动”,一种精神趋向的“活形势”的直觉,一种难以言说却又能在闭目沉思时跃然眼前的意味。书法艺术的“活形势”存在于画面、墨线之间的关系中。三、中国传统手工艺不是西方以科学方法对零碎知识进行的归纳,而是一种心心相传的智慧。四、直觉与科学的方法格格不入甚至相抵牾,科学的方法或追问其所以然,或以理智进行推理;而直觉的方法是“由直觉去认定”,并“非理智的判断”,如若推理或追问就讲不通。因此,在科学思路占唯一绝对势力的世界,直觉“就要被排斥,不容存留”^⑧。在当时多数人认为“学术正确”的科学方法占绝对优势的权势话语时,国人想要不被排斥就必须考虑是否抛弃“非科学”的直觉方法。在具体技术层面,梁漱溟推崇的“活形势”的一个根本缺点即“甚难以语人”,在民初画学乃至整个学术向“科学”靠拢,对任何问题需求分析,求得精确论证,以“大概似乎是”或者“吾自有见”之类的说辞而不注重“说服—证明”的论说方式,恐怕难以服人。但是,梁漱溟论直觉主要侧重于“直觉的作用”,但是没有论述直觉作用的方法或途径,贺麟说,梁漱溟只描述直觉生活的快乐,而缺少直觉认识“生活”和“我”的方法^⑨,没有对直觉的方法如何进入知识层面和如何表述方法进行申述。这种意味是超越于书画作品的一横一画之墨色。但这无疑是另一种对于艺术的认知取向,不同于民初画学主流的科

① 梁漱溟:《唯识家与柏格森》,《梁漱溟全集》第4卷,济南:山东人民出版社,1991年,第646-647页。

② 参见梁漱溟、陈政《东西文化及其哲学讲演录》,《梁漱溟全集》第4卷,第621页。

③ 杨明斋:《评中西文化观》,上海:上海书店出版社,1991年影印民国丛书版,第48页。

④ 贺麟:《宋儒的思想方法》,《哲学与哲学史论文集》,北京:商务印书馆1990年,第175页。

⑤ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年,第34页。

⑥ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年,第80页。

⑦ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年,第33页。

⑧ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年,第445页。

⑨ 贺麟:《宋儒的思想方法》,《哲学与哲学史论文集》,北京:商务印书馆,1990年,第176-177页。

学、分析方法。

二、“艺术家以直觉为最良方法”:屠孝实“全来全受”的直观

不同于梁漱溟在论述直觉时从中西文化对比切入,也不同于梁漱溟的“自有见”的论述方法,屠孝实以西方学术的“说服-证明”新学术典范的论说方式,从整体与个别的视角,论述一种不同于分析的认识取向,以直观来总括直觉的知识和直觉的“作用”两个层面,认为有些事物并不适合以分析的方法来认识,如理想、艺术等。

屠孝实所说的“理想”,是指价值判断的标准,统一人生各部分的理想是最高理想,也是宗教的对象,是具体的抽象的观念,而科学叙述则是抽象的知识。因此,艺术家同宗教、哲学家一样,多重视直觉,是求得真理的最好方法者,屠孝实认为艺术家最佳方法是“直观”。他认为,从宗教家和艺术家的实例看,直觉的首要特征在于其活泼的具体性,而不是抽象的知识,这也是区别于理论知识的不同之处。学问家研究事物,喜欢以分析的方法,细查其部分和局部,所以用零剜碎割的分析方法,将事物整体分为若干部分,然后观差别、用定义、考法则,从而说明事物构成之内在规律,但缺乏整体的观照。直觉则相反,它是对事物的全知全受,是“事物以全来,我即全受之。更不假理性之推敲判断,而直接予以容认”^①,是完全对事物整体感知和受容,而不是先以假设的判断、推敲来理性分析事物,这种认识方法与普通理论知识旨趣完全迥异。

由此可见,屠孝实认为,艺术家的“直觉”方法,以“全来全受”的态度,直接所得之印象,不以理智去判断,而用直觉。艺术家的直觉的“活泼之具体性”,多少回应了梁漱溟的直觉的“活形势”。按照屠孝实的观点,直觉方法有简单和复杂之分:直接所得之印象,属于简单的直觉,是以一事一物的全体直接感知;复杂的直觉方法,是根据简单直觉发展而来,将复杂多端的具体事物之原状,视为全体而统一直观,既有具体性又有统一性。科学分析的方法,则是重“抽象之概念知识”,将整体打碎,细分为部分,并考察部分之间的差别,以概念推理,而不善于考察全部,从而事物本来的具体性经过分析抽象后,消失殆尽。理论知识和直觉的知识差异在于,它们虽然源流相同,但发展方向迥异^②。

屠孝实认为,直觉的作用在于“他的具体性和综合作用”,而且这综合作用并不是脱离活泼、具体性的抽象的综合,而是有“感情的”;这与科学的功能是理智、抽象、分析不同^③。屠孝实认为,直觉“不假推论,而直达事物之秘奥云者,非仅面对局部一事、一物做观,乃就具体事物复杂多端之原状,直接视为全体而统一”^④,摒弃推论和假设的分析方法,将具体事物视为复杂多端的局部相互关系的统一的全体,直接感知事物的堂奥,获取直觉知识的正途在于将多数事物视为浑然一体的活动。譬如画家创作的绘画,其长处不是画中不同位置的元素,如草、木、泉、石之美,而是能将若干的草、木、泉、石组合为调和的全体^⑤。由此,屠孝实强调的直觉是在不忽视具体性基础上侧重综合作用,强调众多具体基础上调和成的全体。画家重视直觉作用,不是关注画中之一草一木一泉一石的单体之美,而是将这些复杂多样的元素视为浑然一体的动态统一体。屠孝实以《钟馗嫁妹》这幅画来论述直觉作用,画里的钟馗、钟馗妹子、小鬼、嫁妆等与各色人物一起构成了钟馗这幅画的全体,具体内容是表现这幅画的手段:

钟馗嫁妹图中钟馗的妹子,固然是很美丽的,但钟馗和其余的小鬼却是丑陋不堪。不过两两对照起来,钟馗和许多小鬼的丑,倒反把钟馗妹子烘托得格外艳丽。并且全幅图画竟也借着这个对照,另成一种超越部分的美丑以上的大美。在平常,丑是可厌的东西,这时却变成了表现全体的美所必要的东西,也有了价值了^⑥。

① 屠孝实:《论信仰》,《学艺》1920年第2卷第4期。

② 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

③ 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

④ 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

⑤ 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

⑥ 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

这幅画里,不止于单一个体之美,还有其中复杂多样的个体之间的相互关系形成一个钟馗嫁妹的“全体”,按着钟馗嫁妹这个画题,钟馗、钟馗妹子、多个小鬼虽有不同的神气,有美、有丑,形状不一,但是彼此互相照顾,配搭的调和,“全幅画另成一种超越在部分的美丑以上的大美”,这幅画中丑陋的钟馗和许多小鬼的,相互配搭,成为钟馗妹子美的反衬,从而表现出一种整体美的必不可少的成分,这些丑的元素也就成为整幅画美的必要组成部分。但是,将整幅画拆分成多个局部或者部分,那就是钟馗、妹子、小鬼、嫁妆、旗伞、花轿等一个个的个体,也就失掉了整幅绘画的全体意义^①。这与格式塔心理学的“整体大于部分之和”意义相类似。也就是说,如果以分析的方法,即使是必不可少的组成部分,也不能从部分获得全部的意思。

屠孝实以《钟馗嫁女》这幅画来论述画中侧重具体的综合思想,画中的各个部分既有代表其自身所属的观念,又不完全是,它是画题之各部分观念合成的唯一全体思想的观念,是超越那些局部观念之上的支配力量^②。这就好比理想与各种观念之间的关系,理想是从许多观念中合成的整体,离不了许多观念,又超越许多观念,是故理想是那些观念,又不是那些观念,是那种充满难以言说的具体的综合。

因此,全体不能从难以代表全体的许多个体的观念中去分析获取,只能从整体的一个全体去认识。如一幅绘画的整体意蕴不是通过许多具体的局部分析认知去取得,因为整体是综合这些局部,又超越这些局部,因为这些局部不代表一个完整的全部,整体的全部不是可以零碎分割的,这些局部只是整幅绘画的一个面相。因此,屠孝实说,《钟馗嫁女》的情味是在画面各种人物内在相互关系中凸显的,只能从画的整体上直观获得;如果用理智分析,那就抽调了全画的活泼泼的神韵,画中各人物也变成机械、僵化的局部,绘画的神韵及其整体的意味是不能以分析的方法将各部分的分析来代替绘画的整体直观^③。

理智的分析,会失掉绘画内在的神味,分析不出来绘画的整体意味。这种放弃分析的非理智的认识方法,哲学上是为直观或直觉。直观的功能是将事物各个局部进行仔细观察后,又还其原状,综合成一个完整的事物,其探讨关系在内而不是外,关系存在于事物各个局部之本身^④。绘画的情味是整体的,由局部之间相互联结而成,只能从全体着眼去认识,以“同情”的方法,进入画中进行体悟。因此,不同于理解的功能以分析为主,直觉的功能则是偏综合,这是二者的不同之处,直觉的主要特征,就是保留事物的活泼泼的具体特性,这也是直觉知识不同于理论知识的主要特点。

综合屠孝实关于艺术的观点,直觉是侧重于不脱离具体性基础上的综合,是活泼泼的生命力的具体性;而分析则是综合基础上的具体的“消失”,从而形成绘画中原本充满活力的具体性的机械化和僵化。这与梁漱溟强调“活形势”的直觉颇有一种心灵上的默契,也是直觉的一个重要特征,“有活泼之具体性”,但不同于梁漱溟的论学方式的“自有见”,而是以时人普遍接受“新”学的“说服—证明”论说方式和逻辑表述,侧重具体基础上的综合的直观,颇有以“新”学之方法装“旧”学之实的意味,用时髦的话说,就是创造性转化。

三、“艺术是表现生命节奏的内核”:宗白华强调生命力“动象”的直观

与梁漱溟、屠孝实侧重于思想文化的哲学或宗教学的着眼点不同,宗白华主要从美学和艺术的视角来切近直观的认知取向,这不仅契合民初画学的另一种认知取向,也表明当时对于画学直观认知取向的丰富性和复杂性。李泽厚在给《美学散步》所作的“序”中曾说,宗白华对于艺术认识方法的特点,不是详细的逻辑分析和论证,而是一种情感性的直观把握,一种富有哲理情思的直观感知,诉诸人们内心的情感领悟^⑤。李泽厚比较中肯地论述了宗白华的直观认识取向的特点,情感感受的

① 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

② 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

③ 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

④ 屠孝实:《论信仰之本质》,《北京大学月刊》,1920年第1卷第7期。

⑤ 李泽厚:《宗白华〈美学散步〉序》,《李泽厚十年集:第4卷》,合肥:安徽文艺出版社,1994年,第127页。

直观,或者这里情思的直观,与严格的逻辑分析或系统论证的“科学”认知取向迥异。宗先生认为艺术是气韵生动的生命本体,是以“动象”来象征、启示生命之“真实”,在认知取向上,科学的分析方法是不能把握整全的艺术,而只能获取局部的、片面的理解的;而生命力的直观认识方法可以整体感悟艺术生命力的“动象”^①。因此,艺术的认知取向不是以科学的分析方法去言说,而是以象征力来呈现“真”,这是不能以文字和科学公式来推理、演绎的,宗白华的对于画学的认知取向明显与确立中的新学术典范的科学的、分析方法不同。

宗先生强调宇宙自然是在无时无刻的“动”中的,艺术是对宇宙自然生命的表示、精神的作用,表现“动象”,艺术的认知方式必须切近“活泼泼的生命”,是“不可捉摸”,难以言说的,也回应了梁漱溟的“活形势”、屠孝实的“活泼之具体性”的认知取向。宗白华认为,自然是变动的,自然的物象也就是动象,这种“动象”是瞬息万变,难以捉摸的;能捉摸的,不是“动象”,而是照片,也就不是事物的真象;图画、雕塑等艺术是表现生命、自然之真、动象的精神,这也是艺术的最后旨归^②。这种对于艺术的认识方法明显来源于中国传统的“旧”学,如《林泉高致》论述山水画时,提到朝暮阴晴、春夏秋冬的“四时之景不同”“山形步步看”“山形面面观”,就是将山水画视为生命的“动象”。艺术是自然“动象”的生命表现,艺术家表现自然之“真”,就必须表现其生命和精神,这是一个永远变动的,也就不是分析方法所能把握;而是要以“澄怀味道”(王微《画山水序》)的直观认知取向,去体会事物生命节奏的内核和“动”,也就是活泼泼的生命动象,由此体味人生的意趣,这是宗先生对于“美”和“美术”的认知取向。美和美术的特征在以“节奏”和“形式”,表现生命内在的内核、动象和情调^③。

科学、逻辑的分析方法主要是以体系和条理来表达科学与哲学的思辨;而道德宗教是人格心灵和人格实践的态度;艺术最大的区别在于以活泼泼的生命“形象”,直抵生命的节奏的“核心”,也就不能用科学、逻辑的分析方法。宗白华以中国画中的“空白”“虚空”来说明生命力的“动象”的直观,“动象”就是一种生命节奏的“核心”,是一种难以言说的空灵和生命跃动,是类似孔子论诗的“兴”,空白处并不是真无,而是有生命流动之灵气,是“空而后简”“简而练”的一种“理趣”,又了无形迹^④。这是对中国画的“虚实相生”“空白”形式的生命精神的直观把握方式。中西方艺术表现生命精神的认知方式相同,但是由于文化根柢不同,也同中有异:西方绘画的生命精神是一种向世界作永远的探索的努力;中国画则是一种与自然浑然融合,体合为一的“生命的动”^⑤。这种“生命的动”也就不能用分析、科学的逻辑方法来把握。

宗白华对于艺术“生命力的节奏”的理解,莫基于中国传统《周易》的哲学,《周易》经历了民间卜筮之易书、周代的礼乐文化之周易、汉代易经之经典化的历程,实际上一一直在不断凝聚、叠加的过程中,其基本的哲学观是“生生谓之易”。宗先生把阴阳相生视为有节奏的生命,以虚静观照作为认知方法,强调突然的领悟和震动,就与科学的逻辑分析方法完全不同。虚静是心无挂碍、超越世俗的“一刹那”,类似于禅宗的“顿悟”,带有玄学的色彩,这种综合的直观,明显不同于民初正在确立中的科学的、分析方法,也有一种“难以言说”的名状,与民初“说服-证明”的论说方式迥异,但是又不同于梁漱溟那种“吾自有见”的那种复杂心态,这毕竟多少折射了当时新儒家对于哲学、艺术的认知取向,而是以佛学“明心见性”的思维方式来论说,也说明了民初画学“直观”认知取向的不同面向。

宗白华持“生命力节奏”的直观,但并不否认艺术有“最后最深的结构”,而是综合成为“人生的意义”“人心的定律”,即美和真。但是,这种结构不是以西方的逻辑、分析方法来创造出来的,而是以心灵深处的情调和律动,幻化成形式的和谐,也是线条、色彩、节奏的美妙组合。宗白华以王羲之《兰亭序》的赏析为例来说明直观的特点:《兰亭序》整篇共十八个“之”字,每个“之”字形态不同,结体各异,再加上布白巧妙,情感表现汪洋恣肆,成为中国书法艺术的经典之作,在整幅作品里能表现

① 宗白华:《宗白华全集·第2卷》,合肥:安徽教育出版社,1994年,第72页。

② 宗白华:《宗白华全集·第1卷》,合肥:安徽教育出版社,1994年,第327页。

③ 宗白华:《宗白华全集·第2卷》,合肥:安徽教育出版社,1994年,第98页。

④ 宗白华:《宗白华全集·第2卷》,合肥:安徽教育出版社,1994年,第51页。

⑤ 宗白华:《宗白华全集·第2卷》,合肥:安徽教育出版社,1994年,第44页。

出一个生命体的骨、筋、肉、血的感觉来,即使其本人也不可能再写出第二幅同样的作品。由此,宗白华更多关注艺术,如中国画、书法、舞蹈、戏剧等的直观认知取向,视艺术本身是一个宇宙,一个有活力的生命体,其以线条、节奏、色彩绘就出气韵生动的生命律动和精神情感世界,只能以生命力的直观认知取向去把握这宇宙创化过程。

四、民初画学整体直观的认识取向的时代思潮

民初画学的直观认识取向受当时哲学上柏格森的认识论影响。柏格森的生命哲学认为,生命不能被分割为有因果关联的各个局部,而是一种生命绵延的整体,生命不是物质碎片的拼接,而是一种内在力量的冲动的泉流,本能的冲动是直觉。柏格森反对科学分析的机械论,其哲学思想在五四时期为冯友兰、张东荪等人引介到中国。梁漱溟认为柏格森代表一种超越古人的创新思想,其哲学可比肩孔子。20世纪存在主义哲学家萨特高度评价了柏格森,认为在方法论上,柏格森主义代表了一个伟大思想潮流,即一种寻找活的、有生命力的东西的倾向^①。按照冯友兰的理解,哲学的对象是整体的、不可分的,也是不同因素相互作用而成的全的真实,智识的方法是“分析”,是将活东西变成死的概念,因此哲学的方法不是智识的分析,而是本能的“直觉”,只有通过整体的直观,而非分析的鉴赏,才能理解艺术的精神,并体会其感情^②。可以看出,柏格森在方法论上突破静止的机械方法,追求一种活泼、生命力的表现,这对象处于变动之中,就不能以分析的方法,而是以直觉的感悟。无疑,梁漱溟、屠孝实、宗白华等关于艺术直观的论述受柏格森的影响。

梁漱溟了解柏格森对科学方法的排斥,以及对“全整的感应”的直觉方法的推崇,承认柏格森的理论 与佛学的唯识家有很多相合之处,也对中国思想有贡献(唯识家强调诸法无实体,法相的成就有赖于心识有情)。当然,梁漱溟对于柏格森超越理智而用直觉的方法也只是部分的认同,因为柏格森的“超理智”的直觉方法论根源于西方哲学,而梁漱溟则是不脱离理智的传统中国形而上的理解。但是,柏格森强调形而上学要反科学思路,要求一种活动的观念,又与梁漱溟相通,所以柏格森所强调的“流动”“绵延”等概念与中国人那种“出于直觉体会之意味的观念”^③,强调流动不定,有异曲同工之处,故而梁漱溟转向了柏格森。金岳霖就指出,梁漱溟的直觉主义的本质是“反理性”,他的“理论”是不讲理的,“他的哲学是大杂烩”,“思想特别纷乱”,他的直觉主义是能够得到理性认识所得不到的东西,而且所得到的要比理性认识得到的“高明”得多^④。明显带有那个时代的特点,但也可以看出,梁漱溟的直观的认识取向和论述方式。

屠孝实虽与梁漱溟的论述方式不同,但在反对分析的方法这一点上,与柏格森有较高的契合度。屠孝实“全来全受”特色与梁漱溟相似,梁漱溟就很自信地说,他的“活形势”很简要地表达出中国文化在世界文化中的定位、角色和未来趋势^⑤。既要综合,又要简明表达,还应是活泼泼的。宗白华理解西方生命哲学“生命的运动”融入了他对于中国传统文化的“前理解”,其对中国艺术的理解无疑属于民国时期的“旧学”,但借用西方“新学”的认知,他认为,艺术品是一种意境、象征、表现,艺术的有机体是生命的表现,有统一的形式,需要以直觉的认知方式去体味。梁漱溟、屠孝实、宗白华等倡导的直觉的认知方式,是以民初画学日益占上风的科学分析方法为前提的,汤用彤、任继愈、金岳霖都指出,梁漱溟及其直觉主义的特点就是“反理性”“反对分析”“反科学”^⑥。汤用彤、任继愈、金岳霖带有批判的表述颇有那个时代的特色,但是对于梁漱溟等持直觉的认识,也大概能看到直觉主义者反对分析的认识取向,也回应了19世纪末以来对科学和机械论反思的时代思潮。

分析是一个有效的方法,但走到极致,可能导致对研究对象,特别是艺术的整体性认知的偏离。

① 萨特:《影像论》,魏金声译,北京:中国人民大学出版社,1986年,第53页。

② 冯友兰:《柏格森的哲学方法》,《新潮》1921年第3卷第1期。

③ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1991年第124页。

④ 金岳霖:《批判梁漱溟的直觉主义》,《哲学研究》1956年第2期。

⑤ 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,北京:商务印书馆,1999年第201页。

⑥ 汤用彤、任继愈:《批判梁漱溟的生命主义哲学》,三联书店辑:《梁漱溟思想批判(论文汇编第2辑)》,北京:三联书店,1956年,第8页。

因此,民初画学的直觉认识取向也可以视为对当时占上风的过于偏重理性、分析方法认知取向的一种反应或对抗。中西方皆有此类思想资源,中国先秦《庄子·应帝王》关于应帝王开七窍而亡的寓言,表明整体的、“浑沌”状态是事物的本来状态,若以分析的方法,分隔而“日凿一窍”,则七窍成而“浑沌死”。黑格尔也说:“用分析方法来研究对象,就好像剥葱一样,将葱皮一层又一层地剥掉,但原葱已不在了。”^①都是强调整体直观的认知取向。

民初画学流行的“科学方法”“科学精神”明显是西来的,而柏格森的直觉与生命哲学思潮也是西方的,当时不少人言及直觉时都将之与柏格森、叔本华、狄尔泰等联系,如王国维在论叔本华之哲学与教育学说时,论述概念、理性和科学相对应的“直观”也就是直觉,“概念之愈普遍者,其离直观愈远,其生谬妄愈易”、“真正之新知识,必不可不由直观之知识,即经验之知识中得之”、“去直观愈近者,其理愈真”、美术之知识全为直观之知识^②。但是,直觉却在中国传统认识中有了资源,贺麟认为,“真正的哲学的直觉方法”是“后理智的,认识全体的方法,而不是反理智反理性的方法”,而宋儒的朱子、陆象山都是直觉这样的方法^③。宗白华认为直觉是“东方伟大的才能”。由此,作为科学、分析的对立方的直觉也就成了“旧学”。从这个角度看,梁漱溟、屠孝实、宗白华等提倡的直觉认知取向,与民初画学日益流行的分析方法截然对立,也反映了当时学术的大转向。但是,他们援引的思想资源不是从中国传统的道家思想,也不是从中国传统画学借用的资源,就有当时时代的深意在。譬如,整全的、感受的方法是中国传统画学的认知方法,宋代郭若虚将绘画概括为“心印”,提出观画的“高远、平远、深远”,山形步步移,山形面面观,四时、朝暮、视点不同,景象不同,就是将艺术视为与阴阳五行相对的活泼泼的生命“动象”,归于这种传统的认知态度和方法的论述需要另文撰述。

综上,在民初新旧转换的过渡时代,作为经籍统系的传统艺术理论被视为“旧”的学术,与确立中的“新”学术典范在认识取向上不同。前者是经验归纳的认知,运用类比方法、整全的观照,不需要证明,也不要说服,而靠感觉的“全知全受”;后者则是在逻辑推理基础上,将整体分为各个部分进行“打碎”来分析,大体成为追求“正确”的认知模式。从认识论的视角看,认识艺术的取向不同,其研究方法也完全不同,也会导致对于艺术的产生过程有不同的理解。如果不从后知的结果来倒推,民初画学的新旧学术取向中,直觉认知取向也是有一批人的呼应,民初画学中强调科学、分析的认知取向在“科学”话语的加持下成为主流,直觉认知取向因与“旧学”相关,也就在学术上“不正确”,失去竞争的能力,成了一种执拗的低音,逐渐失语而直至湮没无语,其中的过程值得进一步探索。二十世纪九十年代以后,强调“整全打通门类”而不是分析的方法,又被移植到艺术学界,形成了中国艺术学科的思想资源,东南大学率先将“一般艺术学”纳入教育体系,成立艺术学系,在学界产生较大影响;同时,对于中国传统艺术理论的认识仍然执着于以西方的科学分析方法为参照的“笼统的感觉判断”“形象化描述”,缺少系统性的理论分析和严密的逻辑认证,缺少西方深入的科学、理性分析^④,说明民初画学占主流话语的分析取向至今仍存,如何评价民初画学的学术转向中的不同认知取向,在某种程度上也是中国特色艺术学学科体系建构中能否接续传统与现代思想资源的重要问题,值得学术界进一步反思。

(责任编辑 卢 虎)

① 黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,北京:商务印书馆,1980年,第413页。

② 王国维:《叔本华之哲学及其教育学说》,载《王国维遗书》第5册,上海:上海古籍出版社,1983年,第24-40页。

③ 贺麟:《宋儒的思想方法》,《哲学与哲学史论文集》,北京:商务印书馆,1990年,第182-198页。

④ 参见敏泽《中国传统艺术理论体系及东方艺术之美》,《文学遗产》1994年第3期。