



Documents of Chinese
Classical
Art Theories

IAS 励学文丛

18

艺术理论基本文献
中国古代卷

总主编 周
本卷主编 童
强 究

生活·读书·新知 三联书店

南京大学“九八五工程”三期资助
南京大学人文基金资助

艺术理论基本文献
中国古代卷

Documents of Chinese
Classical
Art Theories

IAS 励学文丛

18

总主编 周宪
本卷主编 童强

Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可,不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

艺术理论基本文献. 中国古代卷/童强主编. —北京:生活·读书·新知三联书店, 2014. 10

ISBN 978-7-108-04947-6

I. ①艺… II. ①童… III. ①艺术理论—专题文献—中国—古代
IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 087938 号

责任编辑 麻俊生

封面设计 储平

责任印刷 黄雪明

出版发行 生活·读书·新知三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

印 刷 上海商务联西印刷有限公司

版 次 2014 年 10 月第 1 版

2014 年 10 月第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16 印张 23.25

字 数 388 千字

定 价 69.00 元

总序

经过南京大学艺术研究院诸君几年努力,《艺术理论基本文献》一套四卷本终于面世了。各位编者翻检收罗了汗牛充栋的文献,从中精选出一些代表性篇什,集结为四卷,分别是中国古代卷、中国近现代卷、西方古代—近现代卷和西方当代卷。这套书涵括古今中外,既有中西学术之对话,又有古今学者之交流。诸多篇什构成了一个充满“复调”的艺术理论乐章。

晚近随着艺术学升为学科门类,艺术学理论也随之升格为一级学科。尽管“艺术学理论”这个颇具中国特色的学科名称多有争议,好在目前它已名正言顺了。本书的编撰工作就是在这样的背景下开始的,既然已是一门独立的学科,就有必要对它的来龙去脉和历史发展有所了解,就有必要厘清其历史传统及其理论来源。目前国内尚缺这样系统的文献读本,而学科的教学和科研都非常需要这样的文献。基于这一看法,我们编撰了这样一套书。

然而,此事谈何容易。面对卷帙浩繁海量文献,面对源远流长的知识史,首先要解决的问题是遴选什么?其次是如何编排?参与此项工作的编者群策群力,经过多次分析研讨,确定了一个中外各占一半的四卷本规制。中国古代卷从先秦一直到晚清,中国近现代卷则从辛亥革命至今,西方古代—近现代卷从古希腊至19世纪末,而20世纪单独一卷为西方当代卷。这套书的编撰工作,从选文到形成文献系统,再到每篇文献的导言,各位编者都做了许多艰苦细致的工作。除中国古代卷考虑到国学特点而体例较为特殊外,其余三卷均按同样格式编辑。每本书有各自的序言,反映了编者对所选文献的理解和看法,并对相关重要问题作出界说。每篇文献又撰写了简短的导言,提纲挈领地介绍作者和文献,起到画龙点睛的作用。中国古代文献需仔细校注,而西方文献还需翻译,特别是西方当代卷,约请了国内不少著名学者参与翻译,这里我作为总主编向他们表示诚挚的谢意。

我相信,本书的面世,对于我们深入思考艺术学理论(或艺术理论),对于我们把握这门学科的性质、对象、历史和方法,甚至对于课程教学和学生培养,都具有相

当积极的作用。我希望这套书的出版能为中国的艺术学理论学科建设提供某种助推力,发展出具有中国特色的当代艺术理论。当然,在这个项目即将画上句号时,我们清醒地认识到,本书的编辑仍有不尽人意之处。此书的刊行为更多的读者检视和批评此书提供了机会,我们期待着各路方家提出自己高见,为今后本书的修订提供宝贵意见。

周 宪

2014年4月

序 言

中国古代有着丰富的艺术理论,此卷《艺术理论基本文献——中国古代卷》的汇编,目的就是想呈现中国传统艺术理论的基本面貌。

中国艺术有着漫长的发展历程。各种艺术门类,包括书画、音乐、舞蹈、戏曲、曲艺等,不仅具有鲜明独特的面貌,而且都有着很高的艺术成就。这些成就,与其艺术理论的发展密切相关。一种高度发达的艺术实践,不可能对自身没有艺术的反思、思考和认识。艺术是一种高度自觉的活动,这种自觉,从宽泛的意义上来说,就是理论。中国古代有着漫长而伟大的艺术实践,不能不承认其中蕴含着丰富的理论认识。应该肯定,中国的艺术有着自身丰富的艺术理论。

不过,这些艺术理论在哪里?这是颇令人困惑的问题。因为看起来,古人并不是按照我们现代所认为的方式阐述其理论和观念的。如果按照通行的(主要是西方的)对理论的界定,中国古代的理论著作并不多,艺术理论的著作就更少。

理论(theory)这个词源自古希腊,哲学家用来指对理念世界的冥想,词源学的本意是看的意思。^①西方有古希腊哲学的源头,哲学家从哲学的园地中生发开来,对美、艺术进行反思而形成了美学、艺术哲学等。哲学对于普遍性、真理性的关注致使西方的哲学思维形成了它所特有的理论形态。通过普遍的、抽象的概念分析讨论,通过理性的反思批判,无限接近纯粹的真实。什么是理论,西方确实形成了自身的传统:问题分析讨论的角度、特定的术语和术语界定方法、逻辑形式以及特定的话语方式等。早期的理论特别偏重艺术的“基本问题”,诸如艺术是如何产生的、什么是艺术、艺术什么时候才成为艺术、艺术的特性等等。从总体上说,西方的理论有着源于自身的内在冲动。它们有着自身的起因、思想环境和知识遗产,有着自身发展的脉络,它们在很大程度上切合着西方世界的哲学、美学、艺术实践、社会思潮的波澜。近现代以来,西方艺术理论和文学理论又在先前美学以及大量的艺

^① 弗·夏特莱:《理性史》,冀可平等译,北京大学出版社2000年版,第45页。

术创作基础之上形成了非常多的成果。20世纪的各种理论、艺术理论,包括精神分析学说、马克思主义理论、现象学、阐释学、格式塔原理、结构主义、符号学、解构主义理论、接受理论、性别研究等等,层出不穷,让人应接不暇。

对照这样的理论发展形态及其理论标准,确实有理由怀疑中国传统时代是否真的具有理论及其理论形式。中国有“理”,有“论”,但却没有现代意义上的“理论”这个词。我们能够找到大量的文献,能够找到许多画论、画录、书诀、书评、诗话、曲论,甚至琴史、棋谱,但却找不到多少通常人们所认为的那种艺术理论著作;即使能够找到《画语录》这样的著作,但从整体上看,它仍然只是一部格言式的著作,其中并没有熟悉西方理论的读者可期待的细致深入的哲理论证。

但是,这些著作形式正是中国古代观念反思、探索最常见且最实际的状况。章学诚《文史通义·易教上》中说:“古人未尝离事而言理。”这概括了中国古代理论的一般形态,也说出了中国艺术理论的基本状况。

显然,如果假设理论只有这一种模式,那么我们自然看不到其他“理论”,也看不到其他尚未成为理论的“理论”。但实际上,理论,如果作为一种对特定对象的观察、审视以及反思活动的话,我们就不能排斥它还会有其他的表述形式。一种具体的艺术实践中总是会体现出艺术家以及接受者对于艺术的理念、态度和基本原则,这些原则很可能是隐含在具体的实践中的,或者是通过日常化、形象化的语言来表达的。中国古代有着丰富的、至今仍具有生命力的艺术观念、艺术思想,尽管它们不具有严格的理论形态,但在艺术理论的范畴中,它们有着与其他理论一样重要的地位。实际上,在西方的文化传统中,与纯粹理论表述形式不同的观念、思想表达同样非常丰富。

所以,中国传统艺术理论的研究,首先需要有一个起点,这就是对于理论以及理论模式采取开放的态度。我们应该肯定,理论,作为一种思想观念形态,可能具有多种表述形式,这样的理论视野,就可以包括许多不应当忽略的传统艺术思想与观念。当然,这里需要一种转换,即通过某种分析、诠释、阐述的形式将传统的艺术理念、艺术思想转换成为现代普遍接受的艺术理论。

其次,需要从传统的艺术实践活动中概括、总结其艺术理论。

古代艺术理论的研究,实际上可以包括两个方面:一是古代艺术理论的研究,即考察古人对于艺术的各种观念、各种看法。如苏轼说:“论画以形似,见与儿童邻。”(《书鄢陵王主簿所画折枝二首》)此谓绘画不可以形似论高下,这是他的观点,

对中国绘画艺术领域有很大的影响。古人艺术方面的各种看法、见解都值得重视。二是古代艺术的理论研究,即从古代艺术作品、艺术家的活动、艺术传统、社会文化体制等方面进行系统的理论性研究,从古人丰富的艺术创作实践中推演、概括、总结出相应的理论性成果。比如宋元以后对山水画的推崇,实际上与绘画艺术作为士人现实生活的调节、性情的表现、情志寄托的手段密切相关,它基本上不是面向大众市场的产物。这是艺术理论需要研究的更加开阔的领域。

这一看法受到了程千帆先生观点的影响。早在20世纪80年代,他就提出来中国古代文学理论,一方面要研究当时的文学理论,另一方面,也要“从古代作品中去发现那些尚未发现的理论”。中国古代小说理论的研究同样如此,一方面是研究古代的小说理论,即从《汉书·艺文志》到严复提出的各种理论。另一方面,则是古代小说的理论,就是古代小说(创作)中所蕴含的可以抽象出来的理论,即研究蕴藏在作品当中的理论问题。^①这是对于理论的开拓性观点,他的看法对于古代艺术理论的研究富有深刻的启发意义。

正因为如此,我们不仅需要研究中国艺术理论方面的著作,更多地需要从中国传统的艺术实践及其反思、探讨的实际状况入手,从中抽绎、概括出理论。如果不再抱着理论仅仅是抽象的概念表达、详细的概念分析诸如此类的框架的话,那么,中国传统艺术理论的成果就将宛如一幅绚丽多姿的长卷展现在我们的面前。



中国古代有着丰富的艺术实践历程,同样有着丰富的艺术思考。这些实践的经历、反思和探讨,始终以传统的表述形式散见于各种类型的文本中。中国古代艺术理论的研究首先需要重新梳理这些文本,并且借此展现出中国艺术理论的发展变化。

1. 先秦、秦汉

从留存的著作来看,先秦时期有关艺术的讨论最集中的主题就是音乐。

尽管古代的音乐与今天的一样,包括了歌唱、乐器演奏、舞蹈以及这些形式的结合等,但与我们今天的音乐概念还是有很大的区别。今天的音乐在很大程度上是一个审美性的活动,隶属于艺术范畴。而古代之乐则更强调它的政治功能,音乐

^① 程千帆:《从小说本身抽象出理论来》,《程千帆沈祖棻学记》,贵州人民出版社1997年版,第58页。

所具有的美感、感染力是在社会治理、政治活动的意义上得到说明的。正因此，古代之乐隶属于礼，尽管它也属于艺的一部分，但更常见的是与礼并用，称之为“礼乐”。这说明它们具有同样的功用。

先秦时期的政治家、思想家非常关注音乐问题。就音乐对人的感染力、凝聚力以及社会引导方面来说，古人有着非常敏锐的观察与深刻的理解。《左传》《国语》中有许多关于音乐的言论，荀子有《乐论》，《礼记》当中也有专门的《乐记》一篇，都论及音乐与人之间的关系、音乐在国家政治中的地位等重要的问题。音乐对于人们具有感染作用，因此教化引导可以依靠音乐来实现。汉人的《毛诗序》充分概括了音乐在教化中的重要地位。今天，人们仍然能够为音乐所感动，所不同的是音乐主要担负着审美、娱乐的功能，它主要是由音乐专业人士、文化生产部门进行创作；而在古代，音乐是由圣人，即管理着国家政治的重要人物制作，如传统认为周公制礼作乐，在当时人看来，把音乐归入礼教、政治范畴，比起我们今天归入审美、艺术范畴要更加贴切。

先秦两汉时代并不存在我们今天的“艺术”概念。当然，当时确实存在着艺术，只不过与今天人们所理解的艺术存在着相当大的差异。

艺术的普遍特征之一，在于它是一种技艺。中国上古时代就有“技”、“艺”的概念，指的就是技艺、技能。西方艺术的本义也是技艺。但是哪些技能、技艺属于艺术范畴，或者逐渐归入到艺术当中，哪些技能、技艺从没有被当作艺术，这是各种特定的历史文化环境造成差别的地方。不同的文化、艺术包括的门类有所区别，而且同一种文化当中，不同的历史时期，“艺术”的概念也是随着时代而不断变化。今天的艺术，包括绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏剧等内容，这是相当晚近的概念，而且它主要是西方艺术发展过程逐渐明确、定型的产物。

凡是熟练掌握的一种技术，都可以称之为技、艺。《周礼》中的“六艺”包括“礼、乐、射、御、书、数”，体现了当时人们对于“艺”的界定。掌握礼，精通音乐、射箭、驾车技术，会书写以及数学计算技能，这些都是“艺”。

古代的礼，内容异常复杂，诸如诸侯觐见天子、年轻贵族举行冠礼、结婚、士人见面、乡里饮酒都有繁简不同的礼仪，从服装、器物、仪仗，到参与者说话、行为以及具体所站的位置都有复杂的规定。由于内容异常庞杂，学礼的人必须具备超常的记忆力（早期的礼仪并没有文字记载，完全靠口耳相传），一般人根本无法掌握。孔子博闻强记，是当时的礼学大师。所以，作为一种实践的知识系统而言，礼是一门

非常难以掌握的技术。晚周，礼崩乐坏，对礼的掌握主要体现为一种学术上的传承。

汉代以后，“六艺”用来指儒家的六种经典，《诗》《书》《礼》《乐》《易》《春秋》。《乐》无文本，主要是对古代音乐的掌握。精通一部经典著作，被称为“通一艺”，精通六部经典，即为“身通六艺”。后代，科举考试中的作文，被称为“制艺”。对经典文献的掌握，古代又称之为“文学”，后代的诗、赋、古文创作正是从这里演变而来。

上古时代有绘画，《庄子》中解衣磅礴的画史能画，即是一例；亦有雕刻，《韩非子》中称雕刻楮叶，可以为证。这些都符合现代艺术的概念。

上古时代的青铜、陶器、玉器作品，看起来更接近今天的艺术概念，但从人类技艺发展的线索上来说，当初青铜、陶器、玉器艰难复杂的制作技艺，无疑是现代科技在精神上的祖先。

受到现代技术分类概念的影响，我们把上古时代青铜、陶器制作工艺视为类似现代技术的东西，而不是艺术，而把器物审美、造型方面的设计把握视为艺术，这是现代科技与艺术分离、分工的结果。在古代，工艺技术与审美艺术无疑都是统一于艺术。商周时代的青铜工匠，很可能就像今天的陶器制作者，或者说艺术家。现代紫砂壶的制作仍然保留非常传统的机制，工匠不仅了解泥土的特性，懂得鉴别泥土，精通全部烧制过程的复杂技术，而且完全掌握设计技巧。壶器的样式、风格以及选土、制胚、成形、烧制，完全出自他们的手。商周时代青铜工匠，很显然不仅能够设计鼎彝造型、花纹图饰，而且精通冶炼浇铸抛光打磨等各种技术。他们集工匠与艺术家于一身。

从这一方面来看，上古时代的艺术可以说代表艺术本质的意义。艺术本身就是结合在各种生产、生活以及精神活动当中的，并没有一种纯粹的艺术活动，或者说，并没有一种专门的活动仅仅是为了纯粹审美的目的。纯粹的艺术与审美活动极为少见。鼎彝制作及装饰是为了庄严的祭祀活动；庙堂上的歌舞是为了歌颂神灵与祖先，显示天下太平；民间节日歌舞欢快感人，在于加强共同体的情感认同；朝服的文彩与配饰彰显贵族不同的等级，精美华丽的车驾仪仗显现官员的威仪，正如《左传·桓公二年》中鲁大夫说：“衮、冕、黻、珽，带、裳、幅、舄，衡、统、紘、纆，昭其度也。藻、率、鞞、鞶，鞶、厉、游、纍，昭其数也。火、龙、黼、黻，昭其文也。五色比象，昭其物也。钺、鸾、和、铃，昭其声也。三辰旂旗，昭其明也。”冠冕衣服、车驾仪仗的花纹配饰，都与人的审美感受有关，但都不是为了这个目的，而是为了“昭令德以示子孙”，“夫德，俭而有度，登降有数，文物以纪之，声明以发之，以临照百官。百官于是

乎戒惧而不敢易纪律”。所有艺术的表现都是为了彰显盛德，都有着一个比审美更加紧迫的现实功能。

上古封建时代，只有贵族才享有崇高的地位，而身怀绝技的工匠，即使我们把他们视为真正的艺术家，通常地位也并不高。许多故事都表明他们拥有高超的技艺。如果我们界定艺术是艺术家通过自身而实现的一种精湛技艺的话，那么上古时代的艺术家已经达到了极高的艺术水准。而上古文献如《庄子》中，对于精通技艺，有着精妙的理解。人们已经理解到技能、身体、意志之间相互统一的关系以及在技能的学习、熟练、出神入化等不同阶段和境界的发展过程。这些理论，对于今天的艺术家仍然具有重要的启发和指导意义。

上古时代，艺术(技艺)具有不同于现代的独特意义，它源于自然，是直接为社会生活服务的统一体。它是一个综合的概念，包罗万象，包含着远比今天更多异质、多元的成分。随着后代社会的发展、知识的进步，各种技艺、技能逐渐从一个大范畴中独立出来，艺术成为一个相对专门、相对独立的领域。这很像数学、逻辑学、科学逐渐从古代哲学中分离出来一样。

2. 魏晋南北朝

汉武帝独尊儒术，在文化上的直接影响之一就是造就了文化世家。王充《论衡》中说：“文人之休，国之符也。望丰屋，知名家；睹乔木，知旧都。鸿文在国，圣世之验。”包含着对文学、文化以及文化家族的充分肯定。这样的文化家族，有成员身居高位，在朝野具有很大的影响，整个家族坚持以经学传家，以习经守礼维持门户。经学在汉代是非常实用的学问，士人精通经术，取青紫如俯拾地芥耳；通经习礼，又提高了士人文化素养，提高了整个家族成员的文化水平。

曹魏虽然取代了汉室，但却非常认同前朝的文化成就。汉魏之际，并没有形成文化上的断层。就总体而言，魏晋南北朝的文化仍是两汉文化的一个非常自然而恰当的延续与发展。汉代的文化世家给六朝的世家大族做出了榜样。

六朝的士族非常重视自身的文化修养，重视家族门第的荣誉。当然，随着时代的变迁以及学术文化的发展，六朝士人与汉人相比，很自然地带来了一些新的东西。汉代士人多数专注于经学，后人所谓的文化，如哲学学术、琴棋书画，大多还处于初级阶段，而魏晋以后，士人留意的文化不仅范围普遍扩展，水平也有很大的提高。他们从未放弃过传统的经学，却又增添了对玄理的喜好，热衷于三五个朋友聚会，谈论抽象玄奥的问题，即所谓清谈，或者玄谈。他们热衷于在理智上挑战复杂

的问题,讨论人的才能与禀性、胆略与识见的关系,讨论诸如命运、吉凶、音乐甚至还有梦的本质问题。还出现了诸如《缀术》这样的高难度的数学著作,这本著作到了唐代,仍是数学研习者的高级教程。史籍编撰大大超过了前代,出现了各种博学繁复的注释。诗文以及书法、绘画创作进入新的发展阶段,与汉人的质木相比,他们的作品充满了灵动、神韵,充满了才情、个性,他们对文学、修辞、文章的藻饰有着不可思议的热情和喜好。他们对书法、绘画等艺术具有一种突出的直觉与审美情趣,他们的艺术成就,甚至包括他们的逸事始终是中国历史上文人雅士们津津乐道的话题。

正如鲁迅所指出的,这是一个“文学的自觉时代”,当然也是艺术的自觉时代。当时的士人不仅醉心于著述,从事艺术创作,而且视文章为不朽之盛事,对文学艺术创作给予了极高的地位。班固《汉书》中设有《儒林传》,到南朝宋范晔的《后汉书》中新增了《文苑传》,充分意识到文学之士的独特地位。萧统《文选序》尽管不是抽象的理论阐述,但对于什么样的作品可以收录于《文选》,什么样的文字不再收录,有着明确的观念:与“日月俱悬”的儒家经典,虽然是社会基本“准式”,但不必再选入文学作品集了;诸子著作“以立意为宗旨,不以能文为本”,收入也不切题;至于“记事之史,系年之书”等一类的传记、历史著作,“亦所不取”,但史籍中的“赞论”、“序述”,却因能够“综缉辞采”,“错比文华”,“事出于沈思,义归乎翰藻”而入选。其中虽然没有明确定义文学是什么,但通过把什么不属于文学范畴的作品排除掉的方法,已经清楚透露出萧统“文学是什么”的观念。这一观念与现代对文学的界定已经相当接近。

六朝士人富有敏锐的洞察力,长于哲理思维,他们不仅有《文赋》《文心雕龙》《诗品》这样非常全面探讨文学特性及创作过程的作品,而且还有宗炳、谢赫等人对于书画艺术进行深刻反思的著作。谢赫提出的“六法”,其中涉及的概念在此之前已经陆续出现,其谓“虽画有六法,罕能尽该,而自古及今,各善一节”,似乎“六法”一词,前已有人提出。但无疑是在谢赫的著作中,绘画艺术的几个核心概论,才从一个庞杂的认识背景中提取出来了。谢赫不仅明确提到六法,而且还将“气韵生动”放在首位,此后“气韵生动”就成了中国书画艺术中的最高境界,影响相当巨大。可见当时,人们对于文学艺术认识的水平以及理论表达大大超越前代。

音乐构成了魏晋南北朝时期士人生活的重要组成部分。此时不仅出现了阮籍的《乐论》、嵇康的《声无哀乐论》这样重要的音乐著作,而且音乐较之前代更普遍地

介入士人的生活当中。汉代像司马相如这样通琴艺的士人还比较少,但到魏晋南北朝时期,善音律的诗人、画家似乎多了起来。阮籍、嵇康、阮咸、何承天、戴颙等不仅钻研学术,擅长诗文,而且精通音乐。音乐作为士大夫家庭中的娱乐也更加常见。

阮籍的《乐论》推崇雅乐,拒斥淫声,总体上还是着眼于礼乐能够移风易俗的功用,立论基本没有越出《礼记·乐记》之范围。但嵇康的《声无哀乐论》则将论述的重点从音乐的起源及其社会功能转移到音乐本身,专门讨论音乐是什么,即音乐自身的规定性。冯友兰说:“就这个意义说,它是中国美学史上讲音乐的第一篇文章。”^①《声无哀乐论》不仅是一篇重要的音乐理论文章,也是思想史研究无法忽略的文献。它不仅讨论音乐的一般问题,专门研究音乐与人的哀乐感情之间的关系,而且在方法论上也体现出重要的价值。

更值得注意的是,魏晋南北朝是“人的觉醒时代”。当然,这个“人”的概念并不是我们今天普遍意义上的人的概念,事实上它更多地只能是指当时的士人、贵族。六朝是士族时代,大体而言,当时的士人接受了良好的教育,能够摆脱物质生活需求的限制,不用再去直接从事物质生产以满足自身生存需求,而有更多的闲暇从事文学艺术活动。他们通常具有很高的社会地位,皇权以及社会礼俗对其羁绊、约束较少,个体精神以及个性发展都相对比较自由。他们讲究音声、容貌,推崇才识、风度,在中国历史上,他们可能是第一批对充满个性的人大加赞美的人。这种赞美并不纯粹来自于传统或道德,有时更多地是来自于对人本身的欣赏。那种独立的人格、自若的神情、敏捷机智的对答、毫不掩饰的个性、孤芳自赏的迷恋,包括艺术家的痴癫,都是他们大加赏誉的对象。六朝之后,痴癫对于艺术家而言,始终带有褒义与肯定。这些名士,不仅倾心从事艺术创作活动,而且还毫无拘束地表现出艺术家常有的率直、天真、诙谐以及勇于超越世俗观念等个性。诸如王羲之、顾恺之等人的逸事,都给后人留下了极为深刻的印象。看起来这些逸事与艺术理论无涉,但却常常可以折射出艺术在整个社会体系中的功用、人们对艺术的看法以及艺术家在当时社会中的地位等内容。事实上,把这些逸事记录下来本身就包含了人们对艺术以及艺术家的看法,只不过,这些看法是记录者从未言明的。

当然,在六朝士族的身上,不难找到可以批评指责的地方,但其他时代,很少再有这样的贵族,旁若无人地去追求自己的精神爱好,无所顾忌地热爱文学与艺术。

^① 冯友兰:《中国哲学史新编》第4册,人民出版社1986年版,第86页。

而这却是充满战乱动荡的年代，皇室如走马灯一样地变换，或正因此，皇权才未能对才情卓异的士人形成巨大的压抑、压迫的力量。精英阶层在这种动荡的间隙竟然创造了历史上颇值得回味的文化。

3. 隋唐时期

隋唐是中国古代的鼎盛时代，它在各个方面都获得了巨大的发展和显著的成就。它的繁荣昌盛不仅表现在国力强盛、疆域开拓、经济发展、社会稳定等方面，同时也体现在文学艺术、思想学术等领域中。除了儒学、经学、佛学、道学、史学等方面的内容，以及有目共睹的文学方面的成就之外，唐代在艺术理论方面也有非常丰硕的成果。

魏晋南北朝时期的艺术成就很大，成果很多，这在某种意义上，激发了唐人对艺术进行总结的激情。

首先，是编制书画作品的名录。将各种书画作品汇集一处，当然是收藏保存前代艺术品的最好的方式。唐太宗组织人力，全面搜罗王羲之的书法作品。然而以帝王之力筹措此事，非常人所能办到，相对能够办到的是对作品进行著录，汇集书画信息。

以编制目录的方式对魏晋南北朝时期丰富的艺术作品进行摸底调查，这是唐人总结前代艺术成果的重要方式。这种方法在图书领域已经非常成熟，刘向父子《七略》、晋荀勖《中经新簿》、南朝宋王俭《七志》、梁阮孝绪《七录》（所谓刘略荀簿王志阮录）皆是唐之前著名的图书目录。唐人把这种方法运用在书画领域当中。张彦远出身名门，闻见颇广，收藏亦富，撰《历代名画记》。其卷一曰：“如宋朝谢希逸、陈朝顾野王之流，当时能画，评品不载。详之近古，遗脱至多，盖是世上未见其踪，又述作之人不广求耳。呜呼！自古忠孝义烈，湮没不称者曷胜记哉，况书画耶！圣唐至今二百年，奇艺者骈罗，耳目相接，开元天宝，其人最多，何必六法俱全，但取一技可采。自史皇至今大唐会昌元年，凡三百七十余人，编次无差，铨量颇定。”广泛收集，自上古到唐会昌期间，录入画家三百七十多人，可谓是一次非常成功的总结。朱景玄《唐朝名画录》收录唐代以来画家一百二十四人。裴孝源《贞观公私画录》，“取魏晋以来前贤遗迹所存，及品格高下，列为先后。起于高贵乡公，终于大唐贞观十三年。秘府及佛寺并私家所蓄，其二百九十八卷，屋壁四十七所”，撰成此录，搜罗亦相当丰富。所以，唐世不同于魏晋南北朝时代，四海晏清，书画爱好者、研究者首先想到的就是要把所有留存下来的书画艺术全部网罗，细加研讨。

其次,是对书画艺术总结性的研究。中国艺术在发展的过程中,总是伴随着不断的反思、思考和总结。魏晋士人在艺术实践的过程中,对艺术作品的创作、欣赏、收藏、品鉴等方面都积累了不少的经验,唐人吸收这些经验,更加丰富完善,使整个艺术理论水平都有很大的提高。前人有所讨论的主题细节在唐人的著作中都有涉及。孙过庭的《书谱》、张怀瓘的《书断》、朱景玄的《唐朝名画录》、裴孝源的《贞观公私画录》、张彦远的《历代名画记》都是中国书画艺术理论非常重要的著作。大唐所处的时代为艺术理论的总结性工作提供了历史条件。

随着艺术的发展,对于艺术作品的认识、鉴别自然受到关注。人们看一幅作品,如何评价它,依据什么样的标准来评价,这都是艺术理论发展过程中必然面临的问题。历经长期的欣赏、鉴别,中国书画艺术逐渐建立了一种评品的传统。这种方法,由来已久。中国东汉时期就有评品人物的风气,史载许劭“与从兄靖俱有高名,好共核论乡党人物,每月辄更其品题,故汝南俗有‘月旦评’焉”(《后汉书》卷六八)。魏晋南北朝时期为选拔官员,实施九品中正制,人分九品,作为官员选拔的依据。当时士人亦重评品人物,人物的品性、才能、风度、识见等皆在评论品鉴的范围之内,评论所说的话,称之为“题目”或“目”。当时一些名士赖此品题,声名鹊起,也有为时议所非而身败名裂的人。评品成为当时人物、文学作品、艺术品声名升降的关键。

评品的方法在文学领域中有广泛的运用。南朝梁钟嵘撰《诗品》,诗分上、中、下三品,一品之中又分三等。有的学者以为,他开创了以品论诗的先例,并对后来的书画欣赏和批评有很深的影响,但实际上,钟嵘的《诗品》是受到了当时《书品》《画评》的影响。^①在他之前,南齐谢赫的《古画品录》中就已经是以六品“等差画家之优劣”了。与钟嵘同时的庾肩吾撰《书品》,亦是评鹭之作,此书载汉代至齐梁间能真草者一百二十八人,分为三品,每品再分上中下,共为九品,每品各系以论。品第等级与《诗品》相同。评品作品优劣的方法延续到唐代,如李嗣真的《书后品》《画品》、张怀瓘的《书断》、朱景玄的《唐朝名画录》等都是为画家区分等第的品鉴之作。

评品是艺术研究的重要方法。它促进了对艺术本身的深入思考,因为评品总是涉及作品与作品之间、画家与画家之间的比较,一件作品究竟是因为什么而达到

^① 曹旭:《前言》,《诗品集注》,上海古籍出版社1994年版。

艺术的崇高境界,艺术家是因为什么样的技能、才情、素养和胸襟为其创作奠定了基础。一幅作品比另一幅“好”,好在什么地方,需要明确地加以理论上的说明。比较之初,评论者只是设立上、中、下之类的等级,然后归属作者作品的档次。谢赫的《古画品录》中设有六品,就是分为第一品、第二品,以次类推。后来的评论,鉴别的标准更加明确,人们意识到,评定与所设计的标准有关,标准不同,评品的结果很可能两样。评论者概括了神、妙、能三种境界,张怀瓘撰《书断》三卷,区别书家为神品、妙品、能品三等。朱景玄《唐朝名画录》同样是以神品、妙品、能品评定作品,又提出来“逸品”的概念。其序曰:“以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品,定其等格,上中下,又分为三。其格外有不拘常法,又有逸品,以表其优劣也。”李嗣真《书后品》也设有“逸品”一格,居于上品之上,成为书画艺术的最高境界。从秦代到唐朝,选录八十一位书家,分为十等,其逸品仅五人。又撰《画品》,“登逸品数者四人”。曰:“若超吾逸品之才者,亦当夔绝于终古,无复继作。”唐末宋初的黄休复撰《益州名画录》,取从唐乾元初至宋乾德年间的名画,设逸品、神品、妙品、能品,题品诸家之作,仍然延续评品的传统。总之,通过不断地鉴别、讨论,对于艺术作品的认识水平提高了。

不过,艺术评品的方法存在着困难。一则并没有能够通行于各个时代的评判标准。一般地说,对一件艺术作品的地位和价值给予公允、准确的评定,有利于艺术的发展,有利于艺术传统的形成,也有利于知识界以及公众的认知。像文学史中大多数杰作一样,艺术作品在漫长的艺术史上获得了自身相应的地位和评价,时间越长,这些评价越是趋于客观中肯,并保持稳定,这是艺术传统的组成部分。当然,评品在某些方面会受到时代、知识、观念等因素的影响,而无法获得其他人或者其他时代的认同。如钟嵘虽然称陶渊明为“古今隐逸诗人之宗”,但把他列在中品,把曹操列在下品,后来的诗论者颇不以为然。谢赫《古画品录》把顾恺之列在第三品中,并谓“迹不逮意,声过其实”,也让后来的画论家深为不满。南朝陈姚最《续画品》就以为谢赫“所品高下,多失其实,故但叙时代,不分品目”。所以,艺术史上始终存在着挑战固有排序的倾向。正是因为存在着排序与挑战排序两种力量,人们对艺术史上作品的认识才会保持新的可能性。

二则艺术的评判很难像长度、重量、体积这些概念那样能够量化、明确。逸品是指什么,神品是指什么,逸品为什么在神品之上,这些问题存在着争论,据此而作出的评定归类也就无法避免分歧。宋代邓椿《画继》概括其中的争论,曰:“自昔鉴

赏家分品有三：曰神，曰妙，曰能，独唐朱景真（景玄）撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先，而以神、妙、能次之。景真虽云“逸格不拘常法，用表贤愚”，然逸之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。至徽宗皇帝专赏法度，乃以神、逸、妙、能为次。”逸品究竟应该处于什么层次上，论者有不同的见解。见仁见智，在所难免。

在艺术理论史上，不难看到，对前代艺术的评论一直都保持着，但硬性归入上中下之类等级的著作在宋代以后就比较少了。从艺术理论的发展来看，隋唐呈现出过渡时期的特点，它一方面总结了古代艺术经验，另一方面通过实践与理论方面的积累为后代的艺术发展创造条件。

4. 宋元明清时期

唐、宋是中国文化发展的繁荣时期，也是中国艺术发展的成熟期。当然，具体的各艺术门类成长发展的进程并不一致，书法可能成熟得更早，经过东晋，到隋唐时期，书法诸体皆备，风格多样，其基本的形式都相当成熟了。绘画的成熟相对于书法要晚一些，从早期的人物画到后来的山水画，再到宋代文人画的定型成熟，中国绘画的典型形式已经呈现出来。戏剧是复杂的综合艺术，宋元戏剧的出现表明了当时市民艺术生活所达到的普遍程度，特别是元杂剧的出现使我国的戏曲艺术达到了一个高峰。传统的艺术理论不仅确立了重要的核心理念，而且还形成了探讨书法、绘画、曲艺艺术的理论形式。总之，唐宋时期，民族心智的发展相当全面而成熟，文化制度及其运作机制充分定型，主要艺术的典型形式已经出现，艺术的核心理念变得明朗，传统艺术精神走向了新的高度。尽管各种门类的艺术发展之间存在着差异，但从历史发展的内在精神而言，唐宋时代中国艺术进入了成熟期。

概括宋元明清这一漫长历史时期的艺术理论几乎是不可能的事情。不过，我们仍可以从几个主要特征入手，描绘其基本的面貌。

（1）新士人群体的出现。

从唐宋开始的科举制度，促成了“新士人群体”的形成。士在中国先秦时期就出现了。魏晋南北朝时期有士族群体的士，他们大多具有贵族特征。唐宋以后实行科举，一批一批地选拔士人，这些通过考试而接受官职的士人逐渐形成了新的士人群体。“新士人群体”在文化方面继承了魏晋南北朝士族群体的许多特征，但也有明显的不同之处。最显著的差异就是新士人群体大多是经过了科举考试而获得官职，在文化及知识背景方面，他们更具有同质性，彼此之间更有趋同的特征。但