

艺术史在中国

——论中国的艺术观念

朱青生

“艺术”作为一种文化现象，其观念在不同的地区、不同的时代各有差异。中国原有的审美核心价值和艺术创作方法有两种体系，本文考证了其中一种的性质和意义。这种“主动的艺术”发生在汉末到东晋之间，其代表现象是书法，并由两宋，在元初达成书画统一，进而在明代到清初完成，其后衰弱，最后在20世纪初接受西方艺术观念之后被遮蔽。这种被遮蔽的艺术不能用西方知识体系中的艺术史学科涵盖，现有的艺术史的方法也无从适应。甚至这种艺术本身就与历史(时间与现实)不相容，据此也许可以说，根本就不存在“艺术史”。

“艺术史”的概念在中国的发端，是从接受西方艺术史的观念开始的，但却以掩盖中国传统文化中关于艺术观念为代价。今天，我们讨论艺术史在中国这个问题，实际上有两个范畴：其一是研究与西方所不同的、中国的艺术观念是什么；其二是讨论西方的艺术观念是如何引入中国而替代中国的艺术观念的。有关这两个问题的讨论，有助于我们在全球化的时代背景下，透过西方中心论和后殖民的理论框架，重新关注人类文化的差异性，同时也为艺术史这个学科逐渐发展成为能够研究人类文化中各种艺术问题的学科，而不再局限于研究世界文化中的一部分艺术问题即西方艺术问题的学科，做出有益的尝试。至少对艺术史学科本身来说，也可借此找到更多的研究侧面或曰面向(aspects)，从而使得这个学科更具备对人类的历史和文明的描述能力与概述水平。

中国历史上的艺术观念大致分为两个不同的阶段：一个是出现于自我文化传统中艺术自觉之前的“被动的艺术”观念；一个是文化自觉之后的“主动的艺术”观念。

中国艺术的发展存在一个前后一贯的“被动的艺术”观念，这条源流从远古一直延续到清朝末年，即西方的艺术观念进入中国并替代中国艺术观念之前^①。这种“被动的艺术”观念在中国形成较早。上古时代，中国已形成了根植于当时的政治制度和文化传统的艺术。周代以来在中国形成的士大夫阶层，不仅仅是作为政治统治和文化精英的集合，还构建了一种社会结构

(包括文化结构)的观念和方法。这个结构建立在对“艺术”的理解之上,即把对天地之间不可知领域的力量的干预方式看成是一种行为,将干预的技能称作“艺”,将干预的方法称作“术”。孔子时代所说的“六艺”就是指这种干预行为的特殊技艺。后来更进一步,把对这种秘密的、神圣的、高尚的和超越的问题所作的陈述和记载文献作为经典,诸如《易》、《书》、《诗》、《礼》、《乐》、《春秋》等六部,称作“六艺”。这种对不可知领域的力量进行人为干预的方式,其实通用于所有的人类文化状态,比如旧石器时代的洞窟壁画,无论是从位置的考量还是从绘制之后的修改、删除和打击的状况来看,都不是出于审美目的,而只是一种人为的造型活动。人们已经意识到一种力量的存在,但又无法理解更不能掌握它,从而采取一种“奇特的”方法干预它,这就是所谓的“对不可知的干预”。在汉代结束之前,这种“被动的艺术”是中国古代艺术活动的主要形式,我们把它看成是中国古代艺术观念的同时,也把它看成是被不同文化加以不同归纳的人类文化的普遍(普适性)现象。现象是普遍的,归结则各有范畴,在西方文化中视为诸如宗教的文化成分,在中国古代就被作为“艺术”。而不少中国古代的“艺术”在李约瑟的《中国科技史》中,被西方眼光和现代观念视之为“科学和技术”。

在中国,这种文化自觉始于汉代末年,此时“主动的艺术”观念开始形成,艺术逐步发展出一种特别的形式,从而被用作专门的精神活动。这种“主动的艺术”观念具有两个性质:第一,它是某种特别的专门的事物^②。第二,没有“主动的艺术”观念形成之前所具有的功利的目的(对不可知领域进行人为的干预也是一种事功,所以“被动的艺术”作品一般不是作为艺术创作,其本来具有另外的功用和利益)。“主动的艺术”观念形成之后,艺术成为个人的自觉的纯粹的精神活动,成为以其自身为目的的活动(即为艺术本身而不是为了宗教、政治、祭祀、教育和其他事功目的所进行的活动),甚至不具有集体的意向^③。在人类历史上,由于艺术显现和标示文化的差异较为微妙而突出,一种文化中发生的艺术就构成了与其他文化中发生的艺术差异较大的方式,甚至可能成为文化差异之间最为鲜明的标志。在“被动的艺术”观念之中,艺术之间的差异是文化差异的被动反映。此时的艺术现象可以被各种艺术观点和思想去解释,所以用西方艺术史的概念和方法来研究这类艺术现象是可行的。如今新兴的艺术史研究趋势之一是向“形相学”(或称“视觉研究”)转移^④。在“主动的艺术”观念形成之后,对“艺术”不同的理解则会形成不同的问题意识和研究方法。

之所以选择论证中国“主动的艺术”观念并强调它的问题性质,是因为这个概念中包含的艺术问题超出了西方艺术概念的范畴,意即用西方艺术史(以西方艺术为主要对象建立起来的艺术概念并针对西方的艺术现象进行学术研究)的方法无法处理中国艺术的(某些)问题。在过去的一百年中,无论是西方的艺术史家,还是接受了西方艺术理论的中国艺术史家,围绕一些中国艺术中与西方艺术相似部分讨论了历史学、社会学或政治学问题,却不大涉及艺术差异的本质,亦即虽然同为所谓“艺术”,指的却是两个不完全相同的事物。这些研究当然是重要和必要的,因为艺术史学科的发展是以人类共同的艺术现象为目标,而不断地扩展这门学科的概括能力和问题意识。但是,因为艺术史学科是以西方艺术的概念——艺术作为人与世界之间的媒介和认识工具,以对现实和历史的记录、描绘的特殊性质为对象——为基础的,所以艺术作品就非常自然地作为史料和图像证据。而中国文化中的艺术,在艺术自觉之前与西方艺术的性质比较接近,但是在艺术自觉之后,这种“主动的艺术”在根本上却是反历史的。因为,这种艺术不再是作为人与世界交流的基础媒介,而是强调其本质就是超越生活、脱离现实。此时的艺术也不再注重认识作用,而是强调其境界(最高的价值)在于个人人格和意趣的表达与寄托。也正是这样,艺术就无所谓与现实关联与否,也就摆脱了其时间的直接关系,

摆脱了成为并受制于“历史”的可能性。人类寻求永恒(不朽)这一至高的理想,在西方艺术观念中是将具体、偶然的現象凝固为永不变更、永不消失的形式;而在中国艺术观念中,则把抽象于具体、偶然现象之上的人的情性加以表现,使得无论何时、无论何地的观者,面对这种表现的伟大痕迹,心灵与性情都为之激越。在西方历史上,自古就把对生命和现实的超越归集为上帝与天神,对超越人间的上界和神圣进行想象与塑造;而在中国历史上,自古就有在神灵之外对人生境界的最高追求,其境界不是接近于上帝和天神,而是让个人的自我性灵充分表现而声名永恒。永恒成就神圣,所以当中国文化在自己的艺术中完成自我觉悟之后,也就是“自觉的艺术”观念形成之后,产生了中国艺术的神圣代表(王羲之作为一个书法家被称为“书圣”)。

本文主要讨论在中国“主动的艺术”观念的形成时间及其问题性质。

“主动的艺术”观念萌芽于汉代末年,至东晋形成,从而使艺术成为独立的现象,也由此构成了中国艺术特有的审美核心准则和创作方法,这种情况一直延续到西方艺术审美观念和创作方法引进之前。在这个时期形成的中国艺术方式,虽然不间断地出现了无数变化,形成了不同流派,但是,仍然作为一个基本的趋势,不仅体现了中国艺术的基本特质,而且构成了以东亚艺术圈为代表的所谓“东方艺术”的根本精髓。这个东方,其实是与以希腊艺术为代表的传统的西方并列、对比而言的,它本来并不具有与西方对立的意义,但是为了显现人类文化的多样性,姑且用这种表述方式来强调问题的差异性和鲜明性。

为什么在这个时代形成“自觉的艺术”观念,艺术在当时是通过什么样的思想根源、历史际遇和政治经济形势达到这一点的,是一个亟待讨论的“新艺术史”问题。这种新艺术史既不是西方的,也不是东方的,而是根据现代性和全球化的人类文明意识不断建构的方法。

当然应该考虑到外来的影响。根据许理和《佛教征服中国》的观点,佛教的传入使中国出现了思想上的飞跃^⑤。但是这并不意味着佛教的传入必定提高艺术的品质,更不能说佛教传入推进艺术达到自我的自觉。这是因为即使在同一时期,印度的艺术也没有达到自觉程度,因而绝不可能反而在具有自身深厚文化底蕴的其他地域形成决定性影响。即使受影响的被动一方,也更可能是主动“误取”外来因素进行创造性地开拓,继而完善一种既成的艺术风格,形成“主动的艺术”观念。这就正如代表西方艺术达到艺术自觉的希腊古典主义,确实受到过埃及、西亚的影响,但是这影响无论如何都不能作为希腊古典艺术成就的主要原因。况且,印度佛教艺术与以中国书法为基础的东方艺术截然不同,佛教艺术和图像与本文讨论的艺术根本是两个互不重合的系统(虽然有些边缘上的融合),至多可能因逢佛教传入,艺术家不免受到异文化的刺激而产生兴奋。中国艺术自觉的进程在佛教影响未到之前已经开始,它是一个自我完成的过程。

在汉代晚期出现的草书,其实用功能本来在于工作的方便^⑥。而这首先在实践上出现的独立创造的普遍现象,当时还受到否定。到了东晋前后,艺术已经在理论上显示出自觉,虽然对草书创作及作者品评的理论表达多借用对人物的品评方法,但是在对书法与性格关联的评价中可以看出,其侧重与一般的人物评价毕竟还是存在着重要差异。魏晋南北朝时强调理性的运作能力和思性的抑制程度(理法),形成了逻辑与体系的判断,而且能够规范行为以符合要求,进而建造社会伦理规范和制度,以此进行社会性的、法律和道德上的掌控与调节。而书法是属于人的性情方面的变现,跟算计无关,与理法并立,从而拓展了人性的内涵的表达方式。书法作为透过艺术形式变现而获得的情性成果,与之前的艺术大不相同(其创作既不具有功利的目的,也不具有集体的趋向),而成为个人的自觉的纯粹的精神活动。也就在此,书法具有

了独立的、主动的艺术的性质。

凡是文化自觉而被创作者自我认定(艺术是什么)之后,就是我们今天所惯称的“艺术传统”的开始。中国的这次书法艺术上的自觉,在元代初期得到精神上的重新确认,且把分立的书法和绘画统一为一个原则,这就是元赵孟頫的“书画同源”理论总结。他为此作了一幅图画,看似通常,实际上却是对一个理论的图解,他在图旁用诗完整表述了艺术宣言:“石如飞白木如籀,写竹还于八分通。若也有人能会此,方知书画本来同。”这幅图画是一种重要理论的表达,即中国绘画的本质与书法一致,从此不再是书法,而是“书画”的笔墨构成艺术的最高代表^⑦。而且,这个理论还完成了与中国自古以来“图书”并称的习惯表述的完全协调^⑧。研究赵孟頫的复古行为,反过来可以帮助我们认识那个自觉阶段及其问题性质和意义。当然,这还有待专论。

何以在论述中国的传统艺术概念时,多涉及到书法艺术,这与同时期的绘画状况有关。自汉代到魏晋的转折期,绘画也在经历自身的独立发展,但涉及的审美问题可能更为复杂,技术性的解决方案还没有形成(至少不如书法来得完整),其批评理论与书法相较,也并不周全。这一时期的绘画理论以六朝谢赫的“六法论”最为完整,但六法主要涉及的是创作方法,其表述为“一曰气韵生动,二曰骨法用笔,三曰应物象形,四曰随类赋彩,五曰经营位置,六曰传移模写”,缺少了对艺术的全部问题,即绘画的本体问题、功能问题、形式评价问题的解答,尚未揭示艺术的经典标准。而“气韵生动”和“骨法用笔”与书法理论共用,这种共用的理论远不如用在论述书法时来得鲜明、贴切和充分。尤其是因为绘画的功能没有脱离所谓“教化”等政治因素,对于绘画的评价也没有脱离宗教和意识形态宣传以及服务性的商业活动,画家在某种程度上是一个被动的“奴仆”,还远未达到绘画本身的独立和自觉。

因而在研究这段时间的艺术时,仍以书法为主。

书法作为“主动的艺术”的代表,体现为不仅艺术作品质量达到了新的高度,并且有了对于这种发展在理论上的自觉,从而显现出艺术自觉。也就是说,书法作为艺术,已经是有意识的创造活动。对艺术自觉程度的检验,可以从艺术观念和创作成果两方面进行。

(一)从艺术观念方面来衡量。为了考察当时的书法是否具有理论自觉(包括书者的自我评价意识和同时代的批评标准),将从如下几方面切入:关于艺术的本体(艺术是什么)的讨论;关于艺术的功能(艺术为什么)的讨论;对于形式评价的标准(如何区分在性质和功能确定之后创作本身的优劣高下)的讨论。以下将对几个问题逐一进行说明。

1. 艺术的本体

书法艺术脱离功利而为艺术本身的纯粹的自觉,首先得到一个反证,其文献根据就是汉末赵壹的《非草书》。赵壹对书法独立而“无用”的现象提出的批评,恰好佐证了这个事实的存在:(1)对于艺术形式的追求已经超越了对书写内容的追求,出现将书法独立化的发展倾向;(2)欣赏书迹。将书写痕迹作为文字信息使用之后,出于对与内容无关的纯形式(书法)的兴趣将之保存,其目的在于秘玩;(3)草书逐渐失去快速、方便这一实际的用途,违背了其作为简便工具的功能;(4)书法不再是作为真理的符号和思想的寄托。书法的形态好坏不再是自然形成,而是人为地造作而成;(5)为了艺术形式的创作进行的反复练习成为流行活动;(6)书法并非作为国家录用人才的考试内容,对之追求造成了年轻人精力上的浪费^⑨。

《非草书》中所指责的现象,在汉代还只是引起争议。但到了魏晋时期社会风气大变,对艺术(书法)家的认识和对书法作品的欣赏成为一个共同意识^⑩。西晋卫恒的《四体书势》已经把汉以后的草书看成是“寸纸不见遗,至今世尤宝其书”^⑪的珍品,并以经典作为评价的苛刻标

准,赞扬杰出作品之精微已经达到“一画不可移”^⑫的完美地步。

由此可见,当时在艺术的本体认识上有一个基本设定,即认为艺术不是其他,就是“艺术”,艺术已经具有脱离功利的、独立的精神范畴,以寄托创作者的精神为惟一目的。因其与政治利益无关,从而使之尽可能脱离社会现实;因其与功利无关,从而使之超脱世事和时间,成为追求精神价值的道路。书法艺术在当时就达到了这样的一种认识。

2. 艺术的功能

明确“艺术不为什么”是当时产生的另一种自觉。这种自觉就是意识到了“艺术只能为艺术本身”,也就是说艺术具有了独立的价值,这个价值本身值得尽其全部的精力和才能加以追求,这与上述对艺术本体的自觉一致。对于书法本身的纯粹的追求,逐步为艺术家自己所意识和坚持,进而对违背这样的纯粹追求而夹杂了其他专设或附带功能的艺术(相当于“被动的艺术”)加以拒绝和反抗。

魏晋时期的书法家是否具有这种自觉意识,可从三个方面进行证实:(1)逐步觉得书法活动应该做什么^⑬;(2)意识到自己正在做什么^⑭;(3)拒绝从事书法作为纯粹艺术所不应该做的事^⑮。也就是说,当时书法作为一种艺术,已经达到这样的认识:即使在书写技术层次上和形式上达到了完美水平并不足够,还要具有脱离实用目的的气质才能成为真正的书法^⑯;即使写出了符合形式规范要求的“书法”(文字书写作品),而不具备作为书法家的人格状态,那也还不是真正的书法家,而只是会写字的人罢了。当时书法已经被作为最高的艺术形式,但是,作者并不利用书法来获取政治地位和经济利益,反过来却对“将书法作为一种实用的技能的主张”进行批评^⑰。不少人将书法艺术看成是个人品格的物化,使之进入一种精神的独立状态,反对以此为他人、为现实服务。当然,不能忽视的是,这其中有许多书法的创作者具有极高的政治地位(直至君王)和极为丰富的物质财富,这也是形成这种艺术自觉的重要社会原因。因而可以说,书法艺术在当时是一种“精英的艺术”。但这并不妨碍书法艺术创作的“自我的意识”的萌发和形成,而恰好是在功利之外,形成一股自上而下的自觉潮流。

3. 形式评价标准

在书法作为独立的艺术,其性质和功能得到确定之后,再来考察当时如何判断创作本身的高下,就变得清晰了。既然有自我创作要求,也就相应地具备了评价高下的自觉和能力,最重要的是要形成理论,为这种判断能力做出理性的可循的规范解释。而这种艺术理论的自觉在艺术技法上的自觉之后已经出现。

当时,在评价标准上形成了明确的术语范畴,如“巧”“拙”(技术问题)、“美”“恶”(形式问题),在创作方法上有精致切实的讨论并形成了基础理论。如对“匆匆不暇草书”(或可断句为“匆匆不暇,草书”)的讨论,认识到草书的起源确有实用的要求,一旦将草书作为独立的艺术形式的时候,创作草书并不完全是出于任务的紧急,可能“快”只是艺术家使情绪、感觉能够迅速地宣泄、在笔端和笔画中保留的一种运动方式^⑱;在形式趋向上完全放弃隶书笔画的装饰性“挑波”等,而强调笔画结构之间的关联性和整体性,从而完成了经典规范“楷书”的一套专门的评价系统。而传为王羲之的《题卫夫人笔阵图后》和《书论》,虽不能确定就是作者的真实文本,但其附会之主导,至少是根据东晋书法作品的事实推定而成。其中批评的方法和核心观念或多或少秉承了当时的遗风。最为确凿的艺术评价标准的证据,是创作者对自己的作品形式的清晰评价。由此可知,创作者已经不仅是以其他目的(文本的内容)来看待作品,而且以艺术的目的看待之。比如王献之写给晋简文帝的信函报告,显然是臣下对皇帝的奏表或呈文,其功能本来在于文字内容,字体区别并无必要,但是王献之却明确地附言加以评判,希望皇帝特别

注重其中一些文本的书法成就^①。综上所述,此时对于以书法为代表的艺术之价值判断标准已经形成,并得以确立。

(二)创作成果也是衡量艺术自觉程度并形成“主动的艺术”观念的前提,以下分四点进行考察:

首先是大量的艺术作品涌现。“大量”在此指两点:其一,一个艺术家创作了大量作品。传说王羲之遗留的作品很多,唐代有记录的达几千件^②,即使到今天,还有几十件^③;其二,大量作者都在从事类似的创作,而非少数人的偶然行为,其中具有重大成绩者占了相当比例^④。

其次是形成了普遍的风格。从汉代到东晋时期,书法逐步趋向统一的风格:用毛笔直接在轻质材料(绢帛和纸)平面上写出正书、行书、草书,端正、优美、秀丽的整体形态,结体中姿态的微妙变化,笔画的奇巧连带组合。普遍风格形成的标志在于:其一,边缘与中心的一致。同一时期的作品在偏远地区与文化发达地区也有极为相似之处,比如西域发现的李柏文书^⑤和“二王”的作品风格相似。其二,上层与下层的一致。特别在魏晋南北朝时期,最为杰出的艺术家(书家)代表着社会的最高阶层(这里所指不是西方艺术史概念上的艺术家,而是其社会地位和文化影响处于至高状态的社会精英),他们的作品风格与普通工匠在制作中所使用的风格也形成了关联。如东晋墓砖上的题字常出于工匠之手,其风格与“二王”书体亦有相似^⑥。其三,同一风格延续较长时间,而非个别的、偶然的现象。

再次,与此同时,艺术作品的质达到高峰。一个时期创作的艺术作品的质到达这种艺术可能发展的极致,是“主动的艺术”观念形成的前提(这个前提是随后要讨论的艺术典范的基础)。艺术的自觉不仅是个体的精神觉悟,而且是在这个文化传统的关键性起始阶段,精英集体的自愿认同并得到广大民众的信奉。精英集体在一定的政治环境之下并不总是能够表达志愿,而往往由于多种社会因素的压力,从而保持一致(排挤和消灭异己)。所以只有在统一的文化传统下,经历政治体制和思想环境的变动以后,社会精英依然自愿认同的艺术观念才可能成为“传统”的起始阶段和“主动的艺术”的观念。因为只有摆脱权威压制的文化,才会在权威消失和转移之后依旧存活并得以传承。而这种状况的发生只能是由于当时艺术作品的质到达这种艺术可能发展的极致,其标志性成果不会被轻易地超越和忽视,从而成为经典,长久被本文化精英集团自觉认同为文化记忆。对于广大民众来说,则需要文化艺术上可以被反复传颂的神话。同样,这个神话的载体,也应该是在某一个或几个政治和思想主流之外足以传承的文化记忆。

魏晋时期的书法达到了这样的高度。当中国的艺术形成了自觉的观念以后,这个时期的书法一直处于中国传统艺术的最高地位。乾隆统治时期(1735—1795)收集的六十余万件艺术作品中,魏晋时期的作品所受公众评价极高。乾隆挑选放入其书房“三希堂”的三件作品,皆为东晋时期的书法作品^⑦。这个事实虽然部分出自当政者的个人趣味,但这种个人趣味从来都包含着政治意义和国家意识形态的趋向,也基本反映了经典判断的一般标准。当然这个标准也非固定,不排除其偶然性,但是满清一代的帝王,或前或后,与乾隆的选择标准没有较大偏离。由此或可说明,在西方艺术观念和方法引入之前的最后阶段,在中国的艺术观念中仍将魏晋时期的书法视为最高成就。即使出现碑学这样的反魏晋书法经典的方式,也是以高度成就的经典作为对象的一种艺术的对立原则的结果,碑学本身并没有脱离对这个高峰的比照和认同。况碑学虽起于元,其大盛却在鸦片战争之后及至“五四”运动之前,这时期虽然还没有产生对传统的彻底怀疑,但文化精英已经意识到国家之积弱和外患之将临,所以碑学所显示的对传统美学的质疑也许是精神变动的先兆,毕竟艺术总是比思想和学术更敏锐地显现社会思潮

和内在心理^⑨。

最后,最为重要的是形成了经典的规范。艺术达到高峰而被后世奉为范例,则需要自洽完整的经典和规范。经典的规范在这一时期形成的主要标识为楷书(以及以楷书为基本范式的行书和今草)的规范。“楷”本身即为规范之义。中国文字除了具有形、音、义三个属性之外,属于艺术方面的第四属性为“式”,通称“书体”,书体即是文字的形式。如果对一种形式提升到纯形式的意识状态,并经过对形式的专门设计和评判建立规范,这个在当时达到完善标准的规范一经确立,就一直沿用到后代,这就是前文所说的魏晋书法的规范形成。

经典规范的形成表现为以下几个方面:

其一,文字形态一改原来的必须赋之以一个外框、文字被强行限制在外框间以适应排列需要而方块化的状况,使得方块字变成圆字,字形的外接变成一个潜在的圆形(圆字说)^⑩。

其二,文字形态一改原来的为文字笔画的起首和末端强加某种固定程式来造就它的风格(如隶书的波折)的状况,笔画本身多余的方式全部被摒除,笔画完全根据结构的需要形成单纯精致的组合。

其三,文字形态不再根据一定的规格造型,而是根据笔画自身的状态灵活变通,使得每个字都可作为独立的欣赏对象,但是,当它与其他字在一起时,互相之间又构成有机的连带和呼应关系。即所谓“笔法”(简称“笔”)成为艺术的核心因素,从而使行书和今草得以成立。根据笔画的情况决定文字造型,也打破了对不同形态的字强求方正大小一律的规矩,所以不同字型的字排在一起不再是整齐划一的规整感^⑪。

魏晋书法的规范一经形成,就一直延续成为中国书法艺术培养创作基本技能和审美核心价值的典范。这与西方的艺术学院以对希腊雕刻复制品的追摹作为培养方式有着微妙的一致性,此是后话。

中国的艺术观念自形成以降,几经更迭而传袭至久。直到20世纪初,对西方艺术观念的引入和全面接受使得这个自成一体的观念体系遭致灭顶之灾。他们提出用西方艺术(科学的和写实的)代替中国艺术的传统方法,以彻底摒弃极度衰弱的“四王”末流,改造中国艺术,其代表人物是蔡元培、陈独秀、徐悲鸿等。其实所谓“四王”末流正是泛指19世纪末20世纪初秉承中国传统的审美观念和创作方法的艺术,这条源流与构成中国审美判断和艺术创作的主线一脉相承。只是到此时,已日渐式微,直至被中国新兴的文化精英自行了断,进而被西方艺术传统替代。

这个被替代的源流回溯如下:“四王”末流——“四王”——董其昌(南北分宗)——“元四家”——赵孟頫(书画本同)——唐宋之间诸家逐步趋向于书画同一——“二王”(书法为主绘画为辅的艺术自觉)。

诚然,中国的艺术观念渊源叙述如此,并不表示中国只有这一种形式。中国的造型艺术并不都从这个观念出发,而是具有丰富、复杂的形态变化。在讨论汉代末年到东晋时期发展而来的这种艺术源流的同时,一直就有另外两个重大的、作为与本文强调的“主动的艺术”观念平行发展而未曾断绝的观念,第一,即前文提及的“被动的艺术”观念。这个观念与现代艺术发生之后对艺术的解释有暗合之处,即把艺术作为对复杂的社会和不可解释的各种现象、状态的干预,从事者未必知道自己在干什么,但是他的行为和创作却涉及到体制和知识以外的领域,这种观念与西方的古典艺术概念(希腊古典艺术——文艺复兴——西方学院经典艺术)也不一致,第二,在中国也出现了写实绘画,虽然发展得不够充分,但具有可作为对比而列出的西方艺术的那种形态,用西方的艺术史观念和方法同样可以概括与观察。只是在美学上,中国艺

术的核心价值和艺术创作推崇的最高原则是在这条源流主线上,关于中国传统的切断也指的是这条主线的被切断。究其原因,是因为在19世纪末20世纪初的一批仁人志士看来,这样的艺术脱离社会现实,脱离生活,从而对国家的政治和军事发展没有功用。为了救亡图存,中国的艺术应该进入到为政治和现实利益服务、用艺术作为武器和工具的时代,所以需要代之以西方现实主义观念和写实主义的方法,也就是西方的传统艺术方法(而不是西方后来背离传统而首先进入的现代艺术)。正是这样一个丢弃自我、迎合西方的过程,使得中国“主动的艺术”传统直到今天仍然被遮蔽。

故此,本文强调对在西方艺术观念之外的中国艺术观念的再认识,希望对艺术史具有双重意义:

首先,是对艺术史本身而言。艺术史正在从西方艺术史的国际化转向世界艺术史的全球化,对中国艺术的观念的再认识,突破了西方“单方面艺术史”的现状,而从对历史的重新梳理中建立起多元的“全方面艺术史”。

其次,强调中国艺术的观念在根本上是反历史的。因其强调艺术的本质就是超越生活、脱离现实,因而艺术摆脱了时间,也就摆脱了历史的局限。这既是人类寻求永恒这个至高理想的特别方式,也是让每一个人得以摆脱日常的羁绊而获得自由的道路。

不同于西方艺术的另一种艺术,这种无关于时间、现实和社会的艺术如果得到确证,我们是否就此应该对“艺术史”这个学科本身的合法性进行怀疑?

- ① 这个观念在拙作《艺术的中国古义——论艺术曾是什么(甲种)》中做过初步考证和检验(1998年发表于展览图录《传统·反思》)。
- ② 艺术的性质,即属于人的本性的情性方面的变现。
- ③ 此处将人类集体中的教育和宣传等行为作为“事功”部分,与“利益”部分共同构成“功利”。
- ④ 艺术史历来有两种。一种是艺术的历史;另一种是用艺术材料和现象研究历史。后一种材料和现象逐渐扩大到包含所有文字之外的范围,从而形成“形相学”(或称“视觉研究”)。在“图像时代”来临之后,随着对文字之外的材料的记录、储存和传播的技术革命的发生,形相学的原理和方法正在面临创造与变化。
- ⑤ 参见许理和《佛教征服中国》,李四龙、裴勇等译,江苏人民出版社1992年版。
- ⑥ 张怀瓘《书断》:“案章草者,汉黄门令史游所作也。卫恒、李诞并云:‘汉初而有草法,不知其谁。’萧子良云:‘章草者,汉齐相杜操始变稿法,非也。’王愔云:‘汉元帝时,史游作《急就章》,解散隶体粗书之,汉俗简堕,渐以行之,是也。’”(张彦远《法书要录》,人民美术出版社1964年版,第262页。)
- ⑦ 新任日本艺术史学会主席小佐野重利在佛罗伦萨德国艺术史研究所和乌菲齐美术馆共同举办的“线描和书写之中的线条:审美与技法”研讨会上提出,“中国文人的‘书画’观念中古时期传入日本,成为日本艺术的传统”。
- ⑧ 中国汉代之前就有“图”“书”两个并列的概念,这里的“图”,有些学者把它定义为“地图”或是“插图”、“壁画”,而更重要的应该是“河图洛书”的概念。河图洛书是在中国最古的文献中提及的更为古老的信念,它是否真实存在,值得怀疑,但是这个信念却成为一个观念的传延,也就是说在这里图和书并列,且图更为优先,这时的图实际上就是真理的表述方式,它和文字所作的书作用相当。
- ⑨ 赵壹《非草书》:“夫草书之兴也,其于近古乎?上非天象所垂,下非河洛所吐,中非圣人所造。盖秦之末,刑峻网密,官书烦冗,战攻并作,军书交驰,羽檄纷飞,故为隶草,趣急速耳,示简易之指,非圣人之业也。但贵删难省烦,损复为单,务取易为易知,非常仪也。故其赞曰:‘临事从宜。’而今之学草书者,不思其简易之旨,直以为杜、崔之法,龟龙所书也。其攀扶拄桎,诘屈反乙,不可失也。龇齿以上,苟任涉学,皆废仓颉、史籀,竟以杜、崔为楷,私书相与之际,每书云‘适迫遽,故不及草。’草本易而速,今反难而迟,失指多矣。”(张彦远《法书要录》,第2—3页。)
- ⑩ 如王羲之在《自论书》中评价张芝:“张草犹当雁行。张精熟过人,临池学书,池水尽墨,若吾耽之若此,未必谢之。后达解者,知其评之不虚。吾尽心精作亦久,寻诸旧书,惟钟、张故为绝伦,其余为是小佳,不足在意。”(张彦远《法书要录》,第4—5页)他的评价引发后代进一步的肯定和认识,如张怀瓘《书断》:“尤善章草书,出诸杜度,崔瑗云,龙骧豹变,青出于蓝。又创为今草,天纵尤异,率意超旷,无惜是非,若清涧长源,流而无限,萦

回崖谷,任于造化,至于蛟龙骇兽,奔腾擎攫之势,心手随变,窃冥而不知其所如,是谓达节也已,精熟神妙,冠绝古今。”(张彦远:《法书要录》,第262页。)

- ⑪ 卫恒《四体书势》,《晋书》,中华书局2000年版,第698页。
- ⑫ 卫恒《四体书势》引崔瑗《草势》,有“就而察之,一画不可移。几微要妙,临时从宜”(《晋书》,第698页)。
- ⑬ 欧洲文艺复兴以后和中国的隋朝以后分别发展出来的独立的风景画和山水画,虽然是传统美术功能最重要的代表,代表了人对自然现象和外观的观照的兴趣与描述,却只占早期对自然整体的观照的表面和枝节部分。现代艺术与传统美术对自然变现的程度差异,也体现在这一点上。现代艺术用各种仪器、材料、设置来观照自然的存在以及人在这种存在中的反应,这不是有科研目标和预算的实验,而是观照的形式化,就是将观照这个过程变成一种奇异的活动,这种活动没有实际的用途,却让人产生感悟。就像刘敬叔《异苑》对于无用之用的陈述。有个吴国人献了会飞的木隼给魏安禧王,因木雕无用而被杀。临刑前他叹道:“我以为大王是好飞,而不知道大王只懂有用之用,未寤无用之用。”现代艺术用许多作品呈现作者对自然整体的观照,就是让人的眼界高扬如飞,“视天下如草莽”,获得高尚的感悟,而为达此无用之用的目的所用工具、设备、图纸、装置及其工作过程就成为现代艺术的作品。
- ⑭ 对于王羲之、王献之的文本内容的分析(王羲之:《题卫夫人笔阵图后》、《书论》)。
- ⑮ 羊欣《采古来能书人名》:“魏明帝起凌云台,误先钉榜而未题,以笼盛诞,辘轳长絙引之,使就榜书之。榜去地二十五丈,诞甚危惧。乃掷其笔以下,焚之。乃诫子孙,绝此楷法,著之家令。”(张彦远:《法书要录》,第12页)《颜氏家训》杂艺第十九继续有更为明晰的概括:“《礼》曰:君子无故不彻琴瑟。古来名士,多所爱好。洎于梁初,衣冠子孙,不知琴者,号有所阙,大同以末,斯风顿尽。然而此乐惜惜雅致,有深味哉!今世曲解,虽变于古,犹足以畅神情也。唯不可令有称誉,见役勋贵,处之下坐,以取残杯冷炙之辱。戴安道犹遭之,况尔曹乎!”
- ⑯ 作为书法杰作的文字碑刻大多数具有实用目的和政治功能,在当时并不是作为书法艺术作品来创作。对于碑学来说,千年的自然剥蚀形成的“苍茫”才是其超越功利的形式追求。
- ⑰ 在西方,艺术家从工匠或仆从的地位解脱,是艺术史中的重要问题。艺术家的第二次自觉,发生在文艺复兴时期。而中国艺术的自觉与艺术由社会最高精英(包括皇帝本人)参与创作与评论的文化结构有重要的逻辑关系,容当别论。
- ⑱ 羊欣《采古来能书人名》:“弘农张芝,高尚不仕。善草书,精劲绝伦。家之衣帛,必先书而后练,临池学书,池水尽墨。每书,云‘匆匆不暇草书’。人谓为‘草圣’。”(张彦远:《法书要录》,第11页)又卫恒《四体书势》:“匆匆不暇草书。”(《晋书》,第698页)再虞龢《论书表》谓:羲之尝以草书答庾亮,亮以示翼,翼叹服,因与羲之书云:“吾昔有伯英草书十纸,过江亡失,常痛妙迹永绝,忽见足下答家兄书,焕若神明,颇还旧观。”
- ⑲ 虞龢《论书表》:“子敬常笈与简文十许纸,题最后云:‘民此书甚合,愿存之。’此书为桓玄所宝,高祖后得以赐王武刚,未审今何在。”
- ⑳ 《太平广记》卷二百九:“开元十六年五月。内出二王真迹及张芝、张旭等书。总一百六十卷。……右军之迹。凡得真行二百九十纸。装为七十卷。草书二千纸。装为八十卷。小王张芝等迹。各随多少勒帙。……玄宗自书开元二字。为印记之。右军凡一百三十卷。小王二十八卷。张芝、张旭各一卷。右军真行书。唯有黄庭、告警等卷存焉。又得滑州人家所藏右军扇上真尚书宣示。及小王行书白骑遂等二卷。其书有贞观年旧标织成字。”(李昉等:《太平广记》,人民文学出版社1959年版,第1601—1602页。)
- ㉑ 祁小春教授曾专文述及现存王羲之法帖的类别与数量。本文相关文献多受祁教授指示检正,此志。
- ㉒ 羊欣《采古来能书人名》中所列自秦至晋能书者六十九人,其中除了秦丞相李斯、中车府令赵高、狱吏程邈三人之外,其余均出自本文所论及的这个时期。虽然近期的研究怀疑此文出自唐代人的伪托,但是并不妨碍其作为对作者分布的一种记录。
- ㉓ 《李柏文书》是一组书信草稿,作者李柏生活在东晋咸和至永和年间,与王羲之几乎同时,现存的两件完整的草稿,第一稿的笔画还留有隶书的特点,第二稿则用笔流畅。《李柏文书》1909年由日本人橘瑞超发现于楼兰,现藏于日本龙谷大学图书馆。
- ㉔ 2008年在江宁桃园赵家山发掘的东晋古墓中,发现题有行书“晋泰和四年秋”字样的墓砖,字迹流畅,应为当年工匠所为。
- ㉕ 乾隆在三希堂收藏了王羲之的《快雪时晴帖》、王献之的《中秋帖》和王珣的《伯远帖》等三件晋代书法作品,虽非原本,而由此可见其敬仰崇拜之深。
- ㉖ 马宗霍:“嘉道以还,帖学始盛极而衰,碑学乃得以乘之。”(马宗霍:《书林藻鉴》,文物出版社1984年版,第192—193页)
- ㉗ “汉字是方块字”这个通行的说法不尽符合事实。中国现代的汉字不是方的,而是圆的。汉字的外形是一个在方格中的圆形。楷书的形成就是将汉末之前扁长方形的不规则之形逐步规则化,演变为(在方框中的)圆形

结构。本研究可以通过归纳、解释和全称实验、理论验证等方法来证实。首先是测出作为正书的楷书的笔画的外接形状是一个圆心与方格中点重合的圆形。这个由方到圆的演变过程发生在汉末,到魏晋时期完成。汉字造型从方型的隶书到圆型的楷书的变化标志着汉字造型的经典化完成。这个时间与“书圣”,即书法的最高经典的出现完全一致。为了证实“圆字说”,可以采用演绎的方法测量《黄庭经》、《洛神赋十三行》和现代计算机使用的通用楷体字形,把它们做出分型归类,并对各种字形的类型逐个测试其由方变圆的方法和规律,总结出一般规律和特殊规律。对于诸如“圆”、“门”等字,由于结体因素只能保持方形(笔画方型化也是汉字造型发展史另一重要问题)。研究发现在其楷化过程中,经典作品采取了将左上角松开连接的方法,使角圆化,来维持视觉中“顺势填补”的规律,与汉字圆化的总体趋势取得协调。对在复杂的汉字系统中,完全不能被圆型演绎的“日”、“月”等,“圆字说”也可以做出专门的说明。“圆字说”能够通过全称实验,也就是对书法上完成圆形化之后的所有重要书迹进行验证。该验证分为证实和证伪两方面,将晋唐和少部分宋代书迹中的楷书和行楷用圆形进行检测,可以证实,凡是被评价为“平正”的作品,皆能套入圆格,而奇险独特的作品,都或多或少地出圆格,是为证伪。然后,对被证伪的作品进一步分析其出格规律,发现各种出格作品本身却有一定的偏向,从而证实,不合圆格的作品可以看作是对圆字的合规律的突破性创造,在理论上可以描述为对圆型圆字的异变形态。

②③ 参见传王羲之《题卫夫人笔阵图后》。文献是否为真本难辨,但是作为描述此次书法笔法的变化,可谓精到。

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 陈诗红

·书 讯·

《陈子龙全集》

王英志 辑校

人民文学出版社 2011 年 6 月出版

明末陈子龙气节文章江南第一。明嘉庆八年(1803)王昶编纂了《陈忠裕公全集》(下简称《全集》),但并非真正的《陈子龙全集》。《全集》,三十卷。计有赋二卷、诗十七卷、词一卷、文十卷。所收《属玉堂稿》、《白云草》、《岳起堂稿》、《采山堂稿》、《平露堂稿》、《焚余草》等,皆为今已不见的原刻别集之作品。但此《全集》不全,重要文集《安雅堂稿》不及增入,而《兵垣奏议》、《论史》、《〈诗〉问略》等则当时尚未发现。且诗文为避忌讳而不乏篡改或空缺的文字。近年明刻本《安雅堂稿》、《壬申几社文选》、《云间三子新诗合稿》、《湘真阁稿》等九种合集与别集陆续现身,表明陈子龙的著作绝大部分还是留存了。而明刻本的出现,又可对《全集》本进行校订与校补。这都为编纂一部大体齐全的《陈子龙全集》提供了可能。苏州大学王英志教授正是在这样的条件下,完成了辑校《陈子龙全集》的任务。此全集以《全集》为主体,补充了《全集》未收的著作。《安雅堂稿》十八卷,《兵垣奏议》二卷,《论史》一卷,《〈诗〉问略》一卷,另有《自述年谱》二卷,乃子龙“自撰”。又,编者从《四库全书》等典籍搜集到陈子龙零散集外文、词、诗若干,辑录《皇明诗选》陈子龙评语四百余条。此外还附录了有关陈子龙的传记、评论资料。《陈子龙全集》尽量与现存的明刊本诗文集比照校勘,修正了《全集》刊本的篡改文字,填补了删去的文字,尽量恢复作品的原貌,有大量校记。《陈子龙全集》为国家古籍整理出版规划小组与全国高古委资助出版项目。