
June 2014

"New Scholar-Official Community" and Art Theory in the Tang and Song Dynasties

Qiang Tong

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Tong, Qiang. 2014. "'New Scholar-Official Community" and Art Theory in the Tang and Song Dynasties." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (3): pp.29-35. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss3/2>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

唐宋“新士人群体”与艺术理论

童 强

摘 要: 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。唐宋科举考试以及相关的文官选拔制度造就了一批批“新士人群体”,他们是各种艺术门类创作的主要力量。他们有着类似的接受教育和官场经历,这使得他们具有相近的文化背景与艺术旨趣。这个群体不仅影响到艺术创作的特征与走向,也影响到艺术理论的发展状况。本文立足于中国现代艺术理论的发展,通过探讨唐以后到清代,即科举考试在文官选拔过程中占据支配地位的时期,新士人群体与艺术及艺术理论之间的关系,试图为现代艺术理论自我意识的自我意识提供某种溯源性起点。

关键词: 科举; 新士人群体; 艺术理论; 绘画

作者简介: 童强,南京大学艺术研究院副教授,主要从事中国古代艺术理论研究。电子邮箱: tongqiang@nju.edu.cn

Title “New Scholar – Official Community” and Art Theory in the Tang and Song Dynasties

Abstract: The prosperity of Chinese culture in the Tang and Song Dynasties also means the maturity of Chinese art. The imperial examination and the civil office selection system result in the rise of a social group called “New Scholar – Official Community” who came to be the main force of artistic creations. The shared a similar background of education and civil service experience, and the similar cultural background cultivated similar artistic tastes. This community influenced the features and trends of artistic creations, as well as the development of art theory. To examine the relationship between art, art theory and New Scholar – Official Community during the period from the Tang to the Qing Dynasty when the imperial examination played a dominant role in the selection of civil officials, the paper hopes to find an anchor point for the self-awareness of the art theory today.

Key words: the imperial examination; New Scholar – Official Community; art theory; painting

Author: **Tong Qiang**, Ph. D., is an associate professor in the Research Institute of Art Studies, Nanjing University (Nanjing 210093, China). Email: tongqiang@nju.edu.cn

艺术家是社会与艺术作品之间的桥梁,对于艺术家群体的理解可以更好地理解其艺术以及艺术作为社会生活反映的功能。中国现代艺术理论体系包括了对传统的理解,而且它试图从传统文化的深层结构的理解去寻找中国艺术的现代性转型的方向、突破口以及路径等,对艺术家群体的分析无疑是这种自我认识的重要契机。

隋唐实行的科举考试(也是教育体制)以及文官选拔制度,不仅为朝廷培养、甄选所需要的文官,而且在很大程度上也造就了艺术家,直接的影

响至少是大规模提高了艺术家的文化素养。

唐、宋是中国艺术发展的成熟时期,当然,具体的各艺术门类成长发展的进程并不一致,书法在东晋时就进入发展的高峰,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,再到宋代的文人画的定型成熟,中国典型的绘画形式也已经充分展现出来。戏剧是复杂综合艺术,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。传统艺术理论在南北朝时期已经提出不少重要的理论术语,此时最重要的文学理论著作实际上涵盖了艺术范畴。到了唐宋,艺术理论不仅确立了重要的核心理念,而且书法、绘画、曲艺等艺术的探讨也形成了自身独特的理论形式,它主要不是从某些哲学、美学的基本概念生发出来的理论研究,而是对各种艺术丰富的实践活动的反思。如果反思是一种理论思维的话,那么张彦远《历代名画记》实际上是对前代整个绘画艺术的一次理论总结,尽管它不是充满抽象术语的著作。

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,传统的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,唐宋艺术以及艺术理论进入了成熟期,而这一发展是与当时的“新士人群体”分不开的。这些受过科举教育的官员往往又是书法家、画家,或者其他艺术的实践者,他们共同的文化背景使得传统书画艺术有着特定的传播范围,特殊的艺术批评和鉴赏话语,独特的艺术交流背景。他们很容易形成艺术方面的趣味共识和默认前提。特别是宋明文人画、士大夫画的出现,充分表明了新士人群体对艺术话语领域的决定性影响。

更为关键的是,科举考试制度不仅是官员阶层、知识阶层的再生产,也是统治思想的再生产机制。唐代科举以儒家思想为宗;南宋以后儒学以理学的形式进一步发展,科举取士都是以程朱理学为主导思想;明清直至清朝末年,理学始终占据统治地位。观念再生产的机制确定了中国艺术发展、特别是艺术理论发展的延续性。这意味着宋元明清的整个士人群体有着相近的文化背景和修养水平,也意味着艺术观念、评价尺度更容易在这种体制之下得到再生产。明清书画艺术在很大程度上延续着宋代的发展路径与格局,特别是复古模拟风气经久不衰,历史上的艺术典范成为艺术家终身试图超越的对象,这些不能不与艺术家的群体在文化背景、艺术价值取向上的一致有关。科举教育模式在一定程度上限定了艺术家的文化视野,限定了艺术内容与形式的开拓力量。文化异质成分的缺乏使得艺术及其理论的创新与突破有一定的困难。

一、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。魏晋南北朝时期士族群体的士,大多具有贵族特征。他们进入仕途有赖于举荐,因此,读书并没有与个人功名紧密联系起来,读书、艺术活动以及从事各种技艺等往往更多地源于个人的兴趣,而不是仕途的功利目的。

士族群体与后来的“新士人群体”之间,文化背景、个性气质方面都有所区别。唐宋以后实行科举取士,那些通过考试而接受官职的士人,逐渐形成不同于魏晋南北朝时期士族的“新士人群体”。当然,“新士人群体”在文化方面继承了士族群体的许多特征,但仍然存在某些根本性的不同。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的士子,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。从根本上讲,他们都是接受了皇权的恩赐才享有高于其他平民的地位的,因此多半不具有门阀士族所有的“天然”形成的社会地位以及足以抗衡皇权的阶层力量。反映在艺术及艺术话语中,就是新士人群体艺术家在本质上缺乏突破体制的巨大冲动,艺术作为革命的因素几乎从没有浮现过。

唐代的科举具有过渡性质,即考试与推荐并行,但宋代以后,科举考试变得非常严格。通常情况下,只有通过科举考试,才可能成为朝廷的官员,特别是高级官员。这意味着宋、元、明、清几代,朝廷中大部分的官员都是进士身份,而绝大部分接受科举教育的士人都与“官”有着密切的联系,他们不是官员就是侯补官员,不是退休、辞官的,就是与各等级官员有着密切联系的幕僚、朋友。较高的文化修养与官员的身份,合而为一,使得士人在身份认同、文化背景、人生轨迹方面都具有有一致性。正是这种一致性,我们可以把他们视为一个阶层“新士人群体”。

他们有着鲜明特征:一是通常情况下,他们都参加过科举。即使考试不成功,但由于长期备考,他们在文化背景上与考试成功者之间并没有根本性的差异。二是他们大部分都是官员,或者是与“官”有着密切关联的人,包括那些成为进士之后

还没有做官的,做官时间不长的,或者辞官归田的等等。他们都属于这一群体,有着共同的特征。

二、新士人群体的艺术家身份

新士人群体的内在一致性促成了他们相似的生活形态。

唐宋以后读书人最常见、最基本的人生规划,就是“学而优则仕”,即努力通过科举考试进入仕途。现实中,这构成了绝大部分士人基本相同的人生轨迹。唐代的平民尚能以军功进入仕途,然而到了宋代,武官的地位偏低,武功的激励因素减弱,以科举进士试获取功名几乎是年轻士子唯一的选择,也是天下士子功名事业的首要目标。这是社会文化机制、传统儒学不断塑造的结果。尽管世道凶险,他们有可能辞官归隐,有可能获罪被贬;尽管在入世与出世、做官与隐居之间,他们也会徘徊,但不论怎样,对于读书人而言,其他的行业,诸如艺术、表演、医药、手工、技艺、经商,都不是他们的首选,进入仕途是每位士人理所当然的第一选择。

他们当中出现了许多艺术家,并取得了很高的艺术成就,但即使如此,他们通常也不会职业化而以此谋生。即使书画收入相当丰厚,他们也不会以职业画家的身份出现。像唐代韩愈为人写墓志而有相当的收入,清代郑板桥自撰“润格”为自己的画作明码标价,^①即使这些收入可以养活他们,他们仍然承认自己的身份是官员。在社会价值取向以及社会地位的评价上,“官”始终是核心尺度。这些艺术家通常都保持着官员或者前任官员的身份。艺术,一般还是被视为末技,新士人群体至少不会在话语领域中把它称之为自己人生的首要追求。当然,历代都存在着职业艺人,以书画为生的读书人,勾栏瓦肆中的说书人、表演者,各地巡演的戏班子演员等等,他们或出售书画、代刻印章,或专业说书、代写书状,包括歌唱舞蹈、魔术杂耍,以艺术为生。这些相当职业化的艺人、文人,即使他们的才艺赢得人们的称赞,但始终是艺人、匠人身份,在特别注重社会身份的环境中,大多因为没有做过官而社会给予的认同地位不高。这些职业化的艺术家与新士人群体中的艺术家,在身份上有着士庶的隔阂,在艺术品位上,通常也有着文人气与匠气之间的区别。当然,这并不是

绝对的。

从对艺术的态度来看,传统时代的从事艺术创作的士人、官员或许从没有想过,要使自己的艺术创作成为一种职业。美国学者赖文逊称中国的士大夫,“在政务之中他们是业余爱好者(amateur),因为他们所修习的是艺术;而其对艺术本身的爱好也是业余爱好者式的,因为他们的职业是政务”(转引自 阎步克 6)。说到底,书法、绘画、音乐等艺术活动都是作为士人生活的一部分而存在的,一位儒雅的士人可以从事书画音乐创作,但通常,他们并不渴望让这种创作活动成为职业化的工作,并且以此谋生。艺术家在可能的情况下,首先考虑的是能够做官。功名的追求具有优先地位。这构成了大多数艺术家,亦即官员有非常相似的生活轨迹和生活形态。

三、新士人群体的艺术功能

文学、艺术创作对于新士人群体有着独特的功能。

首先,新士人群体中的士人需要做官,维持生计,所谓“以禄代耕”,但做官从总体上讲,并不能满足士人的全部精神需求,特别是在做官并不令人愉快的时候,他们往往渴望更多的精神活动、文化活动。其次,这些官员,就其通过进士试而言,都受过良好的教育,具有较高的传统文化修养,很容易投身文学艺术的创作活动。再次,新士人群体彼此之间都有密切的社交联系,一个官员总是会有许多的同僚亲故,诗文书画早已成为社交性纽带,也是这些社交活动中重要的内容。这些因素促成了新士人群体独特的文化生活形态:他们写作诗文,相互酬赠唱和,从事书画创作,相互欣赏评品,醉心于经史、文学等学术研究,热衷于金石、古籍收藏,热心音乐戏剧、图书刻印乃至于私家园林建设等等。总之,各种文学、艺术乃至学术研究,构成了他们乏味的官僚生活的重要补偿,是他们追求闲情逸致的表现,也是他们精神世界的寄托。

从现实层面上来说,这些士人总是官员、侯补官员或退休官员;从文化层面上来说,他们就是文人、画家、戏曲家、音乐家。从某种意义上来说,宋元明清时代的艺术,主要就是士大夫的艺术。下层民间的艺术尽管在当时具有相当大的影响,并

且实际构成了当时艺术的重要组成部分,但在士大夫的话语体系中,不免处于边缘。流行于士大夫、读书人的圈子中各种艺术构成了高雅艺术的主体部分,在很大程度上,那是作为官员生活的必不可少的组成部分。诗、文、琴、棋、书、画,从这个意义上来说,确实是士大夫的人生艺术。

文学艺术,不论是表现、象征,还是移情、寄托,不论是实用性,还是欣赏性的文字,那些既抒发作者内心真实感受、情感、表现其真性情,又达到很高艺术水准的作品总是能够赢得士人群体普遍的喜爱与推崇。传统的经史子集、琴棋书画^②这些不同门类的文化内容,在士人们看来,作为生活情趣的载体,它们具有高度的整体性、关联性,都是一种艺术。

诗文是士人、艺术家文化修养的核心内容,他们都擅长诗文写作,至少具有这方面较高的鉴赏能力。诗与画,不仅在形式上有着很多的联系,而且在审美上、趣味上还有着内在的关联。所以,邓椿《画继》卷九《论远》中说“画者,文之极也。故古今文人,颇多著意。[……]然则画者,岂独艺之云乎? [……]其为人也多文,虽有不晓画者,寡矣;其为人也无文,虽有晓画者,寡矣”(546)。绘画并非孤立的艺术,它与“文”密切相关,通“文”的人也多能通画,缺乏人文修养的人恐怕也难以真正理解绘画。作者正说出了文与画之间的不可分割的关系。郭思也说“思因记先子(郭熙)尝所诵道古人清篇秀句,有发于佳思者,并思亦尝旁搜广引以献之先子,先子谓为可用者,其诗虽全章半句及只一联者,咸录之于下,好事者观此,则古今精笔,亦可以思过半矣”(580)。画家也特别强调通过诗歌而获得绘画创作上的启发与灵感。苏轼认为“诗画本一律”,黄庭坚亦说“吾事诗如画”,可见诗画相通并非一两个人的看法,而是士大夫群体普遍的共识。

诗、画相通,书、画更是一体。书法是中国非常独特的一种艺术,它与绘画相辅相成,关系复杂而多样。前人以为,汉字是从最初的绘画那里来的,如唐代王维就说“画始生书。”宋代《宣和画谱·花鸟》中亦说“书画本出一体。盖虫鱼鸟迹之书,皆画也。故自科斗而后,书画始分”(卷十六)。古人以为,中国汉字具有象形的特点,象形的字最初就是画,后来文字才从图画中摆脱出来。尽管有现代学者认为,“文字与绘画的发展,都是

在两种精神状态及两种目的中进行”,“书与画,完全属于两种不同的系统”(徐复观 87)。但在实践的领域中,两者却保持着无法割裂开来的联系。我们完全可以从书写与绘画在工具上的同一性来理解“书画一体”,即它们都使用本质上是一样的毛笔与纸、墨。书法的运笔,是毛笔蘸上墨汁后在纸上的运动,就这一物理过程而言,它与绘画完全一致。只不过,书画表现的对象不同,一是抽象的文字符号,一是世间万物的形象。绘画中的笔墨笔法变化更灵活多样,除了墨之外,还有颜色与水的运用。

书法在士人的生活中,占据了重要的地位。公文、书信、便笺、计账等都需要书写,而书法作品则用于匾额、楹联、题壁、摩崖等许多场合。但书写的实用性与艺术性往往重合在一起,这使得士人生活中的许多细节很难区分是一种实用行为,还是艺术活动。一位官员给同僚的私人信函,很可能是在一种特制的信笺上用清秀的书法书写的一首诗或短文,这种情况非常普遍。若是闻名遐迩的文人、书家,平日简帖亦甚有价值。北宋韩宗儒得到苏轼的信件,每每拿去“换羊肉数斤”,黄庭坚故称苏轼的书法为“换羊书”,以比王羲之的“换鹅书”。苏东坡“在翰苑,一日宗儒致简相寄,以图报书。来人督索甚急,公笑曰‘传语本官,今日断屠’”(赵令畤 613)。韩宗儒给苏轼写信,期望得到他亲笔回复。送信人立等回信,苏轼还是打发他回去。所谓“断屠”,意谓不宰羊,苏轼不想再让韩宗儒拿着自己的书简换取羊肉了。事有谐谑成分,但可见士人的艺术活动与其生活密切相关。

音乐在士人的生活中同样扮演了重要的角色。音乐走出庙堂之外,在个人的生活空间中,显得更为多样、灵活,与内心世界有着更为直接的联系。孔子热爱音乐,而且能够弹奏琴瑟,所谓“取瑟而歌”,他的弟子曾皙也能鼓瑟。《论语》中记载了孔子与子路、曾皙、冉有、公西华在一起谈论各人志向的场景。谈论的过程中,曾皙一直在弹奏瑟。当孔子问到曾皙时,曾皙“鼓瑟希,铿尔。舍瑟而作”,然后回答。显然,孔子无论独处时,还是与弟子们交流时,常常都有音乐陪伴在左右。魏晋士人通音乐的既多,唐宋以后的士大夫保持这种风尚的更多,往往自己能够弹琴,精通音乐者不在少数。唐宋以后,诗文、书画、音乐等艺术形

态相互联系交织在一起,构成了中国传统时代士人日常生活中的重要组成部分。

四、传统艺术理论的特征

士大夫善诗文,能书画,或精鉴赏,或富收藏,艺术在他们的现实生活中占据着非常重要的地位,随之相关的艺术思考、艺术观念也发展起来。宋元以后的艺术理论探讨呈现几方面的特点:

一是,对艺术的反思、探讨普遍起来。晋、唐时代,论画之作相当有限,而到了明清,这方面的著作出现很多。如清代,能画及好画的士大夫多了,其体会思索、评品鉴赏之所得,撰成著作,不下数百种。^③不仅涉及面广,有关书画艺术的各种问题都有很多的研究与探讨,而且披沙拣金,往往有中肯精辟之论。

二是,尚古、摹古的风气中,对艺术本身的探讨趋于细致深入。

唐宋时期所创造的艺术辉煌,无疑激发起后人无限的景仰。这对艺术理论的发展是一个有利的条件,它可以引起艺术理论家、鉴赏者对前代艺术的持续关注 and 深入探讨。如果说前代艺术家伟大的作品有时会有不期然而然、不自觉而至的状况,那么后代的理论家一定会寻找如何成就伟大的蛛丝马迹。这在一定的程度上,促使明清时期书论、画论著作的繁盛。

前人艺术所达到的崇高境界,给后来的艺术家指明了方向,提供了学习的榜样,明清以后的艺术家总体的倾向就是向古代学习。明代文坛上有前后七子,强调学习古人,王世贞提出“文必秦汉、诗必盛唐”。这些主张在很大程度上影响到艺术理论的基本倾向。绘画全在状物造形,然而形的背后,是作者的意。王履《华山图序》云“意在形,舍形何所求意。故得其形者,意溢乎形,失其形者,形乎哉!”(赵琦美 806)。故明人学习古人,多从形意方面入手。他们认为,“模古非可专以古迹之是模,必得其意,且见我意;写意亦非可纯以我意之是写,必以古法为规,且存古意”(郑午昌 310)。

出于对前代艺术的景仰,在当时实际的艺术实践中,在具体的评论中,明人还是把古人高高地放在上面,随时作为参照的标准。董其昌说“画家以古人为师,已自上乘”(66)。摹仿是艺术学

习的最重要阶段,也是学习过程必不可少的手段。没有摹仿学习,后来者无从进入艺术领域,当然,一味强调摹拟,过度摹仿,习得的东西成为艺术家自身的“本性”,会妨碍艺术上的创新。有时,过分强调前人的艺术成就,无形中是对新生创意的压抑。宋元以后,无论是书法各体,还是绘画的主要题材、手法以及表现形式都颇为成熟,形成定势,绘画材料形成新的表现力的余地已经相当有限,因此,如何开拓突破,如何新人耳目,确实是很大的难题。

当然,明人在理论上的阐述颇为周全。在强调摹仿的理论主张之外,还有一部分强调创新理论呼声。明代画家王履长于山水,作《华山图》四十幅。他对亦步亦趋式的摹仿提出了质疑,他在《华山图序》中认为“夫宪章乎既往之迹者,谓之宗。宗也者,从也。其一于从而止乎?可从,从也;可违,违亦从也。违果为从乎?时当违,理可违,吾斯违矣。吾虽违,理其违哉?时当从,理可从,吾斯从矣。从其在吾乎?亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤?不局局于专门之固守;谓吾无宗欤?又不大远于前人之轨辙。然则,余也其盖处夫宗与不宗之间乎?”又认为“吾师心,心师目,目师华山”(赵琦美 806-07)。主张学习古人的董其昌也强调画家“当以天地为师”;“画之道,所谓宇宙在乎手者,眼前无非生机”(83)。这为画家如何创新指明了道路,但如何师心、师目、师天地,却是一件需要体现在创作中的事情。

三是,性灵、性情、神韵等艺术的人文境界的确立。

文学艺术具有重要的教化功能,这一正统的观念实际上一直延续着。诗人、艺术家在不同场合几乎都没有否定这一点,甚至在强调书法绘画的重要意义时,还特别强调它们在风俗教化上的意义。所以郭若虚在《图画见闻志·叙自古规鉴》中认为,图画“圣贤形像”等,正有着“指鉴贤愚,发明治乱”的巨大功效,在教化方面,“文未尽经纬而书不能形容,然后继之于画也”(511),所以画亦有“与六籍同功,四时并运”(张彦远 279)的重大意义。方薰《山静居画论》中仍然坚持说:“古者图史彰治乱,名德垂丹青”(转引自鲍廷博 501)。但是这一点很难落实在士大夫自己的艺术活动当中。在艺术必然地与士大夫官场生涯现实地结合在一起的时候,他们欣赏、追求的必然是

艺术如何与自己的精神生活相关联,艺术如何成为自己情感的抒发、情趣的玩味等这类诉求。当琴棋书画作为士大夫人生的慰藉、安抚之时,性灵、闲适、神韵必然会成为艺术作品追求的境界。

正因为这种关联,山水画、文人画,而不是人物、叙述故事的绘画,日益占据绘画领域的支配地位。郭熙解释说,在“君亲之心两隆”与“林泉之志,烟霞之侣,梦寐在焉”的追求之间,山水画真正缓解了士大夫的内心矛盾。他说“君子之所以爱夫山水者,其旨安在? [……] 林泉之志,烟霞之侣,梦寐在焉,耳目断绝。今得妙手郁然出之,不下堂筵,坐穷泉壑;猿声鸟啼,依约在耳;山光水色,滉漾夺目。斯岂不快人意,实获我心哉? 此世之所以贵夫画山水之本意也”(郭思 573)。说得非常清楚,山水画是士大夫想象世界的写照。士人在山水中的品格,如果可以用一个字来形容,就是“逸”。这可以引起飘逸、闲逸等诸多联想,或许正因此,画论家们才会把画中的“逸品”置于“神”、“妙”、“能”三品之上。实际上,仅就语义而言,“逸”很难涵盖“神”字的诸多蕴含而置身于“神品”之上,但“逸品”所能引起的联想和共鸣,非常符合士大夫的品味与需求。正因为山水、部分写意花鸟与士大夫的闲适情趣易于吻合,故明代以来,袁宏道的性灵说、真趣说,王士禛的神韵说,以及书画中类似相近的观念颇为流行。

四是 新士人群体艺术标准的形成。

明清时期,现实的艺术群体是非常复杂的,既有官至礼部尚书的著名画家,也有与铁匠无所区别的画工;既有不事生产的弹琴者,也有勾栏瓦肆中的说书艺人。就艺术的受众而言,同样非常复杂,书画作品流行于社会中上层的各个群体,王公贵族、官僚乡绅乃至商贾平民,都有可能接触、欣赏和收藏。但无论是艺术家,还是欣赏者,当时的士大夫群体都是最重要的,他们是真正的艺术批评家、评论者,他们掌握着艺术的话语。

历代都有大商人收藏书画作品,但总体上,如果商人不在气质、品味、识见上接近士人,那么他就很难理解那些在本质上就属于士大夫群体、充满士大夫趣味的书画作品。那些山水画、文人画,标榜神韵、性灵,包括绘画中题画诗、款识、书法、铃印等等形式上的结合,都深深切合了士大夫恬淡闲适的精神追求和美学品味。即使一般人对自己不同于士大夫的理解,通常也很难为士大夫群

体所接受。士大夫掌握着书写,掌握着文化的喉舌。他们有一定的闲暇,长于议论、批评、鉴赏,实际掌握着艺术批评、艺术评价和艺术观念的生产。他们是艺术理论的主要建树者。他们的地位以及知识、鉴赏水平使他们的艺术见解更具有权威性,他们对艺术作品的评价,也往往成为艺术领域中的标准,有着风向标的意义。很自然,他们把自己的品味、兴趣、需求和标准加在了整个书画艺术之上。

五是 新士人群体形成了独特的艺术讨论形式。

传统时代,士人讨论诗文最流行的方式就是笔记、札记。它非常自由,没有篇章结构、文体文风上的限制,所有与诗文有关的记述,或摘句,或专题,或诗人佚事,或典故出处,或批评,或感想,皆可以载入其中,这就是诗话、文话。虽失之庞杂不精,但却是符合士大夫生活节奏的撰写形式。在书画艺术领域中,与此非常相似,笔记、札记也是颇为通行的讨论书画艺术的著作形式,只是没有称为“画话”、“书话”(现有书话讨论图书,而不是书法)而已。米芾《画史》、郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》、董其昌《画禅室随笔》、石涛《画语录》,名称虽异,但都具有画话的性质。有些笔记、札记虽然不是专论书画,但其中涉及书画的内容颇多,如王世贞《艺苑卮言》、王士禛《池北偶谈》等。从撰述的方式上说,笔记、札记的形式切合士大夫的生活实际,士大夫平日忙于政务,闲时偶有所见所得,即可笔记,日久自然成卷。

总之,中国传统艺术以及艺术理论不仅有着漫长的历史、丰富的内容,而且还有着自身独特的话语方式,其共同的普遍特征与艺术家群体的社会文化本质相联系。因此,反观当代,中国艺术以及艺术理论的现代性转型,也必然与文化深层次结构的转型密切相关,而且首先依赖于艺术家作为一个独立群体的转型。

注释 [Notes]

① 参见郑板桥“板桥润格”,《郑板桥集》(上海:上海古籍出版社,1979年)184。

② 从“琴棋书画”连称这一说法中不难看出,在古人那里,棋,与其说靠近体育,还不如说更近艺术。宋代陆九渊说“棋所以长吾之精神,瑟所以养吾之德性。艺即是道,道即是艺,岂惟二物,于此可见矣。”参见《陆九渊集》卷三

十五《语录下》(北京:中华书局,1980年)473。他是把棋看成是艺,并且把艺提高到道的地步。

③参见郑午昌《中国画学全史》(上海:上海古籍出版社,2011年)370。

引用作品 [Works Cited]

鲍廷博《知不足斋丛书》第7册。北京:中华书局,1999年。

[Bao, Tingbo. *Knowing Not Enough Studio Series*. Vol. 7. Beijing: Zhonghua Book Company, 1999.]

邓椿《画继》,《景印文渊阁四库全书》子部第813册。台北:商务印书馆,1986年。

[Deng, Chun. *Essays on Painting. Complete Libraries of the Four Treasuries. Masters*. Vol. 813. Taipei: Commercial Press, 1986.]

董其昌《画禅室随笔》。上海:华东师范大学出版社,2012年。

[Dong, Qichang. *Casual Essays from Painting the Zen Studio*. Shanghai Commercial Press, 1986.]

郭若虚《图画见闻志》,《景印文渊阁四库全书》子部第812册。台北:商务印书馆,1986年。

[Guo, Ruoxu. *Records of Paintings. Complete Libraries of the Four Treasuries. Masters*. Vol. 812. Taipei: Commercial Press, 1986.]

郭思编《林泉高致集》,《景印文渊阁四库全书》子部第812册。台北:商务印书馆,1986年。

[Guo, Si. Ed. *Notes on the Painting Linquan Gaozhi*. Complete Libraries of the Four Treasuries. Masters. Vol. 813. Taipei: Commercial Press, 1986.]

徐复观《中国艺术精神》。上海:华东师范大学出版社,2001年。

[Xu, Fuguan. *The Spirit of Chinese Art*. Shanghai: East Chi-

na Normal University Press, 2001.]

《宣和画谱》影印元大德吴氏刻本。台北:台北故宫博物院,1971年。

[*Catalogue of Paintings in Xuanhe Reign*. Facsimile of Yuan - Dynasty Wu - family block - printed edition. Taipei: Taipei Palace Museum, 1971.]

阎步克《士大夫政治演生史稿》。北京:北京大学出版社,1996年。

[Yan, Buke. *A History of the Evolution of Scholar - Official Politics*. Beijing: Peking University Press, 1996.]

张彦远《历代名画记》,《景印文渊阁四库全书》子部第812册。台北:商务印书馆,1986年。

[Zhang, Yanyuan. *Records on Famous Paintings across the Dynasties*. Complete Libraries of the Four Treasuries. Masters. Vol. 812. Taipei: Commercial Press, 1986.]

赵令畤“侯鯖录”,《宋人轶事汇编》,丁传靖辑。北京:中华书局,1981年。

[Zhao, Lingzhi. “Records of Houqing.” *Collected Anecdotes from the Song Dynasty*. Ed. Ding Chuanjing. Beijing: Commercial Press, 1981.]

赵琦美编《赵氏铁网珊瑚》,《景印文渊阁四库全书》子部第815册。台北:商务印书馆,1986年。

[Zhao, Qimei. Ed. *Zhao - Family's Iron - Net Coral*. Complete Libraries of the Four Treasuries. Masters. Vol. 815. Taipei: Commercial Press, 1986.]

郑午昌《中国画学全史》。上海:上海古籍出版社,2011年。

[Zheng, Wuchang. *A Comprehensive History of the Studies of Painting in China*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2011.]

(责任编辑:王嘉军)