

从“品第”论到“品格”论:基于 《四库全书总目》引发的古代艺术论探析

何宗美

(西南大学 文学院,重庆 400715)

摘要:《四库全书总目》艺术类提要包含了在书法、绘画、琴谱、篆刻等门类形成的艺术论、艺术史论和批评理论方面的丰富思想和经典判断,可以说是中国古代艺术理论批评的集大成者。从《唐朝名画录》提要所延伸的艺术品评话题,值得积极探索和深入发掘。中国艺术史或艺术学史的研究和书写,几乎绕不开“品”这一范畴。言艺术之“品”,谓上、中、下者为“品第”之品,称逸、神、妙、能者为“品格”之品。中国古代艺术论的总体倾向大体可以概括为从艺术品第论到艺术品格论,其发展历程恰好贯穿了从南朝直到清代的漫长历史,此间正是中国古代艺术批评和审美理论兴盛成熟的时期,由此构成理解艺术批评史和审美理论史的一条重要线索。艺术品格论发展到清代结出的硕果当数王士禛的神韵说,其形成并非只是受到诗学的滋养,而是由画学、书学、诗学与禅学等共同建立起来的艺术品格论的结晶。神韵诗学的理论基石是艺术品格论,从本质上说是艺术品格论中的“逸品”诗学。围绕从品第论到品格论的探讨,其理论意义有助于对艺术论的生成逻辑问题、体系思维问题和理论归属问题等进行深入揭示。

关键词:品第论;品格论;《四库全书总目》;“四品”说;神韵说

中图分类号:I207.22;J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2023)03-0230-15

古之谈画者必言画品,论书者必言书品,诗、词、文评赏,有诗品、词品、文品之谓,茶道花事乃至百物及人,亦不乏《汤品》《水产品》《花品》《梅品》《智品》之著。“品”,因此成为中国艺术、艺术学和审美思想的重要范畴之一。在艺术领域,“品”兼有艺术批评本体论和艺术批评方法论的双重含义,既指艺术作品所体现的一种独特审美风貌或审美层次,同时也指一种艺术鉴赏的“中国式”方法或方式,打通众艺审美界分而独具非凡意义。可以说,中国艺术史或艺术学史的研究和书写,几乎绕不开“品”这一范畴,也绕不开分品论艺的艺术批评事实。由于分品论艺的鉴赏史、审美史贯穿千年以上的漫长历史,“品”的观念、思想不仅支配和影响了中国古代艺术史的发生和形成,而且就“品”本身的意义和内涵而言也产生了内在的演变,这种演变可以概括为从“品第”到“品格”的变化历程。深入探究其转变的关键环节,南朝姚最提出的“意求”实为其引路向标,初唐李嗣真的“逸品”说更是起到了至为重要的过渡津梁作用,张怀瓘的“三品优劣”说标志着品第论正式发展为品格论。

分品论艺从品第论到品格论,是艺术创作论和鉴赏论思想由外向内的推进,标志着中国古代艺术思想的一次重要升华,很大程度上促进了中国古代艺术审美和艺术创作的发展。艺术品格

作者简介:何宗美,西南大学文学院教授,博士生导师。

基金项目:国家社会科学基金重点项目“《四库全书总目》子部提要考辨与学术批评还原研究”(17AZW012),项目负责人:何宗美。

论成为中国艺术审美思想的核心内容,同时也代表了其最高理论形态和成就。特别是在诗学方面,作为中国古典诗学集大成之一的清代神韵说,理论基石即是艺术品格论,其说主要建立在《二十四诗品》的基础上,是一种未标“诗品”之名的“诗品”理论,溯其源则又直追画学之《古画品录》“神韵”之说和书学之《书后品》“逸品”之说,它既可说是艺术品格论中的“神韵”诗学,也可说是艺术品格论中的“逸品”诗学,是为画学、书学以及禅学影响于诗学产生的重要理论成果,也是画学、书学、禅学与诗学打通界分融为一体共同建立起来的艺术“品格”审美思想。

关于本文所涉话题及主要对象、学术思路的相关研究,迄今为止较多地体现在某一对象、某一问题或方面的具体讨论上。从这一层来讲,画学、书学和诗学各研究领域都有一些成果。例如在书学方面,已有王海军对中国古代书法品评理论做了专门且深入、系统的研究^[1]。但通观整体研究状况,仍有三种路径有待探究:一是跨领域的打通研究,即突破书品、画品、诗品分而论之的壁垒,把问题放在古代艺术论和艺术学的宏观范畴来会通考察;二是跨时代的拉通研究,即突破局限于某时代某书的单一研究视野,把问题放在从南朝以降直至清代的宏大时空加以整体审观;三是超越现象的理论归属研究,即突破就品评论品评的做法,在中国艺术批评史和理论史的历史演进过程中探寻艺术品评的理论定性问题,由此揭析艺术思想的生成逻辑和思维体系。

以此而论,我们需要在了解相关研究的主要动态和进展的基础上,获取借鉴与启示,根据前人已有研究成果确立切实的问题突破点。朱景玄《唐朝名画录》提出的“品格”这一概念,历来重视者并不多见,唯郑午昌《中国画学全史》慧眼独具,将它提取出来并加阐释:“盖朱氏……其评论之法,以神、妙、能、逸分品,上中下分格,亦无足奇;惟于品格之中,略叙其事,则为空前之创作,而为后世名著《江村消夏记》等之先范……所谓品格,为鉴藏家审美结果所得之一种发表,然必赏鉴有得,乃能立言,赏鉴非易,故品格亦殊难。”^[2]¹³¹⁻¹³²但郑氏并没有过多阐释,且其关注的只在“惟于品格之中,略叙其事”的画论体例,对“品格”说本身的提出在画论史乃至艺术论史上的重大意义并未高度重视,更未展开论述,甚至把朱景玄“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”^[3]⁶²,理解为“其评论之法,以神、妙、能、逸分品,上中下分格”,明显与原意不甚吻合。再如王小舒《神韵诗学》,较全面地梳理了“神韵诗史”,同时将“神韵诗论”追溯到钟嵘《诗品》^[4]²⁶¹,进而勾勒其历史进程,从两个板块构建对“神韵诗学”的研究,可以说是前所未有的。不过,仅仅把钟嵘《诗品》提出的“滋味说”追溯为“神韵说”的源头,还不是最根本的;最根本的在于《诗品》以“品第”论诗,品第论中蕴含着品格论,且必将引导、促发品格论的产生,而神韵说就是中国古代诗歌品格论的最后结晶。以此来理解并梳理中国古代诗学以及艺术论思想生发、演进的内在逻辑,或不失为一种新的有益尝试。

现有研究对于本文来说主要是给予参考与映照作用,在具体思路上,本文走的是另一种路径——基于《四库全书总目》子部艺术类提要对古代书论、画论及书论史、画论史的总结,结合提要批评的具体艺术类原著,提取艺术学史一个最核心的范畴——“品”,并以大宏观视野从两个维度贯通审视,一个维度是共时的画品、书品、诗品的贯通,另一个维度是历时的画论史、书论史、诗论史的贯通,遵循从艺术品第论到艺术品格论的历史逻辑,既解释各种艺术品评的交互影响,又回答古代艺术论发展演进的内在动因及最终归宿——“神韵”。

一、《唐朝名画录》提要所延伸的艺术论话题

在今人书写的艺术学史或艺术理论批评史之前,有一部特殊的著作值得高度重视,那就是《四库全书总目》(以下简称《总目》),虽然还算不上严格意义的艺术学史或艺术理论批评史著作,但其艺术类提要却完全可以当作这方面的著作来看待,而且其体系的完备、文献的广博、功力的

深厚、见解的精辟,迄今为止仍是难以超越的。

《总目》堪称中国古代学术的集大成者,其中艺术类提要包含了在书法、绘画、琴谱、篆刻等门类形成的艺术论、艺术史论和批评理论方面的丰富思想和经典判断,可说是中国古代艺术理论批评的集大成者,值得我们积极借鉴和深入发掘。举其要者,如论南齐谢赫《古画品录》“所言六法,画家宗之,亦至今千载不易也”^{[5]1480},论唐裴孝源《贞观公私画史》“隋以前古画名目者,莫古于是。是亦赏鉴家之祖本矣”^{[5]1481},论唐窦暨《述书赋》“其印记一章,兼画印模于句下,遂为朱存理《铁网珊瑚》、张丑《清河书画舫》、《真迹目录》之祖”^{[5]1482},论唐张彦远《法书要录》“知刘克庄《阁帖释文》,亦据此为蓝本,则其沾溉于书家者,非浅渺矣”^{[5]1482},论宋郭若虚《图画见闻志》“所论亦深得画旨,故马端临以为看画之纲领”^{[5]1486},论宋米芾《画史》“历代赏鉴之家,奉为圭臬”^{[5]1488},论米芾《海岳名言》“其心得既深,所言运笔布格之法,实能脱落蹊径,独凑单微,为书家之圭臬,信临池者所宜探索也”^{[5]1489},等等,这些论断无一不是有关画学或印学、书学的真知灼见,涉及艺术史及艺术文献史、鉴赏史、理论史的概括和总结,提供了理解相关重要问题的纲领。今之研画学史者如郑午昌,于郭若虚《图画见闻志》谓“其论制作之理,亦能深得画旨,马端临以为看画之纲领云”,于米芾《画史》谓“历代赏鉴之家,奉为圭臬”^{[2]240},其论实则皆出《总目》之语。郑氏于此虽未明言出处,但熟知者一目了然。今之研书学史者如甘中流,于窦泉(或作暨)《述书赋》首引《总目》该著提要^[6];又如朱关田《窦泉〈述书赋〉注及所注唐人考》谓“其印记一章,兼画印模于句下,不特为后来记书画并载印章者所取法,且开鉴识印谱之先河”^[7],其说并为王海军《中国古代书法品评理论》所引用^{[1]78},虽二人皆未明言这一观点的最初出处,实亦出自《总目》之《述书赋》提要。可见,当今画学、书学,只要涉及《总目》曾论及的对象,引用或取法其说者往往常有,只是论其性质多属简单引用或随意借鉴,而很少就《总目》提出的经典论断一一深作专论。

由于画论之《古画品录》《续画品》《续画品录》《唐朝名画录》《中麓画品》等,书论之《书品》《书断》《法书要录》等,诗论之《诗品》《二十四诗品》《国雅》等,皆为《四库全书总目》所叙录者,故《总目》于画品、书品、诗品等自不能避而不论。若能留意其《河岳英灵集》提要的评价:“是集录常建至阎防二十四人,诗二百三十四首。姓名之下各著品题,仿钟嵘《诗品》之体。虽不显分次第,然篇数无多,而厘为上中下卷,其人又不甚叙时代,毋亦隐寓钟嵘三品之意乎?”^{[5]2603}《国雅》《续国雅》提要所谓“首列《品目》一卷,仿钟嵘《诗品》、殷璠《河岳英灵集》、高仲武《中兴间气集》例”^{[5]2698},则不难发现,即使原非明显的品评、品录式著作如《河岳英灵集》《中兴间气集》等,《总目》皆能揭示其隐含的这一特点,这就足以说明,在《总目》的学术批评和文学批评之中,“品”的概念是很深刻的,而这种深刻性正是中国古代“分品论艺”的批评传统所给予的。

在此不妨把主要视线移到《总目》之《唐朝名画录》提要,其关于书画“四品”说形成的源起、流变问题得出的重要论断,可引出对中国古代艺术论思想演变的关注和讨论。《唐朝名画录》,中唐朱景玄著,自序题为《画录》,后人冠以朝代称之为《唐朝名画录》。书以神、妙、能、逸论画,是中国画论“四品”说的最终奠定者。朱景玄将此前初唐两位书法理论家李嗣真、张怀瓘“分品论书”的说法合起来并移于论画,从而形成画论“四品”说,即《总目》所言“合两家之所论,定为四品,实始景元”。《唐朝名画录》提要谓:

所分凡神、妙、能、逸四品,神、妙、能又各别上、中、下三等,而逸品则无等次,盖尊之也。初,庾肩吾、谢赫以来,品书画者多从班固《古今人表》分九等,《古画品录》“陆探微”条下称:上上品之外无他寄言,故屈标第一等,盖词穷而无以加也。李嗣真作《书品》后,始别以李斯等五人为逸品,张怀瓘作《书断》,始立神、妙、能三品之目,合两家之所论,定为四品,实始景元,至今遂因之不能易。^{[5]1483}

分品论诗、论书、论画,在中国文学史和艺术批评史上,是一种使用广泛且特色鲜明的审美范式。它源于何时何人,其发展流变如何,《总目》这段文字从书、画两方面作了精要概述。这种范式最初缘于对史学人物“等第”说的借鉴,即从《汉书·古今人表》“九等”(九品)论人受到启发而运用于艺术批评。创品第论艺之法者,当属南齐谢赫,其《古画品录》首标“画品”之目,此后为钟嵘《诗品》、庾肩吾《书品》所借鉴。具体以“气韵生动”“骨法用笔”“应物象形”“随类赋彩”“经营位置”“传移模写”之“六法”论画,分“第一品”至“第六品”之“六品”论人,将艺术(“六法”)之“巧拙”与作品(“六品”)之“品第”对应起来,建立了绘画创作和绘画审美的理论逻辑。以陆探微、曹不兴、卫协、张墨、荀勖为“第一品”,又以陆探微、卫协为兼该“六法”之最高艺术家,并极推陆氏而无以复加,称:“穷理尽性,事绝言象。包前孕后,古今独立。非复激扬,所能称赞,但价重之极乎上,上品之外,无他寄言,故屈标第一等。”^{[8]17}由此在绘画史上确立了一个最高范型。其画论思想影响深远,《总目》艺术类以《古画品录》居其首,并谓“所言六法,画家宗之,亦至今千载不易也”^{[5]1480}。

《总目》限于其书目叙录的体例,在单篇提要中不可能对其所涉重大理论问题展开深入阐释,但其意义是从纷繁复杂的大视野中得出了具有高度概括性的理论判断,需要进一步发掘、拓展。就《唐朝名画录》提要而言,其简短的篇幅从分品论艺的历史梳理中归纳出一些重要认识:分品论艺是对班固《古今人表》“九等”人物论的借鉴,此其一;庾肩吾、谢赫分别开启了分品论书和分品论画即“书品”说、“画品”说之先河,此其二;分品论艺的重要成果是“逸品”说及神品、妙品、能品“三品之目”的创立,前者出自李嗣真,后者出自张怀瓘,此其三;朱景玄合逸品与神品、妙品、能品为一体,由此形成的“四品”说成为分品论艺“不能易”的最终定格和最高范式,此其四。虽然《总目》没有揭示分品论艺发展演变的性质,即没有明确其从品第论到品格论的根本变化,但审视目光已集中于逸、神、妙、能之品目以及由此形成的“四品”说,实际上也就体现出关注重心已经聚焦到中国古代艺术批评的品格论之上,这是极具价值的独到认识,值得进一步探讨。

二、“品第”论中的“品格”论向度

言艺术之品者,或谓上、中、下,或称逸、神、妙、能,我们可以给予不同的命名,前者叫“品第”,后者为“品格”,即谓上、中、下者为“品第”之品,称逸、神、妙、能者为“品格”之品。因此,分品论艺,便有品第论与品格论之别。这既是性质的区分,也是发展阶段的不同。中国古代艺术论的总体倾向是从品第论到品格论,由此分为前、后两个时期。虽然前期的品第论中不无品格论因素,后期的品格论中也有品第论的特点,但品第论时期的品格论是服从于品第论的,同样,品格论时期的品第论也是服从于品格论的,这是基本认识。从品第论到品格论的发展演变,贯穿了从南朝到清代的漫长历史,此间恰是中国古代艺术批评和审美理论从兴盛成熟到发展演变的主要时期,前者的发展演变就成为后者发展演变的组成部分和参与因素,从研究角度来说则是我们理解艺术批评史和审美理论史的一条重要线索。

分品论艺兴盛于南朝,是这一时期日益繁荣的艺术创作和艺术理论的产物,故《古画品录》《诗品》《书品》皆出于此际并非偶然。此画、诗、书“三品”中,《诗品》可知成书于南朝梁天监十四年(515)^[9],此时《古画品录》作者谢赫已卒十余年,《书品》作者庾肩吾方至青年,其书亦当在后。然数十年间,品画、品诗、品书之著相继而出,另有刘勰《文心雕龙》复出此间,且“品文”特征亦属显著,如《明诗》“冠冕”“能标”之谓^{[10]49},《诠赋》“英杰”“赋首”之称^{[10]81},《诔碑》“才锋所断,莫高蔡邕”“孔融所创……亦其亚也”之论^{[10]128},等等,皆属优劣、高下之鉴,亦即文之“品”也。可见,那一时期诗、文、书、画众艺之品评、鉴赏之风,何其兴盛。而中国古代画论、书论、文论、诗论皆奠基于

此,亦可谓一代之胜事。此尤以齐梁为甚,盛极一时的品赏之风成为一种具有时代标志的齐梁风尚。而对中国古代艺术史和理论史来说,齐梁品赏之风则是它迈向兴盛并促其成熟的必要因素。

谢赫《古画品录》、钟嵘《诗品》和庾肩吾《书品》所“品”对象不同,但遵循着共同的品赏模式,这种模式首先为谢氏所创用,后者则沿袭其例。《古画品录》之“第一品·卫协”：“古画之略,至协始精,六法之中,迨为兼善。虽不该备形妙,颇得壮气,陵跨群雄,旷代绝笔。”^{[8]17}《诗品》之“上品·魏文学刘桢诗”：“其源出于‘古诗’。仗气爱奇,动多振绝。贞骨凌霜,高风跨俗。但气过其文,雕润恨少。然自陈思已下,桢称独步。”^[11]《书品》之“上之中”崔瑗、杜度、师宜官、张昶、王献之五人：“论曰：崔子玉擅名北中,迹罕南度,世有得其摹书者,王子敬见而称美,以为功类伯英。杜度滥觞于草书,取奇于汉帝,诏后奏事,皆作草书。师宜官《鸿都》为最,能大能小。文舒声劣于兄,时云‘亚圣’。子敬泥帚,早验天骨,兼以掣笔,复识人工,一字不遗,两叶传妙。”^{[12]88}三书对每一品评对象都包含品第、品词两项内容,体现出明显的一致性。如画家卫协的品第是“第一品”,诗人刘桢的品第是“上品”,书法家崔瑗等五人的品第是“上之中”,而“古画之略,至协始精”“其源出于‘古诗’”“崔子玉擅名北中”分别是他们的品词。品词是支撑品第的具体阐释,虽然从画论、诗论、书论的价值来说主要在品词部分,但这种批评模式的核心则是品第论,品词仅仅是为它服务的,即作为何以居此品第的原因阐释,同时在品词中也隐含着品格论萌发的契机——对品词内容的高度概括和本质揭示终将促使品格论产生。

谢赫、钟嵘、庾肩吾三位艺术批评家都生活在南朝之齐、梁,足见那一时期艺术鉴赏之风的兴盛,特别是分品论艺的时尚。比较而言,谢赫时代稍前,此后庾肩吾与钟嵘采用的“品第”与他有所不同,二人变谢赫六品分等法为三品分等法,只是其上、中、下三品再各自细分为上、中、下三等,即上之上、中之上、下之上之类,实为九等,即由谢赫的“六品”说变为“三品九等”说,此与班固九等论人恰相一致^{[12]85-91},又可以理解为是对班固和谢赫的兼相借鉴。

画论方面,谢赫《古画品录》之后,有姚最《续画品》,虽为续作,名亦因之,但此“画品”之“品”,已由谢氏品第之品转而为品赏之品。作者“以赫所品高下,多失其实,故但叙时代,不分品目”^{[5]1480},另一个考虑如其自谓“今之所载,并谢赫之所遗”,“人数既少,不复区别,其优劣可以意求也”^[13],即不以“品”分而以“意”求为其批评的新指向。品第论不仅最初由画论创立,至此又由画论首开一个突破口。这是画论对中国古代艺术学理论值得充分肯定的一个重要贡献。

论画的谢赫,论诗的钟嵘,论书的庾肩吾,分品列等为其共同特点,但都还未能就“品”之含蕴即“品格”标以名目——称分品定格为“品格”,正式命名见于唐朱景玄《唐朝名画录·序》^{[3]62-63},在此前只称以“第一品”或“上之上”等,即还属于“分品论第”的艺术品第论而不是“分品论格”的艺术品格论。当然,品第论中有品格论——品词在事实上即属品格论,但未标名目就不免掩盖在品第论的主调之下,谢赫《古画品录》、钟嵘《诗品》、庾肩吾《书品》莫不如此,都尚未对“品”之“格”加以揭示并命名标目。这反映艺术审美的认识能力还没有发展到具有能对一种艺术表现及其特征作出最精要概括的水平,所以,品第论还只是属于艺术学史早期的审美形态。在此情形下,姚最提出“意求”不失为艺术品第论迈进艺术品格论的一种引路向标。后来称以神、妙、能、逸之品目,可以说就是“意求”的结果。这一步到了初唐李嗣真《书后品》才有了一点迹象。《书后品》又名《后书品》,自序原称《书评》,所评“始于秦氏,终于唐世,凡八十一人,分为十等”^{[14]134}。所谓“十等”,是在上上品、上中品等“九品”之外再加一等“逸品”,此一名目也由此而来。他提出的“十等”说虽然是“九品”说的因袭,但为书学审美构建了一个新的评价谱系,其中就包括创造了一个为后世书画艺术和文学创作广泛使用的重要范畴——“逸品”。虽然“逸品”一词在稍早于李嗣真的初唐姚思廉《梁书·武帝本纪》“六艺备闲,棋登逸品”^[15]中已用来形容棋艺,但正式运用到艺术批

评在目前已知且存世的文献中则始于李嗣真《书后品》。并且,该词在李嗣真书论中并非随意一提,而是在对书法史和书法美总体把握基础上的审美判断和创造。他的审美视野和经验更是扩展到文学之诗,“逸品”说也正是在诗歌与书法审美的比较中得出的独到之见。他说:“吾作《诗品》,犹希闻偶合神交、自然冥契者,是才难也。及其作《书评》而登逸品数者四人,故知艺之为末,信也。虽然,若超吾逸品之才者,亦当复绝终古,无复继作也。”^{[14]134}这里虽然有重德轻艺的观念,且又区别了诗才与书艺的不同,认为书能超迈“逸品之才”同样可以获得不朽的审美地位。“偶合神交、自然冥契”是对何为“逸品”的大致定义,书法史上臻此胜域的唯有张芝、钟繇、王羲之、王献之,“四贤之迹,扬庭效伎,策勋底绩。神合契匠,冥运天矩,皆可称旷代绝作也”。尽管入“逸品”之流者仍存在“钟、张筋骨有余,肤肉未赡,逸少加減太过”^{[14]135}之不足,而“逸品”说的提出实已涉及到什么是书法美的极致或最高境界问题,对这个问题的思考和回答,本质上既是一种书法史观也是一种书法艺术创作论,其意义则既有益于解决对已有书法史的总结和评价问题,又有益于推动书法创作向着美的境界无限提升,是书法审美标尺和创造推动力的合一。“逸品”说标志着对艺术品之“格”的正式命名,实现了艺术品第论转向艺术品格论的可能。今之论艺术学史者,虽然对李嗣真“逸品”说给予了高度重视,也提出了许多精辟的见解,但并未认识到它是艺术品格论正式萌生的一个标志及促成因素,而在艺术学史来说这应该是它最重要的价值所在。

三、“品格”论及其书论的推进

在画论之“意求”论、书论之“逸品”说引导下萌生的艺术品格论,因其理论生机及对艺术本质的贴近,在其产生和发展过程中便极大促进了艺术批评的进步,其中书论的作用又尤其关键。

与提出“逸品”说的李嗣真大体同时的张怀瓘,以“三品优劣”说打破了旧有分品论第的范式,正式建立了艺术品格论的新体系,这较之于李嗣真又推进了一大步,在中国古代艺术批评史上是具有重要意义的一环。自此,在艺术批评与审美中,套用班固《古今人表》的“九品等差”之品第论,始由以神品、妙品、能品“三品优劣”之品格论所取代,进而为书法、绘画、文学鉴赏和批评所广泛运用。可以说,张怀瓘代表了中国古代书学理论的一座高峰。其书论著作丰富,尤以《书断》最具代表,“三品优劣”即见于《书断》。该著所论“爰自黄帝、史籀、苍颉,迄于皇朝黄门侍郎卢藏用,凡三千二百余年”^{[16]156},其书学建树是以“十体源流”论“三品优劣”,将三千余年书法史纳入这一体系之中。“三品”即神品、妙品、能品之谓;“十体”则为古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白和草书。将书体与书品即书法艺术形式与书法艺术审美统一于一体,既是对旧有分品论第的创新,又是其分品论格的方法论。此前之书论,定一人书品之高低仅就整体而言,并未以书体细分,还属于粗略的品第论;张怀瓘的突破在于以书法“十体”分别定其“三品”,品、体交错,既因体而异亦因人而别,已是更为细致也更为深入的品格论。如行书以王羲之、钟繇、王献之、张芝四人为神品,章草以张芝、杜度、崔瑗等八人为神品,八分则王羲之、钟繇与张昶等九人为妙品,王献之与毛弘、左伯三人为能品,隶书则张芝与钟会等二十五人为妙品^{[16]171-173}。在庾肩吾、李嗣真那里,一位书法家只有一个品第,像张芝、钟繇、王羲之在庾氏《书品》为“上之上”^{[12]87},张芝、钟繇、王羲之、王献之在李氏《书后品》为“逸品”^{[14]135};而张怀瓘则分体而论,情况就不同了,张、钟和二王,在行书为神品,但在八分、隶书等,诸人的品格又有差别。这样,一位书法家就可能有多种不同的品格,如王羲之于隶书、行书、章草、飞白、草书五体皆列为神品,八分则为妙品^{[16]171-172},便是具有两种品格。张氏这种品格论,虽然是书家的品格论,但已不同于过去的书家品第论;同时,其书家品格论实质上表现为书体的品格论。这两点都是不同于此前书论的。从书法史和书法理论史来看,其书体品格论是书体和书体学发展的必然产物。这一点联系中国文学史和文学理论

史来说,就如同在魏晋时期因文体创作的发展,文体学和文体美学随即而兴。因此,我们可以把张怀瓘的分体论书,与曹丕、陆机、刘勰等分体论文,当作一种相同的理论现象来看待,以此而论,张怀瓘显然在书学理论方面取得了重要推进。除“书体品格”论或分体论书外,张怀瓘的主要理论贡献是神品、妙品和能品的提出和审美运用。他虽然没有定义神、妙、能三品的具体内涵,但通过批评实践确定了它们的审美层次及艺术风貌。

四、“四品”说与艺术“品格”论的定格

艺术批评史的分品论艺,经历了两个重要的发展时期:一是南朝,二是初唐。从艺术品第论到艺术品格论的两个阶段,前者以谢赫、庾肩吾为代表,后者以张怀瓘为代表,中间李嗣真是过渡环节。《总目》概括这两个时期分别是:“初,庾肩吾、谢赫以来,品书画者多从班固《古今人表》分九等”,“李嗣真作《书品》后,始别以李斯等五人为逸品,张怀瓘作《书断》,始立神、妙、能三品之目”^{[5]1483}。到中唐,分品论艺的理论得到进一步完善,艺术品格论至此定型,可视为一个新的阶段,代表人物为朱景玄。《总目》所谓“合”李嗣真、张怀瓘“两家之所论”而“定为四品,实始景元,至今遂因之不能易”(因避康熙帝名讳将朱景玄改为“朱景元”)^{[5]1483},即指艺术品格论至朱景玄而成为后世“因之”而“不能易”的批评范式。朱景玄的画论代表作是《唐朝名画录》(自序称《画录》),其在艺术品格论方面的理论建树主要是两个方面。首先是“四品”说的确立。这是他综合李嗣真、张怀瓘两家之说的结果。“四品”者,“神、妙、能、逸,分为四品”^{[3]63},即张怀瓘的神、妙、能三品再加上李嗣真的逸品。其自序明确显示此与李、张之说的直接渊源:“自国朝以来,惟李嗣真《画品录》,空录人名而不论其善恶,无品格高下,俾后之观者何所考焉。”又谓:“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。”^{[3]62}将李、张二说组合之后,朱景玄又进行了内部调整,在李嗣真那里原本“上上品”之上再为“逸品”,到了朱景玄变为三品之“格外有不拘常法”者为“逸品”,于是排在神品、妙品、能品之后,由此确立神、妙、能、逸之品次。其次是“品格”说的提出。第一、第二品或上上、上中品等表示的是“品第”或“品次”,神、妙、能、逸表示的则是“品格”。最初李嗣真提出逸品,张怀瓘提出神、妙、能三品,虽然意味着这些名目已不是品第或品次之谓,但统称为何名则未见。百余年后,朱景玄才有了这方面的意识,正式以“品格”一词为之称名。这样,神、妙、能、逸就有了一个共称,即品格或品之格;李嗣真“逸品”说、张怀瓘“三品”说和朱景玄“四品”说一皆归之于艺术“品格”论。“品格”的提出在朱景玄而言并非随意所言,《唐朝名画录》自序至少三次直接用到这一概念——“无品格高下”“直以能画定其品格”“于品格之中略序其事”,另有两次相当于“品格”之意——“断神、妙、能三品定其等格”“其格外有不拘常法”^{[3]62-63}。另外,朱景玄艺术“品格”论有两个特点值得一提:一是其“逸品”说隐含着艺术流派论的因素。无论是自序所谓“其格外有不拘常法,又有逸品”^{[3]62},还是总论“逸品三人”之王墨、李灵省和张志和曰:“此三人非画之本法,故目之为逸品,盖前古未之有也。”^{[3]83}他讲的“逸品”虽是一种画品,但更倾向于指画风独标一格的艺术流派,这就使他的艺术品格论中萌发了一种画派意识或艺术流派思想,如同李嗣真的艺术品第论中萌发了艺术品格论一样。二是其艺术品格论架构中统领着艺术品第论,是两种架构的组合。神、妙、能、逸四品是品格论架构,神、妙、能三品又各分上、中、下,合为九等则属品第论架构。其中逸品虽并之为四,但又为“格”外之“格”。其总体架构就可概括为“大三品、小九品、外逸品”。只是与此前“九品”或“十等”论者有一个根本不同,就是品格论为其核心,是统领性的;品第论为其依附,是从属性的。总之,朱景玄借鉴并综合了李嗣真、张怀瓘之说,同时又建构了艺术批评的新范式。

五、“四品”说的影响及演变

“四品”说经中唐朱景玄定型后,成为一种使用广泛的艺术批评与审美的重要学说。晚唐张彦远论画,所本者亦为“品格”说。《历代名画记》之《论画体工用拓写》篇云:“夫失于自然而后神,失于神而后妙,失于妙而后精。精之为病也而成谨细。自然者为上品之上,神者为上品之中,妙者为上品之下,精者为中品之上,谨而细者为中品之中。余今立此五等,以包六法,以贯众妙。”^[17]¹⁰⁰ 他的“五等”说中包括了神品、妙品、精品,又立“自然者”“谨而细者”之目,命名上尚未完全解决。而其尤推“自然者为上品之上”,则相当于初唐李嗣真和北宋黄休复所说“逸品”或“逸格”,张彦远则是二人之间承前启后的重要环节。

宋以后,特别是宋、明两代,“四品”说在书学、画学和文学中得到广泛运用和发展,宋有黄休复《益州名画录》、刘道醇《宋朝名画评》《五代名画补遗》、朱长文《续书断》等。黄氏逸格、神格、妙格、能格之“四格”或“四品”,将“逸格”冠首,形成了与朱景玄“四品”说不一样的结构体系。《总目》该书提要曰:“其四格之目,虽因唐朱景元之旧,而景元置逸品于三品外,示三品不能伍,休复此书又跻逸品于三品上,明三品不能先。其次序又复小殊。”^[5]¹⁴⁸⁶ 溯其源则是沿袭了初唐李嗣真“逸品”说和晚唐张彦远的“自然”说,并将李嗣真、张怀瓘画论结合起来做了与朱景玄不同的“次序”和体系建构。黄休复“四格”说最突出的理论贡献是对诸格做了具体的审美界定,这是前人所未及者:

画之逸格,最难其俦。拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,笔简形具,得之自然,莫可楷模,出于意表,故目之曰逸格尔。

大凡画艺,应物象形。其天机迥高,思与神合,创意立体,妙合化权,非谓开厨已走,拔壁而飞,故目之曰神格尔。

画之于人,各有本情,笔精墨妙,不知所然。若投刃于解牛,类运斤于斲鼻,自心付手,曲尽玄微,故目之曰妙格尔。

画有性周动植,学侔天功,乃至结岳融川,潜鳞翔羽,形象生动者,故目之曰能格尔。^[18]¹⁸⁵⁻¹⁸⁶

“四品”说在北宋的影响还可从苏轼等的运用中得到体现。苏轼《画水记》(即《书蒲永升画后》)称唐处士孙位笔下所画之水“奔湍巨浪,与山石曲折,随物赋形,画水之变,号称神逸”^[19],“神逸”即神品、逸品。《答李端叔》(其一)论李伯时地藏画“轶妙而造神,能于道子之外,探顾、陆古意耳”^[20],明何良俊《四友斋丛说》论画时引此语^[21]²⁶¹,而苏轼所谓“妙”“神”亦即妙品、神品之谓。可见,苏轼论画显然是运用了“四品”说。据《汝州龙兴寺修吴画殿记》,苏辙对黄休复《益州名画录》提出的“四格”说也是十分熟悉的:“予昔游成都,唐人遗迹遍于老佛之居。先蜀之老有能评之者曰:‘画格有四,曰能、妙、神、逸。’盖能不及妙,妙不及神,神不及逸。称神者二人,曰范琼、赵公祐,而称逸者一人,孙遇而已。范、赵之工,方圆不以规矩,雄杰伟丽,见者皆知爱之。而孙氏纵横放肆,出于法度之外,循法者不逮其精,有从心不逾矩之妙。”^[22]另有米芾《画史》称孙知微画星辰为“逸格”^[23],无疑也是用的黄氏“四格”论画的例子。

明人论书,项穆列“品格”之目,分而为五,即正宗、大家、名家、正源、旁流。其命名源于明初高棅《唐诗品汇》之正始、正宗、大家、名家、羽翼、接武、余响、旁流而有所取舍。品格五分,借鉴的是晚唐张彦远《历代名画记》自然、神、妙、精、谨而细的“五等”说,如谓“正宗”之“品格”:“会古通今,不激不厉,规矩谙练,骨态清和,众体兼能,天然逸出,巍然端雅,弈矣奇解。此谓大成已集,妙入时中,继往开来,永垂模轨,一之正宗也。”^[24] 与此“五等”说之“自然”之品大致相对应,是艺术

“品格”论在明代书学的代表学说之一。明人论画,“画品”之说亦属盛行。“画品者,古今画家艺术上之各种品评也。杨慎、王世贞、董其昌、王穉登、顾凝远等,皆有著作。”^{[2]315}其中,王穉登《吴郡丹青志》以神、妙、能、逸评吴中画家,是“四品”论画的典型代表。上述诸家之外,何良俊最重“品格”说,且以此为其画论之基石。“画之品格”^{[21]262}及“唐人品格”“品格在宋人上”^{[21]263}之谓,“逸而不逸”“神而不神”^{[21]264}及“能妙之间”“置之能品”之评^{[21]267},略已可见,又云:

世之评画者,立三品之目:一曰神品,二曰妙品,三曰能品;又有立逸品之目于神品之上者。余初谓逸品不当在神品上,后阅古人论画,又有自然之目,则真若有出于神品之上者。其论以为失于自然而神,失于神而后妙,失于妙而后精,精之为病也而谨细。自然为上品之上,神为上帝之中,妙为上帝之下,精为中品之上,谨细为中品之中。立此五等,以包六法,以贯众妙。非夫神迈识高情超心慧者,岂可议乎知画!呜呼,夫必待神迈识高情超心慧然后知画,宜乎历数百代而难其人也!^{[21]257}

其以“品格”论画,又特推“神韵”,称“神韵最高”“皆有神韵”^{[21]263}及“笔力神韵兼备”^{[21]264},其所谓“神韵”是一种有别于“院体”“画工”之作而体现神迈超逸的神、逸之品。何良俊的“神韵”说与后来清初王士禛的“神韵”说,分论画、诗而遥相呼应。

“品格”说或“四品”说在明代诗论、文论、花卉论、人物论中有广泛的运用。屠隆论诗,称“李杜品格”,并谓“品格既高,风韵自远”^[25]。旧题欧阳修编、今人考为汪道昆编《左传节文》,“标‘神品’、‘能品’、‘真品’、‘具品’、‘妙品’诸名”^{[5]384},以为鉴赏之法。至如吴彦匡《花史》“每一花为一类,各加神品、妙品、佳品、能品、具品、逸品标目”^{[5]1560},樊玉衡《智品》“搜辑古初至明代用智之事”,分为神品、妙品、能品、雅品、具品、谲品、盗品七门^{[5]1742},皆属借用而衍化。从品画、书、诗,到品文,再到品花,甚至论人之“用智”,“品格”说影响之广,可见一斑。

六、“品格”论之结晶——神韵说

艺术品格论发展到清代结出的硕果,是王士禛的神韵说,这并非只是受到诗学的滋养,更是会通画学、书学、诗学与禅学等建立起来的艺术品格论的结晶,是书、画理论发展起来的“四品”说再融会禅学而在诗学领域形成的产物。

张健《清代诗学研究》^[26]、王小舒《神韵诗学》^[4]、孙纪文《王士禛诗学研究》^[27]、蒋寅《清代诗学史》第一卷^{[28]605-675}等论著对神韵说已有扎实深入的研究,现在或可进一步思考的是,从文学范围而言,神韵说究竟是一种什么性质的诗学理论,即怎样给神韵说定性,循此引向它的更高一层艺术范畴,以寻求理解深化的可能性,使之在已有的深厚积淀基础上对更宏大、更根本的问题层面展开研究。无论从批评史渊源还是理论性质而言,在清代产生的集中国古典诗学之大成的神韵说,都可以说是一种艺术品格论的诗学思想,而且是千余年来中国艺术品格论在诗学领域的集大成者。诗学之神韵说就是在艺术品格论基础上建立起来的“神韵”诗学,更确切一点说是一种“逸品”诗学,其最核心的本质即在此。

其一,品第论的舍弃,使王士禛神韵说成为可能。将神韵说归属于大范围的“诗品”理论是不成问题的,但它并非“诗品”论的品第论,而是一种品格论。有必要对王士禛神韵说与王士禛诗学作一个基本的区分,不可将二者完全等同起来。首先,他的神韵说还涉及画学、书学,不只是指诗学;其次,就是在诗学范围内,当我们表述为王士禛诗论之神韵说时,意味着讲的只是他全部诗学中的一部分,当然也是他最核心的部分。神韵说建立后,其诗论有些内容并非都可纳入其中而一概论之。至于早期的王士禛诗学,受到钟嵘《诗品》品第论的深刻影响,而品第论则算不上“神韵”诗学,只有当他最终舍弃了这种较为机械的诗学批评方法,才标志着摆脱品第论而转向品格论。

恰是有了这次关键的诗学转变,“神韵”诗学的产生才成为可能。学术研究有时或许不免把钟嵘“滋味”说以来凡与“神韵”说相近的主张贯穿起来,作为这一诗学理论的渊源,从研究角度来说是有必要的,但从一种理论学说产生的真实情状去设想,恐怕其来龙去脉不会像学术研究想到的那么严密,因为研究相对于事实本身总是一种事后静态追加;事后性、静态性让研究的“追加”往往要远胜于事实本身而体现出一种理解和阐释的过度化,借用顾颉刚的说法可称之为研究的“层累”,这是值得任何学术研究注意的现象。从这一认识角度出发,有必要充分重视王士禛《诗品辩》对于理解其诗学特别是“神韵”诗学的重要价值:

钟嵘《诗品》,予少时深喜之,今始知其舛谬不少。嵘以三品铨叙作者,自譬诸九品论人、七略裁士。乃以刘桢与陈思并称,以为文章之圣。夫桢之视植,岂但斥鷃之与鲲鹏耶。又置曹孟德下品,而桢与王粲反居上品……而位置颠错,黑白淆讹,千秋定论谓之何哉!建安诸子,伟长实胜公幹,而嵘讥其以筌扣钟,乖反弥甚。至以陶潜出于应璩,郭璞出于潘岳、鲍照出于二张,尤陋矣,又不足深辩也。^{[29]2110}

这段文字不仅表达了明确的审美判断,且带有强烈的感情倾向,显示王士禛对《诗品》的批判不留一点情面。但观其首句,则知王氏早年对《诗品》喜爱尤深。通过他本人的自述,不难判断其诗学趣向的前后变化是根本性的,对钟嵘诗歌“品第”论的否定和摒弃是彻底的。故在王士禛极为丰富的诗论中,谈到钟嵘《诗品》的地方较为少见。另有一处云:“余于古人论诗,最喜钟嵘《诗品》、严羽诗话、徐祯卿《谈艺录》,而不喜皇甫汈《解颐新语》、谢榛《诗说》。”^[30]这应该也是早期所说,“最喜”与“予少时深喜之”的“深喜”口吻如一,只是此言另有《沧浪诗话》《谈艺录》与之并称。而少时所喜,其后有所取也有所舍,没有成为他一贯的诗学宗尚。

其二,《二十四诗品》《沧浪诗话》是王士禛诗学神韵说的理论基石。没有《二十四诗品》和《沧浪诗话》就不会有王士禛论诗的神韵说。前者是后者的理论基石,王士禛神韵说是以这两种经典之著为基础建立起来的“品格”诗学,是融会此前“神韵”诗学进而加以推进的集大成者。蒋寅治清代诗学,于王士禛神韵说曾判断说:“我一直认为《唐贤三昧集》标志着神韵论诗学的确立。”^{[28]644}《唐贤三昧集》为康熙二十七年(1688)王士禛 55 岁时所编,其序云:“严沧浪论诗云:‘盛唐诸人,惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求,透彻玲珑,不可凑泊。如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。’司空表圣论诗亦云:味在酸咸之外。康熙戊辰春杪,归自京师,居宝翰堂,日取开元、天宝诸公篇什读之,于二家之言,别有会心。录其尤隽永超诣者,自王右丞而下四十二人,为《唐贤三昧集》。”^{[31]1534}他的选诗宗旨很明确,就是基于“二家之言”即严羽、司空图的诗学观。如果说标志王士禛神韵诗学之确立是《唐贤三昧集》,那么其神韵诗学的理论基石就是严羽、司空图的诗学观。严羽《沧浪诗话》在本质上是一种品格论诗学,其谓“诗之品有九:曰高,曰古,曰深,曰远,曰长,曰雄浑,曰飘逸,曰悲壮,曰凄婉……其大概有二:曰优游不迫,曰沉着痛快。诗之极致有一,曰入神。诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣”^{[32]7-8},论诗之旨显而易见。被王士禛一再引用并支撑其神韵诗学的“羚羊挂角,无迹可求”“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”^{[32]26}等语,指的就是诗歌“品格”的最高境界——即所谓“入神”或“神韵”。王士禛的神韵诗学则是在此基础上建立起来的关于艺术最高“品格”的诗学理论。至于司空图,王士禛引用得最多的是《二十四诗品》,此书时代和作者今虽尚存争议,但王士禛那个时代认为是司空图之著则深信不疑,这成为其神韵诗学的理论基石之一。尤其是“含蓄”品之“不著一字,尽得风流”,“纤秾”品之“采采流水,蓬蓬远春”,“冲澹”品之“遇之匪深,即之愈稀”,“自然”品之“俯拾即是,不取诸邻”,“清奇”品之“神出古异,澹不可收”^{[33]72}、“晴雪满林,隔溪渔舟”,“精神”品之“明漪见底,奇花初胎”^{[33]91},既是触发王士禛形成神韵诗学的重要媒介,又是其神韵诗学所谓“神韵”最集中的体现。

大约与《唐贤三昧集序》同时所作的《鬲津草堂诗集序》，将诗歌艺术品格的最高层次确定在司空图《二十四诗品》的冲澹、自然、清奇三品：“昔司空表圣作《诗品》凡二十四，有谓‘冲澹’者，曰‘遇之匪深，即之愈稀’；有谓‘自然’者，曰‘俯拾即是，不取诸邻’；有谓‘清奇’者，曰‘神出古异，澹不可收’。是三者，品之最上。”^{[34]1799} 王士禛神韵诗学是在司空图《二十四诗品》的基础上建立起来的。

其三，“神韵”画论是王士禛“神韵”诗学的另一个理论来源。论画主神韵说者，前已言有明人何良俊，论诗主神韵说者则清人王士禛堪称代表，诗、画之“神韵”原无界分。《带经堂诗话》卷三“微喻类”汇辑王士禛以书、画论诗及文者若干则^{[33]84-87}，钱锺书《中国画与中国诗》一文中也谈到程正揆、张彦远的画论“可以和王士禛的诗评对照”，并谓其在《蚕尾集》卷七《芝廬集序》“大讲‘南宗画’的‘理’”^[35]。清代是绘画和画论发展的巅峰时期，郑午昌曾统计清代画家多达“约四千三百余家”^{[2]353}，这个数目远超清代以前历代画家之总和。这使得清代文人兼擅绘画者更为普遍，同时使得诗文作家与书画家的交往及互相借重的现象更为多见，而谈艺者诗文与书画的互“喻”亦属常态。吴伟业赞论当时九大画家董其昌、王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、张学曾、程嘉燧、卞文瑜、邵弥的《画中九友歌》^[36]，正是在这种背景下出现并成为广泛流传的名篇。王士禛论诗与画家交往的关系，则表现为一种更深刻的内在影响，以画喻诗成为其神韵诗学生成的重要路径之一。据他自言，至少有两位当时的画家触发了他诗、画贯通的理论思考，其一是他的门人也是画家的程友声，另一位是清初最著名的画家之一王原祁。《跋门人程友声近诗卷后》《芝廬集序》分别载其原委，《香祖笔记》《居易录》亦录之，后又辑入《带经堂诗话》。综观二文，王士禛论诗对绘画的取法主要落在荆浩、郭忠恕和南宗画三个核心点上。他说“予尝闻荆浩论山水而悟诗家三昧矣”，又对前人所论《史记》“如郭忠恕画，天外数峰，略有笔墨，意在笔墨之外”推崇之至，以为“诗文之道，大抵皆然”^{[29]2318-2319}，特别是王原祁与之“极论画理”，“以为画家自董、巨以来谓之南宗，亦如禅教之有南宗云”^{[34]1779}，闻而深服其说，且引以论诗。三者归结到一点，反映了画论对其诗论的极大启发。进一步讲，无论是五代荆浩论画所谓“远山无皴，远水无痕。远林无叶，远树无枝。远人无目，远阁无基”^[37]，还是五代宋初郭忠恕画山水“意在笔墨之外”，以及南宗画如董其昌概括“要之摩诘所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者”^[38]，都可归于一点认识，他的以画喻诗并不是对广泛意义上的绘画或画论的取法，关注度只在画中的一部分即所谓“逸品”^{[34]1780}，在这里形成了他的一个特别审美区，与他的诗歌审美只是推崇其特别审美区范围内的部分作品即诗之“逸品”如出一辙，由此达到了诗、画的审美会通，这种会通实质上就是在他的“神韵”审美区限内的诗、画会通，即神韵诗与神韵画的会通，也是神韵诗学与神韵画学的会通。再扩展开去，还包括神韵书法及书论，例如他所欣赏的书法家索靖“一笔飞白书”，苏东坡论程奕之书“使人作字不知有笔”^{[33]84}。而其以神韵论书、画与诗，要又落到了一个“禅”字上，如论画深受王原祁以禅喻画的影响，论诗更是明言“严沧浪以禅喻诗，余深契其说”，力主“诗禅一致”之说^{[33]83}。这样，王士禛诗、书、画之“神韵”，究其根本则是一种同于“禅境”的艺术之美，也是一种最高层次的艺术“品格”美。至此，艺术品格论发展到了会通诗、书、画与禅于一体的审美思想，同时也标志着在清代完成了集大成的最后环节。

七、理论归纳与启示

中国古代艺术论发展演进存在着一条重要的内在逻辑线索，那就是从艺术品第论到艺术品格论。无论是画论、书论，还是诗论，都不约而同地经历了这一历史发展逻辑，而且交互影响、彼此促进，最终再与禅学融合，产生了艺术品格论的最高形式——神韵说。这一历程不仅有其共同起点——东汉班固《汉书·古今人表》上上圣人、上中仁人、上下智人、中上、中中、中下、下上、下

中、下下愚人的“九品”论人法^[39],而且有其共同终点——清代王士禛融画学、书学、禅学、诗学于一体的神韵说。这便可引发对许多极有意义的重大理论问题的思考和阐释,此择其要略言之:

第一,艺术论的生成逻辑问题。这涉及品第论与品格论的两层关系:一层是先后关系,另一层是因果关系。从先后看,品第论在南朝已盛行,品格论则形成于唐代以后,后者由前者发展演进而来,并构成内在关联性——品第论是品格论的早期形态,品格论是品第论发展演进的必然结果;从因果看,品第论为品格论之因,品格论为品第论之果,当确立上上、上中、上下等艺术“品第”名目时,必然促使对每一“品第”之艺术风貌、特性如何概括或表述的深入思考,由此产生逸、神、妙、能之艺术“品格”名目,进而促进对何为逸、神、妙、能的再探索,产生“拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,笔简形具,得之自然,莫可楷模,出于意表,故目之曰逸格尔”^{[18]185}之类精要的认识,再进一步追求逸、神、妙、能品格中的最高层次,使艺术论走向对神、逸之境的探究,就有了画论之神韵说、书论之神韵说与诗论之神韵说——王士禛神韵说是画论、书论、诗论神韵说或神韵画学、神韵书学与神韵诗学的统一,而并非只是单一的神韵诗学。这样,作为先后关系的从艺术品第论到艺术品格论,回答的是中国古代艺术论史何以生成的问题,即艺术论何以有“史”的问题;作为因果关系的从艺术品第论到艺术品格论,解释的是中国古代艺术论本身何以生成的问题,即艺术何以有“论”的问题。合而言之,即构成中国古代艺术论和艺术论史生成说的一种重要阐释。

第二,艺术论的体系思维问题。从艺术品第论到艺术品格论,是集史学、画学、书学、诗学、禅学于一体的历史结晶。这里其实揭示了艺术论所存在的两个体系:一是从艺术品第论到艺术品格论的体系,二是集史学、画学、书学、诗学、禅学于一体的体系。前者是历时性的,后者是共时性的。所谓体系思维即是基于这两个体系的艺术论认识和研究路径:我们需要把艺术论史上看似散乱无序的单个个体纳入从艺术品第论到艺术品格论的宏大体系中加以考察;艺术论中的画论、书论、诗论的某一单支皆非孤立自足发展演变,内有三者之间的交互融合、彼此促进,外受史学、禅学的深刻影响。所以,艺术论中任何一部著作、一个论断、一种现象、一番学说,无论是画论、书论还是诗论,既在艺术论的体系中生成,亦需在艺术论体系中来理解和阐释。这种体系思维对艺术论研究可以提供有效的方法论价值,使任何一项研究都能摆脱孤立的单一思索,导向于体系结构性、关联性的探求。举例说,明人论画者,文征明、何良俊、李日华等皆重人品,如李日华转述文征明论画名言“人品不高,用墨无法”^[40],再联系明人论诗文如屠隆“文章之极,必要诸人品”^[41]、王嗣奭“作诗文须先树品,人品高而诗文能自成家”^[42]等,可见画品与人品并不是限于画学范畴的孤立问题,它在画学中并不具有自足性,诗品、文品与人品亦然,只有在整个艺术论范围内来讨论与人品的关系才获得了自足性,则画品与人品以及诗品、文品与人品,应该属于艺术论体系中宏大的共同命题。再向前溯源,何良俊论画“一须人品高,二要师法古”实出自“昔人所言”^{[21]263},经考证,其出处为宋姜夔《续书谱》“风神者,一须人品高,二须师法古”^[43],知此一画论源出书论,书、画互通,以时代言则宋、明亦相通。又,元好问引金代作家赵秉文语曰“以人品取字画,其失自欧公始”^[44],赵秉文虽然不赞成欧阳修以人品定书品、画品之说,但他道出了艺术论史上这种重要批评趋向始于欧阳修。欧阳氏之说见其《世人作肥字说》,语曰:“古之人皆能书,独其人之贤者传遂远。然后世不推此,但务于书……使颜公书虽不佳,后世见者必宝也。”^[45]宋人论书品、画品、诗品之高低取决于人品者还有梅尧臣、郭若虚、胡仔、刘克庄等,如郭若虚从“人品”阐释谢赫“六法”说之“气韵生动”,提出“人品既已高矣,气韵不得不高。气韵既已高矣,生动不得不至”^[46]的见解。清代诗、文、书、画以“人品”论者更为普遍,冯班、王士禛、薛雪、纪昀、李调元、焦循、刘熙载等为其代表,王士禛认为“题跋古人书画,须论人品,品格高足为书画增重”^{[33]398},纪昀称“人品高,则诗格高”^[47],刘熙载谓“诗品出于人品”^[48],观点惊人一致。上述简略梳理,放在品格论的大

体系中来思考便可看到:在包括诗、文、书、画在内的艺术论中对“人品”的重视不是孤立的现象,既不单一存在于某种艺术形式上,也不单一存在于某段历史时期中,而是贯穿历朝、打通众艺的共同艺术思想,尤其是在宋代以后的艺术论史中最显突出,而之所以如此,则除宋以后社会历史及思潮演进的特殊因素之外,还有一个重要方面就是艺术品格论益以盛行,促使艺术品格论与人物品格论合一。艺术品格论中“人品”因素的融入,深刻影响了中国古代艺术创作及艺术品的生成,也深刻影响了中国古代艺术思想的生成及艺术批评的运用,这使中国古代艺术无论是作品形态还是理论形态,都以人物“品格”为其灵魂而独具风神。抓住这一点,就使艺术生成史与艺术批评史从一个重要方面得到最本质的把握和最深刻的阐释,这方面还需要大力展开深入研究。

第三,艺术论的理论归属问题。如果说生成问题决定了体系问题,体系问题则又决定了理论归属问题。没有确立理论归属的研究,通常只能是就事论事,难免粗浅支离。品格论的命名很大程度上解决了艺术论研究的一个重大理论归属问题。比如神韵说,当把它确定为艺术品格论之后,就使其理论归属得到了解决,由此明白它不仅仅是一种诗学,同时也是一种画学和书学,归纳起来就是诗学、画学、书学品格论中的一种。所以,王士禛的神韵说,不只是神韵诗学,还包括神韵画学、神韵书学,甚至包括禅学,是诗、画、书、禅之“神韵”品格的融合。而将它纳入艺术品格论,不仅回答了神韵说是一种什么性质的艺术理论,而且对解决一些具体问题也提供了理论依据。这里举出一个明显带有悖论性质的事实:前已言严羽《沧浪诗话》是王士禛神韵说的理论基石之一,王士禛尤推严羽以“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”“羚羊挂角,无迹可求”论诗,严羽与王士禛论诗都讲“神”,但二人存在一个最大的分歧——严羽尊李、杜而王士禛则尊王维,前者谓“诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣!惟李杜得之。他人得之盖寡也”^{[32]8},后者作为其神韵说诗歌范本的《唐贤三昧集》却以“隽永超诣者”而独推王右丞为首。可见,同样讲“神”,王士禛“神韵”之“神”并非等同于严羽“入神”之“神”;同样讲“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”,王士禛之“音”“色”“月”“象”,却并非严羽之“音”“色”“月”“象”。这便产生了一个很有意思的问题:按理说,王士禛对严羽论诗“深契其说”^{[33]83}且以之为“不易之论”,方法论上同样是“借禅喻诗”^{[33]65},那么他们的终极审美范式就应当是一致的,而不可能有推崇李、杜或王维的截然不同。研究神韵说是必须回答这一问题的,而答案正在本文所阐释的品格论之中,或者说,这一问题在理论上当归于品格论来解决。严羽“入神”与王士禛“神韵”皆属艺术品格论的范畴,但又处于品格论发展的不同阶段上。严羽诗论处于品格论发展的中期,所以在其诗学内部还明显带有内在逻辑不自洽的矛盾,他一方面讲“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”和“羚羊挂角,无迹可求”,另一方面又以李、杜之诗为“至矣,尽矣,蔑以加矣”即“入神”的最高范式。前者可以概括为一种“禅境”,后者则当称之为一种“诗境”,但用他的“禅境”并不能解释他的“诗境”,所以他的“以禅喻诗”在诗、禅之间还存在着不相融通的矛盾。说通俗一点,用“空中之音”之类的审美标准,无法阐释李、杜之诗何以“入神”,这可以说他的“以禅喻诗”与审美对象出现了错位,诗学理论与批评实际并不相吻合。造成问题的原因在于,他的诗论宗旨,无论“羚羊挂角,无迹可求”,还是“空中之音”“相中之色”等,是一种神韵说,属于艺术品格论;而其诗歌评判推崇李、杜“至矣,尽矣,蔑以加矣”,是通常所讲的以作诗成就定高低,则并非神韵说,亦非品格论,而是一种品第论。所以,从品格论讲,严羽诗论还不是纯粹意义的品格论,而是一半属品格论,另一半还是品第论,彼此纠缠,混于一体;从神韵说讲,严羽诗论也不是纯粹意义的神韵说,还掺杂着非“神韵”的因素,似禅非禅,入神非神。这两个方面恰是需要品格论和神韵说发展演进予以解决的,到了清代,王士禛正好有充分条件将其诗论完善和推进,最终产物就是神韵说。王氏神韵说之所以能解决严氏诗论遗留的诗学理论缺陷,是因为从品格论和神韵说两个方面,到他的时期都已处于发展的

后期,已有成熟的理论借鉴作为基石。具体而言,王士禛神韵说是在诗学、画学、书学和禅学都发展到清初处于各自集大成的最终层次,再将它们融为一体而形成的理论形态,此已是在严羽之后四百年的事情。尤其是神韵说直接吸收了画学、书学在“四品”说基础上发展起来的“逸品”说,由此解决了逸品—神韵—以禅喻诗的融会贯通,才使“诗境”与“禅境”达到高度的审美一致。但解决在严羽那里诗、禅不一问题之同时,另一个问题也由此而生,即从诗歌史的经验看,严羽推李、杜之诗为“极致”原本是不成问题的,问题在于不能用他的“以禅喻诗”去阐释李、杜之诗何以为“极致”,到王士禛这里因推崇王维诗为最高典范,“以禅喻诗”与最高典范之间达到了统一,但似乎又明显违背了诗歌史以李、杜为最高典范的审美共识。这个问题其实是艺术理论史与艺术批评史的一种矛盾现象,代表着理论形态与具体审美对象之间的错位。即按神韵说的理论逻辑,其最高审美典范必然为王维,而按诗歌史的鉴赏经验则李、杜才是最高典范。这种矛盾的出现,究其原因同样需要从品格论的视角来加以解答。因神韵诗学主要是在艺术品格论之“四品”说基础上发展起来的“逸品”诗学,决定了其最高审美典范只能是王维,在王维的诗歌世界里才得以阐释诗与画与禅的完美统一。这说明诗学理论有其自身独立且自足的内在发展逻辑,且一旦发展为独立的理论形态,便不被其具体的诗歌审美对象所束缚;也说明任何一种诗学理论并不能阐释所有的诗歌实践和诗歌对象,如神韵说就不能阐释李、杜诗之美,要阐释李、杜诗之美只有在格调说那里才能获得可能,因而神韵说之外还要有格调说,格调说之外还需要神韵说。从诗学史来说,混同“神韵”“格调”二说于一体的宋代严羽诗论,到了清代才完全自成体系,不再纠缠;同样,在严羽那里混同“品第”“品格”二论于一体的问题,也是到了清代才发展成为诗学中最为完善的纯粹的品格论——神韵说,这是诗学史发展的趋势所致,也是艺术品格论演进的必然结果。

参考文献:

- [1] 王海军. 中国古代书法品评理论[M]. 济南:山东教育出版社,2018.
- [2] 郑午昌. 中国画学全史[M]. 上海:上海古籍出版社,2001.
- [3] 朱景玄. 唐朝名画录[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014.
- [4] 王小舒. 神韵诗学[M]. 济南:山东人民出版社,2006.
- [5] 纪昀,等. 钦定四库全书总目[M]. 北京:中华书局,1997.
- [6] 甘中流. 中国书法批评史[M]. 北京:人民美术出版社,2016:168.
- [7] 上海书画出版社. 二十世纪书法研究丛书:考识辨异篇[M]. 上海:上海书画出版社,2008:279.
- [8] 谢赫. 古画品录[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014.
- [9] 曹旭. 诗品研究[M]. 上海:上海古籍出版社,1998:363.
- [10] 刘勰. 文心雕龙注释[M]. 周振甫,注. 北京:人民文学出版社,1981.
- [11] 钟嵘. 诗品笺注[M]. 曹旭,笺注. 北京:人民文学出版社,2009:63.
- [12] 庾肩吾. 书品[G]//上海书画出版社,华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海:上海书画出版社,2014.
- [13] 姚最. 续画品[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014:25.
- [14] 李嗣真. 书后品[G]//上海书画出版社,华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海:上海书画出版社,2014.
- [15] 姚思廉. 梁书[M]. 北京:中华书局,2000:64.
- [16] 张怀瓘. 书断[G]//上海书画出版社,华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海:上海书画出版社,2014.
- [17] 张彦远. 历代名画记[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014:100.
- [18] 黄休复. 益州名画录[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014.
- [19] 苏轼文集:第2册[M]. 北京:中华书局,1986:408.
- [20] 苏轼文集:第4册[M]. 北京:中华书局,1986:1540.
- [21] 何良俊. 四友斋丛说[M]. 北京:中华书局,1959.
- [22] 苏辙集:第3册[M]. 北京:中华书局,1990:1106.
- [23] 米芾. 画史[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014:360.
- [24] 项穆. 书法雅言[G]//上海书画出版社,华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海:上海书画出版社,2014:517.

- [25] 屠隆. 与友人论诗[M]//屠隆集:第1册. 杭州:浙江古籍出版社,2012:373.
- [26] 张健. 清代诗学研究[M]. 北京:北京大学出版社,1999:404-478.
- [27] 孙纪文. 王士禛诗学研究[M]. 银川:宁夏人民出版社,2009.
- [28] 蒋寅. 清代诗学史:第1卷[M]. 北京:中国社会科学出版社,2012.
- [29] 王士禛. 蚕尾续文集[M]//王士禛全集:第3册. 济南:齐鲁书社,2007.
- [30] 王士禛. 渔洋诗话[M]//王士禛全集:第6册. 济南:齐鲁书社,2007:4757.
- [31] 王士禛. 渔洋文集[M]//王士禛全集:第3册. 济南:齐鲁书社,2007:1534.
- [32] 严羽. 沧浪诗话校释[M]. 郭绍虞,校释. 北京:人民文学出版社,1961.
- [33] 王士禛. 带经堂诗话:上册[M]. 张宗柞,纂集. 北京:人民文学出版社,1963.
- [34] 王士禛. 蚕尾文集[M]//王士禛全集:第3册. 济南:齐鲁书社,2007:1799.
- [35] 钱锺书. 七缀集[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2019:20-21.
- [36] 吴伟业. 吴梅村全集:上册[M]. 上海:上海古籍出版社,1990:289.
- [37] 荆浩. 画山水赋[G]//栾保群. 画论汇要:上册. 北京:故宫出版社,2014:179.
- [38] 董其昌. 容台别集[M]//容台集:下册. 杭州:西泠印社出版社,2012:677.
- [39] 班固. 汉书[M]. 北京:中华书局,2000:739.
- [40] 李日华. 竹懒论画[G]//俞剑华. 中国历代画论大观:明代画论(一). 南京:江苏凤凰美术出版社,2017:109.
- [41] 屠隆. 白榆集[M]//屠隆集:第3册. 杭州:浙江古籍出版社,2012:231.
- [42] 王嗣寅. 管天笔记外编[G]//张寿镛. 四明丛书:第2册. 扬州:广陵书社,2006:1156.
- [43] 姜夔. 续书谱[G]//上海书画出版社,华东师范大学古籍整理研究室. 历代书法论文选. 上海:上海书画出版社,2014:392.
- [44] 元好问. 跋松庵冯丈书[M]//元好问文编年校注:上册. 狄宝心,校注. 北京:中华书局,2012:23.
- [45] 欧阳修. 笔说[M]//欧阳修全集:第5册. 北京:中华书局,2001:1970.
- [46] 郭若虚. 图画见闻志[G]//俞剑华. 中国历代画论大观:宋代画论. 南京:江苏凤凰美术出版社,2016:13.
- [47] 纪昀. 诗教堂诗集序[M]//纪晓岚文集:第1册. 石家庄:河北教育出版社,1995:209.
- [48] 刘熙载. 艺概[M]. 上海:上海古籍出版社,1978:82.

The Transition in Artistic Evaluation from Pindi to Pinge: An Analysis of Ancient Art Theory Based on The Catalogue of the Imperial Collection of Four

HE Zongmei

(The College of Liberal Arts, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: The art section in The Catalogue of Imperial Collection of Four contains abundant ideas and classic judgments in the fields of art theory, art history theory and critical theory of calligraphy, painting, guqin tablature, seal carving, to name just a few, which can be regarded as the epitome of ancient Chinese art theory criticism. Artistic evaluation extended from Annals of Renowned Tang Painters is worthy of further exploration and in-depth analysis. The research and writing of Chinese art history or history of art study can hardly bypass Pin (artistic gradings). Pin can be divided into Pindi, which is subdivided into three degrees (high, average, low), and Pinge, which is classified to shen (divine, inspired), miao (marvelous), neng (competent, talented), yi (unconstrained). The general tendency of ancient Chinese art theory can be roughly summarized as a journey from Pindi to the Pinge, which coincides with the long history from the Nan Dynasty to the Qing Dynasty, an important period when ancient Chinese art criticism and aesthetic theory flourished and matured. This thus offers an important clue for us to understand the history of art criticism and aesthetic theory. Wang Shizhen's treatises of Shenyun (the breath of life) in Qing Dynasty is the fruit of this long development of Pinge, which was not only nourished by poetics, but was jointly established by painting, calligraphy, poetics and Zen. The theoretical foundation of Shenyun poetics is the artistic gradings of Pinge, which essentially is the yi (unconstrained) class in poetics. Focusing on the transition in artistic evaluation from Pindi to Pinge helps to reveal the logic of art theory and issues of systematic thinking and theoretical attribution.

Key words: artistic evaluation of Pindi; artistic evaluation of Pinge; the Catalogue of the Imperial Collection of Four; four degrees of Pin; treatises of Shenyun

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>