

从圣人创艺到作品为纲：中国古代文艺著述中的“古典”

周珩帮

(东南大学艺术学院, 江苏南京, 211189)

摘要：“古典”是一个历时性的艺术史概念。中国古代艺术著述先后出现三种不同含义的“古典”：圣人创艺的理想化古典、风格品评形成的古典、创作取法形成的古典，三种含义各自包涵三种不同的立论角度，大致分别形成于春秋至汉、魏晋和唐代。宋元以后，创作取法形成的“古典”处于优势地位，又兼有前两种含义。而历代著述的经学传统，又促成了创作、著述不断追述或“回复”先秦“古典”的一种理想化情怀。

关键词：艺术史；古典；含义；圣人；作品

中图分类号：J026

文献标识码：A

文章编号：1672-3104(2015)06-0180-07

在艺术史研究中，“古”“今”这一范畴的划分和使用，无疑是史学意识的集中体现。每一时代的历史著述家，都身处特定的历史坐标之中，对他而言，前代的历史即是“古代”，与他同时或相对晚近的历史，则构成“现代”，这只是历史研究中最粗略的知识和办法。我们还知道，划分“古”“今”范畴的更为重要的意图，是寻绎历史之河转折或裂变的征候，使历史分期形成一定的逻辑。着眼于此，西方艺术史中的“古典”“现代”，或“古”“今”，便成为常见的方法和术语。由于中国古代艺术著述没有“古典”的概念讨论，因此，除一些西方汉学家研究中国艺术史时使用外(如雷德侯《米芾与中国书法的古典传统》)，国内研究者往往谨慎使用与“现代”对应的“传统”一词。那么，“古典”一词在中国艺术史研究中是否有效用之忧呢？

从词源上说，“古”指过去的时间。《说文》：“古，故也。从十、口。识前言者也。”《尔雅·释诂下》：“古，故也。”《字彙·口部》：“古，远代也。”“典”指上古典策。《说文·丌部》：“典，五帝之书也。从册在丌上，尊阁之也。庄都说：‘典，大册也。’”古文“典”“册”从“竹”，即引申为经籍，《玉篇·丌部》：“典，经籍也。”又引申为常道，《尔雅·释诂上》：“典，常也。”^[1]“典”的核心意义便是经籍和常道，也指与此相关的规范、法则、制度、礼仪、掌管等。将“古”和“典”两个字合起来使用，是汉代及其后学者注解经籍时才有的，如：孔安国注《尚书》说：“惟考古典，

有尊德象贤之意。”^[2]杜预注《春秋左传》说：“怠于古典，慢读龟策。”^[2](38)]是“典”的本义。由此，记载准则、规范的“三坟”与“五典”，成为中国古代著述中“古典”的基本和常见意义。

诚然，艺术史著述离不开经籍传统，但也有其特殊性，无论使用哪个概念，都绕不开艺术史的分期和对经典作品的体认。艺术史家贡布里希(E. H. Gombrich 1909—2001)说：“古典、罗马风、哥特式、文艺复兴、手法主义、巴洛克、罗可可、新古典主义、浪漫主义，这一串每个初学者都知道的风格或分期，其实不过只是两类范畴——古典与非古典——的各种不同的面具而已。”^[3](107)]西方艺术史“古典”^①的两个基本含义——艺术发展的历史时期和可供不断借鉴的艺术的经典样式——同样适用于中国艺术史的表述，而“古典”一词较之“传统”更少含混，对其内涵和历史分期的梳理，又是“世界艺术通史”编撰的前提之一。本文即对中国艺术史著述中“古典”的含义进行简要梳理。

一、先秦时期初具史学意义的“古”及艺术起源论

先秦时期尚无专门的艺术著述。在兼论艺术及其起源的典籍中，“古”这个概念，模糊指向“庖牺氏王天下”及稍后的神农氏等时期(约公元前2800年至公

收稿日期：2015-06-23；修回日期：2015-09-25

基金项目：教育部人文社会科学研究青年项目“汉魏隋唐书法在西域的传播与接受研究”(12YJC760125)；江苏省普通高校研究生科研创新计划项目“汉代豫史与书法传统的流变”(KYZZ15_0083)

作者简介：周珩帮(1979-)，男，甘肃高台人，伊犁师范学院副教授，东南大学艺术学理论博士研究生，主要研究方向：艺术理论，美术史

元前 2100 年)，与之对应的另一个概念，则是“中古”和“下古”。据传为孔子所述的《周易·系辞下》说：

古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。作结绳而为网罟，以佃以渔，盖取诸离……上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨，盖取诸大壮。古之葬者厚衣之以薪，葬之中野，不封不树，丧期无数，后世圣人易之以棺槨，盖取诸大过。上古结绳而治，后世圣人易之以书契，百官以治，万民以察，盖取诸夬。^[2](350-356)]

这段文字标示出了艺术起源初期以“圣人”为核心的创造主体，以契字、图画、宫室建筑、器物衣饰等为核心的艺术门类，及师法天道、基于实用、本乎统治、化简取精的艺术创造思想。圣人本乎天道人伦而创造艺术的说法，也保留在其他典籍中。《尚书·尧典》记载：“帝曰：‘夔，命女典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於，予击石拊石，百兽率舞。’”^[4](1)]近人以为，《尚书》由周代史官根据传闻编著，又经过春秋战国著述家补订而成，因此，它实质上反映的是春秋时期人们的艺术起源观念和艺术思想。这种情况，在反映先秦艺术创作和艺术制度的《周礼》等著述中亦清晰可见^②，并成为汉代司马迁、班固、许慎等著述家讨论艺术制度的主要来源，进而为后世著述所继承。

《周易·系辞下》还说：“《易》之兴也，其于中古乎？作《易》者其有忧患乎？”^[5](212-287)]这里的“中古”，是传为易卦演绎而成的周文王时期，亦即西周建立前后的公元前 11 世纪。循着“其有忧患”的著述意识，我们可以把“中古”的下限确定为东周晚期、春秋之初所谓“礼乐崩坏”的年代。进一步，我们大致可以确定孔子释《易》时有关“古代”的历史概念：

上古：伏羲氏及其后的历代圣人，约公元前 29 世纪至公元前 11 世纪；

中古：商代晚期文王作《易》，至东周晚期，约公元前 11 世纪至公元前 8 世纪；

下古：东周晚期至孔子释《易》，约公元前 8 世纪至公元前 6 世纪。

简略地说，上古、中古、下古三个概念，分别指伏羲所处的远古时代、文王所处的商周时代、孔子所处的春秋时代。由于中国古代引注经史的学术传统，这个历史分期框架对后世影响极为深远：首先，凡著述艺术及其历史，必会追本溯源至于上古。其例不胜枚举，即便晚近者，如元代熊朋来撰《瑟谱》，“录诸

家言”讨论“瑟之制”，说“世本《尔雅》皆曰‘庖牺氏作瑟’，又曰‘大帝使素女鼓五十……’”^[6]；其次，后世很多著述依然沿用上述三个历史概念，且以礼乐制度为纲，以圣人为目，如《古今图书集成·经济汇编·乐律典·乐律总部汇考一》所列的“上古”，大致仍是自伏羲氏至帝高辛的时期，又将陶唐氏、有虞氏、夏后氏单列出来，之后的商周时期，由于资料渐多，则按帝王分述，不再使用春秋时期的历史概念。^[7]再如，《四库全书》编撰者就《说文解字》而概叙文字演变时，使用“中古文”这个概念，将商周金文到孔子壁中书之间的文字统称为“中古文”，实际上是将我们前面所说的“中古”“下古”两个概念合起来使用。^[4](63)]

当然，随着历史时间的自然推移，“古代”的概念必然发生变化，春秋时期“三古”分期在后世虽有应用，但也大多出乎艺术起源溯本意义。而随着魏晋及其后艺术史著述的增多，有关“古”“今”的史学分野，必然还要继续。

二、两汉魏晋典籍中有关艺术历史的“古”与“古典”意义的出现

汉代典籍讨论艺术，首先是对之前春秋“古”的概念的继承，这不仅反映在汉儒注解《诗经》（《毛诗序》）中，也可见于东汉许慎《说文解字》（约 100~121 年完成）（第十五卷）。与此相关，孔子注《易》时确立的“上古”“中古”——分别代表艺术起源和礼乐制度下的成熟，则成为具备“经典”意义的历史概念，亦即汉人眼中的“古典”。当然也有历史阶段的微调，《毛诗序》言：

至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而“变风”“变雅”作矣。国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性，以风其上，达于事变而怀其旧俗者也。故变风发乎情，止乎礼义。……^[8](2)]

这段话一方面把公元前 8 世纪后诗歌中的“变风”“变雅”，纳入“止乎礼义”的“古典”，另一方面，从历史分期上看，孔子眼中的“下古”，在汉人眼中，已经与“上古”“中古”连接起来，成为一个模糊的“古典”的概念。“止乎礼义”的典范，是由“中古”时期确立的，因此，历史分期中变化最为显著的，便是“下古”或“近古”所属时长的延伸。东汉末年赵壹（光和年间辞赋家，即 178~184 年间）在《非草书》一文中说：

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，趋急速耳，示简易之指，非圣人之业也。^[4](99-103)]

在他眼中,“近古”已至公元前3世纪,若以草书源流而论,甚至要延伸到他生活的东汉末年。另一条线索是,“近古”在他眼里,乃至后世眼中,往往都代表着“变乱古法”的时期。王充(27~97年)也是在这个意义上批判时文存在的语言夸饰现象,而在《艺增》一文中,又对《尚书》《易经》等经艺之增做了分析与肯定。^{[9](8)}

孔子观念里制度完备的“古”,及与之联系的“典”,已经成为后世著述者潜在的知识,并成为艺术家的某种理想化情怀,唐代诗人王勃直言:“周公孔氏之教,存之而不行于代,天下之文靡不坏矣。”^{[4](23)}显然,“古典”及其内涵的确立,虽涉及艺术风格、门类的变迁,但更多地,是出自礼制功能的考虑。这一思想,在曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》,尤其是刘勰《文心雕龙·原道第一》中均有重申,乃至晚及宋代司马光,仍以此持论:

然则古之所谓文者,乃诗画礼乐之文,升降进退之容,弦歌颂雅之声,非今之所谓文者也。今之所谓文者,古之辞也。孔子曰:“辞达而已矣。”明其足以通意,斯止矣,无事于华藻宏辨也。^{[10](397-573)}

对晚近艺术的部分肯定,在南北朝末期逐渐变得明显。刘勰分析了“九代”之文风格的变化:“黄唐淳而质,虞夏质而辩,商周丽而雅,楚汉侈而艳,魏晋浅而绮,宋初讹而新。”他认为“从质而讹,弥近弥澹,何则?竟今疏古,风末气衰也”,虽则仍把晚近文风的流变,归结为对“古典”的疏远,但毕竟认为“九代之文,富矣盛矣”^{[4](330-333)},历史视野已经相对开阔。同样,5世纪上半叶萧统在《文选序》中,将西周、秦、汉、魏、晋、宋、齐称为“七代”^{[4](352)},他从文学本体出发,裁录古今文章,相对亦为客观。稍晚的颜之推在《颜氏家训·文章篇》中又进一步提出:“宜以古之制裁为本,今之辞调为末,并须两存,不可偏弃也。”^{[9](14)}

除了历史时段的延伸,魏晋时期艺术品评风气又促成艺术典范的讨论。谢赫写于6世纪下半期的《古画品录》说:

夫画品者,盖众画之优劣也。图绘者,莫不明劝戒、著升沉,千载寂寥,披图可鉴。虽画有六法,罕能尽该。而自古及今,各善一节。六法者何?一,气韵生动是也;二,骨法用笔是也;三,应物象形是也;四,随类赋彩是也;五,经营位置是也;六,传移模写是也。唯陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙,艺无古今,谨依远近,随其品第,裁成序引。故此所述不广其源,但传出自神仙,莫之闻见也。^{[13](1-2)}

这段论述有三点值得注意:①他对绘画典范的确

立,建基于“迹有巧拙”的作品,具体叙述又以风格为纲、画家为目。该篇所述27位画家,最早的是东吴、西晋之际的曹不兴、卫协,距他撰文仅有两百余年,尽管叙述时“谨依远近”,但由于历史时段不长,历史分期便让位于风格品第,而有“艺无古今”之论;②他确立了艺术典范的六个标准,或曰,将绘画风格的评判,具体到气韵、用笔、造型、色彩、构图、摹写六个方面,依此将27位画家划分为六个等次,这一做法是后世上中下三品九等,或逸、神、妙、能等绘画品格区分的基础;③风格品评因人而异,难免有主观之处。谢赫将陆探微列为第一等,将顾恺之列为第三等,6世纪姚最《续画品》批评他,将顾恺之看作“如若神明”,而高于荀勖、卫协、曹不兴、张墨和陆探微^{[13](4-5)},至唐代,李嗣真《续画品录》又将陆探微列为上品中,将顾恺之列为中品上。^{[13](159-160)}

我们发现,以《古画品录》为代表的魏晋著述,还未将“古典”的两个内核,即历史分期和典范确立兼顾起来。风格品评倘若脱离历史分期,也就意味着忽略了艺术家及其作品的历史情境,品评结果便有失公允。不过,艺术史的两大主题至此业已勾勒出来,张彦远《历代名画记》承袭谢赫,将历史分期归入“画之源流”,将典范确立归入“画之废兴”,便有效解决了这一难题(见下文)。^{[14](1-17)}

三、唐代著述中“古典”意义的延伸及门类艺术史中的新含义

艺术历史的“今”在不断生成,具备典范意义的创作也会后世艺术家产生影响,虽然唐代以后著述仍然追溯圣人述作艺术的传统,但“古典”的内涵,也将在创作和理论著述系统中得到扩展。

第一个变化,是把汉代纳入到“古典”范畴之中。唐代卢照邻在《乐府杂诗序》中说:“言古兴者,多以西汉为宗;议今文者,或用东朝为美。”^{[11](14)}刘知几在《史通》中说:“盖楚、汉世隔,事已成古,魏、晋年近,言犹类今。”^{[11](29)}暗含着唐人已经潜在地把汉代纳入“古”的范畴。刘知几还把魏晋以前文学使用口头语言,而与书面语言接近,魏晋以降使用书面语言而与口头语言产生距离,并带来风格的变化,作为古今文学的重要转折,并带有“厚古薄今”的倾向:

且汉代词赋,虽云虚矫,自余他文,大抵犹实,至于魏晋已下,则伪谬雷同。推而论之,其失有五:一曰虚设,二曰厚颜,三曰假手,四曰自戾,五曰一概。^{[11](50)}

在《史通·叙事》中,刘知几继承了上古、中古的

概念，但延伸了“近古”的时间范围，至于魏晋南北朝。^{[11](40-41)}再如，《旧唐书·志第八·音乐一》在叙述古代音乐时，一方面倡导中古雅乐，另一方面以其后历代统治者治乐实际情况予以描述，认为直到“隋氏始有雅乐”^[15]，这样便把隋唐音乐重新纳入到典范之中。同样的情形是，《宋书·志第九·乐一》在考述古代舞蹈时，把新的典范确立在汉代之后。^[16]

第二个变化，是门类艺术史中“古典”含义有了新内容。孙过庭《书谱》把汉魏时期钟、王等书家作为经典，属于“古”的范畴，同时认为“古质而今妍”，是先秦文质关系论的延续。张彦远成书于847年的《历代名画记》，在《叙画之源流》中，继承前代圣人述作的引经传统，自上古开始；而在《叙画之兴废》中，则说：

图画之妙，爰自秦汉，可得而记。降乎魏晋，代不乏贤。洎乎南北，哲匠间出。曹、卫、顾、陆，擅重价于前，董、展、孙、杨，垂妙迹于后；张、郑两家，高步于隋室；大安兄弟，首冠于皇朝，此盖尤所煊赫也。^{[14](7)}

较之此前，其间显示出专门史研究的新局面：

①绘画历史的“古”，是唐代以前，这样，“古代”的时间范围在孔子“近古”的基础上向后扩展了一千多年，统称为“古”；②从《叙历代能画人名》实际收录情况看，自上古轩辕至秦代，两千多年间仅4人，自汉代后画家渐多，唐代230年，画家又超过一半^{[14](83-91)}，大大扭转了厚古薄今的历史意识，开始注重史料依据；③从研究方法而言，转变了引据经典的做法，在魏晋品评的基础上，对秦代以后美术历史的讨论，多是从已有作品出发，初次注意了卷轴精品外的寺观壁画，可以说，是以艺术家为主线、兼及作品的艺术本体史学研究；④《历代名画记》以序论源流梳理历史分期，以讨论废兴阐述绘画品格，既有一丝对“中古”及其样式的追述，更抱着相对客观的眼光，将汉魏及其后具有“经典”意义的作品纳入进来，从而成功解决了经典作品评判和历史分期两者的关系。在《论南北传授时代》中他说：

……且如幅巾传于汉、魏，褊离起自齐、隋，幘头始于周朝，巾子创于武德。胡服靴衫，岂可辄施于古象？衣冠组绶，不宜长用于今人。芒履非塞北所宜，牛车非岭南所有。详辩古今之物，商较土风之宜，指事绘形，可验时代。其或生长南朝，不见北朝人物；习熟塞北，不识江南山川；游处江东，不知京洛之盛……精通者所宜详辨南北之妙迹、古今之名踪，然后可以议乎画。^{[14](32-33)}

由此，艺术家及其作品风格，具备了时代、地域、

民族特征，“古典”的时空维度和品格维度得以结合，前者指向“古今”（时间维度）与“南北”（空间维度），后者指向“妙迹”（作品）与“哲匠”（艺术家），统归于艺术家的南北师授和作品的形象语言。在这个意义上，《历代名画记》具有开创之功。尽管1006年黄修复《益州名画录》又回到短时段风格品评的模式中，但李畋的序文还是追述了唐初以来益州绘画的兴废原由，可谓对张彦远艺术史学观念的继承。^{[13](188)}当然，张彦远的创举，也离不开唐代造型艺术繁盛的摹写、创作、收藏风气，《兰亭序》《鸭头丸帖》《洛神赋图》《女史箴图》等法书名画的摹写和对汉晋名迹的分类著录，一方面勾勒出当时经典观摩学习的范围，也透射了著述家的史学观念。

综合来看，在唐代文论、画论和书论以及正史中，我们可以发现两种“古典”：中古时期的艺术，和后世各门类艺术沿时废兴而生成的新的“古典”，前者在逐渐淡化，后者则日渐清晰，其中秦汉、魏晋、隋唐各自都形成了新的典范，被著述家纳入进来，而以作品为纲、以艺术家为目的著述方法也逐渐形成。

四、宋元时期“古典”含义在经学和艺术界的分野

宋元之后，中古典范在艺术著述中总体上进一步淡化，除了经学家仍有持守，在艺术界，创作取法对象发生潜在变化，著述中也日渐关注具体的、流传有绪的作品。米芾在《书史》中说：

金匱石室，汉简杀青，悉是传录，河间古简，为法书祖。张彦远志在多闻，上列沮苍，案史发论，世咸不传，徒欺后人，有识所罪。至于后愚妄作，组织神鬼，止可发笑。余但以平生目历，区别无疑，集曰书史。^{[13](963)}

放在艺术著述观念变化中看，米芾的这段文字便非常重要：①他批评了已经具备艺术本体视野的张彦远，认为他“案史发论”，上古的作品既然多不可见，很多叙述便有“组织神鬼”的嫌疑，将前人引经著述而构建中古典范的作法有意予以扭转；②“目历”古迹，是他撰述的前提，其中涉及零星商周金文，更多则是魏晋隋唐的墨迹，此时，米芾的艺术史研究，从张彦远的艺术家为主线，变成了以作品为主线的鉴赏学著录。同样，在《画史》一文中，他也依“目睹”而述，最早的作品为晋代^{[13](978)}；③从历史分期上看，米芾认为，“河间古简，为法书祖”，亦即书法经典的产生，始自汉代，而他把魏晋作品，看作书法的“古

典”^[17]。他曾参与编撰的《宣和书谱》，涵盖年代与之相同，也用艺术家、作品为主体的办法，唯整体框架按书体予以排列。《宣和画谱》以画科构架、以画家和作品为线，自魏晋写起，却又通过数百字的《叙》，遗留一丝圣人创艺的“古典”情怀。

那么，各门类艺术的历史著述中，“古典”所涵盖的时间是否一致呢？苏轼在《书黄子思诗集后》一文中，有一段简要的比较：

予尝论书，以谓钟、王之迹，萧散简远，妙在笔画之外。至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。

至于诗亦然。苏、李之天成，曹、刘之自得，陶、谢之超然，盖亦至矣。而李太白、杜子美以英伟绝世之姿，凌跨百代，古今诗人尽废；然魏晋以来，高风绝尘，亦少衰矣。李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。唐末司空图崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承平之遗风。^{[11](300)}

可以推论，苏轼心中书法“古典”在钟王，但天下所学的“古典”，还包括颜、柳；诗歌“古典”形成于稍早的汉代，魏晋隋唐以来不断延续，至李杜巍然成峰，是为新的“古典”。其间魏晋、中晚唐是诗、书两门艺术共有的“经典”期。由此，“古典”的含义在之前的基础上延伸至唐代，各艺术门类也有了相应的典范，并且，经学著述所称的“古典”，已经与艺术家创作取法的“古典”，诗书画著述所研究的“古典”，渐渐区别开来。

到元代杨维桢，“古典”的范围自中古开始，迄于宋代，涉时更远，在《赵氏诗录序》中，他沿用魏晋品评做法，但标准严苛，也有薄今的倾向：

评诗之品无异人品也。人有面目骨体，有情性神气；诗之丑好高下亦然。风、雅而降为骚，而降为《十九首》，《十九首》而降为陶、杜，为二李，其情性不野，神气不群，故其骨骼不庳，面目不鄙。嘻！此诗之品，在后无尚也。下是为齐、梁，为晚唐、季宋，其面目日鄙，骨骼日庳，其情性神气可知已。^{[11](475)}

苏轼和杨维桢的观点，带有一定的个人观念色彩，但总体而言，两人对“经典”的理解，又有时代审美和历史评判的代表性，且与当时创作取法关系紧密。到元代赵孟頫倡导书画“复古”时，仍以师法晋唐为据。

而“中古”经典的理想化追寻，并没有消失，而是通过各种形式在很多著述中予以呈现，试举三例：宋代陈思《书小史》是一部纪传体专门史，他没有写

“仓颉”“史皇”等历来称道的书法始祖，也遗漏了很多重要书家，却为伏羲、神农等10个汉代之前的圣人写了传记^[18]；宋代杨时在《与陈传道序》一文中，把“志于圣”看作为学作文的前提，把孔子没后六经的断绝，看作此后士人文章不能远绍的原因，甚至批评韩愈“不过乎欲雕章镂句，取名誉而止耳”^{[11](285)}，厚古薄今的观念依然十分浓郁；元代宋濂在《文原》一文中直陈：“余之所谓文者，乃尧、舜、文王、孔子之文，非流俗之文也。”^{[19](1)}宋代及之后道学家的著述，大致按这一路数，与上述士大夫从艺而述的，形成不同的“古典”取向。

五、明清艺术著述中与流派相关的“古典”含义

明清艺术著述面对的，是数量更为庞大的前人作品，以及已有的理论观念，因此，“古典”的含义既有经学传统，也有风格品评和取法谱系形成的典范，还有从各种流派创作观念出发对之前各种意义的取舍或生发，以下试举数例。

明代李梦阳在《诗集自序》中倡导“真诗乃在民间”，“真者，音之发而情之原”，将宋元以来的民间文学比作古之“国风”。这个观点是通过“王子”（王叔武）之口表述的，他本人则化身论辩反方，起初支持文人诗学道统，认为“予尝听民间音矣，其曲胡，其思淫，其声哀，其调靡靡，是金元之乐也，奚其真？”经“王子”点醒后的李梦阳，描述了自己一番艰难而近乎无效的诗学之路：

于是废唐近体诸篇，而为李、杜歌行。王子曰：斯驰骋之技也。李子于是为六朝诗。王子曰：斯绮丽之余也。于是为晋、魏。曰：比辞而属义，斯谓有意。于是为赋、骚。曰：异其意而袭其言，斯谓有蹊。于是为琴操、古歌诗。曰：似矣，然糟粕也。于是为四言，入风出雅。曰：近之矣，然无所用之矣，子其休矣。^{[19](55-56)}

李梦阳从创作取法对象出发，为了靠近“真诗”的“古典”，自唐代溯源至先秦，却被“王子”逐一否定，由此，他生发出另一个“典范”：金元民间文学，认为由于汉代后史官采诗传统的中断，而不复闻、不可及，且失于征集的民间文学，具备“国风”特有的“真诗”品质。这个观点，无疑与当时文人创作复古观念有关，其间，中古树立的“经典”，也在这番推寻中暗自呈现。

与个人创作相联系的“古典”，意义很难统一，但

也有一些历史时期和作品属于共有，其中先秦诗歌、汉代辞赋、魏晋书画的典范性已成共识。明代茅坤在《唐宋八大家文钞总序》中，便把先秦经籍和汉代辞赋看作经典，认为东汉以后，以至唐末，“六艺之旨渐流失”，到唐宋八大家才得到振兴。^{[19](77-78)}董其昌(和莫是龙)就绘画史的见解，也可以归入从创作取法典范出发进行的梳理：

文人之画自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来，直至元四家黄子久、王叔明、倪云镇、吴仲圭皆其正传，吾朝文、沈则又遥接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹易学也。^[20]

他的“南北宗论”把唐代看作绘画流派的分野，“古典”的范畴，变成部分巨匠的历史连接，带有强烈的门派之见。

到清末，著述家面对的典范跨越数纪，形式多样，“古典”的含义，除了时间下限的不断延伸，也有对创作典范更为全面的整理。刘熙载的《艺概》，便分述文、诗歌、辞赋、词曲、书法、经义六类，对各门类历代典范进行引述与整理，视野不限于个人创作的取法，没有太多门户之见。然而，以下文字，未尝不是孔子眼中的“古典”概念在 2300 多年后的回音：

六经，文之范围也。圣人之旨，于经观其大备；其深博无崖涘，乃《文心雕龙》所谓“百家腾跃，终入环内”者也。有道理之家，有义理之家，有事理之家，有情理之家，四家说见刘劭《人物志》。文之本领，只此四者尽之，然孰非经所统摄者乎？（《艺概·文概》）

言情之赋本于风，陈义之赋本于雅，述德之赋本于颂。（《艺概·赋概》）

词导源于古诗，故亦兼具六义。（《艺概·词曲概》）

圣人作《易》，立象以尽意。意，先天，书之本也；象，后天，书之用也。（《艺概·书概》）^[21]

六、结语

作为一个历时性生成的艺术史概念，“古典”代表了中国历代艺术著述对前人创作成果、历史地位、古今关系等问题的不断思考。自先秦起，古代艺术著述先后出现三种不同含义的“古典”：圣人创艺的理想化古典、风格品评形成的古典、创作取法形成的古典，三种含义各自包涵三种不同的立论角度，并有大致形成阶段，如表 1。

表 1 中国古代艺术著述中“古典”含义的演化

“古典”的含义	立论角度	形成时间
圣人创艺的理想化古典	礼乐制度为纲，圣人为目	春秋至汉
风格品评形成的古典	艺术风格为纲，艺术家为目	魏晋南北朝
创作取法形成的古典	艺术作品为纲，艺术家为目	唐代

当然，三种含义的区分只是相对的。在宋元及其后的著述中，取法前人而形成的“古典”处于优势地位，取法，意味着必要的审美品评，后两种“古典”含义便有很大程度的重合，同时又兼有对中古理想的追述。由此，三种含义便相互穿插起来。其间，艺术研究面对的已有情境、使用的角度、方法的历时性变化，使得“古典”所属的时间范畴，从春秋以后，一直延续到明清。更重要的是，历代著述的经学传统，还使得孔子眼中的“古典”变成潜在的线索，成为历代艺术家和著述家的一种理想化情怀，合乎中古经典含义的后世作品，会优先进入“古典”的范畴，而追述或者“回复”这个“古典”，除了著述逻辑的考虑，亦有申明取法资源正统性、创作立场合法化的意图。这一点，与西方艺术史中就古希腊古典艺术的讨论大致相似。

进入 20 世纪后，清末之前的艺术，均属“古典”系列，经学意义上的“古典”开始淡出我们的视野，但倘若我们要理解古代艺术著述，有关它的观念、方法和传承脉络，便是一把重要的钥匙。

注释：

- ① 在西方，“古典”或“古典的”一词源于“classic”与“classical”词根，而这些词又来自拉丁文“classis”化出的“classicus”。自罗马时代，“classicus”从社会、行政关系过度到文学艺术中，发展出六种含义：1.与诗或艺术相联系的值得争取且广为认可的卓越的东西；2.与古代同义；3.模仿古代模式，并与之接近；4.与文学艺术的规则相等同；5.同义于开创性的、标准的、被承认的、常规性的，尤其在过去还曾表示以传统为背景；6.具有和谐、严谨、平衡、庄严的性质。第三种和第六种依然流行。前者是一种历史名称，表示文学艺术上特定的时期或潮流；后者表示一种体系，是文学艺术的某种样式，不着意于该样式的时代。参见：[波]符·塔达基维奇著，褚朔维译.西方美学概念史[M]. 北京：学苑出版社，1990：241-249.
- ② 《四库全书》编撰者认为，“夫《周礼》作于周初，而周事之可考者，不过春秋以后；其东迁以前三百余年，官制之沿革，政典之损益，除旧布新，不知凡几。其初去成、康未远，不过因其旧章，稍为改易。而改易之人，不皆周公也。于是以后世之法窜入之，其书遂杂”，经其考证，定为“秦以前书”。见：郑玄注，贾公彦注，陆德明音义.《十三经注疏》整理委员会整理：周礼注疏[C]//十三经注疏整理本(7). 北京：北京大学出版社，2000：1-2.

参考文献:

- [1] 汉语大词典编辑委员会. 汉语大字典[K]. 武汉: 崇文书局、成都: 四川辞书出版社, 2010: 124, 614.
- [2] 孔安国传, 孔颖达疏, 《十三经注疏》整理委员会整理. 尚书正义[C]// 十三经注疏整理本(3). 北京: 北京大学出版社, 2000: 418.
- [3] 左丘明传, 杜预注, 孔颖达正义, 《十三经注疏》整理委员会整理. 春秋左传正义[C]// 十三经注疏整理本(16). 北京: 北京大学出版社, 2000: 38.
- [4] 贡布里希. 艺术与人文科学[C]// 范景中编选. 贡布里希文选. 杭州: 浙江摄影出版社, 1989: 107.
- [5] 《十三经注疏》整理委员会. 周易正义: 系辞下[C]// 十三经注疏整理本(1). 北京: 北京大学出版社, 2000: 350-356.
- [6] 郭绍虞. 中国历代文论选(第1册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [7] 熊朋来. 瑟谱[C]// 文渊阁四库全书本(212册), 台湾: 台湾商务印书馆, 1987: 87.
- [8] 周博琪. 古今图书集成(731册)[Z]. 北京: 中华书局影印本.
- [9] 纪昀. 四库全书总目[C]// 文渊阁四库全书本(第1册). 台湾: 台湾商务印书馆, 1987: 832-833.
- [10] 赵壹. 非草书[C]// 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, 1979: 2.
- [11] 郭绍虞. 中国历代文论选(第2册)[C]// 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [12] 杨明照. 文心雕龙校注(增订本)[M]. 北京: 中华书局, 2000: 397, 573.
- [13] 卢辅圣. 中国书画全书(第一册)[Z]. 上海: 上海书画出版社, 1993.
- [14] 张彦远. 历代名画记[M]. 俞剑华注. 上海: 上海人民美术出版, 1964: 1-33.
- [15] 刘昉. 旧唐书(卷二十八)[M]. 北京: 中华书局, 1975: 1039-1040.
- [16] 沈约. 宋书(卷十九)[M]. 北京: 中华书局, 1974: 533-535.
- [17] 雷德侯. 米芾与中国书法的古典传统[M]. 许亚民, 毕斐译. 杭州: 中国美术学院出版社, 2008: 85-102.
- [18] 陈思. 书小史[C]// 中国书画全书(第二册). 上海: 上海书画出版社, 1993: 523.
- [19] 郭绍虞. 中国历代文论选(第3册)[C]// 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [20] 董其昌. 画禅室随笔[C]// 中国书画全书(第三册)[Z]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 1016.
- [21] 刘熙载. 艺概[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1978: 1, 86, 106,

From Saint's creation to artistic items: "Classic" in ancient Chinese literary works

ZHOU Hangbang

(Art Department, Southeast University, Nanjing 211189, China)

Abstract: "Classic" is a diachronic concept in art history. As far as the classic of ancient Chinese literary works is concerned, three meanings appeared successively: the ideal "classic" of Saint's creation, the "classic" of style by connoisseur, and the "classic" of resource for art works. These meanings convey three different points of views which were formed respectively in the periods of the Spring and Autumn period to the Han Dynasty, Wei and Jin Dynasty, and the Tang Dynasty. After the Song and Yuan Dynasty, the resource for art work became dominant and included the other two. But the Confucian tradition of later generations promoted writing and constant production, hence cultivating a trend that was recalling the ideal "classic" of pre-Qin Dynasty.

Key Words: Art History; Classic; Meaning; Saint; art works

[编辑: 胡兴华]