

# 论“格调”

■ 水天中

在艺术进入“后现代”的今天，讲“格调”似乎有一点不合时宜。但人类的文化总是由继承而求发展的，古人之拈出“格调”一说，自然有他们的针对性。今天重提“格调”，是由于那种格调不高，或者谈不上“格调”的作品正在泛滥成灾。因此，我们不妨以“古为今用”的思路来探讨在现代艺术批评和现代绘画创作中“格调”的意义与价值。

在古代汉语中，“格”的含义是规范、标准和风格；“调”则指诗和音乐的韵律。“格”与“调”又喻指人的风度才情。《辞海》释“格调”谓：风度、仪态，如秦韬玉《贫女》诗：“谁爱风流高格调，共怜时世俭梳妆。”也指作家、作品的艺术风格，如韦庄《送李秀才归荆溪》诗：“人言格调胜玄度，我爱篇章敌浪仙。”

秦韬玉诗中的“高格调”显然是与流行的时尚审美趣味不同，甚至对立的风度和仪态。韦庄诗中的“人言格调胜玄度”，玄度指东晋名士许询，《世说新语》有“清风朗月，辄思玄度”之说。可知韦庄所说的格调，不是一般的风格，而是体现着某种人生态度的气质，那是与庸俗绝缘的气质。“格调”在今天是人或者艺术作品的综合性风格特色。这种风格特色往往透露着某种文化背景，某种价值取向。

徐悲鸿认为“文艺上之大忌为庸、为俗……庸俗之反面为贵、为雅”。他的见解包含着对不同格调的评价。“高”的对立面是“低”。高，意味着精神境界、审美境界的高超，虽然包括绘画技艺的高超，但技艺的高超不能涵盖“高”的全部内涵；“低”和“俗”意味着精神境界、审美境界的低下，它并不等同于技艺的低下，甚至主要不是由技艺的低下所决定。

“高”往往与“雅”连在一起，“雅”含有高尚的、符合文化规范的意思。“高贵”“高尚”和“高雅”实际上是经过历史淘洗之后的人类德行和文化的累积，在某些情况下，它又是难以以为一般人所理解的精英趣味；而“低”则往往与“俗”连在一起，“庸俗”“低俗”是“高尚”“高雅”的对立面，含有明显的贬意，那是一种泛滥于日常生活中的趣味。低俗或者庸俗并不只是缺少智慧和教养，而是急

功近利的“愚而诈”。米芾评赵昌花鸟，谓“赵昌、王友之流，如无才而善佞士，初甚可恶，终须怜而收录，装堂嫁女亦不弃”。“无才而善佞”显然是米芾心目中格调低俗的典型表现。

在传统文论中，格调常指体格与声调，即作品的情感、思想和作品的格律、形式。唐宋人论诗，常常提到“格”与“调”，但他们并没有把它作为论诗的决定性环节。宋代黄休复论画，将唐人标举的“三品”：神、妙、能，发展为“四格”：逸、神、妙、能。到明代诗论、文论中，“格调”开始成为品评诗文高下的决定要素。王世贞论诗，倡言格与调，认为它们互相决定：“才生思，思生调，调生格。思即才之用，调即思之境，格即调之界。”胡应麟继王世贞之后弘扬格调说：“作诗大要不过二端，体格声调，兴象风神而已。”明人论格调，重在“格”字。清代诗论对此有所发展，刘熙载谓“诗格，一为品格之格……一为格式之格”，“气有清浊厚薄，格有高雅低俗”。这样，古代诗论的“格调”，便成为反映着人格气质的审美境界。这是一种反映了中国正统文化理想的艺术境界，它所标榜的是“乐而不淫，哀而不伤”的“中和之美”，它所贬抑的则是背离传统“诗教”的，缺乏蕴藉、含蓄的强悍和直露。正因为如此，“格调说”曾受到同时代和后来的文人的批评。

我们要说的“格调”，与明清文人倡导的“格调”既有相同的方面，也有不同的方面。明清文人在诗论、文论中所谈的格调，实际上是一种以古典文学典范为样本和尺度的审美规范。因此，“格调”总是属于美的肯定方面，甚至是最高典范的方面。我们说一件作品、一个人或某处环境“有格调”，起码是对之进行了审美的肯定评价；当我们说“古文格调”“盛唐格调”等时，我们心目中可能企望的是《庄》、《骚》、贾谊、司马迁，或者王、孟、高、岑、李、杜的境界——即某一品种的创作达到最高水平所呈现的典范样态。艺术史告诉我们，艺术作品的高雅与低俗是相对的和变动的，随着环境和时间的变迁，它们有可能走向自己的反面。

绘画艺术的“格调”，是画家通过作

品所呈现的一种气象，是绘画作品的精神元素与形式元素所建构的综合性趋向。使人赞美的格调，是一种无法传授的“比较高的品质——形和色的诗意”（德拉克洛瓦语）。它反映着画家的胸襟和趣味，取决于从事艺术的人的个性气质、艺术修养和精神境界，它概括传达着画家在艺术史上的形象。格调显然与艺术家的性格、气质有关，但它不全是先天性的禀赋，它是受环境影响形成的，是学而得之的，是可以塑造，可以改变的。因此，文化环境和艺术气氛对于艺术家格调的形成，具有重要影响。

现代中国绘画评论中涉及的“格调”，是对传统文论“格调说”的借用和发展。潘天寿是最重视“格调”的现代中国画家，但他并没有按照传统文论的口径来谈格调，因为全盘接过“格调说”并不能解决中国画现实问题，而且难以作为他的艺术观念所“役使”。因此他认为“格调是比较抽象的东西，很难讲清楚”，值得注意的一点是潘天寿是从精神境界来谈格调，这是对传统文论中以作品格律和形式规范为格调出发点的思想有所发展。他直截了当地认为格调就是某种精神境界：“格调说到底就是精神境界。各种文艺作品都有格调高低之分，人也有格调高低的区别。”

另一位喜欢讲格调的现代画家是水彩画家王肇民，他说：“作画，第一以格调胜，第二以功力胜，二者兼胜，乃可不朽。”并认为：“实践中，更多的容易制作而忘掉格调的张扬，绘画的技术是容易的，而绘画的格调是很容易被忘掉的，格调的深度本身就具有难度……画画本身的工艺性很容易抹杀了格调的张扬。当然，格调本身的高低确实有难度，而这难度的克服就是高度的诞生。”他从对立和比较中张扬他所追求的艺术格调：“以浊见清，以清为主；以轻见重，以重为主；以巧见拙，以拙为主；以华见朴，以朴为主。”此与潘天寿在格调的追求上是有共同点的。

值得注意的是关注格调的画家，往往有两方面的共同点，首先是比较深厚的传统文化基础，其次是比较鲜明的个性。这种共同点绝非偶然。

今天重提“格调”，是由于那种格调不高，或者谈不上“格调”的作品正在泛滥成灾。绘画艺术的“格调”，是画家通过作品所呈现的一种气象，是绘画作品的精神元素与形式元素所建构的综合性趋向。极而言之，格调就是艺术作品所透露的卓尔不群的精神状态。

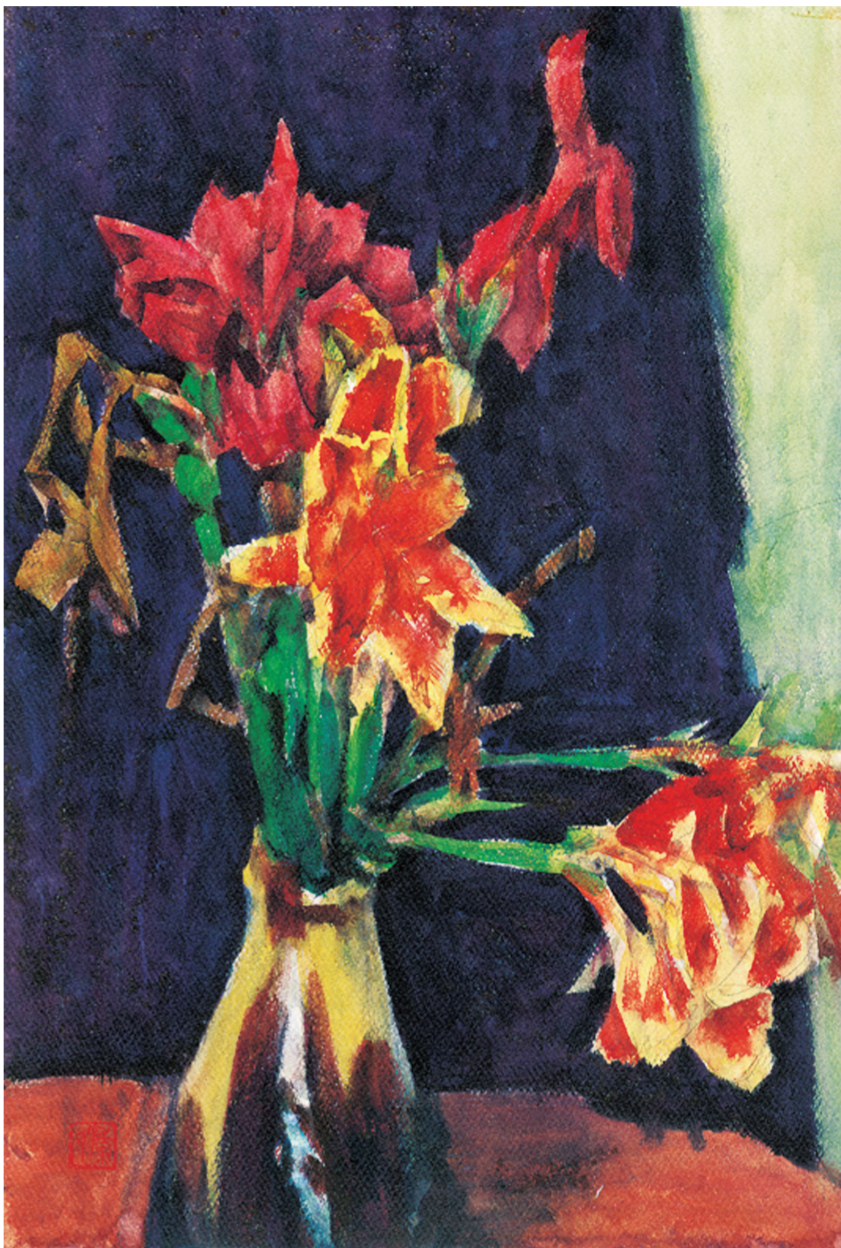
在人类文化史上，那些比较开放、比较自由的时代，有利于艺术格调多样性、对比性地生成。“新的时代精神会强化一种新的视觉形式。”（沃尔夫林语）但这种“强化”有可能采取不同的形式和手段。1949年以后，创造具有中国民族形式的、为工农兵所喜闻乐见的作品，成为所有中国画家必须遵循的艺术思想，这一主导思想选择了通俗的写实形式。经过政治整合的美术系统则以非艺术的手段强化这种形式，并排除其他形式。

在同一时代的画家中间，各人的艺术观念和审美趣味不同，也会有迥然不同的艺术格调。这种不同在一般情况下源于画家的艺术气质、人文修养审美趣味；在特殊情况下，则源于画家的自尊、自信和对外界压力的承受能力。

在一个画家不同时期的作品中，也会看到格调上的差异。例如徐悲鸿、吴作人、董希文等人，他们前后作品的明显不同，不是艺术水准的提高或降低，而是艺术格调的变异。这类变异或者是画家精神境界和审美趣味的变迁，或者是画家抑制自己的艺术个性，以适应新环境的结果。说到底，是画家精神状态的变化，导致绘画格调的变化。

与古代文人诗论、文论一样，人们常常习惯于从画家的人格、人品方面追寻“格调”的根源。实际上清醒地回顾古今往来的书画家，就会发现他们的人格、人品与其作品的艺术格调只能说是在某些情况之下有一定关系，而不存在什么必然性，它只是人们希望存在的一种关系。

艺术的格调离不开艺术家的个性，但它又具有历史共同性。艺术史上某一阶段的绘画，往往有一种“家族的相似”。绘画作品的格调，很难摆脱他所处时代“大气候”的规范、限制和诱导。宋、元、明、清各代各家，在整体风格上都与他们的时代风习相一致；清末民初诸家也可作如是观；“文化大革命”后期描写领袖、工农兵、革命事迹的油画也具有一种格调上的近似，虽然有时候作者的艺术背景不尽相同。



美人蕉 64×45厘米 1993年 王肇民

高格调首先是一种独创性。独创性包括人格上拒绝屈从和艺术形式上的拒绝依附。不得已而求其次，则尽力避免人云亦云。无论对历史和现实的是非曲直，对艺术的时尚、古典，都应该

从独立的思考和选择作出评价。极而言之，格调就是艺术作品所透露的卓尔不群的精神状态。

（作者为中国艺术研究院研究员。原文六千余字，发表有删节。）

## 尔雅楼随笔

# 大风堂琴事

■ 万君超

今传世的三张所谓琴，因琴背均镌刻有“春雷”二字，故名曰“春雷琴”，分别为旅顺博物馆、张大千（今藏台北故宫博物院）、古琴家汪孟舒（今归古琴郑珉中）三家所藏。三琴均自称宋徽宗宣和内府百琴堂御藏，有关“春雷琴”之流传屡经历代记载，而存世“春雷琴”所自证或引证的史料皆大同小异。但此三琴是否真为宋徽宗宣和内府御藏唐琴？今人争议颇多。而张大千旧藏“春雷琴”，已被绝大多数研究者否定是“唐琴”。

有关张大千所藏连珠式“春雷琴”，许启泰《张大千的八德园世界》（台湾商务印书馆2003年版）一书说：“旧时文人有关琴棋书画四艺之说，大千除精于书画，也颇喜音乐，当年在八德园中曾珍藏有天下第一名琴——‘春雷’。此琴宋时藏在宣和殿，为徽宗‘百琴堂’第一，靖康变后，流入金，为金章宗所得，成‘明昌御府’第一。章宗死，挟以殉葬，十六年后复出人间，丝毫未损，复为天下名琴之冠，宋周密称为‘天地间尤物’。元朝人耶律楚材之手，又转赠万松老人，此后就不知去向。民国后，大千初见此琴于岭南何冠五的田溪书屋，何经商失败后，又入汪精卫之兄汪兆铭之手，再为大千所得。名琴家容天圻曾弹过此琴，说它不论是散音、泛音、按音、走音，无不清越宽圆，真是轻、松、脆、滑，无美不备，无怪乎，千百年来，一直推为天下第一。”汪兆铭卒于1939年，故张大千购入此琴时间或在汪氏卒后（约上世纪40年代初）。但上述文字中，除民国时期的流传过程较为清晰之外，其他均无法求证落实，诸多出自于张大千自由心证。且此琴修复之处颇多，有古琴研究专家认为或有可能是一张经过修补的南宋之琴。琴背草书“春雷”二字系后人摹刻，另还镌刻有诸多的题跋名款。

周士心《我与大千居士》（海豚出版社2011年版）一书的《重访环华斋》中，记录了周氏于1975年7月所见“春雷琴”的详情：“春

雷琴制作厚重，典型宽绰，有庙堂气概，玉珍玉徽，古意昂然。其中有一根弦断了，据原兄略加调整，之后在不断的弦上，试弹了一下，觉得音质至美，但该是久未操弄所致，稍有暗涩之感。”周氏还写道：“我对大千先生说：‘宋徽宗有一轴《听琴图》，图中古琴可能就是这床春雷琴，那幅画纸色如新（万君超按：应是绢本），有蔡京题字。’大千先生说：‘此画现在大陆，确是一张好画。’我们有此机会，得以亲眼观赏，亲手观摩此琴，亦是一种缘法。这床琴既是宣和殿百琴堂藏琴之冠，想必经宋徽宗宝爱操弄。”周士心上述所言疑似奉承，亦稍感“肉麻”，故当不得真。张大千是一个“老江湖”，所以他没有接周氏之口，而是“顾左右而言他”。张大千环华斋中还有一张“雪夜冰”琴，张心一（保罗）称“至少够得上宋初琴”。传世“雪夜冰”古琴有神农式和仲尼式两种，大风堂所藏当是仲尼式元代之琴。

张大千后来写有一篇《吕振原见访环碧庵抚琴为乐》（见《张大千先生诗文集》），台北故宫博物院1993年版）题跋略记上述雅集，其中有云：“吕振原兄见访环碧庵，更出宋琴为鼓高山流水，一再弄时，王渤生兄亦在坐中，俱属门外，但觉风生习习，水声淙淙。予戏引先师语谓渤生曰：‘今日之会，吾与子其为牛乎？’因相与哑然。”张大千对古琴之道，自称“门外”，自喻为“牛”听琴。但他或许想追求一种倾听天籁之音的感觉，一种今之古境的氛围，一种纯粹的心灵愉悦。在张大千逝世之后，家人根据其生前遗嘱，将“春雷琴”捐赠台北故宫博物院。

在大风堂一百二十余位弟子中，女弟子叶名珮是唯一一位造诣深厚的古琴家，浙江温州人。1946年11月，在上海的李秋君阮湘温中拜门。她约在1944年时，拜浙派古琴名家徐元白学琴。翌年拜苏州籍女画家顾青瑶学画。陈定山《春申旧闻》（台湾世界文物出

版社1967年版）续集《阮湘余韵》中有云：

有叶铭佩者善弹琴，垂髫少女，年仅十五，固秋君弟子，大千画，秋君辄令铭佩弹琴座间，为《平沙落雁》之操，大千拂髯听毫，欣赏靡已。铭佩亦倾倒大千，事之为师。于是，虽大千不画时，铭佩亦为之弹琴。南熏一曲，鹤梦遽然，大千倚榻而起，铭佩犹为之鼓弦不已。既而，大千西行入蜀，铭佩竟随乃师而去。秋君帘卷黄花，亦惟自叹迟暮而已。

陈氏文中有多处误记。叶出生于1929年，是苏州籍女画家顾青瑶弟子，非李秋君弟子。1946年11月拜张大千为师时，叶17岁，她请顾青瑶托李秋君介绍入门。传说拜师之前，张大千先以自藏一张古琴，让叶名珮演奏。张大千听后极为赞赏，遂收为弟子。但叶名珮后来是否真的写过“绝情信”，她晚年曾予以明确的否认。陈文是一家之说的“孤证”，或叶有所隐讳。但不可否认，“记忆”往往对“真实”具有难以想象的杀伤力，古今中外皆然。

大风堂弟子巢章甫（1910—1954）在《海天楼艺话》（人民美术出版社2009年版）一书的《叶世琴》中又有一说：“同学叶世琴女士，善弹琴。沪上一夕举赛会，大千夫子往聆。裙履长幼杂集，皆待叶老师至，然后启奏，则以为矚然长者，乃为无髻少女，年不及笄，大奇赏之。叶素慕师名（万君超注：即张大千），知莅临，遂托人介执贽所下，盖前年事。”前年即1946年。从上可知，叶名珮又名叶世琴。1950年后，她在川北军区文工团从事美术工作，擅长工笔仕女人物画。

张大千并非古琴家，也难言真正懂得多少的音律，仅谈得上是喜好或嗜古而已。他收藏古琴，以及收女琴家为弟子，具有一种风雅的象征意义，也不妨说是他自我营销中的一种智谋或策略吧。

（作者为书画鉴藏家）

# 艺事微语（二）

■ 朱天曙

（14）清湘道人云“太古无法，太朴不散，太朴一散而法自立”，甚可玩味。“朴”，道也，不可名状；老子云“朴散则为器”，器则可观也。法，连接道器之间也。道，器，法，源于一体，现于一画也。

（15）王观堂《国学丛刊》序曾云：一学，无不有待于他学，亦无不有造于一切他学，故有学无新旧，无中西，无有用无用之说。艺术之学亦复如斯，为不古不今之学，诗书画印，相互依赖，相互生发，融通合一。若运用自如，古即为新，新亦恒古。此无用之用，开启心智也。

（16）心物相通归于心，动静相通归于静，内外相通归于内，此艺可远矣。

（17）《中庸》有云：“唯天下至诚，为能尽其性。”此语论艺最为妥帖。尽人性，而后尽山水之性，再可赞天地之化育，氤氲之气满纸而生也。

（18）艺事难在古朴。甚爱传为西晋陆机所作《平复帖》，简率，质朴，枯秃，古拙。

（19）东汉元和二年之《公羊传》为汉草之标本，余喜其古拙奇险，反复临习而不厌。曾见当代临此碑而有意味者，沈鹏得圆浑，王冬龄得墨趣，王镛得枯劲，皆可宝也。

（20）今人观艺多爱工，应知工在意度而非形貌，工在神理而非繁密。

（21）晨起读米南宫《拜中岳命作诗帖》，清新之气扑面。米老笔法摇曳多姿，沉着痛快，每于折处见风神，沁人心脾。余二十年前即临米字，然每读其帖，愈有新识，今作书仍见米家路数，好米之心如此！此帖末句“何有图书老此生”，妙哉！

（22）清湘道人石涛晚年住吾岳，筑片石山房，潜心艺事，启八怪之风。曾有诗句“书画图章本一体”，实道尽艺之通变理也。力学而有深思，守常而能通变，艺可尽人文而化笔墨矣。

（23）劲健中有含蓄，苍茫中见秀媚，方为意味。

（24）松江古称云间，余曾居海上，自号云间客。摩诘诗云：“行到水穷处，坐看云起时。”今晨读传为南宋李唐的《坐石观云图》，颇能营造摩诘诗境。两翁静坐，流水潺潺，松风徐来，云色奇幻，禅境顿生，岂不正为文士所求之境哉？宋室南渡，画家致力塑造江南之景，画风由北宋雄壮渐变空灵清秀也。

（25）常闻友人言，今不如古，历代古人亦常有此慨。《抱朴子尚博篇》曾载：俗士多云“今山不及古山之高”“今月不及古月之朗”，何肯许今之才士，不减古之枯骨？古之精华历代承继，生生不息。然今亦有胜于古者，不必泥古不化，厚古薄今也。一代有一代之学，一代之书，一代之画，今有越清处，清有胜明处，宋有别唐处，皆有所得。刘彦和云“望今制奇，参古定法”，是为的论。

（26）道贵贯通，艺贵专精，用长补短，常有新面。

（27）东坡巨子不唯字以人传，亦人以字传。所书意志工拙，放旷自得，气象万千。所以者何？文心与胸襟，千古一也。《前赤壁赋》语若“自变者天地不能以一瞬，不变者，物我无尽”“渺浮海之一粟，哀吾生之须臾”等语与右军“后之视今亦由今之视昔”等皆同调也。

（作者为北京语言大学教授、中国书法篆刻研究所所长）