

書法研究

一九九八年 第一期

ISSN 1000-6044



编辑 书法研究编辑组 出版 上海书画出版社 印刷 上海惠顿实业印刷
发行 上海报刊发行处 订购 全国各地邮局 代号 国内 4-344
ISSN 1000-6044 国外代号 BM1019 中国国际图书贸易总公司
国内刊号 CN31-1069 上海市报刊登记证第296号 1998年1月出版 定价5.20元

钦州南路81号

广告许可证：沪工商广字04029号

邮政编码：200233

主	编	戴小京
副主	编	沈培方
责任编辑		江宏
技术编辑		陶臻平
封面设计		王宇仁

目 录

书论研究

- 1 薛龙春 神采:张怀瓘的审美理想

书史研究

- 29 王 岗 康有为的碑学改良与古典书法美学的终结
47 潘良桢 重理明代书法史
56 贾文毓 “八分书”新释
60 王学雷 南朝史书中书学一词考
68 熊任望 神龙本《兰亭》的底本不是真迹
74 刘清扬 论叠用字与笔误在书法创作中修饰性处理的演变

书家研究

- 82 罗勇来 王珣籍贯新考
87 戴立强 鲜于枢生于汴梁和“渔阳鲜于枢”辨

当代书论

- 91 马钦忠 对二十一世纪中国书法的忧思
99 王玉龙 关于书法批评主体的思考

印学研究

- 103 元 白 秦汉印分期臆说

书家史料

- 112 曾士冕 程庭鹭年表
118 黄泽江 杜关其人其书

神采：张怀瓘的审美理想

薛龙春

内容提要

● 本文认为张怀瓘的审美理想——神采是综合“质”的筋劲骨固与“势”的运动变态的雄肆之美，它是书法史自身逻辑发展与盛唐社会文化成果的纵横座标上的一个纽结。在“神采”的统辖之下，张怀瓘在书法史、书法批评、书法教育诸领域显现出重古、重自然、重情性的倾向。“神采”的价值在于它超越了初唐、六朝的书法美学而直指汉、魏以上，以刚健雄奇之美标示了一个崇高的审美理想。

作为“神采”的逻辑发展，中唐韩愈的《送高闲上人序》对之作了进一步的发展并对明中后期的书法史产生了深刻的影响。

〔关键词〕 神采

引 言

张怀瓘,海陵(今江苏泰州)人。活跃于唐玄宗开元、天宝年间。历鄂州司马,官至翰林院供奉。工书,著有《书议》、《书估》、《文字论》、《六体书论》、《评书药石论》、《书断》等,^①内容涉及书法美学、书法史、书法批评、书法教育诸领域。

张怀瓘无疑是中古时期书学著作最为深闳伟美的大家,而且,他还是书法理论批评史上最早详细阐述理论独立品格的一位理论家。《文字论》云:“书不尽言,仆虽知之于言,古人得之于书。且知者博于闻见,或能知;得者非假以天资,必不能得。是以知之与得,又书之比言,俱有云尘之悬。”^②张怀瓘认为,“得”与“知”亦即创作与理论二者得以成就的条件并不相同,“得”主要依恃天资即直觉能力,“知”则得力于因博洽多闻而淘炼出的判断、推理能力。正因为如此,“知”与“得”之间不存在一种先后轻重的关系,“知”并不以“得”为前提,即使是未“得”,亦能“知”。他对自己“知”的能力深信不疑:“臣虽不工书,颇知其道”(《评书药石论》)。他撰写《书断》的勇气显然来自于对理论独立品格的认识和强烈的自信心,《书断》云:“语曰:‘能言之者未必能行,能行之者未必能言。’何必备能而后为评?”理论研究是一种概念活动,它本身也是一种创造——不仅解释历史而且导引将来,而不等同于对创作经验的清理与总结。“能其事”与“言其意”都具有相对独立性:“古之名手,但能其事,不能言其意。今仆虽不能其事,而辄能言其意。”(《书议》)基于这种理论自觉性,张怀瓘才以前瞻的眼光、兀立的见解凝成了一大批令人刮目的著述,以期“芟夷浮议,扬榷古今,拔狐疑之根,解纷拏之结。”(《书断》)可见张氏之所以能发前人不发、不能发之新声,没有对理论独立价值的认同作为支撑是不可想象的。

张氏的书学著作从当时窦泉《述书赋并注》到清康南海《广艺舟双楫》皆多引征并给予重视,北宋朱长文虽欲不踵武张氏

而不能,更作《续书断》续而补之,张氏在后代来学心目中的地位于此可窥一斑。

检讨目前关于张怀瓘的研究成果,尚不能令人十分满意,如《书法学》认为:“张怀瓘或许是古代书法理论中最系统的一个理论家了,唐代的‘法’论,到了张怀瓘,的确作了一次总结。”将张怀瓘作为一个“法”的成熟的代表人物来加以关注。与此相联系,他们还认为:“一种研究上的把书法‘客观化’的要求常常是书法理论家追求的目标。”“在张氏的书论中,我们更清晰地看到了理论研究中书法‘客观化’的倾向。”“在被李世民、孙过庭压迫下的王献之,由于张怀瓘的营救被解放了出来,正是张怀瓘的书法评论客观化要求的实现,方使这种解放有了可能。”^③在早几年,王岗先生撰文亦作如是观,他认为张怀瓘是“客观的”。张怀瓘的理想美是中庸的“风神”说。^④所谓“客观”、“中庸”,也就是张怀瓘谈到的“圆通”(《书估》),不偏不倚,不带半点主观色彩来评夺甲乙。法国熊秉明先生则称张怀瓘的审美观是“理性的造型主义的”,其理由是:“张怀瓘把艺术观与宇宙观打成一片,而这宇宙观是中国阴阳五行的朴素唯物论。在他看来,美的观照就是对自然现象及其规律的惊怖与歌赞;是一种理性的追求、震撼与满足。”^⑤上述观点虽出发点不同,但他们都将张怀瓘目为“法”的成熟的代表人物却是不争的事实。黄惇先生早就发觉以上论旨沿承“唐人尚法”的惰性思维的罅漏,但他将张氏定位于“尚意书风的真正开启者”^⑥却有“过犹不及”之嫌。以上论者似均未探明身处盛唐的张怀瓘其美学主张之特质所在,因而对张氏在书法史、书法批评、书法教育诸领域观点的理解亦不免讹误。基于这样的误解,重新审读张氏留下的大量论著,探赜索隐,揭示“神采”的美学底蕴或许是不无意义的。

一 “神采”论与特重草书

在先秦《周易》、《孟子》、《庄子》等著作中,“神”字出现得相当

频繁,它作为一个哲学名词或概念被使用,但其惠泽被及文艺,对后代文艺批评产生了深刻的影响。《易·系辞上》云“阴阳不测之谓神。”《系辞下》云:“神也者,妙万物而为言者也。”神被目为一种变化莫测、至高无上的境界。《易·系辞下》又云:“知几其神乎!”“神而明之,存乎其人。”^⑦这又是说俊彦睿哲之士可以具有见微知著、触类旁通的能力,这两层含义常用来指称文艺的境界以及人们在文艺领域的欣赏和创造能力。《孟子·尽心下》云:“充实之谓美,充实而有光辉者谓之大,大而化之之谓圣,圣而不可知之谓之神。”^⑧神在这里形容道德修养上的最高境界,后代文艺也由此引申为对文艺最高境界的赞美。《庄子·天地》云:“视乎冥冥,听乎无声。冥冥之中,而能物焉,神之又神而能精焉。”^⑨这是形容人具有一种玄妙无伦的感知能力。《庄子》中常用技艺的神化——庖丁解牛、匠石运斤、轮扁斫轮等——来说明道家之道的奥妙。由此可见,先秦坟典中常常用“神”字来说明高超的境界与能力,后代文艺对之加以应用,从而自然地出现了用神、神化、神妙、神奇、神采等词语来评论文艺的现象。

南朝齐王僧虔《笔意赞》中将神采、形质对举就是一例:“书之妙道,神采为上,形质次之,兼之者方可绍于古人。”据钱钟书先生考,王僧虔学问荒陋,然其论天然与工夫实开后代论文艺以“天然”、“工夫”相对照之先河。^⑩“神采”、“形质”在某种程度上与“天然”、“工夫”是相对应的,只不过前者是书法审美中的一对范畴,后者则是书法教育中的一对范畴。“神采”、“形质”在后代文艺中的对照应用,实亦滥觞于王僧虔。张怀瓘《文字论》云:“深识书者,惟观神采,不见字形。”大抵是受到过王僧虔的启发。所不同的是,王僧虔认为神采与形质虽如熊掌与鱼,但必须兼得,而张怀瓘则只将目光投向神采,而全然不计字形工拙,犹如九方皋相千里马却不知牡牝骊黄。

因此,张怀瓘一开始就分别轩轻,将温柔华美、利于功用的书

风排斥在自己的审美视角之外,《书议》云:“且以风神骨气者居上,妍美功用者居下。”所谓妍美,主要是指大王一路的草书;所谓功用,实指初唐遒美之楷法。换言之,神采是超迈于以上两种审美追求的,本文第三部分将详述,此不赘。如果说神采与风神骨气具有对等意义的话,那么神采本身即包含有两个内在的规定性:风神与骨气。《文字论》云:“以筋骨立形,以神情润色。”其意义亦埒于风神与骨气。所谓“骨”,本义一方面是指人的生命力量的强弱,儒家推崇的具有“刚健”的生命力就是“骨”的体现;另一方面,“骨”又指人的寿夭、贤愚、善恶,荀子在《骨相篇》中从相法的角度谈人的骨体相貌与人的命运祸福之关系,三国刘劭《人物志》讨论人的形体与人的智慧、精神的关系则更为详细:“骨植而柔者,谓之弘毅。”“筋劲而精者,谓之勇敢。”又云:“勇怯之势在于筋,强弱之植在于骨”,只有“筋劲骨固”,才是最理想的状态。^①此后,筋骨的概念便包孕了人的精神风度的含义,从而与艺品的高下优劣自然联系在了一起。传卫夫人《笔阵图》云:“善笔力者多骨,不善笔力者多肉;多骨微肉者谓之筋书,多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣,无力无筋者病。”初唐太宗、孙过庭等亦十分注重筋骨,李世民云:“今吾临古人之书,殊不学其形势,惟在求其骨力,而形势自生耳。”(《论书》)《书谱》亦云:“假令众妙攸归,务存骨气。”张怀瓘对筋骨的强调继承了六朝初唐,如他评郗愔章草“筋骨亦胜”、王濛隶书“法于锺氏,状貌似而筋骨不备”、萧道成“善草书,……祖述子敬,稍乏风骨”(《书断》)云云,都是他重筋骨的表现。张怀瓘十分推崇王献之草书,但他仍然苛刻地指出:“惜其阳秋未富,纵逸不羁,天骨未全,有时而琐。”(《书断》)“以筋骨立形”和“不见字形”看起来十分矛盾,其实张氏对筋骨的强调并非着眼于“形”,而是立足于“质”即“以筋骨立质”,线条质地的刚狠坚韧是系于运命的,它使得平面的线条具有某种厚度(纵深感)与张力(弹性),而形的准确与周到却是无关机枢的,所以张氏才讲“不见字形”而不说“不见形质”,当是

深思熟虑之后的措辞。

如上所述,质的筋劲骨固是神采的一个内在规定性,然而光凭这一点,“神采”尚不能完全获得,这就需要进一步阐明“风神”、“神情”与“骨气”、“筋骨”具有同样重大的意义,从而与六朝初唐美学真正拉开距离。张怀瓘认为,运动则有风神,《书断》云:“合冥契,吸至精,资运动于风神,颐浩然于润色耳。”《评书药石论》亦云:“惟题署及八分,则肥密也,自此而外,皆宜萧散,恣于运动。”“萧散”、“运动”是针对“肥密”而言的,瘦劲可立筋骨,运动则显神情,可知风神得以体现的关键在于“运动”即一种强烈的时序节奏感,因而在张怀瓘的论述中,一再强调书写过程的流便、简易、波势、纵逸等。但是运动的过程又不能笔即直过,这就需要空间构成上笔迹的形态变化来做补充。《玉堂禁经》云:“必先识势,……求诸变态;变态之旨,在于奋斫;奋斫之理,资于异状;异状之变,无溯荒僻;荒僻去矣,务于神采。”“识势”是“变态”的基础,“变态”缘于“奋斫”,“奋斫”则有“异状”(即变态),“奋斫”是一个综合速度感与力量感的书写动作,它的一个直接结果就是“锋”、“锋芒”。《文字论》云:“气势生乎流便,精魄出于锋芒。”“识势”、“奋斫”方能壮气势,显精魄,换言之,空间构成的变态在时间的推移中不断展开故尔显得浑然,而时序节律又因空间形象的变态异状从而显得丰富。但“变态”不宜过分,否则则涉“荒僻”,张氏反对一味的抛骨露节,他在批评欧阳询草书时说:“惊奇跳骏,不避危险,伤于清雅之致。”可见,“变态”亦应有度。不伤于雅的变态与运动相配合,可以使篇章整体氛围生动而有逸宕之气,《书断》云:“(王献之)行草之间,逸气过(羲之)也”。正是指这种充溢于字里行间的变态与运动。缘乎此,王大令才“意逸乎笔,……夺龙蛇之生动,掩锺、张之神气。”

综此,“神采”是由“质”的筋劲骨固与“势”的运动变态两个方面构成的,二者缺一不可。有质而无势则“乃乏神气”,有势而不见质,则“有时而琐”。(《书断》)张怀瓘理想中的“神采”正是这二者

的相辅相成,是纵深感、坚韧感、力量感、节奏感的完美统一。《评书药石论》云:“结字峻秀,类于生动,幽若神明,以不测为量,书之妙也。”筋骨峻秀而变化生动,这样的美妙感受才是不可量长计短的。前文曾引述先秦经籍中“神”字的一些运用,张怀瓘既不主张道由技出,也不劝勉主体道德修养,而以变化玄妙无方——“神采之至,几于玄微,则宕逸无方矣”(《玉堂禁经》)。——为旨归,可以见得“神采”与《易》一脉相承而不是来源于《庄》、《孟》。在《书断》末尾,张怀瓘明确说到“触类通变,万物为象,庶乎《周易》之体也。”这样的表白当不是没有因由的。

不可否认,从“质”和“势”两个质点来理解“神采”尚显得空泛,我以为,张怀瓘“神采”论与他特别推重草书有极大的关系,我们甚至可以说,“神采”是草书的“神采”。然而,这一非常重要的现象却常常为人们所忽略,因而有必要拈出之。

首先,初唐一直推羲抑献,讥诮王献之如“隆冬枯树”、“严家饿隶”(《王羲之传论》),认为“子敬之不及逸少,无或疑焉。”(《书谱》)张怀瓘则十分推崇大令:“如小王之所贵合作者,若稿行之间有兴合者,则逸气盖世,家尊才可为弟子耳。”(《书估》)又云:“便者则为神会之间,其锋不可当也,宏逸遒健,过于家尊。”(《六体书论》)但是,张怀瓘认为大令突过其父的只有草书,而“备精诸体,唯独右军,次及大令。然子敬可谓《武》尽美矣,未尽善也;逸少可谓《韶》尽美矣,又尽善也。”(《书断》)在“尽善”亦即全面性上,大令的座次仍然是不及右军的。若照孙过庭的说法:“偏工易就,尽善难求”(《书谱》),大令本没有什么值得宠爱的,可是于草书一体,张怀瓘极尽鼓吹之能事,对献之嘉许不已,而对有“尽善”之誉的王羲之则系以颇为不屑的口吻。对“偏工”与“尽善”的品鹭与孙过庭恰恰相反,其原因不得不归结于张氏特别重视草书,而不是由于什么“书法的客观化”。

第二,嵇叔夜在唐以前未有书名,庾肩吾《书品》等皆不录。张

怀瓘却以“尝有其草写《绝交书》一纸，非常宝惜。有人与吾两纸王右军书，不易”（《书议》）为依据，将其列为草书第二，王羲之仅列八俊之末。并认为“叔夜善书，妙于草制，观其体势，得之自然，意不在乎笔墨，若高逸之士，虽在布衣，有傲然之色。”（《书断》）掷以激赏。仅靠一件作品就将一位未有书名的作者置于如此灼目的地位，其原因自然是嵇康“妙于草制”。

第三，张怀瓘自视其书甚高邈，认为真行“可以比乎欧、褚”，草则“数百年内，方拟独步其间。”（《文字论》）自我定位俨然一位草书大家，而对真行的地位却不十分计较。于此更可见草书在他心目中地位之显著。

《书断》云：“赵壹有贬草之论，仍笑张芝书为秘宝者。嗟夫，道不同不相为谋。夫艺之在己，如木之加实，草之增叶，绘以众色为章，食以五味而美，亦犹八卦成列，八音克谐，聋瞽之人，不知其谓，若知其故，耳想目识，自该通审，其不知则聋瞽者耳。”张怀瓘义愤填膺地为草书辩护，其原因似乎并非实用与艺术的对立那么简单。在张怀瓘的理解中，草书具有如下的优点：

其一，草书与篆籀相通，因而古朴自然。《六体书论》云：“草乃文字之末，而伯英创意，庶乎文字之先。其功邻乎篆籀，探于万象，取其元精，至于形似，最为近也。”潜台词是说，隶楷诸体皆人伪太重，不如篆籀、草书合辙自然，篆草有异轨同奔之妙：“字势生动，宛若天然，实得造化之姿，神变无极”。确实，在张怀瓘的论著中，除了草书，只有篆籀才配得上“神采”二字：“往在翰林见古钟二枚，高二尺，围丈余，上有古文三百许字，记夏禹功绩，字字皆紫磨金钿，光彩射人，似大篆而神采惊人。”关于篆、草同一旨味的说法早在梁武帝萧衍的《草书状》中就已见到：“同而叙之（草书），亦不失仓公观鸟迹之措意耶。”但是这一观点在当时似乎未有钟期赏音，只有到了盛唐的张怀瓘，才引起高度的重视。

其二，在书体的对比中，他进一步阐明草书审美的自然之妙：

“然草与真异，真则字终意亦终，草则行尽势未尽。”（《书议》）那么未尽之势给予人的究竟是怎样一种感受呢？《书议》云：“或烟收雾合，或电激星流，以风骨为体，以变化为用。有类云雾聚散，触遇成形；龙虎威神，飞动增势。岩谷相倾于峻险，山水各务于高深，囊括万殊，裁成一相。或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀，虽至贵不能抑其高，虽妙算不能量其力。是以无为而用，同自然之功，物类于形，得自然之理。皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。观之者，似入庙见神，如窥谷无底。俯猛兽之爪牙，逼利剑之锋芒。肃然危然，方知草之微妙也。”从这一段精彩的描述中，我们至少可以捕捉到草之微妙的两个特征，即“同自然之功，得自然之理”——合自然和“骋纵横之志，散郁结之怀”——抒情性。可以说对情性的抒发和自然之旨的实现，草书无疑是厥有其利了。

在张怀瓘的眼中，草书不仅具有近古朴、合自然、抒情性的优点，而且更关键的还在于，草书因为“风骨为体、变化为用”从而能够臻于“神采”的境界。草书特别是大草没有固定的形象，其可变量相当大，因此也就谈不上“四面停匀，八边具备”（《八诀》），所以张怀瓘才可以理直气壮地说“唯观神采，不见字形”，字形的正误斜曲在大草篇章中不作硬性规定，没有释文，《古诗四帖》的释读几乎是不可能的，但这并不妨碍我们对其“神采”的领略。如前所说，“神采”是质之筋骨与势之运动变态的相辅相成，草书在表现这二点特别是后一点上无疑最为充分。我们进而需要追问的是：在草书中，筋骨与运动变态兼备的审美指向究竟是什么？我们来看他批评王羲之草书的两段文字：

逸少有女郎才，无丈夫气，不之贵也。（《书议》）

诸子于草各有性识，精魄超然，神采射人。逸少则格律非高，功夫又少，乃乏神气，无戈戟铦锐可畏，无物象生动可奇，是以劣于诸子。（同上）

他批评诸子草书不足的一段文字：

诸子亦有所不足,或少运动及险峻,或少波势及纵逸。

(同上)

他鼓吹王献之草书的两段文字:

流便简易,志在惊奇,峻险高深,起自此子。((《书估》))

子敬之法,……挺然秀出,务于简易;情弛神纵,超逸优游;临事制宜,从意适便。有若风行雨散,润色开花,笔法体势之中,最为风流者也。((《书议》))

他自评草书一段文字:

灵变无常,务于飞动。或若擒虎豹,有强梁弩攫之形;执蛟螭,见虫蟠盘旋之势。探彼意象,如此规模,忽若电飞,或疑星坠。气势生乎流便,精魄出于锋芒。如观之欲其骇目惊心,肃然凛然,殊可畏也。((《文字论》))

前引《书议》一段文字:

俯猛兽之爪牙,逼利剑之锋芒。肃然危然,方知草之微妙也。((《书议》))

他推举篆籀的一段文字:

加之铍利钩杀,自然机发,信为篆文之权舆。((《书断》))

作为正、反两方面的对比,我们作一表格:

	精魄超然,神采射人	乃乏神气
筋骨	挺然秀出 峻险高深	无丈夫气 少运动及险峻
运动	情弛神纵、飞动、超逸优游	少波势及纵逸
变态	惊奇、铍利钩杀	无物象生动可奇

续表

审美指向	骇目惊心、肃然凜然、殊可畏也、肃然危然	无戈戟铍锐之可畏
------	---------------------	----------

上表从正反两个方面比较了“神采射人”与“乃乏神气”的区别,我们清晰地看到,欲得“神采”,必须既有筋骨又有运动、变态,即挺秀峻险(筋骨)、纵逸、飞动(运动)、铍利钩杀(变态)三者要统一于一件作品之中,而厚度、韧性、速度、力量的结合又自然会给人的视知觉造成强烈的紧张感,从而激起观者内心的惊恐战慄,也就是张氏所言“殊可畏也”、“肃然危然”的内心体验。这正是“神采”与其他审美趣味相异之特质所在。它不以冲和平淡、空灵精致饕足人心,而是以奇诡恐怖的视觉形象慑人心魄震人肺腑从而显现出一种雄肆浑深的力量。

“神采”与西方美学中的“崇高”相当接近。公元二世纪,罗马朗吉弩斯在《论崇高》一书中,以大自然为出发点,以尼罗河、多瑙河、莱茵河、海洋、火山为例,论述了大自然的崇高。他认为,在整个宇宙中,凡是“使人惊心动魄的”、“肃然起敬畏之情的”、“不平凡的、伟大的”、“奇特的东西”,叫做崇高。^⑩柏克与康德都认为,崇高的概念,恰恰是由恐惧、粗率、奇拙和巨大的形象而造成的可怕而恐惧的景象,因此,对崇高的感受是由痛感转化而来的美感。这种关于“崇高”的论述与张怀瓘关于“神采”的表述——可奇、可畏、肃然危然——是有着相当的一致性的。猛兽爪牙、利剑锋芒、铍利钩杀、电飞、星坠、擒虎豹、执蛟螭、强梁弩攫、虬螭盘旋……无不令人想起《楚辞·招魂》中的场景,但在恐惧之余,我们却能培植起一种直面苦难、追索生命意义的崇高情怀。

可见,“神采”作为张怀瓘的审美理想有其特定的审美指向与表征,决非“法的成熟”一语所能涵盖。

二、圆通的外相与偏激的实质

在所能接触到的资料中,论者多以为张怀瓘的书法品评是“客观”的,他的努力乃是为了对初唐“法”或“秩序化”的建构作一总结。确实,张氏有其“圆通”的表相,他认为古来理论家大都囿于一己之视听,于书法固多偏见:“夫丹素异好,爱恶罕同,若鉴不圆通,则各守封执,是以世议纷糅。”(《书估》)《书断》云:“昔之评者,或以今不逮古,质于丑妍,推察疵瑕,妄增羽翼,自我相物,求诸合己,悉为鉴不圆通也。”又云:“及兼论文字始祖,各执异端,臆说降飞,竟无稽古,盖眩如也。”但是“圆通”只是一个良好的愿望,大凡有独立见解的理论家,他的著作必然烙上其审美旨趣、审美理想的深深印记,既然张怀瓘推重具有鲜明特质的“神采”,那么圆通既不是他的目标也不是他一厢情愿就能实现的。

如前所述,神采是草书的命脉,草书是神采的载体。草书近古朴、合自然、抒情性的特征决定了在书法史、书法教育、书法批评诸领域张怀瓘必然表现出重古、重自然、重情性的偏激的理论倾向,试分述之:

第一,书法史中的古与今。围绕着“古质”与“今妍”的讨论,历来有不少理论家表现出各不相同的文质观,亦即书法发展中的古今观。六朝时虞龢认为:“古质而今妍,数之常也;爱妍而薄质,人之情也。”(《论书表》)他从主观的人情角度肯定了妍的合理性。初唐孙过庭则主张:“贵能古不乖时,今不同弊。”(《书谱》)只有折衷的“文质彬彬”才能符合儒家的社会秩序的需要。张怀瓘则以“合乎达道”作为标准,这似乎是少了许多人情味和社会功利目的:“固不可文质先后而求之,盖一以贯之,求其合天下之达道也。”并且承认在任何一方面登峰造极都是合乎“达道”的“妙极于华者羲、献,精穷于实者籀、斯。”但张怀瓘视野中的“达道”本身就是偏于动与变而不是兼顾静与齐的,因而这种心平气和的口气在另外一些场

合很快就消失了,如在作羲、献比较时,他说:“若逸气纵横,则羲谢于献;若簪裾礼乐,则献不及羲。虽诸家之法悉殊,而子敬最为迢拔。”(《书断》)用他的审美旨趣来观照书法,他不可能不偏不倚地作持平之论,因为向往令人可畏可奇、肃然凛然之美,本身就站在了妍美功用之时尚的对立面,他对一味追逐妍美从而消释作品内在高致深情的时风大为不满,字里行间充溢着“复于古”的殷殷劝勉:“今妍古雅,渐次陵夷,自汉及今,降杀百等,贵远贱近,淳漓之谓也。”(《书估》)《六体书论》云:“古质今文,世贱质而贵文,文则易俗,合于情深,识者必考之古,乃先质而后文。”在更多的时候,他也不能尽守春秋笔法,有点气势汹汹地大声责难了:“如学文章,只读今人篇什,不涉经籍,岂成伟器?”(《六体书论》)《书断》亦云:“夫椎轮为大辂之始,以椎轮之朴,不如大辂之华,盖以拙胜工,岂以文胜质,诸子之不逮周、孔,复何疑焉?”一副不容置喙的口吻。然而他终究无可奈何地看到了以文代质的历史趋势:“虽帝王文质,世有损益,终以文代质,渐就浇漓。”不过,作为一位自辟户牖的理论家,他仍然不甘心时风淹没自己的声音:“伯英损益伯度章草,亦犹逸少增减元常真书,虽润色精于断割,美则美矣;至若高深之意,质素之风,俱不及其师也。”张怀瓘极力主张“深情”、“高深之意”、“质素之风,因而有着明显的复乎古的倾向,《评书药石论》云:讲论六艺,迈踪上古,化行尧、舜之风,书盛汉魏之日。”值得注意的是,张怀瓘主张向汉魏以上的复归,并不是要求对篆书形体的仿效,他所注目的乃是其间的高深之意、质素之风,以此作为草书创作的精神归宿,与此相对立的是,初唐美学主张以六朝书风来对楷书进行规范,张氏的观点与初唐的抵牾是不言而喻的。

第二,书法教育中的自然与理法。孙过庭作《书谱》曾自信地说:“尝有好事,就吾求习。吾乃粗举纲要,随而授之,无不心悟手从,言忘意得;纵未窥于众术,断可极于所诣矣。”处于初唐的孙过庭对理法之总结不遗余力,对它的功效自然深信不疑,当然孙过庭