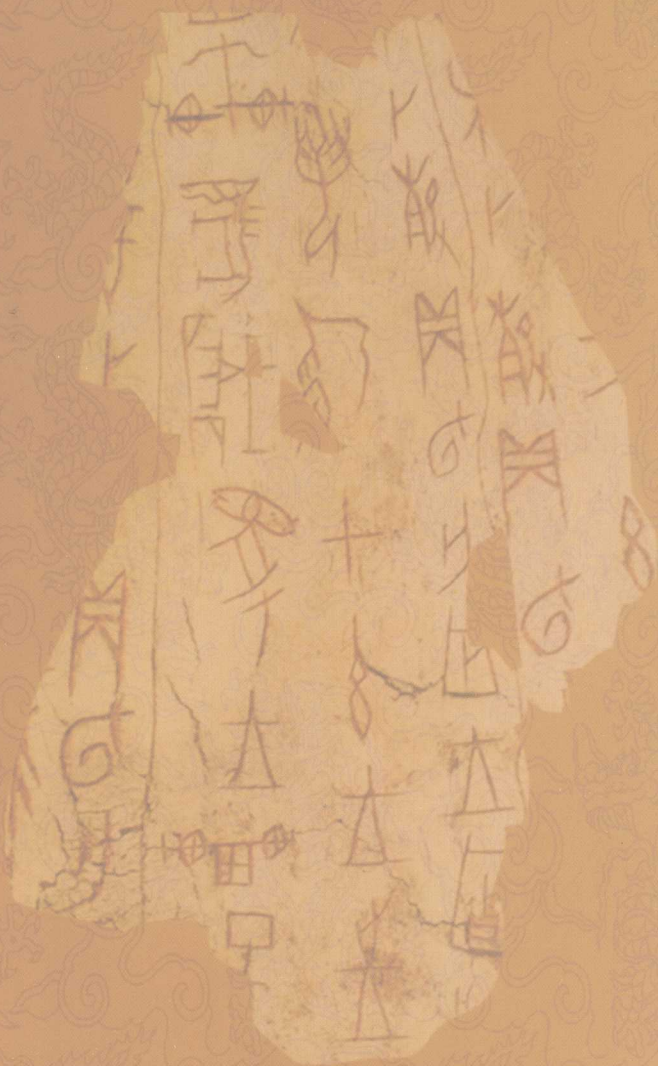


中国书法理论史

◆ 姜寿田 著



河南美术出版社

中国书法理论史

姜寿田 著

河南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国书法理论史/姜寿田著. — 郑州: 河南美术出版社,
2009.4

ISBN 978-7-5401-1733-7

I. 中… II. 姜… III. 书法—美术史—中国 IV. J292-09

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第026637号

书 名	中国书法理论史
责任编辑	刘灿章 梁德水
责任校对	弋佑君 李 娟
装帧设计	杨慧芳
出版发行	河南美术出版社
制 版	河南金鼎美术设计制作有限公司
印 刷	郑州新海岸电脑彩色制印有限公司
开 本	787mm × 1092mm 1/16
印 张	8.5
印 数	0001—3000册
字 数	20千字
版 次	2009年6月第2版
印 次	2009年6月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5401-1733-7
定 价	26.00元

目 录

中国书法理论史导论·····	1
第一章 文化原型易象模式·····	4
一、易象与书法的文化语境·····	4
二、有人在思——书法的文化预设·····	6
第二章 宇宙情调与道法自然·····	9
一、从崔瑗到蔡邕——审美自由与心物合一·····	9
二、儒家知识论与书法审美的对立、紧张——赵壹《非草书》·····	15
第三章 书法理论与玄学的合流·····	21
一、象意之辨与意的确立·····	21
二、玄的心灵状态：卫夫人、王羲之书论·····	25
三、人物品藻与品评模式的建立·····	27
第四章 “法”与书法理论范式的转换·····	38
一、期待视界——中和美的确立·····	38
二、“法”的秩序与理性化·····	46
三、神格的确立与“法”的衰落·····	51
四、狂禅变奏与“逸格”的崛起·····	53

第五章 “逸”的思想环境的生成与理论视角的转换	58
一、苏东坡的禅旨：无法之法	61
二、黄山谷书论的出世精神	66
三、米芾：机锋棒喝	69
第六章 理学的建立与尚意书论的衰退	72
一、姜夔：晋唐一体化结构的建立	72
二、赵孟坚：晋唐一体化结构的深化	76
第七章 复古主义语汇的奠基、扩充与变异	79
一、丰坊、项穆：书学的伦理化	82
二、董其昌的“淡意”——禅宗化陷落	89
第八章 碑学的结构与范式转换	94
一、傅山——碑学的前见	94
二、“扬州八怪”——书法秩序的内在紧张与冲突	97
三、阮元《南北书派论》——史学的分疏与重构	100
四、包世臣——北碑技法文本的阐释与整合	107
五、康有为——碑学的效果历史	111
参考书目	122
后记	124
再版后记	127

中国书法理论史导论

有学者以泛化(generalization)来阐释书法艺术在中国文化境遇中的普适化，这无疑是一种颇有创见的洞识。不过，事实上，书法与中国文化的关系还不止于此，毋宁说书法本身就是生长于中国文化内部并与其相整合，在某种程度上它甚至还带有这个文化的前见结构。只要我们把书法这个字眼翻译成汉字，那么，它与文化的关系就昭然若揭了。很难说文字直接体现含蕴着文化——从广义上说，文化是指人类一切生存、行为方式的总和。但一种具有教化意义的明确有力的文化必然是建立在语言文字基础上的。所以，存在主义哲学家认为存在是由语言(文字)构成的。在海德格尔那里，语言具有本体论的地位，他说：“当人思考存在时，存在就进入语言，语言是存在的寓所。人栖居于语言这寓所中，用语词思索和创作的人们是这个寓所的守护者。”

书法作为语言的视觉形式，它寄寓着中国文化的原型，甚或说，书法本身就参与了中国文化原型的塑造，从而构成中国文化原型的一部分。也正是在这个意义上，有学者试图从人文初祖的易卦来探讨书法的本源。我认为，在书法与易卦这两者之间是有着内在的深刻联系的。虽然我们并不能说易卦即为文字，但又有谁能否认，在文字的发展进程中，易卦“立象见义”的感觉—思维方式对其所发生的巨大影响呢？而在有人在思的仰韶半坡陶器刻划符号与易卦之间又有谁能否定两者之间存在着文化形态学的内在联系呢？

因而可以说，书法从诞生之始便参与塑造了中国文化的原型，并全面体现出中国文化的审美精神，从而成为汉民族思维——感觉方式的表征。如果说在书法的早期发展中，其文化性主要表现在法天象地的自然认识论上的话，那么，在书法的中后期发展中，书法的文化性已与彼时的主流文化合而为一。不论是商周礼乐文化，汉魏儒道文化，还是宋明理学，乃至近代启蒙主义，书法都成为集中反映中国文化思想史发展里程中心主题的显性符号文本，从而与其构成深层的语义同构。

书法由中国文化内部产生并反映含蕴了中国文化的宇宙观、认识论和诗性哲学，从而使书法成为在本土文化中并且也只有在本土文化才能够产生的一门独特艺术，因而离开中国文化的本土语境也就无法真正理解和认识书法艺术。就中国书法理论史本身而言，既成的文化模式决定了书法理论审美范畴和语言模式的既成存在，我们几乎无法离开“气”、“韵”、“骨”、“势”、“神采”、“逸”这些本土文化中既成的文化——审美范畴阐释和认识书法。也就是说，有什么样的文化模式就会从中诞生出什么样的书法理论模式，而这种理论模式也从根本上决定了对书法文本阐释的主旨。

汉民族语言的非逻辑性非概念性，使古代书法理论一直停留在直觉化的理悟层面，而不注重逻辑化的理性分析，这自然受制于易象抽象表意传统的支配。它在为古代书论提供了诗性哲学支撑，从而使其超越有形象限的同时，也为理论的洞视和陈述本身带来无法克服的局限。这突出表现在：一、理论的陈述总是停留于感性经验的表层而无法深入到审美阐释机制的深层——形式化分析，并且这种陈述完全建立在个体经验的基础上，而缺乏普适性的审美通感。“因而这种陈述方式以及所蕴含的感觉—思维方式，妨碍了人们对作品风格的深入认识，无数代人，只是在同一平面上反复运作，面临同样的困难和问题；”^①二、建立在非逻辑性基础上的古代书学强调超逻辑的感性直觉和机心顿悟，缺乏理论体系建构的自觉，既无严密完整的体系，也无理性化的形式分析，从而与西方文论以陈述——证明为主旨的逻辑化形式传统大相径庭。如果说建立在传统文化模式上的古典书学，尚表现出与传统文化的共通性而成为

①邱振中《书法的形态与阐释》，重庆出版社，1993年第11版。

合理化存在的话,那么,进入现代以来,随着中国文化的现代转型,古典书学文化一审美模式已表现出非现代性特征,而必须改变旧有的经验模式,实现范式转换。当然这种转换既不能离开传统书学的旧有经验而仅从外部作简单和强制性的拼接、嵌合,也不能拒绝外部的观念挑战,而仅从内部作局部的改良。

“问题的复杂性在于,冲突之中的文化更新,它在很大程度上,固然不能是乞灵于旧的经验模式,却也同样不可能借助或汇身于异域的经验事实来完成。西方文化的现代化是其历史自然进程的一部分,是其内部顺理成章地孕育成熟的;而中国文化的现代化,则意味着历史自然进程的阻断和改变,意味着外部世界的逼迫、感召与参照。因此,从其生存的依据上就拒斥着全盘西化的简单取向,既是现代的,又是中国的,这个艰难的两重组合决定了我们自设又是被设的命运。”(卢辅圣语)

因而,中国书法理论史的范式的转换,始终面临着传统与现代性的对立与挑战。汇身于现代文化语境,一种合理的学术诉求是,我们无法拒斥对来自西学的学科化和方法论的价值认同,这几乎成为传统书学进入现代的一个起码标志,而不得不承认,方法论的自觉是我们走出旧的经验模式,重估传统书学价值,并实现现代书学范式转换和建构的观念前提。维特根斯坦说:“透识一个深层且棘手的问题,最为关键的办法是开始以一种新的方式来思考。这变化具有着决定性的意义,打个比方说,这就像从炼金术的思维方式过渡到化学的思维方式一样。难以确立的正是这种新的思维方式。一旦新的思维方式得以确立,旧的问题就会消失,实际上人们很难再意识到这些问题。”

从文化本位立场出发,我们并不赞同和认为旧有经验会完全消失——一种文化传统并不会因为认识论的改变而失去固有价值——面对由新的方法论的提出所带来的观念改变和立场转换,我们所持有的并不是二元对立的价值分离而是对文化阐释有效性的期待和信守。因而,西方的学科建构和认识论范式只有落实到本土文化经验的具体事实和问题语境中,达到视野融合才具有价值认同的意义。这不仅是当代文化研究,同时也是当代书学在面临西方文化、学术挑战时所应坚持的本土化话语姿态。

第一章 文化原型易象模式

一、易象与书法的文化语境

书法理论的原初形态是泛化的，这不仅表现在观念的多维性方面，也表现在书法的审美性与文字工具性矛盾所导致的理论阐释的融合性方面。也就是说在最初的书法理论中对文字理论的阐释也构成一个相关的课题。文字(书法)直接构成文化的存在语境，因此，书法本身即成为文化的存在形态并全面体现出文化的整体性原则——书法艺术产生于中国的语言和思想，在漫长的历史进程中，它又反过来塑造了中国的语言和思想。“汉语是围绕着‘名’这个实体发展起来的语言，具有绝对价值的‘名’帮助人在现象世界中行动，依赖了名，人给予生活以秩序，‘名’因此获得巫术的宗教的、精神的实践的动能。因为无论是为植物分类，还是驯养动物，无论是创造物品，还是治国理民，无论是祈祷上苍，还是祛除妖魔，都少不了要定名——‘名’的力量和它的丰富的蕴藉都转移到代表‘名’的汉字中，汉字就是‘名’的具体化、物质化，使‘名’在时空中获得形体，得以存在。”(熊秉明语)由此，书法在中国之所以能够发展成为一门艺术，其文化本源的决定因素要远远大于书法本身的形式规定，也即是说书法艺术化实现的途径是文化参与的结果而不是书法形式的自我给定。汉字“名”的性质以及对这种“名”的阐释和追认便构成书法理论与文字理论的交织融合。在某种意义上说，正是汉字的文化语境才奠定了书法理论的基础。因此，如果要在一种体系分类原则的支配下，将对文字的阐释从书法

理论中分离出去，那么，书法理论的早期存在也就变成空洞虚幻的了。

一个显著的事实是，在整个中国文化体系中论观念的影响和笼罩没有哪一种观念体系能够超乎《周易》的影响之上，它几乎积淀、结构为中国文化的原型。因此，我们可以发现，伴随着古代文化的进程，《周易》的影响无处不在。《周易》作为典籍成书较晚，但其理论内核——易卦的诞生却可以上溯到远古，这可以从文献上得到证实：

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。

古者伏羲氏之王天下也，始作八卦，造书契以代结绳之政，由是文籍生焉。

易象思维模式在奠定了中国文化基本精神的同时，其卦象本文也直接促进文字(书法)的深化发展，并由此培育了中国书法的艺术观念。从汉字的发展历史来看，八卦虽然与文字并不具有同构的关系，八卦本身也并非文字，但八卦在文字系统落后于思维系统的文字早期发展阶段，确实起到了替代文字的作用。八卦“象”的思维模式及天人之际的巨大的涵盖力为早期十分粗糙而又走投无路的文字开辟了一条通途，有效地为文字的发展在冥冥中规定了与其自身相类似的生存模式：观物取象、立象尽意。

易象思维模式构成书法的本源。而这种思维模式也同构地显现在书法理论的观念结构中。早期书法理论对书法的阐释便是立足于观物取象的立场。也就是说，对书法的认知并不是一个纯粹的形式问题，在形式的背后还潜存着重大的文化命题——人与自然的关系。在早期书论中，“象”不是单维的，“象”与“意”构成主客体的关系，这便是“立象见意”，对“象”的关注实际上还寄寓着天人之际的哲学思考。这决定了早期书法理论对书法的审美把握始终维系在主体层面。

在书法理论批评史上，“象”与“意”构成了一个母题与文化审美原型，可以看到，从东汉开始它的演绎流变直接构成了理论批评史上书法审美范畴的生成、转换。

二、有人在思——书法的文化预设

在汉语思想世界还未形成完整的精神体系时，汉字已作为思想史最早的话语文本呈现出思想的踪迹。它承载着一般知识、思想和信仰，最初建立起宇宙秩序与仪式象征，并在绝地天通的巫史文化氛围中凿破混沌，成为理性的天启。传说仓颉造字“天雨粟、鬼夜哭”，文字的产生使人对宇宙自然与宗教权威的依附中解脱出来，而成为宇宙万物的尺度。因而文字是文化的自我命名，也是文化的承载与开启者。对汉字来说它是二而为一的，因而很难以工具理性来界定汉字，而将汉字与文化本身割裂开来，从中国文化内部而言，汉字本身就是最初的文化创造物，它是文化史与观念史的开端，也就是从文字诞生开始，围绕着一般知识、思想与信仰汉字已凸显出思想史的意义。

汉字作为文化创造本身，它在深层反映出汉民族的文化心理结构和集体无意识文化原型并由此反映出汉民族宇宙自然的认识论观念以及心物关系的本体论视野。汉字虽以象形作为本原，但它却并未走向对自然的简单模仿，而是在取象意识中，设定了意象论这一哲学前提，从而避免了心物二分，而易象思维模式的前设，其根本价值在于它为汉字的文化给定提供了一个宇宙认识论模型，这个宇宙认识论模型，无疑具有文化本原意义，它成为汉民族认识宇宙认识自身的哲学原点和文化规定，它规定了“怎样想和想什么”，更进而在“怎样想和想什么”的结果下，提供了一整套宇宙秩序划分与仪式象征的精神体系，从而建立起思想信仰的世界。有理由相信，汉字最早参与了汉民族知识思想信仰这一庞大思想世界的建构，并以易象思维模式这一汉民族文化原型完成了自我对象化的文化确认。

世界上许多古老的象形字都在历史中消亡了，只有汉字摆脱了被消亡的命运而成为具有永恒生命力的文字。这其中的秘密无疑缘于文化上的奇里斯玛权威，也就是与它的易象思维模式的文化根性有关。对于汉民族来说，汉字是语言的家，而语言则是存在的寓所。正如海德格尔所说：“我们言说，因为言说

是我们的本性，它并非首先源于某种特别的意志。人说，人是靠本性而拥有语言，这把握了人与动植物的区别。人是能言说的生命存在，这一陈述并不意味着人只是伴随着其他能力而也拥有语言的能力，它是要说，唯有言说使人成为作为人的生命存在。”^①从这个意义上说，汉字就是存在的象征。

汉字这种源于生命本体与宇宙本原的终极价值追寻，使它成为非形式化、非物化的东西，它源于宇宙秩序与自然图景，但又归趋于人心，从而成为自然的人化。往往有人以“书画同源”来解释汉字的起源，但又无法正确解释早期汉字象形与绘画之间的关系，同时也无法解释后来汉字与绘画分道扬镳后的发展途径，以至书画同源说成为对汉字起源的真正意义上的文化误读。

事实上，离开易象文化原型，便无从阐释汉字的文化意义。汉字象形不是纯粹符号意义与形式风格意义的，而是文化—哲学意义的，是收容了巨大精神内容和观念积淀的“有意味的形式”，这种形式成为观念的积淀，并以其文化原型表现出集体无意识的深层社会文化心理。李泽厚在《美的历程》中写道：

“象形有如绘画，来自对对象概括极大的模拟写实。如同传闻中的结绳记事一样，从一开始，象形字就已包含有超越被模拟对象的符号意义。一个字表现的不只是一个或一种对象，而且经常是一类事实或过程，也包括主观的意味要求和期望。这即是说，‘象形’中即已蕴含着‘指事’、‘会意’的成分，正是这个方面，使汉字的象形在本质上有别于绘画，具有符号所特有的抽象意义、价值和功能。”^②

也许仅仅围绕这一层面展开论述还不够，汉字对象形的超越并不仅仅局限于汉字符号的抽象意义本身，而是在于它的前结构——哲学本原上的易象文化原型，正是借助易象思维模式，汉字才获得了对宇宙自然与生命本体的巨大涵盖力。“问题并不仅仅在于古代中国文字的象形性，还应该注意的是这种象形性，绵延不绝地使用及其对古代中国思想世界的影响。《老子》曾说‘始制有名’，语言文字是把面前这个世界呈现给我们看的话语系统。每一种语言和文字都以一种既定的方式来描述和划分宇宙，使生活在这套话语中的人在学会语

①海德格尔《诗·语言·思》，文化艺术出版社，1991年版。

②李泽厚《美的历程》，文物出版社，1989年版。

言文字时就自然地接受了它所呈现的世界。与世界其他文字系统相比，汉字的书写方式是唯一没有发生过质的改变的。如果我们同意思想是以语言和文字进行的，而且相当重要的文明依靠语言和文字传递，因而文明在相当大的程度上是一种言语系统，那么，我们会同意以象形为基础的汉字长期的延续使用，使中国人的思想世界始终不曾与事实世界的具体形象分离，思维中的运算、推理、判断，始终不是一套纯粹而抽象的符号。中国文明连续意味恰好就在这里。我们不妨看一看几千年的中国对于文字似乎总有一种神秘和崇敬的态度。从文字象形中进行训诂，从借用文字象形而构造神秘图符，到由文字的形状来预测吉凶，在‘大传统’和‘小传统’中，文字对思想的影响处处可见。”^①

由此可以说，汉字产生于汉民族集体无意识的深层文理结构中，并成为中国文化的载体与体现，甚或在很大程度上它先在地构成中国文化的价值源头，——这似乎也可以很好地说明汉字何以能够转化为书法艺术——它恰恰是文化给定的结果。

^① 葛兆光《中国思想史》第一卷，复旦大学出版社，2001年版。

第二章 宇宙情调与道法自然

一、从崔瑗到蔡邕——审美自由与心物合一

东汉时期崔瑗、蔡邕的理论视角已从书法的文字原型转向书法本体，由文化生成走向审美生成，从而实现了书法理论的审美转换。这种转换是“易象”理论臻于全面成熟之后书法审美意识产生的必然结果。

崔瑗《草书势》可以视做中国书法由文化生成向审美生成转换的始基：

观其法象，俯仰有仪，方不中矩，圆不副规，抑左扬右，兀若竦峙，兽跂鸟跼，志在飞移，狡兔暴骇，将奔未驰，或黔黥黼黻，状似连珠，绝而不高，畜怒怫郁，放逸生奇，或凌遂惴栗，若蜩蟴揭枝，绝笔收势，余诞纠结，若杜伯捷毒，看隙缘巖，腾蛇赴穴，头没尾垂，是故远而望之，几微要妙，临时从宜，略举大较，仿佛若斯。

虽然早于崔瑗，许慎便提出“书如也”这一美学命题，但它对书法艺术的提示还偏于直观感性，缺乏知觉的合规律性的审美意义。崔瑗的《草书势》则在书法理论史上首次以书法本体的立场对书法艺术做了审美的观照和描述。崔瑗对草书形象中所呈现出的多角度、多层次、多属类的移情类比，已不是书法形式结构所呈现出的空间造型的审美涵义，而是书法本体审美形象的显示。值得注意的是，书法审美意识的觉醒几乎是伴随着草书的艺术化进程同时出现的。不论是崔瑗的《草书势》，还是赵壹的《非草书》，其理论指向都定位于草书这一文本。

崔瑗书论显示出书法从文化生成到审美生成的价值转换。在崔瑗的审美视

域中，书法的美已不是一种自然存在的东西，而是一种生发于心的主观感受。由此书法的美与发自心灵的感性便形成一种同构而类似于现代美学所描述的“移情”。我们对于周围世界的审美观照，其基本特点是一种发自“移情”的外射作用。那就是说，它不仅是主观的感受，也是把真正的心灵的感情投射到我们的眼睛所感知到的人物和事物中去。一句话，它不是Einempfinding而是Einfuhlang(移情)。“这种纯粹的审美现象，以及我们把主观的感受赋予外界事物的过程，在与宇宙相默契的这种人生的无神论冲动中，找到了它最根本的说明。”^①

崔瑗的书论已摆脱法天象地的取象意识，是一种审美直观，从而将书法阐释由文化的转向审美的。由此，书法审美不再是依附于模仿的取象，而是附离于心性的艺术意志的体现。也就是说书法之所以是美的，不是一种纯粹客观的表现，而是一种主观的审美肯认和接受，是把自己的主观精神放到客观对象的内部了。

因而，如果说在崔瑗之前，书法更多体现出的是法天象地的取象意识的话，那么从崔瑗开始，书法则更多体现出主观心性对自然的抽象，而且这种主观趋向愈到后来便愈加强烈。

无论如何，中国书法的审美自觉都是围绕着草书而产生的。草书因而构成中国书法审美转换的契机。草书摆脱模仿，超功利实用的特征使得人们有理由认为它是来自庄学性格和精神的一门艺术。东汉晚期儒学的衰颓和奇里斯玛权威的丧失，使得道家、阴阳家皆开始抬头，并构成对儒学的巨大冲击。儒学作为主流意识形态，其收容人心的思想辖制作用已然丧失，人的个性反叛意识开始萌醒，在这中间，老庄哲学无疑起到了巨大精神解组作用。老庄哲学所提示出的对人的精神的内在超越和安顿，表现在艺术上就是使艺术疏离于外在教化的桎梏，而成为内在自由的主观精神表现。艺术所要求的自主性在艺术上摆脱了其膜拜功能及这种功能的模仿形象后就依附于人性观念了。草书所表现出的正是超越和摆脱膜拜功能之后对人性的自我观照和审美意志的自我表现。这实际上已在冥冥之中注定了书法与庄禅精神的历史纠结。

草书艺术地位的确立在东汉构成一大文化热点，不仅直接促成理论本体的

^①李斯托威尔《近代美学史述评》，上海译文出版社，1980年版。

确立，而且构成对儒学的强烈冲击，这是由草书艺术的审美特征所决定的。

广义的草书起源极早，它几乎是伴随文字产生便出现的现象。南宋张拭认为：“草书不必近代有之，自笔札以来便有之，但写得谨，便成草书。”郭沫若也持类似的观点，他甚至认为“广义的草书先于广义的正书”。如果说在先秦时期，草书相对于正书还不具有普遍意义的话，那么到秦统一六国后草书便日益成为社会习用书体，草书是趋于实用的产物，它最初的实用价值大于审美价值。但草书在凸现艺术意志及张扬主体自由、创造精神方面无疑构成最佳图式，由此，草书艺术地位在东汉的确立便成为书法理论本体深化发展的一个历史契机。

崔瑗《草书势》实现了东汉书法理论的审美价值转换，从审美发生史的层面推动了书法由文化生成到审美生成的价值转换，更为重要的是从此开始，对书法的审美观照，已突破法天象地的“象”范式，而深入到人的内心，书法的美已不单纯是自然的美，而且是心性的美。由此草书体现出更加鲜明强烈的生命意识和宇宙意识。它是生命的自然化、节奏化。在草书中体现出“我们的宇宙是时间率领着空间，因而成就了节奏化、音乐化了的时空合一体。我们的空间感觉随着我们的时间感觉而节奏化、音乐化了”。^①继崔瑗之后，蔡邕的书法理论则从宇宙本体论的层面，为书法奠定了精神本原。中国人论美，从一开始就不是纯粹从美学的意义上来加以阐释的，而毋宁说是从存在论意义来设定美的。因而，美便不是一个纯粹美学问题，而是指向宇宙本体论。

也就是说美之所以为美，并不是一个孤立的问题，而是必然与宇宙人生发生联系，这构成中国艺术美学独特的审美观。蔡邕书论以道家思想为本源，因而他对书法美的阐释并不是孤立地围绕着美进行的。对于蔡邕来说，书法之美并不能自然显现出来，而美的根源也不能通过美的表层加以洞悉把握，因而对美的观照便必须依赖于本质直观和虚静玄览——即体道：^②

^①宗白华《美学散步》，上海人民出版社，1981年出版。

^②关于蔡邕书论，目前书学界多持伪作说，此似为不确。蔡邕传世书论，无论《九势》、《笔论》都体现出一贯的道家思想倾向，这是合乎蔡邕重自然，重道的宇宙本体论观念和东汉思想界重天人合一的时代精神氛围的。蔡邕《九势》、《笔论》奠定了古典书学的最高艺术精神和美学的最后依据，抹掉蔡邕书论，整个书论史将失去价值源头，紧承汉代书学的魏晋书学的玄学化题旨，也将因丧失历史支援意识而变得突兀和不可理解。因而《九势》、《笔论》不应视为伪作。关于蔡邕书论真伪，我将在《汉魏六朝隋唐书学文献考辨》中加以详考。

“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，阴阳既生，形势出焉。”（《九势》）

“欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之，夫书先默坐静想，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊。”（《笔论》）

从中可以看出，蔡邕是在宇宙论的存在论上设定美和书法艺术，他认为书肇于自然，书法美的根源在于自然，对书法美的洞悉获得因而需要一种类似庄学的心斋，静观功夫、目击道存、畅显心性的自由，使主体进入无遮蔽之境。“道家发展到庄子，指出虚静之心，而人的艺术精神的主体，亦昭澈于人类尽有生之际……老庄所建立的最高概念是‘道’，他们的目的，是要在精神上与道为一体，亦即是所谓体道，因而形成道的人生观，抱着道的生活态度，以安顿现实的生活。说到道，我们便会立刻想到他们所说的一套形上性质的描述。但是究极地说，他们所说的道，若通过思辨加以展开，以建立宇宙落向人生的系统，它固然是理论的，形上学的意义，此在老子，即偏重在这一方面，但若通过工夫在现实人生中之加以体认，则将发现他们之所谓道，实际是一种最高的艺术精神，这一直要到庄子而始为显著。”^①

道家美学将道设为美的根源和依据，因而美体现出天地之性和天地之美，并最终表现出人性之美。由此美在道家美学中，便具有宇宙本体论的意义，美不在自然和形式之中，而是存在于宇宙人心之中。庄子认为：“天地有大美而不言，又说德将为汝美，道是美，天地是美，德也是美，则由道由天地而来的人性当然也是美。”蔡邕书学便体现出道家美学倾向，蔡邕书论从存在论和宇宙本体论上设定了书法美的根柢，因而书法美便摆脱了对象化的桎梏，成为非概念和非知觉可以把握洞悉的东西，而需要本体直观和主体玄览，如庄子之心斋，坐忘：

庄子心斋，未始有回，坐忘的堕肢体，黜聪明，都是无己，丧我，而无己，表我的真实内容便是心斋；心斋的意境，便是坐忘的意境，达到心斋与坐忘的历程，如下所述，正是美的观照的历程，而心斋坐忘，正是美的观照得成立的精神主体，而是艺术得以成立的最后依据。达到心斋、坐忘的历程，主要

^①徐复观《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2000年出版。