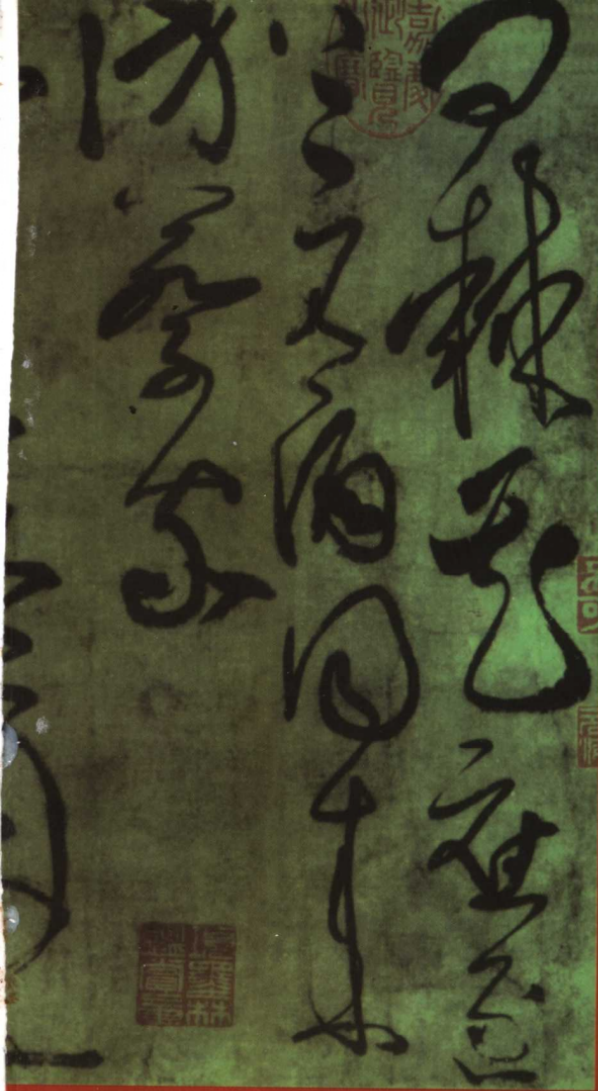


写意

——中国美学之灵魂



韩玉涛 著

海天出版社

责任编辑: 张幼农

旷 昕

封面设计: 张幼农

责任技编: 卢志贵

ISBN 7-80615-723-9



9 787806 157237 >

ISBN 7-80615-723-9

J·71 定价: 29.80元

写意

——中国美学之灵魂

韩玉涛 著

海天出版社

责任编辑 张幼农 旷 昕

封面设计 张幼农

责任技编 卢志贵

书 名 写意——中国美学之灵魂

编 者 韩玉涛

出版发行者 海天出版社

地址 深圳市彩田路南海天综合大厦

邮编 518026

印 刷 者 深圳市宣发印刷厂

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 18.625

字 数 440(千)

版 次 1998年6月第1版

印 次 1998年6月第1次

印 数 1-3000册

I S B N 7-80615-723-9/J·71

定 价 29.80元

海天版图书凡属印制装订错误,请随时向承印厂调换。

提 要

写意,是中国美学研究的空白。这是作者多年来研究写意的论文集。凡 20 篇,44 万字。作者认为,写意,是中国艺术的根本特点,是中国艺术的艺术方法和民族形式,也是迥异于西方的另一个美学体系,而书法,则是写意之尤。作者把研究书法当做窥探写意之门的大道,进而对诗、画和戏曲,乃至中国美学史,都做了独特的研究,填补了中国美学研究的这一项空白,令人耳目一新。有思想,有资料,还有掌故。文笔夭矫,诗意盎然。影响甚大,早有定评。现在结集出版,以饕餮中国艺术史、美学史的朋友们。

小 引

——《七律·忆扬州旧
游寄友人》

“世之不义愧斯禽”！
太息于今无赏音。
墨柳依稀迷旧苑，
老人指点到云林。
巍巍六一(仄)何多士？
衮衮苏黄又几门。
学案最高惟寂寞，
他时何日酌焦金。

1985年5月

注：

第一句：扬州平山堂西南角竹丛中，有小碑一方，上刻此七字。盖光绪中鹤洲道人所立也。这是吴调公教授指给我看的。

第五句：平山堂祭欧阳修(六一)画像。

第七句：早年拟写之《写意论》，已经开笔，而力不从心，不知能否完成也。

序

就愚见所及，在今人论书道的著述中，像《写意——中国美学之灵魂》这样独树一帜、并能熔义理、考据、辞章于一炉、堪称一家之言之作是极为罕见的。在本书中，作者仰其深厚的学养，精湛的艺术造诣，以史的眼光，从哲学高度弘扬孙过庭的书论或书道，独能俯视古今，褒贬百家，妙论横生，新意迭出，令人目不暇接。依我之见，其最堪注意者，约略说来，盖有二端。

其一是对书道哲学义蕴阐发能够深入堂奥。不可否认，中国古典哲学孕育了中国文化艺术，当然也包含书道。本书更进一步指出，书道与哲学诞生伊始便同源共根。伏羲画卦这个古老传说便是其表现。伏羲画卦既形象又抽象，既是书道又是哲学。这真是石破天惊之论。过庭有言：“一画之间，变起伏于峰杪；一点之内，殊衄挫于豪芒”，可以说这是世界上“变动犹鬼神”的形象——抽象体系了。中国的书道确实有深宏的辩证法内蕴，是无限的变化之道的宝藏。指出这一点之后作者更就孙过庭所说书道乃“义理之会归”阐释说，书道本来就是哲理的总合。而哲理的总合其最基本的含义就是宇宙变化的根本规律——矛盾律。中国古人认为宇宙根本规律即易道，易道即变易之道。一阴一阳谓之道，故易道即阴阳法，阴阳法即矛盾律。书道充满了矛盾，诸如意与象，神采与形质，疾与涩，虚与实；又如起伏、顿挫、轻重、疾徐、浓

淡等等都是矛盾的对立统一。可以说书道就是矛盾运动图,就是自然矛盾运动的线条化、抽象化。但这抽象却是形象的,是富有诗意的。决不如某些论者所说书道是“抽象艺术”。作者认为中国书论中常讲的“笔势”、“书势”、“书状”、“外状其形”等等便是对形象的描述。以最“抽象”的草书为例,其笔势是何等鲜活而又朦胧,泛义而又凝定!你看那一根飞舞的线是何等仪态万方,夭矫奇突,它有多么丰富的形象!而且是能够唤起丰富的想像、“达其性情,形其哀乐”的形象。故曰,书道是形象的抽象,或抽象的形象。在它抽象多变的线条中,积淀着,凝结着,跃动着的是活泼、旺盛的、强烈的、生生不息的生命啊!所以作者说中国的书道是写意的又是哲学的,是诗与哲学的独特结合,是完全正确的、也是非常深刻的。

但“义理之会归”的含义还不止此,作者洞隐发微,指出它还有更深一层的含义,那就是,它体现着作为中国哲学最高范畴的“一”,一分为二是阴阳,合二为一是“一”,一即道,一阴一阳谓之道。书道,尤其是以盛唐为代表的中国书道,其本质可看作是“一”之舞蹈,气之流行。这再次证明书道既是写意的又是哲学的。

其二是作者对中国艺术或中国美学写意这一神髓的把握。作者深刻指出,写意是中国艺术的核心,是中国美学特有的概念。写意是写实的升华。而书道则是写意之尤,书道把写意的特点发挥到极致。作者特别指出,写意不是简单的反映或再现。写意是“情动形言”,是“感于物而动”。对写意来说,客观现实的刺激只作为其契机而存在。如果说是反映,那么这种反映必须达到抒情的高度。这叫以情观物,以情动人,从而达到心物交融、主客一体的境界。这种反映不追求客观的逼真性,而强调“慷慨以使才,磊落以任气”,强调“取会风骚之意”,强调“风力”、“风骨”等等,总之是强调主观、主体。作品的高下,不看其中有多少客观性,而是看有多少主体性,这是浓烈的以人为中心的艺术体系。这个原则,作者认为,在书道中,特别是在盛唐的狂草中,得到了最充分的体现。

这里应该指出,有些论者,常常搬用或套用“唯心”、“唯物”、“第一性”、“第二性”、“表现”、“再现”、“反映论”等概念来解释或“研究”艺术,特别是中国艺术,又特别是中国的书道,其结果,不是削足适履,就是驴唇不对马嘴,肯定是不得其门而入。这是作者一再慨乎言之的,也是特别值得我们注意的带有倾向性的问题。别的且不论,单就人们常说的反映论而言,我以为反映论,特别是经过我们的某些理论家解释过的反映论,是不能解释艺术,尤其是不能解释中国艺术的。我认为某些理论家的反映论,强调的是一分为二或主客分立。而中国艺术的写意则追求合二为一、主客一体。从心理学观点看,一分为二或主客分立是不足以言创作的。这个问题在这里不能多谈,只指出一点就够了:即任何创造性活动,不论是艺术家的创造性活动,还是手工艺人的创造性活动,创造者都要把他自身和他的创造材料或对象融为一体。正如弗洛姆所说:“无论是一位木匠做了一张桌子还是一位金银制造商铸了一块玉宝,无论是农民种植粮食还是画家作了一幅画,在所有各类创造性工作中,工作者和他的对象都成为一体,在创造过程中,人将自身和世界结成一体的。”(《爱的艺术》)弗洛姆的这些话有助于我们理解中国艺术精神。

还需要补充说明的是,本书在阐发书道的过程中,常常涉及到中国美学或中国艺术的一些概念,对这些概念作者都能给予独到的、精辟的解释,非常发人深省。比如最为常见的境界。作者指出,中国艺术,大至建筑,小至篆刻,一切“美的艺术”都以有境界为上,都要用境界说话,但境界究竟何所指?作者明确提出,所谓境界决非某些论者所说的“形象”或“典型”,境界就是诗化,就是指整幅作品所呈现的一种抒情写意的意味或气氛。这真是单刀直入,一语破之之论。又如“风骚”,人们都承认是指周风楚辞的伟大抒情传统,但作者却独具慧眼,认为风骚的重点不在风而在骚,认为中国大艺术家实质上是屈子为心的。刘勰所说屈赋“衣被词人,非一代也”洵非虚语。对于文章“气势”,作者也有自己的理解。他以司马迁的《五帝本纪赞》为例,指出那一唱三叹、回肠荡气而演漾为一种劲折之美的就是“气势”的真谛。由此可

知,作者对这些概念的诠释是与众不同、独辟蹊径的。

看了这本书,我觉得作者是真正懂得中国艺术和中国书道的,故能入乎其内出乎其外。真可谓是“好学深思,心知其意”了。这种懂得不是停留在理性认识上,而是具有深切的体会和直感的颖悟。这是不容易的;这是一种境界。非经年累月、孜孜以求,生死以之,优游涵咏、沉浸其中、与对象融为一体不为功!鲁迅有言:“无论爱什么,——饭,异性,国,民族,人类等等,——只有纠缠如毒蛇,执着如怨鬼,二六时中,没有已时者有望。”作者对中国艺术和书道的追求和执着实已达到此种境界了。

这本书虽系书论,由于它具有哲理的高度和深度,其意义就远远超出了书论而获得普遍性的品格。对画论、诗论、文论乃至戏曲理论都将有深刻的启发。总起来看,这本书对中国艺术或中国美学的研究无疑是一个可贵的贡献,其功是不可没的,我以为。

吕俊华

1987年11月

目 录

小引——《七律·忆扬州旧游寄友人》	(1)
序	吕俊华(2)

卷上 写意书学

1、书意论	
——《孙过庭论》之一	(1)
2、反中和论	
——《孙过庭论》之二	(18)
3、反自然论	
——《孙过庭论》之三	(57)
4、天才论	
——《孙过庭论》之四	(113)
5、汉末关于草书的争论	(141)
6、写意之尤——张旭论	(162)
7、“《书》之道”与“书之道”	
——赵子昂美学的根本问题	(200)
8、王铎的中庸论	
——书王铎《文丹》后	(208)
9、王铎的旋律论	
——《王觉斯手批〈国语〉读本》书后	(215)

- 10、黄山谷、朱子、项穆与王铎
——书论史上一圆圈…………… (246)
- 11、毛泽东的书论与书法…………… (394)

卷中 写意美学

- 12、释美…………… (402)
- 13、《释美》书后…………… (405)
- 14、《蒟丘览古》与《登幽州台歌》…………… (424)
- 15、汤垕考…………… (443)
- 16、书法是写意的哲学艺术…………… (451)
- 17、书朱关田作《唐代书法考评》后…………… (459)
- 18、《写意论》初稿片断…………… (476)

卷下 写意吟

- 19、千古书奴王谢家
——论书绝句二十六首…………… (557)
- 20、京剧长歌二十四首
1. 序；…………… (568)
 2. 诗二十四首并注；…………… (571)
 3. 跋(一)；…………… (583)
 4. 跋(二)。…………… (585)
- 后记…………… (590)

书意论

——《孙过庭论》之一

孙过庭的成就,主要的,还是书论。

探讨这书论的,千余年来,代不乏人。那结果,往往是纠于枝节,鲜观大体。乡曲之儒朱履贞,不必说了(注1),封建末期的美学重镇包慎伯,定庵之友,也在所不免。他以为“吴郡论真草,以点画使转分属形质情性,其论至精。”(注2)其实,这未必是吴郡“精”处。这就说明,现存《书谱序》,是不易读的。倒不仅是因为“腴词掩意”(注3),骈文技巧不如二刘(以前的刘勰,同时的刘知几),而是因为,要抓住他自矜自重的“枢机”之谈(注4),——就是说,在“点画使转”之外的更基本的东西,需要另一种眼力在。

这另一种眼力,就是写意。

写意,是中华民族的艺术观,是中国艺术的艺术方法,是迥异于西方的另一种美学体系。

根据这种观点,探讨过往的美学论著,基本的着眼点,当然,首先不是“法”,而是“意”(基本意匠)了。

《书谱》,是初唐的王学(大王)教科书,是自有王书以来,对于

这个热门的第一次严肃的科学的总结。

这总结可分为三个问题：一、书意；二、书法；三、书史。他的论述，具体说来，书意与书法成就最高，而对书意的阐发，在整个封建时代，简直可以说是空前绝后的。但在书史方面，局于时代，——质言之，即太宗功令，毋宁说主要是表现了局限性了。

二

书意，前人或称为“书神”（注5），本来是书艺术的本质问题。

这个问题，相传，王羲之早就提出来了。他说：“须得书意转深，点画之间皆有意，自有言所不尽，得其妙者。事事皆然。”（注6）——看到“书意”，说明他有眼力；但局于“点画”，又以为“言所不尽”，又说明他眼力不足了。

过庭不然。他虽然也认为，“心之所达，不易尽于名言”，但执着地说：“粗可仿佛其状，纲纪其辞。冀酌希夷，取会佳境。”（注7）在那个以诗取士的时代，他不仅深于名理，也应是深于诗的。他的朋友，哪一个不是诗人呢？（注8）书学史上，他是把诗、书两种艺术综合起来考察的第一个大书家。他对书意的领会，确实是很深的。

他说，书之为道，就在于

“达其情性，形其哀乐”。（注9）

“假令运用未周，尚亏工于秘奥，而波澜之际，已浚发于灵台。”（注10）

这就是说，书，是抒情的工具，写意的艺术。岂独“诗言是其志也”，书也然的。这是书意的基本点。这是书道的本质。

这，使我们很容易想起稷下乐论中那些著名的语句：

“德者，性之端也，乐者，德之华也；金石丝竹，乐之器也。诗，言其志者也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”

“是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外。唯乐

不可以为伪。”(注11)

从原始的礼论中,初步独立出来的稷下《乐记》,是中国美学史上第一个重镇。我们看到,纵然是背负着“礼”的重担,稷下学者所讴歌的“乐”的精神,却和《书谱》一贯。就是说,书,也是“乐”;诗、歌、舞、书,一如也。这是一种什么精神呢?没有别的,抒情写意而已。

恰恰是这基本的一点,被历代的书论家忽略了。

确实,局执于唐楷——即米芾所谓“吏楷”(注12)的人,是很难领会书意的。不是说,楷书就没有书意,而是说,不典型。中国书各体中,表现书意最充分的,是草不是楷,乃是无可辩驳的事实了。虽然,从姜白石起,不断有人指出唐人以书取士的另一面——即对书道的危害,但也正是从南宋起,对欧楷竟加吹嘘(注13),而对于风靡于隋唐之际的“略无劲敌”的欧草(注14),却遗忘了。这里,有巨大的时代烙印。这未必不是书道不振的一个表现。就是说,在书道的高峰,——甚至是整个艺术史上的汉唐高峰,——过去之后,从南宋起,孙过庭的书意论,已经无人过问了。

在过庭之前,西汉末年,扬雄说过:“书,心画也。”(注15)那是对烂熳的楚汉篆草的理论概括,似乎偏激,其实是正确的。孙过庭接过了这个传统,并且,大大发展了这个传统。“波澜之际,已浚发于灵台”,“灵台”者,心府也,典出《庄子》。要特别注意那个“已”字,就是说,不论高低,这一“发”都是不得不尔的。线的飞舞,一点一画,都是心情的自然流露,笔歌墨舞,通于吟咏,是带有艺术素质的,因为它本身就是艺术。他指出了“不得不”这个道理。

在下面的叙述中,我们会看到,孙过庭是怎样改造了、展开了扬雄的定义。他确实比扬子云大胆多了,深刻多了,经过了魏晋的陶冶,他从线的变化中,看到了“心”的不同:

“虽学宗一家,而变成多体,莫不随其性欲,便以为姿:质直者则径佺不遒;刚很者又掘强无润;矜敛者弊于拘束;脱易者失于规矩;温柔者伤于软缓;躁勇者过于剽迫;狐疑者溺于滞涩;迟重者终

于蹇钝，轻琐者染于俗吏。”(注16)

他的书道的定义，就是建筑在这种精细的审美的分析之上。

他说，前人论书，“诸家势评，多涉浮华，莫不外状其形，内迷其理。”(注17)“理”也者，意与法两方面，首先是意。

他以“历代孤绍”的大王书做典型，分析其意云：

“写乐毅则情多怫郁；书画赞则意涉瑰奇；黄庭经则怡怵虚无；太师箴又纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”(注18)

这似乎近于玄赏，无怪乎宋明以下，已经难以索解了。(注19)但却有书道的奥妙在。这就是诗、书(或文、书)结合的写意传统。试想，诗文是写意的，有“佳境”的，书写这诗文的人，必入其“境”，所谓“沉浸浓郁”，然后才能在“波澜之际”，挥洒出来。非徒自娱，而且感人，难道不是自然的道理吗？遗憾的是，岁月既久，传拓失真，不能一一论证了。我们应当注意的，是草书家孙过庭写意的眼力。他在这些并非草书的比较规矩的作品中，首先看到的是“情”，是“意”，是“神”，是“志”，是“哀”，是“乐”，而不是像理学时代的迂儒们一样，先看点、画。就是说，他是从整幅作品的抒情气氛上，把握书意的。这是正确的审美方法，可以说，是研究书学的第一关。反是，在过庭时代，就是“俗吏”之所为了；“俗吏”者，《唐书》所谓“楷书手”(注20)是也。那是些活的印刷机，当然，在印刷通行之后，他们的体式，也就必然被淘汰。

这六部作品，都是齐梁到初唐公认的典型。但草书家孙过庭不得不标举这些并非草书的作品来论证他的枢“机”之谈，实在是值得探讨的。

什么原因呢？可以从他的动机来谈，即这些作品“摹搨日广，研习岁滋”，正可据为“楷书”，“发启童蒙”呀；也可从他的背景来谈，即兰亭时代，褚楷风靡，天下率以为功令呀；不得不标举如此，所谓入室操戈，以子之矛攻子之盾，以见即使是在这些并非草书的作品中，书意也是可得而言的呀，等等。可备一说，都未必中。

我想,主要的,是表现了他徘徊于羲、献之间的矛盾。他提倡“风骚之意”,那基本上是一种蓬头散发之为美,但又醉心于大王的“思虑通审,志气和平,不激不厉,而风规自远”,斥责小王的“鼓努为力,标置成体”,但又承认“或恬淡雍容,内涵筋骨;或折挫槎枿,外曜锋芒”。可见他是矛盾的。不但他“自运”的《景福殿赋》又“激”又“厉”,“携拔刚断”(注21),毫无“雍容”之度;就是这卷“甚有右军法”(注22)的《书谱序》,也是“守法颇严,而苦雕疏”(注23),毋宁说更近小王。可见他又是矛盾的了。

怎样理解这些矛盾呢?包慎伯说:“吴郡书源出于子敬,序述右军诸帖,略不一及草势,是其意故不尚右军草也。学宗子敬,而论排之者,以文皇有饿隶之消耳。然鼓努者,屈铁抽刀之类;标置者,让头舒脚之类。此在右军无定法,而子敬真行所不能免。则其目击心迷之叹,亦有自来矣!”(注24)他又说:“吴郡虽得子敬之笔,至于体势则未也。”——这是很有见地的。

初、盛唐之交,过庭时代,美学界酝酿着新的思潮。其在书坛,就是舍羲之而趋献之,独草微而狂草盛。其时间,五十多年,至贺知章、张旭而完成,过庭则是伟大的先觉。明白了这个演变的过程,过庭理论上的矛盾,即提倡“风骚之意”,又向往“和平”之美,也就迎刃而解了。要之,过庭所提倡的书意是“风骚之意”,这一点不能动摇。即如大王,不但《丧乱》的沉郁惨切,《儿女》的愉悦欢欣,就是前引的“怫郁”、“瑰奇”、“纵横争折”,也不是“雍容”的风规所能包括的。这就是“风骚之意”。他借助于“翰牍”悟出了这些,所以他高于褚遂良;褚遂良于书意,仅知道“点画之情”,全不解“风骚之意”的。

孙过庭说:

“岂知情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心”!(注25)

这两句是值得大书特书的。在中国书学史上,这里第一次把书美提到哲理的高度,美学的高度。