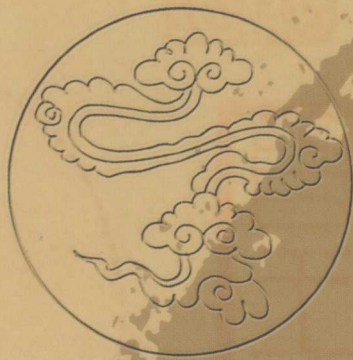


写意论

九方皋相马法疏证

韩玉涛◎著



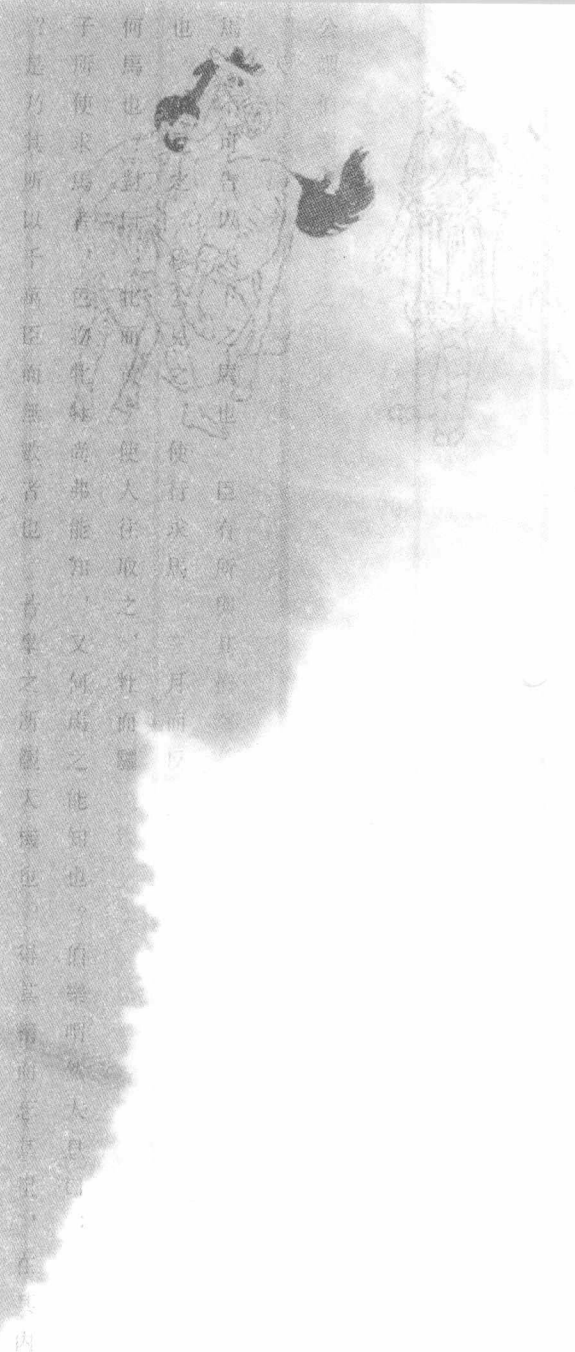
秦穆公謂伯樂曰：子之年長矣，子姓有可使求馬者乎？伯樂對曰：良馬，可形容筋骨相也。天下之馬者，若滅若沒，若亡若失。若此者絕塵耶轡。臣之子皆下才也，可告以良馬，不可告以天下之馬也。臣有所與其擔纏薪菜者，有九方皋，此其于馬，非臣之下也。請見之。穆公見之，使行求馬。三月而反。報曰：已得之矣，在沙丘。穆公曰：何馬也？對曰：牝而黃。使人往取之，牡而驪。穆公不說。召伯樂而謂之曰：敗矣！子所使求馬者，色物牝牡尚弗能知，又何馬之能知也？伯樂喟然太息曰：一至于此乎？是乃其所以千萬臣而無數者也。若皋之所觀天機也。得其精而忘其粗，在其內而忘其外。見其所見，不見其所不見；視其所視，而遺其所不視。若皋之相馬，乃有貴乎馬者也。馬至，果天下之馬也。

韩玉涛◎著

人民美术出版社

马意论

九方皋相马法疏证



图书在版编目 (C I P) 数据

写意论·九方皋相马法疏证·韩玉涛著. —北京: 人民
美术出版社, 2009. 6

ISBN 978-7-102-04681-5

I. 写… II. 韩… III. 汉字—书法—研究—中国 IV.
J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 103800 号

写意论——九方皋相马法疏证·韩玉涛

编辑出版 人民美術出版社

地 址 北京市东城区北总布胡同 32 号 100735

网 址 www.renmei.com.cn

电 话 发行部: 65252847 65256181 邮购部: 65229381

责任编辑 张啸东

整体设计 煮雨山房文化艺术有限公司

校 对 魏雅娟

责任印制 丁宝秀 赵 丹

制 版 北京梅之韵电脑公司

印 刷 北京彩桥印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2009 年 7 月 第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 850 毫米 × 1168 毫米 1/20 印张: 31

印 数: 0001 — 3000

ISBN 978-7-102-04681-5

定价: 54.00 元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题, 影响阅读, 请与我社联系调换。

自序

本书七卷，这里印行的，是卷一、卷二。

本书第一个《大纲》，写于1962年8月26日，那是毕业之后等待分配的时候。一晃四十年，我也老了，再不写，恐怕就写不出来了。四十余年，念兹在兹，每当执笔，凄然而止，盖学力不济之故也。然而无论如何，这自大禹到鲁迅三千多年的中华意匠（艺术方法），即草书写意主义，或曰写意法，或曰草书法，即“九方皋相马法”，它不是现实主义、浪漫主义、现代主义、后现代主义，而是高于现实主义、高于浪漫主义、高于现代主义、高于后现代主义的“九方皋相马法”，像大毒蛇，缠住我多年了，只是退休之后，这才一吐为快。或者，会有益吧。当我交出这第一册两卷的时候，我首先想到的，是四十年来支持我、鼓励我的师、友和亲人。怎样感谢他们呢？呜呼！呜咽而已。

韩玉涛

2006年7月7日于中国社会科学院哲学所

目录

CONTENTS

自序	001
提要	001

卷一 艺术方法的泥潭

第一章 艺术方法	009
艺术方法（意匠）是科学不容否定——近代艺术方法的足迹：黎庶昌——王国维——狄平子——徐悲鸿——余上沅——程砚秋——“艺术方法”一词的由来——汤因比、季羨林	
第二章 艺术方法的泥潭	037
五四的戏曲之争——30年代国际局的指示——方法“小贩”	
第三章 中国意匠——草书写意	075
草书写意主义——矛盾的矛盾	
第四章 鲁迅论意匠	091
“新意匠”——态度——六个“写意”——写意已在彼不在此——《扁》——放笔直干——八个特点——以写意论鲁迅	

卷二 写意史·楚汉原始写意

第一章 《大序》	207
风——谏——吟咏情性以风其上——发乎情止乎礼义	
第二章 《中庸》	217
“今”——君子中庸，小人反中庸——强哉矫——写意之两极：“从容中道”（楷书、小写、中行）与“猖狂妄行乃蹈乎大方”（草书、大写、狂狷）——项穆与王铎——“圣”、“狂”对转	

第三章	《经解》	253
	温柔敦厚——“皇极”——《尧典》、季札、孔丘——温柔之教（柔道、太极拳）——杜甫、黄庭坚、程砚秋、鲁迅——毛泽东论中庸——毛泽东论温柔敦厚	
第四章	庄子	311
	逍遥游——楚乐——猖狂妄行乃蹈乎大方——不形而神	
第五章	屈原	343
	发愤以抒情	
第六章	赵武灵王	353
	“写意”的第一次出现——微谏	
第七章	老子	359
	似不肖——有无	
第八章	荀子	369
	制天命而用之——“役物”与“役于物”——礼（中）——险陂倾侧——舞意——书	
第九章	周易	391
	“中”与“妄”——濡其首——分与合——刚健中正	
第十章	九方皋	413
	《列子·说符·九方皋》写作年代——九方考——牝而黄，牡而骊——怒马	
第十一章	刘安	459
	《离骚》论——写神愈舞——慷慨遗物	
第十二章	司马迁	473
	《离骚》主义	

第十三章	扬雄	483
	九方——心画——陈遵——书——中——扬雄的矛盾	
第十四章	班固	505
	庸俗——皇家史官的屈原论（山泽之癯与润色鸿业）——皇家史官的司马迁论（是非颇谬于圣人，三大罪状）——《史》、《汉》异同	
第十五章	冯衍	529
	写神喻意——潦草与充实——忘不了“嘉峪关那棵桑树”	
第十六章	马融	541
	九方（刘安与谢安之间）——写神喻意	
第十七章	许慎	547
	书者如也——汉兴有草书——象形、指事、会意——姜亮夫先生的矛盾——丙寅变法	
第十八章	崔瑗	559
	《草书势》校正——欹——跛——蓄怒拂郁，放逸生奇——蛇——东观美学	
第十九章	赵壹	577
	《非草书》——英雄美学的悲剧——天地之心——书心——“不要套用西方现代的文学术语”	
第二十章	蔡邕	591
	篆隶美学与草书美学的冲撞——规矩之极——会稽十二年——“随意所适”，“任情恣性”，“书乾坤之阴阳”——纵横有可象者——“奇怪”——疾、涩——飞白	

提 要

一、九方皋相马法

《列子·说符·九方皋》：

秦穆公谓伯乐曰：“子之年长矣，子姓有可使求马者乎？”

伯乐对曰：“良马可形容筋骨相也。天下之马者，若灭若没，若亡若失（《注》：天下之绝伦者，不于形骨毛色中求，故髣髴恍惚，若存若亡，难得知也）。若此者绝尘弭蹶。臣之子皆下才也，可告以良马，不可告以天下之马也。臣有所共櫜繻薪菜者（《注》：负索薪菜，盖贱役者），有九方皋，此其于马非臣之下也。”

穆公见之，使行求马。

三月而反报曰：“已得之矣，在沙丘。”

穆公曰：“何马也？”

对曰：“牡而黄。”

使人往取之，牡而骊。

穆公不悦，召伯乐而谓之曰：“败矣，子所使求马者！色物、牝牡尚弗能知，又何马之能知也？”

伯乐喟然太息曰：“一至于此乎！是乃其所以千万臣而无数者也（《注》：言其相马之妙乃如此也，是以胜臣千万而不可量。《解》：皋之相马，相其神，不相其形也。形者，常人之所辨也。伯乐叹其忘形而得神，用心一至于此，自以为不及皋之无数倍也。故穆公以为败，伯乐以为能也）。若皋之所观，天机也（《注》：天机，形骨之表所以使蹄足者，得之于心，不显其见）。"

得其精而忘其粗，

在其内而忘其外（《注》：精，内谓天机；粗，外谓牝牡毛色），

见其所见（《注》：所见者，唯天机也），不见其所不见（《注》：所不见，毛色

牝牡也)；

视其所视(《注》：视所宜视者，不忘其所视)，而遗其所不视(《注》：所不应视者，不以经意也)。

若皋之相者，乃有贵乎马者也(《注》：言皋之此术岂止于相马而已，神明所得，必有贵于相马者，言其妙也)。

马至，果天下之马也(《解》：夫形质者，万物之著也；神气者，无象之微也。运有形者，无象也；用无象者，形物也。经日用之而不知其功，终年运之而不以为劳，知而养之者，道之主也。皋之见乎所见者以神也。契其神者而贵于马也，代人皆不知所贵矣)。^[1]

此篇思想，有三点，“九方皋相马法”，即写意者，不外是：

1. 中国艺术思维；
2. 中国艺术方法——意匠；
3. 中国美学体系。

这三方面，都是九方老人奠基的。

此篇出现的下限，是汉武帝建元二年(公元前139年)以前(《史记》卷118《淮南衡山列传》，《汉书》卷44《淮南衡山济北王传》)。中经晋人的大力肯定与鼓吹(《世说新语·轻诋》)，至宋后，大放厥辞：

在画：“意足不求颜色似，前身画马九方皋”(宋·陈与义)；

在书：“不向骊黄求骏，书家自有九方皋”(元·鲜于枢)；

在一切艺术，都是：“九方皋相马法”(明·杨士奇)。(按：并详下)。

两千余年，历久弥新，这是中国美学的传统，中国意匠的灵魂，这就是写意。

二、草书写意主义

中国艺术，讲“世间万物非草书”，讲“书味盎然”(黎庶昌)，不讲“精确地再现”，而是主张“神似”，讲“不似之似”，讲“遗貌取神”、“离形得似”、“忘形得意”，“忘形而得神”；讲“披发佯狂，粗服乱头皆好”，讲“乱头粗服写《离骚》”，讲“怒猊抉石，渴骥奔泉”，讲“先贤书律我书狂”；讲“壮浪纵恣，摆去拘束”，讲“游戏”“墨

戏”，讲天才，讲发抒（并详下）。草书，就是整个中华民族艺术思维的基本形象。

要从体系的高度，区别中西。中西之异，不是枝节，而是体系。人类的艺术与美学，有两大体系：

中国美学，是草书主义、写意主义；西方美学，是照相主义、几何主义。

中国美学，既不是现实主义，也不是浪漫主义、现代主义，而是包容了这些主义因而大不同于这些主义的写意主义，即草书写意。至今，这仍是先进的美学。它所包容的一些原则，更属于未来，西方现代主义无以名之。这都是中华民族的健康奋发的民族思维的表现。这是西方美学始而惊且怪，继则斥且排，终而莫名其妙，无路可入的一种独立的悠久的方法和传统。当20世纪初西人“狂顾”历史的时候，对这种主义，仍是困惑的，西人智力还没有达到这个水平。

以书法为例。书法是中国艺术的独绝，书法（尤其是草书）就是中国艺术的标志。书法者，写意的哲学艺术，是一之舞蹈，气之流行，道之飞动。人类艺术最有味道——哲理——者，就是书法，狂草，更是写意之尤。这是一种最讲天才、最讲自由，又最讲法度的最富于想象力的独一无二的艺术形式。本书以狂草立极，尤可见中国艺术体系的先进性、超前性，把一切“先锋”“前卫”远远抛下，而能预示人类未来艺术之太极。

三、大写意与小写意

唐人孙过庭发展了九方学说，他给写意下的定义是：“情动形言，取会风骚之意，阳舒阴惨，本乎天地之心”（《书谱·序》）。这就是说，写意主义有两个要点：一、诗的境界（“风骚之意”）；二、草书笔法（“天地之心”）。二者缺一不可，是谓写意。诗，讲的是写什么；草书，讲的是怎样写。草意，渗透于中国一切艺术中，它更是绘画的生命。只要抓住八大山人的《河上花图卷》与石涛的《万点恶墨图卷》，就可以明了，现代派实在不起于西方。但八大、石涛的大写意，又迥然不同于西方表现派，更不同于现代西方的“恶搞”，如给蒙娜丽莎画上眼镜与胡子，还要写上一句“她的屁股是热的”，这不是写意，因为表现主义既不懂“风骚之意”即诗，又不懂“天地之心”即草书是也。

20世纪初以来的西方表现主义，必然地要回归中华的写意，其理论虽经常闪现写

意的火花，但往往落后于中国美学千年之久，而且对“风骚之意”全然不懂，故少有完璧。

中国美学，主要讲的不是写意与写实的矛盾，而是写意内部，即大写意与小写意之间的矛盾。小写者，“从容中道”（《中庸》），“强哉矫”（《中庸》）；大写者，“猖狂妄行而蹈乎大方”（《庄子·山木》）。“风”与“骚”，《史》与《汉》，张芝与钟繇，羲与献，顾陆与张吴，陶与谢，李与杜，韩与柳，唐与宋，苏与黄，吴镇与倪瓒，汤与沈，八大、石涛与王原祁，梅与程，悲鸿与马晋，等等，都是大写与小写的矛盾斗争。大写，草书；小写，楷书。“草”与“楷”的矛盾，贯穿整个艺术史，“既济”“未济”“终焉”“后虽百世可知焉”。

四、写意史

中国艺术史，是一部写意史。其发展，大体上可分为三大阶段：

1. 原始写意（楚汉）；
2. 过渡写意（魏晋）；
3. 程式写意（唐以下）。

在经过了魏晋的“过渡”——程式在形成中，尚未形成——之后，中国艺术全面地进入了程式写意时代。文学有声律，书画有笔法（如：书有“屋漏痕”，山水画有皴法），戏曲，一招一式，一戳一站，无不是程式。程式，是艺术成熟的标志，它本身就意味着“既济”“未济”“终焉”。只有门外汉，既不懂诗，又不懂草，才不承认。写意而程式，正说明这写意不是“恶搞”，而是以“风骚之意”与“天地之心”为归依的。中国美学所以独绝者，就在于它时时离不开这“风骚之意”与“天地之心”。在九方皋之后，可以说，中国美学的发展，以孙过庭《书谱·序》为极则。程式，至今，仍然是古典艺术的形式，古典程式仍没有过时。新程式的创造，写意的鲁迅，是光辉的典型。

五、中庸与狂狷

以书法为代表的中国艺术，是哲学艺术。

这种意匠的哲学基础，有四点：

1. 物物而不物于物（《庄子·山木》）；
2. 似不肖（老子·六十七章）；
3. 不得中行而与之，要也狂狷乎！狂者进取，狷者有所不为也（《论语·子路》）；
4. 阴阳相薄（《周易·说卦》）。

狂狷，是中国艺术史的主潮和本质；中庸乡愿，只是量多而已。

中国艺术心理学，即佯狂心理学。

六、写意与中国社会

两千年写意史，基本上都是程式写意。“数声残角断渔樵”，自给自足的农业文明，社会发展的沉滞缓慢，使程式写意变动不巨。在奴隶制与封建制初期，有屈原的《离骚》、《天问》，在半封建半殖民地社会之始，有龚自珍的《己亥杂诗》。但漫长的封建社会，艺术波澜是不大的。曰唐，曰宋，曰元，曰明末清初，曰清末民初，并没有石破天惊的特大的变化。以黄巢起义为例，十年的农民战争，所得不过是黄巢的三首诗，与韦庄的《秦妇吟》而已，并没有创造出新的程式。当然，不能小视这两千年中华民族所创造的辉煌的艺术与美学（如张旭、李白、吴道子，如杜甫、韩愈、怀素），但封建后期的步伐，是沉滞的。草书写意的程式艺术，在现代，仍有其不竭的生命力，是中国一切艺术发展的基础，而未来艺术，也必然会突破这程式写意，以创造新的程式，才有前途，鲁迅是矣。

七、写意主义与表现主义的异同

在西潮的激荡下，写意，怎么办？曰：走鲁迅的路而已。鲁迅，是新时代先进的写意文化的突出的代表，鲁迅一生的业绩，告诉人们，在欧风美雨冲击中国的新时代，如何牢固地站在本民族的土壤上，吸取外来的新鲜文化以创造新时代的写意，或写意的新时代。如安特莱夫的“阴冷”，可与《世说新语》的“简冷”融化为一，如凯绥·阿勒惠支所刻的“手”一样，风骨已在彼不在此，不得不吸取了。它告诉人们，草书写意的生命力是无限的，草书写意，乃是人类先进文化的所在，是现代西方一百年来摸索不得的“超越玄箸”。

注释：

- [1] 杨伯峻《列子集释》，中华书局，1979年，页255～258。

卷一 艺术方法的泥潭

第一章 艺术方法

意匠，久违了。

意匠，是中国传统的艺术方法，不谈艺术方法，已经20年了，但这不是说，艺术方法问题已经解决，相反，障碍重重。许多问题，人们是不能不深思的。为什么20世纪30年代初，上海的方法小贩们所贩卖的“现实主义”，开放以来，无精打彩，如烟消云散，迅速地被人们嗤之以鼻了呢？为什么，40年来，现实主义独霸天下，一派欧洲中心论，并且成了政治术语，成了打人的棍子，而一旦消散，再也无人理睬了呢？在艺术上，用专政的手段，强行推行一种方法，不许越雷池一步，但现在也坍塌了，再无有昔日的狰狞，这是什么缘故？“不变一词，实非天运”，这种“天运”，是否也有某种规律在？人们不得不开始深思了。现实主义，本来不失为一种方法，所谓“不失”，即最终“回归写意——东方浪漫主义”，但既然变成了杀人的哭丧棒，则又说明，其中本来就蕴含着杀机，而为中华民族所不齿了。再比如，从18世纪末开始的现代意义上的西方的方法论，本来是总结西方艺术的理论，西哲们从未说他们的发现是放之四海而皆准，为什么中国的小贩，却奉为至宝，念念有词，贩卖至不遗余力呢？中国艺术，经过了六千年的发展，取得了世人公认的辉煌成就，难道一直没有自己的方法，非要等到1780年歌德与席勒讨论“方法”之后，才有自己的方法？那么，中国方法与西方方法，又有什么不同？

诸如此类，问题很多。东西之异，往往表现为一种体系的冲撞，实在不是危言耸听。再比如，“游戏”这个美学术语，在中国出现很早，在中国艺术，游戏不仅是动力，而且是极境，书、画、戏曲、诗、文、小说，无不闪耀着游戏的光芒，所谓“以文为戏”，所谓“戏拈秃笔扫骅骝”，这种草书精神，就是中国艺术的极诣。那过程，是“静观默察，烂熟于心，然后凝神结想，一挥而就”，这“一挥而就”的草书精神，就是写意的极境。五四以来的新艺术，总体来说，所以不及前人者，就在于没有这种天才的游戏精神。这说明，这个社会，这个阶级，在艺术上还远远没有成熟，不敢游戏，也

不会游戏。而不借鉴这种游戏精神，新社会、新阶段的艺术，是不会成熟的。但在过去，这游戏，却无形中被视为厉禁，这就呜呼哀哉了。

“艺术方法”一词，是西来的。对西方智慧的结晶，中国先民历来是尊重的，虽然，西哲们侈谈“东方智慧”，而迥不及写意，但写意的东方，对西人却经常唯命是听。平心而论，“艺术方法”这个词，可以用20世纪二三十年代海上小贩所贩卖的“创作方法”这个词，却未免土鳖，经常地见笑于大方。严格说来，这个词的输入，其功绩，就在于启示中国人研究自己民族的艺术方法。艺术方法是存在的，但经过中西比较而否定艺术方法这个概念是不对的。如，有人说，西方的美学术语，如真实性、典型性、审美、再现、表现、形象、形象体系、现实主义、浪漫主义、现代主义、艺术思维、审美意识形态、艺术生产、思想性、艺术性、内容、形式、鉴赏、接受美学等等术语，由于与中国文学发展的实际相结合，用以说明和分析与西方不同的中国现代文学，它们的本土化特征是很明显的，也是多数人所认同的。^[1]

这里，提出19个概念，惟独把“艺术方法”遗落了，这是故意的，这是不妥的。“艺术方法”，是一门科学，它包括西方的现实主义、浪漫主义、现代主义，但也不能不包含中国的意匠，而中国的写意主义，即写意——草书主义，是西方的现实主义、浪漫主义、现代主义所不能包举的。例如，一位西方出身的美学家，在谈到清诗的时候，似乎不加思索，就说出了下面的话：

王渔洋是感伤主义。

至于龚自珍，那已是浪漫主义了。

那么，人们要问，乾隆诗坛，是什么主义？

理屈词穷了。不加思索，冲口而出，贩卖西词，成了习惯，生搬硬套，自掌其嘴，见怪不怪。其实，只要抓住写意这个龙头，一切都迎刃而解了。

应当正视现实。触目惊心的现实是，近代（1840—1919）美学，经过了激烈的西风的冲击。艺术方法这一概念，写实派与理想派这两派的划分，只是到近代，才更加耀人眼目。

近代，即中国近代艺术方法所由产生的近代，是什么样子呢？

黄霖先生说：