

## 略论道教书法艺术与审美<sup>\*</sup>

李 裴

提 要：中国书法艺术深受道家、道教思想的影响，而道教亦利用汉字的改造变形，创造了天书云篆，从宗教的目的出发，丰富了书法艺术的形式和内涵。本文由此出发，粗略探讨了道教书法艺术的核心追求和技巧论，并以天书云篆这一特殊的宗教艺术形式作为样本，从其宗教功能和艺术形式两方面进行了简要分析。

李裴，女，哲学博士，四川大学道教与宗教文化研究所副研究员。

主题词：道教 书法艺术 审美

作为艺术的书法，独立于汉末魏晋时期。元代刘因在《叙学》中简述了这一过程：“字画之工拙，先秦不以为事，……魏晋以来，其学始盛，自天子、大臣至处士，往往以能书为名，变态百出，法度备具，遂为专门之学。”<sup>①</sup>

自古以来，道教徒多擅长书法。魏晋时期大书法家王羲之便出身于早期道教之天师道世家。《晋书·郗鉴传》曰：“（郗鉴）与姊夫王羲之、高士许询并有迈世之风，俱栖心绝谷，修黄老之术。”<sup>②</sup>又据《新刻琅琊王氏宗谱》，东晋升平四年岁次庚申（360）王羲之“炼丹于剡县之鼓山（金庭东侧），有题辞志石”<sup>③</sup>。王羲之的次子王凝之“亦工草隶”，据《晋书》载，“王氏世事张氏五斗米道，凝之弥笃。孙恩之攻会稽，寮佐请为之备。凝之不从。方入靖室请祷，出语众将佐曰：吾已请大道许鬼兵相助，贼自破矣。既不设备，遂为孙恩所害”<sup>④</sup>。盛唐时期，高道司马承祯擅长书法，除精于篆、隶二体，还自创“金剪刀书”。玄宗曾令其以三体写《老子》，刊正文句，定著五千三百八十言为真本。崇道皇帝唐玄宗本人在书法方面亦有着很高的素养，其八分书“丰茂英特”<sup>⑤</sup>，代表了盛唐审美文化中刚劲雄强的风格。唐末道教承前启后的大师杜光庭，亦以书法闻名于世。

道家、道教崇尚自然，以自然为师。而书法艺术亦是古人感受到自然万物的变化而形之于笔墨的结果。所谓“书肇于自然。自然既立，阴阳

生焉。阴阳既立，形势尽矣”<sup>⑥</sup>。中国书法艺术深受道家、道教思想的影响，而道教亦利用汉字的改造变形，创造了天书云篆，从宗教的目的出发，丰富了书法艺术的形式和内涵。

### 一、“思与神会，同乎自然”： 道教书法艺术的核心追求

老子云：“道法自然。”道教书法艺术的最高追求也是“同乎自然”。这种要求不仅指创作者善于对自然界中万事万物进行逼真的模拟，能将自然的对象符号化于笔端，更重要的是书法家自然的心境，天真浪漫、不加雕饰的艺术风格。唐太宗李世民十分推崇王羲之的书法，皆因其能“思与神会，同乎自然，不知其所以然而然”<sup>⑦</sup>。唐代孙过庭甚至认为书法艺术之象，“同自然之妙有，非力运之能成”<sup>⑧</sup>，将其上升到了“道”的境界。

但推崇自然并不是说完全摒除书法家主观的意识。如果仅有客观事物，而没有艺术家的积极参与和创造，书法艺术是不能自然呈现的。故此，王羲之说：“心意者，将军也。”“夫欲书者，先于研磨，凝神静思。”<sup>⑨</sup>“凡书贵乎沉静，令意在笔前，字居心后，未作之始，结思成矣。”<sup>⑩</sup>十分强调书法艺术家个人的“心意”，即思路、想象力等问题。

除了对艺术家主观心意的重视，艺术形式美亦是书法艺术的至高追求。继魏晋时代对艺术形

式美的追求,唐代审美文化亦发展出自身的理想之美,即形与意的高度结合。“神”被视为唐代重要的审美范畴之一,要求艺术作品的形意高度融合,一片天机。在艺术创作过程中,既有精巧构思、精雕细琢,亦有灵感的喷薄涌现;既有高超的技艺,亦是同乎自然、臻于神妙之境的完美意象。唐太宗所说的“思与神会”,正是强调艺术家的主观情志与书法艺术作品本身形意的结合,在灵感迸发之中,书法艺术家与自然心会神遇,创造出圆融完美的审美意象,而非支离破碎的人为之作。所谓“天机暗合于行事之机”<sup>⑪</sup>,这种“妙而不测”的“阴符”、暗合,就是唐代道教学者李筌所说的“存思守一,返朴还淳,归无为之道,玄之又玄,……此则不神而能至神”<sup>⑫</sup>。

当然,“思与神会”也对创作者的审美心境、个人气质、文化修养等提出了很高的要求。道家、道教认为只有当人的心理处于自然无为状态时,才能真正认识和领悟到真、善、美。老子将这种心理状态归纳为“涤除玄览”,即指清除内心杂念,使内心清净虚寂,才能对“道”进行观照。庄子则提出“心斋”、“坐忘”,这都是对一种虚静空明的心理状态的推崇。从审美心态的角度来看,保持清静的心境使精神专注,心无旁骛,从而进入全身心的忘我境界。老子所谓“守静笃”,庄子所谓“形如槁木,心如死灰”,无一不是对这种虚静无欲的审美心境的描述。

虚静审美心境的获得直接涉及到艺术家的修心问题,也是决定艺术作品最终能否达到“思与神会,同乎自然”的完美境界的关键。道教历来重视修心,认为“修道即修心”<sup>⑬</sup>。通过“修心”来实现道教徒在自我修炼过程中的心理、行为准则,也是一种自我审美评价的目标和方式,可以称之为“内炼”,表现了道教学者对内在精神之美的注重。而从美学心理学的角度来看,修道的过程其实也就是不断除去心垢,令其保持虚静,最终以一种“坐忘”的审美心态去领悟道之至美的过程。这样,修道人的内在精神之美与“道美”本身直接联系起来。

这样的修心方法同样适用于书法艺术的创作。汉代书法家蔡邕说过:“书者,散也。欲书先散怀抱,任情恣性,然后书之。若迫于事,虽中山兔毫不能佳也。”<sup>⑭</sup>明确指出在书法创作中,首先应该排除客观外物的影响和内心世界的纷纭杂念,将本然状态的心、性、情从世俗功利中解

放出来,这样才能与书道相合,从而创造出高妙的艺术作品。后来,唐末五代时期的道教学者谭峭亦提出“忘手笔然后知书之道”<sup>⑮</sup>,呼应了前代书法家的思想。在创作过程中,忘记书法技巧,忘记功利的目的,甚至忘记了自身的存在和外在的物质世界,当艺术创作的灵感来袭,主体与对象完全融为一体,心与物自然交通,才能体会对象深邃的意蕴,也才能创造出“思与神会”的绝妙艺术品。

## 二、“大巧若拙”:道教书法艺术技巧论

《道德经》曰:“大巧若拙,大辩若讷。”最高的艺术境界是没有人工雕凿之痕的,对于道教美学,或者艺术美学而言,“大巧若拙”可谓艺术技巧和艺术美的最高范畴。对此,以八分书著称于世的唐玄宗李隆基也曾御注曰:“巧不伤于分外,故若拙。”<sup>⑯</sup>又有御疏曰:“矜粉绘之工,骋钩绳之妙,小巧也;因材致用,任物成功,不失其宜,大巧也;无所裁割,不见其工,似若朴拙尔。庄子称‘造化刻雕众形而不为巧’。”<sup>⑰</sup>真正的“大巧”,即艺术美的至高境界,是“朴素”、“淡雅”,是貌不惊人的“拙”,看不出艺术加工的痕迹,浑然天成。而那些以技巧、技法来创作绘画、雕刻、演奏的艺术不过是“小巧”罢了。“巧”与“拙”对于道教徒而言,不仅是艺术创作技巧问题,同时也是“伪”与“真”的问题,它关系到个人在修道过程中能否去伪存真,返朴(“拙”)归真,最后是否能够通达神仙境界等等重要问题。

“巧者,殫其万巧,有为明万利。而利多则害身也。……拙者,至性而通纯贤,外貌似其愚拙,则谓之返朴也。”<sup>⑱</sup>对于修道者而言,“巧”所代表的思想内涵直接与道的朴拙之美相悖。道家、道教对自然朴拙的推崇,在唐宋时期,演变成一种质朴天真,不加修饰的艺术风格,即“朴拙”。唐代张彦远在《历代名画记》中评戴逵时说:“逵既巧思,又善铸佛像及雕刻,曾造无量寿木像高丈六,并菩萨。逵以古制朴拙,至于开敬,不足动心……研思三年,刻像乃成。”北宋叶梦得《石林诗话》亦有“其词虽朴拙,然亦可见其意也”的评论。另如,范成大《吴船录》卷上:“次至三千铁佛殿,云普贤居此山,有三千徒众共住,故作此佛,冶铸甚朴拙。”等等。

“巧”、“拙”总是相对应而存在。没有“巧”,

也就无所谓“拙”。老子也并没有完全否定“巧”，他只是说“大巧若拙”，提出了“拙”的重要性。在书法的表现艺术中，讲究的还是“巧拙互用，合而成雅”<sup>⑩</sup>，所谓“文以法胜，王以韵胜，不可优劣也”<sup>⑪</sup>。明人评价颜真卿的《瀛洲帖》时说：“夫《瀛洲帖》所以冠绝诸本者，不特字势雄健，步骤深稳，锋藏画心，力出字外，全肖碑刻已也。良由结构沉着，点画飞扬，巧拙互用，奇正相生，故能八法妙天下，独入笔墨三昧焉。”<sup>⑫</sup>“巧拙互用，奇正相生”，使书法艺术妙趣横生。中国的书画艺术中，笔趣主要包含意趣和天趣两种含意。用笔有趣，才能使观者赏心悦目，获得美的享受，这是使书画产生形式美感的关键。用笔的意趣，在于巧妙地处理笔的生熟、巧拙、老嫩等关系。熟而生巧，用笔巧妙，固属难得，但却易流于匠气。就像明代潘之淦在《书法离钩》中所评价的：“道林岳麓寺诗，字势豪逸，真复奇崛，所恨工巧太深耳。少令巧拙相半，使子敬复生，不过如此。”<sup>⑬</sup>所以，绘画也好，书法也罢，艺术家都不能为技巧所左右，用笔若能熟而返生，由巧而拙，始生天然之趣。总之，“笔使巧拙，墨用重轻。使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用。凡描枝柯苇草楼阁舟车之类，运笔宜巧。山石坡崖苍林老树，运笔宜拙。虽巧不离乎形，用拙宜存乎质”<sup>⑭</sup>。

由此可知，书法的好坏，不仅在乎手上技巧的运用，同时更重要的还在于书法家主观的心意。张彦远在《法书要录》中早已有言：“凡人各殊气血，异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？”<sup>⑮</sup>唐代书法对心、意的重视十分突出，初唐四家虞世南、褚遂良、欧阳询、薛稷的书风，均尚意，盛唐颜真卿、张旭、怀素的书法创作也在继承魏晋书法艺术的基础上进行创新。至北宋，苏轼更提倡：“书初无意于佳乃佳”，“天真浪漫是我师”。这又再次与道家、道教法天贵真的精神遥相呼应。

### 三、天书云篆：宗教内容与 艺术形式的完美结合

“天书云篆”是指由汉字改造变形而来，由多个古文和篆体构成的道教符字。道教认为此类符书源于上天，系云气自然结成，故称“天书云篆”。为了配合云气缭绕之象，道符的形状往往曲折盘绕，书写时也故作虫书鸟迹之痕。《太上

洞渊神咒经》云：“天书玄妙，皆是九气精像，百名神讳，变状形兆，文势曲折，隐韵内名，威神功惠之所建立。”早期的道符多是单个文字构成。随后逐渐复杂、变形，发展到唐代，天书云篆已成为道符的主流。南朝陆修静曰：“一切符文皆有文字，但人不解读之；若解读符字者，可以录召万灵，役使百鬼，无所不通也。”<sup>⑯</sup>

天书云篆之为道符，首先有着重要的宗教功能。它通过模仿云气缭绕之象，自视为天书，这种形式无疑加强了宗教的神圣性和说服力，构成了一个使人与神的关系更为密切的反馈系统。“这种反馈系统的不停运转，能使宗教的神圣性和神秘性保持其青春的美妙，而一旦这种反馈系统运转失灵或不能运转，那么，宗教的神圣性和神秘性就难以维持甚至完全丧失。”<sup>⑰</sup>故此，道士创作道符，首要的目的是要实现法力。《说文解字》曰：“符，信也。汉制以竹，长六寸，分而相合。”作为器物的符，本来是古代朝廷传达命令或调遣兵将的凭证，双方各执一半，以作信物。后为道教借用，成为道法中的一项基本工具，用于沟通人神，也是道士法力的凭证之一。《道法会元》对此描述得十分清楚：“以我之精合天地万物之精，以我之神合天地万物之神，精精相符，神神相依，所以假尺寸之纸，号召鬼神，鬼神不得不对。”<sup>⑱</sup>当“我之精”与“天地万物之精”会合时，或者说“我之神”与“天地万物之神”相符时，即使只是在尺寸之纸上书符，也可以以此来号令鬼神，如同调兵遣将一般。事实上，“宗教经验之最神秘的部分，就是宗教信仰者与神遭遇或与神合一的体验”<sup>⑲</sup>，这种神秘主义的宗教体验在历史上各种形态的宗教中都有所表现。如萨满的入神状态，印度宗教的与梵同一的神圣境界等。道教的符作为一种载体，在书写道符和运用其来作法的时候，道教徒以自己的精神与神灵沟通，在一种神秘主义的宗教体验中得到“假尺寸之纸，号召鬼神”的效果。

而从艺术创作的角度来看，就是前文所谓“思与神会”的问题。在这个过程中，不仅书符者的创作欲望被呼唤出来，艺术灵感涌现，运笔疾书，一气呵成，创作出来的东西神形俱备，形意高度结合。在这刹那之间，书符者的“精”、“神”是否能与天地万物之“精”、“神”相符，决定了符的灵验与否，也决定了符是否能作为绝妙美好的天书而被欣赏的可能性。

(责任编辑:首之)

唐代所出道经《三洞神符记》在《书符诀》中指出,道士在创造和书写道符时,要求“收视反听,摄念存诚,心若太虚,内外贞白,元始即我,我即元始,意到运笔,一炁成符。若符中点画,微有不同,不必拘泥,贵乎信笔而成,心中得意妙处也”<sup>⑩</sup>。强调构思时不受外界干扰,达到庄子所说的“心斋”之境,体现了道家虚静的主体艺术精神。

从审美心态的角度来看,虚心,才能在审美观照中心无旁骛、聚精会神,才能使观照者与被观照物之间刹那碰撞,生发出至为素朴、恬淡,与道相合的美,即唐末道教学者杜光庭所谓“心之虚矣,纯白自生”<sup>⑪</sup>。同样,审美也需要静观的态度。因为道的本质本来就是至静的,守静才能澄心,才能使精神专注,不为杂念所扰,进而进入一种忘我境界,如此才能清心虚心,体物入微。这既是艺术创作也是艺术欣赏中所追求的最高境界。《庄子·天道》称:“万物无足以饶心者,故静也。”所以,修道也好,书写道符也好,跟艺术创作的要求是一致的,都要清静其心。“心无所著,即无心可观,无心可观,则无所用无所修,即凝然合道,故心无其心,乃为清静之道矣。”<sup>⑫</sup>

这种审美观照的感受与中国传统美学及艺术理论中所讲的“澄怀观象”、“澄怀味道”有着异曲同工之妙。无论“澄怀”还是“虚心”,都是一个弃除一切私心妄念、主观偏见,创造虚空澄明的审美心境的过程。在这个过程中,书符者得以创造出形意高度融合的天书云篆,创造出这种特殊的集宗教神秘性与艺术美感于一体的书法艺术形式。至宋元时期,新符篆道派愈加重视内炼修心的工夫,如清微派就提出纸墨朱笔只是外在的形式,完全可以摒弃不用,独靠“一点灵光通天彻地”,这种状态下,书符、用符便“可虚空、可水火、可瓦砾、可草木、可饮食,可有可无,可通可变”<sup>⑬</sup>。

总而言之,道教书法艺术秉承了道教崇尚自然的特点,以“思与神会”为其核心追求,以“大巧若拙”的技巧论为实践手段,尤其是创造出了天书云篆这一宗教艺术形式。使其从形式上具备一般书法的审美效果,同时又兼备神秘主义的宗教功能,实现了宗教内容与艺术形式的完美结合。

\* 本文受“四川大学中央高校基本科研业务费研究专项(哲学社会科学)项目——杰出青年基金项目”资助。

- ① [明] 唐顺之:《裨编》卷 77,文艺六,四库全书本。
- ② 《晋书》卷 67,《列传》第三十七《郗鉴》。
- ③ 《新刻琅琊王氏宗谱》,乾隆己酉年本。
- ④ 《晋书》卷 80,《列传》第五十《王羲之》。
- ⑤ [宋] 周越:《古今书苑》。
- ⑥ [东汉] 蔡邕:《九势八诀》, [宋] 陈思:《书苑菁华》卷 19。
- ⑦ [唐] 李世民:《指意》。
- ⑧ [唐] 孙过庭:《书谱》。
- ⑨ [晋] 王羲之:《题〈卫夫人笔阵图〉后》,载《名物论》。
- ⑩ [晋] 王羲之:《笔势论》。
- ⑪ 《黄帝阴符经疏卷上·神仙抱一演道章》,《道藏》第 2 册,第 737 页。
- ⑫ 《黄帝阴符经疏卷中·富国安人演法章》,《道藏》第 2 册,第 741 页。
- ⑬ 《大道论·心行章》,《道藏》第 22 册,第 908 页。
- ⑭ [东汉] 蔡邕:《九势八诀》, [宋] 陈思:《书苑菁华》卷 19。
- ⑮ 《化书》卷 4《仁化·书道》,《道藏》第 23 册,第 599 页。
- ⑯ 《唐玄宗御注道德真经》,《道藏》第 11 册,第 735 页。
- ⑰ 《唐玄宗御制道德真经疏》,《道藏》第 11 册,第 784 页。
- ⑱ 《无为清静长生真人至真语录》,《道藏》第 23 册,第 714 页。
- ⑲ [明] 潘之淙:《书法离钩》卷 7《品题》。
- ⑳ [明] 潘之淙:《书法离钩》卷 7《品题》。
- ㉑ [明] 张丑:《清河书画舫》卷 5 上。
- ㉒ [明] 潘之淙:《书法离钩》卷 8《赏鉴》。
- ㉓ [五代] 荆浩:《山水节要》。
- ㉔ [唐] 张彦远:《法书要录》卷 1。
- ㉕ 《太上洞玄灵宝素灵真符》,《道藏》第 6 册,第 344 页。
- ㉖ 陈麟书、陈霞主编:《宗教学原理》,北京:宗教文化出版社,1999 年,第 95 页。
- ㉗ 《道法会元》卷 1,《道藏》第 28 册,第 674 页。
- ㉘ 吕大吉:《宗教学通论新编》,北京:中国社会科学出版社,1998 年,第 271 页。
- ㉙ 《三洞神符记》,《道藏》第 2 册,第 147 页。
- ㉚ 《道德真经广圣义》,《道藏》第 14 册,第 353 页。
- ㉛ 《太上老君说常清静经注》,《道藏》第 17 册,第 185 页。
- ㉜ 《道法会元》卷 1,《道藏》第 28 册,第 674 页。