

# 探寻书法艺术的本体

■ 胡抗美

我们在书法教学中特别强调书法艺术的本体。应该说,这是具有一定针对性的。什么是书法作品的内容,这直接关系到书法的定位,是书法本体问题的核心。当下,对书法作品内容的误解,正是由于人们对书法艺术性问题缺乏起码的认识而引起的。我曾写过这样一段话:“由于历史和现实的原因,人们普遍将书法的内容与形式截然分开,并且认为内容大于形式、高于形式,甚至决定形式。在书法艺术缺乏应有门槛的情况下,这种认识更加普遍,凌驾于形式之上的内容被各种各样的所谓的书法具体化为哲学、文学、文字学、考据学……谁谈谁就占有精神的制高点,就有批评的话语权,以至于谁要谈书法的形式问题,点画如何? 结体如何? 章法如何? 谁就是自我放逐、自我边缘、自甘‘堕民’。”

在深入分析这个问题之前,必须看清楚一个事实:文学、文字学也好,哲学、考据学也好,书法学就更不用说了——都是依托文字而存在的。要讲清楚这一问题,首先要分清文字对文学起到了怎样的功能。而这让我们聚焦于文字的特殊性质:文字乃形、音、义的综合。这是我们讨论问题的原点。对于以文字为媒介的艺术门类而言,文字为其提供的功能不同,艺术着重处理的方面当然有异。由于历史和现实中,文学与书法有着相当的交集,从而引发了最大程度的混淆,我们集中对文字在文学与书法中的功能进行比较辨析。

诗歌(文学)重在营构文字的音与义,而书法则注重字形结构。唐张怀瓘在《文字论》谓:“文则数言乃成其意,书则一字已见其心”,将这个问题表达得很明白。对于文学而言,文字需要“数言”进行意义传达,其重在“语义造型”,它以单词或短语为其意义结构单位,重点在“文”。而书法则是以点画为单位,以方圆藏露、粗细长短、大小正侧、疏密虚实等方法进行“字体结构”的创造,从而传达书法家的“艺术情感”;文字对于书

法家而言首先是“视觉对象”,是以“一字”可见其心,重点在“字”。对于文学家而言,诗词是已经被形式化了的作品。但是,在成为书法艺术的书写材料时,它的性质已不再是被处理过的艺术形式,而转化成有待赋予新造型的书法素材。同样,一阙柳永的《雨霖铃》,作为文学是经过柳永加工的艺术,是成熟的情感形式;但将其移位于书法艺术中,则只是一个客体材料而已,有待书法家赋予其崭新的形式和情感意味,其间的异质界限亟待分明。

应该说,律诗不仅重意义传达,同时也有音律的严格要求,这便引发一个诗学上的困扰,若欲吟诵一首近体律诗,是将其情思传达诉诸“语义节奏”,还是交给“音乐节奏”? 朱光潜以为,不应以音损义。这是在音、义方面经权衡而来的侧重。按说类似的问题对于书法并不存在,但由于书写的材料本有意义,且书法的历史又常常呈现一个事实,书法家多是以诗词散文为书写对象,有时书写者同时又是诗词、散文的作者。这种作者身份的三重性极易造成以下的观感:书法情感与书写内容的情感彼此互通,其最高境界是达到水乳交融、难分彼此。由此引出一个问题,书法艺术的情感是通过书法家运用不同的书法元素进行特定的对比组合来表达,还是直接表达“语义造型”中的情感?

我们以颜真卿的《祭侄稿》为例来辨析这一现象的真实意涵。颜真卿的《祭侄稿》作为一篇散文,透露了个人惨痛的家国感;书写表现上则“棱角倔强,粗细对比,涂抹重叠”,文、书、情三者间有高度的对应。如何看待这一现象? 可以将问题拆解开来分析。

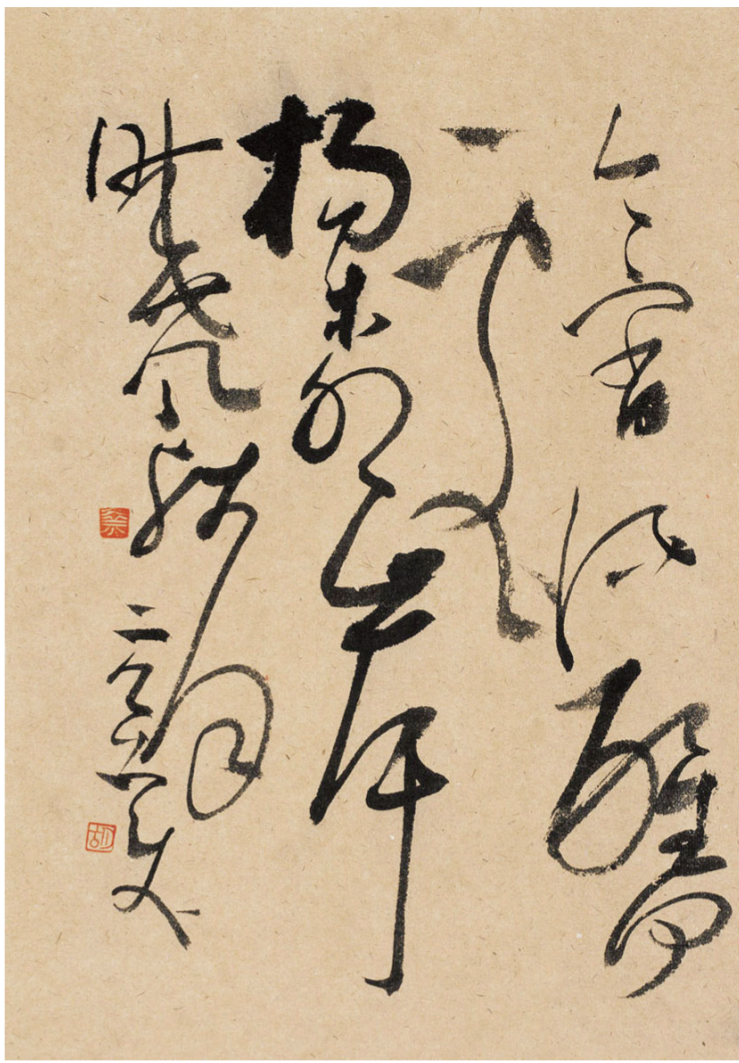
设若颜真卿仅有对家国之祸的悲怆感受,而无相当的文学修养,亦无书法造诣,他能否作出《祭侄稿》这样的散文? 能否留下堪称书法经典的书写? 答案当然是都不可能。我们还可以假设,颜真卿具有极高的文学素养,然而书法水平一般,他书写《祭侄稿》之悲怆

的情感,是靠文学的力量来表达,还是由书法的魅力来传达? 当然我们还可以问,颜真卿作为书法家,设若文学修养平平,其悲怆的情感又是怎样的一种《祭侄稿》呢?

通过分析,我们可以得出以下几点结论:一、我们应该首先确立一个前提,书法和文学就其艺术属性而言,都具有“形式、情感”之互构特征,这是艺术的共性。二、就文学和书法是艺术特殊门类而言,其传情达意的具体方法、途径一定存在着各自的特殊性。我们不能因艺术共性而混同书法和文学的本质特性,以致造成认识的错位。书法家之所以成为书法家,乃在于其超绝的点画、结体的创造能力和天才的组合能力而非语言造型能力。书写文本内容的文学性高低(垃圾类作品除外),既不为其增值,亦不会为其减值。于书法家而言,诗歌只是作为书法的文字材料进入书法家视野,如何处理这样的材料,使其从“材料”转为艺术“形式”,是书家的分内之事,即书法家艺术能力的节点所在。三、对于文书俱佳者而言,借助出色的语象造型和字体造型,不排除可以传达一致的情感。从艺术创造主体角度看,这是文学与书法修养的双重效应。对艺术欣赏者而言,也是文学和书法艺术效应的叠加造成美的强烈感应。四、我们也不排除另一种情形:书法造型所传达的情感与书写内容(譬如诗歌)的情感并无一致性,但欣赏者却明明感到既为书法造型产生的意蕴而震撼,又为文学内容所倾倒,或者侧重于某一方面。这其实已经不是书法创作或本体论范畴的问题,而是欣赏——接受层面的现象了。这一现象的产生,可以追溯到欣赏者艺术修养乃至敏感点的不同。对于不同的艺术欣赏者而言,敏感于文学艺术者,完全可能在一幅以诗词为载体的书法作品面前更自觉地欣赏其文学内容,而非自觉地折服于书法的“有意味的形式”,“自以为”在欣赏纯粹的书法作品。这

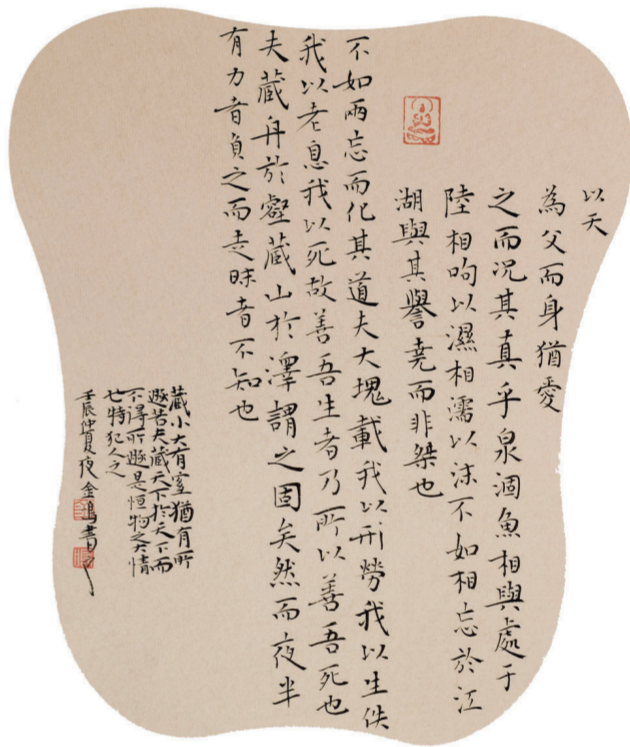
种“张冠李戴”造就了对书法内容的误解——当然也可以说是文学内容误导了他。这种错位,不仅发生在书法领域。以欣赏流行歌曲为例,歌词和旋律都可能引发感动。但当听者沉迷于歌词时,他此时就是一位文学迷恋者而非音乐赏析者。作为纯音乐和纯书法欣赏而言,可以不涉及文学内容,但这样的纯粹并不容易甚至很难做到。因为美感本身是综合的,难以分门别类。然而这终究不应妨碍我们就各艺术门类的本质进行纯粹判断。只要我们在理智上分清现象的混杂交杂与本质的泾渭分明,就可以不停留于表象,而专注分析使书法、文学、音乐等艺术门类成立的书法性、文学性、音乐性。简而言之,在艺术欣赏中,我们无须运用排异法来使自己的美感体验到纯粹;但在艺术理论的探讨中,却必须确立这样的理论目标。

文学是语义兼音律的造型,而书法乃靠点画、结体和通篇造型来反映内容。在书法创作中,无论是单字,还是诗词作品,一旦进入书法领域,其音、义因素即暂时退隐,而点画、结体及其组合成为前台内容。若将“内容”仅仅指认为是书写的文字材料,则此“内容”和形式并非处于同一逻辑层次,而仅仅指素材,也即“表层形式”。我们需要进一步追问,与书法的形式处于同一逻辑层次的内容是什么? 这也是在探究,使表层形式转向深层形式的具体内容有哪些? 用笔的轻重快慢、点画的粗细长短、结体的大小正侧、章法的疏密虚实、墨色的枯湿浓淡,以及各种组合对比后产生的关系,这才是书法作品的内容。对此,书法理论家、诗人沈鹏先生有一个精辟的论断:“书法是纯形式的,它的形式就是内容。”事实上,书法的形式是形式的形式,书法的内容是形式的内容。所谓“形式的形式”,即表层形式的深层形式化;而“形式的内容”,即表层形式如何走向深层形式的方法途径,就是对表层形式的处理。



柳永《雨霖铃》句 胡抗美

释文:今宵酒醒何处,杨柳岸晓风残月。



小楷《庄子·内篇》金鸣

## 碑帖鉴赏

# 祝允明《自书诗》:变化百出 不可端倪

■ 朝云

祝允明《自书诗》包括《秋夜宿僧院》、《勾曲道中》、《秋夜》、《山亭漫兴》、《公祠》、《寄友》、《访友不遇》7首诗作。从帖尾题注“庚辰春日,顾慕静亲家携酒过访。兼挈以二红俱酒。情兴甚惬意。不觉至醉”可知此篇写于一个甲子年后的春日,祝允明携酒拜

访亲家,喝到尽兴处,便提笔将往日的自作诗文一挥而就,书写成此长篇大卷赠与亲家。

此长卷格调雄奇,用笔轻重疾徐,张弛有致,结体灵动多变,挥洒自如,在笔法上融黄庭坚、怀素诸家于一炉,既有黄山谷“横生有力”的

家法,也有“张癫素狂”的豪放之气,通篇给人以酣畅淋漓之感,从中颇能感受到祝允明书写时饱含的激情。可算得上是其晚年的精品力作之一。

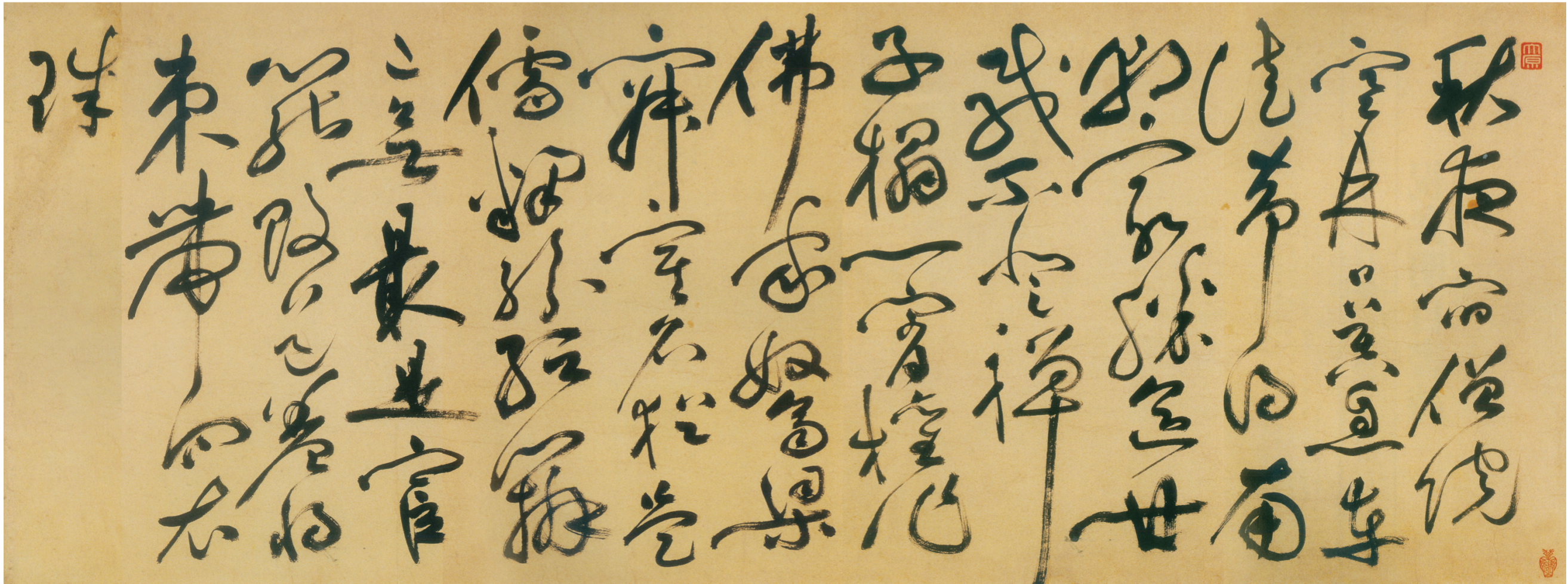
祝允明(1460—1526年),明代中期著名书法家、文学家。字希哲,

号枝山,因右手有六指,故自号“枝指生”,又署枝山老樵、枝指山人等。长洲(今江苏苏州)人。自幼跟随外祖父徐有贞习书。他的书法传晋羲、献行书之神韵,含唐虞世南、元赵孟頫书法之雅致,取唐怀素、张旭草书之畅快体势,可谓

博取历代书家之精髓后,融会贯通,自成一统。

祝允明擅楷书和草书,他的狂草纵横挥洒,独具风神,民间甚至流传有“唐伯虎的画,祝枝山的字”之说。他与唐寅、文徵明、徐祜卿齐名,为“吴中四才子”之一。清王

澐对其大加赞赏说:“有明书家林立,莫不千纸一同,惟祝京兆书变化百出,不可端倪,余见京兆书百数,莫有同者,信有明第一手也。”他所书写的《六体书诗赋卷》、《太湖诗卷》、《箬笠引》、《赤壁赋》等都是传世墨迹。



自书诗(局部) 47.9x 1178.5厘米 上海博物馆藏

释文:秋夜宿僧院 寒林日暮息车徒,却得南窗最胜区。廿载不登禅子榻,一宵权作佛家奴。齐梁寂寞名犹是,儒释纷纭辨已无。最是宦心能败道,羞将束带向衣珠。