

试论书法艺术的“两次积淀”

许 为

—

书法艺术是我国特有的传统艺术，它具有强烈的永恒的艺术魅力。无论是浏览古代的名书宝墨，还是参观现代的书法展览，人们常常被其艺术性所感染，留恋忘返。书法艺术既然是如此令人陶醉使人倾倒，那么它的魅力是从何而来的呢？

在书法作品面前，人们首先为之激动的不是书写的文字意义或者诗文所呈现的文学意境，而是那些用线条、体势，行列等手段表现出的纷繁错综的书法形象，是我们的感官体会到的力度、气韵、节奏和旋律。换句话说，是外在和内涵一致的艺术特征：冲淡沉静，霞舒云卷，纤浓疏密，龙飞凤舞。因此，可以得出结论：书法形象不依赖于文字意义和文学内容，在审美过程中，它是联想和欣赏的起点，它具有独特的外象和内涵。这种内外的关系用中国哲学中表示事物外表（形）和内在（神）的术语来讲，便是形神合一，“神即形，形即神也，是以形存则神存，形谢则神灭也”。（范缜《神灭论》）中国书法艺术是用千变万化的线条和千姿百态的形象来抒发书家的思想感情，表现作者所创造的意境。在具体的作品中，我们所见到的每一个点划，每一个体势都具有情感的价值。

如果我们把上古的彩陶纹饰的抽象几何纹归纳为由动物的写实而逐渐变为抽象化，

符号化，即由再现到表现，那么中国书法的产生和形成期，这个从客观外物的模拟到主观意识的抽象的过程更趋明显，从甲骨文、金文、小篆、隶书、楷书的演化发展，我们看到的正是这样一个进程。在这一过程中，“人们不自觉地创造和培育了比较纯粹（线比色要纯粹）的美的形式和审美的形式感”。（李泽厚《美的历程》）这种纯粹的书法线条已经不是客观物象的存在本身，而是人的意识从客观中抽取出来，概括而成的基于现实的想象产物。

如果说彩陶纹饰的美是由于积淀了客观内容，那么书法的形象也同样经历了这种积淀。文字发展史告诉我们：“写字便是画画”。（鲁迅《且介亭杂文·门外文谈》）我们汉民族的方块文字的最初产生是对客观外物的模仿，那些早期的文字取象于自然界中的形象。随着文字的演进，字形不断改革，文字的义与形日趋分离，那些最原始的意义也就沉积在文字的形体中了。“因此，书法的造形虽然是在纸上，而它的神情意趣却与纸墨以外的自然环境中的一切动态有自然相契合的妙用”。（沈尹默《书法论丛》）据此，有理由认为：书法艺术远在它的草创期，它的内涵就已经和线条，结体紧紧地合抱了，可以说，这时的书法形象已经和客观的社会内容有着密切的关系。

但是，这一次的内容积淀只是使文字脱离了图画。虽然甲骨文已经具备了书法艺术

的一些最基本的要素，但它的书写仍然是以记事为目的；虽然青铜器上的铭文被有意识地美化了，但仍旧是附属于铜器的一种工艺装饰。这些由劳动人民群体创造的文字形象是被用来记录事件，传达和交流思想。它注重实际应用的效能，并带有图案化、装饰味的美术倾向。

二

中国文字的形象经过了第一次的内容积淀，不再含有原始文字的那种象形意义，然而艺术的自由性来不及从实用功利性中挣脱出来。在这二者调合的典型产物——西周毛公鼎铭文里，我们可以窥见书法艺术在形成期里流露出的不自由的装饰风味和图案性。这些受到束缚的书法形象在那里静静地等待着奔腾飞舞的解放，等待着有书家个人主观力量参与的第二次的内容积淀。

任何艺术上的变革、创新都离不开客观世界的启示。对于书家个人来说，自然界和人类社会是具有巨大的不可抗拒的力，这种客观外在的力必定会在书家内心世界产生作用，引起反响和应力（即传统所说的领悟）。黄庭坚“寓居开元寺之怡思堂，坐见江山，每于此中作章，似得江山之助”；（黄庭坚《论书》）崔邈“山川草木反覆寸纸之间，日月星辰回环于尺牘之上”；（蔡希综《法书论》）怀素“观夏云多奇峰，辄常师之，其痛快处如飞鸟出林，惊蛇入草”；（陆羽《释怀素与颜真卿论草书》）雷简夫“闻江瀑涨声，想其翻驶掀盖高下，奔逐之状，起而作书，心中之想皆出于笔下矣”。这种山岭川流的高大宽阔雄伟，日月星辰的崇高洞达空灵，夏日白云的奇幻飘逸多变，江瀑潮声的翻驶奔逐激越，便是书家灵感产生的外部原因。如果把这种客观外界的自然力（物理的）与书家内心世界的应力（心理的）归结为“异质同构”（质料虽异而形成结构相同）的心理

程式，那么在这内外两种力因偶然或必然的契机导致吻合时，主客观就相协调，物我就相统一。于是书家内心便产生了共鸣、移情和通感，产生了对被外物所激起的情感的模仿和意的模仿。唐代书家张旭自论笔法时说：“吾见公主担夫争路，而得笔法之意，后见公孙氏舞剑器，而得其神”。（《唐国史补》）这里，担夫的一侧而过和公孙氏浑脱舞的体势在仔细观察物象的书家内心得到了共鸣，产生了意和神。在传世的张旭草书作品《古诗四首》中，我们可以看到经过提炼加工的那种一侧而过的笔意，那种参差密集的布局 and 飞旋如风的神态。

不仅是夏日白云、嘉陵涛声、担夫争道、剑器浑脱；就是江岛平沙、逆水行舟、船夫桨峡、拆壁之路；甚至屋漏痕、折钗股，也都能引发起书家的内在应力和情感，加上情感的模仿和灵感的涌现，新的书法形象便产生了。这种情感的模仿是以经过了第一次内容积淀以后的文字形体为物质外壳的，书家把客观世界的表象，通过想象跳跃，概括取舍，提炼抽象，建立了线，形的组合程式。遗弃了原来文字形体的端严、工整、板滞和装饰味，使之充分理想化。通俗地说，书法的形象创造是依靠“象意”，而不是“象象”。

那些客观实在的景物，经过了内外力的共鸣，感情的移入和感觉的错位，升华为书家笔下的艺术形象，它的自然形状在书法形象中隐匿了，积淀了，自然物的“形”为自然的“意”所替代，于是书法的形象性变得难以捉摸难以理解了。尽管如此，这种情感模仿所产生的书法形象仍总须地暗示着各种事物的神态，或暗示对事物的情感。

在书法创作中，书家个人的感受和情感的作用是极其重要的，古代书论中往往强调构思，强调主观意识的作用。

王羲之《书论》中说：“书须存思”。这个“思”，我们可以理解为某种情感和思维的节奏。正如诗人写诗需要情绪上的抑扬顿

挫，书家的创作也需要内在的感情节拍。且看王羲之自己的解释：“凡书贵乎沉静，令意在笔前，字居心后，未作之始，结思成矣”，“夫字有缓急，……至如‘鸟’字，下手一点，点须急，横直即须迟，欲‘鸟’之脚，急。斯乃取形势也”。（王羲之《书论》）不难看出，这里有两点是被强调的，一是意在笔先，即创作前由日常情感调整为艺术情感的过程，并且调节情绪节奏和由长期积累的技法经验的对应节奏，使两者统一；二是缓急形势，即在创作中如何得心应手地发挥艺术辩证法。

王羲之以后，书论对书家的主观能动作用的阐发更进了一步。虞世南认为，书家对外在世界的把握，不能光凭眼睛观察，而必须心领神会，“机巧必须心悟，不可目取”。（《笔髓论·契妙》）书家所创造的形象虽然有其可辨的形质，但它所具有的客观内容却是寻不见的，“字虽有质，迹本无为。禀阴阳而动静，体万物以成形”。（同上）他又说：“心悟非心，含于妙也。……假笔转心，妙非毫端之妙”。（同上）虞世南的后两句话真可以说是道出了书法艺术的真谛：书法不只是对文字技巧化了的书写，重要的是要在笔情墨趣中注入对客观事物的“心悟”；书法的妙处不仅在于笔底下能否表现丰富多彩的线条、形态，重要的是要借助于形象来表现情感和理想色彩，创造出各种意境。

书法艺术是物质世界和人类社会的反

映，但是它不是采用再现的具象的描写手法，而是用了间接的曲折的炼意方式。书法的形象是由即物兴起的感模仿情投掷在汉字一般结体上而成的艺术形象，在其中，书家的主观想象成分必然大大于客观的实在成份。“艺术不仅可以利用自然界丰富多彩的形形色色，而且还可以用创造的想象自己去另外创造无穷无尽的形象。”（黑格尔《美学》第一卷）

这样，中国的书法艺术就完成了第二次内容积淀的过程。自然界、人类社会的外力和书家个人的内在情感的力已经相融合，化为特定的内涵积淀在汉字形象里，书法艺术也就体现着世界和生命的内容和意义，从而摆脱了第一次内容积淀后的图案化、装饰性和实用性的束缚，从不自觉的群体创造到自觉的个人创造，展示了与第一次积淀迥然不同的自由自在、生机勃勃、欣欣向荣的气象，进入了一个独鹤与飞的超然境地。

在书家的手中，经过第二次内容积淀的书法形象已经完全脱离了作为工具表达语言的符号范畴，成为一个与客观世界和书家感情休戚相关，紧密相连的活生生的形象。由有生命的线条组成有生命的结构，书法便以或大或小，或虚或实、前后呼应、左右顾盼的姿态和体势，以徐与疾、展与蹙、疏与密、稳与险等情感和自然界展开对应，浩浩荡荡地荟萃于艺术之林。即使在一去不复返的时间面前，它依然能闪现不朽的生命光彩。

《郭沫若年谱》出版

我院中文系教师童炜纲和复旦大学中文系教师王继权合编的《郭沫若年谱》，最近已由江苏人民出版社出版。《年谱》分上下两册，共七十五万字。按系年翔实地介绍了郭沫若一生的著述、社会活动和生活经历，并以洗炼的语言概述了郭老的主要作品的内容。

郭沫若是我国现代史上一位罕见的博学多才者，在文学、史学、古文字学和书法等领域中，都作出了卓越的成绩。《年谱》的出版，对于这位无产阶级文化巨人的研究有着一定的积极意义。（藻）