

书法文本的叙述性意义

◇ 吴川淮

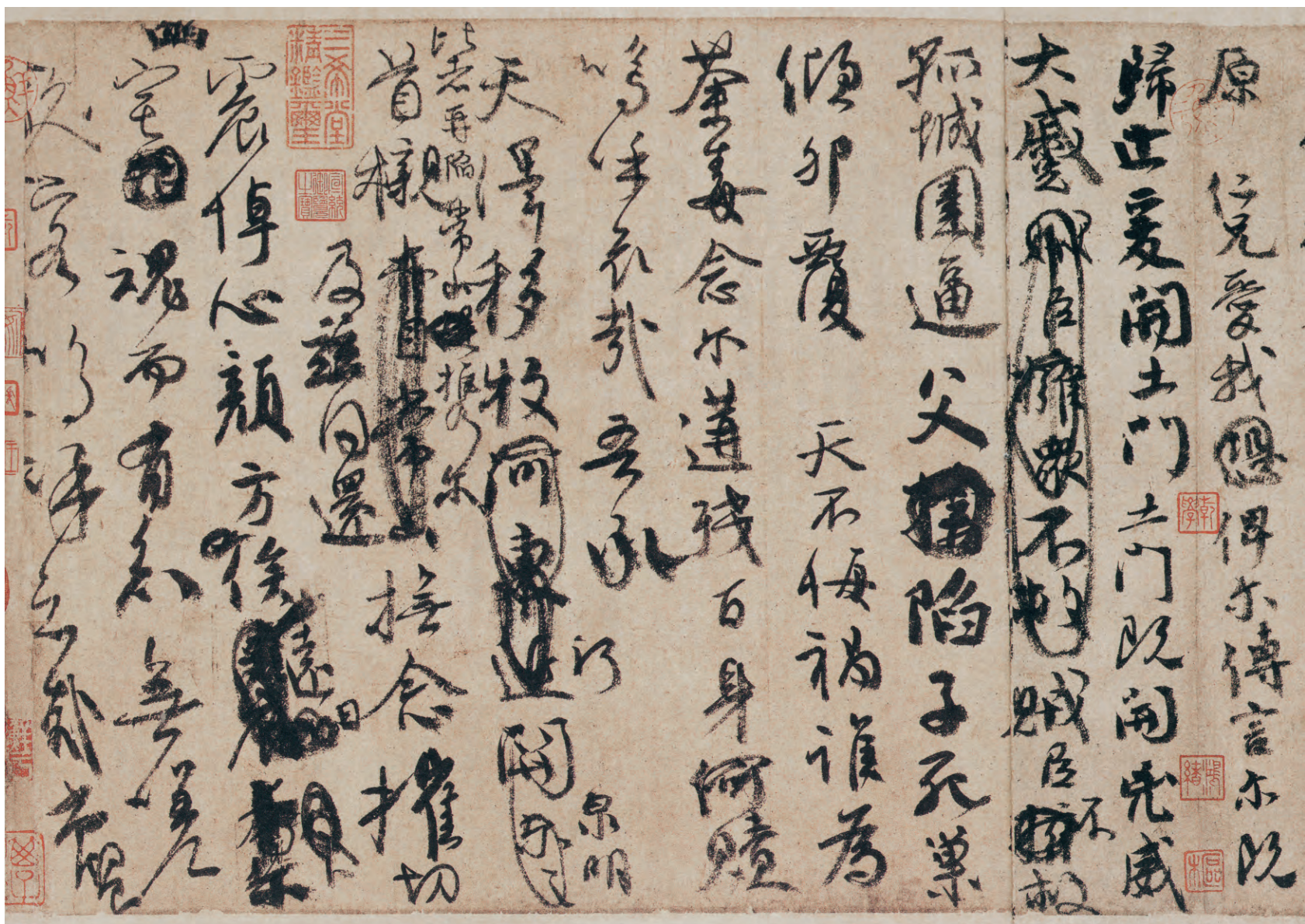
书法作品一旦创作出来，就形成了一种文本的意义，书法的经典和当下所创作的在展览及印刷品上的作品，都可以称为“文本”。“文本是具有相当程度整体性的符号集合……任何文化产品，从手稿、档案、唱片、绘画、音乐、电影、化学公式、报告讲话等，凡是人工符号构成的文本，都是文本。”^{〔1〕}对书法的文本意义的理解，可以说超越了书法内容与形式的定义，而且容括了内容与形式并赋予书法作品一种新的意义理解，从文化的自身来审视书法的创作，并

将创作的本身升华出新的意义。

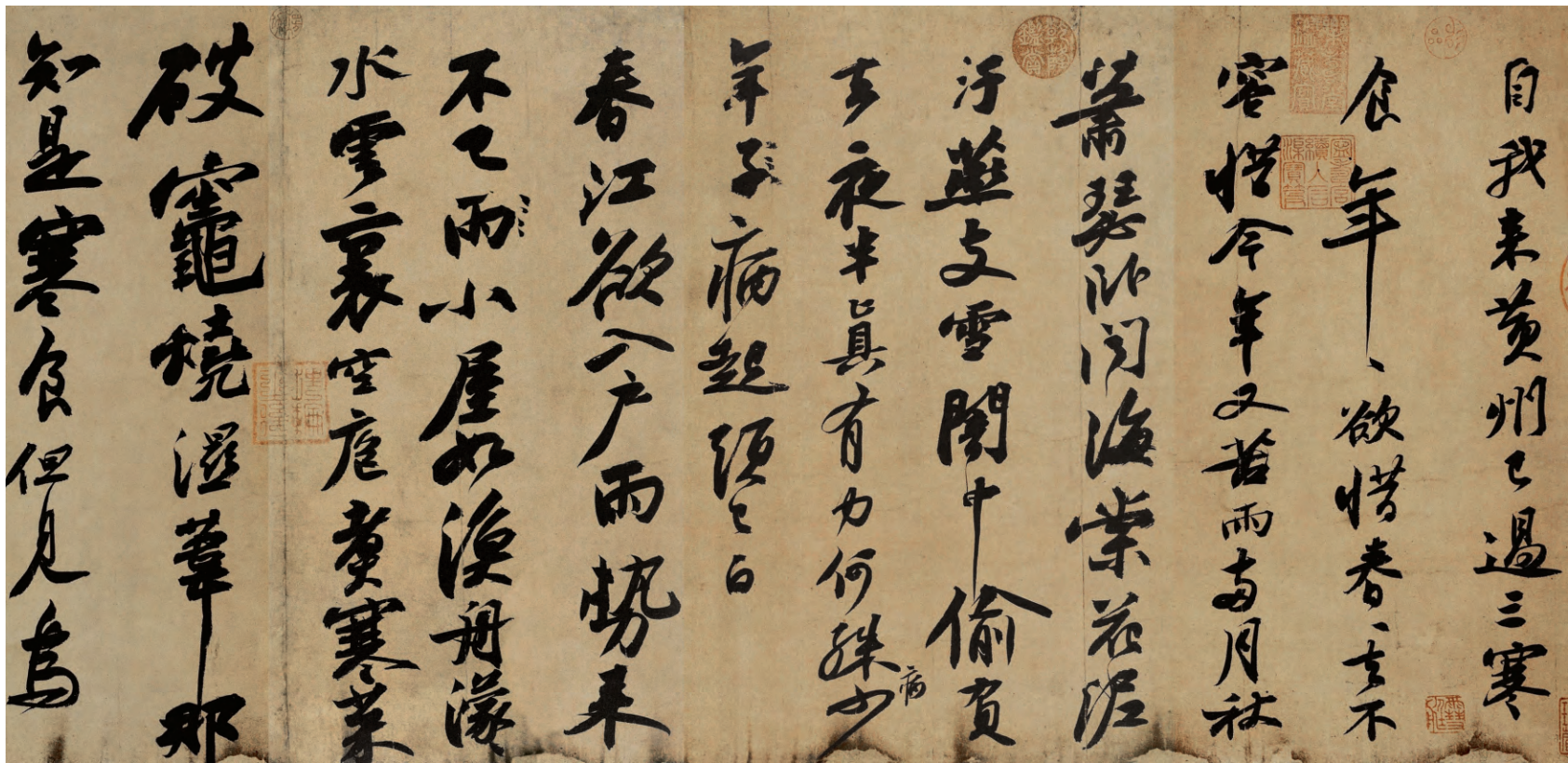
书法作为文本，从书法家创作伊始，就形成了它自身的意义。每一件书法作品，形成了自己的独立的意义体系，也形成了自身的叙述构成和叙述状态——不论你是抄录古诗文还是自己创作的诗文，书法都是一种叙述，一种自己组合的语言体系。书法可以重复内容，每一次的重复都是再叙述，都不可能恢复到最初的叙述之中。书法从书写到完成，都是一次性的，也都是

一次叙述的过程与完成。我们可以把书法从书体上、形制上进行分类，但我们也可以把书法作为更重要的文本，从文化的角度再度审阅、欣赏，并感受其更为丰富的内蕴。

书法文本的叙述性表现在作为文本的那种张力，那种因为内容、情绪所形成的某种自然的结果，它们完全属于公众化或个人化的那种叙述。但这种叙述，在以后演变解读中，成了形式上的某种模范。叙述性表现了书法内容的冲突性、故事性乃至传奇性，能够成为经典和传世的书法作品，都具备了浓郁的叙述性，甚至



[唐]颜真卿 祭侄文稿(局部) 28.2cm×72.3cm 纸本墨笔 台北故宫博物院藏



[北宋]苏轼 黄州寒食诗(局部) 18.9cm×34.2cm 纸本墨笔 台北故宫博物院藏

都是书者的自述状。

在叙述状态中,书法文本与书家的情韵之间有一种深层结构,有一种秩序化的运动,在这方面行草书是最典型的,如刘熙载《书概》中所言:“观人于书,莫如观其行草。东坡论传神,谓‘具衣冠坐,敛容自持,则不复见其天’。《庄子·列御寇》篇云:‘醉之以酒而观其则’,皆此意也。”叙述性意义是更加注重书写者的文本性、主体性,以阅读意义的视角来解读不同时代的书法创作。

一、古代书法经典的叙述性

所有古代书法的法帖碑拓作为一种文化的遗存文本,都具备了强烈的叙述意义和故事内容,因为它不仅是被当作独立的艺术意义的艺术价值的文本,而且在特定叙述完成之后,被后人以经典的法帖形式赋予了示范和法则的意义。德国哲学家谢林论及艺术哲学时说:“所谓艺术科学,首先可以理解为艺术的历史结构。如果从这样的意义上理解,那么它的外在条件就一定要是现存的直接可以感知的文献。”^{〔2〕}它们首先是具备了浓郁的文献性意义,其次才具有可以称为文本的叙述性以及由此延展的艺术性。书法的艺术性质是这个文本的附带效应。书法的叙述性,就是表现在书法字体之间、行距之间、整体的错落和失衡之间的一种关系,它构成了独立的一种语言时空,选择某种书体,保持着一种书写的格调、

情绪。书法经典的叙事性已成为艺术范式,叙述被转化为技巧,当时所叙述的内容被后人对技巧的理解而稀释了,但作为文本,那种自身的叙述性依然存在。

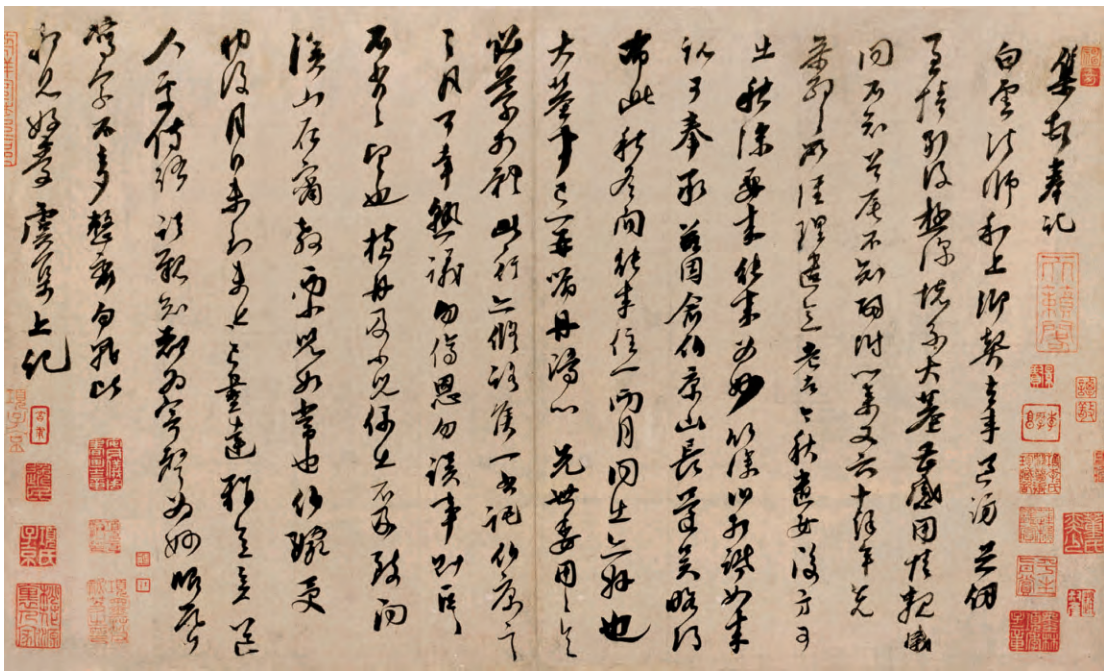
被誉为三大行书的《兰亭序》《祭侄稿》《黄州寒食帖》,是典型的书法文本,每一个帖本身就构成了一种叙述性。它们首先是以记事文本的形式存在,本身又充满了故事性、传奇性及演绎性。每一个帖保留了书写者最初的情感冲动与激情。空前的激情与叙述本身完美地结合着,闪耀着独立的言语语码配置与强烈的个性风格。这些经典的树立,最初只是为了倾诉,为了记事,书写者根本没有把它作为传世经典的观念,但它们最终成了书法恢宏存在的样板。人们可以在其中寻找到无穷的形式意味与意义解读,可以把每一个字进行拆分组合,可以以此作为书法的语码,进行新的叙述和组合。

《兰亭序》的叙述是在激情与潇洒、齐物与超脱中进行的,它的叙述意义首先是文学性的,是对会稽兰亭修禊之事的叙述。据说是在王羲之杯酒微醺,情绪高昂之时所写。金圣叹评价:“此文一意反复生死之事甚疾,现前好景可念,更不许顺口说有妙理妙语,真古今第一情种也。”而在这个叙述文本中,雅人深致,抑扬顿挫,触景兴怀,俯仰旷达,笔情绝俗,轻松洒脱。王羲之的叙述情境,达到了思接千载、吐纳珠玉之妙境。其叙述节奏,每一个字的雍和平正都在自己空前的优柔之中,每一行都有

脱巾独步、海风碧云般的痛快感。正如浦起龙在《古文眉诠》中说:“非止序禊事也,序诗意也。修短死生,皆一时诗意所感,故其言如此。笔情绝俗,高出选体。”传说王羲之写完后,自己非常满意,重写多次,都没有再度达到自己完美的叙述状态。

《祭侄文稿》和《争座位帖》是颜真卿两个不同的叙述文本,但基本都是在作者非正常状态下的某种倾诉式的表达,尤其是《祭侄文稿》,悲从中来,不可断绝。《祭侄文稿》展示了书法在精神亢动、功力绝伦的背景下演变推移达到更高状态的过程,这也正是这幅作品的最独特之处。启功先生说:“东坡论笔之佳者,谓当使书者不觉有笔,可谓妙喻。吾申之曰,作书兴到时,直不觉手之运管,何论指臂?然后钗股漏痕,随机涌现矣。”它是真挚感情浇灌出来的杰作,也是血和泪凝聚成的不朽巨制。颜真卿在激情的倾诉之中,不计工拙,无拘无束,充满哀极愤极的郁勃之气,达到了其艺术创作的巅峰状态。《祭侄文稿》的叙述,本身就有一种情感撕裂般的悲愤,尤其在其中后段落,颜真卿几乎达到了不能自己的地步,不能书而书,却成了一次绝唱。

《争座位帖》较之《祭侄文稿》,还是相对理性的。《祭侄文稿》是颜真卿的自我对话,《争座位帖》却有更强烈的论辩性,从国家大义论起,层层深入,其间也不乏循循诱导。《祭侄文稿》有“血”,《争座位帖》有“气”。米芾



[元]虞集 致白云法师札 30.7cm×51.8cm 纸本墨笔 故宫博物院藏

评价《争座位帖》：“此帖在颜最为杰思，想其忠义愤发，顿挫郁屈，意不在字，天真罄露在于此书。”关键在“忠义愤发，顿挫郁屈，意不在字，天真罄露”这十六字之中。

苏东坡《黄州寒食帖》是他被贬黄州第三年的寒食节所发的人生感叹。苏东坡的诗歌往往写得都很明亮，但这首诗却写得很阴郁，很无奈！每一个叙述主体，都有其特定的情绪，尤其是作为一个诗人，他的情感既通过他的诗句，更通过他的书法表现出来。通篇由小渐大，由细渐粗，情感苍凉惆怅，但用笔却稳健迅疾，一气而不可收也！每一个字在这里都成为叙述的一个面、一个点，成为叙述的过程。这个帖的另一个重要区别是，苏轼在“叙述”完自己的境况后，有一个受述者参与了后面的补述与评价，这就是黄庭坚。黄庭坚在此诗后跋题也成了书法的经典，更被传为书史佳话，不但成了书法的双璧，而且形成一帖“双叙述”。自古流传的法帖题跋，在某种程度上都形成了一本法帖的“后叙述”状态，也形成了一种中国独特的传承有序的文化现象。

元代虞集《致白云法师帖》^[3]，是元代虞集晚年的一篇交往信札。虞集写这个信札之时，已经患有眼疾，几乎是在看不太清楚的条件下来写出来的。正是在这种比较极端的个人条件下，他凭借着毅力写完了这篇信札。在通篇的文气与书风之间，行笔环萦，字若连绵，法度险峭，劲健古雅。如王世贞所言：“用笔若草草，而中自遒劲。”其叙述状态，平静婉转，清丽倔强，因眼疾把有些字写得并不清楚，但获得了意外的效果，形成了一种有旋律的节奏，是元代时

期不可多得的杰作。

从流传下来的法帖看，怀素的《自叙帖》和傅山的《丹枫阁记》都是写了很多遍，他们对自己已经书写多遍的文章颇为得意，所以每一次写，每一次都有细微的不同，尤其是傅山，每一次都有细节的变化。这就说明，叙述的状态不一样，其叙述的效果也不同，书家是在不断的叙述中逐渐找到了自己书写的方向。在古人流传下来的书法文本中，也有这样的一种现象，其叙述状态的突然中断和继续，带来的可能是另一个书写激情的到来。书写者的悲情、激愤、痛苦、无奈全都在这种恣肆荡漾的文本中体现出来。书写者没有考虑这件作品是不是传世，而是在倾诉，忘我地倾诉！而另一种则是很有理性、很有意识性的叙述，在书写之时，就有一种意味、一种自负。

孙过庭《书谱》中的名言“写《乐毅》则情多佛郁；书《画赞》则意涉瑰奇；《黄庭经》则怡怗虚无；《太史箴》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。岂惟驻想流波，将贻咤暖之奏；驰神睢涣，方思藻绘之文。虽其目击道存，尚或心迷议舛。莫不强名为体，共习分区。岂知情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心”，就是对书法文本叙述性的最好描述。不同的文体采用不同的叙述方式，这既是文学的，同时也是书法形式意义的。质文交加，情动辞发，形之笔端，心之照理。自古迄今流传下来的书法作品，除部分书写古人的诗文为了欣赏之外，大部分都是叙述，这种叙述形成了书法文本的一种体系，成了书写者自身留下的精

神影子。如果没有那种深厚功底与文采风流的叙述激情，我们还能依恋那些经典吗？

二、当代书法作品的叙述性

当代书法作品中也表现了很强的叙述性，尤其是那些学者硕儒的手札上，书法文本的品格就是自然，字里行间所蕴藉透露的学养与本色。在这些年展览的作品中，可以看到书法文本完成之中强烈的修饰性，人为专心打造的痕迹，但它们都多多少少表现了书家创作这件作品的自主性，看出书家的构思和为了达到审美理想与自然状态下的努力。

2015年举办的全国十一届书法篆刻展，是五年来书坛影响最大的一次展览，也是当代书法审美最集中体现的一次重要展览。十一届国展获奖和入展作品透露出了当代书法的审美方向和艺术标准，在比较传统的风格中保持谨慎的探索。这些年中国书法家协会一直在倡导自作诗文，培养书家兼学者的形象，而且自作诗文最能体现书家的内在的叙述性。笔者专门对《全国第十一届全国书法篆刻作品展览作品集》进行统计，获奖书家37人中，只有一人是自作诗词，行草书入展的三百多位书家中，只有12人自作诗文。自作诗文者如此之少，可见书家对于自己文学性质的创作信心不足。

在十一届国展中，大量的篆书和楷书作品，内文上基本都是按部就班地排列，但在内文之外形成了对内文解释性的叙述，往往又以行草书和小楷来写，形成的一种几乎固定的格式。这是古人题跋法的一种借鉴和延伸，但也成为当代人书法文本叙述的一种惯性谋略。

从整体上讲，当代书法家的创作将个性的激情隐匿在了完美法度的叙述空间之内，书家主体彰显着理性与传统的力量。如果从文本叙述的角度去看整个十一届国展的作品，有一个词可以准确地形容之：平静。没有大节奏的起伏跌宕，没有很有个性原创的那种叙述风格，绝对传统。形式的雷同比皆是，个人的原创几乎看不见。

当代书法家受形式化影响严重，没有创作就开始形式化的构思，这恰恰把书法作为一种“道”的追求给割裂了。书法的意义在似“道”非“道”之间，书法的叙述性体现了书法作为文化文本的意义。当代书法家处在能写而不能叙，能炫技而不能道技的状态，这也是传统与现代隔离的结果。书法家创作中的叙述意识，是从叙述中展现个性的魅力，从文字间传递“物”微妙，那种刹那之间的身心共鸣。当代生活丰富多彩的情态在我们目前的书法作品中是

没有的,我们所见的只是一种古典,古典的某种重复。对当代人精神世界的叙述在书法文本上是看不见的,包括十一届国展。

当代书法家太能“写”了,技巧完美,形式精熟。从叙述的意义上讲,当代书法家如果以文为主,如果能够从太能“写”到“不会写”会是一个怎样的局面呢?由熟到生,由技到道,由心目中的过于艺术化回归到自然的叙述化、应用化,他们书写的面目又会是怎样的呢?当代书法已经走向了完全的形式化,而现代人孤独、焦虑的一面,在书法文本的叙述中几乎没有,现代人精神的复杂性在当代的书法中是隐晦的、看不见的,代之而起的是普遍的新古典主义式的文本。

书法的叙述意义,不在于已经可知的可掌握的,而是在可知的和可掌握的技法之间书写的不可知性、跳宕性和矛盾性,这些能够新鲜地生发出新的境界是书法艺术所表现最为宝贵的。书法文本的叙述不是要求你有多大的创新意义,而是你在做有意义的重复和组合。

“诗性的一个重要标记是重复某些要素,让这些重复之间出现有趣的形式对比”^[4],书法之法是无限地“重复”与无限地组合出新的空间与形式,“书”与“法”之间的媾和与矛盾。书法的叙述也是书法家的谋略,当代书法家有所主动地打破自己的常规状态,从自我的窠臼中跳跃出来,用自己的笔书写出新的故事、新的抒情,增强一种新的陌生感的作品格调与文本叙述,将会具有更多既传统又赋予原创意味的作品反映我们时代精神的广阔和丰富。

三、建立书法文本的叙述性意义

黑格尔说:“使一种内容成为诗的并不是单作为观念来看待的观念,而是艺术的想象。”^[5]

中国书法是一个独立激荡的艺术世界,是汉语言的不断重新组码的一个语言系统,深受前人传统的影响,但同时充满着个性魅力。从你选择书体、纸张、形式开始,你就给自己设定了所要去表现的“故事性”,你就成了这篇内容的叙述者和表现者。

把书法的内容和形制作为叙述的概念作以表述,是一种现代观念。库恩在《科学革命的结构》中说:“科学革命在这里被当作是那些非积累的发展事件,在其中一套较陈旧的范式全部或局部被一套新的不相容的范式所替代。”^[6]

因为我们已经不能用以前的书法概念来解释当代人在书法表现上的精神探索的多元性和

丰富性,不能用以前的美学观念来阐释当代书法的深邃意味,因此以“叙述性”的观念正是开拓我们对于书法创作观念的新认知。

用符号学的观点来看,“事物面对意识的意向性压力,呈现为承载意义的形式构成的对象,以回应此意向,意义就是主客观由此形成的相互关联”^[7]。书法文本的叙述性,就表现在“承载意义的形式构成的对象”,即“形式直观”上。用索绪尔语言学的观点,“研究语言不仅应该根据语言的各个部分,不仅应该历时性的研究,而且应根据语言的各个部分之间的关系共时性进行研究”^[8]。对书法文本的观察也应该从“历时性”和“共时性”的角度映照对比。

对书法文本叙述性解读,是回归到书法本体,以内容和形式的双重释读合一的一种重要的方式,是“想象力的自由的合规律性”(康德语)。在追求完美技巧的同时又达到对于内容的完美叙述。我们在以往,过于追求技巧的把握,过于沉迷于书体的形式、风格,对不同的书法文本叙述性的认知,是为了把书法向文学性拉近,是提倡书法的原创、随心、性情,是从现代意义上对书写叙述上升到艺术叙述的重新定位。

建立书法文本意义上的叙述性,就是强调书法在原创中的实践探索,建立以文化或文学形式的意义表达。当代书法作为一种重要的民族艺术形式,其模仿化、同质化的现象太多,人们对于书法作品多注意形式、书体、渊源、布局、色彩,而对书法文本的特殊意义、书法文本所带来的直接影响和潜在影响并不在意。书法的特殊性是形式就是内容,内容就是形式,这在全世界来讲,都是唯一的。正是因为如此,书法作为文化的文本,更要在叙述意义上进行理解、提倡。叙述性是书法文本的意向性的压力,在创作中呈现出一种内在的形式构成,主观与客观在相互的交融中完成彼此的关联。

从叙述意义上讲,古代的行书三帖,完全是在不同的叙述、不同的笔意和不同的时空中表达,“文”与人是一体的,其书法所表达的情境性具有很强的时代意义。“总文理,统首尾,定与夺,合涯际,弥纶一篇,使杂而不越者也。若筑室之须基构,裁衣之待缝缉矣。”(《文心雕龙·附会》)当代已经把书法当作一门单独的艺术,某种程度上剥离了书与文的一体性。虽然中国书法家协会始终提倡自作诗文,但基本上是以“字”为标准,忽略了对于“文”的重要性与迫切性,尤其是对于现实内容的自我表达与自我认识。书法家不是文学家,也不是思想

家,但书法家应该是一个可以用书法表达自己思想的人,而不是仅仅表现技法,书写古诗文,他的书法应该是很丰富的能够看到他这个人的书法文本。

中国书法的历史的确是从无序到有序,很早就成熟起来,从完整到增熵的过程。我们这个时代的书法家肯定也是这个链条中的一环。如果我们这个时代留下的是书写了千遍万遍的古诗文,是几百年古人的重复,这个时代将会没有自己时代独立的格调。王遽常先生留下的《十八帖》是具有典型意义的范例,“从《十八日》到《归本》,读之如老人回忆录,颇有王遽常自传意味。或曰王遽常晚年以书圣再生自况,右军有十七帖,乃欲作十八帖压倒之”^[9]。

书法文本的叙述,并不是盲动地叙述,而是含有技巧地叙述,是带有激情与感情地叙述。尤其在当代的信息化时代、微信化时代、新媒体时代,作为传统方式的书法艺术,如何能够达到与当代人精神世界同步的书法叙述,这是我们这个时代书法家的课题。当代书法家在形式的追求上达到了一定的高度,在文本叙述上却不尽人意,这在某种程度上和书法家的文化构成与国学底子缺乏有关系。我们在古人看似简单的形式中读到了很多的内容、很多的趣味,就是古人在完成一件文本之时,倾注了他精神乃至生命的本色,以至于在这些文本之间忘却文字本身,而倾注情感。可以这样认为,书法文本的叙述本身就在创造着某种形式的意味。

中国书法以文字的艺术叙述,传扬着强烈的中国故事和中国意味,这是时代的期许,也是书家的责任。

注释:

- [1] 赵毅衡:《形式之谜》,复旦大学出版社2016年6月版,第165页。
- [2] (德)谢林:《艺术哲学》,《世界艺术与美学》第五辑,文化艺术出版社1985年8月版,第67页。
- [3] 《中国法书全集》第十卷,元2,文物出版社2011年12月版,第498—499页。
- [4] 同[1],第82页。
- [5] (德)黑格尔:《美学》第三卷(下),《朱光潜全集》(第16卷),安徽教育出版社1990年版,第8页。
- [6] (美)库恩:《科学革命的结构》,上海科学技术出版社1980年版,第75页。
- [7] 同[1],第3页。
- [8] 转引自赵宪章《文体与形式》,人民文学出版社2004年2月版,第161页。
- [9] 见360doc个人图书馆,“王遽常《十八帖》”。

(作者单位:陕西省艺术研究院)

责任编辑:欧阳逸川