

文章编号:1003-9104(2007)06-0041-04

论作为文化符号的中国书法^①

熊沛军

(首都师范大学 中国书法研究院,北京 100037)

摘要:作为文化符号的中国书法,具有两层含义,第一层含义指书法形象,属于符号学上的“能指”系列;第二层含义是由书法的诸种形式和风格所传递的信息,属于符号学上的“所指”系列。“中国书法”作为文化符号的“所指”内含为:自我创造与自我超越并存,优越的自我设计与强烈的情绪表现并存;体现书法文化创造主体与文化环境的双向作用下书家们人生设计的转变;在用笔墨线条制造的“虚幻”世界中,客观程式化因素与主体性设置因素并存,心灵的永恒性结构与能动的目的性结构并存。

关键词:中国书法;文化符号;能指;所指

中图分类号:J292

文献标识码:A

On the Chinese Calligraphy as the Cultural Sign

XIONG Pei - jun

“人类行为是符号行为;假如没有符号,便没有人类。人类的婴儿只有当他被导入和参与文化活动时,才成为人类个体。文化世界的关键和参与文化世界的方法是——符号。”^[1]

中国书法是汉字的书写,毫无疑问,它也具有符号的功能。

符号学认为,一个符号由“能指”(形象)和“所指”(概念)两方面组成,作为文化符号的书法,也具有两层含义。第一层含义是指书法形象,也就是以物态化形式呈现出来的汉字字迹,包括字迹的点画、结构、布局,也包括汉字字迹在特定材料上所显示出的各自不同的色彩、形状、质感等视觉内容。它是书法这一文化符号所借用的符号代码,属于符号学上的“能指”系列。第二层含义是由书法的诸种形式和风格所传递的信息,属于符号学上的“所指”系列。所以,对书法进行文化解读时,以物态化形式呈现出来的汉字字迹只是一个基本的参照系数,是人们认识中国书法这一文化符号“所指”的文化内含的媒体。

那么,作为文化符号的中国书法的“所指”意义究竟是什么?文化学家指出:

文化存在于思想、情感和引起反应的各种业已模式化了的方式当中,通过各种符号可以获得并传播它。另外,文化构成了人类群体各有特色的成就,这

些成就包括他们制造物的各种形式;文化基本的核心由两部分组成,一是传统(即从历史上得到并选择)思想,一是与他们有关的价值。^[2]

就书法而言,它是古代中国人所创造的一种特有的文化现象,至少包含有三个因素,其一是书写者所处的历史时代,其二是书写者的书写活动,其三是书法风貌。这三个因素互为因果,交互影响。不同的历史时代会养育出不同的书家,书家的书写活动产生了不同的书迹,不同的书迹再现不同时代的精神及书者的心态。这种关系,既构成了书家书法活动的基本反应链,又形成了书家生存的基本文化环境特征。因此,从文化学方面解读,就将从这三点着手,分析其独特的文化特质:第一,书法家,行为主体;第二,书迹——他们制造的具体文化形式;第三,价值——历史遗传和现实选择的价值。

书法家是书迹的制造者,对书法家的研究应该成为书法研究的一个非常重要的角度。但尴尬的是,在古代中国,书法家一直没有非常固定的称谓。汉代有“佣书”一业,且一直延续至明清,它是一种代人抄书的工作,从事这一行业的,都是家庭经济不良者。从严格意义上说,“佣书”人在古人眼中不

是书法家,也不是我们今天所说的书法家。今天谈论的书家,几乎全是名士词客。由此,我们不得不注意这样一个事实,在古代的中国,书法虽然也是一个有一定技术性的专业,但它却没有固定的从业者,任何一个文人,都有可能成为书法家。换句话说,我们应正视中国古代“书法家”作为一种“文人”的社会存在,而不是仅仅把他们视为“艺术家”,甚至不能首先把他们视为艺术家。因此,本文中的书家,基本上可以等同于文人。书法家不仅是书迹的制造者,同时又是生活在特定文化背景下的文化存在。在文化学理论中,作为文化存在的人,不是一个抽象的自然的存物,而是作为文化创造的主体而存在的,他的生存过程,是一个文化创造与自我创造并存的复合过程,文化是人通过文化创造而对自身的创造,人的存在有三个基本特征:“第一,人的文化可能性,即人的自我创造性,自我设计;第二,是人的自由解放性,自我实现的超越性;第三,是具有自我文化生存过程独立存在性。从时间性结构来讲,人是面向未来的‘感性地’生存着的。”^[3]上述三个特征,揭示了人作为文化创造主体的创造性能力以及这种种能力实践的形式和目标,它告诉人们,人的文化特征不是天然的,抽象的,而是在具体的生存环境中自我生成的。就中国古代书家而言,他们的“感性地”生存也显示出三个特征,即能明确确立自己的活动目的、具有适应现实的能力、在特定的文化背景中独立存在,也就是目的性、适应性、独立性。

不管愿意与否,古代文人都无法与书法绝缘,他们使用汉字,就介入到书法中。而且,书法是古代文人科举出仕的必修之课,对书法精通与否,会影响到他们的前途。因此,熟练地掌握书写技艺是中国古代文人为社会服务、实现自己人生价值所必需的技能,是其社会实践活动的重要方面,是其基本的生活方式。对中国古代文人而言,修习好书法是为了使自己在仕途上具有更强的竞争力,也是使自己更好地适应社会需要而不得不做的事情,并不是“为艺术而艺术”,明白了这一点,我们就能理解为什么文征明和董其昌会因书法拙劣而在科举考试中失败,又因科举失败的刺激而努力学习书法,这正好说明了古代文人参与书法活动的目的性与适应性。

文化学家特别强调文化整体与个体的关系,早就注意到了个体在参与文化创造过程中的情感倾向:“参与一种文化或文化的一部分,在情绪上根本不可能是中性的。参与文化的态度可以表现为一个系列,可以在热烈接受到坚决反对这样一个系列中表现,甚至那些看上去似乎很协调的参与,也会有情绪的色彩。”^{[2](p.119)}用这一理论来评价中国古代文人参与书法活动的特点是完全合适的。中国古代书家独立性的文化品格从何而来?构成因素很多,但至少有一点很明显,即来自于他们参加文化过程中所秉有的强烈的情绪色彩,这种情绪色彩体现为积极的参与意识、强烈的情感表现。他们带着明确的目的去设计自我,满怀热情地实践自我设计;而当他们自我设计无法实现,他们的人生追求受到挫折时,他们的情绪表现也是相当激烈的,其表现形式是将自我解放的自由意识引入书法中,在书法中寻求自我设计的转移与再实现。韩愈在《送高闲上人序》中以张旭为例对此作了极为形象的说明,篇中,韩愈以积极入世观肯定了张旭因为“有道”,所以“利害必

明,无遗锱铢,情炎于中,利欲斗进,有得有丧,勃然不释,然后一决于书”,“喜怒窘穷、忧悲愉佚、怨恨思慕、酣醉无聊不平,有动于心,必于草书焉发之”。古代留传下来的各种书迹作为书家文化品格的载体,将书家们在自我设计、自我创造、自我解放等文化行为中的情感活动记录下来,构成了书家文化品格的重要组成部分。同时,书家书写汉字的过程和结果,也是中国古代文化的创造活动和文化形式的一部分。所以,“中国书法”作为文化符号的“所指”内含之一,就是自我创造与自我超越并存,优越的自我设计与强烈的情绪表现并存。

二

中国古代文人在进行自我创造的同时创造着古代中国文化(其中包含着中国书法),他们的社会生活与文化创造都离不开相应的文化环境。古代书家作为文化存在,他们首先是文化的创造物。他们所处时代的政治经济和人文风尚,引导和制约着他们的生活,使他们自然而然、自觉不自觉地遵从该时代特有的主导文化模式,进而创造出符合该主导文化模式要求的书法风格。正是魏晋玄学的盛行,催生了以畅逸秀美为整体特征的王氏书法;同样道理,以颜真卿为代表的盛唐书法也是在当时崇尚刚健峻拔、“筋骨精神”的整体文化氛围中诞生的;而明初馆阁体的流行无疑也是肃杀血腥的文化环境酿制出来的恶果。为什么大多数书家,在大多数时候,都遵从一定的文化模式?文化学家认为,“有两个原因是很显然的。首先,由于习俗相袭,一个人对自己的群体的团结一致是抱着肯定态度的,他避免产生孤独之感。其次,如果要有社会生活,要有随之而来的分工,那么就很有必要有一定的文化模式。”^{[2](p.121)}个体生存与社会模式的关系是很深刻的:“个人的文化背景给他提供了谋生的原料,原料是贫乏的,个人就要受苦;原料是丰富的,个人就有了实现自己愿望的机会。每个人的个人兴趣取决于文明时代的积累是否丰富。”^[4]很明显,生活在明初的书家,其幸运程度是无法与生活在魏晋或盛唐时书家相比的。书家们所生活的文化背景会给他们提供了不同的文化原料,这些文化原料对他们的心智、思维、人格都会产生直接的影响,所以从书家的人格特征上来看,他们所具有的目的性、适应性和独立性的共性特征,便是其所处时代主导文化模式引导的结果,因为在文化主导模式的引导下,文人们总是依照时代文化的需要去设计和塑造自我。在文化主导模式的作用下,书家们的生命价值投入也常常表现出优化的特征,也就是在生存过程中追求一种符合主导文化模式要求的生存价值,以求得理想的生存状态。这种优化的价值投入使书家的精神风貌和个性气质显示出与时代文化精神相一致的特色,这也是人们总是将王羲之书法等同于魏晋风度,将颜真卿书法等同于盛唐气象的原因。

但是,书家与文化环境的关系,并不全是一种单向作用,文化与人互相创造的,因此,书家与环境的关系也多表现为相互作用,相互完善:“由于人们无法实现超越个体生命之上的整体生命的完整,便建造了对象化的人的世界,从这个意义上讲,文化是人的存在须臾不可分离的一种生命形式。但是,人的状态不是一经生成就不再变动的。作为多种规定性的统

一体,人是一种可调节系统,即通过调整自己而适应任何环境;通过调整活动过程而促使之能够更顺利和更大程度地实现目标。文化与人相互创造,文化环境与人的存在相互作用,相互沟通,在主体性活动的价值性、效应性以及信息流通等诸层次上,形成一种日益合理、不断完善的自稳自组的系统,并且由此而能够充分发挥人的主体性,使人与文化环境的相互作用达到优化的程度和状态。”^{[3](p.134)}人与环境的这种相互作用,给中国古代书家的自我建构带来诸多灵便。书家们在遵从主导模式的文化驱动力的作用下,确立了自我书法风格的方向,给自己的文化生存以长远的目标定位,这种优化意识给书家们提供了生存的强大精神能量。但是优化价值投入的目的性并不等于其现实性,在书家的现实人生中,生存环境的现实性往往远离书家优化价值投入的目的性,使主体投入与现实阻力发生强烈反差,导致严重的价值悖离。在这种情形下,人与文化环境的“自稳自组系统”往往使书家们进行一番艰难的价值调整,从优化价值转向适性价值——适应现实环境与心境的生活需要与感情满足,在主导模式之外,选择另一种文化模式,进行书法风格的重构。在自我重构过程中,优化价值投入退居次要地位,而适性价值成了书家的首要选择。徐渭书法对点画狼藉甚至有失散乱的笔墨效果追求、傅山书法对“宁拙毋巧,宁丑毋媚”的美学主张的实践及郑板桥“六分半书”对真意、真趣的崇尚,可以说就是书家经历了艰难的内心博弈之后向适性价值转变的最好例证。如果说在优化价值投入阶段,书家的主导性动机是崇高的自我设计与实现,那么,在适性价值选择阶段,书家的生存动机则是适性的自我设计与实现。中国古代书家的生活中,几乎每个人都经历了这两种生存动机的艰难转变,都有过从崇高人生的设计到适性人生的建构的过程。书家们将这种转变的人生感受寄托在书迹中,用书法表达他们的人生理想,描绘他们的人生设计,其留下的书作有很大一部分是他们自上而下的动机转变及人格设计转型的见证。正是在这种不断的转变中,中国书法才逐渐衍变出多姿多彩的局面。因此,中国书法的文化“所指”之二,即体现了书法文化创造主体和文化环境的双向作用下书家们人生设计的转变,蕴涵着适性人生建构的自由与生存的艰难。

三

中国书法的“所指”之三是,在用笔墨线条制造的“虚幻”世界中,客观程式化因素与主体性设置因素并存,心灵的永恒性结构与能动的目的性结构并存。克乃夫·贝尔曾指出,艺术本质上是一种“有意味的形式”。中国书法有丰厚的意蕴,广泛地体现着人们对世界的认识和思维,积淀着一定的理性内容,因而是一种“有意味的形式”,是一种艺术。符号学美学家苏珊·朗格认为,一切艺术符号都具有“奇异性”即“他性”,所谓奇异性或他性,就是指艺术符号能与现实分离。那么,艺术符号如何与现实分离呢?朗格认为,第一,要创造一个虚的领域,在这个领域里形式只是纯粹的象征,而无现实的功能;第二,要使艺术形式(符号)具有可塑性,以便能够在艺术家操作之下表现什么而非指明什么。朗格说“达到这一目的也要靠同样的方法——使它与实际生活分离,使它抽象化

而成为游离的概念之上的虚幻之物。”^[5]可见,在朗格看来,艺术是以特定的形式去表现现实世界的质(抽象),艺术世界较现实世界更具有目的性、情感性,因此它较现实世界而言是一种“虚幻”。中国书法的艺术美也是一种“虚幻世界”之美,但书法世界的“虚幻度”体现何在呢?

书法世界中的虚幻度主要体现两个方面,其一,是客观程式因素——由历史传承而来的成为一种遵从对象的物象形式或情感趋向、审美情趣。“它具有为整个整体共享的倾向,或是在一定时期中为群体的特定的部分所分享”。^{[2]119}这种物象形式或情感趋向、审美情趣已不再具有现实生活的性质,它作为一种程式化的东西客观存在着,书家们在欣赏这种物象或情感、情趣的同时,也用笔墨线条去表现这种物象或情感、情趣。中国书法所展示的汉字的点画部首及整个字结构和字的排列组合并不摹仿什么,但在中国古代书家们看来,既然汉字的创造经历了一个“仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物”的过程,客观物象就一定能迹化在他们的作品之中。因此古人常用天涯初月、河汉众星、飘风骤雨、迅雷惊电、落花飞雪、奔蛇走虺、鸿飞兽骇之类的画面让人领略造化的神奇,领悟书法的美妙境界。这些“物象”所引发的情感,往往也具有一定的程式化现象,这是由于他们共享文化的结果,此其一。其二,主体性设置因素——书家特有的情感活动、人格追求、价值评判等。书法世界中或许有某种客观程式化的东西,但更多的则是书家主体性设置的因素。海德格尔认为,艺术的本性是“存在者的真理将自身投入作品”^[6]。也许海德格尔对“存在者的真理”另有解释,但在我们看来,这里将它解释为艺术创造者自身的生命体验和情感寄托也是很合适的。书法家的书法创造是一种个性化的活动,尽管他们共享某种文化,但在这种文化中所引发的情感及用以表达这种情感的形式,则不尽相同,愈有个性的书家,愈善于在文化的共性中“投入”其自身的“真理”。古代书家在这一方面是很成功的。例如同样的飘逸,王羲之与王献之就各有特色。其所以如此,关键是古代书家在书写汉字的过程中恰当地把握了艺术世界的“虚幻度”。

与此相应,古代书家情感中所抽象出来的“质”也体现在两个方面。其一,永恒的心灵结构——体现人类普遍特征的结构形式。维柯将这种特有的结构形式称为各民族共有的“精神语言”：“在人类制度本质中,必定有一种为任何民族所共有的精神语言,它毫无例外地抓住人类社会生活中可能出现的种种事物的实质,而且以形形色色不同的变化来表现这种实质,一如这些事物本身可能具有形形色色不同的方面一样。”^[7]詹姆斯说得更明确,他认为结构主义者的最终目标是“明确地寻找心灵本身的永恒结构,寻找心灵赖以体验世界的,或把本身没有意义的东西组成具有意义的东西所需要的那种组织类别和形式”。^[7]古代中国书家当然没有这种明确的概念和追求,但中国书法则具詹姆斯所说的那种永恒心灵结构的特点。如,古代书家书写过程中遵循的“物象生动可奇”的基本原则,要求书法的“形”与“象”均有所本,并最终归结为人与自然的和谐;杜甫用“锵锵鸣玉动”来描写张旭的草书,说明中国书法中蕴含着人类对音韵节奏的体验;从蔡京不

入选宋四家,以及世人对赵孟頫人格的卑视中,我们可以看到中国书法对真善美的价值追求等等。从书法中,我们能概括和抽象出具有一定普遍意义的结构形式,能传达出人类生存的基本情感体验。因此,中国汉字虽几经更迭变迁,但并不因为有了隶书就废弃之前的篆书,也不因为有了楷书就不再使用隶书,而且各种书体都凝结成了相对稳定的“有意味的”符号形式。也许,中国书法就是一种象征着中国人生存特征的精神语言。其二,能动的目的性结构——体现主体特定情感特质的结构形式。卡西尔认为,“艺术并不是对一个现成的即予的单纯复写。它是导向对事物和人类生活得出客观见解的途径之一。它不是对实在的模仿,而是对实现的发现。”因此艺术活动具有“心灵的能动性”^[8]。从某种意义上来说,中国书

法是古代文人心路历程的符号表征,是文人解释自我与社会、自我与自然的手段,是文人发现自我优势、展示自我优势的途径。在古代中国,书法是知识分子的一种权力话语。其中,技巧性、神秘性、表现性、修养性、文化性都依附于权力话语四周,起到支撑和肯定的作用。中国古代文人不论是身处高位,还是退隐山林,都须臾离不开书法的事实,表明了他们对自由生命的执著追求,对失意坎坷的合理补偿,对有限自我的超越意愿等等,更将他们的文化创造力充分发挥出来,展示了他们的探索欲望、自制能力、独立意志、自由风范。所以,中国书法时常被当作一种特定的结构形式,引导人们去认识和理解古代中国文化特色和古代中国知识分子的人格特征。

(责任编辑:楚小庆)

参考文献:

- [1][美]E. B. 怀特. 文化科学——人和文明的研究[M]. 杭州:浙江人民出版社,1988:37.
- [2][美]克鲁柯亨. 多维视野中的文化学理论[M]. 杭州:浙江人民出版社,1987:118.
- [3]李燕. 文化释义[M]. 北京:人民出版社,1996:103.
- [4][美]露丝·本尼迪克. 文化模式[M]. 北京:华夏出版社,1987:195.
- [5][美]苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986:71.
- [6][德]海德格尔. 诗·语言·思[M]. 北京:文化艺术出版社,1991:37.
- [7][英]特伦斯·霍克斯. 结构主义与符号学[M]. 上海:上海译文出版社,1987:6.
- [8][法]R·巴特. 符号学美学·译者前言[M]. 沈阳:辽宁人民出版社,1987:17.

(上接第 145 页)能主义的代表人物在肯定功能重要性的同时,并不主张建筑、产品的形式和美观性问题可以由(实用)功能来决定,反而结合历史和时代背景,为本国的建筑和工业设计提出了一种“好形式”的造型标准。无论是德意志制造联盟还是包豪斯,他们孜孜以求的目标之一就是这种“好形

式”付诸实践,包豪斯风格的形成在很大程度上体现的也正是这种在满足基本功能要求的前提下,追求“好形式”的德国化的功能主义。

(责任编辑:楚小庆)

插图来源:

- 图 1 贝伦斯设计的 AEG 公司涡轮机车间厂房(1909 年)。来源于 <http://www.artehistoria.com/tienda/banco/jpg/BEF17088.jpg>
- 图 2、3、4 贝伦斯为 AEG 公司设计的电水壶系列(1909 年)。来源于 http://www.markanto.de/shop/components/com_virtuemart/shop_image/product/1a699e0c984a8a12d33284502d1405ee.jpg
- 图 5 瓦根费尔德与朱克尔合作设计的台灯(1923 - 1924 年)。来源于 <http://www.vam.ac.uk/images/image/10025-large.jpg>
- 图 6 布劳耶设计的“B3 模型”钢管椅(后被称为“瓦西里椅”)(1925 年)。来源于 http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1331_modernism/artist_93_320.html
- 图 7 格罗佩斯设计的德绍包豪斯校舍(1924 - 1925 年)。来源于 <http://archrecord.construction.com/inTheCause/onTheState/gropius56.asp>
- 图 8 布兰德设计的茶壶(1928 - 1930 年)。来源于 <http://katsclass.com/10817/topic05.htm>