

墨舞之中见精神

李继凯论书法文化

李继凯◎著

中国社会科学出版社

墨舞之中见精神

李继凯论书法文化

李继凯◎著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

墨舞之中见精神:李继凯论书法文化/李继凯著. —北京:中国社会科学出版社, 2016. 3

ISBN 978-7-5161-7689-4

I. ①墨… II. ①李… III. ①汉字—书法—文化研究—中国
IV. ①J292. 11

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 037574 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 闫 萃
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 3 月第 1 版
印 次 2016 年 3 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 18.25
插 页 3
字 数 288 千字
定 价 68.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010-84083683
版权所有 侵权必究

李继凯书法

為賦新詞說七夕情動於衷蓋天地通位甲午七夕佳節之日啟夏為三白人類
為多情義之精靈情愛之冠輝長之人生或情實初昇而漸為情懷或為情相悅而
不計朝暮或好為多磨而後成眷屬或一見鍾情而海枯石爛或心許終生却錯失良緣
予愛難離其情可憐情仇情難理情何以堪紛紛紅粉思致使指彈復難之情際

美係亦或些寶穩固之情無當字塔完美建拘殊難矣惟祈生熟男觀女能燦生
即織女而喜其情係任艱難險阻自勉於終極相愛相親之情誼亦係
七夕文化之要義然則七夕乞巧民俗妙在問原亦隱含女性巧慧之美佳言是弘
揚人性之道所謂女性勤勞之美女性文化之瑰寶乃人類幸福之源及陽光大

必時拘澤人間也所謂陰陽之道通則未互濟自然造化結合陰柔乃顯雙性
和諧之美好所謂紅橋之夢道盡相吻語其寶乃為夢榮女性化之紅橋也嘆
人間不僅為男尊女卑亦不施之女權是化一篇金鎖記一部甄嬛傳也女性
之被鎖紅宮之底是於上苦不堪言驚覺人間評說七夕恰逢其時而開個

視野及啟思維可探傳統文化之七夕之究七夕與新媒體可議七夕之情感真
偽可論七夕商機及消費可說同起鵲橋之才介制道七夕民俗之情趣倫理可
贊七夕浪漫歡樂自甘限鬼力盡發世休元止相信終歸仍須傾心而為
尋覓通往七夕情愛之路拋洒求愛求巧智之心血與汗也
李继凯書

点赞“抱道和拥书”的人生(代前言)

我清楚地记得，1983年秋，我从苏北“西游”来到地处大西北的古都西安，刚进入陕西师范大学中文系读研究生的时候，有一次和导师黎风先生谈起自己读路遥著名小说《人生》的深切感受，导师却似乎有点不屑地说：“那也叫人生？”然后话语便转为释疑，说：“那比我们曾经经历的遭遇可要顺多了啊！”接下来就娓娓道来，细说起他和老朋友、著名书法家卫俊秀先生当年曾经遭遇的政治迫害和各种不幸的人生经历。这些惨遭政治迫害以及被侮辱、被伤害、被流放的经历，说起来至少可以编成几十集电视连续剧了。而卫老比黎风先生还多了牢狱之灾以及多年劳教，命运显然更加曲折坎坷，“抱道”意志也似乎更加坚定。由此，我对卫俊秀先生便产生了某种强烈的好奇心。不久，我便在导师黎先生带领下，前往卫老家中拜访，后来便自己去，或者伴随索要墨宝的朋友一起去。特别是在我谨遵师命留校任教之后，在家属区的路上也经常碰上卫老，每每问候之余便兴冲冲地谈起书法来。可是有一件至今思来仍深感惭愧的事情，就是我的导师黎风先生，作为卫老的一位挚友，曾严肃认真地叮嘱我抽出时间为卫老写一部传记。但我自知写点枯燥的论文还凑合，要写史料梳理和文学描述有机融合的人物传记，却真的丝毫没有信心。于是乎就有了某种心理障碍，反而不好意思继续接近卫老了。尽管平时也留心收集卫老资料和珍藏卫老书法作品，但直到卫老去世也没有开写传记，只是将卫老赠的一幅字装裱后挂起来，以表敬仰之意。后来还借一次参加展览之机，精心书写了“高山仰止”条幅以表对卫老的哀思。

在我的印象中，著名书法家卫俊秀先生特别爱书写的八个字就是“抱

道不曲，拥书自雄”，而他本人就是践行这“八字真经”的一个堪称“典范”的人物。

关于师大学风“抱道不曲，拥书自雄”的由来及解读，已经有相关的专家论证和学校领导的话语可资查询了。但我想，在学风建树如何塑造人生的意义上，主要结合卫老的人生追求和艺术实践来谈，也许还是一个不错的角度。因为卫老用真正刚健俊秀的一生，生动地体现了“抱道不曲”的人格精神和“拥书自雄”的人生风范。

窃以为，卫老的“抱道不曲”主要体现在两个方面：一是卫老对人间存在的正直之道有清晰的认知和坚定的信仰。正所谓“人间正道是沧桑”；余则曰“正道激发正能量”！尽管对“道”的歧义理解多种多样，“文以载道”也会因时代嬗变而不断被赋予新意，但卫老用生命卫护的必是“俊秀”的正直、正常的正道，而非曲意逢迎的歪道；他所信仰和抱持的也必是符合民族文化传统大道且能体现现代良知的文化之道、精神之道。卫老对“道”的理解可以从他兼容鲁迅“硬骨头精神”和庄子“超越世俗精神”的思想取向中看出，也可以从他力避俗不可耐的市侩之气的书法世界中看出。二是卫老用自己的一生“抱道不曲”，积极面对人生的各种严峻考验。卫老在人生屡屡遭遇重大挫折时总是能够不屈不挠，独立不羁，坦然豁达，积极乐观，这殊为不易！他虽然不是陕西师大培养的学生，但他有缘在陕西师大工作并修养身心，在教书育人的同时坚持练习书法、创化人生，这些都证明他就是真正的师大人。虽然他在陕西师范大学期间也并非一帆风顺，在扭曲的时代里也曾蒙冤被斗，命运多舛，但他总能做到任劳任怨、忍辱负重，且喜赠人玫瑰，成人之美，在本质上始终保有师大人的良善本色。当怀念他高洁人格的人们来到卫老墓地时，都会看到一块耸立的镌刻有卫老手书“抱道不曲”字样的碑石，睹之便会令人肃然起敬。

在“拥书自雄”的卫老这里，或从“书”的多义性来看，“书”可以指书籍（books），也可以指书生（intellectual），还可以指书法（calligraphy）。由此可以说，卫老的“拥书自雄”主要体现在这样三个方面：其一是拥有“勤读书”的一生。卫老一生一心向学，读书治学是他不懈的追

求，正是这种读书精神使他成为贯通古今、积学深厚、见解不俗的一位现代学者，一位学高为师的和蔼长者，一位雄视当代书坛的书法大家。其二是拥有“多著述”及“著书非为稻粱谋”的一生，常以“景迅”“若鲁”等为笔名的卫老，一生崇尚学术，求学问道，成果斐然。由于青年时代的阅读和爱好，使他通过阅读进入了鲁迅世界，并在早年就曾撰写《鲁迅〈野草〉探索》，成就了鲁迅散文诗研究史上一部具有开创性的专著。到了晚年，卫老听从老友黎风先生建议，将此书稍加修订后由陕西师范大学出版社再版，进一步扩大了他在鲁迅研究界的影响。他还在文学、书法、庄子等研究方面，写出了一些重要的论著，在学术上持续作出了重要的贡献，除了一些论文，还有《傅山论书法》《卫俊秀碑帖札记》《居约心语》《卫俊秀学术论集》《庄子新诂》《卫俊秀日记全编》及《卫俊秀双开楼书论》等多部著作行世。其三是拥有“爱书法”的一生。近年来，卫老印行了《卫俊秀书法》《卫俊秀书历代名贤诗文选》《卫俊秀书古诗十九首》《卫俊秀书鲁迅全诗》《卫俊秀草书古诗》《当代书法家精品集·卫俊秀卷》等多部书法集。他曾在《我与书法》中说：“我从幼小时起到七十岁时，是个悲剧，能有今天，书法之恩也。”书法之于卫老，不仅有艺术追求、精神升华的作用，而且有生命救赎和再造的作用，因此，在卫老这里既可以说“拥书自雄”，也可以说“善书自雄”。晚年的卫老显然更加眷顾书法，不仅书法作品增多，也整理了书法文稿并撰写了多篇书论文章，其中也曾对“抱道不曲”的前贤傅山表示了钦敬，赞美了傅山刚直不阿的人格精神以及“四宁四毋”的书法美学思想。傅山曾在《病极待死》一诗中吟道：“生既须笃挚，死亦要精神。”对此，卫老显然也有着深切的认同。最后，在卫老刚毅劲健、耐人回味的书风感召下，我们也可以企望学风与书风的统一，将学习和书写紧密结合起来，因为事实上，中国源远流长的书法文化精神原本就是与教书育人的宏伟目标相契合的。

作为能够体现我校学风的典范人物之一，卫老用一生践行和书写着“抱道不曲，拥书自雄”，不仅实现了传统意义上的“老三立”（立德立功立言），也达到了现代人追求的“新三立”（立人立家立像）的人生境界。我们作为师大后来人，也要由衷点赞这种富含正能量的积极人生，并且见

贤思齐，努力创造属于自己的“抱道和拥书的人生”！

启夏斋主曰：这是为学校校风征文撰写的小文，通过网站和微信传播颇广。小文借著名书法家、学者卫俊秀先生的事迹彰显了“抱道不曲，拥书自雄”的积极人生，在书法文化学者的学术追求中，也应拥有这种坚贞的意志和积极的人生观。笔者虽不能至，却心向往之矣！当今书坛非常关切如何“重塑文心”问题，从卫老身上当可以获得有益的启示。

目 录

点赞“抱道和拥书”的人生(代前言)	(1)
篇壹 墨舞之中见精神	(1)
篇贰 两性文化与中国书法	(114)
篇叁 笔墨之意	(128)
篇肆 书法文化与中国现代作家	(154)
篇伍 论梁启超的美学思想与书法教育实践	(176)
篇陆 书法文化视阈中的鲁迅与日本	(191)
篇柒 郭沫若:现代中国书法文化的创造者	(203)
篇捌 论茅盾“文学生活”与书法文化的关联	(216)
篇玖 论延安文人与书法文化	(235)
篇拾 中国书法文化与近现代作家文人的关联性 ——兼谈当代书家如何重塑文心	(251)
附录一 李继凯研究书法文化的成果目录	(274)
附录二 李继凯教授应中国书协邀请于国家图书馆作书法文化 演讲	(278)
后记	(280)

篇壹 墨舞之中见精神

言为心声，书为心画。中国文艺和美学的灵魂总是日日夜夜萦绕着一个深邃而又绵长的“情”字。中国的艺术精神即是：扬善弘美，驱霾去蔽，文心铸魂，翰墨传情！

诚然，人皆有情，但“文人”会格外地多情、微妙地传情，同时又能够从这“情”的汪洋大海之中，不断地掬起那碧玉般的甘霖，来灌溉自己心灵的土壤。不难想象，当中国古今文人墨客天然般地与中国特有的文字、笔墨朝夕厮守时，他们怎能保持其心灵的缄默？诗人共传心声，书画皆表精神。我们这里回眸凝视的，便主要是古今文人墨客在历史舞台上表演的绰约多姿、妙趣横生的“纸上的舞蹈”——书法艺术的创造及其蕴含的情意或精神。

没有庄严堂皇的帷幕，没有悠然飘扬的笙箫，没有枝叶扶疏的茂林修竹，也没有车水马龙的尘世写照。因此，中国书法不似戏剧、音乐、绘画和小说那般绚烂显赫。然而，就在它那极为简约而单纯的黑白、点画构造的艺术格局之中，却又常常蕴含着比这些更为丰富而隽永的“意味”。古今文人们钟情于斯、寄情于斯，研习书艺成为日课，畅意挥洒为其乐事，遂致衷情流泻于腕底，意象隐现于点画。既可见张旭化公孙大娘之剑器舞而为神韵别具的“毛锥”舞，“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……”；怀素《自叙帖》，满纸纵横，生龙活虎，流转跳荡，于具有强烈的抒情节律的“墨舞”之中，表现出了书家豪迈不羁的气概和超凡脱俗的胸襟；又可领略颜真卿厚重稳健之高韵，即使书《祭侄文稿》以寄激愤、哀思之情时，亦凝重深邃，不

夹杂明显的“颠”气“狂”意；王羲之《兰亭集序》，则于其款款挪移之间，无处不弥漫、荡漾着“和乐”之情：与自然、与亲朋的亲 and 宽慰、祥瑞之感，在这里成了点画洒洒飘落的驱动力。固然，积淀了中华民族文化内涵的书家情感世界，常常是十分复杂、充满变化的，“心画”与书法也不是直线相连、简单对应的，但从总体上看，由于书家的技法、教养，尤其是境遇、志趣、人格的不同，还会导致“达其情性、形其哀乐”的书法作品众相万殊、彼此有异，从而表现出独异的艺术个性，即如刘熙载所言：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”（刘熙载《艺概·书概》）也许，在古今文人与翰墨之间，在笔歌与墨舞之间，古往今来有着更多的传奇和更为复杂的情节，人们总难以把握其精义，但力求有所参透和有效解读其文化意蕴，则成为一个恒久的命题。

中国书法，无可争议是一种真正的艺术，然而又不仅仅是艺术，因为它是民族文化的一种产物，承载着丰富的文化心理信息。可以说，在它身上，惊世绝伦的创造性与历久沉积的落后性交织在一起，既令人困惑，又催人思考，企望能够穷究它的创造奥秘及问题所在……

鉴于书法理论界偏重于客观的书史叙述和书艺技巧的研究，本书拟从书法艺术现象性的历史中，主要发掘其创作主体与书法文化的内在关联及其文化心理因素，因而在行文中，并不注重书法客观历史和技艺知识的描述或介绍。

在笔者心目中，中国有个“大古代”，也有个越来越显赫的“大现代”。这自然是契合“大历史观”的看法。“大古代”已成为历史事实，“大现代”却尚未成为过去，仍在积极建构过程之中。也许，这个“大现代”的启动与西方世界的冲击相关，但完成却会以中华民族的伟大复兴为标志。当然，完成只是形态相对完善完满而已，并非意味着终结。因此，笔者多年来致力于从“大古代”与“大现代”同在的文化视野，着力考察古代书法文化与现代书法文化。在这里，笔者首先考察的主要是古代文人，即士大夫阶层的书法及其精神，而尤其注重对这个阶层中著名书法家的解剖分析；在考察古代文人借书法抒情治性这一双向性的精神现象时，既注重宏观（文化）分析，又注意微观（心理）分析，并努

力把二者结合起来。且注意采取宏观考察和个案分析相结合的方式，展现古代文人的文化诉求在“墨舞”中映现，激荡不已，斑驳陆离，奇谲裂变，而又生生不息，其跌宕起伏、百回千折的状况本身就充满了历史的“魅性”。

自然，历史的回顾、反思并不是单纯为了发思古之幽情，而主要是为了重新发现历史、扬弃传统，重建善而美、理而情、文而雅的书法艺术世界，建构新的书法文化形态，延续千姿百态、意象丰盈、情深意长的“墨缘”，从而丰富典雅而又美好的现实人生。即使我们移目于现当代的作家文人书法，也还是为了更好地赓续文脉和“墨缘”，努力弘扬我国特色鲜明的中华书法文化。

一 书为心画

中国古代的书论如文论一样，都以精要而又传神见长。“书为心画”便是古代书学中最具有影响力的一个经典命题。这一命题引起的思考很多，其“引导”作用与“警示”作用都值得关注。虽然人心复杂、书法微妙，将书家人品与书品简单画等号的线性思维存在着明显的局限性，但人们总还是乐于从主导方面不断地言说这一耐人寻味的命题。可以说，优秀的书法肯定是心灵的艺术，对此，人们很早就已经形成了共识。

1. 表情的艺术

尽管艺术的性格像人自身一样复杂多变，具体的艺术作品也往往像人一样“各异其面”；尽管“美”的世界像情绪的世界一样既空灵又实在，但人们毕竟逐渐摸透了它特殊的脾性，以敏锐的直觉、清澈的理性，攫住了各种艺术所共有的魂灵：审美情感。

自然，审美情感与“人之常情”有着密切的关系，离不开一定的生理心理基础。美国学者 K. T. 斯托曼认为：“情绪是情感；是与身体各部位的变化有关的身体状态：是明显的或细微的行为，它发生在特定的情境之中。”^① 艺

① [美] K. T. 斯托曼：《情绪心理学》，张燕云译，辽宁人民出版社 1986 年版，第 2 页。

术家也如常人一样会产生种种情绪或情感，但在某些“特定的情境之中”，艺术家所萌生的艺术情感则又与人人皆具有的日常情绪相区别，更与动物的情绪活动相区别。这区别，就在于艺术家的审美情感具有创造性，具有美的魂灵，并由此导致创作行为的发生和完成；而且，伴随着艺术作品的诞生和接受（鉴赏），人自身的“文明”化也会得到相应的提升。

由此在艺术王国，表“情”、论“情”成为最惬意也最普遍的事情。

许多艺术大师都以自己的切身体验，把艺术的情感特性强调和突出出来。列夫·托尔斯泰在强调艺术情感特性时的执着是尽人皆知的显例。而现代世界的美术界，无论是塞尚、康定斯基，还是梵高、毕加索，尽管各有所好，各有体貌，却无不倾心于“表现”的美学，以至形成了这种不乏夸张意味的美学观念：“美就是感情的表现；而且，凡是这样的表现没有任何例外都是美的。”^①我国当代作家秦兆阳也曾借孟姜女哭倒长城的民间传说，指出作家必须注重情操、情愫，构筑起自己“感情的长城”^②。其实，中国艺术早就筑起了蔚为壮观的“感情的长城”。譬如，中华民族不仅很早就有了逶迤万里、情牵大地的建筑艺术——长城，而且很早就有了点画腾挪、情萦意绕的“纸上舞蹈”——书法。也许在一些人看来，那古迹斑斑的砖石和黑白相间的线条，非金砖金条，有何价值？其实，渗透、凝结在这砖石、线条之中的，却是弥足珍贵的民族情感与灵魂。如果说当年在创造长城这种奇观时，人们尚未意识到长城的艺术价值，而仅仅是为了战争防卫的实际功用，那么同样，我们祖先在创造文字时，也没有艺术上的自觉，即自觉地运用情感的逻辑去营构那些粗拙简单的点画线条，但这并不影响后人把长城和古文字看作艺术。从接受美学的观点来看，就会发现人们恰恰是在情感的领域，“接受”了古老的长城和古文字所表现的“意味”和“情味”：最为雄浑的线条与最为多变的线条牵引着我们，忍不住要对我们民族祖先的创造力给予由衷的钦敬和惊叹，对他们所曾经历的艰难困苦给予深切的同情和怀想。

正是在接受者审美情感的作用下，实体的长城和古文字经过了一种再

① [英] 李斯托威尔：《近代美学史述评》，蒋孔阳译，上海译文出版社1980年版，第7页。

② 秦兆阳：《谈“情”》，载《文艺报》1983年第8期。

创造，其所蕴含的艺术潜能便转化成真正的艺术品格，从而具有了动人的艺术光彩。

众所周知，中国书法有一个渐性发生、发展的过程，并在这个过程中获得了一种艺术上的自觉。这种自觉的标志就在于写字的匠人变成了“书法家”——正是他们把书写的技巧性、机械性的活动改造成充满情感性和创造性的活动，在点画线条的控御驱遣中，表现创作主体的生命感，亦即创作主体的丰富情感和特有的精神风貌。

这种丰富的艺术情感的边界是无垠的，因而通常也是相当模糊的。正如美学家高尔泰所说：艺术所传导的是感情，其整个旋律都是由感情的“逻辑”所决定的，“在这个问题上，普列汉诺夫对托尔斯泰的批评是众所周知的：托尔斯泰强调艺术表现感情，普列汉诺夫补充说，艺术不仅表现感情，也表现思想。这个补充其实是多余的，因为情感作为对于客观世界的一种本能的评价，虽然表面上看起来是无意识的，实际上它是一种潜在的意识，一种未被意识到的高级神经活动。在其中包含着巨大的历史沉积和个人生活的丰富经验，实际上它是更深刻、更沉潜，因而不自觉的思想。托尔斯泰的命题，实际上已经把普列汉诺夫的命题包括在内了”^①。我们知道，在艺术中的情感概念内涵十分丰富，它包括一切确实存在而又无法通过语言符号构成一个逻辑体系、无法获得一个明确的思维推理形式的心理过程——情感的河流。因而，杰出的艺术作品总是引人超越一般可以“理知”的水平，从而具有说不尽、道不完的情味。古来书家公认书法艺术之妙，也就妙在“内含情操，外发意气。可以心悟，难以言传”。书为心画而又变幻朦胧，一笔一画总关情，只有凭借“心理会通”，观赏者与书写者才能架起一座心灵的桥梁。

当然，艺术表现着情感，但并非所有情感的表现都是艺术。少女为她失去的爱情而悲歌，守财奴为他失去的金钱而呻吟，前者可为艺术，后者则不可能（除非经由艺术家审美理想的“光照”或“折射”）。因而艺术的情感体现着人类真善美统一的意愿。唯有艺术情感融会或积淀着真与善的

① 高尔泰：《艺术概念的基本层次》，载《美术》1982年第8期。

内涵，唯有创作者的真情实感与理想愿望均统摄于美的圭臬，服从着“美的规律”，其所创获的艺术才会真正具有恒久动人的魅力。

与艺术实践紧密相连的我国古代文论、画论、书论等，都很注重艺术表情言志的特性。对后世影响很大的《毛诗序》说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这段话“强调了感情的自然流露”，“以‘志’为内心‘意向’或情绪上的‘意图’者，创立了表现主义诗说”^①。刘勰的文论巨著《文心雕龙》中 also 说：“昔诗人会篇，为情而造文……故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。”^②对恰切的表情与专骛文辞之淫丽的不同文风，刘勰的喜恶态度可谓泾渭分明。据有的研究者统计，这部文论巨著几乎没有一篇不涉及“情”的概念。全书言“情”计达一百处以上，如《神思篇》：“神用象通，情变所孕”；《体性篇》：“情动而方形”；《总术篇》：“按部整伍，以待情会。”因而，“照刘勰看来，作家的创作活动随时随地都取决于‘情’，随时随地都需要‘情’的参与，因此，他在《情采》篇中提出了一句总括的话说：‘情者文之经。’”^③由此可见，“情”在中国古代文论中的地位是何等显要！

在古代书论中，结合创作实践的“抒情说”也可谓比比皆是。早在西汉时代，扬雄即在《法言·问神》中以非常明快的语言说：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人所以动情乎？”这里尽管并不专论书法艺术，在理解“书”与“人”的关系时还失之于绝对或机械化，但他注意到了书法艺术能够透露书家内心世界，这种基本观念对后世书坛有着极为深远的影响。接着，东汉的蔡邕也强调说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”^④这位在书法上“骨气洞达，爽爽如有神力”（梁衍语）的东汉大书法家，他的陈说无疑凝结着自

① [美] J. 刘若愚：《中国的文学理论》，赵帆声、王振铎等译，中州古籍出版社1986年版，第76页。

② 刘勰：《文心雕龙·情采》。

③ 王元化：《文心雕龙创作论》，上海古籍出版社1984年版，第221—223页。

④ 蔡邕：《笔论》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第5页。

身深切的创作体验。此后历代书家和书论家（二者往往是合一的）都有意无意地强调着书法艺术表情抒怀的特征和作用。晋代王羲之强调，书者应如将军临阵，统率全局的是“心意”^①；“季氏韬光，类隐龙而怡情”^②；“把笔抵锋，肇乎本性”^③。唐代书论名著《书谱》更以缜密的论说充分肯定了书法艺术的表情性质：“虽篆、隶、草、章，工用多变，济成厥美，各有修宜：篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务检而便。然后凜之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅。故可达其情性，形其哀乐”；“真以点画为形质，使转为情性；草以点画为情性，使转为形质”^④，等等。就孙氏所论来看，尤可贵者，是在对书法艺术的整体把握（创作动机、心境到技法、体式等）中揭示了书法艺术的整体功能或“系统质”，即“达其情性，形其哀乐”。宋元明清各朝，文人更尚艺术，与著名的“文人画”相并行的，则有“文人书法”，此二者常常结合得十分密切。与“文人画”寄托着历代文人情思雅趣相比，书法艺术更成为文人抒情治性的一种不可或缺的精神需要。在对艺术本身的理解方面，也更趋自觉和细密化。如在清代，周星莲就对扬雄的“书，心画也”从语义角度，作了细密的阐释：“后人不曰画字，而曰写字。写有二义：《说文》：‘写，置物也。’《韵书》：‘写，输也。’置者，署物之形；输者，输我之心。两义并不相悖，所以字为心画。若仅能置物之形，而不能输我之心，则画字、写字之义两失之矣。无怪书道不成也。”^⑤如果说这里主要是从语义和反面论证的角度来说明书法“输心”的重要，那么刘熙载在《艺概》中则借用大量的实例和正面的阐扬来证明：“书也者，心学也”；“写字者，写志也”；“笔性墨情，皆以人之性情为本。是则理性情者，书之首务也”。^⑥这与康有为所

① 王羲之：《题卫夫人〈笔陈图〉后》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第26页。

② 王羲之：《用笔赋》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第37页。

③ 王羲之：《记白云先生书诀》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第38页。

④ 孙过庭：《书谱》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第126页。

⑤ 周星莲：《临池管见》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第717—718页。

⑥ 刘熙载：《艺概·书概》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第714—715页。

称扬的“能移人情，乃为书之至极”^①是如出一辙的。由西汉而至魏晋，由盛唐而至清末，书法与人的主观情感所存在的内在联系，一直是书家、书论家所关注的重点之一，虽在艺术理论的形态上还有诸多不完备或失之偏颇之处，但总的来说，前人书论还是有相当价值的，并且随代嬗递，其本身也有一定的提高或发展。

也许，从古代书法家创作时的心态之中，更能体味到书法家心灵的颤动和情意的甘苦。应当肯定地说，书法艺术的创作不是一般的工艺制作。机器人早就能够写字，却与书法艺术终欠缘分，这就在于人的丰富变化的情感使文字符号获得了特异的生命。可以想见，书法家创作的激情与作家或诗人一样，是流荡的，情思中也渗入了某些可感触而不可言传的东西。不过，就具体的创作情态而言，书法家也常常各不相同。蔡邕所说的“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。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣”^②，与王羲之所强调的“凡书贵乎沉静”^③一样，皆是主“静”势进入创作的心理体验不同，颜真卿在书写他的《祭侄文稿》与《刘中使帖》时却都没有“先默坐静思”，而是或激愤或大喜冲动地捉笔直书。蔡邕所说的“迫于事”，即受外界事功、利害的逼促，的确会破坏创作的良好心境，但“迫于情”却正是良好创作心境的表现，这与“先默坐静思”以酝酿创作情绪、“意在笔先”其实是有一致之处的，即均需以“情”为动力导入创作。颜真卿的急切而书也是情意俱在笔先的。准确地说，《祭侄文稿》《刘中使帖》都不是“迫于事”创作出来的作品，而是“迫于情”创作出来的佳作，即拿《刘中使帖》（又名《瀛洲帖》）来说，书写此帖时，颜真卿正在湖州，因获悉唐军在军事上连捷，获得两处大的胜利，遂兴奋不已，欣然举笔投向素纸。此帖不过四十一个字，重笔浓墨，字大情烈，笔画纵横奔放，苍迈矫健，前段最后一字“耳”独占一

① 康有为：《广艺舟双楫·缀法第二十一》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第846页。

② 蔡邕：《笔论》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第5—6页。

③ 王羲之：《书论》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第28页。