

清华美术

卷12

主编：杜大恺 张 敢

Tsinghua Arts

文字、书法与相关艺术

汉字春秋

国际视野中的汉字与书法 —— 访法国著名汉学家理雍·汪德迈教授

书法的现代转型及其与当代文化的关联

西方抽象、抽象艺术与亚洲书法、书象艺术等之相会

略论书象 —— 贯通中国非具象艺术的历史长河

书法的问题：困兽之斗还是凤凰涅槃？

谈汉字构形的科学

“新古典主义”与“流行书风”：理论的脉络

从图像到文字

信息符号学研究：标牌



清华大学出版社

清华美术

主编：杜大恺 张 敢



文字、书法与相关艺术

Tsinghua Arts

清华大学出版社
北京

顾问（按姓氏笔画排序）

冯 远 邵大箴 袁运甫

编委会（按姓氏笔画排序）

王宏剑 包 林 王 敏 石 冲 白 明 刘巨德 刘 临 杜大恺
忻东旺 张 敢 李象群 李 睦 杭 间 陈岸瑛 宗俊峰 陈 辉
赵 萌 袁 佐 程向君 郝海飞 曾成钢 蒋智南

学术主持

吴 华 蔡梦霞

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

清华美术. 卷12, 文字、书法与相关艺术 / 杜大恺,
张敦主编. —北京: 清华大学出版社, 2011. 9

ISBN 978-7-302-25978-7

I. ①清… II. ①杜…②张… III. ①美术评论—世界
IV. ①J051

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第130185号

责任编辑: 甘 莉

责任校对: 王荣静

责任印制: 李红英

出版发行: 清华大学出版社

地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座

<http://www.tup.com.cn>

邮 编: 100084

社 总 机: 010-62770175

邮 购: 010-62786544

投稿与读者服务: 010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈: 010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 刷 者: 北京鑫丰华彩印有限公司

装 订 者: 三河市兴旺装订有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 210×285 印 张: 10 字 数: 335 千字

版 次: 2011 年 9 月第 1 版 印 次: 2011 年 9 月第 1 次印刷

印 数: 1~4000

定 价: 58.00 元



吴冠中《彩迹》70cm×70cm 2002 年



吴冠中《桥》45cm×48cm 2006 年

卷首语

杜大恺

钱穆曾说，“魏晋以后，中国人的书法，成为中国人最标准的艺术。书法的受人重视，超乎其他一切艺术之上”。钱穆是在述说一段历史，一段很长的历史，这段历史从魏晋伊始一直延续到清朝末年。鸦片战争以后，发生了对中国文化的质疑，遂有西学东渐，新文化运动，白话文替代文言文，铅笔、钢笔替代毛笔，书法渐次失去了涵养其存在的社会基础，这段历史终告结束。针对已经改变了的书法现实，我们再说书法是最标准的艺术，书法超乎其他一切艺术之上，大多数人已经难以认同了，书法的历史翻开了新的一页。

今天看来，与清末之前中国人对书法的认识其最大的区别不在于书法本身，而在于文字书写者与接受者已整体地失去了以把字写好作为健全人格与精神饕餮的信仰与追求的社会氛围，因而亦渐次失去了判断字迹的优劣高下的兴趣与能力，这是在书写的意义上审美的沦陷。文字的审美功能在大众的视域里已降低至几近于零，书法正成为以书法为职业者的书法，亦即书法家的书法，期间巨大的文化落差已导致书法的落寞。书法刊物、书法研究、书法教育的炽热，以及各类官办、民办的书法家协会的兴盛，并不能证明书法的繁荣，反而从反面印证了书法在民族整体审美版图上的另样的缺位，而且不管人们怎样面对这一局面，它已经是存在的现实，电子媒介的普世化愈加预示了这一趋势的难以逆转。

历史地看，虽然没有一种事物可以永葆青春，对书法的落寞亦大可不必如丧考妣，况且，时下看书法仍远未到寿终正寝的时候。书法的母体是汉字，有汉字就有书法，也许是天经地义的。但是就事物的存在言之应用功能永远处于强势，会主导其社会存在的价值归属。纵观书法的历史，魏晋时期的南北之争，以及其后的碑帖之争，都有功能殊异的掣肘，从而导致不同审美趋势的兴衰起伏。但历史上曾经发生的诸多变化，比较今天的变化显然都是局部的和暂时的，因而情景的转换逆反都是可以期待的。然而今日的变化则是根本性的，不可逆的，因为其动摇倾覆了书法存在的基础，除却其母体亦即汉字仍在以外，其他所有影响书法的因素都与清末以前不可同日而语了。

书法成为书法家的艺术是之前未曾发生过的，今

天我们视为书法家的古人，在其生存的当时极少以书法家作为其安身立命的目的，他们被冠以书法家的称谓是后人所赋予的。目的的殊异会怎样影响其结果的殊异我们当下似乎还不能作出最终的判断，但有些变化已经发生，而这些变化在古人眼里已是匪夷所思了。

20世纪50年代，日本的“少字数派”等曾主动进行书法变革的努力，变革作为动机无可厚非，其变革的结果却很难使人首肯，因为其变革的目标与途径均与书法南辕北辙。以绘画为旨归的变革不能作为书法的目的，古代所谓“书画同源”仍限于书与画彼此之间的融通与借鉴，并不意味着两者的重合和同一，书法即使是最大化地实现了绘画的境界，仍意味着对书法的消解，反之亦然，“少字数派”等最终未能对书法的变革持续产生影响，正是其目的的不可期许所致。但是其改革的愿望是适时的，中国也有一些具有同样愿望的人，追随“少字数派”等的足迹进行着大致相同的努力，但其结果亦似乎与“少字数派”等相去不远，仍然在书兮画兮之间徘徊，并未形成扭转乾坤的势态，真正为书法的变革拓展出一条新路。

汉字作为书法母体的存在是书法存在的决定性基础，因为汉字而有书法。古代中国，书法的变异是与汉字字体的变异共进退的，由甲骨而金文，而篆、隶，而真、行、草，其实都是汉字字体的变异，没有汉字字体的变异亦即没有书法意义上的书体之变，至于同一书体的风格之异亦须遵循字体本身的规范，不能任性而为，即使如郑板桥般诸体杂糅，仍须一一循其字体的规则，不可任意而为。说到底书体无论如何变化仍是文字，不能视文字的基本功能于不顾，这是书法的变革之本，亦是书法的变革之难。

书法的未来也许是不可预测的。许多年前，徐冰试作“天书”，为书法的变革预设了一个谜，诱使人们寻找它的谜底，但谜底若何，并未有人做出回答。虽然就徐冰而言，“天书”原本无意回答书法的问题。当然我们也不能忽视另一个事实，即书法对中华民族的唯一性，对于中国，书法因此而难以割舍。虽然这一唯一性亦因为汉字的独特性为前提，作为事实它的影响仍会以不同情景存在久远，人们除却正视其存在亦或不能甚或不必对它的未来作出预设。

目录

卷首语 / 杜大恺

001 汉字春秋 / 吴冠中

003 无状之状 无物之象——谭平心象绘画作品简析 / 孙亚光

007 徐冰的文字学及其哲学分析 / 夏可君

015 文字站立之后——我看永刚石雕 / 刘骁纯

018 朱德群书法与抽象水墨画 / 朱德群

020 国际视野中的汉字与书法——访法国著名汉学家理雍·汪德迈教授 / 江河 徽瑄

026 论汉字与书法在大艺术背景下的多元路径 / 梁寒云

035 变异汉字的书法启迪 / 赵丽明

038 书法的现代转型及其与当代文化的关联 / 刘正成

048 西方抽象、抽象艺术与亚洲书法、书象艺术等之相会 / [法] 幽兰

056 略论书象——贯通中国非具象艺术的历史长河 / 吴华

068 书法的问题：困兽之斗还是凤凰涅槃？ / 邱志杰

075 中国当代书象艺术在西方 / 徐淦

086 台湾“现代书象”艺术景观 / 孙维瑄

093 日本现代书法的产生及现状思考 / [日] 菊山武士 [日] 仲崇霖

096 警戒与警界——浅谈韩国当代书法的传统性与大众性的困惑 / [韩] 崔载锡

102 简论原始汉字的发展历程 / 曹定云

110 谈汉字构形的科学 / 王宁

122 从图像到文字 / [法] 安·玛丽·克莉丝坦 卡罗孙 译

127 信息符号学研究：标牌 / [法] 贝纳·达哈斯 孙宇辰 译

140 汉字文化与书法价值的再发现 / 王岳川

147 “新古典主义”与“流行书风”：理论的脉络 / 王南溟

汉字春秋

吴冠中

清华大学美术学院

主持人语：本文或许是吴冠中先生生前最后交与我们的文稿。2008年，当先生得知我们要作一期与文字艺术相关的文集后，欣然赐文，并提议办一展览。遗憾的是先生的愿望还未实现，竟已先离我们而去。

“书法画”是吴先生生前又一个新开发的艺术天地，他一生都像一个垦荒者，从不停歇地辛勤耕耘、开疆拓土，他为中华艺术园地播撒的种子和汗水，也一定会浸润一代又一代的艺术门生学子，并不断开花结果，使中华艺术大地更加绚丽多彩。

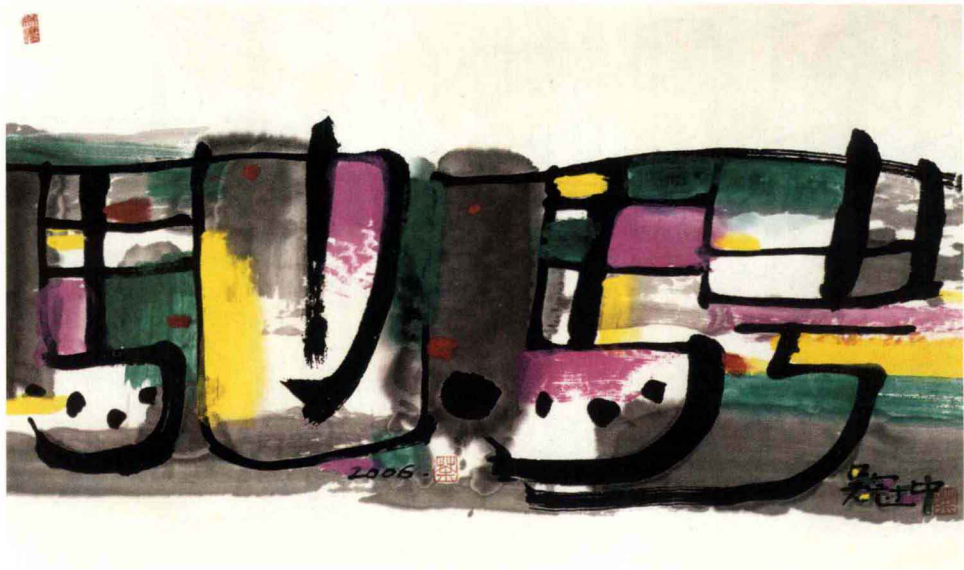
谨此，以志怀念。

汉字之源，有象形、会意等因素，书法造型有立意、形式与意境。书法，始于实用，借用了形象，撞入艺术之门庭。今日看，书法的构架、韵律、性情之透露，都体现了现代艺术所追求的归纳与升华。无可争辩，书法与抽象艺术结缘已久远，但她不可能下嫁给抽象艺术，成为抽象艺术之家的儿媳妇，因为，她永远离不开生养她的家门：实用性与可读性。20世纪80年代，日本友人井上有一探索书法的绘画性表现，并出版书法集，约

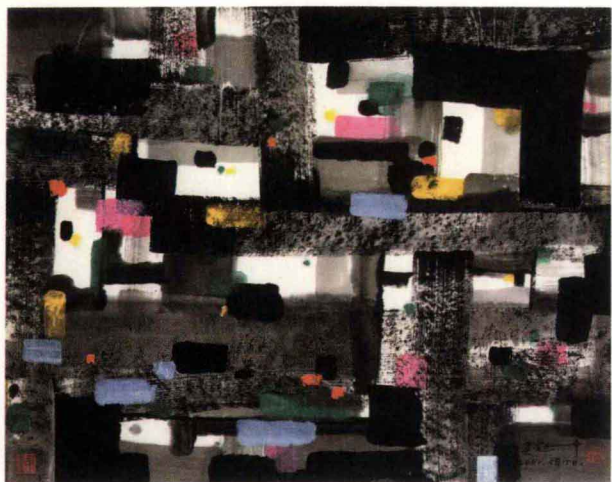
我作序，我已谈道：书法发展成抽象绘画，那是书法的支脉，但书法的大本营谁也拔不掉，其必须可读的实用价值根植于所有中国人民的心底，与世长存。

70年的绘画探索，我从加法到减法，从乘法到除法，自然而然，逐步追求，把握造型中最基本的因素，体会书法构架其实就是造型构架，一个独立的字表达了一幅画的美感因素，一篇字的全貌体现了一幅画的总体效果。吴大羽老师形容书法自由流水，令背负具象的绘画追赶不上。汉字构成与人间形象的亲疏因缘，总情谊脉脉。久在汉字间徘徊，揣摩其构架与韵律感，用今人识得的简体字营造其大美，力求人能共赏。我不写李杜佳句，只写自己的画思与文心，并探索文字内涵与字体样式间的情脉与拥抱。老来种块自留地：汉字春秋。

在人人尽识的汉字中寻觅美的形式，并赋彩以凸显其内涵意蕴。我立足于汉字家园，力图孕育东西方都感惊喜的怪胎——混血婴儿。生活变，时代变，文字变，汉字之石鼓、大小篆刻等古体，除专门研究者，一般百姓不识，今只认简体字了。书艺觅新知，新的造型美。艺术生命延续生长，全靠创新，抄袭世家，其能久乎！



吴冠中《驰骋》
41cm×68cm
水墨设色 2006年



吴冠中《故园》70cm×85cm 水墨设色 2001 年



吴冠中《凹凸》44cm×48cm 2007 年



吴冠中《眼花》24cm×27cm 2005 年

无状之状 无物之象

——谭平心象绘画作品简析

孙亚光 中央美院文字艺术设计研究中心(客座研究员)

中华民族的符象艺术史可上溯到 9000 多年前古先民们刻符画道并祭天拜地的原生形态图示时期,自人文始祖伏羲在 7800 年前仰观天俯察地而解河洛画八卦、创甲历定四时起——八卦成列,象在其中矣!在“符象阴阳天地乾坤”相辅相成、相克相生的通变过程中,诞生了隶属于中国人文文化基础的本体教义——道学文化。经文王演卦、周公述卦、孔夫子研传《周易》并创立儒家学派,在“诸子百家”争鸣后亦形成了蓬勃发展于汉代而大成于宋朝的易理象数之学。虽历经元、明、清数朝变迁及民族大融合,但中华文化所固有的“象学易理”,如血脉般延续至今,亦带给中国当代艺术界有识之士高瞻远瞩的考量。

中央美术学院谭平教授自 20 世纪 80 年代开始,就一直进行着非具象艺术的实验并持之以恒。在当下商业艺术主义盛行、跟风波普时尚流行的年代,他却依然执著地追寻着艺理象念,探索创造新的符象语言形式而不去随波逐流,是十分难能可贵的。在他身上,我们看到了中国艺术理应具有的本土精神和人文特质,但愿中国当代艺术在世界艺术潮流的冲击中找回昔日的自尊与辉煌。

谭平 1980 年考入中央美术学院版画系,并于 1984 年毕业留校任教。毕业创作的铜版画《矿工系列》极具新现实主义风格。为此,他曾到深山沟里的兴隆煤矿,与矿工一起下到几百米深的地下巷道内体验生活。《矿工系列》组画显现了谭平对造型艺术结构的准确创造能力,在阳光不能普照到的地下巷道内,一群如石像般兀立的汉子同黑暗融为一体,唯有双眼及头上的矿灯发出希望的生命之光。

1985—1989 年,谭平作为班主任带了版画系 85 级本科班。他充分发挥了教书育人的才能并培养了一批在中国当代艺术中“兴风作浪”的“时尚旗手”人物。同一时期油画作品《童年回忆》、《大海》、《藏区印象》系列,简约、概括、天地、光影、人迹——在看似不经意间构

成了极具营造法式的形而上空间画面。

1989—1994 年,在德国,谭平用丙烯颜料创作了一批既有德国新表现主义风格(现代艺术大师巴塞利兹是谭平留学院校的教授),又有在中央美院所练成的基础造型痕迹的作品,如《灵魂的争斗》、《自画像》等。而这一时期的铜版画《无题》系列作品则有了一个本质上的飞跃,非具象形态取代了固有形象因素的画面,在铜版材料运用上以极具完美的技法创作出散淡的、带着东方禅味的作品。

1995—2000 年,留学回到中国的谭平在铜版画创作上到了“胆大妄为”的无法无天之境,大块的黑油墨“赤裸裸”地涂在铜版、锌块、铁片上,并随心所欲地印在手工制作的纸张上……知其白,守其黑,为天下式!这黑白相生间顿现东方气概——天地气象、阴阳乾坤,在对立统一中体现着“极饰则素”的自然。

2001—2004 年,谭平的创造能力转向了木刻版画。可谓放笔直取、以少胜多,刀刻斧劈、凛冽决然。由此给中国版画界和当代艺术带来了强烈的颠覆性视觉冲击波。

2005—2009 年,谭平创作了一批顶天立地且充满人文关怀的架上绘画——团状而律动的分子细胞相伴着大面积色彩在分割组合中构成独立不移的象征性画面。生命与物质在精神上融会贯通并合二为一地升华到混沌沌沌的万象空间……

在此空间中近观谭平教授画作,仿佛听到心脏的跳动、血液的流淌、细胞的搏杀;远观之,又如同遨游茫茫苍穹、静察冥冥星空。其画面表达得寡而足、约而喻、简而达、少而宜,每每撼动人心。而始终贯穿于画面中的那种“观物造象——象生意理——意理达境”并独与天地精神往来的思维系统,更使中国历史悠久的非具象艺术又走出新路、发出新光,这种既非中式传统组合,又非西方“抽象”复制的全新打造,营建出一个从微观生命世界到宏观宇宙的苍茫景象。

这是他积三十多年绘画功力与学力对当代艺术的诠释,亦是他东方人文情怀“象由心生”的爆发!东方也好,西方也罢,谭平在东西方文化的两极中破门而出并确立起一个艺术交汇的新形态支点——“心象”艺术。在此支点上,谭平举重若轻地用“心象”的四两拨动了中国当代艺术的千斤……

将“无状之状”、“无物之象”而立象尽意,也正是在谭平的“心象”艺术作品中,我们重新体悟到中国本土文化中与生俱来的那种对自然、对生命、对社会的高度关注和表述。其画面中那些圈圈点点的符号式表达,一如上古图腾符号。尽管我们今天仍不能完全辨识和解读中华古文化时期众多的上古符号图像,但可以肯定的是,它们一定是某种意念的显示、某种心声的流露、某种事物的记录,甚或某种偶像的图腾崇拜。也正是这些自古就已形成的非具象表达的符号图像,自先秦时期已被老庄为代表的哲圣们总结概括为“大象无形”、“无物之象”、“立象取意”、“无极之象”、“象罔”等学说,至今依然影响着中国艺术的深层追求和理念表达。而在谭平的诸多作品中,同样让我们感悟到画家在当下时代对“观物造象”经典传统理念所赋予的绘画语义的全新阐释,而这种新的阐释正是以其不断“覆盖”的作画过程和不断“扩散”的符号艺术方式完成并向前推进的。对此,画家本人也认为其最注重的正是“象境”的表达和阐述。

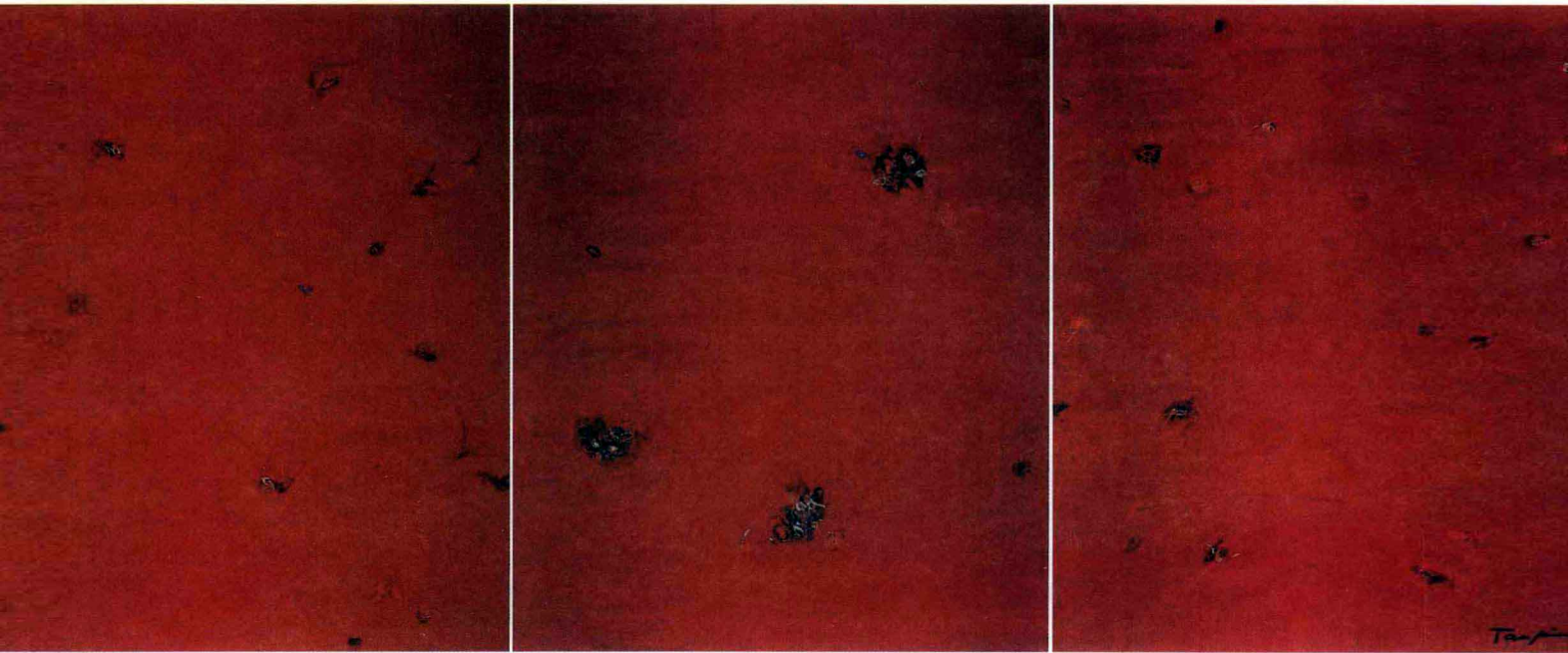
谭平如是说道:

“绘画的描、绘、画、写过程,其实是一个由表及里的艺术深化过程,画一幅画容易,但如果写一幅画则是另一层次高度的思维问题。关于‘抽象’这个名词用在中国当代艺术家身上的恰当性,关于我的画被冠以‘抽象派’的称谓,我的意见是‘抽象’这个概念为西方人所固有,西方现代绘画某些流派亦可用‘抽象’称谓。日本人又喜欢什么物语,日本的绘画或可称为‘物象’。中国是东方文化的根基,如果用‘象派’称之则比较合理……”

而谭平近一时期创作的《随笔》、《梅花三弄》、《向八大山人致敬》、《裂变》、《卯1#》、《诞生》、《化蝶》等蕴涵着中国行草书法元素的“心象”系列作品,正是他此番表述最有力的印证!

当然,对于曾留学德国、深谙西方现代“抽象”艺术真谛的谭平而言,正是由于其对西方“抽象”艺术的深度了解和认知,更清楚与西方“抽象”拉开距离的同时又不重蹈中国传统非具象艺术表达覆辙的重要性。他成功地以自己特有的艺术方式进行了特定的表达,进而形成其“象派”绘画的显著特性。首先,从形式上他成功借助于深厚的版画功力,并以版画的诸多元素为依托,完成了向多种质材媒介的成功转换,尤其是在丙烯与油画的转换过程中,以西画平面框布为载体,充分发挥广色度、大色域和笔形、笔触、笔迹、笔法、笔意等技术

谭平《红色背后红》200cm×480cm 布面丙烯 2006年



手法，营造出一个极富生命性与运动感、以分子细胞为生发点的似是而非的典型画面；它们看似西方歌剧，实则满目的国韵民调。

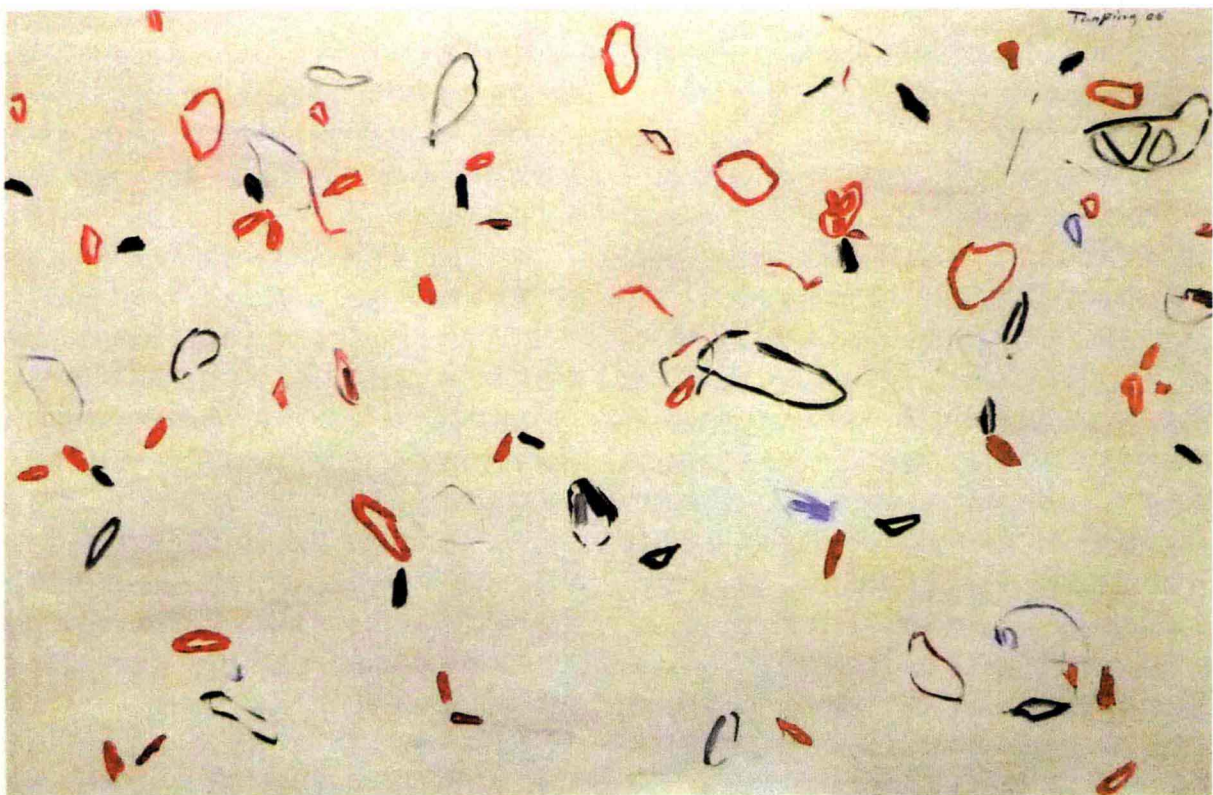
随心所欲、自由表达、任意构形是谭平绘画的又一个基点。当然，对于被自然形象或者固定文字章法约束惯了并且不敢越雷池半步的艺术家而言，谭平的这种随意性和震撼性是不可言喻的，而对那些圈中之圈、点中之点、色中之色、景中之境更是难以理解。好在谭平智慧性地以“细胞”为窗口，给了观者一个“看点”，如此便大大拉近了与受众的距离，使其大大小小的符象线图有了更充足的“自由”、“随意”、“任情适兴”的理由。纵观谭平“心象”作品，看似随意的符象图色却极其严谨，甚至每一个“细胞”都极其讲究地“长”在特定的位置且绝不紊乱。无论线圈、墨团、小点、线条、色块、色域等都恰如其分地各就各位，线的粗细光涩、色的深浅浓淡、点的大小聚散都显示出一种深沉博大的笔情墨趣；似如庄周逍遥漫游于天际、老聃“复归于婴儿”的信笔涂鸦，人体细胞的蠕动、卵体的碰撞，尤其是许多生命原点的分布都贴近画边，更显示出天外之天、象外之境的无尽遐思，再现出画家对绘画作品各种风格特性的深度把握和对东方易理象学的深刻领悟。

在此，还要强调的是，谭平以“癌细胞”为原发点的绘画，不仅给了“造象”一个无限的生长点和漫游空间，更建立了一座“喻理”智库，即透过对“癌细胞”符象的选择与阐释，昭示出一种更深的社会思想文化内涵。这与西方“抽象”画可无意义和内容，而只强调形色的自由任意组合是完全不同的，或许，这也是谭平与西方“抽象”画的重要区别。在谭平作品中，画家更巧妙借助了病变的癌细胞之象，进而引申为对人类社会的深度关注，即面对潜伏在人体内或人类社会中具有巨大杀伤力的毒瘤及“癌细胞”，人类社会应如何应对？是放任自流、任其发展，还是彻底根除？显然，谭平以其大幅巨制明确作答——《状态》、《红色》、《流逝年华》、《散落》、《蓝色》等作品皆频频传达出：癌细胞乃至危害人类的种种毒源，已无处不在，它们侵害在生命的血液中，侵害在人体的肌肤里，侵害在人类生存的空间中，人类只有与其进行不懈的搏斗，才能获得生命的自由，生存的基础。这也诚如作者所言：“我期望观者在我营建起来的境象里，能够沉静片刻，将自己内心深处的隐秘与脆弱焕发出来。

一个好的艺术家既要关注自己的内心真实细腻的体验，同时也能够把自己内心体验与当下整个社会问题同步呼应起来，我的作品所传达的既是自己对当下生活的感受与思考，也是今天的中国乃至世界人类共同面临和关注的问题。”

谭平绘画作品的另一个重要方面，就是对中国“抽象”艺术话题的再次撬动。西方现代“抽象”绘画已创立100年（创于1910年），它曾作为20世纪人类艺术最重要的艺术方式红遍世界。其被真正引入中国有史可查的或应从20世纪30年代算起，然而，70多年的风风雨雨之中，西方式“抽象”绘画在中国一路颠沛辗转，真正登入中国也许要从“文革”后70年代末、吴冠中先生发表《论抽象美》开始，由此而兴的30多年间虽然涌现出大量“抽象”绘画，但也基本是以西方由具象变异而形成的“抽象”绘画，绘画方法也基本上是西方“抽象”形体与色彩自由拼合的艺术方式，也就是说总体绘画状态基本仍停留在西方“抽象”初期的水准上。实质上，西方纯“抽象”艺术的引进吸收一直未能真正落地中国，尽管在实际当中西方纯“抽象”早已登门入室并被普遍享用（如遍布中国大地的各类建筑及其住宅即是典型的纯抽象），尽管作为世界艺术潮流，“抽象”艺术也早已风平浪静，但我们对西方“抽象”艺术的认识问题仍远未解决，在当下的中国，纯粹的“抽象”仍然是一个让大众和艺评家们困惑的问题。或许，谭平的“心象”绘画作品又给我们认识西方纯“抽象”艺术搭建了一个平台。其最重要的关键点就在于对主体“符象”的把握上，他把中国人习惯于对具体物象的认知提升到一个对非具象“符象”的认知层面。在此，我们深幸谭平在国人习惯了的“看图”（具象绘画）、“认字”（书法）基础上，又打开了一方认知非具象艺术的“心象”天窗，使人们循此路径能尽情遥望星空，同时，也能重返人类纯净的本真——元细胞的再生，并重塑一个原本就应和谐天然自我。这是谭平对中国非具象艺术的一个重要推进，也是他的“象派”绘画有别于其他并凸显独特性的根本所在。

史载楚王有一良弓，失之，未寻得。楚王曰：“楚王失弓，楚人得之。”楚王的意思是弓失在楚国，终究还在楚人手里，不用再找啦。孔子闻知曰：“王失弓，人得之。”孔子从儒家普众的观点出发，认为楚王局限于楚地，此弓也可以是别国的人所能拾得到的。老子闻



谭平《微观》200cm×300cm 布面丙烯 2006年

知曰：“失弓，得之。”老聃则从万物生灵的角度来举一反三三地发挥他的道学思维，此弓抑或非楚人非别国众人可得之，猴子等生灵亦可拾得。

谭平的绘画犹如“楚王失弓”典故一样，引起海内外艺术界从不同欣赏层面各自解读其作品寓意的现象，也带给当下中国艺术理论界难以规范到艺术评论词典中某一个词条的无所适从境地。于是乎，中国的评论家们多从洋人以色表意、以形表心的西学角度出发，先入为主地将谭平绘画列入到笼笼统统的“抽象”、“新抽象”概念里形而上学地论证起来。

“抽象”是什么？如果抽出去“象”，存在的又是什么呢？古人云：皮之不存，毛将焉附？我想，这是中国当代某些艺评家们自我解释的一个行业课题。“象外无词！”在此，笔者亦不多妄议，唯仁者见仁、智者见智而已。

在中华文明的演进过程中，自“日月之谓易”而“易更三圣”后，儒、释、道辩证交替且相映生辉，无论是“由儒入道”还是“道本儒末”，东方文人共通的艺术思想理念即为易理象学的“象由心生”。由此，抛开“形象”、“物象”、“图像”、“抽象”、“后抽象”、“新抽象”诸多名词后，便应了道学祖师老聃的至理名言——“大象无形”！而对“大象无形”最好的诠释是将佛学纳入中国本土文化的禅宗方祖慧能的名偈：“菩提本无树，明镜亦非台；本来无一物，何处惹尘埃？”

一元复始，万象由心。故此，我们便可扬弃“西学东渐”带给中国当代艺术界的“抽象”与“非抽象”教条规戒，以中国人固有的符象、意象、书象及心象元素为基点，将谭平教授近30年在新形势下以新思维创作的绘画名正言顺地定位在中国东方本土文化“象由心生”的“心象”艺术范畴……

徐冰的文字学及其哲学分析

夏可君 中国人民大学文学院

徐冰写道：“‘书’在古汉语里既表示书籍，也表示文字，还表示书写。我的作品多与此相关。”^[1]

如同艺术史家巫鸿敏锐注意到的，徐冰的作品正可以由此三个要素而展开分析，这也为我们具体分析徐冰的作品提供了一个基本的模式，这是徐冰自己的“文字学”，自己的书写观。

其实，汉语象形文字的书写性，也正好包括这三个方面。顾名思义，其一，书写是“书”所承载的文字，这包括各种样式的书籍、书册、书本等，这主要是就文字的载体以及载体的材质而言的，其中包括书籍的材质、样式、制作方式等；其二，书写是书写之“象形”，这主要是象形文字的各种图像形式，包括传统书法艺术的不同字体，当代图像化的文字字形，以及一般的记号学的文字符号等；其三是作为书写之“写”的各种方式和技术，包括传统的刻印、毛笔的书法，直到现在计算机的制作。

不仅仅如此，结合西方的符号学理论，也可以从三个方面展开讨论，“能指”是声音印象，“所指”是语词的意义，“指物”是对外在对象的指涉或指陈；随着以索绪尔为代表的现代结构语言学把所指意义还原为能指，再以能指与能指之间的任意性差异来建构语言体系，经过结构主义以及解构主义的哲学解释，能指取代所指——既然所指被还原为能指之间的差异关系，就没有了所指，当然也没有了所指和能指之间的区分，这个区分本身失去了意义；相应地，语言与外在事物之间的区分也消失了，因为没有不经过语言打上烙印的物，物已经记号化了；这样，移动漂浮的能指就是有着物性的，物之为材质或者媒介也已经能指化了，世界就是已经物化的、记号化的能指无尽差异化的痕迹，是已经反复差异化的痕迹。徐冰的作品或自觉或无意识地回应了这个过程，成为观念艺术和后现代艺术改造象形文字的绝佳范例，因此，研究徐冰对象形文字的能指差异还原，以及对材质或媒介的还原，就为我们发现其间的哲学意味

和文化变异的潜能提供了动力。

徐冰的文字学，徐冰的基本语言或者符号体系，是文字和语言，尤其是象形文字，如同他自己所言，他不喜欢形象（figure），即便作品呈现出可观的图式，那也是图像（image），尤其是文字做出来的图像——即“书象”，而不是绘画意义上的形象。此外，徐冰几乎舍弃了象形文字的声音，把文字还原为文字发生时的记号。而且，从文字出发，徐冰也不断打破着上面的三重区分，不断扩大着汉语象形文字的可能性，形成了自己的“文字学（grammatologie）”^[2]。徐冰的作品，哪怕是所谓的书法作品，都不是新的书法或者对传统书法的延续，而是书法的新形态，是寻求普遍意义上的文字学或者书写学。

汉语象形文字的形成与使用，其实有着自己的语法体系和严格的思维模式，只是传统并没有把这个元结构呈现出来，这里，我们以汉语最为体现书写的《易经》为例做一些初步的讨论。从传统对《易经》以及从哲学人类学的研究中，这个思维模式演变的结构表现为如下的过程。

首先，我们一般是最先看到一个个的爻辞，它们有着可以理解和比附的“象”的语意，以及相关的术“数”的推演操作模式，这是我们日常显现可见的言语行为，在语言学和文法学上，这是日常的言语。

其实在这个后面，已经隐舍地把卦名或者卦象本身作为前提，如果没有乾卦，没有乾卦的爻词以“龙”为例进行说明，是不可能有潜龙和亢龙的变化形态的，而且乾卦不仅仅是龙，也可以是别的形象，显然更加丰富抽象。这是文法学的语言层面。

进一步，乾卦的卦象其实是在与坤卦等的对比中，在与其他卦的相关关系中，比较展开的，后面是阴阳演变的记号上的相关差异模式，是差异，纯然记号的差异建构其差别，要关注的是这个差异本身，如同索绪尔的语言学所指明的。

其次，进一步地还原，则是追问这个差异本身如何发生的，如何保持这个差异，原初的区分是如何产生的，因为阴阳的区分来自“气”或者“一”，这个“一”如何内在区分？这不仅仅是“阴阳”的区分，也可以是别的区分方式（比如刚柔），这个区分是任意性的，不一定是阴阳如此构成的等级秩序和相关关系。这个任意性显然消解了传统《易经》建构模式的内在规则。其实乾卦多出一爻已经暗示了这个“多余”的超越性与规则的僭越，《易经》以“未济”作为结尾一卦，也是自我解构的，或者说敞开性的，并不是一个内在封闭的区分结构。这个多余出来的无用的“一”（如同术数的操作中的那个四十九之外的一），构成符号的剩余，还原的剩余物。

再进一步还原，则是更加根本的区分，只是踪迹，已经被抹去的踪迹。在任意的记号标记之后，则是这个记号作为动作的投影，或者说作为形式指引，只是指向一个不可见的刻划的动作。在西方，比如同一和差异，动和静这样的柏拉图意义上的通种（在《蒂迈欧篇》）。因为，记号本身即是多余的，如果还有记号，记号本身就遮蔽了事物的显现。在传统《易经》，则是对寂然不动感而遂通的思想。

最后，则是事件的发生。并没有语言可以表达如此的事件，语言只是已经被抹去的踪迹的踪迹——是两次的抹去，抹去这个抹去本身。在《易经》则是对不可知的混沌的触及，虽然并不那么清晰。

但是，面对徐冰的象形文字作品，我们总是会不禁自问：这还是象形文字吗？答案肯定是不确定的！在一点意义上，徐冰复活了佛教中道的中论：既是也不是，既是“既是也是”也非“既非也非”，这是一种“非非”的非凡逻辑。因而首先反而要问的是，徐冰的文字学不是什么？它不是传统追求书法笔墨功夫与品位高低的书法，而是让“书法”回到“书写”，无论是传统的书法学还是现代的书法主义，都被还原为“书写”——是写、刻、画留下的痕迹或道道，更加靠近法语这个词意义上的写（écrit, écriture），就是写或者书写，是在各种可以写的材质上的书写。因此，面对深谙禅宗之道的徐冰，我们这里的思考不得不在严格的追问与追问自身的打断之间游弋，不可能在确定性中找到现存的理论模式，只能试图寻找对话的可能性，我们只能追溯文字学不可逻辑化的踪迹，我们只是描述徐冰一件件作品所呈现出来的迹象或书象，象形文字在他手上，已经变异得面目全非了。

一、1987年前后的《天书》或《析世鉴》

首先要分析的是徐冰的《天书》。就书写方式而言，徐冰是以雕版刻写的，以他自己的话来说，就是认真地刻写，不必带入过多和太强的个人风格，在字体上，在稿子上本来是楷体字，但是一下刀后却成了宋体，在徐冰看来，这种不由自主的创作恰好表明，宋体是没有个人风格的，也进入了传统程式化的被塑造之中。而在载体上，它既可以做成书籍或者善本一样似乎可以阅读的册页，也可以做成装置一般气势恢宏的方阵，因而给人以天外来书的气势。

在文字学上，徐冰这些所谓的生字或者生造的假字到底意味什么？如此多的假字并列一起之后，为什么就成为了艺术品？它既不是中国书法传统派之中的新古典派或书法新古典主义——《天书》并不是经过

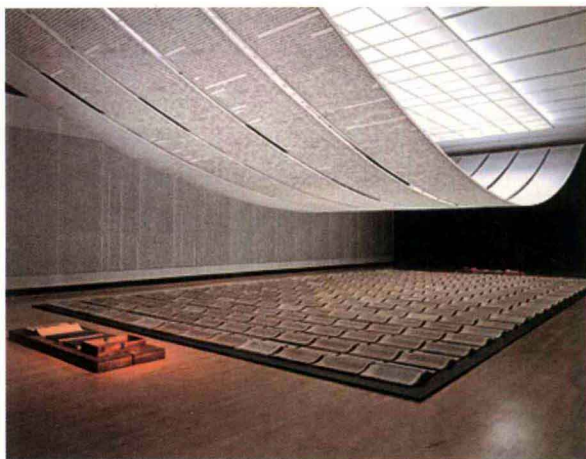
徐冰《析世鉴》刻板 1987年



几十年修炼而成的书法造诣的杰作，当然徐冰的雕版技术并不差，但这些字也就是好看的美术字而已（我甚至倾向于认为徐冰受到“文革”期间美术字的视觉影响，当然也对这种记忆有所颠覆），以严整和陌生取胜，也不是现代派书法主义中对汉字的抽象化、现成品的制作，以及拼贴的组织等方式（比如谷文达等人所实验的），也不是书法的行为化（比如在石头上以水写字等观念作品），也不是以书法在绘画上产生符号抽象效果（比如赵无极等人所为），也不是当代实验水墨以某种字形作为作画的基本图式所为（比如丁乙的十字）。《天书》一方面看起来如此古典，就是按照严格的雕版技术所刻写出来的宋体字。而且，徐冰自己仔细研究过传统雕版技术以及各种书册的版本形式，他也没有选择字体的颜色，似乎就是某种古代被遗失或者被历史埋没的古文的复活和出土挖掘。但是，另一方面，这些文字，如同徐冰所言，并不工作（unworking），它可以被雕刻出来，但是却不可读，即不可交流，是假字，故名《天书》。最早面世时命名为《析世鉴》，当然就带有某种难以言喻或者神谕一般的警世意味，尽管无论是看起来还是听起来都具有某种反讽的味道。

这种不工作的假字，一旦自身繁殖起来，似乎就形成了一个独立的自身世界，这些虚假之物竟然可以形成一个自身独立的文字世界，一种不可读的语言。徐冰借用了传统美学最为核心的“似与不似之间”的观念，这些象形文字看起来似乎是汉字，但是看起来似乎又不是，带来了一种陌生感或怪异感，似乎回到了晚明的怪异风格。但是徐冰又是很克制，并没有显露个人风格，反而就是平白之极的。就展览效果而言，几千个假字整整齐齐地摆列成巨大的方阵，似乎是蓄势待发的千军万马，非常有阵势和气势，这些假字，假借之字，既是借势，又不是可读的字，一下子打破了对可读意义的诉求。为什么会出现这些假字——这个问题本身就可能是一个假问题！任何对这个问题的执著追问都可能赋予这些假字以过多的意义，很显然，它们并无意义！但是，在视觉上却又带来某种美感，带有某种气势，某种耐人寻味的东西。

这是什么味道呢？就是余味，这是传统的韵味之为余味，不是某种单一的有着名目的味道，以至于我们可以品尝出来，也不是五味的调和以及某种味道的醇美，而是味道之外的余味，有着并不固定并不限定在某种味道之内的余外之味，是以“余”为味！这些不可读的假字就是有着宋体或者古代书法的迹象，似乎还有着某种“文革”美术字的味道，但是它并不走向某一种风格，而就是以“余”——以多余为其风格，这里的假字只是象形文字之剩余，不是汉字，而是汉字的残余，是“多余”



徐冰《天书》综合媒材装置 1997年 德国

出来不可用的非字：不仅仅把汉字还原到最为原初的偏旁部首，而且增加一些从未存在的笔画，既是呈现了汉字的剩余和残余状态，又是把汉字变异为多余的，这些不工作的假字不就是多余无用的，这里有着某种道家的智慧？而且，还让这些残余和多余的笔画自身生长，让“剩余”和多余之物还有着余地，还有着生长的可能性。这是中国传统智慧中最为微妙的东西，徐冰隐秘地传承了这一哲学精神。^[3]

面对石破天惊，而且极富启发意义的《天书》，有必要再次从中国文字学和一般记号体系上作出更加严格的分析，有利于后面的进一步展开。

如同我们前面所言，这里试图结合西方对能指和所指的思考，以及德里达从文字学进行解构的思想，传统的象形文字既是文字学，也是文码学或纹迹学，在西语中文字学一词就来自文码这个词根，如同汉语的“文”这个字最初也是“纹理”之纹迹，是一种体现文码和踪迹的文字学，我们以此思考徐冰的这个新书法。

第一步还原：传统的象形文字是象形指事会意的造字与指涉，这是首先把能指还原为所指，如同德里达的解构，这是一个反转颠倒（reverser）的开始，把言说颠倒为书写，以便解构语音与在场的中心主义。对于象形文字的汉字而言，则是回到汉字的字义和字形，即象形

指事会意的语文学体系，而尤其是回到字形本身之为能指符号上。徐冰的刻字就是单纯回到字形上，也是去除语义的所指性，仅仅在字形上雕刻。

第二步还原：文字还原为“偏旁部首”——构字的元素，基本要素之为能指符号——消除了所指意义的可能性，只是简单的动作速记。对偏旁部首的还原，只是偏旁部首而已，而且可以增加一些新的部首，就是笔画和画道道。这样，我们就看到了中国传统文化如何由籀文，向着篆书和隶书，向着楷书和草书转换，这个转换本身是回到笔画本身上，一方面是认字需要更加准确固定的形态；另一方面则是在笔画的线条上，笔画本身的圆转和方直上开始变形。从写作的文字学看，这里不再是能指和所指的关系，而是能指与能指之间的差异关系，是写作内部两种写作之间的差别区分关系，作为能指在滑动。这是解构的移位（displace），这里是书写本身的问题，而且无法区分开好的重复或好的书写与坏的书写，如同模仿问题：模仿这是没有自身的，越是模仿越是没自身，而模仿之为模仿总是不足的，总是有着缺陷，从来就没有好的模仿，但这也是因为模仿没有自身的本质，如同写作本身。这就回到了书写本身。如同徐冰回到文字之为书写或者刻写本身上。

进一步还原：偏旁部首的笔画只是——划道道或画道道，仅仅是纹迹，在绘画的意义上只是笔触。这些笔触不再指称外在事物，只是在笔触之间寻找新的可能性的关系。在文码学上的书写，仅仅是打下记号（sign）而已，不再是能指之间的差异，而就还原为记号，作为代替的记号，记号可以被其他记号所代替。这是解中心的书写，解去了书写自身的中心地位，让书写不再是有着等级秩序的象征，而是平白化与无个性化！在文码学上，这是标记（mark），标记一直可以被再次标记（remark），代替一直可以被再次替代，一直不确定，如同对新的标记符号的增加，却并不形成新的字！这就出现了徐冰的《天书》！就解构的策略而言，这里不是法则的僭越，而是僭越的法则，僭越不可避免，法则一直要被僭越，僭越才是最后的，书写即是这个僭越，因此，假字或生字就会出现。

徐冰对天书的发现，重新建构任意的文字和痕迹。只是书写自身，但也是无意义的，仅仅增加一些无意义的笔画，就是增加偏旁部首，就是画出新的道道或者痕迹，如同西方抽象化作出肌理效果，以颜料本身的表现力作为平面绘画的基本语言，而不是走向叙事或者图像的指向功能，就是颜料本身之为材质打开空白的画面，就是材质和颜料本身带来的感觉感受力。徐冰的《天书》只是笔画之间的差异，并不走向可读的意义，就是雕版本身带来的字体的内在严整性。

徐冰的这些文字已经走向汉字书写的“书象（writing-image, image of tracing-writing）”：是文字书写出来的图像，但是又不是图形（schema），不是图画（picture）以及绘画（painting）意义上的图像（image），而是一种不可读的非形象（un-figure）的形式性的书象。徐冰《天书》的书象更为深远的意义是——颠覆了汉字传统上对阅读的强调，而走向纯粹视觉的观看，无疑这里已经受到了西方观照方式的影响了。

随后的问题是：既然已经处于无意义之中，如何走向下一步？如何进一步还原？如何有新的变形？不可能再次增加意义来书写出某种所谓的新风格，否则就回到了已有现成的模式上，不可能再次延续和发展传统的书法程式了。

不久之后，徐冰做出了另一个作品《鬼打墙》。这是徐冰拓印了长城的一段城墙和一个烽火台。

就文字学的三个要素而言：现在的书写之书写，其制作方式已经成为了拓印，是对某种现成品痕迹的直接复制，由雕版走向拓印，对于徐冰也是很自然从容地探索；文字字形当然不是可读的文字，而是历史记忆和自然风化所留下的痕迹，都是残迹而已；当然，其书写之“书”的样式材质已经成为巨大的拓印出来的装置作品，而且具有某种哀悼的仪式，具有物质感，但是却又有着鬼魂一般幽灵的气息。

徐冰把传统书法的拓印和版画的制印以及历史的痕迹结合在一起，形成了《天书》之后的另一部新书——我们甚至可以命名为《鬼书》！依然还是无意义，却让空间之物的长城转变为有着时间印记的装置，让本来不是文字的印记，本来就是缺席的象征符号转变为幽灵一般的迹象。

《天书》或者《析世鉴》，就好似远古出土的铭文，似乎是一种死去了好久的文字及其不可追忆的最后反光，或者就是一个伪造时代的奇妙反讽，或者是对自身文化传统的再次僭越地致敬，不过是以哀悼的方式进行的，《鬼打墙》其实也是当时为一个已将过去的80年代致哀！也是为这个文化的命运致哀！

进一步，徐冰把汉字还原为不可读的视觉形象，象形文字在这里成为了纯然无意义的视觉享受符号，正是无意义的记号而已，而且自己发明的新记号——并不是有着意义和所指的能指符号，而只是标记和再标记（remark），如同面对死去的尸体，或者面对西方表音文字的强力，表意文字的汉语只是如同死人的尸体一般，已经没有了意义和权能，但是尸体还是需要我们的哀悼，需要我们对之化妆，安葬它，甚至，复制它，如同伟人头像的强力还在命令我们复制它，最后成为货币上拜物教一般的象征符号。徐冰深深知道，对尸体的修辞其实



徐冰《鬼打墙》综合媒材装置 1990 年

还是无意义的。徐冰的作品的“意义”就在于展示了这个“无意义”！不是商品的使用和交换价值，也不仅仅是文化符号的展示价值，而是更为彻底地使之无意义。

《天书》是符号繁殖力再次卓越的证明。

这个“鬼书”的文字有什么特点呢？按照巫鸿的看法：徐冰拓长城的想法早在《天书》阶段即已萌生，在这里，我们关注的是这个拓印，这种贴近长城肌肤的拓印，它是复制。但是，如同巫鸿所言：这里并没有什么想象力的参与，而是比较机械地靠近，展现城墙在历史时间中的痕迹，这里主要是痕迹的还原！拓印并不是指向事物本身，而是在一种复制的模仿中，进一步消解原初的痕迹，原初的长城已经被历史浸染了，斑驳的痕迹覆盖了原初之物，现在，再次的拓印其实是成为再次的痕迹（retrace）。并不带来意义，只有一种巫鸿所敏锐指出的“丧礼的无意义”。

《鬼书》同样也是书象，仅仅在印记带来的影像上复制再复制，消除本源和派生的等级制，既是对帝国政治的反讽，也是徐冰激发了版画这种技术对艺术本身所带来的问题，仅仅只是剩下没有原型的影响，而时间本身成为记忆的主宰。

当然，在后现代主义看来，这反而带来了某种近乎“崇高”的无意义。通过制作性，让无意义转变为某种不可表象的崇高的效果。

在这里，依然关键的是不应该把无意义转变为意义，无意义就是无意义，要保持这个无意义，不把无意义转变为无意义的意义，否则还是意义了，还是可读的了，而是一直保持为不可读，如同《天书》的硕大阵型的巨大作品。

二、《英文方块字》之为中英文书法

徐冰一直对动物性保持着自己的思考，从1995年的《蚕书》和《在美国养蚕系列》到后来《网》中的羊、《鸟语》以及《野生斑马群》等动物和综合装置作品，都试图打破人和物、生命和非生命之间的界限，以动物作为媒介扩展了文字和记号的表现力。

徐冰对象形文字的载体的不断改变，体现了他对材质之为物质性的敏感，对物的还原，打破幻像和迷恋，走向剩余之物。不仅仅是之前的长城这样的现成品，包括动物的躯体，进一步则是与后现代的计算机技术相关了。对计算机这种新的媒材的使用，使徐冰走向了更加富有创造性的1994年的《英文方块字》。

徐冰去往美国之后，其间还有一个重要的过渡期，这是以往的研究者很少注意到的，这就是《后约全书》和《文盲文》这两部作品，尤其是后者，有着他个人艺术探索上至为重要的突破。

徐冰对文字是敏感的，出国之后，对于整体的英文世界，对于图书馆无尽的英文书，是陌生而惊讶的，他一直保留了对事物陌生性的这种原初惊讶，在惊讶中以原初的陌生来回应，这是他自己称之为蒙昧的养料，我们甚至可以命名为“徐冰式的蒙昧的智慧”，当然是古老的“有学识的无知”的另一种现代形态了！虽然这里还仅仅是采取拼贴的方式，在神圣与世俗之间，在正常与反常之间，在现成品与制作之间寻求结合，但是异域陌生性已经进入了艺术家视野了。

随后1993年的《文盲文》（*Brailliterate*），在徐冰自己看来，其理念是这样的：“文盲文”三字分解后即“文盲”和“盲文”，这件装置呈现的形式为一个阅览室和展示在阅读台上的盲文书籍，在这些书的封面上与原文无关的英文书名与原盲文书名叠印在一起，观众翻开内页全为盲文。这对一般观众来说是不可知的，同样如果一位盲人读者，他也不知此书封面给一般人的是完全不同的信息，不同的人从同样的事物中却获得不同的内容，这件作品测验并讨论了文化的偏差、误读及掩盖性等问题。