

Philosophy of Calligraphy of Aesthetics

周  
膺 / 著

书法审美哲学

周膺



西  
游  
印  
社  
出  
版  
社

杭州市哲学社会科学规划课题  
西泠印社艺术研究专项

周 膺 / 著

# 书法审美哲学

周膺



西泠印社  
出版社

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

书法审美哲学 / 周膺著. —杭州: 西泠印社出版社,  
2011. 6  
ISBN 978-7-5508-0150-9

I. ①书… II. ①周… III. ①汉字—书法美学—研究  
IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第117775号

# 书法审美哲学

周 膺 / 著

---

责任编辑: 林鹏程

责任出版: 李 兵

出版发行: 西泠印社出版社

地 址: 杭州市西湖文化广场32号5楼 邮编: 310014

电 话: 0571-87243279

设计制作: 杭州高腾印务有限公司

经 销: 全国新华书店

印 刷: 杭州电子工业学院印刷厂

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 16.5

版 次: 2011年10月第1版 2011年10月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5508-0150-9

定 价: 39.00元

世界上最好的字最好的画最好的诗最好的书最好的思想还未造出来。总觉得那东西是大地上长出来的，它们显现大地的意义。我手中的笔太苍白无力。笔又何为？书家何为？诗人何为？哲人何为？痴的是总想去为大地代言。

——著者题记

是法非思量分别之所能解。

《妙法莲华经·方便品第二》

她并非作为“幽邃”事物中之一物，作为虚像幻影而呈现于我，而是我眼前现时的存在。若依据所谓客观性来度量，她的确不是“实存”。但敢问还有何物比她更为实在？把我和她相沟通的乃是真切实在的关系：她影响我，恰如我作用她。

马丁·布伯（Martin Buber）《我与你》

当自然过程的结局，它的最后终点，愈占有主导的地位和愈显著地被接受着的时候，艺术的“美”的程度就愈高。

约翰·杜威（John Dewey）《自然与经验》

诗是我们这样的傻子造的，但能造树的却只有上帝。

乔伊斯·基尔默（Joyce Kilmer）《树》

独创性可以说具有植物的属性：它从天才的命根子自然地生长出来，它是成长的，不是做成的。

爱德华·杨格（Edward Young）《试论独创性作品》

# 序 言 书法美学与美学在中国

本书原来的命意是做成一部较为系统的书法美学专著，以《书法美学引论》为题，但我的导师叶秀山已有同题书出版在先，于是斟酌从哲学方面来论述书法审美问题。美学大体可以视作审美哲学。过去已出版的书法美学专著大多引申或解释中国传统书法理论以及创作经验，总觉得距美学尚有差距。唯叶秀山《书法美学引论》具有较多的开创性和独创性。本书的写作受其启发，并企图在这方面有进一步的拓展。2002年高建平在中华全国美学学会和国际美学学会于北京组织召开的“美学与文化：东方与西方”国际美学会议上指出，美学在现代中国经历了一个从“美学在中国”到“中国美学”的发展历程。所谓“美学在中国”当然是指“西方美学在中国”。高建平的估计似乎过于乐观了，因为“中国美学”远远没有到来。“中国书法美学”就更无从谈起了。所以我认为，书法在当前做一做“美学在中国”的功课仍然非常必要或必需。而西方美学基本是哲学传统的，所以从哲学方面来谈一谈书法应当也是有意义的。

当然，与任何一种艺术一样，书法毕竟是一种经验表达形式。约翰·杜威（John Dewey）写过一本美学名著，题目叫《艺术即经验》（*Art as Experience*）。这部书可以说是“美国美学”的标志，现在越来越多地受到重视。杜威在这部书中提出的基本观点是：艺术（Art）一词指经验过程的审美性质，而不指艺术作品（Work of Art），它与活生生的生活联系在一起。经验包括两种：做（Do）的和制作（Make）的。前者指不制造产品的活动，如一次谈话；后者指制造产品的活动，如艺术创作。做和制作都可能是艺术。按照这种定义，自然可以说书法即经验。在杜威的哲学、美学体系中，经验具有奠基性的意义，但“经验”一词早已被西方哲学的染缸浸泡了几千年，拥有多副面具。杜威对其进行了全面解构，以确立他的“经验自然主义”学说。他在《哲学复兴的需要》一文中将近代以来的“经验”概念概

括为5副面具：（1）经验属于知识的事情；（2）经验是心理的东西，它完全被“主观性”所污染；（3）经验是已发生的事情的记录，其焦点只是对准过去；（4）经验是简单个别的聚合，联系和连续被排除在外；（5）经验与思想截然相反。杜威对其进行了全面批判：经验是一种人生经历的过程，是一种生活机能和包罗万象的活动；作为活动或生活的经验，不可能完全被“主观性”所浸没；人的活动具有预见性和筹划性，因而经验具有朝向未来的特性；世界是连续体，人与自然有内在的关联，因而经验不是简单个别的聚合，而是一个有机关系体；经验与思想可以互相转化。<sup>[1]</sup>在对“经验”的5副面具进了批驳之后，杜威对“经验”概念做了细致的描述：“‘经验’是一个詹姆士（William James）所谓具有两套意义的字眼。好像它的同类语‘生活’和‘历史’一样，它不仅包括人们做些什么和遭遇些什么，他们追求些什么，爱些什么，相信和坚持些什么，而且也包括人们是怎样活动和怎样受到反响的，他们怎样操作和遭遇，他们怎样渴望和享受，以及他们观看、信仰和想象的方式——简言之，能经验的过程。‘经验’指开垦过的土地，种下的种子，收获的成果以及日夜、春秋、干湿、冷热等等变化，这些为人们所观察、畏惧、渴望的东西；它也指这个种植和收割、工作和欣快、希望、畏惧、计划、求助于魔术与化学、垂头丧气或欢欣鼓舞的人。它之所以是具有‘两套意义’的，这是由于它在基本的统一之中不承认动作与材料、主观与客观之间有何区别，但认为在一个不可分割的整体中包括着它们两个方面。”<sup>[2]</sup>杜威的经验概念有两重含义：一个是作为是什么（What）的含义，也就是名词意义上的概念；另一个是作为经验着的过程（How）的含义，是动词意义上的概念。名词意义上的经验是本体论的，在本体论上它与自然事物是等同的；动词意义上的经验是认识论的，它不仅包括认知经验，还包括非认知经验。在经验概念中，本体论和认识论是统一在一起的。<sup>[3]</sup>在杜威看来，生活与历史都融于经验，人与对象、有机体与环境交织为一体，一个鲜活而饱满的经验世界因此而呈现出来。杜威的这一见解与现象学的“面向事情本身”（Zur Sache Selbst）具有异曲同工之妙。在经验之光的照耀下，世界敞开着，而人与自然、历史都成为意义充实和关联的开显之物。从这种意义上来说，书法不仅仅是一种个别的、孤立的感觉经验，而且也是形而上的感觉和思想方式；书法也不仅仅是一种感觉对象，而且也是经验的方式和过程。

杜威认为，经验与自然之间具有连续性，世界首先是我的环境，其次才是我的对象。世界的背后没有本质，首先有的是环境。毕达格拉斯（Πυθαγόρας）曾说，最高尚的人是看比赛的人，此为希腊哲学的旁观者性征。这是一种科学态度，也是形而上学观念。但人不是世间诸种力量相互作用的旁观者，而是参与者。人无法置身于环境之外，而只能处于环境之中。杜威思想中的一个核心概念是“活的生物”（活的创造者，Live Creature）。在西方传统中，人与动物都是上帝创造的，但在哲学或科学上人与动物的区别被强调得太过分。仅只用理性、语言或意识等来说明人与动

<sup>[1]</sup> John Dewey, *The Need for a Recovery of Philosophy*, in: John Dewey, *The Middle Works, 1899-1924*, Vol.10, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1980.

<sup>[2]</sup> 约翰·杜威：  
《经验与自然》，江  
苏教育出版社，2005  
年，第8页。

<sup>[3]</sup> 常宏：《论杜  
威的经验本体论》，  
《广西大学学报》  
（哲学社会科学版），  
2008年第3期。

物的区别,就忽视了人与动物所具有的共有的东西。而“把握审美经验的源泉,有必要求助于处于人的水平之下的动物的生活”,需要从视觉或听觉等经验的最初状态开始,因为美感的根源在于人和动物共享的经验之中。甚至在动物的活动中,“行动融入感觉,而感觉融入行动——构成了动物的优雅,这是人很难做到的”。杜威甚至说:“狗既不会迂腐也不会有学究气;这些东西只有过去在意识中与当下分隔开,过去被确定为模仿的模式,或经验的宝库时,才会出现。”<sup>[1]</sup>所有的审美经验,都是生命机体和它的环境之间交互作用的结果,是一种包含能量、行动和材料的经验重组过程。在此关系中,“经验既是关于自然的,也是发生在自然以内的(Experience is of as Well as in Nature)”。 “经验到达了自然的内部,它具有了深度。它也有宽度而且扩张到一个有无限伸缩性的范围”。 “经验乃是达到自然、揭露自然秘密的一种而且是唯一的一种方法”。经验为认识自然提供了素材,但是经验的内容却来自于自然。构成经验的事物,如山川河流、花鸟鱼虫、四季更替、生老病死等,都来自于自然。艺术像一个熔炉将偶然、动荡、变化的自然和稳定、重复的自然有机地融合在一起,使它们不再相互对立。艺术不是完成时的,它总是在自发地变化,并且在结果上不可预测。自然是偶然与必然、确定与不确定、机械与变化并存的混合体,艺术通过机械重复来表现自然的确定与完成,用动荡不定来表示自然的偶然与变化。 “艺术的两极,一方面是机械习惯的东西,而另一方面是偶然的冲动。”艺术是“在激动中的平静”(Repose in Stimulation),出乎意料的惊喜对艺术是不可或缺的。艺术中的经验又是工具和目的的统一体。工具—目的和手段—后果是“关于经验的最基本的问题”。工具(手段)是促使另一些东西发生的内在、必然的因素,而不是外在、偶然的因素;目的(后果)则是一些事物通过某种手段达到一种完满终结的状态,不单纯是一段过程的结束。 “如果一只手不是属于一个生活着的机体的一个器官——一个均衡的活动体系中的一个活动着的协调部分——它就不成其为一只手。” “在艺术中手段和终结(目的)是一致的。”艺术是“有意识地运用手段而得到的果实,它们是一种满足状态,而这种满足状态又由于我们有意识地控制业已参与其中的原因条件而产生进一步的后果”。<sup>[2]</sup>将艺术人为地划分为有用的和精神的两种类型是典型的机械主义。所谓有用的实际只是单纯强调艺术的工具性,忽略了艺术为人享受的意义;所谓精神的实际只是强调艺术的目的性,忽略了实现目的的手段。这方面有3种典型的表现形式,即自我表现型、反叛型和常规型的创作。前两种将特殊性和个别性强调到无以复加,最后一种将规律性放到了首位,它们都将目的与手段分离,因而不是真正的艺术。<sup>[3]</sup>无论多么抽象,书法的最基本特性都是自然性。在某种意义上或许可以说,书法是自然的经验性素描或经验性边界。它与自然不分彼此,是自然的一部分;另一方面,它又是人的感觉的内在内容和外在形式。书法之美在伊曼努尔·康德(Immanuel Kant)的共通感意义上的必然性之中,也在造化万变之偶然性给

<sup>[1]</sup>约翰·杜威:

《艺术即经验》,商务印书馆,2005年,第18、18—19、19页。

<sup>[2]</sup>约翰·杜威:

《经验与自然》,江苏教育出版社,2005年,第3、3、230、229、236、234—235、236、238页。

<sup>[3]</sup>姜莉丽:《约翰·杜威经验论美学

思想论析》,东北师范大学硕士学位论文,2009年。



人带来的惊喜之间。书法不是创作工具（手段）的必然结果，它的目的（后果）是合于自然的无目的的目的。书法是有工具（手段）特征的，但这种工具（手段）特征并非一般所谓的有用性，而是无用之有用性，它内含于书法的目的之中。书法不能自我表现，不能反叛性表现，因为它必须合于自然，并且在共通感意义上进行经验表达。书法当然也不能以一般的规律性来进行表达，因为自然和经验都是变化的、发展的。

除要恢复人与动物、有机体与自然之间的连续性之外，杜威在美学上谈得最多的是恢复艺术与非艺术之间的连续性。“恢复作为艺术品的经验的精致与强烈的形式，与普通承认的构成经验的日常事件、活动，以及苦难之间的连续性。”<sup>[1]</sup>这种连续性包括几个层次：首先是艺术品的经验与日常生活经验之间的连续性。人并非只在接触艺术品时才产生经验，经验在日常生活本来无处不在，任何能够抓住注意力、让人发生兴趣、使人愉悦的事件和情景都能产生经验。这些经验曾经被认为与艺术毫不相干，因为过去艺术经验被当做穿着礼服在音乐厅和剧院里正襟危坐听音乐和看戏、去博物馆和画廊观赏艺术名作，或是被局限于阅读文学名著。而艺术理论研究也只是从这些艺术经验出发，或者只是以公认的艺术作品为对象。这样的艺术理论不过是空中楼阁，必定会形式主义化。其次是高雅艺术与通俗艺术之间的连续性。雅典帕特农（Parthenon）神庙在今天看来是一件伟大的艺术品，但它对于古代雅典人来说只是神庙而已。今天被奉为经典的许多古代艺术作品在其产生之时也都与当时人的生活有着密切联系。那些以大写字母A开头的“艺术”（Art）似乎具有某种被称为“灵韵”（Aura）的精神性，曾经总是被放进博物馆高高地供奉起来，与小写字母开头的“艺术”（art）即大众艺术区分开来。这种分化对艺术来说具有灾难性，它使前者失去了大众，使后者失去了品味。一方面，高雅艺术使普通人望而生畏，无法接近，不构成他们生活的一部分；另一方面，大众只能求助于凶杀、色情等粗俗作品来满足审美饥渴。杜威提醒我们，要看看原始人是怎样对待艺术的，看看原始艺术怎样在今天越来越受到人们的欢迎。我们当然无法回到原始时代，但重建高雅艺术与通俗艺术之间的连续性还是可能的。再次是美的艺术与实用或技术的艺术之间的连续性。中世纪的手工作坊一方面生长出现代的制造业，另一方面也生长出美的艺术。但由于受“审美无利害”观点的影响，只有那些非实用的作品才被我们看做艺术品。杜威认为，实用与否不是界定艺术的标准。<sup>[2]</sup>“黑人雕塑家所作的偶像对他们的部落群体来说具有最高的实用价值，甚至比他们的长矛和衣服更加有用。但是，它们现在是美的艺术，在20世纪起着对已经变得陈腐的艺术进行革新的作用。它们是美的艺术的原因，正是在于这些匿名的艺术家们的生产过程中完美的生活与体验。”美的艺术在生产过程中“使整个生命体具有活力”，使艺术家“在其中通过欣赏而拥有他的生活”。<sup>[3]</sup>书法既与日常生活相关，原本也是普及（通俗）性艺术，更是实用性艺术。曾几何时，书法挥洒于王羲之的生死情仇之间，而龙门刻工则以书法聊为生

<sup>[1]</sup>约翰·杜威：

《艺术即经验》，商务印书馆，2005年，第1—2页。

<sup>[2]</sup>高建平：《约

翰·杜威《艺术即经验》译者前言》，载约翰·杜威：《艺术即经验》，商务印书馆，2005年；高建平：《从自然王国走向艺术王国：读杜威美学》，《中国社会科学院研究生院学报》，2006年第5期。

<sup>[3]</sup>约翰·杜威：

《艺术即经验》，商务印书馆，2005年，第27页。

计。在古代中国，书法是每一个识字人首先要做的功课，几乎所有乡里之间都有许多比今天所谓的书法家字写得更好、更懂得书法的人。古代中国几乎所有文字载体都是以书法为基础的，甚至印刷发明以后也仍然较多地使用书法字模，直至今日。书法自其产生之日起便与日常生活、非艺术行为紧密地联系在一起，可以说其“经验”性非任何艺术可以比拟。书法之所以能发展为中国最高水平的艺术，与这种无与伦比的经验性实施具有极大的相关性。在中国乃至世界范围内，似乎找不到一种比书法更实用的艺术。毫无疑问，实用经验是书法得以发展的最主要的内在原因，是书法的美产生的原因。但是书法在古代中国的功用性发展并没有实利化、私利化，而始终有无功利的功用性、无目的的目的性特征。唯其如此，它才有一种艺术上的超然性、精神上的超越性。书法在今天之所以衰败，一方面是因为它“破体”异相重组的可能性已经很小；另一方面则主要是因为它被“展览”“拍卖”，目的为手段所用，离日常生活越来越远，日趋非实用化、非经验化，乃至功利化、实利化和私利化。杜威一再解释，他所谓的“真理即有用”指的是观念的真理性能否产生预期的效果，即是否经得起实践检验，而并非指个人获利。他虽然将提倡个人主义当做哲学或人生的出发点，但其所谓个人主义指的是充分发挥作为个体的人的能动性和创造性，而不是牟取或维护个人私利。他认为对个人利益的追求应受到社会的限制，私利必须服从公益，并为此而激烈批判西方社会中普遍存在的极端利己主义和享乐主义，即他所谓的“经济个人主义”，要求建立一种超越这种局限性而专注于发挥个人能动性和创造性的“新个人主义”。在这种意义上，我们联系康德哲学、杜威哲学乃至整个中西方哲学来研究书法和书法美学都是十分必要的。书法审美哲学当然也就有其历史价值和现实的存在价值。

康德的《判断力批判》试图弥合其《纯粹理性批判》和《实践理性批判》未能解决的主体与客体或知性与理性的二分问题，以实现对其的统一和对个体的超越，并以“审美无利害”论为近现代美学奠定基石。康德的思想在一定意义上也是审美救世主义。在康德看来，在最高或终极意义上，美跟善一样，它自身就是一种纯粹的、内在的和非工具性的最高价值，不能作为工具性的手段而存在。康德希望审美从粗俗的、精于算计的目的—工具理性中分化出来，成为理想的价值领域，并以具有共通感的无利害的审美经验最终实现对人类最高的整体性价值的守护。但康德哲学对单纯的美的形式的鉴赏使得审美与功利划清界限的同时，也抽离了审美内容。单纯的审美形式在抽离了饱含人文价值和意义的内容后，又要实现对人文价值的共同守护，这是审美现代性深刻的内在矛盾。这一矛盾在康德对本体的爱高于对自然形式美的鉴赏论述中就已呈现。<sup>[1]</sup>由于康德美学存在形式主义和理性化之弊，从而导致弗里德里希·威廉·尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）以象征内心冲动和身体欲望的酒神精神来代替审美精神。杜威步尼采后尘，从经验自然主义出发，以非形式、非静观美学观对康德确立的“审美无利害”

<sup>[1]</sup>伊曼努尔·康德：《判断力批判》，人民出版社，2002年，第137页。

原则加以批判和否定。在杜威看来，完整地经历对象的整个运动过程而达到完满，即他所说的拥有“一个经验”（An Experience），才具有审美性质。经验是生命体为了适应环境而与其互动的结果，但并非所有的经验都是完整的，许多时候我们所经验到的只是一些支离破碎的片断。由于外在的阻挠或内在能力不足，我们往往在目的未达到之前就中途辍废了。只有当被经验的材料达到完全实现时，才可以说有了一个完整的经验；或者说，只有当所经验的材料经历一定的过程而有所成就时，它才能由内部统摄为一，并在总的经验之流中与其他经验划分清楚。因此，所谓完整的经验就是各部分都有机地结合在一起的经验整体或统一体。而“艺术”则可以用来形容遍布或渗透一个完整经验的性质，“美”指的是对此种完整经验所引起的情感反应。这种经验表面看来是初级和原始的，但事实上是一种理想化的经验。经验的共有模式即“做”（Do）与“受”（Undergo，经历）达到一种和谐或圆满，比如在艺术品的创作和欣赏中，它就具有了审美的性质。而经验的审美性质潜藏于每一个正常的经验之中，它并不需要通过觅取一种特殊的隔绝利害、放弃欲望的经验。但“一个经验”要达到无利害的状态是不可能的，因为生命就是活动，每当活动受阻时就会出现欲望。康德假定了所有快感都由个人和私下的满足构成，但忽视了每一个经验都具有向外渴求的成分，需要外在材料的刺激和强化。人从本能到达经验的完满，其中起决定作用的仍在于欲望和需要。康德所说的审美经验无利害其实并不是没有欲望，而只是欲望彻底结合到知觉经验之中，它在知觉中已经完成了，不再针对外在的目的和对象。“审美经验的仅有而独特的特征正在于，没有自我与对象的区分存乎其间，说它是审美的，正是就有机体与环境相互合作以构成一种经验的程度而言的，在其中，两者各自消失，完全结合在一起。”“审美的敌人既不是实践，也不是理智。它们是单调；目的不明确而导致的懈怠；屈从于实践和理智行为中的惯例。”杜威企图使审美经验退回到其发生的原初时刻，让疏远了主体的审美经验在活生生的生命体验活动中再次回到每一个体之中，“恢复审美经验与生活的正常过程间的连续性”。<sup>[1]</sup>杜威真正关切的是被“审美无利害”原则所抹平的多元个性问题。杜威哲学的实质性内涵其实并没有超越康德哲学，而与康德哲学有着共同的目标追求，与康德哲学异曲同工而殊途同归。由于杜威过于宽泛地界定了审美经验以及艺术，以至于审美和艺术变得毫无特殊性和区分性，也遭到了后来强调概念明晰性的分析美学的抨击。但杜威所提出的审美经验既作为价值所具有的超越祈向，而又不失去它所代表的活生生的人文意义的一面，仍然是哲学所要长期思考的问题。审美作为人类普遍的价值追求，始终承担了自我肯定和自我超越的功能。<sup>[2]</sup>哲学思考是一种历史反思，而书法的本体、本原性问题其实是哲学问题。当书法步入歧途，当书法美学陷入迷惘之间，它需要用哲学的方式去进行反思和反拨。

康德认为艺术是对道德价值或终极本体的体验方式，审美是由知性到理性的中介、由现象到本体的桥梁。杜威则将艺术看做是人的现实的存在方

<sup>[1]</sup>约翰·杜威：  
《艺术即经验》，商务  
印书馆，2005年，第  
277、43、9页。

<sup>[2]</sup>吕宏波：《杜  
威实用主义美学与  
“审美无利害”原  
则》，《辽宁师范大  
学学报》（社会科学  
版），2007年第4期。

式。杜威在《确定性的寻求：关于知行关系的研究》一书中指出：“人生活在危险的世界之中，便不得不寻求安全。人寻求安全有两种途径。一种途径是在开始时试图同他周围决定着他的命运的种种力量进行和解。这种和解的方式有祈祷、献祭、礼仪和巫祀等……另一种途径就是发明艺术，通过它们来利用自然的力量；人就从威胁着他们的那些条件和力量本身中构成了一座堡垒。”<sup>[1]</sup>也就是说，人可以通过改造自我而屈服于环境，或可以通过艺术（技术）来利用环境。在杜威看来，传统哲学对思辨和理论的崇拜出自于回避风险、寻求安全的需要，但其思路与祈祷如出一辙。这种重知识而轻实践的方式恰恰忽视了人所借以可能达到实际安全的途径。指导生活的价值产生于我们的生活实践，价值并不是高悬在生活之外的抽象的东西，而是一方面体现了我们的经验爱好、另一方面又在经验中被证明是可能实现的东西。书法既是我们体验价值的方式，也是我们在实践中创造价值的途径。

<sup>[1]</sup>约翰·杜威：  
《确定性的寻求：关  
于知行关系的研究》，  
上海人民出版社，  
2005年，第1页。

# 目 录

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 序 言 书法美学与美学在中国     | I   |
| 第一章 书法的缘起          | 1   |
| 一、划道道与药            | 1   |
| 二、时空延异             | 11  |
| 三、汉字之为书法           | 18  |
| 第二章 书法的美学形态衍变      | 25  |
| 一、原发时期与魏晋以前的旧体书    | 25  |
| 二、创意时期与魏晋时期的新体书    | 32  |
| 三、末法时期与魏晋以后的模式书    | 37  |
| 第三章 书法的形而上学质性      | 43  |
| 一、本质主义与历史主义书法美学    | 43  |
| 二、结构主义与解构主义书法美学    | 54  |
| 三、书法的美学贯通性、超越性和创造性 | 60  |
| 第四章 书法的美学存在        | 65  |
| 一、时空交感             | 65  |
| 二、整体之在             | 73  |
| 三、质理为先             | 81  |
| 第五章 书法的审美关系        | 89  |
| 一、“我与你”与主体间性       | 89  |
| 二、解释学与接受美学         | 99  |
| 三、玄览与神会            | 105 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| <b>第六章 书法的审美判断</b> | 111 |
| 一、无目的的合目的性         | 111 |
| 二、范式必然性与共通感        | 119 |
| 三、天才与鉴赏力           | 127 |
| <b>第七章 书法的审美标准</b> | 133 |
| 一、平易中见真奇           | 133 |
| 二、头上星空             | 138 |
| 三、弥赛亚性             | 155 |
| <b>第八章 书法的美学实践</b> | 163 |
| 一、爱智的方式            | 163 |
| 二、有机生命逻辑           | 172 |
| 三、一画与“永字八法”        | 183 |
| 四、天赋、功力和阅历三位一体     | 191 |
| <b>第九章 书法美学范畴</b>  | 199 |
| 一、书法美学史八分论         | 199 |
| 二、书法美学范畴四题         | 208 |
| 三、“书画同源”批判         | 227 |
| <b>主要参考文献</b>      | 235 |

# 第一章 书法的缘起

## 一、划道道与药

雅克·德里达（Jacques Derrida）《论文字学》（*De La Grammatologie*）一书引述克洛德·列维—斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）《忧郁的热带》和《南比克瓦拉部落的家庭生活和社会生活》两部考察报告，将文字的发生归结为人“划道道”的兴趣。《忧郁的热带》第七部《南比克瓦拉族》之《一堂书写课》一节这样描述南美洲巴西的南比克瓦拉（Nambikwara）印第安部落：“南比克瓦拉人没有文字这是没有必要指出的，但他们还不晓得怎么画东西，只能在葫芦上面点几条虚线或画成个锯齿图案。不过，我还是像与卡都卫欧（Caduveo）人在一起的时候那样，分给他们纸张和铅笔。起先他们拿着纸笔什么也不做，然后有一天我发现他们都忙着在画平面的波浪形线条。我在奇怪他们究竟是想做什么，然后我突然恍然大悟，他们是在写字，或者应该更正确地说，他们是试图要像我写字时那样地运用他们的铅笔。这是他们所知道的铅笔的唯一用途，因为我还没有把我的素描拿出来给他们看，使他们高兴。绝大多数人就只画些波浪形线条，但酋长自己野心比较大。毫无疑问的，他是土著里面唯一了解书写的目的的人。因此他向我要了一本书写簿，我们手上都各有一本以后，便开始在一起写东西。我问他有关某件事情的问题时，他不回我的话，而只是在纸上画些波浪形线条，然后把那些线条拿给我看，好像我可以读得懂他的回答似的。他几乎有点相信他自己的假装若有其事是真的；每次他画完一行的时候，便相当紧张看着那些波浪形的线条，好像其意义会跃然纸上的样子，但每次都接着在脸上出现失望的表情。然而他从来不承认他自己看不懂，而我和他之间有个不成文的协议，认定他那些无法辨识的写字是有意义的，而且其意思如何我得假装看得懂；还好，他把他写的东西拿给我看

<sup>[1]</sup>克洛德·列维-斯特劳斯：《忧郁的热带》，生活·读书·新知三联书店，2000年，第380—381页。

<sup>[2]</sup>克洛德·列维-斯特劳斯：《南比克瓦拉部落的家庭生活与社会生活》，转引自雅克·德里达：《论文字学》，上海译文出版社，2005年，第180页。

<sup>[3]</sup>约翰·戈特弗里德·冯·赫尔德：《论语言的起源》，商务印书馆，1989年，第2页。

<sup>[4]</sup>约翰·戈特弗里德·冯·赫尔德：《论语言的起源》姚小平译序，商务印书馆，1989年，第iv页。

以后，都会马上再加口头说明，因此我也不必要再要求他解释他到底在写什么。”<sup>[1]</sup>《南比克瓦拉部落的家庭生活和社会生活》中还记录了一些《忧郁的热带》省略掉的一些细节：“除在葫芦上画一些几何图形之外，（a）群南比克瓦拉人对图案几乎一无所知。好几天，他们都不知道用我们分发给他们的纸笔干什么。过了一段时间，我发现他们正忙于画波浪形曲线。他们模仿我们作笔记时的动作，即写字，但他们不理解它的意义和用途。他们把写字称为Iekariukedjutu，即‘划道道’。”<sup>[2]</sup>

文字或语言的发生有一个极为复杂的过程，从考古学上界定原始符号或“道道”是否为原初的文字十分困难，而由文化学、人类学方面解释语言文字的发生同样不容易。约翰·戈特弗里德·冯·赫尔德（Johann Gottfried von Herder）在论文《论语言的起源》中，针对约翰·彼得·苏斯米希（Johann Peter Süssmilch）的神秘主义思想和埃蒂耶纳·博诺特·德·孔狄亚克（Etienne Bonnot de Condillac）、让-雅克·卢梭（Jean-Jacques Rousseau）的社会规约假说，提出必须从人类自身为出发点、以日常事实为依据来探索语言的起源。他强调语言并非先验之物，而是感性活动的产物，语言起源问题只能用经验、归纳的方法来解答。这篇论文以这样一句话开头：“当人还是动物的时候，就已经有了语言。”<sup>[3]</sup>这句话是语言思想史上的一句名言，它暗含着下列3个观点：（1）人与动物有某种共同的东西；（2）动物也可以有语言；（3）人类语言从动物语言演化而来。动物是感觉的生物，人首先也是感觉的生物，感觉是人和动物的共性。即使在孤立独处的境况下，它们也都需要表达痛苦、快乐和欲望等情感。高等动物像人一样，自然而然地使用声音作为表达的手段。那些野性的声音（尖啸、呻吟、喊叫等）已是一种语言。在人类的语言里，至今还可以发现这种初始语言的痕迹——感叹词和摹声词。因此可以说，语言的根源在于人的动物本性，语言是从表达情感的自然发声演变而来的。但这种“自然的自发语言”与人类今天使用的语言已完全不同。虽然人类语言还保留着一些自发语言的成分，但这些成分不属人类语言的本质构造，它们不是人类语言的根茎，而是滋润根茎的树液。<sup>[4]</sup>从符号学方面来说，动物不仅对符号有非常敏锐的感知，而且某些动物似乎也能创造符号（标记）。但“划道道”（Faire des Raies）似乎是人类独特的有意识活动，再高级的动物也不“划道道”。人类之于“划道道”本早于“文字”出现之前，所以是一种非常远古的兴趣。鸟迹、兽印是“自然”留下的，只有人类才自觉地在大自然中留下自己的印记。人类之所以要“划道道”，除了实用性原因如做标记、计数、埋物（种子）等外，还有心理上的原因——人类要表现某种“意象”、表达某种“意思”。

“道道”并不一定要“读”出来，因而它并不一定是理智的逻辑思维的产物和表现，但也不能作动物的生理本能观。为了创造语言，人类必须拥有某种并非本能的内在力量，这种内在的力量即赫尔德所谓的“悟性”



(Besonnenheit)<sup>[1]</sup>。悟性是纯人类的能力，动物则只有感觉能力。悟性是人类的内在属性，而语言则是人类的外在标志。语言是悟性初次意识行为的产物，这就意味着，悟性是发明语言的先决条件，但悟性的一切有意识的行为都有语言参与，语言与悟性是相互依存、互为前提的。“划道道”是悟性的外在表现，也是悟性的开展过程，表现了人类在文字出现之前的一种原始的“有意义的”活动。正是在这种意义上，叶秀山在《书法美学引论》一书中将列维—斯特劳斯或德里达有关“划道道”的论述与中国书法联系起来。中西方的语言学家或思想家尽管对中国文字（象形文字）有过许多论述，但从语言文字或文化学方面论述书法发生原因的却很少。而其实进一步延展列维—斯特劳斯、德里达等人的思想，就可以理解“划道道”与后来的文字书写活动结合的可能性——书法成为一门独特的艺术在原始的“划道道”中已然有了原因。甚至可以说，书法艺术起源于“划道道”、构成于“划道道”。书法之所以成为艺术，是因为在“书写”活动中保存了那种本源性的“划道道”的兴趣，使“文字”不限于仅作为“语言”的符号，而包含了更多的“内容”。<sup>[2]</sup>

西方传统有关语言功能的观念有两种基本倾向：一种是文字中心主义，另一种是语音中心主义。列维—斯特劳斯《忧郁的热带》一书指出，文字在南比克瓦拉人社会出现后改变了原初的功能：“书写的出现只是被借用来作为一种象征，其目的是社会学的，而非智性上的使用，而且文字的真相一直未被理解。文字既不是用来取得知识，帮助记忆或了解，而只是为了增加一个个人的情感与地位，或者用以增加一种社会功能的权威与地位，其代价是将其余的人或社会功能加以贬抑。”“书写文字似乎是被用来做剥削人类而非启蒙人类的工具。那书写的通讯方式其主要功能是帮助进行奴役。”<sup>[3]</sup>而整部人类史似乎也都昭示，书写文字在用做智性的不关切自身利益的工具上的主导作用被作为强化和进行奴役的次要作用所取代。所以，在某种意义上，文明（文字）史也是一部奴役史。欧洲国家强迫教育的系统性发展，是与服兵役制度的扩张以及人口的无产阶级化过程齐头并进的；扫除文盲的战斗与政府对公民权威的扩张紧密相联。这种情况也发生在语言内容方面。卢梭《论语言的起源》一书认为言语与文字相对立，如同在场与缺席、自由与奴役的对立一样。“人们指望文字使语言固定（具有稳定性），但文字恰恰阉割了语言。文字不仅改变了语言的语词，而且改变了语言的灵魂。文字以精确性取代了表现力。言语传达情意，文字传达观念。在文字中，每一个词必须合乎最普通的用法，但是，一个言说者可以通过音质的变化，随心所欲地赋予言辞以丰富的含义。因为受清晰性的限制愈少，表达则愈有说服力；一种书写的语言无法像那种仅仅用来言说的语言那样，始终保持活力。写下来的是语词，不是声音；在一种抑扬顿挫的语言中，是声音、重音及其丰富的变化，构成了语言之灵气中的核心部分。为了对口语的这种特质进行补偿，各种方式大大扩充

<sup>[1]</sup>查尔斯·泰勒 (Charles Taylor) 将 Besonnenheit 等同于英文中的 reflection (Charles Taylor, *Human Agency and Language: Philosophical Papers, I*, Cambridge: Cambridge UP, 1985, p.228), 而《论语言的起源》中文翻译者姚小平将之翻译为“悟性”，与康德所指的“悟性”并不相同，表示人类所有能力的总和。姚小平指出赫尔德本人常将该字与“理性” (Vernunft) “知性” (Verstand) “反思” (Reflexion) 和“意识” (Besinnung) 等混用。赫尔德对于悟性与语言之间的关系也有矛盾的主张，他提出悟性是发明语言的先决条件，却也承认悟性的意识行为有语言参与。所以两者之间的关系是相互依赖的，并没有谁先谁后的绝对区分。

<sup>[2]</sup>叶秀山：《书法美学引论》，宝文堂书店，1987年，第36—37页。

<sup>[3]</sup>克洛德·列维—斯特劳斯：《忧郁的热带》，生活·读书·新知三联书店，2000年，第383、385页。