

# 重

# 建

中国美术学院美术研究所 2002年度论文精粹

文升己既升中国风景画■群音如踏双平界■中国书画需要鼓  
国史瀑芝朱的更美想■中国画品评的直感凉趁■更升中国  
品则鉴■巧画式派地昂分■引藤风惠的件越芝朱■对刺中  
朱翻引■炮隔志志主义美朱■宋升翻翻网袋■黄曹件画引  
言及潮半丁小意意阳风韵派知又特点■二十世的中国工美  
八大人人的件画巨翁■群瀑已芝朱史■掌史板翻■阳之工  
组立己份直■韩国大州百窟翻己中国画升翻爆美朱的翻翻  
另回主部根翻己器畔之美学美察■引中国另回主部中芝朱的  
乘「己一点言」■即升「器骨」■苏色画的两幅朴友■中国  
总画■素对美朱思恩解要■翻升画学画韵的味照引数树「点  
群瀑批野中的韵数思群■翻升中国另回美朱■林风翔早限的  
黄韵味韵之美■关于美朱照引的学样翻念味学样数好一况■  
■丹醉，亦克合群味里翻不美朱史照引板■中国古典数  
■文軒的翻翻■禁果美学号引■引西式更升芝朱的样学翻翻  
单装群意■引器■群翻己变昇■中阳翻翻西式画之引数  
翻「翻李对夫引品美察群吉又思卷■翻芝的更升■重数美朱  
一升数念芝朱的的引又批引■固思强■主平己芝朱■「雨奇  
文本「巨临翻」板芝朱的个入■群翻一伙民翻翻翻■关于  
文升哲学群理中的中国世升翻翻画■美朱市翻翻引■群  
立自己的引的翻翻■中国肖翻：十平翻翻史■引升己忘味  
文升己既升中国风景画■群音如踏双平界■中国书画需要鼓  
国史瀑芝朱的更美想■中国画品评的直感凉趁■更升中国  
品则鉴■巧画式派地昂分■引藤风惠的件越芝朱■对刺中  
朱翻引■炮隔志志主义美朱■宋升翻翻网袋■黄曹件画引  
言及潮半丁小意意阳风韵派知又特点■二十世的中国工美  
八大人人的件画巨翁■群瀑已芝朱史■掌史板翻■阳之工  
组立己份直■韩国大州百窟翻己中国画升翻爆美朱的翻翻  
另回主部根翻己器畔之美学美察■引中国另回主部中芝朱的  
乘「己一点言」■即升「器骨」■苏色画的两幅朴友■中国  
总画■素对美朱思恩解要■翻升画学画韵的味照引数树「点  
群瀑批野中的韵数思群■翻升中国另回美朱■林风翔早限的  
黄韵味韵之美■关于美朱照引的学样翻念味学样数好一况■  
■丹醉，亦克合群味里翻不美朱史照引板■中国古典数  
■文軒的翻翻■禁果美学号引■引西式更升芝朱的样学翻翻  
单装群意■引器■群翻己变昇■中阳翻翻西式画之引数  
翻「翻李对夫引品美察群吉又思卷■翻芝的更升■重数美朱  
一升数念芝朱的的引又批引■固思强■主平己芝朱■「雨奇  
文本「巨临翻」板芝朱的个入■群翻一伙民翻翻翻■关于

主编 龙瑞  
副主编 陈绥祥  
王 镛  
张 晓 凌  
吉 林 美 术 出 版 社  
黄 曹 件 画 引  
于 中 国 工 艺 美

# 美术学院

2002 CHONGJIAN MEISHUXUE

# 重建美术学

中国艺术研究院美术研究所 2002 年度论文精粹

龙瑞 主编

陈绶祥 王镛 张晓凌 副主编

J06  
35

吉林美术出版社

2 0 0 2

CHONGJIANMEISHUXUE

## 重建美术学 - 中国艺术研究院美术研究所 2002 年度论文精粹

主编：龙瑞

副主编：陈绶祥 王镛 张晓凌

责任编辑：李功一

学术秘书：陆军 徐翎 吴士新

装帧设计：赵欣悦

吉林美术出版社出版发行

地址：130021 长春人民大街 124 号

电话：0431 - 5637183

印刷：长春第二新华印刷有限责任公司

版次：2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷

开本：大 16 开

印张：31.75 印张

印数：0001 - 2000

书号：ISBN7 - 5386 - 1372 - 2/J · 1079

定价：69.80 元

# 目录

## CONTENTS

|   |   |     |
|---|---|-----|
| 1 | 序 | 龙 瑞 |
|---|---|-----|

### 美 术 理 论 探 索

|     |                    |     |
|-----|--------------------|-----|
| 4   | 取势得意               | 王朝闻 |
| 8   | 论器                 | 陈绶祥 |
| 21  | 移植与变异——中印借鉴西方油画之比较 | 王 镛 |
| 31  | 女神的腰褭              | 陈 醉 |
| 43  | 禁果美学导论             | 翟 墨 |
| 58  | 论西方现代艺术的科学精神       | 王端廷 |
| 67  | 丹纳、布克哈特和里格尔美术史理论评述 | 郭晓川 |
| 87  | 中国古典建筑的和谐之美        | 刘 托 |
| 94  | 关于美术理论的学科概念和学科建设一说 | 郑 工 |
| 108 | 摄影进程中的创造思维         | 王连城 |

### 美 术 史 研 究

|     |          |     |
|-----|----------|-----|
| 122 | 略说中国民间美术 | 王树村 |
| 131 | 林风眠早期的绘画 | 郎绍君 |

|     |                     |     |
|-----|---------------------|-----|
| 143 | 秦汉美术思想辑要            | 顾 森 |
| 151 | 清代画学的特色和理论建树        | 梁 江 |
| 165 | “点染”与“点写”           |     |
|     | ——明代“没骨”花鸟画的两种体式    | 牛克诚 |
| 177 | 中国民间生活环境与器物之美学考察    |     |
|     | ——论中国民间生活中艺术的地位与价值  | 王海霞 |
| 189 | 韩国庆州石窟庵与中国唐代佛教美术的渊源 | 金 申 |
| 202 | 八大山人的书画互渗           | 李 一 |
| 209 | 摄影与艺术史              | 张 谦 |
| 226 | 笔史述略                | 赵权利 |
| 235 | 印之工写及陈半丁小写意印风的形成及特点 | 朱京生 |
| 250 | 二十世纪中国工艺美术概论        | 徐 琛 |
| 261 | 欧洲达达主义美术            | 李黎阳 |
| 289 | 宋代梅瓶研究              | 陆 军 |
| 316 | 黄胄书画作品识鉴            | 杨 越 |
| 331 | 江河万派此昆仑——论郭风惠的书法艺术  | 梁 鸿 |
| 344 | 浅谈中国皮影艺术的现实美感       | 刘淑凤 |

## 美 术 批 评 视 野

|     |                           |     |
|-----|---------------------------|-----|
| 354 | 中国画品评的道德底线                | 龙 瑞 |
| 357 | 现代中国文化与现代中国风景画            | 水天中 |
| 366 | 我看成都双年展                   | 刘骁纯 |
| 379 | 中国油画需要建立自己的评价标准           | 张祖英 |
| 384 | 中国肖像：十年精神史                | 张晓凌 |
| 401 | 记忆与忘却——文化哲学视野中的中国当代静物画    | 吕品田 |
| 417 | 美术市场概论                    | 刘人岛 |
| 439 | 超文本“互动性”对艺术的介入            | 焦应奇 |
| 448 | 我嫁一处男 他很靓——关于一件观念艺术的创作及批评 | 罗 丽 |
| 464 | 周思聪·生平与艺术                 | 华天雪 |
| 484 | “雨夜楼”藏李铁夫作品考察报告及思考        | 徐 翎 |
| 489 | 陶艺的现代                     | 高振宇 |
| 497 | 2002 年度中国艺术研究院美术研究所学术活动年鉴 |     |

# 序

## 致广大 尽精微

### ——序《中国艺术研究院美术研究所2002年度论文精粹》

龙 瑞

欣逢盛世，一片生机，国家和民族日益富强。经过百年现代化历程的中国人，祈望着在新世纪里实现民族的伟大复兴。一个令人鼓舞的国家大背景，一个令人振作的世界大舞台，在世纪之初铺开。

我们走进这个大背景、大舞台。举目所及，方方面面都在不断变化，新的视野、新的格局、新的态势和新的使命，构成新世纪的新氛围。变化的一切，让人新奇兴奋，也带来无穷的挑战。置身其中，我们要敢于直面各种挑战，并在积极的应对中把握属于我们自己、壮大我们自己、提升我们自己的契机。为此，我们需要自尊、自觉、自信，需要调整妄自菲薄而影响锐意进取的文化心态，需要为维护自主的价值判断和思想推进确立坚定的文化立场。在民族复兴的步履日见强劲而全球化潮流冲击世界的历史情境中，我们的美术理论研究工作应该与日俱增，要以关注国家发展民族复兴的大气魄、大胸怀，力求在探索和建设代表先进文化的创新理论架构方面有大建树、大作为；我们的美术理论家应该强化社会责任感和历史使命感，要以思想的力量来促进当

代中国美术事业的发展，为美术创作实践的推进提供理论引导和前瞻预见。总之，我们要在美术领域，以创造性的思想实践，以理论联系实际考察、分析、评论、探讨或争鸣，为在本世纪中叶实现中华民族伟大复兴的宏图大略做出应有的贡献。

探索和建设既有鲜明文化立场又有积极现实意义的美术理论架构，是光荣而艰巨的使命，它不可推辞地摆在理论研究者面前。这项工作涉及到艺术的人文关怀，涉及艺术对社会实践的介入，也涉及我们在艺术创造领域的文化身份以及对人类艺术发展的实际贡献。为此，一方面必须关注我们民族文化的价值考量及其在全球文化发展中的共同点和独立特征，在国家发展和民族文化建设的高度上俯瞰作为文化现象的美术及其现代形态，力求对现象的规律性和普遍意义有一个宏观的把握；一方面必须切入研究对象，将着眼点落到问题的要处和实处，切实而细致、沉静且深入地去解决具体的、现实的问题。“致广大，尽精微”，所言极是，不可偏废。

作为美术学科研究的国家专设机构，中国艺术研究院美术研究所自建以来一直是我国美术史论研究的重镇。蓄养半个世纪的优良学风、雄强学力和学术敏感，使之始终处于美术研究各学科的前沿，学术影响广被美术界。自黄宾虹、王朝闻先生首任所长、副所长以来，这里人才济济，硕果累累，成绩斐然。他们理论功底深厚，学贯中西，关注现实，圆融通博，各具个性鲜明的治学门径和学术风格。

我们注意到，美术理论界当前存在着一些困惑与迷惘。面对挑战，尤其面对各种外来思潮的影响和冲击，有一种根基被动摇了的飘浮感，学人既踏不到实处又看不到前景，以致难免心思游移。在趋向市场化的社会转型过程中，包括美术理论研究在内的人文学科未得到足够重视和支持，学术研究对整个文明建设的重要作用没有得到充分的认识，学人难免悲观以致偃旗息鼓。如此气候之下，美术研究所却自有一种浓浓的治学气氛，大家携手互勉，努力克服各种困难和消极因素，在颇为艰苦的条件下坚持学术研究，不懈思想探索，这是何等的可贵！更值得重视的是，他们在各自的研究领域，以实事求是为原则，通过翔实的历史材料和严密的逻辑分析来展开对对象的研究，梳理脉络，总结规律，弘扬精华，昭示实践，既显示了良好的学养功底和从容的治学态度，又显示了时下难得的严谨认真和敬业精神。我由他们勤勉的精神劳动，感受到理论的彩色和思想的魅力。

这本文集，汇集了美术研究所一年研究成果中有代表性的部分论文，旨在传播学术成果，弘扬学术精神。同时，也希望通过它，向全国各地依然潜心美术理论研究的同仁们，表示崇高的敬意。

2002年10月于吼石堂

# 美术理论探索

王朝闻

陈绶祥

王 镛

陈 醉

翟 墨

王端廷

郭晓川

刘 托

郑 工

王连城

# 取势得意

王朝闻

中国古代的军事理论，十分强调审时度势。既说“兵无常势，水无常形。能因敌变化而取胜者，谓之神。”（《孙子兵法》），又说“先之则太过，后之则不及。”（唐《太白阴经·作战篇》）。这些从空间与时间上把握战争形态的论点，和艺术思维有没有联系？

## 一、着眼于势

清初学者王夫之在《姜斋诗话》里，引用画论中“咫尺有万里之势”的提法时指出：“一‘势’字宜着眼。”

在《文心雕龙·定势》篇中，刘勰认为定势应服从自然规律：“夫情致异区，文变殊术，莫不因情立体，即体成势也。势者，乘利而为制也。如机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也。”下文：“譬激水不漪，槁木无阴，自然之势也。”又引刘桢论点：“文之体势，实有强弱，使其辞已尽而意有余”。这些话，与上述“咫尺万里”相表里。

文艺作品需要反映表现对象的运动趋势，“势”的作用是在有限中见无限，以及由表及里的传神效应，在审美关系中，它促使艺术观赏者的审美意识向高度与深度活跃化。

苏东坡称赞唐末画家孙位的学生孙知微在墙壁上所画的水：“作输泻跳戚之势，汹涌欲崩屋也。”（《书蒲永升画后》）并称赞那位与自己同时期的画家蒲永升，认为其能得二孙的本意；在夏季把他所作的“活水”挂起来，竟可引发“阴风袭人，毛发为立”的幻觉和美感。画与诗的艺术思维，均极看重出现于作品中的动象。宋代诗人曾巩的名句“山雨欲来风满楼”，可谓从时空上取足了气势。

再如书法，唐代欧阳询在《传授诀》里说：“作书最不可忙，忙则失势；次不可缓，缓则骨凝”。

晋人顾恺之之有所谓“传神写照”正在眼神一说，观赏者不会忽视莫高窟壁画里的《维摩诘》、南宋李唐的《采薇图》、德国珂勒惠支的《磨镰刀》等绘画人物的眼神。比利时雕塑家莫尼埃的《暂息的冶炼工》，人物流露出气喘而又吃力的表情，堪称意味深长的沉默。这些作品的艺术魅力，具有接近高潮和不到顶点的特点。俄国列宾的绘画《伊凡杀子》，选取伊凡雷帝刚刚完成杀子行为的瞬间，在他残暴的眼神中流露出对自己行为感到惊恐等等戏剧心态，对于观赏者产生撼人心魄的刺激效果。

这“一‘势’字宜着眼”的主要原因，是艺术之“势”的凝聚力，具有空间与时间上的延展性，以局部表现总体，从现在预示未来，成为艺术观赏者会心或者动心的强烈动力。

## 二、即景会心

艺术形态的势，还有赖于审美主体的感悟。《文心雕龙·神思》说：“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里”；稍晚于刘勰的陆机在《文赋》序中说：“观古今于须臾，抚四海于一瞬”；两者都是说势的威力突破了时空局限。在绘画艺术中，不论是《长江万里图》还是《江山千里图》，从有限见无限的美感，需要以观赏者的审美感悟为基础。

感悟什么？王夫之论诗，一再强调“意”在艺术构思过程里的主导作用：“意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合。”对于“势”与“意”的相互关系，他说诗作“以意为主，势次之。势者，意中之神理也。唯谢康乐为能：取势宛转屈伸，以求尽其意；意已尽则止，殆无剩语：夭矫连蜺，烟云缭绕，乃真龙，非画龙也。”

诗歌与绘画必须取势得意的论点，值得画家和诗人们重视。包括意志、意念和意境等主观上的“意”的关系不是消极的，与失势相对立的得势，可以使富于感染力的艺术创作与观赏者广结善缘。得势合意的画中之龙，之所以能够引起如见真龙的幻觉，借用王夫之的话来说，是“即景会心”所引起的美感。

这“会心”一词颇值得着眼。不只艺术创作者必须会心，艺术观赏获得的美感也需要以会心为条件。王夫之称赞几句看似平常的诗句：“‘池塘生春草’，‘蝴蝶飞南园’，‘明月照积雪’，皆心中目中与相融洽，一出语时，即得珠圆玉润，要亦各视其所怀来而与景相迎者也。”

谢灵运名句“池塘生春草”妙在常中见奇，利用了诗读者们普遍拥有的生活经验。当诗人把这种经验结合于新鲜和清新的语境，使读者有所会心而形成了自己的意象创造，于是越读越有趣。恰如陆机《文赋》中的一个论点：“使味之者无极，闻之者动心”。“动心”也罢，“会心”也罢，与“共鸣”同义，它体现着观赏者的主观能动性。

## 三、势无定格

围绕“势”的说法进行审美探索，不能不涉及形式的规范性与程式化。刘勰《定势》涉及势与程式（规矩）的联系：“圆者规体，其势也自转；方者矩形，其势也自安。”从气势在绘画里的具体表现来说，它与视觉现象在纸绢上的规范化相联系。北宋画家郭熙归纳山水画的所谓三远：高远、深远、平远，是绘画者对自己的胸中丘壑进行提炼取舍之后，形成的三种有差别的特定程式。三远出现于画中山水时，诱导观赏者发生有趣的幻觉，觉得平面的纸神奇地转换为空间的不同距离。当然，不是任何视觉现象都可能引起近中见远或小中见大的幻觉，只有通过观赏者对画中形态的感受和体悟，带暗示性的“势”才有可能成为启迪，在意识中扩大了画中形象，即经过所谓再创造而出现了令人惊喜的审美幻象。

绘画的造型方式的规范化，不是主观随意性的臆造。物象显现为程式的基本形，是客观实际的特征接受了艺术形态的概括。升腾的火焰或汹涌的潮头难画难描，当它们出现在传统绘画以及建筑装饰中时，那种动势的描绘已经被程式化了。程式作为客观事物动态过程的反映，它本身是特殊与一般的对立统一体，它的清新性克服了造型的一般化。当它们与其所在的环境相结合，有可能与追求艺术个性者的特殊需要协调而不冲突。所谓“曹衣出水，吴带当风”，虽属程式化现象，但曹不兴和吴道子的画风大有差别。他们在造型方面的共性，与不可缺少的艺术个性并无不和谐的对抗。敦煌壁画与浮雕上的飞天，形象的个性特征大多是依靠动势强烈的衣裙和长带来表现的。

势有表里、虚实、显隐及强弱之分。清人纪昀读刘勰《定势》有评：“势无定格，各因其宜”，强调了艺术之势的多样性。

#### 四、举翅而不飞

法国雕塑大师罗丹，在《罗丹艺术论》的第四章里，称赞法国画家席里柯的作品《爱普松的赛马》，说画中的马“像俗语说的那样，肚子碰着地奔跑——就是说马蹄同时伸向前后。”其实，早在一千数百年前的中国汉画像石（或砖）里，已经多处出现这种前蹄前伸、后蹄后伸、肚皮贴地的奔马。那马肚贴地的艺术虚构所创造的飞奔效果，对于一些民族艺术虚无主义者的心病应当会有一些疗效吧？

刘勰在《定势》篇的文末，还着重指出：“势流不反，则文体遂弊。”意思是说，与势流（势泄）相对立的蓄势十分重要。存在于生活实际里的蓄势现象，为创作思维提供了典范性的借鉴。梁武帝萧衍在《草书状》里所说的“若举翅而不飞，欲走而还停”，以及他人所作“担夫争道”的比喻，形象地说明了书法艺术中蓄势的重要。而戏曲舞姿中的云手，呈现出进攻与防卫互相交替的倾向性。恰如箭在弦上、引而不发式的蓄势形态，千变万化地表现在各种艺术形态里。

公牛或者公羊在角斗里的对峙状态，其精力旺盛的蓄势格外动人。原始岩画里的动物，“势”的形态抽象而混沌，具有难以捉摸的假定性。但同时，它向艺术观赏者提供了广阔的想象空间。

#### 五、铁门限

各种视觉艺术或非视觉艺术，都不可违背文艺传统的继承与革新的规律。继承的目的是为了革新，革新的重要条件离不开继承。换句话说：任何创造都不能无所继承，在具体的继承活动中，往往同时就是有所创造的。

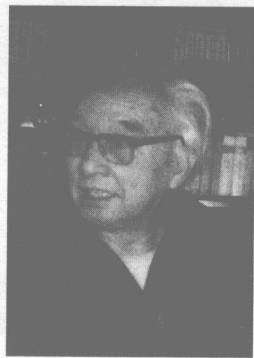
不少书法家都临摹过王羲之的《兰亭序》，现存八大山人的几个摹本之间存有明显差别。而崇拜八大山人的齐白石，学习到八大山人少中见多的优点，在创作风格上却毫不雷同。八大山人画的多是寂寞孤傲的孤鸟，齐白石画的多是成群的小鸟、小鸡、虾蟹、蝌蚪。在理论上反复强调创新的陆机，他自己的诗作在内容上也受到前人（曹操）的影响。

能不能正确对待传统，要看艺术家在继承过程中有没有独到的本领。刘勰在《文心雕龙·神思》里提出的“博见为馈贫之粮，贯一为拯乱之药”，强调了审美素养的重要。有创造性的继承和借鉴，可能唤起读者的无中见有或感同身受。

即令是难以把握的无形之物，在艺术创作里也可以借助于“势”获得表现形式。《太平广记·续玄录》曾经说到“风不可系，影不可捕”，当风这种无形之物，幸运地出现在欧阳修《秋声赋》里时，作者利用了无形但有声的风势，刺激树木等物而引起属于听觉感受的比喻：“异哉！初淅沥以潇飒，忽奔腾而砰湃；如波涛夜惊、风雨骤至。其触于物也，鏦鏦铮铮，金铁皆鸣；又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。”这些动人的意象，欧阳修从何得来？看来离不开多闻博见的个人素养。王夫之这样讲生活实践的重要：“身之所历，目之所见，是铁门限。”

审美趣味的高低，亦与主体的人格特征密切相关。王夫之在诗话里称赞李白：“太白胸中浩渺之致，汉人皆有之，特以微言点出，包举自宏。”又称赞势与意在陶潜诗境中构成的和谐感：“‘日暮天无云，春风散微和’，想见陶令当时胸次，岂夹杂铅汞人能作此语？”

2002.6



#### 作者简介

王朝闻，原名王昭文，字俊熙，1909年4月18日生于四川合江县尧坝镇花滩子。1932年考入杭州国立艺专。1940年赴延安，在鲁迅艺术文学院进行雕塑创作与教学。解放后，历任中央美术学院教授、副教务长，民族美术研究所副所长，中国美协机关刊物《美术》月刊主编，中国美术家协会副主席，中国艺术研究院副院长，全国政协委员等。作为跨越20世纪的美学大师，王朝闻的一生著述、创作丰厚，著作等身，是中国当代实践美学、艺术美学的开创者和奠基人。主要著作有：《王朝闻集》（著）（22卷），《中国美术史》（主编）（14卷），《中国民间美术全集》（主编）（14卷）。

# 论器

陈绶祥

## “论器即道”——题记

**内容提要：**“器”是中国文化的重要范畴。上古中国，“器”“道”不分，以“器”载“道”，由“器”识“道”，划符、图像，由是大兴；春秋战国，礼崩乐坏，以文成语，文字一统，以“文”载“道”，“器”与“道”离。虽然“器”逐渐沦为与工匠为伍的概念，但这并不意味着它从此退出了中国文化的历史舞台，相反它以更为自然、平常、隐蔽的方式融入中国人的生活，成为一种无时不在、不言而喻的文化过程，从文化观念到审美格局无不与中国人的生活相互联系、互相促进，始终体现出中国之器寓道创化的文化功能。近世以来，对中国之“器”的重视和研究几为空白，哪怕时有触及也因世兴“实证”而眼界狭隘，只知梳理材、质、技、法，不得中华器道之要领。试想，器之为名，实可证乎？故本文纯以“道理”见长，因题记曰“论器即道”。

**关键词：**该文属汉字原创性论文，作者认为没有主题词可言。

(一)

自从孔子在《论语·为政》中提出了“君子不器”的论点之后，经过了汉儒们的“注经”，魏晋文人的“谈玄”，加上宋明理学家们的“格物”；这其间还伴随着“劳心劳力”的分野，“忘筌忘形”的风靡以及“天理人欲”的倡导；加之诸如技艺文章的分离、科举制度的敦促、工官规则的强化等等等等，使得“器”以及与之相关的范畴似乎均蒙上了一层贬义，以至于在论器时也容易不得其要领，甚至带上了一种惶惶然的感觉。

对“器”的贬斥是与对“道”的褒扬同步生发的。“器”与“物”多产生关联，“道”与“名”更有联系；“物”与“实”容易等同，而“名”与“理”较为沟通；它们常是人类文化对自身思维与认识所作的不同方面的诠释形式。在先秦哲学家的心目中：“无名天地之母，有名万物之始，二者同出而异名，同谓之玄。玄而又玄，众妙之门。”它们原本是一回事。这正是上古“器即道”的写照，直到今天，我们对史前社会的了解认识亦有赖于此并遵循于此。

从人类认识发展来看，摆脱“器”对道的影响，是一个了不起的进步，甚或可以说是一个认识论中至关重要的“哲学台阶”。从中华民族的认识发展史来看，这个变化大约在春秋战国时代便普遍显现出来，它导致了中国哲学的大发展并促使正统史文哲学观念的建立。从文献及考古材料来看，周代之前的基本记誌性符号只有两大类：一类是以刻划方式（包括画的方式）构成的定型化刻画符号，它们可视为汉字的始祖和早期形态，现存这类符号除了原始陶、骨器物上的刻画符号之外，主要是甲骨文和金文。另一类是以绘画形象（包括模铸方式）表达的定型化纹样符号，它们可视为视觉模拟的定型化形态或绘画结构化的产物，大量这类符号经历了原始陶器上的几何纹阶段而衍化成了以殷商青铜器纹饰为代表的纹饰模式，成了中华民族早期造型艺术中的纹样类型。早期的汉字在形态上虽已基本定形，但其所表述的观念仍更多的依赖于“实体”而确立，因而，它们作为一种“纹”，其功能只较多地停留在“记誌”的作用上，或记言行，或誌事迹。而对于“道理”的论述，“性质”的描绘，“情感”的形容以至于“规律”的揭示，均尚有“力不从心”之感，这些从近现代对古文献的发现与研究中已不难窥见。反过来，这样简单的“记誌”方式又不易控制接受这种记录的人那种较为恒定的“感觉心理”，由于“情随事迁”、“事随时变”的关系，这类记誌结果总会被忘却而成为一种不被人们从感情和道理上接受与继承的东西而被淘汰。也许这正是早期刻画符号中断与消亡的本质原因。所以，在自夏至周的近一千五百年的文化发展中，文字本身并不能完成“载道”的作用，而仍然要靠“铸鼎象物”的基本方式来“使民知神奸”。因此，大量定型化的纹样出现，并使这些纹样饰满各类器物的表面，这种现象成为了殷商时代的文化特征。这时候，“文化”的形态主要是以“纹画”方式表述的，“道理”便在这类“铸鼎象物”的纹饰中。这时的“器”不但能“载道”，而且还体现着更多的情感因素并引导着文化心理。因而它们也成了“礼”和“理”的象征。至今，汉语中不少以殷商器物如鼎、爵、表、鼓等为词素而构成的汉语词汇，如鼎革、爵位、表率、鼓舞等等，仍向我们透露出那个时代中“器”所负有的使命，由此也可见“器”那种往昔“载道”的风采。但是，定型化纹样的本身形象虽然脱离了“实有”的“物类”来完成了某种“感情”或“观念”的表述与记誌作用，而它们那形象自身又造就了某种似乎对“物象”的联想而产生了各种形象的多变，限制了这类纹样在逻辑形式中作为纯粹观念符号的使用和发展。也许正基于这一主要原因，那“应运而生”的周王朝才产生了“纯刻画性符号”的“爻”，并在以“爻”为基本元素的基础上形成了以特定的逻辑方式构成的并可以进一步进行演绎的“卦”，于是，才会导致“演

周易”而“识万象”而“知天命”的全新的符号逻辑体系。这样一来，周代的文化走上了一个新的途径：古文字默默地承担着“记誌”的功能；原有的充满“铸鼎象物”的器表一下子变得光洁起来，以往的纹样奇迹般地消失，定型的纹样失去了作为“文化”主宰地位的形象作用，作为装饰及审美涵义上的作用则渐渐发展出了新的绘画方式；新兴的绘画与卦象一起分别各自承担起“图形”和“演理”的主要功能，它们共同成了“文献”的主要构成部分。

在周朝数百年的漫长历史过程中，古老的文字体系却日渐与“言”发生了广泛的关联，詠“言”的“歌”又通过“乐”与“礼”产生了根本上的联系，使得社会所需要的原来的那些“铸鼎象物”来完成的功能，渐渐地变成由所谓的“礼乐教化”来取代。在这样的前提下，以点画结构形式出现的古老汉字也渐渐担负了“形象”（以形述象）与“理念”的双重职能。但是，由于文字与日常生活、特别是与语言的紧密相连，要在文字的逻辑使用过程中作到“明理而不誌实”、“缘情而不因事”当然会有许多困难，而“实”与“事”的境随时迁以及“情”与“理”的千古不移又产生了极大的矛盾。故而“文字”作为“文化主要表现形式”的“纯逻辑符号”来使用便受到了局限，它们只能在誌事记言的过程中越来越多地使形态和结构逐渐规范统一起来。而另一方面，失去了“纹饰”的器物，又借助于更丰富的绘画来装饰，这种“图画”和器物形制一样，被按规定统一确定下来，成了社会普遍认同的规则表率。这时候，“器”不只是“载道”，而且本身也成了“道”的准则之一，成了“仪”的表象之一，因而也成了“文”的载体，以至孔夫子在观周明堂壁画时会有“郁郁乎文哉，吾从周”的喟叹。在这种情况下，“礼乐”、“礼仪”成了社会规范的主要体现，成了控制感觉模式的主要手段，“文”、“质”、“器”、“道”之间表现为一种以相辅相成方式为主的共存，它们之间的本质矛盾並未因之而激化。

到了春秋战国之际，社会的动荡造成了所谓“礼崩乐坏”的局面，原有的形式规则在新的社会中成了一种桎梏。撇开社会生产生活，仅就文化中所表现出来的基本符号体系的形态来看：一方面，“卦”的纯图像性符号与它们之间有限的结构形式限定了它的逻辑使用范围，在“八八六十四卦”之后再推演至472卦或3376卦等做法已几乎成为不可能，在有限的64个基本符号中来限定各卦的确切含义已有相当困难，而各卦之间的逻辑形式在发展中又受到“数术”的制约，使这种形式未能自由地深入到元素自身包含的逻辑要求方面，因此，在更多的自然社会规律被揭示之后，这一符号体系所派生出来的更多逻辑结论便自觉不自觉地走向了“神秘的无能”之中。另一方面，“图画”的形色性特征会造成一种社会生活中的“共识”而将其与“实”联系起来，成为社会认同的较为稳固而肯定的“对应”关系；图画中所创造和描绘的典型形象类别，并不可能作为独立的逻辑符号被广泛应用，更不能构成理论上的逻辑程序，这些形象只能作为“被确认的对象”参与到不同的记誌内容之中。在这种情况下，只有被冷落已久的“文字”体系，由于其单字形象结构的渐渐统一，并且具有恒定的观念含义与纯形式构成的可识性特征，使其具有了作为反映人类思维结论与认识结果的“逻辑符号元素”的可能；同时，它在音、义上与汉语单音节语音的直接联系，更增加了文字逻辑形成的可能。唯一不足的是，作为“记名符号”的文字在参与与语言相关的逻辑体系时，单独元素的符号要相对增多；並且在使用过程中由于语言的关系会更多不自觉地渗进了“指实”的成分，影响到符号逻辑的推演方式与组合形式。前一点由于汉字点画性的交错结构与笔画的多寡並未一定等构成特征，使其成为了一个容易解决的

难题，过多的汉字只要在脱离了“指实”而变成纯粹“记名”符号之后，它们会通过“类归”与“组合”的方式逐渐恒定在一定的数目中，因而问题的关键正在于对后一个问题，即汉字名实关系的解决上，如何使汉字的名实之间既分离而又不脱离，既规定又不限定，成了汉字能否成为文化中最主要逻辑体系的根本问题。恰恰在春秋战国特定的社会环境中，在中华文明发展了二千多年所积累下来的文化记录认识体系中，这个问题找到了解决的途径，“百家争鸣”的“群言堂”与“规范结构”的“一体字”之间，有了新的逻辑沟通。

我曾提出将春秋战国时期称之为“成语时期”，将这个时代称之为“成语时代”，认为“成语”既是这个时代的文化表率，又反映出这个时代的认识特征。“成语”正是形成了一种为了解脱“实”对汉字中“名”的桎梏而造就的特殊语言逻辑形式。它不但解开了在文字语言相关的使用中“名为实限”的逻辑疙瘩，而且将原有记誌的方式一扫而空，形成了由汉字自身构成的特殊的组合方式。这种方式更重视与语言的关系，对汉字的定形、定音、定义与音韵的把握产生了深远的影响。

如果我们从汉字与汉语的相互关系来纵观一下它们的发展历史，不能不注意到这样两个引人注意的现象：第一个现象是，大量汉语中的成语产生于文字尚未统一且政权各自分离的春秋战国时代。我们可将成语视为一种并不符合语言的逻辑规则但适应于文字书写需要的语言方式，或者说还是一种并不符合文字逻辑规则但却能完成记言作用的文字组织方式，它是一种经文化作用而处理后的“压缩语言”的定型化缩写式样，它能达到了“文与言的同一”并完成了“文与言的符号简化与规则化要求”。甚至可以说，汉字对语言的规则化处理方式源于“成语时代”，“成语”几乎也是“成文”的前提。实际上，作为以四字结构为主的成语，不但打破了原来的汉字直接使用并依附于记事状物的那种原有的基础逻辑形式，扩展了“记语”的誌言能力，而且在基本结构、音调、语调、声律方面，确立了文字逻辑对语言发展的制约，发展了文字自身的逻辑结构规则，找到了在形和声两方面都是单体逻辑元件的、既是声符号又是形符号的汉字组合新方式，发现了一种全新的汉字特有逻辑，这种逻辑形式将使用逻辑的主体的情感、认识与思维方式等与文化有关的因素有机地融入结构之中，对字词语汇的发展至关重要。并且通过这种方式寻找到了符合中国文化发展规律的文字结构与语言结构的审美形态，致使“文”与“言”能统一的通过感觉以及由此而造就的文化心理恒稳地保持下去，促进了以汉字体系为主的“文”的发展，使“文史”哲学得以确立。前人有“论古不求秦以下，游心常至物之初”之语，是深得其中三昧的精论。如果我们随意考察一下中国早期的“文学作品”，其中主要句式便是四字句型，再联系一下所谓的“四面八方”、“四平八稳”、“平上去入”、“起承转合”等等基本观念或规则中或展示或隐藏着的感觉模式，推及一下由它们引发或保持着的那种审美观念与审美模式，我们会从中发现更多与“成语”有关的类似情形来。

第二个现象是：汉语成语中所描述的故事，尤其在春秋战国时期这个“成语时代”所形成的成语故事中，绝大部分明显地与“实指”无关，反而是有意识地将记誌性文字专门地引向“不实之辞”的地步，甚至将其人事直呼“子虚”、“乌有”、“南冥”、“北海”。这种做法，正是有意识地将“文字”作为“记誌符号”使用时那本身原有的与“实体”联系的切断，并把这一动机与企图明白地告诉文字信息的接受者，尽可能地做到只赋予“文字”一种“记名符号”的作用，使它能作为独立的元素进入到明理表律的逻辑使用规律之中。另一方面，成语“文字”之间的结构关系，也只注重文字的逻

辑结体方式而並不重视其中“指实”人事的实在因果，要在接受者的思维参与下调动其有关其它文化因素时才能真正明白作为“文字逻辑式”的“成语”之结论含义。这些做法的巧妙之处，就在于将作为认识基础结论中“万物之始”的“有名”符号，化入了“非恒名恒道”的“可名可道”之中，将“有名无实”、“名存实亡”确立成一种“逻辑基础”而造就出新的“文字逻辑结构”来。这种做法的本身，势必导致在哲学上“名”“实”之争的普遍与深入，其中亦包括了最主要的“道”“器”分离之必然。

如果我们注目于春秋战国诸子百家的争论，我们不难发现在这两个方面他们所具有的共通见解。正为其如此，才会在思辨中出现“白马非马”的“名家”。实际上，名家是在认识论上超前地认知了“逻辑元与复合逻辑不能双向沟通”这样一条符号逻辑学的基本原理，如同认识到“机器人”非“人”或者类似于数理逻辑中“12”不是“1”“2”一样，只是一种“名”“道”之间的关系规则，而已经与“实指”无关了。这种认识的发生以及对这一问题的普遍关注，是中华文史哲学极重要的进程，捨此而不能达到文史哲学的基本逻辑符号——汉字的“符号化”之完成，以及将其作为中华文化基石的可能。也正因为如此，名实问题、物欲问题、身心问题、形神问题、文质问题、器道问题等一系列可归结为哲学基本理论中最主要的“理念”与“实在”问题，才成为春秋战国时代中普遍关注的对象，並引发了后来关于它们的长久争论。

从最初的“名即实也”中所包含的“道于器中”进展到了“名非恒名”而“器从名”的道理，产生了器道的分离，促成了中华文明的发展沿“文”而“明”而不再是随“器”（鼎）而“迁”的正途。这种认识上的飞跃是不言而喻的。

器道的分离，使“器”的定义特征突出于形、质、状、态、实、用等方面，而“道”的观念内涵则更集中表现为言、意、思、辩、情、理等方面，作为文化追求的主导，自然而然地，对“道”的重视要超越对“器”的规定。于是，在“礼崩乐坏”之后，孔子所赞赏的“郁郁乎文哉”便有了一种新的形式内涵，便成为一种精神追求，而同时他又不可能忽视这种“文”的各种存在形态，于是，他在“述而不作”以及“不语力怪乱神”之中，删“六艺”而“韦编三绝”，此后，孟老夫子便“终身不言《易》”，“卦象”作为符号被打入冷宫，后来成为正统思想的儒家完全选择了“文字”符号作为哲学的载体来记誌“道”，並以此制约了美学的发展，使器用造就的感觉以及由此影响恒定的心理习惯与思维模式也变成了一种“非恒道”的规则，而达到“治世修身”的效应。这样，“君子不器”才堂堂正正地步入儒家典籍，並成为最重要的思想和结论之一，成为一直影响着中国文化发展和认识深入的至理名言。

## （二）

然而，在孔老夫子时代，“君子不器”只是一种主张，就连孔子自己在谈论他的得意门徒子贡时，也同样将其比喻成簠簋，即所谓的“瑚琏”，那是一种祭祀中盛粮食的器皿。（《论语·公冶长》：子贡问曰：“赐也如何？”子曰：“汝，器也。”曰：“何器也？”曰：“瑚琏也。”）而且，孔子作为儒家典籍删修的《礼》，以及他所主张的“仪规”，也正是以器物的形色规则为准的。直到现在，汉语中“制度”、“规