

# 水墨研究



丛书 **4** 中国画研究院 主编  
民族出版社 出版

### 图书在版编目(CIP)数据

水墨研究丛书.4/ 中国画研究院主编. —北京: 民族出版社, 2003.7  
ISBN 7-105-05661-4

I. 水... II. 中... III. 水墨画—艺术评论—中国—文集 IV. J212.05-53  
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 064900 号

### 民族出版社出版发行

(北京市和平里北街 14 号 邮编 100013)  
民族出版社微机照排 北京雅昌彩色印刷有限公司印刷  
各地新华书店经销

2003 年 7 月 第 1 版 2003 年 7 月北京第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张: 8 字数: 120 千字

印数: 0001—5000 定价: 38.00 元

---

该书如有印装质量问题, 请与本社发行部联系退换  
(第一编室 电话: 64271909 发行部电话: 64211734)

名誉主编：刘勃舒

编辑委员会（按姓氏笔划为序）

王迎春 王铁志  
刘勃舒 张江舟  
陈履生 赵力忠  
赵 卫 胡宝利  
舒建新 谢志高  
詹庚西

理 事 会

理 事 长：解永全

副理事长：徐永斌

理事单位

中百美术馆 北京画店 《收藏界》杂志社 烟台画院

主 编：张江舟

副 主 编：黄显辟

栏目主持：傅京生 徐冬青 陆赞仁

责任编辑：徐冬青 徐建霞

特约编辑：陈 君 李 明

装帧设计：修竹设计工作室

编辑部

地址：北京市西三环北路54号 中国画研究院《水墨研究》编辑部

邮政编码：100044 电话：010-68479020



凉山舞步

浅予五九〇



# 目 录

第四辑

中 国 画 研 究 院 主 编

## 水墨论坛

### 追求卓越

——关于中国画在全球化新潮中的重新定位的讨论

中国画在全球化新潮中的重新定位 张 法 7

从符号学的角度看文字与书法 陈岸瑛 8

弘扬民族文化需要“战略”  
——中央美院教授张立辰谈 唐书安 陈刚 12

中国画文化精神的世界意义 李德仁 17

现象学视域对中国当代艺术的启示 柴中建 19

经典文本的汉语后现代观照 傅京生 21

论笔墨的过程美 任敬彬 32

## 水墨视点

### 把握现在 成就未来

——中国画研究院副院长解永全访谈 徐冬青 4

赴汉城参加“韩中绘画交流大会”  
小记 张江舟 31

中国艺术研究院美术研究所  
“2003年中国画家提名展”

在发展中 龙 瑞 34

在问题中 张晓凌 35

中国艺术研究院美术研究所“2003  
年中国画家提名展”作品选 36

“东方之韵——2003中国水墨”  
活动筹办在即 冬 青 44

“东方之韵——2003中国水墨”  
活动简章 44

为世纪艺术增添新彩  
——首届“中国北京国际美术双年展”于  
2003年举办 北京双年展  
办公室 45

“北京双年展”总策划、策委答记者问 北京双年展  
办公室 46

“中国现代水墨邀请展”在潍坊举行 冬 青 48

## 水墨记忆

在第一次艺术行路团(吴越行)座  
谈会上的讲话 叶浅予 24

## 水墨人物

责任与使命  
——读施大畏的绘画 陈 翔 50

也作花卉大写 姜宝林 58

漫泼一池梨花雪 素染黄山仙韵开  
——我对黄山冰雪山水的研究 于志学 64

《片羽集》谈艺录 贺 成 72

色彩 抽象 表现 杨正新 80

十年磨一剑  
——观孔维克工笔新作《杏坛讲学  
(三联画)》 马全甫 86

感人心者 莫先乎情  
——自我创作谈 孙墨龙 92

超越传统的路径 刘大为 98

创造性阐释中的文化建设  
——魏广君绘画文本研究 傅京生 104

周亚鸣随笔 周亚鸣 108

水墨新作 张志民等 112

## 水墨新人

评陈棣重彩人体画 崔 燕 120

水墨资讯 122

## 水墨典藏

黄胄册页精选 126

李苦禅作品 127





# 水 墨 研 究

# 把握现在 成就未来

## ——中国画研究院副院长解永全访谈

■ 徐冬青 (整理)

徐冬青 (以下简称徐): 中国画研究院作为国家级的中国画创作研究机构, 其一举一动均会在中国画界乃至整个美术界和社会各界关心中国画艺术的人们当中产生一定的影响, 近日院领导班子的人事变更同样成为人们关注的焦点, 对此您本人有何感想?

解永全 (以下简称解): 我首先感谢美术界和社会各界朋友对中国画研究院的关心。此次我院领导班子的人事变更是我国干部制度规定范围内的正常调整。刘勃舒同志年事已高, 文化部决定其退休, 不再负责我院的日常工作, 但仍为我院的名誉院长。刘勃舒同志是中国画界德高望重的艺术家, 他在主持中国画研究院工作期间为我院的建设和发展做了大量的工作, 为新时期中国画事业的发展做出了贡献。文化部党组从中国画研究院的长远发展着想, 决定刘勃舒同志在离任退休后仍为我院的名誉院长, 这是对我院工作乃至全国中国画事业的最大支持, 我们希望, 同时坚信, 刘勃舒同志一定能够一如既往地关怀和支持我院的工作, 为我院各项事业的发展献计献策, 继续当好中国画事业的领头人。

徐: 解院长, 文化部决定由您主持中国画研究院的全面工作, 对此您感到的是信任? 是责任? 抑或是压力?

解: 也许几种感觉都有, 但我首先感到的是部党组和我院同仁对我的信任, 同时感到肩负的责任更大了。中国画研究院是国家级的专业创作研究机构, 这里集中了我国中国画创作研究领域中的优秀专家, 中国画研究院工作的好坏会对全国的中国画界产生直接的影响, 其责任重大毋庸置疑。令我感到欣慰的是中国画研究院的发展正逢绝好的发展机遇, 胡锦涛同志7月1日在“三个代表”重要思想研讨会上明确指出了全党兴起学习和贯彻“三个代表”重要思想新高潮的重大现实意义和深远历史意义。文化部部长孙家正同志也在文化部召开的兴起学习“三个代表”重要思想新高潮动员大会上强调, 学习和贯彻“三个代表”重要思想, 就是要紧密联系实际, 深化文化体制改革, 推动文化创新, 促进文艺的繁荣。这些重要讲话精神, 是推动中国画研究院各项事业发展的精神动力和社会保障。我们还有文化部领导的具体指导, 有全国画界同仁的帮助和支持,

有我院自建院以来由李可染、蔡若虹、叶浅予、华君武、黄胄、何海霞和刘勃舒等老一辈艺术家形成和流传下来的积极严谨、稳健开拓的学术精神和工作作风, 这是搞好我院各项工作的精神资源。另外, 我们还有一批由全国著名画家、美术理论家组成的中国画研究院院务委员, 更有一批在全国画界具有较大影响的在职中青年专家, 他们是一批有着强烈的社会责任感、有活力、有热情、有实力、有进取精神的优秀画家和美术理论家, 他们是我院建设乃至全国中国画界的中坚力量。只要我们认真听取院内外专家的意见, 遵循艺术自身规律, 积极发挥我院各方人才优势, 大家一起努力, 就一定能够把我院的工作做好。

徐: 您前面提到了李可染、蔡若虹、叶浅予、黄胄等一串响亮的艺术家的名字, 从中我们可以感受到中国画研究院在美术界的重大影响。您认为中国画研究院在美术界乃至社会中应该担当怎样的角色?

解: 中国画研究院从创建之日起, 就得到了党和国家领导人和文化部领导的高度重视。李先念、叶剑英、万里、谷牧等领导同志都曾具体指导我院的建设创作研究工作, 为我院的建立和发展打下了坚实的基础。建院伊始, 我院就订立了担当和组织国家重点创作任务, 开展中国画学科的理论研究, 发现和培养优秀的中国画创作研究人才的三项重要任务。文化部部长孙家正同志在视察我院工作时进一步明确指出了“中国画研究院理应成为中国画创作研究的主力军和领头人。”

李可染等一批著名的艺术家, 为我院的建立和发展做出了巨大的贡献。他们其中的大部分人不仅是著名的艺术家, 同时又是我院工作的组织者、领导者。我院自成立以来, 不仅自身创作研究成果丰硕, 造就了一批有影响、有实力的优秀艺术家, 而且组织全国优秀的中国画家, 创作了大量的中国画作品, 为中国画事业的发展做出了积极的贡献。

中国画研究院一贯注重学术探讨, 关注学术界的前沿问题, 在新时期文化历程的各个阶段有不俗的学术建树。比如, 在80年代中期的西化风潮中, 中国画界一些人提出了“中国画穷途末路”之说, 在中国画界引

起了较大的混乱, 影响了中国画的正常发展。中国画研究院适时在京召开了有全国著名画家、美术理论家参加的“中国画问题研讨会”, 分析问题, 探讨中国画发展的未来之路, 在中国画界产生了积极有效的影响。之后, 针对各时期中国画发展中存在的问题, 我院又在不同时期组织了二十余次有关中国画问题的学术讨论会, 及时梳理现状, 探讨未来, 为新时期中国画事业的健康发展起到了积极的导向作用。有感于新时期中国画创作的空前活跃, 我院还主办了“国际水墨画大展”、“全国画院双年展”、“全国民族文化风情·中国画大展”、“黄宾虹奖——高校美术院校中国画优秀作品展”、“98' 中国山水画展”、“日中水墨合同展”、“中韩美术协会交流展”等数十项全国性展览, 同时围绕国家发展的重大课题, 我们还适时地组织了多项专题活动, 如“三峡刻石工程”, 将当代著名书画家作品刻于三峡岸边的巨石之上, 创造了一个壮丽的当代人文景观; 又如“聚焦西部”活动, 组织全国二十余位知名画家赴中国西部写生, 创作了一大批以西部为题材的作品, 举办了“聚焦西部——中国画家西部行作品展”; 再如前不久的抗击“非典”的工作中, 我院参与发起并组织了全国画家的作品捐赠活动等等, 这些活动均在社会上产生了较好的影响, 为社会文明的进步起到了推动作用, 树立了中国画研究院作为中国画事业的主力军的良好形象。这一切成绩的取得, 离不开全院同仁的共同努力, 前面提及的老一辈艺术家的辛勤劳动更是功不可没。

徐: 近年来, 社会上对画院工作有些议论, 主要意见有两点: 一是画院体制已不符合市场经济条件下的社会发展要求; 二是画院创作研究工作有整体滑坡的趋势。中国画研究院是否同样存在上述问题, 对此您有何思考?

解: 在计划经济向市场经济转轨的过程中, 各行业都面临许多新的问题, 这需要一个观念转变和体制调整的过程。画院系统, 包括我们中国画研究院同样面临许多新的问题。体制改革相对滞后是存在于画院系统的一个客观问题, 加上市场经济与严肃的艺术创作研究之间的不相适应, 画院系统, 包括我院确实不同程度地存在在市场经济面



前无所适从,创作研究受到一定影响的问题,这也是近来我思考最多的问题。显然,现存的画院体制与管理模式,已不符合市场经济条件下文化事业的发展要求。要解决上述问题,更好地发挥我院在当代美术事业中的作用,只有加大改革力度,调整现有运行机制,合理配置各方人才资源,使新的机制成为创作研究工作顺利开展的制度保障、成为发展美术事业的基本动力。

改革已不是一个新名词,各行业的改革已有许多可借鉴的经验。新中国的画院体制是计划经济时代的产物,在计划经济体制下,它的职责和任务相对比较单纯和明确,也较容易得到落实,在当时的社会背景下,对创作研究有着积极的作用。随着我国社会变革速度加快,艺术创作赖以生存的社会环境发生了巨大变化,市场经济体制给创作研究的组织管理和创作研究本身都带来了许多新的问题。比如,近年来,大量的民间资金与民间团体以合作、挂靠等形式参与文化艺术的各种展示展演等活动,但如何利用好这些社会力量,如何利用好这些民间资金就成为当前文化事业中的新课题。这其中涉及艺术创作规律与市场规则如何接轨的问题。我们确实看到一些不成功的例子,有些以学术的名义展开的展览、研讨、交流等活动,因其明显的商业动因,致使这些活动学术品质平庸,严谨的学术研究受到一定的挤压。另如,作为精神载体的绘画创作在市场经济条件下,也显现了较大的商品属性,加之绘画市场相对混乱,部分作者受商业利益驱动,绘画创作中学术品质的滑坡就成了预料之中的事了。再如原有的人事管理制度,已不利于吸纳优秀的人才,不利于发挥人才的优势。人才的竞争已然成为各行业事业发展的重要动因,拥有了优秀的人才,就拥有了事业发展的基本保证。没有人才的流动机制,优秀的人才进不来,不称职的人员出不去,势必会影响创作研究工作的正常发展。还有奖惩机制问题,激励竞争机制问题,创作研究与市场开发等问题。显然,改革势在必行。

**徐:改革现有体制、促进中国画研究院各项事业的发展也正是中国画研究院全体同仁的心愿,同时也是关心、爱护、支持中国画发展事业的上级领导和业界同仁的愿望。能否谈一谈您对中国画研究院下一步工作的基本设想。**

**解:**广泛听取院内外专家的意见,认真分析社会变革给我院工作提出的新的问题,依靠本院全体同仁的集体智慧,加大改革力度,摸索一条新时期适合我院各项事业的发展之路,是做好我院各项工作的首要工作。

改革的目的是不是简单的“减人找钱”,

而在于有利我院各项事业的发展。企业改革有个说法叫做“挖潜增效”,这四个字同样也适合我院的改革。“挖潜”就是要通过调整和建立奖惩、竞争、人才流动等一系列管理机制,完善各项规章制度,充分调动我院潜在优势,充分发挥院内外各方面力量。“增效”就是通过调动一切积极因素,促进我院创作研究工作的进一步发展,从而带动其他各项工作的开展。

我认为中国画研究院的工作应由三大板块组成。第一块是创作研究;第二块是经营开发;第三块是后勤保障。这三块形成了一个有机的“生物链”,是相互作用与促进的一个整体。

创作研究是我院的中心工作,也是我院的基本任务。改革也好,调整也好,或是其他各项工作都要围绕创作研究这一中心工作展开。过去常听到一种说法,说是“创作研究一管就死,一放就乱”,艺术创作与研究有其自身发展的规律。自由的心境与宽松的学术氛围是创作研究的理想环境。但必要的竞争机制与督促机制也正是促进创作研究多出成果,出好成果的 necessary 保证。我们从不怀疑我院专业创作研究人员的学术自觉性,他们是一批有责任、有理想的优秀专业人才。但我们也不能忽视社会上各种不良因素对创作研究工作的影响。记得有位专家谈到当前中国画现状时说,“现在的中国画坛,画家越来越多了,真正埋头学术探讨的人却越来越少了;中国画作品数量越来越多了,真正的精品力作却越来越少了;各种展览活动越来越多了,能够引起人们关注的却越来越少了;各种研讨会越来越多了,能够说真话的却越来越少了。”此种说法虽有些偏激,但却反映出了当前中国画界存在的浮躁现象。这些现象同样会对我院及部分专业人员产生一定的影响。所以建立必要的管理机制和竞争机制,采取一些具体可行的措施,如建立长期的作品观摩与研讨制度,为院内画家分别定期举办作品观摩研讨会;建立年度专业考评制度;建立适合人才流动的人事管理机制等,其目的是通过一系列的制度保证,促进创作研究的健康发展。

组织各种中国画展览、研讨和交流活动是我院创作研究工作的组成部分,是我院创作研究的延伸与深化,同时又可带动全国各地中国画创作研究工作的展开。我院拟制定一系列长期的展览、研讨、交流计划,其中,拟于本年底在北京举办的“东方之韵——2003中国水墨”活动的筹备工作已经启动。

教学工作也应该纳入我院的创作研究工作之中。创作研究与教学是促进中国画事业发展的两项相辅相成的重要课题,正确处

理好教研与教学的关系,有利于教研和教学的双向发展。尤其是创作实践人员参与教学工作,更有利于创作成果的巩固与提高,因为教学过程是一个理性梳理创作思维的过程,创作实践中的感性经验,通过教学的系统化整理,上升为理性的认知,反过来又可作用于创作实践,所以那种担心开展教学会影响教研工作的顾虑是不必要的,高等艺术院校教师们所取得的大量创作研究成果,也可印证了教学不但不会影响教研工作,反而是对教研工作的促进和提高。

近些年来,希望来我院学习进修的社会呼声很高,我就经常接到各地中国画学子咨询我院教学情况,希望来我院进修学习的电话。另外,由于我国高校扩招,部分院校师资力量相对短缺,有感于我院的师资资源,许多高校有与我院联合办学,共同招收中国画专业研究生的愿望。

经过认真的考证研究,我院多种方式和多个梯次的教学工作将会逐步地展开。中国画研究院高级主题创作研究班的招生方案正在紧张的筹划之中,我院与其它高校联合招收研究生班的意向也在协商与筹备当中;我院与外地机构联合举办的短期培训班也将列入工作日程。

经营开发是社会变革给我们提出的新课题,随着形势的发展,仅靠国家财政拨款的有限经费,已不能满足我院各项事业发展的需求。如何将我院人才优势和学术优势转化为先进的生产力,如何利用院外资金和经营管理经验,这些都是需要认真探讨的课题。积极寻找一条既适合我院特点又有利创作研究健康发展的文化经营之路,应是我院下一步工作中又一繁重的任务。目前,我院与院外力量合作开发文化产业的部分项目已在洽谈之中,相信不久的将来会有实质性的合作成果。

后勤保障工作是顺利开展各项工作的基本条件。提高后勤保障人员的服务意识,完善我院各项后勤保障机制与设施,建立一支勤劳高效的服务保障队伍,为我院各项工作的开展提供一个方便舒适的工作环境和有效满意的服务保障是我院后勤保障工作的基本宗旨。

我们有上级领导的关怀,有社会各界的支持,有全院同仁的共同努力。中国画研究院的工作一定能够做好。

**徐:**感谢您接受我们的采访,您的谈话,不仅使我们看到了中国画研究院稳健发展的过去,也为我们勾画出了中国画研究院充满朝气的未来。无论过去和将来,中国画研究院都将是中国画事业发展的主力军、领头人。

# 追求卓越

## ——关于中国画在全球化新潮中的重新定位的讨论

### 编者手记:

1. 中国人民大学哲学系张法先生认为: 中国画在全球化新潮中重新定位、重放光芒的时代已经到来。他认为世界史曾有过一个轴心时代, 此期, 印度、中国和地中海三大文化各有各自的轴心。而现代社会兴起之后, 俄罗斯、日本、中国、印度、伊斯兰文化, 或先或后此时彼时地学习西方、斗争西方、合作西方, 或快或慢、或顺利或曲折地走上了西方示范的现代化道路。但自上个世纪 90 年代以来, 世界的政治、经济、文化格局产生了前所未有的变化, 进入一个以全球化命名的后现代时代, 此后, 西方哲人在不断解构自身的文化, 并努力破除西方中心论, 以期使自己的文化适应与各非西方文化的对话, 于是与之相适应的哲学突破即成为全球化时代的需要, 它意味着新的哲学突破, 必定是在更高的层次和更高的意义上, 回到轴心时代的传统。张法先生的结论是: 作为传统文化重要组成部分的中国画, 将会得到一次全新的反省, 并放出新的光芒。张法先生的文章给予我们一个新的启迪: 对中国画的发展而言, 跨学科研究已是当务之急。

2. 符号学用于视觉艺术研究, 在西方已经有很长的历史, 例如鲁道夫·阿恩海姆、苏珊·朗格用符号学原理研究视觉艺术, 都是大家所熟悉的。为此, 本栏目特征集一篇本土学者陈岸瑛先生有关符号学研究的文章。陈先生的文章, 粗识似觉与中国画水墨研究无关, 但只要认真阅读, 就会发现, 它仍然与立足一个全新的视点去重新看待传统文化、重新高扬传统文化曾有的辉煌是息息相关的。陈先生的文章虽题为《从符号学的角度看文字与书法》, 但它无疑可以为我们研究当下中国画问题提供特殊启迪, 并能在某种程度上扭转我们的入思角度。譬如, 陈先生的文章的主旨, 应是以科学的方法和态度对传统书法进行符号学分析, 结论不免令人惊诧, 但其结论, 却反而可以使我们立

基书法的象征性平台, 并在这个薪新的平台上对书法本质重新定位。再譬如, 此文引陈嘉映先生所说“凡有所表征的, 都可以称为‘符号’”; 引李幼蒸先生所说“一般记号就是‘代表另一物的某物’”, 他所引用的这两个观点, 实际上, 可以启发我们用符号学的方法, 去比照研究传统中国画论中的“意外趣”、“趣外味”等本质特征。本期在本栏目中, 我们之所以编发陈嘉瑛先生这篇文章, 其意有三: (1) 提供严谨而正规的学术研究方法, 供本栏目读者参考; (2) 提倡一种科学而实事求是的治学态度, 供本栏目读者借鉴; (3) 希望读者能立足陈先生的视阈, 以发散思维的方式重新思考传统的中国画在全球化新潮中的重新定位。

3. 随着中国国力的提高, 中国正日益在世界舞台上扮演着重要角色。在这种情况下, 许多有识之士指出, 在发展中国经济的同时, 绝不能忽视中国民族文化的建设。而如何发展中国文化, 中国文化同西方文化的关系该如何处理, 可谓众说纷纭。于是, 传统的中国画在日益西化的美术教育背景中究竟应该如何发展, 将是一个不容忽视的大问题。有鉴于此, 本栏目特刊载唐书安、陈刚两先生近期就此话题访问中央美院教授张立辰的文章。今整理成文, 以期引发进一步的学术关注。张立辰先生的观点是有代表性的, 所涉问题值得深入研究。当然, 诸如文中张先生所说“‘后后现代主义’已经走向了垃圾艺术, 行为艺术, 已经到了反生活, 走到反艺术的道路上了”等观点, 可能与本栏目其他作者的观点有冲突, 但本着学术探讨自由、兼容并包的原则, 栏目编者不对双方文章作任何改动。此外, 中国画专业训练应该有自己的书法教学体系, 对此, 我们同时邀请唐书安、陈刚两先生访问了邱振中先生, 邱先生对此有着独到的构想, 故特将唐书安、陈刚的访问录附于后, 以供读者参考研究。

4. 本期所发表的李德仁先生的《中国画文化精神的世界意义》, 可以看作是对张法先生文章的呼应。李先生文中认为: 中国画与起于欧洲的西方绘画相呼应, 在长期历史发展中, 已成为世界上一个庞大的艺术派系, 但我国以往培养的美术“专业”人员受西方古典艺术单级思维影响, 其知识范围十分细窄, “美术”以外一概陌生, 这与传统的道论两极思维格格不入, 所以他呼吁各学科的专家们(包括文、理、史、哲等)联手研究中国画, 构建东方绘画学。在文章结尾, 李德仁先生认为, 未来人类更需要的, 不是西方古典艺术思维之单级性, 也不是现代派艺术非理性的极具冲击力的破坏性, 而最需要的正是中国画所蕴涵的两仪一元的文化精神。

5. 傅京生、柴中建二人的文章, 立足跨文化话语背景, 借他山之石攻玉, 在本质上, 其研究方法可以为传统绘画的现代转型提供理论依据和思维工具。20 世纪 20 年代以后, 宗白华先生曾用尼采的生命意志学说高扬了与传统绘画画理关系密切的魏晋玄学中的入本精神, 他也曾用西方的象征性艺术比照过中国画的境界说, 并由此高扬出中国艺文境界说的崭新内涵; 而朱光潜先生当时亦曾用克罗齐的直觉说、谷鲁斯的内摹仿说、洛克的心理距离说以及弗洛伊德的精神分析等学说, 解析了中国传统的艺文文化, 使中国传统的艺术精神在新的话语背景中重绽熠熠光彩。故傅、柴二人的文章, 可以看作如是学术关怀的延续。最后, 应当说明, 在内容编排上, 我们将不同学术立场与不同学术观察角度的作者的文章, 交叉置放在栏目中, 其意义在于我们正处于一个以全球化命名的文化重建时期, 而在这一时期, 多元互补与解构重建, 正是其特有的文化特征。我们无力创造思想的历史, 但我们能够真实再现当下思想的历程。栏目如是, 望海内外方家理解与支持, 并积极参与本栏目所涉问题的讨论。(傅京生)

# 中国画在全球化新潮中的重新定位

■ 张 法

当今的中国绘画，正处在一个重新定位的关键时刻。重新定位的呼唤来自于新的时代，自20世纪90年代以来，世界的政治、经济、文化格局产生了前所未有的变化，人类进入了一个以全球化命名的时代。这个时代对中国画意味着什么呢？这要从世界史讲起。

在人类历史上，有三个时期特别重要。一是轴心时代，二是现代社会兴起之时，三就是当今以全球化命名的世界重建时期。公元前1000——公元前200年，印度文化、中国文化以及希腊和希伯莱为代表的（包括埃及、巴比伦和波斯在内）的地中海文化，同时实现了以哲学突破命名的文化辉煌。印度是以《奥义书》、佛陀和大雄为代表的哲学和宗教思想，中国是以老子和孔子为代表的先秦诸子，地中海是以希腊哲学家、希伯莱先知和波斯琐罗亚斯德教为代表，三大文化形成了各不相同、独具特色的文化核心。这就是被德国哲学家亚斯贝尔斯命名并被世界学界广泛接受的“轴心时代”。至此以后，中国、印度和地中海文化完全按照自己的规律运转。其中，各大文化又衍生或影响一批子文化。如中国文化影响了朝鲜、日本、越南；印度文化影响了东南亚、中亚、东亚；地中海文化又化生出三大子文化：西方天主教文化，东方东正教文化和伊斯兰文化。印度、中国和地中海这三大文化的巨大活力是与其哲学突破紧密相连的。

公元17世纪，现代社会在西方兴起，并向全球扩张，把分散的世界史变成了统一的世界史。这是世界史上第二个最重要的时期。西方文化能够产生现代社会，首先是产生了同样可以用哲学突破命名的思维突破。这就是以英国经验主义、大陆理性主义和德国古典哲学为代表的思维方式突破，与新教改革和启蒙运动为代表的思想解放运动，同西方的科技、经验、政治、艺术创新一道，带动了整个世界历史的变化。把整个世界的各种文化都纳入了以西方文化为主流的世界体系之中。在这一时期，世界的各种文化在西方的殖民和征服中，纷纷灭亡，而没有灭亡的文化，特别是在轴心时代产生或在轴心文化的基础上崛起的大文化，如中国、印度、伊斯兰文

化，在西方文化的冲击下，先后参照世界主流文化而调整自己、变革自己，以适应新的统一的世界史的现实。在世界史的第二个重要时期，可以说，基本上是西方文化主导的世界的演化，各非西方文化被迫适应这一由西方文化主导的世界的演进。在这一时期里，洋溢着西方文化的霸气和傲气，充满了非西方文化的屈辱、悲剧、拚搏、奋斗。俄罗斯、日本、中国、印度、伊斯兰文化，或先或后此时彼时地学习西方、斗争西方、合作西方，或快或慢或顺利或曲折地走上西方示范的现代化的道路。

第三个时期就是当今的全球化时期。统一世界史中的两次世界大战，西方的殖民扩张与民族独立解放，两极世界的冷战对立，三个世界的政治格局，经济不断增长也危机迭起，科技革命不断翻新而日新月异，生态环境日益恶化，地球资源走向枯竭……在统一世界史的各种矛盾的300多年的复杂互动中，1990年以来，世界进入了一个以电子媒介、跨国资本、消费主体、文化工业为表征的全球化的新时期。

略去无数细节而突出一个大的线索的世界史的演化，意味着什么呢？

中国画的产生与辉煌，是以轴心时代产生的独特的中国文化土壤密切关联的。中国古代文化使得中国画何以会有如此的风貌，这可以从中国画拥有如此的笔墨、构图、色彩、精神，得到充分的说明。同样，中国画在近代以来的变异，只有联系到由西方文化发动和领导的现代性时代，才能予以说明。西方文化的主流地位和非西方文化的学步历史，决定了非西方文化在中国，为了跟上时代而学习西方。在这一时期，中国的一切都要与现代性相关联而获得重要的意义。中国画在中国现代性的时代，同样受到西方主流文化的绘画的巨大影响。中国画的变异、改革、创新、惶惑、失措、矛盾，都是在这样一个中西对话的大语境中惊醒，并由之获得意义的。那么，全球化时代有什么意义呢？

这得从现代性以来的历史讲起。如果把现代性的历史分为近代（17世纪至19世纪末）、现代（19世纪末至20世纪60年代）、后现代（20世纪至今），那么，世界

史有两个相反相成的方向，一方面，非西方文化在这三个时期由被殖民或半殖民到独立解放，到全方位走向现代化，是对西方的学习和对西方的追赶，可以说基本上是一种西化运动。在这一过程中，可以看到非西方文化中各门艺术不断在吸取西方而改变自己，以配合整个文化的现代化实践。另一方面，西方文化从近代、现代、到后现代，不断解构自身的西方中心，以适应与各非西方文化的对话，就拿绘画来说吧，近代西方是最具西方特色的古典油画，现代西方则是以三平原则（平面构图、平面造型、平面色彩）为主的现代绘画，这是一种与各非西方视觉文化基本画法较为接近的画风，后现代西方则通过一种反本质的碎片感，无深度的平面感，无历史的现在感，在本体论上破除了西方中心论。正是西方后现代的出现，为全球化的文化对话奠定了哲学和美学基础。全球化时代的到来，是这种西方和非西方双向互动且长期准备的结果。在现代性过程中，西方与非西方的双向运动意味着什么呢？

一个新的全球性时代需要一个与之相适应的哲学突破，在现代性过程中，西方与非西方的双向互动，意味着第三次哲学突破，不会像第二次哲学突破那样，是以西方的哲学突破来代表的，而是像第一次哲学突破那样，是由各大文化的共创来形成的。这样一种全球共创的哲学突破，既需要总结现代性以来的人类成果，又需要吸收轴心时代以来的文化精华。由于现代性以来，各非西方文化主要是学步西方，那么全球化哲学突破的新要求则会使之在一种更高层次和更高的意义上，回到轴心时代的传统。当然，这种回归不是原样的回归，而是为了新的创造的回归，正是新的创造的需要，使这一次回归有了不同于以往的全新意义。全球化给了我们一个新的观点去重看传统文化，去发现传统文化的真正意义。作为传统文化重要组成部分的中国画，将要得到一次全新的反省，并放出新的光芒。

正是这全球化的时代语境，将会给中国画带来巨大的变化。

（作者：张法，中国人民大学哲学系教授）

# 从符号学的角度看文字与书法

■ 陈岸瑛

当艺术批评界开始把谈论符号学当作一种时髦的时候,可能并没有充分意识到符号学与语言学的关系。瑞士学者索绪尔(1857年—1913年),既是符号学的奠基人,又是现代语言学的创始人,他提出要创建一门研究符号(希腊词是 semeion)的科学:符号学(semiology),并建议把语言学当作这门一般科学的一部分[1]。在索绪尔看来,语言符号是符号中的一种,除了语言符号外,还存在大量的社会符号,如手势、象征仪式、礼节形式、军用信号等。在索绪尔之后,符号学家们不仅研究语言符号,而且也对非语言类的社会符号进行了研究,如罗兰·巴特(1915年—1980年)把符号学用于服装、广告等对象,为符号学进入艺术设计领域提供了范例和先导。

国内一些理论家提出,可以把符号学引入书法研究。符号学是研究符号的,对于书法来说,最明显的符号莫过于书法赖以滋生的汉字系统。无论如何演变,书法的基础终归都是汉字。相对于其他的符号系统来说,文字符号恐怕是和语言的关系最为贴近的。汉代和清代的文字研究已经发展到较高的水平,东汉许慎编写的《说文解字》收录了9353字,加上重文共10516字,18世纪编撰的《康熙字典》则收录了47043字[2],可以说,古代的学者就像熟悉后院的花草一样熟悉每一个字。然而,熟悉字体、字形、字义和字音的每一个演变,并不代表古代人对汉字的起源和发展有一个科学的认识。汉代学者对汉字符号作了不少理论探讨,其中最著名的是六书说,也即把汉字的构字法分析为指事、象形、形声、会意、转注、假借这六种。但是,不管是对汉字起源的猜测,还是对汉字构造的研究,如果离开了对语言的系统研究,那都还是有尾无首的。例如,要研究汉字的起源,我们必须懂得只有当

某种符号用于系统地记录语言时才可把它称为文字;又如,要想研究汉字的构造,我们首先得把“作为语言的符号的文字”和“文字本身所使用的符号”这两个层次明确地区分开来[3]。经过索绪尔等先驱的倡导,这都是现代语言学里的常识了。写作本文的目的,可以说是在中国书法界引入符号学之后,补充谈一点语言学的常识。从这些常识出发,我们或许会对书法的性质和书法的未来形成某种新的认识。

## 二

前面已经说过,索绪尔把语言学看成是符号学的一部分。在这里,我们不妨把研究语言符号的符号学称之为语言符号学,并把文字学也囊括在它的范围内。我们的第一个问题是,索绪尔或后来的符号学家所说的符号究竟是指什么?接下来,我们还会问,语言符号的特性是什么?文字符号(尤其是汉字)又有哪些独特之处?

无论在汉语还是在西语中,和“符号”意思相近的词均不在少数,有人把symbol说成是符号学的对象,有人把sign说成是符号学的对象,在汉语里,“记号”、“符号”或“指号”都是可供选择的表达。不过在这里,我们没有必要在词句上争来争去。索绪尔把符号看作是能指(signifiant, signifier, 也译施指)和所指(signifié, signified)的结合,所谓的能指,就是用以表示者;所谓的所指,就是被表示者。拿玫瑰花来说,玫瑰的形象是能指,爱是其所指,两者加起来,就构成了表达爱情的玫瑰符号。索绪尔把符号看作能指和所指的结合,和一般人对符号的用法是一致的:符号是用一个东西来指另一个东西。陈嘉映先生说,“凡有所表征的,都可以称为‘符号’”[4],李幼蒸先生说,“一般记号就是‘代表另一物的某物’”[5],这些说法大同小异。

我们把自然物和符号分开来的一个

通用标准是:代表他事他物,还是无所代表[6]。桌子就是桌子,我们用它吃饭、写字、放东西,也可以把它做成各种式样,但终究不说它代表了别的什么东西;可是在某些特殊情况下,我们也可以把某种样式的桌子看作是某个文化的代表,这时候的桌子就变成了符号。人们通常不习惯把桌子或石头称作符号,却觉得乌云和大雁可以叫做符号,其原因可能在于,前者通常不被用来意指他事他物,而后的意指在生活中逐渐被固定下来,乌云压天是暴风雨的征兆,大雁南归暗示季节的变换,在文学和电影中,乌云和大雁还可以有其他固定的象征含义。

符号学研究的是符号、根据能指和所指所构成的关系类型,符号学对符号进行分类。在这里,又是索绪尔提出了一个关键性的分类准则:任意性原则。语言符号的能指是语音,所指是概念(意义),用哪个声音来代表哪个概念,这是任意的。所谓任意的,也就是没有道理可讲的,例如,汉语里用“马”这个声音来代表马,英语里却用horse,不管是“马”还是“horse”,它们的声音都不会和它们所指的东西有任何相像之处。相反,玫瑰花,乌云和大雁,它们之所以能有所表征,却是有一定道理可讲的(尽管这道理并不是对所有的文化都有效),具体来说,玫瑰花和炽烈的爱情有相像之处,乌云和大雨有时间上的邻近,这些能指和所指之间,带有某种可感的联系。从根本上来说,人类社会里的任何一个符号都带有某种程度的约定性或者说任意性,只不过有的约定是人为的、强制的(如红绿灯、国旗、人工语言),有的约定是天然的、自发的(如北斗星、玫瑰花、自然语言)。语言符号代表了约定性或者说任意性最强的那一端,它的符号性是最强的。红绿灯和乌云相比,任意性更强,但和语言相比,却又更弱。一个人若是不知道红绿灯的含义,



至少可以看出是红灯在亮,还是绿灯在亮;一个人若是不懂阿拉伯语,那就只能听到一串稀奇古怪的音响。

语言是对世界的一种划分,不同的语言可以有不同的划分方式,这是在所指这个层面上讲的。语言所使用的“能指”是人的嗓音,这些音响形式只要能满足声带的基本条件而且彼此之间能清楚地区分开来(如,元音a区分于辅音p),就能够很好地配合“所指”完成任务。交通灯选择红、绿、黄这三个容易区别的颜色,也包含着这层道理。不过,红绿灯的所指(禁止与通行)十分简单,而语言的所指(概念)却是高度复杂,且彼此间成系统的。我们常说,语言就是世界,或者说,我们无法超越语言去想象世界,说的就是语言的系统和大全。

每种语言都以特有的、“任意的”方式把世界分成相互联系的概念和范畴[7]。语言的奥秘完全在所指这个层面上。但是,总得有一个手段把语言的能耐给体现出来,这就是人类的声音。人类“选择”听觉形象而不是视觉形象作为语言的第一载体[8],自有生理学和物理学上的原因,在这里我们只得尊重这个事实。语言的产生远远早于文字的产生,至少在两百多万年前地球上已出现了语言现象,可考的绘画活动出现在欧洲和亚洲的冰河期的晚期,距今45000年到12000年左右[9],而

文字的产生与发展,却是与短短5、6千年的文明史同步的。只有牢记这个语言学事实,我们才不至于误解文字的本性。

### 三

在古代中国,读书识字是社会地位的一个重要标志。书面语是雅的,口头语是俗的,对于一个喜欢读书写字的中国人来说,索绪尔的话难免有点刺耳——“语言和文字是两种不同的符号系统,后者唯一的存在理由是在于表现前者”。[10]

对于中国的语言学家来说,文字是用以记录语言的符号早就是一个常识了。可直到今天为止,我们中的有些人还在说汉语是象形文字或图画文字,或变相地在论点中默认这个前提。无论是字母,还是图画,只要它们被用以系统地记录语言,它们就不再保持它们原来的性质。它们变成了语言的第二符号,它们的意义完全是语言赐予的。原则上来说,不管它们本身有意义(象形),还是无意义(字母),只要它们能够相互区分,而且不过于复杂的话,就可以起到记录语言的作用。在这里需要特别搞清楚的一点是,即使是古汉字里比较典型的象形字,如日、人、射,也首先是对语音的一种记录,其次才是对太阳、人和射的图解和暗示。

如果仅仅想表示天上的那个太阳,我们完全可以用更形象的方式去表达,而不必在圆圈中加个点。反过来说,如果图画

记事能满足一切需要的话,我们何必去另造一套文字?在这一点上,裘锡圭先生不愧是大家,他说,“按照一般的想法,最先造出来的字应该是最典型的象形字”,可是,“人们最先需要为它们配备正式的文字的词,其意义大概都是难于用一般的象形方法表示的,如数词、虚词、表示事物属性的词,以及其它一些表示抽象意义的词。此外,有些具体事物也很难用简单的图画表示出来。例如各种外形相近的鸟、兽、鱼、草、木等,各有不同的名称,但是要用简单的图画把它们的细微差别表现出来,往往是不可能的。”[11]

实际上,远在汉代,就已经有学者指出汉字不全是象形文字[12]。不过,这些学者并没有明确区分“作为语言的符号的文字”和“文字本身所使用的符号”(也即“字符”)这两个层次。象形、形声、会意、假借等区分都是就后一层次而言的。可是,即使是在这个层次上,汉字的语义和象形的联系也是越来越弱的。

在成熟的文字系统中,文字与语言是完全匹配的。试问,一个语言中能够用象形图画加以表现的概念能有多少呢?通过挪用象形图画而造就的文字,绝不会超过这个数目:据专家统计,在甲骨文里,会意字占22.33%弱,形声字占27.27%弱,象形字只占22.53%强[13]。汉字形成完整的文字体系后,新造的象形字越来越少



王川 NO.36,1997 95×180cm 1997年 宣纸、水墨

见,那些由图画演变而来的字符,要么丧失其形象变为表义或表音的单纯记号,要么以形符或义符的身份参与到新字的构成中去。形声字是汉语造字的主要手法[14],实际上,形声字里的“形”从本质上是与义符而不是和形符相联系的。“鳥”是“鷄”的义符,义符既可以带有形象,也可以不带任何形象,即使原来带有形象,也会趋向于消失。[15] 图画与文字在文字发展的原始阶段可以结合,也可以混用,然而文字一旦成熟,势必会和图画分家。[16]

严格地说来,在连续的上下文中,我们并不是因为看到一个字长得像太阳而推断出它的意思,而是因为我们先就知道它有太阳的意思,才觉得它同时也长得像太阳。早在周代的金文那里,如果不特加提示的话,我们基本不可能从马、鱼等字的字形中猜出它们的意思。实际上,即使是在最为象形的文字中,我们也无法完全避免歧义。谁知道族名金文中的“马”字是一头驴还是一只什么别的动物呢?再说,最早的图画字也不全是象形的,也有由抽象的几何图案变来的。具象图画、抽象纹样和文字,完全是三样不同的东西,它们各有各的宿命。依类象形可能是巫史阶层造字的真实动机,可文字一旦交付百姓使用,像与不像就变得完全不重要了,这一点在隶书上体现得再清楚不过。实际上,“如果秦国没有统一全中国,六国文字的俗体迟早也是会演变成类似隶书的新字体的”[17]。

如上所述,我们既不能说汉字是象形文字,也不能把图形在汉字的形成过程中的意义看得过于重要。我们甚至也不能说汉字是“表意文字”。裘锡圭先生说,各种文字的字符,大体上可以归纳为三大类[18],即意符(包括形符和义符),音符和记号,跟文字所代表的词在意义上有联系的字符是意符,在发音上有联系的是音符,在发音和意义上都没有联系的是记号[19]。拼音文字只使用音符[20],汉字则三类符号都使用,所以汉字应称之为意符—音符—记号文字。[21]

汉字记录语音的方式可能与英语不同,但这和它是否象形文字或是否含有形符毫无本质关联。我们的确可以用图画来指物象形,描摹世界,但只要想到语言早在200万年前就已经把绵延的事件之流分节成相互勾连的环节,从而使“世界”成为图画般可以描绘的,[22] 我们就不必为

区区几千年的汉字史里的象形问题而烦恼了。

#### 四

从隶书甚至篆书开始的汉字,已很难直接和象形挂上钩。也许有学问的书法家会为汉字所包含的具象因素而激动,但他们要认识到,这些类似于阑尾的东西不过是早期文字实验失败后留下的痕迹。对于那些想当然的书法家来说,他们最好能够知道,把“舞”字写成跳舞的美女,和“持牛尾而舞”的原始图形没有丝毫的联系。如果偏好把字写成画的话,他们干嘛不直接去画人体写生呢?

如上所述,汉字的构造过程中发生过两次挪用,第一次是把图像挪用为文字,第二次是把象形字挪用为音符、意符或记号。现在我们知道,成熟时期的汉字构字法基本上是没有象形的地位的。实证研究表明,“汉字形成完整的文字体系之后,新增加的字多数是通过加偏旁或改偏旁等途径从已有的字分化出来的。”[23]因为要和语言相匹配,汉字最终放弃了图解世界的企图。不过,汉字的确不是语音的奴仆。作为一个和拼音文字同样完美的系统,汉字不仅有着独特的构字法则,而且有着独具价值的造型潜能。

汉字写起来很麻烦,但其偏旁、部件和笔划有限,笔顺也是一定的,汉字符号系统达到的这种有序性令人叹为观止,但又难以清晰地加以表述。王羲之的《兰亭序》确立了行书的典范,这份字帖并没有收录足够多的汉字,但它的临摹者却可以推而广之,把每一个汉字都写成王氏行书。书法系统的有序性无疑是以汉字系统的高度有序性为基础的。书法家的字帖和账房先生的书信,毛笔书法和硬笔书法,繁体字和简体字,它们之所以能保持某种连续性,不是因为它们是随心所欲的文字画,而是因为它们是对自成系统的文字符号的书写。英语的构词法无疑也具有某种可理解的有序性,但这和26个字母的写法没有直接的联系。在抄写和印刷的过程中,字母也能写出优美的风格,但它们每发生一次整体变化,毕竟只能造成26种视觉差异。

汉字可考的历史只有3300年,[24]但这3300年的历史,是同一种语言连续书写的历史。从古文到隶、楷、行、草,无论是从字体、字形,还是从字的风格造型,每一个新的差异,无不建立在与以往微妙的相似中。书法的历史远比文字学的

历史要宽容,它不仅容纳正确的东西,也容纳错误的东西。而在以艺术而不是以实用为目的的书写中,文字有权变得和语言若即若离。汉字在和语言的匹配过程中,发展出了一套高度有序的偏旁、笔划体系,这套体系即使脱离了汉语,也一样具有汉字的魅力。日本的书法,徐冰的天书,都是这种类型的东西。它们不是因为和汉语语言相匹配而成为书法,而是因为和历史上的汉字具有系统性的相似。把单个的汉字放大,把写好的字揉成字球,这些举动貌似背离传统,实际上恰好是建立在传统的基础上的。

当然,在传统中进行创作和利用传统来进行创作是全然不同的。明眼人都看得到,老祖宗传下来的东西,就像野生动物的物种那样,在一天一天、一小时一小时地离我们而远去。

#### 五

一般的书法理论往往从审美特性这个角度出发来总结书法的成就,本文并不否认这种探索的意义。但是,当我们过多地把目光集中在书法之“美”或书法所激起的“审美体验”上时,却往往忽视了书法和写字之间的朴素联系。

我们觉得书法是艺术的,而写字却是实用的,可是说到头,书法家不过是无穷无尽的写字者中的一员。书法家卓然独立,只是因为他把某个字体写到了极致,从而使它具有典范的意义。人们常常在“永恒”或“超时空”这个意义上来理解典范,殊不知典范的一个更为素朴的含义却是“榜样”。孔子是人格的榜样,颜体是书法的榜样。“桃李不言,下自成蹊”。没有“群众”的争相效仿,哪有高楼可以独上?

书法家从不空穴来风。在书法家的书法[25]产生之前很久,汉字已经在集体书写的基础上形成了自己的形态。无论是无名氏还是书法家,为了书写汉语和汉字,都不得不首先遵从汉字的规则。汉字是一套高度有序的符号系统,从原则上来说,要想把握一个字的间架结构,就不得不把握所有字的间架结构。一辈子只会画自己名字的书法家不仅没有听说过,而且也是极其可笑的。

符号学美学关心汉字和书法的有序性。承认书法之美依赖于汉字符号系统的有序性,并不会削弱我们对书法艺术家独创性的评价。在西方传统美学的影响下,我们把创作者的迷狂状态看得过于神秘

了。许多人觉得,不管是在作者那里,还是在读者那里,都有一种全然不同于日常经验的“审美经验”(aesthetic experience)在起作用。然而,笼而统之用“审美经验”来说事,非但不能增加艺术性,反而会败坏具体而微弱的艺术感觉。相形之下,用“龙跳天门”、“高峰堕石”、“夏云舒卷”来形容书法的古人,反倒要离事情本身更为接近。

我们常常把审美经验理解为主观的感受。然而,好的感觉(good sense)从来都是在和事物打得火热的过程中体现出来的。伟大的书法家不仅善于和笔墨纸砚打交道,而且善于和汉字打交道。现在我们已经知道,作为书法基本造型“材料”的汉字,既不是象形的图画,也不是抽象的图案,而是一套具有极强抽象性和系统性的符号。汉字对于文字学家来说是一种符号,对于书法家来说,却是一种质料。书法家并不关心如何在理论上把握文字的符号性,他们关心的是这些符号性的文字如何从感性上得以生动的显现。就跟玫瑰花不会被它的所指(爱情)耗尽一样,在以写字为美的文化生活形式中,文字的能指也不会被它的所指耗尽——人们在读懂字义的同时,也停留在字的表面,琢磨如何把字写得更好。

然而,在当今这个时代,汉字越来越成为一种单纯为语言服务的记号。数码化的汉字固然也保留了各式各样的字体,甚至各式各样的书法式样,但是今日之大众并不打算去临摹它们,而是更愿意像拣字工人那样消耗它们。无论是五笔型,还是拼音输入法,都是依赖某种检索系统把事先准备好的汉字一个一个拣出来。用笔来书写汉字,却没有这么现成。写字的人不仅一笔一划都不能漏过,而且在每一个笔划上都存在着胜负生死的可能。书法家是精益求精的写字人,和拣字工人不同,他从不把汉字看作现成的可以消耗的材料,而是看作不确定的、需要反复加以形成的东西。文字是书法家所利用的质料,但是好的书法作品非但“不会使质料消失,倒是才使质料出现”[26]。金匠的任务是使金属熠熠生辉,画家的任务是使颜料发光,诗人的任务是使声音朗朗可听,书法家的任务又是什么呢?

当电脑键盘摧毁了书法赖以生长的广阔的民间土壤时,汉语和汉字并没有随之消亡,但是,书写汉语的活动在某种意义上已经终结了。一方面,汉字变得越来

越像是纯粹的记号,另一方面,书法变得越来越像脱离语言的图像。这是一件事情的两个方面。

#### 注释:

[1]索绪尔,《普通语言学教程》,商务印书馆,1996年,第38页。

[2]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第30—31页。

[3]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第10页。

[4]陈嘉映,《语言哲学教程》,北京大学出版社,2003年,第1章,第7节。

[5]李幼蒸,《理论符号学导论》,社会科学文献出版社,1999年,第46页。

[6]赵元任先生曾说,“符号之所以为符号,并不是从符号的本身上可以看得出来的,是看这事物有所代表没有,假如某事物是代表他事物的,无论两者是属何性质,前者就叫后者的符号,后者就叫前者的对象。所以符号与对象,犹如师生父子等相对的名词,不是绝对的名词。”见赵元任《符号学大纲》(1926年)。

[7]陈嘉映,《语言哲学教程》第5章,第2节,北京大学出版社,2003。

[8]注意,并不是心里先有了一套概念系统,再配上声音,能指与所指是同步生长起来的,如陈嘉映先生所言,“幼儿牙牙学语,他的声音一开始没有意义,后来有了意义,这不是后来把意义附加到了声音上面,而是声音生长成为有意义的声音”。见陈嘉映,《语言哲学教程》,北京大学出版社,2003年,第5章,第2节。

[9]参见朱狄《艺术的起源》,中国青年出版社,1999。

[10]索绪尔,《普通语言学教程》,第47页,商务印书馆,1996。

[11]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第2页。

[12]“仓颉之初作书也,盖依类象形,故谓之文。其后形声相益,即谓之字。文者,物象之本;字者,言孳乳而𠂔多也。着于竹帛谓之书。书者,如也。”见许慎《说文解字序》。

[13]李孝定,《中国文字的原始与演变》,载《汉字的起源与演变论丛》,台湾联经出版事业公司,1986年,第136页。

[14]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第32页。

[15]鸡字的具体演化过程,见裘锡圭《文字学概要》,第151页。

[16]我们发展哪套文字来标记语言是任意的,没有道理可讲的,但是一套文字如何演化和改进,却有很多局部的道理可讲。拿汉字来说,形声字便于记忆,笔划的平直便于书写,这都是汉字演进过程中的道理。象形字为何衰微,恐怕也是有道理可讲的,只不过讲起来会牵扯太多的问题。

[17]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第69页。

[18]注意,这三大类都是在“文字本身所使用的符号”这第二个层次上说的,意符(包括形符和义符)的意思是当作意符来构字,音符的意思是当作音符来构字,记号的意思是当作记号来构字。从第一个层次来说,任何一个字符都是一个“任意性”的记号,和它结合在一起的既有语音,也有概念。

[19]裘锡圭,《文字学概要》,第11页,商务印书馆,1998。

[20]只要不过于狭隘地理解字符(例如,不把拼音文字的字符理解为单个的字母,而是理解为字母的组合),拼音文字也同样可以看作是由这三类字符来构词的(形符除外)。以法语为例,法语没有字这个层次,只有词这个层次,与汉语里的构字法相对应的是法语里的构词法。在法语里,字母的组合用以表音,带有独立语义的词干、词缀经过组合可以造出新词,不带独立语义、且丧失表音功能的字母组合则视为裘先生所说的记号。拼音文字和汉字虽然长得很不一样,但只要建立了合适的平台,也一样是可以比较的。

[21]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第18页。

[22]参见陈嘉映,《信号、句子、词》,载《思远道》,福建教育出版社,2000年。

[23]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第32页。

[24]裘锡圭,《文字学概要》,商务印书馆,1998年,第28页。

[25]“书法艺术的审美自觉,是在汉末至魏晋间定型的。”见傅京生《影像—影迹—书法图象——书法艺术构成的逻辑分析》,载《傅京生书法论集》,文化艺术出版社,2001年。

[26]海德格尔,《艺术作品的本源》。

(作者:陈岸瑛,清华美院艺术史论系讲师,哲学博士。)

# 弘扬民族文化需要“战略”

## ——中央美院教授张立辰谈中国画教学

■ 唐书安 陈 刚 (整理)

以下访谈,张立辰先生简称张;唐书安、陈刚简称唐、陈。

**唐:**目前美术学院中国画教育现状如何?尤其是花鸟画的教学存不存在危机?

**张:**就全国的美术学院而言,目前中国画教学处于一种滑坡状态。从花鸟画角度,尤其是从写意花鸟画角度看,危机可能更加明显。产生这种现象根源,是近几十年,或者说近百年来,对传统文化的认识在大的文化战略方针上,存在值得反思和思考的问题。从传统文化角度讲,我们的国学逐渐衰弱,“西风东渐”越来越强,所以西方文化对中国传统文化的消解越来越严重。

当然,我们应该区别对待西方文明在科技和文化上的态度。西方的科技发展确实给人类带来了好处,比如先进的交通工具、先进的信息传递等等。但对于文化的发展,应该强调他的独立性,而不能都学西方的快餐文化。尤其是中国的民族文化,是东方文化的代表,代表着亚洲的精神观念,所以不能说因为我们中国以前是封建的、腐朽的、没落的,其文化也是落后的,也必然会存在着很多弊病。

为什么我们的文化艺术在西方文化冲击下,逐渐衰退?原因在于:从历史上看,长期的闭关自守,导致文化的发展相对保守和僵化。再加上近代二自战以来,以美国为中心的西方国家极力向全世界推行以他们的审美观念为准则的西方文明,而排斥其他民族的文化。所以中国的传统文化被冲击得很快。这种帝国主义文化或者说殖民文化在近几十年来发展势头很猛,不仅是中国,在亚洲、美洲和非洲的其他国家和地区的民族文化都处于被毁灭的状态。现在还能保持一点民族文化传统的国家,也只有中国和印度,像四大文明古国中的古埃及和古巴比伦文化,基本上是所剩无几。

若说目前的中国文化,虽说“开关”的历史才一百多年(如果从鸦片战争开始

算),但这一百多年来中国的西化进程极快,这种进程很可怕,如果按这种速度,在以后的发展过程中如果我们缺乏文化战略,难以想象中国传统文化将变成什么样子。

**唐:**在一次研讨会中,您也提到现在的日本、韩国也在积极呼吁传统文化的回归这一问题。

**张:**对,日本、韩国现在呼吁得很厉害。他们近几年强烈地感到这一问题的严重性。韩国没与中国建交或建交之初,他们大多是学西方的文化,想学点中国传统文化得到台湾,而台湾怎么能同大陆比?他们底子薄,认识也浅。而现在,韩国大量派留学生到中国来学中国文化,我们美院国画系每年有很多韩国、日本的留学生,这是一种认识上的转变。在日本,60岁以上的人对中国的传统文化还是比较重视的,但二战以后,日本人崇洋崇得很厉害,所以现在年青人则受西方文化影响更多一些。于是,有一部分日本人在呼吁抵制这种西方文化的侵染。我想,随着世界局势的发展,可能会有越来越多的人意识到这个问题的严重性。

现在大家还能看得见、摸得着的中国的传统文化如京剧、中国画、书法这几项,大家还经常接触,但在近几年,同样面临如何发展的尴尬现状。有些人对此提出了不少细节性建议,想去改善它,发展它,但我认为改变这种现状不能头痛医头,脚痛医脚,而要全方位、深层次去认识和了解传统文化得以发展的土壤,知道传统文化到底好在哪里?应该吸取传统文化哪些有益成分?如何理解传统文化和经济发展的关系?文化发展究竟应该摆在什么位置等等。这些问题都需仔细深入地探索、研究,要有一整套合时宜的“文化战略”,只有如此,传统文化才能更好地深入到人民心中。如果一提振兴京剧就排他三五出戏,号召人们高唱,今天唱、明天唱、天天唱,光唱能解决问题的实质吗?

就能真的振兴京剧吗?恐怕不行。

就中国画而言,现在的中国画这名称,实际上是相对于西画而言的,过去没有中国画一谈,过去就是叫做绘画。现在很多人都在这叫法上做文章,认为叫“中国画”不合适,应该叫什么“水墨画”等等,可实际上叫不叫中国画只是个名称问题,没有什么好不好、坏不坏的问题,关键问题还是他们能否对中国传统文化、对中国画有一个深刻的认识。

从本质上来看,传统绘画是有非常深厚的哲学根基的,它是一门有着完善体系又有很高成就的艺术门类。他的体系是什么呢?是“意象”艺术表现体系。他与西方的写实、抽象、解构等艺术观念有着不同的概念。我们的艺术从始至终保持着“意象”表达这一观念。从先秦哲学中的周易八卦开始就提出“意象”,到现在我们还是遵循着“意象”规律去进行艺术表现。正因为这一体系的建立和发展,中国画的包容量和艺术内涵是非常宽泛的,也因此能发展数千年而不衰。这里的“意象”体系,不仅仅表现在中国的绘画领域,在中国的戏曲、音乐、文学等领域也都是在此基础之上不断成熟和完善的。中国艺术的“意象”表达体系范围如此广博,就不能不说明中国艺术和中国文化的高深之处。相比之下,西方的艺术体系就不如中国的艺术体系有宽度和深度,这绝不是老王卖瓜。我们从哲学基础来加以分析,就能明白其中道理。

西方哲学是以唯物主义为其思想基础的,当然也有唯心主义了,但以唯物主义为主,而且是机械的唯物主义。它并不是以发展到后来的马克思的辩证唯物主义为指导思想的。因此它的艺术发展史也是以机械地分段论来划分的。比如他们先是早期的古希腊、古罗马文化,再到早期的古典主义绘画,再到浪漫主义,再到早期印象派和后期印象派,再到什么现代主义、后现代主义、后后现代主义等等,他



们的“阶段性”非常清楚,如古典主义画派到了大卫(J·L·David,1748—1825,法国),再到安格尔(Ingres,1780—1867,法国)后来就没有了;有的话,人们也就以为是模仿的古典主义,而不能成为这个体系中的一员,也因此出现了浪漫主义画派像库尔贝(Courbet,1819—1877,法国)这样的又一大批画家。在西方的艺术发展史中,比如在建筑史中,人们甚至可以将某个艺术发展阶段细分到某月某日,而在中国的绘画史中这是不可能的,中国的绘画史虽然也有阶段性,但它的发展绝对不是不要传统的创新。西方的艺术创新是在绝对否定前人的意义上的创新。他们的创新思路是今天的不同于昨天的,我不同于前人的,这种思路的最终结果,只有走入绝路,像现在的什么“后后现代主义”已经走向了什么垃圾艺术、行为艺术,已经到了反生活、反艺术的道路上来了。这就是他的艺术阶段论和哲理思想给逼的,逼着艺术走入一条死胡同。

中国的艺术发展始终沿着儒释道兼融的“天人合一”的哲学思想来发展,强调的是人和大自然的相互融洽、和谐地发展,是一种可持续发展的哲学思想。这样就可以把文化和艺术变成人和客观存在的融合体,人和客观环境不是对立的,所以不把自己往绝路上逼,因此中国的文化艺术史是在前人既有的基础上一步步叠加发展的,不是凭空想象发展的,我们中国的文化大厦也正是这样一块砖一片瓦累加起来的,所以他深沉、雄伟、有厚重感、历史感。正因为他的厚重与深沉,所以每往前发展一小步都将是巨大的贡献。当然,西方的艺术理论家也认为他们的艺术史是逐步发展起来的,但他们的理论和实践是在否定自己的传统,在否定前人的一切观念的基础上形成的。实际上他们的理论和他们的行为是自相矛盾的。而中国现在的很多理论家,他们的思想也很混乱,因为照搬西方的艺术观念,他们也认为中国画的发展也要全面否定过去,所以要革宣纸的命、革毛笔的命。这种脱离中国的哲学背景和审美观念的说法,是不适应中国的艺术发展的。

唐:美术学院或其他艺术学院的教学体系对民族优秀传统文化关注的程度,将直接关系到学生对民族文化的认识。美术学院自20世纪中叶的徐、蒋(徐悲鸿、蒋兆和)体系直到后来苏联的契斯恰科夫体系,再到如今的“观念”体系,对民族文

化的教育是越来越呈现“日薄西山”的态势。他们更多地注重解剖、光影技巧的训练,而忽视了人文素质的培养。但为什么徐悲鸿时期的众多画家们的作品还有可观览之处,原因在于他们是从旧时代中走过来的人,他们首先接受了中国传统文化的教育和熏陶,所以内心深处已经建立起了一个传统式的中国文人心态,再学习一些西方“技巧”式的绘画手段,客观上也就确为发展中国绘画艺术起到了一些积极作用。但到了我们这一代,由于“文革”10年,我们基本上没有接受过系统和严格的旧学熏染,而是接受西方的一些现代观念,因此既没有对传统功夫的深入研究,学院也不强调,而心态上又不能真正进入西方的思维体系,所以创作出的作品是中不中、西不西,处于一种非常尴尬的境地。

张:的确是,正是由于艺术学院对传统文化不重视,才导致这种现象和后果越来越严重。像林风眠、刘海粟、徐悲鸿等这些比较典型的那个时代的画家,他们的作品还是很有启发意义的,而且他们三人的艺术风格也各不相同。但有一点是相同的,他们首先接受的是中国传统文化教育,有传统文化的底子和精神,因此他们学习了西方的艺术手段和观念以后,没有完全摆脱中国传统文化的根基,这一点非常关键。后来的人接受传统文化的教育是越来越少,在整个学院的教育体系中,传统文化所占的比例和位置都一步步地减弱,所以我们几十年来在用西画改造中国画的教育形式下,美术学院培养了一大批中国画的掘墓人。因为弱化传统文化的教育,就等于把中国画给釜底抽薪了,中国画的发展也就等于成了无源之水,无本之木了。现在中国画的名字还在,但中国画系的名字已经被教育部在1998年底给撤销了。而中央美院的国画系是学校自己保留的。这也说明,从国家教育部来讲就不重视中国画的教学了,说严重点,就根本不重视传统文化的教育了,这个问题你已经严重到了什么地步?

现在美术学院的教学体系基本上西画化了。回顾近百年中国画的教学历史,情况时好时坏,但基本上是持忽视态度的。在上世纪50、60年代的时候,美术教育在全国来说是一个比较好的阶段,像浙江美术学院在潘天寿先生指导下,中国画教学取得了相当大的发展,但从整个以西画改造中国画的强劲势头看,这些倡导传统文化教育的呼吁多少显得有些苍白无

力。因为在以西画改造中国画的教学思路里,素描被当作一把利剑,他们提出素描是一切造型艺术的基础,考素描也就成了所有进入美院学习的关口,我们都是经过这种模式培养出来的。提出这种观念有他的可取之处,但对国画教学,就等于变成要依赖于素描来完成了,而且这种依赖还不是从表面上走过场,要命的是把中国传统绘画的艺术规律、造型体系和表现体系给忽视了。所以在学中国画的时候,既找不到原有的艺术规律和学习方式,又变得过分依赖素描,这就使学生的思维处于混乱状态,不知道中国画究竟该如何学,学完以后又如何去进一步发展?

唐:面对这种现象和事实,究竟该如何去建构中国画应有的教学体系?并使中国画的“意象”表现体系得以更好地发展?

张:难度很大。现在的教育部连国画系都给取消了,方式方法何从谈起,而且如果仅仅从一些方式方法上解决些旁枝末节的问题,也无济于事,我认为关键的是从国家文化部门到教育部门,再到学校,应该明确提出重视中国传统文化,要从根本上根据中国画专业自身的艺术规律建立一个完整而系统的教学思想和体系。就是说,作为国家文化部门的文化领导要深刻地认识到:传统文化怎么办?在国内,该如何做一些具体的工作?另外,又如何将中国的传统文化推向世界,又该怎么去推,是推一个受西学影响的中国文化呢?还是中国自己的?这是文化部门领导应该做的切实工作,仅靠艺术家和一些学者、学生的倡导是解决不了大问题的。

唐:我们了解一下,您在浙江美院上学的时候(张立辰先生于1960年至1965年就读于杭州浙江美术学院,受业于潘天寿、陆维钊、诸乐三等名师门下),当时的中国画教学同现在相比有什么区别?

张:有区别。60年代浙美的中国画教学在近百年的美术教育史中是最好的时代。虽说那时的中国画教学也渗入了一些西画的观念,但由于这一批老先生的教学思想比较清晰,所以对传统文化的教育比较多,也比较完善,中国画教学体系基本上建立起来了。具体讲有如下几点:一、当时的老先生对我们灌输了很多中国传统文化的知识,使得我们在对传统文化的认识方面比较系统。譬如,潘天寿先生为了加强文化课,专门在国画系开了古典文学和诗词课,以及书法课,聘请的任课老师修养都很高,国学功底也很深。再如