

楚默文集

(三)

书法解释学

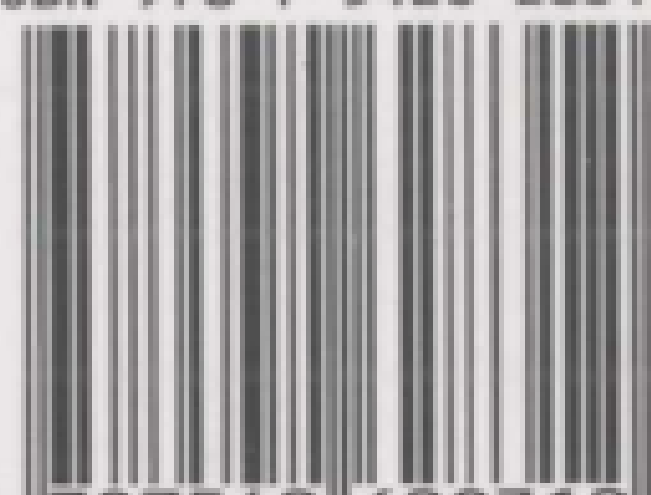
楚默 著



上海三联书店



ISBN 978-7-5426-2831-2



9 787542 628312 >

定价：480.00元（全12册）

楚默文集③

书法解释学

楚 默 著

上海三联书店

自序

你懂书法吗？只要有人提出这样的问题来问我，就觉得内心空虚，无言以对。二三十年前，碰到一些书法家灼灼逼人的目光，立刻自愧浅陋。我不但说不出什么是“老辣”、“稚拙”，连“气韵生动”这类书法家视为常识性的词语也无法体会到。看到他们挥洒自如，目无一切的气概，常常想，书法真的很难理解吗？

书法真的很难理解。

这倒并不是因为书法家写的“字”你不识，即使是难认的大篆、甲骨，只要下点功夫，识字还是并不难；也并不是书家的书写工具或媒介材料有什么奥秘，书法家书写的只是普通的毛笔与宣纸。为什么一般人写字不称书法，独独书法家写了就称书法，就被认作是艺术？如果说书法家写的不是“字”，那么，他又写了些什么？不写“字”的线条造型能算是书法吗？面对一幅作品，观者首先看到了“字”，读这些“字”，然而，这又不被认为是欣赏，欣赏是“惟观神采，不见字形”，那么岂不是说大多数观书者是不识书法者？这确实是一些难以理解的问题。如果你斗胆问书法家什么是书法，这回该轮到他难堪了，他的回答也包管让你不满意。

书法作品是书法家创造的。理解书法，首先是对书法家的理解。书法家作为一个特殊的在者，以他对天地万物的独特体验和理解，用作品的形式表达了他的“言说”。海德格尔将理解看成人的存在方式本身，而不是一种认识的方法。理解不是去把握一个事实，而是去理解一种存在的潜在性和可能性。这就是加达默尔

说的“真正的问题也并不是存在以什么方式才能被理解,而是在什么意义上理解就是存在,因为对存在的理解展示了此在的存在特性。”^①对书法家来说,创作乃是让真理进入形象。那么真理究竟是怎样发生,存在者之真理又如何“自行设置”进入作品的呢?“真理是存在者之无蔽。存在者之所以无蔽而显,是由于存在者进入了一个光亮的领域。”^②故在海德格尔看来,艺术的美是作为无蔽之真理的一种现身方式。

书法行为的发生,实际上就是一个“去蔽”的过程。一般的书写者与书法家被种种的“蔽”遮盖着,他们受现实的种种桎梏的限制,包括汉字书写中认知网络的包裹,显得焦虑重重,没有心灵的自由。他们看不清世界,也无法了解自己。他们写字,是对惯常、过去的复制,这个“字”,仍是一个“物”。真正的书法家,从“字”开始,不断地“去蔽”,即不断地冲倒惯常平庸,把死的没有活力的“字”,创建为一个有生命的、生气勃勃的“字”,这个“字”,便是他自由生命的物化。因而,书法家写的字,本质上是自由的,是诗。书法作品之所以存在,是因为它进入了无蔽之真理中了。因此,书法家的“字”是创造出来的、不能重复的唯一。从这个意义看,书法的解释不是主体对客体(作品)把握的技术性,不是提供对书法解释的具体方法,而是回答主体存在的基本方式,即书法是如何存在的,又是怎样存在的。故书法解释学是艺术本体论而不是方法论。

书法作品一旦被创造出来,就成为一种历史。一般人理解的解释,就是对书法作品的解释。然而问题也就接踵而至。你能解释书法作品的什么,是解释作品的线条造型,还是解释作品的意义?这个作品的意义能解释出来吗?传统的对书法作品的解释,总是将解释者与作品分开,要求解释者对作品作公正的、不偏不倚的解释,这实际上是不可能的。当解释者根据一件作品的美学特性对它进行审美判断时,已经融入了他个人的主观意识,更何况,他能解释出书法家寄寓在作品中的意思吗?书法家当时当地的意

① 《哲学解释学》,上海译文出版社1994年版,第49页。

② 孙周兴:《说不可说之神秘》,三联书店1994年版,第174页。

识后人无法窥视也无从把握,解释中必然“不公正”地掺入了当下现实的概念。这就是加达默尔说的“异化的经验”。

书法的解释活动实际上就是接受主体参加的理解和体验活动,或者说是解释者和书法作品的对话活动。这是主体与作品的情感交流,因而是一种本体敞开活动。解释者必然带上自己的主观色彩理解作品,同时又投入到历史文化的进程之中。理解本身,不能仅仅视为一种主观性活动,而应视为进入一种转换的活动,这就是加达默尔说的“理解是将自己置身于传统的一个过程中,在此过程中过去和现在不断互相融合”。因此,理解一幅书法作品,显然不是复制书法家的原义,而是一种创造,是解释者站在当下所处的特定立场对作品意义新的发现。也就是说,解释者在与作品的对话中,开放自己,积极参与意义生成,理解活动便成了解释者自身存在的本体活动,解释成了解释者对生命意义的选择。书法的理解正是由于它历史性、主观性的特点,所以总是处在不断变化和运动之中,不但各个时代有各个时代的不同理解,不同的人对同一作品的理解也不会相同。这样,书法的解释就永远处在发展、更新的创造之中。书法解释学的过程实现,实际上包括了被解释的对象,也包括了解释者的自我理解。因此,凡是不积极参与作品对话的旁观者,都是无法理解作品的,这也是为什么大多数观书者不是识书者的一个重要原因。

书法艺术被孤立地认识的时候,它只是一个普通的客观对象,但当它进入本体论的视角,就是环环相扣的艺术链。在书法家那里,书法是其生命体验的本体构成;而在解释者那里,书法成了个人主体间性的交流活动,解释活动成了解释者自身的存在方式。因此,只有把书法看作一个审美活动,看作是主体(创作主体、解释主体)的审美创造活动,我们才可以较为全面地理解它的存在方式。这就是本书思考的思维轨迹,在此基础上,构筑了它的基本框架。

研究书法理论是极为枯燥的寂寞之途,少有人自取危途,做这种寂寞之事。传统的思维方法又限制了书法认识的视角和深度,因此,本书吸取了西方艺术理论的一些精华作为补充。海德格尔

的艺术理论、现象学美学、解释学都有其合理的成分,它们对传统的主客二分的缺陷有较好的纠偏作用,以此,试图解释书法审美活动的过程,是否合理,观者当自评判。

理解书法真的很难吗?真的很难。本书所述,只是一孔之见,如果有人看了觉得捡了几颗有用的小钉,也算对我的最好评价了。

绪 论

一

“书法是什么？”这个问题一直是书法界争论不休的热门话题，争论了这么多年也没有一个公认的结论。权威的工具书《辞海》这样释“书法”：“指毛笔字书写的方法，主要讲执笔、用笔、点画、结构、分布（行次、章法）等方法。”^①《中国美术辞典》释“书法”：“我国造型艺术之一，指用圆锥形的毛笔书写汉字（篆、隶、正、行、草）的法则。”^②都把书法视为毛笔写字的方法。至于各种艺术家、研究者下的定义更是五花八门。如：“书法艺术是通过文字的点画书写和字形结构去反映现实事物的形体和动态美的。”^③“书法是重在表现形式美的艺术。”^④此外，诸如“书法是抽象的符号艺术”、“书法是再现与表现的统一。”不下数十种。《中国书画报》曾发表一篇题为《思维混乱——当代书法的潜伏危机》的文章，^⑤作者认为书坛思维混乱的一个重要证据，就是对书法艺术性质的结论多达十几种。

① 《辞海》（三卷本），上海辞书出版社1979年版，第2401页。

② 《中国美术辞典》，上海辞书出版社1987年版，第159页。

③ 刘纲纪：《书法美学简论》，湖北教育出版社1985年版，第22页。

④ 金学智：《书法美学谈》，上海书画出版社1984年版，第64页。

⑤ 《中国书画报》，1994年第3期。

这篇文章得到了主持人的激赏,认为“写得极有批判精神”。其实,这篇文章所述乃皮相之见。不但给思维混乱的原因找错了娘家,也对宗白华、叶秀山等人的研究方法作了粗暴的否定。应该说,各家对“书法是什么”的回答都有其合理的内容,论证的思路也是清晰的,毫不混乱,但由于在传统的认识论的范围思考问题,因此不可避免地留下漏洞和缺陷。

比如:把书法看作是对现实事物的一种反映,显然把现实中的事物看成是单纯的认识对象,这就把书法与现实的关系简单化了。书法与现实的关系是多维的,除了认识,还有评价、表现等多种关系。书法作品作为主体心灵情感的外化形式,体现了主客体之间的相互作用,把人与现实的关系看成是反映与被反映的关系,主客体间的作用不见了,因而也就违背了实践的本性。

再如,把书法看成是情感的表现,这固然抓住了创作主体这一环,突出了书法中的心理学因素,但同样是片面的,忽视了别的环节。书法活动作为一种感性实践活动,不仅是感情活动,也是物质的创造活动。创造过程中物质媒介(纸、笔墨)和技巧有不可忽视的作用,否则内心意象无法外达。离开了书法实践过程,忽视了中介,所谓表现就难于体现主客体交流的过程,人的本质力量也无从见出。

把书法看成是一种用笔的技法操作,看成再现与表现的统一,一种生命的节律,或是一种形式造型,都从书法的某一方面、某一层次来揭示其本质,虽都有部分的正确性,但都不能概括书法整个本体的特征。

“书法是什么?”这个问题的提问方式本身就有问题。当你问“书法是什么”这个问题时,你实际上是把书法看作一个抽象的艺术范畴,表面上看,是把它看作一个独立自主的单纯客体,书法的本质就好象存在于这个客体之中,实际上,这个“单纯客体”并不是辩证唯物主义范畴中的客观存在,仍然是一个抽象的东西。马克思说:“一个存在物如果本身不是第三者的对象,就没有任何存在物作为自己的对象,也就是说,它没有对象性的关系,它的存在就不是对象性的存在。”而“非对象性的存在物,是一种非现实的、非

感性的、只是思想上的即只是虚构出来的存在物，是抽象的东西。”^①

这就表明，“书法是什么”的“什么”是个抽象的东西。从抽象的存在中找书法的本质，书法就变成了不可理解的东西。书法，只要它存在，就作为对象性的事物而存在，只有把书法放在这样的存在中考察，我们才能明白书法究竟为何物。这样，我们就把问题的重心转移到了对书法本体的探讨上来了。

二

既然“书法是什么”的提问是不当的，那么正确的发问方式是“书法为什么存在？怎样存在？”这就关系到书法本体论的哲学根据。这就不能不提及海德格尔的哲学和艺术理论。

传统本体论在询问“存在是什么”时，存在已经不存在了。海德格尔认为，传统本体论的失误在于混淆了存在与在者。世界上万事万物都是确定的“在者”，而“存在”是不可确定的，也是不可定义的。他说：“形而上学经常从各种极其不同的角度说出存在，它唤起并造成了一种假象，好像形而上学探究并回答了存在的问题，其实，形而上学从来没有问过这个问题。之所以如此，是因为当它思考存在时，只把存在当作在者来描述，它指的只是作为整体的存在者，虽然谈到的都是存在。它提到存在，所指的都是作为存在者的存在者，形而上学的命题，从头到尾都是以一种持久的方式把存在和存在者相互混淆起来。”^②既然存在和存在者是不同的两回事，那么存在的意义何以见得？存在与存在者有联系。“真理本质上就具有此在式的存在方式，由于这种存在方式，一切真理都同此在

① 《马克思、恩格斯全集》四十二卷，人民出版社1979年版，第168页。

② 考夫曼：《存在主义：从陀斯妥耶夫斯基到萨特》，译文参考《意义的探究》，张汝伦著，辽宁人民出版社1986年版，第125页。

相关联。”^①人,作为特殊的存在者(海氏认为“此在”)“是从它的生存来领会自己本身”^②。所以,海德格尔的基本本体论归根结底就是人的本体论。在他看来,只要把此在的种种“在”的方式揭示出来,也就等于揭示了“在”的意义。人的存在才赋予存在者的意义。这样海氏就避免了传统本体论“我”与“世界”的对立,“整合了本体论和认识论的分离”。

海德格尔的艺术理论正是建筑在他的哲学本体论之上。他认为艺术作品的本源不是物质性,作品与物不是一回事。传统的关于物性的三种规定(把物概念化为特征的载体;感觉多样的统一体;有形的物质)之所以不当,就在于对物性的规定不明确。因此,“应该回转到存在者,从存在者的存在角度去思考存在者本身,但与此同时,通过这种思考又使存在者保持原样。”^③他以梵高画的一双鞋为例,说明艺术的本质是存在者的真理自行设置入作品。“艺术作品以自己的方式开启了存在者的存在。这种开启,即揭示,亦即存在者的真理,是在作品中实现的。”^④这就告诉我们,艺术作品是作为存在的人创造的,人在创造艺术作品的过程中,使真理置入其中。作品作为被创造的存在物,“被创作的存在本身地被寓于作品中,这样创作的存在也就以一种独特的方式从创作品中、从创造它的方式中突现出来”。^⑤所以,欣赏者才能从作品中体验到被创作的存在——真理。由此看来,海德格尔的艺术本体,不仅仅指作品本体,也不只指创作本体的心灵表现,应同时包括了欣赏者在内的一种审美活动,是多维度、多层次的一种艺术活动,一种创造,这对我们认识书法本体无疑是有启发的。

① 海德格尔:《存在与时间》,三联书店 1987 年版,第 273 页。

② 海德格尔:《存在与时间》,三联书店 1987 年版,第 273 页。

③ 海德格尔:《艺术作品的本源》,引自《当代美学》,李普曼编,光明日报出版社 1986 年版,第 390 页。

④ 海德格尔:《艺术作品的本源》,引自《当代美学》,李普曼编,光明日报出版社 1986 年版,第 396 页。

⑤ 海德格尔:《艺术作品的本源》,引自《当代美学》,李普曼编,光明日报出版社 1986 年版,第 399 页。

我们说书法本体论的哲学根据是哲学的上的本体论,这并不是说二者是一回事。为了弄清书法本体论的涵义,先说说“本体”和“本体论”。在哲学中,“所谓本体,指终极的存在,也就是表示事物内部根本属性、质的规定性和本源,与‘现象’相对。而本体论就是对本体加以描述的理论体系,亦即构造终极存在的体系。本体论作为一个哲学范畴,意在关于存在、存在物的学说。”^①书法本体论并不把形而上的本体、本质作为书法艺术的根本规定。(这就避开了书法是什么的魔圈),也不仅从个体的审美经验看待书法,而是把人的存在和存在方式及对象结构作为探究的主旨。书法认识论关注着主客体关系,关注外部世界的反映,但书法本体论关注人的存在,人对生命的体验,因而是对“书法为什么存在又怎样存在”的探究,书法和审美都是以书法作品为媒介的存在于世的方式。所以,书法本体论充分突出了人自身的价值,书家能创作出一幅优秀的作品,观者能欣赏到作品的“美”,都是在体验、创造中发现了自身,发现了新的世界。

三

1993年,《书法报》讨论“本体”和“本体论”,一些文章的观点似是而非,有把笔法、结构、形式视为本体的;有视作品为本体的;也有人说使用“本体”这个概念是赶时髦,“本身”一词就很醒目,无需本体一词,把书法本体说成书法本身,这个“本身”是什么呢?是作品本身,艺术形式本身吗?显然,把书法作品本身当作本体是不恰当的。作品本身是一种存在,但这种“存在”不与观赏者这个存在发生关系时,这时候的书法作品只是物质性的存在物而已,是纸、线、墨或是金属、玉器、石头等。书法作品从创作主体(书家)那里独立出来以后,就脱离了与书家的联系,成为一种客观的存在物。它具有可观可触的物理性质,但还不能说它有什么审美的意

^① 王岳川:《艺术本体论》,上海三联书店1994年版,第7页。

味。因为它还不是审美对象。杜夫海纳是这样区别艺术作品与审美对象的：“艺术作品可以视为一般的物，也就是可视为它有别于他物而不给予它应有对待的那种知觉或思考的对象。但艺术作品同时可以成为审美知觉——唯一给它以公正待遇的知觉——的对象：挂在我墙上的画对搬运工来说是物，对绘画爱好者来说是画。”^①也即是说，在艺术作品之上加上人的审美知觉，才能成为审美对象。这并不是说，艺术作品是实在的，审美对象是观念的（非物质的），而是说，艺术作品在一定条件下才可能转化为审美对象。所以，笼统地说书法作品本身是本体是不当的。书法作品只有成为审美对象，它才能被欣赏者接受，达到完全的存在。

有些人看到了书法的寄生态，认为文字是载体，而书法的本体就是其形式，这也是不对的。书法，作为一种艺术存在是通过其艺术形式来呈现其意义的。脱离了观赏者的存在，光把眼光集中在笔法上、字法上，对社会的、心理的、文化、历史的背景内容一概无睹，那么意义的呈现不是空洞的，就是歪曲的、片面的。书法作品的意义固然通过外在的形式来体现，但创作主体创造时的环境和体验，观赏者理解和再度阐释，都关系到对有关信息的传达和接受，对艺术符号的消解和体验。如果说书法创作是形式的生产，书法欣赏更是对形式的消费，意义的实现是一个动态的过程，怎么能把僵死的技法作为书法的本体？

书法作品，作为一种特殊的客观存在，除了客观物质性这个内容外，还有审美的经验在，当书法作品作为审美对象被观赏时，我们就可以感受到创作主体在其中灌注的生气。“审美对象所暗示的世界，是某种情感性质的辐射，是迫切而短暂的经验，是人们完全进入这感受时，一瞬间发现自己命运的意义的经验。”^②这表示，书法作品这个存在在这时体现了人的本质力量，观赏者感受到了他的意味，在书法作品的形式中直观自身，这充分说明书法作品这个“对象存在物”是感性的，活泼泼的存在，从书法的对象性出发，

① 杜夫海纳：《审美经验现象学》，文化艺术出版社1992年版，第23页。

② 杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社1987年版，第28页。

那么,书法作品的存在才有本体论的意义。当对“书法是什么”的询问变成书法为什么存在和怎样存在这两种问题时,事实上已进入书法本体论。书法活动作为一种特殊的精神活动,离不开创作主体。书家既是认识活动的主体,也是创造活动的主体。书法不能脱离现实,但决不是对生活事物的摹写与反映,而是主体对生命的深刻体验与反思。“字既不是对物理事物的摹仿,也不只是强烈感情的流溢。它是对实在的再解释,不过不是靠概念而是靠直观,不是以思想为媒介而以感性形式为媒介。”^①只有书法家发现了世界的存在和意义,找到了主体情思的感性形式,他才会创造出一个完美的艺术世界——作品,他存在的意义才得以体现。

至于作品本体,是人工制品。在这个人工制品上凝聚了创造主体的审美经验、情绪,因之它本身又包含着一定的精神内容。书法作品成为物质与精神的中介物。我们可以把它视为诉诸直觉的充满感性的意向性客体。这是一种独特的存在,“它双重地与主观性相联系。一是与观众的主观性联系:它要求观众去知觉它的鲜明形象;二是与创作者的主观性联系,它要求创作者为创作它而活动,创作者则借此以表现自己,即使——尤其是——创作者并没有这样的明确想法。”书法作品是书法的存在方式,它已完成创作本体生命形式的转化。不同的书家创造了各不相同的作品形式,从而向人们展示了一个个崭新的世界。所以,对作品本体的重视,也是对生命形式的重视。但必须进入形式结构的内部才能把握作品深层的意蕴。

所以,书法作品意蕴的揭示必须有观者的参与。欣赏者是解释本体,显然,书法的理解不是一个方法论的问题。欣赏者沉浸到创造的美的形式,与之对话、交流,同时融进自己的审美经验和人生际遇,在历史的文化进程中对作品重新来一番创造。虽然这种重构是沿着形式指引的方向进行,但同解释本体的主动性和创造精神分不开,他从作品身上发现的是自己。欣赏是对作品形式的体验,也是对生命新的反思:“艺术使我们看到的是人的灵魂最深

^① 卡西尔:《人论》,上海译文出版社1986年版,第187页。

沉最多样化的运动……我们在艺术中所感受到的不是那种单纯的或单一的情感性质,而是生命本身的动态过程。”^①正是在这个意义上,我们才说理解一幅作品也就是创造了一幅作品。然而,即使这样强调解释本体的作用,也决不是否定作品本体内在的作用。作品的存在方式,不但规定了作品意义实现的方式,也大体规定了欣赏效果。

总之,书法活动的三个环节缺一不可。既然书法是为审美实践的创造活动而存在,存在于书法家——作品——欣赏者相互交流相互渗透的动态过程,那么书法本体实际上是多层次多维度的动态结构,书法本体就不会确指一个具体的存在物,我们只能对之作动态的描述,而不宜加以限制,作死板的判断。这样,在动态的审美实践中,才能把握书法的存在方式。书法本体论包括了众多的环节和内容,不是本文论述的范围。故略而不述。

① 杜夫海纳:《美学与哲学》,中国社会科学出版社1987年版,第57页。

目 录

自序	1
绪论	1
第一章 书法体验论	1
第一节 书法家与体验	1
第二节 书法的孤独体验	15
第三节 书法的焦虑体验	25
第四节 书法的神秘体验	37
第五节 临摹与体验	47
第二章 书法作品论	58
第一节 汉字本体论	58
第二节 书法符号论	73
第三节 书法作品的存在方式	90
第四节 书法作品的内容与形式	97
第五节 书法作品的层次	105
第三章 书法创作论	114
第一节 素材的积累	114
第二节 虚静:创作心境的形成	122
第三节 书法创作动机的触发	129

第四节	书法意象的生成及审美特点	138
第五节	书法意象的三个层面	144
第六节	书法想象论	150
第七节	书法创作中的内觉与灵感	165
第八节	创造与制作	177
第九节	传达的情调与线条组合	185
第十节	书法游戏论	192
第四章	书法接受论	211
第一节	接受主体的审美能力	211
第二节	书法作品接受过程描述	219
第三节	书法作品的接受方式	264
第五章	书法意义论	293
第一节	书法作品的意义	293
第二节	书法之“气”论	299
第三节	书法意境论	322
第四节	书法之韵	344
第五节	书法空白论	361
第六章	书法批评论	379
第一节	书法批评三环:描述、解释、评价	379
第二节	“品”:中国古代书法批评的范式	389
第三节	书法作品的审美价值判断	396
第四节	书法批评中的历史意识	406
第五节	古典书论批评	414
跋		436
学术简历		438