

书法是中国独特的艺术形式。它的起源很早,而且在中国文化中发挥了至关重要的作用。书与礼、乐、射、御、数一道构成儒家的六艺,成为儒家教育弟子的科目之一。在六艺之中,书是较早由艺术家来创作的艺术形式。秦始皇统一中国之后,命李斯书文刻石,在峰山、泰山、琅琊台、之罘、碣石、会稽六处立颂德碑。熊秉明说:“这些立石有政治意义,有文字规范化的作用,也有极高的艺术价值,很能代表秦帝国的时代精神。从书法发展史说,这是书法第一次离开了竹帛,离开了青铜器,成为巍然独立的巨制。这一种历史纪念性的任务,在别文化里往往由雕刻(像希腊胜利女神)或建筑(像罗马凯旋门)来完成,在中国则用了书法。我们说中国书法与建筑、雕刻、绘画取得了同等重要的地位始于秦刻石,未尝不可吧。”<sup>1</sup>熊秉明将中国书法与欧洲建筑、雕刻、绘画等同起来,而后者构成欧洲艺术的核心,作为现代艺术概念之源的图画艺术,就只有这三种艺术形式,由此可以说书法在中国艺术系统中据有核心地位。鉴于书法是中国特有的艺术形式,而现有的艺术理论系统是在欧洲现代美学影响下建构起来的,如此以来,如何在现有的艺术理论系统中确立书法的艺术地位似乎就成了问题。

### 一、在否定中确立书法的艺术地位

然而,即使按照西方美学标准来看,书法也称得上是艺术,甚至是最纯粹的艺术。我们今天使用的艺术概念,尽管从根源上可以追溯到古希腊的模仿、古罗马和中世纪的“七艺”、中国的“六艺”等等,但关键性的转变发生在18世纪欧洲。在分门别类的现代性进程中,艺术不仅与科学区别开来,而且与实用区别开来。艺术既不像科学那样生产知识,也不像其他人类实践那样满足实用目的。艺术既不是严谨的知识,也不能发挥实际效用,因此从总体上来讲艺术是无用的。书法之所以称得上是纯粹的艺术,是因为它很早就被认识到是无用的。东汉时期的辞赋家赵壹就写有《非草书》一文。就像墨子的《非乐》通过对音乐的批判而突显了音乐的艺术身份一样,赵壹对草书的批判也突显了书法的艺术身份。

赵壹之所以批判草书,首先是因为他认识到草书是无用的。“且草书之人,盖伎艺之细者耳。乡邑不以此较能,朝廷不以此科吏,博士不以此讲试,四科不以此求备,征聘不问此意,考绩不课此字。徒善字既不达于政,而拙草亦无损于治,推斯言之,岂不细哉?夫务内者必阙外,志小者必忽大。俯而扣虱,不暇见天。天地至大而不见者,方锐精于虬虱,乃不暇焉。”(《非草书》)在赵壹看来,草书是一种特别末小的伎艺,在社会上毫无用处。如果专注于百无一用的草书,就会胸无大志,看不见那些有用的丰功伟业。然而,当时却有不少人在草书的学习上花费大量的时间和精力,他们“专用为务,钻坚仰高,忘其疲劳,夕惕不息,仄不暇食。十日一笔,月数丸墨。领袖如皂,唇齿常黑。虽处众座,不遑谈戏,展指画地,以草判壁,臂穿皮刮,指爪摧折,见腮出血,犹不休辍。”(《非草书》)如此着迷于毫无用处的草书,显然不是明智之举。赵壹撰写《非草书》的目的,就是要将这些人从“秘玩”中拯救出来,让他们摆脱细小伎艺的魅惑,投身到“弘道兴世”的大事业之中。赵壹贬低草书无用,刚好突显了草书的艺术特征。根据西方现代美学,毫无用处不是艺术的缺点,反而是它的标志。草书无用还具有如此大的吸引力,足见它的艺术魅力强大而深入人心。

赵壹不仅认识到草书无用,而且认识到草书严重依赖天赋,不是努力学习就可以获得成功的。这一点更触及现代艺术概念的精髓。18世纪的欧洲美学家常常将艺术与天才联系起来,认为它们源自人的天生素质,不是后天努力习得的才能。比如,康德(Immanuel Kant,

<sup>1</sup> 熊秉明:《中国书法理论体系》,天津:天津教育出版社,2002年,第6页。

1724-1804)就给天才下了一个这样的定义：“天才是给艺术提供规则的才能（自然禀赋）。由于这种才能是艺术家天生的创造性能力而且就其作为天生的创造性能力而言本身是属于自然的，因此我们也可以这样来表达：天才就是天生的内心素质（ingenium），通过它自然给艺术提供规则。”<sup>2</sup> 当赵壹强调草书不可强为的时候，他心目中的草书非常接近康德所说的天才艺术。“凡人各殊气血，异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？若人颜有美恶，岂可学以相若耶？昔西施心疹，捧胸而颦，众愚效之，只增其丑；赵女善舞，行步媚蛊，学者弗获，失节匍匐。夫杜、崔、张子，皆有超俗绝世之才，博学余暇，游手於斯，后世慕焉。”（《非草书》）

当然，赵壹也认识到，不是所有的书写都是艺术。赵壹追溯了草书的起源：“夫草书之兴也，其於近古乎？上非天象所垂，下非河洛所吐，中非圣人所造。盖秦之末，刑峻网密，官书烦冗，战攻并作，军书交驰，羽檄纷飞，故为隶草，趋急速耳，示简易之指，非圣人之业也。但贵删难省烦，损复为单，务取易为易知，非常仪也。故其赞曰：‘临事从宜’。”（《非草书》）赵壹这里讲到了两种书写，一种是“天象所垂，河洛所吐，圣人所造”的古文字，另一种是为了方便快捷而发明的草书。前一种文字书写具有神圣的意义，后一种文字书写具有方便的价值。这两种书写都是有用的，都不是赵壹所批判的草书。他所批判的草书，是他同时代的人所练习的那种既不神圣也不实用的草书。“而今之学草书者，不思其简易之旨，直以为杜、崔之法……草本易而速，今反难而迟，失指多矣。”（《非草书》）赵壹所批判的草书，不是实用的草书，而是“秘玩”的草书，是当时兴起的一种伎艺，除了游戏之外，没有任何其他功用。18世纪西方美学家将艺术从知识和实用中独立出来的时候，他们推崇的正是艺术的这种自律特征。

西方美学家直到18世纪才明确认识到艺术是无用的。用康德是术语来说，艺术是无利害性的。但是，在中国美学史上，对于艺术的无利害性很早就有明确的认识。叶朗从老子的“涤除玄鉴”，庄子的“心斋”、“坐忘”，管子和荀子的“虚壹而静”，以及宗炳的“澄怀观道”，郭熙的“林泉之心”等等观念和论述之中，发现中国很早就有一种审美心胸理论，“强调审美观照和审美创造的主体必须超脱利害观念”。<sup>3</sup> 叶朗所说的审美心胸理论，与西方现代美学中的审美无利害性理论十分接近。<sup>4</sup> 赵壹的《非草书》可以视为从反面巩固了审美心胸理论。

艺术和审美是无利害的，但是当人们沉迷其中而不能自拔的时候，无利害就变成了有利害。赵壹批评那些像追求功名一样去学习草书的人，但并不反对天才们“博学余暇，游手于斯”。换句话说，既然草书是秘玩的伎艺，就无须投入巨大的时间和精力。对此，苏轼有更加明确的认识。他区分了“寓意于物”与“留意于物”。书画等艺术是让人寓意而非留意的。反过来说，如果寓意于书画，书画就是艺术；如果留意于书画，书画就是祸害。苏轼说：

君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。……凡物之可喜，足以悦人而不足以移人者，莫若书与画。然至其留意而不释，则其祸有不可胜言者。钟繇至以此呕血发冢，宋孝武、王僧虔至以此相忌，桓玄之走舸，王涯之复壁，皆以儿戏害国，凶其身。此留意之祸也。始吾少时，尝好此二者，家之所有，惟恐其失之，人之所有，惟恐其不吾予也。既而自笑曰：吾薄富贵而厚于书，轻生死而重于画，岂不颠倒错缪失其本心也哉？自是不复好。见可喜者虽时复蓄之，然为人取去，亦不复惜也。譬之烟云之

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, translated by Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987), p. 174.

<sup>3</sup> 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，119页。

<sup>4</sup> 关于西方美学的无利害性与中国美学的审美心胸的比较，见彭锋：《无利害性与审美心胸》，载《北京大学学报》2013年第2期，53-59页。

过眼，百鸟之感耳，岂不欣然接之，然去而不复念也。于是乎二物者常为吾乐而不能为吾病。（《宝绘堂记》）

书画是无利害的游戏，用无利害的审美态度来对待它们，就能获得无限的喜悦，用有利害的实用态度来对待它们，就会招致无边的灾祸。

对于书法的无用性，康有为也有明确的认识，他因此反对书法中的苦行派：

又有谓学书须专学一碑数十字，如是一年数月，临写千数百过，然后易一碑，又一年数月，临写千数百过，然后易碑亦如是。因举钟元常入抱犊山三年学书，永禅师学书四十年不下楼为例。此说似矣，亦谬说也！夫学者之于文艺，末事也；书之工拙，又艺之至微下者也。学者蓄德器，穷学问，其事至繁，安能以有用之岁月，耗之于无用之末艺乎？诚如钟、永，又安能以有暇日涉学问哉？此殆言者欺人耳。（《广艺舟双楫·购碑第三》）

既然书法是“艺之至微下者”，为什么还要投入时间和精力于书法的学习之中？这是康有为所面临的问题。对此，他的回答比赵壹要明确得多：

或曰：书自结绳以前，民用虽篆草百变，立义皆同。由斯以谈，但取成形，令人可识，何事夸钟、卫，讲王、羊，经营点画之微，研悦笔札之丽，令祁祁学子玩时日于临写之中，败心志于碑帖之内乎？应之曰：衣以裨体也，则裋褐足蔽，何事采章之观？食以果腹也，则糗藜足飫，何取珍羞之美？垣墙以蔽风雨，何以有雕粉之璀璨？舟车以越山海，何以有几组之陆离？诗以言志，何事律则欲谐？文以载道，胡为辞则欲巧？盖凡立一义，必有精粗，凡营一室，必有深浅，此天理之自然，匪人为之好事。（《广艺舟双楫·原书第一》）

康有为明确区分了文字意义上的书法，与艺术意义上的书法。作为文字的书法，目的是让人辨识；作为艺术意义上的书法，目的是让人欣赏。前者是粗浅的实用，后者是精深的审美。对于精深的审美的追求，是人的自然要求，体现在各个领域。正因为书法满足的是人的审美需要，因此即使按照西方美学的标准，我们可以说书法是艺术。

## 二、书法与模仿

18 世纪欧洲美学家在将艺术从科学和其他事物中区分出来时，除了观察到艺术具有令人愉快的特征外，还有一个特征就是模仿。<sup>5</sup>书法作为艺术，也具有模仿的特征吗？

表面上看来，书法跟模仿无关，因为模仿通常指的是对事物形象的再现，在绘画和雕塑中体现得最为明显，书法不再现事物，因此与模仿无关。正因为如此，今天的艺术理论家喜欢将书法归入抽象艺术之列，抽象艺术不再现外部事物的形象，书法和抽象艺术一道证明模仿不是艺术的必要因素。

但是，如果将模仿一词从西方现代美学的狭义用法中解放出来，就会发现书法也是一种模仿艺术，而且有可能是最强调模仿的艺术。在书法中，模仿主要不是体现在对事物形状的模仿，而是体现在对过往经典的模仿。在赵壹的《非草书》中，他反对的不是杜操、崔瑗、张芝等人的草书，而是对他们的草书的模仿。赵壹也将草书分为两种，一种是为了书写便利

<sup>5</sup> 详细考证，见 Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics," in *Essays on the History of Aesthetics*, ed. Peter Kivy (Rochester: University of Rochester Press, 1992), pp. 3-64.

而从事的草书，一种是为了秘玩而从事的草书。前者类似于作为文字的草书，后者类似于作为艺术的草书。赵壹反对的不是作为文字的草书，而是作为艺术的草书。反过来说，只要是作为艺术的草书，就必须模仿前人的经典之作。在中国书法史，没有不经过艰苦的模仿而成为书法大家的。康有为说：“学书必须摹仿。不得古人形质，无自得性情也。六朝人摹仿已盛，《北史》赵文深，周文帝令至江陵影覆寺碑。影覆即唐之响拓也。欲临碑，必先摹仿，摹之数百过，使转行立笔尽肖，而后可临焉。”（《广艺舟双楫·学叙第二十二》）所谓“响拓”，即“古代复制法书的方法，亦作向拓。把纸、绢复在墨迹上，向光照明，双钩填墨。”<sup>6</sup> 在康有为看来，必须经过照葫芦画瓢式的双钩填墨的训练之后，才能够开始进行稍微自由一点的临帖。即使像被誉为天才书法家的米芾，也经历了对前人法帖的漫长临摹阶段。他回顾自己的学书过程写道：

余初学，先写壁，颜，七八岁也，字至大一幅，写简不成。见柳而慕紧结，乃学柳《金刚经》。久之知出于欧，乃学欧。久之如印板排算，乃慕褚而学最久。又慕段季转折肥美，八面皆全。久之觉段全绎展《兰亭》，遂并看法帖，入晋魏平淡，弃钟方而师师宜官，《刘宽碑》是也。篆便爱《诅楚》、《石鼓》文。又悟竹简以笔行漆，而鼎铭妙古老焉。（《自叙帖》）

后代书法家都是模仿前代书法家的墨迹，而且模仿得越多越好，越深入越好。康有为在说完机械性的响拓之后，接着说临摹：

能作《龙门造像》矣，然后学《李仲璇》，以活其气；旁及《始兴王碑》、《温泉颂》以成其形；进为《皇甫搢》、《李超》、《司马元兴》、《张黑女》以博其趣；《六十人造像》、《杨翬》以隳其体；书骏骏乎有所入矣。于是专学《张猛龙》、《贾思伯》以致其精，得其绵密奇变之意。至是也，习之须极熟，写之须极多，然后可久而不变也。然后纵之《猛龙碑阴》、《曹子建》以肆其力；竦之《吊比干文》以肃其骨；疏之《石门铭》、《郑文公》以逸其神；润之《梁石阙》、《瘞鹤铭》、《敬显隽》以丰其肉；沈之《朱山君》、《龙藏寺》、《吕望碑》以华其血；古之《嵩高》、《鞠彦云》以致其朴；杂学诸造像以尽其态；然后举以《枳阳府君》、《爨龙颜》、《灵庙碑阴》、《晖福寺》以造其极。学至于是，其几于成矣！虽然犹未也，上通篆分而知其源，中用隶意以厚其气，旁涉行草以得其变，下观诸碑以备其法，流观汉瓦晋砖而得其奇，浸而淫之，酿而酝之，神而明之……（《广艺舟双楫·学叙》）

学习书法不仅需要模仿，而且需要范围极广的模仿。在引用这些文字后，熊秉明评论说：“到了康有为，可说走到极端。试看《广艺舟双楫》的目次：《本汉》、《传卫》、《宝南》、《备魏》、《取隋》……再把全书通读一过，可以说他要求学者以书法把整个中华民族的文化创造史再活一遍。”<sup>7</sup>

书法模仿不仅要广，而且要深。所谓“深”，指的是不仅要模仿书法的形，而且要深得作书者的意，要了解和模仿作书者的精神状态。正如蒋骥在谈到学习古人时所说的那样：“学书莫难于临古。当先思其人之梗概，及其人之喜怒哀乐，并详考其作书之时与地，一一会于胸中，然后临摹，即可以涵养性情，感发志气。”（《续书法论》）模仿书法的外形是表，模仿书家的人格是里。不深入其里，就不能准确地把握其表。司马迁讲了一个孔子学琴的故事，尽管与书法无关，但对于我们理解这里所说的深层模仿，还是有所启示的。司马迁说：

<sup>6</sup> 崔尔平：《广艺舟双楫注》，上海：上海书画出版社，1981年，216页。

<sup>7</sup> 熊秉明：《中国书法理论体系》，228页。

孔子学鼓琴师襄子，十日不进。师襄子曰：“可以益矣。”孔子曰：“丘已习其曲矣，未得其数也。”有间，曰：“已习其数，可以益矣。”孔子曰：“丘未得其志也。”有间，曰：“已习其志，可以益矣。”孔子曰：“丘未得其为人也。”有间，有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉。曰：“丘得其为人，黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也！”师襄子辟席再拜，曰：“师盖云文王操也。”（《史记·孔子世家》）<sup>8</sup>

孔子通过不断地弹琴，由掌握音乐的旋律和节奏，进一步了解音乐的背后的规律，乃至作曲者的意图和人格。蒋骥说的是，一个人要模仿书法，首先需要模仿作者者的意图、情感和人格。孔子学琴的故事则把这个过程颠倒过来了，从模仿音乐的旋律开始，逐渐深入到对作曲者的人格的认识。总之，无论先后顺序如何，对作者的人格模仿属于深层模仿，对书法线条和音乐旋律的模仿属于浅层模仿。书法模仿，不仅要有广博的浅层模仿，而且要有深入的深层模仿。

如果说书法学习者必须模仿前辈书法家，那么同理前辈书法家又必须模仿他们的前辈书法家，如此后退就必然会遇到不模仿前辈书法家的书法家，也就是书法的创始问题。最初的书法家究竟模仿什么呢？这个问题有点像列文森（Jerrold Levinson）的艺术的历史定义理论中所面临的问题。根据列文森的历史定义，我们总是参照过去公认的艺术来判断现在的某物是否是艺术。这样就必然会碰到这样的问题：过去的那些艺术作品的身份又是怎么确定的呢？对此列文森的回答是，过去的艺术作品在确定它们的艺术身份的时候又参照了它们之前的艺术作品，如此可以不断回溯下去。列文森同意，如果非得要设想一个终点的话，我们可以设想一种最初的艺术，这种最初的艺术是如何界定的不能参照在它之前的艺术情形，因为在它之前并没有任何艺术形式。对于这种最初的艺术是如何确定自己的艺术身份的问题，列文森没有回答，并坦率地承认他不知道这个问题的答案，他建议可以由考古学家来回答这个问题。但这个问题即使没有答案也不会影响后面的推论，因为我们处于一个已经有艺术传统的时代，我们这个时代的艺术定义难题可以通过参照以前的艺术来解决。<sup>9</sup>

最初的艺术不参照以前的艺术，最初的书法不模仿以前的书法。尽管列文森没有说明最初的艺术究竟参照何种东西，但是中国书法美学中却有许多关于最初的书法所模仿的对象的说法：最初的书法不是模仿此前的书法，而是模仿自然。卫恒在《四体书势》中谈到文字的起源说：“昔在皇帝，创制造物。有沮诵、仓颉者，始作书契以代结绳，盖睹鸟迹以兴思也。因而遂滋，则谓之字，有六义焉。一曰指示，上、下是也；二曰象形，日、月是也；三曰形声，江、河是也；四曰会意，武、信是也；五曰转注，老、考是也；六曰假借，令、长是也。”（《四体书势》）卫恒列举了六种造字方法，象形是其中一种。但是，他又说到始作书契者“盖睹鸟迹以兴思也”，似乎将模仿自然视为创造文字的主要方式。后人谈到文字的起源时，通常把象形放在第一位。比如，康有为在追溯文字的起源时写道：

---

<sup>8</sup> 我曾经用这个例子来说明中国传统美学对完美主义的追求与西方后现代美学对完美主义的追求不同。西方后现代美学的完美主义是不断地占有符号，尽可能占有更多的符号。中国传统美学的完美主义，是不断地挖掘符号所代表的存在，尽可能触及符号背后的存在。因此，我将西方后现代的完美主义称之为标记性完美主义，将中国传统哲学中的完美主义称之为存有性完美主义。详见 Peng Feng, “Different Perfectionism between Pragmatism and Confucianism,” *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol.XXXI, Nos.1-2 (2008)。

<sup>9</sup> 列文森的观点，详见 Jerrold Levinson, “Defining Art Historically,” *British Journal of Aesthetics*, Vol.19, No.3 (1979), pp.232-250.

文字之始，莫不生于象形。物有无形者，不能穷也，故以指事继之；理有凭虚，无事可指者，以会意尽之。若谐声、假借其后起者也；转注则刘歆创例，古者无之。仓、沮创造科斗虫篆，文必不多，皆出象形，见于古籍者，不胜俚数。今小篆之日、月、山、川、水、火、草、木、面、首、马、牛、象、鸟诸文，必仓颉之遗也。匪惟中国然，外国亦莫不然。近年埃及国掘地，得三千年古文字，郭侍郎嵩焘使经其地，购得数十拓本，文字酷类中国科斗虫篆，率皆象形。以此知文字之始于象形也。（《广艺舟双辑·原书第一》）

文字始于模仿自然，这是中国书论家关于文字起源的普遍看法。如果真是这样，最初的文字与绘画就没有本质区别。但是，即使最初的文字起源于绘画，也只能说明作为文字的书法与绘画有关，而不能说明作为艺术的书法与绘画有关。熊秉明观察到，中国古代书论家普遍“借助于自然的美来形容书法的美，把书法比做龙、蛇、鸟兽、花草、云霞、岩壑、流水……这些自然物是书法美的标准和根据。”<sup>10</sup>但是，熊秉明发现，中国书法的美并不是源于对自然美的直接模仿。“用自然美来描写书法美，并不是说一个‘鸟’字要写得像一只鸟，像埃及文字那样。相反，这一种很写实的象形方式是中国书法家所排斥的。”<sup>11</sup>

姑且不论最初作为文字的书法是否是对自然的直接模仿，至少后来作为艺术的书法不是对自然的直接模仿。但是，历代书论家又喜欢用自然美来形容书法美，如果书法不是直接模仿自然，那么书法与自然之间究竟是一种怎样的关系？

熊秉明将用比喻自然物的方式描写书法的情形分成四类：“一、描写拆散开来的笔触，如说‘点如高峰坠石’。二、描写一种书体，像《篆书势》、《草书势》等文章中的描写。三、描写某一个书家的风格，比如说王羲之的字‘如龙跳天门，虎卧凤阙’。四、把文字本身看做有生命的形象，谈字的骨、肉、血、气等。”<sup>12</sup>熊秉明认为，前三类是联想，后一类是移情：

前三类的比拟是说字“像”什么活着的实物，就心理活动说，是“联想作用”。在这里，字本身就“是”活着的東西，就心理活动说，是“移情作用”。可以用立普斯（Theodor Lipps）、浮龙·李（Vernon Lee）等人的理论来解释。这种写字、看字的方法，也许有人要称做抽象的观点，其实是更广义的“写实”，没有比近代画家克利（Paul Klee）的素描更能说明这意思的了，他的若干素描并不表示实际物体，只是线条的组合。这些线条有一奇妙的独立性，不依傍所画的物体才获得意义，那些线条本身活着，延伸着，游走着，在思虑，在跳动，在战栗……像植物的根毛，像昆虫的触须，像神经纤维，又都不是。这好像游离了实物的抽象线，乃是更深一层次的，更广泛的实物的摹拟。<sup>13</sup>

不过，无论是联想还是移情，都是在事物的感觉特质上来说的。书法不是模仿自然物的外形，而是模仿自然物给人的感觉，可以说是一种感觉的“写实”。比如，当卫夫人在《笔阵图》中说横如千里阵云、点如高峰坠石、撇如陆断犀象、捺如百钧弩发、竖如万岁枯藤、戈如崩浪雷奔、折如劲弩筋节的时候，她说的并不仅是形状相似，更重要的是感觉相似。事物与事物引起的感觉所有不同。不同的事物可以引起同样的感觉。抽象的笔画可以表达实在的感觉，因此从形象上来说，书法可能是抽象的；从感觉上来说，书法可以是写实的。熊秉明用克利的素描为例，说明抽象的线条可以准确地表达实在的感觉。赛·托姆布雷（Cy Twombly, 1928-2011）居然可以用抽象的笔画来画神话题材和风景，他要表达的也是感觉而

<sup>10</sup> 熊秉明：《中国书法理论体系》，第9页。

<sup>11</sup> 熊秉明：《中国书法理论体系》，第9页。

<sup>12</sup> 熊秉明：《中国书法理论体系》，12页。

<sup>13</sup> 熊秉明：《中国书法理论体系》，26页。

不是形象。

其实,美学更多讨论的是事物的感觉,而不是如此这般的事物,借用朱光潜的术语来说,美学关注的是物乙,而不是物甲;<sup>14</sup>借用泽尔的术语来说,美学关注的是事物的显现(appearing),而不是实际事物(being-so)。<sup>15</sup>20世纪有不少美学家力图在事物的特性与事物的感觉特性之间做出区分。比如,西布利(Frank Sibley, 1923-1996)就明确区分了审美特性(aesthetic properties)和非审美特性(non-aesthetic properties),认为前者跟我们的趣味、知觉和敏感有关,一句话跟我们的审美鉴赏力有关。当我们说“右下方的一块红颜色让画面获得了平衡。”在这个句子中,“右下方的一块红颜色”是非审美特性,“平衡”是审美特性。每个有正常视力的人,都能看出画面右下方的那块红颜色。但不是每个人都能感觉到画面的平衡。西布利指出,尽管审美特性建立在非审美特性的基础之上,比如,如果改变画面右下方的那块红颜色,将它变成其他颜色或者变动它的位置,画面的平衡感就会立刻消失,但是从非审美特性中不能必然推出审美特性的存在,人们在对画面右下方那块红颜色有了认识之后,并不能必然感觉到画面的平衡。作为审美特性的平衡是在审美感知中突显出来的。<sup>16</sup>书法模仿的是事物的感觉特征,不是事物的外形。正是在这种意义上,书法是作为审美对象而存在的,或者说书法倾向于唤起我们的审美感受。

书法不是对事物的外形的模仿,而是对事物的感觉特质的模仿。鉴于事物的感觉特质与主体的感受密切相关,而不是独立于感觉之外的客观存在,因此在模仿事物的感觉特质的同时,也是对主体的感受的表达。从这种意义上来说,模仿论与表现论并不矛盾。

我们还可以设想另一种模仿情形,即柏拉图意义上的现实对理念的模仿。我们可以将文字视为理念,将书法视为对文字的外化或现实化,于是书法就是对文字的模仿。文字像柏拉图的理念一样是无形的,只有通过书写,无形的文字才变得可以感知。不过,鉴于中国传统思想对于柏拉图式的理念并没有太多的认同,这种意义上的模仿我们就不再赘述。

### 三、书法与表现

如果模仿的对象不是事物的外形而是事物的感觉特质,那么模仿与表现就没有本质区别,对感觉特质的模仿也就是对感觉特质的表现。在中国书法理论中,表现论明显要胜过模仿论。

书法是书者的个性的表现,这个常识不需要任何理论来解释。在日常生活中普遍用签名来表示身份的现象,已经表明书写跟个性之间的密切关联。正如刘熙载所说:“书者,如也,如其学,如其才,如其志,总之曰如其人而已。”(《艺概·书概》)正因为书如其人,因此书写可以作为一个人的身份的见证。

不过,如果说书法因为是个性的表现就是艺术,这似乎过于宽泛。因为如果是这样的话,每个人都用签名来确定自己的身份,那么每个人都是书法艺术家。但事实上并非如此。因此,书法作为艺术,除了它能够表现生物学意义上的个性之外,还需要其他的内容。事实上,中国书法理论家在辩护书法的艺术身份时,很少求助于书写所体现的生物学意义上的个性特

<sup>14</sup> 在朱光潜看来,审美对象与非审美对象的区分,是“物乙”与“物甲”的区分、“物的形象”与“物本身”的区分、“美”与“美的条件”的区分。详见朱光潜:《美是客观与主观的统一》,见《朱光潜全集》第五卷,合肥:安徽教育出版社,1989年,51-96页。

<sup>15</sup> 泽尔将“显现”(appearing)与“显象”(appearance)和“实际”(being-so)区别开来,“显象”是事物通过概念确定的感性特征,“显现”是诸“显象”之间的游戏,“实际”是事物如此这般的存在。“显象”和“实际”都可以超越“当下”而存在,只有“显现”与“当下”或“在场”紧密相关。详细论述,见 Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), pp.20-57. 中译本由杨震译出,即将由中国社会科学出版社出版。

<sup>16</sup> 西布利的详细论证,见 Frank Sibley, “Aesthetic Concepts,” *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4 (Oct. 1959), pp. 421-450.

征。

书写不仅可以表示一个人持续保持的个性，而且能够体现一个人瞬间变化的情绪。换句话说，书法是可以表达情感的。在这种意义上，书法可以象诗歌、音乐和舞蹈一样，成为人的情感表达的通道。祝允明说：“喜则气和而字舒，怒则气粗而字险，哀则气郁而字敛，乐则气平而字丽。情有轻重，则字之敛舒险丽，亦有浅深。”（《离勾书诀》）由此可见，书法不仅显露了书者的性格，而且显露了他的情感状态。

正因为书法可以呈现书者的个性和情感，历代书法家常自觉地用它来抒发情感。就像古代诗人用诗歌来表达情感一样，书法也是表达情感的重要途径。韩愈有一段描写张旭的文字，可以视为书缘情的典型表达：“往时张旭善草书，不治他伎，喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水、崖谷、鸟兽、虫鱼、草木之花实、日月、列星、风雨、水火、雷霆、霹雳、歌舞、战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”（《送高闲上人序》）

张旭的书法不仅表达了他的情感，而且带有很强的表演性。史书上记载张旭“嗜酒，每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书，既醒自视，以为神，不可复得也，世呼‘张颠’”。（《新唐书·列传第一百二十七文艺中·李白传》）《新唐书》把张旭的事迹附在《李白传》后边，可见当时的人们看到了李白与张旭的相似性，他们都嗜酒，他们的作品都是真实而强烈的情感的喷发。如果将书法归入造型艺术之中，从比较的视角来看，更能突显张旭艺术的独特性。对此，熊秉明有明确的认识：

在中国文化体系之内，张旭在大醉后咍书的故事不给我们怎样的惊奇，但是如果放眼纵观世界的造形艺术史，我们就不得不认为这是稀有的奇迹了。这奇迹包含两端：一是他的醉；一是他的当众表演。在欧洲艺术史中似乎只听说有诗人醉，不曾听到有画家、雕刻家乘醉创作的。造形艺术，以绘画雕刻为主的，在世界任何地区都是一种“成品艺术”，也就是说艺术家在作坊里、寺庙里、工作室里、书斋里，远离观众制作，在完成之后，才把成品拿出来。即使创作时偶然有观者，那并不算合法的欣赏者。这是和“表演艺术”不同的。“表演艺术”在时间过程中供观众欣赏，像音乐、舞蹈、戏剧。表演完毕，一切就都消失了，作品滞留存在观众记忆里，或者以乐谱、剧本的形式被保存起来。在西方，到了第二次世界大战以后，才出现了表演性的绘画、雕刻。点拨派、行动派、机械电动派都着意给观众看制作的过程，而在中国，表演性的书法，所谓“当众挥毫”，很可能在先秦已经出现了。表演完了，作品的墨汁尚鲜，观众可以继续玩味，并且追忆作者当时把笔纵横的情景。观众不但参与创作时的紧张，还能分享作品完成后的玩味，这是比其他“表演艺术”不同而更优越的地方。<sup>17</sup>

根据熊秉明，书法兼有造型艺术与表演艺术的优点。它可以像表演艺术那样表露情感，又可以像造型艺术那样留下情感表现的痕迹。这得益于书写的直接性。对于这种直接性，我们可以借用石涛所说的“受”来加以阐明。石涛说：“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成。”（《画语录·尊受》）这里的“受”大约相当于直接呈现。理想的中国画，就是要将物的“生动”转化成心的“感动”，最后以手、腕、笔、墨的“运动”将其显现在素绢或宣纸上。石涛的一画论强调的是，在笔墨、手腕、心物之间都要一气贯通，没有间隔，笔墨的运动可以呈现心灵的感动，因此笔墨是表现性的。尽管石涛这里谈的是绘画，但是借用它来说阐明书法造型与表演合一的特征也很合适。

书法可以表现个性和情感，但不是所有的个性与情感表现都称得上书法艺术。如果说个

<sup>17</sup> 熊秉明：《中国书法理论体系》，82-84页。



性表现称得上是书法艺术，那么每个人的签名就都是书法作品，而且都是独一无二的书法作品，它们之间不存在价值的可比性。但是，实际情况并非如此。如果情感表现称得上是书法艺术，那么书法就像 20 世纪才出现的抽象表现主义绘画。尽管抽象表现主义绘画也成功地结合了造型与表演，但是抽象表现主义绘画并不是书法。不管绘画多么抽象，它也不是书法；不管书法多么狂放，它也不是绘画；书法与绘画之间的边界始终存在。既然再现和表现也是绘画的特征，因此我们只能到别处去寻找书法的身份标志。

#### 四、书法与文字

或许我们可以到书法与文字的关系中寻找书法的独特特征。书法是文字的艺术，这是它与众不同的地方。在这种意义上，也许有人会说，书法跟文学相近。但是，文学并不是文字的艺术，而是语言的艺术。一个目不识丁的人可以创作和欣赏诗歌，但不能创作和欣赏书法。文学所具有的强大而悠久的口耳相传的传统，表明它可以不依赖文字而存在。在这种意义上，文学更接近表演性的音乐和舞蹈，而远离造型性的绘画和雕塑。书法跟文字有关，文字又是语言的记录，能否说书法跟文学有关呢？文学可以不依赖书法，书法是否也可以不依赖文学呢？的确，由于书法、文字与语言的紧密关系，书法似乎离不开文学。历史上众多伟大的书法作品，其内容也具有很高的文学价值。但是，书法跟文字的紧密关系，并不意味着它必然跟语言也具有紧密关系。历史上有不少书法作品，它们的文学价值不高而书法价值甚高。比如流传下来的王献之的某些作品，先不管是原作还是摹本，内容都较难识读，即使能读出的部分，也没有多高的文学价值。但是，这不妨碍王献之的这些作品具有很高的书法价值，成为历代书法家临摹的法帖。再如，今天作为书法练习范本的《千字文》，据传是周兴嗣从王羲之书法作品选取一千个不重复的汉字编纂而成，尽管也朗朗上口，似乎很有文采，但它的文学价值也很有限，因而较少被视为严肃的文学作品。甚至可能出现这种情况，正因为某些作品的文学性不高，反而能够让人专注它们的书法性。

由此，我们分析出书法价值与文学价值之间的多种关系：（1）书法作品中，文学价值完全可以忽略不计，可以称之为极端自律论。（2）书法作品中，书法价值完全依赖于文学价值，可以称之为极端他律论。（3）书法作品中，文学价值也很重要，但与书法价值没有关系，可以称之为温和自律论。（4）书法作品中，文学价值与书法价值存在某种松散的关联，文学价值有可能影响书法价值，书法价值也有可能影响文学价值，但它们之间的关系不是必然的。我们可以将这种看法称之为温和他律论。

绝对的自律论，支持书法价值完全自律，就像我们在遗留下来的王献之的作品中所看到的情形那样，只要是王献之写的字，不管写了什么内容，哪怕是集起来的书迹，也具有至高无上的价值。就像京剧中的极端情形那样，不管歌词的内容如何，其价值完全取决于唱腔，取决于名角的演唱。观众欣赏的是唱腔，而不是歌词的内容。持这种极端自律论的书论家，在中国书法史并不多见。

绝对的他律论，支持书法价值与书写内容紧密相关，不仅如此甚至与书写者的政治立场和道德修养密切相关。在中国书法史上，不乏用人品来论定书品的现象。比如，有不少书论家用蔡京、宋徽宗、赵孟頫、王铎等人政治上的污点，来贬低他们的书法艺术的价值，用黄道周、倪元璐等人在政治上的高尚，作为看高他们书法价值的依据。

温和的自律论，支持将书法价值与文学价值分别对待。持这种观点的书论家，一般都认为书法价值和文学家对于书法作品都很重要，但是它们之间彼此没有影响，有人看重书法价值，有人看重文学价值，二者井水不犯河水。

温和的他律论，支持书法价值与文学价值之间的松散关系。书法内容的文学价值会影响书法价值，但它们之间不是一种必然或直接关系，而是一种间接或者迂回关系。换句话说，

不是雪中送炭，而是锦上添花。书法内容的文学价值，不能让书法作品由平庸变成伟大，但是可以让伟大的作品变得更加完美。

在中国书法理论史上，持极端自律论和极端他律论的人只占少数，多数人持温和自律论和温和他律论，尤其是经过分析之后，多数主张都可以还原为温和他律论。

尽管中国书论家很早就认识到书法独立的审美价值，但是由于书法与文字的关系，让它较难成为纯自律艺术或者纯抽象艺术。文字必然携带思想内容，因此书法必然是有概念的，而不是像康德对于美的规定那样，是无概念的。也就是说，书法无论如何是有内容的。如果书法完全剔除思想内容，变成与文字无关的书写，这种书写就成了抽象绘画，而不再是书法。书法与文字之间的必然关联，让书法不可避免地成为概念艺术。

不过，需要注意的是，书法作为概念艺术，与 20 世纪后半期以来美术领域中盛行的概念艺术或者观念艺术有所不同。正如勒维特指出的那样：“对于观念艺术来说，最重要的是观念或概念。一旦观念诞生，创作过程就已完成，将观念外化为物质形态的作品并不重要。”<sup>18</sup> 显然，书法并不是勒维特意义上的概念艺术。我们用文字思考，用书写表演。没有具体的书写，文字中的概念就无法呈现。没有铭写概念的文字，书写就无法成为书法。因此，书法作为概念艺术，不是将创作过程剥离出去的抽象思维，而是在创作过程中呈现概念，做到了概念思考与身体表演的融合。由此，书法不仅是造型与表演的融合，而且是造型、表演与概念的融合。正是这种意义上，书法在中国艺术传统中被赋予极高的地位，因为只有知识分子艺术家才能成功地做到这种融合。

---

<sup>18</sup> Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” in Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: A Retrospective* (San Francisco Museum of Modern Art, 2000), p. 369.