

July 2016

On "Shi" in Chinese Calligraphy: Time, the Body, and Origin

Xinqiao Qiu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Qiu, Xinqiao. 2016. "On "Shi" in Chinese Calligraphy: Time, the Body, and Origin." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (4): pp.185-193. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss4/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论书法之“势”：时间、身体与起源

丘新巧

摘要：中国艺术具有趋向于音乐化，因而趋向于时间化的传统，书法是取代音乐成为典型地表现中国人时间感的艺术，因此书法最典型地塑造了中国艺术的时间感，这种塑造就体现在“势”这个时间性概念所包含的内容中。书法中的“势”首先也意味着身体意义上的“势”，书法的时间性是通过身体显现的。《说文解字》和《周易》从造字方式的角度奠定了关于汉字之“势”的起源的话语，因而，汉字的造字方式对书法之“势”的内涵具有决定性的意义，并对书法理论产生了深远的影响。“势”因此是理解书法这门艺术的一个核心范畴：通过一种新的阐释，我们可以将书法理解为一门“姿势的艺术”。

关键词：书法； 势； 时间； 身体； 造字神话

作者简介：丘新巧，中央美术学院博士，上海师范大学美术学院讲师，从事艺术哲学、书法理论的研究与实践。电子邮箱：qiu_singer@qq.com

Title: On “*Shi*” in Chinese Calligraphy: Time, the Body, and Origin

Abstract: The tradition of Chinese art has a tendency toward musicalization and hence toward time. Chinese calligraphy is the most typical art form that replaces music to shape our sense of time, as embodied by “*shi*”, a concept of temporality in calligraphy. In Chinese calligraphy, “*shi*” is presented through the body, and thus temporality is embodied. The origin of the discourse of “*shi*” about Chinese characters can be traced back to *Shuo Wen Jie Zi* and *Zhouyi* in their discussions of creating Chinese characters, which have produced a great influence on the theory of calligraphy. As “*shi*” is a key concept to a deeper understanding of calligraphy, we can view Chinese calligraphy as an “art of gestures”.

Keywords: calligraphy; *shi*; time; body; creation myth of Chinese characters

Author: Qiu Xinqiao, Ph. D., is a lecturer at the School of Fine Arts of Shanghai Normal University (Shanghai 200234, China). His research interest is philosophy of art, theory of Chinese calligraphy and its practice. Email: qiu_singer@qq.com

书法究竟是一门什么样的艺术？当然，任何对书法的追问和探寻最终都会回到这个谜一般的问题上。人们在试图通过各种理论工具去洞悉这门如此朴素却又如此精致的艺术的秘密，随着现代书法理论的兴起和推进，此前对书法而言似乎不可言说的那些内容，开始慢慢揭开它神秘的面纱。为了更深入地探究这门艺术的本质，便需要一种更深刻、更富有想象力的理论诠释。本文拟从哲学美学的角度深入讨论中国书法的一个核心

概念——“势”，从时间、身体和起源三个方面探析这个概念的内涵及其对于书法的意义。

一、时间、音乐与书法

当宗白华开始运用时间和空间的范畴来讨论书法的时候，这意味着书法理论的一次飞跃，宗白华已经开始试图通过书法把握中国美学在空间和时间上的特征。按照康德的说法，时间和空间是

我们感知事物的先验形式,在宗白华以前,书法从未在这个最基本的感知层面上被直接讨论,而从宗白华始人们才得以在时空之“感觉的分配”(the distribution of the sensible)的层面上讨论书法乃至中国艺术和美学的特质。每一种艺术都有其特定的感觉上的时空分配样式,每一种艺术内部的嬗变同样也意味着时空感觉的再分配。譬如,从章草到今草,再到大草、狂草的演变,表明的是时间不断地加强对空间的支配,并最终完成了一种把空间彻底裹挟在流动时间中的书写样式;立轴的出现,表明的不过是在书法的视觉性中,空间开始占据感觉的显著位置。

就时空关系而言,中国书法无疑赋予了时间以绝对优先的地位。可以毫不夸张地说,书法最强烈地、也最典型地塑造了中国艺术的时间感。在古代中国,“当西方人把建筑称之为‘凝冻的音乐’时,中国人的音乐感却只有在中国特有的一种艺术即书法中,才能找到自己最为贴切的象征,它即使凝固在字体上,也仍然还在流动之中”(邓晓芒 易中天 89)。中国艺术具有趋向于音乐化、因而趋向于时间化的传统,是众所周知的事实。早熟的中国文化赋予了音乐以极高的地位,早期中国诗歌、音乐和舞蹈一体的乐教传统深刻地塑造了中国具有音乐性的艺术精神。^①

在中国语言中,乐和乐(音洛)是同一个字并非出于偶然。音乐的重要性首先在于它是以一种属于快乐的感性方式成为感化人、造就人的强有力手段。这种乐并非较低层次的感官刺激,它乃是一种形而上的愉悦。因为音乐,在古人看来,它与人之本体层面相连,正所谓“乐者,通伦理者也”,在此基础上便有了声音和音乐的差别:“是故知声而不知音者,禽兽是也。知音而不知乐者,众庶是也。唯君子为能知乐”(郭绍虞 王文生 61)。正是这种差异使人超出动物和普通的人。借助音乐,使得由纯然“生于人心”的、未被教化的“音”打开了通向“伦理”的通道,在这个过程中人得以完善并成为自我——所以孔子说“兴于诗,立于礼,成于乐”(杨伯峻 81)。音乐是成就人的力量。针对《乐记》中“情深而文明,气盛而化神”这句话,徐复观说:

“情深”,是指它乃直从人的生命根源处流出。“文明”,是指诗、歌、舞,从

极深的生命根源,向生命逐渐与客观接触的层次流出时,皆各具有明确的节奏形式。乐器是配上人身上的明确的节奏形式而发生作用、意义的。经乐的发扬而使潜伏于生命深处的“情”,得以发扬出来,使生命得到充实,这即是所谓“气盛”。潜伏于生命深处的情,虽常为人所不自觉地,但实对一个人的生活,有决定性的力量。(21)

因而这种作为完成人的最后手段的音乐,其所针对是那最深处的生命根源,其所完成的,乃一种“文明”化了的审美—伦理情感,因为在音乐中美善二者的隔阂已全然消融。当孔子说“成于乐”的时候,音乐所文明化的生命情感究竟是一种什么样的情感,它所完成了那个人(君子)究竟是一个什么样的人?由于音乐那绝对的时间维度,它所文明化的情感便终究是一种时间感;它最终完成人,必然是一个“时间人”(time man)。时间人,意味着人彻底进入时间的绵延,成为一个永远正在生成的、往复日新的过程,随时终结(“既济”)又同时开始(“未济”),随时开始又同时结束,旋起旋灭——这种“天人合一”之时间境域,是与“四时行焉,百物生焉”的宇宙保持同一节律的生命经验。

孟子将孔子看成是“圣之时者”,而“时者”即是“时间人”。那么究竟什么是“圣之时者”?王夫之对此做了令人振奋的解释:“时者”的真义“岂如世俗之所谓合时者也!”(1044)。^②王夫之认为,真正的“时者”根本上乃意味着“不可知”——“不可知则圣之时也”(1044)，“不可知者,藏之密也,日新而富有者也”(1046)。时间的不可知指它的不可完成性,它永远向着新的可能性敞开,通过这种敞开得以扰乱时间的均匀流逝而开启新的时间流向,因此能“日新”并且而“富有”。

但这些对音乐和时间的讨论与书法之间有着什么样的关系?这种讨论的相关性就在于,作为一种奠基於时间性上的艺术,书法与音乐有着天然的内在关联。另外的关键之处在于,在古代中国书法是取代音乐成为典型地表现中国人时间感的艺术,正如宗白华已经指出的:“中国乐教失传,诗人不能弦歌,乃将心灵的情韵表现于书法、画法。书法尤为代替音乐的抽象艺术”(123)。

质言之，书法和音乐之间的内在关联就凝聚在一个时间性的概念上——“势”。势，命名了在打破旧的时间和开启新的时间之间的那个引而未发的关键点，在这个点上，由于情境的某种不得不如此的强力驱使，新的时间虽已经打开，但还处于悬置的状态。因此，势综合了以下两个维度：一方面是不得不朝着某个方向开启新的时间，另一方面，在它的面前又是彻底的开放性和新的可能性。

对古典书论做一番粗略的考察，便可以发现作为时间性的“势”，它的流动性、未完成性和开放性同样在书法中是某种最重要的核心因素。对于书圣王羲之的书法，李世民曾热烈赞颂：“观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端”（“历代文论选”上 122）。为米芾所盛赞的作为“天下子敬第一帖”的王献之的《十二月帖》（图十二月割帖），其令人惊绝的“一笔书”具有一种“运笔如火箸画灰，连属无端末”的特征（卢辅圣 964）。对于书法中著名的“如锥画沙”，姜夔的解释是：“锥画沙欲其无起止之迹”（“历代文论选”上 388）。无独有偶，包世臣与米芾一样，同样激赏王献之的草书：“大令草常一笔环转，如火著划灰，不见起止，然精心探玩，其环转处悉具起伏顿挫，皆成点画之势”（“历代文论选”下 662）。在所有这些陈述中，包含了大量对“莫识其端”“连属无端末”“无起止之迹”和“不见起止”之类书法现象的审美观照，而这无不是“势”——时间那种瞬息万变之流动性和开放性在书法中的体现。经过这般高超技艺的书写，整个书法作品就成为一股不可阻挡的、无始无终的时间洪流。

包世臣对王献之草书的观察无疑是更加细微的，他发现，即便是环转的一笔，其实也内在包含着更多积蓄和释放势能的起伏顿挫。这种起伏顿挫实际上是一种更为细微的时间分割：在本来一个笔画的时间内，再重新造成许多次开始和终结，它们就像层层褶皱那样重叠起来。这是时间的褶皱。正是这一点赋予了那些经典书法作品以无比丰富的细节，而这股不断生成的、不断翻折的、不断推动时间往前运动的力量便是“势”。蔡邕曰：“势来不可止，势去不可遏。惟笔软则奇怪生焉”（“历代文论选”上 6）。势是时间那穿越了所有被写下的文字的、不可遏止的力量，从落下的

第一笔、写下的第一个字开始，它便紧紧地维系着书法整体内在的有机性：“一点成一字之规，一字乃终篇之准”（“历代文论选”上 130）。

正因为“势”本质上是时间的力量，所以“成于乐”的理念便与“势”发生了深层关联。当孔子说“成于乐”时，老子则在另一个地方表达了近似的观点，但他用的概念是“势”而非“乐”：“道生之，德畜之，物形之，势成之”（陈鼓应 260）。万物生于道，因而把其终极根据奠基基于道中；但藉以完成万物的力量乃是势——时间性。而“势成之”的特征便是时间的特征：它在完成事物的同时，又打开了未知的可能性。势让万物进入无尽的时间之流，而作为一种完成包括人在内的所有的事物的方式，势不可能对世界进行有差别的对待，而是传达来自存在的最平凡的消息，正如我们在《周易》那里学到的，“象表现的不是物，而是不可定义的势”（赵汀阳 94）。势显示的是事物持续存在下去的可能性，它是在时间视域内的启示。

二、势、身体与姿势

一旦我们领会“势”的时间性奥秘，我们便能理解为何在书法最初自觉的汉末魏晋时代，人们都将其理论热情投注在关于“势”的讨论中：蔡邕《九势》、卫恒《四体书势》、索靖《草书势》、王羲之《笔势论十二章》等。这意味着，书法在其最初自觉而跃入艺术殿堂之时，是以对“势”觉察作为其令人瞩目的本质特征的。^③而这种书法艺术自觉、对“势”的最初洞察，同样意味着那个时代对时间节律的感知仿佛突然间获得了异乎寻常的敏感性。中田勇次郎在其对王羲之尺牍的研究中，就尺牍中“充满哀愁的表述文字与岁月季节变化推移相关”的现象指出：“它反映出那个时代贵族们对于时节变化所具有的一种特殊的感受性，更进一步说，应是魏晋时代人所共有的性情特征之一”（祁小春 607-08）。时节变化，乃是与书法之势紧密关系着的。对书法之势的感悟，是一种进入时间之内的生命体验，是对汉字书写本身的时间维度的彻底觉醒。

但究竟什么是“势”呢？法国思想家于连（Francois Jullien）通过其对书法的体验引出了关于书法中势的定义：

中国的书法最能说明有形则有势，因为当人书写一个字时，他的运笔姿态与动作都会符合某一种字形，正如这个字形也会融入书写者的写字姿态里。[……]完成的字与书写的动作是相等的，因为我们可以把运笔的趋向说成“笔势”，正如我们可以把写成的字的状态说为“字势”；所以是同一个力量运行着，而分成两种不同的阶段进行——或说处于两种不同的状态。因此势也可视为那个穿越已写成的字形的力量，并且使该字具有艺术生命。(57)

正如是那流贯人体的气息使得人并非是简单的人体各器官的相加，而是一种有生命的存在那样，正是那穿越了写成的字形的“势”，才使得由书法所书写下的汉字成了有生命的单位，它并非简单的各个部首和笔画的叠加，它内在于这些笔画之中又超越于这些笔画的整体之上。

约翰·海(John Hay)在讨论中国书法时用“力一形”(Force-form)来翻译中国书论中的“势”这个概念。他认为“力一形”是“生成、过程、引申开来是运动的形状”，而此处的“形”，指“外在显明的过程的、固定却仍在流动的外壳”(102)。力必须由形来赋予其形状，而形状必须由力来保持流动性。这种翻译可谓不得已，因为“势”确实统一了这两层的含义，把二者铸成一个不断翻滚的整体。

但我们要追问势这股贯穿书写的力量是从何而来的？而每一个拿起毛笔进行书写的人都能够真切体会到“惟笔软则奇怪生焉”——柔软的笔锋所具有的对触感的绝对敏感性成为与我们的手一体的存在，而正是通过手，通过这个处于行动中的器官，把势注入书法的书写之中。^④手通过毛笔一边在纸上施加着压力一边运动，把纸上的二维平面改造成一个在“三维和四维之间”的、有着立体感的艺术类型(邱振中 148-61)。在这里显示出由于毛笔的特殊性所带来的触感(touch)的价值，没有这种柔软的、仿佛能融化一切的触感，势便不可能形成，因为没有触感，时间便是无重量的、因而是非肉身化的、无身体的。这正是福西永在对手的礼赞中所觉察到的触觉的非凡价值：“触觉的感知使得大自然充满了神奇的力量。没有触觉，自然就像是一幅幅悦人的幻灯风景，微弱

扁平，荒诞不经”(148)。

“书肇于自然”，书法与大自然之间的关联是古典书论所肯定的重要事实。无数从大自然中萃取而来的美妙文辞被毫不吝惜地用来描述书法，无数个关于书法领悟与大自然经验之间的神奇应和的故事被反复地传颂。但是，书法(或以书法为代表的中国艺术)所面对的大自然首先是必须经过身体中介的。因此，书法中的“势”首先也意味着身体意义上的势，书法的时间性是通过身体显现的。姜夔说：“余尝观古之名书，无不点画振动，如见其挥运之时”(“历代文论选”上 394)。任何一个忠实的观众站在一幅书法作品前，他均需沿着那些振动的笔触细细地探察，他追溯到那只挥运的手，那具行动中的身体，和那个由身体所象征的宇宙。诚然，这是种想象性的追溯，但这种想象对书法而言却是最真实的经验：书法在此是被揭示为一种“想象物”(imaginaire)的——通过那些不断翻滚跳跃的笔迹而提醒我们注意的“真实”，是其“产生过程”(巴特 180)。“书如其人”，书法背后的那个“人”正以这种想象的方式而君临于整个文本之上。

在这里，我希望通过“姿势”(gesture)这个现代汉语的概念切入上面关于“势”的讨论，尽管“势”的内涵并不止于姿势，它还意味着诸如权势、势头、势能、态势、气势等。然而势的诸多含义都必须追寻到“姿势”这个概念之上。在汉语中，一方面“姿势”包含“势”这个概念，与此同时，“姿”所暗示的身体性则指向了此“势”的来源——身体。书法便是这属于姿势的艺术：它把时间都凝聚在这个纯粹的对身体姿势的想象中，因为姿势而道成肉身。毕来德(Jean Francois Billeter)早就充分注意到那种作为“姿势艺术”(an art of gesture)的书法，他说：“一个学习到的汉字便是一个受支配的姿势，就像所有其他姿势那样，它即时(immediately)地回应一个意向并表现这个意向”(85)。那么，究竟什么是姿势？罗兰·巴特(Roland Barthes)在一个地方谈到：

(姿势)它是类似于一种行为之额外的东西。行为是及物的，它仅仅想激发一种对象、一种结果；姿势，它是以某种气氛(在其天文学意义上)围绕着理智、冲动和怠惰的难以确定和永不枯竭

的总和。因此，我们要区分讯息 (message)——它要产生一种信息 (information)、符号 (signe)——它要产生一种智力活动 (intellection)、姿势 (geste)——它产生其余的全部 (“额外”)，而无需一定要产生什么东西。(168)^⑤

作为姿势的书法，不正是其文字书写行为的额外结果吗？由于姿势的加入，书写下的文字在为了产生信息或智力活动之外，产生了额外的结果，而这额外的结果却不一定要产生什么东西，它只纯粹作为姿势而存在。而正因为其并不需要产生什么，所以它可以出现在任何地方——诸如一张便条、信札、账本或药方，而且越是平凡普通的地方，书法作为纯粹姿势就越显示出它身上的分离、对抗、反转讯息和符号并回撤的力量。通过书法，书写回撤至其纯粹的媒介性——姿势当中，一如阿甘本所指出的：

姿势是媒介性的展示：它是使手段本身可见的过程。[……]在姿势中转述给人类的并非本质上的目的领域，而毋宁是一个纯粹而无限的媒介性领域。[……]在这个意义上，姿势就是对可交流性的表达(交流)。确切而言，姿势无话可说，因它展示的是在语言中存在 (being-in-language) 之人类的纯粹媒介性。然而，因为“在语言中存在”并非某种可以在语句中加以言说的东西，姿势本质上也就总是那个不能在语言中弄明白某种东西的姿势；它永远是“塞口之物”(gag)，就此术语的本义而言。(Agamben 58 - 59)

在这里，我们可以从一个特别的角度的理解书法在中国古典思想中的重要性：书法如何是一种必要的、基于语言(文字)又超越了语言(文字)的把握世界的方式。姿势，作为“在语言中存在的人类的纯粹媒介性”，它本身无话可说，因为它本身并非能够在语言中加以言说的东西，它本身是对语言纯粹媒介性的展示。至此，我们从姿势的意义上，便得以重新理解书法之所以超越于语言

的地方。书法，确实是一种“言不尽意”、一种对语言局限性高度警惕和基于“目击道存”理念下的产物；但书法并不因此外在于语言，相反，它恰恰是语言的纯粹媒介性、是语言的交流性本身的纯粹显示。因而，把书法简单地理解为某种线条的艺术、抽象的艺术抑或时间的艺术都显得不得要领。书法乃是一门关于姿势的艺术。而事实上，在文字的诞生之初，在汉字起源的那一刻，中国文化便埋下了将其作为姿势而书写的种子。

三、造字神话：势的起源

书法中的汉字首先是作为姿势而存在的。但这种伟大的姿势来自于何处？为了回答这个问题我们必须追寻至它的根源处，那便是它最初诞生的时刻——事实上，那也就是文字诞生的时刻。

“本源”一词在此指的是，一个事物从何而来，通过什么它是其所是并且如其所是。某个东西如其所是地是什么，我们称之为它的本质。某个东西的本源就是它的本质之源”(海德格尔 1)。这句话旨在说明，关于一个事物的本源的话语即关于其本质的话语。但此处所用的“本源”这个概念应当在本雅明 (Walter Benjamin) 所谓“起源”(Ursprung) 的意义上加以理解——它不仅意味着“本源”，而且意味着“跃入存在的原初的行动”，“一方面揭示另一方面又决定了物质或精神形式正在展开的结构和核心驱力”(刘象愚 22)。正如有学者已经指出：“中国书学在探讨书法的起源和本质时，莫不从汉字肇其端。论者有一个坚定的信念，探讨汉字起源、构造和书体演变就是探讨书艺本身”(朱良志 378)。这就是为什么说汉字的起源问题也就是书法的本质问题，关于汉字起源的话语蕴含着书法将生长为一门伟大艺术的秘密，它揭示了书法的“核心驱力”。在古人眼中，汉字的起源为书法的合法性提供了终极根据。这些书法理论家们在凡是需要为书法提供辩护的地方，几乎都通过援引易卦或仓颉造字来把根据奠定在这个关于汉字的起源传说之上。《历代书法论文选》中的例子俯拾皆是：

皇颉作文，因物构思，观彼鸟迹，遂成文字。(成公绥，《隶书体》9)

昔在黄帝，创制造物。有沮诵、仓颉

者,始作书契以呆结绳,盖睹鸟迹以兴思也。(卫恒,《四体书势》12)

庖牺氏作而八卦列其画,轩辕氏兴而灵龟彰其彩。古史仓颉览二象之爻,观鸟兽之迹,别创文字,以代结绳,用书契以纪事。(江氏,《论书表》63)

颉首四目,通于神灵,仰观奎星圆曲之势,俯察龟文鸟迹之象,博采众美,合而为字。(张怀瓘,《书断》157)

仓史始意演幽,发为胜迹,势合卦象,德该神明,开闾形制,化成天下。(赵构,《翰墨志》371)

至哉,圣人之造书也,其得天地之用乎!盈虚消长之理,奇雄雅异之观。静而思之,漠然无朕,散而观之,万物纷错,书之义大矣哉!(郑杓,《衍极》431)

书法理论家们一直在用同一种基调重复着同一种话语。张怀瓘之所言与易卦的起源已经没有什么差别,而郑杓以其杰出的智慧,把造书和书法之间的关系阐明得最为直截了当。但古典书论的这个模式是从那里来的?

在战国时便有各种关于初文的传说,关于仓颉造书的传说开始盛行。在《荀子》《吕氏春秋》《韩非子》和《世本》中有相关记载,但大都非常简略。而且它们根本没有提到仓颉是如何造字的。直到汉代,人们对仓颉造字的说法进行多样的附会,使这种关于造字的话语愈发细致、充实,其中包括《淮南子·本经训》中著名的“天雨粟、鬼夜哭”的说法,以及王充《论衡》关于仓颉“四目”“起鸟迹”的故事。最重要的表达出现在许慎的划时代巨著中:“古者庖牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作《易》八卦以垂宪象。及神农氏结绳为治而统其事,庶业其繁,饰伪萌生。黄帝之史仓颉,见鸟兽蹄远之迹,知分理之可相别异也,初造书契”(转引自“历代书法”2-3)。在许慎看来,汉字源于一种“分理之可相别异”的差异性,而这种差异性是通过自然的鸟兽之迹呈现出来,而人通过“仰观俯察”的方式获取这种源于天地的法则。这即是说,汉字的起源乃是一种对自然界中的痕迹引发的差异运动的把握和捕捉。这句话非常重要,不仅是因为《说文》支

配着此后中国几千年的文字学传统,而且因为它为说明汉字的起源、本质提供了坚实的根据,从而为所有关于汉字(包括书法)本质的话语奠定了言说的基调。许慎之所以做到这一点,存在着一个更加微妙而深刻的事实:因为他参照《系辞》而改动了创制文字的传说,从而真正接通了文字与易卦之间的本质关联。《周易》关于八卦的创制及文字是这样说的:“古者包牺氏之王天下也,仰以观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。[……]上古结绳而治,后世圣人易之以书契”(黄寿祺 张善文 572-73)。

有学者指出,许慎的叙述说明了文字并不起源于绘画,而是“起源于画卦与结绳这样一些抽象符号”,并说明了“文字具有独立于有声语言以外的起源”(高建平 20)。但许慎并未明言文字源于画卦,他只是把画卦的传说与结绳和仓颉造字的传说前后并置而已。许慎的这种做法毋宁是在暗示,文字与卦象有着相似的起源。这种本质上近似的起源,便是“仰观俯察”“鸟兽之迹”而进行的创制活动。这样,文字便与易卦同样起源于相同的书写方式。凭借这种方式,文字与卦象都实现了与自然和宇宙的连通,并从后者那里获得自身存在的终极依据。

然而,《系辞》关于八卦的创始与许慎关于文字的起源的叙述相比较而言,易卦的创制所包含的内容及范围要比文字更加广泛——卦象取法于天地鸟兽而文字只提到“鸟兽蹄远之迹”,因此文字的创制更多地成为卦象创制的一种延伸,一种下降,一种向更具体方向的落实,于是文字的等级自然被置于代表更大宇宙的卦象之下。古人在提仓颉造字时常先提及卦象的创制,这既是因为卦象在历史上先于文字,也是因为价值等级上卦象要高于文字。当然,对古人而言,历史在先与价值处于更高地位通常是一致的。在这个意义上,可以说确实存在着一个“书法—汉字—易卦—宇宙”的关联结构(朱良志 384),但书法与汉字的本质紧密地缠绕在一起,比书法与易卦、汉字与易卦之间的关联显然要密切许多。

不管怎样,书法、汉字和易卦,都以一种相互近似的书写姿势作为自己的起源和本质。这种书写姿势,是三者从自然那里获得的,反过来说,

“道”只赋予这样的一种书写姿势以合法性。作为最高规定性的“道”赋予了书法、汉字和易卦以力量,这种书写足以连通并囊括宇宙。通过分享这个核心的机制,书法得以为自身建立一种属于形而上学的崇高理念。

而古典书论如此频繁地援引易卦和造字的传说,因此有了深刻的缘由:书法如果是一门伟大的艺术,它便有其神圣的起源,因而书论首先要解决书法的起源问题。事实上,究竟是仓颉、沮诵抑或其他人创制了汉字,这是次要的甚至无关紧要的问题。那么多关于“仰观俯察鸟兽之迹”之类的话语,它们难道仅是在强调效法的对象(自然)或结果(文字)吗?古典书论在陈述这套话语时,实际上都把目光聚焦在造字方式上。换言之,真正重要的是圣人如何造字——“如何造字”是关于一种书写(writing)的方式问题,他的神迹就体现在他创制文字的方式中,体现在文字最初从大自然中诞生、跃出时的方式。换言之,真正重要的是书写的方式,而非书写的对象和结果——这种书写方式的对象当然是以“鸟迹”“鸟兽之迹”为代表的自然现象,其结果则是已经成型的文字。文字的创制方式只能是“观”“鸟迹”或“鸟兽之迹”时那“仰观俯察”的“姿势”。仰观俯察,这种意味深远的造字姿势,对书法起了关键的影响。柯小刚准确地观察到了这个姿势的意义:

在意在观物取象的仰观俯察中,重要的不是所观察的对象。观察的结果也不是对‘对象’的模仿:毋宁说在观象取物中,俯仰这一看似观察之状语的因素是比观察之动作本身而为切合观物取象本质的动作。相比之下,在亚里士多德以来的西方传统中,观察亦即理论自始就被去动作化,成为与实践相对立的纯智性活动。(26)

自宗白华先生以来,人们普遍把“俯仰天地”(即“流观”)理解为中国艺术独特的审美观照方式——但仰观俯察的意义绝不仅限于美学。宗白华在《中国诗画中所表现的空间意识》中说:

用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象,我们的诗和画中所表现的空间意识,

不是象那代表希腊空间感觉的有轮廓的立体雕像,不是象那表现埃及空间感的墓中的直线甬道,也不是那代表近代欧洲精神的伦勃朗的油画中渺茫无际追寻无着的深空,而是“俯仰自得”的节奏化的音乐化了的中国人的宇宙感。(98)

因而中国艺术的空间意识实际上时间化了的,顺理成章书法便是此空间的时间化的典型表现,因为在书法中空间构成是随着时间推移而逐渐生成的,它受时间支配、被时间所规定。而这个时间便凝聚在“俯仰”的运动姿势中。《周易》中的“无往不复,天地际也”(黄寿祺 张善文 109)到了书法这里便是“无垂不缩,无往不收”的具体表达。人存在于天地之间,是站立在大地上而仰面朝天的、贯穿天地的灵性存在,职是之故,人只能以俯仰观察及循环往复的姿势作为其本己的存在方式。因此应当把“俯仰天地”理解为一种姿势,它在汉字最初诞生之时,就规定了书法的姿势——这便是庾肩吾所说的:“字势发于仓史”(“历代文论选”上 95)。

四、姿势的诗学

汉字与书法的本质联系,使得汉字所带来的一切——它的形式和内容、它的实用性和象征性、它的审美意义和功利意义等全部作为一个整体——都深深地渗入了书法这门艺术当中。书法远不是门单纯的艺术。像古代中国许多其他的艺术现象那样,书法是门极具综合性的艺术。但正由于汉字的缘故,书法成为中国传统所有艺术门类中最具有“泛化”色彩的艺术。正如邱振中所言:“由于书法通过书面语言的使用而渗入一切事物,它成为体现泛化思想最理想的艺术形式”(邱振中 277)。当然,这里的“泛化”是就艺术活动与人类的其他活动充分融合的意义上说的。

如果说,在中国古代传统中,人的所有活动都以自然作为最高依据,是由“道”生发出来的——正如图生万物那样,那么汉字作为与道(自然)极为亲近的媒介,已经包括了宇宙万物这些最广泛的内容。而书法通过模仿、重现汉字的原初造字姿势,把自己表现和想象为驾驭宇宙、创生万物的非凡举动。书法家接通了仓颉造字时那原初的书

写姿势,以这种最自由的姿势在其笔下驭使着所有物象的生灭。这的确是一种惊天地、泣鬼神的力量:“卫夫人和王羲之要做的是,重新回到仓颉式的在作出一笔一画时,有将天、地、人之中的一切都把握在手的感觉”(高建平 40)。

书法的姿势产生于与自然、天地的交流,而且它最初的目标便是从自然的鸟兽之迹中察看到自然的真义。这形成了书论中大量运用自然意象来比附书法的现象。然而,那些看似“征引迂远、比况奇巧”的言辞在某个时代的大量涌现,恰恰证明书法与自然间的能量交换的频繁,恰恰表明在这个时代书法的姿势是如此丰富、活跃和富有想象力,那时它的姿势“纵横有可象”:“为书之体,须入其形,若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月,纵横有可象者,方谓之书矣”(崔尔平上 9)。

书法,也因为与自然的这种极亲近关系,使这门姿势的诗学在魏晋时代达到它的巅峰。而透过自然现象理解书法实在是再正常不过的事了:这不过是用一种自然经验去理解另外一种自然经验、用一种姿势去理解另一种姿势而已。而用逻辑化的言说、交谈或论证试图去证明这种自然经验之间的关联的合理性,一定会显得南辕北辙,因为这是在用一种“逻各斯”去接近一种非逻各斯或超越于逻各斯的东西。换言之,正如上文所言,姿势本身是语言的纯粹媒介性的显示,它在古人的书法世界里,源初的造字经验真切地存在,但它无法证明,它不证自明。

毕来德指出,人们在面对书法时实际上面对着一个“双重的实体”(dual entity):“静止的形式和运动的姿势”(Billeter 86)。在中国文化的语境中,因时间总被赋予优先地位,职是之故,那“运动的姿势”才是贯穿并统领着书法中所有一切的最核心要素——领会作为一门伟大艺术的书法,便意味着领会一种伟大的姿势。

注释[Notes]

① 正如郭沫若指出:“中国旧时所谓的‘乐’(岳)它的内容包含得很广。音乐、诗歌、舞蹈,本是三位一体可不用说,绘画、雕镂、建筑等造型艺术也被包含着,甚至于连仪仗、田猎、肴饌等都可以涵盖。所谓‘乐’(岳)者,乐(洛)也。凡是使人感到快乐,使人的感官可以得到享受的东西,

都可以广泛地称之为‘乐’(岳)。但它以音乐为其代表,是毫无问题的。”郭沫若:“公孙尼子及其音乐理论”,《郭沫若全集历史编》第一卷(北京:人民出版社 1982 年)492。

② “合时”是合时宜,是与时代的步调保持一致,而作为一个具有“当代性”的“当代人”恰恰是不合时宜的。正如阿甘本把当代性看作个人与时代之间的一种特殊关系,它“既依附于时代,同时又与时代保持距离。更确切地说,它是一种通过分离和时代错误来依附于时代的关系。那些与时代太过于一致的人,那些在每一个方面都完美地附着于时代的人,不是当代的人;这恰恰是因为他们无法目睹时代;他们无法坚守自身对时代的凝视。”Giorgio Agamben. “What is the Contemporary?” *Nudities*. Stanford: Stanford University Press, 2011. p11.

③ 张怀瓘在《玉堂禁经》中明确将“识势”定为人们进入书法的首要任务。见《历代书法论文选》(上海:上海书画出版社,1979 年)217。

④ “人脸首先是接收器官的组合,而手则意味着行动。”福西永:《形式的生命》,陈平译,(北京:北京大学出版社,2011 年)157。

⑤ 原文将 *geste* 译为“动作”,为讨论方便此处将其改译为“姿势”。

引用作品[Works Cited]

Agamben, Giorgio. “Notes on Gesture.” *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000.

罗兰·巴特:《显义与晦义》,怀宇译。天津:百花文艺出版社,2006 年。

[Bathes, Roland. *L'obvie et L'obtus*. Trans. Huai Yu. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2006.]

Billeter, Jean Francois. *Chinese Art of Writing*. New York: Rizzoli International Publications, 1990.

陈鼓应:《老子今注今译》。北京:商务印书馆,2003 年。
[Chen, Guying. *Notes and Translations of Laozi*. Beijing: The Commercial Press, 2003.]

崔尔平选编、点校:《历代书法论文选续编》。上海:上海书画出版社,2010 年。

[Cui, Erping, ed. *Selected Essays on Calligraphy across Dynasties*. Shanghai: Shanghai Books and Painting Press, 2010.]

邓晓芒 易中天:《黄与蓝的交响》。北京:人民文学出版社,1999 年。

[Deng, Xiaomang, and Yi Zhongtian. *The Symphony of Yellow and Blue*. Beijing: People's Literature Press, 1999.]

- 福西永：《形式的生命》，陈平译。北京：北京大学出版社，2011年。
- [Focillon, Henri. *Vie des Formes*. Trans. Chen Ping. Beijing: Peking University Press, 2011.]
- 高建平：“‘书画同源’之源”，《书法与绘画的相关性》，邱振中主编。北京：中国人民大学出版社，2011年。第15-44页。
- [Gao, Jianping. “Origin of the Common Origin of Calligraphy and Painting.” *Relationship between Chinese Calligraphy and Painting*. Ed. Qiu Zhenzhong. Beijing: China Renmin University Press, 2011. 15-44.]
- 郭沫若：“公孙尼子及其音乐理论”，《郭沫若全集 历史编》第一卷。北京：人民出版社，1982年。第487-505页。
- [Guo, Moruo. “Gongsun Nizi and His Music Theory.” *Complete Works of Guo Moruo, On History, Vol. 1*. Beijing: People's Press, 1982. 487-505.]
- 郭绍虞 王文生主编：《中国历代文论选》，第一卷。上海：上海古籍出版社，2001年。
- [Guo, Shaoyu, and Wang Wensheng, eds. *Selected Essays of Chinese Literary Theory across Dynasties*, Vol. 1. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2001.]
- Hay, John. “The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy.” *Theories of the Arts in China*. Eds. Susan Bush and Christian Murck. Princeton: Princeton University Press, 1983. 74-102.
- 马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译。上海：上海译文出版社，2004年。
- [Heidegger, Martin. *Holzwege*. Trans. Sun Zhouxing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004.]
- 黄寿祺 张善文：《周易译注》。上海：上海古籍出版社，2001年。
- [Huang, Shouqi, and Zhang Shanwen. *Notes and Translations of Zhouyi*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2001.]
- 弗朗索瓦·于连：《势：中国的效力观》，卓立译。北京：北京大学出版社，2009年。
- [Julian, Francois. *La Propension des Choses*. Trans. Zhuo Li. Beijing: Peking University Press, 2009.]
- 柯小刚：“画道、易象与古今关系”，《文艺研究》7(2008)：20-28。
- [Ke, Xiaogang. “Way of Painting, Image of Yi and Relationship between Then and Now.” *Literature & Art Studies* 7 (2008) : 20-28.]
- 刘象愚：“本雅明学术思想述略”，《本雅明文选》，陈永国，马海良编。北京：中国社会科学出版社，1999年。第1-2页。
- [Liu, Xiangyu. “An Outline of Benjamin's Thought.” *Selected Works of Benjamin*. Eds. Chen Yongguo and Ma Hailiang. Beijing: China Social Sciences Press, 1999. 1-2.]
- 卢辅圣主编：《中国书画全书》第一卷。上海：上海书画出版社，1993年。
- [Lu, Fusheng, ed. *Complete Works of Chinese Calligraphy and Painting*, Vol. 1. Shanghai: Shanghai Book and Painting Press, 1993.]
- 祁小春：《迈世之风》。北京：文物出版社，2012年。
- [Qi, Xiaochun. *The Grace across Centuries*. Beijing: Cultural Relics Press, 2012.]
- 邱振中：《书法的形态与阐释》。北京：中国人民大学出版社，2005年。
- [Qiu, Zhenzhong. *The Form and Interpretation of Calligraphy*. Beijing: China Renmin University Press, 2005.]
- 《历代书法论文选》。上海：上海书画出版社，1979年。
- [*Selected Essays on Calligraphy across Dynasties*. Shanghai: Shanghai Book and Painting Press, 1979.]
- 王夫之：《船山全书》，第六册。长沙：岳麓书社，1996年。
- [Wang, Fuzhi. *The Complete Works of Chuanshan*. Vol. 6. Changsha: Yuelu Press, 1996.]
- 徐复观：《中国艺术精神》。桂林：广西师范大学出版社，2007年。
- [Xu, Fuguan. *The Spirit of Chinese Art*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2007.]
- 杨伯峻：《论语译注》。北京：中华书局，1980年版。
- [Yang, Bojun. *Translation of The Analects of Confucius*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980.]
- 赵汀阳：《第一哲学的支点》。北京：三联书店，2013年。
- [Zhao, Tingyang. *First Philosophy: From Cogito to Facio*. Beijing: SDX Joint Publishing House, 2013.]
- 朱良志：“论中国书法的生命精神”，《当代中国书法论文选·理论卷》。北京：荣宝斋出版社，2010年。第376-404页。
- [Zhu, Liangzhi. “On the Life Spirit of Chinese Calligraphy.” *Selected Essays on Calligraphy of Contemporary China*. Beijing: Rong Baozhai Publishing House, 2010. 376-404.]
- 宗白华：《美学散步》。上海：上海人民出版社，1981年。
- [Zong, Baihua. *Walking in Aesthetics*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1981.]

(责任编辑：王嘉军)