

书法史研究

书法史研究中的符号述真

余智鸣

【摘要】在符号学中，从艾柯对符号谎言的敌意，到格雷马斯的真伪模态，再到赵毅衡的推进，显示出符号学对真值的关注。本文试从符号学视角对书法史研究进行审视，将符号学中关于符号性质、述真类型、因何述真、如何述真、文本的发送与接受等几个方面的研究引入书法史论的叙述之中，或许对书法史研究的有效性不无裨益。

【关键词】书法史研究 符号述真 文本间性 视角 完形

符号的性质

书法史研究广义而言，亦不过是建立在符号基础上的意义传递，通过对符号学中述真的引入，书法史研究对于何为真伪的认识可能会更为透彻。书法史研究中的符号大体可以分为语言、图像两种，是「载体的感知与这个感知携带的意义之间的关系」^[1]，当那个不在我们世界中的对象被我们所经验，或揭示出某种意义时，符号的存在才能被体现出来。意义、经验的在场，并不意味着就此构成了完满，伴随而来的还有无尽的缺陷与矛盾。

皮尔斯认为符号无论具象抑或抽象，都基于相似性的原则与所指对象确立联系，这为符号能够揭示事物的本真提供了基础。西晋成公绥在《隶书体》中说道，「皇颉作文，因物构思，观彼鸟迹，遂成文字。灿矣成章。阅之后嗣，存载道德，纪纲万事。俗所传述，实由书记」^[2]，

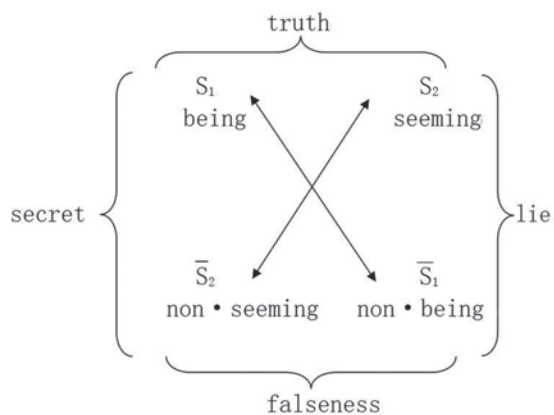
曼妙的文辞赋予文字再造世界的认可，「因物构思，观彼鸟迹」又无疑与皮尔斯对符号的认识遵循着同样的思路。而在庄子看来语言只适合用来表述所谓的形而下者，而「道」是「言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉」^[3]，如果想要理解它，最好的办法是「莫若以明」^[4]，即以事物的本然去观照事物本身，才不会出现所谓的是非真伪之争。

符号的遮蔽性愈发被人们所认识，艾柯不止一次说到符号的欺骗性，「撒谎理论的定义应当作为一般符号学的一个相当完备的程序」^[5]，然而所谓的真实绝非符号本身便能揭示，虚伪也并不完全依靠符号而存在，符号「澄明又遮蔽」的性质只不过是为其真相的开启提供了一种方式。

述真类型

对真相的追求虽络绎不绝，但真伪判断的研究模式却是由符号学树立起来。格雷马斯在《符号和语言》中以「是」「似」「非是」「非似」的语义要素建立起述真方阵，其中「是」为发送者的诚信意图，「非是」为发送者的不诚信意图；「似」与「不似」乃文本品质，由此「是」「似」「非是」「非似」四个要素，产生了四种认知结果^①（图一），即「真」「伪」「保密」「谎言」。「真」乃是诚信意图与可信文本的结合；「假」则是不诚信意图与不可信文本的连接；「保密」为诚信意图与不可信文本的结合；「谎言」则是不诚信意图与可信文本的连接。赵毅衡在《符号学：原理与推演》中认为格雷马斯的述真模式中忽略了表意中的接收环节，因而在格雷马斯述真模式的基础上又增加了愿意接受、不愿接受两类接收者，将述真模式扩展成了八种类型，并且在虚构文本「假戏假看」的模式中，嵌入了一个「真事真看」类型，实际上述真的模式可以变为九种。

赵毅衡认为符号学的述真是关于符号的传达、接受，



图一

处理的是「一知一」以及接下来的「信其一」^[17]，「表意是否符合客观的「真实性」，无法靠文本分析来讨论，任何认识所得的「真相」只是主观的」^[18]，既然符号学的「述真」也不能解决现实的真伪问题，那是否意味着书法史真相永恒的缺席与不在场？这倒不然，符号的性质决定了符号本身和所意指的对象中具有澄明与遮蔽两面性，而格雷马斯认为所谓的真知、真理的认同实际上包含着文化价值等因素，「在对方提供的陈述中，在他自己所拥有的全部的或零散的「真知」中，承认，作为一种对比，必然包含一个认同行为。如果认识行为便是一种认同，那么它所依赖的就是审判主体的整个知识、信仰世界。对「真理」的承认……如今被定义为与我们自己的认知世界相符」^[19]，也就是说，作为是审判主体的接收者对真理的判定不仅基于知识、客观事实的范畴，还有自己的信仰等因素，因而真理、真相也就是「与我们自己的认知世界相符」。

书法史的研究是建立于史实的研究，需具有科学的态度，传递实用的表意，所以书法史的研究需要的是诚意正解的文本，即诚信意图、可信文本、愿意接受的「三正格局」^[20]。从学科发展的历史进程来看，当今书法史的研究范式不再拘泥于实证主义的考据方式，开始转向观念史、总体文化的研究潮流中，凸显出「论」的重要性，即便以实证、考据为主的研究方式，也开始强调实证、考据最终的论点，研究风向的转变意味着书法作为现代人文学科的诞生，然而并不意味着可以不顾及真伪的判断，观念史的研究实际上是更大的史料汇编，所涉及的史料不再局限于书法史，同时还包括其他诸如政治、经济、文化等，再由此建构起一种认识、观念。建立在史料基础上的观念史如果没有真伪的判断，显然难以作为当今书法史论所承认。

对真伪的依赖不仅体现在书法史的研究中，在其它艺术门类中也多有展现，从贡布里希思考艺术家在创作作品时所面临的情境，以及解决此问题所作选择而提出的「情境逻辑」，到杨念群「通过细致的解读才能洞悉其真义，

从而丰富我们对历史真相的认识」^[21]的隐喻解读，再到石守谦对中国美术史反思而提出的就「不同类型的绘画，检讨其作品意图之特殊性」的画意研究^[22]，都可以称作对真相的考证史，这种对真相的探究相较于以往而言实际上更为的深入细致，对真相的依赖也更为突出。

符号学中对述真模式认知使我们明白，书法史论中的真伪分析是发送者、文本本身及文本对象、接收者四种「真」的结合、匹配的过程，这才有可能逐步地去还原书法史的真相、揭示未知。

如何述真

书法史研究中的文本品质须从文本间性、直观经验、视角建构、完形建立几个方面进行考察才能发现是否符合事情、符合自身的认知，其中文本间性与直观经验更多关乎所指对象的真伪，视角建构、完形建立则更多关乎文本的合适度，在其深层的结构形式上也包含着一定的事实认知。

在对真相的还原上，文本的品质占据着主导地位，一方面通过文本「用已知整合未知，靠前者识别后者（文本）」^[23]判定事实的真伪，另一方面也可以通过文本刺探发送者的意图，从而间接证实文本的可信度。文本间性（互文性）旨在说明任何的文本都是一种互文，一个文本需要以另一个文本为依据，其所陈述方才成立，所以文本中的真伪可以依靠文本间性进行判断。在书法史研究中，所参考的资料愈多，文本的关联程度愈密集，文本的可信度也就愈高。黄惇在《书法史研究杂谈》一文中谈论书法史研究中的文本间性包括：书法论著、史传、文人别集、笔记、杂录……手稿、信札、日记，包括金石文字史料……其他像宗教、民俗、地方志、谱牒等文献……书法遗迹^[24]，这些史料一方面可以为原有事实加以补充印证，另一方面也可以作为质疑原有判断的依据，或填补学术的空白。例如王国维便是通过甲骨卜辞这一文本间性印证了《史记》中殷商王朝的记载。在书法史研究中，通过大量西北汉简乃至长江流域简牍的出土使得文本间性

得到充分证明，简牍墨迹的书写在汉代甚至战国到魏晋的很长一段时间里，是一个比石刻碑版更普及更常见的「书法史」现象，不仅打破了流传有绪的石刻书法史的旧有模式^[25]的认知，而且还填补了学术的空白。

不得不承认，各种文本还存在着距离真相远近的差异，一般而言，同时代的文本（包括新出土的资料、书法图像）更接近事实本身，而后世的文字记载相对疏远些，这意味着即使看似充足的史料也未必能直接作为史论的证据使用，因为这些充足的史料未必能够还原真实的历史，相反，看似充足的史料也许本身就暗藏着对历史的遮蔽，建构自我的「真实」：一方面这是由于自古以来各种官方史料、以及大量的文人笔墨可以看作是一种思想史的建构，已经包含了对真相的取舍遮蔽，后世因凭此等资料加以复述，也就只能产生更大的遮蔽，将文本本身当作真实的存在，忽略了其它事物。《新社会史》《文化史》对原有思想、观念史的批判即根植于此，因为「这类文本表达的有可能和作者内心世界中深藏的私密性想法正好相反」^[26]。譬如自魏晋以来，论述书体源流时，大抵以为仓颉「因物构思，观彼鸟迹，遂成文字」，史籀始著大篆，李斯、赵高、胡毋敬损益秦文乃成小篆，程邈于狱中乃成篆书（或言隶书），如果不是因为甲骨文、各种简牍的出土使得我们认识到书体的创造、演进是整个时代共同促进形成的，那么我们仍将延续古人的书论谈论书体的演变；另一方面文本拟像之所以能够存在，乃是对文本不加识别引用导致的后果，这与文本的发送者、接收者的态度有关。

理论上通过文本间性的确可以进行证实与证伪，不过这不等于通过文本间性便能解决所有关于历史真相的问题，因为即使文本充足，也只是个无限接近事实的过程，而且由于文本充足可能也仅是一种伪真，所以单纯的依靠文本间性实现文本品质的述真是不可行的。

书法史研究需要通过直观经验才能更好揭示事情本身、历史真相，文本的不完整性及文本拟像可以遮蔽历史的真相，塑造一个虚假的真实。华人在谈到书法史研究时说过，「在见到一定的材料后，凭自己的经验和知识，可

以提出一些假设,但这些假设必须通过掌握更全面的材料来加以验证,证实这种假设能够成立或是谬误的」^[17],对历史的翻案往往便是依靠所处世界的经验认知进行的,这种经验虽然也是一种间接的证据,但单纯依赖文本间性所得亦非万全之策。《旧唐书》列传第一百三十九《儒学上》中记载欧阳通早年丧父,「母徐氏教其父书。每遗通钱,给云:『质汝父书迹之直』」^[18]一事,众多学者并未发现此中疑窦,王家葵在阅读此文之时,基于直观经验认为「『初唐四家』中欧阳询最长寿,享年八十有余,如果儿子『早孤』的话,得子的年龄也太晚了一点」^[19],由此查阅各类文献,考证出欧阳通少孤之事乃《旧唐书》误将欧阳询幼孤一事移植到了儿子欧阳通身上,以致后世以讹传讹。直观经验是主体真实的体验,主体通过感官和对象发生关系的活动,虽然其中包含着各种感性因素,但这并不需质疑直观经验能否还原历史的真相,因为对历史的追溯及观念的阐释理性逻辑的成分只占其中一部分,所以透过直观经验还原历史情境是对文本间性强有力的补充。

书法史研究中,文本如何变得合适可信不仅取决于文本间性、直观经验,还涉及到文本结构本身。假如说文本间性及直观经验是对所用史料的证实,那么视角的建构及完形的生成便是文本的结构,由此,书法史的真相是在两个维度上同时展开的,一边是文本间性和直观经验在显性层面上的符号组织,一边则是视角的建构及完形生成在隐性层面的结构统一。

视角的建立有助于真实的观测,同时也存在一个有效性的问题。在书法史的研究中,如果研究的内容并不处于研究视角之内,其有效性自然会大打折扣甚至遭到质疑。姜寿田认为传统考据之所以不能胜任当下书法学科建设的要求在于「对文化——审美思潮、书法风格的生成、嬗变以及文化——审美包括哲学思潮的内在关系则不会加以深刻广泛关注」^[20],随着现代书法学科的发展,以传统考据学为研究视角的方式其有效性的确减弱不少,因为传统考据难以解决审美思潮、书法风格等方面的研究问题,不能对此进行阐释给出合理的答案,这些层面的研究只能交由

风格学、图像学进行处理更为适宜。所以当许多史料感觉司空见惯、习以为常以致认为不能有新的突破之时,问题其实并不在于史料已经为众人所惯用,前人对此问题研究得何等透彻,而是在于是否以新的视角去重新认识史料本身。不过在转换的时候不能忘记视角的有效性问题,特定的内容只能依靠特定的视角才能触及,反之亦然。

当视角建立之时,也意味着初步完形的形成。完形乃是格式塔心理学一个术语,乃是由「知觉活动组织成的经验中的整体」^[21],在书法史研究中,不能脱离史料及文本结构这两个要素来谈完形的建立。在书法史研究中,经常看见先叙述生平,其次谈及作品,再论书学思想所谓的三段式研究,这种模式并不是说不行,不过由于视角的建构过于模糊,致使在形式上不能形成一个统一的整体,在知觉的组织过程中更遑论能形成一个简约适宜的完形,使得述真的能力会有所减弱。

另外完形的形成还体现在对史料的归纳与演绎中,归纳与演绎作为思维的工具显得尤为重要。在谈及书法史研究中如何令文本变得更加可信,从而达到述真目的之时,华人德说道,「要对一个时代(时期)的共性特征予以全面掌握,必须搜罗材料而不惮烦,然后进行科学统计,这些材料必须是可靠不伪的……在较多的材料中如夹杂有少数不可靠者,会影响其精确度,如仅有的少量材料或关键性材料不可靠,则在此基础上得出的结论必然是谬误的」^[22],其实所谓的「全面掌握」是科学应有的态度,但实际上,这种归纳、演绎思维并不适用于人类所具有的创造性思维,归纳与演绎应是一种拓补的方式,将各种现象进行整合,从而建立完形的统一。对于格式塔心理学家而言,现代意义的归纳、演绎「严格说来,它们提供的概念只不过是各种属性的相加,而由它划分的种类也只不过是某种包容了这些概念的『口袋』,至于演绎推理,则只不过是把两个命题随意地放在一起,使之发生关系(只要二者都包含着某种性质)」^[23],所以书法完形的建立,是基于「所掌握的材料是否已经足够支撑你的主要观点」^[24]而不是全是归纳、演绎。白谦慎在研究清初傅山的生活状况与

其他仕清汉族官员的关系时,得到了傅山致魏一鳌的十八通信札,记录了傅山与他的交往,由此白谦慎证明傅山在清初的生活需要这些降清官员的帮助。其后上海图书馆新整理出十多通傅山致魏一鳌的信札,对白谦慎而言,这些信札非但不能推翻原有的观点,反而是对原有观点的加强,所以现代意义的归纳与演绎对还原历史真相的作用绝不能夸大,但同时,这种归纳、演绎的严谨思维的模式也值得一定程度的学习。

在书法史的研究中,需要注意的还有图与底的关系,即背景与事件的关系,对书法史而言,背景是构成完形的关键因素之一。一般书法史的写作容易将作者的生平、交游等与艺术作品、思想分离谈论,这意味着对所欲显现的图(艺术作品、思想)和背景(生平、交游等)进行割裂,作品、思想成了独立的部分,与生平、交游等无任何的联系。阿恩海姆告诉我们,对事物的认知不能离开背景依托,书法史的研究只有在背景的衬托下,才能展现出书法史应有的秩序结构而被人感知把握。从文俊在叙论背景重要性时说道,「书家或书家群体至少要活动几十年甚至更久,其家世、问学、仕途、交游、诗文著述、作品等都可以按图索骥,而书法审美思想渊源和取向,艺术风格和个性与其观念、性情、学养、师承等方面的内在联系,以及作者的精神世界等,都需要往返于宏观与微观之间的客观求证,这也是最见功力和治学态度的部分。遗憾的是,此时所需要的背景叙述往往缺失,或者处于无关痛痒的状态,或另起炉灶而与文前交代的背景分离。这表明,作者还未能认识到背景的重要性,或者还没有能力运用多学科知识把握背景,并把书家或书家群体凸显于背景之上,与其书法活动相伴始终」^[25]。如果生平、交游等对书学思想、艺术创作没有影响,这些史料只能作为普通的论述。在生平和交游的考证中,应当去追溯对艺术创作、思想有巨大影响的事件,由此激发完形的要点构成统一饱满的组织结构。

书法史中对背景的展示,绝非将背景作为静态的结构,相反它是与所欲突出的事件紧密结合的动态样式。同

一个事件、人物如果置于不同的背景会有不同的表现，不同的事件、人物置于同一个背景也会有不一样的情况出现，脱离背景的事实不是事实本身，它需要依靠其所处背景中的等级、层级进行区分认识。同样是商品经济时期，何以宋朝的书法生态与晚明大相径庭？同样是文化的压制，何以元、清两朝的书家有截然不同的风貌？只有通过将同一事件置于不同背景或者不同事件置于相同背景，书法史的研究才会更为接近事实本身。

文本的发送与接收

文本品质是述真的关键，不过文本的可信只是完成了符号述真的一个方面，对于符号的表意，它还需要涉及符号的发送与接收。对于书法史研究而言，发送者需要考虑『信先于知』，强调契约精神。文本的品质与发送者具有一定的关联，一般而言，发送者意图诚信，文本也就更为可信些，接收者也容易接纳其所传递的信息以为其真。发送者本身的态度会影响符号表意的传递，一旦接收者透过文本或者绕过文本窥探出发送者的作伪意图，符号的表意便会受阻，即使文本本身具有较高的可信度也会导致表意述真活动被认定为伪（何况很多看似可信的文本其实是建立在伪作的态度上）。在书法史的述真中，如果学者不具备诚信的态度，那么是不足取的。

白谦慎在谈论艺术史研究中的问题时，尤为关注学者的诚信问题，在他看来，研究者的态度是研究的开始，如果没有良好的态度，也就无所谓史实研究，『（研究）态度其实更为重要』^[26]。作为一名艺术史研究者，诚信的态度必不可少，作者之所以被读者发现文章的漏洞在于读者从文本间性之中，发现了作者著作中的问题从而断定作者无严谨的『治学态度』；从另一方面看，不正是首先作者无治学严谨的态度，所以导致文本漏洞百出从而难以令人信任吗？

贡布里希在《艺术与错觉》中提出『观者本分』这一概念，认为接收者对作品的阐释可以影响作者的创作，从

这个层面出发理解，观者在一定程度上赋予了史论真假的定论，也可以依靠自己的解读影响真相的建构。书法史研究中，尽管有赖于学者的治学态度去建构书法史、还原真相、提出观点，不过真相的判断还需要接收者共同参与，对于书法史的述真而言，文本之所以能被认定为『真』或被认定为『伪』，是由接收者决定的。接收者对书法史研究进行审核之时，其所作的工作并不亚于文本的发送者，他需要超前于文本的发送者进行工作，当文本发送者传递一个符号表意活动时，接收者依赖之前的『工作』进入最后的裁决环节。所以在书法史研究中存在着一个史实世界，与此同时也存在作者世界、文本世界、读者世界，真伪的判断是这四个世界的一种约定。这倒不是说书法史的研究最后变成作者、文本、读者的共谋，书法史无所谓真相，而是说只有四者不断的合力，才有可能真正触及历史的真相。

结语

通过引入符号学的述真，书法史研究中对真伪的认识可能更为透彻，『真』是一个结合、匹配的过程，一方面作为艺术史研究者，我们应该以文本间性、直观经验、视角建构、完形成立建构文本的可信度，力求我们历史真相的还原，同时符号的表意还包括文本的发送者、接收者，只有将这些因素考虑到真相的还原与符号的述真中，真伪的判断才有意义。

注释：

[1] [7] [8] [10] 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2016：25、260、260、261。

[2] 成公綏：《隶书体》[G]//华东师范大学古籍整理研究室，历代书法论文选，上海：上海书画出版社，1979：9。

[3] [4] 陈鼓应：《庄子今注今译：中册》[M]，北京：中华书局，2009：450、62。

[5] Umberto Eco, A Theory of Semiotics[M], Bloomington: Indiana University Press, 1976: 58.

[9] A. J. Greimas and Joseph Courès, Semiotics and Language: An Analytical Dictionary[M], Bloomington: University of Indiana Press, 1982: 310.

[9] 格雷马斯：《论意义：下册》[M]，冯学俊，吴泓缈，译，天津：百花文艺出版社，2005：122。

[11] 杨念群：《中国艺术表达中的『隐喻』传统与历史写作——兼谈开拓『隐喻史』研究的重要性》[J]，天津社会科学，2016(6)：132。

[12] 石守谦：《从风格到画意：反思中国美术史》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2015：9。

[13] 格雷马斯：《论意义：下册》[M]，冯学俊，吴泓缈，译，天津：百花文艺出版社，2005：126。

[14] 黄惇：《书法史研究杂谈》[J]，中国书法，2018(02)：34。

[15] 陈振濂：《近代三大发现对书法新史观建立的积极影响》[J]，文艺研究，2008(12)：116。

[16] 杨念群：《中国艺术表达中的『隐喻』传统与历史写作——兼谈开拓『隐喻史』研究的重要性》[J]，天津社会科学，2016(6)：133。

[17] 华尔德：《注重时代特征并研究其形成原因》[J]，中国书法，1995(2)：3-4。

[18] 刘昉等：《撰·旧唐书：第4册》[M]，陈焕良，文华，点校，长沙：岳麓书社，1997：3126。

[19] 王家葵：《考据之门——我的书法研究之路》[J]，中国书法，2017(06)：28。

[20] 姜寿田：《关于书法史写作模式的建构与反思——〈中国书法史〉的书法史学范式转换》[J]，书法研究，2016(3)：72。

[21] 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维——审美直觉心理学：序言》[M]，滕守尧，译，成都：四川人民出版社，1998：3。

[22] 华尔德：《注重时代特征并研究其形成原因》[J]，中国书法，1995(2)：3。

[23] 韦太默：《关于格式塔学说》[J]，社会探索，1944(11)：78-95。

[24] [26] 白谦慎：《薛龙春：艺术史有没有自己的方法——关于艺术史研究的对话》[J]，读书，2016(4)：164、167。

[25] 丛文俊：《书法研究的学术思维与方法》[J]，中国书法，2016(02)：26。

作者单位：四川大学艺术学院（二〇一七级在读博士研究生）

本文责编：杨沛沛