

## 书法艺术意义的“符形、符义、符用”三科配置<sup>①</sup>

于广华

**摘要：**书法艺术在保有汉字语意的前提下，将宇宙自然“动势”、书者情感、身体感知觉范式、书法历史风格等诸多意义“变量”纳入进来，展开汉字形式的拓扑性变形。书法“拓扑性”变形操作指向书法艺术创造力的同时，又保有了符义的语言意指这个不变量，并经由汉字符号获得了更多广泛的符号使用意义。书法艺术以符形为主导，兼顾符义与符用，三者意义维度相互影响、相互渗透、相互促进，共同构筑的动态多维的书法意义空间，书法这种独特的意义生成机制在当代具有重要的价值意义。

**关键词：**书法符号学，拓扑像似，艺术符号学

### **The Three-dimensional Configuration of Artistic Meaning in Chinese Calligraphy: Syntactics, Semantics and Pragmatics**

Yu Guanghua

**Abstract:** Under the premise of maintaining the invariance of linguistic meaning, Chinese calligraphy introduces many meaning “variables” such as the “momentum” of cosmic nature, the emotions of the writer, the paradigm of body perception and the historical style of calligraphy, to show the “topological deformation” of Chinese characters. The topological deformation of calligraphy displays the creativity of calligraphy art while retaining its semantic invariability, and through the Chinese character signs more extensive pragmatic meanings have been obtained. The meaning of Chinese calligraphy is dominated by syntactics, with semantics and pragmatics often playing a cooperative role. These three dimensions of meaning influence, permeate and promote each other and jointly construct a dynamic and multi-dimensional calligraphy meaning space. Chinese calligraphy is a unique meaning-generating mechanism with important value in contemporary times.

**Keywords:** semiotics of calligraphy, topological resemblance, semiotics of art

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202302004

书法艺术的意义构成相当复杂，书法艺术指向抽象线条形式美感的同时，语意、文学意义、社会身份、宗教等意义维度仍然存在。书法这一看似简单的书写行为，却无间地融合汉字符形的图像符号系统以及汉字符义的语言符号系统，字象、语象、书象如影随形。书法作为中华民族甚为重要的艺术门类，是中华民族文化精神的重要载体，其独特的艺术意义生成机制在当代具有重要价值意义。符号学即意义之学，从符号学入手，或许能够书法这个复杂的艺术课题提供一定启发性分析。

---

<sup>①</sup>本文为中国博士后科学基金项目“书法艺术的语图符号复合表意机制研究”(2022M722291)，国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(20&ZD049)阶段性成果。

## 一、书法艺术的意义构成问题

书法艺术的意义指向是什么？古往今来，学者们给出了一些不同的答案。

首先是“喻物论”。书法源于汉字的书写，汉字源于“观物取象”之“象形”，书法艺术意义问题源初性的就与自然世界关联起来。蔡邕《笔势》曰：“纵横有可象者，方得谓之书矣”。诸如《笔论》、《九势》、《四体书势》等书论认为，书法艺术意义源自对自然之“象”与“势”的模仿，并以是否具有“书象”与“书势”来衡量书法的“艺术性”。“书象”论说与《周易》“观物取象”传统有关，但艺术“比象”与“喻物”之说，并非书法所独有，汉字、文学、绘画均有“象”的相关问题，“书象”与“语象”、“意象”、“图像”的区别，以及“书象”独特的视觉图像特性还未得到较为明晰的阐明。

其次是“表现论”。中国传统的《乐论》、《诗品》以及西方浪漫派诗歌等均有着艺术表现情感的相关论述。孙过庭《书谱》提出“达其性情，形其哀乐”。（黄简，2014，p. 124）韩愈认为张旭“可喜可愕、一寓于书”，（黄简，2014，p. 291）透过草书线条，我们能够强烈的看到书者情感的在场。“情感”在书法艺术中占据重要位置，但还远远不是书法艺术的独特品质，大量的汉简、汉碑、魏碑等作品，我们很难看到书者“情感”的在场。王铎、傅山所创作的大量应酬之作，我们也很难说其书法作品里的情感要素。董其昌也只是在临古、仿古的趣味中生发艺术创造性。因此，“情感”或许并不是书法艺术最为主要的特质。还有部分论说认为，书法是以汉字为素材来表现“审美理想”的艺术，将书法意义指向归为“审美”，这其实以另一个更为含混的概念来处理原本就复杂的书法问题。

再次是“形式论”。现代以来，受西方形式主义、媒介论、抽象论的影响，以形式美感界定书法的论述逐渐多了起来。该论说认为，书法艺术没有任何可描摹的现实对象，书法艺术的本体就体现在汉字的抽象线条形式美感。但是，与其他绘画形式相比，书法在笔墨线条等媒介形式之外，还多了一个汉字符号的规约性，即书法线条造型，必须遵从汉字的书写顺序与汉字基本架构。书法并不是西方纯粹的“美的艺术”，书法语意因素仍然存在，并有着重要的语意沟通交流载事等用途，形式论搁置了书法的语意因素，将书法等同西方视觉图像艺术，这并未很好的阐明书法独特的意义构成问题。

最后是社会历史建构论。社会学、文献学、历史学视角的介入，以及书法经典、书法史地位的建构等相关问题探究，让我们注意到书法艺术意义建构的“外部性因素”。如白谦慎《与古为徒和娟娟的发屋》探究书法经典形成中的鉴藏、评价、出版复制等社会性因素问题，在《傅山的交往和应酬》中探究傅山书法背后的交友、政治、应酬等因素。当前的书法研究仍以书法史学为主，书法的史学、社会学视角将书法的艺术品质问题交给了社会文化体制，其实也回避了书法最为核心的艺术意义构成等本体性问题。

书法并不再现任何客观事物，书法线条图式意义较为抽象，我们很难清晰阐释其意义指向。书法是汉字书写、语意表达过程中同时出现的线条艺术，从书法的发生再到它的高

度成熟，都与实用书写、文学、社会身份等因素紧密联系在一起，书法意义指向始终处于线条图意与汉字语意，日常实用与艺术之间，书法这种“间性”与艺术意义的“不纯粹”增加了阐释难度，西方“美的艺术”等理论话语不能很好的契合书法基本状况。现有的关于书法意义问题的相关论说，部分直接挪用了古代书论的一些象、气、韵、势抽象概念，但并未对传统书法美学术语作现代阐释，由此将原本抽象书法问题更加复杂化。喻物论、表现论、社会建构等还未触及书法艺术“汉字书写”艺术的独特品质。书法艺术的意义指向究竟什么，书法艺术的意义生成机制是什么，这些关乎书法本体的核心命题还未得到一个较为明晰的解释。

书法意义的言说成了一个难题，但有一点需要明确的是，任何关于书法的美学、精神、艺术本体等论说，即使再为抽象、模糊、难解，但是毫无疑问也均是“艺术意义”问题，书法艺术本体难以界定，但我们不能否认其具有“意义”。明确了这个问题之后，我们或许可以紧扣书法符号的“意义构成”，来试着阐明复杂的书法艺术问题。符号学即意义之学，集中探究意义的生成、表达与接受问题，艺术符号学集中探究艺术的意义生成问题。正由于符号学的这个特殊角度，书法艺术区别于人类文化中其他表意方式的特点，书法区别于其他视觉图像艺术的特点，就需要在书法艺术文本的意义过程中探寻。书法艺术的独特品质，就落在其所携带的特殊意义，对此意义的特殊追求方式，以及艺术期盼取得的特殊的意义解释效果上。“艺术语言在与符号理论最为深奥的关系中才能被理解”。

(Benjamin, 1955, p. 418)“符号学”是适当预见有待展开的书法意义范畴，以书法范畴领域的基本状况为基础的一种研究方式。“符号学才能深刻地回答艺术理论一些最本质的问题。”(陆正兰，赵毅衡，2021)

“意义”是一个相当难以阐释的术语概念，但是，符号学就是意义学，就是试着言说这个难解的问题。美国符号学家查尔斯·莫里斯在其1938年的著作《符号理论基础》中，将意义过程作了“符形、符义、符用”三科划分，这为我们理解符号意义生成过程问题，提供了重要的理论阐释方法。莫里斯(Morris, 1938, p. 16)认为所有的意义活动均涉及三个基本方面，即符号、使用者、世界。这三者又可以组合成为意义理论的三门学科，符形学(符号之间的搭配组成具有合一意义的文本)；符义学(符号文本与世界的关联是符号文本的指称意义)、符用学(符号被接收者在某种场合的使用与解释，构成了符号的使用意义)。从莫里斯符号三科划分，我们便会发现，书法“符形”就是汉字符号的形式美感，“符义”主要指涉汉字的语言符号意义及文学意义，“符用”指书法艺术符号的使用与解释意义。以下将分析书法符号意义的主导倾向，书法的拓扑像似性带来的三科兼顾，以及书法意义三科内部之间的相互促进关系。

## 二、书法艺术意义根植于“符形”

汉字在书写的过程中，汉字线条形式美感意义逐渐滋生，从书法的发展历史来看，书法内部始终有着一个逐渐朝向书法线条形式美感的倾向力，在这种形式美感自律性因素的主导性力量之下，书法艺术意义的重点逐渐落在汉字符号的“符形”，而不是“符义”。书法艺术意义构成以符形为主导，将汉字的实用性书写拉向非实用的“艺术”意义维度，并逐渐发展成为中华民族最为重要的艺术门类之一。中国书法与西方的英文书法、阿拉伯书法的区别，就在于其不同的意义主导倾向。英文书法包括帝国大写体、爱尔兰岛屿书写体（图1）、西班牙西哥特体、法国的梅罗文加体，卡洛林和哥特书写体，巴斯塔德书写体等等，虽然英文书法也发展出了诸多书写样式，探索了英文文字形式的诸多美感维度，但是，英文书法的意义本体特质仍然是“美术字”，美术字的符形与符义互补，其意义重心最终还是落在符义层面。

伊斯兰时代的阿拉伯文字书写艺术（图2）起源于手抄本的《古兰经》，阿拉伯书法主要服务于宗教的需要。《古兰经》标准本产生后，各地誊抄者为了使其抄本更加光彩夺目，在传统的阿拉伯书法库法体和纳斯赫体的基础上，创造出许多带有地方色彩和书法家个人风格的字体，很多清真寺也有大量的阿拉伯书法存在。阿拉尔书法自诞生以来，其符号意义主要指向《古兰经》的符义内容以及宗教性质的符用用途，符形处于次要位置，经文内容往往更为重要，不容更改。英文书法为符义主导，阿拉伯书法以符义与符用为主导，中国书法在历史的发展演变过程中，虽然书写的内容也很重要，也有很多实际的用途（身份象征、政治、宗教等），但是，书法艺术始终朝向其形式本体发展，符形意义往往占据主导地位。

英文书法、阿拉伯书法、中国书法，虽然都是文字形式的“美化”，但是，英文书法、阿拉伯书法并未逃脱出“美术字”范畴，美术字等被美化的文字形式意义与文字语言意义是密不可分的，美术字“形义互补”，形式美感并未获取独立地位，往往服务于符义或符用。中国书法并不是“美术字”，书法符形与符义形成双层结构，符形有时候并不服务于符义和符用，“字像识读与书像观看是分殊的。二者的分殊使书写痕迹（书像）本身得以独立表意。缘此，书写之为艺术才有了可能。”（赵宪章，2021，pp. 73-88）书法符形层面的“书象”是对汉字“字像”的超越，具有一定的独立表意性，并不被汉字语言意义指向完全束缚。书法符形与符义的分殊，符形为主导性的意义品质，就是中国书法西方英文书写、阿拉伯书法、现代美术字符号意义的区别，也是中国书法发展成为“艺术”的关键。



图1 岛屿大写体（爱尔兰《凯尔经》）

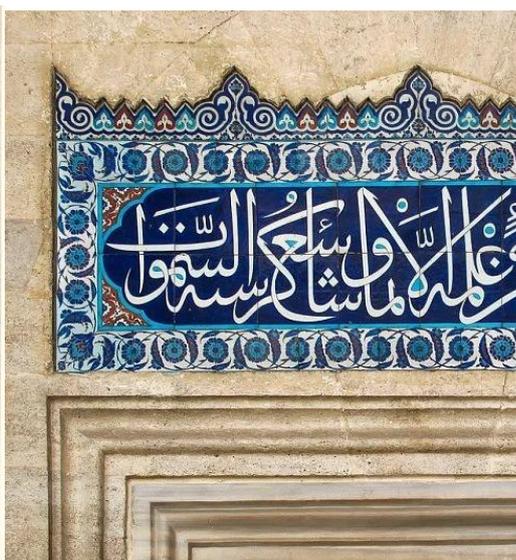


图2 阿拉伯书法（土耳其蓝色清真寺）

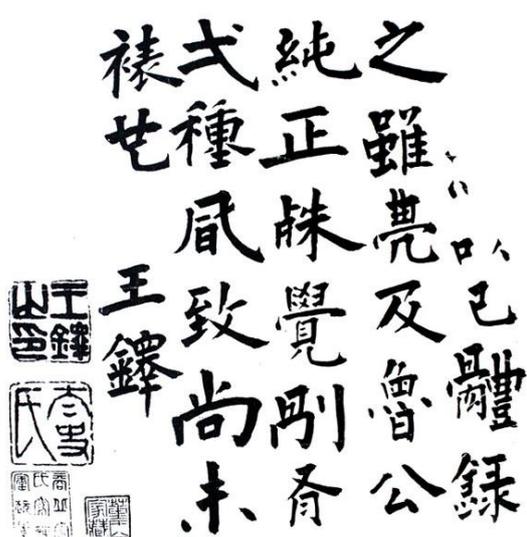


图3 王铎 临《宋州八关斋会报德记》

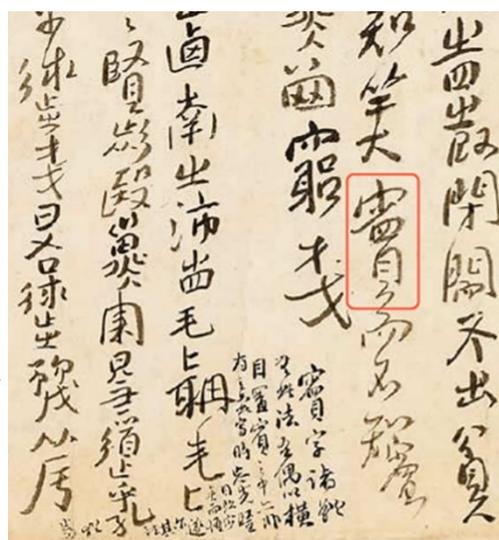


图4 傅山《嵩庐妙翰》（局部）

书法艺术意义之本体根植于汉字线条形式，而不是汉字的语意，书法艺术内部也始终有着朝向“形式本身”发展的内在倾向，甚至，在“符形”主导力量之下，汉字的实际表意功能可以被“弱化”，晚明时期大量出现的异体字书法就是一个很好的例证。晚明书法作品中涌现了大量的异体字、古体字，这并非某个单独书家所为，而是晚明书法一个相当普遍的现象。王铎、傅山等当书家从先秦时期的钟鼎铭文、传世古书、古代印章、中寻求冷僻的异体字。傅山、王铎的部分作品（图 3），异体字不仅多，而且难以考究其来源，与通行的古体字写法完全不同，除了字学研究专家，一般读者根本无法辨认（白谦慎，2006，p. 78）。傅山的《啬庐妙翰》甚至出现了“故意写错字”现象（故意写错“曠”字，见图 4），将字结构按照自己的想法任意拼贴，或者挪动偏旁，将原本左右结构的字改成上下结构，有时故意加大一个字两个部分的间距，让我们看起来像是两个字。

晚明的异体字书法现象引起了白谦慎、薛龙春等学者的注意，诸多学者从商品经济发展、奇文化的盛行、金石之风影响、“复古济世”政治因素等角度去探究这一问题，但是，我们不能忽略晚明异体字现象背后的书法自律性因素。从符号学来看，异体字弱化了语言文字实用表意功能，从而将整个符号意义重心落在“符形”层面的艺术意义，异体字书法的涌现，部分的就源于书法历史发展进程中“符形意义主导”的内部驱动力。晚明书法逐渐走向书法形式本体，将书法艺术的意义重心落在线条形式美感，甚至不惜采用弱化语意这种方式。晚明异体字书法让整个作品产生一种新奇感、陌生感，但毫无疑问书写的仍是“汉字”。晚明异体字书法跨越了弱化语意的危险一步，在汉字语言的边缘游走，但并未划破汉字属性。晚明异体字书法在汉字语意的边界，获得了语意弱化与线条图式之间的巨大张力，最大程度的将书法意义重点导向“符形”。

### 三、书法符形“拓扑像似”与符义“不变量”

书法是中华民族特有的基于文字书写的艺术样式，书法的意义重心在“符形”层面的视觉性、造型性与图像性。但是，无论草书线条如何缠绕、夸张、斑驳、变形，我们认为其线条图式仍然一个“字”，书法与其他视觉图像艺术相比，具有明确的语言意义指向。书法源于汉字的书写，即使发展至最为成熟的阶段，也未脱离汉字符号语意系统，晚明异体字书法或狂草作品，也仅仅是“弱化”并未“消解”汉字语意，其书写的仍然是“文字”。汉字源于象形，书法源于汉字的书写，书法线条图式主导的“再现理据”就是对“汉字”的像似。

书法在对汉字材料进行最大程度的变形的同时，又仍然保有汉字语意，书法作为一门独特的艺术门类，就是在挑战这种汉字如何形变的艺术难题。书法的这种“汉字变形”挑战，让我们联想到数学概念中的“拓扑”（topology）概念。拓扑学探究几何图形或空间在连续改变形状后，仍然保持不变的“属性”问题，拓扑属性就是在不改变其拓扑性质的变换过程中保持不变的属性，比如一块正方形的橡皮泥可以揉成一块圆形的橡皮泥，但是一块球体橡皮泥却不能连续变形成为无手柄的茶杯，因为拓扑过程中不能够开洞、撕裂、合并。对于拓扑学而言，我们日常看似极不相关的杯子和甜甜圈，两者之间也有拓扑性联系，拓扑的中心任务是研究拓扑性质中的不变性，这对探究书法艺术意义生成机制有着很大启发意义。

首先，书法“符义”汉字基本架构与“语意”可识别性，是书法拓扑像似性的“不变量”。书法是汉字的书写艺术，书法由汉字符号变为艺术符号的同时，汉字语言属性仍然存在。书法在变形之际，仍需保有汉字大致的基本架构，这样我们才能识别汉字语意，汉字源于象形，其图式架构源是对自然有机体架构的抽象性提取与主体性再创造，汉字架构的有机自然性构成，允许其展开即为多样的形变姿态。汉字变化的范围相当大，同一字各种写法之间可以完全不像，但观者依然把它们认为是同一字，因为该字的基本架构是每个单字空间特征中不变的拓扑恒量。此外，书法在线条的自由流动与变形之际，仍然遵循汉字的从上到下，从右到左的有序书写规则，以确保语意的正常识别。

其次，书法之艺术本体属性，要求其展开对日常汉字规范书写形式的拓扑性变形，展开艺术创造力。“像似的拓扑性是让艺术创作和欣赏启动的跳板，也是艺术这种人类意义活动永无枯竭的展开动力。”（赵毅衡，2021，pp. 5-16）书法必须尽可能的探究诸多“变量”，以此超越“平直相似，状若算子”的“字像”状态，超越汉字符义的“语意”功能。《周易》云：“易者，象也。象也者，像也。”书法之“象”的本源就是一种相似性，或言之，具有一定的图像性。图像就是一种像似性，就是对某物的“再现”，但图像之所以能够作为符号的方式去再现某物，正是因为某种意义对象的缺席，图像的符号属性意味着，图像其必然与其模仿的对象之间存在着“差异”。阿尔托（1978，p. 126）认为艺术的本质任务就是寻找真正的影子，指向魔力、幽灵及不可见的领域，指向一种“他异性”。因此，书法线条图式作为汉字的“像似符”，必须从某种与汉字相似的“对象性”滑动到一种“他异性”，由此获得了一种艺术“魔力”，开启另外一个创造性的世界。因此，书法像似符号的意义，更在于其如何“不像”，在于如何对汉字展开“变形”，如何展开这种“异质性”。

再次，书法在保有汉字语意的前提下，将宇宙自然“动势”、书者情感、身体感知觉范式、书法历史风格等诸多意义“变量”纳入进来，展开汉字形式的拓扑性变形。书法线条对汉字的形变，可以从最为规整的楷书，形变到离日常书写规范最远的“草书”。书法经过数千的历史发展，生成了篆、隶、楷、行、草等字体，以及章草、草篆、行草等“间性”字体。历史上诸多书家将个人书写范式注入其中，展开了最为广泛且深刻的“汉字形变”艺术实验，产生了极其复杂多样的汉字变形的风格样式。汉字架构源于“观物取象”之“象形”，其形式架构具有一定的有机自然性，由此为书法诸多形变奠定了基础。此外水墨的流动性、宣纸的浸水性，毛笔的柔韧性，也为书法的诸多形变奠定了物质媒介基础。篆、隶、草、行、楷五大书法字体，历代书家不同的书写风格，笔法内部的平动、绞转等变化，字法层面的汉字架构形变，章法层面的布局，墨色的浓淡、干枯、疾缓、涨墨、飞白等，这些书法形式创造是拓扑变异的范围。

书法通过主体感知觉的介入，生成一种“有机性”的形变方式。书法符形层面诸多拓扑性形变方式，并非数据库计算推演得来的，而是人的主体性与自然存在的交互结果，宇宙万物之流变，书者不同的遭遇、情感、人格等，是书法“拓扑性形变”展开的源动力。孙过庭提出书法书写的“五合”：“神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也。”（黄简，2014，p. 124）书法是一门及其精微的线条艺术，任何笔墨纸等物质媒介的细微变化，书者的情境遭遇与情感波动，书写时的自然环境及氛围感知等等，都会导致书写线条发生变化，五合俱备，则能神情交融，笔调畅达。这也就是为何王羲之事后再次仿写《兰亭序》，也不能重现原帖风范的原因，后面的再次仿写，已经失去了书写时“天朗气清、惠风和畅”“信可乐也”等“五合”整一性的调和配置。书法线条，拓印了书写时的整个情境氛围与感知觉状态，而书者书写的心境及整个感知觉状态也在随时变动之中，《兰亭序》、《祭侄文稿》等出现多处修改涂抹痕迹，这是创作者在特定情境之下，无意于佳乃佳，妙手偶得，浑然天成的结果，即使是书家本人，也无法再复刻原帖风格全貌。

此外，书者还注重“观物取象”，韩愈所言“天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。”蔡邕所言“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”书法线条的流动变化，是对自然万物之“势”的提取。书法将万物生命流转之“变”提取进入书法符形之中，“怀素自述草书所得，谓观夏云多奇峰，尝师之，然则学草者径师奇峰可乎？曰：不可。盖奇峰有定质，不若夏云之奇峰无定质也”。（黄简，2014，p. 690）刘熙载从“夏云多奇峰，”中拈出“无定质”三字，自然万物“无定质”为线条之动，笔墨之变，书法之“拓扑

性形变”提供了无尽的源泉。在这个层面上，书法图式在“像似”汉字架构的基础上，同时又展开对宇宙、自然、历史等存在元素的“二次拓扑性像似”，透过书法线条形式，“以无为而用，同自然之功；物类其形，得造化之理。”（黄简，2014，p. 144）

最后，书法符形在展开拓扑性形变之际，留下诸多意义不定点，积极的引发观者心中先验存在的对拓扑变形的认知与补缺能力。书法艺术意义的达成最终落在接受者这里，“符号表意的重心在于解释，而非结构，因为解释是人类进行意义交流的基本前提以及必备条件”（赵星植，2019，p. 74）。书法线条形式意味较为抽象，并没有任何可再现的客观对象，但是，中国古代书论一直强调“书象”问题，“书象”与自然之象的联系，往往也需要接受者的感知觉来补缺，书法艺术给予接受者以充分的解释与意义再造空间。基于接受主体的拓扑性补缺，原本抽象的书法符形与宇宙、自然、人生、社会等存在意义元素关联起来，拓展了书法艺术的意义空间，深化了书法的艺术意涵。

书法是汉字的书写艺术，遵从汉字基本架构以及有序的书写向度。但是，书法可以在确保“符义”不变量的前提下，展开诸多拓扑像似性实验，探寻笔法、字法、章法、墨法等诸多“变异”方式。书法以一种陌生化的汉字架构、多样笔墨方式，再次引发观者心中的感知觉拓扑补缺联想，由此将书法线条与自然、宇宙、情感、人格等联系起来。书法之势，肇于自然，以笔墨之明暗、张力、疾缓，表征宇宙万物阴阳相和、生命流转，造化之理，书法囊括万殊，裁成一相，“微缩了十万倍的全部人类本质以及人类生活的哑剧。”

（Benjamin，1991，p. 139）书法这种深层次浓缩、剧烈性拓扑形变的艺术方式，蕴含着巨大的艺术创造力。

#### 四、书法符号意义的“三科兼顾”

中国传统艺术具有一种“艺术泛化”的倾向，具有艺术审美与日常实用的“综合性”，这与西方“美的艺术”，“自律性”“无功利”等艺术观念有所不同。“书法艺术始终保持了一种与日常生活的‘不即不离’状态，而并未演化成超越于生活、在生活之外的纯艺术。”

（刘悦笛，2010，pp. 9-11）书法艺术意义生成同时，汉字符义（语言沟通交流意义）仍然起作用，依然可以是一件实用之物（匾额招牌、身份象征、文献资料、书信交流）。历史上的流传下来的绝大部分书法文本，往往兼顾符形、符义、符用三种意义维度。

书法艺术意义并不单纯的指向抽象形式美感，而是兼顾生活世界中的诸多“功利性”的实用意义维度。“与其他艺术不同的是，从书法的发生到它的高度成熟，都与实用书写紧紧联系在一起。”（邱振中，2011，p. 268）。书法的“语意”不变量指向语言符号系统，而

语言又是人类最为基础性、且应用最为广泛的符号意义系统，书法经由“汉字”关联着中华民族最为宽广的意义场域，渗透到人类诸多意义活动，由此获取了诸多符号的实际使用意义。书法艺术意义的生成同时，并不磨灭书法艺术的实用意义，大量的书法艺术文本意义兼顾其符用维度。比如，《兰亭集序》的诗歌总集序言的功用，米芾《珊瑚帖》的书信交流功用，敦煌写经体书法的宗教传教功用等等。

书法通过拓扑性像似将“字像”变为“书象”，生成艺术的创造力的同时，仍然保有汉字符号符义的不变量，兼顾“符义”维度。书法艺术指向符形的艺术意义的同时，又兼顾了符义的语言意指维度。书法艺术的“符用”也主要经由“符义”（汉字语意）而得以体现，书法艺术的符义与符用维度多关联在一起。如北魏《张黑女墓志》兼具符义之记录墓主人生平、符用之祭祀功用。柳公权《神策军碑》兼具符义之记载回鹘灭亡等史实，符用之颂圣德等政治性功用。书法符用与符义（语言符号意义）紧密关联在一起，如米芾《珊瑚帖》等书信符义与符用共同指向语言沟通交流意义。

书法的符义与符用也会反向的影响书法符形意义维度。大部分墓志、铭文、碑刻、文书等，其创作目的在于记录史实、歌功颂德、宗教祭祀、政治伦理道德等功用，因此要求字体多采用楷书，风格大多端庄肃穆。而王羲之、王献之大部分的尺牍、信札，多以行楷为主，并不影响语意沟通表达功用。如果某个书法作品的用途主要指向“艺术展示”与“应酬”功用，那么书写的文本内容往往并不重要，给书法形式创造留下诸多意义空间。明清之际，王铎、傅山等创作了大量“应酬”之作，书法的交友应酬、展示等“艺术”符用意义逐渐凸显，此时书法的符用与符形意义相重合，书法形式美感本身具有了艺术功用，即“无目的的合目的性”。

根据薛龙春（2008，p. 250-271）统计数据，在王铎应酬之作中，行草字体占比 83%，立轴形式占比 52%，在“应酬”与“艺术展示”符用因素之下，王铎多采用了方便“展示”，采用“立轴”形式以及大草、大字等“符形”方式。在文本内容书写方面，以往的应酬之作多以自作诗为主，但王铎将大量的临帖之作赠与友人，在应酬与艺术功用的语境压力之下，其友人主要赏析王铎书法形式美感，王铎临帖的文本内容逐渐不重要起来。“王铎临帖常常随意翻开拓本的某一页，从首行或者任意一行开始临写。”王铎的《临二王帖》还将王献之《豹奴帖》、王羲之《吾唯辨辨帖》、王羲之《家月帖》三作品的文字内容合为一个立轴作品，中间并无分段，且有脱字，语句不通。此时，在书法符形的主导性力量之下，书法应酬、展示之符用语境下，符义内容被弱化，给予书法形式创新留下充足空间。

中国书法史上的一些经典之作，往往是符形、符义、符用三科意义的相互配合、相互

渗透、相互促进。如王羲之《兰亭集序》兼顾符形的书法形式美感、符义的文学意义、符用的诗歌总集序言功能，王羲之平和自然的笔意、委婉含蓄的笔势、遒美温婉的笔力与清新自然流畅之文意，共同构筑了率直任诞的魏晋风度典范。颜真卿《祭侄文稿》，笔意厚重浑朴，多篆籀之气、转折处化繁为简，笔划狠重，字间时疏时密，行气随情而变，墨色苍润，干湿润燥、明暗粗细对比强烈。颜真卿笔意随其内心情感波动而变化，书法风格与颜真卿悲恸情感相契合，语意流淌进程与书写进程高度一致，与此同时，此稿仍兼具祭祀等实际功用。书法经典之作往往是符号三科意义的均匀而完美的混合。

书法符形的拓扑像似性指向其艺术创作力的同时，符义“语意”拓扑不变量的存在，使得书法得以兼顾符形、符义、符用三个意义维度。书法艺术性的生成并不完全消解汉字使用及实用符号象征意义。中华民族在汉字的大量使用过程中，随时展开对日常生活的审美关照，赋予实用书写物以部分艺术意义。魏碑墓志在完成其祭祀功用，达成墓主人生平及文献史料记载功能的同时，也具有一定的书法审美意义，我们在获取郭沫若题名“故宫博物院”语言指示意义的同时，也可以欣赏其书法形式美感。书法的艺术性基底，要求我们在线条形式、语意、文学意义、实用意义的动态流转、兼容互渗之中，最终需要“藉形式使接收者从庸常达到超脱”（赵毅衡，2018，pp. 4-16），书法艺术的语意等其他意义内容最终被“形式”美感所“包裹”，接受者借以被符义、符用意义维度所渗透的符形，获得超脱庸常的审美感受。书法艺术意义之本体就是对这种日常书写规范的“变形”，是对日常所遮蔽的存在的“去蔽”与“澄明”，在之中，最终借以线条形式达成书法“境界”。书法“三科兼顾”，这个诸多不同意义元素的均匀混合的意义空间，等待着、召唤着欣赏者心灵进入，提供给观者一个进入“境界”的机会。

## 五、结语

书法艺术兼顾符形之图意，符义之语义，书法艺术是对语图分化对立关系的解除，在瞬间的书写行为过程中，符形与符义兼容互渗、相互促进，语图符号相互唱和，复合表意。当前社会出现了“日常生活审美化”现象，这也是对当前艺术理论的挑战，而书法艺术兼具符形、符义、符用三个维度，书法艺术不断阐明，日常性与艺术性之间并不存在泾渭分明的区分。中华民族在日常汉字使用的过程中赋予其艺术美感，给予生活世界以艺术关照，提示着汉字使用性背后，还存在着线条形式美感及其本体存在意义，让观者可以在日常实用的间隙，获得脱离庸常的契机。

## 引用文献:

- 白谦慎(2006). 傅山的世界. 北京: 三联书店.
- 黄简(编). (2014). 历代书法论文选. 上海: 上海书画出版社.
- 梅洛-庞蒂, 莫里斯(2003). 符号(姜志辉, 译). 北京: 商务印书馆.
- 陆正兰, 赵毅衡(2021). 艺术符号学: 必要性与可能性. 当代文坛, 1, 49-58.
- 刘悦笛(2010). 建构“新的中国性”的美术观. 美术观察, 1, 9-11.
- 邱振中(2011). 书法的形态与阐释. 北京: 中国人民大学出版社.
- 薛龙春(2008). 王铎应酬作品的统计研究. 艺术学研究, 2, 250-271.
- 赵星植(2019). 论意义三分之形成: 回顾皮尔斯与维尔比的讨论. 符号与传媒, 2, 68-82.
- 赵宪章(2021). 文学书像论——语言艺术与书写艺术的图像关系. 清华大学学报(哲学社会科学版), 2, 73-88.
- 赵毅衡(2018). 从符号学定义艺术: 重返功能主义. 当代文坛, 1, 4-16.
- 赵毅衡(2021). 艺术的拓扑像似性. 文艺研究, 2, 5-16.
- 赵毅衡(2022). “三联滑动”与“三性共存”——艺术与产业融合的理论基础. 天津社会科学, 2022, 6, 81-87.
- Artaud, A. (1978). *Œuvres Complètes, Tome IV*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (1955). *Gesammelte Schriften vol.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1991). *Walter Benjamin Gesammelte Schriften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Charles, M. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: Univ of Chicago Press.

## 作者简介:

于广华, 艺术学博士, 四川大学艺术学院助理研究员, 四川大学艺术学理论博士后流动站研究人员, 四川大学符号学-传媒学研究所成员。主要研究方向: 书法符号学, 中国传统符号美学。

## Author:

Yu Guanghua, Ph. D. , research assistant of The College of Arts of Sichuan University, member of postdoctoral research station of the theory of Art of Sichuan University, member of the Institute of Semiotics-Media Studies of Sichuan University. His research interests include calligraphy semiotics, Traditional Chinese semiotic aesthetics.

Email: guanghuayu@foxmail.com