

论中国书法“书象”的拓扑像似性^{*}

于广华^{**}

摘 要: 本文从符号美学提出书法“书象”的拓扑性“像似”问题。引入“拓扑”概念,从汉字架构的变形拓扑、文意的邻域拓扑、历史的集群拓扑、感知觉的拓扑补缺、法象的本体拓扑五个维度阐释书象的符号“像似性”,为探究书法艺术的本体性问题提供另外一条理论思路。

关键词: 书法 书象 符号学 像似性 拓扑

书法是基于汉文字书写的线条艺术,其线条形式美感有着一定的抽象性,书法不可能像绘画那样模仿自然,书法线条不“像”任何事物,无法“再现”任何事物。但是,与书法抽象论说相反,中国古代书论一直强调“书象”问题,强调书法与自然物象、人类生活形态的隐形关联。崔瑗在《草书势》中云:“观其法象,俯仰有仪。”^①蔡邕言:“纵横有可象者,方得谓之书矣。”^②“象”成为书法艺术意义构建的核心。“象”概念源于《周易》,后逐渐成为中华民族意义表达的核心载体,汉字之象形、文学绘画之意象均离不开“象”的问题。“象”恍兮惚兮,介于虚与实、有与无之间,是为一个难以言说的抽象概念,但如若追溯“象”之本源,《周易》云“象也者,像也”^③,将“象”归结为“像似”问题,这

* 基金项目:本文系四川大学专职博士后研发基金“中国传统意象理论的符号美学阐释”(项目编号:skbsh2022-50)、国家社科基金重大招标项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号:20ZD049)的阶段性成果。

** 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,中华传统符号美学。

① 《历代书法论文选》,上海书画出版社2014年版,第17页。

② 《历代书法论文选》,第6页。

③ 黄寿祺、张善文撰:《周易译注》,中华书局2016年版,第661页。

为我们探究书象意义本体问题给予了重要启发。从符号学视角来看,“象也者,像也”或许在最基础的层面触及书法“书象”意义生成问题,任何复杂的美学问题不可避免的是意义问题,符号学即意义之学,集中探究意义的生成、传播与接受机制,本文试图基于符号学,重思“书象”的像似性及书法意义生成机制,为探究书法艺术的本体性问题提供另外一条理论思路。

一、书法“书象”的像似性问题

艺术“像似”或模仿说,被视为艺术起源和界定艺术本质的论说之一,但这种论说好像不能解决当代艺术的很多问题,诸如抽象、观念、行为等现当代艺术不再谈论“艺术像什么”的问题,艺术不再是对客观自然世界的“再现”,艺术似乎不再像似任何事物,可以成为脱离世界与自然的“飞地”。但是,从符号学来看,艺术的“像什么”或“再现什么”的问题,直接关涉艺术符号意义机制的本体问题。中华民族的“象”思维源自对自然万物之比拟,“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”^①。“象”源自“观物取象”,叶朗认为:“观物取象命题就是强调‘再现’,而这恰恰成为中国美学的重要的传统思想。”中华民族的“象”是一种“像似符”,是“再现”问题,只不过这种“象”既可以“类万物之情”,又可以“通神明之德”,从自然之表象再到自然之本体,均是“象”所“再现”的意义对象。《周易》将“象”归结为一种“像似”,由此,阐明“象”之意义本源,我们必须重思艺术的“再现”及“像似性”问题。

从符号学来看,“像似”是艺术符号与其意义对象的连接方式之一。索绪尔认为语言符号能指与所指的连续方式具有任意性、规约性,这种语言符号方法很多时候并不适用于艺术符号。皮尔斯进一步扩展符号范畴,认为符号与意义对象的连接方式有“像似”“指示”“规约”三种。艺术符号比较特殊,艺术始终试图脱离现实对象,挑战现有意义机制,指向一种创造性的意义存在,艺术符号与所意指对象之间的连接方式,对皮尔斯而言是一个理论挑战,皮尔斯认为:“像似、指示、规约尽可能均匀混合的符号,才是最完美的符号。”^②认为艺

① 黄寿祺、张善文撰:《周易译注》,第623页。

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. IV, Harvard University Press, 1933, p. 448.

术符号综合了多种意义连接方式,是诸多不同意义连接方式的完美混合。

虽然艺术符号与其意义对象之间存在多种连接方式,但皮尔斯主张“像似”才是艺术符号与其意义对象的主要连接方式。皮尔斯试着这样阐释艺术符号问题,他认为:“(艺术)表达为创造的理性,却给人完全无法分析的印象。它是纯感性,却是一种以创造的理性给人深刻印象的感情。它是真正属于第三性并在取得第二性的过程中出现的第一性。”^①虽然皮尔斯提出了符号的像似、指示、规约三性,虽然艺术符号在不断地挑战既有的符号意指关系,但是最终,皮尔斯还是将艺术符号落在了“像似”(第一性)这里。但是,这种像似性意义,需要通过艺术文本携带的指示意义(第二性),以及特定时代特定社会社群的文化规约(第三性)才能得到。艺术在实现主观创造意图(第二性)的过程中,根据文化惯例(第三性),从而使其感性形象(第一性)剧烈变形,皮尔斯将复杂的艺术问题归结为“像似”(第一性),但这种像似性,能够涵盖另外两种意指方式。艺术实际上是经过规约性与指示性剧烈变形的像似性,艺术是最为复杂而多元的“像似符”,皮尔斯的论断实际上预示了本文讨论的“拓扑变形”像似性。

首先,艺术像似性问题,实则揭示了“作为意义载体的艺术符号”所必然具有的一种意义生成过程,涉及艺术符号意义生成机制问题。皮尔斯将极为复杂的艺术符号问题归结为“像似”,这是对“直接像似”“表象像似”的重大修正,这是对艺术意义生成机制的重新思考。艺术世界纷繁复杂,“书象”及“书法像什么”问题难以阐释,当代艺术看似也在不断地脱离客观对象,走向绝对的抽象或无意识。但是,只要不否认艺术具有“意义”,那么任何复杂的艺术问题,艺术抽象问题也均是意义问题。艺术只要涉及意义问题,就必然离不开“符号”,离不开符号能指与所指两个基本意义元素,正如德里达所言,“从本质上讲,不可能有无意义的符号,也不可能有无所指的能指”^②。任何艺术必然包含意义,意义的生成又必然需要符号载体,艺术符号既然为携带某种艺术意义的文本,其必然总是在“关涉”“再现”一个“意义对象”,此处的“再现”并非既往的现实主义“再现论”、非机械的模仿论,而是指向的作为携带意义的符号

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. IV, p. 448.

② 雅克·德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第20页。

文本一种必然的意义过程。赵毅衡提出：“再现是符号过程的一部分，是意识接受意义与解释意义的普遍形式。”^①符号总是在“再现”“模仿”“像”某个“对象”，即使是看似无任何“再现”对象的抽象艺术，也可以被符号接受者阐释为具有某种“意义对象”，这里的“意义对象”，可以指向“宗教”“无意识”“存在”等等。

其次，艺术像似性问题，重新将艺术拉回其艺术意义生成之根基：世界与存在。艺术无论如何摆脱不了与世界、意义对象的这种关系性，艺术始终不能跳脱其世界与存在的坚实平面。梅洛-庞蒂认为，艺术始终关涉存在世界，“抽象艺术本身如果不谈论世界的否定或拒接，能谈什么？”^②即使抽象艺术仍然不能够摆脱艺术与现实世界的“联系”，艺术仍然还是在处理人与世界的关系性问题，“艺术始终与可见物打交道”^③。艺术并非空无一物，只要艺术具有意义，必然脱离不了与世界、存在的“关联”，必然是一种“再现体”，必然是一种“像似符”。

但值得注意的是，艺术并非仅仅“像似”世界之表象，而是着重探究域世界存在的诸多潜在之域。海德格尔认为艺术是对存在者之所以“存在”的揭示，艺术“把大地本身挪入一个世界的敞开领域中，并使之保持于其中。作品让大地是大地”^④。德勒兹与加塔利认为，艺术不断地去层化，重返混沌系所蕴含的无限可能性的坚实性平面（planomenon），让“充满能量的，非形式、非物质的宇宙之力”^⑤变得可见。本雅明认为艺术是对自然、世界存在的“潜在相似”，而不是表象上的“像似”。“真正支配人的是不可计数的、处于潜意识中的或完全没有被感知到的‘相似性’，即‘非感性的相似性’，它们就好比潜藏在水面下的巨大冰川。”^⑥本雅明认为艺术像似性与我们日常表象上的模仿问题不同，日常生活世界巨大冰川之下的“潜在的相似性”“非感性的相似性”，才是艺术着重探究的课题。

① 赵毅衡：《论艺术的“自身再现”》，《文艺争鸣》2019年第9期。

②③ 莫里斯·梅洛-庞蒂：《符号》，姜志辉译，商务印书馆2003年版，第67页。

④ 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，2015年版，第35页。

⑤ 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利：《资本主义与精神分裂（卷二）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社2010年版，第489页。

⑥ Walter Benjamin, *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991e, p. 205.

最后,艺术不是世界的表象像似,而是充满了创造性地变形的弹性像似,指向人类创造性的“像似”能力。艺术的“像似”不同于我们日常机械复制的“像似”概念,而是如皮尔斯所言的“表达为创造的理性”^①。艺术像似性关乎人类生命本体的创造力,“人类具有制造‘相似性’最高超的能力,并且这一能力是由具有历史性的‘模仿能力’(mimetisches Vermögen)参与决定的”^②。自然、世界、历史、当下存在,所有这些“材料”通过艺术家身体化感知,逐渐生发“一致性变形”,艺术更多通过对世界存在的高难度的“变形”,追求“最不像”的“像似性”,挑战对自然、生命、存在本体的“像似性”问题,由此生成某种创造性意义,开启一个日常不可见的有价值的世界意义维度,这是梅洛-庞蒂所言的艺术是“一个世界的秘密构思”^③。

艺术意义的生成,离不开与世界、存在、人生的关系,整个艺术史就是一个不断处理如何创造性地“表达”、高难度地“再现”世界存在的问题,由此打开了积极创造的天地。艺术就是尽其所能展开“像似性”挑战,如表现主义展开对人类内心情感的“像似”,超现实主义展开对人类无意识的“像似”,抽象表现主义展开对宗教、情感,格式塔视知觉的“像似”,等等,艺术如何“再现”这些自然、世界、人生的“材料”,集中体现了人类的艺术创造能力。艺术与其所像似(再现)的对象之间的关系程度,可以从最为逼真像似的超级写实主义,到立体主义,再到最不像任何客观事物的“抽象艺术”,这之间有着一个非常宽广、不同程度的“像似性”的谱系。艺术造就了艺术像似性极为宽广的谱系。

我们可以从艺术符号像似这个角度,试着窥探《周易》“象也者,像也”论断之微言大义,试着追问书法艺术的独特的“像似性”问题。中华民族不以“抽象”论书法,而是强调“书象”,强调书法艺术与自然、存在、世界潜在之域的关系性。“象”源于“自然”,拟诸其形容,具有可感、可直观、有着具象形体的一面,与此同时,“象”又具有形而上哲学象征意味,指向世界自然存在之本体。“象”始终处于人与自然,有与无、形与神、实与虚之“间”,生成于“恍兮惚兮”之际。书法“书象”并非对自然表象的“像似”,而是以“书势”法自然之

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. IV, 1933, p. 448.

② Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 259.

③ 莫里斯·梅洛-庞蒂:《符号》,第67页。

“势”，取物象之动势，取宇宙自然生命之运动流转本质。本雅明也注意到了书法这种独特的像似性，将书法视为“潜在的相似性”（virtual resemblances），认为书写笔迹“成了一个非感性的相似性、非感性的相似物的档案”，“书写活动当中以此种方式来表达的模仿能力”。^①书法的“模仿能力”是一种“潜在的像似性”，是对自然生命的流变的一种“潜在的相似”，这在人类艺术史上，书法一直在挑战这么一种高难度的自然本体之动势的“像似性”工作。

“书象”概念自诞生以来，由于书法线条的抽象性，以及其意指对象的模糊性，“书象”多陷入难以言说的境地。但是，“书象”的难以言说，并不意味着我们就此放弃言说。书法美学的当代立场，需要我们不断调整书法艺术意义指向与话语言说方式的关系，并借鉴一定的当代学术话语范式，试着阐释原初模糊的书法意蕴内涵。符号学即意义之学，集中探究符号意义生成机制问题。从符号学视角来看，书法“书象”处理的是书法艺术符号的“像似性”问题，“书象”即书法艺术符号与世界存在的连接方式。“象也者，像也”等论断已经指明，我们需要探究书法艺术的“像似性”谱系，符号学方法或许能够为书法的意义对象、书法与世界存在的连接方式等问题，提供另外一条理论思路。

二、书法“书象”拓扑像似性的五个维度

书法作为一门基于汉字书写的艺术门类，其意义指向抽象且复杂，书法“书象”的像似性问题是当下艺术理论的挑战。书法艺术在看似不像任何事物的情况下，对世界自然材料进行最大程度的变形的同时，又与其意义指涉对象、与自然世界保有某种潜在关联。为了更好地明晰书法的这种独特“像似性”问题，本文引入数学中的“拓扑”（topology）概念。“拓扑”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，拓扑的中心任务是研究“拓扑变形”中的“不变性”。比如，尽管圆形、方形、三角形的形状与大小各不相同，但只要不把曲面撕裂或割破，他们之间就存在拓扑等价。一块正方形的

^① Walter Benjamin, “Lehre von Ähnlichen”, in *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II*. Suhrkamp Verlag, 1991e, p. 208.

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无手柄的茶杯,因为拓扑过程中不能够开洞、撕裂、合并。一块甜甜圈形状的橡皮泥可以通过连续变形(但不撕裂和合并)变成一个带手柄的杯子形状。因此,对于拓扑学而言,我们日常看似极不相关的杯子和甜甜圈,两者之间取得了拓扑性联系。

拓扑的中心任务是研究拓扑性质中的不变性,拓扑学主要寻找在经过各种处理方式之后保持不变的属性,这对探究书法艺术的像似问题有着很大启发意义。艺术符号学家圣马丁认为:“拓扑性模式允许我们思考作为力量的领域,或动态的张力的视觉空间领域,尤其当它在一个持续改变的状态中。”^①书法,作为一门持续变化的线条艺术,拓扑概念的引入或许能够为探究书法艺术形变之际的“不变量”,以及探究书象与自然、世界的连接方式等问题,提供另外一条理论思路。

(一) 汉字架构的变形拓扑

语言文字有着沟通交流、记载言事的实用性,“字象”表明汉字的大致书写规范与可识别性,但书法艺术意义往往指向某种“非实用性”,指向超越“字象”的线条形式美感意义,书法所探求的就是如何在汉字意指“不变量”的基础上,尽可能展开拓扑变形,凸显汉字形式美感与笔墨韵味。汉字之象是书法“书象”建构的基底,书法在“字象”基础上,展开字象“形变”,变幻出诸多审美样态的“书象”,其中,草书对“字象”的变形尤为剧烈。但是,无论书法笔法、字法、章法如何变幻,“书象”仍然不脱离“字象”的实用性与语言归约性。

汉字架构是书法“书象”拓扑变形中一个最为基础性的“不变量”。汉字源于象形,汉字架构比拟自然物象之架构,由此,汉字架构也具有一种自然有机的运动态势的可能性,“书象”进一步探究汉字架构诸多“动势”的可能性。我们依靠一些大概的点画关系就能够识别汉字字形,至于点、横、竖之间的具体角度、距离均无一个严格的规定,在汉字有机架构不变的基础上,也可以蝶变出极其丰富而多样的变化,如王羲之《兰亭序》中二十个“之”字无一雷同,一个简单笔画构成的“之”字就可以生成出极其多样空间构成。尤其对于草书而言,基于书者不同的创作心境,字体架构变化极大,在文字规约范畴之内,尽

^① Fernande Saint-Martin, *Semiotics of Visual Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. xii.

可能地展开汉字变形。

此外,书法是汉字的连续书写,单字的上下连缀与有序的章法布局也是书法拓扑重要的不变量之一。西方抽象表现主义范式,如波洛克以全身的动作来表现无法控制的内在意识和行动,任颜料自发地、任意地滴落喷洒、飞溅滚动,波洛克绘画线条行进是无序随机的。书法的线条行进有着一定的方向性,有着从上往下,从右到左的线条流动向度。线条先构成一个单字空间,然后再缀连到下一个单字空间,然后再是运行至下一列。书法根据语言意义的表达进程,在单字空间的基础上,展开有序的线条连接。书法在线条行进及章法规范不变的基础上展开“书象”空间的多样变化。上下单字之间有着多样的空间构成方式,一个列内部的若干汉字的轴线可以取得动态平衡,数个列之间也有着动态的空间关系。书法在单字的上下之间,左右之间,行与列之间,营造出其多样的空间关系。线条运动的快慢,墨色的浓淡,运笔的力度,笔法的不同运用,为以上章法空间关系增添了更为丰富的视觉感。书法在单字连缀与有序章法布局的不变量前提之下,展开空间布局的变形拓扑实验。

书象是字象的蝶变,在保有字象的汉字可识别性的基础上,尽力展开拓扑性变形,无论单字内部空间如何变幻,单字笔墨如何夸张,其所书写的仍然是“汉字”,书法“书象”是一种汉字架构的拓扑性变形的艺术样态。此外,书法“书象”自由流动与变形之际,“书象”仍然遵从汉字语意的表达顺序,线条流动有着内在的向度性。书法艺术的自由与规则处于一组动态的辩证关系,书法在保有汉字可识别与语言意义表达有序性的不变量基础上,综合运用多种书写方式,采用不同层次的笔墨晕染,极力地展开富有张力的拓扑变形。

(二) 文意的邻域拓扑

书法作为汉字的书写艺术,其艺术本体意义主要指向汉字的形式美感,书法“书象”也主要根植于语言符号实用表意之外的非实用性的线条图式意味,汉字语意始终是书法要超越的对象。值得注意的是,我们在观汉字线条图式时亦在读“文”,书法始终不能脱离其坚实的汉字符号表意系统。从《兰亭序》《祭侄文稿》《寒食诗帖》等书法经典来看,书法是创作主体进行文学、情感表达过程中同时性生成的线条艺术样态,书意与文意相互唱和,密不可分。书法的起源及“书象”的生成,始终脱离不了一种坚实的语言因素,书法“书象”最为紧密的“邻域”,就是文字语意,以及建基于文字语意之上的文学意义。

首先,“书象”是对其“邻域”汉字初造时的“象”之语图融合意义机制的拓扑性像似。汉字源于象形,凝结着中华民族的“立象尽意”符号思维方式。成公綏《隶书体》:“皇颉作文,因物构思;观彼鸟迹,遂成文字。”^①《说文解字》:“仓颉之初作书也,盖依类象形,故谓之文。”^②卫恒《四体书势》:“有沮诵、仓颉者,始作书契以代结绳,盖睹鸟迹以兴思也。”^③文字依类象形,近取诸身,远取诸物,源于先民对自然物象的感悟与思考,汉字源于象形,是以“象”为根基的语图合治。随着汉字的长期使用,文字初创时“象”符号意义的浑整性与神圣性逐渐隐匿,汉字的规约性与实用交流意义逐渐凸显,但是语言始终有着回归到它的原初语图浑整性的倾向,宗白华认为,“(汉字)骨子里头,还保留着这种(象形)精神”,“中国书家研究发展这种精神,成为世界上独特的艺术”。^④书法以书写艺术的方式重新复归汉字“观物取象”“立象尽意”审美精神,“书象”正是对原始浑整性、在场性、语图复合性的汉字之“象”精神的远距离衔接。

其次,“书象”是对其“邻域”语言文学之意的拓扑性像似。书意与文意之间并无一一对应关系,但我们绝不能否认书意与文意之间的潜在关联,语言文学之意也是书法书象意义建构的重要组成部分。“在书写过程中,文本的含义从未从书法家的脑际完全消失。因此对文本的选择并非毫无缘由和无足轻重。”^⑤书法之意始终与文学语意相互缠绕。北宋“尚意”书法,“我书意造本无法,点画信手烦推求”,“物一理也,通其意,则无适”。^⑥这里的书法之“意”并非仅仅指向书法艺术形式本体,而是与文学、哲学、书者/文学创作者风格范式等紧密关联在一起。书法试图将文字内容与书法风格相统一,共同构筑“书为心画”的表现性。“书像之书意对于文学之文意是一种如影随形关系,尽管这种关系可能相当微妙和复杂。”^⑦孙过庭所言,书法“贵使文约理瞻,迹显心

① 《历代书法论文选》,第9页。

② 段玉裁:《说文解字注》,上海古籍出版社1981年版,第753页。

③ 《历代书法论文选》,第11页。

④ 宗白华:《宗白华全集》(第三卷),安徽教育出版社2008年版,第611页。

⑤ 程抱一:《中国诗画语言研究》,江苏人民出版社2006年版,第12页。

⑥ 李彤编著,《历代经典书论释读》,东南大学出版社2015年版,第118页。

⑦ 赵宪章:《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)2021年第2期。

通”，认为王羲之的书法书意与文意“情深调和”，“写《乐毅》则情多拂郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怗虚无，《太师箴》又从横争折。暨乎《兰亭》兴集，思逸神超，私门诫誓，情拘志惨”。^①这里的拂郁、瑰奇、虚无、思逸神超指向书法文学意蕴与书法意蕴的整一性意蕴，从符号角度来看，书法“书象”是符形（书法线条美感）与符义（文字文学内涵）之间意蕴相叠加形成张力，文学意蕴积极参与了书法书象的意义建构。

最后，“书象”是语言文学意义表达过程中浮现的“复象”，是中华民族“以言成象”的另一重要方式。《周易》云，言不尽意，故“立象以尽象”，“象”是中华民族意义表达的核心方式，是弥补言不尽意的一种方式，由此出现了“卦象”、文学绘画之意象等“象”方式。书法线条形式美感是在汉字意义表达的过程中逐渐浮现、增殖的，“书象”某种程度上也在处理“言不尽意”的问题。书象是语言文学不可言说的、不可见的意义细节的补充，是对文学意境的显现与澄明，是对书法最为切近的“邻域”语言文学之意的拓扑性像似。“文学之不可说或难以言说者，通过书像而成为可见的。‘可见’对于‘不可说’的弥补和拯救，当是书意奉献给文意的终极意义。”^②书法书写，是一种复合型的以“象”立意方式，字之象、文之象、书之象三者交互，共同生发“道象”。汉字书写在沦为实用，远离汉字之“象”混沌整一的同时，以书法线条，重新赋予不在场的语言文字以在场性，刻录了书者诸多无意识的瞬间状态，由此深化、拓展、丰富“语言文字之意”的诸多细节与不可见的意义维度，还原语言原初意义生成时感知觉的混沌交织状态，以“书象”为“惚兮恍兮”的世界重新命名。

（三）历史的集群拓扑

书法“书象”并非指向绝对的抽象与无意识，其总是离不开一些顽强的历史性因素，当我们面对“书象”时，其背后的书法历史集群隐隐浮现。书法历史性因素极大地拓宽了书法“书象”的时空场域。对书法创作而言，书家必须在熟练掌握书法历史传统模块的基础上，方能有所创造。任何书法线条背后均隐隐透露出历史传统痕迹，任何书迹背后均是书法历史集群的堆叠，“拓扑连

^① 《历代书法论文选》，第124页。

^② 赵宪章：《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）2021年第2期。

续性从一层文本转入另一层文本”^①，书法是对其历史风格集群融合贯通与再创造，“书象”某种程度上是对书法历史集群的拓扑性像似。

首先，书法是一种历史风格集群的模块化构造。雷德侯提出中国传统艺术的模块化构造，认为：“虽然风格并非物质意义的模件，但是总其成的碑拓编纂者们却暴露出了视之为模件的思维方式。”^②中国书法极为重视既往“模件”的长期反复的习得与揣摩，临摹并非简单的技艺习得，而是成为中国书法艺术创造力生成的必要构成部分。既往的书法历史模块已经成为书法意义表达的基本艺术“语言”单元，只有掌握了既往的书法风格模块“语言”之后，书法才能进行当下的艺术意义的“言说”，如祝允明观苏轼书法：“子瞻骨干平原（颜真卿），股肱北海（李邕），被服大令（王献之），以成完躯。”^③即使最崇尚“书意”的苏轼，我们也能窥探其作品背后的书法历史集群。

其次，书法将历史集群“拓扑性”“一致性”的变形重构为一种个性化表达方式。米芾书风未成之前，被视为“集古字”，既往书法模件掌握融会贯通之后，个人书风逐渐浮现，“人见之，不知以何为祖也”。由此“拆骨还父，拆肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身”^④。书者个人情感、经验、意趣与经典法帖练习长期的交互过程中，既往的模块已经融入书者个人感知觉范式之中，化入书者笔下流线的线条之中，成为书者表征个人情感与个性创造力的艺术媒介方式。书者不加思考地、自由地运用既往书法语言模块，不断地证实“会言说”“会表达”的主体超越既往书法模块语言，走向创造性意义的能力。

董其昌是将传统艺术模块掌握得极为熟练之人，然后在“仿”的基础上生发个人之意，展开个人意趣与书法模块的拼贴重组，如董其昌晚年临颜真卿《争座位帖》作品，融入杨凝式的清简、米芾的爽快、董其昌个人的清劲飘逸，但是，此帖仍渗透出与平常董字不同的雄浑气息，这种气息滋生于《争座位帖》的厚重雄浑之感，是董其昌对书法历史模块“神韵”本体性层面的“像似”。传统、历史、复古、临摹已经成为董其昌书法创造性的源泉。既“妙合古人”，又

① 赵毅衡：《艺术的拓扑像似性》，《文艺研究》2021年第2期。

② 雷德侯：《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》，张总等译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第262页。

③ 祝允明：《怀星堂集》，西泠印社出版社2012年版。

④ 《历代书法论文选》，第539页。

“神在能离”，“离”意味着书法融入个人当下的感知觉，是对书法历史集群的最大程度的“拓扑性变形”，“合”意味着与书法传统及历史模块的潜在像似性。中国书法探究如何最大程度扭曲变形历史集群、凸显个人意趣之际，又能承接书法历史“神韵”的不变量，保有书法线条的“历史厚度”，中国书法在与古人的合与离之间，开启书法的创造性之谜。

最后，书法对历史集群的拓扑性像似实践，蕴含着巨大的艺术创造力，是中国书法的一种独特的艺术意义机制。“书象”的确立离不开这种顽强的历史性，书法在成为最为抽象的线条艺术之际，仍然保持着某种历史“像似性”，历史痕迹仍然作为一种不变量保存下来，并被创造者赋予当下性。“模件体系与个人特性，竟是一枚硬币的正反两面。这枚硬币的名字便是创造力。”^①艺术的“每一个创造都在改变、更替、阐明、深化、证实、完善、再创造或预先创造着所有其他的创造”^②。书法线条迂回传统的同时，又在反叛传统，开启未来向度的艺术创造性，要求一种艺术语言的重建与创造性意义的生成。在书法瞬间的线条运转过程中，既往的书法模块历史性因素，书者当下的情绪感知，书写内容的文学意义，都被书法线条卷入一种意义的旋涡之中。书法“研究前代大师的发明，补益他们的创造并加以阐释。一代接着一代，无数的实践者建起了日趋复杂的大厦，那正是中国书法伟大的传统”^③。书法在抽象、凝练、不可逆的线条突进运转与推进力量之下，在历史与当下的斑驳交错之中，展开一种对艺术历史集群高难度的拓扑性像似实验，言说一种非公开的、潜在的、全面的历史性。

（四）感知觉的拓扑补缺

“书象”强调书法与自然、世界、存在的关联，虽然这种关联难以清晰地阐释，也不能进行逻辑推理认证，但我们决不能否认这种关联性的存在。书法与自然、历史、文学、宇宙的潜在联系并非客观（科学）真实存在，而更多的是一种感知觉“真实”，是人的感知觉与世界存在之间的不可见的意义维度的交织。梅洛-庞蒂将这种交织关系落在“肉”概念上，人对自然的感知离不开人现场的对于自然物感知的身体维度，人的任何心灵、视看行为、精神等均离不开人的

① 雷德侯：《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》，第280页。

② 梅洛-庞蒂：《眼与心·世界的散文》，杨大春译，商务印书馆2019年版，第76页。

③ 雷德侯：《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》，第257页。

身体性基础。中国书法以艺术的名义,其所着重阐明的就是人与世界存在之间的潜在的、基础性的联系。创作主体及接受者需要充分发挥其丰富的联觉、感知觉来补缺书象与其意义对象之间的这些潜在联系。“艺术的拓扑像似性,就是为了引发观者心中先验存在的对拓扑变形的认知与补缺能力。”^①

首先,“书象”源自创作者的触物起兴与观物取象,创作者已经将其对世界存在的潜隐的感知觉及感兴之思嵌入书法线条之中。书法线条并非绝对的抽象与空洞的虚无,其生成之初就已经凝结着创作主体对宇宙、自然、人生的诸多丰富而细微的感知觉,“书象”是创作主体与自然存在的间性产物。创造主体受外物感发之际,充分调动起丰富的感知觉联觉特性,拓扑性的补缺自然、周遭世界的某种富有生命动势的元素与书法联系。颜真卿“屋漏痕”、张旭观公孙氏舞剑、黄庭坚的“观荡桨”等等,“书象”的生成有着“观物取象”的根基,远取诸物,近取诸身,书者将这种感知觉嵌入线条之中,“书象”已经凝结着创作主体的审美趣味及其艺术创造力。

其次,“书象”与自然、世界存在的联系,需要接受者感知觉的拓扑性补缺。“在艺术家创构的象外之象的基础上,欣赏者调动自己的想象力再造象外之象。”^②书象的建构离不开接受者的意义补缺与象外之象的再创造。书法并不模仿客观世界的表象,书法线条图式具有虚指性、不明确性,书法与客观世界之间仅仅存在很抽象的联系。“书意”并非一个绝对明确,有着清晰外延的意义客体,“书意”仅仅是书者受外物起兴所引发的一个模糊的感知觉,是难以言说的,由此书者采用另外一种实与虚、有与无之间的“书象”来征召某种“书意”。书象与其意义对象之间,布满大量的空白的意义间隙,召唤接受者来展开意义补足以及意义再生。“因为系统的复杂性,意义的生长是没有穷尽的,如一个不断扩张的宇宙。”^③通过“书象”符号的“在场”,留下诸多意义不定点,召唤符号接受者展开意义补缺。书法艺术不断激发观者强大的图像认知处理与感知觉联想统觉能力,由此更加使得书法文本能够容纳各种复杂变异。

书象是一种开放型、关联型的文本存在,观者在观看书法符号文本之时,虽然书法符号经过剧烈的变形,失去了对自然物象的模拟性,但是,观者可以

① 赵毅衡:《艺术的拓扑像似性》,《文艺研究》2021年第2期,第5—16页。

② 朱志荣:《论意象创构中的象外之象》,《文艺理论研究》2020年第4期,第1—7页。

③ 谭光辉:《“意境”理论的符号学原理》,《符号与传媒》2012年第2期,第124—129页。

凭借其感知觉记忆、联想,将书法线条与自然物象、社会生活、书者心境等“形象”连接起来。书法可以通过不同质感线条及运动向度、章法布局等,比拟蔡邕所言的坐行、卧起等人类生活行为,以及木叶、云雾等自然物象。“书象”的这种“像似性”,某种程度上是接受者含混性身体性感知觉整合,视觉心理完形的结果,接受者最终完成书法与意义对象的意义连接。

最后,“书象”的诸多意义维度需要接受者感知觉的拓扑性整合。书法“书象”的意义之网,“书象”与自然、世界、存在、历史的潜在连接,某种程度上是根据人的意义需求建构的。“意义就是世界中的关联关系,而人就是‘关系的纽结’。”^①我们不可能也不应该离开人来讨论艺术,经由人的复杂性、交织性的感知觉,方能展开书法诸多意义维度的异质链接。书象的像似性绝非日常符号能指与所指的一一对应关系,绝非“条纹”(striated space)或“网格”(grid space)符号空间,而是一个活化的有机的自然生命体,它是开放的、黎曼式的、非欧性、拓扑性的空间,是一个观者感知觉可以介入和意义整合的“平滑”空间(smooth space)。^②通过接受者感知觉的拓扑补缺,整合宇宙、自然、历史、人生等诸多意义元素。

(五) 法象的本体拓扑

书法不指涉客观物象,书法“本乎天地之心”,这是书法线条所能拓扑变形的极限程度。“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形势出矣。”^③“书象”是书法意义表达的载体,“象”是自然万物的比拟,但作为线条艺术的书法,不能模仿自然表象,非同于自然之“形”,而是“得造化之理”^④,通过抽象线条运动,征召存在、时间、宇宙、自然之本体。张怀瓘言“书者法象也”^⑤,“法象”意味着书法更多的是对自然万物、生命流转之本体的“像似”。

“书象”对宇宙自然的“法象”,体现在以“书势”仿自然万物之“动势”。张怀瓘言:“天地事物之变,可喜可愕,一寓于书。”^⑥书法之象,远取诸物,近取诸身,是对自然万物、人类起居生活的诸多“动势”拓扑性的像似。“书写成

① 梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,商务印书馆2001年版,第571页。

② 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂(卷二):千高原》,第15页。

③ 《历代书法论文选》,第6页。

④⑤ 《历代书法论文选》,第212页。

⑥ 《历代书法论文选》,第291页。

为‘可象者’首先是由于它成为了‘似动者’。”^①作为平面艺术的书法,却对自然万物之“动势”进行比拟,这是书法之“象”的重要特质。书者如也,所“如”是物象之本、天地之变与万物动势。书法之势,最细微的笔画之势“其曲如弓,其直如弦”^②，“竖”如万岁枯藤，“捺”如崩浪雷奔；单个汉字的架构之势的“兽跂鸟跂，志在飞移；狡兔暴骇，将奔未驰”^③；整个布局之势的“分白赋黑，棋布星列”，“烂若天文布曜，蔚若锦绣之有章”^④；线条进行过程中的力与势，如“矫然突出，若龙腾于川；渺尔下颓，若雨坠于天”。线条行进缓慢之际，“纵肆婀娜，若流苏悬羽，靡靡绵绵。是故远而望之，若翔风厉水，清波漪涟”^⑤。书法以抽象线条之势，比拟自然万物生命流转之动势。尤其对于草书而言，其线条之动，笔墨之变，是对自然万物“无定质”的契合，“盖奇峰有定质，不若夏云之奇峰无定质也”^⑥。草书之道千变万化，“执持寻逐，失之愈远，非神明自得者，孰能止于至善耶？”^⑦草书之道与“神明”相接，这是古人赋予书法艺术的崇高地位，是古人探寻宇宙、人生自然之“流变”的艺术方式。

“书象”对宇宙自然的“法象”，更为核心的体现在对自然万物生生不息、生命流转之本体的“像似”。中国书法讲求“书势”，其“势”源自“法象”，是对自然万物运转、人类生命节奏的一种“像似”，是对自然之气与宇宙阴阳交合运动本体的拓扑性像似。书法线条运转之书脉，是为自然万物生命律动脉搏的比拟，书法之“势”，是对宇宙万物生命流转、鸢飞鱼跃的自然世界生命节奏的本体性“比拟”。本雅明也注意到了书法这种独特的像似性，认为书法“所固定的，只是流云的不变性。它们真正的和谜样的本质由变化构成，正如同生命本身”^⑧。书法为二维平面艺术，但却努力表达自然的“时间性”，探究自然万物生命流变之本体。书法之点画“观其法象，俯仰有仪”，以笔墨点画之明暗、张力、疾缓，象征自然界中的阴阳相和、生命流转、宇宙造化之理。“书象”所注重探究的是宇宙万物“之所以存在”“之所以如其所是”的潜在领域，深入物象

① 赵宪章：《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）2021年第2期。

②③ 《历代书法论文选》，第11页。

④ 《历代书法论文选》，第9页。

⑤ 《历代书法论文选》，第13页。

⑥⑦ 《历代书法论文选》，第681页。

⑧ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, p. 260.

涌现以及自我组织的过程,探究物象生命流转之潜在的态势。书法的每一个线条笔迹碎片“都是一张大世界剧场(große Welttheater)的免费门票。这张门票展示给他的是微缩了十万倍的全部人类本质(Menschenwesen)以及人类生活(Menschenleben)的哑剧”^①。书法艺术是为中华民族宇宙造化多变而终归和谐哲学信念的一种比拟。

三、书象：复合型的拓扑性像似

书法“书象”“囊括万殊”，具有多重的意义指向。“书象”处理的书法与自然万物生命流转之动势本体的像似，这就意味着，“书象”之本体并非变动不居之客体。“书象”在有与无、实与虚之间，在汉字、文学、历史、自然之间，在艺术创造者、艺术文本形式、艺术接受阐释之间，书象的生成及其意义建构是诸多意义关系交融互动的结果。汉字是书象的基底，在语意及语言表意顺序不变的基础上，展开书写形式上的拓扑形变。书象是语言文学之意表达过程的“复象”，是对语意的深化、拓展与丰富，是对“文意”细节与不可见的意义维度的拓扑性像似。“书象”是对既往书法的历史集群的创造性重组，是历史性与当下性的凝结。最后，书象在线条连续运动的变化中，以书“势”比拟宇宙万物生命的流变。在所有的艺术门类之中，书法作为一种独特的艺术像似符，指涉汉字语意、文学意义、潜隐的历史集群，深层次的“势”与宇宙万物流变本质。“书象”自身拥有着极为宽广的“像似性”谱系，指向一种复合的“像似性”，“书象”意义具有广泛性、综合性及流动性，正是在这个意义上，书法成为中华民族创造性表征世界与存在意义的方式。

书法“书象”在“囊括万殊”的基础上“裁成一相”^②，再次对自然、世界、人生、文学、历史等元素展开“一致性”“拓扑性”变形，生发创造性意义。“当世界的材料通过我们经过一种‘一致性变形’，就产生了意义。”^③书法“书象”

① Walter Benjamin, “Anja und Georg Mendelssohn, Der Mensch in der Handschrift”, in *Walter Benjamin Gesammelte Schriften III*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 139.

② 《历代书法论文选》，第148页。

③ 莫里斯·梅洛-庞蒂：《符号》，第64页。

是艺术家对世界、当下现实、既往历史因素的“一致性变形”与“拓扑性像似”。书法符号与意义对象的像似性关系,并非诸多单个的线性映射,而是在一个流体般、多维度的场域空间内,以一种语言与图像复合表意的方式展开多重的、连续性的拓扑映射。诸多主体与客体,身体与感知,历史感知表达经验与当下感受的,所有这些“材料”,经过书法笔迹的“一致性”的中转形变,征召世界不可见的意义维度,指向人类的艺术创造力。汉字、文学、自然、历史等相互侵越、交错,凝结,将不同纬度的世界材料映射并转化成为主体经验,形成成为一种“等价体系”,成为一种最为复杂、多元、凝练、潜隐的“像似符”。这些“潜在的相似性”在每一笔之中都得以表现,形成一面镜子,使得思想可以在这种相似或共鸣的气氛中得到反射。世界的诸多材料,经过多重的变形及像似映射,在书法线条中隐隐闪现、共鸣、升华,书法成了一面镜子,以“书势”折射宇宙自然时间之流变,“书象”折射自然造化之理,形成召唤新意义及世界不可见意义维度的核心层创结构。

在现有的诸多艺术门类中,书法“书象”不断地提出艺术像似性难题,挑战艺术“像似”的边界。书法为抽象的线条艺术,是汉文字架构的连续书写,书法无论如何与艺术的模仿、再现问题相距很远,书法与自然、世界看似有着极为微弱的关联。但是,中国书法正是通过最不具有表象“像似性”的抽象线条,逆反性地强调书象“像似性”问题,展开与自然不可见的、创造性的、本体性意义维度的“像似性”实验,以此征召自然宇宙之本体,“以无为而用,同自然之功;物类其形,得造化之理”^①。书法以最为抽象的线条、简单的书写行为,力求取得与世界、自然、宇宙、人生、文学的某种深刻关联,“同自然之功”的“同”指向的是书法与自然万物潜在、多维度、深层次、有机性“像似”。书法“囊括万殊,裁成一相”,拥有着最为宽广而复杂的“像似性”谱系,不断挑战艺术“像似性”的边界,开辟艺术的创作性。书法基于“书象”对宇宙、人生、社会、自然进行连续性的拓扑映射,在瞬间线条运转之下,凝结实用文字意义、文学意义、抽象图像形式美感、宇宙自然之流变等诸多要素。在泛艺术与跨媒介时代,重思书法这种独特的复合表意机制及“跨媒介”样式,具有重要的当下现实意义。

^① 《历代书法论文选》,第148页。

Topological Iconicity of the Aesthetic Images of Chinese Calligraphy

Yu Guanghua

Abstract: This paper proposes the topological “iconicity” of the aesthetic images of calligraphy from the symbolic aesthetics. The symbolic iconicity of “the aesthetic images of calligraphy” is explained from five dimensions: the deformation topology of the Chinese character architecture, the neighborhood topology of the literary meaning, the cluster topology of history, the topology of perception, and the ontology topology of the exist. This provides another theoretical thought for the ontological problem of calligraphy art.

Key words: calligraphy, the aesthetic images of calligraphy, semiotics, iconicity, topology