

骋怀于“心印”与“身印”之间:方闻对书法抒情表意功能的符号化诠释

吴佩炯

摘要: 如何理解书法的抒情表意功能,是当代美国汉学之中国艺术研究中的一大难题。对此,旅美华人学者方闻以书法用笔为中心,形成了结合身体视角的符号化诠释:将用笔作为艺术家主体存在于艺术作品内在结构之中的根本方式,并以书法用笔中的身体要素为核心,界定书法中情感的具身性和动态本质;以及经由身体语言与书法视觉语言的映射关系,解释情感在书法中的视觉展现模式。方闻对书法抒情表意的符号化诠释,与格雷马斯等的“激情符号学”理论形成了多处实质契合和可以对话互鉴的层面,从该角度加以考察,无论对中国艺术的跨文化传播,还是对艺术中主体情感表达问题的探索都具有重要参考价值。

关键词: 方闻; 书法; 抒情表意; 用笔; 身体

作者简介: 吴佩炯,文学博士,上海师范大学人文学院副教授,主要从事美国汉学、比较诗学、文学与艺术跨学科研究。通信地址:上海市徐汇区桂林路100号,200234。电子邮箱: wupeitong@shnu.edu.cn。本文系国家社科基金青年项目“模态理论视域下当代美国汉学的艺术审美机制研究”[项目编号:22CZW010]阶段性成果。

Title: Wandering Between the “Image of the Mind” and the “Embodied Image”: Wen C. Fong’s Semiotic Explanations for the Lyrical and Expressive Function of Chinese Calligraphy

Abstract: Understanding the lyrical and expressive function of Chinese calligraphy is a difficult issue for contemporary American sinology. Therefore, Wen C. Fong focuses on the brush strokes of Chinese calligraphy and makes semiotic explanations combined with the perspective of the body. He considers brush strokes as the fundamental way of artists’ presence in the inner structure of art works, defines the embodied and active essence of emotions in calligraphy by the body factors in brush strokes, and explains the visual modes of emotions in calligraphy by the mapping relations between body and visual languages in calligraphy. Fong’s symbolic reading of calligraphy’s lyrical expressiveness resonates with the “semiotics of passions” proposed by Greimas, and this approach provides valuable insights for cross-cultural dissemination of Chinese art, as well as inquiries into the emotional expression of artistic subjects.

Keywords: Wen C. Fong; Chinese calligraphy; lyrical and expressive function; brush strokes; body

Author: Wu Peitong, Ph.D., is an associate professor in the School of Humanities, Shanghai Normal University. His research interests include American sinology, comparative poetics and interdisciplinary researches between literature and art. Address: 100 Guilin Road, Xuhui District, Shanghai 200234, China. Email: wupeitong@shnu.edu.cn. This article is supported by the Youth Project of National Social Sciences Fund (22CZW010).

如何理解中国书法的抒情表意功能,在当代美国汉学界的中国艺术研究中是一个较为突出的争议性难题,尤其是作为情感主体的书法家如何在书法作品中得到具体反映,观者又应如何通过

视觉来具体把握书法中的情感意涵。对西方环境中的西方读者和观众而言,对书法进行形式分析很难作为具体情感活动与意涵的确凿证明;而通过传记、文献等凸显艺术家创作状态的语境主义

解读,同样在实证性等方面饱受争议与质疑。作为在美国汉学界的这一学科影响最大的旅美华人学者之一,方闻(1930—2018年)亦对此产生了强烈的问题意识,并力图通过建构一套以书法用笔为中心的符号化诠释加以解决。

一方面,方闻认为中国传统书画的本质是明显具有主体符号性质的“心印”(image of the mind),即“作为心灵的印记或者形象,一件书法或者绘画作品反映出艺术家——这一个人,他的观念,他的思想及其自我修养”(方闻,《心印:中国书画风格与结构分析研究》18),并屡屡使用“图符”“作为符号的图像”之类表述。另一方面,他又充分结合中国传统艺术理论和自身的书画实践经验,以书法用笔中的身体运动和身心状态为切入点,建立身体与艺术对象之间进行连接、构成符号映射的路径,即“身印”(the embodied image),从而突出情感主体及其情感意涵在书法中的具身性存在,以解答下列三个最为核心的问题:(1)艺术家作为主体而存在于艺术作品之中的方式,该方式使主体的抒情表意成为可能;(2)情感意涵的性质以及由主体传递至艺术作品的途径;(3)情感意涵的展现模式和表征。

方闻的这种研究与诠释,与20世纪80年代以来西方在符号学中探究主体情感维度的尝试遥相呼应,尤其与其中的一种代表性理论——格雷马斯(Algirdas Julien Greimas)、丰塔尼耶(Jacques Fontanille)等的“激情符号学”(sémiotique des passions)有多处实质性契合;但对于界定、分析主体及其情感的主要路径,方闻又另辟独特的视角,因此双方极具对话与互鉴的价值。从该角度对方闻的相关研究进行考察,无论是在中国艺术的跨文化诠释与传播层面,还是对于艺术中主体情感表达问题的探索,均可形成重要的参考。

一、心印而情载:抒情主体和情感性意义的存在方式

讨论艺术作品之抒情表意功能的先决条件,在于论证:作为主体的艺术家,确实是艺术作品内在结构的某种组成部分,而不是外在于艺术作品本身,仅为方便艺术史叙述而存在的某种文献背景和历史标签。对此,方闻紧密围绕将艺术作品视为艺术家之“心印”的核心观念,从图像作为人

工符号的属性出发,阐明中国艺术家是将图像作为唤起和传达主体内在情感意蕴的“图载”,不断强调艺术家主体在艺术作品中的存在;进而以一种与符号学中的模态(modality)理论相契合的方式,将“用笔”作为在书法中构建主客体关系和抒情表意渠道的关键。

在方闻看来,中西艺术传统对于图像的界定有一相通之处:作为人工制作,并可以反映某种对象或意义的视觉幻象,图像可被视为一种符号;不过,对于符号、符号的所指、制作者(主体)之间的关系,双方观念基础截然不同。西方传统的摹仿论从亚里士多德开始便始终预设和隐含“表述者与表述者、艺术家的身体(physical)存在与缺席的根本二元对立”(Fong, “Chinese Calligraphy” 29),近代西方美学亦如尼采对康德的批评,“并非从艺术家(创作者)观点探讨美学问题,而是像所有哲学家一般,纯粹由观众(观者)的角度思考艺术及美”(Nietzsche 103-104; Fong, “Chinese Calligraphy” 81)。这类视角使作为符号的艺术直接指向外在的客观世界,艺术自身最终成为另一种独立自存的客体,并在原则上要求消除艺术家自身的存在及运动过程在艺术作品中外露的痕迹,因而难以将艺术表象与处于隐身状态的艺术家(以及他为艺术作品所额外赋予的意义)相关联;没有艺术家作为桥梁,导致“尽管西方通常将艺术作为外在现实的象征(symbolic)或征兆性(symptomatic)呈现来分析,却尚未见到可以合理解释呈现出来的定性结构与表述内涵之间关系的理论”(Fong, “Chinese Calligraphy” 29)。

与“摹仿”相对应,方闻反复强调,在中国艺术传统中具有类似核心地位的概念,是在张彦远《历代名画记》中确立的“图载”:“图载之意有三:一曰图理,卦象是也。二曰图识,字学是也。三曰图形,绘画是也。”(张彦远 1)“图载”一方面扩展了视觉幻象的形式和意义范围,不局限于再现经由视觉摄入的客观物体和现象,还包括以抽象图形(如书法等)反映超出客观物质实体本身的存在、认识与意义;另一方面将中国书画视为唤起记忆和联想、传达感触与进行交流的“助记图式”(mnemonics)(方闻,《中国艺术史九讲》55—56),突出其与作为主体的人之间的各种关联,否定了艺术作品与外部世界的直接连接,视艺术家为两者之间的必经之路。视觉形象的形成与作用都来自艺

术家身心运动的延伸,意涵也不会在视觉形式中自动生成和显露,必然经由艺术家之手而注入,方闻称之为“寄意”;书法创作与观看的重点正是作为“寄意人”(signifier)的艺术家“如何处理线性‘图载’,即是‘表意本体’(presentational body)”(34)。

上述艺术符号观意味着,艺术表达之中始终存在一个由主体(艺术家)到客体(艺术对象)的定向关系:主体通过其身心活动对艺术形式、媒材等施加影响,使之发生特定的改变;同时,该行为使主体在艺术表达中获得了相应的存在与意义,成为艺术表达的一部分,并可通过一定的艺术现象(如笔墨等)进行追溯。故方闻将对书法的分析视为“需要持续不断地探讨主客体之间关系”的“自我指涉性的工作”(Fong, “Chinese Calligraphy” 31-32)。虽然方闻不认为自己是符号学视角对艺术主体的抒情表意展开研究,也没有明确基于符号学理论进一步深入,但前述对于主体存在方式和主客体关系的认识,实际上与符号学中的模态理论颇有契合之处,这一理论是“激情符号学”对话语中的主体情感性意义进行追寻的基础。

格雷马斯将话语表达的最基本框架浓缩为一种主-客体定向关系和相应的主-谓句法结构,并用“模态”一词来指称“主体对述谓的改造”,主要指主体在表达中所隐含的意图与态度等,是表达行为所依附的一个“未用语言表现的现实”(Greimas 121);师承格雷马斯的塔拉斯蒂(Eero Tarasti)将这一理论进一步引入艺术领域,认为“模态”不仅包括内在于艺术形式和话语的意愿、情感、态度、判断等,还外化为艺术形式与艺术材料的外在运动结构,以及相应的能力与规范要求(塔拉斯蒂 36—38)。这种“模态”在主体的行为(act)之中方能涌现,而对于话语表达过程中的行为(即“谓语”),模态理论归纳为两种基本类型——“做”(法语 faire,英语 doing)和“是/存在”(法语 être,英语 being)。此二者与主体(“主语”)结合,分别构成对某种作为和某种状态的基本陈述。由于模态活动是“一谓词对另一谓词的改变”(Greimas 124),即主体的“做”与“存在”改变了对象的存在和运行,主体与对象之间由此形成“附连关系”(junction),其中附加了来自主体的情感性意义,进而“构思主体可行之路径,设计主体类型之图式”(格雷马斯,《论意义——符

号学论文集》7),并使主体在与客体的互动中“作为语义存在”(Greimas 87)。

在方闻对中国书法抒情表意功能的诠释理路中,用笔即相当于前述的模态活动。在符号学意义上,用笔既将艺术对象由单纯的“宾语”转变为同时包含行动与对象的“述谓”结构与过程,变为动态的陈述与表达行为框架,又体现主体所施加的影响、改造与意义注入,将主体真正纳入艺术的意义结构。方闻力图表明,用笔的动作性显现了实施用笔的主体,指向了主体的身心运动过程,将主体与可供改造和附加情感意义的艺术对象相连接;通过用笔在艺术媒介与材质上留存的迹象,便可追溯主体如何在情感因素驱动下进行改变、转换和附加意义的动作,如何将深层抽象情感转换为更加丰富可感的表层形态。用笔的上述功能具体体现在以下三个方面。

其一,改造视觉形象的存在状态。书法的本质是由图式和笔法而人工构筑的符号,艺术家可“根据他们的个人爱好与独特气质”(方闻,《心印:中国书画风格与结构分析研究》68)而在同类图式中选择不同的笔法与母题,以及通过独特的运笔过程改造历史传承的笔法,图式的存在状态(对应模态行为基本类型中的“是/存在”)因而变动不居,并成为对主体身心状态的追寻依据。

其二,将视觉形象转换为视觉行动者,从而为主体传递视觉信息。用笔自始至终离不开主体的身体,记录了艺术家个体的手势行迹并在媒材中充分显示,因此强调用笔意味着强调展现视觉形象构造过程甚于其结果,视觉形象也由西方传统视域下的一种静止、凝固的艺术客体转变为一种视觉行动者(对应模态行为基本类型中的“做”),从而在主体执笔运动的主导下,传递因主体情感活动而异的不同视觉信息。

其三,通过对风格与笔法的有意识选取而附加意义。方闻认为,现代西方艺术史学在风格问题上更为关注整体演进,“强调艺术对传统的延续性胜过开创性”(Fong, “Chinese Calligraphy” 29);但传统中国艺术史学强调艺术家在谱系中对各种历史风格和相应笔法进行“集大成”式的选择与复合,从而实现个体新变,相应风格表现是一种“个体复合化、复合体单一化”的“分形关联个性”(fractal, contextual personhood)(Fong, “Art as History” 36)。由此,新的艺术主体在风格构建

中附加了来自自身的新意涵，相当于模态理论中可由主体施加影响的“模态行为”。

不过，也正是由于用笔的上述功能及其体现方式中特有的身体性和物质性，虽然方闻在艺术表达中的主客体关系、主体情感维度的存在等方面与格雷马斯等人的理论形成了一些实质上的共识，但是在如何界定与认识由此生发的主体情感方面，方闻与后者颇有不同。格雷马斯、丰塔尼耶师徒将其所探寻的情感性意义命名为“激情”（passion），他们虽然认识到“激情”与主体在话语中的存在密切相关，但又认为其并非主体所专有，将其定义为内生于话语结构之中的一种话语特性；他们认为激情的产生与传递是通过某种“符号学风格”（semiotic style）而实现（Greimas and Fontanille 1），并倾向于在形式语言层面将各种具体激情表述为一种叙述语法。这种语法将意图与态度层面划分为四种基本的“模态动词”——“想要”（vouloir）、“应该”（devoir）、“能够”（pouvoir）、“懂得”（savoir），辅之以“是/非”逻辑判断，再通过它们与“是/存在”“做”这两种基本行动的不同相互关系，构成不同的激情表现。比如“愿望”是围绕一种价值对象的“想要-存在”，“失望”是“应该-存在”“想要-存在”与“不能-存在”“不懂得-存在”相结合的复杂产物，等等；于是激情表现可归纳为一组术语表，具体的情感性意义则根据话语所使用的模态和程度变化，归为某一术语下的次生激情（怀宇 74—75）。在艺术领域，塔拉斯蒂亦在《音乐符号学理论》中大致继承了这种叙述语法（除了对四种模态动词做了一定修改），构成对音乐作品进行符号学分析的方式之一。

而在方闻的英文写作中，实际用于表述“抒情”的术语一般是“自我表达”（self-expression）或“个人表达”（personal expression），指称“情感”的术语则是“personal feeling”和“emotion”，表明他更注重情感性意义与主体及其行为的实际关联，“透过实践中的‘做’与‘用’……不只牵涉到意识与潜意识，更表达了一种反映个体情感、社会价值观及文化信念的身心状态”（Fong, “Chinese Calligraphy” 32），而不是仅仅界定为来自一定话语组合结构的话语特性。这些观念显然基于用笔中的身体运动和身心互动。出于同样的原因，对于现代西方各类“由历史研究转向符号学和修辞

分析”“将艺术品当作象征结构和符号系统”的方法，方闻总体上认为它们与解读来自艺术家的个体情感意涵和中国书画抒情表意传统并不兼容（Fong, “Chinese Calligraphy” 29），因为其并未真正改变西方的形式分析“仅处理再现空间（representational space）中所发生事物”（Fong, “Chinese Calligraphy” 58）这一本质，也摒弃了传统艺术史对艺术家个体性和独创性的必要关注。因此，方闻寻求在符号化的诠释中融入身体层面的动态机制，从而进一步考察书法中情感意涵的性质和产生途径。

此外，对于书法中情感意涵的展现模式和表征，方闻的诠释方法相当于结合了“激情符号学”中的激情展示模式和书法用笔中的身体视角。“激情符号学”将激情在话语中的展示模式概括为“构造（constitution）—安排（disposition）—引发关注（sensitization）”，“从伦理到审美”地解释其运作的全过程，包括条件及机制准备、外在表征、话语接受者等方面（Greimas and Fontanille 102）。方闻既以类似模式诠释书法的抒情表意如何获得具体的视觉呈现，又将书法用笔形态对身心运动的视觉映射作为贯彻其中的核心，从而更加凸显其学说并未完全沿着符号学的方向，而是一种既与模态理论和“激情符号学”有所相通，又具备自身独特视角的现代笔法美学。

二、身动而情动：书法抒情表意的具身和动态本质

格雷马斯和丰塔尼耶定义的“激情”术语，其后继续被科凯（Jean-Claude Coquet）、埃诺（Anne Hénault）、朗多夫斯基（Eric Landowski）等学者的相关研究沿用，表明这种对主体情感维度的诠释方式在西方符号学领域继续发展并获得认可（李双 166—168）。不过，关于现代西方对艺术的符号学研究，方闻的观点始终倾向于：他们对主体性质的定义和呈现仍然偏于静态和被动，且将情感意涵和抒情表意功能彻底固定在形式语言范畴中，这种做法不但不利于凸显情感与主体的关系，也使主体的能动性、主动性和情感的动态性未能得到充分表达。与之相对，在方闻的书法观中，用笔不但使主体界定了情感的属性与来源，还在从艺术家到艺术对象的主客体关系中构建了艺术家

主体的动态性,进而由艺术家的身体活动决定书法的情感本质。因此,方闻转而选择了另一种具有身体美学色彩的方向,以主体在书法用笔中的身体运动、感触以及其中的身心互动为中心,界定书法之中情感意涵的具身性、动态性以及情感意涵如何由主体传递至艺术作品之中,其标志是多次在著述中以“亲笔”为关键词。

通过“亲笔”一词强调用笔的具身行为性质及其对书法抒情表意功能的决定作用,在方闻较早的代表作《心印》(*Images of the Mind*, 1984年)中已有初步展现,并在后续著述中不断发展相应的观念与论说。其中的诠释逻辑主要由三个递进的环节构成:其一,用笔的笔法视觉形态是对艺术家身体运动的动态表达,并为从身体运动中进一步揭示情感活动准备了视觉艺术语言层面的必要条件;其二,用笔是艺术家身体运动之延伸,也进一步将艺术作品及其内外空间变为艺术家身体的延伸,从而为情感意涵在艺术作品中的动态化表现建立了物质途径;其三,用笔过程中的动觉构建了将身体感触与精神认知紧密结合的身心互动,以及情感意涵生成过程的即时性和所生成意涵的动态性,并使之能够得到观者的关注和意会。

在美国汉学界的中国艺术研究中,出身于西方的艺术史学者并非全然无法运用“中锋”“侧锋”等中国传统笔法术语,但他们通常止于在形式分析中辅助性地标识一定的局部视觉形态和质感细节,而没有对运笔技法与视觉形态、视觉意义乃至用笔主体之间的内在关系展开深入探寻。这是由于他们主要基于“艺术语言”这一概念看待和运用笔法术语体系,而“艺术语言”在很大程度上是以一种比拟为语言符号的方式来描述和分析艺术形式和表象,常见界定为“各种艺术门类的创作中所使用的符号体系”之类(张晶 73)。方闻的特殊之处在于其接受过严格的传统书画训练,具有大多数西方汉学家所不具备的相应艺术实践经验,因此,一方面,方闻更强调图像及其艺术语言的人工本质,突出它们与主体身体运动之间的实际关联(“循科学角度而言,大自然之中根本没有线条。在几何学上,线不过是点在空间移动的痕迹。”)(方闻,《中国艺术史九讲》35)。另一方面,方闻更注意揭示笔法术语和身体运动、笔触位置、视觉形态的完整对应关系,比如“侧锋”的内涵不仅仅是“方的、带角的或者转折的笔画”

这种视觉呈现,还包含“使用笔肚和笔锋”的身体运动与工具运动要素“中锋运笔”不仅仅意味着“圆的笔画”,还包括“始终小心地保持藏锋”的运动过程,以及“锋利带角的勾磔往往是由于手指与腕部的疾速运行”等(方闻,《心印:中国书画风格与结构分析研究》17)。方闻以此表明,用笔不能视为被术语固定的静态视觉形式结构,而是直接关联艺术家主体的身体运动,故用笔可能指向的情感性意义亦动态地来自艺术家主体,不能对其进行脱离主体身心运动状态的静态孤立考察。

书法用笔同样在物质层面构建了将主体的情感意涵传递至艺术作品的途径,实现了将艺术家的抽象情思转化为物性存在的媒介功能。在将中国的鉴赏传统与现代艺术史叙事结合时,方闻较之“气韵”更重视用笔,因为用笔“可用现代人类学‘物质操作’(material practice)的观念与方法来验证”(方闻,《中国艺术史九讲》100)。这种物质操作体现为通过用笔使艺术家的身体不断延伸,形成“身体一笔一墨—视觉形式—艺术作品/对象/空间”的完整链条:

艺术家依靠毫颖画出优美的线条,同时,他的笔又饱蘸着墨,用墨渲染大块面积,笔墨就以它们不可胜数的线与面、骨与肉、淡与浓、柔与刚以及干与湿等关系,几乎可以表现出宇宙万物的一切。(方闻,《心印:中国书画风格与结构分析研究》17—18)

这一链条将艺术家的身心运动及其意涵落实于视觉艺术的物质层面,而不会使双方形成抽象的“能指—所指”关系。其中有两组“身—物”关系尤为方闻所强调。一是“身体—媒材”关系,即笔墨作为“书家身躯行迹延伸四度空间的凭借”(方闻,《中国艺术史九讲》51),将艺术家的身心活动转化为在艺术作品材质上可追溯的运动痕迹;故用笔的本质可定义为“承载的是艺术家个人的‘行迹’或印记”并使之获得物质表现,而“为构建幻象而去隐匿或抹灭媒材”有悖于前述宗旨(Fong, “Between Two Cultures” 7)。二是“身体—空间”关系,即当艺术家身体运动与图像的动态构建过程相连接,还引发了图像所在空间的动态

划分和重构，“为周围的空白空间赋予生命并将其涵括进自身”（Fong, “Chinese Calligraphy” 32），使图像的形体、动态、周围空隙共同“将相对静止的二维形象变成三维的有机艺术形象”（方闻，《中国艺术史九讲》73）；于是这些空间也被纳入以艺术家身体为中心的有机运动整体，成为艺术家本人的延伸。

方闻进一步认为，由于用笔的具身行为性质和运动性，运笔之时仍在不断展开身体感触与精神认知之间的互动过程；因而情感意涵仍处于即时的生成和运动状态，而不是先行决定情感概念、再将前者映射到艺术作品。方闻视书法创作为“同时牵动着艺术家的手、体、目与思”（Fong, “Art as History” 26）的身心互动，他在解释书论《九势》（传为蔡邕所作）中“藏头护尾，力在字中，下笔用力，肌肤之丽”一句时认为，“头”“尾”“肌肤”等词汇的使用加强了字迹与书家本人的具体联系（Fong, “Chinese Calligraphy” 34）；这种对身体感触和动觉的重视，进一步发展为中国传统书论中常以“肉”“骨”“筋”“脉”等人体相关词汇为喻的现象。由此，书画与礼乐一样在身体感触与精神认知之间构建了“知行合一”的互动关系：“通过运动表达出美与愉悦，不仅仅包括着艺术家的手指、手腕以及手臂的肌肉行为动作，而且还包含着艺术家的精神、情感与身体状态。”（方闻，《心印：中国书画风格与结构分析研究》18）情感意涵也随之具备即时的运动性，“笔锋的时起时落又使全部笔画蕴含并滋生一股奇妙的活力”（17）。作为方闻在普林斯顿大学的继任者，谢柏轲（Jerome Silbergeld）在为方闻晚年的集大成著作《艺术即历史：书画同体》（*Art as History: Calligraphy and Painting as One*, 2014 年）撰写导论时明确表示，这种具有浓厚文人传统色彩的观念是在强调笔法中的行为与情感因素，包括“强调毛笔的独特动觉，注重过程甚于结果、构造（fabrication）甚于基材（fabric）”，对主体对象的艺术表现甚于精准再现、自发和“自然”甚于技巧”（Silbergeld 4），等等。

通过上述三个环节的论述，方闻实际上回答了“激情符号学”提出的一个重要问题：情感主体从话语的深层理论结构浮现到话语表层的过程，经过了怎样的陈述活动和陈述机制？格雷马斯和丰塔尼耶将主体的状态划分为“虚拟化主体”

（virtualized subject）、“实施了主体”（actualized subject）、“被意识到的主体”（realized subject）三个层次，分别对应深层的操作主体、进行话语叙述行为的主体、最终在话语中完成构建并被接受者认识到的主体（Greimas and Fontanille 25），但对于“实施了主体”如何在这三个层次之间承上启下并传递情感意涵，他们的解释总体上还属于话语层面的“微观系统及其句法”（the microsystem and its syntax）（Greimas and Fontanille 79）。方闻对书法家主体状态的层次划分与前者类似——从“心印”中的抽象主体到用笔中的行动主体，再到通过“身印”具现的主体；但由于将用笔作为即时且持续性的抒情演绎过程而加以重视，方闻不但为上述问题提供了一种既来自具身行为视角，又可能被纳入符号学视域的独特解释，他所定义的“抒情”“情感”较之“激情”（passion），也在实质上相对更接近“情动”（affect），强调情感紧密关联着身体运动及感受，在身心互动中运动和变化。不过，方闻并未走向当代西方情动理论中较为多见的政治性角度，他的主要目的仍是：避免图像符号指向的情感意义脱离艺术家具体身心活动及其即时运动状态，成为仅在理性层面进行概念性认知的静态话语范畴；避免主体脱离与身体和环境的互动，成为一种固定符号和被动存在。这进一步决定了方闻对艺术家情感运动的视觉表征展开具体描述和诠释的路径。

三、身印而情有迹：书法用笔形态对身心运动的视觉映射

对文学、艺术的主体情感维度进行符号学性质探究，最终仍需面向观众、读者等解释：主体在话语结构中的意义和抽象的深层情感，如何转换为作品中可以明确把握的具体表征？方闻也面临类似问题：书法的抒情表意如何获得具体的视觉呈现，并能直观地得到认知？对此，方闻继续结合书法用笔中的身体视角，构建类似激情符号学之中“构造—安排—引发关注”模式的诠释：

由于书法体现（embody）书家本人，书法的姿态（gesture）是艺术家肢体语言（body language）之投射，所以我们或可由

此理解书法所呈现之结构与表述内涵之间的关联。(Fong, "Chinese Calligraphy" 29)

亦即书法的“心印”本质经由“身印”而完成:艺术家身体语言与艺术作品视觉语言之间的映射关系,使艺术家以用笔改造艺术对象并附加情感性意义的活动具备进行视觉展示的基础条件,艺术家身体活动与艺术作品的外在视觉样态形成对应,并留下一定线索以引发对情感意涵的关注和判断。

在当代美国汉学界,对于书法进行抒情表意的基础条件,方闻的西方同侪通常基于图像学和艺术社会史等视角,结合对思想潮流、社会文化、历史时期特征等的宏观叙述,归纳一定时期风格基本特征背后的意识形态内涵及其对艺术家主体的规制作用;并结合特定艺术家的生平经历,为在艺术史叙事中突出宏观意识形态机制与艺术家个体经验之间的张力做准备。在汉学界之外,格雷马斯和丰塔尼耶论述激情的符号学展示机制时亦特意提及“道德教化”(moralization),将其定义为“一种文化在其中提供了与一套特定标准相一致的模态机制或安排,这种安排主要被认为用于调控某一特定社群中的激情表达”(Greimas and Fontanille 79)。方闻同样论及这一方面:

意识形态与风格之间存在显著关联:正统派采用较端正的楷书,而叛逆者则偏好较自由的行书。始于六朝的行书,其发展象征了对国家支持庄重碑刻书风的反动。新兴的随性书风隐含新的政治意涵——强烈的个人主义以及对古典的至高崇敬。接着,新体被宫廷收编,成为官方支持的正统书风后,又会再度面临反动,如此循环不已。(Fong, "Chinese Calligraphy" 37)

但方闻并未以此为重点,而是更重视大致确定书风、字体、基本笔画、笔法等视觉表现结构的基本内涵、规范和默认含义,将对它们加以再现和改变作为书家体现主体存在的基本凭藉和抒发个体情意的起点。出于早年所接受的书画实践训练与传统文人书论,方闻将对各类书体与历史风格

的“集成”与“通变”视为艺术家个体抒情表意的基本构成机制。这一机制首先是对书法线条表现基本原理的掌握,即在对古代书迹的钻研中“既了解其历史含义,更注重其书法意味”,并在“不同字体的笔法与结体原理之间发现了重要的联系”(方闻,《心印:中国书画风格与结构分析研究》109),从而为将各种书体风格、笔法灵活运用于审美表达而奠定基础。比如后世书法家钻研历代金石书体及隶书章草用笔等,意义在于“改以毛笔书写,因而同样可以表现运笔之势,并可在书法文艺之外平添古拙庄严之趣,有艺术历史化之意味”(方闻,《中国艺术史九讲》52)。其后,通过前人创立的书法基本图式以及其中可能蕴含的基本审美品质,为自我表现以及赋予相应新内涵而拟定大致方向,比如:楷书大小统一并“严格地布满格子状的方块空间”,草书“伸舒裕如,形成运动状流畅的图绘性设计”,二者分别确立“工整规矩的运笔”和“豪放、单纯的个性化笔法”这两种基本运动形态以及相应审美表达取向(方闻,《心印:中国书画风格与结构分析研究》109—110);局部的笔法细节亦有基本寓意,平正的隶书笔法和“欹侧”的楷书笔法分别代表“古朴”与“新变”,“方正”和“圆活”的用笔分别意指“严谨粗犷”和“温润内敛”的品质,等等(方闻,《中国艺术史九讲》53)。这些为主体对身体语言及身心状态的视觉投射准备了基本的表达机制与可用语汇。

对于艺术家身体活动(以及相应情感表达)与艺术作品外在视觉样态之间的对应,方闻并没有在书法作品分析中全盘采用直接将视觉形式描述转换为用笔动作描述的说明方法,因为直接通过辨识用笔动作而把握前述机制和其中的意义生成,隐含着——接受过中国传统教育中必然从小进行的毛笔书写训练。汉字书写基本笔顺、书体和用笔的基本规范与基本内涵,通过这种训练落实于不同身心状态下的毛笔触感与身体动觉,为用笔的抒情表意功能构建了更为广泛的理解和表现基础。西方学者同样对这一前提有所认知:

艺术化的毛笔书写自有一套长期慎重形成的独特技法。传统上,这种技法由孩提时期的习练中逐渐获得。它并非

依靠不羁的自由发挥，而是经年累月地临摹经过选择的古代大师模范作品。习书需要反复摹写，直至娴熟掌握毛笔的每个运转、模范书体的每处运动，才能感受到自如随性，由摹（imitation）转向临（emulation）。（Silbergeld 5）

然而，方闻所主要面对的西方读者和观众，恰恰缺少这种书写实践经验在身体层面赋予的理解基础，也就难以直接将对各类书法形式特征的视觉感知转换为对相应用笔动作的动觉，难以从运笔的动觉中发现情感状态。方闻 2004 年在香港中文大学所作讲座中，直接通过王羲之《平安帖》中“平安”二字“第一笔向右，转折向左，再一点向左，反一横向右，最后折回正中，中锋一笔而下，往返开合，手笔相应，一气呵成”的书写过程，诠释王羲之如何建构“运笔随心，飘逸潇洒”的个体情性表达（方闻，《中国艺术史九讲》52）；但理解这些动作何以构成“书家指腕间瞬间运用与观众心灵相通”（52）的情感传递效果，需要以了解汉字笔顺和毛笔运转方法等为前提，而满足这一条件对绝大多数西方读者和观众而言绝非易事。

为解决这一难题，方闻使用了一种从三维视觉引向身体三维运动的间接诠释方法：通常被视为平面艺术的书法图形，以及它们在空间内的位置与对空间的划分，实际上是具有“雕塑性”的三维化形体；观众与读者可由此联想到，构成它们的书法用笔以及艺术家复杂的身体动作，必然也是一种在三维空间内才能实现的三维行运，从而建立对于用笔动觉状态的间接认知。方闻首先指出，笔法线条并非只有平面二维属性，而是可以“用富有色调的、粗细有致的线描表示三维空间”（方闻，《心印：中国书画风格与结构分析研究》34）；而塑造具有不同视觉形式特征的笔法线条，意味着用笔主体的复杂身体运动。比如黄庭坚书法饱满浑圆的笔画，意味着“在逆行中毛笔触及纸面，裹起了锋颖，书写者保持手腕的平衡，用整个手臂力量，尽量使笔锋藏在笔踪之内，仿佛光用指头在运墨”（135）；而米芾所重视的“多变、丰满与不期而至”，其背后是“学会如何随意地执笔”和“改变了黄庭坚通常由于率意收笔而引起的轻微颤动”（124）。对这些笔法以及相应动作的进一步组合与变化，使得无论单个字体笔画结构还

是不同的字进行连接时所暗含的有机运动特性（方向、倾角、转折、伸缩等），都折射出更为复杂的、同样必须以三维空间形式完成的身体运动与相应动觉。由此，书法的视觉形态和艺术家身体运动之间确立了“书风样貌又是书家肢体语言之投射”的符号映射关系，前者成为对后者的呈现。

由于上述映射关系，观者亦有可能以艺术家身心状态所留下的迹象为线索，关注和追溯艺术家所表达的情感意涵。对书法的观看阅读和书写一样具有特定的时空顺序，“始于左上而终于右下，再一字、一行，由右至左，定向行进，观者通过重溯写字过程的实施轨迹而进行阅读”（Fong, “Chinese Calligraphy” 32），因而相当于对书法形体与空间构造过程的重现，从而形成对艺术家身心活动的叙事。夏皮罗（Meyer Schapiro）对图像符号（image-signs）的非具象（nonmimetic）元素进行过符号学讨论，认为空间和场域具有潜在表现意义，对于空间位置如何被占据的认知“很有可能和我们的体态、与地心引力有关，也可能被我们观察天地的视觉经验所增强”（Schapiro 230），从而表达不同意涵。这些观点为方闻所借用，他将书法空间、场域、形体中的视觉张力作为可以追溯艺术家身心情感状态的主要迹象。这种张力产生于书法形式要素的基本内涵与艺术家对这些要素的改造加工之间：虽然特定书体的基本布局、字形、笔画形态等往往具有一定的基本审美取向和初始内涵，但不同的艺术家可以通过字与字的连接、书体的组合、笔画书写速度节奏等展开差异化的改造，从而有可能赋予另外的个体意义，暗示其身心情感状态。在前期代表作《心印》中，方闻将这种张力划分为四种主要类型，并在之后的著作中延续对它们的关注与诠释。

1. 书法整体空间布局的内部张力。比如作为隋唐以来楷书典范之一的《瘞鹤铭》，虽基本形态为较为工整的楷书，却又具有个性化特征和内部结构张力，“以不规则、非对称的形式获得对比和谐”，“每个字各个笔画都朝向不一，但每个字又是一个整体，而且字与字的连接也保持着动力平衡”，方闻认为其中具备“如此大魄力的布局必有非凡的内在灵气和自信心”的身心状态表达（方闻，《心印：中国书画风格与结构分析研究》110）。

2. 书法整体空间布局与局部笔法的张力。

比如黄庭坚《赠张大同古文题记》，通过将“险峻、奇崛”的“个性化的字体布局”和“全出乎天然，一气呵成”的用笔集于同一作品，表达“率直而不粗莽”的性情和建构“刚强不屈的人物形象”（117）。

3. 书体组合的张力。比如倪瓒《六君子图》之题跋，除了具备“挺劲清晰，力度极强，笔画整洁健瘦，有的向上跷起极不匀称”的整体风貌，还通过“习惯的楷书斜笔画被纳入横笔隶书的结体”，以楷、隶两种字体之间的冲突与张力来“集中反映出他饱含感情的内心世界”（149）。

4. 直接以特定笔法的动作特征对张力进行表现。比如明代艺术家史忠、陈献章的书法笔法都具有“单纯、直率、不事雕琢，用急速、独特方式的出入、曲折”的特征，从而反映自身“倔强不驯、不循常规”的个性（201）。

通过聚焦于书法用笔如何将艺术家的身体投射于空间和形体结构内，并形成可把握的视觉张力和相应的情感性意义解读，方闻充分结合其书法实践经验，开辟经由身体视角而触及艺术家具体际遇的可能，力图实现对书法中情感意涵的更全面理解，并避免在他眼中西方符号学在处理艺术情感时的缺陷——不够注重情感主体的个体状况和产生情感时的特定经验基础。这同样符合方闻对于如何了解和研究中国艺术史的基本认识：风格分析、解读艺术家个人抒情表达、探析理念与思想，这三种“传统途径”仍然缺一不可（Fong, “Chinese Calligraphy” 29）。

结 语

方闻在艺术理论层面的根本观念是：再现（representation）与表现（presentation）可在艺术主体身上得以打通和统一，既补全西方传统艺术理论中缺失的“状物形”与“表我意”之间关系，又结合中国传统视角而确立观照艺术作品的要求——必须同时考虑作品本身和艺术家身心状态（Fong, “Between Two Cultures” 7）。他对艺术家主体存在于艺术作品之中的方式、情感意涵的性质与产生途径、情感意涵的展现模式和表征的依次处理，也充分体现上述观念以及融贯中西的学术特征：既挖掘中国传统艺术理论中的符号研究资源，又与20世纪80年代以来西方在符号学分析中探究

主体情感维度的尝试遥相呼应；既充分面对中国艺术在西方环境下进行研究与传播时的特点，又紧密结合自身的中学功底和中国书画实践经验。这使方闻明显有别于西方的中国艺术史学者，并对中国艺术的跨文化诠释与传播极具借鉴意义。

在艺术中主体情感表达问题的理论维度，将方闻对书法抒情表意的符号化诠释置于和“激情符号学”的中西对话与互鉴之中，一方面可见方闻在审视书法中紧密关联的主客体关系时，将书法用笔置于与模态理论中的模态活动相契合的地位，为对书法抒情部分的关注以及其中情感的具体分析提供了一种可能用于现代语境的理论基础；另一方面可见他通过书法用笔的身体视角，构建了一套如何将作为情感主体的艺术家从潜在状态中凸显，最终使其被艺术作品观看者意识到（并把握其所表达的情感意涵）的解释，实质上以另一种路径回答了“激情符号学”在主体陈述活动和陈述机制方面提出的重要问题。作为对中西共通的艺术问题而进行的探索，这些同样具有重要参考价值。

引用作品 [Works Cited]

方闻《心印：中国书画风格与结构分析研究》，李维琨译。上海：上海书画出版社，2016年。

[Fong, Wen C. *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting*. Trans. Li Weikun. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2016.]

——：《中国艺术史九讲》，谈晟广编。上海：上海书画出版社，2016年。

[——. *Nine Lectures on Chinese Art History*. Ed. Tan Shengguang. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2016.]

——. *Art as History: Calligraphy and Painting as One*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

——. *Between Two Cultures: Late-Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

——. “Chinese Calligraphy: Theory and History.” *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B.*

（下接第159页）

徐公持《“义尚光大”与“类多依采”——汉代礼乐制度下的文学精神与性格》，《文学遗产》1(2010):4—17。

[Xu, Gongchi. “The Significance Advocates Grandeur & More Inheritance and Less Innovation: Literary Spirit and Character under the Ritual and Music System of the Han Dynasty.” *Literary Heritage* 1(2010): 4–17.]

许慎《说文解字注》，段玉裁注。上海：上海古籍出版社，1981年。

[Xu, Shen. *Annotated The Origin of Chinese Characters*. Ed. Duan Yucan. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1981.]

严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》。北京：中华书局，1958年。

[Yan, Kejun, ed. *Collected Essays from Antiquity to the Six Dynasties*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1958.]

杨晓宇《〈法言〉复音词研究》，兰州大学2007年硕士论文。

[Yang, Xiaoyu. *Polyphonic Word Study of Model Sayings*. M. A. Thesis, Lanzhou University, 2007.]

张晓明《扬雄箴文略论》，《甘肃社会科学》5(1997):56—57。

[Zhang, Xiaoming. “A Brief Discussion on Yang Xiong’s Proverbs.” *Gansu Social Sciences* 5(1997): 56–57.]

张亚初《商周古文字源流疏证》。北京：中华书局，2014年。

[Zhang, Yachu. *Evidence of the Origin of Shang and Zhou Ancient Characters*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2014.]

朱熹《周易本义》。北京：中华书局，2009年。

[Zhu, Xi. *The Original Meaning of The Book of Changes*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.]

——：《朱子全书》(第17册)。上海：上海古籍出版社，2002年。

[——. *The Complete Works of Zhu Xi*. Vol. 17. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2002.]

(责任编辑：程华平)

(上接第124页)

Elliott Collection. Eds. Robert E. Harist, Jr. and Wen C. Fong. Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1999. 29–84.

A.J. 格雷马斯《论意义——符号学论文集》(下册)，冯学俊、吴泓缈译。天津：百花文艺出版社，2005年。

[Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Feng Xuejun and Wu Hongmiao. Vol. 2. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2005.]

——. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Greimas, Algirdas Julien, and Jacques Fontanille. *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings*. Trans. Paul Perron and Frank Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

怀宇《法国符号学研究论集》。北京：北京大学出版社，2019年。

[Huai Yu. *Selected Writings on French Semiotics*. Beijing: Peking University Press, 2019.]

李双《后格雷马斯时代巴黎学派符号学研究的三条路径》，《文艺理论研究》1(2024):165–173。

[Li, Shuang. “Three Paths of Semiotic Research in the Post-Greimas Paris School.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 1 (2024): 165–173.]

Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. Trans.

Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1969.

Schapiro, Meyer. “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs.” *Semiotica* 1.3 (1969): 223–242.

Silbergeld, Jerome. “Calligraphy, Sculpture, and Painting are One, But Sometimes Two or Three.” *Art as History: Calligraphy and Painting as One*. By Wen C. Fong. Princeton: Princeton University Press, 2014. 1–17.

埃罗·塔拉斯蒂《音乐符号学理论》，黄汉华译。上海：上海音乐学院出版社，2017年。

[Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Trans. Huang Hanhua. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017.]

张晶《艺术语言作为审美创造的媒介功能》，《文艺理论研究》1(2011):73—80。

[Zhang, Jing. “The Mediating Function of Artistic Language as an Aesthetic Creation.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 1 (2011): 73–80.]

张彦远《历代名画记》，周晓薇校点。沈阳：辽宁教育出版社，2001年。

[Zhang, Yanyuan. *Famous Paintings through the Ages*. Ed. Zhou Xiaowei. Shenyang: Liaoning Education Press, 2001.]

(责任编辑：黄金城)