

爲什麼中國書法能成爲藝術？ ——書法美的現象學分析

張祥龍

(北京大學外國哲學研究所暨哲學系)

書法是將文字寫得好看或有味道的技巧。中國書法自古以來就被視爲最重要的藝術之一，書法家或書法作品的地位絕不在畫家、音樂家及其作品的地位之下。

“書畫同源”¹早已是被人公認的見解。與此相對，西方文化中的書法卻只被看作構造美術字的技巧，更多地與實用相關，而與正經的藝術如繪畫、雕塑、音樂等不可同日而語。爲什麼會出現這種差異？換言之，爲什麼中國書法能夠成爲一種原本藝術？

一. 文字與繪畫的關係

文字是一種物理圖像，圖像指示符比如交通標誌是一種物理圖像，(傳統的)繪畫也是一種圖像。它們都與自然的物理圖像，比如一塊岩石的紋理結構、一棵古樹的形狀、鳥的足跡不同，因爲它們是人構造出來的，儘管兩者都有意義，或可以都有意義。這其中，文字與繪畫又有獨特之處，即它們可能喚出深刻的美感。交通指示圖像可以被表現得正確不正確、端正或不端正，甚至漂亮或不漂亮，但是沒有美不美的問題。可是，文字(如果考慮到中文的話)和繪畫就有這個問題。

文字與繪畫的差異何在呢？從表面上看，繪畫直接去描畫或表現某個東西，或某個狀態，而文字只要是文字，就不僅僅是象形了。不管它的前身與象形可能有什麼聯繫，一旦它成爲語言的書面形式，象形就要退居邊緣，儘管還可能在某些文字裏起作用。語言、包括文字首先有語意 (linguistic meaning, sprachlich

¹ 比如唐人張彥遠《歷代名畫記》：“是故知書畫異名而同體也。”宋人鄭樵《通志》三十一卷：“書與畫同出。”明人王世貞《藝苑卮言》一百五十五卷附錄四：“及覽韓退之《送高閑上人序》，李陽冰《上李大夫書》，則書尤與畫通者也。”

Bedeutung)，而不是直接從表現某個東西來得到意義。通過語意，它表達、指稱或暗示某個東西、某種狀態。胡塞爾說：

如果我們將興趣首先轉向自在的符號，例如轉向被印刷出來的語詞本身，……那麼我們便具有一個和其他外感知並無兩樣的外感知（或者說，一個外在的、直觀的表像），而這個外感知的物件失去了語詞的性質。如果它又作為語詞起作用，那麼對它的表像的性質便完全改變了。儘管語詞（作為外在的個體）對我們來說還是當下的，它還顯現著；但我們並不朝向它，在真正的意義上，它已經不再是我們“心理活動”的物件。我們的興趣、我們的意向、我們的意指——對此有一系列適當的表述——僅僅朝向在意義給予行為中被意指的實事。²

這也就是說，文字作為單純的物理符號，與一般的外感知物件或者說是物理圖像那樣的物件沒有什麼區別；但如果它作為語詞或文字起作用，那麼對於它的表像方式或意向行為的方式就“完全改變了”。這時，意向行為不再朝向它，但也不是完全沒有它，而是通過它但不注意它本身，獲得意指的能力、意義給予的能力，並憑藉這能力來意指向某個東西或事態。胡塞爾這裏對於文字的語詞化的現象學描述是不是完整和合適，我們以後會討論，但他的這個看法是成立的，即作為單純物理圖像的文字與作為語詞的文字有重大的不同。由此可見，文字要比繪畫多一層，即語意的構造層。

但不管怎麼說，兩者都要去表現某種狀態，而且兩者都有一個表現得美不美的問題。這也就意味著，它們的表現方式的不同會產生重大後果。在分析這種不同及其後果之前，很明顯，我們必須先說清楚本文在什麼意義上使用“美”這個字。

二. 什麼是美？

² 胡塞爾：《邏輯研究》第二卷第一部分，倪梁康譯，上海：上海譯文出版社，1998年，42頁。

這是一個巨大的、被古今中外的哲學家們、美學家們爭論不休的問題。由於本文所做的是現象學分析，所以就僅在這個視野中來給出一個簡略的提示或說明。

胡塞爾在他致德國詩人霍夫曼斯塔爾的一封信（1907年1月12日）中寫道：“現象學的直觀與‘純粹’藝術中的美學直觀是相近的。”兩者都“要求嚴格排除所有存在性的執態”。³其含義是：美學直觀與現象學直觀都要排除任何對於現象的存在預設，比如認定這個現象是個物理物件，那個是個心理對象；或這個只是個體，那個是個普遍者，等等；而是只就現象的純粹顯現方式來直接地觀察它、理解它。所以他又寫道：“一部藝術作品從自身出發對存在性表態要求得越多（例如，藝術作品甚至作為自然主義的感官假像：攝影的自然真實性），這部作品在美學上便越是不純。”⁴

總結胡塞爾的意思，就是藝術美一定要擺脫任何純顯現之外的存在預定，也就是說，美不是任何純顯現之外的物件，不管是物理物件、精神物件，還是“世界3”中的物件。美只能在人的顯現體驗之中出現或被當場構成。那麼，美可能是在這種純體驗之中被構成的意向物件（noema）嗎？或者說，可能通過這種意向物件或意向觀念被直接體驗到嗎？胡塞爾沒有討論。他的現象學思想中，既有非物件的（objektlos）重要學說，比如內時間意識流和後期發生現象學的被動綜合的學說，又有意向物件式的，即所有有認知意義的構成都要以意向物件為客體化成果的學說。他之所以很少對於美學問題發表意見，其中的一個原因可能就是他在這兩種傾向間的猶豫不定。

海德格爾完全贊同胡塞爾的這樣兩個主張，即：首先，美不來自心理現象，而是來自意義和現象的原本被構成態；其次，美的出現一定不能落實到現成存在的物件上。而且，海德格爾將後一個思路大大徹底化或存在論化了；對於他，美感也不能落實到任何意向物件上來。所以，他認為：

藝術就是真理的生成和發生（*ein Werden und Geschehen der Wahrheit*）。⁵

³ 《胡塞爾選集》，倪梁康選編，上海：上海三聯書店，1997年，第1202、1203頁。

⁴ 同上書，1202頁。

⁵ 海德格爾：“藝術作品的本源”，《海德格爾選集》上卷，孫周興選編，上海三聯書店，1996年，292頁。

我們知道，海德格爾反對真理的符合論（即主張真理是命題與其表達物件——比如事態——的符合），認為真理是揭開遮蔽（*a-letheia*）的當場發生：

真理唯作為在世界與大地的對抗中的澄明與遮蔽之間的爭執〔遭遇、二對生〕而現身。⁶

爭執被帶入裂隙，因而被置回到大地之中並且被固定起來，這種爭執乃是形態（*Gestalt*）。……形態乃是構造（*Gefuege*），裂隙作為這個構造而自行嵌合。被嵌合的裂隙乃是真理之閃耀的嵌合（*Fuge*）。⁷

這種真理出現的途徑是，藝術作品創造和保留了某種裂隙（*Riss*）或形態（*Gestalt*），而這裂隙引起了兩極——比如大地與世界、遮蔽與敞開，或陰與陽——的爭執與對抗，於是一個生動的敞開領域（*Offene*）或澄明（*Lichtung*）在深黑的隱藏背景中出現了。所以，凡·高畫鞋的油畫，就它是一件真正的藝術品而言，既不只是引出心理的遐想，也不只是在道出鞋的有用性，而首先是開啓出這鞋的原本真理。“凡·高的油畫揭開了這器具即一雙農鞋真正是什麼。這個存在者進入它的存在之無蔽之中。希臘人稱存在者之無蔽為*aletheia*。”⁸

這種從遮蔽中閃現出來的澄明之光就是美。海德格爾寫道：

如此這般形成的光亮，把它的閃耀嵌入作品之中。這種被嵌入作品之中的閃耀（*Scheinen*）就是美。美是作為無蔽的真理的一種現身方式（*Schoenheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west*）。⁹

⁶ 同上書，283 頁。

⁷ 同上書，284—285 頁。

⁸ 同上書，256 頁。

⁹ 同上書，276 頁。

美既然是由藝術作品引發的真理現身方式，即去蔽時的澄明閃耀，那麼它絕不可能被落實為任何意向物件，也跟胡塞爾講的先驗主體性、柏拉圖講的美理念或經驗主義者們講的引起愉悅感的物件形式無關。美是人體驗到的原初真理噴發出的輝煌光彩。

總結胡塞爾和海德格爾的觀點，可以看出美的這樣幾個特點：（1）它在藝術作品製造的裂隙處閃現。（2）它是真理的現身方式，或真理出現時的光輝；讓人認同，讓人被它征服。（3）它是徹底非物件的，純境域發生的；也就是說，它永遠超出可物件化的概念思維或形象思維，不可確定為某一個意義，而一定會讓人感到豐滿意義的同時湧現。（4）它是居中（Zwischen）的，處於遮蔽與敞開、大地與世界、陰與陽之間。後期海德格爾稱這種原引發的居中為“自身的緣發生”（Ereignis），它就是存在的真理及其表現方式。

三. 漢字字形與西文字母的不同

西方的拼音文字以字母為基本單位。字母以造成經濟的辨別形式、以便代現語音為目的，所以其筆劃很簡單。以英語或德語為例，字母一共不超過三十個，每個字母由一至三筆寫成，手寫體筆劃更少，近乎一筆書。一個單詞由一些字母按線性排列組成。中文漢字則由筆劃組成，“永”字八法顯示最基本的八種筆劃，但它們的組合方式極其多樣，是非線性的，構造一種類似《易》卦象那樣的、但又更豐富得多的空間。一個漢字，可以由一筆到三十來筆構成，因為漢字有構意（指事、象形、會意等）和代現語音（形聲字的一半）的功能。可見，漢字與西方拼音文字的筆劃豐富性不可同日而語。

而且，筆劃的組合方式，字母要呆板得多。字母的筆劃關係大多只是接觸，交叉較少，分離的更少（似乎只有“j”與“i”的那一點）。漢字筆劃的結合和組合方式，可謂千變萬化。而且，字母用來表音，用來組詞，本身無意義，所代表的單音一般也無意義。漢字筆劃本身就可能有意（如“一”、“乙”），其組合更是既構意（如“木”、“林”、“森”；“火”、“炎”、“焱”），又構音（如“城”、“楓”）。

所以，漢字筆劃與組成字母的筆劃不同，與組成詞的字母也不同，也不等同於由字母組成的、有意義的詞，它是根本不同的另一種構意方式，更近乎語音學上講的“區別性特徵”（*distinctive features*）。¹⁰這種區別性特徵是一對對的發音特徵，比如送氣還是不送氣、阻塞還是不阻塞、帶聲還是不帶聲。漢字筆劃也從根本上講也是一對一對的，橫對豎、撇對捺、左勾對右勾、點對提，等等。正是由於這種根本的“對交”性，我們會在前人的書論講到字的形勢、結體乃至篇章行間的安排時，常常看到如陰陽般相對而構勢取象的表述。比如漢代蔡邕的《九勢》講：“夫書肇于自然，自然既立，陰陽生矣，陰陽既生，形勢出矣。……凡落筆結字，上皆覆下，下以承上，使其形勢遞相映帶，無使勢背。轉筆，宜左右回顧，無使節目孤露。藏鋒，點畫出入之跡，欲左先右，至回左亦爾。”¹¹唐人歐陽詢則有“分間布白，勿令偏側。……不可頭輕尾重，無令左短右長，斜正如人，上稱下載，東映西帶”¹²之類的對交制衡的建議，以及像“穿插”、“向背”、“相讓”、“粘合”、“救應”等結構考慮。¹³唐代大書論家張懷瓘在《書斷序》中寫道：“固其發迹多端，觸變成態，或分鋒各讓，或合勢交侵，亦猶五常之於五行，雖相克而相生，亦相反而相成。”¹⁴

因此，漢字有內在的動態衝動和構造空間。比如“寶”的上部（寶蓋）一旦寫出，就引動著下部的出現與應合；“北”的左邊引發右邊。這樣，當我們看一個已經寫成的字時，就有上下左右的呼應感和結構感，所謂“上稱下載，東映西帶”也。字母內部沒有或很缺少這種陰陽構勢，傾向於靜態。一旦寫出字母的形

¹⁰ 參見R. 雅各森 (Jakobson):《語音分析初探:區別性特徵及其相關者》(*Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and their Correlates*, The M.I.T. Press, 1952年),特別是1、3節。他發展了布拉格學派的看法,認為:被人們當作語音的基本單位的音位(phoneme,用音標記錄)其實也不是最根本的結構因數,因為每一個音位都是由一束區別性特徵所構成的。每個區別性特徵是一個發音特徵的對立,比如升音對非升音、送氣對不送氣、鼻音對口音、受阻對不受阻、緊張對鬆弛、鈍音對銳音、帶聲對不帶聲等。這些區別性特徵都可以被表示為“A對非A”或“A/非A”。“就說話而言,這樣一套二分(binary)選擇對於交流過程是固有的”(9頁)。不多的一些區別性特徵就可以構造出一個語言的語音音位系統。當人們說話時,一般並不意識到區別性特徵的存在和運作。它們以隱蔽的、“邊緣域”的方式參與著語音的構成。這些思路啟發了後來的法國結構主義者,比如闡發結構人類學的萊維-斯特勞斯。雅各森著作的中文譯本有《雅各森文集》,錢軍、王力譯注,長沙:湖南教育出版社,2001年。其中有上述《初探》的大部分內容的中譯文。

筆劃與區別性特徵有一個不同,即單個的筆劃也可能是字,而僅僅一對區別性特徵不能構成音位。

¹¹ 引自《漢魏六朝書畫論》潘運告編著,長沙:湖南美術出版社,1997年,45頁。

¹² 歐陽詢:《八訣》。載《初唐書論》,蕭元編著,長沙:湖南美術出版社,1997年,第3頁。

¹³ 歐陽詢:《三十六法》,同上書,第13-15頁。

¹⁴ 《張懷瓘書論》,潘運告編著,長沙:湖南美術出版社,1997年,57頁。

狀，如“a”、“b”、“c”，它就落定在那條水準橫線上，既不吸引什麼，也不追求什麼。漢字卻有性別和性感，相互吸引，有時也相互排斥。嗚嗚咕咕，參差左右，裏邊含有無數氤氳曲折。如“女”字，“人”字，本身就是字，但一旦處於左邊或上邊，則邀請另一邊或下邊。所以漢字的構形本身就有構意的可能。許慎講漢字的“六書”構字法，以“指事”為首，比如“上下”，因為“指事者，視而可識，察而可見”（《說文解字記》），有直接的顯意性，而象形（如日月）、形聲（如江河）、會意（如武信）、轉注（如考老）、假借（如令長）都在其次。

由此看來，一個個漢字或鳶飛戾天，或魚躍於淵，或劍拔弩張，或搔首撓姿，本身就引人去打量欣賞，而字母則呆頭呆腦，像一串列車、鎖鏈，一排軍人或囚徒。字母的特徵幾乎僅限於相互區別，漢字的特徵則是有頭有臉、有性有格、有生有命。字母只宜橫排，像貨架上的商品；漢字則喜豎列，像那有勢態力道之瀑布流泉、老屋漏痕（顏真卿告懷素如何寫豎筆之語）。

四·文字的書法美與文字的意義有關嗎？

漢字本身有天然的構意衝動，但是，漢字書法之美與漢字的意義有關嗎？或廣而言之，文字的書法與文字的意義有關嗎？看來是有關的。一個完全不懂漢語的人，或雖聽得懂漢語但不識漢字的人，能欣賞漢字的書法美嗎？似乎是不可能的。¹⁵那樣的話，漢字對於他只是一種奇怪的形狀，就像阿拉伯字、滿文對於一個清朝的儒士那樣。我上個世紀八十年代中期到美國留學時，雖然早已在電影中見過外國人，在北京的大街上偶然見過外國人，但在初到美國的頭一年，完全不能欣賞校園裏的“漂亮的”美國女學生，看誰都差不多。這樣說來，文字的書法美與文字的意義有內在的相關性，我們欣賞書法時並不是將它們只當作一種純形式來欣賞。這一點與欣賞繪畫就有所不同，儘管欣賞繪畫也不只是在欣賞其純粹的物理形式，也有文化的潛在意域的托持。依我的陋見，那些完全無生活與文化根基的純抽象畫可能有重要的形式提示力，但無直接的美感。

可是，書法的美與文字的觀念化意義，或“可道”出的意義卻沒有什麼關

¹⁵ 不少人一再講，音樂是超民族和文化的普遍人類語言，誰都能欣賞。首先，書法與音樂的表現形式不同；其次，音樂是超文化的嗎？一位清朝的儒士，一聽巴赫所作樂曲，就會被打動嗎？或一位維多利亞時代的英國紳士，會一聽中國的古琴曲，就悠然神往嗎？我懷疑，並傾向否定這種可能。

係。從來沒有聽到古今的書法家或書論家講，某個字因其字義而多麼美，某個字又因此而多麼醜。即便“美”字也不一定美，“醜”字也不一定醜。但繁體字與簡體字卻有書法上的後果。減少筆劃，影響了漢字的書法美，所以主張漢字改革“必須走世界文字共同的拼音方向”¹⁶的毛澤東，他寫自己詩詞的書法體時，終身用繁體字，從來不用他提倡的簡體字。而拼音化後的漢字，無疑將完全失去其書法藝術。到目前為止，還沒有見過成功的簡體字書法作品，儘管中國人歷史上的書寫，也用行書、草書和某些簡體，但那是出自歷史與書寫脈絡本身的風氣所致，與行政頒佈的硬性簡體字系統大大不同。

可見，書法家在創作時，或人們在欣賞書法作品時，他們必須既懂漢語、識漢字，但又絕不是在觀念物件化、語義（semantic）和語法（syntactic）層次上的懂。反過來，書法肯定與漢字的結構講究有關，很多書論家都討論“結體”、“書勢”的問題，但又絕不只與這結構的可物件化的純形式有關。漢字字體的變異或變更（Variation）的可能性極大，虞世南《筆髓論》曰：“故兵無常陣，字無常體矣；謂如水火，勢多不定，故雲字無常定也。”¹⁷所以也無法確認一種理想美的漢字形式，就像畢達哥拉斯（Pythagoras）確認“一切立體圖形中最美的是球形，一切圖形中最美的是圓形”¹⁸那樣。

這樣的話，漢字之美就既與它的語義和字形內在有關，但又都不能在任何物件化、觀念化的意義上來理解這義與形。漢字美與其義相關，也就隱含著與這語言、特別是這文字的真理性相關，但這真理如海德格爾所言，不可首先作符合某個物件或事態來理解，而要作非物件化的“揭蔽”式的理解，而這樣的真理就與語言的原本的創構（dichten，詩化）式的語境意義無何區別了。漢字與其形相關，表明它與空間相關，但這不是去描摹某個物件、甚至是理想物件的線條和構架，所以它既不是西方繪畫的素描，也不是字母美術字的線條，而是與時間不可分的“勢多不定”的時-空完形（Gestalten），是海德格爾意義上的裂隙（Riss），引發出陰陽相對的爭鬥和全新感受的當場生成。

¹⁶ 《第一次全國文字改革會議文件彙編》，全國文字改革會議秘書處編，北京：文字改革出版社，1957年，第14頁。毛的具體建議是先搞簡體字，為漢字的拼音化或完全廢除漢字做準備。見同頁吳玉章所引毛澤東的話。

¹⁷ 《初唐書論》，第75頁。

¹⁸ 《古希臘羅馬哲學》，北京大學哲學系外國哲學史教研室編譯，北京：商務印書館，1961年，第36頁。

五·漢字書寫如何導致居中體驗？（一）：引發構意時的邊緣存在

除了以上所涉及的美感體驗的前三個特點（裂隙處閃現、真理之光、非物件化）之外，漢字如何使美感經驗所須要的“居中”性實現出來的呢？要說明它，可以從以上第一節引用的胡塞爾《邏輯研究》中的那段話入手。胡塞爾認為人們打量文字的方式有兩種，一種是將文字當作物理物件來打量，就像我們這些不懂阿拉伯文的人看那些“奇怪的圖符”（我小時候，隨母親多次去一家清真飯館，門上的招牌中就有這種圖像）一樣，這時這文字就是與其他物理物件並無兩樣的東西。另一種打量方式是將文字當作語詞來看，“那麼對它的表像的性質便完全改變了”¹⁹，即從一個尋常的物理物件轉換成了一個激發語意的文字元。它一下子喪失了它的直接物件性，退居到意識的邊緣，“它還顯現著；但我們並不朝向它，在真正的意義上，它已經不再是我們‘心理活動’的物件。我們的興趣、我們的意向、我們的意指……僅僅朝向在意義給予行為中被意指的實事。”²⁰這時候，這文字的可辨識結構只起到一個引出賦意行為，從而讓語意和意向物件出現於意識之中的作用。它成了意識的墊腳石，踩著它去朝向語意的對象。在這種情況下，這文字結構本身的表現特點就完全不被注意了。如果情況是這樣，那麼這文字的書法美就幾乎不可能被體驗到。

那麼，如果我們回到打量文字的第一種形態，即關注它本身的物理特點、形式特點，美的體驗有可能出現嗎？還是不可能，因為按照胡塞爾，那時這文字與其他物理物件無何區別，也就是與它的語符身份無關；而按我們前面的分析，這種非語符或者這種為觀看者所不懂的外國字，無法引出書法美感來。“水”不是對水的繪畫，它的物理形式本身與美感無涉。可見，胡塞爾向我們描述的文字被意識體驗的兩種形態，都達不到書法美，因為它們或者是物理物件化的，或者是物理銷象化的。這種“銷象”與美感要求的“非物件化”不同，它是“物件”的正反面，即對象的無痕跡（Spur，德里達）的完全退場，實際上成為了“被立義”意義上的邊緣物件（即材料，hyle 或 Stoff）；而非物件化是該物件被現象學還

¹⁹ 胡塞爾：《邏輯研究》第二卷第一部分，42頁。

²⁰ 同上頁。

原，其存在執態被懸置，從而暴露出它的各種可能性的原初狀態。

這裏的要害是，要讓文字的書法美出現，就必須在將文字當作有意義的語符時，不讓它完全消失在對於意指功能的激發上；而是讓它本身的形式結構的特點還有存在的餘地，並以非物件化的方式被保留在文字的語詞形態中。也就是說，文字即便在作為文字、而非僅僅的物理物件引起我們的注意時，也不止是一堆引發意向行為和相應的意向物件的墊腳材料，而是與意義一起被共同構成者，一種非物件化的被構成者。西方文字的書法之所以不能成為重要藝術，就是因為西方文字的特點以及西方人的思維方式（這方式與其語言和文字的特點有內在關係），使得文字本身在參與賦意時的非物件化的結構顯身不可能，或相當微弱，充其量只能在一會兒是物理物件、一會兒是構意材料的“一僕二主”兩栖變更中達到美術字的程度。而漢字，由於上兩節所闡發的那些特點，就可能在作為語符起作用時仍保有自己的活的身體（*lebendig Leib, living body*），而不只是一個物理物件、文字軀體（*Koerper*）的消失。

漢字筆劃的構意性，使得漢字在“閱讀眼光”中也有自身的存在，儘管是邊緣化的。比如“一”、“二”、“三”，“木”、“林”、“森”，其字形結構在閱讀中也要參與意義的構成；“政者正也”（《論語·顏淵》），“仁也者人也”（《孟子·盡心下》），“道可道，非常道”（《老子》1章），“王道通三”（《春秋繁露·王道通三》），其字形甚至可能在構意時暫時突顯一下；等等。而且，這種自身存在不是對象化的，或者起碼可以成為非對象化的。以上講到的漢字筆劃的陰陽本性，使其更多地作為互補對生的區別性特徵而非構字原子而起作用，所以“木”、“林”、“森”的筆劃不是在繪畫般地象形，而也是“指事”和“會意”，其中有動態的生成。我們的注意即便在轉向它們的字形本身時，也不是轉向這些筆劃的物理物件形式，而是轉向它們正在參與構成的意義形成過程。換言之，漢字的陰陽化的筆劃，其本身就既不是物件化的，因為它本身總在隱匿；但又不是銷象的，因為它的結體方式在影響著意義的構成。筆劃的裂隙性就在於此，它總在無形有象之間，引出賦意，包括對於自身的賦意。字母卻沒有這種裂隙式的居中性，因為它本身追逐語音，代替語音，沒有直接賦意功能，也就不可能在賦意時有反身的賦

意。所以，當它們被當作物件打量時，就是物理形式的物件；而被當作語音符號時，就是被銷象化了的材料。

六·漢字書寫如何導致居中體驗？（二）：漢字全方位的語境化

1. 漢字的境象性、氣象性。

漢語的非屈折語的（non-inflectional）或“單字形式不變”（character-formal-invariability）的特點，使漢字獲得語境的整體意義生命。西方語言比如希臘語、拉丁語、德語、俄語等是屈折語，它們的詞形會隨詞性、詞類、單複數、語態、人稱、時態等改變，有時是相當繁複的改變，比如希臘語的動詞變化，由此而傳達出語法乃至語義上的資訊。由於這種單詞詞形層次上的形式變換，造成了一定程度上的單詞獨立性，減少了語境或上下文對於句義乃至篇義的影響。比如一個由冠詞和詞根形式變化定位了的名詞，可以放在句子中的不同位置上（例如句末或句首），而不改變句子的基本含義。又比如，詞性的形式區別使得詞與句有原則區別，無動詞不能成句，系動詞構成判斷句；句子與篇章也有原則區別，句子被不少語言哲學家認為有自身的意義，等等。這些都減少了單詞、句子的語境融入能力，增大了單詞、句子的形式獨立性，由此也增加了對於標點符號的依靠，因為語境本身無法有效地決定句讀的節奏。

漢語沒有所有這些形式上的變換，所以漢字對於語境的依賴和融入是全方位的。漢字不是“單詞”，它們都是意義不飽和的構意趨勢，從根本上等待語境的完形成意。一個“紅”字、“道”字，可以是西方語法分類中的動詞、形容詞、副詞、名詞等，由不同語境構成不同的表現型。一個字就可以是一個句，似乎只是名詞片語，也可成句，如“枯藤老樹昏鴉”。所以，對於漢語，語境就是一切。字的順序、句子的陰陽對仗結構等等，都實質性地參與意義和句子的構成。無須標點符號，因為語境本身就有自己的構意節奏。“推敲”一字，或可使一整篇煥然一新。儘管漢語表述的意思可以非常恢宏、詩意，但也可以非常準確仔細。只有外行人，如黑格爾，才會懷疑漢字說不清道理。從漢字書寫的角度看，則一筆

可以是一字，一字也可以有二十多筆；一字（如“竹”）可以由不同部分組成，而它又可以是其他字的部分（如“簇”）。

總之，漢字無論是就它的構成方式，還是由漢語賦予的特色，都是全語境化的（radically contextualized）。這樣，單個漢字的物理形式的物件性就被大大淡化。儘管如上所言，漢字在構意時不銷象，而是以自身的結構特點參與語意的構成，並且同時也被構成，但這種參與構意的象結構，被充分語境化、篇章化了。《念奴嬌·赤壁懷古》起頭的“大江”兩字，只是一個牽引和造勢，其書體與後邊全詞全篇的書體一氣相通，而好的書法作品必是全篇風波相蕩，左右映帶，上下感激的。正是由於漢字本身這種語境化特性，才会有那充分體現此特性的草書境界。如竇冀形容懷素：“粉壁長廊數十間，興來小豁胸中氣。然後絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字。”（懷素《自敘》）²¹杜甫形容張旭：“張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。”（《八仙歌》）這與西方那種經營於一個個字母的線條裝飾的“書法”，完全是兩個天地。以這些特點，漢字書法的確能夠在才者手中成為居中風行的，在物理形象與完全無象之間獲得境象、氣象，以真、行、草等變化無端的顯現方式來“雲行雨施，品物流形”（《易傳·乾·象》）

2·毛筆的書法效應：構內在之勢和時機化的揭示。

最後，漢字書法的美感生成與毛筆書寫亦有內在關係。硬筆書寫，靜則一點，動則一線一形；其點其線本身無內結構，只是描摹成形而已。毛筆則不同，筆端是一束有韌性的軟毛，沾水墨而書於吸墨之紙，所以充滿了內在的動態造勢和時機化的能力。蔡邕的《九勢》講：“陰陽既生，形勢出矣。藏頭護尾，力在其中，下筆用力，肌膚之麗。故曰：勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。”²²讓毛筆藏頭護尾，含筆鋒於點劃書寫之內，委曲轉折，則所書之點劃，有“力在其中”。就像衛夫人《筆陣圖》所言，每書一橫，“如千里陣雲，隱隱然其實有形”；每書一點，“如高峰墜石，磕磕然實如崩也”；每寫一豎，如“萬歲枯藤”之懸臨；每作一鉤，如“百鈞弩發”；等等。²³之所以能這樣，其重要原因

²¹ 《中晚唐五代書論》，潘運告主編著，長沙：湖南美術出版社，1997年，第232頁。

²² 《漢魏六朝書畫論》，45頁。

²³ 同上書，95頁。

之一就是“筆軟”：“惟筆軟則奇怪生焉”，其筆劃中可含絕大勢態，並讓人有“肌膚之麗”這樣的感受。這是硬筆書法做夢也想不到的。而且，此含墨之毛筆與吸墨之紙張風雲際會、陰陽相生，片刻不可遲疑，不可反思重來，唯乘時造勢而開出一番新天地不可，不然便成墨豬汗跡。筆墨之時義大矣哉！

“故知多力豐筋者聖，無力無筋者病，一一從其〔即筆墨〕消息而用之，由是更妙。”²⁴由此鐘繇（三國時魏國人）知用筆勢之妙，也就是讓筆墨在乘勢、構勢的運用之中，牽引激發出只有當時即刻（Jeweiligkeit）才能揭示者。於是他說：“故用筆者天也，流美者地也。”²⁵筆如游龍行於天，則有美感湧流於地。

這種書寫就是真正的時機化（zeitigen）創作（dichten），讓人的天才在當場即時的揮灑中發揮出來。張懷瓘這樣來說此創作：“及乎意與靈通，筆與冥運，神將化合，變出無方，……幽思入於毫間，逸氣彌於宇內；鬼出神入，追虛捕微：則非言象筌蹄所能存亡也。”²⁶這樣的“時中”筆意就先行於反思之前，掙脫“言象筌蹄”的物理形式束縛，達到去蔽傳神的黎明境界。“範圍無體，應會無方，考沖漠以立形，齊萬殊而一貫，合冥契，吸至精，資運動於風神，頤〔養〕浩然於潤色。爾其終之彰也，流芳液於筆端，忽飛騰而光赫。”²⁷鐘繇則寫道：“點如山摧陷，摘〔鉤〕如雨驟；〔牽帶出的痕跡〕纖如絲毫，輕如雲霧；去若鳴鳳之游雲漢，來若遊女之入花林，燦燦分明，遙遙遠映者矣。”²⁸運筆的勢與時，構造出讓風雲際會的裂隙，讓真理在陰陽相合中來臨，閃發出“燦燦……遠映”的曙光。

結語：以上講到的這些漢字及漢字書寫的特徵，相互內在關聯。比如漢字筆劃的特徵，像陰陽相對的構意性，構意方式的多維豐富性、變換性等，與漢語的非屈折語的或語境化特徵，就既不同，又有某種相須相持的關聯。而且，像我們這個缺少構詞和語法的形式變化指標的語言，如果像文字改革主義者們主張的，用拼音來書寫，就必面臨大量的同音異義字，使得那種拼音化的漢語文字不堪卒

²⁴ 同上書，51 頁。

²⁵ 同上頁。

²⁶ 《張懷瓘書論》，60 頁。

²⁷ 同上書，54 頁。

²⁸ 《漢魏六朝書畫論》，51 頁。

讀，只能表達最日常口語化的東西。又比如，漢字筆劃的多維豐富性和可變換性，只有通過水墨毛筆的書寫，才能發揮到無微不至和充滿生機靈氣的程度。

由於這些特徵的有機共存，終使得漢字書寫在才子手中成爲藝術，他們的書法作品揭示出了漢字的真理，就像凡高的畫揭示出一雙鞋子的真理所在。漢字的原發豐富的構意能力使它能在扮演語符的角色時，隱藏或保存住了自身的邊緣存在，總能留下語境化和勢態化的痕跡，總在進行潛在構勢的“被動綜合”。而毛筆水墨與宣紙遭遇，以純時機化方式洩露出漢字的匿名隱藏，筆與冥運，追虛捕微，牽帶揮灑出非物件化的字暈書雲，迎來漢字真理的噴薄日出。

己丑春書於暢春園望山齋