

CALLIGRAPHYISM
A SERIES OF BOOKS

EDITED BY LUO QI

书法主义丛书
洛 齐 主编

ON CALLIGRAPHYISM

书法主义文本

修订版

上集

洛 齐 编著

中国美术学院出版社

CALLIGRAPHYISM
A SERIES OF BOOKS

EDITED BY LUO QI

书法主义丛书
洛 齐 主编

ON CALLIGRAPHYISM

书法主义文本

修订版

上集

洛 齐 编著

中国美术学院出版社

责任编辑：毛 羽

责任校对：钱锦生

装帧设计：习 习

责任出版：葛炜光

书法主义文本修订版·上下集

洛 齐 编著

出 品 人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路 218 号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次：2015 年 12 月第 1 版

印 次：2015 年 12 月第 1 次印刷

开 本：710mm×1000mm 1/16

目 录

前说 《书法主义文本》：一个观念的作品	/ 1
序一 书法主义：书写观念的欲望	/ 6
序二 评中国书法主义	/ 8
序三 反省书法及其主义	/ 11
书法主义的思想维度	/ 21
关于书法主义的话语与情境	/ 25
作为行为与观念的书法主义	/ 30
现代书法：从批判的形式到形式的批判	/ 38
从书法主义到秩序的重整	/ 45
文化视野下书法的现代转型	/ 50
论“书法主义”产生的意义及其他	/ 55
书法主义与中国当代文化	/ 63
论“书法主义”的特殊文化性	/ 71
书法主义：我们面临的文化现实	/ 80
“书法主义”与传统	/ 86
从“现代派书法”到“书法主义”	/ 93
就“书法主义”致洛齐书	/102
就“书法主义”再致洛齐书	/106
致洛齐先生信	/109
“字象”与观念——对洛齐“书法主义批评”的批判	/111
主义与意义：洛齐的困惑	/118

关于“书法主义批评”致洛齐先生信	/121
也谈“书法主义批评”	/124
一点看法：关于书法主义	/127
对“书法主义”的认识与批判	/130
“后现代书法”审美略论	/137
“在亚洲批评”的后现代主义话语阐释	/141
且莫就范	/145
“书法主义”：如何成为“现代”或“现代之后”	/147
两点思考：关于书法的现代	/154
’93“中国书法主义”争鸣摘要	/159
’95“书法主义批评”笔谈	/168
’97“书法主义”的对话	/177
“书法主义”可以休矣	/197
书法主义宣言	/209
书法主义导论：作为“主义”的书法	/212
书法主义批评	/215
在亚洲批评	/219
开放的书法主义	/220
20世纪80年代至90年代中国书法“主义”	
——在亚洲批评——’97第三届书法主义展策展手记	/222
就《书法主义》答沈伟先生问	/232
开放的书法主义——就’99“开放的书法主义展”	
在意大利举行答《现代书法》杂志副主编于光问	/238
书法主义批评（一）	
——就“书法主义”答《现代书法》杂志问	/244
书法主义批评（二）	
——就“95书法主义”答《书法导报》记者问	/248

前说 《书法主义文本》：一个观念的作品

洛 齐

不是“书法主义”在“话语”，而是“书法主义话语”在“话语”。

《书法主义文本》是一个有关“书法主义话语”的“文本”，它与“书法主义展示”、“书法主义事件”、“书法主义批评”环环相套。《书法主义文本》是在努力完成和扩散一个“书法主义话语”空间，使我们从“书法主义话语”中获得中国当代艺术“话语现场”和“话语观念”。

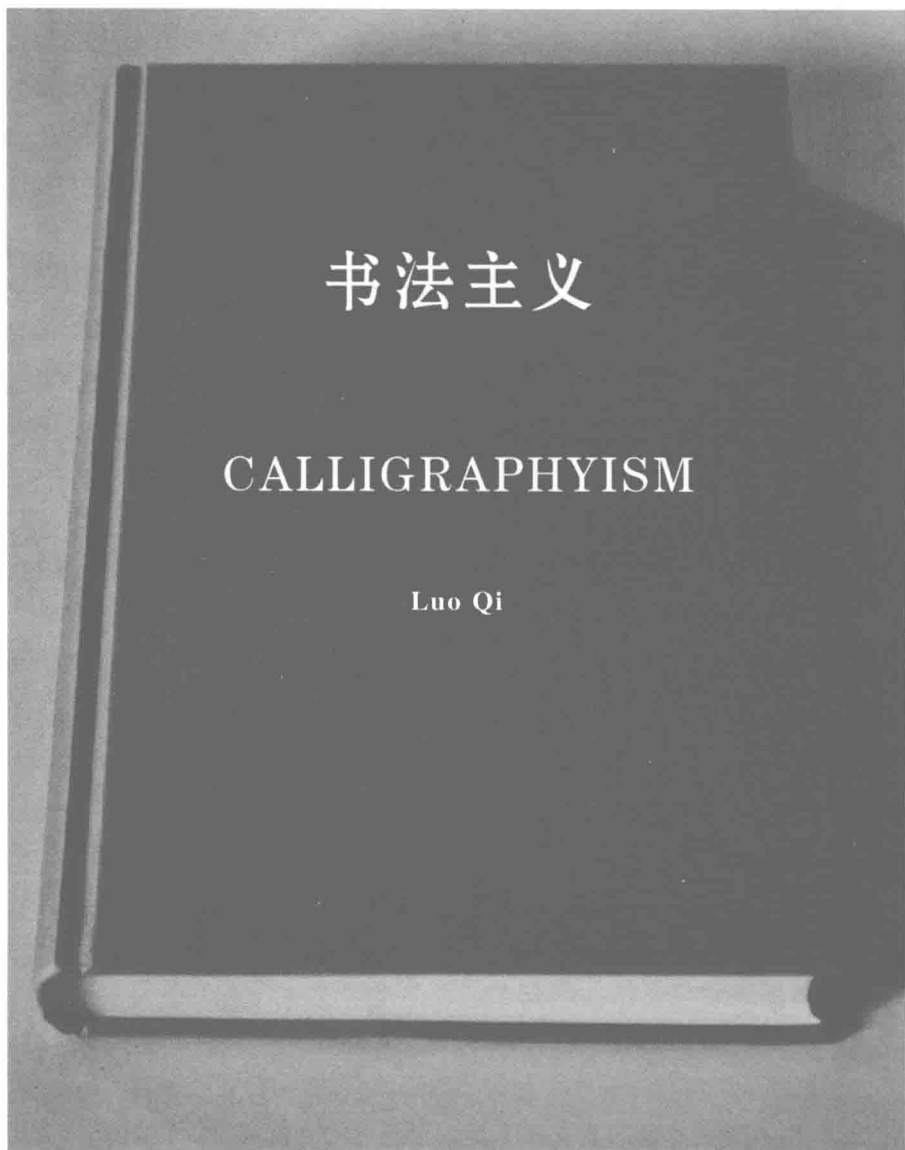
《书法主义文本》是从1993年至2000年来刊载在全国各地的近八百篇有关“书法主义批评”的评论中选出的四十三篇，把这些代表不同“话语”方式与“话语”差异的“话语”制作在这个《文本》中，是因为：关于我们的文化的一个重要事实，即第一个有关人的科学“话语”不得不通过这种死亡阶段。

当我们不能对活的“书法主义话语”进行把握时，《书法主义文本》便为我们提供一个“死”的存在，并将《文本》作为“背景”问题的提出，借以重新认识我们自身的“背景”起源，认识起源的后退与回归。

福柯说：在现代经验中，起源的后退比其他所有的经验都重要。

《书法主义文本》的发生并不是一个孤立的文化通道，它的观念缘起不但与当代批评理论和后现代文化相并置，更是与我们自身文化历史的特殊“背景”相密切。在如此“多元”文化“背景”下，“书法主义”自然地成为人们追问的“话语”与“话题”。

由于当代话语“背景”的干预，“背景”的起源已成为了我们当今文化艺术发展的真正历史问题。因为远古中国曾经在对自然与人与艺术关



洛齐 书法主义 1999

系中有自身完善的结构话语。现在我们或许已意识到我们的所失，认识到起源的缺席，唯有如此，我们才有可能接触到我们原本的那一点。

中国是极度“语文”化的邦国，几乎全部的艺文都在它的呵护之下，从“十二平均律”到“词乐曲唱”、从“正草隶篆”到“梅兰竹菊”，没有不在她的话语之中的。“汉字”是中国文化图形结构和笔墨程式的最基本的历史展开。

《书法主义文本》在中国现代水墨艺术中是不可忽视的、紧密联系的关键部分，“书法”一旦真正落实到“汉”之实处，它的“话语”将会更贴近我们千千万万大众的心，它的幽魂将游荡于大江南北，几乎布遍我们生活着的整个都市、城镇、街道和乡村。

《书法主义文本》作为一种观念展示或行为活动，并不是仅仅为了企图改变人们对以往“非书法主义”的评判，而是希望通过《文本》去贴近人们的非“书法主义话语”方式，使人们能够发现“书法主义话语”本身的观念变化，看到人们曾经使用哪些“语言”，现在又使用哪些“话语”。作为观念的《书法主义文本》对“书法主义话语”与“非书法主义话语”不作直接的解析，而是将它搁置在世纪之末的特定历史时期的社会文化生活中。因为没有什么最终需要解析的，解析物本身已经存在于“话语”中，“话语”是无限的。

当人们在说“书法主义”不是书法时，它实际已包含了“非书法主义”话语的地域历史文化性，包含了当代文化“背景”的复杂“书法主义话语”陈述。

《书法主义文本》是要重塑客体，并通过重塑来揭示客体的“书法主义话语”功能，把自然文化生活中我们无法听到和见到的东西揭示出来，描述我们今天的书法话语，消解书法的实践活动和主体性。

当“主义”的“书法”主体性被视为“话语”的《文本》时，其展示活动和事件的能动前卫性、先锋性或创造性也同时遭遇否弃。它意指的是“书法”的“主义”主体消失之后的意义派生。然而，被派生的意义也不再是自主主体明确指向的产物，自此“书法”本身由语言系统构成关系，书法主体性被视为社会大众和语言的建构物。

“书法主义话语”正如被人们指责的那样，它是当代文化的操作“物”，因为唯有通过这个被操作的“物”，我们才可能作出对话和派生，“看”到一个“物”的形影（作品）和“听”到一个“物”的“音声”（话语）。

于是，我们发现了被操作的“书法主义话语”的无限性，阅读了“书法主义话语”的任意性，发现“形影”与“音声”之间并不存在任何本质的关系，它们之间的关系仅仅只是一种偶然的文化约定。它可以抓住它想抓住的任何东西。

《书法主义文本》既是一个被抓的“物”，也是一个被制作的“作品”；既是一种观念展示，更是一叠“话语”财富。它凸现“个人话语”的自主性，认可“话语”的历史性和当代性的互变。用自己的“话语”把握自己，通过自己和借助自己使自己获得一种“新话语”空间存在，在消亡自身中建立一个完全开放的空间现实，在自己的当代文化中畅敞开新的“话语”源泉。

当我在制作这个《书法主义文本》的过程时，我再一次地感受了“历史话语”的可变性和“当代话语”的任意性。作为观念的《文本》实际代表了所有参与此《文本》的你、我、他，你们、我们、他们，都是这个《文本》的话语者、《文本》的参与者、《文本》的制造者、《文本》的拥有者、《文本》的开拓者、《文本》的消解者，它丝毫没有一维的深度“意义”提示。

拉康说得好：“意义”可能只是一种浮光、一种泡沫，而那穿越我们、执掌我们的、在我们之前就已存在的、把我们在时空中凝成一体的东西是系统，这个时候出现了决裂，“我”被消灭了。

在《书法主义文本》中，只有“话语”的差异，而没有绝对的意义。因为“意义”是可以任意转化的，“意义”同样可以具有无所事事。

我们正面临着一个没有“意义”的时代。

我们面对着是一个没有未来的未来。

没有任何决定性的事物在等待着我们去创造。

因为一切均已完成，但并不等于完美。未来的中国“书法”及其“主义”留待我们的和注定我们的是去无限地复制。

我们从“书法”及其“主义”中，从中国当代艺术行为中所能够见

到的那种收集、传播、记录、复制、拼贴历史事件的狂热行动，它只说明一个没有“意义”的时间正在发生，它显示人们已经绝望地意识到不会再有历史，我们全部被凝滞在了现在。

历史已经毫无意义。

摆在我们面前的 20 世纪剩下的最后时光，犹如一片空空荡荡的白夜。

在此，我怀着由衷的心情感谢曾给予“书法主义”忠告、批评、理解与支持的所有艺术家、批评家、报刊编辑。感谢中国艺术研究院美术批评家郎绍君、刘晓纯、栗宪庭，北京大学学者张颐武、史耐德，美术批评家彭德、王林、鲁虹、陈孝信、徐恩存、沈伟及艺术家邹建平。特别要感谢中国美术出版总社副社长（原《江苏画刊》主编）程大利、《现代书法》杂志主编蒋振立、《书法导报》总编王荣生、《书法之友》杂志主编桂雍、中国书法家协会学术委员会委员周俊杰、金鉴才，是他们真切的理解和支持，给予“书法主义”开设各种专题和论坛。还有海外的著名批评家和艺术家朋友：瑞典的独立策展人拉斯和丹麦艺术家朱会平、意大利亚太当代艺术双年展组委会主席阿尔贝尔多和成员邱捷、美国大都会博物馆张以国博士，巴黎中法文化协会主席吴华、韩国的金淳郁博士，他们都为“书法主义”在西方的展览和宣传给予了热情的帮助和支持，西方学者的那种敬业精神和对事业的执着，是我欧洲之行和美国之旅的最大受益。还要特别感谢那些我并不熟识也从没有机会见过面的当代书法理论家：朱以撒、陈滞冬、胡志颖、沈必晟、马生伟、刘宗超、莫武、叶鹏飞、崔基旭、陈新亚、陈君峰等，他们都曾给“书法主义”撰写过许多真知灼见的批评，由于篇幅的限制，他们中有的文章未能收入《文本》，确实非常遗憾。在此还要感谢的是，多年来给我真挚友谊和支持的朋友：艺术家邢士珍、理论家马啸、四川联合大学教授侯开嘉、《水墨潮流》主编王非、《书法导报》编辑宗致远、《现代书法》杂志副主编于光、杭州碑林博物馆馆长陈进、浙江大学人文学院的沈语冰教授和任平教授。

序一 书法主义：书写观念的欲望

张颐武

一只手、一支笔和一张纸，构成了书写。它提供了一种诡异的事实，文化就是这样产生出来的。那张充塞墨迹的纸在这个世界上漂流、延异的漫漫旅途，无疑显示了一种隐喻的指向。“书法”乃是一个最为玄妙和暧昧的指称，它指的是那张四处漂流的充塞墨迹的纸，还是那张纸背后的一整套话语？是那些可以辨认的文字，还是那些图形？一切都被“书法”化做了一种脱离了书写的日常效用的超验之物。它被化作为一种展品，悬挂于艺术博物馆中，我们的目光只能仰视这些符号，在它们的组合之中，“艺术”被话语所限定，它提供一种想象的能指，当这能指的“书法”在被洛齐解放为“主义”的《文本》之前，“书法”似乎仍在向我们提供两个不可变更的前提。首先，“书法”乃是对字的书写，这些字乃是可读解的，只有所指的“本文”，对于文字意义的可理解性的追求，字本身向实在展开的信念乃是书法存在的前提。其次，“书法”本身却是对能指本身的追求，是欣赏能指本身，能指具有一种自定性，它完全脱离了意义而存在。对于“书法”的学习最可以说明这一点，临帖本身完全脱离了任何具体的所指意义，而是对于“字”本身加以模仿，而“书法”的存在也依赖于它所具有的这种“超所指”的特性。因此，所谓“书法”乃是在“所指”/“超所指”使书法获得了在字的“所指”之外的一种“剩余意义”，这种“剩余意义”的弥漫、播散构成了“书法”本身的存在。“超所指”乃是在阅读文本的一般方式之外的方式。人们欣赏一幅“现代性”的文化产物（有关此点可参阅我在《书法研究》1993年第5期所发表的文章），它的话语

乃是“现代性”运作的结果，也是“五四”以来毛笔书写与活动完全非日常化的结果。这样，书法的“超所指”性化为一种权力，一种被“现代”设定为传统和经典的表征。“所指”/“超所指”之间的暧昧性乃是书法作为一种艺术在现代性话语中独特性的显现。书法被确定作为一种已消逝的技艺已凝定的传统的展示，它不再是一种活的艺术，而是为了展现一种“他者”之存在而不断出现的特性的表征，它展现文化的特性，展现某种想象的文化本质。这是书法在“现代性”之中的意义。

“书法主义”是一个极为诡异的表述，把“书法”与“主义”加以混合的尝试，无疑将“书法”框入了一种全新的文化位置之上。“书法”不再是一个确定之物，它不再在“所指”/“超所指”之间漂泊，而是变为一种另异的存在。它不再是一种特别的传统的展示，不再是一种“他性”的证明，而是由原有的规范与性质中反身脱出，获得了一种自由。洛齐的工作乃是带动人们超越界限，打破“现代性”的板滞的结构，是向无限的可能开启自身。洛齐和他的同道们已把“书法”变成了无限多的艺术方式之一种，也就是将之“主义”“化”了，这种“主义化”乃是将旧的规范之中的旧的“能指”彻底被抛弃了，而使得“超所指”不再与“所指”保持平衡，而是扩张其可能，使符号不再具有任何可读解性，“超所指”已变成一种不必再有旧的评价标准和美学判断的东西，一切都在此被改变了。书写本身被解放了。于是“书法主义”通过“主义化”将“书法”再度激活了。这种激活有两个方向：一是打破书法/抽象绘画的关系，使书法变为极端的“超所指”，它变成了一些纸上的线条，失落认知的可能；二是打破了书法/日常的界线，使书法与行动结合，书法不再有自己的结果，最终化作话语本身、过程本身。这就是洛齐目前所在的努力，是他主持“书法主义展示”及制作《书法主义文本》的重要意义所在。

于是，在亚洲的话语之中，《书法主义文本》使“书法”加入了众多的主义之中，在它由一种艺术门类化为一种主义之时，它也找到了加入当下的文化通道，书写的后现代欲望被展现了，我们终于将自己变成了书写，也将书写变成了我们自己。

洛齐和他的《书法主义文本》的确是一件值得人们记住的事。

序二 评中国书法主义

彭 德

书法主义与新国粹主义

书法同中国画、中国京剧一样，是标准的中国国粹。

书法萌芽于新石器时代的刻划符号，公元前14世纪至8世纪之间，逐步成为一门可供独立欣赏的艺术。有史以来，书法一直是被器重的中国美术样式。在周代，作为书法基础的六书同礼义、音乐、武术、驾驭、算术并列为六艺。造字和用字的六书——象形、指事、会意、形声、假借、转注、形成的下限是已知的商代甲骨文。周代贵族子弟八岁上学，首先学的就是六书。历代文献始终将书法置于绘画之前。书画、书画家、书画同源这类约定俗成的词汇，表明书法在造型艺术中的重要地位。书法是贵族化和大众化的双重载体。历代书法名家都是帝王、官僚或文人。书法又是平民进入士人阶层的工具。书法属于文人美术，它不像绘画，在晋代以前只是一种工匠美术。书法作为依附于汉字的传播媒介，数千年来在空间范围和受众范围上不断扩展，堪称中国文明的外壳。

20世纪以来，中国文人经历了两次换笔运动，即世纪初用钢笔替换毛笔，世纪末用电脑替换钢笔。书法的民众基础业已大幅度地消失。与此同时，各种旨在拯救或借用书法艺术的主张却日趋强烈。书法主义与20世纪末出现的新国粹主义显然有着关联之处，同世纪初旨在维护封建文化的旧国粹主义相比，世纪末新国粹主义的出现有着文化演进中的合理性。近百年间中国文化的西方化，通过法律形式的建立，教育内涵的改革，社会生活方式的更变，已经到了深入骨髓的地步。当代中国公民

正在自外而内地变成西方公民的副本，中国文化界人士对中国本土文化的了解日渐生疏。三千年来的中国文化艺术，在世界文化历上是唯一一片没有得到系统开发的土地，人们对其其中的一些常识性知识使用神秘或神秘主义之类的字句来作为无知的遁词。世纪初的中国学者言必称希腊罗马，世纪末则言必称美英德法。当代中国学者谈起康德、黑格尔、弗洛伊德、维特根斯坦、尼采、海德格尔、波普尔、贡布里希、德里达，其熟悉程度远远超过了老、庄、孔、孟、邹衍、郭璞、朱熹、顾炎武、王夫之这些重要人物的了解。在众多中国学者的心目中，谈论中国文化显得俗气，这几乎成了文化界的心理定式。新国粹主义的出现，对于消解新的、一窝蜂流行文化，无疑是紧要的。

需要指出的是，书法主义并非新国粹主义。新国粹主义旨在拯救本土艺术，反对世界文化的一体化；书法主义旨在追求本土艺术的当代化或当代艺术的本土化。二者充其量只能形成临时伙伴的关系。自十年前邱振中等人的现代书法问世以来，书法主义的发展势态逐渐变得自觉和明朗起来，如果说邱振中的待考文字系列还提示了待考的假象，那么洛齐的作品显然比前者走得更远，即基本上放弃了传统书法的表意性。在洛齐、邢士珍的作品面前，对单个文字的刻意释读反而会形成欣赏障碍。书法在作者的笔下不再是一种指向确切的意符或元素，而是被碾碎的文化残骸，是作者营造他心目中的当代艺术的混凝土。如果胶柱鼓瑟地去破译被碾碎的片段，破译者肯定会感到失望，因为作者提供的并不是确定的具体的古文化残片。

书法主义与中国当代艺术

中国书法主义是洛齐标榜的背景主义的具体化，即以中国书法作为当代艺术的直系背景。在当代艺术向区域文化复归的国际性趋向中，这一艺术主张值得人们关注。

书法主义的出现已经引起书坛的广泛关注，不过，书法主义作品并不是书法作品，不是传统书法照本宣科的继承者，也不是传统书法的掘墓者。这对于理解书法主义至关重要，否则就会出现无休无止的笔墨官司。

不妙的是，我们在推崇一种新的样式时，往往需要用传统的艺术样式去加以归类。书法主义既然用书法来主其义，它就似乎只有归入书法才符合逻辑。事实上，书法主义表达的是一种当代艺术态度，书法主义作品属于当代艺术形态。真正属于书法主义的作品，将更多地出现在画家笔下而不是出现在书法家笔下，出现在画坛而不是在书坛。画家洛齐以汉字字形字符造型的作品，属于典型的书法主义作品。

当代艺术讲究时间性，书法的书写也讲究时间性，这在晋代兴起的一笔书中表现得尤其明显。书法的时间是由一维的象展开的序列，当代艺术大都是由二维的画或三维的体展开的序列。支撑一维的书法的是意态，二维、三维的当代艺术则形、意兼具。波罗克的作品具有一维性，表达的是情态而不是意态。从这个意义上讲，书法主义扩展了当代艺术的疆土。洛齐和邢士珍倡导的书法主义，旨在张扬一种为大众认同的背景，提高艺术的可接受性。如果书坛和艺坛没有质疑的舆论和党同伐异的积习，这个提法也就没有声张的必要。当代艺术不必强调画种的区别，不必强调图形的来源，那只是考据家们的事业。

作为背景主义的书法主义，可视为中国的后现代主义。中国的后现代主义与西方后现代主义的区别，在于它同传统艺术、学院派艺术以及现代主义艺术的非对抗性。在西方，古典主义、现代主义、后现代主义之间形成的是一种后者超越或否定前者的关系，而中国当代艺坛的古典主义、现代主义和后现代主义则更多地呈现为一种并列关系。

序三 反省书法及其主义

王 林

书法主义的主倡者洛齐，把关于书法主义的喧哗众声集中起来，编撰成洋洋洒洒的《书法主义文本》，自有其策略上的用意。他希望这本书“不是书法主义在话语，而是书法主义话语在话语”。当然，这是可能的，从逻辑上讲，这正如庄子和惠子在濠梁之上的争论，可以无限延伸：“鲦鱼出游从容是鱼之乐也”——“子非鱼安知鱼之乐”——“子非我安知我不知鱼之乐”，如此等等。

但我无意进入这个“圈套”，即便是话语的自我繁衍很符合后结构主义的哲学冥想：能指拒斥所指，形式延搁意义。我更愿意回到起点，直面问题本身，反省书法主义从创作到批评所遭遇的问题，用庄子的话说，叫作“请溯其本”。

一、关于书法主义创作

书法主义提出之初，正是1989年以后中国现代艺术在传媒中突然消失，各种复古主义、新老学院派纷纷登场的时候。作为现代的继续，在当时条件下，洛齐亮出书法主义旗号，向传统书法叫阵，的确是“勇敢者的游戏”。书法是传统文化最坚固的阵地，挑战者知道对方十分强大。

中国书法的现代从一开始就是弱者，’85新潮时期的现代书法基本上是在两个陷阱的夹缝中进行的：一个是西方抽象绘画，一个是日本现代书法。对于前者，由于中国现代书法发生于20世纪80年代中期，它对于西方抽象形式构成的某种借取，失去了20世纪80年代初期中国艺术

以形式主义反抗“文化大革命”政治压迫的社会文化意义，至多只是其在书法界的扩散而已。但不管怎么说，新潮书法毕竟是第一次提出了对传统书法的质疑。

而对于日本书坛，我们只能留下历史遗憾，现代主义运动对于中国较之日本乃是更为滞后的事儿。如果说，日本书法以其对传统书法统一形态的分解——或笔法或墨象或构成或动态——在现代主义抽象艺术中尚有一席之地，那么，中国现代书法则因失去历史机遇而没有这种开拓之功。加上书法艺术的特殊性（即社会文化内涵的间接性），它不能如新潮时期的其他艺术那样，具有强烈的社会批判性和文化冲击力（谷文达是一个例外，但书法界不予承认）。因此，新时期现代书法的贫弱是可想而知的。其实，只要读读艺术史，就可以知道，现代艺术在中国真正发生之时，它早已在西方走过了它的盛期，中国近现代史的封闭与衰落酿成了中国现代艺术的弱小与滞后，往者不可及，没什么必要加以掩饰。然而，包括现代书法在内的新潮美术，以其反传统的姿态连接着从现代到未来的中国美术史，则是确实无疑的。

更值得注意的是，新潮之中特别是新潮之后，在与书法多少相关的艺术创作中出现了不少有当代文化意义的作品。一类是行为化的书写艺术，如王南溟的字球组合，邱志杰的重复临帖，等等。第二类是水墨艺术的现成品化，如吴山专的“文化大革命”场景，谷文达的文字装置，徐冰的长城拓印，洛齐的中西书写对比，王川的“墨·点”装置，王天德的水墨快餐，徐冰的英文书法，等等。这些作品的共同特点是观念化，走出架上限制，把水墨、书写只作为一种手段来加以运用，而不管它曾经有过的历史文化意蕴。当然，这两类作品尽管涉及文字和书写，书法界也不愿把它们作为“书法”来谈论。

第三类便是承现代书法而起的书法主义。洛齐的书法主义之所以在书法界引起强烈反响，显然是因为书法主义创作所涉及的问题直接触动了“书法”这一在习惯中被圈定的领域。书法主义作品较之新潮时期的现代书法，尽管不炫耀功底但无疑更有功底，在一笔一画一招一式的书写绘制中，亦“不去切断大众对于以往文化模式的感情”——准确地说，是“不去切断书法界对于以往文化模式的感情”。所以，书法界令人奇怪