

井上有一 有一书法

天津人民美術出版社

井上有一书法

天津人民美術出版社

井上有一书法

翻译：李建华 杨晶

责任编辑：车永仁

封面版式设计：

作品摄影：伊藤时男

封面摄影：操上和美

出版：天津人民美术出版社

经销：新华书店天津发行所

印刷：北京百花彩印有限公司

1995年9月第一版第一次印刷

787×1092毫米 1/12 10.7/12印张

印数：1—2000

井上有一作品©UNAC TOKYO 1995

ISBN 7-5305-0537-8

J·0537 定价：97元

目录

第 11 至 51 页

○井上有一书法(毛笔)

第 52 至 66 页

○井上有一书法(硬笔)

第 67 至 100 页

○井上有一“贫”字选

插页

○中日两国诗人咏“贫”诗

附录

第 102 至 109 页

○井上有一作品

第 110 至 115 页

○井上有一论书法

第 116—118 页

○井上有一年谱

第 118 页

○编后记

井上有一书法

天津人民美術出版社

序

我看书法

吴冠中

三十年代我随潘天寿学画,潘老师说:“有天份,下工夫,学画二十年可见成就,书法则须三十年。”潘老师的话我总是相信的,但当时对书法与绘画的比较则尚无体会,只根据他的指导临颜真卿、黄道周、及魏碑、石鼓文。然而,对书法的兴趣远不如绘画,对画的优劣感到一目了然,自以为很懂了,可是对书法却缺乏独立审评的能力。倒是对潘老师的书法、石涛及郑板桥的题跋很喜爱,因那几乎也就是绘画。

其后我专攻西洋画,连水墨工具都抛弃了,更谈不上再练书法。沿着希腊、罗马、文艺复兴一直摸到印象派、立体派、抽象派,探索西方艺术的真谛,感悟到:从描摹、表现物象逐步进入借物抒情,创造造型意境,几乎是中、西方艺术发展的共同规律。从塞尚及立体派以后,“构成”及“节奏”成了造型艺术的基本因素,甚至是主宰。于此,很易察觉东、西方艺术长河的汇流趋势。苏拉日(Soulages)、克莱茵(Kline)、哈当(Hartung)、莫斯韦尔(Motherwell)等西方当代名家更是有意无意地扑向中国的书法疆域。

六十年的绘画探索,我从加法到减法,从乘法到除法,自然而然,逐步追求、把握造型中最基本的因素。于是体会到书法构架其实就是造型构架,一个独立的字表达了一幅画的美感因素,一篇字的全貌体现了一幅画的总体效果。西方有修养的美术家即使不识汉字,他在优秀的书法前必然会领悟到其造型之美,在他眼里也可说是抽象绘画吧,这又何妨,反正书法被不识字的人们所欣赏,造型美感的交流跨越了语言文字的隔阂。然而,面对张旭或怀素的狂草书法,在全无审美修养者面前,却辨不出这些艺术极品与鬼画桃符有什么区别。这是谁的过错?谁也没有过错,是普及与提高过程中的必然现象,而且这过程将永远存在,旧过程接连着新过程。

我很爱听京剧和昆曲,但我对此的的确确是门外汉,但我这个门外汉的的确确爱听,即便没有听懂唱词也无端着迷其声腔。有时对照字幕,词境优美,更加深、拓宽了欣赏的层面。但有时忙于看字幕却耽误了视觉和听觉的享受,故感到还是应同时了解剧情内涵,唱词句句听得懂,则体会当更深刻。同样,在欣赏优秀书法时,有些字虽认不出来,仍感泰山镇坐或龙飞凤舞之美,但若解读了每个字,则感受必然更深远。

中国文字多半来自象形,来自图画,后来则又因运用同一毛

笔工具,书画同源便形成了客观现实与独特的理论体系。但书法原本是缘于实用价值,因之必须让读者认清字迹。在字迹可读辨的前提下讲究字体笔墨之美,这应是书法的固有范畴。今日不少书法远远超出了这传统的约束,完全进入了抽象艺术的宇宙,这个宇宙很大,西方人进进出出,东方人也进进出出,各显其艺,西方人于此吸取书法或东方别种因素,东方的书法于此吸取西方各样美术流派的特色,均无可非议。西方绘画也始于描摹物象,同中国或东方的情况正相似,而今天西方的一些流派却又趋向东方的书法抽象,不禁令人感到:书画本同源,分道扬镳后,如今又同归,东方西方正相仿。

书法发展成抽象绘画,那是书法的支脉,她尽可脱离大本营而去,开疆拓土,另辟天地。她怀着传统书法的意境当可在现代世界艺术中独树一帜。但书法的大本营谁也拔不掉,其必须可读的实用价值根植于所有中国人民的心底,与世长存。

读日本井上有一的书法,他是从西方攻入中国还是从日本攻入中国的呢,我看他曾从两方面出征。五十年代的作品显然从西方切入,黑白构架或泼墨纵横与前面提到的苏拉日等人虽运用工具不同,意图与效果均不谋而合,心有灵犀一点通。一九六一年的一幅“母”似乎沉思下来进入东方的禅境了,也许这是旅程的转折点或里程碑。七十年代作者杀出了回马枪,从中国字体本身试欲重建基石,如在一个“贫”字中试作系列的不同形态。井上有一先生也临过颜氏家庙碑等中国法帖,下过基本功,作为一个日本人,他必然更具强烈的愿望要脱出中国传统法则的羁绊,但在他对中国字形观念改变的尝试中,我感到还未能获得太多中国人的赏识,在字形中,中国人太熟悉祖祖辈辈的审美意识了。倒是在其密密麻麻的成篇书写中,虽难读出字迹,却具一气呵成或缠绵纵逸之美。

井上有一先生对书法艺术的贡献给我们提供了有益的借鉴。中国书法这一独特的艺术体系,包涵着形象、意象、抽象等复杂因素,却又体现了概括、洗练的表现形式,因之从不同时代、不同地域、不同角度、不同个人看,她具有多向发展趋势,她的高龄而青春日渐为全世界瞩目,她是中国独有的,也将是全人类共有的。

在东方与西方之间

从经历看井上有一的书法艺术

海上雅臣

李建华译

井上有一于1916年出生在东京的平民区,他也是一个酷爱画画的孩子。他曾想进入美术学校学习油画。可是,无奈家境贫困,付不起学费。学品兼优的有一在姐姐的资助下考进东京的重点中学,但他立志要不靠别人,自食其力,挣工资养活自己。于是,他转到了培养义务教育师资的公立师范学校。由于这所学校从初级教育开始便彻底培养国粹意识,是专门的师资学校,所以对学习成绩好、家境贫寒的青少年提供学资,而且毕业以后有义务在一定年限以上到被指定的小学校当教员。

幸运的是,有一被分配到离家步行4公里的小学当上了教师。在去学校的路上经过隅田川,河上架着一座美丽的桥。附近有江户时代以来久负盛名的浅草寺,周围是闻名远近的浅草。(这番风景令人联想起广重的浮世绘版画和印象派画家惠斯勒憧憬浮世绘而作的油画——泰晤士桥。)

有—在这种环境下作为小学教员迈出了平民生活的第一步,以后直到退休,在小学任教历时四十一年零五个月。最后的五年是做东京郊外一所小学校的校长。

喜爱过画画的少年挣了工资、自食其力以后,便想在工作之余作画。他很想画油画,所以进入城里的画塾学临摹。

但是,关于油画尽管有税务员卢梭的佚事,它使业余画家的美称广为人知,还有拈手即来的软管油画颜料(因为这种颜料的出现还造就了不仰巨匠为师而成名的梵高这样的业余画家),然而对于自己时间有限的小学教员来说,通向画家之路却十分艰难。有一上了五年画塾就放弃了。1941年,当他看了立志实现书法美术的上田桑鸠的个人展时,茅塞顿开。

至此,我想简单地回顾一下书法。东方书法,即用软毛笔书写表意文字,可以得到不同的表现效果。它与用硬笔书写表音符号即字母的书法相比,具有截然不同的自由度。

在产生了表意文字的中国曾经有过书画同一的思想。山是自然的山形,川是象征流水的象形文字。于是以象形文字为基础并被赋予意思的表意文字应运而生。

东方人更关心有形物的内涵——生命的动感,胜于外形模仿。表意文字比绘画有更深的含义,而书写字形的人通过其表达能力能使含义更深邃。

从书法史上的作品中,可见溯千年书法更具迫力。这是与字形逐渐定形的历史成正比的时间段。一般认为,书法的学习法即临摹被称为古意的古典以掌握古意。绘画和书法用同样的毛笔、同样的水性墨。书画一致的美学思想即由此产生。

东方现代化的步伐通过引进学习西方文物取得进展,所以例如在绘画方面使用猪毛做的硬笔和调硬的颜料往画布上画,蘸水笔和铅笔等硬笔文具变成日用品。

在西方,绘画和书法是截然不同的。随着现代化的发展,在日本书画一致的思想渐渐被淡忘了。

井上有一从1941年开始钻研书法是因为写字的书法比油画的画法更易掌握。书法不用特意做准备,不必摆画架,即使在空中挥腕也照样可以训练。因为东方的书法以身心浑然一体为理想。作为义务教育的教员被免除了兵役的有一,在不自由的战争期间全身心地投入了书法训练。

从日本投降、第二次世界大战结束的1945年开始,在欧美画家之间出现了描绘脱离描写、表现无形呐喊的运动。经历了史无前例的大屠杀、无论胜负被卷进战争国家的知识阶层对人性深感绝望。

而西方人对人性的疑问早在五十年代前已经开始。19世纪末的画家高更(他也是业余画家)在南太平洋的岛上作画并在画上题字:“我们从何处来?我们是什么?我们向何处去?”在画中题字曾是书画一致时代的东方的美学。当他在绘画上寄托思想时,不期接近了东方的做法。在这种悲痛的呐喊中不是蕴含着禅宗对前世穷极的疑问吗?

在离开凡高和高更时代不久,近代绘画便开始了用透视外形的抽象画或再构成的抽象画手法把握事物内涵的尝试。20世纪上半叶的这种对合理的冷静追求,到了1950年便崩溃了。

既无外形的对象,因此也无抽象。只有倾吐所思所想。难道这是不可能的吗?这种炽热的执著,被称为热抽象(过去的是冷抽象)。

看到杰克逊·波洛克——先把画布铺在地上,像书法家一样在画布上到处走动,并把颜料撒在上面——的动作,美术评论家称其为动作画(action painting)。

在更早些时候,米罗和保罗·克莱已经开始画更近似书法运笔的画,但是由于波洛克的动作姿态使人联想到书法家的动作,人们便认为它受到东方书法的影响。西方艺术家当然对此矢口否认,因为让人联想到旁系的创作等于失败,是艺术家丢脸的事。

出现于波洛克之后,最使纽约的美术爱好者拍手称快的是在1950年首次举办个人展而崭露头角的弗朗茨·克莱因。这也许与画展在伊甘画廊——这个带铁栏杆的东方式的画廊举办不无关系。那粗黑、带状的线从一端通向另一端,引发出互为支点的黑条,在西方人眼里视其为将远东书法的抽象表现为我所用的强有力的表现。

例如,其一被命题为“Contrada”。这是意大利语“道路”之意。克莱因用意大利语的用意令人不难想象,他表现的路并非现代高速公路。美国人为黑与白的笔触大胆地改变了画面空间而感动。

有趣的是,日本的书法研究杂志当即组织特集报导了美国美术的崛起——这是从五十年代的抽象表现主义向六十年代的抽象美术运动的跃进,她将世界美术界的热望集于纽约——克莱因传奇式的工作。

创刊于1951年6月的《墨美》杂志,其创刊号封面即以克莱因的作品装饰,并用了大量篇幅介绍了他的作品。杂志采取了介绍1950年来日的日裔美国雕塑家野口勇(Isamu Noguchi)带来的信息的形式。由此可见,第二次世界大战结束后的日本是在很早的时期便着手了研究西洋的动向。

野口的莫逆之交抽象画家长谷川三郎就住在位于东京郊外海边的井上有一家附近。

人们常说时世造英雄,美术是时代的证人。从有一作为书法家诞生所走过的深造历程和作为书法家起步的时机来看,恰恰应了这句格言。因为有一没能成为西洋画家,所以可能加入到西方追求的新世界的运动。有一锻炼并掌握的毛笔的表现力显示了对野口或长谷川思维的那种抽象表现主义以后的、黑与白的新型表现的巨大可能性。可以认为他与克莱因齐名。

《墨美》的编辑发行人是有一的至交,也是和有一同师一个书法老师的前辈。1950年,有一在以前老师的指点下首次在展览会参展。但是仅两年时间他就对书法家们的怀古癖和追求趣味的社交不堪忍受了。有一和《墨美》的编辑子龙联合给老师递上绝缘书,决心走纯而又纯的艺术家之路。后来,有一与回归古典的子龙也分道扬镳了。

1945年3月10日,有一遭遇东京大空袭,在他热爱的小学校园内,尸横遍地。当他奇迹般地死而复生以后,对于他来说,书写的目的就是表现生与死的吼声。他为了达到目的,孜孜不倦地训练着自己。

由于家境贫寒必须劳作。他放弃了只靠业余时间无法成就的西洋画。有一认为掌握了书法的表现手法,使他找到发泄其表现欲的途径,于是他宣称:“书法是世界上最高的艺术。既能日常用,又能超出日常表现自我。这种艺术世界上绝无仅有。书法家必须摘掉掌握书法技巧这块桎梏的牌子,消除专家和外行的区别。而且外行用书法创造真正的艺术才是更为重要的。”

这是对职业艺术家即靠艺术吃饭的否定。试想无论凡高还是

高更,他们因绘画吃不上饭,可为什么还作画呢?

凝聚了有一明快的思想和主张的书法作品一举超越书坛受到日本美术界的关注,并于1957年被选为在国际美术展参展的日本代表而受到西方美术界的瞩目。六十年代在抽象表现主义的国际联展上必有井上有一的名字出现。

但是,有一没有放弃小学教员的工作。他对此表示过:“教研室里老师们的黑发的动感和孩子们在教室或操场上活泼的身影都仿佛书法在跳跃。这不能说我不安心本职工作。我认为一个教师如果没有什么使自己迷恋成癖的事情反而不会做好教育工作。”作为一名教育工作者,有一被推选为小学校长。他一辈子都不收徒弟,也不肯卖作品,所以连买纸都很艰难。有一和他的妻子、两个孩子一直过着一菜一汤的清贫日子。他不以艺术家为特权,始终过着俭朴的平民生活。

为此,他写了很多“贫”字。这是为了鼓舞自己不向贫困低头。随着经济复兴,人们的生活年年改观,但在依然过着俭朴生活的有一写的“贫”字表情中,甚至带着客观地观察并欣赏这种变化的兴致。

19世纪末开拓出表现主义的方向、20世纪中叶迈向抽象表现主义的西方近代美术在其前进途中,将一名在表现主义的渊源——书画一致的土壤中成长起来的、纯洁质朴的战士从远东加入了这个行列。关于这一点,应了解这些背景。

正如抽象表现主义最后的哲学家画家罗伯特·马扎威尔表示共鸣所指出的“她孕育着脱离故事性的近代绘画所锲而不舍追求的终极精华”那样,井上有一的遗业恐怕终究有一天会成为面向新世纪美术的一个指标。

到那时,他否定职业艺术家,认为是人就可以成为艺术家的人生方式或许成为资本优先以后的人生指标吧。

纵观井上有一这个69岁逝去的日本书法家所走过的长达三十五年的书业轨迹,当了解了其一生质朴的平民生活的内涵时,令人对东西方靠拢、对话的20世纪末展现在东西方的夹角——由传统不同产生——的崭新的人性表现的萌芽充满希望。

目录

第 11 至 51 页

○井上有一书法(毛笔)

第 52 至 66 页

○井上有一书法(硬笔)

第 67 至 100 页

○井上有一“贫”字选

插页

○中日两国诗人咏“贫”诗

附录

第 102 至 109 页

○井上有一作品

第 110 至 115 页

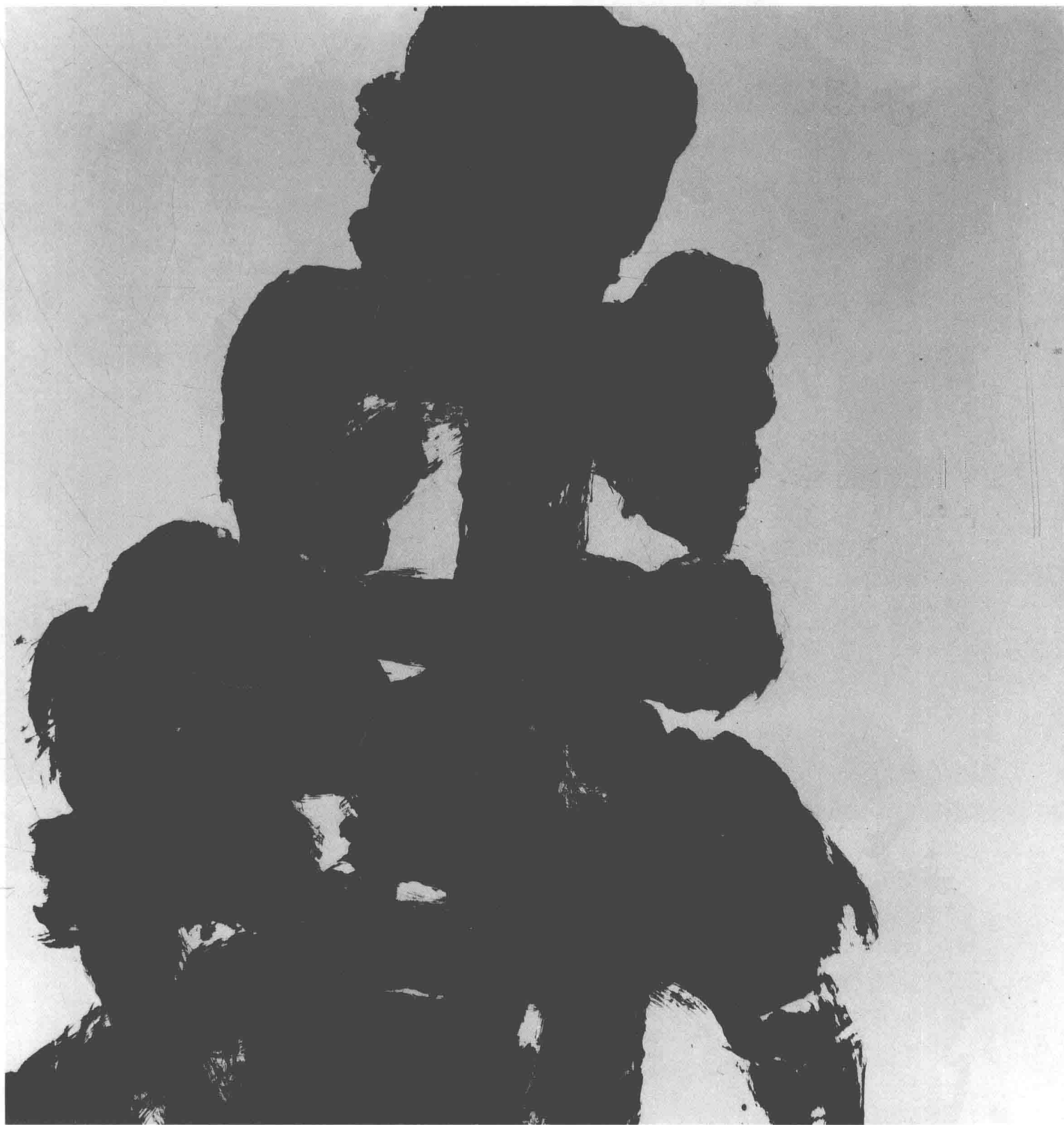
○井上有一论书法

第 116—118 页

○井上有一年谱

第 118 页

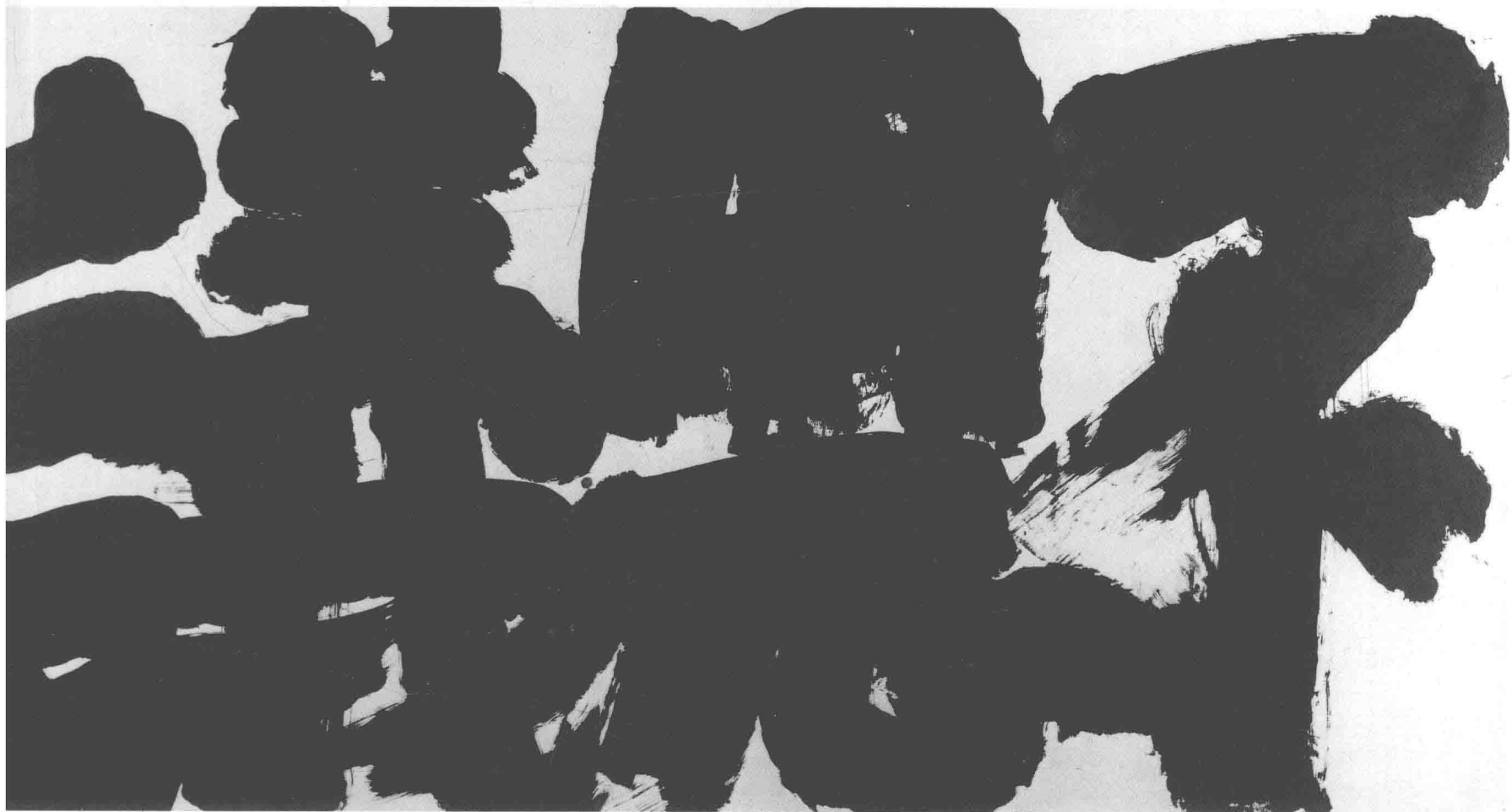
○编后记



愚彻 187×176 厘米 1956



无我 185×142.5 厘米 1956



不可思议 97×187 厘米 1956