

中国“现代书法”论文选

FLORILEGIUM OF THESES ON
CONTEMPORARY CHINESE CALLIGRAPHY

王冬龄 主编

中国美术学院出版社

中国“现代书法”论文选

FLORILEGIUM OF THESES ON
CONTEMPORARY CHINESE CALLIGRAPHY

王冬龄 主编

中国美术学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国“现代书法”论文选 / 王冬龄主编. —杭州: 中国美术学院出版社, 2004. 11
ISBN 7-81083-360-X

I. 中… II. 王… III. 汉字—书法—中国—现代—文集 IV. J292. 1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 118147 号

主 编: 王冬龄
编 委: 蒋 进 白 砥 张爱国 鲁大东
责任编辑: 徐新红
整体设计: 南 山
责任出版: 葛炜光

中国“现代书法”论文选

王冬龄 主编

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路 218 号 / 邮编: 310002)

全国新华书店经销

浙江大学印刷厂印刷

2004 年 11 月第 1 版 / 2004 年 11 月第 1 次印刷

开本: 787mm × 1092mm 1/16

字数: 400 千 / 印张: 26.75 / 印数: 3000 册

ISBN 7-81083-360-X/J · 343

定价: 48.00 元

形·象·境浅说（代序）

许 江

中国美术学院现代书法研究中心成立已近两年。不知这是否是中国明确冠以现代书法研究的唯一的机构。以中国美术学院于60年代初，开中国书法教学之先河的创新精神；以美院营建的中国第一个书法系的学术背景，研究中心所担负的历史的使命，所怀抱的振兴的理想，必然寄托着书界、学界的热望。当此之际，研究中心纂集精专，编辑出版《中国“现代书法”论文选》，也必将备受关注。

—

中国书法，是一门独特的艺术。将文字的书写演化为一种风规谨密、器识深厚却又生动多彩、气象万千的文化系统，进而向内收而定为一种内修的方式，向外发而显为一种表现力的艺术。这不能不说是中华民族伟大的创造。今天我们谈论当代书法创作，谈论现代书法研究，必须能入这个书法文化的整体来运思用功、追疑解惑、

极虑专精。书法文化的整体，范围很广，包括文字学、文学、诗学；包括中国国学之核心的儒学、道学、佛学；包括中国绘画、传统书画篆刻理论。唐代张怀瓘《书断·序》中说：“文章之为用，必假乎书，书之为征，期合乎道，故能发挥文者，莫近乎书。”文字与书写是传统文化的基本载体，涉入整个民族文化的方方面面。同时，它又是传统社会个人内心思想感情披露的重要途径、行文赋诗的重要工具，所以，它又涉入人的交流和塑造的底层，来展示时代与个人的风神。正是由于书法文化的这种特殊的广度和厚度，历史上的名书家几乎都是当时文坛政界的要人，其中不乏思想文化史上的大家。书法是他们为学从政的基本功夫，是他们得以展露情怀、披发胸襟的基本方式，也是其综合能力的塔尖上得以明澄的东西。所以书法在传统中国，既是一种文化基础，又是一个难窥堂奥之深的峰崖。

现今社会，书写工具变化，书写的方式随之改变。软笔的书写渐成特殊的训练。一方面传统文化的整体渐趋消落；另一方面，书法却越来越演变为一种专门的艺术。书法作为一种独立艺术的本体追求，从来没有像今天这样自觉而强烈，也没有像今天这样事功而迫切。传统书家的那种平静祥和的内心体验，那种“游于艺”的放达的人生姿态，恰为艺术创造本身的激情热量所溶变，更被现代工具理性——信仰、道德与理性的二元分裂——所深深扭曲。当我们面对今日书界空凿附会多、鱼龙混杂众的现象时，不能不感喟那个在传统文化社会中自下而上、活跃跳荡的感性生命的失落，那个内在丰实的传统人文精神世界的迁徙。可以这么说，书法曾经活在中国传统文化的整体之中，今天随着这个文化整体的根本变迁，当代书艺面临巨大挑战。现代书法，正是直面这样的挑战所提出来的书艺创作出新的一面旗帜和一条道路。

二

去年年底，我应伊朗国家博物馆之邀访问德黑兰，其间参观了著名伊朗书法家米哈依的工作室，与他进行了有趣的谈话。在伊斯兰文化中，书法地位极高，到过清真寺庙的人们，不会不对高悬堂宇的巨大书法匾额留下深刻印象。在伊斯兰的宗教文化中，诵经和写经是接近安拉的方式。如果书写的内容是一种神谕，那么书写也就成为神谕的一部分，成为神谕显现的某种视觉形式。由于经文的书写，伊斯兰书法获得一种更为内在和谨严、几近神圣的力量。米哈依显然不是单纯写经的一类书家，他既是传统书法的名师，也是被称之为伊斯兰现代书法的代表人物。在他的工作室里，我看到了中国书法今天所面临的同样状况，或者说，我用今日中国书法思考的眼光如是地发问和观看。

伊朗书法与中国书法有同异。同样作为书写的艺术，首先是工具、材料及方法的不同；其次是由之产生的审美要求的不同。伊朗书法使用竹木硬笔，应和着伊朗文字的结构特点，重笔画流畅，布局生动，笔画两侧的圆熟及运行的饱满尤受注重。因笔硬蘸浅，蓄墨不多，用笔常断，接续颇有难度。中国书法使用软笔，“惟笔软而奇怪生焉”，与中国文字浑然一体，讲求笔力，内在法度森严，笔端意态莫测。更有北碑南帖之论、南宗北派之说，极尽挥洒与方正的格局。

更深的层次是文化创生的根蒂处的不同。伊朗书法与西亚各民族书法总体相同，已有千年历史，但六百年来才出现风格纷呈的现象。今天的伊朗书法，一要遵守文字规则，继承传统，二要使传统重现，拓展传统。看来所有传统文化面临的几乎都是传承和拓展的基本命题。如何才是好的伊朗书法，米哈依以为难以简单回答，但和谐却是根本要点，伊朗书法点画变化不多，重在点画的分布与节

奏，字与行、篇整体的结构随之变化无穷，故和谐与变化十分重要。但怎样才是“和谐”，价值判断却颇为不同。米哈依为我演示书法，用伊文写我的名字，我总觉得点画规整得像美术字，当他在中国生宣纸上书写时，我顿觉其涩重之感颇有入纸的味道，一旁脱口称好，他却不以为然。当我问书写与其所书内容是否有关时，米哈依以为书法靠自身展示出来，就像棋手，规则已有，如何下全看自己。对他来说，他会在草图上用笔谋划和倾听，“要让一切化为一个字：‘他’，非我非物之‘他’，来呈现一个世界”。“他”者，创生之物也，新生之物也。何为创生和新生之物，这布满玄机的语言背后，又是那个截然不同的视象以及对这种视象的不同的判答和机趣。

《中庸》开篇说：“天命之谓性。”牟宗三先生提出：中国人说人性有双重意义，上层的人性指天命流行之体贯入个体之内，为个体所融摄而为创生之性，下层的人性指结构上“类不同”之性。在传统的文化格局之中，伊朗书法、中国书法，正是在我们统称为天道的那个宏博巨摄的力量支配之下，各个民族作为承受的不同个体在悠长的过程之中所创造出来的，由此形成了结构上的“类不同”的面貌。今天，天命流行，天道的创生之力也在流行，全球经济和科技的背景确然横亘在所有民族国家之中，由此产生的创生之力，也在下贯，那些曾经有过不同的“践行”的民族个体也正承受着这种流变。一方面他们承接那种传延的、归于一的创造之真几，来面对世事的不同；另一方面又在践行之中承接天道迁变的博大之力，而涌动着创生不已、生生不息的力量。

“天命之谓性”的深刻意义，并不在于制造“类不同”的效果，以各种不同手法的混合形成相对主义的文化气氛，而在于提倡对于艺术行动的更为本源的关注。在传媒时代的今天，在文化的交错和混血的当代景象之中，艺术的判断在于其根源之处是否承接那种天道流变的博大之力，是否承接那种生生不息的创造之真几，是

否承接着民族性、时代性、创造性等诸性所维系着的根性。相对根性的层面来讲，求新、求变都只是类不同之性，如果不在那个创生之性的几微上，来承受天道运行的博力，来体味“因时之所宜而受之”的精妙，一味求新、求变，都是不可靠的。也只有这样，各种民族的文化才能在全球背景之下保全气脉，滋长体格，形成可能的多元文化的格局。

三

中国文字从一开始就以象形为主，与状物的绘画有不解之缘。许慎《说文解字·序》说：“象形者，画成其物，随体诘屈，‘日’‘月’是也。”这种“以类象形”的象形字在长期演化过程中，奠定了方块文字的字形的结构性，虽受着造字六法中“指事”、“会意”、“形声”等的影响，特别是易写、易识的规范性和公共性要求，字形渐脱象形意味，不断抽象衍化而为其自身的结体和书体。但方形的结构性及书体点画使转中所潜融着的表现性，已成中国文字之象的根源因素。正如汉代著名书法家蔡邕在《笔论》中所言：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。”这里的“可象”之象，既包括具体、生动的具象，又包括概括、内在的抽象；既包括自然之象，又包括人创书体之象。“象”的意念，深刻影响着中国书法得以诞生和拓展的基本的美学倾向。从篆到隶，再到汉末、魏晋的草书和楷书，书法与自然之象渐离渐远，自身的法象却渐趋独立而丰满。但传统书论总以自然之象来比、兴书法的意象。自然之象的背后是自然之神与书写者精神的应会，这种美学倾向，使中国书法始终有一种“如画”般的重要的书写特征。唯此，书法才能超越其功用，而

臻“心画”之境；也正因唯此，书法才能始终葆有鲜活的源头，并代有出新。中国书法数千年，北碑南帖，追古法而守质，神情意态，善通变而日新，形成自己的丰厚的人文跬积，承览中华精神之气象。

鲁迅先生尝有中国文字“三美”之说：“意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。”此三美颇有深义。“形美以感目”，“形”是字形，是点画，是书体与使转的规划。“形”，当为书艺的基础。但此“形”在创生之时是以类象形、重在取象的。正如蔡邕所说：“为书之体，须入其形，……纵横有可象者，方得谓之书矣。”字体之形、书体之形，可谓之书的，必须“纵横有可象者”。唐颜真卿《述张长史笔法十二意》也说：“尝闻长史九丈令每为一平画，皆须纵横有象。”宋朱长文在《续书断》中又说：“点如坠石，画如夏云，钩如屈全，戈如金弩，纵横有象，低昂有态。”“象”将书写从笔画的基础上，推向审美的层次，超越点画与使转，超越规则与器识，从而指向书写本身的气质与情怀，达至人与自然相通相契、活化生命意象之所。所以，“象”是书艺的枢机。“意美以感心”，是指文字的的内涵，字义与文学的力量。但字义只是“意美”的一部分依据。文字之书写的内涵不仅在于这种“义”，更在于书写的神采及所创境界。南朝王僧虔《笔意赞》说：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”以书论道，以书艺论大道，是中国文化之独特通境。如何能“通”？王僧虔又说“必使心忘于手，手忘于书，心手达情，书笔相忘，是谓求之不得，考之即彰。”又指向心手相忘，人天合一之境。所以，“境”才是书艺真正得以安顿的归宗，才是“美以感心”的根蒂之处。书法作为一种内修的方式，通过平静祥和的体验，所曾达到的“悟道”的境界，真所谓得意忘言、出神入化、冥运天矩，更臻一层人心的至境。这“形”、“象”、“境”正是今日书艺创作的环环相扣的基本格局。

“形”、“象”、“境”构成书法创作整体的不同层次，而对于“形”、

“象”、“境”的不同的态度则代表着不同的书法创作的姿态。在上述书法的格局中，“形”与“象”均是可见者，唯“境”是可感而不可见的内在。如何由可见之“象”达到不可见之“境”，一般书艺创作所取的路径是守形、含象而入境。“形”者，包括了书法的规则、书艺的功夫。“守”在于风规之玄奥，器识之精深。“象”者，包括了与自然生机的沟联、书体的意态、书者书写的气度与风神。“含”当有承接、品赏、味“象”之意。只有这样长期的氤氲和积累，“心不厌精，手不忘熟”，方可以取会书艺的高境，创出佳意来。

现代书法则取怯形、反象的险途而自创新境。“怯”者，心有所惧戒，有所提防，但并非绝然断离，也就是说，对于字形书体有所惧，有所不为，却并不放弃。现代书法的实践者不仅不能“弃”形，而且对中国书法应有较深的基础和功力，但唾离传统书法凝固的形质，择取“剑走偏锋”一路。这一点非常重要，否则就不是书艺，而成自动性绘画了。“反”者，有二层说法，一则，正反之反，违反，反对，颠覆，打破，正言反说，前瞻逆取，不破不立，以异求变，出险招以破取新象。二则，反者返也，有回返、归宗之意。返象，回归创象造字的源初，还复大朴不雕的原象。张怀瓘在《书断》中说：“善学者乃学之于造化，异类而求之，因不取乎原本，而各呈其自然。”“异类而求之”曾是书法历史上一大突破。这个突破在这里可能是“不取乎”书法既定的“原本”，而恣意地去创造书写之“当下”的任情随心、纵横跌宕、狂蹈放骸的自然呈现。由此而逼创出来的是一种新境；一种以“反者道之动”的极端方式而创入的不寻常之境；一种张扬着个性自由而臻入化境的纯然之境；一种目击道存、忘言得意的自在之境。这个境有绘画的表现力量，但绝非绘画，其切入与归依都还是书法。文字的“形”和“象”在这里是一根不屈的长线，牢牢地牵着书艺创作，牵着在时代风潮中翻飞腾升的“风箏”。

壬午年十月，一个秋月明朗的夜晚，在杭州吴山之傍的印象画廊，也正在中国美术学院与中国现象学学会联合主办的《现象学与艺术》的研讨会上，王冬龄教授与他的研究生们挥椽笔，含烟墨，书一巨“象”之字，赫赫然十余方，在场学者无不拍手称好。时隔两年，那一幕却如在目前。孙过庭《书谱》中说：“情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。”我想：当代书艺正应涉入今日社会和文化的整体，从那里去找寻开端性因素，承接天地之心，取会风骚之意，聚众象为自身之象，方能开振兴的气象。

今天，当代书艺论者日众，我亦应邀加入行列。但终因门类有隔，趣长笔短，差难倏陈。谨以管见，供大家警评。

2004年10月26日

于京、沪两地途中

目录

- 1 许江 形·象·境浅说（代序）
- 1 沈鹏 传统与“一画”
- 14 熊秉明 书法与人生的终极关怀
- 31 王岳川 当代书法问题与艺术生态重建
- 43 刘骁纯 书写·书法·书象
- 62 卢辅圣 “现代”之前的徘徊
- 75 郎绍君 “后现代”原则——也谈“现代书法”
- 84 王强 中国书法的现在与未来
- 92 马钦忠 先锋书法的现代情境
- 105 朱以撒 “后现代书法”审美略论
- 115 马啸 书法的疆界
- 128 陈滞冬 方死未死 将生未生——中国书法的传统与现代
- 143 梁培先 抽象水墨对现代书法的启示
- 148 曹意强 “画入书法”与中国书法的现代性基因
- 157 朱青生 中国现代书法的层次与方向
- 165 高名潞 消解的意义——析现代书法中的文字艺术
- 175 邱志杰 汉字的力量
- 181 高天民 “现代书法”的含义

198	沈语冰	沉沦与救赎：论 20 世纪 90 年代书法思潮与创作
227	杨应时	书法作为资源：中国当代艺术的一个新方向
231	章祖安	论书法对汉字汉文的依存——兼论所谓“现代书法”
246	栗宪庭	“现代书法”质疑——从“书画同源”到“书画归一”
258	陈振濂	为书法的“现代”定位
276	邱振中	源自书法——对一类艺术的命名及其他
288	王南溟	新空间的美学——阐释“现代书法”
297	洛 齐	书法主义宣言
300	张 强	滞重的超越与艰难的选择——当代文化中的中国书法
309	陶 钧	“飞地”书法点评
320	王冬龄	现代书法精神论
327	蒋 进	“现代书法”与我们的定位
330	白 砥	空间的新秩序——关于“现代书法”
346	张爱国	由内而外——中国“现代书法”创作的必然理路
353	鲁大东	中国“现代书法”大事年表
374	王冬龄	后 记
381	附 图	

传统与“一画”

沈 鹏

留心当代书法，最引起关注的问题大约莫过于承传与出新。

矛盾的双方统一于书法本体。传统对于当代书法，是取之不尽的伟大源泉，也是十分沉重的压力。说源泉，容易接受；但要认识书法源泉的伟大究竟何在，如何汲取，如何使伟大传统在我们手里不仅是保存，而且要开拓，发扬光大，又成为难题，成了压力。

传统是如此丰富、多样，使我们望洋兴叹。纯从风格的意义来说，一般不要赋予主次与高下之分。比如词章的豪放与婉约，事实上在许多作家笔下虽有侧重却并不单一。传统书法的碑与帖，还有简牍、经书、砖瓦陶文……都各有存在的理由，善学者取其一端，更加以融会贯通。再从历史的眼光看，传统的生命力是在发展中形成的。正如儒学从孔子发端，经过历代的加工改造，充实，其中又纳入许多的流派，后来的儒学与最初孔子的学说有很大差异。被尊为“书圣”的王羲之，到今年诞辰刚好一千七百周年，连同王献之，形成一个很大的流派。说它大，因为其中包括了许多的支流，每个支流都撷取“二王”的某种长处，再融合其他，形成自家面貌，在

共性中发扬个性，在个性中体现共性。今天我们谈“二王”一路书风，在观念上已经远远超出王羲之范围。王羲之以后，每个时代都有了那个时代对“二王”的阐释角度，虽然像《兰亭序》以及众多王氏笔札仍然是学习的典范。历代众多的王羲之的追求者和积极创造者为丰富王氏流派做出了重大贡献。由此也再次证明继承必须是积极的继承，唯有积极的继承才是真正的创造，在当时为“流”者，于后来则是不竭的“源头活水”。明末清初的傅山、王铎都宗“二王”，却各具个性，在不同程度上丰富了“二王”流派。傅山又宗颜真卿。傅、王也成了—个支流的创始者。

传统也有消极因素。虽说从纯粹风格的意义—上不必分主次高下，比如对王羲之这样一个庞大的流派，如果人为地以此—为界限，分别是否“正统”与“主流”，便违反了艺术规律。但可能由于某个流派历史上评价高，从之者众，便影响我们的思维定势。今天我们都—需要从书法本体的意义上审视某个派别生命力的强弱，艺术性的高低，人文内涵的多少。传统中的消极因素，往往表现为开创时生气勃勃，因崇拜者众多成为不可逾越的偶像，逐渐消失了原有的锐气，进入了末流。

从王羲之到赵孟頫，历经近千年，又过三百年，出现董其昌，这中间名家辈出，帖学呈现了鼎盛时代，接着乾隆以赵、董为模式，迎合宫廷需要，出现了帖派的末流馆阁体。清代碑学的兴起自有其历史的合理依据。那种由盛而衰的势态，历史上的大家如颜（真卿）、柳（公权）、欧阳（询）、赵（孟頫）等流派都遭遇过类似的命运。总有不少缺乏创造意识的追随者使前人的开创徒具躯壳。然而真正有生命力的流派不会因此消沉下去，善于创造者会另辟蹊径，进入柳暗花明又一村的新境界。这里重要的是不断地融合、继承、扬弃，适应并提高群众的审美观念。

书法流派也即承传的多元性质，应是容易被忽略甚至误解的一

个问题。“二王”为代表的帖学诚然在历史上占据重要地位，但并不因此成为理所当然的正宗，并因此必须成为继承的主流。历史上有“诗圣”、“画圣”等，如同“书圣”的存在，恰好是为文艺发展开辟了广阔途径。每个时代都在前代的基础上增损补缺，创造时代所认同的风格。也有的艺术创造一时不被认可，从长远来看涵盖历史，有超前意识。照董其昌所说“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意”，唐人的书法非无晋人之韵，宋人的书法也非无晋唐人之“韵”与“法”。所谓晋、唐、宋的特点是那个时代所特具的个性即特殊性，以宋四家苏（轼）、黄（庭坚）、米（芾）、蔡（襄）而论，决非无法，只不过不要唐人那个“法”。或者更确切地说，他们已将唐法融会到自己的笔墨之中，成就了新的法度。我们不必以唐书要求宋人，同样也毋需以历朝历代甚或某家某派的书法标准衡量后来者。宋代对于晋、唐各代来说有特殊性。苏、黄、米、蔡对于宋代的共性来说又各有特殊性，没有特殊性即失去了存在的价值。

按当前现实，我们还是要弄清承传与出新的辩证关系。上面所说晋、唐、宋历朝历代以及各流派，都是在继承前代前人的基础上发挥创造，照说我们今天可资借鉴和创新的天地比起古人是大为扩充了，何况现代化的印刷术还提供了极为方便的条件。而事实并不尽然。正因为我们面对的遗产太丰富，太精深了，实际上我们继承的只是其中极小的一部分，而我们还有许多思想阻碍，对书法艺术的精粹缺乏理解，以致迷失了书法自身。

对传统的理解局限于单线思维，拘于某家某派（这是古人学习与评论书法的一个不足，至今仍有影响）。远没有做到取精用宏，进入“通变”的程度，距离“拿来主义”的气魄还有很大距离。面对古人高度的创造，我们叹为观止，于是匍匐膜拜，甚而误认为书法的创造已经被古人达到极致，不可能再有大的作为。似乎除了承传之外，再谈出新便成为一种奢望。

“一尺之捶，日取其半，万世不竭”（庄子），我们的书法果真会有穷尽吗？

有两种情况，一种但求外形“完美”。另一种随意变形而心中无数，“任笔为体，聚墨成形”（孙过庭）直至将汉字解体，都可以看作是对积极的继承缺乏信心的表现。

书法与别的艺术（如绘画）结合能否产生新的品类，也许不必过早地否定。但是以汉字为基础的书法美的生命不会止息。

书法以文字为体，文字是书法的第一推动力。现今出土的商代以前的哪怕还没有得到确切辨认的文字，可能具备了美的雏形。先秦文字甲骨文、大篆的作者，没有后来的书法理论为先导，却深知书法美的奥妙，不然，《散氏盘》不会有那种“众星丽天”的感觉。甲骨文的神秘感，不仅在内容，也还在于它透露出来的艺术直觉。早期文字显现出来的美感决不逊于后来。历经字体的嬗变，由甲骨、大小篆、隶、楷（含魏碑）、行、草（今、章二体），字形与笔法大大地拓展了，各体之间字形与笔法的融合，各流派之间风格的互相融合，使书法的源流十分丰富。

但是如果对书法的理解不深，不去深入体察书法美的真谛，书法也会使人觉得“简单”，总是那么几种形态，那么几种笔画，连同工具（笔、墨、纸）也会使人觉得单调，久之甚或厌倦。这种情况，即使在经历过较长时间磨炼的爱好者身上也会出现。他们对书法的认识，多半停留在书法的表层，从创作与理论可以辨识出来。

世间貌似最简易者，其实往往是最繁富的。人有二万亿个细胞，人体各部分的细胞有共性，也有特性。从一个单一的细胞，可以测知人的全身状况，包括健康、气质、遗传密码等等。书法的最简单也是繁富者，莫过于“一画”，一画者何？仅从字面上，而不从书法本体的意义上，是难以深入理解的，更何况对于“一画”的理解也没有穷尽，正如我们对细胞的观察和认识远没有穷尽一样。