

Dangdai tansuoxing shufazahn zuopin wenxian

当代探索型书法展

作品文献

编

浙江省书法家协会
《美术报》社

2004.12

中国 杭州

浙江大学出版社

当代探索型书法展作品文献

浙江省书法家协会
《美术报》社 编

江苏工业学院图书馆
藏书章

浙江大学出版社

当代探索型书法展作品文献

编委会

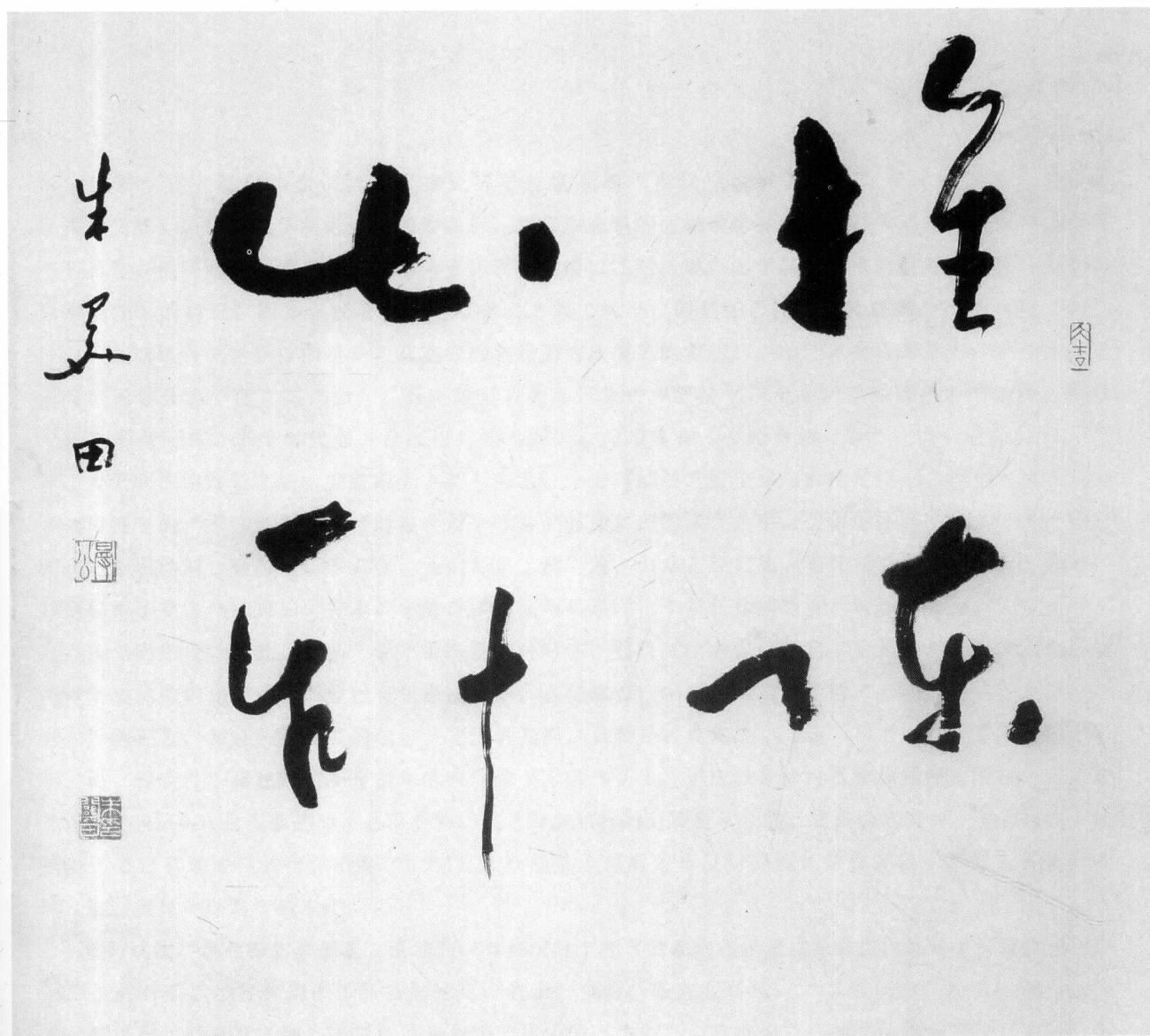
策 划：朱关田 斯舜威

主 编：陈振濂 王冬龄

副主编：刘骁纯 周俊杰 邱振中 周瑞文 林剑丹 金鉴才
 卢乐群 鲍贤伦 余 正 骆恒光 俞建华 杨西湖

编 委：（按姓氏笔画排序）

马 啸	王 平	王南溟	白 砥	朱京生	朱培尔
朱国才	朱昆明	朱以撒	刘 墨	刘宗超	沈 伟
汪永江	李 一	张羽翔	邱振中	周俊杰	陈新亚
洛 齐	祝遂之	赵雁君	胡小罕	胡传海	梅墨生
蒋 进	谢 海	蔡树农	戴家妙		



序

陈振濂

由浙江省书法家协会、《美术报》等单位发起的“当代探索型书法展”及《当代探索型书法展作品文献》，在经过了将近两年的筹备后，即将以完整的面貌、崭新的阵容，为书法界带来一道不无“另类”、但同时又讲求质量的新的飨宴。我们之所以在这次展览的作品集编成问世时，特别点出它的“探索性”的特征，而不仅仅着眼于泛泛意义上的“新”，即是在于我们坚持认为：简单地在“新”“旧”之间进行孰是孰非的争论，其实很难触及到这次展览的实质。一部艺术史告诉我们，艺术创作并没有截然划分的“新”与“旧”，且不说复古为新、集古成新是书法史上随手即可拈出的事例，即以“新”本身而言，每个时代都有自己相对的“新”，但却没有一个绝对的“新”。今天之新为明日之旧，今天之旧为昨日之新。笼统地以“新”冠名，一则可能缺乏历史感与时代定位；二则也使本次学术活动所拥有的“探索”的含义可能被湮没于通常的时序新旧的涵义之中。比如站在既有的二王书法形态样式之中看徐渭、吴昌硕、于右任，他们都是“新”的，但站在我们的“当代探索性书法”的立场看，则他们都还是古典样式的。把本集中的许多作品与吴昌硕、于右任作同等观，这恐怕是大多数作者所不愿意接受的结论。由是，“新”、“旧”是一种时序交替意义上的定位，它主要是指前、后关系所带来的审美趣味的嬗递变迁，即使没有刻意的探索，也仍然可以保持相对意义上的“新”。但“当代探索性书法”的定位，却是一种性质的定位，它告诉我们，只要是古典模式，“新”与“旧”并无多少质的区别；而“探索性”要超越的不是简单的时序意义上的“新”，更应该是针对古典模式而发的现代模式这一性质定位——它是探索的而不是沿袭的。它是特立独行的而不是从众的。它是询问未知、询问各种可能性而不是已有现成样式可供沿循的。它是大众必然不理解甚至反对的但却是作者或小部分人敬佩赞叹的。这，就是“探索”的本义。

参与这次“当代探索型书法”活动的，有在国际上知名的观念艺术家，也有在内地从事探索性书法时间不长的新手。当各种创作作品云集杭州、展示一堂时，我忽发奇想：“书法创作”在当前的一般样态，是以模仿经典书风如二王颜柳苏米赵董为鹄的的“仿书”为基准的。一件书法作品写得好不好，是以它能“仿”得多少古典神态为衡量标准。合则取之不合则弃之。这，就是我们经常在批评的所谓“仿书”现象。最近一段时间，我对这类司空见惯、习以为常的“仿书”算不算创作有着深深的怀疑——我总觉得它不算是“创”作。它是“仿”（当然不是临摹）、但不是“创”：从书风的二王颜柳苏米，到形式的条幅对联手卷、再到书体的篆隶楷草……哪一样古人没有先例垂范？只不过用我们现代人的手写出来，还是这些书风、还是这些技巧，凭什么说它是“创”？

但在这部作品集所载的作品中，我却感受到了真正意义的“创”作。这里的许多作品样式，是古人所无的；许多表现手段，也是古人所无的。无论是刻制、渲染、拼贴，或者泼墨，都有一种处心积虑地希望进行“创造”的意图在。尽管有些作者限于眼界不宽或表现不纯熟再或思考不深，还有不少模仿的痕迹——比如，不模仿古典名碑名帖，却去模仿东洋西洋的样式；或不模仿他人，却又落入了重复自己的模仿——但相对而言，在此中的每一个作者，渴望出新、不想沿袭书法的古代经典，这却是一个共同的

愿望与理想。做得有好坏之分，或品质也有高下之分，但作为“探索”，却有着共同的审美价值指向。无论是新硎初试，还是大家手段，概是如此。我以为，这种指向的越来越见清晰，是这部作品集最有价值、也最令人振奋的所在。

在收集各种不同样式的创作的同时，我们还征集了一些文章。既是讨论“当代探索型书法”这一创作现象的，自然是以创作批评的类型为妥帖，而不会去刻意于文献考据之类的学究式方法。当然，鉴于当前文艺批评的现实情况，对“当代探索性书法”的批评，也还远未臻成熟境地。其中有一些很有价值的、一针见血的、鞭辟入里的精彩的批评观点，也有相当数量的随口雌黄、凭印象即发表见解而缺乏深入调查研究，或还有凭一时意气刻意月旦褒贬的批评文字。当然，既然是“探索”而不是经典，所有这些正面的反面的批评，其实也都只是作为一家之言而存在；但从鼓励书法批评的角度说，我们仍然希望在批评方面也具有相应的“探索性格”——用一句西哲的名言，就是：“我百分百不赞成你的观点，但我百分百维护你发表观点的权利。”对提倡“探索性书法”实验的我们而言，提倡、包容书法批评的同样的“探索性格”，甚至包容它的某些偏激与不公正，其实也正是检验我们是否具有自信心的一个标志。既然不在意是否是经典与权威，当然就有了一个宽松自如的心态。

在评选来稿时，我们尽量不以个人好恶来影响对作品的去取。我曾提出选稿时的两个原则：既名为探索性作品，则第一是看作品的观念是否新颖，思想性方面是否有独到之处，有他人所未及之处。或在表现形式手法上有特殊之处。如果在观念形式上并不突出，那么主要看技巧表现是否有特色。一是形式与观念，二是技巧。如果这两者均乏善可陈，那么大抵它不会有特殊的价值，自然不为我们所选中。而如果观念思想形式技巧之中能占据一项，即表明它有可取之处。如果二者皆能有所着力，当然就更是好作品了。以此为出发点，在被遴选的作品中，我们大致也可以将之分为几种不同的“探索”样式——总结这些曾经有过的“探索”样式并对之作分类，是极有学术意义的。据我的浅见，这些样式，大致有以下几类：

一是以大片黑墨与画面的空白作对比，有如美国的克兰的抽象表现主义油画的样式。但在随机的、手动的块面线条中，有加入宿墨和胶或渲染冲渗的特殊效果的；

二是以独立的几个大字而强调其造型性格，有如日本少字数派或井上有一的样式的，当然在笔墨使用上更见纯熟、内容更见繁杂的；

三是以狂草书线条如张旭、徐渭方式再加以个性化处理，强调挥运之时的瞬间效果并讲究时间流程的；

四是以文字变异如生造别字，或反写或衬印文字的方式，以表现出熟悉与陌生、习惯与变异以及深入牵涉到可读可识及文字造型问题，从而体现出观念思考的；

五是以拼贴、复合、叠加、组装的手法，以讲求作品内涵的丰富化与多意义化，有以书法经典之复合为之，有以汉字与英文字母叠加，有以主导字体之显及衬映文字之隐等来构成多层次表达的；

.....

既定名为“当代探索型书法”，我们也毫不含糊地划出了一条“边界”——只要是在全国书法展赛活动中大致似曾相识的，比如尺牍册页的连缀，或一般意义上的顶天立地掐头去尾书写的方式，一般我们尽量不取。这倒不是因为这些作品在技术水平上不够好，而是因为既名“探索”，它必须有异于当下的

时尚与流行甚至是主流形态。如果它也吸收这些“主流作品”参加，那么它就没有“探索性”可言。而且专门为这次活动认真创作、认真“探索”的艺术家们也必然会表示不满——办展方与策展人自己认识思路不清，又何必多此一举办什么“探索展”？

新的探索性作品的出现，只是一种实验性格的出现。它在目前我们这部集子中，还只是作为个人的选择而存在，每个人都有权去选择自己认为可取的样式而不必看别人眼色行事。这就是探索之所以为探索的真谛。至于每一种新的探索样式是否能在书法史、视觉艺术史长河中获得成立，这就不是只凭个人判断即可推定的了。它还需要来自各个层面、各个角度、各种立场与理由的学术检验。目前我们组织这次活动、编印这本集子，还只能着眼于个人“选择”的行为与思考，而必然无法顾到历史与时代的“成立”的问题。但可以肯定：历史的“成立”的确定，必然是从众多的个人的“选择”中产生。由是，本集中各种“当代探索性书法作品”的存在，即有了一种基础的含义：有了一种为选择、判断、筛选、提升、锤炼而提供操作平台的含义在。这，就是我们付出努力所希望获得的最大工作目的了。

但又有谁能断定：将来的经典书法样式，不是从这里获得选择的依据、寻找到立脚的基础呢？或更进一步说：又有谁能保证，在这本集子里的某种创作样式以及它的创造者，不会成为将来书法史上的典范样式与领军人物呢？

这是一个充满机遇与挑战的书法世界！

这是一个鼓励冒险与探索的书法时代！

一切都是未知的；惟因未知，才是魅力无穷的。但正因未知，却又极端需要冷静、理性与深度思考。

一个优秀的书法探索家，必定是一个出类拔萃的思想家。

2004年2月写于中国美术学院

图书在版编目 (CIP) 数据

当代探索型书法展作品文献/浙江省书法家协会,

《美术报》社编. —杭州: 浙江大学出版社, 2004. 12

ISBN 7-308-03713-4

I. 当... II. ①浙... ②美... III. 汉字—书法—研究 IV. J 292.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第054656号

出版发行 浙江大学出版社

(地 址: 杭州市浙大路38路 邮政编码: 310027)

(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)

(网 址: <http://www.zjupress.com>)

经 销 浙江省新华书店

策 划 朱关田 斯舜威

责任编辑 冯社宁 杜希武

特邀编辑 张卫清

责任校对 孙树松

装帧设计 陈桂卿

制 作 《书法界》编辑部

印 刷 浙江南方印业有限公司

开 本 889mmX1194mm I/16

印 张 9

字 数 190千字

印 数 0001-2000

版 印 次 2004年12月第1版 2004年12月第1次印刷

书 号 ISBN7-308-03713-4/J · 064

定 价 40.00元

目 录

书法的“后现代”性·····	郎绍君	(1)
“源自书法”·····	邱振中	(6)
丛文俊论新书法·····	丛文俊	(13)
梅墨生论新书法·····	梅墨生	(16)
储云论新书法·····	储 云	(21)
书法的疆界·····	马 啸	(22)
石虎论新书法·····	石 虎	(30)
现代书法感言·····	郑必宽	(34)
书“法”中找不到“书法”·····	刘 懿	(35)
写的感言·····	杨 林	(37)
论画家于书法之新·····	陈 斌	(39)
试论少字数书法的审美价值·····	倪蔚睦	(42)
是恐龙是熊猫还是古汉养生精——关于书法艺术样式的价值取向·····	吴自立	(46)
说几句老实话·····	阎秉会	(51)
反对平庸之后——从学院派书法的高标准谈起·····	史长虹	(52)
我为什么坚持现代书法·····	王南溟	(54)
中国现代书法：面向新世纪·····	张 强	(55)
从书法到现代艺术，从现代艺术到书法·····	汪永江	(58)
孤独与狂欢·····	梁培先	(61)
实验汉字·····	刘宗超	(63)
康熙和新书法·····	苗凤池	(64)
新书法感言·····	李钧长	(65)
燃烧吧，火鸟·····	冯征明	(66)
特邀作品·····		(69)
入展作品·····		(105)
后记·····	斯舜威	(127)



书法的“后现代”性

■ 郎绍君

喜观书，却未入门，这篇杂感，门外谈而已。请知者教。

从“如也”到“见道”

书法是一门内容完全变成了形式的艺术。它没有题材，没有摹仿，没有描述。它虚构现实，但不虚构客体(物象)，古代书论，颇知此理。如杨子说“书，心画也”，已指出它表现心灵而不反映现实的特质。刘熙载说“书，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人也”。如黄山谷形容司马光的书法“左准绳，右规矩……观其书，可以想见其风采”。这种“如也”，并非如肖像画一般可以睹其目睛毫发，乃一种抽象形式的神似。《金石略序》云：“观晋人字画，可见晋人以风猷，观唐人书踪，可见唐人之典则”——此说如其时代。“北书以骨胜，南书以韵胜”——是说如其地域：地域语言、景色、性情之类。至于说书法“若坐，若行，若飞，若动，若往，若来，若卧，若起，若愁，若喜之状”，则是如人及一切生灵之运动。韩愈《送高闲上人书》说张旭书法先“观于物”见“天地万物之变”然后“可喜可愕，一寓于书”——由观物变情，由情寓书。宗白华称张旭书“不是事物的刻画，而是情景交融的意境。”这“意”即“如也”，而绝非“映像”。

变作了形式的内容，那形式即内容。但“如也”之如什么，仍是器的范围，器与道通，书法的最高目标亦是“道”。这就是“书虽艺事，可进于道，以书见道”。“道”是说不清明的，但它是某种终极价值，人的一切行为包括艺术活动，只有与这种超验的终极意义相连，才能产生充实感与归依感。鸦片战争尤其是“五四”运动以来，中国人心中的道逐渐破碎、失落。现代书法的萌动，曲折地反映着古“道”的失落，亦曲折地透露着寻找新“道”的冲动与迷茫。传统书法千变万变，不曾脱离儒、道诸家所阐述的生命理想和人格价值。现代书法魂系何方？

在旧的价值体系崩塌，新的价值体系又未建立起来的混乱时期，艺术的首要使命，还不是形式、内容这些具体的“器”本身，而是如何以器寻道，进而达到新的“以书见道”。否则，混乱时期就难以结束。

文字与书法的重合

书法是书写汉字的艺术。先有功能性的文字，后有审美性的书法，两者重合为一。书法依附于文字符号这种特殊的空间占有形式。文字与书法的重合，是意义符号与艺术符号、实用价值与审美价值的重合。一部书法史，是审美与实用先组合后分离的历史，但依附性与重合性始终未变。体现在笔法、结体、行气中的精神性，大抵是独立于字义之外的。书的“如也”与文字的意指无关。换言之，文字符号与书法造形表现形态上，重合内涵却是二元的。

二元但彼此相关。即文字意义总是自觉不自觉的对创作与欣赏发生一定作用。草、篆要“释”，为的是便于欣赏者读。“读”文于书家和观众均不是可有可无的环节。对书家，它往往构成创作动机和意态的一个因素；对观众，它往往是欣赏的辅助。孙过庭说王羲之写字“涉乐方笑，言哀已叹，”——那“哀乐”乃文义的情感，那“笑叹”乃被文义情感激起的情感，也就是孙氏说的“写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则



罗邦泰

意涉环奇，《黄庭经》则怡怳虚无。”文字意义对书家创作意态的影响多表现为无意识渗透，当事者常不觉得。历代法书名迹，或写碑、或记事、或书信、或诗题、或书联，莫不是在表达文字意义的过程中创造书意的。不必把文字意义的作用估计过高，但它和书法艺术如影随形，须臾不离，是无疑的。其重要性在于，它决定着书法艺术的公认信码（code）性，这种性质，又是书法艺术文化历史特征、可辨认性和大众性的根本条件。建筑学把实用视为第一性的功能，称其审美文化意义为“二次功能”“三次功能”；书法艺术正相反，审美是第一性的，文字意义略似于“第二功能”。文字形义约定俗成，离开这种约定俗成性，意义便消失了。如果说传统书法有一条基本边界，那就是这一约定俗成性。

边界内的书法能否现代

不跨越文字形义的约定俗成性，书法能否现代，即传统文字形义之内的书法，能成为“现代书法”么？

一般所称的“现代艺术”，大抵是指西方现代派艺术，更宽泛地说，还包容了“后现代”艺术。世界范围内的“现代艺术”，当指以二次世界大战和20世纪科技文明为背景的，以西方现代艺术为参照系统的艺术，只有中国和汉字文化圈的日本、朝鲜、新加坡和各国华人移民有书法艺术。个别西方现代画家从中国书法受到过启示，但他们的艺术依然是西方绘画，决非“现代书法”，因此不能构成中国人创造现代书法的参照系。中国书法的现代化，当然可以也应当从西方现代艺术中寻求启发，如冲决传统规范的精神，创造新的视觉“语言”和方式的经验，对无意识心理内涵的发掘等，都具有深刻的研究借鉴价值。但这种借鉴和中国现代绘画对西方现代绘画的借鉴有质的区别。绘画可以移植，有体可参，可仿，书法却没有。借来西方现代艺术的某些精神，还必须以传统中国书法这个“体”为本，为出发点。

那么,在传统文字边界之内,能求得书法的现代特质吗?传统的字形能否充分传达现代人的心理和生命状态?这由书法的本质可推知。前面说过,书法是种抽象形式,不描绘而能表现人和世界的状态。字形字义固然也是一种制约,故而书法的自由也有限度。但两千多年来,它一再适应处于变化中的历史,不取消形义而变化结构、姿致、韵律、笔力和章法等等,仍能传达不同于古人和前人的情感生命状态。尽管现代人和古代人在信仰、心理、生活行为各方面都有巨大的差异,但仍然是连续中的差异,而非一刀两断。古典书学的审美,大体是以和谐、均衡、合法度、韵律平和、节奏适中为规律,以遒劲与媚美的某种一致为标准。这与中国古典绘画的审美理想很相似,都植根于古代中国人的自然观和社会伦理观,以及以和为美的思想、习惯。现代艺术多强调对立、极端、变态、不和谐,强调开放独立的个性,并强调与之对应的视觉语言革命。现代书法难免融入这些因素,但结果将导致一个失范的过程,在这个过程中,势必伴随着粗疏、浅薄和混乱。减少这种过程的惟一办法,就是不要过分抛离古典规范。汉字的抽象结构,古人并无在书写中穷尽,今人仍可在字形边界之内创造。像清代碑学那种“以复古为革新”的书法革命,现代也走得通。甲骨、金文、汉简、北碑乃至诸家名帖,都可以从新角度观看,可以再发现。“对传统的再发现是艺术史上反复出现、在转折关头有重意义的问题”。“人们总是根据现实需求选择传统,而各时代只能择取传统储藏的一部分……后人完全可以再次开采发现它们另一层面的意义。”(参见拙作:《传统的再发现》)再发现的关纽是新的思维方式与观念,毕加索能从土著艺术发现创造新绘画的契机,我们也可以从无比丰富的古代书法中开发出创造现代书法的新天地。

跨出边界以后

但边界是可以跨出的。书家们已经在探索了。当代书法展的一些作品,以及更早的探索性作品,已经迈出了这一步。这些作品是书写的,但已失去了文字的约定俗成性,不是文字符号了。日本人似乎更早作了尝试,写出来的既非汉字,亦非假名,他们称之为“墨象”。不过“墨象”这个词按中文理解,已和“墨画”难以区分。事实也存在这样的危险性,即抛掉文字形意的书法,如何与抽象绘画划界?为此,跨出文字边界的书法家(及理论家),有必要确定一条新边界——和抽象绘画的边界。

广义的抽象绘画,包容一切非具象的图像。把文字的跨边界书法列入抽象绘画,在逻辑上未必不通。原始岩画中的“刻画符号”,有时也作为岩画的一部分看待,把邱振中的《待考文字系列》置于某个现代抽象画展,人们也许不会视为异物。因此,非文字的现代书法,在形态上已与绘画有了某种重合,要给它抽象画之外建立自己的领地,就须在造型、笔画各方面接近于文字边界的书法。跨出了边界又要贴近边界,它的地盘将不会很大,不是字又要相像于字,其境遇必然两难。但舍此又别无他路。未跨字边界的现代书法容易囿于旧范之内,跨出了边界的现代书法则有非书法的危险:“新”的危险。

既如此,跨字边界如何必要,是不是如某些批评者说的“哗众取宠”?为什么要冲进一条狭路?

我认为跨边界的探求是必要也是极有意义的。第一,传统书法高度成熟,规范太多,束缚感觉。“完满”意味着难以企及,随之而来的便是僵化,望洋兴叹,不敢越雷池。高度完美的僵化标志着新鲜活力的丧失。有位理论家说,连空白也空洞和麻木了。要解放创造力,激发原创精神,就要冲决至高无上的规范。文字形义一破,传统规范便失灵了,这大有益于书家感觉、个性和创造性的解放。第二,就书法自身的发展演变而言,摆脱字形字义而独立,意味着过程的一个终点——回归原创性的刻画符号,但不是倒退回原始时代,也并非循环宿命式的“周而复始”。它是书法审美与实用这一对应矛盾运动,向审美极端倾斜的最终结

果，即脱离依附与重合，完成这一审美形式对最高自由度的追求。但“最终”“最高”，同时也意味着书法艺术的解体。第三，人的创造总要不断指向未知领域，跨边界的书法艺术，也标志着人的创造本质的探秘精神。最后，狭路不是绝路，狭窄的领域也可能出现意想不到的奇迹，而精神的价值也往往并不是以量的多少、域的宽窄衡量的。毋庸讳言，创造活动能不能结出硕果，还要看创造主体的条件和相应的文化环境。现代书法亦如此。但敢于跨出这一步，就预示了希望。古人云“不蹈故常，始可永传”，“反经合道”。跨边界的创造，竟也是与古相合的！

“后现代”原则

严格说，书法艺术不可能成为“现代派”，不可能实行现代派的彻底反传统主义。书法艺术只适合接受“后现代”精神，适合借鉴把现代观念和自由汲取传统统一起来的原则。

或者会问：我们尚未“现代”，谈“后现代”岂不是痴人说梦？就文化的整体言，中国现代化必定借鉴西方，这借鉴应是一揽子式的，取可取者具体裁定。书法更只能取其合用之精神而用之。取“后现代原则”这一提法，绝非要摹仿或搬用后现代艺术，只在表明：一、要现代化；二、要取现代与古典相互生发的原则。

所谓“后现代原则”，取鉴西方的应是以工业和后工业社会为背景的新的感觉方式，高度发展的个性与自由精神。意在获得现代人的素质和创造意识。至于书法本体，只能在中国书法传统的基础上改造。无前者难有书法的现代性，无后者则无书法自身。

现代书法不独是新颖和脱出传统规范的艺术，也须是有历史感、文化感的艺术，能标志中华文明厚度的艺术。这就要求书法的笔画结体、韵致、气度等等，具有某种历史连贯性。概言之，它是现代与历史的统一，当下创造与文化积淀的统一。表现在书家身上，则是资质与学养，现代情操与传统文化修炼的兼备。这和彻底反传统的现代主义态度大不相同。

书法是最难懂又最大众化的艺术。它的“以书见道”的深奥性只有文化精英层才能悟解，其通俗性一面，即使是不大识字的农民也喜闻乐见。接受了汉民族文化洗礼的中国人（乃至日本人等），在中国书法面前从未有陌生感。当代书法的创作与欣赏，其层次的高下，趣味的雅俗，所知之深浅，相去远甚。从文化大趋势看，现代化正是世俗化的过程，其世俗色彩不免涂在书法艺术中。现代书法创作中的象形倾向、甜俗倾向、画字倾向等，都带有俗化意味。在“后现代原则”的构架内，这种通俗的书法应占一席之地，因为它们较多反映着现代大众的趣味（顺便说一句，近几年兴起的硬笔书法，具有更广泛的大价值性和实用性，应予以充分的注意和研究）。但必须指出，雅而具有“见道”追求的新探索，有其重要的意义：它们是时代精神的主要标示，最有希望攀登现代文化塔尖，在高层次融合传统与现代，故而也是“后现代原则”的集中体现者。

风格的期待

书法艺术的中心课题是风格。风格是书法艺术的生命线。时代、地域、信仰、地位、学养、习性、品质，都会进入风格。所谓“风格是人”，在书法艺术中表现得尤为单纯、微妙。

书史上，南北书风之异，碑、帖书风之别，大致可归纳为雄强与妍秀的不同。熊秉明曾深入分析了儒、道、禅三种价值观对书风的影响，也能说明书风与思想史的内在联系。清代馆阁体的“乌、光、方”，使人想起“文革”绘画的“红、光、亮”，它们共有的板、俗和做作，也绝妙地说明了书风与某种文化政治背景



胡 伟

的关系。古人把刻板的书法称之为“吏楷”，正是以循规蹈矩、唯上是从的官吏们做人的特征相喻比，说明职业性对书风的影响。在一定意义上，书风尤其是时代性的风格，不以人的意志为转移，正所谓“风气使然，不能自主”。前人说“晋书无门，唐书无态”，不是哪个人事先设计的，而是整个社会风尚涵化的结果。宋以后的书法，也难再有唐书“回眸而壁无金粉，挥笔而气有余兴”的气度，亦复如此。20世纪初，康有为曾疾呼宽情雄大的书风，响应者虽众，成就者寥寥；阴柔拘促之气，终未离开广大的书界。世风所及，无奈何也。

当代书风，一言难尽。追求个性的书家更多了。书法的普及则提供了涌现众多书家的可能。但总的看，如龙如象的大书家、大风格尚难梦见，“秀色可餐”的妍媚也并不独领风骚。“不激不厉、风规自远”的恬淡书风愈来愈少见，“金刚怒目、大士挥拳”式的外露以及东歪西倒、蓬头垢面式的醉态似乎有点时髦但很难说它们就标志着“个性”与“现代”。流行于绘画、雕刻中的浮躁气、酒肉气、市井泼皮气之类，在书风中也有表现。中老年书家喜欢强调功夫，年轻书家比较重视气质，困难的是两者兼俱。古人云“学如牛毛，成如麟角”，历来如此。现代一些艺术家学会了做广告，又有大众传播媒介可用，鱼目混杂、名实两分的情况空前发达起来，真正独立一隅、卓然成体的艺术风格反而不很多。现代书法的风格创造，非有唐僧取经的勇气、自信和虔诚不能得。急功近利只能得躁气，得浮薄轻飘之风。另有一些“书家”，不知传统为何物，只凭“任笔为体，聚墨成形”，何求博大书风！还有一种评品风气，或一味抬捧，或只凭人的地位、声名论书。于是，虫也成龙，猪也称象，而对那些江湖“大师”的吹嘘，亦听之任之。古人说的“人品不称，虽工不贵”，至今有时竟变成了“人品不称，虽劣尤贵”。风格作为形态判断，还勉强可以说各有千秋；作为价值判断，则绝逃不过格调高下的裁定。前人有“先学不足以言书，无品尤不足以言书”之论，今天并没有失去意义。“学”与“品”的具体标准可变，它们对书风和格调的作用是不会变的。甚至某些“品”的标准也不会变——“善”的涵意，古今有一定永恒性。如，有招摇撞骗之心，阿谀谄媚之意，骄横跋扈之态、不学无术之格的人，其书法格调必劣。友信、诚爱、直谅、刚正的人品，在现代社会也是最可宝贵的。书风的高格调，必须以高学养、高品格为前提，故之，颜鲁公仍具有不朽的榜样性。

源自书法

——对一类艺术的命名及其他

■ 邱振中

一、缘起与定义

书法与中国艺术、中国文化的关系越来越受到人们的关注，它既吸引了有关的学者，又吸引了一批现代艺术的探索者，他们利用书法的形式、内涵和观念制作各种现代艺术作品。在中国，这主要是最近十几年的事情，因为历史短暂，许多问题来不及充分思考，沿着这一思路创作的所有作品，几乎都被仓促地归于“现代书法”的名下。

所谓的“现代书法”，其实包括一批动机、手段、内涵都很不相同的作品。它们被置于一个独立的类别中，看来被提升到一个醒目的位置，实际上却妨碍了它们进入当代艺术，从而获得被阐释，并发挥自己的影响的机会，同时也妨碍了人们对这些与书法有关的艺术的各个方面进行清晰而深入的认识。

分类是对作品进行深入分析的第一步。可以说，我们在一件作品的研究中将要进行的形式、涵义、价值判断等所有方面的思考，无不与分类密切相关。诚然，可以为分类制订各种不同的规则，但不同的分类法，背后潜含着不同的通向事物深层意义的道路，不同的分类法，可能达到的深度是不同的。

艺术创作中，每一类作品的动机、目标、创作方法、评价原则、阐释机制都有所不同。一种合理的分类法，不仅要有助于归纳人们对于各色作品的初步印象，更重要的是要有助于我们对于上述各种问题的认识。但是，当我们沿着目前所见到的分类的思路思考下去时，往往发现各类作品的性质越来越模糊，以至再也无法前行一步。

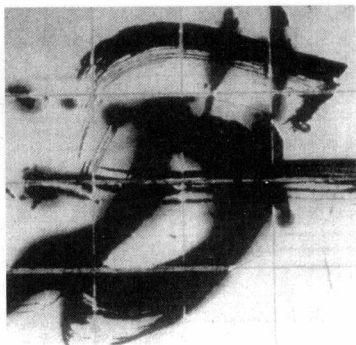
北京一次“现代书法”讨论会上，“现代书法”的命名和翻译被作为一个重要的问题而提出。有人建议中文沿用旧称“现代书法”，西文用“Contemporary Calligraphy”（当代书法）。这一名称是否合适，首先要考察“书法”的含义。“书法”这一概念有两个重要的内涵：一是“书写”——准确地说，是“一次性书写”，二是“文字”；二者缺一，则不能称之为“书法”。今天被称为“现代书法”的许多作品中，有的作品已经没有文字，有的作品已经没有书写程序，因此按“书法”一词的本义来说，它们已不能叫“书法”。——当然，要称之为“书法”也是可以的，但必须对“书法”一词重新进行定义：把原有的“书写”、“文字”两重内涵删去，并补充一些新的内涵。从语义上来说，这样重新定义的“书法”与原有的“书法”一词有重大的质的变化。它是否能得到学术界、艺术界的承认，并进而被社会所接受，是一件未知的事情。——对大多数人来说，它离书法的本义太远，不方便，针对新的内涵，不如另外选取一个名称。

我们可以把这一类作品称作“源自书法的艺术”，英译为“Art from Calligraphy”。它包括平面（水墨与色彩）、雕塑、装置、观念、行为等所有类型的作品。如果一件艺术作品在创作过程、形式构成、作品含蕴、意义阐释等任一方面与中国书法具有一定联系，则可以把它称之为“源自书法的艺术”。在这一类作品中，不一定出现汉字，也不一定具备一次性的书写程序。

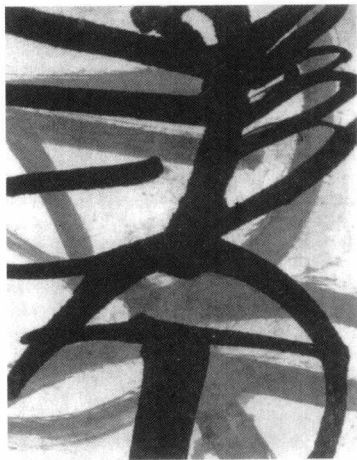
二、作品分类

目前所有“源自书法”的作品，可以分为以下3类：

1. 一次性书写的非文字线结构。放弃文字，或文字已无法辨识，但保持一次性书写，如张大我《经纬NO.5》（图1），洛齐《作品》（图2）、钟曦《无题》等。这是一类怀有特殊动机的创作。一旦离开文字的束缚，按理即不受任何约束，各种工具、各种形式手段，均可自由使用，然而这些作品自觉地限定在“毛笔一次性书写”的范围内，这是一些不满足于传统风格，但客观上又紧紧凭靠传统的作品。这种作品在线的运动上较多地保留了书法的特质，同时在空间上获得了较大的自由。——不认识汉字的人们可能把它们归于“书法”，熟悉汉字书法的人们乐于承认它与“书法”的联系，但不会轻易把它们归于“书法”中。因为不掺杂其他手段仅仅是毛笔的一次性挥运，这类作品在当代平面艺术中保持着自己独特的面目。



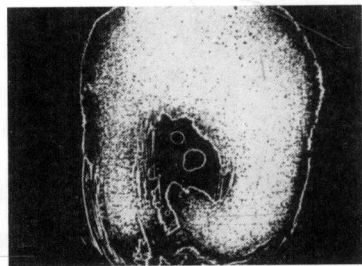
图(1)



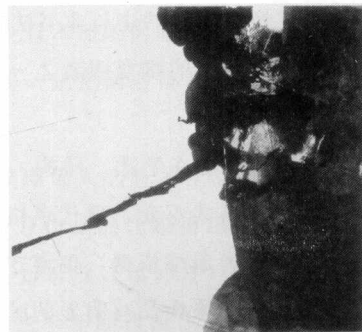
图(2)



图(3)



图(4)

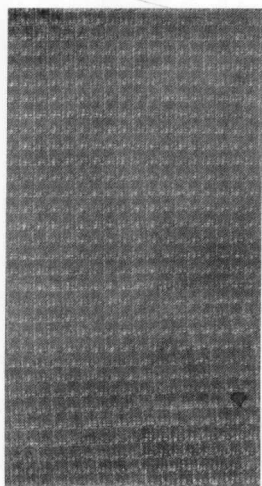


图(5)

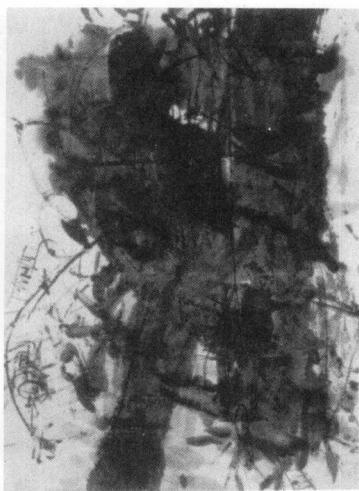
日本这一类创作中产生过不少优秀之作，如井上有一《作品F》（1955，图3）、比田井南谷《作品64-2》（1964）等；20世纪80年代以来还不断有好作品出现，如大野虚舟《作品》（1980，图4）、小森秀云《作品》（1970）等。

2. 利用书法的技法、图式，或从书法的技法、图式获得灵感而制作的抽象作品。这一类作品不一定保持一次性书写的特征，材料不受任何限制，也可能加入书法之外的技术手段。它包括平面作品与三维作品。有一些作品与书法的图式是从书法出发，只是从起点到作品这段距离较长，而且被隐没在作者的想象或构思过程中。如赵无极的抽象油画，虽然笔触运动感强烈，但与书法笔触形态相去甚远，然而赵无极在说到自己绘画来源的场合，都谈到书法对于他的影响。

这一类作品数量很多，手法、图式都很丰富。如王川《No. 4 1995》（图5），运用了书写、泼墨、印染等手段，但毛笔线条在作品中仍然占有独立的、突出的位置；陈光武和李华生



图(6)



图(7)



图(8)

运用书法的基本笔触构成作品，色彩与格线则作为底色与框架（图6）；邱振中《R的变容》采用线条与水墨多层叠积的方法（图7）。有些作品取消一次性书写程序，以文字或文字的局部结构为造型依据，如朱青生《仿颜真卿〈祭侄稿〉》（2000，图8）、李锡奇《大书法》。

3. 利用书法创作的某种成分（如书写程序）或已完成的书法制作的观念性作品。如邱志杰《书写〈兰亭序〉1000遍》是在一张白纸上无数遍地临写王羲之的《兰亭序》，以至使这张纸几乎变成一张黑纸，看不出任何字迹；张强《机动书法》，作者在纸上书写一定内容，另一人拉着纸随意运动，共同完成书写，从而获得不可预计的“痕迹”；王南溟《字球组合》，将书写好的书法作品揉成一个个纸球，再利用这些纸球做成装置。“二次构成”是创作此类作品的方法之一，拼贴即是一种典型的“二次构成”，林信成、洛齐等在20世纪80年代都创作过这一类作品。

第3类作品从构思开始，大都有着明确的观念上的目标。

1、2类作品同时在书法和当代艺术中接受评价。这是一种双重的标准，非常苛刻，因为它面临的是线与空间的质地和独创性等经典问题。在这两个方面，均杰作如林。但它又是一个富有挑战性的领域，成功之作既可能对书法领域产生影响，也可能对当代平面艺术或三维艺术产生影响。1、2类作品中形式语言问题占据突出地位，但也可能同时具有一定的观念性。

传统意义上的书法在第3类作品中只是作为材料而被利用，很少涉及书法领域内部的各种问题，因此它们对书法领域的影响也很小，但它们在沟通书法与当代艺术的联系方面将起到重要的作用，同时为当代艺术提供新颖的作品与理路。

三、“书法”——“现代风格书法”——“源自书法”

前面已经说到，书法与非书法的界限，在于书法必须同时包含这样两个要素：文字与一次性书写。

文字成为界定的重要因素之一。然而，被称为书法的现代创作，还可以进一步分为两类：传统风格书法与现代风格书法。

传统风格书法在笔法、结构、章法等方面具有自己相对稳定的规范，每一位书法家虽然都有自己的个人特征，但基本格式不变。现代风格书法创作的出发点之一，就是改变已有的格局和模式，因此现代风格书法虽然仍以文字为造型依据，也遵守一次性书写的约定，但笔法、题材、字结构、肌理、章法的某一方面或若干方面与传统风格作品有明显的区别，如曾来德《西厢记·端正好》，将传统中所避免的笔法夸张到极致；乐心龙《馨》，在线的肌理上加以变饰；邱振中《待考文字系列·NO.8》（1988）虽然书写的是古代文