

中国现代书象

傅京生 / 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

中国现代书象

傅京生 / 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中国现代书象 / 傅京生著. — 北京 :
文化艺术出版社, 2011.5
(2011 两岸汉字艺术节丛书)
ISBN 978-7-5039-5074-2
I. ①中… II. ①傅… III. ①汉字—书法—研究—
中国—现代 IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第063592号

中国现代书象

著 者 傅京生
责任编辑 陶 玮
封面设计 顾咏梅
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)
经 销 全国新华书店
印 刷 北京雅昌彩色印刷有限公司
版 次 2011年8月第1版
印 次 2011年8月第1次印刷
开 本 720×1000毫米 1/16
印 张 30.5
字 数 300千字
书 号 ISBN 978-7-5039-5074-2
定 价 36.00 元

版权所有，侵权必究。如有印装错误，随时调换。

序言一

刘骁纯

“书象”概念最初是由我提出来的。^①因此，我不以旁观者而继续以参与者的身份写这篇短序。

定义“书象”，首先牵涉到的问题是“书象”的概念是针对什么而言的，它指称哪些艺术现象？对此，我一直在思考，至今不能说已经有了最终的结论，我只能说，在读了吴华和傅京生的著述之后，才有了更进一步的想法。

我同意吴华和傅京生的意见，“书象”所针对的对象包括传统的书法和文字，甚至也可以兼容传统的图形符号。但从纯粹理论上讲，我又认为书法是轴心。或者可以换一种说法，狭义“书象”是针对中国传统的书法而言的，广义“书象”的针对性可以兼容中国和其他民族的传统文字和符号；狭义“书象”指书法之象，广义“书象”可以兼容文字之象甚至符图之象。我的论文《书写·书

^① 1994年，上海书画出版社胡传海来信约稿，希望我将1993年第1期《书法研究》上发表的文章《书写·书法·抽象》展开，以便编入“20世纪书法研究丛书”。文章年底完稿，题目改为《书写·书法·书象》。由于《20世纪书法研究丛书·文化精神篇》直到2000年12月才得以出版，所以文章公开得比较晚。“书象”概念首次发表在我评介吴华艺术的《书法的解构与书象的建构》一文中。该文发表在1998年第2期《美术研究》上。

法·书象》谈的是狭义“书象”，评介吴华艺术的文章《书法的解构与书象的建构》谈的是广义“书象”；徐冰的《新英文书法入门》可以归入狭义“书象”，他的《天书》更便于归入广义“书象”。

为什么要提出“书象”（狭义）概念？是为了把握中国传统书法的现代转型，把握那些非书法的书法——那些以书法为借口、假书法之名义的艺术创造，那些以书法为前导针对性和解构对象而又没有或不关心文字内容的“伪书法”，那些与书法保持着承启的血脉关系而本质上又不是书法的艺术现象。这些艺术现象常被称为“后现代书法”、“超现代书法”、“后书法”、“抽象书法”、“书法主义”、“观念书法”、“书法行为”，但这类称谓有两个问题：一是将非书法冠以书法之名逻辑上不大通顺；由此又引出第二个问题，无法用其中任何一个概念统驭所有的概念。于是我杜撰了“书象”这个概念，以整合各种五花八门的概念。离开书法，离开书法的现代转型，“书象”概念在理论上就失去了存在的根基。

提出“书象”概念还有另一些用意：一、寻找中国自己的新概念系统；二、“书象”与“书法”两个概念前一个字相同而后一个字相异，反映二者根脉相连而本质不同；三、这个概念中没有“书法”二字，有利于淡化对那些书法“后代”还是不是书法这个假问题的反复争论；四、“书象”概念将矛头由书法转向了新艺术现象自身，有利于淡化过分膨胀的批判激情，将心思更多转向艰苦繁重的自身建设；五、这个概念可以兼容字象，更便于逸出传统书法的束缚。

狭义是第一义、基本义、本质义，广义是宽容义、扩展义、非本质义。狭义立则立，狭义不立则废。反过来说也一样，界定清楚了狭义，广义便在站稳脚跟的同时获得了更大的自由。

理论使用的概念只关心自己的确切能指和确切所指，而不关心指称对象的包容数量是否足够宏大；创作只关心自己的艺术体系能否安身又如何立命，

而不管是否合于某种理论框架。为了在理论上自圆其说,“书象”概念只能把自己的脚跟立在“书象”的狭义概念上。

狭义的“书象”,指以中国传统书法为解构的前导对象的现当代视觉艺术创造,或者说,指不同程度打着中国传统书法胎记,特别是书法中的“书意”^①胎记的绘画、综合材料、装置、行为、新媒体、观念等现当代视觉艺术。广义“书象”解构的前导对象兼容了传统的文字甚至符图。

所谓广义“书象”为非本质义,也就是反本质义。“书象”理论建设像其他现当代理论建设一样,有一个追问本质和消解本质的过程。

对艺术家来说,广义“书象”驰骋领域更宽,创造自由更大,开拓空间更广。因此,本书将重点放在了广义“书象”的理论建设上。那么,广义“书象”概念能够成立吗?能。因为书法的基础是文字,书象的基础是字象,而且书法文字与实用性的书写、印刷文字相互交叉,书象与字象难解难分。两者的区分只在“体”上。篆、隶、草、行、楷,既是书体又是字体,两者基本统一。独属书体的只有狂草,独属字体的只有黑、宋(艺术字不在论述之列)。但黑宋二体均比楷、隶晚成,并且由楷、隶改造而来,尤其是宋体(包括仿宋),它因为明显保留了书法起、收、转、顿、提、按等用笔特征,才成为一种独特的而又是最常用的刻印字体。黑体不过是去掉了宋体的书法残痕并加粗了笔画而已。

因此,字象在广义上也是书象。

单纯挪用符图(如阴阳八卦图)不能称为书象,只有当挪用符图与解构文字书法混合时才便于称为书象。

当前是艺术多元创造的时代,而一切艺术创造都是旧资源的再利用。再利

① “书意”相对于“文意”而言。“书意”和“文意”是笔者在《书写·书法·抽象》(1993)一文中提出的,用以分析中国传统书法内在矛盾的概念。

用的新意和创意，乃是旧资源转化为新资源的精神动力。中国的现当代艺术的大规模起步不过20余年，但取得的成果已令世界瞩目，而书象艺术（包括狭义的和广义的），在对书法、文字、符图资源的再利用过程中所展示出的各种各样的新意和创意，为世界当代艺术作出了中国艺术家的独特贡献。书法为中国特有，而且处在中国造型艺术的最高端，作为中国书法基础的方块字也是世界独有。但是，旧资源的民族独特性并不决定新艺术的真正价值，中国书象艺术的生命活力在于艺术家利用旧资源时迸发出来的创造力和想象力。

本书不仅是对中国书象艺术成果的回顾和展望，也是一次具有探索意义的理论建设。

2004年9月27日于北京

序言二

吴
华

20世纪80年代中期，现代书象^①终于走上中国艺术前台，这是历史性的
一刻。

现代书象始于“’85新潮美术”时期的“现代书法”、“超现代书法”与“美术

① 此处“现代书象”主要指当代以既成文字、书法、符号、图像等为资源而进行的“第二性”艺术创作，亦即以现成品的符象文图进行解构的书写、绘画、装置、行为、影视等的艺术样式。同时，也泛指各类书法、有关抽象绘画、文字艺术、有关民族的亚汉字艺术以及雕塑、建筑、环艺、民艺、设计等中以文字、符号、书法为理念的艺术。

“书象”一词，最早由刘骁纯于1994年提出，特指（狭义上的）以文字、书法为前导的非文字、非书法并具有装置、行为、观念等特性的当代艺术，以与具有现代形式但仍保留文字、文意、笔墨的“现代书法”有所区别（详见刘骁纯《书写·书法·书象》一文，收录于《20世纪书法研究丛书·文化精神篇》，上海书画出版社2000年出版）。

其后，1997年10月笔者回国于北京中国美术馆举办画展后，请刘骁纯先生撰写艺术评论，主要针对笔者去法国后的艺术创作，于是便有了那篇“书象”的开山之作——《书法的解构与书象的建构》（发表于《美术研究》1998年第2期）。由于笔者一直专注于文字书法的现代实验理论和研究，所以，对“书象”概念的提出自然十分重视。笔者完全赞同刘先生关于“书象”的所指（狭义）部分，但我同时认为它还有能指（广义）部分，即除了专指源于文字书法的非文字书法的当代形态外，也同样可泛指当今其他样式的文字书法及非具象的相关艺术，甚至还可涵盖中国历史中种种“书象”现象，但有时代（原始/古代/现代）的区分。为此，笔者将发生在现当代的“书象”现象冠以“现代书象”，使之区别于原始与古代，同时又保持对“书象”的狭义特指。之后，笔者又专门撰文《书象——中国非具象艺术概述》，发表于《中国美术》2002年第4期（徐恩存主编，长城出版社出版）。

字象”^①，它是中国本土艺术现代自变的重要标志，也是继中国书法之后的现代创造，尤其是在它经过近20年的持续发展后，已成为一种以文字、书法与图象等为资源的中国当代非具象新艺术，同时，它以新的姿态从传统走向现代，从中国走向世界，成为当今国际艺坛中东方形态的重要代表。

自20世纪初以来，西方近现代艺术就不断影响中国艺术的发展，是吸收西方艺术以寻求本土艺术的变革，还是直接拿来西方艺术，便成为近百年来中国艺术现代化的不同选择。二三十年代在对中国传统绘画的变革中，以林风眠为代表的艺术家选择了将西方“印象画派”与中国绘画相融合之路；以徐悲鸿为代表的艺术家则将西方写实主义注入中国画，他们都为推动中国传统绘画的变革作出了贡献。然而，对于中国书法的变革，由于与西方艺术没有直接的对应点，故一直处于混沌和游离状态。尽管当时的新派书法，也广游西方与东洋，并熔铸古今，广拓新境，力求变革，但毕竟由于历史和观念的局限，惯性的从书法到书法的思维模式，故难以出现根本性的突破。至五六十年代，遍及西方的抽象艺术，由于不时将书法引入抽象画，致使许多中国艺术家也试图从西方现代抽象中寻求中国书法的现代出路，但总不免走进西方抽象理念并成为其中国再造。而如何走出这个误区，实现书法的真正突破，似成一世纪难点。

① “现代书法”主要指1985年—1986年中国新潮美术时期，发生在中国各地的具有变革意义的现代形式的书法。其中以北京1985年于中国美术馆展出的“现代书法首展”影响最大，它成为当代中国书法现代变革的开端。主要参展者为：张仃、黄苗子、王学仲、王乃壮、李骆公、古干、马承祥、朱乃正等人。

“美术字象”主要指1986年5月吴山专等人于原浙江美院（现中国美院）内部展出的以黑体字为字画的《红70%，黑25%，白5%》作品，它曾被范景中称为“字象”。同时，也包括1986年6月谷文达于西安“陕西美术家画廊”内部展出的“文字系列”作品，包括用排刷有意将文字书写成正、反、错、缺等形式的文字水墨画。

事实上，中国书法与西方抽象艺术完全是两种不同的表达。严格意义上，中国书法纯属文字符号的非具象艺术，而非具象与抽象是有区别的，非具象不由物象生象，而由心象生象、理念生象、思维生象，完全是一种主观创造，虽然这种主观创造不见诸物象，但却并不脱离自然社会，它是自然社会的思想形态，非具象的幻化象征再现，似如中国古老的易经符象表达原理。尽管中国文字并书法早期有少量象形，但最终都化为纯字符的非具象状态，因为中国传统美学自古崇尚大象无形，认为只有非具象，甚至看不见的“象外之象”才是最高的美，才是最高的精神所在，所谓“形而上者谓之道”（《周易·系辞上传》）。故而，中国书法的第一性是非具象性，它完全是建立在纯粹笔画文字基础上的非具象书写性表达，但如果将早期少数象形文（也属一种抽象）以偏概全，取代整体文字的非具象属性，或将书法中对自然生命的暗喻误作物象表现，甚至将全部文字及书法视为物象的抽象，则完全是对书法精神及其属性的背离和错解误读。相对而言，西方现代抽象则主要是由物象生象，即将具体物象变异、简约及抽取特征因素至半似或非似状态，形成极概括、极简练与极象征的形象。另外，它也有并不来源物象的自由点、线、面形色组合（其实应为非具象），此类抽象纯为一种自由度和随意性相当大的艺术，相较于书法，它既无形符的规定性，也无形式、材料和技法的约束性，它甚至可将中国书法感觉也融入其中。西方绘画由具象转向抽象，完全是其历史、文化、科学发展使然，与中国书法自古借助文字去作非具象的高深表达，完全是两种不同的发展取向。正像西方抽象画虽借书入画但不会就此成为书法一样，中国书法也一直在寻求现代突破，并避免再度滑入西方抽象，而摆脱文字束缚，强化符象阐释理念并扩展字义话语功能，则无疑是一个重要选择，而转机也正由此开始。

1985年，极具创新精神的“现代书法”首先打响了变革书法的第一炮，它首展于北京中国美术馆，并引起强烈震动和激烈争论。但重要的是，它敢于率

先打破几千年来传统书法的清规戒律和固有模式，大胆变异文字，强化书意，引画入书，显现出一种新型书绘状态。而于1986年出现的“超现代书法”^①则更将书法推向了消解文字、废除文意、造符构象的纯构成状态；同年出现的“美术字象”，则开辟了书法之外的另向字符表达。由此，大规模利用文字、书法、符象为资源的新艺术不断涌现，创造出大量非文字、非书法艺术形式和观念的作品，并不时引起中国美术界的震荡。对此，著名美术理论家刘骁纯于1994年便将这类艺术总结概括为“书象”，并于1998年推出《书法的解构与书象的建构》一文，发表于同年第2期《美术研究》。由此，一个重要的现代“书象”艺术新形态被揭示出来，一个重要的历史转折点也由此形成。

最重要的是，现代书象走出了书法，超脱了书法，并摆脱了西方抽象理念的长期困扰，确立了以符象为主体的“立象以尽意”的中国非具象艺术理念，进一步强化了由心灵造符构象的表达意识，并成为现代书象赖以生存的重要基础。也正是由此出发，现代书象造符明理，以象达思，使其符象文图成为“立象以尽意”的现代言说，并由此远走高飞，开疆拓土，创造出非卦象、非文字、非书法的独特符象语言。现代书象还由于不受制于文字、书法，使符象本身的巨大能量得以释放，话语功能进一步扩张。同时，它超然于笔墨之外，不拘形式材料技法的运用，更加扩展了媒介载体范畴。此外，它还把通常的平面书写书绘式表现推向了立体空间的观念思想表达，将原有对一纸作品的终极追求转换为阐述某种理念的多样过程，形成了种种全新表达。无疑，这是中国大符象的回光返照，是中国大书道的当代复兴，更是当代艺术家对人类文化的重新解

① “超现代书法”是1986年11月于西安“陕西美术家画廊”公开展出的“吴华现代书法展”中的非文字作品，为纯粹墨线符象构成形式，是较早走出文字类型的作品，后收入1988年出版的《吴华现代书法》作品集（甘肃人民出版社1988年版），1989年8月中国《当代青年》又专版刊出《吴华超现代书法》。

读和勇敢超越。

走出书法的现代书象，走进了更广阔的符号文图表达天地。诚如著名美学家李泽厚先生所说，新时代的书法如果“一定要离开汉字去创造”，那它就不再是书法，“实际上它约略相当于抽象表现主义的绘画”。^①的确，肇始于文字书法的现代书象，离开了书法，它肯定已不是书法，但也未再走“抽象表现主义”的老路，它开拓出自己的书象艺术新路——一条纵贯古今、横贯东西的符号艺术表达之路，它与中国历史上的原始符图、古代易象并文字书法等共同构成了中国非具象艺术的大家园，并成为世界书象艺术中的活标范。更重要的是，走出书法的现代书象，虽已脱胎换骨，但其中华文化的血脉并未断，它的根依然深扎在五千年文明的厚土中，而它的枝叶却伸向远方，伸向世界，吮吸着人类文明的给养。文字属于民族文化圈，而符号则属于全人类。全球化的时代，民族文化也应世界化，也应不断寻求人类的共通感、共同语、共同美。

现代书象由当年的“现代书法”起步已近20个春秋。在此期间，它的嬗变是迅速而多重的，它从创立之日起，就处在一种多极文化艺术的氛围中，它既要面对中国的传统，又要面对中国的现代，同时，还要面对西方的现代与后现代艺术，因此，它由传统刚刚进入现代还未充分展开，紧接着又被拖入后现代，这就使得现代书象同时具有多重性——既是对传统的变革，又是现代派的“反叛”，而且还是后现代的解构。因此，从创立之初沿用至今的“现代书法”概念，难免不出现问题，并常常显示出其艺术与名称要么自相矛盾，要么张冠李戴，要么强行“拉郎配”，甚至陷入“无家可归”的窘境，也由此导致书法与非书法混淆不清，现代与后现代概念不辨，致使产生诸多误解与偏见。为此，适时调整有关艺术的概念称谓势在必行，这不仅将避免继续造成误解，也将为20年来

① 李泽厚：《略论书法》，载《中国书法》1986年第1期。

的艺术探索有个合乎情理的说法。在此，愿与各界有关同人共同打造和不断完善当代中国的——现代书象。

至此，面对现代书象，还使我们同时看到，现代书象的发生、发展，其实只不过是源远流长的中国非具象艺术的继续，这条悠悠历史长河，从古至今已奔流了几千年，并自然形成了中国非具象的书象艺术三大流变：原始书象——古代书象——现代书象，这是一个中国非具象艺术的大系统。也正是在此基础上，中国美术显现出非具象与具象两大领域，即以原始彩陶、古代书法与现代符号文图及相关装置建筑雕塑等构成的非具象艺术；以原始岩画，古代与近现代山水、人物、花鸟画及写实雕塑等构成的具象艺术。由此，一部完整的中国美术史，应是非具象与具象的美术史，而不仅仅只是具象的美术史，尤其是原始彩陶和古代书法完全应成为中国美术的重要组成部分并拥有其相应的历史地位。

本书作者傅京生，长期以来在理论上关注书法、现代书法及非书法艺术的发展，撰写了大量艺术评论并出版了多部专著，这在艺术界人心浮躁的今天，他却仍能执著探讨艺术，实属难能可贵。尤其他在本书中，通过对国内外大量现代书象现象及个案的分析研究，在诸多方面完善和深化了现代书象理论，特别是他将现代书象置位于跨文化的全球意义上，指出本土艺术的变革，既非迎合西方，也非对抗西方，更非成为后殖民乃至霸权话语的产物，而是地域文化能否成为一种普适性文化，能否同化其他优秀民族文化并形成民族性和现代性的见解，都是重要的论述。再者，他将中国美学与西方美学融会贯通地论述现代书象，正确显示出中国当代艺术理论的必由之路，也只有如此，才能建构新型的中国当代艺术理论体系，才能使中国当代艺术理论具有国际水准。

此外，需要一提的是，由于种种原因，书中有些方面还未能全面展开，所

及人物与事件也可能挂一漏万，许多有代表性的艺术家及其艺术未能适时发现并编入，这有待今后的补充修订。

最后，愿通过本书的推出，为进一步推动中国现当代艺术的发展并走向世界、影响世界而起到抛砖引玉的作用。

2004年6月24日于巴黎

序言一 / 刘骁纯 1

序言二 / 吴 华 5

第一章 现代书象概念与价值指向 / 1

一、现代书象的概念 / 1

二、现代书象的文化版属 / 16

第二章 中国现代书象的产生与发展 / 34

一、从现代书法到现代书象 / 34

二、由现代书法向现（当）代

艺术语境发展的现代书象 / 74

第三章 中国现代书象的文化特征 / 87

一、中国书法精神是现代书象发展的

重要精神资源之一 / 87

二、西方美学研究中的现代书象 / 105

三、作为中国本土文化标志的现代书象 / 109

第四章 现代书象：在“跨文化建构”中 / 119

- 一、非西方意识背景的“本土化” / 119
- 二、立足阐释学意义上的“本土化” / 122
- 三、现代书象的“跨文化”建构 / 126

第五章 现代书象个案研究 / 131

- 一、古干 现代书法奠基人 / 131
- 二、谷文达 观念主义的创始者 / 152
- 三、徐冰 关注文化碰撞与融合 / 173
- 四、吴华 建构中国现代书象的世界话语 / 193
- 五、洛齐 有预谋的文化过程
 - 洛齐“书法主义”的实质 / 228
- 六、邱振中 从最初的四个系列到无边界
 - 邱振中“现代书法”的学理渊源 / 243
- 七、张大我 中西文化碰撞意义上的“自然主义”
 - 张大我以书法为资源的现代艺术刍议 / 257
- 八、朱青生 不断实验
 - 越是超常，越是奇特，其创造价值就越大 / 270
- 九、魏立刚 在不断“活动”中超越自我 / 288
- 十、张强 “踪迹学”及其他 / 303
- 十一、王南溟 锋芒锐利的艺术及批评家
 - 在全球化背景中追求冲突的极限 / 319

十二、邱志杰 关注现实情感与心灵

——从书法出发的扩张 / 334

十三、濮列平 视觉的听觉化

——汉字思维的魅力展示 / 368

十四、阎秉会 古风重建

——在现象学还原状态书写 / 386

十五、文备 诗情主义的现代书写

——文备的现代书法 / 397

第六章 “学院派”书法概述 / 410

一、“广西现象”与“学院派” / 412

二、“学院派”的创作思想 / 415

三、“学院派”的价值与意义 / 418

第七章 以斑窥豹：台湾现代书象（“现代书艺”） / 425

一、多元共存的台湾现代书象生态格局 / 426

二、墨潮书会 —— 观念性书法群体 / 429

三、台北市立美术馆历年所展及与书法资源相关的艺术家创作 / 431

四、台湾现代书象（“现代书艺”）综述 / 444

附录：中国现代书象及相关事件大事记（据杨应时辑录整理） / 451

后 记 / 462