

艺术家·图像志
ARTIST ICONOGRAPHY

邵岩
SHAO YAN

主 编 马钦忠
MA QINZHONG

学林出版社

艺术家·图像志
ARTIST ICONOGRAPHY

邵岩
SHAO YAN

主 编 马钦忠
MA QINZHONG

学林出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术家·图像志·邵岩 / 马钦忠主编. — 上海: 学林出版社, 2013.12
ISBN 978-7-5486-0636-9

I. ①艺… II. ①马… III. ①汉字—书法—研究—中国②汉字—书法—鉴赏—中国 IV. ①J292.1

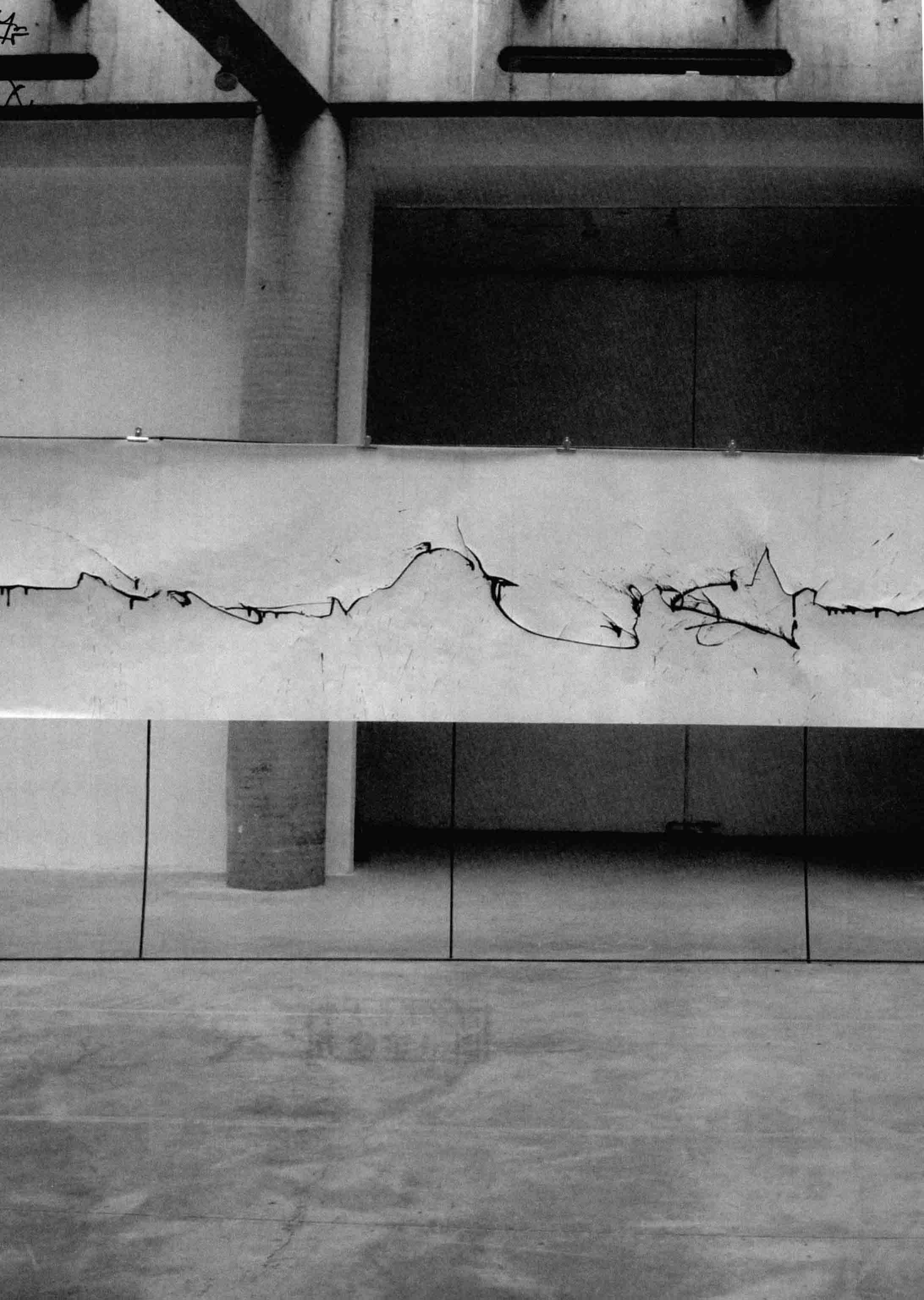
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 298836 号

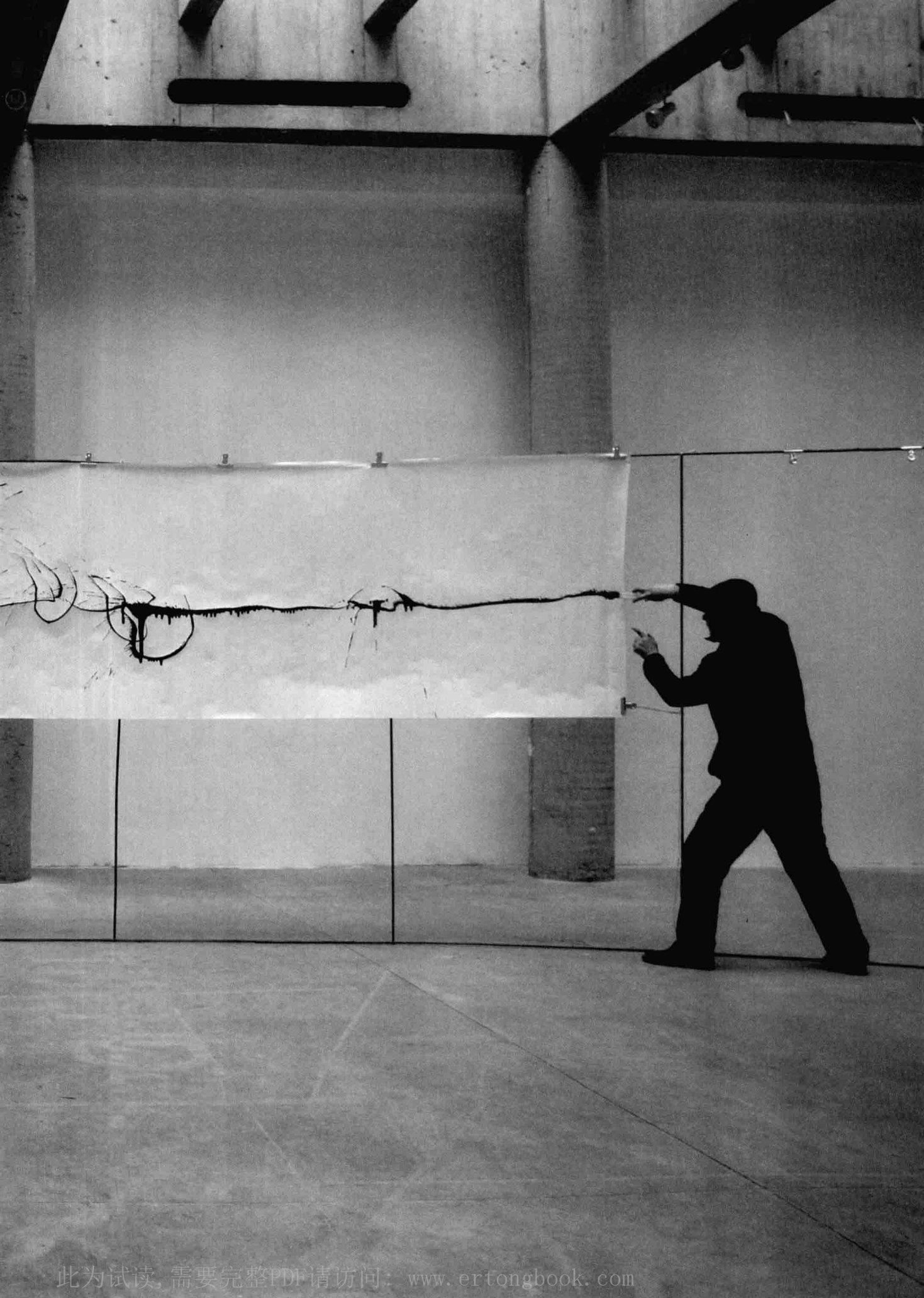
艺术家·图像志·邵岩



编 者 马钦忠
责任编辑 王婷玉
设 计 张 丽
出 版 上海世纪出版股份有限公司 学林出版社
地址: 上海钦州南路 81 号 电话 / 传真: 64515005
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
地址: 上海福建中路 193 号 网址: www.ewen.cc
印 刷 上海丽娃河印业发展有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 13.125
字 数 200 千
版 次 2013 年 12 月第 1 版
印 次 2013 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN978-7-5486-0636-9/J.81
定 价 85.00 元

(如发生印刷、装订质量问题, 读者可向工厂调换。)





目 录

CONTENTS

论邵岩的书法与书写性绘画 ON SHAO YAN'S CALLIGRAPHY AND GRAPHIC PAINTING 马钦忠 MA QINZHONG	1
邵岩艺术发展史 THE DEVELOPMENT HISTORY OF SHAO YAN'S ART 朱青生 ZHU QINGSHENG	34
作为抽象艺术的现代书法 ——邵岩作品解读 MODERN CALLIGRAPHY, AS ABSTRACT ART —A BRIEF EVALUATION OF SHAO YAN'S WORK 朱青生 ZHU QINGSHENG	58
从“传统书法”到“现代书艺” ——解读邵岩的价值追求 FROM "TRADITIONAL CALLIGRAPHY" TO "MODERN CALLIGRAPHY ART" —INTERPRETATION OF SHAO YAN'S VALUE PURSUIT 鲁虹 LU HONG	60
邵岩：在底线边缘舞蹈 SHAO YAN: DANCING AT THE EDGE OF BASELINE 马啸 MA XIAO	64
邵岩创作谈 ABOUT SHAO YAN'S CREATION 邵岩 SHAO YAN	68
第一个十年 THE FIRST DECADE 1985—1995	
第二个十年 THE SECOND DECADE 1995—2005	86

- 94 **第三个十年**
THE THIRD DECADE
2005 至今
- 103 **邵岩近作精品 1**
ABOUT SHAO YAN'S CREATION 1
纸本水墨
INK ON PAPER
- 150 **邵岩：“现代书法”的本土守护**
SHAO YAN: THE LOCAL GUARDIAN OF "MODERN CALLIGRAPHY"
姜寿田
JIANG SHOUTIAN
- 154 **写给邵岩**
TO SHAO YAN
沃兴华
WO XINGHUA
- 156 **关于邵岩**
ABOUT SHAO YAN
刘正成
LIU ZHENGCHENG
- 159 **邵岩近作精品 2**
ABOUT SHAO YAN'S CREATION 2
行草书
RUNNING AND CURSIVE SCRIPT
行书条幅
RUNNING SCRIPT BANNER
行、篆书对联
LINE COUPLET IN RUNNING OR SEAL SCRIPT
小楷
REGULAR SCRIPT
镜心
MOUNTED SCROLL
手卷
HAND ROLL
- 200 **重要展览**
SELECTED EXHIBITIONS

论邵岩的书法与书写性绘画

ON SHAO YAN'S CALLIGRAPHY AND
GRAPHIC PAINTING

—— 马钦忠 MA QINZHONG



作为近 30 年来中国当代艺术发展的一位参与者和见证人，我与诸多艺术家一同经历了苦闷、学习、激动、狂热、反叛等各种生命体验；见证了从寻找任何一种可能的反叛式地简单地模仿西方现代艺术的自我主体的渴求，到逐渐困惑而又理性地试图重新建构中国当代艺术自身的形象呈现方式。

在此，我们的艰难行程才刚刚起步！但这是一步比此前热闹、多变而始终摆脱不掉西方艺术影子的要困难得多的远行！

我想，在这样的语境里谈论邵岩。

—

朱青生在一篇简要的关于邵岩的学术编年中，清晰而又精彩地概括了邵岩近 30 年的艺术历程。

1984—1994 年为邵岩艺术创作的第一阶段。邵岩在这一阶段基本上是在日本少数字书法家手岛右卿和井上有一等人的作品影响下开始了他对传统书法的反叛。而日本的少数字书法实际上是受到西方现代抽象艺术的影响而采取的应战。那时的中国还难以见到具有代表性的抽象艺术，所见也仅有印刷粗糙、模糊不清的印刷品。因此，这个时期大多数的满怀艺术创作梦的年轻人多在形式语言上寻找突破，这个“破”在我看，那就是从书写作作为“读”的过程去体会书法意蕴之美试图转化为直接为“看”的书法造型。字数基本在 1~4 个字幅，形式也为易于表达的线条。

1995—2005 年为第二阶段，字数基本为 6~10 字。这一时期邵岩的作品，比上一阶段有更大进步，多是在线条内部寻找“深度”变化，从篆书构成的绘画性寻找章法与空间形式构成的趣味，注重传统书写的线条展开过程的空间形式与快慢迟涩的韵律节奏变化，耐读耐品耐玩味，远远走出日本少数字派的书法影响且远在他们之上。

2006 年至今，是第三阶段的现代进行时。热衷于形式主义的语言表现已隐退，进入多元齐进的艺术话语的整体转换。在



上 铸 纸本水墨 90cm × 96cm 1991
中 宝 纸本水墨 68cm × 68cm 2005
下 归 纸本水墨 100cm × 120cm 2010
左 将军宫 纸本水墨 200cm × 200cm 2010



这一阶段，邵岩的创作不顾及字多字少的构成，而是把从西方抽象绘画的书写所挥洒出来的精神作为他拓展和追求中国书法书写基质的视觉韵律和生命形式空间，雄强奔放、自由驰骋，但线条却如惊涛拍岸、游丝惊鸿。这正是我特别看重和喜欢他的作品的原因。

我的叙述在朱青生的邵岩学术编年描述的框架里展开，不敢掠朱先生之美，但评述不妥在我。这三个阶段基本契合了中国当代艺术近30年的发展历程，即模仿西方现代艺术的

初期、领悟和提取精华期，到从中国艺术基因提取价值元素进行原创历史的起步。

二

邵岩的三阶段，又可以分为两大组成部分，即传统书法与现代书写创作——即从中国书法语境拓展出来的书写性绘画。

在我看来，两者既有关，又无关。有关在于书写性绘画的书写线条质量、厚度和深度直接和传统书法的基本功训练有关，没有这种基本功，无法创作出邵岩式的书写性绘画。

思考这个问题，要稍微费一些笔墨。

我们先把视角拉远一点来看这个问题。

莱布尼茨有生之年有一个梦想，希望能创造一种陈述思想的纯粹语言，当人们存在有歧义或对与错的思想问题之时，坐下来我们进行运算吧！他期待参照的基本样本之一便有汉字。在他看来，汉字的形体与语义类似代数一样准确无疑义，并说到汉字书法之美。当然，他创造的文字要比汉字更好。这种同时具有汉字优点的普遍文字，“因为每个人都可用自己的语言理解它，但这种语言可以大大优于汉语，因为不出几星期就可以掌握它。这种语言根据实物的秩序与联系将笔划完美地联系起来；汉字则根据事物的可变性呈现无限多样的笔划，因此，中国人要花一辈子才能学好书法”。（转引自德里达《论文字学》，上海译文出版社，1999年，第116页。）

20世纪的解构哲学家则从文化笔迹学的角度说：“涉及个人的书写法与集体的书写法的结

左 人 纸本水墨 60cm × 60cm 2011

右 开怀 纸本水墨 68cm × 138cm 2013

合，涉及书写符号‘话语’与书写符号‘代码’的结合，但我们不应从意指意向的角度或从指称的角度，而要从风格和涵义的角度去考察这种结合；这些问题还涉及不同的书写符号形式与不同质料的结合，涉及不同的书写材料的外形（材料：木头、蜡、皮、石头、墨水、金属、植物）或工具（刀尖、毛笔等）的结合，涉及技术的、经济的、历史的层面的结合，比如，在书写符号系统发明之后，在书写风格已经定型之后（不一定同时）；涉及多种风格在这一系统中发生变化的限度与意义；涉及书写法在形式和物质上受到的多种关注。”（同上，第130页。）

这两者之难极富挑战又充满魅力，在汉字书写上表现最为充分。而且正因为以此为基础所设立的门槛，才见其魅力。析而言之：即纸、笔、墨，在西方人看来皆为工具而较少论述，在中国艺术中此三者非比寻常，皆积淀深厚文化底蕴。

晋朝的傅咸（公元239—294年）《纸赋》说：“既作契以代绳兮，又造纸以当策。”“厥美可珍。廉方有则，体洁性贞；含章蕴藻，实好斯文。”“写情于万里，精思于一隅。”可见纸不仅仅为“纸”，且被赋予高洁之品德。近代书法大师林散之说：“厚纸用墨要带水，薄纸、皮纸要用焦墨。”“纸不独质量好，又要陈纸，几十年。”（上述引文见钱存训《书于竹帛》，上海书店出版社，2004年，第110页；林散之《笔谈书法》，古吴轩出版社，1994年。）至于墨的论述更多。可谓人言言殊，各持己见，但核心是由浓淡干湿疾涩运行所形成的线条变化。

这里最为复杂的是“笔”的问题。我认为可简明概括为工具之“笔”、技巧之“笔”和审美之“笔”三义。工具之笔是工具，工具当然有诸多种，如狼、兔、羊毫或杂而合之。技





巧之笔是各种书写过程，唐代如褚、欧、颜、柳，宋代如苏、黄、米、蔡等。审美之笔是书法之精神的表述，如雄强、瘦硬、苍润等。而中国人论述之时，往往是或三义皆有，或皆叙一义，含混异常。中国书法之魅力和超高难度便在这三者的可控不可控之间所达到的出神入化的境界：看似自由却法度皆在其中，看似拘谨却神采悠然纷呈。林散之说他不愿当书法家，说书法太难了。所以，中国古典艺术精粹的训练太奢侈了：诸多人皓首终身而不得入其门槛。不光我这么说，连德国的17-18世纪的哲学巨匠莱布尼茨也如此说。

中国传统艺术的经典训练太奢侈了。不仅如此，即使写出几分魏晋二王之风采、隋唐法度、宋人气象，要有自身面目，也是难上加难了。

邵岩毫无疑问是当代中国众多探索者中的出色人物之一。他的楷书转益多体，由帖入碑入汉、入钟鼎篆籀，然后复归于散淡、朴茂。看他的小楷有简策的率意，融之魏晋写经体的含蓄内敛，行笔于唐人韵致之间，散发着满眼书卷幽香。

从我个人角度更喜好他的行草书、草书，别出心裁，个人面貌识别性极强，方笔圆笔互转而轻灵自然，表现出极高的书法功底和书写技巧。结体生涩奇崛，枯藤老树，荒率古拙，可一睹碑帖融合的妙处。书法线条流动老辣狼藉，满纸烟云，篆籀气扑面而来，线条和节律的韵步转折恰如其分。

无可怀疑，邵岩表现了极高的书法创作上的天分和才思。他对书法传统的热爱和痴迷也使他具备了卓越的书写创作才能。但我要说，就是把这种书写再提高十步，我认为也是一种对传统的守护。

守护传统是一种美德。守护传统以至于不敢越雷池半步，也可以说是一种凄美的殉葬。但如此等等都悖离了传统作为一种文化惠及下一代的根本意义：传统是传递，传统是为了让后代子孙以便捷和减省摸索的生命成本的最省力的“路径”走向未来。所以我说，掌握传统是为了传递传统和创新传统。

在中国，特别是书法领域，往往是以热爱传统的行为抄袭传统，以忠于传统的学习而死于传统的痼疾。我们有一批突围者，邵岩是这批突围者之中的佼佼者。让我们看邵岩如何突围。

三

我最看重的是邵岩的现代书法，我更乐于将它说成是书写性绘画。这种“看重”的基本



理由：其一是邵岩扎实的传统书法的基本功力在书写性绘画的创作中所构成的线条质量：立得住，树得起。这正是我上一节中说到他的传统书法的原因所在，即为从书法内部的资源转化为现代性的探索提供了依据，把传统的书法文化积淀转呈为当代性的成果。其二是他从汉字的空间意象去寻找他构成线条墨迹的空间形式的依据和陈述语汇，是汉字字符约束基础上的创作方式。其三是他所创作的视觉形式对西方现代抽象绘画的发展，这种“中国精神”的当代性是从中国文化基因中孕育出来的。

缘此，我给出的书写性绘画的定义是：以书法书写的线条造型一次性运行所构成的空间形式；与那些把笔触、肌理也说成是书写的观点没有相同性。那样的话，范围几乎可以无限扩展。

其一，我特别期待从书法的文化积淀中转呈出的当代绘画形式以及对这种文化资源的采掘。

任何绘画都必须借助物质材料才能进行创作并形成视觉样式。但中国人对笔墨纸这些工具和材料赋予了太多的历史审美的“给定”，即是工具材料，又与特定的审美价值表达合一。因此，它不是单纯的材料。我强调这种文化基因中生长出来的当

正觉必成 纸本水墨 68cm × 138cm 2013

当代艺术样式即期待它是当代艺术的呈现结果，它充满了传统视觉审美的有效转呈，否则便成了对西方当代艺术的中国材料的另一种表现。这样的工作，其意义是大打折扣的。借用解构哲学家德里达的话说，书法作为一种“建制的虚构”（《文学行动》，中国社会科学出版社，1998年，第3页。），必须从“建制”之中才能延伸出有魅力的充满视觉意蕴的“虚构”。

因此，从书法书写的长久训练和知觉感知对运行过程的“笔性”“墨性”“纸性”之特征的体悟，达到可控和非可控之间的妙趣横生，揭示出特殊的中国视觉精神。邵岩深深明白这一宗旨，笔不到意到，墨趣的发挥唯有借助水的晕染和散发去传递墨的韵致。行笔之时的饱墨和枯墨，通过对笔之“性”的行走表达，形成笔墨纸之“三性”的合一。这一点是西方抽象艺术家永远无法探明其堂奥的。

其二，汉字间架结构构成邵岩书写的空间约束，以此寻求汉字空间意象的扩展和强化，形成了邵岩作品所独有的美学意象。日本的少数字创作有两个参照点，一个是将汉字之自身象形用书法的书写去表达，另一个是受西方抽象绘画影响，试图以书写和汉字创作另一种画。当然，这对邵岩具有重要的借鉴和启发作用。在我看来，



正清和 纸本水墨 68cm × 138cm 2013

邵岩的创作更具有中国的当下语境，也有更深的中国古典文化的当代喻义。

一方面，还是写书法之字，但已不能直接读解，必须借助说明；另一方面，已非为字而书写。字在此仅是一个符号和空间的可能性、潜质。他的目的是借助这个间架和结构的特征，创作出中国式的当代空间意象。文字在此只是一个提示和引言，剩下的就是观看者循着这个义符去读解线条空间。

有人用苏珊·朗格的同构空间去解说这种纯意象作品，也有人说这正是宗白华的物我两忘，我即为物、物即为我的中国艺术的时间性空间，至于如何形成这一空间乃至如何感知这一空间，法国哲学家莫里斯·梅洛-庞蒂作出了极为精彩的论述：“在我下面，有另一个主体，在我存在之前，世界就是为他存在的，他在世界中标出了我的位置。这个被束缚的或自然的精神，就是我的身体，不是作为我个人选择的工具和固定在某个世界上的短暂的身体，而是把一切特殊规定包容在一个总计划中的来源不明的‘功能’系统。这种在世界中的盲目参与，这种为了存在而下的决心不仅仅在我们生命之初起作用。是它把意义给了后来的一切空间知觉，是它在每时每刻重新开始。空间和一般知觉在主体的心中标出其出生的事实，其身体性的永久性支撑，比思维更长久的与世界的联系。”（《知觉现象学》，商务印书馆，2011年，第323、324页。）

东方艺术或中国古代艺术经典的审美精神，那是一种身体空间，即用身体去感知、触摸、描绘的空间，每一个线条，都是由身体知觉传递出的生命律动。

20世纪30年代，美国著名艺术家马克·托比（Mark Tobey）为了创作出有独特视觉生命精神的“白色书法”，特地跑到日本和中国寻找创作灵感，他于1935年前后创作的号称“书法”的作品便是一系列网状结构的作品。他说这是他的心灵的一道道思想的刻痕和沉思的轨迹，每一根线所表达的特定瞬间，是他的精神、灵魂最细微颤动的痕迹，由此连

