

书法的



——新古典主义书法、流行书风及现代书法诸问题

王南溟
著

上海大学出版社

书法的

障碍

——新古典主义书法、流行书风及现代书法诸问题

王南溟 著

上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

书法的障碍：新古典主义书法、流行书风及现代书法诸问题 / 王南溟著. — 上海：上海大学出版社，2013.11

ISBN 978-7-5671-1141-7

I. ①书… II. ①王… III. ①汉字—书法—研究

IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第287481号

策划编辑 张天志
责任编辑 农雪玲
装帧设计 施羲雯
技术编辑 金鑫
章斐

书法的障碍

——新古典主义书法、流行书风及现代书法诸问题

王南溟 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路99号 邮政编码 200444)

(<http://shangdapress.com> 发行热线 021-66135112, 66135109, 66135211)

出版人：郭纯生

上海上大印刷有限公司 各地新华书店经销

开本 787x1092 1/16 印张 12.75 字数 255 000

2014年1月第1版 2014年1月第1次印刷

印数：1-3 500

ISBN 978-7-5671-1141-7/J·299

定价：38.00元

自序

本书可看成我在1994年出版的《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》之后的书法评论集，收录了我在1993—2005年间的评论文章，这些文章也是《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》一书的延伸和补充。不同的是，《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》一书重在讨论“现代书法”的概念与原理，所以省略了一些具体的书法现象，而这本书除了继续阐明我的理论观点外，还寻找到20世纪80年代以来书法思潮中几个理论的关键点及其创作中存在的问题，这些关键点来源于“新古典主义书法”、“流行书风”与“现代书法”的现场，当然本书的立场一如《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》，即本质主义的书法观点会阻碍书法的转型，而“流行书风”和“现代书法”中的伪现代既扭曲了“新古典主义书法”，也没有理解“现代书法”，有的只是一场花哨的登场，对这种花哨的登场，本书进行了毫不含糊的剖析，所以本书的中心思想是：书法无论走向“新古典主义书法”，还是走向“现代书法”，都不是“流行书风”和“现代书法”中的伪现代所能胜任的。顺着这些评论文章的展开，本书的第一章是评论新古典主义书法与“流行书风”的产生，第二章是有关“现代书法”概念在具体的书法评论中是如何被应用的。而第三章是我对“现代书法”创作中的诸种现象的批评，不但是对《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》一书中两种书法转型理论的深入阐释，并用具体的例子表明我一贯的态度，而且也说明了我所认

为的“现代书法”的成就。第四章主要是结合书法谈论一下与当代艺术展览的关系。由于本书的观点与我对当代艺术的相关研究密不可分，所以凡本书中涉及艺术展览制度的，就可以参见我的《艺术制度与法律：中国与国际交往的结果》一书，涉及书法的“他者”身份，可以参见我的《后殖民荣誉：艺术的“中国性”与艺术家的“中国身份”》，涉及书法与水墨画的比较，可参见我的《艺术必须死亡：从中国画到现代水墨画》，特别是本书中所强调的当代艺术情境中的书法问题，更有必要参见我的《观念之后：艺术与批评》，因为在那本书中，我论述了我对当代艺术的理解，就像我在书法领域论述了我对“现代书法”的理解一样。

其实，现在出版的《书法的障碍——新古典主义书法流行书风及现代书法诸问题》一书早在2006年初就已完稿，当时是根据1993—2005年之间写的书法评论文章编辑而成的。但转身忙于美术界的教学和策展，没有跟进这本书的出版，所以一晃就压了7年，而且这7年内我再也没有对这样的问题写过文章，只是将书中的一些尚未发表过的文章，应不同杂志的约稿而发表。所以本书中的观点都是针对2005年之前的书法发展过程中的各种现象和理论问题，这次出版只作了个别的校对和少量的字句上的修订，其余的都是2006年时的电子版本原面目。

本书中的《两种书法转型：现代的和前卫的》1993年发表在中国艺术研究院美术研究所的《美术史论》杂志上，这篇文章其实是我在1993年完成的《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》一书的概要性论述，当时这本专著还没有付印，而这篇论文提供了我在现代书法理论上的大致框架。当然在1994年《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》出版以后，我以为会彻底离开传统书法界，也不会待在现代书法界，因为我的《字球组合》作品等于把我10年中有关书法与文化的思考作了小结。由于书法的问题其实还都在，所以进入2000年后，我再次转到了书法的批评现场，除了整理出之前已经写好

的原稿发表外，比如《引入与误用：书法的美学阐释》发表在《书法研究》杂志上，本书中的《重复“字球”：制作与展示》《书法与抽象表现主义的分野：滕白也与托贝》等两节，又根据现代书法的现场提问写了《现代书法不是书法》一节，合成一篇《现代书法：一个临时性概念及其人本质主义两难》，也发表于《书法研究》杂志。本书中其他的都是2000年以后的写作，对流行书风的批评是重新写这些文章的开始，从《书法为什么会缺“筋”断“脉”：由沃兴华书法谈到流行书风》发表在《书法》杂志后，我又续写了《“南北滑稽”书法：王镛与华人德》《新古典书法理论的挑战与失败》《熊秉明的书法理论与流行书风》等，这些文章都发表在《书法》杂志上，而《新古典主义书法与流行书风：理论的脉络》发表于《清华美术》杂志上。对现代书法各种现象的批评是另外的一条线索，本书中的有关现代书法或者后来称为当代书法的评论文章也是2000年后所写，《差的现代书法，更差的抽象画：邱振中的“艺术世界”》发表在2003年的《书法研究》杂志上，《死“传统”，死“拼贴”，死“主题”：陈振濂的“学院派书法”》发表在《书法赏评》和《边缘艺术》杂志。当然，就现代书法的命名还是争论不休，在接着的这些写作中，我都会在具体的作品评论中不断地澄清理论上的基本问题：《后抽象与观念艺术中的书法“暗示”》发表在《艺术当代》杂志上；《新古典主义书法？浪漫主义书法？表现主义书法？现代书法？——美术评论家对“现代书法”的反应》和《趟书法的浑水：当代艺术家介入书法》合成一篇《当代艺术家和评论家对现代书法的反应》，发表在《今日美术》杂志上；《书写与抽象之间：前现代状态》发表在王冬龄主编的《书非书：现代书法论文集》中。在2006年汇编完成的书稿中原来有《黄尧：从“图画文字”到“文字画”的实践》，这篇文章原本是应新加坡美术馆的郭建超和王慧文的邀请，为黄尧作品回顾展写的研究文章，发表在该展览的图录上，但我在重读电子版时，感到本书集中讨论的是20世纪80年代以来中国的书法和理论的状况，而不适合收录这篇关于黄尧

的研究文章，所以在这次出版的版本中去掉了此文，对这样一个华人艺术的历史脉络，待以后有合适的评论集再加以编入。《“人长尾巴”书法与低级装饰画》和《张强的悲哀：“书法踪迹学”与行为艺术》都在专业网络杂志上发表。展览制度与书法之间的关系是一个当代艺术的延伸话题，并且是一个新话题。《什么是重要的展览和收藏》发表在《书法》杂志上，而《策展人：一种权力分化的职业》发表在《书法报》上。

从2006年完成本书到现在，这些书法的现象和问题依然存在，而且伴随着当下的东方主义在本土的主导性发展，本质主义的书法观得到了越来越强的发展，一方面这种当代艺术倒退到传统书法框架中，另一方面，东方主义的旗号的书法+非架上成为一种“东方正确”的路子。其原因自然是理论思维上没有理清“东方学”的实质，也与“东方学市场”的磁场太大有关。所以我在本书中也是以《坚持现代书法》作为结尾以表明我的态度，而且我的《现代书法：一个临时性概念及其本质主义的两难》就是我的《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》一书的补充说明，因为当时这本书出版后，面对最多的提问是来自书法本质主义，在书法界是这样，在美术界也是这样，《新古典主义书法？浪漫主义书法？表现主义书法？现代书法？——美术评论家对“现代书法”的反应》中的一些文献都已经提供了这方面的依据。当然我在本书《后抽象与观念艺术中的书法“暗示”》中所涉及的作品，还在进程中，尤其是那几件观念作品，还只是一个开头，有的还没有很好地完成，但这些作品主要是作为讨论问题而举例的，并不是标准答案，我相信有意义的作品还会生发出来，我在写《理解现代书法：书法向现代和前卫的艺术转型》一书的时候，没有什么实例可以作为例子，而现在有了一些苗头，我想这些都可以留给时间去补充。

在本书出版之际，我要感谢那些编辑朋友们，《美术史论》的牛克诚、胡传海是我在书法界一起走过来的挚友，当时胡传海就评论我的《理解现代书

法》是一篇现代书法的辩护状，而他在上海书画出版社先后编《书法研究》和《书法》两本杂志时，我的不少文章都是在他的支持下发表的。在这方面，后来的《书法》杂志的编辑孙稼阜也给了我很大的帮助，而《书法研究》的另外两位编辑江宏和庄新兴继续发表我的具有争论性的文章，在此表示感谢。《书与画》《艺术当代》是上海书画出版社的另外两本杂志，编辑陈翔和漆澜，同样发表了现代书法的相关文章，还有《书法报》的陈新亚，《书法赏评》的卞云和，《边缘艺术》的许宏泉，我还要感谢“世艺网”栏目主持杨应时，“成言艺术网”的王鲁，今日美术馆的《今日美术》杂志的编辑王宝菊和张光华，《清华美术》杂志书法专题编辑蔡梦霞，他们对我的信任和支持，使得本书中的文章都是已发表的论文。

最后我要特别感谢上海大学出版社的张天志，继出版《现代艺术与前卫：克莱门特·格林伯格批评理论的接口》一书后，再次出版我的这本《书法的障碍——新古典主义书法、流行书风及现代书法诸问题》，感谢本书责任编辑农雪玲、美术编辑施羲雯，还有协助我为此书配图的李文奇，他们都为本书的出版付出了很多的劳动。

王南溟

2013年11月于上海

目 录

第一章 新古典主义书法与流行书风 / 1

一、引入与误用：书法的美学阐释 / 1

二、新古典主义书法与流行书风：理论的脉络 / 16

三、书法为什么会缺“筋”断“脉”：由沃兴华书法谈到流行书风 / 43

四、“南北滑稽”书法：王镛与华人德 / 45

五、新古典主义书法理论的挑战与失败 / 49

六、熊秉明的书法理论与流行书风 / 60

第二章 新古典主义书法与现代书法 / 66

一、新古典主义书法？浪漫主义书法？表现主义书法？现代书法？

——美术评论家对“现代书法”的反应 / 66

二、两种书法转型：现代的和前卫的 / 79

三、现代书法：一个临时性概念及其本质主义的两难 / 91

第三章 现代书法与伪现代书法 / 108

一、“人长尾巴”书法与低等装饰画 / 108

二、差的现代书法，更差的抽象画：邱振中的“艺术世界” / 112

三、书写与抽象之间：前现代状态 / 130

四、死“传统”，死“拼贴”，死“主题”：

陈振濂的“学院派书法” / 143

五、张强的悲哀：“书法踪迹学”与行为艺术 / 149

六、趟书法的浑水：当代艺术家介入书法 / 164

七、后抽象与观念艺术中的书法“暗示” / 172

第四章 现代书法与展览 / 181

一、什么是重要的展览和收藏 / 181

二、策展人：一种权力分化的职业 / 187

三、坚持现代书法 / 190

注释 / 193

第一章

新古典主义书法与流行书风

一、引入与误用：书法的美学阐释

“文革”后是书法理论重返古典主义和开始新古典主义书法理论的时期（当时我称之为文人书法与新文人书法），我们可以将这种书法看作书法在摆脱馆阁法则，向意趣发展或者是回归传统书法性格的一种思潮，与此而来的是，书法理论更强调了“意”的重要性，所以，这是一个以“意”的书论战胜“法”的书论的时期，而在这时期，如果我们翻阅有关的书法评论文献资料，“有意味的形式”这句话在其中时时出现，以至于可以成为概括这一时期书法理论动向的一个关键性语句。

将西方形式主义理论套于中国书法之中，并证明其艺术的性质，仍然是这一时期的特点，书法是“有意味的形式”这一命题的出笼正是在这种思维背景下的产物，而其首先提出的人是李泽厚。在20世纪80年代早中期，当李泽厚的《美的历程》这本中国文化艺术论著出版后，即刻成为知识界的显要的著述之一，可以说，它开启了艺术的文化学研究，也成为中国学人研究艺术文化的参考书，书法是“有意味的形式”这一命题首先在这本书中提出。李泽厚的书法是“有意味的形式”论不仅仅是克莱夫·贝尔（Clive Bell）在《艺术》中的“有意味的形式”，而是结合了荣格的“积淀说”，将“意味”解释为“积淀”：

克莱夫·贝尔提出“美”是“有意味的形式”（Significant form）的著名观点，否定再现，强调纯形式（如线条）的审美性质，给后印象派绘画提供了理论依据。但他这个理论由于陷在循环论证而不能自拔，即认为“有意味的形式”，决定于能否引起不同于一般感受的“审美感情”（Aesthetic emotion），而“审美感情”又来源于“有意味的形式”。我认为，这一不失为有所见的形式理论如果加以上述审美积淀论的界说和解释，就可脱出这个论证的恶性循环。正因为似乎是纯形式的几何线条，实际是从写实的形象演化而来，其内容（意义）已积淀（溶化）在其中，于是，才不同于一般的形式、线条，而成为“有意味的形式”。也正由于对它的感受有特定的观念、想象的积淀（溶化），才不同于一般的感情、感性、感受，而成为特定的“审美感情”。¹

可以说，李泽厚是将克莱夫·贝尔的形式主义理论（即抛弃形式与内容二分论）仍然还原为形式与内容关系论，然后从内容（所谓的积淀）而入解释形式问题，从而篡改了形式主义理论的根本意图，比如他在研究原始艺术的时候就是这样地使用了被他以“积淀”论改造过的“有意味的形式”论：

原始巫术礼仪中的社会情感是强烈炽热而含混多义的，它包含有大量
的观念、想象，却又不是用理知、逻辑、概念所能诠释清楚，当它演化和
积淀于感官感受中时，便自然变成了一种好像不可用概念言说和穷尽表
达的深层情绪反应。某些心理分析学家（如Jung）企图用人类集体无意识
“原型”来神秘地解说。实际上，它并不神秘，它正是这种积淀、溶化在
形式、感受中的特定的社会内容和社会感情。但要注意的是，随着岁月的
流逝、时代的变迁，这种原来是“有意味的形式”却因其重复的仿制而日
益沦为失去这种意味的形式，变成规范化的一般形式美，从而这种特定的



《舞蹈纹彩陶盆》
高14.1cm，口径29cm
新石器时代
中国历史博物馆藏

审美感情也逐渐变而为一般的形式感。于是这些几何纹饰又确乎成了各种装饰美、形式美的最早的样板和标本了”。¹

当克莱夫·贝尔的“有意味的形式”被李泽厚作为形式美和内容美来探讨的时候，已经背离“有意味的形式”论的形式主义指向，也即是说，它已经从现代艺术转到传统艺术中，并不再关心艺术的形式主义发展，或者只是研究传统形式中的内容（积淀）问题。以此出发，李泽厚的论述很容易走到研究既定的线（艺术）的积淀是什么，而不是线如何构造自身的形式主义语言，李泽厚就是这样使用他的理论以论述他的“线”的学说的：

陶器几何纹饰是以线条的构成、流转为主要诠释。线条和色是造型艺术中的两大因素。比起来，色彩是更原始的审美形式，这是由于对色彩的感受有动物性的自然反应作为直接基础（例如对红、绿色彩的不同生理感受）。线条则不然，对它的感受、领会、掌握要间接和困难得多，它需要

更多的观念，想象和理解的成分和能力。如果说，对色的审美感受在旧石器的山顶洞人便已开始；那么，对线的审美感受的充分发展则要到新石器制陶时期中。这是与日益发展、种类众多的陶器实体的造型（各种比例的圆、方、长、短、高、矮的钵、盘、豆、鬲……）的熟练掌握和精心制造分不开的，只有在这个物质生产的基础之上，它们才日益成为这一时期审美—艺术中的核心。内容向形式的积淀，又仍然是通过在生产劳动和生活活动中所掌握和熟练了的合规律性的自然法则本身而实现的。物态化生产的外形式或外部造型，也仍然与物化生产的形式和规律相关，只是它比物化生产更为自由和更为集中，合规律性的自然形式在这里呈现得更为突出和纯粹。总之，在这个从再现到表现，从写实到象征，从形到线的历史过程中，人们不自觉地创造了和培育了比较纯粹（线比色要纯粹）的美的形式和审美的形式感，劳动、生活和自然对象和广大世界中的节奏、韵律、对称、均衡、连续、间隔、重叠、单独、粗细、疏密、反复、交叉、错综、一致、变化、统一等种种形式规律，逐渐被自觉掌握和集中表现在这里。在新石器时代的农耕社会、劳动、生活和有关的自然对象（农作物）这种种合规律性的形式比旧石器时代的狩猎社会呈现得要远为突出、确定和清晰，它们通过巫术礼仪，终于凝冻在、积淀在、浓缩在这似乎僵死了的陶器抽象纹饰符号上了，使这种线的形式中充满了大量的社会历史的原始内容和丰富含义。同时，线条不只是诉诸感觉，不只是对比较固定的客观事物的直观再现，而且常常可以象征着代表着主观情感的运动形式。正如音乐的旋律一样，对线的感受不只是一串空间对象，而且更是一个时间过程。那么，是否又可以说，原始巫术礼仪中的炽烈情感，已经以独特形态凝冻在，积淀在这些今天看来如此平常的线的纹饰上呢？那些波浪起伏、反复周旋的韵律、形式，岂不正是原始歌舞升华了的抽象代表吗？本来，如前所述，我们已经看到这种活动的“手拉着手”的模拟再现，整个

陶器艺术包括几何纹饰是否也应从这个角度来理解，领会它的社会意义和审美意义呢？例如，当年席地而坐面对陶器纹饰的静的观念，是否即从“手拉着手”的原始歌舞的动的“过程”衍化演变而来的呢？动的巫术魔法化而为静的祈祷默告。²

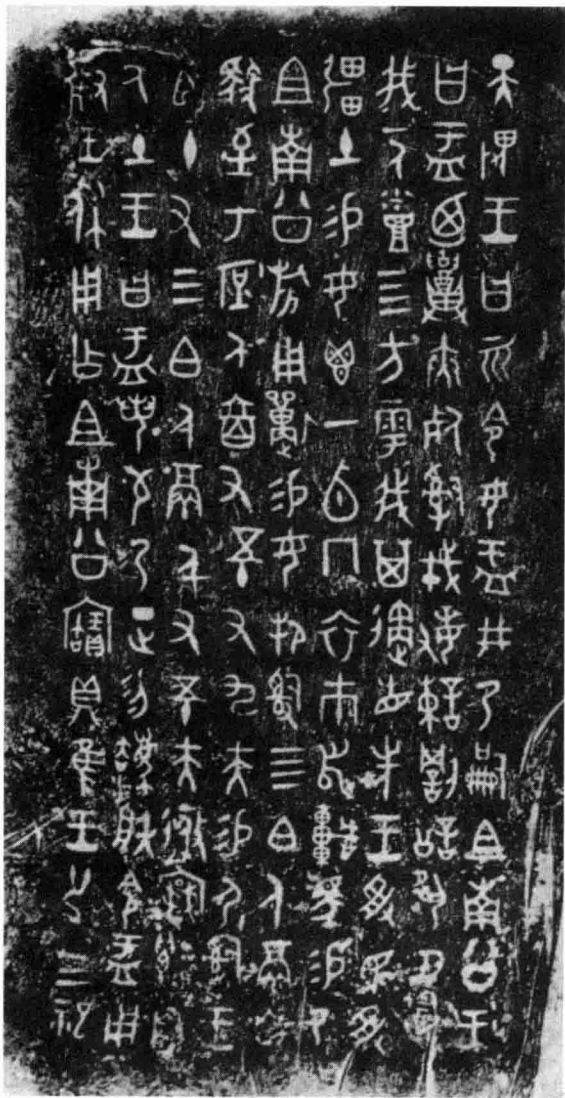
以上论述可以看成是李泽厚对“线”的积淀的探寻，而这种理论视点一旦用于分析艺术的线，它就会成为对线的文化、社会内容的追述，当然，当这种视角转入书法研究，也就成了研究书法线的这种文化内涵和积淀，书法是“有意味的形式”这命题正是在这种理论背景下产生了。李泽厚在《美的历程》中有一节“线的艺术”就是专门阐述书法是真正意义上的“有意味的形式”：

与青铜时代同时发达成熟的是汉字。汉字作为书法，终于在后世成为中国独有的艺术部类和审美对象，追根溯源，也应回顾到它的这个定形确定时期。

甲骨文已是相当成熟的文字了。它的形体结构和造字方式，为后世汉字和书法的发展奠定了原则和基础，汉字是以“象形”为本源的符号。

“象形”有如绘画，来自对对象概括性极大的模拟写实，然而如同传闻中的结绳记事一样，从一开始，象形字就已包含有超越被模拟对象的符号意义。一个字表现的不只是一个或一种对象，而且也经常是一类事实或过程，也包括主观的意味、要求和希望。这即是说，“象形”中即已蕴涵有“指事”“会意”的成分。正是这个方面使汉字的象形在本质上有别于绘画，具有符号所特有的抽象意义、价值和功能。但由于它既源出于“象形”，并且在其发展行程中没有完全抛弃这一原则，从而就使这种符号作用所寄居的字形本身，以形体模拟的多样可能性，取得相对独立的性质和自己的发展道路，即是说，汉字形体获得了独立于符号意义（字义）的发

展途径。以后，它更以其净化了的线条美——比彩陶纹饰的抽象几何纹还要更为自由和更为多样的线的曲直运动和空间构造，表现出和表达出种种形体姿态、情感意义和气势力量，终于形成中国特有的线的艺术、书法。



《大孟鼎铭文》局部
中国历史博物馆藏

在这些颇带夸张的说法里，倒可以看出作为线的艺术的中国书法的某些特征：它像音乐从声音世界里提炼抽取出乐音来，依据自身的规律独立地展开为旋律、和声一样，净化了的线条——书法美，以其挣脱和超越形体模拟的笔画（后代成为所谓的“永”字八法）的自由开展，构造出一个个一遍遍错综交织、丰富多样的纸上的音乐和舞蹈，用以抒情和表意。可见，甲骨文、金文之所以能开创中国书法艺术独立发展的道路，其秘密正在于它们把象形的图画模拟，逐渐变为纯粹化了（即净化）的抽象的线条和结构。这种净化了的线条——书法美就不是一般的图案花纹的形式美、装饰美，而是真正意义上的“有意味的形式”。一般形式美经常是静止的、程式化、规格化和失去现实

生命感、力量感的东西（如美术字），“有意味的形式”则恰恰相反，它是活生生的、流动的、富有生命暗示和表现力量的美。中国书法一线的艺术非前者而正是后者，所以，它不是线条的整齐一律均衡对称的形式美，而是远为多样流动的自由美。行云流水，骨力迎风，有柔有刚，方圆适度。它的每一个字，每一篇，每一幅都可以有创造、有变革甚至有个性，并不作机械的重复和僵硬规范。它既悠扬又抒情，兼备造型（概括性的模拟）和表现（抒发情感）两种因素和成分，并在其长久的发展行程中，终以后者占了主导和优势（参阅本书第七章）。书法由接近于绘画雕刻而变为等同于音乐和舞蹈。并且，不是书法从绘画而是绘画要从书法中吸取经验、技巧和力量。运笔的轻重、疾涩、虚实、强弱、转折顿挫、节奏韵律，净化了的线条如同音乐旋律一般，它们竟成了中国各类造型艺术和表现艺术的魂灵。³

由于李泽厚作为美学家的影响力，又以他对书法作文化学解释的情感魅力，给一个被沈尹默所促成的院体书法体象笼罩下的书坛带来了新的取向——“意”的取向，所以李泽厚这节“线的艺术”中的某些书法言论在书法理论中被反复引用并作为论述书法精神的前提，所谓的“书法是真正的有意味的形式”，“各类造型艺术和表现艺术的魂灵”，确实是升华了书法的意义。所以新时期的书法理论就是在这一点上重新起步，这种起步更关注书法的“积淀”，即它的中国艺术精神，或者是庄禅精神，而这正是李泽厚所赞美的精神，在《美的历程》和他另一部著述《中国美学史》中，李泽厚对魏晋玄学、唐宋禅宗的翻案及其在当时整个学术界的道、庄、禅热中，这种艺术形式的“积淀”也被具体化了，即书法形成中（只是传统书法形式）中应有庄禅文化的积淀，这就是20世纪80年代新古典书法理论形成的学术背景，而“有意味的形式”也成为确立书法在美学中的地位的一句名言，尽管它与克莱夫·贝尔的