

2000

现

代

书

法

总第 42 期

现代书法

2000.1期(总42期)

出版:广西美术出版社

主 编:蒋振立

执行编辑:于 光

监 印:陈 军

编 辑:《现代书法》编辑部

地 址:广西南宁市望园路9号

邮政编码:530022

电 话:(0771)5701087 5701065

传 真:(0771)5701335

国内发行:各地新华书店

国外发行:中国国际图书贸易总公司

制 版:西麦电脑分色制作公司

印 刷:广西民族语文印刷厂

印 张:4.5 彩插:8

出版日期:2000年3月

书 号:ISBN 7-80625-826-4/J·690

定 价:10.00元

目 录

书法论坛

书法主义与中国当代书法文化

‘99开放的书法主义

——第四届书法主义展在意大利举行(洛齐、于光) 2

80年代至90年代中国书法“主义”

——在亚洲批评——‘97第三届书法主义展策展手记(洛齐) 4

反省书法及其主义(王林) 7

关于书法主义的思想维度(沈伟) 11

“字象”与观念

——对洛齐“书法主义批评”的批判(张爱国) 13

关于书法主义的话语与情境(任平) 14

论“书法主义”的特殊文化性(叶鹏飞) 16

作为行为与观念的书法主义

——对书法主义的认识与定位(崔基旭) 19

从“现代派书法”到“书法主义”

——现代书法艺术札记(周俊杰) 20

书法主义:中国当代文化精神的再现(刘宗超) 22

走近书法主义(李庶民) 25

“书法主义”与传统(黎忻) 26

关于“书法主义批评”——致洛齐先生信(陈方既) 27

我对“书法主义”的认识与批判(魏翰邦) 28

书法主义:“问题”与“批评”(洛齐) 32

‘99开放的书法主义展·意大利 33

流派与风格

三湘才俊少年狂

——“有=有”湖南青年书法艺术展述评(熊枝义) 37

我们一定要冲破牢笼(李蒲星) 38

“有=有”湖南青年书法艺术展作品 39

现代书家

当代文化模式的转换——谈朱明书法(周俊杰) 47

三十心情(朱明) 49

一了书道 50

激情的超越——徐忠平现代书法创作谈(张楠) 57

徐忠平书法艺术审美意蕴解记(傅京生) 58

徐忠平作品 55、59

玲子的书写艺术(贤山) 63

玲子“艺术札记”(胡国玲) 64

胡国玲作品 56、65

篆刻天地

刘宏伟篆刻作品 64

书坛广角

世纪末的潮声——“南海潮”探索书法展述评(刘胜角) 68

“南海潮”探索书法展作品 70

书法长廊

卫理作品 75

高庆春作品 77

王渊清作品 79

海外书艺

牛宏华作品 封三

现代书法

2000.1期(总42期)

出版:广西美术出版社

主 编:蒋振立

执行编辑:于 光

监 印:陈 军

编 辑:《现代书法》编辑部

地 址:广西南宁市望园路9号

邮政编码:530022

电 话:(0771)5701087 5701065

传 真:(0771)5701335

国内发行:各地新华书店

国外发行:中国国际图书贸易总公司

制 版:西麦电脑分色制作公司

印 刷:广西民族语文印刷厂

印 张:4.5 彩插:8

出版日期:2000年3月

书 号:ISBN 7-80625-826-4/J·690

定 价:10.00元

目 录

书法论坛

书法主义与中国当代书法文化

‘99开放的书法主义

——第四届书法主义展在意大利举行(洛齐、于光) 2

80年代至90年代中国书法“主义”

——在亚洲批评——‘97第三届书法主义展策展手记(洛齐) 4

反省书法及其主义(王林) 7

关于书法主义的思想维度(沈伟) 11

“字象”与观念

——对洛齐“书法主义批评”的批判(张爱国) 13

关于书法主义的话语与情境(任平) 14

论“书法主义”的特殊文化性(叶鹏飞) 16

作为行为与观念的书法主义

——对书法主义的认识与定位(崔基旭) 19

从“现代派书法”到“书法主义”

——现代书法艺术札记(周俊杰) 20

书法主义:中国当代文化精神的再现(刘宗超) 22

走近书法主义(李庶民) 25

“书法主义”与传统(黎忻) 26

关于“书法主义批评”——致洛齐先生信(陈方既) 27

我对“书法主义”的认识与批判(魏翰邦) 28

书法主义:“问题”与“批评”(洛齐) 32

‘99开放的书法主义展·意大利 33

流派与风格

三湘才俊少年狂

——“有=有”湖南青年书法艺术展述评(熊枝义) 37

我们一定要冲破牢笼(李蒲星) 38

“有=有”湖南青年书法艺术展作品 39

现代书家

当代文化模式的转换——谈朱明书法(周俊杰) 47

三十心情(朱明) 49

一了书道 50

激情的超越——徐忠平现代书法创作谈(张楠) 57

徐忠平书法艺术审美意蕴解记(傅京生) 58

徐忠平作品 55、59

玲子的书写艺术(贤山) 63

玲子“艺术札记”(胡国玲) 64

胡国玲作品 56、65

篆刻天地

刘宏伟篆刻作品 64

书坛广角

世纪末的潮声——“南海潮”探索书法展述评(刘胜角) 68

“南海潮”探索书法展作品 70

书法长廊

卫理作品 75

高庆春作品 77

王渊清作品 79

海外书艺

牛宏华作品 封三



1999开放的书法主义展·意大利热那亚公爵官博物馆



洛齐与展览组委会批评家们在一起·1999意大利



洛齐（左一）在意大利热那亚国家当代艺术博物馆讲学·1999



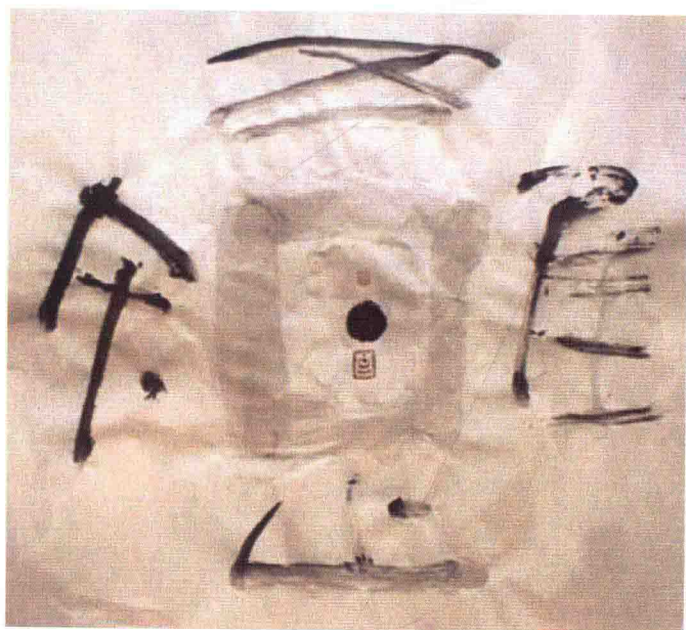
洛齐与意大利批评家在米兰书法主义研讨会上·1999



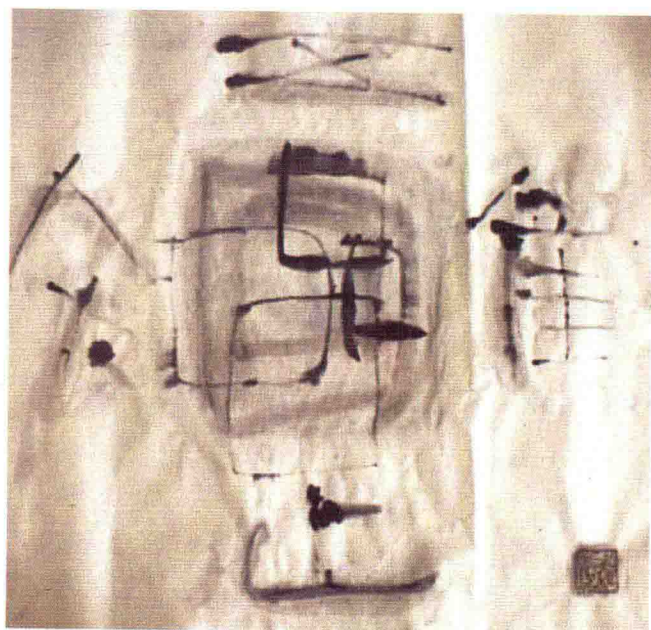
写在木头上的“器”



写在木头上的“喜”



“唯吾知足”系列1 (中国宣纸、玄宗墨汁)



“唯吾知足”系列2 (中国宣纸、玄宗墨汁)

牛宏华，旅美职业艺术家。80年代末毕业于上海大学美术学院，后赴日本藏野美术学校深造，现定居美国。

现代书法

2000.1期(总42期)

出版:广西美术出版社

主 编:蒋振立

执行编辑:于 光

监 印:陈 军

编 辑:《现代书法》编辑部

地 址:广西南宁市望园路9号

邮政编码:530022

电 话:(0771)5701087 5701065

传 真:(0771)5701335

国内发行:各地新华书店

国外发行:中国国际图书贸易总公司

制 版:西麦电脑分色制作公司

印 刷:广西民族语文印刷厂

印 张:4.5 彩插:8

出版日期:2000年3月

书 号:ISBN 7-80625-826-4/J·690

定 价:10.00元

目 录

书法论坛

书法主义与中国当代书法文化

‘99开放的书法主义

——第四届书法主义展在意大利举行(洛齐、于光) 2

80年代至90年代中国书法“主义”

——在亚洲批评——‘97第三届书法主义展策展手记(洛齐) 4

反省书法及其主义(王林) 7

关于书法主义的思想维度(沈伟) 11

“字象”与观念

——对洛齐“书法主义批评”的批判(张爱国) 13

关于书法主义的话语与情境(任平) 14

论“书法主义”的特殊文化性(叶鹏飞) 16

作为行为与观念的书法主义

——对书法主义的认识与定位(崔基旭) 19

从“现代派书法”到“书法主义”

——现代书法艺术札记(周俊杰) 20

书法主义:中国当代文化精神的再现(刘宗超) 22

走近书法主义(李庶民) 25

“书法主义”与传统(黎忻) 26

关于“书法主义批评”——致洛齐先生信(陈方既) 27

我对“书法主义”的认识与批判(魏翰邦) 28

书法主义:“问题”与“批评”(洛齐) 32

‘99开放的书法主义展·意大利 33

流派与风格

三湘才俊少年狂

——“有=有”湖南青年书法艺术展述评(熊枝义) 37

我们一定要冲破牢笼(李蒲星) 38

“有=有”湖南青年书法艺术展作品 39

现代书家

当代文化模式的转换——谈朱明书法(周俊杰) 47

三十心情(朱明) 49

一了书道 50

激情的超越——徐忠平现代书法创作谈(张楠) 57

徐忠平书法艺术审美意蕴解记(傅京生) 58

徐忠平作品 55、59

玲子的书写艺术(贤山) 63

玲子“艺术札记”(胡国玲) 64

胡国玲作品 56、65

篆刻天地

刘宏伟篆刻作品 64

书坛广角

世纪末的潮声——“南海潮”探索书法展述评(刘胜角) 68

“南海潮”探索书法展作品 70

书法长廊

卫理作品 75

高庆春作品 77

王渊清作品 79

海外书艺

牛宏华作品 封三

现代书法

2000.1期(总42期)

出版:广西美术出版社

主 编:蒋振立

执行编辑:于 光

监 印:陈 军

编 辑:《现代书法》编辑部

地 址:广西南宁市望园路9号

邮政编码:530022

电 话:(0771)5701087 5701065

传 真:(0771)5701335

国内发行:各地新华书店

国外发行:中国国际图书贸易总公司

制 版:西麦电脑分色制作公司

印 刷:广西民族语文印刷厂

印 张:4.5 彩插:8

出版日期:2000年3月

书 号:ISBN 7-80625-826-4/J·690

定 价:10.00元

目 录

书法论坛

书法主义与中国当代书法文化

‘99开放的书法主义

——第四届书法主义展在意大利举行(洛齐、于光) 2

80年代至90年代中国书法“主义”

——在亚洲批评——‘97第三届书法主义展策展手记(洛齐) 4

反省书法及其主义(王林) 7

关于书法主义的思想维度(沈伟) 11

“字象”与观念

——对洛齐“书法主义批评”的批判(张爱国) 13

关于书法主义的话语与情境(任平) 14

论“书法主义”的特殊文化性(叶鹏飞) 16

作为行为与观念的书法主义

——对书法主义的认识与定位(崔基旭) 19

从“现代派书法”到“书法主义”

——现代书法艺术札记(周俊杰) 20

书法主义:中国当代文化精神的再现(刘宗超) 22

走近书法主义(李庶民) 25

“书法主义”与传统(黎忻) 26

关于“书法主义批评”——致洛齐先生信(陈方既) 27

我对“书法主义”的认识与批判(魏翰邦) 28

书法主义:“问题”与“批评”(洛齐) 32

‘99开放的书法主义展·意大利 33

流派与风格

三湘才俊少年狂

——“有=有”湖南青年书法艺术展述评(熊枝义) 37

我们一定要冲破牢笼(李蒲星) 38

“有=有”湖南青年书法艺术展作品 39

现代书家

当代文化模式的转换——谈朱明书法(周俊杰) 47

三十心情(朱明) 49

一了书道 50

激情的超越——徐忠平现代书法创作谈(张楠) 57

徐忠平书法艺术审美意蕴解记(傅京生) 58

徐忠平作品 55、59

玲子的书写艺术(贤山) 63

玲子“艺术札记”(胡国玲) 64

胡国玲作品 56、65

篆刻天地

刘宏伟篆刻作品 64

书坛广角

世纪末的潮声——“南海潮”探索书法展述评(刘胜角) 68

“南海潮”探索书法展作品 70

书法长廊

卫理作品 75

高庆春作品 77

王渊清作品 79

海外书艺

牛宏华作品 封三

'99 开放的书法主义

——第四届书法主义展在意大利举行

洛齐/策展人

于光/本刊副主编

(按)中国美院艺术家、书法主义学术主持人洛齐先生日前应意大利热那亚国家现代博物馆、米兰美术学院、意大利国际亚太现代艺术双年展组委会与亚太现代艺术档案馆的邀请赴意大利及欧洲讲学访问,同时在那里成功地主持了第四届“'99 开放的书法主义”作品与文献展览。

这是中国书法有史以来第一次以整体的现代文化形象出现在欧洲,也是在本世纪即将结束的时刻代表中国现代文化观念的书法——“书法主义”首次被欧洲最重要的艺术博物馆接受并得到高度评价。

洛齐现已被意大利吸收为亚太美术批评与策展委员会委员,参与策划今后亚欧当代美术的学术交流。在参与国际美术活动的同时,他还将继续为中国的书法在欧洲的传播进行努力工作。

在进入 21 世纪的第一个春季里,《现代书法》也将以全新的学术面貌奉献给我们的读者,以一个“书法主义与中国当代书法文化”的专题研究作为改版的学术形象,这是我们之所以为中国书法的“现代”与未来继续努力探求的姿态和理想。为此我们特别邀请了中国美术学院当代艺术家/策展人/书法主义学术主持人洛齐先生来协助我们做好本期的有关“书法主义与中国当代书法文化”的专题探讨。

于光:洛齐先生,先请你介绍一下你在意大利主持第四届“'99 开放的书法主义”展的情况,好吗?

洛齐:书法主义自 80 年代末期基本形成,1989 年的“现代书法展”可以算作是一次预备方案展,1992 年筹备展览和发表《书法主义宣言》,1993 年在河南正式落实“书法主义”行为,1995 年在山东实施“书法主义批评”方案,1997 年在杭州扩展为“在亚洲批评”的区域观念,直到 1999 意大利“过程意义”来关注中国书法现代文化问题。这十年来

在所有参与批评和关注中国书法未来发展的艺术家、书法家、理论家、书法爱好者、《现代书法》、《书法研究》等杂志的共同努力下,“书法主义”实际完成了一个具有时间跨度上的“书法主义时期”。“书法主义”作为“时期”概念,近年来它不仅得到了国内书法理论界的关注,它的影响也波及到了海外。一些西方博物馆和文化机构及批评家们首先对“书法主义”这个“概念”十分有兴趣。1998 年当意大利方面一接到“书法主义”文献资料时,便接受了这个“书法主义”。

西方学者认为“人们不要把‘书法主义’只当做名称,当作任意规定的语言标签或形而上的实体,而应该把它看作是中国当代艺术发展过程中某个特定时期支配当代中国书法观念发展的十分规范的概念。”他们所指的规范即是指书法主义“话语”在它特定时期或文化运动中确实存在并在相对时间里对现实发挥作用,它具有思潮性、观念行为化。我在此暂且不管这个名称有什么缺点(关于这一点许多理论家曾给予批评),但它的存在确实是标志了一个时期中国书法的当代文化。它的存在有利于推进中国书法现代发展问题的综合,让我们不只注意零散的片段积累。

为了能够延续第三届书法主义“在亚洲批评”的基本思路,本次活动还展示了包括像王冬龄、白砥等在内的“80 年代以来的书法主义理论文献资料”。意大利方面还特别邀请了国内的邢士珍、马啸、陈滞冬、洛齐、王天民、倪蔚睦、张二巍等艺术家作品参展,同时还邀请了曾参与'97 书法主义活动的韩国和日本现代艺术家作品参与本次展览。

这次“书法主义”在意大利最重要也最有影响的近万平米的公爵宫历史博物馆展出,仅这一行为本身就是对“书法主义”的一个最高的评价。公爵宫历史博物馆又被称作郡

主宫博物馆,它是意大利历史与文化艺术的象征,馆内常年展出价值连城的意大利名画和宫廷壁画,有古老的图书,国际会议厅,各种国际文化研究机构等。能够进入这个博物馆的展览必须代表一个国家民族文化形象。

参与本届活动的组织机构有近 20 多家,除了省城利古里亚政府文化财产委员会外,主要由热那亚市的文化艺术委员会、当代艺术基金会及 10 余家当地的重要艺术博物馆及欧亚的博物馆,如著名的红宫博物馆、斯彼诺拉宫国家画廊、公爵宫历史博物馆与热那亚当代艺术博物馆,以及亚太当代艺术档案馆及展览的组织委员会。

可以说这是中国书法及亚洲书法有史以来第一次以整体的书法现代文化形象出现在欧洲,也是在本世纪即将结束的时刻代表中国现代文化观念的书法——“书法主义”首次被欧洲最重要的艺术博物馆接受并得到高度重视,“书法主义”为 20 世纪的中国当代书法艺术史划上了一个圆满的句号。

于光:“'99 开放的书法主义”展的学术主题是什么?

洛齐:本届展览更多地通过对“书法主义”这一概念来考察亚洲国家民族自身历史、文化背景与现实状态,东方当代艺术家思想观念与西方文化之间的碰撞和阐释;探讨东方当代艺术家是如何发挥自身文化语言优势,传达对传统文化与当代文化的认识。阐释,包括对一种文化的历史的过程和线索的说明与理解。阐释,这本是希腊语的概念,即说明、解释和理解三个意义。今天我们对当代文化的理解离不开精神、思想和想象的阐述。

面对西方文化,“书法主义”要说明什么呢?如果我们把东方书写语言的书法艺术传统仅仅作为形式主义的视觉图像,即一般人所认为的“书法主义就是把书法抽象图像

化,把书法阐释为西方语言文字的图像行为”,我想这肯定是对“书法主义”的曲解。“书法主义”所要阐释的是把“书法”当做现实生活中我们共同面对的文化观念“对象”,这个“对象”即是被书写的也是被“话语”的。“书法主义话语”在当代中国书法行为中“说明”了某种形象、事件、过程、社会意义、文化针对性等,所以,我希望把“书法主义”的文化“观念”建立在“话语”的说明、解释与理解上,而不是书写语言文字的抽象图像行为。一种观念行为需要语言文字作“话语”为对象,因为最先引起人们解释的是语言和文字,一旦确立了“对象”,我们就可以把具体的“书法主义”事件化,把事件语言文字“话语”化。对于今天的西方人来说,他们对东方中国书法的理解也决非停留于撇捺之间的画符,或所谓的东方的抽象主义艺术。他们更关注的是作为“书写”东方人文“话语”的价值观念。所以他们更关心“书法主义”的行为观念而非抽象的作品形态。他们希望从“书法主义”的书写语言文字的表象意义之外或表象意义之后找出它的重要“话语”观念意义,而不是把“书法主义”看成为书法图式的形式主义革命。任何“话语”观念的创造和运用都有它的阐释和目标,“话语”表象之后的意义包含着观点的建立和作用。

此次“书法主义”更多地关注探讨亚洲当代艺术家是如何发挥自身文化语言优势,怎样排除用西方的语言思维和观念方式来表达对我们这个共同的世界、人类、自然与社会的不同认识,包括在作品材料上的运用等,似乎在讲东方现代故事的同时传达出亚洲艺术家对西方当代文化的某种批判。

书法主义不是传统文化的摧毁者,它爱护过去,它期望建立的比摧毁的要更多。

于光:书法主义不是曾强调要把书法引向抽象之路,这于你以上的说法有矛盾吗?

洛齐:我曾多次在有关书法主义的“话语”中谈到书法的抽象图式问题。在此我想再次强调:如果书法主义或中国当代的书法发展是以

形式主义抽象形态为代价的话,那么“书法主义”和书法的现代问题将根本没有存在的必要。我们无需去努力祈望建设一个本来与我们的文化历史观念、审美形态就有着根本不同的抽象主义时期。需要补课吗?至于想在书法中创造出属于东方视觉形态的抽象艺术,这个形式问题在美术界、在现代水墨画中也早就成为了没有讨论价值的滞后问题。所以我想说,任何企图把书法变成不是书法的“抽象画”或“水墨画”的行为是一个非常落后而没有任何学术意义的观念,因为它首先没有把“问题”建立在“问题”上。

我曾在《书法主义批评》一文中把书法的未来形态分为三种基本可能,其中第一条就是书法的抽象形态,可以说我曾把它当成我终身追求的最初征兆,由此,我用了将近十年时间对其能力和艺术目的进行估价,然而,我得出的结论是,中国书法的笔法视觉图式问题(或把它称作抽象形态),并非是纯粹西方视觉发展中的视觉波长等心理科学问题,我把这“抽象”意义理解为更多的包含了享有接近宇宙与自然活动的具有真实性与现实性都极为发达的能力,它的“抽象”形态或我们要探索的“抽象”形态是那种隐藏在中国文化中“象”之“形”态的意识经验和语言观念下的永恒具象机遇。关于以上这些问题我在为“中国当代艺术文献丛书”之一,《书法主义》专著中有较详细的论述。

我深信,只有不受那种狭隘联系影响的中国书法“抽象”,才是可能解决这一问题的最适当工具。

于光:那么请问“书法主义”与其他“书法”的探索有区别吗?

洛齐:“书法主义”与其他“书法”形态确存在着很大的“区别”,这种区别首先也是根本体现在观念的“差异”上。“书法主义”在观念上取消唯一,包括某些现代行为中的表述唯一、模式统一、形式单一,这些都是窒息我们文化开放、思想活力和创造想象的阶架结构。人类的天性就是“差异”,正是这种“差异”才构成了我们人类思想的发展,造就了艺术风格的变化,融汇了文化的贯通。“书法主义”提倡并尊重“差异”。

于光:在展览期间是否有其他如研讨活动等?

洛齐:我这次主要是参加国际亚太现代艺术双年展活动,除了参与展览期间的各种开幕式与实验、资料性记录影片放影、讲座、艺术家聚会、研讨会等活动外,我还被邀请在热那亚国家当代博物馆内与意大利著名当代艺术批评家及双年展策展与学术主持人一起作了有关亚洲现代艺术发展状况的演讲,我的议题是《艺术·中国——20世纪90年代以来从架上绘画到观念行为的中国当代艺术报告》,同时配合演讲还放了相关内容的幻灯。我还被邀请赴亚太当代艺术档案馆、米兰美术学院艺术与历史系、利古里亚省东方文化研究中心作了有关中国当代艺术与书法现状的讲座。

于光:据说你已被意大利亚太批评协会吸收为亚太美术批评与策展委员会委员,那么你今后有些什么打算?

洛齐:我受到古里亚省东方文化研究中心与亚太当代艺术档案馆的委托,将用两年时间为他们编著两卷本的《中国书法史》,上卷为传统书法,下卷为当代书法与“书法主义”,翻译成意大利文出版,我们将计划在出版的首发式的同时举办一次大型的中国书法展览,展览由传统、现代两大部分组成。2000年已经基本确定的展览除了与美术批评与策展委员会主席共同策划主持在意大利的“意图通信——20世纪末中国新摄影艺术展”、“渗化20世纪末中国水墨”,我个人的“家谱——洛齐观念影像装置展”,与意大利美术批评协会共同策划的“中国之旅·波依斯装置与文献展”、波依斯作品在中国捐赠活动及波依斯研究文献的中文翻译出版活动外,还计划举办一次“册页——当代中国新文人书法艺术展”。

2000年下半年我除了参与以上展览活动外,还应米兰美术学院、热那亚大学、利古里亚东方文化研究中心与亚太当代艺术档案馆的邀请,及法国巴黎法中文化研究中心的邀请前往意大利与法国讲学,还将与他们共同编辑出版有关中国当代艺术方面的文献。

80年代至90年代中国书法“主义”

——在亚洲批评——’97第三届书法主义展策展手记

文/洛 齐

我们正处在20世纪的末端,面对中国现代艺术的现状,不免会念前顾后,环视周边。中国书法的现代进程,我们可以立停在“八五”前后,张颐武先生认为可以再往上,因为“五四”以来毛笔书写与活动完全非日常化。这样,书法的“超所指”性化为了一种权力,一种被“现代”设定为传统和经典的表征。(见《书法主义文本》序一)

身处80年代至90年代,中国“书法”真正受到了来自多方面的干扰,“书法”被全面激活,一些当代艺术家看好“汉字”,走在“书法”的前沿,击打“汉字”,开局是欢悦的,场面是鼓舞的。王林先生在《反省书法及其主义》中把80年代至90年代与书法相关的中国当代艺术归结为三类:“一类是行为化的书写艺术,如王南溟的字球组合,邱志杰的重复临帖,等等。第二类是水墨艺术的现成品化,如吴山专的文革场景,谷文达的文字装置,徐冰的长城拓印,洛齐的中西书写对比,王川的‘墨·点’装置,王天德的水墨快餐,徐冰的英文书法,等等。这些作品的共同特点是观念化,走出架上限制,把水墨、书写只作为一种手段来加以运用而不管它曾经有过的历史文化意蕴。当然,这两类作品尽管涉及文字和书写,书法界也不愿把它们作为‘书法’来谈。第三类便是承现代书法而起的书法主义。”(见《书法主义文本》序言)

第一届中国书法主义展虽然在90年代初借助中原河南郑州落实场地,但《书法主义宣言》却是暗藏于80年代末。由“书法主义行为”策略所引发出的一场全国“书法主义事件”,围绕现代与传统的“书法主义”与“非书法主义”二元对立,各种形式的“书法主义话语”开始争鸣,中国书法从来没有如此兴奋过,思潮

的活跃,“话语”和“话题”的扩大,真正意义上的中国书法现代文化观念和现代文化形态终于被实现。全国重要文化传媒如《读书》杂志、《文艺研究》杂志、《书法研究》杂志、《现代书法》杂志、《中国书法》杂志、《书法之友》杂志、《书法报》、《书法导报》等都为此展开过专题讨论。这是“主义”的“书法”所设制的“书法主义场景”。“主义”限定于“书法”,是因为“书法”从来就是中国文化和水墨艺术的本“器”,“主义”的“书法”的出现,标志中国书写艺术成为中国当代书法的重要组成部分与中国其他当代文化一样真正开始迈入了一个新文化转型。

以“书法主义批评”为主题的第二届书法主义展及学术研讨会1995年在威海举行,来自中国美术学院、中央美术学院、鲁迅美术学院、人民美术出版社、广西美术出版社、东北师范大学、河南师范大学、中国书协、《中国文化报》、《中国艺术报》、《东方艺术》杂志、《文物》杂志、《书法研究》杂志、《现代书法》杂志、《书法之友》杂志、《当代书法》杂志、《书法导报》的教授、学者、主编、编辑、记者以及来自全国各地的许多批评家、艺术家等围绕“重新理解传统集体文化‘语言’,感受相对现代个体‘话语’,深入展开‘书法主义批评’,回顾中国书法的现代文化十年历程,是中国书法在20世纪末如何真正走向现代主义的一次具有深远意义的研讨和反省”。一场“书法主义”“话语批评”再一次得到了强烈而广泛的传播,反响激烈,持续而扩大的“书法主义批评”被推向新的台阶,越来越多的书法大众关注和参与了这场“批评”。因而——

“九三书法主义事件”和“九五书法主义批评”分别被评为该年度“中国书坛十大新闻”。

“世界的确变了。

几年前,中国书法主义出现在中原重镇——郑州时还是那样突然,今天,标以‘现代’(或‘先锋’)二字的书法展览或艺术事件一个接着一个:’94书法探索展、’95温州书法探索展、‘先锋书法与传统书法的对话’活动(青岛)、’95柳州·现代书法名家邀请展、首届国际书法双年展等等接踵而至,令人目不暇接……中国书坛正面临一个前所未有的兴奋的时代……不承认‘书法主义’在今天的作是不行的。”(马啸《书法主义:我们面临的现实》,《现代书法》杂志1996年第4期)

1996年由《现代书法》杂志、商洛地区文联等主办的“’96中国书法主义(陕西地区)学术研讨会”在陕西商州市图书馆召开,陕西省文联及地区文联和书协等各界专家与会参加了研讨活动,承办并主持这次活动的商州青年书法家协会主席王卫国认为:“这次研讨会旨在宏扬中华民族文化,遵循‘百花齐放、百家争鸣’的方针,以充分展现当代文化艺术为背景,就代表中国当代书法文化思潮的‘书法主义’理论与作品,特别是就‘书法主义’理论、观念、行为等问题展开了广泛的讨论。此次活动的目的在于积极参与和关注中国当代书法艺术,深入了解、探讨‘书法主义’理论与作品的当代文化性、观念性,同时带动商州地区的书法理论和创作向更深更高层次发展,为中国当代‘书法评论’注入新的营养,提供一个新思考的机会。在当今书坛以地区范围举办这样专题性的、关注中国当代书法发展的‘书法主义研讨会’,这在全国也是首次,这是一次高品位、探索性的纯学术活动。研讨会共收到全国各地著名书法理论家专题论文20余篇。”(《书法导报》1996年第49期)

1995年以来,中国最具权威的美术和书法研究杂志《美术史论》、《江苏画刊》、《美术观察》、《美术界》、《书法研究》、《现代书法》、《中国书法》与“书法批评年会”等相继围绕“书法主义批评”刊载了“批评”文章,先后有王天民《中国书法主义的后现代性》、彭德《评中国书法主义》、刘树勇《先锋书法家群体》、洛齐《书法主义批评》、马生伟《文化视野下书法的现代转型》、沈必晟《从书法主义到秩序的重整》、朱以撒《书法主义的后现代性》、梅墨生《一点看法:关于书法主义》、马啸《书法主义:我们面对的现实》、沈语冰《现代书法:从批判的形式到形式的批判》、陈滞冬《存在的借口:书法主义与洛齐困境》、张爱国《“字像”与观念:对洛齐“书法主义批评”的批判》、傅京生《书法主义批评:中国书法主义的当下关注》、马钦忠《先锋书法的现代情境》、王林《反省书法及其主义》等,以及中国书协学术委员周俊杰《当代书法艺术论》、北京《瞭望周刊》编辑杨朝岭《中国现代书法十年》等理论家、批评家各种文集、专著《批评的重新批评》等都将“书法主义”作为中国当代艺术的重要文献组成部分,做出了学术评估和批评定位。

全国文化界、美术界、书法界理论家、批评家就“书法主义”与中国当代艺术的诸多关系纷纷发言,这无疑为中国书法的现代文化历史留下了极可贵的文献资料,这说明“书法主义”确实是一个当代的“思潮”,一个为我们留下思索的情节。随着“书法主义批评”的深入,“书法主义”的讨论正在向书法界内部转化。人们正在思考由“书法主义”带出来的一系列“问题”,如“汉字”与东方文化的历史;“笔墨”与“书写”的存在与消解;“观念”的有效性与中国当代艺术的整体现状;现代主义与后现代主义艺术的发展,现代文化与民族文化的关系等等,“书法主义”的“事件”、“话语”、“批评”过程已构成研究80年代至90年代中国现代艺术的重要“文本”之一。

自“九三书法主义事件”、“九五书法主义批评”之后,“主义”的“书

法”开始被列为全国书法展的重要组成部分,“书法主义文本”获得了全国书法最高奖,不断有新“书法主义文本”并置在被中国书协学术委员和全国大展评委确立的全国书展中,这是90年代中国书法文化形态发生巨变的又一重要标志,中国书法文化终于从“前现代”开始过渡到“现代”,基本实现了全方位的“书法主义”思考,从“理论”到“行为”,从“官方”到“民间”,从“中心”到“边缘”,人们纷纷思考“现代”的存在与发展,思考“现代”的超越与否弃。“现代”之“后”的展望,将成为中国当代书法文化未来最关键的“观念”词语与问题。

“书法主义”文本的展现,不是一个孤立的文化通道,它的观念原起不但与当代世界文化批评理论与后现代文化相并置,更是与我们自身文化历史“背景”相紧密。

自本世纪30年代的前后,日本和韩国先于中国进入现代工业社会,大量“引入”西方文化,“书法”自也受到现代文化的“运动”,可谓轰轰烈烈。到了50年代后期,前卫书法开始与传统书法彻底决裂,西风压倒东风或东风压倒西风,现代文明与传统文化二元对立日益尖锐,一些优秀的前卫书法作品涌现。80年代以后,直至90年代,经过半个多世纪起伏的日本和韩国当代书法整体上实现了文化多元,各种文化并存。他们各自从自己的文化观念和立场角度探寻和开拓书法的未来,传统与现代的二元对立明显退潮,人们的文化视野更加开阔,力求传统与现代、东方与西方不同文化之间的交往、探讨、理解与交融。

第三届“书法主义展”邀请了韩国和日本的艺术家人参与,并推出“在亚洲批评”主题,以使“书法主义话语”和“话题”更具有区域的整体性。“书法主义”将“书法”置于亚洲这样一个完整的区域范围来“展示”现代文化,首先不是为了体现“知识”是通过“积累”而“进步”的观念,它只是能够更明朗地传达一个极其典型的区域文化如何散发现代与后现代的人类共同的文化经验事实和生活态度,感受区域文化——“书法”在

现代社会中实在的动态发展过程。

在亚洲“批评”不是“批判”的含义,它暗示东方象形文化与西方语音文化之间的差异,又启示我们切实地感受人类文化在当代“背景”下的共同享受,尽管“书法”是区域的文化,“书法的现代”文化进程更是区域中的边缘,但有“书法”的“主义”在,它的“批评”才会具有了宽广的学术视野和趋向大众文化经验。

中国艺术家王天民是自80年代以来一直为中国书法的现代寻找可能并深入研究与探寻的学者型艺术家,80年代他就组织发起中国书法的现代活动,他对中国书法的现代发展所做出的努力,都记载在他的一系列批评理论与作品中,第一、第二届“书法主义展”王天民虽然没有直接参展,但他是幕后的参与者,他以批评与理论研究的强度为90年代的书法现代文化增添了厚度。马啸是第一届书法主义展的策划人之一,“书法主义”的批评展开与理论阐释的主倡者,他的批评鲜明而尖锐、独立的品格成为他最完整的容貌。1994年他与曾来德在甘肃主持“中国当代书法邀请展”,集中展现了中国当代书法状态,他坚持“书法”的立场,坚持书法的“现代”发展,认同“现代”之后的可能,“书法主义”因为他的存在而显得幽远。陈滞冬、马啸、王天民是中国当代的书法理论家,言当代,是因为他们能够回身往昔返批当代。陈滞冬可谓是中国书坛最早投身现代文化的艺术家,但他真正思考与组织探索中国书法的现代文化是在90年代。1996年由阿年策划,陈滞冬任学术主持,阿年、洛齐、侯开嘉、王冬龄担任委员的“中国现代书法邀请展”在成都举行。陈滞冬在中国书法的现代历程中占有重要的地位,他的现代行为方式和思考立场与马啸是一致的,他们明着暗着都锐利,游戏在“书法”的过去与现代之间,他们的行为与他们的生存状态相吻合。这是当代艺术家所具备的素质与能力。当代艺术家都不是单檐者,艺舟双桨才是他们的声音,唯有如此他们的创作才有的可放。邢士珍近年来开始发言,描述他的生活与艺

书法主义与中国当代书法文化

术,为“书法主义”开始通道,他是中国书法现代历程中最可敬的艺术家。他曾在80年代初就组织河南现代书画家进行现代行为,90年代以来的“书法主义”,邢士珍与马啸、白砥等是最重要的倡导人和策划群体。他太爱书法了,他真的关注中国书法的未来,在他身上我们见不到一丝急功近利。他一直走在“书法”的边缘,他不像陈滞冬、马啸属于书法“界内”人,他在书法“界中”可有可无,“界内”人看他与书法无关,但作为一个“界外”人他确实确实为自己在在中国书法的未来中写下了一段十分光辉的历史。

从80年代至90年代,活跃在中国书法现代领域,并为此做出努力与写下业绩的当然包括80年代初北京的“中国现代书法首展”,以北京为中心的“前现代书法”自1985年以来一直被人们视为中国书法的“洪水猛兽”,它尽管持续遭到文化艺术界的各种非议,但“前现代书法”为中国书法开辟新路之功有目共睹。周俊杰在《从“现代书法”到“书法主义”》一文中十分尖锐地指出:“尽管整个中国书法史是一部不断创新的历史,然而在某个较短时期,如20世纪50年代至70年代,书法很难有创新意识的介入,如果有人敢于作突破性的探索,也就会引起书坛一部分人的非议,这正常吗?不正常,却也正常。君不见,自1985年‘现代书法’首展以来,经过了何等的反复、磨难,从现代书法、新书法、后达达主义到’93书法主义、’94书法探索展等,均经受了几乎是灭顶性的考验,但人为的力量是它们自己——现代书法,经过了几次屈展,且当时引起了极大的轰动效应,应当承认它的贡献是如此巨大。它如一声春雷,在近一统的天下中异军突起,使中国书法向现代迈进,然而其理论的薄弱,创作文字图画化的简单处理,使它在更进一步的艺术探索中逐渐显其稚嫩,而最终消失在更大的探索热潮之中。我们现在除对发起‘前卫’运动的书道朋友们表示深深的敬意外,不能不表示极大的遗憾与惋惜。”(周俊杰《当代书法艺术论》,河南人民出版社出

版)

为此我们更关注90年代,关注今天。

中国、韩国、日本三国的艺术家,分别以自己的观念代表各自的国家和对书法的现代文化的思考,体现了书法的现代形态在亚洲的现状。它进一步阐明了中国书坛也有了成熟的、代表中国现代文化的书法阵容并置与亚洲其他国家进行文化和学术交流,我们的起步虽比别人迟,但我们有渊博的文化根基以及改革开放以来的与世界当代文化的广泛接触,有独立的思考方式与文化行为,这是我们今天之所以能够建立交往与理解的基础。

90年代中国书法“主义”的现状已经相对成熟,它已经不仅仅是一个街道、一个位置、一个社团的活跃,不是某区域的门派。书法的“主义”存在说明了中国已经具备一批优秀的当代书法艺术家在书法文化整体上的多元思考。广西地区的张羽翔、陈国斌、莫武等从书法教育上谋求书法本体“形式”的多种可能,“形式”成为他们艺术存在的唯一的理由,用张羽翔的话说叫“墙内开花”。在江南,王冬龄、白砥、张爱国、陈进、黄渊清等及北京的曾来德、邱振中是创作与理论两头并进的双槽者,他们的舟身厚长,一方对着传统,另一方朝着现代。四川的陈滞冬、侯开嘉、陈硕等是一道道辛辣的川菜,刺激大江南北。福建的丁叮、陈秀卿追寻个体话语的完善。丁叮将汉字图像化、通俗化;陈秀卿用刻字记录自己真实的生活,将艺术外化的形式目的消解在内倾的个人刻制行为过程中,消解“伟大作品”的时代“意义”。山东是书法“主义”的发达地区,他们以反“传统”而成为“新传统”,他们的行为具有双重性,一方面反对权力,另一方面又认可权力,来回在中心与边缘之间,“个体话语”中包含“集体语言”,他们消解了“权威”,消解了“评委”,消解了“书法家”,消解了“书法”,最后消解了他们自己,这是“书法主义”的“后现代”必然结果,

旅居美国的王方宇、法国和澳洲的吴华与张大我,近年来也常返

大陆举办和参与各种活动和展事,由于他们身在他乡,直接面对西方文化,所以他们会本能地获取文化身份,获取大文化的参照与切入点。

1997年年初我与批评家皮道坚、黄专、杨小彦、鲁虹等被汕头“中国红俑”倡导人林继昌、倪蔚睦、陈太一的邀请并受《现代书法》杂志主编蒋振立先生的重托前往广州主持《中国红俑展》及学术研讨会。他们的出现使我们看到了“《中国红俑》在‘我在何方’/‘我想超越’的汉语声中开放了快乐的‘红俑兵团’,他们快乐地‘迷’,快乐地‘思’,快乐地分享世纪末的中国书法现代文化进程,并有效地成为了代表中国当代书法领域最有‘迷思’姿态的文化新人,他们以十分明显的文化激情而历史地成了中国世纪之末的文化册页。”(洛齐《汉语的迷思——“中国红俑”序》,《中国红俑》总第2期)由诗人林继昌和书画家倪蔚睦、陈太一等组成的“中国红俑”是一支异军突起的中国当代书法重要“红色兵团”,他们以词语、造型、线条、色彩、拼贴、装置等行为成“书法”,开拓了书法文化的疆域,他们以自觉的文化面对“汉字”,在21世纪到来之际,林继昌、倪蔚睦、陈太一等“红色兵团”将成为最具活力和意义的中国书法兵团。

这就是90年代中国当代书法真正多元的开端。

80年代与90年代中国书坛是“思潮”与“问题”的时代。“思潮”是“问题”的基础,我们设置“主义”的“思潮”一方面为了推动“学术”的风气,改变人们对“书法”一元化、二元对立的观念,同时也是期望把“思潮”中涌现出来的“问题”为我们所“思”所“考”,为我们所“研究”。“书法”的现代理念不仅仅在中国,也存在于日本和韩国,以及亚洲汉语文化圈内。我们只有将它们整体起来,对应东西方近现代文化、文化与历史“背景”中,用更宽阔的视野进行工作和“批评”。只有“批评”的深入,我们才可能获得比较独立的“话语”与立场,不仅仅是“思潮”的广泛。我们无需貌似“新潮”而不着边际的“他者”化,我们需要新世纪

自己的独立方式,无论是面对东方传统还是西方现代,我们都应该站在一个高度去迎接,去融化,我们要有自己的现代艺术,这是我们这代艺术家的目标。我们需要开拓,渴望理解,文化艺术本来就是不断发展交融的生活,我们的生活圈已经越来越大,我们在发展,别人也在发展,了解他人,才能真正了解自己。“迷”与“思”、“思”与“想”紧密关联,只有“思想”着,“行为”着,我们的艺术才会繁荣,“问题”才会百出,“批评”才可能深化。

在即将告别 20 世纪的时候,我们的文化艺术已经不是孤立的状态,我们不可能把西方文化拒之门外,孤立地来谈和做我们的未来事业。继承和宏扬汉文化优秀传统,加深我们对传统的认识,积蓄深厚

的学养,是我们每一个艺术家终身所必需和努力的。但艺术与我们的生活一样,它有“现代”的问题,工业文明所带来社会结构的文化,生存状态的改变,文化与观念上的撞击,这些问题并不只是我们中国有,亚洲有。东方要面对,世界文化的整体格局就是不断地研究和阐释现代与传统的关系,用现代的角度言说传统与往昔,谁也离不开传统。“反传统”本身就是思考“传统”、发展“传统”,是用现代的角度来阐释重新认识传统的过程。

站在 90 年代的尾声来谈 80 年代与 90 年代之交,是不明智的、肤浅的,但就这十年来的状态作一个小小结,作一个简短的日记,无疑是善意的、积极的,停留片刻,回头看看,我相信会给我们许多提示与启示。中国艺术,尤其是“书法”艺术

的现代之路,艰巨而痛苦,但我相信会有更多、更年轻有为的艺术家在十分艰难的条件下继续做着这了不起的事业,朝更高的、更宽阔的世界进取。近年来我们的现代艺术不断地被世界各地重要文化机构、美术馆、博物馆邀请,参与高水平的文化交流与学术探讨。1998 年中国书法主义作品首次进入西方最著名的瑞典马尔默现代美术馆、柏林德意志现代美术馆。“书法主义”艺术家的代表作品 1998 年 4 月也在纽约哥伦比亚大学美术馆展出。面对 90 年代以来中国当代书法文化格局的变化,我们有充分的理由为我们的下一个十年中国书法的现代发展寄予厚望。

(选自“'97 第三届书法主义展学术论文”)

(上接第 13 页)

品味档次,一是技术难度。反思这段历史,可以看出,“'85 现代书法展”以来的早期“现代书法”创作阶段,其要害是品味档次问题,人们反对那种庸俗化、简单化、图解化的创作和浅层次的诠释。但随着时间的推移,这品味低下的倾向得到了彻底的纠正或只在一个有限的创作集群之内存在着,因此,技术难度问题渐渐清晰起来。尽管仍有多数人对此表现得麻木和迟钝,至少,在笔者看来,这是一个急需设法解决的问题。

功力在作品中的表露,我把它称为“技术难度”。它有两层涵义:一是指创作作者自身的功力高度(因其高度对应于作品的重复和模仿难度);一是指运用这种功力来驾驭自己的创作和灵感的高水准和驾驭对应于作品的意识难度。

贡布里希说:“伟大的艺术作品一方面总是强烈冲动的产物,另一方面又是作者更强烈地配合和控制这种冲动的结果”^①,这是对“意识难度”的最好注解。至于作品的重复和模仿难度,当指作品因具备较高

的功力而不易被重复、被模仿——如流行歌曲般刹那间举国传唱。它要求作者具有超平常人的不凡功力,这不是一朝一夕或可得之的。

“书法主义”洞悉“现代书法”创作的种种缺陷以及“话语匮乏”,立足理性思辨,试图以“观念覆盖”和“多元连结”让自己成为中国“后现代主义书法”的一个重要“文本”。不管其“艺术神话”能否最终设立,起码,从理论上说它的“品味”是不成问题的。然而,它将面对“技术难度”的有力挑战,况且“书法主义”至今尚未提出也未证明过它的“技术难度”。或许,在下一届“中国书法主义展”中,有望看到对我这一问题的回答。

行文至此,我忽然想到这个“信息爆炸”、“观念多元”、“理性主义的光芒无比闪耀”的时代,我还念念于“技术”这个被许多人当作微不足道的东西,是不是有点“不合时宜”。

联想到王强先生的“有想法”^②说,似乎,人们不是太重技术了,而是在把技术当作一个如吃饭穿衣般必须的问题的同时,人们也将这个“环节”淡忘了。

但是,无数事实而决不仅仅是感觉告诉我们,技术难度不高,再强大的“观念”——“书法主义”也好、“XX 主义”也好,或者如王强先生所说的“有想法”也好,都无法得到有效并且有力的表现。也无法缔造自己的“字象”。

和任何“现代艺术”的创作一样,“书法主义”必须在给出自己的“个人话语”的同时,也给出自己的“字象”。这就要求“书法主义”不能仅仅过多地关注“话语”和如何“解读”,它要求“书法主义”在“观念”强大起来的同时,也在创作实践上强大起来,沉潜下去。艳羡文学界、美术界的繁花似锦和感叹自身的孤单弱小都无济于事,我们只有依靠和使用我们这只“上帝之手”。

“书法主义”只有在对“技术难度”加以关注并在创作上加以体现的前提下,才有希望达到某种文化上的、观念上的目的和意义,而不致于在时间的流逝中,和着各种声音的此起彼伏而消失或被人忘却。

(选自“在亚洲批评——'97 第三届书法主义展”理论研讨会论文)

① 《艺术中价值的视觉隐喻》(《艺术与人文科学:贡布里希文选》),浙江摄影出版社 1989 年版,范景中选编。

② 王强《关于“学院派”书法创作致陈振濂书》,《现代书画家》1995 年第 54 期。

反省书法及其主义

文/王 林

书法主义的主倡者洛齐,把关于书法主义的喧哗众声集中起来,编撰成洋洋洒洒的《书法主义文本》,自有其策略上的用意。他希望这本书“不是书法主义在话语,而是书法主义话语在话语”。当然,这是可能的,从逻辑上讲,这正如庄子和惠子在濠梁之上的争论,可以无限延伸:“鲦鱼出游从容是鱼之乐也”——“子非鱼安知鱼之乐”——“子非我安知我不知鱼之乐”,如此等等。

但我无意进入这个“圈套”,即便是话语的自我繁衍很符合后结构主义的哲学冥想:能指拒斥所指,形式延搁意义。我更愿意回到起点,直面问题本身,反省书法主义从创作到批评所遭遇的问题,用庄子的话说,叫做“请溯其本”。

一、关于书法主义创作

书法主义提出之初,正是1989年以后大陆现代艺术在传媒中突然消失,各种复古主义、新老学院派纷纷登场的时候。作为现代的继续,在当时条件下,洛齐亮出书法主义旗号,向传统书法叫阵,的确是“勇敢者的游戏”。书法是传统文化最坚固的阵地,挑战者知道对方十分强大。

中国书法的现代从一开始就是弱者,85新潮时期的现代书法基本上是在两个陷阱的夹缝中进行的:一个是西方抽象绘画,一个是日本现代书法。对于前者,由于中国现代书法发生于80年代中期,它对于西方抽象形式构成的某种借取,失去了80年代初期中国艺术以形式主义反抗文革政治压迫的社会文化意义,至多只是其在书法界的扩散而已。但不管怎么说,新潮书法毕竟是第一次提出了对传统书法的质疑。

而对于日本书坛,我们只能留下历史遗憾,现代主义运动对于中国较之日本乃是更为滞后的事。如果说,日本书法以其对传统书法统一形态的分解——或笔法或墨象或构成或动态——在现代主义抽象艺术中尚有一席之地,那么,中国现代书法则因失去历史机遇而没有这种开拓之功。加上书法艺术的特殊性(即社会文化内涵的间接性),它不能如新潮时期的其他艺术那样,具有强烈的社会批判性和文化冲击力(谷文达是一个例外,但书法界不予承认)。因此,新时期现代书法的贫弱是可想而知的。其实,只要读读艺术史,就可以知道,现代艺术在中国真正发生之时,它早已在西方走过了它的盛期,中国近现代史的封闭与衰落酿成了中国现代艺术的弱小与滞后,往者不可及,没什么必要加以掩饰。然而,包括现代书法在内的新潮美术,以其反传统的姿态连接着从现代到未来的中国美术史,则是确实无疑的。

更值得注意的是,新潮之中特别是新潮之后,在与书法多少相关的艺术创作中出现了不少有当代文化意义的作品。一类是行为化的书写艺术,如王南溟的字球组合,邱志杰的重复临帖,等等。第二类是水墨艺术的现成品化,如吴山专的文革场景,谷文达的文字装置,徐冰的长城拓印,洛齐的中西书写对比,王川的“墨·点”装置,王天德的水墨快餐,徐冰的英文书法,等等。这些作品的共同特点是观念化,走出架上限制,把水墨、书写只作为一种手段来加以运用而不管它曾经有过的历史文化意蕴。当然,这两类作品尽管涉及文字和书写,书法界也不愿把它们作为“书法”来谈论。

第三类便是承现代书法而起的书法主义。洛齐的书法主义之所以在书法界引起强烈反响,显然是因为书法主义创作所涉及的问题直接

触动了“书法”这一在习惯中被圈定的领域。书法主义作品较之新潮时期现代书法,尽管不炫耀功底但无疑更有功底,在一笔一画一招一式的书写绘制中,亦“不去切断大众对于以往文化模式的感情”——准确地说,是“不去切断书法界对于以往文化模式的感情。”所以,书法界令人奇怪地勉强接受了前置于主义的“书法”,这应该是洛齐巧妙地挪用后现代策略的成功。

然而,书法主义之所为,实则离传统书法甚远。以洛齐为例,其作品热烈、活泼、充满动势。其序列性、网络状和密集感乃是当代文化氛围的象征。作品把篆刻、钟鼎、碑帖等经典字形任意解构,作为自由元素,重新加以组合和编织,显然是想摆脱传统书法的表义性而使书法成为表达个人情感和进行形式批判的手段。从总体上看,这里的思路仍然是现代主义的,即以形式革命展示其文化针对性,或如洛齐所言之“否定性”。但并不重要,重要的是洛齐书法及其观念所含的折衷主义。他想在中西古今之间找到可以调合的领域,关键之处是让字形笔画(即书法笔法)元素化,或称“片断的书写”。这是现代主义的端点亦是当代艺术的起点,从这里出发,架上书法作品可能进入某种观念性,即打破形式的沉默,以个体对艺术言语(而非语言)的自由运用,来触及社会、历史、文化的当下经验和现实问题。所以,我认为,洛齐作为一个不寻常的艺术家,他的路是漫长的。

实际上书法主义创作所面临的问题,也就是当代水墨艺术面临的问题。我始终认为,水墨艺术依赖统一体系的渐进(所谓主流书法)或借助分离形态的反叛(比如现代书法),在今天都失去了建设性的意义。我们必须和水墨中的文化积累即惯性意识形态及现代主义的对抗

心态保持距离,如实地把毛笔、水墨、宣纸视作工具和材料,视作物资本本身,这样才有可能凭借生命体验以物即道,使水墨艺术迸发出当代的文化意义和精神意义。在这里,传统书法所强调的技术性只是一种手段,手艺和涂鸦甚至反技术行为之间并没有先验的高下之分,只是视其出现的不同场合显示出不同的价值,能够充分实现艺术观念的手段就是最好的手段。系统的零散化必然导致批评的相对性,我们只能从彼此相通的文化情境和生命体验(即主体间性)出发去评价某一位水墨艺术家的作品,其艺术观念是否尖新聪颖,是否由媒介形式自然生成,是否对人的精神体验有挑战性与启发性,等等。既然技艺高低不再是我们评价作品的公共标准而只是艺术家完成意图的方式及水平,那水墨在当代艺术中的可能性就必然取决于水墨材料使用者(对书法而言应加上书写方式使用者)的观念性。而所谓观念,不是指一个概念,一种思想,一些可以用语言来描述的东西,而是指人在视觉感受中所表现出来的思维角度、思维方式和思维水平,即充满悟性、禅机的智慧。在真、善、美、能、慧五者之中,对当代艺术来说最重要的是“慧”。“慧”是与众不同的体验,是豁然开朗的见地,是突如其来的启发,是力透表象的反省。就像“慧”字的本义慧星,在深邃的夜空中总是独特得让人惊异。观念的创造即智慧的增进,而艺术之所以有意义不过是促进人特别是精神的生长。不断发生,不断生长乃是和宇宙的共同本质(“道生一,一生二,二生三,三生万物”,道的本质就在于“生”)。我特别强调艺术观念只能是发生学的,它只能在处理精神问题时生长出来,而所谓处理,又总是和一定的媒介方式联系。从这个意义上讲,艺术观念产生于精神和物质相遇的过程。至于哪种媒介方式最能和艺术家面对的精神问题发生碰撞,那是艺术家对自己的一种把握。艺术家所以是艺术家,就在于他能够把握自己,发挥所长,激发智慧火花,照亮自己也照亮别人。

二、关于书法主义批评

在书法主义所引发的批评话语中,不少文章深入书法及水墨艺术基本理论,而不仅仅是赞成或反对。这是书法主义讨论不同于新潮时期中国画讨论的可贵之处。说明中国美术批评开始成熟,说明二元对抗的现代主义思路开始改变。理论也者,说说写写,离利益分割和权利分配尚远,原本就用不着剑拔弩张。

但既称书法是中国传统艺术最坚固的堡垒,而书法主义又企图使之现代化、后现代化以进入当代文化之中,那就必须对传统书论进行一番认真清理,并以此为基础去讨论书法在当代艺术中的可能性问题。

首先是书法和文字的关系。

文字艺术中最值得研究的是中国书法,这是中国传统文化的骄傲,因为只有中国书法使文字超越装饰功能,表情达意,上升为一门艺术。究其原因:一是汉字字形本身的繁复程度使之有可能负载丰富的精神信息;二是书写方法的长期积累使之有可能演化出独特的个人风格。

书法既然是文字艺术,就必然和汉字字形乃至音义有关,就必然和汉字的书写行为及动机有关,这些自不必多说。但所谓“有关”,有各种关系。传统书法除把字形图案化象形化以不脱离词义的字形及排列变化来达到绘画装饰的目的外(如虫文鸟书),绝大多数书作是以字形书写的表情性和文字的音义内容相通,这样就在文字艺术中加入了文学成份,如王羲之的《兰亭序》和《丧乱帖》,前者平和自然,后者跌宕激励,字文统一。不管有多高的艺术成就,都是文字不脱离实用的艺术化。传统书法作为统一形态的艺术,字文统一(即形义统一),字形统一(篆隶楷行草的可辨识性),书写与抒情统一,笔法和墨韵统一,形体和空间统一,等等。分析起来,特点有三,弊病亦有三:

第一,传统书法是古代社会精英集团的艺术,是从“巫”到“士”这样一种文化阶层写意抒情的工具。

这一社会本质决定了它的集体规范和文化水准,个人创造是在规范之内和水平之上作出的。书法史作为个人书写风格史,服从于或服务于集体成就,其创造性如孙悟空在如来佛掌心之中,有一条集体认可的边界,因而是有限度的。

第二,传统书法把书写行为理解为书写结果,以书写结果囊括书写动机和书写过程,因而它只是从欣赏方面赋予书法以主动性,而从创作方面看则是被动的,只是书写诗文的手段。这种被动性体现在书写者方面,就是通过长期书写锤炼出习惯性的书写模式而受用终生,由此书史以笔法即书写模式为本。不同书写模式即个人风格固然显示了传统书法的丰富性,却不能充分体现个人创造的可能性。

第三,传统书法是纯粹的“架上”水墨艺术,其艺术性基于两点:一是水墨之于宣纸的浸润效果(也有其他底子但不如宣纸),由此造成书写线条干湿浓淡的变化。但和传统水墨艺术一样,这种变化只能限制在水、墨、纸三种材料相遇的自然效果之内,千年如此,很难超越,何况书法还不能晕染皴擦。二是毛笔蘸墨书写(即书法线条)的文化意蕴,从临摹开始,书写者便在笔锋使转中开始去体会其间蕴含的文化意图与思维方式,以形成自己的书写意识。这种既定性使书法创造局限于同一书体或不同书体中的笔迹即风格差异(最大限度便是郑板桥把不同书体加以拼合),难以在文化意识和思维方式层面上有所突进。字如其人,而人却是既定的。这里有自然之力和文化之力对艺术的作用,但作为艺术缘起的人本之力却非常贫弱。

艺术创造包含着生命和文化的矛盾,以生命对文化现实的不适当性改变文化积累的惰性,为生命的丰富从而也为新文化的发展提示可能。赵之谦在《章安杂说》中认为:“书家有最高境,古今二人耳。三岁稚童,能见天质,积学大儒,必具神秀。故书以不学书不能书者为最工。”其言意之所归,不就是试图以生命之本真摆脱既成文化之羁绊

么?

书法在今天已不是优势文化阶层炫耀文化修养和文化权利的工具,在毛笔书写领域越来越窄的当代,中国社会早已没有一个专门使用毛笔书写的文化阶层。也就是说,实用书写艺术化作为传统书法的基础已从根本上动摇。这样的东西可以作为保留项目而存在,或者作为个人修身养性的消遣方式,但和当代艺术文化没什么关系。当代如果还有“书法”,即就只能是文字脱离实用的艺术活动,其途有三:

第一是分离字形和音义的联系,甚或分离字形的完整性,如取其笔画或简繁,尽管不脱离汉字体系,但把字形或字形局部真正作为形也只是作为形来处理。这里当然有不同层次的渐变,由此到抽象艺术之间并没有清晰界限。我想书法主义创作即是此途,它依赖两条;一条是文字书写或文字笔画书写中的力向力度控制;二条是线条墨像(或色像)平面空间的组织与分割。这两条都和传统书法有相通之处,也和西方抽象绘画中的笔触抽象色域抽象异曲同工,至于能否在“片断的重组”和“力感的形式”中发展出中国抽象艺术的成就,我无法预言。或许书法主义创作永远是一种理想,只是为不成熟的中国现代艺术添上最后一抹光辉?

第二是书写行为过程的直接利用,包括书写动机和书写行为,甚至包括创作动机受文字启发并在创作中有所呈现或创作状态是书写状态以及创作过程包含书写行为。而所谓书写,不同于绘制,书写具有线性和定向性,离开这两点就不再是书法可以讨论的范围。

由于统一形态的分解,书写元素和书写环节成为当代艺术资源。当然,元素化、行为化和现成品化可能使书法进入其他艺术,但只有研究过传统书法的人才能够充分利用它,所以,把以书写为主要创因的艺术家称为当代书法家,亦无可。

应该指出,对书写行为过程的艺术运用,不是指书法表演。这在传统书法中不过是士大夫们的文化炫耀。艺术的书写行为和日常的书

写行为有别,不仅在于书写结果的非实用性,而且在于书写动机、书写过程(即书写状态)是一种艺术活动,是创造性思维、意识和情感的生成。艺术的书写行为是在中外艺术史和当代文化史背景下发生的,所以书写动机甚或不书写动机都可以成为书法创作活动。而书写过程中的一切行为,涂改、贴补、撕毁、揉弃都可能被启用为表达艺术观念的契机。甚至还可以延伸到关于书法作品的行为如馈赠、收藏、陈列、拍卖等等以及关于这些书法行为的社会制度(规约、规定、规矩、规则),都可能和书写这一个体生命活动的表达方式发生偶合与冲突,并由此造成当代书法创作的可能性。

第三是书法的现成品与波普化。其主要方式是挪用既有的书法成就,这些成就可能是古人的,也可能是今人的,可能是他人的,也可能是自己的。挪用是重新赋予,是通过选择、添加、重组等方式而进行的活动。如洛齐作品《交往——(中)〈兰亭集序〉与(英)〈林迪斯芳福音书〉的交往》,以两件不同文化背景的书写名作复制放大并加以拼接,如果它能给人以启发,又为什么不能视为一件新的书法作品呢?再如徐冰近作《新英文书法入门》,以标准楷书笔画对应书写英文字母,然后再把英语单词写成方块字形。他挪用了汉字笔画、外形和间架结构,由此达成对中西文化相异性和相通性的艺术体悟,并在另一种意义上回归形义结合的书法传统。不管他的英文方块化及其英文新书法教学实践成功与否,作为“书法”的艺术活动,徐冰是充满智慧并给人启迪的。

无庸讳言,在当代艺术中我们使用“书法”这个词,不再具有完整的(古代)充分的(现代)形态学的意义。我始终认为,对不同时期的艺术只能用不同的方法加以研究。如果说原始艺术是人类学的,古典艺术是图像学的,现代艺术是形态学的,那么,当代艺术就是文化学的。从文化学角度来研究中国当代艺术,书法主义所引发的问题有值得讨论之处。

三、关于书法主义策略

书法主义策略由于洛齐的一些言论引起误解。他一再谈到书法主义“不关注成就,关注的是由‘批评’及由‘批评’构成的过程意义”,“不是书法主义在话语,而是书法主义话语在话语。”也许是他深知,书法主义在架上的创作,已很难在书法与抽象艺术之间觅得一块飞地,因而更加注重批评话语对书法界的冲击力,并试图把关于现代主义书法创作的话题延伸到当代艺术领域。应该说,他执著而又充满才智的努力是成功的,时至今日谈论书法已绕不开书法主义。但以谈论对谈论,固然可以‘子子孙孙,无穷匮也’,而“书法何在”的问题是必然会出现的。话语的话语如同兔子的汤的汤,总有令人乏味的时候,因此我不赞成用操作来代替创作,尽管有人说传媒的力量是无穷的。

我更关心书法主义的艺术策略,即它在古今中外文化事实中特别是在当今中西文化关系中所采取的立场。这才是艺术文化学真正值得讨论的问题。洛齐在信中谈到他所作的工作时写道:“我本不是书法出身,与书法圈没有任何关系,但我认为‘书法’是中国‘水墨’问题的极为重要的部分,它是‘汉’文化艺术的根本所在。”(1997年7月10日)

洛齐在许多地方并不主张以民族主义来拯救中国当代艺术,但在这里他的确提出了一个重要问题,即书法和水墨更能调动中国人的民族情结甚至汉民族情结。而今天的文化格局却是西方文化借助现代主义成就向东方第三世界不断扩散。欧美文化中心论和第三世界国际接轨的要求互相助长,这在美术领域非常明显。1989年以后,随着前苏联前东欧冷战阵营的瓦解,中国艺术家逐步在欧洲重要展览中亮相,继而是美国和其他地方。在一些西方人士看来,中国是东西方对抗的最后堡垒,是冷战时代的活化石,而一些中国艺术家则出于对世界文化权利的趋附心理,投其所好,寻求与外界的共谋性。结果中国艺

关于书法主义的思想维度

文 / 沈 伟

书法主义经过历届的展示以及相应的“话语”积累，最终将一个颇具“新潮”的话题逐渐推进成为了一个需要平静看待的课题，尽管它所引起的兴奋已经过去，但它在中国当代文化背景中所应呈现出的活力，以及它所曾涉及的问题，则仍然是不容被我们漠视的。在此，我无意对书法主义事件、策略、批评等等作完整对应的评估，而只是想就这一有意义的话题再讨论一些相关的琐碎想法。

洛齐最初就强调过“书法主义”是“以其具体的抽象文化形态体现抽象的具体文化主题”（《书法主义宣言》1994.5.18《书法导报》）。然而，书法主义的切入点，与其说为在

形态、创作上努力开拓一种新的建构，更毋宁说是想借重“批评的话语”，对当代书法、艺术界乃至知识界产生一个观念性的冲击，并期待着“一个更深刻的后现代经典主义精神的复活”（《书法主义宣言》，1994.5.18《书法导报》）。因而，这也曾引发过不少的论者首先就书法主义的“后现代性”话题给出种种不同的论述。

有必要指出的是：“后现代”即便是在西方世界，也并未被统一认定为一个可以与“现实状况”划对应等号的“主义”，究其实，它不过是一个带有“试探性理论概括”的话语建构，一种置于“想象”活动层面上的思维意识。并且“主义”在今天，就

更不一定是一个完整的理论系统，它在现代的情境中，或许更多地只是表征其某种具体行为或状态。因而，积极思考“后现代”认知范式及其对当代文化现象的细致把握，对我们深入考察当代艺术与当代文化及当代社会的关系，无疑是一个直接的参照和启发，但同时，对其自身也不过是“宏大叙述”的那套理论“假设”，我们就大可不必去较真了。这是在一定程度上以“后现代”有关观念来评说“书法主义”所应具备的一个认识前提。比如洛齐重视“文本”，重视“语言”的思维向度，这确实使书法主义针对中国的书法背景获得了某种有效的“解构”力度，并把“书法主义话语”提升为一个涉及

术大多成为西方人权主义例证，带有后殖民文化被选择的特征。不管其中个别艺术家和批评家如何成功，这些交往始终是他者的眼光，除非我们也有同样级别的国际展览机制，用自己的眼光去进行选择。正常的交往必须是双向的，交往碰撞是当今文化发展的前提。

书法主义策略具有明显的民族印记，企图在最有民族性的艺术中去实现某种变革，在现代化即西方化潮流中去找回自己的文化身分。但这种中国立场将会面临非常痛苦的经历，因为民族主义不能成为当代文化策略的根据，甚至民族主义的样式和形式也不行。民族这个概念本身就是一个古代概念，它是世界人种、血缘、地理相互隔绝的结果。在这种隔绝日益消失的今天，民族主义只是一种政治策略，并不具备当代文化的建设性意义。所以，书法主义策略只能有两个基点：

一个是立足于个体意识，用具有民族文化特点的个人话语去批判同样具有民族文化特点的集体话

语。在这方面洛齐不仅试图通过创作而且试图借助批评来攻克最后的堡垒。顺便指出一种错误看法，即把个体解放视为西方文化精神（就如同把市场经济看成资本主义）。我认为，人在历史进程中的不断解放绝不是某一民族的专利，每个人的充分自由和全面发展是人类的共同目标。问题不在于我们该不该在艺术中倡导个人创造性，而在于书法主义拆卸中西，归于平面的形式试验，能否为中国艺术在世界文化格局中带来同步性。

所以，接下来的第二个基点更为重要，即立足于当代，从包含世界性问题的中国经验中去反省当代人的生存条件和精神向度。90年代中国社会的进一步开放，在市场经济与科技革命携手并进的同时，开始显示使用现代信息通讯和大众传媒工具的能力，逐步把中国置于当今世界的问题之中，如官僚腐败、贫富差距、流行文化、价值沦丧、环境污染、都市膨胀、伦理崩溃、女权主义、民族情绪以及失业、吸毒、暴力、爱滋病、同性恋等等。这些社会问题、

文化问题和精神问题，是中国人和西方人必须共同面对的。这是90年代中国艺术和西方艺术渐始同步的基础。中国艺术家在这种新的文化情境中如何作出主动、自觉和智慧的选择，具有现在时而不是过去时、共享性而不是个案性的意义。

艺术必须回到它的起点，回到人，回到人的心理需要和精神需要，回到人在今天面临的历史情境。由此去看待书法艺术、水墨艺术以至中国当代艺术，我们就不至于老是以一种弱者心态去强调民族性，结果把艺术文化问题变成了文化权利问题。

重要的是我们创造了什么，而不是人家认可了什么。

最后，感谢洛齐首先让我阅读《书法主义文本》，是同行们的卓越见解引发我对书法主义进行反省，同时，也对自己的思路作了一番清理。

是为序。

（选自《书法主义文本》序二）