

書中見龍葉相憶如至死
今過此

渡見一條水皓然孤芳塵
俗姿不計

宿寫拂雲枝從去萬事
如高格

莫如梅元着地垂世金
如苦初温

袖裡猶存舉業痕
問便不知雙

潭滿遠積雪一燈昏

中國現代美術全集

書法 (三)

右錄徐文長詩二首

三石齋



中國美術分類全集

中國現代美術全集

書 法

(三)

中國現代美術全集編輯委員會

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為書法第三卷。
- 四 書法卷原則上入選書家作品一人一件，鑒於其在現代書法發展史上的成就與地位，第一、第二卷中少數代表性書家選入二至四件。
- 五 書法卷內容分三部份(1)論文(2)圖版(3)圖版說明、作者簡歷。
- 六 本卷圖版按作者出生年為序。
- 七 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙
主任 劉玉山
副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平
委員 (按姓氏筆劃為序)
王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華
吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹
常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟
靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武
鍾涵

本卷顧問 沈鵬

本卷主編 劉正成

副主編 朱關田 王鏞 趙貴德

主編助理 李興輝

編選委員 (按姓氏筆劃為序)

王澄 王鏞 朱關田 何應輝
季酉辰 周俊杰 張榮慶 蔡祥麟
趙貴德 劉正成

總體設計 呂敬人

二十世紀後期的中國書法

周俊杰

70年代後期至80年代，中國進入到一個新的思想解放時期，在經過了整整十年思想、文化上的封鎖、禁錮之後，人們對各種新思想和各種文化藝術的需求，就像乾涸了多年的土地，渴望得到雨露甘泉的滋潤。此時，政治上撥亂反正，思想上逐步解放，加之逐漸形成的文化熱、美學熱和對傳統文化及整個世界文化的關注，為中國書法的再度復興和繁榮發展提供了一個難得的機遇。

中國書法這一具有數千年歷史的獨特藝術形式，隨着中國文字的產生與演變而不斷發展變化。書法藝術在中國歷史上曾出現幾次“高潮”期，如以篆、隸為代表的商周與秦漢；行草書達到高峰期的魏晉；楷法完備、狂草獨步書史的盛唐；碑學復興的清中晚期。20世紀80年代，當歷史再一次為我們提供了如此使書法得以發展的契機後，很大一部分書家便全力投入到書法藝術的繼承、弘揚和發展中去。經過80年代復興初期的躁動，到80年代後期及90年代的沉思，其藝術思想愈加深化，創作走向了多元，藝術管理逐漸系統科學化，從而使書法藝術邁向了書法史上一個新的輝煌時期。這種輝煌，表現是多方面的，作為文化形態，無論形式或其內涵及深度，對歷史都是一種超越。我們在論述當代書法創作之前，有必要對這些現象進行簡略的描述。

一 書法事業的全面發展

近幾十年來中國書法由低谷走向興盛，經歷了一個較長的漸變過程，書法創作的繁榮與發展，是與書法的組織管理、理論研究、教育、展覽、出版、對外交流等各方面工作的開展密切相關的。在整個中國改革開放，政治、經濟、文化迅速發展的大背景下，這一切作為書法藝術得以發展的獨特背景，從各方面提供了多種必不可少的條件，創造了一個頗為良好的大環境。其主要表現在以下諸方面：

(一)國家級及省市書法家協會的成立。當代書法史上一個具有里程碑意義的大事是1981年“中國書法家協會”成立。在此之前的1980年，江蘇、寧夏、河南、山東等省區成立了書法家協會，陝西、遼寧、吉林等省相繼成立了書法研究會，加上此前北京、廣東、上海等省市成立的書法篆刻研究會，及1981年後其他各省市亦相繼成立了書法家協會，這樣，被忽視了多年的書法藝術，在晚於文學、美術等協會30多年後，終於有了統一的組織。尤其中國書協的成立，結束了70年代以來“各自為政”的局面，中國書法有了一個得以對全國進行統籌、指導、協調的中心機構。加之各地市甚至不少縣一級也建立了書協，這樣，全國就形成了一個嚴密的書法網絡，可以進行有序的、多種形式的活動，從組織上對書法藝術的發展起到了保障作用。

1986年，中國書協成立了學術委員會、書法評審委員會及篆刻藝術委員會，之後又成立了教育、刻字委員會，各委員會成員均係各方面的專家或有突出成就的人士。中國書協機關本身還設立了組聯部、研究部、展覽部、外聯部等專業部室，以配合各委員會的工作。這樣，全國上下、縱橫一盤棋，有統一的組織和領導，整個書法事業得以自如地運轉。

(二)多種形式的書法展覽。將書齋式的小型交流變為大社會化的群體性活動和公眾行為的書法展覽，在本世紀初由西歐和日本所引進，20世紀早中期，書展大多依附於美術展覽，即使獨立的書展，在規模和數量上也小得多。而到了八九十年代，中國書壇展覽形式之多、規模之大、次數之頻繁，恐怕在中外藝術史上都是絕無僅有的藝術現象：不同地區、不同級別、不同行業、不同年齡、不同內容的書展無以計數。其中最重要的系列展為全國屆展、全國中青展和全國新人新作展，它們被稱為國家級的“三大”展，尤其前兩項展覽，往往成為書壇評論的焦點，因為它們每次徵稿都在萬件以上，入選與否，幾乎牽動着整個書法界的

心。而評選的結果，又對當代審美導向產生重大影響。它們所提供的關於書家、作品、美學、藝術學、藝術史等多方面內容，對書法藝術的研究起到了其他活動所難以起到的重要作用。

(三)各種類型的書法大賽。1979年上海《書法》雜誌主辦了“全國群眾書法徵稿評比”，從三萬多件作品中選出100件獲獎作品，此後這些獲獎者絕大多數都成為各省市書法骨幹，在書協、書畫院等部門從事書法專業工作。1984年春，河南舉辦了首屆“中原書法大賽”，千人聚會鄭州，當場揮毫，評出了不同等級的獲獎者。此後的十多年間，各地舉辦不同級別的大賽接連不斷。從正面效應看，這一活動形式將參與意識與競爭意識引進了書法活動，調動了數以萬計的作者投入到書法藝術的創作實踐中，它對普及書法藝術和提高書法創作水平與欣賞水平起到了很大的推動作用。但隨着大賽的過分頻繁，加之個別主辦者目的不純，很多展覽便逐漸被書壇冷落。一門藝術在復興初期需要群體式的活動進行普及和促進，但是隨着其發展的深入和提高就需要採取更加深入扎實的活動形式。

(四)逐漸提高的書法教育。長期以來，中國的書法教育基本是以自學為主，或採用傳統的師傅帶徒弟方式。60年代，才開始在大學美術專業開設書法課，但受此正規教育者人數寥寥。進入80年代，各種形式的書法教育已在全國普遍展開，各地舉辦了多種形式和規模的培訓班、函授院，受教育者數以十萬計。同時，部分中小學、師範學校開設了書法課；部分大學招收了書法本科生和碩士生；近幾年，在北京、杭州又招收了書法博士生。由此，書法教育從業餘與專業相結合、普及與提高相結合，逐漸走向更加專業與提高的軌道，它標誌着我國的書法藝術已成為一門高級的研究學科和重要的高等教育項目，這也是二十年來書法由低潮走向高潮的重要標誌和轉折點。

(五)多種專業報刊的創辦發行。民國期間，書法專業刊物僅

有《草書月刊》與《書學》，二者共出版 10 期。50 至 70 年代中期，中國沒有一份書法專業報刊。而從 70 年代中期，香港創辦《書譜》、上海創辦《書法》雜誌後，書法專業報刊陸續創刊。到目前為止，包括已停刊的報刊在內，公開發行的刊物有 32 種，報紙 18 種；內部發行刊物 17 種，報紙 24 種；內部發行的篆刻報刊有 110 種。這些報刊提供信息，進行學術研究，介紹基本技法，推出古今佳作，是現代學術研究和交流的重要媒體。它們在書法熱潮中起到了巨大的推動作用。由於主辦者級別不同、素質的差異，各種報刊的質量差距也很大，其中影響較大的有如下幾種：《中國書法》、《書法》、《書法研究》、《青少年書法》、《書法之友》、《書法報》、《書法導報》、《中國書畫報》、《青少年書法報》等。

(六)書法論著和古今作品的大量出版。隨着我國出版事業的不斷發展，書法專業理論著作及大量古代碑帖和當代書家作品集得以大量出版。80 年代出版的多為基本技法、古代書論等，到 90 年代，已開始出版多卷本的大型叢書及專著，如 100 卷的《中國書法全集》（現已出版 30 多卷）、120 萬字的《書法學》等，另外，《唐代書法考評》、《抱甕集》、《書法美學》、《中國書法思想史》、《中國書法史》、《書法美》、《當代書法藝術論》等，可以說在書法史學、美學研究上並駕齊驅，均取得了豐碩成果。如果與前數十年所出版的論著相比，無論研究的內容、方法和學術價值，都有了明顯的提高。同時，從整理古籍的角度，出版了多種各大博物館的書法集、歷代名碑法帖等系列叢書，將深藏於各地的古代優秀作品提供給整個社會，也大大開拓了學書者和研究者的眼界。至於出版數以千計的當代書家、書展作品集，雖有良莠之分，但對於創作信息的傳播，也起到了重要作用。

(七)走向深廣的學術盛會。我國書學研究所達到的深度與廣

度，還可以從舉辦多種內容、多種規格的書學討論會上得到明顯反映。中國書協成立的當年10月份，便召開了第一屆書學討論會，此後又於1986、1989、1994年連續舉辦了三屆，每屆均收到論文數百篇，內容幾乎包括了書法研究中所涉及到的各個方面。此外，十多年中還舉辦了許多相當有份量的學術討論會，如曾舉辦過四屆的“全國青年書學討論會”、“書法批評年會”，舉辦過十次之多的不同內容“國際書學討論會”，數十次關於古今書家的學術討論會，近百次的書法創作研討會等。其中“殷墟筆會”、“雲峰諸山北朝刻石討論會”、“書法新十年學術論辯會”、“中國漢碑學術討論會”、“中國近現代書法研討會”、“北京國際書法史學研討會”等在國內外書壇反響較大，入選論文有深度，研究方法吸收了當代國內外諸多新的成果，將書學研究提高到一個新的高度。

(八)頻繁的中外書法交流。50年代，中日間舉辦了第一次書法互展，儘管作者僅僅限於上層人士，但畢竟是1949年後書法對外交流活動和書法展覽的濫觴。1980年後，中日、中新、中韓之間及中國與世界各地書家之間的交流、互訪、相互舉辦書展的活動不可勝數。不少國家向中國派遣書法留學生，中國的學者、教授頻頻應邀到國外講學，參加各種書學討論會、評審國外書法競賽等活動，這一切，均有力地促進、激發了整個國際書壇和我國書法界思想的活躍和創作思路的拓展，並由此增進了國與國之間和人民之間的友誼。

以上八個方面，組成了當代書壇的一部大型樂章，它們為整個書法事業的發展，提供了思想的、人才的、組織的、輿論的、審美的基礎。當代一門藝術要形成一定高潮，也必須建立在這些作為文化大背景的基礎之上。

二 走向多元的書法創作

70年代末到80年代中期，中國書壇雖然進入到空前的熱潮期，但那是在一個無論從藝術思想或創作均無扎實基礎或者說各方面準備都不足的情況下產生的，是一種躁動中的熱潮。一場文化浩劫剛剛結束，人們的心理尚不穩定，政治的、經濟的、人文的環境還未能提供讓書法家真正沉入到研究和創作的良好狀態之中。藝術創作的熱心並不等於真正的介入，勤奮在無客觀提供足夠的條件下未必能得到正果。三十多年的荒疏，使書法的整個社會基礎變得很薄弱，除上層學者、專家們還保持着有限的熱情和將少部分精力投入其中外，整個社會對書法的認識頗為淡薄，對書法藝術本質的理解，還遠不及二三十年代梁啟超、林語堂、宗白華等所達到的深度。即使有人談書法美學，也僅借助一些外國機械式的理論，與書法的本體、本質相去甚遠。因此一旦這項藝術成為“熱門”，初期的發展也將極不平衡，甚至是畸型的。大多數人拿起毛筆寫字，依據的是報刊上近於美術字的楷、隸書體，或一些低品味的作品集、字帖，一些人尚知臨寫較好的碑帖，但“創作”也僅僅限於碑帖翻版。1980年舉辦的全國第一屆書展大抵如此：沒有明顯的整體追求，也顯示不出地域書風，很難上升到學術層次去論述其特徵。當時人們還沒來得及從各方面對書法藝術進行較為全面和深入的研究，藝術上尚處於“自發”時期。當然，我們不必以現在的認識去苛求那時的作品，因為它畢竟是書法復興初期的首屆全國展。

隨着全國性書法活動的不斷開展。在廣泛的群眾性書法創作方興未艾之時，有不少人已開始在默默地、應該說十分寂寞地按着書法藝術的規律進行艱苦的理論探索和創作實踐。他們不僅關注着當代書法創作的走向，並以古今優秀作品作為參照系進行着形式、風格的探索與把握，孜孜於當代書法的建設和自身功力和總體素質的提高。到80年代中後期，出現了一個以中青年為主體的實力派書家群體，他們以鮮明的藝術主張和創作實踐打破了書

壇創作中多年沉悶的局面。最早以群體出現展示自己實力的是1986年9月在北京第一次以全國徵稿和大型評委會評選展出的“全國第二屆中青年書法篆刻家作品展”，及其後的“河南中青年書法家15人墨海弄潮展”，它們都以鮮明的風格特色強烈地影響了書壇。現在看那些作品，其不足是明顯的，但其意義在於，將藝術範疇中非常重要的“風格”與“流派”問題，提到還在泛泛書寫而缺乏學術內涵的當代書壇議事日程之上，使人們開始關注和思考自己和時代的書法風格問題，並由此使書壇開始研究書法風格演變的歷史規律，以及“新十年”（1976—1986）時期書法的特徵及其可能性走向。

在整個80年代，中國書壇在國內外大文化背景影響下，已初步顯示出書法創作開始走向多元的跡象：一部分書家仍堅持着傳統的書法形式和審美情趣；大部分書家已在“創新”的呼聲中探索着自己的藝術道路，並努力拉開與古人（包括清代及民國時期）的距離；還有一部分思想較“前衛”的書家，更是企圖澈底叛離傳統，以“現代書法”為大纛，進行着艱苦而不無冒險的探索。到了80年代末和進入90年代，以上三種創作流派越來越明顯地展現於書壇，形成了三元互補，以繼承傳統、提倡創新為主流的創作局面。

這裏將第一種傾向稱為“傳統派”，因為他們基本上沿襲古代諸大家名迹和碑刻的形質，而不願越雷池一步。對傳統的拘泥，對一切新書風的不屑甚至反感，深深地影響着他們的審美選擇和“創作”走向。嚴格地說，在當代整個書法思潮中，他們構不成一個“派”，因為他們並未進入到真正的“創造”階段，但書法社會學所顯示書法不同於美術等藝術的特殊性，却使純粹模寫古人的書作在社會上仍然具有廣泛的群眾基礎。而在書法由衰微逐步走向興盛的過渡期，作為一種書法現象，甚至有足以能與創新者抗衡的能力。他們的字多求工穩、平正，通俗易懂，因此

他們的書法有着廣泛的群眾基礎和市場，街上的匾額，農村的楹聯，工廠、機關、學校的標語、黑板報、宣傳欄，傳統派的書法大有用武之地，而新潮派的作品到這裡則完全不合時宜。

這“派”書家中並非完全的迎合，其中有不少人在尋找“專家點頭、群眾滿意”的審美“度”，在傳統基礎上略加改進，便受到書法界和群眾的雙面認可。其中一部分人為從事書法基礎教育的園丁，他們遵循古訓，教學生一筆一畫地臨古，在長年的書法教學中付出了自己的青春和年華，在當代書法的普及教育上發揮着重要的作用。另外，對傳統的強調，也在某種程度上限制着整個書法發展不至於太野、太偏頗，在藝術探索中，他們起着一定的平衡、調節作用。因此，他們在當代書壇中是不可或缺的重要一環，同時也為我們對當代書法進行全方位的研究從一個側面提供了參照。所謂“傳統派”，由於比較側重於對傳統書法的技巧與結體的關注，因此在書法風格及藝術水平上很難有大的突破和提高。

第二種傾向，亦即我們將要論述的主要流派，是深植於民族傳統，以古典的純真和宏偉、豪壯的生命氣息為內在精神，並與時代審美傾向緊密結合的創作流派。這一流派並非是一個團體，而是在中國改革開放後，書壇形成的反思傳統、多向借鑒、求變、求新的一種創作現象，或者叫創作思潮，他們所追求的一個核心是“新”，但又嚴格建立在古典傳統的審美精神基礎之上，故有人稱其為新古典派，以區別於傳統派和反傳統的“前衛”派。

在當代，充滿世俗氣的過分工穩和甜膩的干祿書、館閣體很難引起人們的興味，包括視若不桃之祖的顏柳楷書，在現在的主要書法展覽中也已很少見。當代由於文物的不斷發掘出土，古代碑、帖、簡、帛、殘紙等各種資料的大量出版，都為當代書法創作提供了全方位的藝術借鑒，從三代甲骨、金文到宋元名迹，從文人士大夫到民間書工，從碑帖到瓦、陶、鑄、模、墓誌、殘

紙，以至東瀛、歐美現代藝術，在當代書家那里，沒有不能吸收的“養料”。他們各自根據自己的愛好，選擇不同書體、書風的資料，並巧妙地將古典的審美精神融入當代人的審美情趣之中。1989年全國第四屆書展，在創作上已顯示了這一傾向，此後理論研究的進一步深入，植根古典、反思傳統、廣泛借鑒、勇於創新的書法創作之風在書壇展開了更加廣泛、深入的實踐活動。全國第五、第六屆書展和全國第五、第六、第七屆中青展則進一步奠定了其在書壇的地位。此時，人們不再斤斤於碑帖之辯、羲獻之爭、永字八法、千古不易等已談了數百年的老問題，那種僅僅承認幾本法帖的局面已被徹底改變。講究審美情趣，追求高品味，注重藝術風格，強調主體精神的創作總體追求，與歷史上任何時期都拉開了距離。它不僅是清中晚期及民國書法的延續，而更是對前兩個時代的超越。這是一個在思想、意識及藝術上開放的年代，是一個需要多種藝術風格全面發展的時代，是一個需要開拓型書法人才輩出的時代。如果說清中晚期是以發掘了大量碑刻、摩崖、金文等而以復興碑學為其旗幟超越了歷史的話，那麼當代則在“文人書法”之外又尋繹出一條前人還未開闢的“民間書法”之路。它將那更為自由、樸拙、充滿原始生命力的藝術精神融入到了自己的藝術創作中，從而開拓出了一條新的藝術疆域。因而，當代的書法藝術思想和創作實踐，在整個中國書法史上應佔有重要的歷史地位。

從80年代中期起，不同的藝術風格此起彼伏，湧現出多個書法群體。1986年之後，以河南中青年書法群體為主的秦漢篆隸及王鐸書風風靡書壇。接着以江南為主的手札風又嶄露頭角，給書壇以較大的衝擊。與此同時，遼寧以《書譜》為底氣的“小草”獨樹一幟。另外，四川的奇峭、浙江的深厚、江蘇的散淡、京華典雅與世俗的混合、後起福建、安徽、山東以流行之風為主多種風格的融匯等，形成了當代書壇多姿多彩的繁榮局面。

作為在傳統基礎上力求創新的佼佼者，老中青三代都有其代表人物。老一代書家大多經受了過多的社會動蕩，能安下心從事書法事業者甚少，但他們年輕時所打下的堅實基礎，使具有大家風範的少數書家在書壇具有主導地位。作為當代書壇中堅的力量是中年一代，他們中不少人曾在青少年時期受過嚴格訓練，書法復興的大背景為他們走入書壇提供了機遇。他們已不滿足於僅僅繼承前人的書體書風，時時想的是如何開闢出藝術上的新路，創造出與前人不同並足以與之媲美的作品。他們是書法事業上殫精竭慮、上下求索的一代。至於青年一代，較之中年，則更表現出了勇往直前、所向披靡的創造精神。就目前作品而論，其整體的藝術質量與老年、中年相比，似更有過人處：對傳統的深入理解，對新的藝術思想和形式的敏銳感悟，使他們的作品充滿藝術魅力和生命力，更易體現出鮮明的時代特色。

老中青三代書家的艱辛努力，使書法藝術的研究與創作有了空前的發展，他們依着篆、隸、楷、行、草五體書的傳統，對碑與帖、文人書法與民間書法進行大張大合地揉合，使各種書體都出現了異於前人的新面目。

當代篆書更傾心於大篆，而尤鍾較為放達自由的《散氏盤》、《石鼓文》、《秦詔版》及漢篆額等。書者以此進行書寫，亦並非實臨、再現其原貌，而是貫以草意；用筆純中鋒與率意的露鋒相結全；結體加長或縮扁，更為自由；墨色強調變化，意味愈發澀辣，較清代鄧石如對金文的突破，無疑走得更遠。在其代表人物劉海粟、陶博吾的影響下，追隨者則愈加求稚拙和“寧丑勿媚”之境界。陳大羽、劉自櫝、韓天衡、王寶貴等篆書代表書家，都在規範化大篆的基礎上做着對其分解、重新組合的創造性工作，並構寫出了祇屬於個人的獨特風格。當然，也有以寫工穩小篆而名世者，如潘主蘭、沙曼翁、言恭達等，那綫條的力度和工穩、典雅的意味，也顯示了極其鮮明的個性。

在隸書創作中，熔多種碑帖和書體於一爐的創作方法，書家主體精神藉此書體的高度弘揚，使當代隸書水平大有超越清及民國之勢。人們選擇的碑刻更傾向於豪放、稚拙、野逸，如《張遷碑》、《褒斜道刻石》、《衡方碑》、《石門頌》以及大量帛書、簡書等。老一代書家冀望的草隸大字，孫其峰、王學仲對多種對立美的融匯，沈定庵的淳厚，劉炳森的沉穩，加之張海、李剛田、王寶貴等中年書家和一些青年書家，將我國當代隸書推向一個新的高度。

楷書相對前代可謂較薄弱，這是因為魏、唐楷書從“法”的角度看，其嚴謹和完善使有宋一代之後的各代書家都望而生畏，很難再有人能達到如《張猛龍碑》等魏碑及顏、柳唐楷所達到的高度。在當代，楷書除了供初學者入門外，書法創作很少有人問津。魏碑的書寫者雖然較多，但也祇是限於被康有為稱為“無美不備”的魏碑中較為靈動的一路，如《石門銘》、《二爨》、《汝南王磚塔銘》等。社會大的審美傾向始終在制約着每個人的藝術選擇，這也是不以個人意志為轉移的規律，故我們在當代很難找出有突破性的楷書代表書家。舒同那多用圓筆的顏底楷書，在全國有較大影響，現已輸入電腦，作為報刊用的規範楷體之一，已為大眾所接受。啟功近於行的楷書，直接借張東蓀餘意，筆畫瘦硬，獨具一格。此外，孫伯翔、周慧珺、王澄的魏碑還能見出個人面目，其他大部分人寫楷便很容易落入前人的窠臼之中。但當代書寫小楷者較多，高水平者亦甚多。當代人的小楷多師法鍾繇、魏晉人寫經及王寵，因為這些字基本直接從隸過渡而來，純樸且高雅，沒有後世館閣體中的世俗之氣，這也是當代書家審美層次較高的表現之一端。

行書、草書及行草混合書體是當代書家較普遍採用的書體。我們從全國書展中行草書比例占百分之七八十以上的現狀，便可明顯地看出其份量和地位，這應當說和不少理論家一直宣傳並論

證行草書在抒情達意的功能上遠遠勝過其他書體有很大關係。另外由於其書寫的便利，以及易認、易寫的實用性等因素，也使其受到了廣大書法界以及書法愛好者的青睞。當代行草書取法的一個最重要的“源頭”，不是“二王”，也不是宋、元，而是明中晚期。尤其是1982年在鄭州舉辦了中日藏王鐸原作展覽后，隨着王鐸作品集的大量印刷，報刊的廣泛介紹，全國書壇掀起了王鐸熱，一時間豪放、雄強、狂飈般的書風風靡全國，長達八尺、丈二的行草書成了全國書展的主要展品和熱點。儘管在80年代末到90年代初曾一度流行過雅緻的小草和手札，但明末遺風却至今仍然以其獨特的審美視角影響着當代書壇。此後，大量民間書法的介入並與之融合，打開了書壇同仁多年來希冀出現的新局面。民間書法的質樸、純真，在某種程度上淨化了書法創作中的世俗之氣。經過書法家們的再創造，如趙冷月、張道興、郭子緒、何應輝、王鏞等人的多年探索，使我們當代的行草書與古人面目拉開了距離，這應當說是我們這個時代將書法藝術向前推進的一個不可忽視的方面。

另外，作為“正統”的從“二王”到米芾、再到趙孟頫的行書系列，也仍然佔有一定位置，幾屆全國展和中青展的入選和獲獎作品不少出自米、趙和董（其昌），如張榮慶、徐本一、曹寶麟、黃淳、孫曉雲等，可謂此系列之代表書家。而被學術界稱之為“魏體行書”的系列及其演變，也顯示了其強大的生命力，孫伯翔、王澄從理論到實踐都以其豐碩的成果而為世矚目。

當代純正的草書書家較少，尤其能書大草、狂草者更是寥寥，縱觀整個書史，各代也大抵如此。林散之之後能以大草勝者，大約僅有王學仲、沈鵬、魏啟後、尉天地、劉正成、王冬齡等，但較之旭、素，似感“狂”度仍稍欠缺，這是否太苛求時人了？當代寫小草者較寫大草者為多，如聶成文、倫傑賢、周永健等，而其中大多從《書譜》及懷素小草《千字文》入手，此二帖

典雅、嚴謹，由此入手，頗能得草書之純正意味。章草在當代有着較大發展，鄭誦先、王蘊常後，不少中青年書家又以多種變化的筆墨，將歷史上及近現代章草大家的書法結體進行揉合，寫出了新的面目，如朱關田、儲雲等。

作為主流派，由於其基本藝術思想與對傳統、創新等一系列問題의 思考和實踐，比較符合書法的發展規律，在整個書壇形成了最為普遍的創作方式。這應當說是我國書法復興二十多年來最值得深入研究的藝術現象。在作為書家與傳統的關係上，此派書家總是以我取書，高揚主體精神，歷史上的任何佳作，都是作為塑造個人書風的借鑒，而不是照搬與摹仿。從藝術哲學看，書家們總是使客體(傳統)沉入主體(書家)，而不是主體無條件地沉入客體。所以，書家們在繼承古代佳作形質之時，更重視形質之內的精神，如三代、秦漢書中的純真和生命力，魏晉時的人文情結，唐書的氣度，晚明書中的靈魂波瀾，清中晚期的金石氣以及文人書的禪意、民間書的質樸、天然等，他們從古典傳統中攝取了形，更攝取了魂。這種美學觀無疑對中國古代美學和西方美學是一種超越，也是經過二十多年書法的復興在藝術美學上的一個發展。

第三種創作傾向，即走上“前衛”道路的“現代書法”。當西方在 19 世紀末 20 世紀初，日本在 40 年代已開始出現現代派藝術和前衛書法後數十年，中國書法界才開始了它向“現代”起步的歷程。此派一個基本核心是，以新的時空觀重新構築自己的藝術框架和藝術語匯，以區別傳統的書法。他們一手伸向西方現代派藝術及其審美觀念，一手伸向日本少字前衛書法，而中國的文字只不過是他們借以表現其藝術思想的符號而已，因此，他們更具有形成藝術流派的意識。目前，進行“現代書法”探索者與前兩種傾向相比祇是少數派，但却是書法百花園中一個不可忽視的藝術現象，它也是將當代書法向前推進的重要一翼。1985 年，以