

张锡良 著

书法形式论批评

全国
高等院校
图书馆
必备
CS
湖南美术出版社

张锡良 著

书法形式论批评

图书在版编目(CIP)数据

书法形式论批评 / 张锡良著. —长沙: 湖南美术出版社, 2018.11
ISBN 978-7-5356-8477-6

I. ①书… II. ①张… III. ①汉字—书法—文集 IV. ①J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第247955号

SHUFA XINGSHI LUN PIPING

书法形式论批评

出版人: 黄啸

著者: 张锡良

责任编辑: 邹方斌

装帧设计: 丁三

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南新华书店

印 刷: 长沙超峰印刷有限公司

(宁乡县金洲新区泉洲北路100号)

开 本: 710mm×1000mm 1/16

印 张: 13.5

版 次: 2018年11月第1版

印 次: 2018年11月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-8477-6

定 价: 40.00元

【版权所有,请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

本书若有印装问题,可向承印厂联系调换

联系电话: 0731-87878870

目 录

前言：张锡良的理论立场/姜寿田	1
形式分析方法之批评	9
—— 读邱振中《书法的形态与阐释》及《神居何所》	
线与体验	31
—— 对书法的本土化理解	
书法 —— 西方现代艺术向路之批评	59
时代放逐了天才	83
—— 我心中的赵之谦	
从赵之谦与何绍基交恶管见多元的晚清碑学	104
西方先锋派艺术与中国书法的“现代”	121
“陈述”的陷阱	140
—— 读邱振中《感觉的陈述》	
晚清碑学与帖学回望	154
自拯而归守	181
享受书写	196
后 记	209

前言：张锡良的理论立场

姜寿田

张锡良在六十耳顺之年后，开始进入理论之域言说，他便随即完成了一种转换：这种转换是具有生命价值选择意义的。在这之前，他作为当代有影响的书法名家，书法创作几乎构成他生命的全部；在这之后，书法创作则只构成他生命的一部分。他把更多的时间用来读书、思考与写作。他惬意于这种理性生活，并把这种理性生活与他追求的最高人生价值紧密结合起来。从书法创作到理论研究，虽然其间并不存在必然的对立冲突，但是在创作感性与学术理性之间，毕竟体现出性质的不同。因而，从创作到学术研究并非能够一蹴而就，在很大程度上，理论研究需要有一个长期的学术积累与思考过程。不过，对于张锡良由创作转向理论研究，我一点也不吃惊。在我看来，他走到这一步，是一个必然的归宿。

至迟在20世纪90年代中后期，张锡良便以笔法为中心，开启了他对当代书法创作的反思与独立思考。他在创作上的取法赵之谦，使他自然不得不面对风格与笔法问题。按当时主流书风的倡导，创作上主张形式至上，以风格为主旨。笔法则退居边缘化地位，乃至成为保守的同义语。这种创作倡导裹挟的激进主义倾向，使得民间书法取代传统经典，

夸张变形的造型意志取代笔法。随之书法本土美学精神也遭到冲击与颠覆。张锡良对笔法的坚守与思考，也正是在以上书法背景下展开的。对张锡良而言，他选择赵之谦，即在于赵之谦作为清代碑学后期大师，其书法创作兼融二王帖学与碑学，将碑帖结合推到一个笔法高度。在这方面，碑学内部代表人物，不论是何绍基，还是李瑞清、曾熙、沈曾植、康有为等，皆无出其右者，这也使赵之谦成为碑派中受到攻击最烈的人物。康有为在《广艺舟双楫》评赵之谦说：“搨叔学北碑，亦自成家。但气体靡弱。今天下多言北碑，而尽为靡靡之音，则搨叔之罪也。”康氏以上言论，无疑是偏颇缺乏公正也。客观地说，康有为自是一代碑学大师，但就碑学笔法所臻的高度而言，他还略逊赵之谦一筹。毋庸置疑，随着书法史的演进，赵之谦的书史地位会不断上升，而清代碑学中很多显赫人物，其书史地位则会逐渐下降，并被重新定位，这也是书法史的自洽与自律。

经过二十余年的深切思考与反思，张锡良在理论上开始发出声音，并一发而不可收。这本论文集集中所收十余篇理论文章，便是他近年来勤于思考写作的理论结晶。这本论文集围绕的题旨主要有两个：一、赵之谦与清代碑学及帖学；二、当代书法形式论批评，以当代书法形式论批评为中心内容。当然，这二者之间也存在必然的内在联系。如张锡良对清代碑学与帖学的思考，使他愈来愈倾向于赵之谦对笔法的关注与创造性转换——赵之谦对切锋绞转笔法的拈取，便丰富了王羲之纯粹绞转笔法，对孙过庭绞转笔法也是一种推进。而对包世臣、沈曾植碑帖融合创作，则表现出某种质疑。事实上，碑学的神圣叙事夹杂着许多不成熟的臆说，这尤其表现在碑学对帖学的攻击性言论方面。而归结到碑学及碑帖融合创作方面则带有夹生的成分。由此，其创作的高度虽经近现代书法史叙事而以书法史的权力将其合法化，但如果以长时段的书史眼光加以审视，则其合法化是带有书史误读成分的。随着进入现代书法史，帖

学的独立与帖学逐步获得历史性，反观晚清碑帖融合的整体创作，则某些名家笔法上的不堪便暴露出来。现代白蕉便从碑帖对立立场，斥康有为书法为烂草绳子；潘伯鹰《中国书法简史》从魏晋二王写起，而将甲骨、金文、小篆、隶书一笔抹煞。站在当代书法史客观立场，我们不会采取碑帖对立、党同伐异的观念方式或扬帖抑碑，抑或扬碑抑帖，而是会用理性的史学观念来认识看待碑帖的不同书史地位与价值，从而作出恰如其分的书史判断。张锡良的近现代碑帖研究，其核心题旨，即在通过赵之谦这一个案从笔法上来检讨清末民初碑帖融合的嬗变及书史价值，内中不乏批判意识。这充分反映在《晚清碑学与帖学回望》《时代放逐了天才——我心中的赵之谦》等论文中。

在很大程度上，论文集中对现代书法形式批评的文章，集中反映了张锡良对当代书法的思考。这种思考另外还突出揭示出他对本土书法线条品格与中国书法人文精神特质的认识方面，而随之展开的批评便主要指向邱振中的现代书法形式理论。其中也包括对陈振濂、沃兴华、王冬龄所倡导的形式化书法创作的批评。对当代书法形式的批评与探讨无疑是一个复杂的问题，它牵涉书法的经典传统、近现代传统、西方现代性传统等诸多方面问题，而核心问题则在于现代性层面。由此，如何理解现代性，便成为讨论书法现代性的一个前提。按西方现代性理论，马克思·韦伯的现代性定义是具有经典性的。韦伯认为现代性，即感性与世俗性、祛魅与理性化，科层制。在现代性之前，天地、人、神共居，而现代科学理性则打破了基督教神学体系，理性战胜神学，人成为世界的中心，而理性所导致的主体膨胀，又导致人与世界的对立紧张；同时，感性的加剧则导致世俗化泛化，从而进入20世纪晚期，西方开始进入后现代。德里达认为，在后现代状况中，人不在场了，历史终结了。而随着历史的终结与人的不在场，艺术本身也趋于终结。针对德里达后现代解构主义观念，哈贝马斯提出话语交往理论与主体间性理论。他认为现

代性并没有完成，按福柯说法，现代性是一种启蒙方案，围绕现代性方案，要在主体间性前提下，展开对话——话语交往，从而推动深化现代性。

在张锡良看来，邱振中现代书法形式论的困境，主要在于试图借助西方现代形式论，以书法的空间转换来打破汉字疆界，突破书法的时间性，以空间结构转换来重塑汉字空间，使汉字在新的时间—空间序列中再符码化。实际上，当代书法现代性努力的悖论，始终表现在传统与现代的二元价值对立。视经典书法为过时保守之物而不再具有合法性，而现代艺术则天然拥有对传统艺术加以颠覆破坏的权力，并具有合法性的自我证明。这种现代性艺术逻辑，当进入后现代境遇中，便失去本体制约而彻底滑向私人化表述。由此，在现代与后现代之间，对于西方现代艺术理论批评家而言，艺术已经成为一个需要证明的东西了，而黑格尔艺术史终结理论也成为西方艺术史家普遍严肃讨论的课题。因为，当杜尚将一个现成物小便池命名为《泉》参展而成为西方艺术史意义上的名作之后，艺术的边界便被彻底消除了。对中国现代书法影响巨大的现代抽象主义，便是西方现代艺术史终结的产物。在西方现代抽象主义影响下，以邱振中为代表的中国现代书法家，创作出大量类似于西方现代抽象主义的作品。邱振中对这些现代书法作品，作了系统的理论阐释和类型划分，从观念到方法，提出如“空间转换”“轴线图”“微形式”等一系列形式概念，以及由“源自书法”“源自书写”“源自文字”而扩开通往现代艺术的向路。对此张锡良从本土文化审美立场作了深入分析与批评，并将其归为“官能文化”一类，他写道：

“官能文化”是器层面的文化，而非道层面的文化。中国书法的现代，使我们看到“官能文化”的文化背景，这将使书法从中国文化的精神中抽离出来，成为某种观念表达和情绪宣泄的手段和工具。他

引钱穆文指出：“中国文化看重如何‘做人’，西方文化看重如何“成物”，因此，中国文化更重在“践行人道”，而西方文化则更重在“追寻物理”……李泽厚把这种人格完整性定义为人的内在规范，即个人行为，态度及心理状态，亦即人性能力，或文化心理结构。我认为书法即这种能力及结构的外化。它成为该个体生命的表征和符号，而不是手段与工具，生命才是目的。”他得出结论：“中国书法就是在汉字的疆界内，以书家个体的不同书写方式与实践，共同构建的不朽的民族精神的表征。”

贡布里希在《艺术与偶像》一书中写道：“也许此刻很有必要强调喜欢和厌恶无疑是主观性的东西，它很难驳倒艺术的客观性的信念。”

而西方现代艺术创作上的私人化探索却给理论言说提供了绝对自由。现代书法形式理论即完全证明了这一点。它完全无视贡布里希所强调指出的“艺术标准的客观性信念”，而将艺术创作与艺术理论归结为个人“乌托邦”，这便走向对书法本体的否定。艺术本体是建立在普遍审美与精神价值基础上的，因而，艺术的个体经验，是以人类普遍审美经验为前提的，而只有个体审美经验转化为普遍审美情感，艺术创造的超越性才得以在艺术本体层面生成。因而，在艺术创作中片面强调私人化的个见与观念，在很大程度上便会趋于对艺术标准客观性及形上精神的消解和反悖。“形而上因素被抽离，剩下的也只是形式因素了。”

（卢辅圣《中国画的世纪之门》）对于中国书法而言，道与艺之间的张力，作为形上价值预设始终存在，这是书法元典精神之所在。中国书法传统的伟大，即在于它始终没有将形式与精神二者割裂而加以对立。它始终强调道与艺的整合。从晋代之后，书法文化的全部努力即旨在揭示书法的非形式化和内在超越价值。以至在宋人观念中，离开了文人化尺度，书法便失去了合法性。书法的文化规约构成传统书法的审美基准。当代书法现代性追寻的偏激表现，即在于企图将书法引向纯粹形式化与

视觉化，而与文化精神分离；同时尤为强调现代与传统的二元价值对立，对书法传统缺乏理性认知，而这种对传统的单维认知，恰恰走向现代的反面。从根本上说，传统与现代是一体两面，因此，以现代性名义，否定既有文化传统并不是明智之举，也难以奏效。即如五四激进主义文化运动，在传统文化危机意识中，文化精英提出“打倒孔家店”的口号，全面否定传统文化，甚至要废除汉字，走西方拉丁拼音化道路。但历史证明，这种企图走出自身文化的激进主义倡导，并未获得现实效应，反而给后来造成更大的文化困境。德国哲学家伽达默尔论述传统写道：

传统并不是我们继承得来的一宗现成之物，而是我们自己产生出来的，因为我们理解这传统的进展，并且参与到传统的进展之中，从而也就靠我们自己进一步地规定了传统。

西方现代哲学反思现代性所表现出的存在之思，表明没有一个时代像我们这个时代如此多地了解人，同时，也没有一个时代像我们这个时代对人的了解如此之少。因而，西方现代哲学开始由对理性与科学的尊崇，转向对人的存在价值的追寻。海德格尔存在主义，返归古希腊哲学传统，即是在一个唯理主义时代，提示出理性至上境遇之中对存在的遗忘，人失去归家之路，而存在即是人的诗意地栖居。

艺术是哲学的美学表现，西方现代艺术的本体迷失，正来自哲学的迷惘和困顿——回到本体，回到存在，回到常识。

书法何为？在一个失去常识，陷于庸常，而书法呈现出普遍主义危机的境遇中，回归本体找寻存在，是拯救书法时代病的必由之途。

熊秉明说：当艺术到了艺术存在阶段，即到了艺术的最后阶段。如果还有问题即是艺术存在的问题；如果还有疑问即是艺术存在的疑问。当代艺术是否到了这一临界点上了呢？从中西共同面临的艺术问题包括哲学美学问题来看应是这样。并且，也许可能面临的问题更为

复杂，已经不是一个存在的问题，似还应包括如何存在，存在之思与艺术之问与人之间问题。很显然，20世纪哲学、艺术并没有忽视人的问题，恰恰是人的主体的解放及感性的过度膨胀，导致艺术本体的迷失与颠覆。而后现代主义的出现，正是本体理性哲学失效之后，人超越主体论后导致的人性失范。因此，回归本体，回到理性，便成为21世纪哲学的一个基本问题。艺术包括书法都将从本体及理性哲学出发重建艺术美学话语范式。这是一个由私人话语泛滥到本体艺术美学话语范式重建的过程。

张锡良以其对书法怀存的文化良知和历史关怀，表现出他的现实焦虑。因而，他对书法的形式批判，是从当代书法文化立场出发的，是在书法何为的文化追问中，对当代书法形式主义泛滥的质疑与批评。他从深层揭示出当代中国书法的意义危机和在现代性名义下创作探索的误区，捍卫并固守了中国书法的生命感性与形上精神，是从书法本体立场对现代书法形式理论的一次全面回应与批判。这表现出张锡良的清明理性和鲜明的理论立场。而他之所以围绕现代书法形式理论展开全面清理与批评，即在于现代书法形式理论已完全悖离了本土书法美学精神，并在很大程度上走向现代性的反面。由此，从本土书法美学精神根柢上重建当代书法文化的审美价值，在反思现代性境遇中实现中国书法传统的创造性转换，便是题中应有之义。而张锡良对现代书法形式论的剖析与批评，便是当代书法处于又一发展关键时刻所发出的醒世之言，它无疑是当代书法、书法理论批评的重要收获。

形式分析方法之批评

——读邱振中《书法的形态与阐释》及《神居何所》

学术问题的研究，通常有与它相适应的一套方法，方法直接左右着研究的成果。就像在新文化运动时期，胡适的一切学术研究，无论从哪一方面考查，都是围绕“科学方法”展开的。甚至可以说，胡适因“科学方法”而确立了他在中国学术史上的地位。

当代书法研究中，也有一种方法，即形式分析的方法。这种方法从局部到普遍应用，几乎贯穿在整个书法复兴时期，尤其在创作与教学实践中，正在全面证验着它的某些功能，并成为“现代书法”理论的支撑。似乎使人觉得，三千年来，那总是说不清、道不明的中国书法一下掀开了它神秘的面纱，让人看清了真相。这方法如一柄犀利的刀，对书法的一切形式构成进行着精微的剖析。乍看起来，创作、鉴赏、教学及理论陈述都有了着落。

书法是在中国文化土地里生长出来的一种文化样式，在悠长的历史进程中，缓慢地长成现在这个模样。可是在现代，它遭到了严重的挑战，并走向了厄运。这与18、19世纪之交的中国文化总体遭遇相仿佛，文化本体遭到全面批判与否定。书法发展到当代，有观点认为，“随着中国现代文化的生存和发展，书法必然会由古典形态转向现代形态，除非它在固守传

统中自然消亡”¹。这种消亡的厄运，似乎是中国文化现代转型的必然结果。书法则应从“古典形态”转向“现代形态”，不然，“作为其内容和基础的大传统文化被抽取或置换，则书法抽象形式本身便变得空洞贫乏或是莫名其妙”²。为了挽救由此而来的消亡的厄运，只能是适应这种文化转型，然后去寻找转型后新文化下书法的“现代形态”。

这种“现代形态”首先要求的是重建书法的时空观念，即从传统书法对时间的重点关注转到现代书法对空间的重点关注。进而，在空间关系中把原来只在“字”这一层面的关注转到“不把书法作品看做由汉字组成，而是看做由在时间中展开的线条所分割的、充满感情色彩的空间所组成”，这种空间观念的转换“在于把对部分空间的被动关注变为对一切空间的积极感受，从而发掘出一切空间的表现潜力”³。文化现代转型对传统书法的这一本体性（时间是主角）的反省，完全改变了研究的方向（空间成为主角），因此形式分析方法应运而生，应时而立。

形式分析方法改变了传统书法的价值观：从“成人”到“成物”。从而使主客体相融统一到主客体对立分离，而形式作为一种“存在”，进入基本的、重要的研究领域，书法文化意识被消解。在实践层面，创作正在反复设计着某种空间关系的最佳模式，品评亦在借助数学化的比例测试空间关系是否规范、协调统一。从书法专业教学方面看，“从古代书法作为文化传播的手段，到近代书法转型成为艺术创作的目的，对书法而言，定位发生了天翻地覆的变化”⁴。书法不再适应师徒授受的方式，怎么教？随着形式分析方法的确立，似乎解决了这一难题。它体现在教学中，要求：1. 对空间情调的协调与敏感。2. 有意识地训练学生对抽象空间的敏感。3. 充分关注现代艺术，并注意将它们与书法作品的空间特征进行比较研究。基于对空间意识的特别培养，形式分析方法成为了创作作品和研究作品的不二法门。似乎只有这样，才能真正做到“目而有据”（包世臣语），也才能真正把感觉到的东西说清楚、讲明白，来医治梁漱溟诊断的

中国文化五病之一的“暧昧不爽——中国文化有使人看不清，疑莫能言”之病。看来，书法受此病害尤深。欲除此病，则要进一步从改变书法的空间关系入手。邱振中认为：由于笔法空间运动形式的终结，章法的空间处于突出的位置，因此“章法发挥了越来越大的作用，笔法不得不让出它第一小提琴的位置”⁵。笔法的位置下降，章法的位置上升，实现笔法到章法的转换，空间关系成为书法的核心。于是，他这样定义了书法：“徒手线条连续运动中的空间分割”。顺此定义，形式构成自然成为分析方法唯一的对象物。近些年来，全国展投稿作品的创作、设计使形式构成成为一块人人都热衷的实验园。实验的效果，也确实证明了分析方法在当代的有效性，“广西现象”应该还留在人们的记忆中。

文化向世界开放，也决定了中国书法向世界开放。这种开放唯有表现在那些抽象的形式因素、那些粗浅的表层的墨痕，以及那些运用滴、甩、涂、抹的方法。认识层面则是观念的图解，而线的情感表达及生命的含蕴则成为一种缺失。因此，所谓书法向世界开放，也只有形式图式似乎构成了唯一的通道。

书法创作活动是应该包括作者、作品、接受者三个方面因素的共同活动的过程。在这三个因素中，很显然，作者、接受者常处在复杂的动态过程中，其个别性、偶然性导致分析的方法难以获取框架、法则。唯有“作品”的形式作为“静”的存在，给分析方法留下了地盘。因此，极力为获取形式的“客观”意义建立分析的技术与标准，并进而形成可操作、可检验、可言说的法则，便成为一种必然的选择。当然，这样做的代价，显而易见，必定消解含蕴。邱振中十分明白，他也曾说：“艺术理论中的分析，正是理性对直觉的部分征服。当然谁也不能征服艺术中全部的神秘，但我们能说出一部分，尽管是微不足道的一部分。被我们解析的这一部分，便自然而然进入理性控制的范围。”⁶但这能被理性控制的部分，并非书法的基本部分或曰本体。

关于陈述，现代理论的要求是对陈述的证明。陈述包括形式构成层面与含蕴层面，现代理论认为如果没有形式层面的深入分析，并进行精准的陈述，含蕴层的陈述便没有结实的基础。实际上，也只有对形式层面的陈述能做到一定程度的精准。在含蕴层面，我们最终也没有看到邱振中的精准陈述，以及对该陈述的证明。就像西医对局部病灶可以分析并有精确的理论表述，但该病灶对于活动着的生命整体的状态则无法产生准确的关联与表述。所以，在形式构成层面，也只有在这个层面，分析方法对局部的陈述才有可能是精准的。

笔法并非不包括空间因素，只是笔锋运动的形式完全在平动、绞转、提按的范围内变化，此后再没有发展出新的运动形态，亦所谓“终结”了。因此，即便是对笔法的空间分析也是十分有限的。而传统笔法主要是时间性的，尽管如此，笔法的空间研究也构成形式分析的不可或缺的内容。综上所述，我们看到，在邱振中的空间理论中，形式分析的方法向着两条路线——两类空间形式展开：第一类空间是线条分割的二维空间，即线条分割空间的各种可能状态，从轴线到轴线图再到探讨外接圆的重叠率，从字结构到二维空间群的转换；第二类空间是从运笔的空间形态（平动、绞转、提按）产生的二维及三维空间到微形式。它们构成了作品形式分析的基本内容。



图1.1 石鲁作品（局部）

我们先考查第二类空间。

笔法带来的空间是线条自身所占的空间，即平动、绞转、提按三种运笔方式的直接或综合性结果。平动产生二维空间，提按产生三维空间，绞转则是二维与三维的综合产物。邱振中认为线自身的空间相是由线的边框的复杂变化所呈现的，边框的复杂变化是笔锋不断改变的结果。任何一个对创作有着深切体验的作者都会感受到，笔锋着纸的状态是无法以理智准确控制的。因此，边框的变化也并非全在意识之中，对边框的分析在很多情况下与创作者的相期并不相许，与作品的风格判定亦不尽相符。更进一步，对一件作品中出现的无限多样的边框形态，即便我们可以作某些局部分析，但这种分析可能与整体失去关

联，不再具有意义。我们不能否认，当某些边框在形态上基本统一在一种特点之中时，对边框的分析可能给予作品一定的风格印象，如沈曾植那侧势如刀劈的线条，石鲁那破碎呈锯齿状刚狠的线条（图1.1），我们的视觉可从这些线条十分突出的边框形状中获得作品的明确解读及显明风格。但在许多情况下，我们的视觉不能或不易从线的边框有所发现，如赵孟頫的作品（图1.2）。邱振中对此类作品有这样的描述：“从结构、用笔来看，没有脱出前人的窠臼，章法上也比较平板，然而一旦感受到作品的神采、神韵，便不由会想起元世祖第一次见到赵孟頫时所说的‘神仙中人’，作品所透露出的典雅气息与所有名作都迥然不同，然而在形式分析中却找不

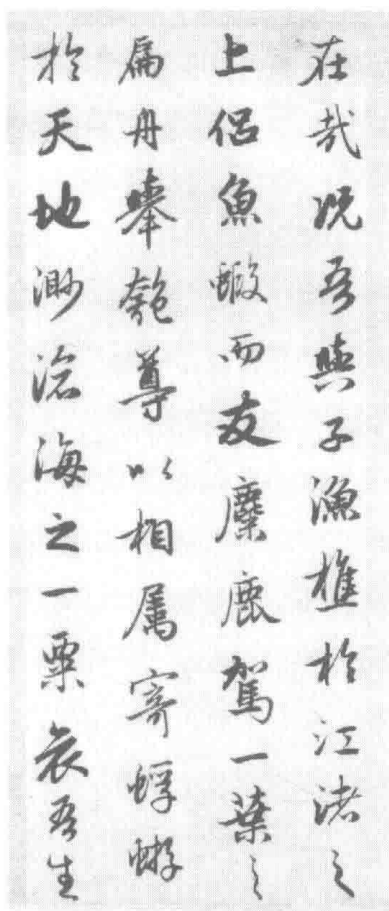


图1.2 赵孟頫作品（局部）