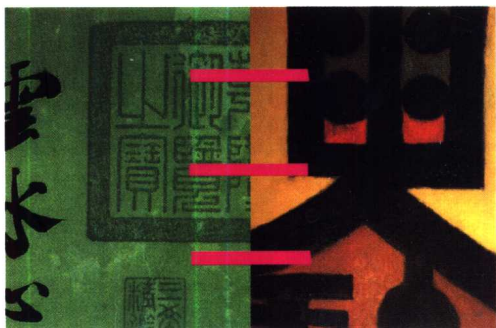

20世纪末
中国书法思潮

沈伟 主编



中国书法现代史

—— 传统的延续与现代的开拓

刘宗超 著

中国美术学院出版社

20 世 纪 末
中国书法思潮

沈 伟 主 编

中国书法现代史

——传统的延续与现代的开拓

刘宗超 著

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法现代史：传统的延续与现代的开拓 / 刘宗超
著. - 杭州：中国美术学院出版社，2001.6
(20世纪末中国书法思潮)
ISBN 7-81019-942-0

I. 中… II. 刘… III. 汉字-书法-美术史-中国-现代 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 031377 号

丛 书 名 20 世纪末中国书法思潮
书 名 中国书法现代史
编 著 刘宗超
编辑制作 雅图工作室
封面设计 晓 尔
责任监制 葛炜光
责任校对 傅小玲
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国杭州市南山路 218 号
邮政编码 310002
印 刷 浙江大学印刷厂
经 销 全国新华书店
开 本 889×1194 mm 1/32
版 次 2001 年 6 月第 1 版第 1 次印刷
印 张 5.25
字 数 83 千
图 片 84 幅
书 号 ISBN 7-81019-942-0/J·879
本册定价 16.00 元

目 录

1	导 论	书法现代创变的文化背景
10	第一章	由沉寂到复苏
10		一 传统的延续
18		二 书坛新时期的序曲
23		三 延续传统的老书家群体
35	第二章	书法新古典群体的兴起
37		一 书法美学大讨论
43		二 书法新古典群体的形成
46		三 书法新古典群体的创作理路
59	第三章	书法现代创变的开端与演变
59		一 “现代书法”的产生背景与主张

67	二 “现代书法”的探索足迹
72	三 书法现代创变的个体语言
85	第四章 书法传统创变的深广发展
88	一 书法发展的理性建构
93	二 “书法新古典主义”与“新文人书法”群体
108	三 “广西现象”与“学院派书法创作模式”
119	第五章 书法现代创变的新开拓
119	一 “书法主义”的出现及其主张
126	二 “书法主义”的创作现象
142	三 “书法主义”与中国书法现代化
153	后 记

导 论

书法现代创变的文化背景

艺术是一种基本的文化形式，文化的变化自然影响着艺术的变化。近代以来的中国社会，由于受到西方文化的猛烈冲撞，其政治、经济、文化与封建的旧中国相比，可谓发生了天翻地覆的变化。作为传统文化精华的中国书法，也随近现代的文化嬗变而不断创变。

中国传统文化与西方现代文化在模式和形态上是绝然不同的，当她受到西方文化的不断冲击时，是在与西方文化既对立又融合的进程中不断演进的。近代以来，中国文化大致经历了三次大的变化：鸦片战争以后，中西文化发生了第一次大碰撞，中国文化开始了由传统向现代的过渡历程。本世纪初，中国传统文化受到了西方文化的全面而猛烈的撞击，引发了“五四”新文化运动。这一近代以来最伟大的文化运动，对千年来的文化传统进行了全方位的批判和“大转折”式的扬弃。遗憾的是，这一运动由于种种原因，在其后 60 余年的时间里，它对文化的批判却被政治的批判所代替，一批文化斗士由批判传统退向了对传统的回归。直到 20 世纪 70 年代末，随我国积极的对外开放政策的实施，西方文化又卷土重来，势不可遏，在这第三次文化碰撞下，中国传统文化才实现了现代化转型，严重影响了中国文化的价值取向。我国文艺上的现代化创变，莫不在此影响下展开。正是基于这个原因，本书“中国书法现代史”中的“现代”一词的含义，不只是时间上的提示，更重要的是指书法本体上的创变，是对与古不同的书法存在状态的描述。传统书法在 10 年“文化浩

劫”中,处于一个低谷,同时也积累着力量,在70年代已逐渐走向复苏。至70年代末已成全面繁荣之势,书法理论得到了空前重视,书法活动已空前高涨,都说明书法的生存状态已与古不同。这是传统书法走向现代化的开端。虽然书法现代化创变真正出现于80年代中期以后,但这里还觉得应把书法的现代化进程追溯到70年代,才更清楚一些。

我国封建时代的文艺是一种和谐的古典文化,社会和文艺均处于超稳定发展状态。于是传统书法也以“和谐”为最高标准,这一状况直至70年代初也未发生根本的变化。然而,现代文化的形成却打破了这一和谐状态。现代文化是工业化、都市化、自由市场经济和技术进步的必然产物,自由竞争规律及商品交换逻辑推演到了社会生活的各个方面。因此,现代文化是与传统文化相对的、冲突的、不和谐的文化。受此影响,我国现代化进程中的文艺现象也带有明显的不和谐倾向,书法发展概莫能外。于是传统与现代的对立成了现代书法史中的突出现象。一方面,思想文化的剧变,并未引起绝大部分人从事书法态度的改变,书法创作仍在酷守汉字规定的前提下,在历代法帖中做着新的组合,其创作仍在“重复”或“修补”传统中缓慢发展。当然,这种“重复”或“修补”仍能产生与古人与今人不同的细微变化,可以无限的稳妥的做下去。另一方面,少数人在时代精神的激励下,努力寻找着书法创变的新的形式语言(与传统书法面目有明显不同的现代形式),他们大多以对书法艺术本体的置问为前

提,层层剥离着汉字的实用因素(表现为对汉字的符号性质的破坏)。可以看出,以上两种书法创变的探索,有着截然不同的观念起点,前者表现为传统的延续状态,后者呈现为现代的开拓实验。前者是和谐的渐变,后者追求不和谐的突变。前者表现为主流的、大众化的趋势,后者则是先锋的、少数人的探索。这成了把握书法现代史的两条主线。当然,这两条线并不总是表现为对立与平行,有时还会产生相互的影响。其实,他们也本不应表现为对立。正如日本书法家所说,从事现代书法要有深厚的传统功夫,没有对传统的透彻把握,就没有资格谈现代。另外,没有现代创变思维的传统派,也不会有多大发展。正是在这一点上,传统和现代本应该是联系在一起的。

我相信这样一句话:“所有的历史应该是问题情境的历史”(波普尔)。艺术家所确定的艺术目标和采用的创作手段,都不是无缘无故产生的,它来自具体的“问题情境”,而这个“问题情境”是特定时代、特定文化留给它的,它是此前艺术创变中所没意识到或虽意识到而没有解决的情境。

具体到书法的现代创变来说,无论传统派还是现代派,都面临着现代文化嬗变给书法创变所提出的一系列难题,对这些问题的不同解答,便决定了不同的创作走向和历史价值。

早在20世纪初的文化嬗变,便对书法生存与发展提出了几个考验:毛笔的退出实用领域、古典文化氛围的消失(文言文被白话文替代)、文字改革运动及审美趣味的变化。但是,由于以



下原因,书法的从事者却暂时绕开了以上难题的追问:一,书法是地道的“国故”,引进的文化中没有相应的参照物,它成不了新文化的批判及改革对象;二,由于当时条件限制,毛笔一时不能被西洋笔替代,毛笔字仍有广泛用场;三,文言文虽然不再实用,但是书法创作仍可以抄写前人的诗词为用;四,文字改革实际上的推行不通;五,受“和谐”与“正统”思想影响,书法创变上早已形成了一种迷恋继承、不思大变的惰性思维;加之书法“艺术”地位的模糊不清,书法完全可以仍作为一种“余事”或“消遣”,而对一切不利发展因素不屑一顾。

这样,由于以上种种原因,文化嬗变给书法生存发展提出的问题,书法从事者仍不急于回答,以至这些问题一直拖延 60 余年!但是,当历史来到 70 年代,书法被作为一门现代艺术而谋求进一步发展时,书法界却不得不重新正视这些世纪初就应该着手解决的艺术难题了。其实,对这些艺术难题的不同解决方案,便决定了书法现代史的大致走向和现存状态。在进入正式阐述之前,我们不得不再对现代史所面对的艺术难题作一番明确。

(一)如何对待创作工具的变化?新型方便实用的书写工具(各种硬笔)的普及与改进,使毛笔的实用地位完全失去。然后是电脑打字的逐步普及,身处网络时代的人们连硬笔字也不想写了。这一工具之变直接影响了书法的生存状态。对古代文人来说,毛笔使用的生活化是潜意识中的事,一支毛笔并不意味着一种特殊的职业或手艺,而是一种社会必需。可以说,在广泛的

实用中,书法才得到了深远发展。而毛笔退出实用领域,首先冲击的是人们对书法的认识观念:毛笔字还有没有存在的必要?它在多大程度上是艺术?它作为艺术乃至作为当代艺术的可能性有多大?书法要生存要发展,人们必然要面对这些问题。其实自20世纪初,这些问题便成了美学家考虑的对象。梁启超1926年所做的《书法指导》演讲、邓以蛰1937年所写的长文《书法之欣赏》、30年代林语堂写的《中国书法》、《中国人》书中的一节,以及朱光潜、宗白华的美学文章中都对中国书法的艺术地位给予了充分的、极高的评价和定位,尤其是林语堂和宗白华的认识非常深刻,值得后人深入思考:

“书法提供给了中国人民以基本的美学,中国人民就是通过书法才学会线条和形体的基本要领的。因此,如果不懂得中国书法及其艺术灵感,就无法谈论中国的艺术。”“在书法上,也许只有在书法上,我们才能够看到中国人艺术心灵的极致。”(林语堂《中国人》,发表于1934年。)

“中国音乐衰弱,而书法却代替了它成为一种表达最高意境与情操的民族艺术。三代以来,每朝代有它的‘书体’,表现那时代的生命情调和文化精神。我们几乎可以从中国书法风格的变迁来划分中国艺术史的时期,像西洋艺术史依据建筑风格的变迁来划分一样。”(宗白华《中西画法所表现的空间意识》,发表于1935年。)

他们之后,有多少人能对中国书法的艺术价值认识到如此

深度呢？中国书法家协会的成立（1981年），晚于中国美协等艺术组织的成立32年！其间观念上的差异何止霄壤！《书法研究》不是在90年代还在讨论“书法在当代作为艺术的可能性”吗？以及“书法应是艺术创作”、“书法发展的可能性”而论证吗？为了给书法的艺术地位正名，几代人付出了艰辛的努力。

毛笔退出实用领域，还对书法的生存提出了技术上的挑战。毛笔使用场合的极大缩小，导致书法学习中传统技法的继承和发展受到相当影响，书法技法水平远不逮古人。现代人学习书法只有抽专门时间学习，方可达到一定技巧层次。于是，把书法作为一门艺术，一门专业来学习便有了必要。书法热兴起后，各级书法专业教育也走上了正规之路。

这样看，毛笔的不复实用，又使书法的艺术性得到了纯化。古人视书法是美观的实用书写，而今人则强调，书法是一门艺术，因为它不再等同于实用书写，它的形式更重要！这种观念转换使书法取得了和其他现代造型艺术相等的艺术地位。而书法创作意识的增强，又急于寻求理论指导，于是理论研究也有了独立存在的价值。正所谓“塞翁失马，安知非福？”

书法创作工具的退出实用领域，还会引申出另一个更关键的问题：未来的书法创作是否一定以毛笔工具为价值判断？硬笔书法、篆刻作品、现代刻字作品创作也不使用毛笔，不都被承认为书法艺术了吗？那么用各种现代材料印刷复制、拼贴、打印的汉字作品，算不算书法作品？先用电脑设计作品的原型，再用

毛笔表现出来的作品应如何看待？未来书法创作是否依然限于传统的“笔、墨、纸”的格局？传统书法如何面对现代科学的洗礼，适应越来越多用现代科学武装自身的鉴赏者？如何吸收美术技法或借助新的机械文明所提供的各种新的媒介材料？这都是书法的现代转型不可回避的问题。

（二）写什么内容？书写的内容不只是产生创作冲动的催化剂，而且是作品形式构成的重要手段。古代汉语的精神意蕴及形成的文化氛围是传统书法赖以生存的条件，此前的书法家书写自作古诗文进行“创作”，是再自然不过的事。但经过 20 世纪初的新文化运动，文言文被白话文取代，书法所赖以生存的古典文化语境土崩瓦解了。书法的生存状况变得十分尴尬。出于惯性，一部分有传统文化功底的书法家，仍可书写自作古文；即使不会自作古文，也可以借用前人的诗词进行创作；或者干脆按传统格式书写白话新内容。以上做法是当今书法创作的主流形态，仍是严格的传统创作方式。从现代角度说，这只是一种权宜之计。如果不写古典诗文怎么办？这引起了现代派的方多实验：或直接书写白话文（甚至俚语）；或按现代实用书写格式（由左至右、由上至下书写），甚至加入标点符号、分段、空格等方式；或书写少字数，甚至单个字。都有进行实验者。这些均是想舍弃古典文学内容的编撰而采取的实验。可见，书写什么内容的问题，直接关系到作品的形式构成，同样是书法创变不可回避的问题。

（三）是否还用汉字创作？近代以来，改革汉字的行为从未



停息过。今天看,那种把文字改革混同语言改革的激进思潮,由于没有顾及到汉民族的特点和习惯,只是一种不切实际的幻想罢了。当前的文字改革定位在“简化文字”上,即是对近百年中“取消汉字”偏激行为的一种纠正。但是,目前的简化字仍是摆在书法家面前的一道难题。因为不论汉字在实用中如何优越,它总不会是个老样子。

是否用汉字进行创作,是传统派与现代派的根本分歧点。“不写汉字,就不必叫书法”是传统派的鲜明观点,作为国家大展,所能接受的“现代派”作品便是:“其表现手段应为书写,不得脱离汉字形象,并有相对可识性”。(1995年《全国第六届中青年书法篆刻展征稿启事》)这样,以少字数(或可识的单个字)作为构型手段,便在以上范围之内。而现代派的探索不止于这一手段,他们有的作品是以字的局部结构、或类汉字结构(不可识)、抽象线条的线性书写构架等等方式来构形,这是欲摆脱汉字实用因素(字音、字义)而采取的创作实验。其目的便是寻求对“书法是否写汉字”这一追问的可能的解决方案。

(四)如何面对人们审美趣味的改变?传统书法与古代文明相适应,二者关系极为和谐。具体说,传统书法更多的是表现为儒学艺术精神的产物,而儒学艺术精神的要义是“中和”之美。要求对立的二要素贵和持中,不激不厉。这种“中和”心态是中国独特农业文明的产物,它形成了事物超然漫长的发展特点,但是却忽视了“变易”。影响所及,传统书法的学习上也要求唯古



是崇,唯和谐是标。其实,自清中叶开始的碑学运动便是对这一原则的反动,而 70 年代以来的中国社会发展是工业文明,工业文明所带来的社会结构的变化、生存状态的改变、现代与传统观念上的撞击,使文化关怀已远不同于悠悠的“和谐”气息。面对当今机械文明所创造的“新自然景观”,当古典的“和谐”不足以传达出现代人的矛盾心态时,究竟用什么样的形式去诉说当代文化精神?传统阵营里采用变形、丑拙的汉字书写来破坏古典的和谐样式,而现代派则试图在变形、抽象上走的更远。

以上便是书法的现代创变所面临的情境和起点。这些在 20 世纪初早已提出的艺术问题,由于种种原因,不得不使人们在 20 世纪最末端的时刻重新面对并思考对这些问题的解决方案。而解决的方式和程度,便成了我们把握这段历史的标准,也是衡量一个书家、一种创变思潮、一个创作流派的分界点。

第一章 由沉寂到复苏

艺术发展常出现这样的情况:某一艺术高潮的到来,往往是在其前面低潮期积蓄着力量,等到创变的条件一成熟,那积蓄已久的力量便会爆发出来。同样,书法现代史的开端也应追溯到70年代初的“文革”后期。“文革”后期,既是一个书法时代的结束,又是另一个新的书法时代的开端。在此之前,书法更多的是一种精英文化(即由一二位书法大家标领书坛风潮),而经过文革中的“全民大字报”运动,书法开始走平民化(即现代社会艺术的大众化、世俗化现象)。

一 传统的延续

“‘文化大革命’是新中国历史上的一场文化浩劫。实践证明,‘文化大革命’不是也不可能是任何意义上的革命或社会进步。”(1981年中央《决议》)在“文化大革命”时期,建国后的一切艺术活动都被看作“黑线专政”的结果,都是“封、资、修”的产物。于是,“革命者”便疯狂无知的砸文物、烧图书、毁字画,搞无休止的批斗。书法在当时还未被国家作为艺术门类看待,似乎还够不上被批判的资格,但是,一些书法家还是没能幸免于难。

其实,早在众多艺术家遭到严重打击的“反右运动”中(1957年),就有不少书法家“落网”,马公愚、白蕉、邓散木等人即被视为敌人,受到无情批判。“文革”时期的批斗,即便是德高望众的沈尹默也在劫难逃。“文革”一开始,沈尹默便在病榻上填词痛下决心:“从此伐毛洗髓,誓将旧染除清,肩挑手做学犹能,一切

沈尹默跋《褚遂良同州圣教序》



为了革命。”(《西江月》)但不久他还是被作为“漏网之鱼”给揪了出来：“书稿墨迹，曾被一再洗劫。稍有幸存，为避免匿藏之罪，沈老家人也忍痛地将已装裱好的书画，包括沈老所作和明清大家的作品，撕成碎片，泡作纸浆，然后一次又一次地用竹篮子盛着，悄悄地当作垃圾倾倒。但到焚烧沈老的手稿时，沈老眼看数10年心血毁于一旦，不禁老泪纵横，凄楚万分。直至身患重病，也时遭迫害，致使含冤去世。”(马国权《沈尹默论书丛稿·编后记》)沈老尚且如此，其他受批斗书家的境遇也可想而知了。在“文革”中，大批书家被永远的夺去了艺术青春。潘伯鹰、马一浮、钱瘦铁、叶恭绰、吴湖帆、马公愚、马叙伦、沈尹默、潘天寿等人，在“文革”开始不久便被迫害致死。这批老书家的去世，仿佛预示了一个时代的结束。

事物的发展往往具有两面性。“文革”给书法事业造成重大损失的同时，又为群众性书法运动的到来做着铺垫。虽然艺术创作的大氛围已不存在，但书法却大有用武之地，那就是书写铺

天盖地的“大字报”。众所周知，“大字报”主要是为了实用书写，醒目、正确即可，它要求写的“革命”内容是乏味的白话文、简化字，字意产生不了创作冲动，字体风格又不能太个性化，何艺术性可言？但是，它的出现，对书法来说已是够幸运的了。在当时毛笔基本退出实用领域的情况下，书写大字报引起了人们对毛笔字乃至书法艺术的兴趣，成千上万的人正是借此熟练了书写技法，也练出了胆量。新时期不少中青年书家即是在“文革”中积累了相当书写基础才有日后的成就。这真是让人笑哭不是。当然，“文化大革命”时期仍有一批书家可以从事创作，他们是幸免于政治批斗的老艺术家，或是担任要职的行政领导。当我们反观这一时期的书法创作时，会惊喜地发现，毛泽东、林散之的草书顺应了书法本体的发展。为确定他们的位置，就有必要对以前创作取向做一点简单回顾。

历史上的优秀书家无论自觉与否，都在寻找独立的书法语言，都在为艺术上的难题寻找新的解决方案。清代前期董、赵书体的风行，使千年帖学衰弱至极。及清中叶以后，碑学大兴，宋元明三代所忽略的篆隶书体得到了突出发展。清咸光之后，北碑风行。这同时也造成了书法进一步发展的障碍。就连倡导北碑的康有为也注意到了这一弊端：“近世北碑盛行，帖学渐废，草法则既灭绝。行书简易，便于人事，未能遽废，然见京朝名士以书负盛名者，披其简牍与正书无异，不解使转顿挫，令人可笑。”（《广艺舟双楫》）因此，面对强大的碑学运动，清末以来的书家所