

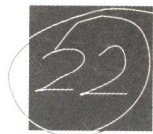
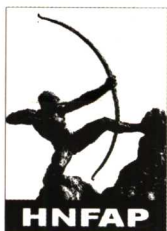
主编 \ 邹建平

于二十年来艺术发展的基本历史，以批评家群精辟的总结和判断，分析研究了这个时期中国当代艺术发展过程中具有代表性的艺术家和具有影响力的事件，他对于我们深入了解这一段艺术历史具有引导和启发性的意义。

书法主义

从一九七九年至二十世纪末，中国当代艺术历经了一个复杂而多元的发展过程。政治、经济的改革激发了艺术的创造，改变了我们的视觉经验和生存方式，从结构到解构，从解体到重建，中西方文化的碰撞和融合，演化成我们今日生活中的当代艺术关系。《中国当代艺术倾向丛书》基

张渝 沈珉 \ 著
湖南美术出版社



书法主义

张渝
沈珉
著

图书在版编目 (CIP) 数据

书法主义 / 张渝 沈珉著. —长沙: 湖南美术出版社, 2003
(中国当代艺术倾向)

I. 书... II. 张... III. 书法—理论—中国 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 068020 号

中国当代艺术倾向丛书

书法主义

张渝 沈珉 著

丛书主编: 邹建平

丛书策划: 邹建平

责任编辑: 李奇志 邹建平

整体设计: 念潮

封面设计: 戈巴

湖南美术出版社出版·发行

(长沙市雨花区火焰开发区4片)

设计制作: 张念工作室

经销: 湖南省新华书店

印刷: 北京佳信达艺术印刷有限公司

开本: 889 × 1194 1/32

印张: 8.75

字数: 22 万

版次: 2003 年 9 月第 1 版

2003 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—3000 册

ISBN 7-5356-1886-3/J·1756

定价: 29.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105, 邮编: 410016

网址: www.arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请寄回本社市场营销部调换

目录



SBZ32/03

1	序言	郎绍君 书法的“现代化”——关于“书法主义”的答问
13	第一章	天幕阔景：书法主义的历史孕育
15	第一节	从恢复到想像；书法的“现代化”
20	第二节	热眼向洋——从东洋到西洋
28	第三节	从延续到中断
35	第二章	超越书法框限的“主义”——书法主义宣言
36	第一节	框限以及各执一词的论争
41	第二节	作为“事件”的书法主义
73	第三章	拓殖与再造——作为方法的书法主义
75	第一节	不是“主义”的抽象——汉字的抽象化
78	第二节	穿越历史的拼贴
82	第三节	此时此地的书写
91	第四节	超级链接：一个想像的文本
99	第四章	与汉字有关——十二位艺术家
101	一、邱志杰 二、邱振中 三、徐冰 四、谷文达 五、宋冬 六、朱青生 七、吴山专 八、邹建平 九、李路明 十、洛齐 十一、王南溟 十二、王冬龄	
161	第五章	搅局与开盘——我看书法主义
171	附录	
172	刘骁纯	书写·书法·书象
180	彭 德	评中国书法主义
185	张颐武	书法主义：书写观念的欲望
188	王 林	反省书法及其主义
204	徐恩存	书法主义与当代文化
208	朱以撒	书法主义思考
219	任 平	关于书法主义的话语与情境
225	洛 齐	书法主义宣言
228	邢士珍	'93“书法主义”争鸣摘要
237	桂 雍	'95“书法主义批评”笔谈
248	陈 进	'97“书法主义”的对话
270	不谈主义(代后记)	

序 言

书法的“现代化”

——关于“书法主义”的答问

郎绍君

近读《20世纪末中国书法思潮》^①丛书，浏览之余，略得感想。友人询问“书法主义”，遂有这篇对谈。

甲：“书法主义”是什么？是书法流派，艺术风格，还是理论主张？如果是“主义”，那它是关于书法的“主义”，还是关于现代艺术的“主义”？

乙：在我看来，“书法主义”不是书法艺术的“主义”，而是一个艺术运动，一种艺术策略，同时也形成了一个介于书法与非书法之间的现代艺术流派。

“书法主义”的参与者多数都是书法创作者与研究者（少数是画家），其活动与影响也大致限于书法领域。但同时，他们又越出了书法边界，以书法或与书法相关的方式进行创作（邱振中最近与 Ralt Hanreider（汉瑞德）在北京举行的联展，用不同的笔书写汉字与拼音字，题目便是“无边界”）。

“书法主义”的艺术家们回避“现代书法”这个名称，大约有两个原因，一是要和80年代的“现代书法”相区别，二是自认为属于“后现代艺术”。洛齐《书法主义宣言》说：“书法主义已将他们的行为置身到了整个动荡的当代文化之潮，以体现现代之后或后现代的文化现象。”^②书法评论家如朱以撒，也明确把“书法主义”称作“后现代书法”。^③此外，“书法主义”提倡者不把他们的艺术活动看作单

纯的书法创作与理论，而愿意宽泛地称为“文化现象”。《书法主义宣言》多次提到“书写艺术”却只字未提“书法”二字，正出于此。《中国书法现代史》的作者刘宗超说书法主义“实际上是一次充满当代观念的跨学科的、具有明确文化针对性的文化活动”。《中国当代书法思潮》的作者沈伟则说：“‘书法主义’作为一个词语，只是文化思考的具体标志和指向，如果说‘主义’是一种理想、信仰的观念体，那么‘书法主义’就是以书法作为思考的契机，建立与当代文化现实有关的信仰‘主题’，而不是造就被动于美学历史的‘书法’。”^④“这些话虽然很像绕嘴的‘译文体’”，但不把“书法主义”单纯归于书法的意思还是明白的。白砥有所不同，他肯定“书法主义是受现代文化冲击的新书法”。^⑤在“书法主义”这个总概念之下，他们还分别应用“书法主义事件”、“书法主义话语”、“书法主义批评”、“书法主义文本”等等概念，但除了“书法主义事件”是对该艺术现象较为恰当的概括之外，都不免带有制造话语效果的“造势”意味，而这也正是现代艺术运动常见的现象。

甲：局外人怎么看？

乙：张颐武把“书法主义”概括为“书写观念的欲望”，称它已从书法“变为一种另异的存在”。^⑥刘骁纯认为“书法主义”和“现代书法”、“后现代书法”一样，“都是迁就西方现代语境的概念”，“是中国极为特殊的抽象艺术”。^⑦章祖安的意见最明确，说书法主义是“一种新艺术形式，但不是书法”。^⑧

说“书法主义”为艺术运动，是因为它有发动者、组织者，有宣言、言说者，有松散的艺术家群和大体一致的艺术指向，并以连续的展览、讨论会、媒体宣传和系统的出版物推向社会，在书法界形成很大声势与影响。视其为介于书法与非书法之间的现代艺术流派，是因为它以书法为主要资源，又借鉴日本现代书法和西方现代

后现代艺术，比80年代的“现代书法”更具前卫性。作为艺术运动，它与“’85新潮”有某种相似性：都具有群体性质，都强烈地反传统，强烈地追求现代性，急切地希望融入世界潮流。所不同的，是“书法主义”已不像“’85新潮”那样追求“本体”“极终目的”，那样强调“艺术自律”、“形式自律”，而像后现代那样强调破坏、解构与综合。不妨说，“书法主义”是“’85新潮”在书法领域的继续与变异，是对书法新潮的修正与补课。有的论者说“书法主义”是对“’85现代书法展”的“反动”，强调两者“异”的方面；另有论者指出书法主义与谷文达、徐冰、吴山专的文字观念艺术的内在联系，指出洛齐正是“’85新潮”的积极参与者，强调两者“同”的方面。作为一种运动，书法主义打出了“后现代”“与国际接轨”的旗帜；作为一种艺术创作和流派，它还没有清晰明晰的理论目标。运动短暂而创作长久，书法主义艺术家今后所面临的，是群体的自然分化，对现代书法的学理性思考，以及个性化创作的深入。

甲：“书法主义”既然是书法领域的现代化潮流，就无法回避什么是“书法”的问题。书法只是书写汉字的艺术，把貌似汉字而实非汉字的书写物放进书法，就混淆了书法与非书法的界限。这好比把牛放进人群，而又统称之为“人”。你可以说人和牛都属于动物，书法和非书法性的作品都是艺术，却不能说牛也是人，非书法也是书法，是不是？

乙：这番话引出一个新题目：何谓书法，如何看它的本质、本体。这是“书法主义”必然引出的问题。这里不妨用约定俗成的标准，辨识一下“书法主义”作品。洛齐把它们分为三种形态：“汉字的抽象化”、“汉字的拼贴组合化”、“汉字的现成品化”。^⑤第一种大抵为书法的书写，但其中有一部分已脱离了汉字形义，成为一种“类汉字”，就不是纯粹的书法了。第二、三种大抵采用波普手段，把独

立的书法艺术降为观念艺术的材料。批评家洪惠镇把抽离了汉字形义的作品，统称为“书法性现代艺术”，将它们分为“抽象主义”、“构成主义”、“制作主义”、“装置主义”四种类型，^⑧这与洛齐分类的角度不同，更具体地提出了“书法主义”的现代艺术特质。总之，“书法主义”只有部分作品可隶属书法，其他或已是一种绘画，或已是观念艺术、装置艺术了。对“本体”问题，“书法主义”的倡导者似不特别在意，他们或模糊处理（如概称“书法主义”），或称为传统书法的“现代转型”、“后现代书法”。我的印象是，他们主要关注的，是这场运动（行为与话语）的文化意义而非作品类属，特别关心“书法主义”类属与名实关系的，反而是持怀疑与否定态度的传统书家。书法以汉字为本体。我在1991年写的《谈现代书法》一文，就指出“中国书法是书写汉字的艺术”，其根本特征是“文字与书法重合，意义符号与艺术符号、实用价值与审美价值的重合。一部书法史，是审美与实用先结合后分离的历史，但依附性和重合性始终未变”。文章特别提出“抛掉文字形意的书法，如何与抽象绘画划界？”认为“跨出文字边界的书法家和理论家，有必要确定一条新边界——和抽象绘画的边界”。^⑨现在看来，它还要和雕塑、装置划界呢！划界即对本体的确认。认知事物的语言逻辑，要求这一基本的确认，否则就是对人类语言、理性和认知能力的嘲弄。洪惠镇用“种瓜得豆”这个成语来形容出了边界的“现代书法”，非常形象。我们必须肯定这个“豆”与“瓜”的亲缘关系，但既已成“豆”，就不能归类为“瓜”，而只能说是一种与“瓜”有关系的“豆”，不然人们会怀疑我们的脑袋出了毛病。20世纪西方现代艺术及其理论的弊病之一，是极端非理性的泛滥和对这种泛滥的纵容，我们对它们的借鉴，不能不有所警惕。事实上，硬把非书法称作“书法”，正源于这种非理性倾向。“书法主义”作品本身并非对现代西方艺术的简单摹仿，何必要偏执于造成混乱的归类认知？在这一点上，洛齐的态度虽有些暧昧，但

还是慎重的，他只强调“书法主义”作为“文化活动”和当代文化语境中的“话语”意义，甚至把它看作“一个观念作品”。他自己的作品，大多数也属于“类书法”或离书法更远的抽象绘画。我主张在一切有关言说、文章、展览中明确认定：汉字书写归于书法，非汉字书写归于抽象绘画或“类书法”，装置则归于装置。我担任过两届香港艺术双年展的评委，该展向来把以水墨画和书法为资源的装置归于“雕塑装置类”，“书法类”则一概指对汉字的书写，来自各国的评委都以为恰当。对常识性共识的尊重，也是对人类尊严的尊重。

甲：我赞成。但“书法主义”已成为名牌，不会被轻易放弃，如同与文人画无涉也坚称“新文人画”那样。能否对“书法主义”下一定语，做出符合逻辑的恰当解释呢？

乙：依我的浅见，“书法主义”可解释为以书法为出发点和主要资源的现代艺术派别——包括汉字变形书写、类汉字书写、非汉字（英文等）书写、书法性抽象绘画、含书法因素的综合材料绘画、含书法因素的三维空间作品如软雕塑、装置等。它们的共同点是含有不同程度的书法因素，是从书法引发的现代艺术创作，统称为“书法主义”艺术就顺理成章，也合乎逻辑。这样，他们就不必再拘于书法与书法家圈子，不必再把创作与理论观念限于书法问题，而是指向更广大的社会空间。这样也才更接近后现代艺术的自由、综合特质与批判精神。

甲：你前面说到，一些人把“书法主义”观念和作品视作传统书法的“现代转型”，依照你对书法本体的释说，这种“现代转型”应指书法自身的变化，像非汉字书写和书法性装置，还能视为书法艺术的“现代转型”吗？

乙：不能。所谓“现代转型”，原指社会经济体制的转变。其发生根植于内在原因，其转变本质上是合规律性、合目的性的，如由计划经济向市场经济的转型，由专政体制向民主体制的转型等。近些年，“转型”一词被滥用，好像什么都必须“转型”，都要变成另一种东西。世界上事是复杂的，有些可以转型，有的不能或无法转型。艺术尤其如此。许多古典艺术特别是历史悠久、高度成熟的艺术，如芭蕾、京剧、古诗词、古典音乐、传统水墨画、中国书法等，是不能也不该“转型”的。硬要它们“转型”，无异于把它们彻底破坏，改变它们的性质，丢弃它们的特点，其结果，很可能把它们降低、俗化，弄成不伦不类的怪物。不错，有些古典艺术因不适应现代人的物质与精神生活，因环境条件、材料工具和特殊技术的丧失而自然式微消亡、进入博物馆，这是无可奈何的。但另一些古典艺术，如上述书法、水墨画、京剧、芭蕾等，仍有生命力，仍被人喜爱，被欣赏，被流传，它们已经进入现代人的生活，成为他们（哪怕是一部分人）的精神需要，为什么一定要它们变成“怪物”，变成几乎完全不同的现代派艺术？

在中国，社会达尔文主义的阴魂不散，以为随着社会体制的转型，一切上层建筑、文化艺术都必然、必须“转型”，否则就是“不进步”，就“该死”。还有一些人，把现代化实际理解为“西方化”，一切都要依照西方模式和经验改造，否则就是“停留在农业文明”，不能“与国际接轨”，不能“走向世界”。当西方人也在反省西方中心主义的时候，一些中国人却因深层的自卑心理而自我边缘化。这与闭关自守、盲目乐观、以为华夏是中心或将要成为中心的狭隘自大，一样的可悲。

现代艺术崇尚多元。在多元化的现代艺术格局中，仍具生命力的传统型艺术理应有它的位置。中国书法（包括与中国书法有姻缘关系的日本、韩国书法等）在世界上独一无二，只要汉字不消亡，中

国书法就不会消亡，就永远有生命力和价值。包括“书法主义”在内的各种新探索，无疑是很有意义的。^⑧但这种探索如果导致书法取消主义，就走向反面，也与艺术多元化的精神不符。借取书法资源创造现代艺术作品是一回事，把这种创造看作对传统书法的取代是另一回事，二者的性质和结果全然不同。如果承认多元精神与现实，就应该分清类别和属性，以不同的标准衡量它们。我的初步想法是，将它们分为四大类——传统书法、汉字变形书法、类书法、书法性综合艺术。其中“汉字变形书法”指不脱离汉字的现代书写，仍属于书法；“类书法”指类似汉字但并非汉字的书写，它在形态上近于书法，本质却是绘画。“书法性综合艺术”则指含书法的装置、观念艺术等，完全是非书法艺术样式了。

这四类之中，“传统书法”当然最成熟、完美，也最富影响，在个人书风上，它仍有无限的可能性。“汉字变形书法”和“类书法”借鉴了日本现代书法（墨象书、少字数书等），二者在形态上较为接近，都强调书法造型与墨趣，突出近乎抽象绘画的形式感。刘骁纯把它们称作“书象”，比“墨象”二字更贴切。作为书与画、古典与现代之间的边缘性艺术，它们既摆脱又拥有两种艺术的特性，既是两便的，又是两难的，从摆脱传统束缚的角度看，它们有生气、活力和现代感，从放弃传统规范、轻易进入西方艺术套路的角度看，它们又面临着无序、无标准和失去特色的危险。我在十年前就指出它们“是书法审美与实用这一对对应矛盾运动向审美极端倾斜的最终结果，即脱离依附与重合，完成这一审美形式对最高自由度的追求。但‘最终’‘最高’同时也意味着书法艺术的解体”。^⑨一方面是书法审美的最大自由，一方面是书法自身的解体，最大自由可能导出超越书法的创造，所付出的是解构书法的代价，这代价将给新形式带来什么，则很难预料。这似乎是世界上许多事物的演化逻辑。

甲：从传统艺术解放出来，求得创作与表现的更大自由，是20世纪西方艺术的普遍特点。连书法这么独特的中国艺术也步其后尘，这是中国艺术乃至发展中国家民族艺术的宿命吗？

乙：自由是体现人的本质的诉求，艺术创作是体现这种本质诉求的方式之一。但从来的艺术创作都是在有限的自由中完成的。自由绝对重要，但仅有自由远不足以创造出出色作品，因为艺术还要求技巧、法度、传承等等。对于像书法、水墨画、京剧这样的传统艺术样式，尤其如此。“汉字变形书法”、“类书法”的确获得了书写的更大自由，但远离或放弃了汉字结构，怎样创造更好的结构？离开了“如锥画沙”、“如屋漏痕”、“如折钗股”、“一波三折”、“力透纸背”、“刚柔得中”等一系列用笔规范，怎样创造比它们更好的笔线？没有约束、没有力度、没有韵味的任意涂鸦，就算“超越”？大概不这么简单。个性表现也是如此。我们看到不少比传统书法自由的“现代书法”，且不说与日本“墨象”之类大同小异，个人面貌之雷同也不逊于传统书法。书法这类古典艺术，可以借鉴西方现代艺术的某些因素，但不能用西方现代艺术模式套改、解构，不能用“自由”二字把它们无比丰富性和成熟性抹掉。20世纪西方艺术的所谓“原创性”，不适于书法这样的古典艺术形式，后者只能渐渐地变革演进。我相信大多数书法家认同这一点。

甲：你前面说，“汉字变形书法”、“类书法”“有生气、活力和现代感”，又担心它失去规范，变成没有笔墨力度和韵味的任意涂鸦。这相反的两方面能统一吗？所谓“生气、活力和现代感”如何理解，它可能给书法和艺术界带来什么？

乙：这两类作品，在书法与绘画、古典与现代、书法抽象与绘画抽象之间寻找创造空间，兼取而非单取，中和而非极端，“生气、活力和现代感”皆由此而来。如果它们在叛离传统书法摹仿、守旧

等弊病的同时，坚持汉字的方块结构，重视结体的笔致动势、笔线的力感与韵致，再借取绘画的墨韵、块面性和造型性，形成是书法又有更强的画意，是绘画而有更多的书意，脱胎于传统但有现代感，具有新形神又保留着古典艺术的精妙……果真如此，不是一个崭新的境界么？它将给传统书法以有力的启示，给艺术界一个新生命。在传统书法的形式因素中，以笔法为核心的笔墨最关键。笔墨是书法与绘画通用共享、在人类艺术史上独一无二的视觉语言，是构成中国书画民族特色的根本因素。丢掉了笔墨，就丢掉了它们的特色与特长。为什么一些现代书法作品不能与日本“墨象书”、“少字数书”拉开距离？我以为是弱化了笔墨表现的缘故。中国现代书法与日本现代书法都写汉字或“类汉字”，都借鉴西方抽象艺术，形态与意态上的相近不可避免。惟一能把它们拉开距离的就是笔墨。日本和韩国书画从不像中国书画这样重视笔墨；有汉字形态但无中国笔墨，是日、韩现代书法的共同点——他们不看重笔墨，也缺乏笔墨传统和重视笔墨的内在驱动力。日本曾经十分崇拜中国水墨画，以中国水墨画为蓝本的“南画”在日本实际流行了数百年，但“南画”始终未得到中国水墨画的笔墨，因此也始终与中国水墨画保持着较远距离。明治后的“新日本画”，以色彩取代水墨，独树一帜，南画迅速衰落，而中国水墨画仍蓬勃发展，出现了像赵之谦、任伯年、虚谷、吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿、吴湖帆、张大千、傅抱石、李可染、朱屺瞻这样的大画家。日本现代书法与南画都不重视的笔墨，正是中国书画所重视的东西，也正是能与日本书画拉开距离、独立发展的最大本钱。中国的“现代书法”与“实验水墨”所面临的选择是十分相似的。

由于文化环境的原因，20世纪书画界长期形成了对笔墨的误解和恐惧，把笔墨与“封建”、“保守”、“陈旧”、“僵化”联系在一起，以为一重视笔墨就无法表现“现代感觉”，难以“现代化”。笔墨作

为一种历史悠久的形式语言，当然与传统艺术趣味有深刻关联，但其根本方面仍是工具性、中性的。即它可表达占意，也能传达今情。笔墨可分为两个层面，一为画家画派的笔墨风格，具体的程式与手法，二是笔墨的基本诉求——力感与韵致，以及传达力感韵致所必须的程式性和方法。前者为变数，与前人的审美趣味有较多联系，后者为常规，基本不受时间的限制。如颜字的强悍拙正与董字的秀润潇洒在风格上截然不同，但都讲究“力感”与“韵致”，不过是不同的力感韵致罢了。我们不必摹拟颜、董的具体面貌，但应该学到像他们那样把握力感与韵致的能力。而这，是日、韩书家不欲为、所难为的。没有笔墨素养而依靠做效果、做肌理的现代水墨画“浮滑无力”，没有笔墨素养的“现代书法”，只能“画”字而不能“写”字，一样的“无力浮滑”，它们难以拉开与日本现代书法的距离，是必然的。

总之，边缘状态的“现代书法”“实验水墨”生气勃勃，有创造新的艺术生命的条件与可能，关键在它们如何处理古与今、传统与现代、中与西的关系，一味守旧不变不行，一味趋新反传统也不行；没有激情不行，缺乏起码的理性也不行；只靠技术、功夫不行，不要技术、功夫也不行……寻找恰当的历史方位，明确体用、本末关系，把握分寸和度，是成功的艺术家永远需要的。

2001年9月1日中国艺术研究院

注:

①《20世纪末中国书法思潮》丛书,中国美术学院出版社出版。计有《书法与当代艺术》(洛齐编)、《书法主义文本》(洛齐编著)、《亚洲当代书法思潮》(朱培尔编著)、《中国当代书法思潮》(沈伟著)、《中国书法现代史》(刘宗超著)等。

② 见朱以撒《后现代书法审美略论》,《书法主义文本》第211页,中国美术学院出版社,2001年。

③《书法主义文本》第138页。同前注。

④《中国当代书法思潮》第142页,中国美术学院出版社,2001年。

⑤《书法主义文本》第184页。

⑥ 张颐武《书法主义:书写观念的欲望》,见《书法主义文本》第202页。

⑦ 刘骁纯《书写·书法·书象》,见《书法与当代艺术》第11页。

⑧ 章祖安在《'97书法主义对话》中的发言,见《书法主义文本》第190页。

⑨ 洛齐《书法主义批评》,见《书法主义文本》第218页。

⑩ 洪惠镇《书法资源的现代开发与利用》,见《书法与当代艺术》第67页。

⑪《谈现代书法》,见拙著《现代中国画论集》第461页。广西美术出版社,1995年。

⑫ 我在《谈现代书法》一文中,曾从三个方面谈到了现代书法探索的意义:其一,“有益于书家感觉、个性和创造性解放”;其二,“完成这一审美形式对最高自由度的追求”;其三,有利于“人的创造本质与探秘精神”的发扬。见拙著《现代中国画论集》第461页,广西美术出版社,1995年。

⑬《谈现代书法》,同前注。

