

玉 薪

书艺·卷四 ● 广东省书法家协会

CHINA CALLIGRAPHY NO.4 2003.3

“康体”书法与康门书家
书法的“现代化”

——关于“书法主义”的答问

董其昌 小赤壁诗册页

王 铎 草书诗长卷

清新杂流丽 刚健含婀娜

——读《杨之光书法》

精神的贫困

——“现代书法”理论与实践透视

新世纪中国书法的觉醒

书法资源的现代开发与利用

——书法性现代艺术

线条的历程与书法状态

传统的延续与现代的开拓

——近二十年书法创作思路的清理

诗书画关系史研究概要

隶变略谈

商老百岁

——怀念商承祚教授

诗人之书 迥出群伦

——陈恭尹和他的书法

高疏简逸的简琴斋

岭南名家翰墨

佟绍弼 草书《满江红》横幅

区潜云 草书《诸葛亮前后出师表》长卷

陈 澧 几何学书札

梁鼎芬 书札

张学华 行书王渔洋诗手卷

古应芬 行草黄仲则诗手卷

今 释 行书诗轴

吴荣光 行书杜甫诗四屏

叶衍兰 篆金石文字八种扇面

黄晦闻 自书诗扇面

康有为 《春秋笔削大义微言考》手稿

岭南美术出版社

CHINA CALLIGRAPHY NO.4 2003.3
书艺·卷四 ● 广东省书法家协会

主 编 陈永正 副主编

王楚材
叶耀才

玉 甄

岭南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

书艺.卷四/广东省书法协会编.一广州:岭南美术出版社,2003.3

ISBN 7-5362-2712-4

I.书... II.广... III.汉字-书法 IV.J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第022158号



总 策 划 吴克群
主 编 陈永正
副 主 编 王楚材
叶燿才
本卷执行主编 陈永正
责 任 编 辑 叶燿才
装 帧 设 计
特 约 编 辑 王钧明
电 脑 制 作 戴卫群

书 艺 卷 四

出版总发行 岭南美术出版社
经 销 全国新华书店
印 刷 广州市新明光印刷有限公司
版 次 2003年3月第一版
2003年3月第一次印刷
开 本 890mm × 1240mm 1/16
印 张 9

ISBN 7-5362-2712-4

定 价 38元

目 录

“康体”书法与康门书家	陈永正	2	岭南三大家遗墨摭谈	梁基永	75
书法的“现代化”			书家的“底气”与作品的“大气”	廖绍其	82
——关于“书法主义”的答问	郎绍君	9	对岭南书法传统的若干认识	郑荣明	85
历代法书选			包世臣和康有为尊碑观异同论	林春鹏	92
董其昌 小赤壁诗册页	15		论广东书坛中的奴性	蓝广浩 曾惠平	100
王 铎 草书诗长卷	24		寻找书法艺术的永恒魅力		
清新杂流丽 刚健含婀娜			——从书法作品的线条谈起	范小乐	104
——读《杨之光书法》	刘斯奋	31	简析当今南粤书坛攻守之势		
精神的贫困				周建强 周汉标	108
——“现代书法”理论与实践透视	胡志颖	34	高疏简逸的简琴斋	十 喜	113
新世纪中国书法的觉醒	钱今凡	36	岭南名家翰墨		
书法资源的现代开发与利用			佟绍弼 草书《满江红》横幅	122	
——书法性现代艺术	洪惠镇	44	区潜云 草书《诸葛亮前后出师表》长卷	123	
线条的历程与书法状态	叶燿才	50	陈 澧 几何学书札	135	
传统的延续与现代的开拓			梁鼎芬 书札	136	
——近二十年书法创作思路的清理	刘宗超	53	张学华 行书王渔洋诗手卷	137	
诗书画关系史研究概要	邵 宏	57	古应芬 行草黄仲则诗手卷	137	
隶变略谈	张桂光	60	今 释 行书诗轴	138	
商老百岁			吴荣光 行书杜甫诗四屏	139	
——怀念商承祚教授	苏 晨	63	叶衍兰 摹金石文字八种扇面	140	
诗人之书 迥出群伦			黄晦闻 自书诗扇面	141	
——陈恭尹和他的书法	张解民	72	康有为 《春秋笔削大义微言考》手稿	142	

“康体”书法与康门书家

● 陈永正

“康体”书法是在理论指导下的产物。先有《广艺舟双楫》中的求变求新的理论，经过长达二十年的实践，才形成“康体”书法。“康体”书法有两大特色：一是以圆笔作碑体，二是“史诗式”的大器。康门弟子能书者甚众，多受到康有为书法理论与实践的影响。康门书家可分为三派：以梁启超、罗氏兄弟为代表的法古派；以萧娴、李微尘为代表的承传派；以徐悲鸿、刘海粟为代表的新创派。

一

康有为学书过程，大抵可分为四个时期：一、光绪十四年(1888)前，是康氏书法的基础学习时期。临写过王羲之小楷《乐毅论》和欧阳询、赵孟頫的碑帖，又从朱次琦学，得“平腕竖锋，虚拳实指”的执笔法，打下良好的基础；二、光绪十四年上书不达后，受友人沈曾植的影响，闭户读碑，专研碑学。十年间，书风初变。这期间的书作可以撰于光绪二十三年的《读元祐党人碑跋》石刻为代表；三、戊戌政变后，康氏流亡国外，心境苍凉，书风大变，“康体”初步形成，从他传世的书作中可窥见其由帖向碑演变的轨迹。这期间书作可以《付伯棠诗轴》、《蒙难避地美使馆诗轴》、《大吉岭卧病绝粮诗轴》为代表；四、1913

年，康氏返国，专意于书，人书俱老。目前传世的康有为书法，多是他晚年的作品。如果从艺术角度来看，康有为应是民国时期的书家。

康有为在《广艺舟双楫》中，阐述了他求变求新的书学观。他指出：“变者，天也”，书法的体势、风格，都随着时代、社会的变化而变化，书有要懂得“奇变”之道，善学古人而变其面目。康氏还强调书法要有“新理异态”、“奇思新意”，书家要力求“别开生面”。

尊碑与抑帖，是《广艺舟双楫》全书的核心。康有为认为，科举制度的特产——院体字已使“帖学大坏”，不可收拾，书法只有学碑，才能表现新的时代精神。康氏大力宣扬北魏六朝碑刻，以“法古”为“革新”的途径，的确起到振聋发聩、移风易俗的作用。

康有为的《广艺舟双楫》完成于光绪十五年(1889)，而他独创的“康体”却在多年后才成熟。这中间经过一个长期的酝酿过程。康有为强调指出，学书法的人，先要“蓄德器，穷学问”。古来有大成的书家，往往都不是“纯粹”的书法家，而是兼政治家或文学家、画家于一身的，书法只不过是“馀事”、“末技”。这并不是看轻书法这种艺术，而是要求书法艺术要有更深厚的社会文化内涵。在“求新求变”的思

开张。

康有为书法博大精深，充满着阳刚之美。可说是“史诗式”的艺术，体现了人类精神空间的无限宽广。康有为身材魁伟（在矮小的广东人中的确是出人头地），性情豪迈，豁达大

北碑近新出，以此為古雅第一圖
中堂名志名為廣武將軍，則他
乃廣武將軍曾孫產牙，惟碑為
符秦建元四年，玄王右軍蘭亭
僅十二年，如字多隸體，實同靈廟
碑之先例，茂且過之，應与好大王碑
並軀，予先此揭有碑額，碑陰尤為
完美，碑陰字似流沙墜簡，古逸
多矣，五嶺名少碑，曰秦建元四年
產碑，此碑立於陝西，為關中楷隸冠
故弟沈歲時而修金石，特易此名
也，癸亥冬天游化人康有為

康有为 题《广武将军碑》

想指导下，康有为尝试把周秦汉晋以至南北朝书法精华融汇在一起，“孕南帖，胎北碑，熔汉隶，陶钟鼎，合一炉而冶之”，博取兼收，汇百川于大海，这才是康有为真正的补天手段，前无古人，后少来者。康有为也不光是“法古”，对清代书家邓石如、伊秉绶、包世臣、张裕钊等也多所吸收，集古今之大成，经过近二十年岁月，最后才形成只属于自己的“康体”书法。

康有为独创的“康体”书法，有两大特色是最值得称美的：一是圆笔，二是大器。

康氏大力提倡学北碑，北碑，大多数是方笔的。清代中叶碑学复兴，至康有为时已近百年，其间学碑的书家亦多用方笔。康氏指出，“书法之妙，全在运笔”。笔法应方圆并用。可是，他在创作实践上却纯用圆笔。以圆笔作碑体，其来由有二：一是运帖入碑，这种圆笔，传自他的老师朱次琦，也是帖派书家的老本领；二是取自少数的圆笔碑刻，他所推崇的摩崖石刻《石门铭》，正是魏人圆笔的典范。以圆笔作碑，消除了北碑中习见的干硬板滞的缺点，笔势更显得灵动

度，甚至有点霸气，目中无人。他一生都在不断探索、追求，永不感到满足。这一切，都反映在他的书法中：平而长的横画，像在向两端极力伸展；上翘的捺笔，表现出昂扬的气概；转折时使用的绞笔，如枯藤纠结，力回万牛。全幅字宛如贝多芬的交响曲，变化多端的线条，特殊的枯笔，仿佛那富于动感的和声，形成奇妙的戏剧性结构。康有为完全不理睬别人的感受，绝不去讨好观者，独往独来，我行我素，漠视一切赞美与讥弹。我们站在康有为的书法作品前，总会感到那种逼人的气势和强烈的激情，领略到一位思想者的人格力量。这就是大器。

康有为是一位书法大家，他天赋极高，但并不属于那种纯粹的艺术天才。“康体”书法是理性的产物，是高度智力的产物，而不是天才的产物。像政客善于玩弄权术那样，康有为在艺术上也善于玩弄各种手法。在他似是最有创作激情时，内心还是非常冷静的，表面上是半迷狂状态下的龙飞凤舞，实际上是有计划有步骤的行为，一切全在作者控制之中，绝对没有天才艺术家那种心理失衡。“康体”书法，乍看来颇觉

粗糙，未曾细细琢磨，作者不考虑字里行间一点一画的得失，一任传统书评家所谓的“败笔”、“病笔”随意表露，它似乎是蔑视一切固有的规矩。然而，这些都是表象。康有为打破陈规，是为了建立自己新的法则。他那近乎装腔作态的表演，笔墨的夸张与矫饰，这都使他的作品带有强烈的直观性，瞬间扑入观者的眼中，形成鲜明的视觉形象，产生戏剧性的艺术效果。可以说，“康体”书法，是精心制作的艺术品，堪称是理论指导实践的典范。它丰富了中国书法艺术宝库，产生了不可磨灭的影响。

书法，真是一门很奇特的艺术。个性越强，风格越独特的就越容易为他人所仿效。“康体”书法的艺术特征强烈，而且有法可循，近八十年中，就有一大批追随者在学习它，有些康门弟子甚至“逼肖乃师”。可是，学“康体”的最后都失败了，“康体”强有力的艺术个性使所有摹仿者都丧失自我。

二

康有为在万木草堂中讲学，从游受业弟子甚众，“各省学子，千里负笈，闻风相从，前后达三千人。”^[1]在这三千弟子中，能书者甚众。书法，是万木草堂中教学的一个重要内容。康有为强调，学生要习“六艺之学”，并阐释说：“三曰书。保氏教国子以六书，小史掌达书名于四方。汉制，太史课学童讽籀文九千字，得补吏；通六体书者，补令史。今上自钟鼎古文，中为篆隶，下为真草，凡古今沿革、中外通行之书，皆学者所宜兼通也。”又要求学生习楷法，说：“书虽末艺，当上通篆隶，导原六朝。”^[2]他的学生梁启勋后来回忆说，上课时最感兴趣的是先生讲的书法源流，“书法如晋之羲、献，羲、献以前如何成立，羲、献

以后如何变化。”^[3]康有为言传身教，其受业弟子如梁启超、韩文举、罗惇龢、罗惇彞、林纘统、卢子骏、曹毅、梁启勋、张伯桢、陈荣衮、邓仲果、刘翰棻、潘博等均有书名，在广东公私收藏中每有他们的作品。

康门弟子习书者多受康有为书学理论的影响，而在艺术实践上则取径各异，大致可分为三派：一、法古派。多为万木草堂早期的受业弟子，他们在草堂中读书时，康有为已写成《广艺舟双楫》，书法理论体系虽已建立，但“康体”书法还未成型。这些弟子接受康氏的变革思想，以“法古”为革新之途，多以北碑为根柢，上追先秦两汉。此派可以梁启超、罗氏兄弟为代表；二、承传派。多为康有为晚年的拜门弟子，时“康体”书法已完成，这些弟子入门时年纪尚轻，对教师无限尊崇，临习“康体”以逼肖乃师为目的，即使后来有所省悟，已是积习难返了。此派可以萧娴、李微尘、刘绶、李培基等为代表；三、新创派。多为美术家，虽受“康体”影响而不为所囿，自创个人面目。此派可以徐悲鸿、刘海粟为代表。

一 法古派

梁启超在书法理论上受到康有为“尊碑”说的影响，他毕生都宗尚北碑。宗尚北碑，却绝不“卑唐”。他早年与一般读书人一样，学的是典型的干禄字欧阳询体，而对小欧尤有心得。他晚年曾总结说：“大令学右军而加放，兰台（指欧阳通）学率更而加敛，皆摄其精神而不袭其面貌，故能自立也。兰台得力《化度》最深，而收敛谨严达乎其极，若书家有狷者，吾必以小欧当之矣。其人骨鲠亦肖其书。”^[4]在书法艺术上，如果说康有为是“狂”，梁启超也可以说是“狷”。梁启超一生的书法，都抹不掉小欧的痕迹，然也能像小欧学大欧那样，摄其精神而不袭其貌。由小欧转习六

超用方笔而内敛。气定神闲，温文尔雅，这种境界是一般专以书法为事的书家们所不易到的。坐对梁氏的书作时，只感到一股清气扑人眉宇。这就是龚自珍所称道的“通人之书”，“文章学问之光，书卷之味，郁郁于胸中，发生纸上。”^[8]可以说，梁启超是康有为碑学理论最忠诚、最杰出的实践者，他不像萧娴那样恪守师法，不敢更张，也不像徐悲鸿、刘海粟那样浅尝即止，别开户牖。梁氏一生，遵循传统书学中的“古法”，努力探索新路，以其清隽平和的韵致，恂恂儒雅的气度，给以“阳刚”为主体的碑学书法带来“阴柔”之美，丰富了中国书法的文化意蕴。

罗惇颉(瘦公)、惇晏(敷庵)兄弟，同为万木草堂弟子，合称“顺德二罗”。二罗是近代杰出的诗人、学者，久居京华，文名藉甚。瘦公于书，各种兼擅，楷书由唐人而上溯北碑，气酣力健，如“花移大房茜，石帖太湖青”一联，虽隐约有“康体”的影迹，然结体用笔则纯为自创。其真实本领，尤见于草书。以章草之法参入今草中，笔法厚拙而不失灵动，字体古朴而更添妍美。敷庵则致力于章草，其源出史游《急就章》、索靖《出师颂》，既刚健清峭，又古雅雍容，运笔时更采用连绵草法，别开生面。^[9]

东莞人崔斯哲，1916年在香港“捧手受教”，受经史金石之训。次年至上海从习诗词书法。康氏“凡尊碑卑唐之旨，平腕竖锋、虚掌实指之理，一一晰喻之”。几年间，崔斯哲书法大进。康有为曾具体指导他的创作，谓其“书极朴厚，后补以柔和，专学《郑文公》可也。”又认为其“篆书力颇透纸，有《毛公鼎》、《石鼓》风”，希望能“再致力于《琅玕》、西汉、分合篆隶，陶铸为之”。^[10]康氏去世后，崔斯哲手钞其

石門銘筆意多與石門頌相近彼
以草作隸以草作楷皆逸品也吾鄉
鄧鐵香鴻臚一生專學石門銘終
未悟得其飄逸南海先生早年二然
此外時流或有學者乃怪醜云不可獨
迹天下有只許賞識不許學者太白
之詩與此碑皆其類也碑本摩崖極
少佳拓此拓有劉燕庭藏印即此已
為佳矣
乙丑正月十九日 梁啟超跋

梁启超 题《石门铭》

朝碑版，“学许多家，兼包并蓄”^[6]如《张黑女》、《张猛龙》、《晖福寺》、《李超》、《龔龙颜》诸碑志，均有所吸取。时人谓梁氏之书，“其结字之谨严，笔力之险劲，风格之高古，远出邓石如、赵之谦、李瑞清诸家之上。”^[6]为确论。也有论者认为梁氏与邓石如、李瑞清等人相比，“他的个人风格似乎不那么突出和鲜明。也就是说，那种属于书家个人所独有的，从技法到意韵都打上自己深刻印记的一整套的表现手法，对于梁氏来说还没有最后完成。”^[7]其实，梁氏从来都没有打算去做当代人心目中的那种“书法家”，书法，对于一位政治家、思想家、学者的梁启超来说，更只是“末技”而已。

梁启超学碑，没有走康有为的老路，更没有摹仿老师大有名声的书法。扬弃“康体”那种“霸悍”之势，追求“冲和”之度。康有为用圆笔而外拓，梁启

遗诗，编成《康南海诗集》十八卷，字字正楷，古朴刚健。崔氏传世书作尚有《书谱》一卷，以方笔意临，别出机杼。

此外，如邓仲果专意《石门铭》，梁启勋遍习唐楷，潘博学颜体，卢子骏取范张裕钊、陈荣衮折衷欧、柳，韩文举力学李邕，均能在“康体”之外另辟途径。虽未臻大成，在岭南书坛仍有一席之地。

二 承传派

萧娴，是康有为晚年所收的弟子。她年十三，即能作大字榜书，在广州写丈二对联，名动一时，被誉为“粤海神童”。十五岁时所临写的《散氏盘》册页，被人带到沪上，康有为见到大加称赏，亲作跋诗云：

笄女萧娴写散盘，雄深苍浑此才难。

应惊长老咸避舍，卫管重来主坛坛。

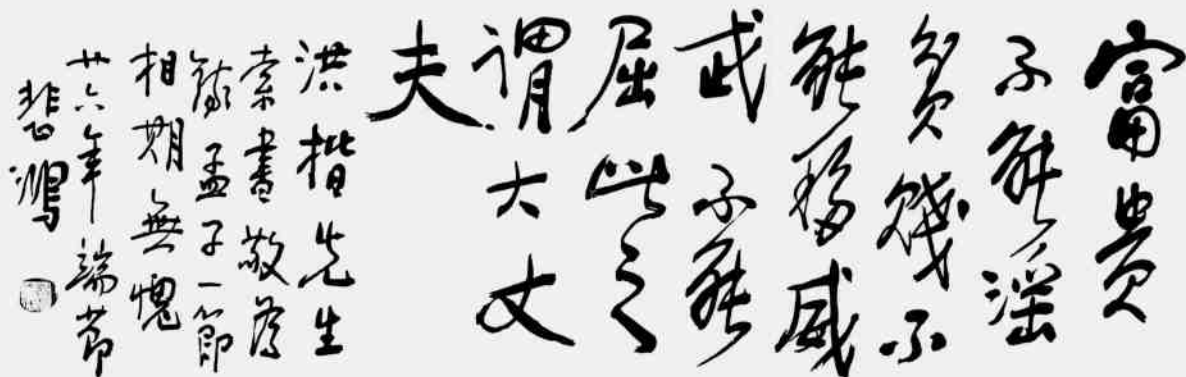
十八岁时在广州参加广州书法社，从粤中老宿游，书艺日进。1923年二十一岁时始随父萧秩宗赴沪，晋谒康有为，入室拜师。在康氏指导下，专攻书法。萧娴对康有为极其尊敬，在书法上更是心摹手追，力求逼肖。她中年时期的书作，可说是纯粹的“康体”。刘海粟曾对她作过善意的批评，而萧始终摆脱不了老师的笼罩。她暮年时回忆说：“大约仅出于难忘，我的书法同先师的总有某种相似处，论者以为未能突

破，一种并非刻意摹仿的相似，想要摆脱，决非易事。有畛界处则有藩篱，其幸欤？不幸欤？”^[11]萧虽在辩解没有去刻意摹仿老师，其实她早意识到已入藩篱，无法自拔，所以才发出“幸欤不幸欤”的感叹。本来，以萧娴的才能与工力，完全可以创造出自己独特的艺术风格，可是，“康体”书法真像是有神奇的魅力，使摹习者溺而忘返。萧娴只能成为“康体”书法的一位继承者，她八十多年的艺术生涯中，作书数以万计，但她也跟其他仿效“康体”的书者一样，最终都未能找到真正的自我。

还有一位李微尘，香山人。1926年春拜康有为为师，入上海天游学院受业。次年二月赴青岛，寓居老师家中，侍师如父，直至康有为去世。李微尘精读《广艺舟双楫》，并取康氏书作反复临摹，时人称其书法“酷似康体，刚健有力，雄深浑厚，形神皆似，毛笔钢笔皆然。”^[12]李氏后来到香港、新加坡办报，也把“康体”书法带到海外。

三 新创派

徐悲鸿在1916年经哈同秘书姬觉弥介绍，拜康有为为师。康氏对这位“悲鸿仁弟，于画天才”^[13]极为欣赏。徐悲鸿临摹《经石峪》、《爨龙颜》、《张猛龙》、《石门铭》等碑刻，当得康氏亲自指点。他后来回忆



徐悲鸿 行书《孟子》横幅

刘海粟是康有为的拜门弟子。1921年夏,康有为在上海参观天马会画展,颇赏识刘海粟的画“老笔纷披,气魄雄厚”,认为“前程远大”,非收做学生不可。^[16]并以《广艺舟双楫》相赠。刘海粟是接受了日本和西方艺术思想之后才跟随康有为学习书法的,他对康氏也非常尊崇,直到晚年,其敬慕之情亦未稍减,他评价康有为书法时说:“其书法雄强逸宕,气势夺人,藏丘壑于庄严,见经纶于尺幅,清峻洒脱,别成一家。先生书简手稿,随手写成,个性流露,尤为亲切,观之如坐春风,如沐秋月,以巨斧雕花,举重若轻,功力自见。”^[17]可见其倾慕之至。刘海粟向康有为学习,主要是学习康氏的艺术思想和创造精神,而没有摹仿“康体”的书法。我认为对刘海粟书法影响最大的当是康有为的篆学理论。康

篤心世公先惠鑒 手書及

國人畫像水片均收刻肉志目下僕

主事務甚煩日為負生生活奔走

平寢食俱廢但以 尊人函係亦

藝願一畫徽裝惟有一條件乃僕

術正友黃孟圭先生此時困在澳洲

專科世兄如能以四百元幫交與其弟費

學曼士先生 16 Shantung Road 35 Geylang Road 僕

校昂為命筆如覆頌

時經 悲鴻 十月十日

徐悲鴻 書札

说:“南海先生雍容阔达,率直敏锐”,“余乃执弟子礼门下,得纵观其所藏,如书画碑版之属,殊有佳者。”

^[14]悲鸿虽入康氏之门而不为其所囿,在书法上,除了学习康氏所推介的钟鼎、汉魏碑志、造像石刻外,还着力学习唐宋的书迹以及明末诸家的行草,对阁帖所造尤深。在康门众多弟子中,徐悲鸿是康氏“孕南帖,胎北碑,熔汉隶,陶钟鼎”的艺术理想的成功实践者,其书作中那种天马行空、不受勒束的气概,神似康有为而又不是“康体”,如徐氏所自言:“至美之寄往往不必详加考虑,多方策划,妙造自然,忘其形迹。”^[15]取甲骨之劲气,取北魏之天真,既有雄浑的体格,又有稚拙的天趣,在艺术上达到很高的境界。从书法艺术的独创性来说,徐悲鸿要比刘海粟更胜一筹。

有为在《广艺舟双楫》中,对钟鼎文极为称许,认为“古钟鼎书,各随字形,大小活动圆备,故知百物之状”。又称无专鼎文“黯然浑古,疏落欹斜,若崩云乍颓,连山忽起,为之心醉”。并以“奇古雄深”、“茂密”、“浑美”、“字如屈玉”等词语分别评价一些钟鼎铭文。又认为汉篆刻石各具“妙丽”、“奇伟”、“雅健”、“茂密浑劲”的风格,“凡诸篆虽工拙不同,皆具茂密伟丽之观,诚《琅玕》之嫡嗣,且体裁近古,亦有《石鼓》之意,必毫铺纸上,万毫齐力,而后能为。”^[18]康有为指导刘海粟时说:“学书最好学篆书。”^[19]艺术天赋极高的刘海粟,立即就领悟了老师的深意,着力于学习甲骨文、金文和各种碑版,此外,还对“义理、考据、经世”之学以及诗词古文都有所涉猎。刘海粟

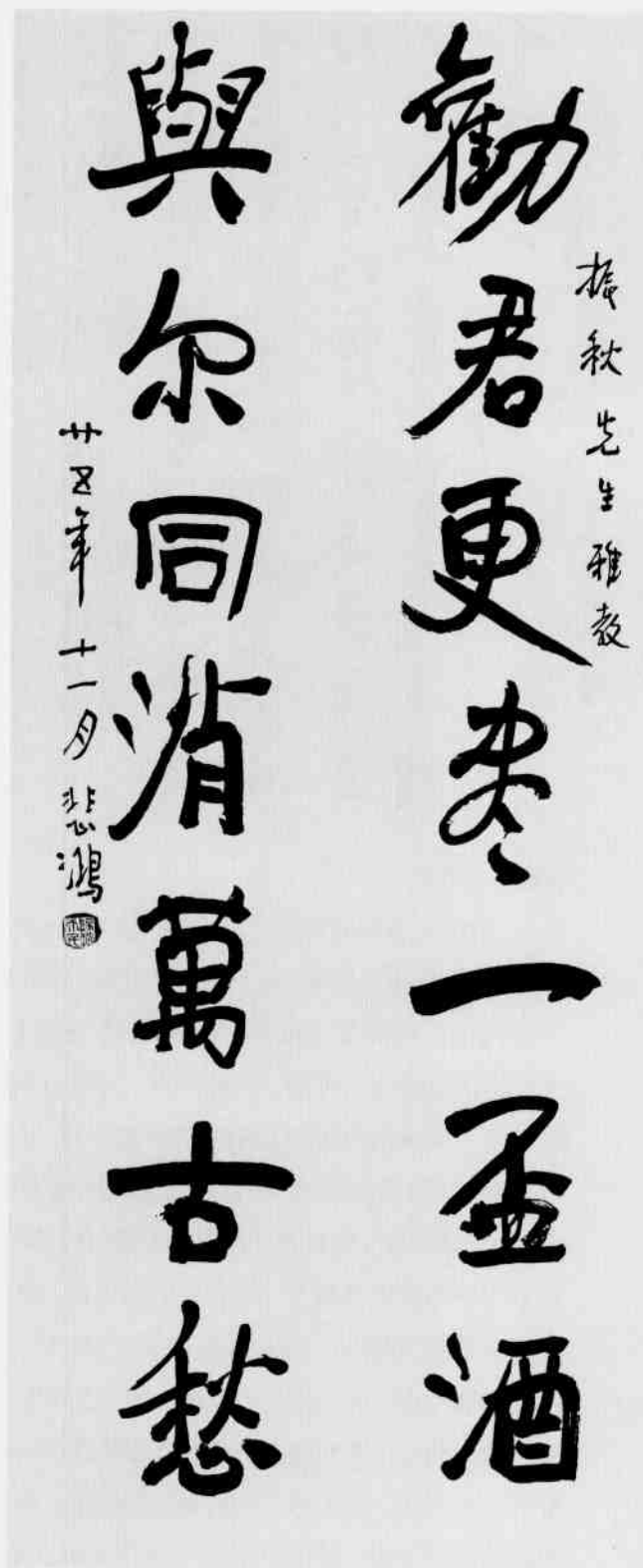
的书法，完全没有“康体”的习气，有论者认为是“脱胎于康而优于康，篆入行草，豪迈狂约，气若游龙。”^[20]是否优于康，我们姑且不论，而刘氏能自树一帜，是无可置疑的。其书法，得力于金文、石鼓者甚深，康有为对汉篆“茂密伟丽”的评价，完全可以移赠刘海粟的书法。

徐悲鸿和刘海粟，在拜康有有为师之前是研习美术的，对中国古代和日本、西洋的绘画已有较深的认识，他们有自己的美学观点，艺术个性强烈，故不易被人束缚，求新求变，最后能创出个人风格，这是他们要胜于许多康门书家之处，也值得今天学习康体的书者借鉴。

综上所述，康门书家中，无论是法古派、新创派还是承传派，虽然取径各自不同，其代表人物均有一定的成就，如梁启超、徐悲鸿、萧娴等亦不失为一代名家。艺术史上保守与创新的是是非非问题，恐怕不是一两次研讨会可以解决的。

注：

- [1] 张伯桢：《万木草堂始末记》。
- [2] 康有为：《长兴学记》。
- [3] 梁启勋：《万木草堂回忆》。
- [4] 梁启超：《道因法师碑跋》。
- [5] 梁启超：《论书二题》。
- [6] 丁文隽：《书法精论》。
- [7] 李义兴：《梁启超书法创作思想寻绎》。
- [8] 龚自珍：《龚自珍全集》附录《语录》。
- [9] 陈永正：《岭南书法史》。
- [10] 崔斯哲：《康南海诗集跋》。
- [11] 萧娴：《南海康先生法书序二》。
- [12] 高伯雨：《李微尘在香港的一段日子》。
- [13] 康有为题赠照片，藏徐悲鸿纪念馆。
- [14] 徐悲鸿：《悲鸿自述》。
- [15] 徐悲鸿：《积玉桥字题跋》。
- [16] [19] 刘海粟：《忆康有为先生》。
- [17] 刘海粟：《读康有为先生墨迹》。
- [18] 康有为：《广艺舟双楫》卷二。
- [20] 谷苇：《刘海粟与康有为》。



徐悲鸿 行书七言联

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”丛书^[1]，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？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。

“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30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，以体现现代之后或之

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”，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。书法只能是书写汉字的艺术,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”,“汉字的拼贴组化”,“汉字的现成品化”^[9]。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”五种类型,^[10]这与洛齐分类的角度不同,更具体地拈出了“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,其它或已是一种绘画,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，意义符号与艺术符合、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。”^[1]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”下一转语，作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“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。世界上的事是复杂的，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的书法、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，仍富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^[12]。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。借助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”当然最成势、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”，似比“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——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”^[13]。一方面是书法审美的最大自由，一方面是书法自身的解体，最大自由可能导引出超越书法的创

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,求得创造与表现的更大自由,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。自由绝对需要,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,怎样创造出它们更好的笔线?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,后者只能渐渐的变革演进。我相信大多数书法家能认同这一点。

甲:你前面说,“汉字变形书法”、“类书法”有生气、活力和现代感,又提担心它失去规范,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,重视结体的姿致动势,笔线的力感与韵致,再借取绘画的墨韵、块面性和造型性,形成是书法而有更强的画意,是绘画而有更多的书意,脱胎于传统但有现代感,具新形神又保留着古典艺术的精妙……果真如此,不是一个新的境界么?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。唯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——他们不注重笔墨,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深刻距离。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,但这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。它既可表达古意,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,后者为常轨,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。

注:

- [1] “20世纪末中国书法思潮”丛书,沈伟主编,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)、《亚洲当代书法思潮》(朱培尔编)、《中国当代书法思潮》(沈伟著)、《中国书法现代史》(刘宗超著)等。
- [2] 《书法主义文本》第211页,中国美术学院出版社,2001年。
- [3] 见朱以撒《后现代书法审美略论》,《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《书法与当代艺术》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。该文最初发表于《书法研究》1991年第4期,原题为《后现代原则——谈现代书法》。2001年收入《书法与当代艺术》一书,编者改名为《书法的后现代性》。
- [13] 《谈现代书法》同前注。