
20世纪末
中国书法思潮

沈伟 主编



中国当代书法思潮

——从现代书法到书法主义

沈伟 著

中国美术学院出版社

20 世纪末
中国书法思潮

沈伟 主编

中国当代书法思潮

——从现代书法到书法主义

沈 伟 著

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代书法思潮/沈伟著. - 杭州:中国美术学院出版社, 2001.1 (2002.2 重印)
(二十世纪末中国书法思潮)
I S B N 7 - 81019 - 758 - 4

I . 中… II . 沈… III . 汉字 - 书法 - 研究 - 中国
IV . J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 57997 号

丛 书 名 20 世纪末中国书法思潮
书 名 中国当代书法思潮
著 作 沈 伟
编辑制作 雅图工作室
封面设计 孙 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 1 月第 1 版 2002 年 2 月第 2 次印刷
印 张 7
印 数 2001 - 4000
字 数 1000 千
图 片 76 幅
I S B N 7 - 81019 - 758 - 4/J · 700
定 价 18.00 元

目 录

- | | | |
|----|-----|----------------------|
| 1 | 引 言 | 文化的当代体验与中国书法的现时情境 |
| 11 | 第一章 | 新艺术的前提 |
| 12 | | 一 书法艺术的当代性含义 |
| 19 | | 二 当代书法思潮的诸文化背景 |
| 29 | | 三 新潮艺术中汉字“符号”的观念提示 |
| 37 | 第二章 | 前现代书法 |
| 38 | | 一 “现代派书法”及其讨论 |
| 49 | | 二 就“前现代书法”而言的书法本体论分析 |
| 63 | 第三章 | 图像与解构 |
| 64 | | 一 谷文达及其“解构性书法” |
| 72 | | 二 徐冰:《析世鉴——天书》 |
| 83 | | 三 洛齐的水墨装置及其《书法主义》 |
| 91 | 第四章 | 新古典的幻影 |
| 95 | | 一 邱振中:书法的形态与阐释 |

103	二 书写的智慧:王冬龄、白砥
113	三 作为口号的“书法新古典主义”
120	四 “广西现象”的形式与经典
129	五 “学院派书法创作”模式
139	第五章 “书法主义”的当代走向
140	一 “书法主义”的文化语境与当下关注
158	二 “书法主义”与“个体话语”
167	三 《书法主义文本》:主旨、话语、批评
178	四 角度性书写:主题与情境的设立
189	第六章 迂回与进入
191	一 当代艺术的空间性共存
196	二 书法资源清理的途径与方法
203	三 水墨之道与书法界限的超越
210	后 记



引 言

文化的当代体验与中国书法的现时情境

本书的选题给出了这样的一个论述方向,即:针对于“书法”这么一个具有本土特质的传统文化具体表现形态而言,当代文化情境或谓“当代性”是如何逐渐渗入,并得以使之获得当代艺术的含义及其特征来的。“思潮”,反映的是思想的独立判断及其存在方式,表征着对于文化意义与价值的动态反思,它在历史的纵横关系之中抉择,最终归结为艺术形态与话语的探索和“实验”,并由此充满了使艺术与现实互动的活力。在此,我们首先不得不需要甄别的是:当代以“书法”形式存在的文化现象中,“艺术”的因素还剩下多少。或许我们有理由认为,传统意义上的书法“艺术”,事实上就像黑格尔的“历史决定论”所曾料定的那样,是已经濒于死亡的“艺术”。并且,从某种意义上讲,我们今天所谓的“艺术”,这个还能够显示生命力的东西,已是另一种艺术了:它既被指定了其它的目的,又被赋予了另外的意义。毫无疑问,这作为“另一种艺术”的“书法”——关于“汉字”文化及其当代“书写”的艺术方式在当代环境中的变化,就将是本书所要展开分析与讨论的对象与范围。

进入九十年代,中国当代艺术实验全面活跃并初具规模,与85或者后89美术思潮相比,前卫艺术不仅没有退潮,相反,它在相对成熟的生存感觉上,让人越来越清晰地看到某些由本土文化环境中生发的当代艺术价值的取向。而作为当代书法思潮具体表现的前卫书法,尽管也同处于这一总体的艺术实验,但由

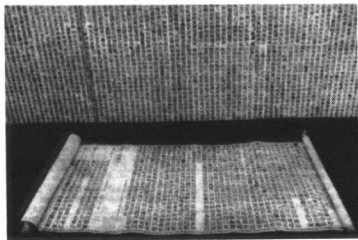


于其观念的调整与产生实验的动机，都有着某种与美术思潮相追随的参照特征，使得它整体实验的样式与语言水平往往被动地处于一种滞缓的状态。加之目前对于书法传统思维模式所约定的本土价值规范一时还难以真正置换到当代艺术的“后现代”氛围，书法的当代思潮也就并不是那么令人乐观的。

首先，当美术与影视等视觉艺术形式面对着当代社会变革和文化转型中所出现的种种社会、历史问题时，可以采取各类不同的直观或直面的方式，参与并承担起文化重建的思考，而前卫的书法，则由于其艺术本体的限制，只能在以本土文化传统为针对的层面上起步，凭借一种抽象的思维方式，延伸其对于文化价值清理的热情与思想状态。隐晦与形而上意味的话语阐述是辩论它在当代艺术中的合法性与可能性的基本途径。同时，也正因为前卫书法无法、也不可能当代语境中寻找直接对应的现实图景，因此它一方面在语言力度上，难以产生有效的现实性和时代的功能，另一方面，也在现代“艺术”形态的外延上遭遇了界限的犹豫：它或者落入自我本体错位的虚无，或者成为追逐当代表现艺术的影子。

其次，尽管书法的艺术传统几近消逝，但它的文化样式却仍然有着强大的惯性和张力。处于日常现实中的实验书法，既为一个书法传统的现成制度所贬抑，也为一般大众由于蒙蔽于习俗观念而拒斥。尽管目前在书法的国家级展览中，已经颇有姿态地接纳了“现代派书法”的存在事实，并给与相应的奖项，但从

徐冰《析世鉴》/1988年



实质上,这一事实与其说是宽容地接纳,倒不如说是策略性地“收编”。因为实验的前卫本质,正是不为普遍性所接纳的边缘性存在:如果一个前卫意识的思考能够被普遍接受的话,那么,它的精神动机与观念的真实性就大有值得怀疑之处了。

再者,就目前实验书法的自身状态而言,当它进入于当代艺术的环境时,其观念涵量的承载力限制、图式形态可能性的匮乏以及当代话语阐释“挪用”的刻意,都使它难以获得整体性的解构力量和成熟姿态。相反,在整体的松散集合中所充斥的大量误读与投机的先锋卖弄,更使它往往难以彻底摆脱那种自我毁灭的异化品质,而让人产生价值与意义消融的莫名感叹。与之相关,实验性书法就必然将在当代艺术批评的视野中流失,使它的当代性发展尤其缺乏一种理论背景的提升,因此,它的层次差异及其在现实中寻求“艺术”意义与价值的努力,也就在普遍话语的漠视中被混淆为同一类型的初级“试验”。而从更深一层的意义上讲,理论与批评的“失语”,几乎是反映了一种在此领域中有关“知识空缺”现象的出现。

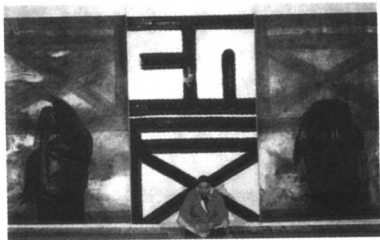
所有这些,迫使“书法”的当代性思潮在寂寞而艰难的文化“边缘”处,沦为一种“个人话语”的自我喧嚣,而难于找到进入当下社会及公共生活空间的途径。

所以,不管我们是否情愿,八十年代中期以来,中国当代的书法思潮始终是在一种游移尴尬的情状中前行,当然最终它也能在当下的“后现代”氛围中勉力成为一道世纪末文化景观的折

光。但是需要正视的是，它既缺乏一种“现代性”艺术所必须的理想物质前提和足够的视觉心理期待，同时，也由于它所处的边缘性新潮艺术的“边缘”位置，使之远远地脱离社会文化主体的“中心”，而很难作为一股积极有效的文化力量参与到社会意识形态的重建中。当然从另一个角度上看，也正是由于当代书法的前卫性思考在这种社会历史变革的文化体验中，始终处于不得要领的碰撞与挤压，我们才更有理由来谈论它在当下情境中的可能性态势与反思性主题——如果它最终能为自己找到可供叙述的“主题”的话。毕竟，当代的书法思潮，已经展开了一场对于“书法”在中国传统文化核心领域中超稳定结构形态的质疑，并形成某种“新潮”；而仅此，也就足以能够使其在当代的艺术环境中，重建“书法”新形态与意义的热忱与冲动表示敬意了。

“新潮”艺术，这一中国八十年代中期前卫或精英美术的特指，曾容纳了某种超验而神圣的“主体”价值取向。它自发担负着“启蒙”与救赎的文化欲望，以一种“终极关怀”的姿态引导人们去想象纯洁、崇高之域，其背后的支撑，则是一种单纯的精神力量和意识形态。然而随着九十年代初冷战的结束，以及由其所带动的世界整体格局的变化和中国社会与经济的转型，一个稳定社会意识形态传统的中国开始走向现代消费社会的转变，文化艺术的含义也就随之而变了。猝然几年间，关于人文关怀的讨论，关于精英文化与大众文化的分离，关于价值与意义的失

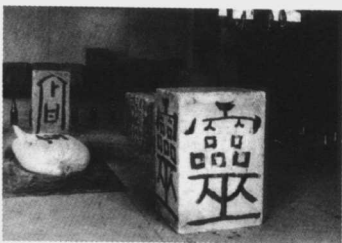
谷文达《反正的字》/1988年



落……,这些知识界的话语焦虑,无不反映了在新的历史条件与社会背景下,文化体验的迷失与错位。一个根本性的呈现就是大众文化的兴起。按照多夫勒斯所说的,这是一种“中间文化”的形态——人民化为大众,艺术也流于娱乐,艺术“消费”由此而起。换句话说,当社会朝着类群分化、价值多元的经济社会转型之时,艺术也就不不得不动调起新的感觉,以对原有价值观的话语解构方式去满足不同功能层次的需要,从而导致了精英艺术“话语历史”的断裂。由此而言,建立在各类宏大“主题”之上的艺术“新潮”,也就再也难以实现它关系到社会意义系统的整体性建构。

我们或许没有必要在现实的文化讨论中,仍然拘泥于技术时代的诸如“工具理性”和语言属性等等有关学理的概念,因为后现代社会条件确实给我们带来了这样一个事实:大众文化随着其自由地增长,已经成为消费时代社会文化形态的“主流”。八十年代的新潮艺术为拔濯平庸而自我设立的信仰、终极以及意识形态表层的英雄主义姿态,顷刻间成为一个“历史神话”般的幻影。而目前的“和解”,作为后现代折衷的典型策略,正在文化相对论与多元论的支持下,谋取着精英与大众、主流与边缘、终极与当下、先锋与市场、集体理想与个人经验兼容并蓄的共存局面。精英意识已不再是一个超越时流的话语需要,相反,众语喧嚣竟成为了一个时代的主调,这就是当代文化体验的根本性历史变化所在。

洛齐《文字仓库》/1988年



因此,当我们关注于历史、社会、文化的相互作用,一个宽泛的视觉艺术和视觉文化的含义就如同米契尔在其《理论的想象》中所指出的那样,越来越为更多的讨论所接受:“今天已经不再需要为学者们对媒体、图像和象征符号体系的兴趣进行辩护了”。实际上,我们正在被迅速增长的影视图像与标记以及位置不定而影响广泛的声响所包围,在这样的文化情境中,复制和现实、媒体与事实之间的边界已变得模糊不清。显然,这些媒体因素,正在不断地取代自然而成为我们感受世界的主要经验。我们不得不承认,大众文化,恰是一种全体社会成员体验的整体性文化,同时,我们也必须有所意识,文化提供给艺术的不仅将是一个新的“介体”,而且也包括了一个由这一“介体”所开辟的新领域和一个新的观众群。而现在需要明确的问题则是:这些新的体验,对艺术家产生了什么样的限制;或者说,艺术家独立思考和创造的标准——如果说还有相关标准的话——还在什么样的限度上,留存于当代艺术作品的生命力和特质之中。

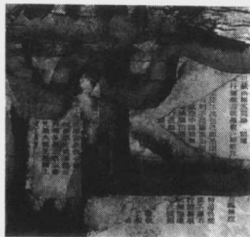
如果我们还能认定艺术是一种活的、创造性的发展状态,那么,活力,当是其生命的本质,超越则是来自其内在的冲动。由此我们也可以回到书法领域来追问:就当代书法的整体现状而言,到底还存在着多少具有活力的因素,使它能在人文环境的变动中,仍然充满艺术的意义与新的历史功能?有一点需要肯定,当代书法思潮所要完成的,正是这样一种感知经验的转移:它进入到一种新的本体讨论状况之下,将艺术由形式变革、风格创新

转化于对话语理论与思维深度的渴望，从而使它具有了某种观念艺术的色彩。当然，如前所述，在当代艺术整体由自然体验向媒体经验转轨的背景下，书法领域的思潮或前卫思考的基点，就将需要有一个抽象化的转换过程，以不同于现实体验庸俗化的针对性，寻求新的论题，新的方法以及新的途径。在此，“新”并非是一个趋时的概念，而是相对于既定的思维观念与操作方式的逾越。

当贡布里希在《艺术发展史》的修订版中，补充他对于二十世纪现代主义运动的描述时，是以“一种转化的心境”来概括当代社会、文化、趣味、时尚的变化，以及当代艺术命运变迁的。而在“实验性美术”中，他指出的正是这样一条关于艺术史的公共逻辑：“现代艺术跟过去的艺术一样，它的出现是对一些明确问题的反映”。

书法的历史，曾经始终在一个雅化层面的精英生活方式之中流变，其中有着历史的规定性。因为在意识形态社会中，作为上层建筑的艺术，必然是为少数受“高雅”文化教育的社会群体制作或服务的，并且这一群体，由于相互之间保持着大致相似的社会地位、文化背景及观念优势，艺术就不容置疑地成为了一种贵族化的执掌之物。书法传统中的贵族意识，正是通过这种文人精英时代的“雅玩”意识，强化了它在中国艺术文化中的特殊性质。然而，在其可能达到的顶峰或享有殊荣的时代都已不复存在时，我们则有理由怀疑：过去历史中的“书法”，是否还能在

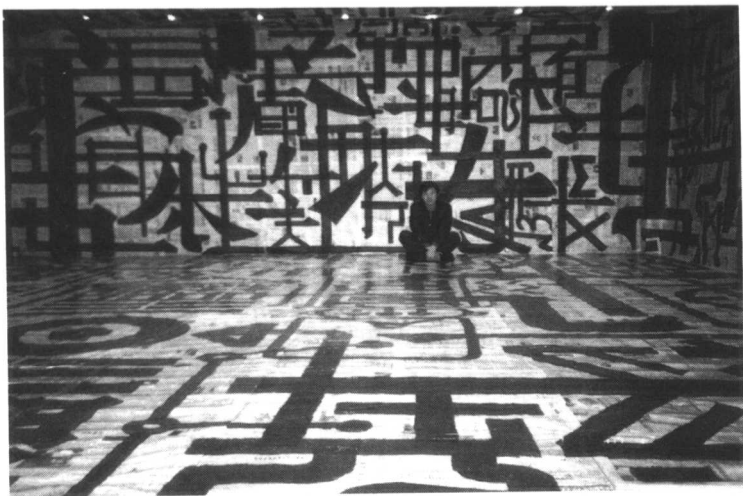
沈伟《说文》/1999年



保持国粹的意义上，继续完成它对于人的精神世界的作用。答案是明显的，近百年的文化事实已经让我们看到，传统形态的书法几乎不再属于艺术的世界。就此而言，尽管在八十年代中期，促成“现代书法”从传统中脱颖而出的动因是美术思潮，而不是来自书法传统内部的自身欲望，但是书法的当代思潮却借此契机而进入于一个尤为广阔的艺术语境。它足以使我们感到欣慰的是：通过当代书法思潮的推进，“书法”中将衍生出新的精神与感觉，从而成为一种表现当代人生活方式——包括生命价值、生活目标，尤其是精神冲动的渠道；并且，在融入当代艺术背景的过程中，以自己的方式，保持犹如贡布里希所说的那种“对一些明确问题的反应”。

对文化的体验，并不意味着要求书法能够在其图式中，对于现代性的经验给予某种直接的表述。当我们注意于书法本体特殊的创造与转换机制时，一种具体的现实体验必将指向一种抽象的心态：它不仅最终将与人们已经改变了的现实生活与欣赏习惯相契合，同时，作为一种以艺术活动来重建历史功能的努力，它也将使我们在看待“书法”这一整体的范畴时，不再纠缠于国粹与新潮、传统与激进、现实与玄虚等等无谓的争执，而是以更为宽容的心理素质和艺术感知，去体会“思潮”性的书法在当代艺术形态中所隐寓的当下关注、文化焦虑、建构欲望、话语热情、以及“心境的转换”等等一些在当代所必须加以强调的、那些新的成分。正是在这个意义上，当代书法思潮，混合了日常现实

吴华《无题》/1993年法国



的经验与意识形态的玄想，建立起某种可供不断超越和替换的主题。由此，它的艺术真实性也就同样可能在社会与文化、历史与现实、想象与经验的相互关系中不断显现，并造就当代艺术中的一个现实批评力量。

在此，我们仍然希望能与传统书法的整体经典相联系，并将其视为即使是超然稳定的，但也同样是处于历史悠久记忆的一个艺术世界。与此同时，由当代书法思潮的现代性批判所牵动的“激进化”态势，并非简单地意味着一个截然分离的、文化传统“断层”的现象出现，它根本性的内在情感，或许也正是不愿意看到中国文化的情境，将如黑格尔所曾经断言的那样，是“停留在一种静止、稳固的状态，因而从某种意义上讲它们也好像处于世界历史之外”。毕竟，犹如李大钊在二十世纪初就已认定的那个充满冲突的现实那样：“守静的态度，持静的观念，以临动的生活，必致人生与器物，国家与制度都归粉碎”。而就文化的当代体验与中国书法现时情境的具体分析而言，我们是仍然可以同意他这一判断的。

99 开放的书法主义/热那亚公爵宫博物馆·1999年意大利



第一章 新艺术的前提

即使按照一般的经验与常识，艺术似乎也应该是一个不断变化，进而常变常新的东西，但是当我们把某种揭示新的感觉变化的艺术作品突然置于人们面前时，事情就并不那么简单了：他们往往会发现，新出现的艺术竟同他们的心理期待完全不同。在这里，由于对艺术的理解和感受的习惯性或创造性思维的差异，就往往在艺术家、作品、观众的相互关系之间产生许多并不协调的因素，甚至导致了某种阶段性的对立。

美国评论家罗伯特·休斯为一部介绍二十世纪现代主义艺术发展状况的电视系列片撰写脚本时，是以《新艺术的震撼》(THE SHOCK OF THE NEW ARTS)为题名的，它似乎表明了二十世纪的现代艺术，曾有过这样的—个社会性反映特征：一个个新的派别往往以惊人的爆发力量兴起，其行动之迅速，就连艺术批评家也不暇观察与阐明；它以“先锋”涌现的浪潮与势头，对社会普遍性艺术价值与观念体系，产生了强烈的冲击力、震撼力、乃至破坏力。这种“震撼”，对于社会公众来讲，无异于一时的惊愕与茫然不知所措；它显示了新的艺术面世之初，社会性的阅读状态。当然，它也使公众随着这种震撼的醒示，在此后的时间过程中，逐渐认识并接纳了那些对于艺术的新的看法。

同样，对于中国社会长期稳定的文化与艺术系统而言，西方的现代艺术，无疑更是个具有冲击与震撼之势的文化参照事物，并成为促使中国当代艺术由此激发而产生的直接因素之一。然而在传统的中国书法领域，由于它有着自身独特的文化生成环

徐冰《新英文课》/1999年



境与思维定势,因此无论是关于新的艺术状态的判断,还是对于西方和中国当代艺术的参照,中国当代书法思潮所产生的新的思维因素,就表现出了尤为复杂的内容,并且,也完全难以在固有的思维角度上来认同。因此,为我们在关于当代书法思潮的讨论中,就那些新的艺术观念与形态达成某种共同的认识和理解,这里就首先将一些作为知识性背景的前提因素,给与必要的提示与分析。

一 书法艺术的当代性含义

书法艺术的当代性含义,也就是书法艺术的现实性内容,它首先要针对的,就是当今那些仍然普遍存在着的、把书法还只是单纯地看作一门古老艺术形式的国粹主义观念。在这样的一些观念中,书法艺术抽象存在、或者间接对应的现代性艺术特征和意义,往往被有意或无意地消解,而对于那些在现代语境下出现的有违传统规范的新语言、新形态,就首先在文化情感上反映出某种隔阂与抵触。但是,当代书法思潮对于现代艺术追求的过程,又必将是在一个时期内“失范”的过程,这就尤其使得有关书法传统与现代的一连串话题,难以在相应的观念基础上展开。

从某种意义上讲,文化的整体性特征,恰恰是在数门学科共同享用一套术语系统的历史情境中得到有效说明的。传统书法及其理论在古典文化情境中的和谐默契关系,所能说明的正是这一情形。但是反过来看,当代的“书法”,未能融入我们所置身