

[illegible]

LI QIANG

心齋李强
河南美術出版社
强書法集

題詞 河南省書法家協會主席 張海

图书在版编目(CIP)数据

李强书法集 / 李强著 - 郑州: 河南美术出版社
1998.2 ISBN 7-5401-0790-1
I. 李... II. 李...
III. 法书 - 中国 - 现代 - 选集 IV. J292.28
中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第02017号

策 划: 张荣勋
总体设计: 陈 晨
平面设计: 刘 虎 韩 伟
摄 影: 赵长衍(韩)

李 强 书 法 集

编 著: 李 强
责任编辑: 尚晓周
出版发行: 河南美术出版社
TEL: (0371) 5721756-452
制 版: 河南省创想设计工作室
TEL: (0371) 5731276
印 刷: 深港印务有限公司
开 本: 889 × 1194mm 1/16
印 张: 4.5
印 数: 1-2000
版 次: 1999年2月第1版
印 次: 1999年2月第1次印刷
定 价: 58元

ISBN7-5401-0790-1/J₂₉ · 675

引言

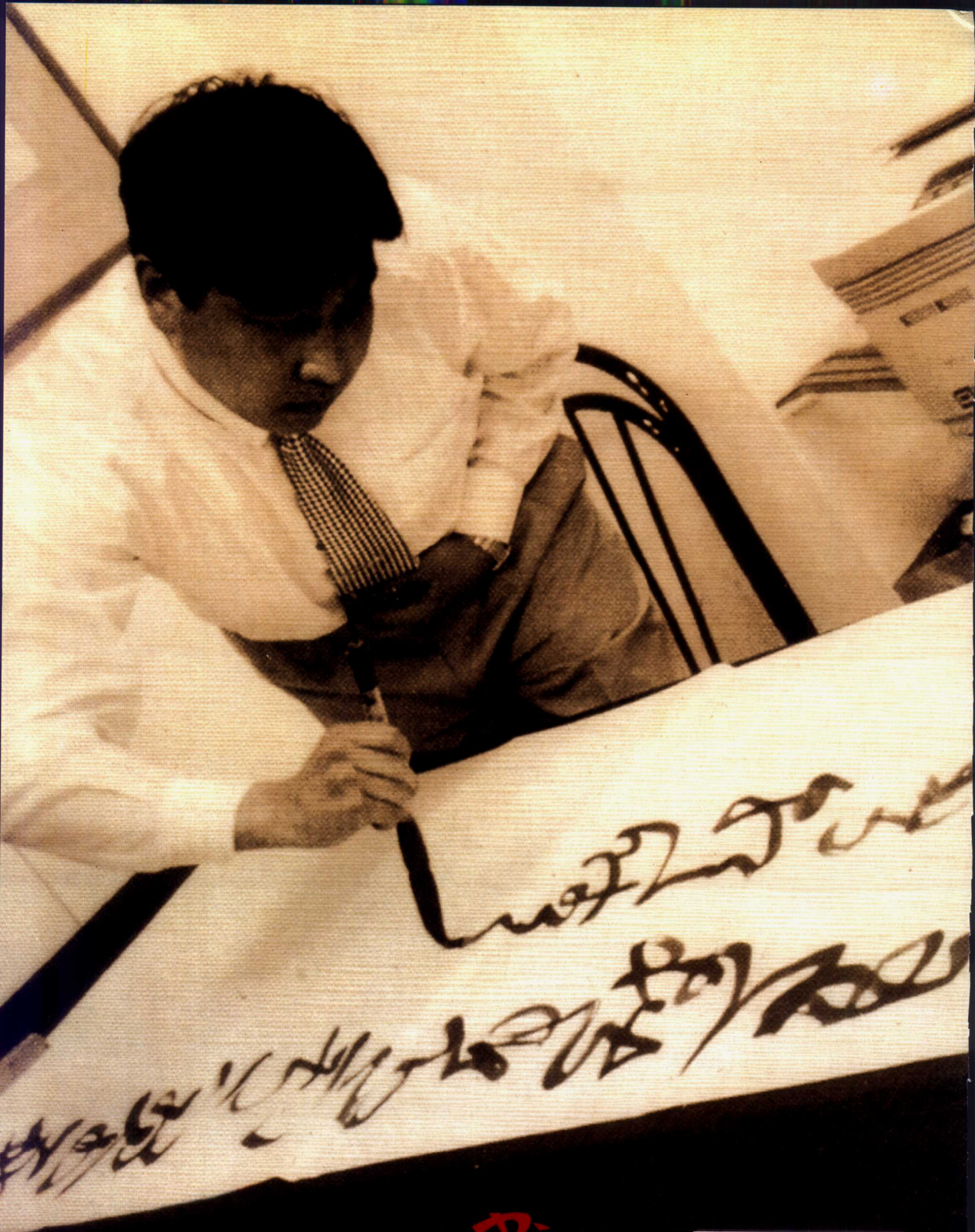
河南省書畫院院長
河南省美術家協會副主席

李强

“書者，射也”。有古人如是說，意思是其精神氣度、情感胸懷、人格力量等等在書寫過程中，透過筆尖放射出來，充斥字裏行間，傳導給觀賞者。西方人稱此為“力的圖式”。魯道夫·阿恩海姆說：“書法是心理力的活的圖解”。“格式塔”心理學認為：形、本質上是從構成成份中“突現”出來的一種抽象關係。例如一個三角形，是從三條線的特定關係中“突現”出來的一種尖銳的拓展型的、放射性的視覺抽象。它決不是三條交叉線的和。形或形式本身的緊張力（格式塔壓強）所暗示出的一種活力，正是書法的神韻意趣之所在，也是書法所具有藝術屬性的關鍵之一。一方印章，方寸天地，確具有一種高度水平的知覺整體。它的張力或壓強，推動着人們情感活動的伸展，啓迪着人們文化與生命的思索、或清爽、或凝重、或端莊、或歡快、或平正、或險絕……，印篆的抽象，來源于生命的感悟，來源于生活的啓示，來源于藝術家充滿人性的設計意識。

“爲什麼不能讓它們從印章中解放出來”，李强在頂禮膜拜篆刻藝術之神聖后呼喊著。如是，他做了大量的有關篆印理論的案頭工作，深深觸摸傳統的須臾。他也經歷了卓有成效的藝術實踐，試探着印篆與書寫之間轉換的可能性，在他近期的許多作品中，與他以前酣暢靈動的行書相比，多了幾分苦澀，多了幾分生硬，作品的場面堅實而沉厚，容貌變得不那么親切可人，如同那難以捉摸又不得分手的戀人戀情一般。有位哲人說過，越是好的作品，越是折磨人。越是折磨人，就越是有發人深思與回味深遠的魅力，藝術如是出現了。憑着李强古文字豐厚的學識，也憑着他對傳統與當代文化的雙重關注，更憑着他對書法的痴迷和熱愛，使李强有了可能和機會去散懷抱、掃俗腸、潛心書齋、埋頭畫案。此情此景，恰是藝術家最易出成果的“創作環境”。在逆境中苦苦探索，是我對李强篆印書法的總體認識，真是“書者，如也，如其學，如其才，如其志……”（劉熙載）。

書法已是史無前例地大衆化了，書法買賣如此紅火的今天，書法的藝術含量究竟還剩多少？藝術的本質是創造，一切俗書、臨書、奴書都與藝術無關。當書法由古人的傳遞信息之手段，演變成今天審美形式的本體時，不少勇敢的書家走向了抽象表現主義，走向了繪畫。書法在重複和模仿着西方早已成爲過去的樣式，乃至幾乎失去了書法的意義。此時，李强使用了他的聰明，把本該拋擲遠方有文字的石頭緊緊地握在手中，“書法的傳統極其博大，待開掘的東西尚多。”篆印書法是否是一條生路？過份講究傳統技法與功力的書法，是難以容納下新的觀念與人類的夢幻的，因而也難以進入“藝術”狀態。書法家何其多，藝術家有幾個？李强決不滿足于書法家之譽，他在攀沿通往藝術神壇的臺階……



LI QIANG 心齋 李强 書法集

漫話李強行書

中國書法家協會理事
河南省書法家協會副主席

王陵

對李強兄的書法應該說是極熟悉的，尤其是他的行書。盡管他近幾年更多致力於篆、隸的研究，我却仍是特別地喜愛他的行書。那種欹側顧盼、妖冶多姿、透着幾多不安分的態勢，那種欲放又收、欲行又止、隱着幾分難捉摸的節奏，那種亦剛亦柔、亦拙亦巧、帶着幾許很別致的風韻，那種非秦非漢、非晉非魏、現着幾經會古今的格調，都是我常常咀嚼回味、不厭觀讀之所在。

和李強兄已經共事多年，雖然後來他離開協會到了畫院，我却仍然視他為協會的人。他大學讀美術專業，愛好廣泛，曾是河南大學籃球隊的主力，還能唱一手動聽的卡拉OK，而最喜好的是讀書，古今中外，涉獵面相當廣，因此，才思敏銳、能言善辯。于是，有了事我便愛聽他的高見，更多則是藝術自身問題的交流，甚至爭論，常常因在碰撞中得出閃光的東西，而興奮不已。

他對“魏體行書說”很感興趣，自覺對行書和魏碑的關係有了新認識，並在創作中很有受益。我曾因此而有些誠惶，當然也有幾分欣慰。

在未接觸魏體行書之前，和許多習書人一樣，他也寫過二王、顏、柳、趙，而于黃山谷用功最勤。到省書協以後，一本《佑任墨緣》復印本，使他步入了“魏體行書”的征途。與之同時，他對很多魏碑也下着功夫。而對他的行書面目起着催化作用的則是唐宮女墓志。那些遺存着魏碑精神，蘊涵着魏碑遺趣的宮女墓志，激活了他的魏體行書。他曾說：“宮女墓志非正規書手所為，故結字、用筆均有很大自由度，顯示出一種少法度而多情趣的意境。”

由此，我想到了十年前出版的《流行歌曲詞八首行書帖》，那是他在一本冊頁上的即興創作，其無拘的筆墨，多變的體態。處處透露着宮女墓志的消息。如今看來，雖未免有些粗疏。却已十分地顯示出一個書法人的睿智和天才。

他的睿智和天才，還突出地表現在活躍的藝術思想、不斷地藝術探索，自學的藝術精神。他曾說：“我不太在乎一般人喜歡與否，總認為自己的追求有着一種學術上的真誠。”他認為：“當我再回顧趙之謙、吳昌碩、康有為的行書時，感到‘篆籀氣’是成就他得書法的底蘊。而于佑任的行書固然偉岸博大，却隱隱感到有一種‘俊逸’之氣，甚至感到太完美了。于是，我把眼光先盯住了隸書，這時追求的隸書是平實的，我相信，能有這種積澱，將來放開應是不成問題的。進而我從楚簡上琢磨，于是古文字也便成了日課。不料，一墮烟海身不由己，整日裏眼中盡是古文字，甲骨、金文、石鼓、符節、簡帛、盟書都是我臨習的範本。在書法資料中，先前不甚留心的篆刻，盡是我捕捉的對象。篆刻用字的多樣性令我感到眩惑，但同時又為其豐富性所折服。



李強和天津大學教授王學仲先生合影

相比之下，深感行草書近乎簡單，當然我深知并非簡單。”

這段話使我們看到他于傳統探索之勤奮、涉獵之廣泛以及獨立之思想意識。他的“深感行草書近乎簡單”的見解是有一定的道理的，是基于對傳統深刻認知后的不滿足，是一種當代入——一種擁有當代審美意識的當代人的必然思考。在這種反復思考和不斷實踐中，我們已經明顯地感覺到，他的魏體行書在不斷地變化和豐富着，他所希望的“篆籀氣”已在近期的作品中自然地溶鑄進去，散發出來，他的魏體行書的基調也自然地更為醇厚起來。

當初我在提出“魏體行書”時，曾有人建議名之為“大行書”，我没有接受，因其概念模糊。盡管此類代表書家之作品并非單純的魏碑與行書的結合，多半也程度不同地融入了篆隸，但均未占主導地位，否則，人們會將其歸入“草篆”或“草隸”。因此，若保持行書之前提，又改變臨帖學之成分，以魏碑為主調最適宜，這是不言而喻，無須辯解的。

李强的行書無疑是屬於“魏體行書”範疇的，而且較之趙之謙、康有為、于佑任等代表書家有了新的拓展。我相信，在翻閱了這本作品集后，讀者們不會沒有同感。

李强的《心齋心語》中有這樣一句話：“篆刻敢于走的很遠，很大程度是入古很深的原因。”由此，我想到了射箭必須反方向用力，且要滿弓而發，才能既遠又准。李强如是地認識着，也在如是地實踐着。比較他近幾年的作品中的每一新變化，都使我深深地感受到了他與古人的虔誠的對話。這是難能可貴的，對於李强尤其難能可貴，因為他的藝術思維是現代的，甚至的前瞻的，而時下有着這種思想的人，大多對傳統不屑一顧。這又是李强睿智和天才處，他把古人與今人、傳統與現代，科學地、辯證地統一了起來，并且找到了一條適合自我發展的通道。而更為緊要地是，他在這條通道中，不是走馬觀花淺嘗輒止，而是一步一步地堅實地走着。因為他“不太在乎一般人喜歡與否，總認為自己的追求有着一種學術上的真誠。”

迫于時間，新年伊始的第一個夜晚，便要提筆作這篇短文。每年一度的“維也納新年音樂會”電視轉播剛剛結束，翻讀着李强的作品照片，猛然驚奇地覺到，那一個個字猶如一個個跳動的音符，那一件件作品猶如一首首悠揚的樂曲。書耶？舞耶？樂耶？眼前似乎又浮現出了那伴舞的芭蕾，耳邊仿佛又回響起了施特勞斯的《藝術家生活圓舞曲》。

1999年元旦深夜于三合書屋



李强和黄河老人謝瑞階先生合影

對李强篆隸書的解讀



1988年和陳天然、張海、張有德先生出訪日本時合影

中國書法家協會理事
河南省書法家協會副主席

李國田

那是在1985年前后，李强還在河南書協工作，在一次與王澄、周俊杰諸同事的促膝交談中，他提出了“書法新古典主義”這個觀點。十幾年過去了，這個觀點已經產生了很大的影響。當時他提出這個觀點，或許是受到西方美術界關於繪畫的新古典主義提法的啓示，其背景是：美術上的“八五新潮”之后，人們在進行回歸傳統的思考。書法上創作思想空前大解放，全國二屆至三屆書展中展示出對傳統“顏柳歐趙”的矯枉過正，含棄傳統而片面強調筆墨的渲泄，宏篇巨制作品形式奪人眼目但又不能耐人尋味。針對這些創作現象，一張一馳的自然規律也使書法界中人把目光重新凝視于傳統。李强提出書法新古典主義理論的中心不是厚古薄今，也不是抑帖揚碑，而是主張站在時代的立場、藝術創造的立場上去重新認識古典，從古典中汲取借鑒，尋求古典的、東方的藝術文化內涵與現代的表現形式之間的和諧統一。顯然這種主張既有理論高度，又有創作中現實的指導意義，而李强的書法創作，正是其理論的具體物化。

李强入手學書，也是傳統的“顏柳歐趙”、二王行書等，從而奠定了他駕馭筆墨的基本功。后來，隨着創作思想的深入和藝術眼界的開闊，對碑派的介入是李强書法的一次升華，他學習魏碑，研究于佑任、康有為、趙之謙等家，其審美漸漸傾向了追求樸茂古拙而摒除了巧飾和妍美，并集中體現在他對唐宮女墓志的取法和表現中。這個時期我們尚未見到李强拿出自己的篆、隸書作品。但是，我們或者可以說從他們行、楷書中已經透露着一種“篆隸精神”。李强是在河南成長起的一位書法家，大的藝術氛圍對他發生着不自覺的、潛移默化的根本性影響，中原人所崇尚的雄渾樸茂之美，碑派書法所表現的醇厚稚拙，這一切都與“篆隸精神”息息相通。李强周圍有一群寫篆、隸的朋友，耳聞目睹的影響使他在行、楷書中貫注着篆、隸氣息，他筆下不去追求“八面出鋒”式的細節的細膩之美，而追求一種蒼厚、雄健的線條質感，表現着一種金石氣，所以李强由行、楷進入篆、隸創作是水到渠成的事。

李强的隸書在胎息漢碑之中受清人鄧石如影響較多。鄧石如以魏碑法去寫漢碑，以今為體，以古為用，顯然這種思想是立足于藝術創作，而不是以復古為能事。李强的隸書創作承襲了鄧石如的思想又拓展了鄧石如的表現手法，為藝術表現的需要，不僅僅是以古為用，而是古今內外唯我是用。從他的隸書中，我們可以看到在漢魏風骨的基調上，融入了漢銅器銘文的平直質簡，簡牘隸書的錯落天真，又有行又有行草書的筆墨表現。他的隸書用筆，從審美上講也略近于鄧石如。包世臣評：“懷寧（鄧石如）筆勢固如銅牆鐵壁，而虛和適麗，非其所能。”這種“筆勢固如銅牆鐵壁”的形容，正可狀之于李强的隸書，時

代的明朗色調，民間書法的樸茂與健美成為其隸書用筆的主調，而“江左流美”式的書法所表現出的“虛和適麗”之美，在他的筆下很少表現。這或許與李強書法風格形式的藝術環境有關，但起主導作用的還是其氣質表現，這種“虛和適麗”，在李強眼中，或許多少有一點文人矯揉造作的病態。李強筆下雖表現着筆筆穩實，但他手中駕馭的筆却是虛靈的，他用逆鋒所形成的線條的蒼澀感，長鋒羊毫的“唯筆軟則奇怪生”的豐富變化使線條穩實而不刻板，骨力雄健而又筆鋒多變，可以說李強用虛靈之筆寫雄健之字。

李強不刻印，他從書法的角度去研究篆刻，尤其是對入印篆法在方寸之地的千變萬化心領神會。方寸印面對入印篆書既是一種局限，又是其能生動表現的舞臺，李強從中受到啓示。將漢印文字轉化為一種獨具特點的篆書形式，他自謂之“摹印書法”。清從鄧石如起，開始在創作中貫徹“印從書出”、“書從印入”的主張，其“印從書出”指取書法之美轉化入印，這方面在中、晚清篆刻創作中表現的很充分。“書從印入”，可以理解為把篆刻之美轉化并貫注在書法創作之中，這方面清人多從審美的“金石氣”上去理解，而把摹印篆法直接化入書法中者較少。李強的摹印書法一方面通過筆墨表現金石氣息，一方面從篆刻中汲取篆書的特殊形式美，把篆刻語言轉化成書法語言。“印從書出”是篆刻形式對書法美的“異化”，而李強的摹印書法又是對篆刻的“異化”，這種異化之異化，并不意味着回到了原來的出發點，而是進入了更高的藝術創作層面，是經過篆刻形式“洗禮”后的書法藝術。這種異化之異化是藝術形式創造行之有效的重要方法，如漢碑石刻隸書是對漢簡手書隸書的異化，而清人師承漢碑石刻碑書，又各以自己的審美，形成不同的筆墨表現方式，造就了不同的藝術風格，這又是對漢碑的異化。這種異化之異化並沒有使清人隸書回復到漢簡牘隸書的本初，而是以石刻為藍本再造一種筆墨表現的自由，是對漢碑的藝術升華而不是尋求對其原始自然的恢復。在當代的藝術創作中，如韓天衡對漢碑篆的取法與轉化，王鏞對魏晉碑文的取法轉化，黃惇篆刻中對青花瓷押記的取法轉化等等，李強的摹印書法，一如其道也。

李強完全從藝術形式的角度去觀照、取用、變化篆書。他視篆書是一種只具有審美意義的“神秘符號”，這種立場顯然與古人對書法“口誦其文，手楷其書”的解讀方式不一樣，他聚焦於對平面藝術形式的“看”，求對平面形式的審美感受，而虛化了對文字的“讀”，不顧及文字所載的語言意義，這是一種純粹的立場，是藝術家的立場。基於這種立場，各個時代、不同地域、不同載體上的篆書遺迹，都是供他篆書創作取用的素材。李強依照“心齋”的藍圖用這些素材去營造理想的藝術形式。他主張“向傳統要功力，向紙面要效果”。古人給我們的遺留下許多優秀的曲譜，但要靠自己的演奏才能使其具有鮮活的生命力；歷代給予我們提供了許多書法的審美樣式，需要靠自己在宣紙上的筆墨表現才能產生具有時代意義和傳統精神的書法創作。例如，近年考古和古文字學家對楚簡帛書的整理、考釋所取得的成果，是給書法家們提供了豐盛的宴席，奇肆詭异的楚篆中蘊含着可供書法創作取用的大量信息，李強憑自己的藝術敏感涉足於以楚篆為素材的書法創作中，他說：“楚簡恣肆流暢，筆意豐富，古文字書法之‘行草



李強和韓國東方研究書會會長金鷹顯先生合影



和中國書協副秘書長劉正成先生、浙江省書協主席朱關田先生合影

書’；金文結字勻淨清爽，有人工刻意美化之嫌，二者結合，誠可取也。”其實，不止對楚篆，他的摹印篆書何嘗不是用心為造，貫通融匯的方法？其摹印篆書，以漢印文字為基本素材，在筆墨表現及章法構成上展現着篆法解脫印面形制之后的舒展自由，揉以漢隸的筆觸，施以適度的裝飾，形成一種“單調”之中的豐富之美。

李強通美術，曉音樂，潛心理論研究，他對書法的觀照是多方位的。他一方面深入中國古典的傳統，一方面研究西方藝術思想，所以其視野又是多角度的，在橫向多方位與縱的多角度間，確定着李強的藝術時空觀。以開放性的思想去對待有着極強傳承性的東方書法藝術，這就是其書法觀，他說：“我願走在傳統與現代的交界線上。”

尋找“明暗交界綫”

——李強現代書法探索筆記

中國書法學術委員會委員
河南省書法家協會副主席

周后志

當代書壇的發展，建立在中國乃至世界大文化的交流、碰撞中。要使我們這個時代的書法“到位”——既能以強烈的時代特征與我們的先人拉開距離，又能使後人不敢輕視我們這個時代，那麼只有在“兩極”的求索中走得遠一些——一方面要以最大的力量走向傳統，另一方面則要面對世界現代藝術思潮，在最古典和最現代的“兩極”碰撞中尋找自己的支點，否則，只注意兩端中的某一端而否定另一端的做法，則很難得到一個全面審視書法發展史的時代現實，這恐怕對於整個書壇或個人都是不可回避的問題。

當代書壇有一批頗不滿沉于一端的探索者。河南的李強應當說是中州書壇上屬於此探索者群中的一員。他既沉於傳統，在古文字、璽印文字、隸書及行草書中漫遊，又將自己注意力引向現代藝術思想潮中，因為他堅信，在當代多元化的創作氛圍中，純固守傳統者大概是没什么出路的，而“新古典主義”這一主流派創作，雖然融匯了自古至現代的諸藝術思想精華，然而畢竟游弋于此流派的人太多。他想再走得遠一些，像兒童窺視出了大自然的秘密一樣的驚喜，深深吸引着他。他相信，在純傳統、新古典之後還應有新的藝術面目，也許，那是一片更加蔚藍的天空。

中國現代諸流派的書法，一個基本思想是既尊重傳統，又義無反顧地反傳統。傳統中固然“千古不易”的精華很多，但每向前走一步，總要以拋却一部分“精華”為代價。深諳藝術史的李強懂得這一條：晉人求韻，就必須拋却三代、秦漢的沉郁之厚氣；宋人求“意”，就要減弱唐人的“法”；清人尚碑中的樸，也不能不丟棄“二王”一路的瀟灑與韻致；西方印象派求色與光的點塊結合，就毫不猶豫地丟棄了古典派的種種嚴格法則；現代西方諸藝術流派更是將包括印象派及其以

往許多優秀的傳統法則丟棄。藝術要隨時代變化，其嚴酷的“拋却”法則（這裏嚴格地說應為“揚棄”）決不可能回避。想收攬一切藝術因素（包括精神）于一體的做法永遠只是一種幻想。李強以美術家的身份介入書法，對這一規律不僅理解，更能直接感悟出它的必然性。藝術家的悟性和理性，使他的藝術走向現代已成為必然。應當說基于這一點，在現代書法發端的幾年後，他也很自然地與洛齊、白砥、邵岩等同道發起了“書法主義”運動，在樹這面旗幟中李強是立下了汗馬功勞的。他邀請了幾位同道在鄭州辦了首屆書法主義展，並舉行了學術研討會，提供了得以展示他們藝術成果和對這一運動進行學術探討的機會。

“書法主義”的稱謂合乎語法不論（因為在美術中大概不能提出什麼“美術主義”或“油畫主義”、“中國畫主義”的），但將書法本身稱為“主義”，則是將其視為更純粹的藝術，從而排除了很多被異化的內容則是應當肯定的。幾千年來，附着于作為藝術的書法身上的外延東西太多，以致使它走到“館閣體”這樣極端被異化的境地中。剔除那些本來不應屬於書法藝術的附着物，則是現代派藝術家們的重要任務之一。“書法主義”群中人自認承擔了如此艱巨的任務。他們之間如果大方向還有共同點的話，即使書法還原到藝術的本義中來，那麼每個個人的藝術語言則大相逕庭，各人都有鮮明的個性灌注其中：有的走得很遠，試着將文字按照西方某藝術構成進行變形；有些甚至拋棄漢文字而取其純粹線條構成形式，表現出基某種獨特的意味，有些則取東洋的少數字書的特征，在用墨上着意於區分“五色”，顯出豐富的墨韻；有的干脆用色彩代替墨色，創作成為純工藝性的東西。而李強恐怕是走得最近的嘗試者。他既不取消漢字，也不膩以色彩，更不作如宣紙團、爬沙、甩墨等雜耍式的所謂“創造”。他相信，那些雜耍根本進入了書法藝術的真正殿堂，無論它們打着多么冠冕堂皇的牌子，提出五花八門令人眼花撩亂、不着邊際的理論，最終都將是一場遊戲，一種沒有藝術規則的遊戲。他的“現代派”探索走得更穩健，這種穩健在他看來是追求一種“藝術的高度”。他保存了漢文字這一書法藝術賴以存在的最重要的原素，對某些部分或整個進行變形，或三、四字，或十數字，構成一幅思想的文字線條組合圖案。作品大部分是粗畫濃墨，給人們以強烈的視覺衝擊力，如果出現在展覽會，遠觀，便會從眾多幅作品中跳出，使人覺得“打眼”。細看則有字可識，有文可讀。其文所選，大都意境深遠，耐人品味，故仍保持了作品的人文品格。他巧妙地將傳統的形質與現代藝術構成相結合，將中國人文的內涵與新的藝術思潮相結合，從而找到了屬於他自己的藝術語言。他對自己的這一藝術思想，用繪畫素描中的一個術語作了恰如其份也不無自負的界定：“明暗交界綫”。也許，他的全部探索工作都是為了尋找這麼一條“交界綫”。這條“綫”是物體明暗部的分水嶺，也是畫素描之關鍵處。李強將傳統與現代比作素描中明暗的兩極，而交界綫則是物體的最高部位，它隨着光綫的變化而變化。傳統與現代的藝術思想也好，表現手法也好，精神與物質的所有內容與形式，都將隨着時代的發展而變化，變是絕對的，而交界綫的變也是絕對的。他從交界綫的一方走向另一方，但從未走到底。他站在交界這一“臨界點”，兩邊觀望、



在原河南省委書記劉杰、李寶光同志家中合影

在明與暗、也就是傳統與現代的交匯碰撞處，尋找着他所期望的“臨界值”。他說，他“不在乎它的光與暗或陰與陽，而在乎它的高度。”他始終自信地認為，他一直站在這一“高度”上俯視着傳統與現代，他並不將傳統與現代視為矛盾的雙方，“傳統都是某一時期的現代，現代無論如何也不會與傳統斷裂。”所有的界定都是人為的，在傳統流至現代的大河中，任何人都有無法界定哪裏是分界綫。所以，“明暗交界綫”嚴格來講是一塊面，一塊融明與暗于一體而顯示出一定高度的模糊界體。它存在于某時某地某種光綫作用下的物體身上，一旦易位，則這一“界體”則隨之改變。當代不同的人以不同的審美觀注視整個書法史的情況亦同樣，所尋找這一“臨界高度”的方位和期望值也不一樣，李強正是按照自己的藝術夢想來擺布他面前的這一物體的。他擺布得是如此地自由，毫無顧忌，也不存在功利，只是按照藝術家的氣質揮運着這一切，不斷地改變方位，尋找着他的最高期望值。

看待李強的“現代書法”創作，也如同看待任何現代探索者一樣，我無意去爲了著文而全盤肯定他全部成果，他的這些作品是否能在當代或今后爲書壇所認可，也許還需要時日。我只能原則上支持所有探索者，因爲任何一門藝術的發展，肯定會建立在無數探索而未果者人的身上。他是鋪路石，是闢路者，他們所做的一切也許百分之九十都將付諸流水，因而不能不染上一層濃重的悲壯色彩。這種悲壯，令人敬仰，也令人嘆息，但對於探索者來說，在他們面前肯定會有爲勇敢者設下的有着狂風暴雨、有着堅冰嚴霜和雷鳴電閃，却能刺激探險者付出畢生精力而爲之狂迷的境界，否則，不會有那么多人不顧眼前的功利而走上這條充滿荊棘的道路。

李強，面對那暴風雨和冰霜，你會義無反顧地走下去或退縮到一片充滿溫馨却缺乏驚心動魄震撼力的芳草地上？

1999年1月5日夜于揮雲齋



在韓國和韓國著名書法家
金膺顯、陳泰夏、呂元九、趙盛
洲合影

素描中有個重要術語，叫“明暗交界線”，它是亮部和暗部的分水嶺，故也是素描之靈魂。假如傳統和現代有個分界點的話，我覺得將它喻之“交界線”頗有意義。明暗交界線是光作用下的物體最高的部分，它會隨着光的變化而變化。傳統與現代是一種精神狀態，精神狀態的焦點或重點在不同時期也會有所變化，但臨界點是在一個峰值上，在這個峰值上的交匯與碰撞，就是交界線之所在。我不在乎它的光與暗或陰與陽，而在乎它們的高度。我願走在傳統與現代的交界線上。

傳統與現代並不矛盾，傳統都是某一時期的現代，現代無論如何也不會與傳統斷裂。現代、后現代都是人爲的界定，你看長江大河，能把它分成是現代還是后現代嗎？

書法的傳統極其博大，待開掘的東西尚多，今人只盤桓在明清調及秦漢氣象上似覺滿足，實則遠遠不夠。

書法與傳統的關系極為密切，因為這是東方的智慧，是無數先賢歷經數代集作創造出的這種藝術樣式。它的不可否定性，如油畫和雕塑，現代人可以借助前人的智慧來發揮巧思，也可在前人的鴻基上構建新的藝術樂園，但不能讓它成為圓明園廢墟遺址。

關於“摹印書法”，是我近年潛心琢磨的一個課題。秦書八體中有“摹印”，漢代有“繆篆”，它們的功用很明確，是為讓文字適應于印章，屈曲盤繞，增減損益，其目的都為了用于印章。后來有人將印章文字提出，分類編排出來，其目的還是為了用印檢字之便。這種從印章到印章的做法讓我反復思考，為什麼不能讓它們從印章中解放出來。

印章是中國文化的精萃，是中國書畫藝術皇冠上的一顆明珠。

日本著名書法家青山杉雨談他篆刻觀時這樣說到：近代歐州社交界之所以活躍繁華，其重要一點是由于打扮漂亮的女性群體的出現；中國社交界的沙龍則是以高雅的古典教養作為談天說地的中心話題。篆刻本身的隱逸性格，使得沉湎于文墨的知識分子傾倒不已。把玩小印似乎在今天的人們看來有些病態。但篆刻確是文人趣味的凝縮。這種話道出了近代前后篆刻在中國社會的地位。這種地位隨着時間的推移已經一去不復返了，篆刻經歷了貴族——平民——文人的這樣一個過程，作為一種獨立的藝術門類的地位已肯定下來。

篆刻是集古文字、書法、設計、雕刻（淺浮雕）、拓印（版畫）、裝裱（裝潢）于一身的綜合藝術。在今天人們普遍欣賞它，但又沒有真正重視它，甚至有些從事書法的人，畢生也未曾操刀來體驗這門藝術。印章雖然輝煌，然如微璧，輝光照射的幅度畢竟有限。如能張揚印章藝術的魅力，解放印章文字，使之走進書法，走入博大，令其恢宏起



1992年參加全國第四屆書法理論研討會與部分代表在四川樂山合影

來，不是一件很有意義的事情嗎？

篆刻中的入印文字，因樣式的局限，蒙受了空前的壓抑。它絕沒有大草的飄逸和舒展，但又在特定的空間中極盡張揚之能事，又以空前的張力震撼人心。可以說最委屈的文字和最擴張的文字形態都出自篆刻或印章中。

繆篆——方塊字中的方塊字，桎梏中的桎梏。

繆篆人生。

篆刻是古文字賜予的一種天賦樣式，只有篆書（廣義）的曲屈盤繞在這種有限的空間中去表現，其它書體則顯得蒼白，應該說，篆書是篆刻天賦的對應形式。

你知道這件作品為什麼好？你知道古人作品為什麼好？你看明白圍棋輸贏了嗎？你看懂集成塊的奧秘嗎？你知道書法篆刻為什麼好？與任何事物一樣，書法中也有道理所在，這個道理就是程式。合者為是，不合者為非，其中最難界定的是似是而非。似是而非也是一種境界，火眼金睛者自能明辨真偽。

程式均近乎天賜，有了這種規律，人們才能去感受它，發現它，從而去適應，再現它，表現它。

篆刻創作有很強的設計感，這是具備古文字修養後的又一種專業設計。

對於有志於藝術研究的人來說，了解和分析所有藝術，誠如一個成功的醫師有豐富的臨床經驗一樣重要。

書法篆刻藝術的風格是不由自主的，那是你生命本身。

《繆篆分韻》為繆篆集印文字之濫觴。《漢印分韻合編》乃袁日省、謝景卿、孟昭鴻三人之功，其寫真程度勝于未穀。未穀之法，略嫌簡易，予素日摹印文字近其法。以上二書與《古璽文編》相比，不啻千裏之差。惟照相寫真之術勝于手摹也。未穀之法，有開啓之功。近人齊白石取法《祀三公山碑》，開漢篆新意，但較之《繆》之法，誠滄海之一粟矣。

篆刻敢于走得很遠，很大程度是入古很深的原因，古文字書法中有一個很廣闊的天地，不可以常用的“平正、險絕、平正”來概括。

“精盡微、致廣大”不失為妙語。用篆刻的眼光來審視文字，是一種精緻的眼光。

西方現代繪畫中如米羅多用“神秘符號”，目的是用自己的個性語言增強作品的神秘感。中國古文字在專家眼中有嚴格的界定，對於不認識這些文字的人無疑是一種符號。那麼它也如同一種神秘符號，只具有審美意義。

當代人在藝術上有進步的時候，往往是藝術思想比較活躍的時候。只有思想活躍，才會在衆說紛紜中梳理出不同思路。互相參照，便會有獨立思考，有思考就會產生活力，在活力中產生的藝術進步，自然具有生命力。

我的創作要力求注重文化內涵、民族意識、時代精神、嶄新形式，深厚功底。

趙無極的藝術在70年代被日本人推崇為極富中國或東方意識的風格。然而，這只能從作品中深掘才能發現。從表面形式上他似乎是前



1993年首屆書法主義展在河南省書畫院展出，背景為李強書法作品

無古人的，其實從精神深處則是對中國古典精神的一種承繼。

書法和音樂相似的地方很多，音樂靠抽象的旋律、節奏、音調、音色、和聲等來表現一定的思想情感，書法靠點畫、線條、結字、通過章節完成特選的內容表現。書法似乎被文字的規定性所制約，而其實正是多種字體形式美的規定，才有了書法藝術。音樂中譜曲創作很關鍵，然後才有各種演奏。英國美術理論家蘇理文曾把中國書畫看作是一種演奏，如果真的是這樣，古代書畫和前人的優秀創作成果就屬於作曲者，後來在用新的手法去演奏並逐漸有新的創意。同是一首“茉莉花”可以唱，可以演奏成民樂，可編成電聲舞曲，還可用薩克斯等等，真有點資源共享的意思。書法是否可以有多種演繹方法，應該有。恰如其分地“演奏”出新書法，未嘗不可。

向傳統要功力，向紙面要效果。

楚簡恣肆流暢，筆意豐富，古文字書法之“行草書”，金文結字勻淨清爽，但有人工刻意美化之嫌，若二者結合，誠可取也。

讀日本井上有一作品集和瑞士約克·莫勒特繪畫集，真是一東一西，一土一洋，相比之下，原來在我眼中井上的“洋”和莫勒特一比，簡直是個土老帽。但是，土到極處才洋溢着一種鮮明獨特的個性。井上的東洋血脈是本真的，只是透着一種現代氣息，讓看慣了傳統書法的人第一次看到覺得有些現代。有趣的是，瑞士的莫勒特80年代曾游學印度、尼泊爾、日本，顯然是在潛心學習借鑒東方藝術。從他的作品應該能看到紅黃色調中有印度的宗教色彩，而綠的色調則有日本庭院情調。莫勒特的作品中有部分行動藝術的照片資料，有山岩畫，很精彩，令人想到中國的摩崖石刻和藏傳佛教中的瑪尼石刻。藝術關注的境界高，在作品中自然會呈現出來，當然更會給人以無限的聯想。

要有時代精神，要關心相關學科的領先意識，這樣才能介入到時代洪流中。

真正的藝術作品是有顛覆性的。它的強烈性和它的偉大性總是伴着動蕩和搖晃。

藝術是一個開放的領域，書法應該也必須走向開放，書法的內涵和表現中是可以不斷豐富擴展的。書法發展的潛力是無限的，它是一個開發智慧的複雜的系統工程。

古文字書法是接合古文字學術世界和書法藝術世界的邊緣領域，學術研究應接近真理，因而它的範圍將越來越趨向唯一；藝術表現應崇尚美，因而它的範圍將越來越趨向多樣。

新世紀的到來，以電腦為中心的生活，開闢了一條新的地平線。在這個社會中，書法將以能產生一種無目的性的、不可預料的抒情價值而越發為數字化的頭腦提供一種文娛方式。

如何透過定勢的“書法思維”的遮蔽，看到一片蔚藍的書法藝術天空，這須去掉疊壓在我們眼中的“博士倫”，還我們一雙自然純真的眼睛。

書法是內在化的過程，書法意味着征服宣紙，最深層的東西必須在紙面上尋找。

現代化的歷史是一部加速度的歷史，但書法只有在它充分浸透過古典的洗禮之後，才能成為現代。



1997年出席豫滬青年書法交流展與上海書法家協會副主席趙冷月先生合影

后現代書法不是現代書法的結束狀態，而是現代書法的誕生狀態，而且這個狀態是持續的。

列寧宣稱每個時期都有一種符合它的進步藝術，中國書法是一種傳統形式，在當今西方現代、后現代藝術泛濫之時，“師夷之技以制夷”，應該用以毒攻毒的方式，來對付西方這個越來越象戰場的藝術舞臺。

藝術家的工作永遠應該是一種精神探險，這樣，他的工作才有意義。

西諺說到：“要殺死一只貓，最好是將它溺死在黃油中”。要摧毀一個藝術家的能力，最好是以更多的金錢予以回報，這是扼殺一個藝術家的歷史慣例。中國古語“文章憎命達”，“詩窮而后工”也同此理，只是說法不同，意思殊途同歸，此為警世恒言。

1993年李強隨河南書法代表團赴閩進行藝術交流



作品

WORKS