

# 当代中国书法的表现思潮

■梅墨生

一

“当代”这一概念是不十分具体的。从史学立场上,似乎人们习惯将十九世纪四十年代爆发的第一次鸦片战争以后至二十世纪民国建立称为“近代”,而将民国以至1949年中华人民共和国建立这一时期称为“现代”。但是,有时候“现代”的时限也会延展。

本人取义的“当代”,以“文革”结束以后的1977年为始点,因为这一年“北京书学研究会”成立(赵朴初为会长),这不仅是一个书法热潮的前奏,也是书法这门古老而新生的传统艺术在新的历史时期开始“在场”的一个象征。翌年6月,第一期《书法》在上海创刊;1979年5月,《书法研究》在上海创刊,同年9月,全国群众书法征稿评比在上海举行,同年10月,浙江美院(今改中国美院)开始招收书法篆刻研究生,12月,刘纲纪著《书法美学简论》在湖北出版;1980年5月,全国第一届书法篆刻展览在沈阳开幕;1981年2月,《书法丛刊》在北京创刊,5月,

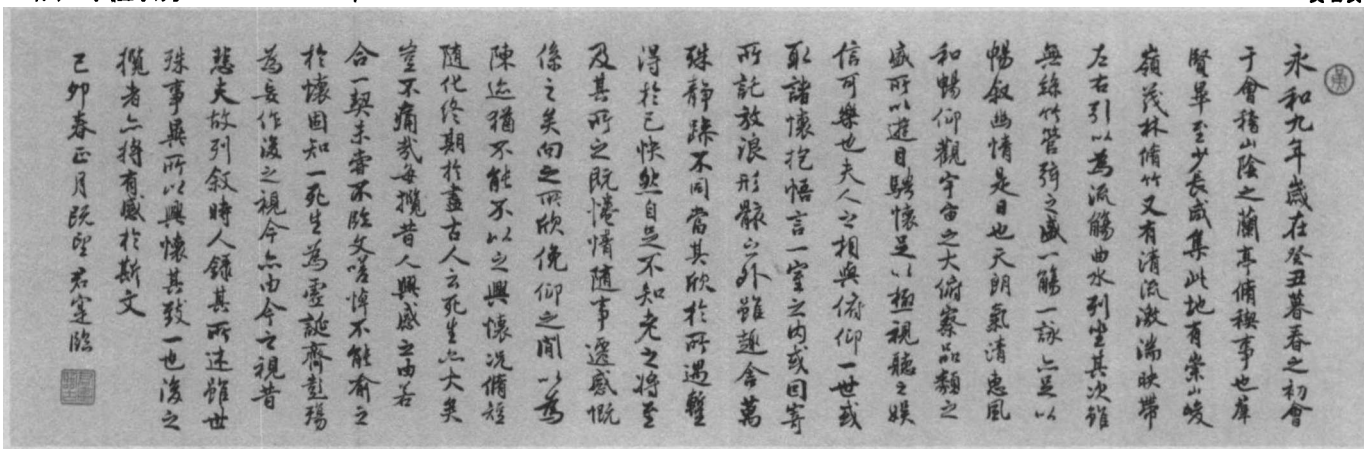
中国书法家协会成立并举行了第一次书代会。至此,有关书法的全国性组织、展览、大赛、专业出版物及高等教育、学术性专著皆已出现,真正揭开了中国书法的新的史页。

关于书法的历史分期,人们大多按社会学的历史阶段而分期,如按“先秦、秦代、汉代、魏晋……”这样的模式来划分,这当然无可厚非,它确实有论述上的方便的特点。但是,这样一来,书法也就成为了社会学的依附。能不能从书法本体的立场建立一种新的相对独立的史观?这是我一直感兴趣也十分关注的问题。因此我曾将书法史分为三部分:前书法时期(秦汉以前的无限远古——这有待考古学的不断确认)——书法时期(汉晋以降至二十世纪八十年代中期)——后书法时期(自1985年始至于我们无法估量的未来)。这一三段论式的大体分期是基于我对“书法”概念的确认。我们所指称的“书法”,通常是指有一定书写规范、讲究游戏原则的东西——甚至于它十分专门、严密、完整——有一套相对独立的理法系统,从观念的自觉到意识的独立,方法、技术的完备等等,都是相对稳定的也是高度成熟的。从现有的地上与地下材料(王国维二重证据法)来看,大体上东汉与魏晋时期的书法已然如此,而在二十世纪八十年代中期的“现代书画学会”(1985年)在北京成立并举办第一届作品展以前,“书法”仍然是讲究传统规范的,仍然是在用古典性的标准可以衡量的。因此,我认为可以以“书法时期”概括之。而自“现代书画学会”首展以后,这一古典标准和传统规范面临了挑战,遭遇了突破,受到了消解——至少在一定程度上受到了破坏:书法的因素被解构和重组了,书法的传统理法和超稳定的游戏原则被质疑和调侃了。总之,书法的既有基础有所摇动(也只是摇动吧),甚至书法一直依赖于汉字的传统观念也被批判。无疑,这都标志了书法新观念的产生和新思潮的活跃。“现代性”成为了一个至关重要的命题被提出。如果说汉晋时期“书法”的觉醒与独立是“书写性”对于文字的“铭刻记录性”的跨越与突破的话,显然,二十世纪八十年代中后期的书法现象则宣告“书法性”权力话语的动摇,诸多“现代性”的书法表现试图颠覆传统的中心性与唯一性已成事实。当然,迄今为止,这种对于“书法性”的边界的无限延展与扩大,对于书法与文字的合体性质的极力挣脱的方式采用,也只是作为一种现象而存在,并未彻底动摇以至完全消解书法的传统与传统的书法。不过,作为一种全新的思潮,它形成了一种尚不够强大的势力。这是一个象征,它象征了“后”文化思潮在书法领域的响动。当然,在面对悠久而巨大的传统观念时,这一次“书法”超越是以沦丧“书法”为代价的,因此,它的未来尚不好预料。尽管如此,我仍然不得不将由此而后的书法阶段设定为“后书法时期”。当然,这只是我一个并不成熟的大轮廓区分,对其中的再详细的分期尚未多加考虑。可是,我既然提出这个大分期法,仍然是有理由的,或许对于我们深入认识或重新估价“书法”这一历史文化存在会有



△(中教贴)

【东晋】王羲之



些帮助。许多问题可以再继续讨论。

至此,我想说,在我们这个被一些学者称为“后”文化的时代,“书法”也具有了一定的“后”文化性质,我甚至用“后书法时期”这样一个概念来界定这个发展中的阶段。但是,正如文化界对于“后现代”这一文化思潮存在着学术分歧一样,用“后书法”这样一个概念来论述肯定也会有分歧存在。首先,关于“什么是后现代文化”便有莫衷一是之概;其次,“后现代文化”和“后书法时期”又不是一个相同层次的问题。“后现代文化”的前提是“现代”,而“后书法”的前提是“书法”。众所周知,在西方美术史上,有一个“印象派”,《大英百科全书》对它的释义是:十九世纪西方最重要的艺术现象之一,第一个现代主义艺术运动。虽然关于西方现代艺术的起点意见不一,但是西方有现代主义的艺术运动都是没有异议的。一般多认为:印象派对抗的正是学院主义(经典主义,或谓古典主义),因此,“印象派”是现代主义艺术的起点和标志。经过百余年的变化发展,西方社会从“现代”而“后现代”了。可是,中国社会的近现代主要是时间意义上的,很难说有一个真正意义上“现代主义”阶段。在西方,“后印象派”不是“后期印象派”,而是“印象派之后”,而“后现代主义”不是“后期现代主义”而是“现代主义之后”。可是,中国历史的“现代主义”在不同的领域其存在之先后、表现之强弱是大大不同的。就中国文艺来说,“五四”是一个界标,“传统”与“现代”分水的界标。从十九世纪末尾与二十世纪初叶,西方叔本华的唯意志论、尼采的非理性主义、柏格森的直觉主义以至弗洛伊德心理学中的潜意识论等现代主义文艺的理论基础被陆续移介到中国,产生了不小的影响。但是,最先感应“现代”思潮的主要是文学、哲学等领域。正是在胡适、鲁迅等一批接受了现代主义思潮影响的五四主将们的影响下,中国的文学、哲学、美学、史学、美术等到领域纷纷有了现代主义的表现因素,然而这种“现代性”仍处于延展之中。而就中国书法而言,这一领域不仅远远落后于文、史、哲界,恐怕就从来未曾介入过“现代化”这一文艺思潮中去。书法真正的介入到“现代”思潮中去之日,大体上要迟至二十世纪八十年代中期以后。这是中国书法的特殊性使然。由此,也正可看出中国书法的民族性格之强烈。林语堂、宗白华、丰子恺、熊秉明等学人先后提出“书法最能代表中国文化”这一观点,并非空穴来风。

可见,我所谓的“后书法时期”与“后现代文化”有联系,但又不同。严格地讲,“后书法时期”不仅包括了“后现代主义文化”性质的“书法”存在,也包括了“现代主义”性质的“书法”存在,甚至于还包括了“传统主义”性质的“书法”存在,这也是由中国社会当下的历史文化所给定的。某种意义上,我所谓的“后书法时期”的“后”不但有空间上的含义——多元文化的性质,更有时间上的含义——

历史概念的特指。之所以不厌烦地陈述这些,我觉得对于更清楚地理解当代的中国书法有些用处。显然,欲对中国书法的当下性,即我所谓的“后书法时期”的书法进行一个简明的概括,并不容易。

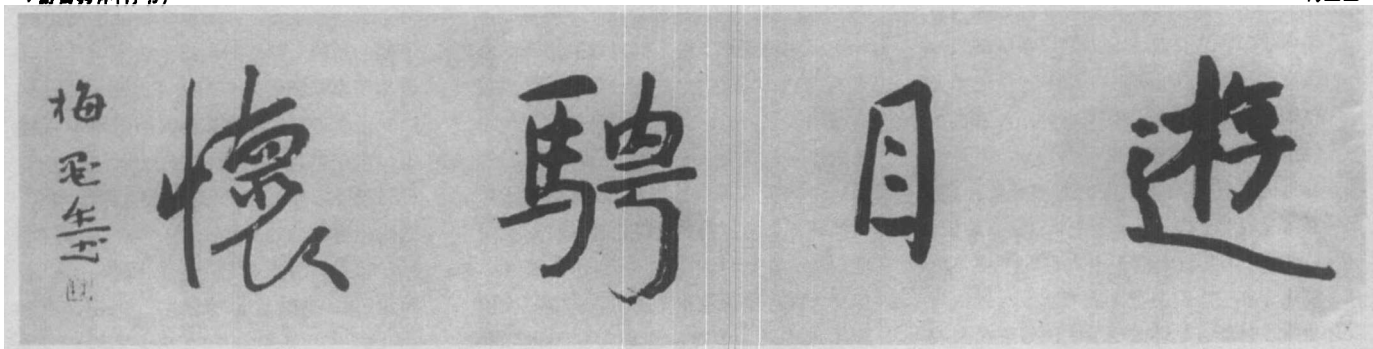
## 二

书法的“现代”性表现几乎与“后现代”性表现同处于二十世纪八十年代中国独特的文化环境中。但是,“现代”有过“派”,而“后现代”很难说有“派”。泛古典主义的传统书法在整个“书法时期”以“二王”或晋唐为指归,在审美上有一种挥之不去的“经典”情结,这有类于意大利文艺复兴时期人们对古希腊艺术的态度。虽然其间大约在一千五、六百年的时限中“经典”情结有所变化,如清代嘉、道、咸以后“碑学中兴”造成的近代尊碑运动,不过,总体来说,千余年的书法基本上处于“书写性”的风格修正与试错之中。书法时期“言必称二王”。而碑与帖之争毕竟是传统理法范围内的学术流派之争,并未构成古典与现代的冲突。

可是,1985年10月15日现代书画学会在北京中国美术馆举办的“现代书法首展”,却打破了书法界的平静。十五天展期,观众川流不息,社会反响是非常大的。张仃、黄苗子、王学仲、李骆公、王乃壮、古干等十几位老、中、青艺术家参展。“礼赞现代书法”让人们“看到反映这个时代的书法新风貌”可以说是该展览的宗旨。其中,王学仲的《浮鹅》是用重墨在一片淡湿墨涂染过的半白半黑纸上书写了“浮鹅”二字,一反传统的方法,而借鉴了绘画的效果。而古干的组合书法《山水情》则直接引色彩入书法,并直接用字体构成一幅画面。又如马承祥的《步行》,在十字路口(形象字“行”)用浓墨画两个脚印,等等。这次展览的举办,其意义不在展览本身。以今日眼光视之当年这个展览正是在改革开放的大潮中,人们观念解放的一次尝试。其中的大多作品都是浅泛的,构不成艺术史的意义。但是那种求新的意识令人耳目一新。

同年,浙江谷文达参加湖北“国画新作邀请展”的《静观的世界》与1988年北京徐冰在中国美术馆双人展的《析世鉴》“天书”作品,都是在利用书法或文字的原素进行创作。谷文达将“书写”“泼染”与“肌理”混合运用,探索着书法与绘画交互为用的可能性。而徐冰的“天书”是不可释读的——因为他的“字”是汉字偏旁部首的个人化重构。显然,谷、徐二人意不在“书法”创作,但他们沿用了书法以及汉字包括铭刻手段,正是一种中国式的解构主义与结构主义的婚嫁。

其实,在“创新求变”这个旗帜下,聚结着形形色色的艺术家。在所述“现代书画学会”首展之前,就有一个“现代”书法的先驱型人物李骆公。他的书法和篆刻是学习钟鼎文字的,极力夸张汉字这一母体的象形因素,他的书法



是“画”出来的,但是汉字的象形性有限,因而其表现也难免时时捉襟见肘。应该说,他的“现代”之路是一条返祖的羊肠小路。

1988年的“厦门88书法展”和1989年桂林的“新书法大展”,则已摆脱了象形性的浅解书画同源倾向而总体上体现了抽象表现风格。1989年邱振中在北京中国美术馆举办了题为“最初的四个系列”的个展,其《待考文字系列》系采用先秦古文字之未被释读者作为“书法元素”予以“现代性”重构,甚至横向书写,造成了新的平面性空间——表现了某种现代人情绪。作为理论家的邱振中在他的“现代书法”里流露出了西方语言学的气息。此后,1993年白砥在上海举办了“黑色主义展”其中就有非汉字书法;王南溟于1994年发表了《字球组合》作品——让“书写”与“装置”结合。这正是他本人反对“单纯地将书法和书写混为一谈”主张的一个具体操作。他关心书法在形态史的角色,因而不惜彻底改变书法传承数千年的平面形态使之立体化。如果说他事先的书写还与传统书法相联系的话,到了揉成纸球再行堆放时,则显示出一种对传统的极度反叛性。站在传统立场当然要拒斥这种“书法”,可是,王南溟等认为这是书法的“当代理解问题”——他明确说“现代书法”创作就是要利用传统资源来进行。

继“现代书法”之后,1995年王强、刘树勇又提出了“先锋书法”这个概念。是年2月他们在青岛主持了一个名为“先锋书法与传统书法的对话”的研讨会。观念的交锋很激烈,在主持人的“观念化”创作中,整个会议都成了一个“先锋作品”。我觉得书法界的这种活跃,暗示并宣告了西方百年“现代”化历程的缩影。

一个引人注目的展览叫做“中国书法主义展”。他的发起人是洛齐、邢士珍和徐恩存。它已举办过四次展览,第一次是1993年(郑州),第二次是1995年(威海),第三次是1997年(杭州),第四次是1999年(意大利)。该展览强调“个体形式”对中国书法文本进行重新展示即“解读”。它的“对话”“文本”显示出某种“激进的偏颇”(展览前言),与以往的“现代”书法展览相比,它重视文献性和理论操作。主办单位是中国美术学院、山东艺术学院、中国书法主义学术中心、《现代书法》杂志等。参展的艺术家如王冬龄、白砥、洛齐、杨林、邵岩等,都是活跃的中青年书法家,其第三、四次展览的参展作者有了变化。总体上,作品让人联想到日本前卫少字数作品及欧美抽象表现艺术,有人也利用了剪贴手段,“书法”更有装置味道。

王冬龄1994年在北京中国美术馆主持了“现代书法探索展”,参展作者均为中国美院历届书法毕业生,共12人提供了展品。这次展览形式较多样,表现出“现代派”书法的实验与探索性。大多数作品利用了剪贴、绘画、重叠、冲洗等手段,有明显的肌理性效果。旅美归国艺术家王冬龄的作品体现了浓郁的欧美色彩——他在一张美国报纸

上用传统方法书写了一个“舞”字,名为《舞》,当然观众对展览的评价不一。

1995年在杭州举办的“国际书法双年展”是有史以来最大规模的一次“现代派”书法展。王冬龄仍为主要组织者,主办单位为中国美院。有30多个国家和地区的200余位艺术家参展,这是一次声势浩大的“现代书法”的大检阅。尽管展品的学术水平很不一致,但是,它告知世人:书法已经有了“现代”的种种需求。不仅在中国文化圈内,“现代书法”的市场,在一些欧美国家通过文化交流的增加也逐渐有人从事这种书法创作。这是不是意味着书法也走出了国门?人们见仁见智。有一点可以肯定,人们对书法的理解与追求真的是很多样了,单一的书法表现已不能满足多元的审美需求。

1996年11月,张强在北京首都师大美术系举办了“张强踪迹学报告”展览。展览是别开生面的,200件展品全是张强与女性艺术家合作完成的——不同的涂鸦痕迹。在现场张强与阮海英合作了一件作品,他们的创作方式是自由的涂写。张强热衷于“书写的开放与女性的介入”,他声称是希望“让艺术与当代文化直接对话”。这种行为让我们联想到先秦庄子描绘的宋画史的“解衣磅礴”与唐代张操、王洽的“以手摸绢素”的狂放。

1998年陈振濂推出了名为“学院派”的书法展览。陈振濂试图以“学院派书法”排斥其它“现代派”书法的主张是明显的,因而引起的批评很强烈,批评是多方面的。“学院派”书法的作者基本上是中国美院的本科生、进修生和年青教师。与其它展览不同,该展品几乎都有数百字的“解题”。作品题目当然是该作品的主题,如《一切历史都是当代史》(陈振濂)、《书法技法文化》(蔡萝霞)、《黑与白》(黄江)、《新教案》(张羽翔)、《采古来能书人名》(陈大中)等。《采》作即是将古代最著名的有代表性的书家名款临写集于一幅,纸底做旧,加钤仿古印。名款非常忠实于原作,但又经过了精心编排,体现了作者的技术能力。显然,“学院派书法”创作是想联结古典与现代使之成为一个新体。但是这似乎决定了它的尴尬处境:如果是“现代”的,它就是非古典或反古典的;如果是“古典”的,它就难以“现代”。试图沟通二者,便易于不伦不类。强调“本位性”当然是合理的,但是“现代主义”本身便是“非本质主义”的,这种自身悖论或许是“学院派书法”必须面对的。传统书法的书意是“模糊的”,是“有动于心,必于草书焉发之”(韩愈《送高闲上人序》),而“学院派书法”则要明确“主题”,使之具体化、图解化,某种意义上这正是对古典规范的一个消解,也是“后”文化性质的。“转型”已成为二十世纪末期中国文化艺术的主题与历史命运。但是,我个人以为,由于书法的特殊性,书法的现代转型实在有些力不从心。

### 三

在中国的现实背景中,书法中的传统(古典)主义仍是书法存在的主流,而现代(前卫)主义和后现代主义的

文化思潮只是次流。作为中心文化的传统派书法从观念到表现都左右着当代的书法大走向——因为审美习惯与历史传承心理都在这一方。前述的种种艺术表现思潮，尚有不少盲目性，尚有不少是为了艺术表现的自由而“战”，与学术性追求以及文化构建尚有距离。况且，近20年的中国，走马灯似地上演模仿、抄袭、挪移、借用、追逐西方艺术文化的表现方式，基本上欠缺遴选与反思，所以，“现代的”与“后现代的”边缘也是不清楚的。作为中心话语的传统主义书法观念主导着展览、获奖、出版、媒体、教学等领域，因此，“现代”及其“后”表现都还大体上处在边缘位置。外国学者往往将此归咎于我们的意识形态控制，其实，置身中国社会，应当认识到事事并不尽然，因为来自广泛的社会受众基础的文化大众往往对于“现代”及其“后”表现疏于接纳和认同，这是文化传统的巨大力量，并非只是意识形态的控制使然。尊重大众的审美习惯这是“书法”主体赖以生存发展的基础。文化精英和先锋艺术家、理论家对于主流文化的批判和大众文化主流艺术观念对前卫文化的抵制，几乎构成了一个特异的中国文化景观。我们得承认，在当代中国，乡村文化、都市文化、农业文明、工业文明、物质文明、精神文明、封建文化、现代文化、诗意文化、实用文化、玄学文化、科技文化大混杂，唯其“浑沌”是谓完整。

“书法热”是八十年代兴起的社会文化现象。据统计，自八十年代至今，全国性的书法展览（包括国际性的及省、市、自治区以上范围）共举办过400来次。这个数字是惊人的。全国最高级别的“全国书法篆刻展览”已举办了七次，“中青年国展”也举办了八次。

有一个事实不可忽略：中国“现代派”书法的出现，受到日本现代“前卫”书法的影响至巨。日本现代书法一类仍然使用汉字，但构成新异，另一类只利用毛笔和线条的表现力，但基本上是抽象画，日本人称“墨象”。它兴起于二十世纪五六十年代，被介绍到中国是八十年代了。但其影响很大，以至九十年代的现代中国书法创作仍然有着不小的日本现代书法的影子。

另一个事实是，中国书法在二十世纪中叶曾对西方美术界产生影响。今天，1998年12月在巴黎举办的“中国现代书法大展”，对西方社会有不小的震动。

上述两事实表明：中国书法已经并正在努力充当文化使者的身分，它也在交流中保持或扩展它自身。

还有一个事实是：在传统主义的创作中，传统并未获得精深的继承与阐扬，其中“伪古典”作品与“滥竿”不少；

而在现代主义及其“后”文化式的探索中，对传统的批判与对“先锋”的理解都不免于浅泛或曲解。

白谦慎认为：“中国书法在20世纪的重要变迁之一，就是它已从传统社会的精英艺术变为现代社会中的大众艺术”。当然，“大众文化”与“流行文化”并非一个概念，但是二者联系紧密，没有“大众”岂有“流行”？“流行”必赖于“大众”。

那么，这种大众或谓“流行”，是真正宏扬了中国文化还是“作践”了传统文化？不必仓促结论。可以结论的是，书法在近20年日益趋于大众化，专业和业余书法家已达到史无前例的程度。此外，近现代以来传统文化的渐次失落，曾使得书法在二十世纪初中期备受冷落，又因为开放政策和文化寻根使得它在二十世纪后期扮演过重要的大众文化角色。

在中国，书法的土壤是那么丰厚。在主流书法中，混杂着不少的非艺术化作品，平庸低劣之作比比皆是，有的甚至竟能屡屡获奖，这使得书法报刊常发表一些文章“争鸣”。相比而言，中青展的作品质量上稍整齐一些，但也并不能真正体现中国书法的最高水平和最新探索。因为一些有水平的作者往往对这种展览并不热衷，而那些“新家族”又不会被人选。为此，我们看到的全国书展往往是审美的大众化与流行色，“先锋”、“现代派”们也只好另立炉灶去找阵地。本来这种“孤军奋战”和焦虑意识或许是提升或拓展书法表现的最佳因素，但是往往又在一个边缘性区域形成了另一种边缘性的平庸游戏，真是让人气馁。

在所谓传统主义书法里，我们看到了“传宗接代”的文化意识，而在现代主义及其“后”书法里，我们看到了对传统观念的不断消解。前者的重续与后者的消解构成了新的书法风景，冲突与分歧是时起时伏的。严格说来，“现代书法”是一种新的文字艺术，是与传统书法大不同的一个文字艺术。谷文达、徐冰、邱振中、王南溟、张强、洛齐、邵岩等做的是当代法国思想家德里达“书写”的实践工作。德里达本义自不是讨论“书法”而是讨论“书写”所构成的踪迹（TRACE）的现实性用以解释和描述作为一次性书写在人类文化中的地位和作用，显然，其精神实质极容易与中国书法精神相合，所以不断被中国艺术家“挪用”。德里达认为“踪迹”一旦形成便无法返回，书写远远优于言语。作为“无声的存在”的书写行为构成“无声的碑铭”而悬置了人的“希望”与“意愿”。沈尹默说书法“无声而有音乐的和谐，无色而有图画的灿烂”，古人说“文则数言乃知其意，书则一字已见其心”。在这个意义上，传统书写的意义被无限扩延，以至形成了种种现代表现。

“现代书法不是书法”（王南溟语），这是一种对书法本质主义的批评。我因此以为“后”文化所具有的众多特征以“怀疑性”为要。书法其实走到了一个两难之地。

