

# 第四届上海书学讨论会学术总结

姜寿田



第四届上海书学讨论会开幕式现场

非常感谢有这么一个与大家交流的机会,也非常感谢上海市书法家协会和上海市书法家协会学术委员会给我这么一个机会。应该说在座的很多都是前辈,所以我在这里不敢说是总结,只是说我参加了这次会议以后,通过对这些论文的阅读,做一个基本的梳理和评价,同时也谈谈我自己的看法。

海派无论是它的创作还是书学,应该说都在中国近现代书法史上,乃至当代书法史上具有重要的地位。从理论上说,上海是中国当代书法思想库,虽然它的创作经历了它的高峰期之后有所跌落,但是在书法理论、传播方面一直占据着中国当代书法的重镇地位。《书法》杂志、《书法研究》一直在发挥着书法的文脉传承和思想启蒙的作用。所以说,海派书法,海派书学在当代书坛是一个无法回避的存在,在某种程度上,海派书法未来的走向,在一定程度上将对当代中国的书法发挥重要的影响,这是无可置疑的。因为中国现代整个的文化转型,包括书法转型,都是在上海发生的,上海也是中国在晚清民初走向开放,具有国际视野的大都市,中国文化的现代转型,在民国时期已经在海派完成了,比如说白话文运动,新文学运动的代表人物,他们重要的创作都是在上海。

从书法来讲,碑学虽然产生于北京,但是到了后期,随着清朝的灭亡,一大批碑学巨匠来到上海,他们的创作,以及他们书法的传承也都是在上海进行的。实际上这应该是中国现代书法的转换期。随着碑学的创作和传承在海派的推演,实际上中国现当代的转型也在这里发生。比如说帖学的复兴,就是在碑学笼罩书法200多年之后的重新崛起,我们对沈尹默、对白蕉,中国书法史的影响,尚还难以做出一种准确的判断,但是中国现代书法,如果从二三十年代起始的话,到现在也是半个多世纪了,很多问题我们也可以看清楚了。比如说沈尹默实际上对于中国现当代书法来说,他就是帖学的一代宗师。如果我们考虑到清代碑学的强势,那么沈尹默在海派的崛起,就相当于赵孟頫。比如说20世纪书法十大家的评选,虽然不代表国家官方的立场,但是也具有了一定的权威性,并产生较大影响,这里面就没有白蕉。从我的个人立场来说,不是用二十世纪的眼光,从宏观的历史来看,他的书法史学地位超越了董其昌和赵孟頫,这都是我们在关照海派书法立场下,以后要延伸的史学课题。

所以说海派书法的研究,已经不是地域性的研究,它既涵盖了中国古代的书法史,又涵盖了近代的碑学传统。由于对当代的中国书法构成了一种强大的冲击,所以说它的这种推演,实际上一直左右着我们当代书法的价值取向。在20世纪90年代,人们认为文人书法是保守主义的,90年代仍然存在一种碑学的强势,甚至有一种误读,中国书法的未来是建立在民间书法的开放上,当然仅仅过了不到20年,中国书法界便开始重新全面反思中国书法的问题。我认为书法是中国文化内部的产物,当把中国书法变成一种纯粹形式化的东西,书法的价值和意义就丧失了。对中国书法来说,它永远不是一个纯粹形式化的东西,它和西方文化是不同的,西方文化是围绕着形式构成,在不断做一种形式的翻新,它是为了形式而形式,其中也有人的生命意识,但却是在超越的,因为西方现代哲学在始终强调生命的感性,强调生命形式的时候,就走向了艺术本体和文化本体的翻新,它带有很大的不确定性,不能代表人类艺术的未来。而中国的书法,从它产生开始就是诞生于中国文化内部的,整个世界上,书法是唯一一种用文字来塑造一种艺术。在整个世界史上也只有中国在文字基础上产生了书法艺术。中国的文字是对自然的概括,它一开始就是哲学与形而上学的,中国的每一个文字,都是对自然的一种概括。我认为这是中国文化和艺术伟大的地方,所以书法从一开始就不是形式化的产物。从文字到书法,实际上又经过了二次的抽象。

我看了一下这本文集,从三个方面做一点梳理。

一是书法美学与书法批评的问题。二是书法史学问题。三是海派书法的问题。海派书法我认为包括当代海派的重建,重新反思的问题。这部论文集涉及到中国书法史的方方面面,可以说每篇文章都可以延展出一个复杂的问题,所以我的梳理是粗线条的。

第一,关于书法美学和书法批评的问题。我觉得这次研讨会会有几篇很有张力的文章,不是说他们的论题有多少圆满,而是这些论题都延伸出一些重要问题,它本身可以引发我们深入的思考。比如说柏为民《书法是玄妙艺术》,俞华强的“中锋度”,再比如说谢诗奇的“书斋文化”,还有韩立平、许思豪的论文,他们都涉及到了当代书法从美学到批评需要反思的问题,给我们提供了很多的观点。比如说柏为民提出了从中国传统的哲学观念来认识中国书

法的问题。实际上这就涉及到了一个对书法美学的重要反思问题,中国当代书法美学现在正处于一种非常落寞的状态。20世纪80年代的美学论战,并没有建立在中国本土美学和西方美学双重深度认识的把握基础上,当时的讨论只是指向了一个书法的本质性问题,试图从审美理论的思辨角度来定义书法,也是在《书法研究》上展开讨论的。围绕书法是一种什么性质的艺术,展开了长达两年的论战。在这种争论当中就分出了两派,最后以姜澄清的观点作为收束,他提出书法是抽象的艺术符号。姜先生的国学传统非常深厚,所以他对中国书法美学的研究,实际上走向对本土美学的挖掘,但是他参与论战的这种成果是吸纳了中西方美学双重的观点。还有论战参与者说中国书法是一种意象化的艺术,这次论战的价值是确立了书法审美学的本体性。因为从五四以来书法不被承认为一种艺术,从官方到一些主流的艺术理论家,都认为书法不是艺术。五四时期,文化激进主义者甚至认为中国的文字要取消,一直到20世纪70年代都有人认为中国文字必须走汉语拼音化的道路,所以从五四以后中国的文化成为一种边缘化,要完全按照西方的大学体制做一种归类。西方的大学体制有哲学、历史、史学、包括美术学,但是唯独没有中国的书法



姜寿田做学术总结

这种学科,所以它不可能进入中国现代的学术体制之内,所以它是非常尴尬的。五四运动之后,中国书法已经游离于中国的艺术之外。比如说鲁迅一生是用毛笔写字,但是他在青年的时候,他说不要用毛笔,要用钢笔。五四时期的文人,存在一种矛盾的情结,骨子里热爱中国艺术,但是又认为中国书法不能救国,所以在行为上反而是对这种文化的拒绝。现在也有人在否定这次美学论战的价值,我觉得这是肯定不了的,因为它对中国书法当代审美确立做了一种理论上的建构,从书法美学论战以后,中国的书法开启了当代性和现代性,中国书法从20世纪90年代走向了现代转化,走向了书法史的全面开放。

柏为民先生认为书法是玄妙的艺术,这个是不可置疑的,但是昨天孙慰祖先生也说了,一个定义是要非常简明的,它不可能在一个定义当中涵盖了所有的方面,比如不能在一个人的定义当中,把人的生理、文化,所有的东西都放进去。所以这种本质主义的研究方式,在西方现代哲学当中已经被抛弃了,现代西方哲学把美学的本质转化为生命的研究,所有的艺术当中,实际上就是体现在人的生命与艺术的互动当中,在一种创作的经验当中,每一个时代,人们所获得和创造的美学价值是不一样的,就像书法,我们说了40年了,实际上很多东西我们都不想说了,就是因为这个时代,或者这个时代个体的生命,对书法的理解在某种程度上是有所限定的。在一个世纪之内,人的学术会达到一个极限,从而要完成范式的转变。

从五四到现在,我们从语言到概念、模式完成了一种巨大的转变,20世纪80年代的书还有多少留下成为经典?半个世纪以前的书还有多少留下成为经典?100年以后的书再看我们这个时代,又有多少经典可以留下?经典就是用自己的体验和传统艺术结合,所达到的一种高度。西方有说不完的莎士比亚,中国只要文化不灭亡,我们会永远谈王羲之,但是对一个个体和时代来说,对王羲之的理解总会有一个极限,有的时候就是会说不下去。所以康有为说,无论是一种制度还是一种学术都是有时空限定的。你的水平高下,达到的高度只能在有一个有限的特定时空当中去评价,去接受,而不能超越这个时代。所以李泽厚说,我不写50年前需

要的书,也不写50年后需要的书,而只写我们这个时代的书。很多人对李泽厚展开批评,可能在学科的完整性上,学理性上,他们可能会超越李泽厚,但是作为一种思想形态的建构高度,作为一种学科建构,对概念的梳理,原创性思想的能力,不是一般意义上的专家可以超越的。比如说他的儒道互补辩证论,巫史文化,包括1979年就通过康德哲学批判性的批判,建立起主体论。所以说他不是任何一个专家随便可以超越的,我认为他是一个跨时代的思想家。

简单说,李泽厚提出的“书法是线条的艺术”,现在书界也有很多反对,认为书法是点画的艺术,这种站在东西不同的立场可以无限的争论下去,最后检验的是你的这个观点是否在最大限度内,贴合了中国书法审美历史,并且在这个时代下得出跨时代的成果。一旦运用一种概念,表达思想的时候,就只能站在有限的立场上。任何一个概念都不可能成为一种真理,而是在多大的程度上切合了历史的事实。中国的线条是本土美学的概念,甲骨文、金文实际上就是一种线条。而中国的八卦也是线条;中国的书法之所以成为一种伟大的艺术,就是来自于它的形上哲学,它提供了一种隐喻,人们通过隐喻,通过中国书法的线条加以理解,中国书法在走向文人化之后,实际上个体生命的高度决定了书法的高度,这个线条不是随便写一个线条就具有高度而是站在一种普遍意义上的。我们当代应该纠正一种概念,所有艺术史研究的对象都是伟大风格,而不是一般意义上的。我们当代书法混着这种东西,把基本入门的东西当成最高的东西来认识,这就降低了书法的人文高度。实际上中国书法史上的经典大家,只能通过他们的创作,才可以理解中国书法美学的价值和线条的伟大。实际上李泽厚在阐释他们的作品中,都对线条很深的揭示和理解,他所有的学术的定义和概念,都是打通中西的,而不是做偏激的发挥。

所以从这个意义来说,回到书斋,包括书如其人,这样的文章是很有价值的。因为我们谈文化的时候,在这十几年,往往面对很多阻力,很多年轻书法家表现出对文化的不屑,书坛现在就是流行这种观念,而且往往不能从批评的立场上确定一种共识,我认为发展到目前的态势,渐渐形成了一个共识,而且还要试图扭转。我觉得文化认识确实是自觉的,如果通过办一个培训班解决这个问题,在某种程度上就是一种盲目。一个人需要读什么书,如何

它在哪个站上停一停,不知道。皇象的《急就章》不太可靠,唐代颜师古记录的时候,只记录了文辞,把原来的书体扔掉了使皇象草书成为书史的悬案。但是和章草相比,与我们心目中的章草又差得非常远,它的合法化的形态是什么样的?现在没有任何定义。至于说中国的草书是南方影响了北方,还是北方影响了南方,这又是一个非常复杂的问题,因为中国的书法是从中原散发出去的,但是相对于书法的传统来说,南方显然是后期的。赵壹《非草书》他说过去写草书是为了求急速,而赵壹看到的草书是写得非常慢的,认为当时草书作者完全背离了草书的宗旨,从这个描述来看,你甚至可以得出一个结论,永嘉之乱后文化南迁包括书法当时作者写的就是章草,但是却没有办法做出这个定论。中国的草书是起源于北方的,但是他的这个论的生力,中国的文化和中国的书法又到了南方了,在这个过程中,南北派的交流又构成中国书法很重要的问题,所以在北碑的研究当中,现在也是非常复杂,实际上魏碑研究就涉及到南北派的问题,比如说沙孟海完全否定了魏碑,认为魏碑就是由这些刻工刻工拙陋造成,他这个观点影响了一大批人,而且有一篇很著名的论文,在中日书法交流上发表了,沙孟海说在北朝如果有好的刻工的话,在东魏会出现赵孟頫。刻工不好,就出现《鬻宝子》康有为说书可分派,南北不可分派。书法史任何一个经典,如何进入书法史,或者说书法史如何诞生经典,这是一个很复杂的过程,但是它的前提是作品达到一个高度,魏碑从魏晋之后,一直到现代碑学之前,是被淹没的。中国书法从东汉晚期完成了一个文人化的过程,我们在争论书法审美标准问题,不能简单说这个自觉的,那个是不自觉的,任何东西都是有局限性的。现在学术界基本上有一个共识,书法的自觉和非自觉的划分,包括潘伯鹰先生认为书法史是从东晋开始写的,白蕉则彻底否定康有为的创作,不同的审美价值观只是个人的认识。一种艺术史的审美标准的划分,是需要一种共识的,又涉及到很多个别的东西,作为一个评判的标准。中国当代书法的审美自觉的划分的依据,实际上我认为就是个性的一种崛起。从工艺美术学角度来讲,从中国书法史来讲,我们都是从刻划符号直到甲骨文开始写起;从广义的书法史来说,也都不会否定甲骨文是艺术。为什么又有书法自觉和非自觉之说?这种自觉实际上就是人的自觉,由此书法成为艺术不是自然给定的结果,“书法者界也,流美者人也”,中



与会嘉宾为获奖作者颁奖

国书法作为艺术的界定已经基本明晰,没有人的介入,它也只是作为一种工具而已。汉字标语包括印刷体到处都是,但我们不会认为它是艺术,因为它里面没有感情和个性。而中国书法能够成为艺术,恰恰是因为文人介入,书法代替音乐成为表达中国最高情操的艺术,变成一种表情达意的东西,这就是书法自觉的标准,文学可能有文笔之分,包括中国的诗歌也是到南北朝这个时代才产生。它把一种工具性的东西变成了一种本体论的东西,表达生命的存在。所以从这个意义来说,我们谈书法史,谈魏碑,它被遮蔽是因为文人书法的存在。到了清代倡导碑学,也是帖学走向了末流,这又是一个非常复杂的历史问题。实际上帖学异化问题——即对王羲之书法——认识问题从唐代就开始了,对《兰亭序》过度的推崇,而对二王其他作品的规避,延续到宋代,已经看不到二王的真迹了。北宋也是中国书法笔法极度衰弱的时期。宋代对于近人也抱有歧义的立场,最后苏东坡推崇的不是王羲之。颜真卿的书法地位是宋人确立的。我昨天看那篇文章,也提出一些问题,我们把他们的片言只语串联起来就是他们的体系,他的三言两语怎么能构成一个体系呢?而且像苏东坡他们是没有收藏的,他们对古人的鉴藏都是作为他们创作的生发点,苏黄审美标准划分,从唐代实际上对王羲之书法的理解是误读的,王羲之是诞生在玄佛体系当中的。用儒家实用性的观点来看待王羲之的书法,看待他的书法和书论都是矫正,什么是二王的笔法?在整个唐代是一个偶然的存在。书法史上,严格来说充满了误读,所有的理论只要是人写的,都不一定完全是真实的,所以需要破译和分析。

书法史是非常复杂的,充满歧义的,它可以引发我们思考很多问题,虽然作为一个课题研究,不可能做到尽善尽美,但是中间充满了一些张力,充满了让我们加以思考的一些东西,我认为这次研讨会从美学和当代评论这一块是非常成功的,从史学方面也是很成功的,有几篇文章应该是对以后这方面的研究提供了很多的重要论点,人们可以通过它继续去深入研究。

第三个问题就是海派研究,我认为海派研究虽然现在研究的人很多,出了一些成果,但是从整体来说还是不系统,不深入。我认为上海应该成为

海派书学研究的中心,应该有体系性的成果。当然海派研究,我认为它又不只是一个简单的近现代书法史的研究,应该说它囊括了中国书法史重要的内容,特别从碑学推翻帖学这个节点上,就规定了海派书法研究的主要内容。因为碑学从晚清民国,无论它的悲剧性还是正剧性都在海派当中有体现,海派又全面反馈给中国的当代书法,所以说如何认识海派书法,直接关系到我们对当代书法的研究。比如说碑帖融合的问题,比如帖学独立的问题,比如沈尹默、白蕉史学定位的问题,比如赵壹草书法等等。因而当代在走向创新性阶段的时候,首先批判了沈尹默,而且当时可以说起到了一种引动书坛变革的作用,但是从现在来看也造成了很多的误读。我们当时看沈尹默的书法,感到确实写得不太好,但所选的批沈的作品就是一些非代表性作品,但是现在随着沈尹默很多的书法选集出版,我们突然发现沈尹默有一些手札是非常好的,所以我们对沈尹默应该重新评价,特别是到了当代书法经典转向节点上,更应该重新评价。沈尹默对中国帖学的复兴,在碑学统治200多年的情况下,一出手就不凡,这些东西不是能轻易否定的,海派研究当中要重新反思沈尹默。当代书法始于一种群众运动,群情激愤,在一种大跃进的状态下,否定了中国书法的文人化和笔法。好像20世纪90年代谁写王羲之都是耻辱,将书法是视觉艺术,强调什么视觉冲击力,全是这些。现在来看,确实成了一种笑话。如果说从艺术再到文化整合来理解,更留不下。强调的什么是书法的传统?我们从五四以来激进主义的定向就是传统与现代必然是对立的,打倒了传统才能走向现代。但是从现代哲学来说,这又蕴含一个巨大的错误。西方一个学者说,传统不是一宗得来的馈赠物,传统是在一种流变当中,你在创造传统也在规定传统,我觉得他这句话打开了一扇天窗。我们一直从来没有一条中间融合的道路,包括我们现在在书法的创新,认为只有把西方的东西拿过来才是现代主义,而不知道西方的现代主义就是奠基在中国书法的基础上。中国书法通过日本影响了整个西方。手岛右卿的“崩坏”,波洛克的行动画派,他们这些东西不一定真正会进入艺术史,但是已经在左右西方现代艺术领域。而我们中国的书法家还在学习西方,你没有创造力和智慧,没有对中华文化的理解,谈什么艺术史,无论西方还是中国,我们所面对的艺术史的作品都是伟大风格,我们谈怀素、张旭都是伟大风格。即便是赵孟

頫,至少他在那个特定的年代,特定的文化背景下,他的选择就是最高的,但是不意味着我们当代的任何创作可以进入艺术史。艺术史不是一种个人的选择,林散之说一个书法家要看能不能三百年屹立不倒,三四十年名声风一吹就没有了,你在有限的生命当中,和三千年的传统怎么比较,试图在传统的基础上,创造出一种有高度的东西,确实是非常难的,把全部的生命用上都不一定成功。所以说中国的当代书法确实要回到一种历史的立场上,回到文化的立场上,回到个体对书法传统、对书法艺术的敬畏上。

最后我就谈一点对海派的认识,海派是中国书法的一个重镇,这个重镇过去是,现在是,可能将来也会是,因为上海是远东最大的国际性的城市,这里是中国出版和文化的中心,是传统的聚集地,中国书法再次迸发活力,再此的转型,海派是走在前面的。所以说在我的观念当中,海派书法不是一个地域的概念,因为中国的书法,中国当代书法的重新启蒙,20世纪70年代就诞生在这个地方,中国的碑学中心也在这个地方,帖学的复兴也在这个地方,包括展览模式的出现,书法杂志媒体的出版也在这个地方,上海书画出版社也是中国书法出版的旗舰出版社,中国的高校在上海也是最完备的,所以海派的书法应该为中国当代的书法做出更大的贡献,海派的书法理论家,也应该有更高的历史期许和责任担当。比如说在书学研究上,我认为强化它的理论研究和批评研究是非常重要的,因为上海是中国书法的思想库,我认为海派理论家就不是一般的理论群体,要具备引动潮流,批评的担当与能力,写出的理论批评文章,应该对整个当代书坛,对当代书法,无论从文化审美到创作上要起到一种引导的作用,我们通过连续在上海举办的研讨会,已经看到了这种势头。在理论勃发的前提下,上海的创作,现在一批中青年也在崛起,但是如何利用上海的地缘优势和国际影响,上海应该具备什么功能,不是依附于书坛,而是在书坛当中,引动中国当代书法潮流,同时上海展览本身也具有全国影响的功能。当代的书家,如果获得了白蕉奖,沈尹默奖,他就是当代的一流书家。所以海派书法还会有更辉煌的将来,有待创造。我就讲这些,谢谢。(本文根据现场采访内容整理)