

專訪談話《書譜》100期：关于當代書法研究劉正成專訪

时间：2010年3月某日

地点：松竹草堂

访问：张培元(《书谱》社社长)

谈话：刘正成(国际书协主席)

張培元：能談談你對當代書法的認識嗎？

劉正成：當代書法在文化方面是缺失的，書法藝術在古代屬於精英文化階層的，帝王將相、科舉士人才有資格、條件談論書法，這個領域布衣是很少涉及的。鄧石如號稱“完白山人”，即一生未做官，他到北京來，文壇領袖翁方綱不把他放在眼裡，拒絕接見他。包括像徐渭、趙之謙這樣不能出將入相的人物，生前只能成為名聞鄉里的書法家。書法是精英文化，象古代甲骨文出現和使用於廟堂之上，在宗教卜筮活動中用以傳遞神的意旨。我曾經著文指出，書法並不是在勞動中產生的，而是產生於宗教。藝術其實很多來源於宗教，包括音樂、詩歌等等，是一種高級的精神文化活動。隨著清末科舉制度的取消，書法在主流文化中的地位消退，進入了大眾文化生活，整個社會基礎結構發生了改變，從精英文化層次走向通俗文化狀態，如同從貝多芬、莫扎特式的經典音樂進入通俗的超女、快男的選秀娛樂音樂，這是對經典和精英文化的解構。少數人掌握的文化變成了大多數人的文化生活行為，這是社會的進步。以前帝王將相、才子佳人玩的東西，現在普通的人都可以接觸，都可以當書法家，這種改變擴大了文化的受眾面，讓文化得以普及。“舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。”人們獲得了參與藝術文化的權利。但反過來講，一勺糖放在杯子裏會很甜的，但如果放在缸里，還甜嗎？鑒於這種精英文化呈現的消解或解構狀態，即一個時代書法藝術的成就與高度並不是由參與人數的多少判定的，數量多不證明藝術就發展了，如同1958年的“新民歌運動”、1972年的戶縣農民畫，並不能證明當年的文學和美

術有高度。書法的斷代史評價是以這個時代的代表性書法家的水平高低來判斷的，在這個問題上數量不能代替質量。現在中國要和平崛起，就要靠文化軟實力的提高。所謂“軟實力”，就是文化藝術的影響力和魅力。只有有高度有深度的優質的文化藝術品才會具有魅力和影響力。數量雖大實質平庸的東西，談何魅力和影響力？因此我們應該思考，在精英文化消解、通俗文化興起的時代，我們的“國粹”中哪些東西還需要保存？應當在保存其最好基因的前提下進行普及，讓各種人才結構都有。有普通的書法愛好者和書法家，也必須有很傑出的代表性書法家。傑出書法家必須保存精英文化的遺傳基因，如此他才能出類拔萃，而不致於在消解和解構中迷失了方向。這樣，既有雅俗共賞的東西，同時又有時代的文化精粹，能和前人優秀成果相提並論，能夠被看作藝術歷史座標系上的那一個點。作為當代藝術的書法，我們有必要從這個角度去思考、研究、發現，然後才能譜寫我們今天的藝術史。我們要在解構和重構中開創這個時代的書法藝術，去發現和關注能進入中國斷代藝術體系的書法家和書法作品，這就是我的關注點。

張培元：您對當代書法學術研究方面如何看？

劉正成：當前，就書法理論建設方面我有兩個關注點：一個是批評，還有一個是基礎理論建設。這兩個方面都有很大的誤區。書法基礎學科是兩個：一個是書法史，一個是書法理論。書法批評是應用學科，它是運用書法史、書法資料和書法美學的方法論來對書法作品、書法家和書法現象進行論述、評價。目前，我們書法史學學科走的比較快，因為它們比較純粹一點。我編《中國書法》雜誌時對歷代書法有過一定整理，梁披雲先生主編的《中國書法大辭典》，我主編的《中國書法全集》都是書法史學為主体的。書法史學是目前書法學術界的主流，例如叢文俊是商周秦漢時期的史學專家，曹寶麟是宋代書法研究的專家，朱關田是唐代書法研究的專家，黃敦是明代書法和篆書史研究的專家，專家陣容很強大，可見史學是書法研究的強項。但美學是當代書法的弱項，美學是書法的基礎理論。書法為什麼叫書法？書法美的本質意義是什麼？有一個轉換與重構的問題，古代的評價體系是精髓，現代的文化觀念使我們要適應時代語言構造的變化，新的書法美學體系有待建立。這是一個重要的轉換時期，因為我們國家的整個文化與哲學體系都在轉換，中國的當代哲學存在很大的斷裂，當代哲學沒有繼承清代王夫之、顧炎武這樣的學術傳統，從而進行新的延續。我們現在講的是馬克思主義哲學，它沒有在清代哲學的傳承上繼承發展，我們這六十年的哲學實際上是西話東說，基本上是全盤西化。書法理論也是這樣子，我們用現代西方理論闡釋書法，和古代理論沒有銜接起來，這是一個難點。我們現代書法史出

现过兩次書法“美学熱”。一次是二十世紀初，以康有為的《廣藝舟雙楫》為前導，有梁啟超、鄧以蛰，以及其後的林語堂、徐悲鴻等發表了大量關於書法美探討的論著和言論；其後是 1970 年代末至一九八 0 年代中，哲學界的朱光潛、宗白華、高爾泰等關於書法美論述的著作大量出版，其後李澤厚、劉綱紀、葉秀山以及書法界的陳方既、姜澄清、陳振濂都參與了書法審美本質的大討論。美學家韓玉濤寫了一篇《書意論》，對孫過庭《書譜》的美學思想進行了現代闡釋，在 1979 年《美學》雜誌創刊號發表，很轟動影響很大，包括葉秀山《書法美學引論》，代表了理論的高度，均是第二次書法美學熱的標誌性事件。一九九 0 年代中期以後，美學熱慢慢地消退了。所以我在 2000 年中國書協第五次書學討論會論文評審完後，我為論文集寫了個序，標題是《開拓和構建書法理論的人文學範式》，就是呼喚當代書法研究必須調整偏重史學的現象，而要着力構建書法美學理論。但這十年，基本上還是以史學為主流，各地的書法研究有影響的專家仍然是搞史學的，高校的博士論文也是以史學為主，風氣與傳承的影響讓搞美學出成果有相當難度。目前，書法界學術人才的知識結構呈行業性特徵，也沒有吸引哲學界的參與，這樣書法理論的轉換與開拓就難以有新局面，嚴重影響了書法理論的現代構建。所以史學獨大，美學貧弱，是我們當代書法理論研究現狀。

當代書法批評也進入了一個誤區，即除了一方面受基礎理論貧弱的制約，另一方受到整個大環境的商業化影響，唯利是圖抬橋子，交錢寫文章當吹鼓手成為一種商業營銷手段。有人說現在美術界的批評家基本“全軍覆沒了”，書法界主流媒體上獨立的、具有批判價值和學術高度的書法批評更為稀少。書法批評的最大難度往往在於人情世故，歷來書以人名的傳統習氣遠未糾正，在今天經營市場的時風下，更不能夠輕易批評一個人的作品。像電影界，可以說張藝謀《紅高粱》、《黃土地》、《秋菊打官司》拍得好，也可以批評他的《英雄》、《滿城盡帶黃金甲》，特別是罵《三槍拍案驚奇》很濫，但張藝謀仍不失為一個電影界的權威人物，不影響他的藝術地位。書法不行，書法界沒有作品觀念。如果批評了一件作品，往往就是批這個人，似乎成心要否定他搞垮他的市場一般。這是與現代文藝批評理論背道而馳，阻礙了書法批評的發展。你想想，現在市場運作的觀念多強，都在爭奪書法的商業價值，用錢把書法批評家引入歧途猶如煤老板出了礦難給記者發“封口費”一般。所以，當代書法批評基本處於停滯的狀態。當代書法是否存在一個不自覺的禁區？我檢討主編《中國書法》雜誌時在這方面是我最大的缺陷，長期以來，我對當代書法名家只說好，沒說不好。到後來，成了我沒有說好就等於說不好了。沒有把文藝批評放在一個人文科學的範圍內去實踐和形成學術風氣。

縱觀歷史，文學藝術的批評非常重要，俄羅斯之所以出現了托爾斯泰、

果戈里、契诃夫這樣一大批偉大作家，就因為有車爾尼雪夫斯基、別林斯基這樣一批偉大的批評家。批評實際上是文學藝術發展必備的手段和最重要的因素。現在，書法進入商業化、市場化的環境，文藝批評幾乎就沒有了。就像只搞計劃經濟，不搞市場經濟，市場經濟是看不見的一隻手，批評就是這隻看不見的手，促進藝術的發展必不可少。

張培元：書法教育可以說是當代書法的一個景觀吧！您對這個有什麼看法？

劉正成：當代書法教育進入學科制，這是重大的進展，也很不容易，上世紀 90 年代初才被國家技術監督局定位為二級學科。書法原來是附屬到美術下面的一個三級學科，當年陳振濂、朱關田、邱振中等人都是被授予浙江美院文學碩士學位，沒有書法學的碩士學位。後來慢慢開了書法碩士、博士點。歐陽中石先生第一個開設了書法博士點，後來南京師範大學尉天池開設了碩士點，天津大學王學仲開設了碩士點、博士點，這樣就逐漸形成了書法的學科教育，這是重大的教育進步。反過來說，這也是對傳統書法教育的一種解構。中國以前的文化教育與學術研究是書院制，例如朱熹主持的“白鹿洞書院”、“紫陽書院”和張栻主持的岳麓書院，學生來學習是沒有功利的，也沒有學制和學銜的。學生追隨師長，一生就認這個老師，並引以為師承。現在引入西方學科制教育了，就只認體制不認人了。大家都稱是從某某學校畢業的，一般不講師承，除了附庸風雅拉大旗作虎皮者外。書法界很多人不講自己的啟蒙老師，不提沒官位的老師，而專門在簡歷中印上某某書協主席為老師，也許他只聽過這個主席的一次學習班講座而已。講究實惠，急功近利，失去道德羞恥心。中國“道德文章”並重的書院教育體制是西方實用主義教育體制引進後被摧毀的。20 世紀初，西方文化大舉進入中國後，科舉制度被取消，進入現代學科制教育，這對現代科技文化的發展起到很大的作用。但是，學科現在越分越細，有人反思把理工科和文科分開的大學到底行不行？缺乏藝術想像力對科學思維的發展有很大制約。科學家也需要藝術素養，培養想像力。而中國書法這種傳統文化，適不適合這種學科制的教學？現在我還沒看到很成熟的書法類課程、教材、教學方法的出現。學科教育沒有學科基本範疇，教學的基礎理論在哪裡？這在當代學科制教學中還有相當大的開拓空間。上世紀九十年代末，我曾想聯繫全國高校研討這個問題，討論書法課程、教材、教學大綱的問題，包括怎麼培養書法家？現在看來，學科制書法教育只是從技術標準着眼來培養人，而不是按照文化的標準。就像中藥一樣，原來是熬成湯來喝的，現在改成提取某種成份，做成成品藥，這就完全改變了。現在技術培訓是大學書法的基礎教育，而文化被忽略了。美術就是一個“術”字嗎？舊時

中國學生的學問是要靠燻陶出來的，而不是在課堂上灌輸出來的。老師要言傳身教，學生要專注體悟。就像中藥，慢慢熬。現在流行快餐文化，出來的東西就像打了激素一樣。“人書俱老”，這就需要營養豐富、結構健全、有序生長，要到火候才能稱“老”。所以我們要批評當代書法教育，旨在培養出一批寫手，至於怎麼才稱的上是書法家，老師都沒搞清楚，何況學生？

張培元：書院這種形式在當前會不會有個復興期，來彌補各方面的問題？

劉正成：至少可以作為一種嘗試嘛。現在世界上最重要的大學，大部份是私立大學。慶應大學、牛津大學、劍橋大學、耶魯大學、哈佛大學都是私立大學。

張培元：整個當代書壇的人才及素質狀況怎樣？

劉正成：當代中國書法在技術視角來看取得了重大進步，我曾從“三大源流、四大結構”概括闡述，即從“晉唐經典、漢魏碑刻、甲骨簡牘”的廣泛取材，再加上受西方抽象給畫影響的“現代書法”探索，已經為這個時代創造準備了充分的基礎條件。現在書法家對筆法、章法，不像我們年輕時，往往捉摸不透，不得要領。現在知識的普及，經典作品的印刷傳播，書法作為社交手段讓技術信息處於非保密狀態，學院老師對書法技術的剖析都達到相當的普及度和深度，為人才的成長提供了很好的基礎。現在需要的是用文化理想與人文精神去點石成金。有了這個文化理想與人文精神的土壤、陽光和水分，會讓種子成長起來。《大乘》佛教說，人人皆有佛性，成佛的道路有八萬四千法門，誰能覺悟，就靠各家的造化了。就書法來說，這個造化是文化理想的實踐，而不是商業操作。這個時代只有具有文化理想的人才能成為時代的大家，而不是追逐市場利益的人。當然賣字換錢，擴大藝術再生產能力，何樂而不為？但是一定要有自覺的人文精神。一個有藝術理想的人，會“視錢財如糞土”，他的書法藝術能獲得某種超越。它既要在現實中生存，又要有向理想提升，這就是我最近用以自勵的新齋號：泥龜夢蝶。時代輩輩出英雄，這個時代有優越的基礎條件，肯定會有真正具有藝術理想人物的出現。我們需要的不是培養而是發現，藝術天才是沒有生物遺傳的，同時也无法培養。佛教中所謂的“種子”，不是現代科學講的基因，而是一種精神與心理狀態，緣起性空，只要具備了條件，因緣際會，人人都能修成正果。發現就是一個因緣生發的顯現，它和書法協會講的“推出大師”不是一回事。

張培元：當代的書法展賽應該是一個發現人才和學術交流的平臺，對此您是否再深入地講講？

劉正成：現在的書法展覽是普及和推出基礎人才的方式，最優秀的人才不一定是在展覽之中發現，而是在社會的自然運作中出來的。書法普及确实与竞争性展覽相关联。從 1986 年中国书协二屆中青展開始，書法實現平等競爭，从中湧現出大批人才，為出現艺术大師、巨匠打下了基礎。中青展的成功在於評委們的成熟和參與竞争的優秀書法家的選拔，是雙向促進的，對人才的儲備起到很大的作用。但是，最優秀的、大師級的人才還是不能从中選拔出來的。中国的科舉制度被英国文官制度所借鑒，就证明这种竞争性人材机制是有其合理性的。但選出來的“狀元”往往并非最優秀人才，人文学科的人材选择与体育竞技是不可同日而语的。

張培元：這是對書法展覽最精闢而且最有深度的一個定義。當代漢字書法的海外推廣、全球傳播這方面，談談你對現狀的看法和預測？

劉正成：上世紀五十年代至八十年代，書法發展的前沿是在日本。現在我們書法的社團、教育、書法展覽的體制都是向日本學習的，日本在二戰後學習西方 18 世紀法國沙龍藝術形式，把展覽作為書法社會運作的軸心。沙龍藝術是現代展覽的最原始狀態，後來興起各種展覽並逐漸形成一種機制。作為里程碑意義的事件，即日本在 1950 年代末把書法正代列入“日展”第七科以後，書法展覽機制就最後成熟了。大約在七十年代，日本就在巴黎索邦大學小教堂辦了日本書法展，手島右卿的書法作品《崩壞》獲得歐洲藝術大獎，是日本在世界範圍內書法文化軟實力的大拓展，在這方面我們至少遲了二十年。當時在歐、美、澳各西方國人眼中，東方文化的代表是日本，而不是中國。七十年代初，沙孟海和林散之就是在《人民中國》（日文版）上發表作品後成名的，可見國人的視角傾向。應該承認，日本對中國現代書法的影響是比較大的。那時不僅他們有錢，而且他們有自信，在國際書法交流中起到舉足輕重的作用。如同國民經濟 GTP 的迅猛膨脹一樣，現在中國的書法逐漸成長起來了。另一面，日本如豐道春海、西川寧、青山杉雨、村上三島等老一代書法巨匠已經先後離世，而年輕的書法家對傳統文化有隔膜，難以深刻認知，後繼乏人，書法的“時運”似已發生一種逆轉。上世紀九十年代以來，中國持續加溫的“書法熱”在發展，龐大的“書法人口”的基數超過了日本。正像中國的房地產一樣，這是不是一種“泡沫”呢？這顯然是一個疑問。中國書法的官本位社團機制是制約發展的難以克服的消極因

素，中国书界现在呼吁“推出大师”，就证明还没有大师。大师还在我们的期待中，只有具备独立的人格魅力、精深的学术见解和非凡艺术创造才能的书法家才能称为大师。我们有优秀的榜样，徐悲鸿先生发现和不遗余力地推举张大千和齐白石的事例，却早已无人效仿，尽不断上演着争权争位的闹剧。日本的书法界虽然整体实力在消减，但他们的人才机制是正常有效的，艺术家成立社团是自觉的。每个书法社团的领袖，肯定是写得最好的；社团成员真心诚意尊他为师为领袖，向他学习的并听命于他。而中国的书法社会争夺权利、崇拜官位已蔚然成风，看不见改善的任何征兆。所以国际书法交流怎么推进，中国的书法怎样成为真正具有魅力的文化软实力，能够辐射影响别人，似乎无人思考。让中国书协主席、副主席这些领袖人物，能够像日本那样为大家所信服和尊崇几乎是不可能的。只有认真学习别人先进的理念，思考自己的文艺体制，才能让国际文化交流真正成为发挥中国文化的影响力的渠道。对外书法活动要站在道德和艺术的某个制高点上，你才具有一定的话语权，你才能交到真挚的可以取长补短的朋友，发挥国家的文化影响力。文化的影响力要靠文化本身，而不是靠行政官位和行政推力。当前，要做好书法文化外交，必须要高瞻远瞩、方法得当，才能真正促进国家和人民之间的理解、交流、友谊与和平。中国在世界上的崛起要靠国家的高度文明，这种文明包括儒家的道义仁爱学说、佛教的忍让包容精神。宗教是很有影响力的，佛教摒弃暴力，儒教讲究礼仪，这是世界多元共存的文化资源。书法艺术亦要“文以载道”，才能发挥其道德和文化的影响力。国际书法交流需要提升我们的价值观念，从游山玩水或无利不往的现状中警醒，才能为中华民族的和平崛起做一点应有的贡献。

張培元：你再談一談優秀的作品和優秀的書法家的判斷標準。

劉正成：蘇東坡講“古人論書，兼論其生平；苟非其人，雖工不貴也。”非常有現實意義。就是把作品和人作價值的統一觀，人貴而書不工，技術和人文價值觀相結合是評價書法作品最高的標準。嚴嵩、鄭孝胥這樣的亂臣、漢奸之書不能否認其“工”，但是不能標榜其“貴”，他們的人文價值取向我們要否定。書法審美必須持統一觀，蘇東坡提出這個標準非常高明，董仲舒說“天不變道亦不變”，中國書法高明之處就是書與人緊密相連，書如其人，作者的個性、性情在他的書法中能感覺到。有些人的字粗頭亂服，但凡磚瓦竹簡，取材皆有出處，如拿蘇東坡、顏真卿、王羲之的技術標準來評論這樣的書法好壞，大謬也。用王羲之的標準評顏真卿，顏真卿可能一無是處。用顏真卿的標準評蘇東坡，蘇東坡也可能一無是處。所以書法的好壞，審美標準和人的認識的發展是有時空關係的。中國人對自己的文化應有充分的自信，如果拿顏真卿的《祭侄稿》

比達芬奇的《蒙娜麗莎》一點都不遜色，《祭侄稿》不僅時間要早 600 年，而且凝聚了作者崇高的人文價值觀和惊心动魄的身世行為，而它又凸現了里程碑式的書法藝術品質。爲什麼能夠評“天下第一行書”、“第二行書”、“第三行書”？《蘭亭序》、《祭侄稿》、《寒食帖》，一看作品就讓人想起這個人。什麼是美？首先，美是生活；其次，讓你想起生活。試想這三件作品哪一件不是涵咏了生活與文化的精粹？想想他們的生活、交遊、命運和藝術，這樣的作品才是真正的中國書法的無上精品。而不是抄上“日照香爐生紫煙，遙看瀑布掛前川”這樣的古人名句，寫得像王鐸、王羲之這樣的經典範式就是書法精品。體育能排名次，但藝術沒法排，但你得仰望崇高。我曾經說自己“崇尚一種行為質的書法”，就是強調書法要反映出作者的人生、精神、人文價值觀取向，這樣的作品是最上乘的。其次才是技術的標準或其他。你個人尊崇取法於“二王”，無可厚非；但你發出號召，要大家都跟着你“回歸二王”，這就大謬了，是藝術的行政化。更何況，你可能僅僅是“回歸”了它的某些點畫結字的技術標準，而沒有真正回歸它的藝術精神。搞文學創作只有莎士比亞的好？托爾斯泰、雨果、歌德的不行？不可能。讀詩只讀杜甫，不讀李白？中國書法綿延近萬年，怎麼可能只寫“二王”呢？現在的理論家們要重新認識、闡釋這個問題，千萬勿讓謬種流傳。所以提出問題很重要，提出問題就是解決問題的一半。大家習以為常的口號，若不加深思地盲從，非徒無益而又害之。

張培元：您的胸懷，您的目力所及，包容的胸懷，思考的問題，都在眾人之上。同樣的問題，關注的點都不一樣。您的思想、心靈深處的東西應該多通過談話表達出來。希望有機會多做交流。

劉正成：謝謝！