

邮发代号 2-789

Poetry  
Calligraphy  
Painting

诗书画

季刊 2017·3

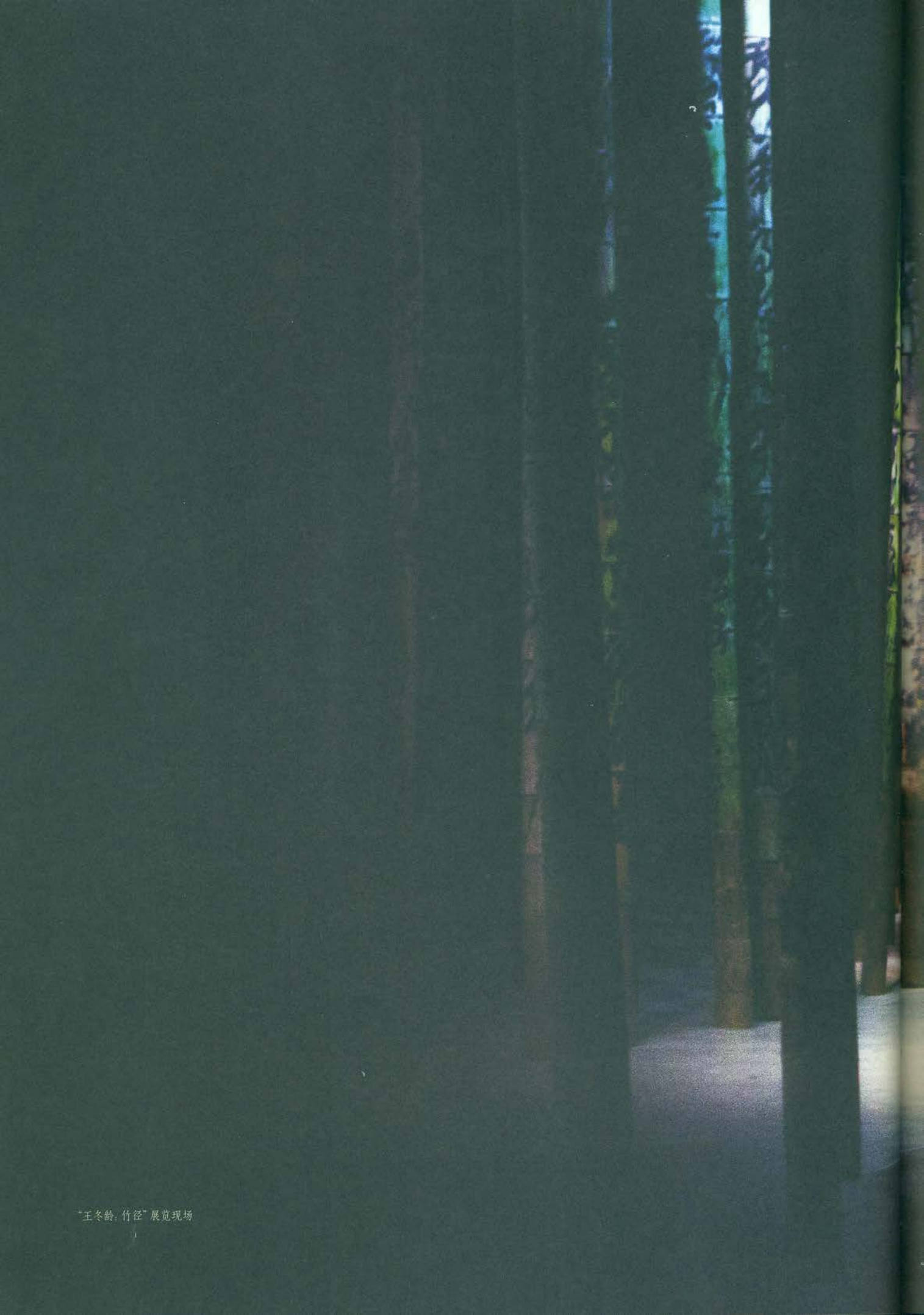
总第二十五期

寒 碧 主编

现场

Scene

上  
冬  
齿龄



“王冬龄·竹径”展览现场



# 策展人语

巫鸿

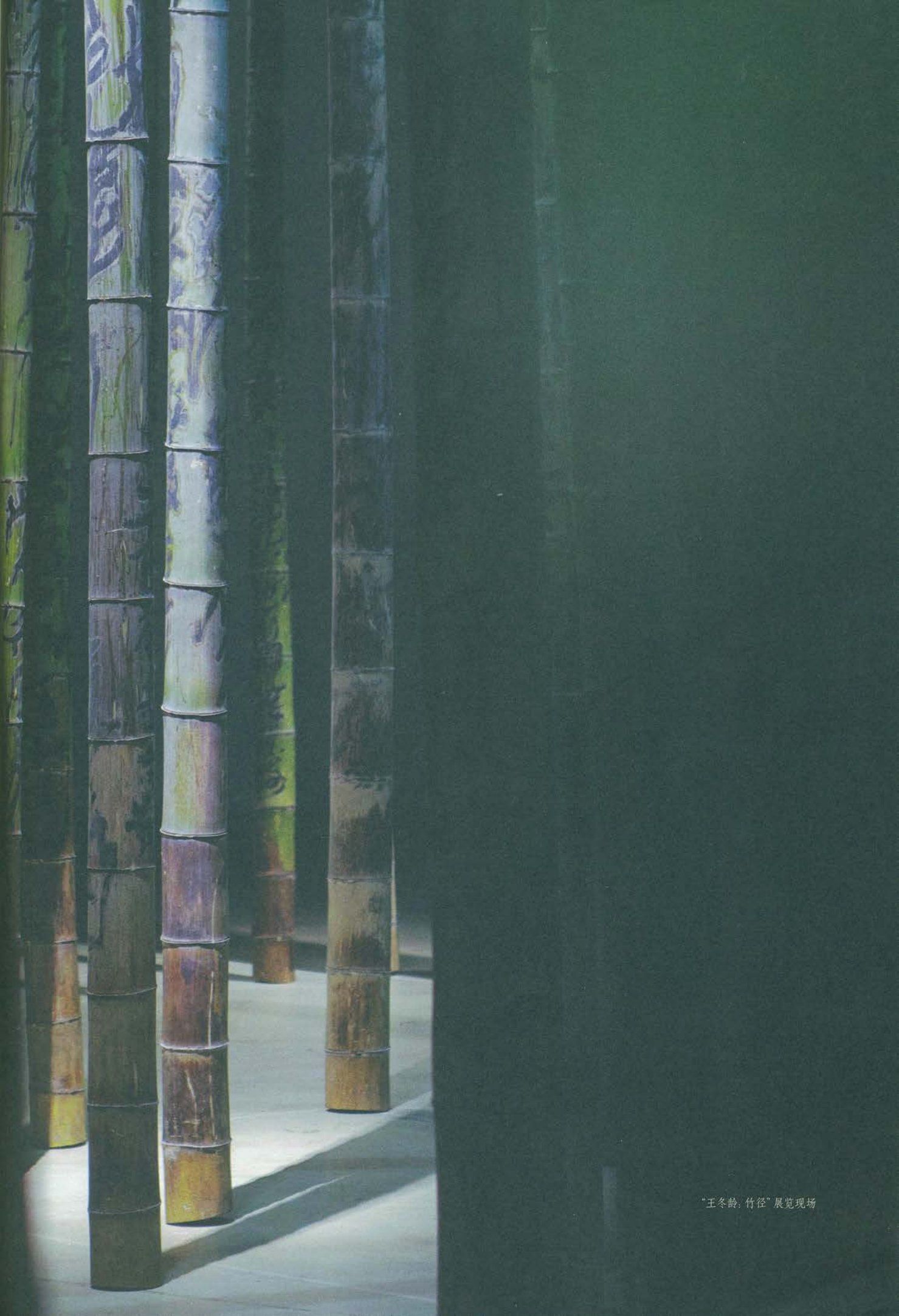
这是竹子和书法构成的一条小径，把我们带入一个模糊的感知区域，在短短二十几米的行走中，经历一系列记忆和历史、环境和场地、媒材和符号、图像和装置的穿透。

时间在竹简书写媒材的再发掘中被逆转，散布于空间中的墨书符号唤醒历史记忆。当天祥遗言“留取丹心照汗青”时，少有宋人仍在竹简上写作，“汗青”指的是他心目中最恒美的典籍形态。为何不说钟鼎或纸帛？应是汗青既含有古典的“纪念碑性”，又承载着书家的瞬间手迹。孔子读《易》，“韦编三绝”——我们几乎能在心眼中看见老夫子捧着一堆散乱的《周易》竹简孜孜阅读的模样。而即使是被伐削下来的竹筒和竹片仍如活物，在焙干杀青时会迸出滴滴“汗水”。近年来许多东周秦汉的简牍从古墓中现身，使我们得以重见这些埋葬了两千多年的文字，丝丝墨迹渗入细腻竹理。读竹书，或写竹书——会是什么感觉？能否缩短我们和先秦诸子之间的时空距离？我想当王冬龄挥毫在两百根竹简上的时候，他与庄周或韩非的距离肯定要比我们近上一大截。但他的目的并不是回到那个时代，因此也就没有模仿竹简的样式，而是幻想出一个载满文字的当代竹林。

竹林是环境，境中必有路，因为以前已有人在此行走。最美好的行走状态是“游”。现代人已不习惯和理解这种无目地的徜徉，不问何来何往，忘言于“境”的浸入。竹境是这种浸入的最贴切状态，当千万根绿竿的重合摇曳模糊了物之界限和物我的定义。“瞻彼淇奥，绿竹猗猗……瞻彼淇奥，绿竹青青……瞻彼淇奥，绿竹如箨”——这些美好的音乐般的句子说明，《诗经》时代的人们已经在竹林中游走，而且是沿着同一竹径去体会重复中的精致。竹林七贤在乱世中觅得此君，《兰亭序》随即把“茂林修竹”定格为文人雅集的必要场景。竹与写作、书法、音乐、绘画于是融为一体，同时存在于作品的内部和外部，既是创作的场景又是描写的内容。在图绘雅集的无数绘画中，我独被文士在竹林中站立疾书的形象打动，因为它自然沟通了这内外两境。我幻想这文士或许是李贺后身，正在竹上题写“斫取青光写楚辞，腻香春粉黑离离”的句子。我们因此又回到王冬龄的竹径。

李贺在竹上写《楚辞》，王冬龄在竹上写古今咏竹文字——他自己说是“从《诗经》、《离骚》起至近代的齐白石、黄宾虹题画诗，几乎囊括了历代咏竹、题画竹的名篇”。我们于是穿越到第三个层次，在媒材（竹简）和环境（竹径）之后着眼于书写的内容和含义。历史记忆在此处被具体化——诗文家的名字和作品历历可见——但没有卷入封闭的进化系列。这些文字如同历史的散叶融入竹林，沿着竹径和游观的空间展开，如百千竹竿呼应彼此的形状但拒绝完全重合。王冬龄是一首一首抄写下来的，对其品质造诣必有裁断。但他不要求观者重复他的经验：是王维还是苏轼写的更好？郑板桥或王世贞还有无新话可说？甚至哪个在先哪个在后？这些问题在竹径的空间中丧失了意义，因为沿它展开的不是文字的较量而是它们的集合与重叠。透明亚克力板上更多的咏竹诗句悬浮于竹林之后，影影瞳瞳犹如记忆背后的记忆。忽然意识到在竹上书写竹的文学，就像是用绘画思考绘画的本质，骨子里是“元绘画”（meta-picture）的概念。又想到“其骨乃坚”这种对竹子的称赞实际属于一个较晚近的个人语境。一竿竹已可满足这种象征，便也失去了竹林、竹径和竹书的集体文化意味。

李贺以“黑离离”一语形容自己在青竹上写的《楚辞》，这也正是展览中王冬龄竹书墨迹带给我的意象。“离离”是那种没有固定语意、全凭意会的词，既可指盛多茂密、华彩清澈、昭昭有序，也可指旷远萧瑟、懒散疏脱、悽愴忧伤。归根结底它是一个表达视觉和意象的词，无法以训诂的文字锁定。因此李贺的“黑离离”与他书写的内容无关，意在捕捉的是墨色覆盖腻香春粉般新竹的视觉印象。王冬龄的竹书呼应着这个逻辑：虽然他抄写的都是历代咏竹名篇，但文字的内容被黑沉沉混沌交织的墨迹推入意识的深处，笔墨在可读与不可读的汇合点上展现出线条的肌理和韵律。这大概也就是为什么他采用了草书和“乱书”作为竹书的主要字体，原因在于二者都将视觉置于阅读之上，他所原创的后者尤其改变了“书”的含义。王冬龄曾回忆老师告诫他字与字不能交叉重叠，但他终却发明了这种乱字，以书法之笔绘出一个个、一团团、一片片抽象的构图。他的乱书已在世界各地展出，但我以为在《竹径》中又进入一个新的境界：纸消失了，所有其他的二维平面也都隐入背景。乱书墨迹如风中竹叶的影子，在竹竿的弧面上飘移，化入虚无和阴影。这是第四个层面，这里已没有独立的书法，有的是图像、装置和动感的穿透。



“王冬龄：竹径”展览现场



# 竹径：空间的书法

王冬龄 巫鸿 严善錞

时间：2017年8月12日

地点：OCAT 深圳馆

严善錞（主持人，深圳画院）：我是前天下午看了这个展览的现场，感觉特别的震撼，按年轻人的说法就是非常的“酷”，我当时还和李荣蔚开玩笑说，在这里拍时装照一定不同凡响。同时我觉得它的气息与我们传统的美学观念也非常吻合，苍茫、浑厚、高古、悠远都沉浸在里面。我甚至感觉到这个现场特别像冯纪忠先生的“何陋轩”，尤其是竹子和钢梁以及与整个屋顶的那种结构关系。所以，我想我们今天要讨论的可能已不仅是书法问题，还会涉及空间问题，会涉及书法的创作、欣赏、展示，以及与日常生活的关系。我刚才讲的冯纪忠先生的“何陋轩”，那是十年前，我们在陈剑先生和OCAT的支持下于深圳画院做的一个展览项目，展览题目是“与古为新”，是冯先生自己定的，出自司空图的《二十四诗品》。冯先生还专门对这句话做了这样的一个解释：今天的东西可以与古代的东西一起而成为新的东西。我想这样的一种美学观念与我们今天的展览有很多的相似之处。下面先请巫鸿老师就这次展览的策划给大家作一个介绍。

巫鸿（芝加哥大学）：谢谢大家来参加这个活动。如果要谈王冬龄先生的书法艺术，当然有很多值得谈的，需要的时间也会很长，但是今天我们是在一个展览的现场，就要集中围绕这个展览来谈。因为有很多朋友还没有看到“竹径”的展场，所以也会有一点悬念。我们现在谈的问题可能正和你们还没有看到的现场有关，从我们的对话中各位或能想象一些情景，等一会儿可以带着这些想法去看展览现场。

实际上是OCAT和严善錞老师把我和王冬龄先生拉在了一起。当然，我对王先生的艺术早就非常钦佩，通过不同的渠道有所了解，包括展览的报道和一些学者写的很好的文章，沈语冰先生就写过很好的文章。所以可以说我一直是很心仪吧。我觉得王老师做这种实验性的工作非常有意义。当代艺术和书法艺术的领域各自有根源，书法当然是从中国古代一路发展下来，

也在不断的变。当代艺术的根源其实是在外部，在全球化的过程中产生，特别是在最近的三四十年里，它在中国也变成了一个很重要的领域。OCAT在中国当代艺术的发展里起了很重要的作用，这里我当然又要提黄专老师的重要贡献了。在当代艺术和书法艺术这两个很重要的领域的交叉环节上，王老师对这两者的关系的探索是走得最远、最严肃的，而且他也是我们认为最有活力的那么一位艺术家。

我在做这个展览之前有这么一个总的印象，因此我是把这次的策展当作一个与王老师进行知识和经验交流的机会来参与的。而我们从开始谈的时候，王老师要在竹子上写东西的意向就出现了，这个意向出现以后，我心里就有了很多的想法。

在中国美术史上，竹子和文学有关系，和艺术也很有关系。我们都知道画家画竹子，包括很多画家把竹子当作画的主题和内容。但是竹子也是一个环境，比如说从很早起文人、画家、音乐家都走到竹林里去了。有竹林七贤，当然也有很多别人，所以它不只是一个绘画里边的东西，它还是一个绘画外边的东西，是一个空间、一个场景。这些东西就开始在脑子里出现了，所以在策展的方向上，我就想到竹子和艺术这些关联因素：竹子既是表现的对象，又形成一个空间，当代艺术和书法艺术的互动中就开始出现了一些新的因素。我们在谈当代书法和当代艺术的关系的时候容易强调书法的抽象性，特别是认为草书很像抽象艺术，往这个路子想的比较多。有不少当代书法家做了很多介于抽象艺术和书法之间的实验，我觉得这种实验当然可以再做下去，但是有当代书法和当代艺术的关系不应该仅限于此，而可以开发更多的维度。

一旦王老师出现了在竹子上书写的想法，我就想到了“竹径”（一条竹林里的小路）的意象：人们可以在里边行走。我觉得这就在当代艺术和当代书法之间产生的新契机。刚才严老师也谈到了“空间”的问题，大家



去看这个展览的时候，可以多想一些有关空间的问题。空间是一个非常深的概念。这个概念在传统书法里已经很强了，比如我们谈字的“间架”的问题（也就是它的结构问题），它已经用建筑中的词汇来形容字的结体。每个字就是一个空间，也就是一个间架。传统书法又有章法的问题，分间布白，字形成“群体”——一行一行的，行与行之间有关系，字和字之间也有关系，这都是传统书法里的空间关系。

但是传统书法的这些空间关系容易被我们想成是二维的，因为字一般是在平面上写，比如说纸、帛、墙、石。但是王冬龄先生现在在圆筒形的竹子上写，特别是用“乱书”来写。而这些圆的竹子又组成了一个空间结构，人可以在这个空间结构里穿行，二维的书法概念就开始和当代艺术的三维发生关系了。当代艺术里很强的一个概念，就是三维的结构，包括毕加索开始做立体主义，一直到后来的装置艺术的发展，很多都是围绕着三维来进行的，甚至有了四维的新媒体的突破，空间的概念在当代艺术里非常重要。

这个展览给了我一个契机：通过与王老师这项艺术计划的互动，让我想了很多问题，特别是如何把原来书法艺术中的空间结构问题和当代艺术中的空间结构问题联系起来？当代艺术很讲人的参与性，它带有一种表演性质，旁边也有人围观。古代的书法也讲人的参与性，你看古代有些画都是一个人在写，旁边有人参与、围观，还有竹子、石头等场景。很多当代艺术作品是参与的，大家可以走进去，可以变成艺术的一部分。所以我在想，“竹径”也将包括观众本身，人们去看的时候也会变成作品的一部分。等一会儿王老师还要在那里现场书写，他也是这个空间的一部分。OCAT一直是一个很强的当代艺术的推动者，我觉得这次做的展览引入了一个新的方向，就是把传统艺术和当代艺术有机地结合起来，而不是一个外在、硬性的结合。

严善錞：谢谢巫鸿老师。请王冬龄老师介绍作品的创作过程。

王冬龄（中国美术学院）：这个展览能够呈现，我非常感谢OCAT，特别是策展人巫鸿教授，他给了我很好的理念和启发。另外还有严善老师，也有好几位朋友都出了一些主意。

这是我第二次来到OCAT，第一次是严善策划的我和徐冰、邱振中的展览，这次是我的个展，压力因此很大。巫鸿教授在和我的交谈中给了我信心，使我逐

步了解了如何充分发挥OCAT的特殊空间，再次尝试把书法作为当代艺术呈现，特别是他强调的“游”的观念，给了我竹书创作与展示设计上非常重要的启示。

墙上这幅5.5m高、8.5m宽的巨幅乱书，写的是竹林七贤嵇康和阮籍的诗，因为我这次书写的文字都和竹有关系。左右墙两边34cm见方的水墨抽象作品，我本来是带来了两百多幅，但是最后展出只选了一半。我最初给巫鸿教授看这些作品，是想告诉他我平时所做的水墨训练，非常自由即兴，但他觉得这些作品很有意思，于是建议一并展出。这些作品的时间跨度差不多有三十年，确实能印证我在研究实践或创作实验，这些作品从来没有展示过。其实在我的书法生活，基本上坚持每天临帖，临帖就是一个笔法训练的过程，同时也是一个心性修炼的过程，我把这些抽象小品连同近几年在人体照片上的创作，都视为一个艺术家必须暗中做的功夫，与临帖一样，也是一种日课。

“竹径”实际上是一个集体创作，刚才感谢了巫鸿教授、严善老师，其实也该感谢知名建筑师戚山山，她帮助我做了极佳的设计方案。201根毛竹是从“卧虎藏龙”电影拍摄地、吴昌硕的故乡安吉运到杭州的，这也是一个复杂的过程。这些竹子均五米长，直径的要求是15cm，稍细一点的也有13cm。所写的内容从《诗经》、《楚辞》一直到当代，包括我的老师林散之、陆维钊、沙孟海所作的诗，大致囊括了我所喜欢的古今有代表性的咏竹或题竹画诗。展览现场确实有“竹径”的感觉，今天上午我和巫鸿教授还在“竹径”里走了走，感觉还很不错。

这个展览还有很多人给我出了主意。本来要在展厅挖洞把竹子嵌进去，我的建筑设计师朋友金捷说可以用钢丝吊起来，刚好OCAT的建筑又是旧厂房改造的，这个方法成为最好最恰当的结合。如果是在地上挖洞嵌进去的话，竹子还要再加50cm，这种高度工程难度也比较大。所以，展览能够做成今天这样，都是仰赖巫鸿教授的策划，严善兄的督促，戚山山博士的方案构思，还有李荣蔚的布展实施，真诚感谢好多位朋友的帮助。

严善錞：谢谢王老师。刚才巫老师谈到现场书写的概念，我们今天的展览现场还有三根竹子等着王老师一会儿去写。现在不管是书法界还是美术界的一些专业人士，对王老师的现场书写颇有争论。我们知道草书，尤其它是在唐代盛行的时候，像张旭和怀素那

样的大书家，都有现场书写、或者说即兴挥毫的记载。像杜甫的《饮中八仙歌》：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。”怀素在他的《自叙》里也写道：“粉壁长廊数十间，兴来小豁胸襟气。忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字。”其实，怀素引用的是窦冀的诗作，“兴来小豁胸襟气”的后面原本还有“长幼集，贤豪至，枕槽藉藉犹半醉。”可谓是观者如云。我想请教一下巫鸿老师怎么看待这个问题。也就是说，在传统中，现场书写是可以被人接受，甚至是体现一个书家的艺术才华和水准的重要，但像王老师这样，作为一位现代、或者说当代艺术家，现场书写的这种行为好像有一种“表演”成份，会不会影响书法固有的艺术品质？

巫鸿：我看问题不太愿意划很多界线，比如说谁是当代艺术家，谁是现代艺术家，不愿意设立这样的条条框框。这大概也和我个人的状态有关系。我有时候一讲话，别人就说你为什么又做古代艺术、又做当代艺术？好像不能这样做似的。好像研究古代艺术的似乎就只能做古代艺术，跑去做当代艺术就不对了。我觉得这些框框并不是客观存在的，而是我们脑子里面的一些成见。有的是固有传统形成的框框，有的是教育系统形成的框框。这些框框不是没有它的用处——比如在基础训练上可以帮助传授一些方法，但是它不代表终极的标准。所以当时我看到王老师在美国当众表演的录像，根本就没有产生这到底是当代艺术还是古代书法艺术的问题。

这种当众的绘画和书写在中国古代是很常见的现象。特别是在宋代以前，在文人画产生以前，公共艺术基本上还是主流的。比如吴道子画画主要是在寺庙里，画的时候都是观者云集，画史上有这样的记载：屠夫和卖鱼的看他画的《地狱变》，很害怕，就不敢看了。这都说明有很多公众在那里看。书法家张旭和画家张璪等也都是当众挥毫。后来到了宋明时期，特别是到了董其昌以后，文人画变得越来越私人化，绘画的媒材也越来越私人化，从墙上下来，变成几案上小型的手卷和册页。原来有很多屏风画，屏风是空间的一部分。其实“书屏”（写有书法的屏风）也是一个很重要的艺术式样。所以我一走进这个屋子，即刻想到王老师这幅大作品很像古代的书屏。屏风在唐代很流行，宋墓里的壁画也表现了很多写有书法的屏风，都带有很大的公众性。我们现在坐在王老师写的这个“屏风”前面，也都是处于他创造的这个空间里。

再回到你的问题，第一，我觉得没有必要圈定说这是不是当代艺术；第二，最关键的不是一个形式问题，而是要看艺术家是不是真正进入了状态。王老师不是做一个“表演”，而是有激情、有现场、有观众、有互动的。他进入这个场景，书写时有他的气场，能够控制整个空间和观众，我觉得这个艺术形式就有意义了。它不是一个单纯的表演行为，它的意义就在于它是当时的状态，同时又是中国的方式。

王冬龄：我现在特别喜欢创作大尺幅的作品，一方面是由于现代建筑展厅的需要。一九八七年，我在中国美术馆做第一次个展的时候就写了3.6m×7.2m的巨幅大字，写的是阮籍的诗：“泰山成砥砺，黄河为裳带。”后来我写了很多巨幅大草作品，欲罢不能。其实还有一个原因：我希望书法能够被世界上那些不认识汉字、不是汉字文化圈的欧美人所感受与欣赏。我有一次很深刻的体验，就是在二九年，范迪安在比利时皇家美术馆策划“再序兰亭”书法大展，他当时展出了古代的书法作品，明清著名书家，包括乾隆皇帝，同时又展出了三十多幅现代水墨书法作品。他邀请我去美术馆大厅现场写字，记得当时围了很多人，开始的时候大家又说又笑的，但当我开始书写的时候，分明感到全场鸦雀无声，而写好之后突然报以长时间的热烈掌声，我体会这就是现场观众被书写者的专心致志的精神所感动，写大字确实要有一种气场。当然，可能西方人没看过这样的艺术形式，他们也许很好奇，但我本人还是体会到了心手双畅。金圣叹所谓“不亦快哉”，“不亦快哉”其中的一条，就是“看人作擘窠大书”，我当然期待他们和我一样不亦快哉。

我在美国教了四年的书法，希望能把书法推向世界，让更多人喜欢，在全世界有光彩。我觉得现场书写是一个非常好的形式，所以我提出“大字走向世界”。我最近几年先后到大英博物馆、布鲁克林美术馆、温哥华美术馆、大都会美术馆以及阿联、新西兰等各处去写大字，实现我的主张。另外，写大字和写小字确实是不一样的感受状态，比如后面这件作品，大家也许能够在“大”中感受到它的一股强烈的精神力量。

严善錞：巫老师刚才谈到我们看作品不要被概念束缚，还是要用眼睛和感受去观察欣赏。有一件事我印象很深，大概十几年前了，我去香港拜访万青力老师，他半开玩笑地说：“巫鸿现在搞当代艺术批评，我们不跟他玩了！”在他看来，史学与批评，传统与当代，似



“王冬龄：竹径”展览现场

乎是有明确界限的。但说来很有趣，万老师自己也写过一篇探讨杜尚还是博伊斯和中国文人画关系的文章。确实，过分的分界，反而会限制自己的感觉。

另外，我也想到了一个问题。因为巫老师在做考古美术以及传统艺术的研究，您认为手卷、屏风和石刻都有特殊的呈现和观看方式，记得当时黄专还特别和我提到您与他谈起如何观看墓室中的图像问题，他非常敬佩您的观点。我想，书法也有手卷和屏风，也就是您刚才提到的书屏，以及壁书和碑林这样不同的呈现方式，这种不同的呈现方式与艺术家的创作和观众的欣赏是否也有不同的关联？此外，在您的著作中，还有一个非常重要的概念，就是“纪念碑”，您的这些理论研究的课题，是否也可解释一下在王老师创作中所涉及到的问题？

巫鸿：这个问题比较具有学术性，我稍微解释一下。我想严老师提到的是我的一本曾经引起一些争论的书，名叫《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》。这本书

写得比较早，当时我在哈佛大学教书，是在一个“异文化”（非中国文化）中讲中国美术，有点像王老师当时在美国教书法。那你怎么解释中国艺术呢？

在国外提到“纪念碑”，大家马上会想到华盛顿纪念碑、古代的金字塔或者哥特式大教堂等等。这些巨型建筑在中国古代——从商周一直到秦始皇以前——基本上是没有的。其实中国古代劳动力也很多，钱也很多，绝对是有资源建造这些东西的。但是他们不做，而是做一些小的东西，比如铜器和玉器，他们会花一年半载去做那么一个小玉器。所以古人的想法是和域外相反的，他不是做一个很大型的东西让你吓一跳，或者证明他的权威，而是做一些微型的東西，甚至有时候是无形的东西，比如老子说的“空”，这是最厉害的。我说的中国古代的“纪念碑性”，讲的不是那种金字塔似的纪念碑，而是另外一种表现权力、重心，表现权威、思想的方法。

回到严老师的问题：如果我们谈书法，“纪念碑性”

这个观念是不是也有一定用处？这对我来说是一个新问题，因为我那本书里没有谈书法。但是我觉得也可想一想。书法里确实有很大的字，比如南北朝时期出现了在山崖上刻佛经的做法，有时刻佛经也不全，只刻几句或一个佛名。刻得歪歪扭扭的，但很执著的，非常巨大、有力，那就是一种特殊的纪念碑性：佛和山川、巨石都连起来了，很符合当时的“山水佛”的概念——山川大地中都有佛。

我最近有一本书要出版，叫《空间的美术史》，主要讲的是美术中的“空间”问题。我曾举了一个例子，就是青铜器上的铭文，这些用篆书写成的铭文有非常重要的内容，但都是铸在铜器里边，或是在鼎里头，或是在盖里头，或者在肚子里。从外边根本看不见。铸这些铭文很不容易，现在大家还在研究这些字是怎么做的。有些长篇累牍，文采也非常好。内容非常重要，都是很重要的文献，但是都藏在里头。我觉得这个现象很值得研究，因为它透露出一个“藏”的概念。“藏”的概念在中国古代非常重要——藏，而不是“显”。比如故宫，你在外头什么也看不见，皇帝的宝座“藏”得最深——需要穿过一层一层的墙，穿过无数门，最后到达太和殿，还是看不见皇帝。

回到书法，我想到青铜铭文——这是最早的一种书法——基本上是“藏”的。铭文在外面的都比较晚，商代只有一种铜器叫“罍”，铭文是刻在外壁上把手里边的，但是大部分都是“藏”起来的。所以如果让我谈书法和“纪念碑性”，我可能要从古代这种“藏”的传统慢慢向后推移，比如说当佛教来了以后产生了什么的变化，书法怎么变成公众化，怎么出现在山崖上，怎么变成“山水佛”，到了唐朝又怎么开始公众表演。我可能会顺着这个路子去想一想。

严善錞：二〇一二年，我们在这里做了“书与法”的展览，王老师当时带来的作品是“大字”，但这次他给我们带来却是“乱书”。我现在想请王老师给大家介绍一下“乱书”，包括它的源起和创作的过程。

王冬龄：我很有幸能够成为林散之先生的学生，后来考上中国美术学院读书法的首届研究生班，又得到了最好的老师陆维钊先生和沙孟海先生的耳提面命，在中国美术学院学习了两年，而这两年也是中国改开非常辉煌的两年。实际上我原本是一个很传统的、循规蹈矩的学习书法的人，到了美院之后，我对书法的认识就开拓了。其实当把书法纳入现代美术教育体系时，

就必须把书法作为艺术来对待。

今人与古人的环境不一样，知识结构也不一样，书法在今天能不能有所发展？如果以传统的笔法要求来看，今天的人写不过王羲之，也写不过赵孟頫，甚至还不如文征明。这样的书法有没有必要去写？所以书法还是应该找到与时代的契合点来创造，并且发挥它固有的东西。实际上我是从楷书入手，从小时学习颜柳，后来又学欧阳询。概括地说，我的书法之道是从楷书到草书，最后由草书到乱书的过程。在楷书到草书的过程中，我同时学习了篆书、隶书和行书，但是我最喜欢的还是草书。因为美院研究生毕业之后我留校当了老师，所以我就思考自己应该做点不一样的事情。

我一方面写传统书法，一方面也在做现代书法，后来也做一点抽象水墨。我小时候也学过水墨画，比如梅兰竹菊，但是后来反而做抽象水墨比较多，在这个过程中，我也听到很多人的看法，相对来说，搞传统书法的人对于有一定创造力的现代书法是不能接受的；而搞书法的人做抽象的东西，艺术界也往往有所轻视。我则很自信而坚定地去做，认定搞书法的人做抽象水墨有自己的专长，我很早就在想这个问题，徐冰、谷文达的作品，都是通过汉字获得灵感走出来的，并且在世界上取得了极大的影响。或者说他们是从美术而不是书法中发展出来的，而我想应该有人从书法的内部或核心走出，所以我就认准这个目标走到今天。

我在做抽象水墨实验的时候，需要找到自己的语言方式，虽然我是任凭着自己的感觉摸索，但是坚信搞书法的人有特殊优势：一是书法家一生在锤炼线条，其点画线条的功力、线性、技巧是一般人达不到的；二是书法的书写性与生发性，即孙过庭讲的“一点成一字之规，一字乃终篇之准”，就是一点下去，一个字成形，一气呵成，它就决定整篇的风格与节奏；三是书法家是整天泡在金文竹帛、名碑法帖中，这也是书法。其实书法家从事绘画艺术可在其自身得以满足，他能摆脱一般绘画概念的束缚。

对“乱书”真正的认识和理性的推动，是四年前的事情。书法原来有一个规矩，就是左右间距是不可以交叉和碰撞的，现在我把它完全交叉，甚至重叠，这样就很难辨识书写的字义，但我写的过程中还是根据草书的规矩来写，所以它就是一个抽象的整体，并完全打破所谓的行间字距关系。“乱书”可以说是冒了天下之大不韪，也表明我是一个大胆的人，我觉得这样做





很有意思，它好像是打通了古今东西。因为我在西方教书法的时候，洋学生不认识汉字，大部分人在欣赏中国书法就看形式。所以，这个乱书既是书法，又不是书法。再讲一句，所谓“打通”，其实“乱书”就像我们的行书。大家都知道，写得比较楷一点的叫行楷，写得比较草一点的叫行草。那么像我身后的这种比较重叠的就是行草，如果我略微有一点交叉还能看得出来，这就是行楷。当然“乱书”也有自己的空间的归类和笔法的讲究，我会继续努力探求。

严善錞：下面的时间留给现场的观众，看看大家有什么问题？

巫鸿：我先问一个问题。展场里一共有 201 根竹子，这些竹子组成了一个竹径。有三根是留着现场书写的。这些竹书基本上都是用乱书或者草书来写的，大家看了很有气势，但是我们不一定能够看到内容。不过有一根竹子你没有用乱书写，我的问题就是为什么这一根竹子不用乱书写，而是用汉隶写？

王冬龄：其实今天我们所看到的秦汉竹简就是当时人的真迹，这和汉碑不一样，汉碑因为刻刀的参与，再加上风雨浸蚀漫漶斑驳，增加了趣味，但弱了笔性。汉代竹简是近代才发掘的事情，这使我们比古人有眼福。自然，我在写竹的时候开始是想着应该有一部分汉简风格，但是写了一根之后，觉得没有乱书的效果好，这也涉及到巫老师刚才讲的空间的问题，乱书增强了点画空间的流动感与节奏感。巫老师在美术史上是非常有睿智、敏感的人，一般研究者研究金文的时候从来没有想到里面的文字是怎么写出来的，这确实是一个很意义的问题。

尽管我过去在木头上、玻璃上书写，但那还是属于平面，而竹子是有弧度的，它不是一个平面。而古代的竹简是加工过的，比较平缓，我现在则是使用原生的竹子。在这种原生的竹子上写汉简，笔法没那么精到，效果也出不来，所以最后我还是用了草书，大部分是用乱书。实际上我是给竹子做了一个纹身，因为草书的感觉粗犷一点，有一种艺术的张力。

提问：最早看到王老师的作品是一九八〇年代的全国大学生书法展，王老师的作品是一幅草书，前面是沙孟海、陈叔亮老一代书家的作品。我当时看到那幅草书很震撼，用了很多汉简的线条，但当时是非常循规蹈矩的，我的问题是：是什么样的经历或者情怀，让您有这么大的跨越，走上如今这条路？

王冬龄：林散之的八个字“虚名易得，实学难求”，我把它作为座右铭。作为一个艺术家，一个基本品质就是真诚，不要搞花里胡哨的东西去哗众取宠。我是从小地方出生的，后来到了南京师范学院美术系学习，然后到浙江美术学院书法研究班，又到美国的大学里教书法。我在中国的美术馆办了三次展览，去年在《诗书画》杂志的鼎力支持下，我在太庙做了“道象”展，这一次又在 OCAT 做“竹径”展。我觉得作为一个个展，其实就是一个“全面体检”，把作品给大家检验。我的路径就是这样，怎么可能成为这样？就是把书法作为自己的志，不断地思考，用生命去书写。

我简单讲一个小的例子，一九八九年我刚去美国的时候，到一个中学去看学生的舞蹈表演，当时我就很有感触，像我这个年龄的人，又出生在小地方，经历过文革，根本看不到这样的现代舞蹈，那种肢体语言的充分表现。我当时想书法也可以有这种现代表现，所谓“现代书法”，就是让传统书法的精髓在今天有新的表现。书法的精神是中国特有的。书法为世界艺术提供了一种最独特的线条，细腻、富有变化，承载精神情感，这是其他文化没有的。我坚信书法可承载中国人的精神，同时有一种通向世界的精神。

这样的作品也不是偶然出现的，因为我生活在西湖边，多年来一直在拍残荷。类似的作品最早是在汉雅轩展出，当时是一件 1.8m×1.8m 的《春江花月夜》。后来在三尚当代艺术馆做了一件《千字文》，当时有一个人讲这像山水，另一个人讲这像残荷。也许我确实是从残荷的印象获得启示。对于好的书法家来说，笔就是他身体的延伸。书写是很潜意识的，想的不能太多，完全是凭着一种感觉。今天皮力带着 M+ 美术馆的馆长来看，他说这有些像瀑布，这就说明他感受到线的流动感和生发力。我创作大作品有时会做点草图，但只是一种参考，实际上每次都是即兴书写与临时发挥，结果往往与草图相距甚远。

提问：我在北京太庙看到王老师拿着笔在地上写，当时就觉得那不是我们家小区里的老太太和老爷爷在干的事情嘛！这次就更突然了，王老师又在竹子上面书写，这不就是我小时候干的事情吗？因为我们小的时候就拿着石片在竹子上乱刮。请问王老师是怎样从太庙地上的书写转到竹子的？我觉得很有意思。同时也想请问巫老师和严老师，假如你们来写当代这段书法史，王老师的这个书法怎么写呢？

王冬龄：你问的问题有意思，因为太庙的展览是“《诗书画》年度展”，寒碧老师作为学术主持，范迪安院长与许江院长是总策展人，严善錞老师为执行策展人。原来按照惯性想法也是准备在纸上写的，后来我突然冒出来用水在地上写的想法，也许这与我看人家在天坛、西湖边用海绵笔蘸水在地上写的现象有好感、有兴趣有关。有意思的是，我听说很多年轻的艺术家长对此极为赞同，而寒碧与善錞听到的意见是不太赞同，征求朱青生教授的意见，他说完全可以，但要有仪式感，不要有人围观。当然也有评论家对这样的做法持批评或保留意见。你讲得不错，这和大妈、退休工人在地上写字是一回事，但写的人、写的场所、写的理念是完全不同的。我本身是有一种朴素的情感心理，因为我们杭州有一个“地书协会”，我觉得这也是一道城市风景线。当然同样是这样写字，写的人及想法完全不一样，另外工具也不一样，他们的那种制作的笔，不是毛笔。当时朱青生教授的建议很好，他说要有仪式感。但是忙中总加乱，结果围的人很多，很可惜。后来我们做了一个弥补，我觉得这还是很有意思的。关于这些书写的讨论，中国最好的艺术杂志《诗书画》做了两次专题，大家可以看到。我的书法实验只作为书法史现象，至于权威艺术史家怎样评价是他们的事，我只管做我的。

巫鸿：你的问题就是说：如果作为一个美术史家，怎么把王老师现在的这种书写写到书法史里，是吧？对于这种问题，不好马上回答，我感到必须从一个比较广阔的角度来看，划一个比较大的圈。为什么不好马上回答呢？因为我们现在所做的美术史、书法史已经发生了很大变化，和传统美术史的概念不一样了。传统美术史说的往往是字体的历史或者风格的历史，现在我们做的美术史比这个要宽得多。首先不是问风格，而是看材质：你在什么上面写？用什么写？是墨还是别的？用什么样的笔？开始的时候只有竹筒绢帛，纸是后来的事情。帖的出现也是后来的现象。这里有很多有关材料性的问题。另外很重要的一点就是你干嘛要写？给谁写？比如我们可以认为：作为一种艺术形式书写就和老大爷、老太太在公园的地上写不一样。他们基本上是练气功，或者做运动，也有一定的表演性质，但不是一种艺术行为。古代的写经主要是一种宗教信仰，并不是去表演书法。我们在敦煌遗书中看到那么多写经，它主要也是一种精神的贡献，是对佛表示的敬意。但这也是我们美术史研究的東西。

另外就是观众的范围，很重要的一点是：王老师的书法不光是给中国人看的，而是给全世界的人看的，这是一个很关键的变化。我们原来假设只有中国人懂得中国字才能看书法，但是现在这个观念变化了。当然也不是王老师一个人在推动这样的转变，而是有很多人一起，开始可能不是完全有意的，慢慢地就变得越来越有意了。比如徐冰做《天书》，他做的作品谁都看不懂，中国人也看不懂，外国人也看不懂。如果把它放在书法史里应该怎么讲？写书法史的一个比较传统的路子是从字体和风格的脉络进行梳理，比如从篆书、楷书、行书、草书，乱书基本上是对草书的一种推动，这是一种写历史的方法。另外一种写法就是讨论它的目的、空间、观众和职能，这些也都是美术史和书法史的一部分。我觉得把这些都写进去，这个书法史就可以写活。如果限制在书体里，就显得很窄。不要觉得书法好像对别人没有影响，把它看大一点，看活一点，可能这个历史写作就会比较有意思。

严善錞：下面大家可以提问，不过现在我想先请刘秀仪来讲一讲，对于刚才的问题，也就是书法的当代书写的问题，你们年轻人是怎么看的？

刘秀仪（OCAT）：因为我没有书法背景，所以只能是倾听三位老师的对话。上午皮力老师和M+的馆长来的时候，他们也提了很多问题，总的来说就是传统和当代的界限。我们生活在当代，很多时候就是一种“异托邦”，不同的文化、不同的时间段是可以连在一起的。刚才巫老师讲到二维和三维的概念，比如说我们看到的是平面作品，包括竹筒，然后慢慢地转变，在主展厅里面形成“竹径”。即使现在把所有的内容都讲给大家听，但是身在其中还是不一样的。这就不仅仅涉及当代艺术，也包括了建筑，那么，一件作品的空间到底应该怎么去定义？如果是绘画或者是书法，它就很直接，它在绘画和书法的平面上，这就是它的空间，但是如果把它变成一个装置，或者变成一个录像，它的时间和空间会慢慢扩张，然后就可能和观众会出现一个不一样的关系。

在展厅门口的录像，其实就是王冬龄老师写这件大尺幅书法的一个记录。他是在一个体育馆里写的，体育馆的出现与现代对身体的要求对应，因为要全民健身，所以才出现这样的公共空间，我觉得在体育馆、书法、竹林三者，其实是把公共空间和私人空间、个人的想法及大众对空间的体验联系起来。



刚才还说到一个有意思的问题，王老师有时候是在别的地方写，不一定是在纸上面，写这幅乱书，其实是在地上，但是它现在是垂直摆放，其实它也营造了一个空间。大家在它面前观看的时候，会感觉它像瀑布那样，它是有速度的，虽然它是一件静止的作品，你感觉到那些字有一种冲下来砸下来的感觉，但是当你看录像的时候，会发现他其实写得不是那么快，而是比较慢。更有意思的是身体整体运动在书法里面的展示，用整个身体来书写，当时王老师是在一个体育馆里书写，但是在我们看这个作品的时候，我们身体的参与到到底是在一个什么语境里发生？

提问：请教王老师一个问题，您是从楷书、行书、草书，再到乱书，前面这三种书体都是有流通性的，也就是说，一个经过楷书训练的书家，可以识读它的文字，而乱书是否我们也可以通过训练去识读这些文字？或者它就直接成为一个图像，成为书法史上很难去归纳的东西？

王冬龄：我不太关心我的书法能否进入书法史，从广义的书法史角度思考，这个展览就是书法史的内容，至于学者和史家怎么去整理评价，那是另外一件事情。对于我来说，我只是考虑怎么样做好我的作品，我不考虑书法史的问题。

巫鸿：我觉得可能会不断的出现类似这种有关“识读性”的问题。书法念不出来了，这是不是有问题？从我的角度来看，我觉得书法和阅读之间总有一种张力，在传统就一直存在，并不是说从王老师才开始。首先，什么是书法？书法不是写字，但是它又是写字，区别在哪里？比如同样一个“王”字，这里是一般的写字，那里是一个书法，你怎么定？这是很有意思的问题。对于没有书法训练的人来说，可能这不是一个问题，因为“王”就是三横一竖。对于有文化训练的人来说，如果他首先看的是这个字的意思，它就是一个一般书写的字，就是一个“王”。而对于有书法训练的人来说，如果他第一眼的印象不是这个字的意思，而是这个字的形式的美或者形式的吸引力，或者形式的特殊性，当然“王”的意思还在那里，但是在潜意识中它就变成书法了。

如果这个很简单的定义可以成立，你就可以看到中国的很多书法在开始的时候很接近书写，比如楷书，但是越向草书移动，文字意义就越往背景退缩，形式方向就往前台突出。像张旭的字你一下子根本看不出来他的字义，你看的就是它的形式感。甚至有些拓片，其

实对文学意义已经不太注意了，比如它这里缺一块那里缺一块，但是裱在了起来就变成一个帖。所以这实际上关心的并不是文字在说什么，关心的就是它的写法。从这个角度上来说，“乱书”就是把识读性完全压到后台，而把形式完全提到前台。在我看来，这和古代书法的逻辑并没有什么绝对的区别。

提问：王老师，我们传统的书法都是写在白纸上，您这是写在毛竹上，毛竹和白纸是完全不同的两种材质，我看之前的资料提到您用的不是墨汁，而是一种叫捏油的液体，请教一下捏油和墨汁的区别在哪？为什么要用这种东西写在竹子上？

王冬龄：传统的观点确实是认为书法必须写在纸上，而且要写在宣纸上。但是，根据我多年来的艺术实践的经验，我觉得书法可以写在不同的材料上，当然，不同的材料会出现不同的限制与趣味，会使笔法肌理更丰富，这是不一样的。正如你所讲到的，我用的是捏油书写，它是一种油，它比用墨书写难度加强了。为什么用捏油来写？我写那篇《写竹记》里面就提到了，因为培植竹的人用捏油写，竹子在露天长大，经过风吹雨淋，最后这些字还可以完全保留下来。当然，一会儿大家可以看到，我还有在亚克力上用丙烯书写的作品，那就更加费劲。写得比较舒服的当然是用好的宣纸和好的墨，但是用丙烯、油漆书写，那种黏性拉力与破锋蹭笔有其特殊的笔势，上次太庙的展览我就是用油漆在不锈钢镜面上书写，但是我喜欢这样的挑战。对于书写者来说，毛笔的触感确实会不一样，在立体的毛竹上书写当然需要更大的功力与更多的技巧。

严善錞：我们时间差不多了，谢谢两位老师的精彩演讲，也谢谢大家的参与！

巫鸿：作为策展人，我还想补充一句话。策展人总是希望观众有一个非常好的观看环境，但其实我觉得今天开幕式的场合对于看这件展品并不好，因为我们的概念是“游”。“游”是古代那种很悠闲、没有什么目的的独享状态。今天这么多人，挤得黑压压一片，我想，这种“游”的状态是不会有。所以，我建议大家以后可以找一个没什么人的时间或者是阴天下雨的时候过来，我们想做的竹林、竹径和“游”的这种概念会更清晰。大家今天可以大概看一看，但这些细微的地方可能看不见。所以作为一个策展人，我想说，如果大家有兴趣的话，可以继续注意那些可能今天看不见的东西。谢谢大家！

# 竹径：书法传统的当代呈现

沈语冰 寒碧 靳卫红

时间：2017年8月13日

地点：OCAT 深圳馆

靳卫红（主持人，《画刊》杂志）：谢谢 OCAT 的邀请，我以个人的名义和代表《画刊》的名义祝贺王冬龄老师的《竹径》展览开幕。

今天请到的两位嘉宾是我非常景仰的学者。我很高兴 OCAT 让我做本次对话的主持，我也盼望今天的主持能让两位嘉宾自由、放松地开谈。

我先简要介绍两位嘉宾。

沈语冰先生是复旦大学特聘教授，复旦大学哲学学院博士生导师，浙江大学世界艺术研究中心主任。他另一个身份是翻译家，致力于系统性地翻译、介绍西方现当代艺术理论，应该说为中国艺术界了解西方艺术做出了重大贡献。

寒碧先生是《诗书画》杂志和“《诗书画》人文艺术集林”的总编。《诗书画》杂志代表了人文学科艺术研究最高的平台，近年来在学术界已经成为标杆。

让我们开始吧。王冬龄老师每一次展览都呈现不一样的空间，OCAT 这场同样如此，他用 201 根竹子来呈现新的艺术创造。去年由寒碧先生主持的“第三届《诗书画》年度展”，也是王冬龄老师的个展，题名“道象”，在故宫太庙，展览非常宏大，使我印象深刻，那次展览主要的作品是个巨制的屏风，似乎是对故宫这个特殊场地的一个回应。

OCAT 是一个新的空间，也是深圳文化地标，《竹径》在这里的展出则呈现了另外一层含义。关于王老师的创作，沈语冰先生做过研究，他曾写过《王冬龄的乱书》一文，其间涉及很多问题。而提示出的重要问题则是中国自二十世纪以来一直面对的现代性的困惑，艺术家在思索现代性的焦虑之下做各种回应，每个人给出不同答案。王老师作为二十世纪八十年代走过来的艺术家，集中了好多典型的问题。我们知道，传统艺术，尤其是书法和绘画，在八十年代的新潮艺术当中几乎陷入全军覆没，那么，今天，王冬龄先生为什么能够翻牌？我感到非常地好奇，我先把问题提给沈语冰教授，你

是怎么看的。

沈语冰（复旦大学）：感谢 OCAT 和王冬龄先生的邀请，也感谢靳卫红老师的介绍。靳老师对王冬龄老师展览的高度评价，我也非常认可。

靳卫红老师提出的问题，其实很有挑战性，她的视角很独特，可能与靳老师本人在 85 以来的画坛上走过来的经历有关。你经历过以后才会发现，85 新潮是国内改革开放以后，对国外的艺术思潮、创作理念、手法，乃至展览方式等等，集中接受、吸收和加以改造的艺术思潮。

在这样的背景下，一些搞传统的老艺术家可能会有感慨，好像突然间艺术的生态不一样了。如果我们把视野放到整个二十世纪，那还有一段民国时期对欧洲现代艺术的接受和接纳的历史。中国的艺术传统本来非常漫长，拥有非常独特的体制、技术和美学，尤其是书法和文人画的系统，很少受到其他文化的挑战和冲撞。早期的中国绘画还是受到了一些外来文化的影响，包括佛教造像艺术的引进等等，但是到文人画兴起以后，几乎是封闭系统，没有遭到碰撞，它非常封闭，系统性非常完整。到民国时期才有过一次接触，但是由于历史的原因，吸收西方现代艺术的时间并不长，后来又转到另外一种状态。到了六十年代以后，越来越闭关锁国，干脆断绝了与世界的联系。八十年代改革开放，艺术界才开始大规模接触西方现代艺术，它所带来的震撼和挑战可以说是空前的。

这个问题，如果从理论上和历史上做一些梳理是很有价值的。王冬龄老师一开始主要是在传统书法的脉络里学习，后来为什么会成为一个艺术家，而不仅仅是一个书法家？这可能与他的一段心路历程有关，王老师八十年代末九十年代初在美国有过四年的工作经历，有没有这样的经历，对一个艺术家的成长来说，结果是不一样的。

我觉得卫红提了一个很好的问题，但这不是我在现

场几分钟的时间可以回答得了的。这是一个要重写中国当代艺术史的问题。涉及如何从传统书法进入现代书法，又如何当代艺术的语境里继续向前发展的问题。这个问题，对书写当代艺术史的学者来说，有大文章可做。但在这里我只能先简要提示几句。

靳卫红：我觉得我们要慢慢地打开话题，刚刚上来，有些许不适应。我第一次见到王老师的作品是在九十年代，我在《江苏画刊》当编辑，那是些写在照片上的书法，当时我不知道王老师多大年纪，我还以为是个年轻人呢。因为他用的方式非常的先锋，就是我们当时特爱说的前卫艺术和先锋艺术，我是把王冬龄老师放在前卫或先锋艺术看待的。

但王老师做了几十年艺术，他主要还是用书法作为媒介，事实上，他一直没有放弃书法这个主要媒介。寒碧老师对王老师的观察，也认为他是接续了传统的脉络，同时，他也提出王老师艺术上的生发力量，去年的展览，他取名《道象》，也表明他对王老师的一种理解和揭示，请寒碧老师讲。

寒碧（《诗书画》杂志）：我同意语冰的看法。王冬龄老师首先是在传统书法或书法传统的脉络里波澜老成，就是说他首先是一个书家，王老师自称“书手”；随后于现代艺术的风会里敞开视域，展开思考；接着在当代艺术的情境里获得灵感，进入实践，最终成为一个艺术家。我觉得语冰还没有讲到他该讲的重要方面，我先做些说明，等会儿听他继续。像卫红刚才提到，去年我们《诗书画》杂志的第三届年度展，做的就是王老师的书法艺术，题名《道象》，在太庙揭幕。不过我当时的设想，是请几位有真见解的专家，从不同的方向对其创作进行学术上的考察和学理上的推阐。我自己也写了序言，就是从传统的“立象”角度谈，为了对榘，用了文言。而当时考虑到另一个适合的人选就是语冰教授，希望他能联结现代抽象艺术来举证王冬龄的域外借鉴，后来又邀请了朱青生，请他从当代观念和行为艺术方面来发挥。

我觉得王冬龄老师的艺术思考和实践是一个特别坚实而相对开放的系统，面对这个系统的问题意识，首要就是避免固化，不要贴标签。比如说他是“传统”的呢？还是“现代”的呢？还是“当代”的呢？这些都太概念了。语冰的外文好，让我想到交感论（sympatheia），即不同实体偶然相遇、由此相关，实体与实体之间由此摩荡、碰撞，创造力于是垒涌喷薄，这是王冬龄从“书非

书”一直到“乱书”背后时时显现的思维和感受特点。

我对王老师的崇拜，是看他的现场书写，一次在美国美院的篮球馆写《兰亭序》，那是很大的字，拼了几十张纸，他特别轻松自如，好像心手之间，完全没有障碍，就感到不可思议。其实这个心手的问题，在我们固有的传统里曾被反复谈论。比如说苏轼，他讲做文章：了然于心未必了然于口，了然于口未必了然于手。比如说戴震，他写过《释心》，讲心能主耳目口鼻，但不能行耳目口鼻之事。就是说，你心里有，耳目口鼻不一定从。书法艺术是心中所有，但要通过手气来表现心感，而且要准确肯定，所谓“至矣尽矣”，这就非常困难，而且王老师他有一种生发力，古人叫“发风动力”，就是能够出奇制胜，越写越来劲，那次他写到最后，突然就跳了起来，非常的洋溢，特别的热衷。这是一方面，我想可称为纵的方面，他是合于或养成于中国传统的历史脉络的。

王冬龄还有另外一个方面，也就是横的方面。他曾跟我讲起在美国观察现代艺术的经历，比如他对古典油画或沙龙艺术兴趣不大，对现代抽象作品包括装置艺术则颇有会心。语冰曾讲他“打开自己”，“打开自己”非常重要，就是不按照“已成”去“常习”，而遵循于“心感”去“发现”。王老师就是沿着这样的程途走到今天，创发不断，境界已出。当然也不是完美无缺，所有的探索都是过程，自然也不被一律称扬。我今天还看到网上的争论，大家各有立场看法，这是正常现象。但有一个要害问题：毕竟是思想方法决定了艺术认知，如果过于教条，把自己封闭起来，以某种成见来看待书法，未免会有本质化危险。

我们建立概念，就是认知本质，但认知方法不能本质化，不能偏执化，而要想一想它还有没有开展的可能，或有没有不同的途轨。普遍的常流习见，认为书法就是毛笔加上宣纸，写真草篆隶，写南帖北碑，写颜柳欧赵。这样一种理解，往好处说就是趋近书奴书匠，再下一等就是啃死人骨头，和个人内心世界的真实感受、和这个时代的语境语法没有任何关联。所以我们需要把自己的思想方法和艺术视野尽量变得宏通，变成体察的过程，而不应固化的结论，结论了你就结束了。

靳卫红：寒碧先生提了一个非常重要的问题，就是艺术家跟他从事的事业的关系。我们现在进入了艺术全新理解的时代，跟一百年前看艺术的方式完全不同。一百年前艺术是相对单调的世界，主要看绘画和雕



Vertical text on the left edge of the scroll, likely a signature or inscription, written in white ink on a dark background.

Main body of the scroll containing dense, expressive white calligraphic brushwork, possibly representing a large character or a highly stylized text.

刻,现在的艺术是个开放的空间,甚至是太开放了,几乎无所不包。这个情况下,可能有一个问题会出现,就是,我们如何辨识这个东西?如何将它跟我们的日常区分开来,来确认它就是艺术,确实是艺术家把他的心血拿出来的东西?所以,寒碧先生的问题值得深思。就是艺术家与这件东西,与艺术之间到底是什么样的关系。

接下来,我很想谈谈怎么看王冬龄老师具体的创作。我看巫鸿先生的前言里谈到王冬龄先生的《竹径》与古代中国“竹”存在场域的关系,提到竹筒,提到咏竹诗,可我觉得这种文化想象与王老师的创作关联似乎还不够。这些竹子除了制造了展场的效果外,还不能给展览一个足够的理由。我觉得这种关联还没有真正的切入到王老师的艺术表达当中,或许是我根本还没完全理解本次展览其中的深意。

下一个问题我希望沈语冰先生来回答,你提出来王冬龄老师的创作跟抽象艺术的关系,并把“乱书”评价为抽象艺术的新典范。抽象艺术自二十世纪初期产生以来变成一个很有活力且影响广泛的艺术形式,由于从事者众多,高下深浅夹杂,它甚至已经走向了衰退。然而,抽象艺术是个极不容易谈论的东西,它的类别很多,比如从康定斯基到伊夫·克莱因之间,抽象的语言是完全不同的,如果我们给这些抽象的语言定级,比如康定斯基是一级,往极简主义抽象发展,到零度抽象,像伊夫·克莱因,还有奉塔那,这暂且说是一百级,这级数的变化之大,就难以一言概之。我想问沈老师,你用抽象主义来概括王冬龄老师的创作,你把它放在哪个级数位置?

沈语冰:这也让我想到了昨天在开幕论坛里涉及的一些问题,比如巫鸿老师提到人为划分界限,主张要用开放的态度去看待当代的艺术和艺术家,不要将艺术家和艺术品划定在某种死板的疆域内。这一点我完全同意。不过我认为不要在艺术家身上或艺术作品之上贴上一个标签是一回事,利用现成的概念作为必要的讨论框架,则是另一回事。

我为什么把“乱书”放在抽象艺术的系统里来谈?因为抽象艺术是一个现成的概念,是我们讨论大量艺术现象的方便之门。今天不仅中国有不少艺术家还在从事抽象画创作,在世界范围内从事抽象画创作的艺术家也有不少。所以,没有概念,我们就无法言说;当然,死扣概念,不知变动,也就有了贴标签的嫌疑。但我觉得把王冬龄老师的乱书放在抽象艺术的理论、技

术和美学里来谈,是可能的,而且还是必要的。

我先说可能。首先要说明抽象艺术的概念,以及这一概念的当下有效性。一般认为,抽象艺术是二十世纪从欧洲发生,在画面上逐渐剥离具象形象直到具象形象完全消失的一种艺术形态。在实践中可以追溯到康定斯基和蒙德里安等,在理论上可以追溯到沃林格、罗杰·弗莱、克莱夫·贝尔等。以我对抽象艺术的粗浅了解,我认为抽象艺术有以下主要范型。第一是康定斯基。其实有两种理解康定斯基的主要理论,一种认为它是色彩的世界语,它取的是与世界语这种人为制造出来的语言的比喻。曾经有一个时期,世界上很多人在学习世界语。但世界语有一个问题,就是没有传承有序的经典,比如英语世界有莎士比亚,法语有莫里哀,中文从《诗经》一路下来,就更不用说了。一种语言不仅仅是一套表意的符号,它还内在地包含了一套传承下来的价值。因为没有经典,世界语最后没着落了。康定斯基也有一个关于绘画或色彩的世界语的设想。不同地区、不同民族拥有不同的再现模式。意大利有意大利的再现模式,荷兰有荷兰的再现模式,其他的民族也有其绘画与再现模式。康定斯基的意思是我能不能抛开这些模式,创作出类似于世界语的视觉语言,让所有人都能理解?

关于康定斯基的第二种理论,是美国艺术批评家格林伯格提出来的。他把康定时期的抽象画理解成一个容器,他的容器是现成的,别的容器里面放的是水,他放的是有不同的点线面,构成不同的画面。但这个容器,确切地说是平面,是现成的,而不是康定斯基建构出来的。所以,格林伯格不喜欢康定斯基式的抽象。

蒙德里安与康定斯基不同,他不是把平面理解成容器,而是把所有的曲线拉直。他有一句名言叫“所有的直线只不过是拉直了的曲线”,也就是具有张力的曲线而已。色彩,他也把它们还原成三元色,或者黑白。他将这些最简单的元素,反复排列组合,制造出一个同一性和差异的系统。由于蒙德里安的平面是根据画框边线建构出来的,也就是说是从立体派的逻辑一脉相承的,所以格林伯格比较欣赏蒙德里安式的抽象。

当然,格林伯格最推崇的还是美国的抽象表现主义,代表人物是波洛克。波洛克采用滴画的技术,反复泼洒,不仅打破了表现主义对表现性笔触的热衷,也打破了风格派以画框边线作为画面建构准则的做法。他将画布铺在地板上,直接走进去,可以从任何一个

角落开始创作作品，这就打破了中心与边缘的差异。波洛克的作品有一个特点是切割任何部分，与另外的部分都可以相互还原，任何部分与整体也可以相互还原，他的作品既没有中心，也没有边缘的，这是他很重要的创造，在当时是很大胆的做法。

当然世界上的抽象艺术远不止是上面几种。所以我说的是范型，也就是具有代表性的典范的意思。如果我们了解这些背景，再来看王冬龄老师的乱书，就不难发现，他的乱书是彻底的抽象画效果，但是却具有独创性。我认为乱书最有独创性的一点，就是利用了中国传统草书的分间布白的章法。也就是从右上角开始，基本上垂直下行。乱书不同于传统草书的地方，是它将字与字、行与行进行了粘连，甚至部分重叠，因此草字已不可识读，但整体的画面效果则是水墨淋漓的抽象画效果。乱书表面上看上去有点波洛克的味道，但波洛克的作品没有任何方向感，乱书则从右上角开始往下写，具有强烈的秩序感，但由于大胆突破了草书的规范，它表面上看又显得毫无秩序感——乱字是最佳的阐释。实际上乱书的最大特质是乱中不乱，不乱中复现乱。或者说秩序与反秩序的反复纠缠和无限展开。

我再说下把乱书放在抽象艺术的理论系统里来观照的必要性。昨天王冬龄老师说到他在美国学习和工作的经历。他还提到他在美国教书法的四年，他的学生是一些不懂汉字的学生。因此你写的是一首唐诗还是宋词，对他们来说是毫无差别的。但是，这些外国人却能够欣赏线条的质感、姿势的力度、笔迹的使转、墨色的浓淡等等形成的抽象画的效果。过去书法基本上是在一个封闭的环境里传承的，对象基本上是懂汉字的中国人，或者到中国来学习汉文化的少数外国人。但是，现在欣赏书法的对象改变了，是一些完全不懂汉字的外国人，你怎么跟不懂汉字的外国人讲书法的意义或者魅力？这很可能就是促使王老师后来的一系列创作的最初的问题意识。这一点非常重要。过去我们在相对封闭的汉字文化圈，这个问题没有必要提出来，现在面对的是全球化的时代，我们现在面临的观众，完全来自于不同的文化背景。怎么样跟完全不同背景的人谈书法？从创作上来说，乱书就是一种书法的世界语，即使不懂汉字，也能够欣赏。而我把乱书放在抽象艺术的系统里来加以论证，出于同样的道理：我们现在面对着不同文化的交流。

抽象艺术是全球化的语言，有将近一百年的历史脉

络。借助这条历史脉络，我们可以让那些不懂汉字的老外理解王冬龄老师的作品，我提出的观点可能会有助于那些还在经典书法的概念里打转的人，打破他们的框框，使他们能够理解和接受王老师类似乱书的作品。这是我把王老师的作品放在抽象艺术的序列里来说的最基本的理由。跟其他的事物一样，这是一个暂时命名，是为了交往的需要。

靳卫红：非常感谢沈老师的解释。抽象艺术的一个重要思想即是抽离开具体内容，是纯粹在形式语言上探索。王老师无论是乱书或非乱书，都是凭借着一个内容，他所有的书法里都有一个具体的内容，如果抽取了这个内容只看其形式，从我个人的角度，我觉得对它是一个损害。有趣的是，王老师的作品同时也在阻断一种阅读，因为乱书本来就不给人阅读内容的空间，从这个角度看，抽象艺术的概念似乎也可以成立，这是我个人的浅见。沈老师也说了一个悖论和困境，我们使用概念的时候，总是会伤害这个事情本身，但我们又不得不借助概念作为参照来说明这件事情。王老师的书法可以考虑传统书法的样态，但传统书法里没有写这么大的东西，这个是巨书。传统的比如摩崖石刻是一种特殊的书写，一般我们不把其当做书法来看。更为常见的是为了表达和叙事，是书斋的产物。王老师的书法从规模上就已经变得不可辨认了，这还是不是我们以前以为的书法？

下面的问题我想请教寒碧先生，王老师的书法，这样的表达跟我们曾经看见的书法，你觉得互相之间还有什么样的关联？

寒碧：我就先表达感慨。我们不得不使用概念，但概念不是辩证的或灵性的，面对或运用概念需要有一个辩证或灵性的头脑。学识必须依靠概念，这是非此不可的事情，但当我们领会这个概念的时候，大家感受和推求是不一样的。我是希望有一个更宏通的视野去观察问题，别启思索。在王老师的书法和抽象艺术的关系上做横的联结是成立的，这是我的第一个感慨。

第二个感慨呢，除了横的联接，还有纵的展开。乱书在前贤是有远影的，只是没有如此极至，徐青藤、郑板桥都有类似作品，至少可以说气息相合，特别是青藤，这是个天才，“八法之散仙，字林之侠客”，他不太按照有序的惯性考虑结字构篇。当然我们还是应该“依经树则”，去考察历史脉络，或者切近古人的思想方法实际进行同情理解，而不必非要拿某个书家的某幅作



“王冬龄《竹径》”展览现场





品来举例说明。古人强调事外之理，这个“理”是重中之重。汉字的立象传统本身就是非常复杂的生发的过程，这个过程的关键，凸显为下笔有“神”，刘融斋还因此强调“我神”、“他神”。相比之下，我们今天的理解比较简单，因此看不到古人的思理比我们特别窄化、固化的认知要复杂得多。所谓“不测之神”出自《易经》，讲的就是变化、意外、惊奇。平庸或平弱的人，心里是没有惊奇的，他容不得变化，担不起意外，“心无力者，谓之庸人”，而“有力”、“不平庸”，跟传统接得上。古代的士学文心，照例有“怪怪奇奇”的经验，从“气象风格大备”的李杜，到“文起八代之衰”的韩愈，一例是“入于神矣”。这个经验在传统文脉里一直被煽扬，没有被压抑，只有那些腐士陋儒才坚持某种简单理解、容易进入、无关个人感性，最终浅手雷同的东西，想一想“通灵入神”，乱书就很容易进入。

再一点我想强调，王冬龄一直在变换材料，在找不同的处理方法，有时在照片上写，有时在亚克力上写，有时在钢板上写，现在又改竹子了。变换材料本来是西方艺术的惯技，中国的当代艺术家对此也并不陌生，潘公凯担任中央美院院长的时候，就专门成立了新材料系所。其实变换材料的好处也是去掉习气的，不管一个书家多么出类拔萃，怎样警惕习气，他长时间在宣纸上写，总会有自己控制不了的习惯或习气，换一个材料你就不能靠习惯，你得跟新材料有一个交流，新材料对习气有一个阻滞，仅仅这个过程，就会焕发新的东西，所以我赞成王老师不间断换材料，也相信等他回到宣纸上写的时候，将体会到或陶养出不一样的境界。

靳卫红：寒碧先生是贴着王老师的身心去感受创作，他既有观察者的一面，也有对创作者的同情。

沈语冰：我补充一下，我刚才讲的用西方抽象艺术的概念去理解王老师的乱书，感觉是拿人家的东西来说我们，也许显得不太自信。但这个问题也可以倒过来看。如果跳出我们自己的文化，从其他文化的观众来看，换位思考一下，那么，我们中国人究竟为世界当代艺术贡献了什么呢？我认为，我们贡献了中国人的经验。具体地说贡献了中国人的书法经验。乱书把中国艺术家的书法经验带给了世界，这种经验，没有经过书法训练的抽象艺术家是不可能拥有的。所以，从另外的角度来讲，这恰恰是我们中国的传统和中国的经验贡献给世界的东西。

靳卫红：我记得在几年前在《读书》杂志上，读到

过一篇包华石先生的文章，说的是西方的抽象艺术如何受到中国书法艺术的影响，并且找了一些文献来证明这些事，我还不清楚这是不是很确信的说话。刚才沈老师说的让我想到一个问题，有很多的学者，或者观察者也都试图在问，有没有一个离开西方叙述的中国性存在？几年前王林做过一个当代艺术展，谈中国性的问题，试图找出一个东西来证明我们的存在，是有我们独特的一个价值系统，我们有一个完整的语言系统。可是我想那个展览还是不能够说明问题，因为那里面还是充满了大量在场的西方性。王老师的实践是否也可以往这里看？

近三十年是中国艺术发生巨变的时代，我们每个裹挟其中的人都能感受到这种振动。我们继续谈王老师的创作，王老师是个非常敏感的艺术家的，他不仅在平面上做了展示，他也将触角延伸到观念层面。王老师很多的展览在用表演的方式呈现，行为艺术的概念在我们当代艺术解释当中有点乱，所以我们先不要用行为艺术，我们暂且就用表演来形容王老师每次的书法行为。

我同意寒碧老师的说法，我们先不要给任何东西定性，借一个概念暂且做一个描述。因为王老师的表演，所以也给每一次的展览增加了观念的色彩，有这样的维度存在。由此我想谈我对观念艺术近十多年来在中国的发展，以及在世界范围的发展，有很多的作品是可以不在场的，只是一个借代物，留下一个文本就足够了，这是很大的问题。王老师的东西却不是这样，我觉得他的作品本身没办法取消，你不能仅用一个观念文本来描述他的作品。我想就表演、现场以及跟观念之间的关系，请沈老师再做一下解读。

沈语冰：我在之前的文章里只是稍微带到，因为当时寒碧老师给我的任务是从现代主义的线索谈起，他自己从古代传统的角度谈，朱青生老师则从当代艺术的角度谈。借此机会，我可以稍微展开一下。当代艺术的现场感和传统艺术，甚至是现代艺术还是不太一样。昨天想必在座的听众印象很深的一件事，就是对谈结束的时候，巫鸿老师特别站起来提醒大家，说他作为策展人，不希望展厅里有那么多人，建议观众可以挑选人少的时候，一个人静静地感受在竹林里“游”的感觉。这是一个很重要的提醒，这涉及到当代艺术展览和观看的问题，也就是剧场性的问题。当代艺术的剧场性是好是坏，这本身还是有争议的。但用这个概念来描述当代艺术及其展示倒是很贴切的。传统艺术和

现代艺术，需要的是静观，你静静地站在一幅画面前，一个人出神地进入某种冥想状态。这是我跟画之间的关系，其实也是我跟自己的关系。这是一种面对传统，甚至面对现代艺术时的观看方式。但是到了当代艺术，人们更加强调观众的参与，艺术家做作品的时候甚至就已经把观众的参与设想好了，他一般希望作品有一定参与感，观众的参与甚至也成了作品的一部分。从原来的审美静观到互动、介入的剧场感觉，这在学理上还有很多的争论。

提出“剧场性”概念的是美国学者弗雷德，他是格林伯格的学生，他提出“剧场性”是用来批评从极简主义以来的当代艺术的，结果令他没有想到的是，后来的艺术基本上都是剧场性的，他说剧场性就像雪崩一样将他淹没了，这导致了他放弃了作为批评家的职业，改做十九世纪的艺术史研究了。从哲学上讲，这里也涉及一个哲学问题，就是究竟人处于孤独状态、冥想状态是所谓的“本真”的，还是人和其他人处于交往当中，和其他人处于互动当中，或者跟其他人处于喧闹当中，才是本真的。昨天巫鸿老师的提醒，让我想到背后还有很多学术问题可以联系起来讨论，包括艺术家怎么做作品，或者策展人怎么来呈现作品，也就是我们今天的主题——书法传统如何在当代呈现，都会涉及到我们对什么是本真这样的根本性问题的回答。如果这样来看一个展览、经历一个展览，我们的思绪、想法、对作品的认知就会慢慢的变得有意思、有深度，就不再是冷冰冰的概念，而是有温度的感觉。这是我在昨天的现场，以及在今天的现场感受最为强烈的一点。

靳卫红：非常有意思的是，跟表演相关的概念，中国的书法、中国的写意艺术——水墨本身就有表演的含义，无论有没有观众，你一个人在书房或者面对别的场合，比如说雅集，都有表演的成分在，这个过程可能也很有意思，值得讨论。就这样一个性质，因为书写跟个人的状态是非常密切的关系，比如像王老师把场所移动到巨大的空间，从寒碧先生的角度来看，这种移动会给艺术家个人造成什么样的影响，对他的性情表述会有什么特殊的状况发生？

寒碧：这跟沈语冰刚才说的问题有一定的关联，还是“独自”和“面对”的问题。我前两天看到一个材料，同济大学的哲学教授陆兴华，他是非常敏锐的人，但有“法左”立场，比较极端，这个我是不太赞成。他做了一个微信公众号，叫“小众文学”。前不久译了一

篇文章，题目叫“德国哲学的流行，意味着它走向灭亡吗？”作者是斯图尔特·杰弗里斯，主要讲德国哲学的当代趋向，跟黑格尔、海德格尔的时代完全不一样了，哲学界整体滑坡就下，哲学家越来越大众化，同时也在满足大众的要求。而大众则通过阅读哲学来满足自我形象的建构。这件事情就是一个“孤独”和“面对”的问题，其实在中国也存在，自古就存在，但是儒家解决的办法是“中道”，该“孤独”的时候就孤独，该“面对”的时候就面对。当然这跟一个人的社会角色心理有关。王老师本身就“人来疯”，人愈多愈不怕，这是他的性格，但我还是相信，他有孤独的时候。我也经常这样想，愈是那种看起来特别热衷的人，可能反而愈多常人不易察觉的冷态的体验，我的意思是，我们面对艺术家及其作品，一定要从感受介入，不能使用概念架空，比如到底是“孤独”还是“面对”，这个问题，就非常具体，答案也不是简单一律，就像刚讲的德国哲学，借用德波的概念，也可称“景观哲学”，但又如何呢？成为“景观”一定不好吗？至少也算“见诸行事”了，凡“见诸行事”，即源同流别，可是总有实际的社会作用在。

由此我联想到昨天的一个问题，巫鸿教授讲到王老师的书法是“大字走世界”、“面对外国人”，外国人不太懂中国书法，王老师则争取让他们接受，这是不是以滤掉书法本身的丰富性为代价呢？我看不一定。接受的过程总会滤掉一些东西，但是同时也会加入更多东西，这是一个方面。而另一个方面，对于施受者或创作者本身而言，也许并不存在这个问题。我们《诗书画》杂志经常做一些国际性的学术会议，比如我们曾跟法国汉学家于连或跟美国哲学家舒斯特曼交流国画中的笔墨问题，有些老先生就表示不解，那些外国人怎么能懂中国的笔墨？我就跟老先生讲，您要想按照非常精英、特别高深的历史文脉要求，在眼下的中国，又有多少人真懂笔墨？我觉得面对域外或者面对大众，面对更多的人，并不会影响自身文脉的丰富性，包括艺术家本人的孤独感。

靳卫红：两位老师从学理上、感受上做了很多的梳理和解读，让我们对王冬龄先生的理解又多了一些有益的角度。下面，我们进入互动的环节。

陈志平（暨南大学）：我是做传统书法的，对“当代书法”了解不多，知道一些，曾经一度很茫然。昨天到今天看了王老师的现场表演或说是现场书法创作，今天又听到几位老师的讲评，我对作为“当代艺术”的书

法有了全新的认识。我自己在思考一个问题，八十年代以来的“现代书法”（现在成了“当代艺术”），古人有没有这么玩过？

我有一次向邱振中老师提了这个问题，“现代书法”和古代曾经存在的“杂体书”是什么关系。当时邱老师说你问的问题太尖锐。唐代以前有杂体书，比如“一笔书”其实就是空心字，其他如“龙书”、“虎书”等就是将汉字的象形特征夸大。这些东西与现在所谓的某些“现代书法”没有什么本质的不同。宋代张商英，他写草书连自己都不认识，我不知道这是不是古代的“乱书”。先不说王老师在竹子上的书写如何，但看前面的这幅作品（演讲厅的背景书法），我看是地地道道的传统书法，只不过留下来的形象让我们想起“当代艺术”，想起西方的抽象艺术。“乱书”首先写的是字，是阮籍的诗，笔墨纸张也是传统的，草法韵味、笔墨意趣都有，背后体现出来的草书精神也是与古代一脉相承的。如张旭的“颠”、怀素的“狂”、杨凝式的“风”，恰似王老师的“乱”，“乱”就是“颠”、“狂”、“风”的必然结果，这些不是“当代艺术”和西方抽象艺术所有的，恰恰是传统草书的核心。我在这里看到的，不是王老师在当代艺术的推进上走了多远，恰恰看到的是他对传统艺术的继承有多深。

“乱书”作品没有哪一样脱离了我们的传统，我想起有一句话，“一切历史都是当代史”，我们今天在这儿讨论“当代艺术”不要忘了以前的传统，把传统理解清楚再讨论当代就顺理成章了。我觉得很多东西是传统的元素。所以我的问题是，我们今天的讨论跟传统到底是什么关系？

靳卫红：我们的讨论一直在两个维度上，“传统”跟“当代”，主要注目于王冬龄先生从传统里走出来，在当代的语境里生发出什么东西？你刚才提到很多古人已经有过的事情，我觉得应该把它限定在上下文和语境当中来考虑，否则王老师的艺术就不成立。这个东西古代有过，这种结论特别简单，确实古人什么事都做过，但古人建立的概念跟我们现在建立的概念是在不同的。我想还是请王老师回答一下这个问题吧？

王冬龄（中国美术学院）：讲传统的话，实际上我是延续了林散之的临帖，我每天都要做修炼的功夫，不管我在什么材料上写，书法上的功力，线条和字形的把握，这方面我都强调训练有素，当然，我的书写路径是从楷书、草书到乱书，乱书是打破古人一般性书写

的尝试，以前不可以碰撞交叉，现在我就要碰撞交叉。但是我创作时是不敢有丝毫的马虎的，依然是以一种对传统的敬畏、高标的要求去做的，作品呈现为乱书就是让你看到线条、空间，所以它是一个不古不今，或亦古亦今的作品。

靳卫红：我想再请寒碧先生回应一下这个问题。

寒碧：陈志平先生说的很好，不仅是提出问题，而且有答案带入，是很清楚地表达个人的观点和立场。我同意靳卫红的看法，理解一个事情要有上下文，对于传统也该“看得见”，不光是看得见，而且要摸得着，要有洞察力和同情心，把传统变成无施不可的活体，能容纳很多自我生成或嫁接生成的东西，这时候传统就是活力。不要静止地理解传统，比如传统有什么，古人有哪些记载，我们就依样照例，这才是最要紧的。比如现在看到的水中捞画，讲那种水晕墨章的效果，其实《酉阳杂俎》里就有记载，但是它没有形成一个实体，不足以作为一个值得谈的实体去展示，真正把它形成实体，需要获得学理支撑。

怎么理解传统、现代，包括当代艺术？我觉得每个词汇都是不得已的应用，我们在这个语境当中发现王老师的书法，与传统不一样的地方，是不断地改变材料，把过去注重草法的程式往前推进了一步，虽然他写的是有关竹子的诗歌，从诗经开始写来，但观者好像不必太在意这些诗歌，想读《诗经》可以在自家书房里，公共图书馆还有善本。我也看到展览方就此作了一个特别说明，介绍王老师写的是什么，这其实大可不必，我认为他有阻断语义阅读的想法，张旭、怀素有没有我不敢说，王老师肯定是有的，就是去掉干扰形式语言的因素，而强调使转（我不愿意用线条这个词）的生龙活虎，这本身就是当代视觉风会中的一个亮点。

古秀玲（深圳画院）：各位老师好。我也是传统文化爱好者，昨天我也听了讲座，看到这次展出的作品我非常激动，书法传达给我们的精神力量是非常震撼的，今天再度看到王老师的作品，他把我们带入了他自由的王国，还有三位老师今天的讲座非常的深刻，感谢各位老师给我们带来这么好的对话和作品。

昨天王老师您在说您的乱书来自于您近年来做的很多大型的展览，这些展场的空间促使您做这么大型的乱书，我想问您有没有小的创作，即使比较小型，但在小的空间里也可以以乱书的形式表达，我们知道传统的书法作品，很多书家以很小的尺幅传达除了极大的

精神气度。王老师在较小的纸上有做过乱书的尝试么？

王冬龄：小作品我也有很多，这次展览我还准备了两张备用的作品，三四公分宽、五六米长的长卷。

靳卫红：我记得在王老师庙展览的大作品旁边，也放了很多小的作品，非常的精彩。

沈语冰：刚才靳卫红提到包华石，一位很著名的西方汉学家，说西方的抽象艺术得益于中国的书法，刚才陈志平教授讲到完全可以从传统的脉络里去看王老师的作品，我觉得是没有问题的。比如西方现代艺术的鼻祖塞尚，他是位大规模暴露笔触，用笔触来表达一片风景的人。过去画风景时，学院派的套路不会过多的强调笔触的重要性，塞尚是第一个这样做的人。开始时观众都不理解，我们几乎看不到风景了，看到的是马赛克，观众就很愤怒。而英国的批评家罗杰·弗莱就很聪明地为塞尚辩护，他的辩护策略有两条，第一条是建议观众去看伦勃朗晚年的东西，上面就有大量带很强表现性的笔触。他追溯到传统，表明塞尚是有西方传统来源的，晚年的伦勃朗以其表现性的笔触作为最主要的特征。第二个策略就跟包华石所讲的有关，他讲的罗杰·弗莱是怎么利用东方的美学思想为西方的现代艺术辩护。弗莱不懂中文，也没来过中国，但他有一个很要好的朋友叫劳伦斯·比尼恩。是个汉学家，精通中国和日本的艺术史。弗莱从朋友那儿知道中国的画家是如何重视用笔的，又是如何重视材料的质感，以及笔墨的重要性的。这样弗莱就教会了观众去欣赏新东西，教会他们笔触是性情，连接艺术家创作的状态，笔触不是为了完成再现的目的，笔触本身具有独立的美学价值。强调形式本身的独立性，形式本身的美学价值，是弗莱等人所确立的现代主义美学的核心内容。

靳卫红：沈老师谈到艺术家的策略，策略很多时候是面对公众，因为他想寻求到合法性，让你承认他跟过往辉煌历史的关联性，是对大众经验的一种缓和的安慰。我们曾经讨论过很多人说现代艺术看不懂，很多公众不能够用自己的经验去面对新东西的，而这个策略很有效，因为他给公众一个解释，有些判断力是公众不具备的。

我们这个讨论也一样，每个人的立场，是以自我的经验，面对新的事情，然后有的探讨。王老师的书法毫无疑问是这个时代的新东西，无论是我们喜欢他，或者批评他，或者我们解读他的时候是顺畅的，或者是被阻碍的，我想都是我们对新事物不太确定的反应，

只能说明他作品的开放性非常大。

最后时间，请两位先生收束。

寒碧：我接着沈语冰简单讲，正好不久前我跟包华石一起开会，他明确告诉我看到很多材料，证明当时弗莱他们翻译六法，“气韵生动”怎么翻，“经营位置”怎么翻，这是有文献的。刚好上个月我们杂志做“潘天寿120周年专题”，堪萨斯大学的杨思梁教授写了一篇“潘天寿与塞尚的比较研究”，我起初很不理解，潘天寿和塞尚有什么关系呢？但这篇文章里就大量征引西方人翻译六法的原始材料，所以没等他汉译，我就直接上英文了。

另外我还想说，我和语冰所讲，都是个人看法，不是一锤定音，我们跟王老师是朋友，对他为人艺术很尊敬，故乐于给予他情理和学理的支持，这种情理和学理，都是凭借于开放性的眼光和可能性的展望，说对或者说错，都望大家苛恕。

沈语冰：因为我跟王老师认识了几十年，所以特别关注和熟悉王老师作为艺术家的发展历程。刚才我用了一个词，“飞跃”，来形容乱书，这是他几十年来积累的结果。他在尝试了各种不同的可能性后，出现了乱书的“飞跃”，这是我非常强烈的一个感受。

另外一点是到了现场以后，展览给了我很大的思考空间，其中一个来自于展览本身，第二个来自于昨天巫鸿老师作为策展人提醒观众的问题，即怎么在当代艺术的剧场里面，保留一点个人的静观。这颠覆了我的观念，我印象中觉得现代艺术是静观，而当代艺术是狂欢、是互动，是剧场；但巫鸿老师提醒我，在当代艺术展场里，观众既可以有开幕式的狂欢，也可以有个人独自面对作品的时候。比如说，你可以到竹林里游一游，走一走，这对我的启发很大，也使我想起弗雷德和皮平的对话。后者是芝加哥大学的哲学泰斗，前者是霍普金斯大学艺术史大师。我原来觉着我们插不上话，现在，从王老师的作品和这个展览里，我得到了很大的启发，我们可以接上这个话题，可以接着往下说。我认为王老师的作品不仅仅为世界提供了中国经验，也可以对整个思想界有所贡献。这确实是我切身体会。

靳卫红：王老师的作品我自己也非常喜欢，正像刚才两位先生说的，我们今天来不是给王老师的作品下定论，王老师的作品这样的开放，有这么多释读的可能，已表明其价值非常大。感谢大家耐心地聆听我们的对话，主要是两位先生的思想碰撞非常有意思，我本人也受益匪浅，也感谢王老师让我们有了今天对话的机会。

责编 周松林





“王冬龄：竹径”展览现场

