

■ 关注

如何看“乱书”之“乱”

□ 陈履生

近日，王冬龄的“津门问道”展览又将人们带入到对“乱书”话题的讨论中。然而不管正反哪一方面，大家都陷入了一个误区，即今天我们如何看待“书法”，而不是“书写”。

王冬龄的“乱书”是一种书写的方式，而不是书法。所以，不能用书法的观念去进行评论。因为他的“乱书”已脱离了传统书法的范畴，实际上是一种当代艺术，是利用文字和书写去做的专门的创作，所谓的“乱书”即由此而来。

那么何谓书法？在我看来，书法是书写的最高境界，是一般书家或写手难以企及的“法”，中国人亦称为“法书”，这是令人尊崇的，属于高山仰止的社会共识。它不是一般意义上的书写或写字，如果我们不能把这个核心问题搞清楚，那就无从认识像王冬龄的“乱书”这样的书写方式。在“津门问道”展览中，王冬龄的“乱书”已进入到一个新的层面，即中国当代艺术走到一个特定时期，利用中国的文字、中国的书写方式，创立出一种新的品类。由此可以看到，“乱书”不是“书法”，从本质上说，它与中国书法并没有关系。

书法是金字塔的塔尖，书写是金字塔的塔身。中国有长达六七千年的书写史。在文字出现之前，中国的书写是符号刻画，面对的是石、陶等硬质材料，其符号的意义在于交流和表达。从早期的“刻”到后来的“写”，经历了数千年的发展。其间，文字逐步成型，伴随着文明的进步和交流的扩展，那些铸造于青铜器上的文字在最初“写”底稿的阶段，就已显现出了书写的规矩法度与文字的关系。而到了战国和秦汉时期出现了毛笔，也就有了大量的书写的字迹，其大宗的是写在竹简上的那些具有时代感的文字，书写过程中的笔画则表现出因人而异的书写意义。到后来出现了丝帛和纸张，才有了从硬质到软质材料的变化，有了书写的不同。可这些是基于实用和交流的书写，而不是书法。

显然，在跨越几千年的文字的书写的历史中，从最早的符号刻画，到后来的竹简、敦煌写经等，从“书法”的本原和概念出发，厘清其中一些基本的对中国书法的认知，获得对中国书写史的全貌认识，才能更好地理解当下基于书写的不同方式而出现的“吼书”“射书”以及那些基于“书法”之名的各种花样。作为书写的方式，这些都是中国传统书写在延续发展过程中产生的变异，而其中所表现出的主观努力以及艺术家在艺术上的创新与突破，包括艺术观念上的标新立异，如王冬龄的“乱书”等，就成为了一种当代艺术。

在当代艺术的范畴中，我们就无法用中国传统

书法的品评标准及美学要求去衡量这些创作。是“书法”怎样？不是又怎样？王冬龄也好，徐冰、魏立刚也好，这些当代艺术家在文字和书写的基础上开展了各种新的艺术创造。但综合来看，这些艺术创作与中国书法没有传承关系，它只是一种书写。这些新的创造中所透露出来的中国传统文字的因素，或者像文字这样的中国文化符号，给予了这些当代艺术家创作符合他们需求的当代艺术作品的灵感与契机。王冬龄的“乱书”就是在他以往传统书写的基础上延伸和发展而来的。

所谓的“乱”是在一定的法度之外的。这个法度就是传统的书写所确立的一些规则和品评标准。王冬龄创立出了属于他的新的法度，这就是颠覆传统的“乱”。当很多人还在按照传统书写的方式，还在计较某一方面的笔法、间架、结构、章法、气韵时，王冬龄已将这些抛于脑后，并以“乱”示人。他的“乱”是基于他在过去经年练习传统书写的历史中打下的深厚基础。可以说，这是一个艰难的历程。王冬龄以“乱”开启了一片新的时空，用书写的方式、用中国的文字。他的“乱书”中依然残存着传统的中国文字和一些具体的诗词、文赋等内容，但当人们试图去解读它时，却颇费周折，因为它乱成一团，剪不断，理还乱，表现出了“乱书”的基本特征。

在当代艺术的发展过程中，各国艺术家都在穷尽一切办法来开创一片新天地。比如西方艺术中的挪用、拼贴等。而当不是传统的书写这一状态发生在具有传统书家身份的王冬龄身上时，又该怎样看待他的书写问题？如果不能有效地理解书写和书法以及与当下的关系，我们不仅难以理解王冬龄，也难以理解许多用类似方法创造当代艺术的艺术家。如版画家出身的徐冰，他刻制的《天书》就是基于中国文字的一种创造，将汉字的偏旁部首、间架结构重新组合。它的乱是有内在规律的乱。由此来看王冬龄的“乱书”，它充其量只是一种“书写”。而他的“津门问道”又称为“书法展”，这就表现了他迎合世俗的那一面。但他的书写与传统的书写，与当下中国书坛主流的书写方式又都不一样。他的“乱书”之乱，实际上保留了一些传统书写审美的要素，比如飞白、干湿浓淡，比如笔画、间架、结构，以及与草书的某种联系等，这都是和传统的书写以及字体的演变有关的，是具有中国特点、王冬龄特色之“乱”。他的“乱书”落笔与收笔的结尾，其中笔画之间的关系都有着和传统书写之间的联系。王冬龄从小在传统文化的氛围中成长起来，从早期的练习到后来的探索，再到追求创新的努力，构成了一个完整的脉络。而这一脉络发展到今

天的“乱书”，实际上已走到了一个“极端”。极端的发展是当代艺术的一个重要特征。王冬龄的“乱书”也是在这样一种当代艺术观念中，让人们看到了他的得心应手和随心所欲。

在当代写字的人当中，像王冬龄这样敢于突破自我的并不多。他在“写”的范畴之内建构了一种不同于传统的新的“书”的表现。可以说，他在其“乱”的构成中找到了突破口，从中看到了一种可能性与出路。而作为孤行者，面对来自社会的批评，他的坚持久而久之就成为一种符号。王冬龄的“乱书”成就的是中国当代艺术的一个重要部分。他与传统书法有关联的部分正是他冲破其约束的那一方面，其中除了传统书写的章法等规矩法度完全被他打破之外，留存所表现出的就是它的“乱”。

“乱书”完全改变了传统书写的基本格局和章法，也改变了传统书写的审美。王冬龄所追求的那种形式感，只有他自己知道其中的各种隐秘。他的“乱书”并没有按照传统书写的规律从右往左、从上往下写，而是在写的过程当中，上上下下、左左右右之间就发生了关联，改变了行和字的关系而远离了传统的规则，建构了一种“乱”的方式。它乱得不千篇一律，而是多种多样、无规律可循。

无疑，只有把王冬龄的“乱书”放到整个中国当代艺术的范畴中去讨论，才能看到其“乱书”的独特性。王冬龄数十年的坚持，在走向如今这个年龄段的时候，有一点老当益壮的气概。暮年的他给中国当代艺术的发展以启示：如何创造属于自我的形式语言和画面构成，这对每一位艺术家来说都很重要。和其他当代艺术家相比，王冬龄并没有搞什么太多的花样。他最大的变化是书写的载体，是写在纸上、竹片上，还是写在其他上面？但核心还是书写。他以自己的方式表现出属于他的艺术特色，这正是值得研究的当代艺术的问题，也是值得关注的一种现象。

面对王冬龄及其“乱书”的种种不解和误解，其根源在于王冬龄的书家出身。中国伟大的书法艺术其成就高度集中在金字塔尖上，能成为书法家的在魏晋以后每个朝代都不多。今天，人人都能写字，都喜欢写字，这表明了社会对于书写的重视，尤其是数字化时代，大家还重视连接着传统文化情感的书写，这是值得称道的。可是，对书写和“书法”的混淆，对整个社会的书写认知都是一个无形的误导。此时再回头看王冬龄的书写，将“乱书”与“书法”切割，也就更显得非常必要。中国当代书写的发展，不需要一个有尊严的存在，则需要人们深思的。

（作者系中国评协造型艺术委员会主任）

笔下苍生

□ 和晓梅



真正的书家最后都会成为诗人。因为终有一天，当他的笔力透过纸背，不再受到派系与技法的拘囿，不再受到观念与思潮的束缚，而是自然流淌出自由与恣肆的思想火花时，他便做到了诗人该做的一切：韵律、节奏、空间的诗意组合，留白、抑扬、隐喻、夸张的任意使用。他将抵达诗人的彼岸，最终，以文字的形式呈现世间万象、笔下苍生，并触碰灵魂。

这时候的书家与诗人，已然殊途同归、琴瑟和鸣。我看张斌的作品，常常看出书家与诗家的共同内在。向外，呈现的是艺术之力，宏阔处汪洋恣肆，幽微处细致入微；向内，探寻的是生命思考，是喧嚣浮华之下的孤寂，是狂风暴雨之后的宁静，是与清风明月相伴的自洽。

看他写的《临沂使君帖》，虽是临帖，初看惟妙惟肖，细看却有微妙差异，像是有独到的运营在其间。米芾是大书法家，诗画双绝，做官做到内廷书画学博士、礼部员外郎，自有一种不可一世的自信与豪情，体现在这行草结合的帖里，便是纵横洒脱中交织着文人的雅气与谦虚。张斌处理得更为低调柔和，适当缩短了行距，显得紧凑内敛，到了草书“顿首”的最后一笔，形如人体躬身行礼，墨迹也次第减弱，其谦卑之意跃然纸上。

再看他的《峨眉山月歌》。李白一生旷达不羁，留下无数豪放洒脱之作，到了动情之处，又往往振聋发聩，余音绕梁。张斌写李太白，起笔干净有力道，收笔婉约，中间“半、平、向、下”四字相互呼应，将静态的峨眉秋月、动态的潺潺江水，一览无余地展现。隐藏在其间看似不起眼实则书眼的“思”字，笔画缠绕缱绻，感情诚挚悠远，“思君不见下渝州”，此时，诗人内心的敏感和深沉，在越发向内挖掘的力道中得到淋漓尽致表达。

最喜欢的还有张斌写担当的诗。这位曾师从董其昌、陈眉公，晚年隐居于滇西鸡足山、大理感通寺的高僧，将他佛家的目光，慈悲地落在对世态苍生的关注上。张斌写他的“重逢又重别，那得不关情。来时春色浅，去时秋风生”，在章法、布局、用墨上，疏密有致、干湿相间、虚实相生，写出了这位“云中一鹤”“南中高士”对传统正脉的精准理解，也参悟出他笔下蕴意深厚的禅意。

看得多了，渐渐发现，张斌虽然写的是字，写的是人，但又不是单纯的“那些字”“那个人”。他融入了自己的理解与顿悟，浸入笔墨之间，纤毫毕现，一切都鲜活起来，向外延伸出意义。他写米芾，写的是位高权重依然秉持的敬畏；写李白，写的是不羁的外衣之下孤独而忧伤的灵魂；写担当，写的是他兼具佛门清静和世俗悲悯的人生。

他写李煜的《无言独上西楼》，“寂寞梧桐深院锁清秋”，让人看见这位没落帝王在圯圯的大厦之下，人去楼空的废墟里踽踽徘徊的身影。他写苏轼的《赤壁赋》，“飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙”，写出这位旷世奇才在经历人生跌宕之后依然保有的理性与自在。

他写伟大的人物，也写那些平凡的、不知名的人，于是，无数的村史、家族札记、楹联、无名诗人的诗、隐逸在丛林中的碑文、无人问津处的牌匾，次第进入他的笔下，安静地讲述着不为人知的传奇。

他不停地书写，写所有人的。但他又不像是在写别人，像是在写自己，写命运，写隐藏在生活之下的无尽诗意。

所以他的笔下，有着人间苍生。于是我常常想，到底是个怎样的人，才能写出这样的字来。到底要经历过怎样的人生，埋藏着多少故事，才能在那黑白布局、线条组合中传达出他对世界的独到理解。这些理解，是欢喜，是忧伤，是悲悯，是退让，是妥协，是无尽思念，也是最终与自己和解。

我见过张斌挥毫泼墨，多数是在公开的场合。这时的他沉稳温和、儒雅谦逊，于谈笑风生间笔走龙蛇，显示了一个书法家多年承袭传统又开拓创新的功力，也显示了只有历经风霜雨雪之后才会收获的豁达与从容。

但是到了独自一人时，他的诗情也会纵情流淌。我想象在夜深人静、明月高悬的夜里，在一间宽大但简朴的书房中，他俯身于书桌边，提笔、蘸墨、沉吟，这时候是他与毕生钟爱的艺术独处的时间，也是他向内审视自我、向外传递诗情的时间。

我想象他在写下“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”时的心潮澎湃；在写下“了却君王天下事，赢得生前身后名，可怜白发生”之后掷笔掩面；在写下“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”之后，我甚至觉得能和他对坐，长时间于月影中沉默不语。

这时的他是一个内心涌动万千思绪的诗人。

这位生于苍山脚下、洱海边，在云南滇西北艳阳清风下成长，受读书明理之家风浸润的少年；这位在西藏高原人迹罕至之处，怀揣着家国情怀度过十年军旅生涯的将才；这位师从沈鹏、曾来德等名师，以才华和人品获得肯定，日益精进的艺术家，最终将对人世苍生的理解，诉诸笔端。

我曾读过一篇谈书法史译著的文章，其中提到艺术家、哲学家熊秉真写的《张旭狂草》，此书中，作者单列一章探讨人和人、和社会、和自然。他说：“书写的学习使一个个体得以社会化，而精通这门艺术的人则重新赢得其个性。”

当我带着这样的观点再次赏析张斌的书法作品时，我想，他做得非常成功，我能够跟随他的笔触走近他的精神世界，我能理解他当下的处境和心中担负的使命，也能听见他于静默的文字中传递出的呐喊与激昂。最重要的是，在这门面向内心的艺术中，他始终搭建起通往外部世界的桥梁。在他笔下，所有的生命都是爱与光的结晶，是鲜活而有力的，是健康而美好的，是安静而向上的，是温和且永恒的，他将对这个世界的观察与体悟，全部体现在笔下苍生，而他自己也全然融于其间，成为无法分割的一部分。

（作者系云南省作协网络作家分会秘书长）

■ 品鉴

绚烂之极归于至简

——观易新建山水画有感

□ 黄丹虔



孤（彩墨）
易新建 作

易新建的山水画将中国美学与西方现当代哲学相结合，把中国传统山水画技法与西方绘画表现语言相融合，创造出独树一帜的个性化视觉图像，其本质特点可谓“大道至简、大美无形”。

易新建的山水画中充满着中国传统的儒道禅思想。首先，其画作具有儒家孔子的“游于艺”的境界。易新建画过连环画，搞过设计，最终走入“商海”，却对艺术“痴心不改”，追求“山林之乐”，这就是孔子所说的“游于艺”之境界。其画作中洋溢着一种“暮春三月，风乎舞雩，咏而归”的审美意境，展现了“放心于物外”、超越世俗之自由心境。

其次，易新建的山水画也蕴含着老庄的哲学智慧。他的作品具有“清水出芙蓉，天然去雕饰”以及“绮丽不足珍”的美学倾向，这些都是庄子所倡导的天真本性的具体表现。

同时，易新建的山水画还体现出禅宗美学的趣味。他的山水画不着力于构建具体的山水和林木，而强调简洁概括、以一当十的意象化的图式呈现，将有限、有形和无限、无形加以统一，鲜明地诠释出老庄哲学中无中生有、无形胜有形的思想内涵。其作品在空灵、邈远中澄怀味象，于“无念”和“无相”里展示“自性”和“心源”，达到了超越“造化”、直抵“胸襟”的禅宗美学意趣。

此外，西方现当代哲学理念，解构主义、现象学、分析哲学等思潮在易新建的山水画里有所反映。他的作品中，山水造型语言和艺术纯粹逻辑相互融合，山水感性图式的营造中既有儒家仁智之乐的山水比德智慧，也有西方生态美学思想，二者水乳交融地化合一处。

无论是水墨山水还是彩墨山水，易新建的作品都有着雄壮浩瀚、气势磅礴的美学品格，尤其是他的水墨山水，使

用了一种特殊皴法，远看较为抽象简括，近视则繁密斑驳、晶莹透亮，明暗冷暖相互交织，中国画的笔皴、墨皴、色皴密布其中，反复积染，构建出形式构成符号和抽象几何图式。其水墨山水通过墨分七色（浓、淡、干、湿、焦、黑、白）和西方素描、版画的黑白灰体系诠释中国画“计白当黑，知白守黑”的美学原则以及虚实相生的层次性和灵动感。

易新建的彩墨山水力避绚丽的色彩和反差过大的色彩，所使用的红颜色和蓝颜色竭力追求淡雅、纯净，努力压低亮度和明度，从而实现“色不碍墨”“色墨和谐”。其水墨山水和彩墨山水没有走向几何构成式的至上主义，也避开了完全抽象的山水图式，远看似很很抽象，近观则很具象，正可谓游走在“似”与“不似”之间，在物象和心象、实景与情境、造化及心源之间分寸拿捏得当、尺度定位精准，展现了中国画意象造型和以形写意的堂奥神妙。

易新建的山水画以大开大合的构图建构和宏伟雄阔的神韵，通过工致精密的皴法反复积染，叠加得以形成颇具节奏感和韵律感的亚抽象意境，这种神韵和意境亦真亦幻、亦虚亦实，“惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物”。在他笔下，意象图式暗藏云蒸霞蔚、巍峨巨嶂、奔流江河、清泉印月、羚羊仁立、飞鸟凌空，无一不蕴含着艺术家对万物的情怀、对山河的挚爱以及由此产生的心境倾诉，艺术家的心灵徜徉于超越时空、幽邃静谧的审美幻境，在天澄水清、气韵升腾的寰宇间格物致知、放逸情思……易新建将中国传统山水画与西方素描的黑白灰关系、油画的光影变化以及版画的切割式力感、设计的创意性互渗融合，由此走向了颇具新语境和新气象的当代山水画拓新之路。

（作者系中国美术馆研究员、荣宝斋画院教授）

26位中国艺术家作品集体亮相巴黎大皇宫

本报讯 2月18日至22日，“艺术之都——235届法国艺术家沙龙中国艺术家邀请展”在巴黎举办。展览汇聚了26位中国艺术家的作品，以绘画、雕塑、装置、数字艺术等多种艺术形式展现了艺术家对展览主题“生命的喜悦”这一人类情感密码的理解与体悟，以中国当代艺术的多样性和前瞻性，在巴黎大皇宫(Grand Palais)的穹顶之下，呈现了一场多维度的中法文化对话。

法国艺术家沙龙创立于1667年，是欧洲艺术界最重要的年度盛事，奠定了现代艺术展览的基本模式，在推动艺术评论专业化、促进艺术品交易市场形

成方面发挥了重要作用。

据悉，今年第235届法国艺术家沙龙展在大皇宫修缮后重新开放，盛况空前。法国艺术家沙龙、独立沙龙等单元展示了当下国际艺术发展的潮流，中国艺术家首次以整体面貌在邀请展上亮相，亦呈现了当代中国艺术的基本样态与多种艺术形式的探索创新，体现了法国艺术家沙龙的国际视野，是中法两国文化艺术交流的又一重要成果。展览首次设置的人工智能数字艺术展区吸引了众多年轻观众关注，对此，中国常驻联合国教科文组织大使衔代表杨新育认为，这为中法两国在科技与艺术

交叉领域的合作探索提供了重要平台与示范。在法国艺术家沙龙主席布鲁诺·马德莱那看来，此次展出作品不仅体现了中国传统文化精髓，也融入了现代艺术的创新精神，展现了中国当代艺术的广度与深度，也为法国乃至欧洲观众了解中国艺术提供了机会。

中国美协理论委员会主任尚辉和参展艺术家代表王盈、李磊、北邦、刘振江、孔万修、严智龙、直林、张寅等，赴法国巴黎参加了展览开幕式。本次展览由张弦弛、张井联合策展。

（路斐斐）

作家水墨

张斌