



北大書法藝術網

<http://www.pku-shufa.com>



| 网站首页 | 书法所概况 | 新闻资讯 | 东方思想 | 北大书坛 | 燕园书法 | 学者书法 | 海外书法 | 高校书法 | 传统现代后现代 |
| 书法文化 | 研究生园地 | 诗书画印 | 碑帖文房 | 教学招生 | 历代书史 | 书法视频 | 书法各界 | 书法论坛 | 联系我们 |

您现在的位置： 书法艺术—> 海外书法

中国书法在西方传播的若干问题

2006-3-7 11:21:09 作者: 邱振中

我们的传统与人类的传统 ——关于中国书法在西方传播的若干问题

邱振中

中国书法以其在中国文化中的特殊地位——与汉语的共生、变化无穷而又精妙入微的图像系统、典型的意义生成机制等等，越来越受到人们的关注，并成为激发人们思想与灵感的源泉。

在今天这样一个日益完备的信息社会中，任何民族的优秀传统都不只是一个民族的财富，例如中国书法，它必然要传播到世界，在人们的关心和培育下，最终成为全人类的传统。然而，文化的传播又是极为复杂的现象，它受到众多因素的制约，同时还需要耐心——某些领域便需要若干世纪默默的耕耘。像书法这样一种与汉语言深深契合的艺术，可以说，对它的把握便是对中国文化核心的把握，对于今天的中国学者来说，这也是非常困难的工作，更不用说处于另一文化中的人们了。

谈到西方人与书法的关系，我总忘不了贡布里希讲过的一件事。一位妇女问韦利(Arthur Waley)，学会欣赏中国的草书要多长时间，韦利说：“500年”。【1】（注：《贡布里希论杰作的产生及其验证》，列勃编译，《新美术》1985-4。）不过，书法的魅力似乎使人忘记了种种困难，只要有机会接触到中国书法，总会有人不辞辛劳，投身于此。例如到中国学习美术的留学生，许多人最后都要求改学书法，他们凭本能察觉到，书法能给他们带来自身文化中所没有的东西。

1998年12月，我随中国书法代表团访问法国，参加巴黎《现代中国书法艺术大展》的有关活动，出席《中国书法国际讨论会》，与一批研究中国书法的欧美学者进行了交流。欧美学者为中国书法在西方的传播提供了一些重要的信息；通过自己的观察与思考，也发现了一些值得注意的现象和问题。这些，对于中国学者、艺术家思考中国书法的传播，以至我们自己如何深入中国书法，或许有所助益。

当然，这里我谈的主要是书法在西方的传播，书法在亚洲的传播，情况有所不同。

巴黎第三大学自1968年起开设书法课——此为法国大学中第一次开设书法课程，每年注册的学生在10—20人之间。此后，开设书法课的学校渐多，但规模与此相近。此外还有各种形式的书法班，最盛时巴黎有十几个书法班同时招生。这次中国书法代表团路过里昂附近的罗纳尔市，参加了一次罗纳尔法中友协“汉语—书法学习班”的活动。罗纳尔是个很小的城市，但那天参加活动的有100多人，其中包括各种年龄、各种职业的人们，还有不少孩子。我与一位工程师、一位幼儿园教师、一位退休飞机驾驶员进行了交谈，他们对书法的热情给我留下了深刻的印象。此外，这次《现代中国书法艺术大展》一个月的展期结束后，还应观众要求延长了两个月，参观人数估计接近7万。——据此，对法国关心中国书法的人数不难有个大略的估计：参与过书法训练的大约有数千

人，关心中国书法，并多少有一些了解的，大有10万以上。此外，赴中国留学学习书法的留学生近10人，归国后部分人继续从事书法研究、创作和教学工作。

法国是中国书法在欧洲传播最好的地区之一。欧洲大部分地区没有有组织的书法活动，参与的人数也极少。

欧洲有影响的中国书法研究者有10位左右，重要论文与著作10余种。（注：据熊秉明先生和幽兰女士所提供的材料。）

美国因为开设中国文化类课程的大学较多，有关系科通常会请人上几节书法课，加上在美国生活的中国留学生、艺术家不少，美国人接触中国书法的机会还是比较多的。早在80年代末期，便有人类学专业的美国学生把中国书法作为博士论文的选题。此外，大学中有关中国文化的系科，有时会请懂一点书法的人们作讲座；各大学和美术馆、博物馆中，亦有少量专业人员在进行研究，研究涉及著录、考证、文化史等领域，但是这些信息通常无法化作有关鉴赏的知识，传递给一般公众，当美国观众面对弗利尔美术馆的中国书法常设陈列时，仍然是一片茫然。（注：[美]安明远(S. D. Allee)《佛利尔博物馆所藏中国书法——藏品总览及中国书法的大众普及》。《中国书法国际讨论会》，1998，巴黎。）大致可以说明中国书法在西方传播的现状。

尽管西方严格意义上的研究和创作在很小的范围内进行，但在这个圈子之外，我们却见到上层知识界对中国书法出色的见解。贡布里希曾说过，书法在中国文化中所起的作用与西方文化中音乐所起的作用相似。（注：《贡布里希论杰作的产生及其验证》，列勃编译，《新美术》1985-4。）伯克利加州大学巴克桑德尔(Michael Baxandall)教授为西方有重要影响的美术史家，他把中国朋友送他的一幅草书挂在书房中，日夕相对。他说：“我向来歆慕中国，尤其是歆慕她的书法传统。这有几方面的原因，其中一个明显的原因便是：这个传统赋予了中国文化一种深刻的特质，我愿称之为一种介于人人都具备的言语与视觉文化之间的‘中介语汇’(middle term)。甚至通过译文，我们西方艺术史家依然能够体会到中国的古典艺术批评缜密细腻、平稳连贯，可以明显地感觉到这种‘中介语汇’的存在。”（注：[美]巴克桑德尔《意图的模式》，第168页。中国美术学院出版社，1997。）我们已经注意到书法图式与语言发生学上的联系，以及书法与语言在发展中相互依存、制约的关系，也注意到书法批评中感觉与陈述的结构，但所有研究都立足于古代陈述与现代陈述的比较，（注：邱振中《书法的形态与阐释》，重庆出版社，1993。）然而巴克桑德尔补充了另一面：相对于西方古代陈述，中国古代关于艺术的陈述由于书法的存在而显示出自己的特点。这里我们已经预感到，即使是书法这样一个典型的中国课题，西方学者同样能够作出重要的贡献。

法国总统希拉克为《现代中国书法艺术大展》的题词表现出他对中国书法深刻的感悟。他没有用法国专家为他拟好的文稿，而是自己写下了这样一段文字：

在中国，书法乃艺中之艺。祖祖辈辈，她一直是一个民族的记忆。世纪更迭，她代代传沿不息，在崇尚传统的同时，大胆创新。这种艺术表现形式，在我们画与书极少融合的西方文化中，尚鲜为认知，她既使人惊诧，也使人着迷。我祝愿这个我们即将有幸观赏的中国的精彩展出，能使法国观众得以切近这门如此独特的艺术，并从中领略生发于动作之精与笔画之雅的快意。（注：《巴黎现代中国书法艺术大展作品集》，青岛出版社，1998。）

巴克桑德尔与希拉克的思想无疑出自个人的颖悟，但其中亦含有长期以来书法传播者和中国文化传播者所播散的影响。

一种文化对另一种文化的关注，会在一种文化的内部缓慢地生长，然而一种文化要对另一种文化产生大影响，一定是出自另一种文化内部变革的需要，出自它迫切地向外部寻求借鉴的需要。如日本绘画对20世纪末欧洲绘画的影响、50年代日本现代书法对抽象表现主义的影响，都是西方恰逢变动的关头，亟须寻找一新的支点来帮助自己实现这种转变。这种情况不是传播者能够左右的。

今天，西方一小批敏感的知识者已经察觉到中国书法对于创作的意义，但对于整个西方文化而言，它还只是一种酝酿中的、潜在的需求。——50年代书法对西方美术界的影响，主要表现在抽象表现主义的创作中，通过这些创作，对笔触书写意味的敏感已融入西方自身的艺术传统中，年轻一代的艺术家从这些创作中即可获得有关的灵感，因此，今天西方的知识界和艺术界对中国书法的关心，除了对书法本源的关注外，还有着更深一层的学术、艺术上的诉求。

西方学者在观看展览时，明确表示希望看到中国艺术家富有新意的作品，看到我们

带去的一批与书法有关的现代水墨作品（非“大展”作品），海德堡大学雷德侯（Lothar Ledderose）教授说：“21世纪的书法作品。看到这些作品，感到中国书法有前途，对中国书法有信心。”比利时皇家美术馆东方部主任史蒙年（J. M. Simonet）先生指着其中一件作品说：“博物馆级的作品。”法国语言与艺术研究所研究员幽兰（Yolaine Escande）女士说：“西方当代艺术不能使我满足，他们几乎没有什么办法了。希望看到中国书法艺术家的新作，他们应该给世界艺术带来希望。”

他们的这些反映，确切地传达出一种信息：他们关心中国书法的终极目的，是给他们的文化注入活力。幽兰女士还写到：“不少欧洲年轻艺术家因中国书法而获得新灵感”，他们“转向中国书法，俾汲取西方传统所缺乏之作法、形状及与宇宙之新关系”；此外，“因文人传统非他们所属，故不受束缚，且对此传统所给予的新启示更加敏感”。（注：[法]幽兰《中国现代书法在西方》，《美术观察》1999-7。）

在文化传播中，传播者能做的最重要的工作，是对自身传统不断深入的认识和解说。如果强调自己已在传统中，从而怀有优越感，并放弃对传统的深究，这实际上承认自己只是传统的一个被动的载体，河川中一小股被裹挟的水流。你并不理解河川，更不可能帮助河川以外的人们真正理解河川。

中国学者、中国艺术家的困难在于怎样找到不断深入传统的道路。其障碍，首先是对自己深入程度的认识。

当我们仅仅以继承人的身份介入传统时，对传统感悟、认识的浅薄之处被忽视，而且出自人类固有的弱点，我们会对这一点有意无意地加以掩饰。然而，传播所要求的可陈述性以及“道理”的追求，将迫使我们正视自身的缺欠。

认识自己的传统并不像想象的那么容易，那么有把握。例如徐复观先生，他是一位毕生致力于中国哲学研究的学者，对中国艺术也有极大的兴趣，著有《中国艺术精神》一书，讨论中国艺术的含蕴和某些重要性质。然而，他认为中国书法缺少精神上的蕴涵，至多是在技巧上为中国艺术作了一些准备。（注：徐复观《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1984。）联想到巴克桑德尔、希拉克等人，他们对中国书法意义的判断，恐怕还要略胜一筹。如果巴氏和希氏的见解有道理，即中国书法中确实蕴涵了中国文化特异的质，那么徐氏对中国艺术的研究必然有重要的缺失。续

这里并不是对徐复观先生的非难，而是证明深入中国文化、中国艺术、中国书法之难，关切、沉迷、思考，都不能保证深入到事物的核心，更不用说不断地深入！不断地深入尤其困难，它要求对常识的警惕，对自己思想严苛的反思，对所获得的结论无休止的批判。批判需要高度的敏感加上严格的现代思维训练。

对书法不断深入的解说，几乎反映了对中国文化进行现代解说的全部问题。

中国学者对传统的阐释，一般都在题材含义所限定的范围内进行，也就是说，仅仅在有关文献中搜寻概念或范畴内涵形成的踪迹，这是在传统内部一个特定领域展开的工作。它仅仅涉及概念或范畴的使用，本质上还只是某一方面现象的清理，它无法对人们认识概念或范畴形成的深层原因有所帮助。它还不是真正意义上的发生学研究。希望由此而建立起传统与当代文化之间的联系，是不现实的。（注：例如古代文论研究便非常重视范畴的“转换”，但似乎不曾找到“转换”的有效途径，参见《中国古代文论的现代转换》（陕西师范大学出版社，1997）；哲学界近年的进展，如《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》（江苏古籍出版社，1998），两种研究路线在书中都有反映。）应该对作为思考起点的现象进行严格的审核，对文献与自己思考中所使用的所有的词语进行严格的语言分析，同时对范畴发生与运用中的所有感觉及感觉方式、思维过程及其机制进行彻底的思考。这是异常细致、异常艰难的工作，但是不这样去做，便不能深入到语言、感觉的基础之下，并从那里开始形成我们新的认识。

把传统以及人们与传统的关系放在一起，作为一个完整的客观的思考对象，是一种典型的非传统研究方式，但它又是深入认识传统不可或缺的一项工作，一项在传统的工作方式之外（相对于古典文献范围之内、主体感觉范围之内）进行的工作。例如形神问题，如果仅仅局限于诠释古人对形神关系的陈述，现代意义上的研究不可能有什么进展，但是，如果我们把形、神这两个概念进行一番语言分析，不难发现，由于观察范围的不同，人们一直忽略了它们某些极为重要的性质。被人们笼统地称为“神”的概念，可以分成三个相对独立的层面：存在、感知和陈述。“神”的存在就是一个十分复杂的问题，但如何判断“神”的存在，以及“神”的存在方式，缺少现代意义上的讨论，这

是思考无法深入的重要原因；对“神”的感知，前人深知其难，然而对于论说者是否已经感知到作品之“神”以及感知的深度，却全无判断的办法，从前人、今人的著述中，我们每每发现一些值得怀疑的文字：人们似乎并未感知到“神”，却在滔滔不绝地谈论“神”——在“神”的感知方面我们有许多必须弥补的知识；对“神”的陈述问题就更复杂，它牵涉到中国语言学与中国语言哲学中的各种问题，其中不少问题还从未被提出讨论过。这是对“神”认识深化途径最简单的勾勒。“形”同样可以分成存在、感知、陈述三个层面来进行研究。“神”、“形”各层面之间错综复杂的关系正是造成神形复杂关系的由来。当“神”、“形”各层面的研究深入到一定程度，我们对神形关系的认识或许有大的改变。（注：参见邱振中《“神”居何所？——形神新论之一》（《新美术》1998-1）等。）

在对书法传统的深入探究中，存在大量的这一类的问题。而此类问题的解决，才可能将我们对书法的认识切实地向前推进，才可能使历来被认为“不可说”的书法变为可以用现代语言加以解说的艺术，变为可以为整个人类所理解、所接受的艺术。

训练方法是书法传播中另一个突出的问题。在一个离开中国文化氛围的环境中教授书法，“对帖临摹，长期沉潜”的传统方法很难取得好的效果；此外，西方的传播者不能及时得到中国有关书法教学的研究、出版信息，也无法从他们所获得的有限信息中挑选出所需要的出版物。如果能定期出版一份以书法传播为宗旨的“通讯”，及时介绍、评述书法研究、出版情况，将有力地推进书法传播事业。史蒙年先生对我说：“我们缺少书法教材。你有没有好的教材可以推荐？”我告诉他，我们现在使用的是一部新的技法教材。我们把所有技法分成166个练习，复杂的技法分成几个练习，然后再进行综合；每个练习有清晰的解说和明确的要求，学完这部教材的学生将掌握全部的基本技法。（注：邱振中《中国书法：技法的分析与训练》，中国美术学院出版社，1996；（台湾）蕙风堂，1998；[韩国]梨花文化出版社，1999。）

史蒙年先生非常兴奋：“太好了！这对我来说，真是个新闻。”他的儿子是一位小提琴家。接着，他就与我谈起音乐技法教材与书法教材的区别。他们要求科学的教学思想，要求循序渐进，要求了解所以然，要求付出努力时得到可靠的收获——而这些同样是我们今天的教学所迫切需要的东西。

为传播而做的工作与我们自身的需要是完全吻合的，对传播的讨论，只不过为我们对传统的现代阐释增加了某些理由。传播并不是单纯的“输出”——像出口商品换取外汇那样，换取中国文化、中国艺术在今天世界上的地位，那实在是一种极幼稚的算计。传播的根本目的，是我们自身的需要，是维持我们自身活力的需要。

一种历史悠久的传统，自有其运行机制和价值准则，它是一个自足的存在。然而，它对于当代文化的意义是未知的，需要去求索的，同时它自身也需要补充和更新——它并不容易找到自己所需要的支点。到异邦文化中去碰撞、磨砺，并寻找发展的契机，是一种文化在传播中可能得到的最重要的收获——尽管在传播的早期，这一点并不容易见出。

书法如果有朝一日成为人类的传统，它必然是一种生机勃勃的、不断生长的传统，而我们作为这一传统最初的持有者，为保持它的生机，保持它面对未来时无限的可能，无疑应该付出我们全部的心力。

续

这里并不是对徐复观先生的非难，而是证明深入中国文化、中国艺术、中国书法之难，关切、沉迷、思考，都不能保证深入到事物的核心，更不用说不断地深入！不断地深入尤其困难，它要求对常识的警惕，对自己思想严苛的反思，对所获得的结论无休止的批判。批判需要高度的敏感加上严格的现代思维训练。

对书法不断深入的解说，几乎反映了对中国文化进行现代解说的全部问题。

中国学者对传统的阐释，一般都在题材含义所限定的范围内进行，也就是说，仅仅在有关文献中搜寻概念或范畴内涵形成的踪迹，这是在传统内部一个特定领域展开的工作。它仅仅涉及概念或范畴的使用，本质上还只是某一方面现象的清理，它无法对人们认识概念或范畴形成的深层原因有所帮助。它还不是真正意义上的发生学研究。希望由此而建立起传统与当代文化之间的联系，是不现实的。（注：例如古代文论研究便非常重视范畴的“转换”，但似乎不曾找到“转换”的有效途径，参见《中国古代文论的现代转换》（陕西师范大学出版社，1997）；哲学界近年的进展，如《中国古代思维模式

与阴阳五行说探源》(江苏古籍出版社, 1998), 两种研究路线在书中都有反映。)应该对作为思考起点的现象进行严格的审核, 对文献与自己思考中所使用的所有的词语进行严格的语言分析, 同时对范畴发生与运用中的所有感觉及感觉方式、思维过程及其机制进行彻底的思考。这是异常细致、异常艰难的工作, 但是不这样去做, 便不能深入到语言、感觉的基础之下, 并从那里开始形成我们新的认识。

把传统以及人们与传统的关系放在一起, 作为一个完整的客观的思考对象, 是一种典型的非传统研究方式, 但它又是深入认识传统不可或缺的一项工作, 一项在传统的工作方式之外(相对于古典文献范围之内、主体感觉范围之内)进行的工作。例如形神问题, 如果仅仅局限于诠释古人对形神关系的陈述, 现代意义上的研究不可能有什么进展, 但是, 如果我们把形、神这两个概念进行一番语言分析, 不难发现, 由于观察范围的不同, 人们一直忽略了它们某些极为重要的性质。被人们笼统地称为“神”的概念, 可以分成三个相对独立的层面: 存在、感知和陈述。“神”的存在就是一个十分复杂的问题, 但如何判断“神”的存在, 以及“神”的存在方式, 缺少现代意义上的讨论, 这是思考无法深入的重要原因; 对“神”的感知, 前人深知其难, 然而对于论说者是否已经感知到作品之“神”以及感知的深度, 却全无判断的办法, 从前人、今人的著述中, 我们每每发现一些值得怀疑的文字: 人们似乎并未感知到“神”, 却在滔滔不绝地谈论“神”——在“神”的感知方面我们有许多必须弥补的知识; 对“神”的陈述问题就更复杂, 它牵涉到中国语言学与中国语言哲学中的各种问题, 其中不少问题还从未被提出讨论过。这是对“神”认识深化途径最简单的勾勒。“形”同样可以分成存在、感知、陈述三个层面来进行研究。“神”、“形”各层面之间错综复杂的关系正是造成神形复杂关系的由来。当“神”、“形”各层面的研究深入到一定程度, 我们对神形关系的认识或许有大的改变。(注: 参见邱振中《“神”居何所?——形神新论之一》(《新美术》1998-1)等。)

在对书法传统的深入探究中, 存在大量的这一类的问题。而此类问题的解决, 才可能将我们对书法的认识切实地向前推进, 才可能使历来被认为“不可说”的书法变为可以用现代语言加以解说的艺术, 变为可以为整个人类所理解、所接受的艺术。

训练方法是书法传播中另一个突出的问题。在一个离开中国文化氛围的环境中教授书法, “对帖临摹, 长期沉潜”的传统方法很难取得好的效果; 此外, 西方的传播者不能及时得到中国有关书法教学的研究、出版信息, 也无法从他们所获得的有限信息中挑选出所需要的出版物。如果能定期出版一份以书法传播为宗旨的“通讯”, 及时介绍、评述书法研究、出版情况, 将有力地推进书法传播事业。史蒙年先生对我说: “我们缺少书法教材。你有没有好的教材可以推荐?” 我告诉他, 我们现在使用的是一部新的技法教材。我们把所有技法分成166个练习, 复杂的技法分成几个练习, 然后再进行综合; 每个练习有清晰的解说和明确的要求, 学完这部教材的学生将掌握全部的基本技法。(注: 邱振中《中国书法: 技法的分析与训练》, 中国美术学院出版社, 1996;

(台湾)蕙风堂, 1998; [韩国]梨花文化出版社, 1999。)史蒙年先生非常兴奋: “太好了! 这对我来说, 真是个新闻。”他的儿子是一位小提琴家。接着, 他就与我谈起音乐技法教材与书法教材的区别。他们要求科学的教学思想, 要求循序渐进, 要求了解所以然, 要求付出努力时得到可靠的收获——而这些同样是我们今天的教学所迫切需要的东西。

为传播而做的工作与我们自身的需要是完全吻合的, 对传播的讨论, 只不过为我们对传统的现代阐释增加了某些理由。传播并不是单纯的“输出”——像出口商品换取外汇那样, 换取中国文化、中国艺术在今天世界上的地位, 那实在是一种极幼稚的算计。传播的根本目的, 是我们自身的需要, 是维持我们自身活力的需要。

一种历史悠久的传统, 自有其运行机制和价值准则, 它是一个自足的存在。然而, 它对于当代文化的意义是未知的, 需要去求索的, 同时它自身也需要补充和更新——它并不容易找到自己所需要的支点。到异邦文化中去碰撞、磨砺, 并寻找发展的契机, 是一种文化在传播中可能得到的最重要的收获——尽管在传播的早期, 这一点并不容易见出。

书法如果有朝一日成为人类的传统, 它必然是一种生机勃勃的、不断生长的传统, 而我们作为这一传统最初的持有者, 为保持它的生机, 保持它面对未来时无限的可能, 无疑应该付出我们全部的心力。

上一篇： 中国与西欧书法之比较

下一篇： 书法在西方

版权所有：北京大学书法艺术研究所 Copyright © 2006

电话：010-62767586 传真：010-62767096 邮编：100086 E-mail： :pkushufa@126.com