

# 大我开放式书写三十年

主编 夏可君

出品人：蔡彭城

# 目录

序言：大我开放式书写三十年

夏可君

## 第一部分：生命玄线（2013-2010）

从书到画的嬗变：张大我“触感系列”抽象绘画的精神含义

王端廷

张大我的近作：触感系列

沈语冰

从书法到抽象：张大我的转换之路

成浦云

从书法到抽象——评张大我的书写抽象艺术

李心沫

## 第二部分：徒手线（2010-2006）

张大我的位置

邱振中

从书写性抽象到当代艺术的“中国命题”——张大我个案研究

成浦云

自由的书写——张大我的抽象艺术

王镛

## 第三部分：大我妙墨（2005-1992）

“妙墨”——中國藝術的一種提示

王南溟

激揚的意義——張大我現代書法小議

徐恩存

瞬间与永恒的较量

梁培先

大我的“妙墨”藝術

唯公

《大我妙墨》發微——分析大我的“現代書法”之路

杨晓航

## 第四部分：书法（1992-1982）

书法：字形被解散之后

王南溟

潮流之外的強音——談張大我對傳統書法的闡釋

张朝晖

## 附录：

### 大我的画语录：

從書法“飛出紙面”談起

妙墨自传

呼吸与吐呐

归零

王红芳硕士学位论文：张大我个案研究

# 序 言

# 大我开放式书写三十年

夏可君

中国当代书法的转换，必须是全方位的，即从作为一门“技术”的书法，到书法作为一种独特的“艺术”，如何让书写与自然不断交换生命能量的“道”可以继续生化与创化，成为当代中国书写的实践者不得不面对的问题。

要入道，要道化，要对道保持一生的痴迷，这是一个中国艺术家要进入的生命体验，我们有幸在张大我几十年执着的艺术活动中看到了这种痴迷的精神。从他的满头华发上我们看到了一个艺术家对书写之道的痴迷！而“痴”是中国艺术的最高境界，黄公望是大痴，《富春山居图》才成为传奇。知识是可以学习的，这是艺术中的技术层面，如果是从书法开始当代转换，学习传统以及日本现代书像是不可避免的；智慧与妙手是认识到自己的缺点而学习改进，这是艺术的神奇，充分发挥水墨墨晕的微妙，展开飞白书写梦一样的迷离，这就会不同于书像；但痴迷却是超越了人类本身的局限，是艺术之道，那是回到自然性的无限生机，墨线成为融合天地的那条遥远又切近的地平线。

水墨从来都是道化的痕迹，只有痴迷者才可能进入水墨的谜之中。那些飞跃舞动的墨线，在如同壁画一般的作品上，深沉的宿墨在轻盈的书写中，有着凤尾与云虚纹一般的优美线条，密集而通透地在翻卷，彼此错叠，蓬勃生长，吸允着大地的无尽地生机，以至于整个大地都被提挂起来，画面似乎要把我们吸纳进去。没有几十年对中国书法的痴迷，就没有如此彻底地转换，也没有如此磅礴大气的作品。

大我长达五十年的艺术实践，是以中国文化“线”的自由书写为目标的。严格说，自然界并没有“线”，要从自然之中看到线，这已经是某种抽取，尤其是人类早期那些带有规整几何一般的线条是抽象的萌发，但如果这个抽取的线具有一种自然性的仿生形态，比如云纹，兽面纹等等，中国艺术书写性的秘密就在于把抽取的线再次回归到自然，这是为了保留自然的那种生长性。让传统的线条解放出来，如同大我自己所言，进入“开放式书写”，让线条舞动起来，飞跃起来，充分展开传统“飞白书”的潜能，疾涩中带来的虚白美感，又在墨晕的晕散之中，激发纯然形式性的快感，从而让书写的逸乐无处不在。在书写性的当代转换中，没有人比大我的线条如此轻盈狂放，这些墨线在呼喊，在奔走，在跳跃，在舞蹈，在奔逸，交错与杂乱，但越来越进入自如地逸动，这是自由之歌，宛若散开的孔雀羽毛，从某个高空散落下来，留下了翻转与翻卷的妍姿，让人着迷。

大我恢复了传统的云虚纹那个隐秘的生命线：这是从古代的云虚纹到汉代马王堆出土棺槨上舞动的云虚纹，到书法里的狂草，再到山水画里的皴线（比如郭熙的卷云皴），直到吸收西方现代舞的姿态，这个翻卷之线，或者如同德勒兹所言的“逃逸之线”，把线从传统太极图的那个圆圈中解放出来，这是生命自由地写照。在这个意义上，“线”已经不是线，而是虚气流动的迹象。当然，它就不是西方点线面意义上的抽象线，也不是西方古典意义上与形体相关的轮廓线，而是从中国传统自身的书写性抽取出来的线，或者说玄虚之迹象。

那么，何为开放式书写？这些舞蹈的线痕如何生长出来？张大我是如何转换传统书法线条的？一个好的艺术家可以为我们提供一个转换的例子！如下我们有

必要追踪这“生命玄线”的书写轨迹。

## 1, 书法阶段（1982-1992）：线条书写的逃逸方向

大我出身于书翰世家，自幼即受传统文化熏陶。家父张万里先生，是著名的书法家，是英文教授和翻译家，也是大我人生中第一位书法老师。五十年代，父亲在天津南开大学英文系任教时，大我更有幸师从书坛大家吴玉如先生，作为出生于有着深厚文化背景家庭，而且出生于1940年代的艺术家的我，受过良好的传统书法训练，但是，一旦接受现代书法的洗礼，尤其是日本书像或墨像以及西方抽象绘画的影响之后，大我思考的问题是：汉字本身的独特造型与书法的笔墨形态建构，还有其笔墨趣味，这三者如何都得到转化？如果西方现代形式主义是让线条摆脱造型而独立出来，那么中国文化的线条呢？

集中在“线”的走向上，大我开始了其几十年漫长的探求。1980年代，大我已经进入了“四十而不惑”的年龄了，他对问题已经很清楚，就是明确思考：线条如何独立出来（摆脱已有物象与程式化的控制）？线条如何继续逃逸（如同德勒兹受到克利等人的启发，思考线的散步与线的逃逸）？线条如何继续生长（线条来自于自然并独立出来但又如何回到自然）？张大我是当代书写家（graphicist，我们不说书法家）之中最为深入探索了线条走向的艺术家，如果传统线条被文字字形以及书法程式所控制，如同西方线条被造型控制，如何解放线条？那些还落入传统程式化书法笔墨训练的方式显然需要突破出来。

这里有着几种可能的突破：

1, 让线条脱离字型而独立出来，或者增减基本笔划，或者就是仅仅书写笔划，而不走向字型，分解与破碎字型。但如此的线条书写会过快走向设计。如果与西方的抽象形态结合，又过于抽象，因为脱离了线条与文字的时空关系，被西方构成所接管。我们看到大我很自觉地处理汉字的造型空间，在文字造型上有着自己的处理，在凸凹，方圆之间，有着自己的转化，并没有直接脱离汉字本有的造型，而是尊重汉字原初的象形。一直是一个问题：如何余留汉字的造型，探索这个造型与自然物象的关系，以及这个造型本身具有的时空独特结构，大我把自己早年1980年代的书写名之为“书法”，而不是“现代书法”，其深意就在于，与传统有着内在联系，但不走向纯然西方式抽象。与日本“少字数”的书写有着联系，但更为突出语义与象形之间的偶发联想，所谓“重叠出奇趣”，通过文字的自由游戏，受到自然以及接受来自事态的激发，形成自己的书法观，因为还是有着书法的笔法。

2, 让线条摆脱书法的程式化，不是写意，而是写气——书写个体生命的气息，或者走向线条本身的表现力，但这个独立出来的线条，不是西方点线面的音乐性构成与数学化的理性结构（当然也不排斥这些，除非你对西方理性有着很深的经验），那么中国式抽象走向何方？个体生命气息如何具有普遍性的范式？传统书法书写与事态相关，但个体性的事态如何具有大事件性乃至革命性？这就是为什么中国当代书法的转换，要么落入日本的书像（单字数或少字数的情态书写），要么落入西方的抽象构图（仅仅只有设计的美感），但缺乏西方抽象后面的哲学理性建构，即缺乏一个世界观的背景支持。

3, 让线条独立出来,但在汉字书写的三个方面:“字形(character)——图像(image)——姿态(gesture)”,三者的共感找到新的关系,在减少字形传统的表现方式的同时还尊重汉字的字义,如果过于离开汉字的字义,就不再是汉字了,而且书法的书写也还是与字义相关的,这是一个收拢的底线——即不能彻底抛弃汉字造型与字义的关系,因为字义与字形有着一种原初命名的关系,即关键的是要回到“字义”与“字形”相遇的那个原初经验上,以第一次命名的方式来直观!这个原初的直观方式需要极好的想象力,需要从字义到字形的瞬间连接,同时通过图像的瞬间想象的变化,再到书写姿态的即刻重组。如果我们借用康德在《纯粹理性批判》思考先验综合时的说法:即“直观中领会的综合——想象中再生的综合——概念中认定的综合”,那么,中国文化的先验知性结构在文字书写活动中体现的最为明确:字义与文字要在直观中领会(象形文字提供了这个原发的连接),而很快摆脱字义控制,走向多义性,让多义性生成出新的图像变化,图像是可以多变的,激发自由变更的想象力,而所谓的概念认定在中国文化则是姿态的生动展现,并非某个范畴的固定概念,因为保持了势态的模拟性(simulation)。大我的早期书法阶段,他自己强调是书法,而非现代书法,就是保留了传统书法的想象方式,但是有所自由变更。正是在这个层面上,大我体现出自己独特的想象力,这个来自内在心魂深处的变化能力,甚至是幻化的想象力,中国文化不同于西方的心灵在于,这个变化有着一种即刻幻化的想象力,在似与不似之间,不走向概念的固定,而是在形象(figure)与形态(gestalt)上,保持姿态的鲜活性,似乎有着某种形象的暗示,但其实保持在恍惚或虚实变化之间。尤其是有着可读性或可识别性,很多作品上的形态,都是根据具体情态,具体人物事件的需要,进行自己的自由变更与想象,不是随意的胡来或者随意抽象化。

4, 或者让线条开始与材质发生新的关系:充分利用水性与墨性,让文字在变形之中,与水性的涵入,墨的浓淡变化,发生充分关系,是材质反过来影响书写。充分发挥水墨材质本身的表现力,这在实验水墨中有大量体现。但在大我这里,水性与墨性的表现力还是与字形的想象内在相关,并不仅仅是制造水墨效果。

5, 让线条形象建构出新的体系,关键是线条的逃逸与生长有着自身的内在机制,这个机制依然还是想象力,对于艺术的挑战也在于想象力的变化,中国当代书法的根本危机是缺乏想象力,就是字形在已有结构(文字造型与书法写意程式,以及意趣追求三者已经固化)之后如何超越?文字最初的造型是有着想象力的,书法的个体风格化也是个体想象的体现,而意趣与意境的营造也是需要情致的。因此一旦已有结构打破,就需要对文字象形有着自己的独特重构能力——这是与自然的内在关系,对文字空间有着自己的变形能力——这是对生活空间的直观能力,对线条质感有着自身的情韵——这是对书写情态的内在表现力。这三个方面才可能给线条找到出路。

## 2, 大我妙墨(1992-2005): 宇宙玄音

“五十而知天命”!1992年,大我以职业现代艺术家身份移居澳大利亚东南一隅塔斯馬尼亞島上的海滨城朗薛士頓。对于大我,生命将更为彻底向着海洋,丛林,向着整个大自然开放!

从书法阶段的文字与线条探索出来，如何寻找到自己的绘画语言？依然从“线”出发，但现在，大我则是不断破碎线，让线粉碎，这是更为彻底地变形，但如何让破碎的线有着新的平面生成呢？

对书法线条的转换，从一开始，张大我除了少年古典书法的训练，起先受到日本书像的影响，以“少字数”开始，但张大我以其奔放的想象力，把单个字更为彻底变形，尤其是借助于“墨晕”的变化，即不仅仅是笔性，还充分利用水墨的水性，日本书法对水性其实强调不够，中国山水画与禅宗艺术的差别在于，更为强调水的运用（如同元明的文人山水画超越了宋代简笔的禅宗画，就在于以水法以及气化摆脱了简笔过于依赖笔性的特点），中国八十年代的实验水墨不同于传统笔墨，也在于对于水法的充分利用，如同黄宾虹晚期从笔法与墨法中寻求新的水法。以墨晕的晕散，水性的渗染，充分利用水性渗晕的视觉效果，来拉伸与淹没字形，更为彻底地打开了线条气化的书写性，同时利用疾涩地书写带来的飞白效果。

这就为水墨艺术留下了大片的墨影。水墨的韵味，还体现为大我对墨性的理解，他画出了墨影，一方面是利用水墨的渗染与渗晕，另一方面画出墨的阴影，也是现代西方光影对比的一种转换。妙墨系列就是如此萌生。

大我妙墨标志着大我自己开始与西方抽象绘画的直接对话，主要在墨法上，在墨的可能性上进行探索。

中国文化传统选择水墨，乃是因为水与墨有着相互的吸纳性，尤其是宣纸加入进来，这个涌入，渗染与渗透的吸纳性进一步加强，并且渗透到每一处，随着现代主义更为强化材质本身的表现力，大我在笔墨上进行了更为大胆的创造。

大我妙墨在墨味上尤为浓郁，表面上看有着抽象水墨的视觉效果，其实他在制作时有着自己独特的法门，即以“塑料薄膜”一样的物料来书写，达到“喷·勃”的爆发性，也是庄子式的磅礴与酣畅淋漓。“墨”在富有张力的溅射中，把“线”破碎之后，比如1996年名为《线的破碎与面的整合》的作品，或者是把线藏在墨块之中，让墨块产生出一种撞击的声音，激发出瞬间的爆发状态，让每一次的接触产生爆炸的效果，但是又带有一种“沧海桑田”的悲凉，因此2000年左右的几幅作品都命名为《沧桑》就不是偶然的，漂泊在澳洲的艺术家，在接近六十甲子的生命年岁，回首往事，家事与故国时，还是有着难以抑制的思恋和悲情。

中国文化的书写性的现代性转化，从字型与书法中提取出“线”，如何形成新的平面呢？如果不是西方的抽象几何与音乐结构的点线面，那应该是什么样的？在大我的妙墨阶段，这是这些墨块隐含着破碎的线条，但其总体构成是走向生命形态的模拟，或者是动物性的（龙腾虎跃式的姿态），或者是自然形态的（风与海的歌吟），或者是笔势本身的开合与顾盼。

即，通过笔势的重新打开来建构画面，以大笔书写出飞驰电掣一般的形象，这些形象充分展开了个体自由奔放的想象力，把汉字向着富有生命力的形象还原，比如《逍遥游》上“一飞冲天”的飞龙，飞跃在天或与跃在渊，龙以云气的形态，以飞舞的姿态，展现自己的活力，我甚至认为大我的想象力与《易经》的乾卦内在相关，似乎的是对一条潜龙如何腾飞起来的捕获，直到巨幅的《倚天屠龙》，一方面把传统的所谓墨戏做到极致，另一方面则是对形体的变幻，即把传统以云气为主导的想象模式，加以更为自由，带有笔触细微变化的张力，在似断还连，飞白跃动，一股宇宙大气被吸纳进来，这是一个人的飞舞，也是生命本身的飞舞！中国文化的书写性，其根本魅力在于：与自然元素性的交换能量，通过模拟自然

生命力或者元素性的律动，在书写中带入个体呼吸性的节奏，是把宇宙生成与毁灭（比如潜龙的飞跃与潜藏），大地的白昼与黑夜（如同水墨的黑白切分），以及个体生命的呼吸与吐纳（以个体书写的力量带入飞白的呼吸感），多重节奏的整合，让大我的妙墨带有一种宇宙的玄音。

一直保持游走，游动，飞动，舞动，而形象处于隐隐约约的浮现之中，总是保持形象的暗示性，并不走向抽象，还是利用传统的虚实变化，虚虚实实之间，让笔墨保持虚实的细微过渡，凸显笔墨本身的味道。中国文化的线，不同于西方的几何形的线条，在于：其中有着文人修养的笔气墨气，有着水墨材质本身的味道，还有着不断可以回味的味象，尤其是余味的余象，大我的妙墨具有此余象的现代模式，即更为靠近不似。

但总体上，大我还是乐观的，对于自幼生长于北京的艺术家而言，他对“京味”是深有体会的，总是带有一种好玩或玩耍的游戏心态，这样能够保持对任何事物的新鲜感与喜悦感，大我妙墨的很多作品都与这个时期大我的摄影作品相关，即在画上留下大海一般浩瀚的墨影，只是我们还无法评价二者之间的奇特关系，这将是另一个新的课题了。

### 3，徒手线（2006-2010）：苍辣而婀娜的书写

在经过长达十多年的妙墨书写之后，尤其对水墨之墨性的浓厚涵化探索之后，“墨性”的实验到极致，在2006年左右，“笔性”的渴望就兴致而来，之前的线已经破碎，被墨所吸纳，但线作为个体的生命迹象，还得再次显露出来。

“六十而耳顺”，左右可以同行，顺势与逆转可以同时发生，因为水墨有着生命，那是来自一个个个体生命的饥渴，有限的个体生命有着对永恒性的“渴求”（如同德国浪漫派的发现），大我再次拓展了“线”的生命踪迹，这是他以枯笔涩行，含苍辣与婀娜，书写出了新的“徒手线”！

何谓“徒手线”？顾名思义，就是以徒手之力画出的这些线条，不同于西方均匀有规则的几何线，这灵活多变的徒手线，带入了速度变化与运动方向的意念，强调运动中的颤抖，反复自我打断，在节奏与反节奏之间的停顿中找到控制的节奏，即“徒手线”有着血肉骨气，在大我作品上，艰涩的徒手线带来了挣扎与纠结的情态，但又在坚韧不拔地生长中，走向畅快与勃发。

对于线条，从理论上有着几重书写的可能性：

1，从线条自身（from the line）的造型化，追求准确生动。比如那些带有书写性式的毕加索大量素描就是如此。

2，就线条（to the line）的速写化，在造型之中有着曲折变化，但线条可能过于光滑。其实马蒂斯的作品就是如此。

3，线条本身（over the line）的抽象化，带入色彩，有着情感。美国抽象表现主义开始扩展这个方面的表现力。或者受到日本书法等影响。

4，线条本身（upon the line）的运动性，或者一波三折的波动，整体的颤抖。这个需要对毛笔的控制，日本现代书法由此发挥，中国传统书法家是必修的工夫，当代书家也能够掌握。

5，线条内部（in the line）的分裂，即所谓“飞白术”或者“屋漏痕”的笔墨效果，线条本身成为一个能量场，但是其内部有着自身的撕裂与书写时带来



的变化，有着凸凹起伏之内姿。在这个层面上，中国当代书写性能够做到的人并不多，而大我的徒手线是当代中国书写性的代表。

6，线条（out the line）的游离，逃逸或者外展（exposition），线条不被波势以及内部所控制，而是不断向着外在勃发，这个生长的渴望让线条活动了生命。

我们就看到大我这个阶段的图片，徒手线系列有着如下特点：

1，在笔法上：线条破碎，还是保持为破碎，还是接续前面线的破碎，并不试图去整合！这是现代性的气质，并没有一个完整的个体，而是让生命的迹象保持为与缺失的关系，书写并不确保个体的同一性与完整性，反而更为让个体进入世界的冒险——世界本身是缺乏根基的。因此，画面上并没有一根完整的线条，但在“笔断”之中“意”却不断，一股生命坚韧生长的气脉隐隐约约贯穿其间。以疾涩之笔上升而行，似乎面对着艰难阻滞，但却依然傲挺身，而且婀娜多姿，内含刚健！老辣挺劲，似乎有一股隐约的“铁火”，带着炙热的温度，在线条中穿行。

2，在墨法上：主要运用枯墨与宿墨，似乎把黄宾虹晚年的笔法精髓借用过来，因为线条细碎而老辣，墨也随之有着苦涩之感，但在激情的溅射中，“笔”触及“纸”时的那种瞬间爆发力得以余留，但墨溅射的不同方向却准确到位，还有一些墨点在其间生动闪烁。也有浓墨的流溢，充分利用书法一波三折的波势震荡，以及草书搅转的旋转之力，带来画面的变化。

3，形态上：看似零落纷纷，其实在“环保”，在回转，把太极图分解，让气息内在地彼此回应，聚散之间有着节奏，线条在击穿一切之时，有着突破的方向。或者借助于摄影图片，大我在澳洲生活的周围风景深深滋养了他的视觉生命感受，海浪与水草，波光与枝条，海鸥与虫鸟，在错视中彼此激荡与融合，带来无限生机。对自然镜像的模拟，是对自然生命动态变化瞬间的捕获，当代中国书写性转化的秘密在于，更为面对自然，传统书法的书写本身就是面对自然而发生的，所谓草书蛇形线的生成，等等，但却几乎没有面对大海的元素性，也很少面对火焰与光焰，而我们看到大我的线条，在疾涩与溅射之中，有着铁火在燃烧奔逃的气息。

此外，画面上还蕴含着大片的空白，回响着线条吱吱作响生长时的声音，不绝入耳，似乎线条要走向一片无限的空间，还有着继续突破的可能性，还有待打开一个更为广博的世界，继续开放！

#### 4，生命玄线（2010-2013）：自然化的触感书写

年界七十，大我已经是满头华发，白发飘飘，大腹便便，慈眉善目，从心所欲，看到大我的形象，一个“魔教”——水墨通天教主的模样——活脱脱屹立在我们面前。这个“教主”还会带给我们惊奇与惊喜的吧！

在“徒手线”的卓越成就之后，还有什么玄妙的作品等待着我们？大我的线条又开始变化，也许他觉得“徒手线”在苦涩上走到了另一个极致，那是一切的散淡化，但是随着艺术家更为靠近自然，特别是澳洲塔斯马尼亚的自然环境，尤其是他从自己对自然生态的摄影中，发现更多的视觉影像变化，以及对线条的进一步思考，即唐代高古的游丝描在当代的命运如何？线条如何还能继续生长？借

助于影像的虚化以及瞬间的凝固，似乎现代性的悖论——永恒性与瞬间性——在线条的虚化下不断来临，大我由此挥洒出了更为辉煌的“生命玄线”。

何谓“生命玄线”？它是如何触动艺术家的？又如何转化为笔触的生动性？这是来自于自然的自然性。它具有如下几个特点：

1，首先是狂草的自然性触感（natural touching）还原：让草书回到它的生命自然本位上，让狂草回到自然生长的草，这是对书法的自然性还原，让深沉的自然性触动自身，在“玄暗深沉”的触感上，生命玄线得以生发出来。

“徒手线”已经恢复了线条内在的生命坚韧，但那是个体之独特个体性性情的见证，还得走向真正的“大我”，从1980年代的“小我”（little ego），到1990年代妙墨的“个我”（single ego）与徒手线的“真我”（myself ego），大我他自己好必须走向真正的“大我”（Great ego）！因此，大我还得再次让“线”融入更为博大的场域，这是大自然的场域！重建书写与自然的原发关系！

大我从自己在澳洲塔斯马尼亚周围环境无处不在的草坡中得到顿悟，他被自己已经生活了十几年的这个异域的自然深深触动了！他把自己的画室命名为《回溪草堂》不是随意的，这让他有机会把狂草还原到自然性，让狂草的自然性得以充分体现出来，面对自然，回到自然，让自然生发。艺术家被自然所深深触动，那是在人类之前与之外的那种原生的自然，如同艺术家碰触到高山上几千万年的老树，这种触动，形成了2001年最早的一批《触感系列》的作品，生命玄线已经来临，这是个体内心与自然最为内在地生命机缘的碰触，这是让整个自然在自己心中勃发。

当然，早在1997年，大我已经画出了《线的自然》的巨作，以枯涩之笔书写出了墨线辗转回环，滞涩前行的痕迹，那个时候还更多是对阻力与艰难生长的经验，而现在则是轻盈飘逸的舞动，这也是经过妙墨和徒手线之后的放松之后，更为彻底回到自然状态下草的柔软性才可能！

2，其次是狂草加乱线：让线舞动起来，如同大自然中无处不在的杂草一般狂舞，所谓“龙飞凤舞”，或“旋转”的舞蹈书写！因为旋舞是最初的生命姿态，是所有姿态的本源。

书写的机妙在于瞬间的一次性生发，乃至于爆发，爆炸式涌动（这是传统没有的），线条处于翻卷（scrolling, whirling）之中，即把气化向着不确定的震荡转换，而最为不确定变化的是云气，尤其是汉代的云虚纹，有着灿烂美丽的云尾，似乎是某种凤尾，因此有着虚气，而且保持变化，不断翻卷，不是西方的褶子（pli），而是如同传统卷轴的展阅方式，更为与混沌的搅扰相关，草书之为草书的线条，就是此翻卷的云虚纹，一直要保持卷动（turn over, cross），保持搅转。大我把这个草书的搅转与生命旋舞的姿势完好结合起来，这之前的一飞冲天的飞龙已经开始旋转舞蹈了，每一根线条都在舞动，在长出自己的突触一般，因此，最早，大我命名这个系列为触感系列不是偶然的。在带有凤尾一般优美的旋转笔触上，其间有着通透的“飞白”，在其间生动跳跃，触动我们的整个生息，生命玄线再次展现出优美的形象。

3，再其次，是模拟自然的生长线。不仅仅是书法的线条，大我对线条的变形，还是来自于大自然的启示，让舞动的玄线更为丰富多姿，仿生式书写留下生命的华美。

随着不同的自然环境，不同的自然物，比如海岸线，波浪，荒草，树枝，风雪，尤其是漫天雪花的飘散，自然界的各种运动状态，在艺术家眼里，呈现为线

条生长的态势，这是生命在吸允，不是简单的线条，而是生命在自然中吸允的那种本能！这是自然在呼吸与吐纳，如同艺术家自己所深深感受到的，其中有着内在的静气，但又涌动出无限生机，艺术家要做的是在书写活动中使这“呼与吸”和“吐与纳”获得不断生变的节律。自然现象各个不同，就有着不同的“仿生书写”或书写的模拟，这主要是发现自然之物生长的姿态，那种妍丽之态，在大我的笔下，华美而丰涵。对自然之线的仿生书写以及让线条的书写有着自然的生长性，这是大我能够变化书法线条的关键。在艺术家的书写中，自然之线乃是时间流动的线痕，雨雪这些自然之物在催生，似乎一直在下落，纸面仅仅是接纳那种自然之物散落的平面，只要慷慨敞开怀抱，一切就会宛若天成。

4，最后，长软的毛笔抛写出玄线。把传统的高古游丝描推向极端，使之虚化，带来秀美如丝的花痕，但又有着难以言喻的玄妙，生命玄线的逸动随即散发。

除了线条的变形，线条还要有着韵味，这需要书写性加入更为细腻的笔触，所谓“笔软则奇怪生焉”。张大我的毛笔异常特殊，为了发挥八面出锋的笔锋伸展的呼吸性，他改造了毛笔，以更为虚软与松软的毛做成毛笔，更为柔软的书写，就可以让线条散开，如同“花痕”，这也是把传统的游丝线推向极端，更为细柔，如同发丝，我们称之为“玄线”。而且，毛笔的笔杆还异常长，加倍地长，这就把毛笔改造为佛尘一般的高洁，一种虚让而淡然的姿态开始超然跃出。这个如同佛尘一般的毛笔轻轻扫过纸面，留下柔美的线痕，足够长才能足够软，在半失控状态，在托扫与吹拂之中，线痕更为多向性，宛若风吹过一般，留下的是风的气息，因为足够长，可以甩起来，那种逸动的散开更为富有韵味。

大我以其敏感，把握了那个翻卷的手法与姿态，不断打破已有书法文字的约束，更为发挥气纹本身的卷动，更为彻底向着杂乱，向着杂草一般的线条转化，杂乱乃是进入混沌之中，在混沌中呼吸与遨游，在其间奔突，踊跃，宛若杂草要在春天开始从封土中冒头而出，奋跃的姿态，乃是生命力的展现，是线条可塑性的极端显现。如此的开放式书写也是自由地书写，穿越地书写。

“狂草加乱线”以及“飞白”的迷离，线条在打断与连续之间，呈现出独特的节奏，宛若天国的回音，线条带有一种鸿鹄或者苍鹰飞过天空而留下的那种啾啾之音，那种余音，是的，大我捕获了书法线条的那种永恒回旋的余音，并且，让这些余音舞动起来。狂草之为狂草，在张旭那里，正是来自于对公孙大娘舞剑的顿悟，草书的线条不同于楷书与行书在于，不受字形结体的控制，不是写意的程式化，而是线条被气息充满，但这个气息一直处于时机的变化之中，随机而发，满心而发！

大我在技法上，运用抢墨与抢笔激发出多向的笔触。除了松软的笔痕，大我的线条总是余留宿墨带来的那种枯寒与苍劲，这是以大笔大墨书写时，以抢笔抢墨的手法，以极快的速度，让线条不断叠加，带来错乱，如同范宽的雨点皴。线条的飘散，离散，流散，但这些离散的线条却在彼此暗中吸引，蕴含着艺术家对世界的无尽眷念。

有一天当我看到艺术家发来自己居住在澳洲海边的照片，在绿草，蓝天，海岸之间，艺术家找到了人类在大地上居住的那种内在的诗意，是生命对自然的吸允，但其中又有着浩然的静气！大我妙墨就是从自己生活的地带中抽取出视觉形式的，是“自然”在教化艺术家的书写。

尽管自然界并没有线条，线条已经是人类的抽取，但线条的书写又模仿自然以及在书写中把握自然变化的时机，让时机连绵生发，这是艺术的创造。一方面，

是来自于某种模仿，这个模仿不是西方对理型的模仿，而是对自然生动性的某种仿生；另一方面，则是让这个线条有着自然的某种生长性，有着呼吸感，似乎这个线条还在保持生发。

生命玄线让书写回到自然，让自然来到书写的笔下依然保持这自然的无限生机，带有浑化的气息，一直保持生长，在当代重建了书写与自然的内在关系！

## 五，一个转化的范例

张大我的开放式书写三十年，也是穿越式或跨越式书写，通过不断解放“线”，不断打开线自由游走的生命场域，重建“自由书写”与“自然场域”的关系，建立了一个书写当代转化的范例。

张大我的书写，对传统的转换可以启发我们思考一个传统转换的方式，这里有着三个步骤，这个转换步骤异常关键，他让我们对传统书写性的转换有一个清楚地认知，不陷入传统的程式化余絮，也不再效仿日本书像，也不重复西方抽象的视觉形式，而是从中国文化“生命线”的书写性中，转换出一个中国艺术内在的道路。

第一个阶段，对传统“似与不似之间”之“似像”的彻底化。传统书法与山水画的感知模式，都来自于似与不似之间的视觉提取，作为所谓象形文字或者图像文字的汉字，在书写时总是有着字形的相似性，哪怕草书还是有着相似性，只是更为靠近“不似”，因此仅仅是草书的变形，还是处于似像之中，即从草书的搅转，扭动，纵放，或者是蛇形线，我们说云虚纹以及翻卷之线中要打开新的书写性。但这个阶段还是有着字形与字义的限制。张大我早期以墨晕的墨线，还有日本少字术的西方形式变形，来扩展草书的云虚纹，甚至更为翻卷，更为舞动，散开，就是为了使之更为彻底地变形。这个阶段基本上开始忘记传统书法的用笔与字形了。

第二个阶段，但进一步的翻卷，则不仅仅是不相似，而是走向抽象的“不是”（即传统并没有这个纯然的抽象，不是书法的那种抽象性，而是进入混沌，消除任何可见的形象与意象，与西方的纯粹抽象相通）。根本不再是传统的字形与字义了，而是走向纯粹的线条，只是所谓的“乱笔”，或者“乱线”，这个乱线是狂写，进入书写性本身，是书写在滋生书写，而不再参照任何意象。张大我让线条更为破碎，进入浑化之中，不仅仅忘记了字形与形象，而且走向混沌，破块混沌，尤其是细碎化，如同贾柯梅迪晚期的碎线，但并不走向某个整体的形式，而是破碎生成为碎形。在细碎之中，有着更多的“细白”与“间白”涌现出来，让草书的飞白书更为碎散，更为繁复，这是来自于艺术家对呼吸吐纳的感受，以自身的吐纳书写来引导碎线，那些碎线之间有着通透的气息在流动，是纯然的空白在调节感觉的书写与流动，这是开始了反向重构！这些无数细碎的“间白”空间异常生动，形成画面斑驳陆离的那种闪烁与迷离。让碎线成为纯粹颤动舞动的线条，就成为了“玄线”，是玄暗的线，宿墨的墨色在拂扫之中，旋转翻卷之中，带来墨分五色的色线。有的甚至更为细白，在一片浑然的白色之中，带来幻化之美。那些细碎的线条让人似乎要去触摸它们，画面确实有着肌肤之丽，召唤我们的触摸。这些细碎的线条在淹没之中，召唤我们的挽留，但它们却依然在自己的世界中飘散。这些淡白的碎线，仅仅是某种擦痕，是笔触轻轻接触留下的吻痕，

是爱意地吸允，张大我以其豪放和深沉却让笔痕如此细腻，宛若天外飞来的吻痕。这是虚化（chora）的大艺术！

第三个阶段，则是生成出自然之线，让抽象回到自然，这是不同于西方抽象艺术的独特性，也不是之后极简主义的剧场性，而是回到平面，更为彻底打开无维度的深度。因为飞白打开的是一维平面上的深度，但那个深度并不制造错觉，乃是回到无维度——这个无维度，是让画面的间白在画面上生长，反向重构出一个看似自然性的模态，一直保持生长的姿态。表面上看，似乎再次回到了相似性，有着与自然之物相似的某种形态，但仅仅是生长的姿态，似乎从草书的草写开始，张大我一直书写的仅仅是草：草书的草写或者卷动，切碎的草在风中的弥散，以及回到草坡的自然生长性，但这个草写的过程乃是自由变形的过程，是保持生发的无尽性，这是《野草》的精神，但比鲁迅的野草更为富有生命的生机，它吸取了海洋的气息，有着火热的燃烧，也有着水性的浸润，有着凤尾一般展开的雅致，还不断幻化着，又不仅仅是自然的样态，这幻化之美保留了混沌虚化的力量，只是减弱其暴力，而变得柔软缠绵。无论是画面之大，如同壁画，还是线条的叠加，宿墨的韵味，画家以“极远”的方式却回到了传统，因为其自然的生动性，一切似乎离我们如此之“切近”。如同画家所言，这些线条，在相识，热恋与催生，带来无尽的幻化之美。

这三个阶段的转换，这个开放式与穿越式书写，让我们一方面与接续传统书写性而彻底化，摆脱程式化余绪，另一方面也摆脱了对日本书像以及西方抽象的形式语言，而生成出一种中国文化自身创造性转化的方式。

而且，张大我在艺术史上，自觉学习黄宾虹晚期的逸笔草草的“乱涂”，以及傅抱石的抱石皴苍辣的痕迹涂抹，直到石鲁的狂线，走向对线条的纯粹触感，形成了自己的艺术语言，这是中国艺术家在学习西方现代艺术之后，通过转换自身文化的书写意志所形成的新的迹象。

## 第一部分：生命玄线（2013-2010）

## 从书到画的嬗变：张大我“触感系列”抽象绘画的精神含义

王端廷(中国艺术研究院美术研究所研究员)

一百多年来，从反具象（Non-representation）的基点出发，西方抽象绘画沿着“抒情抽象”（Lyrical abstraction）和“几何抽象”（Geometrical abstraction）这两条既相互对立又彼此平行的发展路线，按照西方人固有的极端主义思维模式，不断演化，及至极简主义（Minimalism）出现之时，这两种相辅相成的抽象绘画风格殊途同归，一同走到了尽头。尽管在西方完成了线性化发展的兴衰历程，但抽象绘画在当代中国却方兴未艾，生机无限。古老的中国艺术与西方现代艺术的交融与碰撞孕育出了新的生命，中国水墨写意绘画和书法艺术不仅给抽象绘画带来了崭新的外在形貌，更赋予了它全新的内在含义。在全球化的文化语境和多元化的世界艺坛中，中国当代抽象绘画不仅为中国传统艺术的现代化转换作出了巨大贡献，也为中西文化的对话和中国当代艺术普适主义（Universalism）价值观的建立起到了积极的推动作用。

在众多从传统书法艺术中寻找抽象绘画门径的中国当代画家中，张大我的抽象绘画创作是一个既具独特性又有普遍性的范例，他的探索经验和创作成果值得我们认真关注和研究。张大我1943年出生于陕西城固一个文化背景深厚的家庭，他的外祖父马玉藻是中华民国时期北京大学蔡元培麾下得力干将“五马三沈二周”之中马二先生，曾任文学院国文系主任。四外祖父马衡是中华民国最后一任和中华人民共和国第一任故宫博物院院长、著名考古学家。父亲张万里是语言学家、翻译家和书法家。张大我青少年时代主要在天津和北京度过，由于家学的熏陶，他自小爱好书法，及长更得到吴玉如、李鹤年、张正宇和启功等京津书画名家的指点。那时，张大我对传统书法的研习已经小有成绩，他甚至一度以书法教学为职业，但从1982年起，受‘85新潮’美术的影响，张大我带着渴望创新的激情走上了现代书法的探索之路。日本现代书法给了张大我以革故鼎新的启示，但一开始，他创作的现代书法作品仍然是可识性的，也就是说，他书写的还是可以辨认的文字。

1992年之后，张大我的现代书法进入纯抽象的天国，他用枯笔焦墨通过逆锋手法在宣纸上书写出不可识的符号，那些浓淡不均、遒劲有力的折钗股笔画，有时会出现跳跃式的笔断意连的痕迹，这样的笔画和痕迹仿佛天马行空、蛟龙出海，显示出磅礴的气势并传达出艺术家的强烈激情，它们几乎具有纯正的抽象表现主义（Abstract expressionism）绘画品质。这批被张大我自称为“妙墨”的抽象书法作品引起了国内外艺坛的瞩目，为他赢得了极大的国际声誉。

尽管“妙墨”系列作品的抽象性无可辩驳，但此时的张大我还没有放弃中国书法特有的笔墨特性，换一句话说，这类作品还是书写的产物和水墨的结晶，真正标志着张大我从书法到绘画之蜕变的是2010年开始陆续面世的“触感”系列抽象绘画作品。克利（Paul Klee）作画被人称作是“拿着一条线跳舞”，张大我则戏称自己的创作是“握着一支笔梦游”。不过，这不再是一支普通的毛笔，三十多厘米的超长锋毫，配以一米多长的笔杆，这支笔形似拂尘。在画室中，张大我用拿钓鱼竿的方式握着这支饱蘸浓墨和色彩的毛笔，一边听着音乐，一边在平铺于地面的宣纸上肆意挥动，制造出各种各样疏密浓淡和轻重缓急的笔触。这种创

作手法与波洛克（Jackson Pollock）“滴画”（drip painting）颇为相似，张大我也将自己的这类绘画归于行动艺术的范畴。没有预定的图式，只有随心所欲的偶然呈现，因此，他的每一幅作品都具有不可重复的唯一性。

更为关键的是，相对于创作活动的物化结果，张大我更注重创作过程的精神体验，在各种或激扬或舒缓的背景音乐的伴奏下，张大我将绘画变成了身体的舞蹈和心灵的飞升。那是物我两忘的超脱之时，是人神相通的美妙之境。然而，尽管张大我在创作时几乎进入了无意识状态，但他的手始终紧握着理性的缰绳，因而，那些极为抽象的画面并未陷入无序的混乱，而仍然呈现出完美的和谐与平衡。

在张大我的“触感”系列抽象绘画作品中，我们看到了大量无中心、无边缘、无方向性的画面，这些绘画突破了传统的上下左右的画面空间概念，颠倒了固有的上天下地的自然空间定律，这类作品可以任意摆放和张挂，人们可以从任何方向和任何角度来观看和欣赏。这样的绘画反映了航空航天时代人类观看世界的新的视觉经验，人们知道，从飞机上看地面，或者从宇宙飞船看地球是没有上下左右之分别的，事实上，宇宙空间原本就是一个无始无终的永恒和无限，所有的方向和位置都是人为的设定。

张大我从1992年开始旅居澳大利亚塔斯马尼亚，长期的跨文化生活感受给他带来了开阔的国际艺术视野，而频繁的飞机旅行又实实在在地给了他从高空看风景、看世界的新视角。如果说全球化的艺术观念是张大我艺术创新的动力，那么崭新的视觉经验则给他的绘画表达提供了独特的语言。除了空间观念上的突破，张大我的“触感”系列抽象绘画还走出了书法和水墨绘画的黑白世界，打破水墨的拘囿，彩色的丙烯颜料破天荒地进入了张大我的画面，在一组用大红酒金万年红宣纸绘制的作品中，他甚至强调了光的表现并使画面产生了欧普绘画（Optical painting）式的绚烂夺目的光感效果。从黑色到彩色的运用，从色到光的呈现，通过“触感”系列作品张大我的抽象绘画实现了脱胎换骨的蜕变。

张大我的艺术历程既是解构传统书法的过程，又是建构全新而独特的当代抽象绘画的过程，他的“触感”系列抽象绘画完全超越了中国传统绘画特有的空灵虚静的老庄境界，转向了对澎湃的生命激情和永不枯竭的生命律动的热烈表达，这不仅是艺术家“小我”情感的宣泄，更是人类“大我”精神的彰显。经历了三十多年的探索，张大我自称找到了一条窄缝，看到了一丝亮光，我们相信，穿过这道窄缝，他打开的是一个广阔的艺术天地。

The transmutation of calligraphy to abstract art - the spirituality of Zhang Dawo's 'Chu-Gan' series abstract art

Wang Duanting

For a hundred years or so, taking non-representation as the starting



point, Western abstract art evolved along two mutually antagonistic and yet parallel pathways of Lyrical and Geometrical abstraction, in accordance with the extremism inherent in Western thinking. The two pathways evolved until they eventually converged in Minimalism. Although the development of Western abstract art has risen and fallen, in contemporary China, abstract art is on its vital ascendancy.

In China, the blending and clashing of ancient Chinese art with modern Western art brought about new art-form, Chinese Shuimo<sup>2</sup> and Chinese calligraphy not only provide a new external expression of abstract art, but also a completely new spiritual understanding of the work. In the cultural context of globalization and the diversity of the world art scene, Chinese contemporary abstract art not only contributes significantly towards the modernization of Chinese traditional art, but also positively promotes dialogue between East-West culture and the Chinese contemporary art of Universalism. Among the many traditional calligraphers in the current Chinese art-world, who seek the gateway to abstract art, Zhang Dawo's abstract artworks are both unique and universal. His investigative experiences and the resultant creative works deserve our serious attention and study.

Zhang Dawo was born in 1943 in Chenggu Shanxi province, into a profoundly cultural family. His grandfather, Ma Yu-Zao was one of the Beijing University's key staff members under Cai Yuan-pei 'five Ma, three Shen, two Zhou', Head of the Chinese Literature Department. Ma Heng, another grandfather, who was the first president of the National Palace Museum, Beijing, in the Peoples Republic of China, was also a famous archaeologist. Zhang Wanli, his father, was a linguist, translator and calligrapher. Dawo's teens were spent mainly in Tianjin and Beijing. His childhood love of calligraphy was influenced by his family's interaction with famous calligraphers and artists such as Wu Yu-Long, Li He-nien, Zhang Zhengyu, and Qi Gong. He achieved much even in those early days and inevitably took up calligraphy teaching as a career. But from 1982, with the influence of the '85 New Wave Art' scene, Dawo became an impassioned advocate and explorer of modern calligraphy. Modern Japanese calligraphy brought inspiration, reform and innovation. But initially, modern calligraphy was still identifiable, that is, one could still recognize written words. After 1992, Dawo stepped away from modern calligraphy into the pure heaven of abstract art. He used coke dry ink brush and paper to write letters with unknown symbols. His passionate use of uneven shades and powerful strokes of 'zhe Chai Gu '3 gave the impression that, if unrestrained, the symbols would jump off the paper with the momentum of a majestic sea dragon; the whole culminating in a quality painting of almost pure abstract expressionism.

The so called 'Miaomo' abstract calligraphy art, a term coined by

Zhang Dawo himself, has attracted attention both at home and abroad and earned him great international recognition. Although 'Miaomo' is indisputably abstract art, Dawo was not satisfied as he still felt the art echoed the essence of Chinese calligraphy, that is the crystallization of Shuxie and Shuimo. The real transformation from calligraphy to painting took place in 2010 with the 'Cu-Gan' series of abstract paintings. The paintings of Paul Klee are described as "holding a line dancing", whereas Dawo's creation is dubbed as "holding a pen (brush) sleepwalking." However, this is no longer an ordinary brush, but a meter-long pen coupled with a more than thirty cm long brush and a pen shaped whisk. 'In the studio, I am holding this pen like a fishing rod, soaked with black ink or other colours, listening to music and waving indiscriminately to create a variety of sparse dense shade and strong and light strokes on the paper on the ground.'

This creative approach is quite similar to Jackson Pollock's "drip painting" and Zhang Dawo regards this as action painting. With no pre-determined pattern, every piece of work cannot be repeated and is, therefore, unique. More importantly, compared to the usual materialization of creative activity, Dawo pays more attention to the spiritual experience of the creative process. In a soothing atmosphere of background music or other accompaniment, he just allows the drawing to express itself through his body whilst his spirit soars. It is an other-worldly state when one forgets oneself and the surroundings, it can only happen when man and god are one. Even though Dawo almost falls into an unconscious state, his hand still firmly holds the reins of reason and, consequently, a very abstract picture does not fall into disorder and chaos, but shows a perfect harmony and balance.

In Dawo's 'Chu-gan' series of abstract paintings, we see a lot of no centre, no border and no specific orientation of the screen. The painting is about breaking down the traditional concepts of screen space: up, down, left and right, the inherent natural law of space. Such works can be displayed in any direction and viewed and enjoyed from any angle. This painting reflects the world of aerospace in the new era of human visual experience - people viewing from the aircraft or the spacecraft to the Earth - there is no up, down, left or right. In fact, the space in the universe is eternal, indefinite with no beginning, no ending and limitless. Direction and orientation are man-made scenarios. Dawo has lived in Tasmania, Australia since 1994. The long-term cross-cultural life experience brings him a wide international vision of art, whilst frequent air travel allows him to observe the world from a new perspective. If the concept of globalization is the source of his artistic creative power, then the brand new visual experience of his painting is the expression of a new and unique language.

In addition to the breakthrough concepts of space, Dawo's 'Chu-gan' series of abstract paintings has also deviated from the traditional black and white colour of Shuimo by using acrylic colours. He has used bright red rice paper for his artworks and manipulated the dazzling effects of light to produce Optical painting. In the transformation to colour from black and white, then to Optical from colour through 'Chu-gan', Dawo has achieved a metamorphosis in abstract painting.

Dawo's artistic journey is both a deconstruction of traditional calligraphy, and the construction of a new and unique process of contemporary abstract painting. His 'Chu-gan' series of abstract paintings goes well beyond the specific Taoist ethereal realm of Emptiness, which is the characteristic of traditional Chinese painting, and turns it into a passionate, yet inexhaustible rhythm of expression. Not only is the artist "Little Me" experiencing emotional catharsis, it is also the human "Big I" (DA - WO) bringing about the manifestation of the spirit. Through thirty years of artistic exploration, Dawo claimed that he found a ray of light and we believe that through this narrow sliver, he flung the doors of the art world wide apart.

Wang Duanting  
Researcher at the Institute of Chinese Academy of Arts

## 张大我的近作：触感系列

沈语冰

[作者按语：2011年11月，我因张大我先生的邀请，出席他在北京的画展研讨会。他的作品给我留下了深刻印象，但未能及时归纳和总结这些印象，因而在研讨会上坦陈“我感觉到了某种东西，但难于说清”。不幸的是，这席话被某些人（不是张大我先生）当作了中国批评家面对现代水墨抽象“失语”的证据。研讨会结束后，我向张先生承诺，会进一步归纳和总结自己的印象，并把它们写出来。因此有了三个月之后的这篇短评。现在，我可以这样说，这篇短评也只能代表当时的理解水平。要直面作品说出自己的感觉，是一件非常艰难的事情。我在这里留下这份档案所提出的问题是：在批评家虚与委蛇地说一大堆废话或奉承话，或者粗暴地指责批评家“失语”之间，难道就没有理想的批评状态吗？]

张大我的近作（包括水墨与丙烯材料等媒介），一般被归入“抽象绘画”的范畴来讨论。而在当代艺术的语境里，“抽象绘画”经常被认为已经过时了。格林伯格（Clement Greenberg）带有强烈还原论倾向的现代主义绘画理论已然将现代主义绘画的历史概括为一部发现绘画本质的历史，而这个历史，至少从理论上来说，将随着他所说的现代绘画的两个本质（平面性及平面性的划定）的发现而走向终结。尽管，为了使他的理论与艺术中的实践相匹配，格林伯格又勉强提出了抽象表现主义之后的“后涂绘抽象”（Post-painterly Abstraction）概念，以便使他的理论容纳更新的艺术现象，但不管怎样，他的论点都已经不再像《现代主义绘画》（The Modernist Painting）刚刚发表时那样强大而有力了。在内外夹击下，包括抽象艺术在内的整个现代主义思潮和运动，渐渐败下阵来。格林伯格的弟子兼批评者迈克尔·弗雷德（Michael Fried）从内部发动的批评，使格林伯格的还原论倾向大白于天下；而在阿瑟·丹托（Arthur Danto）等人为代表的后现代主义者眼里（尽管丹托本人不同意这个称号），格林伯格早已成为现代主义恐怖的代名词了。

由于中国的大多数抽象艺术家并没有直接参与在现代主义的进程里，因此无论将他们理解为这部历史的一部分，还是理解为这部历史的他者，可能都有失于简单化。事实上，要理解中国抽象艺术的主流，人们不得不注意到它独特的历史情境和文化语境。

这个历史情境就是：中国的抽象艺术曾经被视为一种前卫艺术，在上个世纪80年代担当着艺术前卫（语言探索）和政治前卫（思想解放）的双重职能。在中国的这一独特历史情境中，似乎是现代书法和现代水墨画，而不是中国的抽象油画，更接近于西方的抽象画（尽管中国的抽象油画家们一直活跃在艺术界，而且也值得人们重新加以认识）。

不得不提到中国抽象艺术的另一个语境，即书法和水墨画这两个伟大的传统。中国的传统书法以其本身就有的抽象性，最接近于西方抽象绘画中的康定斯基-超现实主义抽象传统（却与立体派-蒙德里安的抽象传统相违）。而中国的水墨画传统（尤其是元代以来的文人画）也以其对笔墨语言和书写性的强调，以及“不似之似”的变形（甚至半抽象）原理，从而与西方抽象绘画的精神相近（至于现代书法、现代水墨画在媒介、手段和理念方面与传统书法、传统水墨画之间的差异，

这里暂不涉及)。

不难理解，张大我首先是一个传统书法家，后来成了一个现代书法家，再后来则成了一个抽象画家。

要评论张大我的艺术，这就是一个必需勾勒出来的背景。正因为中国抽象绘画的历史情境和文化语境的独特性，套用西方的艺术史书写和批评理论模式，就变得不合时宜了。在这里，简单地否定，或者将它们当作西方现代艺术史的补充，可能都不得要领。但是，以中国现代艺术的历史情境和文化语境的独特性来为张大我的抽象绘画以及一般意义上的中国抽象艺术辩护，似乎同样也缺乏力量。换句话说，在摆脱了西方抽象艺术的叙事模式和批评理论后，我们仍然有待于找到中国抽象艺术自身的合法性依据。

关键还在于作品本身的说服力。即使某种艺术史的叙事仿佛能增加某些作品的说服力（好像这些作品是合规律似的），但作品“令人信服”的力量，仍然属于每一个观众的个人判断之事。换句话说，它是以直觉方式做出的判断，而不是以提供证据的方式完成的论证。

张大我的近期作品带给我的愉悦是毋庸置疑的。当然，并不是他的所有近期作品都能产生这种感觉。相对来说，他那些类似装置实践的作品，以及那些以明显的图式来探索画面形式感的作品（例如令人想到“太极图”或者别的易于辨识的图式的作品），就不太容易打动我。相反，那些并没有明确图式的作品（不管是被戏称为“一地鸡毛”的类型，还是被戏称为“一地爪印”的类型），却引起了我强烈的兴趣。它们看上去很简单，只是墨汁或颜料落在画纸或画布上的痕迹而已；实际上却不难发现，它们其实是画家有规律地探索点、线、面，以及各种难于归类的印迹的复杂程序的结果。更为重要的是，它所激发的兴趣，不单单是视觉上的兴趣。从艺术家那或明或暗，或浓重或轻盈，或激越或散漫的印痕中，可以轻而易举地引发音乐和舞蹈的联想。那些有如暴风骤雨般的墨线，混沌初开似的水晕，那种苍苍茫茫大漠孤烟般的气息，枯枝败柳雨丝风片式的灵韵，无不令人想见艺术家那饱含深情，陶然忘机的创作状态和过程……

当然，这种联想，尽管已经超越了粗浅的形象类比的范畴，但毕竟还是联想，是审美情感中的日常情感的残余。我所感受到的，还不止这些。

有几件作品，当它们被有意无意地排列在一起展出时，其间的关系突然产生了某种意味，这种意味是那样飘忽而难于界定，但它们又是确凿无疑的。在这样的作品跟前，我只能久久地站立，沉浸在那无法理喻的感动和莫名的不安之中。

在这样的两件或三件紧挨在一起展出的作品中，其中某一件或两件里成千上万种墨点和墨线，本来仿佛受了某个魔法师的驱使，向着这个或那个方向汇聚，但是，突然间，在第二件或第三件作品的介入下，每一个墨点都好像中了魔似地重新激荡或彼此对抗起来，难道，这就是人们所说的“气场”吗？我不知道。但我深深地感受到了。

张大我的近作似乎在暗示我，抛开西方现代主义艺术史的叙事模式和批评理论，我们对中国的抽象艺术依然能够有所言说；禁绝易经哲学、道家学说和禅宗义理在解释中国抽象绘画时的陈陈相因（或者更好的办法是重述中国古典哲学的术语，使其适应现代艺术创作），我们对当代中国的抽象绘画也许仍然可以有所评论。只不过，要将我的这种感觉予以理论化，恐怕仍然需要时间。

2012-02-20

## 从书法到抽象：张大我的转换之路

成浦云

当下，为数不少的人始终认为中国书法就是抽象艺术，西学派却一直不承认这个观点。并坚决认为，非但中国书法不是抽象艺术，书法也不会衍生出抽象艺术。我想说的是，把书法直接理解为抽象艺术已经犯了两个错误，一是贬低了书法，因为书法就是书法，不能直接往抽象上贴，二是曲解了抽象，因为抽象艺术是一种普适艺术，用普适性笼统观照中国书法的民族性，又犯了一个大题小做的错误。这个问题早已是常识了，总是围绕着常识争来争去，似乎成了中国人的习惯。

书法和抽象的谈论所以总限于常识，多数情况是这样的：书法的问题没有被深入，关于抽象的理解也没被上升到一个应有高度。于是，关于这个问题，许多看似很学术、很复杂的讨论，内容却总是简单而苍白，要想避免这种情况，就不得不从另一个常识谈起，那就是：转换。

说到转换，许多人会不以为然，认为现代艺术本来就是通过对传统艺术的转换而产生的，并且谁都知道，在转换中，前卫一定针对保守，抽象一定针对写实，现代书法一定针对传统书法。但问题是，转换的对象和目的容易界定，但究竟怎么转换，能转换出什么，却鲜有关注。几乎很少有人去作深度探讨。最关键的是，什么才是有效的个人转换？并且这种有效的个人转换还要占据一定的艺术史位置——这一点，是对艺术家最大的考验。

既然说到书法，就不得不把张大我转换之路的落到传统原点。张大我几十年的转换历程大致了这么几个阶段。

了解张大我的人都知道，四十岁之前的张大我，基本浸泡在浓郁的传统氛围中，外公马玉藻是北大第一任中文系主任，四外公马衡又是解放后第一任故宫博物院院长，父亲张万里虽然是马克·吐温小说的权威翻译家，同时还是一个颇具古典气质的中国学斋式文人和书法家。除了血亲关系的内部熏陶，家族世交中还不乏启功、李鹤年这样的传统书法大家。

我把张大我的这个阶段称为艺术的“前阶段”。之所以要特意提及这个看似和他现阶段毫不相干的“前阶段”，有三个理由：一、张大我在这个阶段中面对的不是一般的传统熏陶，他面对的是一种几近于强迫的权威，这种权威在当时不会有任何质疑；二、那个年代的浸泡式熏陶其实是一种身不由己的选择，既是一种不情愿的接受，又在不情愿中受到了某种启迪；三、在自觉与不自觉中，“前阶段”的影响已经成了那个时代人的一种宿命，张大我自然也难以逃脱。提到这个多数中国人都回避不了的“前阶段”，我想强调的是，在中国人的现代艺术进程中，传统不是想丢就能丢得掉的，不管你是绕开还是排斥；同时，传统也不是想学就学得来学得好，不管你是真到喜欢还是希望学有所得。于是，这个不太适合称之为第一阶段的“前阶段”，也只能被当做张大我艺术历程的第一阶段，因为从研究的角度看，如果缺少这个不明不白的第一阶段（“前阶段”），也就不会有层层递进的后来各阶段。

张大我的第二阶段，依然没有走出中国艺术家共同面对的早期现代主义，只不过其它艺术家把西方的东西直接“拿来”，而鉴于张大我的家学渊源和书法教

育背景，使得他的第二阶段没有机会直接套用“美术八五”，而是衔接了日本的现代书法，尤其是墨像派。1985年前后，北京的几个国画家弄了一个“现代书法”展，由于是画家主导，所以这些展览依然是“美术八五”的产物，而日本现代书法却可以追溯到上世纪五六十年代，并且是在西方艺术史背景下的一个东方抽象绘画概念。另外，张大我少年时期就受过严格的西方美术的启蒙教育。20岁前后又热衷于水彩、水粉及油画等西画的尝试性创作。尽管他也应邀参与过中国现代书画学会1986年的中国现代书法二展，但并没有成为所谓“八五新潮”中“现代书法”阵营中的一员。在此之后，他是从日本墨像派书法中为自己的转换找到了一个路标。记得，曾经有人撰文说，张大我是一个“潮流之外的弄潮儿”。

第一阶段是张大我艺术转换的一个预埋阶段，第二阶段是在日本墨像派参照下的一个半明晰阶段，第二阶段，张大我在与畸形的“现代书法”保持距离的同时，又和在艺术中已有定论的日本墨像派实现了对接，所以张大我的这个“半明晰阶段”，应该是不同于当时“现代书法”的一个更高的起点。但这两个阶段仍然写不进张大我的个人艺术史，直到进入1990年代，随着“大我妙墨”的不断完型，张大我的艺术语言才发出了属于自己个人的声音，并与同行们再次拉开了距离。这应该视为张大我转换的第三阶段。

“大我妙墨”使用的媒材仍然是毛笔、宣纸、墨汁，这和第一、二阶段没有任何区别，同时，从作品形态上看，“大我妙墨”甚至和日本的某些墨像派也似曾相似，但仔细观察之后会发现，墨像派作品中仍不乏可识的汉字，即使第一时间看不到可识的汉字，作品注释中也要明确标示字义。而“大我妙墨”与之的区别是彻底迷失文字，但仍然保留了书写性和抽象的抒情性。对汉字原型的破坏，无疑就是消除字义，但字形字义的消除或颠覆改变，已经应验了美国批评家的话：变形是为了和谐，同时也和英国早期形式主义批评大师罗杰·佛莱“明确的笔触推进”——这一外延更广阔的书写定义走得更近。

转换是在不断衔接和抛弃中完成的。按照现代主义原则，衔接和抛弃常常置于一个共同前提，甚至可以说，被衔接和抛弃的常常是同一个东西，或者说，是用同样的方法来同时完成衔接和抛弃。

在中国人共同面对的文化转型“前阶段”，传统的压迫是显而易见的，但这种压迫又常常被理解为一种心理“强压”，这种“压强”一般会有两个结果，一是让人彻底抛弃传统，逃离传统；二是让人从传统中挣脱出来的同时自觉不自觉地带上了传统烙印。前者让中国艺术家产下了一窝不伦不类“后现代”的蛋，后者却催生出了中国式的现代主义。张大我属于后者。有了这样的起点，跻身于中国早期现代主义阵营，张大我自然也就没有和“八五”前后的“现代书法”同流合污，而是自动繁衍出了“大我妙墨”这样的个人语言，以及与“大我妙墨”线索并行的“绘画性书写”，而不是波洛克式的“书写性绘画”——这是张大我在转换中的一次过渡。在此，不妨对张大我的“绘画性书写”作一番单独解释。

美国抽象表现主义大师波洛克的巅峰作品素有“书写性绘画”之称，传统中国画的许多落款也常常标示“某某写”，“某日写”，认为中国画是“写”出来的，可见画家对“写”的看重。从宋代开始也有了“写意山水”以至后来的“写意画”。张大我有过一段时间的西方绘画经历，但他的这个经历似乎没有触及“写意画”，也不是波洛克式的“书写性绘画”，他的积累主要是书法。至此，我们就不难从书法本身以及张大我的艺术历程中做出这样的小结：作为象形文字，中国汉字早已隐藏了绘画成分，而中国书法一直标榜“间架结构”，这又何尝不是

一种抽象暗指呢？如果再说到“书写性”或“抒情性”，恐怕人类的文化传统中，再也没有比中国的草书有资格成为注脚了。所以严格而论，中国传统绘画无论对“写”怎么标榜，画面中那些描绘性笔触的质量，都不可能和狂草相匹敌。而以波洛克为代表的抽象表现主义绘画，绘画中的“书写性”无论怎么被凸显，也只能成为绘画本身，而不是独立意义上的“书写”。因此，在“象形”、“间架结构”、狂草式“书写”这样的氛围中浸泡了几十年的张大我，最有资格胜任“绘画性书写”的称谓。这也是张大我从书法到抽象过渡的一块最长跳板。

2011年底，“形意之外——张大我抽象艺术展”在北京开幕，这构成了张大我的第四阶段。用张大我自己的话说，这是一次“很铺张”的展览，但在我看来，此次展览的“铺张”，不在于作品数量的多少，也不在于作品尺幅的大小，而在于“抽象”这个关键词的嵌入，以及“抽象”这条线索对整场数百件作品的贯穿。

回忆一下张大我以前的几个展览以及他的各种作品集不难发现，作为张大我首次以“抽象”冠名的这个展览，虽然作品的风格比较集中，一些作品甚至有雷同之嫌，但整体感的提升和凝聚力的加强，对于张大我而言应该是最值得关注的，也堪称是张大我年近七旬的一次“变法”。在中国艺术界频换马甲的今天，增加一些“品种”或变换一些花样并不是什么难事，难的是个人线路的明细。这次展览的作品，给人的第一印象是“满”和“密”，但回到转换，再透过“满”和“密”的表面，你会发现张大我在此次展览中明确置入了构成意识。“构成”本身，是在抽象和平面设计中毫不奇怪的语言，但回到“笔软则奇怪生焉”的中国书法，“构成”马上就成了一个新课题。在常识中，“笔软”生“奇怪”是一个正与反的命题，与西画工具相比，软的毛笔驾驭起来有难度，是一个挑战，同时，这个难度又成了一种局限，尤其是在脱离了传统书法标准之后很难找到一个“构成”意义上的准确落点——这还是一个浅层次的问题。更麻烦的是，仍作为一个画面营造概念，此“构成”与中国书法中单字的“间架结构”以及章法的“谋篇布局”究竟能发生什么样的关系？以及碰撞之后能够催生出一个什么样的结果？这就不是是一般艺术常识所能回答的问题了。

我本人思考这个问题，几乎长达三十年。并且一直在传统书法与现代构成的问题上苦苦挣扎，作为多年的朋友和艺术同道，我也和张大我经常就该问题交流。我一直认为，在中国书法的现代转换中，用草书尤其是狂草强化抽象艺术中的表现和抒情色彩，是自然而然的题中之意，也是一个最浅显的问题，用“间架结构”这样的结字概念置入“构成”也并非难事，但把中国狂草和真正意义上的抽象构成，放到一个平台上对话，难度就骤然加大了。因为狂草在书写性上囊括了所有的书法技术问题，从一般的书法到狂草又面临着“书写品种”之间的根本差异，如果再试图和“构成”衔接，功力、方法、创作机制、观念以及艺术家个人的禀赋、时间、精力和介入程度等，都将面对更大的考验。

我不敢擅自评价张大我在这个双向维度中实际进入了多少并达到了什么高度，但通过《形意之外——张大我抽象艺术展》，我至少看到了这样一个事实：张大我已用现有的积淀、个人方式，在书法与抽象之间，成功搭建起了一座桥梁，并在年近七十之际完成了从书法到抽象的一次华丽转身。



## 从书法到抽象——评张大我的书写抽象艺术

李心沫

在水墨领域进行的抽象实验，在我看来大多已经陷入窘境。原因是抽象水墨画的学术主张倾向于“去笔墨中心主义”就是“革掉中锋线之命”，转向对形体，面域的拓展与运用——即抽离掉笔法系统以便与传统拉开距离，发挥墨晕效果以便建立现代视觉体系。对于水墨创作的艺术来说这的确是一种佳音，就是可以不必“戴着镣铐跳舞”，他们完全可以自由创作，而不必受到传统技术层面和评价标准的束缚。抽象水墨的实验一时风生水起。

从古文达，刘国松到刘子健，他们都秉持着新水墨的观念，实践着从“笔墨”到“水墨”的转变，并且运用泼洒等方式去解构掉笔线。以偶然出现的肌理效果来对应中国古典哲学的鸿蒙宇宙观念，这似乎已经成为抽象水墨的一种创作模式。以此为创作基点的水墨通常就称为“抽象水墨”，但我们会发现，这样的水墨画并不具有抽象性。如果运用抽象艺术的形式法则进行考量，那么这些水墨画对于空间分割，形状分布，还有画面结构的理解远远没有到位。正是由于对视觉语言和视觉心理的乎略而使抽象水墨远离了抽象。

其实中国艺术家创作的所谓抽象水墨还是停滞在中国传统思维的意象模式上面——在画面上即使要表现一种不可言说的宇宙意识，却也无法抛弃物象，进行一种完全逻辑和抽象性的思考，在这些水墨画中他们不时的让那些宇宙山川或者太空景观出现，对于物象的留恋，使这些中国水墨实验者无法进入到一种纯粹的抽象状态，而对于“笔”的放弃，而使墨变得瘫软无力。虽然现代水墨追求巨大的画幅，追求视觉的张力，但失去笔的墨所营造的画面感恰恰是无力和漫散感，加之制作成分的加入，都大大削弱了画面的气势和表现力。即使画幅巨大也不能产生震慑魂魄的力量。而这种力量，我以为是支撑起一幅表现性抽象作品的最为重要的部分。

“去笔墨中心主义”的提法从表面上看似乎具有一种颠覆传统的革命性质，使现代水墨从形式上与传统有了区别，其所遵循的逻辑是：创新首先要不同——现代要与传统完全不同——传统注重用笔，现代注重用墨。这样一种推理是非常简单和模式化的，完全受着一种教条的二元论的影响，把传统和现代如此清晰的分割开来，并且把传统作为现代的对立面，进行全面的否弃，这无疑是文革思想的一种延续。“去笔墨中心主义”虽然找到了现代水墨与传统的区别，但仅仅是区别，并且是不高级的区别。相对于传统“笔墨”的现代“水墨”恰恰是一种倒退。我想中国的古典哲学是注重整体性和系统性的，之所以称为“笔墨”是古人发现“笔”和“墨”是无法分割的一个整体。“笔”是支撑起“墨”的气力与骨骼，“墨”是使“笔”产生千变万化的基体。在西方的现代主义绘画中其实也贯穿着同样的规律，在西画中表现为对笔触的运用，而笔触的形成恰恰是颜料依托于笔，而笔则与心手相合一。

对于现代水墨的批评并非意味着现代水墨就没有意义，问题是在急于建立现代水墨语言状态下而真正远离了现代主义的本质。并且对于传统的断然否决也使现代水墨缺少了一种深层的支点，而无法承担起中国艺术现代性的使命。在这其中，也不乏坚持笔墨传统的艺术家。

在这里我要着重讨论张大我的抽象艺术。他往往是在现代书法领域被讨论，而我恰恰认为他是一位重要的中国抽象艺术家，作为与西方表现性抽象的区分，张大我的抽象可称为“书写性抽象”因为他的抽象是从书写中演化而来的。

张大我早年接受过系统的书法训练，并且曾以研究传统书法作为己任，直到不惑之年才转向现代书法。那正好是八五美术思潮时期，他走出了自成体系的传统书法修炼而投向与整个时代相呼应的新的创作——现代书法。80年代的中国现代书法无疑受到了日本现代派书法的启示，并以此作为了参照。中国现代书法更像日本现代派书法的一种余絮，并没有超越少字派，墨象派的影响。虽然中国现代书法没有象日本现代派书法那样具有划时代的创造性——把书法由传统推向了现代，并且是在整个西方抽象表现主义兴起的背景下，而与世界艺术进行对话。由于历史的种种原因，中国的现代书法比较日本迟到了20年。然而对于中国本土，现代书法是具有重要意义的，是必经的和无法回避的道路。作为对现代书法的完善和发展，依旧是不可或缺的。

在张大我早期的以“大我妙墨”为名的现代书法作品中，他完全破除了汉字的可读性，消解了文字的实用功能，而将中国艺术最接近于抽象性的墨线抽取出来，倾注全部身心的精神与力量，完成一次性的书写过程。在宣纸上展现的是不可复制的，质感丰富的，且具有一种内在张力的墨迹，尤其在其系列作品《华彩》中表现的至为明显。只这一笔线，就可令人叹为观止，有一种震慑人心的气魄从纸面上崩发。自古以来中国书法讲究功力，而深厚的功力乃至学养均来自一根线的品质。历代书家穷其一生都在锤炼其线质，原因是线乃是书法的本质。一笔的优劣也就决定书法的优劣。对于笔线的理解，是数千年中国人经验的结果，而并非一种表面的形式。相对于西方艺术，中国的艺术更加注重运用线。或许是因为书法与文人画多用单色的墨，所以也就更加注重线的变化和细微感受。在那一根墨线中，体现了所有东方的智慧和能量。

我想张大我是真正理解了书写性与表现性的。这也正是西方表现性绘画的特质。日本现代派书法的兴起与美国抽象表现主义有着内在的关联性。或者说日本现代派书法崛起的时代乃是抽象表现主义盛行的时代。墨象派书法其实已经是抽象表现主义绘画。西方的表现主义传统在抽象表现主义那里达到了一个极致，东方式的书写性也在现代派书法那里发挥到一种极致。而表现性与书写性在某种程度上是具有同质性的。也在此处，中西才有了真正的对话与阅读。张大我的创作恰恰是建立在这样的一个背景下的。他的坚实的传统书写基底在他转向现代书法创作时起到了至关重要的作用。当他下笔的时候就站在了一个高度，这是没有过严格的书写训练的人所无法企及的。并且在张大我一开始进入到现代书法创作的时候就直抵笔墨书写的抽象领域，而没有出现文字的痕迹。这也就是他与许多现代水墨画家所区别的地方，张大我在开始创作就是一种抽象思维。他脱去了众多艺术家所难以割舍的物影情结。而实现了从书写到抽象的跨越。他的画面是变化多端的，时而似石破天惊，时而轻歌曼舞，皆来自于心境。

90年代之后，张大我便移居澳大利亚。也因此具有了一种国际的视野来审视中国的艺术。他的创作也更接近于国际化。在坚持纸上作品的创作之外，他也运用影像等综合媒介对书写进行演绎。若干年过去，他始终保持着旺盛的创造力。近来他又创作了《触感》系列作品。在一个偶然的时机，他得到一种大号的超长锋毛笔。笔毛松软的垂下，似拂尘。在铺展开的巨大的宣纸上面，他伴随着音乐舞动着毛笔。他游走在画面上，笔毛在纸面上有节奏地摇摆，抖动，分开的笔锋

在纸上留下奇特的笔触。这种笔触感是独特的，因其并非来自传统书写过程。也并非完全脱离开用笔。

作为抽象表现主义的代表人物波洛克创造了滴撒的方法，他将画布铺在地上，来回走动，将油漆等颜料通过甩动画笔滴撒在画布上。因为身体的动作和甩动时所具有的方向性，使那些色点具有了一种动力和形态。虽然波洛克没有运用笔触，却具有了笔触的所有要素。波洛克绘画中强烈的表现性，也从这里来。中国的吴冠中的抽象画与波洛克有异曲同工之处，在画面构成上都倾向于不间断的连续性，让画面可以延伸到画外。所不同的是吴冠中是用漏斗来实现一次性不间断的线的“书写”，在这里依旧没有笔与纸的接触，但其连续性呼应了书写的过程。波洛克和吴冠中的书写性是抽调了用笔实现的。张大我的《触感》则运用了笔，使笔和纸保持了若即若离的关系，在身心得到了真正的放松和自由的状态下的自由书写——牧歌式书写。或许从表面上我们能够看到张大我，吴冠中以及波洛克的相似之处。但张大我的创作似乎更加接近东方意蕴。他没有完全否弃用笔书写，而是在书写的领域寻找到一种别样的方式。对于他自己的艺术之路来说，这也是一种超越，就是不再以追求线质作为主要的目的，而是做到身心的彻底解放——自然而然，以此契合于超脱于世俗之外的另一种体验。

在某种程度上，《触感》是对现代派书法的一种超越，相比较波洛克滴撒，张大我将书写注入更多的精神感悟——那更接近于庄子“逍遥游”的境界。虽然张大我的抽象艺术接近于抽象表现主义的某些特征，但其中所蕴含的却是一种浓郁的东方精神。并且他的这些创作使人们能够寻回一种中国文化历史的承继——发轫于传统却又具有国际性。张大我的抽象艺术恰恰是对传统怀疑论者的一种回应——不是排除了“笔”就可以建构一个“墨”的现代的水墨绘画系统。水墨抽象所最为需要的乃笔法系统的支撑。而20年水墨实验的教训也正在于此。

在张大我的《触感》作品中，虽然是无意之间的书写——那散开的笔锋在纸上的轻轻触碰，但那些痕迹却依旧是深刻的，可以留下另观者细细品味的，充满意味的痕迹，那应该是浸淫中国书法多年的一种内蓄力量的外现，那些似断似续的短线交织在展开的长卷上，似春的气息回到大地，那些笔触于是具有了一种生命感，许多事物在那些笔触间萌动，并且焕发着生机。这正是书写的真意。

中国抽象艺术是以西方抽象艺术作为参照系的。但如何建立起中国独立的抽象艺术，并非一件易事。从2010年奥利瓦来中国策划了“大象无形”的中国抽象艺术的展览后，中国艺术界忽然兴起了抽象艺术的热潮。各种关于抽象艺术的讨论和展览层出不穷。固然这对于曾经以政治波普为主宰的中国当代艺术的现状是一种有益的矫正，即艺术需要一种多元性。但同时也暴露了许多问题：一位西方的策展人是否对中国的文化和艺术能够做到真正的理解？在不完全理解的情况下，势必对中国的抽象进行一种误读。直接的结果可能是真正优秀的中国抽象艺术可能会被遗漏掉，而那些拙劣的抽象艺术反而代表了中国的抽象艺术。并且在一个抽象艺术是作为边缘艺术形式的国际艺术语境里，过度渲染中国的抽象艺术，是否会另中国的当代艺术作为个例而被排斥在世界当代艺术的门外，而使真正的具有当下探索性的艺术被遏止？一切都有待思考和提问。作为本土艺术，在当代，抽象艺术自然是艺术批评所不可回避的课题，但如何解读中国的抽象艺术就成为一个课题。还有就是如何判定什么是优秀的中国抽象艺术。我想：张大我提供给我们的正好是一个经典的个案。

2011年1月6日于北京寓所

## 第二部分：徒手线（2006-2010）

## 张大我的位置

邱振中（中央美术学院教授）

“现代书法”在当代艺术中的归属，是一个聚讼纷纭的问题，但却很少有人谈到这个分类问题对于理论与批评的重要意义。没有一个合理的分类，我们根本就无法说到一件“现代书法”的意义和价值。所谓的“现代书法”，包括许多在构成本质、艺术史指向、含义、评价标准及阅读期待等方面都完全不同的作品。

当代与书法有关的创作可以分爲“传统风格书法”、“现代风格书法”和“源自书法的创作”三部分。“现代风格书法”指不离开文字和一次性书写，但构成与传统书法有明显区别的作品：“源自书法的创作”指观念、图像资源、挥运方式（不一定是一次性书写）等方面与书法保持关联的作品，其中“书法”特指“中国书法”，如果扩大到一切文字的书写，许多西方艺术家的作品可以划归此列，如塔皮埃斯的部分作品。与此相关的一个类别是“源自文字的创作”，它保留了文字或“类文字”（其观念无疑源自文字），但放弃了一次性书写，徐冰的《天书》、谷文达的《联合国》等属于此类。

张大我放弃了文字，但他无法舍弃从书法中获得的一次性书写的愉悦和激动，当然其中也包括巨大的困难和挑战性。他的作品属于第三类，但属于一、三类之间，刚刚越过边线的作品——他保持了较为严格的一次性书写，几乎完全用草书的方法来书写他的非文字作品，由此这些作品也带有传统草书的一些特征，例如在连续的挥运中同时处理空间结构问题。

张大我对线条运动特征极为敏感，即兴式挥运与现代构图意识的精巧结合，使富有现代意识的图形既能满足人们对新颖构成的渴望，又能唤醒人们对传统的回忆。20世纪所创造的大量杰作，使独创性构图对于今天的艺术家来说已经是十分困难的事情。张大我选取了一个特殊的支点。传统成爲他的独创性的依凭。当人们都在考虑怎麽离“书法”远一点时，他继续向里边走去。

### THE STATUS OF ZHANG DAWO

The position of 'Contemporary Calligraphy' in contemporary art is a contentious issue. But few are aware of the importance of classification to theory and critic. If we do not classify logically we cannot evaluate the meanings and values of a piece of 'Contemporary Calligraphy' artwork. What are considered as 'Contemporary Calligraphy' artworks include various works which are different in writing construction, art history direction, meanings, critic's criteria and viewer's expectation.

The 'Contemporary Calligraphy' artworks can be classified as 'Traditional Style Calligraphy', 'Modern Style Calligraphy' and 'Originated from Calligraphy Creation'. The second type retains the

Chinese characters and is executed in one single movement but deviates in form from the traditional calligraphy. The third type retains the essential features of calligraphy such as the concept, the pictogram resources and the method of execution (not necessary in one single movement). Here calligraphy refers to Chinese Calligraphy. If the meaning of calligraphy is extended to all other language writings, then works of many western artists can be included, for example, the works of Antoni Tapies. The work of Xu Bing in 'Tian Shu' and that of Gu Wenda in 'Lianhe Guo' can be recruited under the 'Originated from Calligraphy Creation' camp. They keep the writing characters or pseudo-characters but exclude the single movement execution.

Zhang Dawo discarded the characters but could not leave the pleasure and exhilaration connected with the single movement execution. Naturally this encounters great difficulty and challenge. Thus his work belongs to the third category but sits in between type one and three, on the edge.....

He follows the more stringent requirements of single movement execution, using the technique of Caoshu script and thus captures the many features of the Caoshu script i.e. giving consideration to the spatial arrangement but continuing in one single brush-stroke.

Zhang Dawo is most sensitive to the delicacy of brush strokes and lines. He exhibits a gifted combination of exhilarated brush stroke movement and contemporary art construction: rich in contemporary artform and satisfying the hunger of contemporary art viewers. At the same time, he kindles their reminiscence to tradition.

Among the many artworks of the 20th Century, it is rather difficult for an artist to create an unique artform. Zhang Dawo has selected a special focal point: he adopts tradition as the basis of his unique artform. When everyone else is contemplating how to move further away from 'Calligraphy', he marches on continuously right into it.

Qiu Zhengzhong  
National Institute of Art, Beijing, China

# 从书写性抽象到当代艺术的“中国命题”

——张大我个案研究  
成浦云

上世纪中叶,以井上有一为首的日本书法家在日本政府的全力支持下,把经过简单异化了的的中国书法送进了西方人的视野,并被西方人写进了按西方标准设定的世界美术史。于是,这一事实成了一种观点的依据:抽象表现主义曾大大得益于中国书法,甚至如果没有中国的书法就没有西方的抽象表现主义或抽象表现主义就不会有今天的成就。而通过对近现代世界艺术史中关于抽象主义前因后果的查询,似乎只有以下三个现象能让我们和上述观点产生一点点联系:1、毕加索说,我要是生在中国肯定要当一个书法家;2、康定斯基曾在二战期间计划从欧洲转道日本,据说有意在日本接触接触书法(但最终并未成行);3、波洛克的“行动绘画”中能看出一些中国画大写意和中国狂草的率意性涂抹。

除此以外,似乎再也没有看到中国书法与西方现当代艺术的关联,而即使上述三点也非常牵强,尤其是早在上世纪八十年代就多次在中国媒体上频频出现的毕加索的那句话,极有可能是中国人自己杜撰的,然后以讹传讹自我陶醉地大面积混淆视听。剩下的康定斯基和波洛克的所谓“书法可能性”简直就是捕风捉影、凭空捏造。尤其令人悲哀的是,日本人把中国书法稍稍改头换面就获得了西方的“认证”并让日本人在改革开放早期狠狠地在中国人面前炫耀了一把,而中国也拿这个来说事并附和着日本人共同以为书法曾深刻影响了完全源自西方的抽象表现主义绘画。

至此我们不难看出,中国的书法(包括现代书法)到现在为止也没有进入西方艺术主流,撇开其他因素不说,井上有一们的作品之所以被西方接纳,西方人有并没有把这些作品看成书法,而是把它们当成了“美术”并以西方固有的“美术眼光”来看待这些东西的,他们把“井上有一”也仅仅是作为一个词条和几张印进了一本书中然后就束之高阁再也无人问津了。所以五十年前的那场书法与世界的“接轨运动”,东方与西方文化的苟合企图只能作为一个毫不起眼的痕迹蒙尘于英文文献的犄角旮旯。

日本人基于书法的“东方冲动”一开始就未能真正勃起,时至今日更是全线萎靡,不仅是书法的现当代性建构没有着落,连传统书法亦随之江河日下一溃千里了。

此前的二十年间,中国当代艺术经历了形式模仿、观念迎合、传统资源的廉价出口以及残酷的话语权拉锯,如果把二十年光阴看作一个轮回,把中国当代艺术现状与世界艺术格局在今天的比较看成一个新的起点,那么书法作为一种前提肯定要在其中有所作为并生发出特别的意义,尤其在视觉领域和抽象领域,种种源自书法的扩散性和基于书法更多的可能性,将会为中国当代艺术的资格、身份以及权力的争取储备新的张力并磨砺出新的锋芒。这个使命不可能由中国以外的任何人最终完成,只能靠中国人自己。

在书法的新路径开拓中,张大我是早于北京“85首展”的一位先行者。1980年代初期,日本墨像派、少字数派以及西方抽象表现主义都还没有进入中国书法家的视野,更没有成为书法创新的起点和依据,中国之所以在1980年代出现了现

代书法，是由于传统书法本身潜藏的、可以进一步提升的抒情性、抽象性和当时的观念开放不期而遇，这一现象的出现至少在早期和日本、西方文化的渗透没有关系，对此，我在《现代书法连云港现象补遗》中已通过我本人以及我的老师徐兆良先生的个案分析有了明确论述。仅从这一点就不难看出，日本人之所以抢先四十年以书法的名义登陆欧洲，完全系国情使然，如果中国在100年前的吴昌硕时代有了资本主义的过度，恐怕今天的抽象艺术观念将由中国人定义，尤其是抽象表现艺术亦将因中国书法的存在而出现迥异于现在的面貌。

虽然历史不可能重来一次，虽然抽象艺术的原点在欧洲，虽然日本人把书法改造成了抽象画被欧洲人基于“东方词条”的补充需求写了一笔，但观前瞩目仍不难看出，在日本和西方介入之前，书法的“内部革新者”至少有一个张大我，而在中国当代艺术从迷惘、焦虑、不安到渐至澄明的过程中，对于书法在当代格局以及文化博弈中的理性思辨中，还大浪淘沙般地涌现出了其他一批更具当代意识和责任感的求索者，其中陈光武用十年磨一剑的韧劲重写了中国书法史，以全面异质的面貌和高度凝练的抽象语言打进了西方并获得了一种肯定；王南溟的“字球装置”则基于“颠覆——重构”的超人胆识，提出了关于书法的当代维度，张大我的创作方向虽然仍主要集中于笔墨范畴，但观念触角和形式主线早已越出宣纸、毛笔、墨汁的原始规定，和日本墨象派、少字数派从一开始就远远拉开了距离，除了在动机和立意上有所区别，还在横向的体系建构和纵向的书法本质挖掘方面延伸出了一个新的参照。

如果一定要在形式上做比较，从表面上张大我的现代书法似乎与日本的前卫书法、墨象派书法最为接近，尤其在欧洲人眼中，似乎都是墨团的堆积和墨线的缠绕，但仔细观察就会发现，包括井上有一、手岛右卿在内的多位大师，他们的作品总是在试图传达着一种“意思”，或希望别人从中读出一种“意思”，例如“抱牛”、“崩坏”、“贫”等在西方产生过广泛影响并在中国被很多人奉若神明的作品，其实这些作品的审美情境和祭侄文稿、兰亭序没有什么根本区别，只不过西方人不认识作品中的汉字而又被笔墨的动感震慑而已。张大我与之不同的是，他的作品首先不是以“表情”或“达意”为目的，而是把抽象精神作为第一立足点，首先从抽象出发，然后才是“表情”、“达意”或其他什么。如果从张大我作品最终的形式回溯创作过程及起点，动态中夹杂的理性或静态中蕴涵的激情会把人们经视觉引导之后的综合感受一并诱发，继而调动起广泛的共鸣并在某一个前提下达到高度的共识。

张大我从1980年代初期从事书法的现代性探索，1990年代初期进入书法及水墨的抽象表现创作，1995年旅居澳大利亚至今，又用10年的时间游艺欧洲，在浸淫欧洲古典和国际当代艺术氛围的同时，仍抽出大量时间回到中国与中国的同行广泛交流。经过中西文化的多年碰撞，张大我并未在差异中走失，作为笔墨精神的顽强守护者和“中国抽象”的竭力倡导者，他既没有陷入狭隘的传统情结，也没有在意志上被全盘西化，深厚的传统书法功底和传统文化熏陶使他有资格保持自己的身份；开放的心扉和长年海外游历又使他有条件并有能力把触角伸向笔墨之外的领域。张大我迷恋于纸面又常常飞出纸面，广泛涉足写作、摄影、雕塑、装置和观念艺术，正是在这样的选择和激荡中，张大我的艺术才有了更高的纯度和韧度，他所主张并身体力行的“中国抽象”也才有了更大的张力和空间。

现在，“大我妙墨”作为一个特定的概念和符号，已被欧洲艺术界称誉为“不可超越的东方现代主义艺术形式”，张大我本人甚至被欧洲人冠以“东方波洛克”



的头衔，作品除了在欧美的各大画廊和展览会上受到热捧，还成了世界报业大王默多克、大英博物馆等私人及公共机构的重要收藏。

张大我的艺术成就，我们不仅要从小可触可感的市场角度和作品本身予以归纳和总结，更要从文化战略的高度和文化生态的广度投以关注。张大我不仅将中国书法的运动感以及水墨的交融性在形式上发挥到了极致，还用中国的传统资源和中国式的情感对抽象表现艺术作出了独特的解释，在从“书写性”、“抒情性”、“抽象性”的过渡和嫁接中，张大我用他二十多年的实践和思考，从水墨实践的微观角度提出了一个在当代艺术中更为宽泛、宏观的“中国命题”，这是一个无论中国本土艺术家还是海外华人艺术家都不得不面对的命题。

## 自由的书写——张大我的抽象艺术

王镛

在中国当代艺术界，张大我的抽象书法或书法性抽象艺术，比一般的现代书法或流行书风更具有前卫性和探索性。张大我从1982年就开始探索现代书法，应该说是走在“85新潮”前面了。1994年，他旅居澳大利亚，继续探索书法性抽象艺术。最近他还尝试多媒体艺术，包括我们今天展览看到的装置，还有转动的东西，还有表演。从“大我妙墨”到“触感系列”，他的成就和影响，在中国当代艺术界，以及海外的艺术界，可以说越来越大。今天的张大我抽象艺术展，就展示了他最近两年来的抽象艺术探索的最新成果。这个展览的主题是“形意之外”，我看英文写的是Out-vision，我觉得翻译成中文“象外”可能更准确一些，也更容易理解。因为我们中国传统美学就讲“境生象外”，Out-vision可以理解成“幻象之外”，比“形意之外”更确切。

这几年我一直在宣传我的现代艺术理论，或者说理论假设，就是强化个性与简化形式。我认为强化个性与简化形式是现代艺术的两大特征，而且是东西方现代艺术的普适特征。这个理论假设，有人同意，特别是很多画家都很同意；有人质疑，包括我们理论界的一些权威表示质疑。我自己也在不断地证实和证伪这个假设能不能成立。张大我的抽象艺术正好给我提供了又一个研究的个案。我所谓的强化个性就是强调抒情性、表现性，强调非理性、无意识，主要是诉诸个性化的情感。简化形式是强调单纯化、抽象化，强调理性逻辑，主要是指向形而上的精神。简化形式的极端是纯粹几何抽象，以至于发展到极少主义。到了极少主义的结果就是情感落空，个性消弭，现代性也就消失了。所以我说极少主义标志着西方现代艺术的终结，再往后就是后现代主义。因为强化个性、简化形式有时是矛盾的，所以抽象表现主义是把表现主义——就是强化个性、强调情感的价值，和抽象——简化的形式结合在一起了。我认为抽象表现主义是比较完整的一种现代艺术形式。

苏利文在《东西方艺术的会合》这本书里说，20世纪中期在东方和西方几乎同时出现了抽象表现主义，他认为东西方艺术在抽象表现主义领域会合。苏利文举的例子，西方的艺术家有马克·托比、克兰、波洛克、苏拉热，中国艺术家他举的例子有赵无极、朱德群，还有后来的吴冠中。日本的书法家的现代书法大概也应该归属在这个范畴，虽然苏利文没有举他们的例子。苏利文特别介绍了美国抽象表现主义的先驱马克·托比的抽象绘画，叫“白色书写系列”，他是用白色的线条来画画。托比1923年在西雅图认识了一个中国画家叫滕圭，就开始跟滕圭学习中国画的笔墨，后来1933年他又到了上海，然后又到日本学习日本的书道。所以他创作“白色书写”的时候，就说“在中国接受书法的影响促使我无意中冲破形式的束缚，能够自由自在地去描绘。”这就是我所说的“自由的书写”。不过苏利文也指出，“托比的白色书写的线条很少具有真正的书法意义，不像中国和日本的书法作品，线条可以成为一种独立的表现形式。”

那么，我想，创作具有真正的书法意味的抽象表现主义作品的历史使命，只能落在真正具有书法素养的中国艺术家身上，落在张大我的身上。张大我的深厚的书法功力来自他的家学渊源，也来自他的天才和勤奋。他本来可能成为一个沿

袭传统、功成名就的书法家，但是他却选择了一条荆棘丛生、前途未卜的创新之路，开辟了一个全新的艺术领域，进入了自由书写的境界。不过我认为张大我虽然“离经”了，但是没有“叛道”，他始终没有抛弃中国传统艺术包括书法艺术的精髓——那就是写意精神。苏利文说“中国和日本的艺术家在他们的传统艺术中发现了抽象表现主义的因素。”也就是说，从中国的传统艺术中也可以发现现代艺术的因素，抽象表现主义的因素。

张大我正是从中国传统艺术书法笔墨中提取出了表现性、抽象性的元素，并且把这些元素强化、简化，推向极致，也就是说从笔墨传统的内部生成中国式的现代抽象艺术。这种书写式抽象艺术把表现性与抽象性结合在一起，你可以说他是抒情抽象，也可以说他是抽象表现，但是前面应该加一个定语“中国的”。这种中国的抽象表现主义艺术，比波洛克的行动绘画更具有中国传统文化的精神内涵。有人把张大我誉为“中国的波洛克”，我觉得张大我比波洛克更有文化修养。波洛克的滴画只不过是模仿印第安人土著的沙画，比较原始，你也可以说越原始越现代，但是没有张大我的抽象艺术这么深厚的文化底蕴，没有这么高雅的笔墨韵味。在张大我的书写式抽象艺术当中，特别重视写意精神和书法用笔。因为我们现在不光是中国写意画，包括工笔画，甚至包括油画，都在提倡写意精神。那么究竟什么是写意？写的古字和“泻”就是倾泻的泻是同义的。

《诗经·小雅·裳裳者华》里边说“我心写兮”就是“我心泻兮”，写就是倾泻心情。《说文解字注》里说“意，志也。志即识，心所识也。”意也就是心智、心识。所以综合起来，写意就是倾泻心情、表达心智。在中国传统的书画艺术当中，写意就是运用简洁的笔墨自由地书写心情、心智，写意的最高境界是营造意境。写意近似抽象，但不等于抽象，中国画提倡的是“似与不似之间”的“意象”，就是齐白石强调的“似与不似之间”的一种“意象”，这种意象不是完全不似的抽象。而张大我的抽象艺术比传统的写意艺术更进了一步，彻底抛弃了物象，甚至抛弃了物象的联想，脱离了字形，删除了字义，但是他保留了笔线，强化了笔意。这也比谷文达的《畅神》、徐冰的《天书》更加抽象，因为谷文达、徐冰他们还没有完全摆脱字形，虽然徐冰他们是自己造的字，但是还是有字形，但是张大我没有。张大我是直接以抽象的笔墨来表现艺术家的内在情感、生命活力，甚至宇宙意识，营造形而上的意境。这种意境究竟是道、是禅，还是“天人合一”，暂且可以搁置不论，因为我不太同意对抽象艺术进行过度阐释，它是很神秘的，不能简单地用中国传统的哲学概念来定义。

基于深湛的书法功力，张大我特别重视书法用笔，中国书画讲究“书画同源”，同在哪里？同在用笔。中国画的“六法”强调骨法用笔，笔迹就是笔的痕迹，就是心迹，现代笔迹学也是这样认为的，笔迹是人心灵的轨迹。在笔墨当中，张大我尤其注重用笔，沈宗骞的《芥舟学画编》里边说“笔为墨帅”，统帅的帅，就是离开了用笔，墨将无所依附。即使在张大我的非水墨的色彩作品中，包括他用丙烯画的那些画，也保持着运笔的痕迹。张大我的笔力是非常的柔韧、非常的洒脱，好像狂草，有枯笔焦墨、飞白的笔迹。我虽然不是书法家王镛，但我业余爱好画画，我看他用笔用墨有些类似披麻皴或者牛毛皴的皴法，实际上又不是皴法。他的用笔用墨不是描绘某种具体的物象，甚至也不是描绘某种意象，而纯粹是表现他的个性的情感符号或者生命轨迹。这种抽象笔墨本身就具有独立的表演能力和审美价值。

今天参观这个展览，我最欣赏的是他的《天象》系列，因为我还是比较喜欢

传统的水墨画，他这些作品把水、墨、笔、宣纸结合得非常完美，笔墨特别简洁，笔墨的韵味也特别浓，现代感极强。

我觉得张大我的抽象艺术还可以继续发展，进一步强化个性、简化形式。毛笔还可以更大号。笔迹、笔墨还可以更单纯，形式还可以更简洁。形式越简化，个性越突出，力度越强，境界越大。我祝贺张大我的展览成功，也预祝张大我的抽象艺术取得更大的成就。

### 第三部分：大我妙墨（2005-1992）

## “妙墨”——中国艺术的一种提示

王南溟（中国艺术评论家）

张大我的“妙墨”作品是在这样两个艺术背景上思考而得出的结果，一是日本现代派书法中从“近代诗文派书法”、“少字数”、“像书”和“前卫派书法”以来将书法的运笔和线条过程转换为书法创作的主要目的：一是西方书写式抽象表现主义的抽象空间对书法的转换。张大我的“妙墨”就是继续沿着日本现代派书法发展，同时又试图利用东方资源改型西方抽象表现主义的“书写性”，就这点来说，现代书法也许能以其独特的视角和价值判断深入发展表现性抽象画的语言，如果顺着这条批评线索而分析张大我的作品，我们就可以知道张大我将其作品命名为“妙墨”的原因，“妙墨”是对张大我自我创作状态的一种概括和统称，而且其指涉的范围是很明确的——线的书法性、汉字形的模糊乃至消解，从内在书法章法与抽象空间之间游离，当然也包括一部分的“象形”书法和传统书法印痕，而在这样几个范围内有一条主线是明确贯穿的，就是如何让书法在脱离汉字形后的自由书写，它最终演化为如何让线通过心理情感作用而奇妙起来的问题，这是现代书法微妙而深邃的地方，诸多的现代书法家的实践都在孜孜以求这种感染力，而张大我又将它纳入到“妙墨”的命题与探索。

今天的中国现代书法如果要有所超越就绕不开这两个背景：日本的现代派书法和西方的书写式抽象表现主义，前者直接促成了中国的现代派书法，而后者又为中国现代书法提供了抽象的典型形态，即线在空间中的关系。而“线”如何体现其文化感和质量感将是今天现代书法家所思考的另一个重要方面，由毛笔——宣纸——水墨建立起来的“墨线”系统有它自身的源起和演变历史，这种“墨线”在文化给定和变异中已变得多向性，它源自一种文化信仰，在古典时代，它是儒、道、释文化符码。在这不同的文化符码中，其“墨线”也被注入了不同的气息，而当这种儒、道、释文化向浪漫文化和自由主义甚至现代主义转换中，其“墨线”也将面临转换。这是书法“墨线”现代感的开始，而其书法由章法向空间的转换，首先出于这种“墨线”向现代转型的要求。

所以“墨线”是现代书法探索的一个重要方面，我们可以从“墨线”的文化与质量上判断作品的优劣，在抽象画的诸多方式中，现代书法的“墨线”将作为一个方面对抽象画的继续发展提供启示，因为毕竟“墨线”在历史上和文化情境中都不能以简单的“线”这一西方形式主义概念加以描述，它要求有西方形式主义的“线”基础，同时由于它自身的“墨线”文化情境足以成为研究现代书法的一个切入点。进入这个点，“墨线”变得格外地有意味，而这种“墨线”的意味被张大我概括为“妙墨”，以此，面对张大我约“妙墨”作品，我们正看到了一个“墨线”的世界，它希望在日本现代派书法和西方书写式抽象表现主义上有所超越，这种超越的基础就是不断地提升“墨线”的历史文化和当下情境冲突出来的厚度和质量。

## “DAWO MIAOMO” - AN INSPIRATION AND CUE OF CHINESE ART

The inspiration of Zhang Dawo's "Miaomo" is sourced from two spheres of influence. One is the Japanese Modern Calligraphy movements where the brush strokes and "Xian" (Chinese calligraphic lines and curves) are used as tool for creative artwork. The other is the western Abstract Expressionism where the space of abstract is adapted to calligraphy. Dawo "Miaomo" is the continuation of the development of Japanese Modern Calligraphy as well as utilizing the oriental resources to transform the calligraphic aspect of the western Abstract Expressionism. For this very point one could perhaps expect Chinese (including Japanese) Modern Calligraphy to be able to develop a new language for the western Abstract Expressionism. If one follows this line of thought to analyse Dawo's artwork, one can understand why he has named his work as "Miaomo". It is a term to describe his style and general expression. The boundary of this style is very obvious - the calligraphic nature of "Xian" and the blurring of Hanzi (Chinese characters) to the extent of deconstruction of the characters; flowing between the realms of the rules of Shufa (calligraphy) and abstract space; including of course, some of the calligraphic "Xiangxing" (pictograph) and traces of traditional calligraphy. Within these several realms the focus point is how to allow calligraphy to be used as free-flow writing after it has been liberated from the rigid frame of character writing; and ultimately how to develop "Xian" into something Miao (wonderful and mystic) through the inner feeling of the heart and emotion. This is where Modern Calligraphy has its intrigue and depth. Many Modern Calligraphers devote themselves to the pursuit this path. But Dawo has included it into the goal and search of "Miaomo".

The contemporary calligraphy in China today cannot move away from these two spheres: Japanese Modern Calligraphy and western Abstract Expressionism. The former directly influences the shaping of Chinese contemporary Shufa and the latter provides the classical style of abstract: i.e. the relationship of "Xian" in the space. And how "Xian" can be used to express the culture and quality of art is another important consideration for present day contemporary calligraphers. Built on writing brush, Xuan paper and ink, the "Moxian" (ink-line) system has its own origin and history of development. In between change and consolidation as affected by culture, "Moxian" has become multi-directional. It was originated from a cultural belief. In the classical time it was the symbol of the culture of "Ru, Dao, Shi" (Confucius, Tao, Buddhist). Amidst these different cultural symbols, "Moxian" has been given different overtone. And when this "Ru, Dao, Shi" culture is

influenced by romanticism, liberalism and modernism, its “Moxian” is forced to change. This is the beginning of the modernism of “Shufa”. The requirement for “Moxian” to be adapted to modernism is for “Shufa” to change from its previous form into the space.

Thus “Moxian” is an important issue for contemporary calligraphy. From the culture and quality of “Moxian” we can assess the quality of an artwork. In the various expression of abstract art, the “Moxian” of contemporary calligraphy will continually to provide inspiration and cue to abstract art. Because “Moxian”, from its history and culture, cannot be explained simply by the western concept of “lines”. It requires the foundation of the concept of “lines” of modern artform. At the same time because of the “Moxian” culture itself, it can be used as the starting point to do research on Modern Calligraphy. Once you have started, “Moxian” becomes especially meaningful and this meaning is used by Zhang Dawo as “Miaomo”. Therefore looking at Dawo “Miaomo” artworks we are placed in the world of “Moxian” which he hopes will surpass the Japanist Modern Calligraphy and western Abstract Expressionism. The basis of this outshining is to upgrade continuously the depth and quality derived from the resultant forces of “Moxian” history and culture and current mode.

Wang Nanming  
Chinese Art Critic, Shanghai



## 激扬的意义

——张大我现代书法小议

徐恩存（中国《美术观察》杂志专栏主持）

传统书法的经典美感在 20 世纪末受到了挑战。质言之，20 世纪末对传统书法权威的憾动是以“现代书法”为标志的，它具体地显示了一种摒弃“把玩”的旧文人心态，而力求从既定的文化模式中抽离出“激扬”的符号结构，并赋予它以有建设性的反叛意义。

众所周知，20 世纪，特别是 20 世纪末，对于中国人来说，是不同寻常的世纪，由于思想的解放，我们已经具有了在话语领域里的世界眼光，而对西方话语的借鉴，则使一切清醒的求索者在重新估价传统时失去了原有的强度，在价值重估之中使其在与西方文化的对话中成为一种可能；对话，需要有自己的话语，而文化重构便是摆在每一位有责任心艺术家面前的话语命题，这是无法逃避的。

我们正是在这一背景下，评价张大我现代书法的意义的。

就作品而言，张大我是在传统的延伸中获得最初的灵感，并在此基础上，延续着其文化意义。因而，无论张大我的现代书法探索走的多麽远，他在消解传统书法中做了多大的努力，都透出一种令人无法忽视的东方智慧。或者说，我们在张大我作品的“飞动激扬”之中，看到了一种超越传统的广阔视野，探索古典文明重建的新价值观。也许作者自己始终很清醒——现代书法主要应是自己传统的现代变异，舍此可能会出现南辕北辙的谬误。

在张大我那里，尽管他执意于激扬于墨线的生命力，使线条在摆脱传统模式的束缚中呈现一种自由伸张的状态，并力求展示墨线本体之美，使之更为鲜活、生动，但他从未怀疑过东方智慧的丰繁与厚实；他认为，并坚持认为，古典文明中的东方智慧是重扬中国文化的核心因素，也是最具普遍意义与恒久性的因素，任何单一的话语都无法解释它，都不能独自地歪曲它。在这里，张大我确立了自己现代书法的出发点和在重构新价值观的基础。

一部思想文化史告诉我们，更高的成就往往来自更大的挑战。

20 世纪末的现代艺术探索者们，找到一个施展艺术才华的广阔天地。张大我以自己的艰苦实践证明自己探索之路的可创性与前瞻性。因为，任何话语都是一定语境中的精神产品，只有广阔、丰厚的土壤，才能长出有力度的精神之树。对张大我来说，传统书法正是这样一片沃土，它有可能产生出一种面对全部现实复杂性的新话语方式——譬如现代书法。

现代书法，至少在张大我的作品中，那种先锋性，表现出一种当代人前行的动力和方式，传递出重构与新生的信息。

细读张大我的现代书法，我们惊叹他如此巧妙地将东方神韵与西方结构结合在一起，并在和谐统一中呈现出外向的张力，就整体而言，它体现的是一种现代性的激扬和前瞻的意义。

这种意义，是对时间和空间而言的一种价值，是一种文明前瞻性的根据。

张大我从传统书法的古典精神中，撷取出片断和局部，然后给以重组和局部放大，这样的结果，使作品的形式意味被极度强化，空间更大，生命在其中搏动，线的震颤、飞舞流动，交叉错位，回旋切割，乃至嘎然而止与悠长绵远等，都在

抽象性的符号意味中获得全新的意义;出自作者的笔、手和心,他作了最妥善的运用,张大我避开了东拼西凑地混合物的陷阱,自然而然地肯定了一种“合而不同”的书写方式。

张大我是一位东方浪漫主义者和神秘主义者。

在他的现代书法作品中,在充满激扬和浪漫背后,还时时透出某种不可知的东方神秘意味。在他纵横左右,虚实刚柔的线条结构中,某种神秘的意念隐伏在抽象模糊的图式之中,很难捕捉,需要欣赏者在作品前驻足流连,思索玩味;在作品抽象主题和生命意念的元素调合之中,混合着他个人的激情,这一切都含蕴在线条的提按转折,长短节律之中,传达出作者对世界的独特把握方式与率真性情。

张大我的现代书法作品,截取古典书法艺术局部,重构完整的空间,正是古典与现代、东方与西方,形式与内容融于一体的独到之处。应该说,这是一种模糊性的艺术存在形态,它有感而发,有所寄托,神爽飞动,意味无穷,这样的东方智能型的、隐喻的、美感的特征,又呈现外张的激情,既包含了作者个人涵养的底蕴,又包含了个人体验的深微精疏,同时,也以极富抽象弹性的结构方略,为主体意识的驰骋和意象的组合提供了充分的余地。

因此,它使形式结构——既抽象图式成为直传意义的本原,赋予线条以自身独立的美感价值和意义,又以一种运动的形态,互补交叉的组合方式提供一种直觉的启示、顿悟式的智慧、把运思的方向指向心灵体验和情感感受,达到一种总体上的圆润灵动与融会贯通,处处体现出“观物取象”,“得意忘言”之意,散发出充满解构之维的体验与智慧的艺术气质。

当然,我们并不要求今日的现代艺术应以老庄式的“澄怀观道”面貌出现,但是,张大我的作品却启示我们,每一种有特征的艺术文本,都有其自身产生和培植手中的特定土壤和传统。

同样,一个艺术家,如果对当代的巨大而深刻的文化变革没有自己独到的体验,不能对之进行深入思考,怎么能够做出如此富有含量的艺术作品呢?

诚然,对传统书法而言,张大我的探索充满了离经叛道的气息。

有目共睹的是,他数年的孜孜求索与艰苦实践已深深铸入充满青春活力的中国现代艺术方式之中了。

张大我的现代书法作品,作为阅读和阐释的文本,在现代艺术中,在大众文化和技术化的时代,对古典美感的方式和方向进行解构的思考和实践无疑有着不寻常的意义。

这一意义并不是荒诞地力图否定相对确定的美感和意义,而是力图把这些东西视为一个更加深广、普通的历史的结果;就此而言,任何文本都将成为一个人言言殊,永无定论的世界,唯其如此,与现代世界错位日益增大的古典美感,或可在被解构并被重新激扬之后的诗思之中,将焕发出新的生命活力。

张大我的现代书法的现代性,在于其激扬了书法的本体生命之美,在于其大胆解构传统。他不是简单从一种形态跳到另一形态,而是拆散、颠倒和置换它们的结构与秩序,与此同时,解放它们被遮蔽地的普遍性、独立性和审美性,把它们嫁接到“现代性”或“先锋性”之中,重构出一片崭新绚丽的新时代艺术景观来。

这正是张大我的目的和意义。

## 瞬间与永恒的较量

梁培先

张大我先生的“妙墨系列”使我想到了传统中国草书，也想到了现代法国柯乃柏的作品。

“妙墨系列”的成功首先得益于张先生独创的“呛笔”之法。这种笔法不同于传统草书千锤百炼的“招式”、甚至某种程度上是对那些固定化的“招式”的瓦解和消弥，但就作者创作之前对于笔墨工具、创作状态等等因素的不断调试而言，它在本质上又与传统草书有着非常深刻的联系，或者可以说是将传统草书所强调的瞬间性表现推向了一个极端，把书写的当下性浓缩到不能再浓缩的刹那。因而，从这一层面上讲，张先生的“妙墨”有出处，又与它的出处有所不同，应是一种由传统发源、非常现代的表现。

类似的做法，我们曾经相识的大概只有法国的柯乃柏了。柯先生将书法简化为不能再简化的“一”，在“一”这个最简单的汉字同时也是汉字笔画的极端范围内，体验笔毫在“一”中平静运行的微妙波动与内心世界的联系，它似乎可以无限制地迁延而下、直接永恒——在“一”之中的永恒。而张先生则代之以犀利、代之以时间上的极限化，将之还原为一个急促的喘息、一个流盼的眼神，这无论如何又是另一个极限。

永恒与刹那的较量，牵涉进东西方两位不同文化背景的现代艺术家，使他们在同一点上相交。如同古希腊的神人雅典娜所说的：向两个不同方向射出的箭，当它们相遇的时候，奇迹就发生了。张先生和柯先生的不同做法是否可以冠以奇迹之名，是我所不知道的，但他们的作品的的确确给我带来了非同一般的震撼。

# 大我的“妙墨”艺术

唯公

大我在一篇题为从书法“飞出纸面”谈起的短文中，描述了“大我妙墨”的探索历程。八十年代初，封闭的中国大陆，随国门敞开，经济发展，文学、艺术等诸多方面，开始活跃。世界进入中国，中国走向世界。艺术亦然，书法亦然。

此时，大我探索、尝试“文字造型”艺术的各种表现形式。继而，中国现代书法经受了方方面面的“洗礼”，步入国际当代艺术大舞台。亦融入国人艺术圈。

中国的现代派书法家，自成一统。各领风骚。“大我妙墨”在九十年代初，就想飞出纸面。缘此，出现了信·荣宝斋信笺系列作品。“红色经纬”系列作品。“大信笺”、“大红经纬”系列作品。“残纸与遗墨”系列作品。妙墨与摄影融合的“妙墨影像”系列作品。书写式即兴线性雕塑作品问世。观念装置组曲——“线的自然”。观念装置组曲之二“夜宴”。之三“天火之后”。之四“旋转与错置”。之五“花儿——走出鬼屋，进入自然”。之六“飘忽的中国神符”等等相继展示。近期，还有两组影像雕塑作品“椅”即将展示。“大我妙墨”已发展到“影像书法”阶段。

多少年来，那些字尽职尽责，表示天，表示地，表示你，表示我，表示喜怒哀乐。他们累了，如今他们解放了，还原为线，还原为丝，成为舞蹈家，进入天空，庆祝失去的自尊。这些线在宇宙中沉浮、舞蹈、旋转……

大我的艺术，就是把那些在风霜雨雪游弋，聚散，飘零的线，于晨曦、暮霭、午夜中，幻化成“线的自然”。

大自然收留我时 毛笔 宣纸 砚田  
我收留了世界 从钉子到钢筋  
天云水 从扭绞的铁丝到枯木  
写出天国 从漩涡到跳跃的火苗到红色的首都  
大自然收留我时 大自然收留我时  
我收留了世界 我收留了世界

我以为，“妙墨”不是书写与涂鸦，纯属“幻化”。仅是和谐于“玄而又玄”，纳入“众妙之门”的无极状态罢了。

中国现代书法，从“跃然纸上”到“飞出纸面”，进入空间……。 “大我妙墨”的创作，从书法出发，从书法出走。纯艺术探索。

儿时，描红、写仿、临摹……  
尔后，读书、写字画画。

《书谱》，是最基本的书法理论。

多少年来，没大明白。

反倒是举起相机，用“空间造型”咏叹时间时，大我才悟出它的真谛。

踪迹艺术，是一门边缘艺术。是一个全新的视角。“妙墨”是踪迹，大我的水墨等也是踪迹。“影像书法”——是大自然的书写——是面对时空的咏叹！

## 《大我妙墨》发微

### ——分析大我的“现代书法”之路

杨晓航

大我作为一个跨世纪的现代书法界人士，在新旧世纪交替之际展示了他的“现代书法”作品。并名之为“妙墨”。在作者来说并非刻意的选择这个时机来为自己添声造势。实际上作者早在上个世纪九十年代中期前就已经开始批量地发表其“妙墨”作品了。出于机缘上的巧合，作者在新世纪之初对自己过去十多年的探索和努力做一个必要的小结。同样借此机缘在关注作者未来发展之前，先在此析述作者的“妙墨之路”。笔者认为这实在比给“妙墨”作品定个性或作浅表的释读、赏析类的文字来的更重要些。

上个世纪八十年代初，苏醒的中国大地上爆发了一次“书法热”的狂潮。在某种历史性的社会特征推动下，困惑的民众从中国文化的积淀中翻出了失宠不久的书画艺术来做为一个宣泄的方向，尽情的自我陶醉，并在急速膨胀的“自恋情节”中，将对艺术的憧憬演化成一个商业浪潮。从今天去回顾，不论人们的头脑是否已经冷却下来了，恐怕不能不承认“书法热”（也包括画的社会动力），基本上是来自于人们对物质享受的追求。这真是个莫大的讽刺。因其结果不过是产生了一大堆有中国特色的“旅游商品”。据说这个狂潮一开始就卷进了几十万人之多。到今天遍布全国的各级书法家协会成员怕也不止是百万人吧。在这汹涌大潮将退的时候，在“书法家和书法爱好者”的队伍里出现了一小群“异类”——“现代书法”家。别人这样称呼他们，而他们自己也愿意用“现代书法”这个标识来表明他们的特殊。但到底怎样来界定“现代书法”的概念，在他们自己目前仍是众说不一没有可以服众的确论。其中部分原因是因为“现代书法”的含意不如日本的“前卫书道”及“墨象”那样明确的能给人以完整的概念。柯文辉先生在接受采访时讲“现代书法”可以解释为现代人的书写作品。这是种扩大了的和“传统书法”相对应的解释。虽然令“现代书法”这一概念失去了神秘的色彩，但却有更大的涵盖面，可以将自七、八十年代以来的诸多“书法”现象包括进去。如较早的“海派新魏碑体”和后来风行的“隶书美术字”、“硬笔书法”等所有以“传统书法”为基础的与书法有关的或关系不太大的“书法”创作、创新现象。那么，张大我先生的“妙墨”作品就当然的可以列入“现代书法”的范围。对此无论是作者本人还是大多数艺术同行及众多的观众均与认可。

关于大我先生的“现代书法”作品，十年来议论和介绍的文字已不算少，有指其是“非理性”的，有指其为“神秘主义”的，也有夸其“现代派头十足”的。其共同点在于承认大我先生的探索方向，承认他所付出的努力及所取得的成就。承认“妙墨”是比较成形成熟的现代艺术形式。其艺术的特征是源自中国书法，其表现是形而上的。“争论”自然也有，大体上成一个“连环套”的模式。首先是“面上的”，即“现代书法——妙墨”到底算不算“书法”。这一条似并没有“争”起来。因为更多的是来自“传统书法”圈的单方面批评，也因为“现代书法”人士多不大介意这个问题。大我先生本人更是多次表示不在乎自己的作品算不算或是否属于“书法”的问题。由此看来，一方认为“现代书法”不是或不应算是“书法”。另一方不在乎是不是，算不算其所“争”的应该是“现代书法”

另立山头换个名称的问题。现状是一方自恃“老大”的身份，在居高临下的批评。另一方即有不愿放弃“书法”这面金字招牌的心结又要自行其事，坚持不肯接受任何限制，即他们称之为“传统的束缚”。近年，“现代书法”的市场看好，而“传统书法”的热度也很退去了不少。所以，“争”的兴趣在两方实在是都不大了。转而成为一种各自内部的“热闹”。在“现代书法”人士是各说各的，在内容上，以宣传自己主张类的文字居多，这其中又以夸赞的多，抽象的“理论”名词排列多而解析。深入溯其源本，批评的内容少。其结果不过是这“争”很显得热闹，而这内部的“热闹”又是因外界的冷淡而凸显出来的。即少有人来攻击也没人来批评或赞成。连一贯常有的看“热闹”的人如今怕是也少的可怜。

如果说八十年代的“书法热”为我们提供了一个了解书法艺术及当代书法有传承与拓新的机会。同时也因为有不少幸运人物意外的成为“职业书家”而号召了大批民众的参与和加入。那么在“现代书法”一边的情况也几乎是一样的。所不尽相同的是在资料的占有和技法的独享方面。学习“传统书法”的人士经常好说“从师某某若干年”，一类的话。而“现代书法”人士则好谈“主义”和“理念”。与前者“十七、八代天师式”的传承不同。似乎是一群“花果山的天生圣人”。但无论是何种“神话”其最终的生存基础必须是能产生经济利益。否则即只能是“牙痛咒”类的低级迷信。“神话”的破灭还来自于另一方面，即资料拢断的打破。随着政策一点一点的开放，出版业得到空前的发展。所以我们现在不但知道邓散木先生的篆刻是师承赵古泥的，也同时能在“日本前卫书道”中找到中国“现代书法”的影子。其实类似的学习摹仿借鉴是艺术发展过程中很自然很正常的现象。即使是“现代艺术”中的“超现实”、“神秘主义”之类的现象也都不是什么“神话”。人们如是说，但在现实中又不断地制造“神”和“神话”。

进入九十年代以后，“书法热”被名不符实的经济利益效应击退了。除了好评如潮的文章外，再也没有群众运动式的狂热。在这冷漠和寂静中剩下的只有反差极大的耕耘者和“名人”。当新世纪到来时，“名人”的光彩所照不到的地方，渐渐地显出了耕耘者的身影。他们是孤独的也是寂寞的，只是因为没有“名人”的忙碌，所以他们显得更多几分潇洒。

大我先生便是很典型的寂寞中的孤独者。因为没有人能真心与他分享在他的艺术活动中的悲苦与乐趣，即使是以他的那种宽厚、温和的性格和谦虚的为人去倾心与人接触也不行。因为不论是外行或同道都只注意到他的成果与形式，而无人能感受和了解他耕耘的过程。结果是一些“评论家”给大我“妙墨”作品加上各种形而上的标识。也有一些“批评家”用很多让人看了似懂非懂的文字去解读他的作品。其评判的出发点似乎是以够不够“现代”做依据的。只是在前不久，笔者见到邱振中先生撰文指出“张大我的近作正在走向书法中去。”对于邱振中先生的意见笔者甚为同意。同样做为大我先生“妙墨”作品的关注者，笔者更认为大我先生的“妙墨”作品中所反映的是，在他的创作（指“妙墨”作品）中始终也没有真正的离开书法的领域和轨迹。笔者从一个中国传统书法爱好者的角度认为，在“妙墨”作品中，作者大量运用的表现手法及其运控把握的能力上，都清晰的反映出作者在以下几个方面均有深厚的功底。并可以肯定的说，其中几乎都是来自“传统书法”的。

第一是用纸，“妙墨”作品反映出作者对用纸是很有心得的。是极为挑剔而又曾做过细致和广泛的反复试验的。这其中不但有对传统宣纸特性的了如指掌，也有对新工艺制作的仿宣纸类纸的了解、熟悉与掌握。仅就宣纸一项，因产地不

同，原材料不同，配方不同到因半手工生产而导致的批量产品差别等情况来说，要想有足够的经验及能力来适应并掌控把握。绝非是在十年、八年、漫不经心中可以做的到的。事实上当笔者看到张大我先生在过去的十几年中，使用了很多种性能和效果不一的纸张来创作“妙墨”作品，并能恰到好处的发挥其优点时，就推测作者必有非同一般的下过大功夫。在“妙墨”作品中，可以看到作者能熟练的驾驭安徽、云南、浙江、四川及日本、韩国、欧洲、澳洲所生产的纸。品类众多有生宣、熟宣、染宣、洒金洒银宣、夹宣及一些笔者不能准确叫出名称的纸。再从“妙墨”作品的创作日期序列中，我们即可得出一个大概的了解。在走向自由挥洒的过程中，作者作出了非一般人肯做甚至肯想的艰辛努力和倾情投入这种对纸的究其意、发其能、尽其美的态度和所取得的成绩，在“现代书法”人士中可谓独领风骚，不做第二人想了。相比之下，那些搓纸揉纸、闭上眼睛乱抹的“杂技式‘现代书法’”表演，当然是显得苍白无力且多少有些滑稽吧。

如果说用纸还仅只是个选择、试验、熟悉的过程的问题。那么“妙墨”作品在用笔方面则更能表现出作者的天份和弥深精到的功力。用笔是指对中国传统毛笔的掌控运用。大概差不多的人都知道这是个硬功夫。过去老一代及更早的中国书画名家名人不是因此而饱受后世诟病就是在用笔技法上下过极大的功夫。以笔者自己爱好传统书法的切身体会。认为有关笔墨功夫极为重要的认识确非虚妄之言。就“妙墨”作品本身的成功打动观者而言，那些浑厚凝重而又飞洒飘逸灵透万种的线条中，真可谓是，“真草隶篆”的笔法功夫尽在其中了，这不只是笔者个人的看法，与笔者有相同意见的既有老一代专家学者，也有新一代的秀逸俊才。事实上据笔者所知，“妙墨”的作者确实在金石碑版的临习上下过数十年的苦功，早在八十年代初就以擅长写铁线篆和石门颂知名。篆隶书的功夫极深。在用笔上近现代有“三派”之分。第一是用“硬毫”的以狼毫、紫毫、山马等最多。这一“派”可以说是“传统派中的传统派”溯其渊源上达魏晋。其次是用“兼毫”的，属于“书吏派”。主要是图结实耐用和方便，是用笔中历史最长也是最多见的一“派”。但不知是否因笔价低廉的原故，一向不为世人看好。末一派是“软毫派”专用羊毫鸡毫笔，其盛于明清两代，历史最短。羊毫鸡毫本为一种较易得的廉价品，因其软卷而不易控制使用，但其不是没有优点长处。首先是羊毫含水抱墨的量蓄能量好，写画饱满丰润。其次是可制成很长的“长锋笔”为“硬毫”类所不能的。再者是可以做的大（即粗壮），这也是“硬毫笔”所无法达到的。“妙墨”的作者大我先生属“软笔派”[这儿只谈羊毫，鸡毫笔难度更大，大我先生亦擅长]，擅用长锋羊毫。前面曾提过作者在篆隶书体方面步明清两代名书家之后勤学不替，在笔的掌握运控，已达到自主自由得心应手的境界。如此才有“妙墨”作品中或如老树枯藤铮铮硬骨、或如流溪畅瀑奔放淋漓、或似天际行云翻卷舒展、或似流星闪现首尾相踪的酣美清冽的墨韵之线。

其三是“妙墨”作者的“用墨”技巧之高已臻神韵的境界。用墨在中国自魏晋时代即被视为书画家之生命。唐宋元明清五朝制墨有高手，用墨多名家。而自清末以来逐渐没落。不善用墨已成今世书画家的致命伤了。往往是倒上墨汁兑点水再用墨块搅上几下便“宜书宜画”了。近年“宿墨”登场。更为“现代表现”之利器，使用广为普及也可谓极滥。差不多人人案头摆有脏砚或以器皿蓄之，由八十年代初的“千人一面”写颜体字变为“千人一法”的“用宿墨”，再一次上演了“由热”到“臭”的闹剧。笔者在此并不想深入探究“妙墨”的作者用什么墨或是有何方法、掺兑了什么神秘的成份。因为一来用墨不象化学试剂配方，可

资照单学做，二来以笔者以为，目前在书画界人士及爱好者中所突显的问题，即有“墨”的也有“用”的。可以析为态度和方法，技法与心得。三来笔者认为所谓“用墨”也绝不仅是“浓淡润枯”这样的简单，在此先想就“用墨的态度”略加例析，为什么不提“传统”的原因是笔者即不想与那些一听“传统”就摇头不屑的“现代家”们争论也不想简单地取得“传统派”的支援。据笔者的观察现代人的“用墨”大至分起来可有三类，第一是不重视“用墨”的居绝大多数。二是重墨而不重用的为数渐多。三是即重墨又重用的这类居极少数。

在第一类中又可分为三种情况，一老一代的文人学者，视笔墨为日常书写工具，主要精力放在研究学问上偶尔有些笔墨应酬，因此对于笔墨一向不讲究，到了晚年，七、八十甚至九十岁的老人，自然也更无力讲究了。二，对笔墨所知不多者。其对用墨不甚了了，其认识基本停留在“浓淡”之区别上，尚有待于开阔眼界知识学习提高。三，新派人士，从根本上否认墨的重要性。这些人可以借用现代流行词称之为“另类”。称其为“新”派是相对于传统而言，其实并非八十年代以来的产物，早在三、四十年代或更早时即已有之。第二类是或有名砚不止一方，或有名墨不止一块，或有花大本钱选用进口和国产的高级墨汁，可称琳琅满目，但使时大体就是墨汁兑凉水，墨块搅几下，即前文所说的“宜书宜画式”，其重点不在于用。第三类的人数虽少，却也可分为两部分。一是传统式的，每天黎明即起，研好一缸（砚池）的墨供一日之用，每晚必倒掉残墨洗净砚台，供明日再研新墨日复一日直到年老力衰。请人代做犹不肯改用“宜书宜画式”。二是传统——现代式的这一部分人即重传统又勇于接受新东西，象个巫师又象个业余化学家，满桌满地的瓶子罐子、小盘小盒，在他们即不是懒于收拾也非用来摆样唬人，这是他们幻化墨韵之梦的家伙事儿，遇到相知同好可以大谈心得终日不倦。自己折腾起来则是通宵达旦不吃不睡。“妙墨”的作者就是这么一种的典型，不然“妙墨”怕是就要不妙了。

对于习字习画的个人来说，什么是传统，而其涵括的又是什么的问题之解决或说理清是个犹关至要的事，对有志于学的人以才能和勤奋相劝相勉励是可以的，但对那些有成就的艺术家进行分析、介绍时必须更深入的以客观的态度全面的进行之。对于张大我先生这样的艺苑人物，“传统”绝不仅是个形式的程式，而是一个伴随其成长进而伴其一生的文化形态。它是种在相对小的环境经过长时间，几代人的积累传承所聚合的东西，如同一小块蓄力肥沃的土壤更容易发芽，成长，育出奇葩。当一粒先天俱足的种子落入其中时，它的成材率就比一般环境条件下高的多。在同等的大环境条件之下，也更容易长的壮长的高。大我先生正是一粒落入蓄力肥沃土壤中先天俱足的种子，由于张大我先生为人淳和朴厚，本人不肯显扬家世，多避而不谈故知者甚少。据笔者所知张大我先生祖上原为蜀人，于清乾隆时寄籍宛平，是为增景堂张氏，为张氏一家并非显宦富商而是长于营造，现虽无直接证据说明张氏北上定居是否是与建造圆明三园有关，但可推测其必与那个时代的大兴土木踵华接至有很大的关系。其后人渐淡出营造改就学路。一直以来家风严谨学风不替。至其父张万里老先生学兼中西教授英文翻译名著之外，善书法工词律，十八岁时书作即为名动师长学友，尤擅篆草二体兼工北碑及小楷。一生作诗填词数百首，惜散佚大半，而读现存者则乐府五七言绝律小令长调无不清丽潇洒平仄韵声无不讲究。是学贯中外之真通才，其母家马氏于当代中国学界犹多为人知，外祖父马裕藻是蔡元培任北大校长之始所聘请的国文系主任，是著名的学者，最盛时弟兄五人任职北大为教授，其中四先生马衡是著名的书法家曾



任故宫博物院院长，马氏一家收藏名人墨迹甚多，大部分由大我先生的大舅马巽伯先生保存下来。母亲毕业于北大，时称名校才女，大我先生在此等良好的家庭环境中，五岁起临池习字，所见上有碑拓名版唐人写经残纸。下至当代名家手牍真迹，学书过程自楷及篆隶、行、草无一或缺，至八十年代中期方以篆书、大草为根本进行探索。由散字形到创作“妙墨”作品，用功勤苦态度严谨笔墨上的功夫有目皆睹，笔者认为在大我先生的“妙墨”作品中非常典型的反映了什么是“传统”及其所涵括的“继承与发展”的关系和义意。弄清其中的含意，至少可以提醒有志于学的朋友们，免出自我作古的笑话或是成为“外星人”式的艺术家。

“妙墨”妙在哪里，在笔者认为有以下几点，一，妙墨是源于中国传统书画——水墨艺术的，比较完美的结合。溶汇了书法和水墨画的传统和技法，表现了形而上的中国式理念。二，妙墨作为一种现代艺术但其所表现的是古典艺术之精髓部分。因为作者是将中国传统书画艺术中的用纸、运笔和用墨技法翻译成一种符号，又将之打乱重新组合排列。因此在“妙墨”作品中，不论是“线性”还是“墨性”的，所表现的仍是中国传统书画一脉相通的东西，笔者认为它的现代性是作者那些运用纯熟技巧的大胆的重新组合。其成功之处，在于他不是“无源之水”，不是西方潮流导演的形式变化。它的生命力在于它对中国传统水墨艺术的形式有破坏也有建设，而其破坏又并非无知所以不分青红皂白的鄙视。它破坏了固有的形式，破坏了派统、习气，但始终没丢掉中国水墨艺术的技法传承的根本。三，妙墨的作者妙墨作品中这一步跨的非常大，超出了同时代人很远。当其他人忙于寻找形式，技法的时候，妙墨的作者已具备了在传统海洋中畅游的能力。因而能在跃过“龙门”后到浩瀚的大洋中去自由戏水。四，妙墨的作者很朴实，他只是以自己的所能、尽自己的所能去诠释和创作。质朴、执着、勤奋工作及浪漫的艺术思维是其成功的基础。而从不曾矫饰艺术家的外表倾诉所谓心灵的痛苦和卖弄玄妙的言词。在“妙墨”作品中为我们展示的是作者的想象力、实践能力和实干精神的高度结合。是一种发源于人类天性本能的对自由的渴望。

出于大我先生的“妙墨”作品不适于用普通印刷的方式介绍给广大观众及爱好者的原因，笔者在此试以个人的理解认识和观点从具体作品以外的角度来介绍大我先生的作品——“妙墨”。

二〇〇二年五月三十日世界杯开战前一日写

二〇〇三年一月誉改于四碰庵

## 第四部分：书法（1992-1982）

## 书法：字形被解散之后

王南溟（中国著名前卫艺术家，理论家）

与那些致力于书法的现代化的书法家一样，张大我同样在“现代书法”的这种创作方式中，表现出对他的书法的现代解释的兴趣：即在美学上的对“线”的关注，这种关注是以培养起书法家这种创作欲望为目标的。线不再为汉字书写所束缚，换言之，书法的线正在改变其以往的对汉字书写的忠诚依附特征，而要求从汉字中解放出来，并展示其作为线——媒介的书法属性。发展到后来，即现代书法是在关于线与空间的艺术。这种现代书法要求转换对书法的固有解读方式，一种艺术实践即任何企图从书法这种传统属性中观赏现代书法，都将有悖于现代书法观赏原则。

在今天，现代书法至少在现代主义历程中，已改变了原有的书法存在方式，即线与汉字书写的结合随之而来的是在书写中放任运笔而使字形变的模糊。另外，就是抽离书法的线条关系，进行线自身的游戏。前者仍然有隐约的字形，而后者只有运笔笔触。当然，我们也能看到皆而有之的创作。这些创作，尽管在线与汉字书写关系的分解程度上有差异，但都在今天被称为“现代书法”的创作中存在，并成为当今创作的特点。

张大我的创作，同样也反映出了这种书写——线自身的反差性张力，即他将所有的焦虑都置于墨线在飞动中的书写效果，而这种效果的获得又是以背异字形的清晰为代价的。这可以看到现代书法的现象在张大我作品中的反映。进一步张大我又在这种现代书法的创作中更表示出了极端的姿态。即为线条彻底放弃字形，而展示线自身的运动性。

由于这种线的运动性出于书法家之手，所以，这种线充分地保留了书法的特征，而区别于一般的线。张大我的作品就是这样。也许现代书法以此可以使抽象艺术产生出独特的类别，这正是现代书法家的努力。虽然现代书法解散了字形而日益与抽象画没有界限，换言之，进入抽象的同一艺术系统中，但其线条曾经是书法的线，现在又被抽离而独立表现，所以保持了书法性的抽象表现主义。尽管最初的抽象表现主义产生于西方。

1996年5月于沪上

## 潮流之外的強音

——谈张大我对传统书法的阐释

张朝晖（中国艺术评论家·策展人）

在当代国际艺术话语环境下，非欧美中心国家的传统艺术面临一个由古典形态向现代形态转型的问题，而当代国际艺坛的艺术创新更强调对边缘艺术、古典艺术符号的转释，这似乎是后现代艺术的一大特征。张大我的艺术来源于源远流长的中国金石传统，他有开阔的艺术视野，又兼具传统艺术的深厚功底和家学渊源，使他的艺术超越了传统书法艺术范畴，而成为独具个性的当代艺术。分析张大我的艺术渊源，结构及美学价值，对认识传统艺术符号在当代文化情境下精神意义和形式结构的潜变和转让具有一定的意义。

张大我，1943年出生于陕西城固一个书香世家，外祖父马玉藻是当代著名学者，曾任燕京大学中国语言文学系主任，四外公马衡是著名考古学家，曾任故宫博物院院长。其父张万里先生是著名翻译家、语音学专家和书法家。张大我自幼在传统文化氛围很浓的环境中成长，与书法、金石、绘画等传统国粹艺术结下深厚的难解之缘。在诸多书画前辈的关心指导下，加之自己勤奋努力，张大我打下浓厚而纯正的书法功底，而且传统文化艺术修养很广博，这为他日后的艺术创新打下坚实的根基。在四十岁之前的几十年中，他一直沈溺于传统书法艺术的奥堂之中。在1982年以后，他开始进行突破传统书法范式的尝试，如将书法二维平面推向多维空间，解构汉字并重新组合等，他不是以“推新出新”或“新瓶装旧酒”的方式来革新，而是试图彻底推翻既定的传统规范而建立了具有独立审美价值的新的艺术图式，并强调水墨作为一项重要的中国文化遗产在当代艺术情境下的影响力。

80年代中期，西方现代美术思潮涌入中国，艺术界异常活跃，新潮美术风起云涌，势不可挡。书法界的有识之士也不甘于墨守古人家法不变，而拉开了现代书法革新的序幕。根据张大我的个性和文化底蕴，他一向不是热衷于赶“潮”的人，而是脚踏实地的实干家，也是思维活跃，富于创新意识的探索者。他书法革新的灵感来源于一个偶然机缘。1982年的一天，他象往常一样，写完书法后用废弃的宣纸擦洗蘸有墨迹和水份的笔，他随便将用过的废宣纸打开，十分惊讶于那重重叠叠的水痕墨迹所形成的“重叠出奇趣”的效果，使他觉得妙不可言、韵味无穷。于是他萌生了把书法由二维平面推向多维空间，由单一线性结构转向多样化的点、线、面交织的复式结构，从而开始了他的新探索。

从我所见到的大我的作品看来，他的艺术探索以九0年为界，之前属于现代书法的范畴，之后则显然超越了现代书法范畴而走向现代艺术范畴的水墨实践。九0年之前的现代书法探索显示出他卓尔不群的艺术个性。一方面由于他深厚的家学渊源和自己扎实过硬的书法功底；另一方面富于创新意识和清醒的头脑。前者使其作品显示出深沉凝重的文化品位，后者使其具有灵气十足的艺术个性特征。两者相辅相承，构成大我现代书法阶段的艺术个性。这一阶段的探索方向是将书法中的“法”的成份淡化，而加重“画”的因素，虽然受启发于“书画同源”的理论，但已超出了传统意义上书、诗、画、印相结合的模式，而更接近艺术本质意义上的“书画同源”。正如汉朝扬雄所说“言，心声也；书，心画也。”（扬雄

《法言》)。着重以线条，墨迹来抒发心绪情感的微妙变化，在形式结构上虽然仍注重笔法、笔力、神韵的表达，但更多的是发挥画面整体结构关系所形成的势能来感染观众。传统书法过份注重字与书法的关系。字指所书写的可以被观者读识的文字内容，法指合乎传统规范的书写法则及笔划墨章，优秀的书法作品是两者的完美结合。但这在很大程度上限制了艺术家创造力的发挥。其实近人早已认识到传统书法规范的局限性。李叔同在谈到自己的书法时曾写道：“……朽人于写字时，皆依西洋画图案之原则，竭力配置调和全面之形状，于常人所注意之字画、笔法、笔力、结构、神韵乃至某碑、某帖、某派皆致屏除“一故朽人所写之字，应作一图案观之。（《致马海鬃书》）。李叔同清醒地认识到传统书法中既定规范和法则的束缚，而力图使人改变对书法的认识，将书法看作一幅美术作品。这在当时，无疑具有革新意识。从其作品中，我们可以感受到其“图案化”的追求。

李叔同的思想给张大我一定的启迪，但并没有沿袭其创作方法。而是形成自己的创作思路，他在80年代的水墨实践集中在书意、画意和形式意象之间的内在融洽整合。书意指作品中或轻或重的书法框架结构，象征其骨、其根源，画意指水墨的浓淡干湿的多样变化，是作品的外在形式表现力的体现，意象指作品体现出的抽象与具象的某种联结，也是书意与画意共同作用的结果并为欣赏者提供审美再创造线索。1987年创作的《册》是这一时期的代表作，其构思源于甲骨文和金文中“册”字的原型和秦汉时期竹简木牍的造型，这幅作品中，书意的字体结构已大大减弱，只是其形象更近于金文中的“册”字的原始含义，也更概括简洁和抽象化，画意则是大块的读量与浓墨交织重叠所形成的节奏、韵律，以及水墨在宣纸上展现出的种种肌理效果和意趣。而意象则由水墨媒介与古“册”字结构交织形成具有远古文化意识（即具有内在的意味）所构成，书意、画意和形式意象之间的相互作用使这幅作品既凝重又典雅，既具深沉古朴的历史感又具轻灵活泼的感情意趣，在很大程度上摆脱了传统书法的审美定势，而具有抽象的结构框架之美，概括起来说，这幅作品和独创性在于将古与今中与西的艺术观念表现方式巧妙而自然地结合在一起，仿佛是一气呵成，其艺术创造的灵光也在这瞬间产生出来，使人很难从中去辨析其所包含的种种艺术因素的独特性及其组合，但给人的感染力却是鲜明的而强烈的。由此看来，我认为《册》不仅是张大我八十年代的代表作，而且也是同时期全国兴起的现代书法运动中的一件难得的力作。

1990年创作的另一件作品《参》较之《册》的庄严、雄浑、凝重具有轻逸、丰盈、灵动润泽的气象，而且更多的脱离了书法的痕迹，加重了水墨抽象美的表现。由“册”和墨象重叠的理性结构张力，转变为非理性的即兴渲泻，在平面展开的过程中表现出潜在的生命激情。由于书写是使用宿墨（隔夜干涩的墨）掺水，水与墨不完全交融，墨的颗粒沉淀所形成的浓重墨斑，在画面上呈现出“屋漏痕”与墨线的“钗折骨”相互辉映，这两者在传统审美观念看来属于笔墨情趣的范畴，但从现代艺术观念来看，则发掘出媒介自身的美感，即水墨、宣纸的不同作用所形成的特有的、变化多样的自然材质之美，而且墨象结构也隐隐地传达出“参”字所具有的文化内涵。走到这一步时，书法本身的文学可识及书意几乎降为零，而完成了水墨的抽象形式语言同文字的内在意味相结合。画意和形式意象共同蜕变为抽象的形式语言，显示出传统书法向现代水墨转变所具有的强大生命力。

如果说《册》与《参》等作品是以现代艺术观念整合文字而形成的与传统意义上的书法迥然有异的现代书法范畴，那么进入九十年代之后，尤其是近两年“肢解文字”的系列探索则走入反叛书法，纯粹抽象水墨图式的阶段，如《95N0. 系列》

与《96N0. 系列》《远古的容器系列》和《宇宙黑洞之迷系列》，显示出张大我以水墨为媒介向更深邃、更辽远的人类精神空间挺进，挖掘出水墨的表现潜力，使古老的水墨媒介转化为抚慰和探究现代人灵魂的有力工具。

95、96N0. 系列，显示了张大我肢解文字再创抽象水墨图式的努力。作为书法的重要特征之一(无论传统书法或现代书法)的文字意义的可识性及书意特征已完全消失，取而代之的是书法内在结构纯粹而直接的再现，而且强化和夸张了这种属于东方艺术精髓之一的内在结构张力，使原先依附于“书”和“字”上的这种力抽离出来，具有深厚东方文化意韵构成了其抽象图式的底蕴。观者会从笔走龙蛇，天马行空、变化多端而又神秘莫测的水墨抽象图式中，感受到现代与传统，东方与西方在精神内涵和形式结构层面的巧妙交错与融洽，而且跨越了文化障碍，使不同文化背景，不同国度或种族的当代人都能感受到抽象水墨的神奇表现力，更接近于艺术的纯粹性和本质意义，向音乐并拢，从他那无拘无束、纯任天性的墨迹中，仿佛感受到来自灵魂深处的律动和神圣天国的回音。

彩墨作品《“远古的容器”系列》表现了对先民的景仰，把人们带到人类文明的初始的洪荒时代，似乎听到坝的幽远呜咽，感受到先民们沉重有力的呼吸。

《“宇宙黑洞之迷”系列》则表现出艺术家对奥渺宇宙的好奇心和想象力。前者在时间的维度上追溯到遥远的过去，后者在空间的维度上探寻深旷无限、神秘莫测的宇宙，达到了古代所说“心游万仞，鹜极八荒”的境界，水墨也变成自由表达种种感受的有力工具，开掘出令人惊讶的表现力。

或许有人会问，张大我的作品属于什么艺术呢?书法，现代书法、水墨、抽象水墨……?都是，但也不完全是，我不想给大我的作品贴上什么标签，或者来个“学术定位。”重要的是他在不停地探索与创作，对于这样的作品也要求欣赏者以自由的创造性的心态来看待。现代艺术不是给人与某人标准答案，而是试图激起人们的想象力，以某种思维定势，艺术史教条或理论标签来看待大我的新探索肯定难以感受到其鲜活的生命力。

如果把张大我的金石水墨为核心的浓厚传统文化根基比作浓浓的墨，把西方的现代艺术观念比作水，那么大我的创作过程是不断地在墨中掺水稀释，任墨之根永远不会丧失，在水与墨的不断交融混合中展出现代抽象水墨的特殊魅力，也使人明确地感受到古老东方文化传统的强大吸摄力。石涛说：笔墨当随时代，张大我所秉承的正是这种有创造性的传统精髓。谈到传统的特点，钱锺书曾谈到“传统有惰性……不肯变，而事物的演化又迫使它应变，……传统并不呆板，而且具有相当灵活的机会主义，一方面把规律定得很严，抑遏新风气的发生，而另一方面，又把规律释得很宽，可以收容新风气。”(钱锺书《谈艺录》)，以钱氏的观点来看待张大我的作品，来分析对传统的态度应是很适当的。

站在当代人类整体文化的观点来看，既往的文化遗产，无论东、西方的不同民族、国家种族的物质文化还是精神文化，人们都有平等的权利继承和发扬这个文化遗产。不用置疑，水墨作为传达视觉文化经验的媒介是中国独有的文化遗产；借助中国的水墨书法，美国人发展出以波洛克为代表的抽象表现主义，英国著名现代美术史家赫伯特·里德在谈到波洛克的作品时写道：“象中国书法那样，这些画应该很快画成，它们不应该预先考虑成熟，而象是一种自然的爆发……在提倡这种办法的时候，艺术家和评论家实际上不仅受到中国的影响，而且受到远东神秘主义，特别是以佛教禅宗的形式在西方流行的神秘思想的影响”(里德《简明现代绘画史》)。西方人借助中国书法水墨发展出现代艺术。东方人也曾以对自己

水墨文化遗产的整理，也传释出具有现代意义的水墨作品，但这个人不是诞生在中国，而是日本的富冈铁斋。二、三十年代，他借助传到日本的中国殷墟甲骨文的启示，发展出新的水墨样式，这种样式使日本的传统水墨艺术由古典形式转释为现代样式，从而获得了世界性的声音。令人遗憾的是，作为水墨的故乡，尽管百余年不断变化，名家辈出，但还无人获此殊荣，这大概也是近年来始终有一批中青年的中国艺术家在探索以水墨为媒介进行现代转型的原因之一。张大我便是其中一员。从他的成长背景、艺术功底、传统文化修养以及艺术视野来看，张大我会在中国水墨由古典形态向现代艺术样式转变的过程中做出应有的贡献，从他现有作品及艺术发展历程，我已经感觉到这种潜力。

张大我从源远流长的传统文化核心走出来，自觉地融入现代文化潮流中，但他不是艺术激流中的弄潮儿，而是一位踏踏实实的探索者，百余年的现代艺术史上，激流之外总有一些响亮的声音，象莫兰迪、郁特里罗、怀斯乃至巴尔蒂斯，他们与潮流一起构成异彩纷呈的现代艺术史，我愿将他们视作人类灵魂的守候者；艺术的东方也一直有这样一批艺术人。他们承担着民族文化的命脉，坚守着本土文化传统固有价值的堡垒，但又不固步自封，而是努力探索，推动自己的文化不断创新，随着近年东方经济的腾飞，东方文化复兴的时代将指日可待，张大我也会在这个时代做出自己的贡献。

## A POWERFUL VOICE OUTSIDE THE MAIN STREAM

### A CRITIC ON ZHANG DAWO' S MANIFESTATION OF TRADITIONAL CALLIGRAPHY

Viewing through the magnifying glass of western art, the international art world has been studying with interest what they perceive as an arts renaissance occurring throughout Asia. Non-western art styles are changing from the classical to the modern. At the same time, the world wide art scene is experiencing a great emphasis on the 'arts on the rim' and the interpretation of ancient symbols. Zhang Dawo, Beijing calligrapher and artist, and researcher of Chinese Palaeography, is at the forefront of these developments. The artistic nature of Zhang Dawo is deeply rooted in the ancient culture of **Jin-Shi** (artistic etching and engraving of symbols and writing on metal and stone - 4 000BC), at the same time he has a fiery ambition pushing the frontier of contemporary art. As a result his art has gone beyond traditional calligraphy and achieves a unique style of modern art. To examine Dawo' s artistic roots, the composition of his works, and analyse the value of these works would result in a significant insight into development of the ancient symbols to the present art form.

Dawo was born in 1943 in the province of Shanxi, into a family steeped in culture. His maternal grandfather Ma Yuzhao, a famous scholar in the

Literature Department of Yenching University. Another forbearer on the maternal side, Ma Heng, was a famous archaeologist, who was the first curator of the Imperial Palace Museum. Dawo's father Zhang Wanli, was a well known translator and calligrapher. In such a scholarly atmosphere Dawo inherited a solid foundation in calligraphy immersing himself in traditional forms for the first 40 years of his life. Since 1982, he has overcome the classical barrier; by moving from the two dimensional into the three dimensional, a visual revolution made largely possible by the re arrangement of the spatial construction. He did not reform for the sake of being 'revolutionary' or even to create an 'old wine in new skin'; but rather, he has created a totally new artistic value; and has greatly influenced the use of ink and brush, (an integral cultural part of Chinese heritage) as a tool for modern art expression.

With the invasion of western artistic ideas into China in the 1980's, many traditional calligraphers broke new ground into territory of modern calligraphy. Dawo, from his traditional cultural background, knowledge, and personality is not one who would jump onto this new bandwagon but rather an earnest and innovative worker, keen in trying out new ways and thus creating a new frontier. Serendipity played a part how Dawo revolutionized his artistic style. One day in 1982 when he was cleaning his brush with discarded calligraphic tissue paper he was amazed by the multi-layered effect from the various tones of the black ink colour. This magical layered effect propelled him to search into an entirely new world, from just dots, lines and strokes into three dimensional stereoscopic vision.

My observation of Dawo's work before 1990 was that it lay within the limit of modern calligraphy. After that it crossed the boundary into modern art pushing its frontier with the ink medium.

Dawo's exploration into modern calligraphy before the 1990's revealed the uniqueness of his work. This uniqueness is due partly to his family cultural environment as well as sheer hard work to master the skills of calligraphy, and partly due to his creativity and clear insight. The former quality enables his work to excel beyond the classical standard of excellence and the latter enables him to create artistic works that capture spirit and liveliness. These two complementary factors lay down the foundation of specific characteristics of Dawo's modern calligraphic works. In the period of his exploration he has reduced the component of **Fa** (penmanship) in **Shu-Fa** (calligraphy) to accentuate on **Shu** (word), apparently influenced by the idea of **Shu-Hua Tong-Yuan** (calligraphy and painting have the same origin). This **Shu-Hua Tong-Yuan** school of calligraphy goes further than the **Shu. Shi. Hua. Yin.** (combination of calligraphy, poetry, painting and seal) school of calligraphy. Dawo has gone beyond the traditional concept of **Shu. Shi. Hua. Yin.** and comes closer



to the heart of **Shu-Hua Tong-Yuan**. As Yang Xung said in the Han Dynasty (100BC), 'speech is the voice of the heart' and 'calligraphy is the painting of the heart' (**Fayan**-(method of calligraphy) by Yang Xung).

For the expression of subtle changes in emotion and in the construction of artform one still needs to take note of method of writing and using brushes, but it is more important to arrange the whole composition in order to capture the viewers' interest. Traditional calligraphy places too much emphasis on the relation between word and calligraphy. Words refer to the content of expression and calligraphy is the method of writing it. An excellent piece of work is a masterly combination of these two aspects. This limits greatly the creativity of an artist as expressed by more recent calligraphers such as Li Shutong who stated that, 'When I write, I adopt the principles of western art in my ways of spatial arrangement and I ignore what people usually do and follow no certain style or school of calligraphy. Thus my writing should be regarded as an art pattern' (Person. comm. to Ma Haishu). Li Shutong was aware of the limitations imposed by writing schools with set styles and wanted the viewers to change their attitude and look at calligraphy as a piece of art work. He wanted to revolutionize attitudes towards calligraphy and pursue the idea of calligraphy becoming an artform.

Dawo has a similar approach to Li Shutong. His inkworks in the 80's focus on an inner harmony between calligraphy, painting and expressiveness: calligraphy as represented by the use of heavy and light strokes, painting by the multi-combination of dark/pale and moist/dry ink, and expressiveness through the intertwining of abstract and tangible. The 1987 creation of **Ce** (volume) exemplifies his style. The inspiration for this work derives from the character **Ce** found in the oracle bone and bronze inscriptions (3 000BC), as well as from the shape of the inscribed wooden and bamboo strips used for writing in the Qin and Han dynasties (200BC-200AD). The calligraphic presentation is simplified and made more abstract, painting skills being perfected in the use of various tones of ink on special calligraphic paper to give the rhythmic effect, and the expressiveness achieved through ink medium which mediates with the ancient past. This combination and the harmonious use of calligraphy, painterly and expressive instantly conveys the uniqueness of the age-old historical simplicity and yet the works are lively and full of spirit. This renders oblivious the classical criteria for viewing calligraphy and shifts more towards the abstract. In other words, the creativeness of this work rests in the artful yet natural amalgamation of traditional calligraphy with modern art. In my opinion, **Ce** in the period of present day Chinese art renaissance, is a unique and one of the most creative piece of work.

The 1990 **Can** (union) in Dawo's work is more solemn and yet more flexible and agile, shifting away more from the influence of calligraphy and moving

more towards the abstract beauty of inkwork. Here 'Volume' is static and more logical, while 'Union' is stereoscopic and has subconscious essence. Technically 'Union' is created with ink left overnight, the ink granules separated out giving the painting a splotchy, water-marked appearance and splitting the strokes lengthwise (like a 'leaky roof'), conveying the charming nuance of lines drawn with a 'women's ivory split hairpin', while giving the lyrical, painterly flavour of Chinese inkwork. The success of this artwork depends on the skilful use of ink and paper. The work is itself a union of mastering the traditional calligraphic skill with the expression of modern art. Painting and artform metamorphose together into abstract language, revealing the explosive development of traditional calligraphy into modern Chinese inkwork.

Dawo's works in the mid-90's as exemplified by '94 series', '95 series', 'Ancient water urns series' and 'The mystery of blackhole series' indicate that he utilises ink as a medium to explore the universe of the human spirit, revealing the powerful potential of an ancient skill that could be used as an instrument to seek out and console the spirit of modern men.

The '94 and 95 series' have completely moved away from recognisable characters, but the **essence of the mastery of calligraphic skill** remains – essential feature of Dawo's unique work. 'Pen has brought life into drawn dragon and snake', 'Horse is galloping into the sky'. (These are the two phrases used to describe the vividness of outstanding calligraphy. It is so well done that you feel that snake and dragon will assume life from the page and the horse will fly from the paper across the sky in front of you.) The illusiveness of abstract ink artwork is a union of ancient and modern, east and west, crossing the boundary of nationality, race and culture. The amazing expressiveness of his inkwork is much closer to the purity of art and music. His uninhibited and innocent ink trail is like the echo of soul from heaven.

'The ancient water urns series' represents his respect for the primitive culture at the dawn of the human race. It is like listening to '**sung**' (Chinese musical instrument) from the ancient past, hearing their heartbeats. 'The mysterious blackhole series' reveals the inquisitiveness and imagination of the artist towards the universe. The former series crosses the limit of time and the latter explores the unlimited space. It is just like the old Chinese saying 'the heart travels 10 000 miles and the spirit reaches all corners of the earth'. All these are expressed through inkwork.

Perhaps you may inquire what style is Dawo's work: calligraphy, modern calligraphy, inkwork or abstract inkwork? Yes and no. I do not want to categorise him; it is more important to realise that he never stops his creativity and searching. The contemporary approach to arts does not

impart a universal opinion but begs individual appreciation in its method to inspire the audience. Categorising Dawo's works as a certain style does not capture the freshness of life in his work.

If Dawo's traditional calligraphy is likened to very thick ink, and the western idea about modern art as water, then the process of Dawo's creative work is like diluting the ink continually with water; the ink being always present. In the mist of mixing, the force of the abstract inkwork is gradually revealed. This makes us aware of the powerful magnetic draw of the ancient oriental culture. Shi Tao once said ink and brush must follow time. Dawo has put the essence of tradition into practice. Qien Zhongshu also said 'Tradition is inert, and would not change, but evolution forces it to adapt, ..... but it is not dead, it is pragmatic:- on one hand it has many strict rules, and on another the interpretation of rules is flexible, so that it can embrace new ways'. To apply Qien's view on tradition to Dawo's manifestation on traditional calligraphy is very apt.

In any culture, whether eastern or western, it is a basic right to both inherit and manifest that culture. Inkwork has a unique heritage in Chinese culture. According to Herbert Read, the famous English historian of modern art, Pollock the American expressionist, used inkwork and other media ' Like Chinese calligraphy his painting was executed quickly, not pre-contemplated for a long time, but a natural outburst ..... to promote this approach, artists and critics are influenced not only by Chinese but also the mysticism of the oriental especially the influence of the Buddhist mysticism and philosophy (H. Read 'A concise history of modern painting' ). Not only western artists but also Asian artists such as Ukafuji Tessai who in the 20's and 30's moulded traditional calligraphy into modern inkwork and gained international fame, have worked in this manner. It is a shame that in China the home of the ink and brush, that no one has achieved a similar fame. However, this path and its challenge have been taken up by many Chinese artists today. Zhang Dawo is one of them. From his family background, artistic foundation, classical Chinese base and his own artistic vision, I feel that Dawo has the potential to contribute significantly towards the remoulding of traditional calligraphy and inkwork into modern art.

Dawo has stepped out from the nucleus of traditional culture into the tide of modern culture. He has not done this in a bandwagon manner, but stand somewhat aside, solid and serious, seeking an ongoing process and progress, unique to his work. During the last century, there were several artists who, in terms of significant progress stood aside from the recognisable mainstream in their approach, artists such as Moranti, Utrillo, Wrath and Balthus were regarded as the guardians and seekers of the human spirit. Similar artists exist in the East. They inherit the

lifeline of culture, defending the castle of cultural values and yet not enclosing themselves up but, searching continually; promoting and renovating their own traditional culture. With the dramatic development of economy in the East, cultural renaissance is on the bream; Zhang Dawo will also make his contribution.

**Zhang Zaohui**

China Visual Arts Research Institute, Beijing

# 大我画语录

## 从书法“飞出纸面”谈起

【“大我妙墨”艺术，是在作为艺术的中国书法受到空前重视的今天，从书法出发，从书法思考，以至“从书法出走”，进行“源自书法”的纯艺术探索。

论文就“区域性中国书法”向现代转型过程中，“大我妙墨”全方位艺术探索的实践和体会，阐述“书法”资源在“当代艺术”——这一开放领域中，具有无限广阔的实践空间。】

如果说，七十五年前在日本兴起的“区域性中国书法”变革，是古老的“书法”向现代转型的初始，“中国现代派书法”于一九八五年诞生，以至今天的“雏型初具”，当是这个转型的第一阶段。

七十五年，仅表明这一转型之艰难。

我以为，转型基于书法的思考，是“从书法出发”到“从书法出走”。

书法“飞出纸面”，是否意味着这一转型第二阶段的到来？是近几年我进行“中国现代派书法”创作时，梦魂牵绕的课题之一。

书法“飞出纸面”的提出，源自一九九五年澳大利亚达尔文市北部省艺术文化部举办的“大我现代书画邀请展”。宣传手册上有这样一段文字：作品 94N0 系列是大我的近作，这个时期他在寻求“非理性”宣泄以反映心像的同时，热衷于墨线“飞动感”的追求，力图从“跃然纸上”进入“飞出纸面”的佳境。当然，目前只是冥冥之中的幻化。古往今来，真正的笔走龙蛇，谈何容易！

此后，在继续“大我妙墨”和书写式“即兴线性雕塑”创作的同时，又进行了“大我墨韵影像艺术”（现称为“大我妙墨影像艺术”）的探索。

最近，由“大我墨韵影像艺术”到“观念装置”组曲——线的自然等作品，一九九八年十一月在北京“传统·反思——中国当代艺术展”推出。应该说是书法“飞出纸出”探索进程中，一个小小的突破。

“中国现代派书法”——“大我妙墨”的创作，“观念装置”组曲——线的自然，以及近年来，我用书写方式随手创作的“即兴线性雕塑”，都是我以“书法”介入“当代艺术”的表现形式。

回顾最近十年，独具汉文化底蕴的古老的“区域性中国书法”转型热点，从东瀛日本国回归本土，并随着中国的改革开放，国力增强，文化艺术空前活跃的态势，走出国门，进入世界。“书法”也从“跃然纸上”到“飞出纸面”，进入空间。正以影像、装置、行为、雕塑等种种不同面貌，借助科技、声光影，以电视、计算机为媒体，从不同角度思索，以不同方式表达，融入“当代艺术”之中。

在当代艺术遍及全球的今天，新世纪必将古老的“区域性中国书法”这一独具魅力的东方抽象艺术，以愈来愈宽泛的艺术形式拓展开来。

（本文原载中国“美术观察”杂志·后在台北第五届国际书法交流大展论文集上再次发表）2000年夏至2001年春

Taking ‘Shufa flying-off from paper’ as the starting talking point

The transformation that took place in the Chinese calligraphy sub-group

of Japan 75 years ago, marked the beginning of the metamorphosis of traditional calligraphy, and the birth of modern calligraphy in China in 1985, that soon assumed the pupa form, was in fact the commencement of the end of stage one for this metamorphosis. This long period of 75 years manifests the difficulty in metamorphosis.

In my opinion this metamorphosis is based on the model of Shufa (Chinese calligraphy), i. e. it is derived and deviated from Shufa. Will Shufa 'flying - off from paper' mark the beginning of another new era? This is the thought that has circled round myself ever since I became involved with the creative task of modern calligraphy.

The idea of Shufa 'flying - off from paper' was first developed at the time when I took part in the 'Dawo modern calligraphy and painting' invitation exhibition in Darwin, Australia. In the promotion leaflet it said: "the artwork '94 series' is the most recent piece of work in which he (Dawo) tries to reveal his subconscious creativity by utilizing the paper as a medium to produce a piece a work with such vividness that it appears not only as though it is 'surfing over paper' but also 'flying - off from paper' ". Of course, from time memorial the number of traditional calligraphers that really could make the writing brush 'fly' was not that many. From then on I persisted on with 'Dawo Miaomo' and 'calligraphic mode' of sculpture (i. e. expressing through sculpture the lines and curves from the brush work of calligraphy), and concurrently seeking expression through 'calligraphic mode' of photography.

Recently, my works in 'calligraphic mode' of photography, 'Decorative concept' and 'The xian (calligraphic lines and curves) of Nature (artworks exhibited in Beijing' s 'The reflection of tradition - China contemporary art' ) are some of the breakthrough items categorized under 'flying-off from paper.

These items in fact, mirror the trend of modern calligraphy stepping into contemporary art.

Looking at the events in the last ten years, one sees that the metamorphosis that took place initially in the far eastern boundary of the 'Chinese calligraphy district' has returned back to its root. This is because following the opening policy and the economical development, there were the unprecedented cultural and artistic activities.

In the current globalization of contemporary art, one sees that there will be more and more development in the new millennium for the old Shufa from the 'Chinese calligraphy district', and a highly forceful and mystifying oriental abstract art, with the assistance from all forms of visual art will be evolved.

Zhang Dawo

## 妙墨自传

我做过的所有的展览，几乎全都是十年一个跨度。就是上一次跟王端廷老师接触的时候，那个是做的《大我妙墨》，那个展实际上是一个十年的跨度。当然了，那个展览本来是王南溟要策展的，在哪儿呢？在上海多伦美术馆。可是我看不上那个地方，太小、憋屈。他说仇德树就在那儿做的，我会给你做那个展览。他跟我说，你就转着圈儿做，把作品四墙一围就完了。后来，他的助手采访我，我们也呛得很厉害，什么原因呢？因为很多的想法不一样，所以没做成。

刚好，有一个契机，我父亲过世比较早，1986年夏天。我妈是2004年走的，这两个人都接近100岁了，07年他们两个几乎都是100岁了。一个中国人，男人过一百诞辰的时候应该是99岁。另外，我妈妈比我爸爸大一岁，正好是一百周年。所以在那个时候，2007年的时候，我就找了一个理由，实际上也是我自己心里的一种感觉，我不想让更多的人去参与到这个里面去。当然王南溟不是很赞同。后来他说：“大我，我这个展览档期都已经定好了，那我把这个时间段也献给你爸爸妈妈罢！”我说那太好了。我就在那儿做了这么一个展览。是《妙墨》作品。十年跨度的一个展览。像这里头有两幅丈二的作品，大家看到的那两个《天象》，其实那个是用不同的工具做的一幅《妙墨》作品。因为这个笔大了，笔大了，也长了，实际上是一个拂尘那么长的一个大笔头，它是马尾的。那个做起来，是左右开弓，两边去做，有的时候还是两支笔在做，因为一做起来根本就不管这个那个了。所以，你会感觉到它那种开张之势。给人的感觉很好！

很多人喜欢这个，这个我知道。但是我总不能在这里头走，尤其是王南溟那时候给我写过一篇文章——《大我妙墨——中国艺术的一种提示》。他谈得很多，其中谈到了有一幅作品。后来，他那本书出来没出来我不知道，当时我只是看了一个电子版的，就是讲我的作品《华彩一号》。他说，如果大我用毕生的精力能够做出十幅画来，每一幅我要高呼一下。他很少说这种话，但是我并不满足，因为我是艺术家。我走的这条路，应该说是跟家里头有一点关系的。

我的外祖父他们都是“五四”那个时代的，他们是中国新文化时期的代表人物，是说我妈妈那一边的人，外公马玉藻先生他们。可是，他们唯独没有，大家都知道，没有拿书法开刀。但我跟他们没法比。有人采访我，我说，那一辈人是“一代风流”！是“五四”精神的代表！那些人，我是说，我仅仅是他们的后人，我只是想做一件他们没做的事情。我花三十年的时间，做了一件关于“中国书法怎样演绎成一种新的东西”的事情。这就是我自己“梦寐以求”的！

所以，《妙墨》之后，我先后做了一些徒手线，当然不在这里。还有一些是用一种扇形的笔，一般的人画水彩的时候用的扇形的笔都很小的，在西方很小。我在国内就有条件，把它做成大的，然后用它做画。上面有一个装置就是方块儿的那个，那儿有一个，就是所谓的“触感的初试”。有一个朋友叫楞山，他是原来在宋庄的。我们俩认识以后，我去他家的时候，我看那儿搁着那么一个跟拂尘似的那么长的一个东西，我说这个挺好玩儿的，我说这个我挺喜欢，他说大我你拿走，你拿走。就是这件事情，我在文章里写了自己的感受。它让我一下子就一发不可收拾了！我觉得这一下就让我彻底放纵了。我这个人是一个什么呢？做什么东西都是有激情的时候我就做，其实后来做的这个版块，我临时就给它起了



一个名字。这批块儿作品，实际上是半个月的时间，包括一些绢本的那种，银的还有棕色的，那些都是很快的，还有前面那些，有点像画一样的，都是一气呵成的。实际上，大部分时间都是玩儿，游山玩水。也看书，琢磨，寻思，实在忍不住了，我觉得非做不行的时候，那就几乎不管白天黑天，就这么做：一气呵成。把它做完了，做过瘾了拉倒。

1999年《巴蜀点兵》的时候，王乃壮先生说过一句话，当时我很不理解，他老先生非常不高兴，他说中国的艺术家不能跟西方的艺术家比，我说为什么？他说人家能够一个东西坚持很长时间的做。我说你知道吗？我曾经能够72小时连续不断地画我的画，我叫它废纸三万！我从中找出我能够达到的那种境界，根本不考虑工作的时间。你们说是鸡毛也好，我说它是漫天的飞雪也好，实际上我就在这么做，我觉得总有能够让我自己看得上的东西。你们说了很多，其实，我自己是在追寻！我觉得《妙墨》，王南溟他谈了，他说这是从日本现代书法和西方抽象绘画中走出来的。我说我不想要这个了，我不想让人们看到“现代书法”的影子，不想让人看到西方现代绘画的影子。我要我自己的创作，看到我自己的影子。我可以这么画，也可以那么画。可能有些人觉得你这个从学术上不着边迹，其实我根本不去想学术，不去想，这是真的，不能说我没想过学术，只是我想怎么才能痛快淋漓。这是一种创作方式。为什么？艺术本身，就是极其个人化的东西。

我回到北京这两年，在一个小画廊里头，我做了一个叫《孤梦清香》的展览，是我的信笺系列——《千年情书》。这是第一个。今年我又做了一个，是这个展览的前奏。当然，有一些小东西，也有一些大作品，有的这个展览里也有。叫做《一人的飞舞》，其实说来说去，是一个人在战斗，我喜欢这种感觉。

再说展览的这些大作品，我做这些大作品是有一个缘由的，什么呢？是在悉尼的原来的美术馆的副馆长，他从佩斯调到塔斯马尼亚，他看过我的作品，他说你这种大的我太喜欢了，他说你能不能做点儿特别大的？我说那太好办了，我自己以前就有。因为我在八十年代的时候就在我的小屋里头，我可以铺着一个地毯，我一气儿自己做一个二十米到三十米长的，我做完了就卷，做完了就卷。我觉得我那个劲儿还一直在，到现在我还留着几卷。

他跟我说，你为什么不做大？我说我有啊。其实说句实话，像装置我做过好多，没有一个机会，也没有一个地方去展示。我一看孙小娟馆长《环铁美术馆》这儿，我说这地方真不错，我能够好好展示一下。所以，根本没有去考虑这个东西的主题或者什么，因为这儿有掌舵的——王端廷老师主持。

选自《形意之外》张大我抽象艺术展的座谈纪要  
2011年11月6日

## 呼吸与吐纳

近两年，我笔下的画面，时不时给我一种说不清的“恍惚”。那是一种莫名的感悟，像是什么东西“缚了身”，让你身不由己又有点儿欲罢不能，一种倾诉的欲望？一种被现实‘幻化’后的思维充斥着的懵懂。面对这些画面，我想不出该叫它什么。‘触-感’？姑且就叫它“触感”罢。这，是我冲着画面发愣时的闪念。

我住的地方儿，是个不错的去处。想干事儿的人在哪儿都闲不着，澳大利亚的塔斯马尼亚不能算个小岛了，据说有三个台湾那么大，人口约50万罢。是啊，国内的朋友问起来，我常说背着相机一个人儿在海边儿溜达，一天都见不着个人影儿。。。我时常带上几听啤酒，半拉柠檬，就出门儿了。一拍就是多半天儿！

海边儿经常能碰见单壳儿的小鲍鱼似的蛤蜊跋在岩石上，找块石头敲下来，挤上点儿柠檬汁儿就是尚好的下酒菜。说真格的，当下，这得叫‘七星级’待遇了。九二年，我一到岛上，就写了幅对子：鸟语花香地山清水秀天。在这片球之南半的“桃花源”里，我一呆就是小二十年。

去年，我也是七月上旬回澳洲的，从同道楞山那儿寻来的长秆儿超长锋毛笔，据说是马尾巴做的，象个“拂尘”。就是笔秆儿太长，一米多吧。说它超长锋，现在才知道，20多，30多，40多公分的都有卖的！可那会儿，只有一支20多公分的一楞山送我的那支。怎么也没想到，这种通常用来当装饰品的‘拂尘’式的毛笔，竟然一下子让我着魔似的‘鬼迷心窍’。从随意把玩到小心翼翼地蘸上砚田里的剩墨挥毫初试，正可谓一触即发！在60来天的工夫里，鬼使神差似地挥运出整整一个《触感2010》系列上百幅习作来。

九月底，当我再次返回故里时，决定在北京恢复我的“回溪草堂”。从西郊的花园村迁至北郊以北的天通苑。

我这人，虽说旅居澳洲，每年总得回来几趟。怎么说呢，零二年时，我诌了一首小诗，六十抒怀：“临风把酒半酣行，南北东西寄泊萍；觥筹交错浑一梦，紫禁城头许多情。”老北京皇城根儿的这点儿缘份，走到哪儿也摞不下啊！其实，不少朋友早就劝我回北京，一晃儿三四年啦才定下来。水墨这玩意儿，鼓抖了三十年啦！八二年开始尝试中国书法的‘现代派’模式，八七年之后又探求‘逃离书法’、‘解构文字’，追寻‘线的自然’。西人克利，拎着一根儿线散步；我想，一个中国人凭借‘颠张醉素’的底蕴，舞着一团儿线梦游，还应该是有可能的，仅企盼我的“触感”系列，能成为《大我妙墨》之后的又一次攀升。

前些年在德国人施耐德先生策划的《传统与反思》当代艺术展览里，展示了我的影像装置作品——《线的自然》。我一向认为：一幅好的作品，不论书法绘画，还是摄影。最好的欣赏学习玩味方式，就是在作品面前呼吸、吐纳。用你的视觉、听觉、嗅觉，调动你全身心的所有感悟，静静地静静地吸允~。在大自然的各种景观、画面、痕迹面前，都要尽情地“静静地静静地吸允”。这，就是我的生存方式以至於我创作的不竭之源。

记得，那首《线的自然》里有这样几句：

自然中的线

在风、霜、雨、雪的迷茫里

游弋 聚散 飘零  
线的自然  
在晨曦暮霭的幻化中  
相识 热恋 催生……

二零一一年九月 大我於塔斯马尼亚 乔治城 一隅精舍

## “Breathe in and breathe out ……”

When looking at the artworks I have created over the past two years, I recall that at times I was drawn into a meditative state, an emptying of the mind – a strange sensation, which led me to express something beyond my control. When faced with these pictures, I could not think how to name them – ‘Touch – a sense of’? In a spark of inspiration I decided that they should be called ‘Chu-Gan’ 1

Where I live is not such a bad place, but if you want to get things done, you will find that here everything takes time. Tasmania, Australia, is not a small island, apparently it is three times the size of Taiwan with a population of around 500,000 people. When talking to friends at home, I often tell them that I can stroll along the beach with my camera, without seeing a single soul the whole day… I like to take a few bottles of beer and some lemon with me for the day’s filming trip. Frequently I find abalone-like shellfish and smash them open – with a squeeze of lemon juice and a beer – what a gourmet treat! When I first arrived in 1992, I wrote the couplet ‘鸟语花香地 山清水秀天’ 2 to describe Tasmania. In this southern hemisphere paradise, two decades have slipped by.

Last year, when I returned home from Australia in early July, my fellow artist Leng-shan gave me a calligraphy writing brush – an extra long brush 20 cm in length, made from horse tail hair, apparently, like ‘Fe-ceng3’. The pen is one meter long and it seems you can even obtain brushes 30 or even 40 cm long. I would never have expected that something meant to be decorative ‘Fe-ceng3’ would bewitch me – from the initial, careful dipping of the brush into the ink to the obsessive waving of the the pen. And within 60 days I have created 100-odd pieces of artwork, ‘Chu-gan1 2010’ series.

At the end of September, when I returned to my hometown again, I decided to resume work at my studio ‘Hui-xi-cao-tang’ but shifted it from the west to the north of Beijing. It does not matter which corner of the earth I am in, I will always be nostalgic about Beijing. I have been immersed

in 'Shuimo' 4 for more than 30 years. From 1982 onward I started to explore 'Modern Calligraphy', then moved on to 'Escape from Calligraphy' in 87, followed by 'Writing Deconstruction', which led to the search for 'The nature' s Xian' 5. If Cleveland, a Westerner, could walk about with a piece of string, I suppose an Asian like myself could behave like a drunkard dancing in the dream with 'Xian'. I hope that the 'Chu- gan' series will rise to the same status as 'Dawo Miaomo' 6

A few years ago in a modern art exhibition, 'Reflexion on Tradition', the German Curator, Schneider, included my decorative art in photograp 'The nature' s Xian'. I have always considered it a good piece of art. The best way of appreciating a painting is to breathe in and out slowly and deeply using your senses of sight, hearing and smelling, mobilizing all your senses; quietly, quietly drawing it all in. Faced with the myriad landscapes in nature, pictures or signs, one should always 'quietly, quietly, draw it all in'. This is my way of life and the inexhaustible source of my creativity.

I remember some words from 'The nature' s Xian' :

Nature' s Xian

In the flurry of wind and rain, frost and snow

Playing

Gathering, scattering

Floating, dispersing.

The Xian of Nature

In the transience of dawn and dusk

Wooing

Loving

Rebirth.

Dawo  
Studio George Town, Tasmania  
September 2011

## 《归~零》

记得2007年秋，我与王南溟的学术助理曾幼兰通过邮件，探讨大我的艺术创作与艺术实践。可能对当下的议题有些补益。

探索性创作的尝试，具有蛊惑性的诱惑。刺激、上瘾。——是‘死亡的召唤’。视死如归！是敢死队行动。

1993年王南溟的《理解现代书法》一书出版，一句‘现代书法不是书法’振聋发聩。它是现代书法创作的理论，使现代书法圈儿里一些人猛醒。然而，要凭借这本书去指导自己的艺术创作，走出自己的现代书法之路，谈何容易？我以为，我这个人是个‘难得明白’的人，一直在‘懵懵懂懂之中’潜行。

曾问：90年代你开始了“妙墨”的创作，去除了书写当中的汉字，对于书法的传统来说，它比80年代的“书画同源”出走的更远，甚至走到了书法观念解散的边缘，也是很多人不能赞同的做法，你具体是怎样做到抛弃汉字的？

答：汉字，是传统书法的识别标准，抛弃汉字，打破标准。标准打破了，就有出现新图式的可能。仅仅抛弃汉字非常简单，问题是抛弃之后，剩下什么。至于具体怎么做？用自己理想中的方式，创造出自以为是的样式。中国的书法，去掉了可识可读就剩书写了。在书写上打主意罢！中国的狂草——‘颠张醉素’是中国书法乃至中国艺术精粹之大成，力主‘外拓’——癫狂、宣泄，不可一世！站在‘狂草’的肩膀之上‘改弦更张’：大笔大墨，大而化之。‘焦’‘渴’‘皴’‘擦’‘呛’！焦墨伺候。旋即之间，‘即兴式挥运与现代构图意识的精巧结合’之《大我妙墨》作品，呈现于‘废纸三千’之后。一幅佳作的问世，说她‘千呼万唤始出来’并不夸张。难怪王南溟在点评《大我妙墨》时说：“像《华彩》这种高难度的作品，实在是不可能多得，如果张大我真的穷余生的心血创作了堆满了工作室的作品，而从中能选出十幅来那也应该是个奇迹了，——”。

曾问：抛弃汉字以后，你的作品里面实际上还是围绕着书法和书法观念的核心在进行，有倾向于用墨和用线表现的，比如被大英博物馆收藏的那幅《龙的意趣》就比较强调用墨，从主题到表现，中国书法思想的影响非常的外在和明显化，而像《线的自然》和《华彩》这样的作品，就更多的是关注书法线条本身，我觉得这是你艺术创作中非常重要的作品，而我注意到像这样的两类作品的倾向实际上是交叉的，那么你自己怎么去看待和处理这种交叉呢？

答：怎么去看待和处理这种交叉？它是一种自然的过度，先把书法的一些东西提炼出来，然后再把自己的经验、对书法的重新认识、音乐性以及抽象表现主义之类的东西考虑进去，追求更纯粹的形式，以期达到更大的精神自足和形式圆满。

曾问：从80年代至今，走过了现代书法近20多年的历程，你怎样概括你自己对于现代书法的理解？

答：现代书法是现代产生的一个艺术结果，它可以和“书法”这个传统关键词产生联系或贴得很近，也可以不产生联系或离得很远。中国书法，本身独具浓重的行为意识，现代书法也不能说一定要彻底抛弃传统书法的所有内容，在现代书法的思考中，毛笔、墨汁、书写方式等作为中国人写字的工具和习惯，本身不存在好坏优劣，关键是看用它来做什么，能做成什么东西。

其实,投身于现代书法实践的人,包括一些理论家,也都提出了各自的观点,即现代书法不是书法,而是当代艺术,这也意味着书法观念的越来越消散化。

曾问:除了围绕书法进行的创作而外,你也在进行摄影、装置和观念方面的尝试,你的创作实践是不是也在践行着这样的一种观点呢?或者是不谋而合?

答:传统书法观念在今天被消散是必然的趋势,任何力量都挡不住,而作为当代艺术的现代书法在扩散,势不可挡。我的其它创作实践,源自我对‘地球村’和大自然的认知。书法是我的一个原点和背景,不是我的全部。情感不能替代艺术,尽管我非常迷恋我的中国书法。

其实,中国书法的现代化进程是“中国本土当代艺术究竟为何物”这个话题中不可或缺的议题。

中国的“现代书法”之路,原本比日本人晚了75年,80年代初至今又是30年。百余年来,早在中国五四新文化运动之前大约20年,日本国已有了“现代书法”之萌生。1919年的新文化运动,我的祖辈们[我的外祖父们——马玉藻、马衡等五兄弟],堪称中国新文化运动的‘天之骄子’,唯独对中国的“书法”没革一下儿命!(连汗毛都没敢动一根儿)今天,做为‘不孝子孙’的我,十分汗颜!

诚然,面对泱泱的‘上下五千年’大中华的文化遗产,面对‘颠张醉素’之后1500年来的基本‘空白’,中国书法的现代谈何容易?!

我从1982年到2013年,三十年来做了一件事儿,大我的“开放式书写”。历经:中国书法 / 大我妙墨 / 徒手线 / 生命玄线,四个阶段;是中国书法的现代转换。它是中国本土艺术当代进程中,不可或缺的一个切入点。

一切的一切,依然犹如面对珠峰的攀登。中国本土艺术的当代演绎,依然是面对珠峰的攀登!不能仅仅靠着另立山头儿;不能仅仅靠着西方舶来。

立足传承,立足本土,立足当代,是每一个中国艺术家的使命与天职。

我们有上下五千年,必然能够继往开来。

否则,奢谈什麼自立於民族之林。

艺术是‘死亡的召唤’,视死如归。

大我,是一名敢死队员,一名马前卒。

小我不死,大我不生。

# 王红芳硕士论文：张大我个案研究

## 张大我艺术个案研究 — 书法的现代转换问题

### 摘要

书法作为中国的国粹，伴随着中国封建社会的发展形成了漫长的书法史，它也在这样一个线性的时间维度中逐渐发展出了风貌各异并几近完美的书法样式。中国传统书法的那些完美成就，一方面，它已经变成书法实现现代转换的沃土；另一方面，长期养成地对传统书法的习惯性审美，也使书法的现代转换遭遇了十分艰巨的困难。在文化全球化和艺术生态多元化的现代社会的语境中，作为一名中国的当代艺术家，如何用中国本土的语言去述说一种当代的情愫，已经成为中国当代艺术发展的核心问题。20世纪80年代的中国出现了书法热，书法的创造性问题随之提上日程。在书坛冷寂时，书法的问题被冷藏，而当书坛热闹时，问题又一一暴露出来。与过去相比，书法从来没有今天这样热闹，也从来没有今天这样问题重重。所有的中国当代艺术家都不可避免地在中国古典、现代西方的双重对峙中遭遇两面作战的尴尬。

书法在向现代转型的过程中，可以说是从美术领域对她的观照开始的。作为一种视觉艺术，逐渐脱离了传统的审美层面，抽离了内容，发展为对外在形式和内在形式要素的探究。在众多的现代艺术家中，张大我无疑是在书法领域寻找现代艺术出路的一个典型特例，本文想通过对张大我书法艺术之路的观照和深入分析，透过张大我个人化的经验，发现中国书法现代化进程中被遮蔽的某些问题。同时本文也试图通过张大我的艺术经历，论述中国现代书法以何种方式走向现代才有价值；书法以何种方式走向抽象才有意义；及揭示这种方式所蕴含的深层的必然性。

迄今为止，本文认为可以把他的艺术之路划分为四个阶段来分别进行讨论。第一阶段：张大我艺术之路的原点——传统的熏染。家学渊源和系统的书法教育，使得张大我对传统书法具备了一种鞭辟入里的洞察力与把握力。这是他艺术之路的原点，也是一个预埋阶段。第二阶段：张大我的“早期现代书法”。85前后，国内先后举办过两次现代书法展，此时的张大我并没有成为“八五新潮”中所谓的“现代书法”阵营中的一员，而被人誉为“潮流之外的弄潮儿”。这个时期的张大我与早于其二十年的日本墨像派结缘，找到了比“现代书法”更高的起点，也与那个时候畸形的“现代书法”保持着距离。第三个阶段：“大我妙墨”。以日本的墨像派和西方的抽象表现主义为参照系，这一阶段的张大我，他的艺术语言才真正发出了自己的声音。他的“妙墨”系列，完全破除了汉字的可识别性，消解了文字的实用功能，将最具有抽象性的墨线抽离出来，用毛笔转换了“线”在空间中的关系，并使“墨线”体现出其文化感和质量感，使墨线变得格外地有意味。因此被张大我概括为“妙墨”。第四个阶段：《形意之外》——张大我抽象艺术展。在这一节中，描述和分析了张大我《触感》系列作品的主要特征，以及能够成功地从书法转到抽象的关键因素——“笔触的推进”，并主要分析了它

们所带来的批评家失语的原因。张大我试图用自己的个性化经验为中国的本土艺术现代化找到一种新的发展模式，很明显它的这种模式并不是在延长西方抽象艺术的历史。相反地，他的《触感》系列作品透着一种满载生机与活力的中国性。

关键词：书法， 张大我， 现代转换， 抽象艺术

## 目 录

中文摘要.....	I
英文摘要.....	III
<b>第1章 绪论</b> .....	1
1.1 中国书法史简述.....	1
1.2 中国书法进行现代转换的必要性.....	2
1.3 研究的意义.....	2
1.4 研究的现状.....	3
1.4.1 国外的研究概述.....	3
1.4.2 国内的研究概述.....	3
1.5 研究目的和研究内容.....	4
1.5.1 研究目的.....	4
1.5.2 研究内容.....	5
<b>第2章 张大我艺术之路的前两个阶段</b> .....	6
2.1 序言.....	6
2.2 第一个阶段：传统的熏染.....	6
2.3 第二个阶段：张大我的早期现代书法.....	6
2.3.1 西学背景.....	6
2.3.2 日本书法和中国书法的关系.....	7
2.3.3 张大我早期现代书法的历史定位.....	7
2.4 本章小结.....	7
<b>第3章 “大我妙墨”系列</b> .....	8
3.1 序言.....	8
3.2 现代书法与传统书法的分析比较.....	9
3.2.1 创作取向和审美取向的区别.....	9
3.2.2 品评标准的区别.....	10
3.3 中国现代书法运动的参照：日本现代派书法.....	10
3.3.1 少字书.....	10
3.3.2 墨像派.....	10
3.4 “大我妙墨”：独特的个人语汇.....	12
3.4.1 “大我妙墨”这一命名的对象.....	12



3.4.2 形态学层面的意义.....	12
3.4.3 站在“狂草”的肩膀之上.....	12
3.4.4 对“墨”和“线条”本身的关注.....	14
3.5 本章小结.....	14
<b>第4章 形意之外：张大我的抽象绘画阶段.....</b>	<b>15</b>
4.1 序言.....	15
4.2 抽象艺术的相关论述.....	15
4.2.1 西方现代主义的抽象艺术.....	15
4.2.2 中国抽象艺术.....	15
4.3 书法向抽象艺术转变的一些动因.....	16
4.3.1 书法自身的抽象性因素.....	16
4.3.2 书法作为视觉艺术必须借鉴绘画的形式规律.....	16
4.4 笔触的推进.....	17
4.4.1 “去笔墨中心主义”的现代水墨.....	17
4.4.2 张大我“书写性抽象”与抽象表现主义的异同.....	17
4.5 “握着一支笔梦游”：与无我中展现自我.....	19
4.5.1 不矫饰的创作心态：玩儿.....	19
4.5.2 创作的心理基础.....	19
4.6 “大我妙墨”之后的又一次攀升.....	19
4.7 艺术本意义上的反拨.....	20
4.8 本章小结.....	21
<b>第五章 失效的理论和批评话语.....</b>	<b>22</b>
5.1 序言.....	22
5.2 批评家失语和批评话语失效的原因.....	23
5.2.1 现有的批评话语没有办法和张大我第四个阶段的抽象艺术进行对应.....	23
5.2.2 语言媒介自身的缺陷.....	23
5.2.3 视觉心理和视觉值.....	24
5.3 本章小结.....	25
<b>第六章 结论及展望.....</b>	<b>26</b>
6.1 主要结论.....	26
6.2 后续研究工作的展望.....	27
<b>注释.....</b>	<b>28</b>
<b>参考文献.....</b>	<b>29</b>

## 第1章 绪论

### 1.1 中国书法史简述

书法在中国封建社会漫长的历史长河中，其审美不断发生变化，并慢慢达到今天的状态。春秋战国时期，“书”同礼、乐、射、御、数，并称“六艺”，一

起作为贵族子弟的必修课。秦统一六国以后，随着的文字规范化，出现了一些专门讨论中国传统书法的书籍。但仍然局限于论述书写工具和笔法的讨论，这时的书法还不具备艺术范畴的内涵。魏晋时期的中国书法达到它的全盛时期，各方面条件均具备了成熟的条件，书法的审美逐渐多样化。一时名家辈出，特别是王羲之，被后人封为“书圣”。在书法发展史上，唐代是魏晋之后的又一高峰，各式书体都有影响深远的书法家出现。可以说这是一个开宗立派，人才辈出的时代。宋代宋书的尚“逸”，有了较大的进步，书写变得更加自由，出现了书家主观的意向与笔墨情趣的融合。元代的赵孟頫和董其昌两位书家，更是促成了书法审美的一时泛滥。到了清代，清帝继续推崇赵孟頫和董其昌的书风，注重考古，并赋予它们新的价值。

从春秋战国到清代，书法有着几千年的漫长的完美的书法史，也正因为如此，才使得人们对传统书法的审美有了一种近乎迷狂的迷恋，同时也成为之后书法进行现代化时遭遇双重作战困境的一个主要原因。对传统书法审美意趣的迷恋，不管是对崇尚古典的书家还是对标榜前卫的书家，都有一种强有力的审美惯性的制约。从积极的角度来看，传统书法的坚实基础，能够为她的现代化提供一种历史的内在的支持；而从消极的方面讲，长期的书写的规定性和内在规律，又成为书法进行现代转换的巨大障碍之一。

赵之谦、吴昌硕、沈曾植、康有为则在近代书坛上发挥着他们的能量。

抛开历史纵向的线性的古、今之比，仅从共时性的维度来看，民国时期前后，许多艺术门类都开始产生种种深刻的较为全面的艺术思想、艺术观念的变革，书法却依然居住在自己的世外桃源里没有动静，像是一个毫不知情的郁郁寡欢的例外。它更显示出保守落后的象形，与时代进程格格不入。

建国后，社会政治的深刻变革必然引出文化机制、文化标准的剧烈波动。在文艺为政治服务的宗旨之下，在意识形态氛围浓重的环境之下，书法作为典型的传统文化的结晶，必须竭尽全力迎合政治口号，即使这一背景让她如此的尴尬。也正是由于文艺为政治服务这一意识形态的强制性影响以及之后60年代的文化大革命对文化的摧残，使得中国书法的现代化进程一度呈现出画地为牢裹足不前的状况。而这时，作为战后战败国的日本，却奇迹般地出现了现代派书法，成为现代书法的开端。二十年后，这种奇怪的空差现象，才激发出了国人长期以来那种潜在的本能的落后焦虑，并成为中国书法家们现代意识彻底觉醒的催化剂。这一时期的书法家不愿意被时代抛弃，他们披荆斩棘，为当代书法的局面做了很好的铺陈。

书法作为中国的国粹，伴随着中国封建社会的发展形成了漫长的书法史，它也在这样一个线性的时间维度中逐渐发展出了风貌各异并几近完美的书法样式。中国传统书法的那些完美成就，一方面，它已经变成书法实现现代转换的沃土；另一方面，长期养成地对传统书法的习惯性审美，也使书法的现代转换遭遇了十分艰巨的困难，可以说，传统的书法观念是横亘在每一个书家心灵面前的一道无形的墙。在文化全球化和艺术生态多元化的现代社会的语境中，作为一名中国当代的艺术家，如何用本土的语言区述说一种当代的情愫，已经成为中国当代艺术发展的核心问题。20世纪80年代的中国出现了书法热，书法的创造性问题随之提上日程。在书坛冷寂时，书法的问题被冷藏，而当书坛热闹时，问题又一暴露出来。与过去相比，书法从来没有今天这样热闹，也从来没有今天这样问题重重。所有的中国当代艺术家都不可避免地在中国古典、现代西方的双重对峙中遭遇两

面作战的尴尬。

## 1.2 中国书法进行现代转换的必要性

当今文化全球化的背景之下，中国的当代艺术也逃不开被裹挟的命运，并在这种“被动”中一直处在边缘的他者地位。虽然有被裹挟的不情愿和无可奈何的情绪，但中国的本土艺术又不得不主动地去进行现代转换，并试图在不停地实验和试错的过程中，争取在世界范围内发出自己的声音。

中国的当代艺术相对于西方来讲已经处在了边缘的他者地位，而中国书法的现代转换相对中国总体的当代艺术而言，可以说是边缘中的弱势群体。由于漫长的封建社会形成的稳固的书法审美传统及60年代文化大革命的影响，中国书法的现代转化已经错失了一次机会，而远远落在了邻国日本的现代派书法之后，直至二十年后书法领域才出现了一种由落后焦虑及本能的探索欲望所激发出来的现代意识的觉醒；而迄今为止中国书法的现代转换，可以说仍然处在一个起步阶段。因此，在这样的世界总体背景和中国当代艺术的“国情”之下，想实现中西文化在同一平台上的有效穿越，作为中国国粹的书法进行现代转换就显得十分必要。

## 1.3 研究的意义

当今社会，艺术生态多元化，艺术家的水平更是存在良莠不齐的现状。鉴于对中国现代书家的长期关注以及对张大我艺术道路的了解和整理，笔者认为在书法领域进行现代转换的艺术家当中，张大我应该是其中一个典型的特例。中国当代艺术的发展始终携带着一种被动的现代性，同时也存在着一种由落后焦虑和身份焦虑所激发出的本能的主动的创新欲望。在中国水墨和书法领域，二者都试图通过与抽象艺术或正当或羞涩的合谋，获得一种安身立命的合法性。但是大多水墨实验都失败了，究其主要原因则是因为那些缺失了“笔”的“墨”，丧失了笔的支持，它所承载的精神也就无处寄放了。这样的墨迹，必然如同一潭死水了无生机，这样的试验是充满偶然性的。一旦它的逻辑起点错了，就注定了失败的命运。

张大我第四个阶段的《触感》系列作品，实现了书法走向抽象的飞跃，而且是一次成功地飞跃。他的作品之所以能够给人产生一种震慑力，恰恰是因为他没有抛弃笔的使用，他从自己坚实的书法底蕴中抽离出笔触，加以冷静地思考和提炼，在创作过程中注入了浓烈的精神体悟，在有效弥补了抽象表现主义这一参照系笔触表现力不足的同时，又彰显着徐徐的“中国性”。从小的方面来讲，这实现了他由书法走向抽象的华丽转身；从大的方面讲，他的《触感》系列给我们展示了书法现代化之路的又一种可能性，同时也为抽象艺术刷新了它原有的视觉形式。

本文想通过对张大我艺术个案的研究，试图揭示书法进行现代转换的一种有效途径，为其他的艺术家提供一种可操作性的理论和技术支持；以及《触感》系列带来的一些问题，为特定语境下的中国当代艺术寻找更有效的批评话语。以上就是本文的研究意义所在。

## 1.4 研究的现状

### 1.4.1 国外的研究概述

迄今为止国外有很多研究形式主义的理论和批评家，他们都试图在艺术本体论里寻找哪一种形式因素才能构成最有利的视觉形式。如英国的形式主义批评家罗杰·弗莱、美国的格林伯格等；但是他们大多都是在西方美术史的基础上进行研究的，与中国的当代艺术有很大的差距。奥利瓦策划的“大象无形”中国抽象艺术展，由于他西方人的身份，他也不可避免地对中国的艺术有一种东方的想象。“大象无形”展览暴露了奥利瓦的一些缺点，如他对中国的文化并没有最切身的理解，导致这个展览有以文化差异来掩盖艺术真实的嫌疑。

以上两点说明国外的研究存在以下两个问题：一方面，西方人对艺术本体一一形式的研究，忽略了中国的当代艺术；另一方面，对于中国文化和艺术的精神内核，他们也处于天然的弱势地位。

### 1.4.2 国内的研究概述

中国书法的现代转换，有几个方面的屏蔽因素：一，完全没有书法功底的多数大众带着他们理想中的古典审美观念，拒绝观看和走进现代书法；二，来自一些崇尚传统、标榜“本质主义”的老书家的阻力；三，身份焦虑状态之下，急于求成未果之后的挫败感对艺术家创造性造成的致命冲击；四，理论话语的滞后和评判标准的缺失……

## 1.5 研究目的和研究内容

### 1.5.1 研究目的

书法在向现代转型的过程中，可以说是从美术领域对她的观照开始的。作为一种视觉艺术，逐渐脱离了传统的审美层面，抽离了内容，发展为对外在形式和内在形式要素的探究。在众多的现代艺术家中，张大我无疑是在书法领域寻找现代艺术出路的一个典型特例，本文想通过对张大我书法艺术之路的观照和深入分析，透过张大我个人化的经验，发现中国书法现代化进程中被遮蔽的某些问题。同时本文也试图通过张大我的艺术经历和他的个人探索，论述中国现代书法以何种方式走向现代才有价值；书法以何种方式走向抽象才有意义；及揭示这种方式所蕴含的深层的必然性。

### 1.5.2 研究内容

迄今为止，本文认为可以把他的艺术之路划分为四个阶段来分别进行讨论。第一阶段：张大我艺术之路的原点——传统的熏染。家学渊源和系统的书法教育，使得张大我对传统书法具备了一种鞭辟入里的洞察力与把握力。这是他艺术之路的原点，也是一个预埋阶段。此后的事实也证明，如果缺失了传统书法的积淀，在与过去发生断裂的基础上，妄想凭空出世是不可能的。当书法史的根基还不够牢靠时，奢谈书法美的思辨也显然是不着边际的。第二阶段：张大我的“早期现

代书法”。85 前后，国内先后举办过两次现代书法展，此时的张大我并没有成为“八五新潮”中所谓的“现代书法”阵营中的一员，而被人誉为“潮流之外的弄潮儿”。这个时期的张大我与早于其二十年的日本墨像派结缘，找到了比“现代书法”更高的起点，也与那个时候畸形的“现代书法”保持着距离。第三个阶段：“大我妙墨”。以日本的墨像派和西方的抽象表现主义为参照系，这一阶段的张大我，他的艺术语言才真正发出了自己的声音。他的“妙墨”系列，完全破除了汉字的可识别性，消解了文字的实用功能，将最具有抽象性的墨线抽离出来，用毛笔转换了“线”在空间中的关系，并使“墨线”体现出其文化感和质量感，使墨线变得格外地有意味。因此被张大我概括为“妙墨”。第四个阶段：《形意之外》——张大我抽象艺术展。在这一节中，描述和分析了张大我《触感》系列作品的主要特征，以及能够成功地从书法转到抽象的关键因素——“笔触的推进”，并主要分析了它们所带来的批评家失语的原因。张大我试图用自己的个性化经验为中国的本土艺术现代化找到一种新的发展模式，很明显它的这种模式并不是在延长西方抽象艺术的历史。相反地，他的《触感》系列作品透着一种满载生机与活力的中国性。

## 第 2 章 张大我艺术之路的前两个阶段

### 2.1 序言

张大我首先是一个传统书法家，后来成了一个现代书法家，再后来则成了一个抽象画家。要评论张大我的艺术，这是一个必须勾勒出来的背景。本文把第一个阶段：传统的熏染，归结为张大我艺术之路的原点；第二个阶段：早期现代书法，这个时期的张大我相对于圈内的其他艺术家来说已经具备了较高的起点。这两个阶段的学习和探索是张大我艺术之路产生上下文关系的必要条件。因此，作为本章的序言做一下铺陈。

### 2.2 第一个阶段：传统的熏染（张大我艺术之路的原点）

张大我，1943 年出生于陕西城固一个文化背景深厚的家庭，幼承家学。他的外祖父马玉藻曾任北京大学第一任中文系主任，四外公马衡是中华民国最后一任和中华人民共和国第一任故宫博物院院长、著名考古学家，父亲张万里是马克吐温小说的权威翻译家，同时还是一位颇具古典气质的语言学家和书法家，由于血亲关系和家学的深远影响，四十岁之前的张大我一直浸泡在浓郁的传统氛围之中。他早年就接受过系统的书法训练，并得到过李鹤年、启功这样的书法家大家的指点。在这种几乎近于强迫的权威文化的熏陶下，他潜心修炼，长期以深入研究传统书法为己任，并在传统样式的书法创作中积累了丰富的经验，形成一套自成体系的传统书法风格。在这种家学和书法教育的影响下，张大我也从传统文化中受到了某种启迪。从而为他之后的艺术转换之路做了很好的铺陈。

本文把张大我的这个阶段称为他艺术之路的第一个阶段，同时也是张大我艺术转换的一个预埋阶段。如果缺少了这个阶段，也就根本不可能会有后来的层层递进的各个阶段的出现。锁定古典和当代之间的“创造性联系”才可能成为有效转换。如果没有对古典占有的深度，张大我的中国本土艺术的现代转换根本谈不

上今天“创造”的意义。张大我在《大我书法现代之路》——我的中国抽象艺术之探索一文中，也这样写道：中国的现代书法，在深度研究、剖析传统书法的辉煌璀璨之中，确立了向现代和前卫的转型，确立了以张扬人性和自由，崇尚自然的新秩序。

## 2.3 第二个阶段：张大我的早期现代书法（较高的起点）

### 2.3.1 西学背景

现代风格书法作品的作者除了进行与传统风格作者同样的基础训练以外，还必须在现代艺术、当代文化、当代思想等方面补充大量的知识，通过其他方面的训练以获得书法之外的各种能力。[1]张大我亦是如此，除了传统的家学背景和坚实的传统书法基础之外，兼有西学背景。在‘关于大我和《大我妙墨》的探索与创作的谈话纪要’一文中，张大我就提到他的父亲张万里先生亦是学贯中西的，曾多年从事‘西方文学史的教学与研究’。他80年代初的几幅以‘重叠出奇趣’方式创作的现代书法作品，就是得到张万里先生的首肯，并鼓励张大我的探索性创作。另外，张大我少年时期也接受过严格的西方美术启蒙教育，20岁前后又热衷于水彩、水粉以及油画等西画的尝试性创作。

吴冠中先生曾在《抽象派：西方现代艺术流派书系》的序言里这样写道：保管传统的孝子和盲目崇外的浪子都不是创造者，也许回头的浪子倒居于优势，既跨越了孤陋寡闻，有立足于土生土长。[2]这也从另一个方面说明了“书法之外的各种能力”的必要性。扎实稳固的传统书法根基、西方美术启蒙教育的影响以及他大胆的探索精神，这三个方面共同作用，使得张大我在早期的现代书法探索中，具备了较高的起点。

### 2.3.2 日本书法和中国书法的关系

中国的书坛到了上个世纪八十年代才开始出现现代意识的觉醒，并一度把日本的现代派书法作为自己的参照系统。虽然日本‘现代派’之前的书法（日本传统书法，一直受到中国书法“输出式”的影响），没有办法跟中国几千年的书法史成就相提并论，但是应该说，日本的现代派书法，在艺术观念的嬗变上给中国书法的启示还是很明确的。他山之石，可以攻玉。（出自《诗经·小雅·鹤鸣》）这一观点的逻辑，一方面，对日本的现代派书法来说是成立的，因为日本的现代派书法正是由对中国传统书法的演习而来；另一方面，对中国的现代书法也是成立的，因为由中国传统书法发展而来的日本现代书法，又反过来成了中国现代书法的参照物。艺术的新生，往往就是在移植和变异的文化语境中产生的。

### 2.3.3 张大我早期现代书法的历史定位

张大我到了不惑之年才开始了艺术观念的嬗变和现代书法的演绎之路，那时正值八五美术思潮时期。但那时的张大我并没有成为当时潮流时尚中的一份子，反而成了潮流之外一位掷地有声的探索者。1996年，张朝晖写过一篇题为《潮流之外的强音：谈张大我对传统书法的阐释》的文章，作为对张大我早期现代书法

的一种价值判断和肯定。张大我自己这样说道：“历史定位，很简单。做一条适合自己穿的裤子，选择一种更惬意的生存方式。”本文认为，这就是一种现代书法的自觉意识。

## 2.4 本章小结

通过以上的论述，本章得出如下结论：创作具有真正的书法意味的抽象表现主义作品的历史使命，只能落在真正具有书法素养的中国艺术家身上，正如张大我。中国本土艺术复杂而艰难的现代演绎和探索，决不是对传统的单向摒弃和抹杀，想要观照中国当代艺术的处境，首先必须对中国古典文化传统进行一次梳理和清理。同时，‘书法之外的各种能力’之于书法的现代演绎同样不可或缺。只有以上两个条件同时兼具，书法的现代转换才有了可能性，也只有这样，才不会让自己输在起跑线上。

## 第3章 “大我妙墨”系列

### 3.1 序言

在当代世界的发展秩序中，以及当下多元的艺术生态语境下，“本质主义”的提法，显然有着最消极的成分。

邱振中先生在80年代讲书法艺术本质的时候，认为书法是“一种徒手线条书写的艺术”。基于这种观念的传播，艺术家们很容易萌发突破汉字字形的念头，既然是线条的随意书写，就可以把所有约束线条表现的东西破除，于是出现了没有汉字的“现代书法”——一种抽象艺术的新品种。所以，90年代以来，作为书法主流观念对“现代书法”的创作界定，提出了一个创新的底线——汉字字形具有可识性。对书法的艺术本质，这一哲学问题本文暂不涉及。但是“现代书法”创作的底线界定——汉字字形具有可识性，本文认为这一硬性划分较为片面。这一说法忽视了书法的另外一个重要组成部分——书写过程中的书写性。

当下的我们在认识中国的艺术问题的时候，其中埋藏着很多误区和陷阱。这也提示我们，在面中国艺术现代转换中的问题时一定不能简单化、粗暴化。对从书法在其近代化和现代主义形态史上所释放出的可能性限制这一层面而言，这种“本质主义”以及所谓“底线”的界定就是一个不错的例子。正如王南溟所说：在一个国际化以及多元化的时代，我们已经无法仅仅将书法归入中国古典书法史中而不顾及当代艺术这个世界总体背景。

### 3.2 现代书法与传统书法的分析比较

#### 3.2.1 创作取向和审美取向的区别

现代书法是把书法作为一门视觉艺术来对待的，并以美术领域的美学观念来观照自身。传统书法书写的是汉字、诗文，有一套独立的自足的笔墨书写系统和价值判断系统。而现代书法是把汉字作为美术领域的造型对象来对待，进而一步一步摒弃汉字的可识别性，到最终不写汉字，完成‘现代书法不是书法’的嬗变

过程。因此，传统书法与现代书法的创作取向和审美取向必然是不同的。

传统的书法讲究气韵生动，讲神采，讲笔墨内涵，这些要求在现代书法中同样要保留下来。但是上述这些要素，在现代书法中体现的角度，和传统书法是不一样的。传统的笔墨精神、笔墨内涵是在书写中自然流露的，而在现代书法中则是通过自觉的“形式美”的建构来体现的。因为当代人对待书法的认识，首先是从形式美、从审美的角度出发，在形式审美的前提下，再关注书法作品的人文内涵；而传统书法则是从人文内涵出发，再力求形式与内容的统一。这是两种不同的创作取向和审美取向。[3]

### 3.2.2 品评标准的区别

传统书法和现代书法创作取向和审美取向的不同，必然带来评判标准的不同。由于传统书法审美和传统古典文化的深远影响，使得“追求形式美”的书法艺术还处在一个开创阶段，所以所谓书法本体意义上的批评标准在现阶段也就不可能产生。

## 3.3 中国现代书法运动的参照：日本现代派书法

日本的现代派书法是在抽象表现主义的参照下产生的，中国现代书法最初的开拓性探索又是在日本现代派书法影响下开始谋求新意的。这两种外来的艺术观念，同时给特定语境中的中国传统书法的重新建构带了可能。

### 3.3.1 少字书

二战后，日本出现的前卫书风，为日本赢得了与世界艺术进行平等对话的机会。这对日本的现代艺术发展而言意义重大。少字书是以少字数入画，把个别的汉字作为造型的对象，并赋予抽象的汉字一种新的生命体征。造型的内容仍然是汉字，造型的方法还是以汉字间架结构为导向，是对汉字笔画和书写顺序的一种另类造型，画面精神的传播靠的还是通过新颖的字形的观看而导致的字义的播撒。可以说手岛右卿就是这一领域的实践领袖之一，他曾对自己的作品取向有如是阐述：“作为书法素材的文字，惟有单个字才真正具有世界性。我决意赋予单个文字相匹配的表象。”（如图 3-1）从这一简短的阐述中可以看出，少字书的创新之处是“如何书写汉字”这一观念的转变，并未跃出汉字这一表现对象。

井上有一是日本现代书法又一伟大实践者。由于受到抽象表现主义画家波洛克的影响，借助对中国传统书法“写的手法”，也是通过对少字数进行形式美的创作，开始出现描写内部世界——心理动态的倾向。（如图 3-2）

### 3.3.2 墨像派

直接受益于西方抽象绘画影响而产生的墨象派，这些狂放及清纯的墨韵显示，更多地使我们看出表现主义画家影响的具体性。另外，也同时出现了毫无汉字意识的墨迹。由于它本身距离汉字太远，因而也无法对传统发生反叛。同时，也由于不具备抽象绘画的构成因素，从而蜕变成另外一种东西。[4]某种程度上可以这



样说：墨像派其实是处在一种折中主义的创作状态之下。

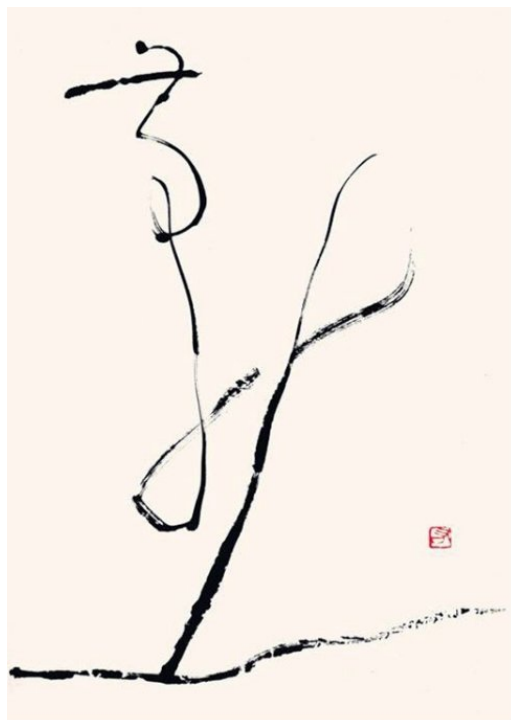


图 3-1 手岛右卿，燕，宣纸水墨，1960 年

Fig3-1 Yūkei Teshima, Swallow , ink and wash on xuan paper, 1960



图 3-2 井上有一，贫，宣纸水墨，126 x 182 cm，1972

Fig3-2 Inoue Yūichi, Poor, ink and wash on xuan paper, 126 x 182 cm, 1972

### 3.4 “大我妙墨”：独特的个人语汇

#### 3.4.1 “大我妙墨”这一命名的对象

2001年初，张大我曾写过一篇题为“从书法飞出纸面谈起”的短文，回顾自己从1982到2001二十年来，对中国传统书法现代演绎的探索。他在文中这样写道：“回顾最近十年，独具汉文化底蕴的古老的‘区域性中国书法’转型热点，从东瀛日本国回归本土，并随着中国的改革开放，国力增强，文化艺术空前活跃的态势，走出国门，进入世界。书法也从‘跃然纸上’到‘飞出纸面’，进入空间。正以影像、装置、行为、雕塑等种种不同面貌，借助科技、声光影，以电视、电脑为媒体，从不同角度思索，以不同方式表达，融入“当代艺术”之中。在当代艺术遍及全球的今天，新世纪必将古老的“区域性中国书法”这一独具魅力的东方抽象艺术，以愈来愈宽泛的艺术形式拓展开来。”

“大我妙墨”并不仅仅是2007年在北京世纪坛世界艺术馆举办的张大我个人的名字，它更是对张大我二十余年形成的艺术体系的一个概括。期间张大我对书法进行了全方位的当代艺术探索——不管是他的影像书法、妙墨、还是装置，尽管形式各异，但都是以书法为基本背景的。因此这一系列艺术体系被张大我概括为“大我妙墨”。

#### 3.4.2 形态学层面的意义

俄国的文艺批评家曾指出：艺术方法就是使表现对象变得陌生。因为随着熟悉的东西不断重复，观众的反映就会变得越来越小，甚而会产生一种心理麻木状态，这是绝对应该摒弃的。中国的当代艺术的整体面貌，从本体论层面上来讲，可谓日渐式微。有人甚至说，很多展览作品还不如来的观众好看，还不如观众有活力。

张大我的重要之处在于，他的妙墨系列，虽然抽离了文字，但仍然是围绕着书法的要素在“做文章”，通过对“纸面之外”的空间的探索，以及中西文化的深入考量，发展出了具有新生意义的各式各样的图式。在他一系列的探索中，很多当代艺术的基本问题都比较清晰地被提示了出来。比如书写性的问题、抽象的问题等。艺术在形态学层面的意义，只有在介入当代艺术问题的时候才谈得上其真正的意义。现代艺术的发展，要求艺术家用自己的文化体验、赋予艺术形式以真正的负载。只有解决了这个前提，才能谈得上书法与当代文化发生深层的联系。反之，则只是表层上的影响而已。[5]张大我这一时期在视觉领域尤其在抽象领域的全方位探索，让我们看到了种种源自书法的扩散性和基于书法的更多的可能性。

#### 3.4.3 站在“狂草”的肩膀之上

相对其他书法品种而言，狂草应该是一种非常个人化的艺术。不管是中国人还是外国人，在完全不认识一幅草书的情况下，依然可以感受到作者的情感倾向，从这一点来看，草书跟抽象艺术形而上的精神追求如出一辙。从艺术领域的美学观念来看，书法的笔势和笔触，是最能体现书法表现性的核心所在。张大我正是把草书的笔触蕴含的精神同现代的构图意识相结合，才有了少数佳作的问世。正

如成浦云所说：“抽象经验作为人与生俱来的普遍经验与某个熟悉而驾轻就熟的表达方式在摆脱了精神规定和文化规定之后，一种作为艺术的抽象图式会因人性的内在驱动自然而然地呈现出自己的面貌并向纵深发展。”“草书的即兴式挥运与现代构图艺术的精巧结合”，是张大我创造出的抽象艺术形态具有震慑人心力量的关键所在。



图 3-3 张大我，龙的意趣，宣纸水墨，37 x 46cm, 1994

Fig3-3 Zhang Dawo, Charm of Dragon, ink and wash on xuan paper, 37 x 46 cm, 1994



图 3-4 张大我，华彩，宣纸水墨，68 x 136 cm, 1997

Fig3-4 Zhang Dawo, Brightness, ink and wash on xuan paper, 68 x 136 cm, 1997

#### 3.4.4 对“墨”和“线条”本身的关注

在抛弃汉字以后，张大我“大我妙墨”艺术体系作品里面实际上还是围绕着

书法和书法观念的核心在进行，张大我这一时期艺术创作中比较重要的一些作品都是倾向于用墨和用线来表现的。比如被大英博物馆收藏的那幅《龙的意趣》（如图 3-3）就比较强调用墨，注重墨的表现性，这幅作品可以很明显地看到中国书法思想的影响。而像《华彩》（如图 3-4）和《线的自然》（如图 3-5）这样的作品，就更多的是关注书法线条本身。

张大我通过对书法的重新认识和提炼，把个人文化体验和生活感悟、音乐性、抽象表现主义的东西考虑进去，朝着纯形式美的方向努力，以期实现更大的心理自足和书法的扩散性。在那首《线的自然》里他这样写道：

自然中的线  
在风、霜、雨、雪的迷茫里  
游弋 聚散 飘零  
线的自然  
在晨曦暮霭的幻化中  
相识 热恋 催生  
.....



图 3-5 张大我，线的自然 N0.1，宣纸水墨，58 x 246cm

Fig3-5 Zhang Dawo, Line of natural N0.1, ink and wash on xuan paper, 58 x 246cm

### 3.5 本章小结

现代书法和传统书法艺术观念的不同，必然带来审美和品评标准的不同。日本的现代派书法按照西方艺术史固有的写作模式而有一定的位置，但值得借鉴的是他们艺术观念的启示，日本书法的少字书和墨像派由于缺少中国传统书法的精髓，尚未完全形成抽象艺术中的“纯形式美”的图式。而张大我的“大我妙墨”系列的探索，在于它摒弃了汉字之后，始终围绕着书法其他的形式要素，进行全方位的艺术探索。破除了陈旧的艺术原理，加入了自己的文化体验、缔造了新的空间，从而赋予艺术形式以真正的负载。

## 第 4 章 形意之外：张大我的抽象绘画阶段

### 4.1 序言

自从抽象艺术作为一种现代主义的普适艺术进入中国以来，中国传统艺术的现代化探索，也都试图从与抽象艺术的合谋中寻找自身的合法性。尤其是奥利瓦

的“大象无形”展览后，中国传统艺术的现代转换更像是发现了救命稻草一样，抽象艺术一时之间再次升温。当然这里面有着很多陷阱和误区需进一步分析。比如奥利瓦在中国传统文化上的话语权劣势状况之下，他阐释的正确性值得怀疑，他用“伟大的天上的抽象”来命名中国的抽象艺术，这个命名本身是否存在用文化的差异掩盖艺术的真实差异的嫌疑，以及中国抽象艺术问题的本身等等。基于这种背景，许多有着身份焦虑的人始终认为书法就是抽象艺术。而西学派却一直不承认这一观点，并坚决认为，中国书法不是抽象艺术，书法也不会衍生出抽象艺术。书法和抽象艺术的多数讨论，总是限于常识。关于书法的问题没有被深入，关于抽象的理解也未被提升到应有的高度。于是，看似很学术、很严肃的冗长的讨论，只会显得苍白无力。书法就是书法，抽象就是抽象。二者是在不同的文化背景和逻辑期起点下产生的截然不同的产物，在任何语境里面，都不能划等号。但是“转换”可以缓解它们的尴尬，而且能够使它们变得暧昧起来。

每一个优秀的艺术家，都是紧紧跟随时代的脚步与时俱进，在时代的大浪淘沙和冷静思考中逐步实现自己艺术之路上的转换。每一次艺术试验和创作的进步，都是建立在对已有理论和艺术史的梳理基础之上的。如果没有理论的支持，所有的试验就没有了必然性，变成由偶然性主宰的侥幸。这样的艺术道路必然不会长久。而只有谙熟艺术史和艺术理论并悉心踏实实践的人，才能够在传统的沃土上发现传统所蕴含的现代性，并有效地激发和催生出传统里面的现代感。

## 4.2 抽象艺术的相关论述

### 4.2.1 西方现代主义的抽象艺术

抽象主义 (abstraction) 是伴随着西方现代主义的产生而出现的，西方现代主义中照相写实绘画的出现致使具象绘画逐渐失去了自己的主流地位，抽象艺术应运而生，并最终发展到极少主义。抽象艺术家们发展出了风格和形式各异的艺术图式，并有格林伯格等人的反复论证为西方抽象主义确立了理论基础。格林伯格认为，二维形式（抽象画）是对三维形式（具象画）的超越和革新，它是对整个世界的概括。抽象的形式里“凝固”着整个乌托邦世界。同时，也只有二维形式才能超越视觉幻象，从而能直接再现理念。[6]但需特别指出的一点是，西方现代主义的抽象艺术是在理性的逻辑支撑下的风格化的“个人化编码” (individual code)。如康定斯基 (Wassily Kandinsky, 1866 年至 1944 年) 赋予各种基本的色彩以不同的象征意义；克利的“提着一根线散步”；波洛克的“行动绘画”等。

### 4.2.2 中国抽象艺术

但是当抽象艺术的前面加上“中国”这个定语时，对它的阐述就另当别论了。不管是抽象水墨还是“从书法出走”的“书写性抽象”，与西方现代主义抽象艺术理性的“个人化编码” (individual code) 不同的是：中国的传统水墨画和传统书法，两者都承载着千余年的集体意识的规约，要想实现中国抽象艺术的创新，首先必须挣脱强大的集体意识的裹挟；另外，中国本土艺术的创造缺乏理性逻辑的支持，正如达拉克里希南 (印度) 所说：西方人强调批判的理性，东方人强调直觉的创造。因此，对中国抽象艺术的叙事必须围绕中国人精神体验的上下文，

如张大我的“从书法出发”到“飞出纸面”的空间探索。

#### 4.4 笔触的推进

##### 4.4.1 “去笔墨中心主义”的现代水墨

进入当代以来，在这个文化全球化和艺术生态多元化的语境下，中国的本土艺术同样面临着现代转换的问题。中国传统艺术的现代转换遇到的困难尤其艰巨，特别是中国画和书法的现代转换。在这样的大背景下，中国水墨领域的现代化创作，进行了很多的抽象实验。其中大部分实验为了跟传统拉开距离，最后反而弄得自己“欲速而不达”。

这种抽象水墨画主张“去笔墨中心主义”，只注重对形体、面域的运用——抽离笔法系统，试图通过墨晕效果的发挥建立起现代视觉体系。谷文达、刘国松等艺术家，他们都把这一观念作为艺术理念，实践着从“笔墨”到“水墨”的转变，并且运用泼洒的方式消解“笔”和“线”。这似乎已经成为抽象水墨的一种创作模式。但以此为逻辑起点和创作基点的“抽象水墨”，并不具备严格意义上的西方抽象艺术的形式法则，同时又丧失了中国传统水墨的精髓。带着这样的本体论意义上的缺陷，它们给人带来的感觉难免隐隐透着一股底气不足的味道，说起话来挺不直腰杆。可以说失去了“笔”的墨，就像是被儿子打翻了墨汁瓶后的一片狼藉，笔是墨的骨骼和支撑，没有了骨骼的支撑，墨也就显得瘫软无力，没有了精神气儿。这种状态下的实验作品，缺失了艺术本体内部的自律性，这样的墨本身也失去了意味，同时也没有了视觉语言和视觉心理的呼应和观照，大大削弱了画面的力量，即使画幅再巨大。所以大多中国抽象水墨实验已经陷入窘境。

对于“去笔墨中心主义”的现代水墨的批评声音并不意味着现代水墨没有意义。只是现代水墨缺少了“笔”这一历史支点，显得力不从心，无法承担起中国艺术现代性的使命。当然在抽象艺术这条道路中，也不乏坚持笔墨传统的艺术家。在众多从传统书法艺术中寻找抽象艺术绘画门径的中国当代艺术家中，张大我的抽象绘画创作就是一个独特的范例。

##### 4.4.2 张大我“书写性抽象”艺术与抽象表现主义的异同

早期的张大我往往是在现代书法领域中被讨论。而他近期的《触感》系列作品，则应该放入抽象艺术的范畴进行讨论。《触感》系列作品，其创作方法并不是完全来自传统书法的书写过程，同时又没有完全脱离用笔。张大我在一个偶然的机缘下，获得了一种大号的长锋毛笔，这支笔有三十多厘米的超长锋毛，并且配以一米多长的笔杆，这种毛笔的笔毛质地松软，自然下垂，形似拂尘。在铺展开的巨幅的宣纸上，张大我伴随空灵的音乐，舞动着这支独特的毛笔，在画面上恣意游走。可以说从2010年陆续面世的《触感》系列抽象绘画作品，真正标志着张大我完成了从书法到抽象绘画的蜕变。

《触感》创作系列的一个理论源头就是来自西方抽象表现主义中行动性绘画的启示。他的这种创作手法与抽象表现主义艺术家波洛克（Jackson Pollock）“滴画”（drop painting）颇为相似，张大我也将自己的这类绘画归于行动艺术的范畴。并戏称自己的创作是“握着一支笔梦游”。作为抽象表现主义的代表人物波

洛克（Jackson Pollock）创造了滴撒的方法，在创作过程中，将油漆等颜料通过甩动的画笔滴撒在画布上，由于身体的动作和行动时所具有的方向性，使画面上的色点具有了一种形态和力量。波洛克（Jackson Pollock）绘画中的强烈的表现性也因此而来。波洛克（Jackson Pollock）的作品具有笔触的各种要素，但实际上却是通过笔的抽离而实现的。张大我的《触感》系列作品则依然运用了笔，并使笔和纸保持了若即若离的关系，在身心得到真正放松的状态下自由地书写。相比“大我妙墨”时期的《华彩》系列而言，张大我不再追求以传统线质作为主要方式，而是做到了身心的彻底解放，并将书写注入了更多的精神感悟——那更接近于庄子“逍遥游”的境界。尽管西方的抽象绘画仍是张大我创作的必要参照系，从表面上我们仍然能够看到张大我与波洛克（Jackson Pollock）等人的相似之处，他的抽象艺术也与抽象表现主义的某些特征接近，但其中所蕴含的却是一种具有深厚历史感的浓郁的东方精神。在多年的艺术探和冷静思考之后，他逐渐懂得了如何用中国的本土语言去述说一种当代的情愫。他的这些创作扎根于传统，发轫于传统，同时又具有当代性，国际性。某种程度上，可以说《触感》系列是对于现代派书法的一种超越。张大我试图用自己的个性化经验为中国的本土艺术现代化找到一种新的发展模式，很明显它的这种模式并不是在延长西方抽象艺术的历史。相反地，他的《触感》系列作品透着一种满载生机与活力的中国性。

中国的抽象艺术，同时受到表现性抽象和几何抽象的影响，但作为表现性的抽象，所缺少的正是笔触，运动和力，精神的东西是依靠这些传达和体现的，如果抛开了这些本质的作为语言本体的东西，精神是无处寄放的。中国人画的抽象画，不管是西方著名策展人还是中国的批评家，他们都习惯于把中国的抽象艺术赋予中国的精神和文化意义，即便是一些苍白无力的绘画，也会因为这些所谓的文化的意义而具有了无与伦比的力量。而中国的书法，文化意义是它与生俱来的一种内在的构成因素，更无须他人来特别说明或专门贴标签，因为这是常识问题。正如康定斯基和马列维奇确立的抽象与俄罗斯的名族文化和宗教信仰有关一样，中国的书法走向抽象，必然也与中国的文化精神——禅宗精神，紧密相连。甚至可以说，禅宗精神是中国抽象艺术的精神内核。

张大我的《触感》抽象系列作品，在价值判断上之所以能够成功并具备独特的形式意味，是因为他刚好弥补了抽象表现主义缺少笔触、运动和力的不足。他从书法中抽离出笔触这一构成要素，与抽象表现主义所追求的精神至上的旨意相结合，从而给《触感》系列抽象艺术作品更增添了一种精神的附加值。张大我自幼研习书法，再加上他深厚的家学渊源的熏染，使得他对书法自身以及中国文化精神内核有了鞭辟入里的洞察力与把握力。这，可以说是张大我的《触感》系列作品的精神支持。

#### 4.5 “握着一支笔梦游”：于无我中展现自我

##### 4.5.1 不矫饰的创作心态：玩儿

在最近一次《形意之外——张大我抽象艺术展》的研讨会上，张大我说他自己就是在“玩儿”。从“玩”这个字眼可以窥探到他进行试验创作时的心态，可以说他是在一种“逸”的状态下进行创作的，完全倾注了他的主体意识和感受。透过他以“玩儿”的心态创作的作品，我们能够在这样的自我消解的语言当中，

体悟到他的观念价值以及图像中的形式意蕴。

中国的当代艺术界，当代艺术的创作有非常多的‘点’，作为当代艺术之一的抽象艺术的创作也有非常多的点’。不管是批评家还是艺术家，每一个人介入抽象艺术的角度和态度几乎各不相同。王南溟的“后抽象”观念，主张介入社会的批判；高名潞则意在追求“意派”的“禅道”乐趣；而作为艺术家的张大我，则试图通过“玩儿”的态度来消解自己，并最终在追求无我的过程中展现了自我。

#### 4.5.2 创作的心理基础

情感的强度和创作时的精神状态，会直接影响艺术效果。尽管张大我在创作时几乎进入了无意识状态，并戏称自己是“握着一支笔梦游”，但是他并没有偏离理性的缰绳。这种做法的心理基础正是基于佛洛伊德的潜意识心理学，同时也在一定程度上应和着中国传统艺术中的禅悦精神。如同第三个时期张大我的“大我妙墨”，其中的“墨线”与西方抽象艺术中的线有着本质的区别一样，张大我的书写抽象作品的心理基础虽然是西方弗洛伊德的潜意识心理学，但是他也在借鉴传统草书的创作手法、创作思想的基础上，以道家的思想置换西方的弗洛伊德心理学，从视觉心理层面凸显着中国身份。

#### 4.6 “大我妙墨”之后的又一次攀升

张大我的“大我妙墨”系列，主要是把墨和线这两个书法的构成元素抽离出来，单独予以形式的观照。与大我妙墨系列相比，“触感”系列是从纸和笔接触之后所留下的痕迹进行艺术探索的。从最初拿到超长杆毛笔的随意把玩到蘸上剩墨的即兴挥毫，在60来天的时间里，鬼使神差似地挥运出整整一个《触感2010》系列上百幅习作。创作这一系列作品时，在消解了文字的同时，在笔和纸的接触中，他悟到了“触感”在另一个层面的意义——踪迹。德里达认为任何文本都不可能是完全自足的文本，只有消解中心主义，通过延异和播撒才能够使意义无限重建。张大我的触感也显示出一种无中心的创作，并在对文字的解构中，找到了“书写——抒情——抽象”的道路，把触感上升到人类共同的踪迹起源的高度，使他的作品获得了一种时间维度上的新生。

#### 4.7 艺术本体意义上的反拨

把徐渭的草书写进书法史，仅仅归结为他是一个士大夫文人，我还不能完全同意这种说法。我觉得任何一种艺术形式，当它发展到高度完美的时候，必然会出现艺术本体意义上的调整和反拨。这种反拨，或者从民间艺术中吸收其合理的成分、或者从原始形态的艺术、外来文化中寻求改造。我们把徐渭的草书放到书法史中去考察的话，就会发现，他是对传统的二王帖学审美系统和稳定范式的反动，是一种艺术反战过程中的必然。[7]每当有类似的事件出现的时候，人们往往爱用“历史有着惊人的相似”这句话来表达自己对内在逻辑相同的两种事物的感受。无独有偶，如同徐渭一样，张大我艺术之路的第四个阶段，不只是在时间维度上完成了对第三个时期的阶段性反叛，更是上升到了艺术本体意义的高度之上，基本完成了由书法到抽象的转换。现代书法的走向抽象是转换书法传统性的语言



特征，它为传统书法开拓了新的空间，也为抽象艺术提供了独特的视觉。可以说：张大我已经用现有的积淀和个人方式，在书法与抽象之间，成功搭建起了一座桥梁。

从古典主义时期开始到浪漫主义，一直到印象派，实际上是笔触不断显现的一个过程。英国早期形式主义批评大师罗杰·弗莱在《塞尚》一书中，以现代主义之父塞尚的作品《高脚果盘》为例，对这幅作品中的笔触做了大量的集中分析，系统论述了笔触之于绘画的作用。弗莱说：这个物质质地的问题当然在很大程度上取决于艺术家的“笔记”或“书写”，取决于笔触所划出的习惯性曲线。他已经完全放弃了大笔直扫的做法，而是通过不间断的深思熟虑的小笔触来建立起它的体块。塞尚的《高脚果盘》那种严谨、有条不紊却从不死板的处理手法，正好构成了巴洛克画法的反题。[8]

中国古代判断绘画的标准之一——骨法用笔，也是强调用笔的重要性。当书法的现代意识开始觉醒，并把自身作为一种视觉艺术试图寻找新的视觉语汇时，她只能先从绘画领域既有的视觉经验中来观照自身的发展。当最具抽象性的书法试图反叛自己并走向抽象艺术时，罗杰·弗莱通过对塞尚的研究所提出的“明确的笔触推进”这一观点，可以成为书法抽离出笔触这一内在形式因素，实现艺术本体论的反拨的一个行之有效的参照系。大我先生的“触感”系列作品，也正是在“明确的笔触推进”这一观点的指导之下，才使作品的整个画面充满了震慑人心的力量。

#### 4.8 本章小结

本章把大我先生的“触感”系列作品放在了抽象艺术的范畴进行讨论，但给予他一个什么样的概念并不重要，关键在于作品本身的说服力。张大我从传统书法笔墨中提取出了表现性、抽象性的元素，并把这些元素强化、简化推向极致，增强了作品的震慑力。

### 第5章 失效的理论和批评话语

#### 5.1 序言

2011年11月6日，《形意之外》——张大我抽象艺术展在北京环铁时代美术馆举行，并与当天一并举办了此次展览的研讨会。在此之前，张大我的作品一直是被放在现代书法的语境里面进行讨论的，比如他的“大我妙墨”系列作品。而这次的“形意之外”则由书法领域走进了抽象艺术的范畴。可以说张大我先生是对传统艺术进行现代转换的既典型又特殊的代表。这次展览的研讨会请来了十几位国内比较有影响力的权威批评家，如王端廷、王镛、杨卫、沈语冰、高岭、何桂彦、王小箭、张强等。但是批评家们面对张大我这次展览的作品，一时间纷纷找不到有效的话语进行描述。就连对西方文化有着最贴身研究的沈语冰先生，面对这些东西的时候也突然失语了。他说：“我感觉到了，但是我说不出来。”还有人说“我没感觉到”。当中国的现代书法这个经验与西方的抽象艺术的逻辑碰撞并产生交点后，书法出现了新的形态演化和种种书法的变异状况。对于这种类型的东西，这个时候的批评家没有办法面对，他没有一套评价系统和描述系统。

除开语言学中因语言自身的缺陷而导致不能从语言学层面进行观照这个因素之外，在国际化多元化这个世界总体背景之下，中国书法的现代转换，无形中携带着很强的被动型，貌似完全一样的东西，背后的文化逻辑和文化心理支撑是完全不一样的。

艺术史上也经常有这样的现象出现：每当一种有创造性的新事物出现的时候，当下的人们由于理论和批评话语的滞后或其他各种原因往往认识不到它的意义和价值，而在几年、几十年甚至更长的时间过后，才开始对它们进行一场“价值追认”。大我先生形意之外展览研讨会暴露的问题，给我们的当代艺术发展带来了两个提示：一，“感觉到了说不出来”，这说明，当下中国的书法理论话语对于中西艺术交织产生出的作品而言，已经变得不合时宜。中国的书法理论必须推陈出新、未雨绸缪。一来可以为书法的现代转换提供具有可操作性的学术和理论支持；二来能够尽可能地避免面对新事物时失语的尴尬。二，中国书法的现代转换相对来说还处在一个起步阶段，现代书法的品评标准尚未确立，加之一部分极具制作成分的作品出现，现代书法评判标准的缺席以及乱花渐欲迷人眼的艺术局面，使得批评家逐渐产生了惰性和不屑一顾的情绪，辨别作品“微表情”的神经也渐渐麻木。现有话语的失效和批评家神经的麻木，二者恰如其分地达到了殊途同归的效果——失语。

## 5.2 批评家失语和批评话语失效的原因

### 5.2.1 现有的批评话语没有办法和张大我第四个阶段的抽象艺术进行对应

关于书法的理论和评论语言大多还停留在传统的那些词语中，而这些词语也几乎和书法绑定在一起了，暂时还没有找到阐述具有本土意义的更贴切的言辞。传统的书法理论没有紧紧跟上书法变异和发展的脚步，远远落在了艺术创作的后面。理论创新问题是当代中国一个很棘手的问题。关于中国本土艺术以及书法的阐释语言很大程度上仍然停留在中国古代的画论画评和书论书评中。比如用“疏可跑马，密不透风”来肯定布局，用“力透纸背”、“枯笔渴墨”来肯定墨迹的价值，用“荒寒悠远”来肯定意境的价值，等等。而对于拿来主义的西方的理论，消化吸收又不够充分，没有超越西方的抽象主义思维，如果不去超越的话，我们就会永远生活在它的规定里面。遇到特殊情境中的问题时，不结合本土语境，一味套用西方的理论，必然造成批评话语的失效。一旦批评话语失效的话，本着对艺术负责任的原则，批评家宁愿选择失语，也不愿简单粗暴甚至玄虚地说话。用过去的混沌方式对待现代书法的多元走向，只能是对书法附会和给出一些溢美之词，如果不分析它的内部结构的话，这是必然的后果。一旦简单粗暴了就会有很多陷阱。简单化粗暴化往往是给出一个明确划分楚河汉界的界定，用二元对立的逻辑理念对待艺术多元化语境下的中国本土艺术尤其是书法的现代转换是不贴切的。玄虚化，往往会把作品的价值笼罩上一层神秘的面纱，不破除这个魔咒，书法的评论话语就没有办法现代化。中国有着复杂又特殊的艺术环境，在进行被动现代化的同时，又被动地完成了某些后现代化的艺术反叛，后现代艺术里面包含的可能性已经超越了现代主义的语境。中国的情况实在太特殊，艺术创作鱼龙混杂，这给评论家造成了巨大的批评困难，很难拨开乌云见月明。

### 5.2.2 语言媒介自身的缺陷

语言只能与构成每一幅艺术作品的各种“微表情”所传达的艺术真实无限接近，而不能绝对等同。每一个字词的意思都是通过其他字词的组合作替代性的表达，而这些叠加在一起的各个词语的意思同样也是只能通过其他的词语来阐释。语言就是在这样一个无限循环的自足的生态环境里互为阐释对象。词语的互为阐释这一特征，才使语言的发展完善和人类的学习交流成为可能。任何事物的发展都有它无法摆脱的两面性，语言内部的互相阐释也不例外。某种情形下，这，也成为了它的致命缺陷。没有一种描述或解释，能够把自己对于对象的经验完全表达出来。

另外，每一个词语的意思，都是在特定的文化背景和特定的民族中发挥它社会学层面上的意义。一旦外来文化和艺术观念进入并和本土的东西结合进而催生出新的意义以后，它的这一缺点同时也在无形中被放大了。中国本土艺术发展而来的抽象艺术，其理论就没有发育健全，关于它的评论，必然处于明显的不利地位。当语言作为艺术作品的评论话语进行使用时，语言变成了一种双重媒介（对于作品和大众而言），加之新事物的出现，使用经验性的话语系统对作品进行描述和评论也就变得困难起来了。

### 5.2.3 视觉心理和视觉值

出于一种对人为序列的高度秩序的对立，立普斯提出了移情说。在审美活动中，审美享受的对象和获得审美享受的原因，并不在对象之上，而在自我及自我内部的心理活动之中；这种内容活动包裹主体在自身所感的企求、欢乐、活力等状态，审美活动就是把这种自我内部活动移入到对象之中去，对对象做人格化的观照，从而产生审美享受。因而，在审美观照是，人们于对象中所欣赏的并不是对象本身，而是自我。[9]张大我这一阶段的《触感》系列作品是把书写性这一书法的构成要素，单独从书法演变的长河中抽离出来，通过冷静的思考才进入抽象艺术领域的。《触感》系列诞生的大背景极其复杂，《触感》系列给人带来的视觉效果也很新颖。包括批评家在内的观者，面对这种画面里的对象，很难建立审美对象与自我以及自我内部心理活性的对应性联系——即移情的中断。所以缺失了对对象的人格化观照，用描述性和解释性的语言去评价张大我的《触感》系列作品，必将会沦为一场空谈，随之出现的是“一地鸡毛”的戏称。

绘画的发展，和人类视知觉的发展紧密相关。视知觉的问题又和心理问题息息相关。我们的思维只在抽象的世界中运动，从而使得概念脱离了知觉。所以有人说：“我们的眼睛正在退化为纯粹是量度和辨别的工具。结果，可以用形象来表达的概念就大大减少了，从所见的事物外观中发现意义的能力也丧失了。”正如批评家王小箭先生所说：“我不否认非具象艺术在理论与批评支持上的不利地位，这是因为它实际上创造出来的只是一个服务于眼球的‘视觉值’，一般观众很难看出个所以然，批评家很难进行社会学联系和阐释（这一点与纯粹服务于听觉的音乐是一致的），这大概就是抽象艺术在完成了对文艺复兴写实传统的致命一击之后自己也失去发展动力的主要原因。”视觉值是一件作品与其他作品相区别的决定性因素。具象作品的视觉值和与我们视觉经验中事物有直接的对应性联系，而非具象作品的视觉值相关联的只是作品本身，不能够构成我们视觉经验

中的任何事物。所以，当视觉值构成我们经验当中的事物时，我们便能够借助我们对事物的看法通过语言这一媒介来认识、欣赏或抨击作品，包括其观念层面和技术层面；当视觉值变成一种纯粹的视觉构成的时候，我们对事物的经验便失去了读解作品的的能力，同时也不会感受到其制作技术的高低。纯视觉意义上的价值是很难用言语陈述的，所以进入非具象领域，传统的描述与评价用于几乎全部失效，这种用语言

做媒介的间接的价值肯定或否定方式也随之失效，从而造成了巨大的批评困难。

### 5.3 本章小结

中国没有西方的理性传统，而有一个“书写的传统”以及由书写传统而来的完美的美学系统。这个美学系统要往前发展的话（中国的思想在当代和国际上怎么在场），就必须找到一个从中国经验出发可以穿越西方的东西。张晓刚曾经说过，“艺术家是做梦”，不需要理智，可以在潜意识里做梦。“批评家是释梦”，但是，批评家决不能潜意识释梦。现在的问题是，艺术家已经从自身的中国经验出发创造出了能够在国际平台上在场的东西，对应的批评话语却还不能够有效地在场。

## 第6章 结论及展望

### 6.1 主要结论

《艺术的终结》一书中，曾经引用过这样一段话：艺术死了。它现有的艺术运动绝非生命力的征兆；它们也不是死前痛苦的挣扎；它们是尸体遭受电击时的机械反应。——马里于斯·德·萨亚斯，《日落》[10]王岳川在他的《当代西方最新文论教程》中，也写下过这样一段话：“在这个张扬多元的后现代时代，赶时髦求物欲已经或正在造就出人类有史以来最大的一元心态。甚至连‘追求多元’也成了一种时髦的‘一元’。多元艺术观、多元写作、多元解读事实上仍是消解中心、趋向‘边缘’的‘新的一致’”。[11]以上这两段话都是从批判的角度，否定后现代艺术的价值。前者认为艺术已经死了，后现代的艺术只是尸体遭受电击时的机械反应；后者则认为崇尚多元的后现代艺术，在追求多元的同时，造就出了人类有史以来最大的一元心态。但是，上述两种论述的逻辑起点都是在西方完成了它的美术历程基础上才具备成立的可能性的，可以说，它只适用于西方的某些已经拥有完整美术史的国家。而在中国本土的语境里面，中国的艺术正面临着中国古典、现代西方的双重对峙；中国的艺术进程中，现代和后现代交织在一起。在中国这个特殊的艺术生态中，中国本土艺术的现代转换，虽然困难，但还是生机勃勃，充满了可能性。尤其书法领域的现代转换，更是时不可待。中国的书法，如果继续在传统领域里裹足不前，那么它将再一次失去国际化的机会，即使她再怎么完美，也只能成为一个地方性的“土特产”。

因此，对于中国特定语境中那些有价值的试验艺术，我们必须予以足够的尊重。正如孔子所言，只要希望有道德，就已经跨出了第一步。（子曰：仁远乎哉？

我欲仁，斯仁至矣。)所以，批评家们不能够对那些充满制作成分的伪艺术作品笔下留情；当然更不能对有价值的甚至是“试错”的艺术，轻易进行指责和谩骂。通过对张大我艺术道路的解析，本文得出如下几个结论：

首先，对中国传统书法的深入研习和对中国文化精神的精准把握以及‘书法之外各种能力’的学习——日本现代派书法和抽象艺术，是中国本土艺术实现现代化的必要条件。

其次，在后现代这个消解与重构的时代，中国书法必须抛弃“本质主义”的观念，并把新的观念渗透到材料中，充分挖掘毛笔及其由毛笔实现的笔触的表现力。消解了汉字的可识别性，从书法中抽离出笔触这一形式因素，赋予笔触在其艺术表达中的地位，与抽象结合，最终实现艺术本体论层面的反叛。这是一种值得研究学习的行之有效的途径。

最后，书法的现代化道路，不仅需要艺术家的创造力，更加需要先验性的理论和学术支持，以及评论话语的准确刷新。

## 6.2 后续研究工作的展望

我们每个人都生活在自己的经验世界里，但是受本能的创新欲望的驱动，每个人的生活中都会出现打破常识的很多瞬间，尽管有时只是转瞬即逝的一闪念。中国书法的现代化道路面临的问题非常艰巨，希望致力于书法现代转换创作的艺术家用勇于打破常识，充分挖掘自己的创造潜力；也期待中国现代书法理论和评论话语逐渐完善，为书法的现代转换实践提供有学术价值的理论支持。

中国书法的现代转换正处于起步的阶段，虽然问题重重，但是我相信中国书法的现代转换是有无限生机的。

### 注 释

- [1] 邱振中. 书法. 北京：北京师范大学出版社，2009年：p336
- [2] 王端廷，崔庆忠. 抽象派. 北京：人民美术出版社，2008年：p2
- [3] 曾莱德、王民德. 书法的立场. 北京：北京大学出版社，2008年：p113
- [4] 王冬龄. 中国“现代书法”论文选. 北京：中国美术学院出版社，2004：p306
- [5] 王冬龄. 中国“现代书法”论文选. 北京：中国美术学院出版社，2004：p303
- [6] 高名潞. 美学叙事与抽象艺术. 成都：四川美术学院出版社：2007：p303
- [7] 曾莱德，王民德. 书法的立场. 北京：北京大学出版社，2008：p10
- [8] 罗杰·弗莱. 塞尚及其画风的发展. 广西：广西师范大学出版社，2009：p90
- [9] 张强. 后现代书的文化逻辑. [第1版.]重庆：重庆出版社，2007：p5
- [10] 阿瑟·丹托. 艺术的终结. 江苏：江苏人民出版社，2005：p91
- [11] 王岳川. 当代西方最新文论教程. 上海：复旦大学出版社，2008：p320

## 参考文献

- [1] 曾莱德、王民德. 书法的立场. 北京: 北京大学出版社, 2008 年
- [2] 张强. 现代主义书法论纲. 重庆: 重庆出版社, 2007 年
- [3] 李心沫. 中国式抽象是一种病. 北京: 中国日报出版社, 2011 年
- [4] 海上雅臣. 井上有一. 河北: 河北教育出版社, 2009 年
- [5] 罗杰·弗莱. 塞尚及其画风的发展. 广西: 广西师范大学出版社, 2009 年
- [6] 张强. 后现代书的文化逻辑. 重庆: 重庆出版社, 2007 年
- [7] 阿瑟·丹托. 艺术的终结. 江苏: 江苏人民出版社, 2005 年
- [8] 王岳川. 当代西方最新文论教程. 上海: 复旦大学出版社, 2008 年
- [9] 邱振中. 书法. 北京: 北京师范大学出版社, 2009 年
- [10] 王端廷, 崔庆忠. 抽象派. 北京: 人民美术出版社, 2008 年
- [11] 王冬龄. 中国“现代书法”论文选. 北京: 中国美术学院出版社, 2004 年
- [12] 高名潞. 美学叙事与抽象艺术. 成都: 四川美术学院出版社, 2007 年
- [13] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉. 湖南: 湖南美术学院出版社, 2008 年
- [14] 张强. 书法文化: 形态描述与经典图式. 重庆: 重庆出版社, 2006 年
- [15] 王镛. 移植与变异. 北京: 中国人民大学出版社, 2005 年
- [16] 岛子. 后现代主义艺术系谱. 重庆: 重庆出版社, 2007 年
- [17] 何桂彦. 形式主义批评终结. 北京: 文化艺术出版社, 2009 年
- [18] 李泽厚. 美学三书. 北京: 商务印书馆出版社, 2006 年
- [19] 罗兰·巴特. 恋人絮语. 上海: 上海人民出版社, 2009 年
- [20] 王林. 美术批评方法论. 重庆: 西南师范大学出版社, 2006 年
- [21] 张彦远. 历代名画记. 南京: 江苏美术出版社, 2007 年

## The Modern Transformation of Chinese Calligraphy – A Case Study on the Art of Zhang Dawo

Wang Hongfang

### Abstract

Calligraphy, as the quintessence of Chinese culture, developed a long history along with the development of the Chinese feudal society, and over the passage of time calligraphy gradually developed diverse, yet near-perfect calligraphic styles. The achievements of traditional Chinese calligraphy, on the one hand, sustained calligraphy's modern transformation; on the other, the perennial and habitual aesthetics of traditional calligraphy engendered difficulties for calligraphy's modern

transformation. How the local Chinese language can be used to explain a modern complex inner feeling has become central to the development of modern Chinese calligraphy in the context of cultural globalization and art's ecological diversification in modern society. The issue of calligraphic creativity was put on the agenda with the 1980s Calligraphy Fad, and dropped when calligraphy was no longer innovative. When calligraphy became animated again, the problems re-surfaced. Calligraphy has never been so active compared with the past, nor has it been more problematic. All Chinese contemporary artists inevitably suffered in the confrontation between classical Chinese and modern Western forms.

In the process of modern transformation, calligraphy starts by reflecting on the field of art. As visual art, calligraphy was gradually divorced from its traditional aesthetics and content to become an exploration on the elements of external and internal form. Among the many modern artists, Zhang Dawo is undoubtedly unique in his exploration of modern art through calligraphy. This paper attempts to disclose hidden problems in the modernization of calligraphy via reflection and in-depth analysis of Zhang Dawo's artistic transformation and personal experience. The paper also discusses possible means for Chinese calligraphy's modern transformation in view of Zhang Dawo's artistic experience, calligraphy's path to abstraction, and reveals the deep inevitability behind such means.

This paper argues that Zhang Dawo's artistic pathway so far can be divided into four stages. The first stage is the origin of his art - edification of traditional methods. Family learning and systematic education in calligraphy has endowed Zhang Dawo with a penetrating insight and mastery of traditional calligraphy. This is the origin and preparatory stage for the development of his art. Stage two is Zhang Dawo's "early modern calligraphy". Zhang Dawo held two modern calligraphy exhibitions around 1985. At that time he did not become one of the so-called "modern calligraphers" in the "1985 Fad". Instead, he was called "a loner outside the main stream." In that period Zhang Dawo married the Moxiang School of Japanese calligraphy and found a higher starting point than then "modern calligraphy" and distanced himself from the deformed "modern calligraphy" popular at that time in China. The third stage could be named as "Dawo Miaomo" (大我妙墨 or "the amazing ink art by Dawo") in which he drew reference from the Moxiang School and Western abstract expressionism. Zhang Dawo in this stage truly uttered his own artistic language. His "Miaomo" ("妙墨") series completely extricated itself from identifiable Chinese characters and dissolved the utilitarian function of words. He extracted calligraphic ink lines (墨线), the most abstract element from traditional calligraphy and transformed the spatial

relationship of lines to endow ink lines with a sense of culture and quality, and hence special meaning. Such ingenious ink lines were therefore named as “Miaomo” by Zhang Dawo. The fourth stage is marked by “Beyond Form and Concept” - Zhang Dawo’s Abstract Art Exhibition. This chapter describes and analyzes major features of the “Chugan” (《触感》 sensuous touch of brush on paper) series and “Stroke Movement” (“笔触的推进”), the key factor, which drove the transformation from calligraphy to abstract art. The chapter also expounds the reason for the critics’ aphasia after the series was created. Zhang Dawo tries to find a new model for China’s modernization of local art by resorting to his personal experience, which obviously is not an extension of Western abstract art history. Instead, his “Chugan” series has intensive Chinese vigor and vitality.

Keywords: calligraphy, Zhang Dawo, modern transformation, abstract art

## Contents

Abstract.....	iii
Chapter 1 Introduction.....	1
1.1 Brief History of Chinese Calligraphy.....	1
1.2 The Necessity of Chinese Calligraphy’s Modern Transformation .....	3
1.3 Research Significance.....	3
1.4 Current Research.....	4
1.4.1 Overseas Research Overview.....	4
1.4.2 China Research Overview.....	4
1.5 Research Objective and Content.....	4
1.5.1 Objective.....	4
1.5.2 Research Content.....	5
Chapter 2 The First Two Stages of Zhang Dawo’s Art Road.....	6
2.1 Introduction.....	6
2.2 The First Stage: Traditional Edification (The Origin of Zhang Dawo’s Art Pathway).....	6
2.3 The Second Stage: Zhang Dawo’s Early Modern Calligraphy (A Higher Starting Point).....	7
2.3.1 Western Learning Background.....	7
2.3.2 The Relationship between Japanese Calligraphy and Chinese Calligraphy.....	7
2.3.3 Historical Positioning of Zhang Dawo’s Early Modern Calligraphy.....	8
2.4 Summary.....	8
Chapter 3 “Dawo Miaomo” Series 系列.....	9
3.1 Preface.....	9
3.2 Compare Modern Calligraphy with Traditional Calligraphy...9	
3.2.1 Creativity Orientation and Aesthetic Orientation	



Distinctions.....	9
3.2.2 Difference in Assessment Criteria.....	10
3.3 Modern Chinese Calligraphy Movement Reference: Japanese Modern Calligraphy.....	10
3.3.1 A-Few-Japanese-Written-Character.....	10
3.3.2 Ink Shape School .....	11
3.4 “Dawo Miaomo” : A Unique Personal Vocabulary.....	12
3.4.1 Objects of “Dawo Miaomo” .....	12
3.4.2 Morphological Significance.....	12
3.4.3 Standing on the Shoulders of “Kuang Cao” .....	13
3.4. Attention to “Ink” and “Line”.....	14
3.5 Summary.....	15
Chapter 4 Beyond Form and Concept: Zhang Dawo’s Abstract Painting Stage .....	16
4.1 Preface.....	16
4.2 Abstract Art Related Discussion.....	16
4.2.1 Western Modernist Abstract Art.....	16
4.2.2 Chinese Abstract Art.....	17
4.3 Inducement for Calligraphy’s Shift to Abstract Art.....	17
4.3.1 The Abstract Nature Innate in Calligraphy Itself.....	17
4.3.2 Calligraphy as A Visual Art Shall Learn the Rule of the Form of Paintings.....	17
4.4 Strokes Movement “笔触的推进” .....	18
4.4.1 “ Ink Decentralization ” in Modern Ink Works.....	18
4.4.2 Similarities and Differences between Zhang Dawo’s “Writing Abstract Art” and Abstract Expressionism.....	19
4.5 “Holding A Brush Sleepwalking” : Revelation of Oneself in the Subconscious.....	20
4.5.1 An Unpretentious Creative Mentality: Amusement.....	20
4.5.2 Artistic Creative Psychological Basis.....	20
4.6 Another Breakthrough after “Dawo Miaomo” .....	21
4.7 Art Ontological Sense Backwash.....	21
4.8 Summary.....	22
Chapter 5 Theory and Critical Discourse Dysfunction.....	23
5.1 Preface.....	23
5.2 Critics Aphasia and Reasons for the Failure of Critical Discourse.....	24
5.2.1 Existing Critical Discourse Fails to Correspond with Zhang’s Fourth Stage of Abstract Art.....	24
5.2.2 Language Media Defects.....	25
5.2.3 Visual Psychology and Visual Value.....	25
5.3 Summary.....	26

Chapter 6 Conclusion and Prospect.....	27
6.1 Main Conclusions.....	27
6.2 Future Research.....	28
Note .....	29
Bibliography .....	30

## Chapter 1 Introduction

### 1.1 Brief History of Chinese Calligraphy

Calligraphic aesthetics, in the long history of China's feudal society, went through continual changes to reach the current state we observe today. In the Spring and Autumn Period, "Writing" was listed among the "Six Crafts", together with rites, music, archery, chariot riding, and arithmetic. Books devoted to the art of writing appeared in this period, but the subject matter was limited to writing tools and technical matters. Writing had not yet become an art subject, as it was considered devoid of artistic connotations. In the Wei and Jin dynasties Chinese calligraphy reached its heyday when social conditions allowed it to mature. The aesthetics of Calligraphy became more diversified. Many renowned calligraphers contributed to its prosperity and diversity, and among them was Wang Xizhi (王羲之), later honored as "Calligraphy Sage". Another peak in the history of Chinese calligraphy came during the Tang Dynasty, which followed the Wei and Jin dynasties, in which period each major calligraphic style had its own far-reaching and influential calligraphers. It was an era of new styles and schools, giving birth to many talented calligraphers. The Song Dynasty advocated the "natural grace" ('尚逸') of calligraphy, which enabled significant progress as the writing style became freer and some calligraphers married their subjective intention with the art of calligraphy. In the Yuan Dynasty, the two calligraphy masters Zhao Mengfu and Dong Qichang contributed to the popularity of calligraphy. In the Qing Dynasty, the Qing emperors continued to promote the styles of Zhao Mengfu and Dong Qichang, with an emphasis on archeology, which endowed calligraphy with a new flavor.

Calligraphy enjoys a long history extending from the Warring States to the Qing Dynasty, which fact in part, leads to the almost insane fascination for calligraphy by the Chinese people. On the other hand, such a prolonged tradition has confined the minds of modern Chinese calligraphers. The aesthetics of traditional calligraphy has built a strong aesthetic constraint for both classical and avant-garde calligraphers. On the positive side, the solid foundation of traditional calligraphy provides internal support towards its modernization; whereas

on the negative side, long-term prescriptions and internal rules of writing impede the modern transformation of calligraphy.

In modern times, major calligraphers like Zhao Zhiqian, Wu Changshuo, Shen Zengzhi and Kang Youwei cast significant influence over modern Chinese calligraphy.

Besides temporal linear comparisons, when we examine arts in modern times (1912–1949), we find that many art categories began to generate their own comprehensive philosophy and alternative artistic concepts. By contrast, calligraphy was still confined to its own ideal world, like an unaware and sullen exception. The conservative temperament distanced itself from the modern era.

After the founding of the People's Republic of China in 1949, the constraining of social and political changes inevitably resulted in a radical change in cultural mechanism and standards. When art was forced to serve political purposes in a society overwhelmed by political ideology, calligraphy, as a crystallization of typical traditional culture, was compelled to satisfy political slogans, though reluctantly. It was due to the enforced ideological power and destruction caused by the Cultural Revolution in the 1960s that the modernization of Chinese calligraphy was halted. At the same time, Japan, defeated in the Second World War, miraculously gave birth to its own brand of modern calligraphy, ushering in the age of modern calligraphy in that country. It was not until twenty years later that the gap between the development of Chinese and Japanese calligraphy triggered the instinctive anxiety of Chinese calligraphers, which provided the catalyst for a thorough awakening of modern consciousness. In this period, calligraphers, fearful of falling behind the times, achieved major breakthroughs in preparing for the new era of modern Chinese calligraphy.

Calligraphy, as the quintessence of Chinese culture, developed in concert with the lengthy history of the Chinese feudal society, and, in the linear time dimension, calligraphy gradually cultivated diverse, yet near-perfect calligraphic styles. The achievements of traditional Chinese calligraphy, on the one hand, sustained calligraphy's modern transformation; but on the other hand, the perennial and habitual aesthetics of traditional calligraphy engendered difficulties for calligraphy's modern transformation. It can be said that traditional concepts of calligraphy extend like an invisible wall in front of every calligrapher's mind. How the local Chinese language can be used to explain a modern complex inner feeling has become central to the development of

---

modern Chinese calligraphy in the context of cultural globalization and art's ecological diversification in modern society. The issue of calligraphic creativity was put on the agenda with the 1980s Calligraphy Fad, and dropped when calligraphy was no longer innovative. When calligraphy became animated again, the problems resurfaced. Calligraphy has never been so active, compared with the past, nor has it been more problematic. All Chinese contemporary artists inevitably suffered in the confrontation between classical Chinese and modern Western forms.

## **1.2 The Necessity of Chinese Calligraphy's Modern Transformation**

In the context of today's cultural globalization, Chinese contemporary art cannot escape being drawn into the global wave of modernization. Its passivity reduced it to marginal status. Despite this passiveness and reluctance to innovate, China's local art scene needed to grasp the initiative of modern transformation, and it strived to make its voice heard in the world through continuous experimentation and trial and error.

From Western art's viewpoint, Chinese contemporary art was already at the outer periphery of global art. Meanwhile, in China the modern transformation of calligraphy was further disadvantaged by being at the outer periphery of Chinese contemporary art. Due to chronic traditional aesthetics formed in feudal dynasties and the Cultural Revolution of the 1960s, Chinese calligraphy missed the opportunity of modern transformation, lagging far behind Japan. It wasn't until two decades later that the drive towards modernization and an instinctive desire to explore triggered the awakening of modern consciousness. At the present time, the modern transformation of Chinese calligraphy is still in a preliminary stage. Therefore, in view of the overall global context and the "national condition" of Chinese contemporary art, the modern transformation of calligraphy, the quintessence of Chinese art, is essential to achieving communication between Chinese and Western cultures in the artistic arena.

## **1.3 Research Significance**

In today's Chinese society, the expertise of artists varies considerably. Based on an observation of modern Chinese calligraphers, together with knowledge of Zhang Dawo's artistic journey, the author believes that Zhang Dawo is unique among modern transformational artists. Passive modernity, accompanied by the instinctive desire for creativity, triggered by a concern of being left behind, as well as an identity crisis pervades the development of contemporary Chinese art. Chinese Shuimo (ink and wash painting) and calligraphy both try to gain legitimacy via overt

or concealed intermingling with abstract art. However, most Shuimo experiments failed since the “ink” collapsed without the support of “brush” (i.e. the mastery of skills in using the calligraphic brush), thus missing the spiritual significance of Shuimo painting. Without the support of “brush”, ink traces are lifeless and haphazard. It starts at a non logical point and hence is doomed to fail.

The “Chugan” (sensuous touch) series, created in the fourth stage of Zhang’s art pathway (see Section 1.5.2 and Chapter 4), achieves the leap towards abstract art in calligraphy. The series is able to produce an overwhelming effect precisely because he does not abandon the use of brush. He extracts strokes out of his mastery of calligraphy, which is enhanced by his calm thinking and refinement, as well as intense spiritual enlightenment. His art effectively compensates for the lack of expressiveness in the context of abstract expressionism, and also highlights the elegant “Chinese temperament”. From a micro view, he achieves a magnificent juxtaposition between calligraphy and abstract art; from the macro view, his “Chugan” series demonstrates another possibility in the modernization of calligraphy, refreshing its original visual form for abstract art.

This paper explores an effective way for the modern transformation of calligraphy through the examination of the creativity of Zhang Dawo’s artistic pathway, and provides a workable theory and technological support for other artists. The paper also discusses problems triggered by the “Chugan” series, exploring more effective critical discourse for Chinese contemporary art in this particular context. The above-mentioned are the significant points of this article.

## **1.4 Current Research**

### **1.4.1 Overseas Research Overview**

So far, many overseas theorists and critics of formalism are trying to determine the form factors that best provide the most favorable visual form in art ontology, like British formalist critic Roger Fry and Greenberg of the United States, etc. However, most of their studies are based on the history of Western art, which is quite different from Chinese contemporary art. The “Great Form Has No Shape: Chinese Abstract Art Exhibition” curated by Achille Bonito Oliva was guided by the image of Chinese art through the eyes of a Westerner. Actually, Oliva did not have a profound understanding of the Chinese culture and thus, this exhibition, to a certain extent, gave a distorted view of the essence of Chinese art because of cultural dissimilarity.

The two points above reveal two problems: on the one hand, the study of art's ontological form by Westerners ignores Chinese contemporary art; and, on the other hand, Westerners are naturally disadvantaged culturally, when considering the spiritual core of Chinese culture and art.

#### **1.4.2 China Research Overview**

The major obstacles in the modern transformation of Chinese calligraphy include: a) an audience completely lacking in calligraphic skills, which insists on appreciating calligraphy within ideal classical aesthetics, and refuses to understand modern calligraphy; b) some old calligraphers, who proclaim "tradition" and "essentialism" obstruct the transformation; c) a sense of failure and an identity crisis cripple the confidence of calligraphers; d) a lagging theoretical discourse and lack of evaluation standards.

### **1.5 Research Objective and Content**

#### **1.5.1 Objective**

In the process of modern transformation, calligraphy starts from the position of reflection from painting. As a visual art, calligraphy has gradually deviated from traditional aesthetics and content to become an exploration on the elements of external and internal form. Among the many modern artists, Zhang Dawo is undoubtedly unique in exploring modern art in calligraphy. This paper attempts to disclose hidden problems in the modernization of calligraphy via reflection, and provide an in-depth analysis of Zhang Dawo's artistic transformation and personal experience. This paper also discusses possible ways of transforming Chinese calligraphy based on Zhang Dawo's artistic experience, calligraphy's path to abstraction, and reveals the deep inevitability behind such means.

#### **1.5.2 Research Content**

The paper argues that Zhang Dawo's artistic pathway so far can be divided into four stages. The first stage is the origin of his art - edification of traditional methods. Family learning and systematic education in calligraphy has endowed Zhang Dawo with a penetrating insight and grasp of traditional calligraphy. This is the origin and preparatory stage for the development of his art. The birth of the modern calligraphy movement would have been impossible without a solid foundation in the aesthetics and method of traditional calligraphy. Stage two is Zhang Dawo's "early modern calligraphy". Zhang Dawo held two modern calligraphy exhibitions around 1985. At that time he did not become one of the so-called "modern calligraphers" in the "1985 Fad". Instead, he was called "a

loner outside the main stream.” In that period Zhang Dawo ‘wedded’ the Moxiang School of Japanese calligraphy and found a higher starting point than then “modern calligraphy” and distanced himself from the deformed “modern calligraphy” prevalent at that time in China. The third stage could be named as “Dawo Miaomo” (“大我妙墨” the amazing ink art by Dawo”) in which he drew reference from the Moxiang School and Western abstract expressionism. Zhang Dawo in this stage truly uttered his own artistic language. His “Miaomo” series completely extricated itself from identifiable Chinese characters and dissolved the utilitarian function of words. He extracted the most abstract ink lines from traditional calligraphy and transformed the spatial relationship of lines to endow ink lines with a sense of culture and quality, and hence special meaning. Such ingenious ink lines were therefore named “Miaomo” by Zhang Dawo. The fourth stage is marked by “Beyond Form and concept” 《形意之外》 - Zhang Dawo’s Abstract Art Exhibition”. This chapter describes and analyzes major features of the “Chugan” series and “Stroke Movement”, the key factor, which drove the transformation from calligraphy to abstract art. The chapter also expounds the reason for the critics’ aphasia after the series was created. Zhang Dawo tries to find a new model for China’s modernization of local art by resorting to his personal experience, which obviously is not an extension of Western abstract art history. Instead, his “Chugan” series has intensive Chinese vigor and vitality.

## **Chapter 2 The First Two Stages of Zhang Dawo’s Art Pathway**

### **2.1 Introduction**

Zhang is firstly a traditional calligrapher, who later develops into a modern calligrapher, and lastly into an abstract painter. Understanding his background is essential to understanding his art. The author believes that Zhang’s edification by learning traditional calligraphy is the starting point of his artistic endeavours. In the second stage “early modern calligraphy”, Zhang Dawo, therefore, had a head start on other artists. The two stages comprise an essential context for his further artistic explorations, which justify the necessity of this segment in the thesis.

### **2.2 The First Stage: Traditional Edification (The Origin of Zhang Dawo’s Art Pathway)**

Zhang Dawo was born into a family of a profoundly traditional and cultural background in 1943, and he started to learn traditional Chinese culture from childhood. His grandfather on his mother’s side, Ma Yuzao was the first Dean of the Chinese Department at Peking University. Ma Heng, Ma Yuzao’s brother was a renowned archaeologist, the last president

of the National Palace Museum in the Republic of China and the first president of the National Palace Museum in the People's Republic of China. Zhang Dawo's father, Zhang Wanli was a distinguished translator of Mark Twain novels, as well as a linguist and calligrapher of traditional temperament. Exposed to the linear relationships and family tradition, Zhang Dawo was immersed in traditional culture before the age of forty. Zhang received systematic calligraphy training from his early years of childhood and was also taught by eminent calligraphers such as Li Henian and Qi Gong. Influenced by the overwhelming traditional culture, Zhang was devoted to traditional calligraphy and accumulated a solid foundation, establishing his self-contained style. Under the influence of family learning and calligraphy education, Zhang was able to achieve a certain enlightenment, which led to his later transformation.

The author believes that this stage is the first stage of his artistic career and a stage in which he accumulated his traditional calligraphic expertise. Zhang would not have been able to arrive at later progressive stages had he not experienced this stage of traditional education. His artistic transformation was made possible when he ascertained the "creative relationship" between the traditional and the contemporary. Without the accumulation of traditional culture, Zhang's transformation would not be "creative" at all. Zhang Dawo wrote in "Dawo's Calligraphy Modern Transformation: My Chinese Abstract Art" that, "China's modern calligraphy paves the road of transformation towards the modern and the avant-garde, and towards the publicity of nature, freedom and nature's natural order based on in-depth analysis of traditional calligraphy achievements."

## **2.3 The Second Stage: Zhang Dawo's Early Modern Calligraphy (A Higher Starting Point)**

### **2.3.1 Western Learning Background**

Modern style calligraphers not only need to study traditional calligraphy as traditional calligraphers do, but also need to obtain knowledge of modern art, contemporary culture, and contemporary thought. They need to gain other capabilities beyond calligraphy via other training [1 as Zhang Dawo has been doing. Besides the traditional family education and solid, traditional calligraphy background, Zhang also enjoys a Western educational background. Zhang mentions in "About the exploration and creation by Zhang Dawo in 'Dawo Miaomo'" that his father Zhang Wanli was also knowledgeable in Western culture, and that Zhang Wanli for many years was engaged in "Western literature history teaching and research". In



the early 1980s, several works created by Zhang Dawo using an “artistic overlapping technique” received his father’s compliments, and his father encouraged him in his exploratory creative work. Furthermore, Zhang received rigorous, elementary Western art education in his teenage years. Around the age of 20, he was keen on watercolor, gouache and oil painting.

Mr. Wu Guanzhong wrote in the preface to *Abstract Art: Modern Western Art Genres*: “Neither dutiful son of traditional culture, nor prodigal son blindly aspiring for the world outside, is creative.” Perhaps the “prodigal son” is a better choice as he surpasses the ignorant to be more concentrated on the traditional [2]. It also verifies the significance of various capabilities beyond calligraphy. The threefold driving force, namely, his solid foundation in traditional calligraphy, an elementary Western art education, as well as his bold, exploratory spirit provided a higher starting point for Zhang’s explorations into early modern calligraphy.

### **2.3.2 The Relationship between Japanese Calligraphy and Chinese Calligraphy**

It was not until the 1980s that Chinese calligraphers were awakened to the modern consciousness and they at once took the Japanese calligraphy as the frame of reference. Before the appearance of modern calligraphy, Japanese traditional calligraphy was not comparable with its Chinese counterpart, because the traditional Japanese calligraphy was shaped by the Chinese, which had thousands of years of history behind it. The changes in modern Japanese calligraphy provided tangible inspiration to the Chinese calligraphers. “There are other hills whose stones are good for working jade.” (From “He Ming” in Episode “Xiao Ya” of *The Books of Songs*) (诗经·小雅·鹤鸣) Japanese modern calligraphy was transformed from traditional calligraphy imported from China, which in turn became a reference for Chinese modern calligraphy. Art creation is often born, in the cultural context, from transplantation and variation.

### **2.3.3 Historical Positioning of Zhang Dawo’s Early Modern Calligraphy**

Zhang stepped onto the pathway of artistic transformation and modern calligraphy after the age of forty. At that time, the “1985 Fad” was popular, but Zhang was not part of it. Instead, he became a valuable explorer outside the “main stream”. In 1996, Zhang Zhaohui (张朝晖) wrote an article entitled “A Strong Voice outside the Main Stream”: *Zhang Dawo’s Interpretation of Traditional Calligraphy*, which complimented Zhang’s value judgment in his early modern calligraphy. Zhang Dawo himself once said humorously, “Historical positioning is very simple. Choose pants that suit you and choose a pleasant style.” This paper argues that this

is a kind of self-conscious modern calligraphy.

## 2.4 Summary

The author believes that the mission of creating truly abstract expressionist calligraphy works is only to be taken on by artists with a profound knowledge of traditional calligraphy, Zhang Dawo among them. The modern interpretation and exploration of local Chinese art is complex and difficult. It is not a simple rejection of tradition. It demands the re-evaluation and examination of classical Chinese cultural traditions with an eye on Chinese contemporary art. In addition, various capacities beyond calligraphy are equally indispensable in the modern interpretation of calligraphy. The modern transformation of calligraphy is only possible providing the two abovementioned conditions are met at the start.

## Chapter 3 “Dawo Miaomo” Series “大我妙墨”系列

### 3.1 Preface

Considering the contemporary world order, as well as diverse contemporary art in an ecological context, the wording of “essentialism” clearly has a most negative connotation.

Qiu Zhenzhong (邱振中), when talking about the essence of calligraphy in the 1980s, said that calligraphy is considered “a freehand line writing art”. As the notion spread, artists easily engendered the idea of removing constraints from Chinese characters, which led to the birth of “Modern Calligraphy” without Chinese characters – a new form of abstract art. Therefore, since the 1990s, the concept of mainstream calligraphy has delineated a bottom line for innovative modern calligraphy, viz., identifiable Chinese characters. This paper will not explore further on the essence of calligraphy. As to the bottom line of modern calligraphic innovation, the paper argues that the rigid definition is partial, as it ignores another important part of calligraphy – the creative writing process.

There lie many misunderstandings and traps when we try to understand contemporary Chinese art. It also suggests that we must not be simplistic and unilateral when confronted by the modern transformation of Chinese art. The “essentialism” and so called “basic line” are good examples of partiality on the possibilities of calligraphy in its modern and contemporary development.

As Wang Nanming (王南溟) says, “In an international and diversified era, we cannot incorporate calligraphy into Chinese classic calligraphy history in an oversimplified and crude way disregarding the context of

global contemporary art.”

### **3.2 Compare Modern Calligraphy with Traditional Calligraphy**

#### **3.2.1 Creativity Orientation and Aesthetic Orientation Distinctions**

Modern calligraphy is treated as a visual art similar to the aesthetic concepts in painting. Traditional calligraphy is used to write Chinese characters and poetry, and has an entire set of independent and self-contained ink writing systems as well as value judgments. Whilst modern calligraphy takes Chinese characters as objects to be shaped in painting, and then step-by-step abandons the identifiability condition of Chinese characters. Finally, modern calligraphy ceases to use Chinese characters, thereby completing the transmutation process to “modern calligraphy is not calligraphy”. Hence, the creative and aesthetic orientations of traditional and modern calligraphy are bound to be different.

Traditional calligraphy pays attention to vividness, spirit and connotations, which should be preserved in modern calligraphy. But these elements are presented in different ways in modern calligraphy. The spirit and connotation naturally emerge in traditional calligraphy and are constructed through conscious “aesthetics of shape” (“形式美”), whereas in modern calligraphy contemporary awareness starts from the beauty of shape and an aesthetic perspective. Modern calligraphy pays attention to the cultural connotations of calligraphic works under the premise of shape aesthetics, whereas traditional calligraphy starts from the connotations of culture to pursue the unity of form and content. They are two different creative and aesthetic orientations. [3]

#### **3.2.2 Difference in Assessment Criteria**

The difference between traditional calligraphy and modern calligraphy in their creative orientation and aesthetics inevitably leads to different criteria of assessment. The far-reaching effects of traditional calligraphy aesthetics and classical culture inhibit the development of modern calligraphy, which pursues “aesthetics of shape”. Hence, at this stage modern calligraphy is still developing, so criteria has not been established for evaluation by critics in an ontological sense.

### **3.3 Modern Chinese Calligraphy Movement Reference: Japanese Modern Calligraphy**

Japanese modern calligraphy is generated with reference to abstract

expressionism; whilst the first exploration in modern Chinese calligraphy began under the influence of modern Japanese calligraphy. The two foreign art concepts nurtured the reconstruction of traditional Chinese calligraphy in specific contexts, as explained below.

### **3.3.1 A-Few-Japanese-Written-Character**

After World War II, the avant-garde calligraphic style of the Japanese allowed them the opportunity to dialogue on an equal footing in the worldwide art scene, which was of great significance in the development of modern art in Japan. A-few-Japanese-Written-Character method incorporates few characters into painting. It chooses specific characters as objects of artistic creation, endowing them with new, vital qualities. The A-Few-Japanese-Written-Character school retains characters as creative artistic objects having the inner structure of Chinese characters, but recreating the writing process and sequence of characters. It conveys meaning through innovation in character structures. Teshima Yukei, a leader in A-Few-Japanese-Written-Character school, once explained that the “only single character is truly cosmopolitan. I am determined to endow single character the appearance of matching.” (Figure 3-1) We can conclude from this brief exposition that the school’s innovation lies in the transformation of “how to write Chinese characters” rather than transcending them.

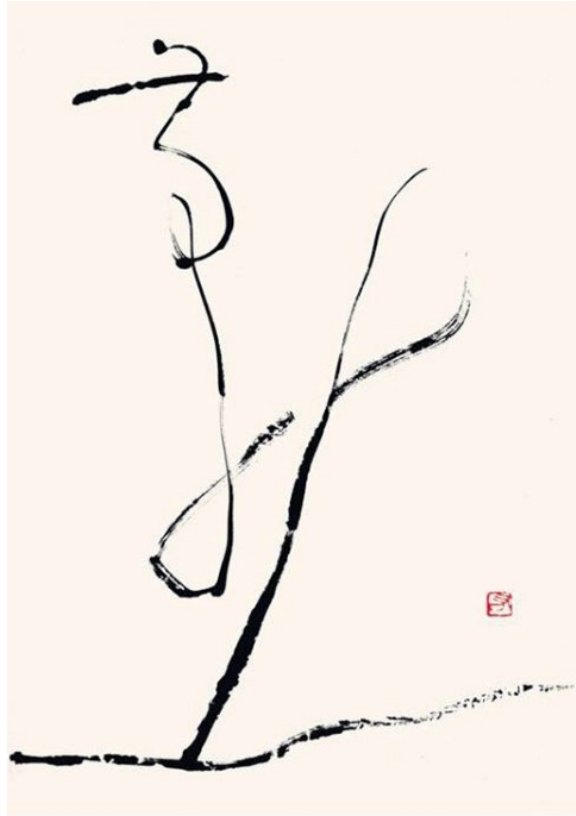


Fig3-1 Yūkei Teshima, Swallow , Shuimo on xuan paper, 1960

Inoue Yuichi is another great practitioner of modern

Japanese calligraphy. He is influenced by the abstract expressionist painter, Jackson Pollock and resorts to traditional Chinese calligraphic “writing tactics” to produce the beauty of form with A-few-Japanese-Written-Character. He begins to delineate the inner world – psychological dynamic tendency (Figure 3-2).



Fig3-2 Inoue Yûichi, Poor, Shuimo on xuan paper, 126 x 182 cm, 1972

### 3.3.2 Ink Shape School (墨像派)

The Ink Shape school directly benefits from Western abstract painting. Its wild and pure ink rhyme exemplifies the influence of expressionist painters. At the same time, ink works without identifiable characters are created and as this method does not use Chinese characters, it cannot be said to be rebelling against tradition. However, it does not have the constituent elements of abstract painting, and thus is transformed into something else. [4] To some extent we can say the Ink Shape school is an eclectic mix of creative forms.

## 3.4 “Dawo Miaomo” “大我妙墨” : A Unique Personal Vocabulary

### 3.4.1 Objects of “Dawo Miaomo”

In early 2001, Zhang Dawo wrote an article entitled “About the transcendence of calligraphy beyond paper”, in which he recalls his exploration of the modern transformation of Chinese calligraphy in the two decades from 1982 to 2001. He wrote that “Recalling the last decade, the ‘regional Chinese calligraphy’ transformation hotspot with unique Han ethnic culture returns to China from Japan. It goes world wide along with the reform and opening up, China’s increasing national strength and active arts and culture environment. At the same time, traditional calligraphy enters the spatial dimension as it transcends paper. Various art forms including video, installation art, performance, sculpture and so on convey their idea from different angles with the help of science and technology,

the sound and light technology, with the media of TV and computer, being integrated into the contemporary art. As contemporary art goes global, the ancient ‘regional Chinese calligraphy’ art with unique charm of oriental abstract art will flourish in more extensive art forms.”

“Dawo Miaomo” (or “the amazing ink art by Dawo”) was not just the name of the exhibition at the Beijing World Art Museum in the Beijing Millennium Monument in 2007, but rather a generalization of Zhang’s art style developed over more than twenty years. During that period, Zhang explored a full range of art forms, including image calligraphy, “Miaomo” and installation art, all based on calligraphy. Therefore, this artistic series is summarized as “Dawo Miaomo” (described in this paper as Stage Three of Dawo’s art pathway).

### 3.4.2 Morphological Significance

Russian literary critics have pointed out that this art method is in essence defamiliarization of the object. As familiar things are repeated, the audience becomes less responsive, even to a state of mental torpor. This method will surely be abandoned. The overall outlook of China’s contemporary art, from the ontological level, can be described as declining. Some even say that many exhibition works are even less alive and beautiful as the audience.

The significance of Zhang Dawo’s works is that his “Miaomo” series, although deprived of characters, is still working on the elements of calligraphy. Zhang develops various schemas through the exploration of spaces beyond paper, and an in-depth reconsideration of Chinese and Western cultures. In his continuous exploration, many basic problems of contemporary art are clearly teased out, such as the nature of writing and abstract art. The significance of art at the morphological level is only tenable when it is involved with contemporary art. The development of modern art requires artists to use their own cultural experience to endow art forms with true meaning. Only by addressing this premise, can we talk about calligraphy’s deep contact with contemporary culture. If not addressed, its influence is limited to surface impressions. [5] Zhang’s extensive exploration of visual art during this period, especially abstract art, unleashes an abundance of calligraphic possibilities.

### 3.4.3 Standing on the Shoulders of “Kuang Cao”

Compared with other calligraphy varieties, “Kuang Cao” (“狂草” a type of Cao Script, a free-flowing and exuberant cursive style) should be categorized as a very personal art. Both Chinese and foreigners can feel the author’s emotional tendencies even if they do not read the cursive art work. From this point of view, “Kuang Cao” shares the same metaphysical

spirit as abstract art. From an aesthetic art viewpoint, the gesture and strokes of the calligraphy best embody its core. The combination by Zhang of the spirit of cursive strokes with the modern sense of composition, ushered in his several masterpieces. As Cheng Puyun (成浦云) says, “When abstract experience, as an inherent universal experience, is combined with a familiar expression means and divorced from spiritual regulations and culture provisions, an abstract artistic schema will naturally unfold its own outlook and develop in depth out of human nature.” “The ingenious cursive improvisation in sophisticated combination with modern composition art” is vital to the overwhelming power of Zhang’s abstract art forms.

#### 3.4.4 Attention to “Ink” and “Line” “墨线”

Even though Zhang has relinquished writing characters in calligraphy, his “Dawo Miaomo” series is still created encompassing its essence and concept. Major works in this period are usually created with ink and lines. The “Dragon’s Resplendence” acquired by the British Museum (Figure 3-3) highlights the use of ink and its appeal. We can detect the tangible influence of Chinese calligraphy in the work. Meanwhile, works like “Resplendent” (Figure 3-4) and “Line of Nature” (Figure 3-5) are more concerned with calligraphic lines.



Fig3-3 Zhang Dawo, The Dragon’s Resplendence, Shuimo on xuan paper, 37 x 46 cm, 1994





Fig3-4 Zhang Dawo, Resplendent, Shuimo on xuan paper, 68 x 136 cm, 1997



Fig3-5 Zhang Dawo, Line of Nature NO.1 , Shuimo on xuan paper, 58 x 246 cm

Resorting to a new understanding and refinement of calligraphy, Zhang also incorporates his personal cultural experience, life sentiment, music sentiment and abstract expressionism into his artistic creation. He marches towards the pure beauty of form in order to achieve greater psychological self-sufficiency and calligraphic efficacy. Zhang Dawo writes in “Line of Nature” :

NATURE line

In the mix of wind, frost, rain and snow,  
Cruises, gathers and disseminates.

LINE of nature,

In the illusion of dawn dusk  
Acquaints, loves, and propagates

.....

### 3.5 Summary

Different concepts of modern and traditional calligraphy inevitably lead to distinct aesthetics and criteria. Japanese modern calligraphy follows the inherent writing mode in the history of Western art to occupy a certain position in global art. What is worth learning from Japan is the revelation of their artistic concepts. The A-few-Japanese-Written-Character school and Ink Shape school have not yet fully constructed a “pure beauty of form” schema in abstract art as they lack the essence of traditional Chinese calligraphy. Zhang Dawo’s “Dawo Miaomo” series is different. It relinquishes the writing of characters, but is still centered on other elements of calligraphic form in Zhang’s full range of artistic exploration. He breaks away from old artistic principles and adds his own cultural experience to create a new space, thus endowing art forms with true significance.

## Chapter 4 Beyond Form and Concept: Zhang Dawo’s Abstract Painting Stage

### 4.1 Preface

This Chapter focuses on the forth stage of Zhang Dawo’s art pathway. Since abstract art, as a modernist pervasive art was introduced into China, the modern exploration of Chinese traditional art has been trying to seek legitimacy in combination with abstract art. Especially following Oliva’s “Great Form Has No Shape: Chinese Abstract Art Exhibition”, artists of modern transformation of Chinese traditional arts seem to find a life-saving straw. Abstract art heats up again overnight. There are of course many pitfalls and misunderstandings demanding further analysis. For example, the correctness of Oliva’s interpretation is questionable, given the disadvantaged situation of Chinese traditional culture. He names China’s abstract art as “Great Celestial Abstract Art” - whether this naming conceals real difference with cultural differences is questionable. There are also doubts about Chinese abstract art itself. Based on the abovementioned background, many people with identity crises insisted that calligraphy is an abstract art. On the other hand, the Western School refuted that idea, believing that Chinese calligraphy is not abstract art and that abstract art cannot be derived from calligraphy. Most discussions of calligraphy and abstract art are limited to common sense. There is neither in-depth understanding of calligraphy nor macro-understanding of abstract art. Thereupon the seemingly academic, serious and lengthy discussions are feeble. Calligraphy is calligraphy; abstract art is abstract art. They are two distinct art forms born and developed in different cultural backgrounds and logical starting points. They can never be equated in any context. However, the “transformation”

can ease the tension and, to a certain extent, combine the two.

All outstanding artists closely follow current trends, and through calm thinking realize their artistic transformation is linked to the environment. All experimental art and creation progress is built on existing theory and art history. Without the support of theory, trials would be dominated by contingency, positive outcomes are accidental. Such an art road will not continue very long. Only artists familiar with the history of art, art theory and adherence to practice, are able to find and give birth to modernity, which is inherent in tradition.

## **4.2 Abstract Art Related Discussion**

### **4.2.1 Western Modernist Abstract Art**

Abstraction was generated along with Western modernism. The appearance of photorealist paintings in Western modernism gradually deprived figurative painting of its primary position. Abstract art came into being, and eventually developed into Minimalism. Abstract artists developed various artistic patterns in different styles and forms, and formed its own theory based on repeated arguments by Greenberg et al. Greenberg believes that the two-dimensional form (abstract art) as a summary of the whole world, is innovation against three-dimensional form (figurative painting). The entire utopian world is “solidified” in abstract forms. At the same time, only two-dimensional forms can go beyond visual illusions to directly reproduce philosophy [6]. It is worth mentioning that Western modernism abstract art is stylized “individual code” supported by rational logic, such as Wassily Kandinsky’s coding of a variety of basic colors with different symbolic meanings; Klee’s “taking a line for a walk”; Pollock’s “action painting”.

### **4.2.2 Chinese Abstract Art**

When the attributive “Chinese” is added to “abstract art”, it is another matter, for both abstract ink painting and “abstract writing” developed from calligraphy. The rationale of Western modernism abstract art lies in “individual code”. In contrast, traditional Chinese ink painting and calligraphy carry collective consciousness with a history of thousands of years. Abstract art innovation can only be achieved when artists get rid of smothering collective consciousness. In addition, China’s local art creativity lacks rational logical support, as Dalakrishnan (India) said, Westerners emphasize critical reason but the Asians emphasize intuitional creation. Therefore, the narrative of Chinese abstract art should stick to the context of the spiritual experience of Chinese people, with an example of Zhang Dawo’s spatial exploration

“starting from calligraphy” to “beyond paper” .

### **4.3 Inducement for Calligraphy’ s Shift to Abstract Art**

#### **4.3.1 The Abstract Nature Innate in Calligraphy Itself**

“Some foreigners cannot read Chinese characters, and they sometimes hang calligraphy works upside down, but it does not impede the appreciation of calligraphy as a beautiful form.” This fact, on the one hand, proves the innate aesthetic characteristic of Chinese calligraphy and the form connotations in composition and writing method; on other hand, it also strongly attests the standpoint that “calligraphy aesthetics can be independent from its reflection on content” . The overwhelming effect exerted on viewers originates from its form, when calligraphy produces new psychological feelings and experience as a new visual means. It is the congenital factor for calligraphy’ s path to abstract art.

#### **4.3.2 Calligraphy as A Visual Art Shall Learn the Rule of the Form of Paintings**

When we examine calligraphy in a global cultural context, we will find that the art of calligraphy is strictly limited. Only when we elevate calligraphy to the height of pure form and consciously establish the laws of visual arts in calligraphy, can calligraphy go beyond the limitations of tradition. Traditional calligraphy’ s quest of formal beauty is unconscious because of various limiting factors in history. We have no prior experience and resources to draw upon. In this case, how can we establish such visual beauty of form? The answer is that we should draw from the form law of painting. If calligraphy today is to enter the international artistic scheme, it must draw upon the visual experience of fine arts and make itself a conscious visual art. The innovative capability of Chinese calligraphy is the key factor why calligraphy can have a place in the world of painting.

This article attributes the frame structure of Chinese characters to calligraphy’ s intrinsic factor for transformation into art form. Meanwhile categorizing “stroke movement” , or the writing nature, as an extrinsic factor. The internal and external factors are the innate propulsive force for its transformation to abstract art. The reference to the rules of formation of art form in painting by calligraphers is the external pushing force for its transformation.

### **4.4 Strokes Movement**

#### **4.4.1 “Ink Decentralization” in Modern Ink Works**

Since entering the contemporary age and in the context of cultural

globalization and art ecological diversification, China's local art is faced with the problems of modern transformation. Traditional Chinese art encountered arduous difficulties in its modern transformation, especially the modern transformation of Chinese painting and calligraphy. In this context, the modern creation of Chinese ink field conducted a lot of abstract experiments, most of which alike "haste makes waste" as they are too eager to distant themselves from tradition.

Those abstract ink paintings advocate "Ink Decentralization" (去笔墨中心主义) focusing only on the use of the body and façade - they resort to detached brushwork system in the endeavor to establish modern visual system using halo effect. Gu Wenda and Liu Guosong (谷文达、刘国松) etc. take in this artistic rationale in the transition from "ink and brush" to "Ink". They use splash technique to neutralize "brush" and "line". This means, on the surface, has become a creation mode of abstract ink. But the so-called "abstract ink" works taking that as logical starting point and creative basis do not have the form law of abstract art in the West and they also lose the essence of traditional Chinese ink. With such ontological defects, the "abstract art" is shaky. "Ink" without brush could be likened to the mess after an ink bottle is knocked over. Brush is the skeleton and support of ink. Without the support of brush, ink appears limping and listless. The works lack of self-discipline within art itself and the ink loses its significance, accompanied with the echoes and reflection of visual language and psychology. That significantly weakens the power of the works, even if the painting size is huge. Therefore most Chinese abstract ink experiments are in an awkward situation.

Criticism of the "Ink Decentralization" in modern ink works does not mean that modern ink does not make sense. As modern ink lacks the bolster of "brush", it is just too feeble to take on the mission of Chinese art modernization. Of course, on the road of abstract art, there are some artists who adhere to the brush and ink tradition. Zhang Dawo is a unique example among the many Chinese contemporary artists seeking abstract art from the traditional art of calligraphy.

#### **4.4.2 Similarities and Differences between Zhang Dawo's "Writing Abstract Art" and Abstract Expressionism**

Early work of Zhang Dawo is often discussed in the field of modern calligraphy. However, the "Chugan" series created recently should be discussed in the category of abstract art. The creation of "Chugan" series does not completely come from the writing process of traditional calligraphy. On the other hand, it is not completely divorced with brush. In a mere chance, Zhang Dawo got a large long front brush, with over thirty

centimeters long front hair and a more than one meter long shank. The front hair texture is soft, drooping naturally in the shape of a whisk. Accompanied by ethereal music, Zhang created his works on a spread-out huge rice paper naturally. It can be said that the “Chugan” series works created from 2010 on marked Zhang’s transformation from calligraphy to abstract paintings.

One theoretical source of “Chugan” series is from the revelation of the Western abstract expressionism action painting. His creative approach is similar with the Abstract Expressionist artist Jackson Pollock’s “drip painting”. Zhang himself also categorizes this kind of painting to action art. He joked that his creation is “holding a brush sleepwalking”. Jackson Pollock, as the representative figure of abstract expressionism, created the “drip paintings” method. In the creation process, as he moves his body, he spatters paint and other pigments on canvas. The color drops sprinkled on the canvas gain force and strength thanks to body movements and directional actions. Thus Jackson Pollock achieves strong expressionism in his paintings. The works of Jackson Pollock have the various elements of strokes, but in fact the effect is achieved by dissociating brush. Zhang’s “Chugan” series still use the brush and he keeps the “slightly aloof” relationship between brush and canvas. He creates the works by writing feely and naturally when his body and mind are truly relaxed. Compared with the “Brightness” series in “Dawo Miaomo” stage, Zhang does not use traditional line as the major way as he acquires entirely liberated body and mind. He invests more sentiment into his writing - close to the “Peripateticism” of Zhuang Zi (庄子 “逍遥游”). Although Zhang refers to western abstract painting and we can decode similarities between Zhang and Pollock, and that his abstract art is close to some characters of abstract expressionism, his works embrace a deep sense of history and rich oriental spirit. After years of artistic exploration and thinking, Zhang comes to understand how to use native language to tell a contemporary complex. His creation is rooted in tradition, but it also has a contemporary and international dimension. To some extent, “Chugan” series transcends modern calligraphy. Zhang tries to resort to his own experience to open up a new model of China’s modernization of local art. It is clear that this model is not a simple extension of the history of western abstract art. Instead, his “Chugan” series has a truly vigorous and lively Chinese temperament.

Chinese abstract art is influenced by both expressionist abstraction and geometric abstract art. But as expressionist abstract art, it lacks strokes, motion and force, the vehicles by which art works convey spiritual significance. Without these things innate ontological language, there would be nothing to contain the spiritual part. Both Western curators and

Chinese critics tend to endow Chinese paintings of abstract art with spiritual and cultural significance particular in China. In this way, even some feeble paintings are said to have unparalleled strength because of the so-called cultural significance. For Chinese calligraphy, cultural significance is its inherent constituent and it does not demand special instructions or special labeling, because this is a matter of common sense. As abstraction established by Kandinsky and Malevich is related with Russian ethnic culture and religious beliefs, the abstraction of Chinese calligraphy shall also be closely linked with the spirit of Chinese culture – the spirit of Zen. We can even say that the spirit of Zen is the spiritual core of Chinese abstract art.

The success and unique form significance on value judgments of Zhang's "Chugan" series are because Zhang makes up for deficiencies of expressionist abstract art lacking stroke momentum, movement and strength. He extracted the element of stroke from calligraphy to combine it with the spirit of the supremacy of the will, so he is able to add a spiritual added-value to "Chugan" series abstract art works. Zhang has learned and practiced calligraphy since childhood. Coupled with his deep family education and culture, he is able to gain penetrating insight and grasp of calligraphy as well as the cultural and spiritual core of Chinese culture. They can be said to be the spiritual support of Zhang's "Chugan" series.

#### **4.5 "Holding A Brush Sleepwalking" : Revelation of Oneself in the Subconscious**

##### **4.5.1 An Unpretentious Creative Mentality: Amusement**

Zhang says his mentality is to "amuse" (see below) in the recent seminar "Beyond Form and Content: Zhang Dawo Abstract Art Exhibition". We catch a glimpse of his experimental creative mentality from the word "amuse". In other words, he is creating the works in a "natural" state when he devotes all his subjective consciousness and feelings. Through those works, we can understand his value proposition and the form implication in the images in the absence of the artist.

In China's contemporary art, the creation of contemporary art has a host of "points". There are also many "points" in abstract art, as one category of contemporary art. Critics or artists have proposed various angles and attitudes about abstract art. Wang Nanming puts forward the notion of "Post-Abstraction" and advocates social critique; Gao Minglu (高名潞) pursues the pleasure of "Natural Grace" and "Zen" ("意派"的"禅道"乐趣); Zhang Dawo tries to neutralize himself via the attitude of "amusement" ("玩儿") and to seek oneself in the subconscious (追求无我的过程中展现了自我).

#### 4.5.2 Artistic Creative Psychological Basis

The emotional strength and mental state in creation will directly affect the artistic effect. Although Zhang says he almost enters the state of unconsciousness in his creation, which is jokingly called “holding a brush sleepwalking”, he is not deviated from reason. The psychological basis of this approach is Freud’s subconscious psychology, and also to some extent, the spirit of the Zen Delight in traditional Chinese culture. In Zhang’s third stage of “Dawo Miaomo”, the “ink lines” are essentially different from the lines in Western abstract art. Similarly, although the psychological basis of Zhang’s writing abstract works is Freud’s subconscious psychology, his works are not “Freudian” as he also draws on the creative approach and creative thinking of traditional cursive calligraphy, and he resorts to Taoist thoughts besides Freudian psychology. The Chinese identity is prominent in terms of visual psychological arena.

#### 4.6 Another Breakthrough after “Dawo Miaomo”

The “Dawo Miaomo” series distracts the two calligraphic elements of ink and line to present them separately. Compared with the “Dawo Miaomo” series, “Chugan” series starts its artistic exploration from the traces left after the brush touches paper. From the initial free play with the ultra-long stalk brush to improvisation, Zhang spends around 60 days to ingeniously create the “Chugan 2010” series composed of hundreds of pieces of works. As Zhang dissolves characters, he realizes another tier of meaning of “Chugan” in the contact between brush and paper - traces. Derrida reckons that any text cannot be a completely self-contained text. Only by dissolving centrism can significance be unlimitedly reconstructed through *différance* and dissemination. Zhang Dawo’s “Chugan” series also demonstrates a “decentralized” creation process. Zhang is able to find the road of “Writing - Emotion - Abstract” in the deconstruction of text. He raises “Chugan” to the height of origins of mankind’s common traces, which leads to the “reborn” of his works in a time dimension.

#### 4.7 Art Ontological Sense Backwash

The author cannot fully agree to categorise Xu Wei’s (徐渭) (1521-1593) cursive calligraphy (Caoshu) into the history of calligraphy merely as a literati. The author believes that when any art form develops to a high degree of perfection, adjustment and backwash of ontological sense is bound to happen. This backwash might appear in the following forms: to absorb elements from folk art or to seek transformation from the primitive forms of art or foreign cultures. If we examine Xu Wei’s cursive in the history of calligraphy, we can find that he is a rebel against the traditional and



stabilized aesthetics set up by Wang Xizhi and Wang Xianzhi, and it is an inescapable phenomenon in art backwash [7]. Whenever similar events occur people tend to say “history repeats itself” to comment on the same internal logic of two things. Coincidentally, similar with Xu Wei, Zhang in his fourth stage not only rebels against his third stage in the time dimension, but also elevates above the height of art ontological significance as he basically completes the transformation from calligraphy to abstract art. The trend of modern calligraphy’s abstraction is converting traditional language features of calligraphy, which opens up a new space for traditional calligraphy and provides unique vision for abstract art. It can be said that Zhang has successfully constructed a bridge between calligraphy and abstract art using existing artistic accumulation in his personal way.

The development from the classical period to the Romantic period until the Impressionists witnesses a gradual appearance of strokes. Roger Fry, British early formalist critic in his book *Cezanne* analyzes intensively the “Comptier” of Cezanne, the father of modernism, to expound the role of strokes in painting. Fry writes, the texture of course depends largely on the artist’s “notes” or “writing” and on the habitual curve drawn by strokes. Cezanne has completely abandoned the practice of straight sweep. Instead, through uninterrupted thoughtful small strokes he builds up its body block. The rigorous and methodical technique by Cezanne in “Comptier” exactly constitutes the antithesis of Baroque painting [8].

One of the criteria of assessing ancient Chinese paintings is the application of ‘bone method’ in the use of Chinese writing brush, which stresses the importance of strokes. As calligraphic modern consciousness begins to awaken and seeks new vocabulary deeming itself as a visual art, it takes reference from existing visual experience in painting. When the most abstract art of calligraphy tries to rebel against itself and to march towards abstract art, the “Clear Stroke Movement” (“明确的笔触推进”) proposed by Fry in his study of Cezanne becomes an inner form factor propelling the dissociation of strokes from calligraphy and frame of reference to achieve backwash of art in ontological sense. The “Chugan” series gained its overwhelming power under the guidance of “Clear Stroke Movement”.

#### 4.8 Summary

This chapter discusses the “Chugan” series of Zhang Dawo in the scope of abstract art. But the concept exerted on Zhang is not important. The key issue lies in the persuasiveness of his works. Zhang extracts, strengthens and simplifies expressiveness and abstract elements from traditional calligraphy to the extreme, which enhances the overwhelming

power of the works.

## Chapter 5 Theory and Critical Discourse Dysfunction

### 5.1 Preface

November 6, 2011, “Beyond Form and Content: Zhang Dawo Abstract Art Exhibition” was held at Beijing Huantie Times Art Museum, and a seminar of the exhibition was held the same day. Prior to this, Zhang Dawo’s works had always been discussed in the context of modern calligraphy, like his series of works “Dawo Miaomo”. But this time, his “Beyond Form and Content” entered into the domain of abstract art. It can be said that Zhang Dawo is a both typical and special representative of the modern transformation of traditional art. The exhibition seminar invited a dozen influential critics, including Wang Duanting, Wang Yong, Yang Wei, Shen Yubing, Gaoling, He Guiyan, Wang Xiaojian, Zhang Qiang, etc. However, when trying to talk about Zhang’s works at the exhibition, the renowned critics could not find proper words to describe them. Even Shen Yubing, the critic with deep study of Western culture, suddenly turned aphasia. He said: “I felt it, but I cannot tell.” Some others said, “I could not feel that.” When the experience of modern calligraphy intersects with Western abstract art logic, new morphological evolution and various variation of calligraphy are generated. Critics failed to describe them for lack of evaluation system and description system. Despite defects of language resulting in the inability to discuss Zhang’s works in linguistic level, the modern transformation of Chinese calligraphy in overall context of international diversification, is potentially passive. Things look like the same may be bolstered by completely different cultural logic and cultural psychological support.

This phenomenon is not rare in art history: whenever a creative new thing comes into being, people may not able to recognize its significance and value due to lack of theory support and delayed critical discourses etc. The “value ratification” often occurs ten or dozens of years later. The problems exposed at the seminar put forward two prompts to the development of contemporary art. First, “I felt it, but I cannot tell” – current Chinese calligraphy theoretical discourse does not fit works intertwined with Chinese and Western art and Chinese calligraphy theory must reinvent itself to provide academic and theoretical support to modern transformation of calligraphy and to avoid aphasia in the face of new things. Second, the modern transformation of Chinese calligraphy is still lingering in a preliminary stage as the modern calligraphy appreciation standards have not yet been established. Besides, the emergence of highly artificial works and the absence of modern calligraphy criteria, together with squandering artistic situation result in the inert and dismissive emotions of critics. The nerves to identify “micro-expressions” of works

gradually turn numb. Invalid critic discourse and numbness of critics converge to achieve the same effect – aphasia.

## 5.2 Critics Aphasia and Reasons for the Failure of Critical Discourse

### 5.2.1 Existing Critical Discourse Fails to Correspond with Zhang's Fourth Stage of Abstract Art

Theory and critic language about calligraphy mostly remain in the traditional vocabulary, and in return, these words are almost tied with calligraphy. We have not found more appropriate words with local significance. Traditional calligraphy theory fails to keep up with calligraphy's modern and contemporary development, lagging far behind art creation. Theoretical innovation in contemporary China is a very difficult problem. Critical language of local art and calligraphy remains largely in ancient Chinese paintings and calligraphy criticism vocabulary, like to use “Shu Ke Paoma, Mi Bu Toufeng” “疏可跑马, 密不透风” (literally meaning the spacious place allows a horse to run, and the compact part impenetrable even by wind)” to praise perfect layout, and to use “Li Tou Zhibei” “力透纸背” (literally means the stroke is so deep that the ink almost went through the page) and “Kubi Ke Mo” “枯笔渴墨” (literally means dry brush dying for ink) to affirm the value of ink use, and to use “Huang Han Youyuan” “荒寒悠远” (desolate, cold and distant) to describe the value of artistic conception. On the other hand, they have not fully absorbed Western theories and have not gone beyond the Western abstract thinking. If we fail to transcend it, we will always live inside its provisions. In the face of specific art works, if artists and critics are bound by Western theory without attention to its local context, it will inevitably lead to the failure of critical discourse. In this case, in view of the principle of respecting art works, critics would prefer aphasia over blindly simplifying or mystifying the works. Treating multiple tendencies of modern calligraphy with the ambiguous ways in the past, critics unable to decode its internal structure are left with blind sycophancy. The simplified or even crude way will engender a lot of problems. The simplified way often delineates a clear demarcation line. The “black-or-white” concept towards local art is not proper for local art, especially for the modern transformation of calligraphy. The mystifying means will shroud art works in a mysterious veil. Modernization of calligraphy discourse is not possible without solving the problem. China has a complex and special art environment as it passively completes some post-modern art rebellion when it is on the road of passive modernization. Some post-modern elements have gone beyond the modernist context. Such a special environment in China results in highly diverse art works of different levels, causing tremendous difficulties to critics.

### 5.2.2 Language Media Defects

Language can only approach art truth in “micro-expressions” constituting each work of art infinitely, but they will never be absolutely equivalent. The meaning of each word is alternatively expressed through a combination of other words and characters, and the meaning of these words superimposed together is also explained by other words. Language thus forms an infinite self-contained interpretation loop. This nature makes language development and man’s learning and communication possible. Development of anything has its two sides. The self-contained interpretation nature of language is no exception. Under certain circumstances, the self-contained nature also becomes its fatal flaw as no description or explanation can perfectly convey its object.

In addition, the meaning of each word plays its sociological significance in a specific cultural background and specific ethnic context. Once foreign culture and artistic concepts enter into and intertwine with local ideologies, the flaw is also potentially amplified. Local art developed out of Chinese local art does not have a sound theoretical basis. Therefore, the reviews about them are at a distinct disadvantage. When language is used as artistic criticism discourse, it becomes a dual media (for works and public speaking). Combined with the emergence of new things, to use empirical discourse systems to describe and review works are more difficult.

### 5.2.3 Visual Psychology and Visual Value

Lipps proposed the “empathy” theory out of opposition against ordered artificial sequence. In aesthetic activity the aesthetic object and reasons for aesthetic enjoyment do not originate from the object, but the self and people’s internal psychological activities. These activities wrap people in audience’s sense of joy, vitality and aesthetic activities. Aesthetic activity is to shift these internal activities into the object, and to personify objects, which lead to aesthetic enjoyment. Thus, in aesthetic reflections, people are not appreciating the works but themselves [9]. The “Chugan” series at this stage extracts the writing nature of calligraphy from the history of calligraphy and after calm contemplation; Zhang combines it with abstract art. The background of the birth of “Chugan” series is extremely complex. “Chugan” series brings novel visual effect. Critics, including audience, in the face of the object in the works, find it difficult to connect aesthetic objects with internal psychological activity – meaning empathy caesura. Losing the personified reflection of aesthetic objects, people are unable to assess “Chugan” series with descriptive and explanatory language. Therefore,

people jokingly called it “Scattered Chicken Feathers (also the name of a famous novel by Liu Zhenyun)” .

The development of painting is closely related with the development of human visual perception. Visual perception and psychology are closely related. Our thinking only runs in the abstract world of sports, and hence concept is dissociated with consciousness. So we hear people say: “Our eyes are being degraded to tools to purely measure and identify things. There are less concepts that can be expressed in images and the ability to find meaning from the appearance of things is lost.” As critic Wang Xiaojian said: “I do not deny the disadvantage of non-figurative art as to theoretical and criticism support, because it actually creates a ‘visual value’ in service of eyeballs. The general audience can hardly understand it and critics find it difficult in association with sociology contact and interpretation (the same with music purely in service of hearing perception). This is probably why abstract art lacks momentum after its fatal blow over the Renaissance tradition of realism.” “Visual value” is the decisive factor differentiating one work from others. Visual value of figurative works corresponds with objects in our visual experience, but visual value of non-figurative works corresponds with just the work itself, failing to connect with any actual thing in our visual experience. So, when visual value is corresponded with things we experienced, we will be able to understand, appreciate or criticize works based on our view of things through the medium of language, including conceptual and technical levels. When visual value turns to a pure visual structure, the experimental loses the ability to read works, and we cannot judge the level of the creation. Value of pure visual sense is difficult for verbal statements. In non-figurative areas, traditional description and evaluation discourse are mostly invalid. Positive or negative indirect value of language media also will lapse, resulting in a massive criticism difficulty.

### 5.3 Summary

Different from Western rational tradition, China has its own “writing” tradition and a perfect aesthetic system derived from the writing tradition. Further development of this aesthetic system (the presence of Chinese thinking in contemporary times and international context) need something that is born in the Chinese experience but also applies to the Western aesthetics. Zhang Xiaogang once said, “Artists dream” - they dream subconsciously in the absence of reason. “Critics interpret dreams” - but critics must not subconsciously interpret dreams. The problem now is that artists have created international works starting from their own experience in China, but the corresponding critical

discourse is yet to be born.

## Chapter 6 Conclusion and Prospect

### 6.1 Main Conclusions

The End of Art quoted the following words: “Art is dead. The existing art movement is definitely not a sign of vitality; nor is it painful struggle before death; it is a mechanical reaction when corpse suffered electrical shock” – Marius de Zayas, *Sunset* [10]. Wang Yuechuan (王岳川) wrote in his *Contemporary Western Literary Theory Latest Textbook*: “In this post-modern era advocating plurality, fashion and materialism have been or are shaping the identical mentality of mankind.” Diverse artistic view, writing and interpretation in fact are dissolving the central, and the “new consensus” towards the “edge”. [11] These two passages above refute the value of post-modern art from a critical perspective. The former believes that art is dead, and post-modern art is just corpse’s mechanical response to electrical shock. The latter believes that when post-modern art advocates plurality, it is actually shaping the largest ever identical human mentality. However, the two expositions are valid assuming the West has completed its art course. It can be said that they only apply to countries in the West that have a complete history of art. In the context of local China, art is facing confrontation between classical Chinese and modern Western. The modern and postmodern are intertwined in artistic process in China. In the special art ecology, modern transformation local art, although difficult, is still vibrant and full of possibilities, especially in calligraphy’s modern transformation. If Chinese calligraphy continues to hesitate in traditional areas, it will once again lose an internationalization opportunity. However perfect it is, it remains a “local art”.

Therefore, we must fully respect valuable experimental art works in the particular context of China. As Confucius said, as long as we have the mentality, we have taken the first step (Confucius said: “Is benevolence so far away? As long as I sincerely practice benevolence, it will be near.”). So critics shall not have mercy on those pseudo-artistic works and they shall not easily accuse valuable or even “experimental” works. Based on analyzing Zhang Dawo’s art road, the paper draws conclusions as follows:

First, in-depth study of traditional Chinese calligraphy and accurate understanding of the spirit of Chinese culture, as well as acquirement of “capabilities beyond calligraphy” – Japanese modernist calligraphy and abstract art, constitute necessary conditions to achieve modernization of China’s local art.

Secondly, in this post-modern era of deconstruction and reconstruction, Chinese calligraphy must abandon the concept of “essentialism” and penetrate new ideas into material to fully tap the expressive power of brush and stroke. By dissolving identifiability of Chinese characters, extracting the form factor of strokes from calligraphy and placing strokes in its proper place in artistic expression, combined with the abstraction, Zhang’ s works ultimately achieve rebellion in the sense of art ontology. This is an effective way worthy of study and learning.

Finally, modernization of calligraphy not only needs the creativity of artists, but also priori theoretical and academic support, as well as updated and accurate critical discourse.

## 6.2 Future Research

Each of us is living in our own world of experience, but driven by the instinctive innovation desire, many moments breaking common sense appear in our life, though sometimes like fleeting flash. Modernization of Chinese calligraphy faces many difficulties, and I sincerely hope artists committed to modern transformation of calligraphy can fully tap their creative potential. I also hope theory of modern Chinese calligraphy and critical discourse can be perfected to theoretically bolster the modern transformation of calligraphy practice.

Modern transformation of Chinese calligraphy still lingers in the beginning stage. Although facing many problems, I believe that the modern transformation of Chinese calligraphy will have a bright future.

## Notes

- [1] Qiu, Zhenzhong 邱振中. 《书法》(Calligraphy). Beijing: Beijing Normal University P, 2009. p336.
- [2] Wang, Duanting, Cui Qingzhong 王端廷, 崔庆忠. 《抽象派》(Abstractionist). Beijing: People’ s Fine Arts Publishing House, 2008. p2.
- [3] Zeng, Laide, Wang Minde 曾莱德, 王民德. 《书法的立场》(Calligraphy Stance). Beijing: Peking University P, 2008. p113.
- [4] Wang, Dongling 王冬龄. 《中国”现代书法”论文选》(Chinese Modern Calligraphy Selected Papers), Beijing: China Academy of Fine Arts Publishing House, 2004. p306.
- [5] Wang, Dongling 王冬龄. 《中国”现代书法”论文选》(Chinese Modern Calligraphy Selected Papers), Beijing: China Academy of Fine Arts

- Publishing House, 2004. p303.
- [6] Gao, Minglu 高名潞. 《美学叙事与抽象艺术》(Aesthetic Narrative and Abstract Art). Chengdu: Sichuan Academy of Fine Arts: 2007. p303.
- [7] Zeng, Laide, Wang Minde 曾莱德, 王民德. 《书法的立场》(Calligraphy Stance). Beijing: Peking University P, 2008. p10.
- [8] Fry, Roger. 《塞尚及其画风的发展》(Cezanne A Study of His Development). Guangxi: Guangxi Normal University P, 2009. p90.
- [9] Zhang, Qiang 张强. 《后现代书的文化逻辑》(Cultural Logic of Postmodern Books). First Ed. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2007. p5.
- [10] Danto, Arthur. 《艺术的终结》(The End of Art). Jiangsu: Jiangsu People's Publishing House, 2005. p91.
- [11] Wang, Yuechuan 王岳川. 《当代西方最新文论教程》(Contemporary Western Literary Theory Latest Textbook). Shanghai: Fudan University P, 2008. p320.

## Bibliography

- Arnheim, Rudolf. 《艺术与视知觉》(Art and Visual Perception). Hunan: Hunan Fine Arts Publishing House, 2008.
- Barthes, Roland. 《恋人絮语》(Lover's Discourse). Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2009.
- Danto, Arthur. 《艺术的终结》(The End of Art). Jiangsu: Jiangsu People's Publishing House, 2005.
- Dao Zi 岛子. 《后现代主义艺术系谱》(Postmodernist Art Pedigree). Chongqing: Chongqing Publishing House, 2007.
- Fry, Roger. 《塞尚及其画风的发展》(Cezanne A Study of His Development). Guangxi: Guangxi Normal University P, 2009.
- Gao, Minglu 高名潞. 《美学叙事与抽象艺术》(Aesthetic Narrative and Abstract Art). Chengdu: Sichuan Academy of Fine Arts: 2007.
- He, Guiyan 何桂彦. 《形式主义批评终结》(Termination of Formalist Criticism). Beijing: Culture and Arts Publishing House, 2009.
- Li, Xinmo 李心沫. 中国式抽象是一种病(The Illness of Chinese Style Abstract Art). Beijing: China Daily Press, 2011.
- Li, Zehou 李泽厚. 《美学三书》(Three Books on Aesthetics), Beijing: Commercial Press, 2006.
- Qiu, Zhenzhong 邱振中. 《书法》(Calligraphy). Beijing: Beijing Normal University P, 2009.
- Unagami, Masaomi. 《井上有一》(Inoue Yuichi). Hebei: Hebei Education Press, 2009.
- Wang, Dongling 王冬龄. 《中国"现代书法"论文选》(Chinese Modern Calligraphy Selected Papers), Beijing: China Academy of Fine Arts Publishing House,



- 2004.
- Wang, Duanting, Cui Qingzhong 王端廷, 崔庆忠. 《抽象派》(Abstractionist). Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2008.
- Wang, Lin 王林. 《美术批评方法论》(Art Critical Methodology). Chongqing: Southwest Normal University P, 2006.
- Wang, Yong 王镛. 《移植与变异》(Transplantation and Variation). Beijing: China Renmin University P, 2005.
- Wang, Yuechuan 王岳川. 《当代西方最新文论教程》(Contemporary Western Literary Theory Latest Textbook). Shanghai: Fudan University P, 2008.
- Zeng, Laide, Wang Minde 曾莱德, 王民德. 《书法的立场》(Calligraphy Stance). Beijing: Peking University P, 2008.
- Zhang, Qiang 张强. 《书法文化: 形态描述与经典图式》(Calligraphy Culture: Morphological Description and Classic Schema). Chongqing: Chongqing Publishing House, 2006.
- Zhang, Qiang 张强. 《后现代书的文化逻辑》(Cultural Logic of Postmodern Books). First Ed. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2007.
- Zhang, Qiang 张强. 《后现代书的文化逻辑》(Cultural Logic of Postmodern Books). First Ed. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2007.
- Zhang, Yan Yuan 张彦远. 《历代名画记》(Major Paintings in History). Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2007.