

中国书法艺术当代性论稿

胡抗美/著

漫谈书法技法的审美定位·书法章法的新思考·书法、书法形式与书法创作·
论书法的内容与创作·草书作品幅式由小到大转换的思考·论草书创作的
空间与时间特征·
草书的笔法与形式·帖学线条中段形式变化的认识论

始终坚持从书法本体出发——沈鹏书法美学思想漫谈·书法本体的美学分析·
围绕书法本体的理性思辨·为了书法本体——临帖的意义·再向本体靠近些——再论临摹·
书法本体的延伸——书法传播对书法艺术的影响·书法本体内的意象与意境·
抽象的回龙观书法群落·思想的碰撞与探索——周俊杰、胡抗美关于当代书法诸问题的对话

在《原创·艺术·诗意·人本》沈鹏书法艺术研讨会上的发言·
在张海书法艺术研讨会上的发言·在泰山论坛上的发言·在《十七帖》研究论坛上的发言·
在于右任书法艺术展研讨会上的发言·就当代书法理论暨创作问题答《书谱》记者问

追求本体的展示——中国国家画院曾翔、胡抗美工作室首届学员书法展序·
他本楚狂人——曾翔的书法性格·智则无涯——杨涛草书·谢和平的草书艺术·
个性出自想象力——吕金光的书法个性·书画艺术的情感表现——《黄群书画作品集》序·
书法与情感——王飞书法艺术的个性·顾柯红草书的势·向魏晋学习——白锐的书法特点·
时代要对历史负责——陈杰的书法追求·视觉文化时代的草书表现——郭强书法印象·
向艺术性深入——巩海涛的书法追求·关注书法的形式问题——杨田盛书法印象·
从心者为上——杨陌《漫斋心墨》序

胡抗美/著

中国书法艺术当代性论稿

荣宝斋出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

中国书法艺术当代性论稿/胡抗美著. —北京: 荣宝斋出版社, 2012.9

(中国艺术研究院中国书法院书法史论丛书·文集)

ISBN 978-7-5003-1504-9

I. ①中… II. ①胡… III. ①汉字—书法—文集
IV. ①J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第074253号

责任编辑: 周 阳
审 读: 江金照
校 对: 王桂荷
责任印制: 孙 行 毕景滨
装帧设计: 王 玺 安鸿艳

ZHONGGUO SHUFAYISHU DANGDAIXING LUNGAO

中国书法艺术当代性论稿

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市西城区琉璃厂西街19号

邮 编: 100052

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

开 本: 787毫米×1092毫米 1/18

印 张: 21.33

版 次: 2012年9月第1版

印 次: 2012年9月第1次印刷

印 数: 0001-2500

定 价: 68.00元

序

2011年8月，我有一个出访埃及、意大利、希腊、土耳其的任务。出访前，决定在年底前出版一本有关书法新思考方面的书。我把近两年积累的20万字的手稿打印给王民德君、白锐君、顾柯虹君，请他们帮助把把关。三君一致要求我作自序。出版一本书就得要有一篇序言，这似乎已经落于俗套。我没有力量打破这个俗套。于是，出访伊始，序言的构思也开始了。

明明知道此举俗气偏偏还要去做，想起来怪可笑的。内心的矛盾无异于自谑，自己与自己过意不去，别人再宽容都无济于事。诸如出书，常常聆听他人“教诲”：出书不在于内容而在于结果；别人要知道的是你出了几部书，而不是书的内容写得怎么样。我做不到，若此我宁可不出书。只要决定出，就得用心去写。出访的第一站是开罗，坐飞机需要11个多小时。登机后，没等飞机起飞，我就开始构思起来，想一段写一段，想到哪写到哪。我想，就这么写下去吧，先别管它连不连贯，有没有逻辑性，最后把这一段一段加起来，就叫做“序言构思录”，也算是对俗套的一种改良吧。

平时进行思考与写作，常常坐在地球上的办公室里，看问题一般是仰视的；而现在的我处在一万多米高的天空，看问题好像有那么点居高而俯视的味道。我力图利用好这次登高远望的机会，认真审慎地反思一些问题。

在书法长期的发展过程中，实用审美左右着、甚至决定着艺术审美。这是人们认识不到或不愿承认、也缺少认真思考的问题。这个问题始终没有得到彻底解决，所以包括古代经典法帖在内，其历史价值、文化价值、文本价值大于艺术价值，这是件十分可惜的事情。实用审美与艺术审美的混合，往往引导人们习惯于通过“可识”去理解什么是书法。所谓可识，指对书法作品的书写素材的识与读。为了满足“识”“读”要求，必然坚持字要写得横平竖直、左右对称、上下均匀、工工整整的标准。正是这个标准，理所当然地被转换成书法艺术的标准。也正是这个标准，使书法艺术缺失了自身的门槛。由于实用审美的惯性，人们理直气壮地把书法家所书写的诗词歌赋、名言警句等书写素材当作书法的内容，从而，书法几千年却没有了自身的内容。其结

果，书法就成了写字的人以诗词歌赋、名言警句等为内容的漂亮字。书法，变成了一个既古老又年轻的记录员。

书法到底是什么？这个问题如果似是而非，那么，似是而非框架下的一切，是可想而知的。长期以来，对“书法到底是什么”有两种态度：一为尊重中国书法，对书法有起码敬畏感和强烈责任感的人要弄清楚什么是书法；第二则是利用书法，以书法谋名谋利的人要急于证明自己是书法家。这是两种本质有别的反向立场。

到19世纪和20世纪之交时，类似书法的其他视觉艺术，不管它的形式还是内容，都十分强调从艺术本体进行观照。也正是在这时，人们似乎明白了一个伟大的真理：一切视觉艺术作品，都是由点、线、面、肌理和色彩等要素组成的空间结构。应该说，中国书法从上古的书法因素，到秦汉魏晋，到现代派之书法探索，无不映照这个真理的普遍性。欧洲的表现主义、主体主义、达达主义无论怎么现代，无论有什么异同，也都逃脱不了这个真理的伟大性。书法一旦成为一个独立的艺术门类，它离“文以载道”渐去渐远，取而代之的是“达其情性，形其哀乐”。此时此刻，横平竖直、左右对称、上下均匀、工工整整只作为初级的训练过程，不再是书法艺术的终极标准；书法的内容也不再从文本字义中去捕捉，因为它离开了文本字义，主要存在于时间流动的节奏中，存在于空间分割得失的关系中。尽管发生了从“文以载道”到“达其情性，形其哀乐”的历史性转变，但国人面对自己的国粹，却失去了正确观看、识别的能力。当实用审美的“可识、可读”性遭到艺术本体轻视的时候，当可视性的话语声越来越响亮的时候，书法的点画、结体大踏步地向纵深、向三度空间发展，走向了视觉形式，走向了各种书法元素之间关系的比较。这本来是艺术规律的必然结果，也是中国传统精神的继承和光大，人们却异样地不解和责难。

我想了很多，想完后感觉责任更加沉重。我的思绪凝固在蓝天之下，白云之上。我想，如此飘浮的方位，很可能在瞬间丧失一切，包括生命，其时间何所求？其思最真诚！所以，我努力在这难得的孤独、一切都在不确定之时，把问题再想得深入一些。

于是，我把思考的范围拉得与“序言”稍微近一点。

刚才想到什么是书法内容的问题，但我并没有做出明确的回答。我会在漫长的飞行中逐步予以阐释。不过，这会儿我又想到了书法的形式。

其实，书法的形式是一种意象，如诗般的味道。抽象后的点画结体最终所表达的不是汉字，是某种意象。意象往往具有生命意义，它来自于各种元素的对比与组合，尤其对比组合中各种力的支持配合和对立抵消。换言之，书法形式存在于各种元素之间的支持配合和对立抵消之中。这种形式，虽然用克莱夫·贝尔“有意味的形式”来说就够恰当的了，但我还是想用“形神兼备”来阐述。贝尔“有意味的形式”就是通过线、色的关系和组合而产生的构图。我们说，“有意味的”不仅是这个构图，而是这个构图传达的作者内心之情感。这里贝尔似乎有意躲避康德的“纯粹美”。与之相比，“形神兼备”不是这样，它既强调内在的“神”，也强调外在的“形”。没有“形”的味道，“神”从何而来？更“有意味”的是，它在强调形与神两者兼备的同时，认为“形”在构建“神”的过程中，一旦达到出神入化的境界，其本身就不存在了。那么各种各样的点画、结体到哪里去了？姜夔回答说：长的变成了清秀端庄的学者，短的变成了机灵精悍的健儿；瘦的变成了栖居山泽的隐士，肥的变成了富贵的绅士；险劲的变成了勇敢的斗士，妍媚的变成了风姿妖娆的美女；欹侧变成了醉仙，端庄变成了君子……这里有两点很重要：一是见神不见形，不是不重视形，所强调的是形在塑造神中的重要作用；二是化形为神，强调了生命感，即把长短肥瘦等点画结体转为人格状态。我理解，姜夔回答的意义不在于将点画、结体形象化，恰恰相反，为了艺术作品的生命，他的回答是个抽象过程。书法的形式即内容。由此可以推断，形式在一定条件下也即事物的本质。之于西方美学，在20世纪时很多人持这种态度。比如荣格的“集体无意识”、阿恩海姆的“式样”、胡塞尔的“意象”、皮亚杰·维特根斯坦的“图式”、海德格尔的“存在”、列·斯特劳斯的“结构”等等，都从本质的角度强调了形式。我觉得还是我们的古人有智慧，一句“形神兼备”便精辟地厘清了诸多关系。

以上可以说是对形而上之形的管见，那么“神”为何物？神就是势。西方美学中的形式，“形”与“式”相并列。而中国书法则有“形”必有“势”，没有“势”的“形”处于静止、封闭状态，因此被排除于书法之外。任何一个点画或任何一个造型元素，特别是一个有机统一的结构体，都离不开势的作用。点画无势而弱，结体无势而散，通篇无势则无帅。作品上下流动靠笔势的连贯，左右张力靠体势的呼应。一句话，势是由形入神的催化剂，是有机统一体的黏合剂，是由书写上升为书法并具有某种境界的必要条件。

势在汉魏的书法成熟期就得到高度重视，崔瑗作《草势》、蔡邕作《篆势》、索靖作《草书势》、卫恒作《四体书势》和传王羲之作《笔势论》等就是例证。康有为说：“古人论书，以势为先。中郎曰‘九势’，卫恒曰‘书势’，羲之曰‘笔势’。盖书，形学也，有形则有势。兵家重形势，拳法重扑势，义固相同，得势便，则已操胜算。”康夫子一语中的，书法得势便胜人一筹。朱和羹说：“凡作一字，上下有承接，左右有呼应，打叠一片，方为尽善尽美。即此推之，数字、数行、数十行，总在精神团结，神不外散。”“精神团结，神不外散”就是势；字的“上下有承接，左右有呼应，打叠一片”，及“数字、数行、数十行”“打成一片”，说明势遍布在作品的各个角落。具体说，势有点画之笔势、结体之体势、通篇之气势。无论笔势与体势，都体现在方向、速度、力度及运动过程中。

势，通过寻找符号和创造不同形式来表达自己的，表达之象能使人产生联想。笔墨痕迹在这里只是一种外在形式，而势的表现才是书法家自己的声音。诚然，势离不开形，形为势的载体，但形为势而生。势并不追求艺术形象与客观世界的一致性，而是要用自己的语言来召唤并传达美的信息。

势是抽象的。形态夸张之后产生的美学效果是抽象的。不言而喻，形的态，夸张的度，势是决定和检验的标准。形态的质感和形态夸张的效果都有相对的参照物，只有通过比较才能产生感性认识。所以我发现，作品的各种关系是势的栖息地。从另外

一个角度来说，势在哪里，如果势有形的话，是否可以通过形看见势的趋向？具体到点画，它在什么地方反映出势的存在？我以为，点画由情感产生后，一方面通向结体，另一方面不经过结体直接通向章法。很显然，势存在于点画通向结体、通向章法的通道中，存在于结体与章法的连接关系中。

作品的创新，首先是势的创新。书法的势是对已有经验的反叛，它在无意识中远离了他人，也远离了自己的昨天，从而创造崭新的自我。这个崭新的自我紧紧抓住艺术的本体，竭力摆脱已有成效的束缚。

势是情性在时间过程的释放，在空间中的物化。姜夔说：“《黄庭》小楷，与《乐毅论》不同，《东方朔画赞》又与《兰亭记》殊旨。一时笔下，各有其势。”此时此刻之势与彼时彼刻之势是不一样的，这既是时空对势的影响，也是势对时空的占有与利用。我这里的空间不是客观的现实，而是一种视觉现象，或者是视觉分割的一个参照系数。还是用姜夔的话说吧，他说，我曾经认真研究过历代的名迹法帖，没有哪一家的点画不振动传神的，“如见其挥运之时”。点画的振动就是势，“如见其挥运之时”就是那种音乐效果，它随着时间的消逝而逐步打开，让读者在节奏中既悦目又赏心，这就是势。

空间是事物之间联结对比的平台。它能使事物之间互相产生影响，而事物之间因相互影响而产生的关系就是视觉空间。我坐在机仓内，空间的一切概念都具备，机内空间、机外空间，具体空间、抽象空间……还有这些空间的关系空间等，虽然应有尽有，然而对空间的认知与理解却免不了令人云里雾里。所以，得把思维收回来一些。

书法创作中，线的断与连是空间互相之间产生影响的最基本手段或最普遍现象。这时空间的影响不仅是频繁的，而且是广泛的，既表现在线条（枯笔与飞白）中，也表现在结体中，当然也表现在字间与行间。线条的粗细、长短、轻重、曲直等，通过空间分割而变化。由于它们的变化而首先产生空间的距离感，其次是层次感，再次是

形态关系。形态关系和距离就是造型。形态关系是指结体之间大小正侧、快慢轻重对比组合后产生的整体感和节奏感；距离是指以空白为主体的黑白图式。造型丰富了可视世界，而这个可视世界的主角无疑是情和线的精彩表现。

书法的空间形状或表现形式都应当有自己的语言。从空间形状来看，它实现了对空间经验的转化，建构了新的或自我的符号特征。从表现形式来看，它实现了功能革命。书写材料只能用来组合空间形状，组合后上下左右的关系才是它真正的表现形式。书法的这种表现形式才是书法家创作中的表现对象。因此，它的着眼点在于自己要表现什么。书法家对于表现对象的态度是十分主观的，有时主观到随心所欲的分解、组合、扭曲和夸张。这样，既解决了表现什么的问题，也解决了如何表现的问题。艺术表现是极富表现力的符号生成的过程，也是艺术家艺术观念、想象力的生成过程。这两个过程几乎是同时的，因为新观念、想象力是在表现中偶然产生的。

书法创作时对空间的分割实际存在着两种分割方式，一个是视觉对空间的分割，一个是笔墨对空间的分割。视觉分割的视觉区域往往大于笔墨分割；视觉分割是虚幻的，笔墨分割是实在的；视觉分割的式样是浮动的，笔墨分割的式样是固定的。视觉分割的动力是作者的想象，视觉分割的具体形态除与笔墨分割形态重合外，还有空中无形的形态。笔墨分割一方面接受并实现视觉分割的意向，另一方面创造具体形态。由此，应该赋予书法艺术一个新的观念，这就是视觉的统一性。通过视觉分割和笔墨分割而创作的作品，点画和结体都来自于书家主观的重新塑造和排列，远离了原有的字形与字义，完全变成了艺术化后的新符号。这时，汉字依然存在，他人也可以按照旧的秩序进行解读。但是，所有结构和所有细节都是书家心目中的那个统一体，是新符号构成的空间的统一关系。无论旧的方式解读得如何通畅，他们所解读的每一个部分都是视觉统一性中的一部分。旧的解读方式注重的是书家的书写素材，而书家关心的是自己心目中那个整体在空间中的势和张力。视觉统一性具有以下特征：首先，它所反映的空间不再是物理的空间，而是一种观念暗示，或者是由造型关

系产生的视觉感受。一句话，它是非真实的。其次，它是符号性、关系性和结构性在视觉作用下的总和，因此它是抽象的。再次，它始终贯穿着创作主体的情感，因此它具有生命意义。

点画结体和空白两个部分，一黑一白皆属于书法作品的外部表现形态，是书法作品的基本存在形式。那么，书法作品的内容是什么？是这个基本存在形式所反映出来的关系。点画结体虽然具有造型、夸张等艺术功能，但如果不与其他元素相结合，就其本身价值而言，它只构成外部表现形态的一部分。因为外部表象还包括各种不同造型的空白。

书法作品的空白，内涵丰富，意境高远，忽视了它，就等于忽视了书法艺术。邓石如总结的“疏能跑马，密不透风”，“疏”“密”都离不开“白”，没有“白”的舞台何以跑马，没有“白”的退位，怎么可能“不透风”？计白当黑是中国的传统哲学思想，如《老子》曰：“知其白，守其黑，为天下式。”这一“知白守黑”的哲学观，对白、黑两方内在对立统一关系的表达，具有普遍的意义。古老的太极图看似黑白双鱼的图形转换，其实也包含着黑白中的相反相成、虚实相生、对比变化、彼此和谐的朴素的辩证法思想。但长期以来，人们却把书法中的“白”排斥在视觉形式之外，视而不见，不能不说是一个遗憾！其实，“空白”的意义远不止造型功能，更不是“黑”的陪衬。它的真正的价值在于“无”。“无”无处不在，在点画间，在结体间，在字与字间，在行与行间，在作品与环境间，在平面与立体之空中。因为有了“无”，才有了势，它是势的大空间、大舞台。

飞机在飞，思绪也在飞。人从北京飞到开罗，飞到卢克索，飞到罗马，飞到佛罗伦萨，飞到雅典，飞到伊斯坦布尔。思绪从点画飞到结体、飞到章法、飞到势、飞到空间，飞到形式与内容。书法的形式与内容是一个复杂而精深的关系体。关系，即各种书法元素之间或对比、或组合后产生的视觉感受。不言而喻，人们的这种视觉感受不是直接来自各种书法元素，而是各种元素之间的关系。古人讲究“形神兼备”，“形”

就是各种书法元素；“神”就是各种书法元素之间的关系。书法的关系体表明，视觉形式既有实体存在的一面，也有看不见摸不着虚幻的一面。实体存在是艺术性产生的物体属性。它们只有与另一种物质发生关系，才有可能产生艺术价值。看不见摸不着虚幻的东西，来源于实体属性的演变与升华。当物体演变或升华为一种和谐美的关系时，便产生了艺术价值。那么，物体是怎样演变或升华的呢？是物体与物体组合或对比后产生某种关系。不同的物体、不同的组合或对比方式，产生不同的关系，不同的关系暗示不同的势。在这里，怎么使古今争论不休的“仁者见仁，智者见智”统一于艺术标准之内呢？我以为就是一个“势”字，仁者见势，智者也见势。势是点画、结体和章法结构的灵魂。

书法艺术的审美，一般都是沿着线条进行的。线的不同空间位置和运动，在空间中创造出新的结构空间。新的结构空间所使用的线，把空间事物与主体情感联结起来，你中有我，我中有你，沟通了人与自然的关系，并且赋予了线本身及新的空间结构以生命特征。

平衡是章法构成中的一个审美原则。点画、结体是平衡的元素，它们自身的平衡与否，取决于章法整体的需要。平衡是有比较的，是两个或两个以上书法元素随机构成的，而不是要求每一个点画、结体都处于平衡状态。影响平衡的原因有很多，但最根本的是力的较量。力的较量主要来自于人的平衡感或人对秩序的要求。

视觉艺术甚至可以认为是平衡艺术。“一阴一阳谓之道”，一长一短、一大一小、一正一侧、一虚一实谓之平衡。一般长短、一样大小、一样快慢，只能称作平等，而不是平衡。我们这里所讲的平衡，实际上是视觉平衡。

以我的判断，书法艺术包括两种形态，一种是具象的，另一种是抽象的。所谓具象是指笔墨的迹象，包括点画、结体、墨色等。这些基本属于静态的艺术形式，属于空间形态。为什么说“基本属于静态”，而不讲完全属于呢？因为书法艺术是时间与空间的结合体，当点画、结体加上时间因素时，这种静态的东西马上就活跃起来，从

而具有一定的动态艺术属性。所谓抽象是指空间关系和时间特征。书法的空间关系是多侧面的，也是复杂的。点画与结体虽然是具体的，但是，一旦它们组合对比后，所产生的关系便是抽象的。书法的时间特征，一是表现在空中运动（如从甲线到乙线之间的笔断意连）的虚幻性。这个虚幻性是神奇的。空中运动的方向决定造型的形态，空中运动的速度决定点画线条质感，空中运动的习惯决定作者的创作风格。二是表现在情感物化的可变性。点画的变化是书法家情感的视觉语言（长、短、粗、细等）。这些语言诉说着作者的内心世界。书法家在将情感化为点画的抽象中，表现作者的艺术特点和作品的个性色彩。三是表现在随着时间展开而展开的流动性。流动性决定不可重复性，流动性还决定空间分割的秩序。点画振动，线条流动，结体连贯，力的彰显，节奏律动，“筋脉相连”，笔断意连等等，都具有明显的时间属性。

序言的构思与这次出访似乎没有直接关系，其实不然。人在不同国度访问，心却围绕在同一个目标（序言构思）。这大概叫做心不在此焉而在彼焉。还有就是巧合，古埃及、古罗马、古希腊文化对序言构思太重要了，那就是毕达哥拉斯、苏格拉底、柏拉图、亚里斯多德美学痕迹的影响。我一直在思考，怎么回答书法的内容是什么这个问题，其实前面提到的意象、抽象、神、势都是书法内容的范畴。我在分析意象、抽象、神、势时，心中总会有个背景，就是柏拉图的一段话：“如果人能看到真正的美呢？我是说，神圣的美，纯粹、清明、不掺杂质，没有被道德和人类生活的所有颜色与虚荣所污染。如果他能看见真正的美，与之说话。记住，只有在那样的相契里，以心灵的眼睛看着美，他产生的才不是美的表象，而是真实，产生并滋育真正的美德，成为神的朋友而不朽。”在那20多万字的文稿里，我之所以不把书法的技法、文本的意蕴和工整的写字当作书法艺术的本体对待，正是因为它们仅仅是“美的表象”。而书法的真正内容，是书法的各元素之间组合、对比及组合、对比后产生的关系，这个关系是作者情感的形象化。

序言构思基本上都在空中进行，在将近30个小时的飞行中，除了想就是写，而

且效率不低。我体会，人在飞机上精力是最容易集中的，写作最容易出成果。十几天来，心中装的是那个打印出来的20万字稿的内容，飞机上反复想的写的，大概就是那20万字中最为纠结的部分，就这么简单地整理出来，作为这本书的序言。

导言

本书收录的所有文章和论及的内容，并非基于某种理论观念，更没有预设特定的理论构想。写作的起因完全源于我在书法实践中碰到的种种疑问，是我多年来对书法本体的持续性思考和阐释。也就是说，从一开始，这些文章就不是为一本独立成册的书来构思完成的。尽管我也曾有过按照一本理论书的结构重新写作的想法，但后来还是放弃了。因为我意识到，一个艺术实践者在不同时期遇到的问题是难以复制的，由此带来的那些自我的、鲜活的、带有实验性的思考，也是不可复制的。尽管从纯理论派的角度来看，书中的很多观点可能是偏颇的，甚至是武断的，但之于我本人，它记录了我数十年来在书法创作实践中的思想过程。同时我也相信，我在艺术创作中所遇到的种种问题，也是这个时代的书法家可能遇到的问题。

这些问题的思考时间跨度长达二三十年。在这样一个漫长的过程中，我对书法本体的认识，是伴随着创作中的疑问一点点明晰起来的。从最初对于传统经典渊源的探寻，到一步步指向个人风格的构建，我发现，所有的书法问题，最终都不可避免地回到“什么是书法”这样一个看似不是问题的疑问上。这在古代的书法家、文人看来是没法想象的。这也再次说明，每一个艺术时代都有每个时代的问题，每一个时代的艺术家都要对特定的艺术问题作出解答。这既是艺术家的责任，也是衡量一个艺术家的基本标准。换句话说，一个艺术实践者，是否敏锐地发现了新的艺术问题，是否对这些问题做出具有史学意义的解答，将决定一个艺术家的艺术命运。

那么，当代书法的问题又是什么呢？以我个人的看法，就是要找到“什么是书法”、“书法何以成为艺术”这些基本问题的答案。

在今天，无论是理论家还是书法艺术家，论及书法创作、书法批评中的问题，常常慨叹评判标准的缺失，这种疑惑其实有深刻的历史成因。我们知道，中国的书法艺术是建立在功用基础上的。书法的实用性价值，直至20世纪中叶才随着毛笔工具的弃用退居其次。在此之前，当一个人拿起毛笔，试图写下一段文字时，他首先考虑的是可读、可识，符合古人的书写规范，然后才是艺术问题。每一个文人都在用毛笔写

字,但只有少数的文人,将日常的书写上升为一种“艺术”。可以说,我们浩瀚的书法艺术传统,几千年来形成、沿袭的书法评判标准,首先是实用性的标准,其次才是艺术的标准。说的极端一点,即使是书法史上伟大的唐、宋时期,也只有极少数书法家的书写可以称之为艺术,大多数“书法家”还停留在功用的层面。认识到这一点就不难理解,为什么“二王”楷则历经千年,直至明末才受到少数书法家的挑战。因为“二王”为后世提供了最接近自然境界的书写法则,文人们只需通过一定时间的临摹、模仿,接近“二王”创立的书写规范,便足以博取功名,得到世人的尊敬。他们无需思考书法何以成为艺术的问题,不必在乎个人的艺术趣味,更不用去探究书法艺术的真相,以期书法艺术提供新的发现。他们只需墨守成规,便可以成为“书法家”。我们不妨看看赵孟頫,如果把他的书法作品置于晋唐书法史中去估量,几乎没有任何艺术上的创造性贡献,也难言突出的个人风格。他不过是“二王”法书的因袭者,但却成为宋代以来影响最深远的书法家。其实,赵孟頫并非是个别的例子,同样的现象书法史上比比皆是。书法史的真相告诉我们,“二王”所创造的伟大的书法艺术经典,在宋以后,其实已经演变成一种文人的书写规范和审美范式。“二王”的艺术趣味,成为知识分子的公共审美,书法作为一种艺术应具有个性化表现和独创性品质丧失了。直至清代中期,碑学兴起,才打破了“二王”帖学一统天下的格局。

书法史上这种奇特的现象,在其他艺术领域,是难以见到的。我们不妨拿与书法艺术同源的中国绘画做一个简单比较。从宋代至清代中期碑学兴起,历经800年。在这样一个漫长的历史时期,中国的绘画艺术经历了院体画的成熟与式微,文人画的兴起,大写意水墨画的高峰,出现了难以胜数的具有独创性的伟大画家,真可以用波澜壮阔来概括。但在同一个时期,书法艺术几乎走进了死胡同,在一步步因袭“二王”传统中彻底丧失了晋唐书法的创造性。历数这个时期的书法家,我们能够举出的带有鲜明艺术个性的书法家,仅有杨维桢、倪元璐、王宠、徐渭、黄道周、傅山、八大山人等寥寥数人,而就其艺术影响力而言,他们其中的任何一个人,都无法和标榜以古

为徒的赵孟頫、董其昌相提并论。那么，究竟是什么原因造成书法史上这种极端的现象？就我个人的观点，原因在于，自宋代以后，书法的功用标准得到了进一步固化，而艺术标准受到了空前的忽视。

我们知道，从晋唐到清代中期，一部庞大的书法史，是由士大夫文人来构建的，书法艺术的每一次变革、艺术思潮，乃至书法艺术趣味的转变，我们都难以看到职业艺术家的影子。或许，怀素僧是仅有的例外，但在佛教被推到国教地位的盛唐时代，僧人的艺术趣味其实也就是士大夫文人的趣味。更何况，在怀素建立自己的艺术风格前，他的书法深受张旭、颜真卿的影响，这种影响从他的《藏真帖》中可以见到清晰的渊源。可以设想，在一部由士大夫文人书写的书法艺术史中，当一个文人开始进入书法艺术的创造性思考之前，书法的实用价值，或者功用性的评判标准，已经深入人心。它不仅影响着书法家的审美趣味，也限制了书法家的创造力和探求艺术真相的动力。唐代以后，所有书体的艺术法则已经完美地建立起来。晋唐时代那些伟大的艺术家的创造性成果，已经变成文人日常书写的实用性标准和最高的审美法则。日常书写习惯的强大，足以让一些天才的书法家丧失艺术想象力。即使是以反叛个性彪炳史册的傅山，在他晚年的书法中，也重又回到晋唐书法的楷则中。所以翻开南宋至清代中叶的书法史，我们几乎很难找到以创造性的艺术表现为自觉追求的书法家，流传的也绝大多数是符合了晋唐书法楷则这样一种实用性标准的书法作品。

当然，我们也注意到，在晋唐时代，书法艺术的发展也是建立在文人的实用性书写上的，甚至在唐代，书法已经作为开科取仕的标准之一。但为什么晋唐创造了伟大的书法艺术，而宋以后则逐渐走向衰微？其实这并不难理解。晋唐时代，行书、草书、楷书，还处于从草创到建立规范的时期。就像其他艺术领域一样，当艺术家渴望建立一种新的艺术法则时，总会最大限度地激发艺术家的创造力和想象力，从而诞生伟大的艺术和艺术家。王羲之、王献之将汉代以来的“新体”——今天我们所说的行楷书和今草——推向极致；欧阳询、颜真卿、柳公权完善了唐楷的艺术法则；张旭、怀

素创制狂草，使之成为一种新的书法艺术形式等等，这一切，我们根本不用怀疑其背后所蕴含的艺术创造性。他们的作品，展现了书法艺术创造所具备的所有品质：才华、功力、想象力、创造性、新的艺术语言和审美趣味、时代精神、个人风格等。也就是说，晋唐时代的士大夫文人，对书法的认识虽然始于实用性，但主观意志不是为了模仿前人的经典范式。他们从一开始就有一种探求书法艺术真相、创建新的艺术法则的意图，这和宋以后士大夫文人对书法的理解，有着本质上的不同。当然，我们也知道，艺术家的主观意图固然重要，但更多情况下，艺术家个人的创造意志往往受到所处时代的限制。比如说，当一种艺术形式走向成熟，建立其系统而完美的法则时，留给艺术家创造的空间就十分有限了。这也是宋以后书法走向式微的客观原因。正像苏东坡说的那样：“君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”（《书吴道子画后》）

我认为，清代中期兴起的碑学热，是唐代以来第一次超越书写功用标准的书法思潮。碑学兴起虽然有其复杂的社会原因和文化成因，但对北派书法价值的重估，无疑把文人书法家的视野第一次从晋唐的帖学规范中解放出来，让人们看到了另一种书法艺术的美，让人们意识到传统帖学系统在功用价值的笼罩下，已经成为艺术家表达性情、创造个性化艺术的障碍。所以，从某种意义上说，碑学的兴起，是唐代创制狂草以来，再一次从书法艺术美或者从书法本体的角度，对书法艺术形式美的深度拓展。如何评估清代以来的碑学思潮，那是史学家的任务。在这里我要表达的意思是，虽然碑学的兴起，是由阮元、沈曾植、康有为等为代表的文人推动的，但我们应该看到，碑学思潮的兴起到推进，自觉而清醒地挑战了书法的实用价值范畴，因此它从书法美学的角度，推动了书法艺术趣味的转变。

在今天，书法的实用价值已经成为可以忽略不计的标准，我们拿到一张书法作品，首先应该从纯粹的艺术的角度，去衡量她的艺术价值。一个真正有眼光的书法欣