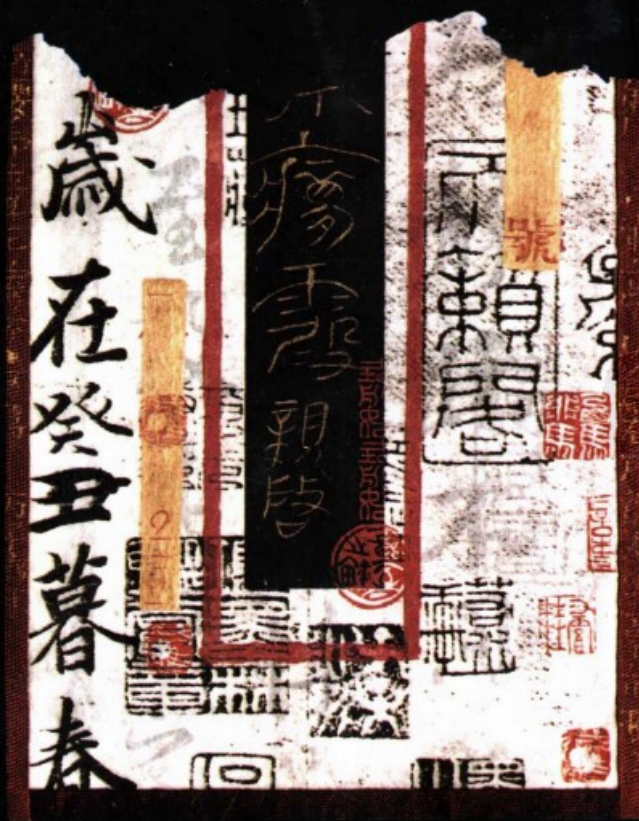




书法的未来

学院派书法作品集

陈振濂 编著



浙江人民美术出版社



ISBN 7-5340-0855-7



9 787534 008559 >



书法的未来

学院派书法作品集

陈振濂 编著

卷首语 学院派书法创作模式总纲 学院派书法作品选 后记

(浙)新登字2号

书法的未来

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路347号)

全国各地新华书店经销

浙江兴发印刷厂印刷

1998年9月第1版·第1次印刷

开本: 850×1168 1/16 印张: 7

印数: 0,001—3,000

ISBN 7-5340-0855-7/J·750

定价: 36元

卷首语

这大约是一本“史无前例”的书法作品集。因为，在这里发表的书法作品，都是以过去未曾有过的新理念、新方法创作出来的。无论是表现形式、技术标准还是思想含量，它们都体现出一种较新的“规则”形态。我们现在一般叫它为学院派书法创作模式或主题性书法创作模式。学院派是指它的创作规范清晰严明，主题性强调的是它的着重点所在及区别于其他书法创作模式的特征所在。

当人们习惯于认为，凡学院派必然是讲究技术不顾其他、保守僵化、并以正统自炫的形象之时，我们愿意指出，其实学院派丝毫也不是保守、正统的代名词。即以书法论，六十年代潘天寿、陆维钊、沙孟海等前辈第一次在中国倡导高等书法教育并具体实施之时，他们不正是在做一件亘古未有的大事业吗？倘若自炫正统，则书法之高等教育，在他们之前何尝有过？当时所谓的“正统”，不正应该是书塾中每天练毛笔字、日积月累以成大家的习惯看法吗？正是因为潘天寿、陆维钊、沙孟海先生并无这种固步自封的正统心态，才敢于发前人所未发，只手缔造起一个辉煌灿烂的中国高等书法教育体系来。至于他们的创作，则更是傲视群伦，雄踞千古，论其开拓的涵义，远远大于守成的涵义。也正是因为如此，他们才无愧于他们那个时代。

从学院派书法教育引发而来的学院派书法创作，具有我们这个时代的鲜明特征，但究其实质，正在尝试的也正是这样一项开拓性工作。正是潘、陆、沙等前辈们创建的体系，帮助我们了解了书法技巧并非只是某一种可以重复出现的“个人风格”。陆、沙二公的创作，千奇百变，满腔才情，岂是一体一家所能自囿？而通过高等书法教育展现出来的遍学百家、兼收并蓄的精神，正切合了目前我们期待着的对书法中技术品位的多方面的要求。即此而言，没有自成体系的高等书法教育的技巧训练，就不会有学院派书法创作产生的土壤。也正是潘、陆、沙诸前辈反复强调对学问、修养的要求，促使我们对书法中的主题、构思提出了更高的要求——没有书法学科诸方面的学问，不通文史哲，主题从何而来？

因此，学院派书法创作模式的展现，绝对有赖于自六十年代以来高等书法教育实践所积累起来的雄厚的观念优势与人才优势。在研究、评判目前学院派书法创作模式之得失时，重温一下老前辈们的教诲是十分有必要的：

凡学术，必须由众多之智慧者，祖祖孙孙，进行不已，循环积累而得之者也。进行之不已，即能“日日新，又日新”之新新不已也。

接受优良传统，倘不起开今作用，则所受之传统，死传统也。如有拘守此死传统以为至高无上之宝物，则可请其接受最古代之传统，生活到原始时代中去，不更至高无上乎？

学术之成就愈高，其开新亦愈困难，此事实也。然学术之前程无止境，吾人智慧之开展无限度，进步更有新进步也。倘固步自封，安于已有，诚所谓无雄心壮志之庸俗懒汉。

——潘天寿《听天阁画谈随笔》

凡百学问，贵在“转益多师”。棍位研究学习，第一要虚心。我们几个人多少有一日之长，趁现在集处一堂，可以共同研讨；同学之间也各有短长，可以互相切磋。第二要有大志。常言道：“抗志希古”（古是指古人的长处），各位不但要赶上老一辈，胜过老一辈，还要与古代名家争先后。

——沙孟海《与刘江书》

对于具体的学院派书法创作的已有模式的正反两面的评判，都是我们应该认真加以听取并切实进行研究的。但以拙见，学院派书法创作的实验，其实在本质上是最能展现出书法家求新求变又不欲“逾矩”的时代心态的。书法是一门高度成熟了的古典艺术，诚如潘天寿先生所言，“其开新亦愈困难”。我们已深切地感受到了这种“困难”的沉重分量。以我们现在的能力而论，要如沙孟海先生所要求的那样“与古代名家争先后”，做起来还很力不从心。但陆维钊先生所提出的“想象力”理论，却是很符合我们的心态与实际情况的，对技法、对临摹与欣赏、对书法创作未来发展的展望，都需要“想象力”的支持。有了它，思想不会保守僵化、迂腐陈旧；有了它，我们就会发现许多过去想都没想到的可能性，并在世人认为书法已不可能再发展的习惯观念中寻找新的发展契机。学院派书法创作模式，其实就是这样一种“想象力”发挥的结果。

至于学院派书法创作模式的思想、理论上的学术基础是否严肃、严格而有价值，和它在作品形态上的具体展现有哪些优劣得失，作品集中有大量的文字与作品刊载，读者们自可细细挑剔，在此就不多赘辞了。

作为一种有时代特征的经过了严密的思考过程与理论检验、创作实验的新流派，我们希望它能获得更多的理解与体察。您或许在主观上会不习惯它或不喜欢它，但您可以心平气和地分析它甚至赞同它的新意与某些合理部分。这，其实也反映出一种当代艺术与学术应有的开放心态，也是一种对想象力的检测，您认为呢？

编者

1997年12月

学院派书法创作模式总纲

陈振濂

书法发展的突飞猛进，必然带来对书法创作研究的推动与促进。这种研究是一把刀的两面刃：一方面，它必须和创作的实际行为与过程休戚相关。空泛的理论说教即使具有十分“抽象”的价值，其奈书法家们对之不感兴趣何？另一方面，它又必须具有实实在在的理论品位。仅仅是创作家的创作体会或一鳞半爪的见解，则人人皆能为之，当然也就谈不上什么“研究”。因此，创作理论研究相比于其他的研究而言，既必须能让书法创作家有兴趣，有接受的可能，又必须比创作家的想法高一层，能站在创作家的前方对之提出指导性意见。这种双重的要求，使书法创作研究变得分外有难度而不易涉足。

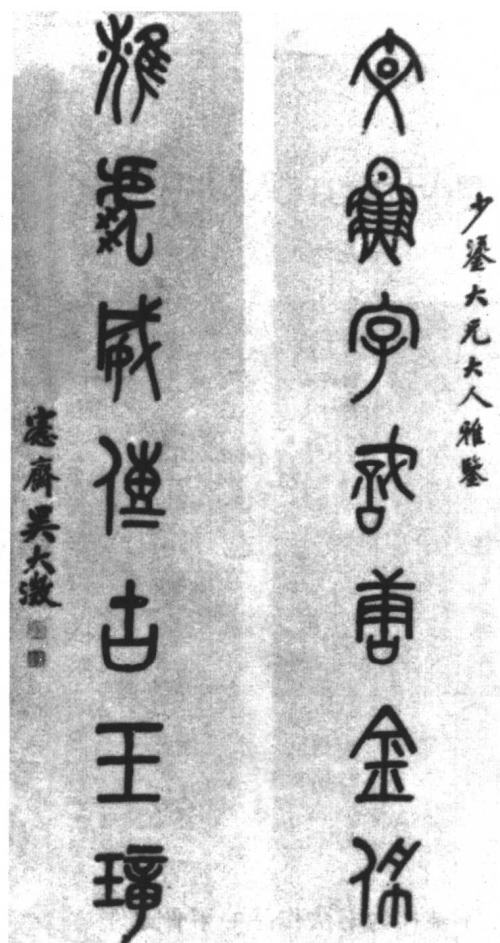
创作研究中的更细一层的分类，则还牵涉到创作观念研究、创作性质与类型研究和创作技法研究。通常而言，观念研究比较抽象而不易直接切入书法家的实际，它往往只研究创作家怎么想或为什么这样想，但不牵涉到具体的做。因此，创作家中很少有睿智者对这个层面的课题感兴趣。而技法研究却又极为具体，它甚至可以指向每一点画。这样的研究，书法理论家们却又未必都感兴趣，因为它通常过于零碎而缺乏思辨高度，缺乏理论价值。当然，好的创作观念研究必然会牵涉具体，而好的创作技巧研究也足可以使之具有思想性。但很显然，它们的各自立足点决定了它们不可能超越自身，它们占据了书法创作的思想与技术两端，但却都难以完整地囊括对方的需求。

相比之下，创作类型、范式、性质与流派的研究却能有效地兼顾两头，它必然会指向作为统辖因素的创作观念，又绝对离不开作为物质呈现的创作技巧与形式。但在目前的中国书法界，恰恰是这种研究最缺乏成果。理论家们大谈书法观念的无所不在的指导性与抽象性却很少触及实际，而创作家们又常常误把具体的技法、情感看作是创作的唯一内容并大谈个人感受，却很少能将它上升至典型的层面进

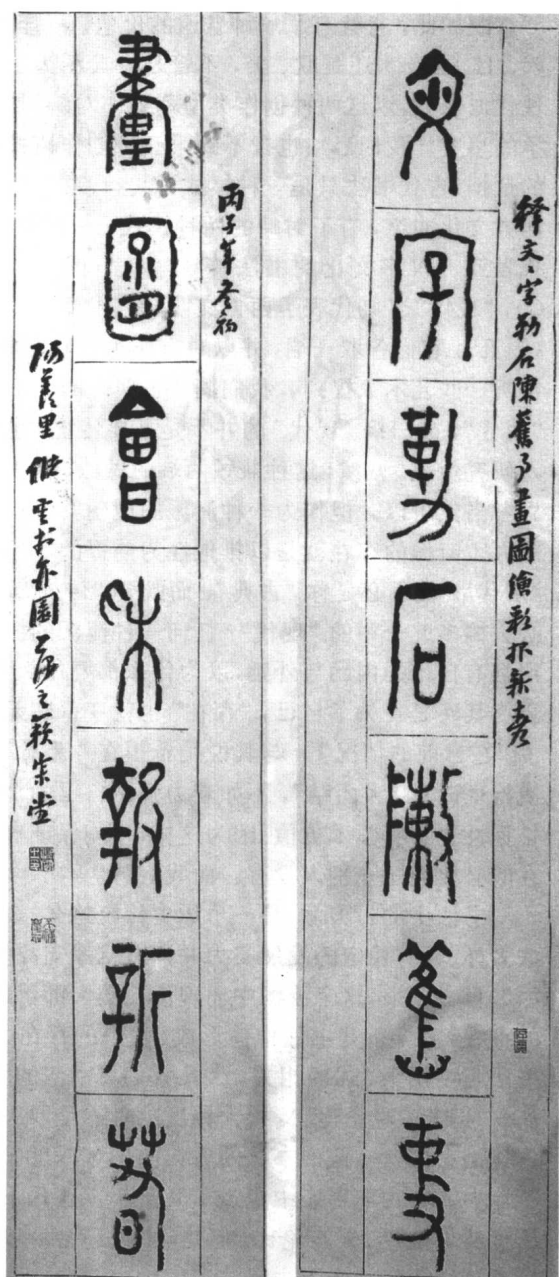
行理论概括。正是基于此，我以为创作类型范式（或曰模式）的研究在今后应该成为创作研究的主要内容，通过它上涉观念下及技术，庶几可以完成一个创作研究的基本构架。这样的构架，是当前及未来的创作发展所必不可少的。

一 对现有书法创作模式的清理与反思

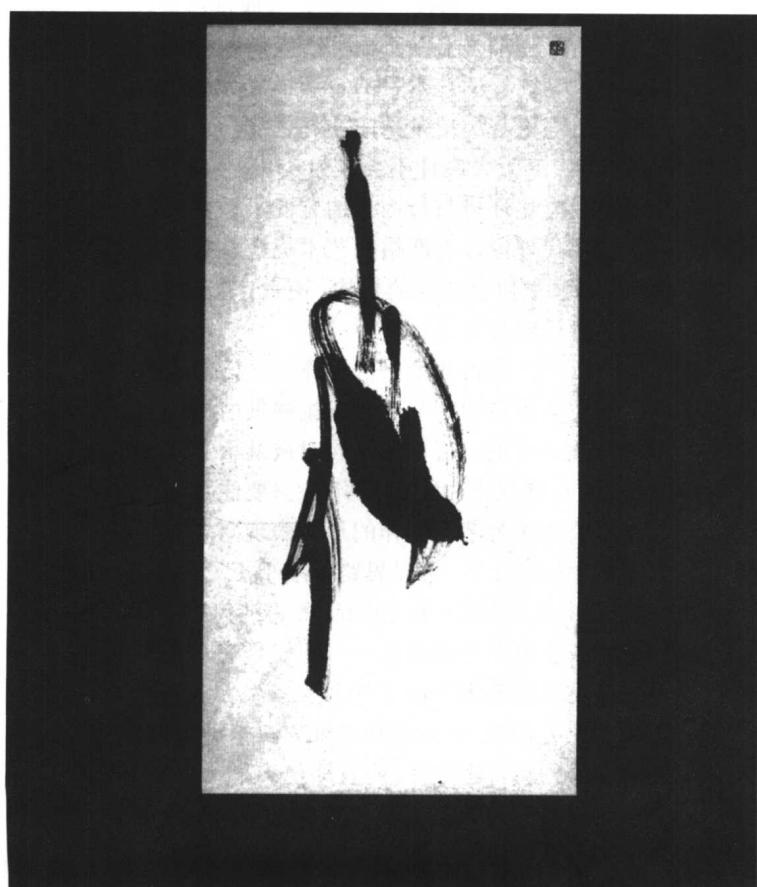
无论是在哪个地域、国度，目前能谈到书法的，大抵已有两种不同的创作模式。第一种，是上承古典书法而来的“传统派（型）”或曰“古典派（型）”^①（图一、图二），第二种，是借鉴西方现代艺术而来的“现代派（型）”或曰“前卫派（型）”（图三）。无论是中国、韩国、日本，还是欧美，情形大抵如此。不同的国度中的两种流派的消长，仅仅是出于地缘的或是文化传统的差异，比如，在中国显然是古典派为主而前卫派缺乏普遍的影响力；但在日本，因为国门开放的时间早于中国一百年，后来又有战败经历，因此前卫派能有相当的影响力，并且也已拥有自己的历史传统，虽然它还无法与古典派抗衡；而在韩国，传统的古典类型也依然是具有绝对优势。这种类似性，是被亚洲汉字文化圈的共同历史所先期规定了的。反观西方，“书法”创作较兴盛的如法国、美国，这种对比度显然倒了过来，严格讲究汉字文化传统的古典派基本没有市场，而“现代派”式的“书法画”（法国）甚至更极端的“抽象表现主义绘画”（美国），则是其间的主导形态。古典书法只限于华人圈内，基本不具有“现象”的价值。究其原因，也是因为没有这种历史文化的先期规定性。孰优孰劣，并不是我们关心的焦点，但交叉为古典与现代、东方与西方的文化域的对比关系，则是毋庸置疑的^②。



图一 古典书法 清代 吴大澂 篆书对联



图二 师承古典的当代“传统派”书法
当代 储云 篆书对联



图三 现代派书法
当代 邢士珍 《无题》

既如此，它就有了一种普遍的价值。不管是中、韩、日（亚洲）还是欧、美，不管是古典派为主还是现代派领先，以这两种创作类型范式作对峙，是个不争的事实。我们恐怕也找不到第三种创作模式存在的证据。古代书法只是一种模式，而当代书法面临东西方文化冲突，有了对峙的两种模式——“古典派”代表亚洲汉字文化的书法传统本位（图四 A、B、C），“现代派”则代表了西方文明与艺术意识的介入（图五）。它们各取一端，并以对方作为针对对象。常常听一些艺术家提到，我们搞“古典”的并不排斥“现代”，或曰搞“现代”的并不是不要传统，也要深入研究传统。诚然，这种兼顾两端的做法，作为一种思考当然可以，但作为一种流派的说明则迹近自欺欺人。流派的存在就是以排他性为前提的。不排斥“现代”，就不必自称“古典”；而既要“传统”，又何必去搞多此一举的“现代”？任何一种流派的概念确定都有自己的内涵与外延，以什么都要什么都有，最终其实是丧失了自己，“存在”也就变得聊无意义了。在目前的情况下，与其说是希望在“流派”上混淆特征以求“大团结”，不如着力强调自己的个性即排他性更具有学术价值。因为这样，才能保证自己存在的必要性——别人没有，而我有。

书法中的古典派，是一个历史传统悠久、表现手法多样、具有稳定的发展实力并拥有雄厚支撑的“流派”。自古以来，这个流派中涌现出无数大师巨匠。它的存在，其实就是书法本体形成、发展的存在。它与书法与生俱来，休戚相关。大凡我们对书法的看法、认识、理解、观念建立，很大程度上首先是取决于对古典型书法——或曰书法的古典的把握深度。

书法在古典形态中走过了几千年。这几千年的历程辉煌灿烂，无与伦比。但是，书法还会沿着这一轨道继续不变地走下去吗？

古代人看书法是写字（图六），而今人视书法是艺术创作；

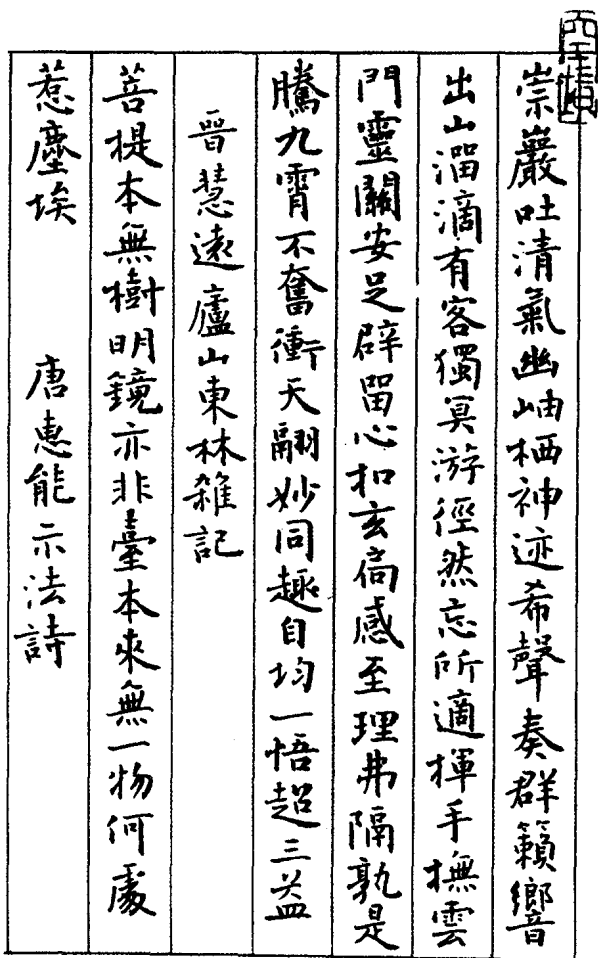
古代人看书法是人生基本教养，是宽泛的文化需求（图七），而今人写书法是一种专业，是专门的艺术行为；

古代人从事书法是自娱自适，不计工拙，而今人从事书法是一种艺术创造，是在展厅中进行竞争、显示才智高下的手段；

古代写字就是书法，实用与艺术兼得，而今天写字已被钢笔、电脑所取代，书法成了纯粹的、目的性很强的艺术目标；

……

从舒适自如的士大夫教养，从千篇一律的职业工匠手段，一下子转向纯粹的艺术形态，其间的跨度之大自不待言。艺术创作、艺术行为、艺术竞争手段、艺术目标……这些转变与要求，古人不需要去明白，



图四·A 中国的汉字书法

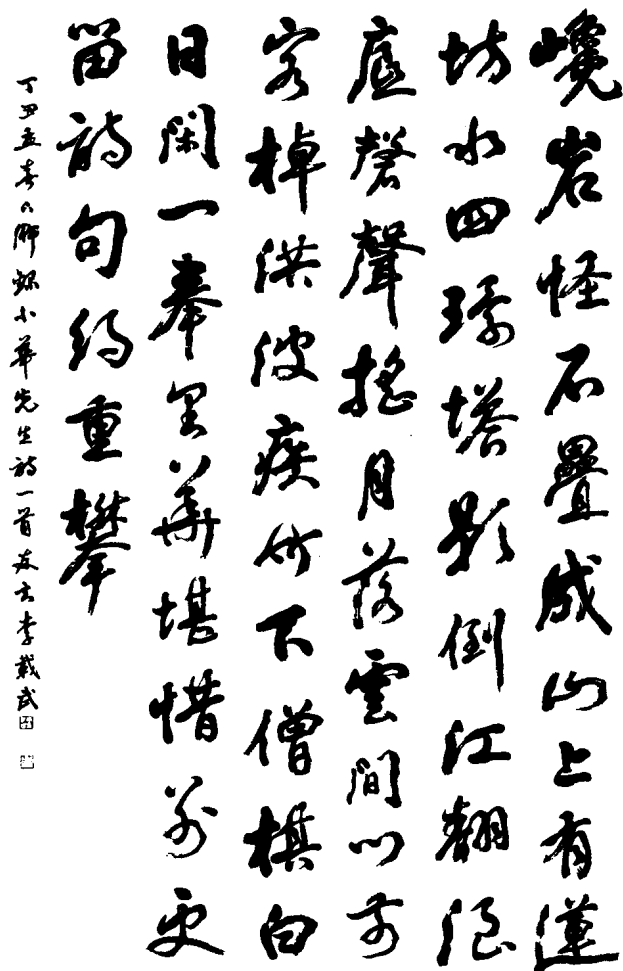
当代 孙晓云《禅诗六首》

但今天的我们却是必须直面的严峻课题。说王羲之、颜真卿没有纯粹的艺术目的也照样成为大师，这是一种缺乏理论与历史常识的空泛之辞。王羲之在当时能成为，今天人决计不会成为。其理由很简单，生存的客观文化环境与行为目的皆变了。今天我们接受许多现代理论，有严格的艺术规范，有学校的设置，有书法家协会这样的机构，有此起彼伏的展览，王羲之时代何尝有过？

即以今天的古典型书法创作论之，沿袭古代五体书篆隶楷行草和中堂立轴条幅横披的格式这一现象本身并不可怕，可怕的是同时被继承下来的“写字”式的传统观念。因为是写字，只要注意笔墨技巧而无须关注作为艺术创作的形式表现与思想主题等问题；因为是写字，可以思路仅限于王（王羲之）颜（颜真卿）苏（苏轼）米（米芾）的古典风格之内，既不想冲破它也不想改造它——即使是有个性，也只不过是在王颜苏米各派之外多了一派。多一种类与否根本无关宏旨，要命的是思维陈旧格局照常，却还自认为是创新，是发展。而且即使多了一“派”也还是“写字”，只不过古人这样写我那样写，变化不同而写字的手段则一，写字以外的艺术问题也还是完全不被考虑。

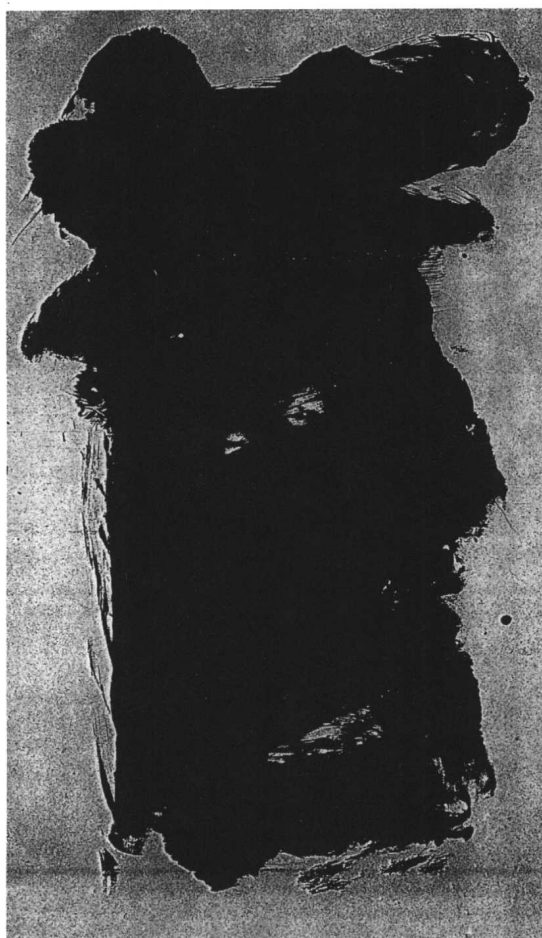
综上所述，我们对目前的古典式书法创作类型大致可下一断语：它是书法创作的主流形态，但它又距真正的艺术创作规范有相当的距离——它缺乏作为艺术行为的许多必需的特征。在写字的文化背景规定下，它可以以此相安无事，悠然自得。一旦这个文化背景被置换成艺术背景，则它那种思维的懒惰与艺术创造力的贫乏还有对形式的迟钝，便马上显示出捉襟见肘的窘相来。书法又必须向纯艺术发展，因为它已经失却了写字的文化根基，除走向艺术之外并无他途。但目前的书法又缺乏艺术的许多规范，于是它无法为艺术大家庭所容纳：它那种无需关注思想与形式表现而只讲究技巧的评判准则，使它更像一种“准艺术”而缺乏真正艺术门类所应具有品位。

书法中的现代派，是一种近期才出现的、受西方现代思潮影响甚深并全盘吸收西洋理论的“流派”。古代的中国并不与西方交流，自清末民初以来，中国文化受到西方的猛烈冲击，在美术、音乐、戏剧、电影诸方面都全面向西方理论开放。而书法在当时是个独特的例外。直到本世纪80年代，中国再一次对外开放，各种现代艺术理论蜂拥进入中国——不仅仅是“西洋”的概念，更进一步是“西方现代”的概念，使80年代的中国艺术又面临着严峻的选择。在美术、音乐、戏剧等领域出现全盘西化的现代派之际，书法也不甘寂寞。以近邻日本“前卫派”书法为参照，以对既有书法进行破坏与“革命”为使命，以书法须“紧密结合时代”为责任，现代派书法应运而



图四·C 韩国的汉字书法
当代 李载武 《朴寅亮先生 使宋过泗州龟山寺》

图四·B 日本的汉字书法
当代 中村伸夫 《山川异国、日月同天》



图五 日本的前卫派书法
当代 森田子龙《苍》



图六 写字式书法作品的典范
唐代 欧阳询《温彦博碑》



图七 体现高雅人生教养与文化品位的古典书法的典范
五代 杨凝式 《韭花帖》

生^③（图八）。毫无疑问，强调书法与时代的关连性，只要不幼稚地理解，本来并不是谬谈，但仅仅以西方现代艺术抽象理论作为依据，对书法进行毫无顾忌的粗暴干预，以为书法必须抛弃自身来迎合所谓的“现代”，这样的选择，书法会屈尊相就吗？

西方人看书法是泛艺术中的一种，而中国人予它以深厚的汉文化传统氛围；

西方人认为任何艺术都不必有太大的约束而各行其是，而中国人认为书法与其他艺术不尽相同，它具有文字的物质规定性；

西方人认为书法是抽象，而中国人看书法除抽象外还是一种有严格规定的符号，它不能随意改变或组合；

西方人认为书法就是结构为造型，而中国人还认为书法中最精粹的是那线条——千变万化的线条精灵；

西方人认为线条是为造型服务的，而中国人则认为线条在书法中不是附属的而是具有独立表现价值的；

.....

从现代西方艺术打通类别界线，从任何艺术都不永恒都可以随种种哲学人文思潮的更新而变化，从艺术先具象又抽象再具象的走马灯式的变幻的立场，来看这具有严格规定又十分永恒的书法，的确会感到它的凛然不可侵犯与深不可测。把书法等同于其他艺术门类，凭一时的冲动与狂热将之作为新嫁娘随意装扮并美其名曰“现代”，痛快固然痛快，其奈泯灭了书法的存在价值何？即以今天的现代派书法创作论，我们可以看到不少慷慨激昂的宣言与口号，看到许多认为“社会现代了书法也必须现代”而实质上却把书法当作西方文艺思潮演变的跑马场并随便加以践踏，看到更多认为传统的书写汉字的规定应该打破但又不知打破之后还能建立一些什么的迷茫，还看到了自称为书法之现代并俨然以创始者自居但细心分辨却无不是五六十年代日本“前卫派”或西方“书法画”的模仿的自欺欺人。现代派书法虽也自称是书法，其实它却并不在乎是否真正是书法，并且它的真实目的就是要破坏书法、改造书法，使书法成为某种激进思潮的工具或实验品，至于书法自身的兴衰荣辱的命运，在它眼里其实是无关紧要的。据此，我们又可以对目前的现代派书法创作下一判断：它是一种现代艺术形态，但却不必一定是书法形态（图九）。在一个西方现代艺术试图打破任何规范限制的背景之下，现代派书法与其说是推动发展了书法，不如说是利用了书法——书法既然是工具手段而不是目的，利用完了即可任意抛弃。但本来，古老的书法是极其需要现代意识的介入与干预，并希



图八 日本的前卫派书法 当代 铃木脩泉《几》



图九 韩国的现代派书法 当代 金淳郁《无题》

望通过这种帮助来改造自身的保守、陈旧与迂腐的。这种需要并不是指向自我毁灭，而应该是指向新生。但现代派书法却根本无法提供这样的保证。这样，当它在任意利用、不尊重书法的同时，它也理所当然地被书法所拒绝，被视为“叛逆”与“异己”。遍观中、韩、日的书法格局，现代派或曰前卫派始终无法进入书法文化中去被接纳与被认同，其理由应该不外乎此。

不能说现代派书法是毫无价值的胡闹，但它过于强调泛艺术、泛现代的出发点，却忘记尊重书法的本位性，因此不管它有什么样的绮丽想象与改革欲望，书法家们还是不屑一顾——书法是书法，与此并不相干。要依此而期待现代派书法能真的改造既有书法，难矣哉！

我们在古典派书法中看到了技巧的超高度与艺术观念的贫弱，而在现代派书法中则看到了艺术观念的强大却找不到书法的本位。前者是过于物质而实际但后者却又过于精神理念而抽象。自书法中有中西文化对比与冲突以来，书法就是在非此即彼的对峙中消耗。前者凭藉强大的古典传统，后者却依赖于同样强大的西方现代精神。本来，两者都很重要而不可或缺，但很显然，在这样的非此即彼的对峙中，自清末民初以来百余年的书法似乎并未找到真正有价值的衔接点。

有没有产生新的衔接点的可能性？

不断有书法学者们认为，书法是高度完美并已获得充分发展的艺术，它已没有进一步发展的余地，它只能作为保留艺术品种，像京剧那样去供后人缅怀与品味、玩赏。以过去的古典立场看，我们对它的高度完美性毫不怀疑；以简单的西方文化视角去看，我们确实担忧它是否还有进一步发展的余地。但这种种怀疑、担忧的“前提”是过于简单的。以过去的或西洋的立场来审视书法，当然会觉得它捉襟见肘、左右为难，但如果换一种观察角度呢？

新的创作方式的建立，需要新的观察与思考的角度与方式，同时更需要新的美学出发点。没有美学的理论支撑，一切都可能是过于空泛的。但是有一点是肯定的：世界在生生不息地循环行进，书法既有强大的生命力，它不可能因高度发展却反而阻断了继续前进的能力。正相反，这种高度发展会进一步激发出它的生命活力，并从更高层次予书法以“再生”。这种更高层次，首先应该完全区别于既有的对古典的简单模仿（古典派）与对西洋现代艺术的简单模仿（现代派）。它对书法家具体的思考力、表现力的素质要求会高得多，对书法的未来目标的宏观论定也会高得多。新的创作方式的出现如果达不到这样的要求，那么它的产生与存在就缺乏价值，也就缺乏了时代的迫切性与必要性。

目前，书法创作寻求新的模式的希冀与欲求，已经因为古典派的粗制滥造、平庸复制和现代派的浅薄移植、夹生剽窃，而显得日益迫切而重要起来。可以说，它的能否如愿，关系到我们这个时代能为书法史提供何种新的业绩的问题，它会逐渐成为衡量这个时代成败优劣的准绳与标尺。

二 学院派书法创作模式的美学认同

书法美学之于创作，是一个从抽象原理去观照具体实践的过程。以创作的立场看，我们并不关心原理本身有多少涵义，关键是原理在应用于具体创作现象之际，具有多少实在的提示价值。

但书法创作之需要美学理论的支撑，却是毫无疑问的。特别是一种新的创作模式的被提出，倘若缺乏必要的美学观的支持，显然不可能走向自我确立、走向成功与走向时代与历史。

（1）认识论基点

书法对自身的定位，在古代与在现代是不同的，古代人重道轻艺，书法是士大夫修身养性的一个重要途径，仅仅以一“艺”视之，是太小觑了它的价值。今天人看书法，一是它不再实用，二是它与“大道”也不必非发生如何重要的关连。更以书法进入美术展览会，进入美术院校，它当然是地道的“艺”无疑。古人讲究学问修养治国，即使是实用的文化需求——“写字”，书法也是无所不在，正因如此它就不可能仅限于一“艺”。而现在书法并不实用，更与学问修养之类拉开距离，它的泛文化色彩在消退，而它的专业艺术特征，却因展览等社会形式而不断获得强化。由是，作为“艺”，它已成功地完成了从古典向现代的转换。

既是“艺”，当然就应符合艺的基本规范。书法是艺术，书法又是用眼睛来欣赏的，因此它是视觉艺术。视觉艺术中美术是大端，而美术作品是在展览厅中被人观赏的，于是书法当然也被归入“美术”的大范畴之内。曾经有不少书法家反感书法被纳入“美术”，其实这大可不必——书法不是绘画，这是个专业界限，但书法与绘画同属“美术”，这却是一个真理。试看美术活动中的一切行为特征，书法何尝错过？创作、展览、鉴赏……书法甚至被纳入美术学院或师范大学美术系进行专业教学，不早已表明了世人对此的态度吗？

书法与美术同属视觉艺术，但它们是类与主类的关系。书法在美术的大类之下与绘画分别展开各自的创作活动，并不损害书法的独特性。美术——视觉艺术给我们的概念限制，仅仅是艺术形式必须可视，必须具有空间形态。而这一性质书法与生俱来。至于绘画与雕塑与书法是如何营构自己的空间形态，这是各自的事。绘画用造型与色彩、书法用文字造型与线条、雕塑用体积……各行其是，但都以视觉形象被观赏，却是个共同的美学规定。美术——视觉艺术的规定旨在区别书法与作为听觉艺术的音乐

之间的大的对比关系，而同属视觉艺术之内的书法与绘画当如何区分，这是一个更局部更细致的课题。

书法是美术之一种，是视觉艺术。倘若这个认识前提可以被确认的话，那么反过来，只要不损害书法本位性的任何“美术”立场的尝试，其实都可以被书法所允许与接纳。因为既然出于美术的就必然是视觉手段，而只要是视觉手段，对书法而言当然是多多益善。它只能丰富书法的视觉形象而不是削弱它。当然，最终的运用结果，是丰富了书法还是反而削弱了书法的独特性，这要看具体运用者的修养与能力。但即使用得不好，那也是运用的问题，并非是视觉手段本身的问题。对目前的书法而言，已拥有的视觉手段不是太多而是太少了。

以这样的认识论基点去反观古典派书法，会痛切地感觉到古典派对书法的传统实用功能强化过分而于它的视觉艺术立场却关注不够。因为没有“大美术”、“视觉艺术”的概念定位，因此在进行创作时就不敢大胆调动本属视觉艺术的各种手段与方法，而只能局限于既有书法所已掌握的一小部分手段。比如，关于书法创作手段中的“制作”，站在美术立场来看，制作是保证视觉形象完美的有效手段，是题中应有之义，没有一种创作是可以不“制作”的。但在书法中，制作却被视为洪水猛兽、被深恶痛绝。这种狭隘地反对制作的做法，实在是令人匪夷所思。但它却深刻地反映出书法界思维的老化与固执，而要解决这类认识问题，关键就是先要替书法进行明确的定位认识：是“艺术”，不是修养或实用，是“视觉艺术”，是“美术”。为了确保它的完美与有特色，在不违反书法自身的专业限制的前提下，应该向所有可能的创作方式开放。自我封闭只能妨害书法作为视觉艺术门类的完美性，而不是促成这种完美性。

(2) 方法论基点

以视觉的书法“艺术”的定位为前提，在进行方法论探讨时，我们就会采取灵活得多的选择态度——既是“视觉艺术”，则各种不同于书法的美术流派，从观念到手法，都应该被包括在当代的书法艺术的选择范围之中。当然，无论是古典的写字型书法、书法味极浓的文人画，或是纷纷攘攘的西方现代艺术，在一个艺术的书法的立场看来，并没有什么禁区可言。能为我所用的尽量拿来，广存博取，兼收并蓄，这才是当代书法艺术创作应有的大气派。

当然，为我所用的前提是必须有“我”。如果兼收并蓄到结果连“我”（书法）也丧失了，那就不是“开放”而是失败。但相比之下，目前的书法是否过于谨小慎微、太缺乏想象力？古人写条幅横披，我们照搬；古人写篆隶真草，我们也照搬；古人用中锋侧锋，我们还照搬；古人用诗词文赋作为题材，我们又

是照搬；古人用固定的字形行距落款盖章，我们仍然是照搬……雷同的视觉形式、雷同的技巧、雷同的表现手法，一切都是按部就班，循序渐进——在写字作为文化行为笼罩遍至的古代，循序渐进当然是正常的，其奈今天书法已是纯粹的视觉艺术何？

由是，书法应该在创作观、创作方法上来一个脱胎换骨的大变革——举凡能引来为当代书法艺术所用的，不管古典还是西洋，一概照单全收。“收”当然视需要会有一个主次。那么审时度势，目前的书法需要重点吸取的，大致是如下几个方面：第一是吸收古典书法名作中的技巧。这是书法赖以生存的生命线，是保障书法不蜕变为其他什么艺术的一个基点。特别是笔法与线条表现，的确是书法魅力的根源。我们今天不是吸收得太多，而是还远远不够。第二是改革既有书法的视觉形式。五体书与中堂对联之类的形式仍然可以保存，但更多的、只要符合视觉形式大规范的新形式，无论是文人画、现代艺术还是工艺制作，只要适合于书法美的，都应该被大胆吸收。第三是吸收现代艺术对思想观念重视的精神，使书法从写字式的工匠氛围中摆脱出来，走向思考型创作。书法不再仅仅是技巧、仅仅是写好的字，它应该具有思想的寄寓，应该能与社会生活与个人精神生活接轨。而要保证书法的发展生命力不败，西方现代艺术中大胆怀疑大胆尝试的前卫精神，的确是目前书法最为缺乏的。仅仅袭其形貌的“伪书法”为下，而能汲取其精神并妥贴地应用于书法者则为上。

思想观念的立足本位走向挑战，是书法中提倡前卫精神的价值所在。而在具体技巧应用时的坚持书法本位立场，强调书法必须是书法，它并不是一种愚昧与固执，而是有自信心、充满未来期待的表现。以强有力的富于挑战性的思想方法，去指导真正具有本位意义的书法创作，这便是我们当代新的书法创作模式所应该遵循的方法基点。

(3) 价值观基点

以“书法艺术”这个完整概念为基准，我们看到了两个不同的价值指向。第一，必须是“书法”；第二，必须是“艺术”。

古典派的书法创作，在很大程度上是“书法”，写字式的书法，但我们却很难认同它同时是艺术——或曰是完整的艺术。艺术创作需要创作构思，需要寻找形式语言，需要检验创作效果。在古代书法中，创作构思是没有的。选择的书写内容（如唐诗宋词），极其简单地概括了本应相当复杂的创作构思所需花费的全部劳动，这使书法变得极为容易，只要拿一支毛笔，懂笔法，随手一挥就是创作。而谈到形式语言，也是千篇一律的篆隶楷草中堂条幅，并没有为某一作品特别设定的“形式”特征。至于效果，当然也大

抵分不出多少差异来。把王羲之、米芾、王铎的行草手札与今人的行书放在一起，其间当然有精粗优劣之分，但在总体效果上却是一致的。并且就是一个书法家自身的艺术创作，也是从小至老千篇一律，拿不出“每一件创作”的独特性来。而这样的书法，却使我们认为它有章法字法笔法因此理所当然地是创作是艺术，其实它真正具有多少“艺术”的涵义在呢？

现代派的书法创作，在很大程度上具有“艺术”特征——这是与它的从思想到形式技巧都积极引进西方（包括日本）现代艺术并亦步亦趋模仿之是有很大大关系的。但问题是：首先，“模仿”艺术的也可以是艺术，但它却很难说是“创作”，因为其实质并不在“创”。其次，它的模仿对象是西方现代艺术，这是与中国书法截然不同的另一种类，不但在视觉形式上不同，从观念到技巧都完全不同。于是，简单的模仿导致了夹生的西方现代艺术原封不动地进入书法并俨然以新潮自居，而各种炫人眼目的理论说明与观念提示又盛气凌人地指斥既有的书法。它当然引起书法的反弹，这种反弹不仅是出于感情与捍卫尊严的需要，更是出于维护书法生命的需要。“现代派”之所以以如此前卫的书法观、甚至不惜毁灭书法来强调它的革命性，但却只能偏于一隅而无法被书法界接受更难以形成巨大影响，说到底，正是这种太不“书法”的思考痼症在起作用。据此我们可以理解到，大凡书法的“改革”一旦到了要毁灭自身之际，它决计不会有成功的希望。而如此的书法改革，纵然它是多么激进、前卫、先锋……也不过是一些不切实际的泛泛谈，只给人以奢侈、投机与悠闲的感觉，已无法成为时代的脊梁与历史的标识了。

——我们在古典派书法创作中看到了它的清晰的本位意识，但却遗憾它缺乏艺术规范；

——我们在现代派书法创作中看到了它的鲜明的艺术性格，但却惋惜它无法坚守住书法本位立场。

于是，新的学院派书法创作模式的价值观也已鲜明地凸现出来，那就是：

1. 书法必须是艺术。凡非艺术的行为，大到整个创作观念（如缺乏思想观念），小到每一个技巧表现（如只会千篇一律地写字），它都认为缺乏时代价值。

2. 是艺术但又必须是书法。凡非书法的行为，不管是现代、后现代，不管是“达达”，是“装置”或“行为”，它也都认为缺乏历史价值。

把现有的古典派书法与现代派书法作如上的归纳与总结，并不是着意寻找它们的不足，吹毛求疵，以它们的“弊”来反衬新的学院派书法创作模式之“利”。更大的原因是：新的书法创作模式的产生，需

要在总结已有模式的基础上再进行创造与发展，既如此，知彼知己是必不可少的。当我们寻找到了“书法”（古典派的优势、现代派的缺陷）、“艺术”（现代派的优势、古典派的缺陷）之后，我们已可以毫不费劲地认为：新的学院派创作模式，正应该从这两个参照点上找到最佳的衔接位置，并以此来构建自身；是书法，又必须符合基本艺术规范。

这是新一轮创作模式探讨的思考出发点。

三 学院派书法创作的技术品位

通常我们谈古典书法、谈现代艺术，都习惯于称“技巧”。而古代书法正因为是在实用与艺术中游移，它更有一个称呼，叫“技法”。“法”字表明了它有严格的规定性。

“法”的概念限定了书法创作的大致范围与性质。章法、字法、笔法……都是“法”。法则、法度——不可变更、不可改易；固定的、稳定的“千古不易”。事实上自古以来，书法的“法”的确是千古不易：“永字八法”被说了多少年？从传为欧阳询的《三十六法》到元代李淳的《大字结构八十四法》，字法也是越来越琐细。至于用笔法，赵孟頫不是还有“用笔千古不易”之说吗？还有执笔法，如双钩、单钩、龙睛、凤眼……名堂多得数不清。愿意制造这些名目与愿意流传这些名目的人，其头脑中大抵有一个“法”的神圣不可侵犯的理念在。

于是，古典书法在很大程度上成了展示“法”的途径。效果让位于技法规定，是“笔法”在决定作品效果，而不是作品效果反过来确认技法的有价值性。中锋用笔、藏头护尾、二王笔法、颜筋柳骨……不是以创作需要与否来决定这些笔法的价值，而是这些笔法先天地具有价值。不运用它，任你再好的效果也不行。我们在此中看到了“法”至高无上的权威：一件行草作品，能从中看到晋人笔法，则必然佳；倘若没有这至高无上的晋人笔法，其视觉效果纵至神妙也不被认可，“没有来路”、“没有出处”……笔法如此，字法、章法亦如是。

古典派书法讲究要有出处来路的“法”。这“法”当然是与书写行为有关的。写的不是汉字，不是点画撇捺，当然“法”就无从谈起。而书写之“法”以外的内容则不予过问。因此，我们说“法”——笔法、字法、章法的概念，都是建筑在书法是写字这样一个文化认识前提之上的。而现代派书法既然可以反书法，当然就更反写字。别说笔法的约束，就是汉字的约束，书写行为的约束，皆在破坏之列。由是，传统的以书写之“法”为圣明的极端，又被另一个彻



图十 摩崖的“餐风宿雨”的特殊效果 汉代 《石门颂》

底“无法”的极端所代替。线也罢、形也罢、空间也罢、甚至色彩体积也罢，只要西方现代艺术敢用的，现代派书法都用。既什么都用，当然不局限于某一类类的法则法度。而这样，又似乎宽泛得与书法无大碍了。

仅仅局限于“书写之法”是古典派书法对“技法”理解的最大的先天不足。书法在古代是指书写，直到赵之谦、吴昌硕为止的书法也都是写字，这并没有错。但随着书法在近代逐渐退出实用书写的舞台，书法不再仅仅是书写而是一种艺术创作——创作中当然也还有书写行为，不写就不是书法，但一个完整的创作过程却不仅仅是书写，在书写以外还有更多更丰富的技巧技术手段。比如古代书法不用到展览会中去争高夺优，今天的书法就必然要如此竞争。书

写技法（笔法）的好只是一种“争胜”的手段，但它并不能包括全部。大凡于创作效果有帮助的各种手段，从纸质纸色的选择与制作到装裱格式的确定，或许还有为视觉形式之独特而进行的各种组合处理，虽然它们与书写行为、笔法无关，但却都被置于一个广义上的“技巧”“技术”内容之中而受到尊重。其理由很简单：书法既然是艺术创作，则连书写行为也只是其间的一个具体行为（尽管是最主要的行为），但它并不是全部的行为内容。在书写之法以外的其他技术手段，也应受到平等的待遇——为达到一种特定的创作效果所运用的一切手段，无论是书写的笔法、字法、章法，抑或是纸张效果、形式效果、各种技术效果的制作方法，其间都是必须的，因而也应该是平等的。完全没有必要用古典的眼光去看它，以为它是次要的次要，而只有“笔法”才是正宗。

像现代派书法那样完全舍弃“法”是不妥的。什么“法”都没有了，书法作为独特艺术门类的规定性也没有了。但像古典派书法那样，以为书法艺术创作的技巧只限于笔法、字法、章法，却又太过狭窄与保守迂阔。如果书法是写字，那么书法只能如此；而如果书法是艺术创作，那么以笔法、字法、章法为中心，还应该平行地产生各种其他的、于创作效果而言同样必不可少的“法”（技巧）。这，正是新的学院派书法创作模式所试图建立起来的新的技巧观。

对于艺术的书法创作，我们的技巧观不能仅仅停留在“法则”、“法度”的层面上去寻找各种可能有理由也可能缺乏价值的“金科玉律”。对一种创作技巧系统而言，任何技巧（技法、技术）都是随机的，是根据形式效果需要来决定其价值的。也许某位书家能精通二王笔法，但如果他的创作形式是擘窠大字的石刻摩崖书拓片（图十），那么这精湛的二王笔法完全帮不了他的忙，因此相对于此一创作过程就没有意义。也许把宣纸做旧做糙的技术本来是裱画匠的活儿，根本不登书法（书写）技法的大雅之堂，但如果某一件创作正需要一种古典氛围因此需要这旧旧的纸色与质感，那么这做旧做糙的本领，就是书法家必须具备的创作技巧的一个重要内容。不会它，即使有再好的笔法也无济于事。

很明显，在此中起决定性作用的，已不是固定的写字之法——首先它并不固定而是随机的，其次它也不局限于写字之法，而是什么对创作效果有利它就需要什么。当然，既是“书法”的艺术，写字之法还是其中最核心的技巧。但它不再是唯一的、唯我独尊的了。

既如此，即使是对古典的写字之法，我们也应站在新的学院派创作模式的立场上予它以新的涵义——既然它仍然是最核心的技巧，理所当然应该受

到尊重。但尊重不等于照单全收,而是站在新的立场上予它以新意。即如笔法、字法、章法而言,我们对它也有新的理解与把握:

旧术语	新概念	理 由
笔 法	线 条	“笔法”指行为动作,并不指向效果。而线条是以效果为基准的。新的学院派书法艺术创作讲究效果至上,不管用什么样的笔法,只要效果好都行。在此中,行为的限制让位于结果的规定。
字 法 (结构)	造 型	“字法”只限于文字书写,它可能是基于实用书写笔顺的正确与否,而造型的概念则不仅仅指向文字书写,它是从艺术角度考虑的。事实上,写的既是汉字,当然不会有书写错误的问题,而以造型的眼光视之,则我们会更多地关注每个汉字造型的空间、空白与线条、秩序与运动、“势”的趋向等问题。很显然,“字法”的概念里没有这种美学内涵。
章 法	构 成	“章法”只是指书写序列与幅面的完整,它具有过于固定的一成不变的格式,而构成的手段却丰富得多。章法只指向书写的规范,而构成则不仅照顾到书写,它还指向保障一件创作作品在效果上的最终完成。为了达到这种完成,视觉构成要素的任何一种手段,诸如序列、对比、形状、块面、渐变、辐射、重复……都可以被调动与发挥。

综上所述,作为“书法”这一艺术门类的各项规定其实并未变,但赋予每一个技巧术语的内涵则变了。对一件创作作品而言,不再是“技法”的固定不变,而是走向技巧、特别是更宽泛更全面的“技术”手段的随机应变。这种随机应变是否就没有了限制?限制是有的,把古典式的限制手段转向现代的限制效果——只看效果而不问手段,如果效果好,那它当然会使用经典手段(其中应该有“法”的位置),但它也会应用另外一些在古典看来并非经典的手段。只问效果,绝不会导致原有的技法精华如笔法的丢失,因为一种能被确认为书法的创作,不可能不用流传千年的笔法。但只问效果的立场位移,却可以有效地改变长期以来在书法史中积淀下来的懒惰的写字观:以为只靠几种笔法秘诀即可以取胜于万世。书法家们将不得不反过来进行更多的尝试与思考。

正是基于此,过去所谓的“专攻一体”或“南帖北碑”的技法规范,在今天看来也毫无意义。书法家连“体”、“法”、“帖”、“碑”以外的技术手段也不得不问津与深究,再以此作茧自缚有什么意义呢?一个

书法家的技巧技术手段是否出类拔萃,是看他能否在创作需要时运用一切技巧手段来配合之,不管是篆隶正草碑碣帖札,什么都应该具备之。由是,学院派书法创作模式对过去那种以类型分技法如魏碑笔法、唐楷笔法、二王笔法、宋元笔法等大抵不再重视,只要创作需要,任何笔法(扩大为任何技巧与技术手段)都应该能被随机应用之。

也正是基于此,我们对技巧,不再沿袭古典的概念而称它为“技法”,因为固定的古典的写字之法对我们已无太大的意义(或许只对教育有意义)。而且像关于材料的研究也实在无法被归为哪一种“法”。那么,我们对之用一种新的概念来概括之:“技术手段”。书写之“笔法”、“字法”,在整个创作过程中应该是一种技术过程,而择纸、渲染制作等其他技术手段,也是一种技术展现过程:它们分别指向书写行为表现的技术过程与作为艺术创作成品的视觉效果塑造的技术过程。这两个过程是相辅相成、相得益彰的。

四 学院派书法创作的形式基点

技术要求与形式效果,是一个过程与结果的关系。不能说古典书法没有效果,但千篇一律的中堂对联格式,至少表明它是不太具有“效果”意识的。或者说,它重视的是一种类型的效果,而不是每件作品那独特的、不可取代的效果——在一个类型的前提之下,作品的形式效果是可以重复的;而在一个“现代派”的创作理念中,每件作品的独特效果是受到绝对尊重的,但它却缺乏类型的魅力,今天是绘画,明天是装置,于是,艺术门类的独特的美渐渐消失了。

基于此,我们在书法创作的新的模式中提倡一种“形式至上”的创作理念,并把它作为创作的基本出发点来对待——是书法的形式,以保证它的类型特征;又是以“形式至上”为宗旨,缺乏形式美意识的复制与千篇一律,不为我们所取。

有谁是像过去的书法那样进行所谓的“创作”的?一种固定的书风技巧,可以写一辈子,美其名曰“个人风格”。一个个人书法展览会与一部个人书法集,可以重复魏碑或二王手札……写出一百张大同小异的“书法作品”而其复制的风格不算是懒惰或无能。不断地写一天,可以一口气写出一个个展。在“个人风格”的规定之下,可以变化的只有书法的“外形式”即中堂对联手卷册页(图十一),但写的书风则大抵雷同。并且,除了写的书风之外,书法再也找不到其他可变的因素了。在所有的艺术种类之中,倘论以不变应万变的单调,莫此为甚。