

关于书法创作

从命题说起

古人无“书法创作”之说，自古以来多少代的书法都是在为实用中产生的，那些写得好的字留传到后来，就成了宝贵的艺术。不仅如此，连古代书家随手留下的尺牘、手札、片纸只字，也都成为人们珍惜的艺术品，学习研究书艺的资料。这就给人一种印象：和其他艺术比较，书法无所谓创作。书法的确不像美术、小说、戏剧、诗歌等艺术形式，作者必须有一定的生活感受才能创作。这类艺术的创作，既不能抄袭别人，也不能重复自己。唯独书法，恰需要按照前人创造的字体进行书写，似乎只要有了书写技能，提笔写来都是艺术作品，分不出什么创作非创作。唐太宗从四方搜求王字，虞世南等人代其分辨真伪，而不是分辨哪些是创作哪些算不得创作。分明只要是王羲之手笔，件件都是艺术。

要么不将书法作为创作看。作创作来看，恐怕是把创作看得太随意了？怎么可以把技术好、随手而出的任何作品都视为艺术创作呢？目前出现“书法创作”之说，是否因为当今各种文学艺术都在发展创作，书法可以摆脱实用性成为供观赏的艺术形式，因此人们随口也称之曰“创作”呢？

事情好像就是这样。

但这是就表面现象而言。事实上，由于时代背景不同，人们书写心态不同，即使历史上的实用书写，其中也存在着属于艺术创作因素的东西，才使其完成实用目的同时取得了艺术创作的效应。今天我们作为艺术形式来运用，一方面要从历史的经验中提取、总结那些属于创作因素的东西，更要自觉去认识、把握一些属于创作规律的东西。称“书法创作”不是仅仅一个名称，而是要求我们自觉把握书法得以成为艺术的实质。

历史为我们提供了作为创作来认识的什么经验呢？

同一书家的书写，为什么会出现好坏差异？王羲之行书多种，为何历代特赞《稊序》的艺术性？据称王酒醒后，希望将该《序》写得更完美，曾重写过多次，终未超过这件即兴之书，这是什么原因？为什么做不到？颜真卿用心用意写的东西多种，为何历代特重《祭侄稿》？今人称它具有创作性，创作性在哪里？

唐代两位书家，一是颜真卿，一是李邕，颜氏留传至今的书迹不少，人们细品，觉得一件有一件的精神，李氏留传至今的书迹不多，但就仅有的几件作品多看，就觉点画结构间有一种随势而出，无意深求的信笔习气，这又是什么原因？这当中是否也有值得从创作上总结的东西？

同是书法形象，同是抽象的点画结构，有的作品使人感其雅，“纵复不端正者，爽爽有一种风气。”有的作品使人觉其俗：“如大家婢为夫人，虽处其位，而举止羞涩，终不似真。”这是否与作者的审美修养，与作品所流露的主体气质有关？

作者无有不希望所书有高雅的格调，然而常常事与愿违。明末清初的傅山鄙薄赵孟頫书“软美”，而且提出“四宁四毋”的主张，以求改变那虚靡于一时的书风。可是事实上却做不到，连他自己为此也哀叹“腕杂”。这又是什么问题？这是否也有与创作心理有关的问题未得到解决？

即使单就技法运用说，古人提出“书要熟”“不熟”对实用书写

也不利)但也提“书忌熟(一味精熟有利于实用 却影响艺术效果)“忌熟”就要“求生”如何“求生”这也是创作课题,何况古人早已提出“达其情性 形其哀乐”的要求,把书法比作“无声之音,无形之相”即有与美术、与音乐可比的 艺术特性……

这说明 这看是一种‘定技’的书法,确有艺术创作意义上的问题。特别当它确已成专为欣赏而创造的艺术形式,它要求书人不仅要有精熟的技能和过硬的工夫,更要有符合时代审美需求的艺术追求,书法就更是创作了。书法重要的时代特点之一,就是艺术创作的自觉性加强。只不过不能以美术、诗歌、小说等创作观点来认识书法创作。书法有自己特殊的创作形式和方法。

书法艺术的创作要求,不表现在文字材料的运用上,不表现在思想主题的开掘上。(如同建筑艺术一样,它是无主题艺术,文词的主题不是书写的主题);不表现在字体的创造上,甚至也不表现在每件作品都要有不同的风格面目上。

书法艺术创作特点,表现在一个书家之作,在外观上精熟的技能所展现的不同于别人之作的形质与神采上,表现在作品中所张扬的主体气格上,表现在书写实践中审美境界的不断追求上,表现在符合时代审美理想的风格面目的自觉创造上……

书法创作所需要的技巧,表现在娴熟、精准而无任何习气,为展示主体的精神境界,为高扬民族和时代的精神气息所用。在书法艺术构成的每个环节及其总体效应上,构建显示一个大写的“我”的书法形象来。使欣赏者从这个书家所创造的形象上,从其永不满足的追求中,不仅感受到美,而且获得情性的陶冶,精神境界的提高。

从作品的产生说,不可能每一件都有艺术表现上的新面目,任何种类的艺术 家都做不到。后一张画与前一张画,后一篇小说与前一篇小说有所不同,主要是题材上的不同,手法上可能有所不同,但不可能每一件都能在风格面目上不同。书法文字内容与字

体的改换 不属创作上的不同 书法创作也不应强求这一点。但从上述几点创作要求的实现说，书家在每一次临池时都应力求有此态度。要培养创作心态 养成创作习惯 以求通过量的积累形成质的飞跃。

古人虽没有“创作”之说 然而关于追求艺术效果 论述则极多。正是不满足于技能的简单重复 所以有“熟后生”、“求”、“不工之工”的要求 宋人反对刻意做作 反对徒有“右军波戈点画”还反对“科举习气”等等 就是从创作追求的意义上提出的。古人所理解的书法艺术创作，实质上是一种审美境界追求。这一理解很深刻，很精辟 抓住了书法美的根本。反而现在有些“书法家”对书法创作只看到外观形式，认为形式无明显的新变就不是创作。应该承认在各种新的、老的、外来的艺术形式竞相发展的当今 人们难免不以别的艺术创作形式比照书法创作。书法家也并非不可以从别的艺术创作中寻求与书法创作有借鉴、启发意义的东西 但必须承认 书法创作只能是书法的创作 不能以其他艺术创作之所能强书法之所不能，一如不能以书法之所能强求其他艺术之不能一样。我曾在《书法综论》中把书法创作最基本的要素概括为四个字：“我、要、写、字”。这里 我倒过来稍作解释。

“字”是书法创作的基本依据，指包括各体汉字在内的汉字所组成的文词。

“写”书法创作是以有技能、见工夫的书写进行的，“写”受生理肌制的制约。技法，书家个人可能有在历代书写经验的基础上某些个人特点的运用，但书写方式不可能有无视传统经验的强变。

“要”是指饱满的创作欲望、激情、追求。

“我”是指不与人同、唯“我”所有的艺术个性、风格面目。是“我”写 是写“我”。

“写字”是书法的基础，“我要”是创作实现的保证。艺术之高下 全从“我、要”出。无此二字 不是创作。

有生命意趣的意象创造

“写、字”是书法创作的基础，是通过挥写，以点画进行的有生命意趣的意象创造。

“意象”一词，最先出现于刘勰《文心雕龙》，原是指酝酿于胸、未迹化为文词的形象，唐张怀瓘借用到书法理论中来，论述书家以自然万殊中孕育的意趣、感受、形象意识创造书法形象。我以为这个词的借用有其表述的准确性，所以也将它借用到论书法创作意识和表现中来。

书法受文字的制约，反映具象不可能，也没有意义；但形象没有生命意味便没有审美效果，摆脱文字又不成为书法。书法就是以不反映具象却俨有现实之象的意味、生趣为要求，以书家的技能、工力、修养、情性、意兴，以宇宙万殊生命构成之理，以书写将文字创造成不是具象、宛若具象，不是生命、宛若生命的形象。书家的形象创造意识，得之于现实万象，是从客观积累感受的孕发，具有抽象的品格、本质，又有俨如具象的意态、情韵，贯注于其间成为其灵魂的，是点线运行和结构造型中蕴涵的宇宙意识、生命存在意识和形质结构意识。书法创作，是通过汉字书写，将从宇宙自然，从社会诸象、从前人书迹及各种艺术创造所感受的形、质、势、态、情、性、意、理，化为作者笔下的有生命意趣的抽象形象。

尽管每个字的点画结构都有严格的规定性，但是每个书家来写，也会写出各种不同的意味来。书法之可以成为意象创造，有耐人品赏的艺术效果，正在于此；书法的具有审美价值的意象创造，其所难者也正在此。无心求之，自然存在意味上的差别；有心作有审美效果来追求，又是那样难。意象之讲自觉的创造，人们看重这种创造的价值，也正在于此。

现实是：即使是几何意义的点画结构，也会唤起人们经验过的

形势的联想，如人们觉得正三角形有稳定感，倒三角缺少稳定感就是例子。书家只要按文字的点画结构描画出来，就会把这种意味传达给欣赏者。但这是文字体势的意味，还不是书法创作中的意象创造。书法创作中的具有审美意义的意象创造，是经不同书家以其性灵、匠心、工力、修养创造出来的意味特出的形象，书法的创造性，集中在这里体现出来。

所以说到底，书法创作的美，是作品所展示的一个书家不同于人的艺术技能、工力、修养、造型取意的心灵书法形态化的美。

书家如何在创作中展示它呢？

首先是创作规律把握的自觉性。书法创作上规律性的东西，不要枉费气力去违拗它（比如书法本就是写字的艺术，我要么就不搞书法，要么就老老实实进行文字书写）。需要下最大工夫磨练的（如精熟的书写技巧，舍得下功夫，看来似不可碰的清规戒律，要弄清道理，敢于用艰苦的思索和反复的实践去认识它，而后决定取舍。前人讲“作书须笔笔从古人来，一笔不似古人，便不成字”，是不是这样？如果是这样，从何论创作？如果不是这样，何以又要在学古上下真工夫？通过深思熟虑，取得真识后大胆用实际能力去把握它。古人笔法打哪来？如果不是生理条件和具体的工具器材性能在书写中充分地利用，能有那许多笔法？碑石上许多笔画，是“用笔”写出的吗？如果不是笔书，却又有审美效果，我们的笔书该怎么学它？学习碑书，究竟是品尝碑书的实际效果，汲取其气息，还是寻找它本不出于笔下的“怎样下笔”？

传统是必须继承的，有继承必有发展。所谓发展传统，就是对传统下功夫的同时，以我的技能、修养，整理、抽绎出我的技法，为创造为我的书法意象所用。

有一种说法，说学习法帖，不仅要求“形似”，而且要求“神似”。又有一种说法，不必求“形似”，但要求“神似”。这对吗？

这些说法，是套用了绘画中认识艺术形象与现实形象的关系

的一种说法。即使在明清馆阁体盛行之时，人们按科举考试要求的书体写字，也是不现实的。人可以从学习不同字体的技法特征去领会其风神之所形成，却不可能真有其“神似”。学古可以积累技法经验，丰富艺术见识，提高审美修养，却不可能由此去“我神”而得“他神”。事实上，从来要求写“他神”者都没有“神似”过。如果真能得“神似”，南朝人那许多学王的作品，虞世南等就无法鉴别真伪了。临习碑帖，要在领会古人点画所成意象特点，举一反三，培养自己捕捉意象的心理习惯，以求创作中有自觉的意象追求，而不仅仅把写字当做用技于点画结构。开始学书，以古人为法，受古人影响，因此脑子里出现书写意象，大都是前人的书法迹象，即使其中有一些“我”，也是修养不足，带着某些原始粗疏未能精深的“我”，这对于形成独立的格调高雅的创作意象是不够的。为了形成高雅的为自己特有的意象意识，还必须多方面寻求营养。从现实，从兄弟艺术，从更大范围的传统书契中汲取营养，获得启迪，重要的是：能见人之所不能见，感人之所不能感。感受力贫乏的人，不用心锻炼，是难以有独特的意象捕捉的，高雅就更无从说起了。

捕捉意象，就像敏感的作曲家从民间、从古代音乐旋律中捕捉创作灵感一样。一个乐句，一段旋律，变成了他美妙的乐章。有时，某一现象，某一字势，笔法，可能启示、引发一个书家的意象形成和改变。这样的事，书史上早有记载，只是人们还没有作为一种规律更深地理解它。公孙大娘舞河西剑器，于张旭的草书提供了意象的启发，澜沧江水奔涌翻盖之势，为雷简夫草书也提供了意象的启发……

具有这种敏感的书家，不难在现实中获得意象创作的灵感，但一心在纸上做工夫的人，却可能忽视这一点。连苏轼这样的大家，也难免出现这样的事例。他讲“书必有神、气、骨、肉、血”，这已是意象感受，可他不相信雷简夫等人“化象，江涛奔涌翻盖之势为意（创作冲动）”又“化意为象（书法形象）”的事实。

意象是丰富的生活经验与书法形象创造性捕捉中触遇形成的。留意这一点的书人，不难获得它。不知蓄意于这一点的人，可能失之交臂。刘熙载《艺概·书概》中写道：“学书者有二观：曰观物，曰观我。观物以类情，观我以通德。如是则书之前后莫非书也。而书之时可知矣。”正是这个意思。

创作从哪里入手？创作效果何以产生？如果不从独特的意象意识的培育、捕捉上下功夫，很可能只有传统技法学取后自觉不自觉的微调，像明清时期一部分书家那样，都宗晋法唐，用尽心力，虽出自不同人的笔下，却妍媚同风，很难有独特的意象，独特的艺术面目。技能虽精，作品虽多，却显示不出鲜明的个人意象创造来。

书法创作中的工夫与修养

许多文艺作品，只有了解其所表述的内容、表达的主题思想以后，才能识其好坏美丑。书法和美术等却不是这样，它们是直观形态的艺术，欣赏者一接触其外观形式，就能感其美丑高下，因此书家没有不尽心竭力在外观形式上下功夫，求精到的，书法创作追求也首先从作品的外观形态上显现出来。

但从当今书坛情况看，同样是在外观形态上下功夫，却有显然不同的两种作法。

一种是用尽心机，进行各种各样的试验，寻求不同于时人的形貌。人们临习碑、帖，他认为碑帖被众人“临遍了”、“临烂了”、“临得没什么油水了”，便找晋唐写经。学写经的人一多，经生字也失去新鲜感，转而找简帛、木牍和前人很少注意的砖瓦文字。但历史上出现过的文字书契终究有限，这些一一找到，再无奇可找，无路可走，觉得书法天地太小，只有转移阵地：“向书法创作以外的领域开拓”。既是搞书法创作，又要“向书法创作以外的领域开拓”，这话在逻辑上似乎也有点毛病，但是确实有人做了：搞了非写（如用针

管喷的“书法”或写而非字，只有不组构成字的笔画线条的书法。虽然也有为之鼓吹者，到底已是“书法创作领域之外”，不属我们创作要研究的书法创作了。

另一种是用工夫于书写技能的艰苦磨练，同时通过学习，扎扎实实搞清书理，提高审美水平，提高审美感受力，凭一双在实践中不断提高的、能“发现美的眼睛”，在古代书契遗产中，在现实生活中，在各种艺术形象的观照中，捕捉形象创造的契机。可以想到，见过公孙大娘弟子舞剑器的书家，决不只有张旭一人，而能因此获得意象，使草书大进的，却只有张旭。后之知此事者多矣，能就此举一反三者几人？矜之从事书法创作者，若能总结这种经验，去寻求自己的意象，进入真正的创作，不刻意为外观形态做作，自有其不同于时人的面目。

所谓提高审美水平，提高审美感受力等等，也就是提高修养。如何提高修养，不能像生病服药一样，找几本书读读，几天就将修养提高了。但写字的人，连读书的兴趣都没有，可不行。修养高下，决定孕育意象、把握形象创作能力的高低。说来似乎神秘，其实并不，只不过像吃补药一样，它不能“立竿见影”。通过广泛深入地学习、实践，审美修养、感受力就自然有所提高。一种新苗头出现，具有审美效果的形势、气象……就可能使你动心，就可能被你抓住。效果与此相反的，你能有所察觉，及时避免，真正体现艺术创造价值的形式、风格就可能及时被你把握。当然这也可以算是一种工夫，一种经反复实践磨练出的工夫。

历史上多把工夫的积累限制在技巧运用上，把看不见却确实存在的对艺术创作起积极作用的那部分精神力量称作修养。对于书家的创作能力来说，两方面都不可少。

人的意识都是历史和现实存在的直接或间接、或深或浅、或正确或错误的反映。任何有创造才能的书法家也不能不接受前人留下的书法现实。但是，有修养的书家，不是看见别人干什么自己就怎

么干 别人怎么干自己就怎么干 而是先弄清楚这样干、那样干为什么 效果、意义、价值如何 哪些干得不够好 哪里还有更开阔的天地？我若来干，取他什么？避开他什么？增加些什么？……分明是历史和时代给予的营养、启示，分明从前人走过的路上走来 但因为举一反三 由此及彼 经“加、减、乘、除”你一出手就别开生面，其实你也不过是化前人的创造为自己的形态。但这需要真修养。

修养与工夫是不能分离的 只有修养没有工夫是欣赏家 只有工夫没有修养的是书匠 修养与工夫紧密结合 才有书法创造。

在书法艺术创作中，修养与工夫结合所产生的审美价值和意义 是永远不能低估的。人们多不能书 你独能书 是工夫 也是修养 人们只知临不知创时 你临而能创 是工夫 也是修养。一种风格已使人产生审美逆反，你还一个劲地重复，这就是你只知下功夫 没有指导用工夫的修养。说明书法创作首先是修养 是以修养用工夫。

从当前书法总的情况看 有创作自觉者不乏其人 这很有时代特色。但在意象上深求者为数不多。因为这需要真实的修养，而懂得要修养并确实狠抓修养的人，确也不多。

带着肤浅的创新观的人 或许没有想到 那些只在外观上寻求新变而不肯深求审美内涵的作品，充斥市场，也会使人产生逆反的。三天一小变 五天一大变的“创作”勉强做作 缺少真实修养，这不仅会使人厌烦，而且会败坏自己的创作热情。人们的审美经验越成熟，越能证明这一点。真正在众多作品中跳出来得到人们承认的 只能是有深度、有修养 见工力的创作。

问题是何以谓“深”何处求“深”？

对书法创作能力的深浅和对书法创作深浅的观照，与对人的精神乃至品德的观照意识是联系在一起的 真、善、美三者统一 人们用以对事件、对人物进行评价 对书法创作效应的评价 与之完

全一样。真有学问修养的人真纯、朴实，假有学问修养的人装模作样；真有修养工夫之书真率自然，少有修养工夫之书刻意做作；深有修养与工夫之书，既有萧散简远者，也有雄强超迈者，炉火纯青，落落大方，绝无迎门卖俏之态，也不因人之推重有洋洋自得之色，不因不得时人理解而故寻丑怪。大家闺秀、山村姑娘，各有其美，各有其致“万类霜天竞自由”。分明是人竭尽心力的创作，却绝不见人工气十足的雕凿。艺术修养与工力的结合，就是把刻意为之与若不经心很好地统一起来，修养与工夫的审美价值就从这种效果上体现。“深”就深在这里，求“深”就在这两方面下工夫。

当前，说书法创作难的人很多，书法创作也确实难。两三千年来的书契历史筑成的丰碑，像重峦叠嶂，挡在人的前面。比较其他各种艺术形式，似乎只有书法创作的天地最小。新的生活，新的思想感情，为产生新的文学创作提供了可能。书法艺术没有这福分，文字的限定性，字体的限定性，书写方式方法的限定性，如今已是难以再超越的了。开始学书，就是跪倒在前人丰碑之下，直到成名立家，也还受到前人成就的威慑。不学古人不行，学了又难以摆脱，发展到如今，学书的人数之多，当得东、西欧好多个国家人口的总和。如今又特别强烈地强调作为书家存在的个性面目。可是在“写”“字”这不可能没有的规定内，在前人已创造了千百年之后，今天书家能有多少“个性特征”为别的书家所没有呢？

但是，实际的事情并不是这样“夫古今人民，状貌各异，此皆自然，妙有万物莫比，惟书之不同，可庶几也。”^①早在唐开元时期，张怀瓘就看到了这一点，而且提出了书家自觉寻求面目的途径：“先禀于天然，次资于功用。而善学者可学之于造化，异类以求之，固不取乎原本，而各逞其自然。”^②

感到独特的个性面目难求的人，有的是看不到工夫怎么做，有

^② 张怀瓘：《书断》。

的是把工夫做在表面 急于求成 只在外观形态上想主意 而不从深处把握创造所需的内在修养，纵然一个偶然的机机会使你灵感似地获得某些创作新形貌的启示 形诸笔下 也是为别人准备的。因为在有真实修养和工力的笔下，它就能在审美效果上产生质的飞跃。总之 你不断获得了真实的修养 许多人创作实践中获得的正反两方面的经验 都可以为你所用 你可以举一反三 孕化出自己的形质。前人讲“入帖”然后“出帖”我想也就是这个意思。

实用书法给书法艺术创造的启示

人们为保存语言信息，才想到创造文字；文字需要通过一定的工具材料、方式方法，才能变为载体上的现实，就出现了实际的字体。为了实用的有效性、便利性，人们不断创造文字，也不断改进文字的组构。不断以更便于利用的工具材料、方式方法进行书写，便使字体有了相应的发展。正是为了共识，以利实用，就需要将在发展中形成的各体文字规范化。非独如此，在不断满足实用需要的同时，人们的审美意识也在发展，给不断出现的字体定型，并赋予美的形态。很明显，如果仅仅方便实用，人们可以改进书写工具、材料、方式方法 可以有文字笔画结构的简化 却不可能有这样那样为创造审美效果的基本技术法度的出现，使写出的字，在满足实用的同时，还有审美效果。人们获得美的感受以后，总结创作这种效果的经验，以便更好地运用。说明是实用需要推动了文字创造，产生了书法，也促进了书法审美效果的寻求。

实用 讲求书写便利 有效率 书法才有由甲骨、金石、简帛逐渐向纸张的发展进步，才有逐渐完备的纸张上书写的技术，书法之美，才由不期而然产生走向自觉寻求，才留下书法艺术史的宝贵财富。二王也好 欧、虞、褚、薛也好 无一不是实用书写中产生的艺术大家。没有实用需要，没有他们，也没有历史上任何大书法家。虽

然早在魏晋，就有关于如何创造美的书法的论述，和出于美的爱好，人们忘寝废食地学习书法的事，也都是以实用为前提进行的。

但实用性对书法美的创造，有时也会产生消极的影响，唐代正书为求平正至而缺少潇洒纵横之风采 原因就在于“科判取士”要求所书文字齐整平正，便于阅读；明清时期，科举考试规定试卷文书具有乌、方、光的特点 使各本情性 各有师承和个性的书法变成了呆板的馆阁体。这类例子，历史上还有不少。王羲之书生动自然，为历代所重。明成祖朱棣很喜爱他的书法，诏求四方之善书者一律以王体写《志》 就影响书法不能随书家情性自由发挥。

随着历史的发展，书法逐渐摆脱了实用性对它的制约，成为独立的艺术形式。爱好这一艺术的人们或许以为这一下可好了，尽可以不受实用的限制，按其审美理想、艺术追求，想怎么写就怎么写，一定会创造出美妙的书法艺术，书法艺术一定会出现前所未有的辉煌发展的新时代。

然而事实并不这么简单。从近二三百年来出现的非实用书法作品看，不见有超越唐宋前人的成就。从近二十余年的情况看，有着更明确创造意识的人数空前，热情也为有史以来所罕见。但是，从有书契以来，历代书人也没像今天书家这么苦恼。直到现在，尽心竭力，也还没见创造出一件能超过历史上为实用而作，实用后被当做艺术保留下来的那些美妙的书法。

这是其他一切艺术中所没有的现象。一切曾经随实用产生，为实用服务的前艺术、准艺术，逐渐发展为独立的艺术形式以后，如音乐、绘画、雕塑、舞蹈、诗文等 都出现了伟大的成就 唯独书法 专心致志于艺术创造 排除了实用的拘囿 注意防“五乖”力求“五合”可仍然没有改变这种状况。

这是为什么？原因在哪里？有条件为艺术却创作不出高于为实用而产生的书法艺术品？

问题是复杂的，多方面的，仅就总结、汲取历史的书法经验教

训这一点来说 我以为有些很重要的经验 被我们忽视了 被我们简单化 没很好接受它。有些经验教训 我们不是不想接受 而是接受不了；有些在古人那里不成为经验的东西，今人却是非正视、非认真对待、非下真功夫、下大气力不能得之的根本经验。

比如传为蔡邕《笔论》中最早提出的‘欲书先散怀抱’的经验，黄庭坚所说的‘未尝一事横于胸中’、‘不计较工拙与人之品藻讥弹’^①的创作心态。正是因为书人常常出现“欲书先”思想紧张，精神负担很重 所以笔下拘谨 产生了事与愿违的作品 所以这里才特意从正面作为书写思想准备提出来。我们作书也有这样的经验 所以也以此告诫自己。

事情是否仅仅如此呢？应该说，这是个要具体分析才能深入理解的经验 不能只看表面。有人说：古人为实用而书 无心顾及字之工拙；今人为艺术创造 兢兢业业注意的是审美效果。既要考虑自己写得怎么样，又要考虑别人怎么看，结果是有心求佳者不得 无心求佳者得之。因此 我们进行创造之时 也应‘先散怀抱’，做到‘无一事横于胸中’。但是 今天不为实用而书的人 反而不可能获得这种心态了。这就成了为艺术而产生的作品，赶不上为实用产生的艺术了。

问题如果真是这样，人们还是以无自觉的书法艺术意识为好。

显然这一认识是不科学的 从蔡邕、黄庭坚这些话看来 古人写字也十分关心审美效果的。要不何以会提出这样的鉴诫呢？包括充满禅机的黄庭坚的那些话：“但观世间万缘 如蚊蚋聚散 未尝一事横于胸中 故不择笔墨 遇纸则书 纸尽则已 亦不计较工拙与人之品藻讥弹。”也是不可全信的。果真如彼 为何别人批评其书无‘右军波戈点画’时 他一定要反质：“若美叔之与右军合者 优孟

黄庭坚：《论书》。

抵掌谈说 乃是孙叔敖邪？^①完全不关心书之美丑的事是没有的。如果没有历代书家对书法美的自觉与不自觉追求，书法何以有历代的成就？今日书家为人们的审美需要而创作，怎么可以“不计较工拙与人之品藻讥弹”问题只在书家要怎样“计较”。

黄庭坚并未因别人的背议而惶惑、烦恼，这倒是真的。他很有主见 认为作书“随人作计终后人 自成一家始逼真。”因为有追求的书家，平时也好，创作之时也好，不去想那不该想者。要有尽可能扎实的工力，这是平日经常要想，并持之以恒认真磨练的事。平时不做，书时苦恼也无济于事。希望写出高格调的艺术，但高格调不能空想而至 临时想到也做作不出，“无刻意做作”比之“无意于佳”前者是比较实际的经验。有了扎实的工夫 随情志而书 自然“无刻意做作”。缺少扎实工力 无明确的艺术追求，“无意于佳”不可能，“无刻意做作”也不可能。同时这也说明，“无意于佳”在实用需求的客观情势迫使下，确有可能；在为艺术而书中实不可能。但“无刻意做作”却有可能。只要有扎实的技能工夫，有明确的艺术追求。创作上有自己的主心骨，就不会“刻意做作”了。在急急忙忙为实用，来不及做作时，刻意做作会少一些，在人们对实用书写提出要求，或书者怀着取悦于人的目的时，就可能出现较多的做作 技能工夫越差越是这样。所以说到最后 能否“先散怀抱”能否“无一事横于胸中”并不取决于主观愿望 而是要书者有明确的艺术见识和扎实的书写能力。

讲求“先散怀抱”；“无一事横于胸中”与个人风格面目的自觉寻求有无矛盾呢？

本来就是一对矛盾，是“创作心理上无个人得失”与作品创作中有“我”的情性、追求的矛盾。问题只在怎么处理？

书法艺术创作，要求书家有风格面目的自觉，而时代又反对创

作中风格面目的刻意做作，这岂不是不可克服的矛盾？——这要从“刻意做作”之所以不为人所美的原理上认识起“刻意做作”说到底是缺少技能、工夫、修养的表现。书法本是人的创造，是书者工夫与修养的现实。要使分明是人的创作不露做作的痕迹，关键在形象创造中有“体万物以成形”的造型结构，在技法上有“禀阴阳而动静”的精熟运用。有了这种工夫、修养，书法也就成为以纯朴的心态、真实的修养、一任情志流露的艺术，既见工夫，也若天然，个人的风格面目也就可能随书家的情性爱好得以实现。

创作道路的自我设计

时代要求书家从时代的审美需求考虑自己的价值取向，但是如果我们没有实事求是地找到起步点，纵然取向极有价值，也未必真能得到实现。艺术家不仅要知道追求什么，还要知道我怎么追求。书家有一个寻求自我、锻炼自我、发现认定自我、创造发展自己的过程。这些都是通过不断的艺术实践实现的。从不知书到逐渐知书，从无书写技能到逐渐获得技能，从不知有明确的艺术追求到逐渐有明确的追求，从希望如何实践到能否按预想去实践，书家都是在认识书法世界的同时锤炼自己、认识自己、调整自己。如何把锤炼、认识、调整建立在自觉的基础上，这就是创作道路的自我设计。

创作道路的自我设计，首先是认识自己。我在书法创作前有多少积累？我的艺术感受力、表现力如何？我对书法艺术发展规律认识程度如何？我爱好什么？时代审美需求是什么？历史给今天的书法创作留下了多大天地？时代要求我、允许我在书法创作上做些什么？时代书坛的现状怎么样？和历史上比较，时代书法与之有何不同？这不同点是优点还是缺点？是应该弥补的还是应该避免的？在认识这一系列问题的基础上，根据自己的实际考虑，我

的个性特长是什么？我的不足在哪？我需要怎么做？我应该怎么做？朝哪个方向走？追求什么？如何追求？具体步骤是什么？有何特点？这种特点在书法创作上的意义与价值如何？为了使自己的实践取得尽可能满意的效果，书家就需要对自己的学习与实践有由原则到具体的、能身体力行的自我设计。

自我设计不是主观随意一厢情愿的事，不符合主客观实际的“设计”不可能实现。要使自我设计既有大方向明确性，又有实践的可行性，书家必须力求认识和把握三个方面的实际，即书法发展的历史经验与现实状况的实际，时代的审美理想和艺术需求的实际和我作为一个书家在不断前进中的实际。

有人说，这太麻烦了。古代书家从来不考虑这些，却取得了伟大的成熟。今之书家讲求这些，未必能取得古人那样的成就。

不能说古代书家没有这种考虑，只不过书史上反映得不充分罢了。晋代就有王献之劝乃父改体的故事，这就是改变创作风格的建议。北宋时期，有人嘲讽黄庭坚书“唯有韵耳”；右军波戈点画一笔无耳”。反映其设计思想是：书中有“右军波戈点画”才有审美价值。黄庭坚的设计思想是：“随人作计终后人，自成一家始逼真”。晚唐释亚栖更留下“不为奴书”的名言，就是讲作为独立的书家一定要自觉设计自己通路，自觉寻求自己的面目。那时书法尚未成为独立的艺术形式。今日的书法，不只个人用以“寓其志”、“乐其心”，而且要求它与时代人的精神生活需要统一起来，这是书法最大的时代特点。为此就必须有寻求二者最佳统一的自我设计。

学书者要养成自我设计的习惯。可以参考前人、别人的经验，但不能离开了自己的基础、情性等照搬别人。自我设计不可能一次完成，一劳永逸。恰恰相反，自我设计有大方向的确定，更有艺术追求方法、步骤的内部调节，任何一个书家的追求，执于一端，必出现偏颇，因此总有发现苗头、调整步伐的微调。自我设计，有可