

“书法学”学科研究的已有成果,我们已可较轻松地察觉到它的谬误所在——文字内容并不是简单地等同于书法内容,文字只是书法艺术创作的一个载体,它有别于艺术内容的真正所指。或许更进一步说,书法的形式美追求与文字内容其实丝毫没有矛盾之处。当许多书家在堂而皇之地宣称“书法是文字艺术”时,其实混淆了一些最重要的特征。因为在笼统的“文字”概念中,我们也可以同时说诗是文字艺术,或词、赋、曲是文字艺术,而这于书法没有任何参考价值。其次,“书法是文字艺术”,是指文字的哪个侧面而言?是形?音?义?倘是“音”则指向歌咏,倘指向“义”则又牵涉文学。而在这样一个含糊不清的口号下,书法既可以是讲形式美(文字的形)的艺术,又可以是强调注重文字内容完整性(文字的义)的艺术。瞧,在“文字艺术”的口号下,两种原本水火不容的对立观点,竟荒谬地坐到一条板凳上来了。

因此,当我们以形式对应于文字内容(可读)之时,首先应当认识到,这是一种载体与本体的对应,而不是本体内部各要素之间的对应。其次,是文字(的语义)内容?书法艺术内容?文字的形被包括在内的内容?不对之作一个清晰的界定,则书法的“形式”概念仍然无法明确树立起来。即使如最传统的观点,即将书法视觉形式与文字语义内容作对应,这也是一种以极大比极小的对应。以具体的文字语义内容作对应基准,则“形式”应指包括书家样式选择、文字的“形”所规定的线条组织构成、整个作品所拥有的视觉氛围在内的综合视觉效果。

其次是作为对应于“内涵”的形式的讨论。经常会遇到这样一些疑惑,当我们在强调书法“形式至上”之时,就会有好心人反问:难道书法可以不要内涵吗?这样反问的前提是:形式与内涵是对立的,强调了“形式”,就必然是不要“内涵”。

这其实又是个误解。在理论分析时,为使各自的类属(即精神与物质)在哲学层面上清晰化,我们对形式与内涵采取分而论之、对应之的方法;而就一件创作作品来看,则内涵并不具有独立性。它是被包含在形式之中,并且以比形式大许多倍的能量,对形式作文化支撑的。我们几乎无法指出在某一件作品中什么是内涵,形式所传递出的一切可转化为文化内容的东西,都是这一样式所昭示的内涵。或换言之,在形式的视觉直感感召下所发生的联想、感受,对美的领悟,对历史与文化及时代的理解,对作者通过形式所传递出的精神力量、审美品位的共鸣,都是内涵所指。形式是表层的形象,内涵是内层的支撑。既如此,强调“形式至上”,只会丰富内涵的构成与生发力,怎么会反过来,一强调形式就是不要内涵了?

那么,以内涵作为对应基准来看形式,则一切能传递历史、时代、人物、文化的各种丰富构成,并将之转换成美的视觉表象的,不正是形式的存在证明吗?书法的形式具有抽象性,它不具体描述或描绘具体的情节、故事,但它的存在正表明了内容、内涵存在的可能性。如果形式“至上”了,那么它所承载的(具体的)内容与(抽象的)内涵当然也

随之“至上”，这是一种水涨船高的关系，而不是非此即彼，势同水火的关系。

对应于“内容”一具体，对应于“内涵”一抽象，使我们对形式有了较清醒的认识。这个“物质”的存在，决定了它背后的“精神”的存在。

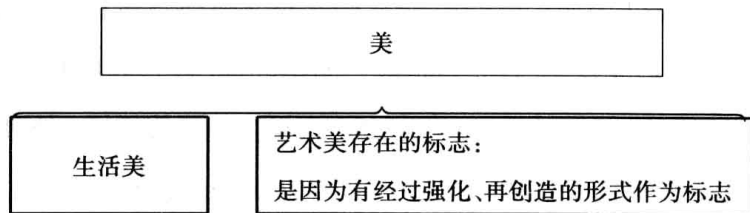
第二节 形式作为创作基点

哲学立场上的形式(物质)与内涵(精神)的对应分析,与在一件创作作品中的形式(表象)与内涵(文化)的共存同荣关系,使我们在创作研究中毫不犹豫地把侧重点放在“形式”这个基点上。在前一立场上看,物质当然是第一性的,因此它当然可能成为基点;而精神离开了物质即无所依傍,自然无法成为基点。在后一立场上看,强调了形式即强调了内涵。书法是视觉艺术,抓住了形式这个视觉表象,则同时也意味着抓住了内涵这个共存内容,因此也必然是以形式为基点。学院派专业书法创作以形式为基点,其理论依据即在于此。

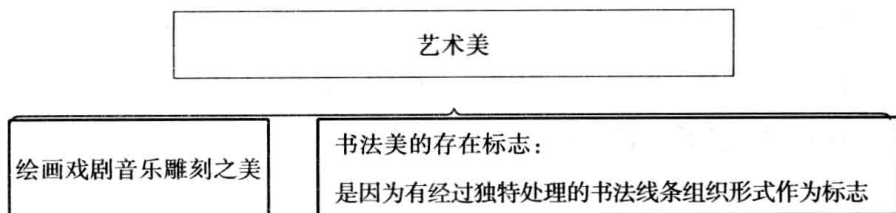
形式是我们窥探书法之美的窗口。

艺术美的存在有多种可能性,而艺术美之外的生活美更是有无穷尽的可能性。我们为什么选择书法而不选择音乐、舞蹈、戏剧、绘画、建筑等来寻找我们对美的感受?首要的理由,即书法的形式打动了我们。在此中,一是美的存在,二是书法的存在。在任何情况下,美的存在都是绝对的,无论绘画、音乐、文学、书法,也无论是艺术或生活。但艺术之所以为艺术,是因为它有独特的形式——常常听到有这样一句话。艺术有独特的形式表达美的内容,在此中,美成了表现内容,它是各艺术门类以及生活中共同拥有的对象。而艺术美之不同于生活美,是因为它作为形式是人为的、有目的的。更进而言之,在一个同样的美的前提下,我们为什么认同书法并为之如痴如醉?不正是因为它拥有独特的形式吗?于是,在上述的关系中,我们可以大抵归纳出如下两个并不严格但却很说明问题的图例:

(1)



(2)



瞧,作为艺术存在的证据,以及作为更局部的书法存在的证据,不是因为它们传递了美这个内容,而是因为它们拥有独特的形式——形式是证据,是标志,是事实。美作为对象是共通的,不但生活与艺术是共通的,而且艺术中各门类也是共通的;但美的传递方式却是各自独特的、不可相互取代的。这个结论的反面意思是:倘若只考虑传达美这个目标而不关注作为手段方式的“形式”,则艺术就无存在的必要,因为生活的自然美已能完成这个任务;书法也无存在的必要,因为其他艺术门类也可完成这个任务。

艺术美的存在即是形式的存在。之所以会有从书法篆刻到绘画、建筑、雕塑,电影、戏剧、音乐、舞蹈各门类的存在,主要的理由并不是对美这个目标、对象的需求,而是对传递美所采用的各种不同形式的需求。一种艺术门类的存在价值并不是基于它是否表现了美,而是基于它能否独特地、不可取代地表现了美——它是用什么形式,采取什么途径来表现美的。

正是基于这一认识,我们才会认为创作研究的基点在于形式。“形式是我们窥探书法之美的窗口”这句话还不够有分量。它不仅仅是窗口。有窗口还有门还有台阶还有墙壁还有……“窗口”一词并不足以表现形式对我们的重要性。应该更确切地说:“形式是书法之美赖以生存的生命线。”若更加重分量,说“书法创作研究就是形式研究”,在某种程度上也未尝不可。

研究形式并不是简单地研究点画。过去我们常常误解这一点,以为形式即是点画笔法,事实上,形式的包容性要大得多。一般而言,它指向两个极:一是既有的样式、风格,二是完成这种样式风格所需要的技术手段,包括通常我们所说的笔墨技巧和现在我们提倡的“技术品位”等各项内容。

研究既成的书法风格、样式是研究既成的事实,以及它是如何传递书法之美的,比如轴与卷、简与册之间的变迁,又比如南帖北碑之间的嬗递,再比如篆隶楷草的书体演变,或再细致到个人如王右军、颜鲁公、苏学士、米南宫等人之间的传承。而研究创作的技术手段则不但包括用笔点画技巧,还包括纸质、墨象、作品构成、外观形式、总体艺术氛围营造等等。这是两个包容性极大的所指。我们过去讨论形式,在风格样式研究中偏重于书体书家,却忽略了外形式在历史长河的发展中、在书法本体演进中的重要作用。而在技术手段研究中,却偏重点画技巧,忽略了对纸墨、构成、外观氛围的关注。两者都犯了以局部代替整体,并使形式研究逐渐萎缩、僵化、困滞的毛病。而以这种被腌



制过的内容去指代形式,再指形式为创作唯一的生命线是“至上”的所在,当然会引起疑惑与不理解了。

还形式以本来面目,再强调它的主导性,是现代书法创作研究必须要做的工作。

第三节 作品内涵的构成

在强调了显形的形式作为基点的重要性之后,我们再把目光转向隐形的内涵。

如前所述,内涵是一个精神的存在,又是一个极复杂的存在,一个不可知的存在——尽管我们还是固执地想了解它的存在。

躲在形式背后,但却有意识或无意识地主宰着形式命运的“内涵”,究竟是个什么样的谜?对它进行定量定性的分析,特别是针对每件创作作品来分析,几乎是不可能的,因为它牵涉作者、作品、技巧等多重关系。仅仅就作者而言,就有极大的偶然性:偶然作书与有意作书;长久的积累与随机发挥;恒常感情与临时生发的感情;对历史的认同与遵从、对个性的张扬与显示;对文化品位的不同理解方式,如以文人高雅趣味为尚与潜心民俗以俗求雅……所有这些偶然发生并且确实作用于作品形式表象的因素,作为创作中内涵的部分内容,实在是太难把握了。即使是同一作者,其早年作书与晚年作书可能截然有异;即使是同一作者在同一时间段作书,两分钟前的发挥与两分钟后的发挥也可能相去霄壤;即使是同一时间的同一发挥,前一字与后一字、前一笔与后一笔,也会因笔的运动方向、水分渴润、纸质晕渗力强弱及挥洒的速度迟速……而在形式中留下明显痕迹。那么,作为创作形式完成以前的这内涵部分,自然是太难一概而论了。生活处境的优劣,书法修养的优劣,对书法素材处理方法的优劣,作书心情的优劣,都可以直接左右一件作品的内涵,并间接左右这件作品的形式。

虽然无法对每一件作品进行定量分析,但还是可以做大致的分类与构成分析。

(1) 内涵的构成——具体的书家主观态度

内涵大致可分为两大因素,一是相对自然的创作情感,二是有意识的创作构思。关于创作情感,依孙过庭《书谱》所述,亦可再细分为①情性,②哀乐。情性较恒定,而贯串作家生活始终,一经形成不易改变。而哀乐则随时变化,因时因地因事而异。至于创作构思,则不但因人因时而异,而且即使是同一作家的不同作品也差距极大,可称之为是因作品而异。作者实施创作行为之前的构思,包括对作品整体美的构成、表现目标、思想寄托等不同层次不同方向的追求,是一个极复杂的构成,但从分类的角度看,这些内容大抵是发自于书法家个人的主观立场,表现出的个性最强,自由度也最大。

(2) 内涵的构成——抽象的既成审美原则

审美原则存在于历史长河之中,它是经千百年孕育与沉淀,由传统逐渐培养而成的。比如要雅而不俗,要厚而不薄,要沉而不浮,要拙而不媚等等皆是。与其说它取决于书家个人的选择,毋宁说它在决定、左右、影响着书家的每个选择。它是历史,是文化,而书家作为存在是个人的存在,那么,孰为主导其实已经不言而喻了。落实到书法创作中的传统审美原则,大抵是以神采、境界、气息、品位、格调等作为基准的。神采是与形质相对而居先,境界则讲究言外之旨而不拘实,气息追求高古而有书卷气,品位则最恶俗浊之品,格调则须雅而清,以文人士大夫审美观为上乘。这些既成的审美原则经过了千百年时间淘汰,经过了千百位书法家失败的洗礼与成功的检验,已固定成一套完整的体系,成为传统;历代书家代代相承,于是它又从审美传统的内涵转化成历史的内涵——至少是文艺史给予书法艺术家们那无所不在的影响中的内涵。

(3) 内涵的构成——走向社会的专业化要求

我们的主要立足点当然是“形式”的独特性,这是专业化的最显著标准。除此之外,在内涵上我们要提出“历史感”与“文化性”这两个隐性要求。历史感讲究现代创作作品与历史的衔接,倘割断历史,完全随心所欲而不考虑书法的已有特征,则作品内涵就不能成立或不被认可。故而,一个现代艺术家可以自称书法家,也可以对形式构成拥有极好的经验,但如对欧柳颜赵苏黄米蔡全然不知,则仍然距书法家甚远。至于文化性,则强调书法内涵的横向衔接性——与传统文化,与古典诗文及士大夫传统,与文字之间千丝万缕的联系。从事书法创作忽视这种横向关联性,如果干脆废除文字而单纯画线造型,在形式上可能是极新颖的,但在内涵上却是无法得到认同,因为我们从中找不到对形式进行解码的渠道,只能一般地感受形式之美,却无法体验专属书法的独特形式之美。

从最主观也最“个人”的创作情感、创作构思到较抽象的综合审美传统即神采、境界、气息、品位、格调等原则,再到延伸向社会、时代的“历史感”与“文化性”,基本可勾画出作为书法创作中内涵这一概念的主要所指。对每一件作品,都可以这三大构成要素作为基准去加以衡量。当然,其间会有各种成分的冲突、差别或协调的可能(这是极难加以测定的),但这些成分的存在,却是毋庸置疑的。

第四节 内涵:受制于形式与反制于形式

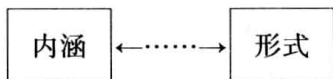
形式是可视的,因此它是物质的、终结的,因而又必然是硬性的。而内涵则不同,它

擅长。于是,以人格、品性、思想、学问、教养及具体的美学趣味所综合构成的“内涵”,作为无所不在的、抽象的因素,对物质的、具体的“形式”的发展轨迹与方向施加影响并左右之,便成了一个不争的事实。

就这样,内涵与形式之间的关系,经历了如下三个有趣的转换阶段。

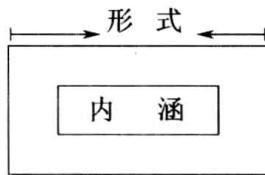
第一阶段:

形式是至上的、中心的绝对存在,是有特色的存在。未进入形式的内涵在相当意义上可被指认为无价值。



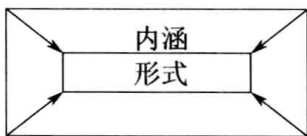
第二阶段:

进入形式的内涵已被形式所认同,因此当然有了专业上的价值。但这时的内涵与形式不再是一种对峙的、互相排斥的关系,而是两者融为一体,形式为表内容为里的同一的存在,特别是在一件作品中更是如此。



第三阶段:

进入形式并被融化的内涵具有无所不在性,它能以构思、学养的方式反制形式的发展,特别在一个史的历程中更是如此。



第五节 书法的形式与书法的内涵

隐于形式背后的内涵似乎是无所不包,但形式却是清晰可见,明确拥有“书法籍”的。这样看来,相比之下,内涵的“书法性”却好像是不太明显——这很容易造成一个误解,即形式的书法性与内涵的宽泛无际作简单嫁接,就是书法中形式与内涵之间的关系了,但事实上,这样的理解是有问题的。

而得以被形式欣然接纳。这就已构成了一个大前提:以形式为基准的选择。当然,更具体的内涵进入途径其实也有分析的可能。比如在“情性”进入的前提被确认的情况下,一般的作为人的存在的“情性”与走向书法专业的、得以进入形式的“情性”之间,还是有相当差别的。能洞察这种种差别,我们对书法中“内涵”的所指可作出更细密的分类。

形式本来就是姓“书法”的,但内涵作为隐居其后的、更宽泛的因素,却未必一定是姓“书法”的,故而我们对“书法的内涵”予以特殊的界定。但对于“书法的形式”,也有补充说明的必要。要捕捉书法形式的特征,最简单的办法也是采取反证法:如果某一书法形式可以被指认为绘画(如抽象画或具象画或其他艺术)形式,那么它当然就不能称之为是“书法的”。因为它可以被取代。而真正的书法形式之所以存在的理由,正是它的不可取代性。由于书法形式的视觉清晰性与可判断性能使人一目了然,故而我们在此也就点到为止。

书法形式不是一具空洞的躯壳,它是由历史、文化,由无数丰富的内涵要素在不同时代、不同文化场中由不同的人(书法家)逐渐蓄积起来、构筑起来的。曾经流行一时的“形式积淀说”,其实说明的也就是这样一个简单的道理。要证明它的积累过程并不难,但要在既成的现象中分析出不同要素及不同的积累方式,却未必容易。

第六节 内涵的多样性导致了 书法形式发展的无限可能性

内涵构成的多样性为我们探讨书法发展提供了无限的潜在动力。内涵与形式本是书法不可或缺的主要特征——形式是表,内涵是里。当然,这只是就性质归属不同所作的分类。事实上,当我们面对一件已完成的作品,我们其实无法清晰地区别孰为形式孰为内涵。形式与内涵之间的融合并不是简单的一加一等于二。当形式与内涵作为两个独立的个体相加时,我们仍然可以在作为结果的“二”中清晰地区分出各自相对独立的“一”来,因此这只是一种重叠而不是融合。真正的艺术作品,形式与内涵之间是一种水乳交融的融合。在融合之前,它们分别以两种不同属性而存在,但在融合之后,它们却是不分彼此,再也无法清晰地加以区别了。正是在这个意义上说形式即等于内容(内涵),并不是空穴来风的瞎话。

内涵的存在即是人的存在。一切思想、文化、历史、时代、社会等宽泛无限的因素,不通过“人”这个存在的作用力,即无由体现其价值。就书法而言,上举的各种因素,如

样,以“形式”为对比点而存在的“内涵”的多样性,竟包括了从“人”、生活(自然、社会)、历史文化传统,更引申论之则还有变化与恒定、综合与专门等各种几乎遍布所有领域的内容。说内涵对形式具有引导、控制、规范的至上能力,亦已可说是不言而喻的结论了。

书法的发展说到底形式的发展,而催动形式发展的原动力,就是这个无所不在的“内涵”。当然,这种催动、倡导并不是以一方强加给另一方的强制方法实施的。毋宁说,内涵对形式的影响,取的是潜移默化的、水到渠成的特定方式。正因为如此,我们在书法形式的魅力展现之时,几乎注意不到内涵在内面所起的支撑、倡导作用,但可以肯定,正是它,使书法形式的发展拥有了无限的可能性。

化的书家个人的特定追求。前者代表了长期以来形成的传统,我们可称之为审美习惯。对于书法既有的规定性而言,任何追求都面临着筛选与淘汰。合则取之不合则弃之,这是它作为恒定传统,也作为相对稳定的、轮廓明确的艺术门类得以立于不败之地的基本态度,不如此,它就不能保证自身的独立性,就会面临“水土流失”、前途迷茫的危机。后者,代表了此时此地创作者的即兴追求,我们又可称之为是审美探究。它当然不是恒定的,是因人因时因地而异。当然,风格也未必都是即兴的或探究式的,重弹老调或重复自己既有的风格当然也不失为一种“风格”,但却并不具有“探究性”。但大抵而言,作品只要能称之为是真正的创作而不是临书或习作,那么必然带有某种不可取代性与新颖性,自然也就必然拥有某种“探索”的成分。而任何一种风格,在最初成立阶段,必然是“探索”的,若不然,它就失去了确立自身的最基本条件。至于某一风格成形后后代对它的承袭是否还具有探索性,则不可一概而论。有像米芾那样尊古为新的,有像吴昌硕学石鼓、赵之谦学魏碑那样翻古为新的,也有像吴琚、钱澧那样学古趋古的,不一而足。

形式与风格之间的关系有如形式与内涵的关系一样,是一而二又二而一的彼此交融又彼此对应的关系。从理论上来看,形式恒定风格多变,形式是客观规定而风格是主观塑造,其间自然有极大的差异。但从具体的创作实践,特别是从作品立场看,则形式与风格又实在是难以区分。没有一种个人风格是可能脱离形式物质载体而单独存在的。颜柳欧赵苏黄米蔡类皆如此。这句话的另一层含义可以是:能不能进入形式(传统)并被确认,是风格能否取得生存权的主要依据。一个书法家可以在一天内用笔写出一千种风格的作品并认为每一种风格都表达了自己的个性与探究,而既然是出自“这一个”的笔下,我们的确也没有理由说它不能表达个性或探究,然而,这据说已被表达出来的个性与探究是否能作为风格被形式传统所接纳,却又是另外一个问题。完全有可能存在着优胜劣汰的筛选——有价值的风格探索被形式传统所接纳,构成完美圆融、浑然一体的视觉美;而缺乏价值的风格探索则不被形式传统所认同,于是,风格个性与形式传统处于各不相关的分裂状态:形式既然是一种恒定的规制,作为随机的风格个性则无法在此中“定着”,自然消逝得也快。而消逝得快即是它缺乏价值的主要标志。

在一件完整的作品中,风格个性与形式表象是不可分的。在理论上将它们分成两大部分来探讨是出于说明的方便,但当它们齐心合力为一件优秀的创作作品服务时,它们之间的界限消失了。风格不落脚于形式而是飘浮于半空中,既难直接以视觉直感予以把握,也难走向自身魅力的完美展现。而形式本来可能只是一具抽象的躯壳,只有当它被某种特定的风格(其背后是“人”的存在)所提携时,才能构成相应的传统与历史,并构成本艺术门类的价值取向。因此,从学术上说,并不存在没有风格支撑的单独的抽象形式——二王颜柳、秦碑汉碣、唐楷宋行,类皆如此。要说有,也许标准的印刷字体可

惑。齐白石黄宾虹“衰年变法”，人皆乐于称道之，但倘若他们不每天画那工细草虫与大笔花叶，不每天画那墨团团似的山水，却反而是没有风格了？与此相同的是毕加索，如果不把自己的创作生涯分为蓝色时期、紫色时期、红色时期……每天用《格尔尼卡》的方式画重复的构图格式画它一辈子，是否可以说更有个人风格？

我们在此遇到了显然难以轻松回答的难题。究竟是固定为一种风格样式算是有“风格”还是不断出新不断变换样式算是有“风格”？

从吴昌硕、邓石如、伊秉绶、赵之谦，直到齐白石、黄宾虹、林散之、沙孟海、陆维钊这些历代大师巨匠，都是古典类型的艺术领袖。站在古典立场上看他们，无论是他们所受的传统熏染还是他们对艺术的把握或当时书法所能拥有的有限艺术立场，都使他们个人风格的形成经历了一个相当长的“养”即孕育融合的时期——既有古典文学艺术对书法风格的综合孕育之功，又有书法悠久传统对个人风格的陶冶融会之效。而在那一时期，书法基本上还不被认为是纯粹的视觉艺术形式，而是古典文化、学术、修养综合作用的传统艺术门类。因此，以一生之功致力于培育一种千锤百炼的艺术风格以求立世，便成为当时书法家们唯一可取的道路。在那个时代（古典文化时代），这样的选择是极为明智的。

但在今天，在书法已由古典综合艺术转向以清晰的视觉形式为中心的艺术之际，再仅仅依靠这种相对被动的、自然的“孕育”而不寻求新的相应对策，就显得大为不足了。因为一生锤炼一种个人风格，意味着不断重复与依样画葫芦。而一个书法家既然无法确定自己的一生到什么时候是个极限，他的不断重复便变质为懒惰与不加思考。于是，落实到每一个具体的创作过程中，创作行为成了单一的抄写或技法显示，千篇一律、流水作业之讥恐亦难免。这，显然不是新时代专业化书法创作的理想模式。

因此，在倡导创作风格之时，我们改变既有的思考模式，将“个人风格至上”改换为“作品风格至上”。每一件作品必须有自己独特的风格价值，一件作品即是一种特定风貌。每一件作品既是出自同一书家之手，当然会有内在的共同性，但同一书家有一百件作品创作，则这一百件作品应该都是独特的、不可相互取代的。倘其中有重复，则重复的作品就不符合创作的基本要求，因此当然应该被指为没有“风格”。

第三节 “作品风格”与“个人风格” ——既成作品与过程行为的差别

以“作品风格至上”来取代“个人风格至上”，自然会对既有的创作模式造成很大的

但这是收藏家的眼光而不是学问家的研究与评价。对于每一个书家所拥有的“独特书写行为”，我们绝对认同它的一般风格价值。但对于每一件书法作品所拥有的独特风格特征，我们更强调它作为真正艺术创作（它正是书法创作在目前阶段十分缺乏的）的极端价值。当我们不以这种标准去苛求古人，而用来衡量接受现代艺术专业训练的书法家们的书法创作时，我们当然就有权利说：作品风格——作品的不可取代性、不可重复性，是一个在当前书法创作中亟待提倡的新的评价标准。

书法是一种非常特殊的艺术创作，它的时间顺序的规定性，使我们不能以对绘画创作的要求来要求它。在绘画创作中强调一件作品是一种风格面貌是不难办到的，但在书法创作中，书写行为的顺序规定性使它在很大程度上必然应该是可重复的，因而也是倾向于“千篇一律”的习惯式的。而正因为千百年来书法皆是如此，人人见怪不怪，我们也才有提出“作品风格”特色而不再一般的赞成“个人风格”特色的主要思考依据。因为在一个凝聚成习惯的书写行为展示过程中，除非完全拒绝学习，书法通常必然会具有“个人风格”，这是个与生俱来的要素。但要在这千篇一律的、习惯的、与生俱来的“个人风格”中再杀出一条新路，不但要冒反习惯、反个人风格的风险，而且还要在一个顺时序的书写过程中时时调整自己的创作习惯，用一种全新的立场来审视每一幅作品的创作，这却绝不是一蹴而就的，它需要我们对书法传统观念作决绝的反叛，但在具体的创作行为中却更出色地体现既有书法的魅力。

每一件书法作品在风格样式上都应该是不可取代的，唯其如此，它才有存在的价值！

第四节 形式、风格概念的几个层次

构成书法形式与风格的要素是多种多样的。在将书法作品风格作为一个完成体来看待时，我们很少会从分析的角度去剖析其构成的各种要素，但现在我们是在专门讨论形式风格问题，因此有必要来做一下这方面的工作。

以形式元素为出发点，构成形式书风的各种成分大抵如下：

- (1) 文字媒介的选择与确定；
- (2) 字体即篆隶楷草行五体书的选择与确定；
- (3) 书体即以二王或颜柳欧赵颠张醉素的个人风格为基准的选择与确定；
- (4) 书风即同一类型中不同作品风格的选择与确定，如大王《姨母帖》与《十七帖》、颜鲁公《大字麻姑仙坛记》与《李玄靖碑》等等；

相比之下,这是一个更易把握的清晰的关系整理。

形式与风格的存在首先是视觉美的存在,区别仅仅在于我们更倾向于一般视觉美还是书法独有的形式美,或我们只在乎一般书法视觉美还是关注书法家独有的个性、风格的形式美。更进而论之,是只重视一个书法家贯串始终的风格美,还是更醉心于一个书法家在某一书法作品中所传递的独特的不可取代的书法形式风格之美。正是在这连锁递进、环环相扣的一连串提问中,我们看到了对形式风格构成加以分层次分阶段分析的必要性——对视觉美的完成形态进行条分缕析,而视觉美作为出发点又为我们的分析提供了有效的参照。这,正是进行形式、风格研究时所应首先取得的最重要收获。

第五节 效果至上

由审美探究与审美惯性交融汇合起来的视觉艺术发展史的构成,为我们探讨书风、形式、技巧等提供了一个纵向的“本体”式课题;而由审美意识、形式“物质”、文化内涵及创作意识观念等方面的内容构成,又为我们提供了一个横向的“本体”式课题。在这样一个纵横交叉的创作形式研究之中,我们可以找到无穷无尽的新的思考点。

创作是一种行为的展示,它又指向一种完成的效果。我们平时说创作,很少把“行为”与“效果”区别开来。正因如此,在提出“创作”概念时,常常找不到一个着实的切入点或讨论基点。有人用它指行为,有人用它指效果,放在一起讨论,就未免有风马牛不相及之感。因此,真正的学术讨论似乎也不能取得切实的进展。

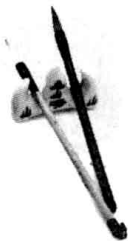
以行为论创作,主要是基于对书法家自身艺术素质的要求。书法家有没有书法意识?有没有创作意识?有没有视觉美至上的追求?有没有对作品形式的无限热爱?……在当前的书法界,对书法家提出这样的问题并不是多余的,因为书法界被太多的似是而非的学问、修养、境界、格调等虚无缥缈的要求所笼罩,而对于书法最重要的物质存在“形式”却简单地以书写应付之。故而,我们以行为论创作就有了时代意义:书法家是怎么想的?在想什么?他们是怎么做的?在做些什么?这些便成了我们检验书法家艺术素质特别是具体到创作素质的一个重要依据。

书法家的行为最终指向的结果是什么?还是创作的作品效果。而我们欣赏书法美,也是欣赏书法作品而不是欣赏书法家的行为。即使我们关注到书法家的人生经历或创作过程,也只是为了更好地理解作品而不是相反。因此,在行为与效果这两大关系中,我们毫不犹豫地认为是“效果至上”。我们可以为了效果而去了解艺术家的行为,但却不会舍弃书法作品效果而对艺术家的行为津津乐道。后者可能是艺术史的工作,

第六节 走向作品本位

书法创作观正面临着一场必然的改革。认为有名的书法家一定会创作出一流的作品,或一流的书法家其作品水平一定是最高的,这样的创作观念统辖了自魏晋以来两千余年的历史。当然不能说它完全没有道理。通常说来,创作不出一流作品,当然不会有名;而要有名,则必然在某时某地有过较为辉煌的业绩。但一般而言,“有名”是个社会概念,它有时并不取决于实际的创作水平。社会活动能力、地位及各种非艺术的因素会同时发挥作用,而当我们面对一个已完成的“有名”时,我们却总是从艺术角度去加以理解而很少考虑其间有很多其他影响在起作用。于是,当我们以一种“‘名书法家’等于‘一流书法创作作品’”的等式去衡量一些颇负盛名的名流名家的书作时,却常常会出现某种惆怅与失望。即使的确是久负盛名的大师巨匠,其总体艺术水平自然登峰造极毋庸置疑,但如就某一具体个别的作品而言,则不尽如人意的例子亦很多。有许多观众即依此不尽如人意而轻易指责大师巨匠盛名之下其实难副。其实,倘若我们能分清作者与作品是两个不同的概念,承认大师巨匠的作品也未必绝对一流,其中有精品也有应酬之作,评论作品时应以作品本身为准而不是以人即书法家为准,则我们既不会轻信名家大师的名声而盲目遵奉他们的每一件作品,也不至于因为看到某件粗糙的应酬作品而轻率地否定某一大师巨匠的全面成就。这样的立场,似乎是更客观的评判立场。

以作品至上,只以作品论成败,而不再考虑书家名望、身份、资历、地位,以及其他领域中已获得的成就,这是今后书法创作观应该坚持的原则。有如前一任世界冠军在新一届运动会上可能被淘汰出局,书法家的创作也一样。创作只认“记录”、“成绩”,发挥出色,则一般书家也能出优秀作品;发挥不正常,则一流大家可能也不过尔尔。改革创新、评价观的重要一点,是书法创作与欣赏应针对作品形式而展开。作品形式“物质”背后的人的活动,如果被投射到作品形式中来,那么它当然能被人感受到,这便肯定了作品也意味着肯定了人(书法家);而如果人的思考与选择未被完美地投射到形式中来,那么我们还是只认作品(形式)而不认人。并不能因为人的地位崇高,其作品再差也必须被认可。这是个人人都能接受的道理,但真要做起来却又不是那么容易。学院派书法创作强调以作品为唯一依据,以形式为基准,把作品背后的人、内涵、文化与历史以及时代等各种因素置于前提、基础、条件、综合参照的位置,不让它们喧宾夺主。过去,我们的创作与赏评中有太多的喧宾夺主的现象存在。就绝对意义上说,种种喧宾夺主的观点并不能完全算错,但由于抽掉了特定前提与规定,喧宾夺主就由一般意义上的



正确转向书法具体情景中的谬误。比如谈书法创作,强调要做学问,这本来并不错,问题是没有一个形式基点与技术品位的前提,空洞地谈什么“学问”、“修养”,并以此凌驾于实际的形式与技巧之上,就显然有问题了——学问修养哪门艺术不需要?在书法领域中强调它们的特殊价值一旦过了分,书法自身的特征何在?

改革书法创作观念势在必行。我们不能等把所有的学问都做好了才来搞书法创作,我们也无法判断什么时候才算是学问好了;我们更难以把握与书法相关的学问是哪一些,而与书法关系不大的学问又有哪一些?学问的世界太大,修养的世界也太大,都要把它们做到家了再来搞书法,只怕我们这一辈子也没有时间去搞书法了。即以长辈常提及的文史学问而言,这又是个多大的范围?有多少专家在其中的某一个极小的范围内孜孜不倦皓首穷经?要我们把它做完已是一生也难奢望,再在此基础上去搞书法创作岂不是天方夜谭?

书法家只能做自己该做的事。书法家也要学问,但要做的首先是书法本身的学问,如书法史学与书法美学,以及“书法学”等专业学问。只有这样,才有资格去谈其他学问。至于在书法创作内部也是如此。在创作时大谈未来如何、历史如何、时代感如何、先锋性如何、或在创作时大谈自己如何出口成章、七步成诗、在诗书画印方面如何具有综合修养,在思考书法的发展时如何具有使命感……这些都未尝不可,但于我们而言全不相干,我们只看作品最终展现出来的是什么。七步成诗的才子可能连基本的点画技巧也未过关,诗书画印号称四绝的文人士大夫可能他的书法风格俗不可耐,对书法拥有强烈责任感的宣言家或改革家们很可能正在做破坏书法毁灭书法的荒唐事。由是,我们已不再相信哪一位高人哲士说了些什么,我们只关注他做了些什么,并以此来判断他的价值与意义。而这种关注的切入口与基点是什么?是作品形式。