

“閱讀書法”論綱—從歷史到當下

The Outline of Reading Calligraphy : From the Original to Contemporary

陳振濂

Chen Jhem-Lien

浙江大學教授

摘要

新世紀以來“閱讀書法”提倡的過程與方法，或許正可以說：這是一個比其他各種流派、學派宣導都更有文化意義、和對書法作為傳統文化本體提出更高品質要求的有價值的理念觀念宣導。它的提出，正切合當下書法文化的困境和書法作為專業所面對的挑戰。它的被提出、作為目標的被實踐，應該對構建當代書法創作的時代標誌，具有相當的意義。

【關鍵字】 閱讀、碑刻、書寫

在 2009 年“意義追尋”北京大展之前，特意提出一個“閱讀書法”的新的創作理念並加以宣導、推揚之，看似偶然，其實卻是經過了長時間思考積累的過程。通常而言，在一個時代的藝術創作中宣導一種新理論、推出一種新目標，必然會面臨來自各種不同視角、不同立場、不同學派背景、不同知識基礎的質疑：比如它的必要性、它的針對性、它的合理性、它的實施的可能性、它被大眾認可的程度……上世紀 90 年代，我們在書法界宣導“學院派書法創作模式”時，即面臨過這樣一種質疑。若論它的合理性，它的針對性；都沒有問題，但正因為它是一個嶄新的理論形態與藝術觀念，有相當的超前屬性，於是它在“大眾的認可度”方面卻面臨嚴峻的挑戰。而它的實施的可能性，又因為所涉群體的專業素質要求較高而顯得曲高和寡。這就表明：一個新的理論形態的“合理性”，與其“大眾認可度”，“實施的可能性”，有時未必是完全一致而可能是相衝突的。如何在其中尋求一種巧妙的平衡，既要引導大眾提高逐步接受新事物的能力水準；又要反復推敲、修訂新理論的表現形態與方式，使其“合理性”與“必然性”得到更好的彰顯，這是我們認真思考一個有創意的新理論之是否具有時代價值的重要指標。

以此來看新世紀以來“閱讀書法”提倡的過程與方法，或許正可以說：這是一個比其他各種流派、學派宣導都更有文化意義、和對書法作為傳統文化本體提出更高品質要求的有價值的理念觀念宣導。它的提出，正切合當下書法文化的困境和書法作為專業所面對的挑戰。它的被提出、作為目標的被實踐，應該對構建當代書法創作的時代標誌，具有相當的意義。

一、歷史的回顧

中國古代書法，無論是在成為書法以前，還是成為書法藝術之後，它對於“閱讀”，向來是引為題中應有之義；是與生俱來的品質，是須與不可或離的“生命線”。

書法是書寫文字。文字有意義，寫來首先是為了閱讀而不是觀賞的。既然寫文字是一個先期的規定，則要在寫字時不涉及意義並且不去“閱讀”，反而是難

莫大焉的麻煩事。因此，書寫——書法之與生俱來的具有閱讀功能，似乎是一個沒有人懷疑也不會有人覺得應該去思考、甚至也根本不值得去想的“常識”問題。

在書法尚未成爲書法，而只是以書寫作爲傳播文明的手段之時，閱讀是唯一的要義。早期甲骨文契刻，當然是直接供之於閱讀的。雖然我們也找到了不少在契刻方面進行技術訓練學習的範例，比如郭沫若《古代文字之辯證的發展》中提到的看到徒弟學刻、師傅指點的契刻範例，但其中再有審美的意願，也只是爲了閱讀更加方便愉悅的目標，而審美肯定不是其主要目的；它在本質上，仍然是以閱讀爲中心的。

從甲骨文記述史的文字功能，到青銅彝器銘文的以鑄刻來記述史，工藝技術的日趨精湛爲文字美化的可能性帶來了莫大機遇。通過寫字、鑄刻、翻模、鑄冶、修型等複雜的工藝過程，金文系統的文字，在字形、筆劃、行距、字距、週邊等各方面均已積累了豐富的經驗，文字的美化、審美化已成爲高級文化活動中必須遵守的一項原則。只要看《毛公鼎》、《散氏盤》、《克鼎》、《虢季子白盤》和商周文字中的許多族徽圖形文字，即可看出其中對審美（它的伸延是藝術化）的不懈追求。尤其是在中國古文字成形過程中，圖形文字（象形文字）一直是其中較主要的催化劑和字素來源，而依靠圖形的文化背景，也使得其審美方面的追求有一個先天的價值觀認同傳統。但即使如此，即使我們看到群星燦燦的金文世界是如此美妙，有一個事實卻是毋庸置疑的：那就是閱讀、辨識、傳遞資訊、保存文化始終是它的第一前提。而審美要求只是依附於其上的追加要求而已——我們今天時隔幾千年看到的，首先是審美與藝術的直觀視覺印象，於是我們會想當然地認爲這些青銅器銘文本身就是藝術、是基於藝術創造而生的；但這恰恰是有悖於歷史真實的一廂情願的誤解。在古人當時看青銅器（包括此前的甲骨文）時，其主次關係正好相反：是先有文字的識讀、記述史的文化功能，其次才是字形結構章法的藝術功能。審美藝術功能是爲文字書寫文化功能服務的。換言之，我們完全可以把甲骨文與金文時代的文字形態理解爲實用文字功能爲主脈；而美感、美觀其實只是其中很次要的一個目的，甚至它是一個爲實用文字功能得以更好體現的服務的目的。沒有文字實用的需求，就不會有任何審美的（藝術的）目

標設置的可能性。用一句古典說，就是“皮之不存毛將焉附？”

石刻時代的來臨，小部份地改變了這種一面倒的傾向。

從西漢刻石到東漢刻碑，豎碑立傳的風氣大盛。豎碑的目的是什麼？於個人、宗族、地域而言，是立傳，於國家而言是記史。由是，豎碑（記史）立傳，是以豎碑（它有一部份是藝術與審美的）這一形式手段，去達到立傳銘功記史的內容目的。在其中，立傳銘功記史是目的，至於用什麼形式、藝術的或非藝術的、美的或非美的，其實本身都是可選擇的。只不過古人選擇了以美觀、審美、進而構成藝術的進路，來對立傳、銘功、記史的碑刻進行追加，於是才有了東漢石刻藝術並與甲金文的契刻冶鑄藝術相提並論，從而構成了中國書法史的上古時期的風采。

當然，之所以說東漢石刻是小部份地改變實用一邊倒、審美附庸化的原有格局，是因為從形制上說，東漢碑刻中的審美意識畢竟有了些自覺的萌芽。在甲骨契刻時代，審美元素的體現僅僅是整齊、均勻、工整、一絲不苟；在金文時代審美元素的體現，則主要是在青銅彝器上隨機佈局，隨形謀篇，凸現生動活潑的出色效果。至於金文書法風格的不同，我以為卻不必大驚小怪，在從西周到東周時代，其實風格不同是正常的，要千篇一律布如運算元卻是極難的、極高的目標。兩周銘文的風格差異，並不是如今天那樣是出於審美與藝術表現的需要，而是當時無可奈何的技術限制的結果。換言之，是沒辦法才如此，而不是基於高水準的美學追求導致如此。歷史研究切忌以現實當下去逆推古人以為必然如此。在兩周金文研究方面，我們看到其實有不少這樣“逆推”的誤判例子。

東漢碑刻開始創造了一種固定的形制——它迅速被轉換成為書法的藝術形制，這是契刻與冶鑄時代所不可想像的。甲骨時代契刻，是隨行作列，以整齊劃一為要；青銅器銘文是隨篇作列，在各種形制各種形態中施以文字書寫（冶鑄、鑄刻）的意象。比如青銅器形的內壁、底盤、沿口、外壁、飾具上，甚至刀劍、印章等特殊用途上，都有大量的隨機運用。但如果說在兩周金文中有什麼固定的、為文字書寫冶刻專設的表現形式（藝術形式、視覺形式），則提不出什麼有

價值的明確的成果。因此，雖然金文比甲骨文有了大幅走向成熟的確切事實，甚至象《毛公鼎》已有了長達五百字的鴻篇巨制，但追究其實質，則都還是“隨行就市”，是以完全依附的意識，依賴於物質載體的具體現實條件而隨意施以文字意象，而不是為文字（書法）單獨專門設立特定的形制與格式。契文的“隨行成列”、金文的“隨篇成列”，規模有大小，字數有多少，但其實究其性質而論則一。

而東漢的碑刻，情況卻完全不同。

在西漢刻石時期，其實也是隨形成列的。我們看《西漢群臣上壽刻石》、《霍去病墓石刻》、《五鳳二年刻石》甚至東漢早年的如《萊子侯刻石》、《三老諱字忌日碑》，其實都是隨形成列、而沒有固定的文字書寫（書法）的藝術形式載體的。很明顯，這是基於閱讀的需要的不是審美的需要。

而到了東漢中期，輪廓分明的碑刻形制逐漸形成。碑的樹立，當然是為了便於更清晰的閱讀，但賦予閱讀以一種固定的物質載體與形制，卻是有史以來書法作為藝術的第一次成熟表現。它是面向閱讀提供服務的。但它在客觀上卻又不斷提升審美的比重，甚至大有以新興的審美需求（藝術的）與原有的閱讀需求（文化的）分庭抗禮並駕齊驅之意。

其實若論最早的嘗試，秦始皇巡行天下，刻《泰山刻石》、《瑯琊台刻石》、《會稽刻石》等等已開其先河。以專門的刻石：有平滑打磨的石板為載體，樹立式，字行整齊，這些要素已經是非常審美化、而與東漢的碑刻及樹碑立傳的風氣一脈相承了。只不過從歷史上看，秦刻石只是皇帝個人行為而並未形成社會風氣；且秦刻石的形制還未曾有象漢碑那樣完整的制度與文化含義，因此我們看審美對於閱讀功能的“進化”，較多地以漢碑為第一個正式階段，而只把秦刻石作為前奏和引導而已。但可以肯定的一點是：它們都不是甲金文式的“隨行就市”、“隨形成列”，而是在形制上強調有專門意識了。

迄今為止，存世漢碑約有 400 多件。其中有高官大僚刺史將軍的、也有鄉里

亭長、宗族三老的；遍佈全社會各個階層的“樹碑立傳”的風氣，已使碑刻逐漸被積聚成爲一種固化的傳統文化形態，成爲一種文化資訊（文字資訊、視覺形式資訊、制度資訊）的“發射場”。它立足于閱讀，立足於文字語義、內容記史述事銘功的傳播，這是根本。但它在立足的同時，追加了審美意義上的視覺形制形式的穩定“出演”，並形成了第一代成果，這是值得大書特書的。

漢代碑刻以穩定的審美視覺形態與形制來支撐閱讀與文字書寫、語義傳遞的做法，在魏晉南北朝時期得到了充分的繼承與發揚光大。雖然魏晉初年有曹操的“禁碑令”，但以北魏魏碑摩崖、造像記與南北朝墓誌銘爲主的碑刻世界，其社會功用絲毫不差於兩漢甚至在規模與數量上有大大超出之勢。但正是在這一時期，我們也看到了一些微妙的變化。魏晉時期有三則記載，說明我們尋找到了一絲蛛絲馬跡。

茲引錄以見其詳：

【釘壁玩之】

衛恒《四體書勢》：「梁鵠奔劉表，魏武帝破荊州，募求鵠……署軍假司馬，在秘書以勤書自效，是以今者多有鵠手跡。魏武帝懸諸帳中，及以釘壁玩之，以爲勝宜官。今宮殿題署多是鵠書。」

【老嫗書扇】

南朝宋虞龢《論書表》：「舊說羲之罷會稽，住蕺山下，一老嫗捉十許六角竹扇出市，王聊問一枚幾錢，云值二十許，右軍取筆書扇，扇為五字，嫗大悵惋云：舉家朝食惟仰于此，何乃書壞？王曰：但言王右軍書，索一百。入市，市人競市去。嫗復以十數扇來請書，王笑不答。」

【書襪裂紗】

南朝宋虞龢《論書表》：「有一好事年少，故作精白紗襪，著詣子敬；子敬便

取書之，正草諸體悉備，兩袖及襟略周。少年覺王左右有凌奪之色，掣袂而走。左右果遂之，及門外，鬥爭分裂，少年才得一袖耳。」

在這三則記敘中，似乎都略約出現了對“閱讀”的放鬆與忽視，而代之以對賞玩的審美與藝術的突出追求。曹操在行軍戰陣時期，對梁鵠書法的充滿癡迷甚而“釘壁玩之”，這“玩”當然是藝術賞玩，是玩其書法藝術之美，而不是通過閱讀來相容藝術審美。在此中，閱讀是不重要的，而藝術審美的賞玩卻是主要的動機與目的。與兩漢碑版主要是爲了更好地閱讀而採取的文字美觀的做法相比，顯然是把主次倒了個個兒。當然，在魏晉之初，這種拋棄閱讀而專注“玩”賞的例子，還只是孤例。

王羲之爲老嫗書扇亦同此理。書扇可以是爲了文字內容的傳播，也可以是爲了書寫的精美。紈扇不過是一柄實用器具而已。書扇既可以是礪志格言座右銘（它有實用功用），也可以絲毫沒有。但從王羲之這個人物的歷史定位來看，他的出世之想、眾醉獨醒的歷史記載，表明了他應該是視此爲才子的自娛行爲。換言之，文字內容顯然不是他的關注點，而一揮而就的揮灑之樂（它是純藝術、純審美的）才是他的主要目的，他的“老嫗書扇”的關鍵處，不是“閱讀”的，而是“玩”賞的。市人競相熱心購買的“市去”者，其目的也是非閱讀的、“玩”賞的。王獻之的“少年奪袂”典故更是一個在局部意義上反閱讀、重審美的典範。首先是王獻之見素淨白誠心喜，信手作書，其間並未有任何爲文字傳播的目的，信手作書，其意在書而不在字意。而子敬左右環伺而奪之，奪一袖奪一襟奪一領奪一襟，都只能是得一片斷，其間更沒有字意的價值而只有對王獻之書法藝術的仰慕與膜拜。它是藝術觀賞的，而不是閱讀的。

與兩漢石刻、碑誌相比，曹操、王羲之、王獻之這三則故事告訴我們，書法的審美衝動，它的對自身藝術目標的努力實現，一直是在以一種不動聲色、悄悄的然而堅定的方式不斷前行。儘管在魏晉南北朝，這樣的例子還不多見，但只要有一例出現，我們就可以作出相應的判斷，這是一個孕育了變革、發生著轉型的偉大時代——如果把它與魏晉時期書法家身份的明確、書法理論的初起、書法專門教育（傳授）風氣的形成……等聯繫起來看，那麼認定魏晉南北朝是中國書法

史上藝術覺醒的時代、或審美自覺時代，應該是有根據有事實的學術判斷而不是信手雌黃。從 80 年代初我們研究書法史發展規律，而提出魏晉南北朝是書法由實用工具時代轉向藝術審美時代，一經提出即獲得公認，其理由即在乎此。

但以此為基點，反過來看我們今天這個“閱讀書法”的論題，那麼它的結論也是很清楚的：相比而言，從純粹的實用文字（它也有有限的美化、整齊等要求）到漢代以降碑刻創造出相對固定的審美形制如“碑”，是第一次以審美、藝術為傾向的變革。而到了魏晉前期，則以曹操、王羲之、王獻之為標誌的崛起，則是走向藝術審美的又一次變革。書法（文字書寫）的閱讀與文字功能，雖然還是最基本的文化定位，但它的超穩定與板結，獲得了某種程度的鬆動與變化，以審美與藝術創造為中心的價值取向，已經有了明顯的萌生並有了較好的起步。它意味著，本來引為常識的、順理成章的文字書寫與閱讀，書法的閱讀一統天下的觀念，受到了相當的衝擊而難以再像上古時代那樣籠罩一切。

唐代書法的走向更堅決的藝術化，為書法的“閱讀”功能的保持，帶來了另一種別樣的氣象與判斷準則。

在印刷術尚未興起之時，以碑刻為中心的文字傳播方式，仍然是古代最基本的方式。唐代承隋，碑刻大盛，在金石碑刻學史上被稱為是“全盛時代”。我們今天提“唐楷”，首先即是指大量存世的碑刻拓片作品，而墨蹟卻反而成為一種附屬與陪襯。此外，唐代書法之所以主要落腳到楷書，也正是因為楷書在“正文字”方面是最有效、因此在傳播方面也是最合適閱讀的——楷書是最規範的“正體”；碑刻是最穩定的載體；兩者相加，當然是造成唐楷銅牆鐵壁的最充分的支撐條件。而這種支撐，首先是指向“閱讀”而不是“審美”——藝術審美在其中是一個目的，但肯定不是主要目的。甚至在唐楷這麼多碑版中，審美（美觀的漢字書寫與效果）也只是其中附屬於漢字文化閱讀的一個條件；而藝術表達則更是附屬中的附屬，它的重要性比審美需求的層級還要低。

以唐楷之美落腳於“閱讀”（方便閱讀、引發閱讀愉快），是我們對唐代書法的一個基本評估。但除了這個以閱讀為中心的評估結論之外，還有一個也許附屬的評估結論也不可忽視。這就是“反閱讀”至少是“非閱讀”的書法傾向。

以張旭、懷素為代表的狂草書法，在書寫文字構成書法藝術方面，作出了大膽的離經叛道的嘗試。關於這種嘗試，迄今為止的許多研究，主要是從他們的藝術性表現出發，但其實，我以為最重要的還不是其藝術成就高下，而是在狂草書法背後的“非閱讀”、“反閱讀”的觀念前提的被公認、被遵循、被作為書法的一個“常識”獲得共識。

寫書法可以寫不認識字嗎？即使是寫草書，也可以完全不顧忌縱貫幾千年的可讀可識的文化功能、而只是醉心於其藝術表現功能嗎？在秦漢時，這樣的認識是不可想像的。只要是寫字，可讀可識是第一位的。沒有它作為前提，書法的寫字行為就喪失了一個基本的文化守則，失去了生存的意義。但在漢末開始有草書之後，這種前提部份地獲得了鬆動與動搖。而在唐代張旭、懷素們的狂草書大興于時之後，藝術的書法可以不可識不可讀，更是大家早已默認、甚至成為一個默契的“應有之事”。

說草書是不可識不可讀，是基於以下兩個推斷而成的：首先，草書是從隸書轉換而來。從邏輯上說，只要有隸書這個“底子”在，草書就應該有筆順有間架有字形，因此它在性質上應該是可識讀的。但由於草書（狂草）在揮毫時的個性與激情的現場發揮，它又可能是不可識讀的。而這種不可識讀，並不會構成我們對狂草書的排斥與拒絕，甚至我們還會原諒它、欣然接受它。其次是草書只要是書寫，一定會有用筆規律與潛在的字形約束，而這種約束早已被凝聚為書法家如張旭懷素的恒定書寫習慣。就常態而言，它是可識讀的。但當狂草書家在臨場發揮尤其是“狂”草時，書法家會因為創作情態的激情四射而反常態，從而導致種種非常態的靈光一現吞雲吐霧式的創作狀態，從而導致一些書寫行為與方式在特定條件下的“不可識讀”特徵。但由於狂草書家們是大師名家，因此我們仍然會去原諒他和欣然接受他。如果說第一種情態，是立足於書體因此是以常態的書法隸草書體對書法家激情發揮的非常態（不可識讀），那第二種情態，則是立足於書家個人的常態書寫習慣與激情即興發揮的非常態（不可識讀）。兩者的超常發揮，都指向這不可識讀的狂草書的即興發揮的效果。或更可換言之，所謂的草書，只是篆隸楷行草五體書中之一類——既同為五體書，當然都需要“可識讀”的基本約束。但只有狂草書的“狂草”定義，才是可以脫離“可識讀”的原有軌道而

自行其是，因此也是在篆隸楷行草五體書中特立獨行的，即使是在草書大類（如小草、章草、行草）各類書法中，也是不同凡響的——“狂草”之“狂”字，在此處即可被部份地置換成爲“不可識讀”的涵義，或至少它是唯一可以被允許“不可識讀”、“不必識讀”的一個特許的自足世界。

藝術家當然爲獲得了如此大的創作自由而歡欣鼓舞，但文化學者們卻始終對此耿耿於懷：說是寫字：寫草書寫狂草當然也是寫字；但狂草書家借寫字之名居然可以寫“不可識讀之字”？而且還大言不慚地說自己仍然是書法、還是在寫字？鑒於書法在古代從來沒有成爲過真正的藝術，它的文化功能始終佔據主導地位並且隨時決定著藝術表現的方向和可能的輻度，因此唐代即使有張旭懷素這樣的特級大師名家，即使有象《自敘帖》、《苦筍帖》、《古詩四帖》、《肚痛帖》這樣的傳世傑作，似乎大可以將“狂草”作爲直指本性的藝術形式迅速推廣開去。但唐代以及唐宋之間的書法文化，仍然將這不可識讀的“狂草”限制在一個相當狹窄的區域之內，而不讓它蔓延到主流的楷行書中去——甚至爲了在重識讀的端楷工楷、和龍飛鳳舞不可識讀的狂草大草之間找到平衡，還另外打進一個“楔子”：讓行書來做這騎牆的角色：一方面，滿足對工楷端楷中規中矩重在識讀的不滿足，適當放鬆對書寫激情的掌控而使其有血有肉生動活潑；另一方面，則全力限制狂草書激情四射縱橫無忌的邊界，將“不可識讀”的反文化功能的負面效應降到最低，使它成爲一個特例而不是常例，從而打消外人對書法究竟需不需要“識讀”的疑慮。

——可識讀的書法是常態，篆隸楷行草皆可證明之。不可識讀的書法是特例，只有草書中的一小類狂草可以有此特權。到唐代爲止的書法史，已經向我們很清楚地劃出了這道界線，宋元明清書法的發展，只是沿循這一方向與軌道持續推進而已。宋有黃庭堅，明有祝允明、徐渭，清有王鐸、傅山，都是狂草書大家，都有“不可識讀”的傳世狂草書名作，但他們在整個宋元明清書法史中，仍然只是特例而非常例。黃庭堅之與蘇、米、蔡；祝允明、徐渭之與三宋二沈還有文征明沈周王寵；王鐸、傅山之與倪元璐張瑞圖乃至清初諸家和康乾之世的館閣體，無論是其數量還是地位影響力，都決定了他們只能是“特例”——不但相對於對應的其他同時代書家；即使是立足於自身的對比，不可識讀的狂草書法在黃庭堅

祝允明徐渭王鐸等人的傳世作品中，所占比例也極小。亦即是說，他們自己也不僅僅以唯一的狂草書來“安身立命”的。

——從無到有；不可識讀的狂草書法成爲書法家族的合法成員，這是唐代書法的卓絕大貢獻。

——是特例而不是常態；不可識讀的狂草書法無法成爲書法史的主流形態，這是唐代以後書法史發展的基本格局。

但正是在唐宋之交，可閱讀的書法，出現了一次意想不到的、悄悄地但卻是致命的轉折契機。時至今日，我們都還弄不清這個轉折到底是吉兆還是凶兆。

從唐代開始，書法在記錄人情世事迹史記功乃至通訊問、候起居，敘離別之情、問候之意之際，也開始了抄錄前人詩文的萌芽的嘗試。比如陸柬之書陸機《文賦》，是唐初人抄錄晉人詩文名篇。它肯定不是問睽違、候起居、敘離別的尺牘手劄文稿，而是完整的古人詩文謄錄。與此同時的是敦煌出世的大量唐人詩集殘卷及韋莊《秦婦吟》、王梵志詩文，皆是抄錄它人詩文名篇。本來這足以成爲古人“准閱讀”書法的第一代成果，但考慮到一則唐代初期印刷術還很不發達，大量文字文獻傳播都是依靠手抄方式進行，不比宋代印刷已到活字階段，其文獻傳播閱讀的便利形式已遠超唐代；則我們指唐初陸柬之《文賦》卷的書寫和敦煌唐人詩賦寫本，仍然兼有文獻保存、傳播、閱讀的功能而不僅僅爲書法藝術欣賞，應該是合乎情理的推斷——在當時，文字抄錄是爲“閱讀”應該是個十分普遍的現象。

從王羲之《蘭亭序》到顏真卿《祭侄稿》、《爭座位帖》再到蔡襄《謝賜御詩》、歐陽修《集古錄目序》、蘇軾《黃州寒食詩卷》等，總還是在書寫自己的公文或詩文記錄，它主要有文字語義傳播之文化文獻功能，但當然也有審美的藝術的種種魅力所在。而到了蘇東坡黃庭堅以降，則開始有了不著意於文獻傳播語義傳遞的“閱讀”要求而純爲了藝術審美或純爲抒情寫意而設的書寫形態與情態：

【蘇軾】：

一日在學士院閑坐。忽命左右取紙筆，寫“平疇交遠風，良苗亦懷新”兩句，大書小楷草凡七八紙，擲筆太息曰：好！好！散其紙於左右給事，是亦求適其意耳！

【蘇軾與米芾】：

米南宮書自得於天資，然自少至老，筆未嘗停。有以紙饗之者，不論多寡，入手即書，至盡乃已。元祐末，米知雍丘縣，蘇子瞻自揚州召還，乃具飯邀之。既至則對設長案，各以精筆佳墨紙三百列其上，而置饌其旁。子瞻見之，大笑就坐。每酒一行，即伸紙共作字。以二小史磨墨，幾不能供。薄暮，酒行既終，紙亦盡，乃更相易攜去，俱自以為平日書莫及也。

——《石林避暑錄》

尤其是黃庭堅，是一個從閱讀到准閱讀再到非閱讀的“關鍵人物”。他既有《松風閣詩》這樣的自作詩文，和各色尺牘文稿，又有《廉頗藺相如傳》、《范滂傳》（行書）、《李白憶舊遊詩》、《劉禹錫竹枝詞》（草書）這樣的抄錄前人詩文的巨作。自作詩文或詩稿文稿的書寫而成書法傑作，自王羲之《蘭亭序》，顏真卿《祭侄稿》、《爭座位帖》，蘇軾《黃州寒食詩》、《赤壁賦》以下，所在皆有，已成書法的“閱讀”傳統。它是文獻記錄，是作家手稿，是後世據以校核的原始依據，它的功能是供人閱讀；至於書法寫得好，是因為作家本身即是書法大師，出手不凡，動輒成法。但《李白憶舊遊詩》、《劉禹錫竹枝詞》、《范滂傳》、《廉頗藺相如傳》卻不同，它沒有或很少文獻功能——因為它的文字，是在黃庭堅之前即已被刊刻於書籍上，而雕版印刷術的興起，使這些文字語義的詩文傳播已經找到了合適的物質載體——甚至黃庭堅自己揮毫作書，依據的也正是這具有充分傳播文化功能的古籍刻本。換言之，即使黃庭堅不去書寫，這些文獻、文章、文字也已在書上刻出來為廣大讀書人所熟知，其文化傳播的功能已十分充分。黃庭堅之所以寫李白、劉禹錫詩和《史記》《漢書》文章，肯定不是為了在傳播與閱讀上與古書刻本去爭高低，而是在為“非閱讀”的書寫之美本身提供文字載體。只不

過寫的既然是字，當然不可能是無意義的文字。以黃庭堅飽覽群書熟讀古典，他信手拈來幾首他最喜歡的古籍文字或詩詞進行書寫而已，但其注意力肯定不在文字語義傳播（閱讀）而應該是在於書法藝術的筆墨表現（審美）。

想讀廉頗老矣的故事和將相和的史實，不必找黃庭堅，古書上都有。想讀李白杜甫劉禹錫的詩，古書上也都有。但要欣賞藝術表現，則非得找黃庭堅的手卷不行。由是，黃庭堅第一次以大批存世的抄錄古詩文作品，向我們傳遞了一個“准閱讀”“不閱讀”而只欣賞書法藝術美的資訊——它告訴我們：審美和閱讀，本來是可以分開對待的；過去不分彼此，並不等於今後它們也必然是一回事。甚至在隨著書法的向縱深發展，這種分開對待，也許站在歷史輪迴的立場上看，它未必一定是壞事。

黃庭堅以後的相當一段時間裡，“非閱讀”的書法形態，仍然不是書法的主流形態。南宋朱熹范成大陸游張即之，除張即之有部份作品之外，其餘還是寫自己詩文稿和尺牘翰劄為多，但元代初期的趙孟頫、鮮于樞、康里子山、鄧文原，卻又以自身的實踐為“非閱讀”書法的試水提供了有趣的例證。趙孟頫寫《真草千字文》、寫《蘭亭序》、寫《歸去來辭》、寫《赤壁賦》，鮮于樞寫《韓愈石鼓歌》、《蘇軾海棠詩》，吳睿寫《離騷》……等等等等，都是大興抄錄古詩文之風，以自己出色的書寫技巧，為古人的經典詩文名篇提供服務。書法是自己的，文字內容是別人的。元以後的明，從文征明到徐渭、再到董其昌，再到王鐸黃道周倪元璐張瑞圖，盡皆如此，雖然其中也有部份自己的詩稿文辭，但為世所公認的具有書法意義的，卻仍然是那些抄錄古文辭的中堂大軸手卷橫披。在世人看來，詩稿文辭是實用的，未必為藝術而發；而寫一首經典的杜甫《秋興八首》或李白的《蜀道難》，卻是比寫自己的詩文稿更有檔次、更見藝術性的選擇。理由是這些內容早已是經典，既是經典，就能從一個方面確保書法作品的藝術水準之高超——書寫的文辭內容在文學上是一流的，那書寫水準如果也是名家手筆，當然更能確保作品的藝術價值了。

故爾我們才發現，自元明清八百年以來，書法家們竟然都不約而同大家都去選經典古詩文寫入書法，這看起來顯然令人費解，但我以為從兩個方面進行思考

判斷，或許能幫助我們解開這個謎。首先，是古代書法都是實用書寫；但元明清以後，出於復古的需要，也出於當時的文化積累已有相當規模，書法家已經有條件去“崇古”。書寫自己的文辭，總不如書寫古聖賢名篇來得更有藝術魅力，因為它會反映出我們對古經典的崇仰。在印刷術不太發達的情況下，又能通過書法作品起到一定的文學傳播作用，因此大家會趨之若鶩。其次，是遍檢元明清書法作品，寫古文辭以提高作品身價者比比皆是，但卻很少寫非經典的民間民謠民歌或不知名的詩作——其實古詩文經典之與民歌民謠，都是書法家自撰詩文稿之外的“它者”。本來，既然可以寫李杜韓柳，為什麼就不能抄錄民歌民謠呢？即比如在元代趙孟頫以降，其實元曲與明清小說大為興盛，但卻未見有以元曲進入書法作品的，何也？唯一合理的解釋，只能是選經典作品以增強自己書法的綜合藝術性。自撰詩文作為實用書寫可，作為經典則不足。元曲明清小說以及民歌民謠雖然不出於己手，但不登大雅之堂，自然也不會受到書法家的青睞。其實，自撰詩文與元曲民謠等，本來一出己身一引別人語詞，在性質上並不相當，如果僅僅從“閱讀價值”而言，前者出於自身，有明顯的記史述事功能；後者亦是抄錄別人語詞（只不過是非經典的俚俗民間內容而已），但在一個書法藝術追求品格魅力的目標映照下，它們都被元明清八百年的書法家不約而同地摒棄殆盡，而不得不讓古代經典詩文詞賦專美於前——同為現成它人語，俚俗曲子小說肯定不是古雅的經典古詩詞對手；即使在自家語與古詩詞作習慣上的權衡，也是古人經典佔據明顯的優勢，如此看來，宋元以後人的專心文字內容的經典，幾乎是一個不二選擇，而浸淫其中的，是骨子裡那種對文字高雅經典以與藝術追求相配的獨特念頭。

據此，可以下表作一概覽：

性質	表現	功能
自家語	① 撰： 尺牘詩稿文章	非經典，但有閱讀與資訊傳播價值
他人語	② 成抄錄： 宋元曲明清小說民歌民謠	非經典，也沒有閱讀與資訊傳播價值
	③ 成抄錄：	經典，沒有閱讀與資訊傳統傳播價值

	經典古詩文辭	
--	--------	--

以此表來分析：首先，是元明清書法家對於書寫文辭內容的選擇，並不在意它有沒有“閱讀”與資訊傳播價值，但卻堅持要以經典詩文為準。只要是經典，沒有“閱讀”必須的價值、沒有信息量也無所謂。如③的選擇，即使寫的不是自家心裡所思所想，只要是經典內容，即使以犧牲書法本來即有的“閱讀”、詞意資訊傳播、記事述史功能也在所不惜。其次，同樣是抄錄，本來在經典之外，也有民歌民謠、元曲明清小說等同屬他人語可以抄錄，其行為性質本來完全等同于抄錄古代名家詩文；但有趣的是，遍觀元明清八百年書法史，我們竟找不到一件是以精湛的書法技巧來抄錄元曲與明清小說的——民歌民謠太過俚俗，或可先暫置而不論；但以文征明董其昌或何紹基趙之謙，本來去抄錄一下元曲中馬致遠、白朴、關漢卿、貫雲石的名篇，在邏輯上應該並無太大問題，但卻無一人出手。又比如以清季書法家自趙之謙吳讓之吳昌碩康有為以下，用書法去抄錄《紅樓夢》、《三國演義》、《金瓶梅》或當時流行的“三言二拍”，《剪燈新話》、《聊齋志異》，取其片斷，寫成書法作品，本來在邏輯上亦沒有問題。即使再退一步說：如果嫌小說語詞太白，小說中的許多詩詞，本來也應該成為很好的書法作品題材，但也還是無一例外，在書法作品中“被缺席”。真想起這八百年古人于地下而質問之：同是抄錄，重李白杜甫一線的經典古詩文不遺餘力，輕詞曲小說民謠棄如弊屣，何厚此薄彼太甚邪？

僅僅指他們是厚此薄彼，當然是皮相之見，但他們對文學經典的熱衷追捧，卻是有目共睹的事實。而有這樣橫跨幾百年上千年的十餘代人不約而同的選擇，我想其理由只能是一個：希望以此來增加書法作品作為藝術的高度與品質——既然書寫只是一種實用，講求審美的藝術書寫當然必須有極大昇華，但“寫字”這一實用性質並沒有變。沒奈何，既然實用書寫的桎梏掙脫不開，那就只能從書寫內容上去動腦筋作選擇：與自己的家長里短或個人心緒表達相比（它雖是自家的可閱讀的，但卻缺乏經典性與通用性），與俚俗的民歌民謠還有不登大雅之堂的元曲明清小說相比，古代經典詩文名篇光照日月、人人誦讀，在書法形式方面限於實用書寫觀念而無法有所作為的情況下，以書寫內容的經典化來提升書法作為藝術品的格調與水準，便成了八百年來書法家們不約而同又順理成章的共同選擇。

亦即是說：選擇抄錄古詩文，其實倒是出於藝術品質提升的動機與考慮。

更進一步的邏輯推理則是：爲了書法藝術品質的提升的需要，我們寧願犧牲書寫中“閱讀”（它背後的文字記事述史、傳播資訊、簡存文獻）的功能與價值——概言之，犧牲了書法與生俱來的文史功能與價值。

這是一個令人瞠目結舌的推理結論：

【前提】：

書法首先是文字書寫，所以它天生就有“閱讀”功能及由此而生的文史功能。

【因爲】一

抄錄經典古詩文，是爲了追求書法藝術化。

【因爲】二

爲了書法藝術化的目標，寧願犧牲文辭的“閱讀”

【所以】

犧牲了書法的文辭閱讀功能，意味著失去了書法文史功能。

【結論】：

書法的藝術化方向，即使不涉形式表現等等更複雜的因素；即使在書寫文字內容選擇上，也是與書法原有的“閱讀”與文史功能相違背的。

元明清直到民國，甚至直到建國後，再甚至直到當代眾多書法展覽中，99%以上的抄錄古詩文的普遍現象，告訴我們的就是這一嚴峻而殘酷的事實！

二、現實的需求

但書法真的不需要閱讀了嗎？

即使所有的書法家都十分激進地異口同聲反對“閱讀”，認為為了書法的藝術化犧牲“閱讀”在所不惜，但更廣泛的觀眾們也不答應。這是因為任何一種理想的改革，都必須考慮到並且無法超越其物質基礎與生存環境。在書法上，這個無法超越的物質環境，則是“漢字”。

沒有一個書法家或書法觀眾認為應該拋棄漢字。即使有很多書法圈子以外的激進改革家認為漢字可以被廢棄，但三十年改革開放以來的書法實踐證明，哪怕有再好的理論界說，書法對於漢字的依賴與眷戀，是沒有任何激進、前衛的、也許是頭頭是道的理論能予以削弱的。

但只要是寫漢字，哪怕最大限度地強化它的視覺形式藝術表現功能，但面對一個明明可以識讀的漢字，卻硬逼著觀眾不去識讀它而只准觀賞它，顯然是做不到的。因此，任何一件書法作品，任何一次書法展覽，無論是作為創作者的書法家，與作為觀賞者的觀眾，顯性的、隱性的“閱讀”其實無所不在——面對的是有含義、可閱讀的漢字及由之構成的詩詞文章，怎能拒絕閱讀？當然，對一般僅僅功能意義上的“閱讀”，我們稱之為是“識讀”。

出於對每個文字的條件反射，有相應文化積累的人會本能地去辨識它、確認它。在書法作品中，比如某個草寫字、比如某個古文字、比如某個別字俗體……都會引起觀眾的“識讀興趣”。當然即使對於常見字，也因其有各種姿態的寫法，此取厚重彼取輕靈、此取正彼取奇，又都會引出觀眾在字形間架用筆上的“識讀”：瞧瞧，某字還可以有如此有趣的寫法；瞧瞧，某字怎可以把左右變為上下？

從辨識開始的“識讀”，走向關注文章詩詞語句、篇目的意義的“閱讀”。《滕王閣序》有如此精煉的排比修辭，《岳陽樓記》有如此心憂天下的情懷，蘇軾《水調歌頭》有“人長久”的美好祝願，李白《將進酒》有浩瀚不可一世的氣質——從“識形”到“辨義”，幫助我們去領略千年以上的古人的所思所想、所歌所泣，感受他們的人生觀價值觀，在精神上思想上與他們同呼吸共命運。

從識讀到閱讀，當然不僅僅限於古人名賢佳作。舉凡名家的日常手劄書信尺牘文稿，即使並無耳熟能詳、萬口讚頌的影響力，當然也更需要去“閱讀”，甚至無妨說：名賢佳作正因其傳頌日廣聞名遐邇，“閱讀”毋須費心費力而有現成參照。而一些名家手稿，從未經人標點，也未發表過，“閱讀”反而更見功力，把握其涵義所在更有迫切需要。一件優秀的書法作品，如果無法“閱讀”，解不出文辭真義，肯定是令人遺憾的。當然，即使真的能領會其意義、把握其敘述要旨，也僅僅是能夠“讀”懂而已。

進入到“解讀”階段，讀懂已經是題中應有之意了。認真思考每一書法作品所撰文字的來源、前提、文字寫作的背景、作者的意圖、其中所包含的深刻涵義；時代影響的投射、記事敘史中的價值觀世界觀體現，文中所涉及到的朝野人物故事、作者的情感最痛切處、以及文章的謀篇佈局、遣詞造句技巧、其他同類同時作品或文獻記載中的足可互為印證處、史實的查考不明處、以及文章在後世的影響力統計還有證明……這些是更重要的內容。與“識讀”、“閱讀”較關注技術層面相比，“解讀”更需要來自歷史文化層面的思考。於是，我們看《蘭亭序》，幾乎可以構成一部“蘭亭學”的學科內容；我們看《祭侄稿》會立刻進入到顏真卿與安史之亂那個戰亂的年代。中國古代許多書法經典作品，除了風格、技巧、流派等藝術觀賞層面上的東西之外，正是因為有了這樣浩瀚的歷史感，有了借助于文字意義而伸延向廣袤無垠、縱橫八極的思想含量與情感含量，書法才能夠成為真正的獨立自主的藝術門類。從這個意義上說：書法當然首先是通過視覺形式美（包括圖像、技法、風格、流派）的藝術魅力去打動觀眾；但它更是一種文化層面的探求，除了視覺形式美部份之外，它還可以通過文字書寫這個自古規定的媒介，以文字的閱讀、語義的“解讀”與傳播來完成另一層次的欣賞：既通過文字語義的傳達加強對視覺形式美的深度把握尤其是從文字抽象性到視覺圖像形式具象性的過程轉換的銜接與把握；又可以通過書法作品中的文字語義的認知與把握，使書法由本屬一己的創作發揮，進入到浩瀚博大的歷史空間中去，從而完成書法走入歷史經典（而不是依靠或借助現成的文學經典）的重要進程。無論這兩種目標中的哪一種，都必須腳踏實地地依靠一個不可或缺的元素或曰功能：

“閱讀”。它包括“識讀”、“閱讀”、“解讀”三個不同的層次，代表了“閱讀”行為的三個不同階段。

至此，我們對“閱讀書法”提出了第一輪次的思想成果：“閱讀”作為一個大概念，應該包含如下三方面的環節：

閱 讀 書 法	識讀	辨識和句讀為主的功能性閱讀。
	閱讀	著重于文辭意義的、有審美指向的欣賞性閱讀。
	解讀	立足于文化與歷史的“闡釋性閱讀”。
“閱讀書法”設定的目標		能與書法的形式視覺與風格技巧美相對應、相銜接、互為印證的藝術之美與文辭之美雙擅的“閱讀”

但這還不是討論“閱讀書法”學術思想命題的終點。因為在“閱讀”行爲中，還會出現種種更有趣，更有學術探究價值的思考內容。

通常我們所說的“閱讀”，會包含一些特殊前置的規定性。比如，進取性很強的、有目的的以獲取知識為要的“閱讀”。又比如，名篇佳什當前，隨機產生的“閱讀”。還比如，明明有文字可閱讀，但卻不產生“閱讀衝動”因而“不閱讀”或被動“懶惰”地“閱讀”。又比如無目的的消遣性、無特定需求的“閱讀”。還比如有許多無意義只是瞭解資訊的“閱讀”如網上流覽式“閱讀”。或還有不斷重複十分熟悉的內容，亦即缺乏信息量的“閱讀”。於是，就產生了“被動閱讀”“隨機閱讀”“重複閱讀”“流覽式閱讀”“功利式閱讀”“熟閱讀”……等等新名詞新術語。我們既要提倡“閱讀書法”，應該如何在“書法場”裡為“閱讀”定位？這當然也是一個繞不過去的課題。

書法是漢字書寫的藝術。“書法場”中的“閱讀”，大致可以分為以下幾個類型：

(一) 面對 99%的抄錄古名賢詩文的書法作品，觀眾是很難產生“閱讀”衝

動的。因為文字內容都是家喻戶曉耳熟能詳，三歲童子也能背誦，其內容並無新鮮感；因此即使看了文通字順而去“閱讀”，大抵也是“重複閱讀”“熟閱讀”，既不會有閱讀信息量的攝取，也不會有“閱讀”後的快感，更不會有“解讀”後發明的喜悅。這類書法作品中的“閱讀”，是處於最低層次。

（二）對一部份有書寫古詩文名篇的、但又有書法家自己的讀後感或題跋割記、有針對性地發表感想的文章，觀眾會有較濃郁的探究“閱讀”興趣——同樣面對李白《蜀道難》，歷來有無數人點評與議論，各有不同角度；書法家在書興逸飛一揮千里之後，靈機觸發，有何等妙思奇想，有何一種觸景生情？這種感想是純粹文士式的，還是帶上了書法家特殊身份痕跡的、或還是帶上了書法創作此時此地的天機勃發色彩的？這種可能有千變萬化、不可觸摸的“隨機閱讀”，會給觀眾帶來無數意外的驚喜；但也正因其因事而發順勢而生，被閱讀的題跋割記是隨著作為書寫正文的古詩文名篇的附屬而存在，因此它更是一種審美的、優雅的“淺閱讀”，如行雲流水，行止皆隨機而定。

（三）書法家有感于自身的時世身世，或遇到某一特殊契機，作詩賦文，寫傳述記，有感而發，專撰實述，以文字本身即為書法的主體。有名的如王羲之《蘭亭序》、顏真卿《祭侄稿》、孫過庭《書譜》、懷素《自敘帖》、杜牧《張好好詩》、蘇軾《赤壁賦》《黃州寒食詩》、趙孟頫《蘭亭十三跋》……這類作品傳世十分稀少——在前期，是墨蹟傳本相對於石刻拓本化身千萬而言其本身極少見；在後期，則是因為元明清書家習慣于抄錄古賢詩文而使自撰十分少見；在今天則是因為五四白話文運動以來書法家再無可恃的古詩文功夫，因此大多不去自撰因而更是十分少見。但正是這類作品的閱讀，既有助於從文化上歷史上加深對書法作品藝術性的深度理解，又有助於我們後來者知人論世通過對古代書法名作“閱讀”進而瞭解書法家其人；更有助於通過對作品文本的“閱讀”與“解讀”，從而對古文獻校讀、古文化闡釋等社會與時代樣態進行歷史把握。這樣的“閱讀”，當然是極有學術深度的“闡釋性閱讀”“生發性（想像性）閱讀”。

據此，又可列表如下以清眉目：

一般性閱讀	“閱讀書法”的初級階段，由“熟閱讀”、“重複閱讀”、“被動閱讀”、“瀏覽式閱讀”等組成，以文辭辭義與字形“辨識”為基本方式。
審美性閱讀	在閱讀時採取“隨機閱讀”、“自由閱讀”、“感情式閱讀”或“興趣式閱讀”、“靈感閱讀”等方法，強調隨機性，強調閱讀在書法作品欣賞中的催化作用，有助於欣賞者個人對作品的投射與把握。
闡釋性閱讀	是“閱讀書法”的高級階段。每有對書法作品的閱讀，必有學術跟進和文史與文化的展開。此外，通過藝術的生發力與想像力的說明，可以使書法作品中的藝術內涵比如技法、形式、風格、流派等等的表現特徵與魅力，與文辭閱讀之間找到上佳的銜接與互證；找到文字內容中的隱性依據；找到書法“閱讀”即使不著眼于文史與文化，即使在藝術審美方面也不可或缺的堅實證明。

以上表再略作伸延，則更可以引出另外三組“閱讀書法”十分關注的概念：

（一）瞭解式閱讀。

以件為主，觀眾從閱讀中瞭解了書法家寫什麼文字內容？有沒有寫錯訛？寫得是否有趣，以及是否完整？與作品形式技巧是否達到和諧共生的程度？文字內容的是否有名？是否耳熟能詳？如是自作詩文，那究竟是什麼意思？以弄懂書法作品中的文辭語義並與書法作品形式作一般意義上的吻合度檢查為目的。

（二）求知與審美式閱讀。

以書法作品的藝術性把握為基點，特別關注書法中的文字內容作為古典文化的優美與經典高度；強調“內容美學”以與“形式美學”相匹配。喜歡探求書法內容文字中的未知部份，希望通過對求知過程的展開，尋找到對書法作品藝術美深入探究的鑰匙。亦即是說：追求形式視覺之美，不僅僅從視覺入手，還可以從文辭內容之美的體察入手，由書及人，由作品進入歷史，由文辭文字進入創作之

美與視覺之美。在此中，求知是相對於被動瞭解的主動尋探，它是有預設目標的，而不是依附于作者的人云亦云的。審美是相對於一般文史把握而言的藝術出發點，即再有文史功底的觀眾，最後必須落實到藝術上來。即使對書法作品中的文辭研究深湛，但最後它畢竟是書法藝術欣賞下的“閱讀”，而不是純文史純文學的“閱讀”。前者是審美的、藝術的；後者是文學的，我們的討論立場決定了我們必須堅持前者。

（三）有特定學術需求的閱讀

以書法作品作為物件，尋找其中的各種歷史與文化含量。從文字閱讀、內容閱讀出發，去尋探某一件經典書法作品所具有的廣博與豐厚的文化內涵與藝術內涵，並作出“闡釋性”展開。有如我們曾經從《蘭亭序》、《祭侄稿》、《黃州寒食詩》、《書譜》、《自敘帖》中所發掘出的浩瀚博大的文化寶藏。它由藝術出發，走向歷史與時代，走向社會與個人情感，最後又回歸到藝術作品本身。在此時，每一件這樣的藝術作品，在我們的學術閱讀的視野下，都應該是一個時代的標誌，一段歷史的歸結點、一種智慧的結晶。它本身很具體，筆墨技巧形式風格，文字詞語文章立意，不具體則不足以成為出發點與終點；即越抽象的空泛理論，越不足以令觀眾腳踏實地地展開自己據作品選定的學術需求目標。但在閱讀展開過程中，卻是越開闊宏大越有可能成功：舉凡天時地理、人情世故、世態炎涼、道德堅守；歷史進程突變、個人家國之痛、感歎人生無常、悲憤報國無門；乃至兩小無猜的仕女戀情、醉翁出行的田園之樂；沉鬱壓抑的建功立業之志不遂、煮酒讀史的古今同調之情多有……一件優秀的書法作品，應該是一件能滿足於這種有特定學術需求、又能提供各種“闡釋”空間的作品。而在作品中最直接也是最基本的門徑，即是它的文字內容理所當然應該被“閱讀”，被“深度閱讀”，有被從各種不同層面不同側面進行“閱讀與闡釋”的可能性。

以此來反推今天的書法創作，僅僅是抄錄一首經典詩文如李白杜甫白居易蘇東坡，即使作為書法家的作者在揮寫時可能也是有感而發，但它能勝任和滿足我們所提出的這些“閱讀書法”所包含的各種需求嗎？如果它連第一層級的[瞭解式閱讀]的要求也不完全做得到，勉勉強強地湊合應付；而對於第二層級的[求知與審美式閱讀]基本望塵莫及，提供不出如此豐富的資訊含量；而對於第三層級

的[有特定學術需求的閱讀]則如夢幻，根本不能置一詞，那我們還不應該反思：這個時代在表面上繁榮昌盛的書法藝術，其實在深層次上是否遇到了自己的觀念認識瓶頸與發展瓶頸？

——閱讀本來是觀眾、接受方的事，但我們卻要追溯書法家（創作方）即發出方的立場觀念方法諸問題。

“閱讀”僅僅是觀眾的事嗎？絕不是。作為創作方的書法家，在自己精心創作的每一件作品甚至是代表性作品中，卻提供不出可供觀眾高品質“閱讀”的資訊，甚至以抄錄唐詩宋詞為省事，根本無須“閱讀”。這樣的觀念立場，如何能夠創造與引領書法風氣？從而形成我們這個時代的書法標記？

寫的是漢字漢詩漢文，它本身有閱讀功能，但書法家卻視這“閱讀”如弊屣，專注於技巧形式，卻對這本屬書法題中應有之義的文字“閱讀”要求視而不見，這怎麼說都是令人遺憾的。要以這樣的觀念形態去努力創作書法的時代業績與歷史標杆，用心雖好、努力雖多，恐怕也無濟於事。因為書法觀念的落後，嚴重拖了這些努力的後腿。

其實說是觀念落後並不準確。因為書法的書寫文字因而可識可讀，並不是今天人的發明，而是古已有之。只不過從元明清尤其是近代，這個傳統被削弱了而已。因此，問題並非是觀念落後，而是觀念並未“與時俱進”，沒有意識到大歷史的啓示；沒有意識到今天書法進入了“展廳文化”時代之後審美多樣化的時代需求，這種時代需求雖然不是三言兩語所能道清，但它卻是實實在在地出現在我們面前。比如一個最簡單的選擇題即是：當書法與繪畫、設計、雕塑等共同進入展廳之際，我們是象看油畫、版畫、國畫一樣去看書法而沒有絲毫區別？倘如此，書法就是可被取代的；是沒有必然存在的理由的。而要強調這種生存特徵的理由所在，則必須提得出書法不同於油畫、版畫、雕塑、國畫的特定觀賞內容。有了這個內容，書法就是不可取代的——因為它有的別人（油畫、國畫、版畫）沒有，它就有了獨特性，但什麼是它的獨特性？我以為在視覺形式欣賞的共同前提下，正是這個書寫文字與文字的可閱讀。它是同屬展覽的任何繪畫形式所不具備的。因此這是書法的寶貝，是立身之本，是書法之所以為書法的命脈所系。

但正是書法家自己，卻對這個“寶貝”，這個立身之本、命脈所系，表現出了不應有的疏忽。書法家們有了這個克敵制勝的獨特法寶，有了“必殺技”，卻將之廢置起來不用；從而使唯書法獨有的“閱讀”，卻在書法作品（99%以上的書法）中不見蹤跡，這豈非是咄咄怪事？

“閱讀書法”的提倡，正是在這樣的思想背景下才體現出它的時代必然性與專業急迫性。從某種意義上說：“閱讀書法”的提倡，首先並不是針對觀眾的呼籲，而是向書法家們的建言：只有書法家在創作出可供“閱讀”、能夠被豐富立體地“閱讀”的作品；這“閱讀書法”的提倡，才不是空中樓閣紙上談兵。從目前來看，它當然有難度。但如不難，人人輕易即可為之，還要我們費心費力地提倡作甚？

僅僅想以書法為自己謀得一席之地、衣食無憂的書法家，可能不需要去自找麻煩，抄抄唐詩宋詞足矣，完全可以置“閱讀書法”於不理不顧之地。因為“閱讀”既無助于在書法界功名利祿的提升；且對它進入的投入成本太大。因為事涉文化，絕非輕易一蹴而就，而要用一輩子精力去投入還未知能否收穫，相比之下，專注於技巧則足以應世矣。

希望能成為時代標杆、試圖以一己之力，對書法當代史有所貢獻並為後人所關注、不想被幾千萬“書法人口”所淹沒，不甘平庸的有志的書法家，如果要來嘗試“閱讀書法”，則需要比同輩付出多幾十倍的精力並且還要冒著失敗的風險。並且在探險嘗試中，也許痛苦遠遠大於歡愉。一個現成的標準即是，請有志于此的書法家嘗試一下，對我們剛才提出的研究結論，能否身體力行試試：竭盡全力創作出一件得意之作，或自己的代表作，並自我檢驗一下：在閱讀層面上可以完成哪一層級的功能與效果？

是“識讀”？

是“閱讀”？

是“解讀”？

可供“一般性閱讀”？

可供“審美性閱讀”？

可供“闡釋性閱讀”？

更進而言之，如果有一位名家或有志者，積自己平生幾十年創作所聚，認定畢生之中有幾件極精彩的得意之作或可傳世，並試圖以此作為“代表作”以為世之標杆，那麼我們從“閱讀書法”這個角度，或許也可以有此一問：它在書法的文化立場、文字運用和藝術表現上，能完成何一種“閱讀”的效果？

是“瞭解式閱讀”？

是“求知與審美式閱讀”？

是“有特定學術需求的閱讀”？

這樣的發問絕非多餘，也不是我們“好事”，而是書法本來就應具備的題中應有之義。此無它，因為書法是書寫文字（漢字），它本身應該是可閱讀的、而且自古即是供閱讀的之故也。

