

當代新帖學朝向與問題

The orientation and issues of the research on contemporary
copybook for calligraphy

董水榮

DONG, SHUI- RONG

江蘇省蘇州市吳江書畫院院長

摘要

儘管當代帖學或者“新帖學”有著這樣那樣的問題，但任何一種文化的探索過程中都會遇到不同的問題。我們更願意看到多元發展的今天在經典帖學的復興上，有一個整體史觀的認識。因為有了現代帖學的自覺意識，才有了沈尹默、白蕉、潘伯鷹、高二適等老一輩書法家對碑學影響的修正。才會有當代與現代帖學的交接，才會有當代新帖學的新要求。我們可以看到當代新帖學處在碑學影響的餘緒下，碑帖分流，交融共存。整個碑帖意識分野還不是很清晰。當民間書風和碑派書法，書寫個性意識的突現，書法藝術學科的自覺。各種思潮都在當代書壇有所反應。“流行書風”突現書法的個性化，取法更多的指向於民間，有意傾向拙、樸的審美觀，被大眾稱之為“醜書”，書法迅速脫離了民眾視野。反思重回經典，提出了新帖學的概念，當代新帖學的意識重新清晰而自覺起來。

【關鍵詞】 新帖學、問題誤判、朝向思考

一、對新帖學問題的誤判

當代新帖學倡導者姜壽田，從書法史發展的角度上提出了從鄧石如到民國其間，碑學作為強勢話語幾乎左右了近現代二百年書史，又論述了：“當代書法企望在碑學這一領地持久地尋求形式變革的動力已變得愈來愈不切實際和愈來愈渺茫。”轉而對帖學有著崇高的價值認同：“帖學體現了中國書法文人化的優雅傳統和人文關懷，而其筆法體系更是構成書法藝術的軸心、體現了書法藝術史的高度。”同時也對當代帖學在新的人文環境，與歷史際遇中，有著相當高的期望。認為“強化書法的文人化精英化傳統，使當代書法在書法史進步的意義上找到突破的出路，並通過解難題的實踐活動，確立當代書法新的價值標向，從而為當代書法多元化發展注入持久發展的動力。”¹

一種富有新見的理論並是一種書法創作的指向，我認為新帖學理論無疑是很有新見的倡導。很快我們看到在這種倡導之下，一大批書法作者，匯集到帖學的創作中來，這足見理論的力量，以及帖學本身的力量。在我看來，在當代書法發展中僅見的幾次理論對書法創作有著強大影響的其中之一。我們從“現代派書法”“流行書風”“學院派書法”都是有著相對集中的理論探究，對當時的創作都起到過形塑作用。我們往往只看到了創作本身的直觀呈現，忽視影響這些創作理論的參照。所有書法家的創作觀念無法跳過自身時代的人文環境，與創作觀念的自省。我所驚訝的是當年姜壽田，以一位普通青年書法理論家的身份，倡導的新帖學有這樣大的形塑力。這說明新帖學理論確實符合他所分析的書史發展力量。到現在新帖學，依然成為當下書法創作的主流，主導著當下的書法展覽與創作潮流。也正因為主流，使得一部分非主流的創作者對此提出異議，另一方面裹攜在帖學主流裏的創作問題也一一呈現出來。

任何一種潮流的發展，隨著時間的推移都會出現不同的問題。不同審美的變化、精神的追求、理念的更新都是推動發展的動因，也是問題出現的內在原因。關鍵是我們對待問題的認知與判斷，以及解決問題的方法。當代新帖學要向前繼

¹ 姜壽田.當代新帖學論[N].書法導報，2006-4-30（7）

續推進與發展，必須真實的面對問題的出現。並且到後面問題顯得越來越集中。這裏面主要體現在兩方面。一方面是新帖學的取法過於單一，集中在王羲之一人的身上。

如果在帖學上追溯，二王書法成為帖學的“源頭”，也意味著成為帖學的終極的取法對象。很顯然我們在學習米芾時，認為米芾不如二王高古，學米芾也只是學二王的橋樑，終要回到二王上。包括後來流行的《書譜》熱一樣也有著這種思想。到後來唐摹本對《蘭亭》誤導，以及元明兩代董其昌與趙孟頫誤讀，基本取法標準直指二王本身。以及明清之間反向性為異化，雖為帖學注入了生機，但也視為疏離了正宗帖學的話語權。由此新帖學在取法上二王是唯一的正宗與正脈。二王之下的帖學都不斷的遠離二王這是必然，新帖學在一系列對歷代取法問題上做了批駁。那麼直接重返二王帖學的源頭，就成了書法作者集體取法的方向。

雖說二王，指王羲之與王獻之，但在取法的過程王獻之幾乎不被提及，帖學的取法集中在王羲之身上。而王羲之的作品極其有限，那麼當代帖學的作者集體蜂擁而至到在幾個法帖上。雖然要學得王羲之書法的技法不是那麼容易，但相同的取法，導致相近、相類的書寫技術是可想而知。這是所謂千人一面的主要原因。

另一方面，認為重返帖學的關鍵在於筆法，而其筆法體系更是構成書法藝術的軸心、體現了書法藝術史的高度。在新帖學上創作上，就是要關注二王筆法，重新體認帖學筆法的史觀高度：主要因為在書史上，二王帖學作為譜系已經斷裂，譜系的斷殘裂主要原因是二王筆法在宋代米芾之後近乎失傳。當代新帖學意在重理整個帖學譜系，透過帖學外在的形式分析，揭櫫二王筆法和魏晉風韻真脈。²

雖然在帖學筆法上沒有將筆法視為一種固定的法式，表現上可以有千變萬化，但核心價值卻是恒定的。實質上還是強化以二王作品為代表的經典筆法，並視為“千古不易”的法則。從書法創作的角度看，筆法是書法創作的發動機，從筆法導入，無疑可以獲得絕大多數書法家的認同。我們從學習的角度看筆法，筆

² 姜壽田.當代新帖學論[N].書法導報，2006-4-30（7）.

法抽象的恒定價值是看不到的，能看到，能學習的是經典文本中呈現的用筆技法。

二王筆法的參照，從理論層面講不僅僅是技術上，也含有精神與審美的意義。從操作層面講新帖學不得不將二王筆法技術當成了唯一的參照。很顯然將筆法技術作為參照，使得新帖學很快在技術層面上有了巨大的飛躍。現在看二王的書寫技術有著嚴格的專業訓練和科學實證下的細節分析。也正因為這種實證的技術與細節，使得帖學筆法技術走向相近的類似感。只要帖學作者一出手，就是“一擱直下”的筆法，對筆鋒入紙的角度，力度的分析與把控越來越精準。二王經典變成了一種被無數重複的書寫，反復的重複之後就成為了僵化的技術。是不是我們理解二王筆法的眼光出現了問題。實際上任何一種筆法被無盡的重複，都有僵化的危險。

由此當代帖學出現的過於集中的二王取法，過於僵化的書寫筆法。這種帖學創作“千人一面”事實，被稱之為“偽帖學”。然而“偽帖學”後面沒有指出哪方面存在真偽的問題，與真偽的界線，也沒有提出有創見的思想與建議。偽更多代表了一種不滿的情緒。

按理說相對於偽的一面是真，偽帖學，相對的意思是真帖學。偽是假的指意，偽帖學要表達的是“非帖學”或者是“假帖學”。這樣才能構成的真偽概念邏輯。但是帖學本身是不存在真假問題，只存在寫得好壞，格調高低問題。由此“偽帖學”的概念本身就不符合邏輯。

與帖學相對的是碑學，碑帖是一組學術概念。不是“真偽”概念。按此邏輯應該有“偽碑學”，偽碑學概念成不成立。“偽帖學”概念既然不成立，那麼為什麼會有“偽帖學”命名的流行？那一定是對當代帖學情緒上的不滿，主要有三種原因。

（一）關於“偽帖學”指向失去內在人文精神的討論。

這裏面比較有代表性的認為“偽”主要體現在當代帖學取法上只停留在表面，沒有在內在人文精神上下功夫。如果要問內在人文精神是什麼，是指東晉時代的

人文精神，還是泛指所有時代的人文精神？不少論者更具體的指出關鍵沒有體會到東晉的人文精神。因為沒有理解東晉的人文精神和王羲之的精神，因此才會寫得表面與膚淺，將兩者之間設置為因果關係。

我們可以在筆底下感知到王羲之他們那個時代的精神消息，清鮮、俊雅的格調。那種所謂晉“尚韻”的風氣。如果說感悟過往朝代書法的精神氣質，我更相信書法家，而不會輕易相信理論家，書法家身上對筆下的資訊有著更為真切的直觀感。我們一直強調，要學習那些過往朝代的精神，與隱秘的體驗，更多的時候只是一種空洞的說教，已經沒有那些朝代的人事存遇。我們能努力的只是感覺到其中一些不變的基本人性溫暖。相對而言，提倡當代帖學要深入體會東晉的人文精神，才能學到內在真實“帖學”。我們更願意，將內在精神理解為對自身時代的真實體驗。因為書法同其他藝術門類一樣，表達自身時代的真實體驗，而不是表達過往的朝代的精神。

實際任何一位藝術家在精神維度上建立的內在質地，首先是對自身時代的確證，每一個時代都會尋找內在的真實的，目的是為了更好地接近這個時代的精神核心。藝術家更是通過直接的日常人事的接觸，敏感的將內在的體驗成功地帶到了當代生活的地平線上，使我們知道了當下獨特的生存境遇，並由此贏得了尊重。由此個體向內建立起自己真實的體驗。而不象理論家那樣，通過文字與邏輯帶入普通而空泛的內在精神。對於古典精神，是指東晉的人文精神，還是盛唐的人文精神的假想精神。實際上即便重回東晉時代，東晉有那麼多文人書法家，但最終為什麼主要集中在二王身上，這裏所謂的古典精神是不是僅僅二王的個體精神呢？

相反帖學作為真實的人文精神的表達，不是去猜測、擬想古典精神，體驗那個時代的人文境遇已不可能。藝術家更應該在各自時代的生存確切人事體驗中建立起自己對藝術對生存的清晰態度和精神維度，由此找到與王羲之時代存在著怎樣的精神差異，這樣的帖學精神才能維其新意。

（二）關於“偽帖學”只是膚淺化，簡單複製的討論。

簡單複製指的是帖學的技法層面，膚淺化指的是理解層面。實質上整體的意思還是指向在帖學技法的學習上過於簡單與粗淺。

可以說當代帖學是在技法觀念上存在不少問題，但不是在技法的簡單與膚淺上問題。我們客觀的回顧這十年來，對經典帖學的文本技法的分析不斷深入，再現的水準能力也不斷提升，並且有“臨帖影印機”的形象比喻，可以說將帖學的書寫技法推到了一個比較高的層面。相比十幾年前的書法作品，在書寫的技術上有了質的飛躍。甚至有不少書法家認為在書寫的技術上，個別書法家已經可以比肩明清的一流的帖學名家。無論有沒有在書寫的技術上比肩明清書家，但是經典帖學在一輪又一輪的書寫技術潮流更替中，整體上與前四十年的書寫技法比起來確實精准了許多。只是我們不願正視或者肯定當代帖學在技術上所取得的成就。也可以看到當代書法理論作者眼光與格局還是比較保守的。

當代帖學的創作真的是技法的膚淺嗎？

膚淺與深刻相對，所謂的深刻是指在思想見解。書法作品不是哲學思想，有多麼宏大與精深思想含量，有多複雜的價值意義與思維的邏輯推理。好的書法作品之所以動人，不是因為深刻而是因為生動恰當的表達，引起了共鳴，甚至因為審美感覺的清淺、優雅。以其說書法作品的深刻，不如說準確的審美表達。要準確的審美表達，不是用嘴說說，必須對經典文本做模仿。文本所呈現的各種細節都在學習的範圍之內，筆法與線條形態，控筆動作與點畫形質，運筆力度、速度與書寫的手感，毛筆特性紙張特性形成的書寫效果都在模仿之中。實際上只要抽取其中一項出來做訓練，要做到與文本對應準確都是很有難度，那種精准而靈敏的手感和審美的辨析力，都不是隨便簡單能做到的。不然就不會有那麼多書法理論家的作品那樣不堪。

首先我們要肯定，要在書法作品上理解學習二王，必須從書寫技法的角度切入。在所有技法當中，筆法極其關鍵，筆法不是萬能，但沒有筆法萬萬不能。從筆法的角度看，只要將二王筆法在當代還原，就還原出二王帖學的書寫方法，由此也還原了二王帖學的精神。所以在二王筆法的研究上，遠非理所當然的認為只

是簡單的模仿與複製。藝術創作的感覺遠比深刻思想更重要。只是二王筆法不應該是一位書法家的終極目標，而是帖學表達的一個起點。

（三）關於“偽帖學”實際上蘊含著文化傳統的斷裂與變異的討論。

有一種觀點所謂偽化，實際上蘊含著文化傳統的斷裂與變異。換句話說，就是因為文化傳統的斷裂與變異造成了帖學和古典的偽化。每一個朝代人文精神都因為時局的變化，變異是肯定的，斷裂也有可能。在我看來，帖學的真實性恰恰在於這種變異與斷裂之間表達出自身的真實性。帖學才能恰當表達出鮮活的個性精神。如果當代的書法家只是一味地表達他與王羲之作品的共同性，而忽略了其中的差異性，那麼，這樣的創作稱之為模擬式的創作。從書法的承繼上可能是優秀的，但他們對我們現在這個時代卻可以說是無所作為的。王羲之在他們那個時代書寫工具的改良，書體變化還不穩定，特殊的人文環境，王羲之那樣書寫是符合他們的需要。當代書法家們從技法表面上去模擬，並在嚴格的培訓中看來非常接近二王經典的文本真實。但對當下的表達，卻無能為力，無法呈現當下的真實。

實際上帖學的生命力恰恰在於各個時代都根據自身的需要進行變異。每一次變異都給帖學注入了生機和活力。

帖學的表達了有兩種真實的概念：一種是書法家所看到經典文本技法存在的真實，一種是書法家審美中所體驗到的真實。當代書法家書法幾乎只有經典文本存在的真實。很顯然以傳統帖學筆法為核心的真實，最初的目的是為了可以表達當代新帖學的精神，結果他們就被紛繁複雜的文本技法驅使帖學技法的再現，忽略了技法與現實的際遇中審美表達。從而也就無法在書法創作中給自己的審美作出定位。

由此可知，帖學表達的真實性，不是因為斷裂與變異，也不是技法傳承問題。關鍵是有沒有將書法作為一門審美與精神表達的藝術，有沒有恰當的表達出自己的問題。

我們通過當代新帖學的倡導，形成帖學創作主流的形塑力，到偽帖學標籤的

亂貼，再到當前對新帖學問題的誤判。那麼新帖學真正的問題與將來的面臨的方面又在哪里？

二、新帖學的真正問題與思考

我們看到了當代帖學的許多困境。既然帖學目前的困境不是緣於文化的斷裂與變異，也不技法傳承問題，那麼又是什麼問題？如果我們認為是技法傳承問題，我們可以對二王技法再做深入的辨析與技法的訓練。如果二王筆法是一種可以變化融通的用筆法則。我們要知道這個法則如何融通，又如何有二王筆法的純粹，這是關鍵。如果我們認為傳統文化的斷裂與變異是問題的關鍵，那麼我們不斷的回歸傳統，重拾傳統。但是很顯然，我們是回不到那種傳統中去的，回魏晉的傳統，還是唐人的傳統，傳統是流動的歷史河流，傳統只是泛化的概念。

（一）封閉與融通。

封閉的二王取法是新帖學問題比較集中的反映。開放視野下的融通是必走的一條道路。

有人說，想多了。當代帖學隨著時間概念的延伸，主流作者的創作多了，那便是帖學自然的主導，也自然成為了一條路。這人走多了只是呈現來時的路。有人說，帖學融合碑學是將來的唯一的出路，這只是個別理論作者的願望，所舉書家都不是代表性發展方向，實際上在帖碑的融合上，到現在還沒有真正成熟，也沒有真正典範的作品。從康有為到于右任，都處於融合的試驗階段。要麼以碑為基，要麼以帖學為礎。而新帖學的發展，之所以強化帖學的特質與精神，它的發展主要是基於帖學內部的發展動力，而不是風格發展的策略。甚至有意拉開與碑學審美與表現的特質。

目前的帖學狀態，實際上無論在觀念上，還是在創作上，都還處於重拾帖學經典階段。都還屬於聚集發展的階段，大眾取法視野狹小直指二王，二王之外，少有人涉及。

當代新帖學，必須持開放心態，打開視野。新帖學之所新，可以說，是針對傳統帖學舊有秩序的一種取捨。表明帖學內部自身的一種發展動力，帖學表達那種個性精神的要求，隨著時代的推移，不願再受舊有法度的束縛。才有唐人尚法，宋人尚意，不同的朝代有不同的表達要求，而試圖達到新的自由與新的精神以及新的審美語言，帖學之新才有了內在的運動。只有將這種理念放到創作實踐中，才有可能從重拾的技法中尋找與藝術家的內心圖景相適應的技法語言。這種尋找也必定是個人的眼光裏的技法。所謂公共技法，在很大程度上是沒有用自己的內在表達需求，直接從他人眼裏轉借而來的二手貨。從帖學發展來看，之所以王獻之別於王羲之，王珣別於王志、王慈。也就隨自己表達的需要而進行取捨。

過於集中的二王取法，又缺少獨特的表達需要。任何一種帖學經典都是一種審美的表達，在二王之外，豐富多樣的審美體驗，拓展著不同的帖學語言，才有可能在筆下流淌出與自身相對貼近的審美氣質，而不被單一的二王所圈定。一旦王羲之的作品作為衡量帖學正宗的唯一標準，那麼無疑會將帖學推向標準化。

原本以為在當今文化視角多元化的格局中，各種取法與審美將大大開拓書法的視野，對某一家集中的取法現象很難再現。但年輕一代作者卻出乎我們意料，二王書風會有那麼大的吸附力，還是展覽風氣的吸附力？原本開放的年輕作者，突然集體轉向二王。這裏肯定是展覽風氣的吸附力，而且年輕一代的書法作者還缺少獨立的審美辨析能力。在這批參展作者的眼裏，只有二王的書風是有技術含量的技術，其他的書法技法不足以成為技法。這種視野與觀念，使得當下書法的創作是二王技法的比拼。相對六十年代出生的一批作者以及不再參展的作者裏，有著自己更堅定的書寫追求。

我們需要對精湛筆墨駕馭能力的肯定、認同與高揚，乃至這個時代對於書法大家的呼喚。我想這也是帖學在這幾年內一直高呼的原因，也因為帖學在表達上更需要細緻精微的調控能力，也更能表達文人婉約複雜的心理需要。這種能力的提高必定會在很大程度上提升當代書法創作的整體水準和審美判斷力，為目前的書法創作增添文化厚度和清雅趣味，正本清源。“新帖學”的價值就體現出來了。

但不能聚集一個時代的書寫都盯在二王身上。

事實上，當代新帖學的大軍中，能在二王書風上有超凡脫俗的領軍書家中，都不僅僅限於二王本身。張旭光不僅僅重視二王筆法，也重視二王的結字，新穎的提出了關於二王結字的“閉合性”特徵，著力於《集字聖教序》並且在二王筆法中也借鑒林散之蒼茫雄勁筆法，使得個人的書寫在二王之外有種強勁的質感。陳海良將二王技法與楊維禎的筆調融合，突現“切轉”的筆法，強化《十七帖》的乾淨通透的審美意趣，直到現在他也還在不斷的融合其他的元素，使得線質變得相對綿實與連貫。王忠勇二王之外融入顏體行書意味，使得二王頓挫有致的書寫節奏變得流暢，也從陸儼少和白蕉的身上吸收了不少元素融入到二王裏。李雙陽從二王入手，駐足在懷素《小草千字》將篆籀筆法融入，綿長而圓融的線質別於其他帖學作者。李銳等個別作者用挺拔的結字，拉伸結字上半部分，也有著鮮明的個性。他們的帖學路徑給當代帖學創作帶來著重要的啟示。我們發現他們不是因為固守純粹的二王而立足書壇，看來拓展帖學的審美視野有著多麼的重要。

技法的融合，有可能只是一種書寫的探索，也有可能只是個人風格的一種策略。所以融合不一定會帶來成功，嘗試、否定、修正、補充，在於過程對技法、對審美、對不同書寫語言的辨析開始走向主動。我們可以看到優秀的書法家，都有不同的融合方式。為什麼會有不同的融合方式？實際上一開始融合就有著審美表達的最初判斷。認為在二王的基礎上，個人審美需要更為精嚴蕭散，那麼對獨立的筆劃與結字的雕琢就更為專注，如楊凝式的《韭花帖》。如審美需要更為流暢的表現，強化連帶外拓圓轉的體勢，如白蕉小字行草書。

融合，未必能獲得滿意的表達效果，比如也有人試著在二王的基礎上，融入碑派的一些元素，在起筆上方筆切入，在轉折處大刀闊斧，橫折以兩筆的方式完成，並且在橫與折之間的斷裂，通篇會有零碎感，做作感。顯然這只是為了找到一條與眾不同的融合之路，生硬的融合，沒有主動表達的取捨，只有新奇。看來融合並不是那麼的簡單，不是一種隨意的技法加入。我們既要防備封閉而靜止的二王取法又要防止輕易地標新立異。

因此，從融合到融通，要面對的各種審美語言的辨析，面對複雜而微妙書法世界，要有解構書法能力，才有解密書法的眼光。另一方面要超常的組合與建構的能力。有了這些能力，才能真正在不同的書法語言裏，找到自己真正需要表達的審美，才能在表達中融通著自己的精神風度。我們在融合的道路上，並且樂於將上述作者看做新帖學的重大收穫，原因在於，他們開始具有了當代帖學的新意識。意識到現有的單純模仿二王書法不足以表達當下，表達自我，才開始了他們融合的探索。新帖學之新應該在切身審美表達中感受到與傳統帖學創作束縛，才會有融合、融通的動力。

它說明融通要在開放的視野下，是在每個時代自由表達的結果，任何新的融合都是從書法家的內心和藝術的內部產生的，別人不可能代自己進行預設。所以，真正到了融通狀態不僅是一次審美變異，更是一次內心的洗禮。任何訴求不觸及審美與內心表達需要而產生的融合，無論是技法還是形式都一樣將走向空洞。在展廳時代，面對萬千作品，這個充滿獵奇心理而且很容易把新的都看作好的境況下，對純粹技術層面上的變革保持警惕是必要的，因為技術容易模仿，審美的體驗和對精神的表達是難以模仿。

從融合的途徑看，融合的根基還是以二王書法為主，從新帖學理論看最終回到二王帖學源頭的提倡，是很有識見的史觀判斷。我們在比較成功的融合個案中發現，基本上沒有偏離二王的根基。儘管有個別在創作上有較明顯的唐人技法，但唐人法度裏是也是帖學內部的一種分流。所以在當代帖學裏，我們比較贊同在帖學體系內部進行融通，將碑與帖的融合，作為書家個性的嘗試無可厚非。但不是新帖學的方向。碑與帖的融合將偏離帖學發展軌跡。

（二）固化與發現

如果在書法創作中要有所依憑，那麼最直接有效就是技法，所以我們會對書寫的技法如此的重視，但是我們卻在重視之下，不斷將技法推向了固化。這說明我們的過渡依賴技法，而將書法技法的核心放在了筆法上，我們的技法觀念出現了問題。認為“技法是一種書寫本質的存在”、“技法是作品唯一呈現的方式”。技法就被固化了，把書法推向了機械的重複技術，使得帖學作者的書寫又走向了

類同。

實際上我們僅僅看到了技法客觀呈現的一面，另一面沒有被發現。技法不僅僅是客觀存在，對於優秀的書法家來講，更一種獨特的發現。所以在書法技法面前，我更願意用“書法語言”的表達，將那種固化的“存在本質”技法觀，放置到具體的書法審美與精神表達生成的過程中來看待技法。

技法一旦被固化，那麼技法與內心的表達是割裂的。原本以為技法的實證可以重拾傳統，重拾傳統成了書法家的“目的”。而王羲之當年能在“古質”到“今妍”的變化，也不僅僅是在重拾古人傳統原有的技法，而更多的是不同於傳統的技法，來適應自己的表達的需要。如果我們在流動的傳統裏讀到了這些內在變異的需要，我想，將技法帶回到精神的表現就不再是夢想。它至少告訴我們，當代書法的變異不僅是技術的融合，也在試圖確信一種新的精神表達，新的審美價值。當代書法作者關鍵是沒有內在精神表達的視角，不相信書法能表達內在精神的維度，他們唯一確信的是書寫的技術。當代書法創作越來越追求外在的刺激，藝術也在追求一種外在的形式推演，技法也越來越實證。正因為如此我們才要將精神表達的希望與信心聚攏起來，以獲得一個完整的書法關懷，闡述未來書法的存在理由。書法必須與真正的人生現實相連，“美”更在於個人精神風度的呈現而不是技術與形式“完整”和“漂亮”。我想這才是書法發展的真正方向。

對於經典作品，我們不是刻舟求劍式的技法復原，然後固化住它。更重要的是經典可以培養書法家觀察的方法，細膩的審美體驗。一旦點亮自己需求的眼睛，細心的辨析與體驗，他就會從個人的感官世界找到非常獨特的書寫感受，而一個書法家的風格，常常就是通過這樣一些獨特的個人感受建立起來的。王羲之對用筆提按的節奏感覺；顏真卿筆觸之感有如屋漏之痕；懷素草書對線條衡定書寫的感覺——這些奇崛的感受，非常獨特，但合乎書法家各自不同心理。就表明要用經典的感覺來觀察世界，經典的審美感受世界，這是書法創作的審美倫理。

很多時候技法不是一種固定程式的存在，如果書法真是不同的程式形成不同的作品，那麼不久將來書法會被機器人完全代替。

技法更多時候是獨特的發現挖掘出來的。也許是一種提按頓挫的節奏或者一種點畫形質的意象，觸發到自己審美與情感的體驗。這時才追蹤到具體的表現方法，而追蹤的過程就是一種發現挖掘的過程。我們看經典都是有感而發，情動於中這是經典作品的精神起點。現在，卻成了稀有的書寫品質了。新的假、大、空的寫書，在展廳的、功利的、消費的眼光下，脫離藝術本身，甚至與審美的表達沒有多大的關係，固化、雷同的技法不斷生產作品。強調技法的發現，技法與審美關係，其實就是強調書寫的兩點常識：一是要細緻而準確領會經典技法與審美表達關係，另一方面挖掘出個人的技法感悟。發現與挖掘是一種深度，也是一種獨特性。一旦在技法層面上有深度、有獨特性，技法就會鮮活起來。其實我們講到的融合與融通終歸於技法能動的發現結果。技法的發現從細節、感覺開始，讓技法回到審美的表達中，從而恢復眾人對書法技法最為基本的信任感，恢復書寫中那種生機勃勃的氣質。

很多時候，我們的作者被技法固定住了自己。所謂風格自然形成，最終被一種技法所固定。我們只有在帖學經典上有過艱深、細緻的辨析之後，才有可能從技法層面向精神表達層面內化。精神表達層面的內化，才可能與傳統形成真正的對話。那麼當代意識的審美與精神，也會在對話中清晰起來，並且用當代的審美意識發現適合自己表達的技法，或者說是不同的審美感覺啟動了技法。審美與精神的時代要求，造就了當代書法的內在發展動力。由此一個時代的帖學發展，必定有它內在的要求。

我們可以定位目前處於傳統技法重拾階段，幾乎帖學所有衡量標準都以傳統刻度為標識。對於技法的發現與挖掘的眼光沒有要求。我希望儘早將技法發現的要求提出來，這樣會在新帖學的技法觀上帶來一些活力。

如何準確的表達個人對書法審美與情感體驗的一種書寫？如果固化的技法那就很難有準確表達可言。我們如此重視書寫的技法這跟書法不僅僅是一門純粹的藝術觀念有關。書法原本是對漢字書寫的一種講究，它是中華文化傳承的一種載體。書寫首要的功能在於記錄、傳遞、貯存資訊。後來在書寫過程中，發現與

情愫相關、與審美情趣相關、與情感體驗相關，開始了對書寫的提純、美化。而我們在品讀歲月淘洗之下的經典時，能夠將一些不該忘卻的精神表達、審美表達以各種書法語言方式投印在心中，顯然是勾通著傳統與當下一種文化橋樑。固化的技法將經典圖式製作成標本。但是只是標本，還缺少鮮活的生命力。

當代對於二王技法的固化，還有兩種觀念也值得我們注意。一是只把二王的技法當技法，這種技法才有技術含金量，其他的書法技法不技法。帖學自然有自己的技法特色，細膩、微妙、精緻、流暢都是其特徵。當然其他體系有也有自身的特色，而輕視或者抑制其他體系的技術存在，也不利於帖學技法體系的參照。

另一方面，帖學筆法核心論。筆法核心將用筆與形式對立起來，也相對忽視了結字形態對於書法審美與情感表達的作用。我們知道當代的書法形式研究的起點從西方美術的視角中引入，我們不可否認形式與審美與精神之間的關係。傳統書法中的形與意有著密切的關聯，比如方與圓、修長與扁平、收與放不同的形態呈現的意味是不一樣的，這些形態都關聯著內在的審美意趣。傳統書法中有那麼多比擬式的書法作品評鑒，都是與形有著深刻的聯繫。但傳統之形並非當代形式之形。當代形式僅僅關注外在形態的組合變化不一樣，使得形態走向為形式而形式的迷途中。

傳統帖學筆法與形意息息相關，相互生髮，也相互牽制。新帖學過於把筆法的重要性獨立出來，也就讓筆法更容易走向概念化與固化的危險。我們還是要將筆法還原到與形態相互生髮的動態過程加與對待。

三、結語

對於當代帖學的真“偽”之辨，其意義不是名詞的爭論，命名的背後，要更多的思考，才有更多的收穫。當代新帖學的收穫。重新對經典的深化學習，重拾傳統人文審美，經典倫理得到更廣泛的認可。帖學那種表達文人化的優雅傳統和人文關懷的精神參照不能丟棄。另一方面給碑學建立起相對應的書學參照。相對

碑學的獨立自覺意識也得到強化，強調碑學的審美獨立、技術獨立、表現獨立。興起了碑學新一輪深化。新碑學的理論在新時期的背景下建立起來。碑學在起帖學體系的參照下也將深度的得到梳理。重檢碑學開放的結字體系，豐富的取法，打破相對統一的審美趨同。從藝術角度上講，開放而豐富。

