

當代篆書發展趨勢探微

Research on the development trend of modern seal character

馮寶麟

FENG,BAO-LIN

中國藝術研究院中國篆刻藝術院理論部主任、國家一級美術師

摘要

毫無疑問的是，篆書在當代獲得了長足的發展。從上世紀八十年代開始的傳統文化復興，促使這一古老的書體煥發了空前的生命活力。參與創作的人數眾多，藝術風格林立，各種藝術探索空前活躍是最具表徵意義的。多元的藝術審美觀念在當代的作品中得以體現，很多新發掘出土的古文字資源被當代的書家利用，諸多姊妹藝術的創作方法、藝術手段被借鑒或移植，使當代篆書藝術從審美樣式到風格語言都空前的豐富，湧現出一批有深刻思想見解、有獨立審美追求、有豐沛創作活力並在藝術實踐中取得了豐碩成果的篆書書家。對他們創作實踐的分析，對他們藝術風格及其成因的剖析，有助於我們更好地認識、全面地把握當代篆書發展的大趨勢。

【關鍵詞】當代、篆書、發展趨勢、成因、反思

一、當代篆書發展的各種趨勢

（一）藝術觀念的更新與創作群體構成的變化

藝術觀念的更新，對於藝術的發展是至關重要的。當代篆書書家對篆書創作本質的認識發生了較大的甚至可以稱為根本性的變化。篆字，是一種早已退出實用領域的“古文字”，具有“文字化石”的意義，從秦至清代中期兩千多年的歷史發展過程中，篆字書寫雖然代有傳人，然極度邊緣化，真正成了“荒江野老屋中，二三素心人商量培養之事”（錢鍾書語）。而研究者（包括書寫者）的注意力大多集中在考釋訓詁、追本溯源上，對“文本屬性”的關注度很高，而對“書法屬性”的關注度較低。也正因如此，流傳至今的清中期以前的篆書作品，大都拘攣於字體結構，而對書寫性的表現較差。其實，直到上世紀六七十年代，從事篆書創作並在書法界有著重要影響的書寫者，大都是古文字學家，說明在相當長的歷史時期內，繼絕存亡是篆字研究的重中之重，至於將篆字的書寫藝術化，則是處於從屬地位的。

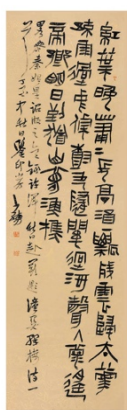
而在當代，受大的文化環境和新的藝術觀念的影響，人們更傾向於把古文字研究與利用古文字進行書法創作相對區分開來，這樣，書法家們的關注重點，自然集中到帶有創意性的書寫上來：利用篆字這些“原材料”進行藝術的創作，用這種創作來詮釋自己對藝術美的理解、彰顯自己的藝術追求、進而形成自己的個性風格。正是在這種藝術觀念的觀照下，對書寫性的重視，對筆墨韻致的強調，對個性化筆墨語言的提煉，對篆字結構的重塑，便成為一種時代風尚。而造成這些變化的一個重要因素是，參與篆書創作的群體構成發生了根本性的變化，過去大多數為古文字方面的專家學者，而現在則大多為書法家和書法愛好者，他們的關注重點已經不是古文字研究，而是利用這些古文字所蘊含的獨特美感來進行書法藝術創作。創作群體構成的變化，也成為創作方向、創作方式變化的重要支撐。

當代的篆書創作，更加重視對書寫工具性能的發揮與對“書寫性”的強調。在書家對一種書體的關注重點由形體結構轉移到借筆抒情、借字求美時，對書寫工具的重視特別是對其性能的充分開掘和發揮便順理成章了。為了向欣賞者傳達書寫的意趣以及書寫的快感，並在作品中抒發書家的情感、反映自己的審美訴求，於是，行筆的韻律節奏加強了，線條起、承、轉、折、收的意蘊更加明確，前人著述中一直強調的“無垂不縮，無往不收”的運筆方法受到了人們的漠視，特別是進入到個性化創作階段的當代書家，為了達到強化書寫性的目的，不再把“藏頭護尾”視為金科玉律，有些書家甚至刻意採取“露鋒”的入筆、出筆挑戰人們對經典篆書從結體到意蘊的認知，以祈產生別樣的視覺效果；“中鋒用筆”的古訓，也在很多書家那裏被更加自由靈活的運筆方式取代，側鋒行筆甚至成為令當代篆書創作走出前人窠臼的“急先鋒”。在用墨上，充分借鑒寫意國畫的用墨方式：水墨交融，使作品在視覺感受上更為豐富。這種用墨方式在大篆的創作中應用更為廣泛。

（二）取法途徑拓寬，冷門資源受青睞

經典意識的轉變即審美立場的轉變、取法對象的改變與資源利用方式的改變。在過去相當長的歷史時期內，特別是清代考據訓詁學興盛之前，秦小篆作為先秦時代文字(大篆)的集大成者，作為古文字向現代文字轉換前的標誌性成果，更兼其自身所具有的雍容典雅、端莊唯美的審美特色，受到後世學篆者的力捧，被奉為圭臬。在秦至清末兩千年的篆書發展史上，秦小篆一枝獨秀，湧現出了一大批優秀的書家和學者，如許慎、李陽冰、徐鉉、王澐、鄧石如、趙之謙、徐三庚、趙叔孺、王福庵等等。然而在當代，法度嚴謹、極具經典意識的小篆，顯然與追求自由表達、追求個性解放的時代精神相抵牾，甚至被當代的一些書家視為束縛心靈、影響個性發揮的枷鎖。所以，大多數人轉向資源更為豐贍、體勢更為豐富、發揮空間更為廣闊的大篆創作。由此，也能看出當代藝術審美立場的遷徙。

從甲骨文到商周金文，特別是先秦時期列國文字，是一個浩瀚廣闊的古文字寶藏，為當代書家提供了更寬廣的審美視野、更豐富的取法資源，而所有這一切，在新藝術觀念的催化劑作用下，產生了奇幻的效果：很多在過去一直被人們忽略、忽視的資源得到了空前的重視，獲得了新生，並藉現代藝術觀念的陽光雨露而繁榮發展起來。許雄志、高慶春、劉洪洋等借鑒楚篆和六國簡牘文字，將其自然隨性的書寫與不拘一格的結構方式提煉為自己創作的營養，融會貫通後形成了鮮明的個性書風，成為利用秦系以外篆書資源成就新風格的成功典範（圖1、圖2、圖3）。



圖一許雄志作品

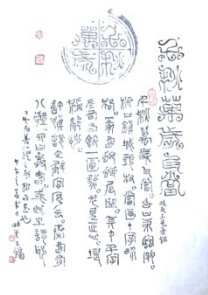


圖二高慶春作品

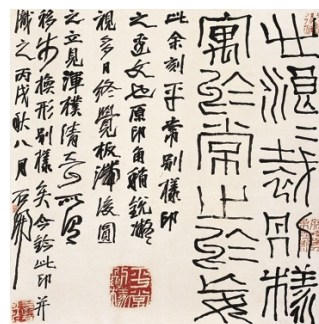


圖三劉洪洋作品

王鏞、石開作為民間元素利用的倡導者和踐行者，他們以顛覆傳統認知、顛覆經典意識的姿態出現，在學術上及創作上產生了極大的影響，他們在那些長期不受重視的民間化、邊緣化的“原材料”裏廣收博取，化“腐朽”為神奇，開闢了篆書創作的另一境界（圖4、圖5）。



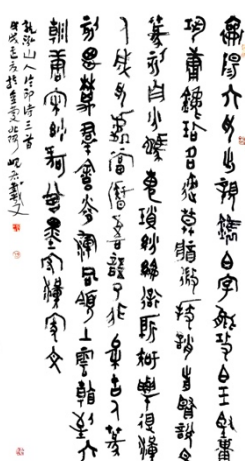
圖四王鏞作品



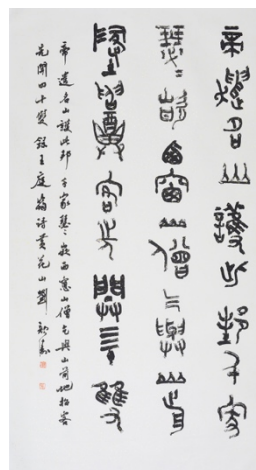
圖五石開作品

戴文、劉顏濤、陳大中則在殷周金文的利用上不遺餘力，這種取法不僅僅局限在字法上，更重要的成就是在筆法上，他們一改過去“藏頭護尾”、中鋒用筆的金科玉律，大膽地用側鋒、露鋒進行創作，使篆書的線條質感更豐富、結體更靈活（圖6、圖7）

河北書家王增軍，多年來致力於祀三公山碑的探究與臨習，並以之支撐自己的探索實踐，充分吸納其篆隸兩種書體漸變融合的特徵，使作品具有了高古、雄渾的藝術氣息（圖8）；出生於河南安阳的書家劉順（已故）、張伯

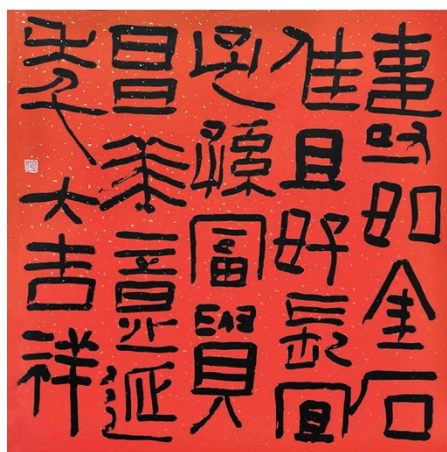


圖六戴文作品

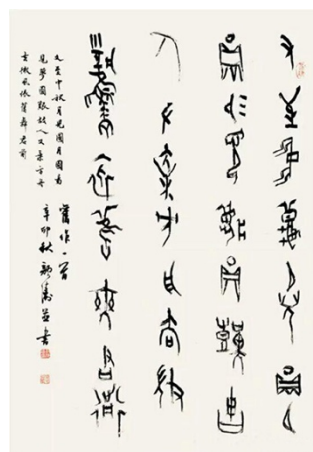


圖七劉顏濤作品

煊(已故)、劉顏濤，致力於甲骨文的創作，以筆代刀，讓這種鏤刻在龜甲、獸骨上的古老文字，在宣紙上得以新生，而且獲得了精妙的書寫韻致（圖9）。當然，當代書家利用古代資源的有益探索還很多，有待更細緻的歸納和總結。



圖八王增軍作品



圖九劉顏濤甲骨文作品

（三）美術化傾向與設計元素的利用成為一種潮流

“巧涉丹青，功虧翰墨”，曾被前人視為書法創作的大忌。在前人看來，一門藝術形式，只有維護自己的根本屬性、堅守自身的技法特點，才能保證這一藝術形式“基因”的純粹，也就確保了創作的“正統”與“合法”。然而，這樣的藝術觀念，在當代藝術家的意識裏是頗受質疑的，所以在具體的創作實踐中，為了豐富表現手段、創新藝術效果，人們秉持“不擇手段乃擇一切手段”的理念，大力度地借鑒和汲取其他藝術門類的創作方法、創作技巧。

在當代篆書家的創作實踐中，追求豐富的筆墨效果、追求極具視覺衝擊力的畫面感已經成為一種風尚，只是大家在創作中實現這一藝術願望的程度不同而已。例如，張焉如的篆書作品，充分利用了篆字的象形特徵和極強的可塑性，將繪畫、設計、書寫等元素熔於一爐，賦予篆字別樣匠心，畫面效果奇異詭譎。

（圖 10），著名前輩畫家黃賓虹的金文創作，原來在書法史上並不彰顯，但他



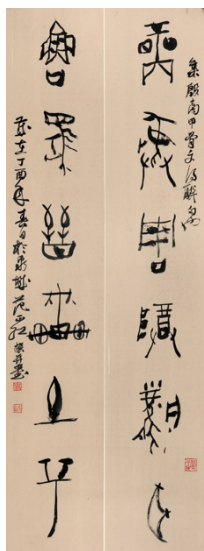
圖十張焉如作品

與其繪畫線條高度一致的篆書線條以及構築起的頗具畫意的金文結體，在當代吸粉無數，造就了很多崇拜者、效仿者，並被推而廣之。繪畫線條的豐富性及其表現力，契合了當代書家

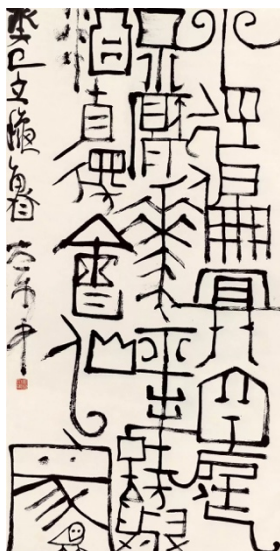
豐富創作手段、豐富作品視覺效果的審美願望，被借鑒和利用亦是情理之中的事。山東的范正紅、四川的王道義等書家從黃賓虹的金文作品中獲得啟示，並將其結體線條塑造得更為自由靈活。（圖 11）

再者，當代的篆書創作設計性比較突出。我們都知道，篆書具有很強的裝飾性，特別是經典一路小篆。歷代的篆書書家都有將此書體特徵利用並拓展、強化的試驗，比如我們都很熟悉的唐李陽冰的《謙卦銘》就是一例，將很多字的部首點畫幾何圖案化。而這樣的一種利用方式在當代的篆書創作中正在被大力強化，很多人在字的圖案化、裝飾性上煞費苦心。篆字由“線”構成，沒有

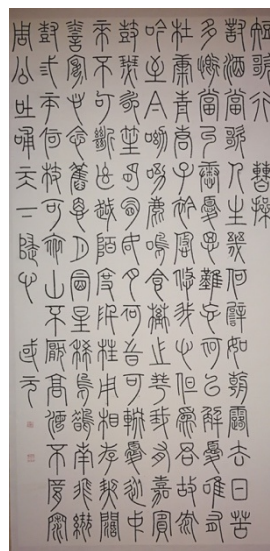
點畫形態的制約，這是這一書體的一大特徵，因而在結構上有著無窮的變數（即可塑性）。當代的書家正是充分地認識到了這一點，利用現代的一些設計理念、設計元素與篆字原有的設計性、裝飾性相結合，並進行個性化改造，使之更具圖案化特徵，也更具裝飾效果。（圖 12、圖 13）



圖十一 范正紅作品



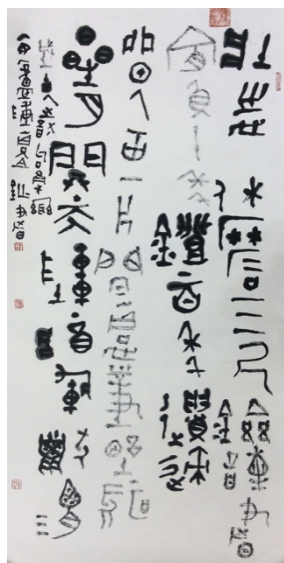
圖十二 魯大東作品



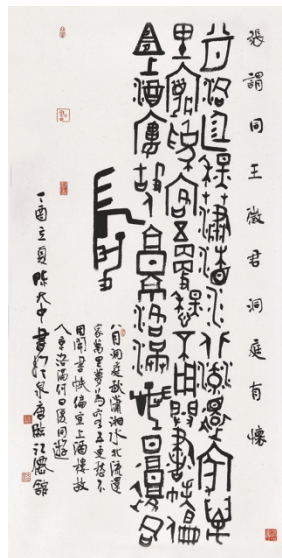
圖十三 賈國元作品

強化空間構成意識，強化自由隨性的發揮。有人把這種意識貫徹在單個字、少字數作品的創作中，也有書家把這種意識貫徹到整幅字的創作當中。這其實是一種“反慣性書寫”的創作方式。過去，書法創作中的行列排佈，已然成為一種固定的習慣性的形式特點，在當代，有人則在創作中有意打破這一“慣性”，而突出強調一種空間意識。書家把所有進入作品的文字內容，當作進行創作的元素來隨機利用，用自己的宏觀控制能力，來對這些元素進行隨機性很強的“構圖組合”。這樣的創作方式，書法家不再被動地遷就於書寫的行列，也不再過多地顧及文字的原有形態，而是根據整幅作品的需要進行宏觀構築，這樣的創作，是一種超越以往創作模式、創作經驗的書寫體驗，體現出一種很高的書寫境界。山東書法家陳靖的作品就有這種獨特的創作意識，並在具體的作品中做了完美的詮釋。（圖 14）

對於作品形式感的追求，是對現代設計理念的運用，也成為當代書家創作的一個重要特色，他們採取一切的可能來豐富作品的視覺效果，力求打破傳統的“平鋪直敘”的構成方式。這不僅僅表現在對筆墨效果的極致化追求，也表現在對整幅作品各組成部分的用心組合上。中國美院教授陳大中的作品，打破書法作品滿構圖的慣例，借鑒國畫構圖，大膽“留白”，形成一種新的構成樣式。（圖 15）



圖十四陳靖作品



圖十五陳大中作品

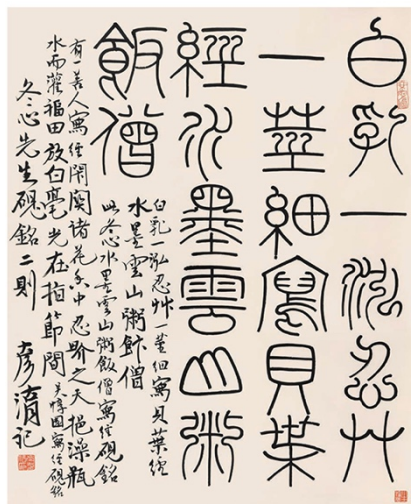
（四）借鑒、移植，豐富篆書創作的技法語言

如前所述，篆書作為早已退出實用領域的“古文字”，與現代仍在使用的隸行草楷等書體有著一個巨大的差異，即篆書沒有特定的點畫形態如點橫豎撇捺鉤挑等等，所以篆字的書寫也就有其獨到處，在用毛筆書寫的過程中，“使轉”大大多於“提按”，以保證其線條的特質進而保證這一書體的特徵。在當代，有些書家在篆書創作過程中，有意識地打破篆字與其他字體間的天然界關，充分借鑒和利用其他書體的行筆方法、點畫特徵，使篆書線條的線質更加豐富，表現力也更強。比如中央美院的劉彥湖教授，就是一位“跨界”的高手，他不僅用篆書的元素從事行書、楷書、隸書的創作，也把這些書體的結體特徵、線條特質、點畫特色運用到篆書創作中，因此，其作品便產生了一種很別致的形式意味與筆墨趣味（圖 16、圖 17）。

而朱培爾的篆書創作則具有更強的“跨界”意識，表現出一種技法高度成熟後的“通達”。他的繪畫、書法、篆刻氣息高度一致，率真、恣肆、任性、狂放被表達得淋漓盡致。細觀他的篆書作品，雖然仍有著篆的形體特徵，但篆書線條的質感則完全是“朱氏家法”，而這種個性化程度極高的創作手法中，既蘊含了高度個性化的審美觀念，又在具體書寫中移植了他自己行草書甚至國畫中的筆墨語言（圖 18）。



圖十六劉彥湖楷書作品



圖十七劉彥湖篆書作品



圖十八朱培爾作品

（五）“反慣性書寫”，強調創作過程的“試驗性”

反慣性書寫已然成為當代藝術創作的一種風尚，在前面的敘述當中所涉及到的很多具有當代特色的表現趨勢，都是反慣性書寫的具體表現。反慣性，其實就是反傳統、反經典、反規律、反經驗，這種學術主張（或曰藝術理論），具有多個層級的指向。從藝術發展史與藝術審美的層級講，它是站在與傳統對立的立場上的，一切傳統創作中所建立起來的規範、法則都是它反叛的對象，一切古代經典中所表現出的美感特徵、形式特色、技法特點，都是它要極力規避的；從藝術家（也就是藝術作品的創作主體）這個層級上講，它要反自己的經驗積累、反創作風格的固化、反創作手段的套路化、反技法語言的程式化；從具體作品來講，反慣性書寫追求每一件作品都有一個全新而獨立的構思，有一個獨特而不可複製的審美效果，新穎奇特到既不與他人作品雷同又不與自己以往的作品雷同。

“反慣性書寫”是具有顛覆性的。具有古典主義傾向的作品大都強調含蓄、唯美、圓融，“篆尚婉而通”，是前人在總結篆書獨特美感過程中的一種發現，是對篆書創作和審美中基本規律的一種概括和總結。但是在當代的書家創作過程中，為了尋求突破並獲得新的美感，很多人在刻意回避這樣的一種審美規律，而是要在自己的筆墨中強調一種骨感，強調對立元素的衝突，這已經成為當代篆書創作的趨勢之一。（圖 19）

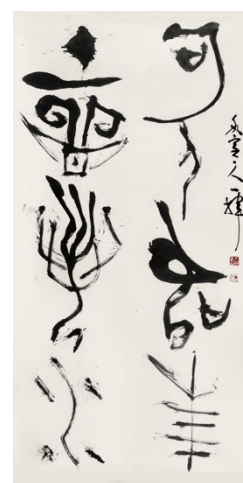
現在一些具有前衛意識的藝術家站在反傳統的立場上，在作品中強調書家性情的張揚，希望借助與傳統原則相對立的創作主張，形成新的一種風格。這種具有現代意識的審美傾向和創作手段，日本書家在上世紀做過探索，像新井光風、西川寧、松井如流、手島右卿、青山杉雨、梅舒適、井上有一等都有很多探索性的創作成果。現代意識是先鋒作品的培養基，當藝術家們接受了現代藝術觀念的指導，必然會有與之精神相契合的作品問世，中國美院的白砥就是以“前衛”著稱的藝術家，他的作品以少字數作品為主，因為這樣的創作更容易體現“現代感”，也更容易把控文字在作品畫面中的“表現”（圖 20、21）；中國書協副主席翟萬益以雄健大氣著稱，雖然不以“前衛”為己任，但偶有一些現代感的作品，卻能做到氣息貫通、筆墨嫺熟、氣象不凡，值得稱道（圖 22）。



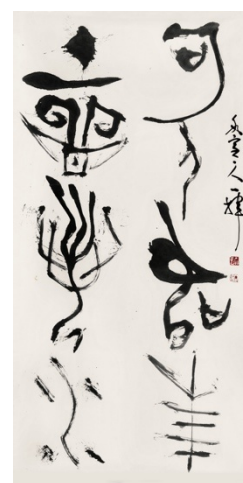
圖十九張羽翔作品



圖二十白砥作品



圖二十一白砥作品



圖二十二翟萬益作品

具有現代意識的藝術家，他們的創作往往帶有很強的實驗主義的色彩，他們以現代的藝術觀念為指導，進行各種各樣的創作“試驗”，這也是“反慣性”的具體表現，他們創作的目的就是要探求試驗的效果。再者，他們本能地反對藝術語言的程式化、創作手段的套路化，他們總在嘗試“新意”。白砥最近在搞一個名為“弘濟”的專題，就是以“弘濟”兩個字作為創作元素不斷地創作，而每一幅“弘濟”都有不同的立意、不同的構圖、不同的書寫，最後形成互不雷同的作品，構成一個“系列”，在於探索同一個題材進入創作後，產生藝術效果的無限可能性。（圖 23）

同在中國美院的魯大東，更是把“試驗”精神貫徹到每一幅作品的創作之中，所以其作品變化多端、趣味各異。



圖二十三白砥作品

二、篆書發展趨勢的成因分析

任何事物的發生發展，都是內外兩重因素共同作用的結果，當代篆書藝術的繁榮發展亦然。我們不妨來簡單分析造成上述發展趨勢的內因和外因：

（一）內因

眾所周知，篆書是先民們的傑出創造，是華夏古文明的重要載體，它所承載的美，是萃取天地之大美而成，是我們永遠都引以為豪的。而篆書發展最關鍵的秦王朝國祚太短，造成這樣一種唯美、典雅、極具廟堂氣象的字體隨著秦

王朝的覆滅而停止了向更完美的方向發展的動力。而且由於其特殊的結體方式，不便於在實用層面推廣普及，所以，至漢代，篆書的應用量已經很小，被更實用的隸書取代。退出實用領域的篆書，漸漸地被社會大眾淡忘，雖然漢有《袁安碑》《袁敞碑》，唐有李陽冰的《三墳記》《柶先塋記》等，但直到清中期“乾嘉之學”興起之前，它實屬冷門絕學，命懸一線。因此，與其他後來產生的書體（其實都屬於它的後裔）相比較，發展得非常不順利、不充分，而其作為一種書體的文人化進程也是非常滯後的。這是篆書發展史的“不幸”，但正是這種“不幸”，成為當代篆書書家的“萬幸”。因為前人在這一領域裏沒有更深入更廣泛的探索，為當代的篆書書家預留了廣闊的探索和發展空間。

雖然，滿清統治時期的“文字獄”，逼迫廣大的漢族文人士子不得不將智慧都集中到了考據訓詁之學以求自保，加之金石學興盛的緣故促成了篆書在清中期之後的繁榮發展，並湧現出鄧石如、趙之謙、吳讓之、徐三庚、吳昌碩、黃牧甫、吳大澂、王福庵等大家，但探索的面很窄，大多集中在小篆一隅；再就是深度不夠，如前所述，人們的精力更多地集中在文字結體的描摹上，對其藝術表現性未及深入開掘。從清末開始的一系列新文化運動的開展，使傳統文化在相當長的歷史時期內成了被否定、被清除的對象，故傳統藝術形式的發展嚴重式微。直到上世紀八十年代，傳統藝術形式才走過苟延殘喘的階段，開始踏上復興之路。

所有這一切，都成為篆書這一古老書體的“後發優勢”：積蓄了很大的能量但未能釋放，終於在當代找到了發展的突破口。所以，對於這一古老書體來說，二十世紀八十年代以來的發展無異於涅槃後的新生。客觀地講，最近幾十年的書法發展，篆書所取得的發展成就要遠遠大於其他書體。

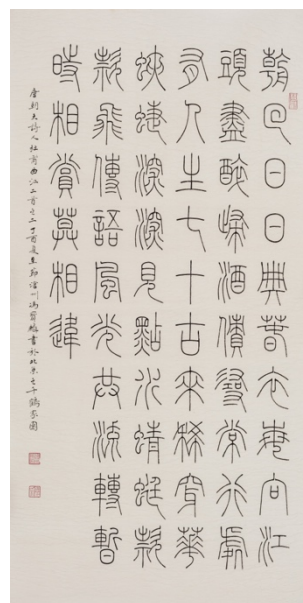
（二）外因

政策扶持。從上世紀八十年代開始，傳統文化藝術形式受到全社會的大力推崇，迎來了發展的春天。隨著國力的不斷增強，“文化自信”又成為一種國家意志。書法作為有著優久的歷史、受眾群體龐大、最具東方文化特質、被譽為東方造型藝術靈魂的古老藝術形式，受到社會各階層的珍愛。

2009 年，書法又成功入選“人類非物質文化遺產名錄”，成為全人類的文化瑰寶，“書法熱”一浪高過一浪，優秀人才層出不窮。通過幾十年的復興之路，如今已進入全面振興、繁榮發展的新階段。篆書作為書法藝術的重要組成部分，作為最具歷史內涵和藝術可塑性的書體，自然也融入到傳統藝術復興的大潮之中。（圖 24、圖 25）



圖二十四馮寶麟作品



圖二十五馮寶麟作品

觀念更新。改革開放的歷史性機遇，東西方文化交流日益頻繁，使西方的各種藝術觀念蜂擁而至，各種理論、學說都被我們在藝術實踐中進行了再實驗。雖然，西方的藝術觀念在遭遇傳統藝術形式之後有很多的“水土不服”，中西融合的過程也對傳統藝術的純粹性造成了一定的衝擊，但它給人們很多啟發、啟

示，令當代藝術家得以反思傳統藝術發展模式的諸多問題，也藉此擁有了更開闊的視野，促使人們對藝術美的理解、對藝術創作方式的把握有了較大的轉變。

新資源利用。當代的考古發掘，使很多埋藏於地下的珍寶重見天日，這其中有很多前人難以夢見的“新資源”，為當代書家的借鑒取法提供了極大的便利。有很多書家就是在這些新出土、剛面世的古代資料中獲取了創作的靈感，並憑藉這種“資源”優勢成就了自己的書法創作事業。

傳媒的發達。一是印刷技術的提高，令法帖如同原跡，在過去很難獲取的臨習範本，如今都很容易找到。二是自媒體的發達，使基礎知識的普及成為了可能，徹底改變了“名師難遇，正法難聞”的情況，人們在互動媒體平臺上交流，獲取知識、資源、新觀念、新思路、新風格、新的創作手法、技術手段的通道更加順暢，使愛好者很容易找到正確的發展方向，儘早確立正確的審美觀。所以，現在很多八零後書家甚至九零後書家都非常優秀，出道早而且“童子功”非常扎實。

學院教育。學院教育的最大優勢是系統、全面、規範，與傳統的私塾教育那種師徒授受有著很大的區別，雖然也有諸如不能因材施教等弊端，但終於逐步建立起一種具有現代特色的新型書法教學模式。而且，在一個專業化程度極高的環境裏，大家會相互啟發、相互促進，形成一個積極向上的良性循環機制。而優秀的導師，則會以自己的藝術觀念、實踐經驗帶動學生們少走彎路。

當這些外部條件與長期困厄、剛獲新生的篆書藝術結合到一起，如同一塊肥沃的土壤裏撒下了一顆飽滿的種子，於是它便迅速地生根發芽並茁壯成長。內部因素與外部因素形成了合力，造就了古老的篆書在當代的繁榮發展。

三、對當代篆書發展諸現象之反思

任何事物都具有兩面性，當我們為篆書藝術在當代的繁榮發展欣喜不已的時候，也應該意識到一些問題的存在，並正確地面對這些問題、思考這些問題、解決這些問題。

首先，由於“五四新文化運動”以來對傳統文化的否定，造成了國學傳承中的諸多問題，特別是古文字知識欠缺，成為當代篆書書家創作中的一大障礙。這既影響到參與人群的廣泛性，也使當代篆書創作的自由度受到限制。

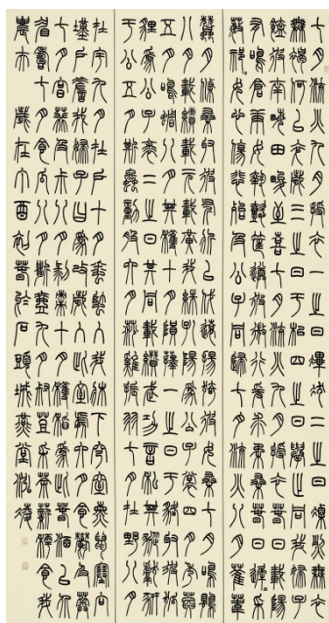
第二，當代學習篆書的人，對“風格樣式”的選擇更趨“功利化”，哪種風格受到熱捧就去學習哪種風格，根本不考慮“風格即人”的大原則，不是從自身的素質學養出發，選擇適合自己發揮又確實與自己的心性相符的風格語言，而是在一些現實利益的誘惑下一味“盲從”，緊隨“流行”的節奏。然而，所謂“流行”的東西，包括藝術觀念和藝術風格，都有時效性，會隨審美的“見異思遷”而潮起潮落，追隨者終究難成正果。

而現代發達的媒體傳播，很容易讓“流行”更具災難性，嚴重破壞“自然生態”的多樣性，使某人（特別是具有影響力、話語權者）的觀念、某種形式特色“爆紅”並氾濫成災。加之藝術展覽、評獎的導向作用，更讓藝術家本可以自由發展的空間受到擠壓，使出於藝術家本性的風格語言被邊緣化甚至被“流行”同化。

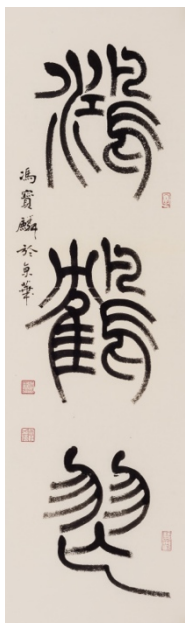
第三，追求速成。書法這種傳統文人藝術形式發展的一大特點是，一個藝術家的風格要靠自身的文化修養、天性稟賦涵育而成。而現在的情況是，藝術家變成一種職業，所以就更重視技能的發揮而忽略文化知識的儲備，加之現代的文化傳播方式很容易造成學習者所獲資訊、知識的碎片化，龐雜而缺乏深度；入展獲獎、成名成家的現實誘惑，讓更多的年輕人到處尋求“速成秘方”。這種急功近利的心態，令學習者緊盯導師們作品的外在形式，因為這是最能“立竿見影”的學習途徑了，很少有人具備清醒的頭腦而做到“活學活用”。

但這樣的一種速成方式，是違背藝術風格自然生髮發規律的，因為學習者缺少文化學養、天性稟賦等因素做支撐，所以學到的東西只是皮相的、表面化的。更糟糕的是，當這種皮相的“風格”與藝術學習者的性情、天賦非常矛盾時，就無異於自殘自虐了。

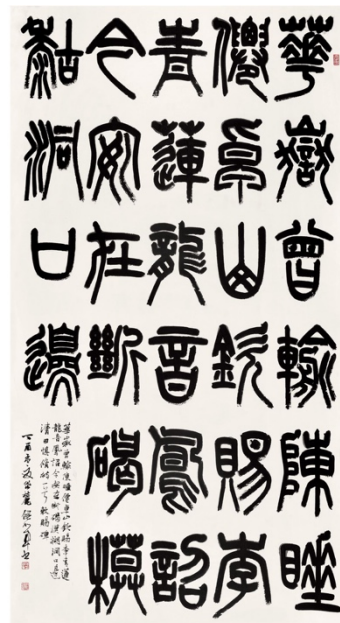
第四，重視筆墨意趣的傳達而忽視典雅氣息的營造，這是當代篆書創作中又一值得注意的傾向，人們往往把筆墨性能的發揮視為藝術家性情的釋放，而將古典氣息的維護則視為對心性的束縛與制約，然而，古典主義所尊崇的端莊、典雅、優美、圓融，是一種正大氣象，是藝術追求的一種至高境界，是永不過時的藝術之美，是可以慰藉欣賞者心靈的，絕不能沉湎於一時的流行觀念，而一句“刻板、僵化”輕易否定。事實上，具有古典主義審美傾向的篆書，在當代也得以繁榮發展，書家們各具匠心的作品，是當代篆書創作的重要成果（圖 26、圖 27、圖 28）。



圖二十六陳泓凌作品



圖二十七馮寶麟作品



圖二十八倪和軍作品

在現代的篆書書寫中，重視趣味和情調，這是沒有問題的。但是，如果一味地追求小情趣、小情調，在作品中大量使用搔首弄姿的伎倆，這就不應該被視為正途了。當一件藝術作品，既不能給創作者帶來身心愉悅，也不能給欣賞者帶來審美享受的時候，那就確確實實是“染病”而不是“高妙”了。

第五，重視作品的形式感和視覺衝擊力。以圖式設計來取代傳統書寫，以工藝美術的構思來取代篆字結體方式的規律，雖然是一種基於現代藝術創作理念的有益嘗試，形式上非常新奇，但終究是外在形式的刻意求變，與源於心性、自然書寫是不可同日而語的。所以，“度”的把握至關重要。

過度強調視覺衝擊的作品，如果不能賦予這種藝術形式以豐厚的文化內涵，必定流於淺薄，成為一種空洞的形式，使藝術創作變成刻意的遣奇弄怪，這與傳統經典的永恆魅力還是無法比擬的。如何賦予這種形式感很強的作品以深厚的文化內涵是當代篆書家必須要深入思考的問題，而且要在這方面多下功夫。

廣泛的借鑒、嫁接、挪用其他姊妹藝術的表現手法，在豐富了篆書創作手段、增強了篆書表現力的同時，也令篆書所特有的“篆籀氣息”被嚴重弱化。所以說，對於其他姊妹藝術形式語言、創作技法的借鑒和利用，一定要有主體意識、本體意識，一定要知道以誰為體，以誰為用，要把二者的關係協調好，才能保持住一門藝術的獨特性，而它的獨特性就是它的獨特魅力，這恰恰是一門藝術形式立於藝術之林並受到人們青睞和欣賞的根本原因。

再如前面談到的“反慣性書寫”，我們既要理解這一學術主張的積極意義，又要保持一份清醒，從多個層面正確把握運用這一主張的方式方法。首先，“傳統”作為一種藝術形式的立身之本，徹底的否定就相當於否定了這種藝術形式的存在意義；人的藝術創作，總會有經驗的積累，總會有規律的不斷運用，

而且這種積累終究會以個性語言的形式融入到創作的每一個細節當中，拒絕經驗的積累，拒絕個性語彙的重複，等於將創作永遠定格在不成熟的層面上，作品也就永遠是“試驗品”；更深層次地講，“拒絕慣性書寫”也等於拒絕了藝術家創作的個性化，因為失去了慣性、失去了創作經驗的積累、失去了藝術語彙的重複，創作必然走向沒有依據、沒有準則的糊塗亂抹。所以，從某種角度講，反慣性書寫的正面意義應該是形成新的慣性，而真正實現這樣一個目標，又會重新陷入另一種模式的慣性書寫之中。

這些問題的存在，都源於藝術觀念在當代的巨變，這種觀念的巨變，帶動了人們審美訴求、欣賞習慣的巨變。當代的藝術家必須冷靜地思考這些問題，找出解決問題的路徑，從而創作出無愧於當代，也無愧於歷史的經典力作。