

# 恢复书法的“阅读”功能

——“展厅文化、展览时代、展示意识”视野下的书法创作新理念

陈振濂

---

走向“展厅文化”的当代书法,以艺术创作为根本,开始了美学与视觉观赏的新征程。但近三十年书法创作的繁荣昌盛,又带来了另一种困扰:由于书法的视觉艺术表现被充分强化,导致书法原有的文字、文辞、文献、文化意义的被弱化和书法“阅读”功能的被弱化,对书法的欣赏越来越走向“同质化”。本文通过对近三十年中国书法发展历程的梳理,归纳出书法作为艺术走向“展厅文化”的时代必然性,也意识到当代书法从创作家到观众在视觉形式表现和观赏时的“分裂”状态,进而指出,在当下中国书法界倡导“阅读书法”,需要重新恢复对文字内容的“阅读”与书法的叙事记史功能,以与既往的三十年书法艺术发展特征拉开距离,从而使“艺术”与“文化”在新的历史层面上达到平衡。

---

改革开放三十年来,书法艺术的发展经历了新的历史时期:成立了有史以来第一个全国性的书法家组织——中国书法家协会(1981),举办了有史以来第一次全国级的书法篆刻展览(1980),创办了第一份书法杂志《书法》(1977)和第一份书法报刊《书法报》(1984),举办了第一届全国书学研讨会(1981),招收了第一届书法专业研究生(1979),此外,高校书法专业如雨后天春笋,几十所高校均开办书法专业。所有这些“第一”,都表明书法的兴旺发达不是一句空话,而是有着充分而厚实的事实作支撑。

之所以说这些记录都是“第一”,是基于如下几个方面的判断。首先,是对中国书法家协会这一组织形式的意义解读。在20世纪50年代到60年代,中国书法界为了方便与日本的民间书法交流,曾在北京等五地成立过一些地区性书法组织。如北京有“中国书法研究社”,上海有“中国书法篆刻研究会”,江苏有“书法印章研究会”,广东有“书法篆刻研究会”,浙江有恢复的现成社团“西泠印社”。一则当时书法篆刻类活动的组织化程度较低,大型活动均由美协代管;

二则地域性较强,从组织角度看,其雅集性质应该更甚于协会性质。因此,在有美协掌控的情况下,这五个书法篆刻组织,只能算是有半个协会功能,是个别的案例。而1981年成立的中国书法家协会,却是一个全国性的真正的专业组织。相比于地域社团而言,其覆盖面之大小不言而喻。但更重要的是,成立全国书法家协会是将它纳入中国文联下属各艺术家协会序列,与美术、音乐、舞蹈、戏剧等并列,这就是说,这个组织一成立,它的性质就是艺术的,而不是传统书法所具有的人文、文化性格的。更进而论之,只要书法是通过展览来显示自己的存在,则它必然是属于“视觉艺术”的、“形式”的——从“中国书法家协会”的组织成立这一历史现象中,我们至少可以提取出如上信息。

其次,中国书法家协会的成立,本身即是萌生于展览。它的孵化平台,竟是全国第一届书法篆刻展览。亦即是说,是由全国各地书法界的代表人物,合议在沈阳举办首次的全国书法篆刻展览,形成了书法名家大聚会,这些名家汇集沈阳之后,自发地提出了成立组织的动议。如果没有这样一次大规模的展览,这个组织就不会产生。那么现成的结论是:它更应该是属于“视觉的”、“形式的”、“艺术的”,而不会立足于“人文的”、“内容的”、“文化的”。沈阳的这次全国书展与中国书法家协会组织成立,虽然其中含有较大的偶然性,但它却昭示出一个类型学上的事实:书法家呼吁成立协会,是希望与美术家协会、音乐家协会、舞蹈家协会相并列,而不是与文学家为伍,它当然是立足于艺术的。

第三,在1981年古城绍兴举办的全国第一届书学研讨会上,出现了一批令人耳目一新的美学类论文和关于书法功能、性质的讨论与书法发展规律探讨方面的论文。其实在80年代初,书法研究中还是有相当一部分是致力于书法文献的文字释读、文辞训诂等“旧学”方法,并且引此为学术研究的主体。但正是在这届学术研讨会上,情况出现了变化,在其后的相当一段时间内,书法美学(艺术)研讨与辩论,成为当代书法理论转型中最耀眼的成果,成为一种时代的标志——从文史之学到艺术美学。它至少可以证明一点,讨论书法不再仅仅是文史学家的工作,艺术家、美学家也应该是其中的主力军。联想到紧随其后由《书法研究》杂志展开的“书法美学大论战”持续三、五年,给当代书法的观念转型提供了极其重要的思想武器,我们基本上也可作一判断:第一届全国书学研讨会,应该是书法在当代由文史而兼艺术走向真正的艺术表现而消解其文史功能的转型的一次标志性契机。或许可以说,当代书法的艺术觉醒,正是从这样的几个关键转捩点中显示出其价值取向与发展走向的。

第四,1979年浙江美术学院招收有史以来第一届书法研究生,与1963年浙江美院招收过第一届书法本科大学生相衔接,表明了来自美术(艺术)对书法作为艺术的定位的极力弘扬。据说在当时,曾有过这样的议论——书法本科与研究生专业,究竟应该办在杭州大学中文系还是办在浙江美院国画系,孰为有利?恐怕是需要认真斟酌的。但浙江美院潘天寿、陆维钊、沙孟海、诸乐三诸位力排众议,创办书法专业并把它置于中国画系,表明作为美术家,他们是认定书法也属于视觉艺术的。从当时“书法科”的课程纲要和它的实施步骤,以及在每个环节中所关注的热门话题来看,它应该是完全立足于美院的“视觉艺术”的立场,而这种立场是综合性大学中文系所不具备的,也是传统书法文史与艺术形式不分家的混合式观念所不具备的。由是,直到今天书法高等教育遍地开花,各类综合性大学、科技型大学、师范大学、美术学院均办有书法专业,但不管是哪个类型的大学,只要是办书法专业,那一定是艺术专业而不是文史类专业。比如迄今为止,书法专业没有一家是办在中文系,而全部是办在艺术院系的。办学模式都是以艺术技法风格训练到创作展览的艺术特征为主导的。其实本来,在上世纪80年代初,也可以有以文史为中心的书法办学模式作为尝试,比如把书法办到中文系,以探索与对比两

种不同办学方式各自的优劣得失,但是很奇怪,几乎没有一所大学有过哪怕是极其粗浅的尝试。这即表明,在80年代的书法界,认定书法是一种艺术创作,是应该进入艺术院校而不是注重文史功底的文学院系,是一种普遍的共识。而伴随着这些共识而来的,当然即是与艺术创作对应的“展厅文化”、“展览时代”、“展示意识”。两者之间是基于同一逻辑起点的。

最后,书法新时期三十年中另一值得大书特书的,是书法传媒的兴起。从《书法》(1977·上海)到《书法报》(1984·湖北),以及后来的《书法导报》、《青少年书法报》等报刊的持续面世,中国书法篆刻界迎来了一个真正的“媒体时代”。直到今天,还有更多的专业刊物、专业网站介入书法,形成了书法界在打造展览主导平台的同时,又依托专业传媒平台来推介、运作的发展格局。而这些所有的专业媒体,都首先是以艺术媒体定位而不是以文史学术媒体定位。在各大媒体上刊载与发表的论文著述,绝大部分是谈怎么艺术地写、怎么去表现技法,几乎没有讨论应该写什么,应该如何去选择书法文辞内容的。换言之,在各类媒体中,我们表现出的选取态度,是如何去“赏”(为“赏”而创作),而不是如何去“读”。讨论如何去“赏”,是今天展厅文化最关心的内容,而讨论如何去“读”,却是古典书斋文化的本义。既然今天书法是艺术,围绕它而存在的媒体,当然会选择艺术的“赏”来展开自身,“阅读”以及它背后的文史文献功能,肯定被合乎逻辑地弱化甚至是被遗忘了——书法,是作为艺术的书法,而不是作为学术的书法。它在本质上是供“赏”(观赏)而不是供“读”(阅读)的。

我们以上从协会组织成形、学术研讨会、高等教育专业设置、大众传媒等几方面,对当代三十年书法发展的态势、性质、定位、取向进行了简要梳理,并以一些基本事实说明,在近三十年书法大潮中,由原有的书法主要是作为书写工具、文化修养而产生的书法文史要求文献功能,逐渐通过艺术社团组织、学术研讨中美学的兴起、高等教育专业设置、大众传媒方面的价值取向等转换平台,大踏步地走向了真正的艺术表现功能。如果说文化艺术发展讲求“时代性”,那么这种从文史转向艺术表现,就是当代书法三十年最主要的“时代性”与时代基本特征,它应该被看作是当代书法所能获得的最大的标志性成果。

## 二

转向艺术表现的书法,在经历了三十年的孕育、催化、伸延、拓展、深化之后,逐渐走向了它在艺术历程中的第一个成熟点。

首先,是书法界的“展览体制”已全面形成,并对书法家的创作施加了有力的影响。展览的公共性使书法家的创作心态产生了巨大变化:从自娱自乐式书写到在展厅里竞能争胜,从自认优劣到供人评说(评审),这些都是过去书法家所未尝想到,也未曾认真思考过的。正是通过三十年的时替事移,我们逐渐适应了这种变化极快的时代要求,从而形成了新时期书法的崭新的美学特征。比如从“二王”风到王铎风到小楷章草风到手札风到残纸风……依托艺术展览而形成的种种书法美的探索尝试,构成了当代书法创作五彩斑斓的华丽场景。而各大流派即传统派、学院派、现代派的争奇斗艳,也使得当代书法取得了在创作(书写)观念上的大突破。更以展览为依托,于是就有了对展览、对评审进行细致的学术研究的新展开——这一研究目标,是古代几千年书法史上从未有过的,具有鲜明的时代特征。此外同样地,也就更有对书法家这个创作主体的研究,以及创作行为、创作观念方面的研究。比如书法家的“创作”原创意识,书法家创作过程中行为选择的倾向性,书写技巧与形式塑造之关系处理,书法家在进行“展厅”创作时对观众观赏心理的把握,对展厅公共空间的掌控,对作品在众多竞争环境中的

独特性的塑造……这些研究内容,同样是古代几千年书法史上从未有过的。

其次,是书法在“艺术创作”观念平台上充分发挥自身魅力,这其中,尤以古典技法的发掘与形式开拓方面成绩斐然。

之所以会有如此的成功,是借了近代技术文明进步的先机。从近代印刷尤其是图像印刷技术的发展,到当代的彩色仿真印刷技术的发展,使得今天任何一个书法家都可以随时取用古典,而不会有任何物质技术上的困难与障碍。此外,近代以降博物馆、美术馆的公共意识与开放理念,使得过去深藏于内宫秘不示人的经典名作,可以走向大众,直面普通老百姓。在古代一个书法家获得一件名家书迹,可以孜孜矻矻钻研一生,自认为获得了绝世秘诀,获得了制胜的法宝。但在今天一个普通的书法爱好者要将古代几千年所有经典法帖名碑的“下真迹一等”的仿真高精度印刷画册聚集于自己的书案,是很容易的事。

博物馆国宝级名品的向公众开放和现代图像印刷仿真技术的普及,对当代书法意味着什么?意味着当今书法家对古典名品眼界更开阔,兼容并蓄的能力更强,而借助于逼真的印刷品所提供的技术信息与形式信息,攫取经典技法与形式的眼光与手段,也一定会更专业、更精确、更深入、更自由。这样的物质条件,对于书法进入“展厅文化时代”提供了最有利又最有力的直接的技术支持。由此,每一场全国书法展览,才会有各路技法、形式、流派的全数登场,丰富多彩,众美纷陈,从而使“展厅文化时代”呈现出繁花似锦的大好局面。这种全数登场的规模与格局还有气度,也是几千年书法史上从未有过的。

但正是在走向一个成熟的历史阶段之后,我们发现了它表面上繁花似锦的背后,其实隐藏着相当深刻的危机,这种危机正是从书法进入“展厅文化时代”之后逐渐显现出来的。

书法首先是“书写汉字”,既写汉字则书写内容必有意义,可识可读是它的基本前提。几千年书法史就是这样走过来的。即使是在今天书法已经完全走向艺术表现,文字的应用与识读成为可有可无的因素,但只要写的还是汉字,只要汉字这个物质规定不被当代书法家所抛弃,则我们并无法使得观众不去识读。对观众而言,在具有识读“通道”的情况下,必然会启动“识读”而不可能刻意拒绝它。

可有可无的“识读”功能和观众在潜意识中面对汉字不可能不“阅读”的反应,就是这样奇怪地混合于我们的书法创作与欣赏之中。站在书法创作家的立场上看文字“识读”,既然书法是艺术创作,存身于展览厅,故而它应该重点关注艺术表现,比如技法、形式、流派、风格、抒情、创造性等等,而写的是什么文字内容,由于“识读”不是创作家与观众之间互动的“结点”,因此大可不必去花偌大精力关注,只要过得去即可。而既然主要精力放在艺术表现上,则文字内容与其自己费心费时去做诗赋文,不如现成选取古人经典,既符合“过得去”的要求,又能腾出精力来钻研技法与形式——目前大部分书法家在写书法时,抱的就是这样一种心态。

书法与书写汉字中本来必然包含的“阅读”功能,就这样被无可挽救地削弱与稀释了。在“展览时代”、“展厅文化”、“展示意识”笼罩下的书法创作,最合乎逻辑的选择重点,是视觉形式而不会是文辞语义的“阅读”。

但正是这种合乎历史发展逻辑的忽视“阅读”,却为当代书法创作带来一系列新的发展困境,甚至导致了对书法的文化功能与社会立场的重新反省——书法本来有哪些必需的要素?这些要素中的合理部分是否应该被保护与承传?如果其中的某些部分被不合理地忽视了,不需要被重新提出来加以重视?近三十年书法的发展,在“展厅文化”形态被充分认识并已形成基本格式,甚至已经为三十年实践所逐渐习惯,被认为是“常例”、“常态”之时,我们是否就顺水推舟地接受这种“常态”、“常例”,而不去思考与发现其中可能会有问题与挑战?



当“阅读”与文辞内容被大多数书法家在创作中“合理”地忽略之后,我们遇到的第一个困惑,是当代书法作品在展厅中竟是呈“分裂”状态的。一个最普遍的表现是:任何一个书法展览,成百上千件展品,基本上展示的是书写的形式、技巧、流派、风格等艺术与视觉表现方面的内容,反映的是艺术家自身的意愿、修养、审美、积累与创新思考等方面的内容,它是自己的。而书写的文字、文辞等词义、文化、涵义方面的选择与处理,却大都不约而同地现成沿用古代诗文名篇,它不是书法家自己的,甚至不是当下的。

于是就产生了我们所说的“分裂”情况。书法的物质基础平台是书写汉字,但作为艺术表现的“书写”,是书法家自己,而作为文辞传导的“汉字”(内容),却是古人的名篇名作。既如此,书法家在创作时自然而然只关心自己的艺术发挥,不会过多去关心文辞这古人的所在。而观众在展厅里观赏书法作品,在艺术创作(形式、技巧、流派、风格)方面,是可以直接与艺术家进行对话与交流的,而且是独特的、不可替代的。但在文辞内容传播方面,却不是与当今的书法家直接对话,而是“阅读”古圣贤经典,并且其间的交流也不是惟一的,因为观众完全可以通过其他各种途径的“阅读”来获取同样的信息,并且越是经典,获取的频率就越高,概率越大。而通用性越大则信息价值越弱,于是观众面对耳熟能详的李白、杜甫、苏轼、陆游的诗文名篇,越来越没有认真“阅读”的兴趣甚至也没有必要。

但这种不予关注,于书法而言却是巨大的损失。自古以来,书法的经典名作,从《泰山刻石》到《兰亭序》、《祭侄稿》、《黄州寒食诗帖》、《蜀素帖》、《苕溪诗》等,都是可“阅读”的。作为书法的标志性作品,它们都有书法独有的双重功能——既传递书法的视觉艺术之美,又传递书法文字述史记事的历史之美。其中如《兰亭序》、《祭侄稿》,对它们的历史研究成果,在数量上远远大于对艺术美的描述。一篇《兰亭序》,首先是弥足珍贵的历史文献,其次才是书法史经典。并且,这种所谓的“历史文献”,是原发的、独特的、不可替代的。正是因为如此,对《兰亭序》、《祭侄稿》、《自叙帖》等等的“阅读”,是一种惟此独有的“阅读”,而不是可以随时置换替代的“阅读”。惟其独有,所以观众在观赏时,必会去“阅读”,甚至是由“阅读”再伸延向艺术的“观赏”——对古代书法的“接受”而言,“阅读”是一个必不可少的主要环节,是书法的一项基本功能。在“阅读”的背后,是文化与历史的存在。

在“展厅文化”背景下,以艺术是自我、文辞是古人的“复线”、“分裂”形态成为“常例”,从而导致在展厅里书法观众对“阅读”、对文字内容的不予关注,相对于古代书法经典的充沛的历史内涵,显然是一种巨大的损失。它的直接后果是,从古至今几千年书法史上艺术审美表现与文献文史传递并轨兼容的综合功能,在今天的“展厅文化”时代被严重削弱与偏废,其中的一半即文献文史传递功能,几乎被遗忘。

### 三

书法与绘画是整个大视觉艺术范围内的“同志”。就共同存身于展览厅供观众欣赏这一点而言,它们是站在同一平台上的。过去我们反复强调书法的独特性,有意无意忽略了书法作为视觉艺术的本质属性,几乎把书法艺术作为学问修养的附庸,这样的旧观念当然应该被打破——不把书法与中国画、版画、油画等放在展览厅这个公共空间里“同台竞技”,书法就永远是一个半推半就、进退维谷的尴尬角色,既不是地道的艺术,又不是纯正的学问。学问不需要在展览厅现身,而艺术却需要“竞技较能”。书法在其中的暧昧不清,告诉我们一个事实:在20世纪初到中期,其实还未意识到书法需要有一次观念思想的大转变、大改革。故而在80年

代初,必须极力强调书法作为艺术的重要属性与价值取向。它当然需要学问修养的支持,任何艺术都需要学问修养支持,这毋庸置疑。但书法并不等于学问修养,许多艺术层面的东西诸如形式、技巧、风格、流派,在书法艺术本位上说要比笼统的文史学问重要得多,因为它关乎书法的艺术本体。

在经过三十年的提倡与实践之后,书法作为艺术的观念已经是众人皆知,再也毋庸强调与反复提示了,而更重要的问题却横梗在我们心头:当书法是纯正的艺术形式之后,在一个展览厅里,欣赏书法与欣赏绘画,难道就应该是别无二致的吗?作为视觉艺术形式,它们真的是不分彼此?

倘若真如此,书法就没有存在的必要了。书法之所以为书法,成为一个类别,正是因为它有着不同于绘画与其他视觉艺术的独特性。而书法的独特性,正在于它的书写汉字。文字以及它背后的文辞涵义、文献功能、文史学问,正是书写文字的书法在视觉艺术中(在展览厅中)独有的。如前所述,一个观众到书法展览厅来,他不可能看到明明认识的汉字却坚决拒绝去阅读。对他而言,“阅读”是出于本能和条件反射。并且,本能的“阅读”并不会妨碍他继续去观赏书法的视觉艺术之美,而只会更多地去加强它。

但遍观当下,观众在绝大多数书法展览的作品中,读到的是什么?是老一套的李白、杜甫、白居易、苏轼,是翻来覆去的那些经典名篇——如果说“阅读”这些名篇当然也能“读”,但正因它们的耳熟能详、传颂千年,人人得而知之,使得文学、文辞、文史、文献所应产生的魅力变得百无聊赖,它缺乏此时此地此书法家的独特性,而没有这些独特性,“阅读”或者“不阅读”,其实是无关紧要的。于是,从观众的立场上说,很有可能欣赏一个画展与欣赏一个书法展,在视觉定位上是一样的,都强调形式、技巧、风格、流派,都是视觉艺术展览,或者在不同的书法作品中读到的都是同一篇《桃花源记》、《前赤壁赋》,都是相同的古人名篇,但观众真愿意接受这种雷同吗?只凭常理推测,我以为就不会接受——观众之所以选择来看一个书法展,正是想取得与看一个绘画展不一样的审美经验,观众之所以选择看这件作品,正是想取得看别件书法不一样的体会。而在众多的不一样之中,最大的不一样,是在同样取得视觉审美的前提下,书法因其书写文字还可以有独特的“阅读”。这个“阅读”,就是看书法展与绘画展,以及看此一书法展与彼一书法展之间的最大不同。

正是这个独特的“阅读”,是书法在所有的视觉艺术形式中最与众不同之处。而且如上述,仅仅是一些古代诗文名篇,“读”与“不读”差不多,则“阅读”功能有也等于无。而最能充分体现这“独特的阅读”的,正是书法家在“此时”、“此地”、“此事”中作为“此人”的所思所想、所言所行。只有它,是他人无法取代的,自己在别的场合也无法取代的。抄录唐诗宋词,他人可以取代,自己的去年也可以取代今年,但如果记录此时此地此人此事,则它自然具有惟一性。比如十则《兰亭序》读后感,自然会有十种不同的“阅读”价值。如果在书法中表现这十次阅读随感,那观众就会兴致勃勃、津津有味地在展览中读下去,读出一个不同侧面、不同情态、不同思绪的立体的书法家来。

由是,我们可以把“阅读”书法依次分为几个不同的层面:

#### 1. 一般识读功能

抄一首李白诗,抄一篇《滕王阁序》,所写的文字当然先天地具有可识可读功能,因此它并非不能“阅读”。但通常而言,我们作为观众对它的“阅读”不关心。因为它的重复率太高,人人得而用之,缺乏独特性与惟一性。

#### 2. 有意义的“阅读”体验

抄录一篇史传、一段冷僻的文献、一件失传而重见天日的史料,或一段出自古人却有出人意料的感想、一行可以隐喻现实的古人名言、一篇与自己境遇心绪相关的札记随笔,它与缺乏目的性地随便抄录古诗文不同,虽同为引用古诗文,但却有现实针对性,“借古人杯酒浇心中块垒”。通常这种“有意义的阅读”,即使有引用古人名篇现成文辞,但一定会在题与跋中点出它与自己的契合点,以及书法家自己选择这一名篇的此时此地的规定性说明。

### 3. 有信息量的“阅读”追索

不抄录现成诗文,而是“我手写我口、写我心”。任何所思所感、所言所行,“耳遇之而成声”,“目遇之而成色”,均纳入自己的笔下,以诗文喻之,以书法出之。观众在欣赏一件件书法展品时,通过“阅读”,了解了书法家身上所发生的一个个故事,通过“观赏”,体会到书法家处理艺术表现的种种智慧。“阅读”从文化层面帮助理解艺术表达,“观赏”从艺术层面丰富书法作品内涵的表现。而且,正因为它不是抄录古人(时人)现成文辞,不是耳熟能详,不是人人皆知,于是就有了在文字文辞“阅读”方面的信息传播功能——我们对文辞所传递的信息内容本来是未知的,是通过书法展览中对作品的观赏尤其是“阅读”才获得的,可以是“事”的信息,也可以是“人”的信息。把这些信息中最有意义的部分提取出来,就构成了当代书法史的重要一环。

强调“阅读书法”,其实就是在强调当代书法对古代、近代的延续。

## 四

“展厅文化、展览时代、展示意识”毫无疑问是当代书法最典型的发展特征,不承认这一点,我们就无法解释三十年书法大潮兴起的必然性与深刻含义,更无法看清从古代书法的实用书写经过近代转型到当代几乎完全退出实用而成为纯艺术的清晰可按的历史发展脉络,从而找不到今天倡导“阅读书法”新观念的逻辑起点。

“阅读书法”的出现,是这个时代的需要,是在经过了三十年书法大潮洗礼之后的新起步,又是书法在“展厅文化”时代对自己提出的新挑战。展览是面向“大众”的,因此任何展览作品都必须找到大众容易认可的形式载体与内容揭示,展览具有的“公共”性质,使书法家必然会多考虑观众的期望而不仅仅是自己的表现欲望;展览还是“外向”的,是作者以自己的创造提供给观众评判的目标与内容而不是自娱自乐。但正是当代书法展览的这种“大众”、“公共”、“外向”的特征,很容易导致书法创作越来越趋同,越来越缺乏个性化魅力。由是,对“展厅文化”时代的书法、书法家个体、书法家个体的创作,提出“阅读书法”,其实是在强化自我表现的个性与独特性,强调书法创作应该不断寻求“惟一性”的美学特征。这种“惟一性”,不仅仅落脚在一个书法家个体相对于一代书法家群体的对比关系之上,甚至也落脚到新世纪书法创作相对于三十年书法大潮的不同发展态势与不同侧重面上。其价值指向,应该是当代书法更多地强化自己的文化涵量与文字、文辞、文献、文史能力上,以与前三十年书法积极为自身作艺术定位,在技法、形式、流派、风格上不懈努力的特征拉开距离。

只要书法仍然在写汉字,它就应该同时重视“艺术”与“文化”的两翼功能而不能长时间偏废其中一翼。即使它在某一历史时期必须有所侧重,也应该尽快在历史发展与运动中不断找到更高层次的平衡。概言之,书法应该在以下四个方面寻找到这种发展的平衡:

1. 书法在当代是“视觉艺术”,但它只要写汉字,又应该在文辞上是可“阅读”的。
2. 书法创作是讲求情感表现与技法风格表现的,但它只要写汉字,又应该讲求学问与修

为。

3. 书法作品在当代是置于展厅中供展示的,但它只要写汉字,又应该具有文献功能与文史价值。

4. 书法欣赏过程在当代是审美的,但它只要写汉字,又应该是文化的、有人文精神作支撑的。

古代书法本来就是可“阅读”的,因此今天倡导“阅读书法”,似乎并无甚新意。但今天倡导“阅读”,是有“展厅文化、展览时代、展示意识”作为前提,这是古代书法有“阅读”但却不具备的视野。因此,今天把“阅读书法”作为一个新观点来提倡,自不能把它简单地等同于古代经典如《兰亭序》、《祭侄稿》的可“阅读”——两者所面对的背景要求与时代含义截然不同。或许更可以说,它是在分析当代书法三十年的“此时”、“此地”、“此事”、“此义”之后的一种时代拷问与学术反省,还有理性而宏观的抉择。

(作者单位 浙江大学艺术学院)

责任编辑 陈诗红

## 本 刊 声 明

根据读者反映,近期有不法者冒用“《文艺研究》编辑部”和本刊“编辑室”名义向高校及科研单位读者征稿,并提供银行帐号以收取“编校和印刷成本”费用。对此,本刊特声明如下:《文艺研究》编辑部从未委托任何个人或机构,向读者(作者)及相关单位征稿并收取费用。本刊也未授权任何个人或机构承办稿件推荐及代理业务。对于非法冒用《文艺研究》杂志名义从事有偿征稿活动的任何个人和机构,本刊将保留追究其法律责任的权利。

特此声明。

《文艺研究》编辑部