

“墨痕映心”与“摹古出新”： 论书法临摹的审美主体性生成

高超*

摘要：书法临摹作为传统书法历史传承的艺术表现和实践方法，长期处于临摹工具论的固有审美范式统摄下，不仅失去了真正的主体性美学思辨能力，更直接导致这一典型中国传统艺术实践，在文化革新和媒介变迁的新时代语境下逐渐走向自我质疑的迷惘境地，甚至开始面临临摹无用论调的极端化质疑。在这种背景下重新审视临摹工具论理论范式的历史局限性，对其本体论转向进行充分理论阐释，观照审美主体性生成的基本逻辑，无疑是破除这一困境的关键进路。因此，重新构筑理性自主的艺术思维和身份意识，必然成为其审美主体性生成的根本所在。随着东西方艺术理论问题视角的不断交融与深化，只有彻底突破传统临摹研究的临摹工具论框架，从现象学和阐释学视角深入考察临摹实践的艺术发生和本体内涵，才能真正洞悉书法工具论美学范式转变的原因。也只有通过辨析临摹实践主客关系的阐释学循环，揭示临摹主体意识的觉醒路径，才能获得临摹实践本身依靠审美主体性生成实现独立艺术实践的哲学依据。

关键词：书法临摹；审美主体性；媒介变迁；现象学；工具论

Dismantling and Rebuilding: On the Generation of Aesthetic Subjectivity in Calligraphy Copying

Gao Chao*

Abstract: Calligraphy copying, as an artistic expression and practical method for the historical inheritance of traditional calligraphy, has long been under the domination of the inherent aesthetic paradigm of the copying tool theory. This not only deprived it of its true aesthetic subjectivity and speculative ability but also directly led to this typical traditional Chinese art practice gradually falling into a state of self-doubt and confusion in the context of cultural innovation and media transformation in the new era. It even began to face extreme questioning of the uselessness of copying. Against this backdrop, reexamining the historical limitations of the copying tool theory framework and providing a thorough theoretical explanation for its ontological shift, while observing the basic logic of the generation of aesthetic subjectivity, is undoubtedly the key approach to breaking through this predicament. Therefore, reconstructing a rational and autonomous artistic thinking and identity consciousness is the fundamental for the generation of aesthetic subjectivity. With the continuous integration and deepening of perspectives on art theory issues between the East and the West, only by thoroughly breaking through the framework of the traditional copying tool theory and deeply examining the artistic occurrence and ontological connotation of copying practice from the perspectives of phenomenology and hermeneutics can we truly understand the reasons for the transformation of the aesthetic paradigm of the calligraphy tool theory. Only by analyzing the hermeneutic circle of the subject-object relationship in copying practice and revealing the awakening path of the copying subject consciousness can we obtain the philosophical basis for the independent artistic practice of copying itself through the generation of aesthetic subjectivity.

Keywords: Calligraphy copying; Aesthetic subjectivity; Media transformation; Phenomenology; Tool theory

* 高超（1985—），男，文学博士，天津商业大学宝德学院副教授，研究方向：文艺美学、艺术理论。

版权 © 2026 归作者及香港致源出版有限公司所有。

本刊遵循知识共享署名 - 非商业性使用 4.0 国际许可协议 (CC BY - NC 4.0) 开放获取。

详情请参阅：<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



一、范式转换：临摹研究的本体论转向

(一) 工具论理论范式的历史局限

书法临摹作为书法学习的基本理念和重要路径，其形成发展与传统书法“师古”传统之间存在着至关重要的紧密联系。众所周知，传统书法“师古”体系包含“法古”“化古”“出古”三重维度。因此，作为传统书法传承与创新的根基所在，“师古”既是技法传承的规范系统，也是美学建构的价值体系，更是文化认同的象征符号。从体系建构的历史脉络层面，大致可以分为三个呈递阶段：自上古金石文字对汉字书写规范的初步确立，到蔡邕《笔论》中“书者，散也”的艺术创作观，与钟繇“笔迹者，界也”技法理论的共性聚焦显现，无不标志着由先秦至汉魏历史积淀而成的传统艺术肌理中师古意识的萌芽与奠基，再经魏晋至隋唐，由王羲之《笔势论》对古法的系统总结，到孙过庭《书谱》“古不乖时，今不同弊”的辩证观，以及张怀瓘《书断》对古法传承的历史梳理，这些都从具体层面充分证实了古人对书写观念艺术独立性的深入发现，书法的“师古”意识已经延伸到了古今时空观和经典传扬实践路径等层面。而后续由宋元至明清，书法“师古”思想体系更是得到了兼具理论与实践的全面深化和创新。如米芾“集古字”的实践路径、赵孟頫“用笔千古不易”的技法理论，以及董其昌“以古为师”的美学主张等，书法艺术由此呈现出在对待“师古”问题上更为成熟的理性认知倾向，取古人之“法”，扬经典之长，已经成为书法艺术得以实现历史传承的核心价值观。这些也都充分体现了文字学与书法美学在文化社会学、艺术伦理学、历史考古学等学科领域的深层多维互动关系。由此，中国书法艺术形成了技法传承的规范传统，不仅完成了书法技法学的体系化

建构，更完成了植根于中国传统文化的民族美学建构的价值体系，形成了如“古质今妍”的审美标准、“神采为上，形质次之”的艺术追求，以及“书如其人”的人格化表达。当然，这些也都深刻地影响了书法临摹的发生、发展和变化的历史进程，并在很大程度上决定了其所具有的难以回避的依附性审美立场和工具性价值逻辑。

因此从“法古”的维度上看，书法临摹的实质，即明确指向了传统技法传承的标准规范，其中核心问题多聚焦于临摹模板的选择与解读、笔法系统的训练方法、经典作品的复制技术等重点领域，由此也形成了传统书法教育的经典路径和基本模式。而作为以“法古”为前提的“化古”，主要强调针对经典书法风格的转化与创新，可视为“法古”的风格学理论在书法实践上的推广和思辨。“出古”，则明确要求对“古法”要实现在美学内涵层面的超越与重构。因此，传统书论“师古”体系从技法传承到美学建构，不仅系统性地指出了书法临摹作为审美主体性存在的基本轮廓，同时也从多个维度奠定了有关书法临摹审美主体性批评的基本方向。

同时，自魏晋书论正式确立“师古”传统以来，书法临摹长期被定位为技艺传承的工具。同样通过梳理中国书法批评史也不难发现，关于书法临摹的学术讨论，最关键的问题在于在书法艺术活动中，意味着模仿者只是简单的复制原作的笔画结构。而缺乏自己的理解和情感投入。即缺乏作品的个性和创造力，而陷入千篇一律的窠臼，从而产生了诸多关于书法临摹本体意识、美学内涵、实践路径、技术方法、艺术价值以及现代性转型等问题的历史困惑。因此，对书法临摹艺术独立性的美学再审，即对其审美主体性生成的学理性观照，不仅关系到对书法临摹“师古”系统

的美学溯源和哲学再审，更是关乎对书法艺术审美意识独立性学理正本的关键。

书法临摹长期处于艺术机械反映论困境的主要原因，首先来源于书法本体意识之“艺”与“术”或“技”与“道”的二元纠缠关系：究竟书法是作为一种以体现人的主观情思和审美意识的主体存在，还是作为对现实的被动、机械的模仿或反映的客体存在。实际上，这个问题的存在并非仅仅缘于自身具有的结构性的内在复杂关系，而是往往由中国传统文人在社会处境和个人志趣方面的差异情境决定，因此对于书法而言，虽然自古隶属“六艺”，作为文人抒情托志、笔墨翰怀的意志外化，但又常落入学问修养之余，“不达于政”的“文人末技”之嗤，如民国书法家简经纶曾指出“盖字本为文人之末技，而书字之本，在能书外求之，乃称上乘。”因而仅追求技法（如笔法、章法等），则终生难臻上乘，通过对文化修养、人生阅历等“书外功夫”的潜心追求，从而赋予作品精神内涵，自然成为书法升华的唯一路径。管窥由以“末技观”为核心的历史语境所引领的书法进路，会发现以“技法”为显性特征的艺术实践往往受制于具有以社会意识形态为前提的文化审美意识，因此这种书法与文人的微妙关系，也同样渗透在仅被视为过程环节的书法临摹与具有完全艺术独立性的书法实践统一的伦理关系之中。

书法作为一门贯通古今、融汇文史的独立艺术样式，其审美价值不仅仅在于技巧的精湛与独特，更在于艺术实践主体独有的文化内涵、审美观念和情感志趣，忽视了这些内在因素，那么书法审美意识的独立性就无从谈起，书法作品的艺术精髓也必然成为空谈。由“师古”意识直接作用形成的书法学习路径，使得书法临摹长期难以脱离“摹”“仿”“搬”“挪”的机械复制意识，因此在具体临摹实践过程中甚至常出现“囫圇描画”的固定程序化书写弊病，将追求“形似”作为临摹终极目的，专注于对笔画的技术解构，形成了对其内在审美精神的异化诠释，因此容易陷入技术理性的审美局限从而将书法艺术降维为结构几何，消

解了本质上毛笔书写过程中作为空灵精妙的人的生命律动所带来的偶然性美学。因此，遵从机械反映意识而生成的工具理性，使得书法临摹本质上长期深陷“临摹-创作”的二元等级制中。最终，这种工具理性导向导致了无法回避的两大局限：首先，临摹者直接沦为技艺载体，其作为独立个体的主体性被完全遮蔽：如敦煌写经生对《兰亭序》的固化认知与机械摹写，最终出现了“写经体”这样的具有特殊功能指向的书写“标准件”，在一定程度上遮蔽了作为熟练书写实践参与者的历史个性及文化特性；其次，在美学认知层面，出现了由于片面审美经验而导致的价值判断失衡：以“逼真度”为评价标准，忽视了书法摹本的历史特殊性和独立审美价值，出现了如对《兰亭序》（神龙本）中笔法布白等特殊用笔效果的创造性误读。

总而言之，在一定程度上，书法工具论既是依托显性实践功能而客观生成的精准美学观照，同时也是抑制书法临摹本体意识发展的对立性审美范式。

（二）本体论转向的理论阐释

20世纪20年代以降，随着西方现象学与现代阐释学的理论发展，以及二者在艺术原理探索过程中的深度应用，可以说很大程度上为重构临摹本质提供哲学基础，例如借道海德格尔的“此在”理论，临摹过程中的存在体验则被随即凸显出来，进而临摹也应被视为“此在”通达传统的存在方式。这种存在不是抽象的，而是建立在相对统一的经典临摹模板基础上的具体的、现实的，同时具有历史性的个人存在。关于临摹的“此在”强调的是人的存在，总是与被过程性和仪式性所附着的“临摹实践”紧密相关，即人的存在也总是处于书法临摹这一具有特殊艺术旨向的具体的、特定的“临摹时空”之中。依据关于“此在”所具有的“我的性”特点来看，书法临摹“此在”终究总是“我的”存在，即每个临摹“此在”的存在都是独特的、具有不可替代的个性的，这种带由个体存在体验而产生的独一无二的主体视角，暗示了即使面对同一临摹模板的客体存在，在不同的历史时空、不同的书写主体、

不同的书写意识等元素影响下，临摹的实际效果也必然会千差万别。从这个意义上说，书法临摹甚至是一种“无尽头、无止境、无希望”的“技术溃败”，无疑也就从根本上否定了书法工具论理论视野的有效性，因此或与中国传统书论强调临摹者竭力笔下再现、复制法帖、力求完美、“毫发失真，则神情顿异”（姜夔《续书谱》）的美学理想，在审美意识层面形成截然相反的认知悖论。虽然这种秉持存在论和现象学方法的重新审视，对传统书论立足于经验价值的技术实践立场具有明显破坏性，但恰恰也从本体逻辑内涵上，已经初步显现了书法临摹审美主体性研究的出发点和核心。

中国传统书论尤为重视身体与精神在书法创作中的不同作用与相互关系。如在卫铄《笔阵图》对“执笔”的论述中，着重强调了身心关系对书写成败的影响：“执笔有七种。有心急而执笔缓者，有心缓而执笔急者。若执笔近而不能紧者，心手不齐，意后笔前者败。若执笔远而急，意前笔后者胜。”^[1]同样，盛熙明在《法书考》中也曾指出“夫书者心之迹也，故有诸中而形诸外，得于心而应于手”^[2]。身体作为书法创作的物质基础，通过动作和姿态表达内在精神状态；而精神则作为书法艺术的灵魂，通过内心的修养和感悟指导身体的动作，二者之间存在既独立存在又联动一致的基本关系。这一理论为书法经典的历史传承提供了重要的诠释基础，突显了中国传统艺术思维中身心协调统一的重要性，也进一步为书法书写作为艺术存在的心理机制做出了合理解释。而伴随着西方现象学对身体价值现代性思辨的发展，传统的身心二元论受到挑战，身体在认知和存在中的重要性随之凸显。依据梅洛·庞蒂的身体主体理论审视，临摹是建立在知觉现象学基础上的身体与世界的交互性实践。书法本体起于人，而归于物，书法艺术实践紧紧建立在“人”的行动基础上，这一过程通过“人”的感官协调运动，将外部世界、内心世界和艺术作品贯通起来^[3]。书法临习者对经典模板具有明确“意向性”的“审视”、甄选和临习，不仅显现了对临摹实践内在肌理认知和笔墨经

验的具身性，在根本上也体现出凌驾于主体性之上的主体间性的核心地位，即临摹实践本质上是以艺术先在经验为前提的时空互动与审美共享，也正是这种具有互动和共享能力的艺术先在经验直接促成了关于书法传承稳定性的历史理解，在此前提下作为临摹载体的“身体”才真正参与进书法历史建构所独有的艺术场域和实践进程。

从实践语境层面看，书法在本质上是艺术创造活动与日常书写活动的统一体，因此也承载着关于书写者对社会理想、精神信仰、人格品德、审美取向、情感意兴等诸多方面的复合型表达诉求，正如伽达默尔所说的“效果历史”：书法艺术的积淀与传承，依托于经典书法作品（模板）在历史中的流传，因此正如伽达默尔所指出的，在这个由母本参照与摹本书写的互动过程中形成了一个效果历史网络，进而每个时代的临摹者都会在自己的理解和诠释中，赋予上述二者新的意义。这些新的意义又会成为再次临摹的基础，从而形成一个不断扩展的效果历史。因此，作为“书写”的临摹借助“身体”这一特殊的物质载体，通过母本与摹本、身与心、手与意、“我”与“他”等多个维度的共生和共感关系，使得临摹实践呈现出动态性的主体性审美意涵，也因此每一次临摹都是对传统书法意义的一次新的诠释与创造。在这层意义上，也恰好暗契了伽达默尔所强调的：文本的意义不是固定的，而是在历史的流传中不断被重新发现和创造的。

二、迹化归真：临摹作为存在方式的 本体论重构

书法作为“道之文”（刘勰语），是存在之“真理”坠入时间性的痕迹，追求的是可见的“不可见者”；而经典书迹之所以能够实现具有耐人寻味的艺术崇拜与历史延伸，更印证了书法临摹绝非仅仅是关于笔法和墨法的简单机械复制，而是在“与古为徒”的转化过程中不断重审和求索书法临摹的本体性存在意义，进而实现书法经典在重复中的差异性再生。

（一）历史性的肉身化实践

从某种程度上来说，作为一种特殊且又典型的中国传统艺术的传承方式，身体主体与历史传统之间的对话性关系，直接决定了临摹行为厚重而又复杂的本体内涵。首先，作为展开临摹实践的前提，身体主体必须具备在模板规定性前提下的感官协调和身体记忆的双重能力；其次，作为完成临摹实践的关键，必须具备与书法历史传统展开充分对话的经验积累和目标契机。

在临摹过程中，对身体视觉器官的观察能力而言，必须是具有结构性和洞察力的，即临摹一幅古代作品时，必须要仔细分辨原作的结构、章法、线条、笔触等细节，从中对其形式之美进行具有层次性的审读，并且这种观察也不仅仅是流于视觉性的浏览，而是一种以产生“心流”为理想态的全神贯注，达到注意力高度集中，才能实现对外在形式和内在意蕴的心神合一的美学体验。同时，这种视觉性的“觉察”必须建立起调动身体协调的情境感染力，从而身体的动作也由心手传导而紧密配合。但值得注意的是，书写动作并非仅仅局限于手部，而更是一套整体协调性动作，涉及手腕、手指的灵活运用、执笔形式方法，甚至身体的坐姿、站姿等，这些看起来细小繁杂的配合条件，其实都会直接影响临摹实践的过程呈现和具体效果，是每一次临摹能够精准地再现原作笔画形态和艺术神韵的必备条件。

临摹的行动实践，意味着在书写上的不断重复，是一种兼具明确目标和不确定性效果的过程性实践。随着临摹的不断进行，身体必然会形成记忆，其中主要包含以书写形象为对象的思维抽象记忆和肌肉机械运动记忆。凭借在反复书写训练中的深入认识思考，美学领悟逐渐显露，临摹行为的重复性动作在书写之“势”上也会随之进阶，如会逐渐形成书写动作的节奏、幅度和顺序，甚至这种身体记忆，可以更加自然地做出流畅连贯的书写动作，而不需要过度依赖大脑的刻意控制，在形式感上显现出与母本书写高度相似的造型质感，此时书写的动作已经不再单纯作为机械性肉

体模仿存在，而是延伸为一种具有历史审美沟通能力的手势媒介，也因此身体主体完成了对具身时空存在的超越，并得以实现与原作风格同频唱和的历史对话。

作为与历史传统的对话，临摹还需要对历史风格具有深刻的感知与理解。临摹对象往往是具有历史代表性和经典性的作品，它们承载着特定时代书写实践的基本面貌和书法创作的艺术风格。在临摹过程中，临摹者不再仅仅作为执笔书写的践行者，而是必须能够具有宏观高维的历史站位与审美统摄，感受到不同时代文化和美学思潮影响下历代书家对于书写再现世界这一创作范式的内在追求。如在临摹王羲之《兰亭序》时，临摹者除了可以准确感受到魏晋时期书法的飘逸、灵动风格，以及当时文人对于书法艺术的审美情趣体现，同时也能够激发关于魏晋清玄之风的情境联想，可见，这种感知和理解是一个深入挖掘历史传统内涵的过程。书法临摹这一实践过程所蕴含的意义，充分体现了身体主体受到历史传统启发的复杂性和深刻性，正是这种独特的活力基因，使得临摹成为特定情境下时空错位的“双重在场”：如王铎临《淳化阁帖》时不拘泥原帖的形式与内容，而是通过轴线摆动与涨墨技法的个性化艺术“篡改”，夸张奇崛地展现出独特的艺术风格和文化底蕴，完成了化古入今的现实超越，使晋人尺牍在近似西方巴洛克古典对称式审美的时空对照中实现重生。

（二）物质媒介的抵抗与共谋

中国书法独有的物媒样式，在书法艺术的创作与审美过程中具有决定性的重要作用，它们不仅是书法作品的物质载体，也深刻影响着书法实践的审美特质和艺术表现力。笔墨纸砚等传统文房器具的物质特性构成了书法临摹的本体论前提，是临摹书写实践具有能动性和创造性特质的基础条件。笔墨纸砚等文房器具种类琳琅、纷繁复杂，形态样式的多样性直观地反映出中国文人热衷文房事务的文化态度和审美情趣。也因此，从这个维度审视，书法临摹具有了更为多样的实践意义。

首先，传统文房器具是兼具客观物性和主观人性的复合性物化存在，是附着深厚传统文化观念浸染的文人意识和工匠智慧的直接体现。琢笔、制墨、斫砚、造纸，从选材到加工，每一项内容都有专门而繁复的制作标准，可谓五花八门。尤为关键的是，虽然表面看来每一种每一类都有独立的工艺程序和技术要求，但彼此之间又暗含着先天存在且微妙复杂的匹配制约关系，而更为精妙的是，这种复杂关系牢牢地建立在古人对天然物性完全谙熟，以及对媒介特质充分协调的基础上，体现出古人完美的造物文化思想和强大的驭物应用能力。其次，在中国传统文化观念中存在强调“工欲善其事必先利其器”的实践效能哲思，在一定程度上相当于已经指明了为何文人如此重视文房器具的基本逻辑。同时，作为传统文人社会生活尤为倚重的决定性物质条件，文房器具还承担着为文人谋求物质生活和身份地位的关键角色，如砚台自古就被冠以“砚田”之喻，直接标识着文人生活的“食”谋来源，也彰显着砚的重要地位。因此，这些具有专门功能的物质媒介，不仅是具有人性情感投射的“相亲之物”，还直接彰显着传统文人独有的文化个性与人格精神。因此才有如晚明文人陈继儒在《妮古录》所说的“文人之有砚，犹美人之有镜也，一生之中最相亲傍”^[4]等诸多经典传世的雅悟感怀。这种以情感为纽带而形成主客一体的“人—物”关系，同时也赋予了文房器具这一物质媒介超越实用物性的实践能力，从而转化为情感表现的艺术媒介。例如作为中国古代四大发明的造纸术，我们在习惯关注其历史意义的同时，更应该从媒介历史发展维度观照其工艺属性所独有的开创价值，即复杂多样的造纸技艺，不仅深度拓展了纸的应用范围，也充分体现了纸这一物质载体的媒介自主性。中国书画艺术由于其先天的笔墨物性，对纸的应用具有复杂苛刻的要求，从这一维度观照，对于中国书法传统技法而言“墨分五色”则不仅仅指的是墨色表现的差异性问题，而是从根本上暗示了由于不同类型和艺术效果的表现需求，而导致纸张与笔墨之间势必产生差异化匹配关系。因此，以物性秩序关系的角

度来看，例如基于纷繁复杂的原料和工艺而存在的纸，实际上已经从“物性”建构的潜在表现显露出其表现形态繁复微妙的媒介个性。笔和墨也存在同样的问题，并且贯穿于从媒材驯化到施工“成器”再到艺术造型的整个过程。因此，对于书法临摹而言，要实现书法中古今关系对照，则必须正视文房器具自身客观存在的媒介自主性，如虽然“笔追晋唐”作为一种经典艺术理想几乎成为真理式的美学信仰，但在实际临摹过程中，则仍然首先需要对由文房器具差异所必然带来的不同艺术效果树立理性认知：即“晋唐笔法”的临摹传承并非完全刻板程序化的过程，其中存在由于媒介材料发展而产生的常态化艺术改造，例如敦煌硬黄纸摹本中极尽全力仿效二王笔迹的书写，显然不同于吴昌硕借助羊毫生宣临石鼓文的书写。

上述问题，在很大程度上也呼应了德国“新现象学”代表人物波默所提出的“气氛美学”理论。波默在《气氛美学》中从推介一种非笛卡尔式的弥散的非封闭“物”出发，认为“物”的气氛具有改变主体精神及其所处精神性空间的潜能。他指出，气氛具有中介性特征，它不是简单的主体投射或客体属性，而是一种介于两者之间的现象。物的存在并非主体的对象化，而感知力则是应物而生的。因此，在本质上可感知性寄存于外界事物，并不属于主体。“物借以被经验的方式不能理解为投射性的身体经验，而是要从身体现象学的角度出发，考虑人在环境中的感知经验，以及身体性在场和空间性在场。”^[5]而在书法艺术的创作实践过程当中，书法临摹行为，则不仅仅指示为临写者主体进行书写这一精神性体认和审美结构显像的再生产，也包括书写之前对于材质的合理选择、改造及化用，这也是如上所述波默阐释“气氛”的内涵要义。因此，作为中国书法学习与进阶的关键方法，同时又以气氛感知为精神基础的书法临摹，自然不能仅仅是拘泥于案头进行复刻式的“传移模写”，其中对于临写者艺术鉴赏力和想象力的磨炼提升，才是更为重要的艺术实践目标。进而值得思考的是，在实现从“他者”到“自我”的书写飞跃过程中，对古人书写“痕迹”的参照

与领悟,必须建立在真正激发临写者具有感受、思考、联想、想象等心理活动基础上,这就要求临摹的模板具有“象外旨向,景外之景”的形象意涵,因此在书法临摹过程中无论是摩崖石刻、碑帖拓片还是手书真迹等,即使由于历史风化或灾难变故经常存在艺术形象上的残缺磨损和断裂,也并不妨碍临摹的艺术把握,甚至还会因其“残缺之美”生成更为灵活丰富的艺术联想,这就是以艺术考古思维为前提而形成的物质媒介共谋:碑刻拓本的残缺,如临摩秦汉摩崖石刻或东晋陆机《平复帖》,即使已经在历史长河中字迹漫漶不清,也仍能激发临摹者凭借积极想象进行整体的艺术“完形”,故而实际上这种带有鲜明自觉意识的临摹存在方式已经具有了“二次创作”的艺术实践意义。

(三) 阐释学循环中的主体生成

书法临摹的开展,本质上强调对经典书法文本所具有的传统文化视野的深入观照,在此基础上完成与当代经验的视域融合。二者通过相互补充和启发,形成对书法新的理解和认知。临写者作为审美主体,在临摹活动中进行主动地理解、体验和表达,通过自己的审美取向、性格气质和情感体验对模板进行选择、调整和再创造,体现出对书法艺术的独特理解和个性表达,是书法艺术传承与创新的重要动力。

阐释学强调文本的解释过程是一个动态的和创造性的过程,涉及读者对文本的感知、理解、解释和反应。作为一个具有多重意义的符号系统,通过临摹而生成的书法新文本,从形式到内容都与模板有着不同层次的差异性,因此从审美机制上看,书法摹本自身就形成了具有显文本与潜文本双重文本属性的对话结构。以临摹实践行动为核心的显文本,对原作固有的内容与形式进行了直接显现,体现了通过临摹所达到的“复制”效果。而潜文本则侧重显露隐含在显文本背后的深层意义或寓意,即临写者的阅历经验、审美取向以及书写技巧等都通过显文本的具体表现形式得以体现。因此,任何在书法发展历程中经过经验沉淀而被确立的书法经典模板,也必然是一个依赖历史多义语境和

限制条件而被理解和解释的存在,这也是其自身具有丰富的艺术表现力的重要原因。在阐释学的动态创造观照书法临摹的基本过程,即书法临摹者往往需要先从前模板的局部(如书法风格、书体形象、字形结构等)入手,通过对这些的实践性反复训练,逐步构建起对模板整体的艺术把握,通过“遗貌取神”获得审美升级;而在整体理解升华之后,又再次回到关于模板局部的美学创新与重新阐释,由此形成这种独特艺术实践路径的阐释学循环,也再次完成主体审美的创造性再造。

此外,临摹实践所具有的时间性和过程化特征,决定了书法临摹过程必然同时也是一个临摹艺术经验逐渐成长的基本历程,具体表现为临摹者自身对书法艺术感悟的心理文化结构的日趋完善与成熟。可见,在实际临摹实践过程中,临摹者对书法认知的背景把握、知识储备、美学信仰、文化价值观等因素都会对临摹模板的审美阐释和技术表现产生直接影响。并且更值得引起重视的是,随着临摹认知观念的世代累积以及对模板阐释的技术改造的深化,书法美学出现革命性的观念变迁与思潮演进也成为历史必然,这也可以视为中国传统书法美学史几经变革的重要内驱力。如以前理解的创造性介入为例,沈曾植曾开创性地以方笔临章草,实为化用碑学观念对以混沌质朴的书写意识的形式性“复归”,在本质上实现了书写古法传统的重构。同样,何绍基用工安厚重间杂活泼灵动的自家笔法临摹《兰亭序》,虽然与惟妙惟肖的形似相去甚远,但其个性色彩却在锋毫微妙间又与原作风神多有呼应。再如董其昌将自己对钟、王、虞、颜、褚诸家的理解融入对《淳化阁帖》的临写观念中,虽为临帖,但并不是僵硬地照本摹临,而是注重以己意为之、化古入今为我所用,因此使得这一经典法帖转换为全新的艺术面貌,更体现出董氏对自身自然舒展、秀拙相生的书法特色和艺术风格的充分自信。这种以先在经验的“精神气候”与“艺术风貌”改造当下时代审美趣味和艺术观念的书法创新,展现出前理解自身丰富和发展的自主性势能。在此基础上,临帖过程中还有另一种对模板进行特意“误读”的艺术实践路径,

以颠覆传统文化审美的固有范式为特色，从而强调现代性文化价值的“再生产”，如日本现代书法艺术家井上有一对“颜体传统”的暴力性诠释，以现代艺术观念为纲，通过带有鲜明后现代造型风格的破坏性临摹，构筑起“颜体传统”与现代艺术之间既断裂又延续的复杂关系格局，从而使现代书法的存在合法性得以确立，由此这种以现代艺术观念阐释为实践内涵的书法临摹，虽然促成了传统书法的当代传承，但在一定程度上也直接反映了当代书法艺术在美学思潮历史巨变背景下以及新型艺术生态建构过程中含混暧昧的主体身份。

三、主体觉醒：临摹实践的本体内涵重生

临摹实践不仅是书法艺术学习的基础环节，更是艺术主体意识觉醒和审美价值重构的重要途径。在漫长的书法传承过程中，书法临摹之所以被确立为最关键的基本实践内容，正是因为书法艺术创作从模仿走向创造的本质需求，与此同时具有传统文化深厚意涵的艺术风格也从个体书家扩展到群体文人阶层，因此，在这一过程中作为个体和群体的主体意识得到增强，最终促进以传统之美为经典要义的社会文化持续繁荣发展，这正是书法临摹最为重要的艺术实践价值。

（一）“原作中心主义”的本真祛魅与“灵晕”再现

源于法国大革命时期的文艺理论“原作中心主义”明确指出了关于作者与作品的紧密关系，强调作者在创作过程中的核心地位，认为作品的意义和价值主要由作者的意图和创作过程决定，这可以作为解释书法艺术经典作品具有不间断的历史流变的重要理论依据。在这一理论框架下，注定了作品原作者具有对书法临摹模板的绝对署名权，其中蕴含的个体美学精神，也由此强调了作者在后世书法临摹创作过程中不容置疑的核心地位，以及对模板作品的自然权利，这是中国书法传承过程中无不追溯并崇拜“二王”传统的根本

缘由。

但值得注意的是，书法临摹是一个由艺术他律到艺术自律的进化过程。书法临摹之由艺术他律走向艺术自律，实为古典书学中“入帖”与“出帖”辩证运动之现代阐释。有如康定斯基在阐释艺术精神的实质时，曾明确指出“外在形式必融为内在必然”，即二者之间存在形式的从属性与精神的优先性，“形式是内在内容的外在表现。因此，我们不应该把形式神圣化。只有当形式是内在共鸣的表达手段时，我们才应该为之奋斗。”^[6]此理于中国书学而言，则体现为“先与古人合，后与古人离”的具体演进轨迹。在他律阶段，书者以法帖为绝对律令，点画结构皆受古人制约，例如黄庭坚明确提到的“随人作计终后人”，此时技法习得与深化实为在审美规范层面的被动接受，而主体则容易湮没于传统经典的权威性中。然而临摹绝不仅仅止步于“肖似”，乃是以身体为媒、以意念为根的反身体认，如姜夔《续书谱》所说的“临书易失古人位置，而多得古人笔意”，即在机械复制的表象之下，已暗藏主体性之萌芽。至自律阶段，书者于熟极而流中忽悟“我神”，董其昌所谓“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营”，正是他律规范内化为审美直觉之转捩。此时古法非外在枷锁，而化为“手挥目送”之自由运用，例如石涛“一画”之说，由“受”至于“识”，终归于“化”。可见，由于书法临摹实践主体性审美追求的存在，临摹的最终主旨终究趋向于“超越经典”的艺术理想，因此在临摹实践过程中经过个性改造且实现艺术主体价值的摹本大量涌现，并与经典模板共同汇入艺术经典化的历史长河，对模板经典所持有的迷信和神秘化观念由此去除，临摹书写的本质得以回归，进而完成了临摹模板本真意义的美学祛魅。如冯承素摹《兰亭序》与欧阳询定武本等存在明确的同源异质性，形成了关于《兰亭序》文本阐释的历史互文关系，这也成分证明了书法摹本系统的独立美学价值，为后世临摹实践的继续开拓提供了重要的材料基础和美学参照。

在现代艺术史上，由本雅明所提出的“灵晕”

(aura) 概念, 对研究与阐释现代艺术发展具有十分重要的理论意义和实践价值。它深刻揭示了艺术作品的独特性和历史性, 以及技术发展对艺术和人类感知的影响, 强调了“灵晕”在机械复制时代逐渐消逝及其所带来的文化后果, 因此几乎成为研究现代艺术内涵与艺术大众化传播无法回避的关键进路。然而, 倘若以此理论为契机进入中国书法实践和理论研究, 尤其是书法临摹领域, 则会发现这一理论的阐释失效: 摹本因临摹者的主体性介入而获得新“灵晕”。因此, 从这个维度观照, 书法临摹实践实现了艺术“灵晕”再生产, 从根本上否定了这种依赖大量重复训练的艺术实践形式应具有的“复制”性行动身份, 也证实了书法临摹能够实现延续原作独特而持久的“原真性”(authenticity) 的特殊美学效力, 更解释了为何书法临摹与书法原创实践具备同等重要的审美主体性价值的主要原因。书法临摹的“灵晕”再现, 从美学认识层面提升了临摹实践的价值内涵, 消解了书法艺术“天才论”片面夸大天才书家艺术原创力的偶像化凝视, 彰显了作为典型个体与的普通群体书写者均可以通过书法临摹而实现的普遍主体觉醒。

(二) 重构传统与辩证创新的主体确认

中国书法之所以具有宏阔深沉的艺术面貌, 以及延展丰富的经典谱系, 很大程度上得益于其所植根的传统土壤, 从中既可以不断吸收新的艺术质素进而保持活力和创新性, 也因此具有了圆融共生的开放性艺术特征。因此, 书法临摹要求临摹者与原作者之间要形成带有传统文化通约性的视域对话关系, 这就说明, 作为临摹发生的前提, 临摹者对临摹模板的审美理解 and 艺术把握, 也必须通过文化共识的视域融合才能真正实现。在临摹过程中, 由视域融合所形成的新视域, 既包含了原作者的意图, 也包含了临摹者的理解和感悟, 传承和发扬经典的同时, 更重要是提供了进行自我表现和创新的实践平台。从这个意义上说, 临摹已经成为重新启动书法传统并将具体实践目标指向书法传统艺术再诠释和创新的装置艺术, 这种形式

为历代书法学习者提供了颇具意趣感染力的艺术实践氛围和思想交互情境, 更使得书法在现代语境中焕发出新的生命力。也因此, 关于中国传统书法本体论与实践讨论的经典议题, 也随之以接续再生的学术争鸣姿态进入现代艺术思辨的话语场域, 如碑学和帖学孰重孰轻以及南北书学融合等传统书学议题再次被审读与诠释、碑帖转换与融合过程中的艺术价值重估等。从康有为强调“尊魏卑唐”抒发“气象雄强”“壮美”的书法审美理想, 到 20 世纪 90 年代观念艺术影响下邱志杰通过临写 1000 遍《兰亭序》表达对临摹追问的先锋实验, 以及徐冰试图突破传统文化范式而对汉字进行造型拆分重组的“天书”造势, 再到邱振中“待考文字”系列通过悬置语义使临摹回归纯粹身体书写的新锐思索, 这些无不说明书法临摹是一个“能量”巨大, 且兼具重构传统与辩证创新的艺术再生场。

而当代艺术思潮视野下的书法临摹, 总体上之所以出现试图极力挣脱传统书法观念进而跨入现代艺术行列的流行之势, 除了传统重构过程的主体性实践外, 还应注意到另一个主要因素, 那就是当代书法教育的观念和方式方法。首先, 临摹作为书法学习实现历史传承的经典进路, 在古代是伴随文人阶层自识字开蒙乃至读书著作、精神自洽等世俗文化生活方方面面的重要构成部分, 因此这种集书写、书法、书道三位一体的文化实践, 存在于一种兼具实用与艺术功能的共生性文化情境之中, 因此具有更多地呈现出实践过程的个体性与日常性。而当代书法教育则建立在语境全面革新和持续变迁基础上, 传统文化情境远去、书法文化身份改变、文房工具使用障碍、主客书写意识含混, 围绕书法临摹所发生的艺术争鸣, 几乎完全覆盖书法工具、行为、文本、媒介等多个具体层面。如按照传统书法教学的模式, 从娃娃抓起的书法临摹培训, 首先会面临在当前学校日常教学过程中学生对硬笔使用的运笔技巧, 以及硬笔字书写规范等方面所存在的基本技法矛盾, 从而导致在用笔意识上对传统毛笔的媒介特质和文化身份产生难以调和的认知鸿沟; 再如在键盘打字以及“语音输入”全面覆盖的电子媒介时代,

“提笔忘字”趋向书写常态化，甚至当下“人工智能书法临摹”也已经成为数智技术对书法临摹应用改造的常规话题，如“数字书法”的出现已经明确预示了书法艺术物质载体消亡的可能，因此也有学者表达过对这一未来趋势的焦虑：当人工智能的图形复制、仿造、组合全面取代了人的具身性书写，书法则将降低为“摹形绘状的工具性操作”^[7]。如此看来，无论是硬笔与软笔、键盘语音与笔迹刻画，还是人工智能与心追手摹，或数字技术与字媒变异，无不直接显示了书法艺术自身伦理边界暧昧含混的典型生态。同时，这些看起来多元多维的矛盾关系，实际上都映射出当代复合多变的文化语境下书法临摹所面临的伦理实践难题和危机挑战。因此，重审书法临摹的艺术独立性，从艺术潜力的可持续性层面溯源并活化传统文化基因，根本上也是聚焦当代书法临摹历史传承与发扬的审美主体性考察。这种思辨不仅具有艺术史学研究价值，还真正具备社会实践的时代意义，为传统文化的传承与创新提供了新的途径和可能性。总之，书法临摹从技术训练升华为艺术创造的内涵演进，实际上是主体意识在历史维度中，充分体察自身独有的媒介实践特性，以及深入辨析临摹效果表现的主客关系后所产生的审美觉醒。这种觉醒既保持与传统的精神对话，又孕育着由客观危机意识引发的突破陈规的创造势能，并持续为媒介质变时代的书法艺术当代发展提供坚实的本体内涵支撑。

结语

书法临摹的审美主体性研究，是厘清中国传统书法艺术传承与发展史学脉络的基础问题，也是聚焦书

法艺术经典借助临摹实现个性转化和时代创新的内在规律，对其审美主体性和审美对象、审美活动之间复杂关系的全面、系统性考察。通过重新审视传统临摹工具论范式的历史局限性，明确既有书论意识转向的理论依据，我们在本质上完成了对“何为书法艺术实践性本体存在”的哲学追问。同时，在此基础上，只有正视书法临摹作为历史性肉身实践的客观地位，强调其必须以物质媒介为载体实现“二次创作”的艺术特性，并从充满主客互动关系的阐释循环中，深刻理解在文化语境变迁中临摹主体觉醒的本体内涵，才能实现在数智技术加速解构传统艺术本体的当代文化语境中为书法临摹正名。可见，书法临摹真正的艺术价值不在于对本质阐释的占有，而在于以审美主体性持续存在方式的永恒重构。

参考文献：

- [1] 卫铄. 笔阵图 [M]// 历代书法论文选. 上海: 上海书画出版社, 2014: 22-23.
- [2] 盛熙明. 法书考 [M]// 中国书画全书: 第二册. 上海: 上海书画出版社, 1992: 801.
- [3] 言恭达. 主体身心的在场与超越: 论中国书法本体的起源 [J]. 中国书法, 2021(6): 155.
- [4] 陈继儒. 妮古录 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2011: 45.
- [5] 格诺特·波曼. 气氛美学 [M]. 贾红雨, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2018: 222.
- [6] 裔萼. 康定斯基论艺 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2002: 65.
- [7] 袁志坚. 灵韵·复数主体·界面: 关于人工智能对书法的影响的思考 [J]. 书法, 2025(2): 52.