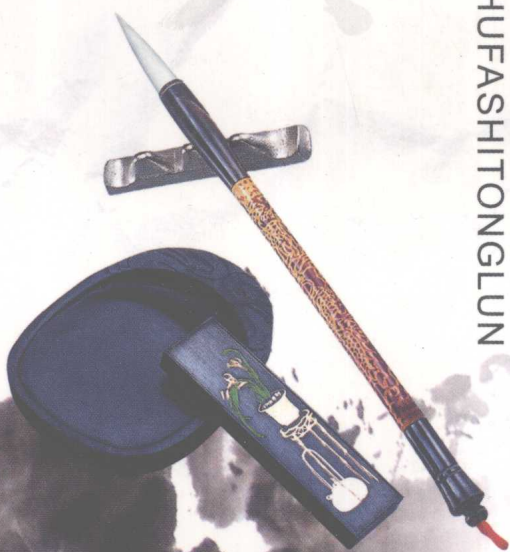


中国书法史通论

张建军 赵佑铭 著

ZHONGGUOSHUFASHITONGLUN

书与画：形式思维统驭的“书”、“画”的观念和技术
物与象：形象思维生发的“物”、“象”联想
心：人格心理、情感的“心画”观照



泰山出版社

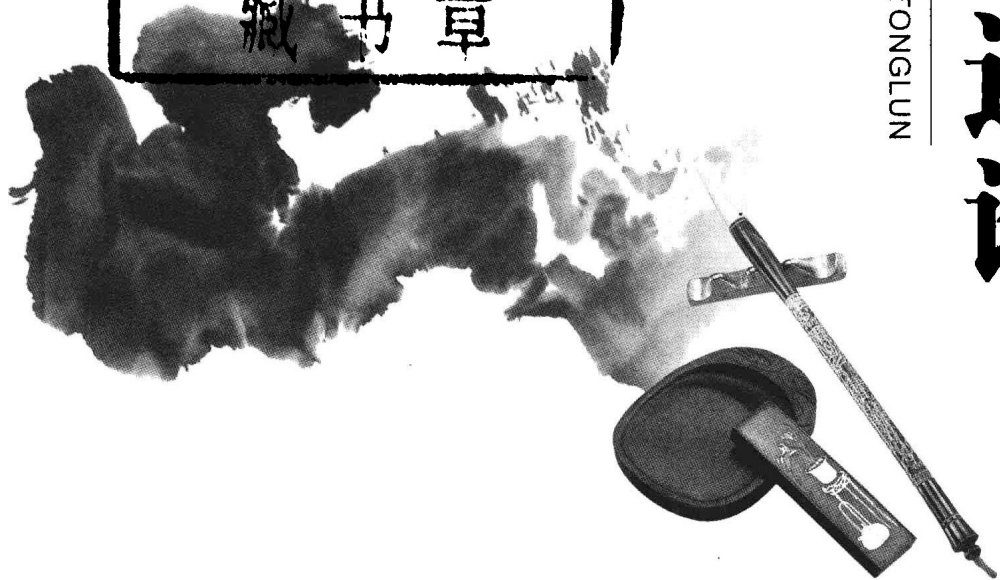
山东艺术学院科研成果出版基金资助

中国书法史通论

张建军 赵佑铭 著

ZHONGGUOSHUFASHITONGLUN

江苏工业学院图书馆
藏书章



泰山出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国书法史通论/张建军, 赵佑铭著. —济南: 泰山出版社,
2007. 12

ISBN 978 - 7 - 80634 - 607 - 5

I. 中... II. ①张... ②赵... III. 汉字—书法—美术史
—中国 IV. J292. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 075597 号

著 者 张建军 赵佑铭

责任编辑 葛玉莹

装帧设计 胡大伟

中国书法史通论

出 版 泰山出版社

社 址 济南市马鞍山路 58 号 邮编 250002

电 话 总编室 (0531) 82023466

发行部 (0531) 82025510 82020455

网 址 www.tsebs.com

电子信箱 tsebs@sohu.com

发 行 新华书店经销

印 刷 荣成三星印刷有限公司

规 格 165 × 240mm 16 开

印 张 21.25

字 数 340 千字

版 次 2007 年 12 月第 1 版

印 次 2007 年 12 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978 - 7 - 80634 - 607 - 5

定 价 32.00 元

著作权所有·请勿擅自用本书制作各类出版物·违者必究

如有印装质量问题·请与泰山出版社发行部调换

前 言

这部《中国书法史通论》，其最初思路的提出是有感于一些书法史著作体例落后、方法欠缺、知识陈旧，就有心我们自己来写一部书法史。当时设想的书名是《新书法史》，考虑到如此命名有推倒前代之嫌，而且难以体现出本书以史兼论，史论结合的性质，最终改成现在的题名。

如何能突破时人局限，在书法史叙述中写出新意，真正将中国书法中的源头活水潺潺引入当代，我们主要考虑了三个方面的问题：一体例、二方法、三知识。

体例是一部史学类著作的首要考虑的因素，当下的大多数书法史，都受到线性历史叙述方式的制约，书中的内容的展开，既不是根据书法史的问题来的，也不是根据知识点，而是完全受制于线性的历时性线索，书法史就成了一个从萌芽到盛大到高潮，由高潮再沦落，由低谷再发展而盛大直到下一个高潮，如此循环往复这样一种线索，如此的模式难免牵强，同时总是老调重弹也难免令人厌倦。有鉴于此，我们设想了一种以书体、现象（问题）为主线来贯穿知识的叙述方式。

前三章是总论。第一章可以说是本质论，关注的是书法的本质是什么的问题，其中涉及的核心问题是书法与世界（物象）的关系、书法与自我（心）的关系。第二章是环境论，涉及书法周围环绕着它的人文环

境，书法来自于文字书写，又超越于日常的文字书写，书法与文字之间究竟是一种什么关系？书法是一种文化活动，而古代社会文化中的主流话语是文人士大夫文化，文人士大夫文化的核心是文学，因此，古代书法无可旋避地成为一种文“学”性的艺术，承担着抒情写意的功用。在此情形下，书法又如何保持其与文学之间必要的张力？第三章是形态论，书、刻、铸、拓是书法存在的物理形态，由于其不同的形态而产生了多元化的审美观念，书卷气、金石气等就来自于不同形态的书法所积淀而成的书法审美观。

第四章开始，是具体历史叙述，其关键是以书体、现象为主线兼顾时代因素的立体叙史模式。篆书，既是古文字体的统称，又是贯穿中国书法史始终的一种重要书体，以篆为首，既考虑了字体出现先后的时间事实，也是书法史“求源”的一种必须。篆书的发展，从商周甲骨、金文到秦小篆到汉篆，到李阳冰的铁线篆，再到清代邓石如的篆书，其中的社会环境、审美取向、书法材料、工具与方法，都发生了很大变化，将篆书的源流梳理清晰，通过凸现各不同时代篆书的不同文化背景与审美取向，将篆书艺术从史学与美学两个方面加以探讨，这就显现出《通论》体例的优长之处。另外，篆书涉及图画文字与装饰的文体，因此将《图画与装饰》作为附录，以利于深化理解。

隶体与章草是汉代通行字体，又是后来的楷、行与今草之源，同时隶体与章草，在退出实用之后，仍然作为庄重书体或艺术书体而为历代采用，探索它们在各时代的不同价值追求，除了取得史的知识之外，对这两种书体在当代艺术的探索，也可有更清楚的认识。

《简牍》、《帛纸》、《砖陶文》诸章，更多地立足于一种文化史的探讨，通过它们既可对文化有一种立体的认识，同时也更多地关注了书法的存在方式对书法风格的影响。这几章也更多地涉及了考古新材料的运用，如青川木牍、天水日书简、长沙木简、云梦秦简、曾侯乙墓竹简、包山楚简、信阳楚简、马王堆简牍、江陵张家山汉简、江陵凤凰山汉简、临沂汉简、居延汉简、武威汉代医简、甘谷汉简、马王堆帛书、楼兰文书残纸、敦煌遗书、吐鲁番出土文书等都有比较具体的讨论。而像陶文、瓦当、封泥之类在当代书法篆刻中具有重要参考价值，而在一般书法史上很少论述的，也在《砖陶文》一章中得到充分关注。

石刻书法是中国书法中重要的形式，而其具体存在形态又是多样化

的，风格与审美取向也各不相同，在石刻书法统一的名称下，既有其共性的特征，又有不同形态下不同的意蕴。碑在历史上曾经有过多个辉煌时期，汉碑的伟岸、质朴，北（北朝）碑的雄强、劲健，唐碑的严谨、规范，都为后人留下宝贵书法遗产。汉碑中的礼器碑、张迁碑，北碑中的张猛龙碑，唐碑中欧、褚、颜、柳诸家，至今脍炙人口、代有传人。碑与帖的分流，也形成了中国书法两大审美体系。墓志书法因久埋地下，往往保存较好，尤其是刻工精美者，是极好的书法学习材料，像《张黑女墓志》之为清代何绍基的秘笈，足见其艺术魅力，而像北朝元氏、司马氏诸志，无不工整秀丽、顾盼生姿，笔法、刻工都极细腻，构成了一座丰富的书法宝库。摩崖书法是一种在大自然环境中的艺术，其魅力在于置身于大自然之中，与自然环境浑然一体的存在方式。摩崖作品处身于悬崖峭壁之间，往往是大书深刻，自然开张，气势雄伟，意趣天成，体现出一种自然阳刚之美。摩崖作品，由于处身荒野，风雨侵蚀之下，历经了岁月的沧桑，更有一种特殊的奇古、野逸之气，散发出古老的馨香。《石门颂》、《瘞鹤铭》、《郑文公碑》、《泰山经石峪金刚经》都是摩崖书法中的瑰宝。造像记书法在中国书法史上具有“另类”和“他者”的特殊价值，其中很多作品出息民间工匠之手，摹刻不精，甚至是不经书丹，直接上石，显得十分粗犷草率，而正是这种特质，令清代以来乃至当代书法家们所倾倒，认为如民歌、谣谚一样显现出一种混沌未开的朴拙之美，正好弥补了主流文人书法过于精致，陷于文弱的弊病。

写经是一种佛教书法艺术，开始于佛教盛行于中国之后，大盛于魏晋隋唐时期，写经书法本出于实用，在抄写佛经的过程产生了其书写规范与审美意识，而这种审美意识又与宗教的虔诚交融，形成独特精神内涵。如果说写经是来自于佛教文化，那么尺牍似乎可看做一种文人大夫的书斋作品，尺牍书法中真率、天趣的自然流露，那种浓郁的书卷气，处处体现出书斋生涯的雅逸超脱，既是书法中的“清凉山”，也当使当代书法界单纯关注“视觉”，夸张躁进的芸芸众生们从热与躁中冷静下来，取得心灵的反思。

统归于草书名下的章草、今草与狂草，其技法体系与审美趋向并不完全重合，章草之法度严谨，今草之流畅轻灵，狂草之激情反叛、癫逸超绝，从寻觅艺术特质欣赏要求，都有细分的必要，作为一部以史兼论的通论著作，更需要对三种书体的艺术上的精微之处详加辨析。清代刘

熙载曾云：“书家无篆圣、隶圣，而有草圣。”此说虽难免偏颇，但确实体现出书法文化中草书的独特价值与符号性意义。章草中的皇象、索靖，今草中的羲之、献之、孙过庭，狂草中的张旭、怀素、黄庭坚、徐渭，都已经成为中国书法文化中的标志性人物。中国是诗的国度，也是书法的国度，诗与书法的核心都是抒情写意，而草书正是书法中最能够抒发内心情感，外化主体性灵，“达其情性，形其哀乐”的形式，换言之，草书是书法中最接近于诗的形式，是最诗化的纯粹艺术。

在中国书法史上，行书拥有最广泛的使用者和最众多的大家、名家，也有着数量最多的精品。行书中有太多让我们梦魂萦绕的伟大作品：王羲之的《快雪时晴帖》，王献之的《十二月帖》，欧阳询的《梦奠帖》，唐太宗的《温泉铭》，颜真卿的《祭侄文稿》、《争座位帖》，杨凝式的《韭花帖》等；行书中更有众多诗（文）书双绝的作品，王羲之的《兰亭序》，苏轼的《黄州寒食诗》、《前赤壁赋》，黄庭坚的《松风阁诗》，米芾的《苕溪诗卷》等。从贵族化的王羲之到文人化的苏轼，再到职业化的文人书画家文徵明、董其昌，从行书的演化之途亦可看到书法家主体人格的嬗变历程。

楷书是继隶书以后的“正体”，楷书中的小楷，是古代读书人做诗文、考功名乃至日常生活的使用频率最高的书体，也是读书人进阶的第一门功课。由实用而导致的小楷中求其工整的结果，小楷似乎成了书法艺术中最忽略“艺术性”的书体了。但小楷之美，在于细微之处见精神，在刻意与不经意之间，体现出艺术中自由与法度之间的“戴着镣铐跳舞”的张力与难度。小楷之外的楷书，在书法史上往往被视为书法中其他书体坚实的基础，所谓“颜柳赵欧”，作为初学者的典范，都是从楷书方面来说的。欧阳询的《九成宫醴泉铭》，虞世南的《夫子庙堂碑》，褚遂良的《雁塔圣教序》，颜真卿的《麻姑仙坛记》、《颜氏家庙碑》，赵孟頫的《三门记》等，早已成为后代书法爱好者入门的津梁。楷书的方正劲直，往往也被后人给予人格化的释义，所谓“心正则笔正”、“颜筋柳骨”都为国人所乐道。

书法作为一种文化现象，在中国几千年的封建社会中，与政治及官僚体制也有着密切关系，帝王好尚、翰林集团的习惯与风气，导致了院体的出现，刻帖的盛行，使以二王家法为核心，但却失去了二王精神的帖学成为书法中绝对的主流，在明清中书制、馆臣制的支撑下，更使得

台阁体、馆阁体得以形成，并在明清的科举与官僚体制下沿袭达数百年之久。馆阁体虽有千人一面的缺点，但馆阁体强调共性、强调规范，也有承继传统，强化法度的意义。馆阁体的缺失，在其书法中个性精神的沦丧，而不在其法度的要求。

明清台阁体、馆阁体的对立面是明代士大夫的激情与视觉化的行草之潮与清代碑学。晚明行草书的视觉化，既是明代心学与晚明个性解放思潮的文化对应物，也是书法史自身发展的一种必然要求，是书法艺术自律性与社会文化思潮，艺术史的必然律与天才艺术家群体的激情创造之间难得一遇的历史契合的产物，是压抑与反抗、激情与克制、理性与梦想、视觉与商业、德行与政治……种种复杂因素合力下的一次书法艺术创造性迸发。它既是士大夫文化在书法领域最后的激情之梦的一次搏击，又是隐含着现代性萌芽的现代性精神的一次前现代展示。如果说晚明行草之潮是二王以来的书法资源，从文人文化内部的一次重新焕发，那么，清代碑学则具有更为明显的现代性意义，包世臣的《艺舟双楫》、康有为的《广艺舟双楫》，都有现代艺术中艺术宣言的性质，邓石如、赵之谦、吴昌硕也都不是传统意义上的文人士大夫，而是以书易米的职业书画家。在复兴古学的旗帜下，碑学所从事的其实是发掘新的艺术资源，寻求新的艺术感觉的事业。在“碑学”的旗号下，书法更加“美术化”了，更具装饰性的篆书和隶书被“复兴”，但这并不“斯、冰之法”的复现，而是在新的视觉文化背景下的一种传统资源的现代性转换，甲骨文、金文、石鼓文、秦砖、汉瓦都以其陌生化效果而成书法创作中的热点，原来因为“鄙俗”而被文人士大夫看不起的北碑，更被康有为推崇到了少有的高度，历来归属于帖学的行草书，也在碑帖结合的潮流下被碑书的结构、笔法所改造。在碑学的旗号下，碑学、金石学与商品化的美术经济有着一种复杂的纠缠的关系。邓石如、赵之谦、吴昌硕都是由印而书，由书而画，从中亦可隐现出三者间关系的端倪。从美术化、商品化潮流也可以解释为什么清代以来最著名的书法家，少有那些名高位重，文学修养深厚的文人士大夫，而多是以出生于下层的鬻书为生的平民人士。翁方纲不抵邓石如、吴大澂不抵吴昌硕，这些现象正可看出书法家与学问家、文人与艺术家在近现代专业化社会中专业的“细分”趋势。

本书的章节设计，既考虑到每一种书体或书法史现象在时间上的出

现先后问题，又要考虑每一章作为一种书体或一种书法史现象的专论的相对完整性，可以说颇费了一番苦心。本书的每一章都有“结语”，对一些问题进行概述，或作更深思考，有的还有“余论”，将问题引向更开阔空间，这都是本书作为一种通论著作，企望能够有更宏观也更精微的学术广度与深度而进行的一种体例上的尝试。

附录中有两篇论文，第一篇《论篆刻的体系》，曾以《制度、技术、观念——论印学的学术结构》为题发表于《孤山证印——西泠印社国际印学峰会论文集》，第二篇《略论中国书画观念的历史脉络》，曾在《书法赏评》杂志发表，并被《中国书画》等刊物转载。一篇对与书法密切相关的篆刻体系进行历史梳理与概述，一篇从书画一体化的视角叙述了书、画、诗三者关系的历史脉络。两篇论文对于《通论》正文是一个补充。

为了方便使用，本书还附《中国书法历史大事年表》，以便于读者对书法史上的事件、作品、人物活动的检索与了解。

除了体例结构，研究方法也很重要，本书的方法概括起来有三方面考虑：一史与论，与一般书法史著作相区别，本书更重视论的因素，对书法史问题，不满足于现象的描述，而展开讨论，但书法史通论，毕竟是针对史的论，因此也不取天马行空，过分发挥的方式。二宏观与微观，本书作为通论，整体思路是取宏观思维方式，对诸多问题，往往将其放在比较大的历史文化背景中考察，以取登高望远的高度，但也不放弃细节的考究，对一些关键性有深度的问题，往往不畏其难，深入辨析考察，尤其是对一些书法本体上的问题，如技法演进、艺术观念问题，力求研究的精微与深度。三历时性与共时性，书法史具有一个历时性的线索，但这一线索并不是一种线性的永远进化的过程，也不是所有与书法相关的事件、作品、书家的前后堆积，在书法史的考察中，还需要引进共时性方法，把一些问题、现象放在共时性角度来思考，才能更立体，更完整理解书法史的本体。

一部书法史通论著作，其核心还是要传达知识，本书在知识体系上首先强调新学与旧学的融通与平衡。20世纪是一个考古大发现的世纪，在这个世纪有很多新的书法材料被发现，在强调新的书法材料运用的同时，需要将其与书法史上传统的材料进行融通，如江陵张家山汉简、临沂汉简、居延汉简、武威汉代医简、甘谷汉简等汉代简书作品中的隶书

作品与传世隶书汉碑名品之间的技法分合与形态异同；《流沙坠简》、《居延汉简》中的章草简书与“章草”传世的法帖史游《出师颂》、皇象的《急就章》、索靖的《月仪帖》间的技法风格上的关联与区别；《楼兰文书残纸》中的《李柏文书》、《济白帖》等行书与王羲之早期作品在趣味和情调上的相通与差异。诸如此类都需要对新旧材料进行融通，将其放置到一个更大的书法文化视野来理解，才能更全面、更立体地理解书法史。在新旧材料之间除了注意其融通之外，还应当注意其相对的平衡，当下有的书法史，往往有随作者喜好、倾向而导致材料与篇幅过分不均衡情况产生，新潮者，过分求新好奇忽略基本传统材料，保守者，仍抱着旧的体系不放，同样都不适应书法史的当代性要求，也不符合合理的知识体系的要求。

其次，本书还强调知识完整性与突出重点两者间的调适。书法史往往有一种排座次的情况，王羲之占一节，颜真卿占一节，苏轼占一节，柳公权、裴休、杜牧只能共占一节，……本书的结构体例基本上打破了排座次做法，但在某一书体、现象（问题）内部，也尽力兼顾知识的相对完整与对重要作品、书家的重点分析，以达到知识完整性与突出重点两者间的适度。

本书在写作过程中参考了现行几种书法史及《中国书法全集》等著作，《书法丛刊》、《中国书法》等期刊，以及部分互联网上的资料，因为体例原因，不能在文中一一注出，在此说明。

每部书都会自己的优点与缺点，这部《中国书法史通论》也需要读者阅读的检验。如果读者在阅读中能有知识上的收获，或者体会到愉悦，那也将是我们的一种快慰。

作者

2007年10月

目 录

前言 / 1

第一章 书、画、物、象、心 / 1

书法是什么 / 1

书与画：形式思维统驭的“书”、“画”的观念和技术 / 3

物与象：形象思维生发的“物”、“象”联想 / 7

心：人格心理、情感的“心画”观照 / 12

第二章 文字、文学、书法 / 17

文字与书法 / 17

书法主体与书法的文“学”性 / 19

抒情写意 / 22

第三章 书、刻、铸、拓 / 25

书 / 25

刻 / 28

铸 / 34

拓 / 35

第四章 篆书 / 38

商周到战国篆书 / 39

秦汉篆书 / 43

唐宋元明篆书 / 45

- 清代篆书 / 47
- 附：图画、装饰、书写 / 49
- 第五章 隶体 / 54
 - 秦隶 / 54
 - 汉隶 / 55
 - 汉以后的隶书 / 61
 - 清代隶书的复兴 / 64
- 第六章 章草 / 68
 - 章草概说 / 68
 - 章草书家 / 71
- 第七章 简牍 / 82
 - 简牍的形制 / 82
 - 简牍的书法艺术 / 84
- 第八章 帛纸 / 92
 - 帛 / 92
 - 纸 / 95
- 第九章 砖陶文 / 101
- 第十章 碑 / 107
 - 汉碑 / 107
 - 三国、两晋、南北朝碑刻 / 109
 - 隋唐碑刻 / 114
 - 唐代以后碑刻 / 118
- 第十一章 墓志 / 121
- 第十二章 摩崖 / 129
- 第十三章 造像记 / 135
- 第十四章 写经 / 142
- 第十五章 尺牍 / 148
 - 尺牍概说 / 148
 - 尺牍书法 / 149
 - 尺牍文体 / 151
- 第十六章 今草 / 154
 - 今草概说 / 154
 - 二王与今草书法 / 157
 - 隋唐今草名家名作 / 163
 - 宋元明清今草名家名作 / 166
- 第十七章 狂草 / 171

第十八章 行书 / 186

行书概说 / 186

魏晋南北朝行书 / 188

唐代行书 / 192

宋代行书 / 200

元明清行书 / 209

第十九章 小楷 / 214

楷书之祖——钟繇 / 214

传世小楷书家书作 / 218

第二十章 楷书 / 225

楷书概说 / 225

魏晋南北朝楷书 / 226

隋唐楷书 / 227

宋元楷书 / 236

第二十一章 院体 / 242

第二十二章 刻帖 / 250

宋元刻帖 / 250

明代刻帖 / 253

清代刻帖 / 256

第二十三章 馆阁体 / 259

第二十四章 行草书的视觉化 / 265

晚明思潮与晚明书法 / 265

张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎 / 268

第二十五章 碑学与书道中兴 / 274

清初碑学 / 274

清中期碑学 / 277

晚清碑学 / 280

附录一：论篆刻的体系 / 290

附录二：略论中国书画观念的历史脉络 / 297

附录三：中国书法历史大事年表 / 302

第一章 书、画、物、象、心

——形式思维和形象思维的复合

书法是什么

中国书法艺术起初是作为汉字的书写艺术，而附着于汉字，它在汉字的使用和传播过程中，通过对书写技术的感悟和把握，形成了判断自身艺术品位的品评标准。另一方面，书法的发展又与中国文化的发展相伴相生，它通过发掘自身的表现和象征意义而凸显自身的文化价值，丰富中国文化的构成，最终独立为一种具有丰富内涵的艺术样式。

书法是什么？这确实是一个无法简单回答的问题。在古人的思维深处，如何能够从本



王羲之《奉橘帖》

无艺术需要的语言文字中发现、确立、形成艺术的品质？又如何在汉字的字体变迁中，洞穿字体间的隔阂，让中国文化艺术的精神和观念贯穿始终？更又如何在不断调节拓展的审美空间里，寄托生命感悟，安放精神世界？这样的追问使我们认识到对书法文化含义的考察应该放在中国文化的大背景中进行，应该结合中国文化的独特品格进行深入地分析。

首先，在特定的研究环境内把书法与日常的文字书写区分开来，这是书法本体研究的出发点。之所以这样，是因为书法艺术性的决定因素并非在于文字的内容或文字本身已经具有的造型存在。也就是说，书法作品的艺术性也即差异性不是从构成作品的文字要素（文字本身造型存在）和语意要素（文字组合的内容）中表现出来的，而是从对上述要素的表达，也即是由用笔造成的作为文字组成材料的点画线条的特殊运动和个性中表现出来的，这表达本身就具有书法的“本体价值”，具有独立存在的意义。

书法的定义，从古至今，说法很多，但大都各持一端，没有一个完美公认的定论。汉代杨雄在《法言》里说：“书，心画也。”唐代张怀瓘《六体书论》说：“书者，法象也。”元代郝经《论书》说：“书法即心法也。”清代刘熙载《艺概·书概》说：“书者，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”这些说法看似给出了答案，但过于玄虚和泛化，需要进一步的逻辑推演和细化分析。所以时至当下，对书法定义的讨论仍是一个无法回避的核心问题，对其能否作出合理的具有现代逻辑的诠释，实际上是一个关乎书法未来走向的问题。所以，关于书法的定义一度作为重要的基本理论问题，在书法界引起热烈讨论。论者所持观点大致可以归纳为：一、将书法定义为造型的艺术，理由是书法特别讲究形体造型之美；二、将书法定义为线条的艺术，理由是书法历来是以线条为主要表现特征和艺术语言的；三、将书法定义为抽象的艺术，理由在于书法没有表现具体的物象，而是以抽象的符号化的汉字为载体的；四、将书法定义为表现的艺术，理由在于书法尤其是表现人对宇宙本体和自然的感受的，即是可以“以书载道”的。以上几个观点，虽然不能说是对书法的定义在今天的时代立场上给出了答案，但也都从各自的角度上对书法采用了不同的研究方法，在这一意义来说，是对书法定义的解构。这种思考虽不全面，但有价值。

对比古代与当代对书法的定义，我们发现古代的书法定义以发掘内涵为主；而现当代的书法定义以考察特征为着眼点。它们都有自己合理之处，致使今天的人们在对书法的定义进行思考时，有莫衷一是之感。古代的论述虽然相对全面、完整，但过于玄奥，难于理解。今人的论述虽然条理清晰，但

难免失于片面。所以，我们考察书法的特性，不仅要重视对书法的特征研究，更要分析它的内涵；不仅要深入发掘它的共时性特征，也要考察它的历时性现象。我们认为，书法的内涵应包括如下几个方面：一是书法的创作载体即汉字，汉字对于书法可以说既是书法的表现对象，又是表现的工具，从表现对象来说，历代书法家是通过汉字的结构、线条等形式的把握为研究和表现对象的，而从表现的工具和载体的角度来说，汉字的结构、线条又都是书写者要表现的主旨的载体，而非终极关怀，所以才有所谓“得鱼忘筌”一说。二是书法的创作内容，即书写者通过书写要表现和体认的内容和要旨，不仅包括书写者的思想感情和审美趣味，同时更包括书写者对自然和本体的体认和传达，这中间既有对共同性的认识追求，也有因书写者的时代和个性的不同而形成的差异。三是关于书法的书写，有的研究者对其作过形象的比喻：书写是一种搬运，即作为中间环节，书写者通过书写的过程把要承载和传达的内容搬运到由汉字组成的载体上。清代书法理论家周星莲说：“前人作字，谓之画字……后人不可不曰画字，而曰写字。字有二义《说文》：‘写，置物也。’《韵书》：‘写，输也。’置者，置物之形；输者，输我之心，两义并不相悖，所以字为心画。若仅能置物之形，而不能输我之心，则画字、写字之义两失矣。”

有鉴于此，我们觉得，要全面考察书法的内涵，不能脱离“书”、“画”、“物”、“象”、“心”几个方面。

书与画：形式思维统驭的“书”、“画”的观念和技术

当对文字书写的思考脱离对日常生活中文字的实际和实用功能的注意，其实便进入了一个形式研究的领域，一个关于形式在书法中存在的研究范畴，也即书法艺术的领域。如果说书法作品也可以体现“纯形式”，那就必然要证明书法创作的思维方式和构成语言具有不同于一般日常文字书写的形式化特征，那么，如何考察书法作品的形式化特征呢？这里可以类比一下诗歌与日常普通语言的关系，俄国的艾亨鲍姆说：“诗歌语言不单单是一种形象的语言，诗句的声音甚至不是外部和谐的因素，声音甚至也不伴随着意义，而是它本身便有独立的意义。”书法也同样如此，书写是一种我们每天进行的习以为常的活动，但是当我们进行书法创作时，那种不自觉的书写活动便赋予了新的意义。可以说书法是一种被感知的书写，甚至更准确地说，是一种被建构来用于感知的书写。业已证明的书法用笔和结体的本体性价值

在于它满足了这种感知的需要，有机地体现了生命感，象征了生命的某种存在状态。然而这还远远不够，存在于文字形态中的用笔和结体不仅具有形象和结构意义，而且在形式化的高度上有其自身独立的意义，用笔不仅仅朝着象征生命的方向发展，而且夹杂着形式化的脚步，这脚步所指还标示着生命体追求的方向。如果把体现了生命感的用笔、结体乃至整幅书法作品同生命的“生存”对应，那么，有了某种限定或者说某种追求方向（命题）的用笔乃至整幅书法作品则在力争体现“生活”的意义（此处“生活”是指有价值的，真正意义的生命活动。而“生存”则是指生命体为维持生计的状态），而二者必须在某种形式化的条件下，才能获得统一。也就是说依靠形式化，可以使丰富而混乱的各种书法创作素材（比如用笔、有了生命感的文字和部首形态）纳入到一种统一的形式命题之下。在这里，形式命题作为先验的哲学范畴，它的对立面已不再是“内容”，而是“混乱”。形式也不再指静态的属性，而是一个动力学的概念，即指形式整顿整个书法创作单元秩序的能力。此时运用的不仅是形象思维，而且大部分恰恰是不折不扣的形式思维。这意味着书法艺术作为一种纯粹形式的感性载体，不是主体对客观世界的简单摹写和理智的认知，也不是主体对客观文字世界的日常性介入和参与，它独立地营造了一个具有普遍意义的既非主观也非客观的审美王国。通过书法提供的这一蕴藏着“形式”的感性的审美王国，我们得以获得这个世界的无穷性和不朽魅力，使我们观照了人的灵魂最深沉、最多样化的运动，当然，在这运动中我们感受到的并非某时某刻的单纯或单一性质的情感，而是生命本身的状态。康有为说：“书虽小技，其精者亦可通于道焉。”在此，我们通过书法即形式化了的文字世界把我们的精神世界形式化，从这个意义上我们再去理解书法作品中体现的各种境界和意蕴，理解“书以载道”，就显得人情入理了许多。

由此，我们发现诸如“遒丽”、“苍润”、“点如高峰坠石”、“横如千里阵云”等等形容书法的词语，并非仅仅只有联想，其中还有人们的理想化追求和设想。比如，“遒丽”一词，就是由阳刚的雄强和阴柔的秀美复合在一起而形成的一个理想化的概念。艺术思维在以联想为基础的同时还将人类的理想和对精神世界的追求形式化，使之外化出来，呈现在人们的面前。此时，我们感觉到了形式思维的作用了，如果说形象思维在书法创作中有“再生性”特点，那么，形式思维在书法创作中则应该是有“生产性”的特点，它具有一种自发的、主动的规定特点，它不诉诸概念也不司职形象，而是提供一种概念性的感性结构，为主体提供书法创作的方式、原则和功能。它使