

上卷

对书法的美学认知



上卷序

书法有技术，但如果我们只把它当作单纯的技术看待则是远远不够的；书法是艺术，作为艺术，就在于书法如同建筑、雕刻、绘画、音乐、诗一样，也是用形象表现理念的，艺术美的根本要义就是这种理念形象的显现于外在形式。

对书法的美学认知，我们所根据的就是书法所具有的这种艺术美的特性。

一、对书法的美学认知，我们首先是从书体的外在形式的变化演进当中清楚地看到了人的精神意识（民族全体整一性的意识）和书体外在形式之间的关系。这个关系就是目前我们所占有的资料中，从最早的商人造字的古文，到周大篆、籀书，秦小篆和隶变，再由隶变到汉末的草、行、楷等今体书出现。汉文字书体，或曰书法外在形式的演进变化过程的背后，真正起作用的是我们民族的精神意识的发展进步：首先是夏商之际，商人造字之时是自然崇拜的宗教意识对自然“敬而不亲”，决定了“画成其物”的象征型艺术的造字原则。其次是周朝的周人消除了商人自然崇拜中的人与自然对立，对于自然敬畏和恐惧心理的“天人合一”观念的形成，以及所产生的以秩序性和图案化为主要方向，

但仍残存着生硬的物象特征的大篆、籀书。再次是秦人与天地等高的观念所导致的规范线条和图案式的小篆和由篆引书写潦草化的变隶，一直到汉末由隶而草、行、楷等今体书的产生，以至后来尽管书体不再发生变化，但书法外在表现形式依然还在继续发生变化。在整个的书体演进与书法表现形式的变化过程中，从宏观的线条上，十分清楚地显示出人的精神意识对书法外在形式的决定作用，即是说人有什么样的精神意识就会产生与之相一致的书法外在形式。因此，从造字到今天，几千年来尽管是一脉相承，但并不是一成不变，而这个变化的根由不在别的，单就书法的精神内容与外在形式的关系来看，书法艺术的发展则完全是人的精神意识的进步发展之使然，这是对人的内在精神内容决定艺术外在表现形式最恰当の説明。这就从根本上符合艺术哲学即美学的原则。

二、书体的具体物象化到去物象化再到纯粹的符号化的过程，为我们清楚地展示出人的心灵中内在精神与外在感性事物关系的本质，使我们看到了人的心灵对于书法外在形式的一般原则的物象或形象时外在自然的抽象因素的“秘密”。夏商之际，商人原始宗教的自然崇拜决定了造字采用象征型艺术手段，自此以降，周大篆、籀书，秦小篆、隶变以至汉末的今体书产生，整个书法书体式样的演进，呈现了一个单一线索的去物象化的发展。这是个不争的事实，一方面符合了文字作为思维工具的标形（语言标音）的符号化本质功能，即文字的功能本来就只是思维对外表达的一种标形的意义，即使是最早的最繁复的最具物象特征的文字，就文字的意义来说其最大的作用也仍不过是思维表达形式的标形功能，只是按照历史发展的现实，文字形式或书体式样客观历史地经历了这么一个变化历程，因而就文字或书体式样而言，在不失其标形功能的基础上去物象的简化是必然的符合逻辑的；另一方面，这个事实上的变化，揭示出了人的心灵对于书法外在形体的一般原则的物象或形象是外在自然的抽象因素，这就是外在自然心灵化的具体形式，是书法外在形式的一般原则，这个原则既可以被看作是某一具体的物象（在书法象征型艺术的古体书里），也可以被理解为抽绎出来的普遍的物象形式（一般的今体书里）。显然，前一种完全可以包含在后一种里，即具体的物象依然是外在自然抽象形式的一种表现，因而用“画成其物”的物象则又远远不能包容它那丰富而广阔的内涵。这种书法外在形式

的一般原则，就是黑格尔所描述的外在自然的抽象因素，即整齐一律、平衡对称、符合规律和整体和谐。这种外在自然的抽象因素，就是对外在客观自然形式的现实抽象，也正是我们所谓书法外在形式抽象性是非绘画那样的妙肖自然的形象的抽象。因此外在自然的抽象形式才真正是书法外在形体的一般原则。由最早的最繁复的最具物象特征的文字或书体式样到今体书的抽象形式的完全符号化（尽管我们至今依然称其为方块的象形式样），在人的心灵方面则已完全达到了独立自足的自由程度。由于文字本质上只具有思维表达形式的标形功能，又由于人的心灵客观的自由程度的提高（这一点，书中有详尽的论证，这里只点到为止），再加上文字书写中“便捷”“救急”的实用性要求，书体式样的去物象化到纯粹符号化就成为书体演进变化的必然趋势。从这个演进过程中发现的书法外在形式的一般原则，是我们一个重要的成果。

三、书法作为艺术，人的精神意蕴和外在形式的关系是其根本的关系所在。人的精神具有多方面的因素，而且这些因素固然要通过不同的渠道由不同的层面贯注和浸润于书法的外在形体之中，但是与外在形式具有最直接关系的是精神中所形成的理念。理念，作为概念，它不仅具有理性的一面，同时又是客观的具体实在，是理性的概念与感性的客观具体实在的统一。书法艺术的美，本质上就是理念形象之显现于外在形式，书法艺术第一位的任务也是用形象表现理念。在整个书体的演进当中以及我们对于象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术的分类，已经充分见出了人的精神理念对于书法外在形式的作用，那就是人由现实的社会生活中产生的精神理念，如自然崇拜、社会秩序化等找寻到了与其一致的具体客观样态，进而转化为对书法外在形式的改变，即古文、大篆、籀书、小篆、隶书、草书、行书、楷书等等具体式样，这就是书法艺术精神意蕴与外在形式的一致性的最高体现的一般情形，也是书法作为艺术的本质。人的精神的其他方面的因素，一般来说，既可以进入理念而影响作品的外在形式，也可以在整个书法艺术的各个环节之中贯注或浸润进去，形成个别定性的基础内容。按照书法外在形式的基本情形，书法艺术理念所能表现的内容，主要取决于它的外在形式，就是说，在于书法外在形式所具有的空间性的类似于建筑的平衡对称、雕刻的神态显露、绘画的自然抽象描述的形体所能表现的东西和

具有时间性的承续的有规律的节奏变化的东西。前者是观念性的，后者是情感性的，这就是书法所能表现的精神内容的大致情况。因此，尽管同为艺术，但不同的艺术形式各自所能表达的精神理念的情形不同，抑或同一理念但由不同的艺术形式所表达出来的精神实体也会有差异。特别对于观念性的诗与造型类的外在形象则区别会更加显著。例如戏剧（戏剧诗）类通过矛盾展开所揭示的爱情、婚姻等更具现实人类生活细节的观念性的理念表达，是造型类艺术所不可企及的。同样，造型艺术形象中所展示出来的清晰而坚实的图景则又是语言类艺术所无法达到的。因而单就书法艺术来看，它所能表现的精神内容既有优长，又受局限。

四、书法是文字的书写，但文字的书写未必就是书法。书法与文字具有极其密切的关系，甚至可以看作是同出一源，但却不能就文字与书写的顺序性而简单地用文字生成观替代书法生成观。因为文字与书写的这种关系是一种极为浅表性的表象，不是一种具有决定性意义的关系。这里我们真正应该知道的是，尽管从一般的意义上看，书法起始于文字的书写，书法艺术对文字有着明显的依赖性，但实际上语言和文字都是人的思维的外在形式，思维是人的唯一属性。就思维与语言、文字及其书法艺术的关系来说，最根本的最原初的本源，就是人的这个思维，而语言、文字以至于与语言和文字有关系的一切艺术形式，都是人的思维的外在形式。从具体的现实情形来看，在现实的人类生活中无疑是先有思维所产生的对外在客观事物的认识，其中人的思维对外在客观事物产生的概念、思想才是真正实体性的东西。在这里，意在思维而不在语言或文字，而语言和文字实际上只是表现人的思维内容的听、视两种外在形式：语言标声，是听，文字标形，是视，先有语言，后有文字，文字又是在语言的基础上形成的。况且，文字最早的生成就其形式而言恰恰采用象征性的“画成其物”的象征型艺术手段，因此，就根本的意义来说，文字的生成其实就是我们祖先采用了“画成其物”的象征型艺术手段，并客观上用“六书理论”把思维对客观事物的认识成果，在语言用声的第一次外在显现和记忆的基础上，又进行了文字标形（最古老的书法式样）的第二次外在显现和记忆，这就完全实现了思维外在形式的工具化。因此，认识文字与书法的关系，我们用一般知解力的想当然

的先后顺序性的知识去断定文字观与书法观的关系，就像语言先于文字那样，就以为文字是语言的外在表现，这是片面的，而应该看到无论是语言、文字以及书法等语言和文字的艺术，都是起源于人的根本属性，是思维的。再者，就文字的形成手段来说，我们认为，文字标形功能的实现恰恰是书法艺术的准备阶段，即书法象征型艺术的功劳。当然，对文字的生成来说，书法艺术仅仅是作为表现手段而起作用，因而它不是文字生成的本身和全部工作，但从中我们最起码知道了至少从我们祖先造字之初，书法艺术已经具有自己的独立作用和意义，其生成是由人的思维产生的精神意识而来的，文字则是书法艺术外在形体的依托而已。这起码说明，书法的生成不是由文字生成这种本来的思维外化形式之中产生的。在我们祖先创造文字的那个时候，在所能动用的多种因素之中，书法已经以艺术这个确定的身份作为一个合作者参与其中并发挥作用了。这一点，应该是不争的事实。

此前人们一般用文字生成观替代书法生成观的认识的主要来源是不能真正从艺术哲学的观点，特别是不能从精神内容与外在表现形式的关系，即不能从思维与存在的关系上来观察和研究书法现象，而目光只局限于文字的初创时期的那个时代，孤立地就文字的外在物象形式来谈文字与书法（书写）的关系。这种忘却人的精神意识只就形式谈形式，孤立的和只囚于一时的静止的观点得出的“文字生成观决定书法生成观”的认识无疑是违背客观真实的，因而传统书论由此导致的许多书法艺术观点和思想也都是值得商榷的。譬如“自然”“象本”的观点，就只是书法象征型艺术的外在形体的一般原则，随着书法艺术的发展和书体的演进越来越不适应，只能看作是那个时期的一种局部的直接经验，以至于对于隶变后的今体书，则近乎没有意义。而我们在本书提出的自然外在的抽象因素才真正符合书法外在形式的抽象的形象性的概念，同时也把书法象征型艺术的“自然”“象本”的外在形式包括进去了。

书法尽管与文字有着最为密切的关系，但作为艺术，这种关系就如同音乐与自然的声、绘画与自然的物象一样，是艺术所要借以表现精神的媒介，而那种艺术所要表现的成为艺术的东西则又与原本属于自然的东西并不是一回事，自然的声、自然的事物，是纯粹的自然，而艺术借助这种自然外貌所形成自

己的东西，是经过心灵化的自然，是由人按照精神内容制作出来的，尽管它们还保持了自然外貌，但已是高出自然的艺术产品。书法与文字，文字在这里就可以看作是音乐里自然的声音和绘画中自然的事物，而书法就是心灵化了的文字（抽象的自然形态——自然抽象的外在因素），是高于自然的艺术。

书法作为艺术，与文字的关系，是既相互联系又各自独立的两个事物。如书法的书体演进和三种艺术类型的形成，按照人的内在精神意蕴与外在表现形式的关系，形成了自己自身的独立的规律和发展道路。它的真正的内在动力，并不出自文字的实用性书写的“便捷”和“救急”的需要，而是人的精神意识的书法形式的艺术表达，是书法家为自己也为旁人提供给心灵的书法感性观照。这种书法的供心灵感性观照的东西就是人的艺术需要，而这种艺术需要，才是书法艺术自身的全部目的和书法艺术产生的起源。正因为如此，书法才成为独立的真正的艺术。

五、在几千年的书法发展过程中，我们清楚地看到，书法作为艺术，具体的书法家无论具有何等的天才和奇迹般的艺术创造，即使如王羲之、颜真卿那样，在人类和民族与时代的艺术发展进程中最多也只是具有里程碑式的作用，最终也只是他的民族与时代精神的一个具体表征。用这个观点来看书法家的素质构成，他们就必须是他们那个民族和时代精神的持有者和表现者，而他们的书法技术也是民族和时代精神恰当的外在表现的具体形式。反过来，书法发展的历史，恰恰就是通过那些具体个别的书家个人对于民族和时代精神的书法性的艺术创造才得以产生、继承和发展的。个人在书法艺术中所表现的个别特殊性和现实化的显示，说明在中华民族的精神意识的进步发展的历史中，书法所给出的贡献是史诗性的，也许正是从这个意义上，我们才把书法看作是中华民族文化的精粹。这就是本书上卷对书法的美学认知所要提示给人们的一个根本性的观点。

对书法的美学认知

以汉文字为书写对象的中国书法，是一朵盛开在人类文化园林中的艺术奇葩，是中华文明传承的一个突出的重要标志。

关于书法，在中国历史上，从汉魏至今，论述非常之多，这对于书法艺术价值的认知有着重要作用，对于书法爱好者的学习完全能够满足。然而总体上的书家个体的经验表述，口授手教的私下的线性传承，却使书法的艺术价值认可和书法跻身于世界艺术之林打了折扣。这不是书法本身或曰书法实践上的问题，而是书学或曰书法理论受制于中国文化负面影响所造成的非科学的低层次的认知所产生的障碍。

在当代，书法作为一门艺术形式，毫无例外地要从美学即艺术哲学的层面去认识，而对于书法作为艺术的认知，只能到书法的产生、发展和变化的客观历史实践之中去发现和说明。这样，也只有这样，我们才能真正确切地看到书法是用独特的艺术形式反映人的心灵活动的艺术本质——书如其人，这是一个方面。

另一个方面是，书法理论要上升层次，对书法实践的概括和总结就必须上升到普遍经验的理性层面，由此就必须对书法本体及书法体系内部诸因素之

间的必然联系和相互关联，做出一般的而非特殊的、必然的而非偶然的认知。这样，也只有这样，我们才能真正确切地看到书法内外关系的清晰纹理，从而确定书法作为艺术的地位和作用。

我们认为无论有多么复杂的原因，书法作为艺术至今仍起码有来自两个方面的否定。一种是把书法看作是完全没有精神内容的纯粹书写技巧；另一种则把书法当作是超艺术的政治与伦理外化的工具。因此，书法虽然有着几千年的发展历史，但似乎一直没有得到应有的艺术定位。不管书法是否是真正的艺术，对于我们的讨论来说，我们既然要把它当作艺术来讨论，我们就必须假定书法是如同建筑、雕刻、绘画、音乐、诗一样，是一门真正的艺术形式，而且首先要站在艺术的立场上去说明书法的一般性质。

第一章 书法的一般性质

本章导读：书法是从象形的中国汉文字的书写中产生出来的艺术形式，是一种独特的平面造型艺术，是中国古代文化士人能动的艺术创造，是中华文明传承的重要标志。这种书法的一般性质，是从对书法客观外在显现出来的特征和与之相关的主要因素的认识中获得的。这尽管还不是书法艺术哲学的真正意义，但却是我们进行这种认识的基础和大致的轮廓。

一、书法是从象形的中国汉文字书写中产生出来的艺术形式

这里我首先要声明，本书所指书法一词的含义是专指以中国汉文字为书写对象的艺术形式。如同建筑、雕刻、绘画、音乐、诗一样，一切艺术都有属于各自特有的艺术媒介。而这里我们所说的书法的艺术媒介就是中国汉文字。当然，书法是一种书写，但书写未必就都是书法，这一点我们后面要专门讲到。

就像一切艺术形式都产生于一定的社会生活一样，诗歌、小说产生于语言，音乐产生于声音，美术产生于自然感性事物，而象形的汉文字的书写孕育了书法。又由于书法书写的汉文字的象形特征是当今世界各民族中特有的艺术现象，因此，谈及书法，就不可避免要谈到文字的产生、发展以及与书法的紧密关系。文字何以产生、发展和变化？清人康有为说：“文字何以生也，生于人之智也。虎豹之强，龙凤之奇，不能造为文字，而人能独创之。何也？以其身峙立，首函清阳，不为血气之浊所熏，故智独灵也。”按达尔文的人类进化理论，文字是人类进化的一个重要表现，是人的思维活动的必然结果，是人的语言的记录工具。康有为说：“文字之始，莫不生于象形。物有无形者，不能穷也，故以指事继之……匪惟中国然，外国亦莫不然。”然而当今世界各国文字多已字母化，如英文、法文 26 个字母。然中国的文字则从造字至今，几千年来书体曾演化为古文、大篆、籀文、小篆、隶书、草书、行书、楷书等多种书体，尽管线条形状、繁简程度发生了极大的变化，但象形的特点始终未改。原因何在？康有为以为：“中国自有文字以来，皆以形为主，即使假借行草，亦形也，惟谐声略有声耳，

故中国所重在形。外国文字皆以声为主，即分篆、隶、行、草，亦声也，惟字母略有形耳。中国之字，无义不备，故极繁而条理不可及；外国之字，无声不备，故极简而意义亦可得。盖中国用目，外国贵耳。然声则地球皆同，义则风俗各异，致远之道，以声为便。然合音为字，其音不备，牵强为多，不如中国文字之美备矣。”（康有为《广艺舟双楫》卷一）康氏之论，一是告诉我们人类皆有文字，而文字最初都为象形文字；二是解说了外国文字由象形到字母化，因其以声为重，而中国文字象形特点始终不改，其在于义备，而义备则在于形。关于这一点，不是我们这里所要讨论的问题，我们只要知道这个事实如此即可。但康有为先生究竟用他的渊博学识为我们提供了很好的说明，使我们知道，时至今日，世界各民族文字基本上都是字母化了，但中国汉民族的文字虽然经历书体多变，而形义不改的象形特征一脉相承，源流贯通，从造字至今，在几千年漫长的持续岁月里，汉文字在作为语言工具的实用性作用发挥的同时，孕育和产生了它的书法艺术，这是中国象形文字的文化花朵，为人类象形文字贡献了艺术奇葩，人类应该珍视。

唐人孙过庭说“六文之作，肇自轩辕；八体之兴，始于嬴政”。东汉许慎《说文解字》，即以秦小篆为模型，上溯至古文、大篆，通过广泛系统的分析研究，确立了“六书”理论，揭示了汉文字造字的根本方法和所遵循的基本原则。康有为所谓的汉文字义备象形的特点，源自“六书”理论，即指事、象形、会意、形声、转注、假借。指事者，“视而可识，察而见意”，这是从认字识字的过程讲的（象形中之抽象）；象形者，“画成其物，随体诘屈”，这是从画物类象的角度讲的（纯粹地以形类物）；会意者，“比类合谊，以见指撝”，这是从组合部件、汇合意义的角度讲的；形声者，“以事为名，取譬相成”，这是从字符与字的关系，即形符、声符与形声字的关系角度讲的；转注者，“建类一首，同意相受”，这是一类特殊的形声字；假借者，“本无其字，依声托事”。由此可见，凡之“六书”皆以象形为本，以形会意为其途径。能知此者，则可识汉文字稳定沿袭的根本原因，也可体味中国书法艺术以文字为书写对象的形式美的根由。

唐人张怀瓘对文字与书法及其两者的关系有着极具权威性的论述。张怀瓘说：“昔庖羲氏画卦以立象，轩辕氏造字以设教。至于尧舜之世，则焕乎有文章。其后盛于商周，备夫秦汉，固其所由远矣。文章之为用，必假乎书，书之为征，期合乎道。故能发挥文者，莫近乎书。”（张怀瓘《书断·序》）张氏把书体分为古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白、草书共十种书体。他在论及始制文字时说：“案古文者，黄帝史仓颉所造也。颉首四目，通于神明。仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美，合而为字，是曰‘古文’。《孝经援神契》云‘奎主文章，仓颉仿象’是也。夫文字者，总而为言，包意以名事也。分而为义，则文者祖父，字者子孙。得之自然，备其文理。象形之属，则谓为文；因而滋蔓，母子相生，形声、会意之属，则谓为字。字者，言孳乳而浸多也。题之竹帛，谓之书；书者，如也，舒也，著也，记也，著名万事，记往知来，名言诸无，宰制群有，何幽不贯，何往不经。实可谓事简而应博，岂人力哉！《易》曰：‘上古结绳以治，后世圣人易之以书契。’夫至德之道，化其性于未然之前；结绳之教，惩其罪于已然之后。故大道衰而有书（这里指书契之书与题之竹帛之书完全不同，且二者又与书法之书不同——作者注），利害萌而有契。契为信不足，书为言立征。书契者，决断万事也。凡文书相约束，皆曰契。契亦誓也，诸侯约信曰誓。”（张怀瓘《书断·古文》）。张怀瓘在这简短的文字叙述中，为我们提供了丰富的信息：一是文字的创造，继之以结绳，是先祖应生产生活交往的现实需要而发明的，以书与契决断万事；二是仓颉神明，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，奎主文章，仿象而制，是以为象形；三是文字题之竹帛（或刻于龟骨、铜鼎等）就是书（书写）。

仓颉初创文字，称为古文。之后，则以之演变，有先秦之古文、大篆、籀文，秦之小篆、隶书，汉之章草，汉末之草书、行书以及今隶（楷）书。张怀瓘《书断》以为，仓颉乃文字之祖，古文之祖，大篆、籀文乃由周之史籀所作；小篆为秦始皇丞相李斯所作，隶书为秦下邳人程邈所作，行书为后汉颍川刘德

升所作，草书为后汉征士张芝所作，另有八分书、飞白书，则分别由秦羽人上谷王次仲、后汉左中郎将蔡邕所作。凡此，张怀瓘都有详细的考察和论证。至于龙蛇云露之流，龟鹤花英之类，衍体繁多，却非正宗之体，故均不在书学家论述之列。

书体由远而近的演变，直接原因如同文字的被创造一样，是基于现实生活的客观需要。文字代替结绳，中华文明揭开了新篇章，而新书体的不断出现，则无不因为“官务繁急，便捷以适之”。譬如“秦造隶书，以赴急速，为官司刑狱用之，余尚用小篆焉”。再如章草，“此乃存字之梗概，损隶之规矩，纵任奔逸，赴速急就”，为“解散隶体，粗书之”。至于行书、今草书，也概莫能外，都是后者对前者的继承和革新，故又有章草为隶之粗书之，“八分”则小篆之捷。由此可知，书体沿革乃实用性需要所致。但是“题之竹帛”之书，孕育着书法之书。以上我们用了相当的篇幅近乎把文字与书法、书写裹在一起谈论，这是因为此三者有着一种渊源上的紧密联系。但是虽然因为文字、文字的书写，故而有了书法，但文字和文字的书写，究竟与作为独立自足的书法艺术有着根本的不同。前两者只具有文字的用途，而书法价值恰恰由此与之分道扬镳，截然不同，这个不同在外在表现形式上就是书写的艺术性问题，这一点是我们紧接着所要谈及的。因此，我们不能因为前此把文字与文字书写和书法裹在一起谈论就混淆它们的界限。这一点尤其应该注意。同样还需要提请人们注意的是，为了说明问题，我们不得不运用历史资料，包括上文已经引用过的许多言论，由于古人的很多表述受时代的局限性所具有的不科学和文学描写所带来的意象性和模糊性隐含其中，也便无形地夸大了其神秘的成分和色彩，例如始造文字的仓颉被认为有四只眼睛、能通神明等等，则显然是不可信的荒诞的说辞，带有浓郁的精神崇拜意识；另外，据现有的资料也还没有任何证据能够证明文字是黄帝时期创造的，更无法说明是由仓颉所造。这一点在我们以后的讨论中还会经常遇到，希望人们不要信以为真，而要能够以现代科学的思想加以甄别。

二、书法是一种独特的平面造型艺术

作为艺术，书法的特殊性就在于它是象形的汉文字的书写艺术，这一点，在人类历史文化的发展中是绝无仅有的。也正因如此，它不能与建筑、雕刻、绘画、音乐和诗一样，作为普遍的艺术形式为世界所熟悉。但是作为完善的艺术形式，书法则完全具有一般艺术形式所具有的一般性质，即具有自身恰当的外在形式，具有与这个外在形式完全一致的内容意蕴，有内容与形式的完美统一的艺术性质。

1. 书法纯粹的外在形式

书法的外在形式，一般就是包括古文、大篆、籀文、小篆、隶书、章草、今草、行书、楷书在内的多种书体式样以及进而形成一般书法作品的外观形式，无论古人对此赋予了多少自然生命形式的生动描写，但单就没有精神贯注的外在形式而言，其至多就是一些刻画在一定的面上的纯一色的拟物象形符号以及由此产生演变而来的纯粹符号化的文字的点画线条，因此认识书法的外在形式，就必须从这些具体书体式样以及构成这些式样的拟物符号和点画线条的实际存在得出一般性的看法，由此认识书法外在形式的真实性质，起码现在不能赋予它以精神的或自然生命之类的含义，以免使之混淆不清。

画刻在纸、帛、竹、兽皮，或刻在石头平面上的拟物象形符号和点画线条（所构成的字），就是书法纯形式的原始形态。这种形式是刀或笔在某些平面上作用所产生的刀痕或笔迹，由此，我们可以肯定地说，书法艺术的外在形式的产生是一种平面的留有痕迹的活动。从这个意义上看书法与绘画具有同样的性质，即同为二维空间的特征。不过，书与画就其外在形式而言，又有两点明显的差异。一是西方绘画的主要介质是颜色，是通过颜色来表现空间形象的，而书法则是通过纯一色的点画线条来构成形象的，在这一点上书法无论如何不及