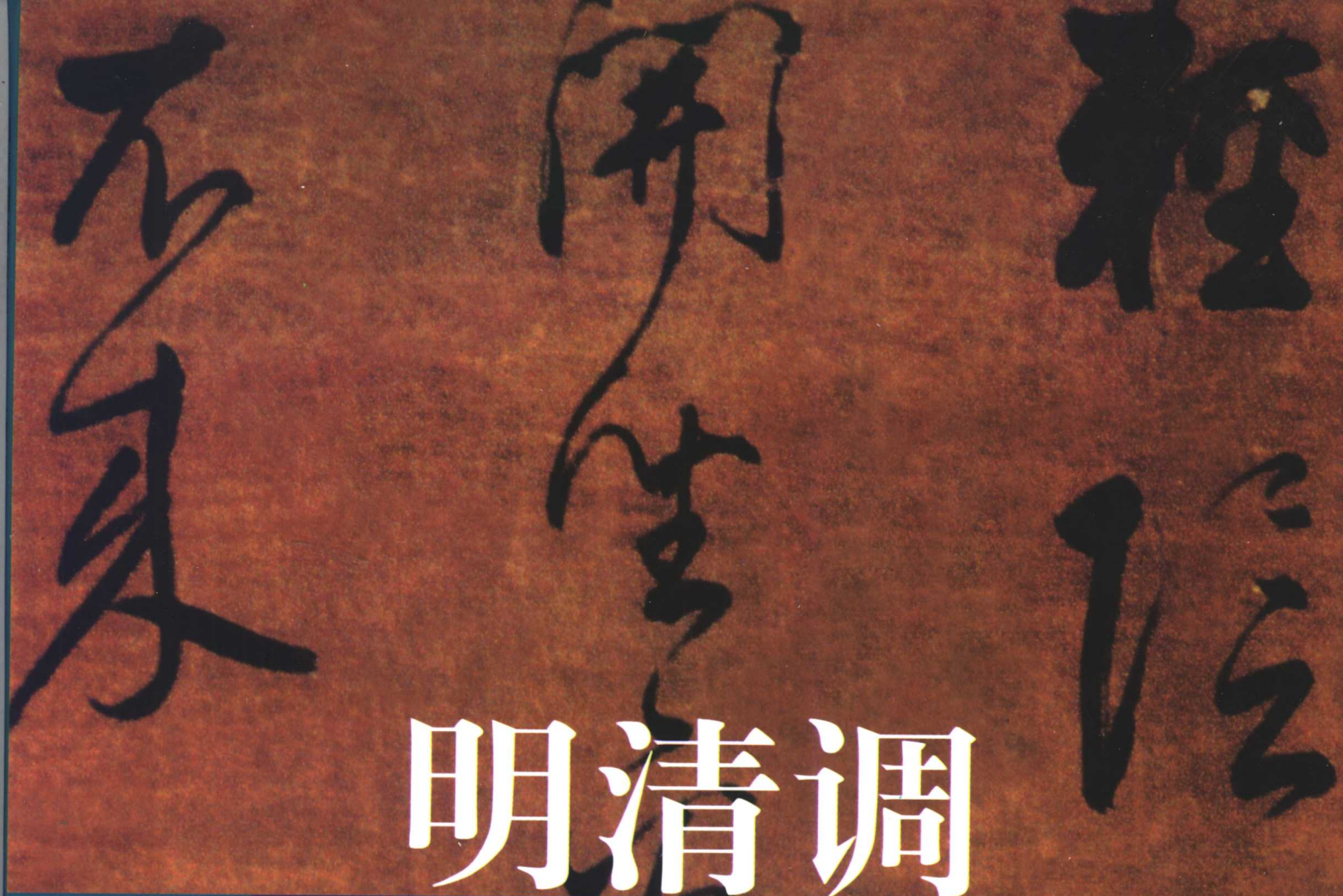




明清调 书法图粹



巨轴篇
张爱国 编著

中国美术学院出版社

明清调书法图粹·巨轴篇

张爱国

编著

中国美术学院出版社



责任编辑：徐新红
装帧设计：徐新红
责任出版：姚银水
责任校对：石同兴

图书在版编目(CIP)数据

明清调书法图粹·巨轴篇/张爱国编著. —杭州：中国美术学院出版社，2004.1
ISBN 7-81083-285-9

I. 明... II. 张... III. 汉字—书法—鉴赏—中国—明清时代 IV. J292.112.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第002276号

明清调书法图粹·巨轴篇

张爱国 编著

中国美术学院出版社出版

(中国·杭州南山路218号/邮政编码：310002)

全国新华书店 经销

杭州东印制版有限公司 制版

浙江广育报业印务有限公司 印刷

开本：889×1194mm 1/16

印张：7.25

字数：70千 图数：211幅

2004年2月第1版

2004年2月第1次印刷

印数：0001—3000

ISBN 7-81083-285-9/J·271

定价：23.00元

“高堂大轴与明人行草”，特指大规模集中出现于晚明书家之手的巨幅轴类行草书作品（本文所指的高堂大轴行草书高度限定在180cm以上，为免繁缛，以下高堂大轴一律简称“巨轴”）。连绵大草籍高堂巨轴纵横驰骋，一逞风姿，相生相发，相得益彰，这是此前此后的书法史上绝无仅有的现象，由此引发的我们对明人书法的思考和想象既深切实在又无际无涯……和艺术史上许多令人茫然不解的“谜题”一样，即使对这一现象的思考不能得出令人满意的答案（也许艺术史上的许多问题从来就没有什么标准答案），也将带给我们意幽神远的美妙感受。

明代是最后一个由汉人统治的封建中央集权时代，在它近300年的统治期间，疆域得以拓展，社会经济文化的各个方面都获得了前所未有的进步，“而且如果我们愿意打个生物学的比喻的话还可以看到，它在其最后阶段所具有的内部相对地稳定的封闭的和光辉灿烂的传统中国文化是越来越成熟了。我们将会看到人口有稳步的增长（虽然统计数字偏低），识字的人数大量增加，社会的整个精英以下各层次的学识有了增长，同时精英的和精英以下的文化形式也繁荣了起来”⁽¹⁾。以书法为例，康有为《广艺舟双楫·体变》就曾说：“……然明人类能行草，其绝不知名者，亦有可观，盖帖学大行故也”。另一个有力的证据，在16世纪，和这一繁荣的“精英”和“精英以下”的文化形式同样可喜的，是印刷术和出版事业的发展。“明代任何时候存在

的印刷书籍要多于世界上其他地方存在的同期印刷书籍的总和”⁽²⁾。可以毫不犹豫的说，西方明史学家普遍认为，明代在文化思想上的突出成就不能与前此各个时期相提并论。因而“学术界也开始认识到明代这几百年的历史在中国史和世界史的大范围内是多么重要”⁽³⁾。

然而，当代对明代书法的研究，

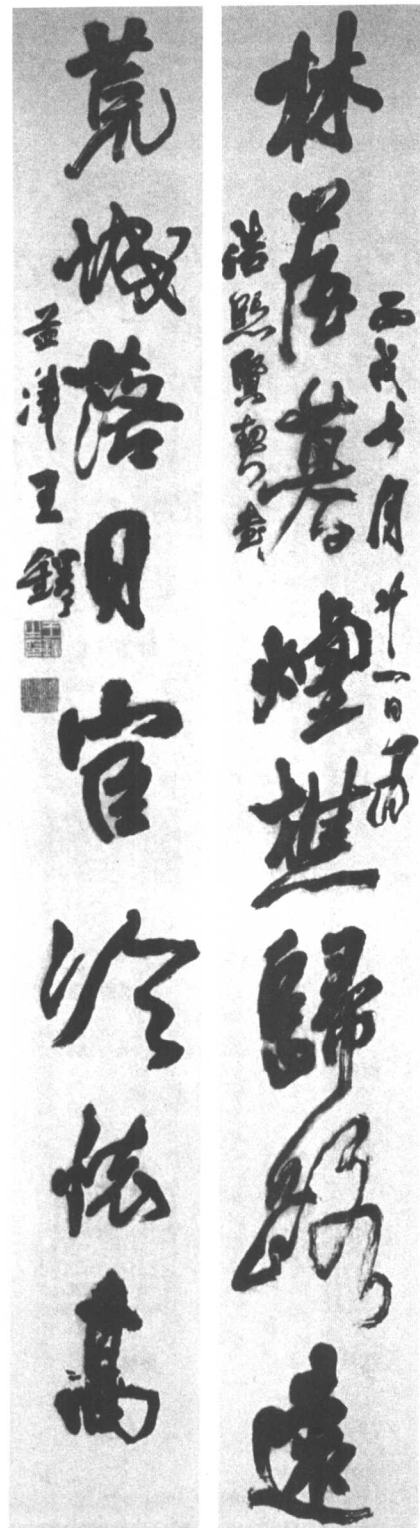


图1 王铎 行书八言联

绪论

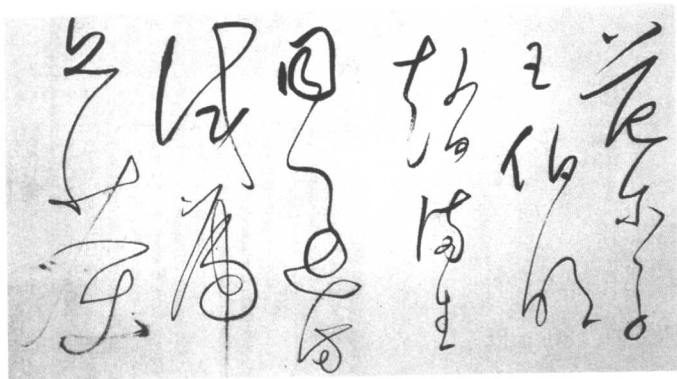


图2 董其昌 行草书卷

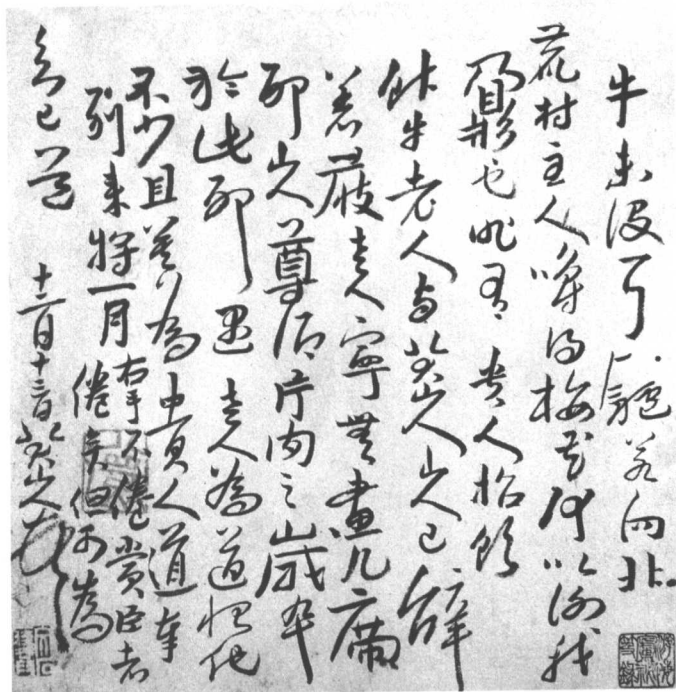


图3 八大山人 尺牋

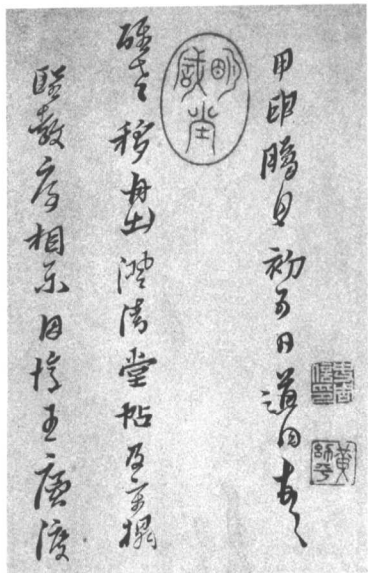


图4 黄通周 行书 舟次吴江诗册

却与中外蓬勃兴盛的明史研究颇不相埒。这一现象在研究明代书法的广度及深度上均有体现。可能东瀛日本的情况较为乐观但他们的研究成果没有被及时和有序地介绍进来（这同样反映了我们研究工作中的缺失）。在晚明的书法研究中，对书家王铎（1592-1652）、傅山（1607-1684）、八大山人等的取舍意见不一，也削弱了明代书法研究的深度和力度。从艺术风格、潮流、流派的承递发展或趋向归类的角度来说，王铎、傅山、八大山人诸人自应和张瑞图、黄道图、倪元璐等人一道划归晚明书家群。因此，分歧可能缘于缺少一个统摄晚明书家群的力量“支点”，这个“支点”，以笔者之见，就是晚明书家的巨轴行草书。同样，如果要为清代梁献所说的“晋尚韵，唐尚法，宋尚意，元、明尚态”的“明尚态”找一个最好的注脚的话，也是晚明书家的巨轴行草书。

此期的书家创作中，对联这一样式已出现（图1，王铎对联），但为数甚少。其它如传统的手卷（图2）、尺牋（图3）、册页（图4）、扇面（图5）、斗方（图6）等样式也多有涉及，留下数量可观的作品，达到极高的艺术成就。不过，在他们的作品中，最让后人惊叹不已和百思不得其解的是他们的巨轴行草书，那些笔势奔腾、纵横恣肆、作品的纵径动辄2m、3m甚至4m的巨幅杰构（图7），给了我们前所未有的心灵和视觉上的“双重冲击”。对这一时期、这一创作现象的种种激情洋溢的描述，已屡见不鲜。因为这一现象恰好出现在明末清初，因此，日本书法界干脆将这类巨轴作品称为“明清调”书法。二战以来，随着书法展览热潮的迅速蔓延，这类作品在日本和中国产生了无法替代的巨大影响。明末清初的这股巨轴书风，理所当然地成为当代书法创作关注的“焦点”，也成为当代“展览

化”书法创作最重要的“取法源头”之一，并在当代的书法展览中化身千万，频频亮相……，成为当代书法展览和书法创作中的主流样式。本书的编著虽以“明清调”命名，但已将明清调的概念拓宽，即指所有明末清初代表书家创作的各类作品（不局限于巨轴行草书），这可算是“明清调”这一概念的泛化。

可以说，巨轴行草才是300年明代书法的真正代表。如果要说明代书法在中国书法史上独一无二、杰立特出的艺术成就，舍此而谁？



图5 傅山 草书扇面

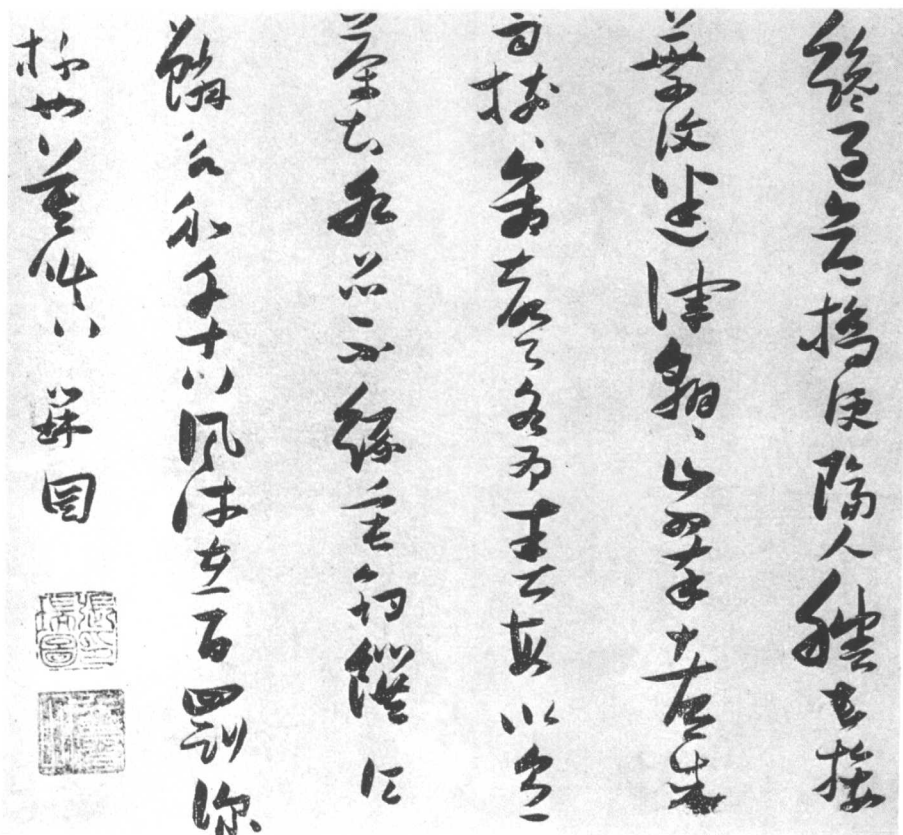


图6 张瑞图 斗方

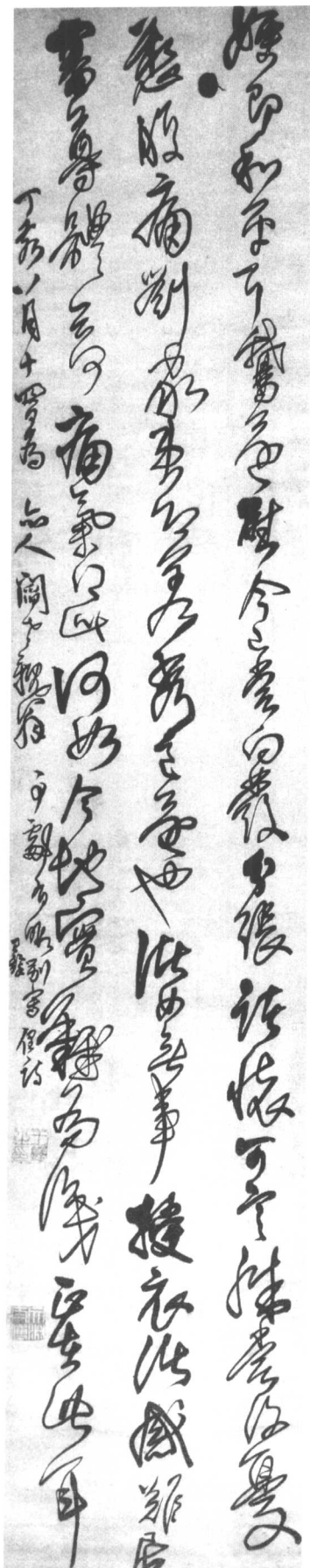


图7 王铎 草书临帖轴



绪 论

第一章 明代巨轴行草作品的出现	1
第一节 轴类书法作品的产生和发展	2
第二节 巨轴行草作品的特征	5
一、 纵向展示	5
二、 三大转变	7
三、 情感表现	9
四、 视觉冲击	9
第二章 巨轴行草作品出现的历史原因和背景	11
第一节 轴类书法发展的几个历史阶段—— 巨轴作品出现前的“试验”和准备	11
一、 元以前:初始期	11
二、 元—明中叶:试验期	12
三、 晚明:成熟期	13
四、 清:延续衰退期	13
五、 当代:复兴过渡期	13
第二节 晚明巨轴行草创作勃兴的历史原因和背景	14
一、 时代审美风尚和艺术创作主体追求的双重作用	14
二、 明代建筑样式的发展	25
三、 明代纸绢等材料制造的进步	25
第三章 明清巨轴行草代表作抉赏	29
附 录 巨轴创作示例	32

第一章

明代巨轴行草作品的出现

巨轴行草是轴类书法的一种，更是轴类书法不断发展，张扬极致的表现。在轴类书法发展的过程中，还有对联、联屏等样式，这些样式丰富了轴类书法的格局和活力。在现代书法展览中，这些样式一无遗漏的被使用着。

书法艺术材料或样式的演变发展经过了一个漫长的过程，在造纸术尚未发明以前，书法艺术的材料和样式就等同于各式各样的实用品。如：龟甲、兽骨、青铜器皿、竹木、布帛、刀剑、泥瓦等。因此，龟甲、兽骨是不规则形状，书法艺术的样式也是不规则形状；青铜器皿是圆形的，书法艺术的样式也是圆形，竹木简是一长条一长条的，书法艺术的样式也是一个长条……可以看出，这一阶段，书法艺术的样式因为“依附”而显得活泼多变，且“同自然之妙有，非力运之能成”，具有一种自然的力量，自然的美。然而，这毕竟不能充分发挥书法艺术自身的能量和魅力，随着纸的产生，书法艺术逐步走向赖纸以传，因为纸轻薄易取，适于书写，便于携带移放，虽然“纸寿不过千年”，但毕竟比写在其他器皿上便利多了，保存的时间也够长了（起码对实用来说）。这以后，书法艺术的样式就在可以将纸造成或裁出的几种样式中游移，或横或竖，或长或短，或高或低，开始仍依实用，此后渐渐渗入审美，开始是被动使用，其后是主动选择或营造。这就一步一步演化出手卷、尺牍、册页、扇面、横幅、条幅、对联、屏条、斗方等样式，同样使书法艺术的样式在一定的规范中获得了自然的多样。书法艺术的样式就在这一一定的规范中“定型”、在这“自然的多样”中变化和发展。

第一节

轴类书法作品的产生和发展

据传，魏武帝曹操曾在其帐中悬挂钟繇的书法作观摩。这可视作为将书法作品悬挂起来欣赏较早的记载。《唐书·本传》记徐浩（703-782）：“尝书四十二幅屏，八体皆备。草隶尤工，世状其法曰‘怒猊抉石，渴骥奔泉’”（转引自祝嘉《书学史》，第166页），为目前所知最早关于轴类书法的记载。又《宋史·张去华传》：“……尝献元元论，大旨以养民务穡为急，真宗深所嘉赏，命以缣素写其论为十八轴，列置龙图阁之四壁”⁽⁴⁾。而保存至今最早的立轴作品是南宋吴琚（12世纪）的行书《七言绝句轴》⁽⁵⁾（图8）。

由上述记载可知，立轴的最早出现可能是因为实用。列置四壁、一目了然，朝夕相对，时时诵读。这与书法艺术起源于实用一脉相承。当然，实用之中有审美，于是到吴琚的作品已经是完全出于审美了。轴类书法在元代继续发展，赵孟頫（1254-1322）（图9）、张雨（1277-1348）（图10）、杨维桢（1299-1370）（图11）等书家均有轴类作品流传至今⁽⁶⁾。

毫无疑问，轴类作品的出现打破了固有书法作品（卷类）的欣赏格局。“卷子”是卷起来收藏的，只是在人们欣赏时才能将它展开，因此展示卷子的主动权在于观赏者；而条幅悬挂起来供人欣赏，它并不等观赏者提出要求，便把作品推到人们的视野中，可以说，展示的主动权属于作者。——这种潜在的转换使这两种形式的功能有了区别：横卷可以是为自己而创作，而条幅一无例外是为了展示。条幅无疑更适合于那种转换后的创作心态。虽然后世作者在卷子和条幅之间进行选择的时候可能没有意识到这一点，但这种转换已由历史注

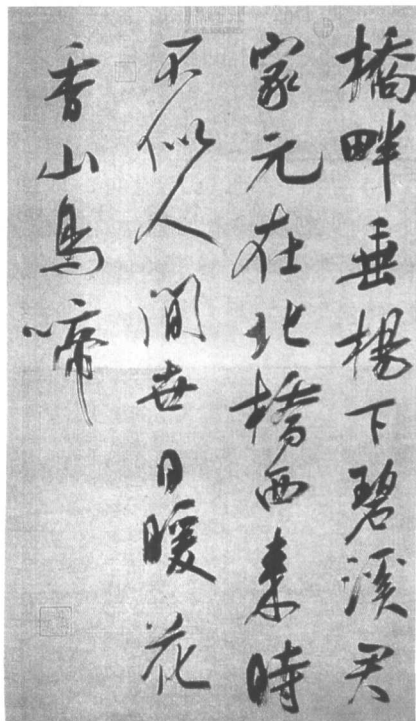


图8 吴琚 七言绝句轴

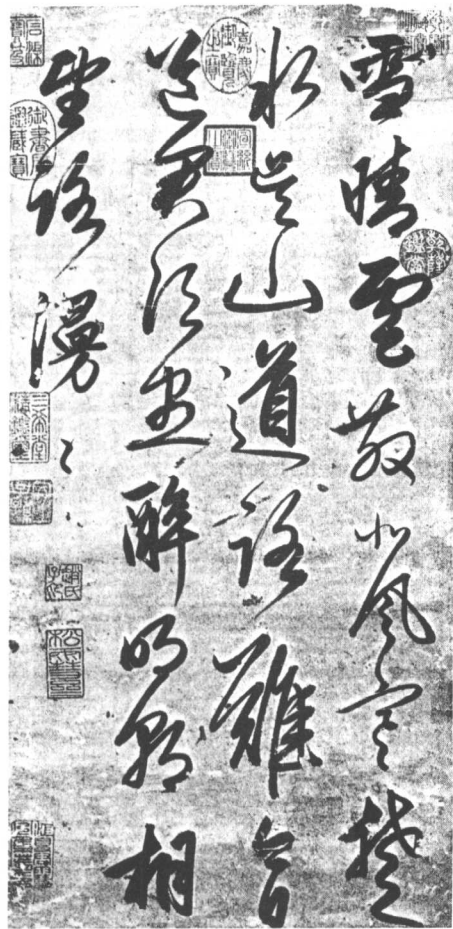


图9 赵孟頫 雪晴云散帖

入每一个人的潜意识中。对创作的自觉意识的强化，使书法作品的创造再不是日常生活中的事件（如王羲之给朋友回信）（图12）、颜真卿起草祭文（图13）。而是一种有意识的艺术创造活动，人们几乎不可能再进入王羲之、颜真卿那种‘忘情’的状态”⁽⁷⁾。

尽管如此，轴类书法以一种不可阻挡的势头在明代继续向前发展。表现为：1、轴类书法作品的数量显著上升（与卷类作品的比率在不断增大）；2、巨轴行草作品的出现（轴类作品纵向尺度的急剧上升）。尽管在明代中期甚至更早就出现了巨轴作品⁽⁸⁾（图14），但是直到万历以后的近百年中，才开始真正大规模地集中出现巨轴行草，迎来明代巨轴行草书的“黄金时代”。

在本文撰写前，笔者分别查阅了以下几部最主要的具著录性质的图录或图集：

《中国古代书画图目》（一～二十四册）

《中国绘画总合目录》（一～五册）⁽⁹⁾

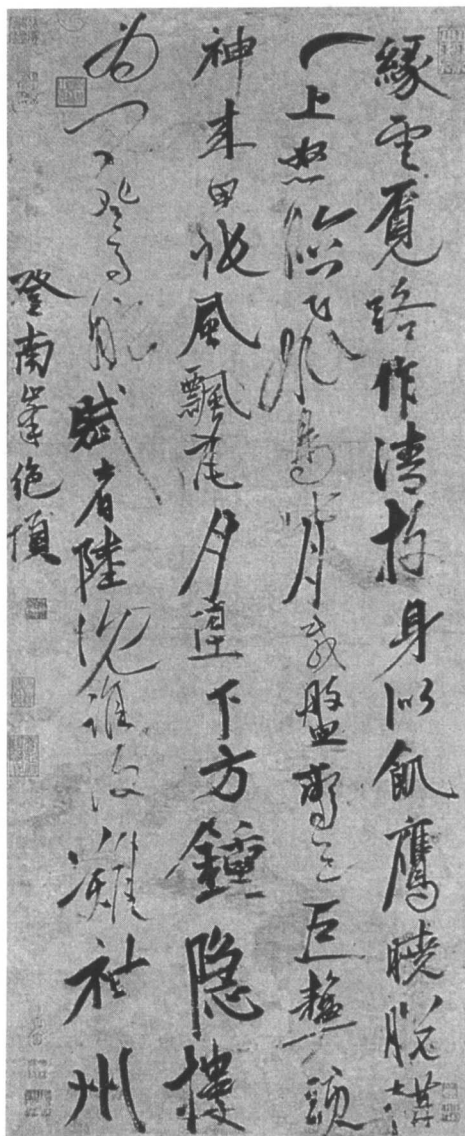


图10 张雨 七律轴

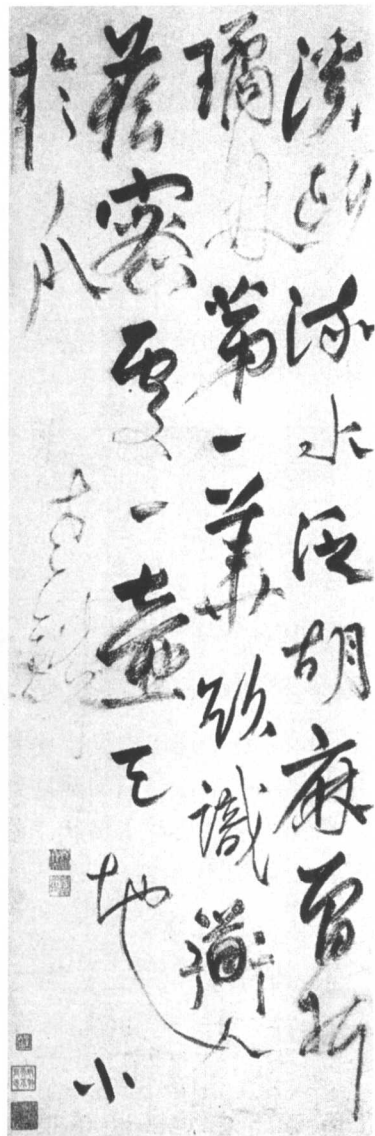


图11 杨维桢 七绝轴



图12 王羲之 平安如何奉橘三帖



图13 颜真卿 祭侄稿

《欧米收藏中国法书名迹集》(一~四册)⁽¹⁰⁾

《故宫历代法书全集》(一~三十册)⁽¹¹⁾

以《中国古代书画图目》(二~五册,以下简称《图目》)著录的上海博物馆所藏古代书法作品为例,将1927年以前的轴类作品及巨轴作品的数量作一统计,为便于比较,列表如下:

图目	著录起止时间	书法作品数(件)	轴类作品数(件)	巨轴作品数(件)
二	元以前	94	2	0
	明洪武至正德初	153	29	4
三	正德三年至崇祯十六年 (1508-1643)	273	91	9
四	万历丙戌至清康熙辛巳 (1586-1701)	330	142	16
五	清顺治壬辰至民国 (1652-1927)	224	174	3

表中这一连串的统计数字,有力地印证了前面所说的两个表现。事实是,轴类书法作品的数量到目前为止仍然保持着上升的势头。然而,尽管中国书法历经了清代“碑学”的洗礼,巨轴行草在1701年以后,显然已辉煌不再了。

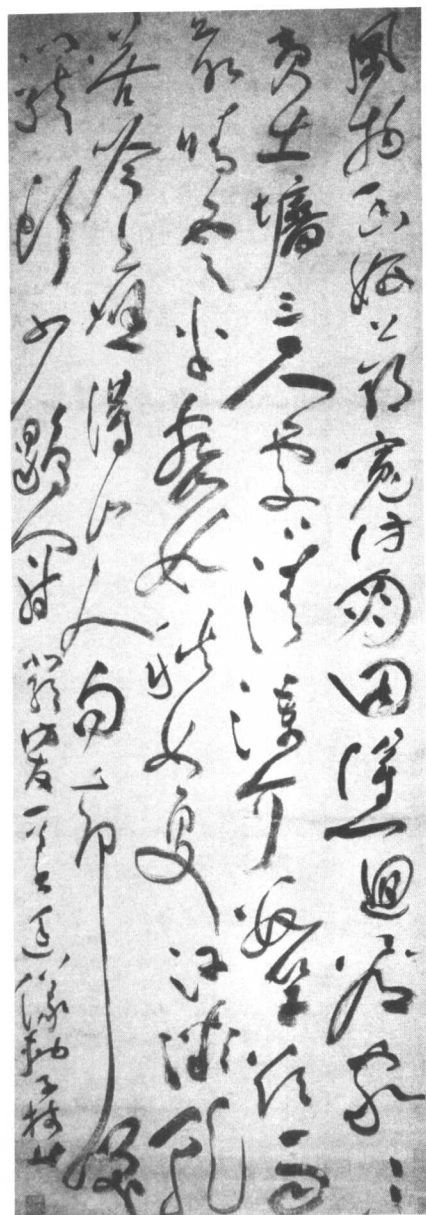


图14 祝允明 草书诗轴

第二节

巨轴行草作品的特征

一、纵向展示

对上述书法史上这一耐人寻味的现象，我们该作何解呢？回溯一下此前的书法发展过程，或许有所助益。因为对中国书法史的不断清理和反思，是我们加深对书法艺术理解的重要手段之一；反过来，对书法艺术理解的加深，将促进我们的书法史研究。

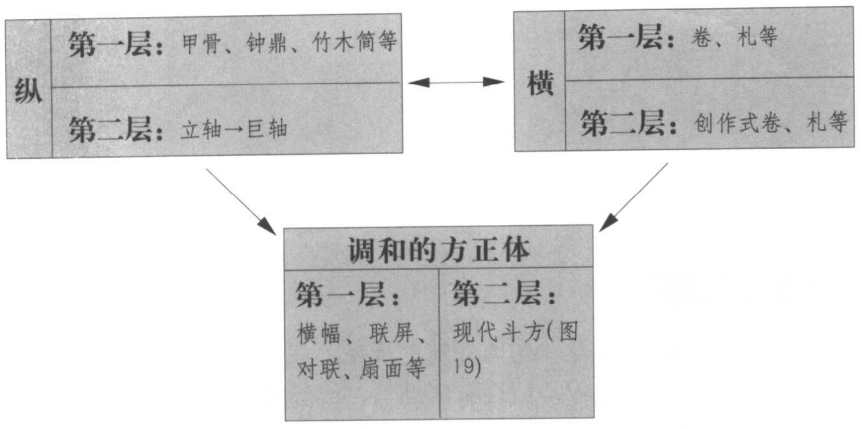
中国书法在明代万历以后近百年中大规模较集中地出现巨轴行草作品之前，经历了文字诞生之始至汉末的“非纸时期”（我亦称之为“依附时期”。即今天所谓的书法艺术的存在依附于甲、骨、陶泥、金石、竹木、砖瓦、丝帛等“非纸”材料。）和魏晋南北朝以来的“纸时期”（书法以纸为主要的存在载体。除刻石外，其他依附形式渐趋式微）。因书写尺幅样式的不同，“纸时期”又可划分为以“卷（札）”为主的时期（魏晋南北朝、隋唐、宋、元）和以“轴”为主的时期（明、清直至现代）。发人深思的是，“非纸时期”的结束，正是书体演变的结束。而进入“纸时期”以来，书法创作样式从以“卷（札）”为主向以“轴”为主的转变，亦和人们对书法艺术的审美欣赏需要以及艺术创作自觉意识的确立、发展相契合，这难道都是巧合吗？这是书法艺术自身发展的自律性带来的必然后果吗？还是人们的审美欣赏需求左右了书法艺术的发展变化？抑或两者兼而有之？总之，这些问题带给我们的思考是深入的、持久的、全方位的。这种思考对我们的书法史研究以及加深对书法艺术的理解和认识大有裨益。

以“卷（札）”为主向以“轴”为主的转变，即是横向展示向纵向展示的转变。纵向展示有两个特点：一、更适于悬挂；二、合于中国人的汉字阅读习惯。第一个特点属于物理问题，不证自明。第二个特点，我们可以联系到中国的卷册，卷册即使在横向展示中，阅读也是在纵向递进中完成的。而当这种横向尺度超出一定范围后，其展示性就受到了削弱，长卷必须一边卷一边展示就是一例，而为了让人一目了然，最好的办法就是控制横向尺度，放宽纵向尺度——作纵向展示：在甲骨文（图15）、钟鼎文（图16）、竹木简（图17）等等大量早期的“书迹”中，我们可以一睹其风采。这种欣赏体验我们只有在后世的轴类书法作品中才能重新获得。因为前述的两个特点，轴



图15 甲骨文

类作品的纵向尺度得到延伸，而横向尺度却受到了限制，以强化纵向展示。为了调和由此带来的立轴作品文字承载量较少的矛盾，就出现了联屏(图18)这一样式，这是卷与轴的调和体。这种样式很容易让我们联想到更早的简册。因此，我们不难画出这样一个动态演化图式：



由此可见，立轴的出现是这一动态演化过程中的一个过渡体，它是纵向展示的最佳样式，而巨轴就是其极致。这似乎也可以回答，为什么立轴这一样式至今仍占据着书法展览的主流这个问题。因为这是由纵向展示的特点决定的。

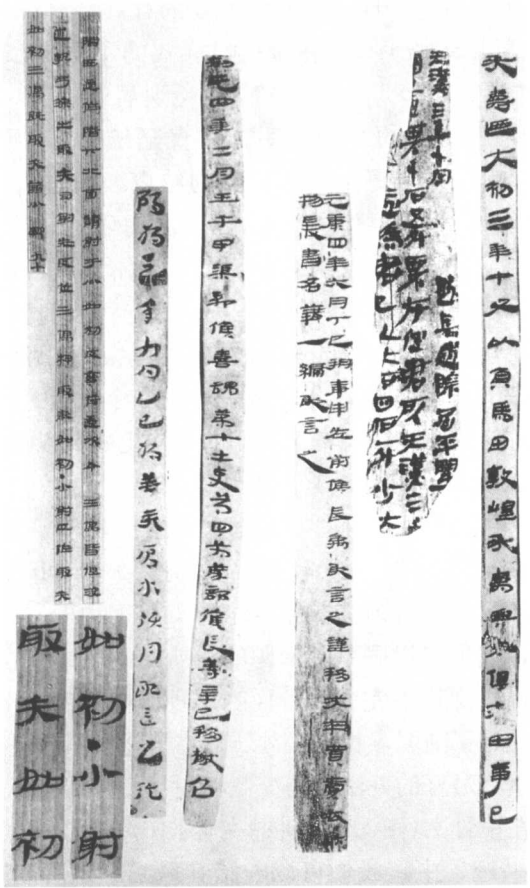


图17 简书



图16 钟鼎文 (楚王鼎)



图18 傅山 草书四条屏

二、“三大转变”

为了不仅仅以一种划分模式去罗列中国书法史而导致某种单一或僵化，我将书法作品因“展示”性质的不同再划分为：

1、不能或不便直接地、完全地作“展示式”欣赏，而需要细细品味玩赏的（如“非纸时期”的作品和某些卷类作品。有时，它们必须借助于某些其他的工具或方式，才能更好地欣赏。比如刻石最好要锤拓成“拓片”、“长卷”必须在案几上逐段打开，甲骨片可能要利用放大镜才能看得真切等。除此而外，或许还要求欣赏者有诸如文字学、历史、文学、绘画等知识或经验背景。否则，甲骨文便不会只是被文人们最终发现了）；

2、可以直接作“展示式”欣赏的（以“轴”为主时期的作品。因其发展对上述知识或经验背景的要求逐渐降低）；

3、介于这两者之间的〔以“卷（札）”为主时期的作品。没有完全成为纯“展示式”的，因而对上述知识或经验背景的要求依然存在〕；

这三类中都有震铄古今的旷世杰作，它们共同赋予了书法艺术丰富的内涵和不尽的意蕴。我们也看到，1、3类作品在诞生之初出于实用的目的要远远大于纯粹展示欣赏的目的，而第2类作品则恰恰相反，尤其是晚明的巨轴行草。回视历史，许多伟大的作品都很好地将实用和审美欣赏这两个方面。尽管，若就某一特定标准如作品表达情感运动的状态和程度而言，第2类作品很难达到第3类作品的成就⁽¹²⁾。但是，巨轴行草和普通的轴类作品是不宜等量齐观的。普通尺幅较小的轴类作品，有些可以看作是一种手札（只有三、五行的短札）（图20）的稍微放大甚至等同于这种手札，这种幅式发展为今天的“斗方”或“非正方形小品挂轴”。而巨轴行草作品的出现，标志着书法史上“三大转变”共时空、具整合性质的确立。即：

- A、案头品 → 壁上观；
- B、小字 → 大字；
- C、坐书 → 立书；

很显然，尺幅较小的轴类作品充其量只能完成A转变，尺幅较大的轴类作品可以完成A转变而只能在B、C两大转变之间游移不定，只有巨轴行草作品，才能彻头彻尾地完成“三大”转变。尽管，唐代及此前就出现了“题壁”这一样式，“题壁”也同样共时空、具整合性质地完成了“三大转变”，但“题壁”作品不具备传承性，不便保存流传（古代又无照相术），属一种类似现代“行动艺术”的瞬时作品展示。因此，“题壁”无法在“三大转变”的意义上于书法史上留下一笔，而只能当作一种令人神往的书法创作活动而名垂书史！

对于这“三大转变”，也许我们至今也还不能完全估量出它为我们的书法艺术究竟带来了什么？它的意义有多大？但有一点可以肯定，即在书体演变结束之后，“三大转变”的确立是书法艺术发展和中国书法史上的最大“裂变”。即拿“B、小字→大字”来说，小字讲究细腻、内涵；大字更重气势和构成（“视觉冲击”的来源），小字要写得精到、流畅、自然；大字要写得整体、奔放、饱满……。王羲之的手札件件神品，《兰亭序》更被推为“天下第一行书”，“书圣”之名，当之无愧。不过，晚明如王铎等人的巨轴行草作品也同样是后人难以企及的，他们的代表作完全应该和王羲之等人的作品等量齐观，这是中国书法史上的又一个“亮点”，是中国书法发展史上的重要一环。

在晚明以徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、王铎、倪元璐、傅山、八大山人为代表的书家创作的巨轴行草作品中，前无古人的确立了中国书法史上的这“三大转变”并达到了后人罕与其匹的艺术境界。在晚明出现的“巨轴行草热潮”，将书法从文人自娱的



图19 张爱国 篆书 斗方

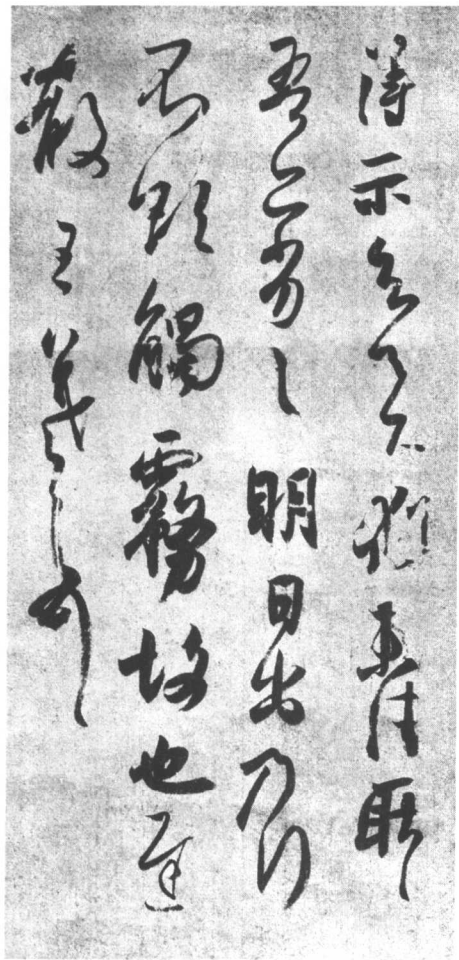


图20 王羲之 得示帖

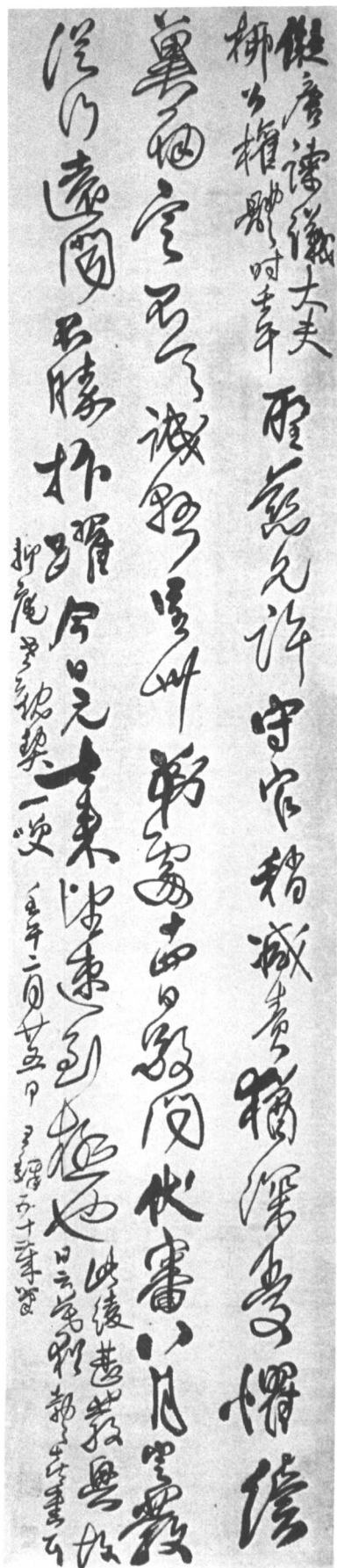


图21 王铎 临柳公权帖轴

“案头品玩”，变成了张挂于厅堂以娱人的“壁上观赏”。在这类作品的诞生过程中，书法家的创作目的和心态显著改变了。在这股热潮中所体现出来的纯粹审美目光，彻底动摇了文人书法艺术的本质。以此为开端的中国书法艺术出现了翻天覆地的变化。

三、情感表现

这股热潮让我联想到晚明横空出世、睥睨千古的小品文。《明人小品十家》的“出版前言”中说：“散文小品之所以至晚明大放异彩，与时代风会密不可分，可视为一种文体的自觉，它仿佛是传统散文中的轻骑兵，到处驰骋，留下了不可磨灭的踪迹”。又说：“明人小品独抒性灵，顺应了个性解放的时代潮流。谈艺论文，妙趣横生，点染山水，情韵盎然。明人小品寻觅着心灵的洞天福地。包罗万象，尺幅千里；言近旨远，别有寄托……”“尺幅千里”、“别有寄托”，也道出了晚明巨轴行草书的精神和境界。而“轻骑兵”又让我联想到了奥林匹克赛场——以挑战人类运动极限的田径百米赛跑来比喻明人的巨轴行草是再恰当不过了。那种爆发力和冲击力在书法中正是非“巨轴行草”莫属的。

因此，仅以作品表达情感运动的状态和程度来判断轴类（尤其是巨轴）和卷类作品的优劣是不能令人信服的，这和以“马拉松跑”来比喻长卷的不能令人满意一样（尽管可以以百米跑来比喻巨轴行草）。

应该说，巨轴行草在表现瞬时情感的强度和时段情感宣泄的彻底激烈方面与卷类作品颇有不同。在简短的文词驱遣中，巨轴行草书最大限度地承载了作者情感的律动和瞬间心理情绪的迸发；在超长的纵向文字排拏中，以排山倒海之势将纵向线条的连构发挥到淋漓尽致，让作者一次又一次的领受“高峰体验”的冲击而欲罢不能；在一泻千里之势中，巨轴行草置书家于“癫狂”的边缘，达到心手双畅的忘我状态；在巨轴行草的代表作中，总是熔铸了欹正，离合、浓淡、大小、轻重、沉着和飞动、刚健和婀娜等各种各样给人美的震撼和享受的情感慰藉——令人咋舌的神往！

王铎五十一岁所书《临柳公权帖轴》落款中说：“此绫甚发兴，故日云暮犹勃勃喜书耳”（图21）。又在《赠汤若望诗册》末尾写道：“书时二稚子戏于前，叽啼声乱，遂落数字，亦可矜也。书画之事，须于深山松涛云影中挥洒，乃为愉快，安可得耶”^{〔13〕}。

“深山松涛云影中挥洒”，正可以巨轴行草遣之。显然，这和“卷（札）”类作品动不动需要横向延伸，不可止之势常被阻断的创作体验大相径庭。

四、视觉冲击

巨轴行草作品带来了前所未有的“视觉冲击”。这是让书法在现代成为视觉艺术的重要理由之一。这也可以解释：为什么在以视觉艺术为参照的现代书法展览中巨轴作品会获得最广泛、最充分的“再生”——以至于成为现代书法展览的“主角”？另一方面，巨轴行草作品带来的“视觉

冲击”是无比和无以替代的。它让中国书法这个最为中国化的艺术不再只是讲什么“气”呀“韵”呀，“意境”呀，“格调”呀……它将“视觉冲击”这一现代视觉艺术的重要特征与传统的中国艺术审美标准（“气韵”、“意境”等）进行“对接”，率领中国书法艺术完成在现代的“历史转型”，并且从容悠闲地和西方艺术进行“对话”，甚至影响它们……

那么，这一切究竟是如何实现的呢？我们不妨来看看答案：

（一）垂直定位

有研究表明，垂直线比水平线更富有动感，这是理由之一；其次，你总是抬起眼睛来看远处的物体，垂下眼睛来看身边的物体：你所有的视觉经历都依照着这一模式。这就是我们所说的垂直定位。巨轴行草作品恰好顺应了这一原理，让人在视觉上获得了“含意”。它让观赏者自己调节观看的最佳距离——走近或退后。这和欣赏“卷（札）”类作品的情况是截然不同的。

（二）细节的处理

巨轴行草作品通过纵向尺度的极力延伸，增加作品和观赏者之间的距离，这会造成两个后果：一、在距离增加时，视网膜映像的细节就越少，越趋向整体；二、距离增加时，物体的边缘越来越不清楚，越来越模糊。也就是说，巨轴行草作品之所以带给你“视觉冲击”，因为它更为整体（淡化或弱化细节），因为它更为模糊（符合“模糊美学”）。然而，在具体创作中，我们可以遵循这一原理，也可以反其道而行之，这是书法艺术的独特性决定的。

（三）更好地体现运动

书法艺术创作通过其“用笔——笔触”来表现运动，并在创作中表露了整个用笔的过程：笔触显示出运笔的轻重，顺逆，力量与速度。在中国艺术中，笔法成为了运动的记录，是作品创作的“足迹”。笔触的特性往往表现了与创作相关的特殊能量——笔触自身的审美价值（这和西方艺术截然不同）！而巨轴行草作品因其尺幅的要求使笔触能更好地体现运动，从而让观赏者获得更为强烈的“视觉冲击”。

以上这段文字得力于美国卡洛琳·M. 布鲁墨女士所著的《视觉原理》一书（1987的8月由北京大学出版社出版，张功铃译）。尽管我也信奉中国的艺术尤其是书法艺术要用中国的理论来研究和解释，但在1990以来我对书法艺术形式的研究中，我还是本着“洋为中用”的原则，参考了一大批西方学者有关视觉艺术及其形式的著作，并获益匪浅，在此作一说明。

因此，以客观的心态来看，卷（札）类作品和轴类作品都有其不可替代的特征和优势，一横一纵，它们是共同撑持着书法艺术表现形式的两大支柱。但是从前述书法艺术进入“纸时期”以后的发展来看，巨轴行草作品共时空、具整合性质，彻底确立了“三大转变”，其对拓展书法艺术表现内涵的贡献，却是无与伦比的。