

胡抗美  
著

# 中國書法章法研究

*Research of Chinese Calligraphy Methodicalness*

榮寶齋出版社

# 中國書法章法研究

胡抗美／著

榮寶齋出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法章法研究 / 胡抗美著. —北京: 荣宝斋出版社, 2014.12

ISBN 978-7-5003-1779-1

I. ①中… II. ①胡… III. ①汉字—书法—研究—中国 IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第247830号

责任编辑: 崔伟 周阳

装帧设计: 郑子杰

校对: 王桂荷 徐楠楠 韩珊珊

责任印制: 孙行 毕景滨 王丽清

ZHONGGUO SHUFA ZHANGFA YANJIU

中国书法章法研究

---

出版发行: 荣宝斋出版社

地址: 北京市西城区琉璃厂西街19号

邮编: 100052

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

开本: 787毫米×1092毫米 1/16

印张: 16.5

版次: 2014年12月第1版

印次: 2014年12月第1次印刷

印数: 0001—3000

定价: 68.00元

# 目录

绪论	章法与书法形式自律	001
第一章	媒介、形制与章法图式的嬗变	013
	第一节 / 甲骨文章法的形式母题 / 018	
	第二节 / 金石书法的章法观念 / 027	
	第三节 / 尺牍的图式传承 / 040	
	第四节 / 手卷：书籍制度与章法创新 / 055	
	第五节 / 立轴：章法的空间革命 / 069	
第二章	章法构成的形式原理	087
	第一节 / 演“象” / 090	
	第二节 / 阴阳观念 / 103	
	第三节 / 形势理论 / 110	
第三章	章法的时空二性	121
	第一节 / 章法的时间性 / 125	
	第二节 / 章法的空间性 / 135	
	第三节 / 章法时间性与空间性的关系 / 154	

第四章 章法的构成元素 165

第一节 / 点画造型 / 169

第二节 / 结体造型 / 175

第三节 / 组与行 / 178

第四节 / 空白造型 / 185

第五节 / 墨色造型 / 196

第六节 / 区域造型 / 202

第五章 当代书法创作中的章法探索 209

第一节 / 章法的开放性 / 212

第二节 / 组合与对比关系 / 218

第三节 / 异体同势 / 227

第四节 / 起承转合与换韵 / 236

第五节 / 落款 / 249

主要参考文献 256

后 记 258

三十辐共一毂，

当其无，有车之用。

埴埴以为器，

当其无，有器之用。

凿户牖以为室，当其无，有室之用。

故有之以为利，无之以为用。

这段话，是《道德经》对有无相生相成规律的比喻式阐释，但其喻体本身即是一种关于器物制作的形式观念。在20世纪初，包豪斯学院的造型艺术基础课程教师约翰·伊顿对《道德经》颇为心仪，并将这段话拿到学院学生作品展的开幕式上诵读。在伊顿看来，它蕴含了造型艺术中形式构成的基本规律。

伊顿从《道德经》获得了关于形式构成的理论共鸣，在后来依据教案写成的《造型与形式构成》一书中，他强调：“我的构图理论的基础就是普通的对比理论。”他启发学生走进了一个丰富多彩的对比的世界：大一小、长一短、宽一窄、厚一薄、黑一白、多一少、直一弯、尖一钝、横一竖、对角线一圆、高一低、面一线、面一体、线一体，光滑一粗糙、硬一软、静一动、轻一重、透明一非透明、连续一间断，液体一固体、甜一酸、强一弱、响一

轻，以及七色的对比。他认为，黑—白、大—小、冷—热是对比中最有说服力的范例<sup>①</sup>。

伊顿将对比理论引向了形式构成的三藩：平面构成、立体构成和色彩构成。他关于构成的一些实验对我们来说是富于启发性的：对文艺复兴以来的一些欧洲名画，如乔托的《圣安妮报喜》、格吕内瓦尔德的《伊森海姆祭坛画》等用简洁的明暗进行画面分析，将其还原为一幅幅通过黑白对比构成的画作，其中的某些作品甚至是用毛笔画成的。按伊顿的实验思路，任何艺术的构成都可以通过对比来分析。

西方绘画构图理论中的几何学原理并非东方传统，但基于视觉心理的非精确对比则是中国书画在形式上的特色，由此伊顿的实验十分接近于我们在本书中讨论的书法章法问题。我们认为，书法章法的实践活动和理论概括即是形式构成。从术语内涵上看，章法和构图并没有本质的区别。我们之所以仍然沿用传统上的章法一词，主要是基于两方面的考虑：其一，书法不同于以面造型为主的西方绘画，书法是以点画来造型的。这种以点画造型的艺术在形式构成上有其自身的特点，其中一个突出之处就是对空白造型的运用。在二维平面上，一件书法作品分割空间的过程，始终是笔墨造型与空白造型在对比中交替的过程。书法的这种特性，根本不同于以面造型为基础的西方绘画的满构图。其二，书法不是图。书法的审美意义是在笔墨造型和空白造型的连续、多维的对比中产生的，它不服务于任何特定意义的图像主题。

撇开上述差异，书法对中西艺术传统中形式构成理论的吸收和运用可谓一片坦途，不仅仅是形式对比本身，其他诸如对比中所蕴含的心理学意义和关于艺术家创造性的阐释都是如此。书法自诞生之日起，就是基于对比规律来构造字形的，线条的长短、粗细、曲直、疏密等是字形审美的基本要素。

---

① [瑞士] 约翰·伊顿：《造型与形式构成》。

而毛笔的使用对书法艺术身份的确立具有决定性的意义，锥形的、无数笔毫聚集成的笔头为书法点画形态的塑造创造了无限可能，在艺术效果上，这是上古时期的硬物楔刻所无法比拟的（伊顿也指出，毛笔的性能比炭笔远为优越）。基于对毛笔以及水墨、纸张材料特性的发挥，书法无限延展了对比的可能性：点画的方圆、藏露，墨色的浓淡、燥润等。尤为重要的是，这些对比并非仅仅发生在点画与点画之间，而是同时存在于点画内部的运笔变化中——这还仅仅是点画的维度；在结体的维度，诸如结体内各部分之间的正侧、宽窄、大小、疏密、虚实、收放，等等，以及一定体量的线条搭接角度的变化和部首位置的变化，同样产生了无限多样的结体形态；至于在章法维度，点画间、结体间的对比，和字组间、行间、笔墨造型与空白造型、整体和局部等对比，则又产生了相乘效应。所谓“一生二，二生三，三生万物”，书法章法中对比的无限可能，使书法形式具有与宇宙同构的独特禀赋，这也是几千年来书法得以绵延不绝的生命力之所在。

在书法造型传统中，阴阳观念是其理论基础，就其实质而言，书法中关于对比的形式构成观念，不过是对中国古代哲学中阴阳观念的运用。基于对阴阳的相生相克这一根本自然规律的认识，那种永恒的二元结构是书法章法形式构成的基础。然而，拥有颠扑不破的形式构成原理，以及两千多年来对书法艺术问题的持续讨论，并不意味着当代书法是对传统书法的照搬式继承。因为，随着当代书法人文环境的急剧变化，即便是具有厚重的传统底蕴也不足以表明，书法已经是一个现代意义上的艺术门类。从书法在当代的发展趋势来看，对形式构成问题的关注，本身即隐含了书法跳出传统模式，重新界定自身学科范围的努力。

在传统上，书法并非一门纯粹追求形式自律的艺术，而是受到众多他律因素的制约。首先，书法依托于汉字及汉字的书写而存在，这就注定了书法从一开始就依附于记言、交流等实用功能之上。它是在实用基础上发生、发



展出来的艺术，这种特殊性注定了书法在漫长的历史时期内无法摆脱工具性。其次，虽然在实用的过程中，书法产生了对于审美的诉求，并逐渐具有了高度的审美自觉性与自足性，但其基于实用中发展的生存情境却在很大程度上影响甚至左右了书法的审美观念。

在 20 世纪以前，书法并未发展为一门单纯为审美目的而存在的艺术，尽管作为古代知识分子的必修课程，它的学科传统源远流长。如《周礼》中即有“保氏教国子以六书”之说；汉代有“学僮十七以上始试，讽籀书九千字，乃得为吏”的制度规定；在隋唐，随着科举制的兴起，“书判取士”成为文化政策的一部分；在宋代，由于帝王对书画的崇尚，皇家画院内更有了“书画博士”的职位；在明清两代，朝廷也有较为完备的书法论选制度。但所有这些制度传统，一方面牢固地立足于书法的实用，另一方面，也在很大程度上将审美标准制度化了。审美标准的制度化突出地体现在历代对“二王”书风的尊崇，自王羲之成圣以来，“二王”书风始终是书史主流，即便是后来最具创造精神的书家，其风格也是以出入“二王”为基调的。至于理论上的建树，历代书论就其系统性而言，不仅远远比不上传统的文论、诗论，就是和画论相比也颇有不及。按传统的士大夫观念，对于书法的审美讨论是在实用之余逸出的部分，除了对服务于实用的字学崇高地位的标榜，士大夫所热衷者，是基于“书为余事”“书如其人”的伦理进行品评，这种特色，即便是像《书断》《宣和书谱》这样较为详赡的著作也不例外。尽管伦理问题是任何时代的艺术无法回避的内容，但在中国艺术史上，对政治伦理尤其是儒家伦理的过分强调，客观上限制了艺术形式创新和精神性探索。

书法要成为一门完全追求形式自律的艺术有赖于书法学科的转型，其中首当其冲的领域就是寻求学科自律的书法美学研究，这也是书法现代性问题的主要方面。类似的情形曾出现在西方。在西方艺术史上，艺术作为“美的艺术”也是迟至近代才得以确立的。美国艺术史家保罗·克里斯特勒认为，

在西方，大写的“艺术”和近代意义上的“艺术”及相关的“美的艺术”起源于18世纪。他指出，“艺术”一词所包含的五门主要艺术（绘画、雕塑、建筑、音乐和诗歌）“独自构成一个范围，凭借共同的特征而与工艺、科学和其他人类活动明显地区别开来，这一基本观念被从康德至今的大多数美学论者视为理所当然”，但这一体系“在18世纪之前还没有明确地定型，尽管它的许多成分可以追溯到古典的、中世纪的和文艺复兴时期的思想”<sup>①</sup>。书法美学的情形正是如此，关于书法造型的观念——“象”的观念至迟在秦汉时期就出现了，而在唐代则出现了较为系统的关于结体和用笔的论述，至于与章法相关的讨论，自晋朝以来也不绝如缕，但就整体而言，对书法美学进行系统性的理论建构，是最近几十年才开始起步的。

对书法学科来说，晚清是一个转折点。康有为的《广艺舟双楫》这部著作即蕴含了重大转变。在该书中，康有为提出了“书有古学，有今学”的观点；认为“古学者晋帖、唐碑也，所以得帖为多。今学者北碑、汉篆也，所以得碑为主”<sup>②</sup>。尽管在后人看来，康有为的尊碑抑帖颇有过当之弊，但就以批判的眼光看待整体书法传统的理论魄力而言，康有为是第一人。尤其是在晚清中西文化激烈碰撞的时代语境中，康有为复古以开新，强调“书为形学”的理论思路为书法走向现代奠定了一种学科基础。在康有为那里，书法已经基本上从传统的诗文词章，以及实用性的楷法中独立出来（该书因设有《干禄》一章而不免招致续貂之讥，但我们认为，这不过是康氏在特定时代环境下的应景之论）。在书法史上，《广艺舟双楫》意味着近代学术形态的书法理论研究方式的确立。尤其是在晚清，随着金石学的兴盛，属于书法学科本体的文字形态学和书法史学研究的繁荣，使书法学科的构建获得了强有力的学

---

① [美] 保罗·克里斯特勒：《艺术的近代体系》。

② [清] 康有为：《广艺舟双楫·体变》。

术支撑。进入民国，随着整个学术环境的变迁，书法逐渐被视为一门现代意义上的“美术”。钱穆曾说：“文化异，斯学术亦异。中国重和合，西方重分别。民国以来，中国学术界分门别类，务为专家，与中国传统通人通儒之学大相违异。”<sup>①</sup>钱穆所指出的这种学术变迁，在书法领域亦有明显的体现：书法不再是博学通儒的“余事”，而是作为一门现代的“美术”学科得到承认。

对书法来说，其学科化的早期设计在很大程度上要归功于蔡元培。1918年，在“中国国立第一美术学校”的开学演说中，蔡元培对美术学校的学科界限作了进一步的区分，按各国通例将文学和音乐排除，而将美术限定在“视觉之美术”的范围，同时也明确了书法的学科归属：“惟中国图画与书法为缘，故善画者，常善书，而画家尤注意于笔力风韵之属。西洋图画与雕刻为缘，故善画者，亦或善刻，而画家尤注意于体积光影之别，甚望兹校于经费扩张时，增设书法专科，以助中国图画之发展。”<sup>②</sup>关于蔡元培对书法学科建设的贡献，近年已经有许多文章论及，在此我们仅指出一点：蔡元培关于“视觉之美术”的观点，与现代书法的发展趋势恰相吻合。

在某种意义上，20世纪的书法史是书法逐渐走向形式自律的历史，这一趋势具体地体现为对传统上与书法紧密结合的诸多他律因素的渐次剥离。20世纪初，清廷宣布废除科举，这使得作为书法史主体的文人阶层对书法的关切发生了历史性的转向。按传统文人的习书路径，应对科举是书法首要的功用。但对这种功用的强调是对书法艺术性发展的一种极大制约。赵之谦曾说：“然少就傅，受教村学究，仿上大人。盛壮志科第，便致力太史笔、状元策，乌熟匀圆。偶或第矣，一日得志，黠者即肆意涂抹……下此遂致不能作一行书，譬女子缠足既久，稍释之，蹒跚倾跌，不可解矣。”<sup>③</sup>科举制的废除虽然

---

① 钱穆：《现代中国学术论衡》。

② 蔡元培：《蔡元培美学文选》。

③ [清]赵之谦：《章安杂说》。

并不意味着书法的形式创新马上进入一个繁荣期，但它的确预示了书法在美学上的解放。

从晚清至民国时期，碑学书风在创作上取得了重大实绩，出现了一批以碑帖结合为特征的杰出书家，如何绍基、赵之谦、康有为、沈曾植、于右任等。在这批书家中，沈曾植值得特别关注。在康有为提出“书为形学”之后，沈曾植提出了一个著名的论点：“异体同势，古今杂形”。这一论点为书法的形式研究开辟了新的路向。沈曾植认为：“楷之生动，多取于行。篆之生动，多取于隶。隶者，篆之行也。篆参隶势而姿生，隶参楷势而姿生，此通乎今以为变也。篆参籀势而质古，隶参篆势而质古，此通乎古以为变也。故夫物相杂而文生，物相兼而数贖”<sup>①</sup>。将真草篆隶不仅仅看成是彼此独立的书体，而是将其作为相互渗透、融合的书法形式语汇，沈曾植在理论上开启了书法形学的新境界。

作为书法视觉形式的宏观维度，书法章法在碑学大兴以来获得了新的内涵，即充分调动传统帖学和碑学的形式研究成果，摒弃传统书法传承伦理中的所谓“家法”“门户”之类的狭隘观念，将内涵广泛的中国书法传统视为一个整体，以面向书法的大传统为批评尺度，而非将创新的使命寄托在对某种古代笔墨程式（如“二王”书风）的继承上。

始于晚清的书法形式革命，在 20 世纪后半叶汇入了更多的社会因素，尤其 20 世纪末以来，不仅作为书写工具的毛笔几乎退出了日常书写的舞台，就是曾经在 20 世纪获得普及的硬笔书写方式也因计算机的广泛运用而虚拟化了，书法的实用性基础至此基本消失，书法中存在了两千多年的实用性与艺术性的历史纠葛获得了最终的解决。作为一个自然的推论，书法将由此获得作为一门独立艺术的地位——我们之所以谨慎地认为书法的独立是一个基于

---

① [清]沈曾植：《海日楼札丛·论行楷隶篆通变》。

历史情境的推论，主要是由于许多留存于人们观念中的非艺术因素仍有待进一步清理。

在书法趋向独立的时代语境中，围绕书法形式自律，当代书法在本体观念上发生了重大转变。就创作而言，当代书法是为展示而创作，书法家艺术思考的核心是笔墨形式的审美含义问题，至于文本内容，它是作为人们的阅读惯性而存在于书法本体之外的，在创作中需要保证的仅仅是文字造型符号的传统合法性。基于对作品文本性的扬弃，当代的书法在创作观念上体现为对“展厅效应”的追求日渐突显。由于展示方式的转变，书法的欣赏方式进入了从阅读到观看的转换期。在古代，书法欣赏一般都与阅读文本内容同步进行的，诸如《兰亭序》《祭侄稿》《寒食帖》这样的名帖，都具有文本性与艺术性的双重属性，对文本性内容的创作，以及对文本价值提供某种文学意义上的保证是书法家无法回避的。今天，书法欣赏是“观看”，“观看”的内容是书法的点画、结体和各种空间关系对比的审美意味，基于此，章法作为各种对比关系之和获得了优先地位。

对章法来说，形式构成是其主要职能，它所致力的主要在如下几个方面：

1. 强调可视性。传统书法强调作品内容的可识、可读，强调作品的艺术感染力在识读过程中逐步展开。而当代书法则强调，必须在可视与可读性的结合中充分突出可视性，认为一件作品的情感图式是通过形式构成来实现的。因而，作品首先是让人看，而不是供人阅读的。只有在视觉美上获得成功之后，文本性才作为一个书法欣赏过程中的接受习惯问题被予以考虑。

2. 强调空间分割。书法的迷人之处在于黑白分割的变化，书法艺术的黑白分割不仅包含着西方美学中的黄金分割率，更为重要的是，它突出了黑白分割后的关系，而不是黑白本身。黑的造型作为显性的方面，在几千年的书法史上被不断地阐释与解读着，并形成了篆隶楷行草不同书体的形式符号系统；而空白造型，则长期被忽视，历代书家并未对其投入积极的思考。《道

德经》云：“知其白，守其黑，为天下式”，这种基于视觉经验的领悟揭示了“白”与“黑”不可分割的依存关系，但在历代的书论中，“白”的地位始终隐而不彰。清人笪重光说：“匡廓之白，平布均齐；散乱之白，眼布匀称”<sup>①</sup>。“白”被放在次要位置，要求“白”主动配合“黑”，在分布上与“黑”保持高度的一致性。这一理论虽然注意到“白”的存在，却完全忽视了“白”的个性。我们认为，不尊重“白”的个性的章法是“断章取义”的。创作中重“黑”轻“白”，必然顾此失彼，失去创作的主动权，其章法的艺术效果只能靠撞不靠创，甚至包括许多古贤在内，好作品的出现具有极大的偶然性，所谓“无意于佳乃佳”。这种观念在当代书法追求可视性的语境下理应予以变革。在理论上，对于“白”的造型意义必须予以足够的重视，当代书家应该充分认识到黑白范畴的平等地位，落实到创作中则须转换思维，大胆尝试按照“白”的需要而施“黑”，或在构思中先谋划“白”的形态、面积、方位等，特别是在大幅作品的创作时，经营“白”的意味，如此一来，作品的意境格调就有可能“有意于佳而佳”。

3. 强调对比关系。形式构成追求视觉效果，必然需要视觉思维的积极投入，通过采取创造对比条件的办法，以收获对比关系。从视觉效果上考量，作品往往需要营构视觉中心，而这个中心恰恰是在对比之中产生的。视觉对比的内容主要有：点画的粗细长短、结体的宽窄大小、运笔的轻重快慢、墨色的浓淡枯湿、用笔的方圆藏露，等等。对比只是手段，对比关系产生的意味、视觉感受才是目的。基于此，在创作中对对比双方的度的把握尤为关键。

4. 强调组合关系。不同的组合方式，决定不同的视觉效果。无论字的组合还是行的组合，其组合方式都是多种多样的。常见的有：（1）错位组合，就是上下左右组合时的排列错位。左右组合不平齐，或左低右高，或左高右

---

<sup>①</sup> [清] 笪重光：《书筏》。

低；上下组合时有意避让，制造行的摆动。(2) 空白组合，就是在应当连接的中间地带留下大块空白，让空白直接参与组合。(3) 连绵组合，就是两字、三字或更多的字连在一起，由字变组，形成流畅的气势。(4) 摇摆组合，就是行与行之间忽而分离，时而粘合。传统的创作方式注重锤炼造型元素本身的审美气质，而形式构成则注重各种元素组合后的关系。

5. 强调美学定位。形式构成对于书法而言，一看节奏的抑扬，二看空间的对比。比如在草书创作中，连绵、映带、牵丝作为点画而被强调，增加了书法的造型元素，同时又具有破坏性；强调是笔势的需要，破坏则是由于连绵、映带、牵丝关系处理得不好，而使空白出现了零乱、琐碎。从理论上说，草书的空间表现来自两个部分，一是准确地完成草书符号（字）的规定性动作；二是创作过程中产生的不确定动作，如各种形态的连绵、映带、牵丝。但不管规定性动作，还是不确定性动作都是变化的。草书符号规定的是数量，如“有点方为水，空挑却是言，七红便是袁”等。可变或必变的是质量，例如横的长短粗细，圈的大小方圆等。草书创作不变的是连绵、映带、牵丝等的必然性和必要性，可变的是根据创作需要，在某一局部中连绵、映带、牵丝的可有可无、可正可斜、可断可连……我们之所以这样分析问题，主要基于草书创作时空转换的难度。一方面，要保证作品中空白的品格，就必须努力追求空白在作品中的完整性；另一方面，又不能因为空白的完整性而伤害势的节奏变化。纵观草书史可以发现，唐草与明清草有着明显的差异。唐草大都用笔稳健平和，线条粗细比较均衡，因圆转频繁而至连接呈环转特点。而明末清初的草书，由于提按顿挫猛烈，顿转和折转的特点比较突出。相比较而言，唐草对“白”的分割主要在字内，呈横势，字距较为疏朗。明清草则更注重对行间“白”的分割，字距相对紧密。古代经典虽然在风格上有所不同，但其形式构成的审美追求及美学价值是值得重视的。

上述几点是我在历年创作中摸索、实践所得，对于书法的形式构成的未

来发展而言，这还仅仅是一个开始。应该说，对书法形式构成的研究并非是通过移植西方观念之后展开的，而是在东西方艺术对话的现代语境下对书法传统所作出的现代诠释。就约翰·伊顿的平面构成研究所涉及的范畴而言，自古以来的中国书法家不仅不陌生，相反是十分熟悉的。因为对比的观念自中国先民创制汉字起，就融入了汉字和书法的血脉中，没有形式构成观念，汉字和书法作品之美是不可能产生的。但问题在于，对形式构成的系统性研究和将其作为创作原则的运用在历代书法实践中始终缺乏足够的自觉性，其尚未被当作书法创作的巨大源泉被挖掘。究其原因，还是在于书法受到诸多他律因素的制约。书法在历史上与实用性、文学性、社会伦理观念等有着不可分割的联系，正与绘画在古代欧洲被归入手工技艺或者文学学科的境遇相类似。西方艺术的现代性问题在18世纪成为“美的艺术”之后得以凸显，而中国书法的现代性，则是在19世纪末以来，以追求学科自律和形式自律为特征，得以显明。

事实上，即便是在今天，如果我们将书法视为一门完全追求形式自律的“视觉艺术”，也仍然是一个备受争议的提法，传统的思维惯性太过强大，以至于在书法学科归属这样的基本问题上仍然聚讼纷纭。但我们认为，书法走向形式自律，走向以章法研究为先导的形式构成研究是不可回避的理论趋势。关于此，美国艺术批评家克莱门特·格林伯格对现代主义绘画的评论颇具启发性，他认为：“现代主义的本质在于用一个学科特有的方法来批评其学科本身，这样做，不是为了削弱它，而是为了使其特长更牢固地树立起来。”他指出，欧洲在进入19世纪以后，“每种正式的社会行为开始诉求一种更理性的存在依据”，基于此，每类艺术都必须实现一种自我证明，证明什么是每类艺术自身所不可或缺，不可替代的东西，“每类艺术必须通过其自身的方式和努力确定其特有的艺术效果是什么。这样做的结果注定会缩减其特长的范围，但同时也对其特长的拥有更加牢固。”在格林伯格看来，绘画的本质特征是



“平面性”，其他特征则不是绘画所独有的：画面呈环绕状的外形是一个与戏剧艺术共有的限定条件或规范；色彩则是与雕塑和戏剧共享，“只有平面性，即二维空间，是绘画唯一不与其他艺术共有的条件”<sup>①</sup>。尽管20世纪80年代以来现代书法对西方现代艺术语汇的直接移植被认为是在文化上不成熟的表现，但我们对中国书法的形式现代性的追寻，仍然需要对传统进行批判继承，起码，传统书法中的一些非艺术因素是应该扬弃的。

本书所致力章法讨论，是对书法形式自律性追求中所涉及的一个基本领域的关切。我们认为，章法问题在当代书法的形式研究中是首当其冲的。因为，如果没有章法上的开拓，书法在现代图像文化中的视觉本性就无法充分发挥。在当代书法的创新方向中，章法具有十分重要的战略意义，经由章法的宏观结构，充分调动章法内部各要素的形式活力，是书法实现完全形式自律的基础。另一方面，尽管我们也热切地希望将形式创新视为当代书法创作的首要的价值追求，而这并不意味着对传统的背离，相反，我们的研究所寻求的意义，恰恰是基于在某种程度上对书法传统的宏观把握才得以成立。重释传统是书法现代转型的重要课题，格林伯格说：“现代主义从未意图与过去分裂。现代主义可能意味着先前传统的分散或解体，但它还意味着传统的延续”<sup>②</sup>。

---

① [美] 克莱门特·格林伯格：《现代主义绘画》。

② 同上。