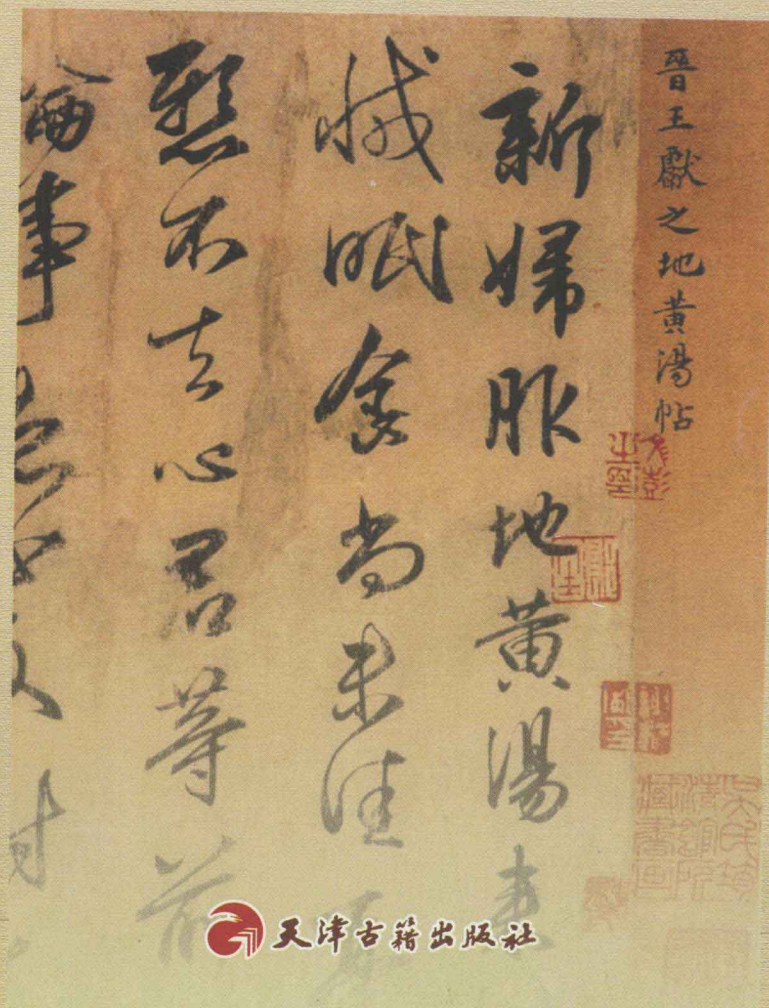


大学书法教材



中国书法批评史

中国教育学会书法教育专业委员会 编



天津古籍出版社

大学书法教材

中国书法批评史

中国教育学会书法教育专业委员会 编



天津古籍出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国书法批评史 / 中国教育学会书法教育专业委员会
会编. —天津: 天津古籍出版社, 2010. 1
大学书法教材
ISBN 978-7-80696-778-2

I. ①中… II. ①中… III. ①汉字—书法—美术批评
—中国—高等学校—教材 IV. ①J292. 1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第012859号

中国书法批评史

中国教育学会书法教育专业委员会/编
出版人/刘文君

*

天津古籍出版社出版

(天津市西康路 35 号 邮编 300051)

<http://www.tjabc.net>

E-mail: tjgj@tjabc.net

唐山市天意印刷有限责任公司印刷

全国新华书店发行

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 19.75

2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80696-778-2

定 价: 32.00 元

“大学书法教材集成”再版弁言

陈振濂

“大学书法教材集成”（共15册），经过了十多年的时间考验与专业筛选过程，现在又要统一再版了，作为该书的主编，我对这一结果深感欣慰，并向十余年来为此套教材付出莫大心血的撰稿专家学者和组织出版方，表示诚挚的谢意！

从1993年开始，由于中国教育学会书法教育专业委员会的工作关系，路棣同志与我即有过一个构想，希望能从大学专业书法教育的角度出发，为当时的书法教育提供一套严格讲求规范操作、认真构建学科体系的、又有相当的超前意识的系统教材。我以为，这是当时书法教育、尤其是高等书法教育最急需的成果。它能标志出我们这个时代对书法学科架构、对书法高等教育的认识水平与思维能力。但从实际操作上说：中国教育学会书法专业委员会的主要职能，是主抓全国九年制义务教育和中小学写字教育的工作，对高等书法教育并不熟悉。所幸的是，当时主持工作的副理事长路棣同志当机立断、力排众议，下决心投入人力物力来组织编写这套“大学书法教材集成”。从1995年到1999年，历时五年寒暑，动员了数十位中青年书法家、理论家与书法教师，终于完成了这样一套600万字总量的系列教材。2002年，这套教材荣获中国书法首届“兰亭奖·教育奖”，在评奖过程中，不断有专家评委们提到：这是一套目前可称质量最好、学科水平最高而内容分布最齐全的高等书法教材，对它予以了高度的评价。

时隔十年，再来看这套“大学书法教材集成”我以为其意义还不仅仅是在于为大学书法教育提供一套完整的可操作的教材，而更在于它预示了一些我们这个时代才会有新颖的学科意识与学术理念与方法特征。

（一）提供了一个完整的书法学学科知识系统

从20世纪初书法从文人写字转向艺术创作、走进艺术展览厅以来，书法家们始终被书法缺少合法艺术身份的困境所困扰。书法面临从士大夫书斋转型到公共展厅所遇到的观念挑战与现实应对挑战，直到新时期以来的三十年，书法也仍未解决好自己

的定位、定性问题，大量书法家热心于在全国性展事中投稿参展获奖，为它所带来的巨大的名利诱惑而动心，但在内心深处，却仍然视书法为学问、修养之余事，仍然是旧式文人的心态与认知立场。可以说，在这三十年书法发展中，书法家中有相当一批人是以旧有的文人心境去面对波涛汹涌的现代艺术展赛要求，从而体现出巨大的心理落差与认知落差。

书法究竟是什么？书法知识指哪些内容？书法的学科能否自立或独立？书法的创作与理论之间是什么样的关系？所有这些在当时尚处于热议甚至争论的问题，反映到高等书法教育体制中来，无不显示出一种急切又十分茫然、冒失又很想求解的时代大命题——一些招生（本科生、研究生）的高校在尚未获得解答的同时只能自行其是，边学边做、边想边做，而正是在此时，“大学书法教材集成”第一次试图正面回答这些时代的质疑与“拷问”。亦即是说，我们当时并不是在未有求得解答之时绕开走，而是直面这些问题并试图作出正面的解答。

书法的知识内容分布究竟是哪一些？这牵涉到书法作为一个学科能否自立、书法作为一门艺术能否独立？是每一个有志于书法的艺术家绕不开去的大问题。过去我们谈书法的学问，都是笼而统之、大而化之的经史子集传统国学文化修养之类，而很少是从书法本身的立场出发去思考去立论的。它反映出一个明显的尴尬：首先，是书法缺乏本身的知识内容结构形态，其次，是书法并没有意识到尽快促进形成这种专业知识内容结构形态的急迫性与现实意义。正是在这个关键时期，“大学书法教材集成”第一次以有效的实践，为书法的学科知识内容结构确立了一种结构形态，比如有书法史（《中国书法史》《中国书法批评史》《近现代书法史》《日本及海外书法史》）、书法理论（《书法美学》《书法学概论》）、书法教育理论（《大学书法教学法》《高等师范书法教程》），又比如具体的有“篆书”、“隶书”、“楷书”、“行书”、“草书”五种临摹教程。

以大学本科专业教学应具备的知识平台与技能训练平台为基准，“大学书法教材集成”的出世，为书法家的“知识内容结构形态”提出了一个清晰可按的标准范本内容。它不再是笼统模糊的四书五经二十四史或唐诗宋词汉文章，它是立足于书法本位的、针对书法专业提出的一种知识模型。当书法首次为自己提出这样一个有形态、有容量的“知识模型”时，我们才有足够的底气说：书法成为一门独立的学科已不是遥不可及，而是通过努力可以达到的切实的目标。甚至如果这个“知识模型”的品质不低的话，它还可以作为书法学科独立的一个基础与底盘，一个非常有意义的学科雏形。

随着时间的推移，还可能有各个学术团队与一批批学者提出各种不同侧重的书法学科知识模型，百花齐放，各展风采，但毫无疑问，在过去，单是一部书法史，一册

书法美学，写得水平再高，也只是一个方面的成果而不能构成一门学科，而“大学书法教材集成”是第一次从一个片断的、支脉的知识走向一个“知识群”，并且还赋予一个知识群以一种有序的结构、有逻辑的理由支撑的结构。这样的知识内容结构形态，正是书法在当代走向独立学科所必不可少的前提与基本条件。从这个意义上说：“大学书法教材集成”是初步达到了这个目标。在今后，随着书法作为学科的逐渐独立成形，这个通过高等书法教育的教材建设建立起来的学科知识内容结构形态，还会持续地发挥出无所不在的影响力来。

（二）创造了一套有效的教学观念与方法系统

从古代书法作为文化传播的手段，到近代书法转型成为艺术创作的目标，对书法而言，定位发生了天翻地覆的变化。但从书法的教与学、授与受的承传方式来看，近一百年来来的书法命脉的延续，仍然不出“师徒授受”的旧有方式与观念笼罩。20世纪60年代书法首次进入大学体制，开始有了清晰的现代学校教学理念的专业意识，但论到具体方法上的创新与突破，限于当时动乱的时势仍付之阙如。20世纪80年代中后期，书法开始了在教学法方面的探险与跋涉。1989年，以高等书法教育的四年制本科课堂训练为主要立足点的“教学法”研究，首次获得了国家教委、霍英东青年教师基金的两个大奖。随后，以“教学法”——不是纯理论的教育学理论、教学观念、或知识型的教学内容分布；而是专注于作为操作的“教学法”为主导的书法教学创新，轰轰烈烈地开展起来。本套“大学书法教材集成”，尤其是篆、隶、楷、行、草五体临摹教程，和《大学书法创作教程》，其方法运用与操作思路，即以“教学法”为最直接、最根本的切入点来进行系统的展开。

从书法作为文化的附属，到书法作为独立的艺术形式；从书法作为文人的余技，到书法成为艺术门类与专业；从书法作为学问修养，到书法成为自足的学科形态与知识集群；最后，从书法作为书斋里茶余酒后的雅玩，到书法成为大学里专门的人才训练指标；所有这一切“转型”都告诉我们，书法在大学四年里不能只凭老书家的个人经验即兴传授，而应该根据大学（学校）的教学规范，形成一套严格的“教学法”实施的体制与机制。在书法进入高校教学体制不过五十年的短暂时间里，最有效的抓手，即是这个“教学法”。换言之，对十年前的我们来说：“教什么”，或多或少都有一些朦胧的轮廓与概念，自古以来也有不少知识点可供选择，无非是要加强选择与系统化的问题而已。但“怎么教”，却是一个必须直面的致命问题：私塾的方法、师徒授受的方法，直接移到大学课堂里来当然不合适；但不用它，还有什么可用的？

“大学书法教材集成”在编撰之初，首先出版的第一册，不是书法史，不是楷书

临摹教材，而是《大学书法专业教学法》，出版时间是1995年，距今已有15年了。当时为什么先要编出“教学法”一书？就是希望以它为一个“纲”，为编写全套教材定一个基调。——不是把编教材当作一个知识的拼盘，而是先立“纲”再出“目”，“纲举目张”。而“教学法”一书所确立的一个编撰宗旨，即是高等书法专业教学，在本质上是培养专业人才，而不是学问修养。因此它的要领：是严格的专业训练而不是优雅的慢慢滋养。这是由大学教学四年期限所规定的了，也是由全日制课堂教学所规定的了。

既定位于专业训练，当然就要有一套行之有效的方法。于是就有了“构成训练法”、“体验训练法”，就有了几十个训练程序的设计，就有了对默写、记忆、观察、分辨、变形、创意、流程体验、心理节奏与物理节奏、比较、归纳、演绎、推理等一整套视觉训练的基础内容。而先期以《大学书法专业教学法》推出这一套训练的“纲”，再从“篆”、“隶”、“楷”、“行”、“草”五体书的训练展开作为具体的“目”入手，就有了一个逻辑上的起点。故而五体书临摹教程的训练方法，与《教学法》的训练方法完全一致，而只是它在具体某一书体领域的展开。这样从实践教学来看，五体书临摹教程的方法体系与内容分布、教学要领，与《教学法》的“纲”之间形成一个严密的逻辑体系结构，它显示了本套教材有着严格的先期架构意识，是一部有品质、有秩序、有规则、可检验而不是凭个人经验随手拼凑出来的。而在《大学书法创作教程》中，虽然内容与临摹教程大不相同，但也还是牢牢抓住“训练”、“程序”的方法特征，形成“创作训练”的各个不同的主题程序。因此，它与《教学法》所传输出的新型专业教学理念，是十分贴合并互为映衬的。

“大学书法教材集成”自面世十年来，外界反响最强烈、也最受好评的，正是这个形态分明、操作性很强、课堂里直接可用的“方法”。从临摹到创作、从实践到理论，都基于一个“训练”的理念和“专业”的立足点。迄今为止，它经历了十多年的“洗礼”与历史筛汰，仍然可说是目前高等书法教育中最具有方法特征的一项成果，这在过去书法未进入大学体制的古代和近代百年中，是从未有过的。

（三）构建了一个高端的学术研究成果系统

以“大学书法教材集成”作为一个成果平台，600万字的超大容量，可望成为当时学术研究的一个大汇聚。尤其是我们这些撰稿者，长期以来养成的一个学术习惯，即是不炒冷饭，不沿袭别人的老调，不作低水平的知识重复，因此对于各书体的概论部分的叙述，如果有新观点则张扬之，如果是一些经典的知识点则简约之。记得当时我有过一个要求，一部书如果重复率在50%以上，就通不过。因为是教材编撰，许多

知识点是长期形成的常识，不可能随意改变。但在大学阶段的高水平的教材编写，则要求把这些不得不重复的知识（常识）形成一个个精练的概念群，不作过多的重复展开，而留出大量篇幅，提供给那些有价值的“知识创新”“观念创新”的成果。比如，《大学书法专业教学法》中关于“教学法”各种类型，就是一个创新点。而对每个课程的提要与教学计划、大纲、课程……的展开并举出实际案例，完全按照正规大学文科的规范来展开；这些也是一般坊间的书法教材所没有的内容。至于五体书临摹中的“法帖讲解”、“课堂教学提示”、“范本提示”、“方法提示”……以及在几种书法史的章节后列思考题与作业，都是普通书法教材里缺少又很必要的设置。在这些方面，大学高等专业教育的体制，规定了我们必须换一个过去文人士大夫所不具有的思维来正面直视并应对之。

更多的学术研究的高端成果的展现，是在一些书法的新领域。比如《大学书法创作教程》对书法创作作了重新的定义。不再是过去书法创作的老内容，如行距字距、落款钤印、条幅对联匾额如何写之类，而是从一个全新的“创作”理念出发，赋予书法创作以艺术创作的性质，从技术品位的训练出发，到形式塑造的创意发挥，再到主题先行的思想展开……不再限于“怎么写”，而是立足于“怎么创作”：创作有什么要素，创作的几个环节，创作的艺术表现，每个环节都设立了一套完整的训练程序，以丰富的手段运用来努力推进达到目标，像这样的创作理念，是当时一般书法创作的旧套路所不易想见的。谓为当时的最新学术研究成果，并不为过。事实上也确是如此。如果没有十五年前我们在探索“学院派书法创作模式”，就不会拿书法当作如此的艺术创作来观照与思考。

又比如在《书法学概论》中，特别勾画出了书法学科建立的几个支点：如书法形态学（本体）、书法心理学（主体）、书法社会学（客体）等几个不同的概念定位与术语意义。并再设“‘书法学’学”来讨论书法学科建设的历程与现有成果，像这样的学科意义的展开与“学理思考”，即使在当时的学术专著中也未见有相应的成果，甚至即使在十年后的今天，也还是少有学术研究在推进这方面的水平与发展。因此，从学科建设来说，十多年后的今天回过头来看这部《书法学概论》，其中所涉及的学科内容与架构方式，仍然还是经得起时间检验，并且尚未有其他相应的成果来比肩并驾的。

此外关于《书法美学通论》中的关注书法为主脉、兼顾诗词形式美学、中国画形式美学、篆刻形式美学的教材编法，也是饶有新意的做法，这些牵涉到诗词美学、国画美学、篆刻美学的章节内容，在每一领域中也还属于新的理念与高端学术成果。又比如在《大学篆刻艺术教程》中，把篆刻临摹与创作也第一次作“程序训练”的有序展开，在印学界也广受关注，属于很有创新意识的尝试。又比如在《日本书法史》

中，对日本、欧美等异国的书法现象及书法的伸延现象，乃至如日本的书法理论、书法教育、书法的“现代派”运动、西方“书法画”、“抽象表现主义”流派等，均有相应的展开——这些视野开阔的知识介绍与书法现象介绍，对于一个书法大学专业学生而言，是必不可少的；而对于一个已经成名的书法家而言，也是十分需要的。即使在十年后的今天，它也仍不失前瞻性与引导性，在十多年前的当时，它的出版对于当时书法界的强烈冲击，是可以想象的。它也同样构成了一种“高端”，并且提示我们一个合格的书法家应该拥有什么样的知识结构、专业视野和文化背景。

又比如两部“史”，如《中国书法发展史》、《中国书法批评史》，在一个教材编写的定位中，特别强调对历史发展规律的把握，不拘泥于一时一事一人的细致展开，要的是一个脉络的简洁扼要的梳理。与个人学术著作的撰写不同，在一部有学术含量的教材中，最需要的是宏观立场，大处落墨，不拘泥于具体史实，不流于琐细，而是建立起一个轮廓清晰的认识构架。实践证明，目前这两部书，应该说是达到了一个较好的效果的。《近现代书法史》是基于大学专业教学的特殊性，把“近现代”从古代专门切出来单列，其学理依据是近现代正处于“千年未有之变”的转型时期，遇到了许多古代没有的新问题，面对许多古代没有的新挑战，而在编写时，一反两部古代史的大处把握，反而要求尽量细化每一个代表书家、代表著作的内容，其意图也正在于古代史料已被梳理多遍，许多已成常识，无须累赘重复，而近现代许多史料尚未来得及梳理，还有许多人与事，尚需定格以使之成为“经典”，因此《近现代书法史》以提供史实为主。像这样的体例安排与对古代史、近现代史的区别认识，即使在当时的书法史学界甚至是在今天的书法史学界，也未必是人人意识到并予以重视与关注的，我们当然也把它归为一种立足高端的专业学术思考。

一部600万言的大套教材，能在这么多方面保持它的学术高端性与理论、观念的前导性、历十多年而不衰，仍然能立于潮头之上，这样的品质把握与高度定位，还有什么可怀疑的呢？

正是这些理由，构成了今天重新出版这套教材的理由。

一部大套教材，能让十几年间的书法爱好者们受惠，能让一代或数代书法家们对学科知识的认知立场产生巨大变化，也让我们这些参与编撰教材的人也从中不断受益，我以为是当时耗费几年心血所能获得的最大回报。我不认为目前的这套教材是完美无缺的，其中可改进之处也正不少，但从历史上说：它毕竟是在书法高等教育最需要的时期，以第一套最成系统、规模也最大、包含内容最多，学科架构意识也最明确的15册书600万字的形式横空出世，并在相当长的时间里保持着领先的记录，这一点是无论谁也无法视而不见的。没有当时的中国教育学会书法教育委员会与路棣同志，就不会有这套教材的产生；没有十多年来各大高校办书法本科专业以及卓有成效

的 applications, 这套教材不会有这样的影响力; 没有中国书法家协会, 这套教材也不会获首届“兰亭奖”; 当然最关键的, 没有当时这几十位学有所成的热血青年的潜心学术努力耕耘, 就不会有这套教材“本身”。所有这些, 单个看都是偶然的机遇, 一旦被置于一个十多年的历史长河中, 马上即会显示出其“偶然性”中包含了“必然性”的规律性内容来。历史选择了我们这个写作团队, 我们也没有辜负、浪费历史赐予的机遇。从这个意义上说: 要感谢历史。任你是多大的天才, 没有人能跨越、违背、无视历史。任何个人的成功, 都不得不受制于历史。我们这套教材的成功, 也是历史赐予我们的成功。

谨以此一瓣心香、一缕思绪, 与当年日日夜夜一起承担教材撰写任务的诸位同道们共勉, 与十多年来不断在应用这套教材的各高校同行们共勉。希望它的再版, 还能给我们带来更多的思考与反省、鼓舞与愉悦, 激励我们不断前行, 为中国高等书法教育的再上台阶而努力。

2009年12月30日于杭州

中国美术学院书法系

学术评估委员会

主 任 庾 功

委 员 （以姓氏笔画为序）

王 澄 河南省书法家协会副主席

丛文俊 吉林大学副教授

冯 远 中国美术学院副院长

刘正成 中国书法家协会学术委员会副主任

刘 江 中国美术学院教授

刘炳森 中国书法家协会副主席、教育委员会主任

佟 韦 中国书法家协会副主席

沈 鹏 中国书法家协会代主席

欧阳中石 首都师范大学博士生导师、教授

季伏昆 南京艺术学院副教授

尉天池 南京师范大学教授

总策划 路 棣

主 编 陈振濂

副主编 刘景茂 席树业 周俊杰 雷志雄 靳维贤

本书主编 姜寿田

编 委 马 啸 李义兴 李庶民 姜寿田 黄 君

薛龙君 陈 琦

第一章 书法理论的渊源/1

- ## 第二章 汉代书法理论的发展/11

- ### 第三章 魏晋南北朝：自觉时代的自觉理论^{/20}

- 第一节 书法自觉的精神基石/21
- 第二节 象意之辨与“意”的深化/23
- 第三节 书法审美观的完备化/28
- 第四节 创作思想的成熟化/33
- 第五节 意象批评模式的确立/49

第四章 唐代尚法理论的形成/63

- 第一节 南北书风合流与“法”的确立/63
第二节 “法”的建立：初唐技法理论/64
第三节 “法”与“意”的调和：孙过庭《书谱》/72
第四节 “神”格的确立：张怀瓘书论/76
第五节 “法”的沉滞：中晚唐技法理论/80
第六节 “情”的抒发：韩愈《送高闲上人序》/83

第五章 宋代尚意理论的确立 / 87

- ## 第一节 “逸”的思想环境的生成与北宋书论的基本格局/87



书法理论的渊源

1

.....

.....

.....

关碍，但事实上，‘六书理论’可以说是最早奠定了中国书法的基本观念与审美立场的所在的奠基学说。”^①

作为中国书法的奠基学说，“六书理论”从空间结构、审美观念两个方面确立了书法理论的基点。“六书”理论的“象形”、“指事”、“会意”构成了空间结构的三大基本元素。

“六书理论”对空间结构的关注和阐释是与汉字—书法的物态化相一致的，中国文字之所以能够发展成为一门艺术，与它的形式自律不无关系。但书法的形态结构，又并不是纯粹形式化的，它是一种“象”与“意”的有机结合，“六书理论”对文字—书法的批评立场正显示出了这样的一种辩证观念。首先，书法是“象形”，即“观物取象”的结果，但书法的“象形”并不是对自然万象的机械模拟，而是一种主体介入的抽象化提取——立象见意。这在文字早期发展中就已显露端倪。从距今约 4800 年的半坡仰韶陶器刻画符号可以清楚地看出，这个时期的文字符号都是极其抽象化的，表现为纯粹的结构组合，而同一时期的仰韶半坡陶器纹饰、彩绘则显示出典型的写实绘画意识。这说明文字与绘画在取象方面从一开始就走上两条截然相反的道路——文字注重对自然的主体意义的抽象化提取，而绘画则注重模拟、再现自然。正是这种具有抽象化性质的文字，奠定了书法艺术的物质基础。

但不可否认，文字在早期抽象化发展进程中，曾陷入进退两难的窘境。过于抽象化，使文字的空间造型语汇趋向贫乏、单一，文字为摆脱这种困境而不得不向绘画靠拢。由绘画渠道构成的文字形态，大约可分为三类：“（一）是从图画直接引进、构成地道的象形文字；（二）是从上古的图腾、族徽造型受到启发而形成的象形文字；（三）是从祭祀庙膜而来的一些象形文字。”^②

文字向绘画寻求创造契机的结果不仅使文字摆脱了自身的危机，也使得文字的空间构成趋向繁富，这对书法的未来发展来说是一个福音。但就文字自身的历史发展而言，文字与绘画的这种结合、取舍毕竟是短暂的。文字在借助绘画摆脱了早期困境并建立起初步的象形体系之后很快便与绘画分道扬镳，又回归到原初的抽象立场。这个时期，文字主要在抽象意蕴方面加强自身建设。“六书”中的“象意”、“象事”即从理论批评立场对文字—书法早期发展过程中所呈现出的这一艺术审美特征的高度概括。

对从仰韶半坡彩陶刻画到商周甲骨金文书法发展进行系统理论总结而得出的“六书理论”作为上古书法理论的滥觞，在很大程度上确立了书法理论的基础，但是，它与汉代崛起的书法本体论相比较，尚处于文字—书法结构理论阶段，还未上升到书法本体论的高度。

先秦时期书法本体演变趋于激化，这主要表现于书法结构的嬗变：从仰韶半坡彩陶刻画到殷商甲骨金文、战国隶变，书法本体的进化演变构成了这个时期书法史的主体内容。书法本体处于一种不稳定的亟变状态，因此，表现在批评观念方面具有形而上意义的审美话语便无从构建，于是，理论观念与书法本体衍变的现时性处于一种共生状态。

在书法理论的早期发展过程中，继“六书理论”之后，秦朝始皇帝二十六年（公元前 221 年）“书同文”的举措具有重大理论意义。“书同文”的文化举措结束了战国

①② 陈振濂：《从“六书”看上古时代汉字书法的造型审美意识》。

时期言语异声、文字异形的纷乱局面，使文字统一于规范化的小篆：

丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作《仓颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》皆取史籀大篆，或颇有改所谓小篆者也。^①

“书同文”虽然并不具有直接的理论意义，但作为一种文化举措，它却对书法理论史产生了重大影响。首先，“书同文”使文字形态从此获得了一次极正规化的技术整理，诚如文字学家所认为的那样，文字发展只有到秦始皇“书同文”之后才算定型。那么以书法与文字密切相关的立场来看，文字的定型至少也部分地标志着书法艺术结构的定型。其次，“书同文”对文字造型、“象”的取舍、形式构成的归纳、整理与分门别类都具有重要意义。书法理论家们从“书同文”中看到了空间观念的正规化与法则化。这种正规化与法则化是凭借着几千年来文字发展的丰富积累才完成的。在一些精粹的造型结论背后饱含着历代无数人在无数可能的环境下做出的无数努力——对造型、“立象”（确立文字格式）种种潜在审美的思考。而这种种思考，正是书法批评史早期发展过程中最有价值的内容之一。那么，我们完全可以把“书同文”在“立象”方面的法则化努力看做是书法艺术结构观念的统一化、正规化和法则化。“书同文”不仅上承“六书理论”，对书法的“象”、“意”作了更为抽象的提取，而且直接为书法理论由上古向近古过渡奠定了书法物质基础^②。

第二节 “六书”的文化底蕴与艺术指向

先秦时期，虽然具有独立品格的书法理论还没有出现，但书法文化的整体环境已经形成。这不仅表现在泛文艺领域美学思想的渐趋觉醒，而且更显著地表现在“六书理论”体系的形成，后者在很大程度上可视为书法理论的滥觞。

被后世奉为儒家经典的《周礼》，为我们提供了西周时期书法理论的存在形态，这是有关上古书法理论的最早记载，因此极具典型意义。尽管对于《周礼》的成书年代众说纷纭，迄无定论，但《周礼》的内容却是具有历史真实性的。《周礼》主要记述西周典章制度，上自朝廷百官设置，下至社会礼仪规范、伦理修养，无所不包，而对于贵族子弟的个体培养则是其中的重要内容：

保氏掌諫王惡而養國子以道，乃教之“六艺”。一曰五礼、二曰六乐、三曰五射、四曰五御、五曰六书、六曰九数。

《周礼·地官》

① (唐) 封演：《封氏闻见记·文字》。

② 陈振濂：《从“六书”看上古时代汉字书法的造型审美意识》。

这即是说王公贵族除了要具备治国安邦的政治才能外，还必须掌握“六艺”——“礼”“乐”“射”“御”“书”“数”。这是关乎贵族子弟个体修为所必须尊奉的实践内容。这些内容也在很大程度上构成后世儒学的张本，孔子说“君子游于艺”，即明显指“六艺”而言^①。“六艺”作为整体文化指向，虽然皆具有雅文化的贵族性质，但“六艺”中每一艺的具体构成，却又有层次的不同。在“六艺”中，“礼”“乐”无疑占据首位；而“射”“御”则处于较低层次，被认为是“‘六艺’之卑者”；由于“书”“数”是构成巫史文化的核心内容，故而虽然人们对其语焉未详，但其地位明显高于“射”“御”，则是无疑的。其中，“书”作为“六艺”之一被郑重提出，正说明书法在西周是被作为上层意识形态来对待的。书法的这种地位，显然与巫史文化占据商周精神统治地位密切相关。

殷周时期，随着国家形态的进一步发展完善，象征着统治阶级意志的各种礼仪文化制度也建立起来，社会分工日趋细密。“自从传说中的颛顼时代绝地通天以来，专司人神交通的巫，逐渐职业化、世袭化。”他们由原始社会末期的专职巫师转变为统治者的政治宰辅，他们的职责也由单一的占卜转变为广泛地参与统治者的国家管理：

我闻在昔、成汤既受命，时则有若伊尹，格于皇天，在太戊时，则有若伊陟、臣扈、格于上帝、巫咸义王家，在祖乙时、则有若巫贤。

《尚书·君奭》

帝太戊立，伊陟为相……伊陟赞言于巫咸。巫咸治王家有成……帝祖乙立，殷复兴。巫贤任职。

《史记·殷本纪》

巫史不仅直接作为帝王的代言人上通天意，而且实际上成为君主的政治宰辅，享有极大的政治权力。他们一方面是意识形态领域的最高精神领袖，另一方面又以神的代表自居，对统治者进行训诫、干预，成为政权的操纵者：

王前巫而后史，卜筮鼓侑，皆在左右，王中心无为也，以守至正。

《尚书·君奭》

巫在商代被称做“史”或“作册”，后遂称“巫史”。他们的职责主要是占卜预测吉凶，“掌官书以赞治”，实际上，他们是最早的文字垄断者。商周时期，最大的文化创造物即是文字。文字的产生，使先民摆脱了野蛮、蒙昧的生存状态，跨入了文明、理性的时代。可以毫不夸张地说，国家制度只有在文字产生的基础上才有出现的可能。商周时期，以“礼”为旗号，以祖先祭祀为核心，具有浓厚宗教性质的巫史文化的形成正是凭借了文字这一文化载体。由此，垄断文字的巫史，便成为文化的体现者、论

^① 对于孔子《述而》“游于艺”的“艺”，何晏认为是指“六艺”，即礼、乐、书、数、射、御。孔安国、郑玄对《论语》中其他篇章中出现的“艺”这个字的注解和孔子自己的话，可证“艺”指“六艺”基本上是正确的。