

书法艺术概论

Introduction to the Art of Chinese Calligraphy

刘正成 著
Liu Zhengcheng

客惜今年又去
今年
欲
自
来
黄
州



1897

商務印書館
The Commercial Press

书法艺术概论

Introduction to the Art of Chinese Calligraphy

刘正成 著
Liu Zhengcheng

客惜今年又
今年又
欲

来
黄
州



011-1097

商务印书馆
The Commercial Press

2014 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

书法艺术概论/刘正成著.—北京:商务印书馆,2014
ISBN 978-7-100-06902-1

I. ①书… II. ①刘… III. ①汉字—书法理论 IV.
①J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 013544 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

书 法 艺 术 概 论

刘正成 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北京市瑞古冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-06902-1

2014 年 5 月第 1 版

开本 787×1092 1/16

2014 年 5 月北京第 1 次印刷

印张 29

定价:65.00 元

增订本序言

本书于2008年4月由北京大学出版社初版后，一年左右时间就重印两次，既为我所期望，又出乎我的预料。这本书的撰写体例是教材类型，是金开诚教授为所长、王岳川教授为副所长的北京大学书法研究所推出的“北京大学文化书法研究丛书”之一，实际上是一本我为该所研究生讲课的教材，自然是为迅速发展的书法学科教育服务的。目前，全国各地的大学本科院校肯定在三位数以上，而据我了解，规范性的书法艺术教材，特别是书法艺术学基础理论教材尚在创建阶段。因此，我希望这本书走入本科教学课堂，从而促进书法作为艺术学科的基本建设。另一方面，本书出版以后，除了作为客座教授在北京大学、清华大学、中央美术学院、暨南大学、河北美术学院、中国艺术研究院研究生部等地，以本书作为教材讲学之外，我并未通过教育行政部门做过本书的推广工作，现在印数上万，夸张一点说叫“不胫而走”，这又让我喜出望外。

本书出版以后，青年学者朱中原曾专文评介过，不无夸奖地点出了此书的一些特点。他说：“他写这本‘概论’，大概就是要开书法‘艺术学’研究风气之先吧。这本书，尽管总共不到20万字，但我前前后后看了不下五六遍，现在仍时常置于案头翻看。……似乎在走别人老路了。然而，细读之则会发现，就是这些老掉牙的话题，却被刘正成谈得异彩纷呈。”书刚面市的时候，我曾托朋友给朱关田先生奉赠一册以求指教，两年前我去杭州时，朱先生在西湖湖畔居请我吃饭，席间，从不当面捧场的他语气郑重地告诉我，这本书“填补了一个空白”。匆忙中，我没来

得及追问这句话的更多因由，但朱先生作为中国美术学院的资深教授，我们又一同在20世纪90年代担任中国书法家协会学术委员会副主任达十年之久，我体会到这句话的分量：既有鼓励，又有鞭策。不独有偶，2008年夏天，我带着这本新书去牛津大学拜访苏立文教授，他仔细地翻阅完目录，便立即肯定地说，这本书值得翻译成英文。他希望我提供本书的英文简介，由他向英、美有关出版社推荐出版。我说，这是一本纯理论的书，在中国也不是非专业的大学生读得懂的。他说：不，越是有理论价值的书，西方读者越欢迎，普通读物反而没有什么翻译价值。说着，他还把在北京中央美术学院执教的美国籍教授姜菲德女士的电话给了我，让我向她咨询翻译人选的事宜。后来，我从牛津大学艺术史系博士生吴秀华同学那里知道，她们作为西方学习书法的学者，可供阅读的专业书籍极为有限。她也说，这本书译成英文出版肯定受欢迎。

这些积极鼓励的反馈意见，促使我下决心启动了本书的增订工作。除了我在初版序中声明要补写的第六章“创作与审美”之外，我从2011年9月初至2012年5月初，又花了整整八个月时间全力投入，撰写了与前六章同等文字量的下编十章，称为“书法审美历程”，前面六章则作为上编称为“书法基础理论”。初版序中我已阐明了作为书法基础理论中关乎创作实践与美学认知的六个基本范畴的结构特征，所以我在这里就只略述下编“书法审美历程”十个章节的立意与结构。

所谓“历程”，有两个侧面：一是创作生态，二是理论认知。我把中国书法发

展历程归纳为十个阶段，而这十个阶段的划分既与朝代更迭有关，也并未完全用政治史的阶段性来拘束艺术史的发展脉络。这个创作生态与理论认知的历史叙述，相对于书法基础理论来说，是属于“史”的范畴，但它又不是严格意义上的书法艺术史。我力图建立两个简明的谱系，一个是书法家与书法作品的谱系，一个是书法理论家和书学论著的谱系，以求让读者获得一个宏观“历程”的审美观照。书法和书法审美观从哪里来？我们今天的书法创作和书法理论与它有何关系？我们从历史的选择中，如何做出今天的艺术审美判断？我认为，这正是进入书法学科认知的两扇门。我打开这两扇门，并以我的认知能力，为你呈现一种选择，这种选择的叙述只是为你的认知提供一个参考。

当然我要告诉你，我这个“推门”的工作并不轻松。二十余年来，百卷本《中国书法全集》的编撰工作就像安置一个大书架，我在无数个日日夜夜中都思考着，如何让我所得的一切关于书法史的资料和思想，摆在这个“大书架”中合适的位置。这个位置就是我刚刚所说的两个谱系。可以断言，没有这二十余年的不懈努力，我是无论如何推不开这两扇门的。因此，当我用平生最慢的速度，即用八个月时间撰写完这十四万字的书稿时，我长长地舒了一口气而如释重负。正因其难，我要敬请读者诸君对我在这个工作中的粗疏与不当有所原宥。

一百年至今，我们正处于一个学术转换期，沙孟海先生的《近三百年的书学》，与梁启超、钱穆二人的《中国近三百年学术史》一样，都企图用一种新的

学术规范来整理国故。梁启超先生早期思想曾认为古代“中国无史”。他曾说：“二十四史非史也，二十四姓之家谱而已。”他认为传统“纪传体”是旧史学，而新史家“必探察人间全体之运动进步，即国民全部之经历及其相互之关系”。这种说法，难免有矫枉过正之嫌。我们自不必将中国传统的“以人中心”的史学框架推倒重来，而可从政治、经济、文化、艺术的各个侧面去建树“二十四史”，使之服务于中国历史的系统化，实现我国“史官文化”的现代转换。因此，我在梳理“书法审美历程”时所使用的“书法家与书法作品的谱系”和“书法理论家和书学论著的谱系”的说法，是与梁启超晚期的新史学目标相一致的。将“人”和“事”互为表里，避免让中国艺术史完全陷入人类学的范畴之中，从而围绕艺术核心价值观的递进，梳理和叙述书法艺术的审美历程。这个历程既与“人”即书法家环环相扣，又与各个历史进程的政治、经济、文化、社会息息相关。三十年前，李泽厚先生的《美的历程》风行一时，我们这一代学人难免其影响。可以说，我的下编十章就是直接套用了他的书名，只不过将“历程”局限在“书法”这个相对“微观”的范围之内，这也算是对“二十四史”的进一步细化吧。

值得提到的是，我在撰写下编的过程中，除了翻检历代书法文献之外，也浏览了大量的当代书法史学著作，从而选择和确立我自己的学术认知。我在引用这些古今文献时，一般都记录了出处，除了记录古今学人在学术事业中的叠加贡献之外，也方便读者诸君区分出我个人文责自负的学术见解，以期得到海内外同行的讨论和

指教。

金、王二位教授为“北京大学文化书法研究丛书”所作的《总序》结尾时提到：“通过对书法理论的总结和反思，使得大学书法的新思维能够推广到民间，成为大众的思想，进而能够在国际书法文化交流中逐渐成为新世纪影响他国书法的新理念。”本书未敢妄言担此大任，但也可以说，由商务印书馆出版这个增订本，是朝着这个既有方向的一种努力吧。在此，请允许我将此书献给已故的金开诚教授以为纪念。

是为再序。

刘正成

壬辰小雪前三日于泥龟梦蝶堂灯下

初版序言

E. H. 贡布里希1986年在他《艺术的故事》中文译本《前言》中说：“从学生时代我就赞赏中国的艺术和文明。那时，我甚至试图学会汉语，可是很快发现，一个欧洲人想掌握中国书法的奥秘和识别在中国画上见到的草书题跋，需要多年的功夫。我灰心丧气，打消了这种念头，然而对中国艺术传统的浓厚兴趣却依然未减。”

其实，这种情况不独有偶。我的忘年之交、牛津大学的苏立文教授也是如此：虽然他上世纪三十年代就来了中国，夫人也是中国人，他们与张大千、徐悲鸿、黄宾虹、庞薰琹等均是好朋友，他能看懂中文，精通中国现代绘画，对书法却自谦不通，请他题字，他总爱说：“掉水可脱，掉文不活！”把中国书法视为畏途。也许是这几年我们交往频繁之后，才促使他在自己的旧著《中国美术》第五版修订时加上了关于中国古代书法的一些内容。

近年在《读书》杂志上读到巫鸿先生介绍美国的中国美术史论专家的研究状态时，曾提到过高居翰教授、甚至包括华裔方闻教授这些大名鼎鼎的权威也没能真正理解和正确认识中国绘画史的审美精神：作为西方的主流认识，他们认为中国的绘画高峰是唐、五代，自此以后中国绘画就走下坡路了，无非是一些重复与摹仿之作充滞画史不足与论。但是，“诗称唐宋，画称宋元”在中国是共识和常识啊！

我想西方艺术史家对中国绘画史的误读，显然根源于对中国书法缺乏认知，自然对“以诗入画、以书入画”的文人艺术观作为中国画的审美本质与高峰价值认

识不足。也许，他们尚能理解王维的“诗中有画”和“画中有诗”的真谛——苏立文教授在他的《中国山水画的诞生》中把王维的绘画观作为核心观念进行阐释。对“以书入画”却语焉不详，他们显然很难理解苏东坡、赵孟頫这样让画家以书法之理法作画的“奥秘”。然而，宋元以来及至石涛、八大山人、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹等中国画的高峰却仍是这“以书入画”的文人绘画！如何让西方民众、当然首先是西方艺术理论家理解中国的绘画，必须对“以书入画”的“书”进行“破译”。不能“破译”书法艺术的审美本质，显然无法真正理解和认知中国画的核心价值。

其实，在书法的传统社会文化生态早已经被改变的当下中国，“破译”书法的“奥秘”仍然是一个紧迫的难题。尤其是当代知识系统早已学科化以后，按学科规范去把书法艺术的审美本质“说”出来，建立起书法艺术学科知识系统，也是书法的当务之急。熊秉明先生一再阐发“书法是中国文化核心的核心”，其实质也是提醒我们以学科的立场去认知书法艺术的审美本质。他说，文化的核心是哲学，而中国书法最能体现中国哲学的本质特征。寻找中国书法的哲学特征，就是艺术哲学美学的精义。就“书法艺术概论”的立意来说，就是寻求书法美学的学科化认知。

当然，自汉末晋唐以来，中国书法已有了高度发达的理论体系，这个已为两位先哲所归纳阐述：一位是日本学者中田勇次郎先生，他编纂了一部十卷本的《中国书论大系》；另一位就是熊秉明先生的专著《中国书法理论体系》。他们筚路蓝缕

之功不可没！但他们的努力只是开头：前者主要在于文献价值；后者主要在于分类价值。我们的任务是跟进、拓展并最终建成一个学科的体系。

值得一提的是，这个跟进、拓展的任务并不轻松，从某种意义上来说，这实际上也是一种开头和原创。这不仅仅在于语言学意义上的转换，而在于非学科性向现代艺术学科范畴的转换与创建，因此是一种具有实验性的学术工作。它所涉及的问题范围有多大？这些力图系统化的概念是否既合乎传统内核又合乎现代新装？它是否能与其他艺术学科等量齐观平起平坐？对这些问题，首先，你自己是否“想”清楚了？如果“想”清楚了又是否“说”清楚了？如果“说”清楚了别人又是否“听”得清楚？在这里，“想”、“说”、“听”的转换有一个前提条件，即它使用的是一种现代公共的学术语言。舍此，这些力图建立起体系的学科化建设有可能徒劳无功，或者至多是一些少数人能懂的“行话”。

多年前，陈振濂教授率领一批青年书法学者集体编著了一本上下卷的《书法学》，我认为是当代中国书法学科建设的一次重要试验，并取得了相当的成果。这个成果首先体现在它的开创性，然后体现在它较为宽阔的学术视野。从本书作者一再地述说中，体现了这部书对学科结构的重视。然而它的弱点也即在这种结构的准确性上。例如，关于“书法学的内容结构分类”：1.书法发展史学（包括书法家）的研究；2.书法批评史学（包括理论发展史）的研究；3.书法美学研究；4.书法批评与欣赏的研究；5.书法创作研究；6.书法教育学研究。根据国家技术监督局颁布的学科

分类来看，其实，第一项、第二项同属于书法史学学科；第三项、第四项和第五项中的“欣赏”部分应同属于书法理论或我曾经建议名之的书法艺术学学科；而其中第一项、第二项和第四项的一部分又同属于书法批评学学科。书法史学与书法艺术学是基础学科，书法批评学、书法教育学是应用学科。应用学科当然还可以延伸得很广，如书法社会学、比较书法学等等。当然，在后现代的解构主义哲学眼中，这些早已变成经典的学科结构似不合时宜，但“学”而后知的“学科”又舍我其谁？

因此，我自认为，“书法艺术概论”理应包括关于书法艺术的五、六个基本的系列范畴，即我在本书中的五章：一、再现与表现：书法的美学本质；二、用笔与结字：书法技术与技巧的历史属性；三、章法与布白：书法创作的视觉性特征；四、风格与流派：书法的艺术个性化原则；五、书家与书作：书法创作主体与作品的关系。我还设计了一章，即创作与审美：书法艺术生态环境。可惜还来不及写出来，我认为这也很重要，有可能的话我将在本书再版时补上。我认为这些系列性范畴能够涵盖书法作为“艺术”的基本问题，同时也符合经典文艺学概论关于作品与世界、与艺术家、与欣赏者这些基本坐标式的学科结构共识，以备接受文艺美学的学科性检测。

当然，20世纪的学术潮流早已经颠覆了经典艺术学范式，而将艺术学与社会学、人类学、考古学、历史学、文化学等嫁接、比较以及跨学科的渗透。杰出艺术家与艺术作品的研究似乎已不具备抽样性而隐退，而将工匠画的门神、妇女的绣

品、陶工的制作和“王小二”的招牌等等作为社会人类学例证的中心题材。这种泛艺术学研究潮流基本上瓦解了传统艺术学研究的对象，同时也颠覆了传统艺术史本身。作为学院派“艺术学”教育的课程似乎也与之格格不入而无所适从，而只能为行为、装置等观念艺术张目。在书法研究领域，这种以作品和作家为核心的经典艺术学的学术语境尚未形成，学科结构与学科规范尚未建立起来，就面临着这种新潮流的冲击，我们似乎“腹背受敌”。我们的“背”后有传统的重荷，我们的“腹”前有解构的风波，怎么办？为了破译书法的“奥秘”，我们一方面既要清醒认识自己的学术地理环境，不断拓展艺术学研究的视野，另一方面又要坚定不移地“补课”，努力建设经典艺术学研究范式来容纳我们巨大的历史遗产，从而进行“两面作战”。也许，这种经典艺术学范式在书法领域的努力，能成为当代西方主流艺术学范式的矫枉过正，让艺术学回归艺术的家园。

我曾经一再申明，我是一个想写好字的书法家，最多兼一个艺术史学工作者，因为我长年为编撰《中国书法全集》工作，但不是艺术理论家，也不想成为理论家。因为我笃信“理论是灰色的，创作之树常青”！但我在书坛二十年的工作又往往难以回避“理论”的思考与讲述。本书的第一章，实际是我上世纪八十年代末在中央美术学院的讲座内容，后来又在中国艺术研究院“中国画名家班”和“熊秉明书艺班”讲过，然后整理成文收入《刘正成书法文集（一）》中。第二章，则是应邀到韩国的讲演，这是从历史到现实的观照，成了书法形式历史积累的课题，并收

入《饶宗颐九十华诞国际学术研究会论文集》。第三章、第四章、第五章的内容则完全是为北京大学书法研究所硕士课程班所写，后来也为中国艺术研究院中国书法学院硕士班讲过。以书法作品和书法家为中心的“书法艺术概论”，正满足了既想文化“充电”，又急于搞好作品成就书法名家的“双重需要”。作为非理论家的我，其“理论”也必然挟带着“实践”的特色而受到学子们的欢迎。在我看来，离开作品与创作这个中心的书法艺术论，其认识价值十分有限。因此，我结合自己的作品与创作经验现身说法，来阐发某些复杂而感性的问题，以充实我的表达能力，是本书的一个特点。带有伦理学特征的中国哲学，缺乏形而上的体系性认知，但又因为它的具体性而让人深感意境无穷。中国书法既有抽象性蕴含其中，更富于具体和形象，从感性上去认知一些复杂难述的问题，与理性绝不相悖。

当然，我是不是“想”清了、“说”清了，和你是不是“听”清了，这个双向的互动我尚没有成功的把握。我想，先将此书问世，以期从沟通、探讨的角度，让我们共同思考许多问题。因此，我期待批评与指正，庶几可以有所进境而不负期望！是为序。

刘正成

丁亥岁暮雪后于松竹梅花堂灯下

目 录

增订本序言	刘正成	1
初版序言	刘正成	7
上 编 书法基础理论		
第一章 再现与表现：书法形象审美特征		3
一 审美特征之一：抽象性		5
二 审美特征之二：文学性		9
三 审美特征之三：不可重复性		14
四 审美特征之四：时序不可逆转性		19
五 审美特征之五：有美感而无快感		21
第二章 用笔与结字：书法艺术成熟的三大历史阶段		25
一 “线条艺术”的理论误区		25
二 篆书：中锋用笔与圆形结字		28
三 隶书：侧锋用笔与方形结字		34
四 行楷书：中侧锋并用与方圆兼施		37
五 当代书法创作的技术与技巧特征		43
第三章 章法与布白：书法作品空间构筑的发展历程		48
一 定义		48
二 空间观念的分野		49
三 平面空间构筑的三个倾向		58
四 斗方的空间构筑		80
五 横幅的空间构筑		84
第四章 风格与流派：创作内容与形式的选择		88
一 风格的定义		88

二	风格的借鉴	101
三	风格的创造	126
四	流派的定义	131
第五章	书家与书作：行为与艺术的统一	142
一	书法家身份与行为的历史范畴	142
二	书法家行为与作品的分析	154
三	最高境界：行为与艺术的同一性	161
第六章	创作与审美：表现的分类与审美经验描述	176
一	两种创作论及六个归类	176
二	创作的结构	185
三	创作的过程	193
四	审美的判断：艺术的完成式	199
五	审美的结构：新难高的诉求	204
下 编	书法审美历程	
第一章	史前传说：文字之始即书法之始	211
一	结绳记事说	211
二	鸟迹八卦说	212
三	书画同源说	213
四	仓颉造字说	214
五	刻画符号与象形文字	214
六	书与契	217
七	图腾与道符	218
第二章	商周从神到人的嬗变：书法艺术的发展期	222
一	六书学说的理性精神	222
二	甲骨五期与书分五系	224
三	六国古文的返祖风潮：鸟凤龙虫书	227
第三章	秦汉隶变：方块汉字与书法艺术的繁荣期	230

	一 书同文与李斯《泰山刻石》	230
	二 隶变与八分书：庙堂气与山林气	232
	三 蔡邕的《熹平石经》和《笔论》的创作理念	237
	四 蔡伦纸与张芝《冠军帖》的“一笔书”	239
第四章	魏晋南北朝时期：书法艺术的成熟期与书圣王羲之	243
	一 由隶入楷与钟繇旧体：《荐季直表》	243
	二 永字八法与书圣王羲之：《兰亭序》	245
	三 北朝铭石书：造像、墓志与摩崖	248
	四 写经与写本：王僧虔与梁武帝书论	251
第五章	隋唐五代时期：书法艺术的高峰期与颜真卿	257
	一 隋代：融合与传承	257
	二 唐太宗独尊王羲之：欧阳询与褚遂良	260
	三 盛唐气象：张旭与怀素狂草	265
	四 至高境界：颜真卿与《祭侄文稿》	269
	五 唐法兴衰：柳公权与杨凝式	275
	六 风骚之意：孙过庭、张怀瓘与韩愈的书论	279
第六章	两宋时期：书法的文人化形成期与苏东坡	284
	一 《淳化阁帖》与蔡襄的崇王尚法	284
	二 苏东坡：我书意造本无法	286
	三 黄庭坚：自成一家始逼真	291
	四 集古出新：米芾与《苕溪诗卷》	295
	五 瘦金书：亡国君臣书法家宋徽宗与蔡京	300
	六 守旧、中兴到末法的南宋书坛	303
	七 文化融合的辽金书法	307
	八 文人艺术观的纲领：苏轼、黄庭坚、米芾书论	308
第七章	元时期：书法复古时期与赵孟頫	312
	一 赵孟頫：涵盖书坛五百年的古典主义大师	312
	二 活跃在杭州文化圈的三代书家群体	316
	三 元代书论：赵孟頫用笔千古不易说	323