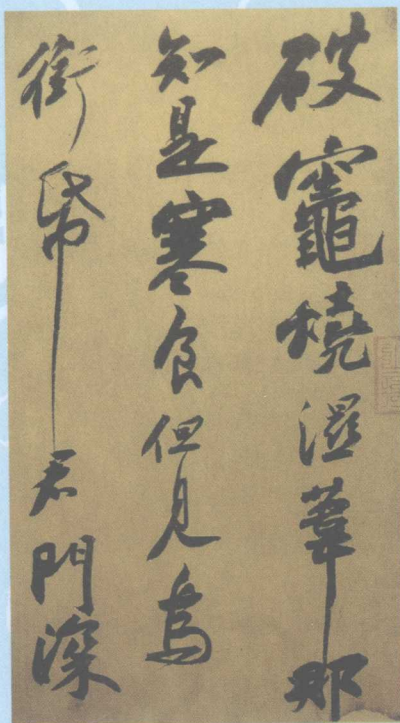


北京大学文化书法研究丛书

书法艺术概论



刘正成 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

书法艺术概论

刘正成 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

书法艺术概论 / 刘正成著. —北京: 北京大学出版社, 2008.4

(北京大学文化书法研究丛书)

ISBN 978-7-301-13593-8

I. 书… II. 刘… III. 汉字-书法-艺术理论 IV. J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第046337号

书 名: 书法艺术概论

著作责任者: 刘正成 著

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 978-7-301-13593-8/J·0199

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电子信箱: pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62750112 出版部 62754962

印 刷 者: 三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

787毫米×1092毫米 16开本 13.25印张 210千字

2008年4月第1版 2008年7月第2次印刷

定 价: 28.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究。

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

总序

北京大学的书法艺术传统深厚，可谓渊源有自、名家辈出。北大百年，在书法实践和理论建设上有着艰难而辉煌的历史。北大书法艺术研究所继承北大艺术教育传统，坚持自身的人文精神和书法文化特性，显示出素质教育与专业教育并重的特色。北大“兼容并包”、“思想自由”、“学术独立”的传统和“以天下为己任”的爱国敬业精神，切实地推动着北大书法艺术教育与研究，并正为中国书法文化发展作出自己的贡献。

北大书法重视“书法文化”，进而倡导“文化书法”。书法是东方文化中重要的艺术文化，东方书法精简为黑的线条和白的纸面，黑白二色穷极线条流变和章法演化，暗合中国哲学最高精神“万物归一”之道。书法是“汉字文化圈”高妙的文化精神活动，走出汉字文化圈以外，比如欧美也可能有艺术字体，但是它们没有将文字的“书写”转变成用圆软毛笔书写的高妙徒手线艺术。在这个意义上可以说，书法是东方文化精神上的高迈境界——最能代表东方艺术和汉字文化圈的文化精神形象。

大学是大师汇聚之地，是思想和艺术传承之所。大学书法强调将中国文化精神通过书法传承下去，以影响莘莘学子的文化精神编码。因此，大学书法不仅讲求书法的典雅清正，而且要求书法具有深厚的文化意味。大学书法的本质意义在于其文化根基，传达出当代学者对汉文字的审美书写和汉字文化圈的文化遗产。《礼记·大学》说：“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善”。大学书法以其

深宏的文化为背景，正惟此，文化成为了书法的底色和生命，没有文化的书法仅仅是技法的展现而没有真正的生命力。那种仅仅张扬个性的奇思怪想的所谓反传统书法，恰恰违背了书法的文化精神。

强调“文化书法”的办学理念，意在强调书法和文化之间非此不可的联系。而面对全球化时代多种文化症候和书法文化处境而提出“文化书法”的观念，意在强调大学书法的文化追求或“书法中国”的文化指纹，进而重申中国书法的文化根基和文化内涵。文化是书法的本体依据，书法是文化的审美呈现。书法是“无法至法”的艺术形式，分内法和外法，内法包括笔法、字法、墨法、章法等，外法包括生命之法、境界之法和精神之法。书法超越技法而成为直指心性的文化审美形式，从中展现出生命的境界和哲学的意蕴。书法要达到炉火纯青绝不能满足于技法，真正的书法家都是在“技进乎道”的历练修为中追求宇宙大化的心性价值，那些止于技滞于巧的书法是不足观的。

“文化书法”是北大书法所强调的书法教育纲领和书法文化身份的体现。北大作为中国教育的最高学府，在一个世纪的风云中坚守着重要的价值担当工作：一是思想启蒙解放，这是百年北大的精神魅力所在；二是学术前沿探索，全面地伸展着大学独特的学术触角，推动了中国新文化运动并同世界前沿学科进行平等对话；三是文化艺术的精神重塑。20世纪初蔡元培先生对艺术教育十分重视，不仅在北大讲授美学美育课，还在北大组织“音乐传习所”、“书法研究会”、“画法研究会”

等，聘请徐悲鸿、陈师曾、陈半丁等一批著名艺术家到北大授课和指导学生接受传统文化艺术熏陶。现代艺术在中国出现时就进入了北大研究视野，这使得北大成为一所传统思想与现代思想多元并存的大学，一所艺术气氛相当浓厚的大学及全国美育和艺术教育的中心，在书写实践或理论建树上都有着辉煌的历史。到20世纪后期，北大艺术学科重新受到重视，书法再次被引入北大文化理论教学体系，表明中国最高学府的学科分类设置和观念拓展有了新的维度，凸现了新世纪综合性大学对大学的使命和人的全面发展的重新认识。这种文、理、艺术学科三位一体的格局，将使校园学者和学生成为活生生的、有智商、有情商，而且还有“美商”的全面发展的人。

“书法文化”的提出，意味着中国书法不仅有了自己的跨文化的国际眼光，而且有了文化精神启蒙的书法问题意识。在全球化背景下我们一定要弄清：中国书法是否一定要被西方化掉？是否东方话语必然就只能在西式现代性话语中成为非我的形式？或许解决书法传统与现代矛盾的办法是：找到西方和东方文化精神内核中具有人类共同性的审美形式，如空间张力、视觉冲击力、抽象变形，或如铁划银钩的干练精纯、枯笔渴笔的高古超迈，并加以审美创新。并不是那些已为西方现代化、后现代化影响的狂躁的“书法”，才是现代吸引眼球的东西。一种完整的书法生态美学观，应该在获得世界性的审美共识的形式框架中，注入中国文化的民族精神和东方魅力，这才是中国传统向现代转型、现代传承传统的必由之路。

北大书法教育的重要特点在于它能够打破那种专科院校单一的美术史、美术技法、美术理论、美术观念方面的教学模式，而进入全球化时代的双科、多科乃至全科的训练，使书法研究生、博士生朝“双语精英”和文化艺术底蕴丰满的“学者型艺术家”方向努力。必要的学术文化训练可以修正书法界的急功近利倾向，还可以为真正的书法家提供文、史、哲、考古等知识型阐释的文化平台，使得“依仁游艺”、“立己达人”成为可能。

为了进一步提升文化书法理论研究和大学书法创作实践，我们主编了这套《北京大学文化书法研究丛书》，邀请国内外知名的书家及教授撰写专著，分成若干辑陆续出版。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。当然，凡是文化创新必有其理论盲点和误区，书法文化的创新同样如此，因此，我们等待社会各界的批评教正。

是为序。

金开诚 王岳川

2007年9月9日于北京大学

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M. 苏立文教授也是如此：虽然他上世纪30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、庞薰棻等均是好朋友，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！”把书法视为畏途。也许是这几年在我们的频繁交往之后，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古代书法的一些内容。

近些年在《读书》杂志上曾读到过巫鸿先生介绍美国的中国美术史论专家的研究状态时，也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有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呵！

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——M.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，必须对其“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，这个理论体系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10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、拓展和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？它是否能与其它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。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1项、第2项同属于书法史学学科；第3项、第5项和第4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1项、第2项和第4项的其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，我自以为是地认为，“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、比较与跨学科的渗透。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。作为学艺术的学院派“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接受我们巨大的历史遗产，从而“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。

我曾经一再申明过，我是一个想写好字的书法家，最多也兼一个艺术史学工作者，因为我长年在为编撰《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80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了北京大学书法研究所硕士课程班而成，后来也为中国艺术研究院中国书法院硕士班讲过。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”也必然携带着“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，它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含蕴其中，又是具体和形象的，从感性上去认知一些复杂难述的问题，与理性决不相悖。

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其望！是为序。

刘正成

丁亥岁暮雪后于松竹梅花堂灯下

目 录

总序	金开诚 王岳川	1
序言	刘正成	5
第一章 再现与表现：书法形象审美特征		1
一 审美特征之一：抽象性		3
二 审美特征之二：文学性		7
三 审美特征之三：不可重复性		12
四 审美特征之四：时序不可逆转性		18
五 审美特征之五：有美感而无快感		20
第二章 论用笔与结字：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		49
一 定义		49
二 空间观念的分野		50

三 平面空间构筑的三个倾向	61
四 斗方的空间构筑	82
五 横幅的空间构筑	85
第四章 风格与流派：创作内容与形式的选择	89
一 风格的定义	89
二 风格的借鉴	104
三 风格的创造	132
四 流派的定义	137
第五章 书家与书作：行为与艺术的统一	149
一 书法家身份与行为的历史范畴	149
二 书法家行为与作品的分析	161
三 最高境界：行为与艺术的同一性	170
图版目录	191

第一章 再现与表现：书法形象审美特征

在北京举办“书法”、“书艺”、“书道”三期讲学时，熊秉明先生使用了严格的西方学术规范，给中国书法理论研究很大的启发^[1]。熊先生使用的研究方法、教学方法，纯粹是西方的，也就是分析的，即定量、定性的方法，有着较为严密的逻辑推理关系。可是，他又祖述孔孟，祖述老庄，好像施用了麻醉剂，让我们觉得他的方法是地道中国的，他用纯粹西方的方法来研究中国艺术，而内容又非常传统。限于寡陋，其实际的成就不敢妄加评说，我觉得境界、眼界是很高的。那么，我拟定了这个标题——“书法形象审美”来讲述，我感到很冒失，对西方非常缺乏了解的我，所使用的研究方法也是不具备西方传统的，即理性的、经验的、逻辑论证的严格规范性。我是与熊先生反其道而行之，即用一种“感悟”的方法，来描绘我对一个理论问题的感觉。这中间，显然难以避免原来的抽象思辨色彩，即有时有论点，但缺乏严密的、合理的论据作对应关照。心向往之，然心有余而力不足也。

“形象”一词，我是从苏联社会科学院的《马克思列宁主义美学原理》^[2]中找到

[1] 熊秉明(1922—2002)，法籍中国艺术理论家。原籍云南昆明，出生于江苏南京。1944年毕业于昆明国立西南联合大学。1947年考取公费留法，进入巴黎大学攻读博士学位。1949年专修雕塑艺术。1960年在瑞士苏黎士大学教授汉语及中国哲学。1962年受聘于巴黎东方语言文化学院，曾任该校中文系教授及系主任。1983年获法国教育部棕榈骑士勋章。著有《张旭与草书》（法文）、《中国书法理论体系》、《关于罗丹——日记择抄》、《诗三篇》、《展览会观念或者观念的展览会》、《回归的塑造》等著述，在当代中国理论界有相当影响。1980年代中来中国，先后在北京举办讲习班，进行书法理论的实验教学。除了“书法”、“书艺”、“书道”三个班外，2002年还由《中国书法》杂志社为他举办的“老年书法班”，并与老友吴冠中、杨振宁共庆82岁生日。当年返国不久，因脑溢血突发逝世。笔者与熊先生相识近二十年，向熊先生多所请益，尤其在熊先生晚年与其有几次关于书法的重要学术对话。

[2] 《马克思列宁主义美学原理》，生活·读书·新知三联书店，1962年版，第473页。

它的定义，并长期运用过。该书指出：“艺术形象的第一个最显的特征，就是它的个体性、具体性和直观性。艺术家在创造形象的过程中反映生活时，从不抽象化，离开具体的现实。”按照这一个定理，在论述到艺术的种类和体裁时，就显得捉襟见肘，例如诗歌，尤其是音乐，其论证使人困惑。文中引用苏联作曲家亚·尼·谢洛夫的名言：音乐是“心灵的直接语言”。那么，这种“直接语言”的本质是什么呢？语言是思维的抽象，那么这种“直接”的音乐的语言又是什么呢？该书语焉不详。在这一点上，还不如老黑格尔“全面”：

艺术作品所处的地位是介乎直接的感性事物与理念性的思想之间的。它还不是纯粹的思想，但是尽管它还是感性的，它却不复是单纯的物质存在，像石头、植物和有机生命那样。（《美学》第一卷，人民文学出版社1962版）

甚至还如其前辈别林斯基阐述得深刻：

……艺术是对真理的直感的观察，或者说是寓于形象的思维。（《外国理论家、作家论形象思维》）

按通常的说法，人类的思维形式有两种：一种是逻辑思维，一种是形象思维，钱学森先生提出了第三种，即灵感思维。他说这种“灵感思维”在艺术家和科学家中都是存在的。他说，一瞬间，人的思维有一种突发性的变化，不能说是逻辑的，也说不上是形象的，就像原子核的裂变一样。钱先生是伟大的科学家，但这一研究的成果，我认为是一种感悟的方法寻求到的。它虽然缺乏进一步的论证，但确实道出了一种大家都曾体验过的某种思维过程。哲学与诗，在把握世界的方式上是矛盾的，如同“思维”与“形象”一样，但它们是否又有某种同一性呢？本文就是试图在它们的某一个契合点上，去探讨书法的某种本质意义。那么，我所提到的所谓“书法形象”便有这种“调和”或难以严格界定的含义。