

书法究竟是什么？是写字？是汉字书写之美？是通过书写来表达抒情写意？是工余的消遣或茶余饭后的自娱？或是一种展示才能的途径？是学

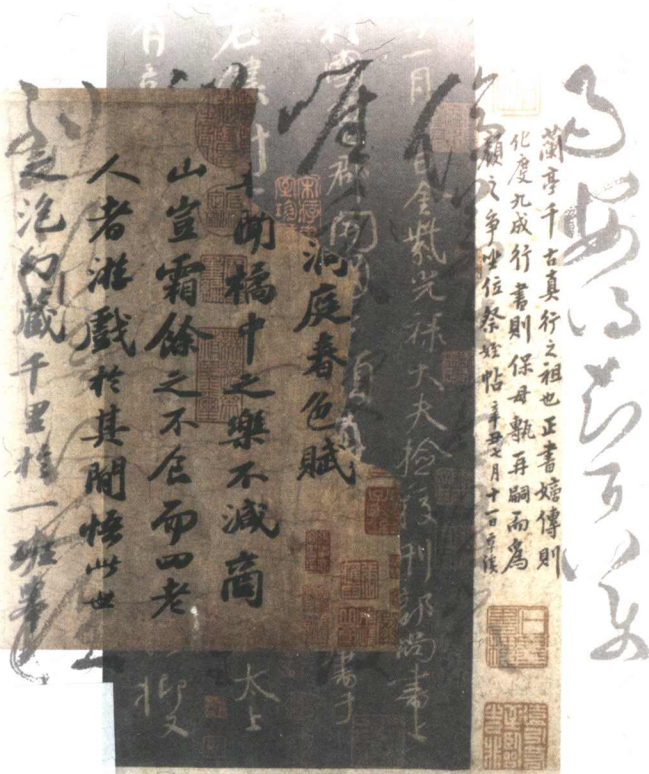
线条的世界

中国书法文化史

问修养的载体？再或是彻底的艺术创作？是书家与社会进行衔接、交流、表现的视觉形式……在书法作为一门艺术之后，它必须经受选择的追问。

陈振濂 著

线条的世界



J292.1
C49

线条的世界

——
中国书法文化史

陈振濂
著

图书在版编目(CIP)数据

线条的世界：中国书法文化史/陈振濂著.-杭州：
浙江大学出版社,2002.10

ISBN 7-308-03086-5

I.线… II.陈… III.书法-美术史-中国

IV.I292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 069332 号

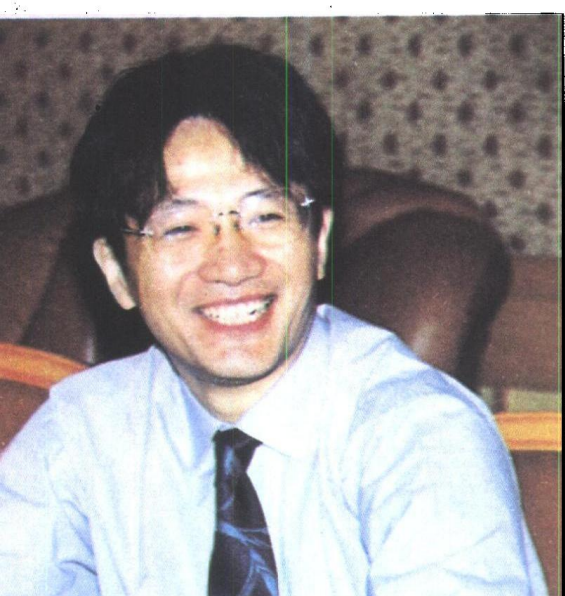
线条的世界

——中国书法文化史

陈振濂 著

出版发行 浙江大学出版社
(杭州浙大路 38 号 邮编 310027)
(E-mail:zupress@mail.hz.zj.cn)
(网址: <http://www.zjupress.com>)

策 划 张 磊 黄宝忠
责任编辑 张 磊 黄宝忠
美术编辑 张 磊
装帧设计 张 磊
监 制 浙江大学出版社生活·艺术工作室
制 版 杭州天一图文制作有限公司
印 刷 浙江印刷集团公司
开 本 889mm×1194mm 1/32
经 销 浙江省新华书店
印 张 8.5
字 数 236 千
版 印 次 2002 年 10 月第 1 版第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-308-03086-5/J·042
定 价 28.00 元



作者简介

陈振濂，号颐斋，原籍浙江鄞县，1956年2月26日生于上海，1981年毕业于中国美术学院。1993年任中国美术学院教授，博士生导师。2000年调任浙江大学人文学院副院长兼艺术学系主任、浙江大学中国艺术研究所所长，博士生导师。陈振濂同时以创作、理论、教育三方面的开创性成果享誉当代。1992年在日本举办“陈振濂书法绘画篆刻展览”；1993年在中国大陆举办“陈振濂书画篆刻著述展览”；1994年在中国台湾举办“陈振濂书画篆刻文献展览”。迄今为止已举办过个展五次。出版有《陈振濂书画篆刻集》及展览图录两种。专攻书画篆刻理论研究，目前已出版学术专著有三十二种。内容涉及古典诗歌、中国画、书法、篆刻等各个方面，并旁涉日本书法绘画。在书法创作方面倡导“学院派”书法创作模式，强调书法创作的构思、主题、形式与技巧的综合性，为书法艺术从古典向现代的转型提供了一种崭新的专业思考与实践成果，并以此成果荣获中国文联“百名优秀青年文艺家”称号(1999)。在书法理论方面倡导“书法学”学科研究，主编《书法学》学术专著，为书法理论的体系化、规范化、专业化提出了完整的学科构思，此一成果已荣获“文化部第一届优秀艺术科学成果奖”(1999)。在书法教育方面有“陈振濂书法教学法”，有史以来第一次以书法教育学成果获国家级大奖(1988)和霍英东教学基金奖(1989)。有大学教材著述五种行世，并主编“大学书法教材集成”十五种。在文艺评论方面，获“中国当代文艺评论奖”(2001)。现为国家级专家并享受政府特殊津贴，现任浙江省政治协商会议常务委员会委员、杭州市政协副主席、中国书法家协会理事、学术委员、中国教育学会书法教育专业委员会副理事长、中国青年书法理论家协会主席、浙江省书法家协会副主席、西泠印社理事、浙江省中日关系史学会副会长、亚太文化研究会副会长。在日本和中国大陆、台湾分别有“陈振濂后援会”团体组织各种学术活动；在青岛有“陈振濂书学研究院”。1996年，中国美术学院书店、浙江省艺术书店分别设立“陈振濂学术著作专柜”。

◆卷首语 书法史观建立的重要性/1

◆第一章 文字的艺术/5

引言:文字的出发点/5

书法心目中的“文字”是什么/9

一个契机:象形与会意/13

古文字演变的几个阶段/18

走向今文字系统/23

“字体”与“书体”/26

书体之美与美术字之美/29

◆第二章 书法观念/33

文字崇拜与神祇崇拜/33

作为实用工具的文字书写/37

书写之美/44

艺术图像的表现/52

◆第三章 传统的力量/60

正体与草体的循环/60

从书写行为到笔法动作/67

“至高无上”的笔法/72

“韵”、“法”、“意”的思潮史嬗递/79

◆第四章 材料之美/88

碑与帖/88

“碑学”与“帖学”/91

由“碑”与“帖”走向“写”与“刻”/98

书写文化与石刻文化/102

◆第五章 案头书与壁上书/108

“案头书”的应用与欣赏/108

“壁上书”的几种类型/119

从挥洒之乐到欣赏习惯的变迁/130

走向“形式美”/137

◆第六章 书法家的类型/144

书法家作为符号/144

不同时代的不同书法家/148

作为主流的文人书法家/153

书法家：类型分析/158

◆第七章 文人风雅/165

学问与修养/165

风雅的品味与嗜好/169

诗书画印一体化的独特趣味/173

挥洒之乐/179

◆第八章 世纪大转换/190

从古代转向近现代/190

书法活动方式的变迁/195

书法作为“艺术运动”/198

理论的先导/203

◆第九章 走向形式/209

书法的形式：展览之本/209

书法形式的独特性/213

形式的重构/217

形式的意义追问/220

◆第十章 流派的时代/225

艺术史的当代形态:多样化/225

“书法”:中国的流派/230

“书道”:日本的流派/237

“书艺”:韩国的流派/249

世界范围的大观照/252

◆余论 书法是什么? /258

◆后记/261



卷首语 书法史观建立的重要性

关于中国书法史的体式,究竟应该是取哪一种形态才算正统,一直是史家们争执不定的热门话题。由此而引发出关于史学研究方法论的讨论,更是近年来书学界的一道壮丽的景观。尽管在其中还有许多争执与悬而未决的疑难问题,但就大略言之,无非是两种基本的倾向在呈此消彼长之势。一种,是被我们归结为“史料学派”的以考据、文献整理见长的研究方式;另一种,是被指为“史观学派”的以宏观把握与历史发展模式研究见长的学术态度。“史料学派”又被称之为“考据学派”;而“史观学派”则又被称之为“思辨学派”。前者着意在微观,后者着力在宏观。倘若在一个健康的学术氛围中,则由微观而走向宏观,或由宏观而进入微观,本来应该是殊途同归的。但就现阶段看,则分属微观与宏观的“史料”、“史观”两大学派的分立,作为当代中国书法史研究的基本样式,应该是一个确凿的事实而不仅仅是一种主观推断。

习惯于中国古代史研究方法——以二十四史为代表的,以帝王本纪、将相列传等人名事迹排列方式而构建起来的历史经典,带有浓郁的“英雄创造历史”的认识论痕迹。它对于历史的认知方式是这样的:因为历史是由英雄(人:“帝王将相”)创造的,因此撰写历史只要介绍人即可。有了人,就有了一切,就有了掌

握历史真实的钥匙。于是,点鬼簿式的历史、花名册式的历史、家谱式的历史,成为中国古典史学的主流形式;而与“人”相对的“事”,却是被置于第二位的。当然,在古代也有以“事”为主的研究体裁,比如“纪事本末”体,但它基本上也还是一种表面事实(事件)的罗列。对象与内容不同,但方法却与对人物事迹的罗列相去不远。限于古典史学思想中“述而不作”的传统文化理念的规定性,作为对历史学家与撰述者本人的分析与探究,或曰“主体介入”,却是向来不被提倡甚至还会触犯史家大忌的。这种情形,在中国书法史学中表现得尤为突出。遍观自清末以来寥寥可数的几部书法史,大抵都是点鬼簿式、花名册式的叙述风格——如果我们把刘熙载、康有为等人的书法史著作,看作是随笔札记式的古典形态的史学研究成果的话,那么,在历史学界已出现了王国维、梁启超、陈寅恪、傅斯年、顾颉刚、李济、郭沫若、范文澜等各个学派的代表人物,“新史学”已经具有相当完整的体格之际,在书法史研究方面,我们却看不到足以与之遥相呼应的成果群的出现。比较成形的如祝嘉的《书学史》,已经以其资料收集的相对详尽而成为民国书学理论界的翘楚;而在建国以后,能举出的书法史著作,也只有潘伯鹰的《中国书法简论》。相比之下,他们的成果也还都不无陈旧之感,遑论是形成各自不同的学术流派。其书法史研究的深度,尚不能与五十年前的梁启超、王国维、顾颉刚等媲美,甚至还不能望其项背。这是事实,毋庸讳言。直至新时期的二十世纪七十至八十年代甚至二十世纪九十年代末,我们看到已出版的书法史著作不下二十种,但似乎也还未能走出这个“怪圈”,有创见的、有冲击力的成果也还是十分罕见。

当代书法理论界对此进行了深刻的反省。作为反省的成果之一,是以文献考据为主导的“史料学派”在研究中开始更多地发掘新的出土资料,以及在文献考据中摒弃常识性介绍,而使史料的提出具有更深的学术含量;而反过来,从另一个反省角度上看,以宏观史识为主导的“史观学派”则更着意于历史的抽象思辨与历史规律的整理,试图能摆脱旧有史学模式的束缚,能以一种新的方法论与认识论来牵引书法史研究的前行方向。比如,我曾在一九九〇年前后

提到，我们在撰写书法史时，有没有能力来撰写一部特殊的书法史——没有书家人名的书法史；或不以古代书家人名排列的书法史；或更进一步，在提到王羲之、颜真卿、苏轼直到吴昌硕的书家人名时，全部把他们归入“注”之中而不出现在正文中，看看在没有这些书法大师人名出现的情况下，我们还能不能完成一部书法史的写作？！

这当然是一个极端的想法与提法。但在其中，我以为是包含了一些合理的时代因素的。我们所需要的书法史，不是书法百科全书或书法大辞典式的知识介绍；而应该是贯串着史学家的史识、史德、史才、史学的综合要素的，同时又有不断的创新内容的书法史。它应该有对历代书法史现象进行重要归纳、整理、组合、构建的能力；又应该有对某一具体史实进行深入发掘、阐释、解读、定位的本领。在它看来，任何一个具体的书法史事实都不是孤立的，都有着自身潜在的序列与结构。我们没有发现它，是我们缺乏眼光，并不等于它不存在。而新一代的书法史学家，就应该着力去训练这种眼光与能力。只有这样，才会有当代的书法新史学诞生的可能性。

鉴于这样的理念与史学原则，也鉴于对新史学理想的憧憬，我尝试着撰写了这样一部简略的书法文化史。我以为，书法史不一定非得由横向的、以断代史拼组而成；书法史还可以由纵向的、以人物、作品、行为、观念、文化要素等构成的方式来展开。如果说：前一种由断代史衔接组合而成的横向方式，是古来即被历史学家所接受的古典史学传统的话；那么后一种由各系统按时序分列的专题纵向方式，可能正是书法新史学改造自身、自出新意的一个大好契机，一个值得尝试的实践内容。只要我们不抱着传统、正统的旧框框去对它进行挑剔，它本来是可以作为一种方式而存在于当代书法史学界的。

从一九九〇年提出这一史学构想以来，又是十年了。在写出了《现代中国书法史》、《近代中日绘画交流史比较研究》以及几部书法史学教程之后，我还一直未能专心致志地就这一构想来做一次针对性较强的研究实践，现在，就以这本小书，作为在目前的认识水平下所交的第一份答卷吧。伏望学界高明贤达有以教我。



明·杜堉 【东坡题竹图轴】(局部)

第一章 文字的艺术

引言：文字的出发点

中国书法是书写汉字的艺术——这是一个目前最为常见的表述方式：写的是字；在中国，字当然是指汉字。于是“写汉字”成为书法在行为与对象上的一个合乎逻辑、顺理成章的规定。它包含了两个子课题：第一，是写什么？写汉字。这是站在中国的立场上说的。第二，是怎么写？是“写”而不是“画”，于是就有了一整套与书写有密切关系的笔法的、字法的、章法的种种技术要求。在目前，它是一个最通用的、也是最容易被接受的解释。

但虽然我们对这样的解释在一般意义上表示认可，一旦深入思考，却发现其中有许多结论并不是“必然”或顺理成章的，而是在漫长的历史发展进程中逐渐地、甚至是偶然地被形成的。比如，关于“写什么”的问题，写字，写中国的文字，写汉字——这三个递进的关系并不那么“必然”。中国的文字仅仅是汉字吗？“中国”是一个政治地域概念，“汉字”却是一个物质对象



唐·颜真卿 【东方朔画赞碑】(局部)

概念。中国文字并不只是汉字,且不说今天的蒙、藏、维、满各民族文字是中国文字这一概念中的组成部分,即使在过去,西夏文字、契丹文字却是毫无疑问的中国文字;再深入论之,则站在传统的中国文字的立场看今天的简化字,它是否那么理直气壮也还是一个问题。

比如第二批汉字简化字方案(1977)之被推行旋即又被废止(1986),即表明它可能不具备作为成熟的文字系统的许多必备条件。但在外形外貌上,它却是真正的中国文字的组合方式。再进而言之,则书法既是写中国文字(汉字),那么它作为一个定义必然是排它的,但我们却在漫长的书法史进程中发现:古代日本的假名、朝鲜的谚文、越南的字喃,这些(在文字学立场上说)本非汉字的文字,却照样可以构成“书法”。

由是:书法是“书写汉字的一门艺术”这一提法中所包含的逻辑推衍与判断的标准,其实不是自然的、先验的;而是在许多次文化冲突、震荡、平衡、协调的过程中人为地“给定”的。它是历史选择的结果,而不是一个前提或条件。书法可以写汉字,也可以不写汉字,至于它为什么会选择写今天我们熟悉的汉字,而抛弃了它曾经写过的许多“字”,这里面包含了太多的理由与随机性。把它视为先验的、必然的,则是思维简单僵化的表现。而把它视为一种选择的结果,则我们会去发掘其中许多促成、催化的条件与历史原因,并且也只有这样,我们才会对书法采取一种较为开放的态度——比如,当今天有艺术家试图以英文、法文或西班牙文等标音文字素材为媒介,以毛笔书写技巧来表达之;或以伊斯兰文来书写,并指认这些也是“书法”、是CALLIGRAPHY之时,我们至少不会仅仅因为它们的异国情调而嗤之以鼻。不习惯,并不是一个判决取舍的惟一理由。而要真正深入地去证明它的异或同,需要的是理性而不是泛泛的感觉。换言之:退一万步说,如果在证明过程中,英文书法或阿拉伯文书法的成立并无太大的理论缺陷的话,那么它至少有资格成为“书法”,而不能被我们简单粗暴地拒之门外。

对既有古典教条的信奉,被对理由的证明与追索的取代,这是书法思维健康向上、积极进取的一个重要的时代标志。但这样的理性,不但不会损害汉字书法存在的理由,反而会促使我们寻找到比现在所有的理由更为充分、更具有学术价值的解读方法,从而使当代书法的艺术思维走向一个更高的起点。

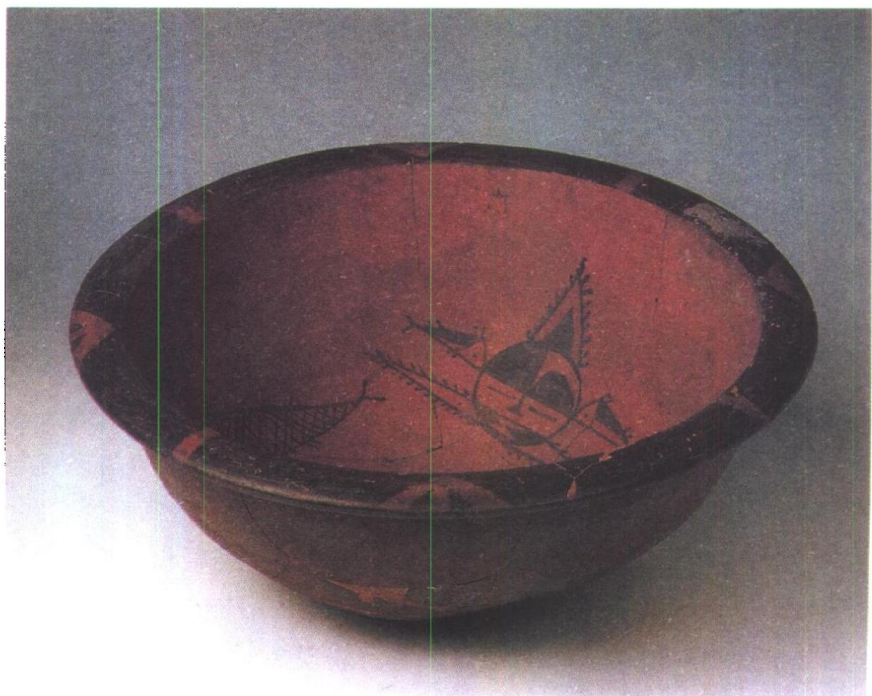


新石器时代·河姆渡文化 陶盆上刻画的稻穗纹

书法心目中的“文字”是什么

对书法艺术来说:文字,的确是一个难以解开的“谜团”不但文字作为定义的宽泛性与多义性使我们无法确切而精准地把握它在书法中的地位与作用;并且就书法而言,文字的功能也具有多样复杂性——它本来,是古典型书法表现的直接对象。写书法就是写字,这“字”(文字或更具体指汉字)当然就是对象;但同时,它又在当代被转换为书法表现的一种物质载体:书法的艺术表现,正是通过汉字这个载体才获得充分实现的。又是对象、又是载体;对象是终点与目标,而载体却指向过程的含义。这两者之间,本来有着质的区别,在其他的艺术门类中完全无法被混淆,但却在书法艺术中获得了奇怪的统一,而且几千年来相处融洽、相安无事。天下怪事,莫此为甚!

讨论一下文字在初始状态下的种种表现是很有必要的。在古代的世界文明史格局中,使文字具备艺术发展的可能性的原始形态,有古埃及的象形文字即“圣书文字”、苏美尔人的楔形文字、古希腊的克里特人的表形文字、美洲的玛雅文化中的文字等等,它们都曾以图形来表意,有如绘画的简略形态,因此都可说是广义上的象形文字。从古埃及、古希腊,到古代的中美洲,以及中国,文化意识有如此的不同,文明环境、种族、地域之间又有极为巨大的差异,且交通与交流又几乎处于全封闭状态,但却又都不约而同地选择绘图摹形的方式来确定本民族文字的最早形态。这显然不是偶然的,它表明,在原始文明初生、一切都还处于相对低级阶段之时,图画——即使是最简约的、符号化色彩极强的图画,其指事传义的功能也比结绳、刻符等过于抽象的表记方式要有效得多。就原始初民而言,眼睛与眼睛看出去的外观事物,是一样的。图画的摹形,至少可以保证指事传义的一个最重要的原则获得尊重:清晰与通用性。只有有了通用性,文字才成其为文字,才有可能进行有价值的交流。如上所述,不同的地域种族和不同文化背景下的文明系统,都不约而同地选择象形文字作为起点,是有其实用方面和智慧发展阶段方面的诸多影响



新石器时代·仰韶文化 人面鱼纹彩陶盆

在共同发挥作用的。

区别仅仅在于,古埃及、古希腊、古玛雅人等的象形文字系统,在从公元前的十世纪到十五世纪之际,都迅速地被拼音文字所取代,从而走上了一条全新的、以字母拼写为主要特征的表音文字系统之路,这种又一次不约而同曾经令我们百思不得其解。迄今为止,关于这一文字系统的大变动——由象形文字(它在本质上是表形的),一变而为表音文字系统,它的内在理由与外部环境理由有哪些?学术界还缺乏公认的结论。但我以为,它应该与语言有密切关系。而只有中国的汉字,在经过了象形文字系统的发轫之后,却“离群索居”,通过对图形与描画的简约与符号抽象化,再加以组合的手段(如以指事、会意、形声等“六书”方式)进行进一步的抽象改造与整合,从而保证了作为“表意(形)文字”的一贯传统,既保证了从象形开始的对“形”的持恒关注,又与其他的表音文字明显拉开了距离。