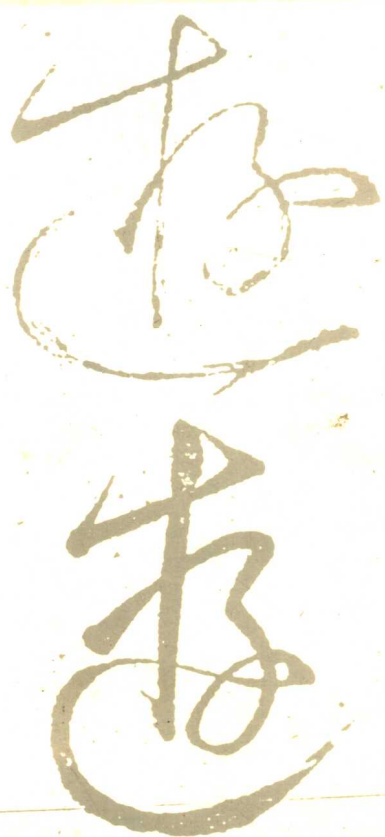


陈
振
濂
著

高等书法教程



唐 懷素 自叙帖



北魏 鄭道昭 鄭文公下碑



陈
振
濂

高等书法教程

上海书画出版社

(沪)新登字112号

高等书法教程

编 著 者: 陈振濂

★

上海书画出版社 出版、发行 上海衡山路 237 号
邮政编码 200031

上海浦江印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/16 印张: 28.25 字数: 250千字

1994年8月第1版 1994年8月第1次印刷

印数: 0.001—2,000

ISBN 7-80512-674-7/J 556 定价: 40.00元

序 一

我国人谈起书法教育来，总是上溯到《周礼》“保氏养国子司以道，乃教之六艺。……五曰六书。”六书即文字学，包括书法在内。但国子是指贵族子弟，当时老百姓是没有受教育机会的。《孟子》：“夏曰校，殷曰序，周曰庠，学则三代共之”，下文又有“小民亲于下”的话，可知孟子所了解的教育对象已经逐步面向全民的了，只是教育的科目，无从考见。

汉代还遗留下来有关书法教育一些资料。据许慎《说文序》所引：“《尉律》：学僮十七以上始试，讽籀书九千字，乃得为吏。又以八体试之。郡移太史，并课最者以为尚书史。书或不正，辄举劾之。”《尉律》是汉代的法律，是为全国人民订颁的。学僮应指全国学龄儿童。那是进一步考选中层官员的措施了。这里给我们一个概念，早期书法教育完全与文字学连在一起，分不开的。

两汉魏、吴以来，书法艺术一直在发展。同时也逐步从文字学范围内孕育出来，形成一门独特的学科。历史记载，萧何、史游、陈遵、张芝、蔡邕、钟繇、皇象等书家，烜赫一时。那时师徒传授，民间学习，一定已有相应的教材。两晋南北朝书家更多，其中卫铄、王羲之父子、羊欣、王僧虔、梁武帝、虞和、庾元威、智永等人，且有论书之作传世。这些著作，兼有示教传授作用，也便是教材。只是有些文章出于后世伪托，如王羲之《题卫夫人笔阵图后》曾有人辩说是假的，至少部分是假的。

唐代是中世纪书法艺术鼎盛的一个时代，唐太宗本人便是第一流的书家。《唐会典》卷三十五：“贞观元年以后，太宗数幸国学太学，……其书算等各置博士，……已而高丽、百济、新罗、高昌、吐蕃诸国酋长亦遣子弟请入国学，……国学之盛，近古未有。”《通典》卷十五：“其择人有四事，……三曰书，取其楷法遒美。”《新唐书百官志》自注：“贞观元年，诏京官职事五品以上子嗜书者二十四人来馆习书。”以上所引还是对贵族子弟及一般官员的。《新唐书选举志》：“唐代取士之科

……大原有三：由学馆者曰生徒，由州县者曰乡贡，皆升于有司进退之。其科之目，有秀才，有明经，有俊士，有明法，有明字，有明算，……学书日纸一幅，……凡书学，先口试，通，乃另试《说文》、《字林》二十条，通十八为第。”见得当时制度的严格。这就不是专对贵族而是同时面向全国人民了。“由州县者曰乡贡”一句可以证明。至于东西各邻国派遣子弟来学习，当然也包括书法在内，那便是早期的留学生了。

唐代有关书法的理论，一部分是品评，又一部分则专谈技法，很明显都是当时通行的教材。最著名的如欧阳询有《结字三十六法》，颜真卿有《述张长史笔法十二意》，韩方明有《授笔要说》，……这些文章主要从技法角度说话，真是钻研深刻，分析细密，发前人所未发。后世有“唐人尚法”的话，是恰当的。——写到这里，想起一件事：历来书法界奉为金科玉律的“永字八法”，据说创自智永。我看永字第二笔“勒”是指完整的横划，不是今天我们所写的短划折转与一竖相连。否则八法中缺少完整的横划，也不成事。智永手写《真草千字文》墨迹今天尚存。

“永绥吉兆”的永字真书第二笔也是折转连一竖不作横长一划，证明他自己写永字并不照八法。沈尹默先生引据韩方明曾说张旭“始弘八法”的话，断定永字八法是张旭提出的，很有道理（详见他所著《历代名家学书经验辑要释义》）。张旭也是唐代人，时代性也相符合。总之，唐代人谈学书的技法，缜密之极，肯定是学术的进步，值得后人参考。但有些过于机械，也是今天大家所公认的。

上文提到书法艺术逐步从文字学孕育出来，是事实。实际上历代有关书学教课一直不排除文学、史学等。犹如今天书法专业学生一定要修习政治、文学、文字学、金石学一样。《宋史选举志》有“书学生习篆隶草三体，明《说文》、《字说》、《尔雅》、《大雅》、《方言》，兼通《论语》《孟子》义”的规定，那是意中之事。下文说：“画学之业，……以《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》教授。”见得每一学科都不是孤立的。书画学各生通过一系列文字学经学训练方能培养成为完善的书家或画家。宋代如此规定，虽然分量稍重，原则上是合理的。

《礼记》说：“一张一弛，文武之道也。”历来政治家常引用其说。书法艺术的发展过程，也有同样情况。从晋代算起，各时期大致情况是：二王是一张，南北朝也是一张，初唐太宗朝是一张，中期出了李邕、张旭、颜真卿又一张，宋代蔡、苏、黄、米是一张，元代赵孟頫是一张，明代中期吴门派诸人是一张，晚期董、张、黄、倪又是一张。其余时间基本上都是弛。宋元以来书家学习对象一直是刻帖，帖学曾占优势。到清代帖学渐弛，道光之后，碑学兴起，与帖学争衡，邓石如、赵之谦、吴昌硕更以篆隶名一世，可说是突出的张势。今天是人民管理自己

的国家，百废更新，回顾旧时代的弛张得失，了如指掌。我们正循着“百家争鸣百花齐放”的文艺方针，在全国范围内掀起空前未有的“书法热”，大专学校也多设置专业，毫无疑义，书法史上一个新的张势已经到来了。

陈振濂副教授颐斋学兄春秋正富，在浙江美术学院修完硕士课程后留校执教，迄今十年。幼学洽闻，声誉蹕起。著述问世，逐年发表于海内外报刊，舆论翕如。四年前曾为我主编《沙孟海翰墨生涯》在澳门出版。前年所著《中国书画篆刻品鉴》、《现代日本书法大典》两书的出版，亦皆嘱我为序。今年应邀赴日本岐阜女子大学讲学，课余总结其十年教学经验，写成《高等书法教程》一书，深入浅出，审博翔实，可以惊四筵，亦可以适独坐。我国办新教育数十年，大专学校设置书法专业，还是一九六三年老友潘天寿先生长浙江美术学院时请准高等教育部创办的。颐斋既是首届研究生，毕业十年后居然写出首创的这本书法教程，我虽未能尽读，窃嘉其热爱后生，热爱祖国，筌路启山之功也够伟大了。就我想到的拉杂写出来，以为之序。

一九九一年九月，沙孟海记于杭州西溪寓斋，年九十二。

序 二

在中西文化交汇碰撞的当今时代，编写一部书法教材的最大困难，与其说来自认识论方面的，还不如说出于方法论方面的更恰当。

如所周知，书法的传统教学方式，是与传统书法所依存的文化土壤相适应的。人和天的统一，伦理和哲学的通贯，艺术与哲学、伦理学的亲和，决定了传统书法本能地整合着它赖以颖脱而出的泛文化特性。写字技巧与书法艺术、写字教学与书法教学这两种不同本质的存在，总是像太极图中的阴阳鱼一样，彼此互动而不可分割。书法及其书家的产生和确立，并不依靠教学机制的作用，而更多地取决于“实践出真知”式的个体修炼过程。尽管在这种过程中往往寓含着儒与道的不同取向，比如，前者依仁游艺，通过趣味的修炼而“澄怀味道”，后者游刃于无，通过形式的修炼而“技进乎道”，但作为晋身艺术境界的阶梯，则同样建筑在主体自身价值发挥的基础上。唯其如是，数千年来的书法教学，一方面始终不会因其泛文化教育的原始特征，而妨碍书法艺术的自律性发展，另一方面，又始终不可能引起教学方式自身的革命，而以其超稳定的古典姿态适应着一切时代的变化。

随着西方近现代文化越来越多的涉介和融合，传统书法教学终于迎来了历史性的挑战。人们第一次自觉地寻求一种将书法作为独立学科的体格，写字技巧和书法艺术的联盟因此彻底破裂，书法教学以其忠贞不二的艺术教育的身份，在严格区别于应用的、文字的、泛文化的意义上，开始了以常规化手段造就书法艺术以及书法艺术家的新型历程。

目的的位移，引发了传统思想方法的重大变革。

传统思想方法表现在书法中，是崇“通”重“悟”。它注重思维的共时性和稳定性，往往无须经由逻辑思辨过程，就能直接从前逻辑跃迁到超逻辑。它注重存在的直觉形态和人化特征，往往不必区分认识和体验，就能架设主体与客体的有机关系网。它崇尚神秘的、不可外扬的个体经验和集体意识，往往不需要到践行

之外去寻找统一的“理”，就能在习惯成自然或日用而不知的生活状态中，建构自己的得“道”正果。因此，在书法作为一种技巧的世俗特征，与作为一种艺术的审美效应之间，在书法教学作为一种直观形象的目的训练，与作为一种玄虚抽象的人生境界之间，它都有效地维持着“无执故无失”的动态平衡。

然而，时至今日，这种曾经创造了世界上独一无二的璀灿书艺、孕育了历史上层出不穷的伟大书家的特定思想方法，却在它自己生长起来的地方，变得捉襟见肘、力不从心。面对理性思潮的日益普及，个性表现的强烈需求，以及艺术社会化程度的空前提高，它那缺乏独立的客体机制而乞灵于主体超越功能的古典立场，不仅无法在应用与审美、生活与艺术相分离的当代书法情境中找到既有的位置，而且极易成为书法创作、书法理论、尤其是书法教学鱼目混珠的渊源所自。书法家协会、书法专业学校和书法函授教育的蓬勃兴起，标志着以西方价值取向为参照的目的化、功能化了的社会机制，向人们提出了建构新的思想方法的时代课题。

这自然是极其艰巨并带有冒险性质的历史使命。传统思想方法之与书法，就像杆箸之与中国饮食文化一样，有着生死相依、荣辱与共的整合关系。用刀叉取代杆箸，用西方思想方法改造中国思想方法，对于中国饮食文化和中国书法来说，只能是一种外化的形态变异，而不可能成为内化的价值依归和动力基础。然而问题在于，目的化、功能化了的社会机制，毕竟从书法和书法教学的当代存在方式本身，发挥其对传统思想方法作局部改造乃至全面取代的实际作用。换句话说，书法的经典品行，再也无法在当代社会继续其合理性了，它非得接受现代性转换的洗礼，非得在顺应现代价值取向的自我改造过程中重新定位，哪怕这种转换和定位有悖于其赖以成立的本体论原则，也别无选择。

在此，值得一提的人物是宗白华先生。他虽然不是一位书法教育家，甚至还不能算严格的书法理论家，但他对书法所依据的传统思想方法，作出了现代性转换的有效尝试，则是独具功绩的。他将西方文化中的两个重要范畴——“时间”和“空间”，引入了书法讨论圈，并赋予其相当于中国传统思想方法中“阴阳”和“五行”的特殊地位，从而生发了“节奏”、“律动”、“生命单位”等一系列新的概念。由于时空范畴凝聚了西方人文传统和科学思维的丰富内涵，蕴含着把事物导向分析化和精密化的较大可能，这就为书法寻求与现代思想领域的各种联系带来了契机。正是基于此，近年来崛起于书法论坛和书法教学事业中的一代新人，显示出别开生面的活跃思想。他们以自己或工于理论思维，或兼善书艺创作的优长，针对宗先生未能深入形式分析的局限，作出了或此或彼的进一步探索。尽管

探索的道路非常艰难，一个足以承转传统方式的可靠联结点，也许要耗费整整一代乃至数代人的心力，但毋庸置疑的是，与现时代相协调的努力目标，终于在大批锐意进取的探索者那里形成了初步的规模效应。

陈振濂的书法教学构想，代表了新一代探索者的较高水平。这不仅因其作为教学科研成果，曾荣获过国家教委的奖掖，也不仅因其涵泳于浙江美术学院书法专业，而具有付诸实验的相对优势，尤为重要的依据，在于它筑基于一个既顺应着时代潮流又贯彻着历史文脉的独特立场。从中可以看到，书法这门古老的艺术，得到了相关专业知识和思辨学风的认真梳理，呈现为具有一般运演规律，具有自身的系统性和规范性，并且在学术上初步成为可与某些西方艺术进行对峙和交流的一门学科。它综合了对书法进行内部观照和外部审视的跳动式视角，以形式训练为支点，将书写技巧与审美功能联结为相互作用的动态平衡，以思想认识为鹄的，将形式构成与心理感应串合成相互促进的不尽历程。这种注重分析、强调理解、同时又尽可能保持内心体验和直觉通悟的二元论取向，一方面从时兴的艺术视角去认同传统的合理性，一方面又用严格的本位立场去堵截古典的文化整体观，恰如视需要而灵活使用中西餐具的现代上海人，以其既不限定心理属类也不限定形式阈限的开放性能力，获得了前所未有的广阔前景。

不言而喻，任何相异性状的结合，都有一个得失相伴的长期调整过程。在再也无法用从前对待单性状的原则去处理问题的今天，只有舍得一定的失，才能进入“适者生存”的行列。这部《高等书法教程》，较为完整地体现了陈振濂的书法教学构想及其操作程序，以守道不移的古典立场看，它或许属于离经叛道的尝试；而对于热衷现代派的激进主义者，又有可能显示出某种保守色彩。但我相信，正因为如此，它将成为现时代最有条件的“适者”，率先走进各所相关院校，以及越来越多的自修者之门。

卢辅圣 辛未秋杪于海上天钥楼

高等书法教程

目 录

前言

导论：高等书法教育的立足点与现代性

一、高等书法教育概念的界定

二、《高等书法教程》的系统化结构

三、高等书法教育的几个基础论题

课前准备工作内容

一、对书法实践课的基本认识

二、书法实践课的前期基本常识讲解

①选帖的标准

②基本技巧讲解

准确的临摹——

一年级授课内容：共8单元

一年级学年考试试题

分析的临摹——

二年级授课内容：共11单元

第一次外出参观考察

二年级学年考试试题

印象的临摹——

三年级（上）授课内容：共7单元

第二次外出参观考察

从临摹到创作——

三年级（下）授课内容：共7单元

三年级学年考试试题

创作——

四年级（上）授课内容：共10单元

每个单元均包括以下项目：

- ①训练目的
- ②字帖选择
- ③教学提要
- ④理论课配套内容

毕业创作——

四年级（下）授课内容

- 教学内容与目标的布置
- 毕业创作构思与毕业论文选题
- 外出考察
- 毕业创作与毕业论文的实施检查
- 毕业创作展览与毕业论文答辩

教育学原则在书法教学环境中的应用

- 一、对教学指导思想的认识
- 二、书法教学步骤中的一些具体问题
- 三、书法教学具体实施的几个原则

后记

前 言

我们很少能有机会对“高等书法教育”这个概念进行有效的界定，因为几千年来书法发展提供了素材的积累但却没有提供方法的积累，书法教育不就是书法学习吗？提出一个高等的概念，是否意味着还应该初等的和中等的概念？但事实上应该有，不但从纵向的角度看是分为初、中、高等；从性质上看还应该分为写字的、师范的、艺术的种种不同。但令人困惑的是，我们很少会这样去想过。

书法教育就这样在浑浑噩噩中不思变更。说没有现代书法教育吧？却于事实不符，因为的确有不少美术学院和师范大学有这方面的设置；但说有现代书法教育吧？于事实更不符，因为这些教育或是放任自流，以一个“抓感觉”的标准包治百病；或是把书法教育变成一种师徒授受式的写字学习，并无艺术方面的思考与要求，更没有教学法展开与检验，与“现代”这样一个规定性很强的立场实在是不相符合。

在大学执教书法十年，初步摸索出了一套相对完整的教学体系，还把它整理成一部书《书法教育学》出版，一九八九年，这套教学法并且获得了国家级优秀教学成果奖和国家教委霍英东教学研究基金奖，《书法教育学》的书是第一部，书法教学法获奖也是第一次；在我而言，当然是十分高兴十年研究终于到了结果的时候。不过也还是有不满足：因为《书法教育学》是一部学科研究的学术专著，它旨在清理思想，提供一些思考的起点，但对于具体的教学展开却所涉不多；作为对书法教师进行培训时的必读书籍当然不错，但作为具体的课堂用书则终嫌太抽象。也即是说，这样的书是写给教师（而且是对教育学有兴趣的教师）看的。至于以我名字命名并获奖的《陈振濂书法教学法》，在《新美术》上全部发表之后，也有许多热心的读者来信，认为仅仅是教学法而没有将具体的教学内容如字帖、理论用书等填充进去，看后还是不得要领，希望能有更进一步的、具体可按的教程之类的专著，以便教师在课堂里作为依据，学生也可以据以按部就班地循序渐

进。这就是说我的工作还未做完，教育学是提供抽象的原理，教学法是提供规定的途径，而教学内容这个最具体的对象却还付之阙如。

一九九〇年春，上海书画出版社的卢辅圣兄抵杭讲学，暇时谈起他们希望出一套高等书法教程，考虑到我在大学执教，又有教学成果获奖，希望我能接受这个约稿，于是欣然接受。并为此做了大量的准备工作。但其后的一年间忙于事务，一直是写写停停，总也拿不出个成稿来。一九九一年春，我奉命赴日本岐阜女子大学任客座教授，在日本安安静静地住了一年，各种原有的应酬均被切断，这样才有机会全力搞出这套《高等书法教程》。我很高兴，这套教程基本上能反映我们浙江美术学院书法专业的实况；也基本上反映了我的一些书法教育的思考，特别是它可以与已出版的《书法教育学》配套，勾画出我们这个教学法的大致面目。读者如果据以循序渐进，相信不会有太大的失望的——特别是本教程有字帖选择、教学法展开、教学指导提要等等，一套在手，十分便利，当然更重要的是它提供了一种较新的思想，学完全部教程之后，也许对书法创作与理论研究都会有不同于过去的看法。如果读者朋友能用四年时间对教程作较准确的把握与吸收，则可以说初步能达到一个大学的水平线了。

导论：高等书法教育的立足点与现代性格

一 高等书法教育概念的界定

界定高等书法教育的归属，是一个纯理论的课题。这类课题，应该在《书法教育学》专著中进行解答。但我们的这套教程有相对的独立性；且等到教程依单元进行之后，则具体的要求将会逐步展开，因此应在展开之前先进行一些思想与概念的清理，以收提纲挈领之效。特别是本教程具有相对明显的探索色彩，则先提出一个纲领性的教育立场，强调本套教程在思想上的立足点，以尽可能深入的反思与构建寻找自己的基础范围，便是十分重要的了。

当然，概念的界定可以有两种方法，一种是用抽象概念去界定抽象概念，另一种则是立足于实际的既有状态进行正面的或反面的思考，以期提出具有针对性的批评意见，最终提取出一个抽象的、有普遍意义的概念来。《高等书法教程》是一部具有实用价值的教材，并非是纯理论的学术探讨著作，即使在其中也已具有大量纯理论思考所投射出的痕迹，贯串了一整套对书法审美价值、书法艺术性质的基本观点，但它还是愿意选择后者；也即是说：它愿意在对现有的“事实存在”状态进行反思与选择的基础上构建自己的基本出发点。

首先，本教程不是一帖包治百病的万能药方，它有相对明确的针对性。既名为“高等”，则它的教学对象并非是从小学生到书法家尽皆包裹在内。它的主要对象，是已有实践能力、有一定创作经验的书法爱好者；这些书法爱好者（或部分书法家）对书法已经有朦朦胧胧的感性认识，对于拿毛笔写字已不觉得有太大的困难，有时也能参加展览、在大赛中获得好成绩，有的或许已经加入了省、市的书法家协会，但在达到一定程度以后却倍感困惑，不知如何进一步提高，他们渴望的目标是：从原有的散漫式学习走向系统；从原有的兴趣所至走向严格训练；从原有的不知其所以然走向知其所以然；当然还有，从原有的仅仅着眼于手的技巧学习走向理论与创作的双栖能力。这样的书法爱好者，在现在是数以万计，十年“书法热”的最大成功是提供了一个极优秀的创作氛围，数以百万计的爱好者投身入内，其中有一小部分人士已有相当的基础，属于大潮中的幸运儿。他们的

崭露头角成为书法界崛起的显目标志。但由于缺乏高等教育的支撑，他们对未来还很难有确切的把握：如何寻找自己的方位，提高专业素质，去掌握应有的专业知识和现代观，是他们的迫切愿望与目的。《高等书法教程》的教学对象选择，就是依据这个“事实存在”的判断基点。当然，即使是一些已成名的书法家，虽然在书法大潮的促进与裹挟下已取得了令人瞩目的成就与地位，但从专业知识结构上看也还不能说是已经十分完美了。有的长于创作而弱于理论、有的熟悉书法史而对美学稍嫌隔阂，更有的则对一些相关学科如书法教育学、现代书法史等也还缺乏应有的认识。如果对本教程浏览一过，拾遗补阙，相信也不无帮助。在本教程中开设的一些课程如现代书法史、当代书法评论等课，既是理论课、又与创作导向休戚相关；倘若不加以确切认识，即使是一位有成就的书法家，也未必能在未来的书法进程中取胜。至于本教程对书法教师的素质要求与专业训练能力的高标准检验，更是一个不言而喻的事实。可以说：如果教师不先对教程中的课程展开做到心中有数，则实际的教学根本无法进行——本教程的最大特点即是“教师主导”，一切训练程序的规定、字帖的分析、作业讲评都没有固定的答案，完全视教师能力的高低而展现出课程的深浅水准。因此，每一堂高水平的训练课，都成为检验教师思辨力、分析力、概括力的基本依据，至于理论课，则更有赖于教师生动形象的讲授与演示了。

因此，结论是十分明显的：《高等书法教程》面对的学生不是刚刚学识字的小学生、也不是仅仅开始对书法有兴趣而并无实践积累的初学者。它所选择的教学对象，是已过了初学关，在创作上已取得一定成绩但还难以进一步提高的青年书法家们。它所承担的功能，不是进行从无到有的普及工作（那是初等、中等教育的工作）、它从事的是从低到高、从散漫到系统、从业余到专业的高等教育工作。

这就是我们对“高等书法教育”这一概念的界定。我认为，在目前，普及书法常识的工作有许多人在做，而提高的工作则只有寥寥几所高等院校在做。受整个高等教育体制的限制，能到高等院校就读、进修的人数极少，远远不能适应目前书法发展的需要；而据我的判断：过去十年我们为书法发展争取到了生存权利、并卓有成效地推行了普及工作；今后十年我们却应该注重提高的工作。即使书法在创作上专业化、在理论上学科化、在教育上高等化，可以说，在今后十年如果不注目于提高，我们将会功亏一篑。因此，强调高等书法教育的现实意义和在未来的全面导向作用，提出系统的《高等书法教程》，使高等书法教育不再只限于寥寥几所高校的课堂之中，通过教程把高等教育推向社会，是为未来的提高工作提供了一个有形的基础，它将会对未来的书法发展产生积极的影响。

二 高等书法教程的系统化结构

应该说，高等教育的第一特征就是系统化。以系统化作为基准，又引出学科化、专业化等进一步的要求。但毫无疑问，系统化是目前书法教育最欠缺的内容——并非是说目前所有的书法教育都不系统；而且在不同环境、不同立场下，对系统化的解释也各有不同，甚难一概而论，但以高等书法教育应有的立场论，仅仅有教学的一般安排而没有各种程序安排的因果理由说明；或是只凭个人经验、连一般程序安排也没有；这样的状态实在是很难称之为是高等书法教育的。第一它未必是教育形式——现代意义上的教育强调科学性，程序与课程的分配、设置与衔接，可以是漫无目的的，也可以是有严密的内在因果逻辑支撑的；教育形式的存在必然应该是取后者，于是才会有教育学这门独立的学科产生，但在过去，我们很少看到有这样的构想与实践。第二它未必是高等的——高等的意义是强调认识与观念，不但理论课的大量设置是立足于高等的一个重要表现，就是实践课如临摹、创作，一个初等的课程与一个高等的课程，虽然都是在写字，但其间有质的区别。初等的习字可以注重手的技巧运用准确与否而不及其他；而高等的临摹课却必须对每一个动作的存在、质量、表现途径等说出所以然；为什么如此？什么原因所产生的作用？它有什么正面的或反面的价值？它在全部技巧动作中处于一个什么位置？等等……其间所反映出来的，正是一种单向与立体、技术与观念之间的不同侧重的差别所在。高等书法教育在一个具体的技法动作中强调理由分析；在总体的书法史认识、书法现状认识以及书法创作观念等方面则更体现出它的优势，那么反过来说，如果没有这样的优势，当然不能称之为是严格意义上的高等书法教育。

“系统化”在这里可以指向两个不同的涵义：一是书法技巧与创作能力之间的循序渐进，应该强调系统化原则，从一年级到四年级，应该有序。二是书法创作与研究之间应该互补，实践与理论之间的对应也应该有序。前一个系统化是纵向的有序；后一个系统化是横向的有序。比如，书法实践课方面，从临摹到创作，经过A准确的临摹、B分析的临摹、C印象的临摹、D从临摹到创作、E创作这五个环节，“准确的临摹”最被动，纯出于技术掌握的原因；是先取得一个最基本

的立场和出发点。“分析的临摹”已开始有了一定的主动意识，需要分析，需要运用理性思考了。但它还是严格被限制在对字帖客体规范的遵从之中。是先以字帖为基准，再作分析。到了“印象的临摹”，则主体的自由度更大、客体标准不太重要了。每个人对字帖的印象可以完全不同：因此每个印象的取得，显然是不必划一的。注重印象，无疑就是注重主体的接受、反馈、映射能力，客体只是一个媒介和途径而已。以后则“从临摹到创作”、“创作”。这样大结构的安排，其基本关系是从被动到主动。但没有准确的、分析的两种临摹训练，学生的印象可以完全缺乏价值；正因为先强调不准有自己，然后才能最大限度地找到自己。这是一个辩证的关系。因此，这五个阶段的分配，其间显然有一种内在逻辑的支撑，它是理性的选择，而不是一般意义上的随意排列。

再比如书法理论课方面，是从“技法理论”、“书体介绍”开始，再到“书法史”、“书法批评史”，在二年间全部学完，然后再学“书法美学”、“教育学”“现代书法史”、“比较书法学”等等，一年级学生初入学，能力还不强，在实践上需要先打一些扎实的基本功，开“技法理论课”可以配合打基本功，形成理论与实践课程的配合，且也较为简单，不用化太多的精力去搞抽象思辩。二年级则重点放在史学上。这是因为史学是基础，是理论课的基本功，当然也与“分析的临摹”有配合作用，一面学习书法史，了解作品、人物，对于分析字帖当然有极好的知识帮助，使学生开阔视野。“书法美学原理”是一门思辩性很强的课，在掌握了史的知识后再来从事美学学习，可以避免空泛之论的弊病。至于在进入创作阶段后，理论课的主要目的是尽可能为学生提供多样化的知识。而这时，因为已有史学、美学两项基本功，学生的吸收能力也很强，故尔采取快速切入而内容多变的内容：如“当代书法评论”、“现代书法史”、“比较书法学”等，可以使学生对书法持一个立体的，又是具有直接针对性的立场。最后的“书法学概论”，则是一门总结性的课程，意在从思想上清理所学过的理论课程内容，为它们划出适当的结构位置，并重新认识到书法是一门有严密体系的学科。这样，理论课的结构呈现出双重性格，一方面它自身有逻辑支撑，从基础的技法、书体到史学、美学，是一个循环；再到评论、现代书史、比较学、教育学则又是一个循环。其中二、三年级的史学、美学课程最重要，而四年级的课则是开阔学生的思路，接受更多的信息。另一方面它与实践课又配合默契，“准确的临摹”讲究技法规则，故配以技法理论；“分析的临摹”则需要史学知识的支撑，至于走向创作、则需要多元化的知识积累与思考，并且需要对书法现状的反思，故尔才会有“现代书法史”（指向近现代书法历程）、“当代书法评论”（指向当代）、“比较书法学”（指向域外书法现状）等课程的设