

大学书法教材



书法美学通论

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

书法美学通论

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（CIP）数据

书法美学通论 / 中国教育学会书法教育专业委员会
编. —天津：天津古籍出版社，2010. 1
大学书法教材
ISBN 978-7-80696-772-0

I. ①书… II. ①中… III. ①书法美学—研究—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012691号

书法美学通论

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 20.25

2010年8月第1版 2010年8月第1次印刷

ISBN 978-7-80696-772-0

定价：32.50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汰过程，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的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，也是由全日制课堂教学所规定的。

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 with 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 with 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

的实践应用，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

目
录

上 编 书法美学原理 / (1)

第一章 空间:线条构筑的形式 / (3)

第一节 书法艺术中“文字”一词的特定内涵 / (5)

第二节 汉字结构的美学特征 / (8)

第三节 构筑——主体与客体的双重需要 / (13)

第二章 时间:线条运动的形式 / (17)

第一节 “时间”概念的界定及在书法中的一般表现 / (17)

第二节 内面的证明 / (21)

第三节 时间对空间的支撑作用 / (25)

第三章 抽象:书法的视觉形式特征 / (31)

第一节 抽象的艺术传统 / (32)

第二节 抽象性 / (34)

第三节 抽象形象 / (37)

第四节 抽象艺术 / (40)

第五节 各类艺术之间的不同抽象 / (42)

第四章 中锋:书法线条美的历史内涵 / (46)

第一节 线条的三种美感 / (48)

第二节 中锋美的标准及其界定 / (54)

| 第二节 东周中后期金文风格美的变迁及原因分析/(139)

第十章 断代史论:汉隶的美学构成及其“进化”特征/ (143)

- | 第一节 现象的整理与分析/(144)
- | 第二节 关于“进化”结论的确立与证明/(151)

第十一章 总结:书法审美独立的历史标志/(155)

- | 第一节 关于实用与艺术的分界/(155)
- | 第二节 文字造型从象形走向表意的价值/(158)
- | 第三节 研究用笔蔚为风气/(161)
- | 第四节 书法取得了不可动摇的艺术地位/(165)

下 编 中国画·篆刻·诗歌美学论/(173)

□ 绘画美学/(175)

第十二章 总论:中国画历史发展模式中的“观念先行”的 审美传统/(175)

- | 第一节 历史的追溯/(177)
- | 第二节 形式的检讨/(185)
- | 第三节 形式极限与“理论侏儒”/(192)
- | 第四节 创作的断层与理论的起步/(199)

第十三章 分论:形式美探讨(一)

早期花鸟画构图审美的衍变/(202)

- | 第一节 折枝构图、全景构图的概念与分类/(202)
- | 第二节 早期全景、折枝两种构图的运用状况/(206)
- | 第三节 折枝构图的兴盛及其时代特征/(210)
- | 第四节 折枝构图、全景构图审美比较/(218)



第十四章 分论：形式美探讨(二)

山水画皴法美学特征分析/(225)

第一节 皴法的形式美/(226)

第二节 皴法的技巧要求/(234)

□篆刻美学/(244)

第十五章 引论：篆刻本位独立美学观的确立/(244)

第一节 学科立场的检讨/(245)

第二节 概念立场的检讨/(251)

第三节 操作立场的检讨/(256)

第十六章 本论：篆刻美学原理/(262)

第一节 篆刻艺术的基本立场/(262)

第二节 篆刻艺术的形式构成/(266)

第三节 两个特殊的偏侧/(270)

第四节 篆刻美的历史类型/(275)

□诗歌美学/(282)

第十七章 新论：格律诗审美意象组合规律研究/(282)

第一节 格律形式中的对仗：指向内容/(282)

第二节 格律诗中审美意象的基本组合方式/(287)

第三节 格律诗中的形式格律与内容格律/(301)

上 编



书法美学原理



第一章

空间：线条构筑的形式

- 因为书法必须登上世界艺术的舞台；
- 因为书法必须在汉字(或还有假名)不存在的情况下也能生存并发展；
- 因为书法必须作为艺术创作在日常生活中保持其作为欣赏对象的价值。

于是,书法就应该是纯粹的书法。书法应该是一种视觉美、视觉形式的创造,而不是抄录文件的工具或文字与书法的结合体。

古老的书法艺术,正面临着现代艺术观念和价值观念的挑战。而这种挑战的“焦点”,即是书法是否应该继续接受“汉字”的束缚——因为过去几千年来,书法一直是依靠汉字或曰心甘情愿地受汉字“束缚”并在其中乐不思蜀;故而要体现出书法的现代性,最好的、最简单的办法,当然是反其道而行之——反文字制约。具体而言,则是打破汉字书写规范,依靠单纯的点与线来追求“视觉造型之美”,而不再是汉字之美——请注意,在此中,“视觉造型之美”高高在上,与“汉字之美”是划清界限、势不两立:好像汉字之美必然就不会是“视觉造型”的。

更进而言之,在高雅的“视觉造型之美”之上,还存在着另一个“废除汉字”的理由:文字本来是交流思想、记录语言的工具,在书法已无意为抄誉记录之现代,文字的存在已毫无意义。因此,汉字在书法中被排斥,又必然呈现为一种实用与艺术审美之间的差别,既然是视觉造型之美,当然是反实用的,汉字既然被定位为“实用”即交流思想记录语言的工具,那么,书法为保持自身的纯粹性,当然应该不遗余力地排斥它。

又进而言之,现代的任何一种艺术形式,都应该是世界的。而书法一旦走向世界,显然不能指望西方人在认识、掌握汉字的前提之下再去欣赏书法。于是又一个顺理成章的结论出来了:为了赢得西方人的青睐,也必须抛弃以汉字作为创作素材的传统做