

书法艺术的百年回顾与展望

专题策划：孙稼阜

书法与美术并列为一级学科，是一个标志性事件。这体现了书法学科在当代发展的不断进步，也反映了国家对书法的重视，这不仅有助于书法的学科建设，也将促进书法的全面发展。法籍华人艺术家、学者熊秉明先生认为“书法是中国文化核心的核心”，这一观点曾在书法界、学术界引起热议。20世纪八九十年代，书法界也曾就“书法的本质”“书法是一门什么性质的艺术”等问题有过深入讨论。但四十余年来，书法理论研究和实践虽日趋“专业化”，在研究规范化方面有长足进步，书法实践在技术层面也得到了广泛提高。然而，书法的本质与现实功用等更重要的问题，却有被淡化的倾向。

回顾百年，展望未来。在古今文化传承、中外文化交汇的当代，澄清并传播中国书法这一深具中国传统文化特色的学问，具有极强的现实意义。弘扬中国书法，既是文化复兴的要求，也是文化自信的体现。中国书法是中国哲学的物质载体，也是“人”之学，人品即书品是古今书论的核心问题。书法经历几千年演变，在当代面临着从“内容实用”到“艺术实用”的递变。如何使书法批评服务当代书法发展，高校书法教育中存在的状况如何改善，如何做好中国书法的海外传播，这些都是当代书法学科建设和书法发展中应切实关注的问题。

鉴于此，我们做了本期“回顾百年，展望未来”的书法专题，邀请学者们就相关问题做较深入的分析探讨。

书法是中国哲学思想的呈现——以儒家与周易哲学为例

Calligraphy is the Embodiment of Chinese Philosophy
—Taking Confucianism and the Philosophy of the Book of Changes as Examples

崔树强 CUI Shuqiang

摘要 作为中国独有的艺术形式，书法不仅与汉字实用书写相形相依，而且与中国传统哲学之间有着内在的、深刻的同构性。书法的创作原理和审美观念中蕴含着独特的中国文化精神和东方智慧。本文从书法与儒家哲学、周易哲学两个方面出发探讨和梳理中国哲学如何渗透和影响中国书法，并对书法的本质、创作、鉴赏、批评以及书法家个人心性修养和人格完善所产生的深刻影响，试图发掘中国书法中所呈现的中国人独特的人文价值。

关键词 书法；儒家；周易；中国传统哲学

Abstract: As a unique art form in China, calligraphy is not only closely related to the practical writing of Chinese characters, but also has an inherent and profound structural similarity with traditional Chinese philosophy. The creation principles and aesthetic concepts of calligraphy contain unique Chinese cultural spirit and Eastern wisdom. This paper explores and elucidates how Chinese philosophy has permeated and influenced Chinese calligraphy from the perspectives of Confucian philosophy and the philosophy of the Book of Changes. It tries to uncover the unique humanistic values presented by Chinese calligraphy.

本文系国家社会科学基金重大项目“中国汉字书法美学理论体系建构研究”（项目编号：22&ZD049）和国家社会科学基金艺术学重点项目“中国书法美学通史（四卷本）”（项目编号：21AF008）的阶段性成果。

作者简介：崔树强，北京大学美学与美育研究中心研究员、华东师范大学美术学院教授，研究方向为书法美学、书法史论。

Keywords: calligraphy; Confucianism; the Book of Changes; traditional Chinese philosophy

在中华文明中，汉字书写具有鲜明的“尚文”和“雅化”特征，它所具有的人性的温度和精神的高度对维系中华五千年文明没有发生重大断裂起到了积极作用。但是近代以来，中国积贫积弱，追求西化和批评传统曾是学术界和文化界的主流观点。当中国在19世纪中期被动地卷入西方主导的“现代性”的历史潮流之后，在过去的一个多世纪里，中国各个艺术门类或多或少地受到西方艺术和文化精神的影响，比如素描对于中国绘画的影响等。

相比较而言，由于西方没有书法，中国书法受到外来文化的影响较小。正因为如此，在面对西方“现代性”潮流下中国文化的局部失语，通过梳理书法与中国哲学思想和文化精神之间的深层关联来重塑中国话语体系，不失为一个有效的途径。这就需要摆脱西方中心的思维习惯，回到中国书法审美的原境，发掘其中东方的人文价值和哲学思想。

中华五千年文明有其对应的文化思想和思维习惯，这正是其民族传统资源和活力所在。所以，对于汉字与书法的审美进行研究，必须要立足中国文化特色，以更为开阔的视野和中国汉字书法自身的独特经验，重新揭示和解释其精神品格和人文情怀。它是中国人独特的哲学观和人文精神的反映，也是其他文化体系难以取代和遮蔽的。回到中国书法审美的本体，不仅是学术的正本清源，也彰显了中华民族的文化自信和精神力量。

一、逆与涩：书法与儒家哲学

要说最能代表儒家精神的书法家，莫过于唐代的颜真卿了。前人喜欢比喻颜书如“盛德君子”，允为的论。在颜真卿看来，文以载道，书亦载道。其实，这种观念也是颜氏家族的传统。颜氏以儒雅传家，颜真卿五世祖颜之推在《颜氏家训》中就十分重视研习法书，且功夫颇至。后代子孙也多探讨小学，留心翰墨，为立家明训，莫不克遵是守，步趋惟谨。但他们更重视书写的适用记事功能、实用功能、载道功能。在颜真卿传世的作品中，以楷书为多，而且书写内容大多是经世致用的文字。颜真卿的书法，尤其是楷书，稳实而端庄，便于题署书丹，书写大字，很适合官场文书的应用。颜书在宋代最受珍重，其流传之广、摹学之众，空前未有。其书风在儒学大显、理学昌明的宋代受到大力倡扬，“士俗皆学颜书”^[1]，并使颜书成为后来印刷术中“宋体”的蓝本，这一点，有着深刻的思想方面的原因。

与颜真卿齐名的柳公权，其书法风格充分体现出儒家思想所重视的“礼”的精神。礼的精神，就是一种秩序的精神。礼的秩序，是一个旧的秩序。在春秋末期，一种新的秩序随着旧秩序的崩溃逐渐开始酝酿，这就是法的精神。礼的精神是分别，法的精神是齐同，

[1] 米芾：《书史》，载《中国书画全书》第二册，上海书画出版社，2009，第254页。

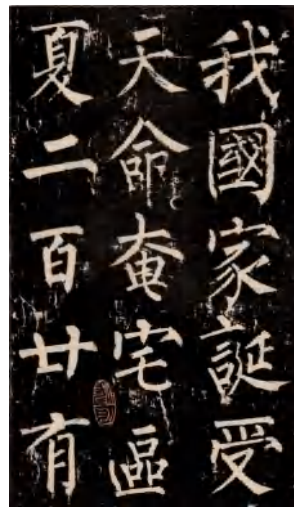


图1. [唐]柳公权，《神皇帝巡幸左神策军纪圣德碑》，843年。

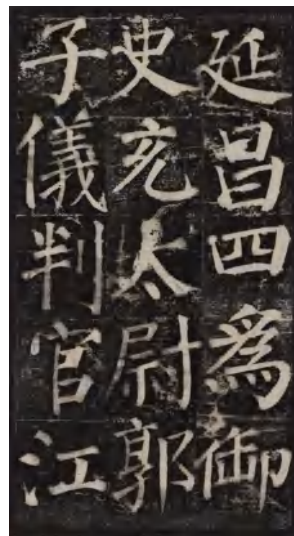


图2. [唐]颜真卿，《唐故秘书省著作郎夔州都督府长史护军颜君神道碑》，779年。

但是，作为社会的一种秩序性和规约性的力量，它们又有着共同的特质。先秦有“礼法之争”，意在指出礼治和法治之间的不同。但是，它们之间并非有着不可逾越的鸿沟，礼和法之间，具有着某种共同的气质和特征。这种由礼到法之间贯通性的文化特征，在书法风格的表现里，柳公权是较好的例证。

很多论者指出，柳公权的书法（图1），本出于颜真卿，后世往往将“颜柳”并称，即所谓“颜筋柳骨”，也就是说，柳公权的书法气质，实际上秉承了基本的儒家精神。只不过，颜书更雍容、更宽博、更雄厚，有一种“宰相气”，颜体楷书总是以一种外拓的结构，撑满一个秩序化的空间，包容和涵摄着一切（图2）。而柳公权则不完全相同，他的楷书更紧峭、更劲健、更森挺，有一种耿介特立、不容侵犯的威严感，因而有一种“将军气”。在柳公权的思想里，有着深入骨髓的儒家经世济政的意识。他匡益时政，正直敢言，入仕之初，即有“笔谏”之说，所谓“用笔在心，心正则笔正”^[2]。后来，他在中书舍人任上，唐文宗穿了多次洗涤的衣服上朝，众臣皆赞咏皇帝之俭德，独柳公权批评文宗“人主当进贤良，退不肖，纳谏诤，明赏罚。服浣濯之衣，乃小节耳”^[3]。众臣为之战栗，柳公权则辞气不可夺，文宗赞赏他“言事有诤臣风采”。柳公权身处晚唐世风衰颓之时，但其书法中有峭峻风骨，更加显得卓然不群。前人尝以“唐尚法”来概括整个唐代书法，这是失之偏颇的。但是，用“法”字概括柳公权的楷书，可谓一语中的。柳公权的楷书，既有颜真卿的端庄平正，又有欧阳询的刚劲不挠、峭劲奇险，如刀劈斧削一般，有“正人执法，面折廷诤之风”^[4]。柳公权的楷书，下笔是果断的、刚狠的、直截的，结构是方正的、整齐的、谨严的。可以说，它是法度的极致。在它的结构法则中，包含了礼的秩序精神；而在它的用笔态度上，又蕴含了法的齐一的精神。

关于书法的技法，常常会讲到两种笔法，即顺锋和逆锋，或者顺笔与逆笔。顺，一般会被理解为顺从和服

[2] [后晋]刘昫等：《旧唐书》，卷一六五，第十三册，中华书局，1975，第4310页。

[3] 同上书，第4311页。

[4] [宋]朱长文：《续书断》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第329页。

帖，在用笔中必须转侧圆顺，虚和内敛，要使我顺笔性，笔随我势，两相得，则两相融，而字之妙处从此出矣。但是，一味地平顺，又会缺乏活力和朝气，就像包世臣讥讽赵孟頫书法（图3）专用平顺，一点一画，一字一行，排次顶接而成，“如市人入隘巷，鱼贯徐行，而争先竞后之色，人人见面”^[5]。逆，则是一种抢锋、顿挫、迟涩。包世臣说，逆法就是往内收，横画不能顺笔平过，要使笔管向左，斜行着稍偃其笔取逆势，使笔尖着纸即逆，而毫不得不平铺于纸上矣。作字有顺逆，周星莲说：“字有解数，大旨在逆。逆则紧，逆则劲。缩者伸之势，郁者畅之机。”^[6]逆笔，笔管须向左后稍偃，自能逆入平出，卷毫而行。在康有为等晚清碑学家看来，“顺”的笔法，不能万毫齐力，“逆”的笔法，才能使线条内部鼓荡着强烈的生命活力。刘熙载说：“要使笔锋无处不到，须用‘逆’字诀。”^[7]

另一方面，逆和顺，实际上折射出了儒道两家不同的人生态度。顺逆的笔法，就是这两种文化精神对书法沾溉后，在笔法上的体现。道家精神是顺应世界，委运任化，是柔的哲学，是无己的哲学；儒家则是推己及人，改造世界，是刚的哲学，是有己的哲学。儒家总是要抱着一个东西，讲“四个坚持”；道家则是应时而变，与时俱进。儒家是在塑造一个世界，或者说用一个标准去改变世界；道家则是呈现一个自然的生命与世界。儒家推己及人，道家舍己为人。如果用一个字来概括，道家是“顺”，儒家是“逆”。

总的来说，“逆”的笔法，是全神贯注，眼睛盯着一处；而“顺”的笔法，是虚静为本，心灵被打扫得干干净净，无益亦无损，既不断鹤，也不续鳧。“逆”的笔法，是时刻提醒书写者，有一个“自己”在，有一个大大的“我”在，始终有一个无所不能的“大人”的影子；“顺”的笔法，则是“舍己而以物为法者也”^[8]，没有自己，是“洁其宫”，也就是去除自己主观的想法和各种坚持执着。“虚者，无藏也”，去除一切偏见、主见、成见，去除一切固执、坚持、执着，唯其如此，

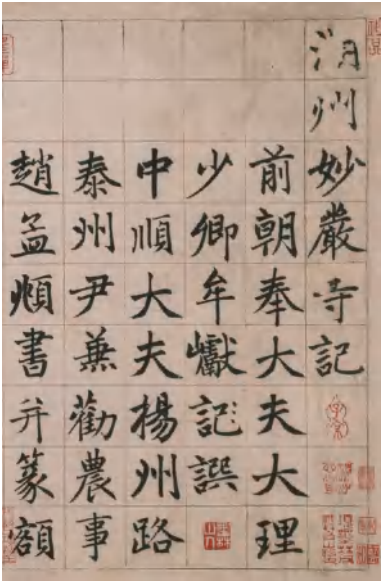


图 3. [元]赵孟頫，《湖州妙严寺记》，纸本原稿现藏于美国普林斯顿大学博物馆。

[5] [清]包世臣：《艺舟双楫》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第665页。
[6] [清]周星莲：《临池管见》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第727页。
[7] [清]刘熙载：《艺概》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第709页。
[8] [春秋]管仲：《管子》，李山、轩新丽译注，中华书局，2022，第633页。

世界真相才能显现。但“顺”的笔法，并不是拖泥带水，也不是瞻前顾后，而是无泥无水，无前无后，前不见古人，后不见来者。这时，“顺”的哲学才能奠定起坚实的基础。

而与逆相关联的，就是“涩”。涩的笔法，是由汉代蔡邕首先提出来的。他说：“书有二法：一曰‘疾’，二曰‘涩’，得‘疾涩’二法，书妙尽矣。”^[9]疾和涩由此成为一对重要的书法技法和审美范畴。疾涩与快慢有关，但不是单纯的快慢。快慢容易做到，疾涩却不容易做到。涩，主要是强调在行笔过程中的意志力的问题。笪重光说：“欲知多力，观其使运中途。”^[10]一般人写字，只关注到笔画的两端起收之处的形质，这些有形的地方容易被人关注到。但涩所强调的则是笔画行走过程之中的力量感，一种由厚度、充实、饱满所带来的精神力量。这种雄厚恣肆令人不可企及之处，就是包世臣所提出的“中实”的概念。与之相反，就是“中怯”，古人说的蜂腰、鹤膝之病，就是针对“中截空怯”而言的。涩的笔法则不然，涩是积点成线，要使线条留得住，才能使线条绵厚有力。其实，涩的笔法所体现的，正是儒家的那种“知其不可而为之”的态度，一种不怕困难、不怕牺牲、勇往直前、愈挫愈奋、愈战愈勇的精神。涩的笔法，写出来的就是这种精神劲、精气神。它是一种刚毅的、舍我其谁的、“吾曹不出，如苍生何”（梁漱溟语）的人生态度，是一种“铁肩担道义”的改造世界的责任感、使命感和创作主体勃发的生命力量和激情。晚清康有为等人在倡导碑学的过程中，特别强调这种“涩”的笔法的重要性，其本质上是儒家精神的重新激活和发扬。

二、简与神：书法与周易哲学

黑格尔曾经说过，中国是特殊的东方，中国书法最鲜明地体现了中国文化的精神。这话是颇值得玩味的。书法作为中国文化精神的符号，其中的确渗透着深层的宇宙情调和浓郁的生命精神。自先秦以来，在中国人的宇宙观中，就一直把宇宙万物的生成变化，视为一个变动不居、周流六虚、生生不息的过程。中国人不大重视形质的存在、外在的形体，而更重视变动的过程、内在的流动，因为生命和世界本来就是一刻也不停地变化的，是新新不停的。

书法是中国的文化独创，与源自《周易》的独特思维方式和文化精神息息相关。“曲径通幽处，禅房花木深。”中国艺术的表达，往往不是采取直入的方式，而是喜欢“曲径”，一切外在的形迹都只是一个引子，引领人们通向那个意味无限丰美的性灵时空，而这一点，在书法中表现得最明显、最彻底。书法的表现形式，主要是汉字的点画结构和线条的回环往复，以及不被西方视为色彩的黑白两种最朴素的颜色。但是，它以最简的形式蕴含着最丰富的意味。所以，在中国的艺术形式中，书法最具有简练、纯粹、抽象的特征，

[9] 转引自[元]郑杓、[元]刘有定：《衍极并注》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2012，第424页。
[10] [清]笪重光：《书筏》，载华东师范大学古籍整理研究室《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第562页。

也因此被视为最具有形而上意味的艺术形式。

中国书法的这种形式特征，不仅与汉字载体的特点有关，更重要的是，在思想根源上，它受到源自《周易》哲学的影响。《周易》中的言象互动系统，对于中国美学和艺术的最大意义，就在于易简的思想、用晦的思想。在《周易》中，作为卦画系统的象，和作为爻辞系统的言，二者之间，既有区别，又有联系，卦爻系统共同组合成为一个生命的模型。象者，像也，形上为道，形下为器，道器之间，既分又合。《周易》认为，言不尽意，必须立象以尽意。这里的“象”，不仅仅是比喻或象征而已，而是直接开启了中国美学以象为基础的“意象”范畴系统。它必然启迪着中国艺术家去扩大意象符号的意义空间，而这正是中国艺术意象理论的核心。

《易传·系辞上》说：“易简，而天下之理得矣。”^[11]《周易》的卦爻符号极其有限，可谓易象“至简”，但是《周易》以有限的符号来表现无限的事理，以简驭繁，以至简蕴含至丰，以有限之象来涵摄无限之宇宙，这是《周易》最大的创作特色。汉字是对自然的抽象，中国书法以写字为手段，所以我们在书法中见不到任何具体的物象，只是一些点画线条。从物象到点画线条的转换，就是从自然之象到汉字之象再到书法之象的转换。《周易》的简易之道，被书法家发挥得淋漓尽致，自然造化的万千变化，经过书法家的慧眼一滤，立刻变成极富有表现力的线条。书法史上广为流传的锥画沙、印印泥、壁坼纹、屋漏痕、折钗股等等，都是这方面的显例。书法之所以具有巨大的涵摄力，就在于它以抽象简净的线条来概括天地万物的变化，将活泼的生命精神迹化，并流泻于字里行间。书法这种简净抽象的特征，不但没有降低其艺术表现力，反而使其成为中国艺术中最探幽发微的艺术。可以说，易卦既是汉字之源，也是书法之源。《周易》是中国哲学中简易思想的典范，中国书法则把这种简易精神，用艺术发挥到了极致。

王羲之说：“夫书者，玄妙之伎也。若非通人志士，学无及之。”^[12]他说，书法有妙不可言之处，但这并不是鼓吹一种神秘主义。而是说，书法的“玄妙”之处在于，书法家要赋予点画线条以无尽的表现力，表现万千物象生动的意象。这些绝不仅仅靠笔冢墨池的刻苦功夫就能获得，更要靠灵心通透的启悟，具有这样颖悟素质的人，就是王羲之所说的“通人志士”。所以，卫夫人也说：“自非通灵感物，不可与谈斯道。”^[13]张怀瓘在《文字论》中，也记载了王翰在与他论书时所说的一句话：“书道亦大玄妙。”^[14]书道玄妙，通于大道。“道”就是变化，书法以简单至极的线条形式而与天地宇宙精神相通，“浑天地之窈冥，秘鬼神之变化”^[15]，从而成为宇宙大化流行不居的生命符号。

[11] 黄寿祺、张善文：《周易译注》，上海古籍出版社，2018，第 688 页。

[12]（传）[东晋]王羲之：《书论》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 28 页。

[13]（传）[晋]卫铄：《笔阵图》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 21 页。

[14] [唐]张怀瓘：《文字论》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 209 页。

[15] [唐]张怀瓘：《书断》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 167 页。

《易传·系辞上》说“阴阳不测之谓神”^[16]，“知变化之道者，其知神之所为乎？”^[17]又说：“知幾其神乎！”^[18]“幾”，是事物变化微小的兆头。要想把握不可捉摸的变化，就要知神通化，要对事物变化的过程了如指掌。天地间、人事中、家庭里、社会上，一切事件的发生，都是屈伸进退的过程，它和前后周围都有关系。从缘起的发动，就包含了将来可能的结果，这开始的发动就是“幾”，所谓“幾者，动之微”。幾，就在那有无之间，说无已有，说有尚无，还没有彰显出来，但是已经发动了。君子要“见幾而作”，在占卜中，最重要的是看“幾”；在兵法中，要相“幾”而动；在生活中，要见机行事，总之，关键是要把握住事情的机要和诀窍。只有把握到宇宙万物变化的规律，才可以说达到了“神”的境界。唯此，才能体味宇宙间“阴阳不测”辩证哲理。

“神”的概念，从哲学概念转化为美学概念之后，使得很多书法家把“神妙”作为最高的审美标准和追求的最高审美境界。王羲之说钟繇和张芝“用笔神妙，不可得而详悉”^[19]。唐代李嗣真说王献之“神妙无方，可谓草圣”^[20]。中国文化精神中（尤其是《周易》）那种重过程轻实体，重生长轻存在的观念，在书法中得到最好的表现。书法讲究力量、气势、运动、韵律，但是，这一切都是存在于生生不息的运动变化之中的。书写动作是一个完整的过程，书写的结果是一根若断若连的线迹，在静的线迹中，我们能看到动的过程的展开，即可见其“挥运之时”。于是，书法的美，就在线条流走的那种生生不息的运动变化之中表现出来了。书法不太强调一点一画的实体的形状，而是更重视组成一个字或一幅作品的各部分点画之间的关系，也就是不同点画之间的相互运动、相互作用的功能、关系、动态的过程。

中国书法的这种特征，为中国艺术在世界艺术史上奠定了罕可匹敌的高度。甚至是像建筑这样一种看起来偏于静止的艺术，由于受到了书法艺术精神的沾溉，都处处表现出在静中求动，被注入了一种舒展开阔、插翼

[16] 黄寿祺、张善文：《周易译注》，上海古籍出版社，2018，第 700 页。

[17] 同上书，第 711 页。

[18] 同上书，第 746 页。

[19]（传）[东晋]王羲之：《用笔赋》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 36 页。

[20] [唐]李嗣真：《书后品》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 136 页。

飞动的力量和气势。在中国书法中，美并不在于形体的对称、形式的整齐，而在于在点画线条中所显示出来的运动力量和气势，以及在合规律又合目的的节奏和韵律中，所表现出来的一种对人的自我实现和自我肯定的价值。

《周易》的内容本不涉及书法，但是它启迪了中国书法家的艺术思维。《周易》谈的是人事社会、历史人生的变化，特别是其变化的瞬息万变和不可预测的性质。它的精神，暗合了中国书法运作的机理。对于高明的政治家、明了世事如灯火的智者而言，政治和人生就是一种艺术；而对于杰出的书法家而言，书法艺术就是一种人生。他们在把握和面对幾微要妙的变化时，常常具有极为相似的心灵体验。

作者简介：毕罗，意大利汉学家，中国国家级人才项目入选者、广州美术学院教授、博士生导师，研究方向为书法学、铭刻与写本学、美术文献研究与翻译、中国古代诗歌。

中国书法在西方的传播：历史经验与未来发展

The Dissemination of Chinese Calligraphy in the West: Historical Experience and Future Development

[意] 毕 罗 Pietro De Laurentis

摘 要 中国书法对外传播的问题，不仅是美术交流问题，在很大程度上也是中西文明对话平台和视角的问题。在今天的世界文化体系中，中国书法担任着非常奇特的角色：它既是传统文化宝藏，又是一门前卫的艺术；一方面能够体现中华文明的悠久传统，另一方面可以给拥有其他艺术传统的国家提供新鲜的审美营养。其实，通过客观对待中外交流史以及系统地挖掘相关史料和实物可知，近代以及古代的对外书法传播情况比我们想象的更为丰富多彩，不仅是古代文明交流史的灿烂篇章，而且是当今全球化世界应该参考的历史经验。通过历史材料的梳理和当代学术现状的分析，本文拟对将来的书法传播和中西文化交流提出一些想法和建议。

关键词 中西交流；书法传播；审美标准；书法鉴赏；中外翻译

Abstract: The international dissemination of Chinese calligraphy is not only a matter of artistic exchange, but also a platform and perspective for the dialogue between Chinese and Western civilizations. In the current world cultural system, Chinese calligraphy plays a unique role: it is both a treasure of traditional culture and an avant-garde art form; on the one hand, it reflects the long tradition of Chinese civilization, and on the other hand,

it can provide new aesthetic nutrition for countries with other artistic traditions. If we survey the history of Sino-foreign communications and systematically excavate relevant historical materials, it becomes clear that the dissemination of calligraphy to foreign countries in both modern and ancient times has been more diverse than we might imagine. Its role in historical exchanges between ancient civilizations has been conspicuous and should be a reference in today's globalized world. Reviewing the historical materials and analyzing the contemporary academic status of calligraphy studies, this article makes proposals for the future dissemination of calligraphy and for cultural exchanges between China and the West.

Keywords: communication between China and the West; the dissemination of calligraphy; aesthetic standards; appreciation of calligraphy; Sino-foreign cultural translation

中国书法对外传播的问题，不仅是一个美术交流的问题，在很大程度上是一个中西文明对话平台和视角的问题。艺术现象虽然在物质载体方面都有它客观存在的一面，但从精神层面的审美欣赏和创作实践来看，它又非常主观，因其产生的历史传统和人文环境形成了一套外行不容易一目了然的技法和审美体系。事实上，艺术现象都有“硬件”与“软件”两面。因此，即使现有大量的硬件材料，假如没有软件去解读并且发挥它们的作用，也只能相当于一大堆物质材料的积累品而已。反过来，假如精神理想与审美情趣不落在具体艺术创作和艺术品本身之上，不把它继承下来，久而久之原有的艺术灵魂也会消失。就中国书法艺术而言，它是中国文明体系中一个非常传统的艺术现象，至少有两千年的历史了。但从世界文明和世界艺术各个传统来看，因为书法与其他的视觉艺术有很大的区别，常常与西方近现代抽象画作对比讨论，从这个层面来看它又是一个非常新颖的前卫艺术。

显然，中国书法如此的二重性对书法传播带来一定的困难。首先，因为书法是汉字文本的艺术，也就是说它的表现方式是汉语的文本载体，不是任意使用汉字形体来完成创作的。^[1]因此，不会汉语，不熟悉用汉语书写的文本，根本不可能掌握基本汉字形体，更遑论能够识别篆书和草书字形。换句话说，为了达到得心应手、胸有成竹、意在笔先等创作状态，必须得记住用不同书体书写的大量的汉字。显然，不学会汉语和文言文是根本做不到的。其次，因为跟许多国家一样，近几十年中国也接受了西方书写工具如圆

[1] 这不等于说书法实践不包含零散书写的“戏字”现象，但是应该只局限于名家笔迹。虽然敦煌和楼兰出土的文书都有大量的习字痕迹，但是基本上都属于儿童习字或书生玩习所做，如瑞典探险家斯文·赫定赫丁（Sven Hedin, 1865—1952）在楼兰发现的4世纪的残纸（编号为孔纸31.2、32.1、32.2、33.2等，瑞典斯德哥尔摩民族学博物馆藏），或英藏敦煌文献S.335、S.5491等。见侯灿、杨代欣编著《楼兰汉文简纸文书集成》，天地出版社，1999。就书法收藏而言，据虞龢（约420—480）《论书表》（上于470年）记载，唯一把“习字”明确当作书法收藏品出现在刘宋时期，当时宫廷收藏王羲之和王献之（344—386）“戏学”12卷。见[唐]张彦远纂辑《法书要录校理》卷二，刘石校理，中华书局，2021，第50页。

珠笔和铅笔，中国传统的日常书写习惯受到了极大的冲击，把原来自然书写的“毛笔字”变成有一定艺术创作目的或修养的“艺术”，导致西方经常提及的“calligraphy”一词指的并不是以王羲之（303—361）、欧阳询（557—641）等名家为代表人物的书法艺术，而是用毛笔写字而已。^[2]因此，许多在欧美开设的“书法课程”基本上只是在学习汉语教程框架下的补充而已。显然，这不仅违背了几千年书写汉字的习惯，而且导致中国人自己也需要较长的入门实践才能掌握挥毫的基本技巧，更妄谈淋漓尽致地进行书法创作。

中国接受西方美术的教育体系已有几十年，在徐悲鸿（1895—1953）提倡的西方写实主义体系影响下，不仅许多高校创立了油画和雕塑专业，而且民间美术爱好者也越来越关注西方美术。反过来，虽然没有具体的数据可以参考，笔者推测西方艺术院校并没有受到书法或国画的任何影响，最多只是偶尔设立学习班或组织一些展览。笔者在2001年还在读大学时，曾经参加过一个中日韩书法代表团在意大利那不勒斯美术学院组织的中国书法活动，其中包括展览和讲座。与美院的专家们交流时发现，他们对书法和汉字形体一点概念都没有。虽然其他西方艺术院校会有教授中国书法的专业课，但这种情况不会太普遍。

其实，1956年巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso, 1881—1973）在尼斯接受张大千（1899—1983）拜访的时候，已经开始学习中国画。他向张大千请教了一些技法问题，这说明高端的艺术在本质上都是相通的，同时也说明艺术大家也有探索别的艺术传统的倾向。即便如此，一旦调查这种美术交流就会发现，有过这种开明眼光的人物为数不多。张大千见毕加索的前一年，著名英国科学家、汉学家李约瑟（Joseph Needham, 1900—1995）在一次公开发言中已经强调西方中心主义在文艺方面的不良现状：

欧洲雕塑和绘画是“绝对意义”上的雕塑和绘画；是别的文明的艺术家用们尚未成功达到的艺术效果。欧洲音乐才是真正意义上的音乐；其他音乐形式只是人类学的研究对象而已。而且，凡是欧洲人（或美国人）所认可的（包括生活方式、电影、文学等）也应是全世界都得认可的。^[3]

李约瑟所批评的现象与今天的欧美对待书法的态度也有直接的关系。由于近几十年汉学研究在世界学术界越来越重要，出现了不少精通文言文的西方人，这批人接触书法研究和实

[2] 早在1936年，美国学者富路特（Luther Carrington Goodrich, 1894—1986）提出现代化生活与传统学习书法的精神氛围有极大不同的客观问题，见Luther Carrington Goodrich, “Review of Driscoll, Lucy – Toda, Kenji, Chinese Calligraphy,” *The Pacific Affairs* vol. 9, no.1 (1936):115. 中国学者已经意识到这个问题，见邱振中：《我们的传统与人类的传统——关于中国书法在西方传播的若干问题》，《美术研究》2000年第2期，第78—81页；刘才、昌陆瑛：《汉字书法艺术能否国际化的思考》，载《第六届中国书法史论国际研讨会论文集》，文物出版社，2007，第549—552页。

[3] 原文如下：European painting and sculpture is "absolute" painting and sculpture; that which artists of all other cultures must have been trying unsuccessfully to attain. European music is music; all other music is anthropology. And what is good enough (in cinema, reading-matter, or way of life) for the European (or American) man in the street, must be good enough for everybody. 见Needham, Joseph, *Within the Four Seas: The Dialogue of East and West* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1969), p. 14.

践应该没有语言和文史知识上的障碍。只要统计近三四十年中国翻译出版的欧美学者关于中国历史、文学、宗教、美术等领域的出版物就会了解，西方并不缺乏研究中国文明的基本条件。^[4]可是，一旦谈到书法研究时，情况正好相反，从国际汉学现状来看，好像最不愿意进一步接触书法文化的人却是西方的“汉学家”。值得注意的是，对汉字形体美和笔触质感最敏感的人反而是从事创作的艺术家或研究西方写本的专家。笔者2017年春天访学复旦大学，在旁听一次写本文化国际讨论会的时候，在场研究西方古写本的专家们反而比当时发言的汉学家们对中国写本的审美情趣更为敏感。实际上，正如上述提到的书法作为汉字文本的艺术，汉学家才最有条件接触和欣赏中国书法，但是目前并非如此，这是一个非常值得探究的问题。

显然，把中国书法放在今天全球化和信息化的世界环境下看，它的对外传播问题关系到如何对待整个人类文明的现状与发展的根本问题。人们经常以为现状与以往一样，把今天当作过去，一切被视为常态。但是情况更为复杂，今天发生的事，在过去未必有过，过去的现象在今天不一定还会继续发生。所以，客观对待人类史和系统地挖掘相关史料和实物可以看出，近代以及古代的对外书法传播情况比我们想象的更为丰富多彩，不但是古代文明交流史的灿烂页面，而且是今天全球化的世界应该参考的历史经验。

一、什么叫书法？

首先，书法是汉字的艺术，汉字是它的载体，没有汉字就谈不上书法。如此说来，自从有了汉字，也应该有了书法艺术的萌芽。近十年流行的“甲骨文书法”认为中国目前最早能见到的汉字符号已经带有书法表现。可是，如果要接受这种定义，就要面临理论上会写字的古代中国人是否都是书法家的问题。显然，书法之所以存在是因为在汉字符号的交际功能之上，书写者或读者都能看出一定的审美意味，并且有鉴藏作品的意识。西周（公元前1046—公元前771）青铜器铭文无疑算是“书法作品”，时人也应该能感受到它们在造型和笔触方面的美观。问题是，能够支撑如此简单的推理的依据并不多，因此一般学术界认为书法艺术的真正诞生是在东汉（25—220），文人因为草书的发展有了空前的创作余地，终于突破了仅以“文以载道”为主的书写理念。笔者认为西汉末年，因为大汉帝国的行政需要，汉字书体演变成相互之间有突出区别的形式——即以篆、隶、草为主——同时还要求官员对所有书体有一定程度的掌握，自然而然出现了之前尚未成熟的一种对汉字形体美观更加敏感的态度。^[5]比如《神鸟傳（赋）》（公元前1世纪下半叶，连云港市博物

[4] 除了中国社科院出版社出版的13卷本《剑桥中国史》（不包括2019年问世的南北朝卷）（*The Cambridge History of China*）以外，也许最突出的例子是一部中国文明史研究的指南：[英]魏根深（Endymion Wilkinson）：《中国历史研究手册》，侯旭东主持翻译，北京大学出版社，2016，底本是2013年的第三版，目前已出第六版：Wilkinson, Endymion, *Chinese History: A New Manual* (6th edn., Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2022)。

[5] 见[意]毕罗（Pietro De Laurentis）：《写本文化与书法文化初探——兼论写卷与石刻两种载体的书法作品》，《书法研究》2023年第1期，第38页。



图1.《神鸟傳（赋）》，竹简，公元前1世纪末，现藏于连云港市博物馆。

馆藏）竹简首行使用工整的隶书（图1），正文使用潇洒自如的章草，对美感的追求已经相当明显。湖北出土的秦简表明，在公元前3世纪末，使用毛笔的熟练和精致程度已经能够在极小的空间内写出极为工整且充满笔力的汉字，^[6]因此书法在公元前后1世纪的出现并不是一个突然发生的现象。

那么，这个历史背景说明，真正意义上的书法艺术的中外交流也只能从这段时间开始。中国周围的国家，除了印度以外，在公元前并没有使用过文字，东亚的朝鲜半岛和日本也只是在4—5世纪左右才从中国引进了文字。也就是说，即便这些中国的邻国具有自己的文化习惯和工艺审美，也只能用“汉化”的模式来接触文字或书法文化。

值得注意的是，公元前后1世纪书法崛起的时代正好是丝绸之路开拓不久后，欧亚大陆和来自很远的地区的不同民族首次比较直接地进行交流。众所周知，丝绸之路美术的亮点是佛教艺术，包括壁画和雕塑，新疆克孜尔（Kizil）石窟（始建于3世纪末—4世纪初）和甘肃敦煌莫高窟（始建于4世纪中叶）都是世界美术的宝藏。甘肃和新疆的古代艺术创作受到了许多中亚以及地中海文明的影响，有非汉族工匠参与创作工程，这已经成为中外美术交流史的一个重要研究领域。^[7]以这种美术交流的氛围为背景，重新思考书法在西域的传播问题，一定会带来新颖的视角。

二、什么叫西方？

严格地讲，关于西方的定义，今天大致指欧洲和北美洲，在某种程度上，虽然澳大利亚和新西兰并不位于中国以西的地方，但它们也属于所谓“西方”的国家。已有学者总结，第二次世界大战后的“西方”概念不仅指历史地理的范围，而且是一个包含许多文明经济模式和道德观念的概念。^[8]今天东西方或南北方的对列概念不符合古代历史地理的复杂情况。虽然今天的世界有

[6] 先秦秦汉书法墨迹见中国古代书画鉴定组编《中国法书全集1—先秦秦汉》，文物出版社，2011。

[7] 关于中外美术交流参考王镛主编《中外美术交流史》，中国青年出版社，2013。

[8] 欧阳哲生：《中西交通史上的“西方”概念之探源》，《史学月刊》2015年第9期，第75—80页。

相对的东西方概念，但就中国古代文献而言，所谓的西方只是一个在更广大的地理观念范围内的区域而已。早在班固编撰的《汉书》里，“匈奴”“西南夷两粤朝鲜”和“西域”都有专门论述，^[9]初唐时编撰的《隋书》同样也有“东夷”“南蛮”“西域”和“北狄”之分。^[10]

据历史文献来看，中国对其以西的国家和地区的总称包括“西域”“西洋”和“西方”，三个词是不同地理交通条件和历史阶段下的专指。在汉武帝（刘彻，公元前156—公元前87，公元前141—公元前87在位）时代“始通西域”，^[11]所谓的“西域”基本上是指中亚和印度。^[12]当时的中国与不同区域的民族打交道，并不局限于西边的地区，如活动在北方草原的匈奴或定居中国东北的东夷等。公元前2世纪末到公元11世纪初丝绸之路时代，虽然陆路和水路两大交通渠道都有，^[13]但因为使者、商人和僧人在欧亚大陆往来相当频繁，与中国政权关系近的地方如中亚绿洲龟兹（Kucha）、大宛（Ferghana，今乌兹别克斯坦）、安息（Parthia，今伊朗）、天竺（今巴基斯坦和印度）等才是中国所熟悉的“西方”。就唐僧玄奘（卒于664年）著名的《大唐西域记》而言，其范围包括中亚、印度、波斯和东罗马帝国。^[14]从宋代开始，欧亚大陆因为伊斯兰王国阻碍了贸易往来，中西交流以海洋交通为主，因此出现了“西洋”的说法。不过，在欧洲人在16世纪首次抵达中国以前，也就是西方传教士来华之前，据黄省曾（1490—1540）《西洋朝贡典录》（图2）等资料，“西洋”是指东南亚、印度、波斯、阿拉伯和东非海岸一带，不包括地中海和欧洲。^[15]从意大利传教士艾儒略（Giulio Aleni, 1582—1649）《西方答问》一书问世后，中国才了解到“欧罗巴”（即欧洲）和“西方”世界。^[16]

随着近现代中西在经济、文化及战争方面的历史演变，“西方”在今天被看作一个大的文化体系，与以往的地理概念有极大的区别，所以一旦面对所谓“中西交流史”问题，首先要弄清到底所谓的“西”是指整个中国以西的地区还是专指“欧美”（严格地讲不

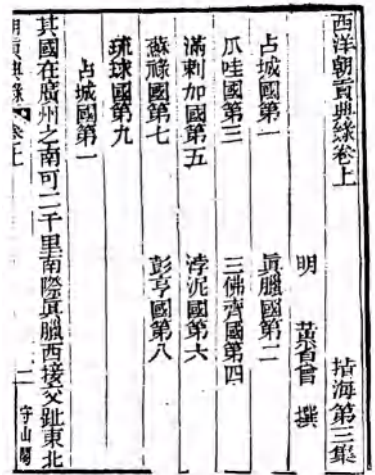


图 2. 《西洋朝贡典录》1841 年刊本。

- [9] [东汉]班固：《汉书》卷九四上一九六下，中华书局，1962，第 3743—3932 页。
- [10] [唐]魏征等：《隋书》（修订本）卷八——八四，中华书局，2020，第 2039—2126 页。
- [11] [东汉]班固：《汉书》卷九六上，中华书局，1962，第 3871 页。
- [12] 关于两汉到南北朝西域的史料，见余太山：《两汉魏晋南北朝正史西域传要注》，商务印书馆，2013。
- [13] 今天的广西和广东的海岸早在西汉时期已经开通海上往来，本地已建造船台身宽 5 到 8 米、载重 25 到 30 吨的平底木船。见广州市文化局、广州市地方志办公室、广州市文物考古研究所编《广州市文物志》，广州出版社，2000，第 19—20 页。
- [14] 虽然玄奘也有专门论述“波刺斯”（即波斯）的章节，还提及了拂懔（即拂霖，指的是东罗马帝国），他本人并没到过此国。见[唐]玄奘：《大唐西域记校注》卷一二，季羨林等校注，中华书局，2000，第 938—942 页。
- [15] [明]黄省曾：《西洋朝贡典录校注》，谢方校注，中华书局，2000。
- [16] 欧阳哲生：《中西交通史上的“西方”概念之探源》，《史学月刊》2015 年第 9 期，第 75—80 页。

包括东欧）。

下面以中古时期和近现代时期两个历史阶段对“西域”的书法传播和“西方”书法传播作出相关的论述。

三、中国书法与“西方”的结缘：中古时期

以上的章节表明，世界史有过交流频繁与交流不频繁的时代。以没有绝对封闭的时代为前提，尚能发现各个时代都有过不同程度上的交流。就西汉中期以前而言，中外有过交流，但是主要局限于物质层面，尚未涉及艺术或精神上的直接影响。可是，丝绸之路开通之后，至少一直到唐朝中期，欧亚大陆的交流不仅非常频繁，而且涉及很多方面，包括外交、贸易、宗教和美术。如此丰富的交流不仅因为贸易利益或交通方便，更因为两地的人们有探索 and 了解对方的精神需求。就最著名的朝圣者法显（约337—422）、玄奘和义净（635—713）而言，他们只是一个更大的僧人群体当中成功抵达印度并安全回到中国的几位而已，从义净《大唐西域求法高僧传》可以了解7世纪朝圣者的基本情况。^[17]这说明，中国僧人有主动去“西域”的意识，甚至像玄奘那样，还有违背国家禁令逃往中国以外的边境的犯罪行为。^[18]

同样，印度佛教因为从阿育王（Aśoka，卒于公元前232年）时期开始有对外传教活动，中亚贵霜帝国（Kushan，1—4世纪）也继续推广传教，因此大量的印度僧也来华定居，进行翻译佛经等工作。但是到了10世纪左右，伊斯兰教在北印度普遍流行，佛教基本衰落了，虽然还有少数的印度僧来华译经，中印交流已不像从前那样活跃。^[19]

丝绸之路时代，除了来华传教的僧人以外，还有来自不同地区的商人和使者，这些人士都是当时文化交流的参与者，起到了不同程度上的作用。尤其是中古时期，中国接受了大量的外来文明，成为中外学术界重要的研究领域。^[20]

在如此开放的丝绸之路文化交流时代，笔者已经提

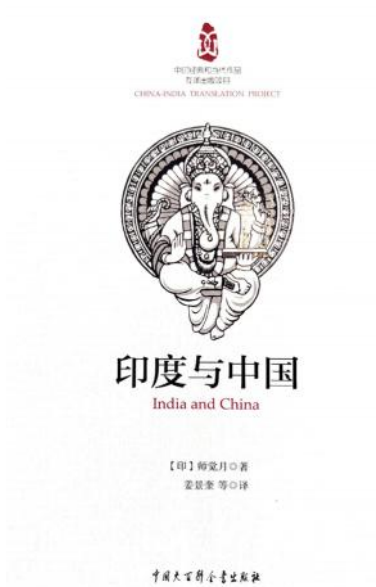


图 3. 《印度与中国》中译本。

- [17] [唐]义净：《大唐西域求法高僧传》卷上，王邦维校注，中华书局，1995，第 145—146 页。
- [18] 贞观初期（627—630）当玄奘已经离开长安抵达凉州时，“时国政尚新，疆场未远，禁约百姓不许出蕃。”见[唐]慧立、[隋]彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》卷一，中华书局，1983，第 12 页。
- [19] [印]师觉月(Prabodh Chandra Bagchi, 1898—1956):《印度与中国》(图3)，姜景奎等译，中国大百科全书出版社，2018。
- [20] 如向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957；Schafer, Edward H., *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of Tang Exotics* (Los Angeles: University of California Press, 1963)，中译本：[美]谢弗(Edward Schafer)：《唐代的外来文明》，吴玉贵译，中国社会科学出版社，1995；荣新江：《中古中国与外来文明》，生活·读书·新知三联书店，2001。