

中國大陸書法教育現況及未來發展評析

◎ 陳振濂

一、

中國書法教育的專項研究，在最近的這十幾年間，才慢慢展現出它的魅力與風采——在過去，書法教育本身並沒有一個獨立的位置，它通常被包含在廣義上的「書法」——「書法學習」這一概念之中，談書法，當然會提到如何寫書法或如何寫好書法，於是就必然地會包含著某些「教育」的內容或話題。更加之，書法在過去是一種特殊的藝術門類：它是藝術，卻又是實用書寫工具，作為藝術教育的非獨立性與依附性，使它缺乏一般藝術教育的繪畫、音樂、舞蹈、戲劇等所與生俱來的專業界限，它好像是藝術教育，又好像是寫字文化教育。古人少時讀私塾寫仿紅字，其目的並不在藝術，而是與識讀、書寫等基本文化傳授混為一體；寫字是為了識讀字，是為了寫正確字。這樣的「書法教育」，其中當然會有不少「書法藝術教育」的原始狀態與基本內容，但就專業界限而論，它們是與書法藝術教育在性質上相去甚遠的。這是我們遇到的第一個困惑。至於第二個困惑，則是長期以來在書法依附於實用的傳統方式籠罩下，判斷書法作品的優劣高下，除了主題色彩過濃的「神采」、「氣質」、「品性」等外，真正作為物質可檢驗的，其實也就是技巧（註一）——或毋寧說：對既有的書法藝術教育而言，判斷標準幾乎就是「技巧」，「形式」在此中只占據了很微不足道的一小部份，而技巧的高下卻足以決定一個書法家一生的業績與地位。通常我們習慣於認為的技術只是完成形式的手段，在書法中卻被完全倒了個兒，是形式僅僅是展現技巧的載體，而這樣一來，書法界人人談技巧而不涉其他，那麼落實到書法教育中來，也必然是教與學兩方面判斷優劣的基準也僅僅是技巧，而這樣的藝術教育的立場，與作為實用書寫、寫字立場的也必然是只盯著書寫技術（技巧）的做法如出一轍。試想想，這樣的立場，怎麼能提示後來的書法家們去探尋更深的思想觀念與形式表現的課題呢？

很顯然，我們在這樣的客觀背景映照之下，所能作出的選擇極其有限。書法等於寫字，書法教育就是教寫字；教寫毛筆字；這樣的觀點早就成為傳統，早就成為古已有之的「存在」具有習慣上的權威並

被沿續了上千年，以至今天那怕對它們稍稍表示懷疑也會冒著被誤解的極大風險。

以這樣的背景分析來看這四十多年的書法教育，我們首先應該承認一個明確的事實，以今天我們對書法藝術教育所定的基準來衡量這四十多年的活動與事實，其中有相當一部分是介乎於寫字與藝術之間，並不純粹是「藝術教育」所可概括的；是則作為一種現實的觀點，我們就不能只取那些「純粹」的事迹而把大量兼有寫字與書法藝術雙重性的事實排除在外，反而應考慮到當時的現實情況盡可能地兼括兩者。其次，我們從這種表面上看來並不那麼純粹的現象中還悟出一個新的研究思路：以四十多年來的書法藝術教育歷程而言，我們似乎還可以根據眾多事實與史迹，整理出如下一個轉換的軌迹——書法教育在這四十多年間，正經歷了一個由基本上歸屬於古典型的寫字教育（其中也包含著某種書法藝術因素），轉向較為徹底的書法藝術教育的轉換過程。而這種性質的轉換，恐怕是幾千年來書法教育所無法想像，並且也不曾經歷過的。就這個意義上來說，這四十多年間的書法教育之被作為一個研究課題來對待，恐怕其意義絕不亞於對整個書法教育史的研究。由於，要對這四十餘年的書法教育進行專題研究，我們至少在掌握專業背景上要認識到這種「性質轉換」。它可以構成一個教育學意義上的「美學命題」，但也許它更應該是一個史學課題，因為它本來是由一連串明確的事實構成的歷史現象，只不過我們對這些本來看似孤立的史實進行史觀式的系統分析罷了。

二、

近現代中國文化教育史上，對於書法教育而言同樣具有劃時代意義的一件大事，即是光緒末年的廢科舉、興學堂。學堂（後來的學校）作為新型教育體制的出現，對整個文化教育的生存方式、行為模式、思想構架、觀念轉變均帶來了巨大的變化。

書法在此中也受到了明顯的恩惠。長期以來置身於私塾，作為啟蒙文化教育一環的「寫字」教育；

和作為師徒授受式的書法教育，第一次與「學堂」規範化要求產生了衝突，並隨之產生了嚴重的失落感。一九〇六年，李瑞清在兩江優級師範學堂任總辦（即校長），他專設圖書手工科，並規定要有書法內容，還自任教師執教書法。這是中國自立新式學堂以來書法進入高等院校的第一個記錄（註二）。此後的保定北洋優級師範、浙江兩級師範及上海美術專科學校等也相繼在專開中國畫科目的同時兼顧書法。北京大學則在蔡元培的「美育代宗教」的宗旨下，相繼成立了畫法研究會與書法研究會，還有清華大學也成立了教職員書法研究會（註三），雖然還不是被納入正式上課的序列，僅僅是定期為學生作書法講演，但視此為書法介入大學範圍則並不為過，更有甚者，蔡元培還在為國立美術學校開幕式上作演講時，還公開宣稱：

「唯中國圖畫與書法為緣，故善畫者常善書，而畫家尤注意於筆力風韻之屬……茲望茲校于經費擴張時，增設書法專科，以助中國圖畫之發展」（註四）。

「書法專科」概念的提出，又是在一個學校作講演；其對書法教育的大膽預測與積極推動之心，躍然眼前。據此可見，早在清末到民國初年，已有許多先賢們在為書法教育大聲疾呼，積極奔走並且身體力行還富於成果了。當然，即使當時的「書法專科」真能辦得下來，限於當時條件，大約也只能是關注書寫技巧的「寫字型」書法教育模式而不會有其他。但我想這並不重要；關鍵是在萬馬齊喑之時，先賢們以石破天荒之勢作震聾發聵之呼，為正視的書法教育的走向可能發出了第一聲吶喊，有此一點，不正是「開創」之功嗎？

這，應該被看作我們思考的一個重要背景。

再回到這四十多年的書法教育歷史中來。

一九四九年以後的若干年間，論嚴格的書法教育則幾近於無。在百廢待興之時，「書法」——「傳

統文化藝術教育」——「寫字之法」，顯然不是政府最感興趣的課題。在當時，對「書法」這一藝術形式的態度，以政府角度而言也比較曖昧，並沒有十分清晰的或提倡或反對的判斷。於是，從過去延續過來的人才、書法觀以及書法價值標準，便自生自滅地任其存在著，這在一個政權交疊更替的時代而言，是十分正常的，完全可以理解的。

直到五十年代中期，由於沈尹默先生作為文化名人所具有的社會影響與文化威望，他出面積極為書法呼吁奔走，才使得書法——書法教育逐漸地獲得了復甦，並慢慢成為社會關注的一個熱點。

沈尹默先生本人的書法觀念具有兩重性。一方面，他很早就從事專門的書法創作活動，在一九三三年就在上海舉辦過個人書法展覽，作品一百幅。檢諸民國時期的書法家主動舉辦個展的記載，沈尹默是相當早的一位。以後在一九四五年，他又與喬大壯、潘伯鷹等在貴陽舉辦三人書法展覽，如果我們把書法展覽視作書法家從書齋走向展廳的現代轉變的一個標誌的話，沈尹默應該是一個當之無愧的先驅（註五）。而這一點，顯然應該歸功於他的較早從事新文化運動的思想文化觀念的先行。因此，他應該是當時書法家中較為先進的人物。但另一方面，他的思想觀念在美學層次上論卻又是不盡如人意的。比如他始終認為書法是寫字，是寫好字（註六）；並且他在書法研究的方法上，也大都採用「談」的隨感式普及文章的寫法（註七），這樣就明顯局限住了他本來應達到的高視野與高標準，使沈尹默本人在當時只能作為一個主要倡導者而無法作為高屋建瓴的思想指導者發揮更大作用。

就這樣：作為勇於實踐的先驅與與作為相對弱於思辨的指導者，沈尹默在一個特定時期承擔起了復興中國書法的重任。而他的承擔，正是從書法教育開始的。一九五二年，他即開始撰《書法漫談》《談書法》，並於一九五五年連載發表於《新民晚報》約一個月，而細讀這些文章幾乎都是針對書法教育，書法學習啟蒙而必須掌握的知識而發的。一九五八年，他又在《文匯報》上連載了《學書叢話》，一九六一年又撰寫《與青少年朋友談談書法》，儘管在此後的六十年代初，他也撰寫了些較專門的《歷代名

家學書經驗談輯要釋義》（教育出版社一九六三）、《二王書法管窺》（教育出版社一九六五）等著作出版，但在這同時，他也仍然沒有忘記從事普及教育工作。著名的上海市工人文化宮與上海市青年宮舉辦書法篆刻學習班（一九六一），培養了一大批青年書法家（註八），其主要倡導者與領銜導師就是沈尹默。正是基於此，我們才認定沈尹默作為復興中國書法的主要領袖，他當時所選擇的主要切入口，正是書法教育。

與上海相對的北京的情況也相差不了。早在一九五六年北京籌備中國書法研究社時，其主要動力是來源於與日本聯合舉辦《中國書法展覽》（日本展）。但展覽僅是單次活動，當一個社團成立後，它必然要選擇一些恒常的課題進行持久的活動；而在當時的情況下，所能選擇的切入口也只能是書法教育（註九）。鄭誦先執筆編成的《各種書法源流淺說》《怎樣學習書法》，都是作為普及書法常識的教材出版發行的。此外，一九六四年中央電視臺主辦書法教育性質的電視講座，委託中國書法研究社組織講學，其中有如下一些內容：

溥雪齋 《談談用筆》

郭風惠 《談談字的結構》

劉博琴 《談書法的臨摹》

郭風慧 《顏字的特點和它的書寫方法》

鄭誦先 《怎樣學習柳公權的書法》

康伯藩 《談趙字的用筆與結構》

劉博琴 《談談歐字》

這些內容當然也就是立足於書法教育。並且，限於當時的情況，中國書法研究社恐怕也無法找到更切實的突破口，在一個需要復興的新時代，提出過高的期待或過於專精的理論研究成果與展覽活動，

只是對學術有利，但於復興這個書法的社會文化目標而言並無太大作用。沈尹默、鄭誦先之所以選擇書法教育作為突破口，並且在已有郭沫若、郭紹虞、啟功、朱建新、宗白華等撰寫出非常專門的學術論文之時，卻仍然不改初衷，孜孜普及教育，我想既是基於個人的判斷，也應該是反映了某種時代文化的選擇甚至是規定。

普及教育的生存方式，是報刊連載、電視講座，還有工人文化宮與青年宮的辦班。它重在輻射，重在面對大眾愛好的引導。那麼，在這四十年間，有沒有高層次的規範化的書法教育？

作為這一歷史時期的書法教育史上的一件大事，是六十年代初浙江美術學院開風氣之先，在大學中招收書法專業大學生。此事的主要倡導者，是潘天壽、陸維釗先生。

一九六二年，浙江美術學院院長潘天壽先生在文化部主辦的全國高等藝術院校教材會議上提出：

現在中小學還不能開設書法課，但應在少數高等藝術院校開辦書法專業，以培養書法人才。書法篆刻是寶貴的民族文化遺產，必須繼承。要搶救遺產，如果再不抓書法教育，就會出現後繼無人的情況（註十）。

於是，在政府的支持下，一九六二年至一九六三年之間，作為重點美術大學的浙江美術學院招收了五名大學生專攻書法。由此而來的一系列工作——如教學大綱的制訂；如教學計劃的實施；如課程進度的安排；如授課教師的配備；如上課內容的結構化處理；甚至圖書資料的配置等等，都可說是體現出了非常明確的高等書法教育的基本風範。潘天壽先生是個書畫家，他對於教育有極深厚的經驗，但他身為院長，不可能逐樣具體過問一切內容，他邀請執教於大學中文系的、同樣是書畫兼通的陸維釗教授來具體主持書法專業的教學工作，其中既包括著對陸維釗先生對傳統書法藝術的深厚造詣與理解的充分信任，更應該有對陸維釗先生長期執教於大學中文系所養成的對教學方式、教學規範的嫺熟把握能力——而

這正是當時書法教學在業餘狀態下最缺乏的。由於，要從事書法教學當然需要引進人才，但這個人不是別人而是陸維釗，這就決定了浙江美術學院對即將舉辦的書法大學教學的某種期待：它應該隱含著對建立高等教育規範這一書法從未有過的嶄新業績的期待，對於不重視書法教育的當時社會文化環境而言，它是從無到有。而對於既有的業餘書法教育而言，它也仍然是從無到有——大學級的，有嚴格教學規範的、有明確學制規定的專業書法教育，仍然是一個前所未有的新生事物。正是在這兩個背景的對照下，浙江美術學院的招收書法專業大學生之舉和潘天壽、陸維釗在現代中國書法教育教育史上的一代功臣的地位，從哪個立場去加以評價也不會過份。儘管後來遇到「文革」，這一整套教學設置與規範還未來得及進行多幾輪實施並走向成熟與完美；但書法教育已經找到了自己的時代標誌，並開始以高等教育為切入口進行唯有這個時代才可能有的新的構建。這，顯然是從一九四九至一九六六年之間，中國當代書法教育所據以自豪的最最輝煌的一筆。（註十一）

以「文革」為界線，到一九七六年以後，中國的社會文化開始了全面復甦。一九七九年，中國的書法家們也開始主動積極地活動與參與。編輯出版《書法》《書法研究》《書譜》等專業刊物，舉辦書法比賽、書法展覽、在各省市文化宮、青年宮舉辦大大小小的書法教學活動，特別是一九八一年中國書法家協會成立，在社會層面上對書法、對書法教育起到了極大的推動作用。而借助於「文革」以後的社會轉型，恢復高考，高等書法教育也開始了自身的重新定位與構建。一九七九年，還是浙江美術學院，率先在全國第一次招收了書法專業研究生，由陸維釗、沙孟海、諸樂三任教授。五位研究生在畢業後，都成為當代書法界的中堅。浙江美院之後，中央美術學院、南京藝術學院、南京師範大學、西南師範大學、首都師範大學等等也相繼招收書法碩士研究生與博士研究生，在教學層次設置與教學內容的專門化方面，可謂是日新月異，氣象萬千；在全國各高校相關招收研究生與大學生之時，我們看到了指向普及的另一翼；專科生、進修生，以及非高校系統的社會書法教育：如業餘學校的書法教育，如老年大學的書法教育，又如少年宮和各職業中學的書法教育，以及由各社團、協會所主辦的如書法培訓中心、書學院

、進修學院、書法培訓班、講習班等的教育設置，可以說又構成了另一個層次分明的書法教育系統。

統觀這一時期的書法教育的展開，我們發現了它的兩個「進化」特徵：首先，是各種書法教育都一無例外地向系統化、專門化方向發展；其次，是各種書法教育都同樣一無例外地希望以現代教學方式為主體；儘可能地擺脫過去私塾式師徒授受的痕迹。

(一)關於系統化、專門化的教學形態

所謂的系統化，並不僅僅指高等教育而言。因為事實上，中國當代書法教育的展開方式各種各樣，具有多種形式層次，比如大學書法教育，有它自身的形式規定性與層次規定性，但一個少年宮的教兒童寫書法練毛筆字，不也同樣有一個定位於這一層次的「系統化」問題？那麼，在當代中國書法的教育活動中，我們既看到了從中小學、大學、碩士博士的層次系統的分別展開，同時也看到了相應展開的兒童書法教學、大學書法教育、業餘書法教育、專業書法教育等不同的術語、概念在被引起更多的重視。而在過去，書法教育僅僅是寫字，學寫字。寫好字的教育，它不需要，也沒有這麼複雜的規定性很強的觀念規定。而進一步的思考是：當我們對這些新的術語那怕僅僅是應用一下，我們也必然會對它的層次規定性、對它的獨特性予以更多的關注——是大學的就應該不是兒童的；是專業的就應該不是業餘的……在邏輯上來說應該如此，但接下來的問題是：什麼是專業？專業與業餘的界限在哪裡？何為大學？它與中小學的書法教育的內容、課目的差別何在？由是，一旦我們從一個籠統的書法教育中劃出高等的、初等的、業餘的、專業的各種層次之後，我們勢必要給它們以清晰的界定與解說。而這種界定與解說又反過來迫使我們對上述每個層次的內部系統的構造予以更多的注意，並從而有可能在各個層次中建立起一個個教學的子系統，進而再建立起一個完整的、有包容性、有共通原理與原則、方法的當代書法教育的母系統。從博士碩士到兒童初等教育，概莫能外。

僅僅是縱向的由初等走向高等的層次分別還只是第一步工作。更有一種橫向的性質劃分，是更有時代特色的構建工作。早在清末民初，書法教育雖然曾被李瑞清、李健等引入正規學堂教育機制，但那時的水平所限，即使存身於學堂學校；究其性質，也不過是把一般意義上的寫字教育稍加改頭換面，拿到課堂上應用而已。直到六十年代，無論是沈尹默、鄭誦先為首的業餘書法教育，還是潘天壽、陸維釗為首的專業書法教育，才開始更多地擺脫原有的寫字教育的基本格局。比如沈尹默就有「書家」與「善書者」之辨（註十二），而潘天壽、陸維釗、沙孟海更是把書法當作一門學科來對待。他們的生存環境使他們的探索與思考活動獲得了很好的保障。區別僅僅在於，他們的努力還未獲得社會學術文化層面上的積極回應——沒有整個書法界所經受的對書法美學思考、論爭的洗禮；沒有對書法藝術性質的反思與啟蒙運動；書法家們還不會有一種自覺的認識飛躍。那麼，落實到書法教育上來，則從哲學、美學的高度去為書法「藝術教育」進行定位，並在此基礎上進行學科展開，也不是輕而易舉的，這一點，當我們在檢驗六十年代書法教育的各個方面的情況與評價所取得的成績而言，我們愈加深切地感受到了這一點。

而到了八十年代，情況開始發生了新的變化。規模逐漸擴大的高等書法教育，由於各自歸屬不同而形成了各自的差異與特色。而這反而使書法教育可以同時面對兩種不同教學方式——除了業餘與專業的性質差異之外，更應有一種基於「美學」側重點的教學立場的分歧：一種，是由各師範大學、學院書法專業所倡導的書法專業教育；它旨在培訓教師，因此它的側重是弘揚傳統文化教育，在寫好字的基礎上強化教師的文化形象，並作為傳道、授業、解惑的一條主渠道，作為培養教師基本教學技能、書寫技能，以及基本的傳統藝術知識能力而存在。而另一種，則是由各美術學院、藝術學院書法專業所倡導的書法專業教育；它旨在培養藝術家，因此它的側重是在於培養創作思想，創作能力與創作技巧，在此中，寫字這一行為的重要性，逐漸地讓位於書法藝術創作綜合能力培養的更專業目的。很顯然，師範大學與美術學院的書法教育，都具有專業性，也都屬於高等教育，但它們的美學性質與價值取向是完全不同的——前者注重書法的文化性與技能性，而後者則注重書法作為藝術形式創造的最大限度的價值。

沒有成規模、成體系的書法教育的格局，我們還無法分辨出「文化的書法教育」與「藝術的書法教育」這兩種不同的教學類型。那麼，當我們有能力對它們作出區別，並能把握它們之間分合關係、互相對立又互相補充的關係之時，以它們來證明當代書法教育的系統化、專業化特徵，應該是十分合適與貼切的。單調的構成無法形成系統化特色；而豐富多樣、界線分明又十分有序的構成，才能使系統化展現出真正的魅力。

一個高等教育中的大學級教育，已有這樣兩種形態的互斥互補；再以之推向業餘教育之與專業教育；又以之推向從少年到老年的不同年齡的書法教育；復以之推向從全日制四年本科的長期教學與短期訓練、講習班式的教育，我們又可以構劃出多少新的系統形態來？如此，則對當代中國書法教育的格局恢宏，蔚為大觀，並且可謂亘古未有的思考評價，還有什麼可懷疑的呢？

（二）關於現代教學方式

清末民初把書法教育引進大學課堂的嘗試，表面上看起來是一個出於偶然的舉措；但究其實質，其實它是提供了一種改變書法教學模式的新的可能性。與私塾習字教育的私相授受相反，大學（學校）的書法課，必須有完整的計劃，必須有指定的教師，必須有規定的課時，必須有規定的教學內容與教材，必須還有經過仔細研究過的教學法，甚至還必須有被嚴格挑選的整齊劃一的學生群。像這樣的多方面的嚴格規定，是一個私塾教學所無法望其項背的。推測當年的李瑞清在兩江優級師範學堂上的書法課，當然還無法達到如此水準與完整度，但是他開創了這種可能性的前景，卻是毋庸置疑的。

而到了六十年代的書法教育，對此可說是有着相當的推進與發展。沈尹默、鄭誦先等人所從事的業餘書法教育，以不同的教師承擔不同書體的指導練習，即是一個較為初步的分科意識。只不過它還是只限於書寫技巧範圍而已。而潘天壽、陸維釗的高等書法專業教育，則以明確的書法、篆刻技巧；與書法

篆刻理論課，指定不同的教師分而領之。並且在每門課的教案、授課方式、內容、進度方面有著詳細的斟酌推敲與確定。像這樣早熟的做法，已經集中體現出了現代書法教學方式的時代魅力。可以想像。如果書法美學討論在五十年代末即舉行的話；那麼經過美學洗禮的書法家們還能提出更有聲有色的成果來。

八十年代以後的書法教育，正逢全民性的「書法熱」，大規模的書法活動引出了同樣大規模的書法教育熱，而從最初作為切入口的普及教育出發，在八十年代中期，已經有不少書法教師們在探索諸如少兒書法教育是否應該「兒童化」的課題，並持續地引起爭論，很顯然，這就是一種對現代書法教學方式反思後的結果（註十三）。而在同一時期，有形態有輪廓的大學書法教育也正式擺開了架勢，在書法教學的基礎理論研究方面，出版了《書法教育學》（註十四），在書法教學的方法論方面，則已有了《高等書法教程》《大學書法專業教學法》《書法的技巧與訓練》（註十五）等一系列著作。在書法教學的教材建設方面，也已有了第一套《大學書法教材集成》共十五冊的成套教材（註十六）。在書法教學的層次設置方面，則有了從博士碩士到本科專科的種種不同教學對象與教學層次。在書法教學的內容與課程安排方面，則有了從創作到理論，並進一步細分為臨摹教學、創作教學。在理論上則區分為史學教學與美學教學，而最終則歸結為書法學科研究的一整套教學內容結構，更與中國古典文學、西方美學與藝術學、中國畫、中國篆刻進行交叉，與古文字學、古文獻學、古漢語等構成互補，以此來完整地構築中國書法教育的內容體系（註十七）。可以想像：隨著大學書法教學作為基礎的日益走向健全，從它進一步幅射向研究生級的書法教育，或轉換向專科、業餘教育、短期專題教育，將會出現另一個更為龐大的體系構架。它將會擁有明顯的歷史標誌與時代標誌。比如，目前在較易引起關注的大學書法專業教育方面獲得的成果，已開始引發出各報刊競相進行諸如老年人學書法、短期訓練教學，還有函授教學的種種討論思考，可以肯定，在不遠的將來，我們還會看到分別歸屬於這不同層次的，獨立的教學研究成果的湧現與成形。

關於課程設置，在目前已有一系列成果展現出來，它們是以實踐（技能訓練與創作訓練）和理論（史學與美學）兩個序列為脈絡而展開。在一個實踐課的構架中，首先是儘量清除古典典型的只有臨摹不講求「創作」的做法，儘量把臨摹與創作從課程中加以分開。在臨摹課中，設置如下四個依次漸進的程序（註十八）：

- (1) 準確的臨摹
- (2) 分析的臨摹
- (3) 印象的臨摹
- (4) 從臨摹到創作

而在創作教學中，則分別設置如下四個分門別類的程序（註十九）：

- (1) 創作（一）：技術品位的訓練
- (2) 創作（二）：形式構成的檢驗
- (3) 創作（三）：主題構思的確立
- (4) 創作（四）：綜合協調與評價

像這樣的把臨摹與創作分開，又各賦予它們以一定的分類主題並作有序的邏輯展開；是過去的寫字教育與準書法藝術教育所無法想像的。它顯然是具有新意，具有指向未來的價值的——高等書法教育如果僅僅是培養一個一般意義上的書法家，缺乏對未來的預測與超前把握，那麼它就不能真正成為嚴格意義上「高等教育」。過去中國書法教育有高等的形式，但在內容、方法與實質上則思考與著力不夠，在現在，我們已較為明顯地意識到了這一點，並正在投入大量精力去改造它的構成形態。至於在理論教學中，則以史學、美學分領兩種不同的授課內容系列（註二十）：

- (1) 「史」的（史學立場）系列：

中國書法發展史

中國書法批評史

近現代書法史

日本書法史及海外書法介紹

當代書法評論

(2)「論」的（美學立場的）系列：

書法技法與書體理論

書法美學

書法教育學

比較書法學

書法學概論

前一個「史」的系列，包含了創作史與理論史、古代史與近現代史、中國史與外國史這三個關係的確立。後一個「論」的系列，則包含了抽象的美學理論與具體的技法理論，分析的比較學理論和綜合的書法學學科理論等等。可以說，這樣的課程內容設置最大限度地包含了書法所可能涉及到的各個方面，對它的全面完整性和重點展開的性質不應懷疑。那麼，如果把現在的這種對課程設置的邏輯化安排設計，與李瑞清時代，與沈尹默時代的書法教育的內容構成作一比較，則它的進步性質與可把握性、可檢驗性，又有什麼可懷疑的呢？

課程內容的分類與綜合及邏輯設計，是現代書法教學方式的最重要的標誌之一。從某種意義上說：它反映出時代的學術水平高度；比如，在沈尹默時代，不可能有完整「書法美學」和「書法學」這個概念，又比如，在李瑞清時代，只會有含糊的書法史雛型，「批評史」作為學科的概念，「近現代史」甚

至「日本書法史」的作為學科的概念，顯然是不可能有的。這是只有我們這個時代才有的學術內容，由是，設置這樣一個整套的課程系列，顯然是只有當我們的學術飛速發展的盛世才有可能被提得出來的。

大學書法教學的成果疊出立即在其他層次的教學過程中反映出來。比如，辦短期訓練班，過去是含糊的書法（書寫）學習班，但在現在，對短期的訓練班通常會賦予它一個明確的主題：如創作訓練班（它未必側重於臨摹）；如理論訓練班（它不涉實踐）；如行草書訓練班（它不管楷隸篆書）；又如「學院派」創作講習班（它只關注作為流派的學院派創作模式）；再如「書法學」學科研究班（它不涉具體的書論而只強調學科性格）……其實我們無妨把它們看作是單科的某一時段的大學的課；只不過它被獨立執行而已。像這樣的分析意識，過去的書法教育何嘗想到過？即使想到了又何嘗有能力去執行？至少綜合的班也有許多同類傾向——比如在普及班裡不只講技法，也講書法史，也講書法美學，這在過去也是無法想像的。因此，我們正可以說：在整體的書法水平提高（以大學書法教育為基礎）之後，其他各種層次的書法教育，也會相應作出調整以迎合這種時代需求。這是一種水漲船高的關係。

（三）關於教學法

古代書法教育是不大講究教學法的——這是新式教育展開之後的課題。而一般少兒書法教育或業餘書法教育，也可以不太重視教學法，但在四年制大學書法教學中，不講教學法則幾乎無法進行。沒有教學法，怎麼打發這四年的時間？

不同的時間段、不同的學齡段、不同的課程性質、都需要相應的教學法。教兒童和教成人不同，沒有「興趣教學」，兒童完全無法面對這種種枯燥的練習，教創作與教歷史也不一樣，教歷史要求知識與規範，而創作則不需要固定的結論而更需要開拓思維空間、引發思考活力。即使是教臨摹，行草書要注重節奏範型、楷隸書法注重構成造型，以及線形、線質、線律、線構……總之，不同的教學內容需要不

同的教學法。如果僅僅是學寫字倒還罷了，當我們把它當作藝術教育來對待的話，那麼，各種視覺藝術形式訓練的手段：如模仿、記憶、重複、問答、假設、創意等等，其實在書法教育中都應該被應用——不應用的是書法教師們的水平不夠缺乏能力，而應用之後對書法學習所帶來的好處，則必然是以前單純的書寫練習的單調與貧乏所無法比擬的。

目前的中國書法教育界，已經有了《大學書法專業教學法》的專著問世，而在少年兒童的書法（書寫）教育的教學法研究方面，也已有了相當的積累，而在師範書法教育的教學法方面，也已開始有了一定的討論氛圍。但在業餘書法教育、函授書法教育的教學法方面，則還缺乏一定的研究氣氛。但可以想像，隨著各種層次的書法教育各自的發展到一定程度，積累有一定的時間量之後，對各種不同的教學法的探討，必然成為今後書法教育學的一個學術熱點。

（四）再看教師的知識構成

李瑞清時代對書法教師的選擇是沒有多少自由度的。在那時候，並沒有專門的書法教師的概念，只能是誰會就誰教。在沈尹默時代，嚴格意義上的教師的培養序列也不曾有過。因此，他們也只能以書法家來執教書法。只是到了潘天壽、陸維釗時代，書法教師——而不再僅僅是書法家，才在高校中作為專業形象被確定下來。但毫無疑問，在六十年代，書法教師的培養機制與資格認定機制，也還是沒有被健全地建立起來。這是當時的時代限制，誰也奈何不得。

八十年代中期以後，伴隨著師範型書法專業教學的設置，對書法教師的種種規範也逐漸地在清晰起來。以目前的書法教師作為資格認定或作為一種職業要求而言，過去的那種以書法家簡單地充任書法教師的做法，顯然是不符合日新月異，突飛猛進的書法教育要求了——書法家在進行創作時具有藝術上的排它性，而教師則需要公允與冷靜，書法家只據一己的經驗授人以魚，而教師則需要嚴格全面的邏輯知

識力量授人以漁，書法家可只憑一時興趣，而教師則必須符合基本的課時、內容規範並且還要了解教育學心理原理與方法。正是在這樣的對比之中，我們看到了當代書法教育之不同於李瑞清時代也不同于沈尹默時代或許也稍稍不同於潘天壽、陸維釗時代的新的時代要求。這並不是我們多事或危言聳聽，而是分科愈細、門類愈多的書法教育在當代的要求逼迫著我們不得不如此去應對。換言之，如果不在當代對書法家與教師的素質要求與知識要求作一清理，我們便無法尋找到符合這個時代的書法教育的主體定位標準，並且也無法完成這個時代書法教育的特殊的時代要求。——即使是書法家同時兼長教育，那也是一種兼得而不是代替。而如果有書法家願意從事書法教育，那麼他只憑創作那幾下子還不夠，還必須對自己進行教育學方面的補課。

與此同理，相對於每個書法教師而言，其所承擔的使命（如課程講授、學習指導）的功能與角色也變了。李瑞清時代，沈尹默時代，書法只是寫，並沒有那麼多名堂，因此教師也不必有更多的負擔。而在現在，情況發生了天大的變化：在書法學學科的構架映照下，有這麼多課要開。理論的、創作的、臨摹的、教育的、中國的、外國的、古代的、現代的……並且，正因為是書法藝術教育，因此教學對象也還有少年的、中等職業的、大學專科本科的、老年的、還有專業的、業餘的、長期的、短期的……隨著學習的分科愈來愈細，那種以一個教師包治百病的做法，也越來越見出它的淺顯與不足來。而對如此繁華錦秀、性質各異的學術分類，沒有一個教師個體可以全部囊括殆盡——簡單地介紹常識當然可以，除非天才，通常我們無法對它全盤照收。那麼，唯一的辦法就是分而治之，亦即是說，應該培養起各個分科門類的專家而不是「百病皆能包治」的江湖郎中。在一個規範的教學過程中，專攻書法美學的講美學課；專攻書法史的講史學課；專攻近現代史的講近現代史課；專攻臨摹教學的講臨摹課；理論與實踐的分工、臨摹與創作的分工、臨摹中寫實與印象的分工、學科研究與史料研究的分工；再從內容轉向教學對象，則專事少兒教育的與大學書法教師；研究業餘書法教育的與專業教師；探蒙函授書法教育規律的與面授書法教師……這一切，都告訴我們，在一個走向現代的書法教育體制中，再習慣於那種大包大攬

的普及心態，顯然是不行的。「術業有專攻」，分工漸細的學術發展時時在提醒我們，應該有在書法學科內部的分支項目的各方面的專家與教育家，由這樣一支穩定的，由各領域專家，又是各個層次教學的專家合力配置起來的書法教師隊伍，才是這個時代最為成功的書法教育的業績。但在目前，我們還只是剛剛有了一個開始，更漫長的道路還在等待我們。

三、

書法教育在這四十多年來，正走過了如此一個清晰的轉變過程：

——從單一的技能學習走向綜合的學科構架

——從基礎的書寫練習走向較純粹的藝術創作形態

在此中，有知識現代化、分類化的問題，有藝術性質規範建立的問題；有伴隨著學校教育體制而來的種種技術操作規範上的問題。但種種問題究其實質，其實是萬變不離其宗，正反映出書法（書法教育）由古典形態轉向現代形態的主要內容。在此中，李瑞清、李健等是第一代，他們完成了書法教育從私塾走向新式學堂的形式上的轉換，但在教學行為實質上尚未有能力去進行改造。沈尹默等是第二代，他們成功地完成了書法從沉寂走向復興，並在普及方面創作了非凡的業績，但在學術上，他們也還未能投入更多的精力。潘天壽、陸維釗、沙孟海是第三代，他們完成了大學書法教育建置與教學規範建設，並對書法教育進行了全面的改造。他們本來是理所當然的成功者。只是由於突如其來的「文革」的客觀原因，中斷了他們的宏偉構想而已。但即使如此，我們仍然指認他們是當代書法教育方面的大師。因為就建立書法教育基礎規範而言，他們的功績可謂有史以來無與倫比。至於我們的努力，則是在潘天壽、陸維釗、沙孟海等前輩已開創的業績之上，再進一步把當代書法教育推向更嚴密的學科化傾向和更嚴格的藝術立場，從而凸現出唯我們這個時代才會有的種種思考痕迹與努力目標。應該說：我們的這項工作也

才剛剛是一個開始，它是整整一代人的工作目標，究竟做得如何，就要看我們這一代人的聰敏才智與努力程度了。

轉向綜合的學科構架，轉向藝術創作形態，又給我們帶來了一連串嶄新的命題。即以目前我們正在構建的書法教育學規範而言，它即可以向兩個方向輻射出自己的藝術能量——第一是指向創作，它的銜接形態，是正在方興未艾的「學院派」書法創作模式（註二十一）：以強調技術品位、形式基點、主題要求三位一體的新的書法「藝術」創作模式，它對原有的古典式書寫型書法創作模式將形成強烈的沖擊，從而勾劃出新時代書法創作的基本指向。這種高難度的創作指導與訓練，正需要體系化的書法教育作為強有力的支撐。第二是指向理論，它的銜接形態，是已有初步成果的「書法學」學科研究（註二十二），以強調學科化、體系化、分析品格的新的書學觀念與書法學各項具體內容的獨立展開。它對於原有的古典式隨筆型書法理論方法也將形成鮮明的對比，從而指明新時代理論研究所應具備的基本體格，這種高難度的研究方法與研究視野，也正需要體系化的書法教育給予的有力支持。由是，新的書法教育模式的指向學術學科構架和指向藝術創作形態，其實正孕含著在理論界與創作界引發一場新的「革命」的可能性。而在過去，我們僅僅把書法教育看作是啟蒙與一般基礎教育之時，何嘗會有如此宏大的氣魄與想法以及實際所擁有的巨大能量？那麼，以此來評價這四十餘年來書法教育的性質轉變，以及現代書法教育對整個創作，理論發展所擁有的前所未有的關鍵作用與影響力，恐怕怎麼高的評價也不會過份吧？

一九九七年三月一七日於中國美術學院。

註釋：

註一：關於書法評判標準中唯重技巧而忽略形式的問題，我在《書法的未來》一文中有明確的論述。我認為書法大概是所有視覺藝術門類中對形式最遲鈍的一個門類，這導致了書法創作在形式上大量重複與複製的不良狀態。而今後書法發展的選擇，將必然地以「形式」為基本突破口。

註二：關於李瑞清與兩江優級師範學堂的教育情況可參見《現代中國書法史》第二〇六、二〇七頁。目前有案可查的，是一九〇六年（光緒三十二年）李瑞清任兩江優級師範總辦後，設圖畫手工科，請蕭俊賢教國畫，本人自教書法。另一九一四年國立北京高等師範也有陳師曾教書法篆刻的記載。

註三：北京大學書法研究會，成立於一九一七年，是在蔡元培倡導下成立的，關於當時的活動情況詳細記載不多。但許多回憶錄都提到此事。清華大學教職員書法研究會也成立於同時前後，著名的梁啟超作《書法指導》的講演，就是在教職員書法研究會上進行的。

註四：蔡元培的這段演講詞，詳見《北京大學日刊》一九一八年四月一八日號。參閱《現代中國書法史》第一一頁。

註五：沈尹默一生搞過幾次大規模的個展，這在當時書法家群中顯得鶴立雞群，意識超前，我們把他的這幾次展覽按年代排列如下：

一九三三年在上海辦「沈尹默書法展覽」，作品一〇〇件。

一九四五年沈尹默、陳聲聰、喬大壯、潘伯鷹、曾履川等辦五人書法展覽於貴陽。

一九四七年沈尹默與沈邁士舉辦書畫展覽。

一九六二年沈尹默書法展覽在上海開幕。

註六：比如他在一九六一年寫過《和青年朋友談書法》《和青年朋友再談書法》，一九六二年寫過《和青年朋友談怎樣練習用毛筆寫字》等。

註七：關於這一點，請參閱馬國權編《沈尹默書法論叢》中所收的沈氏文章。像這一類型的文章總有七八篇，沈尹默最有影響的文字也正是這些普及文章。

註八：有關上海市工人文化宮和上海市青年宮舉辦書法篆刻學習班的事實，詳見《現代中國書法史》二八一頁。當時已成立了上海市中國書法篆刻研究會，沈尹默主任，郭紹虞、王個簃、潘伯鷹任副

主任，以這兩個陣地為中心培養了大批人才。當時的任課教師有十幾位名家，他們不但在這兩個單位，而且還參與各區文化館、青少年宮的書法活動。

註九：北京中國書法研究社的成立後的一些活動情況，參見《現代中國書法史》（河南美術出版社一九九三年），第十七章二七八頁。當時的負責人為章士劍，後來任社長的是陳雲誥，葉恭綽、郭沫若等還有書法篆刻家頓立夫等也都參與，研究社秘書長即是鄭誦先。

註十：潘天壽的這番話，對當時創辦書法專業可以說是提出了最充分的理由，因此成為當代書法教育史上的一代名言。關於他當時是如何倡導書法專業教育的，可參看《潘天壽研究》四一三、四二〇頁，浙江美術學院出版社一九八九。

註十一：關於潘天壽、陸維釗對書法教育規範的建立，請參見《潘天壽研究》（同上）。還可參看《現代中國書法史》第十七章第二節〈高等書法教育的嘗試〉，第二八三、二八八頁。

註十二：沈尹默的這段著名論述原文如下：

有天份、有修養的人們，往往依他自己的手段，也可能寫出一筆可看的字。但是仔細檢察一下它的點畫，有時與筆墨偶然相合，有時則不然。尤其是不能各體皆工。既是這樣，我們自然無法以書家看待他們，至多只能稱之為善書者。講到書家，那就得精通八法，無論是端楷或者是行草，它的點畫使轉，處處皆須合法，不能絲毫苟且從事。你只要看一看二王歐虞褚顏諸家遺留下來的成績，就可以明白。

原文撰於一九五五年五月，載於《沈尹默論書叢稿》第一五五頁。

註十三：早在八十年代中期，關於「兒童書法教學兒童化」就經歷過一場大討論，無錫市少年宮曾在這方面有過相當的探索，但鑒於當時書法界認識的大氣候，這場極有價值的討論並未獲得理想的結果，關於這場討論的原始材料，可參見《書法報》一九八四年——一九八五年合訂本。

註十四：《書法教育學》，西冷印社出版社一九九二。

註十五：《高等書法教程》，上海書畫出版社一九九四年，《大學書法專業教學法》，遼寧教育出版社一九九五，《書法的技法與訓練》，中國美術學院出版社一九九六。

註十六：《大學書法教材集成》共十五冊，遼寧教育出版社一九九五年開始陸續出版，其主要分冊目錄如下：

- 1、大學楷書臨摹教程
- 2、大學隸書臨摹教程
- 3、大學篆書臨摹教程
- 4、大學行書臨摹教程
- 5、大學草書臨摹教程
- 6、大學書法創作教程
- 7、大學書法專業教學法
- 8、大學師範書法教程
- 9、中國書法發展史
- 10、中國書法批評史
- 11、書法美學通論
- 12、近現代書法史
- 13、日本書法史
- 14、書法學概論
- 15、大學篆刻教程

註十七：關於這個構架的具體內容，詳見《大學書法專業教學法》中（課程表）（課程說明）等內容，遼寧教育出版社一九九五年，第二四—二〇九頁。

註十八：關於臨摹課程設置的這四個階段劃分，詳見《高等書法教程》，上海書畫出版社一九九四

註十九：書法教育的傳統觀念，歷來只重臨摹，以為臨摹學好技巧，自然就能創作，而完全缺乏獨立的創作觀念與創作訓練方式方法。而在今後，我們將以「學院派書法創作模式」為契機，對大學書法臨摹與創作清晰劃分，並賦予書法創作以獨立的地位與體格，這是有史以來的第一次嘗試，但在目前我們也已大致感覺到了它的成功的希望。

註二十：關於史學系列與美學系列的課程分布理由，均請參看《大學書法專業教學法》有關章節。

註二十一：「學院派」書法創作模式，是近年書法界崛起的一種新的創作思潮。針對目前書法創作缺乏完整規範與創作意識的現狀，「學院派」創作提出技術品位、形式基點、主題要求的三大原則。對書法創作提出了新的時代要求。學院派書法創作的初步思路是從一九八〇年逐漸形成，而它的第一次實驗，是從一九八五年開始的，一九八九年，學院派書法創作第一次面世。此後在一九九四—一九九五年，關於這一模式在全國書法報刊形成了熱烈的大討論。一九九七年一月，全國第一屆學院派書法創作講習班、創作加工會召開，使學院派書法創作探索逐漸走向前臺。關於它的相關文獻，有《當代書法史上的「學院派」思潮與「學院派」運動》《再論「學院派」書法創作模式》《學院派書法創作總綱》等；並已編成《學院派書法創作研究年表》等資料集。

註二十二：「書法學」學科理論體系，是近年來書法理論研究中的一個新的命題。它鑒於古典書論那種片斷式、隨感式的研究方法的弊端，倡導書法理論研究的體系化、專業化、學科化的時代特徵，提出書法理論在現代的、全新的恢宏體格。一九九二年，由十幾位理論家共同探討撰寫、出版有史以來第一部《書法學》。此外，相關的其他著作，有《書法學文庫》七冊、《書法學綜論》等等。在最近的五年內，也已召開了「全國書法學暨書法發展戰略研討會」共兩屆（天津一九九三、宜昌一九九五），出版了兩部論文集，目前正準備召開第三屆全國書法暨書法發展戰

略研討會。

〈中國大陸書法教育現況及未來發展評析〉評論

◎李郁周講評

本文作者在國家級的美術大學書法專業講授書法課程，其論述比較側重於大學書法教育，側重於書法藝術教育，也側重於書法專業教育；對於中小學或一般社會書法教育的著墨相對的減少，尤其是中小學書法教育的部分。讀者研讀此文時，先理解這個基礎背景，比較容易與作者同步進入其敘述的情境中。

△ △ △

作者首先揭示：中國大陸四十多年來的書法教育，其「性質轉換」是鉅大的，從古典型的寫字教育轉換為藝術型的書法教育，從社會上的書法教育轉換為大學中的書法教育，從學科式的書法教育擴展為專業（學系）式的書法教育。

論文敘述一九八〇年代以後的大學書法專業教育方面，有兩種不同的發展形態：一種是師範大學的書法專業教育，注重文化性與技能性；一種是美術學院的書法專業教育，注重藝術性與創造性。可以說前者側重書法的教育性質，後者側重書法的專業性質。

其次敘述大學書法教育的課程發展，包括兩個領域——實踐與理論，實踐課程中分為臨摹與創作，理論課程中分為書史（史學）與書論（美學）。邏輯化的課程設計，在培養「書法藝術家」，這套課程比較針對美術學院的書法專業教育而規畫實施。

複次，書法課程多樣化的趨勢，如實踐的、理論的、臨摹的、創作的，教育的、藝術的，史學的、美學的；以書法史而言，又有中國史、外國史，古代史、現代史等，這些分科是必然的，而書法教師的教學也勢必細密的分工。

文末，作者從書法藝術專業教育的立場，點出未來發展的趨勢：書法創作將與古典式的書寫型模式拉開距離，書法理論將與古典式的隨筆型模式形成對比。新的書法教育模式指向藝術創作形態與學術學科架構。

△ △ △

本論文是一篇理念性甚強的文章，對中國大陸書法教育的現況及發展有深刻的闡發，中心旨趣的掌握與思維概念的描述，以及建立書法學科架構的努力，邏輯性令人印象深刻。

作者強調書法教育的藝術性發展，相對的就減少談書法的文化性價值；強調書法教育的專業性發展，也相對性的少談業餘的廣大影響；強調大學書法教育的發展，也相對的顧不了中小學的書法教育。不過，作者也敘述了中國大陸的業餘與中小學書法教育正迎頭趕上之中，這也突顯了大學在知識研發上具有發動機的領頭引導作用。

這篇論文介乎正規論文與一般文章之間，主旨明確、敘述清晰，但撰寫方式不完全合於學術論文的規範。作者來稿時有副標題「《中國書法教育年鑑》序」，想必是當做普通論文敘寫的。

論文題目：中國大陸書法教育現況及未來發展評析

主持人：林麗娥女士

作者：陳振濂先生（陳先生未親自出席本次研討會）

評論人：李郁周先生

研討過程紀要

評論人講評：略（參見前節講評全文）

邱振中：

壹、這是一篇介紹性的文章，不算是論文，也是他的一家之言。

貳、陳先生這篇文章對專業和普及的區分強調得比較明顯。再者，陳先生曾在大陸的書法報上發起過好幾次學院化和學院派的爭論。他對學院派書法強調二點：一要學習全面的書法知識，二是要接受全面的書法訓練；以此來扭轉書法界不良的風氣。我覺得這種動機是好的，但其體法在學術上是不嚴謹的。

參、專業的和普及的區分並非如此水火不相容，特別是他提到五十年代中國開始的普及工作，我覺得很有意義。最近我曾寫了一篇文章「寫字與書法」，僅二千字。通過寫這篇文章的思考，我的看法有了改變；因為我一直以為寫字和書法應該分開，思考完了，我發覺這種分開確實帶來許多弊病。因為從古代的傳統書法而言，學的方法都是一樣的，雖然以後才能的成長與創作水平有分化，但他們的起點相同，保持一種文化和對書法感受的統合性。現在這些東西被破壞了，這是非常不利的。

肆、這篇文章似乎把一個學科的成立和繁榮都以出版一本書為標誌，恐怕不妥。任何一個學科的確立是非常不容易的。若說那本書是這個學科的奠基性著作，那是本非常了不起的著作。而文章中這些書是否能當得起這種評價，我是非常懷疑的。

伍、這篇文章給人一種非常樂觀，非常有信心的感受，這是很好的。但陳先生對目前大陸書法教學所存在的問題支字未提，這恐怕是一個非常大的缺陷。我自己感覺到的問題很多。這文章裡談到的教學方法和思想，其提出的架構是有意義的，但並非問題的癥結和難處。關鍵是每一學科中非常具體的問題和教學方法的解決，這是極端紮實的工作。事實上，不可能全國各院校都用此方法，就像在浙江美院，也是每個老師用其自己的方法，而且在教學安排上有非常嚴重的問題。這個問題的存在大家應可理解，因為書法在整個大學教育裡是一個新興的學科，其歷史很短：一九七九年才開始招收研究生。教學上存在很多問題，都可以拿出來談，對大家應該來說應該很有意義。

陸、大陸書法專業的招生人數；本科每年大概平均三或四位，碩士生大概每年四位或五位，博士生二位或三位。例如浙江美院招收書法研究生是屬國畫系的研究；書法專業在一九九五年開始列入大陸的專業目錄。大陸書法專業畢業生基本都能從事書法工作，例如在大學教書或在出版社工作。所以考試難但出路能配合專業。學生較有事業心、責任感。又碩士生錄取難在二門課不易通過，就是外語和政治課。

林麗兒：

大陸正規學校之書法教育大致如下：

壹、北京首都師大的書法研究所，有博士、碩士、大學本科生。

貳、北京中央美院有碩士及大學本科生。

參、吉林大學古籍研究所，一九九四年招收自費歷史文獻學專業古代書法藝術與書法理論碩士研究生。

肆、天津大學研究生院藝術研究所，有碩士班。

伍、南京師大美術系，有碩士及大學本科生，其名稱為「美術系書法兼修語文專業」，美術系書法專業者又要讀中文系的課程。

陸、浙江（中國）美院國畫系，有博士、碩士、大學本科生、及短期進修班。

柒、重慶西南師大中文系，有碩士班。

捌、南京藝術學院一九九三年起收成人書法大專班。

玖、山東聊城師院美術系一九九五年收書法教育專業生。

拾、上海師大一九八八年創書法專業班。

拾壹、貴州省廣播電視大學一九九二年開辦「中國書法藝術專業班」。

拾貳、北京理工大學人文社科系一九八九年開辦「中國書法藝術專業證書班」。

王仁鈞：

壹、論文第八頁至第九頁所述各點，我個人認為是中國書法如何能夠走進藝術範圍的一種辦法。單純地維持古代傳統的一套方式恐怕不容易在新時代中做超越性的發展。本論文當然還存在一些問題，究竟它是理想的設計或確實是在推動的狀況？我存懷疑態度，就其理想性而言是可以嘗試的途徑。貳、看這篇文章有如喝花茶，它是茶但原有茶的滋味淡薄了。如果陳先生在現場，我會告訴他看這篇文章猶如招攬了幾百人遊山玩水般呼嘯而過的謝靈運。我想建議陳先生，因為他現在所掌握的讀者群非常常大，他必須在寫文章時顧及宗旨在完成一個作品，創造書法藝術，還得更為審慎。

姜一涵：

壹、我個人十分欣賞、也十分尊重大陸青年學者的幾個特點：一是專業精神，二是衝勁，三是革命性；這些值得臺灣的學者參考。

貳、陳先生近年的論述其文字表達不符邏輯；學哲學的人不應該如此表達。

參、我曾在美育月刊上為文批評陳先生的專業化、科學化、制度化等學院派的書法創作模式。這一點是不可行的，歷史上的宋徽宗就沒教出什麼大人物或大藝術家。

簡明勇：

我認為在論文第八頁及第九頁的說明給我們很大的提示：一個書法家的領域蠻寬的：一種是實作家、專

門的書法家，字寫得很好；另一種是理論家，對書史、書體、書評、書論、書寫的技法等構成一個理論體系加以講解。今天的書法教育家不能再走老路，而必須有一套書法理論，同時能寫又能講，如此書法教育方能落實。陳先生的安排的確值得我們去省思。

熊秉明：

壹、陳先生的論文有如在做五年計畫，五、六十年前這些論述是不可思議的；也由此可以看出今天這些努力的意義有多麼重大。

貳、藝術教育的問題：最近幾次研討會所討論的不外乎是普及和提昇的問題，也就是藝術教育和藝術創作的問題。這兩個問題既不容易分清楚也有衝突。我認為在藝術教育方面是應該給年青人書法的薰陶和認識，最後能達到他自己的風格，並從中獲得滿意和快樂。我不認為要要求所有年青人都去突破、去創作，其結果反而可能造成書法的滅亡。

林麗兒：

今天雖然不能就中國大陸的書法教育作充分的討論，仍很感謝多位學者提出對於本篇論文架構的評述，今天討論就到此結束，謝謝大家。