

УДК 76.01 (510) : 930

Чжоу Чен

Харьковская государственная
академия дизайна и искусств

КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

Чжоу Чен. Китайская каллиграфия в современном научном дискурсе. В статье проводится анализ научной литературы, посвященной проблемам традиционной китайской живописи и каллиграфии. На примере работ известных исследователей китайской культуры, рассматриваются основные подходы к изучению каллиграфии.

Большое внимание уделяется взаимосвязи каллиграфии с различными аспектами традиционной культуры: живописью, философией, этическими учениями, концепциями пространства. Обобщаются результаты исследований, опубликованных на китайском, английском, украинском и русском языках. Называются имена известных каллиграфов, с использованием методических принципов синхронии и диахронии рассматривается их вклад в развитие этой сферы культуры.

Ключевые слова: графический дизайн, дизайн среды, китайская каллиграфия, традиционная культура, живопись Китая.

Чжоу Чен. Китайська каліграфія в сучасному науковому дискурсі. У статті подається аналіз наукової літератури, присвяченої проблемам традиційного китайського живопису та каліграфії. На прикладі робіт відомих дослідників китайської культури розглядаються основні підходи та результати вивчення каліграфії.

Велика увага приділяється взаємозв'язку каліграфії з різноманітними аспектами традиційної культури: живописом, філософією, етичними вченнями, концепціями простору. Узагальнено результати досліджень, опублікованих китайською, англійською, українською та російською мовами. Називаються імена видатних каліграфів, з використанням методичних принципів синхронії та діахронії розглядається їх вклад у розвиток цієї сфери культури.

Ключові слова: графічний дизайн, дизайн середовища, китайська каліграфія, традиційна культура, живопис Китаю.

Zhou Cheng. Chinese calligraphy in the modern scientific discourse.

Background. The article analyzes the scientific literature on the problems of traditional Chinese calligraphy and considers the basic approaches and results of the

calligraphy study using the papers of famous Chinese culture researchers as an example.

Chinese calligraphy as the quintessence of the national culture, is being actively studied both in China and abroad. The transition of calligraphy into a new phase of development and its further functioning as an object of designing or art requires comprehension of the whole experience. The first step in this research is the analysis and synthesis of scientific literature.

Objectives. The topicality of studying special literature, revealing main approaches to understanding this unique tradition is caused by the search of topical trends in the development of calligraphy as a special field of design and art. The purpose of this article is to analyze the scientific publications dedicated to Chinese calligraphy, to reveal stable approaches and lacunes in its study.

Methods. The purpose of the study determines the choice of research methods, ones of verification and comparative analysis of the text.

Results. The article states that in most of the studies published in Chinese, English, Ukrainian, and Russian, a great deal of attention is paid to the relationship of calligraphy with various aspects of traditional culture: painting, philosophy, ethical doctrines, concepts of space. The article cites the names of famous calligraphers, using the methodological principles of synchrony and diachrony, considers their contribution to the development of this sphere of culture. Philosophical, aesthetic, and cultural aspects of Chinese calligraphy are revealed in the studies of such researchers as E. Zavadskaya, V. Rezanenko, J. Rowley, S. Sokolov-Remizov.

In general, the developmental milestones of traditional Chinese calligraphy, on the basis of the analyzed scientific studies, are the following. The beginning of Chinese calligraphy should be associated with the development of written language and its peculiarities. On the one hand, as the hieroglyph was originally a figure sign, written Chinese has always been linked to graphic arts and painting. This also was favoured by the writing technique with the use of Indian ink and brush. Thus, the written language is interpreted as a creative process combining intellectual and emotional components. That is the way in which it was seen by Chinese intellectuals; it results from this that religious and philosophical doctrines arising in China, have always been related to the written language and calligraphy. Chinese researchers date the formation of the calligraphy as a special field of culture to the 4th century B. C., although they emphasize that the aesthetic qualities of the sign have been appreciated since the appearance of the so-called protohieroglyphs.

Later, in the era of Sung, the philosophical concept of the role of art was reinterpreted, giving rise to the ideas that determined the attitude to painting and calligraphy in the following centuries. The main sense of the new view is that the art originates from nature, but does not imitate it, being on a higher level because, cutting off the unnecessary, it represents the essence of phenomena more vividly. This concept has also influenced the development of calligraphy, attracting even more attention to the rendering of the image with "one line".

The researchers (Feng Linyu, V. Belozeroва, V. Malyavin, S. Sokolov-Remizov, S. Rybalko) note that the society's attitude towards calligraphers was formed

accordingly. Their works-scrolls were considered as a valuable gift and often were shown only to selected guests. In Chinese treatises there was a concept of "four treasures": Indian ink, brush, paper, and ink writing instrument. By the era of Sung China had already had eight styles of writing, used by well-known calligraphers.

The researchers' particular attention is paid to the influence of Chan Buddhism and the Tao doctrine on the written language and calligraphy. The studies of E. Zavadzskaya and, J. Rowley emphasize that the followers of the Tao saw calligraphy as a combination of the symbol (sign) and action, as a form of meditation. Therefore, they attached great importance to the sign writing technique.

The change of the attitude towards calligraphy is related to the doctrine of "wind and stream". The strict limits of Confucian morality was no longer consistent with the image of an artist, creator. V. Bezhin, E. Zavadzskaya, studying this phenomenon, noted: it was considered that the artist must depart from the nature, be more relaxed and natural, in motion and change like the nature itself. At the same time, the artist should not blindly copy the nature, but know it as a philosophical object, it will help him to get rid of secondary things and to portray the essence, the idea which is within any thing. Calligraphers' creative work with the text was more and more appreciated for spontaneity, and while more moderate masters talked about "one line" movement, the masters of the Tang era sought to represent movement with "one stike", stressing even more the independent artistic value of calligraphy.

Regarding the current stage of calligraphy development, it is stated that the greatest number of publications is devoted to the famous exhibition of 1985, which marked the beginning of a new era in calligraphy (works of Luo Qi, Liu Zongchao, Liu Zhengcheng, Wang Rui, Pu Lieping, Guo Yanping). Contemporary calligraphers' works also received extensive coverage in the periodical press.

Conclusions. Summarizing the above, while the history of calligraphy development, its philosophical, aesthetic, and cultural content are described widely enough, the present stage of calligraphy development has been studied only in few aspects. The issues related to the transition of calligraphy to graphic and environmental design are beyond the scope of modern researches.

Keywords: graphic design, environmental design, Chinese calligraphy, traditional culture, Chinese painting.

Постановка проблеми. Китайська каліграфія, як квінтесенція національної культури, активно вивчається як в самому Китаї, так і за кордоном. Перехід каліграфії в нову фазу розвитку і подальше її функціонування в якості об'єкта дизайн-проектирування або арт-об'єкта потребує осмислення всього накопленого досвіду. Першим етапом такого дослідження є аналіз і обобщення наукової літератури. Пошук актуальних напрямків в розвитку каліграфії як особливої області дизайну і художественного творчості актуалізує вивчення спеціальної літератури, виявлення основних підходів до осмислення цієї унікальної традиції.

Цель настоящей статьи — анализ научных публикаций, посвященных китайской каллиграфии, выявление устойчивых подходов и лагун в ее изучении.

Изложение основного материала исследования. Китайские издания, посвященные особенностям формирования традиционной культуры, подають каллиграфію в зв'язі з проблемами письменності, але при цьому розглядають її як окремі культурний феномен, що існує на стику письменності і образотворчого мистецтва [29: 47]. Ця концепція покладена в основу і ряду європейських учених, серед яких Дж. Роулі [11], С. Соколов-Ремізов [12; 13], Е. Завадська [4].

Китайські дослідники відносять виділення каллиграфії в особу область культури к 4 століттю н. е., періодам династій Вей і Цзинь. Велике вплив на подальше розвиток каллиграфії мав майстер Ван Сі-чжі, родоначальник стилю синшу. Але особливо масове поширення каллиграфія отримує в Танську епоху, оскільки є обов'язковим предметом при навчанні письму. В цьому сенсі, класическими стали зразки в стилі кайшу, виконані такими майстрами кисти, як Янь Чжэньцзин і Лю Гунцюань (8 в. н. е.).

В роботах Фэн Линьюй [29], Л. Бежина [2], С. Соколова-Ремізова [13] освітаються особливості сприйняття каллиграфії в традиційній культурі, підкреслюється, що майстри каллиграфії вважали необхідним поєднати досконалість в письмі з заняттями поезією, музикою, вивченням філософських систем і були ерудитами своєї епохи. Відповідним образом формувалось і ставлення суспільства до каллиграфів, їх творчість вважалося цінним подарунком і нерідко навіть показувалися тільки вибранним гостям [29: 48–49]. Подібне ставлення сформувалося і в Японії — відзначає С. Рыбалко [10], розглядаючи діяльність школи Нанга — японського аналога китайської школи Вэньжэньхуа.

Е. Завадська, в фундаментальному труді, присвяченому розвитку класическої китайської живописи, не могла обійти тему каллиграфії [4]. Оскільки пріоритет дослідження складає вивчення естетических проблем живописи, вона розглядається в світлі релігійно-філософських систем, відомих в Китаї. Так, говорячи про видатного каллиграфа Ван Сі-чжі і його кола, переказуючи частини легендарних історій, Е. Завадська робить висновок про близькість поглядів кола Сі-чжі до філософії Чжуан-цзи, ідеям даосизму в прагненні «поєднати метафізику з філософією долі» [4: 57–58]. Дуже важливо зауваження дослідниці про те, що література, каллиграфія і живопис зайняли в це час головне місце в ієрархії видів мистецтва, тоді як скульптура, архітектура, ксилографія порівнювалися з ремеслом [4: 58].

Вплив буддизму на китайську живопис і каллиграфію є центральним темою моно-

графії В. Осенмук [7]. Согласно авторской концепции, идея чань-буддизма о постоянно меняющемся динамическом мире оказалась особенно важна для развития каллиграфии в Сунский период. Последователи Дао видели в каллиграфии соединение символа (знака) и действия, формой медитации, поэтому важно было, каким именно образом наносятся знаки (иероглифы), большое внимание уделялось технике письма: «каллиграфия считалась наиболее адекватной формой для воплощения ритма...» [7: 118]. Автор также говорит о «внутренней каллиграфичности» сунской живописи, понимая под этим «взаимосвязь между пятнами туши и разворот пространства как такового, а не в связи с формами внешнего мира» [7: 154].

Связи каллиграфии с живописью и литературой раскрываются в исследованиях М. Саливана [20], Дж. Зилбергельд [17], Фон Вен [16], Л. Чан [15]. Исследователи акцентируют внимание на социокультурных аспектах этого явления, рассматривая занятия каллиграфией, живописью и поэзией в контексте образовательной модели интеллектуальной элиты в средневековом Китае.

Представляет интерес и коллективная монография, авторы которой описывают основные элементы традиционной культуры Китая [1]. Каллиграфия рассматривается в связи с письменностью, которая уже сама понималась, как самостоятельная культурная ценность, а под названием Сы бао («Четыре драгоценности») фигурировали тушь, кисть, бумага и тушечница [1: 88]. Здесь же описывается развитие стилей письма, находящееся в тесной связи с каллиграфией.

Обращается к теме иероглифики и каллиграфии известный исследователь-китаист В. Малявин [5; 6]. Причины особого отношения к каллиграфии в китайской культуре он объясняет возможностью сочетать выражение индивидуальности творца, его душевного состояния, с утверждением «гармоничного духа» [6: 387].

Значительная страница в истории развития искусства каллиграфии раскрывается в статье известного исследователя С. Н. Соколова-Ремизова [12]. Достаточно объемный материал повествует о жизненном пути родоначальника «дикой скорописи» («куанцао») Чжан Сюя, считавшегося одним из «бессмертных» творцов эпохи Тан (8 в. н. э.). Также приводятся наиболее показательные фрагменты из трактата художника, посвященного каллиграфии.

Семантически-графические структуры китайской иероглифики находят отражение в трудах украинского востоковеда В. Резаненко [8]. Без понимания семантических аспектов построения иероглифического знака невозможен анализ принципов формообразования и средств художественной выразительности. В своих статьях В. Резаненко также обращает внимание на необходимость учитывать мировоззренческие аспекты при разработке стратегии и методологии исследования [9].

Одним из наиболее полных исследований в области китайской каллиграфии стала фундаментальная работа В. Белозеровой [3]. Автор обобщила широкий пласт научной литературы, посвященной классической каллиграфии, анализируя материалы под культурологическим углом зрения. Особый интерес представляют элементы искусствоведческого анализа каллиграфических стилей, объяснение устойчивости китайской каллиграфической традиции. «В силу организмичности китайской модели мира пространственно-временной континуум каллиграфической традиции имеет, во-первых, ярко выраженную фрактальную структуру и, во-вторых, пребывает в постоянной динамике. Эти особенности обеспечивают традиции возможность регенерации общего целого из любого сохранного сегмента художественного опыта, минуя участки неизбежных утрат этого опыта, и наделяют искомое целое широкими резервами приспособления к меняющимся запросам современности» [3].

Современная каллиграфия (которой отведено незначительное место в сравнении с классическими стилями) рассматривается В. Белозеровой лишь в контексте традиции и национальной самоидентификации. Эту лауну частично возмещает работа китайского ученого Чжан Йиго, полностью посвященная современной каллиграфии [21]. Автором рассмотрены различные произведения каллиграфии, как традиционные, так и авангардные, что свидетельствует о методологической неопределенности в трактовке понятия «современная каллиграфия». В то же время, следует учитывать, что на момент публикации эксперименты в области каллиграфии насчитывали не многим более десятка лет, и, вполне очевидно, что накопленного материала еще было слишком недостаточно для каких-либо обобщений.

Для понимания возможных реминисценций дальневосточного искусства, и в частности, каллиграфии в различных сферах творчества, важны свидетельства выдающихся деятелей культуры. Таким, безусловно, является С. Эйзенштейн [14]. Новатор в сфере кино начинал свое обучение, как востоковед и, по его собственному признанию, именно знакомство с дальневосточной (китайской и японской) культурой, подтолкнуло его к тем экспериментам в кино, которые стали азбукой искусства монтажа. Приведем реакцию Эйзенштейна на увиденную им в 1939 году выставку китайского искусства, проходившую в Москве: «Здесь смена элементов Инь и Ян возникает ритмическим повтором и сплетением на разворачивающемся пространстве свитка... Как видим, и по горизонтали и по вертикали разнообразие сочетаний взаимной игры сильных и слабых начал чрезвычайно велико и характерно. Здесь интересно отметить, до какой степени это близко тому, что мы делаем в монтаже даже немого фильма!» [14: 270].

Именно эта новая визуальная составляющая позволяет рассматривать каллиграфию, как переход к современному пониманию задач графического дизайна. Об этом же свидетельствуют и публикации китайских авторов последних лет. У Шаньчжуань в сборнике статей, посвященном проблемам современной каллиграфии, следующим образом формулирует особенности восприятия китайской каллиграфии «изнутри» культуры и ее задачи вовне: «По сути, китайский иероглиф — рисунок, выражающий мысли, а визуально он построен на основе строгой квадратной формы. Но один такой “квадрат”, благодаря изменениям основных элементов, превращался в 49 000 иероглифов словаря Канси. С этой точки, мы можем сказать, что китайцы создали 49 000 видов красоты» [28: 32]. Далее автор указывает на то, что комбинирование иероглифических знаков-символов позволяет и сегодня создавать новые формы. Важно донести эти формы до людей, показать многообразие мира форм.

Новая жизнь иероглифов в современном мире вызывает дискуссии в профессиональном сообществе китайских графиков. Так Ван Дунлин в выступлении на всекитайском семинаре каллиграфов отмечал: «Такие работы, которые отошли от иероглифа, вошли в поле абстрактной картины, на самом деле, лучше уж называть “абстрактной картиной”, тогда будет больше согласия и меньше споров» [22].

Размышляя о путях эволюции китайской каллиграфии, отдельные исследователи приходят к неутешительным выводам. Лю Чжэнчен и Ван Жуй отмечают три значительных этапа развития каллиграфии: первый этап состоялся две тысячи лет назад, в течение 1000 лет с царства Иньшан по династию Цин, возникают стили Цзягувэнь (甲骨文), Дачжуань (大篆) до Сяочжуань (小篆); второй этап охватывает период трех царств и продолжается до конца Восточного Хань, в это время на смену старому стилю Ли (旧隶) приходит новый стиль Ли (隶); третий этап включает самые известные имена китайских каллиграфов-реформаторов, таких как Чжун Ю (钟繇), Ван Си-чжи (王羲之), основоположники стиля Кай (楷), а также Чжан Чжи (张芝), Хуай Су (怀素), Чжан Сюй (张旭), которые последовательно, начиная с финала династии Восточного Хань и до середины правления династии Тан развивали стиль Лицао (隶草), который постепенно эволюционировал в стиль Куанцао (狂草). И в последующие пятнадцать столетий китайские каллиграфы использовали наработки предшественников, оттачивая и совершенствуя уже известные стили, обращая все внимание на технику исполнения, но, так и не предложив ничего кардинально нового [25: 3].

Ощутимые изменения в новаторских поисках относительно роли каллиграфии в китайском обществе накапливались постепенно в 1970-х — 1980-х годах. С одной стороны этому способствовало улучшение внешнеполитических, в том числе культурных контактов с Японией. В 1982-м году в

Пекине состоялась выставка японской иероглифики, а в следующем 1983-м в столице Китая прошла уже совместная выставка, засвидетельствовавшая взаимное влияние на каллиграфию двух дальневосточных держав. Наконец, в 1985 году Китай с выставкой посетил известный японский каллиграф Тацзима Юкки [24: 61].

С другой стороны, в это же время знакомство с европейскими новыми направлениями были недостаточны даже на уровне наиболее известных имен первой половины XX века. Вот почему, как отмечают исследователи новейшей истории китайской каллиграфии, такое значение имело издание в 1983 году Тяньцзиньским народным издательством изящного искусства книги *H. Arsenal «Painting, sculpture, architecture, the history of Western Modern Art»*. В книге не только рассказывалось о таких художниках, как Пикассо, Кандинский, Клейн и др., которые повлияли на творческие практики, техники и идеи тогдашних китайских художников, но и о возникновении, развитии в западном европейском обществе искусства дизайна, включая методы моделирования [26: 11].

Значительное влияние этого издания на художественную жизнь Китая, по мнению исследователей, проявилось на знаковой выставке молодых китайских художников в Пекине (май, 1985), которая считается переломной в реализации новых идей, как следствие участвовавших культурных связей с Японией и Европой [26: 12–13]. В июле этого же года в журнале «Цзян су хуа кань» вышла статья магистра Наньцзиньской академии искусства Ли Сяошаня с рассуждениями о китайской живописи. Однако, кроме живописи ставился «диагноз» относительно всех важных традиционных институций культуры. Автор говорил о тупике в их развитии и призывал искать выход из этого тупика [26: 14]. Наконец, в октябре 1985 года, состоялись три события, оказавших огромное влияние на развитие каллиграфии: первая выставка китайской современной каллиграфии в галерее Пекинского музея искусств; создание Союза пекинской современной каллиграфии и живописи; рождение движения китайской современной каллиграфии, известное, как «Движение 85». На самой выставке было представлено 80 работ 27 художников-каллиграфов [26: 18, 25]. После 1985 года, стало возможным развитие китайской современной каллиграфии в разных направлениях, появились самостоятельные концепции.

В этот же период аналогичные изменения происходят в области дизайна. Если после создания КНР почти три десятилетия понятие дизайна применялось исключительно к области народно-прикладного творчества, то в начале 1980-х годов вводится понятие промышленного дизайна, уже к середине 1980-х в Китае существуют дизайн среды, дизайн одежды, дизайн в области рекламы и маркетинга, а в начале 1990-х появляются цифровой дизайн, экологический дизайн и т. д. [27: 231].

В то же время подчеркивалось, что дизайн не должен отрываться от национальных корней, и только на их основе возможна творческая переработка европейского, и, в целом, зарубежного опыта [23: 283].

Выводы. Анализ научного дискурса относительно истории развития китайской каллиграфии свидетельствует о глубоком интересе к этому вопросу. Опираясь на китайские источники и исследования, европейская наука движется в основном, руководствуясь синхронным и диахронным методами исследования, устанавливая хронологическую картину развития искусства каллиграфии в Китае. При этом отмечают, в первую очередь, неразрывность каллиграфии с философско-религиозными идеями и культурой Китая, в первую очередь, живописью.

Обобщая изложенное, отметим, что если история развития каллиграфии, ее философско-эстетическое и культурное содержание освещены достаточно широко, то современный этап развития каллиграфии изучен лишь в некоторых аспектах. Вопросы, связанные с переходом каллиграфии в область графического и средового дизайна, остаются за рамками современных исследований.

Перспективы исследования представляют в изучении современных тенденций в китайской каллиграфии, раскрытии традиционных и новых средств выразительности.

Литература:

- Алимов И. А. Срединное государство. Введение в традиционную культуру Китая / И. А. Алимов, М. Е. Ермаков, А. С. Маргын. — М.: ИД «Муравей», 1988. — 288 с.
- Бежин Л. Е. Под знаком «ветра и потока»: образ жизни художника в Китае III–VI веков / Л. Е. Бежин. — М.: Наука, 1982. — 220 с.
- Белзерова В. Г. Искусство китайской каллиграфии / В. Г. Белозерова. — М.: РГГУ, 2007. — 480 с.
- Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. — М.: Искусство, 1975. — 440 с.
- Малявин В. В. Сумерки Дао / В. В. Малявин. — М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», ООО «Изд-во Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2000. — 448 с.
- Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», ООО «Изд-во Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2003. — 627 с.
- Осенмук В. В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII века) в Китае / В. В. Осенмук. — М.: Смысл, 2001. — 384 с.
- Резаненко В. Ф. До проблеми семантико-графічної структури ієрогліфічних символів п'яти стихій китайської космогонії («сун») / В. Ф. Резаненко // Матеріали 1-го Українського симпозиуму з мовознавства та літератур країн Азійсько-Тихоокеанського регіону. — К.: НАУКМА, 1999. — Вип. 1. — С. 27–31.
- Резаненко В. Ф. Особистісне та особистісне в методології Китаєзнавчих та японознавчих досліджень / В. Ф. Резаненко // Актуальні питання сходознавства, славістики, україністики (Пам'яті О. Прицака) / Відповід. ред. Лучик В. — К.: ВПЦ НАУКМА, 2010. — С. 180–186
- Рибалко С. Б. З пензля ллються слова: літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугава / С. Б. Рибалко // Всесвіт. — 2000. — № 9–10. — С. 155–168.
- Роули Дж. Принципы китайской живописи. Книга Прозренный / Дж. Роули; [сост. В. В. Малявин]. — М.: Наталис, 1997. — С. 212–325.
- Сад одного цветка: сборник статей и эссе / [С. Н. Соколов-Ремизов]. — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — С. 167–197.
- Соколов-Ремизов С. Н. Литература-каллиграфия-живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С. Н. Соколов-Ремизов. — М.: Наука, 1985. — 311 с.
- Эйзенштейн С. Чет — Нечет. Раздвоение Единого / С. Эйзенштейн // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М.: Наука, 1988. — С. 234–278.
- Chang Leon L. Four thousand years of Chinese calligraphy / Leon Long-yien Chang, Peter Miller. — Chicago, IL: University of Chicago Press, 1990. — 463 p.
- Fong Wen C. Words and images: Chinese poetry, calligraphy, and painting / Alfreda Murck, Wen C. Fong. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. — 589 p.
- Silbergeld Jerome. Chinese Painting Style / Jerome Silbergeld. — Seattle: Washington University Press, 1982. — 68 p.
- Songchang Chen. Inscribed Bamboo and Wooden Strips and Tablets in the Collection of the Art Museum: The Chinese University of Hong Kong / Songchang Chen. — Hong Kong: Art Museum Chinese University of Hong Kong, 2001. — 118 p.
- Sturman Peter Charles. Mi Fu: style and the art of calligraphy in northern Song China / Peter Charles Sturman. — New Haven, CT: Yale University Press, 1997. — 288 p.
- Sullivan Michael. The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy. 2nd Edition / Michael Sullivan. — New York: George Braziller Incorporated, 1999. — 88 p.
- Zhang Yiguo. Brushed voices: Calligraphy in contemporary China / Yiguo Zhang. — New York: Columbia University, The Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery, 1999. — 160 p.
- Ван Дунлин. Творчество современной каллиграфии / Ван Дунлин // 4-й всекитайский семинар по каллиграфии. — Чунцин: Чунцин чубаньшэ. 1993. — 120 с.
- Вэй Хуа. История китайского дизайна (中国设计史) / Вэй Хуа. — Пекин: Чжунго чуаньмэй дасюе чубаньшэ. 2013. — 291 с.
- Лю Цзунчао. Современная история китайской каллиграфии (中国书法现代史) / Лю Цзунчао. — Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюеюань чубаньшэ. 2001. — 155 с.
- Лю Чжэнчен. Предисловие к сборнику размышлений разных современных каллиграфов о каллиграфии (现代书家书论: 前言) / Лю Чжэнчен, Ван Жуй. — Тайюань: Шаньси жэньминь чубаньшэ. 2003. — 398 с.
- Пу Лепин. От китайской современной каллиграфии до неографического искусства (中国现代书法到汉字艺术简史) / Пу Лепин, Го Яньпин. — Чэнду: Сычуань мэйшу чубаньшэ. 2007. — 88 с.
- Ся Яньцин. История китайского дизайна (中国设计史) / Ся Яньцин. — Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ. 2009. — 291 с.
- У Шаньчжуань. О китайской письменности (关于中文) / У Шаньчжуань // Веяние современной китайской каллиграфии (中国当代书法思潮) — Ханчжоу: Чжунго мэйшу сюеюань чубаньшэ. 2001. — 128 с
- Фэн Линьюй. Очерки по культуре Китая / Фэн Линьюй, Ши Вэйминь. — Китай: Межконтинентальное издательство Китая, 2010. — 198 с.