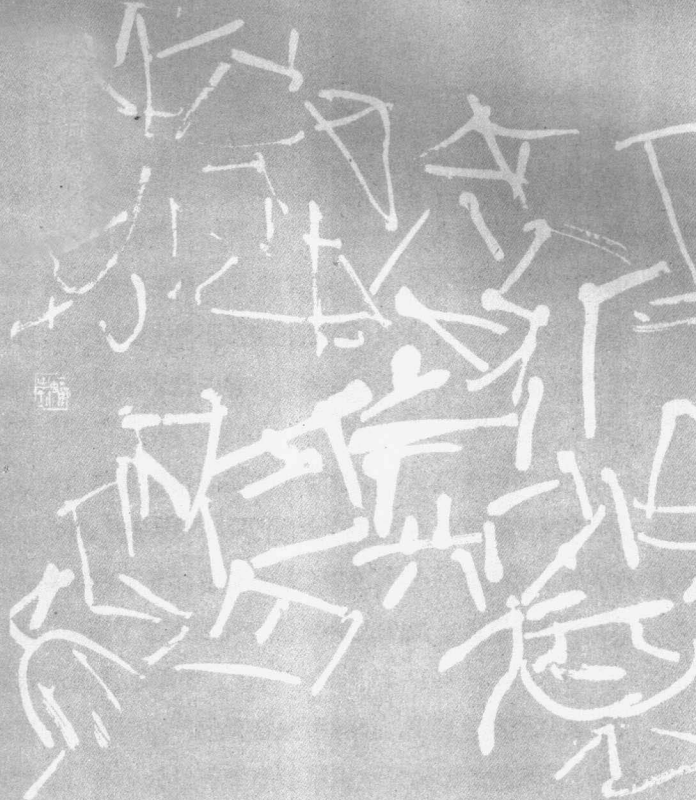




# 神居何所

——从书法史到  
书法研究方法论


邱振中 著



# 神居何所

——从书法史到  
书法研究方法论

邱振中 著

 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

神居何所:从书法史到书法研究方法论/邱振中著.

北京:中国人民大学出版社,2005

(邱振中书法论集)

ISBN 7-300-06560-0

I. 神…

II. 邱…

III. 汉字—书法—理论—文集

IV. J292.1—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 055877 号



邱振中书法论集

神居何所——从书法史到书法研究方法论

邱振中 著

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 河北科技师范学院印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

版 次 2005 年 7 月第 1 版

印 张 19 插页 2

印 次 2005 年 7 月第 1 次印刷

字 数 228 000

定 价 24.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

## 前 言

《书法的形态与阐释》所收录的是我对书法基本性质的思考，而《神居何所》则是我在思考书法基本性质的同时，对有关书法的各种问题的讨论。其中有书法史的个案研究，有对古代作品的分析和对当代创作的思考，也有对书法研究中思想方法的反思。

全书共分为四辑。

第一辑，有关历史的问题。

在对书法现象的把握中，首先是对作品的深入感受。对作品感受的状况在很大程度上制约着人们的思考，也影响着人们的创作。

说到感受，最困难的是对感受深度的判断。不论是欣赏、创作还是研究，对主体敏感程度和感受深度的要求是没有止境的，其深入之难、安于原有状态之难以自觉，都远远超出人们的想像。但我们无法制订出一个抽象的标准，人们只能尽力罗列各种紧密结合形式构成的感觉的陈述，从而积累起各种不同感觉状态的“标本”，然后在这些积累的基础上再谨慎地确立一些判断感觉深度的方法和标准。

这一辑中的文章，是我在各种不同的情况下对古代作品的感受和思考。

我尽可能把感受与激发感受的形式构成的细节记录下来，其中也包括一些归纳和分析，但感觉、感受的积累是其中基础的部分。更深入的历史研究和理论思考将在这一类积累的基础上展开。

《北朝墓志精选》的编者约我为《元彬墓志》和《元绪墓志》合册写一篇前言。这一类文字容易落入陈套，但我想写出一些不同的东西。我仔细地阅读作品，很快就发现作品中存在一些风格、水平相差很大的笔画或单字；我对这些笔画或单字进行归纳，找出它们在作品中的位置，然后再思考产生这些现象的原因。文章为北朝

碑刻中“写手”与“刻手”的关系进行了论证。我在这里想说的是，它与这一辑中其他文章一样，思考的起点都是对作品的阅读和感受。

第二辑，对当代书法创作有关理论问题的思考。

与当代创作有关的问题很多，这一辑中收入的文章涉及作品分类、感觉模式的建立与转换、书法才能的建构等三个方面。

一些年来，人们关于传统风格书法与现代风格书法的论辩往往成为一场混战。实际上不同类别的作品所面临的困难不同、所要求的艺术家的才能构成不同、作品的意义生成方式不同，它们必须首先各自得到深入的思考。分类成为思考的第一步。我与某些研究者的分歧，不在于“源自书法”或“现代书法”的命名，而在于对每一类作品的讨论所能到达的位置——或者说深度。我们必须把现代、当代艺术中所有与书法、书写有关的创作与中国书法的关系做一个清理。我关于分类的两篇文字前后相隔十年，这既反映了十年中整个书法界创作的变化，也反映了这个问题对于我的重要性。

要在书法创作中获得新意，我们必须在精神或行为的深层做出一些改变，例如观察方式、感觉模式、价值观的深层结构等，但这种改变是非常困难的。《空间的转换》和《论审美感受模式》就书法中审美感受模式的建构和转换提出了若干建议。

由于长期担任书法教学工作，有机会观察学生书法才能的成长过程，对我来说，教学与才能的成长是密不可分的。几篇关于书法教育的文字都收在这一辑中。

第三辑，书法基础研究的归纳和拓展。

1991年，当我编完《书法的形态与阐释》后，紧接着便开始思考“形”与“神”的关系问题。到1992年底，研究的思路和方法便已确定。它与《感觉的陈述》密切相关，同时计划以一组论文来阐述有关问题。1993年开始撰写《中国书法：技法的分析与训练》（新版更名为《中国书法：167个练习》），便一直未能回到这个课题上来，直到1997年初，由于一次约稿，才写下这组论文的第一篇《神居何所》。它讨论的是“神”的存在在作品中的反映。“神”的存在无疑还与主体有关，但都列在后文的写作计划中。这篇文章只是我对形神关系研究的一个开篇。1998年此文发表时有一副标题：“形神新论之一”。许多人问到后面的文章。随着思考的深入，计划有了一些改变。我会再次回到这个问题上来，但构思有了一些变动。我把这篇文章放在这里，作为一条新的思想线索的起点。

《书法究竟是什么》、《中国书法的涵义》是我对自己书法基本性质研究中某些论题的归纳。在做这些归纳的时候，我感到某些包含在那些文字中的脉络渐渐浮现出来，形成了多少有一些陌生之感的東西。此外，确实还发现了一些新的问题，例如名实关系问题。在风格的陈述中，当风格不断累积时，人们用以描写风格的词不敷应用，用旧词组合新词时无法求得词与风格的对应，只能致力保持构造新词时用字的区别。这与现代哲学家所说的“命名只是为了让词有所区别”有关，然而又有所不同。由书法理论中的语言问题所引发的对中国语言现象的思考，或许具有更重要的意义。

书法传播是一个新的、重要的课题，《我们的传统与人类的传统》提供了我的思考以及访问欧洲时所得到的—些信息。

熊秉明教授著作阅读札记收入此辑。熊秉明教授关于“人书俱老”的阐释，是当代书法理论的重要收获。

熊秉明教授学习哲学、雕塑而又倾心于书法，艺术创作怀有一流的禀赋而又不曾走上职业艺术家的道路，性格温和而又保持独立耿介的性格，去国五十年而对中国文化不断发表深刻的见解。1980—1981年熊秉明教授的《中国书法理论体系》在香港《书谱》杂志连载，当我们从偶尔见到一期的《书谱》上读到先生的文章时，欣喜之情至今记忆犹新。

谨以此文寄托对熊秉明教授深切的怀念。

第四辑，对研究方法的反思。

对研究方法的讨论，一定会追究到一个人的思想方式、感觉方式。

书法研究中的特殊性，在于缺少近现代传统，除了少数篇章，只能找到运用传统方法的例子，因此现代意义上的书法研究，每—点推进，都不能不进行方法的探寻与思考。

在有关方法的问题上，我的体会主要有如下几点：

(1) 现象的重要性。艺术研究中对研究者的敏感提出了很高的要求，现象学方法要求观察者仅仅关注最朴素的现象的细节，这对于帮助—位艺术中的观察者抛弃成见、发展对作品的敏感具有重要意义。

(2) 推进思想时必须尽可能严谨、周密。艺术理论中不可能处处都使用“论证推理”，绝大多数情况下运用的还是“合情推理”(G.波利亚语)，这便给人们思想

的随意性埋下了伏笔，人们经常借口无法严密论证而放弃思想的严谨性，这严重地损害了艺术理论，妨碍了艺术理论到达它本来可能到达的深度。“合情推理”也是有水平高下的。要利用当代学术所提供的一切可能，把思想推进到一种思路的极点，但又不致失去学理上与读者心理上的支持。

(3) 对自身局限性的充分估计。充分的自信和对自身局限性的充分估计看来是一对无法调和的矛盾，但这是一位思想者必须准确把握的关系。没有足够的自信，不可能去做艰难的、对学术真正有所推进的工作；没有对自身局限性的认识，很难获得新的可靠的思想。只有充分估计自身的局限性，才可能对思想所能到达的位置有准确的判断。

以上所谈的要点，都清楚地写在J.M. 鲍亨斯基《当代思维方法》一书的结论中。我之所以不厌其烦地写下这些，是因为我想起了与语言学家杨成凯先生的一次交谈。我们谈到中国当代学术，不约而同地说到这本书。我们都认为这是一本人文学科研究者的必读书，缺少有关训练根本不可能进行现代意义上的研究，但没有人把这些告诉学生们。

对研究方法、思想方法的讨论不仅对于书法研究者有意义。今天，一位书法艺术家已经不可能仅仅凭靠自己的“感觉”而创作出真正有意义的作品。书法理论是与一位书法艺术家距离最近的思想的研习所。

邱振中

2005年3月12日

# 目 录

1	.....	前言
1	.....	张旭·黄庭坚·倪元璐——草书三题
16	.....	八大山人的书法艺术
41	.....	从《元彬墓志》、《元绪墓志》看刻工对作品的“误读”
45	.....	古代书法作品赏析丛札
86	.....	中国当代书法：现状与选择
105	.....	源自书法——对一类艺术的定义及其他
121	.....	空间的转换——关于书法艺术的一种现代观
141	.....	论审美感受模式
160	.....	现代书法教学的若干重要环节
		附：写字与书法
183	.....	直觉——艺术教育的根本目标
186	.....	中国高等院校的书法教育



189	..... 深入的途径与含义的拓展
	——熊秉明书法论著阅读札记
	附：熊秉明与中国书法
203	..... 神居何所
217	..... 书法究竟是什么
225	..... 中国书法的涵义
	附：巴黎中国书法国际讨论会发言
232	..... 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
239	..... 现代书法理论的原点与取向
257	..... 书法理论中的语言问题
262	..... 书法与方法
264	..... 开书目
267	..... 书法理论与当代人文科学
277	..... 书法研究断想
292	..... 方法论、元理论及其他——艺术研究方法论随想

# 张旭·黄庭坚·倪元璐

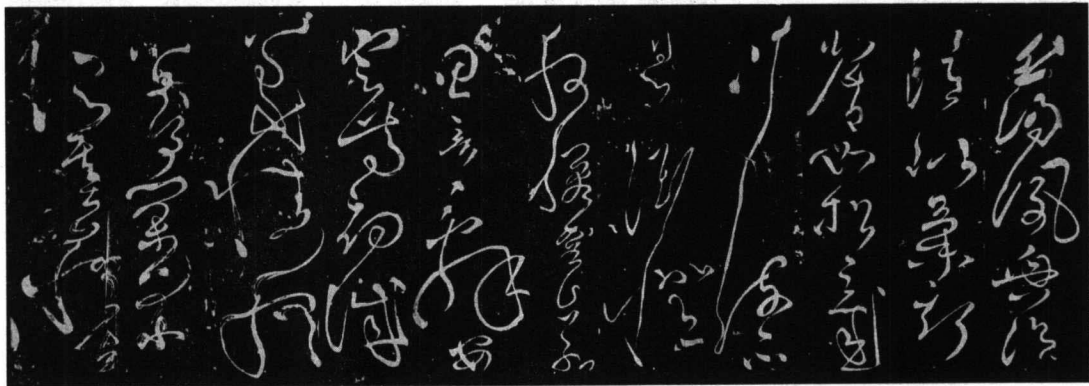
## 草书三题

### 张旭

张旭是我珍爱的书法家之一（图1）。这种偏爱，除了出自对他作品的崇敬，还有对他的同情：他虽然名为“草圣”，受到后人的顶礼膜拜，但是并没有产生应有的影响，书法领域最坚固的传统——功力和修养实际上把他给架空了，徒有虚名。但想想中国文化史，李白、徐渭这些与张旭血缘亲近的人们，无不遭逢这样的命运，也只好作罢，有空时，燃起一瓣心香而已。

不过，张旭也确实难以接近。狂草必须在迅疾的挥运中同时处理好线条质量和空间结构，这绝不是仅仅靠多少年的苦功所能拿下的，还得有才气。说到才气，按现代人的艺术观念来说，当然是艺术家不可或缺的素质，但是那时的书法家与今天的艺术家完全是两个概念，几乎整个古代书法史都把书法看做是完成和表现人格的手段。人格处于第一位，技巧、形式当然处于从属的位置，同时这人格还有一个规范——温柔敦厚、不激不厉。因此，我们今天看来艺术气质强烈的李白、张旭等人，

1 唐 张旭 千字文残卷



永远没法在芸芸众生心田中真正占有一方净土。当然这也可以理解，一种人人都能去鼓捣一下的领域，是不适合用才气去衡量的。

与此相应的另一面，是对张旭狂放的误解。张旭的奔逸，是对线条所有的变化技巧精熟把握后的放纵，而后世许多自以为得狂草三昧的人们，不过是漫画式的模仿而已，如明初的张骏。

严格说来，狂草是无法临摹的。笔者也许孤陋寡闻，但就所见而言，没一位书法家有过临摹狂草的成功之作。狂草中的笔法、结构全无范式可言，每一次创作，任何一字的笔法、结构都必须根据这一瞬间笔、墨、纸张的情况，根据周围已完成结构的态势而即兴处置。有的作者把草书中的字结构规则化，如于右任、林散之，这已是小草的家数，张旭，还有怀素的狂草，绝非如此。

然而，深入的途径毕竟是存在的。

孙过庭论张芝的草书：“伯英不真，而点画狼藉。”<sup>1</sup>说的是张芝的草书虽然连绵

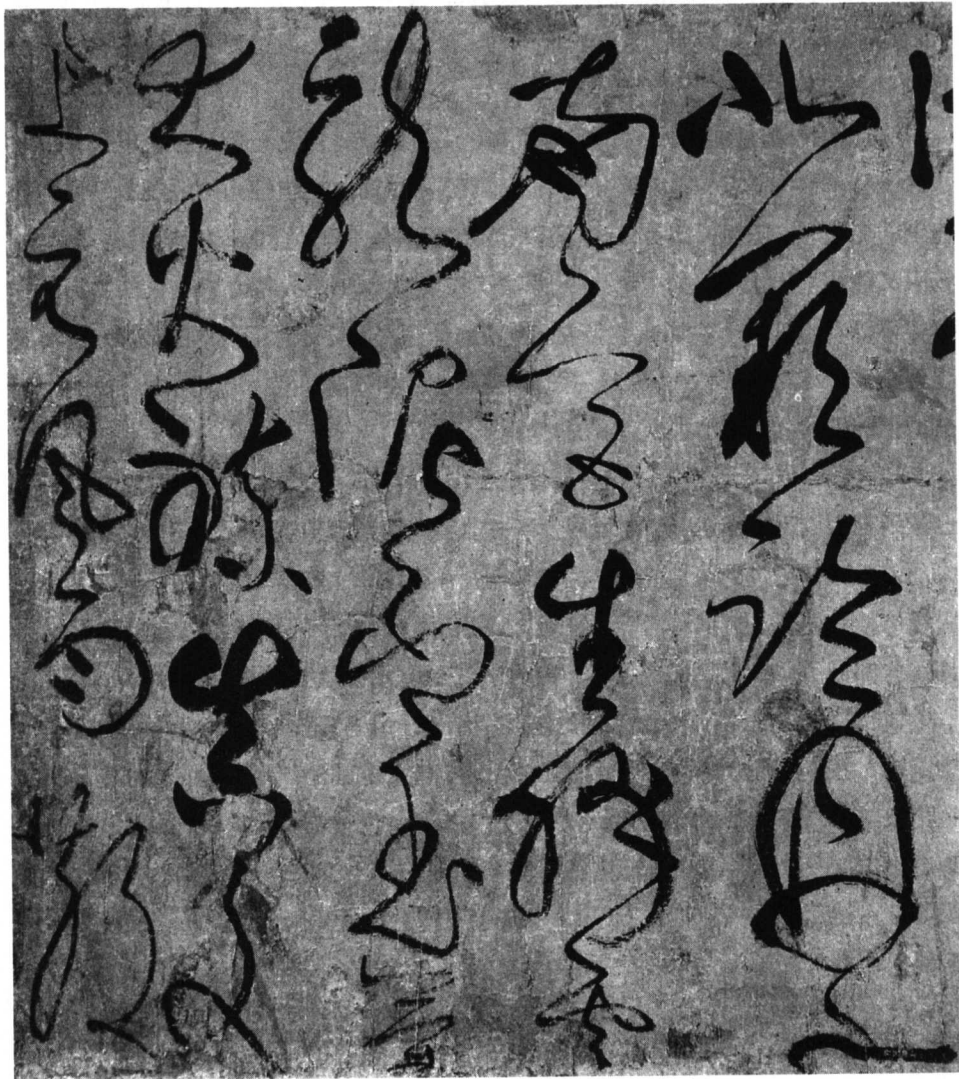
2 唐 张旭 肚痛帖



简括，但仍然能够看出点画之所在——当然包括点画的形体与分量。把这句话移来评说张旭的作品，非常准确。如《肚痛帖》（图2），彼此断开的点画存而不论，那些连续不断的笔触中，也完全可以清晰地寻检出各个独立的点画。这正是草书的不传之秘。后世草书作者的成败得失，几乎都可以从这一点说起。对于学习者来说，这句话倒指出了一条门径，那就是把草书的训练划分为两个阶段：点画与整体把握。

然而，狂草中的点画与其他书体中的点画有所不同。其一，狂草点画在连续运

3 唐 张旭 古诗四帖（部分）



动中完成，而且较为快速，对控制用笔的敏捷、准确有很高要求；其二，其他字体中留驻、按顿等常用的方法在狂草中无法使用，只能更多地依靠手腕及其他关节的控制，因此在临习中一定要找到与点画形状相配合的运动方式。一种点画，人们可以用不同的笔法临写出大体相似的形状，但对狂草来说，只有自然而流畅地书写出这一形状的动作才是可取的，其他操作方法不是把人们引向另一种风格，而是引人离开草书。

因此，在草书的学习中，很大成分是抵挡、屏除以往的习惯和经验。林散之是当代少数几位对草书有真正体会的书法家之一。1980年，我们去看望他时，他说：“不要写唐碑，写二十年汉隶以后再练草书。”<sup>2</sup>从这种与时论相左的言谈中，不难窥测草书的某些要旨。

《古诗四帖》（图3）是否为张旭所作，尚有争议，但它无疑是张旭笔法系统中一件十分重要的作品。它大部分线条不强调提按，而重视粗细均匀的线条中使转与速度的变化。中侧锋并用，笔锋常落在线条端部的一侧，但立即转为中锋；同时流畅中又往往生出圭角，如“年”、“别”等字，给人以不可端倪之感——从王铎的狂草中可以看出这种节奏形式的影响。左右部分衔接时，有时用粗重的线条，这使人想到颜真卿《刘中使帖》（图4）中的某些笔触（如“期”、“将”）。这虽然是一个细节，但却引起我对颜、张关系的思考。

“四帖”中有少量弱笔，但无损于整个作品的流动、敦厚，就大部分线条而言，已达到得心应手、落笔成趣的境界。草书中不离法则而随意驱运法则，这是高闲等人从来不曾梦想过的境地。赵佶及宋克等人在流动感上有所领悟，但无法在其中加入重与拙的成分；到王铎笔下，流动与拙涩并存，但又不及唐人的堂皇、开阔。也许这些都可用“时风”来概括，但我们宁可在形式层面上先求个分解。

“四帖”中真正使人感到意外的还是字结构。由于阅读与欣赏习惯的影响，“单字结构”总是我们感觉中甩不掉的一个层面。与张旭其他作品相比，这件作品不符合他惯常的构字规则。狂草中字结构有极大自由，但一位书法家的作品中，总会表现出对均衡、稳定、美观等原则的习惯把握方式，《肚痛帖》、《冠军帖》等作品即为例证。然而，《古诗四帖》不同，很多字不符合这一原则，或伸长，或压缩，或避让而改变外部轮廓，或因结构复杂而扩展某个局部——其他作品中只有放大、缩小，很少出现变形。由此，在没有更充分的证明之前，我们不妨把“四帖”看做张

旭后期的作品，或是紧接张旭之后某位书家的作品。

“四帖”形成了狂草中《肚痛帖》之后的另一阶段。线和结构的随机处置在这里达到了一个新的水平。

只有掌握了狂草中字结构的随机处置后，我们才可能谈到张旭的章法。

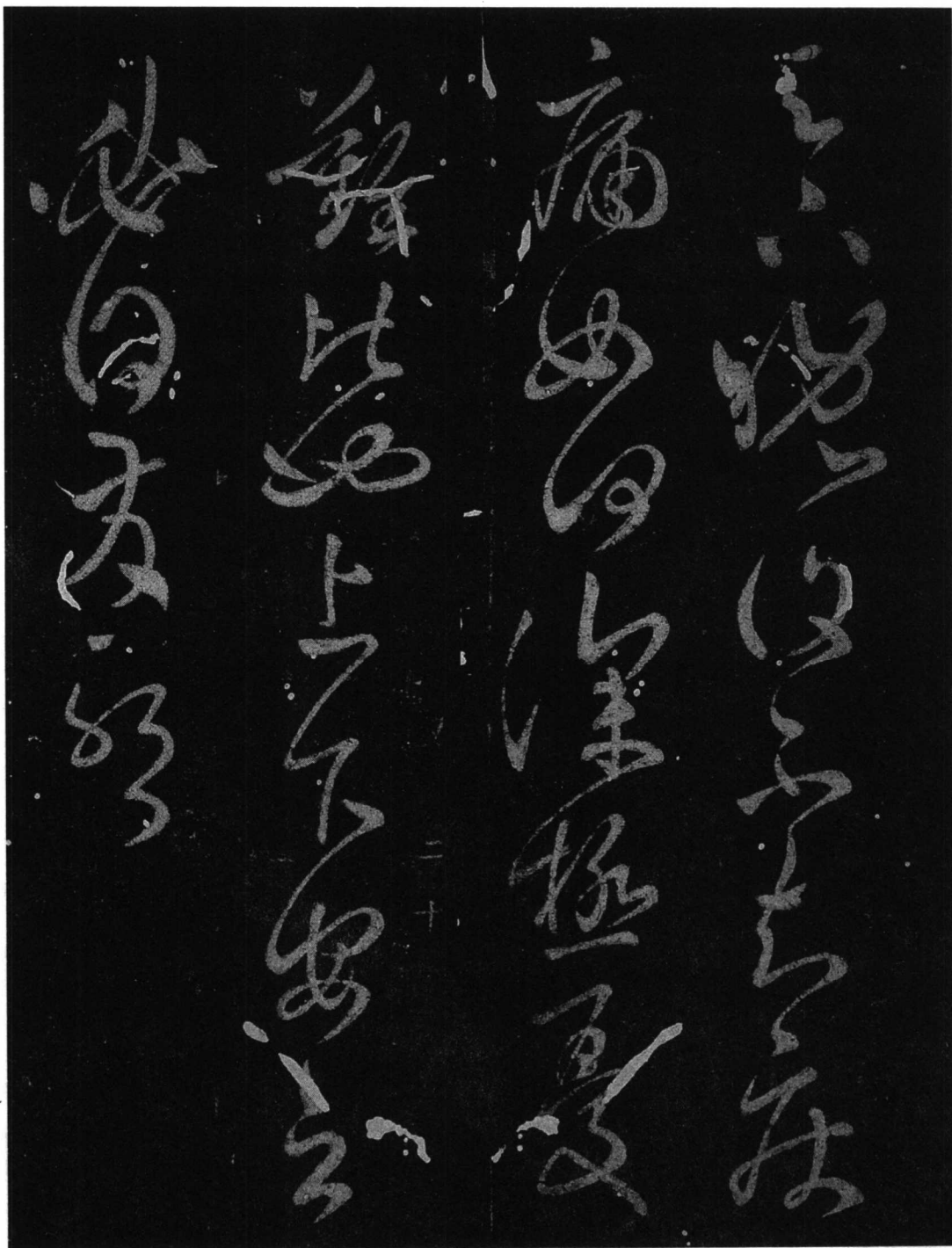
章法是张旭狂草作品中另一难以把握的要素。

张旭草书的章法大致可以分为单字界限清晰和单字界限不清晰这样两类。前者如《晚复帖》（图5），后者如《古诗四帖》。两类作品书写时的心态有所不同。前一类作品书写时注意力可以主要放在字结构上，同时关注各字的连缀即可；后一类作品书写时以线条疏密及连续性的控制为首要目标。狂草中空间的疏密有时出现强烈的变化，但张旭的作品中，疏密变化都是逐渐发生的。换句话说，由疏到密，或由密到疏，都有个过渡阶段，《肚痛帖》中从“肚痛”到“不可”这样突兀的变化只是个特例。

《古诗四帖》中有些局部极难辨识（狂草作品大多有此特点，但“四帖”为甚），

4 唐 颜真卿 刘中使帖





5 唐 张旭 晚复帖

开始二行即是，但知道释文后再去阅读，又找不出什么不合草法之处，至多是某处交接稍有疏忽而已。这使人感到作者书写时法则只是个远远投送过来的影子，边缘模糊难辨。一些现代画家的人体速写与此类似，形态改变得面目全非，但细细审察，那些关节的起承转接，居然都符合解剖学的规定，只是位置、比例有所变动而已。对狂草的把握不仅仅是个技术问题，书写狂草的心态与其他字体截然不同。这话当然也可加以挑剔。任何一种字体中都有这样一种随遇而安、涉笔成趣的境界。但我想说的是，其他字体在达到这种水准之前，还能造就一些可观的作品（包括小草在内），只有狂草，达到这个境界之前根本就不算作品。因此真正称得上狂草的作品，便为数不多了。

截止唐代，草书都是一种书写疾速的字体，在石刻拓本中看不出线条的速度，而《古诗四帖》等墨迹则清楚地表现出速度以及速度的微妙变化。

狂草中的速度与风格密切相关。速度与笔毫的弹性、手部动作的复杂程度等都有一种互相适应的关系。在追踪前代大师的过程中，对速度的揣度、模仿便成为重要的内容之一。

## 黄庭坚

宋代在草书发展史上具有非常特殊的地位，更加特殊的是，这种地位几乎由一个人以一己之力造成，他就是黄庭坚（1045—1105）。

草书发展到盛唐，狂草成熟，在流动中求得笔法、节奏、线条、结构的丰富变化，成为草书不可移易的定则。黄庭坚是钦服唐人狂草的，对张旭、怀素都有会心之论，自言“得藏真（怀素）自叙于石杨休家，谛观数日，恍然自得，落笔便觉超异”<sup>3</sup>。以其颖悟与才力，不至领会不到唐人草书的要义，然而他的草书却一改唐人旧法，速度放慢，略加顿挫，在许多地方放弃线条的连续而着意于空间的摆布，结果形成与唐人迥然不同的一种风格，“草书之法，至此又一变矣”（姜夔语）。他的草书，线条中奔放的气势当然不能与唐人相比，但空间结构所表现出来的气度和变化的丰富性，却不让于唐人（图6）。

这就是黄庭坚。

这种风格与他的行书有关。宋代，楷书已成为一切书法技巧的基础。这对于行书来说，尚无大碍，但与草书的要求格格不入，所以书法家通常只能在草书和行书



之间作一选择：精草书者少作行书，以行书知名者多不谙草法。这种态势一直延续到今天。其中当然也有少数人能越出常轨，如王铎、傅山等，但他们的草书、行书基本上各成家数，有时竟像是不同作者的作品。黄庭坚放弃了草书中奔放节奏，同时增加了按顿，不忌讳向各个方向伸出的长画（一般来说，草书除了竖向长画外，竭力避免其他方向的长画，因为它们破坏作品的连续性），这一切都与他行书的笔画取得了统一（图7）。

黄庭坚的行书为了形成开阔的结构，一些笔画尽力向外拓展，这样便造成了笔法上的某些困难。前人追求笔画的变化，主要依靠线条内部运动的丰富性，其笔法以使转为主，如王羲之的行书和草书。当笔画的尺度加大而且平直时，无法再使用使转的方法——一画中一次使转无济于事，多次使转则无法操作，因此只有采用行进中添加波折的方法，这虽然在流畅性上有些损失，但增添了复杂性和苍老的感觉。这就是“涩笔”的由来。这一类笔触也是他草书的关键，如《太白忆旧游诗》（图8）。短画自然用不着添加波折，由此还可以形成节奏的对比。总的来说，黄庭坚的书写速度比唐人狂草慢得多。如果把唐人草书比作少林拳，那黄庭坚便是八卦、罗汉一路——还不同于太极。

黄庭坚的单字衔接颇有特色。相邻两字常常互相穿插，一字的凸出部分往往嵌入另一字的凹处，尽管有摆布的痕迹，但总能形成特殊的视觉效果；两字之间，书写时紧紧相连的端点被各种紧贴的结构隔开，空间成为构成作品的主导因素，时间退至第二位——唐人狂草则完全是另一种感觉。

6 北宋 黄庭坚 廉颇蔺相如列传（部分）

