

社  
痛

# 书法章法导引

喻建十  
著

节奏的类型还可以同书家及作品中的“气”相关联。志气平和者节奏自然舒缓

我们能够形成比较明确的二维空间组合群意识，就可以大大开阔创作的思维和视野，就有可能有更多的形状组合方式，增加书造型趣味，对于情绪的表现、意境造都提供很大便利。



天津杨柳青画社

J292.1

<46>

# 书法章法导引

喻建十 著

天津杨柳青画社

## 书法章法导引

喻建十 编著

天津杨柳青画社出版

天津佳宁印刷厂制版印刷※新华书店天津发行所发行

开本：787×1092 1/16 印张：10 ISBN 7-80503-105-3/J·105

1990年10月第一版 1990年10月第一次印刷

印数：0.001—10,000册 定价：9.90元

天津市出版印刷技术研究所激光照排



## 目 次

弁言	3
第一章 关于“势”的一般性认识	7
第一节 解“势”	7
第二节 笔势	10
第三节 形势	12
第四节 意象(情势)	16
第二章 气在章法中的作用及表现	21
第一节 释“气”	21
第二节 气势	22
第三节 行气	26
第三章 章法构成的一般规律	33
第一节 形状	33
第二节 节奏	39
第三节 运动	42
第四节 黑白	45
第五节 平衡	48
第六节 对比	49
第四章 章法构成的几种格式	57
第一节 手卷与册页	57
第二节 中堂与条幅	60
第三节 横幅与榜书	61
第四节 条屏与楹联	62
第五节 扇面与斗方	64
第六节 款题与钤印	65
第五章 章法与视觉关系的初步研究	69
第一节 章法与视觉的相互适应	69

第二节	视觉的愉悦——优美的章法形式 .....	70
第三节	视觉的震撼——壮美的章法形式 .....	71
第四节	已往视觉经验的影响 .....	72
第五节	字距行距变化产生的视觉感受 .....	73
注释	.....	76
插图	.....	79

任何一种物象都有其形式和内容两方面。我们面对大千世界纷然杂陈的万般物象，第一眼感觉到的就是其各自不同的形式，并不是它们的属类。当然，客观物质内在属性是形成其外部特征的根本原因，但是形式，尤其是外形式，却是我们在观察物象时所得到的第一视觉印象。比如商场货架上陈列着五光十色的花布，我们首先看到的是斑斓的色彩，进一步才会注意到它的图案纹样，最后看布料质地，所以人们常说，“远看色彩近看花”。但是，这并不意味着形式就是可以决定事物本身属性的必然条件，“人不可貌相”，这恐怕是个很浅显的道理。因为，形式的刺激毕竟只是人们全面认识事物的一个最为基本、初始和短暂的知觉阶段。对于一件艺术品来讲，只有那些既能产生强烈刺激，又能充分表现出内容的形式，才是完美的形式。欣赏者可以通过形式来理解把握作品的内容和情趣，创作者要利用形式来传达揭示自身的内心情感和创作动机，因此说形式是沟通观者与作者间联系的一个重要桥梁。

书法艺术的表现形式，总的来说有笔法(包括墨法)和结构两大方面的内容，而结构一是指点画组织成字的“结体”，又称“结字”，二是指由若干单字连缀成篇的“章法”，又称“布局”“谋篇”。在一件书法作品中，结构是它的表层形式，最外露也最易为人所感知，无论是深是浅地欣赏一幅作品，首先接触到的是它的章法和结体。而其中千变万化的笔势笔意和点线中所蕴含的筋骨血肉则属于深层形式，它的效果不是一目了然的，需要反复品味才能感知。(当然，我们并不能由此而否认，有生命力的线条本身是结构得以存在的基础这样一个事实)人们普遍的欣赏习惯和创作的思考习惯，都是经过从整体到局部，再从局部到整体这样的反复过程。而章法由于它是一件作品中字与字之间整体关系的反映，因此也就自然成为使欣赏者产生第一视觉印象的动因。

从传世的浩如烟海的作品所展示出一个个绰约动人的艺术形象中可以看出，前人对于书法形式法则的运用和探寻是下过很大功夫的。但是，当我们要对这风姿各异的形象塑造方法，从整体上进行一番剖析研究时，却又发现已有的理论典籍中很少有对此做过深入而系统的阐发，即便在字里行间出现只言片语，也不免使人感到失之笼统，使今天的初学者难于从中得到较为具体清晰的认识。总起来讲，一是前人对方法

---

的注意力过多集中在如何执笔用笔,如何结字的局部关系处理上,对整体布局的探究有所忽略;二是虽然也曾有过如“一点成一字之规,一字乃终篇之准”这类精譬的论述,但更多的还只是侧重于单一竖行的纵向分析,而没有对整体纵横交叉关系予以足够的重视,再加上传统的思维方式和表述方式中讲究了悟,不注重解释,讲究行文的法度,不注重实际效果等特点的影响,长期以来在章法问题上就产生了创作实践和经验的丰富积累,与理论总结归纳相对薄弱的矛盾现象。

近年来随着书法艺术的振兴,人们开始进一步认识到对章法进行比较系统深入研究的迫切性和必要性,并已有有人对此做出了十分有益的工作,这就使得我们有可能在总结前人经验,借鉴他人观点的基础上,试编一本反映当代人审美理想,又能为多少有些书法基础的爱好者在进一步学习中提供一点儿帮助和思考线索的小书。在书中我们尽可能用比较易懂的语言,运用一些较新的分析方法,对书法章法的一般要求和构成手段做出简单的介绍。由于这个问题的研究在目前大家都还处在一个探索填补前人空白的阶段,又加上我们的知识浅薄,手边的资料有限,因此很可能会使我们原来的愿望成为一种奢望。但是,只要有志于书法者能从中得到哪怕是微细的助益,我们也就倍感欣慰了。

最后,我要感谢王颂余教授,是他自始至终以他渊博的学识和深厚的艺术实践经验悉心指导,严格把关,从而纠正了书中许多可能出现的纰漏。我尤其还要感谢孙宝发副研究员,我之所以敢于问津这个复杂而又棘手的课题,甚至有些不自量力,正是他给予我热心的鼓励和多方面大力支持,否则,我是绝难有此勇气的。另外,我也无法忘记出版社的诸多编辑老师们,是他们完成了这本书最后也是最关键的部分,没有他们,也就没有这本书。

我怀着忐忑不安的心情把它奉献给大家,并敬候读者对这本小书的批评指教。

一九八九年春节前夕

于天津美院



---

道之为物，惟恍惟惚，  
惚兮恍兮，其中有象；恍兮  
惚兮，其中有物。

——《老子》





---

## 第一章 关于“势”的一般认识

“势如破竹”、“势不可挡”、“势在必行”、“势均力敌”……，在日常生活的遣词造句中，我们经常会用到如上面的这些词。正象艺术是客观生活的曲折反映一样，文字和文字所表示的概念也来源于现实生活。伴随着如上这些对生活现象描述的形容词的出现，人们又逐渐将这种对自然之“势”的体味和认识引入书法领域，并且成为进行创作和欣赏的重要成份。从总的方面看，“势”表现得最充分最微妙的当属形式的整体构成上，而章法则整体形式构成中的主要部分，因此，弄清楚“势”在其中发挥的作用，无疑对书法的进一步研习有重要的指导意义。

### 第一节 解 “势”

#### 一、“势”是一种客观趋向

什么是通常所说的“势”呢？简单说来，就是一种事物在发展中表现出的客观趋向。我们的祖先通过众多事物的观察，提炼出“势”这样一个概念，为我们进一步加深对事物运动本质的认识提供了一个重要的参考依据。战国时期的著作《孟子·公孙丑上》中就说：“虽有智慧，不如乘势”，一个人尽管聪颖过人，如不善于掌握时机，顺应客观自然的发展趋势，因势利导，只能是事倍功半，甚至劳而无功。只有顺势而动，才会获得事半功倍的结果。我们在日常生活中也有这样的经验，当想要接住迎面甩过来的物体时，往往手先要顺着物体抛过来的方向往后摆动一下，并在摆动过程中抓住此物，这样才能又省力又牢靠，这比双手静止不动地承接飞来物体有更大的成功率。正是基于对种种客观事物发展的观察思考和日常生活经验的长期影响，人们逐渐形成了对“势”的深刻认识，并使这种认识转而为行动的本能。

书法作为表现生活反映意识的一种艺术手段，人们在从事这种创作和欣赏活动中，就会自然而不自觉地已形成的“势”的观念投射到审美活动的全过程中去。在书

法理论中比较早而且比较全面提出“势”这个概念的，当推东汉末年蔡邕的《九势》。这篇侧重于笔势的经典论文字数不多，不妨转录如下：

“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，阴阳既生，形势出矣。藏头护尾，力在字中，下笔用力，肌肤之丽。故曰：势来不可止，势去不可遏。惟笔软则奇怪生焉。

凡落笔结字上皆覆下，下以承上，使其形势递相映带，无使势背。

转笔宜左右回顾，无使节目孤露。

藏锋点画出入之迹，欲左先右，至回左亦然。

藏头圆笔属纸，令笔心常在点画中行。

护尾点画，势尽力收之。

疾势出于啄磔之内，又在竖笔紧趯之内。

掠笔在于趯锋，峻趯用之。

涩势在于紧趯战行之法。

横鳞，竖勒之规。

此名九势，得之虽无师授，亦能妙合古人，须翰墨功多，即造妙境耳。

在这段言简意赅的文字里，蔡邕明确提出书法艺术是根植于自然之上的一种形态，因此，自然社会中矛盾对立统一规律的发展趋势，必然也就体现在书法形式之中，并藉此形成独特的书势。此外，蔡邕在这里还为我们回答了势是什么，什么是势，以及如何产生势，运用势等一系列相关问题。虽然问题的解释比较简略，甚至有些是模糊的，但后世有关这方面的探讨大多缘此而引发。因此，我们谈“势”，就必须充分注意到蔡邕所作的这些理论的奠基作用。

随着书法艺术的不断发展，人们对“势”在书法形式构成中所起作用的认识也日益加深。到了唐代书论家张怀瓘的文章中，更是将对作品里所体现的“势”之理解与把握，看作学习书法的第一关键，他说：

“夫人工书须从师授，必先识势乃可加功，功势既明则务迟涩，迟涩分矣无拘拘，拘拘既亡，求诸变态，变态之旨在于奋斫，奋斫之理资于异状，异状之变无溺荒僻，荒僻去矣务于神采，神采之至几于玄微，则宕逸无方矣。”<sup>[1]</sup>

张怀瓘在此为我们建构了一个比较完整的书法学习系统模式，即识势→加功迟涩分，变态→奋斫，异状→无荒僻，神采→玄微→宕逸。可见识势是通往玄微，达到宕逸的第一门径，是取得成功的基本形式训练。同样，我们若打算进行章法的研究，也必须首先弄清楚如何来确定和表现书势。

## 二、“势”是一种心理意向

以往人们在谈及“势”的客观属性时总是以“时势造英雄”这类词语加以论证，实际上通观史实，何尝没有“英雄造时势”的例证呢？所以说“势”的主观属性也是不可避免的。我国传统审美意识中历来十分重视人的主观心理作用，明代书法理论家项穆在《书法雅言》中就明确指出：“书法乃传心也。”“书之心，主张布算，想象化裁，意在笔端，未形之相也。书之相，旋折进退，威仪神采，笔随意发，既心之正也。”“势”既然是对书法形态发展趋向的一种描述，其中自然也就不会脱离主观心理的作用。

首先，大凡有经验的书家都有这样的体会，“势”，在创作过程中是作为心理意向的一种转换形式来表现的，有什么样的创作主导动机，有什么样的情感意绪，都可以借助“势”传达出来。过去，许多对书势进行界说的论述，由于过分强调了其中的客观性因素，认为只要顺势运笔，因势利导就可以比较好地控制书写行为。然而，仅依此

说,往往很难对有些书法现象作出较为恰当的解释,比如我们有时论及一件作品,虽然它也具备点画间自然的连结关系,也符合图形间自然的承应趋向,但仍可能说它缺乏一种“势”,这是什么原因呢?其中恐怕就是作者忽略了心理意向所起的作用,而使作品中“势”的表露,缺乏一种内在的联系,有种飘忽不定的感觉。所以古人曾有:“得势则随意经营,一隅皆是;失势则尽心收拾,满纸皆非。势之推挽在于几微,势之凝聚由乎相度”<sup>[2]</sup>的说法,在这里的“势”就不单是指整体中部分间连属所构成的发展趋势,还是指支配整体的心理意向。不确定心理意向所要表现的“势”,也就不好谈及形体间所要表现的“势”。前者着眼于宏观的把握,后者着眼于具体的实施。因之,可以说二者互为存在,共同构成“形”的基本内容。

其次,由于“势”是通过有形的“体”传达出的一种无形感受和判断,因而说明它还带有一定的不可视成份,从某种角度上讲,“势”与其说是被看到,不如说是被感到来得更贴切。比如晋代卫恒就是这样描述“势”的表现的,“……矫然突出若龙腾于川,夔尔下颓若雨坠于天。或引笔奋力,若鸿鹄高飞邈邈翩翩;或纵肆婀娜,若流苏悬羽靡靡丝丝。是故远而望之,若翔凤厉水,清波漪涟;就而察之,有若自然。”<sup>[3]</sup>卫氏之所以不遗余力地对“势”的表现形式大加渲染,其中一主要原因就是因为书势本身具有一种“求之不得,考之即彰”的特点,使他不得不借用形容比喻的方法化虚为实,用感官上的比拟传达出难以言状的心理意向,并由此而加深对其的理解。

### 三、“势”的相关概念

前文我们已从两个不同方面回答了“势”是什么的问题。但是,反过来讲,什么是“势”呢?或者说“势”是从哪几方面显现出来的呢?在解释这个问题之前,我们先看一看下面选摘的几条有代表性的观点,可能会启发我们的一些思考:

1、“书之大要,可一言而尽之。曰:笔方势圆。方者,折法也,点画波撇起止处是也。方出于指,字之骨也。圆者,用笔盘旋空中,作势是也。圆出于臂腕,字之筋也。故书之精能,谓之遒媚。盖不方则不遒,不圆则不媚也。书贵峭劲,峭劲者,书之风神骨格也。书贵圆活,圆活者,书之态度流丽也。”<sup>[4]</sup>

2、“盖用笔有力,初学者能及之,而第一笔与第二笔,笔笔气势相连,此一部分与彼一部分,处处勾搭相贯,非于此道三折肱者,不能得其奥妙。”<sup>[5]</sup>

3、“壮岁书亦壮,犹嫖姚十八从军,初拥千骑,凭陵沙漠而目无全虏。又如夏云奇峰,畏日烈景,纵横炎炎不可向迩,其任势也。”<sup>[6]</sup>

4、“凡书之道,无论点画波拂,皆当尽其势,正如狮子搏象搏兔皆用全力。”<sup>[7]</sup>

5、“形不变而势所趋背各有情态,势者,以一为主,而七面之势倾向之也。”<sup>[8]</sup>

从以上几条论述中可以看出,“势”所包含的内容是多方面的。其中第一条提出的“笔方势圆”之说,是指每个线条的起止用笔要方,线条间的连接轨迹要圆,这种虚的连接轨迹就是“势”。第二条是说点线间此一部与彼一部分的勾搭映带是“势”。上面这两条是从笔势的方面而言,接下第三条表明书家在创作时所应处的精神状态,要有一种豁达恢宏的气势,这又是指属于创作主导动机方面的情势。第四条告诉我们“势”是一种趋向力的表现,应该调动全部的精神气力来对待。最后一条则指的是形势,点明图形间的吸引和排斥作用构成一种“势”的差别和连通性。由此可见,古代人们对“势”的理解是从多方面着眼的,而我们如今在谈论“势”所产生的视觉感受时,却往往是综合起来说的,并不明确指出意在表明哪一种含义,但是又可分明感到其间是有所倚重的。所以,若能将这个内涵丰富的概念做出比较系统而清晰的区分,无疑会对我们加深这方面的理解,并付诸于行动有很大帮助。下面我们就试着做一番这样的



尝试。

## 第二节 笔 势

### 一、笔顺与笔意

关于笔势，沈尹默曾有过一个简明的定义，他认为笔势就是“每一种点画各自顺从着各具的特殊姿势的写法。”<sup>[9]</sup>所谓的“特殊姿势”，也就是每一个点画的来龙去脉，由何处而来，又可能向何处而去。

在日常书写中我们都有这样的体会，当写一个字时按照一定的点画衔接顺序来写，就会感到既写得顺手，写出来的字又漂亮。相反，若不按笔顺去写，就会感到非常别扭。这种笔顺是由人们长期的书写习惯和文字的自身构造等因素逐渐形成的。书法中的笔顺不仅要求比较严格，包含的内容也很广泛。可以说笔顺是体现笔势的一个基本方面。

笔顺的一个显著特点是明确的时间不可逆性，就是说用笔的顺序发展如同时间的延伸，时间无法倒转，也不能任意打乱其自身发展程序。书法也是如此。比如（图1—1），我们看到这个字，很容易就能分辨出它的笔顺。正是这种笔顺通过有形的线条连接，把无形的笔势展示出来。当然，笔顺也并不是固定不变的，特别是在行草书中，每个书家都可以根据这个字的左右空间和整体趋势设计与之相适应的运笔顺序，来借以形成恰如其分的笔势，但是无论笔画衔接的顺序怎么改变，它都应该是局部的，而接后的笔画仍应基本按照先上后下，先左后右之类的顺序进行，如果我们打乱了这种不可逆性，不仅书写不便，也难以组合成较为完整的形体。

笔顺不单是指单字图形中点画间的引带，还可以理解为整体图形间相互联系的运动线路，这些线路的运动要求是流畅的。不过，线路有的有迹可求，如行、草书中由连笔出现的牵丝（图1—2），有的无形，如楷书中就缺乏这类有形的连接轨迹。对（图1—3）中的字例，我们可以先按楷书的书写要求，把点画间的牵丝部分涂去，也可以把那原来没有连笔的部分，用虚线衔接起来。经过这两种不同的改变方法不难看出，只要笔顺的运动线路正确，有无明显的线条显示，并不影响连接效果和图形间、点线间的完整关系，这是因为笔顺已经为我们展示了一种走势，它是以一条贯通整体连接关系的隐线而存在的。如（图1—4）是王羲之《丧乱帖》中的一行，其图形间和点画间往来运动的线路就非常明显，也非常顺畅，没有颠倒错乱的感觉，我们很容易便可描画出一条在字间穿行连属，没有线条显示的点画运动连线。假如我们临习时能按照这样的点画连接顺序和运动路线来书写，就会感到手中毛笔挥洒十分自如，左右逢源，点画出现的位置也感到非常自然，似乎就应在此处，没有有为之的痕迹。反之，便感到很不适应，自然也就难以显示出完整的章法布局。

人们在赏析书法作品时，有时还会以“写散了”这样的言语评价写得不太理想的书作。造成“散”的原因固然是多方面的，而笔势控制失当可能是其中一个主要原因。以（图1—5）为例，应该承认作者在用笔结字上还是有一定功力的，若将每个单字独立起来也是不难看的，并且每一单字中笔画的笔顺连接也畅然有序，可就是给人以“散”的感觉。究其原因，问题的症结主要不是表现在笔顺上，而是在暗示笔势发展趋向的点线的笔意上出了毛病。所谓笔意，简单说就是点线形状所体现出来的一种发展意向（图1—6）。笔势从这个方面而言，是使两个以上存有笔意的点线和图形之间产

生必然联系的运动轨迹。换句话也可以说笔意是点线产生运动趋向的动因，笔势是表现运动趋向的过程。(图1—5)之所以会显得“散”，其中一个原因是作者书写时过多考虑了用笔和结字处理，忽略了此一点线和单字图形与彼一点线和单字图形间笔意的呼应关系，所以就造成了点线和图形意向各异互不相干的局面，致使整个字势散乱。如果我们试将其中部分略微改动一下，使彼此产生一点儿呼应，似乎就有了一些笔势连贯的感觉(图1—7)。要是用简图来表示这个问题可能更清楚些。如(图1—8a.)两部分各自的图形指向(笔意)就缺乏必然联系，因而笔势自然不会贯通，(b)由于改变了相互位置，则使人感到笔意间有了一种“相看两不厌”的情致，笔势随之也就感到贯通了。

那么，是不是只有象王献之《中秋帖(传)》那样，成为“一笔书”，笔势才是完美的呢？我们应该知道，古人提出“一笔书”的书写要求，是从书势，特别是笔势的角度而言的，它表明了一种笔不周意周，笔断势连的贯通感觉，并非指笔迹不间断的盘曲到底。所以，我们只有对笔势有了正确的认识，才有可能处理好上述的章法图形连接问题。

## 二、笔势产生与发展的双重因素

在我们解释笔势产生的因素时，应该对蔡邕提出的“势来不可止，势去不可遏”这句话有充分的理解。这两句话是说，行笔时应顺笔势的发展方向前进，而每一笔势的形成必然有前因后果，来龙去脉。当一种势头产生之后，只能利导，不能强止，势头正在按应有进程运行时，又不可强拗，恣意改变其发展方向，所以说笔势的产生与发展既有人为控制的因素，也有自然而然非人能左右的因素。势之来去不由人，势之来去又可由人，正是这样的双重性使笔势有了因势利导，依体成势的可能。但是不是如此解释就意味着“势”是不可知的呢？我们不妨以(图1—9)为例试分析一下双重性因素究竟如何发生作用。如图所示，这是相同内容的三种不同书写样式，虽然在总的风格上是一致的，笔势也很通畅连贯，但是若分析一下笔势各自产生和发展的过程就能够看出，由于每一点线组合的位置不同，点线间勾连映带的运行线路也就不一样，再加之每一起势所积蓄的能量大小有别，于是显示出来的笔势存在状态就自然给人以不同的感觉。例如“学”字就因为点线组合间的微差而引带出不同的笔势发展状态。(a)中“学”字末笔所在的位置角度刚好可以比较顺当自然的同下字起笔相接，构成一个有明显连接迹象的笔势发展脉络，不仅如此，其笔势发展势头还有条件继续沿伸，直到“糊”字笔干墨枯，初始得来的势头在书写过程中已耗散许多，已难再硬挺着写下去了，于是便在此字末笔回锋收势，下面的字再重新蘸墨落笔起势。(b)中“学”字中的“子”部细长，且其撇脚向左下方远远撇去，这样就使得接下的横画难以再象(a)那样进行不间断的组接，并且由于横画所处的位置和角度关系，也无法自然而便当地牵引出下字，无形之中使笔势发展势头出现一个小小的停顿，而随后的“希”字，因为上字已出现了长长的撇脚，若再象(a)那样同下字连接，一方面写起来不顺手，另一方面看起来也不舒服，所以“希”字便要改变书写方法，重新起势，接下与“得”的笔势连接又因角度关系显得有些暧昧，形成了一个短暂的间歇，尔后六字笔势畅然，不间断地伸展下去。(c)中则“学希”二字笔势发展含蓄，“希得”二字直接，“未”字重新起势，且其最后的捺笔，将势头导引向横处发展，难以再行牵回，于是“糊”字只好又另起势，至“涂”最后横笔又一次中断向下方发展的势头，“日”再把势与下字连接。虽然这样多次因笔势指向的变化使作者难以将其顺当的延伸下去，但因为每次将势头导引向它方的能量并不很大，还不能把人的注意力完全拽离既定的主体笔势发展线路，所以整体上仍给人以笔势贯通的感觉。如果把这三种不同笔势延伸方式依照笔势发展脉络用

线段表示出来的话,可如(图1——10)。由此可见,依势形成的不同笔势延伸方式不仅不会影响整体感觉,反而在其中增添了一种活跃的气氛。试想,如果一股笔势明明已告一段落,或是引向它处难以顺势牵回,却还要强为其难的硬性将笔势延伸下去,或是再牵引回来,难免会使人感到不自然。所以,只有我们既能顺应书写过程中运笔的发展趋势,又能积极主动地加以引导控制,才能随心所欲而又恰如其分地进行章法的构成设计,不至于出现虽力求章法变化,却因笔势外违不能使其完满的现象。

### 三、笔势的表现方法

关于章法中的笔势,宋代姜夔在《续书谱》中,曾对其表现方法做过比较详细的描述:

“……大抵用笔有缓有急,有有锋有无锋,有承接上字,有牵引下字,乍徐还疾,忽往复收,急以出缓,奇以效古。有锋以耀其精神,无锋以含其气味。横斜曲直,钩环盘绕,皆以势为主。然不欲相带,带则近俗。横画不欲太长,长则转换迟;直画不欲太多,多则神痴……意未尽须再生笔意,不若用垂露耳。”

姜夔在此明确地指出了线条形式对笔势产生的影响,为我们正确地运用笔势提供了理论指导,深刻领悟其中的道理,无疑非常有必要,因为我们正是要利用运笔的多种变化和点线组合的多种形式,通过“承接”和“牵引”上下图形,来构成一完整笔势的。作为笔势衔接的表现方法,从前(图1——9)中可以看出,如(a)中前两字那样的显性连接方式是最易表现笔势的,然而我们又不可能对所有的字形都这样连绵不绝地盘绕下去,更多的还是象最后(c)相同两字那样的隐性连接方式,这种方式不仅表现含蓄而且可以有更大的主动性。清代王澐在《论书剩语》里将这种表现方法的用笔特点概括为“须是字外有笔,大力回旋,空际盘绕,如游丝,如飞龙,突然一落,去来无迹。斯能于字外出力,而向背往来大可得其端倪矣。”这段话生动地道破了所谓“笔断意连”、“顾盼生姿”的奥秘。只是“字外有笔”四个字,就足以使我们领悟到笔势表现的谜底。

当然,要达到上面这样复杂的要求,必须充分掌握笔性,手随笔性,笔顺顺势。只有如此,才能不为文字结构,结体方法及其它方面所制约,从而显示出或点画离披而笔断意连,或上下盘结而笔周意全的各种自由往来相互贯穿的笔势来,所以,得出“骨气形似皆本于立意而归乎用笔”<sup>[10]</sup>的结论绝不是偶然的。

## 第三节 形 势

### 一、形势的产生

清末学者康有为在《广艺舟双楫·缀法第二十一》中说:“盖书,形学也,有形则有势。”康氏已明确认识到,书法作为一种有形可依的艺术,其形状本身也可形成一种态势,就是我们这里称之为“形势”的“势”。它构成了书势的又一侧面。因其较之笔势表现得更为隐晦含蓄,所以也就更需要有敏锐的形状感受力和捕捉力。没有或缺乏这方面的能力,就会使书法的创作和欣赏活动大为减色。

那么,为什么书法的形状自身会产生一种势呢?我们已经知道,物体的外部形状往往是人们产生的第一感性认识。长期生活经验的积累,使人们普遍养成一种可以在



瞬间内捕捉客观物象特征的抽象概括能力。而这种能力是以丰富的想象和联想为心理基础的。比如我们常常会说某人脸圆得象个皮球，这是表明这张脸的形状有一种圆的趋向，可以引发我们对皮球的联想。再如，当我们面对一座拔地而起的万丈峭壁，会产生一种高耸向上的心理感受；看到一块硕大无朋的千尺磐石，又会产生一种稳定充实的心理感受。凡此种种，久而久之，人们就会逐渐形成了一种习惯的心理定势，把过去曾对具有某种外形特征的形体感受，投射到具备同一形状特征的不同对象中去，并从中感受到那种似乎是自然而然的趋势，同时也就使这一个形状具有了与之相对应的一些事物的特性。（当然，这其中的生成过程还有着十分复杂的心理和社会文化背景，因已超出本文的范围，从略）毫无例外，在书法点线组合生成的形状中，自然也有着这种已往视觉记忆形成的心理定势的影响，因而，可以使我们从静止于纸上的形中，体味到有多重意义的运动之势来。

## 二、线条组合形势

如果将形势与前面所说的笔势加以比较的话，可以说笔势是通过毛笔在运动过程中提按顿驻，快慢疾徐和勾连映带等一系列承前启后的动作联系产生的。形势则更多的是靠点线的长短大小，斜正曲直和疏密多少等不同的搭配对比关系产生的。当然，没有若干不同方式的联系，也就构不成错综复杂的关系。

在点线组合生成的形势中，点线组合的密度、角度、长度等变化起着重要作用。书家利用这些变化生成的形状特点可以进一步促成自己的形式风格。比如，欧阳询、颜真卿的作品曾以各自鲜明的风格，给我们留下了深刻的印象，他们从不同的方面将楷书推到一个至臻完善的境地，使我们得以从中领略到异乎寻常的审美感受。其中，点线组合形状的态势便是产生这种感受的一个主要原因。（图1—11）是从颜真卿《李玄靖碑》和欧阳询《九成宫碑》中集的字例。我们从图中可以明显感到迥然不同的风貌：前者朴厚端庄，大方不雕；后者刚健雄强，严密精到。若对此作一形势关系上的分析，则能够感到形成这不同感受的一些原因。首先，在长度关系的处理上，颜字是尽可能缩小点线在笔画间的长短差距。欧字是尽量将这个对比关系加强，其中即有“德”字对比之大，也有“王”字对比之小，并且还努力将“德”字右下方点线长度缩短，甚至不惜减略笔画，而反将其上方竭力伸长，以此促成高耸挺拔之势。其次，在角度关系的处理上，欧字在点线与底边的角度，线条间交叉的角度都远比颜字大得多，这在“武、或”二字中表现得最为明显。这种差别使欧字看起来就显得很险峭，颇具坚挺精悍刚硬洒脱的风姿，相形之下，颜字便感到很舒缓，别有宽厚庄严气度恢宏的韵致。在空间分布的点线密度处理上，两人更是各具千秋，颜字注重的是分间布白的均称效果，欧字讲求的是疏可走马密不透风的对比效果。总括起来讲，在整体形势的把握上，欧阳询是在有意地制造矛盾、扩大矛盾，颜真卿是在努力地减少矛盾、协调矛盾。表现手法的不同自然也就导致形势显示的差异，前者给人以精密爽朗快捷刚毅的耸立之势，后者给人以从容沉厚宽松自然的舒展之势。虽是各具匠心，但在章法上都体现了完整统一，不支离不凌乱的感觉，可谓殊途而同归。

当然，上面是就总体风格上的形势差异而言的，往往书家在其作品中并不只遵循单一的形势构成手法，而是不断根据当时具体情况而采用相应的形势表现措施，使得章法出现丰富的变化。这在行草书中表现得尤为突出。

## 三、图形剪影形势



心理学家认为，“依照视知觉的基本规律，在特定条件所允许的范围内，视知觉倾向于把任何刺激式样以一种尽可能简单的结构组织起来。然而，当被感知的式样本身的刺激力十分强烈时，知觉的这种倾向就会被削弱。在这种情况下，感受器官的作用过程就仅仅是去组合和接受已有的材料，使知觉到的形状尽可能简单。”<sup>[11]</sup>在本章开始所举的例子中就包含这种将知觉到的形状综合简化的意义。一个形体给人以最深刻最初始印象的，不是其微妙的起伏变化，而是一种尽可能完整的图形剪影。人所具备的这种综合简化能力被心理学家称做“图形知觉简化能力”，它给我们全面而迅速地认识物象带来很大便利。对于帮助我们理解和构成书法的形势也有极大的潜在作用。

在我国古代虽然没有人明确提出图形剪影可以有助于形势产生的说法，但已有人运用了图形的知觉简化原理来解释一些形势的存在现象。清代戈守智在其《汉溪书法通解·运笔卷第四》中就曾说过：“悬胆之法，上尖下圆，如悬胆之形也。意略侧以取势。‘宀、宁’之字用之。使之上点与下‘八、丁’字落落有全势，而‘宀’画适居其中，盖展之使疏也。”戈氏在此已清楚地指明了形状特点可以表明一种态势。一个“悬”字已活画出象胆这样上尖下圆图形的下坠之势，更加上其“意略侧”，就进一步显示了形势的险峭，可见戈氏对图形简化的心理作用是有一定认识的。但遗憾的是他还仅限于点画本身图形的感觉，没有将其扩展到整个点线组合而成的图形剪影上，这就有碍于从理论上更为深入地揭示出章法构成的秘密。

视觉经验告诉我们，当眼前显现一个比较复杂的图形时，往往是很难马上判断出其形势特点的，只有当将其图形轮廓概括为最简单的形状时，才可以明了其形势的发展方向 and 表现意味(图 1—12)。由于汉字构成的多重复合结构特点，图形剪影远较之具体点线图形变化复杂，这就需要更多的人为图形归纳简化工作。一般说来，小篆、隶、楷书体中规则的几何形多，大篆、行、草书体中不规则的随机形多。

在诸如小篆、隶、楷书体中，当某一类具有相似特征的图形剪影占有较大比重时，我们就可以进一步从整体上感受到这件作品由形势特点造成的风格韵致。如前(图 1—11)，从视觉效果看，颜书给人以方正敦厚气势沉雄的感受，欧书给人以挺拔劲健体态洒脱的感受。为什么会有这两种不同的感受呢？我们无法否认单字图形的形势在其中的作用。欧书大部分单字图形剪影是呈长方形的，或是由于重心偏上体势开张等原因给人以长方形的错觉，颜书大部分单字图形剪影是呈正方形的，或是由于重心居中体势环抱等原因给人以正方形的错觉。而长方形和正方形在人们的心理定势分别为，前者趋向坚韧峭拔，精悍雄健，充满着奋发昂扬之势，后者趋向稳定坚固，大方和谐，洋溢着充实平和之气。再加之颜欧二人在处理图形两侧线条弧度的差异，便更增强了这种形势感觉(图 1—13)。这样，我们就可以感到图形剪影形势与书体风格相吻合了。

另外，单字图形的排列方式也可以产生一种形势，比如(图 1—14)中颜字图形密集，字距行距都很紧凑，而且几乎每个图形都是大正方形，以正面向人；欧字则图形稀疏，字距行距较远，加之每个图形多是秀骨清像，出以敬侧形体，这种种形势特点也是促成其整体风格的一个原因。

至于大篆、行、草诸体因受规整化的限制较少，其图形变化多端，出入较大，在这样纷乱复杂的形状穿插中，仍保持整体章法的既对立又统一的关系，把握和利用图形剪影的形势就显得十分重要了。

根据平面构成原理，形状的形成基本都有一个赖以存在的结构骨架，它既可以起到物体内在支撑的作用，同时也对物体外形起一种限定作用。这就如同中国古建筑中讲究的四梁八柱一样(图 1—15)。我们在进行图形处理时，如能随时掌握住类似这