

書法實用章法

玉壺吟

列擊五靈壯陽萬年三仙神功丹

鳳閣聖旨詔賜中樞總督御步摘坊九曾萬乘子

漢唐書錄有補遺者及後世所補初臨江州刺史張芝

藏書方輿全圖全圖是清儒——西華道

望五生身一日弘一德累自居王維安啞居四

學問中妙在人言曰悟言

帝幸自造良仍置六品階一級宜音節

紹興華北酒樓... 有子世北牆... 心

10

北京·海洋出版社出版·1993

123702

J292.11
93-53

書法實用章法

姜 華 著



海洋出版社

1993.7

(京)新登字 087 號

書法實用章法

姜華 著

×

海洋出版社出版(北京市復興門外大街1號)
新華書店北京發行所發行 江蘇盱眙印刷廠印刷

開本:850×1168 1/16 印張6

1993年8月第一版 1993年8月第一次印刷

印數:1—3000

ISBN 7—5027—3163—6/H·160

定價:15.80元

目 錄

第一章	布白與章法發展淺述.....	1
一	隨物賦形的早期布白.....	1
二	嚴整規範的刻石布白.....	3
三	從信手揮灑的尺牘、信札到東晉的尚韻書風	6
四	由實用向欣賞過渡的宋元書法.....	9
五	題跋形式的發展 ——現代章法的初期雛形	12
六	現代書法各種章法的產生和發展	13
七	現代書法思潮的反思	21
第二章	立軸	26
第三章	中堂	36
第四章	楹聯	58
第五章	橫幅	69
第六章	扇面	77
第七章	小品	84

第一章 布白與章法發展淺述

中國書法是一門以漢字為載體，以黑白造型為基礎，以運筆、用墨為表現手法，通過組織千變萬化的章法構圖來溝通作者和欣賞者之間的審美共識，以達到表現美的一種獨特的藝術形式。它以其特有的形式和魅力，在世界數多的藝術種類中獨樹一幟並長期為人們所喜愛。

我們習慣上把每一個字的點畫組合規律稱為“間架”；把每一個字中部首之間的搭配比例關係稱之為“結構”。當進一步聚字以成篇後，在每一篇之中，我們則將運筆造成的線條稱“黑”，也稱為“實”；而將被筆劃分割後剩下的空處稱“白”，也稱為“虛”。我們將處理“黑白”、“虛實”的技巧則稱之為“布白”。

當一幅書法作品創作形式確定以後，如何合理而又巧妙地安排正文、題跋、鈐印等各方面的比例和位置，使之自然、合法而又有趣味，此即古人所謂“有安排而安排無迹”，亦即通常我們所說的“章法”。換言之，章法是一幅書法作品的總體規劃，是一幅作品創作能否成功的前提，而其它，包括“間架”、“結構”、“布白”等都是實現這一總體規劃的具體實施，是“手段”。當然，一個成功的書法家，僅具有以上的“技術”還是不夠的，還必須具備各方面的知識素養，才能創作出形美而蘊藉的佳作。

中國書法藝術在其漫長的發展過程中，經歷了幾個比較典型的階段：從漢字萌生到秦統一文字的初期階段；經東漢、西漢、東晉、南北朝到隋唐時期書體演變階段和宋元以後抒情、欣賞為主線的純藝術階段。這些，已為歷代書史研究工作者所詳加論述，本文僅就書法發展過程中有關章法的變化和發展，作一簡單探討。

為方便起見，擬從以下七個方面進行論述：

一 隨物賦形的早期布白

中國文字究竟起源於何時，學者們的說法一直不能統一。圖1是距今約4500年前的山東大汶口文化遺址中發現的一個刻畫符號，從圖中可以看出，我們的祖先已用非常形象逼真而又簡單明捷的線條“寫”出了一幅旭日正在升上山峰時的情景。有部分學者認為，這些簡單的圖畫已經具備了早期文字的性質，我們姑且避開文字學上的爭論，暫且把他當做早期文字的雛形來看待。以圖1為例：簡單而省便的幾



圖 1

組線條，有曲有直，山尖剛好頂住噴薄而出且有祥雲映襯的太陽，位置恰到好處，整幅（也可以認為是整個字）的結構嚴謹而勻稱，布白疏密合宜，這一將線條的疏密處理得較均勻的手法，對後來篆書的影響甚大。據有關資料表明：這一類的刻畫（或稱為早期文字）大都是先民們刻在陶器的外沿口上，其裝飾的意思非常明顯。可見中國漢字的二重性即“實用性和裝飾性”并重的特點，在文字萌生時就已見端倪了。

圖2是一幅殷商武丁時期的甲骨文拓片。甲骨文是我國現存最早的一種文字體系，它不象更早的刻符那樣都是一個或幾個簡單的記號，而是可以成篇地記載某一事件或敘述某一思想的工具了，由於是數多的“符號”排列組合在一幅之中，於是中國書法中的“通篇布白”問題就被提出來了。以圖2為例，它是刻在一塊上窄下寬的骨片上的，數多的符號被要求有序地排列在



圖 2

變化；在布白上，它和甲骨文一樣，都受到表面形狀的制約，所有的內容都必須按照特定的形狀去安排。如圖 3 是西周時期“毛公鼎”的銘文拓片，《毛公鼎》是金文作品中較為典型的代表作之一，從例圖中我們可以看出：它是創作在呈半圓弧狀的青銅器皿的表面上，全文共四百多字，被順其自然，按圓弧形狀排列成十六行，也是採用有行無列的方法，每行順形取勢，沿着圓弧自然彎曲且行距勻稱整齊，通過調整每個字所佔面積來平衡因筆畫多少不等而造成的疏密，既條理清晰，又整齊美觀；既錯落有致，又避免了呆滯。

上面所列舉的甲骨文和金文的例圖，雖不能代表一個時期的全部作品，但也基本上顯示了這一時期布白上的主要特色，歸納起來，有這樣幾點：

1、多採用直行豎寫式（除少數作品外）。這一書寫方法，一直沿用了幾千年，直到近現代，隨着硬筆的出現和受西方拼音文字的影響，才逐漸改為橫向書寫。

2、多採用有行無列式。這一方式的確立，為後來中國書法講究節奏奠定了基礎。

3、這一時期的書法作品，由於受到工具的影響（甲骨文用刀，金文是先寫後鑄）所以運筆的節奏較慢，筆畫的粗細變化也不大，所以在單字的處理上，追求點畫整齊勻稱是其主流。

4、因這一時期的作品是創作在各種不規則物體的表面上的，每件作品受格式（此處理解成器皿表面形狀）的制約是非常明顯的，所以在通篇章法安排上，只能隨物賦形，各盡其妙，形成這一時期書法創作的最典型布白形式。

這一階段是中國書法的啟蒙時期，每件作品既受到表面形狀的嚴格制約，同時又無既定的法則可循，可謂前無可法，時無可鑒，完全憑着每位作者的匠心所運，因此顯得極其純真自然，質樸可愛，絕無一點做作之氣。這一時期的風格，至今乃為每位書法家所極力推崇，認為是求得“返樸歸真”這一藝術

如此不規則的圖形中，難度可以說是很大的。但細觀此幅作品，單字筆畫直曲相間，結構疏密有致，字形或大或小但卻都各得其所，尤其它的通篇布白更是極為成功的一件例作，除了邊緣上幾個字外，其餘的字被安排成縱十行，採用字距小而行距大的辦法來增強整齊感；用上下對齊而左右錯落（此一手法後來被稱為有行無列法，為行草書布白的最基本的方法之一）的形式來取得靈活多變，因甲骨表面本身上窄下寬，所以在行距上亦用上窄下寬來呼應，通觀全篇，有如百丈瀑布，順勢而下，極富動意，收到了特殊的藝術效果。即使以今天的眼光來看，這也是一件布白極為成功的作品。

甲骨文書法，在布白上開創了上下書寫和有行無列的創作手法，它對後世的書法創作產生了極大的影響，成為中國書法布白的最基本的方法之一。

金文是繼甲骨文後的又一自成體系的書體，是對兩周時期凡刻鑄在青銅器皿上所有文字的統稱，因它多刻鑄在鐘、鼎、盤、盃等器皿上，所以又稱“鐘鼎文”。金文的產生，是中國書法發展史上的一大進步。從筆法上講，它第一次用了“點”，從運筆上看，它更多地運用了“轉”，使單字結構“抱合感”更強，也使線條更流暢並富有簡單的粗細



圖 3

最高境界的教本和借鑒。

二 嚴整規範的刻石布白

公元前 770 年，東周末期，當時稱霸于西北一帶的秦襄公，有一次攜帶一批隨從來到“汧水”這個地方打獵游玩，興之所至，寫了一些詩文。為了使這些詩文能永遠“不朽”下去，于是命人將這些詩文書寫后鐫刻在十塊形如鼓狀的石頭上，這就是后世所謂“石鼓文”的由來。從石鼓文開始，刻石之風就逐漸盛行起來了，圖 4 即為石鼓文的局部拓片。

據傳，周宣王時有一太史名“籀”者，為改變當時因諸侯割據而造成的文字混亂，曾制定了一套供啟蒙識字的課本，以期通過流行來達到統一文字的目的，《漢書·藝文志》中有文字記載曰：“史籀篇者，周時史官教學童書也。”當然，在諸侯忙于戰爭的割據時期，“史籀”的願望是不會實現的，但這一課本卻在當時秦統治的區域流傳開來，而石鼓文就是用這一文字體系去書寫的，也是這一體系留下的唯一可供后人窺貌的實體，所以有人又把石鼓文稱之為“籀文”。秦先期推行的“籀文”也成為后來秦始皇統一全國后，在全國實行“書同文”的基礎。所以，統一后的文字體系——小篆，在結體上和“籀”文頗多相似之處。

在書法史上，我們為了和小篆相區別，往往將小篆產生以前所流行的各種書體合稱為大篆，石鼓文亦是大篆的一種。

從圖 4 中我們可以看出：它在布白上和以前的甲骨文、金文已存有明顯的差異，它雖然也是刻在不規則的鼓形石頭的表面上，但卻舍曲取直，布置得比較規整勻齊。在單字的處理上，它也不象甲骨文、金文那樣隨大就小，並不強求字形大小的統一，而是基本上不受點畫多少的影響，通篇的字形差不多，無明顯的大小變化；字形也不象甲骨文、金文那樣有長有扁，而是漸趨統一的長方形；在通篇安排上，也不象甲骨文、金文那樣字距小而行距大的辦法，而是采用字距和行距基本上差不多的手法，顯得嚴肅而整齊。這一風格影響了后世大部分石刻的布白（除極少數摩崖刻石外），我們可以說：石鼓文不僅開了刻石的濫觴，同時也開了刻石作品整齊而規則布白的先河。



圖 5



圖 4

公元前 221 年，秦始皇統一全國后，進行了一系列的改革，統一了歷法，統一了度量衡，統一了貨幣，統一了文字，其顯赫的文治武功，是前所未有的。《說文解字·叙》中說：“秦始皇帝初兼并天下，丞相李斯乃奏同之，罷其不與秦文合者，斯作《倉頡篇》，中府令趙高作《爰歷篇》，太史令胡毋敬作《博學篇》，皆取史籀大篆，或頗省改，所謂小篆是也。”秦始皇在統一天下后，曾數次游歷全國，所到之處，無不立石刻銘，歌功頌德。如《泰山刻石》、《嶧山刻石》、《琅琊臺刻石》、《會稽刻石》等都是這一時期的作品，相傳都是出自李斯的手筆，是標準的小篆樣本。它用平勻的直線和曲綫所構成的嚴整規範的字形，代替了過去那種大小粗細不一的大篆，圖 5 即是其中《會稽刻石》的局部拓片。從中我們可以清楚地領略到秦小篆的所有特點：每個字的點畫安排無不力求均勻，如“平”的一豎，故意在下部造成彎曲以求布滿，“壹”的點畫雖多，但卻絕不因筆畫多而多占面積；在布白上，它比石

鼓文更嚴整，每個單字，無論點畫多少，字形長扁，都被統一成相同的長方造型，安排在各自的位置上而絕不越雷池一步，惟在字距和行距上略加一些變化，以分行列。李斯的這一布白方法，至今仍為大部分篆書創作者所採用。

由篆書而入隸書，前人稱之為隸變，晉衛恆在《四體書勢》中說：“隸書者，篆之捷也。”其實隸書較之篆書，無論是運筆、結體，還是通篇布白，都有着巨大的改變。

首先從文字學上講，隸書已基本上從文字萌芽時期的通過描繪事物的表象去表達含意的象型文字中擺脫出來，而被進一步線條化，符號化了。大量的偏旁部首被合并通用，簡化了字形，“點畫”的圓轉筆道多為更加實用的方折運筆所取代，這些都無疑加快了書寫速度，方便了實用，這可能就是衛恆所說的“篆之捷也”的含意吧？

再說運筆，它一反篆書點畫圓轉而少頓挫的特點，變為極力增加提按頓挫份量的變化，豐富了點畫的內涵，美化了字形，最終產生了中國書法的基本點畫：點、橫、撇、捺、豎、折（還沒有鈎，鈎是因行草書多牽絲飛渡而產生的），用筆的難度明顯增加，使中國書法藝術在審美進程上又大大地向前推進了一步。

漢代是我國書法史上隸書定制和發展最輝煌且成就也最高的時期。由于隸書的實用性更強，促使書法這一藝術形式逐步從少數人的手中擺脫出來，學習書法，研究書法的熱潮在兩漢時期空前高漲，我們目前所使用的“書法”一詞，即產生于這一時期。這一名詞是對當時人們在寫字這一領域里進行研究的學問總結，由于這一高潮的興起，促使民間涌現出一大批出類拔萃的書法家，創作出了無以數計的隸書佳品。書法的實用性、藝術性和在人民中間逐步增大的影響，也促成了統治者對書法研究的重視，當時統治者為了更好地從民間選拔官吏，曾規定了從六個方面選擇優秀人才，后世稱之為“六藝”，其中就包括“書藝”，可見當時書法藝術的社會地位。

圖6是這一時期的作品《雁門太守鮮于璜墓碑》刻石拓片的一部分。此碑是漢隸諸碑中方筆典型作品之一，刻于漢延熹八年。從圖中我們可以清楚地看出，它的運筆較之篆書顯得粗壯有力且頓挫波磔明顯，結體也已由篆書的上下取勢變為左右取勢，尤其在布白方面，和小篆相較，雖然還是偏于規範嚴謹一路，但每字的大小卻不象小篆那麼嚴格限定，似乎又回歸到石鼓、金文一路，比小篆明顯感到活潑生動。字形上也不象小篆那樣刻板的一律長方形，而是以扁為主，但又能根據每個字的具體情況隨長就扁，整齊中寓有變化，特別是為了表現點畫的美感，常將一些橫向取勢的筆畫，如撇、捺、橫等，加以人為誇張，造成一種上下收而左右放的總體態勢。正是由于以上各方面的總合，最終形成了隸書刻石的基本布白格式：字距加大而行距縮小，左右取勢而上下收緊，以扁為主但絕不僵死，每個字位雖予為確定但卻並不拘每個字的大小，這一隸書刻石的基本布白形式（當然有例外，如《石門頌》等，但不是主流）對后世隸書的布白具有十分重要的指範作用。

漢末經過短暫的三國分立之後，晉統一了中原，但好景不長，因內部紛爭和外部民族矛盾的激化而敗逃到江南一帶偏安，歷史上把這個時期稱為東晉。由于西晉末年中原一帶連年戰亂，大江以北赤壁千里，人民為逃離戰火，紛紛遷徙到遠離戰火的江南一帶，這一歷史上的大遷徙，對開發江南曾起過非常重要的作用。中原一帶卻因戰亂而人口銳減，幾成十室九空之狀。這一形勢為北方和西方的一些少數民族如羌、鮮卑等大規模進入中原提供了條件，于是這些本來游牧于塞外的民族乘此機會而大量移居中原，並且在中原地區先后建立起十幾個割據中原的小朝廷，史稱“五胡十六國”。隨着他們的大量流入中原，他們本民族特有的文化因子也被帶入中原，這些文化因子和中原地區原有的文化傳統互相影響，互相滲雜，互相撞擊，最終導致產生了既有中原文化固有的技巧細膩、法度嚴整的本色，又有少數民族的純



圖6

真實樸、粗曠豪放的特點，在中國書法藝術史上獨樹一幟的奇葩——北朝書法。因這一時期的書法作品傳世較多，且藝術水平也較高的作品大都產生于北朝中的北魏，它們大多以碑刻的形式出現，所以北朝書法又被很多史家稱為魏碑書法。縱觀歷史，我們可以得出這樣的一個結論：北朝魏碑書法是在特定歷史大背景下的產物，是我國漢文化吸收少數民族文化後，形成雜交優勢的產物，這一歷史現象，極為值得文化現象研究工作者和書史研究工作者的重視，從中一定可以找出指導我們今天書法創新和發展的有益經驗來。

從這一時期所留下來的大量的“造像記”和“墓志銘”作品中，我們可以窺見它們的典型風格。圖7即是從其代表作品“龍門廿品”中節選的《始平公造像記》的部分拓片。細觀此碑，它在總體布白上顯得循規蹈矩，一絲不苟，甚至借助畫上界格來增強整齊劃一的藝術效果，頗有兩漢遺風。但在每個字的具體結構上，卻又常出意外之筆，如“攀”字下部的撇、捺、豎的安排就頗有奇趣。且在運筆上新釘截鐵，方整爽利，又確有少數民族剽悍的風采，這種在作品上布上界格的布白方法，雖在北朝以前也偶有出現，但遠不如北朝時期採用得普遍。

若多觀察一些這一時期的作品，我們可發現它們在布白上有一基本相似的風格：即總體上求整齊劃一，求勻整規矩，但在具體結體和運筆上，卻又極力突出粗曠豪放，險中求奇的特點。

唐代是我國書法史上集大成的時代，在這之前，行、草、隸、篆等各種書法均已齊備，但最能代表唐代書法成就的還得首推楷書。

唐代，是我國歷朝中最注重法度的時期之一，它從立國之始，就非常注意各種制度的建立，在各行各業中，極力提倡建規立矩，如唐律的制定，律詩的盛行等，都無疑是這一提倡下的產物。書法創作也一樣，在眾多的書體中，楷書作為書法藝術的規範模式而受到特殊的提倡和尊重。如初唐的幾位書家，都是由



圖 7



圖 8



圖 9



圖 10

隋入唐的。如圖8虞世南的作品和圖9歐陽詢的中后期作品，都在這一思潮的影響下，連他們早期尚存的一些行書筆意也蕩然無存而益發循規蹈矩了。從

圖中看，無論是單字的一點一畫，還是通幅的謀篇布白，應該說都已非常程式化了。圖10是唐代另一位大書法家顏真卿的作品，顏真卿在我國書法史上，應該說是一位影響很大，在藝術上也是很有建樹的書法家。他首創的雄渾博大，字大充格的書風，一直為後人所推崇，但即如顏真卿這樣一位出類拔萃的大家，在章法布白上也沒有擺脫自刻石盛行以來，刻石布白的那種按格布置，平鋪直敘的固有程式的影響。

公正地說，唐代書法在建立和完善筆法和結構方面是成功的，這也是後人大都選擇唐楷為範本，去學習書法的基本筆法和間架結構的道理所在，但唐代書法在章法布白上卻顯得刻板而少變化（當然也有極少的例外，如李北海、懷素、張旭等，但因為數太少，未能影響主流），能留給後人可借鑒的東西不多。

綜上所述，從在石鼓上第一次刻上字開始，直到唐末這一歷史時期中（其中除去東晉），因很多書法作品是被規規矩矩地刻在石頭上的，在每次創作之前，都要根據作品內容和石頭表面的大小尺寸，經過認真嚴格的安排和計算，在布白上力求整齊劃一，勻稱美觀，受這一布白方式的影響和左右，這一時期中，儘管各種新書體不斷地推陳出新，一種書體出現並盛行後，很快就被另一種新體所取代，但一些以單字立形為主，規整勻稱的書體由於更便於刻石而明顯地受到重視，如篆、隸、楷等，而一些書體雖然在藝術上成就很高，但卻因不便于刻石，總給人一種曇花一現之感（如東晉的行、草書和漢的竹木簡等）。

嚴整規範的刻石布白，對我們今天的楷、隸、篆書的布白仍有一定的指導意義。

三 從信手揮灑的尺牘、信札到東晉的“尚韻書風”

“晉人尚韻，唐人尚法，宋人尚意，元明尚態”，這是後人對各個歷史時期的書法典型風格的精到論斷。我們在上節中說到，東晉建立不久，就因典牛鬥之變，敗逃到江南一帶偏安，史稱東晉，我們這裡所說的“晉韻”，主要是指江南一帶流行的東晉書風。

歷史上將晉代大書法家鍾繇和他的傳人王羲之合稱為“鍾王”，譽為中國書法史上里程碑式的人物。其實，開始和鍾繇相抗衡的人物並非王羲之，而是一位名叫衛顗的人，只不過衛顗和他的傳人沒有隨著當時的大潮流南遷，而是留在了中原，所以他的一派書風逐漸和進入中原的少數民族文化相融，成為北朝書法的組成部分，以致我們今天已難窺到衛顗及其傳人的書法真面目了。但鍾繇和他的傳人卻隨著晉室南遷而來到江南一帶發展，當時江南一帶遠離戰火，而且較長時間未被戰火波及，人民生活安定，物產富饒，南遷後的晉室貴族們整日過着閑逸無事的優裕生活，使他們有精力、有時間去殫精竭慮地研究各種藝術；加之江南一帶山清水秀，風景如畫，遠不象中原那樣已因連年戰亂而廢墟千里，一片荒涼，這都進一步促成了江南文化比中原文化更加細膩的風格。據史載，這一時期，在江南的文人中還流行一種我

們後世稱之為“玄學”的思想，這種思想提倡無為、清靜，認為“雅”的標準就是逃避現實，做到所謂的“出世”。他們整日留連山水，寄情書畫。這些都為“晉韻”書風的產生形成了客觀上的社會基礎，這一現象，也為我們初步揭示了一個真理：任何藝術風格的形成，都是和當時的社會背景密不可分的，儘管這些風格是通過一些藝術家去體現的，但這些藝術家的風格卻又是大的社會背景所造成的。

圖11傳為晉鍾繇所書的《遺示帖》，鍾繇被尊為“楷書之祖”，但從此帖中，我們看出，鍾繇的楷書和後來唐楷相較，還是有區別的，主要表現在其運筆和結體上還保留相當多的隸書遺韻，看出其由隸書向楷書過渡的痕迹。在布白手法上，既不象前期的隸書那樣字距大于行距，也不象後來的唐楷那樣，字距、行距基本保持勻等，而是較接近於更前的大篆，布白也是採用有行無列的安排。既單字立形，卻又不囿於每個字的大小一致。鍾繇和鍾繇一派的傳人後來

此帖為晉代書法家鍾繇所書，其書法風格具有典型的“晉韻”特徵。從圖中可見，字體結構較為寬扁，筆勢舒展，體現了隸書向楷書過渡的特點。此帖現藏於北京故宮博物院。

圖 11

到江南一帶發展，最終形成瀟灑俊秀，飄逸抒情的書風，從此帖中我們已可看出。這不是偶然的。因後來二王的布白方法（行草書的布白方法）也是採用的有行無列的手法，因此不能不說這一方法在他們的老師那里已見端倪。更需注意的是，此帖在結束處落下“鍾繇白”的字樣，不管作者當時是基于什麼樣的目的來署名的，但這畢竟是我國書法史上較早（據現有資料可能是最早）在作品上寫上名款的。當然，它不是被當成章法構成的一部分去書寫的，且字體、大小都未和正文有所變化。所以，這種題款和我們以後要論述的章法中的題款是有區別的，我們姑且把它當成是在作品上題款這一書畫章法的原始雛形吧！

圖12是王羲之信手揮灑的一件書法作品，隨手寫來，全無顧忌，一反以前布白的慣例，不僅打破了單字立形互不牽連的運筆常規，而是將數字一筆相連，筆道互相牽絲飛渡，動的韻感極強，同時也打破了以前按格布字的常用布白手法，每字寫來，全然不問大小，隨方就圓，尤其是最末一筆，順勢而下，占去了五個字的空間，起到了十分強烈的疏密對比的布白效果，成功地構成了作品的“視覺中心”。這種通過強化或誇張某一具體點畫，造成作品黑白節奏的轉移，吸引視覺中心的創作手法，對后世章法布白的影響是非常巨大的，我們可以在后入很多作品中看到這一方法的運用。



圖12

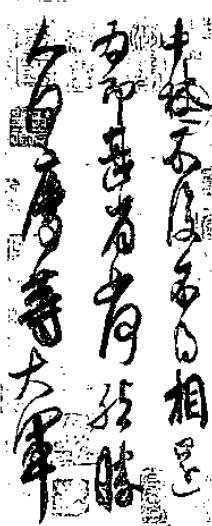


圖13

圖13是王羲之之子王獻之的一件大草作品。王獻之是王羲之的第七個兒子，在中國書法史上也是獨樹一幟的大家，和其父合稱為“二王”。王獻之幼年即從其父學習書法，但卻能不囿成法，大膽地走出自己的路，形成自己的創作風格。從此件作品中我們可以看出它比乃父的作品氣勢更大，所造成的動勢也更為強烈，但並未流入粗俗狂怪一路，卻給人以淡泊祥和的印象，極富書卷氣息。若再仔細分析一下，我們還可得出這樣一種印象：在這件作品之中，王獻之是把每個字都當成一個個的“點”去處理的，在這些“點”之間，又通過筆勢和筆意去把它們“串”成一條平直振動的“綫”，這在王獻之之前也是從未出現過的創作手法，通過這些組合，給人以一種極美的藝術享受。這一布白手法，對后世的行草書創作曾產生過重大影響，這點我們可在明代徐渭和清代王鐸等人的作品中尋出明顯的借鑒痕迹。

圖14和圖15是東晉時期的二件民間書法家的作品。圖14創作在花瓶上，花瓶表面極不規則，和早期的甲骨、金文、石鼓一樣，也屬於一種隨物賦形的方法。在實物上，將書法當作裝飾圖案，也可看出先民們對書法美的熱愛和中華民族的特殊的審美情趣。在此件作品中，我們可看出民間藝術家們對一些約定俗成的程式和框框的藐視和創新的欲望，可以說，任何創新都是首先從民間開始的，從這件作品上可以得到佐證。請看，從這件小小的作品中，它把正、行、隸（竹簡）等多種書體非常和諧地融于一篇，大小字左穿右插，中間的“年”字一豎，不僅拖的非常突出，且極富匠心地向左一撇，竹簡之筆意特濃，起到一幅的中心作用，但卻並未顯得突兀，恐怕就連清代有“八怪”之稱的鄭板橋的想象力也沒有這麼豐富，“怪膽”也沒有這樣大吧！圖15也是一幅民間作品，它在運筆的筆勢上和“二王”頗多相似之處，互相之間的影响是顯而易見的。它並未象“二王”那樣（也可能是“二王”沒有象民間作品那樣）通過牽絲飛渡來形成作品的內部聯系，但卻通過筆勢的意會去讓人感到它是一件不可分割的整體，蘊藉含蓄，骨肉豐盈；且每個字的重心有正有奇，字形大小相雜，形成一幅全無一點斧鑿痕迹的佳作。

從以上二件民間作品來看，我們雖然不知道它們的作者是誰，但它們事實上卻表現了較高的藝術水準。可以說，正是由于有了這些眾多的無拘無束，敢于藐視正統的民間藝術家，才有可能造就產生象“二王”這樣的劃時代的書法大師來。



圖 14



圖 15

圖 16 是東晉時期典型代表作品王羲之所書的《蘭亭序》，此帖被后世尊為“行書天下第一”。東晉永和九年，王羲之和親朋好友數十人，春游于“蘭亭”勝景，飲酒賦詩，優哉游哉。游后將所作之詩匯聚成集，此帖即王羲之為該詩集所作并親為之書寫的“序言”，所以又稱“蘭亭集叙”。據傳，當時王羲之乘着酒興，將黃蘭紙鋪在麻石板上，用鼠須筆邊賦文邊書寫，原意是先打一篇草稿，待回去后再重新謄寫，誰知回去后，卻無論如何也寫不出象草稿那樣的精神來了，一怒之下，拋筆發誓今后不再作書。當然，這是一個傳說，未作考證，但卻也間接地反映出“晉韻”書風的創作思想，即每件創作的作品，都是和創作時的情

情景休戚相關的，離開了這些激勵書家創作激情的外因，書家盡管具備較高的技巧也是很難創作出情文并茂的佳作的。這一以書抒情、以書達意的創作思想，和後來的“書者，舒也，如也，如其人，如其才”的思想如出一轍。

《蘭亭叙》既不象信札、尺牘那樣隨意揮灑，又不同于碑碣刻石那樣循規蹈矩，而是介于它們之間，字與字之間大小變化不大但卻絕不雷同，點畫之間雖無太多的牽絲飛渡，但卻氣韻相通，作品的邊緣處理雖不同于隸篆那樣整齊，但也不同于信札、尺牘那樣相差很大，而是略加變化，特別是採用上邊緣整齊而下邊緣參差的處理手法，整齊中寓變化，顯得靈趣風生；通篇 28 行，雖然行與行之間交待得清清楚楚，但卻非上下字重心對得整齊，而是將上下字的重心沿着行軸稍加左右振動，使作品更富韻趣。通篇作品貌似漫不經心，但小節處理上卻絕不掉以輕心，如幾十個“之”的處理，就絕無一個相同。正是由于藝術家通過以上布白手法的處理，才最終形成作品不朽的藝術生命。欣賞此幅作品，有如欣賞一幅恬淡幽靜的淡墨山水畫卷，雖沒有直接畫出疏林遠阜，小橋流水，但作者所要表現之景：“茂林修竹”、“清流激湍”；之情：“一觴一詠”、“游目騁懷”、“視聽之娛”；之感：“不知老之將至，及其所之既倦，情隨事遷，感慨系之矣”、“臨文嗟悼”、“后人視今，亦由今之視昔”等都已經通過書法藝術特有的“語言”表現得淋漓盡致，躍然紙上，堪稱情、景、藝交融交乳的佳作，無愧“行書天下第一”的贊譽，為書法藝術做出了典範，也為後來的書法藝術的發展提出了更高的要求。

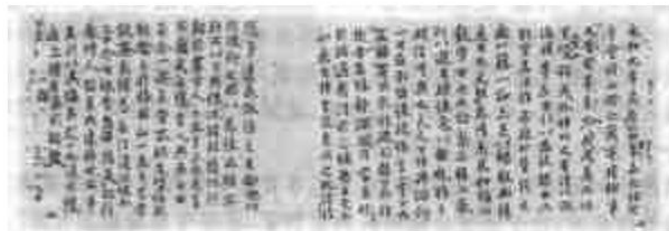


圖 16

總之，東晉“尚韻”書風的形成，使書法由實用向欣賞，由單一向多變發展，把書法創作推向更為廣闊的天地，特別在章法布白上，打破以前較為嚴整，安排痕迹較為明顯的方式，而向更加多姿多態的方向發

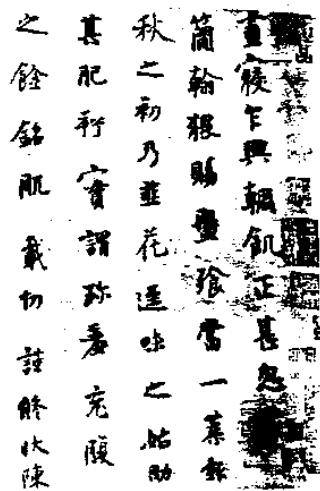


圖 17

料看，宋的前期還基本上是唐風的余蔭，這一點，我們可以從唐宋之間的五代時期的一些作品中分析出來。圖 17 是五代楊凝式的作品《韭花帖》，它雖然還保留唐人較為整潔的布白之風，但對唐人過份嚴謹的書風已有改變，相反地卻更較接近于晉人風格。在布白上雖然還保留一字一書的特色，但卻已經不像唐人那種行與行。字與字之間安排得工工整整、一成不變了，而是又回到有行無列的形式上去。通篇布白疏朗幽雅，恬淡祥和，實用和流美兼顧，字里行間無一處不顯示出作者的文人氣息。

《韭花帖》的這種以疏淡為特色的布白手法，對以後文人書法的影響是很大的，如明代董其昌，甚至從開創宋人一代尚意書風的大家蘇東坡的一些作品中，也可以看出這一風格的影子。

圖 18 即為蘇東坡的一件作品。蘇東坡以他豐富的學識著稱于世，殊不知他在書法發展史上也占有一席非常重要的地位。蘇氏早年學書由唐楷入手，但他很快意識到不能只在別人走過的路上徘徊，必須另辟道路。他以其豐富的學識和過人的睿智，很快覺得在書法史上曾出現過，但不久即為隋唐書風湮沒的晉人書法是很值得研究和發展的。在他的力行和倡導下，加上米芾、黃山谷等人的不斷發展，終於形成了一代書風——宋人尚意書風，也被後人稱之為“帖”學。從圖 18 的蘇氏所書《祭黃幾道文》一帖中，我們可以清楚看出他在布白上受到晉人尺牘影響之深。他不僅採用這一形式，而且還大膽地進行誇張處理，

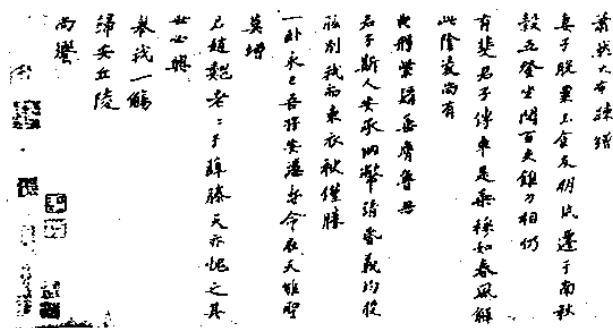


圖 18

展開了抒情書法的先河。雖然東晉形成的“尚韻”書風後來又受到隋唐楷書發展的的影響，沒能進一步發展，但影響是深遠的，這一點，已為宋元及後來的書法實踐所證實。

四 由實用向欣賞過渡的宋、元書法

我們在上節中曾提到“晉人尚韻，唐人尚法，宋人尚意”，那麼宋人所尚之“意”是指什麼呢？儘管各家對之解釋各有不同，但比較能為人們接受的解釋是：一件好的書法作品，不僅要符合各種法度，還應該具有除筆墨之外的更深的豐富內蘊，要能反映出或能使人感受到創作者的綜合學識、高尚品操和能表達出“書以言情”的創作情緒等。這和我們中國人用以評價詩畫的標準“詩以言志，畫以流美”是相一致的。宋人這一書法創作思想的提出和實踐，無疑起到一種把書法從實用的羈絆中進一步解脫出來的作用，為以後純欣賞和抒情意義上的書法創作鋪墊了基石。

我們首先按歷史順序整理一下它們的發展軌迹。從現存的史料看，宋的前期還基本上是唐風的余蔭，這一點，我們可以從唐宋之間的五代時期的一些作品中分析出來。圖 17 是五代楊凝式的作品《韭花帖》，它雖然還保留唐人較為整潔的布白之風，但對唐人過份嚴謹的書風已有改變，相反地卻更較接近于晉人風格。在布白上雖然還保留一字一書的特色，但卻已經不像唐人那種行與行。字與字之間安排得工工整整、一成不變了，而是又回到有行無列的形式上去。通篇布白疏朗幽雅，恬淡祥和，實用和流美兼顧，字里行間無一處不顯示出作者的文人氣息。

《韭花帖》的這種以疏淡為特色的布白手法，對以後文人書法的影響是很大的，如明代董其昌，甚至從開創宋人一代尚意書風的大家蘇東坡的一些作品中，也可以看出這一風格的影子。

圖 18 即為蘇東坡的一件作品。蘇東坡以他豐富的學識著稱于世，殊不知他在書法發展史上也占有一席非常重要的地位。蘇氏早年學書由唐楷入手，但他很快意識到不能只在別人走過的路上徘徊，必須另辟道路。他以其豐富的學識和過人的睿智，很快覺得在書法史上曾出現過，但不久即為隋唐書風湮沒的晉人書法是很值得研究和發展的。在他的力行和倡導下，加上米芾、黃山谷等人的不斷發展，終於形成了一代書風——宋人尚意書風，也被後人稱之為“帖”學。從圖 18 的蘇氏所書《祭黃幾道文》一帖中，我們可以清楚看出他在布白上受到晉人尺牘影響之深。他不僅採用這一形式，而且還大膽地進行誇張處理，特別明顯地體現在使用“上齊下不齊”這一手法上，最長的一行每行書寫十三個字，而最短的一行只二個字，長短對比極為誇張，疏淡明快，表現出一個開拓者的膽識。當然和《韭花帖》相較，也可看出二者之間既互相聯系，卻又不盡相同。例如他比《韭花帖》縮小了字距，但卻增大了行距，顯得更為明快而富節奏；字徑變化不大，但絕非刻板雷同，顯得親切自然，

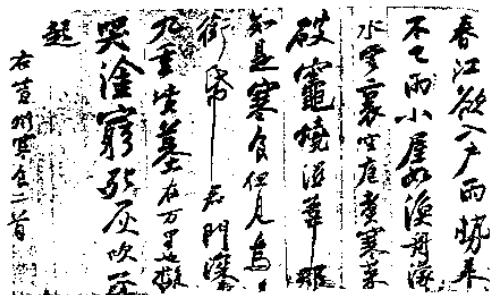


圖 19

篇亦諧亦莊，嘻笑怒罵的文章，看不出有一絲一毫故作姿態，無病呻吟之筆。在結體上通過每個字的重心都略向左下傾斜的處理來造成整篇筆勢的統一和諧。他用自己的書法實踐，進一步闡明了他的書法座右銘：“我書意造本無法，點畫信手煩推求”和“吾雖不善書，曉書莫如我，苟能通其意，常謂不學可”。蘇東坡的書法理論和實踐，為米、黃等人所進一步推動和發展，終於形成了一整套的系統——“尚意”書風，最終導致了“帖學”的盛行。圖19即為宋代另一位大書法家黃庭堅所作的草書《康頤蘭相如列傳》的作品局部。黃氏書法以其用筆大撇大捺，筆勢肆意伸展，結體縱橫奇崛，布白險峻豪宕著稱于世，此幅大草作品，粗看上去，頗與草僧懷素的作品相似，但若仔細觀察，就會發現它們的不同之處：該幅作品用筆圓轉而多篆隸遺意，筆勢較平而少欹側，顯得更為深沉含蓄，在章法上採用上下平齊的方法，但加強了用筆的提按和用墨的枯濕變化，所以讓人感到神完氣足。在布白上，由於加大了行與行的距離，形成了總體感覺上的疏淡氣氛，同時也避免了“火氣”的傾向。

黃山谷在此幅作品中，在“法”與“意”的取舍上，也表現出重“意”的傾向，如對第二行“清”的末筆，第三行“壁”的一橫的處理，就是明顯的例證。在疏密的安排上也很注意“白”的分配，對我們常用的“疏可跑馬、密不插針”的俗成手法好象也并非十分重視，其實看似失誤，實則是出于對整體的通盤考慮，目的也是為了表現一種雍容大度的氣質。和顏真卿的楷書喜用寬博結體有異曲同工之妙，從中我們也可得出一點啟示：即任何一種經驗或法則，絕不是在任何地方使用都可取得效果的，關鍵是使用得恰到好處。有時偶爾反其道而行之，再輔以其它手段，往往也可收到特殊的效果。

圖21是宋代另一位書法大家米芾所書的《蜀素帖》的局部，因書寫在蜀絹上，故名。《宋史》中說米芾“特妙于翰墨，沉着飛翥，得王獻之筆意”。其行草書博采前人之長，初學顏真卿《祭侄稿》等，又學柳公權，自悟初書源自歐陽詢，遂又學歐體，又覺歐書有如“印版排算”一般，終學二王，尤受王獻之影響較大，但能自創新意。其書法風格沉着痛快，灑脫飄逸，為宋四家（另三人為蘇東坡、黃山谷、蔡襄）之一。此幅是

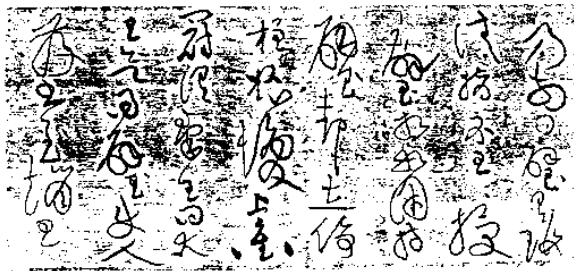


圖 20

和風撲面。

蘇氏的這一橫式作品的長短行布白，雖在王羲之的作品中也有表現，但卻比王氏走得更遠。他的這一橫幅作品的布白手法，常為后人在創作時所吸取和借鑒。

圖19是蘇氏的另一件代表作《黃州寒食詩》帖。它看起來比《祭黃幾道文》要發揮得更自然，也更流暢，真、行、草集于一幅，卻又顯得極為調和，絕無一點生硬之感，充分顯示出作者馭駕布白的高超技巧。通篇作品寄法度于隨意之中，寓拙于巧，寓變于莊，間出一二長鋒，奇峰突起，自然構成視覺中心，有如一

他早期的作品，在作品上畫上界格的做法，我們在前面的魏碑中曾有發現，但在行草書的創作上，這可能尚屬首例。我們知道，行草書以灑脫見長，自由揮灑尚且不及，誰還願意自加枷鎖，畫上界線自己束縛自己呢？而米芾卻就這麼反常規的干了，可見米芾的思想深處創新的意識是很強烈的。但我們看到，此幅作品在加了界線之后，確給人一種既瀟灑又嚴整

龜鶴年壽齊羽介所
記殊種是雲物相得
忘形軀鶴有冲霄心氣
展曳尾居以竹雨附一相

圖 21

“錦里藏針”之謂。

在章法布白上，趙孟頫確實是屬於保守的，他的作品雖以行楷的面目出現，但在章法上卻又遠離宋人的灑脫，而和唐人的規整之風亦步亦趨。比之和他同時代的鮮于樞（圖 23）和少數民族書法家康里子山而言，後者在通過書法藝術來抒情寫意方面比之趙孟頫要開放多了。

由于趙孟頫的楷書帶有一定的行書成份，所以書寫起來，要比唐楷迅速而實沉，這在以毛筆作為主要書寫工具的時代，其意義就顯得尤為重要。所以，後來有很多文人，雖然心里不耻趙的為人，卻又在手上大學其書法，形成一種矛盾交織的局面。

此卷乃趙孟頫所書，其書法風格為行楷，筆力遒勁，章法布白整齊，體現了宋人“尚意”書風的特點。

圖 23

的耳目一新之感，整體意識特別強烈。後來，清代的一些書家就曾採用過這一布白方式創作作品，也收到很好的藝術效果。

圖 22 是元代大家趙孟頫的作品《高峰禪寺碑》局部。趙孟頫是宋朝王室的后裔，宋滅亡后，趙孟頫不僅沒有參加抗元的斗爭，相反卻在元朝政權里做了大官，這在大漢族主義思想很濃厚的時代，無疑是被認為大逆不道的，是沒有骨氣的表現，加上趙孟頫的書法風格也比較甜美，而我國歷史上向來有“字如其人”、“字品即人品”的說法，似乎更旁證了趙的人品低下，所以，歷史上對趙孟頫

一直是貶多于贊。其實趙孟頫的書法，是極具功力的，貌柔實剛，有

忘或如廁惟中單而出或發
函忘扁鑄而去時同条僧顯慨
終曰吾已事弗克窮曷若捕
之有成朝夕護侍唯謹時雪
嚴欽寓北碚欣然懷香
汪扣之方門訊即打出問郎

圖 22

世人見其書法，多以為其筆力遒勁，章法布白整齊，體現了宋人“尚意”書風的特點。此卷乃趙孟頫所書，其書法風格為行楷，筆力遒勁，章法布白整齊，體現了宋人“尚意”書風的特點。

圖 24

宋四家開創的“尚意”書風，一反書壇長期以來都以嚴肅規整為正統布白的風氣，代之以瀟灑飄逸、秀姿多態的多變布白，使中國書法向抒情寫意大大邁進了一步。因宋人“尚意”書法在某種程度上是和東晉一脈相承的，而東晉書法被後人稱之為“帖”，以和當時的北朝書法的“碑”相區別，因此，宋人的“尚意”書法也就自然地被認為是帖學的發展和延續。

元代雖然也產生過很多繼承和發揚宋代帖學風格的書家，如前面提到的康里子山和鮮于樞等，但對后世造成的影

響都不如趙孟頫大。這是由很多客觀的歷史原因形成的，但最主要的原因有二個：一是明代董其昌的提倡和清代一些帝王的吹捧；另一個更重要的社會原因是隨着科舉的盛行，趙孟頫的書法風格逐步被認為是適合各種官場需要的最佳字體，因此學習趙書的人，到後來，“寫”的成份越來越大，而“抒意”的成份就越來越少了，最後終於變成了“館閣體”。“館”者，蒙館也，即啟蒙師塾之稱耳；“閣”者，做官也，換言之，就是從兒童一入學，到做官寫報告，都使用這種字體，可以想象，剛剛從實用範疇里解脫出來的書法藝術，被這麼一折騰，不是又要重新回到實用里去了嗎？所以“館閣體”的盛行，差一點斷送了中國書法藝術的前途，以致後人評論這一時期時傷心地說出了“元明無書法”的論斷，可見“館閣體”對書法藝術發展的危害。

圖24即為明代董其昌的作品，從中我們可看出，他在布白上基本上又回到嚴整規範的老路上，他比他的老師趙孟頫的思想還要保守，儘管也還清雅疏淡，但卻全無一點創新，蒼白而少生氣。圖25為清代館閣體的代表翁方綱的作品，盡管他的作品法度森嚴，但卻缺少了宋人的那種大膽“以寫我心”的氣度，多“寫”而少“抒”，多“法”而少“意”。

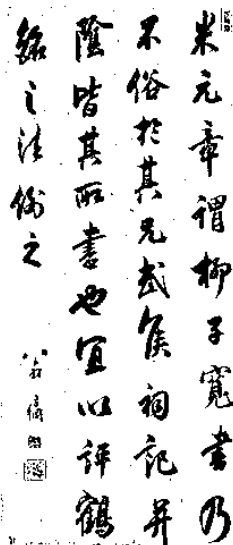


圖 25

五 題跋形式的發展——現代章法的初期雛形

一件現代意義上的書法作品，應具備完整的章法，即正文、署名和印章，缺一不可。且這三部分在位置安排上都有某種程度上的約定俗成的規範，從這一意義上說，唐和唐以前的很多作品，甚至包括王羲之的《蘭亭序》，都不能稱之為一件具有完整章法構圖的書法作品，而只能稱之為“書法範帖”。

第一個在作品上署上自己的名字而有據可考的是晉鍾繇的《宣示帖》，它本是鍾繇寫給皇帝的奏章。盡管在漢代，有些碑上出現曾將撰文者、書寫者和鐫刻者的姓名連在一起刻在碑的結束處的做法，而唐代為了更加突出他們的重要，又將撰文和書寫者的名字移到碑文的前面去寫，但這些都和我們現在所說的作品署名并非同一意義。

相反，我們卻常在一些尺牘、信札上或一些題跋上看到一些題名，它們在位置、作用上都和我們現在的題款方式很接近。如圖26的



圖 26

一件王羲之尺牘，結束的“王羲之頓首”五字緊接正文，率意灑脫，頗有一些畫押的味道。圖26是楊無咎的作品，他用略小于正文的字體，另起分成二行題寫，上面略低于正文，下面略短于正文，第一行寫上書時年月“紹興十年十月望后二日”，第二行先寫號“逃禪老人”，再署名“無咎”，末尾寫一“書”字，這和我們現代的書法題款已是非常相似和接近了。圖28是蔣燦的行書題跋，我們看到蔣燦在題跋的末尾不僅寫上年月日和姓名，還寫了長長的跋文，主次很分明。尤其須提出引起注意的是：蔣燦在這件作品中，首次採用在正文中以小字夾注的方法，大小相濟，相輔相成，別致而生動，

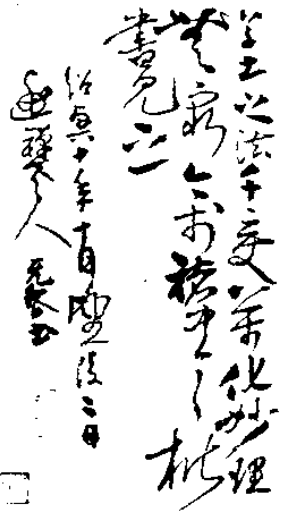


圖 27

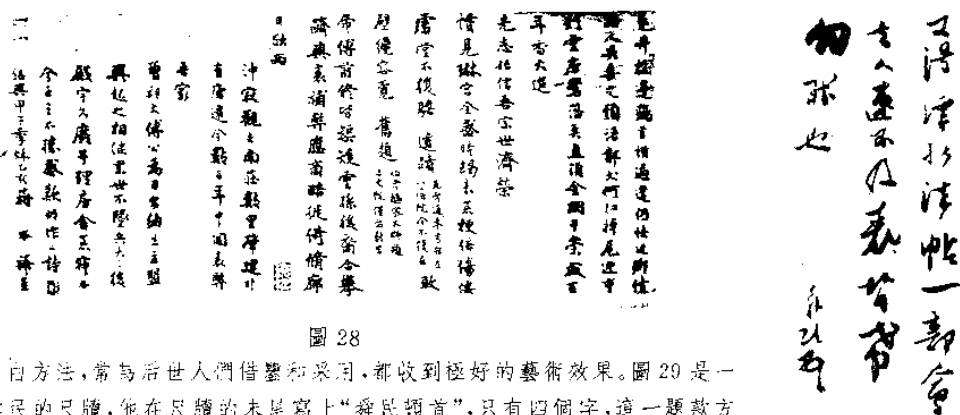


图 29

這一類白方法，常為後世人們借鑒和採用，都收到極好的藝術效果。圖 29 是一件張舜民的尺牘，他在尺牘的末尾寫上“舜民頓首”，只有四個字，這一題款方法和我們後來的“窮款”很相似，但它將題名和正文拉開一段距離，顯得較為鬆散，可見當時，對題名位置還沒有形成的規範。

在作品的結束處簽上作者的姓名，本來就帶有表示創作完成和對作品負責的意思，也便于別人觀看。知道是誰的作品，但把署名和鈐印看得和正文一樣重要，並看成是一幅完整作品中不可缺少的部分，卻是從實用向欣賞過渡的重要分水嶺。為論述方便起見，我們將唐宋以前的甲骨、鐘鼎、石刻碑碣和一些未署名、或雖署名但卻非現代意義上的章法需要等類的書法作品姑且稱之為“古典書法”，而將宋元以後出現的、具有完整的章法構圖且完全從欣賞和抒情的角度出發去創作的作品稱之為“現代書法”。

六 現代書法各種章法的產生和發展

現代意義上的書法作品的各種章法構圖起源於何時，想考據得十分準確，無疑是很困難的，只能根據現有的某些資料，初步整理出一個大致的脈絡。

1. 扇面

圖 30 是宋代皇帝趙佶所作的團扇作品，這可能是有據可考的現存最早的扇面書法作品。據民間故事傳說：東晉時王羲之路遇一老嫗在叫賣扇子，但少有人問津，王羲之為幫助老嫗而主動提出在老嫗的每柄扇子上書上字，然后再去叫賣，結果被一搶而空。這說明我國在很早的時候，就已經有將書法作裝飾品書扇的做法，可惜眼下已無實物可考，很難確定這一傳說是否屬實。

扇面是我們現在創作書法作品常用的章法格式之一。扇面有折扇、圓扇之分。此幅是創作在圓扇上的書法作品。圓扇又稱宮扇，這和作者宋徽宗趙佶的皇帝身份是相符的。宋徽宗趙佶，皇帝雖做得不怎么高明，但其在書法繪畫方面的成就卻很高。他自創一體，自稱瘦金體，很有影響。但此幅扇面，卻不是用其擅長的瘦金體而是用草書來完成的，從中我們可看出他的草書造詣也較高。通篇 14 個字，字字骨肉均勻，揮揮灑灑，一氣呵成。圓扇在章法安排和疏密布白上一般來說難度是較大的，趙佶此幅作品是采用“隨物賦形”法，14 個字因形布排，章法緊湊而不擁擠，布白疏朗但卻絕不顯零落，可謂恰到好處。整幅作品如圖案，如花紋，的確給人以美的欣賞和享受。在作品的結束處，有一趙佶的書押形署名符號，據說是“天下第一人”的縮寫。

30