

《胡传海书学文集》六

手卷与尺牘研究

胡传海 著



河南美术出版社

胡传海书学文集 六 胡传海 著

手卷与尺牘研究

河南美术出版社
· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

手卷与尺牍研究/胡传海著. —郑州: 河南美术出版社, 2018.12

(胡传海书学文集: 六)

ISBN 978-7-5401-4548-4

I. ①手… II. ①胡… III. ①汉字—书法—文集
IV. ①J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第281870号

胡传海书学文集 六

手卷与尺牍研究

胡传海 著

出版人 李文平

策划 许华伟 白立献

责任编辑 白立献

责任校对 敖敬华

出版发行 河南美术出版社

电话: (0371) 65788152

地址: 郑州市金水东路39号

印刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

开本 787mm × 1092mm 1/16

印张 6

字数 78千字

版次 2018年12月第1版

印次 2019年4月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5401-4548-4

定价 56.00元

目录

上篇 手卷研究	1
---------------	---

一种私密化的书法创作形制	3
--------------------	---

——谈书法的手卷创作

下篇 尺牍研究	31
---------------	----

凝聚人生情感的书法创作形制	33
---------------------	----

——谈书法的尺牍创作

上篇 手卷研究

一种私密化的书法创作形制 ——谈书法的手卷创作

一、手卷形制的由来

中国的书法形制最初是由工具材料决定的。比如纵式书写方式主要起源于甲骨文，而后经摩崖、壁画、碑碣的一再认同最终发展为立轴、屏条、对联等自上而下的书写形制。其功能也主要是补壁和装饰室内空



新莽嘉量铭拓本（局部）

间,适合于人直立状态下具有一定距离感的观赏,作品也较有宏大的气势。从观赏的角度而言,适宜近距离观赏的书法形制则有册页、镜片、扇面等,表现方式也较为雅致。由于其单独成为一件作品,故而表现的范围受到一定的限制。所以,横向展开的手卷则弥补了上述的缺陷。手卷的起源最早应追溯到简牍书法和一些刻在器物上的铭文,由于它们受到向上发展的制约,故只能横向展开,虽然它不是后来的手卷,但其拓片的效果则非常接近手卷的方式。中国古代的一切图籍,原来都是可以卷舒的,如前汉天文图、兵家图等等,都是用织物作底子而可以卷舒的卷子,便于双手向左右两侧展开以利于阅读。即使是竹简、木简,也是横穿韦带连成卷册,舒展开来观看和阅读的。以后的书法、绘画作品的装卷,就是竹、木简书卷形制的演绎。《史记·孔子世家》记“孔子晚而喜《易》……读《易》,韦编三绝”。所谓“韦”,就是用熟牛皮条制成的绳索,而他所读的《易》,正是书写在竹木简牍上的卷册形制。秦汉时期的“经卷”“卷子本”,就有用绢、帛、布、苧、粗麻纸等上浆裱褙之说,这是装卷的开始。由于手卷可以置于案头边卷边看,故而具有犹如游园时“移步换景”的审美效果。手卷未装裱成横长的画心亦可称之为“卷”,“卷”有长短,如唐高闲《草书千字文》就长达331.3厘米,所以又称“长卷”,与短狭、方圆等小幅作品有很大区别。另外,小幅的作品,比如尺牍等亦可联缀起来合裱成一卷,如传世的晋人名帖王羲之《十七帖》、西晋陆机《平复帖》、东晋王珣《伯远帖》,原先都是小幅笺纸,但因联合裱成手卷,也就以“卷”称之。五代、北宋绢本画卷,有的高50厘米,用整绢门幅裱成的。自南宋开始,其尺寸大都高30厘米。现在的手卷,尺寸大小还是大致如此。本书所论述的作品图版,因受篇幅所限,大多只能以局部举例。

手卷的结构比较复杂,其排列顺序为“天头”“副隔水”“正隔水”“引首”“正隔水”“画心”“正隔水”至“拖尾”。“天头”是用以装饰和

樂君借牛恩到縣應賣角束錢少因賣黑牛年人錢也二萬付樂君妻
 史微恩大車半捆軸一車萬錢半串一枚為庫車三千大勺一合宜千石
 一宜六百担束二枚宜千皆買樂車上具樂銀束是到第三
 史權大吏三石付樂車六千又到部為樂賣同十斤宜敲一石三千斤并
 為錢二京二千六百皆在樂君所恩以負樂君錢故不從所諸物又見子男叙
 樂君之月白具樂君所恩今月二月十日一得買車
 樂君大男白二石為錢廿石恩子解得付樂君時市敲波石四千錢他
 應敲士三石斗五升宜解得錢五萬二千四百錢一萬用隨買車錢
 行通廿錢曰不升買車時亦有買牛半車六十九與樂君因以馬
 買子恩已決恩不若子樂君牛不相強敲石皆狂也此反書

赵佶《秋芳诗帖》



保护画心的，一般用深色绫绢料镶成。“引首”是用来题写手卷名称的，过去一般用冷金笺，现在改用染色仿古笺纸镶成。“拖尾”选用有旧气的宣纸接成，是留给鉴赏者用来题词的。另一个作用是加大手卷的轴心圆周，所以，至少要长达二丈左右，一般要用三张宣纸托好后裁开粘连而成。因为轴心粗大，画心卷起弯度增大，这样就能有利于保护画心。为了使天头、引首、拖首与画心分清眉目，不致紧接而又增加美观，又需要有一相隔的镶条，这就是“副隔水”和“正隔水”，一般用淡色绫绢料镶成，但也要有深浅之分，方不致单调。这就是手卷的大致装潢方式。由于手卷既有名家题写卷名，又有作品，再有观赏者的题跋，故而内容丰富，信息量很大，观赏时色彩变化也多，所以深受书画家和欣赏者的喜爱。如明李东阳所书《自书诗帖》，前面就有周天球所书的“两涯遗翰”几个大字，显得很有气势，而其又在洒金笺上恣肆纵横的放笔书写，故而全幅作品有一种跌宕多姿的韵律感，并有前后色差与黑线及色点（洒金）的色彩之美。而元赵孟頫所书的《苏轼古诗》除了其本身作品写得非常俊秀雅逸之外，后面的“御笔”、董其昌、程正揆等人的题跋也为此件作品增色不少。其不同风格的书写，高低错落的安排，都已融进了此件作品的整体表现之中，人们可以在观赏作品之余，听一听、看一看其他人的想法和看法。所以说卷首题名、作品与题跋是一个有机的整体，密不可分。

由于手卷的形制功能不在于补壁，而在于私人之间的展现以及对文化典籍的保藏，尤其是文化层次较高的作者、欣赏者、收藏者，对于手

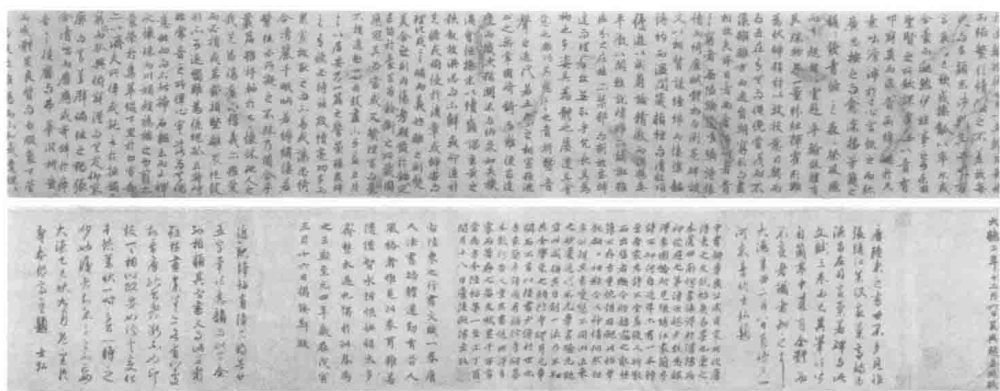


卷书画的偏爱更在立轴之上。当良朋好友相聚，佳宾偶至，两三同道，襟灵雅会，主人拿出几卷书画，洁净几案，悠然展现，其雅致、悠闲、情调是难以描述的。

所以，中国书画的经典作品不少都是表现为手卷形式，而手卷这一书写形式也在中国书法史上占据主流地位。以当今的拍卖市场来看，手卷的价位也较之立轴等其他形制要高出许多，因为手卷是适合近距离观赏，故而一般书画家在进行手卷创作时都是精心制作，大多为书画家的代表作品。

二、手卷常见的几种审美格局与书写方式的分析

手卷书写与其他书法一样，既是体现时代书风的有效手段，又是能有效表现个人性情、气质、神采的书写形制之一。由于手卷是左右展开，所以，横向布势也就显得尤为重要。从现有的一些材料来看，手卷由于受到上下宽幅的限制，一般从两字到十几字不等的书写格局均存在，但以十字以内较为常见，通常要根据字的大小来决定。字数少的作品，如宋徽宗所书的《秣芳诗帖》两字一行，气势较为展开，每字独立书写，上下、左右均不牵连，有点类似于横匾，加之笔画劲挺俊秀，用笔爽捷利落，更是显现出帝王书家的风范。而唐陆柬之所书的《文赋》每行约十二字左右，行楷笔法，字势独立但有呼应，虽然密集但依然书写得十分明朗透气，有儒雅迢逸的神采。由此看来，字少的作品单个字的视觉效果要显得突出些；而字多的作品则整篇章法的视觉效果居第一位。这二者是有一定区别的。但是，手卷书写一般需要在点画精到的基础上再考虑章法效果，而中堂、条幅等长篇巨制则一般以气势、章法为首要。所以，在书写时，



陆柬之《文赋》

这些方面还是要把握好。下面，我简略地梳理和分析一下手卷的风格类型。在这里谈的依据主要是从整体效果而言，因为进入到手卷创作的书法家，点画、结构等基本功已不存在什么障碍了。

1. 疏朗型

疏朗型的书写方式主要给人一种透气明亮的感觉，雍容大度而不迫塞，是悠然自得、闲看人忙的心情和气质的流露，它在中国书法美学中占有很重要的地位。概括起来主要有以下几种处理方法。

①单个字疏朗与字距、行气的疏朗的配合。如明末清初朱奎所书的《录禹王碑文》单个字都强调笔意、结构的简约和概括，在书写中被称之为“做减法”的书写方法，每个字既有对比、夸张的手法运用，同时又不时弥漫着疏朗之气，加之宽松的字距与行距的配合协调，使整幅作品概要简练但又宽敞明亮。

②依赖于字距、行距的疏朗方法。如清翁方纲《绛帖跋》每个字都强调中宫紧结密集，点画精劲凝练，但他在字距与行距的处理上有意拉开距离。这样，每个字的视觉效果十分强烈，而又不乏疏朗之感。既有很强的节奏感和团块感，又有大片空白为之衬托，内中不乏精彩之处。



③以行距来体现疏朗之美。如宋人书《司马光拜左仆射告身》字势趋扁，字距无缝，但行距奇宽，虽有突兀之感，但毕竟也不失为一种方法。当然，在近代书家创作中有些人汲取了其中一点，即不是等距离的宽度，而是采用部分几行疏朗的办法使之更为活跃，不似此作品处理得那么机械。

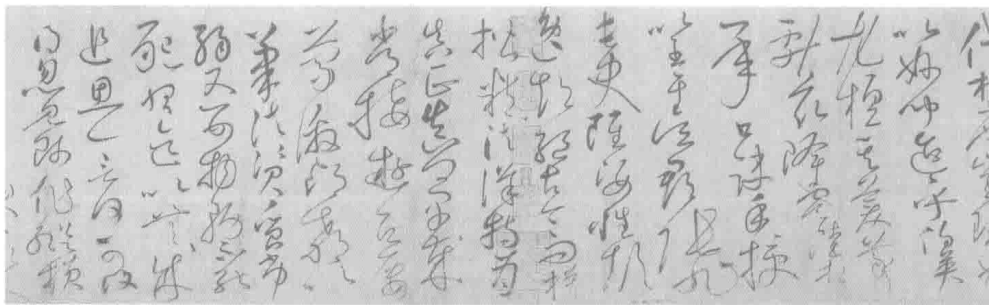
④以笔势、字距、行距来塑造疏朗之感。如明董其昌的作品一向是以疏朗之美见长的。这里的《高都护骢马行》就是在字距、行距都比较宽松的前提下，以笔势的呼应、连贯（牵丝较长）来让人感觉到疏朗舒适的美感，应该说，董其昌不愧是这方面的高手。

2. 错落型

错落指的是一种参差变化，以高低、上下、左右、大小等各种因素的错落变化来再现布局的丰富性和多彩性，破除通常手卷书写中满块型的处理方法。它比较强调形式感，犹如看山不喜平一样，在手卷书写上也应有此种意识。现介绍以下几种。

①空格与不接写的错落安排。如清沈曾植《书自作词》，就是采用这种方法，第一行书写三字之后即空一格再写。第二行上空一格与下空一格。第一段诗书写完毕后另再起行书写，仍依前例，加之落款时所书“小

怀素《自叙帖》(局部)



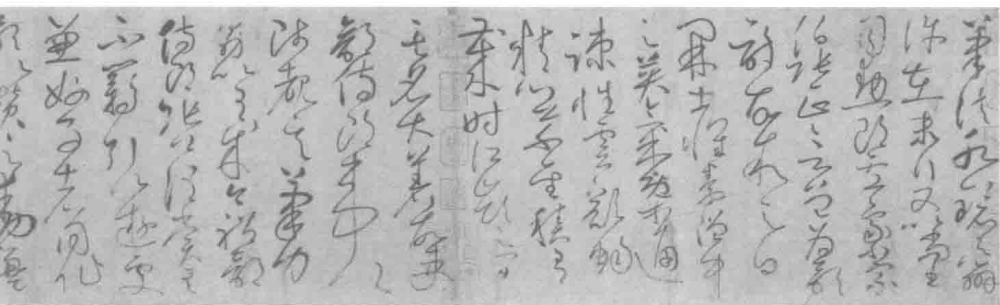
词三章录奉”为单独一行，更显其用心良苦及变化之功。全幅作品笔致古朴，加之乌丝栏为界与错落型书写方式的运用，使作品尤为灿烂。

②利用笔势错落。如明文彭《七言律诗》就利用了诗中三字“中”“斜”“柳”的三竖，特意拉长以求错落，三竖方向、长短各不相同，以避免雷同，加之中部另起一行，下部留空，使作品开始透气。这种书写方法在行草书中时常可以见到，古代书家常常将某字中的一笔加以夸张以增强字势的动感和错落之美，这种方法一直沿用至今。如果文彭不采用这种方法，那么这件作品将更显平淡而无变化。

③利用单个字的变化夸张以求错落。如唐怀素的《自叙帖》，全篇狂草笔法，笔致荡漾，左突右抢，如入无人之境，倘全篇均以此错落之法出之，反而相应地伤害了错落的特点。所以，怀素一反常态把作品中的个别字如“戴”“来”夸张书写，把观者的视觉一下子拉住，使错落的变化达到高潮。这样，错落本身也分出了三个层次。当然，这种方法在通常情况下书家并不采用，因为，它显得太突然，而且有夸张过度的感觉。

3. 变化型

手卷的书写形制虽然是横向由右向左书写，但从形式感的角度而言，依然具有多种变化的可能性存在。如加乌丝栏和加强笔画的粗细变化，以及使字的大小对比得到进一步强化等，这都不失为是一些创新的手段。



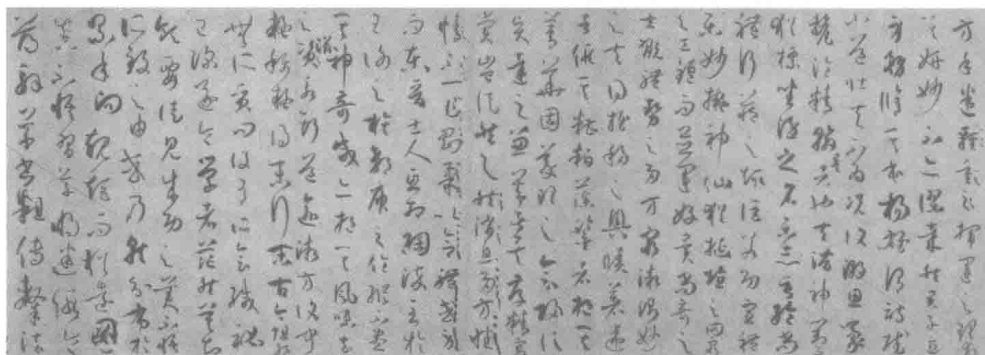
古人在这方面已做出了一定的努力。

①乌丝栏的变化。在绢帛或宣纸上加乌丝栏的方法，据说是出自五代杨凝式所创。以后渐为历代文人所沿用。后来“明八行”的尺牋书写也基本上是在此基础上发展而来。加上乌丝栏之后，每行的独立性更为增强，贯行的要求十分严格，同时，也增强了作品的文人气和书卷气，因为加乌丝栏的作品一般都显得秀逸清峻。如宋米芾的《蜀素帖》就是最有代表性的作品之一。这件作品有几个特点：一是每个字基本独立，字与字之间没有牵丝引带，字势之间的呼应是通过笔势与欹侧关系来解决的；二是一行之间字的大小富有变化，同时，字都在中线以及左右两侧运动，这样，作品的动感就很强，避免了加上乌丝栏之后作品容易产生写得平直呆板的缺陷；三是题目另行起写，有时甚至分为两行，如“入境寄集贤林舍人”即是如此；四是在作品的空白处加了一些印章，这样不仅可以起到补白的作品，在色彩上也比较富有变化。所以，这件作品通过以上诸种变化的手段，使其成为一件十分经典的作品。

②笔画的变化。唐孙过庭所写的《书谱》是中国书法史上用手卷方式书写的杰作。整件作品行气贯通，章法密集，但依然给人以从容自然的美感。那么其书写的窍门在哪里呢？我觉得它有几个方面的特色。首先，《书谱》是草书作品，但其连带处并不多，基本上采用字势呼应的办法，



米芾《蜀素帖》



孙过庭《书谱》（局部）

故而每个字的动感特别强烈，上一个字的处理要考虑到下一个字的安排；其次是在笔画处理上强调方圆兼具，避免一味方折火气太重、一路圆转容易油滑的不足；再次是强调了笔画的粗细变化，从而使书写的过程充满了节奏感和韵律之美；还有就是孙过庭比较注重笔画之间断与连的关系，以及古拙笔画与秀美笔画的综合运用，破除了布局的呆板和迟滞，使整件作品洋溢着变化的活力。

③字的大小穿插的变化。如明朝张弼的草书手卷《杂书》就是在书写过程中穿插运用小字，以与正文较大的字形成对比，而且在书写上稍



低于正文。这样，就像在游园时走累了有一个亭子让人可以歇息一般。后人在写手札时常喜在札旁加注，这种方法也能起到丰富作品的形式美感的作用，加之后面的跋语的字的变小，以及字体的改变，也使作品更增添了一些趣味。所以，欣赏手札作品的妙趣有时就在这里，引首、正文、跋语显得五彩斑斓，美不胜收。

4. 密集型

密集型的书写方式常常给视觉以很强的冲击，在密集型的书写过程中，书家或注重书写的团块效果，或注意线条的逶迤摇曳的荡漾变化，