

沃兴华书法论著集

# 论斗方创作



书法创作论之三

沃兴华 著

上海古籍出版社



沃兴华书法论著集

# 论斗方创作

## 书法创作论之三

沃兴华 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

论斗方创作：书法创作论之三 / 沃兴华著. —上海：  
上海古籍出版社，2019.3

(沃兴华书法论著集)

ISBN 978-7-5325-9091-9

I. ①书… II. ①沃… III. ①汉字—书法—文集  
IV. ①J292.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第018676号

沃兴华书法论著集

论斗方创作

书法创作论之三

沃兴华 著

上海古籍出版社出版、发行

(上海瑞金二路272号 邮政编码200020)

(1) 网址：[www.guji.com.cn](http://www.guji.com.cn)

(2) E-mail：[guji1@guji.com.cn](mailto:guji1@guji.com.cn)

(3) 易文网网址：[www.ewen.co](http://www.ewen.co)

上海展强印刷有限公司印刷

开本889×1194 1/16 印张9.25 插页2 字数100,000

2019年3月第1版 2019年3月第1次印刷

印数：1-3,300

ISBN 978-7-5325-9091-9

J·602 定价：48.00元

如有质量问题，请与承印公司联系

# 前 言

最近十年来,我在许多场合的演讲中,反复讲到书法艺术发展与建筑式样改变之间的关系问题。晋唐以后,促进书法艺术发展的外部原因逐渐从书写工具转变为展示空间,尤其是明代私家园林兴起之后,建筑式样和展示空间的重大变化,催生出中堂、对联、条屏和匾额等各种幅式,为适应新幅式的要求,书法的章法、结体和点画都发生了一系列应变,最后帖学式微,碑学兴起。书法艺术的发展在很大程度上是被建筑式样的改变所推动的,因此现代建筑与古代建筑不同,现代书法理应与古代书法不同,现代书法就应是能够进入现代建筑并且与它的风格相一致的书法。

在进一步阐释现代书法的表现特征时,我讲到要强调空间造形,强调对比意识,模糊图底关系,探索少字书形式等等,同时也讲到斗方。现代一般的民居都比较矮,传统书法中长条的对联中堂和条屏等,如果不截短高度,变成方形或准方形的幅式就挂不进去,因此,加强斗方的研究是当务之急。基于这种想法,十多年前,上海书画出版社为“书法创作和形制丛书”来约稿时,我毫不犹豫地选择了《怎样写斗方》,并且在书的前言中说:“怎样写好斗方,使它与现代居室环境融为一体,在形式和内容上体现时代精神,已然是当代书法家所面临的重大课题。”

《怎样写斗方》是一本很小的书,无论理论还是实践都比较粗浅,但是它激发了我对斗方的创作欲望和研究热情,十多年来,不仅每隔一段时间,我都会集中精力专门写一次斗方,而且就是在创作其他幅式的作品,写到顺手时,也经常会用斗方再写一遍。不知不觉中,积累了很多作品,同时也积累了许多想法。今年初,整理这些作品和想法,有了出版发表的打算,于是趁势又创作了一批作品,著成《论斗方创作》一书,作为我的“书法创作论”系列研究的第三本著作。

《论斗方创作》全书一共有四章。第一章“书法艺术的发展机制与创新之路”是我的一个学术报告,主要观点为书法艺术的发展是内因与外因合力作用的结果,外力的推动主要来自两个方面:书写工具和展示空间。如果受书写工具变化的推动,书法内部应变的次序为从点画到结体再到章法,如果受展示空间变化的推动,书法内部应变的次序为从章法到结体再到点画。斗方属于受展示空间变化而产生的新颖幅式,因此特别强调章法的表现性。

第二章“图式斗方”是全书的重点,作品都是近几年的积累,文字阐述也是近几年来我最关注的各种创新问题,因为图式创作的重点是章法,其次是结体和点画。所以这一章的理论阐述也是先章法,次结体,最后点画,这与以往书法研究从点画到结体再到章法的惯例正好相反,属于全新的尝试。

第三章“文本式斗方”。图式斗方是一种创新形式,但是它的表现方法仍然是传统的,还是离不开对比关系,离不开形和势的变化,因此它的发展必然要以传统为基础。我在写图式斗方时,就经常到传统书法中去寻找借鉴,有时也以点画和结体为主,写一些文本式斗方。这一

章的主要内容是比较和分析图式创作与文本式创作的不同特点,希望在知其所长和所短的基础上,找到一种可以取长补短的方式方法,找到一条能让图式斗方更加健康发展的途径。

第四章“书文合一的图式斗方”。图式斗方强调章法,在点画和结体之上,增加了组与组、行与行,笔墨与余白的构成,使作品的对比关系更多,对比反差更大,提高了作品的表现能力,因此我常常用它来创作“书文合一”的作品。“书文合一”是指书法内容与文字内容的统一,也就是点画结体的造形及其组合方式所表现出来的思想感情与文字内容所表现出来的思想感情的统一。这一章以三件作品为例,介绍了一些创作体会。

四章之后,有一个附录,那是最近的一篇访谈,内容比较广泛,反映了我对各种书法问题的基本观点,可以作为本书写作的思想背景,便于大家了解全书的宗旨。

总而言之,斗方是一种新颖的幅式,无论理论研究还是创作实践都还处在探索阶段,问题很多,难度也很大。但是,斗方又是一种极具现代感的幅式,符合现代建筑式样和展示空间变化的要求,符合现代文化发展的要求,具有强大的生命力,具有光辉灿烂的未来。衷心希望有更多的书法家和爱好者来重视斗方创作。

# 目 录

前 言	1
第一章 书法艺术的发展机制与创新之路	1
第一节 发展机制	1
第二节 创新之路	5
第二章 图式斗方	17
第一节 章 法	17
第二节 结 体	31
第三节 点 画	40
第三章 文本式斗方	62
第四章 书文合一的图式斗方	75
附:我注六经 六经注我	95

# 第一章 书法艺术的发展机制与创新之路

图式斗方是一种创新,任何创新都是被一种巨大的力量推动着前进的。这种力量深居表象的背后,它究竟是什么?它是怎样挑战传统书法的?又是怎样规定探索方向的?对于这些问题,我在中国书法院成立十周年的学术报告会上作过一次专门的演讲,题目叫《论书法艺术的发展机制与创新之路》,下面就以它作为本书的开篇。

书法艺术的发展机制与创新之路看上去是两个问题,其实,它们的关系很密切,只有认识了发展机制,才能找到创新之路;只有具备了对创新之路的探求欲望,才能发现发展机制,发展机制与创新之路有着互为因果的关系,因此有必要将它们放在一起谈。

## 第一节 发展机制

毫无疑问,任何事物的发展都是在内因和外因的作用下展开的。《圣经》上有播撒种子的比喻,种子成长的好坏,最后收成的丰歉,既取决于种子的内部机制,也取决于种子的外部环境。书法艺术的发展也是这样,既有内部原因,也有外部原因,了解它们,并且了解它们的相互关系,有助于书法创新,这是一个很重要的问题。

### 一、内部调整式的发展

书法艺术的内部结构分三个层次:点画、结体和章法。每个层次都具有两重性。点画的两重性表现为它既是起笔行笔和收笔的组合,是个整体,同时又是结体的局部。结体的两重性表现为它既是点画的组合,是个整体,同时又是章法的局部。章法的两重性表现为它既是点画和结体的组合,是个整体,同时又是展示空间的局部。

书法创作对整体有整体的要求,对局部有局部的要求,而且这两种要求截然相反。点画结体和章法,无论哪个层次,如果把它们作为整体,必须将所辖的局部整合为一个统一的平衡的造形单位,从形式到内容完成一种自洽的封闭状态。如果把它们作为局部,就不能以统一和平衡的姿态出现,否则会因为自洽的封闭性而排斥组合,游离整体,因此必须让它们不统一不平衡,有意制造各种不完美,以开放的姿态与其他局部相辅相成,从而达到更大范围的统一和平衡。

局部以牺牲平衡为代价,把自己融入到整体之中,就会在局部与整体之间建立起全息的同构关系。唐代孙过庭的《书谱》说:“一点成一字之规,一字乃终篇之准”,一点决定一个字的写法,一字决定通篇的写法。把这句话说得更直白一些,就是点画生结体,结体生章法。历史上名家法书的点画结体和章法都是全息的,以欧阳询和颜真卿的楷书为例。欧阳询楷书(图1)点画内撇,两头粗,中段细,比较瘦劲,因此结体也只好用内撇,轮廓线往内作弧形收缩,以避免



中宫笔画细余白多而出现松散毛病。内撇结体的四个角为锐角,外向张力比较大,为避免字与字之间的冲撞,字距行距不得不开阔一些,表现为疏朗。再说颜真卿楷书(图2),点画外拓,许多笔画甚至是两头细,中段粗,比较厚重,因此结体也只好用外拓,轮廓线向外作弧形扩张,以避免中宫笔画粗余白少而出现壅塞的毛病。外拓结体的四个角为钝角,向外张力较小,为避免字与字之间的疏离,字距行距不得不紧凑一些,表现为茂密。欧阳询与颜真卿楷书的点画结体和章法都是全息的。

当然,因为是全息的,所以点画生结体,结体生章法的顺序也可以颠倒过来,说成是章法生结体,结体生点画。还是以欧阳询和颜真卿楷书为例,颜真卿的楷书因为章法要茂密,所以字与字之间要靠得紧一些。因为要靠紧,结体不得不采取外向张力较小的外拓造形。因为外拓,字内余白较多,所以点画必须浑厚,成外拓状。欧阳询楷书的例子完全相同,不多说了。总而言之,全息的关系无论从哪头说起都行,有什么样的点画就有什么样的结体和章法,或者说,有什么样的章法就有什么样的结体和点画。

全息关系使书法作品成为一种有机组合。不同时代的书法家想将不同的时代文化和审美观念注入到作品中去,无论从点画结体和章法的哪一个层次入手,要想改变其中的任何部分,都不可能头痛医头,脚痛医脚,必然会因为全息关系而牵一发动全身,象多米诺骨牌一样,引起各种连锁反应,最终陷入到一个“系统工程”之内,作整体的改变。以唐代楷书的发展为例,初唐文化李泽厚先生在《美的历程》一书中认为是清新流利,表现为欧阳询清朗俊逸的楷

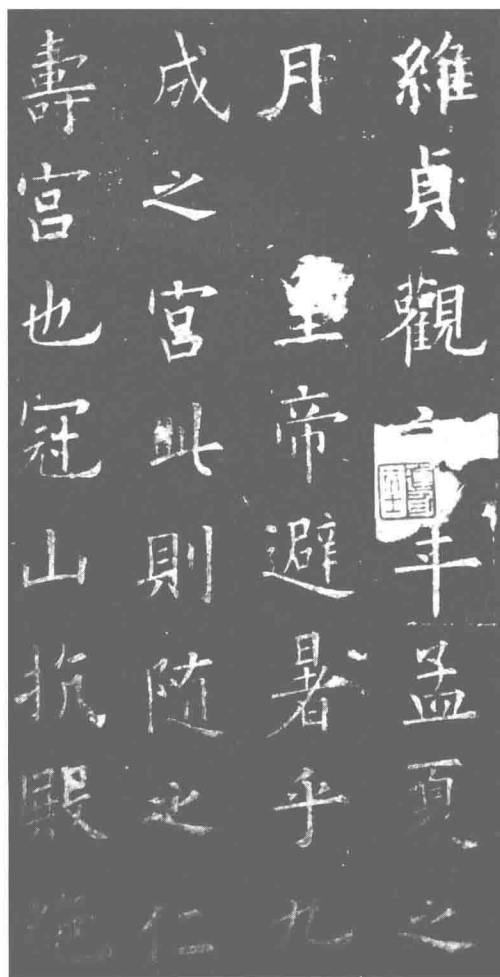


图1 欧阳询书



图2 颜真卿书



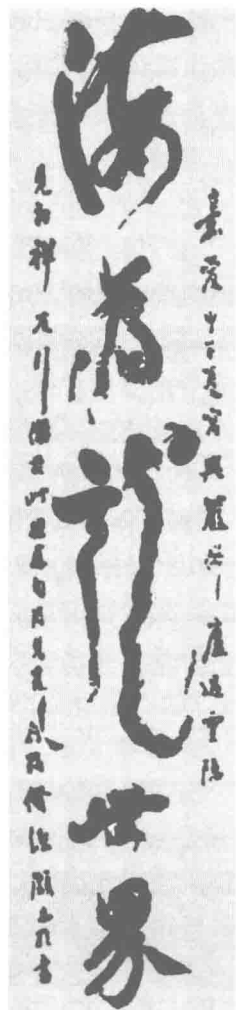


图3 邓石如书

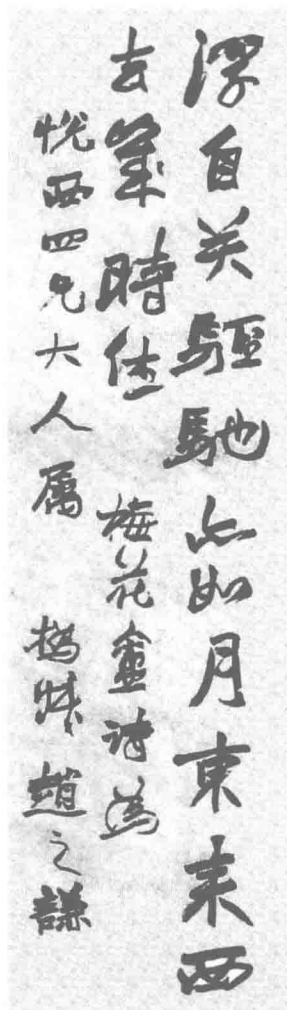


图4 赵之谦书



图5 沈曾植书

书风格，中唐文化豪放雄强，表现为颜真卿浑厚博大的楷书风格，而从欧阳询到颜真卿的转变，正如前面举例时所分析的那样，不是局部改变，而是点画结体和章法的整体改变。

再举一个更典型的例子。碑学的发展有三个里程碑，三个里程碑的演进，其实就是从点画到结体再到章法的全息关系的一步确立。首先是邓石如，用笔逆顶，写出空前浑厚的点画，厚重的点画需要开张的结体，邓石如因此主张结体要“密不透风，疏可走马”。然而，他营造字内余白的方法是将结体拉长，结果余白出来了，但是纵长的造形很拘紧，仍然有憋闷的感觉(图3)。于是，赵之谦等人的结体开始取横势，人们形容大的事物，手势都是以横向打开来比划的，因此结体横向打开，不仅字内有余白，而且造形很大气(图4)。点画与结体的矛盾解决了，同时结体与章法的矛盾又出现了。赵之谦的书法因为结体往横里开张，纵势减弱，上下笔画难以连贯，字字独立，章法出现松散的毛病。再于是，沈曾植和于右任等人在碑学点画和结体的基础上，开始强调体势，让每个字造形不稳，甚至剧烈倾侧，然后依靠上下左右字的倾侧变化，大小变化和枯湿变化等等，互相顾盼呼应，将没有笔势连贯的单字组合成一个密不可分的整体(图5)。至此，点画结体和章法建立了全息关系，碑学发展成熟。由此可见，碑学发展史上的每一点进步，其实就是全息关系的层层建立。

以上，我们阐述了书法艺术的内部调整式发展，总结一下，书法作品中的点画结体和章法都具有整体和局部的两重属性。作为整体，它是自洽的，封闭的；作为局部，它是不完美的，开

放的。开放的目的是让局部融入到整体中去,而融入的途径是在局部与局部,局部与整体之间建立起全息关系,点画生结体,结体生章法,或者说章法生结体,结体生点画,由这种全息关系建筑起来的内部结构,是一个完备的和有机的系统。书法艺术要想发展,不存在局部改变,任何局部改变的企图最后都会导致整体系统的改变。

## 二、外力促进式的发展

上面所讲的内部调整式发展,是将作品当作一个独立体来说的,没有考虑外在因素,这不全面。书法艺术作为社会文化的组成部分,不可能脱离社会,它的内部调整必然会受到来自社会的外力影响,这一点毋庸置疑。那么,接下来的问题是:外力是通过什么渠道来影响内部调整的?

分析书法艺术的内部结构,我们发现外力进入内部的渠道有两条。点画结体和章法的层次从小到大,成串联状,如同线圈,有两个外接的头。一头在章法,章法一方面是结体的组合,连接了书法的内部结构;另一方面是展示空间的局部,连接了书法的外部因素,外部展示空间的变化会通过这个端口,影响书法的章法,并进一步对结体和点画提出各种要求,促进内部调整。另外一头在点画,点画一方面是结体的局部,连接了书法的内部结构;另一方面是起笔行笔和收笔的组合,这种组合的方式方法与书写工具密切相关,外部书写工具的变化也会通过这个端口影响书法的运笔和点画,并进一步对结体和章法提出各种要求,促进内部调整。

书写工具与展示空间都是书法作品之外的东西,它们随着时代文化的发展而不断变化,并且因为与书法艺术的内部结构相连接而将这种变化转变为促进书法艺术发展的动力。仔细分析,这两种外力的影响在不同时期有不同表现。

汉以前,书写工具的影响比较大,甲骨文笔画细是由于骨头硬,入刀浅的缘故,结体方折是由于运刀不便圆转的缘故。金文大都是铸成的,在模型上写刻的文字笔画再细结体再方,浇铸脱模后都会变粗变圆,与甲骨文正好相反。秦汉时期的简牍帛书因为是用毛笔写在缣帛和竹木之上的,所以点画流畅,结体灵动。汉代分书,“惟笔软则奇怪生焉”,因为毛笔的改良而将等粗的篆书线条演变为形态不一的点画。举个例子,战国时期的毛笔没有笔柱,中间空的,只能用笔尖一小部分,粗细变化无法随意自如,要想美饰笔画,只能添加图案,如鸟虫书(图6),在等粗线条的两端饰以鸟的图形,在等粗线条的中段屈曲盘旋,饰以虫(蛇的本字)的图形。到汉代,借助新式毛笔(中有笔柱,外有副毫,与今相同),通过运笔变化,将两端的鸟图形变为蚕头燕尾,将中段的虫图

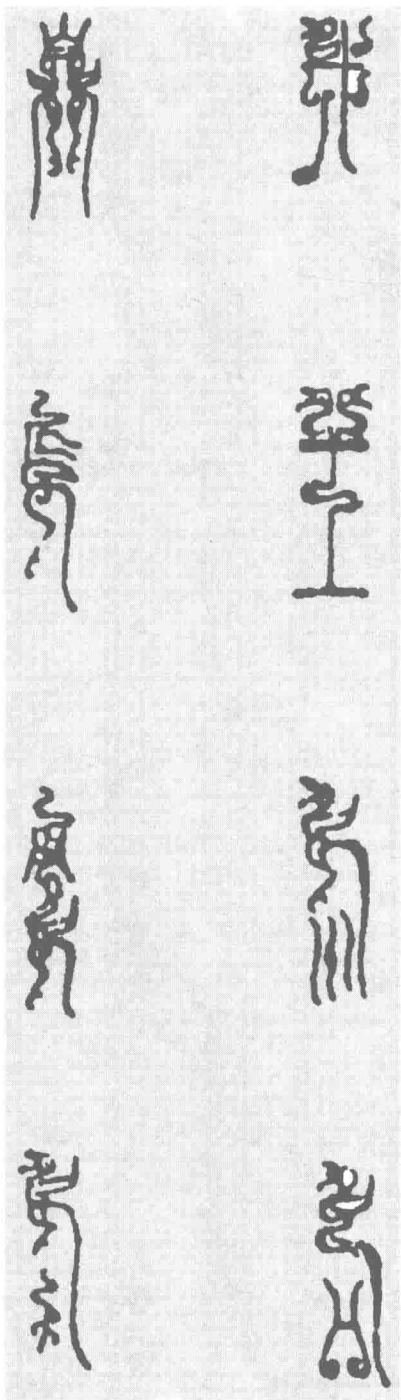


图6 鸟虫书

形变为一波三折,用书写的方式表现出来了(图7)。

晋以后,书写工具定格为笔墨纸张,代之而起,促进书法艺术发展的外力逐渐转移为展示空间。例如,唐代任华的《怀素上人草书歌》说:“狂僧有绝艺,非数仞高墙不足以逞其势,或逢花笺与绢素,凝神执笔守恒度。”鱼笺绢素太小太局促,只能用传统的“恒度”(小草)来写,要想逞势,抒发胸中豪气,必须在数仞高墙上用“绝艺”(狂草)来写,展示空间的变化促进了从小草到狂草的发展。

再如,明代开始,私家园林兴起,建筑式样和展示空间大变,书法幅式出现了楹联、匾额、中堂、条屏等等,不同展示空间决定不同幅式,不同幅式又决定不同的章法结体和点画,最后导致碑学兴起。有关这段展示空间变化与字体书风发展的历史,我在《书法技法新论》一书中有比较详细的论述,这里就不多说了。

以上介绍了外力促进式的发展,总结一下,在书法艺术的内部结构中,有两个开放的端口,点画一端连接着书写工具,章法一端连接着展示空间,外部因素以这两个端口为渠道,与内部结构相连接,并影响内部结构的调整,这种影响在晋以前,以书写工具为主,晋以后逐渐以展示空间为主。

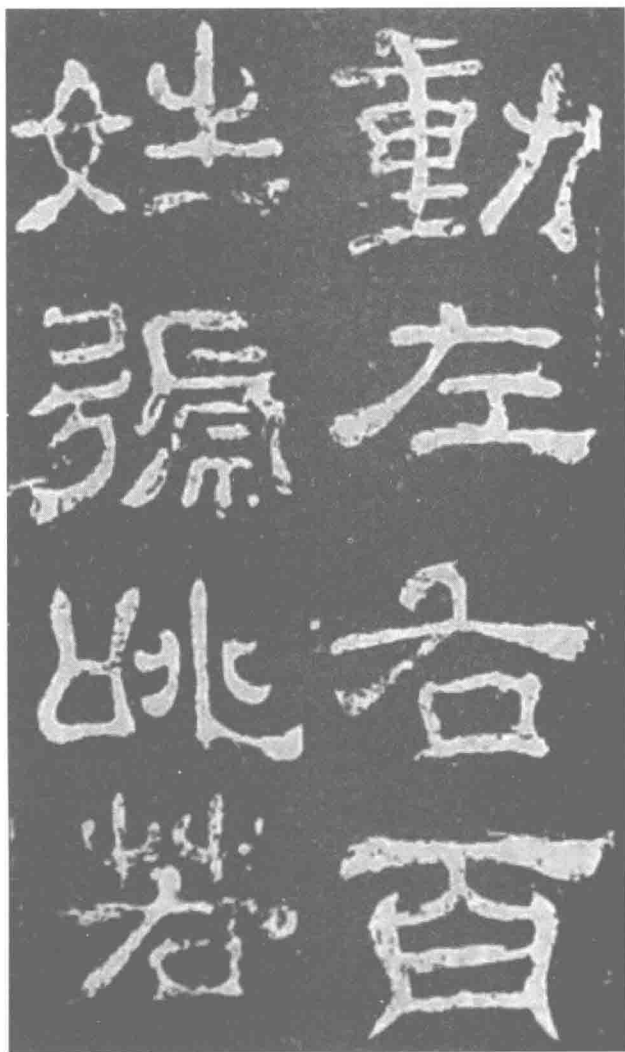


图7 《夏承碑》

## 第二节 创新之路

上面所讲的内部调整式发展和外力促进式发展,概括起来就是书法艺术的发展机制问题。我们研究这种发展机制,目的是为了了解书法艺术的发展规律,寻找当代书法的创新之路,因此,下面还要联系实际,进一步讲讲这个问题在理论和实践上的意义。

### 一、理论意义

发展机制的问题,在理论上可以引申出一些有关书法创新的基本原则。

1. 中国社会正处在历史转型期,政治、经济和文化等各个领域都发生了翻天覆地的变化,它们从内因和外因两个方面影响到书法艺术发展。就内因来说,思想解放的人们感到传统书法的风格样式与现代生活的丰富性相比未免太单调,与现代精神的传奇性相比未免太怯懦,与

现代文化的开放性相比未免太拘紧,于是想通过内部调整,创造新的风格。就外因来说,现代建筑与传统建筑不同,现代装潢与传统装潢不同,书法作品如果不在幅式、章法、结体、点画乃至装裱上作一番改变,很难进入现代的展示空间。即使勉强进入,也不会相得益彰,获得最大的审美效果。总之,内因要求变革,外因也要求变革,内因与外因的合力作用,意味着当代书法艺术的发展将迎来一次重大突破,认清这种形势,我们不妨把变法的步子迈得大一些,再大一些。

2. 最近几十年,书法界各种风格流派的人都在“咸与维新”,但是,许多人不明白内部结构的全息关系,就点画论点画,就结体论结体,斤斤计较于一点一画的别致,沾沾自喜于一字一形的奇妙;还有许多人埋头内部调整,学王学米,或者学颜学柳,将他们的点画结体和章法调和一下,就以为大功告成。这些努力虽然有一定成绩,但是没有从书法艺术发展的根本问题上着眼,没有打通外力促进与内部调整的关系,在局部范围内就事论是,因此价值和意义不大。

3. 真正的创新应当在强调内部调整的同时,借助外力影响。外力分书写工具和展示空间两个方面,促进当代书法发展的外力究竟是什么?我们先来看书写工具,今天的毛笔与秦汉时代完全一样,二千多年使用下来,它的性能已被充分开发,提按顿挫,轻重快慢,方圆藏露,牵丝映带,各种表现都趋于极致,当代书法家要想精微很难超越神龙《兰亭》,要想浑厚很难超越邓石如,要想跌宕很难超越米芾,要想雅致很难超越董其昌……无论要想追求什么,都会有一座高峰矗在面前,这意味着借助书写工具来促进书法发展的路已经走到头了。当然,如果你不甘心,改变书写工具,也可以写出一些新意,但是这种工具能不能被大家普遍接受呢?如果不能,没有大家的认可与参与,个人行为肯定是无法持久不能深入的,明代陈白沙以茅为笔,名噪一时,现在有几个人知道!换个视角,再看展示空间,由于建筑和装潢式样的改变,今天书法的展示空间与以往任何一个时代相比,都发生了重大变化,新的展示空间强烈要求书法艺术作相应的内部调整。事实上,今天有许多创新书法强调章法,强调整体关系,强调视觉效果,强调图式,这些追求都与展示空间的影响有关。上个月,曾翔先生的个人主题性展览“塔”就是

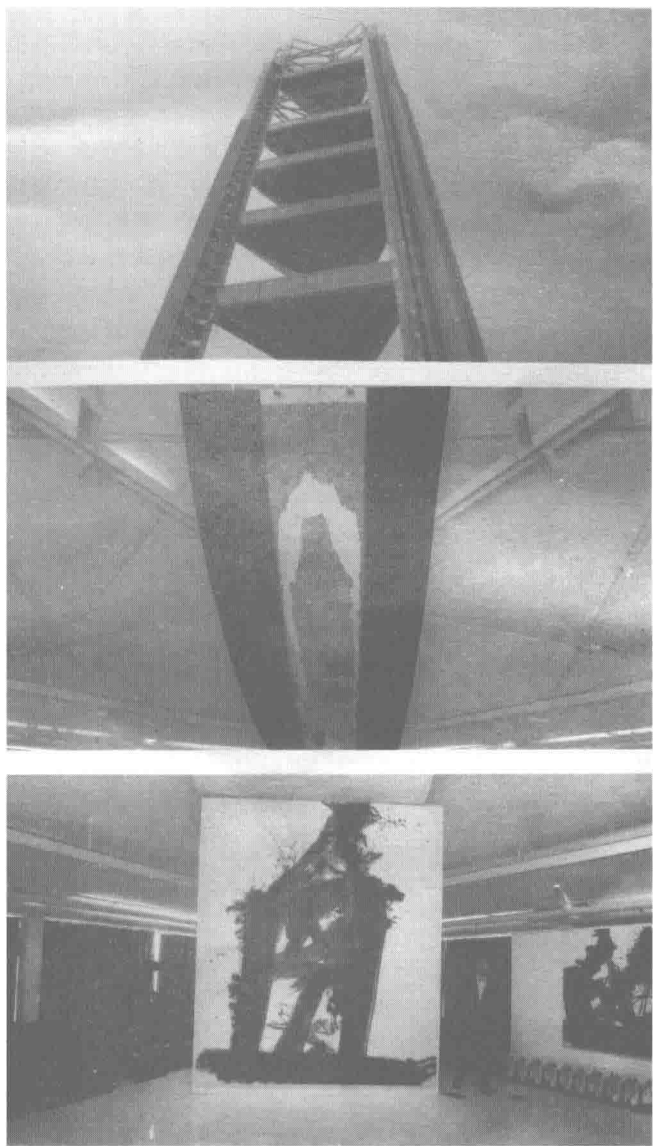


图8 曾翔书

一个很好的例子,(图8)是作者发表在《藏画》杂志上的图片,这种编排无非是想说明应当重视建筑式样、展示空间、展示方式和作品风格之间的相互关系。总之,比较书写工具与展示空间对当代书法艺术发展的影响,毫无疑问,展示空间是主要的。书法作品如何进入现代化的展示空间。并且与它的风格相一致,在相得益彰的基础上获得最大的审美效果,是当代书法的奋斗目标。

4. 书法的内部调整需要外力助推,外力进入内部的渠道不同,导致内部调整的次序不同。如果从书写工具进入,首先连接的是点画,然后结体,最后章法。点画最重要,结体次之,章法最次。古代书法发展的外力影响主要来自书写工具,因此理论研究和实践创作的重点都是按照这个次序排列的,特别注重点画,强调起笔行笔和收笔的变化,走精致一路,讲究韵味,对章法关注很少,甚至到清代初期,冯班在《钝吟书要》中还说:“书法无他秘,只点画与结字耳。”如果从展示空间进入,首先连接的是章法,然后结体,最后点画,章法最重要,结体次之,点画最次。当代书法的外力影响主要是展示空间,因此特别强调章法,很多人相信“书法就是线条对空间的分割”,创作的作品大效果大感觉比较好,但是对点画却比较马虎,起笔行笔和收笔不分,直来直去,“信笔”泛滥。两种不同的外力,两种不同的进入渠道,两种不同的调整次序,最后导致两种不同的风格面貌。古代书法的外力从书写工具进入,现代书法的外力从展示空间进入,古代书法与现代书法的侧重点来了个根本性颠倒,变化之大,可以借用社会学的术语称之为“转型”。

上面根据发展机制的理论,引申出一些书法创新的基本原则,总结一下,当代书法的发展受内因与外因的合力作用,正处在狂飙突进阶段,创新意识空前高涨,因此创新的步伐不妨迈得大一些。具体来说,不能局限于内部调整,关起门来在点画结体和章法的某个方面小打小闹,应当借助外力,而外力主要是展示空间,用展示空间来促进内部调整,其先后次序是章法,结体,点画。章法作为创新的切入点,应当给予最大的关注。

## 二、实践意义

将上述基本原则落实到具体创作,就是发展机制问题的实践意义。实践的范围很广,不可能一一列举,下面仅以斗方创作为例。

现代的民居建筑一般都比较矮,为了进入这样的展示空间,传统书法的对联、中堂和条屏必须截短高度,变成斗方或准斗方的幅式。怎样写好斗方,使它与展示空间融为一体,在形式和内容上体现时代精神,是当代书法创作的重大课题。长期以来,我致力于斗方创作,对它的章法、结体和点画作过一些研究,今天限于时间,主要讲讲斗方的章法。

### 1. 强调余白

人们在观赏手卷、对联、条屏和中堂时,视觉随着作品展开,或者往横向移动,或者往纵向移动,移动视线首先看到的是局部,然后才是整体章法。与此相反,斗方因为四条边线一样长,视线不会作纵横扫瞄,尤其是居室内的斗方,高度不足以让视线纵向移动,宽度不足以让视线横向移动,作品中所有的造型元素全在视线之内,一览无遗,视线是固定的。固定视线特别关注整体章法,因此,怎样强化章法的表现性是斗方创作的重中之重。

章法是作品中各种造型元素的组合。其中最大的组合是笔墨与余白的构成,要提高章法的表现性首先应当兼顾笔墨与余白的表现。有关笔墨的表现,前人讲得很多,有关余白的表现,前人则不够重视,因此要更加强调。

作品中的余白从大往小说,有四周边框余白,行距余白,字距余白,字内余白和枯笔内余白。要将所有这些余白组成一个整体,应当做到以下几点。第一,适当运用枯笔,墨色越枯,线



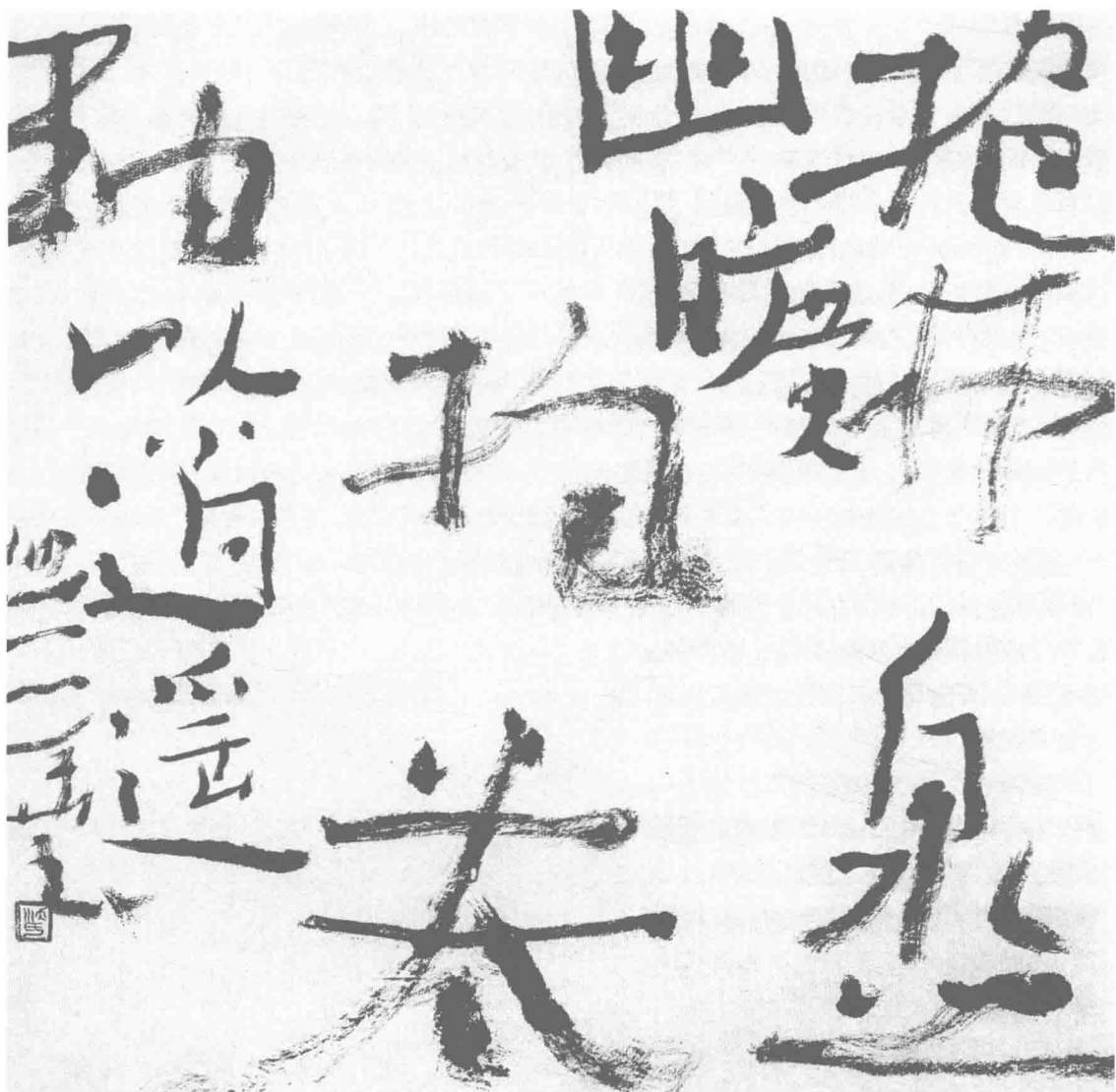


图9 挹林泉之幽旷,抱卷轴以逍遥。

条内丝丝缕缕的余白越多,被切割出来的两边余白就越有藕断丝连的关系。第二,尽量笔断意连,避免缭绕的牵丝将字内余白切割得太琐碎。第三,交接的笔画写得虚灵些,不作封闭状,让字内余白与字外余白相互透气。第四,一行字的笔画不要连绵到底,适当拉开字距,让行与行之间的余白左右贯通。这四点在保证余白整体性的重要方法。

余白在整体性的基础上,还要通过造型和组合来表现一定的图形关系。就造型来说,所有余白都要或大或小,或方或圆,或横或竖,各有各的形状。就组合来说,要让各种局部余白参差错落,顾盼呼应,如华琳《南宗抉秘》所说的:“务使通体之空白毋迫促,毋散漫,毋过零星,毋过寂寥,毋重复挑牙,则通体之白亦即通体之龙脉矣。”

当余白成为一个整体,并且具有一定的图形之后,它就是一个相对独立的造型单位,可以与笔墨相构成,表达一定的审美内容了。以作品为例,(图9)和(图10)中的余白无论点画内的,结体内的,字距的,行距的,甚至是四周边框的,全部被处理成大的小的,方的圆的,横的竖的等各种形状,盘盘焉,困困焉,相互贯通,联成一气,组成一定的图形,并且与笔墨纠缠搅结,相辅相成,相映成辉,让观者在凝视作品的时候,首先感受到的是黑白构成,接受方式从阅读转变为

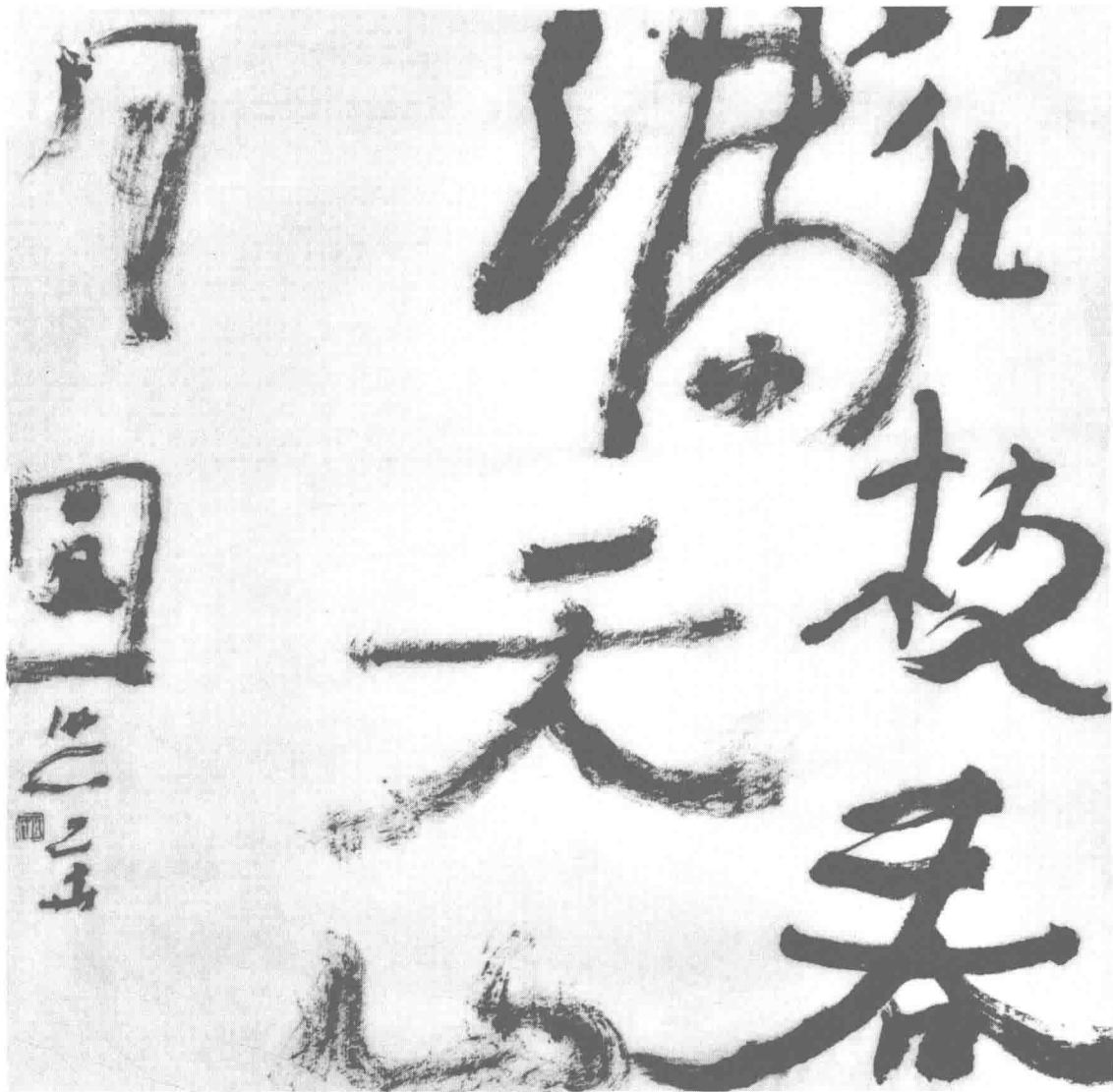


图 10 花枝春满,天心月圆。

观看,符合斗方固定视线的要求。

## 2. 强调斜势

无论什么幅式,都是在比较中显示出各自特点的,这种幅式长了,那种幅式扁了,说长说扁都是与斗方比较的结果,因此,斗方是基本形,中堂、条屏、匾额、对联、手卷等都是斗方的变形。无论基本形还是变形,造形不同,特征不同,都会对章法、结体和点画的表现提出不同要求。

中堂、条屏和对联为竖长幅式,高度大于宽度,以斗方为基本形,会觉得幅式中存在着一一种张力,纵边往里挤压,横边左右撑拒,纵边的挤压力大于横边的撑拒力,造成幅式纵长,处于不平衡状态。在这种幅式上写字,自然而然地会强调横势。具体来说,字与字之间不会过于上下连绵,而会适当增加字距,营造横向余白,结体多取横势,点画左右两边开张,总之,以横向的字距余白和横向的结体造型与纵向的幅式相摩相荡,造成形的对比和力的反抗,以期达到整体感觉上的平衡。这是竖长幅式对章法结体和点画的要求,而且幅式越长,纵边向内挤压的感觉越大,创作上就越要强调横势,例如(图 11),这是汉简,一般长 23 厘米,宽 1 厘米,幅式狭长,



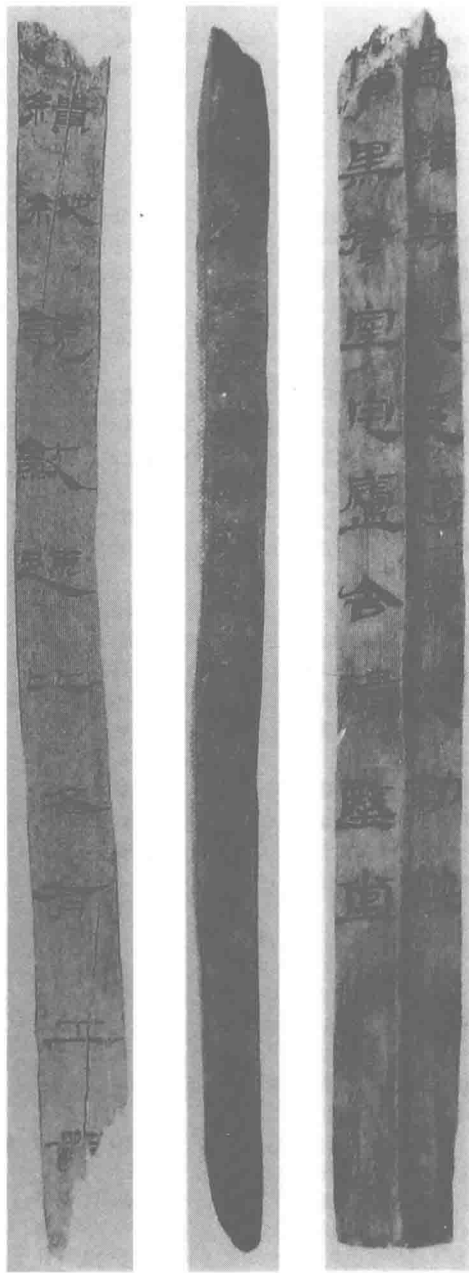


图 11 汉简

感觉上左右两边的挤压力很大,如果字的结体造型也处理成狭长的,会强化两边的挤压力,感觉很局促,因此汉简书法不得不强调横势,一方面拉开字距,营造出比较大的横向的字距余白,另一方面结体方扁,点画夸张横画,舒展而有波磔。所有这一切特征都是被极度纵长的幅式激发出来的。秦和西汉,流行正体字是篆书,字形颇长,而同时期的简书却根据幅式要求,变为方扁,可见古人虽然没有说过章法和结体因幅式而变的理论,但是在创作中,凭直觉把握了这种形式美的规律。以此类推,举一反三,对联中为什么草书比较少,连绵草几乎没有,最多的是分书,写楷书最好是六朝碑版体的,其中主要原因就是前者取纵势,不适合纵势幅式,后者取横势,与纵势幅式相反相成,有一种形式感。

匾额、横幅和手卷都是横长幅式,宽度大于高度,以斗方为基本形,就会觉得幅式中存在一种张力,横边往里挤压,纵边上下撑拒,横边的挤压力大于纵边的撑拒力,造成幅式横扁,处于不平衡状态。在这种幅式上写字,为求整体平衡,自然会强调纵势。具体来说,章法取纵势,上下连贯,一气呵成。行距可以疏朗一些,强化纵向余白。结体取纵势,造型尽量偏长。古人写手卷,连绵草书特别好看。明代倪后瞻的《倪氏杂记笔法》说“匾额横字,书稍宜瘦长,不宜扁阔”,也看到了这个问题。

竖长幅式和横长幅式,对章法、结体和点画的具体要求虽然各不相同,但是根本原则别无两歧,那就是相反相成,强调幅式张力中相对弱势的一方,竖式的强调横势,横式的强调纵势,通过形的对比和力的反抗,重建一种平衡。这种原则反映了

传统文化中阴阳互补和对立统一的观念,用《国语·郑语》中的话来说:“和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物生之,若以同裨同,尽乃弃矣……声一无听,物一无文。”

根据这个原则来看斗方,因为四条边线长度相等,横向和纵向的张力相互抵消为零,感觉均衡稳定,在这种幅式上创作,因为没有张力,没有对比与反抗的相互激荡,会感到往左写也不是,往右写也不是,怎么写都没有形式感。为避免这种无所适从的尴尬,我觉得在斗方上写字,必须想方设法注入不均衡不稳定的动感,与稳定的幅式相反相成,产生出形式感。具体来说,就是强调曲线,尤其强调斜线,让每一行的行轴线成为左右腾挪的斜线,让每一字的字轴线也成为左右摇曳的斜线。以(图 12)为例,强调斜线用了两种方式,一种是字斜而行不斜,如第一行中“紫云”两字的轴线右斜,“青”字左斜,“树”字右斜,“石”字左斜,“庸”字比较正。第二行也是如此,“床”字的轴线比较正,“花”字右斜,“插”字左斜,“牵”字右斜,“牛”字左斜,“小胆”两字右斜。所有字的轴线几乎都不作正局,歪歪斜斜,动感强烈,然而组合在一起,左斜右斜,

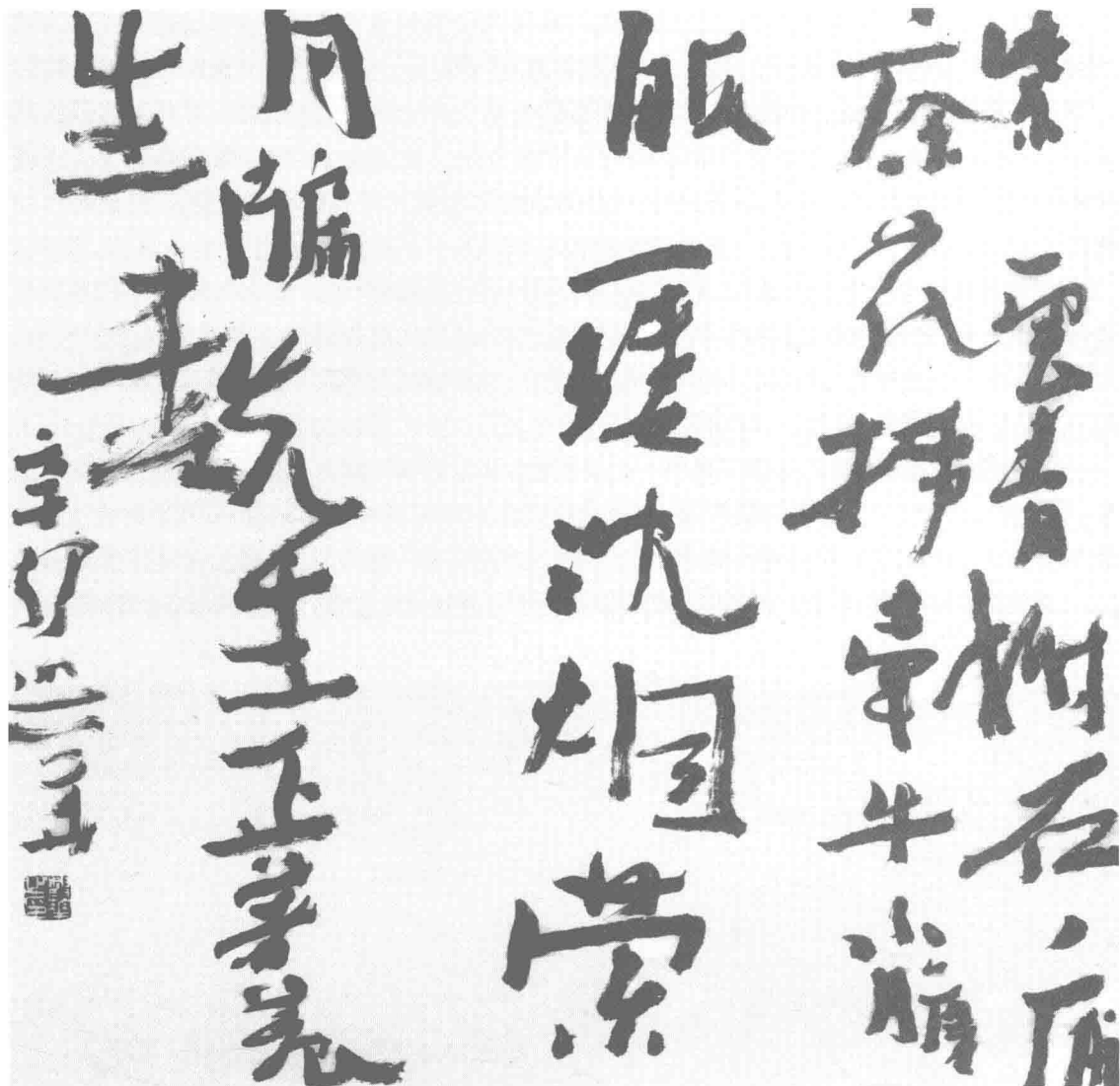


图 12 紫云青树石庸漆,花插牵牛小胆觚。一缕沈烟萦月牖,先生正著养生书。

相互抵消,最后使行轴线成为一条垂直的曲线,既婀娜多姿,又稳定平衡。这件作品强调斜线的另一种方式是字斜而行更斜,如第三行不仅每个字的轴线左右倾斜,而且连接起来的行轴线也是一条更斜的线,强化了不平衡不稳定的动感。然后第四行和第五行的每个字也左右倾斜,连接成一条右斜的行轴线,与第三行的左斜相反相成,如同结体中的“朝揖法”,组合成一种动态平衡。强调曲线和斜线的结果,呆板的斗方幅式会变得非常生动,(图 13)和(图 14)也是这方面的例子。

### 3. 强调类似组合

传统章法的组合依靠笔势和体势,笔势是通过连绵的牵丝映带,将上下点画和上下字组合起来的,体势是有意让结体不作正局,左右摇摆,通上下左右字的呼应配合,将没有笔势连贯的单字组合起来的,这两种组合方法都局限在笔墨范围之内,局限在上下左右字之间,对于强调点画和结体表现的传统书法来说够用了,但是对于强调笔墨与余白的整体构成的斗方来说是不够用的。斗方的章法必须进一步加强组合能力,因此我在笔势组合与体势组合的基础上,采用了类似组合法。这种方法来自两种借鉴。