

書法結構研究

沈鵬題

● 王頌余 傅以新 著

● 天津人民美術出版社

書法

書法結構研究

王頌余



● 王頌余 傅以新 著

天津人民美術出版社出版发行

新华书店天津发行所经销 天津美术印刷厂印刷

1990年5月第1版

1990年5月第1次印刷

开本: 787×1092 毫米1/16印张: 8·5

印数: 0001—5500

ISBN 7—5305—0186—0/J·0186

定价: 8.60元

目 录

为什么要研究书法结体·····	1
一、结体之正——楷体字一般结体的基本探讨·····	3
1. 平衡·····	3
2. 匀称·····	5
3. 基本笔划·····	7
(1) 横画·····	7
(2) 竖画·····	11
(3) 斜画·····	12
(4) 点·····	14
4. 单体结构·····	15
5. 复合结构·····	24
(1) 左右结构·····	25
(2) 左中右结构·····	30
(3) 上下结构·····	33
(4) 上中下结构·····	38
6. 简化字的问题·····	41
二、结体之变——楷体字变异结体的探讨·····	47
1. 线性·····	48
2. 笔势·····	50
3. 顾盼·····	58
4. 点画之间·····	60
5. 纵横之间·····	77
6. 正偏之间·····	87
7. 大疏大密·····	97
8. 错落与移位·····	103
图例·····	115

为什么要研究书法结体

书法是一门艺术，它是书法家抒发情怀、传达审美感受的一种手段。

有人说书法是一种“抽象的线条艺术”，这个说法只对了一半。因为书法的美还要凭借文字来表现，文字本身是一种符号，是有形的。从形式上讲，文字的元件是线和点，这些线条和点不论如何变化多端，都始终是受制于文字的一个组合体，并不能任意地“抽象”。

人们要求字的美化，要在它的点划组织结构的变化中使人得到美的感染，观者首先接触到的是字形的美。字形千姿百态，怎样能把点线组织成一个个理想的完美形体呢？关于这方面的问题，书法家通常称做“结体”。结体与线条美同是组成书法艺术的两个基本因素。

近来有对于结体和用笔——就是结构的美化和线条的美化——哪个是书法首要审美标准的讨论，例如说：“用笔美不美是书法的首要标准，……造型美不美是书法的重要标准”。（着重号是笔者加的）与这种观点相反的看法，则认为“要紧的是结构”，“用笔是次要的”。（注1）我们认为，单纯为结构和用笔在书法中排座次并没有多大的意义，因为用笔是保证笔划（线条和点）质量的，结体离不开笔划，好象一个完美的建筑结构，必须有好的建材作保证，而完美的笔划同样离不开理想的结体来发挥它的作用。二者互为依存关系，无法摆脱另一方面而独立存在。

不过，从古今书法理论的浩瀚文献中，可以突出看到的是用笔的研究占优势，相比之下有关结体的研究则很少。为什么？我们不妨先借用唐代张彦远论画法的几句话，他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”（注2）很明显，这是说：一个画家无论有多么深入的观察，多么完整的想法，到画时笔不听你指挥，都成空话。这可以说明书画强调笔法的传统看法。从突出用笔的角度来讲，这个看法很对，很典型，但是，我们要换个角度来讲，你尽管掌握一手好笔法，却没有好的形象，不能“全其骨气”，没有个足够的想法，这个笔法又往何处用呢？我们不是也可以说：“归乎形神”，“归乎立意”吗？我们知道用笔在书法中的重大的意义，学书法绝不能轻视用笔。例如书者都力求在每一点线里表现出内在的力感，为这一效果，一下笔就要求能控制住笔锋，使笔锋按这个效果的要求运行，成败立见分晓。因而也就容易使人感

到这种技术的直接性，而且是微妙的，敏感的。不过，要是被强调能压倒一切的地位，甚至被神化，（注3）被认为“用笔千古不易”，（注4）从而对用笔与结体产生一种深浅高低的比较，是不全面的，会影响书法创作的全面发展。其实在日常生活中，人们都要求把字写美，任何一个能写一手好字的人们（不专指书法家），都会受到尊重和赞美，而让人一眼就感觉到的，是结构的美丑。因此，强调书法的结体研究是十分必要的，特别是对正在学书的人，应该先把这方面的知识逐步掌握起来。

文字经历了图形、甲骨、篆、隶、楷、草、行的发展演变过程，书法伴随着文字的发展而发展。字的体形的变化，首先是笔划和结构的变化，自隶体以来，汉字结构逐步定形，经过六朝时期的广泛探求和社会淘汰，形成楷书，隋唐之际使之规范化。本书研究的范围是楷书的结体。

注1 沈鸿根《书法艺术的审美标准》，见《书法报》1984年第四十四期。该文所说首重结体的观点，是启功先生提出的。

注2 《历代名画记·叙论·论画六法》

注3 如宋代陈思《秦汉魏四朝用笔法》说：“钟繇……与太祖、邯郸淳、韦诞、孙子荆、关枇杷等议用笔法，繇忽见蔡伯喈笔法于韦诞坐上，自捶胸三日，其胸尽青……繇苦求不与，及诞死，繇阴令人盗开其墓，遂得之……”钟繇盗墓得笔法的故事之伪是显见的。

注4 元·赵孟頫说：“盖结字因时相传，用笔千古不易”。见《兰亭跋》、《佩文斋书画谱卷七·论书七》

一 结 体 之 “正”

——楷书字一般结体的基本探讨

楷书基本上可以归纳在一个方形里面，因而是稳定的，汉字被称为“方块字”原因也就在此。但是，汉字有长期形成的多种结法，它的构件又是多种形态，而且具有变化的特点，其大小、形状、线条的多寡，方向、长短各不相同，从而决定了汉字结体的千变万化，绚丽多姿。而同一楷体字，在不同时代、不同风格的书法家笔下，其结构更是千姿百态，各具特点，因而形成了书法结体的丰富的艺术性。一个优秀的书法家，犹如一个戏剧导演，出色地安排他手中这些点、线“演员”，出示一幕幕美的造型表演来引人入胜。

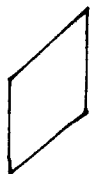
前人探索楷书结体的著述主要有：隋·智果《心成颂》、唐·张怀瓘《玉堂禁经》、传为唐·欧阳询的《结字三十六法》、元·陈绎曾《翰林要诀·分布法》、明·李淳《大字结构八十四法》、清·王澐与蒋衡《分部配合法》、佚名《书法三昧·大结构》、黄自元《间架结构摘要九十二法》、戈守智《汉溪书法通解》、近人丁文隽《结构三十四法》、邓散木《欧阳询结字三十六法诠释》等。其他为散见于各种书论中的零星论述，总的来讲不算丰富，尽管接触到了某些结字的原则，总结出许多很好的经验，但是多局限于“正统”的规格，以致大同小异，而且较少从理论和审美的高度进行研究，更少接触到变化的问题。

下面先来探求楷书结体的一般法规，对后面将要谈的“变”来说，我们称这部分为“正”，也是我们研究的起点。

1. 平 衡

楷书结体的基本要求是字体的平衡。

前面讲到楷书结构可规纳在方块面积之中。但实际除了田、国、门之类封闭和半封



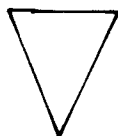
褚遂良《倪宽赞》



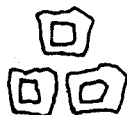
李怀琳《绝交书》



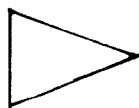
智永《真草千字文》



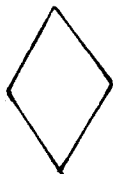
智永《真草千字文》



北魏《法生造像记》



欧阳询《九成宫醴泉铭》



《梁师亮墓志》

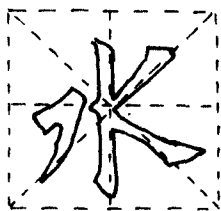


智永《真草千字文》

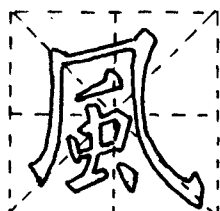


虞世南《孔子庙堂碑》

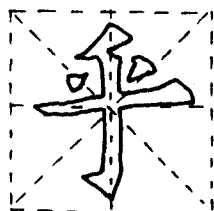
闭的字，颠、隋、积等四角充盈的字常是方形的（而且多数是长方形的）外，大多数楷字并不表现为方形。大体可以分以下几种类型。但无论如何造型，重心都要求稳定。稳定，在□△▽◇□类型中比较容易掌握，在其他一些类型中，就要进行合理布置，达到力的平衡；平衡是稳定字体的必要条件。传统练习书法有“田字格”、“米字格”、“井字格”（即通俗的“九宫格”）的运用，对于观察研究结体平衡很有帮助，可以利用这种形式看出字在方块中是怎样把点线笔划分布在各个部位的。（见图一）因此，结体可以解释为：在一定的平面内合理布置点线，使之达到平衡的艺术。



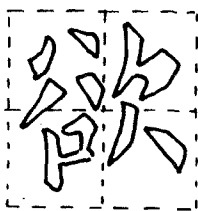
欧阳询《九成宫醴泉铭》



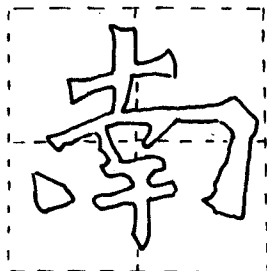
欧阳询《九成宫醴泉铭》



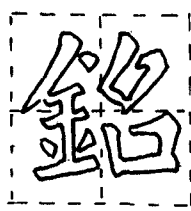
欧阳询《九成宫醴泉铭》



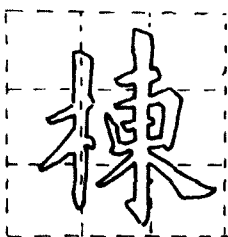
欧阳询《九成宫醴泉铭》



南朝·宋《爨龙颜碑》



欧阳询《九成宫醴泉铭》



欧阳询《九成宫醴泉铭》



欧阳询《九成宫醴泉铭》



欧阳询《九成宫醴泉铭》

图一

2. 匀 称

匀称是楷字结体的另一基本原则，如果不通晓这一点，就会如丁文隽描绘的那样：“耳大如猪，目小如鼠”，产生令人生厌的那种丑象。

一个字无论它的笔划是繁是简，都要随其体型安排匀停，不能因为划多而重叠，显得杂乱无章，也不能由于划少而简单，就变得松散无次，必须“随其字之形体，以调匀其点画（划）之大小与其长短疏密”。（注）从其效果来讲，就是匀称。

在一个字中，相同性质的笔划之间的距离，应该取得基本上相等。如附图二“重”、

柳公权《玄秘塔碑》

褚遂良《雁塔圣教序》

欧阳询《九成宫醴泉铭》

北魏《孙秋生造像记》

颜真卿《多宝塔碑》

北魏《广川王祖母造像记》

褚遂良《伊阙佛龕碑》

北魏《张猛龙碑》

南朝·宋《爨龙颜碑》

图二

“目”二字之横划的间距，“册”、“曲”二字竖划的间距，都应基本相等的。又如“虽”字，一般是把上口写得比下口窄些。从以上关系来讲，是因为下口中间有一竖，与其左右两竖形成两个间隔，所需的自然要大些。再看同图“遭”字亦然。这些是一般概念的匀称，有其普遍的意义，在结体中被大量运用。但是，汉字的结构比较复杂，因此所谓“匀称”也就发生多种变化，有了不同的含义。就以疏密的关系来说，有的字左右两边笔划的繁简反差很大，例如“嚟”、“剿”等字，决无法采用同等间隔来处理，这种情况，只能各部分各自求相等，在视觉上得到整体的协调就可以了。因此，结体的“匀称”是相对的。

汉字分为单体结构和复合结构两类。“口”字是单体结构，“吃”字则是复合结构。复合结构是以单体结构为部件的合体，这些部件本身有方（如“口”）、长（如“月”）、横（如“皿”）、斜（如“广”）和大（如“门”）、小（如“口”）等区别，在组成复合结构时，既要一定程度地保留单体原有的特征，（往往小者不好变大，大者不好变小，长者不宜变扁，短者不宜变长。）更必需使整个字的各个单体间互相适应，统一起来，大小相称，长短相合，也就是结体的“匀称”。

“口”字是单体，如写在一个规定大小的方格里，总不好把它放得过大，形成一个空框框。如果用以组成复合结构的字，例如“嚼”、“赫”，两边大小疏密的差距很大，如何能协调起来，使之相称呢？另如头重脚轻的“與”字，头轻脚重的“品”字，又应该如何安排呢？能达到“密处不犯而疏处不离”就是得到了匀称的效果。

注 戈守智语，见邓散木《欧阳询结体三十六法诠释·排叠》

3. 基 本 笔 划

（1）横画 横划是楷书中最多见的线，它是决定字体平衡的关键因素，因为在书法线条中，横划是最接近水平的形式，具有向左右延伸的倾向，因而它是最稳定的线条。一个字里不论横线如何长短不齐，分布不一，都要求保持相对的平行。许多上下重叠的字，更多是横划的堆积，横线的不平行，就会造成结构的紊乱。一般汉字由于横划较多，促使字体偏长，为了避免成为窄长而不稳定，同时要照顾到密集横划间的容积，所以楷书多采取“横轻竖重”（竖线用笔的压力大于横线）、“横划间隔小，竖划间隔大”的方法，把字归纳在长略大于宽的方形之中。如繁体的“筆”、“書”、“直”、“賣”、“間”等字，见图三。

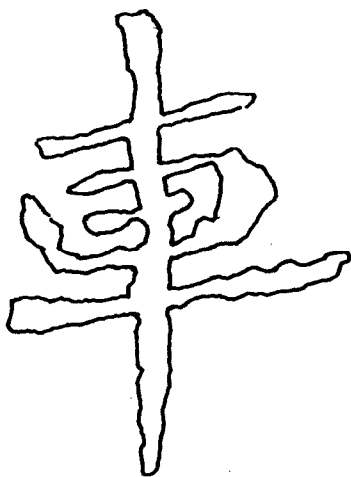
但是，横划不横，也是书法用横的明显特点。汉字的横划，只有在篆隶书中常是真正横的。到了楷书，严格的说横划成了左低右高、从左下向右上微微抬起的斜线。造成这一现象有几种原因：

生理原因：人们写字几乎都用右手执笔，人眼有偏右的习惯，视线往往由左向右伸展，横线也是由左向右拉出，不论以指、腕还是以肘为支点，划出的横线，以从左下向右上的方向最顺手。

用笔原因：汉字由隶变楷，横竖接连的“折”成为一笔，由于“横轻竖重”造成了力度的变化。为了克服向下的坠落感，横线作了向上抬起的救应。这是心理因素在用笔上的反应。



欧阳询《九成宫醴泉铭》



王远《石门铭》



虞世南《孔子庙堂碑》



褚遂良《雁塔圣教序》



西域出土书迹



褚遂良《孟法师碑》



颜真卿《建中告身帖》

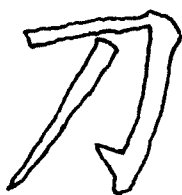
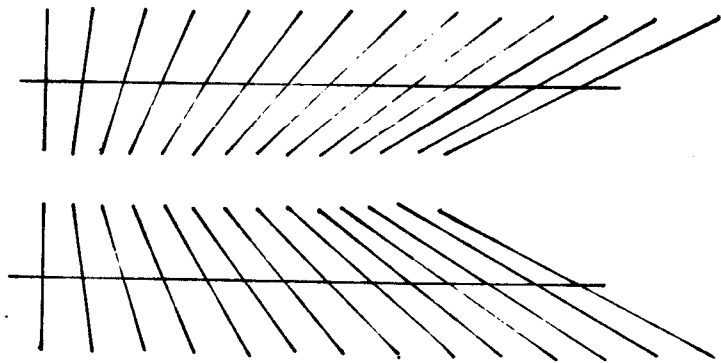


欧阳询《九成宫醴泉铭》

·图三

视觉错觉：与横相连的笔划，除竖线外，还有不少从右上往左下延伸的斜线，如“一”、“夕”、“之”、“弓”、“今”等。横线在与这种指向的线条相接时，人眼会产生视觉差，横线变得好象左高右低，作为救应措施，横线进行相反的处理，就是将右微抬，才觉得是真正的横。

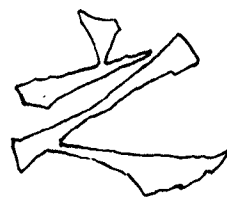
由于以上原因，久而久之，成为一种心理反应，真正水平的横在楷书中反而被认作是不平的了。这个问题在写“也”、“乃”等字的横折上看得最清楚。请看图四、图五。



柳公权《玄秘塔碑》



北魏《张猛龙碑》



北魏《牛橛造像记》



北魏《高贞碑》



欧阳询《九成宫醴泉铭》



殷令名《裴镜民碑》



王献之《淳化阁帖》

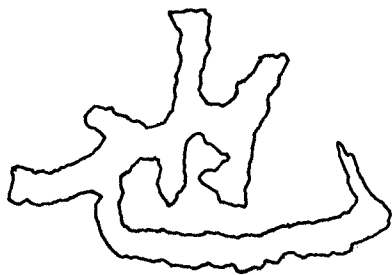


颜真卿《宋璟碑阴》



北魏《杨大眼造像记》

图四



北魏《郑文公下碑》



北魏《中岳灵庙碑》



欧阳询《九成宫醴泉铭》



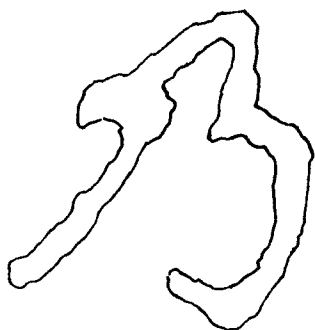
褚遂良《雁塔圣教序》



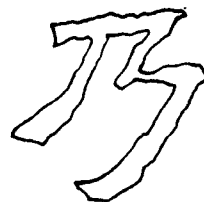
褚遂良《孟法师碑》



虞世南《孔子庙堂碑》



郑道昭《郑文公下碑》

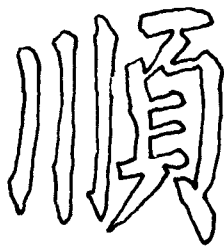


北魏《中岳灵庙碑》

图五



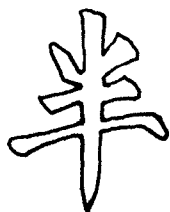
东魏《敬使君碑》



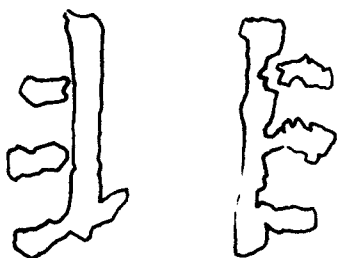
柳公权《玄秘塔碑》



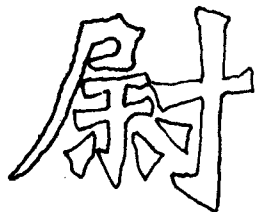
欧阳询《九成宫醴泉铭》



颜真卿《多宝塔碑》



北周《匡吉刻经颂》



北魏《牛概造像记》

图六

(2) **竖画** 竖划是垂直方向的直线，它的主要功效是支撑，如果说横划能以其横向的承受力使字稳定，那么竖划则是以它的直撑力使字端直挺立，好比建筑物立柱的作用，而且有的是“一柱独支”，所以说“字之立体在竖划”。这种作用在长竖上表现得比较明显，居中的竖上更为突出。因此，竖划本身如果松软或歪斜，失去力感，就会造成整个字的失力与不稳定的感觉。（见图六）

长竖底部有的露锋成为尖端，传统书论曾把这种笔划形象地比作“悬针”。把针用线穿起来悬挂在空中，自然是端直而有力的，力感必须贯彻始终，不能因收锋而松软。书论又把收笔圆满的竖划称为“垂露”，这是说行笔一贯到底，象是下挂的露水珠，自然地注到划端。这些生动的形象比拟，都说明竖划所应表现的力感。

不过，过去很多书法家对于楷书竖划力感的表现，有一种独特的见解，认为垂直的竖划不适于表现书法的理想力感，因此，多数楷书名作中的长竖，常是略带弧度的。（见图七）书法家处理短竖也常依字形要求而写成略斜的直线，例如“皿”、“田”等字（图七）。这些问题后面将另有专论。

褚遂良《雁塔圣教序》

赵孟頫书

欧阳询《九成宫醴泉铭》

北魏《高贞碑》

魏栖梧《善才寺碑》

褚遂良《倪宽赞》

虞世南《孔子庙堂碑》

郑道昭《郑文公下碑》

颜真卿《建中告身帖》

图七

(3) 斜画 撇捺是楷书最重要的斜线，动势最强，其次是勾、挑。这类笔划的伸缩、尖齐、横竖以至展缩的程度，很敏感地影响着字的意势和字体的方圆、纵横。前人把撇捺比作“字之手足”，“鱼翼鸟翅”，因为这类笔划最活跃，具有“伸缩异度，变化多端”的特点。（注1）关于这个问题，在后面讲线性的许多字例中，有很多实例，这里先不赘述。

楷书斜线的运用，主要是造成左右下角的力的铺陈，形成一种向下展开的喇叭形态，既有动势，又可保持平稳。撇、捺是这样的典型笔划，同时还可以给字造成象舞蹈家展长裙那样的潇洒风度，撇捺往往是可作适当延长的。

府 — 府 奏 — 奏

殷令名《裴镜民碑》

智永《真草千字文》

逢 — 逢 炎 — 炎

颜真卿《多宝塔碑》

欧阳询《九成宫醴泉铭》

林 — 林

欧阳通《道因法师碑》

图八

途

途

父

北魏《北海王元祥造像记》

褚遂良《雁塔圣教序》

北魏《张猛龙碑》

图九

多数斜线是自上而下运动的。但是，勾、挑是由下向上取一种反势，力感较强。前人写勾挑，在用笔上曾提出：在挑出部分先略停笔蓄力，然后挑出，这也就是求勾挑的力感。

一个字中如果有几条斜划，在处理上多避免雷同。因为它可以产生一种重复啰嗦的、令人有多余之感的效果。因此，一旦出现同一类型的斜划并列在一起，可以改变其中一划的形态，造成一种略有曲折或是错综的排列，参看图八。但也有不变的，如图九中的几个字，就是一例。