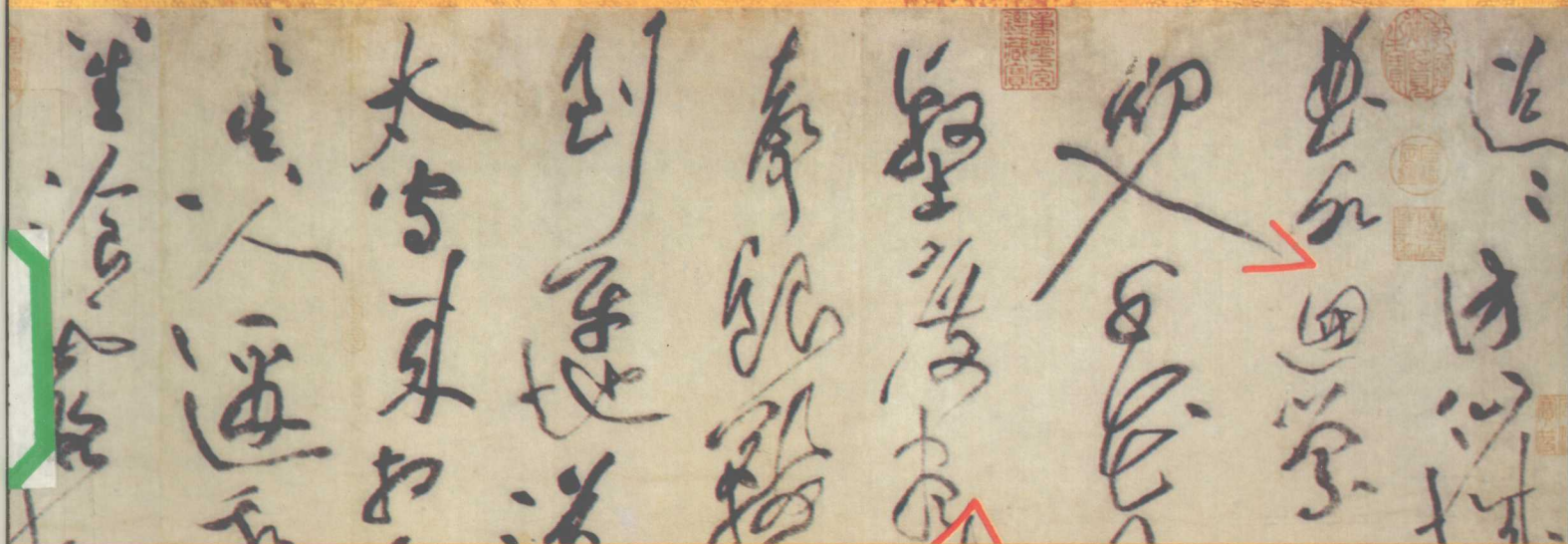


书法空间艺术，是指纸幅内文字墨线和布白之间的形式关系。透过文字的结体、行气韵律、章法结构，营造出章法布白的秩序性、规则性、条理性，造成一种虚实、疏密、参差、开合、轻重、有无、断连等之相融相谐的艺术创作效果！

书艺珍品
赏析
第十二辑
书法概念

书法空间艺术

李萧赜 著



湖南美术出版社

12月

12月

12月

书艺珍品 赏 析 第十二辑

图书在版编目 (CIP) 数据

书艺珍品赏析第十二辑/洪文庆主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5356-2832-9

I. 书... II. 洪... III. 汉字—书法—鉴赏—中国 IV. J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 184326 号

本书中文简体字版由台湾石头出版股份有限公司提供

版权所有 翻版必究

版权登记号: 18-2007-116

书艺珍品赏析 第十二辑

书法空间艺术

主 编: 洪文庆

著 者: 李萧锟

责任编辑: 李 坚

装帧设计: 海 玉

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

制版印刷: 湖南东方速印科技股份有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 10

版 次: 2008年2月第1版

2008年2月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-2832-9

定 价: 75.00元(共5册)

目 录

书法空间艺术	1
行列的空间形式——一、有行有列	6
行列的空间形式——二、有行无列	10
行列的空间形式——三、无行无列	14
纵行的空间解构(经线的空间解构)	16
横列的空间解构(纬线的空间解构)	22
行列经纬线交织的整体空间美	26
行列之外——留白的空间美	30
结论	32

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105

邮 编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,
请与印刷厂联系调换。

书法空间艺术

无论东西方,在各个门类的平面艺术当中,单纯以线条进行创作思维的,要以中国书法的表现最为突出。中国书法以点画为单位,人为地重组汉字的既定形式,构成不可思议的、丰富而多变的空间形态,由秩序的“行”与“列”的构成(例如楷、隶、篆),到完全破坏“行”、“列”规矩的构成(例如狂草),其间,不同书体固然呈现不同的空间结构,即使是同一书体,也会因为操作者的不同而产生大异其趣的空间样态,例如点画的粗细、轻重、长短、高低,再加上书写速度的缓急快慢,墨色的干湿润燥等等,因人而异的主客观因素造成空间无穷无尽的变化。

又因为中国书法讲究书写进行时的当下行为,亦即讲究书写时的不可重复性,每一幅作品就是一张无可复制的“唯一”,诸多的“唯一”堆叠成浩瀚的中国书法长河,有千万种“唯一”,就有千万种书法空间之美的形式与构成。中国书法几乎是线条空间构成的美的宝



书法空间艺术的解析

中国方块文字,于楷、隶、篆体书写时容易排成“行”与“列”的秩序感和规则性;然于行、草体的书写,则易破坏行列规矩的建构。中国书法,以点画线条表现为主,不同的书体固然呈现不同的空间结构,即使同一书体,也因书写者不同而产生大异其趣的空间样态,如点画的粗细、轻重、长短、高低,速度的快慢缓急、墨色的干湿等,都因人而异,而能造成书法空间无穷无尽的变化。如图,黄庭坚的草书,短短几行,有行间穿插、字间穿插,也有墨色干湿轻重的对比,亦有笔势实连和虚连的变化,呈现出书法空间艺术百看不厌的美感。

上图:北宋 黄庭坚《李太白忆旧游诗》局部 1104年 卷 纸本 37厘米×392.5厘米 日本京都藤井有邻馆藏

藏,无愧于西方人称之为“线条的雄辩”;著名的漫画家兼文艺家丰子恺先生称“书法是中国艺术的最高代表”;旅居法国的美学家兼艺术史家熊秉明先生则称“中国文化的核心是中国哲学,书法则是中国文化核心中之核心。”

书法艺术,应该说中国书法艺术,它几乎可以承载中华文化艺术

一切的重量,包揽涵盖全部中华文化艺术之美。

一、前言

本书所言即以汉字书写的“行”与“列”的既定构成法则,对书史中各种书体,包括篆、隶、草、行、楷的书写形式,将空间构成的概念,分别以绘图或图表和作品进行比较分析,其间包括“行”与“列”构成的三种形式:有行有列、有行无列及无行无列等,均以实例绘图分析其空间结构形式。此三者以“无行无列”的变化最大,就欣赏者而言相对于“有行有列”及“有行无列”,“无行无列”是较不容易理解或欣赏的,就创作者而

言,更是高难度的挑战,特别是具有这种空间特性的狂草书法,尤其不易。

按中国草书发展到了狂草之后,从文字语言工具作用而言,它已大大地削弱了汉字作为书写的实用性质,也大大地削弱了汉字作为阅读的可识性,但对于汉字的审美与艺术价值而言,狂草书法确是中国书法审美与艺术价值的顶峰,它

高度的抽象性审美趣味所产生的视觉享受，往往超过它的文字内容的本身，本文除列举各种书体的行列结构关系，但重点仍摆在由狂草的空间特质所形成的“无行无列”的空间形式，予以进行更多的分析与比较。

传统书法美学或理论，关于笔法字形的陈述连篇累牍，尤其是强调单“字”的结体、构成、布置安排等。历代书家与评论家都极尽能事的分析、解剖，建立起一套所谓单字结体“小章法”，着重严谨的笔法传授谱系及操作方法的论述，却少见由行列构成，从整幅作品全体观照下的“大章法”之美的论述；单字的布白过度被强化，而忽略了整体的行气韵律，忽略了留白空间的呼应，导致传统书学的面貌雷同，书法创作潜在的可能性被扼杀，只有极少数天才靠着自己的禀赋与后天的努力，为历史留下佳作。

回溯历史，笔法提按成熟于唐代，也终结于唐代。唐代之后逐渐将形式构造转向章法和墨法之上。

单字的构成属于内部空间，字形之外则属于外部空间，书法之美、书法之变，几乎取决于这内外空间的布置。

二、空间的概念

所谓空间，是指“物质存在的一种客观形式，由长度、宽度及高度表现出来”。相对于时间，由“过去、现在、将来所构成的连续不断的系统”，空间指的是四方上下。

西方对待空间，多数将空间视为一种能容纳具体物质的无限性。换句话说，物质对象（尤其是艺术形象）是以较确定的结构形式在空间的映衬下被审视。故西方人的空间是作为容纳物质形式而存在的，而不是容纳意识和观念。

而中国传统的空间概念是将人



中国人的空间概念——传统戏曲之舞台空间（昆曲《长生殿》之“埋玉”一折 张佳杰摄 建辉文教基金会提供）

中国人的空间意识，指的是真空，元无一物，然四时运行，万物生焉，所有的存在都是从这一真空、虚空生出。这从无到有的空间观念，中国人发挥的最为极至的莫过于传统戏曲，在空旷的舞台上，除了一桌二椅之外，别无他物，但透过演员的肢体动作，却可以让观众感受到万物的存在。展现出元无一物的空间观念能容纳各种事物的无限性，同时也是虚实呼应很好的例证之一。

与空间、对象与我统合起来观照的，亦即所谓“天人合一”的观念。而关于空间的概念，北宋苏辙《论语解》说：“贵真空，不贵顽空，盖顽空则顽然无知之空，木石是也。若真空，则犹之无焉，湛然

寂然，元无一物，然四时自尔行，百物自尔生，粲为日星，瀚为云雾，沛为雨露，轰为雷霆，皆自虚空生。”此“顽空”是指无意识的空，如“木石”般无知，它只是客观的、实在的、几何意义的空间存

在。中国空间意识指的是真空，元无一物，然四时运行，万物生焉，所有的存在都是从这一真空、虚空生出，所以中国人的空间观即指虚空与物质的统一体，虚与实相生相成，而非西方是以空间衬托物象；前者视虚实为一体，无分宾主，后者以实为主，虚空为宾，不同的对待观念。

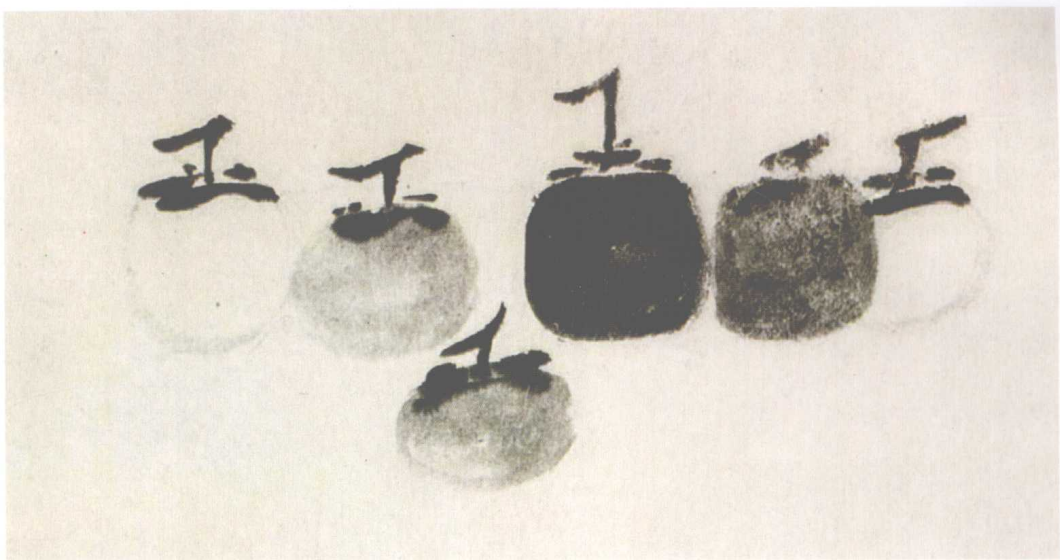
中国书法（其实绘画也是如此）即是运用毛笔，处置墨线与空间相溶相谐的关系。这种墨线与空间的关系，即是所谓的“章法”布白。

三、章法与布白

中国书法的章法布白，即是指作品纸幅内空间形式的安排，它是将形式元素（墨线和空间）转成形式关系（虚实呼应相溶相谐）的艺术创作手段。许慎《说文解字》对章法中的“章”，解释为“十数之终”，即是指篇幅中的段落、节次所表达的秩序性或规则性。所以，“章法”意即有秩序性、规则性、或条理性的法则。顾名思义，中国书法的章法布白，即是依据此秩序性、规则性、条理性、与法则性在作品纸幅中空间的形式安排。

而这些秩序性、规则性或法则条理性究为何物？清代画家邹一桂在《小山画谱》中提到：“章法者，以一幅之大势而言，幅无大小，必分宾主，一实一虚，一疏一密，一参一差，即阴阳昼夜消息之理也。”邹氏的言论虽以绘画为主，但通于书法。他所谓宾主、虚实、疏密、参差等阴阳昼夜之消息，即是章法，即是章法的条理性与法则性。这“阴阳之理”其实就是中国哲学中虚实、黑白、及有无等，矛盾统一，对立调和的辩证法则。

中国书法艺术，便是透过文字



南宋 牧溪《柿图》纸本 水墨 31.1厘米×29厘米 日本京都大德寺龙光院藏

中国书法、绘画，乃至建筑，都非常注重章法布白，亦即虚实呼应、相溶相谐的形式关系。清代画家邹一桂在其著作中提到：“章法者，以一幅之大势而言，幅无大小，必分宾主，一实一虚，一疏一密，一参一差，即阴阳昼夜消息之理也。”牧溪的《柿图》恰可为这一理论作个脚注，六个柿子呈现出墨分五色浓淡的氤氲变化，再加上其排列组合，造成虚实、疏密、参差的呼应与对比，牧溪信手挥洒，天机流行，实是章法布白的极至。

载体，在作品中以阴阳之理、虚实之道、黑白之法、有无之要等辩证法则，将墨线痕迹书写留置在白色纸幅中所呈现的黑与白整体空间之美，其以白色空间进行布置安排黑色线条，故称布白。

清代书家笄重光《书筏》有云：“精美出于挥毫，巧妙在于布白”，书法之精美在于挥毫，挥毫指笔法、书写、流动的痕迹，而终篇之巧妙尽在布白，清代书家何绍基友人廖某请示书法，何曰：“廖君只可书一字耳，盖一字诚妙，多字则蹶。”亦指出，单字易写，成篇难好的困境。

明代书家张绅在他的《书法

殷商《大克鼎》拓本 原器藏上海博物馆

早期商代金文的排列极不规则，大克鼎以格划出，已为“方块”汉字定型，使得中国文字的书写容易造成“行”、“列”排比整齐的秩序感和规则性。这是书法空间艺术里“有行有列”的滥觞。



通释》里对于章法布白，有这样的体验“创作时必须凝神存想，乘兴下笔，立一字为一篇之主，分其章，辨其句，为其起伏隐显，为之向背开合，为之映带变换，情状可以生，形势可以定，始可以言书矣。”他的话，重点在“分其章、辨其句”及“向背开合、映带变换”，即是说要像音乐作曲、诗词作文一样，全篇有起承转合、抑扬



西周初期《令方彝》

行的纵列感觉清晰，横列的单字安排大小错落，长短随意，加上象形的图画特质，而饶富绘画氛围。此是行列的空间形式之“有行无列”的优美作品之一。



苏州拙政园之一景（洪文庆摄）

园林建筑是中国人对空间观念极为精彩的表现，它包含了“天人合一”的哲学思想在里面，展现出阴阳相生之道。而园林建筑的重点，即在水塘的造设，园林中所有的亭台楼阁与山石几乎都沿水布建，让一水收纳周边的景物，如艺术创作里的布白，造成虚实、刚柔、高低的对比，在隐露之间曲折呼应，同时也形塑出一种空灵的美感。

顿挫，不可斤斤计较于单字独句。

近代书家胡小石也说“布白之妙，变化多端，运用之际，口说难解。譬诸人面，虽五官同具，位置略异，人我便殊。又如星斗悬天，疏密错纵，自然成文，久观益

美。”他也点出了布白之要“星斗悬天、自然成文”，要自然分佈，如星斗悬天、疏密错纵等，都极力想跳脱规矩，与自然契合。所以，汉大书家蔡邕说：“书肇于自然，如众星错落，芝草团云，笔随意



唐 怀素《自叙帖》局部 777年 卷 纸本 28.3厘米×755厘米 台北故宫博物院藏

中国书法的表现极致在狂草，它使空间展示时，不需要顾虑太多的规矩法则，书家可以任意驰骋，任性而为，悠游于无碍的天地之间，怀素的草书可以算是无行无列自由形式的典型代表。

转，迭宕纵横，变动犹鬼神，不可端倪。”更是总结书法布白之要，自然、随意、出神入化及不落痕迹。

法国雕刻大师罗丹说：一件真正完美的艺术品，没有任何一部份是比整体更加重要的。

三国魏时书家钟繇云：“笔迹者、界也。”以毛笔书写在纸上的痕迹是一种界线，它界出的是一种空间的形式，汉字中这种线条的空间特性，决定了书法艺术的空间特性，这个艺术空间则是以书写的墨迹和空白两个部分组成，即“黑”与“空”两个截然不同的空间组合而成。

只要一笔、空间的形式定焉。石涛《画语录》有这么一段话：“此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。”一笔定出了空间，一笔收尽宇宙天地；宇宙万物，没有不始于这一笔，终于这一笔的。

四、小结

当然，中国书法的美，不仅于此，在此形式构成之外，最重要的还蕴涵着一种对人生境界、宇宙真理的哲思，是数千年来，几乎所有书法家毕生所追求的终极价值——“道”。

蔡邕在《九势》一书里一开始便说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，阴阳既生，形势出点。”这里所谓的阴阳，即是中国哲学的核心思想、核心概念，我们从《易注》的卦爻中，认识到宇宙原由阴阳两种合成。《庄子》也说：“易以道阴阳”，在《系辞传》更明白地言及“一阴一阳谓之道”。

中国传统艺术，包括绘画、书法、音乐、舞蹈、建筑、雕刻等，它们在各自的发展过程中，尽管形式表现与风格特征相异，但最后大都受到传统哲学与思想的作用及影响，其形式风格等外在的表征，必

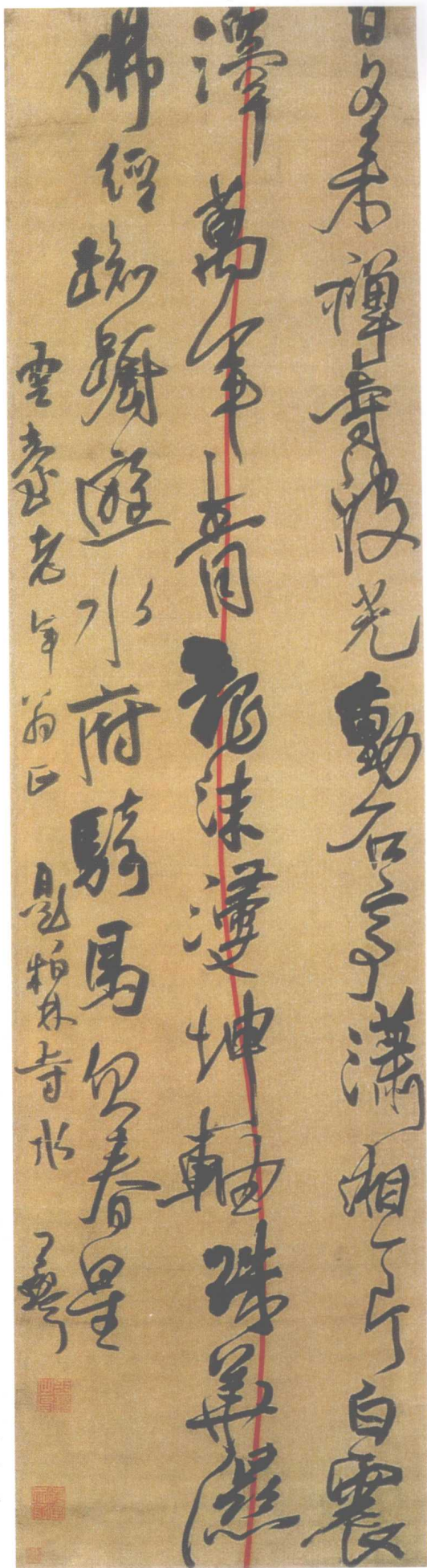
然会跃出形式表征等一般的审美规范，带着一种心灵激悟与精神升华的超越，终而进入所谓“道”的境界。

以绘画为例，作为一种具普遍性艺术的门类，其表现形式与内容和西方绘画一样，多以模仿自然为主，但是中国绘画，因为有文人的参与，渗入了传统哲学思想的质素，而使它脱出了纯模仿与纯客观写拟自然的框围，开始进入对笔墨的趣味追求，而创造了皴法，这种由线条概念所衍生出大量的山水皴法等一系列的程序法则，便是本质上脱离并超越模仿自然与客观写实的证明。中国绘画对于自然的态度，仅止于“借用”或“象征”的手段而已，其最终之目的，是藉由此自然，以笔墨及线条的形式趣味，去体现并激悟构成此一自然的真理一道。

中国书法和绘画一样，开始时，只忙着建构文字，筑造文字，完全从实用的功能着眼，其审美要求，最多只于书写的像，书写的方便而已。但到后来，如同林语堂先生所说，成为“中国美学的基础”，换句话说，已进入哲学的领域，成了传统文人思想情感宣泄与表演的舞台，其间既渗透着传统文化的内涵，成为多数文人，直接体现生命境界，体现“道”这种终极价值的艺术。

清 王铎《题柏林寺水诗》轴 行草书 纸本 195.5厘米×52.5厘米

王铎此作，墨色有干温润燥的变化，而其直行纵写，不一定垂直，有章法布白之妙，而曲线弯弧增加了律动，增加了节奏，丰富了视觉美。



行列的空间形式——一、有行有列

就艺术的观点而言，书写的文辞和内容是整幅作品的载体，而体现艺术形式特质的则是章法，也就是行列的形式及布白。（按：布白有三，字中之布白、逐字之布白、行间之布白（《书法正宗》）。本文略字中之布白，而专述行间布白与逐字布白。）

由纵向排列组成的形式谓之“行”，由横向排列组成的形式谓之“列”，传统书法作品，其书写的行列形式可区分为三种形式空间：（一）有行有列、（二）有行无列、（三）无行无列。以下将逐一探讨介绍。

有行有列

所谓“有行有列”，是指书写形式由左至右，依纵行与横列，各布其字，各行的字数相等，各列的

字数相等，且每字的大小相近，字与字之间的距离相似，行与行的间隔也大致雷同，具有行行分明、字字独立的特质。而整体观照则显现一种通篇规矩有序，及全幅整饬清朗之美。楷书、隶书和篆书及少数行书和草书等独立不连笔的书体都可规范在此种形式空间内。

有行有列的形式空间，又可依字距与行间的比例变化，细分出三种形式空间：

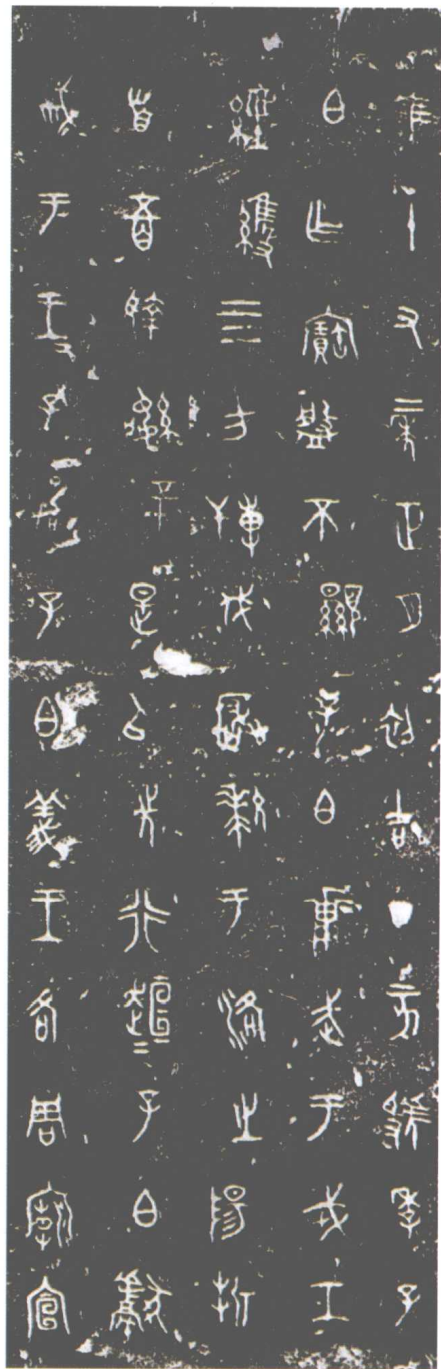
1、行距等于字距

行距与字距相等，此种形式最早出现在篆书中，后来的魏碑墓志铭及唐朝的部分楷书和写经也沿续这种布局，但即使是行距与字距相等，单字的面积（大、中、小）与造型（扁、圆、正方、长方）等变化，也可能影响视觉的空间感。一

般而言，字体愈小，行列的空间加大，无论其形状方圆或长扁，其疏朗感增加，单字在画面上的空间会成点或点块形状的飘浮感出现，如写经楷书《一字莲台心经》及篆书

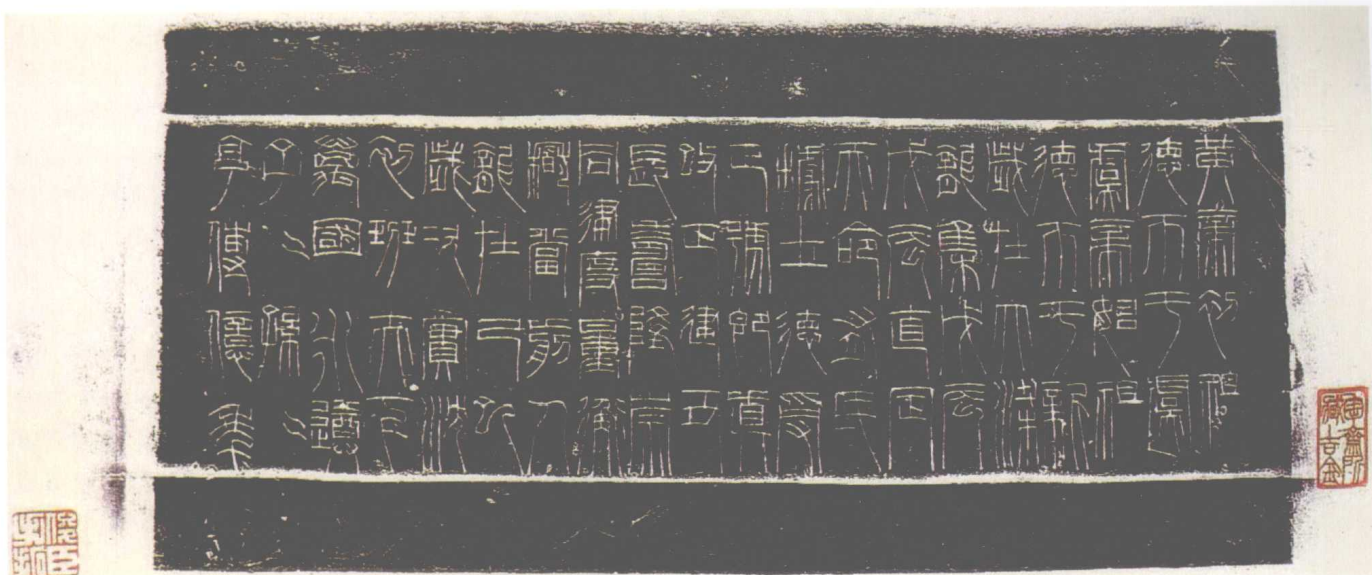


日本《一字莲台心经》局部 1702年 阳明文库藏
字距与行距布置较远时，文字给人的感觉有点状的飘浮感。



西周宣王时期《季子白盘》局部
拓本 盘藏北京中国历史博物馆

字与字间，行与行间距较远时，整体感觉则成分布的点状。



新莽《铜嘉量铭》拓本 北京图书馆藏

文字的排列栉比鳞次，如同现代公寓，增加庄严感和肃穆感。

《虢季子白盘》。若单字面积适中，行列的空间也适中，则文字的可识度增强，其整饬清朗感愈显突出，如欧阳询楷书《九成宫醴泉铭》及唐·敬客《王居士砖塔铭》。而单字面积加大，行与列的空间被压缩为极狭窄，甚至相连依靠，整体的墨线分布与留白空间均等，则视觉的空间感便会切换成全幅整块整体的量感和坚实感，像现代公寓的架构栉比鳞次，有一种壮严和肃穆感，特别是在篆书，如新莽篆书《嘉量铭》，其它如隶书，则有赵之谦《张衡灵宪四屏》，楷书则有颜真卿的《颜氏家庙碑》。

2、行距宽于字距

行距宽字距窄，则纵向的白色空间条纹感增强，无形中，视觉由上至下的速度感被强化了，这种空间布置，在楷书和篆书里的例子较多，因为篆书和楷书多呈长

方形结构，视觉遂呈上下纵向运动，条理分明，易于阅读，如三国吴《天发神



唐 敬客《王居士砖塔铭》局部 658年 拓本
辽宁省博物馆藏
其行列间距适中，有清朗感。



清 赵之谦《张衡灵宪四屏》局部 四条屏之一 1868年 日本私人藏
字与字，行与行留出白，空间极窄，故加强了整块整体的量感和坚实感。

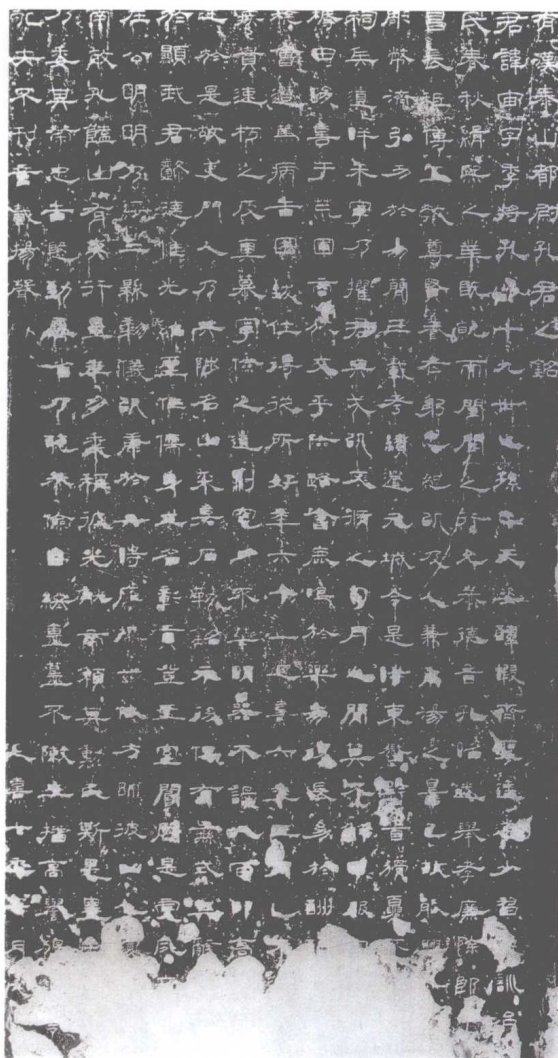


殷商《甲骨文干支表》
即使是最早的甲骨文，对纵行的排列也具有条理美和秩序美的审美高度。



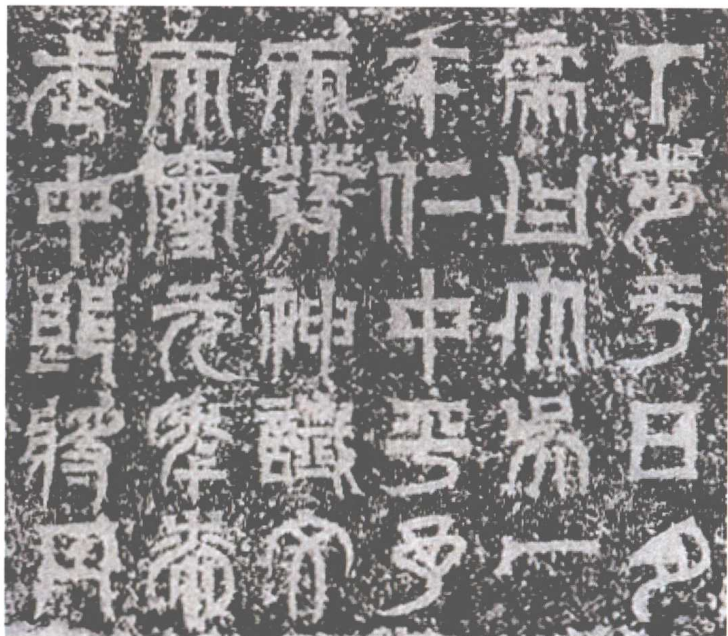
金农《节临华山庙碑》纸本 152厘米×45厘米 上海博物馆藏

左右行距紧凑，上下字间拉远，阅读时，视觉容易向左右横向移动。



东汉《孔宙碑》164年 北京故宫博物院藏明拓本

隶书呈扁平，横向的动感增加，横列的排列被迫增强，但其水平稳定感也随之增强。



三国吴《天发神讖碑》局部 276年 北京故宫博物院藏北宋拓本

纵行感觉突出，由上而下直的速度感增加。

讖碑》、甲骨文《干支表》。

3、行距小于字距

纵行变窄，字间放大，视觉被迫作横向的观察，这是隶书特有的布局，因为隶书扁形，加上隶书以掠画及波画左右取势，横向动势被迫向左右伸张，字与字之间肩靠肩、背倚背，遂留出了纵向字间的白色横列，视觉的空间感与上述行距大于字距比较，一纵一横，正好相反，东汉的隶书多半如此，如汉《孔宙碑》及金农《华山庙碑临》。

有行有列的空间布置整齐划一，纵行横列之间自然分割形成两道空白，书写时，通常不必划出界线或格状，但有些金文、小篆、隶书、楷书、甚至行书却划出界格，青铜器和石碑的刻石是预先铸出或凿刻出线格的，而毛笔书写在宣纸上的，则是以各色线条事先画出界栏，之后再写上正文，这是最具中国“方块”文字的特征。前者如殷商时代的《大克鼎》（见第三页）、《十四年陈侯午敦》，魏碑《始平公造像记》，北齐《赵郡王造像记》及隶书《鲜于璜碑》等，后者如清代书家邓石如《朱韩山座右铭》，赵之谦《张衡灵宪四屏》。

4、行距密，字距也密

如颜真卿《颜氏家庙碑》，行距与字距几无行走喘息之空间，都被线条密布塞满，因其字间拥挤，阅读不易，但别有一种盈满充实之美。

5、行距宽，字距也宽

如北魏《司马显姿墓志铭》行间与字间均极宽舒，有一种舒朗通畅之美。

上述有行有列式空间布局均属整齐规矩的一种，几乎是各体书法学习之初步，特别是在静态感较重且笔法森严的篆书与楷书，尤为书法学习的基础。隶书在东汉八分书成熟之后，也自成规矩系统。秦及

西汉早期的古隶则字形自由变化较大，不属于这个整严的空间形式，至于动态书法如行书及草书更不属此例。

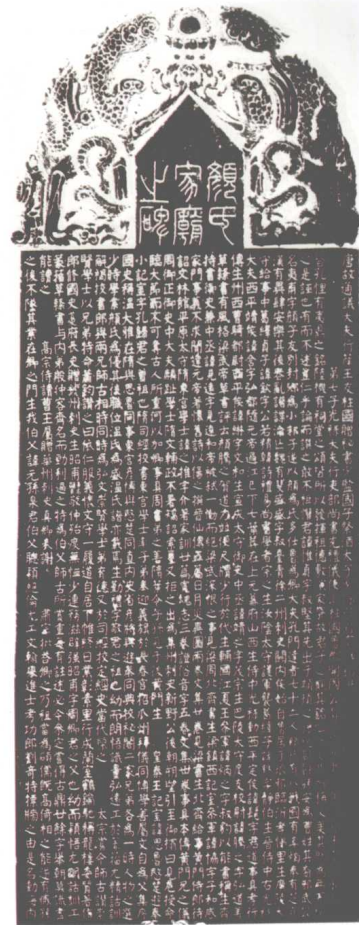
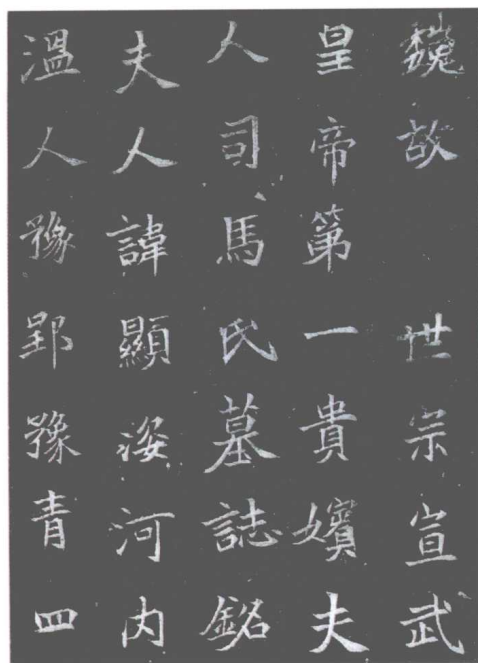
传统书法中，有行有列分行布白，因求规矩，为免于板滞，及生硬的缺憾，多数强化各个单字内在的笔势和体势的相互呼应，揖让顾盼、参差变化等方法技巧，巧妙的避开了因过度规矩而造成空间感分布如积薪束苇、算盘珠子一般所造成的僵化感。这是中国书法艺术不同于铅字印刷，不同于刻字凿文的匠气表现，而突出其整严中涵富内在强烈的生命力，并臻于艺术境地的主要成因。

东周《十四年陈侯午敦》

界格的出现，使中国文字更形整齐划一，遂往“方块文字”的特征发展。

北魏《司马显姿墓志铭》

行间与字间分布极宽，有一种舒朗通畅之美。



唐 颜真卿《颜氏家庙碑》局部 708年 碑藏西安碑林博物馆
字距行间，左右横列，肩靠肩，上下纵行顶头立足，像现代公寓建筑的密集空间。



北齐《赵郡王造像记》拓本 局部

界格空间，使整体空间整严清晰，更易于阅读。

行列的空间形式——二、有行无列

中国书法传统的书写方式为纵向竖写，故直行的视觉感觉特别强烈，一方面便于阅读的速度，一方面行的书写上下连贯性所谓的“行气”感觉增加，为使免于字字独立流于刻板，故书写时有大小、粗细、连笔或取笔势变化，而丰富了行气连贯的视觉效果，遂更接近于美，更接近于艺术气氛。所以，“有行无列”的空间形式，是中国书法形式空间最常见的一种布局，普遍见诸行草、古隶、大篆之中。即使如方峻整齐的楷书也不乏此种布局，然而还是以行、草及部分的古隶及大篆为数最多，变化也最丰富，且更富于美感。

有行无列的空间形式，反应在行与行的行距空间时，其距离未必相等。或同、或相近、或宽、或窄、或宽窄不一等都可能出现，但相较于列的变化，可以确定的是“无列”中的单字变化更多，特别是在字的面积大小变化，字与字之间的空间距离远近变化，每行字数多少不一的变化，及行的中轴线的直线、曲线或不规则的轴线变化等，丰富多样、目不暇给，其潜在可能性不一而足。

有关行、草的行气变化，因行、草自身已具的动态特质，行气自然较易掌握，属于静态性质的楷书及篆书（特别是小篆）若要求变化则多少增加些难度，但书史上楷、篆的行气变化佳作亦层出不穷，中国人在书法艺术空间之变化经营布局方面，所展现的创造能力与艺术禀赋确实令人赞叹。

我们先举行书与草书在“有行无列”中的例子，前者如被称为天下第一与第二行书，王羲之的《兰亭序》及颜真卿的《祭侄稿》，《兰亭序》之所以被誉为中国行书

史上的首席，主要还是在字的变化，与行气的走势，迭宕起伏，字形大小不一，相同字的造形变异与丰富表情，行气随势递转，整体空间如行云流水般自在无碍；而颜真卿的《祭侄

稿》寓悲愤于字里行间，因属草稿行笔无碍，且不假思索，随意点染，皆成佳篇。草书的部分，较突出的当然要属唐代孙过庭的《书谱》，全文洋洋洒洒，凡三千五百余字，作横卷



西周《保卣》拓本

虽是有行无列的安排，但各行所占据的空间不一，且曲折变形，有一种浓厚的绘画性空间张力。



殷商末期《小臣觶牺尊》拓本

早期大篆金文的笔画有粗有细，为了要齐整并顾及阅读容易，只能在行的纵向上统一，横列的字无法对齐，反而造成布局变化的美感。



东晋 王羲之《兰亭序》局部 353年 行书 卷 纸本 24.5厘米×69.9厘米 北京故宫博物院藏

有行无列的布局，纵行的规则化，使行的阅读顺畅，横列虽不整齐，但字的变化美增强。



东汉《幽州书佐秦君阡》拓本 105年
北京首都博物馆藏
有行无列，加上字的大小宽窄变化，空间变得更具戏剧诙谐效果。

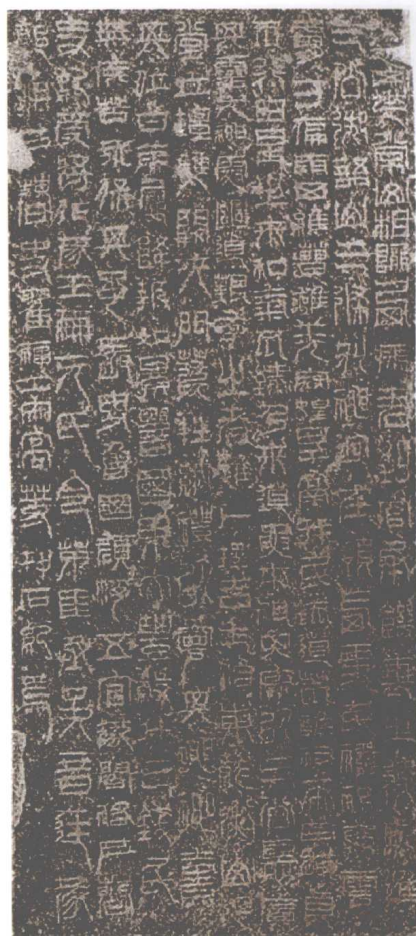
式构成，笔势纵横，飘逸沉着，唯其飘逸，则全幅散发一种平淡之奇；唯其沉着，则醇厚之味弥浓，而最诡异惊艳的是其章法，看似散漫无奇，随篇点画，但飘飘然有出尘之气，尤其是单字笔法变幻莫测，体现一种由行到草，由收到放，由缓入疾的运动感和节奏感，优美地将全幅带入时间经纬编织而成的绝妙空间之意象世界。就如同他在文章内容所述的“同自然之妙有，纤纤乎似初月之出天崖，落落乎犹众星之列汉河。”

而大篆的书写，关于有行无列的例子更多，像《令方彝》《小臣觶牺尊》及《保卣》，行的纵列感觉清晰，横列的单字安排大小错落，长短随意，直行纵走的单字的约束性全面解放，而形成一种接近具浓厚绘画氛围的空间张力，艺术特质突出且影响深远。

我们看《保卣》字体的空间分布，由不同大小、不同造形、不同粗细的接近几何造形可爱的抽象符号，不经意地排列在此处彼处，空间呼应的谐和感自然成形，更重要的是那单字的结体安排，忽紧忽松，乍疏乍密，形成一种有机的生命质素与造形特征。

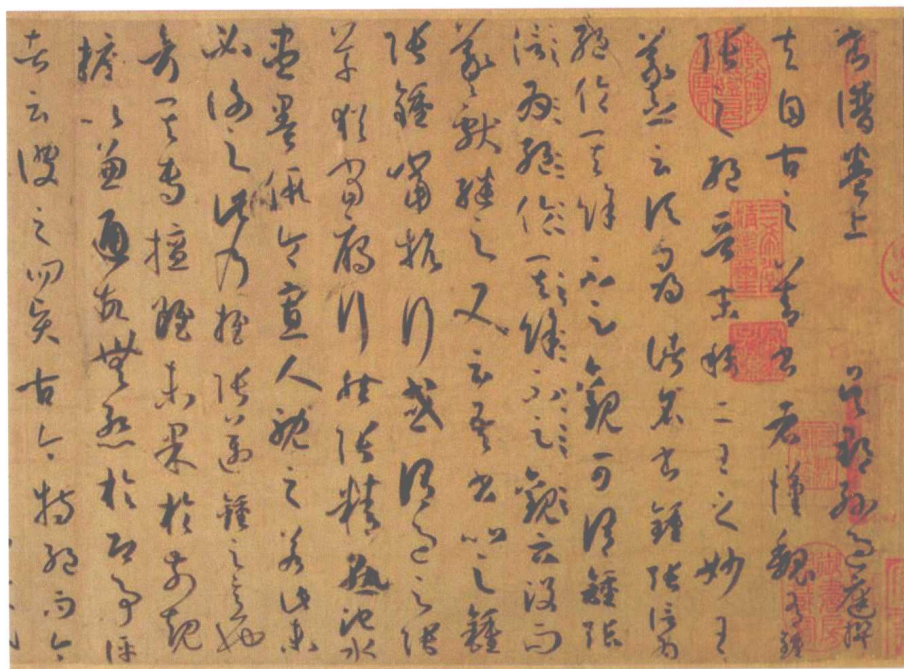
至于隶书的部分，可以在秦代小篆完成之后转化为东汉八分书过渡书体的古隶中找到，属于有行无列最具

代表性的古隶，便是东汉《幽州书佐秦君石阙》，汉《祀三公山碑》，汉《开通褒斜道刻石》，汉《元嘉元年画像石题论》，汉《五凤刻石》，《杨量买山地记》及《大吉买山地记》刻石等，都朴质率真，古意盎然，因其篆法用笔，故线条圆转有致；因其结体多变，故觉体态万千。汉简也有许多有行无列的例子，如《居延汉简》，因其多出民间书手，文字稚嫩可爱，较之宫廷庙堂文字书风，别有一种质胜于文，自然多于雕凿的朴实之美。相对于行、草、大篆及古隶的有行无列的空间布局，楷书具有行无列的例子，便少了很多，唐颜真卿楷书《自身告书帖》，及散见于石窟造像的佛像题记，如巩县石窟《比丘僧法称造像记》，北魏《比丘尼昙会阿容造像题记》，北魏《安定王造像题记》；时而表现出一种巍巍然的气势（如《自身告书帖》），时而流露出童稚般的天真与烂漫（如《比丘尼昙会阿容造像题记》），其空间形式跳脱了传统制式的框框，勇敢走进自由的天空，欣赏这类楷书，一如观赏儿童图画世界般，惊喜又复赞叹，绝妙又不失真



东汉《祀三公山碑》拓本 117年 北京故宫博物院

有行无列的美，在于各行字间的长短变化，纵行将不规则的列统一起来，横列却突破规矩的行的束缚。



唐 孙过庭《书谱》局部 草书 卷 纸本 27厘米×892厘米 台北故宫博物院藏
有行无列原属于行书的特质，但工整的草书也可以形成这种气氛，一方面能照顾纵行的秩序感，另一方面又能变化字间自由发挥的节奏之美。

情。

“有行”与“无列”，由一有一无的矛盾空间构成，一则表现为有秩序有规则的清晰明目的轨道，有迹可寻；一则表现为无秩序无规则的自由开阔的大路，羚羊挂角、杳无踪影，这种兼具整齐与多变，秩序与任运的两方面矛盾统一的优势，具形式活泼、书写方便的功能，提供了书写者无尽的想象空间（列的开放），但又不会失于放纵（行的限制），而致无可收拾的地步。

大体上，书史上有行无列的佳作，可说遍布整个书法史，普及于所有的书体（篆隶草行楷等五体书），这些优秀的作品之共同处，除了大章法大空间具备上述的特质之外，它们



北魏《比丘尼昙会阿容造像题记》拓片

魏碑属于楷体，但放在造像记里，冲出了轨道，有纵行的直行，但横列却多了一种禅佛的自在。



汉《元嘉元年画像石题字》拓片

由篆转为隶的笔法，尚保留着篆的瘦长的结体，而八分隶书的平扁造形与之形成有趣的对比，遂形成此有行无列的特殊空间布白之美。

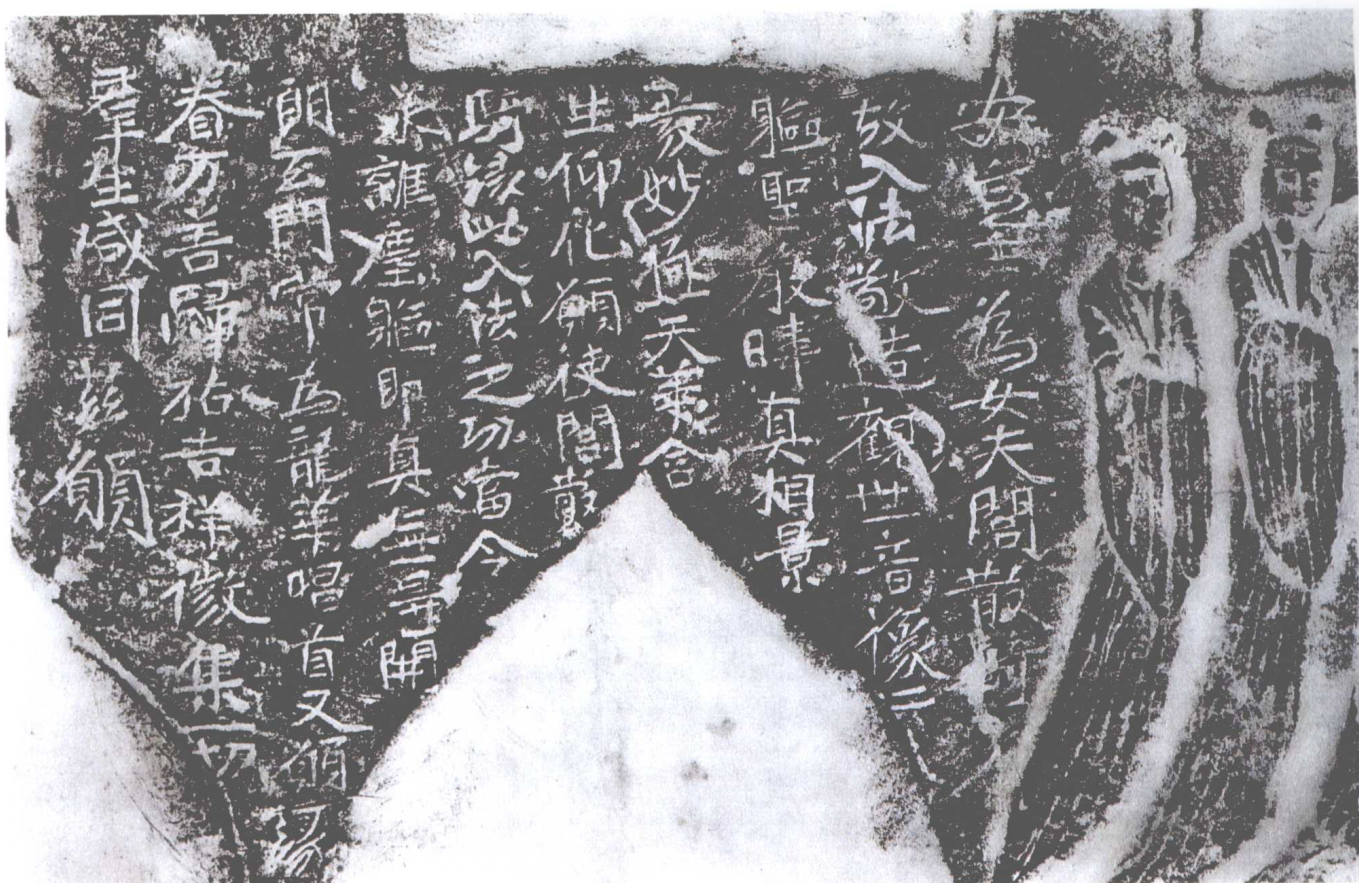
的内文单体字及单体字与单体字之间，共同具备了：1、随意布置 2、应机方便 3、奇正互出 4、进退从容 5、顾盼得宜 6、上下呼应 7、左右牵连

8、虚实变化 9、动静迁止，及 10、一气呵成的特质，所以这种空间布置，虽受制于“有行”的限囿，但都能使出浑身解数，幻化为缤纷耀眼的万千气象。



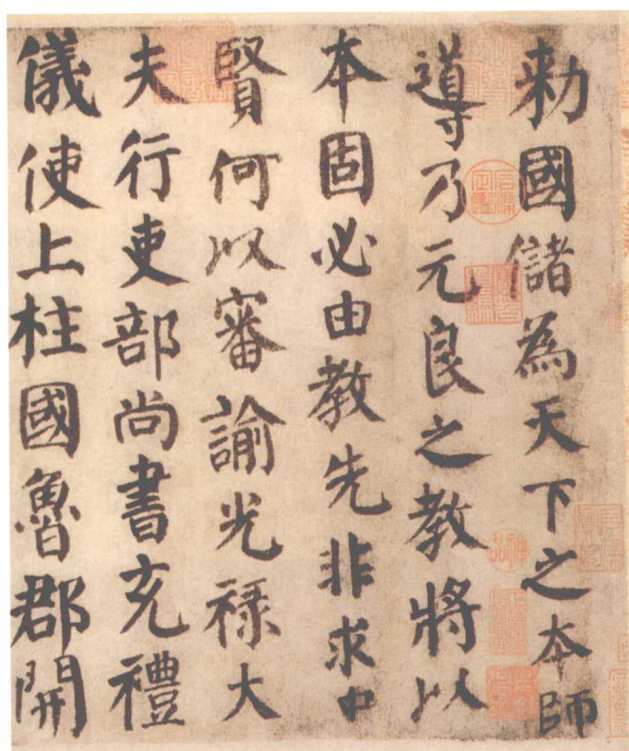
西汉《居延汉简》拓本 甘肃省文物考古研究所藏

简的直排纵行的书写方式，只能靠横列的单字来变化，而隶书拉长的左右撇夸张，使直行的规律性被破坏，而予以更大的自由度布局。



北魏《安定王造像题记》拓片

造像刻石的凹凸面，提供书写和刻凿更大的想象空间，其布局之自在安逸，又复是观赏者极大的视觉飨宴。



唐 颜真卿《自书告身帖》局部 780年 楷书 卷 纸本 30厘米×220.8厘米 东京书道博物馆藏

印象中，颜体的书法结体和行列布局都是井然有序，但这一件“有行无列”的作品显示楷书布局的另一种可能性。



东汉《大吉买山地记》拓本 76年 北京故宫博物院藏

各行都布置四字，但由大小、正欹和宽窄的随意安排，使视觉美感油然而生。

行列的空间形式——三、无行无列

根据汉字由创始到实用方面的发展来看，文字应更具简洁、方便，省时、省力的功能。换句话说，文字表意的实用功能愈向后期发展愈形提高，就历史的轨迹，中国书体发展的脉络原是如此，如由文字初期简单造型的甲骨文，而进入文字创造丰富成熟的大篆期，期间经小篆的统一期，再转为笔法操作更形简易方便，及转圆（篆）为方（隶），有简省时间的八分书，及同时出现的楷书、行书、草书（汉），都按照历史的规律与法则，形成极具效率的书写方法。尽管书体成型书风成规乃至笔法上的无止境的变化，都无法改变书法书写由上至下，由右至左的大的规矩范畴（现代前卫书法及笔记横写等为例外），历史上出现最多的便是“有行有列”及“有行无列”，而“无行无列”的书写现象，因为辨识与阅读的不便，这样的例子相对地变得极少极少，但作为一种书写的艺术，行草乃至狂草的出现，便打破这个实用的障碍，展现出绝妙的艺术形式与艺术之美，在此之前，发生于文字草创及成长的初期，无行无列的形式只在金文大篆里看到，但为了实用的目的，为了方便书写及普及大众化的这个不变的历史规则，金文大篆的无行无列仅昙花一现，稍纵即逝，为时极短，数量也极少。

我们检视金文时期的书风，在空间布置上，无行无列的有《麋妇觚》《何尊》，及甲骨文《图宰》，但即使是无行无列，若仔细分辨，仍可嗅出行列的轨迹。只有在草书兴起，人的自我意识抬头，主观意念受到重视之后，书写的实用功能转为审美的功能，或者说文字作为实用的功能外加审美的趣

味，使得文字变为审美的对象，书写佳作更为炙手可热的艺术品，它甚至超越了实用的范围，跃入了纯表现，纯精神领域，纯心灵超脱的艺术殿堂。我们看盛唐开狂草艺术的先河，怀素与张旭两位大师的作品，怀素的《自叙帖》（见第四页）和张旭的《古诗四帖》及《千字



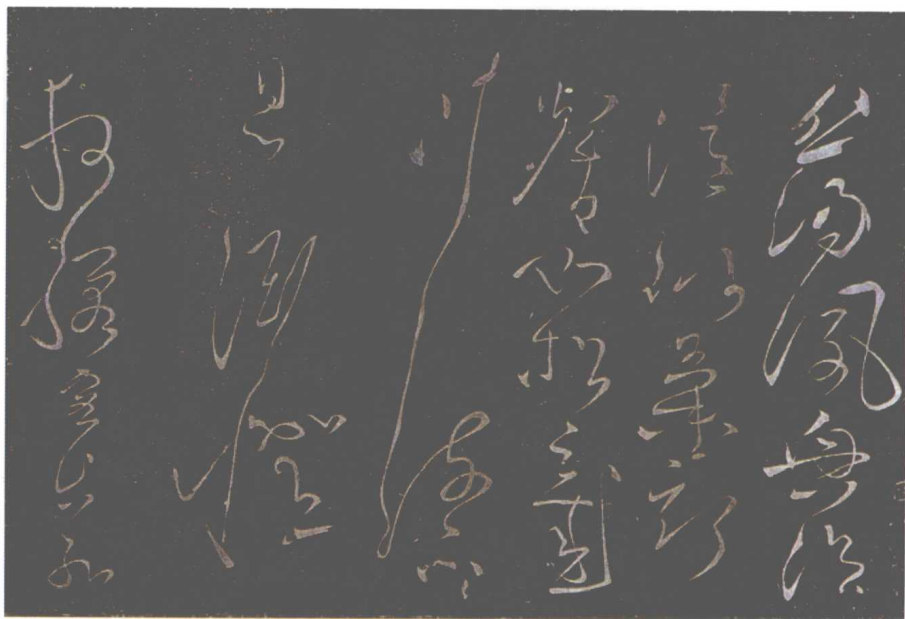
殷商《麋妇觚》拓片

早期金文的排列，既无行又无列，随意穿插，随意设置，都发一种天马行空，繁星罗列的畅怀之美。



殷商 甲骨文
《图宰》拓片

由上下两个部分组成的空间，都各自无拘无束地发挥，无行无列，通天达地的造形能力与空间布白的秉赋。



唐 张旭《千字文》局部 拓本 每页 25.9 厘米×14 厘米 上海博物馆藏

张旭的草书像一张由抽象线条任意组合而成的抽象画，即使不懂得内文，依然可以享受自由而奔放的线条产生的韵律美而对它赞叹不已。