

书法幅式入门

孙敦秀 编著

孫敦秀書法幅式文集

戊子年秋月海若子美林

国防大学出版社

书法幅式入门

孙敦秀 编著

孙敦秀书画文集

戊子年秋月海石老人孙敦秀

国防大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

书法幅式入门 / 孙敦秀编著. --北京: 国防大学出版社, 2011.10

ISBN 978-7-5626-1889-8

I. ①书… II. ①孙… III. ①汉字—书法—基本知识
IV. ①J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 108547 号

国防大学出版社出版发行

(北京市海淀区红山口甲 3 号)

邮编: 100091 电话: (010) 66772856

北京市业和印务有限公司印刷 新华书店经销

2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月第 1 次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 12 字数: 312 千字

印数: 1—5000 定价: 23.50 元

如有印装质量问题, 本社负责调换

书法家和书法爱好者创作书法作品，首要的就是要考虑采用什么样的形制(也叫幅式)的问题，只有选择好幅式后，才能相应地进行置势布阵、安排章法。本书就是针对这一问题着重对十种传统书法幅式产生的渊源、特征分门别类进行详细论证的，并对当今创新的几种书法幅式进行了尝试性的解析。因幅式不同，规格有别，要求各异，文中对百余幅传统典型的书法幅式及古、今书法家利用各种书体进行安排布局创作的书法作品作了详尽的评价，系统地讲述了章法布局的有关知识和技法。本书内容翔实，图文并茂，新颖别致，言之有物有据，能自成体系。它不仅适合广大书法爱好者和广大书法教师阅读，而且对于书法家也有一定的参考价值。



前言

软、硬笔书法都要有幅式意识

书法艺术和其他艺术类别一样，都有形式和内容两个方面，艺术的内容是丰富多彩的，与之相适应的形式也是多种多样的。从宏观到微观，从有机界到无机界，从自然到社会，不同的物质客体都有自己特殊的内容，从而也就有与之相适应的独特形式。当然，客观物质内在属性是形成其外部特征的根本原因，但是形式，尤其是外在形式，却是我们在观察、欣赏物象时所得到的第一个视觉印象。是人们全面认识事物的一个最基本、而又短暂的初始阶段。对于一件艺术品，尤其是一幅书法作品，其理亦然。当人们欣赏书法作品时，首先映入眼帘印入脑际的第一印象就是它的外在形式(即幅式)，最外露也最易为人所感知，其次才是它的章法布局、变幻无穷的笔势、和点画中所内含的筋骨血肉的深层形式，这种美感和意蕴绝不是可以一目了然的，而是要经过反复琢磨，用心体会，仔细品味才能感知的。当人们步入尺幅大小不等，幅式多样纷呈的软、硬笔书法作品展览大厅时，给人们第一视觉冲击的就是那高大而新颖的幅式，这种书法艺术外在的幅式的吸引，马上会造成人们视觉上的巨大刺激，之后才是作品的内在魅力在人们心中留下的抹不掉的痕迹，人们欣赏和创作书法作品也同样要经过从整体到局部，再从局部到整体这样一个反复的过程。所以对于创作书法作品来讲，只有那些既能产生强烈美感，又能充分表现出内容的形式，才是完美的艺术品。特别在现代艺术中，常常形式即是内容，内容即是形式。意大利表现主义美学大师克罗文直言不讳地讲道：“形式，只有形式，才是美的现实。”书法是文字的书写艺术，我们把它分为可感的外在形式和意象的内在形式。外在形式即是付诸直观的笔墨及幅式范畴中的中堂、条幅、横披、长卷、匾额、条屏等；内在形式则是由高度寓意性的变幻万千的点画、线条组合而成，内涵深藏其间，展现一种时空观念的“艺术符号”。这内外形式都可说是“有意味”的形式。这里我们主要研究其外在形式(即幅式)，以引起书法艺术工作者、爱好者对书法幅式意识的浓厚兴趣和对书法艺术的不懈追求。

幅式意识不是从书契一开始出现就有的，尽管我们从古籍中难以找到关于





这种意识行为产生和发展的记载，但从文字书契漫长的发展过程来看，我们至少可以这样认为：书契者从少有、甚至没有幅式意识到有意识，书法幅式从无到有，也是经过一个漫长发展过程。从书法鼻祖甲骨文来看，当时书契者的幅式意识较为淡薄，或者说是处于一种被动的状态。这主要是由当时盛行的书写材料决定的，在那漫长的无书写用纸、无书写工具的年代，文字的记录传世，只能在较为原始、且质地坚硬的载体材料上、并以粗糙的刀质工具刻画而成。试看甲骨文的载体则是那个年代易得的龟甲(乌龟的硬壳)、兽骨(牛、羊、鹿等兽类的肩胛骨)、人骨(为俘虏敌人首领的人头骨)等。这些载体材料虽然也要经过修整、刮磨的加工程序，但主要还是从利于存放、契刻的角度来考虑的，也不乏美的追求。在其上书契文字后，这些异形材料理所当然的被认可为当时的文字表现的一种幅式。也可称为立体的幅式。这些幅式的选用是不会超越当时现有的物质材料的，因此而受到物质材料方寸的局限，应是被动的，或者说是适应性阶段。所谓适应，就是人们在书写时必须服从书写材料的规格和安排，这种被迫的适应，其作用是微薄的。当时的幅式意识是处于半自觉和不自觉状态。由于文字契刻严格受到书写质地材料的限制，同时又无既定的模式效仿，全凭书契者的匠心独运。因此，显得自然质朴，随心所欲，没有半点做作，形成了这一时期特殊的文字书写的外在形式和风格。是以后书法幅式产生的温床和摇篮，是后世书法家对“返朴归真”艺术最高境界的追求和借鉴。

到了周代，特别是东周末期，幅式意识如同文字向书法的发展一样，“达到了有意识的阶段”。这种幅式意识的出发点完全是实用性的，如同人生下来的第一需要就要呼吸一样，它的第一需要就是实用。周代青铜器铭文的铸刻，其文字内容多是祭祀典礼、征伐记功、赏赐锡命、要盟券书、训诰臣下和颂扬先祖，并留存于后代子孙，因而对文字的契刻要求较高。笔画线条富有流动感，章法布局趋于规整化，幅式的适用较之甲骨文有更多的自由选择的余地。但必定要受到载体形式的制约，只能随物赋形，多是沿着圆弧自然弯曲来安排文字契刻。由此可见，这一时期追求幅式的规整美观，已成为人们在创作书法作品时的迫切愿望。东周末期，称霸于西北一带的秦襄王，为使自己的诗文永远不朽地流传后世，他请人将自己的诗文精细地镌刻在十块形如鼓状的石头上，每块石刻上一篇有韵的诗文，这就是在我国书法史上有着重大意义的“石鼓文”。被称为我国“书家第一法则。”这纯以字设物，以字赋形的圆形载体，它不仅成为了书法实用幅式的滥觞，同时从后世盛行的圆形幅



式，椭圆形幅式中也可以寻觅到这一母体的烙印。到了秦朝，这种实用幅式的运用更有过之而无不及。秦始皇统一全国后，实行了一系列的改革，其中包括文字的统一。显赫的武功文治，前所未有，所到之处，无不立石刻铭，歌功颂德。著名的《泰山刻石》、《峄山刻石》、《琅玕台刻石》、《会稽刻石》，均是这一时期出自李斯手笔的小篆书体样本，其字均以平均的直线和曲线所构成，字形长扁均匀地安排在各自的位置上，布白行列分明，这些特点至今仍被书法创作者所采用。这一时期的刻石，气势宏伟，堂堂正正，规矩统一，这便是当时书法幅式的代表形制，且影响以后的数千年；汉代的隶书碑刻，北朝的魏碑刻石，唐代的楷书碑刻等，均受秦代碑刻所影响，均代表当时每个时期的书法成就显赫于书坛，这种书法艺术的规范模式也受到后世特殊的提倡和尊重。纵观历史，我们可以得出这样一个结论，这种碑刻形制是特定的历史大背景下的产物，处处透出威武豪放的气概，阳刚之气扑面而来。它是书法实用阶段所表现的特有形式的永存的颂歌。后世的中堂幅式当从中来。这一时期(主要是汉代后期)，幅式理论的研究已露端倪，“幅”字作为书画作品的专用名词已广泛运用。唐代杜荀鹤《送青阳李明府》诗中有：“惟将六幅绢，写得九华山”的句子流传。可见“幅”字此时已作为书画作品规格、格式的专用名词而广泛运用，并得到文人墨客的首肯，成为后世书画“幅式”产生最早的依据和渊源。

书法幅式由实用阶段向欣赏阶段的过渡，同样和书法发展相伴相随，宋代大批文人诗家进入书法家的行列，他们有意识地将自身感受倾注于书法作品中，使书法作品带有浓厚的个人色彩和抒情意味。因此尚意书风成为宋代书法风格的一个鲜明的时代特征，开创了崇尚个人意趣的崭新的书法风貌。过去那种单一规整的幅式远不能适应这一时期书法艺术发展的需要，由单一向多元化发展，成为这一时期书法幅式的主流。这的确给人一种既潇洒又严整的新鲜之感，人们的幅式意识逐渐增强，可以说，当时的书法幅式的发展日臻完备。除中堂、条幅在唐代以前就已形成，后于明代由宫廷传到民间外，条屏已成为宋代书画表现形式之一；对联的大兴，同样是宋代文人学士以题写对联为雅事而流行开来；宋代的横披幅式已进入文人的诗词书写中，并很快普及、渗透到民间；匾额在宋代各学堂中普遍悬挂，并成为当时的时尚；扇面的书写，在当时也已作为一种极雅的方式，目前，流传最早的团扇面，为宋徽宗赵佶的一幅草书团扇为最。所以宋代书家们对书法外在形式的认同和运用，深受这一时期的文化因素影响，也是书法成熟的重要标志之一。随着宋代书法意识的增



强，幅式种类也相应增多得以逐步完善和广泛应用，并为人们的书写实践所接受。对后世丰富多彩的幅式运用和幅式创造具有启迪、引导作用。宋代把幅式效果的讲究推到一个新阶段，全方位开启了幅式运用的新天地。

可以肯定，历史越往前发展，书法幅式运用的经验越丰富。在书法艺术为适应实用性需要而发展的时代，幅式首先具有为实用性服务的特点，单调而程式化的格式就是其中特点之一。在书法逐渐成为艺术以后，特别到了宋代，人们努力从各方面寻求或丰富自己的书法艺术表现力，幅式便以有着书法独立的艺术姿态趋向于更加丰富多彩，并做到内容与形式的浑然一体。到了现在，书法幅式的选用和创新，书法意识的增强仍是不可忽略的大问题，书家选用幅式，除根据纸张的大小和书写内容的择取外，还要根据建筑空间的要求来安排，要有强烈的时代特征。尽管大多数幅式已经是古老的艺术形式，但千百年来经过千百万人的共同实践，已经形成了一些带有普遍意义的规律，并为当今人们所继承、发扬。这是传统和现代的对接，是格式和最新内容的谐调，具有强劲的生命力。在书法创作中，不可忽视这样一种复杂的情况，同一书法创作内容往往有多种不同的形式可以利用；某一特定的形式也可以用来表现不同的内容。从某种意义上讲：形式较为保守，具有相对的稳定性，内容相对形式来说则比较活跃、易变。但随着书法艺术创作内容的发展更新，某些形式必然会落后于发展的客观要求，这就需要我们积极建立适合于自己需要的新形式。新形式的产生，意味着在更高的基础上的不断发展和完善。当前，对新事物最敏感，进取心最为强烈的书法工作者，他们大多不满足只局限于传统的书法幅式之中，他们的审美趣味不断提高，他们以与时俱进的拓新精神，大胆进行尝试，创造出了抒今日之情怀，展时代之风采，标当世之风骚，引起大众共鸣的新形式。因此我们既不能忽视许多流传了千百年的传统书写格式，也不能固守这块已得的根据地，而应该在掌握一定的传统格式外，以此作为我们进行书法艺术创作的契机和切入点，创造出具有时代特点且令人耳目一新的书法幅式，从而创作出形美而蕴藉深厚的书法艺术佳作。

本书坚持以“存旧”为主旨，并给人“立新”之启发。力求书家看了不以为浅薄，一般书法爱好者阅读不觉艰深，使之既能作为初学者的入门读物，又可作为爱好者的深造向导；既可以使读者从书中得到一些收获，又可以从中给人以新的启迪和思考。若能如此笔者将感到万分欣慰。

孙敦秀

目 录

前言	1
一、中堂	1
二、条幅	17
三、条屏	35
四、对联	48
五、横披	73
六、手卷	88
七、册页	100
八、匾额	114
九、扇面	127
十、斗方	146
十一、黄金分割式	165
十二、宝塔式	170
十三、半圆式	172
十四、残缺式	175





一、中堂

中堂是书法艺术表现的传统幅式之一种，是书法格式竖式家族中的庞大者。“中堂”一词是指我国传统对称形式房屋结构中的正中一间。即三间正房，其中间开门的一间称为中堂。当今苏北一带广大地区人们对坐北朝南的房屋建筑，仍统称为堂屋。书画幅式中的“中堂”，顾名思义，是指悬挂在厅堂正中的书画作品，它迎门而悬，位置显赫，两旁往往配以相称的楹联，也有人称此为“堂幅”。中堂幅制都比较宽大，故多用整幅宣纸书写之，因宣纸纸幅的长宽大小不一，而幅式名称各异，最常见的纸张长度一般分为四尺、五尺、六尺多种，宽为长的一半，中堂幅制也基本采用这样的比例，长宽之比为二比一。以四尺宣纸立幅所作的字画称为四尺中堂（四尺长，二尺宽）；以五尺宣纸立幅所作的字画称为五尺中堂（五尺长，二尺半宽）；以六尺宣纸立幅所作的字画称为六尺中堂（六尺长，三尺宽）；另外，以三尺宣纸立幅所作的字画称为小中堂，以八尺、丈二、丈六宣纸立幅所作字画，则称为大中堂。

中堂的形制，当从秦汉高碑大碣刻文演变而来，并产生于唐代以前，以庄重肃穆的篆书、隶书、正楷书体题写，给人一种气宇轩昂，端庄严整、崇高壮美之感觉。到了明代，宫廷中已较盛行悬挂这种形式的大幅字画，并传至民间，后逐渐形成一种社会习俗和风气，当时已见及“中堂”这一名称。清代，“中堂”一词多载于书籍的字里行间，刘鹗的《老残游记》第三回：“只有中间挂着一幅中堂，只画一个人。”当今，这一幅式，已从古人那种封闭而恒久稳定的书斋文化，演变到空阔宽敞的楼堂馆所的展厅艺术。书斋意识的淡化，展厅意识的强化，造成了有别于古代书法风貌的时代特征，使得广大书法实践者多以此幅式创作书法作品，且大有继往开来之势。当人们步入宽大的书画展览厅时，给人的第一视觉冲击就是那高大的中堂幅式，多显示出它那特大的体魄、沉稳持重而恢宏的气度，展现了它在众多书法幅式中不可动摇的权威地位，同时，它又较为普遍地进入到寻常百姓的房舍家中，丰富着人们的精神文化生活，成为人民群众喜闻乐见的艺术品。

中堂字画，除大幅纸张书画外，还有装裱成直幅悬挂形式的裱件，在其下方轴杆的两边安装上轴头，使其雅致平润，美观大方，宜于悬挂和欣赏。使这



一幅式的字画艺术更是锦上添花，富丽堂皇。旧时中堂书法作品多为一字，现在中堂书法作品除字数少的以外，也可多到百字以上。内容可以是一首诗词，一篇短文，或是一段话。多采取动势较小的书体，也可用动势较大的草书题写。它既可以创作庄重严谨的作品，也可以作一些构思巧妙的布白，因是整纸直幅竖写，所以在章法布局上也因字的多少和字体的异同而有所变化。总之，中堂在创作中，要力求严整中寓于变化，庄重中显现灵活，巧妙中蕴含情趣。其常见的题写方法有以下几种：

一、大字式构图法。

其内容仅是几个字的警句、格言或一个字的吉言(福、禄、寿)以及动物名称(虎、龙、凤)等。因字数较少，所以书写起来非大字不能充满纸幅。这种大字古称擘窠大字或擘窠巨书，又称为榜书。榜书大字，尤为难写。清代康有为《广艺舟双楫》中载：“惟榜书极难，真所谓非精笔佳纸，晴天爽气，不能为书。”因榜书字大，应选用大笔书写，吮墨要多，笔酣墨畅，方能写出大字的气派威风。构图讲究均衡、和谐、稳健持重、舒展宽博，才能给人一种气势浑然之感觉。清代艺术大师吴昌硕的“寿”字篆书立轴，如图(1)作者用笔豪肆，结体自出新意，将方正疏朗的《石鼓文》文字写成长方形。该字笔画繁多，作者着意安排，以长见长，形成茂密峻伟，雄厚浑阔的磅礴气势。该字用墨浓厚，墨滓笔痕似高出纸面一层，笔画中枯笔时现，笔画外缘金石趣味自现。据说吴昌硕晚年所作书之墨若糊，故其笔画若油漆若油墨，墨借笔生风骨，笔得墨显精神。此字正是吴老八十岁喜用浓墨之时的扛鼎之作，松鹤遐龄，实属难得。鉴于该字上下充盈天地，左右留有空白，作者将款语分为上下款句题写，右上左下，行书两行，动势较大，起到了较好的补白作用，从而更衬托出“寿”字铸铁刊石的意趣，和那只能意会难以言传的“长寿”之意的内涵。给人以严整庄重的艺术感受，两



图1



方印章钤于下款之后，第二方印章高于寿字的地脚处，既适中又美观，真可谓恰到好处，不容置疑。

当代书家谢德萍书写的“虎”字楷书中堂，如图(2)，作者将颜体与魏碑相结合，运用转动笔法，写出这一榜书大字，笔画凝重，骨棱分明，气势磅礴，端庄雄浑，“虎”威溢出字外，给人以气吞山河的艺术感受。鉴于该字的布白，左右满幅，上下充盈天地，款语部分不易两边题写，作者巧妙地将款语题写在该字的下端，草书三五行，动势较大，生动活泼，起到了较好的补白作用，从而更衬出了“虎”字的威风庄严，使其主题更加鲜明，神采焕发。印章盖在作品左下角，适中而恰到好处。



图2

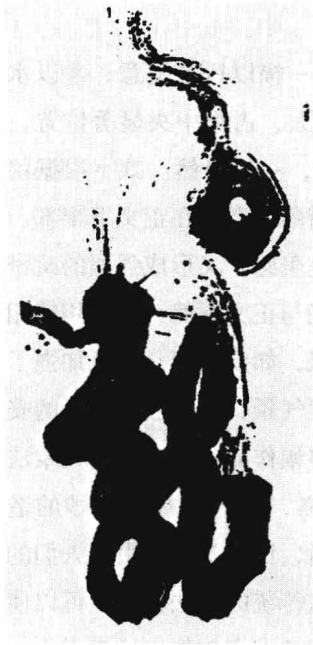


图3

随着对外文化的交流，我国传统的书法艺术和书法幅式也一同为海外人士所借鉴和效仿，成为他们创作书法作品时的书写格式。1980年，日本著名书法家川上景年来到北京，在中国美术馆举办个人书法展览，笔者曾看到两幅“龙”、“虎”字巨幅中堂。如图(3)，“龙”字中堂，其字高达两米以上，草书写成。起笔一点画，笔从空中猛然落下，墨点四溅，一笔而就龙首之威，意蕴其中；整个字动感极强，虚实相映，浓淡湿枯相间，笔墨功底自显。整幅作品无一款字，干净利落，印首盖一闲章，似系珠之“珠”寓意。该作品主题鲜明，神采焕发，给人以想象的广阔空间。由于该字巨大，用墨极为讲究，是用多锭；墨磨成墨汁而书写之。据川上景年讲，他写的“龙”、“虎”两个大字，所用的墨是他花了一天时间磨出来的。中堂幅式的大字布局，除上



述几种常见的书写方式外，现代书家也别出心裁地参照绘画构图的格式进行布白，既丰富了书法的内在内容，又发展了书法的表现形式，增强了书法的蕴含意境。当代书家谢德萍所书“飞流”两字中堂，如图(4)，就是一幅较有创意的中堂新作，楷书“飞流”二字，骨老血浓，姿态奇妙，稳坐中军大帐。点如垒石，撇如流水，横竖如钢筋铁骨，其势如石飞水流。

在作品意境美的创作上，渗透贯穿着刚健与婀娜的两种风格，鲜明地体现出一种美的理想，不愧为一幅成功的佳作。观榜书“飞流”二字，很容易引起人们对唐朝诗人李白的名篇《望庐山瀑布》一诗的吟诵。作者有意识地将全文作为款语题写在两字之间空白处和两字左侧候款处，这对烘托气氛，增强艺术意境，陪衬主题方面，起到了较好的作用。起首印盖在正文“飞”字右下侧，姓章和名章盖在正文两字凹部空白处，符合钤印“用三不用四，盖取奇款，其扶阳抑阴之意乎”。



图4

当代书家姜华的“心画”中堂，如图(5)，就是一幅以行草笔意，参以水墨变化创作的一幅篆书佳作。正文“心画”二字很大，占据中央显著位置，“心”字浓墨书写，“画”字枯笔写成，浓淡湿枯，一任自然。款字根据留下的空间长短错落地布置在正文下半部。



图5

既呈现一种参差美感，又形成强烈的疏密比照，同时又能与正文浑然一体，相辅相成，似百鸟朝风，如众星捧月，既加强了作品的生动活泼气氛，又增强了布局的安定稳重。统观整幅作品，宾主分明，章法如画，别具一格，新颖有加。巧妙的造型，悠远的意境，比绘画更能引起人们的欣赏和赞叹。这传统的书法幅式，可以使有造诣且有创新的书家创作出妙趣无穷、耐人寻味并具有现代意味的书法佳作。这



正是现代书法家努力的方向，奋斗的目标，追求的品位。

二、多字数构图法。其内容多为一首诗词或字数较多的联语、短文、节句等。各种书体均可，一般以动势较小的书体为佳，不过书写内容在一幅作品中要有头有尾，独立而完整的。虽然是诗文的节句，但所选诗句必须要有较完整的意思。书写时，应根据字数的多少和不同书体的选择画格或折格，画行或折行。一般情况下，画格和折格适合于篆、隶、楷书体，所不同的是：篆书取纵势，行距较字距要宽一点，以长方格为宜；隶书取横势，字距较行距要宽一些，以扁方格为妙；楷书取方正，纵横距离相等，以方格为佳，画行或折行适合于行草书体。其写法当从右起顶格、顶行书写，先上后下，由右至左，秩序井然，以至逐字逐行写全部内容。但要注意，文不分段，句不加点，这样可使字势连贯，筋脉相连。如果写几行诗或一阕词，可另起头或空一格，但应避免将这个空白留在一行的起首处，因为这样容易产生一种塌陷和残缺感。多字数构图法，可归纳为以下三种：

(一)纵横成行布局法。根据字体和内容字数的多少，先将纸画或折成各种方格，然后对号入座，但四边要留空白，天地稍宽，左右窄小，这种章法其特点是行列分明，字字所得，整洁清朗，端庄美观，给人以醒目爽心之感。篆、隶、楷书动势微弱，装饰性强，故多取用此法布局。如周时的《班簋铭文》、秦代的《石鼓文》、汉代的《张迁表颂》、北魏时的《张猛龙碑》、唐代颜真卿的《多宝塔碑》、柳公权的《神策军碑》等，无不取此法，后经历代书法家的不断实践，使这一布局法在中堂幅式中得以更充分、更完美的体现，并显示出它强大的艺术生命力。再如清代吴昌硕书写的篆书作品，如图(6)，长一百四十九点九厘米，宽八十二点三厘米，它当为中堂幅式，其构图就



图6



是采用纵有行，横成列排布的。所写篆字取《石鼓字》掺以邓石如笔法，并一反石鼓文字的横向扁方形而变成纵向发展，体势修长，左右上下，参差取势，奇崛横溢，别开生面。整幅作品，横竖成行而不呆板，规矩中多呈变化，平正中蕴有错落，静态中显示出动感，字里行间充分体现了动与静，严肃与活泼的统一，最后一行只书四字，留有一大“空白地带”，款语分三行题于该处，字小而适中，密布而充实，最后盖一方印章，和款语保持齐整，且又高于正文末字处，处理得当，位置绝佳。此幅作品不愧为一幅变化丰富而又浑然一体的翰墨佳作。

用隶书书写中堂幅式时，同样取用此法布局。清代书法家姚元之的隶书中堂，如图(7)，作品中正文隶书一百八十五字，文后题跋八十多字，共计二百六十多字，可算是中堂的较大者。正文字体一反隶书横向取势，字呈扁形的特点，而变成长方的结体，为不失隶书布局的那种直窄横宽 的书写效果和情趣，作者着意将字距加大，行距紧凑，循格书写，纵横行列分明，给人一种安详恬静的感觉。该书体不仅具有《曹全碑》的法度，而且也具有《史晨碑》的意味，波磔笔画，循规蹈矩，横画粗壮，竖画瘦劲，结体稳健，表明作者对汉碑有着广泛的研究和极深的造诣，款字用行草题写，较活泼生动，两者对比，风格迥异，更显生气盎然，八十余字的跋语落于下款处，不可谓不多，洋洋洒洒三行，占据全篇三分之一稍弱一点，但整个布局依然均衡有致，疏密适度，错落生姿。款下两印，一小一大，不越规出界，美中不足只是第二方印稍大了一点。

笔者的习作隶书中堂，如图(8)，



图7



江連筆故
天點三人
際碧月西
流空下群
蘇畫黃
畫揚黃
唯州鶴
見孤樓
長帆煙

图8

另外动势微弱的正楷、魏碑书体，因装饰性较强，在书写中堂幅式时，也多取用此布局法。北京已故书法家张希禄先生的魏楷书体中堂，如图(9)也是采用纵横成行布局法进行落墨的，这幅作品属于平整一类。结构端庄凝重，笔势遒劲，笔法稳健，字体呈楷书之正，草书之情，既有《郑文公碑》之特点，又富有时代之气息，给人以严肃古朴之感。通篇以三行构图，七字一行，末行空一字之格，留白寡少，远不如空三格为妙，灵透之美则自然溢出。款语以行书题写，上下分两部分，中间留一空隙，既清晰明了，透气空灵，又弥补正文满实之弊。起首章盖于正文第一、二个字的右侧处，且用朱文长印，极为适当，既避免了上方分量过重，又和下面的姓名章，遥相呼应，使整幅作品显得安稳、谐调。

它山之石，可以攻玉。当今，有较多的书家是以这种幅式的章法，与对联式构图法结合起来进行书法创作的，其形式新颖别致，不愧为中堂幅式中的新品种，我们姑且称之为对联式中堂，其内容为相互对称的对偶语句，上下齐整，两行对称，字字

我在书写前将纸折成方格(也可为扁方格)，之后依据隶书字形横向取势，字呈扁形的个性，循格书写，但不能将方格写满，四周要留有空白，以求达到空白处直窄横宽的效果。以突出隶书整齐规矩的排列分布之特点，给人一种月朗星耀之境。款字用隶书行意，较活泼生动，使两者既有照应，又有对比，章法更显得有生气；款字题写小于正文文字，以显示主次分明，大小和谐，使全篇呈现统一之美。此幅为四尺宣纸写成，正文下余四字位置，此处如题长款，会有闷塞之感；如另行署款，又显留白太多，影响章法美，故题一穷款，盖一方姓名章，整篇布局较为谐调，天地齐整，行列分明，恰如阅兵方队之阵容，稳重、规整、威严之意，油然而生。

垂綏飲清露沆
出疎桐居高聲自
遠非是藉秋風

唐詩一首 希祿

图9



图10

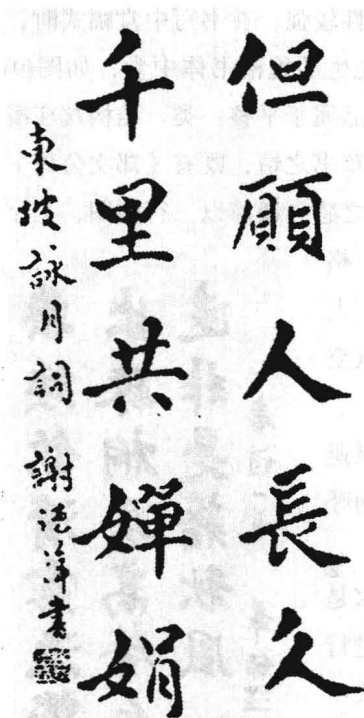


图11

均等，有五言、六言、七言等，篆、隶、楷、行书体均可。书写时正文不一定要居中，根据情况来定，款式一律落在左侧候款处。这样既不失对联之个性，又具备中堂布局之特点，颇受书家喜爱。

艺术大师李可染不仅在画坛享有盛名，而且书艺非凡，他创作的一幅行书中堂，如图(10)，颇具对联式中堂布局特点，两句联语分两行布白，作有行无列式安排，不求字字对正，但求参差之美，大小、粗细、疏密、苍润谐调一致的统一在此作品内，创意纯朴自然而不矫揉造作，匠心独运而不逾法度。结字严谨，笔画凝重，颇具大家风度。款语题写作者较喜欢从题头写到尾与正文齐头并足，印章两方印在第二行款语空白处，作者却一反两方印章距离最佳空间为一印之距的常规，两印距离加大，而后一方印又盖在与第一行款语及正文齐脚处，这样题款，钤印的定位均有悖书法常规，可能是作者的爱好习惯或独到之处。笔者认为，这幅作品从章法上讲，款字起首过高，收尾过低，与正文似不谐调，应为一忌。钤印太低，甚至低于正文，有下坠感，整个款语部分似有喧宾夺主之感。

书家谢德萍书的五言联语中堂，如图(11)书写时联语靠右侧落墨，顺次分两行安排，但不居中，每字大小一致且对应齐整，两行天地无错位之分，笔画短小有力，结体舒展开张，看上去稳而严整，多呈天趣。款字以小楷一行题写于正文左侧，首字起自正文末行第一字左下处，止于最后一字