

形势衍

书法创作论之二

沃兴华 著

上海古籍出版社

形势衍

书法创作论之二

沃兴华 著



上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

形势衍:书法创作论之二/沃兴华著. —上海:上海古籍出版社,2010.8

ISBN 978-7-5325-5619-9

I. ①形… II. ①沃… III. ①汉字-书法-研究
IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第102545号

形 势 衍

书法创作论之二

沃兴华 著

上海世纪出版股份有限公司 出版

上海古籍出版社

(上海瑞金二路272号 邮政编码200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

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

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海展强印刷有限公司印刷

开本 889×1194 1/16 印张 12 插页 4

2010年8月第1版 2010年8月第1次印刷

印数: 1—3,300

ISBN 978-7-5325-5619-9

J·341 定价:52.00元

如有质量问题,请与承印公司联系

前言

形与势是书法艺术中最基本也是最重要的问题。形势理论源自兵法。

春秋战国,百家争鸣,其中兵家是为显学。“汉兴,张良、韩信序次兵法,凡百八十二家”。班固著《汉书·艺文志》,将兵书分为四种:一权谋,二形势,三阴阳,四技巧。据《三国志》裴松之注的记载:诸葛亮向刘禅推荐的必读书是法家著作和兵书,孙权提示吕蒙“宜急读”的书也是史书和兵书。由此可见汉魏时期,人们对兵法非常热衷。

汉末魏晋,兵法盛行的同时,书法艺术也突飞猛进。首先,分书走向成熟,原先篆书那一根等粗的线条演变为横竖撇捺等各种点画,蚕头雁尾,一波三折,造形上极夸饰之能事。然后,又迅速地从分书向楷书、从隶书向行书、从章草向今草演变,所有这些演变都强调书写之势,追求点画的上下相属,连绵不断,特别注重笔势。形与势成为当时书法的创作重心,而这样的创作在方法上与兵法相似,于是,人们就借助兵法来讨论书法,蔡邕《九势》说:“夫书肇自然,自然既出,阴阳生焉,阴阳既生,形势出焉。”兵法中的阴阳与形势成为中国书法史上凿破鸿蒙的理论基石。

蔡邕之后,卫夫人以兵阵之法论书,取名为《笔阵图》。王羲之《题卫夫人〈笔阵图〉后》开门见山的第一句话就说:“夫纸者阵也,笔者刀稍也,墨者鍪甲也,水砚者城池也,心意者将军也,本领者副将也,结构者谋略也,颭笔者吉凶也,出入者号令也,屈折者杀戮也”,将书法创作的每个环节都与兵法一一配对。这样的研究俨然成为一种风气,以至于一般的书法论著都以形势为名,成公绥有《隶书体》,王珣有《行书状》,萧衍有《草书状》(体和状都与形同义)。蔡邕有《九势》,卫恒有《四体书势》(包括《字势》、《篆势》、《隶势》和《草势》),还有索靖的《草书势》,王羲之的《笔势论十二章》等等。即使其他各种著作,无论人物品评、作品赏析还是技法阐述,也都以阴阳和形势作为分析和评判的理论基础,详见第一章第三节“形势合一”。

魏晋以后,阴阳与形势成为书法理论的核心问题,一千多年来,经过历代书法家的努力,其内容不断扩大和深入,阴阳理论将书法艺术中所有的表现形式都建立在一种对比关系的基础上,例如用笔的轻重快慢、点画的粗细方圆、结体的大小正侧、章法的疏密虚实、墨色的枯湿浓淡等等。形势理论则将所有对比关系分为两大系列并加以不同组合,一大系列如粗细方圆、正侧大小等皆为形,为空间造形,偏向绘画;另一大系列如轻重快慢、离合断续等皆为势,为时间节奏,偏向音乐。形势合一使中国书法艺术的发展逐渐融音乐与绘画于一体,融时间与空间为一体,成为一种形而上的艺术。正因为如此,近代康有为在《广艺舟双楫》中说“书为形学”,紧接着又说:“古人论书,以势为先。”拈出形势两字,作为书法艺术的基本定义。

二

前年底,在网上看到两位朋友临摹的民间书法,有些想法,写成帖子,为配附图,临摹了一些颜真卿作品。去年初,那些想法还在发酵,便利用寒假,又临摹了一批齐白石、米芾、怀素、董其昌、祝允明、王铎和王羲之等人的代表作。感觉不错,于是每个人都挑选一部分,加上以前写的关于他们的文章,汇编成书,取名为《名家法书意临》,交出版社了。

交稿的时候曾经想到,将历代名家法书放在一起,没有一个专题,仅仅是罗列众说,内容太杂太散。但是当时有其他事情要做,就不改了。大约半个月后,编辑来信,指出了这个问题。我很惭愧,想起读研究生时老师的教诲:不示人以璞,想起自己的一贯原则:要努力使每一次作品的发表都有一个探索和提高的过程,便赶快去出版社将书稿要回来了。

怎么改,首先要确定研究的对象和课题,为此反复推敲,选择了米芾、徐渭、董其昌和王铎四位书法家。选择的理由有三:第一他们都很有名,对当代书法影响极大。第二他们都强调传统,注重临摹,尤其是董其昌和王铎的传世临摹作品特别多。第三他们的作品有一个共性,无论临摹还是创作都特别强调书写之势,可以归为一类进行研究。这些理由中第三条尤其重要,从书写之势出发,米芾笔势体势并重,徐渭将它们推向极致,以后的书法家开始在兼顾的同时,有所偏重,董其昌强调笔势,王铎强调体势,这样的嬗变是一个很有趣而且很有意义的学术课题。

作出这种选择,其背后推手就是前面所说的对形势问题的认识。但是,开始时并没有意识到这一点,后来在改写过程中,它逐渐从幕后走到前台,由潜意识变为主导意识,甚至压倒一切,最后成为全书的主要内容。从意临的介绍到形势的阐述,这是一个重大转变,经历了逐渐修改的过程。第一次修改稿将全书分为两大部分,第一部分“立意”,着重讲笔法和形势,第二部分“意临”,主要讲如何将对笔法和形势的认识落实到对法帖的选择、理解和表现之中。构想不错,但是,初稿主要讲意临,本来就比较散漫,添加了形势和笔法的问题之后,相互之间缺少协调,感觉很乱。于是,不得不进一步修改,在征求了姜鹏、王子庸、李兴奕等先生的意见之后,尽量压缩和精简原先的临摹内容。笔则笔,削则削,凡是无关形势的枝枝节节全部砍掉,结果主题比较集中和突出了。全书的论旨为:书法创作的方法就是在笔法基础上的形势变化。全书的结构为:从点画中的形和势,推衍到结体中的笔势和体势,再推衍到章法中的时间节奏和空间造形,根据这个论旨和结构,仿造熊十力先生的《乾坤衍》,书名也就有了,叫作《形势衍》。

三

定稿共有三章,第一章“论形势”,第二章“名家法书中的体势和笔势”,第三章“我所追求的空间造形和时间节奏”。三章中第一章是理论阐述,第二和第三章都以实践为主,包括临摹和创作,这样的体例偏重于实践。为什么要这样?原因有两个:

第一,在学习方法上,我从来不相信理论和实践是可以打成两截的,我相信王阳明“致良知”的学说,他强调为学的心和意必须落到实处,“指心之发动处谓之意,指意之灵明处谓之知,指意之涉着处谓之物,只是一件,意未有悬空的,必着事物”。他主张“知行不可分作两事”,“知是行的主意,行为知的工夫”,“知之真切笃定即是行,行之明觉精察即是知”,良知必须“在事上磨炼”,使事事物物皆得其理。我学习书法四十多年,一直是按照“知行合一”的方法走过来的,先帖学,后碑学,然后碑帖兼修,反反复复,不断在形与势、笔势与体势,时间节奏与空间

造形的范围中来回奔突,实践产生想法,想法上升为理论,理论落实到实践,实践又丰富了理论……理论和实践相辅相成,推动了对形势问题认识的不断深入。因此,现在要表达这种观念,我觉得也应当理论和实践并重,不能偏废。

第二,在理论表达上,我信心不足,往往很亢奋的创作,很激动的想法,写成文字却是平平常常的。这说明在从作品到想法再到文字的表达过程中,遗漏了许多信息,为了弥补这种遗漏,我觉得也有必要将文字和作品作为一个有机的整体同时展示出来。小说家史铁生说:“历来的小说,多是把成品端出来给人看,而把它的生成过程隐藏起来,把徘徊于塑造与受造之间的那一缕游魂隐藏起来,其实这可能是拾了芝麻丢了西瓜,因为谁也说不定,那塑造与受造之中的犹豫、徘徊是不是更有价值?拆、组、取舍之间,准定没有更玄妙动人的心流?”我有这样的体会,临摹前人法书,同时看他们的著作,从作品到文字,再从文字到作品,相互比照,常常会有新的发现和感动。推己及人,我相信本书的读者也一定能通过这些作品来加深对文字内容的理解,甚至通过作品和文字的内在联系去进一步探究语言所难以表达的那种“游魂”和“心流”。

四

书法作为一门自觉的艺术始于汉末,至今已有一千八百多年。在这漫长的历史中,它的理论研究不断地从浑论走向分析,从宏观走向微观,各种问题经过分门别类的条分缕析之后,日益细化日益精致,它在带来丰富性和缜密性的同时,一个消极影响就是逐渐地使人们的眼光变得拘泥,心胸变得狭窄,失去了恢宏与博大的精神,甚至被各种引申出来的枝节问题所误导,走向歧路,与艺术的本质渐行渐远。

这种状况为清以来的有识之士所痛心,他们开始倡导碑学,超迈晋唐,直攀汉魏,发展到今天,凭借各种考古发现,取法对象除了在年代上继续往先秦追溯之外,同时还开始关注起民间书法,努力从秦汉简牍帛书和敦煌遗书中去探寻历代名家书法的风格来源。这样的追溯本质上是在寻根。

寻根是文化发展的必然现象,人们一旦开始思考“往何处去”的问题,就同时会问“从何处来”。“往何处去”的进程越快,“从何处来”的问题就越迫切。因此,在社会发展日新月异的今天,寻根自然成了当代文化的一个重要特征,无论科学研究还是文学艺术都有这种倾向,它们的口号是“从母语出发”,或者叫“从母题出发”,目的是想从纷繁复杂的事物和现象中了解它们的来龙去脉,寻找它们的存在本质,以便它们的持续发展。书法艺术的寻根也是如此,无论碑学还是民间书法,目的都是想发现和继承书法艺术中最原始的最生气勃勃的生命之源,推陈出新,开创当代书法的辉煌。

书法上的这种寻根,从碑学开始,经历了很长时间,但是到目前为止,主要表现在创作实践上,理论方面极少相应的诉求和表现,这很遗憾。为了促进碑学和民间书法的发展,我觉得当代书法的研究也应当把关注的目光上移到汉魏晋唐,尤其是发轫期的汉魏时代,涵泳其中,发现和研究影响后代并贯穿于整个书法艺术发展过程中的根本问题,并用我们的历史意识和当代情怀进行系统的整理和全新的阐发。

形势问题就是这样一个最古老最根本的问题,本书就是落实这种想法的一次尝试,希望它能引起大家的关注,希望有更多的人来从事理论上的寻根工作。

2010年元旦

目 录

前 言	1
第一章 论形势	1
第一节 点画中的形和势	1
一、形的表现性	1
二、势的表现性	4
三、形势合一	6
四、笔法	8
第二节 结体中的笔势和体势	13
一、笔势	13
二、体势	21
三、笔势与体势的统一	27
第三节 章法中的时间节奏与空间造形	28
一、从笔势到时间节奏	29
二、从体势到空间造形	32
三、时间节奏与空间造形的统一	41
第二章 名家法书中的笔势与体势	50
第一节 米 芾	51
第二节 徐 渭	74
第三节 董其昌	86
第四节 王 铎	120
第三章 我所追求的时间节奏与空间造形	148

第一章 论形势

书法的构成分点画、结体和章法三个层次,三个层次中都有形势问题,只是层次不同,它们的内容和名称有广狭的区别而已,在点画上叫做形和势,在结体上叫做体势和笔势,在章法上叫做空间造形和时间节奏。下面分别加以论述。

第一节 点画中的形和势

书法艺术中任何点画都是由起笔行笔和收笔三个部分所组成的。书写时,通过提按顿挫,可以产生各种形的变化;通过轻重快慢,能够营造各种势的变化。无论形还是势,都能抒发作者的思想感情,引起观者共鸣,具有一定的表现性。

一、形的表现性

所谓的表现性是指能够将作者的情绪和情感明朗化的一种力量。

点画中的形主要表现为粗和细、方和圆,中锋和侧锋等,它们各有各的造形,各有各的审美特征,其表现性可以与音乐中的音色相对应。

点画的粗细表现为音色的高低。康定斯基在《点线面》一书中,认为小提琴、长笛和短笛是一种非常细的线,大提琴和单簧管是一种略粗的线,由低音乐器演奏所产生的线则越来越粗。这也就是说线条越细,音色越高;线条越粗,音色越低。以书法为例,前者如董其昌的点画(图1),圆润细劲,高亢亮丽,有清脆甜美的感觉。后者如康有为的点画(图2),粗犷浑厚、深沉低迴,有艰涩沉郁的感觉。

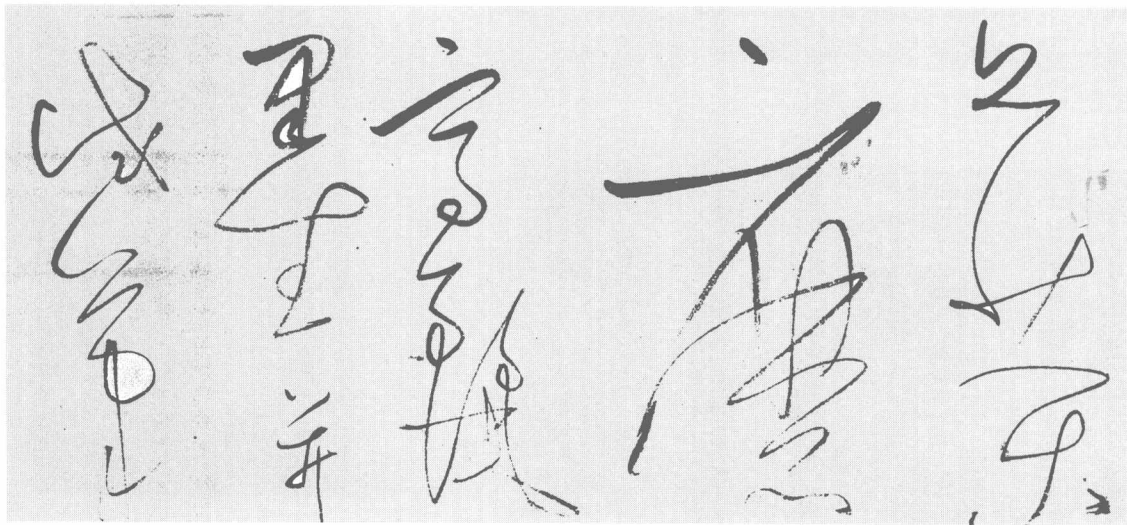


图1 董其昌书



图2 康有为书



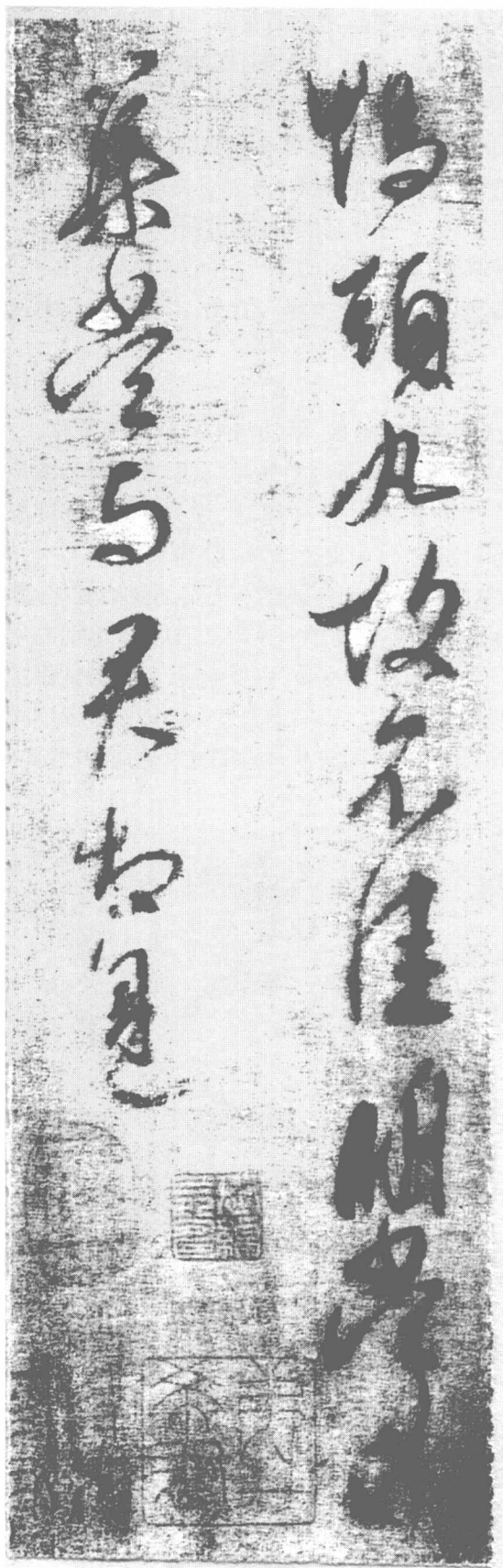
图3 《天发神讖碑》《史晨碑》《嵩高灵庙碑》 沃兴华书



图4 《泰山刻石》《杨淮表记》《郑文公碑》 刘墉书



图5 A 颜真卿书



B 王献之书

点画的方圆表现为音色的刚柔。康定斯基的《点线面》认为物体的不同形状给人的视觉感受是不同的,角度越尖,冲击性越强,情绪偏激,色彩偏暖,具有黄色的特点;角度越钝,越接近圆形,冲击性越弱,张力逐渐消失,情绪温和,色彩偏冷,具有优雅的蓝色的特点。根据这个道理,书法中内擫的点画(图3)边廓方折,棱角分明,骨力开张,有冲击力,有刺激性,视觉效果偏于阳刚。外拓的点画(图4)边廓圆转,“存筋藏锋,灭迹隐端”,视觉效果含蓄、温和、圆浑、敦厚,偏于阴柔。

点画的中锋和侧锋表现为音色的厚薄。中锋就是“令笔心常在点画中行”。笔心走在点画中间,墨水从笔尖流注纸面,线条的墨色中间浓两边淡,浑厚饱满,有立体感。侧锋指笔锋走在线条的两侧(走在边廓上的叫做偏锋,这是要尽量避免的),相比中锋,侧锋的特点是灵秀轻薄。汉字书写是个连续过程,笔锋在运动中随体诘屈,不断地作90度的转折和360度的环转,不可能始终走在线条的中间,走在线条两边的就叫侧锋。中锋和侧锋相辅相成,造成浑厚或灵秀的线条质感,产生厚薄变幻的墨色效果,如(图5)所示,A图颜真卿字的点画为中锋,感觉浑厚,B图王献之字的点画时带侧锋,如“故”字等,感觉灵秀。

点画通过不同的造形,表现为流美与沉郁、发露与含蓄,浑厚与轻灵,阳刚与阴柔,有各种各样的审美效果,可以与音乐艺术中各种音色的审美特征一一匹配,只不过一个付诸听觉,一个付诸视觉,表现方式有所不同而已。而这种不同,如果运用人的知性能力也是可以通感的,完全可以想象,打击乐和弹拨乐的声音就是点,弦乐的声音就是线。铜管乐辉煌而有力的音色就是颜真卿的点画,弦乐器悠扬柔美的音色就是董其昌的点画……

王次炤先生在《音乐的形式及其存在方式》一文中说:“音色是一种表现情绪变化的综合性因素。它不仅能表现情绪的紧张与松

弛、激动与平衡的变化,而且还能表现情绪的积极、增加和消极、减弱的变化。从表现性的角度去衡量音乐形式各要素,音色应该占据第一位。因此,音色的运用从来不容被忽视,甚至可以说,愈是近代的音乐,音色在音乐形式各要素中的地位愈高。”书法艺术也是如此,点画造形的表现性是历代书法家所孜孜以求的,尤其在今天,有一种比较普遍的观点,认为书法就是“线条对空间的分割”。这个观点包括两方面内容,一是分割的结果,讲空间关系,要求“致广大”,体现出整体的宏观效果,使作品具有撼人的气势;二是分割的手段,讲线条本身的造形,要求“尽精微”,体现出局部的丰富多彩,使作品具有耐人琢磨的韵味。空间与线条并重的书法如果不注意线条质量,无疑会影响作品内涵,导致浅陋的“假大空”,因此,当代书法特别强调线条造形的表现性。

二、势的表现性

心理学认为,人类情绪活动主要表现为强与弱,紧张与松弛,激动与平静的两极变化,一般来说,在速度上,悠闲时散步是慢的,紧急时跑步是快的;平静时心跳是慢的,激动时心跳是快的;宁静的田园生活节奏是慢的,嘈杂的都市生活节奏是快的……总之,强力度和快速度与激动有关,表现了情绪的高涨;弱力度和慢速度与平和有关,表现了情绪的下降。

根据这个道理,各种艺术都可以通过力度和速度变化来象征或暗示人类的情绪变化,激发观者的审美活动。英国诗人浩司曼从生理学角度来研究诗文的表现形式,认为“生理变化愈显著,愈多愈速,我们愈觉得紧张、亢奋、激昂;生理变化愈不显著,愈少愈缓,我们愈觉得松懈、静穆、闲适。前者易生气势的感觉,后者易生神韵的感觉”。不同的力度和速度能激发不同的情绪活动,或者紧张、亢奋、激昂;或者松懈、静穆、闲适,会得到不同的审美享受,或者气势,

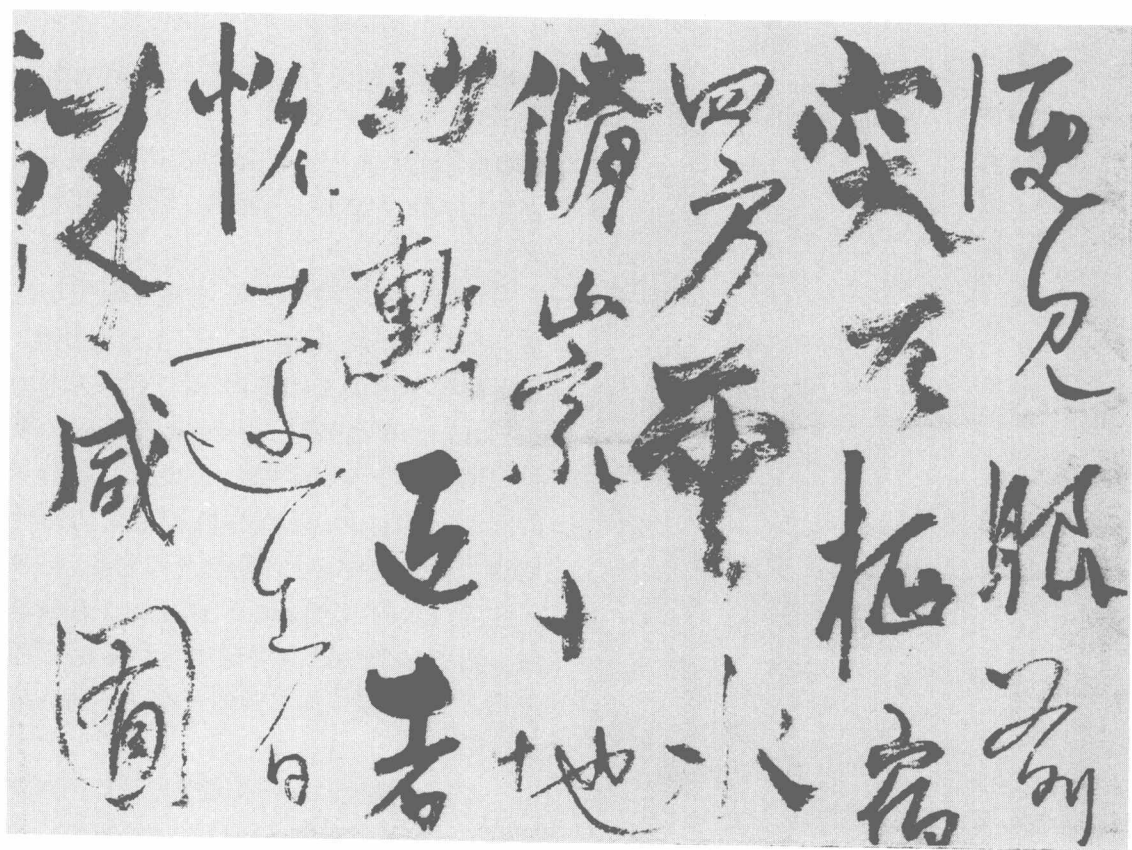


图6 杨维桢书

或者神韵。

用力度和速度变化来象征或暗示人类的各种情绪变化,在听觉艺术上最擅场的是音乐,在视觉艺术上最擅场的是书法。书法强调势,点画中的势主要表现为轻重快慢,轻重即力度变化,快慢即速度变化。书法创作的方法就是用力度变化表现强与弱的情绪活动,用速度变化表现紧张与松弛的情绪活动,用力度和速度的综合变化表现激动与平静的情绪活动。分析历代名家法书,我们发现凡是表现张扬、激动的情绪,其点画之势一般都是奔放的,铿锵有力的;凡是表现闲适、幽远的情绪,其点画之势一般都是和缓的,温文尔雅的。对此,吕凤子在《中国画法研究》一书中总结说:“凡属表示愉快感情的线条,无论其状是方、圆、粗、细,其迹是燥、湿、浓、淡,总是一往流利,不作顿挫,转折也是不露圭角的。凡是表示不愉快感情的线条,就一往停顿,呈现出一种艰涩状态,停顿过甚就显示焦灼和忧郁感。有时纵笔如‘风驰电掣’,如‘兔起鹘落’,纵横挥斫,锋芒毕露,就构成某种激情感或热爱、或绝忿的线条。”吕凤子所说的“愉快”、“忧郁”、“热爱”和“绝忿”都属于一种情绪,引起这些情绪变化的原因是点画的“流利”、“艰涩”或“风驰电掣、兔起鹘落、纵横挥斫”,总之都是一种力度和速度变化。以作品为例,(图6)为元代杨维桢的作品,用笔跌宕起伏,或轻或重,或顺或逆,方圆并用,疾



图8 张旭书

涩交替,力度和速度的变化都很大,情绪表现很强烈,很紧张,很激动。(图7)为明末清

初八大山人的作品,用笔过程平缓,提按顿挫和轻重快慢的变化较少,力度和速度变化不大,情绪表现就比较低弱、比较松弛和平静。如果说杨维桢是热情的宣泄,八大山人就是冷静的幽默。又如刘熙载《书概》说:“张长史书悲喜双用,怀素书悲喜双遣。”张旭和怀素都是唐代狂草的代表书家,张旭有《残千字文》(图8),怀素有《自叙帖》(图9),在力度和速度变化上,张旭强,怀素弱,因此张旭的作品“悲喜双用”,情绪激烈,怀素的作品“悲喜双遣”,情绪平和。

不同的力度和速度变化会产生不同的视觉效果和不同的精神感受,因此历代书法家都非常重视,在理论上将它概括为疾涩问题来加以探讨,蔡邕的《九势》说:“书有二法,一曰疾、二曰涩。得疾涩二法,书妙尽矣。”疾和涩不是一般的快和慢,含义相当丰富,我稍作阐述如下:

第一,将书法运笔分解开来看,一方面是平面运

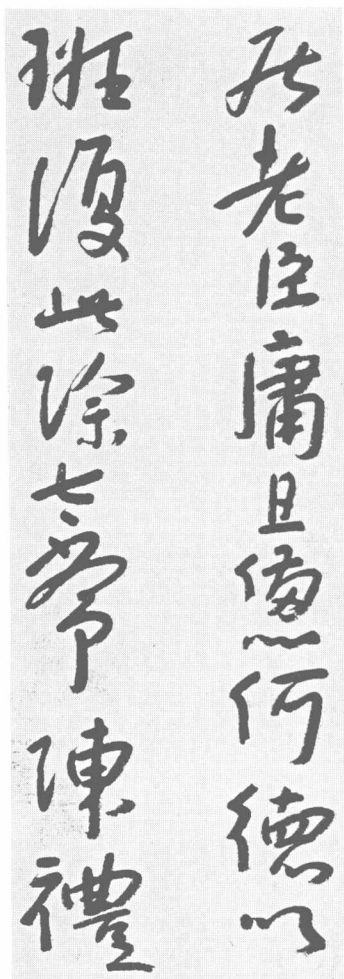


图7 八大山人书

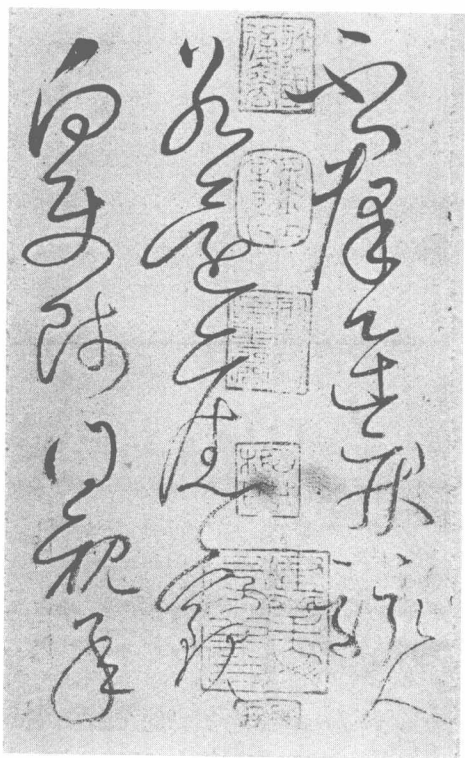


图9 怀素书



图10 何绍基书 萧娴书

动,纵横挥洒,主要表现为速度感,表现为疾,另一方面是垂直于纸面的上下运动,入木三分,力透纸背,主要表现为力度感,表现为涩。完整的书法运笔是纵横挥洒与上下提按的统一,平移中有提按,提按中有平移。因此疾和涩都不是孤立地表示速度或者力度,每一项中都具有双重含义,疾包括力度与速度,只不过偏重于速度感;涩也包括力度与速度,只不过偏重于力度感。

第二,疾与涩各自都没有独立的意义,它们不是两种不相干的运笔方式,唐孔颖达疏《礼记·乐记》说:“节则止之,奏则作之。”相比较来说,涩偏重于往下的沉着之力,即“止”,疾偏重于平面的移动之力,即“作”,节奏产生于作止之间,因此疾与涩也应当被统一在节奏关系里面,好的运笔都要有节奏感,都是疾与涩的统一,如(图10)所示,上图为何绍基书,下图为萧娴书,图中不仅每一笔画本身都有轻重快慢的疾涩变化,一般是起笔收笔慢,中段行笔快。而且,笔画与笔画在组合时,也有轻重快慢的疾涩变化,一般来说,短线条次线条写得快一些,长线条主线条写得慢一些,如“轩”字的最后一竖和“庭”字的最后一捺都要比其他笔画艰涩凝重得多。

总而言之,疾与涩是上下运笔与纵横运笔的统一,是力度与速度的统一,是作与止的统一,这种统一就叫做势。势是点画节奏感的根本所在,它的轻重快慢能够暗示作者情绪的活动状态,是点画表现性的一个重要方面。

三、形势合一

如上所述,形和势各有表现性,但是进一步研究,我们发现它们之间存在着对立统一的关系,本质上是一元的。

蔡邕《九势》说:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形势出矣。”自然万物千姿百态,归根到底是阴阳之间的对立统一;书法艺术千变万化,归根到底是形势之间的对立统一。形与势都以对方的存在为自己存在的前提,具体来说,所有的形都是在运动中完成的,有一定速度;所有的势都凝固在纸上,依赖一定的形。形必须靠势来激活,势必须靠形来显现。没有势的形是泥人木偶,没有形的势根本就不存在。形与势的存在相辅相成,形与势的表现相映成辉,形势合一,才能使书法艺术获得有

血有肉的生命形象。以前面的例子来说,(图1)董其昌点画的表现性为高亢亮丽,这除了造形的细劲之外,还包括速度的轻快流畅。(图2)康有为点画的表现性为浑厚深沉,这除了造形的粗犷之外,还包括速度的迟缓艰涩。因此,好的有表现力的点画必然是形势合一的。

魏晋南北朝时,理论研究空前活跃,书家品评、书体赏析和技法阐述,各种著作很多,它们内容各别,但是论述方法基本相同,都以形势合一作为阐述的基础和评判的标准。

在点画写法上,卫夫人《笔阵图》说:“一如千里阵云,ㄣ如高峰坠石,丿如陆断犀象,㇏如百钧弩发,丨如万岁枯藤,㇏如崩浪雷奔,㇏如劲弩筋节。”传王羲之的《题笔阵图后》也有类似说法。这些理论都要求写一点要像石,这是形,而它必须具有高峰坠落之势。写一横要像云,这是形,而它必须具有千里搞展之势。写一撇要像象牙,这是形,而它必须具有陆断的斩截之势。其余“万岁枯藤”、“崩浪雷奔”、“劲弩筋节”等等,都是同一种表述方法。比喻中既包括形,更包括这种形所具有的强大的运动之势,两者缺一不可。最典型的例子为梁武帝的《答陶隐居论书》,他说:“处戈之法,落笔峨峨,如长松之依溪谷,似欲倒也。”斜钩由下斜和上钩两部分组成,以松树倒挂作譬,就是说它的枝条一方面受地心引力的作用而下垂,另一方面受生长规律的支配而上扬,生命就处在这两种力的作用之中,书写斜钩时,下行力必须同时有上行力的对抗,表现出一种顽强不屈的生长之势。

古人在点画写法上强调形势合一,同样在结体和章法的表现上也强调形势合一。晋人索靖的《草书势》说:“盖草书之为状也,婉若银钩,漂若惊鸾,舒翼未发,若举复安。虫蛇虬蟉,或往或还,类婀娜以羸羸,歛奋鬣而桓桓。及其逸游盼向,乍正乍邪,骐驎暴怒逼其辔,海水窟隆扬其波。芝草蒲萄还相继,棠棣融融载其华。玄熊对踞于山岳,飞燕相迫而差池。举而察之,又似乎和风吹林,偃草扇树,枝条顺气,转相比附,窈窕廉苦,随体散布。纷扰扰以猗靡,中持疑而犹豫。玄螭蛟兽嬉其间,腾猿飞鼯相奔趣。凌鱼奋尾,骇龙反据,投空自窜,张设牙距。或若登高望其类,或若既往而中顾,或若傲倪而不群,或若自检于常度。”晋人成公绥的《隶书体》(晋人眼中的隶书今人称为行书)说:“或若虬龙盘游,蜿蜒轩翥;鸾凤翱翔,矫翼欲去。或若鸷鸟将击,并体抑怒;良马腾骧,奔放向路。仰而望之,郁若霄雾朝升,游烟连云;俯而察之,漂若清风厉水,漪澜成文。”不仅草书和行书如此,甚至篆书也是如此。蔡邕的《篆书势》说:“若行若飞,跂跂翩翩。远而望之,若鸿鹄群游,络绎迁延。”又说:“或轻笔内投,微本浓末,若绝若连,似水露缘丝,凝重下端。”所有这些表述都强调形势合一,表述方法都与点画写法上的“高峰坠石”、“千里阵云”等一样,通过形的比喻,强调势的力度和速度。所谓“虬龙”、“鸾凤”、“鸷鸟”、“良马”等喻体都表示形,强调各种造形变化。所谓“类婀娜以羸羸,歛奋鬣而桓桓”、“暴怒逼其辔,窟隆扬其波”等喻状都表示势,强调各种力度和速度变化。而具有生命活力的各种各样的艺术形象,都为喻指,喻指是形势合一的产物,只要能最充分地传达出形和势的力量,它甚至可以是非现实的意想之物,如“龙跳天门,虎卧凤阁”等等。喻指是艺术形象的最高体现。

古人论书强调形,强调势,强调形势合一,因此他们的著作一般都冠以形、势和旨(即形势合一的喻指)三个名称。以形为名的著作如成公绥的《隶书体》,王珣的《行书状》,萧衍的《草书状》(体和状与形同义),以势为名的著作如蔡邕有《九势》,卫恒有《四体书势》,王羲之有《笔势论十二章》等。以旨为名的著作如虞世南的《书旨述》、唐太宗的《指意》等。书名变化从魏晋时代的形和势到唐代的旨,说明书法家对形势合一的问题越来越重视了。唐太宗《指意》说:“夫字以神为精魄,神若不和,则字无态度也。”怎样才能做到神和?他认为既要注意形,“纵放类本,体样夺真”,还要注意势,“太缓者滞而无筋,太急者病而无骨”,片面的求形求势,“乃转自取拙”,只有形势兼备,才能“思与神会,同乎自然”,创造出千变万化的生命形象,犹如唐代李

阳冰《上采访李大夫书》所说的：“于天地山川，得方圆流峙之常；于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得霏布滋漫之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于须眉口鼻，得喜怒舒惨之分；于虫鱼禽兽，得屈伸飞动之理；于骨角齿牙，得摆拉咀嚼之势。随手万变，任心所成，可谓通三才之品彙，备万物之情状矣。”

形势合一是古人论书的基本立场，蔡邕说自然生阴阳，阴阳生形势，我们将这种说法倒推上去，那就是形势合一为阴阳，阴阳合一为自然。形势看似两极，实为一元，“夫道，一而已”。这样的书法观其实也是古人的世界观，反映了古人对自然对社会和对人生的基本看法，因此它必然也会表现在传统文化的方方面面。例如，形属于空间造形，是静态的；势属于时间节奏，是动态的，形势合一也就是动静结合。再如，形表现为空间造形，属于直观的，势表现为时间节奏，属于抽象的，形势合一又可以理解为形神兼备。曾国藩《道光二十二年九月十八日致诸弟书》说：“天下万事万理皆出于乾坤二卦，即以作字论之：纯之神行，大气鼓荡，脉胳周通，潜心内转，此乾道也。结构精巧，向背有法，修短合度，此坤道也。凡乾以神气言，凡坤以形质言。”以形质而言的“结构精巧，向背有法，修短合度”，是形的表现，属于坤道；以神气而言的“纯以神行，大气鼓荡，脉胳周通，潜心内转”，是势的表现，属于乾道，形势合一又可以表现为乾坤相和。曾国藩还进一步说：“礼乐不可须臾去身，即此道也。乐本于乾，礼本于坤，作字而优游自得，真力弥漫者，即乐之意也；丝丝入扣，转折合法者，即礼之意也。”坤道为形，“丝丝入扣，转折合法”，有礼之意；乾道为势，“优游自得，真力弥漫”，有乐之意，形势合一又可以表现为礼乐相谐。在传统文化中，乾坤相谐、礼乐相和、形神兼备、动静结合，都可以通过书法上的形势合一来加以表现。因此从宏观的角度来看，形势合一不仅是书法表现的手段和技术问题，而且是文化问题，它可以使书法艺术技进乎道，成为中华民族精神的体现。

四、笔法

如上所述，点画的表现性在于形、在于势，在于形势合一。形势合一表现出万事万物的生命状态，表现出中华民族的人文精神。所有这一切，都是理论表述，落实到具体创作，它们将通过什么样的方法来实现呢？下面我们来讨论这个问题。



图11 冯承素摹《兰亭序》

点画一方面通过粗细方圆、中锋侧锋等各种各样的形来抒情写意，另一方面又通过轻重快慢等各种各样的势来抒情写意，但是，无论粗细方圆还是轻重快慢都是一种对比的存在，对比双方都不能单独产生意义，只有被纳入到一个系统之内，通过有机组合，建立起对立统一关系，才能相得益彰，相映成辉，显示出各自的审美特征。而这种系统的组合形式就是笔法。

笔法是点画中各种形势表现的组合体，它将点画的书写分成起笔、行笔和收笔三个部分。姜夔《续书谱》说：“一点一画，皆有三转；一波一拂，皆有三折。”《书法三昧》说：“虽一点一画之间，皆须三过其笔，方为法书。盖一点微如粟米，亦分三过向背俯仰之势。”所谓的“三转”、“三折”和“三过其笔”就是指起笔、行笔和收笔，它们是形势表现的基本方式。

1. 起笔

起笔分露锋和藏锋两种形式。露锋就是将锋颖暴露在笔画的起迄之处，如(图11)所示，露锋的起笔承上启下，连接上

一笔的收笔,开启这一笔的行笔,中间有一个大角度的转向,它会使点画线条产生弧势,并且使露出的锋颖略微偏向线条的一边,因此又叫侧锋。

露锋的作用有两个,一是取势,暗示上下笔画连绵相属,表现出一种运动的态势。二是提神,点画造形的角度越尖,视觉刺激越强烈,给人的心理感觉越亢奋,“有锋以耀其精神”。因此,古人作书多用露锋起笔,尤其是唐以前的法书,倪后瞻的《倪氏杂著笔法》说:“侧笔取势,晋人不传之秘”,朱和羹《临池心解》说:“王羲之《兰亭》取妍处时带侧锋。”

藏锋是将笔锋裹束起来,将笔势收敛起来,“点画起止不露锋芒也”。裹束的方法有二,一是圆笔,如(前图4)所示,逆锋入纸,然后反方向折笔铺毫,进入行笔,由于笔锋是圆柱形的,反方向折笔时,顶端轮廓留在纸上的痕迹为圆形,因此称作圆笔。圆笔藏锋具有内敛的造形特征,表现出一种浑厚含蓄,圆润丰美的趣味和效果。二是方笔,如(前图3)所示,落笔时增加一个与笔画运动方向垂直的切入动作,也就是横画直入笔锋,竖画横入笔锋,好像要横截笔画一样,由此形成方折的起笔形状。方笔棱角分明,骨力开张,表现出一种骏利豪爽、气骨雄强的趣味和效果。

综上所述,起笔的形状有三种,露锋多为三角形,方笔多为方形,圆笔多为圆形。就形来看,角度不同,心理感受不同,充分利用这种造形变化,可以提高书法艺术的表现能力。就势来看,任何点画都是一种运动轨迹,都有一种能量,如果放任它直来直去,会使点画的内涵一泻无余,苍白空洞,因此必须控制,控制的办法是利用起笔和收笔的变化来加以缓冲、裹束和释放。侧锋、方笔和圆笔的入纸方向与点画中段的运动方向不同,位置差别大致是侧锋近 45° ,方笔近 90° ,圆笔近 180° 。度数反映了不同起笔对势能的裹束力量,侧锋最弱,方笔次之,圆笔最强。并且,度数也反映了不同起笔的点画线条所具有的笔势和张力,圆笔最弱,方笔次之,侧锋最强。起笔的不同角度反映了笔势的运动方向和张力大小,对点画节奏的表现有很大关系。

2. 行笔

行笔要求中锋。中锋有两个好处,一是笔锋尽量垂直于纸面,可以保证万毫齐力,使点画沉着,有力透纸背的感觉;二是笔锋尽量垂直于纸面,墨水通过锋端注入纸上,向四边晕开,会使点画有浑厚苍润的感觉。然而,中锋行

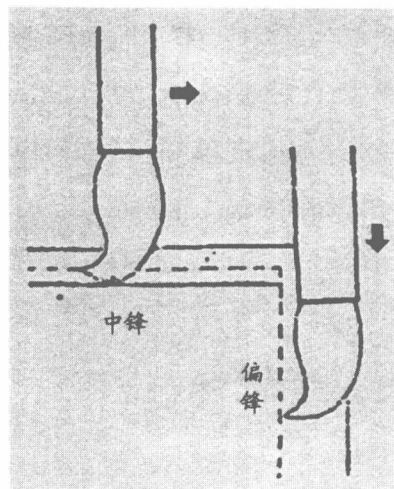


图12 转折换向时的偏锋示意图



图13 接搭法 欧阳询书 颜真卿书 于右任书



图 14 提按法 颜真卿书 褚遂良书 王羲之书

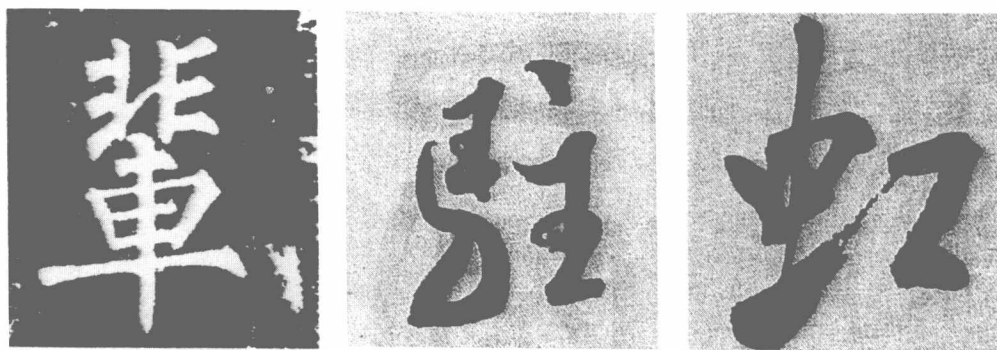


图 15 顿挫法 柳公权书 米芾书 米芾书

笔很不容易,需要解决两个问题。

第一个问题是偏锋。包世臣《艺舟双楫》说:“盖行草之笔多环转,若信笔为之,则转卸皆成偏锋。故须暗中取势,换转笔心也。”也就是说在运笔时,笔锋打开,一运行,受到阻力,就会偏向与笔画运动相反的方向,到笔画转折换向时,如果直接写下去,势必会出现偏锋,如(图 12)所示。因此,非得转换笔心,调正笔锋不可。古人为此作了很大努力,采用的办法主要有四个:

接搭法,如(图 13)所示。“笔笔断,断而后起”,这是分书的运笔方法,转折的地方不连写,成为一竖一横的接搭,没有 90° 的转折,行笔就容易保持中锋了。六朝的碑版楷书大多如此,唐人楷书偶用此法,碑学书法家在写行书时,也常常用这种方法,图中于右任的字,转折之笔都是断而后起的,甚至连钩趯的写法也是如此。

提按法,如(图 14)所示。提笔运行,靠笔毛本身的弹性使笔锋回复到垂直位置,然后再换向按笔,继续写下面部分的笔画,这就是前人所谓“笔提得起,自然中”的道理。提按法本质上是接搭法的快写,用笔也是“断而后起”的,只不过分写的过程不明显而已。提按法在墓志中用得最普遍,颜真卿楷书《勤礼碑》和褚遂良楷书《雁塔圣教序》的转折有时也用提按法。提按法比接搭法轻快,因此在行书中用得更多更普遍,尤其是唐以前的行书,图中王羲之的字就是典型,特别流畅自然,轻盈秀丽。

顿挫法,如(图 15)所示。在笔画的转弯处,先按笔作顿,把笔毫打开,然后回顶作挫,把笔锋顶直,再接下去写下面的笔画。这种运笔动作好比完整地写好横画之后再连续写下面的竖画。唐以后的楷书基本上都采用顿挫法,它的效果斩截刚硬,气势雄强,能增加作品的阳刚之气。