

# 論書法藝術的發展機制與創新之路

On the Mechanism of Development of the Calligraphy Arts and Innovation

沃興華

Wo Shing-Hua

復旦大學教授

## 摘要

本文分兩個方面論述，一是書法藝術的發展機制，二是書法藝術的創新之路，發展機制與創新之路互為因果，這兩方面內容是統一的，可以放在一起來講。唯有認識了書法藝術的發展機制，才能找到創新之路。

**【關鍵字】** 創新、斗方、餘白、斜勢

顧名思義，這篇文章的內容分兩個方面，一是發展機制，二是創新之路，而其實這兩方面內容是統一的，只有認識了發展機制，才能找到創新之路，反過來也一樣，只有具備了創新之路的探求欲望，才能發現發展機制，否則，它是不會顯現出來的。發展機制與創新之路互為因果，可以放在一起來講。

## 第一節 發展機制

毫無疑問，任何事物的發展都是在內因和外因的作用下展開的。《聖經》上有播撒種子的比喻，種子成長的好壞，最後收成的豐歉，既取決於種子的內部機制，也取決於種子的外部環境。書法藝術的發展也是這樣，既有內部原因，也有外部原因，瞭解它們，並且瞭解它們的相互關係，有助於書法創新。

### 一、內部調整式的發展

書法藝術的內部結構分三個層次：點畫、結體和章法。每個層次都具有兩重性。點畫的兩重性表現為它既是起筆行筆和收筆的組合，是個整體，同時又是結體的局部。結體的兩重性表現為它既是點畫的組合，是個整體，同時又是章法的局部。章法的兩重性表現為它既是結體的組合，是個整體，同時又是展示空間的局部。

書法創作對整體有整體的要求，對局部有局部的要求，而且這兩種要求截然相反。點畫結體和章法，無論哪個層次，當它們把自己作為整體時，必須將所轄的局部整合為一個統一的平衡的造形單位，從形式到內容完成一種自洽的封閉狀態。當它們將自己作為局部時，如果以統一和平衡的狀態出現，就會因為自洽的封閉性而排斥組合，游離整體，因此必須讓它們不統一不平衡，有意製造各種不完滿，以開放的姿態與其他局部相輔相成，從而達到更大範圍的統一和平衡。

局部以犧牲平衡為代價，把自己融入到整體之中，就會在局部與整體之間建立起全息關係，唐代孫過庭的《書譜》說：“一點成一字之規，一字成通篇之准”，把這句話說得更直白一些，就是點畫生結體，結體生章法。以歐陽詢和顏真卿的楷書為例，歐陽詢楷書（圖1）點畫內擫，比較細勁，因此結體也內擫，輪廓線往內作弧形收縮，以避免中宮餘白過多而出現鬆散的毛病。內擫結體的四個角為

銳角，外向張力比較大，為避免字與字之間的衝撞，字距行距不得不開闊一些，表現為疏朗。再舉一個例子，顏真卿楷書（圖2）點畫外拓，因為比較厚重，所以結體也用外拓，輪廓線向外作弧形擴張，以避免中宮餘白過少而出現壅塞的毛病。外拓結體的四個角為鈍角，向外張力較小，為避免字與字之間的疏離，字距行距不得不緊湊一些，表現為茂密。分析歐陽詢與顏真卿的楷書，我們知道經典法書有個共同特徵，那就是點畫結體和章法的全息。

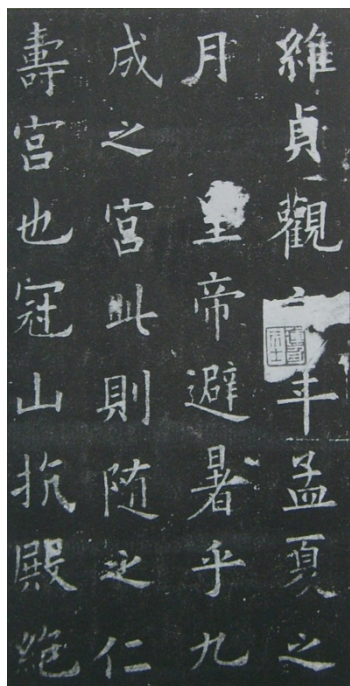


圖 1

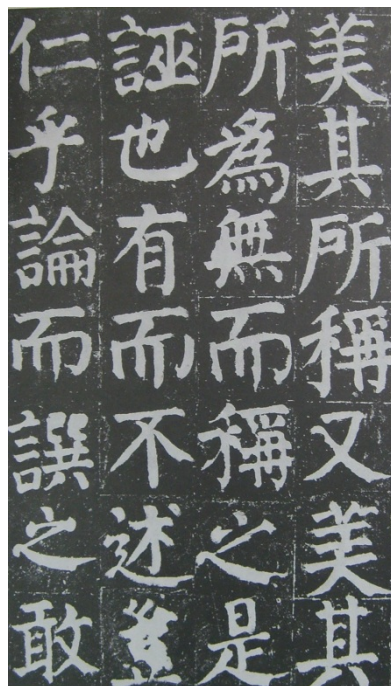


圖 2

當然，因為是全息的，所以點畫生結體，結體生章法的順序也可以顛倒過來，說成是章法生結體，結體生點畫，還是以顏真卿楷書為例，因為章法要茂密，所以字與字之間要靠得緊一些。因為要靠緊，結體不得不採取外向張力較小的外拓造形。因為外拓，字內餘白較多，所以點畫必須渾厚。總而言之，全息的關係無論從哪頭說起都行，有什麼樣的點畫就有什麼樣的結體和章法，或者說，有什麼樣的章法就有什麼樣的結體和點畫。

全息關係使書法作品成為一種有機的組合。不同時代的書法家想將不同的時代文化和審美觀念注入到作品中去，無論從點畫結體和章法的哪一個層次入手，要想改變其中的任何部分，都不可能頭痛醫頭，腳痛醫腳，必然會因為全息關係而牽一發動全身，象多米諾骨牌一樣，引起各種連鎖反應，最終陷入到一個“系統工程”之內，作整體的改變。以唐代楷書的發展為例，初唐文化李澤厚先生認

爲是清新流麗，表現爲歐陽詢虞世南清朗俊逸的楷書風格，中唐文化豪放雄強，表現爲顏真卿渾厚博大的楷書風格，而從歐陽詢到顏真卿的轉變，正如前面舉例時所分析的那樣，不是局部改變，而是點畫結體和章法的整體改變。

再舉一個更典型的例子。碑學的發展有三個里程碑，三個里程碑的演進，其實就是從點畫到結體再到章法的全息關係的一步步確立。首先是鄧石如，用筆逆頂，寫出空前渾厚的點畫，厚重的點畫需要開張的結體，鄧石如因此主張結體要“密不透風，疏可走馬”。然而，他營造字內餘白的方法是將結體拉長，結果餘白出來了，但是縱長的造形很拘緊，仍然有憋悶的感覺（圖 3）。於是，趙之謙等人的結體開始取橫勢，人們形容大的事物，手勢都是以橫向打開來比劃的，因此結體橫向打開，不僅字內有餘白，而且造形很大氣（圖 4）。點畫與結體的矛盾解決了，同時結體與章法的矛盾又出現了。趙之謙的書法因爲結體往橫裡開張，縱勢減弱，上下筆劃難以連貫，字字獨立，章法出現鬆散的毛病。再於是，沈曾植和于右任等人在碑學點畫和結體的基礎上，開始強調體勢，讓每個字造形不穩，甚至劇烈傾側，然後依靠上下左右字的互相配合，將沒有筆勢連貫的單字組合成一個密不可分的整體（圖 5）。至此，點畫結體和章法建立了全息關係，碑學發展成熟。由此可見，碑學發展史上的每一點進步，其實就是全息關係的層層建立。



圖 3

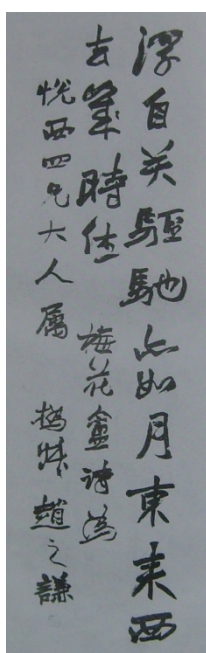


圖 4

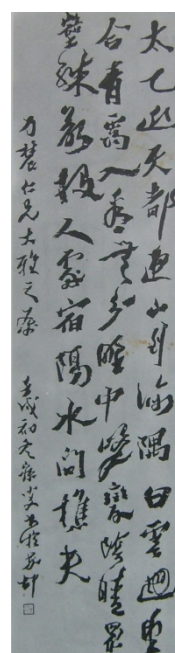


圖 5

以上，我們闡述了書法藝術的內部調整式發展，總結一下，書法作品中的點畫結體和章法都具有整體和局部的兩重屬性。作為整體，它是自洽的，封閉的；作為局部，它是不完滿的，開放的。開放的目的是讓局部融入到整體中去，而融入的途徑是在局部與局部，局部與整體之間建立起全息關係，點畫生結體，結體生章法，或者說章法生結體，結體生點畫，由這種全息關係建築起來的內部結構，是一個完備的和有機的系統。書法藝術要想發展，不存在局部改變，任何局部改變的企圖最後都會導致整體系統的改變。

## 二、外力促進式的發展

上面所講的內部調整式發展，是將作品當作一個獨立體來說的，沒有考慮外在因素，這不全面。書法藝術作為社會文化的組成部分，不可能脫離社會，它的內部調整必然會受到外力影響，這一點毋庸置疑。那麼，接下來的問題是：外力是通過什麼管道來影響內部調整的？

分析書法藝術的內部結構，我們發現外力進入內部的管道有兩條。點畫結體和章法的層次從小到大，成串聯狀，如同線圈，有兩個頭。一頭是章法，章法一方面是結體的組合，連接了書法的內部結構；另一方面是展示空間的局部，連接了書法的外部因素，外部展示空間的變化會通過這個埠，影響書法的章法，並進一步對結體和點畫提出各種要求，促進內部調整。另外一頭是點畫，點畫一方面是結體的局部，連接了書法的內部結構；另一方面是起筆行筆和收筆的組合，這種組合的方式方法與書寫工具密切相關，外部書寫工具的變化也會通過這個埠影響書法的運筆和點畫，並進一步對結體和章法提出各種要求，促進內部調整。

書寫工具與展示空間都是書法作品之外的東西，它們隨著時代文化的發展而不斷變化，並且因為與書法藝術的內部結構相連接而將這種變化轉變為促進書法藝術發展的動力。仔細分析，這兩種外力的影響在不同時期有不同表現。

漢以前，書寫工具的影響比較大，甲骨文筆劃細是由於骨頭硬，入刀淺的緣故，結體方折是由於運刀不便圓轉的緣故。金文大都是鑄成的，在模型上寫刻的文字筆劃再細結體再方，澆鑄脫模後都會變粗變圓，與甲骨文正好相反。秦漢時

期的簡牘帛書因為是用毛筆寫在縑帛和竹木之上的，所以點畫流暢，結體靈動。漢代分書，“惟筆軟則奇怪生焉”，因為毛筆的改良而將等粗的篆書線條演變為形態不一的點畫，舉個例子，戰國時期的毛筆沒有筆柱，中間空的，只能用筆尖一小部分，粗細變化無法隨意自如，要想美飾筆劃，只能添加圖案，如鳥蟲書（圖 6），在等粗線條的兩端飾以鳥的圖形，在等粗線條的中段屈曲盤旋，飾以蟲（蛇的本字）的圖形，到漢代，借助新式毛筆（中有筆柱，外有副毫，與今相同），通過運筆變化，將兩端的鳥圖形變為蠶頭燕尾，將中段的蟲圖形變為一波三折，用書寫的方式表現出來了（圖 7）。

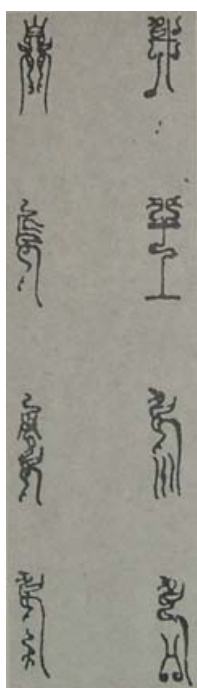


圖 6

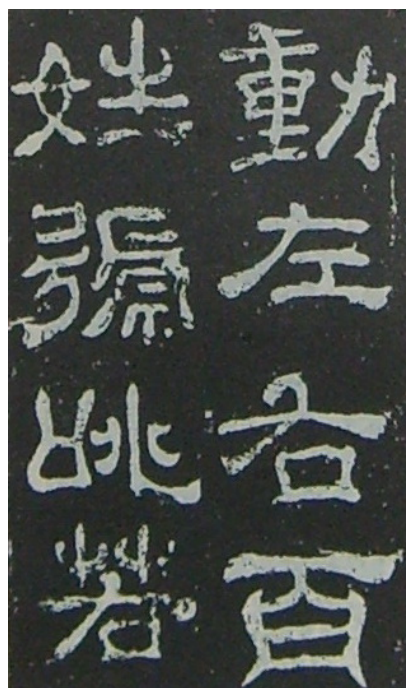


圖 7

晉以後，書寫工具定格為筆墨紙張，代之而起，促進書法藝術發展的外力逐漸轉移為展示空間。例如，唐代任華的《懷素上人草書歌》說：“狂僧有絕藝，非數仞高牆不足以逞其勢，或逢花箋與絹素，凝神執筆守恆度。”魚箋絹素太小太局促，只能用傳統的“恆度”（小草）來寫，要想逞勢，抒發胸中豪氣，必須在數仞高牆上用“絕藝”（狂草）來寫，展示空間的變化促進了從小草到狂草的發展。

再如，明代開始，私家園林興起，建築式樣和展示空間大變，，書法幅式出現了楹聯、匾額、中堂、條屏等等，不同展示空間決定不同幅式，不同幅式又決定不同的章法結體和點畫，最後導致碑學興起。有關這段展示空間變化與字體書

風發展的歷史，我在《書法技法新論》一書中有比較詳細的論述，這裡就不多說了。

以上介紹了外力促進式的發展，總結一下，在書法藝術的內部結構中，有兩個開放的埠，點畫一端連接著書寫工具，章法一端連接著展示空間，外部因素以這兩個埠為管道，與內部結構相連接，並影響內部結構的調整，這種影響在晉以前，以書寫工具為主，晉以後逐漸以展示空間為主。

### 三、合力式的發展

內部調整與外力促進是書法藝術發展的兩種力量，上面我們分別作了介紹，事實上，這兩種力量都不是孤立的和互不相干的，它們是一體的，相互作用的。外部因素中無論書寫工具還是展示空間的變化都是社會文化發展的反映，社會文化的發展同時會影響和改變書法家的生活狀態和精神面貌，因此，在外部因素的變化要求書法內部作相應調整的同時，書法家也會因為對原有表現形式的不滿而提出內部調整的要求。這兩方面要求自然而然地會集結在一起，成為合力，共同來推動書法藝術的發展。清代碑學的興起為例，首先是傳統帖學經過一千多年的發展，已是將萎之花，書法家們普遍有一種改變的欲望和行動，然後借助因建築式樣改變而導致的展示空間變化，推波助瀾，使得帖學式微，碑學盛行。

## 第二節 創新之路

上面所述的內部調整式發展和外力促進式發展，以及內外合力的發展，概括起來就是書法藝術的發展機制問題。

我們研究這種發展機制問題，目的是為了瞭解書法藝術的發展規律，尋找當代書法的創新之路，因此，下面還要聯繫實際，進一步講講這個問題在理論和實踐上的意義。

### 一、理論意義

發展機制的問題，在理論上可以引申出一些有關書法創新的基本原則。

1、中國社會正處在歷史轉型期，政治經濟和文化等各個領域都發生了翻天覆地的變化，它們從內因和外因兩個方面影響到書法藝術發展。就內因來說，思想解放的人們感到傳統書法的風格樣式與現代生活的豐富性相比未免太單調，與現代精神的傳奇性相比未免太怯懦，與現代文化的開放性相比未免太拘緊，於是想通過內部調整，創造新的風格。就外因來說，現代建築與傳統建築不同，現代裝潢與傳統裝潢不同，書法作品如果不在幅式、章法、結體、點畫乃至裝裱上作一番改變，很難進入現代的展示空間。即使勉強進入，也不會相得益彰，獲得最大的審美效果。總之，內因要求變革，外因也要求變革，內因與外因的合力作用，意味著當代書法藝術的發展將迎來一次重大突破，認清這種形勢，我們不妨把變法的步子邁得大一些，再大一些。

2、最近幾十年，書法界“咸與維新”，但是成就不大。許多人不明白內部結構的全息關係，就點畫論點畫，就結體論結體，斤斤計較於一點一畫的別致，沾沾自喜於一字一形的奇妙；還有許多人埋頭內部調整，學王學米，或者學顏學柳，將他們的點畫結體和章法調和一下，就以爲大功告成。這些努力都沒有從書法藝術的根本問題上著眼，沒有打通外力促進與內部調整的關係，在局部範圍內就事論是，因此價值和意義不大。

3、真正的創新應當在強調內部調整的同時，借助外力影響。外力分書寫工具和展示空間兩個方面，當代書法發展的外力究竟是什麼？我們先來看書寫工具，今天的毛筆與秦漢時代完全一樣，二千年使用下來，它的性能已被充分開發，提按頓挫，輕重快慢，方圓藏露，牽絲映帶，各種表現都趨於極致，當代書法家要想精微很難超越神龍《蘭亭》，要想渾厚很難超越鄧石如，要想跌宕很難超越米芾。要想雅致很難超越董其昌……無論要想追求什麼，都會有一座高峰矗在面前，這意味著借助書寫工具來促進書法發展的路已經走到頭了。當然，如果你不甘心，改變書寫工具，也可以寫出一些新意，但是這種工具能不能被大家普遍接受呢？如果不能，沒有大家的認可與參與，個人行爲肯定是無法持久，不能深入的，明代陳白沙以茅爲筆，名噪一時，現在有幾個人知道！換個視角，再看展示空間，由於建築和裝潢式樣的改變，今天書法的展示空間與以往任何一個時代相比，已經發生重大變化，新的展示空間強烈要求書法藝術的內部調整同時跟進。

事實上，今天的創新書法強調章法，強調整體關係，強調視覺效果，強調圖式，無論是有意追求還是無意暗合，都可以被看作是受展示空間影響的結果。上個月，曾翔先生的個人主題性展覽“塔”，就是一個很好的例子，（圖8）是作者發表在《藏畫》上的圖片，這樣編排，無非是想說明應當重視建築式樣、展示空間、展示方式和作品風格之間的相互關係。總之，比較書寫工具與展示空間的影響力，毫無疑問，促進當代書法藝術發展的外力主要來自展示空間。展示空間與作品風格的一致性是當代書法的奮鬥目標，在這個意義上，我認為現代書法就是能夠進入現代建築的書法。

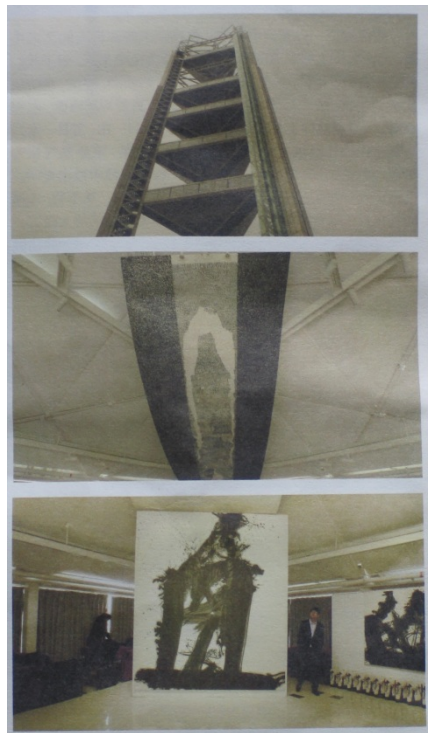


圖 8

4、書法的內部調整需要外力助推，外力進入內部的管道不同，導致內部調整的次序不同。如果從書寫工具進入，首先連接的是點畫，然後結體，最後章法。點畫最重要，結體次之，章法最次。古代書法發展的外力主要是書寫工具，因此理論研究和實踐創作的重點都是按照這個次序排列的，特別注重起筆行筆和收筆的變化，走精緻一路，講究韻味，對章法關注很少。即使比較重視章法的黃山谷，他的草書作品點畫好，結體好，看一行字，上下參差很好；看兩行字，左右穿插很好，看三行四行還可以，但是看整體就不行了，亂。如果從展示空間進入，首先連接的是章法，然後結體，最後點畫，章法最重要，結體次之，點畫最次。當代書法的外力影響主要是展示空間，因此特別強調章法，很多人相信“書法就是線條對空間的分割”，作品的大感覺比較好，點畫就馬馬虎虎了，起筆行筆和收筆不分，“信筆”氾濫，連各種全國展的獲獎作品都是如此。兩種不同的外力，兩種不同的進入管道，兩種不同的調整次序，最後導致兩種不同的風格形式。古代書法的外力從書寫工具進入，現代書法的外力從展示空間進入，古代書法與現代書法的側重點來了個根本性顛倒，變化之大，可以借用社會學的術語稱之為“轉型”。轉型的特徵是強調章法。

上面根據發展機制的理論，引申出一些書法創新的基本原則，總結一下，當代書法的發展受內因與外因的合力作用，正處在狂飆突進階段，創新意識空前高漲，因此創新的步伐不妨邁得大一些。具體來說，不能局限於內部調整，關起門來在點畫結體和章法內小打小鬧，應當借助外力，而外力主要是展示空間，用展示空間來促進內部調整，其先後次序是，章法，結體，點畫。章法作為創新的切入點，應當給予最大的關注。

## 二、實踐意義

將上述基本原則落實到具體創作，就是發展機制問題的實踐意義。實踐的範圍很廣，不可能一一列舉，下面僅以斗方創作為例。

現代的民居建築一般都比較矮，為了進入這樣的展示空間，傳統書法的對聯、中堂和條屏必須截短高度，變成斗方或准斗方的幅式。怎樣寫好斗方，使它與展示空間融為一體，在形式和內容上體現時代精神，是當代書法創作的重大課題。長期以來，我致力於斗方創作，對它的章法、結體和點畫作過比較多的研究，今天限於時間，主要講講在章法上，斗方是如何改變我的創作觀念和創作方法的。

### 1、強調餘白

人們在觀賞手卷、對聯、條屏和中堂時，視覺隨著作品展開，或者往橫向移動，或者往縱向移動，移動視線首先看到的是局部，是結體或點畫，然後才是整體章法。與此相反，斗方因為四條邊線一樣長，視線不會作縱橫掃瞄，尤其是居室內的斗方高度不足以讓視線縱向移動，寬度不足以讓視線橫向移動，作品中所有的造型元素全在視線之內，一覽無遺，視線是固定的。固定視線特別關注整體章法，因此，怎樣強化章法的表現性是斗方創作的重中之重。

章法是作品中造型元素的組合。其中最大的組合是筆墨與餘白的構成，要提高章法的表現性首先應當兼顧筆墨與餘白的表現，因為餘白在古代書法中不太重視，所以要更加強調。

作品中的餘白從大往小說，有四周邊框餘白，行距餘白，字距餘白，字內餘

白和枯筆內餘白。要將所有這些餘白組成一個整體，應當做到以下幾點。第一，適當運用枯筆，墨色越枯，線條內絲絲縷縷的餘白越多，被切割出來的兩邊餘白就越有藕斷絲連的關係。第二，儘量筆斷意連，避免繚繞的牽絲將字內餘白切割得太瑣碎。第三，交接的筆劃寫得虛靈些，不作封閉狀，讓字內餘白與字外餘白相互透氣。第四，一行字的筆劃不要連綿到底，適當拉開字距，讓行與行之間的餘白左右貫通。這四點是保證餘白整體性的重要方法。

餘白在整體性的基礎上，還要通過造型和組合來表現一定的圖形關係。就造型來說，所有餘白都要或大或小，或方或圓，或橫或豎，各有各的形狀。就組合來說，要讓各種局部餘白參差錯落，顧盼呼應，如華琳《南宗挾秘》所說的：“務使通體之空白毋迫促，毋散漫，毋過零星，毋過寂寥，毋重複挑牙，則通體之白亦即通體之龍脈矣”。

當餘白成爲一個整體，並且具有一定的圖形之後，它就是一個相對獨立的造型單位，可以與筆墨相構成，表達一定的審美內容了。以作品爲例，（圖 9）和（圖 10）中的餘白無論點畫內的，結體內的，字距的，行距的，甚至是四周邊框的，全部被處理成大的小的，方的圓的，橫的豎的等各種形狀，盤盤焉，囿囿焉，相互貫通，聯成一氣，組成一定的圖形，與筆墨糾纏攪結，相輔相成，相映成輝，讓觀者在凝視作品的時候，首先感受到的是黑白構成，接受方式從閱讀轉變爲觀看，符合斗方固定視線的要求。

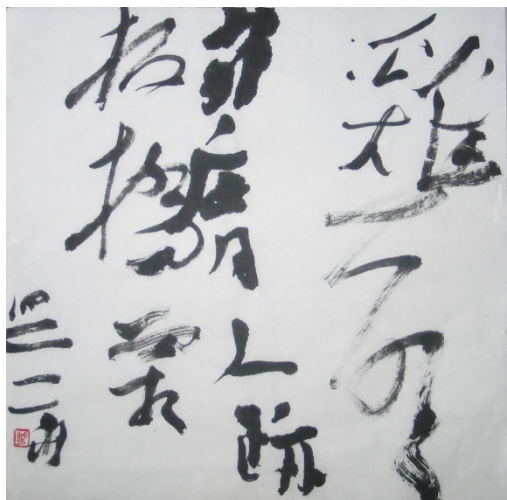


圖 9



圖 10

## 2、強調斜勢

無論什麼幅式，都是在比較中顯示出各自特點的，這種幅式長了，那種幅式扁了，說長說扁都是與斗方比較的結果，因此，斗方是基本形，中堂、條屏、匾額、對聯、手卷等都是斗方的變形。無論基本形還是變形，造形不同，特徵不同，都會對章法、結體和點畫的表現提出不同要求。

中堂、條屏和對聯為豎長幅式，高度大於寬度，以斗方為基本形，會覺得幅式中存在著一種張力，縱邊往裡擠壓，橫邊左右撐拒，縱邊的擠壓力大於橫邊的撐拒力，造成幅式縱長，處於不平衡狀態。在這種幅式上寫字，自然會強調橫勢。

具體來說，字與字之間不過於上下連綿，而會適當增加字距，營造橫向餘白，結體多取橫勢，點畫左右兩邊開張，總之，以橫向的字距餘白和橫向的結體造型與縱向的幅式相摩相蕩，造成形的對比和力的反抗，以期達到整體感覺上的平衡。這是豎長幅式對章法、結體和點畫的要求，而且幅式越長，縱邊向內擠壓的感覺越大，創作上就越要強調橫勢，例如（圖 11），這是漢簡，一般長 23 釐米，寬 1 釐米，幅式狹長，感覺上左右兩邊的擠壓力很大，如果字的結體造型也處理成狹長的，會強化兩邊的擠壓力，感覺很局促，因此漢簡書法不得不強調橫勢，一方面拉開字距，營造出比較大的橫向的字距餘白，另一方面結體方扁，點畫誇張橫畫，舒展而有波磔。所有這一切特徵都是被極度縱長的幅式激發出來的。秦和西漢，流行正體是篆書，字形頗長，而同時期的簡書卻根據幅式要求，變為方扁，可見古人雖然沒有說過章法和結體因幅式而變的理論，但是在創作中，憑直覺把握了這種形式美的規律。以此類推，舉一反三，對聯中為什麼草書比較少，



圖 11

連綿草幾乎沒有，最多的是分書，寫楷書最好是六朝碑版體的，其中主要原因就是前者取縱勢，不適合縱勢幅式，後者取橫勢，與縱勢幅式相反相成，有一種形式感。

匾額，橫幅和手卷都是橫長幅式，寬度大於高度，以斗方為基本形，就會覺得幅式中存在一種張力，橫邊往裡擠壓，縱邊上下撐拒，橫邊的擠壓大力大於縱邊的撐拒力，造成幅式橫扁，處於不平衡狀態。在這種幅式上寫字，為求整體平衡，自然會強調縱勢。具體來說，章法取縱勢，上下連貫，一氣呵成。行距可以疏朗一些，強化縱向餘白。結體取縱勢，造型儘量偏長。明代倪後瞻的《倪氏雜著筆法》說：“匾額橫字，書稍宜瘦長，不宜扁闊”，就看到了這個問題。

豎長幅式和橫長幅式，對章法結體和點畫的具體要求雖然各不相同，但是根本原則別無兩歧，那就是相反相成，強調幅式張力中相對弱勢的一方，豎式的強調橫勢，橫式的強調縱勢，通過形的對比和力的反抗，重建一種平衡。這種原則反映了傳統文化中陰陽互補和對立統一的觀念，用《國語·鄭語》中的話來說：

“和實生物，同則不繼。以他平他謂之和，故能豐長而物歸之，若以同裨同，盡乃棄矣……聲一無聽，物一無文”。

根據這個原則來看斗方，因為四條邊線長度相等，橫向和縱向的張力相互抵消為零，感覺均衡穩定，在這種幅式上創作，因為沒有張力，沒有對比與反抗的相互激蕩，會感到往左寫也不是，往右寫也不是，怎麼寫都沒有形式感。為避免這種無所適從的尷尬，我覺得在斗方上寫字，必須想方設法注入不均衡不穩定的動感，與幅式相反相成，產生出形式感，讓它活潑起來。具體來說，就是強調曲線，尤

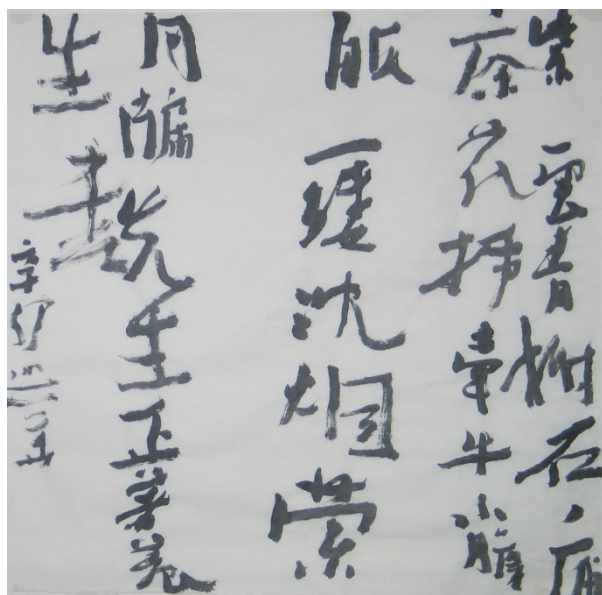


圖 12

其強調斜線，讓每一行的行軸線成為左右騰挪的斜線，讓每一字的字軸線也成為左右搖曳的斜線。以作品（圖 12）為例，強調斜線用了兩種方式，一種是字斜而行不斜，如第一行中“紫雲”兩字的軸線右斜，“青”字左斜，“樹”字右斜，“石”字左斜，“庸”字右斜。第二行也是如此，“厝”字的軸線比較

正，“花”字右斜，“插”字左斜，“牽”字右斜，“牛”字左斜，“小膽”兩字右斜。所有字的軸線幾乎都不作正局，歪歪斜斜，動感強烈，然而組合在一起，左斜右斜，相互抵消，行軸線成為一條垂直的曲線，既婀娜多姿，又穩定平衡。這件作品強調斜線的另一種方式是字斜而行更斜，如第三行不僅每個字的軸線都往左傾斜，而且連接起來的行軸線也是一條更斜的線，強化了不平衡不穩定的動感。然後第四行第五行的每個字全部往右傾斜，連接成一條右斜的行軸線，與第三行的左斜相反相成，如同結體中的“朝揖法”，組合成一種動態平衡。強調曲線和斜線的結果，呆板的斗方幅式會變得非常生動。

### 3、強調類化組合

傳統章法的組合依靠筆勢和體勢，筆勢是通過連綿的牽絲映帶，將上下點畫和上下字組合起來的，體勢是有意讓結體不作正局，左右搖擺，通上下左右字的呼應配合，將沒有筆勢連貫的單字組合起來的，這兩種組合方法對於強調點畫和結體的傳統書法來說是適用的，對於強調筆墨與餘白的整體構成的斗方來說，因為都局限在筆墨範圍，局限在上下左右字之間，所以是不夠的，斗方的章法必須進一步加強組合能力，因此，我在筆勢組合與體勢組合的基礎上，採用了類似組合法。這種方法借鑒了兩種相關文化的理論研究。

首先，借鑒了古文字學中的類化組合法。我研究生讀的是古文字學，畢業論文中有一章“類化字及其訓詁法”，大意是：漢字一字一形，字字不同，為了使句子中字義關係比較密切的上下文在形體上也能有所反映，古人採用了偏旁類化的方法，儘量讓它們都具有相同的形義偏旁，具體表現是：獨體字可以取獨體的上下文為自己的偏旁，也可以取合體的上下文的偏旁為自己的偏旁；合體字可以取獨體的上下文或合體的上下文的偏旁來更換自己原有的偏旁。

甲骨文舞字寫作“河，亡其雨”（乙 6857），“雨”（人 2260），卜辭中幾乎所有的舞字都和雨字連用，《周禮·司巫》：“若國大旱則帥巫而舞”舞是指求雨的祭祀活動，爲了在字形上體現兩者的關係，卜辭“乎亡大雨”（粹 846），“王其乎伐孟又大雨”，舞字就以下文雨字作爲偏旁。

金文《不嬰簋》“廠允廣伐”，廠和下文廣字皆從厂，同器銘文還有“宕伐允”，廠字寫作，更換成旁，與上文宕字的偏旁類化了。《兮甲盤》“者侯百生”，《齊罇》“保虞百姓”，生字的人旁是因上文保字的偏旁類化而來。《小孟鼎》：“伐戠方”，戠字從戈，和上文伐字的偏旁類化。《高密戈》：“高密造戈”，造字更旁從戈，《陳鍔戈》：“陳鍔錢”，造字又更旁從金，從戈或從金，都取決於和它意義相關的上下文的字形。

《說文·十四篇·自部》：“隕，從高下也，從自員聲”，《春秋》僖公十六年：“隕石于宋五”，《九篇·石部》隕字引作礪，更旁從石，與下文石字類化，《公羊傳》僖公三十三年：“實霜不殺草”，實字又改從下文雨字作爲偏旁。

甲骨文，金文和古籍中的類化字極多，不勝枚舉，根據它們的上下文關係，可以分爲偏正關係的，動賓關係的，主謂關係的，其中最典型的是並列關係的，它不僅可以在一句的上下字之間類化，而且還可以在兩個並列分句的對應字中進行類化，例如金文《大克鼎》“盂靜於猷，盂哲畢德”，金文盂字一般都作，此處加血旁是爲了與上句對應的盂字偏旁類化。《王孫遺者鐘》：“惠於政德，愚于威儀”，愚字又加心旁，和上句對應的惠字偏旁類化。再如《小雅·正月》：“謂天蓋高，不敢不局；謂地蓋厚，不敢不蹠”，《釋文》局又作跼。《邶風·簡號》：“山有榛，隰有苓”，《釋文》榛又作秦。局和跼、榛和苓在兩個句子中，意義相近，詞位相對，爲了表示類化，局字添加跼字的足旁作跼，榛字改從苓字的艸旁作秦。

分析上述類化字，有加旁的，也有更旁的，其中許多字受不同上下文的影響，一再更換偏旁以求類化，這說明它們不是偶然的筆誤，而是有意識的處理，目的是想通過上下文字形義偏旁的相似性，揭示它們在意義上的密切關係，強化視覺

的整體感，讓看的人“視而可察”。

《類化字及其訓詁法》是我寫的第一篇學術論文，當時特別用功，關於類化的印象特別深刻，但是長期以來，它一直沒有對書法創作和研究發生影響，就是在探索斗方章法的組合方法時，開始也沒有意識到它的作用，後來閱讀阿恩海姆的《藝術與視覺》，看到“組合原則”一節中的相似性問題時，才突然靈光閃現。

阿恩海姆認為：觀者在看作品時，“眼睛的掃描是由相似性因素引導著的”，“畫面上某些部分之間的關係看上去比另外一部分之間的關係更加密切，主要原因在於它們之間的相似性”，“在一個式樣中，各個部分在某些知覺性質方面的相似程度，有助於使我們確定這些部分之間的親密程度”，“一個視覺物件的各個組成部分，越是在色彩、明亮度、運動速度、空間方向方面相似，它看上去就越是統一”。他舉例說，（圖 13）

“是由六個單位構成的一個組合。這六個單位在形狀和空間定向兩個方面都是相似的，然而它們卻在空間裡不規則地分佈著。從這一分佈中我們將會看到，各個單位在大小方面的差別對於單位與單位之間的組合

起著決定性作用。在這兒，大一些的正方形組成一組，而小一些的正方形又形成與此相對的另一組。這一事實證明，單位與單位之間是可以依‘大小相似’進行組合的”。（圖 14）“以同樣的方式顯示了依形狀進行組合的原理。它組合成了兩個小組——三角形組和圓形組”。（圖 15）“則是依亮度或色彩的相似而分成

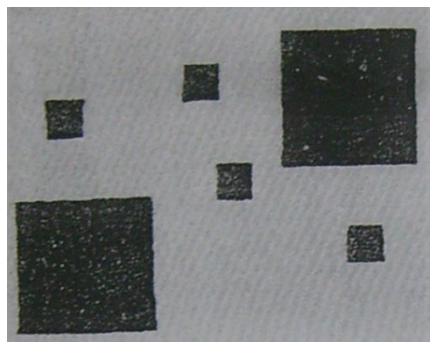


圖 13

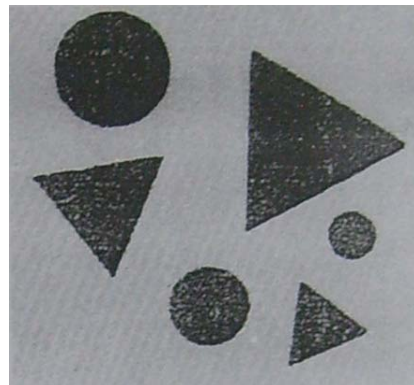


圖 14

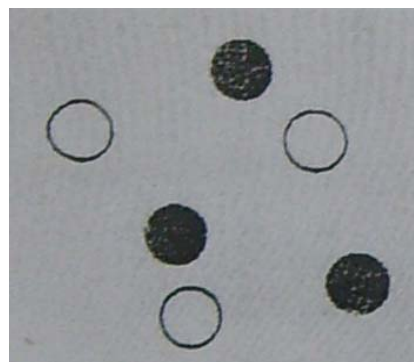


圖 15

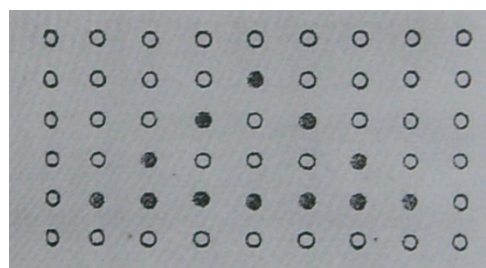


圖 16

兩組——由黑色圓組成的一組和由白色圓組成的另一組。”他還認為“相似性所起的作用並不僅僅局限於使物體看上去屬於一組。相似的單位（在更大的通篇範圍內）還能進一步構成某種式樣”，如（圖 16）所示，其中的黑色圓點構成了一個三角形。他還以畢卡索《坐著的女人》一畫為例，指出形狀相似和色彩相似是如何強化了各部分之間的整體感，強化了整個畫面的統一性，並且總結說：“通過色彩、形狀、大小或定向的相似性，把互相分離的單位組合在一起的手段，對於那些‘散漫性構圖’具有十分重要的意義。”

類化與相似性和方法運用到書法中來，都可以跨越字與行的阻隔，將所有分散在各個角落的造型元素統攝起來，我因此採用了類似組合法，希望借助它來突破筆勢組合和體勢組合的局限，將組合範圍從上下左右字之間擴展到通篇所有的造形元素。以作品（圖 17）為例，“揮”字的斜豎，“鴻”字的幾筆斜豎，“難”字上面的三筆斜豎，雖然分佈在作品的前後上下，中間甚至有一行字的間隔，但是因為造型的相似，仍然是密不可分的一個整體。再以（圖 18）為例，通篇有兩種類似組合。一種是造型類似，第二行上面的“華”字，下面的“三”字，第五行的“四方”兩字，造型都取橫勢，並且比較開張。另一種是墨色類似，第一行“壽多男”，第二行“華封”，第三行“言有”，第四行“名”，第五行“四方”和落款，都是枯筆的類似組合。第一行“多福多”，第二行“三祝”，第三行“有德有”，第四行“行令”，都是濃墨的類似組合，兩個組合都為不等邊的三角形，相互交叉，參差錯落，使通篇章法渾然一體。

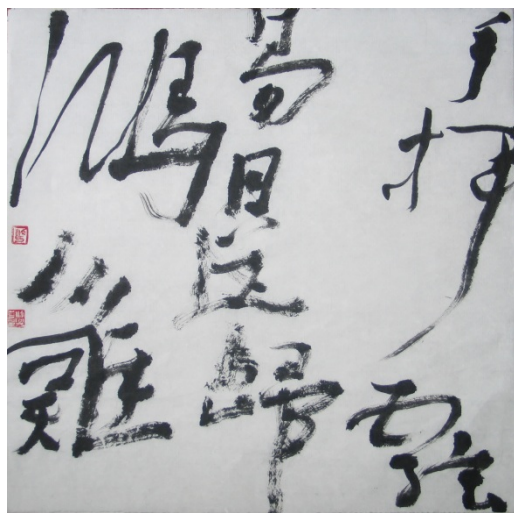


圖 17

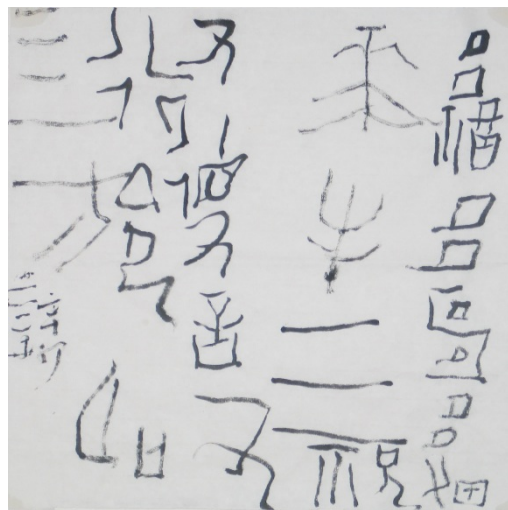


圖 18

## 結語

斗方是因為建築式樣和展示空間的變化而產生的新穎幅式。斗方創作受展示空間的外力影響，其內部結構的應變次序是從章法到結體再到點畫，因此，我的斗方創作特別關注章法，爲了表現筆墨與餘白的構成，在強調餘白，強調斜勢和強調類化組合上，作了各種探索。必須強調，對章法的關注並不意味著點畫和結體的不重要。我在前面已經說過，歷代經典作品都有一個共性，那就是點畫結體和章法的全息，書法創作上，任何局部的改動最後都會演變成一種系統的變化。章法的變化如果沒有結體和點畫的應變，將是生硬的不協調的，點畫結體和章法相互之間如果沒有全息的同構關係，作品一定是不成熟的不成功的。