

# 我是怎样认识形式构成的

(一)

## ——《论书法的形式构成》前言

沃兴华

都要同时兼顾和反映出它的对立面的美。

其次，古人认为阴和阳的对立统一不是静止的，始终处在运动和变化之中。《国语·郑语》描述了这种运动和变化的特点，说：“和实生物，同则不继，以他平他谓之和，故能丰长而物归之。若以同裨同，尽乃弃也”。事物的发荣滋长来自于和，和的前提是不同，或者阴，或者阳，有阴有阳，才能“以他平他”，否则孤阴不生，独阳不长，“以同裨同，尽乃弃也”，没有一点生命力。

“以他平他”揭示了阴阳运动和变化的方式，反映到书法创作上，成为各种对比关系的组合原则，上面部分写大了，下面部分就写小些，大小相兼，阴阳和合。和合的结果怎样？如果还是大了，那么下面部分再写小些；如果觉得小了，那么下面部分就写得大些。新的和合结果怎样？再决定下面部分的写法（干和湿，正和侧，疏和密的组合方式无不如此）。各种对比关系始终按照以他平他的原则生生不息地展开下去，这样所派生出来的每个局部都有阴有阳，负阴抱阳，成为相对独立的整体，具有一定的审美内容，不会“声一无听，物一无文”。而且，由这样的局部不断衍化，一方面组成更大范围的阴阳和合，产生更高层次的审美内容，另一方面整体与局部之间具有全息的同构关系，就好比太极图中有阴有阳，其中阴里面又包含着阳，阳里面又包含着阴，从整体到局部都是阴阳的组合。

再次，古人认为阴阳介于形而上与形而下之间，阴阳变化会产生形而下的五行，五行为金木水火土，各有具体的特殊性质，它们之间的关系可以相生，木生水，水生土，土生金，金生水，水生木；也可以相克，水克火，火克金，金克木，木克土，土克水，五行的相生相克，生成万事万物。这种阴阳生五行，五行生万物的观念表现在书法上，就是各种对比关系的衍化和生成。以粗细为例，前面一笔写得细了，下面一笔就要写得粗些，而粗有各种不同的具体形式，有的粗犷，有的雄厚，细也不常迟，遣不恒疾，带燥方润，将浓遂枯”，特别提示要阴阳兼顾，在表现慢的时候，不能一味的慢，要兼顾快，在表现燥的时候不能一味的燥，要兼顾润。或者更加积极地说，表现慢的目的是为了彰显快，表现燥的目的是为了彰显润，只有这样，本身的表现才是有意义和有价值的。为了特别强调这种对立统一的表现方法，有书法家专门提出了“内美”的观点，所谓“内美”就是被表现对象所遮蔽的对立面的美，比如写慢时，快就是被遮蔽的内美，写燥时，润就是被遮蔽的内美，无论表现什么，

居，因此说：“一阴一阳之谓道。”而这种变动过程的特点就是《易·系传》所说的：“辟户为乾(阳)，阖户谓之坤(阴)”，故又称一翕一辟之谓道。翕的特征为“摄聚”，成就有形的事物，辟的特征为“开放”，为进入一种更大范围的组合而变形，“翕辟二极顿起顿灭。刹那不住”，整个大化流行就是立与破，塑形与变形的过程。

这种翕辟成变的理论表现在书法上，创作是一个连绵不断的过程，在点画上“逆入”是指上一笔的继续，“回收”是指下一笔的开始，强调“逆入回收”就是强调上下点画要连绵书写。在结体上，“字无两头”就是强调所有点画都要连绵书写，在章法上，“一笔书”就是强调所有点画结体都要连绵书写。这种大化流行的连绵书写一方面为“辟以运翕”，通过翕的闭合，实现一个个相对独立的局部。起笔行笔和收笔的“摄聚成物”就是点画，点画与点画的“摄聚成物”就是结体，结体与结体的“摄聚成物”就是章法。点画和结体作为相对独立的整体，要求所辖的各种对比关系协调平衡，组成基本形，表现一定的审美内容。否则的话，“若无摄聚，便是浮游无据，莽荡无物”，书法作品如果没有点画和结体的基本形之美，内容就显得空洞贫乏了。另一方面是“翕以显辟”，“翕势刹那顿现而不暂住”，“与翕俱起，爰有辟极”，翕在成物的刹那就要打破封闭，开放自己，把点画放到结体中去处理，把结体放到章法中去处理，在更大范围和更高层次上去处理它们的组合关系，因此，点画和结体没有固定的写法，就如虞世南《书旨》所说的：“谓如火水，势多不定，故云字无常定也。”翕极中的基本形到辟极中就是变形。根据“翕辟成变”的理论，书法创作必须兼顾基本形之美与变形之美。

总之，书法艺术的表现形式是各种各样的对比关系，概括起来就是阴和阳两大类型。阴阳思维是中国人观察世界、理解世界和表现世界的方式方法，贯穿在传统文化的一切领域，无论哲学还是艺术，无论艺术中的音乐还是绘画，都是如此。因此，书法以阴阳为表现形式就可以与传统文化相沟通，获得无限的源头活水，蔚然成一门博大精深的艺术，犹如项穆在《书法雅言》中所说的：“可以发天地之玄微，宣道义之蕴奥，继往圣之绝学，开后学之良心，功将礼乐同休，名与日月并暄。”

再就构成来说。20世纪，现代科学研究在方法论上出现了系统论和信息论，他们认为有机体中的每个层次都具有双重性格，一方面是本我，自洽的，有一定的独立性，另一方面是他我，不完整的，没有独立性，必须与其他局部相互依存，才能成为统一的整体。用这种方法论来看书法，点画结体和章法也都具有双重性，一方面是整体，另一方面是局部。点画既是起笔行笔收笔的组合，是个整体，同时又是结体的局部。结体既是各种点画的组合，是个整体，同时又是章法的局部。章法既是作品中所有造型元素的组合，是个整体，同时又是展示空间的局部。

然而然地归结为对形式构成问题的探讨。就自然环境的展示空间来说，作品一旦悬挂在墙上，融入建筑环境之中，就应当与展示空间相协调，在幅式、字数和风格形式上作出应变，追求与环境相一致的视觉效果。而且，现代书法交流的主要形式是展览，几百件作品同时挂在墙上，要想脱颖而出，夺人眼目，必须瞬间给人刺激，当即使人共鸣，变传统的品味型为直观型，而它的方法就是夸张点画、结体、章法中的各种对比关系，强调形式构成。就精神环境的时代氛围来说，当今社会，通讯技术和交通运输高度发达，地球已成为一个“村落”，商品经济迅猛发展，人们的交往日益频繁，各民族与国家一方面关系越来越密切，另一方面矛盾和冲突越来越激烈，地区战争、民族冲突、恐怖主义……这是一个冲突地抱合着的时代，一个离异地纠缠着的时代，这样的时代以强调“对话”和讲究“关系”为特征，影响到人们的思想感情和审美观念，表现于书法，也特别强调各种关系的对比与和谐，强调形式构成。”

《书法构成研究》一书共有三个部分：“关于形式构成的对话”“书法艺术的对比关系”和“各种幅式的创作”，全书反复阐述的观点是：“书法构成的关键是空间分割，核心是对比关系”，并且把这句话印在封面上，特别加以提示。

第二本是2013年出版的《论书法的形式构成》，前一本与书相隔十年，在这段时间里，我大量临摹，不断创作，带着问题，看了许多书，古今中外的，专业和非专业的，在此基础上逐渐建立了形式构成的理念和创作方法，对所谓的形式和构成有了比较清醒的认识。

先就形式来说，书法艺术的表现形式是各种各样的对比关系，用笔上有轻和重、快和慢；点画上有粗和细、长和短；结体上有大和小、正和侧；章法上有疏和密、虚和实；墨色上有干和湿，浓和淡等等，所有这些对比关系都是相反相成的，在传统思想中属于阴阳的哲学范畴，正因为如此，对它们的各种处理方法也无不打上了阴阳理论。

首先，古人认为阴和阳的关系是对立的统一，是同一事物的两个方面，因此书法艺术中所有的对比关系都是一个整体，各自都以对方存在为自己存在的前提，大离开小，不成其为大，小离开大，也不成其为小。疏与密、正与侧、轻与重、快与慢等等，无不如此。书法艺术在表现各种对比关系时不能极端，任何片面强调一个方面而否定另一个方面的做法都是错误的。孙过庭《书谱》说：“留不常迟，遣不恒疾，带燥方润，将浓遂枯”，特别提示要阴阳兼顾，在表现慢的时候，不能一味的慢，要兼顾快，在表现燥的时候不能一味的燥，要兼顾润。或者更加积极地说，表现慢的目的是为了彰显快，表现燥的目的是为了彰显润，只有这样，本身的表现才是有意义和有价值的。为了特别强调这种对立统一的表现方法，有书法家专门提出了“内美”的观点，所谓“内美”就是被表现对象所遮蔽的对立面的美，比如写慢时，快就是被遮蔽的内美，写燥时，润就是被遮蔽的内美，无论表现什么，

## 篆刻教学有关问题(三)

徐正廉

至于《说文解字》之类的古文字学方面的知识匮乏，我觉得篆刻创作时还是可以弥补方法的。那就是你必须小心谨慎地在每一次创作之前，每一次刻印章之前，多查考字书，这方面的书籍还是很多的。你不要自以为是，要每一次都认真地查考，确定无误以后再上刀刀。

这是我的观念，当然我必须强调说明，不是我反对文字学。我刚才讲了，您如果有充足的条件、有足够的精力和时间，你有能力学习文字学，那我也是不对的，坚决支持。我是在说在您没有足够的时间和条件，二者必须有所取舍的话，您应该将重点放在篆书上，而不是放在文字学上。

7. 怎么才能好的篆刻？

那么多印史留名的优秀作品，琳琅满目，那么多彪炳千秋的篆刻大师，各擅胜场，要具体描述什么是好的篆刻，确实很难。但是简单概括，我和很多朋友很多学生讲过，可以用八个字：“似曾相识无可名状。”

什么意思呢？就是您的作品要真正进入篆刻殿堂，必须是“似曾相识”，也就是说，必须是从传统中继承下来的，必须有传统的影子，作品有历史的厚度，才有艺术的高度和深度，才能得到行内专家的首肯。这是您刻出一方好作品的前提、基础。没有“似曾相识”，您就别来说篆刻。

但是仅仅有“似曾相识”，可以说您进入了篆刻这个大门，但是还不能登堂入室，还上升不到很高的层次，您还必须“无可名状”。就是说，您的作品好像有汉印的规模，好像有古玺的神韵，好像有吴昌硕的精神，好像有齐白石的意味，等等等等。但是仔细分辨的话，它又不是汉印，又不是古玺，又不是吴昌硕，也不是齐白石，很难用一种具体的前人的格式或者前人的风格，来完全说明您的作品，把您的作品概括起来。您的创作如果到这样的程度，那么，朋友我恭喜你：您成功了！

这么一种篆刻面目，一眼看出是有厚度的，是传统继承过来的，但是又不能简单地用历史上任何一种样式、前贤任何一个人的风格把您概括、把您笼罩，达到这种程度，基本可以说，您就已经有了您自己的篆刻语言，距离形成您个人的篆刻风格那

一个目标已经不远了，往后您需要做的就是把这个样子，把您的这种初具的风格不断丰富，逐渐周到，使它成熟起来，那就就可以了。

其实历史就是这样子的。我们刚才讲的吴昌硕、黄牧甫、齐白石、来楚生等等等等，他们的作品都达到了“似曾相识”又“无可名状”的高度。比如咱们说齐白石先生的篆书是从《三公山碑》里面化出来的，但是和《三公山碑》一样么？又不一样。咱们说吴昌硕先生的篆刻，它的文字形态、精神面貌，主要脱胎于石鼓文，但您把它和石鼓文去对照，又绝对不能用石鼓文来“名状”。以篆刻来讲，您能说齐白石篆刻里面没有吴昌硕的影子么？他显然也是借鉴过吴昌硕的，但是它又不是吴昌硕，把它和吴昌硕作品对比，泾渭分明，齐白石就是他自己的篆刻语言。您说来楚生先生的篆刻，您把它和齐白石、吴昌硕作品对照的话，显然也可以看出来楚生先生对吴昌硕、对齐白石的借鉴和继承。但是他在借鉴和继承的基础上，又脱颖而出，又形成了自己另一种方锐、锋芒的效果，它就是来楚生自己的了。

所以“似曾相识无可名状”，才是真正可以在历史上留下来的好作品。创作出这样的作品，是我们篆刻作者的终极目标。我们只有达到“似曾相识”又“无可名状”，才可以说，您成为一名真正成功的篆刻家了。

以下是和观众互动问题。

问：多大规格是大印？

我觉得一般三公分可以了，印章越大越难刻，你如果有能力，你不妨学习四公分、五公分左右的都可以。您能刻大印，我相信除非您老年以后老眼昏花了那不行，您如果还年轻的话，再回到小印那是很容易的。

问：初学篆书学谁的帖？

篆书有一个“源”和“流”的问题，我们刚才讲的，从商、周、春秋战国开始，那些碑刻文字、青铜器文字、石刻文字等等，都可以说是篆刻的“源”。“源”博大深厚，古朴沉郁。明清以后掀起了学习篆书的热潮，然后有邓石如、赵之谦，他们篆书都写得非常高明，黄士陵也写得很好，吴昌硕的石鼓文那就更为

这本书的写作历尽艰辛，前前后后用了二十多年，书中所有的理论研究和作品附图都围绕着一个问题在做不同层次的阐述，那个问题就是形式构成。

形式构成是改革开放以来，书法艺术在与时俱进的各种创新探索中比较流行的观念和方法之一，经过几十年发展，它所取得的成绩有目共睹，但是不理解的人仍然很多，反对的声音很大，许多人一看到“形式构成”，就认为是一个舶来观念，斥之为崇洋媚外，还有人一听说“形式”，马上就与不讲内容的形式主义相挂连，认为书法是道，是文化，是文化核心的核心，讲形式是低级的，因此嗤之以鼻，不屑一顾。诸如此类的批评比比皆是，不胜枚举。

现在书写好了，形式构成问题尽我所知该讲的都讲了，尽我所能该表现的都在作品中反映出来了，感觉如释重负，拿起笔写前言，觉得可以将自己的观点。因此静下心来，再一次校阅书稿，看看有没有疏漏和不足，当检视到自己对形式构成的认识过程时，觉得有些问题联系起来考虑可以得到进一步的阐述，因此决定把这个认识过程写下来。

1998年，我在自己书画集的前言中说：“帖学大坏，碑学崛起，一正一反，理所当然，而碑学成熟之后，必然走向碑帖结合。碑有碑的长处，帖有帖的长处，怎么把它们结合起来，并且和谐统一？不得不讲究方法，正是对这种方法的研究，人们开始重视、理解并追求各种对比关系的表现，比如墨色的枯湿浓淡，点画的粗细方圆，结体的大小正侧，章法的疏密虚实等等，把一组组对比关系发掘出来，并给予充分表现，结果导致了构成的观念和方法，按照这种观念和方法走下去，会开辟出一条与传统帖学和碑学截然不同的路子，今后的书坛很可能碑帖之争在碑帖融合的潮流中沉寂下去，最后都归入没有新旧差别传统范围，而讲究构成关系的现代书法则悄然崛起，与碑帖传统对垒。”

自那以后，我开始了形式构成的探索，写了许多文章，创作了许多作品，积累到一定程度，作为阶段性总结，出版一本著作，这样的著作前前后后出了三本，构筑起一个不断深化的认识过程。

第一本是2002年出版的《书法构成研究》，我在前言中说：“一种新的审美观念和创作方法能否成立，取决于它是否符合内部的发展需要和外部的生存环境，内部的发展需要即前面所说的，碑帖结合有一种往构成方向发展的必然趋势。外部的生存环境包括两个方面：一是自然环境，指作品的展示空间，从案上到墙上，从居室到展厅，书法的作品幅式和表现方式必须适应这种展示空间的变化，二是精神环境，指作品产生的时代氛围，书法风格必须追时代变迁，随人情推移。研究这两种生存环境对书法艺术的影响，结果殊途同归，都自

但是这些前辈大师无一例外，都把他们写字的着重点，放在一种力量的表达上面。说得具体一点，就是结体的险峻、气象的宏阔和线条的老辣。您有了结体的险峻，有了气象的润和线条的老辣以后，不管怎么样，不管您在其他方面可能略微差一些，略微逊色一点，大体上您还是能够过关了。书法如此，篆刻也如此。

“唯力不败”，并不是一定要您必须刻雄阔的、壮大的、猛利的风格，一定要向吴昌硕、齐白石、来楚生看齐。而是说，您无论什么时候，都不要忽视线条的坚实、文字的遒劲，即使您要刻一种妩媚、流走、静穆、端庄的效果，也不要忽视力量的存在和表达。

6. 文字学和篆书。

咱们知道篆刻是用篆字作为媒介来镌刻的一种艺术，那必然要关系到篆字。篆字是两千多年前的文字，您要学篆刻，要用篆字创作，您必然要对这种古文字有所了解，这就牵涉到文字学。

我发现有很多老师教学生，首先就耳提面命，要学习《说文解字》，把《说文解字》仔细地读几遍甚至临几遍等等。《说文解字》是什么书呢？《说文解字》是解说文字来源的书。学《说文解字》有没有必要呢？我不得不说，但肯定有好处，是了解古文字

的来龙去脉，是我们篆刻不刻错字的一个非常有力的保证。

古人从小就学《说文解字》，而对今天非文字学专业的普通生来说，《说文解字》则无异于天书！文字学也是一门深奥的学问，你没有花个三年五载的话，恐怕不是那么轻易就能掌握的。因此，针对我们这一类的学员，中国书协针对的基层书法篆刻初学的作者，我觉得，如果您有充分的条件、足够的时间，您可以把文字学和篆书两方面都抓起来，大家在两方面都有一定造诣的话，那当然是非常有利的。但是如果如果没有足够的精力和时间，您在这两者之间必须要有所取舍，有所选择的话，我的意见，您可以舍弃文字学，也就是可以舍弃《说文解字》，你应该更关注篆书，那才是对篆刻创作有直接帮助作用的。

那么篆书是什么呢？篆书就是比如《石鼓文》，比如《泰山碑》，比如《袁安碑》《袁敞碑》，比如《魏季子白盘》《散氏盘》等等古代器物上的铭文，以及后人学习这些铭文的墨迹。这些东西才是对您篆刻创作的提高更有直接帮助的。您只有学了篆书以后，才能够体会什么是好的文字，美在什么地方，线条什么地方应该重，什么地方应该轻，这些艺术方面的认识不是《说文解字》能够提供的。

有利，其他也还是要学习的。

问：为什么重要的六家没有包含邓石如？

邓石如比较好。刚才我说了，篆刻的高峰在晚清，也许可以说，邓石如比他以前的作者都好，但在这六位代表性的作者出来以后，我就觉得邓石如恐怕被超过了。邓石如的篆书写得好，他是以小篆入印的第一人，因此在篆刻体现篆书方面，他前无古人。但是后来者，吴熙载是学邓石如的，而在篆刻体现篆书方面，他比邓石如做得更好。体味吴熙载的作品，他中年的篆刻，对篆书的起承转合，哪里起笔哪里交接，交代得醒豁、明白，酣畅淋漓。晚年以后，他更到了一种炉火纯青的程度，篆书的起承转合，似乎表现得不那么清楚，但意思都在，依然有一种很强烈的浑成的书写效果。因此说，两位前贤有相近的风格特征，我选择了表现更好的吴熙载。

问：讲讲边款。

边款其实没啥讲，刻边款就如写字一样，书法好的人一般边款都不错。至于各人的刻法，您只要仔细观察分析作品，是不难看出用刀的来龙去脉的。具体今天没时间讲，笼统说，有两种刻法，一是刀动石不动，什么意思呢？印章是不动的，如同宣纸；刀动则如同毛笔，在石上刻字，除了个别，大多数笔画的运走方向、运走顺序和写字一样。还有一种是石动刀不动，用推进印石来刻出笔画，刀老是朝一个方向，但石头转来转去，以石就刀。

两种方法比较，刀动石不动更能够体现书写的那种顺序、书写的那种状态。石动刀不动因为违背常理，会显得有点凌乱。但凌乱有凌乱的好处，它会表现一种跌宕、一种生动、一种稚拙不拘泥的神态。比如西冷八家里的蒋仁，他的印章边款按照分析，估计就是石动刀不动，用他的石头来就那个刀，他的边款特别生动活泼。当然比较而言，石动刀不动难度比较大。

问：学习吴让之篆刻怎么用刀？

他的用刀是所谓“披削法”。执刀刻印总是需要有点斜度的，真正90度没法操作。如果说我的执刀是70度、60度，吴让之则是30度、40度，他是横卧刀斜削着刻的，刻得非常浅。比较特殊，却得神地表现了一种书法线条的抑扬飘忽感。当然无缘目睹，是后人从他的作品中分析出来的。具体做法您当然只能在实践中不断揣摩。从根本上讲，您要篆刻的线条达到您想要的效果就是成功，只要不用关注别人的具体刻法。只有在达到到您理想效果的情况下，才需要借鉴别人的经验。（完）

（本文系中国书协2020全国基层书法教师网络公益培训微视系列讲座内容摘要）