

程中解决通临的问题。通临与对临是两个阶段，对临是指在临摹中对典型字例的点画结构进行的针对性临摹，通临则是指在有了对临基础以后，为了解决章法问题而进行的通篇临摹，只有经过通临，才能对行气问题有所了解。下面我们就行气问题分为三点进行论述。

1. 大小一致。通过通临我们不难发现这样一个问题：古人楷书字形的大小原来并不一致，而古法中却要求全篇字形大小一致，岂不自相矛盾？实则不然。汉字字形体千差万别，错落参差，本来是无法保持大小一致的，譬如“日”与“国”字，“日”必然小于“国”，强使二者大小一致，则必有一方出现畸形。“日”在方格中大约只占三分之一的位置，而“国”字至少要占三分之二以上的位置，虽然大小不同，但这个大与小又是固定的，由于在方格中都占有合理的位置，因此我们从法则上认为它们是大小一致的。正像看待一对恋人的身高一样，男士比女士高出10厘米是合理的，当他们站在一起的时候，我们不会得出男高女低的结论。如果一定要求他们身高绝对相同，给我们的直观感觉倒会得出女高男低的结论。在楷书中对字形大小一致的认可是基于字形本身的特点所得出的判断。以“远上寒山石径斜”这一诗句为例：“远”、“寒”、“径”、“斜”属于形体较大的字，而“上”、“山”、“石”则属于体形较小的字，当书家将它们以合理的比例书写在一起的时候，你绝对不会得出大小不一致的结论。这是因为欣赏书法是用眼看，而不是用尺子量，换言之，书法只照顾到视觉，并不考虑到科学，或者干脆说，视觉舒畅就是科学。

2. 字距与行距。字与字之间的距离叫做字距，行与行之间的距离叫做行距。本来中楷以上的字形受界格的限制，应该字距与行距都是相等的，并不像行、草书那样有更多的随意性，又何必做重点讲述呢？其实并非如此简单。

四 章法部分

何谓章法？指书法作品的通篇效果。有些书学论著中将章法解释为“整体布局的安排”，这种解释有失精准。在楷书方面，有些形式确是需要提前对全局作整体安排的，比如写碑文，必须提前对碑石的尺寸、碑文的词句、字数等全部了解，未写之前已然完全掌握了全篇的局势，包括楹联、匾额等都应该这样做。但小楷或条幅等形式虽是楷书，也未必提前安排，愈是大书家就会愈加随意，何况古人所留下的法书并非仅有这几种形式，更多的是书信或是随意书写的文章、诗词等等。书家当时的注意力并不在乎书法，更不存在什么“书法创作”。而往往是在下意识中完成的，从整体看是那样的无拘无束，自然天成，这在行、草书中表现得就更为充分。因此说，只有书法才可能真正做到自然天成，其它艺术都必然有“作”的成分，这不是人力所能解决的问题，而是主体本质所决定的。因此，把章法解释为“整体布局的安排”是不够准确的。

说到《九成宫碑》一类的中楷以上的碑文则是提前做了全局安排的，因为碑文必须严格规范，行列整齐，过于随意就失去了碑文的严肃性，因此要做布局安排。但这种安排并不等于其它艺术的制作，因为一旦书写起来，必须走笔立成，不得有半点造作和描制，这是书法的本质。然而对于初学者在完成书法作品时，无论是哪种书体或形式，都应该对章法布局做一些提前的安排，这是个阶段性的问题，我们下面论述的就是这一阶段的内容：

(一)行气

首先要解决的是行气问题。何谓行气？指一行字的整体效果，行气好了，章法问题就容易解决了，为了达到这一要求，必须在临帖过

形，每个方格算做一个单元，每个字占据一个单元，无论笔画多少，字形大小，都是各自占领一个空间，互不侵犯，谁要贸然闯入别家单元，就算做犯规。同时与把握字形的大小一样，还要把握每个字的重量。关于字的重量问题，楷书不同于行、草书那样可以随意处理字形的大小，还可以任意增减每个字的重量。在行、草书中，有的字或点画可以“重若崩云”，也可以“轻如蝉翼”，这在楷书方面是断不可取的。楷书的核心问题是规范，在规范的前提下再谈精美，规范的重要一则是保持字与字的重量相等，务使笔画多的字，点画放轻；笔画少的字，点画加重。如“日”与“晶”，笔画数量相差两倍，但必须保持体重相同。一般说，为使体重相等，把笔画少的字写得粗一些，笔画多的字写得细一些，应该说这是对的，但不能仅以笔画粗细来区别字的重量，比如写“一”与“三”，“一”的笔画只能略粗一点，绝不可以使“一”的笔画粗度等于“三”，因为笔画粗细过于悬殊，同样会影响规范。所以说，字的轻重不能完全依赖于点画的粗细变化，而主要依靠点画的力度，如前文所述“主笔不一定是粗的笔画”。“一”字的笔画粗度不能等于“三”，但“一”字的笔画力度又必须等于“三”。明白了这个道理，然后增加练习，才能逐渐使字的重量放匀。正是基于这个道理，所以古人把楷书当做基本功，坚持日课数百楷书。当今书风浮躁，很少有人下这个笨功夫，多是回避楷书，或浅尝辄止，另寻捷径。岂知人少规范终无进取，字少规范则丑态百出。

界格是对楷书的强化，界格可以叠，也可以划，划出来的红色界格更显得工整爽目，为楷书作品增色。但同时也会带来很多麻烦，比如要求你必须把每个字都写在方格的正中，字与字之间保持着一条无形的中线，不管横向还是纵向都必须做到中正无斜，这是极不容易的事。如果把字写小了，尽管保持中正，却会显得全篇空荡，如同一个瘦子穿着一件肥袍子；如果把字写大了，又会显得全篇拥挤，如同一个胖子穿着一件瘦袄。这在历史名书家中未见犯有第一种错误的，但犯第二种错误的确是有的，请看颜真卿即是典型一例。按颜真卿的书法水平而论，可算得上是一位“囊括群英，包罗众艺”者（马宗霍《书林藻鉴》），尤其他的行、草书几乎可与二王媲美。就楷书而言，那种雄伟古拙之气，也称得上“前不见古人，后不见来者”，对后世影响极大，无论怎样评价都不算过分。但他的楷书惟一不足之处即是字形过大，就此历代书家多有批评，清代书家梁巘《承晋斋积闻录》对此进行了十分尖锐的批评：“颜鲁公作书不拘字之大小，画之多少，俱撑满使与格齐，而古意已失，徒形宽懈，终非正格。”李后主则以苛刻的语言挖苦颜真卿的楷书：“如叉手并足的田间大汉。”米芾则更加尖酸地形容颜体楷书：“如肥大粗拙的蒸饼”云云。当然羊羔虽美，众口难调，包括王羲之在内，任何书家都不可能折服所有的人，何况“冬无愆阳，夏无伏阴”，仁者乐山，智者乐水，但值得注意的是所有批评者批评的中心都集中在一个问题上，即颜字过于肥大，填格太满而失去灵秀，这就给初学者以警示：在方格内作楷，须留出合理的空间。谈到欧阳询的楷书，也不可能尽遂人意，但在章法、行气方面确实不曾有人提出疑义。因此我们在通临欧楷过程中，必须细心观察字距与行距。

3. 体重相等。中楷以上的界格基本为正方

1. 严格讲，写一篇楷书时，半途不可停歇，无论字数多少，都必须一气呵成，但事实上又很难做到，如果字数超过五百，即使功力较深的书家也会感到疲劳，随之书写质量下降，因此需要休息调整。休息时可以饮茶、踱步等，但不可去做其它分散精力的活动，防止转换情绪，往往因情绪先后不合，导致书作气息不一。

2. 注意对墨的调整。长时间书写，所用的墨汁（或研墨）会渐渐风干变浓，使得前后墨色不一，以致影响全局。必须不断少量加水并搅匀，还须加水以后在另外同样的纸上试墨。

3. 书写大幅作品时，常因书案短小，而使纸端垂落于案下，这样就很难照顾到整篇。应该在书写过程中不时察看全篇的效果，尽量选择宽大有余的书案。

4. 经常书写字数多的大幅楷书作品，少则数十，多则数百，乃至数千，久而久之，气息自然贯通。

通篇效果欠佳，气息不能贯通的原因，除了基本功尚差，以及缺乏常识以外，还与书写者的气质、学养有关。在后文“气韵”一讲中再做论述。

气息贯通

曾有初学朋友来函询问：“一篇书法作品完成后，察看一下每个字都说得过去，但通篇看过后总感到不舒服，说不出来的那么别扭，这种整体效果不好，不知怎样解决？”整体不协调属于章法问题，也是任何一位书家都经历过的一个必然阶段，即不成熟阶段。从表面看来是个整体效果的问题，实际上还是因为单字问题没能彻底解决而影响了整体。如果发现一篇书法作品不能协调贯通，那么你去察看单字，虽然点画、结构都没有太大毛病，但你会发现那些单字都显得呆板，缺乏生气，这些僵硬的单字组成整篇后就一定造成通篇不能协调贯通的弊端，其根本原因还是由于基本功不扎实所致。当你在完成一篇作品时，如果你的精神高度集中在每一个单字上，并且感到很辛苦、费力，那么就会导致通篇板滞。作为一位技法娴熟的书家来说，他对每一个字的点画、结构都谙熟于心，在完成单字时，他会不假思索，走笔立成，他会有很多的富余精力照顾到通篇的效果。孙过庭《书谱》云：“心不厌精，手不厌熟”、“智巧兼优，心手双畅”，只有高度的熟练才能使通篇协调，前后贯通。此外由于欧楷的点画、结体极度严格，所以往往使初学者感到十分吃力，在努力的精雕细刻中，不知不觉地丧失了整体美。试想你在完成作品时如果感到很艰辛，那么欣赏者也一定感到很不轻松。欲使观者得到美的享受，必须写字人首先做到轻松自如，包括完成大幅力作亦必须如此，努力为之则算不上大手笔，只有基本功过得硬，才能举重若轻，气息贯通。

欲使通篇协调贯通，还要了解到一些常识性的问题，尤其是书写长篇楷书时，更须注意下列几点：

成后，下方空白不足半行时，就不要勉强在正文下方落款，可以另起一行，但落款的顶端处应当低于右方正文，以示区别。同样，如果文字过多也可采用双行落款，但若三行以上的落款则尽可能避免，容易造成喧宾夺主的效果。

无论在正文下方还是在左方落款，落款的底线不应低于正文（包括用印在内），至少要高半个空格，方使观者感到轻松。如果落款过低，会因缺少空间而使观者感到拥挤（单字横幅除外）。还应注意一点，在左方落款时要保持与正文的合理距离，距离太近就破坏了正文的工整，距离太远又会使正文与落款失去章法上的联系。合理的距离应是比较正文左方相等的行距稍微紧凑一点。如是双行落款，则应位于正文左方相等行距的正中，这个尺度很难把握，应在完成楷书作品中经常留意于此，才能渐渐地摸索到其中的规律。

2. 落款字的型号要求。落款字应该小于正文，这是自明、清代以后渐成定法的，唐代时期的碑文往往采用正文与落款字形相同大小的方法，今人书写碑文时，亦多沿用此法。但在一般的条幅、对联、匾额等形式的用法中则多采用落款字形小于正文的方法。然而，正文与落款的字形究竟有多大悬殊，也没有一个固定的比例，通常是正文的字大，落款字也随之大，反之亦然。但往往又是正文字形越大，相比落款字形的悬殊也就越大，比如，两张同样尺幅的书法作品，一幅只写一个榜书大字，另一幅写上一百个字，比较一下落款字的型号，当然榜书落款的字要明显大于多字幅上落款的字形，然而，多字幅的正文与落款字形的比例可能是二分之一，而榜书幅上的正文与落款字形的比例却可能是十分之一，这就很难得出究竟落款字谁大谁小的结论。所以落款字形的大小必须根据正文的字形和落款需要的字数以及余留的空白而定，完成楷书或篆、隶作品之前应该有一个

落款

落款是书法作品中的一个重要组成部分，它好像人们脚上穿的鞋，必须与衣着搭配协调，俗话说：“没有鞋，穷半截”，衣服虽然华贵，但若缺少一双相应的好鞋，则显得很不完美。

隋代以前的书法，除手札之外，碑石、墓志往往是既无款识又无印迹，至唐代，碑石才增加款识，但用印者极少，而宋代的书法作品中又多见用印则不书名，书名则不用印的形式。直到元代以后，书法作品的款识、印迹兼具者才渐渐地多了起来，随之落款问题也成了一门学问，欣赏者也同时对此关注起来。

根据书体的不同和形式的区别，落款也各有差异。如篆、隶作品，在秦、汉期间原无落款，在晋、隋、唐、宋、元、明时代篆、隶作品极少，直到清代，篆、隶作品才又复兴起来，在落款方面一般采用行书或行楷，而不用正文的篆、隶书体，也少见使用楷书者。行、草书作品自古至今基本是依据正文书体顺序落款。细论起来，也有很多讲究，但本书所论述的主题是欧体楷书，故此重点介绍一下欧楷作品的落款常识。然而，由于落款的随意性很大，所以笔者只能就前人通常落款的规则介绍给大家作为参考：

1. 落款的位置。通常写完正文的最后一个字后，要看一看下留的空白有多少，再决定落款的位置。一般说，空白多于半行以上，就要在正文下方顺序落款，如果另起一行落款，就会显得松散。但需注意的是落款和正文必须保持一定距离，通常要甩开半个空格以上的距离，以区别正文与款识。如果落款的文字内容较多，就应当把字写得小一些，并且变做双行，但双行的宽度应与正文单字的宽度基本相等，这样既工整又美观，笔者曾见到很多楷书作品采用双行落款时，往往行距过宽，字形又大，显得杂乱无序，破坏了楷书的整体效果。当正文完

迥异的颜体或其它流派的行书，这种前后不一的写法会造成章法紊乱。欧体楷书作品，应使用欧体的行书落款，也可以解释为用欧体楷书的快写去完成落款，实际就是行楷阶段。（见后图：欧阳询行楷《千字文》局部）

如果你未在欧体行书上下过工夫，亦可采用二王一派的行书完成欧体楷书作品的落款，由于风格相近，亦可使前后气息贯通，章法无失，然终不如用欧体行书落款，原汁原味，妙趣天成。因此，要求初学者在欧体楷书有了一定基础以后，还必须在欧体行书上下一番工夫，尽管欧阳询的行书成就略逊其楷书，但作为学欧者，是不应偏食的。

4. 落款文字内容。落款有长款、短款之分，常见长款有数十字者，如赵孟頫的《永安禅堂记》的落款就有70余字，及至数百字者亦不乏见。短款有只写姓名者，如苏轼自书诗赋后，落款处少到只写一个“轼”字，可谓短款之最，但也未尝不可。书法发展至清代以后，落款的文字内容也相对形成一种模式，分上款（索书者名字与称谓）和下款（书写者姓名、字、号），以及正文的出处、书写的时间、地点、钤印等。长款与短款之分，除了空间大小的原因外，还有以下两个缘故：

① 书家自身的文学素养较高者，其落款文字内容必然丰富，常将自己对正文的理解和感受以及书写时的背景、心情一并写进落款，故此形成长款。

② 书家的行书功底较深，常以长跋的形式来显示行书的技能，亦形成长款。

虽然落款可长可短，但决不可喧宾夺主，无论书家的文学素养多么深厚，行书技巧多么高超，都不可将跋款拖得过长，以防颠倒正文与落款的主次关系。若是为了充塞长款单以显示为目的而无病呻吟，那就更不可取了。写字与做人是同一道理，没有比虚伪再讨厌的了。

预期的效果，但行、草书作品就很难做到这一点，因为预计的越是精确，就越会影响行、草书的灵活性。有关行、草书的一些落款常识请参考笔者在天津电视台录制的20集书法讲座《楷行草书法作品讲析与演示》。

3. 落款的字体。落款中最常见的字体是行书（包括行楷或行草）。这无论正文是何种书体，而落款的书体则多为行书。至于用篆、隶书体落款的则极少，用草书体落款的偶尔见之。草书发展到今日，多数草书作品亦采用行书或行草落款，目的是为使欣赏者看得清楚，以便更多地了解书家，若正文、落款一律用草书体，恐对识草不多的欣赏者造成太多的麻烦。在楷书作品中亦不乏见继续用楷书体落款的，但相比之下，仍少于行书（碑文、墓志除外）。为什么书法作品多采用行书体落款？原因有三：

① 由于行书表现的更为随意，会使欣赏者感到轻松。

② 正文如果是篆、隶、楷之类的静态作品，落款中使用行书体，会产生动、静结合的美感。

③ 在楷书作品中，通过正文与落款书体的变化，可以更多地显示书家的技能。然而对于初学者来说，这却非易事，因为你必须掌握包括行书在内的两种以上的书体技能，如果你的行书基础很差而勉强为之，则会在落款中捉襟见肘暴露了弱项，从而影响了整体效果。那你倒不如继续使用楷书体落款，我们通常把这种做法叫做“藏拙”，古之书家早有先例，亦无可厚非。

行书落款是个概念性的提法，要真正落实到笔下，还必须解决正文与落款书体有别而风格统一的问题。楷书本指书体而言，而欧、颜、柳、赵诸体则是指流派而言，由于从之者众，自成体系，故此以创始书家的姓氏命之为体，这与书体是两个不同的概念。一篇书法作品的正文与落款必须是用同一种风格、同一种派系，决不可以正文用欧体楷书，而落款却采用风格

5. 附带谈一谈用印的问题

①书法作品通常只用三方印章,在书家签名的下方用两方印章,一方为姓名印,另一方为字号或斋号印。作品的开端处通常在第一和第二字的中间右侧加盖一方印章,称为“引首章”,此属于闲文印。印文内容、字数均不限,但要意义深刻,能表达书家心境。故尔闲文不闲,常与作品正文谐合。

②落款名章应是一方阳文,一方阴文(亦称朱文、白文),均应取方形(偶见其中一方为圆形者),以示庄重。关于印章型号的大小,应与落款的字形接近为宜。引首章则多采用长方形或随形,阴、阳文不限,但不可过大。

③名章钐盖时应与落款的字距相同,不可过近或过远。

以上仅就楷书作品的章法问题略谈一些用印常识,涉及篆刻问题学问极深,本书因属书法论著,故不做详述。但须补充一点,在古代碑帖中,曾加盖过很多印章,其中大部分是历代收藏者加盖的,今之书界有些中青年朋友缺乏用印常识,常在自己的作品上加盖许多印章,甚至在正文中间乱盖,以此模仿古碑帖,这是一种幼稚的表现。



欧阳询行楷《千字文》局部

扎扎实实地研究学问，百折不挠地钻研技艺，才有可能成为一名真正意义上的书法家。笔者曾将两个成语集为联语：“瓜熟蒂落，水到渠成”，或许对初学朋友不无益处吧。谨记书法不是体育项目，也不是忽起忽落的文艺新星，而是一门周期较长的学问，急功近利会适得其反。

论及书法气韵，核心是一个“静”字，惟有“静”下来，气韵才能高古。我们观赏欧阳询的碑帖，就如同进入万佛之寺，是那样的庄严静穆，使人肃然起敬，这是欧阳询超凡脱俗的气质所形成的一种感染力，这不是仅从技法中所能学到的。书法缺少了静气便会浮躁起来，这又是今人的通病。我们必须精读历代名文与诗词，并且扎扎实实地练习楷书，才会使人慢慢地静下来，只有人静下来，才可能使字静下来。静气是书法作品的一个境界问题，这已不是单指楷书，各种书体皆然。从形式上区分：楷、隶、篆书属于静态书体；行、草书属于动态书体，但书法中所要求的静气，是个泛指，任何书体都不能例外。请看王羲之的行、草书是那样静逸自然，一似行云流水，遒丽天成，不激不厉，风规高远，所以称为“书圣”。及至狂草亦然，怀素、张旭时常酒后醉书狂草，笔墨淋漓，任情恣放，似无静字可言，其实仔细审度其笔法，则仍能从纷繁狂放的点画中清晰觅得安静祥和之态，此全赖于素日临池精细严谨，且有楷法作为基础。唐韩方明《授笔要说》中称张旭“始弘八法，次演五势，更备九用，则万字无不该于此，墨道之妙，无不由之以成”。论及怀素，明郁逢庆《书画题跋记》云：“怀素书所以妙者，呈率意颠逸，千变万化，终不离魏晋法度故也。”这就说静气是一种素养，不能看做是一种临场的情绪状态。书中之静气全赖于素日的修炼和积累，多读书，多练楷书，培养静气；心浮气躁、追逐时风，将使自己笔下之墨迹流为俗品。黄山谷告诫我们：“惟俗不可医。”

四气韵

说到气韵问题，已经不是个技术性的问题了，它特指书法作品的意境和修养，然而它与技术问题又有着千丝万缕的联系。离开了技术这个基础，气韵便成为空谈。也可以这样讲，书法的技巧能力不能达到高超无碍、随心所欲的地步，气韵二字便无从谈起，气韵是一个人的天赋、学养、才华、器局、阅历的综合表现，简言之，气韵是通过书法表现出来的人的气质，因此它不能单从练字中得来，而主要是在饱学多读中逐渐生发出来的。古人论书中讲到的“风神”、“神采”、“性灵”都是对气韵的变言解释。那么气韵在书法中的地位和作用是什么？回答是：如果把技法视为书法之皮肉筋骨，那么气韵便是灵魂。书法之所以被称为“东方美学的核心”，是因为书法具有极为高深的技法和超凡脱俗的品质，二者缺一则不成为书法。纵观书法史，每一位名标史册的大书家无一不是才华横溢的文学家，这就规定了书法的属性。黄山谷《跋东坡书远景楼赋后》云：“予谓东坡书，学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间，此所以他人终莫能及尔。”苏轼也曾一针见血地指出：“作字之法，识浅、见狭、学不足三者终不能尽妙。”当今书坛的一个致命的问题就是文化品位日趋低下，它越来越近似打把式卖艺的江湖人，其根本的原因是今天的读书人再也用不着通过书法去谋取官位，因此导致了写字人不善读书，读书人也不必学书法的现实状况。文人、墨客的分道扬镳，不单造成文人字丑的缺憾，更重要的是造成写字人丧失灵魂的恶果。这显然有一个社会大背景的前提，并非书法界自身能克服的问题。但书法的文化品位日益低下的现状，不能不引起有志之士深切关注，于此，笔者忠告广大的书法爱好者，必须读书写字并重，以免走入玩弄笔墨的歧途。

修养问题决非是朝夕之间所能解决的问题，因此书家是难以早熟的。必须抵制功利主义，