

漢

曹全碑

主 编 江 吟
西 泠 印 社 出 版 社



碑帖导临

曹全碑

主编 江吟
西泠印社出版社

碑帖导临

曹全碑

主编 江吟
西泠印社出版社

编者按

书法是我们中华民族的传统艺术，它博大精深、源远流长。随着社会的发展和人民生活、生活的需要，汉字的书体经过多次演变，从诡谲奇崛的甲骨文逐渐发展到苍茫浑厚的金文，再到规整匀净的篆书、严整肃穆的隶书、端庄成熟的楷书和连绵飞动的草书，不拘不放的行书等多种书体。每种书体都有自己的艺术特色。行草书具有更为广泛的实用价值，能快写，又易识别；同时优秀的行草书作品，也具有极高的审美价值，如王羲之的《兰亭序》和孙过庭的《书谱》就分别是用行书和草书书写的，它们不但形体优美，而且意境高远。书家以娴熟的用笔技巧、精妙的笔法、塑造出完美多变的字体造型，营造出幽雅的意境，给人以美的感受。行草书在我国的书法艺苑中和书法史上都具有重要的地位，历史上各个时期出现了许多的行草书名家，留下了大量的优秀作品。

艺术技巧是书法创作的必要条件，它不仅是书家自身本质力量的一种外化和对象化，而且能充分体现创作者才能智慧的高低和创作能力的大小，影响着作品整体美的构成。书法学习的主要任务，一是学习范本的用笔技巧，二是学习范本的结字布白方法。我们学习笔法不仅仅是起、行、收笔处的运笔程式，笔法的目的是塑造线条质量，体现笔法自身的表现力，连接点画线条，使其间关系合理，以调整笔锋的状态。笔法的选择与线条质感直接相关，通过对笔触的分析，线条质感的判断，原作工具材料等客观因素的考查等为背景，通过点线轮廓将笔法还原到笔触面的笔锋着纸状态及决定笔锋的运笔动作层面，这样才能实现笔法的全过程。结构作为线条的框架，决定线条质量的有效程度，结构的审美是书家风格、品味、格调的反映。结构因时相传，更因时、因地、因书体风格而不同，但还是有其内在规律可循的。

本丛书选取古代具有代表性的篆、隶、楷、行、草书法帖，采用高科技最新数码还原专利技术，进行放大处理，放大而不失真。并有简体释文，供临学者和书法教学工作作教学辅导和参考，对于书法教学工作者和具有一定基础的书法爱好者及初学者研习都不失为一本好书。对于书法教学工作而言，由于原帖字普遍较小，对各种笔法和结构往往不太容易看清和理解，放大后，对帖中字每一个笔画的用笔细微之处如提按顿挫、方圆藏露、转折映带等的丰富变化都能清楚地看到，可以通过对笔画线条外轮廓的分析，还原其用笔过程。同时，对结构的比例、轻重、大小、疏密等也更为直观，更易分析和讲解。对学习来说，一帖在手，不仅增加对帖的感性认识，而且对进一步理解技法有较大的帮助，让初学者少走弯路。

每种书体都有各自结字规律，每种帖都有自己的结字特色。我们对篆、隶、楷、行草书的结构规律进行全面梳理。总结出每种书体十二种结字原则，同一种书体中不同书家和碑帖又有自己的个性。十二种法则包括大部分的共性原则（对比原则）和少量个性特征。每个结构原则又选用字帖中的十二个字来「图说」这个结字原则。这些原则均出自历代书论经典著作，归类总结后集聚起来，根据每种帖的特征进行举例讲解，深入浅出，帮助出帖。

曹全碑

《曹全碑》全称《汉郃阳令曹全碑》或《汉郃阳令曹景完碑》，又称《曹景完碑》。是东汉时期重要的碑刻，立于东汉中平二年（一八五）。碑高约一百七十厘米，宽约八十六厘米，无额。碑身两面刻有隶书铭文。碑阳二十行，满行四十五字；碑阴分五列，每列行数字数均不等。此碑是县属史王敞、王毕等人集资，为颂扬时任郃阳县令曹全功德而立。明万历初年，该碑在陕西郃阳县旧城出土，明代末年碑石断裂，现在所见为断裂后的拓本。一九五六年碑石被移入陕西省西安市博物馆碑林保存。

此碑碑阳铭文记述了郃阳县令曹全的家世及生平。碑中记载了东汉光和七年（一八四）黄巾起义时，「幽、冀、兖、豫、荆、扬同时并动」的形势，具有很高的史料价值。《曹全碑》结体舒展秀逸，字形多取横势，间有长、方结体，横向开张流畅，纵向含蓄稳健，显得虚和雍雅，笔意飞动，柔中带刚，细筋入骨，为汉隶代表作之一。此碑在历代书法评论家心中地位较高，清代万经评其曰：「秀美飞动，不束缚，不驰骤，洵神品也。」徐树鉤赞曰：「神味渊隲，尤耐玩赏。」孙承泽赞誉：「字法遒秀逸致，翩翩与《礼器碑》前后辉映。」

折转趋扁

孔

孔

忍

忍

也

也

乃

乃

羽

羽

弟

弟

氏

氏

心

心

事

事

守

守

甄

甄

风

风

隶书的主要特点是由篆书的圆曲变为方直，结构删繁就简，趋于宽扁，其折转与钩画多取横势，如“也、乃、孔”等字的竖弯钩、竖撇转折后均向左下或右下伸展，在转折的角度上稍有变化，写法也不相同。

唐卢携《临池诀》云“引过其曲，转蹲其锋，又徐取而蹲，趯之，不欲出，须暗收，使其如负芒刺则善”，详细的阐述了横折弯钩的一种钩法。竖弯钩的一种钩法是先将笔锋略压收紧，后向外推锋，速度不能过快。这两种出钩方法被古人称为蚕毒法和外略法。蚕毒法，八分书法之一，蚕为蝎类毒虫，其尾往往向右翘曲。如“也、孔”两字，捺角按笔之后向右上收。外略法，唐张怀瓘《玉堂禁经》云“蹲锋紧略，徐掷之。不欲速，速则失势；不欲迟，迟则缓怯”，如“羽”字，就是这种写法。而在出钩的方向上，每个笔画因其本身的运笔朝向不同也有区别。如横折钩在出钩的转角上，如“弟、乃”两字，一个向左上出钩一个向左下出钩。而右向钩的钩角常分平出或向右上两种，如“氏、心”两字，一字推笔向上，一字按笔平出。竖钩的出钩长短不一，如“事、守”两字。横折弯钩往往向右或向右下出钩，飘逸自然，“甄、风”两字。

吏

吏

人

人

直

直

之

之

长

长

角

角

方

方

是

是

廷

廷

收

收

三

三

升

升

宋姜夔《绉帖平》卷一曰：“有波磔者为隶，无波磔者为楷。”波磔是隶书的主要特征。“波”指左行如曲波的笔画，楷书中称为撇；“磔”指右行笔锋开张的笔画，形如“燕尾”的捺笔。“永字八法”称“裂牲为‘磔’，笔锋开张也”。如“吏、人”两字，撇画为波，捺画为磔。而唐张彦远在《法书要录》中则称“捺、磔”为“波”，即“波”“捺”“磔”三者指示等同，波磔单指捺画。如“之、长”两字，波磔就是右下的笔画。

在波磔笔画中，右（下）行的横波画、捺画斜钩、卧钩最突出的特点为“一波三折”，即“每作一波，常三过折笔”（晋王羲之《题卫夫人笔阵图后》）。如“直、是”两字的波笔均有明显的三折痕迹。

波磔笔画在一个字中往往写得较长，有向左右伸展张开之意。清笪重光《书筏》云：“笔之执使在横画，字之立体在竖画，气之舒展在撇捺……”处理好波磔笔画的长短开张，可以使整字矛盾对比明显，更添神采。如“角、方、力”三字以撇画伸长，“廷、收、是”三字是捺画舒展，“三、升”两字横画伸展。

主次分明

忍

忍

身

身

荆

荆

丰

丰

和

和

名

名

贼

贼

芟

芟

金

金

圮

圮

季

季

羽

羽

刘熙载《艺概》曰：“画山者必有主峰，为诸峰所拱向，作字者必有主笔，为余笔所拱向，主笔有差，则余笔皆败，故善书者必争此一笔。”姜夔《续书谱》曰：“每字有一笔是主，余笔是宾，皆当相顾。”主笔就是一个字中起决定作用的一两笔，余笔皆应相顾主笔，一般说，主笔写好了，整个字就平稳，就有精神。

横和竖往往是一个字的主笔，如“荆、丰、和”等字，一笔的拉长造成了整字的收放。撇捺在一个字中形态较长，常常作为主笔出现，有单独撇作主笔的，如“名、身”两字，都将主要的笔画集中在右边，两字的右竖均是其过渡笔画。捺作主笔的，如“贼、忍”两字。撇捺同时在一个字中出现，而同时造势的，如“芟、金”两字。“芟”字撇收捺放，“金”字双翅同张取横势。竖弯钩和横折弯钩作主笔的，有“圮、季、羽”三字。“圮”字捺笔上挑，大空间放在右上角。“季”字竖钩加重，先向内后朝外伸，上紧下松。“羽”字左大右小，主笔为左部横折钩。

右

右

學

学

動

动

野

野

駕

驾

紫

紫

賊

贼

岳

岳

甄

甄

陽

阳

慕

慕

鄉

乡

疏密，指结字时笔划安排之宽疏与紧密。疏密相得方为佳作。宋姜夔《续书谱·疏密》云：“书以疏为风神，密为老气。如‘佳’之四横，‘川’之三直，‘鱼’之四点，‘画’之九划，必须下笔劲净，疏密停匀为佳。当疏不疏，反成寒乞；当密不密，必至雕疏。”明李淳《大字结构八十四法》云：“疏排之撇须展，不展则寒乞孤穷。缜密之划用蹙，不蹙则疏宽开放。”又云：“疏，‘上、下、士’。疏本稀排，乃用丰肥粗壮。密，‘羸、裔、龟’。密虽紧布，还宜自在安舒。”清邓石如曰：“字划疏处可以走马，密处不使透气，常计白以当黑，奇趣乃出。”明赵宦光《寒山帚谈·格调》云：“书法昧在结构，独体结构难在疏，合体结构难在密。疏欲不见其单弱，密欲不见其杂乱。”

作书时须随字之形体，调匀其点划之大小、长短、疏密，务使密处不相犯，疏处不相离，点划位置匀称，分间布白协调。所谓排之以疏其势，叠之以密其间。疏密相得，方为佳作。画少则疏，如“右”。画多则密，如“岳”。“学、野”两字上密下疏，“驾、紫”两字上疏下密。“贼、甄”两字左密右疏，“阳”字左疏右密。“慕”字则中间密上下疏。“乡”字中间密左右疏。

向背有致

斐

斐

國

国

幽

幽

山

山

風

风

女子

好

陽

阳

勒

勒

向，指点画结构之两部分相向者，背，指两部分相背者。无论“向”或“背”均要各有体势，须相互顾盼呼应，神气贯通。欧阳询《三十六法》云：“向背：字有相向者，有相背者，各有体势，不可差错。相向如‘非、卯、好、知、和’之类是也。相背如‘北、兆、肥、根’之类是也。”明李淳《大字结构八十四法》云：“向者虽迎，而手足亦须回避。如‘妙、舒、好’。背者固扭，而脉络本自贯通，如‘孔、乳、兆’。”宋姜夔《续书谱·向背》云：“向背者，如人之顾盼、指画、相揖、相背。发于左者应于右，起于上者伏于下。大要点划之间，施設各有情理，求之古人，右军盖为独步。”隋释智果《心成颂》称：“分若抵背，谓纵也，‘卅、册’之类，皆须自立其抵背，钟、王、欧、虞皆守之。”

纵向线条之间应有向背关系，包括相向和相背两种态势。相向如“国、幽”，左边竖画向右，右边竖画向左。相背如“山、风”。结构的两个部分之间也有向背关系。“好、阳、勒、刊”字的左右两部分相向，“征、北、服”等字的左右两部分相背。处理好向背、呼应、顾盼关系，能使线条之间避免平行呆滞，结体更有变化，笔画更有情趣。

刊

刊

征

征

北

北

服

服

命

节

貢

百

盖

意

祿

除

和

性

泉

纪

《心成颂》云：“回互留放，谓字有礫掠重者，若‘爻’字上住下放，‘茶’字上放下住是也，不可并放。”《书法三昧·大结构》：“炎、茶，两捺之字，或上捺或下捺，各宜所重。”

清代包世臣《艺舟双楫》中说：“凡字无论疏密斜正，为有精神挽结之处，是为字之中宫。”所谓精神挽结是指字之精神风采，字之灵魂。因此要懂笔势，须要识得九宫，而九宫之中，以中宫最需留意。一般说，处在中宫位置上的笔画宜紧凑，不可松散，宜内敛，不宜外放。如“泉”字，紧收中宫，使上下舒展，字更显得俊俏、飘逸。

一个字须有收有放，收处紧，放处松，一紧一松产生节奏，这样，字就更加有生气。上下结构中，或上放下收，或上收下放。如“命、节、贡、百”四字上放下收，“盖、泉、意”三字则是上收下放。左右结构中，或左放右收，或左收右放。黄自元《间架结构九十四法》：“左右有直，宜左收而右展。右直左撇，宜左缩而右垂。左直右撇，宜左敛而右放。”如此页“祿、除、纪”三字左收右放，“和、性”两字左放右收。

开合相间

无

无

阳

阳

叶

叶

万

万

鱼

鱼

出

出

山

山

世

世

母

母

易

易

处

处

张

张

隋释智果《心成颂》：“间合间开，‘无’字等四点四画为纵，上心开则下合也。”表述的是线条同时并列时，不能平行。“无”字，四短竖在中间，呈上开下合之势，下面四点的形态与之对应，呈上合下开之势，这种不同的开合变化构建成参差错落的线条组合，如“叶、万、鱼”等字。明李淳《大字结构八十四法》：“开两肩，要上两肩开，而下两脚合，法忌直脚卸肩”，“皿、四、四柱之字，左右上开下合。”如“出、山”两字中的左右两竖，自上向下斜，不可垂直。线条之间的平行给人以呆板、单调之感，不平行即有开合关系，运用开合对比的方法来避免一个字中各种线条之间的平行，是结字常用的方法。一个字各个部分之间也可以运用这个方法，避免平行，字形的外轮廓上就形成了不同的参差关系，体现出张力劲挺，张力增强，具有宏劲之气势。

“世、山”两字三竖呈上开下合之势。“出”字五竖呈上合下开之势。“母”字三横左合右开，两竖上合下开。“易、阳”两字四斜向线条，右上合左下开。“鱼”字三竖上开下合，四点上合下开。“处”字四撇左下开右上合。“张”字左部左开右合，右部左合右开。“叶、万”两字中间合上下开。

拜 輔

拜

輔

轉

轉

諱 歸

諱

歸

州 重

州

重

恤

恤

華 與

華

與

謬 職

謬

職

刘熙载《艺概》：“字体有整齐，有参差；整齐，取正应也；参差，取反应也。”要在整体中求参差，又当于参差中求整体。张怀瓘在《论用笔十法》中说：“点画编次，无使齐平，如鳞羽参差之状。”左右组成的字，要处理成参差错落方显异趣横生。如：“拜、辅”等字，左右部分长短参差。黄自元《间架结构九十二法》：“点复者，宜偃仰向背以求变，画重者，宜鳞羽参差以化板。”

众多笔画并列时，须长、短、正、斜，参差不齐。横画和竖画在字中占据多数，尤其要注意它们的变化。如“諱”字，上下左右十二横，纵向线条八根，应有长短、正斜、向背之别。“归、州”的竖画，须有长有短。“辅”字中重复、并列的笔画很多，均须使之变化。“恤”字的八个纵向线条变化丰富，左四竖长短不一，上部参差不齐，右部四竖呈相向状分布，三横长短对比明显。“重”字六横，或疏或密。“华”字六横，参差不齐。“转”字横向笔画左右尽显参差。“与”字横竖长短变化较大。“谬”字左右错落，“职”字三部分参差不齐。

纵横有象

麋

麋

胃

胃

仁

仁

盖

盖

是

是

性

性

幸

幸

量

量

季

季

贯

贯

攻

攻

和

和

朱和羹《临池心解》：“其实分行布白，不外间架；间架既定，然后纵横变化，无不如志矣。”

字有取纵势，向上下方向伸展，如“胃”字。有取横势，向左右方向伸展。如“仁”字。也有取纵势和横势交互组合的，上下结构中，或上纵下横，或上横下纵，如“盖、是”两字上纵下横，“盖”字上部缩横，呈纵势，下部竖短横伸，呈横势。“是”字将上部写得瘦长，下部伸展撇捺，呈横势。而“麋、幸、量、胃、季、贯”等字则为上横下纵。“麋”字上部半包围结构，向横势伸张，下部则处理成瘦长，呈纵势。“幸”字有意使上部左右舒展，下部缩短横画，显得窄长。“量”字上部扁小呈横势，下部纵长。“胃”字上部横长竖短呈横势，下部呈纵势。“季”字上小下大，上部横长竖短，撇捺化为点，呈横势，下部折转外放，先纵后横。“贯”字上横伸展，横势强烈，下部横轻竖重，取纵势。通过强化取势对比，增加字形的变化美和节奏美。左右之间也有纵横的变化，如“和”字从外部看取横势，内部看，左纵右横。“攻”字，左横右纵，左边竖短呈横势，右边形长呈纵势。一纵一横，形成对比，使字的结体及通篇章法更加美观。

荆 胃

荆

胃

芟 合

芟

合

角 歲

角

岁

鼎 充

鼎

充

悉 賢

悉

贤

魚

鱼

家

家

明董其昌《画禅室随笔》说：“转左侧右，乃右军字势，所谓迹似奇反正者”，“字须奇宕潇洒，时出新致，以奇为正，不主故常”。

错位指上下两部分之间有正斜变化，而且不居一垂直线上。上下结构的两部分处在一条垂直线上，字形端正，重心稳定，给人以静态的美感，如使两部分不在一条垂直线上，或上斜下正，或上正下斜，或上下都斜，字形虽不正，而重心仍稳定，能给人以动态的美感。静态的字端庄凝重，动态的字活泼生动。在隶书中，凡上下两部分组成的字，常运用错位，李淳《大字结构八十四法》云：“错综，如：馨、声、繁，三部怕成犯碍。”

“荆”字上下错位非常明显，形成欹侧之势，正中寓奇，变化丰富，让人感觉侧而不倒。“胃、芟”两字上部偏左，下部侧右，上下错位。“鱼”字撇低横高，上部重心偏左，下部有意向右下移，形成对角平衡。“合、角”两字上部偏左，下部向左下斜。“岁、鼎、充、悉”等字上正，下部波势右伸，中轴线偏右。“贤”字上部侧右，下部正。

避让穿插

功

紫

起

紫

起

掾

杨

掾

杨

等

疾

退

等

疾

退

《玉篇》：“避，回避也。”《广韵》：“就，迎也。”即相迎。指作书时为使结构之险易、疏密、远近得以调和恰当，须讲求“避”与“就”。清戈守智《汉溪书法通解·结字卷第五》：“避者，惧其相触。就者，恶其相离。如一抛法，‘鹄’字，避也。‘鹅’字，就也。如一捺法，‘颇’字，避也。‘蕤’字，就也。”又云：“避就之法，须‘古人所有则可，今人不得擅作也。’”欧阳询《三十六法》云：“避就：避密就疏，避险就易，避远就近，欲其彼此映带得宜。又如‘庐’字上一撇既尖，下一撇不当相同。‘府’字一笔向下，一笔向左。‘逢’字下‘辵’拔出，则上必作点，亦避重叠而就简径也。”欧阳询此说亦是变换之法。

“紫”字右部末笔是钩画，为了配合其先纵后横的取势，将左下部左移，一避一就解决了矛盾。“功”字左部下横，为了配合“力”部长斜笔的放势，将整字处理为左高右低，左下横左移与之相避。“起”字左部为避让右部而处理成左重右轻，以虚避之。“掾、杨”两字为使两部之间不要太空，而相互穿插。“疾”字有三撇，为避之省略一撇，两撇写法不一。“退”字上部捺改为横，以避下捺。“参、紫、等”三字亦上下穿插。“庭”字左下两撇相避，“嗟、谷”两字左撇穿插至左下。

参

庭

参

庭

嗟

谷

嗟

谷

曹

曹

欢

欢

张怀瓘《玉堂禁经·结裹法》云：“夫言实左虚右者，‘月、周、用’等字是也。”朱和羹《临池心解》：“作行草最贵虚实并见。笔不虚，则欠圆脱；笔不实，则欠沉着。专用虚笔，似近油滑；仅用实笔，又形滞笨。虚实并见，即虚实相生。书家秘法：妙在能合，神在能离。离合之间，神妙出焉。此虚实兼到之谓也。”

包世臣说：“中宫有在实画，有在虚白，必审其字之精神所在，而安置于格内之中宫。”

笔画之分布需有虚实对比，方显得灵动俊俏。通常以笔画茂密者为实，疏朗者为虚；线条用笔重者为实，轻者为虚。如“乃”字画疏则虚，“余”字画多则实。“载”字左密右疏，左实右虚。“药”字上虚下实。“置”字中间虚，上下实。“翦”字上虚下实，左实右虚。“烬、续”两字左虚右实，“欢、余”两字左实右虚，“廓”字左实、右下虚。

清康有为在《广艺舟双楫》有言：“书法之妙，全在运笔，该举其要，尽于方圆，操纵极熟，自有巧妙。…妙处在方圆并用。不方不圆，亦方亦圆。或体方而用圆，或用方而体圆。或笔方而章法圆，神而明之，存乎其人矣。”曹全独得方圆之妙。

乃

乃

余

载

载

药

置

置

翦

烬

烬

续

余

余

廓