

中国书法书写形式分类

扇面写法

杜洪俊

著

天津杨柳青画社

扇面 写法

杜庄信 著



天津杨柳青画社

中
国
书
法
书
写
形
式
分
类

图书在版编目(CIP)数据

中国书法书写形式分类. 扇面写法/ 杜中信著. --
天津: 天津杨柳青画社, 2012.3
ISBN 978-7-80738-844-9

I. ①中… II. ①杜… III. ①汉字—书法IV.
①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第259771号

出版人: 刘建超

出版者: 天津杨柳青画社

地址: 天津市河西区佟楼三合里111号

邮政编码: 300074

编辑部电话: (022) 28379182

市场营销部电话: (022) 28376828 28374517

28376928 28376998

传真: (022) 28376968

邮购部电话: (022) 28350624

网址: www.ylqbook.com

制版: 旺豪书业

印刷: 陕西思维印务有限公司

开本: 1/16 889mm×1194mm

印数: 1—4000册

印张: 5

版次: 2012年3月第1版

印次: 2012年3月第1印

书号: ISBN 978-7-80738-844-9

定价: 18元

没有正确的努力方向和科学的理论基础，不可能学好书法。只有正确指导实践的理论才是学书者的必须。

笔者从事砚耕略有年月，曾一度深受某些玄学书论之害，多次误入歧途，苦不堪言，不知浪费了多少汗水和大好光阴。“久病成良医”，在长期的摸索中也产生了一点自己的经验和想法。写出此书的目的，只是想在自己曾经摔入过的“陷阱”前面插上一块小小的“路标”，以免后学者失足。同时，将一些成功的小经验和自己认为正确的观点奉献给大家。

“心昏手迷”是学习书法的大忌。错误的学习路线会误人终生，只有明确方向，理智选择科学的指导理论才是学习书法的捷径。学习书法首先要解决什么问题，下一步怎么办，最终达到什么目的，心中必须明确。

在学习过程中，应该分清什么是好作品，具备什么条件才能称得上是艺术品。只有这样才能确定自己的努力方向，否则会浪费年月。

本书通过简明的语言，总结了自己多年学习书法的心得，对于前人多次重复的教材不再赘述，希望能对初学者在实践中有点参考价值。

序

2011年9月28日

书法落款时间写法

公历：二零一一年十二月

农历：辛卯年己亥月

一月：正月、孟春、初春、开岁、芳岁
二月：仲春、杏月、丽月、花朝、中春
三月：季春、暮春、桃月、蚕月、桃浪
四月：孟夏、槐月、麦月、麦秋、清和月
五月：仲夏、榴月、蒲月、中夏、天中
六月：季夏、暮夏、荷月、暑月、溽暑
七月：孟秋、瓜月、凉月、兰月、兰秋
八月：仲秋、桂月、正秋、爽月、桂秋
九月：季秋、暮秋、菊月、咏月、菊秋
十月：孟冬、初冬、良月、开冬、吉月
十一月：仲冬、畅月、中冬、雪月、寒月
十二月：季冬、残冬、腊月、冰月、暮冬

春：初春、早春、阳春、芳春、暮春
夏：初夏、中夏、夏暮、九夏、盛夏
秋：初秋、金秋、三秋、暮秋、中秋
冬：初冬、寒冬、九冬、暮冬、中冬

每月初一至初十称上浣，

每月十一至二十称中浣。

每月二十一至三十称下浣。

如：甲子年桂月上浣

题时间款时容易出现农历与公历混用的现象，如一九八五年六月，不能写成乙丑年荷月，因为公历的六月是农历的五月。

【第一章】碑帖临习

自古至今学习书法的人都从临摹碑帖入手，但为什么有的人临了很多年却不见长进，有的人却在短时间内有较明显的进步呢？这是一个学习方法的问题。也就是说在临习时的思维方式不同，所取得效果也就不同。有的人临一个帖是死临到底，少则十年，多则几十年，其态度之坚决确实令人钦佩，但绝不会有大的收益。有的人朝三暮四，忽而临此，忽而又彼，一日三迁，最后仍是所学空。有的人学颜真卿为了追求其“笔力”，将腕子上挂上铁块，或在笔管里灌上些铅，结果是锻炼了身体，歪曲了艺术。由此可见，没有正确的指导思想，缺乏清晰的概念，往往会误入歧途。本篇就笔者多年临习碑帖的一些心得分述如下，以供初学者参考。不妥之处，望诸位方家指正。

（一）碑帖

碑和帖的区别，就其命名而言：碑，是刻在石上的文字；帖，是写在纤维制品上的文字，如帛、纸等。前者最后由刀工完成，后者纯属墨迹。

严格地讲，现在俗称的碑，并非都是碑，而是刻石文字的代名词。所谓碑就是刻石竖起的长方形石料刻成，在顶部有刻上花纹和碑名的碑额，底部有碑座。除此之外，还有直接刻在山石上的文字，称为摩崖刻石；坟墓中，在灵前放的正方形石料刻有死者身世记载的称为墓志铭；在石刻佛像座底上镌刻有造像过程内容的文字称为造像记；还有碣石及各种建筑上镌刻的文字等。现在人们叫俗了，都统称为碑。一般刻碑，先用毛笔蘸朱砂写在石上，称为书丹，然后再由石工去刻。高级刻工能精确地保持书写的点划，而低级的刻工就难说了，有的甚至根本不写，直接用刀刻在石上，北朝石刻盛行时此类情况尤为突出。但刀工在随意镌刻



《争座位帖》局部

时也出现一种稚拙天真的意趣，往往用毛笔很难达到。凡直接写在石上，或专门为了石刻而写好碑文刻上石的都属俗称碑之列。

还有一种刻在石上的文字却称为帖，这种情况与上述的刻石稍有不同。它是将保存的名贵墨迹，为了让更多人欣赏，翻刻在石头上，并保证不伤害墨迹。因为是用帖上石的，所以人们习惯称其为帖，如：《大观帖》、《三希堂法帖》、《淳化阁帖》等。这种用帖上石的石刻拓片，流世甚广，有的一帖多处都有刻者，大都选精工巧匠，但优劣也不等。其中《大观帖》、《争座位帖》、《定武兰亭》等较佳。《三希堂法帖》刻得已失神，过于强调圆润，失掉了原帖的神采。

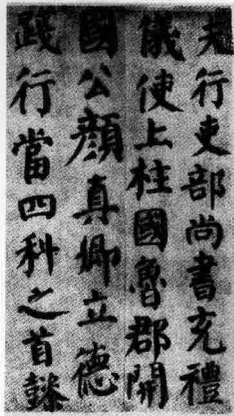
一般来说，碑保存期较长，帖难保存一些，所以帖就尤为珍贵。古人千金难买一帖确有道理。古代遗存的石刻现在仍成千上万，早的有战国晚期的《石鼓文》，再晚有汉、魏晋、南北朝、隋、唐等诸碑，可是保存下来的墨迹就太少了。“书圣”王羲之的墨迹已在世无存，行草书仅存晋王珣书《伯远帖》，可以说是行草书最早的墨迹了。除此之外，还发现一些晋以前的写经本、帛书、竹简之类，没有名家墨迹。晋以后留下的墨迹多一些。唐太宗李世民酷爱王羲之的墨迹，传将王书的杰作《兰亭序》做了李的殉葬品。后世留传的王帖都是唐人

摹本或临本。唐代留下的著名法帖有《蔡邕文稿》、《争座位帖》、《告身帖》、《古诗四首》、《上阳台帖》等。五代、宋以后的墨迹更多了，如：《韭花帖》、《寒食诗》、《松风阁诗帖》等，人难以见到，而石刻的拓片相对来说流传就广一些。

在书法艺术领域，有一种北碑南帖的观点，将书法源流分为南北两宗，北尊碑，南崇帖。在书法作品中将阳刚浑厚的称为北宗，将秀润流畅的称为南宗。这种观点如果说是两种主流不同的艺术风格还可以，用碑和帖或南和北去分宗派有些牵强。此观点有一些历史依据，但随着各时期的政局变迁也不尽然如此。

北碑南帖追溯到最早是指南北朝时期。当时南北割据，北朝自北魏始，历经了五个朝代，由北方少数民族拓跋人统一了北方，盛行刻石、摩崖、造像、墓志，风气甚浓，其中不乏精品。南朝从东晋始至陈也历经了五个朝代，却严格禁止刻碑，所以碑刻极少。学书法的人，仅用墨迹对光勾摹使用，也称响拓，所以帖非常流行。北方流行碑刻，南方却只能在纸上勾摹成帖，风气不同，此时可称北碑南帖。

隋代统一长江南北，北碑南帖之风就不存在了。从现在留存的隋碑来看既含有魏碑的古朴，也有南朝的润秀，如：《董美人》、《苏孝慈》、《龙藏寺》碑等，



《告身帖》局部

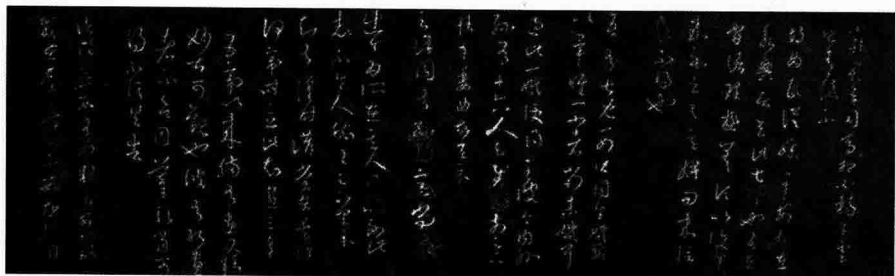


《五法師碑》局部



《苏孝慈》局部





《十七帖》局部

起了承前启后、相互融合的作用。到唐代李世民崇王羲之风格，初唐时期无论是碑或帖都是王的风格为主，像虞世南、褚遂良、李邕、欧阳询等可以说都与东晋的王羲之有着不可分割的血缘关系。

从五代至清初，各大家的字有墨迹也有石刻。宋书多意趣，元明基本上步唐宋后尘，没有明显的碑帖两宗之分。

至清代中期以后，出现了崇碑学派，金石风大盛，不满足于因袭唐宋，强烈反对当时官场流行的平摆浮搁、四平八稳、珠圆玉润但没有个性的“馆阁体”，崇尚古朴、有个性的汉魏碑风格。在理论上包世臣的《艺舟双楫》和康有为的《广艺舟双楫》，可以说是讨伐“馆阁”书风的檄文，吹响了唐宋以后书法革新的号角。这个时期也出现了一些以金石味为主体风格的杰出书法大师，如邓石如、尹秉绶、何绍基、赵之谦、吴昌硕、吴让之等。但这些人虽然嗜碑，却都有极深厚的临帖功底，学过多年王羲之、王献之以至唐宋各大家的书风，所以写出的作品既有汉魏的浑雄古质，也有晋唐的雍容华贵、秀润流动，不是死学刻石，满足于追求刀痕的效果。

书法是用毛笔在纸上写字，在研究或学习古人作品的时候，当然以墨迹为范本学习起来困难少，真切一些，但很多石刻也很精到，仅下真迹一等，笔痕仍明晰可辨，也是极好的范本。

(二)选帖

临帖的有两种人，一种是初学书法，另一种是已经

有了一定基础。这两种人选择的目的和方法均不相同，对于初学者来讲，要先选字形端正，笔力雄强、厚重、方笔较多的字帖好些，如：《始平公造像记》、《颜勤礼碑》、郑道昭书《观海童诗》、《瘞鹤铭》、泰山《经石峪》；隶书可选《衡方碑》、《张迁碑》、《熹平石经》等；篆书可选秦李斯《泰山刻石》、《琅琊刻石》等；唐碑除了颜体之外，可选褚遂良书《孟法师碑》、李邕书《麓山寺碑》；柳公权的《玄秘塔碑》结体很难掌握；欧阳询的《九成宫醴泉铭》要选早期拓片影印本，晚期翻刻太多、刀痕过重，已失去原书笔势，容易流入刻板，写进去很难走出来。

现在有些初学隶书者一开始就习《石门颂》，大多数都以失败告终。因该石刻结体疏朗而和谐，点划细而浑厚，这些矛盾不是初学书法的人容易解决的，往往养成写字柔弱，结体松散的不良习惯。不如先学《封龙山颂》，后学《石门颂》。

对于初学魏碑的人要清楚，一定要先学结体端正的碑，如《张玄墓志》、《爨龙颜碑》及一些墓志铭等。因魏碑书家刻家众多，大部分属民间作坊所出，无人检验，其中有高手书



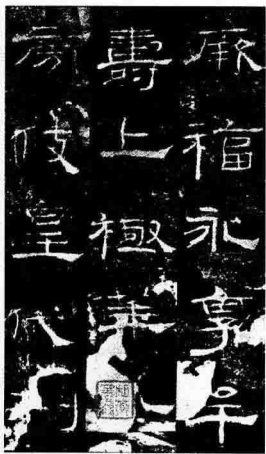
《爨龙颜碑》局部

丹，也有低手为糊口者，质量有高也有低，甚至别字、错字、败字都很多，一定要请书法水平高些的人帮助挑选。一开始千万莫写《姚伯多碑》、《爨宝子碑》，这种字过于跌宕崎岖，容易流于俗野。

学篆书的人一开始最好以小篆为基础。因小篆谨，点划长度大，容易练出眼力和笔力。

大篆相对结体随意一些，一开始就学它进展较慢，容易荒率。现在有些人看着大篆活泼可爱一开始就写，不会有多大起色，顶多能赶时髦。

有的书法老师让学生自己去选，喜欢什么就选什么。这种方法看起来时髦，实际上是一种不负责任的态度。对初学者来说，不仅手下无功力，眼力也低，在缺少鉴赏能力的情况下去选帖，必然选一些甜俗的字帖，



《礼器碑》局部

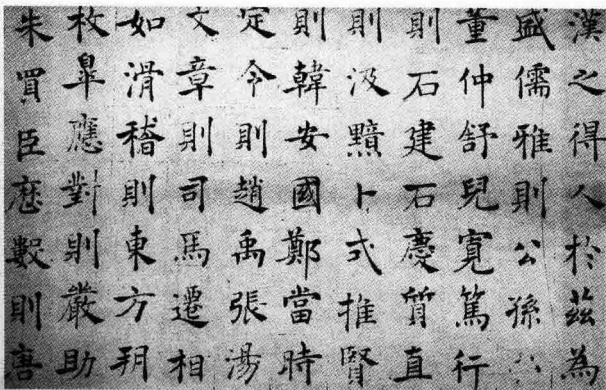
学后势必会染上一些恶习，岂不是害了学生。教师在选帖上必须给学生以正确的指导，或教给他们选帖的原则。

对于有一定基础的人，选帖更应有的放矢。要根据自己的创作的需要，有目的地选择一些特点突出的碑帖来弥补自己的不足之处。笔者就深有体会：早年学颜鲁公，总觉自己所书缺少韵味，后来学王羲之《兰亭序》、《丧乱帖》、《十七帖》、《圣教序》等，数年后，文人的书卷气有了，却总写不出王的雄强古质，很是苦恼。后来悟出王是晋代人，用唐楷的基础写晋之行书当然只能向甜俗上发展。于是决心学魏碑，又七年后，再写王，觉得不费力了，写出了王之雄健。

在学习书法时往往在一个时期偏重于某个方面，在需要改变方向时就可以有针对性地选择一些碑帖来矫正自己。如学隶书，字写得过于笨拙，可以临一下《礼器碑》。需要大气一些，可以借鉴一下《石门颂》。如写欧体太死板了，可以学一下褚遂良《倪宽赞》以活其笔。用矫枉过正的方法能很快得到收益。总之盲目地临帖不会有很大收益，尤其是现在出版业发达，每人手头都有一堆字帖，容易使人心猿意马。

临帖不要赶时髦，要根据自己的具体需要选择。“学人之不学”也是一种好方法。现在市场上出版的一些现代人写的商品化的字帖，很少出于大书法家之手，精到

者不多，无法同古人相比，学习时一定要慎重选择。



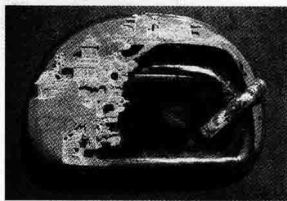
《倪宽赞》局部

【第二章】书法工具

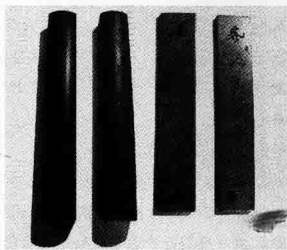
“笔墨”二字曾经是书画家谈论技巧的代名词，书法艺术形式与其选用的特定工具和材料不可分割。正如小提琴家与提琴有关系一样，只有在统一的前提下才会有统一的艺术形式。笔墨的使用法则规定了书法的表现方法，因此，笔墨的使用成了书法家竞技的场地，离开它也就等于离开了书法艺术。

毛笔兢兢业业地为书法效忠了几千年，它的发展对书法艺术的前进起了不可低估的推动作用。截止目前，仍然是书法创作

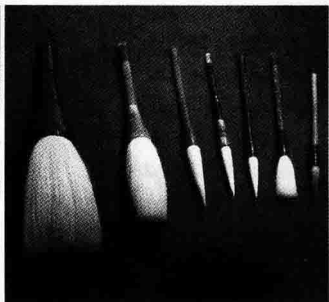
的最佳工具。圆锥体的毛笔如同《周易》的八卦一样玄妙，它以无极的形体能书写出任何一种点划，而不受任何方向、粗细的限制，成为书家最得意的武器。在艺术创作中它的科学性胜过其它任何用具。它柔软的质地为墨色变化创造了极好的发挥条件，扩大了艺术家的创作自由，“笔软则变化生焉”。无穷无尽的墨趣



砚、墨



镇纸



笔



笔、砚

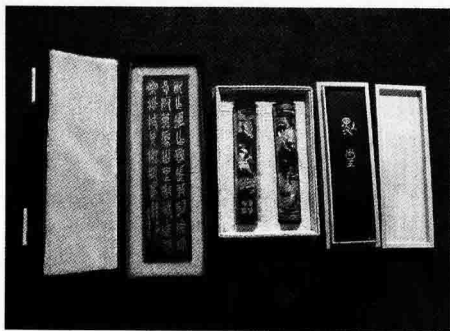
正是产生于质地柔软的毛笔，使书家得到丰富的乐趣。我们感谢祖先为我们留下了如此美妙的传家宝。毛笔的发明也是中国文化的一部分，是勤劳、朴实的中国人的象征。这个智慧的结晶伴随着书法艺术发展了几千年，不知为书法家抒发了多少爱和恨。

墨和宣纸与毛笔结合一体为书法服务才能达到了夺人魂魄的艺术效果。任何聪明的艺术家都会选用最好的用具，而不会舍近求远去选取不利于艺术表现的用具。

古色古香的装裱形式具有着浓厚的中华民族的艺术特色。书法艺术属于中国的民族艺术，失去了民族特色也就等于失去了书法艺术本身的个性。没有个性的艺术无法立于世界艺术之林。去掉自己民族特点的“创新”等于遗弃自己的民族艺术。笔墨与装裱已经使中国书法艺术形式构成了自己的特点，保持和发展它才是今天真正的使命。

任何一种艺术形式范围之内的竞争，必须采用规定的法则，在有限的范围之内作者可以发挥充分自由。离开这个范围也就很难进行比较，这是一般的常识。用笔墨这种简单的工具表现极其丰富的内容是书法艺术的特点，也应是书法规定的基本准则。

不采用毛笔和纸墨如果能达到良好的笔墨效果，当然也很可取，但是迄今尚无取代笔墨的更好工具。至于改用其他工具的革新者，在书法艺术“殿堂”里应是特殊“宾客”，应该尊重地将它们让在“来宾席”，因为他们不是书法的主流。在书法艺术需要统一的大家庭里



墨

他们只是“统战”对象，因为由书法派生出的各种门类不止一家，但不能因此没有统一准则。如果采用其它工具能达到或者超过书法目前的笔墨效果，当然书法也不会死守一块阵地，问题是迄今仍在探讨中，其完善程度远不如传统书法艺术形式。

总之，在书法“热”的今天，人们在“热”之余，也需要严肃地沉思一下，制定一套统一准则，维持一下“社会秩序”。我们粗略地提供上述几项作为参考，但需要注明的是，作为书法艺术作品的准则，上述几项不可缺一。只有技巧但不美的作品不行，只美没有个性的作品也不行，只有汉字不是流于自然书写出的也不行，只有全面达到要求才能够成为书法艺术作品。



笔、墨、纸、砚

【第三章】

技法分析之质感和力感

每一种艺术形式都具备其特定的表现方法，包括采用的工具和材料。艺术家运用这种形式进行自我表现的方法即称为技法。

技法是艺术家的表现手段，也是艺术家必须掌握的技能。熟练、精确地掌握和运用技法是艺术家的基本功，也是成为艺术家的前提。

运用技法的目的是为了表现神采。构成作品神采的因素，除了作者学识修养和感情才智之外，主要靠技法的运用。

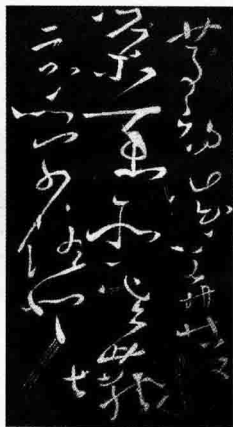
对于技法历代论述颇多，很多书籍不厌其烦地进行重复，都是为了让初学者能尽快地掌握它。但其中也存在一些弊病，像不系统、门户之见等缺点。尤其严重的是缺少科学性：有些语言模棱两可，神秘而又模糊。有些过于机械，教条地用一法套百家，令人不知所从。

笔者从事砚耕已数年，所走弯路可谓不少，其感受苦不堪言。为了在“陷阱”前插个“路标”，不使他人也步入歧途，在此仅谈一些个人的心得体会，对于其他书籍早已重复多遍的技法不做重复叙述。只对一些有疑问的地方提出来研究一下，供读者参考。

技法可分为两大部分：一种是书写的技巧动作，包括对墨的控制及对纸性能的运用；二是纸上点划及结构的造型，以及章法布置经营等。两者有着必然的因果关系，因此在研究某一种时也难免会涉及到另一种。我们先着重谈后一种。

组成书法作品可分为三部分：一是点划；二是结体；三是章法。众所周知，学习书法要临帖，那么临帖的目的是什么，帖里有哪些东西值得吸取，一个帖临多长时间才能放下，这就要求我们对书法最关键的要领有所了解。

古人经历了千辛万苦为我们留下了成千上万的作品和许多理



《千字文》局部

论文章。今天我们不能见到古人写字，只能从他们的作品里揣摩他们的技法，从中领会古人的用笔，为我们的创作奠定基础，这就是临帖的目的。学习古人是学他们的好技法，在临帖的过程中最重要的是分析和思索，一味地死临帖不是明智之举。

学习书法首先要解决的是点和线的质量。正如我们盖房子，建筑材料质量很关键。如果最基本的单元部件都不好，房子盖得再漂亮也没用，所以点划的质量是决定结体成败的重要因素，当然点划质量是由作者用笔技巧决定的。

学习前人主要是学习他们的技法。古人对点划质量和用笔有许多论述，但因多是文言文，用语过于含蓄，现代人理解起来有些困难。下面我们用通俗的语言较为系统地对技法进行剖析，以便初学者对书法有一个明确的认识。

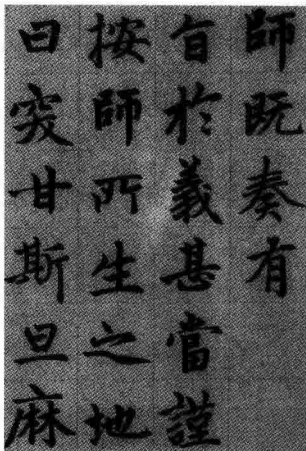
力感

力感是质感的强度，质感是力感的属性。从物质上说，字是写在纸上的线组；除了颜色区别于白纸之外，都是平面体。但书法作品也同绘画一样要给人一种立体感，使人觉得字和点划是有质地、有强度、有动态，甚至有生命的物象。这就要求书法家必须表现出物象的基本特征——力感和质感。

力感是书法作品立体感和运动感的综合名称，属于艺术效果，是构成书法艺术美的基本要素之一。力度是力感的程度，力度大同力感强是一个意思。

（一）力感及其作用

历代书家在表现手法上莫过于对力感的追求。“力透纸背”、“力能扛鼎”、“入木三分”，“苍劲老辣”都是泛指力感而言。可见，力感在书法作品中占据着重



赵孟頫《胆巴碑》局部



要的地位。

一幅章法布置新颖，墨色变化奇妙，结构处理和谐的作品，如果缺乏力感，就好像平铺上的剪贴，单薄无力，则会大幅度地降低作品的感染力。一幅成功的作品，人们在欣赏时，并没感觉到书法是在平面上染的黑颜色，而是感觉到每字、每画都是确实存在，可以触摸，跃出纸面的“物体”；它有重量，有质地，有体积，有动态。造成人们对大自然物象的无穷联想，进入一个似乎确实存在的美妙世界，这就是力感的作用。

绘画是直接描写物象，而书法则是间接地表明物象美。它更为概括抽象，但又能使人联想到具体的物象。在视觉艺术中，作品之所以能给人以存在感，就是抓住了物象所具有的立体、色彩、轮廓、距离、质地、动态等特征，并巧妙地将其融汇在作品之中。力感正是作品存在感的强调，起着强化感染力的作用。

（二）力度的变化

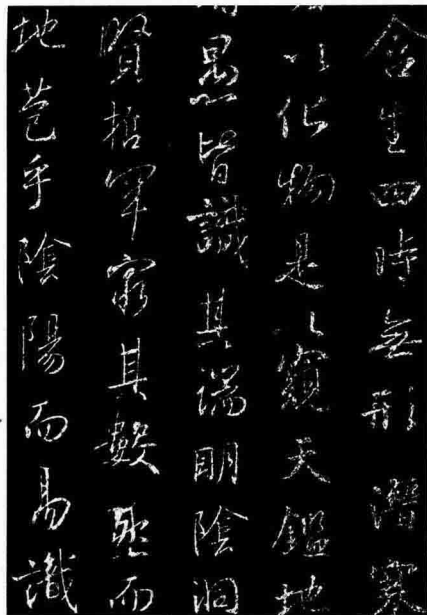
在作品中并非力度越大越好，一味追求力度并非书法家所为。音乐有强、弱、高、低之分，诗词有抑、扬、顿、挫之别。书法作品从头至尾也不可能没有变化，没有节奏，缺乏韵律。片面地强调某一种表现手

法，就不会创作出上乘的艺术品。在书法作品中，尤其是行草书，可以明显地看到力度自始至终都有着丰富的强弱变化转换，时而如“崩云坠石”，时而如“春蚕吐丝”，时而如“快马斫阵”，时而如“高山流水”。挥墨运笔，随书者心绪变化，顺作者感情抒发。根据表现的需要不断控制力度的强弱，才能更加丰富作品的内容。

“每作一波，必三过笔”，这种用笔变化也同样会造成力度的变化。一味强调力度大，而不顾作品的需要，笔笔如枯枝硬，会单调乏味，失去韵律。美术字并非没有力度，而是缺少变化，因此成为它不能登大雅之堂的致命缺陷。

（三）力感的性质与点划形体的关系

力感不仅有量的变化，也有质的区别。所谓“颜筋柳骨”，并非指谁强谁弱，而是指两种质地不同的力感。



王羲之《圣教序》局部

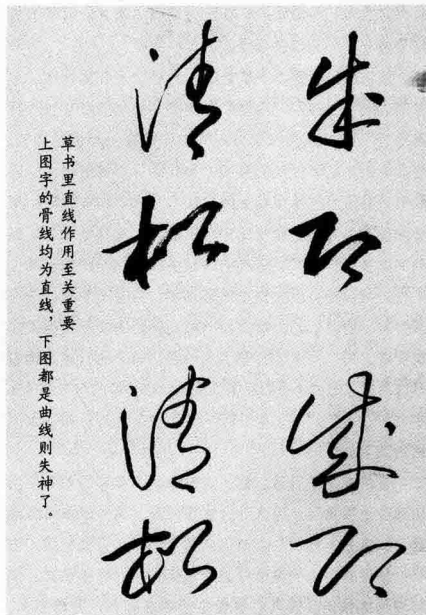
颜，是富有弹性的力感；柳，是刚阳坚脆的力感。“绵里藏针”、“斩钉截铁”、“如屋漏痕”、“如折钗股”等都是指性质不同的力感。作者为了表现不同风格所选择的力感性质也不可能相同。

1. 直线对力感的影响

力感虽然是给人的视觉感，但在作品中是通过点划、结构、墨色具体表现的。这就要求书者对不同点划、结构等和力感的关系有明确的认识。

点划的形体对力感影响至关重要。不同形体的点划不仅力度大小有别，而且性质也不相同。现在我们一一分析。

直线在字中起着主导作用。“十直五曲”是王羲之对直线的强调。因为直线在自然界和生活中给人造成了极为深刻的印象。一切能支撑重量或质地坚实的物体，如山石、乔木、骨骼、建筑等多数是直线构成。



草书里直线作用至关重要
上图字的骨线均为直线，下图都是曲线则失神了。

草书里直线

历代一些力感较强的作品中，直线的数量占比重都比较大，如早期的篆书、隶书，以及晋唐的王羲之、欧阳询、褚遂良、李邕、颜真卿等人的作品，几乎所有主笔都直如准绳，以壮其阳刚之气，使字字精神抖擞。尤其是南北朝时期的石刻，更突出了直线的作用，笔笔如刀枪林立，表现出北方民族英勇善战的飒爽英姿。在这里我们谈的直，是指点划整体的直，也就是其中心线直。直线在视觉上给人一种静和实的感受，因此在字中往往起着栋梁的作用，支撑着整个结构，肩负着重任。很多字的主笔都采用直划，就是为了使结构坚实，站立得稳。

历史上的书法论文中，对王羲之的评价很高，而对赵孟頫却有许多贬意，主要嫌赵字柔媚缺少骨力。谈到原因几乎异口同声说赵是“二臣”，“变节”为元代朝廷做了官。这种评价似乎不是学术语言。宋代奸贼秦桧、明代奸臣严嵩、伪满汉奸“总理”郑孝胥等人的书法作品骨力通达，雄健如风，并没有柔媚之病。研究字的风格应当在学术范畴去找原因。

赵孟頫毕生是学王羲之的，几乎对王五体投地，那么王羲之为什么有“书圣”的美誉，而赵孟頫却被“打入冷宫”呢？如果将赵与王的书作放在一起进行比较，便会感觉赵的字较王力度弱，柔软乏骨，虽然结构与王酷似，却没有右军那种龙腾虎跃的气势。究其原因，便会发现王书直划的数量比较多，横竖主笔几乎笔直。赵的字则多曲少直，一些在字中起主要支撑作用的长划也不直，所以使力度大幅度地减弱了，只有王的形，没有王的神。当然，赵的曲度并不很明显，必须仔细观察才能发现，所以很多人忽视了这一点。如果有兴趣，读者可以用王羲之的《圣教序》、《丧乱帖》等同赵书的《千字文》、《妙严寺》等进行一下比较便可知。如放大比较则更明显。

直线在字中有重、稳、实的作用，就是在草书中所居地位也很重要。唐代孙过庭曾强调“草书以使转为形质，以点划为性情”。而“点划”多是用直划写成，它可以在使转用笔的流畅中起着加强力度，强化节奏，点睛提神的作用。没有它便会流动环绕有余，力感不强。这是学习草书非常值得重视的问题。一般人写草书经常

为了流畅，一味将笔转来转去，写出来给人一种“画弹簧”的感觉，缺少爽朗之气，没有强有力的重“音符”，节奏感减弱，平淡乏味。现在我们将《大观帖》王羲之的行草书局部欣赏一下。右边一行字是原帖，流畅潇洒，骨力甚强，神采奕奕；左边一行笔者有意将原帖直线改为曲线，则立刻失去原帖精神，变得弱柔力单，拖泥带水。读者可以逐字进行比较。

当然，不是说在字中不能用曲线，而是说应当重视直线在字中的作用，了解它的性质，保持在字中占有一定比例，用以加强字中阳刚、稳实的力感。

2. 曲线对力感的影响

曲线属于动感较强的线条，虽然缺少直线那种阳刚之气，却有弹性的力感。书写这种线条要注意弹性二字，也就是说必须给人一种有内张力的感觉，似乎随时有变成直线的趋势，在曲中有直势，古人云“如折钗股”、“如张弓待发”。书写曲线的难度也不亚于直线。将曲线写得力感很强更不容易，要求触点划于使转之中，看



曲线



《泰山石经》局部

上去是曲线，却有直线的势态。无论从张旭、怀素的草书中，还是从《泰山经石峪》、《石门颂》、《散氏盘》、《石鼓文》等诸石刻中，都可以见到这种如风卷惊涛、万岁枯藤、柔中带刚的线条。

怎样才能保证写好曲线呢？第一，曲线弧度要匀称自然，用笔要果断，肯定，不可有迟滞犹豫不决笔，更忌讳在行笔过程中扭来扭去，造成一些没有必要的小弯曲，这样会使线条失去弹性。

曲线在行、草书中占的比重较大，以便增加字的动势，气氛比较活跃，但应注意行笔要特别扎实，这是需要注意的第二点。一般曲线在字中多数不是主笔，尤其行草书中的牵丝容易被人忽略其重要性，常常一笔带过，轻而浮滑，墨不入纸，草率而过，岂不知刚好丢掉了行、草书中最精彩的细节，使作品黯然失色。古人强调“虽细如毫发，也力顶千钧”。历代法帖中有许多灵动、活泼、有力的曲线非常耐人寻味，像乐曲中的滑音一样荡人心弦。没有这些婉转的点划很难形成作品的动感。所以在写曲线时要注意扎实圆润，像写主笔一样认



《高平公道本记》局部

真对待，行笔没有把握时宜慢不宜快，沿着要写的方向稳稳推进。

曲线的转弯处如曲度很大，应注意笔的换锋，否则容易使笔毫扭乱，变得支离破碎。在换锋时先将笔提起，换锋后再按下行笔。这是一个很轻微的动作，不可起伏过大，写出后要让人看不出笔的停顿为佳。

曲线书写最好都用中锋，以保证其圆劲的质感。因曲线易显得力度弱，此时必须加强它的厚度才能立得起来。曲线与直线在字中可以说是—阴—阳，—刚—柔，—静—动。相辅相承才能使气韵生动。缺少刚性的直线，好像人失去了肢干，建筑失去了栋梁；缺少曲线好像人无肌肉，只剩骨架，它们各占的比重要根据作品的风格需要而定。

3. 方笔的作用

每一点划不仅有中心线的曲直，外形的轮廓也不同。棱角显明，边沿线由直线构成的点划一般称为方笔。

方笔有爽朗、锋利、坚硬的特性，属于一种阳刚之气的造型，有一种宁折不弯的气质。“方笔如快马斩阵，圆笔如春蚕吐丝”。方笔沉着痛快、凌厉果断，在汉、魏的石刻中常见这种点划，如《张迁碑》、《衡方碑》、《始平公造像记》等，都具备这个特点。

方笔同直线的作用属于一类，都是以阳刚为主的力感，在强调阳刚之气时多采用方笔点划。在行草书中，方笔用于增强节奏的作用，使流动的行草书起伏显明，强弱对比大，神韵更加生动。在张旭的草书、王羲之的行书中可以发现，他们在作品中将方笔运用得恰到好处，增加了作品中的力感变化，节奏也更为明显。

方笔还有一种森严肃穆的神采。用它书写一些严肃场合的文字格外能增加气氛。如北朝时期的《始平公造像记》，三国时期的《天发神谶碑》，东汉《熹平石经》等刻石都有这种风格特点。用这种风格书写一些重要场合的碑石，使人一见便会肃然起敬，似乎有一种威力，所以碑刻多用方笔。

方笔产生的力感具备了上述特点，但不是所有方笔都有这个特点，如果写不好则不会有力感产生。方笔产生力感有以下几个先决条件：

首先点划的中线要取直势，不可无端地进行弯曲。如果中线是曲线也要弧度均匀，含有随时可以变直的弹力，不能写得像僵蛇。这样才能使点划有主干，挺拔有力。

其次，点划的起收不可太重。方笔给人一种爽朗感觉的同时还要显得凝重，这就要求点划的中部要有份量，不可太滑、太细。

第三不要刻意追求棱角。在石刻中因为用刀容易刻直线，所以一些刻工往往将一些点划刻得特别锐利。实际书写时不可能写得那样棱角显明。图中的点完全呈几何三角形。这种形状在纸上只能像画画一样画出来，缺少自然书写的意趣。“太华”二字是作者用方笔写出的效果，没有刀痕，所以自然一些。可见书写方笔不能过于追求刀痕效果，否则容易显得过于雕琢。在书法作品，绝对的方或圆是不可能的，不过有些人侧重于方，有些人则侧重于圆。

4. 圆笔对力感的影响

点划外沿轮廓线棱角不显明的称为圆笔。

“威力”二字是作者用圆笔书写的。与前面的方笔的不同之处是落笔采用藏锋，轻入重出，力求起笔圆浑饱满，让力含于点划的内部，内刚外柔。在金文和摩崖刻中多采用这种笔法。属于一种有韧性的力感，人称“绵里藏针”。书写时基本都用中锋，要注意点划中部写得应该挺健，取直势。转折处笔锋要自然，笔锋不能破碎如断木。用圆笔作曲线时更要注意行笔含蓄扎实（如“威”字的戈钩）。圆笔在篆、草书中使用较多，颜真卿的行书也多，圆润苍劲，十分有味，其用笔的



圆笔（威力）