



张伯闻 著

汉唐书法片札



上海书画出版社

张伯闻 著

汉唐 书法 片札



上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉唐书法片札 / 张伯闻著. —— 上海 : 上海书画出版社, 2014.3

ISBN 978-7-5479-0750-4

I. ①汉… II. ①张… III. ①汉字—书法—研究 IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第033650号

汉唐书法片札

张伯闻 著

特约编辑	彭克明
责任编辑	睦菁菁
审 读	曹瑞峰
责任校对	郭晓霞
封面设计	王 峥
技术编辑	吴蕃中

出版发行 上海世纪出版集团
 上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.ewen.com

www.shshuhua.com

E-mail shcpbh@online.sh.cn

印刷 上海文艺大一印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 635×965 1/16

印张 38.25 字数 460千字

版次 2014年3月第1版 2014年3月第1次印刷

印数 1-2,000

书号 ISBN 978-7-5479-0750-4

定价 128.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

序

《汉唐书法片札》，通盘梳理书法技术理论源流正变，诠释两千年以来书论核心问题，欲图自技术角度界定概念，寻绎关键词原理，揭橥毛笔使用规律，乃物之本然，理之必然，“缚律之所必为”（钱钟书语《管锥编·全汉文卷二十四》北京三联版，第1484页）。从分析毛笔使用原理的角度，探讨解读汉唐书法及书论含蕴的原有社会之真实，以及书法展示的艺术状态之真实。篇中若书法之定义；若书法艺术基本元素应为“八法”、笔力基础之上的点画造型和字体造型；若书法核心法度为“八法”；若“八法”即以毛笔书写单一点画之技术规则；若“八法”绎释及图解；若“八法”中锋之别；若“八法”与“永字八体”之判分，及混淆之原因；若“三过折笔”；若“叠法”之发覆；若使用毛笔的根本目的在于笔力；若笔势、书趣、墨彩；若锋芒峻势；若“锥画沙”之诠释；若印印泥、折钗股、壁坼纹、飞白、波发之阐发；若“圆遒”之绎解；若汉唐神韵；若“八法”的三个里程碑；若唐后书家三高峰；若“八法”与间架当为法与例之混误；若“结构”、“间架”并非汉字点画之间简单的搭配组合关系，而根本在于点画之间笔力的铆合支撑、往来呼应；若书论真伪难作易失之原因；若汉碑汉简为一法之所出；若姿媚雄强包汇一体，形神不二而非相对峙；若转与折；若归束笔锋坚紧如锥；若波发之难；若瘦劲胜义之揭出，皆本编之创获，前哲所未及者。解析必求其理，裁断必出于己，艺术分析艺术判断，皆自具体作品认识而出，自喜可发千

古之覆，足以诤耀书学，萤烛之光虽末，或而尚期燭火之旨未息。人谓注艺术书，注词句易，注技术难，拙编只是努力着从技术上浅论书法的“何以然”。原稿本临帖读书之余，累索析辨，触处生新，偶有心得，随时笔之废纸片简者，只是写给自己留以备考翻检的笔记，后稍加纂次，系成篇章，因非出一时，故重复之言，赘叠之段，恨未能细加删汰耳。然由此或可一见思辨之往复深化，认识之渐次明晰者，自不必以再三见为病。

2010年3月2日雨中，时庚寅初元十八日，伯闻识

目 录

序	1
一 书法定义——书法基本艺术元素	1
二 文字肇始——工具材料——本然必然	6
三 毛笔操控之应然状态——锋——刺	19
四 用锋之技术——“八法”	23
五 “八法”分解动作图释	40
六 点画——点画造型——点画标准	47
七 法度初立：东汉蔡邕《九势》.....	53
八 《九势》分论之一：“惟笔软则奇怪生焉”——毛笔之 研究	60
九 九势分论之二：点画	67
十 《九势》分论之三：“八法”初阶	73
十一 《九势》分论之四：笔心——锋——中锋.....	77
十二 《九势》分论之五：笔力	93
十三 《九势》分论之六：笔势	126
十四 《九势》分论之七：笔意	129
十五 《九势》分论之八：墨彩	133
十六 《九势》分论之九：结构——字体造型——点画往来 呼应，笔力铆合支撑	141

十七	《九势》分论之十：功夫	146
十八	《九势》分论之十一：转折——转与折——“八法”重复 连续性活用	155
十九	上乘点画释论：锥画沙——印印泥——折钗股——壁坼 纹——屋漏痕——飞白——银钩蚕尾	161
二十	锋芒峻势	172
二一	“八法”复真(上)	189
二二	“八法”复真(下)	251
二三	再说“八法”演进的三里程碑	284
二四	“叠”法	296
二五	圆遒厚重	304
二六	执笔	308
二七	横难纵易——波发之难	313
二八	草书	332
二九	金文	354
三十	汉世碑简	358
三一	晋末书法下滑	386
三二	书圣——南派书风	393
三三	欧阳询	438
三四	唐前书论不伪——唐后书论难真——书论难作易失	457
三五	汉唐神韵	466
三六	颜柳	505
三七	宋后三峰	515
三八	读帖与临帖	560
	 主要参考书目	 600
	后记	603
	张伯闻书法作品	605

一 书法定义——书法基本艺术元素

△ 书法,是以毛笔,依规定的用笔法度(即“八法”,又称“笔法”),将毛笔全幅笔毫归束成坚紧挺直、不散不弯的圆锥体,以这个圆锥体的尖(即“锋”,亦称“中锋”),大力楔入纸面(笔力),书写完整圆遒劲媚的点画(点画造型);以此种圆遒劲媚的点画,组合结构成妥帖精美的汉字(字体造型),此谓之书法。

△ 毛笔、八法、中锋、笔力、点画造型、笔势、书趣、结构(字体造型)、墨彩,以及妥帖的章法,以上十项艺术元素,缺一不可可以成书法。毛笔是书法艺术的工具,任何其他工具书写汉字都难产生真正的书法艺术。“八法”的目的,为的是将全幅笔毫归束成坚紧的不散不弯的圆锥体,如此才能使柔软松散的毛笔用出“锋”。用锋的目的,是令毛笔笔锋可以大力楔入纸面行笔,此即笔力,如此落成的墨迹才完整、圆遒,有视觉上的立体感(点画造型)。此种点画必须走向正确劲直(笔势),点画造型能呈现书家独具的意趣(书趣)。以此种具立体感的点画组合结构成墨彩鲜华腴润的汉字(甲骨、金文、小篆、古隶、今隶、汉简、章草、行书、楷书等),始能称之为书法。字体不同,用笔的“法度”是相同的,因为都是使用毛笔。这是物之本然,理之必然。凡世间万物,皆有规则禁忌。规则是自正面言,从物之本然,理之必然言。禁忌是从规则的反面言,是从不能违反物之本然,理之必然言。

比如小提琴家,演奏者之精妙技能(弓法、指法等),与上佳之小提琴(工具),美妙之乐曲(音乐造型),合济厥美,始称艺术。又如律诗词曲,其格律与精妙文字相合,来表达人所难以表达“志之所之”的感情,即感情的艺术表现,始得谓之诗词曲(参钱钟书先生《管锥编·毛诗正义》之一)所以,书法不是简单的“毛笔写字”,也不是毛笔以外任何工具的书写汉字。(硬笔无书法可言,一如以石击木无音乐可言。)

△南齐谢赫《古画品》，首节拈出“画有六法”：“六法者何？一气韵，生动是也；二骨法，用笔是也；三应物，象形是也；四随类，赋彩是也；五经营，位置是也；六传移，模写是也。”（句读标点依钱钟书先生《管锥编·全齐文卷二五》。）六法之论，实即中国画的几项“基本艺术元素”，此大别于洋画者：一，首在运用毛笔。国画第一位的是以毛笔为工具模写物象，正确合理的使用毛笔、八法、中锋、笔力、笔势、书趣、墨彩，是使国画达到“气韵生动”的第一手段，是国画艺术不同于其他任何绘画的特色所在。取消毛笔的用笔法度，就是取消国画。以用毛笔的艺术向油画笔的艺术靠拢，一如让二胡去演奏小提琴的声音。没有了自己（中国特色），也就成了别家的奴才。国画是以“点”、“线”、“块”、“面”四形以模写自然万物，用笔，“点”、“线”、“块”、“面”，不脱书法的“点画”，是“点画”的繁衍、延展，以示物象之形，这些形象都不是洋画的扁刷所能达到的。这就是“骨法，用笔是也”。谢稚柳水墨画很精到地体现出这一点。“重笔墨”与“重造型”，是中画与西画的根本区别。中画的“重笔墨”，就是合理正确的使用毛笔。二，应物，即象形，画须像“物”之形与神，不像，不足以画称。随类赋彩，经营位置，传移模写，都是用笔的延伸，彩是墨的延伸，位置经营是用笔的延伸繁化。“五四”以来，再往前，明清以下，许多画家，包括大师级的国画家，他们不过是以毛笔为工具来画洋画，或画自以为是“国画”的国画，他们最不济的一点，致命的问题，是不知如何正确合理地来使用毛笔，他们的书法不及格，没有这一个支点，就谈不到国画。使用毛笔是第一位的。现在国画训练之所以错误，是以画洋画的素描为起点，而不是以训练使用毛笔为起点。画素描不错，是练眼力，练捕捉、再现万物之形的技术能力。但画国画，必须用毛笔写生。洋画的艺术元素，是工具决定的。工具不同，运用工具的法度各异，同是模写自然，缚律不必齐一，或同一。不可以西画之标准来定国画，正如不必以西医技法来定中医技法一样，仅看效果（结果）的高下是非而已。此一如英文、法文、德文等可作诗歌小说散文，可采历史、思想、议论，中文亦复如是，而不得谓凡西文诸作尽皆高于中文、优于中文，亦不可以西文之缚律来判中文之高下也，各有优长，此一不

能范括彼一。中西文化、艺术、思想,各有长短,各有优劣。一百五十年来,庸才浅识之徒,每每以此长而较彼短,如以尺而衡重,复遂弃衡重之具不用而仅令尺存,可哀而复可叹可悲。

△ 旧时有“书画同源”一说,此论有很大的片面性,给人误导。但其说有合理性:一,同用毛笔为工具,此可言一“源”;二,书、画始于原始文字,物象之捕捉描绘,此亦可言同“源”。但是,书法造型是“点画”和“汉字”。对用笔要求是“如锥”,要笔力巨大。绘画,是世间万物之造型,要“物象”,写形必“像”其物。对用笔的要求,不单,或主要不是笔力,而是曲尽用笔之种种方法,以写绘、写仿世间之物。所以,书、画,“源”同而使用不同,目的不同,使用之技术有同有不同。

△ 但是,国画的特点,技术支持的基点,在“骨法用笔”,从画理上研究,国画是以毛笔先勾勒出所欲图写之物的轮廓,然后再以墨或色皴擦点染。轮廓的勾勒,须以毛笔所写的“线”来表现,这种“线”,不同于排刷所出的线,也不同于几何所说的线段,而是如书法的点画一样,要有立体感、劲折感、动态感。国画本以山水、人物为主,山石、树木、人物形象轮廓的勾勒,得中锋有笔力,有转折,“物”才能活,才会有气韵生动。汉画像石刻,唐代壁画,都是以“线”勾勒为主,如陕西昭陵陪葬墓的壁画,永泰公主墓、章怀太子墓和李寿墓的壁画,随心所欲刻画当时人物器用车马,塑造人物面貌,脸部表情微妙地表达女性的婉柔娴静,以游丝描、铁线描而出的衣褶纹,简练飘逸,表现衣服的质感,表现出女性的婀娜,在世界艺术史上也是罕见的。根本的一点,是汉唐毛笔训练的高妙,毛笔得八法,得笔力,书意书趣天机自现。这即是“书画同源”。

△ 国画的立体感,不完全等同于西画的立体感。西画的立体感,是凭借对光线、明暗、远近、向背的区分来表现的。国画的立体感,却主要是由笔力的浑厚来表现的,当然也讲明暗、向背、远近,但国画本质上是“写意”的。西画是“写实”,刻画要细微处皆如原体,不容

一丝走样。国画是把对象在自家脑海中做一番加工提炼,提取其“神”,而不必尽如其原貌,当然不像也不可以,此即是“似与不似之间”的说法。笔力,即是书法点画书写的以锥尖楔入纸面行笔。所以,国画家练笔,必先走学书的一条路子,舍此即不是国画了。

△ 笔力坚卓,国画得神韵。物象之神,自点、线、块、面的立体感而来,宋元绘画高于明清,因为宋元人用笔(八法)的训练到位,宋元能画者书亦佳妙。明清则逊一筹。如明文沈仇唐,清之四王吴恽,除文外,他人笔力皆弱不可支,故画格卑下,以较宋元,不堪一敌。汉唐壁画、石刻高妙不可及,端在笔力强大,勾勒之线浑厚遒拔,后人望不可及,此无他,用笔得笔法、中锋、笔力,并非别有妙技在。汉画像石刻,《西狭颂》摩崖石刻,就是简单的线条勾画出形象,以阴线,减地加线,浅浮雕,无不刻画细腻,栩栩如生,神韵天成,正是极大发挥了毛笔的自然特性而后得出的神奇效果。艺术,就是将某一特定工具的技巧发挥到极致,而不是让此一工具去效仿或替代另一工具。

△ 任何一种门类的艺术,都必须具备之所以成为“这一种”艺术的多项元素,这些艺术元素合理协调的组合,始能有这种艺术的产生。同是中国诗歌中的诗词曲,它们各自的艺术元素有相同的地方,也有不同的地方,所以有了区别。判断、鉴定作品的是与非、高与下,必须基于该艺术品类的每一项艺术元素本身自有的标准。

△ 书法的艺术元素,是判断、衡量一幅作品的标尺。书法的艺术元素,有以下几个方面:

1. 毛笔
2. 点画及完成点画的技术,八法
3. 中锋
4. 笔力
5. 点画造型
6. 笔势

7. 书趣
8. 墨彩
9. 结构
10. 章法

△ 书法的每项艺术元素,都有特定的标准。

△ 本编即是围绕书法艺术诸元素,及其特定的标准,来认识和解析书法。

△ 任何门类的艺术家,必须具备四项能力;学习过程,就是以一己之资质,获取这四项能力的途径。一,专业审美能力;二,工具技术操作能力;三,单项艺术元素造型能力;四,综合艺术元素造型能力。第一项能力,由天赋、修养、学习获得,哪一方面占多少成分,因人而异。第二项能力,是该项艺术工具操作的能力。屈原、杜甫操作的是古汉语。张芝、钟繇、王羲之,是一支毛笔。能力训练,勤奋,是讲“心、眼、手”三者俱到,缺一不可。单项造型能力,古代诗人,有人是“有句无诗”,能得佳句,不能结构全诗。第四项综合造型能力,是单项艺术元素综合总体的运用。最后表现出来的,是继承前人成果与自家创造力相结合,独到的深透的领悟和发挥。这是艺术家的公式。古今中外,概莫能外。

二 文字肇始——工具材料——本然必然

△ 汉字有强烈神秘感，具极深魅力。汉字，聚形音义于一体，自甲骨文始，一字三四训，属汉字之常态，故意蕴含量大，西人每不能体会。钱钟书《管锥编·论易之三名》，谓“一字能含多义，抑且数意可以同时并用，‘合诸科’于一‘言’”。（参读《管锥编·论易之三名》、《诗之一名三训》、《风之一名三训》）

△ 《千字文》：“始制文字，乃服衣裳。”文字和衣裳，是文明人与动物人的根本区别。文字不但记“史”（人类活动事迹），而且记“经”。“经”是人类智慧、社会经验的积淀、结晶、升华。人，有了智慧，人类动物群落才摆脱蒙昧，走进文明。智慧，先秦文献多以“知”称。中国文化不言“思想”，“思想”一词是近代才有的词汇。思想不等于智慧。阿猫阿狗都有“思想”，饿了寻食，届时叫春，“食、色，性也”，只讲食、色，人与动物毫无区别，于此二事都是有思想有目的有手段。“知”，不是简单的“知道”、“了解”、“懂得”。孔夫子“知之之为知之，不知为不知，是知也”，能做到“知之之为知之”的人，不多。做到“知之之为知之，不知为不知”，并且由“不知”努力做到“知”，必有大智慧。“是知也”，“知”当训“智慧”，始为恰切。汉语的“知道”，颇具深义。“知”的是“道”。道，是抽象法度、理论、逻辑。衣裳，不单御寒、遮体。衣裳对于文明人，是保护、保障以及限制、制约，是文明人“知耻”精神的外化，是人自我区别于动物的感知、认同。知耻，是人脱离动物性走向文明的起始点。知耻，是文明人高贵精神的出发点。世间大奸大恶，心理深层次上仍有“知耻之心”。做了坏事，总是尽力遮掩躲闪，这就是“知耻”。文字和衣裳从绝对意义上说，维系人类不堕不毁。社会的一切架构，是“文字”（语言）和“衣裳”的延伸、繁化，是对人的动物性的制约。人类原始文明的起点是人这种动物可以“互助”。互助需要交流，文字语言是文明社会人与人之间相互交流的产物。英国考古学家丹尼尔 1968 年

的《最初的文明：文明起源的考古学》，提出了考古学最能适用也流传最广的关于文明的界说：“一个称作文明的社会，必须具有下列三项中的两项：有五千以上居民的城市；文字；复杂的礼仪中心。”文字，当是不可或缺的一项。而当人类本能的互助完全为金钱和权力置换净尽的时候，人类的崩溃就不会太远。

△ 百艺丛生，天人凑合。中国文字起源，自 20 世纪 60 年代末迄今为止的一系列研究，认为仰韶文化半坡类型陶器上的刻画符号，与其他文化期陶器上的符号，可能有一定的文字意义。

△ 西安半坡遗址是新石器时代仰韶文化的典型，以红质黑纹的彩陶为其特征。半坡彩陶上每每有类似文字的刻画，与器皿上的花纹判然相异，无疑是具有文字性质的符号，也就是中国文字的起源。值得注意的是彩陶上的花纹，结构虽然简单，但笔触精巧，刻画形象惟妙惟肖，有些绘画，如人形、人面形、人着长衫形、鱼形、兽形、鸟形、轮形（或以为太阳），画得颇为得心应手，看来明显使用的是柔性之笔。这个年代，距今有六千年左右。（参读郭沫若《古代文字之辩证的发展》，《郭沫若全集·考古编》，卷十）

△ 其中多数学者认为可能是原始文字的，是大汶口文化晚期陶器上的符号，称为大汶口文化陶文。继而发现良渚文化玉器也有刻画符号，而且有些符号与大汶口文化陶文同形或相似。这些刻画符号，与商周文字有若干相通之处，可以用商周文字知识加以释读。李学勤自十件良渚文化玉器的刻画符号，释读出以下诸字：

1. “炅”；
2. “鸟”；
3. “山”；
4. “封”；
5. “燕”；
6. 冠形符号；
7. “𠂔”；

8. “珏”;
9. “目”;
10. “石”。

△ 刻有符号的玉器,形大而珍奇。最大的一件玉琮,藏英国大不列颠博物馆,长 49.5 厘米,可谓巨制。其中“鸟”、“珏”、“山”、“炅”、“目”,和冠状符号,都不止一见。说明这种符号具备了文字的通用属性。(参读李学勤《走出疑古时代》及相关论著)

△ 单纯具有文字属性的符号,不能连缀成文,不能记录语言,不能承载事迹,更不能描述观念和思想。文字刻画于玉器、陶器,制作周期长,成本昂贵,工艺繁复,即使在掌握大量物质财富的上层贵族群落,也无法用于日常实用,无法用作流通、沟通的传递之具。文字的推演与文明的进步是一致的。假如文字仅仅停留在刻画符号阶段,社会文明的进步就一定受到极大限制。

△ 文字不断的孳乳、衍变、繁化,文字能记录声音、语言、事迹、观念、思想,文字成为上层社会通用的符号,必须寻找自然界物事中易得、制作简单、使用便利、操作容易的工具和材料。

△ 《墨子·兼爱·下》:“吾非与之并世同时,亲闻其声,见其色也。以其所书于竹帛,镂于金石,琢于盘盂,传遗后世子孙者知之。”《墨子》一书,共有十处讲了同样的问题。这个理由极为深刻,它明确了书写工具和文字载体的两大体系。“镂于金石,琢于盘盂”,是硬性坚固耐用材料,重点在“纪念性”,是国家大事、宗族大事的记录,即古人所说的“铭刻”一类。社会功能目的是展示、垂训当世和后世。如小屯南地甲骨 1 116 片,记录的是商代晚期受到北部的竹方、召方联合进犯的一次战争。商王朝受到联合夹击,境况危殆,一再求助于先王保佑,祭饗用牛上千头,即是国家记录之一例。甲骨、金文,都是如此。“书于竹帛”,是软性材料,社会功能重点在日常记录,目的是实用,是阅读、秘藏、传播。当然两者不可截然划开,

实际仍可互用。物质形式不同,社会功能各异。世界各国的古文字,都是一样。如两河流域的楔形文字,也是刀笔并用,软硬兼施。古埃及圣书体,是宗教性礼仪性文字,刻在石头上,比较规整。僧侣体和人民体,多用于政务、商务、创作,以毛笔或芦苇做笔,字体比较潦草。玛雅文字,也是一样。

△ 王国维《简牍检署考》(《王国维遗书》第九册)谓“书契之用自刻画始,金石也,甲骨也,竹木也,三者不知孰为后先,而以竹木用之最广。竹木之用亦未识始于何时”,其上限很难推断。学者据典籍记载和情理推测,认为商代已有竹简之用,甲骨文有“册”字,像编简之形,故殷代除甲骨外,应有简册以记事。《书·多士》:“惟殷先人,有册有典。”典亦是简册。惟年代久远,竹木保存不易,尚无出土文物可以证之者。现在的发现,年代最早的也不过是战国初年,曾侯乙墓的《遗册》。

△ 竹、木、帛,与石、陶、金、甲骨,是早期中国文字载体的两大系统。

△ 自刻符到文字,刻画工具与文字载体,当时只能自大自然界存在之物质中寻觅,所以必是先以石条、树枝作刻画工具,以石块、木块、泥片作载体。陶片、玉片是泥片、石片的精化延伸。而工具材料由硬性质料又转向软性质料,更是一个不得已而为之的手段转换,是“缚律之所必为”,“不得已,不自主,非出意愿,非由抉择”(《管锥编·全汉文卷二四》)。也就是说,是不得不如此的一个必然结果。

△ 殷墟卜辞的文字约有四千个,已破译一千五百上下。卜辞文字是高度发展的、有严密体系的文字。它们出现在卜用甲骨之时,必然经过相当漫长时期的发生、发展和演变。令人不可思议的是,这种成熟的文字似乎是一下子冒出来的。从新石器时代末期陶片上的刻符,玉器上的刻画到卜辞文字这中间的发生、发展、演变的链环,至今从考古学上仍然无从知获。这一缺环的时段,起码有三千

年的时间(公元前 6000 年到公元前 1500 年,商代武丁时期。甲骨文最早的年代,相当于武丁时期。)金文的丙申角,《殷周金文集成》第六册,器号 09102。《窻斋集古录》第二一册题作“丙申角”。(骆宾基《古文字出自炎帝神农氏说》,以谓该器属夏禹“仲癸器”于公元前 2666 年帝挚嗣位初年受王者赐金在“禹”为中日父癸作礼器的记事文字。《金文新考》,山西人民出版社。但无能进一步证实。聊备一说而已。)

△ 汉字书写工具毛笔的发明,文字载体竹木片札的使用,与文字的发明同等重要。文字,书写工具,文字(社会通用符号)之载体,相辅以用。实用型记录性文字载体与工具的批量使用,人类活动事迹、人类活动经验教训、思想观念的提炼与升华,才能记载下来,传承后人,社会文明的推进速度才可能得以加快。

△ 动物毛较易获得。合以竹管制成毛笔不会是难事。能切割玉石,切割竹木也是有办法的。毛笔与竹木片,较之兽皮、陶片、玉片、石片,以及他种可以运用的硬质自然物体,在原始社会末期与文明社会初期的交汇时期,可以说是便捷易得的最优选择。

△ 为什么会有毛笔的发明?或者说,为什么非得用毛笔在竹木片上写字,用硬质器物作书写工具不是更简单些?原来,在硬质载体上写画涂抹,如在陶片、骨片、竹木片上写画涂抹,施以硬质器物,如竹枝、树枝,蘸上墨或色写画,一是硬质器物不能蓄墨或色;二更重要的,可以说根本无法解决的一点,是以硬碰硬,墨或色附着不到竹木片上。以排刷在铁器、木器上刷漆容易,以木片在铁木器上刷漆绝非易事,是同一道理。即便笔头蓄墨,如以圆珠笔、钢笔在硬性物体上写画,仍大难事,可以一试。所以,以硬性物质书于竹木片既不能便捷实用,只得别寻他法。此所以有毛笔的发明与运用。刷子的发明与应用,与毛笔同理。“刚柔相济”这一成语,用在这里再恰当不过。以软施于硬,才能写能画,缚律之必须如此,没有变通的余地。