

临池撷录

朱贵泉 著

陕西人民美术出版社

临池撝录

朱贵泉 著

陕西人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

临池摭录 / 朱贵泉著. - 西安: 陕西人民美术出版社,
2003.7

ISBN 7-5368-1695-2

I. 临... II. 朱... III. 汉字 - 书法 IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 055438 号

临池摭录

朱贵泉 著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安市北大街 131 号)

新华书店经销 人民日报社西安印务中心印刷

889 × 1194 毫米 32 开本 11.5 印张 300 千字

2003 年 7 月第 1 版 2003 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1-3000

ISBN7-5368-1695-2/J · 1341

定价: 23.80 元

前言

曾有一段时间，自己在练习毛笔字同时偶作一点笔记，记录当时所感所思，以备后阅。积累渐多，好友山桥知后极力怂恿出版，并为联系，形成定局，由是取其中一册（1997年）摘录部分条段加以整理，补充部分内容，仓卒成稿。原记零乱简略，虽连缀增述，仍多缺憾；内容限于这一年所习所见，不免狭窄；所及问题皆为偶然所感，非全面论述。老子言：“知者不言，言者不知”，“多言数穷，不如守中”，书艺浩瀚广大，自己所涉甚浅，又不能守中，尤增愧畏。又有言：“擅理论必不善书，善书必不擅理论”，虽然认为真善书必通理论，真理论必导善书，有能与不能、为与不为之别，自己却是将习书与为文视为两途。以往曾饥渴地觅求书论，后渐知他人所言总隔一层，从自己实践中所得方为真正。书法之极强实践性使其理论可有千篇万论、总体大概，切实只在临机一二，甚至极简近无，将会心一瞬现于面面周到之文字，便生无数枝蔓，冲淡本义，失却鲜明针对性，又不能如老禅师印心、相对无语，简略之言多生误解，只能随心随意、随机随缘。于执著事中耽滞久，有时烦恼，真欲“槌碎黄鹤楼”，却仍须在风雨中行走，体味到“空山鸟飞、逐水花流。”此非关“技进乎道”，书法之为又确在“道”中，以形、神、力、气构成书法本体之塔，在艺术、文学、哲学层台上耸立，周围绕溢着人类社会、天地自然，在上方宇世人生根本理律之“道”笼罩下，既获其利，又感无名郁闷，难以舒意畅达。书法本性使其极致之时欲

超于“道”外、直接人性本原，远古文明萌芽之彩陶上符号刻画为最初示现，而后甲骨、青铜之文已入“道”之规范。灯录中记一禅和子入一寺寻访潜修之大德，问修道人何在，寺中僧人答道：吾等哪个不是修道人，禅和子默然而出。天地间之为也，总在道之同不同、对应实不实中有机、性、力、运之差异浮沉，书法之思、之为又岂能脱离此中框廓。虽然汉字限定书法本质为传统物，其外广大无垠、其内细微无限，足以使其超化，以此检视自己为学为文，真有不知如何之感。在此致谢关心这本笔记出版之诸好友，尤其感谢为此事付出许多辛劳之储小平先生。

作 者

二〇〇二年夏

目 录

笔墨	(1)
构成 (一)	(37)
构成 (二)	(177)
书家	(287)
碑刻	(325)



西周觯器

笔 墨

笔法基于笔形，与书法基于汉字同；笔法完成、完善笔形，书法凭藉，运用文字，二者又不同。用毛笔写一定形状笔画可有多法，必有最准确之法；用手执笔运毫亦有最合生理简便之法；笔形亦有近形式美极致，合书者心性完美之形，三者决定笔法。准确、简便、完美为笔法三要素。完整美观亦整体书艺重要标准。篆籀分隶各有形态，各有独特用笔法，根本原则同一。自魏晋间以右军为代表之文人书家完善确立正行形态笔法以来，颜柳为一变，苏黄为一变。此外诸家总不出此范畴。初唐诸家承二王，少师承颜柳，南宫、松雪承晋及初唐，苏黄亦有承者。明清渐杂，篆籀古法人正行中，多有可观，少见有大成。董其昌、王觉斯仍承二王一系，邓石如、伊秉绶、何绍基等稍入篆分，徐渭、倪元璐、张二水、傅山各具异趣。此三类笔法取向体现三种书法潮流，亦知笔法探索获得程度与各自整体书法造就程度同步。笔法服务甚至决定自己书法风格，根源于书者品格志向所在，所含甚大。其变与不变，总不出人之手执毛笔写汉字三大关纽。魏晋后，正行笔法不出二王笼罩，右军以个人杰出天资学识承接前人进一步总结出正行笔画固有完善书写之法，“二王法”即此，非右军另外独创，由此可溯知笔法之原。与之同时北朝异彩斑斓之碑刻粗犷鲜明地表现出正书笔画基本形态，与二王笔法本质实一，在笔法基于笔形上同。

用笔与笔法实异，故赵松雪“用笔千古不易”多被人责，不知其意在笔法。用笔之举虽同在毛笔写汉字内，却人人异、日日变，同一书者早晚期有变，时代影响亦变，是孩童操觚即有用笔。笔法之书法当行精义相对固定在一定范围内，的“千古不易”。松雪为入定法者，

于笔法得其简要而运用自如，有鄙夷宋人意，其诣实在苏黄下。其言“千古不易”有守旧不变倾向，不合笔法辩证深义。其临《兰亭》平正呆板，全失《兰亭》雄拔之气。右军书成法隐于形内，法为活用；松雪浅呈，或便初入，实不利后学。中国书法古典系统至唐为一中心，南北朝归结于唐，宋发于唐，元守于唐。明之疏浅，元导先河。

笔法有定法无定形，有定形无定则，有定则无定用，有定用无定质，可知笔法之变。影响笔法因素有：一、毛笔性能；二、纸墨性能；三、书写顺序；四、字体种类与大小；五、笔力蕴现程度；六、风格取径；七、执笔运腕；八、心性意绪；九、境界开造。

一定形状之起笔宜一定形状收笔、转折、搭接，共同形成特定整体。起笔为一切用笔之领军，须大胆果断又准确精致；收笔须慎重饱满又整体自然。起收皆以灵巧为主兼笃实，行笔以坚实为主兼灵巧。起笔若轻，收笔宜重，反之亦然。行笔皆须重，无关精细。上下连贯或并列中各笔起收宜协调成韵。起笔动作与形状有利于力量、形构、蕴含者，有不利者。古人上乘用笔即使极简也在无形中具三过折，充分蓄势后下笔，可达貌似平常却力重、形完、气厚。

起收定笔画外形而出意绪，行笔主笔画内质而出境界；起收主情性，中截主气格。起为始，宜发，力发、势发；行为继，宜硕，蕴硕、墨硕；收为束，宜周，形周、意周。起笔冲决，扬起洪波，然后行笔山岳鼎峙、磅礴凝注，收则大海浩荡、烟波无限。起行收为一体，实无可分。

笔法须知分解、善分解，再须浑一。分解正为浑一；能浑一，分解动作及造型方可成立。自通俗图式之简陋至师徒相授之神秘，皆在分解浑一中。分解为自内向外，浑一为自外向内。分解须达浑一之效，笔之流畅与神运方可具备，鲁公将此演成气格之伟；浑一须具分解之迹，笔之基形与变化方能出现，诚悬将此显成定式之美。笔画完美，完在分解，美在浑一。

“侧下、中行、转收”，“横画竖下，竖画横下”为简略言。偏执“侧下”必扁薄，简单“中行”必平板，绝对“竖下、横下”必僵化。侧

下须中锋为之，包括中锋有形无形（空中）回转落笔，惟据笔形不同而运锋方向、藏露程度不同；须是下笔即含中锋行笔，起行无可分；起笔即是行笔收笔，起时意已在收；行笔不但含收笔形意（包括转折等），亦含所有用笔因素在内。此近所谓“字中有笔、笔中有字”。反性总为，隐略痕迹；差之一毫，失之千里；精微所在，妙含大千。

起笔之难在既单纯简约又形状多变，既具装饰性又具表意性，既为自书特殊风格体现又合共同鉴赏之完善固定。此一切皆在通体气性流贯浑然之中，由此可知古篆籀笔法精穆处。古之情愫不若今人丰富，今人气质不及古之坚厚，用笔浮泛可谓时俗通病，众人多此，遂不觉病，以为时代之新，却有书法根本在。清人“力在中截”说虽过简，有确定之理。

收笔之难在既独立成形又与本字相协，既完善本笔又引领下笔，既承持力度又丰厚含蓄。往往千钧重行之后气与力殆尽，难以完善收笔，更难引领下者。收笔之佳不仅在笔本身，亦关书者体质、气力，又非空有蛮力可为。须如绵绵太极，涵泳乾坤。引领下笔有明领暗领，有实笔虚笔，所谓“若断还连”。虚固难，实更难。实须出势而有节，虚须藏气而意烈。不论虚实，以雄力依然送至末梢为上。笔力愈强，愈可出姿；笔形愈厚，愈可出锋；东坡风神藉此。

起笔之法虽繁，犹有大概定形；收笔之法虽简，实无定体可依。起笔可任无顾忌，虚实中可作千回万转；收笔却受制于起、行，可变空间甚小。起笔可逞勇骛，收笔多费踌躇。起之失可在行与收弥补，收易失又无法更益。起笔意在笔内，收笔意在笔外。起笔以力性收凝而成形美，收笔以意态展拓而致味长。起为“不积圭土，难成高山”，收为“行百里者半九十”。杜甫“来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”为起收的论。无论起收，皆须自始至终在激扬昂扬又精致深含中。

收笔三种基形（横竖、撇捺、勾）中，勾最难为。既支承上力又旁出锋颖、不得阻隔空间韵律，又本身造型优美，三者难全。中等功学达横竖、撇捺收笔完善无憾为难能，勾易陋失。古高诣于勾笔多有独创，如“转折加力”体现于竖勾中可见右军《兰亭》“趣舍万殊”“殊”，



刘中使帖

鲁公《刘中使》“近闻”“闻”，怀素《自叙》“虞陆相承”“承”、“语疾速则有”“则”，东坡《黄州寒食诗》“舟”，山谷《寒食诗跋》“尊”，南宮《虹县诗》“气、同、明、月、华”等。东坡单勾执笔本易丰右瘠左，难有如“舟”右竖笔，对比之下见伪托鲁公自书《告身》勾之陋劣。撇捺收笔以承传分书、左撇形实意虚、右捺形虚意实为佳。

对自书锋颖出没、纸上细迹详加审察，此精微功夫在严谨为学中须为。大凡未知精微，功学不深，则易成信笔，以

大体为满足。书欲立于天地先一笔一画立于天地，笔形透辟兼括自然万物基形及挹得汉字形体基貌以完美多变成之；笔法精纯与墨法精粹合以独特自性为之；笔力雄强深厚与笔形字构高度相协以含蕴淳逸出之。在唐代对此总结为“锥画沙、印印泥、屋漏痕”、“折钗股”等，综言之则为笔画演绎成一种意态、气象、精神，在完美无缺形状中焕发生命活力、个性魅力。笔形在纵横运用变化中无任何缺憾与疵病，为其基本。石涛有言：“一画者，众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人。”（《石涛画语录》）

正行草书笔形丰富，写法多变，虽从篆籀分隶来而形态超过二者，适应封建社会思维发展，故自魏晋间成形至今不变（若有变，仅在写法上简化，形态未变），可见能量之大。长期使用毛笔过程中，基于笔形之笔法功能与艺术震慑力对汉字正行草书形态发展反作用巨大，最终促使形成艺术。笔法使汉字成为有生命火花之艺术载体，使书法成为书者思想情感、学识审美等最有



米芾虹县诗

容量、最深刻、最直接、最适宜之表现天地。笔法在汉字与人之间起着关键联结、激活作用，亦应如此来使用笔法。

笔法所基之笔形又基于字形结构，故笔法所施，笔笔须写在字构上。于此可观佳拓《十七帖》。笔法进行过程即为艺术，在严格精义中之笔法实施过程即美，此亦笔法精髓，合古典哲学太元混一、太极剖判、天道玄运而化，亦合现代艺术观。岂但笔法，字法亦是。于相对定形定法中存、生无尽变化，为笔法、整体书艺、人类、宇宙本则。常规言：笔法在合于程式规范内笔势相续、笔形连接、笔意转换必多变化，特殊言：每时代与个人必有独特字形与笔形，特殊品格出特殊风格、出特殊字形结构，决定特殊笔形与写法。此中距传统程式或远或近、或离或合，而笔法本义必存，得传统者大同小异，逸传统者小同大异，总须笔法之中有当行精义及本命精神在。

右手执笔，以右肩为轴心活动之圆，在眼前呈现为圆之左上部，眼与臂呈左上右下，右臂在眼前所作横画呈自然右耸及中部上凸，竖画呈中部左凸；右手自眼前右下方出笔，写横画适宜从左向右，写竖画必自上而下，合生理之常；同样，写字笔画顺序从左向右、从上向下，及写每一笔画部位顺序亦然；自右下方向左上出笔锋、横画起笔之切面必呈左上右下倾斜，收笔斜面亦是，则横画基本形定；竖画斜面及基本形如是；他画亦在此前提下各有定型；具体笔画毛笔自左上角起笔至左下（以横画为例）再行笔，最后从右上至右下收笔，形成基本程式；所有笔画写法由生理、工具、视觉等因素所定，为笔法基础。此自古已然，历来习以为常。右手执笔写横画行笔时笔锋自然拖在左，写竖画笔锋拖在上，由横转为竖、由竖转为横，笔锋由左向下、由上向左，极易形成竖画“左荣右枯”、横画“上荣下枯”，一般中锋用笔难免于此，他画行笔、转折皆然。在大量行笔中，由于执笔自右下向左上出锋，写时若不合笔法，不能控敛，笔尖仍偏左上，则写横画必成“上荣下枯”，写竖画必成“左荣右枯”，甚多书作在纵笔挥运中难免此病。横转竖、折面必斜（俗称“美人肩”），撇捺起笔必斜，竖左勾宜平甚至趋左下、竖右勾宜上甚至趋回左……皆与右手执运笔有

关，为笔法重要因素。由右下向左上出笔、出力，亦影响整体汉字重力支撑与结构规律，影响整篇分行布局。

汉字自鸿蒙初辟至诸体奠定，笔画形状由圆浑古拙渐成棱块分明，基形为不规则四边形（或不等边三角形），非人工机械直角、等边之形，亦非全无规则之任意形，此正是书法艺术应于自然与人类社会规律之基形。汉字字形结构应于此律，由此基形之不同大小、方位、疏密、性质组成，为古典书法艺术造型基础。由笔画基形所溯本原、所发形构，从上下两面各自展开书艺根柢全部内容。保证与发挥笔画基形在全部书艺中起掣领与奠定作用者，即笔法。笔法之深层领悟与高层变化亦依赖笔画基形所溯本原与所发形构，绝非简单掌握运用起、行、收诸法即可知全部笔法。“藏锋、中锋、逆锋”、“锥画沙，印印泥……”等仅笔法表层运用之一部。

右手执笔向左上发锋必先解决笔画左上角（以横为例）造型，角有锐钝则锋有藏露，过分尖锐既形意浅薄、不合形式美原则，又不合人生社会敦厚含蓄之旨，亦不合自然万物生存之理象，故宜浑厚藏锋。藏非圆钝、毫无棱角之蒸饼，须成角度造型。由左上转切笔画左下角（实在左上角之右下方），锋已在上，简单以锋腹掠过左下必浮，徒成上骨下肉俗形，必得以近全部锋颖兜转，奠定左下成形与左上相称。起笔之左斜面虽以锋之左边为之，总在微转以防板直，均在微妙瞬间完成。收笔及竖画等皆然。起若能藏，下必不弱；锋颖自如凝动，形必周全；起笔虽云侧下，实中锋所为。由左下调至中行，非简单由左下即向右行，须衔接左上、铺压共行，虽在有机瞬间，动作必得周到，然后可达纯熟精妙而为。至收笔自然由右上入右下回转完满，右斜边虽为锋腹右边所切，亦须全颖共抚。起笔浑一为上，可速可烈；收笔分解为宜，须迟须慎。所有环节藏露曲折、毫末出入均在自然流畅近于无形间。用笔如人饮水，冷暖自知；笔法如禅，难以言表；强作解说，必多弊端；偏执一法，又成僵化。总体之要义在功夫细致、毋沦粗率。书笔若无细致奠定功夫便易率下、混转、破收，或自诩自谅，难掩其失。具深入底功，即使偶作简笔亦暗有造型。

汉字形构及笔画造型在汉族长期审美陶淬中形成，为中华民族文化内构与外形缩影。笔画及字形美丑优劣区分、理想完善标准皆受儒家伦理道德制约，更合道家学术思想。起笔圆中具方、方中具圆，笔画刚中有柔、柔中有刚，用笔欲正先反、欲反必正，行笔既涩又疾、既重又畅，笔形骨外裹肉、肉中含骨，笔锋欲藏又露、既露又藏，笔势强而有节、放而有敛，起收中锋为侧、侧为中用，笔毫既铺既凝、既按既提，笔力既深更发、既雄更淳……仅基础部分已在尽善尽美、辩证互为之中，万物一理，艺同此道，“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾”，“生而不有，为而不恃”，“道者反之动”，“万物负阴抱阳”。（《老子》）

强调笔法，意义在去弊病、避丑陋、利形构、发心神。笔形之弊多矣，皆可在笔法精纯中去之，心性之纯可导笔法之纯，纯为至美，杂陋去之。笔法精纯则形无滓赘，整体浑融，字形结构多变而无碍，可达气性高穆、境界深广。心性或恬澹或激烈，皆可在笔法精纯中收蕴，发之澎湃则无粗陋破败，现之清逸则无虚弱贫乏。始终以去有形之弊为本。

笔之封闭与字之封闭同，为结构完善之关捩；笔之撑力与字之撑力同，为字形变化之机要。不得笔法，笔形难善；笔形不善，笔力难雄；笔力不雄，字形难立；字形不立，结构难变；结构不变，书艺难高。则又云：不合笔法则“野”；无“野”无以破程式禁锢；不合笔法则形体不纯，难入高等境格；无定法限制可境地广阔，任由创造；弃却传统便笔无根基，形无所适，或有奇趣，终为碰撞；传统程式已趋僵化，不破则难脱缚出新，应于用笔探索中形成新传统，笔墨当随时代；传统笔法乃千年积淀，证实符合汉字书写规律，书法只要仍然用毛笔写汉字，传统笔法必然为最佳用笔技法；时代审美在确立全新书法形态同时，也产生与之适应全新笔法……以上所列对立之言，可扩无限，整个书艺在此中反复演定、实行，亦如人生、社会、历史。于是弦歌或起，哀叹未息，风雨交加，江山如一，水火锻炼中领书法三昧，风雷喷薄后知形笔趋归，一切如水之清、月之明，无疑惑焉。

以笔墨言，笔之运用最切传统、最不可变、最难变，墨之运用最切现代、最宜变、最易变。用笔之中，笔锋之用最不可变，笔腹之用最宜变。笔尖以中锋杀纸多不可动，主墨色深入、骨力坚凝，主内；笔腹以侧锋抵纸最宜多动，主墨色辉耀、形状完美，主外。呆执中锋易成单调，滥用侧锋必成虚浮。“侧锋取妍”之扁薄非真妍，中锋深入、略辅侧锋可出内质之妍。凝一而运无侧偏之说，亦无中锋名目。“何处见水月，庸人自忧忧。”篆籀之笔圆中具方、以圆为主；正书笔画方中具圆、以方为主，若偏执方圆不能通变，侧锋中锋皆成弊病，纷乱起焉。由是知习正行草探篆籀用笔为必要。

笔法程式必要性——天地有律，万物有象；笔法变化规律性——人文形态，文字属性；笔法运用适宜性——艺事功能，形构表现；笔法从属整体性——书者身心，时代特色。对笔法从昧知入知法入知理入知变入泯没作为痕迹，与一般学书从笔形入笔力入笔墨入形构入奠定自格同步，与诸因素溯本体源、溯篆籀源、溯文字源、溯中华文明源同步。“泯没”为去刻露有意、出笔法本性，合事物与天地本理。

一笔如一篇，一篇须如一笔。笔之起行收如事物之进行，亦如人之一生。此笔止，彼笔起，互为因果；成字成行成篇，如社会宇宙组成。笔法即人生之法，老子：“圣人抱一为天下式。”笔法即书法，笔法使用程度即书诣程度，笔法领悟掌握程度即书者对人生宇世领悟通透程度。在严格书法当行定则中，笔法合于天地人生形构理律之能量极大。如右军书摹拓损泐千年之下，仍然因笔法形态犹存而魅力不失。无笔法、笔法不纯之作即使再装帧精美，纸墨皆新亦无生命活力。无“笔法”之人生如终日被动应付事务与生活，浑浑噩噩，杂乱差错。书法，法之得与不得、得之高下有天壤之别。每思古人为得笔法呕血、发墓，有感慨焉。

笔画之作专务中截易致粗陋，执于两端多沦卑俗。前者或为起笔单锋直下宜于直达心性，近篆籀本色，后者或为起收造型严饬可成形构精致，为正行窍要，皆中程极究、得未得间之果。远古至北朝一线及东晋至明清一脉虽不能以简单碑帖名目尽括与截然分割，确各有特

色，而汉碑及简牍中有精致遒丽者，清亦有碑学波澜。一般言：擅碑者笔多中实刚迈须为形精致，善帖者笔多灵动宛妙须力量不弱，二者侧重或异而笔法实一。起行收一体，无中截与起收之分，为笔法有迹人超妙无迹之表现，意义超越碑帖甚至字体之上。

自魏晋以来至清末，无数书家在笔法上倾注心血，探索积累，几将传统笔法体现之最佳笔形尽现于世，此固为当时社会思想在书法上凝结之模式，但至今仍为几乎一切书法作品最宜之笔形，因现今书法形态于古并未大变。仅就笔形最基本要素方圆言，以圆笔为基本笔形之篆籀体系至汉魏即有汉碑额及《天发神谶》之异，汉碑中有《张迁》《曹全》方圆显分，北碑中有同在齐鲁《云峰石刻》、《金刚经》之异，元明以来篆籀之笔方写，明清行草笔圆写更开笔形变化之门。传统正行笔形主在晋唐间，以二王及唐诸家为指归，虞、欧阳纯承二王，褚承多变少，柳承变相当，大令明帜劝右军“改体”，自己“破体”笔形始终未变其父血统。笔形既具深厚传统又出新意、立高格而形体丰富者为鲁公。皆在笔法与笔形有机结合广大中。观唐摹右军诸札及《乐毅》、《黄庭》、《十七帖》貌似平淡、其实精微博大之笔形，《云峰石刻》、《经石峪金刚经》、《始平公》等旷伟奇特笔形，鲁公东坡雄迈豁达笔形，少师神奇笔形，皆觉其中有一片广大精神境地在。

笔形须发毛笔之性，发文字之性，发书者之性。具此三者书艺可展开矣。应以此三者塑现笔形。毛笔之性灵敏，可紧聚可败散，可为书者控亦可控书者，笔形乘笔法可顺其性、控其用；文字之性博大，可规范可超逸，可执持本身亦可寓他者，笔形凭字构可承其性、拓其能；书者之性微妙，可粗浅可高伟，可局囿书内亦可焕发书外，笔形贮笔墨可益其性、丰其神。右军书此三者结合不激不厉、不愠不火，或藏或露、或刚或柔，自然发于中、可人现于外、英伟含于内，于篆隶古朴之后正行诸格尚未充分峻极厉荣之际即如此一统完善，虽乏峻极厉荣基础上独特形构创造与强烈个性发挥，已为后世标立完美典范。右军存今皆中小字，笔形犹有未尽；鲁公大字笔形磅礴雄伟而多变，《元靖》、《麻姑仙坛记》、《勤礼》、《颜家庙》为典型四种，《中兴颂》兼

有而鼎立古今。

有自性出独特字形结构、决定笔形性貌、然后于笔法有新意者，有直发心意于笔法、形成独特笔形、促使字形结构确立者。笔形为字构与笔法中枢，笔形即笔法即字构。笔形为自性书法一小天地，浓缩人生与书艺精华。笔形或凝或发、或直或曲、或新或异，如无语哑人内情含烈而外表痴朴。笔形既为本体构造又为字形构造，可补可丰字构，更可以本体特异造成字构特异。于本质言：笔形即书者本人身形与心形。

笔形之妙更在共组共变，若友之相交、志之同道，应高伟深厚无俗情又能共同移地动天、总揽风雨，肆意啮啮、亲密无间。于表形有交者，有离者，有烈者，有默者，皆擒纵开合、倾顾回环、浑若天成。笔形之变固对应全字形构，亦在自身独立完美。书法观赏具透底性，由整体布局、分行布白至字形……直透至笔画组成与内涵，以笔形所载之笔力、笔法、墨法以及由此显示之性与意形成书艺底基观赏层，笔形本体丰富多变，更增此中永远观赏不尽之魅力。笔形共组共变可脱离字形，亦应脱离字形，依于结构，更改变结构。笔形共组共变为“庖丁解牛目无全牛”，不存文字定形概念，以单体笔形组成小单元，形成部件，若干部件组成各行部落群（字形隐含其中），形成全篇笔形共组。此与笔画填进字形或按字形排列笔画大相径庭、大异其趣。笔形装载笔力、笔法、墨法共组成多种形态集团军在纸面横冲直撞，入无人之境，三军统帅之书者神意大快，呼喊驰骋。虽或有学养不够、海瓶中魔鬼放出而无法控制，亦不失为书之辟易痛快者，其作必有可观。

初期以用笔动作为先，笔形勿拘窒笔性气性；中期以笔形为先，用笔严格切定笔形，充沛气性存；后期又以用笔为先，笔形在握，用笔直接气性。初期所存笔性气性有关后期创格立新生命力，能以规范动作最大限度发气性笔性为上；中期笔形严格奠定深入程度有关后期恣肆纵笔成功度，能以雄强笔力最大程度合严格矩度为上。初中期养就良好气质与笔性，奠就精严形构基础，方可在后期用笔最大自由度

地直接书艺本质与书者精神，无复技术或初级意识牵制，则学帖学碑、由分由籀之择径、守度出逸、极意发心之积造可解矣。

笔形程式已有“永字八法”，其象物有欧阳《八诀》等：“点如高峰坠石，横若千里阵云，竖如万岁枯藤……”虽喻其形，本质在“意象”，譬如山水画，江山伟丽也，画笔高能也，后者凭前者出意，前者资后者成象，虽有具体形象，却非原有确定实貌（初学与工匠拘定“准确”，“象”之实物形），而为具情感、意境、变化之似真非真之物象，即意象，“似与不似”犹为表面。其物成形，其形成象，其象具意，此意象既表现具体物全部或部分特质，更强烈表现作者自身特质。汉字伟丽也，书笔精能也，后者凭前者出神，前者资后者成象。字形虽存，意象超越感人，字不仅为字矣。书之意象在笔形共组，整体浑茫，龙潜鱼跃，云水波动，不必孤立拘于一点一画“坠石阵云”矣。

意象者意念之象，强烈表现作者思想、审美、情趣、个性，可联想无限之主客观整体之象，既超于具体物形，又由各种物象组成，在具体物象与抽象意念之间，在形象与气象之间，为具体物被意念化所改变之物象，此“改变”即多种艺术手法创造，学养、心性、功力与被描绘物合一，成象在胸，倾注感情强力专一写出，必具意象。客观物形意象化，在作者平日淘淬万事万物万象、涵养心胸，又须兼善图画，具强烈节奏、韵律对比协调之抽象形式美构成修养。

点之书写浓缩用笔全部，其形状微妙多变，用笔简促紧凑，求饱满易成含混，求凝重易为顽钝，求简捷易致破泄，求变化易现支离，其形简易流单调、体小易呈轻微，故点之难为古今同一，最显书者功力与学养。点在字中出精神，活气势，若人之眉目；又饰其形、增其趣，若人之装束。作点总体需如“高峰之坠石”，亦有疾如弹丸、灵如嵌玉、掠如飘雨、翩若惊鸿，随所处部位、字体风格、与他笔关系等定，但皆须凝重如石，皆为点之本体形状性质所定。

孤点宜凝而发，联点宜连而变；上点似振欲飞，下点似动欲奔；外点须浑而固，内点须灵而巧；左点宜实而转，右点宜离而回。点势不难于固守凝重，难而可贵者在凝重具飞动势。仅凝重则钝，仅出势