



LAONIANDAXUE

老

年

老年大学书法教程

米芾《蜀素帖》



技法与创作图解

● 主编：潘 园

编著：叶培贵

● 安徽美术出版社

大

学

前言

随着老龄化社会的临近,人们越来越关注它所带来的社会问题。二十年的改革开放政策,使社会生产力得到极大增长,人民的物质生活水平迅速提高。人们不再为温饱而奔忙,逐渐步入了小康生活。在这种背景下,人们从单纯追求物质生活的羁绊中解脱出来,更重视追求精神生活的充实和满足。就这一点而言,老年朋友显得尤为突出。他们把一生中的大部分时间和精力投入到社会工作和子女的养育中,许多心喜的爱好因此被搁置下来。现在他们事业有成,或是从工作岗位上退了下来,该是捡起早年的爱好,步入精神生活乐园的时候了。

但是,现在专为老年朋友准备的精神文化产品却远远不能满足他们对精神生活的需求。他们热切地走进老年大学的课堂,而手中捧读的却不是专为他们设计的课本;他们满怀期待地步入书店,琳琅满目的书架上却很难找到专为他们出版的读物。这种现象已经引起有识之士的高度关注,于是,“夕阳红”工程也越来越受到人们的重视。正是在这种背景下,安徽美术出版社新近策划出版了“老年大学教程”系列图书,《老年大学书法教程》便是其中的一种。

书法是中国传统的艺术,也是中国传统文化的象征之一。老年朋友大多有较为深厚的传统文化底蕴,有相对成熟的审美观念,对书法艺术更是情有独钟。书法是动静结合的艺术,书写时要求书者凝神静思,去除杂念,心平气和,这符合老年朋友的生理和心理的特点。书法还能使书者延年益寿,在书史上,很多书家高寿,明代的文征明就活了 89 岁,而现代书家苏局仙更逾百岁高龄。

这套老年大学书法教程专为老年朋友设计,共分十册,每册选取一位不同历史时期的代表性书家的代表作品一册,作为分析研究的对象。这套书法教程以楷书和行书为主,兼顾篆书、隶书和草书。每册共分六章,涵盖了书法技法、创作、欣赏等各个方面,并附放大图版,以作字帖之用。这套书法教程内容全面,结构合理,特征鲜明,符合老年朋友学习书法的特点。它突出老年朋友在书法实践过程中最易遇到困难的技法和创作,使用绝大部分篇幅重点图解了笔法、结构法和章法,并以中堂、条幅等书法幅式为线索,按每册所选书家的书法笔意提供创作模式,配以简洁明了的说解文字,重点介绍各种书法幅式的特点、创作要求和适用场合等内容。全书语言准确、精练、优美,图文并茂。它既可以作为老年大学书法教材使用,同时也适合于广大老年书法爱好者自学之用。

这套老年大学书法教程的编著者都是有丰富创作经验的书法家,都有较长时间从事老年书法教育的经历。在他们中间,有的是我国首批书法艺术教育博士,是欧阳中石先生的高足,对书法及书法教育有深入的研究;有的曾被邀请到中央电视台“夕阳红”栏目组,录制老年书法教育专题片,深受老年朋友的欢迎。为编写这套书法教程,他们付出了艰辛的劳动。这套老年大学书法教程的编写,还充分考虑到老年朋友的生理特征和阅读习惯,采用了 8 开本,以使图版大而清晰,便于老年朋友临摹学习。

希望这套书法教程能得到广大老年朋友们的喜欢。

谐园
2001 年 7 月

目 录

第一章	胎息六朝 超轶绝尘	
	——米芾及其《蜀素帖》	1
第二章	《蜀素帖》笔法图解	5
第三章	《蜀素帖》结构法图解	13
第四章	《蜀素帖》章法与创作图解	20
	一、《蜀素帖》章法析解	20
	二、米芾行书笔意创作示范	22
第五章	米芾书法名作欣赏	29
第六章	《蜀素帖》墨迹放大选刊	31

第一章 胎息六朝 超轶绝尘

——米芾及其《蜀素帖》

在北宋王朝建立(公元960年)将近百年的公元1051年,一位在北宋书法史乃至中国书法史上占有重要地位的书法家诞生了,他就是米芾。他原名黻,元祐六年以后改芾,字元章,号襄阳漫士、海岳外史、鹿门居士等,史也称“米南宫”。后人将他列在苏轼、黄庭坚之后,蔡襄之前,合而称之为“宋四家”,代表宋代书法的最高水准。他同时善画,所创造的山水画法,被后人称作“米家云山”。虽然他排位第三,但是无论书法还是绘画,对后世的影响都丝毫不在于同样善书能画而且一度执掌文坛的苏轼之下;单就书法而论,也不在黄庭坚之下,当然更不输于排名在他后面的蔡襄了。更令人感兴趣的是,他在四家之中,个性最为独特,甚至可称是怪异的,为后人所津津乐道,为他平添了几分魅力。本书将要介绍给读者诸君的就是米芾传世最重要的作品之一——《蜀素帖》。

首先让我们先看看他的一生吧。

米芾的先世是武将,而非诗书传家。他没有通过科举考试获得进士出身,而是凭借母亲曾经侍奉过英宗的高皇后而得到皇室照顾,于1071年(宋神宗熙宁四年)出仕,担任的官职是秘书省校书郎。自此以后,他几乎是每两年换一个地方,担任县尉一类的辅佐官职,先后到过涪光县(今广东英德)、临桂县(今广西桂林)、长沙、杭州。1085年母亲去世,丁忧扶柩归丹阳居住了两年。1087年做过谢景温的幕僚,1089年担任润州(今江苏镇江)州学教授,这时他已经40岁。

从1092年他42岁开始,职务有所提升,先后担任过雍丘(今山东杞县)县令兼嵩山崇福宫监庙、涟水军使、江淮荆浙等路制置发运司管勾文字职(任职地点在真州,今江苏仪征),此后短暂地当过两个月的太常博士,但被降职回到润州。1104年权知无为军。1106年被任命为书画学博士,一年后即1107年升任礼部员外郎,但被人奏为“出身冗浊”而改知淮阳军,次年(1108年),在任上逝世。

儒家传统强调立德、立功、立言。米芾不是道学家,立德谈不上;他一生这样的经历,也实在谈不上有什么了不起的功业;至于立言,如果宽泛地理解,以他在书法艺术上的成就,倒似乎可以沾点边。但书法在宋代以后,不过是文人的“雅玩”而已,还够不上“言”的高度。由此看来,米芾的这一生,按照传统的观点,真是“碌碌无为”。

但恰恰是这种功业上的“碌碌无为”,使米芾的书画艺术越发地引人注目。几乎可以说他是纯粹以艺术为自己博得了崇高的历史地位,这在中国书法史上是少见的。

米芾的时代,面对的是十分复杂的书法局面。此前的魏晋南北朝和隋唐,分别使楷书和行草书达到了一个前所未有的历史高度。晚唐和五代的政治纷扰和战争阴影,又使得书法发展进入一个低潮。在宋初的将近一百年时间里,书法一度被读书人所忽视。对此,当时的文坛领袖、比米芾年长45岁的欧阳修深有感触:“今士大夫,务以远自高,忽书为不足学,往往仅能执笔,而间有以书自名者,世亦不甚知为贵也!”虽然宋太宗在淳化三年命王著主持刊刻了《淳化阁帖》,但元气的恢复,不是一两个措施所能奏效的。

转变开始于欧阳修与蔡襄,一主舆论,一主实践,互为依倚,加上苏舜钦、苏舜元兄弟等人,构成了一个推重书法的集团。苏轼作为欧阳修的学生,理所当然地承受了他们的衣钵,不仅在理论上、舆论上大力提倡,而且身体力行,在实践上也给予了巨大的关注,成为领袖群伦的新盟主。米芾幼年 and 青年,正当这一复兴书法的风气掀起的时期。这给了他良好的时代氛围。他在书法方面所作的一切努力,当然也就参与到了这一复兴的大潮中。

米芾书法,人称“集古字”,这表明其在学习古人方面与众不同。关于他自己的研书历程,米芾晚年曾经写过一篇《自叙》,自述曾经学习了颜、柳、褚、段(展)等唐人,又学《兰亭》及魏晋法帖,隶书师师宜官,篆书爱《诅楚》、《石鼓文》,书壁以沈传师为主。曹宝麟先生是研究米芾的专家,他认为米芾在其中“隐瞒”了一些事实。根据他的考证,米芾10岁还曾学过周越、苏舜钦的手札,也学过唐人罗让的碑刻。在听从苏轼的教诲改宗晋人以前,先后受到过颜真卿、欧阳询、沈传师、段季展和褚遂良等人行书的影响,而又以褚书的影响最深。元丰五年(1082年)以后,听从苏轼的教导,开始学习晋人书法,其中《中秋帖》最得他的青睐。

所谓“集古字”,是别人指责他过于注重临习,而少自己的创造——显然这是他还处于学习过程中的事情。而到他的晚年,则已经“自成一家”了,因而“人见之,不知以何为祖”。曹宝麟先生认为这大约在他50岁左右。他在自成一家之前,确实基本上采用一种近乎刻板的学习方法,即临帖务求其肖,甚至有时还

用这种方法来“骗取”别人所收藏的古代名作。关于他临帖之逼真,《宋史》本传评价说:“尤工临移,至乱真不可辨。”以下几件作品可以证实史书所言不虚:归于王羲之名下的《大道帖》,归于王献之名下的《中秋帖》、《东山帖》和《鹅群帖》,归于颜真卿名下的《湖州帖》等,实都是他的临作。这些作品都十分精妙地把握了原帖的精神,因而他的同时代人和后来者,长期被他所“蒙蔽”。乾隆皇帝甚至将《中秋帖》与王羲之《快雪时晴帖》、王珣《伯远帖》合称为“三希”。凭这功夫,米芾得以将“六朝翰墨,副在笔端”,取诸长处,总而成之。当其熔铸未成,未能立家时,自然有许多的不相称,所以被人笑为“集古字”。而实际上,这种方法能使学习者较为彻底地改变自己的不良习惯,进入到所学习的对象的系统中去。米芾之能成功,证明了这是一种极佳的方法。

有种论点以为,宋四家中,苏、黄属于新派,而米、蔡属于旧派。就米芾和蔡襄在学古功深的方面看,这似乎是有道理的。但是,这其实只是表面现象。就本质而言,米芾是极富有创造性的,而决不是因循晋唐,学古功深不过是他创造性的基础。

米芾有一首诗说:“意足我自足,放笔一戏空。”与他的前辈欧阳修和同时代的苏轼一样,他把书法艺术看作了心灵的一种“游戏”,而不再是“不朽之盛事”,这大大解放了他的思想。他自诩“刷字”,以区别于其他同时代书家的“描字”、“画字”、“勒字”不得笔法等。所谓“刷字”,说白了,即强调书写时快速灵便的笔触推移和随机应变的结构生成,反对“描”、“画”、“勒”等可能存在的“安排费工”的现象,使书写迅速地捕捉当时的情感反映,最真切地展现心灵的即时律动。但这样做有一个极大的危险——失笔,即丧失最基本的书法艺术规范。这一点,在受到北宋书学思想较大影响的南宋书法中有突出的表



图 1-1

现。要避免这一问题,只有两种可能:一是天才,例如苏轼;二是基于极其深厚的基本功夫。米芾没有苏轼那样的天赋,因而只有第二条道路可走。事实上,宋四家中黄、蔡所走的也是这条道路。

米芾最全面地调动了笔毫的各种可能。他称善书者只有一笔,而自己独有四面(《宣和书谱》)。“四面”如何解释,并无公认的答案,但可以简要地理解为是充分自由地运笔遣毫。在米芾的行书中,可以解析出几乎行书所有的基本技巧。其中,有一些是他继承前辈书家的,更有大量的他加以发挥而提炼成型的——甚至是他独创的。因此,到他这里,行书的运笔技巧可以说是得到了空前的丰富和完善。宋蔡绦对此有明确的体认:“其投笔能尽管城子五指撮之势。”(《铁围山丛谈》)黄庭坚也深为嘉许:“米元章书如快剑斫阵,强弩射千里,书家笔势亦穷于此。”(《山谷题跋》)以此为支撑,米芾在结构、章法方面也达到了高度的自由。他布置结构和章法的最主要原则,是“自然异”,反对“故作异”。依字赋形、随形布势,在笔触的推进中来自自然地生成结构和章法,使结构和章法生动活泼、跌宕多姿,而非刻意安排、有意求变。这一切,在成熟的米字中体现出来的精神,不是随和平淡的,而是摇曳跌宕的,充满着活泼的生机、弥漫的气力、流畅的韵致、跃动的旋律。苏轼与赵构先后用马的奔逸来形容他的书法面貌——“风樯阵马,沉着痛快”(苏轼),“沉着痛快,如乘骏马,进退裕如,不烦鞭勒,无不当人意”(赵构),形象地揭示了米书的审美特质。

《蜀素帖》(见图 1-1)现藏台北故宫博物院,是米芾 39 岁时在湖州应刺史林希之请而书写的自作诗八首。绢本,有乌丝直栏,高 27.8 厘米,长 270.8 厘米,71 行,共计 556 字。

蜀素是宋代四川的一种绫子，坚白细密，这一幅织就于庆历四年（1044年），为林希所宝爱。元祐三年（1088年），米芾应林希之邀，赴苕溪等地浏览，农历八月二十三日作《将之苕溪戏作呈诸友》，农历九月九日即书写了《蜀素帖》，两年后米芾任润州教授时才改名“芾”，故此帖同《苕溪诗帖》一样，仍然署名“黻”。

《苕溪诗帖》与《蜀素帖》书写时间间隔不过一个多月，但面目差异甚巨，前者跌宕欹侧，后者则要平和中正得多。之前他的官运并不亨通，所以《蜀素帖》抄录的诗篇中，如前两首《拟古》、第八首《送王涣之彦舟》的格调并不明快，而有壮志难酬、孤芳自赏的味道，“鹤有冲霄心，龟厌曳尾居”，“一官聊具三径资，取舍殊途莫回首”云云，（见图1-2），恰成现实和理想矛盾的鲜明对照。不过，接到林希邀请到湖州的前后，他还是很高兴的，所以像《吴江垂虹亭作》两首、《入境寄集贤林舍人》、《重九会郡楼》、《和林公岘山之作》等五首，就明显快意畅怀得多。也许这种心情的差异部分地导致了两帖之间的风格变化。

《蜀素帖》为现存米芾墨迹中存字最多的一种，也几乎可以说是现存米书中后人评价最高的一种。明代董其昌题跋说：“米元章此卷如狮子捉象，以全力赴之，当为平生合作。”顾从义题跋说：“余素爱米书，见者不下廿余卷。此卷五百五十六字，诸体具备，墨妙入神，真秘玩也。”曹宝麟先生认为“此卷当可目有生以来最佳杰构”。笔者对此评价深以为然。这并不是说此作是米芾本身风格最成熟的作品。按照上文已经提到的曹先生的判断，其风格的最后成熟时间大约得到他50岁左右，而此书写时，米芾不过才39岁，中间尚有

拾殊塗
莫回首
夷慢存口
一官聊具
三徑資取
肘少有
徘徊
詭鬼
老學
漫仕
平生
四方
走多
英才
並肩
終不易
拉駕
筋勤
尋沒仕
深至
湛具
區無
底心
可伶
一點
磁瑪
那一
顧
連葉
來器
業何

图1-2

十余年的差距。其时距米芾听从苏轼的劝告学习晋人的时间也不过才六年左右。要说在此时米老本身风格已经达到“最成熟”，显然是缺乏说服力的。

那么，何以有上述的评价呢？扼要地说，有两个原因。第一，此作可谓米老最为经心的作品。唐孙过庭论书法创作，有五合之说。《蜀素帖》的创作，至少占了四合：这件作品是米老应林希之请而书写的（“感惠徇知”），而林希提供给他的蜀素，又是保存了将近50年之久的珍品（“纸墨相发”），加上米老书写时正应林希之邀在其辖地浏览（“神怡务闲”），其时正是秋高气爽（“时和气润”）。按宋人的书法创作观，东坡所提倡的是“无意于佳乃佳”，米老本身也倡导“何须问拙工”，但是艺术创作是因人而异的。以苏轼的天才，他无意于佳，确实能够佳，因为他本就是一个拿得起放得下、不拘不滞、灵感丰富、越随意越能发挥的人，而米老则不然。一方面，他时时惦记着以书法来争强斗胜，这一点，由“集古字”和苏轼的不临帖之间的对比就可以看出。他需要足够深入的积累，才能支撑起他的艺术创造，需要足够的外部条件的刺激，才能创作

出精彩的作品,需要足够的用心,才能把他所有的潜能发挥出来。所以,我们说这件作品实际上是多种机缘共同促成的佳构。

第二,米老需要积累,需要刺激,需要调动心机,这样的机缘固然不容易遇上,但还有一点也极为重要,这就是不能过分逞才。米老早年的作品,缺乏足够的积累,取法也难称上乘,还没有窥见书法的高境界;晚年的作品,已经过了长期的淬炼,但是他的人生从来也没有真正辉煌得意过,心态也从来没有平和过。对于胸中的这些古法,他敢于任意揉搓,纵情驱遣,却再也难以像中年时代那样肯于屈服古人,肯于周全照顾。这就不免时时顾此失彼,尤其是肆间逞能,大大妨碍了风格的圆融。因此,他晚年的作品固然充分展示了他飞腾跳掷的性格和提拿纵横的豪气,但是在技巧含量的博大上,却多数难以与这件39岁的作品相抗衡。这也许不是米老一个人如此,历史上有许多书家,当其用心熔铸古人的时候,作品往往极可观。因为其中汇聚的技巧、精神比较丰富,而当其致力于建立自己的风格时,也许就不免于孤军深入、偏师独出了。独到是独到了,但境界可能就失于狭小了。这一缺点,不独晚年的米芾如此,整个宋代书法,即使苏轼都在所不免。

所以说,欲以米书为行书的入门,则《蜀素》自然是上上之选。它可以提供丰富多样的行书技巧,可以提供雍如博厚的风格感受,又基本不失米老的一贯风格。由此而追攀晚年米芾的风神,精神之间没有质的隔阂;由此而上溯晋唐,技巧的基础训练足够了;由此而体验行书的高雅境界,这里已经有了典型的示范。可谓是一举而多得!

米芾的行书,以其强烈的个性风格和丰富的技巧含量,在他身后即产生了广泛影响。就宋四家来看,只有米老一人是在没有辉煌功业和文学成就的背景下被列入的,仅这一点,就足以看出后人对其书法艺术成就的认可和推崇。在南宋时代,不仅宋高宗对他颇为服膺,而且社会影响也相当广泛,出现了一位专门研习其书法的吴琚,北地金国也有一位精于米字的王筠,在宋四家中实属罕见。

宋以后,米书的影响,在四家中也有独占鳌头的趋势。明中期吴门书派的祝允明,即多得他的沾溉;晚明的董其昌、王铎两大家,都深受他的惠泽。王铎将米与大王结合,又融入狂草,增益笔触的对比、墨色的变化,纵横驰骋于长轴大幅之间,形成了更加跌宕纵逸的风格,在现当代极受青睐。清代随着对北碑、篆隶的重视,行草书在声势上一度似乎略显低沉,但实际成绩并非都不如意。例如主要学颜、行书兼学米芾的钱沅,于跌宕中饶雄浑,不妨看作学米而出新的例子。此外不知名的书家尚有许多也都受过米字的影响,这里不遑备举。

现当代以来,特别是1980年代以来,米字在中国书坛的流行已经可以称得上一种“现象”。几乎历届全国展、中青展、新人展的获奖作品中,都能够找到米字的影子;不少实力派书家,就是以米字起家,或就是以米字立身的。情况具在,无需列举。

应该说,以影响而论,把米芾看作是历史上最重要的行书书家之一,并不为过。限于篇幅,这里只能作粗略的介绍,有志于斯的朋友,自然会有更深刻的体会。

第二章 《蜀素帖》笔法图解

点		
“亭”字的顶点，从左上方入笔，向右下角顿；“桑”字的左下点从右上方入笔，向左下方顿。“立”、“以”的第二点取横势，收笔向右带起。	两点的组合讲究呼应。“吴”的下两点、“送”的上两点，都有牵丝；“味”的左侧两点，是“口”的草写法，收笔时映带下笔；“终”的最后两点，一重一轻。	“江”的第二点，形近“立”的顶点；“波”的第二点收笔与第三点连接起来；“照”四点底的后两点紧密相连；“霜”雨头中间第一、第二点简化为一点。
 亭	 吴	
 桑		
	 味	 照
 以		

横

横的典型写法,例如“子”,用露锋、侧锋;“盘”底横的起笔,用裹锋形成圆形;“五”末横的起笔,用方笔;“一”起笔则用尖锋。

“一”从右上起笔,向左下收笔;“亭”第二笔重重地向左下顿后起笔;“襄”的第二笔从左下起笔;“千”的横起笔则用尖锋。

数横并列,讲究偃仰的变化。例如:“青”、“载”等都偃仰有态,情致生动。

子

一

青

盘

盘

亭

亭

载

载

五

襄

襄

年

年

一

千

彦

竖

竖的两种典型形态分别如“中”、“群”，前者称“垂露”，后者称“悬针”，其区别在于一个收笔停顿，一个收笔放锋。

竖与前后笔画呼应，形成新形态。如“柑”一、三竖起笔藏锋，呈圆形；“千”从右上起笔。

多竖并立，讲究向背，如“有”相向，“作”相背，一宽博，一紧结；“带”顶部四竖，前二相背，后二相向，灵活多变。

中

柑

有

群

千

作

利

興

帶

与

带

冲

東

东

清

撇		
撇的起笔像竖，收笔放锋像竖的悬针，中部一般向右下弯曲，例如“仕”；或向右上弯曲，例如“便”。	“秋”的立撇藏锋；“吟”撇用逆锋；“不”撇带出一个小曲头；“人”撇尖锋入纸。	“片”左撇向上弯曲；“天”撇先重顿，再撇出，然后微出钩；“庭”左撇则是顿后出钩；“舍”撇起笔逆锋。
仕	秋	片
便	吟 吟	天
舟	不	庭 庭
种 种	人	舍 舍

捺		
捺的标准形态如“天”，收笔处顿后出锋，尾部的尖水平或微向右下，很沉稳。再如“秋”，捺尾嘎然止住不出锋，形成方尾。	卧捺的要领与普通捺区别不大，只是米字中提按较突出，如“逆”；“回”捺起笔圆头，用藏锋；“迢”、“逢”的捺则为反捺。	普通反捺与卧捺的反不同，而像一个长点，如“琼”的末笔。再如“入”、“人”的反捺前部重，后部轻。
天	逆	琼
秋	回	入
漫	迢	人
会	逢	策

提

提起笔像横，只是行笔角度向右上，收笔出锋，如“虹”和“诵”。“纷”和“地”的提起笔逆锋，提起的时候有一个向下翻笔的动作。

提的呼应较多，如“泛”、“浩”、“衣”等字，而“湖”的提则几乎变成了一横钩，舒展飘逸，是米芾的独创。

提的前一笔如果在其右下，仍能与普通提一样，如“扬”，但呼应似嫌不足；“捎”提的起笔用逆锋；“握”提起笔与前一笔牵丝；“物”的提则形成连笔。

虹

扬

诵

纷

握

钩

“东”的钩是竖钩的典型，微顿后向左勾出；“月”的钩则是翻笔直接向上；“殊”的钩法，先向左平出，再向上勾起；“亭”的末钩平出放锋。

横钩的典型如“虑”和前一行的“亭”，前者用转，后者用折，一流便，一质实。转得快些，即成“劳”的钩法；折得小些，就是“云”的钩法。

抛钩常用翻笔，如“气”；但是比较复杂，所以米芾有时索性不勾出，例如“九”。戈钩也用翻笔，如“曳”，不过出钩比较小。

東

东

慮

虑

氣

气

月

雲

云

九

殊

殊

勞

劳

曳

亭

亭

易

機

机

转折

横、竖的连接处是转、折最常使用的地方，如“古”用顿折；“洞”中“口”与之相同，但右上角则先微转再顿折，稍有不同，是米芾行书的典型技巧。

竖、横的转折处较多使用转法，“山”字是典型；“区”虽然用折，但中间近乎断开；“无”不断开，却有提笔；“政”则先转后提。

“回”右上用笔尖，回转比较方便；而“首”中部和“湛”比较着力，用转法写，都应稍稍提笔；“樯”右下的“回”左下角转，右上角折，形成变化。

古

山

回

回

洞

区

区

首

见

见

无

无

樯

樯

青

政

政

湛

第三章 《蜀素帖》结构法图解

点画映带		
点画的映带是行书的基本特征之一，如“吴”第四笔向右微曲头与前面联系；“何”的长横收笔出钩与下一笔呼应。	“相”的左竖紧紧与横相连，故起笔向右曲头；“四”的第一笔亦然；“报”的左末竖向右弯曲；“形”的左侧第一竖，起笔向右曲头。	“秋”的末捺收笔为呼应而回锋，是追求映带的手段；“乃”撇尾出钩；“暑”撇头右探；“附”中间的立人则简化成为一竖。
石	相	秋
吴 吴	四	乃
何 何	报 报	暑 暑
断	形	附 附

左右照应

左右结构是汉字的常见结构,其配合很有讲究,“松”左长右宽,因其形而用;“帆”缩小左部,伸展右侧,一主一次,层次分明。

左右两部分往往需要互相穿插,以求结合紧密,如“枝”之提插入“支”的腰,右侧撇捺伸进左侧的下脚;而“缩”的右侧几个长画都插入了左侧的空白处。

左右两侧的重心调整,是左右结构的另一腾挪手段,如“情”左侧立正,右侧依靠左侧;“诗”字两侧上部打开,下部聚合,险峻生动。

松

枝

路

路

柏

柏

缩

缩

情

时

林

听

听

帆

舍

舍

诗

诗