

# 笔法

## 与章法

◎邱振中 著  
江西美术出版社



---

# 笔 法 与 法 章 法

BIFAYU  
ZHANGFA

邱振中 著

---



江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

笔法与章法 / 邱振中著. — 南昌: 江西美术出版社,  
2012.9 (2016.1重印)

ISBN 978-7-5480-1543-7

I. ①笔… II. ①邱… III. ①书法—研究—研究  
IV. ①J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第176214号

责任编辑: 韩建武 刘 滢

封面设计: 梅家强

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得  
以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

版权所有, 侵权必究

本书法律顾问: 江西豫章律师事务所 晏辉律师

**笔法与章法**

著 者: 邱振中

出 版: 江西美术出版社

地 址: (南昌市子安路66号江美大厦)

网 址: [www.jxfinearts.com](http://www.jxfinearts.com)

电子信箱: [jxms@jxfinearts.com](mailto:jxms@jxfinearts.com)

邮 编: 330025

电 话: 86565509

经 销: 全国新华书店

印 刷: 恒美印务(广州)有限公司

版 次: 2012年9月第1版

印 次: 2016年1月第5次印刷

开 本: 787毫米×1092毫米 1/16

印 张: 8

ISBN 978-7-5480-1543-7

定 价: 26.00元

赣版权登字-06-2012-608

## 前言

《关于笔法演变的若干问题》（1981）、《章法的构成》（1985）自从发表以来，一直作为技法理论、形式分析理论而被阅读，我也就此与人们有过讨论。三十年过去了，二文重印，人们关心的恐怕仍然是它们这一面。不过时间流逝，思想推进，许多问题已经成为历史，不再有讨论的必要，如中国艺术能不能进行细致的分析、笔法的分析做到什么程度合适等等。借二文重印的机会，我想谈谈与它们有关的另外一个问题：对书法作品和技法的思考与思想史的关系。

徐复观先生在《中国艺术精神》一书中写道：

至于书法，仅从笔墨上说，它在技巧上的精约凝敛的性格，及由这种性格而来的趣味，可能高于绘画，但从精神可以活动的范围上来说，则恐怕反而不及绘画，即是，笔墨的技巧，书法大于绘画；而精神的境界，则绘画大于书法。所以有关书法的理论，几乎都出于比拟性的描述。过去的文人，常把书法高置于绘画之上，我是有些怀疑的。

这段话反映了两个问题，一个是对书法作品图形的阅读，一个是对书法文献的阅读。徐先生大概在这两个方面都所得甚微，因此才有这样一番言论。这番话表面上是对绘画与书法作一比较，实质上隐含对书法在文化中重要性的怀疑。

这段话写于1965年，当代学术早已越过了这个阶段。20世纪70年代以来，以利奥塔《话语·图形》为标志的图形理论不断深入，已经没有人会轻易否定一种图形可能具有的含义，更不用说书法这样一种历史悠久、在文化中具有重要影响的图形系统。

就中国学术界对书法的认识，有宗白华先生的诸多文字在前，影响深远，徐先生这些观点不过是一家之言，本不必深究，但是近代以来很少有人推动书法在哲学和思想层面的思考，以徐先生在思想界的影响，虽然只是片言简论，亦引起人们相当的重视，因此对徐先生的观点略作辨析，仍有必要。

徐复观先生是有影响的中国思想史家，具有出色的文献解读能力，但面对丰富的书法文献，为什么会说出这样一番话，难以索解，我们只有从他整个思想方法，特别是从他治思想史的方法中寻找原因。

他在《有关思想史的若干问题——读钱宾四先生〈老子书晚出补证〉及〈老庄通辨自序〉书后》（《中国思想史论集》，上海书店，2004）一文中写道：

我们所读的古人的书，积字成句，应由各字以通一句之义；积句成章，应由各句以通一章之义；积章成书，应由各章以通一书之义。这是由局部以积累到全体的工作。……要作进一步的了解，更须反转来，由全体来确定局部的意义……这是由全体以衡定局部的工作，即赵歧所谓“深求其意以解其文”（《孟子题辞》）的工作，此系工作的第二步。……这两步工作转移的最大关键，是要由第一步的工作中归纳出若干可靠的概念，亦即赵歧之所谓“意”。这便要有一种抽象的能力。但清人没有自觉到这种能力，于是他们的归纳工作，只能得出文字本身的若干综合性的结论，而不能建立概念。……仅有这步工作，并不能得出古人的思想。以实物活动为基础，以建立概念为桥梁，由此向前再进一步，乃是以“意”为对象的活动，用现在的术语说，乃是以概念为对象的思维活动。概念只能用各人的思想去接触，而不能用眼睛看见。概念的分析、推演，在没有这种训练的人，以为这是无形无影，因此是可左可右、任意摆布的。但是凡可成为一家之言的思想，必定有它的基本概念以作其出发点与归结点。此种基本概念，有的是来自实践，有的是来自观照，有的是来自解析。尽管其来源不同性格不同，但只要它实有所得，便

可经理智的反省而使其成一种概念。概念一经成立，则概念之本身必有其合理性、自律性。合理性、自律性之大小，乃衡断一家思想的重要准绳。在一部书中若发现不出此种基本概念，这便是未成家的杂抄。有基本概念而其合理性、自律性薄弱，则系说明此家思想的浅薄或未成熟。将某书、某家的概念，由抽象的方法求得以后，再对其加以分析、推演，这是顺着某种概念的合理性、自律性去发展。愈是思想受过训练的人，愈感到这种合理性、自律性的精细、严密，其中不允许有任何主观的恣意。某种东西为此一概念之所有或可能有，某种东西为此一概念之所无或不可能有，概念与概念之间，何者同中有异，何者异中有同，何者形异而实同，何者形似而实异？异同之间，细入毫厘，锱铢必较，其中有看不见的森严的铁律。在此种精密的概念衡断之下，于是对于含有许多解释的字语，才能断定它在此句、此章、此书、此家中，系表现许多解释中的某一解释，确乎而不可移。……初步成立的概念，只能说是假设的性质，否则容易犯将古人的一句话、一个字，作尽量推演的毛病。凡是立足于很少的材料，作过多的推演的，结果会变成所说的不是古人的思想，而只是自己的思想。因此，由局部积累到全体（不可由局部看全体），由全体落实到局部，反复印证，这才是治思想史的可靠的方法。

徐复观先生借助与钱穆的讨论，谈到思想史研究的两步工作：一、由文义而得到对文献所包含的思想的综合；二、在前一阶段的基础上“归纳出若干可靠的概念”，然后对这些概念进行充分而缜密的讨论，回到文献以求得印证，再用这些概念对前人思想进行描述。

《中国艺术精神》所依据的材料主要有两类：（1）老庄著作，（2）古代画论。全书首先阐述老庄著作中关于调整身心、清空杂念、融入客观世界等与艺术活动有关的思想，然后按时代顺序选择一些画论，辨析文义，索隐抉微，能联系到老庄思想的则尽力联系。这与徐先生所主张的思想史方法是一致的。

以上所引文字中与书法研究关系最密切的，是这一思想：“在一部书中若发现不出此种基本概念，这便是未成家的杂抄。有基本概念而其合理性、自律性薄弱，则系说明此家思想的浅薄或未成熟。”

如果把历代书法文献看作一部大书，这部书缺少的恰恰是“此种基本概念”。

我在《书法》第七章中对古代书论所包含的内容有一概括的陈述：

古代书论主要包括三部分内容：技法（书写经验）、书法的审美性质、书法批评。

古代书法批评立足于书写经验与审美感受，但大部分批评比较空泛，人们无法从批评文本进入作品的情境与问题中，它们对于书法之外的人们缺少吸引力。

中国文化中历来有“技”、“道”之争，技法是其中“表面”而“浅近”的一方。书法文献中关于技法的内容，容易被人们轻视。

关于书法性质的论说分为两类，一类是接过文学、绘画等领域的命题说下去，结合书法进行阐述，如教化、韵致、意趣等论题，但不是原创的思想，论述也没有其他领域丰实；一类是从书法特殊的感受状态、形式特征出发，论及其他领域所没有的特点，这一部分论述非常精彩，但是这一部分论述与技法、形式关系密切，表述上又受到种种局限，被人们忽视便是意料之中的事情。

今天看来，书法文献最特殊的部分，是技法、经验与形式中的某些内容，以及对书法特殊审美性质的某些论述。（《书法》第382、383页，中国人民大学出版社，2010）

书法文献中找不到徐复观先生所认定的那种具有“合理性”和“自律性”的“基本概念”，在对书法技法的论述中，有的只是“笔势”、“用锋”、“使转”一类术语——大多数无法作严谨的技术上的解说，更谈不上作思想上的阐释了。用徐先生的方法无法处理书法史上的各类

文献，可以想见徐先生在阅读古代书论时失望的心情。

据此不难理解，徐复观先生为何对古代书论颇有微词（更深处的原因在于对书法的认识）。但是，书法的内涵并不仅是文献字面所反映的内容，古今陈述方式、陈述心理的差异，使前人感觉、经验、思考所得大部分都隐藏在字面意义之下，加上传统中缺少严格定义的习惯，在以“日用”为主体的书写领域中人们似乎从来没有建立一套严格的术语的意愿。年复一年，感觉、经验、思考、技巧便以这种朦胧甚至晦涩的方式保存在书法领域。

那些隐藏在文字之下的内涵能否被解读，成为通过文献认识有关思想、感觉以及书法深层性质的关键。

解读书法文献时，我们的建议是：（1）积累对文献、作品和其他书法现象的感受；（2）对所有主要概念内涵的清理；（3）新术语的制定；（4）回到历史，检验概括的规律或原理的准确性。

中国文化中有很多无法言说的东西，即使有时涉及，也从未使用被严格定义过的概念，从来不曾建立一套严格的术语系统，如果一定要找到“基本概念”才能开始讨论，那么它们永远无法成为当代学术观照的对象。是从文献中提取基本概念、核心概念，还是从现象出发，从中归纳、创造出新的基本概念、核心概念，成为能不能进入这些文化现象的关键。徐复观先生坚持把文献中既有概念的逻辑性、严谨性放在第一位，以致把一些重要的现象，甚至是一个领域排斥在思考的范围之外。我们的做法有所不同，一旦察觉到哪些现象的重要性，便设法建立它们与概念之间的联系，而不管这些概念源自何处，是借用还是自创。只有这样，我们才能使前人散落的、片段的思想以及思想的雏形找到它们在思想史中的位置。

以上谈的是文献解读，而对图形特征和图形构成规律的研究，成为与文献解读平行的一种努力。

因为徐复观先生说到“技法”，这里我们对技法与图形的关系略加申说。技法与图形两者有区别，亦有重叠。图形是客观存在的观察对象，技法是作者制作图形时使用的手段，命名的角度颇有不同，但图形总是通过特定的技



法而制作，两者必然存在对应、制约的关系。我们在“笔法”与“章法”二文中立足的基点正是技法与图形的关系，有时从技法入手，如笔法的研究，有时从图形入手，如章法的研究，但讨论的重点都是最后被视觉所把握的图形。因此在我们的研究中，图形与技法几乎是互相替换的概念，如单字的连缀方式、笔法的空间运动方式，是技法，同时又是图形分析。

一般来说，人们思考技法、图形，主要还是借用文献中的有关概念，但是有关技法、图形的文献尤为典型地反映了书法领域缺少严格定义的特点，已有的概念无法用来准确地表达各种现代思考。要表达，要对表达进行反思，只有寻找新的概念。

这里与前文所述文献解读的问题重合。

“笔法”与“章法”二文，即是“技法—图形”研究工作的组成部分。“发明或重新定义某些概念”成为能否深入“技法—图形”关键的一步。例如笔法各种可能的运动形式、笔法演变的历史线索、单字衔接的机制、章法类型的划分等，都是前人不曾提出的问题，因此文献中不存在相关的概念，感受在心中累积，但无法形诸语言。新概念成为表述时绕不过的层面，而适切的概念一旦出现，便在它们周围汇聚了许多过去难以言说或无法言说的现象。讨论由此展开，从而获得许多新的认识。没有这些新概念，感觉、经验永远无法聚合成一个可以去陈述的事物。

新的核心概念的确立，为技法、图形的解读带来了方便，同时也为有关理论的建构铺平了道路。这种相关性，其起源还要追溯到新的概念形成的过程。当各种感受会聚在心中，即已开始积累、碰撞、整合，某种东西忽隐忽现，开始成型；不确定的轮廓，逐渐扩大的形体，被周边若即若离的某种物质簇拥着，那一团云影似的东西慢慢地变得清晰，越来越多的东西被它吸附过来；变化继续着，某一天，一个概念脱口而出。——“轴线”、“第二类空间”、“楷前行书”、“边廓”等概念都是这样生成的。

在这些概念周围聚合的现象，已经在长期的磨合中找到了自己的位置，一个概念便成为一组复杂现象的组织

者，成为理论中已经打磨好粗坯的构件。一个概念出现，理论就在离它不远的地方游荡。

这里谈到的是关于图形结构的理论。这只是从图形中读出的最初的内涵，一种必不可少的基础研究。进一步的思考，将提出更多的问题，例如中国图形特征的形成及其原因、空间感觉的性质及其形成和演变的历史、图形与人的发展的关系、思考图形的思想方式、关于图形的观念在整个观念史中的位置等等。

这样，对“技法－图形”的思考便有可能开拓出一个广阔的思想领域。这个领域，不是所谓的“中国艺术精神”，也不是原有的“中国思想史”的概念所能包容的。

通常意义上的“中国思想史”，只是一部已经形成文献的某些“思想”的历史；所谓的“中国艺术精神”，只是从文献中梳理出来的前人艺术创作中精神活动的部分内涵。它们是重要的，但是有更重要的遗漏。问题当然在于这些被遗漏的重要内容积存、表述上的局限性，不过现代学术的进展，使我们能够开始去解决有关的问题。

“技法－图形”理论中感觉与思想以一种特殊的方式结合在一起，因此在这里思想的形态与其他场合思想的形态有所不同。看起来只是几条关于形式的规则，但是下面却隐藏着不同于其他领域的智性运作的方法和路线。

这些都应当成为思想史的重要题材。

这种感觉与思辨结合的思想方式几乎从未得到关注，但是它所包含的问题，几乎存在于所有与中国传统文化有关的思想领域。书法史中思想所进行的活动，自有其典型的意义。



2012年1月7日

# 目 录

# CONTENTS

## 前言

### 关于笔法演变的若干问题

- 一、对笔法的重新认识····· 2
- 二、楷书形成前笔法的变迁····· 6
- 三、楷书笔法的形成····· 16
- 四、楷书笔法的流弊及补救····· 25
- 五、笔法与章法相对地位的变化····· 33
- 六、笔法的发展与字体的发展····· 41

### 章法的构成

- 一、轴线与轴线图····· 48
- 二、前轴线时期····· 53
- 三、轴线连缀的发展····· 65
- 四、线条的重新组合····· 90
- 五、分组线构成的演变····· 97
- 六、对章法的一种理解····· 112

# 关于笔法演变的若干问题

笔法是构成书法形式的重要因素之一。

有关艺术形式的一切都是历史的产物。

笔法在长期的发展中演化为今天的形态。不过历来对笔法的研究大多不谈历史，而且往往以个人有限的书写经验为转移，因此我们始终缺乏对笔法的真正了解。尽管笔法神授的传说早已无人相信，它依然漂浮在不曾消散的神秘主义氛围中。<sup>〔1〕</sup>

### 一、对笔法的重新认识

翻检历代对笔法的论述，使人感到头绪纷杂，缺乏系统，有时过于简略，歧义迭出，有时比况奇巧，言不及义<sup>〔2〕</sup>。不过，在这些著述中，也散落着前人不少精辟的见解，为我们研究笔法流变提供了有益的启示。

历代所有关于笔法的论述，大体上可以归纳为以下内容：

1. 对笔的控制方法——执与运（腕运、指运等等）；
2. 笔锋的运动形式（包括空间形式与时间形式）；
3. 笔法的形态表现——点画书写法；
4. 各种审美理想对笔法的要求；
5. 各种笔法所产生的线条的审美价值。

1、3是操作层面上的要求，4、5则离构成层面有一段距离，只有2是统领整个笔法的关键，它在一个较深的层次上反映了笔法的构成本质。

在这里，我们主要讨论书法史上笔锋运动形式

注释：

〔1〕关于笔法神授的传说，参见马宗霍《书林记事》卷二蔡邕、王献之条（见《书林藻鉴·书林记事》，北京，文物出版社，1984）。由于从作品中窥知笔法实际的操作十分困难，“盖书非口传手授而云能知，未之见也”（唐·卢携《临池诀》，见《历代书法论文选》，294页），这一类思想在唐代已深入人心，由此而引起人们对笔法传承异乎寻常的重视，着意对此进行梳理、归纳的例子，如（唐）张彦远《法书要录》卷一《传授笔法人名》（16页，北京，人民美术出版社，1986）、（元）郑杓《衍极》、（明）解缙《春雨杂述·书学传授》等（见《历代书法论文选》，408、499页）。值得注意的是，唐代著述论及传承时，多标明“笔法”，而后世论述，则普遍运用宽泛得多的概念（“书法”、“书学”等）。这里既包括对书法认识的进展，亦可能包括对古代笔法“中绝”的避讳。

〔2〕米芾对此已有尖锐的批评：“历观前贤论书，征引迂远，比况奇巧，如‘龙跳天门，虎卧凤阙’，是何等语？或遣辞求工，去法逾远，无益学者。”见米芾《海岳名言》，《历代书法论文选》360页。

的演变。

什么叫笔锋运动形式？为什么要把它分为空间形式和时间形式两部分？

笔锋运动形式指笔毫锥体在书写时所进行的各种运动，如旋转、平动<sup>(1)</sup>、上下移动（提按）等等。一切运动都是在空间和时间范畴内进行的，因此上述运动在时间范畴内的变化（疾、迟、留驻等）亦属于笔锋运动形式研究的对象。

关于笔法的论述有相当一部分谈到速度问题，但是速度更多地取决于一定时代、一定作者的审美理想<sup>(2)</sup>。我们准备在其他地方对此进行详细的讨论，这里只是偶尔涉及有关时间概念的速度问题。因此，我们有必要把笔锋运动形式分为空间形式与时间形式两个部分。

这样，我们的讨论便限定在一个很小的范围内——笔锋运动的空间形式。看来它在笔法理论所包括的全部内容中只占很少一部分，然而却是理解整个笔法问题的关键。

探讨笔锋运动的空间形式，可以从下列有关论述中找到线索：

使，谓纵横牵掣之类是也；转，谓钩环盘纤之类是也<sup>(3)</sup>。

《翰林密论》云：凡攻书之门，有十二种隐笔法，即是迟笔、疾笔、逆笔、顺笔、涩笔、倒笔、转笔、涡笔、提笔、啄笔、罨笔、趯笔<sup>(4)</sup>。

元李雪庵运笔之法八，曰：落、起、走、住、叠、围、回、藏。<sup>(5)</sup>

注释：

(1)平动原为运动学名词。此处指笔杆与纸面距离不变时笔锋的各种直线运动（直线平动）和曲线运动（曲线平动）。

(2)如孙过庭《书谱》：“夫劲速者，超逸之机；迟留者，赏会之致。将返其速，行臻会美之方；专溺于迟，终爽绝伦之妙。”后世此类议论不绝于书。也有从各种书体的不同要求而立论者，如赵构《翰墨志》称，草书“正须翰动若驰，落纸云烟方佳耳”，亦与审美理想相关。一般说来，一种笔法（空间形式）可以用各种不同的速度和节奏进行处理。见《历代书法论文选》130页、370页。

(3)孙过庭：《书谱》，《历代书法论文选》，128页。

(4)张怀瓘：《论用笔十法》，同上书，217页。

(5)朱履贞：《书学捷要》，同上书，604页。

书法之妙，全在运笔，该举其要，尽于方圆。……行笔之法，十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，此已曲尽其妙。<sup>(1)</sup>

删繁去复，笔锋运动的空间形式包括如下内容：方圆、中侧、转折、提按及平动。<sup>(2)</sup>

上述内容还可加以归并。

方笔实际上为两次折笔的组合；圆笔不过是在点画端部施行环转而已。中锋是毫端处于点画中央的一种运行方式，与点画走向同向落笔时，毫端自然处于点画中部，此即为中锋；如落笔方向与点画走向不相重合（成一角度），则落笔后稍加转动，亦可使毫端移至点画中部，转为中锋运行；如落笔方向与点画走向不相重合而直接运行，毫端便始终处于点画的一侧，即为侧锋。藏锋即圆笔；出锋分中、侧二种，运动形式与中锋、侧锋同。根据以上分析，可见方笔、圆笔、中锋、侧锋、藏锋、出锋等等，都只不过是转笔与折笔不同方式的组合(图1)。

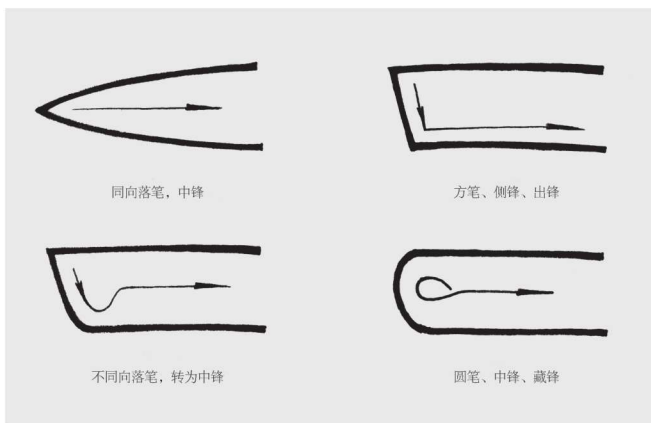


图1

注释：

(1)康有为：《广艺舟双楫》，同上书，843、845页。

(2)现代书法理论中对笔法运动形式的归纳也不出此范围。如宗白华《中国书法里的美学思想》所称：“用笔有中锋、藏锋、出锋、方笔、圆笔、轻重、疾徐，等等区别……”见宗白华《美学散步》，141页。

注释:

(1)前人已用到绞转一词。

(清)姚配中诗自注:“字有骨肉筋血,以气充之,精神乃出。不按则血不融,不提则筋不劲,不平则肉不匀,不颇则骨不骏。圆则按提,出以平颇,是为绞转;方则平颇,出以按提,是为翻转。”(包世臣《艺舟双楫》附录)康有为《广艺舟双楫》对此有解说(缀法章)。姚说中“绞转”、“翻转”接近于本文所说的“转笔”、“折笔”,而我对“转笔”作了更细致的区分。

(2)实际书写时笔锋的运动复杂而微妙,往往是两种或更多种基本运动的复合运动,典型的基本运动很少出现。但是,一般说来,在各种复合运动中都能找到一种起主导作用的基本运动(我们将在下面的论述中列出判断各种基本运动的准则)。这种细致的分析对笔锋流变的研究是必要的。每一时代的笔法都有它的主要特征,但是由于书写时笔法运动的复杂性,使这些特征始终只可意会。我们的分析或许有助于改变这种状况。至于这三种基本运动是不是不可包容、替代的独立运动,属于运动学讨论的范围,可参见第六节有关论述。

折笔还不是独立的运动。折笔使运动轨迹出现折点,使触纸的笔毫锥面由一侧换至另一侧。如笔毫侧面变换时不伴有提按,这种折笔仍为平动;如伴有提按,则为平动与提按的复合运动。

通常所说的转笔,实际上分为两种:一种是笔锋随着笔画的屈曲而进行的平动(曲线平动),如书写铁线篆时笔锋的运行;一种是笔毫锥面在纸面上的旋转运动,这种转笔可称作绞转。<sup>(1)</sup>前一种转笔运行时笔毫着纸的侧面固定不变,后一种转笔运行时笔毫着纸侧面不停地变换,这是两者本质的区别。后文所提到的绞转、使转,都是特指后一种转笔(图2)。

综上所述,所有笔法都能分解为这样三种基本的运动:绞转、提按、平动<sup>(2)</sup>。换句话说,任何复杂的笔法,都可以由这三种基本的运动组合而成。平动是运用各种书写工具、书写任何文字都离不开的基本运动方式;而绞转、提按却是给书法线条带来无穷变化的两种独立的运动,它们对于笔法发展史具有特殊的意义。如果从笔锋运动形式的角度出发,对笔法下一定义,必须同时注意到这两种运动方式。

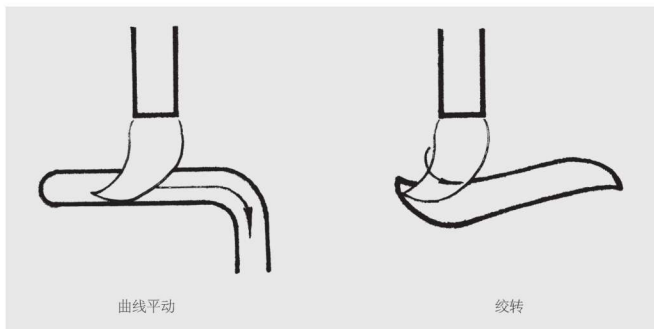


图2 转笔的区别



沈尹默《书法论》云：“落就是将笔锋按到纸上去，起就是将笔锋提开来，正是腕的唯一工作。”<sup>(1)</sup>

把提按当做唯一的运笔方式，作为某一流派的主张，未尝不可，但是把它作为历代笔法的归纳和总结，恐怕书法史上许多现象都无法得到解释。在后面的章节中，我们将对这一命题进行具体的论述。

以上是我们关于笔法的基本观点。在既有的理论中，我们找不到足够的基础，为了通向所关切的问题，不得不修建了这段引桥。

## 二、楷书形成前笔法的变迁

仰韶文化与龙山文化时期陶器上书写、刻划的符号，无疑是汉字的滥觞，但它们只是一些朴素的、粗糙的线的组合，还谈不到笔法。<sup>(2)</sup>

商代甲骨与陶片上保留有书写的字迹(图3)，点画肯定，点画轮廓的变化很有规律。它们可能不是用垂直提按的方法，而是用摆动的方法写出来的：



图3 商代陶片

手持毛笔，以笔杆的某一点为轴心，手腕一摆动，便可以划出这种线条。用提按法要达到这种力度和变化的均匀性，十分困难，对先民们来说，几乎没有可能。

也许这无法从

注释：

(1)《书法论丛》，9、10页，上海教育出版社，1978。

(2)见王志俊《关中地区仰韶文化刻划符号综述》，载《考古与文物》1980(3)；《大汶口新石器时代遗址发掘报告》，北京，文物出版社，1974。