

中

书法断论书法断论书法断论书法断论

国

书

书法

赵承楷著

断论

法

.1

论

丛

中

书法断论 书法断论 书法断论 书法断论

国



书

法



书法
赵承楷著
断论

论

丛

中国青年出版社

(京)新登字 083 号

图书在版编目 (CIP) 数据

书法断论/赵承楷著. —北京: 中国青年出版社, 1999. 1

(中国书法论丛)

ISBN 7-5006-2832-3

I. 书… I. 赵… III. 汉字-书法-理论 IV. J292. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 02036 号

*

中国青年出版社出版 发行

社址: 北京东四 12 条 21 号 邮政编码: 100708

北京颐航印刷厂印刷 新华书店经销

*

787×1092 1/16 15 印张 2 插页

1999 年 1 月北京第 1 版 1999 年 1 月北京第 1 次印刷

印数 1—4,000 册 定价: 20.50 元

自序

近年来有许多书法爱好者，常常来家探讨学习书法之事。他们中大部分是参加过一两次地、市级的书法展览，或楷书基本功的训练已有一定成绩者。他们共同的问题是如何进一步提高。继续临写，不知如何临？老样子抄碑帖不感兴趣，不去临写，只有乱涂鸦，自知不行。于是就登门求教，有一些听了我的意见进步较快，于是一传一，来的人更多了。我也从给他们的讲解中得到了提高，慢慢地也就有了一定的系统性。好多青年希望我将这些意见写成书出版，这就是《书法断论》一书的来历。

《书法断论》一书，有四个特点：

一、知识性

此书对涉及到的有关问题作了较全面的介绍。比如：龙门，介绍了位置、石窟的开创、造像的多少，讲到《龙门二十品》时，讲了形成、特点、艺术性，并对每一品也作了扼要介绍。对书家的介绍，除对书家本身进行介绍外，还对书家的世家也作了介绍，这一些都对书法本身的理解有帮助，且也是其他书本上少有的。

二、系统性

此书的系统性，不是内容本身的系统性，而是学习过程的系统性。如从运笔的方圆，到结体的严谨和宽博；从艺术方面讲：从骨力、气度讲到气质、气韵、意境，讲到变化，讲到自然美；层次上是：一层比一层深刻，一层比一层广阔。

三、实用性

此书是根据青年的实际情况出发，为解决实际的接受传统，而又具创作精神而写的。它不是一般的泛论，它以一碑一个目的，尽管一个碑的艺术性是诸方面的，但它抓住一个方面去叙述，就是要解决一个主要的问题。

四、具体性

每个碑的叙述中，都结合了具体的字来叙述，并非空洞无物，或概念性、抽象性地去叙述。并且方法亦不同。如《龙门二十品》和《郑文公碑》都是以一字一条说明讲的；而《孟法师碑》是以一个字三个体作对比的方法讲的；而虞世南是找出《夫子庙堂碑》的六个特点，以具体字说明，欧阳询的严谨也是找出五条规律，用具体字说明；《张猛龙碑》的变化是用91个相同字的变化说明。

但是最大的特点还在于思路的不同。不在“法”，而在“悟”。不在于告诉你如何做，而在于启发你如何理解。

这本书的缺点是仅限于楷书方面，且仅限于十几个碑帖的论述。这也是《书法断论》书名的含义。

我的《习字启蒙》、《书法断论》、《艺术钩沉》三本书，是一套上、中、下的系列书，分别适合初、中、高三个层次的读者阅读。

由于水平有限，尚希学者们指正。

赵承楷

1993年11月·太原·东华门

目 录

第一章 论《龙门二十品》学方笔 得雄强势.....	001
第一节 论《龙门二十品》.....	001
第二节 分析《龙门二十品》运笔与结体.....	005
第二章 论《郑文公碑》学圆笔 得厚重.....	029
第一节 郑道昭与《郑文公上下碑》.....	029
第二节 方笔与圆笔.....	031
第三节 介绍《郑文公下碑》的点划特征.....	033
第三章 谈虞世南《夫子庙堂碑》的外柔内刚美.....	051
第一节 虞世南及《夫子庙堂碑》的外柔内刚.....	051
第二节 介绍《夫子庙堂碑》.....	053
第四章 从《伊阙佛龕碑》和《孟法师碑》说楷书的宽博结体..	067
第五章 谈欧阳询《九成宫》的严谨.....	083
第一节 欧阳询.....	083
第二节 《九成宫》的严谨.....	084
第三节 如何学习《九成宫》的严谨.....	090
第六章 论《龙藏寺碑》的瘦劲与宽博.....	093
第七章 谈颜真卿《中兴颂》与《勤礼碑》.....	121
第一节 颜真卿.....	121
第二节 《中兴颂》与《勤礼碑》.....	124
第八章 论《瘞鹤铭》的潇散奇峭之美.....	156
第九章 论《张猛龙碑》的变化.....	167
第一节 论变化.....	167
第二节 论方圆.....	169
第三节 论法.....	171
第十章 论《曾孟鸣碑》及自然美.....	203
第一节 再论法.....	204
(一) 形与神.....	204
(二) 气 质.....	204
(三) 气 韵.....	206
(四) 意 境.....	209
第二节 谈自然.....	212
第三节 谈胆识.....	215
第十一章 论《武后少林寺诗书碑》的凝练.....	226
第一节 凝练——“含”、“简”、“淡”、“静”.....	226
第二节 凝练——“常”、“度”、“体”、“理”.....	228
第三节 “躁”与“理”.....	229

第一章 论《龙门二十品》学方笔 得雄强势

第一节 论《龙门二十品》

龙门，位于河南省洛阳市南12公里的伊河两崖。这里青山对峙，伊水北流，犹如天然门阙，故称“伊阙”。石窟遍布于伊阙两崖峭壁之上，南北蔓延1000余米。

龙门石窟开创于公元493年北魏孝文帝自平城（大同）迁都洛阳以后，历经东魏、西魏、北齐、北周、隋、唐，长达400多年。据统计尚存佛龕2100多个，佛塔40座，造像10万多尊，其中最大的造像卢舍那佛高达17.14米，而最小的则有2厘米。主要的洞窟有：古阳洞、宾阳三洞、莲花洞、路洞、药方洞、潜溪寺、敬善寺、奉先寺、万佛洞、看经寺等。石窟中历代造像题记和碑刻多达3600余品。而《龙门二十品》和《伊阙佛龕之碑》是最著名的。《龙门二十品》是从龙门石窟中选出的北魏时期写刻的20则造像题记，皆为书法精品，其中19品在古阳洞，一品在老龙窝崖壁的慈香窟内。《龙门二十品》是北朝书法艺术的代表作，字形端庄大方、气势刚健质朴，结体用笔介于隶楷之间，是在汉隶和晋隶的基础上演变而成的。具有独特的艺术风格。其雄伟、庄严、肃穆、笃实、厚重、豪放、泼辣，是其他书体无以伦比的。形成这种艺术风格的原因是与当时的社会环境分不开的。南北朝之际，汉室南迁，北方被少数民族分割夺占，经历了五胡十六国之后，于公元439年由鲜卑族拓拔氏统一。少数民族长期过着游牧生活，他们豪放、泼辣，汉人与之融合，自然要受到影响。北魏书法，可以说是少数民族文化与汉文化融合的结果。而《龙门二十品》，多出于无名书家之手，大都为下层人民，就更多地接受了少数民族的审美情趣，较少地受汉人传统文化的束缚。再加上他们在刻题记时，并非完全遵照原有的字形、或者说有的是自写自刻的，既有原来书写的笔意，也有在刻的中间，随刻意而改变的。当然，仍反映着汉文化之质朴、方正、厚实与少数民族泼辣、豪放，不拘陈规的审美意识。这就形成了《龙门二十品》的特点。康南海在《广艺舟双楫》中说：“《新罗真兴天王巡狩管境碑》奇逸古厚，乃出自异域，裔夷染被汉风，同文伟制，尤称瑰异。”又说：“启自远夷，来从外国，然其高美，已冠古今。”正说明少数民族文化与汉文化之交融，才开出了新花，新花是美的。

殷荪在《中国书法史图录》中说：“这种不拘结体、布势格局的书写形态，具有大巧若拙的艺术形貌，极少书卷气。跳踉、莽撞，掷前人法式于一边，形成了一种奇崛也甚的艺术美。使北朝碑刻在中国书法的艺术历程中走出了另一条路子。”

《龙门二十品》计有：

- | | |
|-------------|--------------------|
| 1.《牛橛造像记》 | 笔划不粗，字显饱满。 |
| 2.《一弗造像记》※ | 结体缜密。 |
| 3.《始平公造像记》※ | 结体厚重、笃实。 |
| 4.《元详造像记》 | 横竖划一般，撇、捺多圆意，字显开张。 |

- | | |
|----------------|--|
| 5.《解伯达造像记》※ | 结构扁平凝重。 |
| 6.《孙保造像记》 | 意态飞动、飘逸。 |
| 7.《郑长猷造像记》 | 方厚、缜密。 |
| 8.《孙秋生造像记》※ | 平稳。 |
| 9.《高树造像记》 | 斜侧求正。 |
| 10.《惠感造像记》※ | 平正安稳。 |
| 11.《广川王贺兰汗造像记》 | 厚重中有飞动之感，自然中又不失笃实之美。 |
| 12.《马振拜造像记》※ | 各显神态，各有妙趣，不求笔而有韵，不求法而有态。紧密而飞动，斜侧而稳实，方折而能柔，紧密而能润。 |
| 13.《侯太妃造像记》 | 自然大度，君子之怀。 |
| 14.《法生造像记》※ | 平静安稳而不板。 |
| 15.《杨大眼造像记》※ | 密而紧、斜生正。 |
| 16.《元燮造像记》 | 洞达雄强。 |
| 17.《元祐造像记》※ | 寓巧于方正之内。 |
| 18.《慈香造像记》 | 雄放开张。 |
| 19.《道匠造像记》 | 内密稳、外逸秀。 |
| 20.《魏灵藏造像记》※ | 板中生奇变。 |

(无※符号者为清代河南知府德林所造十品，※符号者为后增十品)

笔力上讲，以《始平公》、《郑长猷》、《孙秋生》、《高树》、《惠感》、《贺兰汗》、《杨大眼》、《魏灵藏》为好。结构上讲以《孙秋生》、《惠感》、《高树》、《魏灵藏》为方正，《王元详》、《太妃侯》、《法生》为方秀（实则方正而显薄弱），而《太妃高为孙保》飞动、飘逸，《郑长猷》之奇特，《孙秋生》之笃实，《贺兰汗》之开张，《马振拜》之神骏，《慈香》之豁达，《道匠》之奇拙更为艺术之独特。

就笔力讲，雄强、豪放，笃实是《龙门二十品》的最大特点。其方法基本上是方笔。

点：呈三角形状。

《贺兰汗》其点率直、爽利。

《始平公》其点敦厚，三角形状之一边，有一定的弧度。

《郑长猷》短而笃实。

横：起笔以逆锋为主。不能从字表面作简单的结论——露锋，须从笔意和整个的运笔中体会认识，如使用露锋是一定写不出雄健、浑厚的笔画。锋芒不是它的特征，如只求表面锋芒，势必造成中空，或力不足，甚至薄弱的情况，这一点一定要注意。行笔主按、力送，一气贯之，即涩势、涩笔。切不可从慢、从弱。如求简单的形似，一定会力怯、势弱。

收笔处以“断”为主。“断”，截，然后止。有的以“雁尾”为收。

金开诚先生说：

“（北魏书体）从字体上说是介乎隶楷之间而又非隶非楷。从笔法上说尤有突出的特点：即运用棱角分明的方笔；变汉代分书的藏锋出笔为明显的露锋出笔；对传统的‘笔笔中锋’有所发展，于笔画中截主要部分坚持中锋运笔，保证‘丰而不怯，实而不空’，但在起笔和转折处却巧妙地参用侧锋，以写出‘雄奇角出’，‘外方里圆’的新颖书法形象。总的看，使人感到豪健泼辣，浑劲厚实，韵味深长。”（见《书法丛刊》第一辑（1981年）《北朝碑版的书法艺术》）

上叙除“变汉代分书的藏锋出笔为明显的露锋出笔”一句外，其他都是正确的。其露锋，却也露一些，但以逆出微少之毫芒，渐按下之势，而形成之。金开诚先生在下文中也说：“只要看许多笔画的起端带有那么尖长的锋迹，就显然不只是笔法上露锋出笔的结果，而是雕刻时由此入刀的痕迹。”金先生断为雕刻之法，我不能应肯，但纯以露锋之法，必然不能成为“丰而不怯，实而不空”的中锋。且不少出笔的起端，并无尖长锋迹。又何以解释呢？

《始平公》起笔露者少。

《郑长猷》起笔几乎无露锋。

《孙秋生》起笔露者极少。

《高树》、《惠感》、《太妃侯》、《杨大眼》、《魏灵藏》都较少露锋。

《广川王贺兰汗》、《王元详》、《道匠》、《慈香》、《法生》者，意态弱者起笔较多露锋。由此可知，若用露锋起笔，那种雄健、浑厚之味必不浓厚。而显薄弱。横划中间部分有较细者，这种现象也多出以所谓的露锋起笔。相较用露锋（尖长锋芒）者，而又能表现雄强、豪放、浑厚者尤以《贺兰汗》为好。收笔有用“雁尾”者，以《贺兰汗》、《郑长猷》用得最多。

竖：竖划中难以区分垂露与悬针。我们只能以收笔处有回势者，为垂露，无回势者，即展势者，为悬针。不论垂露、悬针，其笔画皆“丰而不怯，实而不空”，雄强浑厚之。

竖划的发端，那种露锋的尖锋更少。一般说，如若先写的横划，发端有尖长的露锋，即用露锋起笔，那么，接着再写的竖划起笔必然也用露锋起笔。而《龙门二十品》竖划很少有所谓的尖长锋芒、即露锋，由此也可证明，横划发端（出笔）虽有尖长锋芒，而起笔是微微逆出，留出些锋芒所在而后转换成行笔中的中锋。

撇：撇划多有圆笔意；多取弯势；中弯处有时特别细。撇划的收笔处，一点也不提锋，而是势尽力收，故尾端有时反倒显得肥大、粗壮。其势平平送至左边，或左下方切不可向左卷起。

捺：捺划一般匀称，但特殊者也不少，特殊者起笔处细，收笔处重、长。特别是捺足一般是特长的。其势态是平势、或向右下势。

钩：多取平势，自右向左送出，且钩特长。如竖弯钩则一般不向左钩，而是向上钩出。写法上注意外方、内圆，由外边线力到，转势力送，力尽钩端。写时切不可慢，慢则失势，如写时达不到笔意时，也要一气贯之写下去。不可顾及其形状。久而久之会好的。且，如一气贯之，虽形不似，而神似之；不一气贯之，从慢，即描画，虽形似，而实非。

转折：一般是棱角分明，或双折法。可根据需要采用，不一定死板地依照。

学习笔法以观其微，理解书写者的心境为上，而以照形写形，不知其理为下。学习出笔、行笔、收笔固然重要，通过字形，体察神采，分析微妙，掌管领袖，心中有其神，手中有其力，才可写成。若拘泥小处，其神自不可得，失之于大，何欲之有！

下面将从《龙门二十品》中选一些《题记》来具体分析其结构与用笔。

第二节 分析《龙门二十品》运笔与结体

《始平公造像题记》



灌 最体现了“密”的含义，如果用双钩一定不可能钩出原样。写时首先注意笔的力度，在笔力度的基础上再注意笔画粗。右上羽头，不可把棱角充实。充实于右上角，则显太方，且右边太高，削弱了现在的圆浑、紧密感。左边三点水之“挑”划与右边“隹”字竖划之间，要保持一定距离，才会显出疏与密的配合。因此写此字注意整体之圆、密、疏。



流 注意四个三角形点，写得很爽利，但应注意点的尖端不可太尖，写成钝尖也可，若写得太尖则失去浑厚。注意右边下部三划，特别是竖弯钩一划的写法，显出了厚重中的生动性。“流”字要把握好厚和活的结合关系。当然还要在方正中。



玄 上点，不成三角形，成方块形，但注意点是厚、实，而不是形状。下边“幺”要小，小则活。小则紧、密。重、紧、密、活是“玄”字的特点。



石 上有挺拔感，下有笃实感。妙在长撇之向左下趋势，有厚之感，“口”的两竖划，下部有稳实感。当然上下部分开的距离大这也是要特别留心的。否则仅有稳、实，而无挺、壮。



丘 丘之下横划，右边显然少了一部分，应补上。竖划短，横划长，整体呈扁方形。上短撇粗壮，其他横划亦粗壮。两横之收笔成斜状。下横划的左方不宜过长。应将该划写短才合适。此字欲写成扁、重、紧。



有 上一横之起端特重，才有了右下部钩处的重，两两是照应的。注意右边竖划的斜势既配合第一横划，又配合一撇划。紧密而有生气。此字注意斜侧取势，轻重搭配。且不开厚重的力势。



窟 是一个少了上点的字。应补上。但重而不大才好。此字虽密，然不显得紧，笔画还不细，全在于巧妙的安排。穴内两撇，起笔重，收笔轻，既保持了厚实，又体现了疏与密的配合。再内中“出”字，左两竖写成三角点状，与右边两三角形成对应。既紧密，又宽松，还不失其基本的写法。若注意到这些，留心下笔，丢开原字形写来则会保持神采。否则描描画画，其形、其神都不复存在。



答 也是一个很紧密的字。凭着撇、捺划之长又打开了开张势。要注意字中的“白”处，显出了较小的距离，体现了较密的结体。



比 残缺较多。第一笔粗犷，第二向右斜势，第三厚拙中有巧意：一挑划，有力地由粗而细，右边竖弯钩，钩处一挑，显得俊逸。粗、重、斜、挑是要旨。

总之：《始平公造像题记》的写法，一定要注重：厚、密、实、紧、挺、力。我以为这是关键，有了此，丢弃其形，也不会有什么影响。

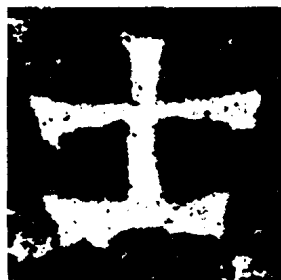
《郑长猷造像题记》



勒 《郑长猷》的字形，外框很方正。所以许多笔画的安排，都要以此为基础。横平、竖直，上上齐平。转折处见直角，笔划匀称，结构紧密。勒字略显疏朗。



龍 这是一个非常有趣的字。外框方正，内部紧密。先讲左边：上大下小，一上点上大下小，呈现出力势。横划之平正，使字在安稳中有庄严势。再说右边仍然是横划平势，上点从外向内撇出，显示了力势，一竖弯钩收敛，使字保持了方平，中部三个点，都向上飞起，使整个字稳实中有活泼感，细察三个点还逐步向内靠拢，显出紧密性，左右两者之间，上部靠拢，相连一起，下部分开，整体又疏密有致。总起来看，安排中随意而连贯，稳实中则富有变化。写时掌握上叙方方面面，笔划要写得笃实有力，切不可求于毫末之相似，失去整体精神、神采。



士 此字上下左右皆匀称、齐平。两横、一竖的起笔与收笔皆重，显得四边稳实，中部若疏、似紧。写时不可有意造作，求细反失之于神。



造 外框方正，“口”字缩进去，减去了笨拙，左边一点不一定仿其形，写成向内撇势亦可，右边两个“雁尾”不可少，但不须过分强调，有其意则好。笔划注意用力。方、实、疏、紧，是《郑长猷》的特点。



像 方正中有点向下沉之意。左边并不向右靠拢，显出了开阔势，右上大下小，上重下轻，上正下斜，上松下紧，然而又都在情理之中，注意左边竖，用了圆笔，调整了过方的感觉，右边“𠂔”不仅转折为直角，且下沉稳用笔，克服了匠意。整体疏、密有致，方正不板，有开有敛。



鄭 方正中显出圆浑状。左大右小，左长右短，左宽右窄。右边有点附属性。左边横划多然而长短、粗细、黑白位置大小之变化，克服了呆板状。此字写来笔划一定不能板滞，注意整体的圆浑状。



兒 成上下两个部分，整体在方正中，有斜侧势。上两竖直，而“弯折竖”之竖的部分要写得向左下斜些，才成稳实感。下部竖弯钩，横的部分欲平，平则才见方稳感。至于，撇之形状，钩之大小，全然是无关紧要的。



軀 軀字左窄右宽，左正右斜，略倒之左。特别是“区”之上平划，要写得略长于下口一小点则可，切不可把右边石花以为是横划部分，这样其字必板滞。下横有一隶法“雁尾”，它可以使字从板滞中脱出来。还需注意左边“身”字，下边的两撇（实则应为一撇，上边为一挑笔。）写成起笔细、收笔粗，且左下角呈圆形。否则过方，过方则板。总之，《郑长猷》方、正为主，方正中又有变化。



為 虽整体斜倒于左，却仍见方形与稳立之势。其间上边一点向上挑起，使重心有些立正势，一个长撇划又有支撑势，使倾倒之“为”字，不至于倒下。笔笔之严实、笃厚，丝毫不因字之倾倒而力怯之。所以率直中的随意性自然流露于楮。

《贺兰汗造像题记》



太 《始平公》、《郑长猷》都笃实方正，而《贺兰汗》则写得笃实却爽利、雄肆，似宽松而又严紧。密而不臃肿挤压，疏而不显支离婀娜。然大小参差，以斜为正。从“太”字中可见疏与密，上疏、下密，密而不紧，疏却自然。“太”字一点像木楔，充塞于内更显紧。得其意而率意为之，不可依样画葫芦。



妃 为左右两部分，此字写得肆放，所以“女”字一撇，可长，“己”字竖弯钩的横划亦可长。无论如何长，笔划必须写得笃实有力。特别是“撇”不可飘，“钩”不可挑弱，笔划的粗与细不是此字的特点。抓住特征，才易达到神似。



侯 相较来讲，“太”、“侯”都是斜侧取势，以欹得中。而“妃”却是平正的字。“侯”结体较特殊，一撇之长，横折之短是一般不常见的。三横三雁尾，把字写活了，特别是下边一点之一挑起势。更显出了生动、飞起势。细察“三雁尾”很随意，并无什么特大讲究。所以掌握其要，下笔若神，因势利导，结构乃成。



廣 写得斜侧有正。“广”不大，而“黄”字特雄肆，“艹”以斜取势，“田”移于左，倾之右而得势。两点分撑，更显出力势。整体斜侧而不歪，雄肆而不野，紧密而不拘，狂放而不散。这是较难为的。



川 仅三竖，与唐楷之法，截然不同，三划短而粗，三划间距离大，大而不松散。如果把第一划略写得自左上而向右倾之下，第三划反之，写得自右上而向左倾之下。更显出宽博而紧密之关系。三划切记短而粗，三划虽宽，而欲一气以贯之，否则支离不成体。



王 又是一个斜侧势的字，三横都自左下而右上，一竖划也取斜势，并带三个“雁尾”，所以起笔显出锋芒是必要的，且要显出重下笔才能取得平衡。第二、三横，起笔芒锋大，而收笔处“雁尾”则小。这正是气韵中的平衡取势，无意中的有意性，下意识中却有安排意。



祖 也是一个斜势字，“礻”字写得肆放，从上一点和中间一点的比较中可知，上点方有力，中一点，圆润、轻柔。联系其他笔划，却见出轻重、快慢之气韵，也看出不安排中却有安排意。右边“且”写得小，且有些斜，但一定要在“礻”的基础上，就势、取势，下一划不欲细，宜粗壮，宜适当长些。



北 是一个对称的结构，极易呆板，然而此字写得左小、右大，自成气韵，笔划中似中求不似，不似中又有似，长短、方向之变化，自成一定韵致，且生动而有力、笔笔笃实，是一个平正的字。



母 是一个极正的字，一般说，此字若正则必板，然而正不板。两竖有斜势，写得笔力雄厚，两横之长稳实得当。把一个紧密结体的字，写成开张之势。疏中见密，密中有疏。写《贺兰汗》必须认中笔意，爽利下笔，不求小似，求笔力；不求形而求韵。从大处似，神采处下笔。求毫发之似，反倒失其真，失其神，丢其率意，失其韵。

在学习《始平公》、《郑长猷》方正的基础上，易出现呆板，接着写《贺兰汗》则可放开笔，求韵致，切记不能把笔当成画。但《贺兰汗》写得时间长了，又会出现“野”，所以仍须再收回来领略一下《杨大眼》、《魏灵藏》，它们虽收敛而有飞动，虽紧敛而又疏放。

《杨大眼造像题记》



“杨”“大”“眼”三字写得紧密方正、端正峻丽，笔笔笃实有力，有似堂堂正正的忠贤之气。



“诞”“垂”“年”三字写得也紧密、稳定、方正，然各有些小变化，“诞”求方正，不怕“走旁”之弱，“垂”上下分成两部，最后一划写成挑钩加一飞点，“年”正中，有倾倒于左势。这些变化丰富了形态，增加了美感。



“仁”“池”“之”三字是正中求变、紧中求放的字，“仁”放开撇划，显得开张；“池”三点水向左移，竖弯钩处向右开，也显出紧中的开放势；“之”字先放后收，放中再收，更显出了致趣。



“始”“其”“於”三字变化更大些。开张意更强些。“始”头大身小，左右部分皆先放后收；“其”上正，下不正，上不齐，下齐，特别是两点移向右方，字虽正，而奇趣；“於”左右两部分，皆为上收下放，与“始”字相反。“於”之撇长，两点大，且飞扬，显得字有活力。

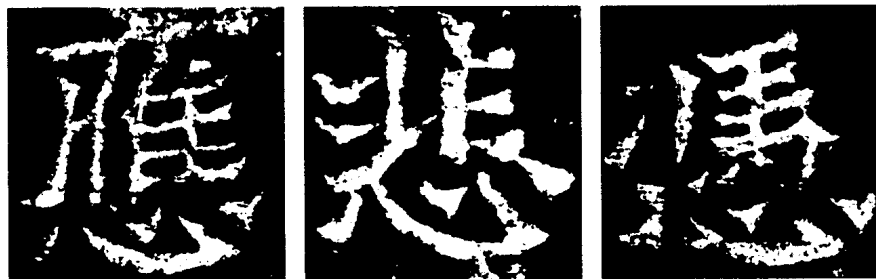
《魏灵藏造像题记》



“世”“三”“石”三字特别笃实稳健，然不板滞。



“靡”“家”“磬”三字特别紧密，笔划也繁杂，然而仍写得紧中得宽余，自然有成法。



“應”“悲”“憑”三字笔划多，自然密，然而密中见疏朗，结体对称多，自然板滞，然而横划多雁飞，点多，皆有变化，显出了生动飞扬势。



“綴”“林”“大”三字写得开张不野，特别是“綴”笔划多，又重复多，极不易写，然此字写得有轻、有重、有快、有慢，紧中得开张。



“之”“照”“乘”三字是三个奇变的字。“之”一长捺，特长；“照”字四点，位置极小；“乘”本为正极，然不正而斜，斜而得中。显得此三字，疏密有致，凝重开阔，变化奇特，不乖巧，而有成法。