

共和国书法大系

1949—2009
GONGHEGUOSHUFADAXI



《共和国书法大系》
名誉主编 沈鹏 总主编 李一 陈政 任平

书学卷

【下】

6

任平 主编

共和國書法大系

沈鵬書



《共和国书法大系》

名誉主编 沈鹏

总主编 李一 陈政 任平

江西美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

共和国书法大系·书学卷·下 / 李一, 陈政, 任平主编; 任平编. —南昌: 江西美术出版社, 2009. 8 ISBN 978-7-80749-877-3
I. 共… II. ①李…②陈…③任…④任… III. ①书法-美术史-中国-现代②汉字-书法-艺术理论 IV. J292-09
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 122979 号

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：江西中戈律师事务所 张戈律师

总 策 划：李 一 朱金宇
责任编辑：朱金宇 黄润祥 装帧设计：揭同元+同异设计事务
书名题字：沈鹏
封面篆刻：范正红

共和国书法大系·书学卷(下)

任平 主编
出版：江西美术出版社 社址：南昌市子安路 66 号 邮编：330025 电话：0791 — 6565832 网址：www.jxfinearts.com
经销：新华书店 制版：江西省江美数码印刷制版有限公司 印刷：江西华奥印务有限责任公司
开本：889mm × 1194mm 1/16 印张：21.25 版次：2009 年 8 月第 1 版 印次：2009 年 8 月第 1 次印刷
书号：ISBN 978-7-80749-877-3 （上、下卷）定价：228.00 元

目录

书法理论

中国书法里的美学思想 宗白华	1
谈书法 陆维钊	17
略论书法 李泽厚	20
“有人在思”——谈中国书法艺术的意义 叶秀山	23
书法是抽象的造型艺术 陈方既	28
书法美的分析 刘纲纪	32
论书法艺术美感的起源与发展 姜澄清	49
中国书法的文化透视 尹旭	58
魏晋南北朝的书法理论 薛永年	66
现代书法精神论 王冬龄	81
艺术的泛化——从书法看中国艺术的一个重要特征 邱振中	86
“现代”之前的徘徊 卢辅圣	96
当代书法问题与艺术生态重建 王岳川	104
先锋书法的现代情境 马钦忠	111
中国现代书法的层次与方向 朱青生	119
书法审美主体研究 陈振濂	124
中国古代书法理论的几大民族特征 胡传海	141
沉沦与救赎：论20世纪90年代书法思潮与创作 沈语冰	149
新空间的美学——阐释“现代书法” 王南溟	167
论审美调节意识 朱以撒	173

书法评鉴

颜真卿的书法 金开诚	180
从《戏鸿堂帖》看董其昌对法书的鉴定 启 功	186
对《朱熹〈奉使帖〉真伪考辨》的商讨 徐邦达	191
浪漫主义精神的高扬——学习毛泽东草书艺术 沈 鹏	194
溯源与寻流 沈 鹏	199
印象式批评与傅山书论之领悟 章祖安	210
陆机《平复帖》商榷 曹宝麟	219
流行书风辨 刘正成	224
沈尹默意义 戴小京	237
唐人尚法浅论 叶鹏飞	242
苏、黄异同论 徐利明	249
王铎与傅山 梅墨生	255
弘一书风新探 桑火尧	266
回应书法批评 丁 正	274
 书 法 论 著 提 要	 283
60 年书法论著选目	304
总后记	330

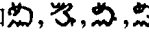
宗白华 -

中国书法里的美学思想

唐孙过庭《书谱》里说：“（羲之）写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折，暨乎《兰亭》兴集，思逸神超，私门诫誓，情拘志惨，所谓涉乐方笑，言哀已叹。”

人愉快时，面呈笑容，哀痛时放出悲声，这种内心情感也能在中国书法里表现出来，像在诗歌、音乐里那样。别的民族写字还没有能达到这种境地的。中国的书法何以会有这种特点？

唐韩愈在他的《送高闲上人序》里说：“往时张旭善草书，不治他技，喜怒窘穷，忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”张旭的书法不但抒写自己的情感，也表现出自然界各种变动的形象。但这些形象是通过他的情感所体会的，是“可喜可愕”的；他在表达自己的情感中同时反映出或暗示着自然界的各种形象，或借着这些形象的概括来暗示着他自己对这些形象的情感。这些形象在他的书法里不是事物的刻画，而是情景交融的“意境”，像中国画，更像音乐，像舞蹈，像优美的建筑。

现在我们再引一段书家自己的表白。后汉大书家蔡邕说：“凡欲结构字体，皆须像其一物，若鸟之形，若虫食禾，若山若树，纵横有托，运用合度，方可谓书。”元代赵子昂写“子”字时，先习画鸟飞之形“𠂔”，使“子”字有这鸟飞形象的暗示。他写“为”字时，习画鼠形数种，穷极它的变化，如, 他从“为”字得到“鼠”形的暗示，因而积极地观察鼠的生动形象，汲取着深一层的对生命形象的构思，使“为”字更有生气，更有意味，内容丰裕。这字已不仅是一个表达概念的符号，而且是一个表现生命的单位，书家用字的结构来表达物象的结构和生气勃勃的动作了。

这个生气勃勃的自然界的形象，它的本来的形体和生命是由什么构成的呢？我们的常识就知道：一个有生命的躯体是由骨、肉、筋、血构成的。“骨”是生物体最基本的间架，由于骨，一个生物体才能站立起来和行动。附在骨上的筋是一切动作的主持者，是我们运动感的源泉。敷在筋骨外面的肉，包裹着它们而使一个生命体有了形象。流贯在筋肉中的血液营养着、滋润着全部形体。有了骨、筋、肉、血，一个生命体诞生了。中国古代的书家要想使“字”也表现生命，成为反映生命的艺术，就须用他所具有的方法和工具在字里表现出一个生命体的骨、筋、肉、血的感觉来。但在这里不是完全像绘画直接模示客观形体，而是通过较抽象的点、线、笔画，使我们从情感和想象里体会到客体形象里的骨、筋、肉、血，就像音乐和建筑也能通过诉之于我们情感及身体直感的形象来启示人类的生活内容和意义^①。

中国人写的字能够成为艺术品有两个主要因素：一是由于中国字的起始是象形的，二是中国人用的笔。许慎说文序解释文字的定义说：仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文，其后形声相益，即谓之字。字者，言孳乳而浸多也[此依大徐(徐铉)本，段玉裁据左传正义，补“文者物象之本”句]，文和字是对峙的。单体的字像水木，是“文”，复体的字像江河杞柳，是“字”，是由“形声相益，孳乳浸多”而来的。写字在古代正确的称呼是“书”。书者如也，书的任务是如，写出来的字要“如”我们心中对于物象的把握和理解。用抽象的点画表现出“物象之本”，这也就是说，物象中的“文”，就是交织在一个物象里或物象和物象的相互关系里的条理：长短、大小、疏密、朝揖、应接、向背、穿插等等的规律和结构。而这个被把握到的“文”，同时又反映着人对它们的情感反应。这种“因情生文，因文见情”的字就升华到艺术境界，具有艺术价值而成为美学的对象了。

第二个主要因素是笔。书字从聿(yú)，聿就是笔，篆文聿(𦘒)，像手把笔，笔杆下扎了毛。殷朝人就有了笔，这个特殊的工具才使中国人的书法有可能成为一种世界独特的艺术，也使中国画有了独特的风格。中国人的笔是把兽毛(主要用兔毛)捆绑起做成的。它铺毫抽锋，极富弹性，所以巨细收纵，变化无穷。这是欧洲人用鹅管笔、钢笔、铅笔以及油画笔所不能比的。从殷朝发明了和运用了这支笔，创造了书法艺术，历代不断有伟大的发展，到唐代，各门艺术，都发展到极盛的时候，唐太宗李世民独爱晋人王羲之所写的《兰亭序》，临死时不能割舍，恳求他的儿子让他带进棺去。可以想见在中国艺术最高峰时期中国书法艺术所占的地位了。这是怎样可能的呢？

我们前面已说过是基于两个主要因素：一是中国字在起始的时候是象形的，这种形象化的意境在后来“孳乳浸多”的“字体”里仍然潜存着，暗示着。在字的笔画里、结构里、章法里，显示着形象里面的骨、筋、肉、血，以至于动作的关联。后来从象形到谐声，形声相益，更丰富了“字”的形象意境，像江字、河字，令人仿佛目睹水流，耳闻汨汨的水声。所以唐人的一首绝句若用优美的书法写了出来，不但是使我们领略诗情，也同时如睹画境。诗句写成对联或条幅挂在壁上，美的享受不亚于画，而且也是一种综合艺术，像中国其他许多艺术那样。

中国文字成熟可分三期：一、纯图画期；二、图画佐文字期；三、纯文字期。⁽²⁾纯图画期，是以图画表达思想，全无文字。如鼎文(殷文存上，一上)。



像一人抱小儿，作为“尸”来祭祀祖先。礼：“君子抱孙不抱子。”



又如觚文(殷文存，下廿四，下)像一人持钺献俘的情形。

叶玉森的《铁云藏龟拾遗》里第六页影印殷墟甲骨上一字为猿猴形



形态毕肖，想见殷人用笔画抓住“物象之本”、“物象之文”的技能。

像这类用图画表达思想的例子很多。后来到“图画佐文字时期”，在一篇文章里往往夹杂着鸟兽等形象，我们说中国书画同源是有根据的。而且在整个历史上画与书法的密切关系始终保持着。要研究中国画的特点，不能不研究中国书法。我从前曾经说过，写西方美术史，往往拿西方各时代建筑风格的变迁做骨干来贯串，中国建筑风格的变迁不大，不能用来区别各时代绘画雕塑风格的变迁。而书法却自殷代以来，风格的变迁很显著，可以代替建筑在西方美术史中的地位，凭借它来窥探各个时代艺术风格的特征。这个工作尚待我们去做，这里不过是一个提议罢了。

我们现在谈谈中国书艺里的用笔、结体、章法所表现的美学思想，我们在此不能多谈到书法用笔的技术性方面的问题。这方面，古人已讲得极多了。我只谈谈用笔里的美学思想。中国文字的发展，由模写形象里的“文”，到孳乳浸多的“字”，象形字在量的方面减少了，代替它的是抽象的点线笔画所构成的字体。通过结构的疏密、点画的轻重、行笔的缓急，表现作者对形象的情感，抒发自己的意境，就像音乐艺术从自然界的群声里抽出纯洁的“乐音”来，发展这乐音间相互结合的规律。用强弱、高低、节奏、旋律等有规则的变化来表现自然界社会界的形象和自身的情感。近代法国大雕刻家罗丹曾经对德国女画家娜斯蒂兹说：“一个规定的线(文)通贯着大宇宙，赋予了一切被造物。如果他们在这线里面运行着，而自觉着自由自在，那是不会产生出任何丑陋的东西来的。希腊人因此深入地研究了自然，他们的完美是从这里来的，不是从一个抽象的‘理念’来的。人的身体是一座庙宇，具有神样的诸形式。”又说：“表现在一胸像造型里的要务，是寻找那特征的线文。低能的艺术很少具有这胆量单独地强调出那要紧的线，这需要一种决断力，像仅有少数人才能具有的那样。”⁽³⁾

我们古代伟大的先民就属于罗丹所说的少数人。古人传述仓颉造字时的情形说：“颉首四目，通于神明，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美，合而为字。”仓颉并不是真的有四只眼睛，而是说他象征着人类从猿进化到人，两手解放了，全身直立，因而双眼能仰观天文、俯察地理，好像增加了两个眼睛，他能够全面地、综合地把握世界，透视那通贯着大宇宙赋予了万物的规定的线，因而能在脑筋里构造概念，又用“文”“字”来表示这些概念。“人”诞生了，文明诞生了，中国的书法也诞生了。中国最早的文字就具有美的性质。邓以蛰先生在《书法之欣赏》里说得好：“甲骨文字，其为书法抑纯为符号，今固难言，然就书之全体而论，一方面固纯为横竖转折之笔画所组成，若后之施于真书之‘永字八法’，当然无此繁杂之笔调。他方面横竖转折却有其结构之意，行次有其左行右行之分，又以上下字连贯之关系，俨然有其笔画之可增可减，如后之行草书然者。至其悬针垂露之笔致，横直转折，安排紧凑，四方三角等之配合，空白疏密之调和，诸如此类，竟能给一段文字以全篇之美观，此美莫非来自意境而为当时书家之精心结撰可知也。至于钟鼎彝器之款识铭词，其书法之圆转委婉，结体行次之疏密，虽有优劣，其优者使人见之如仰观满天星斗，精神四射。古人言仓颉造字之初云：‘颉首四目，通于神明，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美，合而为字。’今以此语形容吾人观看长篇钟鼎铭词如毛公鼎，散氏盘之感觉，最为恰当。石鼓以下，又加以停匀整齐之美。至始皇诸刻石，笔致虽仍为篆体，而结体行次，整齐之外，并见端庄，不仅直行之空白如一，横行亦如之，此种整齐端庄之美至汉碑八分而至其极，凡此皆字之于形式之外，所以致乎美之意境也。”

邓先生这段话说出了中国书法在创造伊始，在实用之外，同时走上艺术美的方向，使中国书法不像其他民族的文字，停留在作为符号的阶段，而成为表达民族美感的工具。

现在从美学观点来考察中国书法里的用笔、结体和章法。

一 用 笔

用笔有中锋、侧锋、藏锋、出锋、方笔、圆笔、轻重、疾徐等等区别，皆所以运用单纯的点画而成其变化，来表现丰富的内心情感和世界诸形象，像音乐运用少数的乐音，依据和声、节奏与旋律的规律，构成千万乐曲一样。但宋朝大批评家董道在《广川画跋》里说得好：“且观天地生物，特一气运化尔，其功用秘移，与物有宜，莫知为之者，故能成于自然。”他这话可以和罗丹所说的“一个规定的线通贯着大宇宙而赋予了一切被创造物，他们在它里面运行着，而自觉着自由自在”相印证。所以千笔万笔，统于一笔，正是这一笔的运化尔！

罗丹在万千雕塑的形象里见到这一条贯注于一切中的“线”，中国画家在万千绘画的形象中见到这一笔画，而大书家却是运此一笔以构成万千的艺术形象，这就是中国历代丰富的书法。唐朝伟大的批评家和画史的创作者张彦远在《历代名画记》里论顾、陆、张、吴诸大画家的用笔时说：“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所

以全神气也。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通贯，隔行不断。唯王子敬(献之)明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。”张彦远谈到书画法的用笔时，特别指出这“一笔而成，气脉通贯”和罗丹所指出的通贯宇宙的一根线，1000年间，东西艺人，遥遥相印。可见中国书画家运用这“一笔”的点画，创造中国特有的丰富的艺术形象，是有它的艺术原理上的根据的。

但这里所说的一笔书、一笔画，并不真是一条不断的线文，像宋人郭若虚在《图画见闻志》里所记述的戚文秀画水图里那样，“图中有一笔长五丈……自边际起，贯于波浪之间，与众毫不失次序，超腾回折，实逾五丈矣”。而是像郭若虚所要说明的，“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画，无适(……意译为：并不是)一篇之文、一物之像而能一笔可就也。乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断”。这才是一笔画一笔书的正确的定义。所以古人所传的“永字八法”，用笔为八而一气呵成，血脉不断，构成一个有骨有肉有筋有血的字体，表现一个生命单位，成功一个艺术境界。

用笔怎样能够表现骨、肉、筋、血来，成为艺术境界呢？

三国时魏国大书家钟繇说道：“笔迹者界也，流美者人也……见万象皆类之。”笔蘸墨画在纸帛上，留下了笔迹(点画)，突破了空白，开创了形象。石涛《画语录》第一章“一画章”里说得好：“太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者众有之本，万象之根。……人能以一画具体而微，意明笔透。腕不虚则画非是，画非是则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷，出如截，入如揭，能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凸凹突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也，用无不神而法无不贯也。理无不入而态无不尽也。信手一挥，山川人物，鸟兽，草木，池榭，楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，画不违其心之用，盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。”

从这一画之笔迹，流出万象之美，也就是人心内之美。没有人，就感不到这美，没有人，也画不出、表不出这美。所以钟繇说：“流美者人也。”所以罗丹说：“通贯大宇宙的一条线，万物在它里面感到自由自在，就不会产生出丑来。”画家、书家、雕塑家创造了这条线(一画)，使万象得以在自由自在的感觉里表现自己，这就是“美”！美是从“人”流出来的，又是万物形象里节奏旋律的体现。所以石涛又说：“夫画者从于心者也。山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也。行远登高，悉起肤寸，此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳！”

所以中国人这支笔，开始于一画，界破了虚空，留下了笔迹，既流出人心之美，也流出万象之美。罗丹所说的这根通贯宇宙、遍及于万物的线，中国的先民极早就在书法里、在殷墟甲骨文、在商周钟鼎文、在汉隶八分、在晋唐的真行草书里，做出极丰盛的创造性的反映了。

人类从思想上把握世界，必须接纳万象到概念的网里，纲举而后目张，物物明朗。中国人

用笔写万象世界，从一笔入手，但一笔画不能摄万象，须要变动而成八法，才能尽笔画的“势”，以反映物象里的“势”。禁经云：“八法起于隶字之始，自崔(瑗)张(芝)钟(繇)王(羲之)传授所用，该于万字而为墨道之最。”又云：“昔逸少(王羲之)攻书多载，廿七年偏攻永字。以其备八法之势，能通一切字也。”隋僧智永欲存王氏典型，以为百家法祖，故发其旨趣。智永的永字八法是：

- 丶 侧法第一(如鸟翻然侧下)
- 一 勒法第二(如勒马之用缰)
- 丨 努法第三(用力也)
- ㇏ 趯法第四(趯音剔，跳貌与跃同)
- ㇏ 策法第五(如策马之用鞭)
- ㇏ 掠法第六(如篲之掠发)
- ㇏ 啄法第七(如鸟之啄物)
- ㇏ 磔法第八(磔音窄，裂牲谓之磔，笔锋开张也)

八笔合成一个永字。宋人姜白石《续书谱》说：“真书用笔，自有八法，我尝采古人之字，列之以以为图，今略言其指：点者，字之眉目，全藉顾盼精神，有向有背……所贵长短合宜，结束坚实。ノ ㇏者，字之手足，伸缩异度，变化多端，要如鱼翼鸟翅，有翩翩自得之状。㇏ ㇏者，字之步履，欲其沉实。”这都是说笔画的变形多端，总之，在于反映生命的运动。这些生命运动在宇宙线里自由自在，呈“翩翩自得之状”，这就是美。但这些笔画，由于悬腕中锋，运全身之力以赴之，笔迹落低，一个点不是平铺的一个面，而是有深度的，它是螺旋运动的终点，显示着力量，跳进眼帘。点，不称点而称为侧，是说它的“势”，左顾右瞰，鼓侧不平。卫夫人笔阵图里说：“点如高峰坠石，磕磕然实如崩也。”这是何等石破天惊的力量。一个横面不说是横，而称为勒，是说它的“势”，牵缰勒马，跃然纸上。钟繇云“笔迹者界也，流美的人也”，“美”就是势、是力，就是虎虎有生气的节奏。这里见到中国人的美学倾向于壮美，和谢赫的《画品录》里的见地相一致。

一笔而具八法，形成一字。一字就像一座建筑，有栋梁椽柱，有间架结构。西方美学从希腊的庙堂抽象出美的规律来。如均衡、比例、对称、和谐、层次、节奏等等，至今成为西方美学里美的形式的基本范畴，是西方美学首先要加以分析研究的。我们从古人论书法的结构美里也可以得到若干中国美学的范畴，这就可以拿来和西方美学里的诸范畴作比较研究，观其异同，以丰富世界的美学内容，这类工作尚有待我们开始来做。现在我们谈谈中国书法里的结构美。

二 结 构

字的结构，又称布白，因字由点画连贯穿插而成，点画的空白处也是字的组成部分，虚实

相生，才完成一个艺术品。空白处应当计算在一个字的造型之内，空白要分布适当，与笔画具同等的艺术价值。所以大书家邓石如曾说书法要“计白当黑”，无笔墨处也是妙境呀！这也像一座建筑的设计，首先要考虑空间的分布，虚处和实处同样重要。中国书法艺术里这种空间美，在篆、隶、真、草、飞白里有不同的表现，尚待我们钻研；就像西方美学研究哥提式、文艺复兴式、巴洛克式建筑里那些不同的空间感一样。空间感的不同，表现着一个民族、一个时代、一个阶级，在不同的经济基础上、社会条件里不同的世界观和对生活最深的体会。

商周的篆文，秦人的小篆，汉人的隶书八分，魏晋的行草，唐人的真书，宋明的行草，各有各的姿态和风格。古人曾说“晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意，明人尚态”，这是人们开始从字形的结构和布白里见到各时代风格的不同(书法里这种不同的风格也可以在它们同时代的其他艺术里去考察)。

“唐人尚法”，所以在字体上真书特别发达(当然有它的政治原因、社会基础，现在不多述)，他们研究真书的字体结构也特别细致。字体结构中的“法”，唐人的探讨是有成就的。人类是依据美的规律来创造的，唐人所述的书法中的“法”，是我们研究中国古代的美感和美学思想的好资料。

相传唐代大书家欧阳询曾留下真书字体结构法三十六条(故宫现在藏有他自己的墨迹梦奠帖)。由于它的重要，我不嫌累赘，把它全部写出来，供我们研究中国美学的同志们参考。我觉得我们可以从它们开始来窥探中国美学思想里的一些基本范畴。我们可以从书法里的审美观念再通于中国其他艺术，如绘画、建筑、文学、音乐、舞蹈、工艺美术等。我认为这有美学方法论的价值。但一切艺术中的法只是法，是要灵活运用的，要从有法到无法，表现出艺术家独特的个性与风格来，才是真正的艺术。艺术是创造出来的，不是“如法炮制”的。何况这三十六条只是适合于真书的，对于其他书体应当研究它们各自的内在的美学规律。现在介绍欧阳询的结字三十六法，是依据戈守智所纂著的《汉溪书法通解》。他自己的阐发也很多精义，这里引述不少，不一一注出。

(1) 排叠

字欲其排叠疏密停匀，不可或阔或狭，如“寿、藁、画、窠、笔、丽、羸、爨”之字，“系”旁“言”旁之类，《八诀》所谓“分间布白”，又曰“调匀点画”是也。

戈守智说：排者，排之以疏其势。叠者，叠之以密其间也，大凡字之笔画多者，欲其有排特之势。不言促者，欲其字里茂密，如重花叠叶，笔笔生动，而不见拘苦繁杂之态。则排叠之所以善也。故曰“分间布白”，谓点画各有位置，则密处不犯而疏处不离。又曰“调匀点画”，谓随其字之形体，以调匀其点画之大小与长短疏密也。

李淳亦有堆积二例，谓堆者累累重叠，欲其铺匀。积者，总总繁紊，求其整饬。“晶、品、晶、磊”堆之例也。“爨、郁、籓、縻”，积之例也。而别置“寿、量、画、量”为匀画一例。“馨、声、繁、系”为错综一例，俱不出排叠之法。

(2) 避就

避密就疏，避险就易，避远就近。欲其彼此映带得宜，如“庐”字上一撇既尖，下一撇不应相同。“俯”字一撇向下，一撇向左。“逢”字下“辶”拔出，则上必作点，皆避重叠而就简径也。

(3) 顶戴

顶戴者，如人戴物而行，又如人高妆大髻，正看时，欲其上下皆正，使无倾侧之形，旁看时，欲其玲珑松秀，而见结构之巧。如“台、响、营、带”，戴之正势也，高低轻重，纤毫不偏，便觉字体稳重。“耸、艺、髻、鹅”，戴之侧势也，长短疏密，极意作态，便觉字势峭拔。又此例字，尾轻则灵，尾重则滞，不必过求匀称，反致失势。(戈守智)

(4) 穿插

穿者，穿其宽处；插者，插其虚处也。如“中”字以竖穿之，“册”字以画穿之，“爽”字以撇穿之，皆穿法也。“曲”字以竖插之，“尔”字以“乂”插之，“密”字以点啄插之，皆插法也。(戈)

(5) 向背

向背，左右之势也。向内者向也，向外者背也，一内一外者，助也，不内不外者，并也。如“好”字为向，“北”字为背，“腿”字助右，“剔”字助左，“貽”、“棘”之字并立。(戈)

(6) 偏侧

一字之形，大都斜正反侧，交错而成，然皆有一笔主其势者。陈绎曾所谓以一为主，而七面之势倾向之也。下笔之始，必先审势，势归横直者正，势归斜侧戈钩者偏。(戈)

(7) 挑掇

直者挑，曲者掇，挑者取其强劲，掇者，意在虚和。如“戈、弋、丸、气”，曲直本是一定，无可变易也。又如“猷”、“励”之撇，婉转以附左，“省”、“炙”之撇，曲折以承上，此又随字变化，难以枚举也。(戈)

(8) 相让

字之左右，或多或少，须彼此相让，方为尽善。如“马”旁、“彡”旁、“鸟”旁诸字，须左边平直，然后右边可作字，否则妨碍不便。如“𦉰”字以中央言字上画短，让两系出，如“辦”字以中央力字近下，让两辛字出。又如“鸣”、“呼”字，口在左者，宜近上。“和”、“扣”字，口在右者，宜近下。使不妨碍然后为佳。

(9) 补空

补空，补其空处，使与实处相同，而得四满方正也，又疏势不补，唯密势补之，疏势不补者，谓其势本疏而不整。如“少”字之空右，“戈”字之空左，岂可以点撇补方。密势补之者，如智永千字文书“耻”字，以左画补右，欧因之以书“聖”字。法帖中此类甚多，所以完其神理，而调匀其八边也。

又如“年”字谓之空一，谓二画之下，须空出一画地位，而后置第三画也。

“丕”字谓之豁二，谓一画之下，须空出两画地位，而后置两画也。“烹”字谓之隔三，谓了字中钩，须空三画地位，而后置下四点也。右军云“实处就法，虚处藏神”，故又不得以匀排为补空。(戈)

(白华按：此段说出虚实相生的妙理，补空要注意“虚处藏神”。补空不是取消虚处，而正是留出空处，而又在空处轻轻着笔，反而显示出虚处，因而气韵流动，空中传神，这是中国艺术创造里一条重要的原理，贯通在许多其他艺术里面。)

(10) 覆盖

覆盖者，如宫室之覆于上也。宫室取其高大，故下面笔画不宜相著，左右笔势意在能容，而覆之尽也。

如“宝”、“容”之类，点须正，画须圆明，不宜相著与上长下短也。

薛绍彭曰：“篆多垂势而下含，隶多仰势而上逞。”

(11) 贴零

如“令、今、冬、寒”之类是也。贴零者因其下点零碎，易于失势，故拈贴之也。疏则字体宽懈，蹙则不分位置。

(12) 黏合

字之本相离开者，即欲黏合，使相著顾揖乃佳。如诸偏旁字“卧、鉴、非、门”之类是也。

索靖曰：“譬夫和风吹林，偃草扇树，枝条顺气，转相比附。”赵孟頫曰：“母似束薪，勿为冻蝇。”徐渭曰：“字有惧其疏散而一味扭结，不免束薪冻蝇之似。”

(13) 捷速

李斯曰：“用笔之法，先急回，后疾下，如鹰望鹏逝，信之自然，不复重改。”王羲之曰：“一字之中须有缓急，如乌字下，首一点，点须急，横直即须迟，欲乌之急脚，斯乃取形势也。”“风”、“凤”等字亦取腕势，故不欲迟也。《书法三昧》曰：“‘风’字两边皆圆，名金剪刀。”

(14) 满不要虚

如“园、图、国、回、包、南、隔、目、四、勾”之类是也。莫云卿曰：“为外称内，为内称外”。“国、图”等字，内称外也，“齿、幽”等，外称内也。

(15)意连

字有形断而意连者如“之、以、心、必、小、川、州、水、求”之类是也。

字有形体不交者，非左右映带，岂能连络，或有点画散布，笔意相反者，尤须起伏照应，空处连络，使形势不相隔绝，则虽疏而不离也。(戈)

(16)复冒

复冒者，注下之势也，务在停匀，不可偏侧欹斜。凡字之上大者，必复冒其下，如“雨”字头，“穴”字头之类是也。

(17)垂曳

垂者垂左，曳者曳右也。皆展一笔以疏宕之，使不拘挛。凡字左缩者右垂，右缩者左垂，亦势所当然也。垂如“卿、鄉、都、卯、𠂇”之类，曳如“水、支、欠、皮、更、之、走、民、也”之类是也(曳，徐也，引也，牵也)。(戈)

(18)借换

如醴泉铭“秘”字，就示字右点作必字左点，此借换也。又如“鹅”字写作“鵞”之类，为其字难结体，故互换如此，亦借换也。作字必从正体，借换之法，不得已而用之。(戈)

(19)增减

字之有难结体者或因笔画少而增添，或因笔画多而减省。(白华按：六朝人书此类甚多。)

(20)应副

字之点画稀少者，欲其彼此相映带，故必得应副相称而后可。又如“龙、诗、仇、转”之类，必一画对一画，相应亦相副也。

更有左右不均者各自调匀，“琮、晓、注、轴”一促一疏，相让之中，笔意亦自相应副也。

(21)撑拄

字之独立者必得撑拄，然后劲健可观，如“丁、亭、手、亨、宁、干、矛、予、可、司、弓、永、下、卉、草、巾、千”之类是也。

凡作竖，直势易，曲势难，如“千、永、下、草”之字挺拔而笔力易劲，“亨、矛、宁、弓”之字和婉而笔势难存，故必举一字之结束而注意为之，宁迟毋速，宁重毋佻，所谓如古木之据

崖，则善矣。

（白华按：舞蹈也是“和婉而形势难存”的，可在这里领悟劲健之理：“宁重毋佻。”）

（22）朝揖

朝揖者，偏旁凑合之字也。一字之美，偏旁凑成，分拆看时，各自成美。故朝有朝之美，揖有揖之美。正如百物之状，活动圆备，各各自足，众美具也。（戈）王世贞曰凡数字合为一字者，必须相顾揖而后联络也。

（白华按：令人联想双人舞。）

（23）救应

凡作一字，意中先已构一完成字样，跃跃在纸矣。及下笔时仍复一笔顾一笔，失势者救之，优势者应之，自一笔至十笔廿笔，笔笔回顾，无一懈笔也。（戈）

解缙曰：上字之与下字，左行之与右行，横斜疏密，各有悠当，上下连延，左右顾瞩，八面曰方，有如布阵，纷纷纍纍，斗乱而不乱，浑浑沌沌，形圆而不可破。

（24）附丽

字之形体有宜相附近者，不可相离，如“影、形、飞、起、超、饮、勉”，凡有“文”旁“欠”旁者之类，以小附大，以少附多。

附者立一以为正，而以其一为附也。凡附丽者，正势既欲其端凝，而旁附欲其有态，或婉转而流动，或拖沓而偃蹇，或作势而趋先，或迟疑而托后，要相体以立势，并因地以制宜，不可拘也。如“庙、飞、涧、胤、嫫、慝、导、影、形、猷”之类是也。

（白华按：此段可参考建筑中装饰部分。）

（25）回抱

回抱向左者如“曷、丐、曷、躬”之类，向右者如“艮、鬼、包、旭、它”之类是也。回抱者，回锋向内转笔勾抱也，太宽则散漫而无归，太紧则逼窄而不可以容物，使其宛转勾环，如抱冲和之气，则笔势浑脱而力归手腕，书之神品也。（戈）

（26）包裹

谓如“园、圃、打、圈”之类，四围包裹也。“尚、向”上包下，“幽、囟”下包上，“匱、匡”左包右，“甸、甸”右包左之类是也。包裹之势要以端方而得流利为贵，非端方之难，端方而得流利之为难。

（27）小成大