



書法常識

啟功 秦永龍 著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目錄

序言	11
----	----

一、執筆	17
------	----

① 執筆方法	17
--------	----

② 運腕	20
------	----

③ 書寫的姿勢	21
---------	----

二、用筆	23
------	----

① 中鋒和偏鋒	24
---------	----

②	露鋒和藏鋒	25
③	方筆和圓筆	26
④	懸針和垂露	27
⑤	遲速、肥瘦、濃淡	27

三、結字	31
------	----

①	結字是書法藝術的首要問題	31
②	漢字藝術結構的規律	33

四、臨帖	42
------	----

①	為甚麼要臨帖	42
②	怎樣選帖	45
③	臨摹方法	49
④	值得注意的幾個問題	52

五、楷書、行書、草書和隸書練習法.....56

(一) 楷書.....57

① 楷書的結體特點.....58

② 楷書的基本點畫及寫法.....61

③ 永字八法.....67

(二) 行書.....71

① 行書的結體.....74

② 行書的用筆.....78

③ 學習行書宜注意的問題.....81

(三) 草書.....85

① 草書及其藝術價值.....85

② 草書的結體.....90

③ 草書的用筆.....95

④ 學習草書宜注意的問題.....97

(四) 隸書.....100

① 隸書的結體.....102

② 隸書的用筆·····	106
③ 學習隸書宜注意的問題·····	109

六、章法····· 115

(一) 字群的排列應有條理·····	116
① 橫豎皆成行·····	116
② 有豎行無橫行·····	118
③ 橫豎無行（或雖有豎行但不明顯）·····	120
(二) 通篇格調一致·····	121
(三) 行氣貫通·····	121
(四) 起伏得當，向背適宜·····	125
(五) 不同幅式的不同要求·····	127
(六) 署款與鈐印·····	129

七、漢字形體的演變和古文字書法.....134

(一) 漢字形體的演變.....135

① 漢字形體演變的幾個主要階段.....135

② 隸變對漢字形體的全面調整.....142

(二) 古文字書法的特點和風格.....146

① 甲骨文書法.....148

② 金文書法.....151

③ 戰國文字及其著名的石鼓文書法.....153

④ 小篆書法.....158

(三) 學習古文字書法宜注意的問題.....162

① 學古文字書法當首先具有古文字和傳統文字學的常識.....162

② 不宜雜糅不同階段的古文字形體.....164

③ 臨習古文字書法的範本宜認真選擇.....165

八、名家名作選介	169
----------------	-----

（一）歷代名家名碑帖選介	169
--------------------	-----

（二）歷代書學名著選介	214
-------------------	-----

編輯後記	222
------------	-----

序言

我從幼小識字時，即由我的祖父自己寫出字樣，教我學寫。先用一張紙寫上幾個字，教我另用一張較薄的紙蒙在上邊，按著筆畫去寫。稍後，使用間隔的辦法去寫，這個方法是一行四個字，第一、第三處由我祖父寫出，第二、第四處空著。我用薄紙摹寫時，一三字是照著描，二四字是仿著寫。從此逐步加繁，臨帖、摹帖、背臨、仿寫，直到二十多歲，仍然不能自己寫出一個略可看得過的樣子。

在十八九歲時，羨慕畫法，也希望將來做個「畫家」。拜師學畫，描個框子，還可算得一張圖畫。但往上一寫款字，就糟了，帶累得那勉強叫做畫的部分也都破壞了。於是發憤練字，這個練字的過程，可比用鑽鑽木頭，螺旋式地往裡鑽，木質緊，鑽的鋼刃鈍，有時想往裡鑽，結果還在原處盤旋。這種酸甜苦辣，可說一言難盡。請教別人，常是各說一套，無所適從。遇到熱心的前輩，把某一種帖、某一方，當作金科玉律，瞪著眼睛教我寫，這種盛意，既可感，又可怕。

及至瞎摸著學，臨這一家，仿那一體，略微可以題在畫上對付得過去一些了。

也不過是自己杜撰的一些應付之法，畫上的東西向左歪些，題字就向右斜些。如此之類，寫了些時，但離開畫面，就不能獨立。

又遇到「體」的問題，甚麼「顏體是根本」，「趙體最俗氣」之類的說法；「古」的問題，甚麼「篆隸是來源」，「北碑勝唐碑」之類的說法；「方圓」筆法的問題，甚麼「方筆雅」、「圓筆俗」之類的說法，等等。及至我去如此實踐，有的並不是那麼一回事，甚至所說與客觀事理完全相反。舉一極簡單的例，如：用圓椎形的毛筆，不許重描，來寫出《龍門造像題記》那樣方筆，又要筆筆中鋒。試問即使提出這個說法的本人，恐怕也沒有解決的辦法吧！我在誤信種種「高論」之後，從實踐中證明它們全屬「謬論」，至少是說者對那些現象的誤解。此後，我的思想才從「迷魂陣」中解放出來。

再後，陸續看到歷代的墨跡，再和刻本相比較，才理解古代人寫的墨跡是甚麼情況，用刀刻出後的效果又是甚麼情形。好比台下的某位戲劇演員是甚麼面貌，化了妝後在台上又是甚麼面貌。他在台上身量高是因靴底厚，肩膀寬是「墊肩」高，原來台上的黑臉包公即是台下的演員某人，從此「豁然心胸」，我寫我自己的字了。中間又幾次看到出土的和日本保存的古筆實物，更得知有的點畫是工具決定的，沒有那樣製法的工具，即屬同是不加刀刻的墨跡，也寫不出用那樣工具所寫出的點畫。於是注

意筆畫之間的關係，注意全字的結構，注意字與字之間的關係，注意行與行之間的關係。臨帖時，經過四層試驗，一是對著帖仿那個字；二是用透明紙蒙著那個字，在筆畫中間劃出一個細線，這個字完全成了一個骨骼；三是在這骨骼上用筆按粗細肥瘦加肉去寫；四是再按第一法去寫。經過這樣一段工夫，才明白自己一眼初看的感覺和經過仔細調查研究後的實際有多麼大的距離，因而又證明了結構比用筆更為重要。當然沒有用筆，或說筆沒落紙時，又怎有結構呢？但筆向何處落，又是先得有軌道位置。所以，用筆與結構是辯證的關係。趙孟頫說：「書法以用筆為上，而結字亦須用功。」我曾對他這「為上」和「亦須」

四字大有意見，以為宜以結構為先，至今還沒發現這個見解的錯誤，但向人說起來時，總有爭議，後來了然：「結字為先」，是對初學的人為宜，老師教小孩拿鉛筆在練習本上抄



晚年啟功

課文，只是要他記住字的筆畫，並無「用筆」可言；已會寫字，有了基礎，所缺乏的是點畫風神，這時便宜考究用筆。趙孟頫說這話時，是中年時期，是題《蘭亭帖》後，這時他注意的全在用筆。譬如中國餐的習慣是吃飯之後，喝一碗湯；外國餐的習慣是先喝湯，後吃主食。但誰也知道，只喝湯是不會飽的。於是我對先喝後喝的問題，也就不再和人爭辯了。

至於實踐，從題畫上的字稍能「了事」之後，如寫甚麼條幅、對聯等等，又無不出醜。解放後有了新興的練字機會，抄大字報，抄大字標語。這時的要求，並不在甚麼筆法、字體，而是一要清楚、二要快，有時紙已貼上，補著往上去抄。大約前後三十年，把手腕、膽子都練出一些了，才使我懂得，不管學甚麼，都要有一種動力，無論這動力從哪方來，從下往上冒、從上往下壓、從四面往中間衝，都有助於熟練提高。大字報現在已有明文廢止，也不能為練字而人人去寫大字報，這裡所說，只是我的一段經過，並且說明放膽動筆的好作用罷了。

練書法要不要臨帖？如果要，為甚麼？這是常聽到的問題。我個人認為，彈鋼琴要練名家的譜，誰也知道，不是為將來演出時，只彈這個譜子，而是為了練習基本功，從前人的創作中吸取經驗，自己少走些彎路。又有人提出說為甚麼臨帖總不能像？我的回答是永遠也不能像，誰也不能絕對像誰，如果一臨就像，還都一絲不

差，那麼簽字就不會在法律上生效了。推而至於參考前人的論說，即使是自己認為可取的論點，最好也通過實踐試驗，不宜盲從傻信。

我個人在練字過程中，也曾向書本請教，甚麼《書法正傳》，甚麼《藝舟雙楫》、《廣藝舟雙楫》等等，愈看愈不懂，所得的了解，是明白了從前聽到別人給我講寫字方法的那些論點，原來大都是從這類書裡來的。不過有些更加玄虛，有些引申創造罷了。於是我便常向朋友勸告：要學書法，有錢多買字帖，少買論書法的書；有時間多看帖、臨帖，少看論書法的書。要加聲明：這裡所說「論書法的書」，當然是指古代的，因為它絕大多數玄虛難懂。如果擴大一些範圍，凡是玄虛難懂的都可以暫時節省些眼力！

近十年來，書法又被提倡，更加為廣大群眾所喜聞樂見了。於是作為常識讀物的參考書和提供借鑒欣賞的碑帖，也紛紛出版，愛好書法的同志找我們來討論門徑、切磋技法的也日見其多。因此浙江古籍出版社要求我們編寫一本小冊子來補這個空白（當然在這本小冊子編寫、出版以前已經有了好幾本這類著作，已是珠玉在前了。我們這本不過是拾遺補缺，只算補珠玉之間的小空隙罷了）。

秦永龍同志是我們同校、同系、宿舍毗鄰、日常相見的同好、同志，他是教古代漢語、古代文字的，他對書法的研究，一方由於愛好，一方無疑的是從研究文字

變遷而來。他平時治學不苟，寫起字來也筆筆認真，一字一行以至一幅，也都各具匠心，絕不隨便。起草這本稿子，也是極費推敲，多次修改的。他還非常謙虛，因為稿中所寫的有些問題，是我們平常議論過的，所以一定把我的名字列在前邊。這篇序言，也有借紙答覆讀者的意圖，因為許多同好，常問我學書法的「經驗」，「經驗」哪裡敢說，只說「經過」，也是「甘苦」而已。因此我也順便想起，如果當代的各位老前輩、大書家，肯於各自談些「甘苦」，哪怕是小故事、碎評論，集在一起，也是我們後學借鑒的財富。拋磚引玉，借地呼籲，我想一定會有人起而做搜集編排工作的。

本稿所用插圖和圖版，一部分借自朋友所存，另外大部分是賈鴻年同志所拍攝，謹在這裡一併致謝！

啓功

一九八七年九月二日寫於北京師範大學

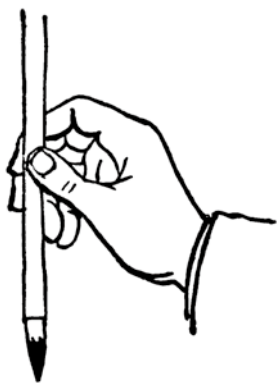
一、執筆

① 執筆方法

毛筆是我國傳統書法的主要書寫工具。拿毛筆寫字跟拿筷子吃飯、用鐵鍬鏟土一樣，如果方法不對，是費力而又難於達到目的的。所以，初學書法宜先學會正確執筆。關於執筆的方法，歷來有很多的名目，書家的意見也不盡相同。這裡主要向大家介紹一種我們認為比較科學，為多數書家普遍使用的方法，這就是前人稱之為「撥鐙法」的傳統執筆法。唐代陸希聲曾將這種執筆法的要領歸結為五個字：擱、揭、勾、揭、抵。下面依次分別作簡要的說明：

擱，就是按的意思，即大拇指羅紋處按住筆管，向右前方與食指相對用力。

押，食指彎屈下傾，用第一關節靠大拇指的邊側押束筆管，與大拇指相對用力。大拇指的擱與食指的押主要是對筆起固定的作用。



五字撥鐙法

要特別注意的是，不可用食指的中節著筆管，那樣牢是牢固了，但是不能靈活運轉。

勾，中指彎曲，指尖斜向下內，以羅紋心著筆管，勾住筆管的外側向手心方向用力。

揭，也叫格，是無名指彎屈，用指甲與肉交際處抵住筆管，向外向上用力，即與中指的用力方向相反。勾與揭主要是在運筆時能對筆起回環使轉的作用。

抵，小指彎屈如無名指並緊貼無名指。抵是對揭的輔助。

這種執筆法的優點是，五指屈伸自然得當，用力齊均；筆在手中不僅穩當，而且還便於書寫時前後左右迴旋運轉。執筆有兩點需要特別注意：第一，各個手指不要死聚在一起，無名指和小指的指尖不要扣入掌心窩內，否則在運筆時就不能靈活自如，古人講執筆要「指實掌虛」，所謂「指實」，是手指的著筆用力都落到實處，讓它們弟兄五個能齊心協力，切切實實地各司其責，各盡其力；所謂「掌虛」，就是不要緊攥五指，讓手指和筆管與手心之間自然地保持一定的距離，形成一定的空檔。「指實」與「掌虛」都是為了保證運筆的「靈活勁兒」的。有人把「指實」理解為用力死捏筆管，把「掌虛」說成是寫字時掌心處要能攥住一個雞蛋（就是說寫字時手指要始終保持一定的姿態，不能有所屈伸，否則雞蛋落地），這是附會之談，不可相信。第二，不要握筆過緊。不知甚麼人從甚麼時候開始傳起一個故事，說王

獻之六七歲時練寫字，他的父親王羲之從後邊拔他的筆，竟然沒有拔掉，因而王獻之也成了大書法家。一個壯年男子居然拔不動小孩子手中的一支筆，除非這孩子是個天才的大力士！這個故事即便當年真有，也不過說明兒時的王獻之不僅注意力集中，而且警覺性很靈，他父親來「偷襲」拔筆，立刻被他發覺，有意緊攥筆管而沒被拔成罷了。後來的人誤解為王獻之寫字時就是死攥筆管的，於是根據這個故事演繹出這樣一句話，說是執筆時要意欲「捏碎此管」。要把筆管捏碎，非使出吃奶的力量來不可。這樣過緊地握筆，腕也就死了，臂也就死了，全僵了，怎麼能使筆在手中揮運自如而把筆道寫活呢？如果我們吃飯時，也意欲「捏碎此筷」，花生豆就必定夾不到嘴裡；騎自行車要是也意欲「捏碎此把」，就勢必會摔下馬路溝。拿筆寫字難道不也是「情同此理」嗎？當然，執筆是要用一定力氣的，但用力大小要適度，既要拿穩，又要拿鬆，時鬆時緊，要隨寫字大小的不同和筆畫用力輕重的不同而自然變化，千萬不可一味地為緊而緊。王羲之拔筆的故事，歷代都有人傳播，流傳至今，不但家喻戶曉，而且成了許多家長和教師啟蒙第一課必說的「佳話」，可謂流毒甚廣，這樣的謬誤是早就應該駁正的。

關於執筆，歷來還有許多神奇玄虛的說法，比如用三指執筆，以食指、中指的指尖放在筆管前面，拇指壓在筆管的裡面，而皆作弧形捏住筆管，使虎口成圓形，

這就叫做「龍睛法」；要是虎口成扁圓形，就稱之為「鳳眼法」；還有手腕向裡扭著，又美其名為「回腕法」，等等。這樣執筆，書寫起來，既吃力又不靈便，實在是自找髒扭。「執筆無定法」（蘇東坡語），筆有大小輕重和形制的不同，字也有大小、書體和書寫處所的差異，書家自然可以根據不同的情況與自己的習慣而採用不同的執筆法，不必拘泥於一種，但是總要以運筆靈活，便於表現其點畫的藝術效果為準。

② 運腕

與執筆相關的，還有一個所謂懸腕、懸肘的問題。大約在北宋以前，還沒有高桌椅，人們席地而坐，左手拿紙卷（無紙之前是簡冊），右手拿筆，紙卷和地平面約成三十餘度角，筆和紙面垂直，右手拿筆當然只能像今天拿鋼筆那樣才合適，這就是被稱為「單勾」的執筆法。這樣寫字時，腕和肘都是無所依憑的，不想懸也得懸，因為無處安放它們。這樣寫出的字跡，筆畫容易不穩，而書家在這樣條件下寫好了的字，筆畫一定是在不穩中達到穩，效果是靈活中的恰當，比起手腕死貼桌面寫出的字來要活脫得多。從宋以後，有了高桌椅，人們坐著寫字，桌面托住了腕肘，這時如再用「單勾」執筆法，筆管就不能與平鋪於桌面的紙垂直了，於是只有把中

指放到管外，筆管才便於直立起來，與紙面呈垂直，即是今天一般的執筆方法（撥鐙法）。腕肘有了依憑，寫起字來，穩是穩當了，可是很不靈活，尤其是要寫比較大的字，簡直就揮灑不開，為了求得舒展靈活，只好主動地、有意識地將腕以至肘抬起來。至於在甚麼情況下該提腕懸肘，懸到甚麼程度，並無固定標準，應該隨著字的大小和墨氣需要而定。這好比用筷子，夾自己碗邊的小豆，夾桌面中心處的一塊肉，還是夾對面桌邊處的大饅頭，當時的辦法必然會有不同。拿筷時手指的活動，夾菜時腕肘的抬法，從來沒有用筷夾菜的譜式而人人都會把食物吃到口中。書法上關於指、腕、肘、臂等問題，道理不過如此，按照各人的生理條件、使用習慣，講求些也無妨礙，但如果講得太死，太絕對，就不合實際了。

③ 書寫的姿勢

對於經常練字的年輕人來說，養成一個好的書寫姿勢是很重要的。姿勢不對，久而成習，不但不雅觀，影響書法的藝術效果，而且對身體還有妨害。現在許多青年學生在用鋼筆寫字時，不是扭著身子就是用左手托著半邊臉腮歪在一邊，把本或紙斜放在桌面上寫；更有甚者，把半邊臉枕在彎屈的左臂肘上，側著臉伏在桌面上寫。這樣的書寫姿勢，對視力、對脊椎妨害極大，字也不可能寫好。如果練習毛筆

書法也這樣，那是絕對不行的。書法藝術最講究結體、用筆、行氣和章法，而這些只有直身正視才能諦審、把握；如果偏身斜視，勢必產生錯覺，欲正而斜、欲左而右，那就白費勁兒了。下面說說正確的書寫姿勢。

如果是坐著寫字，頭要正，身要直（但不必刻意挺得筆直，可稍稍自然前傾），兩手自然據案，把筆正立在正前方，兩腳自然分開著地，使整個身體保持平衡端正，讓每個部位都感到舒適和輕鬆。

坐著只適合於寫小字、中字，倘若要寫大字，坐著就不適宜了。因為坐著不僅視野受限制，難於統觀全幅，而且由於下身不動，運筆時就不能調動全身之力，而寫大字不調動全身之力（主要是腕、臂、腰力的協和）則不能盡勢。所以寫大字最好是站著寫，立書也必須頭正肩平。

二、用筆

漢字（特別是隸變之後的漢字）都是由不同形狀的基本筆畫組合成的，我們把這些基本筆畫統稱為點畫。點畫的種類雖然不多，但是變化卻很多。從書法藝術的角度說，在不同書體或相同書體而風格不同的作品中，每一種點畫的形態和寫法都不完全相同，也不應該相同。如果完全相同，形同孿生，就無藝術可言了。點畫的不同形態是由筆毫帶墨在紙上作不同方式的運行而形成的。如何運用筆毫寫出各種不同形狀、不同情態的點畫，書學上通常稱之為用筆（或筆法），它包含具體點畫形態的寫法和這種點畫形態的藝術效果兩個方面的內容。

用筆在書法中很重要，它是構成書法藝術的要素之一。元代大書法家趙孟頫曾說：「書法以用筆為上，而結字亦須用功。蓋結字因時相傳，用筆千古不易。」（《蘭亭十三跋》）趙氏將用筆置於結字之上，在我們看來似乎不甚適當（詳見下章《結字》），但他強調用筆的重要是十分正確的。他所說的用筆千古不易，不是說具體的點畫在書法實踐中要千篇一律，不要有變化，而是說各種不同書體的不同用筆，

古來都有一定的規範，造就各種點畫形態的運筆方法和技巧也有其常規，不是書手隨心所欲地聚墨成形就能奏效的。這正如篆刻，不同時代的不同篆刻家，他們作品的風格各有千秋，但所使用的幾種基本刀法則是大體一致的。書法也有若干種基本的用筆，初學者宜有所了解並學會運用。這些基本的用筆是：中鋒和偏鋒，露鋒和藏鋒，方筆和圓筆，懸針和垂露，還有遲速、肥瘦、濃淡，等等，下面分別加以說明。

① 中鋒和偏鋒

這主要是就行筆過程中尖鋒主毫的軌跡所處點畫中的位置而言的。中鋒也叫正鋒，是指行筆過程中尖鋒主毫始終走在筆畫的正中。這樣墨汁可以順著筆毫比較均勻地注入紙中，寫出的點畫邊緣光滑，飽滿圓渾。中鋒用筆，執筆要正，筆毫要順，筆毫屈折平鋪的方向正好與運行的方向相反。偏鋒也叫側鋒，指行筆過程中尖鋒主毫偏在點畫的一側，這樣寫出的點畫顯得輕捷飄逸、活潑灑脫。偏鋒用筆一般要使筆管有不同程度的傾斜，所以《書法正傳·八法解》中說：「偏鋒者不可使其筆正，正鋒者不可使其筆偏。」由於中鋒和偏鋒兩種用筆各有特點，在書寫中宜結合使用，可有所偏重，但不宜偏廢：專事中鋒，易陷入拘謹板滯；只用偏鋒，則易導致輕佻飄浮。有一種主張，說是寫字「要筆筆中鋒」，這在實踐中不僅很難做到，也完全沒有必要。

② 露鋒和藏鋒

這指的是行筆的起止如何處理筆的鋒芒。起筆和收筆時，有意順勢將筆的鋒芒顯露在點畫之外，叫做露鋒；設法將筆的鋒芒隱藏在點畫之中，叫做藏鋒。露鋒是順勢出入，比較易為；藏鋒則需反向施筆，做些「手腳」：起筆的藏鋒，要在下筆之時使筆的尖鋒在點畫之內處著紙而逆向輕輕用力，然後再返回運行，這就是人們平常所說的欲右先左，欲下先上的起筆方法（請注意：所謂「先左」、「先上」，意在隱藏筆鋒，並非真要朝這個方向運行一段多長的距離）；收筆的藏鋒，是在點畫即將收結時，順勢或駐或頓，而後將筆提起，也可向運行的相反方向稍稍回筆再抽筆。簡言之：露鋒須順鋒起筆，順鋒收筆；藏鋒則須逆鋒起筆，逆鋒收筆。藏鋒用筆，內包其氣，含蓄深沉；露鋒用筆，外縱其神，意氣飛揚，各具不同的藝術效果。兩種用筆不宜偏廢，否則「用筆太露鋒芒，則意不持重；深藏圭角，則體不精神。」初學者宜根據字體的需要兼而習用之。



藏鋒

露鋒

③ 方筆和圓筆

造就筆畫的起止處和轉折處的不同形狀，其方法有二種：在行筆過程中，如果用提、頓、折、挫的辦法突然改變運行的方向，令筆畫的起止處或拐彎處的外側呈現出方割或棱角之形的是方筆；如果充分利用圓椎體筆頭的外表（圓弧形）作起收，或在拐彎處作圓轉運行，沒有提、頓、折、挫的動作和節奏，令其無棱角而呈圓弧之形即為圓筆。簡言之，折以成方，轉以成圓。方筆方正遒勁，骨力外露，所以又稱外拓筆；圓筆圓活柔潤，骨力內含，所以又稱內擲筆。在書法實踐中，方圓之用，宜「方者參之以圓，圓者應之以方」（姜夔語），方中有圓，圓中有方；多方而不失於險惡，多圓而不流於圓滑。



方筆



圓筆

④ 懸針和垂露

如何處理垂直豎畫的收結？一般來說，如果豎畫在結末時用露鋒，隨著筆的提起讓鋒芒垂直順勢而出，筆道挺拔，鋒尖駿利，有如鋼針之懸，便是懸針；如果結末時不提筆出鋒，而用藏鋒頓駐作收，令其狀如露珠欲下墜而上縮，便是垂露。在楷書、行書中，豎畫居中而又突出者多用懸針，也可以用垂露；豎畫居於邊側，雖突出也不用懸針而用垂露。懸針顯得剛直暢快，垂露顯得穩重含蓄。遇到可以用懸針也可以用垂露的場合，如何選擇，宜根據章法的需要而定。

⑤ 遲速、肥瘦、濃淡

以上所講的幾種用筆，主要是說點畫的起止、轉折如何使用筆鋒與如何處理鋒芒。除此而外，運筆的快慢、筆道的肥瘦、用墨的濃淡等，也屬於用筆的範疇，對書法的藝術效果影響也很大，似乎有必要在這裡略加說明。

遲速 書法中行筆的遲速快慢沒有一定的標準，大致是因書體而異，因用墨的



懸針



垂露

濃淡而異，也因人而異。我們應該明白的是，行筆快慢遲速的不同，所造成的藝術效果是有明顯區別的。用同樣濃淡的墨，行筆快慢適當，可以使點畫乾淨利落；行筆過快，筆跡淺薄飄浮，方向位置也不易掌握；行筆過慢，則會拖泥帶水，致使氣血淤滯而無力。一般地說，寫隸書、楷書宜稍慢，寫行書、草書宜稍快；用墨較濃宜稍慢，用墨較淡宜稍快；點畫的起收與轉折宜稍慢，中途正常運行宜稍快。初學者宜依據各方面的條件細心摸索、體會，靈活把握快慢的節奏，以求取最佳的藝術效果。

肥瘦 是指運筆時筆毫下按深淺不同而形成的筆道的粗細。一個點畫之中可有粗細的變化，一個字裡也有筆畫輕重的不同。用筆的肥瘦可以體現風格的差異，一般地說，趨肥者顯得厚實沉穩（如顏字），趨瘦者顯得剛勁有力（如柳字）。然而不可過肥或過瘦，過瘦則形枯，過肥則質濁。這好比一個人，肥碩臃腫或清癯乾瘦都不可能具有雄健壯實的英姿；只有筋骨強勁而又體膚飽滿才最顯精神。古人說：「善用筆力者多骨，不善用筆力者多肉。多骨微肉者謂之筋書，多肉少骨者謂之墨豬。」又說：「有骨有肉者聖，多肉少骨者病。」這是很道理的。

濃淡 用墨的濃淡對書法的效果也頗有關係。濃淡適宜，寫出的點畫流利酣暢。如果過濃則枯澀無潤，過淡則輕浮單薄。如何才能濃淡適中，宜根據紙張的質地，



唐·柳公權《玄秘塔碑》



唐·顏真卿《多寶塔碑》

書體和書寫速度來決定。在寫字之前，最好先試一試，待調劑到濃淡適中時再正式下筆。

總而言之，書法的用筆是多種多樣的，以上我們只是擇其主要者作了簡單的介紹。在用筆問題上，我們認為有兩點值得注意：第一，各種用筆是互相聯繫又互相制約的，是一個對立統一的有機的整體。它們可以彼此滲透，相互生發。在實際運用中，不宜把它們絕對化，孤立地對待它們。第二，每一種用筆都是多變的。我們在講解時為明了起見，在點畫形態（如方圓）上只講了它們的「正體」，實際上，同一種用筆，往往因書體的不同、字的體勢的不同、章法的不同和書家風格習慣的不同等等，還有許多的「變體」。所以，在學習用筆時，宜在掌握基本方法的基礎上進一步學會變通，靈活地使用各種用筆，即對每一種點畫既能寫出其「正體」，又能寫出其「變體」。下筆之際，明於審時度勢，隨機應變，使筆鋒下的點畫形態隨時為適應結字和章法的需要而變化，做到「翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊衄挫於毫芒」（孫過庭《書譜》）。只有這樣，用筆才能生動活潑。

三、結字

① 結字是書法藝術的首要問題

字是用許多筆畫構成的，筆畫又具有各種不同的形狀，如「一、丨、ノ、ㄣ、丁」所謂點、橫、豎、撇、捺、捺、鉤等，隨著字形的需要，有多種排列組合的方式，成為「字形」，這是字的基本構造問題。每個字形的姿態，又與字中每個筆畫的形狀和筆畫安排有關。如筆與筆之間的疏密、斜正、高矮、方圓等等，都影響著字的姿態，這是書法美術的問題。這裡所說的「結字」，是指後者。「結字」，習慣上也稱「結構」、「結體」，或稱「間架」。

元代書法家趙孟頫認為，用筆與結字，以用筆為上。用筆無疑是指每個筆畫的寫法，即筆毛在紙上活動所表現出的效果。

究竟他所指的「用筆」和「結字」哪個重要呢？以次序論，當然先有筆畫，例如先有「一」，後有「丨」，才成「十」字，「十」字的形成，後於「一」的寫出。但如果沒有十字的構想或設計方案，把「一」「丨」排錯，寫成「丁」「上」，也

是不行的。從書法藝術上講，用筆和結字是辯證的關係。但從學習書法的深淺階段講，則恰恰與趙氏所說的相反。

舉例來說，假如我們把古代書法家寫得很好看的一個「二」字，從碑帖上把兩橫分剪下來，它的用筆可說是「原封未動」，然後拿起來往桌上一扔，這二橫的位置可以千變萬化，甚至能夠變成另一個字，即使仍然是短橫在上，長橫在下，但由於它們的距離小有移動，這個字的藝術效果就非常不同了。倒過來講，一個碑帖上的好字，我們用透明紙罩在上邊，用鋼筆或鉛筆在每一筆畫中間劃上一個細線，再把這張透明紙拿起單看，也不失為一個好的硬筆字。不待言，鋼筆或鉛筆是沒有毛筆那樣粗細、方圓、尖禿、強弱的效果，只是一條條的勻稱的細道，這種細道也能組成篆、隸、草、真、行各類字形。甚至李邕的欹斜姿態，歐陽詢的方直姿態，也能從各筆畫的中線上抓住而表現出來。

練寫字的人手下已經熟習了某個字中每個筆畫直、斜、彎、平的確切軌道，再熟習各筆畫間距離、角度、比例、顧盼的各項關係，然後用某種姿態的點畫在它們的骨架上加「肉」，逐漸由生到熟，由試探到成就這個工程，當然是軌道居先，裝飾居次。前人講書法有「某底某面」之說，例如講「歐底趙面」，即是指用歐的結字，用趙的筆姿，也是先有底後有面的。

② 漢字藝術結構的規律

漢字書法的藝術結構問題，從來不斷地有人探索。例如隋僧智果撰《心成頌》（或作《成心頌》），主要是講結字的。後世流傳一種《楷書九十二法》，說是歐陽詢所作，實屬偽託。書中的辦法，是找每四個字排比並觀，或偏旁相同相類，或字中主要筆畫相近，或這四個字的輪廓相近，或解剖字是由幾大塊拼成的。希望收到舉一反三之效，用意未嘗不好，但是不見得便能收到「觸類旁通」的作用。習者照它作去，還不能抓住每字各筆的內在關係。其他在文章中提到結字的問題的，歷代論書作品中隨處都有，不詳舉了。

一次在解剖書法藝術結字時，無意中發現了幾個問題，姑且列舉出來，向讀者請教：

發現經過是這樣的，因為臨帖總不像，就把透明紙蒙在帖上一筆一劃地去寫。當筆者只注意用筆姿態時，每覺得一下子總寫不出帖上點畫的那樣姿態，因只琢磨每筆的方圓肥瘦種種方面，以為古人渺不可及。一次想專在結構上探索一下，竟使自己大吃一驚。原只知橫平豎直，筆在透明紙上按著帖上筆畫軌道走起來，卻沒有一筆是絕對平直的。以前腦中或習慣中某兩筆或某兩偏旁距離多麼遠近，及至體察

編輯後記

本書是啟功、秦永龍兩位先生於一九八七年應浙江古籍出版社之約編寫的，全書由秦永龍先生執筆，啟功先生撰寫序言。中華書局（北京）二〇一七年再版，重新配圖，文本則一仍其舊。今由中華書局（北京）授權香港中和出版有限公司出版本書繁體字版。

本書系統介紹了書法學習的基本知識，對一些具體問題進行了探討，如「結字黃金律」「永字八法」等。「永字八法」歷來被認為概述了楷書八種基本點畫用筆的要點而受到推崇。然而啟功先生有不同觀點。正如他在序言中提到的，書法「宜以結構為先」，至於用筆，是在有了基礎之後，追求點畫風神才需要考究的。這對於我們認識和思考結體與用筆的辯證關係問題，無疑是非常有啟發的。這本介紹「書法常識」的小書，可望將初學者領入書法殿堂。啟功先生的書學思想博大精深，想要深入堂奧、窮源極理的讀者，可以繼續閱讀啟功先生的其他論著。

本書的再版得到了章景懷先生的支持，謹致謝忱。