

三 结构部分

(一) 笔顺

笔顺就是笔画顺序，这是书法学习中解决结构问题的第一个课题。正确的笔顺，不是由某一书家规定出来的，也不是从哪一时代订立的书写规则，而是自从文字产生以来，先民便对文字的书写有了笔画顺序的研究，随着时代的推移，笔顺便有了公认的规定。当然文字书体在不断演变，根据书体的不同，笔顺也有其差异，换言之，篆书有篆书的笔顺，隶书有隶书的笔顺，但篆、隶时期对笔顺的要求尚不严格，是到了楷书的成熟期——晋唐时代，笔顺在书家群中渐渐规范起来，尤其是楷、行、草三种书体在笔顺方面十分讲究，尽管由于草书具有特殊的结体和简捷的需要，因而在笔顺方面与楷、行书差异较大，但自身具备的笔顺法则也是极其严格的。在笔顺方面，楷书与行书基本相同，原因是行书基本上是楷书的快写，当然也因书体不同，为了结体的需要，楷书与行书在某些方面也存在着小的差异。

由于楷书是最规范的书体，所以相比之下，笔顺也最为严格。说到严格，也并非说任何书家对任何字的笔顺都保持绝对一致，因为某些字可能会有两种合理的笔顺，各取其一，未尝不可。但两种也好，三种也好，它必须是符合书法的规律，而不能是一种个人的书写习惯。

那么，正确的笔顺都有哪些意义呢？现分三点介绍：

1. 准确：笔顺正确可使文字准确，便于认读。
2. 简捷：笔顺正确可以提高书写速度。
3. 形美：笔顺正确可使字形美妙。

乍看似乎只有形美一点与书法有关，实则不然。书法的意义从来就不只是为了形美，准确与简捷都是书法的任务，离开实用的书法是

不能成立的。虽然现时硬笔或电脑打字已基本取代了毛笔的实用地位，但只要我们能够承认它是一篇书法作品，其中文义便必不可少，而且文义愈是高深，便是能提高书法作品的价值。准确地说，文义的存在就是书法实用价值的存在，企图把书法与文义割裂开来，使书法成为一种单纯玩弄笔墨的艺术，是不可能成立的，因为它违背了书法的属性和原理。

笔顺有哪些规定和规律呢？可分述于后：

1. 上下结构者，先上后下。如宫、皇、云、意等。

2. 左右结构者，先左后右。如精、神、树、榭等。

3. 上包围者，先外后内。如用、同、风、月等。

4. 左包围者，多先写上方横画，接写内中点画，最后将左竖与下方横画一次写完。如区、匹、匡等，但也有的书家先写上方横画，接写左方竖画，再写内中点画，最后写底横，亦不为错，均为合理的笔顺。

5. 右包围者，先外后内。如勿、句、匀、勾等。

6. 下包围者，先写上载点画，最后完成下包围。如山、凶、出、函等。

7. 全包围者，先写上包围，接写内中点画，最后封口，如因、国、田、日等。

以上介绍的是简单的笔顺规律，对于初学者一般不成问题。下面介绍的则是一些特殊的笔顺字例，初学者往往会感到意外的，然而，它们却是笔顺研究的重点。现举例如下：

“左”字先写横，“右”字先写撇，这是书家基本统一的笔顺，会有人问“左”、“右”上方都是横、撇交叉，何以笔顺不同？有人解释为：“左与右的笔顺不同，原是遵从古法，查《说文解字》便可知晓。”此说不无道理，但不尽然，若一味遵从古法，那么“友”与“灰”字在古

笔顺字例表

九	九	ノ		
乃	乃	ノ		
右	右	ノ	ナ	
有	有	ノ	ナ	
成	成	丨	厂	
火	火	ノ		
方	方	ナ		
分	分	ナ		
必	必	ノ	乚	乚
此	此	丨	止	
出	出	ノ	中	
步	步	ノ	中	
世	世	一	十	廿
州	州	川	州	

法中皆与“右”的笔顺相同，而到了楷书阶段，则改为与“左”的笔顺相同又作何解？原因是楷书进入成熟期以后，是以审美为第一标准的，自篆、隶而来的古法必须符合楷书的审美标准，否则便被淘汰。“右”字笔顺区别于“左”字，主要是受审美要求的制约。由于下方体形有别，导致起笔之笔顺不同。“左”字下方的“工”为上窄下宽的体形，而“右”字下方的“口”正好与之相反，所以上方体形也随之变化，“左”字上方宜横短撇长，而“右”字上方宜横长撇短，按照间架结构的规定：“横长撇短先写撇，撇长横短先写横”，只有这样字形才能完美。可知古人对书法笔顺的研究已然是至微至精了。只有在长期遵循和实践中，才能逐步领悟到内中之玄妙。

我们虽然掌握了较多的特殊字形的正确笔顺，但若我们要对其原理说得一清二楚，则等于要我们说出花是怎样的美、果是怎样的甜一样，是很难做到的。因此，我们只能简单明了地向初学者介绍这些特殊字例的正确的笔顺，而免去那些啰里啰嗦的解释，初学者不妨先是以死记硬背的方法生吞下去，然后慢慢消化、理解，渐渐就能体会到正确笔顺的妙用。下面再介绍一批重点字例的正确笔顺，为方便阅览，绘成图表：

（二）主笔与终笔

谈到主笔与终笔，乍听来，好像又回到了点画部分的论述中来，其实不然。论述一个点画的作用，应有两个侧面，第一是写好点画的方法，如中锋、侧锋、回锋和起、驻等，这属于点画部分的论述内容。第二是点画在全字中应该安放的位置，并说明它与其它点画的主次关系，这属于结构部分的论述内容。主笔与终笔的论述所强调的就是点画之间的主次关系。

何谓主笔？是指支撑全字最关键的一个点画。清代书法家冯武《书法正传》中说：“一笔是主，众笔是臣。”这是强调了主笔的作用。不过有些字的点画甚多，怎样辨明主笔呢？现在就把这方面的常识介绍给大家。

主笔首先应该是实笔，而不应该是虚笔，多为较长的横、竖、撇、捺、钩、横折、竖折等点画。如：

横：女、母、世、壬等

竖：小、东、水、车等

撇：丈、火、者、多等

捺：天、之、及、道等

钩：心、子、戈、也等

横折：勿、司、马、目等

竖折：区、匪、山、凶等

我们在前面点画部分的论述中，已经讲到了点画的虚实关系，但论述到主笔时，我们要求初学者你要把本来认定的某种实笔，再做一次分析，在较多的实笔中辨明哪一笔是主笔，进而在书写中赋予它最强的力度，使之成为全字提纲挈领的点画。除了较长的点画多成为主笔以外，有些字本无较长点画，而是由一些短小的点画所组成，又怎样辨认主笔呢？这就要看它所处的位置。判断主笔，不能单以点画的长短作为绝对标准，如“十”字，竖未必长于横，但由于重心在竖笔，所以竖是主笔。在短小点画组成的字中，如“口”、“分”，都是以横

耳

兆

母

几

亥

官

叔

亚

门

匪

无

飞

胜

龟



需要补充的一点：有些字的主笔与终笔属于同一点画，则应一律以主笔对待。如，“中”之中竖，“女”之横，“大”之捺，“也”之弯钩等，皆此一理。



折作主笔，如“以”、“欠”，都是以末点为主笔。

何谓终笔？是指最后一笔。我们前边列举的主笔字例中就有一些既是主笔又是终笔的。现在的问题是当主笔并非终笔时，如何处理终笔？回答很简单——终笔的力度仅略逊于主笔。如同说话一样，最后一个字一定要说清楚，否则听者会感到吃力。一位评书演员告诉我说，比如，说“一杆长枪”四个字，前边的某一个字没有说清楚，对听众影响不大，如果最后“枪”字没有说清楚，观众就会感到很累。写字与讲话有很多相通的道理，若是最后一笔缺乏力度，或位置不佳，将使全字落败。因此，写好主笔与终笔，是书法结构部分中一个不容忽视的课题。

下面我们举些字例阐述一下终笔的作用，前提是这些字例的终笔都不属于主笔。比如“卜”字的竖笔是主笔，点儿是终笔，这个点儿一定要点得很有力，故此，古人多把这一点拉长，以表现它的重要（见图一）；“子”字的弯竖钩属于主笔，横为终笔，这个横笔是决不能轻率的（见图二）；“才”字的竖画是主笔，撇是终笔，因为这个撇笔应该沉重，所以古人写“才”字时往往将撇笔探出竖笔，这是为了强调终笔的作用（见图三）。



（图一）



（图二）



（图三）

相比之下，主笔较之终笔更多了一个判断上的困难，初学者往往识别不清哪笔是主笔，这还要在长期实践中，逐渐弄清它，只要注意去观察，细心琢磨，识别判断主笔并不是很难的事。

在文字学方面论述更多，而是借此说明书法中的一个道理，即是在结构练习中，应该首先选择独体之“文”作为重点。如金、木、水、火、土、日、月、羊、马、竹、雨、止、戈、女、子、田、车、舟、鱼、山、人、口等等。这些独体之文是现时最常用的，后来的合体之字，则多是这些独体之文的拼合。如果独体“女”、“子”之结构未能解决，“好”字便无从谈起，还由于独体最为常用，因此古人注入法则最多。可以肯定地说，独体结构解决了，合体结构不难矣。



(三) 独体

书法，无论何种书体，何种流派，从技法上说，都有相同的三个部分：点画、结构、章法。如同服装一样，点画即是布料，结构即是裁剪，章法相当于全身服饰的搭配。每一部分都是重要的，很难区别主次，虽然我们在讲解中要分出先后，但在练习时却不能这样做，不可对某一点画进行单独的练习，因为任何点画都必须依据整个字的要求，或长或短，或轻或重。比如，同是中竖，“永”之中竖与“申”之中竖的要求并不相同；同是长横，“上”之长横与“下”之长横形体不能混淆，必须结合具体的字进行整体的临摹，只是在临摹中有所侧重，有时注意力集中在点画上，有时集中在结体上。一般说，练习点画少的字，主要为解决力度问题；练习点画多的字主要为了解决结构问题，当然在点画少的字中，也不乏有结构难度很大的字例，但大致如此。

在解决结构的过程中，首先应该弄清点画的先后顺序，即是上一讲中，我们谈到的笔顺问题，接下来，便是点画的搭配问题，即字的具体结构要求。在结构部分中，又应分为两个阶段，首先要解决的是笔画少的一些字的结构问题，这和前文所述为了解决力度问题而练习笔画少的字的意义有所不同。我们在针对结构问题而选择的笔画少的字例中，主要指那些有代表性的“文”，而不是“字”。现时对“文字”可以解释为“记录和传达语言的书写符号，扩大语言在时间和空间上的交际功用的文化工具”。但从文字学上对“文字”则是另一种解释，《说文解字》：“独体为文，合体为字。”是说文与字是两个概念。汉字最初皆为独体，如“日”、“月”、“火”、“禾”等，此谓之“文”，后将“日”、“月”相加为“明”；“禾”、“火”相加为“秋”时，即成合体，此谓之“字”。在这里我们不想

合带来困难。练习任何一个字都应有一个阶段性的着眼点，如写一个“孔”字，在重点解决点画的阶段时，应着眼于写好竖弯钩“乚”，到了重点解决部首阶段时，应着眼于写好“子”（子）。但无论是哪个阶段，都不可使“子”、“乚”分开练习。这就是整体练习，重点着眼的练习方法。



四部首结构常识

部首是书法结构中的一个非常重要而复杂的环节，按照现在词典的分类，部首大约有二百多个，若逐一加以分析和演示，将耗费大量的时间与篇幅，由于很多部首形体接近，写法类同，若一一论述也无意义，故删去大半。再有一些部首写法简单，无须细论，亦省略不谈，只对其中实用性强、难度大、有代表性的一些部首作一番较为详细的论述。

1. 部首相对固定的写法

部首多为独体文的变体而形成，如，“艸”、“竹”、“雨”、“心”、“木”、“手”，变为部首之后则写为“艹”、“𦰩”、“雨”、“忄”、“木”、“扌”。故尔，写好部首的前提是首先写好大量的独体之文，这在前文已有论述，本文不再重复。这里着重讲的是“独体”一旦形成部首时，则须保持相对固定的写法。无论部首之外的其它组成部分如何安置，部首的写法都具有基本统一、规范的写法。虽然在行、草书中部首的写法会有较多的变化，但仍然不能为所欲为，也必须有其相对统一的写法。我们讲的相对性，是指部首根据全字的要求，使其部首或高或低，或宽或窄，或重或轻而言，而部首的基本形体则无大变化。不过，就这一点笔者还要作些解释，譬如，部首中的“草头”应写作“艹”，部首中在左旁的“心”应写作“忄”，都是固定的写法，但竖心旁的原字是“心”，这就要看安放的位置，在左旁时应写为“忄”，若在下或在右时，就必须归还原貌写作“心”。所以说部首的写法是相对固定的。依此类推，如“刀”、“子”、“犬”、“水”、“辶”等部首皆已变形为：“刂”、“子”、“犾”、“氵”、“辶”等。

2. 部首练习要结合全字

既称为部首，就已说明它是全字的组成部分，不应作单独练习，如前文介绍点画一样，都要结合全字统一练习。部首的宽、窄、长、短、轻、重，都受着全字的制约，如单独练习部首会给将来全字组

盖下方。但如“家”、“宁”、“霆”、“定”等字，下方有较长的笔画，则只宜覆盖主体，可以使撇、捺或长横探出“宀”外，反之则过于拥挤，尤其像“安”字，应使“宀”变窄，以突出下方“女”之长横，这是一个特殊字例，余者都是使“宀”宽放，覆盖下方整体或主体。

练习字例：安、定、当、家、冠、霄等字。见下图



2. 辶，读 chuò (绰)，原字为“辵”，是走走停停的意思。“辶”为“辵”之变体写法，因其形似“之”，故俗称“走之”，用于偏旁。在楷书中“辶”的平捺一笔属于主笔，它比起斜横和反捺的难度都大。平捺又往往是终笔，通常起到运载全字的功能，且应用范围极广，仅《现代汉语词典》中，“辶”做偏旁的字就有二百多字，与“辶”形体相近的“辵”（同引）、“辵”等偏旁所组成的字就更多，因此，必须把这个偏旁写好。

写好“辶”的要领有以下三点：

①虽然在前文中关于点画的讲析中已经涉及“辶”的写法，但从结构角度尚须再做一些补充。其实平捺并不可写平，它的平只是相对斜捺而言，依然需要解决好一波三折的关系，即以方笔入纸，先为低头，后为扬颈，紧接迅速伏笔速行，至中部渐渐变粗，直至起刀前为平捺最宽重之处。起刀时，下伏之笔变为平起直出，

㇏部首结构字例

下面我们就重点介绍一些难度较大而且应用广泛的典型部首结合全字的写法。

1. “宀”，读 mián (棉)，做深屋讲，俗称“宝盖”。这个部首的难度有二点，首先是“宀”的长横很见功力，要求做到四个方面：“细”、“平”、“匀”、“劲”，“细”与“平”是形体的要求，此笔不应粗重，而横画务平，宁可上弓，而不可下凹，上弓尚可勉强使用，下凹则全字报废。“匀”与“劲”是横画质量的要求，要保持匀，就必须做到指、腕无丝毫的颤抖，惟此能匀，遒劲自生。要言之，点画的质量，纯属功力问题，而功力应是时间的积累。“宀”难写的第二个方面是三点一线的组合。左方和中间的两个点，加上右方的俯钩，称为三点一线。中间点原则上应取中，但由于右边的俯钩需要左斜，中间点若直取正中，必然造成视觉上偏右的错觉，因此，应中间点稍偏左，这样视觉上才感到舒服。此外尚须补充一条，那就是左点应高起，仅略低于中点为最佳，而右俯钩亦应稍微翘肩，以显示欧书方笔的特色和增加笔画的阳刚之气。关于俯钩的倾斜度，要细看字帖，先不可长，复不可直，适中为宜。横折转笔时先宜缓慢，至方向定后，笔速骤然加快，即成为前文介绍永字八法之“啄法”——“啄不可缓，缓则失势”。清黄自元《间架结构九十二法》（以下简称《九十二法》）中称其为“鸟视胸”，含义是行笔速度快，钩锋应直指前胸，像鸟儿俯视前胸一样。

关于“宀”这个部首在与下方全字的结合过程中，应注意一个要领，“宀”须宽放有余，而不应狭窄。《九十二法》中说：“天覆者，凡画皆冒于其下。”“天覆”即指带“宀”一类的部首，上方应宽放，能覆盖下方。覆盖可能是对整体的覆盖，也可能是对主体的覆盖，如，“宇”、“宙”、“云”、“雪”等字，宜上方完全覆



3.“糸”，读①mì（密）；②sī（思）。指细丝。用作偏旁多写为“𣎵”，俗称“绞丝”，亦有直接写为“糸”，欧书《九成宫醴泉铭》中多处可见。

“糸”用作偏旁多在左，亦有在下时。在左时多写为“𣎵”，在下时多写为“糸”，但亦有书家写在下方时亦作“𣎵”，如欧书《化度寺碑》中之“繫”即是。写好“糸”旁，其要领有三：

①用笔。“糸”的起笔应用啄法，即短撇，但在笔意上必须与下一笔保持连贯。第二笔可做反切一点，所谓反切是与正点用笔和形状相反的意思。此种笔法于欧书中惟此处能见，必予细察，方可发现。即便如此，欧阳询亦以反、正两种点法交替使用，因此，此处做正点亦可，只是提示临欧者当注意到这个细节。还须着重指出的是此点在欧楷中不可平行或变挑笔而向上，应是向右下方倾垂。接下去的第三笔形状像是较长的一撇，至尾部稍细，然后接连向右上方挑起，挑笔即是前文所述之策法，轻轻一挑即收，接着顺势做正点或撇形小点，应该注意的是这个点与前点的方向不同，并不在一条倾斜线上，这是写好欧楷绞丝的一个重要环节。“糸”的下方三点并不难，只是要偏左一点，给右方让出位置，下方三点的首点要稍大一些，三点顺序而均匀地向着右上方斜起。听起来可能使初学者感到笔者讲述得过于烦琐，殊不知，临帖不细，是学而不成的主要原因。

②“糸”的高度有一个相对的固定，一般是与右上方取齐，若遇右方有长竖者，则应突出长竖，如“绅”、“绫”。若遇右方体矮者，“糸”则高于右，如“细”、“红”等。

③“糸”在下时，下方三点多写为“小”，而“小”之中竖虽短，却常为主笔，因此要写得扎实有

还要做到出锋处不可无锋，又不可过锐。听来已是很复杂，实际操作起来，还会有更多的内容，必须要在实践中耐下心来，仔细临帖，稍有疏忽，便是差之分毫，谬之千里。

②在平捺中，刀锋的起处是个关键所在，起笔早了平捺就会显得很短，不能有力地托载上方。起笔晚了又显得过长，会与上方失去协调。且以“通”、“道”二字为例，刀锋起时应向右竖看齐，这是个很明确的位置，但更多的字，并不是都有这样一个明显的右竖，如“远”、“近”二字，虽亦有竖笔，但竖笔取中，若以此做刀锋起处，会使平捺变短，因此，须在不断实践中逐步把握规律。

③“辶”的左畔部分，同样是一个不可忽略的部分，如果说平捺一笔是主要表现功力的，那么，平捺上方的“ㄣ”则主要表现结体的把握能力，它与右方的搭配是全字至关重要之所在，如果稍远一些就显得全字松散，稍近一些又显得拥挤，这是一个把握结构的水平问题，是个理解问题。同样“ㄣ”又牵连着下方的平捺，“ㄣ”过高，会使平捺过于陡峭而失去平捺的平稳，过低又会使平捺过平，变成了隶书之长横而失去捺笔的意义。一般“ㄣ”的上方应略低于右，但要因字而定，亦有平于右者，但少见高于右者。简言之，平捺左畔之“ㄣ”，在结构上必须注意到远近高低四个方面，一旦位置欠佳，平捺就随之失败。“辶”这个部首写好了，“辶”等同类部首也就不攻自克。

练习字例：远、迹、道、运、逯、遭。见下图



角，但方角不可大，直竖行笔时腰部稍细，至竖笔下端复重微粗，然后起笔挑钩，钩锋角度须小。中间两画可做两横亦可做俩点儿，只要摆列均匀，笔法上并无难度。

②结构要求。无论左撇还是右竖，都必须写为背势。本来单写“月”字就不可宽放，在作为偏旁时，就更须紧凑，体形要窄长，“月”之高度，基本与右方取平，如“胼”、“胝”、“腊”之类字，皆为两平之法。若遇右方低平的字，“月”仍保持固定高度，如“肥”、“胆”等，但这类的字例很少；“月”字旁在右时，其身应低于左，如“胡”、“朝”等；“月”在下时，左撇应写为直竖，如“肯”、“青”等。但欧阳询偶有做撇时，极少。

“月”旁能写好了，其它“日”、“目”、“贝”之类部首则迎刃而解，故从略。

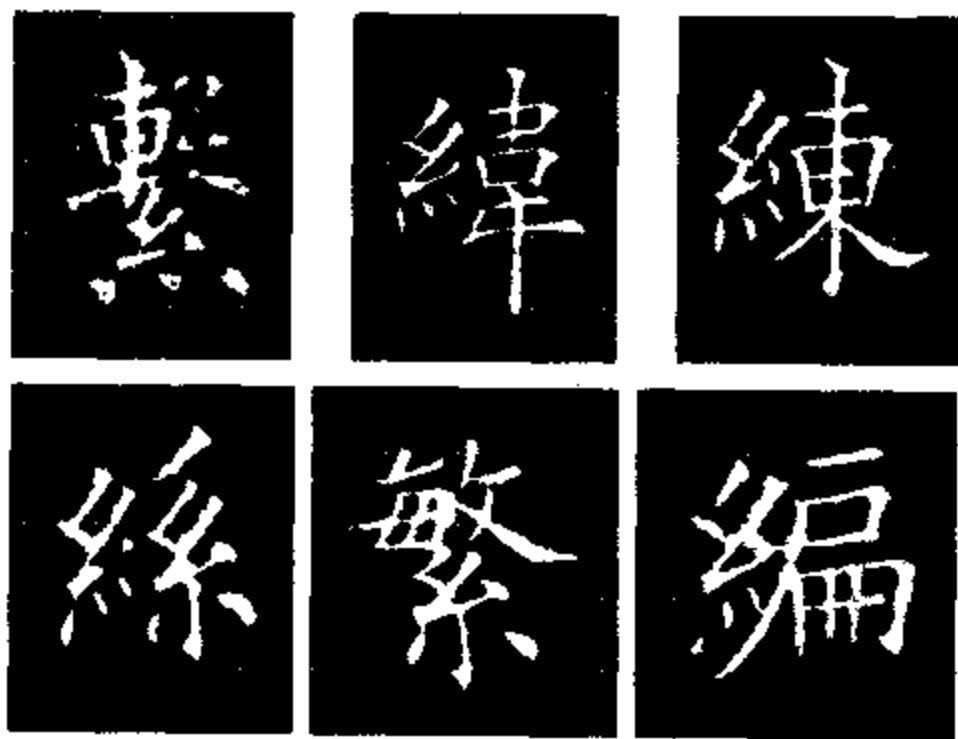
练习字例：服、胜、腾、期、朝、青。见下图



5. “冫”，这是“水”字的变形写法，只做偏旁，并居左，俗称三点水。初看三点水，难度并不大，但细审则问题多多。关于“点”的书写技巧前文已有较多的讲解，本文不做重复，这里要着重介绍的是“冫”的结体问题。其要领有三：

力，但无须过粗。若仍写作三点，则必须笔力加重并使之宽放，以擎得住上方。如“紫”、“系”、“素”等。

练习字例：系、纬、练、丝、繁、编。见下图



4. “月”有两个读音，① yuè (月) ② ròu (肉)。“月”又是肉字的变形写法。“月”字旁组成的字，多与日期、光辉有关。“肉”字旁组成的字则多与肢体有关，因此俗称“肉月”旁，“肉”与“月”虽然写法相同但却是两种偏旁。当然如“胜”这个字，既不是“月”字旁，亦非“肉”字旁，在《说文》中本作“舟”旁，后来在写法上也演变为“月”而列入字典中的“肉”部。这些问题虽属文字学的范畴，但同时也属书法研究的内容。作为书法家，若对文字学一窍不通，那是不可思议的，虽然有所侧重，但决不可将文字学视为书法之外的字外功。由于“月”与“肉”作为偏旁同写为“月”，现在我们就它的笔法与形体特征谈两点书写要领：

①笔法。“月”的第一笔长撇，应属竖撇范畴，起笔处可圆可方，行笔至腰部渐细，至下半部复变粗，结尾处再以细笔收锋，这是一个复杂的行笔过程。然而，难度最大的还是“月”字右边的竖笔，横画转折过来时稍重，应见方

练习字例：沙、河、润、江、池、沉。见下图



6.“冫”，是“阜”和“邑”的变形写法，俗称“双耳”，此偏旁在左即“阜”，在右即“邑”。这在篆书中是不可混淆的，但在楷书中基本成为一种体形。写好“冫”的要领有以下三点：

①笔顺：无论“冫”居左还是居右都是先写右耳，续写长竖，“冫”的竖笔是前文所述之努法，不再重复。

②笔法：关键在“双耳”，上耳起笔应为虚笔，露锋入纸，接下去转折处应呈方角，折笔完成后，渐呈撇状，当笔尖欲离纸之时，忽然复作虚锋向右下方曳笔，渐渐加重加粗，尾部呈弧形，近似反捺，最后向内侧起笔出钩。抱歉得很，这种笔法似乎很难讲述得十分清楚，尤其对于初学者，不经指导和示范是很难迅速掌握的。自学时要反复看帖，反复磨炼，才能渐渐掌握这种笔法，企图顿悟是不可能的，所谓“文必有年”，是说必须假以时日，同样“书必有年”。孙过庭《书谱》云：“盖有学而不成者，未有不学而成者。”所指“学而不成者”多是因为学不得法，或知难而退者。“文必有年”也好，“书必有年”也好，都是要我们付出必要的时间。

③结体：“冫”在左时应上耳稍大，下耳略小，这是为了给右方让出地步，以免拥挤；“冫”

①类别：欧书的三点水基本有两种写法。一种是前两点作为普通的点法，即瓜子形的点法，末点做挑笔，这是二王体系的基本笔法。欧阳询在做小楷时亦多用此法，但于中楷碑帖中则见之寥寥。仅见于“池”、“沉”等字使用此法，使我们至今得不出结论的有一个问题，那就是为什么每遇到“池、沉”则采用此法？如《九成宫碑》中的两个“池”和《虞恭公碑》中的两个“池”皆用此法；对“沉”字三点水的处理亦如此，如《九成宫碑》和《化度寺碑》是同样的。这其中有什么规律吗？我们现在还不得而知，但笔者以为欧阳询必然有规可循，恐非巧合。另一种是首点做短撇状（打点），次点做垂势。这也是在欧书中楷中最常见的，其出处即是魏碑。众所周知，欧阳询是南北楷法之集大成者，他以二王书法为基础，因此风华婉转，妩媚多姿，富有书卷气。在南北书风渐渐融合的过程中，欧阳询又汲取了北方碑刻中刚劲挺拔、方笔见长的特点，使南北优长融为一体，其中他对三点水的第二种处理方法，则是依据北碑而来，并成为一种基本定型的写法。

②角度：为使字的整体均匀，必须注意到三点水的形体角度，大致区别有两种，第一为直形，当右方字形较长，三点水就要写为直形，以与右方和谐，如“润”、“测”等字；当右方字形较短，三点水就要写为弧形，弧形的主要特点是中点偏左，使三点略呈弓形，如“池”、“江”等字。

③笔法：三点水的最末一点应是挑点，欧楷的挑点不可过长，用笔必须半藏半露，才能体现出方笔的特色。另须注意挑点的方向，黄自元《间架结构九十二法》中讲道：“（三点水）须使末点之锋，遥指首点之驻。”是说末点的尖锋，要对着首点驻笔之处挑起，使三点水遥相呼应，成为周而复始的循环体势。此论甚是精到，学书者不可不察。

都做向势，略呈鼓形，而欧体则采用背势，但不可过，过犹不及。“口”的四框，严格的要求是全封闭的，但亦不乏见一些古碑帖中有将上横起笔处，或下横收笔处稍留小口，亦不为错。“口”能不能写得粗细大小适当，是全字能不能写好的关键所在。须注意的是“口”常常容易写得过大，即使是与其它字同样大小，而带“口”的字也会显得大些，这是外框给我们造成的错觉。然而书法毕竟不是科学，欣赏书法时，不会有人带着尺子去计量，只要在视觉上感到不舒服，就说明书法已经失败，所以在写带“口”的字时，注意不可太大，笔画也不要过于粗重。

②笔法。“口”的写法应无虚笔，以两横两竖来说，笔笔皆应扎实有力。然而，虽无虚笔，但不等于不分轻重，按照楷书的原理说，应该上轻下重，左轻右重，横轻竖重。所以在写外框时，左竖应略轻于右竖，上横应略轻于下横。至于笔顺，一般初学朋友也会懂得，上包围的三框写完后，则填写框内，最后以下横封口。“口”的难度主要是两个竖笔，既要坚挺有力，又要写出韵味，同时还要把握好宽度与高度，确实是个很见功力的部首。

③“口”的笔法：从难度上说，它远不及“口”那样吃功夫。从笔顺上看，它与“口”相同。先谈笔法，它与“口”的不同，首先是有虚笔，在做偏旁居左时，往往是三虚一实，除右竖为实笔以外，其它三笔皆应虚锋入纸。

④结体。“口”与“口”的结体有很大差异。欧体的“口”底线一横应夹在两竖之间，即是两竖下端应探到底横之下。而欧体“口”的底横应探出右竖之外，这是结体的要求，总结一下是这样的：凡长形带四框的字底横写法应与“口”的写法相同，如“日”、“目”、“自”等字；凡方形或扁形带四框的字，底横写法与“口”相同，如“曰”、“四”、“西”等字。“口”与“口”

在右时，应上耳稍小，下耳稍大，以加重全字的分量。“卩”在左时竖笔必须写为“垂露”，在右时“垂露”、“悬针”皆可。“卩”在左时，一般与右方取齐，在右时其身应偏下，通常以下耳的钩部与左方取平，但不绝对，如“郭”、“邻”等字，因左旁体形过长则不可使“卩”之钩部勉强与左取齐，然而，又须牢记，右“卩”必须偏下，这是楷书之定法。再要强调的一点是右“卩”之竖笔往往既是终笔又是主笔，力度和难度都大大超过左“卩”，故应在练习中多在右“卩”上下工夫。只要双耳旁写好了，单耳旁（卩）则已在掌握之中，于此省略，不做专论。

练习字例：陈、险、郎、郭、印、即。见下图



7.“口”与“口”，本是两个部首，“口”读 wéi（围），同围。虽然“口”与“口”在形体上大同小异，但从书法角度看，则有很大的区别，并且其中的不同又常常是很微妙的。为使初学朋友弄懂这两个部首的写法，本章合二为一，共讲述四点要领：

①“口”的形体要求：“口”是个大的外框，俗称“全包围”，在《欧阳询三十六法》中，对此法称为“包裹”。外框的右竖笔属于主笔，随着书家风格流派的不同，在楷书的处理上也各存差异。譬如颜体，无论写“口”还是“口”，

碑帖中从大篆至楷书始终保持这个特征，到了现代的词书中渐渐改为“日”为长形，“曰”为方形，以此作为判认的标准，当然未尝不可，但作为书家则不可不知文字的演变过程。

练习字例：困、园、固、器、鸣、叨。见下图

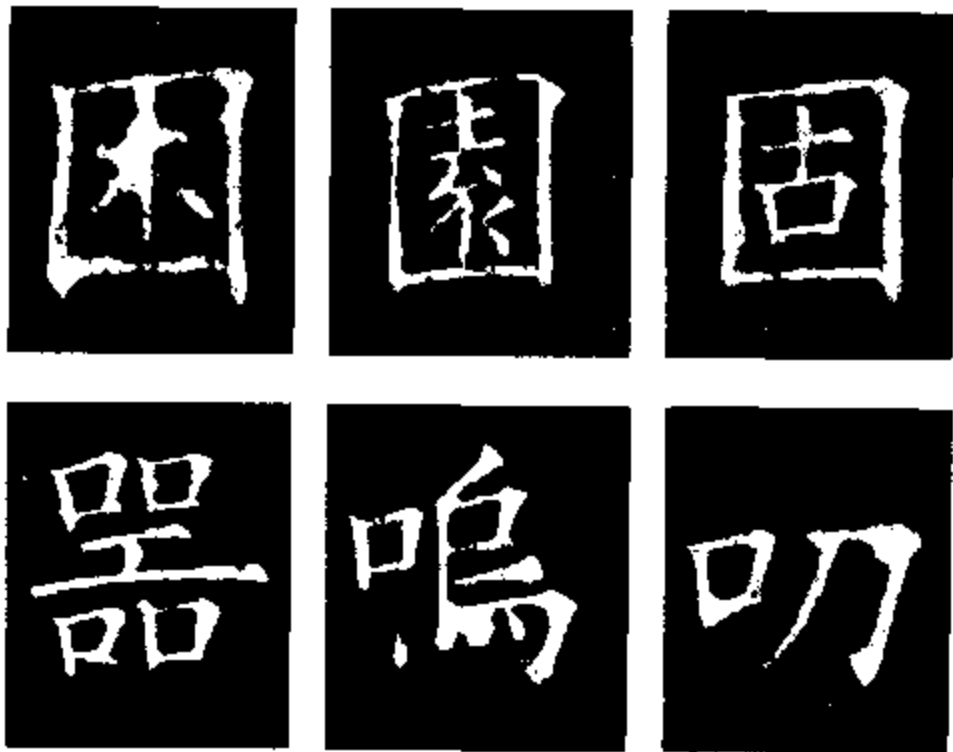
8.“女”，这个字的点画并不多，但这个字很不易写好，相比之下，“男”字的笔画多于“女”字，但“男”字却不属于难字范例。从表面看，“女”字的长横是主笔，好像难度主要在此，其实不然。能把长横写好，属于点画的基本功，而“女”字的难度主要在结体上，要而言之，下方的三角架支不好，你是休想写好“女”字的，所谓三角架，即指长横以外的三个点画。在部首中，“女”字旁是用途最广的部首之一，如果独体“女”字未能写好，下面要讲的“女”字旁写法的问题就很难解决，而且一直影响到将来行、草书的练习，换言之，你的楷书“女”字旁不能过关，行、草书的女字旁也很难攻克，它们从结体上有着必然的联系。下面就来讲析一下写好“女”字旁的两点要领：

①笔顺。常见有写女字先写横画的，大错！应该先写短撇，在笔尖欲离纸面时，忽然反转笔锋做反捺一笔，接着续写长撇，最后写横，这是惟一正确的笔顺。写“女”字旁的笔顺与独体相同，只是最后的长横变做挑笔。

②结体。关键在于“女”字的身高和中心留白。在独体中，女字是个扁形字，而在左偏旁中，它变得颀长，这是为了与右方搭配。起笔的短撇变得长了一些，而下方的反捺则缩短了许多，这是为了不使反捺妨碍右方，最后的挑笔应是左面伸长右面收缩，一般不可探到长

的不同还表现在形体上，除了大小之别，“口”的宽度上下基本相等，而“口”应是上宽下窄，略呈扇形。以此类推，“日”、“四”、“西”诸字均是一法。至于写“口”时要不要全封闭，也没有硬性规定，上横起笔处封不封口可随意，但下横必须填满并探出右竖外。

⑤在楷书法则中有明确规定：“左旁小者齐其上”（见《黄自元九十二法》）。凡是居左且属小型的偏旁都要求上端基本与右方取平，如：“土”字旁、“山”字旁、“日”字旁，皆此一理。但缺少书法常识的人，常常把这些偏旁写在左方的中间位置，是错误的。附带讲一下关于带四框的字形是否必须封闭的问题，严格地讲，在楷书中，带四框的字应该是全封闭的，至少说欧阳询的中楷是这样的，是否百分之百都是全封闭的，似乎也不必要讲得那末绝对，但在欧书小楷中，是可以见到第一和第二笔的衔接处是留有缝隙的，看来相比之下小楷要随意得多。不过，有两个字要注意，即“日”与“曰”。在楷书中，写“日”字必须是全封闭的，而写“曰”字，应使第一和第二笔之间留有缝隙，古碑帖中多是如此，其原因是在大篆中，“曰”属于会意字，表示说话必须张口；“日”是象形字，应是全封闭的。很多古碑帖在书写“日”与“曰”时，体形甚为相似，惟独上横起笔处是否封口则是判认“日”与“曰”最重要的根据。在古





原来字形写好，作为部首并无特殊写法。不过需要注意迎让关系，在后文“让右”与“让下”的结构论述中再做详细介绍。另如“豸”、“亅”、“亠”、“扌”等部首，虽亦属变形写法，但难度并不大，相信初学朋友必能自行攻破。



撇的右方，以充分为右方留出空间。所谓“中心留白”，是指“女”字中心留出的空白，在写“女”字旁时，留白应是三角形，若中心留白不准，就能断定“女”字旁没能写好。这需要反复锤炼，耐心临摹。

练习字例：如、妙、始、姁、姬、嫫。见下图



9.“子”，单写这个“子”字，读jié(节)，作为偏旁，它则是“子”字旁，只是在左时，为使其形变窄，才将长横改为挑笔，于是“子”变形为“孑”。从书法意义上讲，“子”字旁并没有很大的难度，我们把它拿出来当做重点部首加以讲析，主要意义是介绍一个部首出现在不同的位置时，应有不同的写法。当然，在前边我们介绍的一些部首，也存在这个位置问题，但不像“子”字更具典型性，“子”字旁常可以出现在字的任何一面，而写法却要求各有不同。比如写“孔”字，“子”在左，应使横画变为挑笔；写“孟”字，“子”在上，须形扁且横短；写“好”字，“子”在右，须身长横短；写“学”字，“子”在下，须身矮而横长。有趣的是曾有人将“孔孟好学”这句非常有勉励意义的话组成了一个整体，写为如下图之形状，恰好“子”在正中心，说明“子”字可以出现在字的四面。无论是编组的合理性，还是思想性，都不知比那俗不可耐的“黄金万两”、“招财进宝”等等要高明多少倍。

以上所介绍的是重点部首的写法，这些部首的特点是为了结构的需要而采用变形写法，并具有一定的难度。其它如“言”、“风”、“车”、“鬼”等部首，一般不采用变形写法，只要能把

比“三”字困难得多。不论横向还是纵向，每增加一个排叠，都会大大地增加难度，这是基本功，是靠苦功夫练成的。《欧阳询三十六法》中将“排叠”列为第一法，“排叠”就是特指点画间距而言，我们将“排叠”一词换为现代的词语“间距”，是为了使广大的初学者便于理解，其中的道理则是一致的。《欧阳询三十六法》在“排叠”一法中说：“字欲其排叠疏密停匀，不可或宽或狭……调匀点画是也。”并且列举出“书”、“卢”、“翼”等字例（见下图）。写好这类字除了注意横画间距相等之外，还要同时注意以下三点：

①如“书”第一间距应稍宽，以下皆相等。莫以为只要横画排叠便一律相等，个别地方是有宽狭之分的，原因是“书”字的第一横是接连转折一笔的，在横画密排的字中，一旦有其它竖笔或点、撇等笔画的插入，“相等”就会被打破，这是必须要注意的，如“有”字，横向第一个间距宽于下方，就是因为有撇笔的插入。此类字很多，诸如“真”、“百”、“音”等。

②无论有多少横画，只可以有一个长横，仍以“书”字为例。楷书多以第二横画为最长，隶书则常以第5横为最长。另如“西”，楷书中多以首横居长；亦有以中横为主的，如“青”；应以底横为主的，如“亘”。这似乎只能死记硬背，并无规律可循，其实不然，开始时应当死记硬背一些字例，积累多了，便从中悟得规律。



③错落排列。有些字虽然笔画很多，但未必都在一个方向上排列，往往忽略了它们的间距相等，比如“开”字（见下图）“门”的两扇基本是对

（六）点画间距

在楷书中，每个点画都有相对准确的间距要求，没有相对准确的点画组合，就不能称其为楷书，这是楷书在结构中的一个重要方面。如同建盖一间房子，它的墙砖、栋梁、台阶等都必须符合绝对准确的比例要求，这是房屋结构的最普通的常识。然而，房屋所指的间距应是绝对的，而书法中的间距则是相对的。同样是写汉字，书法决不可以像写美术字那样机械地要求点画间距的绝对相等，因为美术字的间距比例是可以用尺子来计量的，而高水准的书法要求则是一任天成，所以才能表情达意，这是美术字不可能做到的，因此，书法中的点画间距的准确性是相对的，这，既是受意识和感官的支配所决定，又是受意识和感官的局限所造成的。故尔，书法中所谓的“横平竖直”都是相对的，它本来就不存在绝对的平与直，企求绝对的平与直和绝对的间距相等是人力不可能做到的，真的做到了，倒是适得其反，必然会使字的整体结构呆板死滞，就会给人感到雕琢、造作，反为不美。因此说点画的间距应是相对准确的，但又应是精确的。

如今在爱好书法的人群中常流行一句话：“书无定法。”意思是说书法不应有固定的法则，大错！特错！“书无定法”何言书法？现在所论述的点画间距，就是书法其中的一个重要法则——排叠法。精确的点画间距是书法中的重要法则之一，此虽相对，但必须力求精确，舍此便不足以为法，楷书尤其如此。若以“书无定法”来掩饰自己的不通法则，便是自欺欺人。下面用字例来讲述这一法则。

横画，在前文“点画”中我们曾以“三”和“三”为例，现在仍以这两个字为例，论述一下横画的间距。如“三”字，当中的两个间距必须相等，这是很容易做到的，但“三”字作为四个横画，中间出现三个间距，欲使其相等，就

(七)让右与让下

学习书法,必以古法为准,古碑帖若金山玉海,无法不备,“取之不竭,用之日新”,而今天的书坛之时弊则是“朝学执笔,暮已自夸”,未窥堂奥,便自鸣创新。更有甚者,将陋习视为风格,将丑怪称为美善,形似怪胎,面目可憎,以包装炒作为能,以趋炎附势换得名利。这种肮脏的“字外功”竟将一池清水搅得浑浊不堪。此虽有故,然既成现实,遂谬种流传,贻害青年。欲改变书坛的这种混乱局面,必须注重对青少年进行正统的书法教育,将来随着社会风气的渐渐好转,书坛乃可回归正路。所谓正路,特指对古代法书和优秀书论的卓有成效的继承和发扬。

一位书界朋友对笔者说:“未学古法十年以上者,不足与之论书。”此话虽不无道理,然则学习古法,亦应择善而从。并非凡古人书论或书法皆可效仿。如清代包世臣所著《艺舟双楫》和康有为所著《广艺舟双楫》中扬碑抑帖之说就未免偏激,他们所啧啧称道的魏碑中也有不少是不足以为法的。特别是康氏的尊碑论是有其历史背景并与其政治主张相联系的,到了晚年,他终于吐露真声:“前作《书镜》(《广艺舟双楫》亦称《书镜》)有所为而发,今若使我再读《书镜》,又当尊帖矣。”可知康氏的扬碑抑帖之说,原是“有所为”而发的,并且从他的若干手札中可以明显看出,他本来就是临帖出身的人。在政治方面,他的“变法维新”失败以后,流亡于国外,继续在文化方面导演“维新”,他所谓的“有所为而发”,暴露了他的书法主张是服务于他的政治主张的,而并非他本来的学术主张,可见盲从是危险的。

不仅如此,即使是纯学术主张,乃至古代的优秀书法论著,也应该细心体味,不可一味盲从。比如《欧阳询三十六法》所阐述的结字要领,本是没

称的,因此横竖的间距易为发现和掌握,但常被忽略的是“门”中的“开”字,无论从横向还是从纵向看“开”与“门”的笔画间距都是相等的。带着问题再去对照字帖,便会一目了然,并且记得更牢。不须重复,其它竖、撇、点等笔画的排列均属一理。

我们不必列举更多的字例,只是通过本章,向初学者做以提示,要求大家在临帖时注意到点画的间距比例,这样便会较快地解决结构问题。



让右的原理，这里既有文字的原因，也有文化心理的原因。《汉字学概论》就此论述道：“汉族人以平衡匀称称为美，这种观念体现在许多文化现象上，如近体诗中的律诗便更受人们的喜爱，其原因之一，即是它通过中间两联使用对仗而产生平衡匀称的审美效应，在这种审美观念的深刻影响下，汉字产生了结构上的内部平衡规律，也呈现出独特的方块形状。受内部平衡律和方块形状的制约，汉字有些偏旁往往要发生变形，这也是为了追求一个汉字书写单元的和谐、平衡、匀称、整齐。汉字左侧形旁的变形，也与先秦两汉人‘右尊左卑’的观念有内在的联系。《史记·廉颇蔺相如列传》说：‘以相如功大，拜为上卿，位在廉颇之右。’张守节《史记正义》解释道：‘秦汉以前，用右为上。’带着这样的有色眼镜，汉人在审视占汉字大多数的左形右声的形声字时，在他们的意识里或下意识中，一定有左侧形旁为卑而右侧声符为尊的或清晰或朦胧的认识。”该书还具体到“阝”（邑）旁时说：“值得注意的是，同一个偏旁，当它是形旁时虽在右侧也变形，而做声旁时，虽在右侧却不变形。如‘邑’字，它在右侧作形旁时都变作‘阝’，当它做声旁时，在右侧却不发生变形，如‘挹’、‘悒’等字。这种现象说明，先秦两汉人确有‘声旁为尊’而‘形旁为卑’的观念。”除了“阝”旁外，另如“刀”旁亦如此，做形旁时虽在右侧亦变形为“刂”，而在右侧做声旁时则正写为“刀”，如“叨”、“劬”等，并在笔法上也总使居右者略重于左。

以左让右既然形成规律，那么上下结构的字形也必以让某一方为主。从历代书家字迹分析，尤以楷书最为明显，形成以上让下的规律。且看以下字例：“昌”字，上“曰”小而下“曰”大；“炎”字，上“火”捺缩，下“火”捺伸；“多”字，上撇短而下撇长（见下图）。从这些上下形体相同的字例中，可以看出写法的不同，

有争议的，但若深究细研，则会觉察到有些方面尚须调整与补充。至于《欧阳询三十六法》是否出自欧阳询笔下，或系他人伪托之作，已早为书界所质疑，本书不做详析。但其论述的法理则为书界始终视为经典，其实并不尽然。譬如《三十六法》中“相让”一则，讲述的就过于笼统。“相让”法云：“字之左右，或多或少，须彼此相让，方为尽善。”诚然，左右结构的字，或上下结构的字，应当互让，但必须确立主次关系，即以次让主为前提，笼统讲“相让”，则易使主次关系混乱。此论在清戈守智《汉溪书法通解·结字卷第五》中解释得较为精确：“事有相让，则能者展长，地有相让，则要处得势。”这里说的“要处”，即是主要方面，那么，字的主要方面在哪里呢？当然有其规律：左右结构者，以右为主；上下结构者，以下为主。这样就是说左右结构者，宜让右；上下结构者，宜让下。何以得出这样的结论？试看古代优秀楷书碑帖中，凡左右形体相同者，皆左缩而右伸，如“林”、“競”、“絲”等字，最能说明问题。凡居左者，多处于从属地位，所以左偏旁多采用变形的写法，如“林”字，左“木”捺变为点；“競”字，左“竞”仰钩变为垂势；“絲”字，左旁“小”变为三点，而右旁皆保留原形，这便是左右结构的字以让右为主的特征。见下图



论到让右的规律，主要是对一些形声字的处理时，应使居左的形旁采用变形写法。如“亻”、“彳”、“亅”、“扌”、“孑”、“彳”、“糸”、“阝”等都属于在左的形旁，这些变形的写法都是让右的表现。论到

（四）三合

汉字形体千姿百态，结构极为复杂，在书法方面必须给予精细的研究才能渐渐摸索到规律。然而，我们无法逐字精细解剖，只能抓出一批有典型结构特点的字例来进行研究，逐步认识汉字结构的原理。本文欲对三合体的字形做一番解析。

所谓“三合”是指由三个独体组合而成的汉字，这其中分为横向三合，谓之“三排”，纵向三合，谓之“三停”，上一下二，谓之“三匀”，上二下一，谓之“三联”。下面分别列举字例，讲述其结构要领。

1. 三排，即横向三合。从结字的比重讲，中间略轻，如“御（御）”字，重量主要放在最后的“卩”字上，而从形体上讲，中间“主”字却不可矮，应高于“卩”，并保持中正，不得偏侧。三排之字最忌三平，三平则无起伏，无起伏则板滞。因此必须使形体错落有致，故一般三排字形常使中间突出，如“御”、“微”等字。但不尽然，尚须因字制宜，如“狱”则以后者居高；又如“极”字应以左旁居高，见下图



2. 三停，即纵向三合。结字之比重，依似三排，重心在下，中间略轻，但突出部位则不似三排字形多在中间，三停的突出部位可以分别出现在上、中、下三个位置。但一个字只能突出一个部位，不可双峰对峙，横向三排亦是如此，这是书法之定法。如“灵”、“宁”“蓝”等字，突出部位各有不同：“灵”字应突出上方“雨”头之长横；

都是以上让下为形体特征。此外，与左让右的道理相同，有些在上作形旁的部首也采用变形的写法，如“草”做“艹”，“网”做“囧”等，即使“雨”、“竹”、“爪”等部首还能做到基本形体可识，但已然是很大程度上做了变形处理，而变形的特点是上方宽而薄，为下方让出充分的空间，包括用笔的力度也都是以下为重。如“苗”、“笋”、“罪”、“震”等，都是下方保持原形，而上方做了不同程度的让步。



强调左让右和上让下这一规律性的写法，不等于否定“相让”的原则，既然是多字素的组合，必然要相让，包括在右的形旁，如“卩”、“刂”等，在下的形旁，如“灬”（火）、“木”（木）等都是让左和让上的表现，但比重是不相同的。

练习字例：猛、裕、蹉、萧、霞、罪



于上方时，就显得整体字形失去平稳。正确的写法是使上方“金”字撇笔略缩，捺笔做反捺，使左右对称，则全字停匀。

③其它如“岭”、“罢”、“霜”诸字并不难，要之，紧凑不可松散，参考前文论述左右结构之法，再将顶端字形写正，上端或宽或狭，皆因字而定，不可与下方等同宽窄（见下图）。不过，有一点尚须补充：古人写“山”字头，常见向左倾者，但又不尽如此，同是“山”字头，应分正、斜两种，如“岂”、“瑞”等字，“山”头皆明显左斜。而“岭”、“崇”、“嵩”等字则“山”头居正，这原是有依据的，在大篆中“岂”、“瑞”等字之“山”原做“𡵓”，字义与“山”无关，故后人将“岂”、“瑞”等字皆写做斜山以示与山的区别（见《说文解字》）。初学者不可凡见“山”头必取斜势或正势，要之，精通字理，方可无误。（见下图）



4. 三联，即上二下一的组合体。如“望”、“螯”、“声”等字（见下图），这种三位一体的组合，难度明显大于“三匀”。“三匀”类字只要摆列匀称即可，而“三联”，则是要把三个组成部分有机地结合在一起，这类字明显看出主次关系，即上方两个部分处于从属地位，下方立于支撑位置，上方的两个部分又并非并列，应是左大右小，左长右短，当然，比例不可过于悬殊。比如“望”字，“亡”须下垂，“月”

“宁”字应突出中间“丁”之长横；“蓝”应突出下方“皿”之长横（见下图）。这些都是固定法则，无论何种流派楷体都不可更改。



3. 三匀，即上一下二的组合体，亦有将此称之为品形三合者。但品形只代表三个同形独体的组合，如“晶”、“磊”、“森”等字，上一下二的字形很多，恐非品形所能概括，准确地说，品形只是三匀字形中的一类。下面我们以“品”、“鑫”、“罢”、“霜”四字为例，述其要领：

①“品”由三口组成，结体要求上“口”必须居中，下方双“口”并列，重量比较：左“口”最轻，上“口”次轻，末“口”最重，但又不可过于悬殊，要求基本匀称。见右图



②“鑫”字虽与“品”形接近，但难度要大得多，首先因为笔画较多，不易协调，更重要的是三个“金”字难于组合，只有左边“金”字将捺写为点而无争议，另外两个“金”之捺笔谁缩谁伸是写好“鑫”的关键所在。按法则的规定，应是“雁不双飞”，即一字之中不可有两个捺笔，这无论是隶书还是楷书都必须遵守。还由于欧阳询楷书中“鑫”字罕见，因此初学者对如何写好“鑫”字常常处于无奈。其实，虽无古迹可循，却仍有古法可依。比如，我们在古碑帖中找到楷书的“森”字并不难，“森”同样有三个捺笔，而书家一律将上和左之“木”捺笔做点，使最后“木”之捺笔放出。“鑫”字本该依此而行，何故使人彷徨？原因是初学者常习惯于把上方的“金”写得与左旁的“金”的形体相同，即撇很长，捺笔做短点。当将此置

(九)斜势

有一类形体倾斜的汉字，虽然笔画并不很多，但却不易把握。这类字也有左势也有右势，初学者经常把它们写得东倒西歪，不成字样。由于这类斜势字多为常用字，所以成为我们重点研究的课题之一。

斜势字的特点往往缺少长横大竖，更谈不上横平竖直。它们多是由一些撇、挑、纵戈、仰横等笔画所组成，故此形成斜势。典型字例如：“多”、“勿”、“乃”、“母”等字（见下图），皆属于左势者；



“戈”、“夷”、“七”、“以”等字（见下图），均属于右势者，都是一些常见而不易写好的斜势字。写好这些字的

要领是一定要牢牢把握住字心，所谓字心就是指字的中枢。



《九十二法》说得很精确：“体虽宜斜，字心必正。”既称斜式则不可不斜，不斜则无势态，虽是楷书亦必千姿百态，如一律方正，便索然无味。一如舞蹈，形体虽俯仰摇曳，但重心不失，字亦同样，重心保持安稳，则无虑字势之斜正，更因其倾斜而生妩媚，欧阳询楷书

须偏上，下方“壬”字又须略偏右，不可直取中线。用通俗的语言说，它们三者是互相咬在一起的，拿掉任何一个部分，就不成字形。这类字难度虽大，但一朝写成，字形是很漂亮的。无须多讲，在临帖时注意到上述要领，反复练习，“三联”是不难攻克的。



之，细心、耐心会给你带来满意的成果，企图一语道破天机，随而顿开茅塞是不可能的。

在“戈”的练习中，还要注意上方横画应抗肩取斜势，包括“曳、夷”上方都略向右上倾斜，以与“戈”钩呼应。

至于另有一些斜势之字，如“此”、“也”等，原属正势，但古之书家厌其板滞，故使其平横变为仰横，尽取倾斜之势，最后用竖折一笔，使全字平正，尽显其生动。



尤其如此，恰如一名技艺高超的登山运动员，专能在奇险中保持重心的平衡，故而直攀千仞而有惊无险。清代著名书家王文治盛赞欧书云：“以险绝为平，以奇极为正”，诚为知言。

让我们针对字例进行解析。如“多”字，看来四撇排叠，一式左倾，若骏马狂奔，其势难遏，但很小很小的两个点，穿插在四撇之间，朝着相反方向用力切顿，恰好起到了纆索的作用，即使马到悬崖，也能使其戛然蹄止，可见点儿虽小却功效甚大，依赖它保持了全字平衡。特别作为“多”字的末点，正处在了重心位置（重心不能解释为中心），起到了四两拨千斤的作用。再如“勿”字看似三撇加一横折，一式向左，而且又无其它点画的制约，何以使其停匀？原因在于勾趯之法，使其定位（《九十二法》称短而斜的横折钩为勾趯法），首先横折一笔，须笔力极强，加之折钩之锋暗与三撇交叉，方使字心安稳。“多”、“勿”明了，“乃”、“母”可通。

右势的字例中，多存在有纵戈之法（明代李淳《大字结构八十四法》称“戈”之“乚”为纵戈），前文已对纵戈之笔法做过论述，此不重复，现就“戈”之结体特点再做分析：“戈”字的重心定位，容易误解，看似“乚”与“ノ”的交叉处成为字心，实则不然。若依赖这个交叉寻求平衡，那么“弋”（音 y i）字又当如何处之？“戈”字的重心是凭借“乚”自身的强化，使字心取正。我们应该懂得，“乚”是不能单以倾斜而取势的，那样会斜而无韵，并且字心也会失衡，虽然必须带有弧度，而弧度又不可过，过则弯弱乏力，只有适度，才能既保持重心，又富于韵味，但这是个度的把握，属于功力问题。因此，在前文的“点画”讲述中我们强调了它，现在又从结构中再次强调它，由于“乚”本身具有笔画和结构的双重意义，很难做到毕其功于一役，需要反复临摹，加深理解，才能逐渐解决，当然，明师的正确示范也是必不可少的。总