

「 书法技法讲坛 」

SHUFAJIFAJIANGTAN

行书技法 41 例

吴慧平◎主编

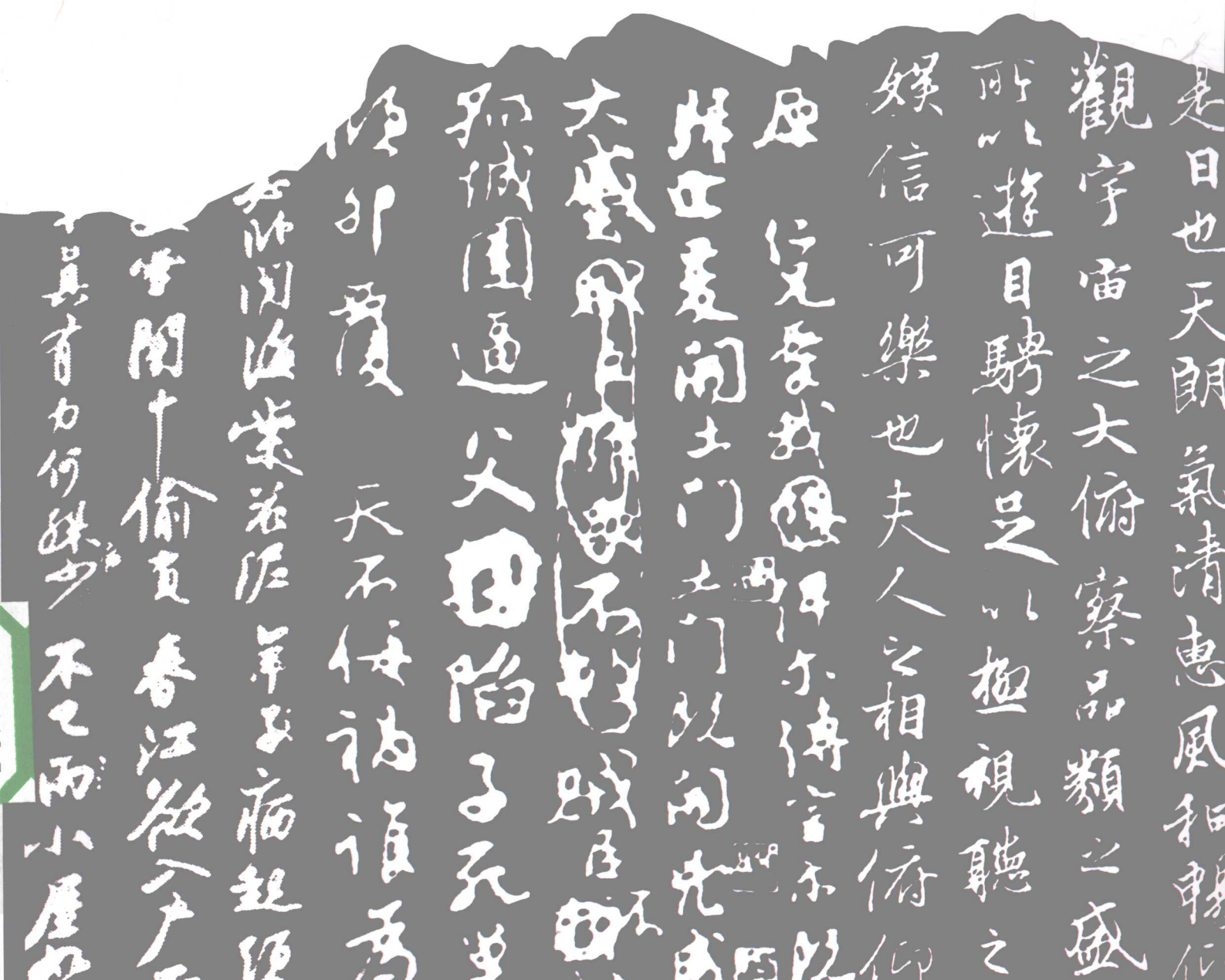
张传进◎编著

APG

安徽出版集团

安徽美术出版社

ANHUI MEISHU CHUBANSHE



「书法技法讲坛」
SHUFAJIFAJIANGTAN

行书技法41例

吴慧平◎主编

张传进◎编著



安徽美术出版社

安徽出版集团

ANHUI MEISHU CHUBANSHE

古今橘洲水宮無限
景載占謝公道
半歲依情竹三時香好
花樹願慈泉照點盡

吳江垂如亭作
斷雲一片洞庭帆玉破
魚霜嫩柑好作新詩健
岸垂虹秋色滿東南
浮雲似霜氣清發不

图书在版编目(CIP)数据

行书技法 41 例 / 张传进编著. —合肥: 安徽美术出版社, 2008.8

(书法技法讲坛 / 吴慧平主编)

ISBN 978-7-5398-1931-0

I. 行… II. 张… III. 行书 - 书法 IV. J292.113.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 083148 号

丛书策划: 秦金根

责任编辑: 秦金根

装帧设计: 

【书法技法讲坛】

行书技法 41 例 吴慧平 / 主编 张传进 / 编著

出 版: 安徽出版集团 安徽美术出版社

地 址: 合肥市政务区圣泉路 1118 号出版传媒广场 14F

邮 编: 230071

发 行: 全国新华书店

<http://www.ahmscbs.com>

印 刷: 合肥华云印务有限责任公司

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 7.5

版 次: 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5398-1931-0 定价: 22.50 元

编者的话

魚霜破柑好作新詩
垂虹秋色滿東南
浮、五湖霜氣清漫、不

现在市场上的书法技法类图书可谓铺天盖地。大凡选择一帖,以笔法、结构等分类分析,或名 100 解,或名 30 天速成等等,不一而足,其内容或曲解古人而为伪技法,或重细枝末节而过于繁琐不可操作。所以,此类图书之作用可谓能领初学者入书法之门,而其使人误入技法之歧途则罪莫大焉。

本丛书《书法技法讲坛》力避上述技法类图书的弊端,以期还原古代书法技法的本真。本丛书以具有一定基础的书法爱好者、专业学生和教师为读者对象,取中端定位,在撰写和编辑过程中希望达到以下特点和优势。

一、宏观性、客观性、综合性、比较性。本丛书将写作的思路放在书法史的大环境中,每种书体选择书法史上不同时代不同书法家的有代表性的作品 10 种,以它们为范例展开比较、分析和综合。立足宏观技法,避免细枝末节,以期通过图片直接客观地反映书法技法的真实状态。

二、以点带面。每种书体在不同的时代和不同的书法家手上,技法会有不同的表达。比如平正,楷书中的《张猛龙碑》、《张黑女墓志》和欧阳询的《九成宫》、颜真卿的《颜勤礼碑》、赵孟頫的《三门记》皆符合此审美特征,然而其审美内涵却又有差别。再比如方笔,《张猛龙碑》和《龙门二十品》则又不同。本丛书旨在通过图例将技法在不同作品中的表现呈现出来,让读者以点及面,了解整个技法史的发展轨迹。

三、以图例说话。本丛书的客观性展示重要的一点就是以图例说话,而作者的简明扼要的解说旨在抛砖引玉,对特定技法更多的理解在于读者读懂图例。所以本丛书图例的编辑力求使读者可以直接进行比较和综合等思维活动。本丛书将图例以分类表格的形式呈现出来,让读者一目了然,省却读者需整理而费的时间。

本丛书先出 5 本,分别按篆、隶、楷、行、草 5 种书体分类。每种书体的技法数量不作硬性的统一规定,而是根据实际情况,行其所当行,止其所当止。所以每种书体成册的印张数也以行文来定,并不整齐划一。

本丛书历时两年打造,寄托了作者和编者的愿望,即以我们严肃细致的工作态度为读者朋友提供书法技法锤炼和提升的阶梯。

知老之將至及其所之既倦情
隨事遷感慨係之矣南之
欣俛仰之間以為陳迹猶不
能不以之興懷况脩短隨化終
期於盡古人云死生亦大矣豈
不痛哉每攬昔人興感之由
若合一契未嘗不臨文嗟悼不

目 录

魚霜破柑好作新詩
繼采
芹垂虹秋色滿東南
浮五湖霜氣清漫石

总说 行书源流及技法概述	1
第1例 点之法	14
第2例 横之法	19
第3例 竖之法	22
第4例 撇之法	25
第5例 捺之法	27
第6例 钩之法	29
第7例 转折之法	31
第8例 合理用毫	32
第9例 起笔、收笔	33
第10例 强化呼应	36
第11例 中侧互用	38
第12例 绞转用锋	40
第13例 沉着痛快	42
第14例 改变笔顺	44
第15例 奇正相错	46
第16例 疏密得宜	48
第17例 同形异构	50
第18例 同笔求变	52
第19例 省简笔画	54
第20例 因境立形	56
第21例 收缩夸张	58
第22例 匀称参差	60
第23例 左重右轻	62
第24例 由法求理	64

第 25 例	连绵组合	66
第 26 例	相邻组合	68
第 27 例	体势组合	71
第 28 例	跨行组合	74
第 29 例	常用章法	76
第 30 例	大小错落	79
第 31 例	横向对比	81
第 32 例	以斜为正	86
第 33 例	行间破空	88
第 34 例	直线贯气	91
第 35 例	曲线贯气	94
第 36 例	平行贯气	96
第 37 例	笔分轻重	99
第 38 例	前后照应	101
第 39 例	题款多变	104
第 40 例	变化中求和谐	107
第 41 例	行书墨气	110



总 说

行书源流及技法概述

行书萌发于两汉,作为字体正式登上历史舞台,经过数百年的发展衍变,到东晋进入成熟期。东晋偏安江左,政治现实严峻。在文化上,士大夫们崇尚文学,清淡之风盛行。文人们需要心灵的解脱,游心自然、寄情书法遂成了一部分人的生活方式。书法在世家大族流风相扇、竞能斗胜中,表情达性的功能被强化,内涵得到扩展,获得了长足的进步。另一方面,由于书法至汉魏之际,众体悉备,诸法纯熟,去古未远,晋人既能上承汉魏古风,又能增损古法,自出新裁,使得行书取得了巨大的成就。东晋诸家之中,最负盛名的是王羲之和王献之父子二人。

王羲之(公元307-365年),字逸少,琅琊临沂(山东)人。因官至右军将军,故又称“王右军”。他在书法上最突出的成就在于他能“增损古法,裁成今体”,在汉魏以来质朴风气的基础上创新出一种妍美流便的行书。其代表作《兰亭序》被誉为“天下第一行书”。历代评论家对他的行书无不赞美备至,他的行书雄逸遒劲,不激不厉,是力度与风韵的完美结合,动势与静态的高度统一,无论在用笔、结体还是章法上,风格特征都十分鲜明。

王羲之的行书在用笔技法上,一是变方为圆。在笔画转折处,楷书用折法,折以成方;王体行书用转法,转多成圆,且转中含折意,因而笔画圆健而富于弹性,给人以云卷霞舒的艺术感受。二是变长为短。在所有笔画中横、竖、撇、捺较长,点最短。王羲之常常把这些长笔画变为短笔画,这样写起来便捷流利,也使行书变得更美。三是变直为曲。行书贵在行气贯通,筋脉相连,如果

有过多的横平竖直的长画排在那里,最容易截断行气的脉络。他把这种笔画变斜变曲,这样既增加了字的灵动感,又避免了“截脉”。四是变顺为逆。王体行书大多数字的行笔顺序是先左后右,先上后下,但个别字为了笔顺的便利,改变了约定俗成的行笔顺序。五是变断为连。所谓变断为连,就是把互相分离的笔画连接起来。王羲之有时用明连,即用有形的牵丝把笔画与笔画互相连起来;有时用暗连,即靠无形的笔势使笔画与笔画之间相互呼应。纵观王羲之诸篇行书,我们发现他更多的是用暗连,而少用明连,但仍能给人彼此呼应一气呵成之感。六是变同为异。变同为异,包含同画异态与同画异法,所谓“同画异态”,就是相同的点画或长或短,或大或小,而形态不同;所谓“同画异法”,就是相同的点画或藏或露,或方或圆,而用笔方法不同。通过同画变异,使笔画显得丰富多彩。

王羲之的行书在结体技法上,一是多变。变化是艺术的生命,也是对行书的基本要求。试观他的行书,相同的笔画有曲有直,相同的偏旁有宽有窄,相同的单体有疏有密,相同的字千姿百态。二是尽态。字形本来有大有小,有长有短,体态各异,天然不齐,一般书家喜欢“小字展令大,大字促令小”。王羲之则据字遣形,曲尽其态,甚至予以夸张,使大者更大,小者更小,长者更长,短者更短,它们同处一幅作品中,却长短得体,大小和谐,显得天趣盎然。三是错落。王羲之认为行书要错落有致,“若平直相似,状如算子,上下方整,前后齐平,便不是书,但得其点画耳”(王羲之《笔势论》)。试看王体行书不管上下结构还是左右结构,都显得长短互殊,宽窄各异,大小不匀,对比很强烈。有的字本来左长右短,或上宽下窄,或因体赋形,表现出一种自然的美;有的字本身左右停匀,上下齐平,则或伸左而抑右,或收上而放下,有意打破其固有的均衡,这样就使得王体行书参差错落,主次分明,虚实相生,奇趣横溢。四是欹侧。欹侧是王体行书表现最典型、最充分的一个特点。王体行书的欹侧形式多样,千姿百态,从险绝中求稳定,从动态中求平衡,以奇为正,不主故常。五是洗练。行书运笔速度较快,为了方便起见,在字形易识的前提下,可以省减其笔画。在王体行书中主要有省笔、代笔和合笔三种。所谓“省笔”就是省减某些点画;所谓“代笔”就是用最简单的笔画代替局部繁多的笔画;所谓“合笔”就是把两个单体中的两笔合为一笔。通过省笔、代笔、合笔,使复杂的笔画变得简单,难写的变得容易,以增强行书的美观与流便。六

是借用。王体行书往往借用草书和楷书的结构法,因而楷行草互相错杂,如《快雪时晴帖》中,既有“时、力、山”等一笔不苟的楷书,也有“顿、首”等龙飞凤舞的草书,形成了静中寓动、动中有静的感染力。

王羲之的行书在章法技法上,一是追求自然天成。他在组合章法时信笔挥洒,因势变形,妙合自然。二是追求和中有违。“和”就是和谐,就是统一;“违”就是违拗,就是差异。王体行书章法最突出的特点是“违而不犯,和而不同”。以用笔为例,一方面像一首歌有一种音调、一幅画有一种色调一样,王体行书的每一幅作品都有一种统一的用笔基调。另一方面,在笔调基本一致的前提下笔法又千变万化,如《兰亭序》的用笔或轻或重,或顺或逆,有中有侧,乍曲还直,极其丰富多彩。三是追求虚实相生。书法艺术的趣味在很大程度上靠虚的妙造,王羲之十分注重经营虚实。《频有哀祸帖》笔画重而空白多,乃实中有虚。四是追求气势连贯。气势连贯俗称“贯气”,王体行书贯气方法有形接、线贯和势连。所谓“形接”,就是字与字之间用牵丝相连。王体行书多为两字相连,从未超过四字者,且连而复断,断而复连,连与断交互运用。所谓“线贯”,就是每行中靠中间那条无形的中轴线相贯穿。一般来说,每个字中心线如果恰恰与这一行的中轴线重合,则易于贯气,反之,则不易贯气。王体行书贯气用得最多的是势连,其势连形式有三种:

一是引带法。如“何省”二字,“何”字的末笔出锋带于下,“省”字的首笔露锋承于上,二字靠锋芒遥相呼应。如《频有哀祸帖》(图1)。

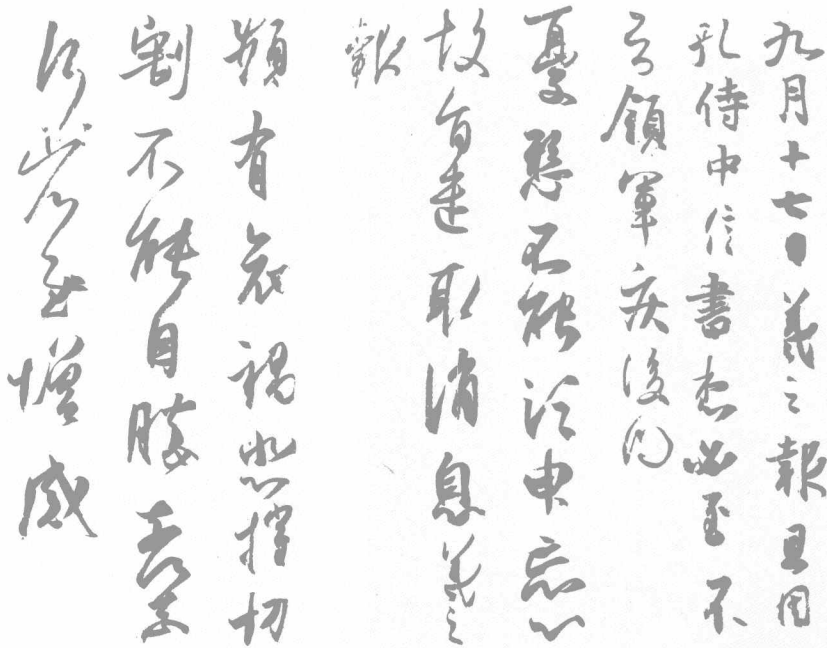


图1 王羲之《频有哀祸帖》

二是折搭法。如“忧患”二字,“忧”字的末笔收笔处反折其锋,“悬”字的首笔落笔处搭锋相应,一折一搭,眉目传情。如《孔侍中帖》(图2)。

三是蓄势法。如“安修”二字,“安”字末笔回锋收笔,其势却隐向于下,“修”字首笔逆锋起笔,其势暗向于上,二字虽蓄势于内,却是“心有灵犀一点

图2 王羲之《孔侍中帖》

通”。如《平安帖》(图3)。

王献之(公元344—386年),字子敬,王羲之第七子,东晋杰出书法家。他传世的行书作品有《鸭头丸帖》、《十二月帖》、《中秋帖》、《地黄汤帖》、《东山帖》等。将王献之的行书与王羲之的行书进行比较可以发现,王羲之行书偏于行楷,王献之行书偏于行草;王羲之行书用笔内捩,中锋圆笔,以筋胜,王献之行书用笔外拓,棱角分明,以骨胜。

王献之提出“穷伪略之理,极草纵之致”。“草纵之致”是对张芝今草“字之体势,一笔而成,偶有不连,血脉不断,及其连者,气候通而隔行”的特征而言,是指书法的气脉的贯通。“伪略之理”,伪者,不拘六书规范,略者,省并点画曲折。既然是快速的一笔书,书写中势必省并点画,改易点画的形态和位置,当然不会拘泥六书的规范了。“草纵”和“伪略”,实际上是张芝变章草为今草的旨要。王献之以其艺术的敏感力、洞察力,准确地把握到这一机枢,致力于“藁行之间”的行草书创作,在书法体势上区别于张芝的今草。然而,王羲之所作的大量尺牍书作,也是行草书体势,即用草法作行书。王献之欲开创自家风格,也须规避王羲之。所以王献之充分汲取张芝一笔书的草纵样式,以别于王羲之字字独立的行草书,这样王献之就行成了自家风貌。他的行书用笔瘦挺,体势喜瘦长和外展,更多地运用了连笔和牵丝,笔势连绵不绝,变王羲之的蕴藉之风为神俊之采,使内捩为外拓,变方为圆。如王献之《十二月帖》(图4)。



图3 王羲之《平安帖》

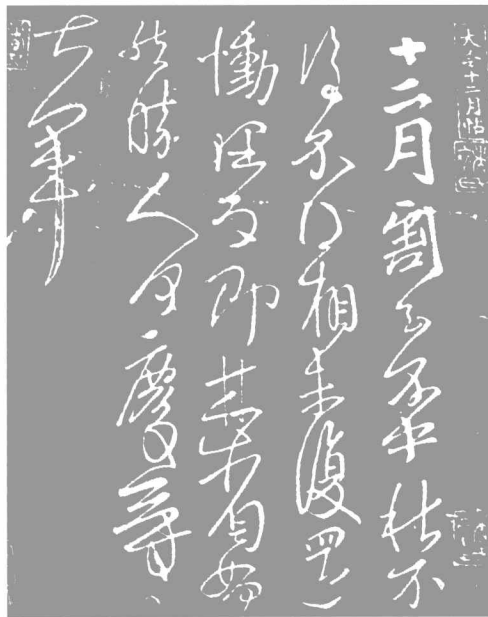


图4 王献之《十二月帖》

唐代的行书主要受“二王”书风的影响,也与唐太宗李世民重视书法并极力推崇王羲之有关。唐代行书有两个系统组成。一个系统

是王羲之书风,以虞世南、欧阳询、褚遂良、陆柬之和柳公权为代表,他们“尚法”,所作多呈规范化。另一个系统是李北海、颜真卿书风,走的是一条创新求变的道路。

欧阳询(公元557—641年),字信本,潭州临湘(湖南长沙)人。行书作品有《张翰帖》、《梦奠帖》、《卜商帖》。这些作品的基本特征是用笔颇有碑味,结构呈长形,且左收右放。《梦奠帖》在章法布局上与其他各帖有所不同,它在行距略为拉开的同时,也拉开了字与字之间的距离,这为行书布白创立了一种格式,直接影响到五代的杨凝式和明代的董其昌。如《梦奠帖》(图5)。



图5 欧阳询《梦奠帖》(局部)

陆柬之(公元585—638年),唐吴(苏州)人。行书有《文赋》传世。此帖师法王羲之《兰亭序》,但在用笔和结体上增加了圆势,显得圆润温和。在用笔上的提按幅度也较《兰亭序》为小,字形以行楷为主,偶尔间以草书。在章法上拉大字距,缩小行距,得自然天成之韵味。如《文赋》(图6)。

李邕(公元678—747年),曾任北海太守,世称李北海。传世行书有《李思训碑》、《麓山寺碑》。同王体行书相比较,李邕的行书有自己的鲜明特色。他的行书在用笔上一是楷行相间,大胆创新。李邕的行书用笔遒劲有力,楷行

笔法相间,将楷书的雄厚沉着与行书的轻捷流畅融为一体,这体现了他的创新精神。二是参以魏法,凝重端庄。行书行笔顺笔而下,入纸轻巧,而李邕的行书中许多字用魏碑笔法,浓厚的北碑笔意使他的字给人沉着雄厚、端庄古朴的美感。三是方圆兼用,自出新意。他的行书用笔方圆兼备,变化多姿,给人以刚劲中含婀娜的美感。四是用笔外拓,流畅放纵。他的行书多采用外拓笔法,在竖画的中部出弧,下端向右倾斜而去,呈弓状,使垂直的竖画不再僵硬呆板,而是充满运动的力感,如弯曲的钢丝充满张力一般。他的行书宕逸多姿,气韵生动,对后世的行书笔法产生了很大影响。米芾的行书就常用此法。

李邕的行书笔势雄健,奇伟倜傥,既能继承传统,又能自出新意,无论用笔结字还是风格都有一定的个性。就其结体来说,他的行书气势贯连,倾欹反正,稳健流畅,众妙攸归。详而言之,一是左大右小。他一反常理把一些字写得左大右小,互不相让,有意争夺空间,锐意出新。二是取势险绝。李邕行书的结体大都取倾侧之势,左低右高。上下结构的字要保持平衡稳当之势,一般要写得上称下。而李邕故作险峻,常夸大其上而缩小其下,造成一种头重足轻的感觉,这种独特的鲜明对比流露出一种天真烂漫又傲然有骨的神情。三是长撇短捺。字之结体,左轻右重,方符合人们的视觉审美心理,于是撇短捺长成了字之结体的常状。而他的字则处理成撇长捺短,极富新意。四是主笔伸展。书家经营一个字的整体结构时,先重点考虑主笔的形象处理,李邕特别注意这一点,常用夸张的手法使主笔尽量伸展突出,显得神气十足,赫然夺目。他的行书用笔和结字有许多独特之处,所以显得神采飞扬,绚丽多姿。如《李思训碑》(图7)。

颜真卿(公元675-747年),字清臣,琅琊(山东临沂)人。他是我国书法史上继“二王”之后又一座巍峨的高峰,是盛唐书坛上的一面旗帜。他留给后世的行书有三篇最为突出,即《祭侄文稿》、《争座位稿》、《告伯父文稿》。代表作

鮮條與文律良予膺之所
服練世情之常尤識前脩之
所泚雖潛發於巧心或受蚩
於拙目彼瓊敷与玉藻若中
原之有莛同橐籥之四窮與
天壤乎並育雖紛藹於此世
嗟不存於予掬患挈瓶之

图6 陆柬之《文赋》(局部)

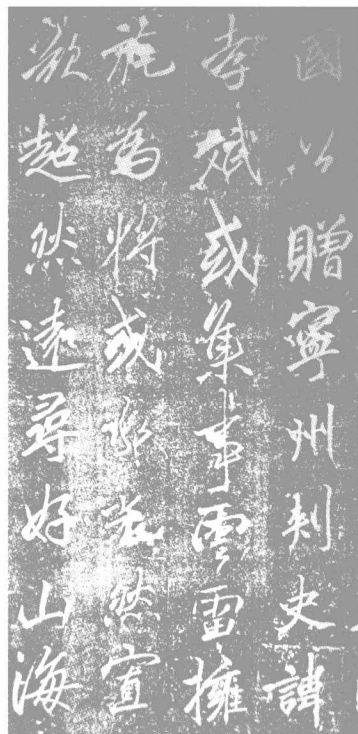


图7 李邕《李思训碑》(局部)



为《祭侄文稿》，称为“天下第二行书”。他在行书中融入篆书笔法，又合理地吸收民间书法的营养，建立了一种有别于王体行书的新规范。

总体来看，《祭侄文稿》的用笔多篆籀笔意，用绞锋，提按变化不明显；《兰亭序》的用笔变化微妙，属于提按系统的用笔。在结字上，《祭侄文稿》横向展开，拉开左右部分的距离，字的笔画的外围拱向中心，整个字形取圆势，同时增加了字与字之间的使转连带；《兰亭序》结字中收外展，字形欹侧开张，取方势，字字独立，无连带。在章法上，《祭侄文稿》紧缩字距和行距，圈点大小，一任自然；相对而言，《兰亭序》整幅空间布白疏朗匀称。《争座位稿》笔兼篆籀，苍劲古雅。在用笔上引篆入行，转多折少，笔势圆浑厚重。在结体上，字形开张，有意拉大左右结构字的各部分间的距离，形成宽博气势，字势略显欹侧。在章法上，与《祭侄文稿》相比，大大拉大了行距，更加强了字的大小对比，字形欹侧成为贯通行气的重要手段。二稿皆无心于书，志在宣情泄意，故能做到心手两忘，毫无矫揉造作之态，成为以书抒情的典范之作，开宋代行书写意之先河。他的行书正而不拘，庄而不险，博大精深，雄逸豪迈，纳古法于新意之中，生新法于古意之外，陶铸万象，博采众长，对后世书法影响巨大。如《争座位稿》（图8）。

五代之中，有一位在行书上承唐启宋的书家杨凝式，他的行书代表作是《韭花帖》。这件重要的行书作品具有独特的风貌。在用笔上变化丰富，在转折笔画上可以明察这一点。结字上独出机杼，别开生面。有的挪移部位，内松外紧，有的笔画紧收用力环抱，有

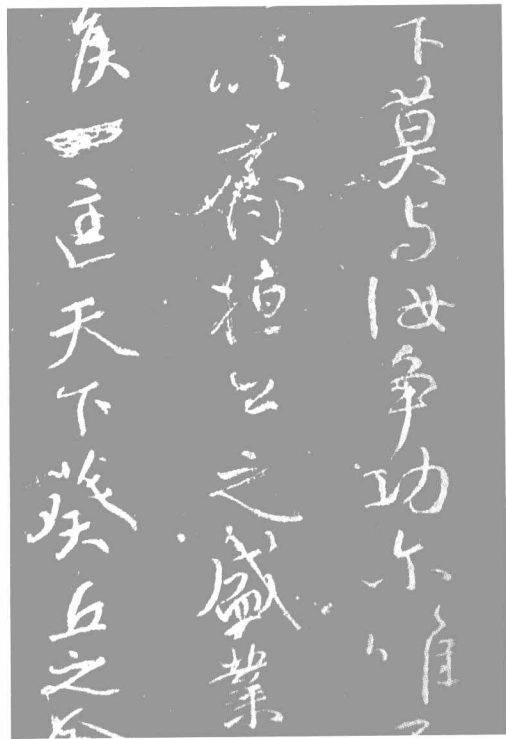


图8 颜真卿《争座位稿》(局部)

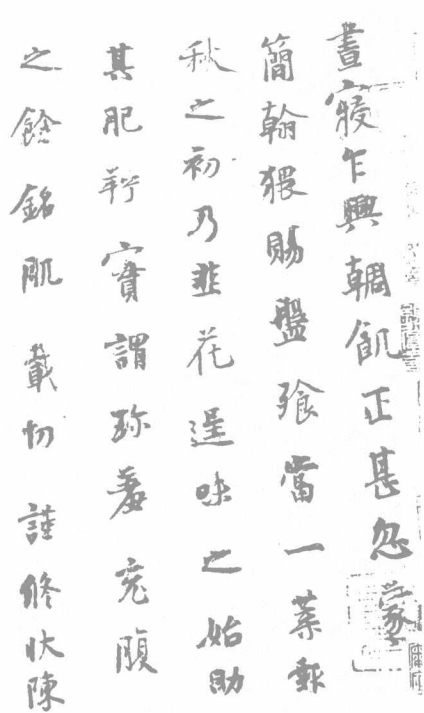


图9 杨凝式《韭花帖》(局部)

的重左轻右，有的上紧下松，有的上松下紧，有的挪移中竖，寓众多的对比变化于结构之中。在章法上字距、行距极力拉开，一行之中通过用笔的轻重和字距的变化，调节疏密，形成节奏。此作品对后代书家产生了深远的影响。如《韭花帖》（图9）。

宋代书法的最高

成就是行书,行书在宋代得到了迅猛发展,出现了李建中、蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾、吴琚等一批行书大家,其中最有代表性的是苏轼、黄庭坚和米芾。

苏轼(公元 1036—1101 年),字子瞻,四川眉山人。他成功地开创了行书的新格局。他的行书用笔丰腴饱满,在起笔收笔上更多地使用了方笔,横多中锋,竖多侧锋,横轻竖重。结字宽博横扁,右肩耸拔,字势欹侧。在章法上压紧字距,有意设置空白和强化字体的大小对比。《黄州寒食诗帖》是苏轼行书的代表作,也被称为“天下第三行书”。作品在笔法上中侧互用,结构上用笔一反常态,左重右轻,结字有扁有长,通篇字疏密、大小对比悬殊,首尾小字呼应,使得整章达到一种平衡和协调,尤见其妙。如《致长官董侯阁下》(图 10)。

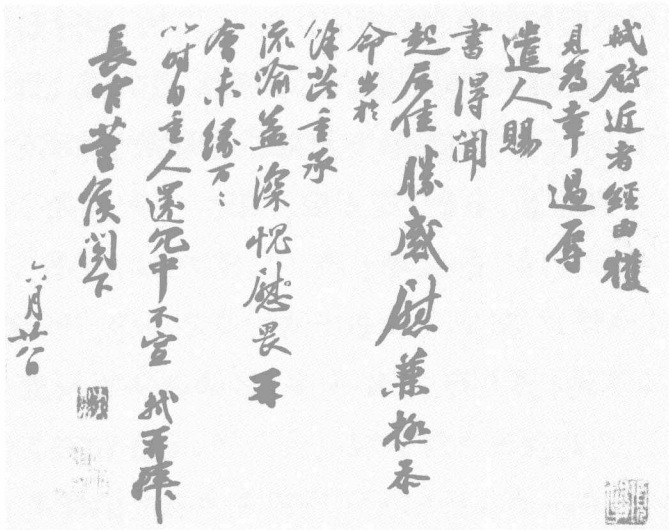


图 10 苏轼《致长官董侯阁下》

黄庭坚(公元 1045—1105 年),字鲁直,江西修水人。他的行书代表作有《松风阁诗卷》、《伏波神祠诗》、《黄州寒食诗跋》、《寒山子庞居士诗》等。他把行书发展带到了一个崭新的艺术天地,创造了独特的书法形式语言,在历代行书中别开生面。他的行书在用笔上力主中锋,化楷书的笔法入行书,同时将隶书的笔势融入其中,在一个字的主笔中增加波势。在结体上紧收中宫,从李邕的行书中汲取营养,将李邕行书中紧收的撇捺及横画尽情舒展,形体欹侧,形成了典型的中宫密集四周开张的辐射式结构。他的行书在用笔、结体上明显受到了苏轼楷书的影响。章法上,他在保持行气贯通的前提下,让字左右错位,再用不同方向的长势笔画来调节疏密,进行穿插,使之平衡。如《经伏波神祠诗》(图 11)。



图 11 黄庭坚《经伏波神祠诗》

米芾 (公元 1051—1107



年),字元章,襄阳(湖北襄樊人)。他书法的主要成就在行书上,传世作品有数十件之多,代表作是《苕溪诗卷》和《蜀素帖》。其行书在书坛独标一格,是有宋一代标志性书家。他的行书用笔以侧锋为主,侧锋是与中锋用笔相对而言的,它使笔毫欹侧于纸面,并与用笔的运动方向成一定的角度,它的笔锋比较容易外露,不似藏锋用笔那样含蓄浑圆,但易使线条造成爽利峻拔的感觉。他在行书中大量使用侧锋,成功施展了侧锋的作用,这是一个前无古人的现象。这种笔法的变革对形成米芾书法的特有面貌起了十分重要的作用。值得注意的是米芾的侧锋起笔和转折处,用侧之后,接着迅速束拢笔毫中锋运行,这样就大大简化了隶楷笔法系统起笔处、转折处的诸多迂回,使得他的行书用笔直截了当,斩截果断,形成了“沉着痛快”的笔势特征。其结体,突破了一般四平八稳的平衡格局,使整个字势向左倾斜,有时也向右倾斜,使全篇充满灵动感。米芾行书结体和黄庭坚的行书结体相比,大大收缩了撇捺等横向笔势,也不像颜体行书那样拉开中宫,而是紧收中宫,压缩横势,增加纵势的流动感。在章法上米芾主要手段是通过字势的左倾右

侧、笔势的呼应及字形的大小变化来协调全局,整体观之,字距紧密,行距疏朗。如《苕溪诗卷》(图12)、《蜀素帖》(图13)。

元明清三代不乏行书大家,总体论之,流派纷呈,风格多样。择其要而言,元代有守古出新的赵孟頫。明代有淡雅俊逸的董其昌,有风格独特的张瑞图和化章草入行书的黄道周。

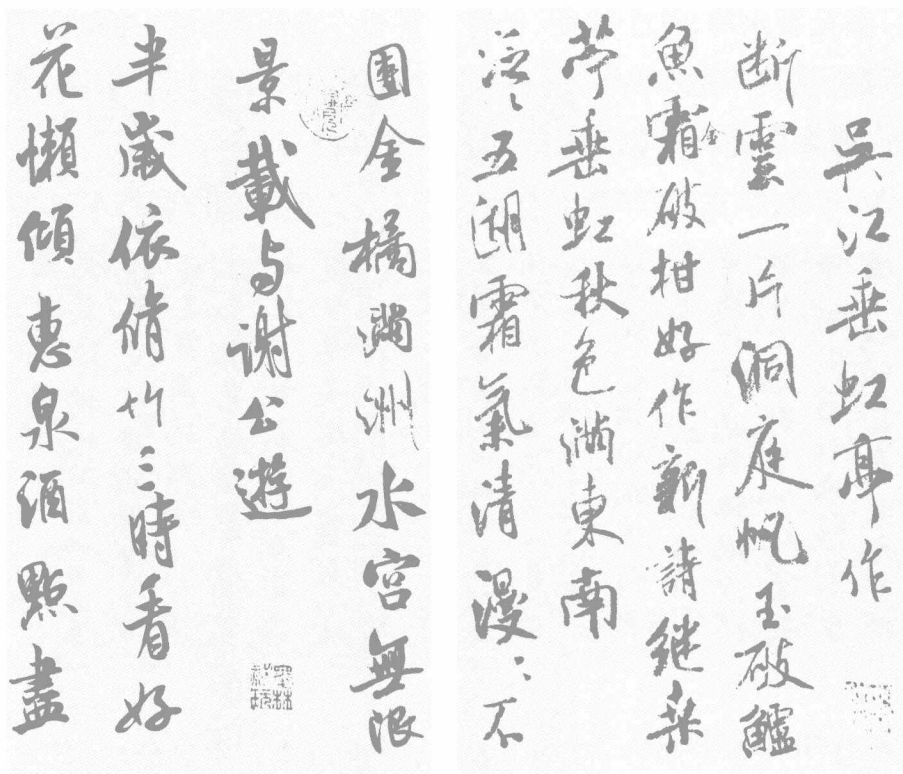


图12 米芾《苕溪诗卷》(局部)

图13 米芾《蜀素帖》(局部)

清代有创造了奇崛纵横风格的王铎,有碑帖交融化碑入行的何绍基和赵之谦。

赵孟頫(公元1254—1322年),字子昂,浙江吴江(湖州)人。他的传世作品以行书为最多,对后世的影响也以行书为最大。他的行书继承了王羲之不激不厉的平和书风,也合理地吸取了“宋四家”的有益之处,笔法流畅活泼,中锋取势,婉转平匀。结体平稳

秀丽,不事欹斜,追求端正稳重。他的章法均衡整齐,行气端正如引绳,连王羲之的欹侧之势也大胆舍而不用。其行书工整妍妙,气息古雅,笔法精绝,功力深厚,有着过人的艺术修养。

赵孟頫的书法艺术不仅仅是元代的高峰,也是后世师法的楷模。他首先从宋以来忽视“法”而重视“意”,到南宋使书法技巧更单调而江河日下这一角度切入,并进行反思,认为一定要复兴魏晋的“法”。基于这种认识,他大胆地打出了复古的旗号,他一生沉浸于古法之中,他的学书之路乃是从艰辛的临古中走出,努力从古人的书法中汲取养分。他以右军法度为宗,几乎融会了“二王”书风中所有书家的技巧,其用功之勤非常人所能及。他在具体的临摹及创作过程中,贯穿始终的有两大问题:一是笔法,二是字形。他在《兰亭跋》中说:“书法以用笔为上,而结字亦须用工,盖结字因时相传,用笔千古不易。”他的作品笔法精到,超逸脱俗,结体开朗潇洒,法度严谨。

学习赵孟頫的书法,应知其发展变化的三个过程,早年承袭唐宋余绪,学过宋高宗赵构。中岁追摹钟王笔法,旁及智永等,这个阶段,他特别钟爱“二王”书法,并奠定了他一生的艺术基调,心摹手追,临习不辍,深得“二王”书法真谛。晚年用功于李邕,并以强壮笔力,终于融通前贤,博采众美。如《归去来兮辞》(图14)。

董其昌(公元1555-1636年),字玄宰,华亭(上海松江)人。他的创作以行草书的

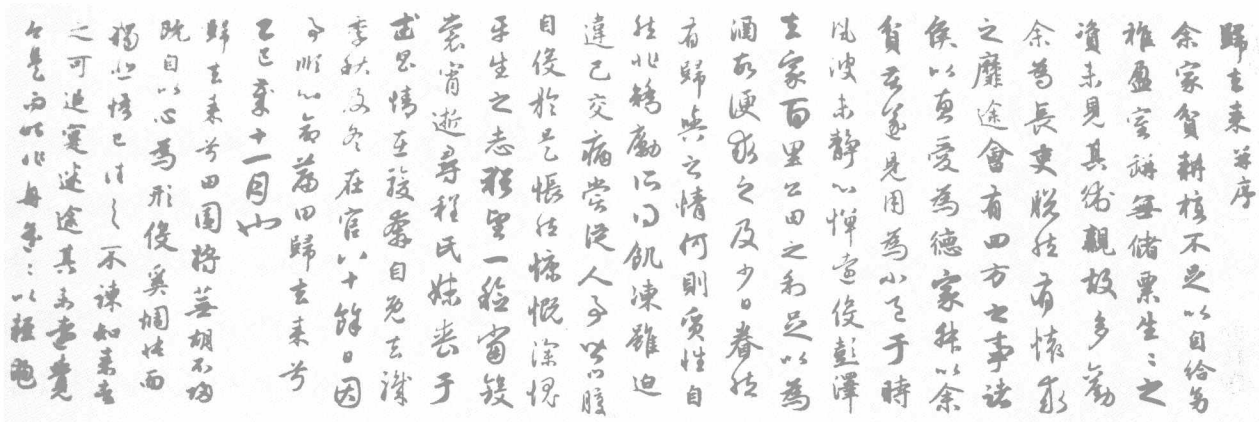


图14 赵孟頫《归去来兮辞》(局部)

成就最高,在笔法技巧上,笔锋出入空灵清妙,似全不着力,随手点染而灵动活泼;行笔时强调提笔拢锋,笔画清秀而内含筋骨。结构微拔右肩,字势端正,不求外放,匀称而又平稳,态度安详,与其用笔技法达到高度和谐。他的章法酷似杨凝式《韭花帖》,字距行距皆空阔疏朗,纸上的黑白对比极为分明,使人感到爽洁明净。他的高明之处在于,能将笔法、墨法(他用墨以淡见长)、字法统一成一个和谐的体系。其作品疏淡而不失朴厚,清新而不失古雅,在平淡中达到登峰造极。如《入定帖》(图15)。