

序教聖字集

行書【晉】王羲之書

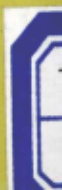




江苏美术出版社

ISBN 7-5344-0223-9

J·224 定价: 4.40元



如何学习《集字圣教序》

3

天石东村

过去的学习方法

回顾学校中的书道教育以及书法学习者过去的经历，大多自始至终以临帖作为主要的实践手段，或是临政府部门规定的字帖教科书，或是临师匠书写的帖本，或是专门以一种古典书法作品为规准，其结果便都成了一种反复模仿型的书法学习。

书法学习方法的转变

战后，基本人权得到确立，那种无视自己的个性，始终模仿帖本，单以一种模式来束缚自己的书法学习方法，在立足于新世界观的今天显然已不足取，于是自然便有人在书法学习方面也主张应当有今日的新方法。

另一方面，书写工具的新的进步发展，也为促使书法本身发生大的转变提供了基础。毛笔的特点是凭借其弹性的微妙作用而能自由地表现各种复杂的线条。这种特点对东方独有的书法艺术的建立起了很大的作用，但是随着铅笔、塑料笔、签字笔等各种新型书写工具的不断涌现，如今毛笔在实用方面的作用已完全被这些硬笔所代替。毛笔已被迫处于仅以艺术造型为基点，人们不得不从这方面去积极鼓吹其存在价值的地位。从书写工具来看，文字所具有的传达性和造型性已在某种程度被硬笔和毛笔造成分离，毛笔已主要应作为书写表现的工具而发挥其作用，因此，过去那些边写话语或文章，并为字中渗透的美感而怡然自得的传统书道以及那种凭借程式化而惨淡生存的书道，已发生了很大的转变，形成了一种积极强调自我，从艺术本质上去进行勇敢尝试的潮流。

战后，前卫书道应运而生，以临书作品占大半数的展览会转为以创作作品为中心，书道的教育方面也必然地大大突出了创作性的培养。

新的书法学习方法——原理原则主义

在这种情况下，书法学习方法也不得不产生了很大的变化。首先，那些帖本和古典书法作品，过去一直被作为权威和规范而被一味模仿，现在却被看作是各人创作书法作品的资料。既然是资料，就应加以科学的批判和探讨，从中提取书法美的原理原则，以裨益于自己的书法创作。这就是新的书法学习方法。

创造，是人类被赋予的特权。有了创造，才有了科学、文化的发明和进步发展的历史，而且将来也必将永远为人类的幸福而做出贡献。

回顾书法的历史，也完全与此同理。即便是同一种文字，也随着日月的流逝而不断交换着状态，创造着新的书体，产生着新的书风，自身也因此而不断得到发展。即使在封闭的封建时代，艺术也有着某种程度的自由。

于是，不断有新的书法家出现，并创立新的书风。那些即使看上去是在学习和继承他们的后人，其实也在不知不觉间创立了新的类型。在先人苦心孤诣创造的书法的基础上，积累以新的研究，创造出新的书法。依循这种自然规律，书道的历史向前发展，反映其各自的时代，在其各自的风土的基础上显示其各方面的书法美。过去的书法理所当然地再也不能一成不变地被现代所接受了。

当代新的书法学习方法不能不遵循原理原则主义，即：直接地从古典书法作品，间接地从绘画、雕刻、建筑等造型艺术，甚至从天地自然当中了解美的原理原则，在这原理原则的基础上创造新的书法美。

从习字到思考型的书道

根据掌握的原理，用自己的感受进行创造，从某种意义上说，这就是由习字向思考型的书道转变。

习字属于过去的书法学习方法。模仿性的习字容易陷于一种模式，往往孕育着忘却个性和创造性的危险。若将习字作为一种盲目的反复练习，即达到所谓“锻炼”的地步，则虽可能具有某种程度的精致性，但反过来说也可能缺乏精髓和创造力。

思考型的书道将创造放在首位，所以富于新鲜感和发展性，但由于缺少“锻炼”，所以难免有某种程度的脆弱性。表现必须要有技术，对于思考型的书道来说，不息地进行技术修炼是极为重要的。总而言之，不要将帖本和古典书法作品作为模仿的对象，而应作为我们创造书法作品的源泉来看待。

行书的特征

若要对行书的特征一言以概之，不妨可称之为“使用极为广泛的一种书体”。行书的历史可以说占了书法历史的大半进程。行书本身的线和形都极为多种多样。无论从实用还是从技术的角度来看，行书的使用频度都很高，在各个方面都占有极广的领域。

1. 历史

一般的文献都称行书为后汉刘得升所发明，但若从书体发展的过程来说，不应将其看成是某一人所创。我们不妨可以认为行书大体是在刘得升所在的那个年代（147—188年）中形成的。

魏至两晋是新旧字体交错的时代。西晋的木简中有些明显地与今日的行书相似。本愿寺的探险队在新疆发掘的李柏尺牒和残纸类中发现有行书、草书、章草、楷书四种书体，足可证明那是一个新旧字体混用的时代。

人们一般将书体按照篆、隶、楷、行、草的顺序来称呼，因此也往往容易将这顺序误解为各书体产生的先后顺序。其实并非如此。

根据上述的资料推断，隶书成为正式书体的时候，已经有了行书式的隶书，但这与后来成为实用文字主流的行书有若干相异之处。

楷书以前的用笔和楷书以后的用笔并存于行书中，这是因为在行书形成的过程中分为隶书型的行书以及楷书型的行书，这些新旧用笔混

用，便发展形成了后来的行书。可以说，这在后世反倒作为行书的艺术表现的要素而大放光彩，吴让之、赵之谦、吴昌硕等篆书家都写得一手新颖别致的行书，便是绝好的例证。

2. 实用性

现在使用的汉字五体中，日常生活里最常见的是楷书和行书。这大概是因为楷书和行书都具有条件，能充分满足文字的本来使命——传达性。尤其是行书，既具有楷书的易读性，又具有草书的速写性，兼备了被称为实用书写条件的正、速、美，是一种人们最喜爱和最常用的实用书体。

3. 艺术性

另一方面，行书又富于动感和变化，没有楷书的拘谨，所以极富有书法的表现力，特别是行书的形态千姿百样，从近于楷书者到近于草书者无所不有。此外，其点画相接处的虚画的有无、长短、粗细等都无拘无束，形无定规，富于文字的可变性，因此变形极为自由。

正因行书具有如此自在的表现力，因此因时代而异，因风土而异，因人而异，留下了丰富多彩的作品，特别是到了明、清，很多书法家竞相表现各自极为丰富的个性，形成了行草百花争艳的局面。

4. 线和形

A、点画圆润

楷书大体是以直线书写，而行书则多曲线，因此行书的点画圆润柔和。

B、点画相接

楷书有棱有角，一点一画界线分明；而行书则点画相接，前一笔画的末尾便是后一笔画的开始，亦即所谓的以虚画为实画。

C、点画的省略

行书不似楷书那样一点一画独立存在。由于点画相接，因此有时便有点画被省略。

D、笔顺的改变

点画的省略和相接，造成笔顺有时与楷书相异。

E、点画的变形

由于点画的圆润、相接、省略，因此点画的形状常与楷书有异。

F、字形的多样

同为行书，既有近楷书者，也有近草书者，再加虚画相接的长短、粗细等的不同以及省略法的不同，从而产生了多种多样的字形。

5. 表现

A、优美，清楚

行书的点画一般都较圆润，且因有某种程度的省略而显得简单朴素，所以给人一种优美而清楚的感觉，字的表情一般都较明快。

B、速度感、节律感明显

楷书的特质是其点画的构筑性，字形规整、端正、坚牢。行书和草书与之相比，笔速加快，线条流利，强调节律感。

C、变形的多样性

行书不似楷书那样给人以一点一画堆积而成的感觉。具有速度感和节律感的运笔形成的造形也就自然产生动感，因此行书可以进行各种各样的变形，字形本身也多显示其动感。

行书的基础技法

为将贯穿在这些行书特征中的意图表现出来，必须要有技法。这些技法是先人钻研而得，并作为“书法”而流传至今的。为了掌握书法，我们学习古典书法作品，但不应仅止于单纯地模仿古典作品的线和形，重要的是应探求其中深含的原理原则。学习行书的技法，以王羲之的作品最宜，而其中的《集字圣教序》由于是模于太宗皇帝内库中的真迹，所以具有较高的可靠程度，再加结构规整无疵，温文尔雅，用笔自然而变化丰富，堪称行书典型。后世——尤其是明、清时代——如绚烂百花的行书作品，几乎都是以之为基础发展起来的。

过于典型，过于具有标准美的作品，有时也会引起有些人的逆反心理，被认为是平凡甚或卑俗。其实这种看法是没有抓住这些作品的真髓。

那种没有个性的个性，恰恰可以说是具备了行书的多数客观原则。

行书的基础技法是：潇洒舒展的笔画，柔和而有弹力的线质，缓急有致的速度，粗细协调的点画。字形一般多为上半部较舒缓开放，下半部较紧凑收缩，总的来看呈纵长形。此外，在用笔法，点画的形状、方向及组合方面，也都有一套严格的规矩。

关于《集字圣教序》

弘福寺的沙门怀仁奉勅命，从宫中秘藏的羲之作品中集字而成《三藏圣教序》，亦称《集字圣教序》、《集王圣教序》。

怀仁率若干名助手，集前后25年的努力，将羲之作品中的偏旁甚至点画分别加以分解、组合、放大、缩小，这在尚无摄影技术的当时来说，其苦心惨淡是不难想象的。

今日作为王羲之之作而流传的作品，多因经过复刻而与真迹相去较远。与它们相比，《集字圣教序》则最能体现出王羲之书法的真髓，是一部风格明快，最为标准的行书作品。

学习《集字圣教序》的注意点

1. 气脉贯通

这是一部集字作品，所以字与字之间难免缺乏一种情绪上的联系以及一气呵成的流畅感，大小的关系多少有些不自然之处，有些偏与旁的组合也不够和谐无隙。

习书时应十分注意这些方面，自然而然地使其气脉贯通。一字一字的点画间的联系自不待言，还必须留意两三字组成的字群的气脉贯通。

2. 柔和性

《集字圣教序》省去了尾笔，显得简洁明了，但另一方面由于受了刻法的影响，许多字给人以近似楷书的生硬感。临书时切记不要依样画葫芦地单纯模仿其形，而应发挥行书本身用笔所具有的柔和性特长。

3. 节势

不断给行书注入生命的重要因素是笔的运动。《圣教序》的运笔一般幅度较大，舒缓流畅，形成一种画外力，构成一种大的文字场。但若仔细观察，则不难发现运笔有缓急的变化，随处形成“节势”。习书者运笔时应注意放大反转的笔画中随处可见的节势。节势是形成节律的重要因素。

4. 笔压的变化

《集字圣教序》对点画粗细的协调处理达到了用心良苦的程度，在每一字的书写过程中都充分注意了笔的微妙变化，于是自然就产生了点画的粗细变化。

为使字形显得干练，有时对特定的一画增施笔压，给予夸张；有时在一字当中，上下、左右、斜上斜下等，都施以方向性的笔压变化，这种变化与笔速结合，便形成了非常巧妙的字形结构。

5. 变形

行书对点画进行某种程度的省略，这种省略法中也具有与楷书字形的相近之处，再加节奏的变化，点画的粗细和组合等因素影响，字形比较自由，因此具有容易变形的特点。行书正是通过这种变形来追求一种不协调的协调，不均衡的均衡，实现一种极富变化的整体造形。

《集字圣教序》所表现的变化原则——不协调的协调

王羲之的造形原理，并非追求一种十分规则、拘谨的结构，而是常常采取一种甚至被认为是不协调的变形手法，却又最终在力学关系上达到一种巧妙的协调。而且这种变形手法在角度和用笔方面又无一定的程式，而是纵横捭阖，变化无尽。下面试从一些方面来分析这种不协调的协调的种种表现。

1. 不等分割（川·而·海）

对点画与点画之间的空间不做均等分割，而是宽窄不一。于是，即便是同样大小的字，由于字怀的宽窄不同，看起来字的大小也就不同，而且还能产生一种动感。

2. 中心移动（蜜·古·崇）

对文字的中心进行移动变化。这时，原应到中心位置的纵画，凭借与其他笔画之间形成的角度等力学关系而保持协调。但此时必须充分把握变化的容许范围。

3. 不平行线（書・潤・享）

避免并列线画的平行，而施以方向性的展开等动态变化。

4. 左右的变化。

将力学重点置于偏或旁的某一方面，使其形状发生变化，赋予动感。

（1）偏小旁大（懷・敏・妙）

（2）偏大旁小（能・網・斯）

5. 上下的变化

对上下部分的大小和强弱不做均等处理，而是将重点置于某一部分，使其具有展开的方向性。

（1）上方展开（廣・兼・若）

（2）下方展开（學・業・雲）

6. 斜上下左右的变化

王羲之的“变形”的最显著特点是向斜方向展开的造形性。由于具有了斜向性，行书所特有的动感得到了极度的发挥。

（1）向右上方展开（陰・投・波）

（2）向左下方展开（截・馳・乎）

（3）向左上方展开（老・聖・體）

（4）向右下方展开（慶・藏・域）

上述原则并非能套用于所有的字。各字应根据其点画的特长而活用其各自的原则。另外，根据不同的字和不同的场合，上述原则也可若干条组合使用。

但应注意的一点是：若在一个字中过于集中地使用上述原则，则反而会导致几败俱伤，损坏美感。唯有充分发挥各字组合的特长，有效和恰到好处地使用那些关键性的原则，才能达到美的变形效果。

实画和虚画

书法作品不仅仅是由肉眼可见的有形点画构成的，另外还有一些能导致产生活生生的跃动感的要素存在。每点每画搭配得无论如何高明，也成不了出色的书法作品。那么，将生命赋予这些点画，使整部书法作品具有跃动感和生命的东西到底又是什么呢？这就是笔的运动。书法作品是在运动中产生的。眼所能见的一点一画叫做实画，而那些使实画相互间发生联系，产生动感的笔的脉络——眼所不能见的虚画也不应忽视，尤其对行书和草书来说，这一点更为明显。

书法作品是由节律而产生，而成形，是在一气呵成的运动中完成的。那些描红或反复的临摹，都不能成其为书法。

一旦落笔，便要在一气呵成的运动中严肃地完成造形，这就是书法的性格。

“书为心画”。写字者心的表露超越了技法的表现，是心在操笔而动。这里所说的“心”，既不是单纯的心，也不是头脑，不是智慧，不是欲望，而应说是一种超越这一切的，存在于我们自身内部的一种所谓灵性，即使肉体灭亡，它也不会灭亡。它赋予我们活力，是一切生灵的根本，是真我，是本来的生命。一种无形无色，广大无边，幽玄、伟大的力量潜在于我们自身之中。

人真正达到了“纯粹”的地步便是神。一旦进入神的境地、忘我的状态，人便没有了名利、欲望和烦恼。从对技术、技法的领悟方面来说，只要达到了这个境地，也就能百发百中、随心所欲了。正因为进入了这个境地，于是便有了艺术对人心的吸引，美对人心的净化。

当你持笔端姿，准备写字时，心中除了书法应别无他物。当你排除一切杂念，在忘我的状态中运笔时，便能顺应大自然的法则，运笔如流，从每一线画中感受到无限的博深，每一字都能形成一个小宇宙，让你遨游于一种忘我的境地。唯此才是真我的发现，真正的自我表现。王羲之的《兰亭叙》等古典名品都是因为达到了这个境地，才成为不朽的经典，激生一种超越人种、国境和时间的强大共鸣。

我等凡人要想达此境地绝非易事，但应懂得唯有此种境界的发露才是真正的书道的根本道理，并懂得技法在实现这种发露——表现方面所具有的重要性。

力

令

也

侍

人

依

古

早

万

柳

年

神

是

大

大

起

是

天

宇

宀

寧

宥

寺

對

元

其

光

沉

六

凝

物川

自而

馬調