

行书  
字范

顏真卿祭侄文稿



主编 况瑞峰  
胡雪琤

书字范



书字范

天津古籍出版社

况瑞峰 胡雪琤 主编

行  
书  
字  
范

顏真卿祭侄文稿



天津古籍出版社

[津]新登字007号

行书字范

颜真卿祭侄文稿

编著 况瑞峰 胡雪琤

出版 天津古籍出版社

(张自忠路189号)

责任编辑 胡韵之

装帧设计 张燕云

印刷 高等教育出版社印刷厂

发行 新华书店发行所

开本 787×1092 1/10 印张 7

印数 1—20,000

1996年10月第一版

1996年10月第一次印刷

书号 ISBN7-80504-434-1

J·58

定价 16.80元

# 目 录

## 前 言

### 行书简述

- 一、行书的起源
- 二、行书的发展
- 三、学习行书的途径

#### 颜真卿祭侄文稿释文

### 行书的用笔和点画释例

#### 一、行书的用笔

- (一) 执笔用腕运笔方面
- (二) 提、按、转、折的运用
- (三) 行书线条的曲直变化
- (四) 行书的运动感
- (五) 行书几种特殊的用笔方法

#### 二、点画释例

- (一) 点在《祭侄文稿》中的变化
- (二) 横在《祭侄文稿》中的变化
- (三) 竖在《祭侄文稿》中的变化
- (四) 钩在《祭侄文稿》中的变化
- (五) 挑在《祭侄文稿》中的变化
- (六) 撇在《祭侄文稿》中的变化
- (七) 捺在《祭侄文稿》中的变化

### 行书的结体和结体释例

#### 一、行书的结体

- (八) 折在《祭侄文稿》中的变化
- (一) 调合对比
- (二) 重心的稳定和结体险绝
- (三) 点画呼应
- (四) 虚实疏密
- (五) 朝揖之姿

#### 二、结体释例

- (一) 雄伟开阔
- (二) 舒和自如
- (三) 率意天成
- (四) 欹正纵敛
- (五) 疏密对比
- (六) 向背之姿
- (七) 俯仰有情
- (八) 结构骨架
- (九) 朝揖呼应
- (十) 倾斜
- (十一) 峻拔右下角
- (十二) 迎让、避就
- (十三) 参差错落
- (十四) 以大成小、以小成大
- (十五) 优势者应之、劣势者救之
- (十六) 新奇肆放

### 行书的章法和章法释例

#### 一、行书的章法

- (一) 意在笔先和意在笔后

- (二) 基本原则
- (三) 分行定字
- (四) 管领

#### 二、章法释例

- (一) 心手双忘、无意于工而工
- (二) 气势贯通
- (三) 涵容诸体
- (四) 变幻莫测
- (五) 字形的差异
- (六) 字的重心左右摆动
- (七) 疏密对比
- (八) 纵敛对比
- (九) 轻重对比
- (十) 方圆对比
- (十一) 大小对比
- (十二) 斜正对比
- (十三) 开合对比
- (十四) 经意与率意的对比
- (十五) 字的横向阴阳对比
- (十六) 字与字横向的错落
- (十七) 字连

#### 颜真卿祭侄文稿集联

#### 颜真卿祭侄文稿简介

#### 颜真卿祭侄文稿赏析

#### 颜真卿祭侄文稿(整幅插页)

## 前言

张之洞《书目答问略例》云：“读书不知要领，劳而无功，知某书宜读而不得精校精注本，事倍功半。”就学习书法而言，也应作如是观。中国的书法艺术渊源流长，其间，成功者固然很多，但是，如果和学而未成者比起来，恐怕就嫌太少了。静下心来总结一下，未成功者失败的原因除去禀赋、学识等因素以外，很重要的一条就是没有能够正确地把握学书途径和缺乏科学的练习方法。有鉴于此，我们为书法爱好者编写了这套《字范》丛帖。

整套丛帖，包括《楷书字范》、《行书字范》、《草书字范》、《隶书字范》和《篆书字范》。丛帖中的范字皆是选自各个时代、各位书法名家的代表之作。丛帖涉及的范围，上起商周，下迄清代，脉络连贯。每本《字范》又各自独立，自成体系。既可供初学者选择练习，也可供书法教学和书法研究者参考。其中：

- 楷书字范
- 《欧阳询九成宫醴泉铭》
  - 《颜真卿颜勤礼碑》
  - 《柳公权玄秘塔碑》
  - 《张猛龙碑》
  - 《张黑女墓志铭》
- 行书字范
- 《王羲之兰亭序》
  - 《颜真卿祭侄文稿》
- 草书字范
- 《智永千字文》
  - 《孙过庭书谱》
- 隶书字范
- 《礼器碑》
  - 《张迁碑》
  - 《曹全碑》
- 篆书字范
- 《散氏盘铭》
  - 《石鼓文》
  - 《杨沂孙诗经》

丛帖依据循序渐进的学习规律，每一种《字范》又根据楷、行、草、隶、篆各种书体的特点，从体列上进行调整。在《行书字范》中，我们安排了以下几个部分。

### 一、行书简述

首行从实用和艺术两方面对行书的起源和发展进行比较详细的阐述。在此基础上，进一步对晋代、唐代、宋代、和明清两代的行书作出简明扼要的分析，最后对学习行书的途径提出几点建议。

### 二、行书的用笔和点画释例

首先从执笔、用腕、运笔，提按转折的运用，线条的曲直变化，行书字的运动感等几个方面对行书用笔进行了比较详细的分析。进而归纳总结了行书的点画规律，并讲明每一种点画的变用情况。最后例举范字，使学书者一目了然。

### 三、行书的结体和结体释例

鉴于行书结体灵活、多变的特点，从培养学书者权变能力出发，首先对行书结体中应遵循的调合与对比，重心稳定和结体险绝，点画呼应，虚实、疏密，朝揖之姿等诸多原则进行析理。在此基础上梳理行书的结体，并归纳几个具体特点，并一一例举范字，便于学书者揣摩。

### 四、行书的章法和章法释例

行书的章法具有相当程度的多变性和复杂性，是行书技法中较难处理的一个环节。为了便于学书者掌握学习要领，首先概括地讲述呼应、对比、分行定字、管领等基本规律和原则。进而对行书的章法进行分析，总结出若干具体的方法，并在其

后例举了相对应的范字。

### 五、作品赏析

从阐述原作在书坛的地位入手，对创作者的人物性格和所处时代的精神尚进行剖析，进而和原作的艺术风格相互观照，提炼出因果关系。在此基础上对其用笔、结构、章法的「形」与「势」，「气韵」与「节奏」等提出一些见解。

### 六、其他

为了便于学书者把握原作的全貌，特将整幅作品作为插图，完整的再现原作的精神风貌。再有，为了便于学书者成幅练习，《字范》中还选印了若干幅集原帖中字而成的对联。另外，在所有例举的范字下面，都用简化字对照写出，可以用来练习钢笔字。

书法是我国民族文化中的一朵奇葩，有着广泛的社会内涵。尤其经过八十年代以来的十年热潮的洗礼，人们对于书法艺术的认识也进入到一个更深层次的思索，在这种形势下，不论是书法创作或理论研究都取得了长足进步。值此，为了使学书者掌握正确的学书途径和科学的方法，从而少走弯路，早见成效，我们把这套丛帖奉献给读者，并希望能对广大书法爱好者有所裨益。

衷心希望四海同好提出宝贵意见。



## 行书简述

行书是介于楷书和草书之间的一种书体，是实用性和艺术性结合最为理想的典范。和楷书相比，其有点画省减，书写快捷，意念灵动，可塑性强的优势，和草书相比，则有规范整饬，易于辨识的特点。所以，自问世以来，应用日广，研习岁滋，在社会各个层面得到普遍的认同。尤其是历代书法家无不投入极大的关注，写情写志，千锤百炼，把行书推向一个又一个高峰，从而使之成为中国书法史上成就较大的一个领域。在长期的书法实践中，世人还习惯地把楷书特点明显者称为「行楷」，草书意趣浓厚者称为「行草」。

### 一、行书的起源

关于行书的起源，史料记载中大多认为是由汉末刘德升所始创，后传于钟繇和胡昭，才得以发扬光大并盛行于世。刘德升其人其书已无从考证，即使是钟繇的书迹，虽然至今仍为人们顶礼膜拜，但却也是久经翻拓而面目全非了。我们不可能从实物的考证得出结论，但根据文字与书法发生发展的规律，我们可以推断，刘德升始创行书的意义大约和苍颉造字，程邈作隶一样，只是起了一种收集、整理和推广的作用。当然，我们并非有意轻视前贤所作出的伟大贡献，我们的目的只在于要说明行书问世的必然性及其产生的社会意义。

首先，从文字的实用价值着眼，行书的产生带有一定的必然性。众所周知，文字的出现超越了语言在时间和空间上的障碍，成为社会实践一种极为重要的交流手段。文字出现以后，在长期的应用过程中，人们当然要选择一种最为理想的书写方式。哪种书写方式最理想？衡量的标准又是什么？郭绍

虞先生说的十分精练，他指出：「文字应用有两个目标，一个要求辨识清楚，一个要求书写便利……。」纵观中国文字的发展历史，自甲骨文到大篆，再由大篆到小篆，乃至由小篆到隶书的衍变，无一不是遵循这一指向。汉末之际隶书进一步解体，其时，人们还未真正觉悟到书法作为一种艺术的价值，一般认为书法只不过是文字的美化，这时的书法还处于一种自然状态，世人注重更多的是文字本身的实用价值。适逢此时产生的楷书，虽然规范易识，书写却不能快捷。草书的书写虽然便利流畅，但钩环盘纤，非专门研习者不得辨识。而行书兼有二者之长，所以一经问世，便显示出旺盛的生命力，得到了社会各阶层的首肯，并在实践中获得了长足的发展。

在书法艺术的表现领域，行书同样具有得天独厚的优越性。众所周知，中国书法的五大书体中，篆书、隶书、楷书以「祥和静」为主要特点，较多注重法度和程式，而给书写者的自由却较少。行草书以「简而动」为主要特点，书写者可以比较自由地挥洒，在连贯起伏的线条运动中抒发自己的情感，从而达到「形其哀乐」、「情深调合」的艺术境界。这就是行草书对中国书法抒情功能的特殊贡献。因此，自古以来，大凡注重表现的书法家都毫不犹豫地选择行草书作为载体语言。在这个问题上，宗白华先生说的好：「晋人风神洒落，不滞于物，这优美的自由的心灵找到一种最适宜表现他的艺术，这就是书法中的行草。」如果我们再进一步比较行草，不难发现，草书似乎太专业化了，掌握和欣赏都不是轻而易举的事情，远远赶不上行书简便易识，具有广泛的社会意义。所以，魏晋以来，行书无论在书法的艺术领域抑或文字的应用领域，都理所当然地成为人们喜闻乐见，须臾不能离弃的书写方式。

综上所述，可以看出，行书的产生是文字由繁到简衍变过程的必然产物，其发展和升华则取决于书法本体由唯美到表现的总的趋势。

至于刘德升始创行书的说法，大约和国人英雄创造历史的世界观有关，这种说法虽然不够准确，但从中我们也可以透视到以下三点：一，行书在汉末已基本成形。二，出现了象刘德升这样能够以行书课徒授业的专家。三，行书由于其趋变适时的功用，业已被社会普遍认同。

### 二、行书的发展

行书源于汉代，经过长期的社会实践，终于在晋代趋于成熟并形成第一次高峰，代表人物是王羲之和王献之父子。在中国历史上，晋代是政治极为黑暗，社会十分混乱的时代。汉代奉为至尊的儒家思想体系遇到了前所未有的信仰危机，在士人的意识中取而代之的是以老庄出世哲学为核心的道家思想。这个时期，人们开始注重生活的和人格的自然与个性，崇尚以探求人格本体为中心的玄学，在士人谈玄蔚为风气的氛围里，「晋人向内发现了自己的深情，向外发现了自然」这种内外宇宙的契合造就了晋代书法艺术的「出水芙蓉」之美。此时，汉代书法庄严沉凝的质朴让位于一种简约玄淡，超然绝俗的妍美。适逢其时，王氏父子以超人的聪明智慧把握住时代的审美趋向，成为「尚韵」书风的代表人物。

今天看来，王羲之父子是幸运的，也是伟大的。幸运的是晋代刚刚进入书法主体意识觉醒的时代，书法家可以极大地自由地在扩大的艺术空间里驰骋，不必考虑与前人雷同，便可以占据制高点，甚至可以在开创新的字体的同时开创新的书体。当然他们也是伟大的，其伟大之处在于他们把晋人的洒脱、放达、唯美的追求以及超功利的生活态度象百川归海一样收纳到书法本体运动的轨道上来，用妍美的线条和优美的线条组合奠定了中国书法行书的根基，成为影响书坛一千七百余年典范。

由晋代至唐代，行书的创作虽不乏名家杰作，但基本为二

王书风所牢笼而未有太大的建树，直至唐代中期颜真卿的出现，才又把行书推向第二次高峰。唐代是中国书法史上极为辉煌时期，一方面是楷书法度的完善达到了理性化的顶峰，另一方面是狂草直抒胸臆的渲泄，把野逸的风标推向了前无古人的佳境。

唐代书法的辉煌和唐王朝的兴盛有着密不可分因果关系。众所周知，李唐王朝在中国封建社会的历史上，政治、经济、军事、文化都取得了空前的发展，尤其是「贞观之治」以后，政权稳定，国力强盛，民族矛盾得到缓解。特别对读书人而言，科举制度的完善打破了魏晋时期「上品无寒门，下品无士族」的门阀士族制度，激发了下层「寒士」的进取精神。当时，一种积极向上，建功立业以至献身社稷的雄心壮志，已成为盛唐时期士子们的共同呼声。在这种伟哉壮哉的潮流面前，虽然唐太宗李世民极力推崇王羲之书韵，也有不少追随者由是而得到殊荣，但终究不能阻挡书法艺术向着更为雄浑博大的气象方面转化。先有欧阳询以奇崛瘦劲而傲然独立，接着又有李邕以气体高异而超迈群伦，这些都为盛唐书风奏鸣先声。唐代中叶，颜真卿作为一代巨匠，百世楷模，他把握和顺应了书法本体发展的历史趋势，以博大雄浑的气格奠定了影响后世一千多年的盛唐书风。说到颜真卿，人们会联想到以「尚法」为代表的颜体楷书。实际上颜真卿的行书同样也取得了开宗立派的成就。颜行书的特点在于得于意外的一种创作方式，情真意切直抒胸臆的表现手法。初看颜行书，似不讲求技法，认真观察，便可发现其在翰墨淋漓，真气贯注，奔放恣意的挥洒中体现了超绝的技巧。看似无意于创作，但在其起伏纵横变化万端，天马行空般的一片神机中表现出一种真正的艺术创作精神。颜真卿行书的出现，为抒情写意的书风提供了足以借鉴的成功经验，也为宋代「尚意」的追求奠定了坚实的基础。

宋代书法延续和发展了颜真卿等人行草书的「写意」风

规。而未在唐人成就最大的「尚法」楷书上继续作文章。这种现象的原因当然是十分复杂的。笼统地讲，应该说是取决于宋代文化精神的整体状态，（篇幅所限，不得细述）具体地讲，则有几个显见的因素。首先，宋代书法家中举足轻重的人物基本上都是历史上著名的文人，这些文人以其文人情怀，自然会更注重抒情写意的一面，从而选择行书作为载体语言。其次，宋代禅宗的兴盛，使不少著名文人趋之若鹜，借此而逃避严峻的现实。他们不再对法度森严的楷书感兴趣，而是得意于「禅」气——追求适意和自然境界，这种追求恰恰和行书灵动自由的特点相吻合。再有，宋代书法家自知无法超越唐人刚刚构建的「法度」楷书的高峰，而以行草作为艺术创作的突破口，也未必不是一个原因。

纵观行书艺术在宋代的发展，可以上溯到晚唐五代时的书法家杨凝式，其空灵疏朗，一任天机的表现，已经显露出宋代书风的端倪。经蔡襄的继续推进，最终为苏轼、黄庭坚、米芾等人把「尚意」书风推向顶峰，形成了后世难以梦求的高境界和典范。宋四家中，蔡襄的行书字略显保守而近乎二王和虞世南，但仔细品味，又会发现其行书的独到之处在于用笔动静相兼，若断还连，结构稳中求变，起伏错落，把空间的节奏和时间节奏融在一起。他这种似有意又似无意的创作方式，为苏、黄、米为代表的「尚意」书风的最后升华构架了一个很好的阶梯。苏轼和黄庭坚可以说是书法上的全面革新者，他们既是师生，也是亲密的朋友，他们对书法的认识取得了共识。苏轼提出的「自出新意，不践古人」和黄庭坚「随人作计终后人，自成一家始逼真」的提法都十分准确地代表了宋人「尚意」的创作心理。至于苏轼的字形扁，而黄庭坚的字形长，则是由各自的审美情趣所决定的，和对书法本体宏观的认识没有太大关系。米芾的成功和苏、黄不同，走的是一条以集古为基础而推陈出新的路子。历史上也曾经有人批评米芾守旧而未能如苏、黄那

样别开生面。然而观其风樯阵马，鬼斧神工般的用笔，欹侧险绝，出人意表的结构，可以说米芾的行书是技巧与「尚意」精神高度融合。纵观今日书坛，面临的是前贤树起的一座又一座丰碑，再寻求新的形式已是极为困难的事情，米芾会古通今，写情写意的创新之路，对我们来说，未必不是一条终南捷径。

宋代之后，元代又有赵孟頫高举复古的旗帜，上承二王，下就智永、李邕，旁涉唐代诸家，以向晋代风韵的复归为目的，成为唯美追求的典范而辉煌于世，甚至余绪一直影响到明清两代。但从创新的角度分析，赵氏的成就和宋四家相比，总有不可同日而语之感。

至明清之际，书坛又出现了两种不同的创作思潮。一种是在古典主义的旗帜下追求「法」与「意」的结合。最具代表性的，有明初三宋二沈，中叶的吴中三子，以及后期的董其昌。这一派中既不乏祝枝山一类放荡豁达的书坛巨子，也不乏「情」与「意」交融的书法杰作，但这种风气发展的结果，却最终导致了书法走入平静的书斋，成为了文人雅士玩赏的对象，从而远离了社会，也绝少了创新意识的。另外一种思潮则是对古典的反叛，以「表现」作为书法创作的终极目标。这种思潮，在元末明初，便有以杨维桢为代表的纵横凌厉、惊世骇俗之著作。接着，又有以徐渭为代表的以点画狼藉、意念奔放式的作品。然而，可惜的是他们的超前意识并未被当时的书坛普遍认可。这大约是因为他们偏离了当时书法本体运动轨道的缘故吧！值得提出的是稍后出现的张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎、傅山诸家，他们能够及时抑制书法中非本体化的倾向，并极力强化个性，抒情写志，表现自我的内心世界，为后世留下了足以借鉴的理论著作。

清代书坛众彩纷呈，流派繁多，总的看来以求变为主要趋势。尤其是篆书、隶书的复兴和魏体的昌盛更为行书注入了新的血液。其间，书风大体可分为三种类型。第一类：恪守帖学，

其中以康熙帝、乾隆帝为代表的书法家，崇奉赵孟頫、董其昌。这些人的书法作品「虽饶承平之象，终少雄武之姿。」在帖学中讨生活堪为佼佼者，当数求新的刘墉、王文治、梁同书等人。第二类：是以郑燮、金农为代表的书法家，他们另辟天地，以画法入字，志在出新，遗憾的是这些人的书法脱离本体运动的轨道，奇则虽奇，但只能成为「偏师」。第三类：嘉庆、道光以后，不少书法家伴随着碑学大兴，自觉地把碑体乃至篆书、隶书的笔意融入行书之中，其中以何绍基、翁同龢、杨守敬、康有为等人成就最大。这些人碑帖融合的成就以及上述刘墉等人在帖学中求新的成果构成了这一时代行书的主要趋向。

以上，我们极其简略地介绍了行书字的源起和发展，并对晋、唐、宋、明、清书坛做了一些浮浅的分析。至于作为书法创作主体的书法家，本应重点叙写一下，但因篇幅所限，只能放在《字范》的赏析栏目里做个交代了。

### 三、学习行书的途径

还要说明，编写《字范》的目的，重点在于讲解书法艺术的技术技巧，所以，就行书字，我们还要谈一谈学习的门径。

观察当今书坛，行书字的发展似乎面临着一种走投无路的迷惘，前贤高筑的一座又一座丰碑矗立在我们面前，回避固然不可能，想超越又是心有余而力不足。在这种情况下，行书字的创作和练习出现了两种错误倾向：一种是默守成规，学「王」不离王韵，学「米」唯宗米法，亦步亦趋尾随古人。另一种则是有意摆脱古人，「曾不傍窥尺牍，俯习寸阴」，便宣称自我为「无法之法」，以一种粗俗怪诞的形式标榜「创新」。我们认为，前者虽然迂腐不可效仿，但总还强似后者对书法的摧残与褻渎。那么，行书字的出路在哪里？或者说怎样练习才能行之有效地掌握技术技巧。最终写出新的风格面貌。

首先，我们还要从积功累学开始，积功累学包括以下三个

方面的内容。第一，科学地训练技能技巧。先选定一个范本，从笔画、结构到墨法、章法，认真临习，临习过程中不但要坚持笔墨练习，而且还要学会归纳、总结、比较的方法把握静态「形」的同时，分析清楚动态的「势」，逐渐达到举一反三的效果。第二，读书学习。读一些书法理论，以及文字学、美学和文化方面的书籍，读一些历代有代表性的法书、碑帖，增广见闻，提高整体素质。第三，善于观察与联想。日常生活中遇到的，不论是社会美、艺术美或自然美，都应该仔细观察，并广泛地和书法结合在一起联想，从而逐渐积淀审美感受，把握时代的审美理想，进而使之在书法创作中体现出来。

当我们比较熟练地掌握了一个行书流派的书写方式以后，还应该融汇百家，吸取自我认同的闪光的东西，无论是技术技巧方面的还是风神气骨方面的，也不论是古人的遗迹还是今人的佳作，都应该虚心的接纳融汇，切不可「好溺偏固，自闾通规」。我们知道，行书具有较强的容纳性，篆书的婉通，隶书的沉凝，草书的流畅，魏碑的粗犷经过调整都可以在行书中显示其美学特征。这方面的尝试，先贤已经有过成功的经验，当然我们也可以实践。我们也应该注意不可生搬硬套，捉襟露肘。

在长期的书法练习和实践中，我们还应该逐渐完善书法创作意识，前面提到的「融汇百家」并不是书法创作的终极目标，而只是一种前期的准备——功力的积淀。真正意义的创作是一种无法而法的自由境界，是时代的积极向上力量的显现，是无意于佳而佳的内心世界的观照，是书法主体生命律动与自然宇宙的契合。

最后，还是用孙过庭《书谱》上的两句话做结束语吧！那就是「古不乖时，今不同弊」和「会古通今，情深调合。」

### 《祭侄文稿》释文

维乾元元年，岁次戊戌，九月庚午朔三日壬申。第十三叔银青光禄大夫使持节蒲州诸军事，蒲州刺史，上轻车都尉，丹阳县开国侯真卿，以清酌庶羞祭于亡侄赠赞善大夫季明之灵曰：

惟尔挺生，凤标幼德，宗庙瑚琏，阶庭兰玉，每慰人心，方期戡谷。何图逆贼间衅，称兵犯顺。尔父竭诚，常山作郡，余时受命，亦在平原。仁兄爱我，俾尔传言。尔既归止，爰开土门，土门既开，凶威大蹙。贼臣不救，孤城围逼，父陷子死，巢倾卵覆。天不悔祸，谁为荼毒？念尔遘残，百身何赎。呜呼哀哉！吾承天泽，移牧河关。泉明比者，再陷常山。携尔首级，及兹同还。抚念摧切，震悼心颜。方俟远日，卜尔幽宅，魂而有知，无嗟久客。呜呼哀哉，尚飨！



## 行书的用笔和点画释例

行书是楷书的辅助书体，《书断》称：“行书即正书之小伪，务以简易，相间流行，故谓之行书。”由于行书「简易流行」的特点所决定，其用笔也有许多地方和楷书不同，且具体地讲，初学者应注意以下几个问题。

### 一、执笔、用腕、运笔方面

书写行书字，执笔要比楷书更加松缓灵动，切忌僵死地握紧笔管，因为僵死力滞，会妨碍气力的传输。书写时，还应注意行笔使转以肘、腕为主的同时，手指也应该起到捻前搓后的作用，用以保证笔锋在运动的过程中不绞锋，不散锋。再有，书写行书，执笔的位置也应比楷书高一些，一般在笔杆的腰部以上，这样既能增大用笔的活动幅度，也可保证用笔的圆转自如。此外，临时时还应注意字在一寸以下，尚可提腕书写，字稍大，一定坚持悬肘练习，用以练好写行草书的基本功。

行书的运笔，不再强调「笔笔中锋」，一般说来，长横、长竖等字之骨体多用中锋书写，而散点碎撇等小笔画则可使用侧锋。一幅成功的行书的用笔应该是丰富多彩的，只有这样，才能有效地增强线条的表现能力。

### 二、提、按、转、折的运用

提、按、转、折在行书中变化十分丰富，学者应熟练地掌握提轻、按重、转圆、折方的用笔方法，同时还应灵活地把轻、重、方、圆交替使用。因为只提不按则轻飘飘滑，而缺乏凝重感，只按不提则形拙体肿，没有生机。转、折的关系也是如此，只转不折，则有形无神，失于俗媚，只折不转则生硬呆板缺少流动感。具体处理时，其施力方式也有别于楷书，应掌握以下两点：

其一，粗不为重，细不为轻，纤微向背，毫发死生。由于行

书笔画姿态多变，致使行书提按动作的变化大于楷书也难于楷书。一般说来，行书用笔中的提按动作不可尽势，提时似有重物相拖，不能尽起，按似按在弹簧上，不能尽下。提按相继，提是在按的基础上的提，按是在提的基础上的按。这样写法，用笔灵动，粗笔不臃肿，细笔不软弱。另外，临时时，一定要「察之者尚精，拟之者尚似。」不要粗心。因为字的形式美不仅在于大的间架结构，由提按转折形成的细微变化，也是构成行书美的因素，故谓之：“纤微向背，毫发死生。”

其二，意念连属，笔不离纸，如绵细丝，腕着弓簧。

书写行书，应首先熟悉形体和笔势，意念中先成其字，胸有成竹，方可下笔。笔即着纸便不可停滞，以保证笔动墨活。行笔时，用力方式犹如绵里抽丝，腕部似有弓簧，笔锋翻转均不尽势，气力绵绵而至，力在含蓄。只有这样，笔锋着纸才能似粘似贴，笔笔有四顾之势。正如明代丰坊《书诀》所云：“行笔而不停，著纸而不刻，轻转重按，如水行云行，无少间断，永存乎生意。”学习行书应特别注意这种施力方式的练习。

### 三、行书线条的曲直变化

众所周知，直线和曲线的审美特性不同，直线表示平稳和安定的意味，而曲线则表现优美和流动的情趣。鉴于行书简单易流动的特点，书写者在行书的线条处理中一般多用曲线。当然，关于曲直的取舍还和书法家的风格有着直接的关系。例如，晋王羲之《兰亭序》多用曲线，而唐欧阳询《梦奠帖》多取直式。然而，行书的线条需要变化，只用曲线，或都用直式，总不能算是最佳的选择。还有一点需要说明，曲线的线条虽然优美，直式的线条虽然劲拔，但书写时都不能过分，过分弯曲的线条显得造作，过分的挺直也会显得生硬。

### 四、行书的运动感

关于行书的运动感，是个十分抽象的问题，直接用文字表

述既困难也不易被初学者理解，但是，我们认为行书的运动感和以下几点有关，现在提出来供同志们参考。

连贯：笔势连贯，气脉通畅，笔笔呼应，字字观照。连贯包括笔连和字连两种，所谓笔连是一字之中笔画的连贯，字连则是指上下字之间的连贯。另外，既使笔与笔之间断开，也应该使之笔断意连，写出「此时无声胜有声」的妙境。

节奏：这里指的是时间的节奏（空间节奏留待结构中讲述）。时间的节奏主要是通过运笔速度的快慢变化表现出来的，在这一点上，很象音乐的节奏。一般说来，行书中的长横、长竖作为字之骨体，运笔稍慢，笔画应坚实有力。钩挑、牵丝和出锋的笔画运笔要快，写出锋芒，书写散点碎撇时应注意轻捷灵巧。再有，方笔应慢，圆笔稍快，转处应快，折处应慢。另外，笔画运行中改变方向还应注意稳重，用来保证换锋和蓄力，只有这样，才能流畅自如地承接下一笔画。

在用笔的变速处理中，还应注意「留」与「行」的对比。所谓「留」是指用「战笔」写出的「涩」势。战笔即行笔过程中如有物阻挡，笔在竭力抗争中推进，笔锋微微抖动的用笔方法，这种施力方式如撑逆水船。「涩势」则是指加大笔与纸之间的摩擦，使线条更加沉凝，边缘毛而不光。「行」是指峻爽锋利的疾进。行书用笔，「留」与「行」是相辅相成缺一不可的，只用「留」则缺乏流动感，只用「行」又缺少凝重感。另外，还要说明「战笔」不是有意的做作，均匀的颤动笔锋，而是在抗争推进中，气力摧动自然形成的劲涩走势。

墨气：书写时克服写一字蘸一次墨的习惯。而应逐渐练习一次蘸饱墨，下笔后直至把墨用渴的用墨方法。这样，一次可以写出数字，墨色也由润到燥出现层次变化，通过墨色的变化，可以使人们感受到线的运动。

另外，还有倾斜的笔画，首尾不完整的笔画，若断若连的笔画，都有表现运动趋势的效果，这些内容还须学者在书法

实践中逐渐体会总结。但总的说来，关键还在于熟极而化，妙在一种无常规的自由挥洒。反之，在行书书写过程中，任何故意造作出的「运动」都必定是失败的。

### 五、行书几种特殊的用笔方法

行书字的用笔和楷书字有一个很大的差别，这就在于行书字的点画需要流动，而楷书需要静穆。正如《玉燕楼书法》所说：「真书神静，行书神动……」，为了保证写出行书字流动的笔画，我们在楷书用笔的基础上，再补充几种具体的方法。

**蹲：**蹲是运笔的基本走势，就是在运笔时须入笔迅捷，平出力行，成涩进之势。行笔过程中不可提按无度，过分提笔，则笔不入纸，火爆气太足，过分按笔，则笔画臃肿无骨，也碍于连贯运行。

**挫：**指的是行书运笔过程中，转换笔锋时按后略提的动作。这种动作可以在瞬间将笔锋换成下一笔走势。它既非折，不用提按的明显折挫，也非转，不用潜笔暗度的均匀圆转。而是按后略提就迅速地换转笔锋。这种方法写出的折肩方圆并蓄不滑不滞。书写时，应该注意一按一提两个动作缺一不可，不按则上一笔不满，不提笔锋则无法转向。

**牵丝：**牵丝是指笔势往来过程中，衔接前后两个笔画的纤细线条。牵丝的作用在于把笔势往来有形地显现出来，用以构成笔与笔、字与字之间的气脉贯通。牵丝的运用可以说是行草书的一大特点。我们在运用牵丝时应注意既不可漫不经心飘忽而过，也不可迟缓犹豫拖泥带水，而是应该在笔先，准确无误，自然流畅。另外，一幅行书中不应该把笔与笔、字与字都用牵丝连在一起，这样处理会喧宾夺主，效果也不好。

**度：**度也是两个笔画衔接的方法。这种方法要求两个笔画之间，一画方定随即飞度，既紧且劲，所谓：「形见于来画之先，神留于既画之后」，给人以笔断意连的感觉。

#### 一、点在《祭侄文稿》中的变化

##### 方点、圆点

书写方点，一般多露锋快捷起笔，下笔后作微弧劲速按下，待方满后立即提起。方点一般较厚重，收笔处锋棱外突，刚劲沉实。圆点，起笔含蓄速度稍慢，下按之力也比较柔和，收笔处呈圆劲形状。书写时还应注意《祭侄文稿》中的点起笔和收笔多浑厚凝重，少有显露锋芒者。

#### 侧锋点、轻点

##### 书写侧锋点，露锋入纸后，笔锋侧用，一面如界，向右下拖至收笔处，揭而轻提。侧锋点俏丽生动，俯仰有情，但往往扁薄而缺乏凝重感，故而《祭侄文稿》中使用较少。书写轻点，露锋轻下笔，如蜻蜓点水，灵动便捷。至于点的朝向和长短曲直应视结构中的位置而定。

书写侧锋点，露锋入纸后，笔锋侧用，一面如界，向右下拖至收笔处，揭而轻提。侧锋点俏丽生动，俯仰有情，但往往扁薄而缺乏凝重感，故而《祭侄文稿》中使用较少。书写轻点，露锋轻下笔，如蜻蜓点水，灵动便捷。至于点的朝向和长短曲直应视结构中的位置而定。

#### 带钩点

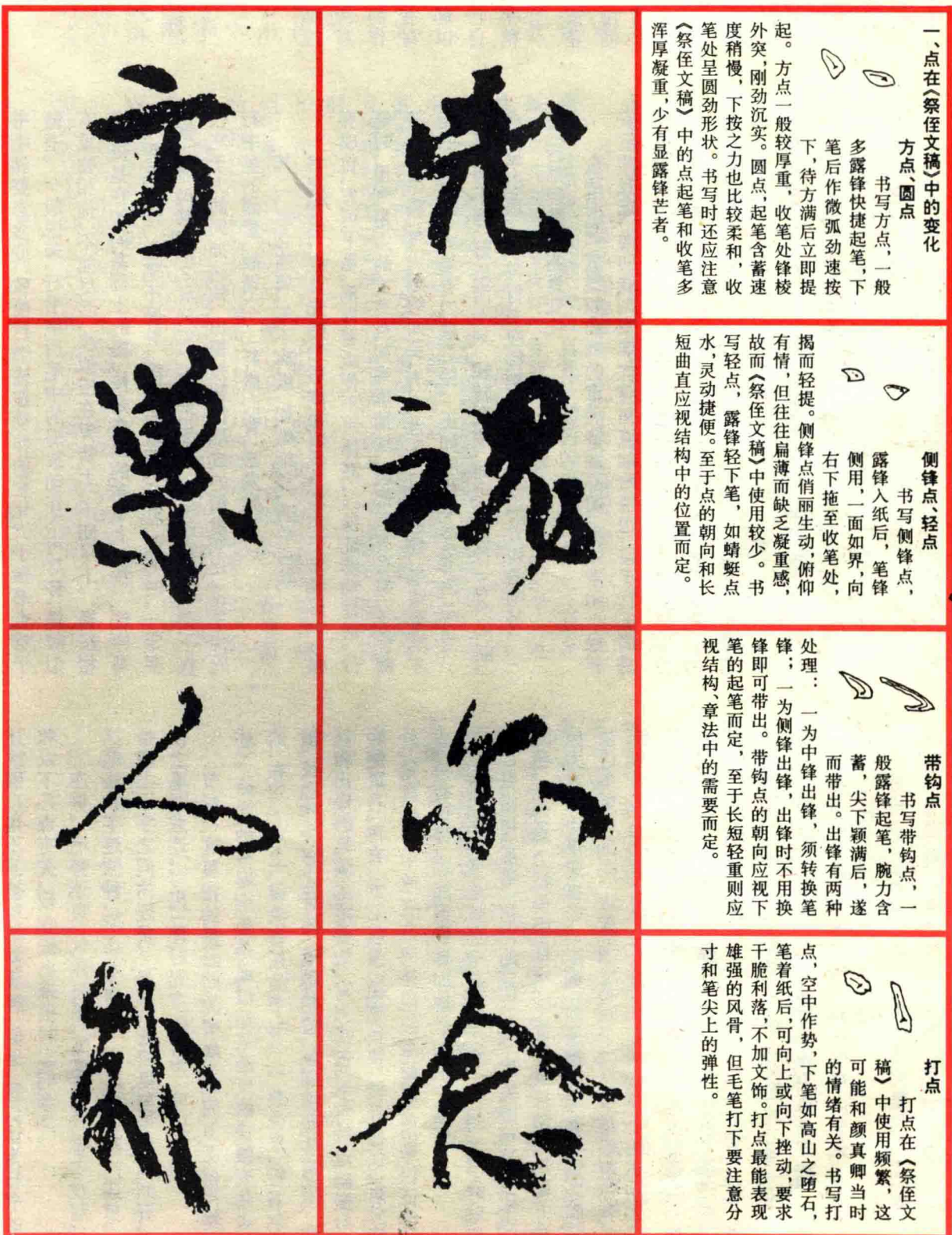
##### 书写带钩点，一般露锋起笔，腕力含蓄，尖下颖满后，遂而带出。出锋有两种处理：一为中锋出锋，须转换笔锋；一为侧锋出锋，出锋时不用换锋即可带出。带钩点的朝向应视下笔的起笔而定，至于长短轻重则应视结构、章法中的需要而定。

书写带钩点，一般露锋起笔，腕力含蓄，尖下颖满后，遂而带出。出锋有两种处理：一为中锋出锋，须转换笔锋；一为侧锋出锋，出锋时不用换锋即可带出。带钩点的朝向应视下笔的起笔而定，至于长短轻重则应视结构、章法中的需要而定。

#### 打点

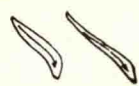
##### 打点在《祭侄文稿》中使用频繁，这可能和颜真卿当时的情绪有关。书写打点，空中作势，下笔如高山之堕石，笔着纸后，可向上或向下挫动，要求干脆利落，不加文饰。打点最能表现雄强的风骨，但毛笔打下要注意分寸和笔尖上的弹性。

打点在《祭侄文稿》中使用频繁，这可能和颜真卿当时的情绪有关。书写打点，空中作势，下笔如高山之堕石，笔着纸后，可向上或向下挫动，要求干脆利落，不加文饰。打点最能表现雄强的风骨，但毛笔打下要注意分寸和笔尖上的弹性。

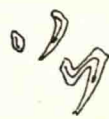


方 先 巢 魂 尔 尔 尔 尔

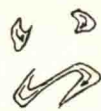
**长点**  
 《祭侄文稿》中  
 长点很多，其中有一部分是捺变化而成。书写长点，多用露锋起笔，起笔后作弧线，边行笔边按笔，收笔处一般不回锋修饰，任其自然。（《祭侄文稿》中的长点有轻重、长短、曲直的差异，收笔处有的带重出钩，也有的提笔突停，变化十分丰富。



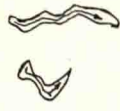
**曾头点**  
 曾头点左为点，右一般是一小撇，书写时有两种处理方法：一是左点按下后提笔换锋和右面的小撇用牵丝连贯在一起。另一种写法是点后换锋提笔带上，但和啄撇断开书写。两种写法不论断连，笔势往来必须呼应，并且左点后的换锋必须到位。



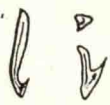
**其脚点**  
 其脚点在字的底部，首先应注意和上部分的相对位置。书写时左点露锋起笔顺势按下，按下的同时换转笔锋，提笔而过写右点。右点可收笔留住，也可再向左出锋。至于左右两点之间，可断可连，但无论断连，笔势一定要呼应。



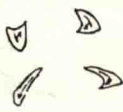
**带右点**  
 带右点有时是两点相连，有时是三点相接。左点露锋起笔，按笔后提转顺势写第二点再依次写第三点。收笔处即可收笔留住，也可回笔出锋。写带右点关键在于前点收笔时需换转笔锋再写后面的点，保证中锋过度。另外带右点还应写出点与点之间大小、长短、轻重或角度的差异，切忌平板。



**散水**  
 上点露锋起笔，按笔后提转笔锋，出锋起下点，第二点露锋承上点笔势，调整笔锋下行，然后或转或折逆势挑出。（《祭侄文稿》中的散水有无上点者，临帖时虽可模仿，但创作时最好不要缺少，以免和草书中的言字旁相混。



**对点**  
 对点是竖画或竖钩两边左右相对而出的点。书写时点，一般左点较小且距竖画较近，右点较大且距竖画较远。两点之间可以断开，也可以牵丝连在一起，但不管断开抑或连贯，都应注意笔势往来的呼应。具体写法可参照其脚点。



二、横画在《祭侄文稿》中的变化

横画的起笔

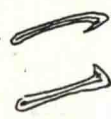
《祭侄文稿》中



的横画，起笔时藏锋、露锋相兼使用，藏锋多因为和上笔衔接顺势而成，露锋则单刀直入无半点修饰。藏锋起笔处或轻或重自然含蓄，露锋起笔处或尖或钝信手而出。《祭侄文稿》的用笔得于意外，书写时切忌造作、呆板。露锋处理时，还应注意不可过分尖削。

横画的收笔

《祭侄文稿》中



的横画收笔大约有四种类型：一是微按收笔，但不需要回锋。二是突然停止提起，展现不尽之情。三是为了和上面的笔画衔接，作上挑横，上挑时需先按笔，然后挑起。四是为和下面的笔画衔接作下钩横，下钩时需调整笔锋方可出钩。

横画的提按变化

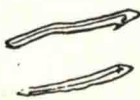
行书字的点画意



态流动，横画的处理也不能似楷书写把中间部分写的最细。若以轻重而言，《祭侄文稿》中的横画大约有四种形式，一种是两头重，中段偏右处最轻。一种是左轻而右重。一种是左重而右轻。再有是两头轻中间重。

横画的曲直变化

《祭侄文稿》中

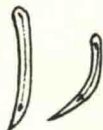


横画的变化十分丰富，除提按变化外，曲直的变化可以用俯仰、起伏四字概括之。所谓「起伏」的横画呈现为波浪纹曲线状，这种线条最富于流动的意趣。

三、竖画在《祭侄文稿》中的变化

悬针竖

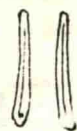
《祭侄文稿》的



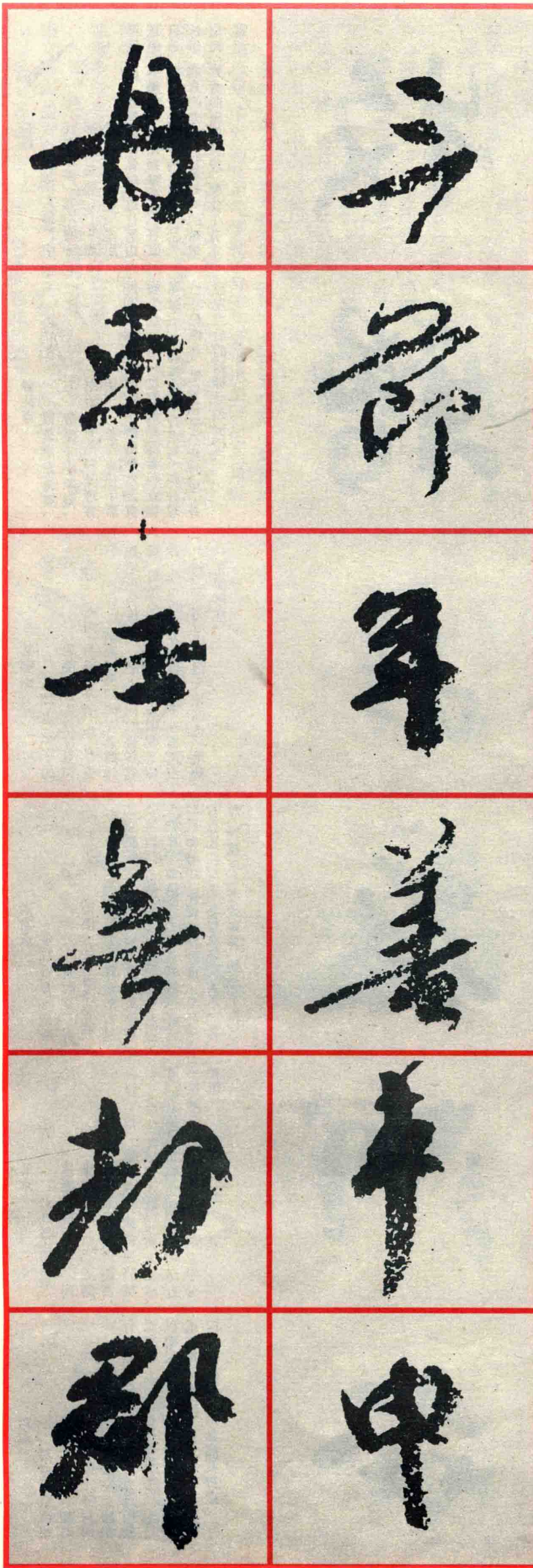
用笔沉凝苍涩，悬针竖亦应和其审美特性相适应。书写时，起笔或露锋或藏锋，行笔劲涩力沉，出锋或轻或重，或偏或正，皆不可草率浮滑。竖画弯曲，整体多取向势。在墨色的处理上，还应注意渴笔和润笔的差异，以增强线条的表现能力。

垂露竖

书写行书字的垂露竖，不能象楷书那么规整，应注意流畅自如。收



笔时比较随意，须其自然。有时轻按提笔，圆润含蓄。也有时突然停止，展现不尽之情。《祭侄文稿》中的垂露竖变化丰富，有长短、轻重、向背之别，学者应观察分析，不但分析其形，还要分析其行笔速度的变化。



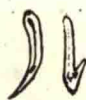
三 舟 节 年 壬 善 无 车 都 申 郡

短竖



短竖主要是指「丨」下面的竖画，「口」字左面的竖画等等。书写短竖应注意灵活多姿，和字的其它的大笔画协调统一。《祭侄文稿》中的短竖画有轻重、曲直、向背、藏露等各种变化，无一不是恰到好处，需学者认真体悟。

竖画的变用



竖画在行书中变用十分丰富，有的是角度斜正的变化；有的在收笔处变化，如「粗尾竖」、「变点竖」等；还有的为了和下一笔衔接，向左或向右出钩处理。书写时，还应注意竖画的力度和弹性，不能只注重姿态，而忽视了线条的内在张力，因为长竖画多为一字的同架骨体，十分关键。

四、钩在《祭侄文稿》中的变化



圆钩、方钩  
圆钩，多为露锋起笔，调整笔锋后把竖画完成，至出钩时，腕指向右下微转调顺笔锋，然后得势急出。方钩，起笔或藏锋或露锋，挑钩时要求有明显的折挫动作。圆钩圆劲自如，方钩劲拔森挺，它们的审美意味不同。《祭侄文稿》中还有钩硬折挑出，给人以老辣的感觉。

鹅头钩、短竖钩



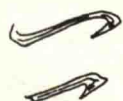
鹅头钩是颜真卿用笔中典型的笔画，这种钩当用缩笔法书写，即起笔把竖画下端写满后，提笔上缩，调整笔锋，得势急出。书写短竖钩应注意短劲有力，短竖钩亦有长短、轻重、向背、方圆等各种变化，当视字势而定，具体写法可参照圆钩、方钩。

波钩、右向钩



波钩是钩的变形写法，不作钩状，而是或转或折，平推而出，书写时应注意以指腕调整笔锋，以中锋贯注笔画终端。右向钩也有方圆、轻重、长短的差别，书写的关键在于竖画终了挑钩时的换锋要到位，不能信手抹出。

横折钩



横折钩的基本写法有两种，一是方钩，二是圆钩。书写方钩时需要提按折挫，节奏也应明快。书写圆钩不用大幅度的提按，只需潜笔暗度，腕指轻转，调顺笔锋即可。对于方笔和圆笔横折钩的要求是圆而不媚，方而不滞。在行字中横折钩还有不出锋的写法，横向笔画一波三折的处理等等。

順

上

而

不

蒲

宗

方

門

銀

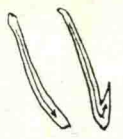
回

罕

室

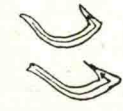
上 順 不 而 宗 蒲 門 方 罕 銀 室

戈字钩



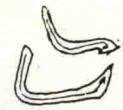
戈字钩是汉字中较长的笔画，多为一字的主笔，一般的写法是整体要有弧度，腰部略细，钩沉而势生。戈字在行书中变化丰富，有的整体成曲线形，有的上轻下重，也有的戈字钩不出钩挑，留笔收锋，还有的挑钩后顺势上行和短撇连为一体，凡此种种，需学者总结。

心字钩



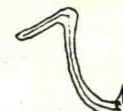
心字钩既不可直立也不可过于扁平，一般小巧一些比较受看。露锋起笔，且行且按，至出钩处，换转笔锋，顺势挑出。（祭侄文稿）中的心字钩多和左面的点及上面两点连在一起省笔书写，气脉贯通，笔劲势强，很有个性。

包字钩



包字钩有方圆之别，方笔多用隶意，竖折横处比较方劲，至挑钩处驻笔翻腕，调整笔锋，顺势推出。圆笔包字钩则要求轻巧自然，风神内敛。（祭侄文稿）行草兼杂，其中多数包字钩使用草法，书写时注意出锋前应微有留的动作，以避免出钩浮滑。

背抛钩



书写背抛钩的横向笔画一定要向上倾斜，只有这样，才能保证背抛钩写出气势。书写时还应注意在横向笔画折肩处要换锋蓄力，至于钩挑或方或圆，当视字势而定，具体写法可参照「戈字钩」。背抛钩多为一字的主笔，一定要注重线条的力度和弹性。

五、挑在（祭侄文稿）中的变化

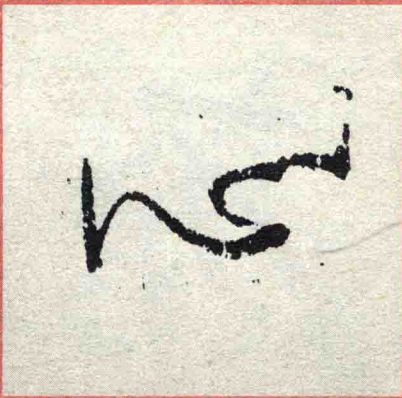


直势、曲势  
直势挑笔，起笔或藏锋或露锋，落笔后，腕向左下微转，仰笔且行且提，逆势出锋。（祭侄文稿）中的挑笔多用曲势，曲势挑笔的写法和直势并没有太大差异，只是整体呈弧形，更为婉转流动。另外，挑笔还有长短轻重之别，放纵收敛之异，须学者认真分析把握。

连钩挑、挑连下笔



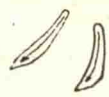
连钩挑是钩和挑衔接的办法，有的一钩终了笔尖下转换锋后，顺势挑出；也有的，一钩终了直接按笔换锋取逆势挑出；还有的一钩终了取顺势连接挑笔，急速而出。挑连下笔是挑后和下笔衔接的办法，书写时应注意不论是以「牵丝」连接，还是笔断意连，都应注意气脉贯通。



既 标 归 卯 九 夙 元 心 心 裁 威

六、撇在《祭侄文稿》中的变化

短侧撇



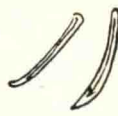
书写短侧撇首先应注意用笔轻重的变化和行笔速度的变化，厚重的短侧撇用笔慢些，而轻巧的用笔快些。其次还应注意姿态的变化，例如起笔可用藏锋，也可以用露锋。收笔处可纵而出锋，也可敛而回锋，还可以突然停止，给人以笔断意不尽的感觉。整体可以弧弯向上，也可以弧弯向下。

短头撇



短头撇多是字的首笔，必须注意精神饱满，首笔精神饱满可引导下面笔面写出风骨。起笔可藏锋入纸，欲左先右，然后转锋撇出；也可以露锋入纸，如蜻蜓点水，轻巧灵活。收笔处可出锋露出锋芒，也可留住内敛风神，还可和下笔连贯，一气呵成。

长撇



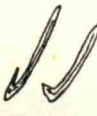
长撇一般的写法是如篲之掠发，不徐不疾力贯锋芒。而《祭侄文稿》中长撇的用笔速度则是有快有慢，一般说来厚重沉实者稍慢，转巧灵动者稍快。其形体姿态有的劲直挺拔，有的弯曲流动，起笔和收笔的处理也多有轻重、藏露、纵敛的变化。

曲势撇



曲势撇也是长撇，因为《祭侄文稿》中曲势撇的处理很有特点，所以特别提及。曲势撇多采用S曲线状，婉转流动，意态自如，可看作是颜行书沉凝苍劲中透出的一股空灵之气。世人常说拙中寓巧，这种处理，可作为典范学习。

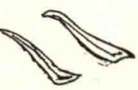
挑脚撇



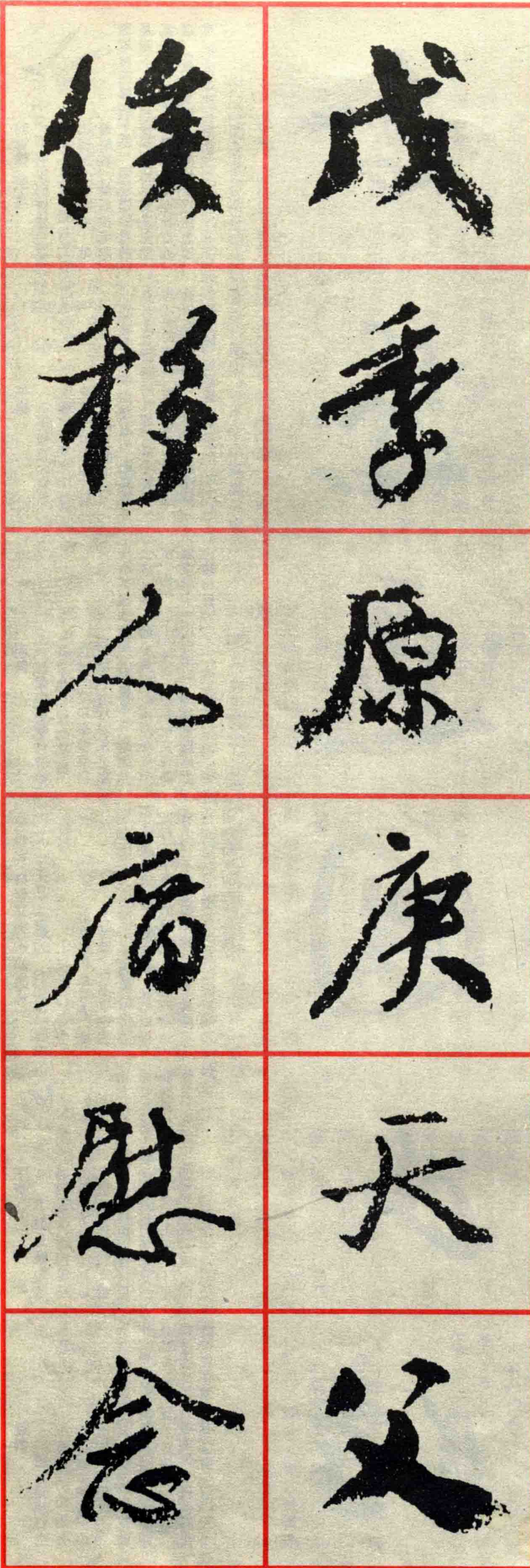
起笔或藏锋或露锋，向左下运笔，要求劲拔有力，收笔时，笔锋略驻，然后提而折锋挑出，出钩不宜太大。书写挑脚撇的关键在于撇尾出钩时一定要调整笔锋，切忌草率，挑出后还应注意下一笔的起笔应与钩有关照之情。

七、捺在《祭侄文稿》中的变化

斜捺

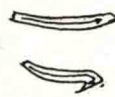


斜捺在楷书 中称为“金刀”，喻其犀利刚劲。《祭侄文稿》中的斜捺比楷书复杂的多。有的劲拔有力弧弯向上，极富隶书意趣。有的轻巧含蓄，灵动自如，尤其优美的含而不露，无一不是因势而生，信手拈来。

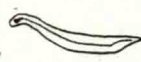




**回锋捺、变点**  
 书写回锋捺，起笔后向右下运行写出磔脚，收笔时，笔锋略驻，然后提笔顺原笔路回锋接下笔，回锋捺的目的是和下一笔画衔接，所以要求自然流畅。行书中，斜捺经常变长点处理，《祭侄文稿》中的长点应注意厚重，形体也往往微曲。



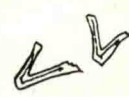
**平捺**  
 平捺在《祭侄文稿》中变化十分丰富，有长短、轻重、曲直的不同，一般说来以雄强凝重为主要特点。尤其磔脚的处理更是千姿百态，有的出锋，有的突然留住，还有的折锋回带。书写时一定要注意自然天成，切忌造作。



**曲势**  
 曲势是颜行书中具有典型性的平捺，这种平捺和颜楷书很相似。书写时重点要注意其起伏的幅度。起笔后，微微向上成一小弧弯，随即笔势下沉，作一向下大弧弯，用笔沉实弯曲幅度很大。出磔脚时，笔锋走磔脚上边缘出锋。



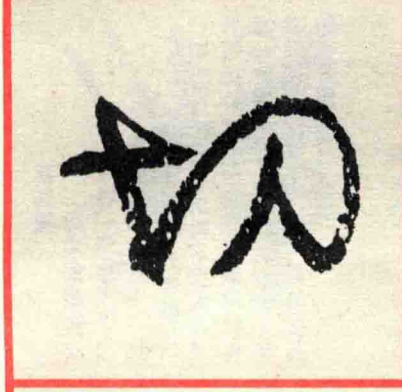
**八、折在《祭侄文稿》中的变化**  
**上折**  
 上折在行书中的变化仍是以方、圆为基础。行书中的方折不能象楷书那样锋棱外突，要自然含蓄一些，以保证行书字流动的特点。圆折应遒劲有力，不能俗媚无骨。至于具体写法，方折当有提按节奏，而圆折则用潜笔暗度的方法处理。



**下折**  
 下折是纵向笔画转换为横向笔画的处理方法，下折处笔锋的换转和上折无大区别，主要依靠腕指调锋，仍然要注意方折的提按折挫动作和圆转潜笔暗度的方法。书写时不可性急，一定待笔锋到位后再施力向右。



**硬折**  
 硬折是颜行书中典型的用笔方法，《祭侄文稿》中的折肩多用此法。所谓硬折既无折的提按折挫动作，也非轻提慢转的潜笔暗度，而是驻笔后再生硬的过度到下一笔，待过度后再调顺笔锋。硬折写出的折肩苍劲沉凝，极富生气。



余 更 远 还 挺 通 远 还 更 余



## 行书字的结体和结体释例

行书字的结体灵活多变，具有相当程度的多样性和复杂性，它不像楷书那样有特定的规范和严格的组织形式。对于书写者来说行书结体需要更多的是一种权变的意识，以及灵活地组织点画的能力。所以，在具体讲解《兰亭序》结体之前，我们首先谈几点有关行书结体的原则。

### 一、调合、对比

研究结体的目的在于使局部之间形成和谐统一，从而给人以美感。用古希腊数学家的话说：「和谐是杂多的统一，不协调因素的协调。」在结体中所说的多样，是指字中局部之间的差异，例如，竖画有悬针、垂露之异，横画有俯仰、藏露之分，偏旁有错落、欹斜之变等等，统一则是指把形态各异的局部通过关联、呼应、衬托等方法，组织在一个完美的形体之中。在长期的生活实践中，人们针对「多样」的点画和部分，总结出许多「统一」的规律和方法，但总的看来，离不开「调合」和「对比」两个原则。

**调合：**调合是多种非对立因素互相联系、互相联系。在行书中，以调合求和谐是结体的基础。例如，一个字中笔画的粗细虽然需要变化，但仍能保持匀称，形体的安排虽然不能平板、呆滞，但也不用夸张过分。对于初学者来说，更须由「调合」入手研究结体规律，以免步入怪诞的歧途。

**对比：**对比是指各种对立因素之间的统一。在行书创作中，人们往往利用虚与实、疏与密、纵与敛、斜与正等对立的形势，相反者相成，构成和谐的形体。一般说来，以「对比」构成的形体具有更加感人的艺术魅力。

总之，无论利用「对比」，还是利用「调合」组织形体，在一

字的局部都要有所变化，只有变化才能体现行书多样统一的美。唐孙过庭《书谱》云：「至若数画并施，其形各异，众点齐列，为体互乖，一点成一字之规，一字乃终篇之准，违而不犯，和而不同。」说的即是这个道理。尤其是最后两句「违而不犯，和而不同」的提法，既指明了局部生动活泼的变化要服从整体需要的道理，同时也肯定了杂乱无章和单调呆板两种倾向。

### 二、重心的稳定和结体险绝

**重心稳定**是结体的最基本的一条原则。重心是指一个字的精神挽结之处，上下左右平衡对称的字形结构是重心最稳定的结构方式，但是由于这种结构方式点画平齐，间隙均匀，机械呆板，所以通常不被采用。对于行书结体，人们多采用以下两种形式。

**平正：**这是行书结体中最平和的一种方式，整体匀称端正，点画之间的搭配自如流畅，疏密、虚实、轻重、长短和谐自然，对比不十分明显，夸张不十分强烈，是追求唯美形式的一种写法。

**险绝：**是在平正基础上通过加强对比而形成的。这里所说的对比，既包括用笔的轻重、迟疾、方圆、曲直等对比，也包括结构的疏密、纵敛、开合对比。就重心而言，险绝的字重心一般不在字的正中，而是运用形式美中「均衡」的原理，向左、向右、向上、向下移动。还可以以重心为圆心转动，把字体写成倾斜之式。险绝的结体，姿态多变，意趣横生，但稍有不慎也会使字的重心跌落而失去了协调。唐孙过庭《书谱》云：「绝岸颓峰之势，临危据槁之形。」说明险绝的结体，如断崖颓峰，人临危地，身据槁木，十分惊险。但峰崖终未倾倒，人也终于无恙，真是绝妙的比喻。

### 三、点画呼应

点画呼应是行书结体的又一条基本原则，所谓点画呼应主要是指上下笔的衔接关系，因为行书字意态流动，首先表现

在点画的呼应和连贯上，行书字的点画呼应大约有三种：

**折搭呼应：**折搭呼应应在行书中应用十分广泛。宋代姜夔《续书谱》云：「凡作字第一笔多是折笔，第二三笔承上笔笔势，多是搭锋。」具体说来，折是指上笔收笔时，折笔出锋带下，搭则是指下笔露锋逆势承接，上笔带下，下笔承上形成呼应。

**顺势呼应：**顺势呼应是以顺从的笔势衔接两个笔画。书写时，上笔終了顺势带下，提笔过度，然后渐按起下笔。顺势呼应的衔接一般多用圆笔。上下笔之间过渡和谐，无显著的折挫痕迹。

**曲势呼应：**纵观历代行书名迹，便可发现，用笔的妙处全在于从不平中求平，不直中求直的用笔方法，这种用笔方法，不仅可以因笔画的弯曲而充分地体现力度和美感，而且还可以通过笔画弯曲的振动产生笔势，促成点画的连贯呼应。我们称这种呼应为曲势呼应。

### 四、虚实疏密

**虚实、疏密**的处理是行书结体中最生动、最灵活的因素。清代邓石如曾有名言：「字划疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。」谈的就是虚实、疏密的关系。清代戈守智也提出：「疏处不补，唯密处补之」，更加具体地说明了结体时增强疏密对比的方法。

### 五、朝揖之姿

**朝揖**是解决合体字中呼应关系的原则，运用这个原则的目的，在于使字的各部分之间产生联系。这种结构安排很象双人舞，单独看时，舞姿各自成形，双人起舞，又相互关照，此起彼伏。我们还必须明确，合体字中的各个部分，甚至字中的每一个笔画都不是孤立的、静止的。古人云：「有相迎相让映照之情，无或背或反乖戾之失。」讲的即是这个道理。