

福

經典碑帖入門輔導叢書

中石題

集王羲之聖教序

◎李永忠 編著

中國書局

經典碑帖入門輔導叢書

集王羲之聖教序

李永忠 編著

中國書局

图书在版编目(CIP)数据

集王羲之圣教序 / 李永忠编著. —北京:中国书店,
2011.3

(经典碑帖入门辅导丛书)

ISBN 978-7-80663-991-7

I. ①集… II. ①李… III. ①行书-书法 IV.
①J292.113.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 238620 号

经典碑帖入门辅导丛书

集王羲之圣教序

编 著 李永忠

封面题字 欧阳中石

责任编辑 袁 瀛

特约编辑 陈连琦

策 划 北京艺美联艺术文化有限公司

封面设计 北京汇智泉文化传播有限公司

出版发行 中国书店

地 址 北京市琉璃厂东街 115 号

邮 编 100050

经 销 全国新华书店

印 刷 北京龙跃印务有限公司

开 本 889 × 1194mm 1/16

版 次 2011 年 3 月第 1 版 2011 年 3 月第 1 次印刷

印 张 5

书 号 978-7-80663-991-7

定 价 20.00 元

敬告读者

本版书凡印装质量不合格者由本社调换,
当地新华书店售缺可由本社邮购。

前 言

学习书法艺术有其自身的特殊性，它主要通过临摹古代名家碑帖，不断提高对毛笔的控制能力、结构体势的理解能力和通篇章法的处理能力这一途径来实现。这与学习绘画艺术要到大自然中去写生，通过师法造化涵养艺术的生命力颇有不同。临摹不仅是锤炼书法基本功的不二法门，也是不断提高书法水平的必由之路，终其一生都不应间断，这已为历代的成功书家所证明。

说到临摹，“摹”有描红、双钩、单钩、仿影，“临”包括对临、背临、意临，不管是“临”是“摹”，归根到底有一个“像”与“不像”的问题。从某个单独笔画而言，你有什么样的用笔动作，就会产生什么样的笔画形态，二者应该是一一对应的，如果你写的笔画形态能与原帖契合，就证明你的用笔动作是正确的，当然，这个笔画不是修描出来的。如果笔画形态能够写好，字形结构也能够做到准确，再注意到字与字、行与行之间的相互关系也就是章法的构成，那么，这种临摹就算达到学习的目的了。这种临摹的过程，不仅是习书者手、眼（也即对毛笔的控制能力、字形体势的观察能力）基本功的训练过程，也是对所习字帖的理解过程。历史上的名家碑帖都有着自己鲜明的书法风格，他们都是经过历史大浪淘沙后人们公认的精品，代表着书法的高峰。我们每个人也都有自己的笔法、结字体势的习惯，但既然是我们学习古人，就要在学习中敢于或勇于舍弃自己不好的书写习惯，将碑帖上的优秀书写习惯学到手。在临摹过程中能仔细体会范本用笔的起始转承之理，以及字形结构的参差、险峻、欹侧、平正。能用笔模仿得像，就证明你所理解的用笔动作符合原作的精神，反之就与原作有差距。

但是如何求“像”？而且不仅是“形似”，更在此基础上具“神似”之理，这就需要对范本进行深一步的理解和挖掘，本丛书就是为有如此诉求的习

书朋友编写的。我们设想，这些朋友习字已有一段时间，具备一定的功力，对基本的执笔、用腕以及提按转收已有些认识，对所习碑帖也有一定的了解，但习书经年，却“入帖”不深。究其原委，实因“读帖”不够，也就是对所习碑帖分析不够。如果仍是一味地书写，甚至是盲目乃至错误地书写下去而不得法，有时越是用功，书写的毛病越是顽固，以后回头迈向正路的难度就越大。

对碑帖进行深入细致的分析，需要科学、理性的方法和丰富的教学实践经验以及较深厚的书法理论修养。为此，我们特别约请了一些受过高等院校书法专业严格专业训练的高校教师以及学有专长、从事与书法相关研究工作的专家、学者共同编写本套丛书。

本套丛书共十二本，包括楷书（唐楷、魏碑）、行书、草书、隶书、篆书五种字体，每种精选两部字帖，皆属书法史上耳熟能详的经典碑帖。何谓“经典”？经典就是典范，具有权威性。此丛书内容基本体现了书法艺术在各种字体中的共性特征，以此入手，不会“出偏”，也不致走上歧途，是最“安全”也最稳妥的习书途径。本套丛书的编写基本采取相同的体例。

首先，概述，对所选碑帖的作者、时代、出土、内容、版本、流传、书法风格进行介绍，阐述该碑帖在书史中的地位，搜集历代对该碑帖之评价，明确该碑帖对临池学书之意义等，以期学者对所学碑帖有一个整体、宏观、清晰的认识，明晰学书目的。

其次，从笔法、结构、章法三方面对该碑帖进行分析，这是全书的主体。具体的方法是以图版为主，将碑帖条分缕析，分门别类，采取示意图和文字阐释相结合的方法，所析力求言简意赅，明白易晓。因碑帖字体、风格的不同，作者在编著过程中，也会根据具体情况稍作变化，如篆书部分增加了笔序的图例，有的碑帖为说明章法，还例举其他碑帖的图版，或以集联、集诗文的形式增加对原碑帖章法的认识，等等。

书的最后附上该碑帖的释文，精选该碑帖的部分图版。

还需要说明的是，本丛书所附字例皆以原帖裁剪，不用作者手书，以求保持原帖面貌。这样习书者一书在手，可以一边据之临摹，一边参考文字的解析，对于深入理解所习碑帖之精奥，庶几有些帮助。总之，希望我们的解析能对您的学习起到正确的辅导作用。

目 录

一、《怀仁集王羲之〈圣教序〉》概述·····	1
二、笔法解析与点画示例·····	4
（一）《圣教序》的笔法特点·····	4
（二）具体笔画形态分析·····	6
三、常见偏旁部首写法·····	26
四、结构解析与例字·····	47
（一）《圣教序》结构特点·····	47
（二）具体的结构分析·····	51
五、章法解析·····	67
六、《圣教序》释文·····	69
七、《圣教序》（部分原帖）·····	72

一、《怀仁集王羲之〈圣教序〉》概述

在中国书法史上，《怀仁集王羲之〈圣教序〉》（下简称《圣教序》）是一件有特别意义的作品：一方面，王羲之行书因为这件作品而流传得更为广泛；另一方面，这件作品开创了集字成篇的先河。

贞观十九年（645年）二月，玄奘法师在印度求法十七年后，携梵本佛典到长安。当年三月，玄奘奉命居弘福寺从事译经。贞观二十二年（648年），唐太宗李世民亲自为之撰序，皇太子李治（后为唐高宗）作记，此序和记以及太宗御敕、皇太子笺答、玄奘所译《心经》，由弘福寺沙门怀仁根据唐内府所藏王羲之书迹及民间所传王羲之书迹中集字，摹拓影写，后由诸葛神力勒石，朱静藏镌字，于咸亨三年（672年）二十月完成，历时二十余年。

《圣教序》刻石高九尺四寸六分，宽四尺二寸四分，三十行，满行八十三字至八十八字不等，共计一千九百余字，现存西安碑林。虽然《圣教序》原石已经断裂，但幸运的是有多种拓本行世，在当时和后世都产生了巨大的影响。时至今日，其影响仍然广泛存在，几乎所有学习行书的人都以《圣教序》为范式。

《圣教序》有着极高的艺术价值，同时，又有着极高的范本价值。正因为这样，它才对其后的书法史产生了不小的影响。应当如何认识它的艺术价值和范本价值呢？

《圣教序》的艺术价值似乎是不言而喻的，因为其中的字迹出自书圣王羲之，而行书又是王羲之最为擅长的字体。其实，只认识到这一点是不够的。

《圣教序》之后接续出现了不少针对王羲之行书的集字作品，如释大雅集《兴福寺碑》、唐玄序集《金刚经》等，但论者大多以为《圣教序》的艺术价值最

高。因此，在认识《圣教序》的艺术价值时，不能忽视这件作品的参与者怀仁、诸葛神力、朱静藏等人。他们之所以出色地完成了这项工作，既由于他们具备高超的书法修为，还与《圣教序》的“皇家色彩”有关，后者限定了参与者必须付出精心的努力。

《圣教序》的范本价值主要表现于其中无处不在的完备法度，这可以从两个角度来理解：第一，王羲之所处的时代正是行书完全成熟的时代，此前的行书虽然已初步形成，但规矩还不完备，以王羲之为首的书家就已有的规模进行了主动的变革与推动，使行书的法度达到了齐备的程度。从历史的情况看，王羲之以后的书家在行书的审美趣味和风格取向上或有不同，但超出王羲之法度的书家十分少见，这说明了王羲之行书法度的统领性。第二，《圣教序》是一件集字作品，是从流传的王羲之作品中选取所需单字而成的，依据通常的道理，选取的原则应当是以字与字之间搭配顺畅从而保证通篇的连贯性为出发点的。合乎法度的而不是“个性”张扬的单字更能保证通篇的连贯，因此，合乎法度的单字必然是首选的。此外，《圣教序》通篇共有将近两千个单字，这在高水平的作品中是罕见的，这也在一定程度上增加了《圣教序》的范本价值。

当然，《圣教序》的艺术价值和范本价值是相关的，大致而言，前者是后者某种程度的保证。不过，应当看到的一点是，并非只要具有较高的艺术价值就必然同时具有相应的范本价值。这是因为，范本价值的核心是法度，而艺术价值的核心却存在于法度之上的层面。

尽管《圣教序》具备极高的艺术价值和范本价值，但是应当认识到它毕竟出于集字，而不是王羲之按全文顺序亲笔书写的，那么，字间关系、行间关系乃至通篇气格或许是可以有所质疑的。换一个角度看，假设撇开时空悬隔的因素，王羲之本人要创作《圣教序》这样一件作品，就像他书写《兰亭序》那样，可以想像，王羲之所写的《圣教序》必然不同于我们今天所看到的这样。考察王羲之存世的系列作品，同一个字在不同作品中的写法是不同的（这或许是王羲之被尊为书圣的原因之一）。其实，这并不难理解，因为作为个体的单字必然要服从于作为整体的篇章。反观《圣教序》，其中的单字全都出自王羲之另外的作品，也就是说，《圣教序》中的字例与王羲之的某件作品中的字例是相同的，这显然超出了王羲之创作的可能性。可以说，《圣教序》中的每个字都是王羲之写的；同时，《圣教序》中的每个字又都不是王羲之写的。

我们指出这一点，并不意味着要弱化《圣教序》的价值，而是希望讨论学习《圣教序》的适宜方法。简略地说，学习《圣教序》应当主要着眼于笔法和单字结构，重点掌握笔法要领和结构原则，并能举一反三，推衍出笔法的变化和结构的规律，最终扩展王羲之行书在笔法与结构上的可能性。至于章法和气格，则可通过研究王羲之的其他单帖，如《兰亭序》、《快雪时晴帖》、《二谢帖》、《丧乱帖》、《孔侍中帖》等，以获取相应的经验。事实上，范本是没有过错的，有过错的是学习方法。宋黄伯思《东观余论》说：“近世翰林侍书辈多学此碑（指《圣教序》），学弗能至，了无高韵，因自目其书为‘院体’。由唐吴通微昆弟已有斯目，故今士大夫玩此者少。然学弗能至者自俗耳，碑中字未尝俗也。”

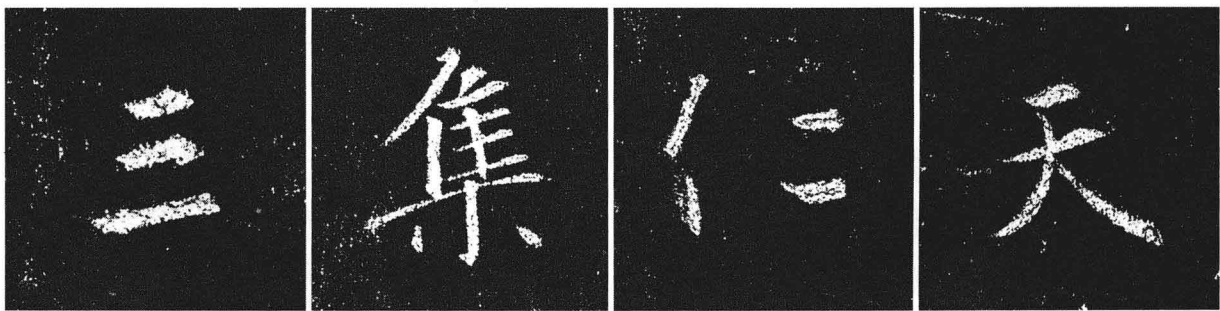
初学《圣教序》的读者可以参考本书各部分的分析文字，并结合所附例字加以研习，待有所理解之后转向对《圣教序》通篇的学习。对《圣教序》已有较深了解的读者，则可将研习的重点放在校正以往可能存在的偏差上。人们对待习见的事物常常自信有切实的把握，其实欺骗自己的往往是自己的眼睛，这就是通常所说的“视而不见”。因此，有关读者宜于暂且放下已有见解，借助本书的视角对《圣教序》加以重新的审视，这么做也许会有意想不到的收获。

顺便要提及的是，唐代释大雅集王羲之行书《兴福寺碑》也是一件优秀的集王行书作品，读者可参照学习。事实上，本书中的个别字例即出自该碑（另有一个字例出自《定武兰序》）。

二、笔法解析与点画示例

（一）《圣教序》的笔法特点

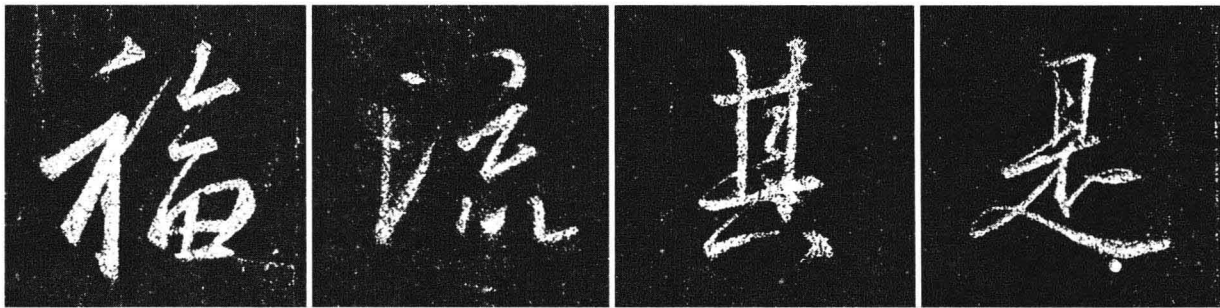
行书是介于楷书和草书之间的一种字体，在字形结构上如此，在笔法上也是如此。楷书的笔法是端正严谨的，草书的笔法是灵动活泼的，行书则在这两个方面兼而有之。笔法的构成较为复杂，简单地说，笔法主要包括点画的写法和点画之间的衔接方法。行书在点画写法上既有楷书的端严，又有草书的灵活；在点画之间的衔接上既有楷书的潜在性，又有草书的直观性。当然，我们说行书在笔法上兼具楷书与草书的特点，并不意味着一部分行书的笔法是楷书的，另一部分行书的笔法是草书的。实际上，行书在笔法上融通了楷书和草书的笔法特点，虽然某些笔法偏向于楷书、某些笔法又偏向于草书，但纯粹的楷书笔法和纯粹的草书笔法在行书中都只是偶然的存在。《圣教序》是一件典型的行书作品，下面结合其中的字例对这件作品的笔法特点略作讨论。



首先讨论《圣教序》的点画写法。

上表字例的点画都比较完整，相互之间没有粘连，各具独立的形态，显

然，其笔法相对偏向楷书一些。不过，它们与纯粹的楷书不同，每个点画都包含着一定的流动之意，那正是行书的意趣。



上表字例中点画的主体部分都比较完整，虽然相互之间偶有粘连，但独立的形态还是清晰的。显而易见的是，许多点画在起笔和收笔时露出笔锋，表现了超出楷书的动态，又不同于草书点画的难以分割，其实，这正是典型的行书特征。



相对于典型的行书而言，上表字例中点画的独立性被弱化，不少点画难以与其他点画相离析，显然，其笔法偏向于草书。不过，它们与纯粹的草书不同，其中多了一些控制之意，那是对点画独立性的暗示，因而这样的笔法仍然是行书的笔法。

从上面三组字例看，《圣教序》的点画写法具有某种开放性，它们处于从偏向于楷书到偏向于草书的跨度之中，而不是处在某个点上。但是，应当注意，《圣教序》中偏向于楷书和偏向于草书的字例并非主流，大部分字例的点画采用了典型的行书笔法。

下面讨论点画之间的衔接。与点画的写法相应，《圣教序》字例中点画的衔接方式也不是单一的，上面三组字例可以说明这一点。

第一组字例中的点画之间没有可视的衔接痕迹，但是点画之间并非没有衔接，它们是依靠潜在的笔意相衔接的。尽管这样的衔接方式倾向于楷书，但它

们因减弱了单个点画的独立性而获得了前后点画之间承接关系的提升。

第二组字例中的点画之间有着明显的衔接痕迹，前一点画收笔处出锋，引出牵丝，指向后一点画的起笔处。牵丝有时是不断开的，如“其”的中部和几乎整个“是”字；有时牵丝是中断的，但会在后一点画起笔之前接续出新的牵丝，如“福”、“流”的左右之间。

第三组字例中点画之间不是衔接紧密与否的问题，而是能否彼此离析的问题，显然，这样的衔接方式倾向于草书。然而，从衔接的意趣看，它们与草书还是有所不同的。

《圣教序》点画的写法和点画之间的衔接已见上述。应当认识到，点画的写法是点画之间衔接的基础，我们将这两个方面分别讨论，更多的是出于叙述方便的考虑，而不意味着它们是相并列的两个问题。

还需要说明的一点是，虽然笔法与结构各有其侧重，但并不能将二者完全割裂，它们的关系是有机的。只从笔法角度来划分行书与楷书、草书的界限，并不容易涵盖事情的全部，因此，在看待行书与楷书、草书的界限时，应该将笔法与结构加以结合。

（二）具体笔画形态分析

1. 点的形态变化

（1）驻锋点

书写要求：露锋入纸，轻按笔，短暂行笔，收笔时自然驻锋，轻松地将毛笔提离纸面，引至下一笔画的起始方向。

驻锋点是相对出锋点而言的。与出锋点相比，驻锋点的形状比较清晰，一般呈近似三角形（如“太”字的点）、近似平行四边形（如“唐”、“之”二字的点）或短竖状（如“藏”字的点）等。



(2) 出锋点

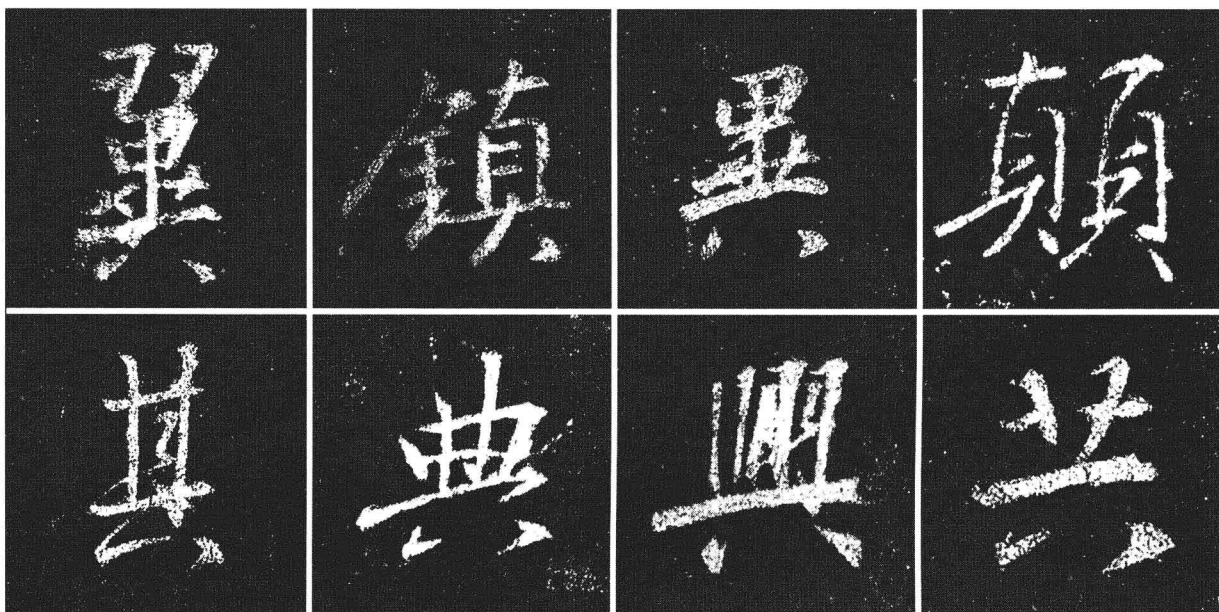
书写要求：露锋入纸，轻按笔，短暂行笔后或直接提笔出锋，或转向下一笔画的起始处再提笔出锋。

与驻锋点相比，出锋点的形状有时较为清晰（如“福”字的点呈近似三角形），但多数情况下较为复杂，如“序”、“皇”二字的点和“宗”字的第一个点，并不容易用习见的形状来描述它们。因此，在书写出锋点时，要特别注意观察、分析它们的形状和取势特点。



(3) 其脚点

书写要求：其脚点是横向两个点的结合，如“其”字末尾的两点，因为“其”字较为常用，故称。不过，其脚点并不仅限于“其”字，明李淳《大字结构八十四法》说：“其脚，‘其、具、與、典’。其脚者，用上合而下开。”李淳的话不只涉及了其脚点的其他字例，也包括了其脚点的书写要领，即上合下开。此外，书写其脚点时还要注意处理两个点的相应关系。

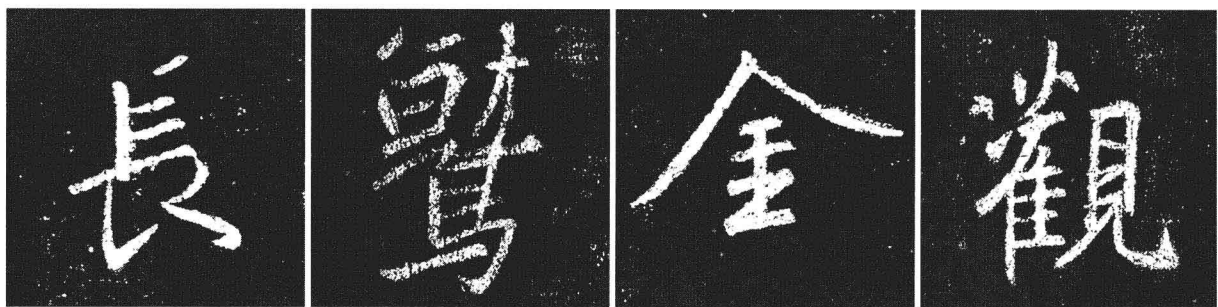


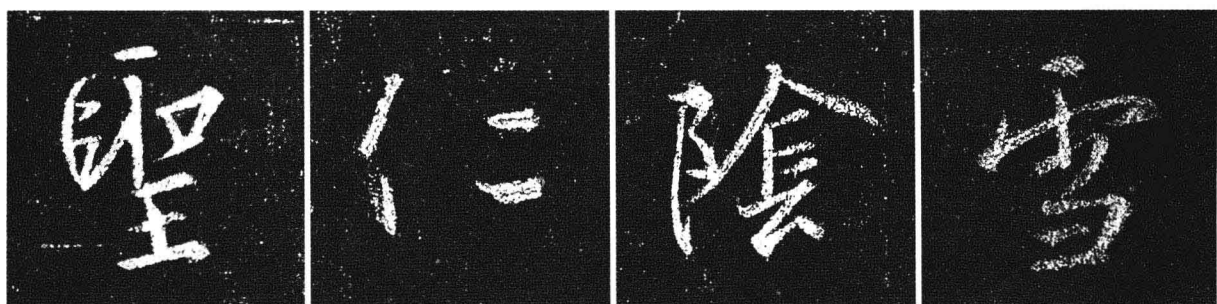
2. 横的形态变化

(1) 短横

书写要求：短横的书写一般比较轻盈，如“圣”、“仁”、“阴”三字的多个短横。有时，短横也可能被变化为点，如“雪”字的第一笔。

在两个或两个以上短横同时出现在一个字中时，应当注意它们之间的关系，既要保持一定的一致性，又要有所变化。





(2) 长横

书写要求：长横常常处于字的中部，主要起平衡作用，书写时应当注意避免呆板。

在下面的字例中，有些长横的收笔处都不出锋，有些长横在收笔时回笔出锋，以引带出下一个笔画。两种写法各有巧妙，可结合更多的字例细加体会。

与短横相比，长横往往有向上的弧度。

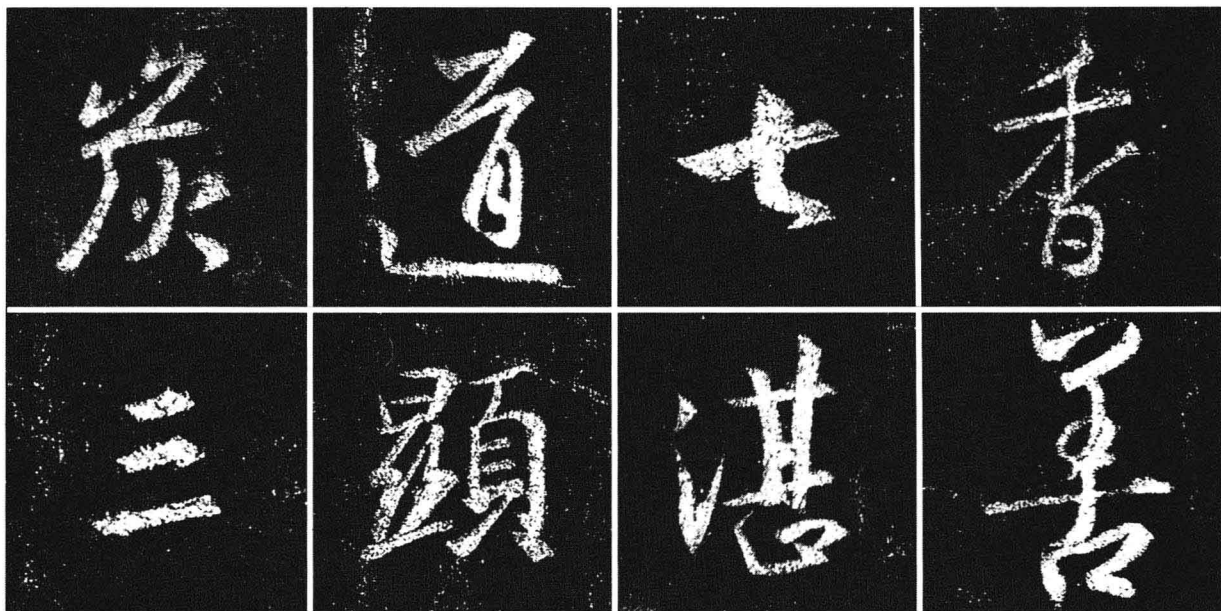


(3) 中等长度的横画

书写要求：有些横画既不是短横，也不能叫作长横，而通常又没有什么“中横”一类的说法，我们姑且将那些不长不短的横画称作“中等长度的横画”。

中等长度的横画在字中常常起到上下或左右衔接的作用，如“三”字中间的一笔是衔接上下的，“显”字左旁的最后一笔是衔接左右的。

在下面的字例中，“湛”字的两个中等长度的横画主要起到冲淡两个竖画的突兀感的作用。

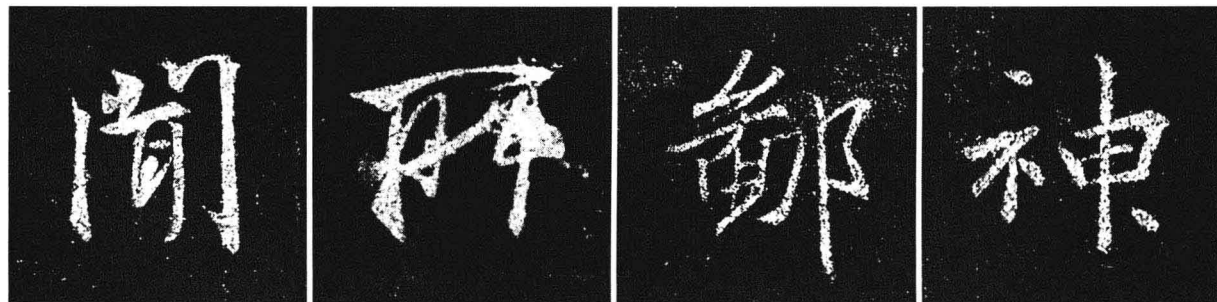


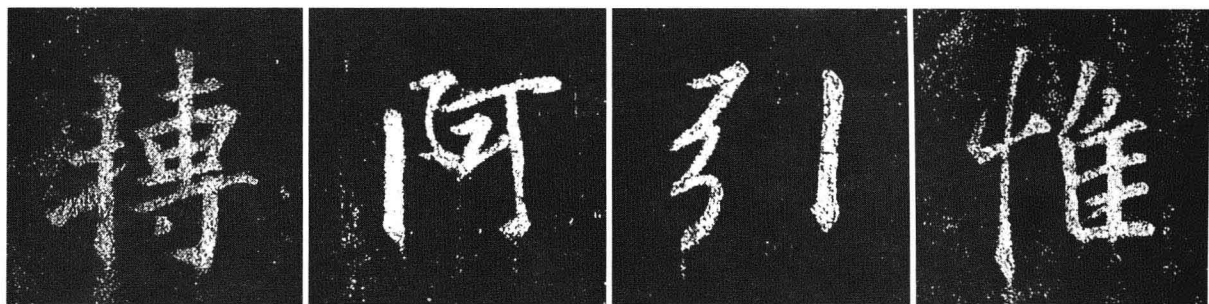
3. 竖的形态变化

(1) 垂露竖

书写要求：垂露竖指的是竖画在收笔处有露珠下垂感，在书写时可以稍加顿笔，以形成该种竖画应有的形状。不过，行书的垂露竖比楷书的垂露竖要自然一些。此外，在书写垂露竖时还要注意起笔的处理，尽量做到首尾相应，给人以平衡感，而不能只顾表现“垂露”，从而造成头轻尾重的偏差。

应当留意的一点是，垂露竖在行书中并不特别常见，这是因为“垂露”意味着笔意的暂止，设若频繁出现，就会影响行书的“行”。不过，偶尔使用垂露法，可以有效地调整作品的节奏。





(2) 悬针竖

书写要求：与垂露竖相比，悬针竖的收笔处比较锐利。起笔处有不同的处理方法，有露锋轻盈入纸的，如“华”字的中竖；有顿笔坚实入纸的，如“中”字的中竖；有与其他笔画衔接的，如“群”、“泽”二字的最后一笔。

在行书中，悬针竖常常并不垂直、笔直，而是带有一定的角度（如“群”、“中”）或一定的弧度（如“泽”、“华”）。在很多情况下，行书中的悬针竖既有弧度，又与垂直方向保持一定的角度。



(3) 垂露与悬针之间的竖画

书写要求：有些竖画，既不同于悬针，也不能算作垂露，而是处于二者之间。当然，它们的写法也有特别之处。

书写垂露与悬针之间的竖画，最为重要的一点是收笔的处理：在写到相应的位置时稍作停顿，此外不需要多余的按压、扭转等动作，直接将毛笔提离纸