

行书入门

視

為抱

牙

娛

隹

遊

化九

察

可期也

風

目

哉託

視



秦关文编著

行
书
入
门

上海教育出版社

行书入门

秦关文编著

上海教育出版社出版发行

(上海永福路123号)

各地新华书店经销 上海曙光印刷厂印刷

开本787×1092 1/16 印张12 插页4

1992年10月第1版 1992年10月第1次印刷

ISBN 7-5320-2764-3/G·2694

定价：8.00元

目 录

概 说

行书的源流·····	一	字头·····	三二
行书的特征·····	三	字底·····	三五
学行书的方法·····	四	左旁·····	三九
王羲之及其书艺·····	五	右旁·····	四三
《兰亭序》与《神龙本》·····	八	字框·····	四七
		结构·····	四九
		独体结构·····	五二
		上下结构·····	五五
		左右结构·····	五七
		上中下结构·····	五九
笔画·····	一〇	左中右结构·····	五九
点·····	一四	半包结构·····	六一
横·····	一七	三包结构·····	六一
竖·····	一九	全包结构·····	六一
撇·····	二〇	平正 偏侧 覆盖·····	六三
捺·····	二三	排叠 撑柱 包裹·····	六五
钩·····	二四	俯仰 向背 擒纵·····	六七
挑·····	二七	避就 相让 补空·····	六九
折·····	二八	穿插 错落 对比·····	七一
偏旁·····	三〇		

洗炼 假借 立主·····	七三
附丽 连笔 意连·····	七五
奇险 尽态·····	七七
异形·····	七九
章法·····	一〇一
章法的形式·····	一〇一
章法的构成·····	一〇一
作品的幅式·····	一〇二
行书的章法·····	一〇四
欣 赏	
名家介绍·····	一一三
名作欣赏·····	一一三

概 说

行书的源流

行书是介于楷书和草书之间的一种书体，兼具楷书和草书的一些特点。写得比较端正平稳，接近楷书的称「行楷」；写得比较流动放纵，接近草书的称「行草」。二者统称「行书」。

行书最初叫作行押书。行，强调流利的一面；押，说明管束的一面。《宣和书谱》说：「真几于拘，草几于放，介于两间者，行书有焉。」行书写起来比楷书流利，宜于作者抒发艺术情怀；看起来比草书容易辨识，具有很强的实用功能。它既不是楷书「一板一眼」的整齐方正，也不是草书「狂欢乱跳」的潦草难识，而是以「轻歌曼舞」、「行云流水」般的姿态和节奏，将汉字的实用性和艺术性完美地结合为一体。

行书产生以后不断发展壮大，成为人们日常应用最广泛的字体，不仅为一般的人所喜见乐用，也深受历代书法家们的重视。书圣王羲之即以他的行书《兰亭序》名垂史册。

相传行书为东汉桓灵时的颍川人刘德昇所创。唐代张怀瓘在《书断》中说：「刘德昇即行书之祖也」，「以造行书擅名，书迹婉约，独步当时。」可惜的是他的作品没有流传下来。事实上，一种新书体的产生，是在社会不断发展，原有的字体难以满足实用的情况下，逐步孕育、发展并最终约定俗成的。也许刘德昇对草创时期的行书进行过一些收集整理、加工的工作，或他的行书水平在当时比较突出，所以后人将创造行书的荣誉追加到他的身上。刘德昇的行书虽然已无从得见，但我们还是可以从安徽亳县出土的曹氏宗族墓砖和西北出土的《流沙坠简》中了解到一些早期行书拙朴率意的面貌。魏代的大书法家钟繇和另一个书法家胡昭两人的行书「同出刘德昇之门」，只是「昭用笔肥重，不若繇的瘦劲，故昭卒于无闻，而繇独以行书显」。钟繇有几件行书作品传世，但被断为后人所摹或伪造。

晋代，行书日渐成熟通行于社会，并成为书法艺术中的一大体系。制笔、制墨工艺的提高，特别是造纸术的普及，为行书的广泛运用提供了物质基础。国家正式设立了「书博士」一职，朝野上下崇尚书法，蔚为风气。东晋王、郗、谢、庾、卫等名门望族，凡善书者都工行书。彼此书札往来，竟以书法之美相比试，相标榜，出现了「八王之奇」、「三谢之盛」。其中王羲之和他的第七子王献之更将行书艺术推向高峰。王羲之「增损古法，裁成今体」，被世人尊为书圣。他的行书「超钟（繇）迈张（芝）」成就最大，代表作《兰亭序》有「天下第一行书」的美称。王献之书法秉承家学，别开生面，行书

俊美豪迈，作品有《鸭头丸帖》等。王珣的行书真迹《伯远帖》，潇洒古淡，风韵隽永。乾隆皇帝以此帖与王羲之的《快雪时晴帖》、王献之的《中秋帖》合称「三希」，并立「三希堂」藏之。

唐代是封建社会的鼎盛时期，也是书法艺术的黄金时代。书法成就虽主要体现于楷书和草书，但行书亦取得不可忽视的突破。初唐的欧阳询学二王而参变化，行书戈戟森森，险峭紧密，别具一体。作品有《季鹰帖》、《张翰帖》、《梦奠帖》等。虞世南从师智永，妙得王氏家法。行书《汝南公主墓志铭稿》温润圆秀，萧散虚和。褚遂良兼取欧、虞，上溯右军，书法细骨丰肌，流利道美。行书作品有《枯树赋》和《褚摹兰亭序》。欧、虞、褚为名重书坛的初唐三大大家。唐太宗李世民大力推崇王羲之的书法，并首开行书入碑的先例，书写了《温泉铭》、《晋祠铭》等行书体碑石。从而提高了行书在书苑中的地位，也为行书艺术的流传开创了新的渠道。在书法史上集字为碑始于唐代的僧人怀仁。他花了二十五年功夫，集内府所藏王羲之字迹，汇刻成由太宗李世民撰序、高宗李治撰记的《圣教序》，羲之行书大多赖此以传。虞世南的外甥陆柬之也是初唐著名书法家，其墨迹行书《文赋》内含风骨，外映神采，字字圆秀。有「书中仙手」之称的李邕擅以行书写碑，其《麓山寺》、《李思训》等碑刻雄秀俊拔，气魄过人。中唐的颜真卿以篆籀笔法入行书，形成圆转厚重，宽博雄健，苍茫激越的独特风格。他突破了二王的法式，开拓出一个新的书法体系，是唐代最富创新精神的书法大师。其行书主要作品是《争座位帖》和《祭侄文稿》，后者被誉为「天下第二行书」。晚唐的柳公权堪称唐代书法的殿军，其楷书为「欧、颜、柳、赵」四大书体之一，行书亦佳，有《兰亭诗》、《蒙诏帖》传世，笔致雄健豪迈。

五代世乱文衰，历史短暂，却出现了一位重要的书法家杨凝式。他为避政治祸害，佯疯称病，人称「杨疯子」。其行书取法欧、颜、二王而「加以纵逸」。《夏热帖》、《卢鸿草堂图跋》等突破唐代「尚法」旧规，开创出放纵豪迈的面目，成为由唐入宋的关键。行楷《韭花帖》却写得简静清远，萧散有致，于平正秀媚中见险绝道健，深得《兰亭》神理。

宋代书法偏重帖学，疏于碑版，篆、隶、楷、草皆无大成，而行书一体却发出异彩，形成「尚意」的格局和特色。宋初名家李建中的行书有唐人遗风，代表作《土母帖》字取纵势，用笔洁净，神态清秀。但真正能够代表宋代书法最高成就的当推苏、黄、米、蔡「宋四家」。苏轼是一位全才，诗词书画无不佳妙，有「人中麟凤」之誉。其书法点画丰满骨健，体势宽博舒展，意气雄浑豪爽。代表作《黄州寒食帖》被认为是继王羲之《兰亭序》、颜真卿《祭侄文稿》之后的「天下第三行书」。黄庭坚的书法入古出新，从生活和自然现象中得到灵感和启发，创造出中宫紧收，长笔四展，呈辐射状的新风格。代表作《松风阁诗》、《伏波神祠诗》等，给人以纵横奇倔、风神潇洒的美感。米芾是位个性狂放的书家，其「八面出锋」的「刷字」，气势凌厉，情趣率真，以洒脱不拘的笔调将二王含蓄、蕴藉的笔法强化了出来。行书名作有《苕溪诗》、《蜀素帖》等。在宋四家中，蔡襄的书风显得守旧一些，个性不十分突出。其行书虽刚劲不如黄，风流不如米，淳厚不如苏，但蕴藉于清丽秀润中的平和文静之气，深得晋人散淡清悠的意趣。这一点却是前面三家所

难以比拟的。蔡襄的行书以简札为妙，如《扈从帖》等。

元朝书坛的代表人物是赵孟頫，传说他下笔神速，能日写万字。书法以二王为宗，涉猎广泛，临池功夫极深。行书精巧娴熟，圆润秀美。妍美一路的书风在他的笔下达到了登峰造极的地步，并深深影响后世。批评者谓其人品不高，书法秀丽有余，媚气太多。人品和艺术品也许有一点联系，但决不是一回事。我们不能因赵孟頫事元而贬低其书法艺术，更不能将乾隆等崇尚赵书而引起的流弊归罪于他。除赵孟頫外，元代较有造诣的书法家有鲜于枢、康里巎巎、杨维禎等。

明代擅行书者众多，且各具面目。如祝允明天真纵逸，文徵明清俊爽挺，王宠拙中见巧，董其昌淡雅秀丽，黄道周方厉雄厚。

清代前期赵、董书风笼罩书坛，馆阁体盛行，但仍出现了有建树的书法家。如王铎的行书笔力雄健，苍郁劲疾；傅山的行书寓刚于柔，跌宕浑脱；刘墉的行书丰腴端庄，劲气内敛；还有一位怪杰郑燮，以分书入行楷，形成独特的「六分半书」。清代至嘉庆、道光以后，碑学兴起给书界带来新的契机。有胆有识的书家，从秦汉六朝碑石墓志中汲取丰富的养份，融入自己的行书中，创作出迥异于前贤的新貌。这方面成就突出的书家有何绍基、赵之谦、康有为等。

行书在近两千年的时间里，伴随着社会的发展，在历代书家们富于创造性的努力下，形成一条奔腾不歇的巨流。它伸延飞溅出种种不同的风格流派和神情意趣。其巨大的实用价值和无穷的艺术魅力是其他书体所难以媲美的。

行书的特征

一、行笔增速，附钩增多

行书有别于楷书最主要的一点，就是行笔加快，起伏增大，节奏感强。行笔速度快了，笔画的首尾处往往会出现附钩和牵丝。这使得点画更生动活泼，笔势更连贯流畅。需要注意的是，附钩和牵丝应根据书写的需要，由笔尖很自然地顺势带出，切不可造作和滥用。

二、以转代折，圆中含方

行书笔画在拐弯处大多不取楷书翻毫方折，棱角外露之法，而是顺势圆转，弱化提按，不著顿挫，变方角为圆角。为避免笔法单一、圆而无骨，宜在圆转中隐含折意，以呈现方圆得兼之美。

三、改变笔顺，便捷书写

行书的书写笔顺基本上与楷书相同，但有时为了追求气势的连贯和特殊的形态，有些字（如「必、玉、米、安、里」等）可参照草书的笔顺书写，而

不必死守楷书笔顺的规则。

四、以点代画，省减笔画

为了便捷书写或追求特有的体态，行书常采取以点代画的办法。因为点的形态短促，书写迅疾，故常被用来取代其他形体较大，书写较缓慢的笔画。比如「月」、「行」等字可以点代横；「山」、「而」等字，可以点代竖；「大」、「之」等字，可以点代捺。再者，删繁就简，省减笔画，也是加快书写速度，疏通结构气息的一种主要办法。比如「心」可以省作三点；四点底(灬)可以省作三点或一画，竖心旁(忄)可以连成一笔等等。不过，以点代画，省减笔画一定要遵循行书的规范，不可任意为之。

五、倚中求正，动态平衡

行书因笔画的变化，字的形态体态也发生相应的变化。由楷书侧重于静态的平稳端庄，变为侧重于动态的跳跃倚侧。比如行书的横画斜度较大，笔势较峻峭；中竖位置偏右，以免形成左右过份对称的格局；配对的撇捺大多不一般长短，以展示舒敛有致的风韵；偏旁的形体不必各各平稳，可以正扶斜或斜斜得正，以实现动态平衡。

学行书的方法

一、以楷书为基础

行书的形体变化多，有所摆脱楷书的束缚，但尚未达到草书「解散楷体」的程度。从点画形态上看，似乎行书与楷书有异，这主要是行笔较快的缘故，基本的用笔方法没有什么两样。如果楷书的基础较差，宜在学习行书的同时，兼习楷书。不是说「楷如立，行如趋」吗？立且不稳，快走又谈何容易！

二、重视临摹字帖

有人认为只要有楷书和草书的根底，自然就能写好行书，这话有一些道理，然不无偏颇。行书虽然承袭楷书，但毕竟已成为一种独立的书体，有着自身的特点和规则。所以不临写行书字帖，就难以把握行书的书写规律。比如，行书常常省略楷书笔画，变化其形态体态，一个字可以有多种写法。如何省减和变化？如何对不同的写法作出最佳选择？这些问题都需要通过临帖，积累经验，逐步解决。

三、选定一帖奠基

对初学行书者来说，应当选定一本字帖。定下心来，认真地临习一段时日（通常不少于一年）。只有立足于一家一体，打下比较牢固的基础，才

有利于今后的再发展。如见异思迁,经常更换字帖,势必浪费时日,学无所成。

四、把握行书分寸

在书写时,要准确地把握点画的笔法和结构的形态,就得体察入微,掌握好分寸,不可过份强调和滥用行书某一方面的特点,否则会产生弊病。比如,圆笔用得太多,会使字体显得软弱圆俗;露锋过甚,易精气外泄,笔调轻浮;笔笔牵连,会造成圈眼密布,形同蛛网。

五、熟悉偏旁写法

行书尽管变化很多,但还是有它相对稳定、约定俗成的一般写法。特别是偏旁,除沿袭楷书以外,还形成了一套自身比较规范的模式。这种情况和草书有点相像。学习行书应当熟悉并掌握偏旁较为惯用的写法。这也是把握行书特征及其书写规律的一个相当重要的组成部分。

六、自行对照检查

临书最忌不对照字帖找毛病。埋头只顾写,不管写得像不像,犹如小和尚念经有口无心,是念不出真经的。正确的做法是,写好一字,数字或一篇后,与字帖相对照,找出不合之处,记取心头再写时加以改正。

七、眼高手低勿泄气

学习书法的人,有个共同的体会,就是在某一段时间内,书写感到很顺手,越写越有兴趣;而在有的时候则感到很不顺手,甚至有越写越差的感觉。因为人们鉴赏眼力的提高比手头功夫的提高来得快些,眼力一提高,原来未发现的毛病或不足就看出来了,从而产生越写越糟的错觉。这时如果把前一阶段写的字翻出来比较一下,就会发现还是有进步的。这有助于恢复自信心。「学到知羞处,始是进步时」,如果自我感觉始终良好,那倒有可能真正陷入停滞不前的「困境」之中。

王羲之及其书艺

晋代大书法家王羲之,字逸少。原籍琅玕临沂(今山东),后来居住会稽山阴(今浙江绍兴)。生于西晋惠帝太安二年(公元三〇三年),卒于东晋穆帝升平五年(公元三六一年)。王羲之出生于名门望族。他的祖父王正官至尚书郎。父亲王旷,官淮南太守。据说王羲之少时拙于言辞,但长大后变得非常善辩,且性格爽直,严于操节。当时身负重名的周顛看重他,王敦、王导器重他,阮裕也敬佩他,于是王羲之的声名大起。他初为秘书郎,继为庾亮的参军,迁为长史。继拜护军将军、会稽内史,人称王右军。羲之与骠骑将军王述少时齐名,但他看不起王述。后来王述作了扬州刺史,官在他之上,并且正管着他,王述利用地位,出于私怨对会稽郡刑政等方面诸多挑剔,羲之深以为耻,于是称病辞职,并在父母墓前发誓不再出仕(这

便是相传著名的告誓文），这时他才三十多岁。从此悠游林下，勤攻书法，不再过问政事，至五十九岁时去世。死后，朝廷赠他「金紫光禄大夫」，但他的儿子们秉承先志辞谢不受。

王羲之幼时即有骨鯁之称，其率真的作风早在少年时已表露无遗，沿用至今的成语「东床快婿」说的便是他。据说晋朝太尉郗鉴，想替最钟爱的女儿择一佳婿，有人告诉他王导的子侄们都很优秀。于是郗鉴便派人去王家探看，王导知道他的来意后，便请他自己到东厢去看。这位使者回去后向郗鉴报告说，王家子弟都很好，当他们知道你要挑选女婿时，便极力要把自己的长处表现出来，只有王羲之一人袒着肚子，躺在东边的床上，自顾自吃东西。郗鉴一听便说：「这正是我要选择的好女婿呀！」于是郗家将女儿许配给了王羲之。

羲之比较正视人民的疾苦。在会稽任内，适逢灾荒，而朝廷对老百姓的赋役繁重。羲之一面开仓赈贷贫民，一面向朝廷抗争。他给谢安写信替老百姓说话并提出实行办法。他的信都在晋书中传了下来。

对于这样一个有度量、有才干的人，竟早入山林，一往不返，世人都寄以无穷的叹息。

羲之的堂伯王导、父亲王旷、叔叔王廙以及堂兄王洽等都是著名的书法家。他自幼受家训亲传，七岁就开始学书。十二岁，又见前代《笔说》于其父枕中，窃而读之，「不盈期月，书便大进。」他的老师卫夫人看到他所写的书迹后，竟激动得流着热泪对太常卿王策说：「这孩子将来一定会盖过我的名声。」羲之跟卫夫人学了三年以后，感到光学一个人的书法对自己提高不大。于是他毅然告别了老师，北渡长江，遍游名山，见过李斯、曹喜等人的篆书，在许昌见过梁鹤的真迹，在洛阳见过蔡邕的石经，在其堂兄王洽处见过张旭的华嶽碑。草书取法张芝，正书得力钟繇。对前代名家法书，细心揣摩，博采众长，增损古法，一变汉、魏质朴书风，创造出妍美流便的今体。其草书纤浓折衷，正书势巧形密，行书遒美劲健。羲之书法不仅见重当时，后世更尊之为书圣。至今学书法者无一不晓王羲之。

王羲之在中国书法史上是一位完善正、行、草体的集大成者。他的「正书」被奉为「楷模」，「新草书」被称为「今草」，「楷行」继刘德昇之后，在社会上流行起来，尤其青年人争相摹仿。与羲之同时代的一位比较保守的书法家庾翼，当知道子侄们全在学习羲之新书体时曾大发雷霆，怒责道：「儿辈厌家鸡而爱野鹜。」所谓「家鸡」，是指比较质朴的家传旧派书法；「野鹜」则是对羲之新体书法的蔑称。当庾翼见过王羲之给庾亮信上的字迹后，对其有如神助的运笔法，也不得不深为叹服。

羲之的书法举世闻名，这固然和他的天份和家传有关，但最主要的因素还是勤学苦练。他在休息和走路时，心还常常揣摩着名家的书法，手指不停地比划着字形，时间一久，连自己的衣襟都划破了。有一次在床上，羲之用手划着字形，不意划到妻子身上。妻子说：「你怎么老在人家身上划？自家体，没啦？」羲之听到「体」，顿悟到应该创造出自己的书体。从此以后，更敏于书道，採合百家之长，别构新貌，自成一体。

羲之有一回到一个门生家去，门生准备了丰盛的饭菜招待，十分殷勤。羲之看见屋里有一只新榷木的床几，非常光滑洁净，就乘兴在上面写了一些草书和楷书作为答谢。门生送走羲之后回到家里，当得知老师的字已被父亲用铁器刮掉时，懊丧不已！据说羲之在木板上写的字，三分深的地方还渗透着墨迹。这便是成语「入木三分」的由来。

有个老太婆，因为家里穷困，等钱用，拿了几把方角竹扇到市场上去卖，在路上遇到王羲之。王羲之问明情况后，提笔在扇面上各题了五个字。老太婆并不认识王羲之，她见王羲之在扇面上写了字，又不想买去，脸上就露出了不满的神色。王羲之对她说：「只要说这扇上的字是王右军写的，准可以卖得一百文钱，可供一时之需啦！」老太婆照着王羲之所说的去卖，果然有很多人争着来买。后来那老太婆又拿来扇子叫王羲之题字。王羲之就拒绝了。因为在一般情况下，他是不许别人拿他的字去卖钱的。

王羲之喜欢白鹅。有个山阴道士很想得到王羲之写的字，可是王羲之不轻易给别人写字。怎么办呢？那道士想出了以鹅换字的巧计。他知道王羲之爱鹅，就买了好的鹅种来养，把鹅养得又大又肥，白白净净的。一天，王羲之路过道士家门口，那道士赶忙把一群鹅放出来，王羲之一见非常喜爱，就要掏钱买回去，那道士不肯，说只要给他写一篇字，就把鹅全部赠送。于是王羲之欣然提笔，给那道士写了一篇绝妙的《道德经》，然后高高兴兴地把一群鹅装进笼子带回家去了。这就叫做「书成换白鹅」。

王羲之爱鹅并非无缘无故，据说他从鹅掌的泼水动作和鹅颈的转动姿态中，体会出执笔转腕的诀窍。可见，羲之爱鹅不是把鹅当作玩赏之物，而是考虑如何把字写好。

王羲之不但自己勤学苦练，而且善于把练字的经验传授给下一代。他的儿子王献之七、八岁时就学会了写小楷和大字。有一次，王羲之为了试探儿子握笔是否有力，练字是否专心，就悄悄地走到正在写字的儿子身后，猛力抽笔，却没有抽动，由此知道儿子握笔很紧，练出了硬功夫，不禁欣喜地说：「此儿以后必有大名。」王羲之没有叫儿子只学自己的书法，而是鼓励他广泛学习，自创新法。后来王献之果然别开生面自成一家，并被后人尊为「小圣」。「亚圣」，父子俩合称「二王」。此外，王羲之的妻子郗夫人亦是有名的书法家（其兄情，弟县谓之女中笔仙）。这也是深受羲之影响和熏陶的结果。

王羲之流传下来的墨迹有章草、今草、楷书、行书等四种。《豹奴帖》是章草的代表作，诚如《东观余论》所说，是「变稍以华胜」的作品。今草最有名的是切金断玉、含蓄蕴藉的《十七帖》；此外《大观帖》中的《王略帖》，专家们认为也是从其真迹中摹刻下来的。楷书的佳作是浑圆苍劲、潇洒生动的《黄庭经》；冲融大雅，方圆适中，笔势精妙，备尽楷则的《乐毅论》；行书的创造性最为突出，可谓道劲绝伦，力屈万夫，韵高千古，变化万千。除了著名的《兰亭序》外，像《快雪时晴帖》、《奉橘帖》、《丧乱帖》、《孔侍中帖》等，都是自唐以来流传有绪的精摹本。这些法帖，尽管已非原迹，由于响拓或

摹刻极精，能传羲之书法神采，是书法艺术宝库中的奇葩，为历代学者所重视。

王羲之的书法理论有《题卫夫人〈笔阵图〉后》、《书论》、《笔势论十二章并序》和《用笔赋》等，然亦有人说是后人伪托的。

《兰亭序》与《神龙本》

关于《兰亭序》的创作。唐何延年在《兰亭记》中说，东晋穆帝永和九年（公元三五三年）农历三月初三，“初渡浙江有终焉之志”的王羲之与“东山再起”的司徒谢安，“掷地作金石声”的辞赋家孙绰，以及心游物外的高僧支遁等四十一位名贤，在会稽一个叫兰亭的地方集会修禊，流觞曲水，饮酒赋诗。五十一岁的王羲之于酒酣之时，为诗集作序，用蚕茧纸、鼠须笔，趁兴写下了被米芾誉为“天下行书法第一”的《兰亭序》。《兰亭序》又称《兰亭集序》、《临河序》、《曲水序》、《楔饮序》、《楔帖》等。书法道媚飘逸，变化无穷，如有神助。据说王羲之酒醒后自己也非常惊异，“他日更书数十本”，却没有一篇比得上原来的这一稿本。

《兰亭序》为王氏的传家之宝，但传至王羲之七世孙智永时，因其为和尚，无嗣，便将《兰亭序》传交弟子辨才。当时唐太宗酷爱王书，用重金购买，几乎搜罗殆尽，然独缺《兰亭序》，三召辨才查询，辨才均谎称不知，于是太宗派萧翼伪装商客，与辨才交往，乘隙窃去。太宗对《兰亭序》珍爱之至，将其置于座侧，朝夕观赏除命虞世南、欧阳询、褚遂良三位大书法家临写《兰亭序》外，还曾命赵模、韩道政、冯承素、褚葛贞四位弘文馆的拓书专家，各摹拓数本，分赠太子、诸王、近臣。太宗死后，兰亭真迹殉葬昭陵，使后人感到无限遗憾。而唐人留下的临摹本，为我们探求真迹的面貌提供了媒介，从这点来说，又是值得庆幸的。

历代记载《兰亭》传本者，往往临本摹本相混淆。严格说来唐代摹本流传至今的仅有「神龙本」、「薛绍彭本」等几种而已。其中尤以《神龙本》的艺术价值为最高。

《神龙本》又称为冯承素摹本。白麻纸。纵二十四·五厘米，横六十九·九厘米。行书。二十八行，三百二十四字。此卷原题为「唐模兰亭」，因卷上有唐中宗神龙年号小印，故称「神龙本」。元代郭天锡跋曰：「此定是唐太宗朝供奉拓书人直弘文馆冯承素写，奉圣旨于兰亭真迹上双钩所摹」，以后就被定为冯承素所摹。帖后有赵孟頫、郭天锡、鲜于枢、李廷相、文嘉等跋；许将、王安礼、米光裔、王景修、仇伯玉、邓文原、吴彦晖、王守诚、项元汴等观款及吴炳等题名。曾经宋绍兴内府、元郭天锡、明丰坊、项元汴、清乾隆内府等收藏。现藏故宫博物院。

神龙本由于是以双钩法摹兰亭序原迹而来，所以点画使转维妙维肖，诚如元代郭天锡所评：「毫铈转折，纤微尽备，与真迹祇相差一等而已。」较之其他临摹本、刻本，更逼真地保持了兰亭真迹的面貌。它洋溢着天然情趣和活泼生机，折射出书圣的个性和气质。骨力蕴于姿媚之中，匠心寄

于自然之内，线条道丽爽健，体态圆融中和，这一切铸成的形象和意境被认作魏晋风度的代表，深深地影响着代又一代的崇拜者。

神龙潭亭的艺术特点，主要有以下四个方面：

一、笔画道媚劲健，变化多端。起笔善于凌空取势，多用露锋而无弱浮之弊，偶尔藏锋毫无钝滞之感。起首以方笔为多，收尾以圆势为多，行笔以中锋为主而兼以侧锋取妍。可谓藏露兼具，方圆并用，中侧兼施而有所侧重。线条富于粗细、俯仰、迟速、起伏之变，敛放有致，劲媚得兼。点画间的呼应，勾、挑、牵丝无不精巧妥贴，脉络贯通，意气流动。笔画润畅俊美，形态多变，看似无法而万法悉备，「毫芒转折，纤维尽备」。

二、结体随机生发，极尽变化。平正中蕴欹侧，对称中见揖让，匀称中求对比。遇有重复的字，则转构别体，最典型的是二十个「之」字，极尽变化之能事，异彩纷呈，无一雷同。对比统一，似较反正的妙造，使字形既富于动感又显得十分文静，给人以中正冲和的美感，好似出水芙蓉风韵天成，妙趣无穷。无怪乎包世臣要赞叹：「结字以右军为至奇！」

三、章法不施脂粉，自然终好。取纵有行的形式，不是简单地对直在一条无形的垂直线上，而是以适度的左移右挪示人以摇曳的风姿和生命的律动。横虽无列，却左顾右盼，避犯就和，做到分行不分家。字与字大小参差，不求划一；长短配合，错落有致；字字独立又贯通一气。通篇布局似无心安排而皆映带成趣，如风过水面自然成纹，保存了草稿所特有的随意自然，活泼潇洒之美。明代董其昌曰：「右军《兰亭序》，章法古今第一，其字皆映带而生，或大或小，随手所如，皆入法则，所以为神品也。」

四、风韵平和简静，潇洒自如。书法创作是一种精神创造，与作者的心情、思绪、修养、秉性，以及周围的环境不无关系。这一点在《兰亭序》中体现得尤为充分。在「暮春之初」，「天朗气清，惠风和畅」之时，周围「有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右」之地，王羲之这位既有经世才干，又受道家思想影响的人，与众贤「一觴一咏」畅叙幽情之境，当他「仰观宇宙之大，俯察品类之盛」，「游目骋怀」极视听之娱「后又不禁「临文嗟悼」，「不知老之将至」。此时，此地，此境，此情，流淌于笔端，使《兰亭序》在满纸清气之中，夹带着欢快的气氛和淡淡的感伤。他既是入世的，对人事体察入微，脉脉含情；又是出世的，寻求精神超脱，心灵宁静。这一切融汇成舒卷自如，婉丽多姿，从容平和、萧散清远的韵致。

技 法

笔 画

笔画又称点画，「积点成画，积画成字」，学习书法首先应注意练好笔画。

行书作为楷书的快写，在运笔方法上既与楷书相通，又有其自身的特点。它突破了楷书点画「藏头护尾，灭迹隐端」，「无垂不缩，无往不收」，「笔笔断开」的藩篱。点画以露锋入纸居多，笔势较侧多于平正，拐弯处离方遁圆。常以点代画，便捷书写；钩、挑、牵丝，呼应明显。清代书法家康有为说：「书法之妙，全在用笔。」种种不同形状、不同情态的笔画，是由一系列的书写动作和技巧完成的。行书笔法的内容主要包括下列一些方面：

一、中锋和侧锋

中锋又称正锋，指书写时笔尖锋毫沿点画的中线行走。中锋行笔能使笔毫顺利铺开，墨汁均匀渗出，写出的笔画圆润浑厚，结实有力，富有立体感。侧锋又称偏锋，指行笔时笔锋偏在点画一侧，侧锋写出的点画往往一边光一边毛，不及中锋线条浑厚有力，但显得轻捷飘逸、活泼洒脱。

中锋用笔，执笔宜正，偏锋用笔，执笔宜斜。中锋和侧锋各具不同的特点：「正锋取劲，侧锋取妍」；「盖正（锋）以立骨，偏（锋）以取态」，所以写行书宜中锋和侧锋结合使用，以中锋为主，侧锋为辅。若专事中锋，易陷入拘谨呆滞，只用侧锋，易导致轻薄飘浮。

在书写中，中锋和侧锋并非泾渭分明，某一笔为中锋，某一笔为侧锋，而往往是共存于一画之内，笔随势转，自然变换。再者，对中锋不能片面理解为绝对「正中」，因为柔软的笔毫在运行中发生一些偏移也是常见和难免的。若拘泥于运笔正中，处处小心，难免会失去生动活泼的气势。何时用中锋，何时用侧锋，虽然没有死板的规则，但还是有倾向性的。通常落笔以侧锋居多，行笔以中锋为主。由侧锋到中锋的转换是在行笔中完成的，所以横、竖、撇、捺等形体较长的笔画侧锋落笔后多转为中锋行笔，而短促点画的书写往往笔锋未及归正，行程业已结束。对于字中环转弯曲的线条，宜多用中锋，以浑厚形体，流畅笔势；若一味侧锋，写成的线条如同折来折去的纸带，薄弱虚浮，气势不贯。对于挑和钩，宜中锋带出以显其劲健锋利；若侧锋斜扫，难免飘浮失势。

二、藏锋和露锋

藏锋，指点画的起笔或收笔处锋芒内藏而不外露，具有含蓄深沉的美感和力度。其用笔应干净利落，不可迟钝含糊。露锋，指点画的起笔或收

笔锋芒显露于外。它能清楚地反映出点画之间映带、承接的呼应关系，具有神情活跃、笔势流畅的美感，但所露锋芒不宜过份尖细以免产生纤弱之弊。

古人说：「有锋则以耀其神，无锋则以含其气」，「藏锋以包其气，露锋以纵其神」。藏露二法具有不同的艺术效果，应兼蓄并用和掌握好各自的分寸，否则「用笔太露锋芒，则意不持重，深藏圭角，则体欠精神」。再者，用笔的藏和露不只共存于一字之中，亦可体现于一画之内。笔画两端的形态或露起藏收，或藏起露收，这种变化颇有情趣。

三、方笔和圆笔

方笔出自隶法，点画起止转折处，顿笔方折外露棱角，显得峻拔、爽利、雄强，骨力外拓，故又称外拓笔。圆笔出自篆法，点画起止转折处，提笔而转无棱角。显得浑穆、遒劲、丰美，不露筋骨，故又称内敛笔。

方笔用翻，不翻则滞，圆笔用绞，不绞则萎。折以成方多直意，转以成圆多曲姿。方多取侧锋，锋芒外耀；圆多取中锋，锋芒内敛。前人有「凡言用笔，首辨方圆」的说法，因为这样可以首先抓住点画的外貌特征。不过各种书体很少有纯方或纯圆的，只是方圆的比重有所不同。姜夔《续书谱》曰：「方圆者，真草之体用，真贵方，草贵圆。方者参之以圆，圆者应之以方，斯为妙矣。」行书作为介于楷书与草书之间的一种字体，应当方圆并存，交相为用。其行楷宜方中有圆，方多而不失于险恶；行草宜圆中有方，圆多而不流于圆滑。

方圆的并用和巧变，不仅可体现于一种书体之内，亦时时显现于一画之中。「笔从曲处还求直，意到圆时更觉方。」已故书法家林散之论书诗句，言简意赅地道出笔画的方与圆、直与曲，互为渗透，相辅相成。再者，笔画起止转折处的形态亦有头方尾圆、头圆尾方，或内圆外方，外圆内方等变化。

四、提笔和按笔

提笔，指书写时笔锋稍提，以使点画瘦细一些的用笔方法。按笔，指书写时笔锋下按，以使点画粗重一些的用笔方法。提笔要瘦硬挺健，按笔要浑厚而不呆板。

在书写过程中，按和提互相依存、互相转化。因为笔画的粗与细是对立统一的，一画之内的提按往往不只一提一按。从某种角度说，写字的过程就是笔在纸上不断提按的过程。这好比人走路，两脚必须一起一落，其起落的次数则取决于路途的远近及步子的大小。提和按虽是两种相反的动作，但两者的连续与交替却是和谐有序的。提时若一味地提，便会造成笔画忽而太细，飘浮无力；按时若一味地按，便会造成笔画忽而太粗，笨重不堪。沈尹默曾说：「每按必从提着的基础上按下去，提则要在带按着的动作下提起来，这样按在纸上的笔画，即使粗些，也不会是死躺在纸上的笨重不堪的笔画，提也不会出现一味虚浮而毫无重量的笔迹。」这段话比较具体地道出了「提中有按，按中有提」的奥秘。提和按及其转化，在点画的起

笔、收笔和转折处表现得最为明显，也最为重要。起止转折处若无提按，则笔锋易偏而难以归正，甚至会陷入笔毫扭结无法书写的困境。提与按的转化往往迅速而微妙，需在实践中不断加深体验，逐步掌握，以达到转换自然，无斧凿之痕。无论是较大幅度的提按所造就的粗细明显的变化，还是轻提轻按所形成的粗细含蓄的变化，都在一点一画之内或点点画画之间，呈现出隽永的韵味和丰富的节奏，迥然不同于横抹竖拖的死点死画。

五、疾笔和迟笔

运笔速度比较快的是疾笔。疾笔应有挥戈砍阵的气势，以取得迅急劲健、流畅利落的效果。运笔速度比较慢的是迟笔。迟笔宜有冲刀刻石的兴趣，以取得徐缓稳健、道涩浑穆的效果。

对于疾迟这两种笔法的功用和相互关系，以及偏持一端所易产生的弊病，古人有不少精辟的论述可借鉴：「太缓者滞而无筋，太急者病而无骨。」用笔不可太迟，迟则傲慢无神气；不可太疾，疾则恐窘步而失势。「迟则生妍而姿态母媚，速则生骨而筋络勿牵。能速而速，故以取神；应迟不迟，反觉失势。」书法中行笔的快慢迟速没有一定的标准，因书体、因笔画、因墨、因人而异。就行书而言，行楷稍慢，行草稍快。在一字之中，横、竖稍迟，撇、捺稍快，钩、挑更快。在一画之内，起笔、收笔与转折宜稍慢，身段运笔宜稍快。用墨较浓宜稍慢，用墨较淡宜稍快；笔毫含墨多宜快些，含墨少宜稍慢些。初学行书者应写得慢些，以求点画的形态和骨力；有相当基础者，可写得快些，以追求整字、整篇的形势和风采。就一个人来说，往往不同的书写心理会有不同的书写速度。运笔不仅有快有慢，而且快中有慢，慢中有快。这种快慢的交替和变化，赋予书作以生命般的节奏与活力。

运笔无论缓急都应追求骨力与气势。如何急不飘浮，缓不失势呢？蔡邕在《九势》中说：「涩势，在于紧怯战行之法。」就是要求运笔逆势而进，在笔毫与纸面间造成较大磨擦，不由笔毫率然滑过。诚如刘熙载《艺概》所言：「惟笔方欲行，如有物拒之，竭力而与之争，斯不期涩而自涩矣。」这与行军作战既要急速推进又要步步为营的道理相通。笔纸间的磨擦力大了会影响行笔速度，但涩笔用熟了，行笔如飞也能无往而不涩，给人以遒劲沉雄的美感。

任何一条行书笔画都由起笔、行笔和收笔三部分组成。古人有「妙在起止，起止得宜，则画无不美」的说法。起笔和收笔处的形象是决定点画形象的关键部分，应有顺逆、藏露等变化，切莫方圆不明，轻重不分，死板雷同。行笔也有中侧、疾迟之异，应以中锋为主，侧锋为辅，快慢适宜，追求「中实」，力避软弱。起、行、收三者是相辅相成、有机配合的连贯动作。只有起笔得当，行笔才能顺利，行笔顺利，收笔才能圆满。所以应多在整条笔画或整个字的练习中，理解和把握起、行、收各自的技法。

以上介绍的这些运笔技法，互相联系，互相制约，彼此渗透，互为生发，是对立统一的有机整体。所以在书写时不应片面和孤立地对待某种技法，而应兼蓄并用、融会贯通。