

书法技法讲座

①

东晋——王羲之

集字圣教序

行书

〔日本〕二玄社·天石东村编·蒋京蓉译



湖南美术
出版社

集字圣教序

书法由王羲之达到颠峰造极。一直以来都以王羲之作为目标，但又从未有人能超过他。现在残存的王羲之的书法，几乎都是行书。此集字圣教序是从王羲之的真迹行书中汇集雕刻而成的天下名碑，品格高，字形整齐，没有癖习。而且，用笔流利多彩、精气深藏。自古以来，此帖成为行书入门的最高法帖。集字圣教序选取了三百一十八字，进行系统地排列，加上详尽的技法解说而成为当时和后世的范本帖。本书阐述了行书的基本用笔和结构法，分析了行书构成的诸要素，指出了行书的原理原则，便于习书者系统地学习行书。

书法技巧讲座 凡例

一、《书法技巧讲座》是为了学习各种书体、各种风格书法的基本用笔、结构法，而从历代名家书法中选取被认为适合的笔迹编辑而成的字帖。

二、各册只限定一种笔迹，字数较多的笔迹为了避免学习的繁琐及归纳其技巧，系统地选出了这种字体中具有典型性完好字及部分进行了排列，排除了其他部分。

三、名家字帖为了使读者明白易懂地理解其技巧和易于练习，将各种笔迹进行了适当的扩大，另外还登载了原来尺寸的笔迹以便进行对照。

四、关于技巧解说是以入门阶段的自学者为对象的。

五、《书法技巧讲座》的各册只是各种书体、书法风格的入门用书，因此，没有特意规定学习的顺序。

关于本书的编辑

一、本卷作为《书法技巧讲座》的一册，按照该系列的凡例而构成。

二、刊载的墨迹是从《王羲之·集字圣教序》的全文一千九百零三字中，选择三百一十八个典型文字排列起来的。

三、范本是按下列各项构成的。

(1) 基本点画。作为基本运笔，将学习行书不可欠缺的最重要的基本的点、画抽出来，对各字付上骨法、运笔的照片来进行说明。

(2) 结构法。将集字圣教序中具有显著特长的字形分类，系统地配列。详情可以参照本书的「集字圣教序中的变化原则」。

(3) 部首顺序的配列。以形的取法为主来说明，每个部首刊载两个字或四个字。

(4) 草体字。在集字圣教序中，因为有草体，所以刊载了选取的三十个字作为参考。

(5) 刊载原尺寸的拓本。由集字圣教序的卷头依次刊载了九页。

四、各文字是将原拓本黑白反转后，按半张纸六个字的大小而构成的。

五、考虑到初学者掌握结构法上的方便，对各个文字付上了九等分割的朱红线。

六、关于集字圣教序拓本的全文，还请诸位参照我社出版的《中国法书选16·集字圣教序》、《中国法书指南16·集字圣教序》。

关于集王圣教序

王羲之的行书，兰亭序、兴福寺断碑以及此圣教序都是自古以来有名的。后二者是从王羲之的书迹中，将各字汇集而作成的。所谓的集王圣教序，又因为是收集王书之故，也称做集王圣教序。而且因为在碑首刻有七个佛龕，也有人称其为「七佛圣教序」。碑的第一行题有「大唐三藏圣教序」，按理这才应是其正确的名称，而如今仍遵从通称。

但是，其内容是将「圣教序」和当时身为皇太子的高宗所写的「述圣记」，以及玄奘的新译作「般若菠萝蜜多心经」这三篇文章合并而刻成的。

「圣教序」是贞观二十二年（六四八）八月，唐太宗应玄奘再度的恳求，为其新译的经论写序文，太宗亲自执笔而写，并且被冠于诸经之首。这就是碑中所刻的由「盖闻」到「永大」的七百八十一个字。当时，太宗启驾庆福殿，由弘文馆学士上官仪宣读御制的序文。玄奘拜序，奉表答谢，太宗又亲手赐报书。这就是接着刻下的「朕才谢珪璋」之后的六十三字。

当时，东宫高宗也作了「述三藏圣记」。这是自「夫显扬正教」至「以为斯记」的五百七十九字，后面的五十字为玄奘对谢启的答书。

玄奘是小说《西游记》中名气很大的三藏法师。旧唐书的方伎传（卷百九十一）有其传，是由弟子慧立撰写并广为流传的《大慈恩寺三藏法师传》，最近的前岛信次氏的《玄奘三藏》（岩波新书）中有详情。玄奘俗姓陈，名祿。洛阳偃氏县（河南省偃师县）人。其生卒年说法不一。依据前岛氏所说，隋朝仁寿二年（六〇二）出生的说法最为有力。卒于麟德元年（六六四）享年六十三岁。

玄奘十三岁出家，入洛阳净土寺，隋亡时为躲避战乱，奔赴至成都，在此地学 Abhidharma（论），接受了具足戒。之后，四处游学，二十三岁时进入长安大觉寺学俱舍论。不久，为解决圣典的异同、矛盾，总想着去寻访佛教的发源地，欲与具有相同志向的几位僧侣共赴西域，未被获

准，于是其他的人遂打消念头，而玄奘最终触犯国法，单身从长安出发了。时值贞观元年的秋天八月，玄奘二十多岁，接近三十岁。由凉州一路往西，走出玉门关的玄奘，苦心惨淡，再由高昌国（Karakhoja）经过焉耆（Kashgar）、龟兹（Kucha）、跋禄迦（Balika）诸国进入印度。

十九年后，已经年过四十的玄奘搜集了多部佛经，启程回到长安。在归途中，首先由于闐国向太宗奉上归国的报书，行至沙洲又上奏。对于这，太宗敕命尚书左仆射梁国公房玄龄，派遣官员去欢迎。出国之时，虽遭禁止，归国之际却大受欢迎，这是因为太宗的对外民族政策节节取得成功，为了跨越葱岭再向西进，更加了解西域各国的事情，以及晚年的太宗体力衰退，对佛教的信仰加深的原因。事实上，太宗希望玄奘还俗辅佐政务，但是玄奘坚决回绝；对于劝说他从军高丽远征之事，也是断然拒绝。代之以把西域的事情详细地记入《大唐西域记》，给后人参考。

当时，玄奘合并了六百五十七部经典，并带回了佛舍利和佛像，官民均极为欢迎，贞观十九年二月于洛阳宫谒见太宗。于是玄奘提出了想奉旨翻译这些经典，刚一提出就得到太宗的恩准：

师西方去后，朕、穆太后之奉为於西京造弘福寺。寺有禅院，甚虚静，就法师翻译。（三藏法师传）

于是在长安的弘福寺，玄奘和助手一起从事经典的翻译。贞观二十年（六四六）奉上敕命新翻译的经典和撰写的《大唐西域记》十二卷，玄奘上书请求唐太宗为全部经文题字和写序，太宗以对佛教不精通为由拒绝了。在二十二年被召见时，玄奘又恳求为全部经文写序，八月四日给了扼要的序文。而且也一并赐与了高宗的记。《金刚般若经》是最重要的经典，但是因为秦朝的鸠摩罗什、魏朝的菩提流支、陈朝的真谛的旧译都有遗漏，所以根据皇帝的敕命，重新由梵本译出，同年十月一日，于玉华宫译完献上。

这样就是完成后的序、记、心经，但是碑建成后，在碑文的末尾题有「咸亨三年十二月八日。京城法侣建立。」，贞观二十二年写下序记之后，经历了二十五年。因此，就出现了现存的碑不是原石的意见。

关于立碑、集字，首先在大慈恩寺三藏法师传中记载有：

时弘福寺之寺主圆定及京城之僧等为二序文钩金石，恳请藏之于寺宇，帝许之。后，寺僧怀仁等鸠集晋右军将军王羲之之书勒碑石。

黄伯思的《东观余论》也引用《书苑》：

唐文皇帝制圣教序时，都城诸释徒弘福寺怀仁，集右军行书勒石，累年方就。逸少真迹，咸萃其中。

根据这种说法，怀仁着手集字是接近贞观二十二年的年份可以考证。

但是由此时到集王书碑雕刻而成的高宗咸亨三年十二月（672年），其间历时二十余年的空白又如何理解呢？诸家的见解如下。

首先在郭宗昌的《金石史》中，把集字和勒石分为两种情况来考。

按贞观二十二年，于高宗春官作述圣记，高宗咸亨三年始建碑。已二十八年。则碑必文皇

（太宗）之刻。怀仁贞观年间集书，至咸亨始勒石。（二十八年为二十四年之误）

接着多数的见解认为为了集字（是使文字的大小一致，把偏旁组合起来），唐朝右军的名迹在内府中虽然有许多收集，但行书并不多，因此认为是在这里花费了相当多的年月。作为其代表，下面登出王昶的《金石萃编》的说法。

按是碑咸亨二年立，贯高宗二十一年。据诸人官职考之，志宁迁太子傅、尚书左仆射，来济迁中书令，在水徽二、三年。许敬宗永徽之初迁礼部尚书，薛元超显庆之初为黄门侍郎、迁右庶子。李义府永徽六年中书侍郎、右庶子。距咸亨或十、三四年，或十七、八年。其时，志宁已没十二年。来济庭州战没十年。许敬宗是年致仕，李义府已流放，州、元超也为义府请马而坐贬于简州。是书官职，皆非此年（立碑之年）之官。盖是序是记所成，在贞观末年。而怀仁之集，必刺取右军各书，比其大小，联其行楷，穷年逾月，铢积寸累，后迄有成。故迟至二十余年后，始勒石。列诸臣之官衔，皆其先后奉敕之时官衔书之，咸亨之时官职。文中出现的于志宁、来济、许敬宗、薛元超、李义府等是碑文最后刻的润色者。

所谓的润色是指审定玄奘所译完的经典的异同，并不是把怀仁的集字所书加以润色的意思，王昶也是这样说道。但是，有人说「文皇手出，又经于志宁等润色。必无失真。」，王世贞就此辩论道：

是不知。咸亨中沙门怀仁，搜集勒石。而心经末志宁等润色题字，盖玄奘于洛中，综译西域齐经藏有方，志宁等领其事。故云。兼唐世宰相译经润文使者，即其职。凡唐藏经卷尾皆诸公名姓。此何书与。（兖州山人藁）

永和九年歲在癸丑暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩禊事
也羣賢畢至少長咸集此地
有峻嶺茂林脩竹又有清流激湍映帶左右引以為流觴曲水
列坐其次雖無絲竹管弦之盛一觴一詠亦足以暢叙幽情
是日也天朗氣清惠風和暢仰觀宇宙之大俯察品類之盛
所以遊目騁懷足以極視聽之娛信可樂也夫人之相與俯仰

三亭叙

润色者就如碑文中所刻的那样，理应有奉敕之事，但大慈恩寺三藏法师传中却说这是显庆元年（六五六）之事，该年代从润色者的官名来推断理应是正确的。

因此日比野丈夫氏在平凡社书道全集（第八卷）的《关于集王圣教序之碑》的论文中，

指出怀仁集字也是显庆元年之后的事情,而且指出这种碑在当时造有好几座,现存的集王圣教序大概不是原石之说也被提出。韦述的《两京新记》记载:

寺内有碑。面文写贺兰敏之金剛经,阴文写寺僧怀仁集王羲之书太宗圣教序及高宗述圣记。时所重。

因为碑阴是怀仁集王圣教序,所以与如今的碑不是同一物。再张彦远的历代名画记(卷三)中记载着,在安定坊的千福寺也有怀仁集王圣教序碑。

总之,对佛徒而言,经由当时最高权威者两位皇帝之手的圣教序和记是非常重要的,在该碑之前,永徽四年,褚遂良有名的《雁塔圣教序》分为序和记,刻有两碑,置龕于慈恩寺塔下;另同样附有褚的名字的《同州圣教序》序记同刻于一碑。另外,在河南偃师也有王行满的正书《圣教序并记》。是显庆二年(六五七)的碑刻。明朝盛时泰的《苍润轩碑跋》中记载有褚遂良的《行书圣教序》,但因为该书中说它比怀仁的集书早二十余年,是瘦金书的权威,所以把雁塔看作行书,那岂不是另外还有一块碑。

再一点,虽然这不足以相信,但董其昌这位被称作大家的发言者也曾经有一时引起议论的说法。

古人摹书用硬黄,自运用绢素。此卷首有宋徽宗金书缥字。与内景经同一黄素。知怀仁一笔自书无疑。书苑杂取碑字,非右军遗迹,咸萃其中之说。

该碑陕本所视特资媚。唐时称小王书。若非怀仁自运,即必命之小王。吾家有宋舍利塔碑。云习王右军书。正合习之集。余因此自会不信。(容台别集)

也就是说,董其昌自己拥有的圣教序是怀仁的真迹,所以称所说的集王就是习王。王澐在竹云题跋中记,若怀仁能书如此出色之书法,则在欧阳询、褚遂良之上,书名也更高。戏泓堂帖提出反论:与所刻的怀仁之书互相比较来看,必定不可比。能书者必能鉴定书是米芾所言。如李光英的观妙斋金石文字考略(卷八)的按语所言,可以认定董其昌之物不是真迹。

关于该碑的文字和兰亭序的文字,清朝翁方纲进行了详细地考证,符合丧乱帖、孔侍中帖、奉桔帖等的文字有很多,可以相信确实是集王书。

另外,集字之碑嘴失之事,如叶昌炽《语石》指出的那样。

与其他的集字碑比较,隔段之优已成定论。

下面我们试着就该书品去探访诸家的见解。

黄伯思的《东观余论》,在先前所提到的引用了书苑之语「逸少真迹,咸萃其中」之后,接着叙述:

今观碑中字与右军遗帖所有,纤微克肖,《书苑》之说信然;然近世翰林侍书辈多学此碑,学弗能至,了无高韵,因自曰其书为院体。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。非深于此者,不足以语此。

唐太宗如我们了解的那样是王羲之的爱好者,他甚至极力地赞赏道「尽善尽美,其惟王逸少乎!观其点曳之工,裁成之妙,烟霏露结,状若断而还连;凤翥龙蟠,势如斜而反直。玩之不觉为倦,览之莫识其端,心摹手追,此人而已。其余区区之类,何足论哉!」(晋书王羲之传赞)。据说由于上尊下仿的倾向,在当时的宫廷,达到了如今不能想象的程度,因而人们才都学习王羲之的书法吧!那种情况下,字又多有拓本的字形,而且比较容易入手的集王圣教序抬高了洛阳的纸价的这种情况恐怕也是难以想象的。其结果,以吴通微为首的院体堕落,宋代的士大夫连看都不看的状况也可以理解。尊崇王羲之最为热心的米芾,对该碑只字未提真是不可思议。到了元代,赵孟頫为了致力于王羲之书法的复归,再次引起了注目。明代,如竹云题跋中有云:「至有明弘正之间,士大夫始复重此碑。购求一本,往往倾囊倒篋以得。虽已断者,也购之犹数十金。」

可见其特别受欢迎。王世贞也评道「为百代楷模」,至于郭其昌的金石史也极力地赞赏道:「圣教序右军石刻中第一。较定武兰亭诸刻相绝千里。」

「今碑石在长安人人拓。易贱难尊。故人不知其宝。真为百代楷模,必知足以称山阴嫡嗣。」但是,对于此,孙承泽在庚子销夏记中,把圣教序与定武兰亭进行比较,相绝千里之说者就像夜郎王不知有大汉一样,他提出了这是不曾看过真正的定武的反论。

兰亭右军妙迹,定武兰亭第一妙迹。……人能学一分,则得一分之力,卓然大雅。仅学一次圣教序,则浑身板俗。即唐人吴通微号能书者,或受此累。况其他。黄长睿云,学不能至只有自俗。碑中字未尝不俗。其卑字俗何以学之辄俗。学兰亭则无此。

这样一来，争论意见完全相悖。

郭嗣伯称圣教较定武兰亭相去千里之说，未免太过推许。……至南宋兰亭诸刻和淳化、大观圣教方之，譬如犹高曾视子孙。尊卑阔绝，不敢仰视。定武兰亭因山谷老人一语，遂由宋至今，珍逾拱璧。圣教以院目，至宋世终不及齿。然定武当时名重，万方耗蜡，千手覆刻，终乏形似。南宋当时石已毁废，不必究诂。圣教序至今尚在关中。

假天、院体一语而神迹留千载，嘉惠后学。洵可谓之不幸。

这样的观点就是王澐的冷静的观点，不是更加得当了吗？

另外，如果看过该碑的整本的话，就会明白，从右上三分之一处，到左中央的碑石被断裂。

关于该碑断裂的年代，自古以来也有各种争论。

首先在金石萃编，主张明朝万历四十三年（一六一五）之说。

此碑经万历乙卯地震，塔顶坠落压碑，断为二。首行晋字至末行林字一路皆有裂纹。故好事

者，以不断本为贵。

如果一一引用诸论的话，就会没完没了，但张廷济的清仪阁金石题识中有一主要之说，把它列出来：

怀仁集王右军字圣教序，谓宋绍兴二年未断尚在，曹秋乐侍郎（溶）说。谓宋南渡未断尚在，王弱林吏部（澐）说。谓嘉靖乙卯（一五五五）未断尚在，杨大瓢山人（宾）说。谓天顺中（一四五七——六四）未断尚在，何义门大史（焯）之孙仲璜（槱）引用金石志之说。

张只是列举，没下任何断案。总之，由南宋至明朝时期以外的情况是不知道的。

校碑随笔把未断的部分进行宋拓，「圣慈所被」的慈没有损坏，这在宋拓本中都是最旧的版本才能看到，断裂之后的旧拓本「三奥」没有毁坏，第二十六行「故得阿摩多罗」的故字据说有少许损毁。而且如今，第五行的「于是微言」被承含类于三途」的被承二字、第六行的「长契神情」的情字、第二十八行的「高阳县」三字、末行的「文林郎」的文郎二字缺损，数字的缺损据说旧拓本已有。

集古求真、未断之前的宋拓本仅「纷乱」二字有微小裂纹，「何以」二字稍欠缺，「内出」的出字全部毁坏，但其下半部还隐约可见。其余全部完善。其次，「圣慈」的慈字右上角缺，二十六

行的故字未损者是宋拓。其次，断后的拓本「三奥」都未缺，故字未全缺者是明拓，近拓第五行的「被承」二字、「神情」的情字、二十八行的「高阳县」三字、末行的「文林郎」三字都没有。如果以上诸字还全部未缺，则是清初的旧拓本。

最后习该碑时还应注意关于所有的字，在「书苑」三卷一〇号是该碑的专号，因为松井如流先生进行了重要的指点，所以下面引用其主要的观点。

如「投其目趣」的手字偏旁所见，把连续书写的文字切断了。学习时明确手字偏旁的写法。

「现常之世民仰德」的「世民」二字阙画。

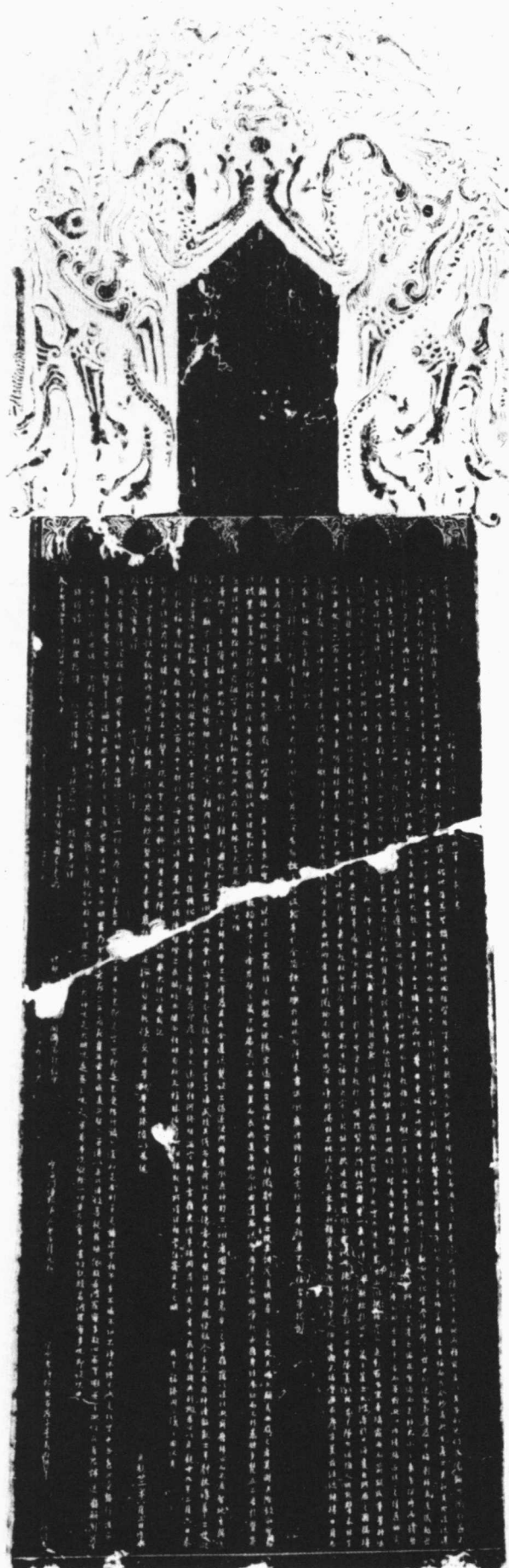
「空不异色，色即是空」的色字，顾炎武的金石文字记误为包字，不必看作是误字。色字和

人和是合体字，所以明确地把字头写成入字，作为色字没有偏差。

「汉庭」的庭字的口伸到广之外，这是汉隶的例子。

「缺而复全」的缺字的偏旁看起来想垂字，隶书已经这样写了。

（足立丰）



集字圣教序 整本

致集字圣教序的学习者

新的书法的学习方法

前言

随着学习指导要领的改订,从昭和四十六年起,规定了毛笔习字作为小学三年级学生的必修课程而出现。这是在日本的基础教育确定了毛笔习字一席之地划时代性的改革。但是,也不是使往年的习字学习复活,而可以说是一种全新的使用毛笔的书法的学习。理应是作为近代教科的一环而登场的。就像国语课的第一目标所表达的那样「通过国语(书写)培养思考创造能力和态度」,该实践指导书也不单纯是简单的范本的临书,而是期望用合理的有效的方法,来进行在领会了文字书写的原理原则之后的实践,可以说书写书道走到了一个全新的阶段。

过去的学书法

回顾学校的书道教育,以及过去想学书法的人们,该实践的大多数情况是:不能否认始终都是看着范本学习。书法学习被认为是把国家规定的教科书(范本)、或者名家所写的范本、或者把古代的帖子作为一种准则,一味地反复地模仿。

在绝对服从权威,不允许批评的时代下,这或许是理所当然的学书法。可以说,这是由即使被强迫进行窒息的苦行,也不能有任何的不平,反而认为牺牲自我是一种美德的封建思想所带来的结果。

学书法的转换

战后,确立了基本的人权,人们得到了让自己的生命自由的生活下去的权利。自己也逐渐地明确了:不顾自己的个性,始终模仿范本,沉湎于只有一种类型的学书法已经不是新的世界观形成后的今天还应该采取的方法。学习书法也变成了主张采用今天的全新的方法。

而且另一方面,新的书写用具的进步发展,成为了使「书」发生大的转变的基础。毛笔这种

用具,具有运用其弹性微妙地运动来自由地表现复杂的线条的特性。这种特性对于东洋独自の书法艺术的成立起了极为有力的力量。但是,近代,铅笔、尖头钢笔、签字笔等新的书写工具不断的涌现,毛笔使用的方面如今已经被硬笔完全取代。

几乎被剥夺了「实用和美观的统一」称号的毛笔,变为了只能表现出美的状态。换句话说来说的话,毛笔可以说被逼到了必须强调其在艺术造型性基础方面,具有积极的存在的价值的尴尬的地步。

也就是说,文字的传达性和造型性,从用具方面分为硬笔和毛笔,而毛笔本身也就是主要作为书法表现的用具而被产生出来的。这样一想的话,和从前一样,一边写着字和文章,一边欣赏渗透出来美感的所谓的传统书道,与过去的书道发生了很大的转变,形成了勇敢的尝试积极的表现艺术的本质的自我主张的风气。

战后,产生了前卫书道,临书作品占一大半的展览会成为了创作中心,在书法的教育方面创作被大勢轰动也是理所当然的结果。

新的学书法——原理原则主义

在此,学书法也必须大大地转换。首先,作为规范的范本、古典从来就被认为是一种权威,被始终一味地模仿,而现在它们被认为是创作各自书法的资料。对于作为资料的范本、古典可以加上科学性的批评和检讨,从而把书法之美的原理原则抽出,发挥创造性的作用,这样的学书法被采用。

近代科学技术的进步,的确让人瞩目。如今,人类登上月球的梦想也已经实现了。月球火箭也不是突如其来地被开发出来的,是各种科学技术的结合,人类聪明智慧的积累才实现的壮举。所谓的创造是赋予人类的特权,正因为它才会有文物的发明和进步发展的历史。而且,将来为了人类的幸福也会永远地继续下去。

回顾书法的历史,可以说和这完全相同。虽然是书写文字,但和日月的进步共同的状态是改变的、新的书体被创造出来,而且发展形成了新的书法风格。在人类不开放的封建时代,艺术也曾有某种程度的自由。

如此一来,优秀的作家出现,创造新风格,下一代的人学习它,继承它,而且不知不觉,新的造型被创造出来。在先前钻研、设计的书法基础上,再进一步研究钻研,重新创造出新的东西。自然的规律,书道的历史流经,反映了该时代,而且其地方不同的各自书法之美也能体现出

来。过去的书法当然是不会原样的被现代所接受的。

近代的新的学书法,当然必须遵循原理原则主义。从直接的书法的古典,从间接的绘画、雕刻、建筑等的造型艺术,再从其背后的天地自然,知道美的原理原则,在原理原则的基础上创造出新的书法之美。

从学习的习字到对书道的思考

通过把自己的感悟作为原理来进行创造,直截了当地来说的话,就是由习字向对书道的思考的转变。

习字是过去的学书法,是模仿的习字,容易陷入一种模式,没有个性和创造性,暗藏着危险。因为习字只是盲目的反复的练习,所以某种程度上会具有巧致性,但是从另一角度来看的话,它缺乏魄力,欠缺了创造力。

想象中的书道通常把创造力摆在首位,富有新鲜感和发展性,但是因为锻炼少,不能避免某种程度上的脆弱性。表现必定会伴随着技术。从思考中的书道的立场出发不倦怠技术的修炼才是关键。总而言之,可以认为范本、古典不是模仿的对象,而是创造我们自己的书法的源泉。

行书的特征

行书的特征一言以蔽之,大概就是在运用上极为宽广的书体。从书法的历史来看行书的历史,可以说它大概占据了一大半,而且行书的绵和形也是多种多样的。实用性、技术性使用频率高,在所有的方面拥有极为广的领域。

1、行书的历史

据普通文献,行书是后汉刘得升创造的,但是书体的发展过程不是一个人的创作。但是可以大致上推定是刘得升的时代(二四七——一八八),这是不会错的。

魏至两晋时代,是新旧字体交错的时代。西晋的木简也明确的具有一系列和行书相似的地方。而且,本愿寺的探险队在新疆发掘出来的李柏尺牍、残纸类也可以看到行书、草书、章草、楷书这四种书体,它们是新旧字体混用的有力的立证。

一般,按篆、隶、楷、行、草的排列来称呼,所以容易误解为这是书体产生的顺序,书体的发展过程不是这样的。

从右边的资料来推,隶书作为正式的书体的时候,就已经有隶书的行书体了。但是,这之后成为实用性文字的主流,行书又有了若干异趣。

行书中并存有楷书以前的用笔和楷书以后的用笔,在其形成的过程中被分为隶书行书和楷书行书,行草是方便的通行体,它们的新旧用笔被混用逐渐发展而来。这反而作为后世艺术表现的素材沐浴着广泛的光芒的素因。

吴让之、赵之谦、吴昌硕等篆书家所书写的崭新的行书就是其最好的例子。

2、实用方面

现在所使用的汉字五体之中,在日常生活当中最多映入眼帘的就是楷书或行书。这是因为它和楷书共同具备充分地满足文字本来的传达性使命的条件。特别是行书兼具楷书的易读,草书的速度,所说的实用书写的条件要兼备正、速、美,因此作为实用书体行书是最为人们所喜欢爱用的书体。

3、艺术方面

而且另一方面,行书它不象楷书那样坚苦,它富有动的变化,因此作为书法表现的素材被采用的场合较多。特别是行书从接近楷书到接近草书,姿态各异。加之,连续的虚画的有无、长短、粗细等自由,其形也不一定,文字具有可变性,因此变形是极为自由的。

这样一来,把行书作为素材就会表现自在,因而在不同时代、不同地方、不同的人遗留下了多种多样的作品。特别是到明清,许多的作家极具个性的多样的表现,让行草之花遍布天下。

4、线条和形状

A、点画有圆味

楷书大致写成直线,而行书则多曲线。因此,行书的点画圆润柔和。

B、点画连贯写

楷书有棱角,一点一画清楚;而行书点、画连贯,前面的笔画的结尾是后一笔画的开始,即虚画表现而成实画。

C、点画省略

行书不象楷书那样一点一画孤立,而是通过点画连续,因此点画省略的情况较多。

D、笔顺有变化

点画被省略或连贯的结果就是与楷书的笔顺会有不同。

E、点画的形状有改变

因为点画圆润、连贯、省略的关系,与楷书的点画和形状不同的情况也较多。

F、具有各种各样的字形

同样在行书中,从接近楷书,到接近草书,而且虚画连续形成的长短、粗细等,或者通过省

略法,能够形成各种各样的字形。

5、表现方面

1、优美、清楚

行书的点画,具有圆润以及由省略所带来的简洁朴素的特长,因此也具有优美、清楚、文字

月	ノ	禾	然	王	一
月	ノ	禾	然	王	一
言	シ	禾	心	シ	日
言	シ	禾	心	シ	日
門	文	義	雨	口	山
門	文	義	雨	口	山

的表现开朗的特征。

行书的特征 右起 A、F

1、速度感、节奏感显著

楷书的点画具有构筑性是它的特质,写出来的字整齐、端正、坚牢。行书和草书与之相比,笔的运动有速度,因而线条流畅,节奏感强。

2、变形的多样性

行书不是像楷书那样,把一点一画积累起来的风格,而是如前所述,具有速度感、节奏感的运笔,给造型产生自然的动感。因此,行书多种多样的变形均有可能,而且字形在多数场合下都显示其自然的动态。

行书的基本技法

为了表现具有行书特征的意图,就需要技术。如果没有技术的话,作者想述说的东西就不可能传达给别人。

这些技法已经被先人钻研设计过了,而且也被叫做书法流传了下来。为了了解书法,我们学习古典,但如前所述,应停止单纯地模仿古典的线条和形状,发现其中的内在的原理原则的态度才是重要的。其中集字圣教序是从太宗皇帝内库的真迹模仿而成的,作为右军之书的可靠性很高。而且,结构完整,没有癖习,温和,是上品,用笔自然多变,是行书的典型。后世,特别是至明清,如绚烂多彩的鲜花般开放的行书作品也几乎是以它为基础发展而来的。

作为典型要具备标准之美,就必须排斥反面的平凡和卑俗,可以说只有那种有个性的个性才具备行书较多的客观性的原则。

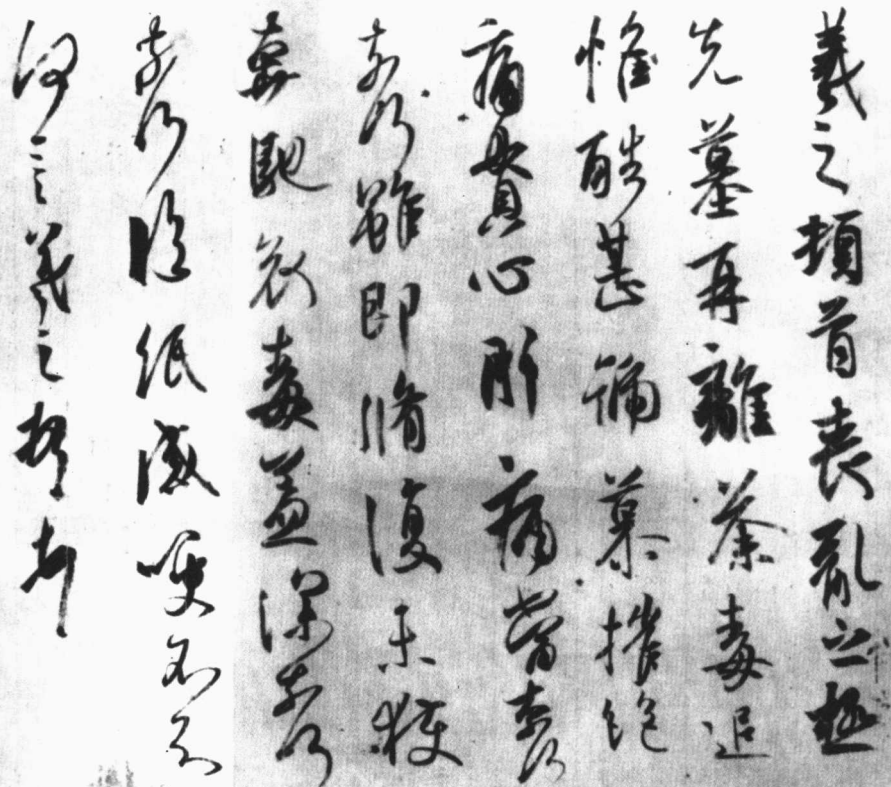
不小气,舒展地大勢地运动的笔画,而且线条柔软富有弹性,速度有缓急,粗细的点画巧妙地调和着。

字形上一般是上半部宽松开阔,下半部朴实恭谦者居多,总的说来就是字形竖长。用笔法、点画的形状、方向、或者组合方式,这些都具有反复思考的必要性。

王羲之的行书作品



兴福寺断碑



丧乱贴

王羲之(三〇七AD.——三六五AD.)是中国东晋时代的名门出身,任右军将军、会稽内史,被称为王右军。作为政治家不太有名,但是在书法上却显示了古今独步的手腕,被尊为书圣。遗留下许多楷行草三体的名品,但全部都是描写下来的复制本,刻在木、石上的刻本,没有传到今天的真迹。以下是具有代表性的行书作品。

集字圣教序 弘福寺的沙门怀仁奉敕命将宫中密藏的王羲之的书法集字而成的,也叫三藏圣教序。

这是怀仁和几名助手经历了二十五年非常努力地结果集大成之作。把偏旁进行组合、或者把点画解体或组合、以及伸缩,这在没有摄影技术的当时,其苦心是难以想象的。

今天的王羲之的书法作品大多是经复制的,远离其书法之真,但该碑据说是从真迹摹写下来的,是如前面所言的精巧之物,通过该碑能够最多的发现王羲之的书法之真。它是非常明快的,最标准的行书。

兰亭叙 永和九年三月三日,在兰亭招募了当时的名士及其一族共四十一人,行楔,设置曲水之宴。兰亭叙则是在此时所作的一卷诗的卷首,王羲之亲自书写的序文的草稿。

虽是王羲之的会心之作,但据说原本在唐太宗驾崩之时一起陪葬了。现在所有的是唐代的临摹或拓摹本。

欧阳询、虞世南、褚遂良等的临摹本,赵模、韩道成、冯承素、诸葛贞的拓摹本,这些传本刻在石头上又成为了无数的拓本。一九六五年郭沫若在杂志「文物」上发表了兰亭叙的真伪论,一时成为了话题。

兴福寺断碑 唐兴福寺的僧大雅将王羲之的书法集字而建,碑的上半部遗失,剩下七百字。该断碑遗弃在西安城南的草中,万历年间被发现。文字的脉络、节奏感据说要胜过集字圣教序。

丧乱帖 它是收集了王羲之的尺牍断片的作品,是用把文字框起来临写,再在其中填墨的所谓双钩填墨的方法临摹的,具有原作之感。用笔结体都精妙,是达到了展示毛笔的极致程度的书迹。

学习集字圣教序的注意点

1、气脉贯通

因为是集字,所以字里行间的连贯性和一气呵成的流动感具有缺陷。而且,大小的关系也多多少少会不自然,左右偏旁的组合也不紧密。

这些方面都是要充分注意的,使气脉自然贯通,一个字一个字之间的点画的联系不必说,两三个字组成的文字群的气脉贯通则有必要留意。

2、柔软

集字圣教序省略了烦琐的笔画痕迹,因而简洁,具有轻松的明快感,因为受反面雕刻的影响,接近楷书 of 稍硬感觉的文字多。运用行书本来的用笔,柔和的临写才是关键。

3、节势

前面已经叙述了行书赋予了书法永不不息的生命力是在于笔的运动。圣教序的运笔一般比较大而舒展,变成笔画之外的力量构成了大的文字。不只是大势地挥动毛笔,细看的话运笔也有缓急,有些地方也表现出了「节」(节势)。注意放大后翻转过来的笔画里面的节势,再来运笔才最重要。节势是制造节奏感的重要的要领。

4、笔压的变化

集字圣教序的字体的优点是点画的粗细非常优雅,十分协调。这是在写一个字当中笔压的变化有微妙的活动,其结果就自然形成了粗细之别。

把形状控制起来的意思,需要夸张特定的一笔画时就施加笔压,上下、左右、或者从斜上方到斜下方,在一个字当中就有笔压的变化,再和速度相互配合,就表现出来巧妙的构成。

5、变形

行书的点画有一定程度的省略,这种省略也有接近楷书字形的文字。另外通过节奏的变化、点画的粗细、组合,字形也会成自然的姿势,所以文字的形状具有易变化的特质。通过这种变形就形成了不协调的协调、不均衡的均衡,整体造型上赋有变化。

集字圣教序中的变化原则

——不协调的协调——

王羲之的造形原理不是整齐划一的结构,而是不协调的歪曲的、取形方式变化较多。尽管如此,最终还是在力的关系上巧妙的协调。而且,这种歪斜方式在角度、用笔上没有一定的癖习,纵横充分的变化。下面试着分析由这种不协调的协调形成的种种外观中间的几种。

1、不等分割「川·而·海」

点画和点画之间的空间不等分割,通过造成的宽处和窄处,即使是相同大小的字,也会有

空间的宽和窄、文字的大和小的不同。而且,通过这也会变得有动感。

2、中心移动「蜜·古·崇」

移动文字的中心带来变化。这种场合,通过理应居于中心位置的纵画与其他的笔画的角度等,力学的关系来保持协调。必须仔细看清楚变化的允许范围。

3、不平行线「书·润·亨」

避开并列横画的平行,赋予宽度的方向性等动的变化。

4、左右的变化

让左右偏旁的力度关系,变化为将重点放置于何处的形状,给予动的性格。

(1)、左小、右大。「怀·敏·妙」

(2)、左大、右小。「能·网·斯」

5、上下的变化

上下的大小、强度不同等,把重点放在哪里,具有宽度上的方向性。

(1)、下宽。「广·兼·若」

(2)、上宽。「学·业·云」

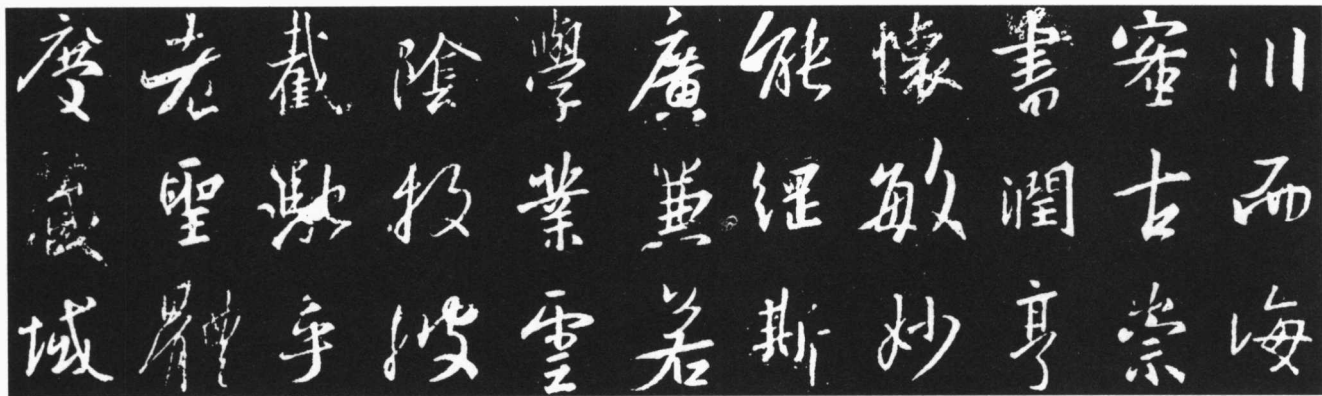
6、斜上下左右的变化

在王羲之的「歪斜」之中,最明显的就是由这种倾斜的方向所带来的宽度具有的造形性。因为倾斜的方向性的变化,把行书的动发挥到了极致。

(1) 右上宽。「阴·投·波」

(2) 左下宽。「截·驰·乎」

(3) 左上宽。「老·圣·体」



(4) 右下宽。「庆·藏·域」

这些原则并不是适用于一切的。根据文字、根据点画构成的特长,也应该会出现各自不同的原则。另外,根据文字、根据场合,也会把这些原则中的几个组合起来构成。

只是应该注意的方面是,在一个文字当中过分地使用这些原则,反而会两败俱伤,造成丧失美感的结果。只有有效地发挥文字组合的特长,使用极为有效适合的原则,才能最先地产生出美的变形。

实画和虚画

这里有两幅「公平」的作品。

A 普通,谁都能写,也是具有行书特质的字体。

B 是在 A 的上面放上纸,给点画的周围镶上边,再把墨填入的字体。

比较 A B 的话,「哪一种流畅?」「哪一种精彩?」「哪一种是好的书法作品?」这样的思考,大概不管是谁都会赞同 A 吧。

B 作品是照着 A 作品描写下来的,因此字形上完全相同,在形状上,一方精彩而一方不精彩,而且某种程度上一方显得大,另一方显得小,这中间的秘密究竟是什么呢?

也就是说,所谓的书法并不是仅仅由眼睛所能看到的有形的点画构成,除此之外,酝酿出栩栩如生的跳跃感的要素是谁都能感觉到的。一点一画不管如何巧妙的组合都不会写出出色的作品来。赋予这些点画生命力,给予书法跳跃感,带给书法整体生命力的东西究竟是什么呢?这就是笔的运动。书法是在动中产生的。眼睛能看到的一点一画叫做实画,而眼睛所不能看到的、把这些点画相互联系起来的、制造动感的笔的脉络——虚画则是不能忽视的。特别是行书和草书更加明显。

通过一定的笔顺,伴随着时间的长短,从流动中产生节奏,再由这种节奏导出形状就会实现。这是书法本来的构成情况。

书法由节奏生成,再造出形,是连贯的一气呵成的。它不象艺术字那样描出轮廓在中间填空的作法,也不是分好几次描写出来的东西。

把笔落下以后,在连贯的一次性的运动中严肃地创造出字型。这就是书法的性格。

如「书者画心」所言,书写者的心灵借着技法表现出来。而且这种心带动了笔的运动。此

公平 公平

B A

心不是简单的心。也不是头脑。既不是理智,也不是欲望。而是超越了这些的存在于自我之中的灵性。即使肉体亡了,它也不会亡,而是使自我生存,具有生命的根本。可以叫做真我。也可以叫做本来的生命。无形无色的广大无边的,深奥的,伟大的力量潜在于自我之中。

人们通过文字变得纯真起来的时候是神秘的。在这种神秘的境地无心的状态下,人们没有名利、欲望、烦恼。技术、技法上的体验之后,在此境地,拉弓的话百发百中,挥动球棒的话就会本垒打(日式棒球用语)。也就是必须有心灵的纯真的发现。这是因为艺术赋予了人们心灵的魅力,真正的美让人们的心灵变得纯真,同时也是在这种境地中产生出来的。

那么让我们来写吧!执笔,调整姿势。此时,必须彻底的来书写。排除一切杂念,进入无心的状态,挥动毛笔,符合自然的理法,毛笔运动自如,就能感觉到线条的无限的广度和深度。而且,一个字当中,也能形成所谓的小宇宙,翱翔于无心的境地。

这是真我的发现,可以说是真正的自我的表现。以羲之的兰亭叙为首,自古以来的名品皆产生于这种境地,成为了不灭的古典,超越人种、国境、时间引起了强烈的共鸣。

我们凡人不能轻而易举的达到这种境地的。但是,我们必须知道只有这种流露才是真正书道的这一根本理念。而且,技法作为这种流露——表现的支撑,具有重要性。

(天石东村)

三

危

力

子

生

若

三力生力子若

「三」

起笔与楷书没有很大差别的字例。

「三」，楷书的写法是横画与横画之间间隔一致，而行书则将间隔变化的较多。第三画的终笔虚画仅为实线，与后面的文字相连。「力」，请留意第一画的终笔。

「生」

均为行书特有的笔法姿态。请注意

从横画到纵画，从纵画到横画，以及相连线的位置的用笔。「厄」应充分练习「厂」的转折部的运笔。

「子」

「子」的笔压上轻，下重。第三画横画的起笔及位置请留意。「若」，「艹」的省

略醒目。字的整体，上部轻而疏，下部重而密。「口」的位置对整体的平衡影响极大。

起笔

集字圣教序所见的起笔分析如下。

1、接近楷书的起笔。「三」「力」

均如王羲之的书论所言「往必还」，具有往而还的运笔。

2、行书特有

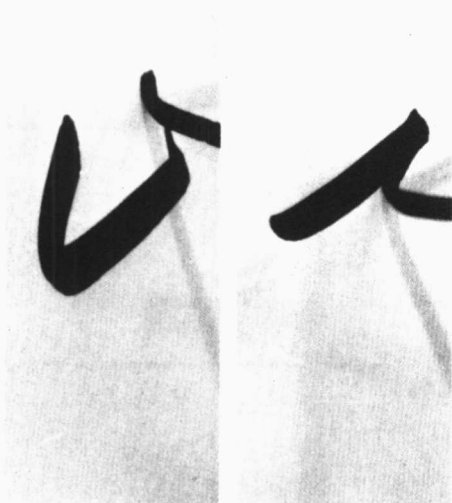
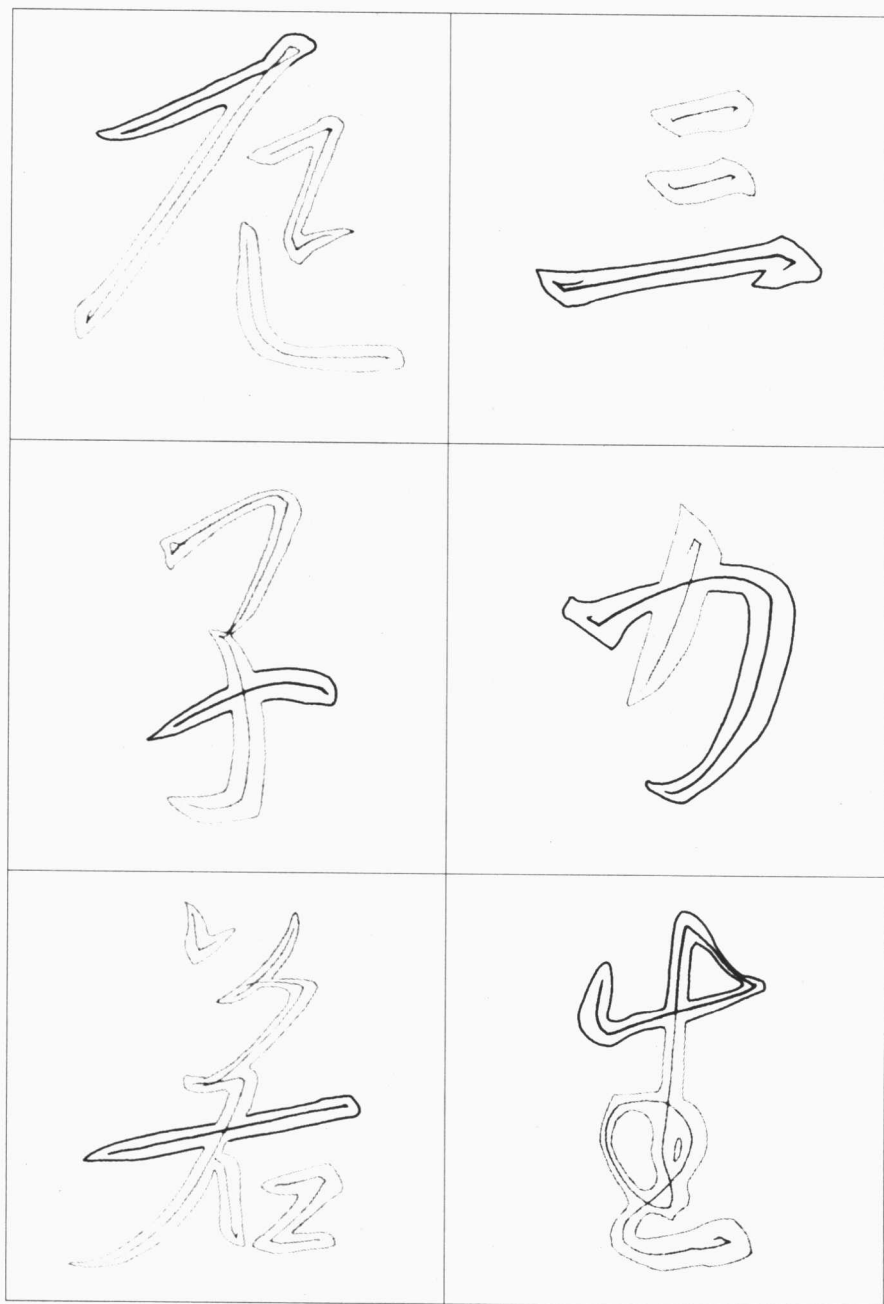
A、纵画「生」

第一画和第三画不用力柔顺地入笔最重要。特别是中心的纵画由虚画而成实线，在往而回的地方，笔走到尽头后暂时预先流出空间最重要。注意尽量不要太用力。

B、横画「厄」

轻轻地借锋端暂时预先流出空间运笔。

C、「子」「若」的横画，笔行到字的中途，顺势一边暂时预先流出空间，一边静静地运笔。暂时预先流出空间的运笔，是制造节奏的因素。



「生」的运笔

「厄」的运笔

古

早

万

抑

年

神