



怎樣寫行書

王頌餘



◎王頌余 喻建十 編著

●名家书法技法丛书

怎样写行书

王颂余



◎王颂余 喻建十 编著

◎天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

怎样写行书 / 王颂余, 喻建十编著. --天津
: 天津人民美术出版社, 2010. 11
(名家书画技法丛书)
ISBN 978-7-5305-4288-0

I. ①怎… II. ①王… ②喻… III. ①行书—书法
IV. ①J292.113.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第205382号

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050

电话: (022) 23283867

出版人: 刘子瑞

网址: <http://www.tjrm.cn>

北京市雅迪彩色印刷有限公司印刷

全国新华书店经销

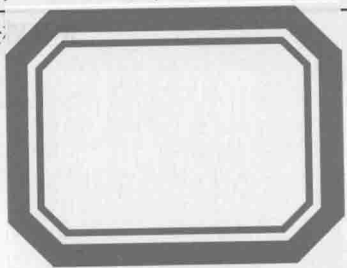
2010年11月第1版

2010年11月第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/16 印张: 5.25 印数: 1-3000

版权所有, 侵

定价: 16.00元



目 录

再版前言	1
引言	2
第一章 行书形成与发展别论	3
第一节 民间墨迹的作用	3
第二节 经典书迹的意义	6
第二章 行书的主要特征	43
第一节 明显多变的单字图形	43
第二节 连续性的表面化和由连笔产生的副线	44
第三节 点画书写笔顺的活用	45
第四节 自由而颇具规律性的章法构成	47
第三章 行书的笔法	49
第一节 行书点线的连续性与笔法的关系	50
第二节 字中副线与主次关系表现	51
第三节 行书用笔的提按	52
第四节 行书用笔的节奏	55
第五节 行书中锋与侧锋的作用	56
第六节 书写笔顺与运笔的关系	60
第七节 行书用笔方向变化	62
第四章 行书的结体与章法	64
第一节 笔画放收的影响	65
第二节 部分部首点画错移的影响	68
第三节 不可忽视的点	69
第四节 平衡——结体的基本要求	71
第五节 几种常见章法	73

再版前言

自从20世纪80年代掀起全国性的书法热潮以来，有关书法技类的书籍纷纷问世，确实为书法爱好者们提供了很好的帮助。但是，这类书籍大多是从具体的技术层面展开介绍和论述的，固然有其针对性强，容易理解掌握的特点，却缺少一种从认识论、方法论的角度展开讨论的空间，因此，对于学习书法的人们来讲，也需要有针对书法基础训练中一些带有一点规律性的问题进行解释的读物，以帮助他们由点及面地不断提高书法实践的能力。也正是基于这样的一个背景，上世纪90年代初应出版社之邀，在外公王颂余耳提面命式的指导下，我完成了这本小册子，虽然涉及的内容很浅显，也不免有偏颇之处，其目的在于使读者从中能得到一些具有规律性的知识，祈望习书者在书法实践中能够举一反三，触类旁通。没有想到这本很薄的册子出版后的几近二十年里多次印刷，惭愧之余，稍感欣慰。

但是，毕竟这本小册子是二十年前出版的，限于当时笔者的学识和出版条件，现在看来不仅内容多有纰漏和谬误，就是印刷水准也是十分粗糙的。因此，当我得知天津人民美术出版社决定再版后很是高兴，可以借此机会对书中一些明显的纰漏和图例进行修订补正。不过，既然是再版，保持初版原貌还是必要的，不便进行改头换面式的修订，故而必定还存在许多不足与谬误，还盼望得到同道的指教，以便今后有机会再进一步完善。

另外，还想说的是，外公王颂余于2005年以95岁高龄去世，如果他的在天之灵能够知道这个消息，想必也会十分欣慰的。

最后，我还要特别感谢的是我的研究生元国霞同学，她为此本小册子的图片搜集和拍摄费尽心机，使再版的图片质量较前有了根本性的改变。

喻建十

2010年7月于天津美术学院之易简楼

引言

什么是行书？简单说来，楷书的省简快捷，有连笔的写法都属于行书，也就是我们通常说的“连笔字”，但是，这种连笔字并没有完全地改变人们对于固有字形结构的一般性认识。我们在日常生活中的书写行为，除了很少机会需要像楷书那样一笔一画地规整书写，一般所写的字都可以归入“行书（连笔字）”的范畴。但是，对于一般人来讲，由于他们没有受过书法训练，其所写的字不受书法行书规范的约束，只满足于写清楚易辨认的要求，因此，这类书写方法就只能称之为“手写体连笔字”，而难以纳入书法艺术“行书”的范畴。作为书法艺术的行书的书写，不仅要体现一定的历史传承性，还要符合艺术表现规律和书法自身的要求。因此，我们在进行行书学习的过程中，需要掌握相关知识，更需要掌握一定的表现技法技巧，这样才能写出符合艺术表现规律的“行书”，而不是一般的“连笔字”。

在书法艺术中，行书通常被认为是介于楷书、草书之间的书体。它既有楷书清晰独立的单字图形和点线的承前启后的意连关系，也有草书顾盼贯通、有迹可寻的字间、行间的运动节奏及呼应连属关系。从楷书的角度来看，行书出于便于书写的需要，自然地省并了一些笔画，对一些楷书中森严的结构规范也放松要求，甚至可以将部分笔画或偏旁部首概括成一种特有的书写形态，比如“然”字的下部四点就可能简化作一条横线，“復”字的“彳”旁可以省变为一条竖线如（图-引言“然復”）。从草书的角度来看，草书中一些不太脱离固有字形结构的偏旁部首及点线组合方式，有的也被移用于行书书写中。



图-引言“然復”

正是由于行书兼具楷书与草书的某些特征，甚至在一幅作品中有的偏于草书，有的偏于楷书的现象，比如颜真卿的《祭侄文稿》中最后一行字的写法与草书无异。所以，对于一件作品的定性有时只能根据其大部分字的书写倾向来确定，因此，虽然《祭侄文稿》中有部分字的写法接近草书，但因其大部分字是行书，所以仍可定其为行书作品。行书的界限有时是模糊的，通常对于接近于草书或楷书的分别称之为“行草”或“行楷”。今天特别提出这个问题是想说明正因为行书是介乎楷书与草书之间的一种书体，自身的中间性决定了在表现方法上可以融会贯通，借鉴一些楷书或草书的写法不仅是可能的而且也是必要的。

目前种类繁多的此类技法性指导书籍多为具体技法的解析，比如针对某一具体范帖从笔法到结体进行逐字的分析，将临习要求和笔锋运行轨迹、偏旁部首的组织安排都非常详细地进行解读，这种方法可以使习书者在入门阶段能够具体而细微地了解行书的书写要求及书写技巧，使之能够尽快地有所得。细节性的解析固然十分有必要，按照艺术规律对行书中带有规律性、普遍性的表现技法进行讲解，更能够帮助大家在学习行书的过程中，知其然也知其所以然，从而达到能够举一反三的效果。这本小册子就试图从方法论的角度对一些带有规律性的表现方法进行说明，如果读者能够从中得到些许的启发，我们的目的也就达到了。

第一章 行书形成与发展别论

第一节 民间墨迹的作用

任何一种字体，当它在一个时代中处于正体的地位，出于社会民众实用的要求，总会在民间并行着一种与所谓正体相近似却又简便快捷的草写体。例如，以篆书为正体的时代，除了那种规整端庄的写法，同时流行着被省简的写法。如图1-1a中的《石鼓文》即为较为郑重的书写方式，而《睡虎地秦简》则是较为便捷随意的书写方式，从线条的轨迹上可以看出，由于书写目的的不同，而产生的书写方式的差异，如图1-1b。每个时代与正体书法相对应的日常实用中的快捷写法，一方面是一种字体向另一种新生字体演进的催化剂，一方面在发展中体现着它与“正体”的因果省便关系，又孕育着新生字体的征兆，哺育其健康成长。原来出于实用要求的文字变写，随着人们审美要求的不断提高，特别是文人士大夫们的主动介入，对各种书法现象进行归纳整理，提升完善，使之更加符合当时的主流社会的社会需求和审美理想。也正因如此，书法艺术逐渐风格多样，愈写愈美。至于原汁原味的民间书法能登堂入室，那是后话了。



图1-1a 《石鼓文》（局部）

我们今天可以直接见到大量的古代墨迹，其中最多最丰富的当推近来出土的先秦至汉的帛书及简牍书迹。从战国及秦代发掘出土的书迹中，我们可以直接看出由草篆向隶体发展的迹象，从汉代的书迹中又可以看到汉隶的草

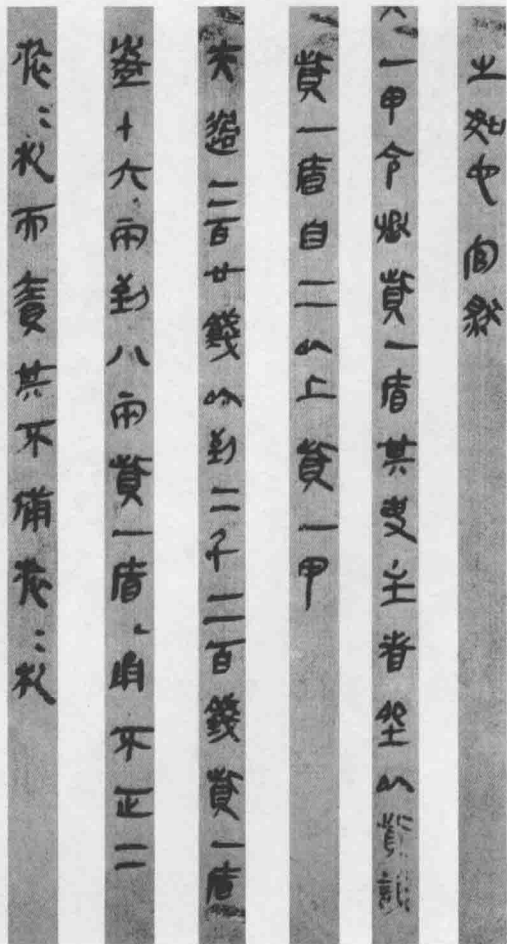


图1-1b 《睡虎地秦简》（局部）

写。有趣的是我们还可以从汉简书迹中发现既有草体的“章草”，以及个别流露出来的“今草”的写法，有的已经具有楷书的雏形。对我们的学习更有参考意义的是，有的字迹已经很像后代的行书。我们在此提出这个问题，并不是专为研究书法字体的发展沿革，而是想说明在进行行书的学习过程中，不要把眼界仅仅限定在晋唐以来那些正统行书名作上，既然今日有足够的条件使我们放开眼界，那么，激励创作的胆识，兼收并蓄，融会贯通，应当是我们今后寻求书法时代性与个性的一条重要途径。



图1-2 《木牍》（局部）

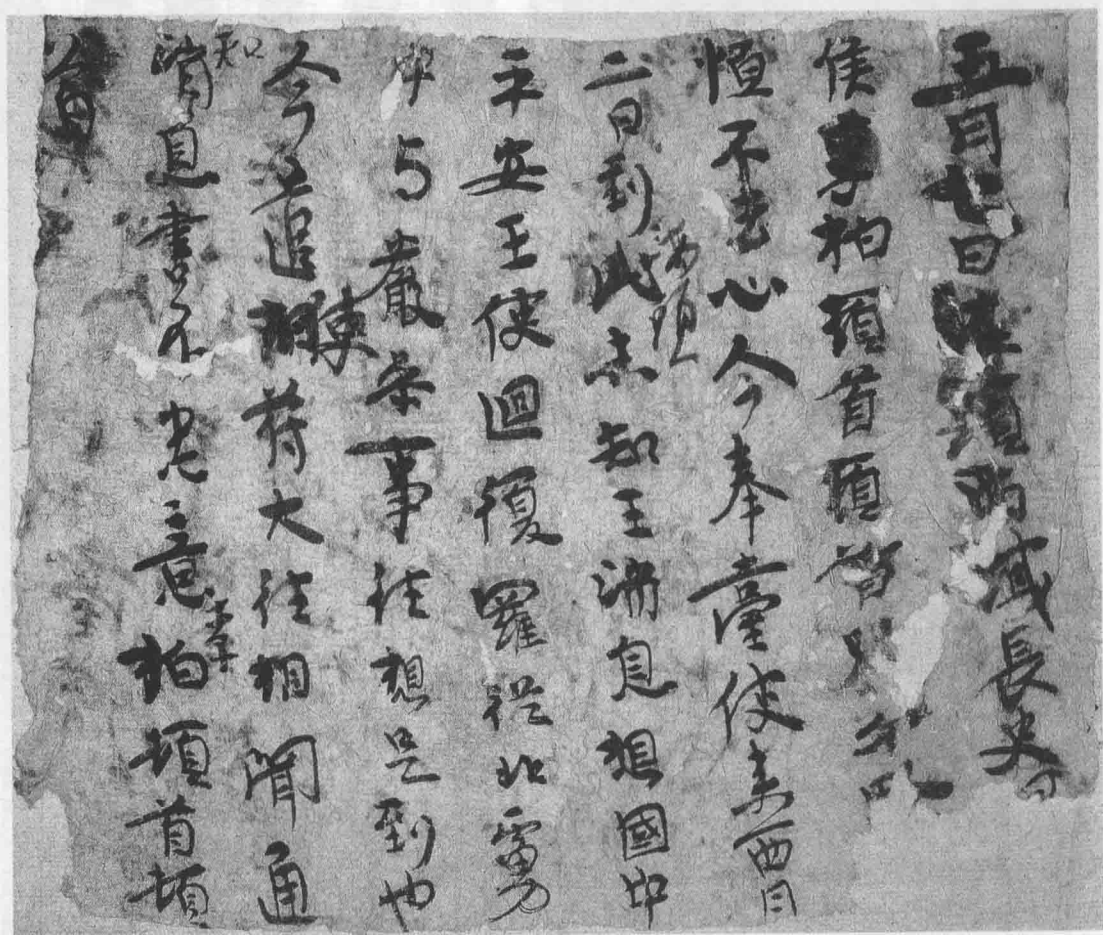


图1-3 《李伯文书》（局部）

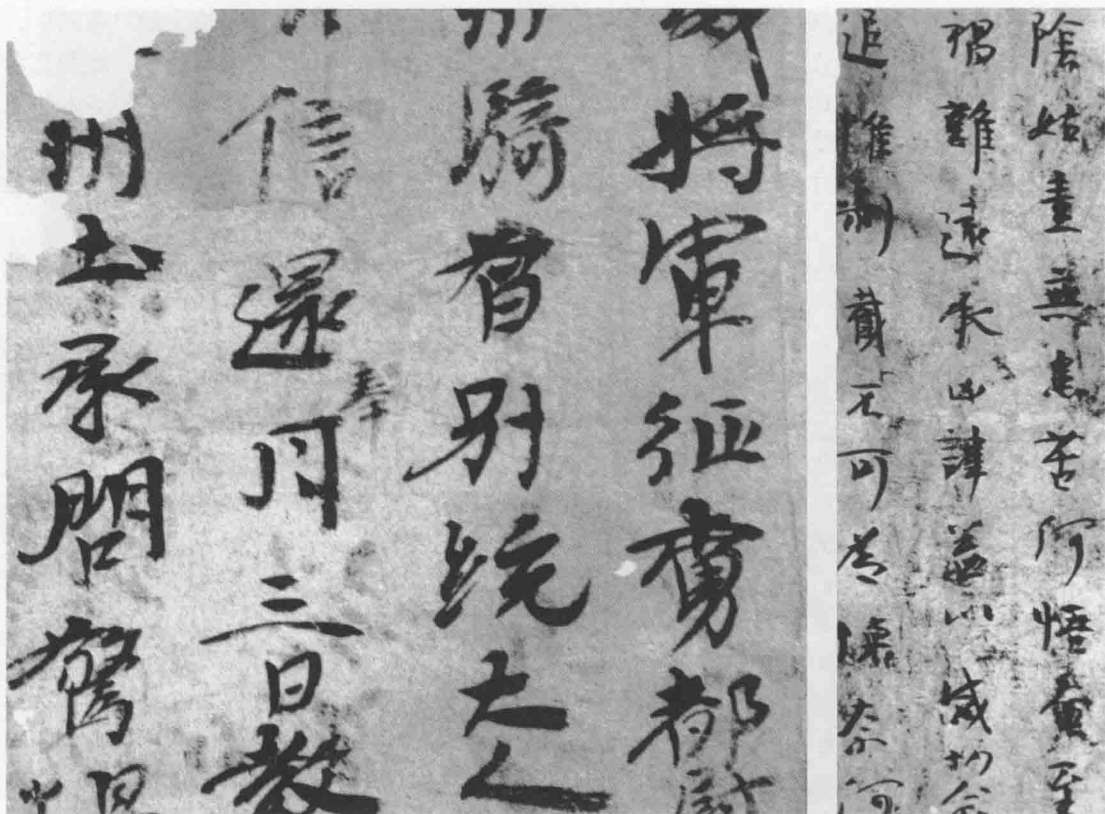


图1-4 《楼兰墨迹》(局部)

简牍帛书是民间实用的记载、抄录，有幸看到这些长期被淹没在地下如此丰富的真迹，真是我们的福气。这些来自民间的书手在书写时，即便有想要写好看追求，终归由于其固有的那种原始性的粗糙的特点，以及后来正统文人知识阶层把持书坛的局面，导致在相当长的一段历史时期内难以被列入书法艺术的范畴。从书法艺术角度重新研究审视这些民间书法现象，还是近两三百年来事情，尤其是20世纪80年代以来，民间书迹受到前所未有的重视，无论是理论探讨还是艺术实践都有了长足的发展。众多书法理论家和实践家们大胆的探索为我们现在的书法学习提供了非常宝贵的参考，那种天真自然、绝少雕饰的特点和意味使我们视野大开。图1-2是从简牍帛书书迹中选出一些近似行书的字例。从中既可以明显感到行书的笔意和构造，又显然不同于以往印象中的行书形象，可谓别有风味。当然，我们无意把行书和“隶草”硬扯在一起，而是意在表明两者之间所体现出来的某种联系是我们在行书学习时值得借鉴的。

图1-3与图1-4是选自魏晋十六国的实用文书墨迹，这些作品有的出自职业写手，例如以专门写经的经生所写，也有的就是当事者所书。经生所为或许有一些职业要求，但因为他们书写时毕竟不是作为书法作品来写，而是当成信仰的体现或工作的一部分，所以他们的书写状态是不能按照书法家来要求的。而不以书法家自居的民间当事者或中下层官吏所写的实用性文书则是任笔为体，随心所欲的。也正因为如此，与那些历来被认作经典范本的书法作品相比，不难察觉那种率意直书，自然而不拘成法的样态是多么的朴实不雕。众多书法家不都在追求“妙造自然”的境界吗？这里所呈现的“自然”恰恰就是一种绝妙的参照。

并不是说那些民间书写者的书写行为和墨迹就已达到书法艺术家们主动追求的“自然”。书法艺术家所追求的“自然”是一种有意识的行为，是在经过长期严格的书法正规训练和艺术实践之后的一种返璞归真；而被专业人士所称道的民间书写者的所谓“自然”却是那些人的无意识行为，是一种没有受过或很少受过专业训练与艺术实践的原生态，是未被雕琢过的原石。也正因为如此，民间书写者们无意于创作而自然流露出来的效果，成为一些书法家向往却又难以企及的目标。

所谓无知者无所惧，正因为民间书写者们没有受过太多的“池水尽墨”式的专业训练，没有着意培养所谓“书者，抒也”之类的书写意识，他们没有清规戒律，没有条条框框，真正做到随心所欲、无所滞障。而对于大部分受过专业训练的书法家来说，遵从既有成规法度的意识比较强烈，这就在一定程度上制约了他们创造性的发挥。这样，我们就十分有必要从民间书迹中进行借鉴，汲取养分了。比如，从图中字例的结体来讲，部首偏旁位置的恣意错移，笔画形态的大收大放，线条组合的大疏大密，种种有悖常态的结字方法，对长期受到温和优美的正统法书形象熏陶的人们来说，也许被认为是粗犷的，不雅的，但是，却不能否认其产生的视觉感受是强烈的，新异的。所以，我们在欣赏图中那些“大胆妄为”的形体构成方式的过程中，可以在无意识之中扩大我们的视野，增强我们的胆识，诱发我们的创造欲望，从而达到“柳暗花明又一村”的境界。这是我们研习行书问题时一个不可忽视的方面。

尽管我们强调了民间书法对行书的影响与作用，但是，也应该了解这些墨迹确有其粗糙，不系统、不稳定，缺乏深度的不足。我们今日虽然有幸能欣赏到这些真迹，但是如果将其作为初学的范本，终归有不好把握的地方，难免会走弯路。另外，书法艺术之所以能有今日如此辉煌的成就，历代文人书法家的功绩是不可否认的，正是通过他们不断的努力、整理、创造，书法艺术的瑰丽宝库才能不断得到充实。比如，字体中从单纯为了实用快写而自然出现的美的行书“征兆”，被逐渐系统化，不断深化并使之日趋完善，直到在书法艺术领域里奠定行书美的规范，历代文人书法家所进行的整理创造的成就起着主导作用。魏晋文人书法家对于将行书艺术推向高峰做出了杰出的贡献，王羲之就是那时出现的行书艺术的第一个高峰。

第二节 经典书迹的意义

行书通过王羲之、王献之父子的共同努力，奠定了一种完整的优美书风，论者曾用“清风出袖，明月入怀”来比拟，这种书法风格表现出的是一种超逸宁静、典雅洒脱的艺术境界，也正是这种书法风格渐渐繁衍成历史上长期笼罩书坛的王氏书法系统的一个最主要的组成部分。

多少具备一点书法知识的人都熟悉王羲之用行书体写的《兰亭序》，图1-5中选用的是流传至今最为有名的唐代冯承素的勾摹本与虞世南、褚遂良的临摹本。这件作品历来被认为是“天下行书第一”，虽然至今我们还无法见到《兰亭序》原作，但是，从传世的临摹本中，我们至少可以得出王羲之行书内蕴的优美风格在此得到充分显现的结论。对于学习行书的人来讲，无论是打算初学还是旨在提高，都可以从中汲取丰盛的养分，无疑是一个绝好的范本。此外，唐代摹本王羲之《快雪时晴帖》（图1-6a）、《丧乱帖》（图1-6b），王献之《鹅群帖》、《地黄汤帖》（图1-7），王珣《伯远帖》（图1-8），集字拓本《集王羲之圣教序》（图1-9）等都是学习王羲之行书系统风格的理想范本。

过去曾有观点认为，“晋书虽工之极，而实卑之始”，这是从崇尚淳朴厚重的角度而言的，认为精工到了极点就会失去自然，其实，所谓“自然”，至少可以有两方面的解释，一是

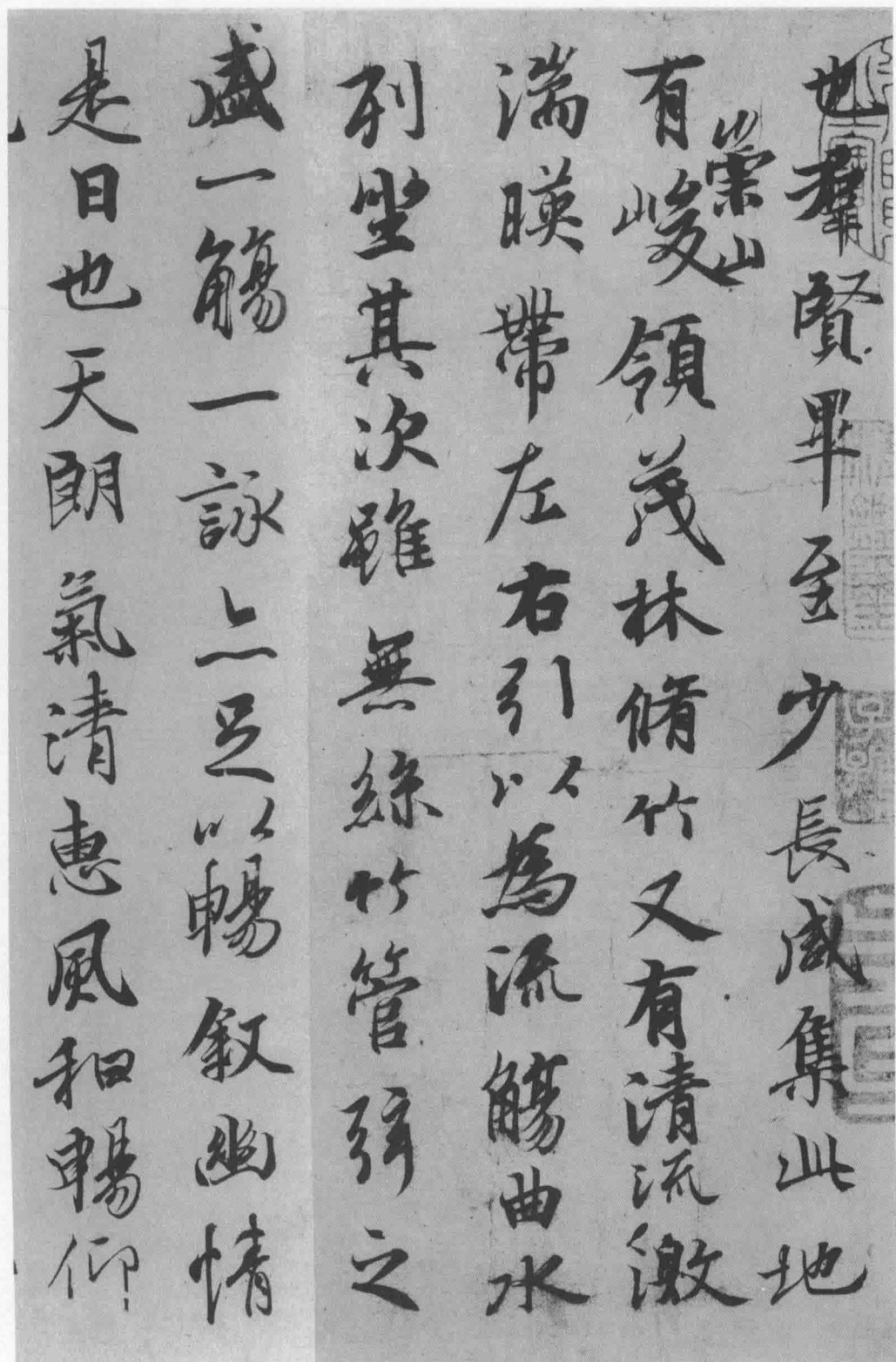


图1-5a 《兰亭序》（冯承素本）（局部）

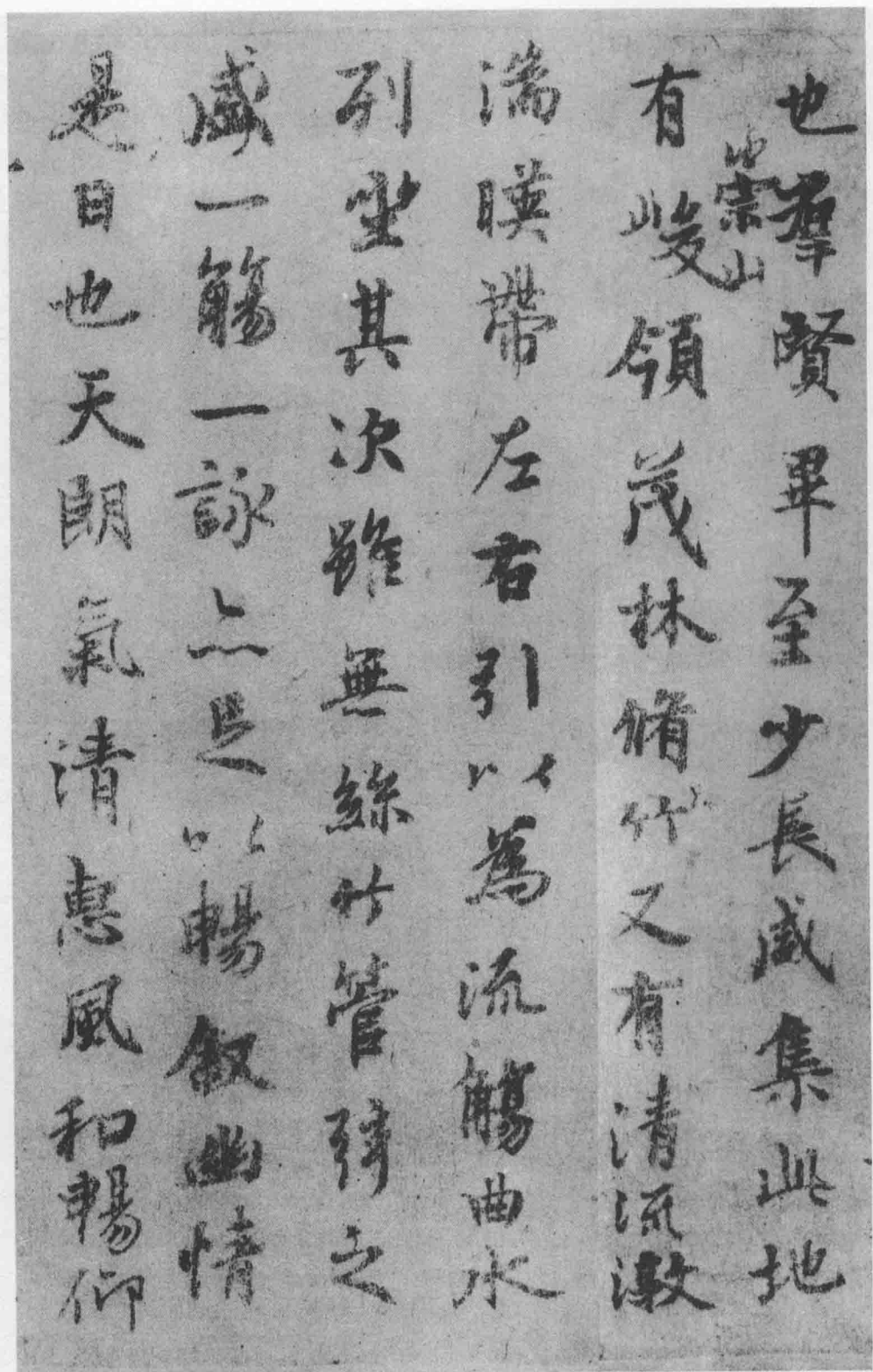


图1-5b 《兰亭序》（虞世南本）（局部）

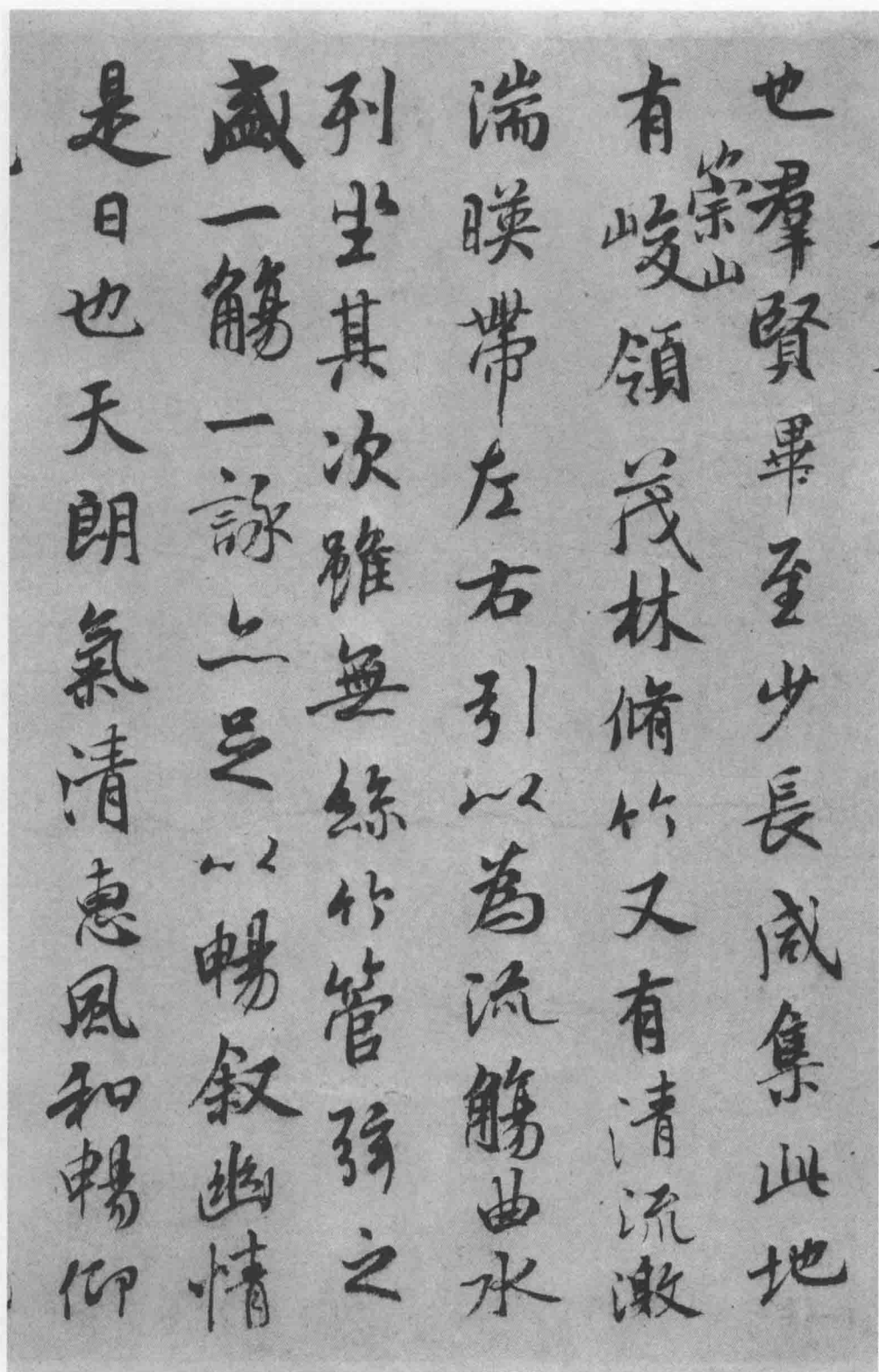


图1-5c 《兰亭序》（褚遂良本）（局部）

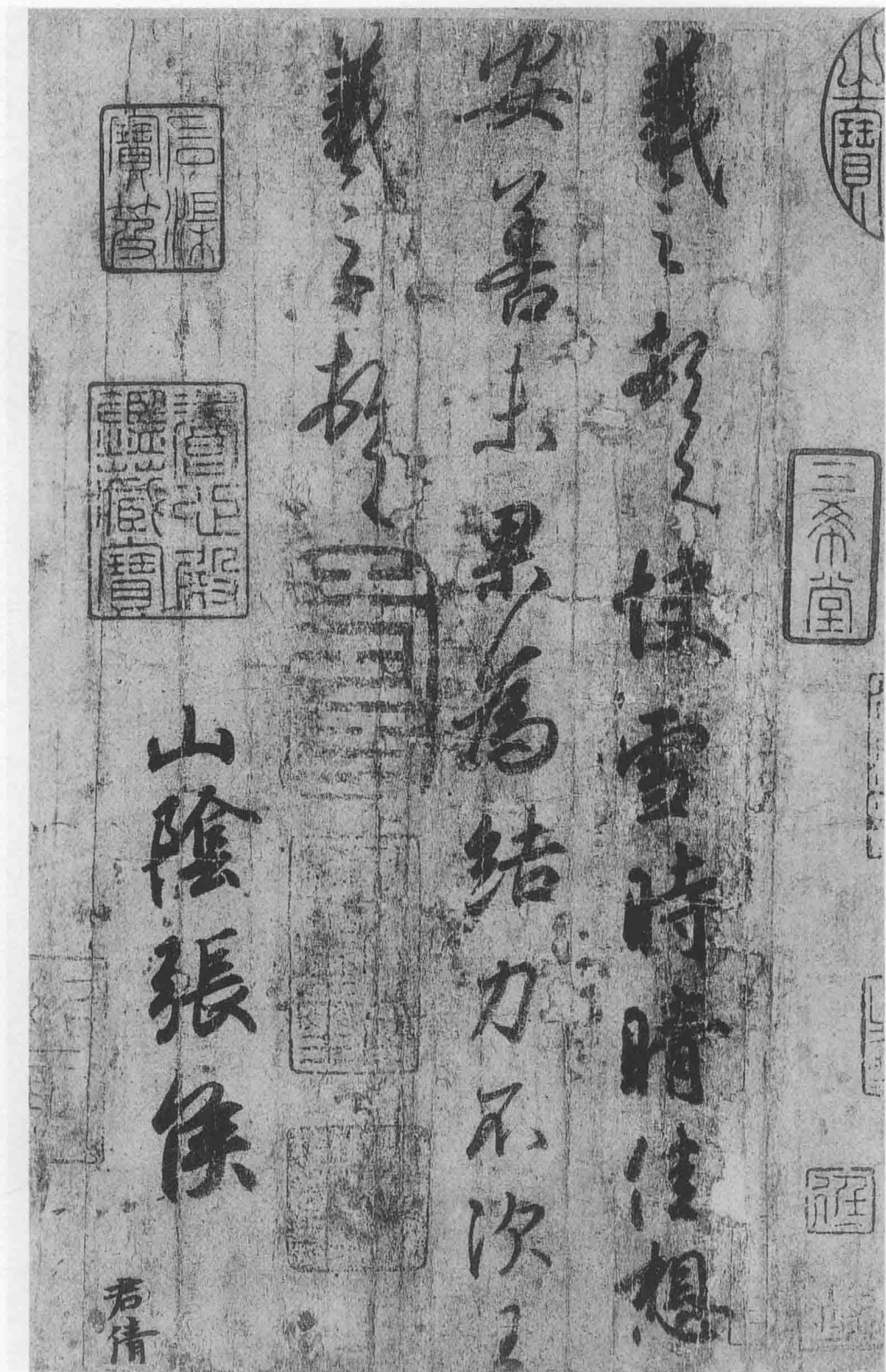


图1-6a 王羲之《快雪时晴帖》(局部)

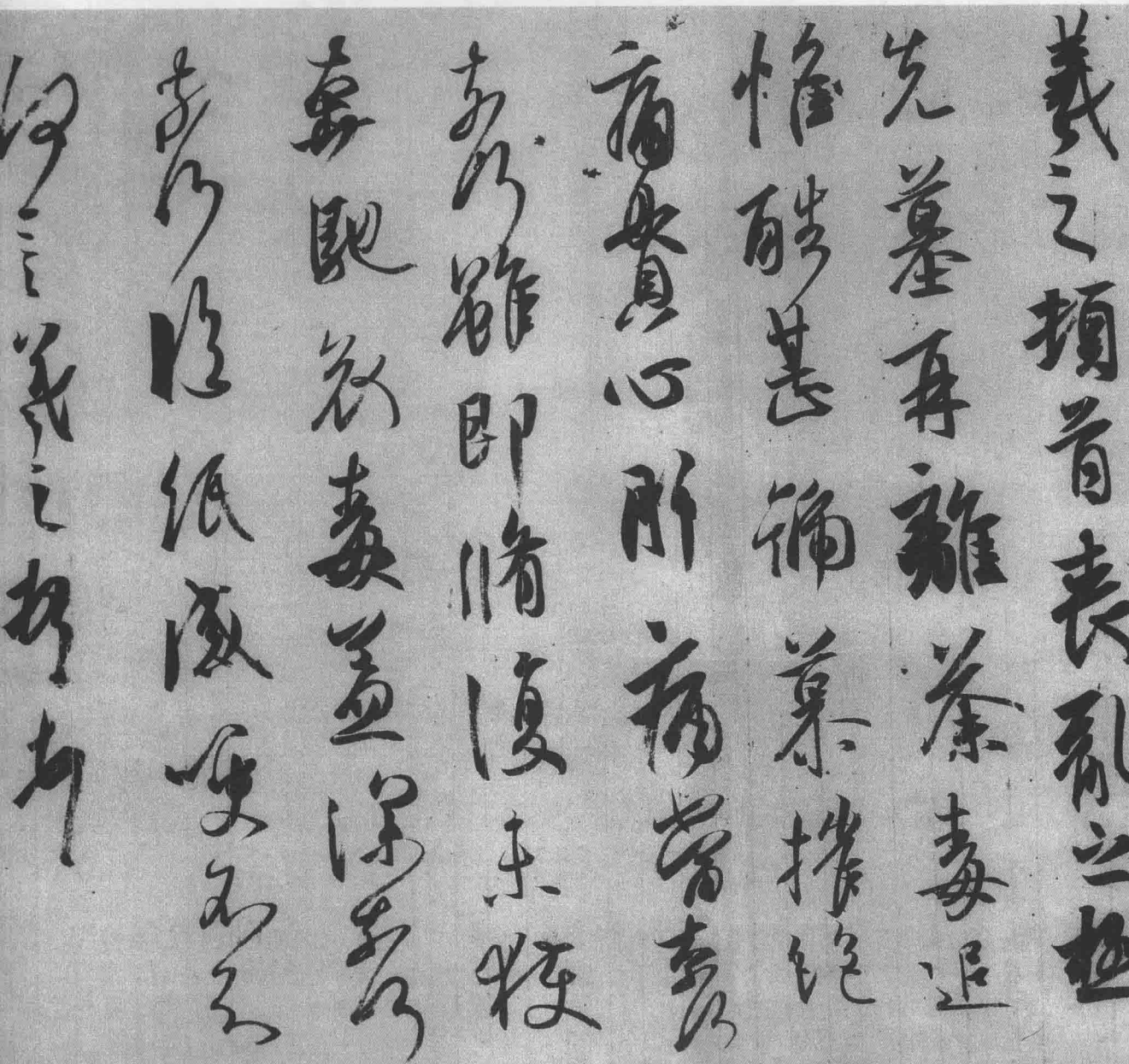


图1-6b 王羲之《丧乱帖》(局部)

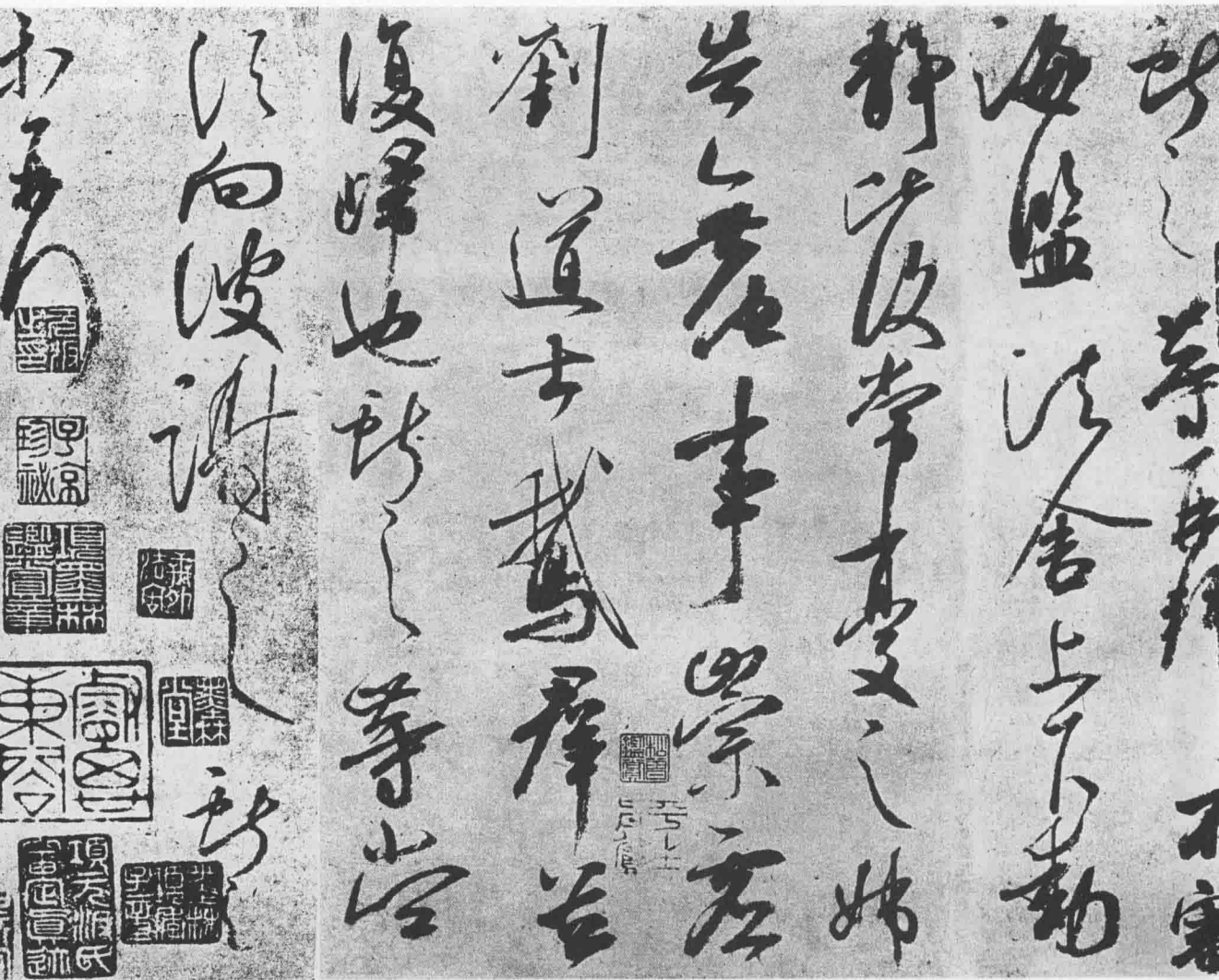


图1-7a 王献之《鹅群帖》(局部)

未加人工雕饰的，处于原生态的自然；一是潇洒不拘小节，风流倜傥、毫不做作的自然。若据此看来，则晋书“虽工之极”，感觉依然洒脱随意，展现的是毫无造作之感的自然。不过，应该看到，在临习优美风格的经典作品时，如果过分强调这类作品所呈现的“柔和”的一面，就会出现圆而失方，轻盈有余而缺乏内涵骨力的病态，在所见后世学习王羲之书系的作品中也确实暴露出不少这种弱点。但是，王羲之不应承担这个责任，而是学习王字的人没能够很好地把握住优美的尺度所致。一切事物总不免在正反两个方面不断地吸收、排斥、修正、深化的过程中得到充实和发展。在王羲之书风被推崇到顶峰的时代，就已经有书法家开始在做寻找打破一统，建立新风的努力。

晋人书法高峰所体现的风貌特征，在唐代更加普及，深入，特别是在唐王朝统治者的大力推崇下，更是进入繁荣昌盛的时代。但是，也就是在这个时代里，出现了标举一种恢宏博大的气势，企图突破晋人超逸境界的新形势。表现在行书领域里，一方面吸收调整了晋人书风固有

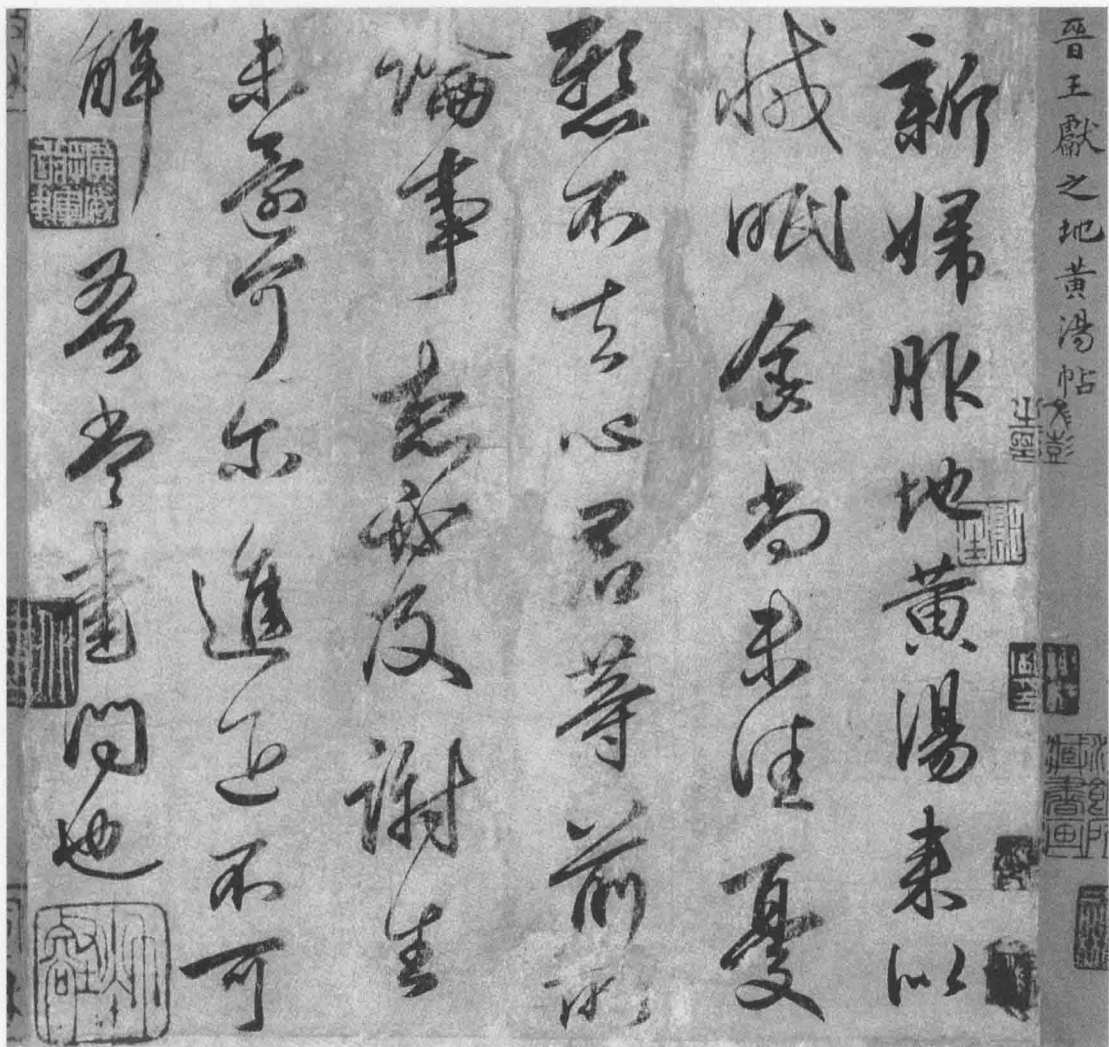


图1-7b 王献之《地黄汤帖》

意蕴而取精用宏，另一方面又从壮美的角度将书法创作和欣赏推向更为广阔的境界。当然，唐代政治、经济、文化和社会风气的改变也影响着人们的审美要求，人们已不再仅仅满足于王氏书风所给予的优美的审美享受，更要求看到足以震撼人心的，足以反映盛唐气象的壮美书风的出现。如李邕、颜真卿那种体现壮美风格的行书面貌的出现就是时代发展的必然。

李邕、颜真卿都非常善于从王羲之书法体系中汲取养分，把行书推向新境地，成为行书发展史中的又一个难以企及的高峰。虽然，历史上也有论者对他们二人有微词，比如说李邕的行书“举动强屈”、“体乏纤浓”，说颜真卿的行书“作用太多，无平淡天成之趣”等。其实这类站在优美角度进行审美判断的评论，正可以从反面说明李邕、颜真卿追求壮美的表现是何等的突出。

大家熟悉的李邕作品有《云麾将军李思训碑》、《麓山寺碑》、《法华寺碑》以及传为李邕墨迹的《出师表》（图1-10），都是临习李邕风格的好范本。如果将上述作品与王羲之作品