

體

永

和

峻

書法入門叢書之二

行書入門

左宜有  
江文雙

編著

世界圖書出版公司

九千頃美在萬里是龍  
金宮石張屋吹不

中車  
宗長  
以關  
觀字  
大俯  
顯之

書法入門叢書之二

# 行書入門

左宜有·江文雙編著

世界圖書出版公司

本書之編輯

一、本卷為各體「書法入門叢書」之一的行書入門書。

一、「蘭亭序」是行書字帖最佳範本，全文共三百二十四字，本卷從中謹慎選錄最有代表特徵的二百七十字，附寫法說明。

一、「蘭亭序」有很多種拓本，本書是以神田半印本真跡（馮承素摹，八柱第三本）為底本。請參閱本書內「王羲之蘭亭序與神龍本」的詳細記述。

一、本書構成內容：

(一)王羲之「蘭亭序」及神龍本，「蘭亭序」的用筆與結構，羲之雜考。

(二)基本用筆——將「蘭亭序」所表現的基本點畫寫法的特色，分為八法五十八部。其運筆過程，都附骨法及分解照片說明。

(三)結構法——每一字的點畫如何排列配置，為了解「蘭亭序」多變化的特

色，特別細分為下列六類：

(甲)點畫映帶 筆畫連續法十五例。

(乙)結構映帶 點畫的組合法八例。

(丙)使轉交連 把王羲之特別的用筆法用最顯著的六例分析、詳解。

(丁)筆順先後 筆順的異同十二例。

(戊)同字異形 以「之」為代表，同字的變化十五例。

(己)偏旁部首異形 同一偏旁部首的組合變化十八例。

一、為了學習結構上的方便，法帖每頁六字，每字的方框都用線畫成九宮格。

一、關於基本的點畫，是用最新的連續攝影法攝影，可以看出運筆法。

一、在所有行書入門的書中，再也沒有比本書更理想的了。

一、對於「行書的歷史」和「歷代行書精品欣賞」也附在後面，是學習行書必須知道的。

# 書法入門叢書之二

## 行書入門 目錄

### 4 ● 行書須知

4 ● 行書的效用以及其名稱

4 ● 行書樣式的發展

7 ● 行書的寫法

8 ● 聖教序和喪亂帖

9 ● 王鐸

11 ● 趙之謙

### 14 ● 行書最佳範本

14 ● 王羲之蘭亭序及神龍本

18 ● 「蘭亭序」的用筆和結構

### 88 ● 行書的歷史

88 ● 書體的演變

88 ● 王羲之的地位

88 ● 在唐代完成的典型

### 90 ● 歷代行書精品欣賞

89 ● 宋元書法的表現

89 ● 明代的浪漫趨勢

90 ● 清代的復古運動

91 ● 李柏·尺牘

92 ● 王羲之·蘭亭序

93 ● 王羲之·喪亂帖

94 ● 王獻之·廿九日帖

95 ● 李邕·雲麾將軍李思訓碑

96 ● 顏真卿·祭姪稿

97 ● 蘇軾·黃州寒食詩卷

98 ● 黃庭堅·伏波神祠詩卷

99 ● 米芾·張季明帖

100 ● 趙孟頫·與中峰明本札

101 ● 文徵明·行書五律

102 ● 董其昌·行書五絕

103 ● 黃道周·行書七律

104 ● 王鐸·臨徐嶠之帖

105 ● 傅山·行書七絕

106 ● 八大山人·題畫七絕

107 ● 劉墉·行書橫披

108 ● 何紹基·七言聯

109 ● 趙之謙·吳鎮詩四屏

# 行書須知

江文雙

## ◇行書的效用以及其名稱

本叢書的楷書篇上，曾經說過行書和草書是一種補助的書體。至於草書，由於具有古老的歷史，且形體特殊，而書寫又麻煩，所以必須做特別的說明，可是行書只不過是一種類似楷書而快速寫成的字體。因此，凡是一個學過中國文字的人，可以不必特別的練習，只要寫得快些，自然而然地會成為行書。那麼，實際上一般社會的情形，確實也是如此。並且，寫起來既快，也容易看得懂。因為一個寫成草書而不易看懂的字，如果寫成行書，就不致難以分辨了。所以，行書的實用價值非常高；如果從書寫的立場而言，只要把楷書寫好，行書也就不難寫好了。

此外，行書名稱的來由，是這樣的：魏朝的鍾繇（一五一——二三〇年）和王羲之一樣，是個常被引證的人，他們都會寫三種書體：一為銘石書，二為章程書，三為行押書；在這個行押書上，特別加上了「相聞者也」的說明。上述情事，可以在六朝的劉宋一位名叫羊欣（三七〇——四四二年）的著述：「古來能書人名」上看到。所謂相聞，就是在書信上詢問近況，因此行押書就是在書信上使用的一種書法；換句話說，就是一種實用體。至於行書的名稱是來自這種行押書的事，已有唐朝著名的批評家張懷瓘說過了。關於鍾繇的書法，雖然現在不清楚，但從懷瓘出土的

文件中，有他死後大約三十年的景元四年（二六三年。圖2）出土的木簡可證，而這種字體確實是屬於行書的系統，並且也可以大致看出當時的全貌。另外，在楷書篇上曾引用唐朝時代的人所說的話：「真如立，行如走，草如奔。」雖然這是頗為有趣的比喻，但行書的名稱並非出自此處。

如果把行書做了上述的說明，就會令人感到它是一種簡便的字體，但是如果把它進一步做為藝術表現的工具，行書的表情就顯得十分複雜，而顯示出千變萬化，異常有趣的姿態來。當你一直探訪這種變化時，就會感到趣味無窮，並且發現寫法不是只有楷書的連續。於是，從此便產生種種書法的竅門來。因此我在這兒姑且對行書樣式的發展情況做個說明。

## ◇行書樣式的發展

(1)在漢代，還沒有行書之類的字體出現。漢代是個「波勢」的時代，當時流行的隸書、草隸、草書等，任何一種字體都有波浪動似的筆鋒飛揚的書風。因為一點一畫端端正正的寫法，和連續不停地一筆書寫的行書，在基本上不同之故，所以當時沒有行書之類的字體，似乎是理所當然的事。如果要勉強從成為後來行押書泉源的少數作品中舉出例子，那只有第1圖了。這是西元四五年前後的東西。

(2)從三國的魏朝末年到西晉，也就是三世紀中葉，像前面所舉的景元四年（圖2）以及泰始五年（二六九年。圖3）前後，出現許多行押書之類的字。雖然這個時期的「波勢」尚未脫除，一點一畫的自律性也還微弱，但繼承漢代「波勢」的那種華麗筆

鋒却已漸失，而成爲形成日後行書的姿態了。

(3)此後七十年，行書逐漸進步，進入了東晉，便是王羲之的時代了。像大谷探險隊掘得的李相尺牘的草稿（三四五年。本書九一頁），或王羲之的喪亂帖（三五七年。本書九三頁），就是代表這個時期的行書樣式。

雖然這兩件作品的「三節構造」尚未完成，但李贄的「波勢」餘風特別強烈，而且一點一畫也受其節奏的影響。毛聖前一周時代，一點一畫獨立而沉着穩重，但由於「波勢」強的緣故，便一

1 敦煌守備錄出土的木簡

部部候長治所謹知  
 知事 年清生宇狗當粟者人名子如

2 樓閣出土的本簡

歐陽文忠公集卷之六

3 樓閣出土的木簡

朱欽之

集聖年七月廿六日 芝家 謹啟

個字的軀體搖動，尤其右折的筆勢特別，而波磔部分的一捺引人注目。費亂帖的右折也相當特別，但一點一畫的自律性加強，並且運筆的技巧進步，顯示出銳利、纖細的筆畫，使一個字的體態有特殊的味道。其中夾雜了草書體，也可以看到兩字或三字的連綿，而這種連綿之勢，並不是只有使字與字之間的連結，乃是邊至字的內部，造成一種獨特的樣式。

■ (4) 王羲之時代，也就是在四世紀裏，一方面「波勢」還留存，而另一方面有楷書之類風格的書體，逐漸形成統一的局面。到了

4 仲尼夢草帖

五世紀中葉，楷書完整地形成了。這就是「三節骨法」的確立。然後到了七世紀的隋唐時期時，楷書便站在書法的巔峯位置了。於是行書也跟着這種變化，完全與「波勢」絕緣，而以「三節骨法」為基本了。至於六至七世紀的行書，可以在當時寫經中的草疏之類窺見一斑，所以不在此一一列舉。

在隋唐時期新的行書範例，姑且列舉歐陽詢（五五七——六四一年）的「仲尼夢草帖」（圖4）。這種字體比「喪亂帖」要硬得多，首先形體以楷書的構造性做為基本，有一種堅固、端正的外形。一點一畫是來自三節構造的起筆、行筆、收筆的方式。運筆的方法上，是適度地連續，有時也加入草書的筆法，但基本上還是由楷書所構成，並沒有整個投入流動的情勢中，這就是字顯得堅固、端正的原因。我們似乎可以說楷書成立以後的行書，以此為最正統的樣式吧。

(5) 唐初雖然是古典主義的頂峯，但是「三家」之中最後出現的



褚遂良時代，就已開始動搖，而到了顏真卿（七〇八——七八四年）時，已經成為反對古典的開端了。至於所謂「顏法」，已經在楷書篇上做了說明，行書却成為他第一流的作品。他有「祭姪稿」（七五八年。本書頁九六）留存下來，不過「爭坐位帖」雖然是刻本，但十分酷似，所以要互相參照時是十分便利的。

這幅作品上的筆勢，和他的楷書寫法不同，以中鋒的技法來運筆，所以有一種意志的統一力滲透在整個字面上，產生出嶄新的行書書風。

如果以歐陽詢做為界線來看的話，王羲之具有三節構造以前的情趣，而顏真卿則有三節構造以後的意向，看來好像是不同的構造，但任何一方都和屬於有智慧的秩序無緣倒是相似的。

至於祭姪稿是一幅草稿，看來給人一種筆小的印象，但不是小筆寫成的吧，大概是使用一種筆尖不銳利的筆寫的。

(6) 等到古典主義建立以後，就會以此為標準而受到任何後世的

回顧，可是反古典主義一旦出現，它會受到人們的親近，也容易被接受，因為比起嚴肅而煩瑣的古典主義，也許要舒適、有趣，於是新的格式便從此產生出來。於是經過顏真卿、懷素的時代，到了唐朝末期時代，自由的風氣便終於受到歡迎了。到了十一世紀，也就是北宋四大家時期，又有了一個頗大的開展。其中米元章（一〇五一——一一〇七年）最深入於古法，而蘇東坡（一〇三六——一一〇一年。本書九七頁）最忽視古法，但以同樣的北宋人而言，他們還是站在共通的基础之上。那是一種強烈的主觀、強烈意志的表現；一點一畫是站在三節的構造上，以新鮮的筆觸、大致類似古典的字體，在表現的底處湧起的却非智慧的統御，而是意志的滲透。這種表現，正好能够引起現代人的共鳴。

(7)自從這種表現主義產生以後，由南宋到元、明，反古典的運動便不停地展開下去。於是，有元的趙子昂（本書一〇〇頁）、明的文徵明（本書一〇一頁）等偉大的古典書法家出現，給予當世極大的影響。但是反古典的運動却不斷地發生，到了明末，除了浪漫主義的興起，也出現了幾個新的高峰。如張瑞圖（一五七〇——一六四〇年？）、倪元璐（一五九三——一六四四年）、黃道周（一五八五——一六四六年。本書一〇三頁）、王鐸（一五九二——一六五二年。本書一〇四頁）、傅山（一六〇七——一六八四年。本書一〇五頁）等人就是。

對於連綿體，曾經提到好多次，但由於張旭和懷素的出現，尤其在草書方面發揮其特色，而且還產生連綿草的名稱。明末的浪漫主義，把這種筆勢導入行書裏面，成功地奠定行書的新面貌。於是行書超越了楷書的構造主義，而具有一種因連綿而引起的流

動感了。從明末到清初，這種新的書風廣為流行。

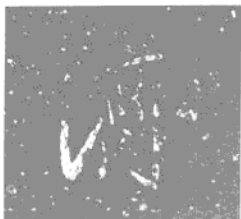
(8)當清朝大事改革而步入安定以後，有康熙到乾隆的興盛時期來臨，但是跨上嘉慶時期之際，書法界有以劉石庵（本書一〇七頁）和鄧完白為中心的尚古主義的大家陸續地出現了。應該稱為考古文書學之一的金石學，在這一段時期開始興盛起來，不久對書法也產生了影響。當時除了十分頑固守舊的人外，大多數的文人都以此為最新趣味而加以歡迎，終於成為書畫有「金石之氣」等批評的時代。雖然如此，傳統的重壓仍然很大，而喜愛舊書法的人也仍然很多，那麼從金石趣味中倡導特殊書風的人，就是清末的趙之謙（本書一〇九頁）。他在喜愛古法者的眼裏，是個不講道理的破壞者。

本來北魏的石刻限於楷書，但是趙之謙把所看到的幻影，進一步地引入行書的形態上。從此便產生一種北魏的石刻可以看到的十分顯著的、充滿智慧的行書了。批評家不稱為這種新的行書而稱為「北魏書」，是很有趣的一件事。至於趙之謙的出現，也可以意味中國近代書法的出發了。

### ◇行書的寫法

雖然前面說過，只要把楷書繼續寫下去，就會成為行書，但是行書的演變狀態，正如上述，是十分複雜的。如果想學習行書的話，必須對各種特質做仔細的思考、研究，追尋其原理，接近其真相才行。至於要選擇那一種字帖做為範本，固然要看這個人的興趣、鑑賞力如何而定，不過除了前面所提的書法家外，尚有多數。那麼，這兒姑且再列舉兩種實例，做簡扼的介紹：





## (1) 聖教序和喪亂帖



「聖教序」似乎是從王羲之的遺作中，一個字一個字挑選連接起來的東西，因此全篇沒有脈絡，是孤立的，加上刻字的關係，一個字本身就呆板不自然的地方。這一點姑且不論，在這個將近兩千字的長篇中，若要尋找出形體端正的字，却寥寥無幾。因此，一般人所謂寫得漂亮、美好端正的字，可以說幾乎沒有。

至於喪亂帖也好，孔侍中帖也好，也有同樣情形，形體端正，也就是一般人所謂「寫得漂亮」的字，似乎一個也看不到。

中國人從很早的殷商時代開始，對字形的均衡方面就具有精緻的感覺，到了周朝、秦朝，尤其在小篆的完成上，還有後來的漢隸，充分表示出一種均衡的結構了。但是，在王羲之的時候，正

如前面所述，有流動的節奏感滲透在構成一個字的一點一畫上，於是一個字形就完全被這種節奏所破壞了。並且，這種銳利的均衡感統率了一個字，不依循構造漢字的結構性，任由這種均衡感去支配。董其昌所以會表示：「晉人尚韻，唐人尚法」，乃是看出這一點，也可以說是晉人的「風流」所在。

例如聖教序的開頭地方，有「弘濟萬品，典御十萬」一語。就以「濟」字(圖5)來說吧。三點水那最後往上擡的一筆，突然角度稍微擴大，侵入旁邊的領域內，於是寫右邊的齊字時，將上半部做微往上提。下筆時先寫中間，次寫左邊，這時對左邊的三點水稍微躲避而以一長一短的兩筆寫成以後，便寫右邊；最後寫下方時，承接上頭的中心，使得整個字有生動的氣勢。這不是一種故意使出的技巧，乃是不由自主的，任憑當時的情勢自然寫成的。這不是一種偶然，乃是不破壞節奏，而且明知可以寫成生動美好的字的。這也不是一種戲謔，也不是一種機智；換句話說，是一種幽默。

我們再來看喪亂帖第三行的「毒」字吧(圖6。本書的九三頁)：用一種撒嬌似的，橫、直、橫、橫的筆順寫着，將要移到下方的「母」字時，從旁邊往斜面寫下，使角度擴大。這種寫法是他的習慣，這一點只要看看第六行的毒字便可以獲得證明。至於這一橫的筆勢，與右邊的一筆有所關連。因為母字外圍的右一筆，會稍受影響而使最後的斜鉤這一筆畫，捲入字中心靠左的地方。最後的橫畫則稍微往下，做覆蓋之狀。結果，意外地成爲一個安定的字了。至於隔壁「摧」字的「佳」，再次一行的「貫」字等，如果仔細欣賞，是十分有趣的。假如把這種寫法視為技巧，而有所領會，實在也是毫無意義可言。因為這種寫法乃是晉人的

風流寫法，也就是王羲之的一種幽默所在。因此，最好以這種眼光仔細欣賞他的字。如果能够以這種態度欣賞，必定能發現王羲之特殊的風韻才對。那麼以這種特殊的眼光去思考，以這種思想為



8 王鐸·臨王獻之帖  
7 王鐸·臨王獻之帖



骨架寫成的聖教序或喪亂帖，是不可能發現所謂「漂亮的字」，或「形狀端正」美好的字的。因此，練習書法時必須對這種特殊之點，充分思考、研究以後，才向這一方面去追求。

此外，王羲之的特點並非只有上述一點。雖然楷書已經到了相當固定的地步，但與後世那種以楷書為一切書法的出發點，而以行書或草書為沒落的存在相異，其起筆、行筆、收筆、折轉等，和我們一般常識上的寫法却不相同。換句話說，完全是三節構造以前的筆法。因此，練習書法時必須虛心觀察字形，盡量接近才行。

## (2) 王鐸

不僅是王鐸，像張瑞圖、倪元璐、黃道周，還有稍後的傅山等許多人，從明末的天啓、崇禎，到清朝的順治、康熙年間，有一羣異軍突起的書法家崛起。雖然可以稱為浪漫時代，但是他們的書風，各各具有不同的特色。現在只提出王鐸為例，說明其特異之處。

對於他的作品風格，有幾點不能不列舉的。那麼，首先想在這兒提到的是，關於把連綿筆勢加入行書的一種整個流動的行書技

巧。連綿筆勢的激烈節奏，乃是使筆勢活潑、起勁地寫下去。於是，自然而然地會朝向左右進躍。到了一個字的末尾，如要鈎、撇的部分（圖7。「意」），以及有時單純地連續寫下去的部分（圖8。「尊體復何如」），如同一個獨立的字，用同樣大小的筆畫寫成。這種反覆的筆，像另一個畫面似的，逐漸朝左下方加重而乾淨俐落、通暢無阻地寫下去。於是他那絢爛的情趣越加熾烈起來。唯有一個本來書寫「顏法」的人，才會垂直落筆，像挖掘一般地在紙面上強力運筆。結果寫成的鈎、撇，具有與眾不同的情趣。例如同時代的董其昌，寫連綿筆畫時，總是以一口氣寫成，給人一種捱住呼吸的壓迫感。王鐸却不是這樣。不過事實上，我們把這種撇、鈎的寫法，連綿運筆的方法做為典型，也是無濟於事，我們應該把這當做他的感情的軌跡，和其他的條件一塊兒理解才行。

還有一點要注意的是，他的行書看來毫無顧慮，十分瀟灑而通暢流瀉的樣子，但是假如把這幅作品的每一個字切開，成為單個的字時，意外的發現是每一個字的筆調並不因此而割裂崩潰之感，仍然顯得完整一致。雖然從理論上說，是理所當然的事，但實際上並不是這樣。當我們試寫時，自以為寫得很滿意，可是一個字一個字單獨看的時候，卻顯得崩潰失勢了。

在王鐸的作品中，有大約兩公尺長的紙上一共十幾個字連綿不斷寫成的草書。如果注意觀察其連續的方法，我們會發現這不是一筆寫成，在中途停下來，沾墨充足後才繼續寫下去的。當他想繼續寫下去，可是他順勢地寫下一撇後，雖然墨尚未用盡，但他又重新沾墨。於是，第二次動筆時，以為他會先把筆落在剛才的那斜撇上面，那裏知道他竟在中途隨意從另一個地方加上一

筆，結果兩條斜線平行而下，成為下一個字。他那悠然的連綿筆勢的字，就是以這種形狀所構成。如果我們要臨摹時，像這種筆畫的字似乎不宜學。因為那是他書寫當中自然而然地出現的情形，也就是他的書法的態度，這種態度似乎是不必仿效的。

他曾經表示自己寫草書時，必須有登上嵩山尖頂之意才行。

因為嵩山為中國五嶽之一，位居中央，那麼嵩山的尖頂當然是峻峻而最高的境界。他的作品，有的是將近五公尺的長幅，所寫的字猶如連綿不斷，高低起伏的山脈雄姿。至於王鐸的作品，不僅草書的情形如此，就是行書也是同樣的情形。

編輯本書，固然留意它能對初學者有所裨益，但是相信對一般書法已有相當造詣的人並沒有忽略。因此，編者以為臨摹王鐸的書法似乎有必要，所以才做了上面的提醒。

在行書中，有較接近楷書的，也有接近草書的。至於明末的書法作品，是屬於後者。

如果從整個連綿筆勢看來，王鐸的作品可以說是接近王羲之；而事實上，王鐸的書法出自以王羲之為中心的晉人的法帖。不過，他們的連綿並不是得自該處。從明人拓的王羲之法帖上，我們無法看出我們今天所了解的王羲之。明末的連綿筆勢，乃是來自時代的精神構造。既然在這種情勢之下，王羲之和王鐸兩個人有相近之處，可是兩個人的樣式好像完全不同的原因何在？雖然這個答案又會重複，就是由於王羲之是在三節構造前的階段，而王鐸是在三節構造以後的緣故。換句話說，是四世紀和十七世紀的差別。因此，觀賞古代作品之際，對這一點也應該加以留意才是。

### (3)趙之謙

趙之謙喜歡北派的原由，是來自他的造型感覺，尤其剛由「顏法」轉移北派時，在小字上可以看出這種情形。從字形的趣味和筆的顫動上，會令人了解其精神的構造，而顯得有趣。至於他那筆的顫動情勢，到晚年尤為激烈的情形，乃是筆者臨摹其晚年的書信時，才深切地感覺出來。他那漫不經心地落筆、運筆而寫的細小筆畫，實在令人愕然。既然是書信的小字，但以特殊角度強

#### 9 趙之謙：四錄堂擬古詩四屏。



力落筆的字，竟抖動着沒有立刻動筆寫下去；即使動筆寫下去，筆還是在顫抖着，並不輕易地進行。這不能不說是一種特殊的精神所使然。可是並不是說經常如此，有一個時期他寫的大字，運筆十分暢利，但其底層仍然潛伏着這種精神的顫動吧，反正他的書法最富趣味之處，似乎就是在這個地方。

進入北派不久，在他的字形的趨勢上，像「始平公造象記」或「白駒谷題字」一類作品，有啓發精神振作的字出現，但不久有鄭道昭的「論經書」或其他文字的印象，在他的字體上發生了作用，決定了他中期以後的表現形態。至於當時包世臣對鄭道昭的書法所說的：「篆勢，分韻，草情，各具其中」，猶如咒語一般地發生了作用，似乎以此視為楷書的理想。如果把這種筆勢稍微誇張，放縱寫下去的話，很容易變成行書味道的字。他那特異的行書、北魏書，不也是從這裏產生出來的嗎？

採取「逆入法」的寫法時，由於筆毛會散開、擴大在紙上，所以筆畫有一種中間高突的感覺。在普通的筆鋒狀態下寫的字，是沒有辦法寫出這種趣味的。這種圓敦敦的筆畫，令人感到有趣，而且有一種立體的厚度感覺。像這種「味道」，在他的楷書、行書上都可以看到。到了晚年，雖然他十分自由在地放肆揮毫書寫，年輕時代那種「逆入」的感覺，偶爾也會在作品上顯露。

至於他寫的一個字的構成，也就是結構法的特殊。這也是他晚年的例子，以心柱為中心，保持重心的不偏失，一筆一畫地重疊堆積上去。至於平俗的楷書結構，他仍棄不顧。普通楷書的首要條件，應該是保持「力的均衡」，而一般典型的楷書，除了具有這種均衡的同時，在形狀上也要確保類似建築物的安定感。他毀棄這種「建築性」，以均衡這種「力學性」的極限，勉強維持其

10 趙之謙·吳鎮詩四屏。

形體。在行書方面也有同樣情形。像「曹」字，上半部的左邊突出，看來歪斜而會倒塌似的，下半部「日」却歪斜着承受下來，將整個情勢挽回右邊，豎立力學的中心，把這一個字穩定下來。有一種像年老的狗好不容易站立起來抖動身子的形狀。像是會坍塌而不會坍塌的那種巧妙技藝的一瞬，有一種靈情打哈欠伸懶腰的自由。

這種感覺在有偏旁的字上，最富趣味。以「折」字（圖9）來說，普通爲了要使提手旁和「斤」的特殊形狀的組合能够獲得安定感，必須有特別的考慮佈置。爲了這一點，與其要注意手和斤的距離，不如在上下位置關係上着眼，如何佈置才是決定這個字

的感覺。因爲兩個部分的筆畫都上下突出，所以自然在上下都會有過多的「鎮不住的空間」。可是，他寫的這個「折」字却不相同。首先提手旁的一橫，毫不客氣地寫得很長，一種的那個鈎，往左倒過去，將第三筆的一挑硬加以彎曲而擦起來。然後在右邊的空白地方，有「斤」的左邊逼過來，彷彿朝提手旁右側突進一般，有斤部的左邊——平撇和長撇咬過來。這種位置在普通的構造上來看，是非常高的位置。斤的第三筆——一橫，又像抓住一把似地傾斜於上方。由於提手旁的一橫在較高的位置，所以有往上提引的效果。至於斤的最後一筆——一直，和提手旁沒有取得均衡而一直寫下去。這是忽視中國字形典型的結構，接二連三地把一筆一畫加以配置的寫法。這種寫法使人感到忽視字的構成，如果是這樣，這個字的筆畫可以說是任憑主觀的發展而寫成的。但是，在這種情形寫成的字却能配置適當而具有美妙之處。雖然說是「不顧應均衡」，但事實上似乎在最初便知道這一點而有所顧慮了吧，只是一旦執筆寫的時候，一點也沒有這種顧慮而事先把這個字形擺在他的心上而已。

趁此再舉一個「澹」字（圖10）來談談：這個字和「折」字不同，顯得非常慵懶，非常自由。這個字是他晚年最末期的例子，三點水的第三筆，把「逆入」的特色充分表現出來。「三點水」和「澹」，以及「澹」部本身的筆畫之間，處處都有自由放肆的味道。說不定有人會認爲三點水對澹字失去均衡；或者說澹字的中心搖晃不穩定吧。但事實上，每一筆畫在自由放肆之餘，自一「點」開始到「口」結束的「澹」字，完全符合了力學，像一隻活的動物一般，以美妙的姿態坐在那裏。

至於趙之謙也一樣，在本書「行書的歷史」上所提出來的作品

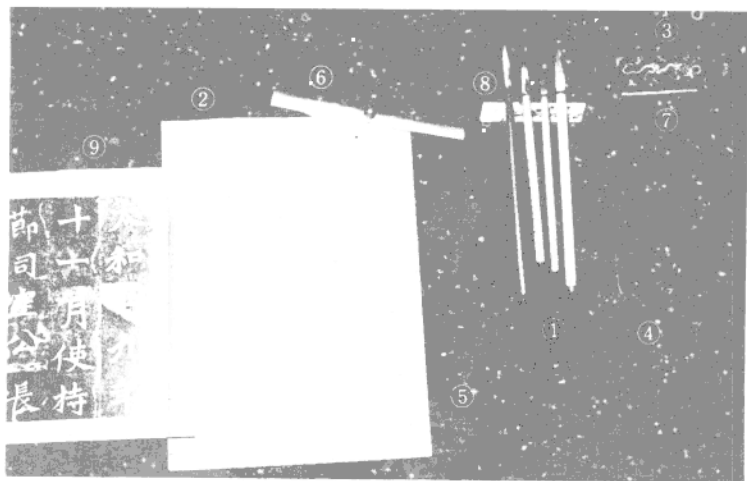
中可以看到，有兩字的連綿，而一字的也顯得相當自由；雖然夾雜着草書風味，但他的行書，以具有楷書風味的，較呆板的字比較多。

以上所談論的，雖然屬於鑑賞論、作家論，但是對於作家的內心，表現的特色等，如果不能把握的話，練習書法的效果必定不理想，所以才特別提出來。

談到學習書法，當然有程度的分別；換句話說，有初步練習以及相當進步後的練習等好幾個階段。那麼，上述的內容當然是適合於後者，而不適合於一個初步學習的人。不過，正如開頭所說的，行書只不過是楷書的延續而已，所以初學的人應該注意這一點，勤加練習就行了。

## 學習書法需備文房四寶

- ① 筆
- ② 紙
- ③ 墨
- ④ 硯
- ⑤ 布墊
- ⑥ 文鎮
- ⑦ 墨床
- ⑧ 筆架
- ⑨ 範本



# 行書最佳範本

## 王羲之蘭亭序及神龍本

王羲之字逸少，晉琅琊臨沂人（今山東省），後來移居會稽山陰，所以成了浙江人。初任秘書郎，累官左軍將軍，所以世稱「王右軍」。根據唐張懷瓘的「書斷」

說：羲之生於惠帝泰安二年癸亥（西元三〇三年），卒於穆帝升平五年辛酉（西元三六一年），享年五十九歲。羲之擅長各種書體，論者稱其筆勢：「飄若浮雲，矯如游龍。」甚為王導、謝安所器重。

我國書體發展到了漢代，筆法已相當優美，同時已產生隸書與草書並行的樣式。漢魏之間，書法家王次仲、劉德昇等融會這兩種書體的結構與筆勢，表現出清新俊逸的眞書（楷書）及行書，三國時代的鍾繇可爲代表。

鍾繇的眞行二體多入簡牘，用筆結構還不能脫離隸書的筆法。觀其橫勢，雖可看出波挑，但是筆依然外拓，尙欠華美。

少年時代，王羲之向女書法家衛夫人學習書法。衛夫人學習的是鍾繇的筆法，能寫一手好看的字。

衛夫人寫給朋友的一封信，有如下的一段話：

「衛一弟子王逸少，勉學衛之眞書，咄咄逼人，筆勢洞精，字體遒媚。」知弟子者莫如師，衛夫人以末八字評王羲之的字，可以說再恰當不過了。

羲之遨遊北方名山，觀摩李斯、曹喜的篆書。在許昌觀摩梁鵠的眞跡，在洛陽觀摩蔡邕的石經，又在堂兄王治處觀摩張昶的「華嶽碑」，並採納與他的時代接近且流行廣的張（芝）、鍾（繇）的書體，易橫爲縱，成內撇法，俯仰翻翻以求美化。

羲之恭正的眞書（「黃庭經」等），流麗的行書（「蘭亭序」等）以及意態縱橫的草書（「十七帖」等），都表現出一種新穎嫵媚的風格。唐代「以古爲雅」的韓愈曾說：「羲之之俗書者趁嫵媚也。」韓愈是以諷刺的角度說的，若以客觀的藝術效果立論，則羲之是表現新體風格的特徵。

新舊、古今是相對的名稱。張芝的草書和鍾繇的楷書行書在當時稱新體，但是到了東晉時代又成了舊體。和羲之同時的書法家虞翼是遵從張、鍾的路線，傾向舊體的人，因此他見子姪們大家都一窩蜂學羲之的新體，便怒責道：「兒輩厭家鷄而愛

野鷄。」但是以後看到羲之蒼庚亮的信，竟深深地歎服羲之的墨妙。他寫信給羲之道：「吾曾有伯英之章草十紙，過江時顛沛，遂忘失，常嘆妙迹之永絕。俄見足下答家兄書，煥如神明，頓還舊觀。」

羲之汲取漢魏諸名家的長處，變化筆墨與結構，剖析損益，大膽創新，不僅受到當時人的歡迎，且爲後世開闢了書法藝術的新天地。

「蘭亭詩序」（略爲「蘭亭序」）被譽爲「行書之祖」，是羲之五十一歲時，「興樂而書」的作品，在古今書帖中毫無懷疑地永遠是一顆燦爛輝煌的明星。

晉穆帝永和九年（西元三五三年），「初渡浙江，有終焉之志」，所以王羲之曾在會稽山陰的蘭亭舉行盛大而風雅的聚會。與會的風流之士有東山再起的謝安（官拜司徒），擲地作金石聲的辭賦名家孫綽，遊心於物外名理精深的高僧支遁等四十一人。「是日也，天朗氣清，惠風和暢」，名士們分坐曲溪兩岸，司饌者盛酒入杯，放在水面上漂流，漂流到離誰最近，便取來飲，並賦詩一首。王羲之用寫真紙、鼠鬚筆即席揮毫，寫了詩篇的序言。稿本全部二十八行、三百二十四字，字字遒媚、

飄逸。各字的字勢縱橫變化，如花亂飛，左轉右側各不抵觸，恰如以絲串珠，大小參差而不失重心。其中「之」、「以」、「也」、「爲」等字有二十多個，皆不同形，實現了藝術上的多變化及統一。

傳說王羲之寫「蘭亭序」時已經大醉，下筆似有神助，酒醒後，自己竟吃驚會寫出這樣好的字，以後再寫幾百次，都遠不及酒醉時寫的好。

「蘭亭序」由王家世代珍藏，傳到七代孫智永手上，智永當了和尚所以無子，只好贈予弟子辨才。

唐太宗李世民酷愛王羲之的字，據說特令監察御史蕭翼，設計從辨才處把「蘭亭序」騙到手，尊爲「天下第一行書」，並命當時名書法家虞世南、歐陽詢、褚遂良三人臨摹。自馮承素始，弘文館的搨書人（摹印碑帖者）也接到聖旨，從原本摹出副本，賜給皇子及近臣，永久珍藏。

王羲之的真跡以後埋入唐太宗的昭陵，成爲殉葬品，就不知所終了。現在流傳的「蘭亭帖」，主要的有下列四種：

（一）虞世南臨本 這卷由宋高宗、元文宗的御府收藏過，蓋有「紹興」、「天曆」的印章。明董其昌的跋中說：「似永興

（虞世南）之臨本。」清高宗乾隆帝把它列爲「蘭亭八柱」第一，確定爲虞世南的臨本。此本古色暗淡，不現風華，與虞世南的書風頗不相似。筆者反覆研究，才看出此本的結字用筆和神龍本「蘭亭序」非常接近，因爲搨書人的技法不够精密，因此點畫使轉的鋒芒看不出來，却似翻刻的定武本，實際上是宋人重摹神龍本，得董其昌一提，遂聲價百倍，被稱爲虞世南的臨本了。

（二）歐陽詢臨本 墨跡現已不存。唐太宗重視歐書，曾令學士院摹刻原跡。五代時刻石流落到定武軍（今天河南定縣），所以稱「定武蘭亭」。翻刻本多到數十種。由於拓本過多，只得痕跡，筆法早已不明顯，藝術上的價值自然也就大減了。

趙孟頫所藏的「獨孤長老本」，他自信是「定武真本」，曾重複寫了十三次跋。趙子固獲得姜白石所藏的定武本，乘舟遇風，舟覆落水，還緊抱着定武本不放，後題「性命爲輕，至寶是保。」並美稱「落水本蘭亭」。

此外尚有「開皇蘭亭」、「玉枕蘭亭」及「薛（紹彭）藏蘭亭」等，都是優孟衣冠，得不到晉人瀟灑的風趣，觀其外形規

格，只能供書法的參考，或作談話資料而已。

（三）褚遂良臨本 褚遂良雖然比虞世南、歐陽詢爲後輩，但是他的書法，「下筆遒勁，甚得王逸少之體。」他的書法對後世的影響非常大。

唐太宗酷愛王羲之的墨寶，不惜揮金如土，大量蒐求，但是往往真僞莫辨，因而全部交給褚遂良一人仔細鑑定。

褚遂良的字體遒媚，頗近「蘭亭」，臨本有兩種，其一列爲八柱第二。而用筆精熟，風韻溫雅，極得原本神髓。但是臨寫非同勾摹，多少會滲入個人的筆法，在外形上自然不易和原本十分類似。褚遂良的另一臨本稱「網本蘭亭」，即「領字從山本」，交流美，點畫之間有異趣，雖然是王書的臨本，却全屬褚法。米襄陽（芾）大爲激賞，說它：「翩翩自得，如仙飛行峯間，爽爽孤鶩，類逸羣之鶴。」因此本臨本可以說是褚遂良本人的創作，但是已得羲之的神理。

四馮承素摹本 馮承素的時代大致和褚遂良相同，他是弘文館搨書人的代表，是著名的搨摹者，精通書法，又擅長摹印的技術。摹製的方法是：先把紙蒙在原本上



面，勾出每一個字的輪廓，再比較墨色的濃淡，用筆塗黑；要逼肖原本，不可有絲毫差異。今日所流傳的摹本，蓋有神龍小印。「神龍」是中宗的年號，因此可以斷定是唐摹。中宗是高宗之子，太宗之孫。太宗把弘文館的摹本分贈皇子，高宗自然也會得到一份，高宗傳給中宗，中宗蓋上「神龍」年號的小印，以後便稱這為「神龍本」。唐摹本的製作人，除了馮承素之外，同時的揭書人還有諸葛真、趙模、韓道政等人。

以上四種，虞本是宋人重摹，祖本也非「定武」，略近馮承素的唐摹本，筆法並不明。歐臨的「定武」拓本，因為拓的次數過多，筆畫已鈍，字體厚重，羲之的放逸神采已不傳了。褚臨字畫流動，筆意明瞭，具備獨自的面目，不能和臨寫的鈎摹相比，求與原本完全相似絕不可得。惟有神龍本是從「蘭亭」原本採用雙鈎摹寫的，所以點畫的使轉維妙維肖。誠如元代郭天錫所說：「毫釐轉折，纖微盡備，僅次真跡一等。」和其他的臨本相比，最接近真跡，最能保持真跡的本來面目。現今的「神龍」和其他各種臨本相比，有下列

(一)行款緊湊，首尾呼應。「蘭亭序」全部二十八行，行間的疏密大體相同，但是字間的疏密則不均勻。每一行的上一字與下一字的距離、大小、長短、粗細等，都配合得很好，而無一處相抵觸，並且上一行與下一行相呼應。羲之在心中起草，筆隨心意自然揮毫，完全像一幅畫或一篇文章，有一種全體調和的美。我們從這裏可以領悟出書法的布白之妙。因此，虞、褚、薛諸家臨寫「蘭亭」，固然滲入各自的筆法，全篇的布局也有稍微的變異，但是仍不失其重心。有一本「定武蘭亭」，在行的中間畫了直線，等於把血脈切斷，使原作的精神和面貌頓起變化，書法藝術的價值大減。

(二)用筆、結構的變化多。分析一點一畫的組合、結構，便是用筆，兩者有不可分的關係。「蘭亭序」全文三百二十四字，其中的「之」字超過二十個以上，但是每一個字的形狀都不同。又，「欣」字雖然只有兩個，第一字（第十四行第十一字）取橫勢，末筆的捺取「隼尾波」，形如鳥尾；而後者（第十八行第一字）取縱勢，捺為長點，輕按。兩個「仰」字，第一個

末畫的縱是「玉筋法」；後者（第十八行第三字）則筆畫粗，是「二分筆」，終畫為鈎。又，兩個「今」字，前者（第二十行第十一字）第一畫呈「孤撇」，筆畫細；後者（第二十五行第一字）第一畫是「曲頭撇」，筆畫粗。而兩字的收筆，一鈎，一無鈎。

(三)筆絲牽連，交代清楚。此本使轉縱橫，毫芒飛動，在點畫映帶之中可見如針尖般的細筋，宛轉玲瓏，一絲不亂。

「茂林修竹」的「茂」字（第四行第六字），草字頭的橫畫之下與斜撇相連，到返筆向上到中央橫畫時又成斜鈎，鋒尖暗過不造成孔。最末一點與左側的筆畫相呼應。

「是日也」的「是」字（第八行第一字）的「日」，第三畫起與次一長橫相接，再轉筆寫「弧豎」，向右上方挑，返筆尖向左，呈小三角形，不造成孔。其次自「斜撇」起的牽線直到最後一筆的捺止。

「相與俯仰」的「與」字（第十一行第十字）左側兩條縱畫牽線向右，完成中央部分，再寫移到右側有鈎的長豎，其中兩點連筆，下面一長橫畫附左右兩點，用筆