

从临摹到创作 · 何绍基

■ 崔伟 著 ■ 上海书画出版社

夏其山川故为余友
元翁作此诗又出上方南
得古韵毫末逝世方见其

生木之
家如
夫
伏

从临摹到创作

· 何绍基

■ 崔伟著 ■ 上海书画出版社



图书在版编目(CIP)数据

何绍基/崔伟著.—上海:上海书画出版社,2007.1
(从临摹到创作)
ISBN 978-7-80725-401-0

I.何... II.崔... III.何绍基(1799~1873)—书法—艺术评论 IV.J292.112.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第143301号

责任编辑 时洁芳
技术编辑 钱勤毅
封面设计 潘志远
责任校对 柏 龙

从临摹到创作·何绍基

崔伟 著

◎ 上海书画出版社出版发行

地址:上海市延安西路593号

邮编:200050

网址:www.shshuhua.com

E-mail:shcphph@online.sh.cn

印刷:上海市印刷十厂有限公司

经销:各地新华书店

开本:787×1092 1/16

印张:6

印数:0,001-5,000

版次:2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

书号:ISBN 978-7-80725-401-0

定价:15.00元

出版说明

从临摹到创作，是任何一位书法家都必须面对的课题。书法的艺术特性，既决定了它比其他艺术更加注重“临摹”这个入门和修习的途径，同时更加依赖“创作”这个蜕化和升华的境界。但两者之间，并非是简单或绝对的因果关系，而是存在着某种超越于因果关系的转换性奥秘。自古以来卓有成就的书法家，无不是在参透这种奥秘的过程中获得成功的。

然而，由于书学语境的不同，古人往往极少保留自己的临摹书迹，对临摹和创作并非像我们今天一样看得泾渭分明、指向明确。一代又一代人从临摹到创作的实践轨迹和心路历程，也随着时间的流逝而模糊湮没。

为了促进当代书法艺术的发展，探寻从临摹到创作的转换性奥秘，我们组织编写了这套“从临摹到创作”的丛书。它们通过古代书学体系中对于从临摹走向创作的方法论与价值观方面的挖掘，以独立的书家或具体的作品为阐释对象，尽可能紧密地综合多种信息，如渊源与流派、因袭与变革、主体与客体、意志与规律以及文字材料与图像资料等等，以期给读者带来有益的思考和启示。就那些书法史上开宗立派、承前启后的大家而言，既梳理出他们关于临摹与创作的作品与文献材料，更尝试分析他们或隐或显、相对理性的取法脉络和过渡方法；就那些书法史上熠熠生辉、永为经典的杰构来说，既分析它们的技法特点和艺术风格，更关注后人如何对它们在不同时代里、不同层面上的理解、借鉴与取舍。当然，在编写过程中，面对同样的文献材料，也许会有不同的思考角度、阐释方法和呈现效果；面对不同的阐释对象，又可能会有某种程度上的交叉重叠，但所有这一切，都将有助于我们从更广泛、更灵活因而也更全面的立场上，去寻绎传统与当代的契合点。这也是本套丛书希望达到的一种整体效应。

目 录

一 生平艺事 /1

(一) 生平简介 /1

(二) 学书经历 /2

(三) 书艺成就 /4

二 拟古不厌 /8

(一) 金文、汉碑 /8

(二) 楷书 /20

(三) 行书、草书 /34

三 临创一体 /46

(一) 楷书 /46

(二) 行书、行草 /50

(三) 隶书 /65

四 流风远被 /70

(一) 名噪一时 /70

(二) 流风余韵 /76

五 结语 /84

一 生平艺事

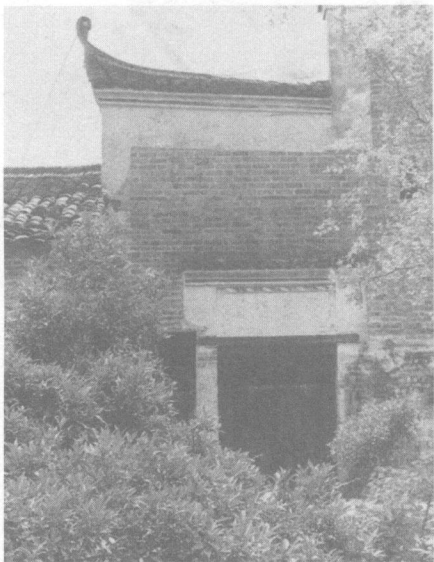
(一) 生平简介

何绍基 (1799—1873)，字子贞，曾号东洲山人、东洲居士，晚年号猿叟，又作媛叟，亦有惜道味斋、耜真、九子山人等号。湖南道州（现为道县）人。何绍基一生经历了嘉庆、道光、咸丰、同治四朝，处于清朝中晚期，正值清朝政治、经济、思想、文化变革之关捩。在其一生中，既有求学应试之艰辛、也有功成名就之喜悦；既有罢官丧亲之痛楚，也有徜徉山水之逍遥。

幼年时期，何绍基秉承家学。其父何凌汉为嘉庆六年拔贡生，官至经筵讲官、户部尚书，不仅身居显要，仕途畅达，书法也为时所称。其母可谓古代“相夫教子”的典型，在何凌汉做官以后，完全可以坐享荣华富贵，而她却勤俭依旧，长年布衣，所嗜饮食，唯田家风味，以示身教。良好的家教在何绍基的成长过程中起到了较为积极的作用。

从嘉庆十四年（1809）到嘉庆二十三年（1818），何绍基先后师从孙镜塘和张掖垣，度过了“十年寒窗”的读书生活，具备了扎实的学问根底。

自道光元年（1821）至道光十六年（1836），何绍基常年往返于京湘，数次参加科考。道光十一年（1831），何绍基考取了“优贡生”，学使程春海、邵丹畦两位先生皆以国士目之。道光十五年（1835），何绍基又由京返湘，参加乡试。乙未恩科主试吴晴舫、王春绶两先生都认为绍基后场精博而将他拔置第一。道光十六年（1836）何绍基参加丙申科恩科会试成为“贡士”，同年四月参加“殿试”。在殿试中，何绍基的对策得到了长文襄、阮文达两相国的激赏，被置大魁，但后来因语疵而落为二甲第八名，改为庶吉士。之后，何



何绍基故居

绍基被安排入庶常馆学习，庶常馆为清代新进士深造学习的场馆。何绍基后因成绩一等，被授予翰林院编修、武英殿协修一职。翌年，又被任命为武英殿总纂。在史馆任职期间，何绍基曾奉命典乡试三次。

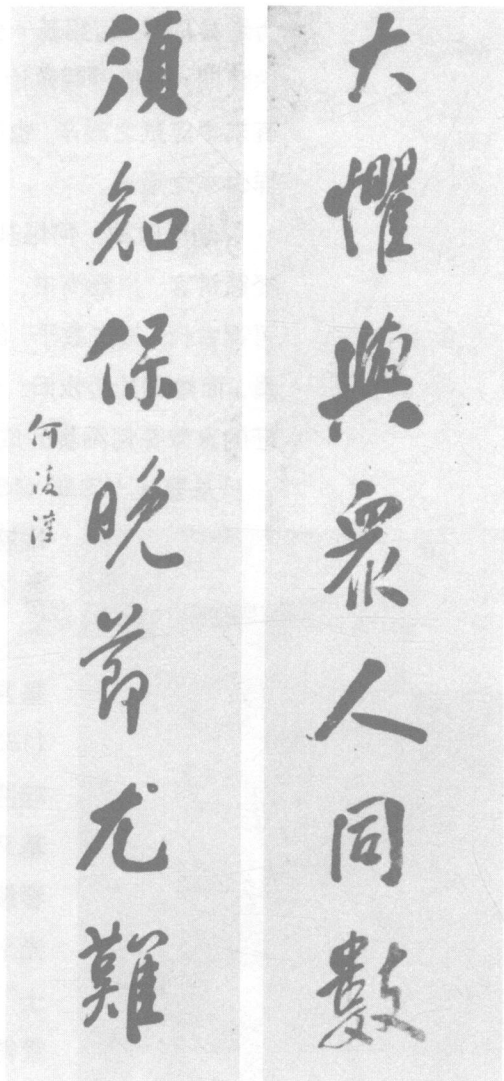
咸丰二年（1852），何绍基由侍郎张芾保举，得到了咸丰帝的两次召见并被委任为四川学政一职。其在蜀任官期间，居官廉正，勤于政事，上奏奏折多种，然他的一系列举措得罪了不少地方权贵，因而遭到他们的攻击和诽谤。咸丰五年（1855）何绍基以“信口雌黄，肆意妄言”的罪名被罢官。

罢官之后，何绍基绝意仕途，在好友相邀之下，他先后主讲泮源书院、城南书院，晚年主持苏州书局、扬州书局校刊《十三经注疏》，兼聘孝廉堂讲席。同治十二年（1873）七月二十日，何绍基因病于苏州逝世，终年七十五岁。

（二）学书经历

1. 启蒙期（十五岁以前）

幼年时期，由于父亲进京应试，何绍基随母亲住在舅家并在那儿上了小学。那时，绍基还谈不上学习书法，仅仅是识字、认字而已。八岁以后，何凌汉将何绍基母子俩接到京城，并加强了对何绍基在书法上的指导。从何绍基三十八岁时“廷对策亦以颜法书之”^①的记载来看，可知其早年已有较深的颜字功底。《清史稿》称其“初学颜真卿”，何绍基也尝自言：“余少年亦习摹勒，彼时习平原书，所勾勒者即尽与平原近。”^②在这段时期，何绍基对书法的认识还比较朦胧，对唐碑中欧、颜均有涉猎，而对颜字下的功夫应该大一些。就书体而言，除了楷书外，何绍基在这一时期对行书也已涉及，尝自称：“忆余少壮时，喜



何凌汉《行书七言联》

临座位帖。”^⑧《争座位帖》是颜真卿的行书帖，何绍基在楷书有了一定的基础后，开始涉猎行书是不无可能的。

2. 发展期（十六至五十六岁以前）

何绍基在《跋道因碑拓本》中云：“余学书四十余年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分入真楷之绪……壬戌孟冬下浣薄醉题。”^⑨壬戌是1862年，何绍基时六十四岁，其既言学书四十余年，看来他并不认为在十五六岁以前的习字是在学习书法，而把约十六岁以后的习书看作是自己真正学书的开始。确实，在十六岁以前，何绍基尚未走出家门，主要接受父亲及馆师的指导，还没有形成自己独立的书法审美。在这一时期内，又可概括为以下三个方面：

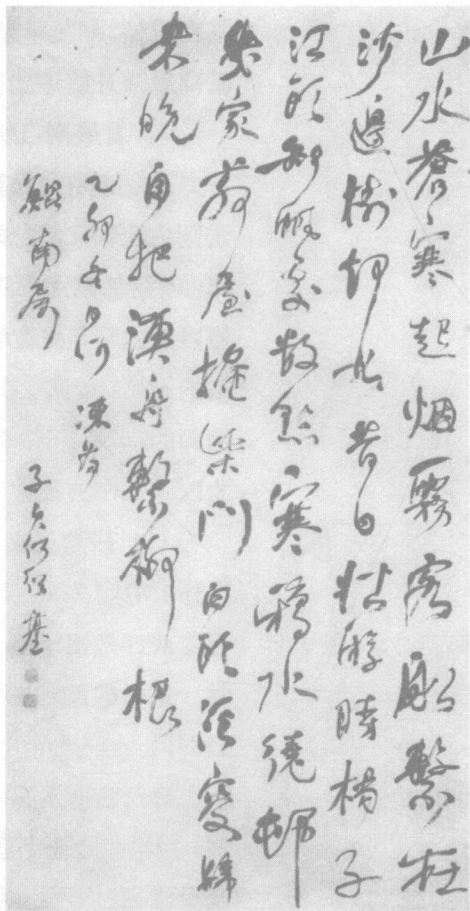
(1) 研读说文，溯源篆分。何绍基在《书邓顽伯先生印册后，为守之作》中明言：“余廿岁时，始读《说文》，写篆字。”^⑩何对《说文》的学习，或许是出于治学的需要。在研读说文的同时，也开始练习篆字，当然，这时的篆字主要指的是小篆。另外，我们从曾国藩在道光二十二年（1842）十一月十七日《致澄弟温弟沅弟季弟》信中所记“子贞现临隶字，每日临七八页，今年已千页矣”^⑪可以看出，何绍基在当时（四十多岁）对隶书也已下了很深的功夫。从其传世临作及记载看，这段时期，他至少临习过金文、汉碑等二十余种。

(2) 饕餮北碑，情耽《黑女》。清代文人之间大兴访碑之风，何绍基也未能例外，他尝在诗中写道：“我生金石宿缘厚，广搜遗逸理放纷。”^⑫道光五年（1825）春，何绍基在随侍父亲督学山东期间，于济南访得奚和尚所藏天下孤本《张黑女墓志》，从此之后便与它结下了不解之缘。

(3) 博习唐碑，尤好小欧。何绍基一生见识广博，在书学道路上，绝非限于一家一派，而是融会碑帖，贯通南北。清代末期，康有为鼓吹其变法的思想，索性将唐碑作为反面教材，极力诋毁。比起康有为，何绍基对唐碑倒是厚爱有加。道光十一年（1831），他于苏州获得《道因碑旧拓本》，之后至六十岁间，一直用意临仿，收获颇丰。

3. 成熟期（五十六岁以后）

咸丰四年（1854），何绍基写下了《猿臂翁》一诗：“书律本与射理同，贵在悬臂能圆空。以简御烦静制动，四面满足吾居中。李将军射本天授，猿臂岂止两臂通。气自踵息极指顶，屈伸进退皆玲珑。平居习书颇悟此，将四十载无成功。吾书不就广不侯，虽曰人事疑天穷。同心忽遇二三子，篆分隶楷各求工。皆用我法胜我巧，巧不可传法可公。惟当努力蹶前古，莫嗤小技如雕虫。乌乎书本六艺一，薪进于道养务充。阅理万端读古卷，消长得失惟反躬。外缘既轻内自重，志气不一非英雄。笑余惯持五寸管，无力能弯三石弓。时方用兵何处？聊复自呼猿臂翁。”^⑩诗中何绍基将作书与射御并置并且强调要追求“圆空”与“玲珑”的境界，标志着何绍基在技法与审美上的完全成熟。我们从其翌年《为鲲南书马臻题画诗轴》中可以看出其风格已经由潇洒典雅转为迟涩苍莽，比起前期的作品，此作诚为我书我法，自由通化，下笔即为何绍基也。



何绍基《为鲲南书马臻题画诗轴》

（三）书艺成就

何绍基一生融会碑帖，通贯南北，在书法实践上取得了非凡成就，被誉为“有清二百余年一人”^⑪。其书法不只限于行草，篆、隶、楷诸体也均有精深造诣，并能将诸体融会在一起，形成自己的独特风格。

何绍基的楷书最初植根于颜真卿，但他不是一个单纯的颜字继承者，对《道因碑》、《张黑女墓志》、《黄庭经》、《瘞鹤铭》等均心慕手追。另外，何绍基笃信其师阮元之论，以楷书能具篆分之势为极则，故将篆分之意贯入楷书。经过苦心孤诣，熔冶锤炼，其楷书的内涵十分丰富，在馆阁体盛行的当时，可谓鹤立鸡群。

何绍基的行草书代表了他书法的最高成就，也使他的书学思想得以

皇清誥授榮祿大夫三品京堂
前任貴州布政使翰林院檢討
雙園李公神道碑銘
誥授榮祿大夫太子太保前兩
江雲貴總督翰林院編脩加三

何绍基《楷书神道碑铭》

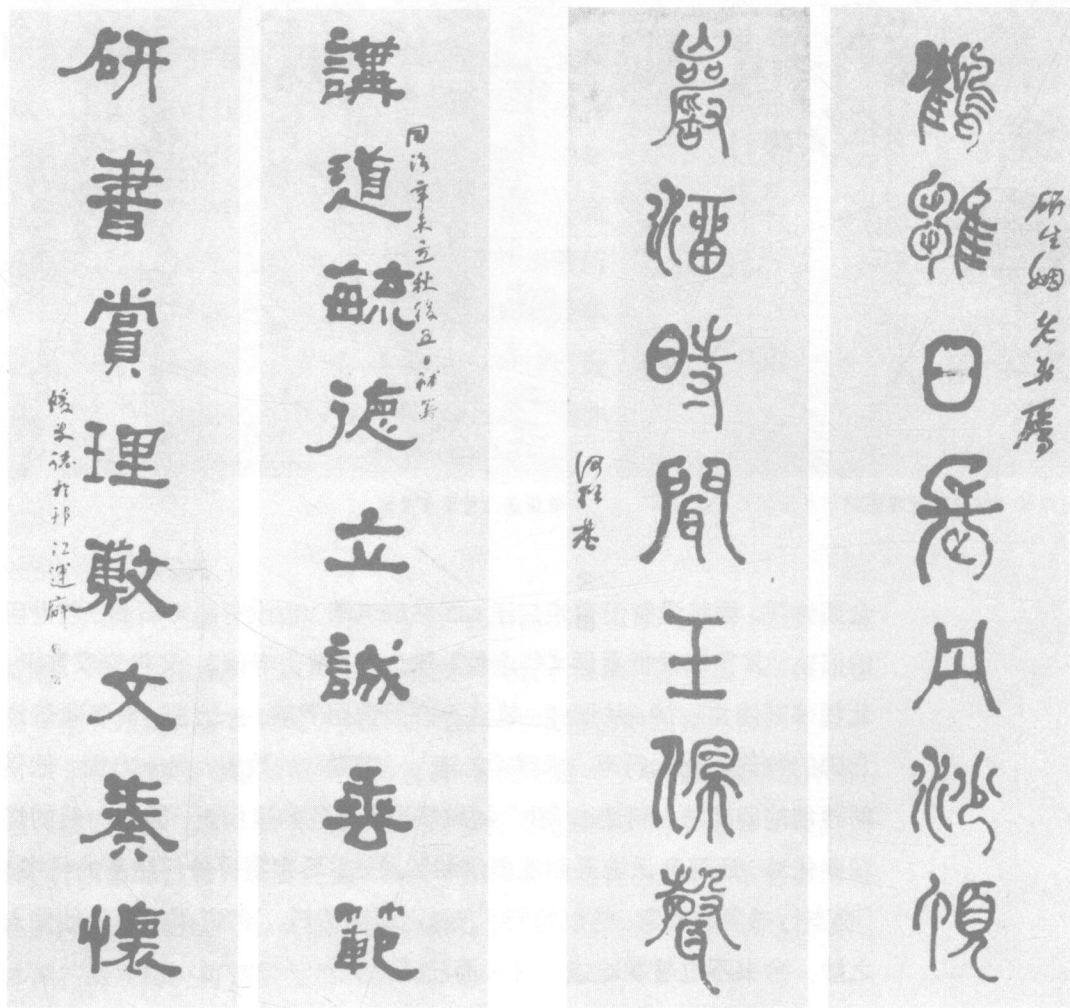
千古曠然不能著稱矣實有天子敦編
下序學第也張輔頰六科若此何能
煇煌未嘗不有字迹也世學未
子敦來未也
千古曠然不能著稱矣實有天子敦編
下序學第也張輔頰六科若此何能
煇煌未嘗不有字迹也世學未
子敦來未也

何绍基《行草手札》

全面体现。绍基没有沿袭走二王、阁帖的老路，也没有蹈邓石如、包世臣的旧轨。其行草根柢平原《争座位》与北海《麓山寺碑》，又将秦汉篆隶、北魏碑刻熔为一炉，从形体、笔法等方面大胆突破。一方面，他吸收篆隶北碑的神韵以化入行草，求得“老辣”、“苍劲”的效果；另一方面，他借助独创的回腕法，制造出“生”的效果。在墨色的运用上，除了一般的燥润变化外，还有意识地采用涨墨法和枯墨法。马宗霍评价何绍基的行书：“晚岁行书多参篆意，纯以神行。”^⑧赵之谦则赞曰：“何道州书有天仙化人之妙，余书不过著衣吃饭，凡夫而已。”^⑨

汉以后，隶书开始走向华美装饰一路，格调不高。何绍基综合清代

前期和中期隶书创作之长,创造出了既有深厚的汉碑功底,又具有个性意趣的超逸多姿的新风貌。谭泽闿评他“六朝而后言八分,无能过者”^②。沙孟海先生对何的隶书也甚为佩服,他说:“何绍基各体书,隶书第一……他的隶字的好处,在有一缕真气,用笔极空灵,极洒脱,看过去很潦草,其实他并不肯丝毫苟且的。至于他的大气盘旋处,更非常人所能望其项背。他生平遍写各体隶碑,对于《张迁》的功夫最深。他的境界,虽没有伊秉绶的高,但比桂馥来得生动,比金农来得实在,在隶家中,不能不让他占一席位次。”^③



何绍基《隶书讲道研书八言联》

何绍基《篆书鹤雏岩溜七言联》

在篆书方面，何绍基以三代篆籀之法入小篆，又引入行书笔意，自出机杼，使得小篆字体一改往日以静为主的局面，有静有动，动静结合。用笔非一律中锋，而是方圆偏侧俱全；墨法也较丰富，浓淡干枯兼而有之；结体时有犯险之意，使以往单调古板的小篆平添了几分情趣，令人久味不厌。

注释

- ①③何绍基《题旧临座位帖后》，见何书置编注《何绍基书论选注》，湖南美术出版社，1988年版。
- ②何绍基《跋张春山藏贾秋壑刻阁帖初拓本》，见龙震球、何书置校点《何绍基诗文集》，岳麓书社，1992年版。
- ④⑤⑥龙震球、何书置校点《何绍基诗文集》，岳麓书社，1992年版。
- ⑦见《曾国藩全集·家书》，岳麓书社，1990年版。
- ⑧何绍基《雨舂中丞见示伊吾司马侯猗碑，手钩一通，适君以阁学内擢，因题碑后兼写别怀》，见龙震球、何书置校点《何绍基诗文集》，岳麓书社，1992年版。
- ⑨黄俊《奕人传》，见马宗霍《书林藻鉴·书林纪事》，文物出版社，1984年版。
- ⑩马宗霍《书林藻鉴·书林纪事》，文物出版社，1984年版。
- ⑪见《赵之谦法书集粹》，江苏广陵古籍出版社，1990年版。
- ⑫转引自马宗霍《书林藻鉴·书林纪事》，文物出版社，1984年版。
- ⑬沙孟海《近三百年的书学》，载《20世纪书法研究丛书·历史文脉篇》，上海书画出版社，2000年版。

二 拟古不厌

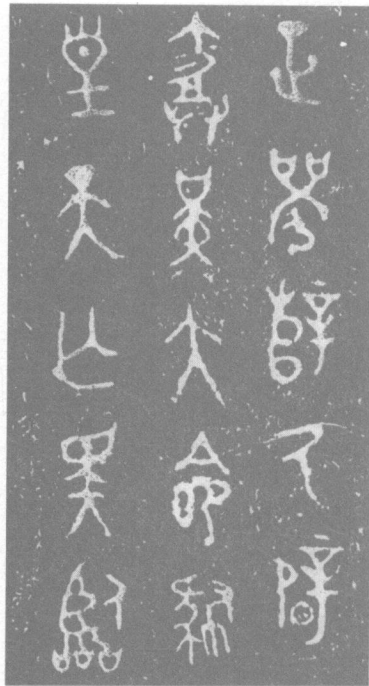
临摹是书法学习的必行之路，它是任何学书者，任何阶段都无法回避的问题。不仅是学书伊始，即便是学书有成，也不能因而废之。它是书家获得营养的重要途径，几乎是不二法门。事实证明，学书如逆水行舟，不进则退，倘若不通过临摹等手段来补充养分，那么再有成就的书家也往往会生气渐无，并将沦为书匠。然临什么、怎么临等诸多问题，又是仁者见仁、智者见智，对此，何绍基有他不同常人的方法与实践。下面分别举例分析，以期能更深入地了解何绍基、学习何绍基，并为我们当今研习书法提供借鉴与帮助。

（一）金文、汉碑

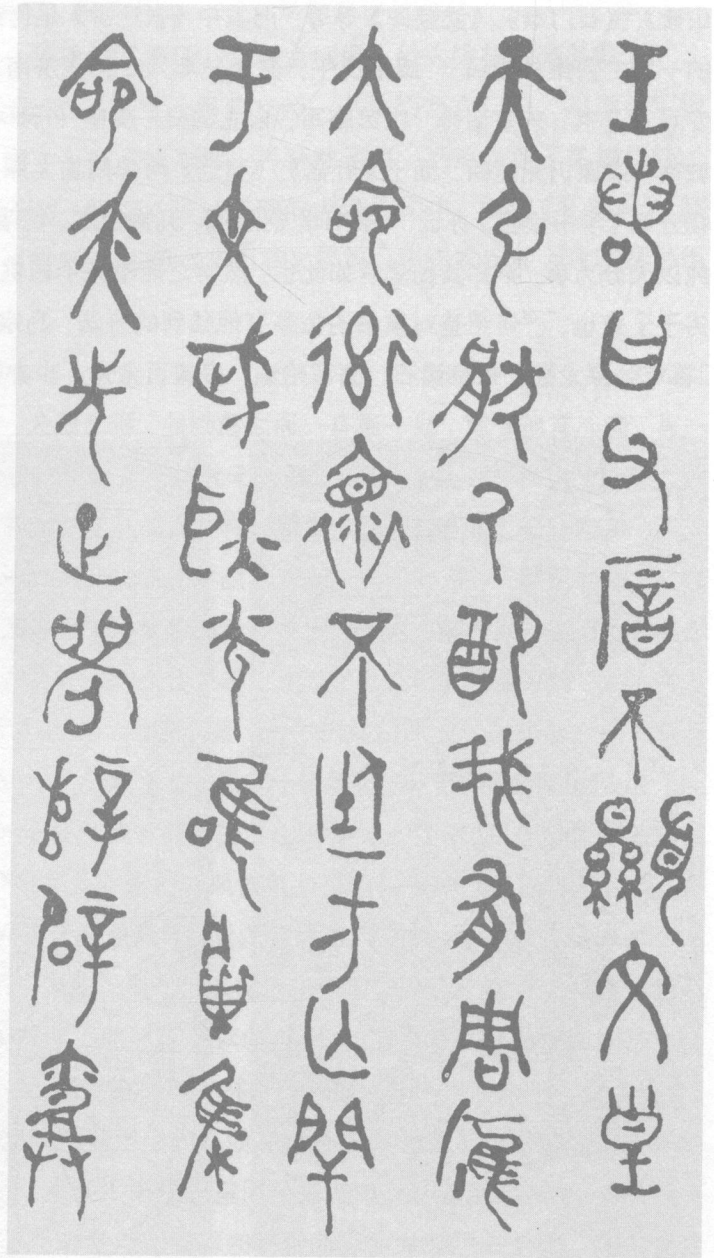
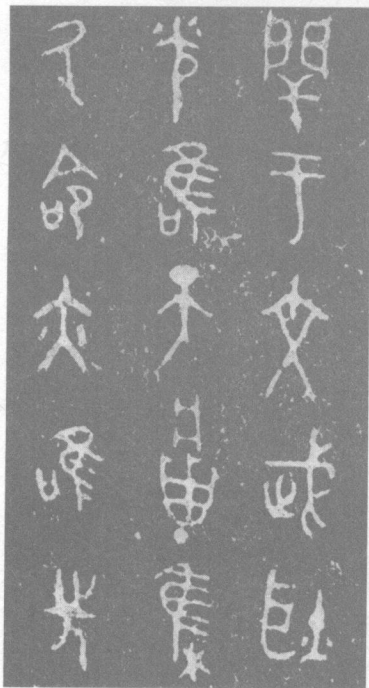
1. 金文

《毛公鼎》是西周著名的重器之一，铭文计498字，是现已发现的有铭青铜器中字数最多者。青铜器铭文由于大都通过浇铸而成，所以它的线条有着浑然化一、既凝重又流动的感觉。因年代久远，文字线条已斑驳陆离，呈现支离残断的感觉。世人学习金文，多师其凝重朴厚，而何绍基却不依常法，偏师其流动与斑驳。世之所贵，必贵其难，草书难于严重，真书难于飘扬。人皆避难趋易，而何绍基却迎难而上，以非常之举得非常之果。与《毛公鼎》铭拓相较，绍基临作于结字、章法多遵原意；于笔法并非一味藏头护尾、圆起圆收，而是方圆互用、抑扬顿挫，甚至还出现行草书的连带。由此可知，何绍基并不愿在临摹时亦步亦趋，而是挖掘其中的某一点，通过强化使其变成属于自己的语言符号。

观何绍基的其他金文临作，如临《叔夷钟》、临《宗周钟》、临《庚赢卣》、临《楚公钟》等，也同样参用了上述方法。故虽所临不同，而气味相仿，自己的想法与特征皆彰显无遗。



西周《毛公鼎》



何绍基临《毛公鼎》

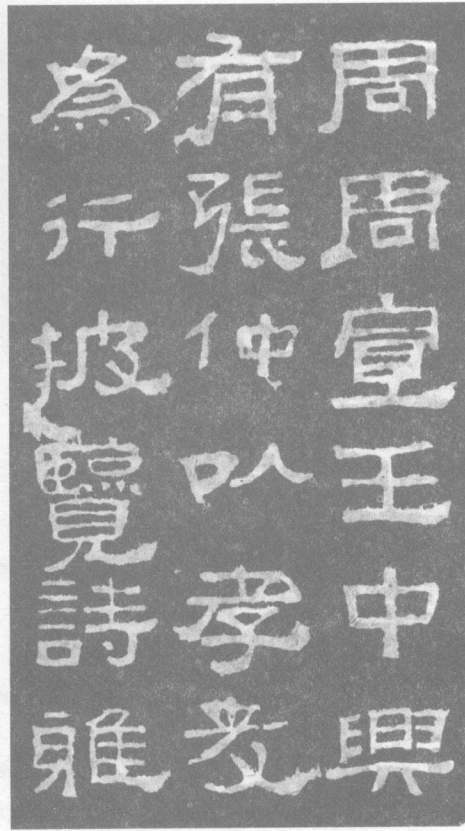
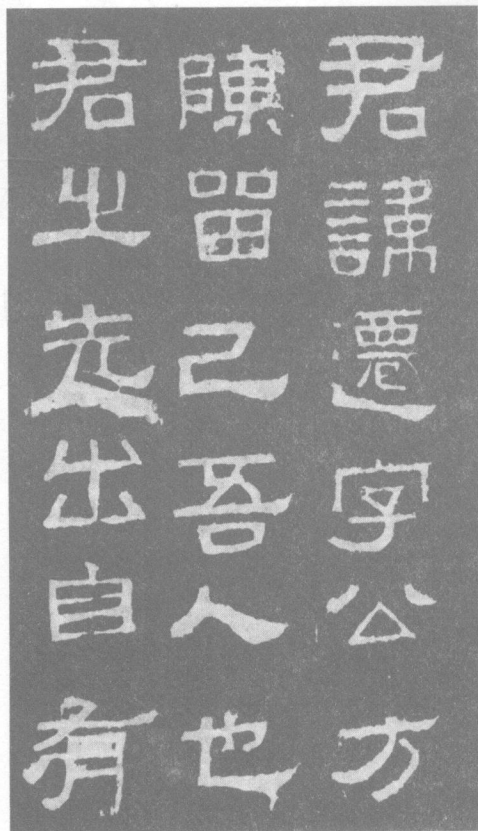
2. 汉碑

何绍基一生对隶书研习甚勤，所涉汉碑有十余种之多，如《张迁碑》、《礼器碑》、《衡方碑》、《曹全碑》、《乙瑛碑》、《西狭颂》、《史晨碑》、《华山碑》、《石门颂》、《武荣碑》等等，而其中《张迁碑》是何绍基用功最多的一种。何维朴尝曰：“咸丰戊午，先大父年六十，在济南泺源书院，始专习八分书，东京诸碑，次第临写，自立课程。庚申（1860）归湘，主讲城南，隶课仍无间断，而于《礼器》、《张迁》两碑用功尤深，各临百通。”杨守敬《学书述言》亦云：“隶书学《张迁》，几逾百本。论者知子贞之书，纯以天分为事，不知其勤笔有如此也。然学之而不免于轻佻者，以胸襟自劣于子贞也。”^①何绍基对隶书的临摹有他独到的方法，马宗霍对此有论：“暮年分课尤勤，东京诸石，临写殆遍，多或百余通，少亦数十通。每临一通，意必有所专属，故一通有一通之独到处。积之既久，各碑神理，皆得之于心而应之于手。”^②又云：“蟉叟于分书博览兼资，自课之勤，并世无偶。每临一碑，多至若干通，或取其神，或取其韵，或取其度，或取其势，或取其用笔，或取其行气，或取其结构分布。当其有所取，则临写时之精神，专注于某一端，故看来无一通与原碑全似者，昧者遂谓蟉叟以己法临古。不知蟉叟欲先分之以究其极，然后合之以汇其归也。且必如此而后能入乎古，亦必如此而后能出乎古。能入能出，斯能立宗开派。”^③

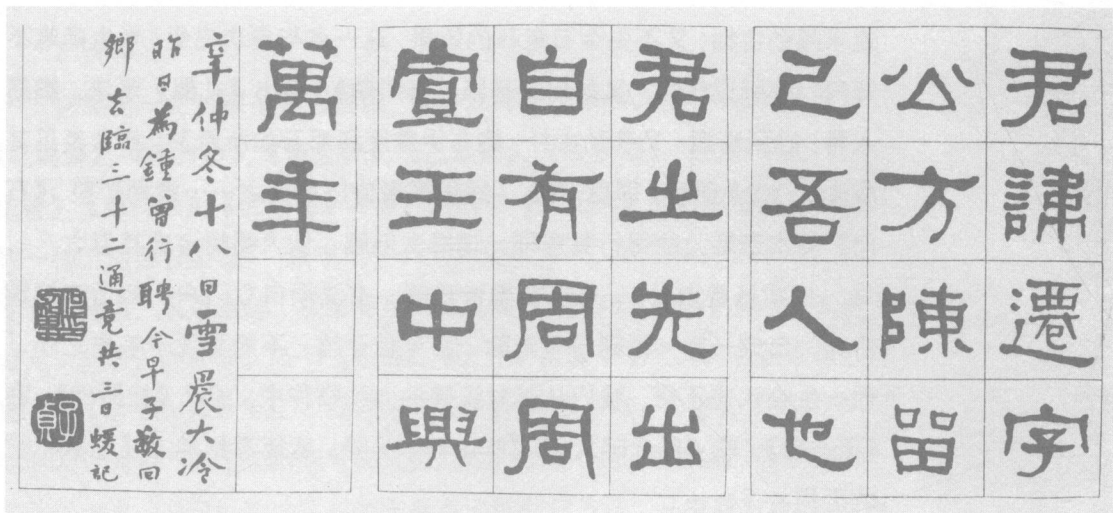
从何绍基临《张迁碑》的第三十二通临本和第九十六通临本比较看，两者确实迥然不同。第三十二通临本主要关注于对结构的模仿，与原碑体式大体相当；而第九十六通则更注重对风神的摄取，深得朴拙厚重之趣。两个临本虽各有千秋，然都存在己意的发挥，只是多少不同而已。若从笔画的外在形态来看，两个临本均未忠实原碑，非不能也，不愿为之而已。何绍基对碑刻的学习有自己的卓见，他对经刀刻加工后的失真深有心得：“专取形模，不求神气，书家嫡乳，殆将失传；描头画角，泥塑木雕，书律有振，皆刻石者误之也。”^④因此，他从内心里并不特别在意笔画的外在形态。另外，何绍基心目中的篆分用笔应是横平竖直、圆润道劲、以中锋为主的，即使在原碑中出现偏侧锋的现象，也会被他理性化地加以改造。因而他的临本用笔并未于起笔收笔处去刻意表现方整峻利之状，而是

追求圆劲古拙，又不失金石意味的效果，这一点与启功先生“半生师笔不师刀”的所见略同。又如何绍基临《石门颂》，杂出《礼器》笔法，细筋入骨，妙到毫巅，又苍劲古朴，均非伊秉绶和邓石如所能及。章太炎见其临《石门颂》册后，即席书跋：“篆叟篆隶皆以草行之……隶稍严整，《石门》势本奇宕，故得行其意耶。谓舞女低腰，仙人啸树者庶其似之。”

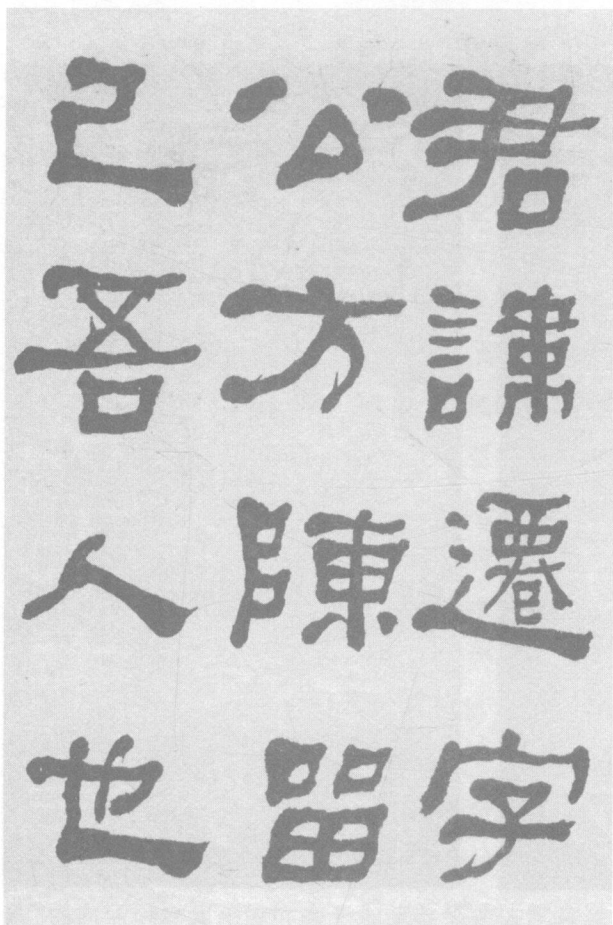
何绍基曾自云：“东京石墨皆我师，书法须自立门户，起诣在熔铸古人，自成一派，否则习气未除，将至性至情，不能表现于笔墨之外。”他一生临汉碑不辍，我们从其对汉碑的大量临作中，如临《礼器碑》、临《衡方碑》、临《曹全碑》、临《华山碑》等等，皆能看到他上述临摹思想的运用。



汉《张迁碑》



何绍基临《张迁碑》(第32通)



何绍基临《张迁碑》(第96通)