临书指南

沃兴华 著

上海辞书出版社

临书指南

沃兴华 著

上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

临书指南/沃兴华著. —上海:上海辞书出版社,2004.4
ISBN 7-5326-1377-1

Ⅰ.临… Ⅱ.沃… Ⅲ.汉字—书法—教材 Ⅳ.J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 087322 号

临书指南

出版发行:世纪出版集团
上海辞书出版社
(上海市陕西北路 457 号 邮政编码 200040)
印 刷:上海市印刷十厂
开 本:787×1092 1/16
印 张:18.25
版 次:2004 年 4 月第 1 版
印 次:2004 年 4 月第 1 次
印 数:1—5 000
书 号:ISBN 7-5326-1377-1/G·478
定 价:35.00 元

前言

数年前，我出版了《从临摹到创作》一书，反应很好，许多读者来信，进一步问怎样系统学习前人法书，对这个问题，三言两语难以说清，我一般不作答复，但它作为必须回答的问题已植入心中。

前年寒假，看《大学活页文库》，其中第15辑是关于国学必读书目的讨论专辑，联想到书法，勾起了心中蓄积已久的问题，于是围绕着“学什么”和“怎样学”，展开了系列思考。

书法学习的过程是“积千家米，煮一锅饭”，是“囊括万殊，裁成一体”。所谓的“积千家米”和“囊括万殊”就是强调临摹，取法要广，功夫要深。然而，中国书法源远流长，各种碑帖浩如烟海，人的精力有限，不可能样样都去临摹，究竟哪些是必须临摹的？这是每个学书者都会碰到的问题，应当引起理论界的重视，在研究讨论的基础上，提出一种基本的临书目录。当时我认识到这一点，就找了许多历代法书图录，在分析它们的艺术特征和传承关系的基础上，千淘万漉，吹尽狂沙，挑选出45件作品，编成《法书要目》。按照梁启超《国学入门书要及其读法》的体例，先是根据不同字体，以金文、篆书、分书、楷书、行书和草书分类，然后对每一件作品的风格面貌和历史渊源加以分析导读。我觉得这45件作品是有志于书法艺术的人应当熟悉和掌握的。

学习书法是一个永无止境的过程，阶段不同，要求不同，所选择的临摹对象也不一样，为便于不同阶段学书者的选择，《法书要目》应当作多种分类。

而且，学习书法要想收到事半功倍的效果，在扩大临书范围时，应当由此及彼，顺藤摸瓜，保持学习过程的连续性，而这样的学习也必须建立在各种分类的基础上。由于这两个原因，我根据自己的学书经验和研究心得，按照书法流派，将《法书要目》分成碑学、帖学和碑帖结合三个系列；按照造型特征，将《法书要目》分成内擫与外拓两个系列；按照字体书体的完美程度，将《法书要目》分成名家书法与民间书法两大系列。我相信这些分类可以使学书者在不同阶段找到最适宜的临摹对象，并且顺藤摸瓜，不断走向深入，使书法学习成为一个有方向有目标的可持续发展的过程。

从《法书要目》到《法书要目》分类，所谈内容逐渐扩展，但都在“学什么”的范围之内，研究的是临摹对象，还没有触及一般学书者最关心的“怎样学”的问题。因此，接下去我就写了《书法临摹的三种境界》，进门、登堂、入室，临摹是怎样一步步由浅入深，由模仿到创作的。写好以后，发觉它偏重理性的总结，比较枯燥，想到自己的学书经历也可以供大家参考，而且它有助于读者了解我为什么要选择这些作品，为什么要这样进行分类，为什么要将临摹分成三个阶段三种境界，因此又写了《我的临书经历》。

以上内容都是我个人对“学什么”和“怎样学”的思考。其实，古人对这些问题也有许多真知灼见，不应忽视。董其昌是帖学的最后一位大师，传世的临摹作品比谁都多，有关临摹的论述也非常丰富，有学者称他为中国书法史上转变临书观念的划时代人物，研究他的临摹作品和有关论述，能更加深刻地认识“怎样学”的方法问题。颜真卿是历史上最伟大的书法家之一，他的楷书风格变初唐的清朗俊秀为浑厚端庄，创立的颜体影响深远。他的变法创新一方面不回避时代书风，与时俱进，另一方面重视传统，广综博览，甚至借鉴民间书法。在具体方法上既大胆突破，又不断反思，努力寻找创新与传统的最佳契合点。这些经验对于正处于从临摹走向创作阶段的学书者来说，

试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com

极有启示意义。因此，我又增写了《论董其昌的临书观念》和《论颜真卿的变法创新》。

将所有这些稿子打印出来之后，我觉得有些方面表述得还不够全面，于是收录以前写的一篇讲稿《论传统与现代》和一些笔记《临书碎语》，又补写了《论金石气》、《我是这样临摹敦煌遗书的》以及《答友人问》几篇文章，凑在一起，作为最后一章，因为所谈内容都是关于临摹的，所以取名为《临书散论》。

一位朋友看了样稿以后，认为书名既然叫《临书指南》，就应当兼及临摹的具体技法，然而统观全书，这方面内容只是在行文中偶然提及。对这个意见，我比较为难，因为谈具体技法，不胜其详，而且关于这方面内容我在已经出版的《从临摹到创作》一书中有过详细论述，如果讲一般技法，我在已经出版的《书法技法通论》一书中也有详细论述，想来想去，为避免重复，最后还是没有专门设立章节。但考虑到意见的合理性，就增加了一些我的临书图版，并且从技法角度加以说明，算是一种弥补。

熊十力先生说："学问方法，必待学成而后能明其所以。至于求学时代，则全仗自家一副精心果力，暗中摸索，方方面面，不惮繁难，经历许多层累曲折，如疑惑、设计、集证、决断、会通、类推等等，其间所历困难与错误，正不知几许，穷年矻矻，而后有成，一旦豁然，回思经历，方自见有其所循之方法，可举以告人者。"我学习书法已经三四十年，从开始到今天，始终没有放松过临摹，而且越来越重视临摹。今天，我虽然不能说已经"学成"，但是熊先生所说的那种经历和体会却是实实在在而且非常深刻地感受到的。我相信本书的以身说法，对正在为怎样临摹而感到困惑的学书者肯定会有所帮助的。

2003年5月5日

目 录

前言

第一章 法书要目 1

一 金文 3

二 篆书 7

三 分书 12

四 楷书 18

五 行书 30

六 草书 48

第二章 《法书要目》分类 61

一 内擫与外拓 64

二 帖学、碑学和碑帖结合 73

三 名家书法与民间书法 87

第三章 书法临摹的三种境界 95

一 进门 96

二 登堂 106

三 入室 108

四 结语 117

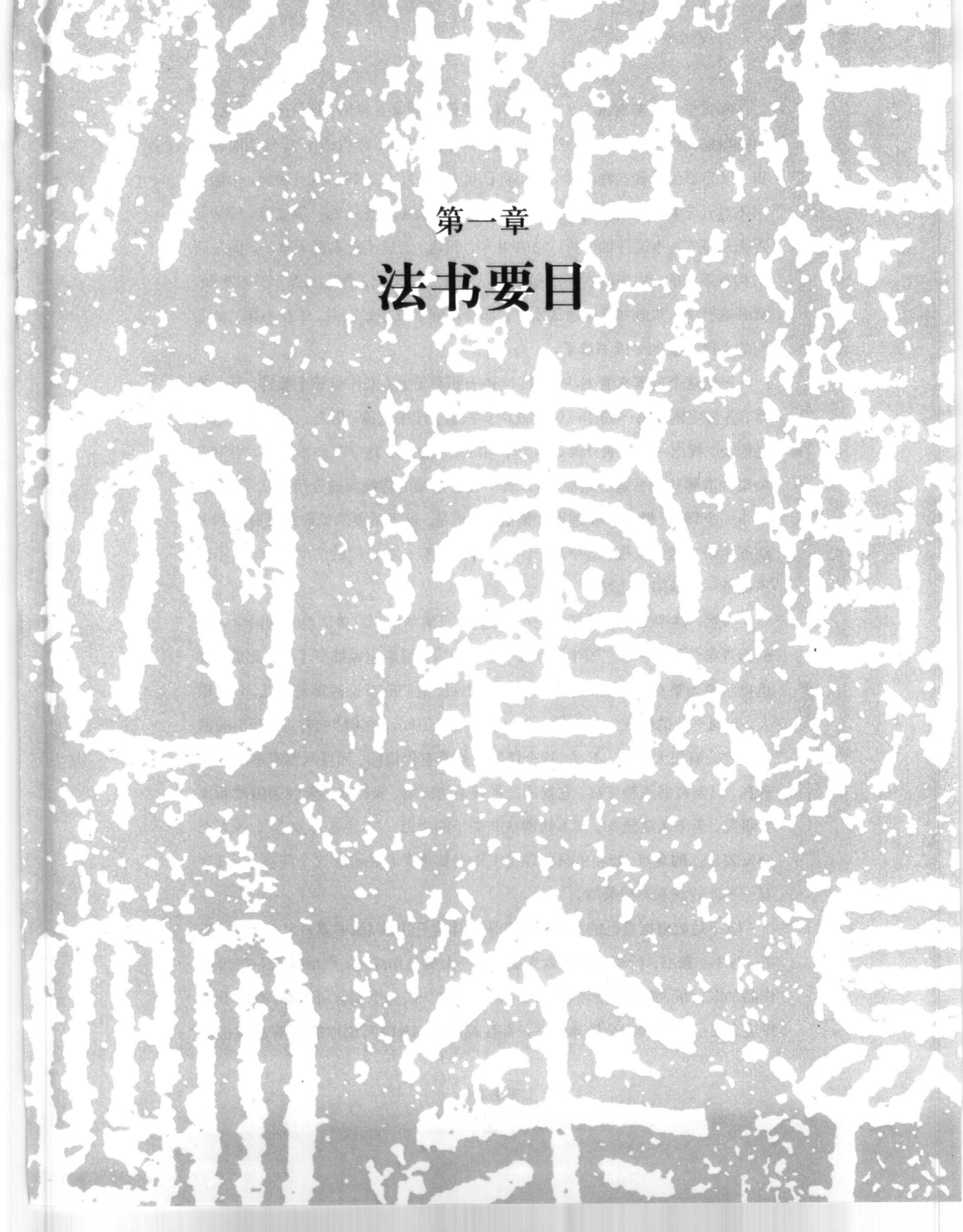
第四章 **我的临书经历** 119
一 帖 120
二 碑 125
三 碑帖结合 130
四 民间书法 142
五 形式构成 149
六 结语 155

第五章 **论颜真卿的变法创新** 159
一 颜真卿其人其书 160
二 颜真卿的变法 168

第六章 **论董其昌的临帖观念** 181
一 基本理论 182
二 临摹方法 186
三 以势为先 193

第七章 **临书散论** 205
一 论传统与现代 206
二 论金石气 217
三 我是这样临摹敦煌遗书的 223
四 临书碎语 230
五 关于《临书指南》答友人问 238

第八章 **沃兴华临摹作品选** 253
一 临颜真卿《争座位帖》 254
二 临怀仁集《王羲之书圣教序》 260
三 临翁同龢《手札》 264
四 临王蘧常书《急就章》 270
五 临苏轼《诗札》 272
六 临汉刻石 278



第一章

法书要目

陈寅恪先生曾对人说，他年轻时去见历史学家夏曾佑，那位老人对他说："你能读外国书，很好。我只能读中国书，都读完了，没得读了。"他当时很惊讶，以为那位学者老糊涂了。等到自己也老了，才觉得那话有点道理，中国古书不过几十种，是读得完的。以上这段话出自金克木先生的一篇文章，确切与否无从证实。不过仔细分析，它说明一个问题：文化不是杂乱无章的，而是有结构有系统的，中国的古籍浩如烟海，然而其中有些书是绝大部分书的基础，离开这些书，其他书就无所依附了，那些基础书就是必读书，人生有限，做学问的关键是要把必读书读了。

根据这个道理来看书法艺术。字体有正草篆分，书体有钟王颜柳、苏黄米蔡，各种字体和书体的作品经过几千年积累，汗牛充栋，但是，它们也可以通过归类，找出一些代表作品，作为学习的必临法书。这个工作很重要，学书者如果知道哪些法书是必须临摹的，就不会在浩翰的传统面前无所适从了，就会一步一个脚印，踏踏实实地循序渐进了。但是，这样重要的工作却没有受到书法理论研究者的重视，迄今为止，书法界还没有一种专门的法书要目，这不能不说是一个缺陷和遗憾。

当然，这个工作很难做，上个世纪初，《清华周刊》曾请当时的国学大师们为青年学子拟一个"国学"基础书目，胡适、梁启超等都交了卷，此后，鲁迅也应邀为挚友许寿棠的儿子开过一个书目，他们的意见都参差乖互，分歧很大。我想书法的情况也是一样，各人审美观念不同，知识结构有别，开出的目录一定会有很大出入。不过，这个课题既然是有价值的，而且只要有书法爱好者在，只要有书法教育在，它就是一种普遍的需要，我们就不能因为困难而放弃研究。至于无法统一，则不妨遵从孔夫子的教诲，"盍不各言尔志"，各人充分发表自己的观点，我相信只要理论工作者都来关心和研究这个问题了，总会有一个比较满意的成果的。

以下是我根据自己的书法实践和研究体会开出的《法书要目》，分金文、篆书、分书、楷书、行草和草书六大类，每一大类先作综述，然后挑选一些代表作品加以分析，希望能使读者对每一种字体的一般与个别有所了解，有助于选择适合自己个性的字帖作为法书，并且有助于临摹时对原作的理解和掌握。

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com

一　金文

金文绝大多数是与青铜器物一起被浇铸出来的，偶尔也有用刀直接契刻的。在浇铸类金文中，又分阴文与阳文两种形式，但阳文极少。由于是用范模浇铸的，因此笔画即使写得很细，浇铸出来也会变粗，结体即使写成方折的，浇铸出来也会变成圆浑的，而且，金文埋在地下，经过几千年的腐蚀，出土后又经过刮垢剔洗，线条会变得更加粗肥圆浑，甚至出现残泐粘并。

在青铜器上刻铸铭文的风气始于商朝中后期，西周时最盛，战国后逐渐衰退，前后历时近一千年。这一千年的金文发展历史可以分为四个时期。商中后期至西周康王时代为发展期，这时的书法风格明显受到甲骨文影响，笔画起止处多锋芒毕露，中段粗，两头细，摹仿刀刻的痕迹很重。代表作有《令𣪘》等。西周昭王至夷王时代为成熟期，作品特别多，而且文字特别长，代表作品有《裘卫鼎》和《鲁生鼎》等，线条粗细一致，行笔自然而无拘束，圆浑而又流畅，结体平正匀称、宽博开张。西周厉王至幽王时代为繁荣期，风格多样，主要有两大类，一类趋于放逸，如《散氏盘》等，横不平，竖不直，左右相倚，上下相形，变不平为平，不直为直，奇姿迭出，妙趣横生。另一类趋于工整，如《宗周钟》和《虢季子白盘》等，字形修长，大小相同，结体婉转流畅，精巧匀称，章法上字与字、行与行之间少有错落，秩序井然，甚至还经常使用横直相交的界格。东周时代为衍化期，风格继承西周后期的工整类型，并进一步趋于精致，开了秦代篆书的滥觞。

1《令𣪘》

《令𣪘》是西周早期作品，它的字体书风有三个特征：第一，刀刻的意味较重，线条直挺，用刀一边切入一边行走，线条或者是一头细一头粗，成楔形状，或者两头细中间粗，它们刚劲斩截，极具张力。第二，文字的象形意味较重，为了画成其物，有肥笔和团块。第三，由于象形的原因，字形或繁或简，或大或小，使得通篇章法不得不上下错落，左右避就。这三个特征综合

《令簋》

《鲁生鼎》

在一起，对比关系丰富，线条有尖、钝、圆、方，甚至间杂着肥笔和团块。结体有方有圆有三角，长短不一，错综组合，交相辉映。并且，由于线条和字形与现在的流行写法区别很大，有一种奇谲诡秘的感觉。

2《鲁生鼎》

在书法艺术上，线条越长，气势就越开张。而线条的长度感觉主要看行笔部分走得是否充分，是否舒展。《鲁生鼎》的线条圆起圆收，起笔和收笔的过程很短，而行笔却很舒展，圆浑修长，弯曲起伏。在这种线条的带动下，结体也极度开张，字形内的空白非常疏朗，甚至大于字距行距，上下左右的字形因此而浑成一片，偃蹇连蜷，朝揖避让，如藻荇满塘，随波披拂。

《散氏盘》

3《散氏盘》

《散氏盘》的线条圆浑苍茫，起笔、收笔、转折和笔画的相交处略粗，有墨沁的感觉，体现了血肉交融的生命形象。结体竖短横长，造形开阔方整，由于强调使转，多弧线，感觉上形方势圆。线条的组合横不平，竖不直，但左右相倚，上下相形，变不平为平，不直为直，奇姿迭出，妙趣横生。线条的屈曲舒展，结体的随意欹侧，使《散氏盘》成为金文中最具书写意味的作品。清以后，碑学兴起，篆书特别强调书写性，崇尚厚重、拙朴、博大的风格，因此《散氏盘》大受青睐。

《秦诏版》

4《秦诏版》

秦代的诏版对小篆字体作了改动，化圆转为方折，变曲笔为直笔，将回环缭绕的曲线变成横竖相交的直线。秦始皇时诏版很多，一般都不用毛笔书写底稿，直接奏刀，这使诏版书法具有如下特点：一是线条刚劲细挺，瘦硬通神。二是所有笔画顺势走刀，任意为之，不加雕饰，书写意味特浓。三是结体造形和间距安排随机生发，长宽高矮，参差错落。章法上左右倾斜的字贯穿在一条流动曲折的行轴线上，大小正侧，疏密相间，空间的形式感很好。这样的作品没有条条框框，生动自然，一派天籁。

二　篆书

篆书起源于西周末年，东周时在秦国一带流行，当时，秦国与周王朝关系密切，文化受周王朝影响，大篆作品如《秦公𣪘》、《秦公钟》、《石鼓文》、《诅楚文》等，风格都与周宣王时代的《虢季子白盘》、《史颂壶》等金文一脉相承。秦始皇统一全国之后，开展“同文”运动，在秦国大篆的基础上加以整饬，创为小篆。秦始皇巡幸各地时，李斯等人用它来书写歌功颂德的泰山、琅琊台、会稽、峄山、之罘等刻石，起到了推广和宏扬小篆字体的作用。汉以后，篆书开始衰退，逐渐向分书过渡。王莽时期，政治制度和思想文化全面复古，古文奇字流行，碑碣铜器上的字体书风有向大篆和小篆回归的倾向，如《嘉量铭》和居延发现的帛书《张掖都尉启信》等。东汉安帝时期(107—125)，诏令刘珍及五经博士大规模校雠东观收藏的文献典籍，因为整理古籍必须淹通古文字学，所以又一次促成了篆书的回归，出现一批小篆作品，如《袁安碑》、《袁敞碑》、《李昭碑》、《嵩山少室石阙》、《嵩山开母石阙》等，它们的线条流畅而浑厚，结体整齐而生动。

两汉以后，篆书与社会生活日益疏远，“人多不识”，用篆书书刻的作品屈指可数，然而，这些作品写得非常随意，兼有分书和楷书的意味，如吴天玺元年的《天发神谶碑》，晋咸康四年的《朱曼妻薛买地宅券》、敦煌遗书中的《篆书千字文》残卷等，都具有很高的艺术价值。

唐代出了个李阳冰，恪守秦代小篆风格，没有什么新意，以后，宋元明三代基本上都是在李阳冰的路子上滑坡，一直到清代碑学兴起之后，篆书才重新焕发青春，涌现出一批名家，他们的风格面貌很多，概括起来为两类。一类沿着李斯与李阳冰的路子进一步发展，结体匀称规整，清朗端严，线条粗细一致，圆润劲挺，将小篆归结为一种秩序严密的程式和规范，如王澍、钱坫、沙神芝、孙星衍等人的作品。另一类反其道而行之，强调线条的书写意味，如邓石如、吴熙载、赵之谦、杨沂孙、吴昌硕、齐白石等，或苍茫浑厚，或宛转流丽，或清新峻峭，或雄肆奔放，各人有各人的风格面貌，尤其是吴昌硕，特别强调书写性，行笔跌宕舒展，富有运动的节律。这类书家不拘泥于秦篆的法则，别出己意，独标新异，为传统篆书开辟出一个崭新的境界。

5《石鼓文》

《石鼓文》的线条首尾等粗，圆融畅达。结体尽量将线条安置在字形的四周，既宽博恢宏，又平衡安稳。《石鼓文》线条的中段圆浑饱满，结体的边线也向外弯曲，点画和结体都属于外拓，因此被尊为外拓类书法的代表，后人评颜真卿行书“如篆如籀”，说“怀素草书参篆籀”，其实，颜真卿和怀素所写的行书、草书与《石鼓文》字体根本不同，只是因为线条和结体符合圆浑的外拓特征，所以人们就将它们看作同类，在学习上主张相互参照了。《石鼓文》作为篆籀书法最早的最有代表性的作品，在中国书法史上影响深远，康有为《广艺舟双楫》说：“石鼓既为中国第一古物，亦当为书家第一法则也”，近现代名家杨沂孙、吴大徵、吴昌硕等人的篆书都是从《石鼓文》中脱胎出来的。

6《泰山刻石》、《琅琊台刻石》

《泰山刻石》和《琅琊台刻石》的线条自始至终严格保持粗细一致，这种线条为结体带来两个特点：一是汉字笔画横比竖多，等粗的笔画为了避免横画在排叠时过分拥挤，只能增加结体的高度，成为长方形。二是等粗的笔画在纵横排列时，稍有倾斜，就会影响布白的匀称，造成结体不平稳，因此必须绝对的横平竖直。

这两个特点应该说是非常刻板的，然而事实并非如此，其原因主要有两个。第一，小篆在分割横向空间时，从上往下，一段一段都严格遵照等距离的原则，但是在割到最后一段时，一般都留出较宽的空间，由此出现上紧下松的结体特征。汉字结构的重量感上半部分要比下半部分大，如果上下两部分空间相等的话，会产生上重下轻的感觉；上大下小的话，会有轻重倒置的不稳定感；只有上紧下松才会感觉平衡，同时有一种引体向上的运动感。第二，小篆在转折处，皆化方为圆，让等粗的线条曲折流畅起来，产生“婉而通”的运动效果，同时让被切割出来的空间有方和圆的变化。小篆利用这两种处理方法，打破了呆板的横平竖直和绝对平均，营造出静中有动的艺术风格。

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com