

# 从创作到临摹

沃兴华著

湖南美术出版社

2012

从  
创  
作  
到  
临  
摹

沃  
兴  
华

### 图书在版目(CIP)数据

从创作到临摹 / 沃兴华著. —长沙: 湖南美术出版社,  
2007.7

ISBN 978-7-5356-2592-2

I. 从... II. 沃... III. 汉字—书法 IV. J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第092937号

### 从创作到临摹

---

著 者: 沃兴华

责任编辑: 胡紫桂

特邀编辑: 方 斌

整体设计: 田 飞 李 娜

作品翻拍: 李国安

责任校对: 张家玲

出版发行: 湖南美术出版社

地 址: 长沙市东二环一段622号

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 17.125

印 数: 1-5000册

版 次: 2007年7月第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-2592-2

定 价: 40.00元

#### 【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: [market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,

请与印刷厂联系调换。

# 前言

我喜欢临摹。世人对临摹有两种态度，一种跟着经典走，模仿名家大师，亦步亦趋，以惟妙惟肖为尚。另一种跟着灵魂的导差走，听从创作时遇创的种种困惑，上穷碧落下黄泉，敢问路在何方？我属于后一种，因此，我的临摹不会因一点一画的肖似而沾沾自喜，始终被问题所折磨，处在迷茫与探索之中，面对无穷的未知，此种探索与教畏，每天每天临池不辍。

我觉得书法创作就是将时代精神灌注到对传统的分解与组合之中，在刹那间定成的个人与社会、历史与现实的交融。书法传统就是我们的历史的选择，它因创新的需要而被重视、扬弃和阐释。书法临摹就视为思想感情寻找最恰当的表现形式，将传统中符合心灵诉求的造型元素从原作上剥离出来，通过处理，变为自己的风格语言。

基于此种认识，我的临摹范围很广，从名家书法到民间书法，到古今来的一切文字遗存，“道之所存，师之所存”。我的临摹方法非常自由，不为成法和旧说所束缚，“字汝离披，由我自在”。

对于我的临摹作品，有人说好，认为提供了新颖传统的新的视角和新的方法。有人说不好，认为墨量成形，任笔为

伴，摹曲和拟摹了传统书法的形象。还有一些人不理睬我：为什么要取法于下，临摹云里大雅之堂的高尚书法，批评和反对之声不绝于耳。所有这些意见都不断地促使我深入思考并努力实践，我深切感到，这些年临摹上的进步很大程度上得益于这种交流。

现代文化强调对话和互动，巴赫金说：“我能够表达意义，只是非直接的，必须通过他人的应答行为来产生意义。”今天，我整理近年来的临摹作品，记下对原作风格的理解和临摹感受，以《也临也说》为名出版发行，衷心期待能与读者进一步将这样的“应答往来”发展下去，深入下去。

沈从文

2006.7.25

## 从创作到临摹

书稿《边临边说》寄出去约半个月，责任编辑胡紫桂打电话来说，最好为书名加一个副标题。显然，他对这个书名不太满意。考虑再三，我决定将它改为《从创作到临摹》。因为这是我最近思想认识上的一次飞跃，而且与本书的内容特别贴切。当然，这也是一个奇怪的命题，为了避免读者骇异，我想作一些解释。

“从创作到临摹”这个观念是我在几十年学书过程中慢慢体会到的。

一般认为书法学习的过程是从临摹到创作，我以前也这么认为，曾经在一些文章中写：临摹某个名家书法，做到七八成像就行了，两三成不像的东西出自个性，是变化发展的酵母，应当保留。郑板桥说：“十分学要三分抛，各有灵苗各自标。”如果非要惟妙惟肖，结果往往会扼杀个性，把字写死掉，如董其昌说的“转似转远”，反而，与原作的精神背道而驰。因此临摹到七八成像时，应当将临摹对象放到一个更大的传统范围中去比照学习，内撇的继续学王羲之、欧阳询、杨维桢、张瑞图等人的作品，外拓的继续学王献之、颜真卿、赵孟頫、傅山等人的作品。甚至打破字体界限，写《石鼓文》之后可以写《石门颂》和《石门铭》等，写颜真卿之后可以写《石鼓文》、《郾阁颂》等。按照一种类型顺藤摸瓜，由此及彼地追溯下去，看得多了，写得多了，再回过头来学习某个名家书法，就会有新的感受和表现。久而久之，转益多师，融会贯通，自然会进入创作状态，形成一定的风格面貌。

我是这样想的，也是这样做的。很长一段时间，从帖学到碑学，从名家书法到民间书法，博览广综，兼收并蓄，不停地临摹，不断地创作，就像一个孩子拥有了各种颜料，惊奇于色间的变幻无穷，红加黄，黄加蓝，蓝加白，白加紫……任意调配，兴味盎然。

这样的临摹和创作没有鲜明的主题和特别的思想，不足以建立起自己的风格，但是它帮我摆脱了名家书法的局限和规则法度的束缚，在千变万化的表现形式中随心所欲、自由自在。然而，正如叔本华说的：“我们无论走人生的哪一条路，在我们本性内总有若干分子，须在正相反对的路上才能得到满足。”时间一长，自由的欢乐被深切地感受到之后，我开始觉得意义的失落，1995年底，回顾过去，写了一篇文章叫《我该怎么办？》。开始不满意没有方向的临摹和创作，认为那都是“无意义的冲动”，当时的心情很茫然，但茫然中明确地感到艺术生命需要一个肯定的形式。我开始考虑创作方向问题，看各种各样的书，研究书法艺术的发展历史，1997年出版了《沃兴华书画集》，在前言中说：“我觉得碑帖结合的探索如果沿着沈曾植的路子发展下去，在西方现代艺术观念与作品的影响下，很可能会开辟出一种与传统帖学和碑学截然不同的局面，今后的书坛，很可能碑帖之争在碑帖融合的潮流中沉寂下去，最后都归入没有新旧差别的传统范围，而讲究构成关系的现代书法则悄然崛起，与碑帖传统对垒。”

自那以后，我开始研究形式构成，到2002年出版《书法构成研究》时，已经有了比较明确的认识：“书法构成的关键是空间分割，核心是对比关系。”并且认为构成的形式分两大类型：时间节奏和空间关系。时间节奏注重笔势连绵，努力在一气呵成的书写过程

中，通过轻重快慢、提按顿挫的用笔，长短粗细、收放开合的线条来强化书写节奏，让观者的第一眼无论落到作品的什么地方，视线都会不自觉地沿着线条展开的顺序前行，在体会节奏的同时，领略到音乐的感觉。空间关系注重体势呼应，努力使每个字造型不稳，左右欹侧，通过字与字之间的相互配合，建立起平衡协调的关系，使各种造型元素在纠缠搅结中产生上下左右四面发散的视读顺序，以空间的展开营造绘画的效果。总之，强调形式构成的书法以时间节奏来表现音乐性，以空间关系来表现绘画性，并且在这个基础上尽可能地将两种视觉形式结合起来，让线条不仅是空间造型，表现本身的形态和字形结构，而且也是时间陈述，表示一个连续的运动过程，让书法成为时间与空间共生的艺术，融音乐与绘画于一体的艺术。

明确创作方法之后，我的临摹发生了很大变化，主要表现在两个方面。

根据构成意识去观照传统，一些原先不被看好的作品显得神采奕奕，一些屡见不鲜的作品表现出更深的内涵。例如：苏轼的诗札为了避免形式单调，常常是几行字大几行字小，由此造成对比关系。黄庭坚的草书将点画两极分化，要么长线，要么短点，长的更长，短的更短，点线组合的对比关系特别夸张。祝允明草书《赤壁赋》将“下江流”三个字的所有笔画全部化为16个点，写得触目惊心。王铎的书法用墨由渗而湿，由湿而干，由干而枯，燥润之间，对比关系十分强烈。而且，他还创造性地利用涨墨来粘并笔画，形成块面，一方面简化形体，避免琐碎，另一方面拉开块面与线条的反差，丰富对比关系。此外，董其昌的草书连绵相属，节奏感极强。八大山人的册页天头地脚上移下挪，形式感极好。陈洪绶个别作品的用墨枯湿浓淡参差错落，视觉效果非常强烈……总之，它们都以一种全新的面貌呈现在我眼前。

根据创作需要去选择临摹对象，就无所谓名家书法和民间书法了，“万物虽参差，适我无非亲”，凡是与心灵诉求相契的东西都在我的关注和学习之列，取法眼光空前开阔，尤其重视民间书法，从碑版到金文到简牍帛书到敦煌遗书，“道之所存，师之所在”。并且，我临摹的方法也空前自由，不在乎原作的本来面貌，只强调它们对我的意义，“六经注我”，以己度之，作想当然的阐释和发挥。在2002年出版的《民间书法研究》一书中，特别强调创作观念对临摹实践的作用和意义，认为“在民间书法中能看到什么，取决于我们用什么眼光，从什么角度去看；能领悟到什么，取决于我们用什么思路，根据什么思维方式去理解。而最终能表现出什么，完全取决于我们的行为目的”。“我们关注民间书法的目的是为了表现自我，表现时代，寻找一种与个人与时代相适应的风格形式。首先是需要，然后是发现，归根到底，只有时代精神的灌注和主观意识的参与，才能复活民间书法”。

在创作理念的观照下，临摹的对象、态度和方法都发生了变化。同样的博览广综，以前是“汗漫拾掇，茫无指归”，以后是“百家腾跃，终归环内”。这种时时有我、处处皆新的感觉让我兴奋莫名，常常会想起陈献章的一段话：“万化我出，天地我立，而宇宙在我矣。得此把柄入手，更有何事，往古今来，四方上下，都一齐穿纽，一齐收拾。”

这样的感受多了，慢慢觉得书法学习除了从临摹到创作之外，还应当有从创作到临摹的过程。

两年前看英国哲学家迈克尔·波兰尼的《个人知识》，对此认识更加深入。波兰尼认为：人类知识都是来自对被知事物的能动领会，具有“无所不在的个人参与”。传统知识

观以主客观相分离为基础，在知识中排除热情的、个人的、人性的成分，那是错误的。波兰尼还认为，求知行为遵从某些启发性前兆，并与某种隐藏的现实建立起联系，这种联系将决定对认识对象的选择与阐释。波兰尼相信，知识是一种信念，一种寄托，人们说话时隐含的情态，核实科学“证据”时的判断，都表达了当时人们的信念，都是他们的寄托，知识在一定程度上是受求知者“塑造”的，信念是知识的唯一源泉。

最近，看王阳明的书，体会更加深刻。心外无物，心外无理，为学先要正心诚意，格物和致知都是正心诚意的工夫。以正心诚意为本，格物是“格”与正心诚意有关的物；致知是“致”与正心诚意有关的知。格致的对象由于被赋予了一定的意义，因此都不是客观的。格致的行为由于籍属于一定的价值观，因此都是格致者发明本心实现自我的表现。书法临摹也是如此，在经历了从临摹到创作之后，已经具备了一定的传统功底，一定的创作能力，这时学习的重点应当从手的提高转移到心的升华，着力于建树自己的价值判断和意义追求。并且根据这种价值判断和意义追求，在名家书法、民间书法乃至古往今来的一切文字遗存中寻找去发现，去阐释去表现，使临摹行为在创作需要的指引下，从一种求知活动变为培养、发展和实现自我的工夫。这样的学习方法就是从创作到临摹。

从临摹到创作，然后再从创作到临摹，这是我学习书法的两个阶段，它们是一个连续的发展过程，其中大概可以1995年底的回顾总结为思想认识上的转折点，至今已经有11年了。而这本集子正好收集了这段时间内我的部分临摹作品，完整地反映了从创作到临摹的探索过程，因此要名副其实的话，书名最好还是改为《从创作到临摹》。





# 目 录

一、《散氏盘》	1
二、陶文	4
三、《石鼓文》	6
四、《祀三公山碑》	8
五、《开通褒斜道刻石》	10
六、《石门颂》、《杨淮表记》	14
七、《西狭颂》、《郾阁颂》	17
八、《礼器碑》、《夏承碑》	20
九、《张迁碑》、《鲜于璜碑》	23
十、汉简	26
十一、砖文	34
十二、《石门铭》	40
十三、《广武将军碑》	42
十四、《爨宝子碑》	44
十五、《好大王碑》	46
十六、《嵩高灵庙碑》	48
十七、《四山摩崖》	50
十八、铁山摩崖《石颂》	54
十九、《泰山金刚经》	56
二十、《吊比干文》	60
二十一、造像记	62
二十二、《蔡冰墓志》、《逢苟造像记》	70
二十三、王羲之	73
二十四、法帖	80
二十五、褚遂良《雁塔圣教序》	83
二十六、李邕《云麾将军碑》	85
二十七、颜真卿	88
二十八、杨维桢《真镜庵募缘疏》	91
二十九、怀素《自叙帖》	96
三十、徐渭《野秋千诗》	103
三十一、苏轼	106
三十二、黄庭坚	111

三十三、米芾	115
三十四、祝枝山	132
三十五、王宠	139
三十六、董其昌	142
三十七、《燃灯号》	149
三十八、王铎	152
三十九、张瑞图	156
四十、金农	160
四十一、邓石如	162
四十二、翁同龢	166
四十三、赵之谦《梅花庵诗屏》	168
四十四、弘一、良宽	170
四十五、沈曾植	178
四十六、于右任《正气歌》	182
四十七、齐白石	184
四十八、谢无量	189
四十九、王蘧常《急就章》	193
五十、赵冷月	196
五十一、敦煌遗书	198
五十二、《愿文》《社司转帖》	219
五十三、《篆书千字文》	221
五十四、《杂字》	223
五十五、《鬼名咒》	225
五十六、《太上灵宝洞玄天 度五练生尸妙经》	227
五十七、《五台山赞文》	229
附录：关于书法临摹和创作的对话	231



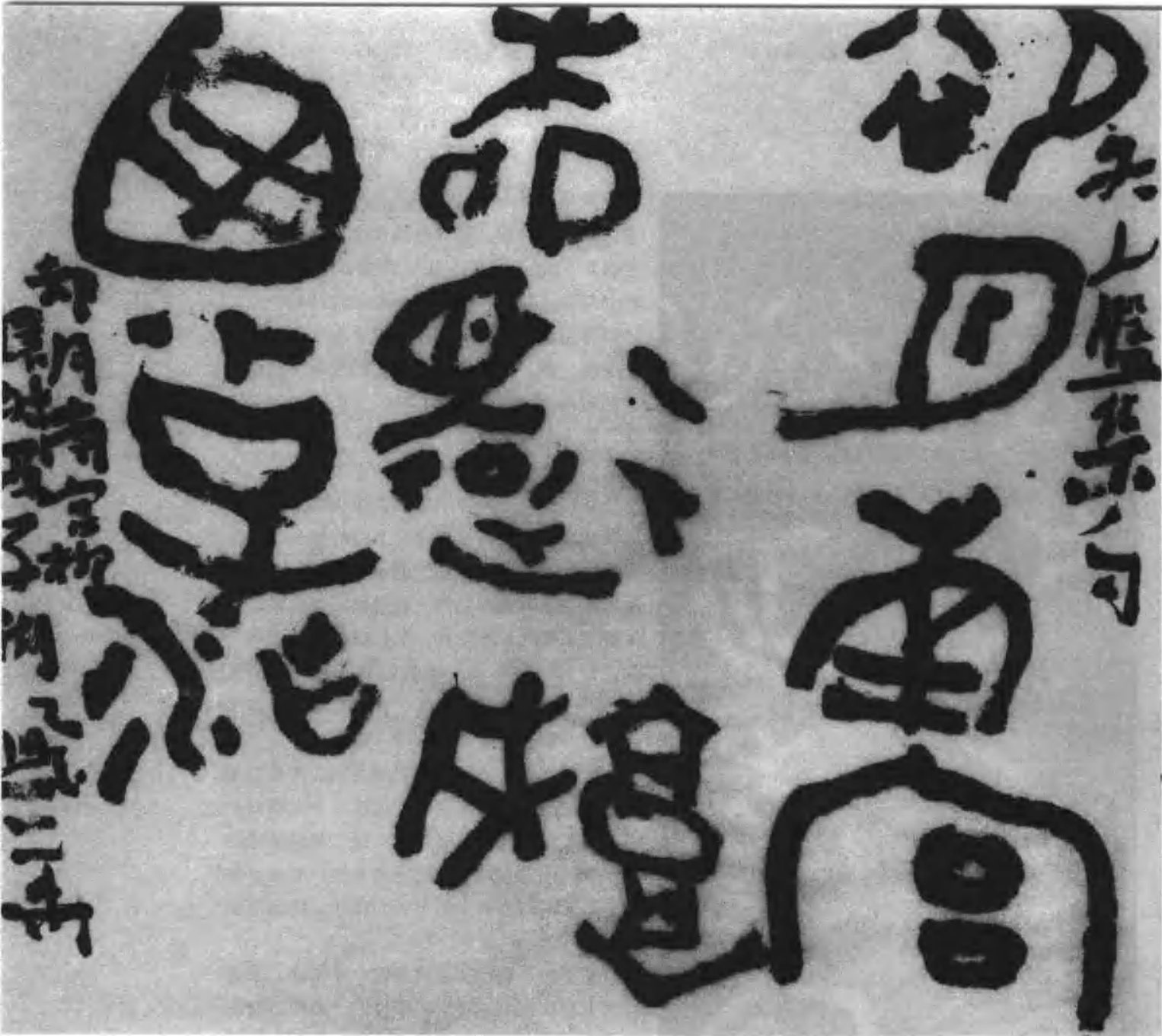
## 一、《散氏盘》

我研究生读的是古文字学专业，主修金文，1982年毕业，随导师编撰多卷本《金文大字典》，每天上班，从早到晚，寝馈于斯，1986年完成初稿，然后是漫长的修订和校改，1995年出版。十多年中，我埋头金文研究，在关注形、声、义的同时，对它的点画、结体和章法也深有体会。黄庭坚说：“学书不尽临摹，张古人书于壁间，观之入神，则下笔时随人意。”我的金文书法素养是靠多看多想，耳濡目染，慢慢地熏陶出来的，极少临摹，一上手就是意写，写自己对金文书法的综合印象，写自己对金文书法特征的理解。这里发表的两件作品都是如此，它们出自《散氏盘》集联，保留了原作的基本特点，例如线条苍茫浑厚、跌宕舒展，结体竖短横长，强调使转，多弧线，形方势圆等等。但是，在造型变化和章法安排上，融合了金文书法的一般特征，大小疏密，参差错落，特别注重空间关系。其中的图一强调行距的疏密变化，营造出几个大块面余白，与字形的绵密形成对比；图二强调结体的大小变化，借鉴徐生翁的处理方法，笔画多的字小而紧密，笔画少的字大而疏朗，由此造成强烈反差。

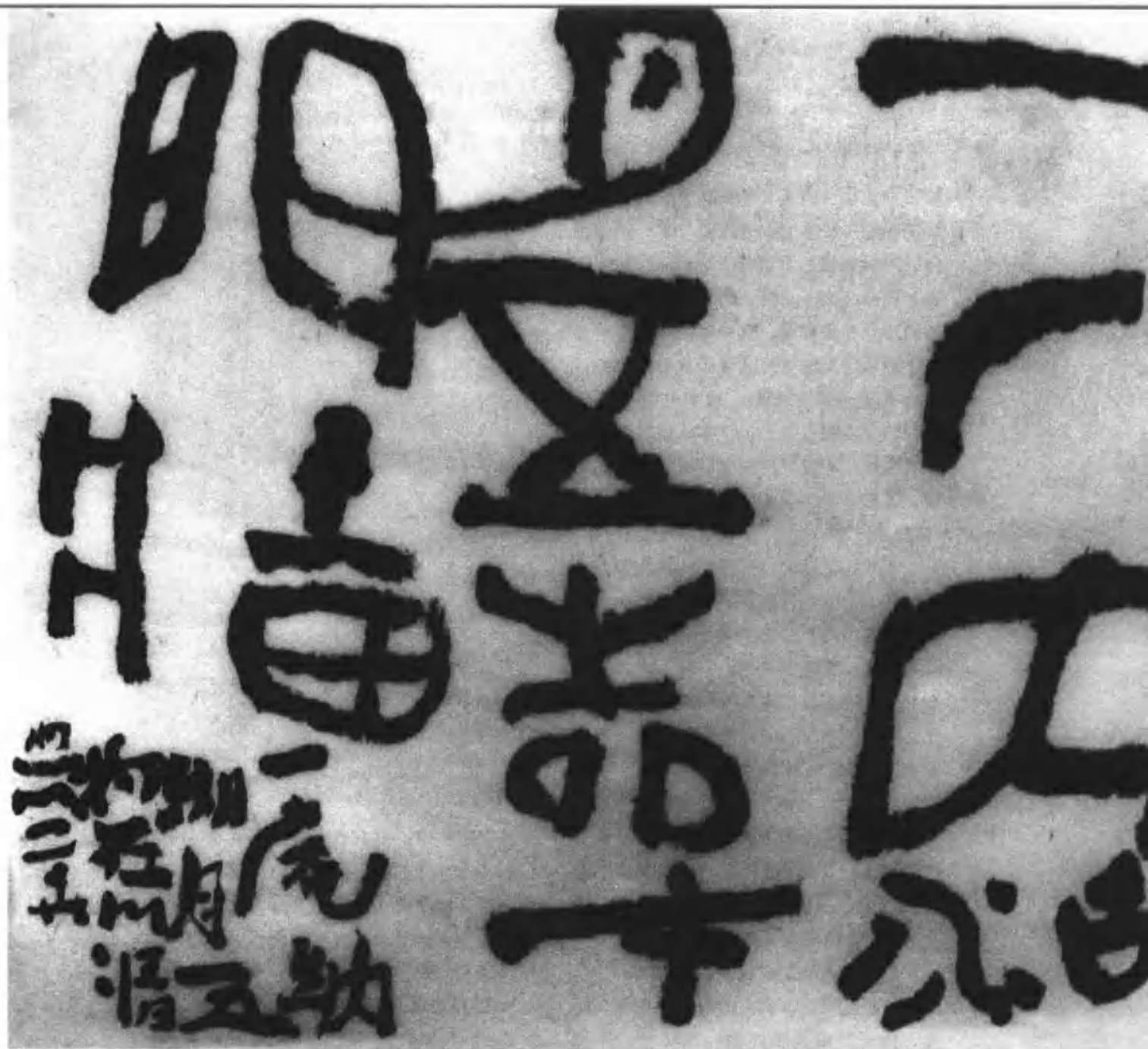
金文的一般特征是线条圆，结体圆。朱光潜先生在《艺术心理学》中说：“曲线运动是最省力的运动。直线运动在将转弯时须抛弃原有的动力而另起一种新动力，转弯愈多，费力愈大。曲线运动则可以利用转弯以前的动力，所以用力较少。”圆形的点画和结体有流动感，容易油滑，为了避免这种毛病，刘熙载强调书写时要“力弇”。《书概》说：“故篆取力弇而气长。”书写的力分两种，一种平行于纸面，纵横开阖，强调动势，我称之为外力；另一种垂直于纸面，入墨三分，强调沉稳，我称之为内力。“弇”即奄，通掩，当然指后一种内力，书写圆形圆势的金文，用笔一定要沉稳，用力要往下走，宁涩毋滑。



《散氏盘》集联



图一 《散氏盘》写意



图二 《散氏盘》写意



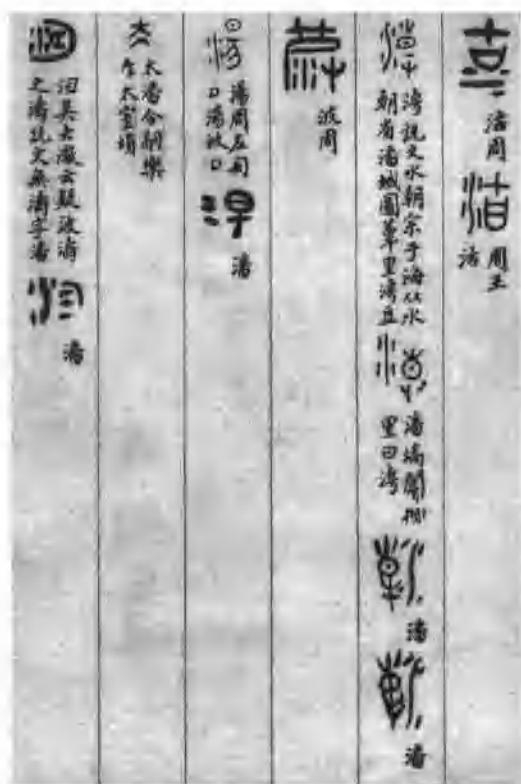
## 二、陶文

《古陶文彙录》是顾廷龙先生于1936年出版的一册字书，分正附二编，正编已释，附编阙疑，共收陶文800余字。陶文始于殷商，盛于战国。战国时代，文字异体的现象非常普遍。其异体的原因有些是为了昭示字义而更换或者添加形声偏旁，有些是出于简化需要，也有些是为了美观。顾先生的自叙云：“字体或展或敛，或斜或倾，亦或因地位之舒蹙而损益其笔画，盖虽寻常约易之作，而有艺术存乎其间焉。”

现代书法讲究结体造型的构成关系，希望所写字的形体能有较大的可塑性。然而，汉魏以来，以正字为目的的东汉《熹平石经》、曹魏《正始石经》、唐代干禄字书等相继面世，宋代发明活字印刷，现代又不断颁布汉字的标准写法，结果，异体字近于消亡，字体书写渐趋一律，书法家的造型想象力受到束缚，现代书法在汉字变形和构成关系上缺乏想象力。要改变这种状态，开掘上古书法，吸取其多变的结体形式，不啻是一个有效的方法。因此，我常常临写陶文。

陶文是在烧制前刻于器物泥坯上的，因材料质地粗粝，刻画的线条很毛糙，而且，陶文一般为工匠名、作坊名、器物名、吉祥语等，内容简单，刻画相当随意，结体造型变化很多。图一是我临作，第一行第四、五、六三字分别为波、沽（湖），淖（潮），水旁或在字内，或在字左，或在字右。第一行最后一字是“原”，上边方下边圆，结构很有意思。

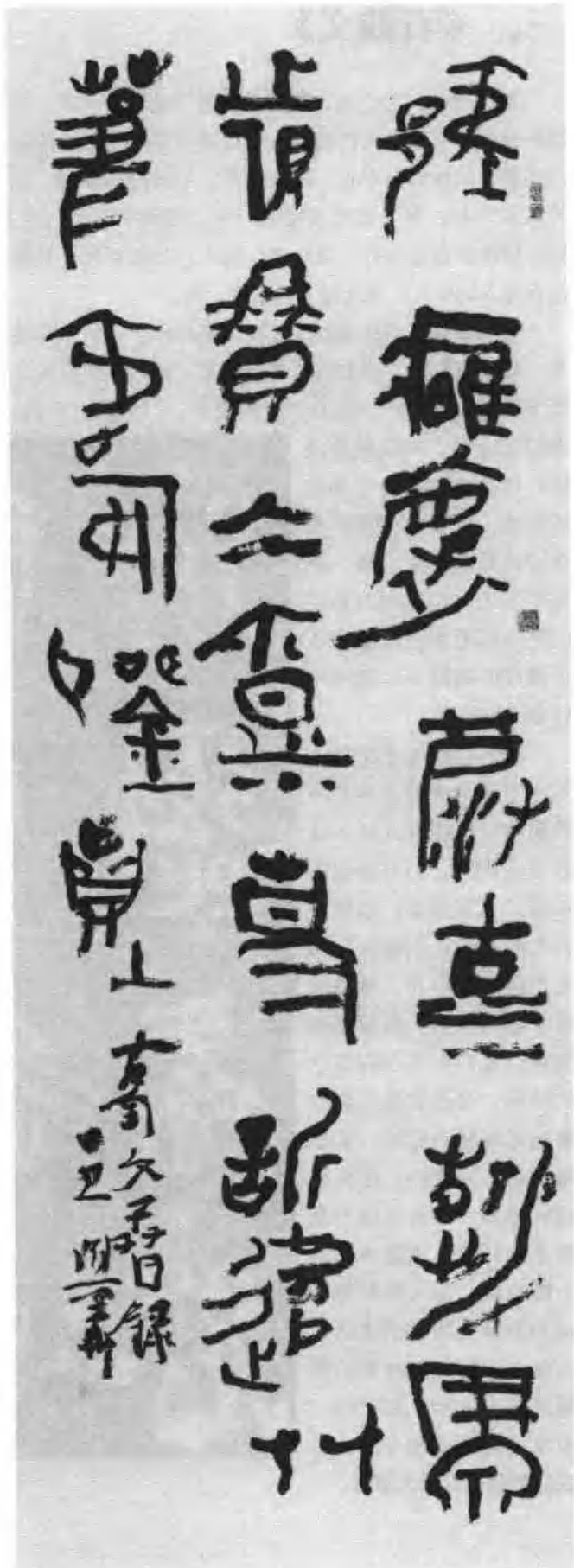
《古陶文彙录》是一本字书，点画结



体经过描摹，总有些走样，因此我在临摹时不想亦步亦趋，结合平时所接触的陶文印象，线条上力求苍厚舒展，跌宕恣肆，结体上方圆结合，左右倾侧，大小参差，追求松灵奇逸的感觉。另外章法的疏密虚实和左右挪移完全根据字形笔势重新处理。

陶文的特征为厚重，借用金、木、水、火、土的“五行”之说来分析，它属于“土”，土性疲软，“五行相生”说认为“火生土”，火能助土，写陶文应当强调“火”的雄肆奔放。但是“火”一过头，又会失之浮躁，因此，用笔要尽量沉稳一些，线条不宜太干、太枯、太破碎。

图一 古陶文写意







### 三、《石鼓文》

清代碑学兴起之后，篆书重新被书法家所关注，写的人很多，风格面貌也各不相同，概括起来，可以分为两类。一类沿着李斯与李阳冰的路子进一步发展，线条粗细一致，圆润秀劲，结体匀称平正，清朗端严，写得冷静理智，强调装饰性，如王澐、钱坫、孙星衍等人的作品；另一类反其道而行之，强调书写性，注重用笔的轻重快慢、点画的粗细长短，结体的参差不齐，风格变化较大，如邓石如、吴熙载、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹、齐白石等人的作品。我比较喜欢后面一类。

《石鼓文》的线条首尾等粗，圆融畅达，结体尽量将点画安排在字形四周，既宽博恢宏，又平衡安稳。历史上学《石鼓文》最杰出的是吴昌硕，他曾说：“余好临《石鼓》，数十载从事于此，一日有一日的境界。”他临《石鼓文》，用笔有轻重快慢，点画的两端起迄分明，中段婉转流畅，结体变左右齐平为左低右高，章法上的横向组合因此显出参差之势，避免了因工整匀称而容易产生的呆板毛病，风格在不失浑厚的前提下，别有一种灵动和道媚。

我的临作写于去年，不知不觉中流露出吴昌硕的影响，也许有人认为这是不应该的，而我却觉得不错。《石鼓文》虽然有自己的本色，但是作为历史上的一种存在，风格面貌不断地被后人所解读和阐释，我们今天在临摹它的时候，必然会受到这些解读和阐释的影响，要想排除是不可能的，而且也没有必要，因为克隆不是临摹的目的，创造才是无上的追求，后人的种种解读和阐释为我们描述临摹对象在不同历史时期的发展情况，指示了如何进一步发展的可能和方向，对我们的创作有很大意义。



《石鼓文》