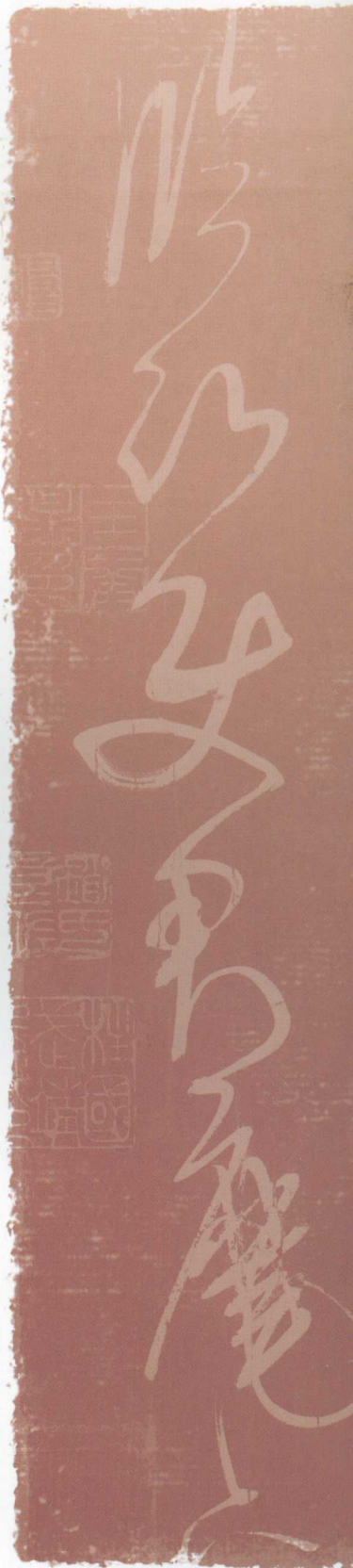


从临摹到创作·米芾

■ 王学良 著 ■ 上海书画出版社



南宮天機筆如



帶篋中
懷素帖如

方長安
五至
氏二
楊

从临摹到创作·米芾

■ 王学良 / 著

■ 上海书画出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

从临摹到创作·米芾 / 王学良著. —上海: 上海书画出版社, 2008.1

ISBN 978-7-80725-177-4

I. 从... II. 王... III. 米芾 (1051~1107)—书法—艺术评论 IV.J292.11

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第187631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 郭晓霞

从临摹到创作·米芾

王学良 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

电话: 021-61229008

网址: www.duoyunxuan.com

上海市印刷十厂有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/16

印张: 5 印数: 1-5,000

2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-177-4

定价: 12.00 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，同时更加追求“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，更关注在不同时代里，后人如何对它们于不同层面上的理解、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 引言 /1

二 书法的层次 /6

(一) 技法 /6

(二) 意蕴 /7

(三) 图式 /9

三 “由上而下”的临摹 /13

(一) 精准地把握前贤图式 /13

(二) 转益多师的心悟 /17

四 学用互化的创作 /31

(一) 前贤图式的运用 /31

(二) 集古字 /38

(三) 自化 /40

五 对后世的影响 /54

(一) 图式的全面接受 / 54

(二) 遗貌取神的意会 / 59

(三) 更上层楼的推进 / 63

(四) 驿站稍驻式的取法 / 66

六 结语 /73

一 引言

中国书法相比于其他视觉艺术，有个显著的特点，那就是它最基础的学习途径——临摹，几乎是唯一的学习手段。正由于这个特点，当我们在临摹了一个阶段后要转入书法创作时，就不能像西洋绘画那样可以借助写生转入创作，因此从临摹到创作的转换就成了每个研习书法的人都要解决的重要问题。中国书法史上每一个成功的名家，都有其独特的转换手段。本书以宋代的米芾为例，通过分析他的作品、艺术观点以及后人的评述来研究米芾是如何完成从临摹到创作这一转换的。



图1 米芾画像

米芾 (1051—1108)，初名黻，四十一岁后改名芾，字元章，别署鹿门居士、襄阳漫仕、海岳外史等，原籍太原，迁居襄阳（今湖北襄樊），定居润州（今江苏镇江），人称“米南宫”。宣和年间，因书画方面成就得蔡京推荐，召为书画学博士。（图1）

米芾的官虽然不大，但也起起落落，几经坎坷。在他年轻时，因他母亲阎氏曾为神宗皇帝乳母，故宋神宗便立法让米芾入仕，出任秘书省校书郎，直至雍丘县令。这段时间，米南宫的仕途尚属顺利。可米芾因母而得官，也因他母亲实际上只能算皇宫里的下人而备受朝廷大臣的苛责，出身问题在米芾的中晚年直接导致了他仕途的颠簸。在他被宋徽宗任命为礼部员外郎时，即遭其

他大臣的弹劾，很快被逐出他用。再加上当时官场新党与旧党斗争异常激烈，无论哪一派得势，另一派必遭贬谪。米芾因官位卑下，无力参与他们的政治斗争，结果当然是两派都不会重用他，反而因同新旧两党中的重要人物的交往而略涉牵连。

米芾很聪明，尽管官运是掌握在别人手上的，他没法把握，但舆论的导向可得自己作主。他经常用一些奇异的行为来引人注意，用现在的话来说，他是传闻不断，典型的明星效应。据《宋史》卷四百四十四《文苑六·米芾传》载：“（米芾）冠服效唐人，风神萧散，音吐清畅，所至人聚视之。而好洁成癖，至不与人同巾器。所为譎异，时有可传笑者。”更有甚者，宋徽宗请米芾写字，把自己的文具给他用，米芾写着写着就看上了宋徽宗的端砚。完事后，米芾抱着那个砚台不放：“这个砚台被我用过了，哪还配让皇上您用啊，您换一个得了。”皇帝一听忍不住笑了，这不是敲竹杠么？没法，就把砚台送他了。米芾乐得手舞足蹈，抱着砚台就往外跑，砚台里的墨汁都洒到衣服上了，他也不在乎。皇帝回头对旁边的蔡京说：“这家伙名不虚传啊。”蔡京只能苦笑：“米芾这样的人，没有就乏味，再多一个也让人受不了。”至于米芾拜石称兄的逸闻更是广为世人熟知，这里不再赘述。总之，米芾用这种异于常人的行为时时吸引别人的眼球，上至皇帝，下至百姓，人人都知道有这么个“米颠”，宣传功夫绝对一流。这种性情也决定了米芾在艺术上表现出摆脱羁束的叛逆精神和惊世骇俗、出人意料的强烈个性。

除了插科打诨、装疯卖傻外，米芾还有一个手段就是利用书画广交朋友。在他的朋友当中，有旧党的苏轼、黄庭坚、王诜、李之仪、刘季孙等，也有新党的林希、沈括、谢景温、曾肇等人。他还与当时的奸相章惇、蔡京交情不薄。这些人中，苏轼、黄庭坚、蔡京这三位是当时享有盛誉的大书家。（图2、图3）有一种说法说“苏、黄、米、蔡”中的蔡襄（图4）本应是蔡京（图5），因后者是奸人而易之，可见蔡京的书艺当属一流水准。写字的人碰到一起，不谈书法几乎是不可能的。相传有一次米芾约苏轼相见，他在一张桌上准备好酒菜，在另一张桌上则铺满了纸，等苏轼一到，两人饮酒聊天，一通神侃。酒足饭饱之后，他们开始在纸上写字，直至把纸写完，然后相互交换。类似的聚会对于米芾来说想必不会少，这种高手间的交流，对各自书艺的促进影响巨大。再加上米芾其他的朋友也大都为书画界的行家里手，有些还是大收藏家如王诜、沈括等，米芾在同他们的来往中看到了许多古人的名作，开阔了眼界，增加了艺术的修养。同时，米芾也因与这些名流的交往而身价倍增。其实，如果我们留意一下书

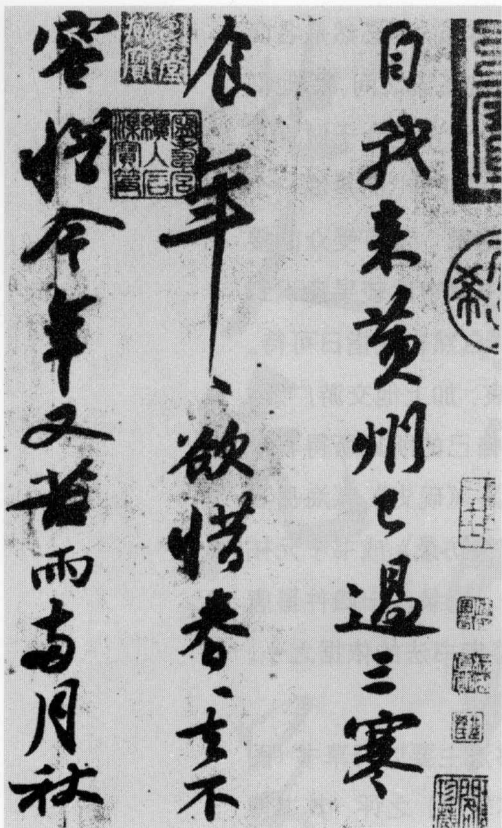


图2 苏轼《黄州寒食诗帖》

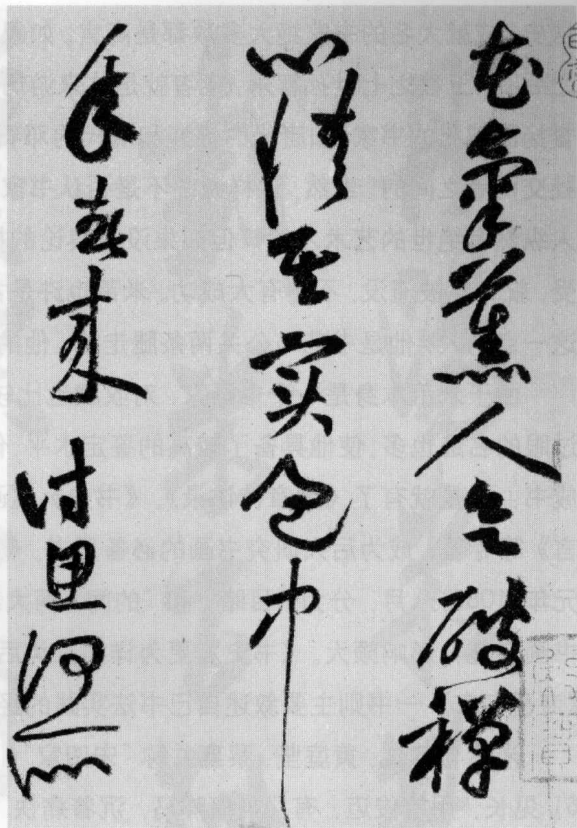


图3 黄庭坚《花气熏人帖》

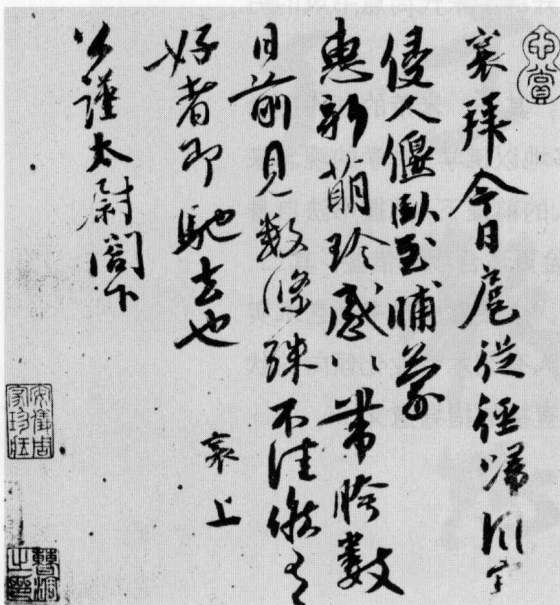


图4 蔡襄《鹿从帖》

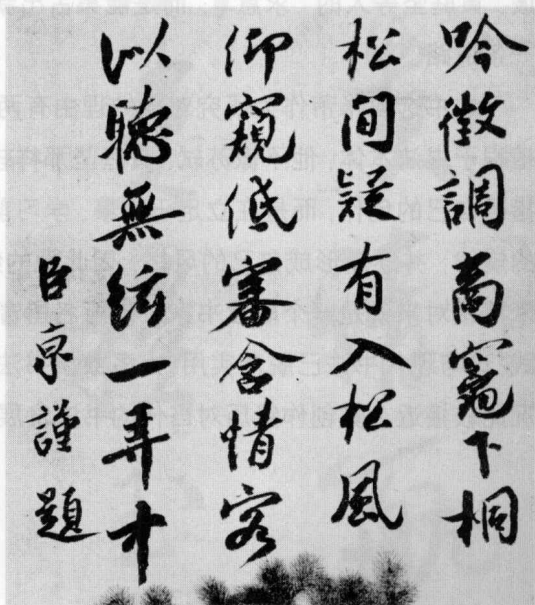


图5 蔡京《题听琴图诗》

法史，成就大名的书家绝大多数都是高官。如果不是官员，则必然是名门之后，如王羲之七世孙智永，或者就是往来游历于高官名流之间，受他们誉扬而成名的书家，如唐代的怀素和清代的邓石如等。米芾是介于做官与社交两者之间的。当然，这样说并不是否认书家的艺术成就，而是说一个人纵然有绝世的艺术才能，但如果没有舆论的推波助澜，没有受众的接受，就可能被淹没，不会有大成功。米芾也许是古代书家中比较早意识到这一点的人，他是书艺与公关两条腿走路，他的成功自然也就指日可待。

由于米芾本身是一个书画家，对收藏也比较热衷，加上他交友广泛，过眼的名迹也多，使他具备了较高的鉴定水平，他把自己的所见所得著录成书，于是就有了《宝章待访录》、《书史》、《画史》、《砚史》、《海岳名言》等专著，成为后人研究书画的必备用书。《宝章待访录》成书于元祐元年(1086)八月，分为“目睹”和“的闻”两大部分，记录八十四件晋唐书画名迹，影响颇大。《书史》更为详实，为后世鉴定书法的依据之一。《海岳名言》一书则主要叙述自己书法实践的经验心得。

米芾与苏轼、黄庭坚、蔡襄并称“宋四家”。其书法主要以行草书(图6)见长，用笔俊迈，有“风樯阵马、沉着痛快”(苏轼语)之评，其书博采众长，自成一格，对后世书法影响极大。米芾的艺术道路又不同于苏东坡、黄庭坚等人的“求意”，而是能集古出新，开辟了宋代尚意书风的另一条道路。

本书选取米芾作为研究对象的理由有两条：其一，米芾的创作理念植根于书法本体，他不像苏轼、黄庭坚那样较多地以佛学、文学的观念来指导自己的创作，而是在立足于临摹、学习前人的前提下，把握书法自身的规律，并逐渐形成自己的风格，因此他的经验更适合我们借鉴。其二，米芾相对来说是一个职业书家，他能名留青史，主要靠的是书画艺术实践，这与现代书法已脱离实用，大多数搞书法的人有艺术专业化倾向的状况比较接近，其创作经历对当代的书法发展有直接的指导意义。

丹陽米甚貴請瓶
載米百斛未授玉
筆架如月一報也
他人先

图6 米芾《丹阳帖》

二 书法的层次

在正式分析米芾的书法临摹前，我们先要对书法作品的结构层次作一些简单的解析，因为临摹和创作的切入点是不一样的，否则临摹和创作也就不存在转换关系了。

书法的层次简单地说可以分为三个层面：技法、意蕴、图式。

（一）技法

技法是书法中最基础的层面，它主要是指笔法、结体和章法。这三个方面都是书法中可以看得见、摸得着的实在的东西，从表面来看它们较易把握。比如说笔法——使用毛笔的方法，它以提、按、顿、挫、转、折等各种运笔技巧来写出形态各异的点画。一个书写熟练的人，可以做到毛笔的每一个动作对应一个形态，就写字而言，仅此足矣。可在书法中，仅有这些熟练的运笔技巧是远远不够的，它还要求用适当的动作写出适当的点画。虞世南（图1）在《笔髓论》中说：

夫未解书意者，一点一画皆求象本，乃转自取拙，岂成书邪！太缓而无筋，太急而无骨。横毫侧管则钝慢而肉多，竖管直锋则干枯而露骨。终其悟也，粗而能锐，细而能壮，长者不为有余，短者不为不足。

要达到这种境界，心手的配合与对点画的理解已融为一体，因此书法里的笔法，已暗含着审美的要求。故虞世南说：“机巧必须心悟，不可以目取也。”显然，它的习得是需要一番由表及里、不断摸索的体悟过程的。书法史上的大师们通过反复实践而摸索出了很多行之有效的运笔方法和点画技巧，通过对这些笔法的研习，可以让我们直接进入到了书法的传统笔法语汇之中，从而避免因生造笔法而脱离传统与审美，因

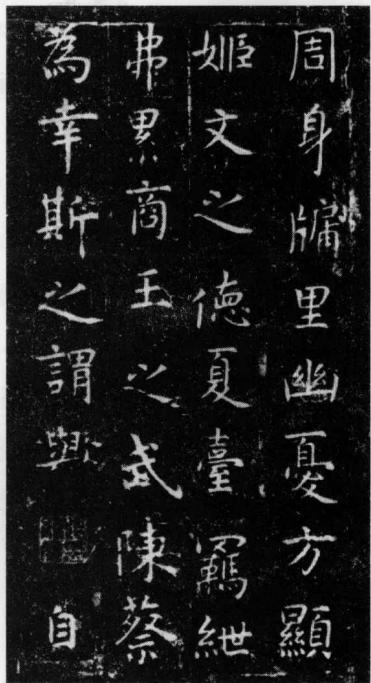


图1 虞世南《孔子庙堂碑》

此我们可以这样说，这个层面的笔法是包含传承的意义在内的。

至于结体和章法，主要体现了书法的空间关系。它要求我们在不违背汉字识辨的前提下通过对点画的平面空间安排，创造出精妙的黑白关系和空间造型。同样的，先贤们也为我们留下了诸多独具匠心的佳构，让后人激赏不已，在这些“应时相传”的造型背后同样蕴藏着一些大家都要遵守的规律或手法，比如疏密、主次、敬侧等。这种空间关系也是从人们的审美习惯中逐渐总结提炼出来的，因此，技法层面的结构和章法同样是具有传承意义在内的。如果一个书家置这些基本规律不顾而独创一套全新的空间关系，恐怕是很难让人接受和理解的。

这里，我们来简析一下技法传统是怎样形成的。传统是个集合，它是由每个书写者在书写中当下构成的，在众多的这些构成中，后人根据审美的需要进行选择，并形成大致共识（约定俗成）。也就是说传统有两个方面：一是它可不断被扩充，因为它是从众多作品中被挑选出来的，每一件新作品都能成为候选者；二是决定权在后人手中，当然，随着时间的推移，后人能决定的东西会越来越少，因为传统的内涵逐渐明晰，它的覆盖面也就越确定，而且后人心理定势（审美习惯）越来越稳定，也不愿加入新的内容。

基础技法的习得主要依赖于学习传统，而技法传统又是由众多的前人遗迹（包括拓本）所承载，因此学习技法的最佳途径就是直接临写字帖。字帖的选择一般以口碑较好的范本为宜，这样可以直接进入审美主流，并且获得技巧程度较高的训练。由于技法传统是一个集体构成，那么固守一家显然会有所偏颇，会带来视野上的狭窄，进而造成今后发展的空间有限。

（二）意蕴

意蕴是指书法作品给人的审美感受。意蕴层次是建立在技法层次之上的，它只可意会，不可言传。要进入这个层面，需要我们有相当的艺术修养和技法基础。由于意蕴层次在于感受，因此它的主观性较强，对同一件作品，每个人的解读可能都不一样。换句话说，由于作者和读者在技法和艺术修养上存在诸多差异，造成读者在理解作品的意蕴时存在很多的空

白点,有较多的想象空间,这就使后人在学习前人书迹时可以有较大的发挥余地。就拿传世的数件《兰亭序》临本和摹本来说,不管是褚遂良摹本(图2)还是虞世南临本(图3),其位置、长短、大小基本相同,但其风神、工拙、刚柔却无有同者,这主要是因为大小、位置等是技法层面的内容,它们有迹可循,容易与原作接近,而风神、工拙、刚柔却只能依赖主观感受,故各人各异,不易雷同。

由于意蕴的存在,使得书法能脱离写字的层面而成为艺术。否则,只要是用毛笔书写并具有相当的技法都可以成为书法了。而且要强调的是,这种意蕴追求还必须是一种有意识的追求,也许它的表现是无意识的,如苏轼曾说“书无意于佳乃佳”,此“无意”只有建筑在“有意”之上才具备意义。王僧虔说书法“神采为上,形质次之”,实乃道破天机之语,在那些被后人公认的书法家的艺术实践中,意蕴从来都是一个重中之重,只不过有些人在理论上说出来,另一些人则在实践中表达出来。

同样的,在创作时由于每个人的具体情况不同,意蕴的追求也存在着明显的分野,其结果也就丰富多彩。这种差异使得书家在创作中有了较多的自由,并使个人的风格成为可

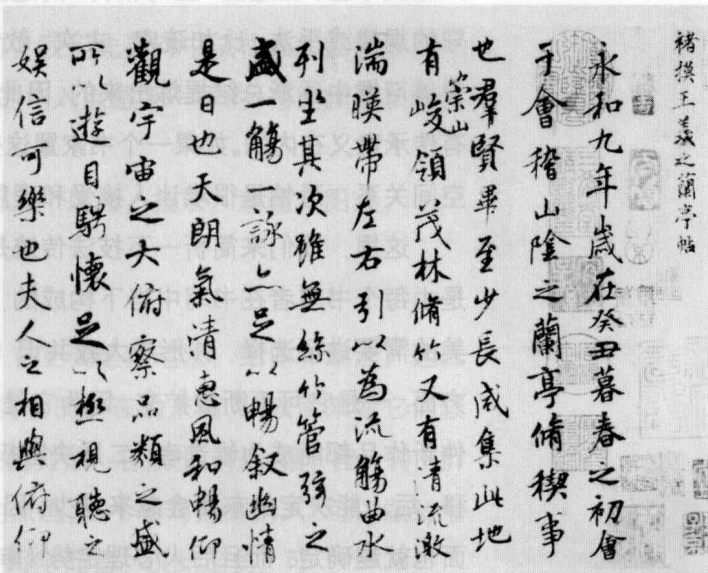


图2 褚遂良摹本《兰亭序》



图3 虞世南临本《兰亭序》

能,如果说一个书家在掌握了很好的书法技能,同时又在意蕴的表达上具备了自己的取向,那么他个人的书法图式也将形成。

(三) 图式

图式在这里是指体现技法和意蕴的一种个人模式,它是一种框架,它使技法和意蕴在这个框架里凸现出个人审美取向,是书法中最高也是最表面的层面。图式在大多数的著述中被称为“风格”。其实,风格这个词的含义不甚清晰,它往往与作品的意蕴相混淆,而忽视了作品的整体构架,故本书采用“图式”这个概念。

既然图式是个人模式,那么它毫无疑问地极具个人意向性,这种意向性同时存在于技法和意蕴中。在图式这个层面,技法已不等同于技法层面的那个技法,它不是单纯的技法,而是有目的地表述自己独特的意蕴的特殊技法,其特殊性就在于有一些特殊的区别于他人的笔法、点画、结体和章法,它处处彰显自己的意向,使之具有明显的个人标志。比如米芾的“刷”字,行笔迅疾跳跃却不乏沉着;苏轼的“画”字,行笔沉着稳健,不时透露出一丝机敏;黄庭坚的“描”字,行笔缓而不滞如行舟荡桨,起伏多变。三人的字放在一起,形成鲜明的对比(图4)。

同时,在图式层面中的技法还有一个特性,随着时间的推移和个人审美意向的调整,技法会随时出现变化,甚至发生巨变。比如我们把米芾晚期的作品《紫金研帖》(图5)与其早期的《蜀素帖》(图6)放在一起比较,两者不同处是十分明显的。



图4 米芾、苏轼、黄庭坚书法比较

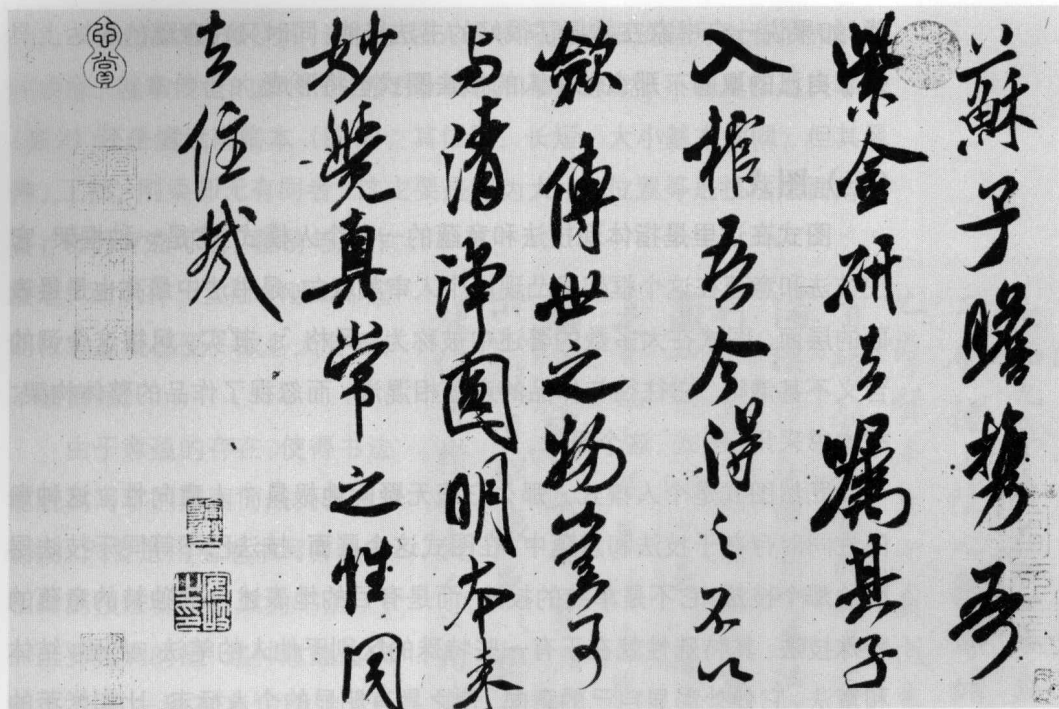


图5 米芾《紫金研帖》

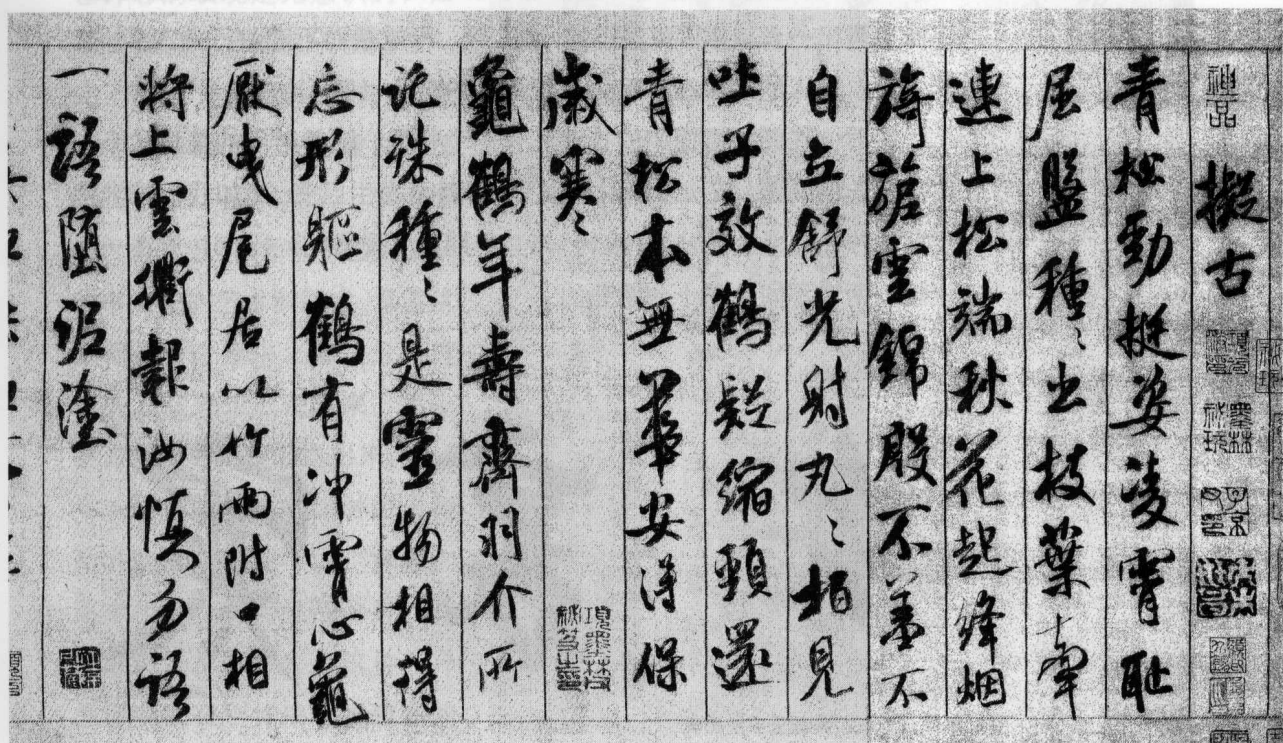


图6 米芾《蜀素帖》

至于图式层面的意蕴同样是以个人意向为出发点的，它通过个人的技法来构建作品的意蕴，这个意蕴同样是烙上了个人的印记。比如王献之的作品（图7）与米芾的作品（图8），都属于神骏超迈、潇洒飘逸的意境，可两人的表现方式却有很大的区别，造成这种区别的就是他们两人的图式不同。因此，在意蕴层面上，王献之和米芾是同一类型，可在图式层面上，他们却又相互独立，各自为政，谁也不能替代谁。

实际上，个人图式的确立，相对于个人来说，是很容易达到的，可这种图式能否为别人所接受，甚至进而成为传统的一部分，则主要取决于

它最下面的层次——技法。为什么这么说呢？因为书法中的上两个层面都需要由技法来保证，而基础技法本身就要求有传承，故基础技法的程度高低直接决定了个人图式融入传统的程度，以及它对传统的贡献程度，进而也决定了个人图式在传统中的地位，以及他人对个人图式的认可程度。那么，是否可以认为在书法图式中，基础技法是最重要的呢？答案是否定的。前面我们已提到过，由于意蕴的存在，才使书法与写字有了本质的区别。书法要表现的是意蕴，故古人有“神采为上，形质次之”的说法，只有技法，没有意蕴，充其量是个写字匠，技法的价值主要是体现在意蕴的表现中，因此技法和意蕴是互为表里和因果的，它们在个人图式中的地位是同等的，只是在获得别人的最终认可时，基础技法才从后台走出来接受检验。

在对书法的层次有了一定了解后，我们来看一下临摹和创作的切入点：临摹是由书法作品的表面形式（图式）入手，逐渐向下挖掘，而创作则是由基础技法向意蕴和图式进发，二者的切入点从表面来看完全不同，可实际上由先临摹后创作的次序来看，二者正好完成一个由上而下，然后由下而上的循环，即临摹是为了切入传统，而创作则是在传统

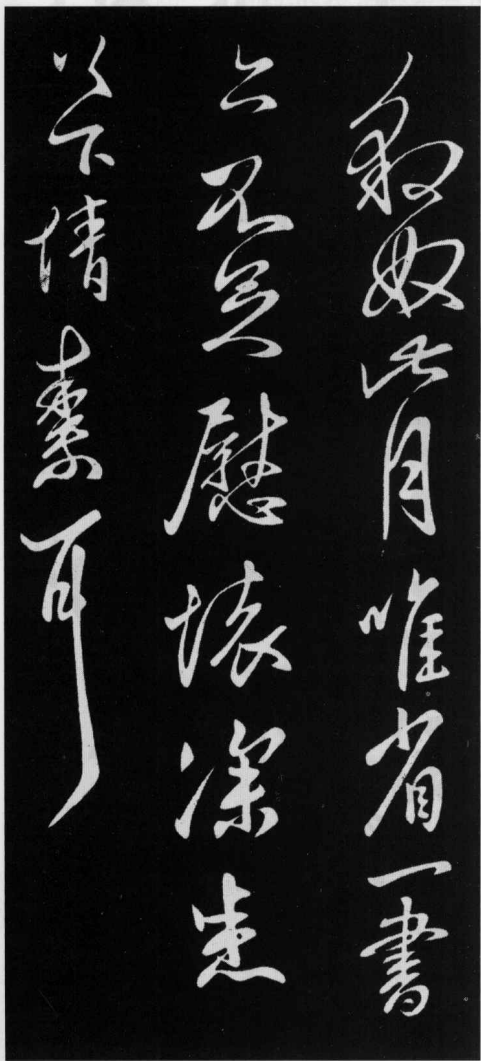


图7 王献之《约奴帖》

的基础上重新建构，最终建立自己的图式。明白这个道理后，我们就可以考察米芾的临摹和创作了。

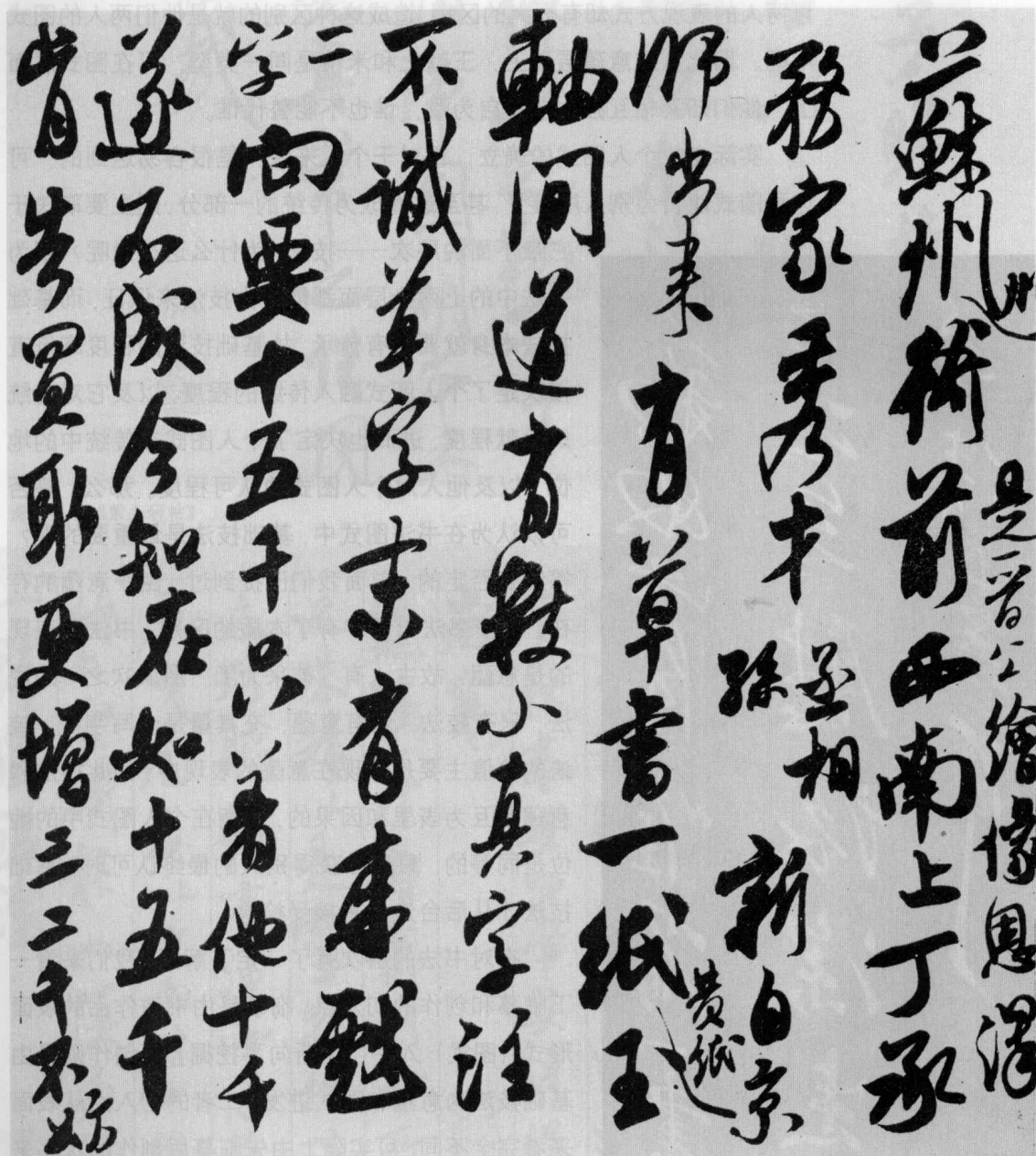


图8 米芾《来戏帖》