

沃兴华书法论著集

从创作到临摹

(修订本)

沃兴华 著



上海古籍出版社



沃兴华书法论著集

从创作到临摹

(修订本)

沃兴华 著

上海古籍出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

从创作到临摹 / 沃兴华著. —修订本. —上海:
上海古籍出版社, 2020.5
(沃兴华书法论著集)
ISBN 978-7-5325-9571-6

I. ①从… II. ①沃… III. ①汉字—书法—文集
IV. ①J292.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2020) 第 060162 号

沃兴华书法论著集

从创作到临摹 (修订本)

沃兴华 著

上海古籍出版社出版发行

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.co

上海展强印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 15.5 插页 3 字数 387,000

2020 年 5 月第 1 版 2020 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—3,300

ISBN 978-7-5325-9571-6

J · 627 定价: 58.00 元

如有质量问题, 请与承印公司联系

电话: 021-66366565

修订本前言

学习书法已经五十多年，一直非常重视临摹。

1998年，我将自己的临摹作品和临摹体会综合起来，出版了《从临摹到创作》一书，大受欢迎，不断有读者写信和打电话来，与我讨论相关问题。

十年之后的2007年，我又出版了《从创作到临摹》一书，同样大受欢迎，不仅一印再印，而且到外地去讲学时，经常有学生拿着盗版书来要求签名。

2018年又过去了十年，自己觉得无论临摹观念还是临摹作品都上了一个层次，再看旧作，处处有遗憾，于是仍然以《从创作到临摹》为名，作了一次重大修订。一方面替换掉百分之九十的临摹作品，另一方面增加《临摹漫谈》一文，全面介绍我的临摹经历、临摹观念和临摹方法，使全书面貌焕然一新。

我在书法临摹上，受董其昌影响最大，他的临书宗旨是“谢朝花于已披，启夕秀于未振”，主张不留连已经掌握的各种表现形式，大力开发传统中还未被揭示的奇异和神秘。我把这句话作为座右铭，鞭策自己不断地转益多师，在旁搜远绍的临摹中，去发现，去发明，去创造。今天改完此书，想起“思翁八十始学柳”，真觉得艺无止境，学无止境，自己还要继续努力。

沃兴华

2019.5.17

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；另一种跟着灵魂的寻觅走，听从创作时遇到的种种困惑，上穷碧落，下及黄泉，敢问路在何方？我属于后一种。因此，我的临摹不会因为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，只有谦恭与敬畏，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，在刹那间完成的个人与社会、历史与现实的交融。书法传统就是我们对历史的能动选择，它因创新的需要而被重视、解读和阐释。书法临摹就是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中剥离出来，通过处理，变为自己的风格语言。

基于这种认识，我的临摹范围很广，从名家书法到民间书法，到古往今来的一切文字遗存，“道之所存，师之所存”。我的临摹方法也非常自由，不为成见和旧识所束缚，“写汝离披，由我自在”。

对于我的临摹作品，有人说好，认为提供了解读传统的新视角和新方法。有人说不好，认为过分随心所欲，歪曲和损害了传统书法的形象。还有一些人不理解我为什么要取法于下，临摹不登大雅之堂的民间书法。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，这些年在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，只是非直接地，通过与人的应答往来产生意义。”今天，我整理近年的临摹作品，记下对原作风格的理解和临摹感受，以《从创作到临摹》为名出版发行，衷心期望能与读者进一步将这样的“应答往来”继续发展下去。

沃兴华

2006.7.25

目 录

修订本前言	1
前 言	1
临摹漫谈	1
作品解读	23
一 金文	25
二 陶文	33
三 《石鼓文》	35
四 《石门颂》《杨淮表记》	37
五 《西狭颂》《郾阁颂》	40
六 《礼器碑》《夏承碑》《曹全碑》	43
七 《张迁碑》《鲜于璜碑》	47
八 隶书	50
九 章草	56
十 砖文	58
十一 《石门铭》	64
十二 《广武将军碑》	66
十三 《好大王碑》	68
十四 《嵩高灵庙碑》	70
十五 四山摩崖	72
十六 铁山摩崖《石颂》	74
十七 《泰山金刚经》	76
十八 《吊比干文》	79
十九 造像记	81
二十 南北刻石	88
二十一 王羲之一系	91
二十二 《曹植碑》等	99

二十三	褚遂良《雁塔圣教序》	102
二十四	怀素《自叙帖》	104
二十五	颜真卿楷行书	110
二十六	柳公权行书	119
二十七	蔡襄行书	121
二十八	黄庭坚行草书	124
二十九	米芾行草书	128
三十	赵孟頫、鲜于枢楷行书	135
三十一	杨维桢《真镜庵募缘疏》	139
三十二	陈淳行草书	142
三十三	徐渭行草书	145
三十四	祝允明草书	150
三十五	王宠行草书	154
三十六	董其昌行草书	157
三十七	张瑞图行草书	164
三十八	傅山行草书	166
三十九	王铎行草书	168
四十	赵之谦《梅花庵诗屏》	176
四十一	弘一、良宽书法	178
四十二	沈曾植行草书	184
四十三	齐白石行书	190
四十四	徐生翁行书	193
四十五	谢无量行书	197
四十六	陈独秀行草书	201
四十七	赵冷月行书	209
四十八	敦煌遗书	214
四十九	《燃灯号》	232
五十	敦煌小楷	236

临摹漫谈

2008年，应中国书法院之邀，作了一个星期的讲座，题目是：“传统、临摹、创作”。这里发表的只是其中的“临摹”部分。因为内容广泛，既有实践经验，又有理论思考，没有一个明确的主题，所以取名为“临摹漫谈”。

接下来的几堂课想跟大家讲讲临摹。1966年，我读小学四年级，“文化大革命”开始了，学校停课，在家无所事事，就开始学习书法，确切讲是练字，只是想把字写得端正漂亮一些而已。没有想到会一直坚持到今天，仔细算一下，五十多年了，半个世纪！现在我头发斑白，两眼昏眊，但是心态还很年青，思想还很活跃，看看周围，许多人年纪没有我大，学龄没有我长，书法状态却已经老态龙钟了，这是什么原因呢？我觉得主要是临摹。在临摹上，我颇受董其昌的影响。董其昌谈临摹，有几句话我感触很深。他讲自己学习了几十年书法，二王以来的历代名家，一个个临摹下来，感觉就像飘荡在茫茫大海上，随波逐浪，有一种迷茫，但是迷茫中抱着坚定的信念，那就是“谢朝花于已披，启夕秀于未振，此余书旨也”，告别已经开放过的“朝花”，不作长久留恋，追寻没有开放的“夕秀”，探索未知的神秘。我觉得自己这几十年的学书过程也是这样，心情也是这样，宗旨也是这样。在浩渺的传统中，广综博览，兼收并蓄，无论名家书法还是民间书法，无论碑学还是帖学，无论当代的还是古代的，只要喜欢，有感觉，都会把它们当作学习对象，心慕手追。不断吐故纳新，又不断推陈出新，虽然有时自己也很茫然，不知道这种无休止的漫游是好是坏，但是始终认为，既成的让它过去，重复没有意义，要面向未来，不断地有所发现，有所创造，有所前进，让生命走出一个充实而又光辉的过程。

现在回想这五十多年的临摹学习，大体经历了两个阶段：从临摹到创作，然后又从创作到临摹。今天的讲课，本来因为时间有限，想以“临摹的进境”为题，专门谈谈在这两个阶段中的临摹对象和临摹方法。但是昨天听教学部董玮先生说，大家的临摹还存在不少问题，尤其是不够专心，比较浮躁等等，因此只好在计划之外，再增加一部分内容，先谈谈自己的临摹经历和体会，给大家一点参考。

一、临摹的经历和体会

这部分内容是临时想到的，没有准备，说不出什么高深的理论，只能以实践经验为主，介绍自己是怎样一步步走过来的。主要讲三个方面，一是经历，二是临摹的四种对象，三是临摹的两种方法，都很简略。目的是想强调学习书法一定要有敬畏的心态，不要马马虎虎，一定要有长远规划，不要急于求成。

1. 经历

我刚学习书法时，古人的字帖作为“四旧”不是被烧掉，就是被藏起来了，书店没有卖，图书馆不出借，没有模仿对象，这让人很苦恼。然而，当时大字报铺天盖地，大批判专栏一条街连着一一条街，都是用毛笔抄写的，其中不乏高手。于是就以大字报为字帖，熟看强记，回家默写背临。就这样，到进中学时，每个班级都要出大批判专栏，我在同学中字算写得最好的，就当仁不让地成了抄手，而且特别卖力，一堵墙，从画到写全包了。

当时学校里有一个老师，叫周谕谷，字写得非常好，但周老师不教我们班，没有机会请教。

有一天,听说周老师在办公室练字,我跑去看了,毕恭毕敬地站着,他不讲一句话,我也不提一个问题,就是看他写,大概有两个多小时。一直下班,他把所有写的纸揉成一团,塞在废纸篓里,关门走人。那天晚上,回忆他写字的状态,一点一画的表现,心里很激动,怎么也睡不着。起身跑到学校,翻墙进去,又从办公室的气窗口爬进去,把所有的字纸一张不留地席卷而归。

有了“字帖”,但不知道怎么临摹,没有人教,于是想当然地用清水照着纸上的笔画一遍遍地描摹,写了干,干了写,反反复复。直到有一天,周老师来找我。我很意外,后来才知道,有老师问他:“你怎么帮学生抄大批判专栏了?”他这才注意到我,知道我在偷偷学他的字,开始了解我,觉得可以造就,就主动来找我了。他告诉我的第一句话是,学他的字没有出息,一定要取法乎上。他拿出几本字帖让我挑,记得有欧阳询、颜真卿、柳公权和赵孟頫的楷书,我选择了颜真卿的《多宝塔》。当时的心情非常激动,用一句最贴切的比喻来说,叫做“久旱逢甘霖”,学习热情一下子蹿升起来。于是,一遍遍地临写《多宝塔》,一本字帖从四个角磨掉,到一张一张掉下来,最后到写烂掉。后来,周老师觉得楷书可以了,就叫我写行书,我还是喜欢颜真卿的,尤其是《祭侄稿》和《争座位帖》,但是周老师没有这两本字帖,只好想办法请人给我翻拍,拍出来的照片只有手掌这么大,上面有的字还不到小指甲的一半,模模糊糊的。然而,就是这两份照片成了我的至宝,朝临暮写,而且它小,携带方便,放在口袋里,随时可以拿出来看。看了写,写了看,逐渐养成我的临摹方法,平时看帖,看点画结体的共性,是内撇的还是外拓的,是方笔还是圆笔,是重笔势还是重体势等等,一般特征了然之后,临摹时无论写到哪个字,只要注意这个字的个性特征就行了,某一笔长了、短了,某一部分大了、小了,某一字连了、断了,这样就不会因为考虑因素太多而心急慌忙,顾此失彼,即使某一特征表现不到位,但是共性特征有了,八九不离十,大体还是像的。

我是1970年底跟周老师学书法的,两年多以后,1973年春,上海市举办书法展,全市征稿,我以颜体楷书毛主席词一首入选预展,又以颜体行书工农兵诗一首入选正式展览。这以后,我参加市里组织的一些书法活动,朋友多了,眼界宽了,学习热情更高了,进步也更快了。1975年,我被借调到上海书画出版社工作,主要创作行书字帖京剧样板戏《杜鹃山》唱词选段,空余时间就临摹颜真卿书法,“用志不分,乃凝于神”,写得还真有点像,社里的先生和同事开玩笑都称我“沃鲁公”。回忆当时的学习经历,取得如此成绩,其实就是靠两个字:专注。

我为什么能这么专注?细想起来,离不开那个时代,当时学校停课,没有东西可学,只能专注于书法,什么参考资料都没有,字帖只有屈指可数的几种,只能专注于颜真卿。我曾经想,如果当时兴趣爱好能自由选择的话,我会选书法吗?不会,肯定不会。如果有各种各样字帖能自由选择的话,我会选颜真卿吗?难说,也许会,也许不会。因此这种专注其实还是时代所“成全”的。

有些事情到底是坏是好?除了客观条件之外,还要考虑主观因素,很难说。比如那时候没有字帖,看起来是坏事,但是对初学者来说未必,当时的我就因此得到两个好处。第一,初学书法主要是手的提高,培养正确的书写习惯,而这需要盯着一本帖不断地重复训练。如果字帖多了,朝三暮四,见异思迁,一会儿碑,一会儿帖,一会儿内撇,一会儿外拓,什么都学一点,什么都不专精,结果肯定建立不起正确的书写习惯。第二,无师自通地理解了笔法。因为没有字帖,有时好不容易从同学那里借来一本,隔天就要还,没有办法,只好通宵熬夜把它双勾下来。现在谁都不会那么做了,你需要什么帖,去买,书店没有网上有,网上没有去复印,太容易了,唾手可得。但是,我在双勾的时候却发现这是一种很好的学习方法,特别适用于初

学者。我们平时看字帖，往往浮光掠影，差不多就过去了，临摹时更是匆匆忙忙地一瞥，比如写一竖，往往偏直偏正偏简单，全然不顾些微的左倾与右斜，不顾些微的粗细变化。格塞塔心理学讲，人们在观看一个图形的时候，都会往最简单的基本形方面靠拢，例如两条线相交，事实上有无限的可能，但一般都会把它看成一个不完整的三角形。面对时钟上的十点五十五分时，一般都会说十一点了。为什么？因为它差不多，那就尽量往简单的完形方面靠，好记忆好表达啊。这是普遍的视知觉，但是很要命，临摹不能深入的毛病主要就出在这一点上。然而，双勾的方法能够弥补这种视觉误差，可以把一横很微妙地表现出来，起笔、行笔、收笔，不用教的，就能知道起笔的时候重一点、粗一点，行笔的时候细一点、流畅一点，收笔的时候有一个按顿动作，按顿以后要带出笔势来，笔势要跟下面的笔画连接起来……这样不知不觉中就全部理解了笔法的奥妙。每一笔都这样双勾，印象极其深刻，到临摹的时候，自然流露于笔端，不会出现随意涂抹的信笔了，我就是由此认识和掌握笔法的。双勾看上去很笨，但是很有必要。这是一种功夫，现在人却忽略掉了，在座的有哪个人勾过一本字帖吗？我想没有，但是我有，而且有很多。以上例子都说明艰苦条件培养了正确的学习态度和学习方法，我真心地希望大家能在良好的学习条件下，保持虔诚和认真的心态，在临摹的时候，一定要进去，深入进去，不能马马虎虎，浮光掠影。

我的初学就是在一个老师和一本字帖下开始的，周老师对我帮助很大，他有两句话，是两个比喻，我印象很深，觉得是引导学生入门的好方法。

一个比喻讲，如果你想成为书法家，必须有自己的风格，而自己的风格不是现成的，是对各种传统法书的分解和再组合。就好比你需要绿色，但七原色里面没有现成的绿色。怎么办？唯一的办法就是去把黄颜色拿来，去把蓝颜色拿来，然后经过调和，得到你所想要的绿色。你在拿蓝和拿黄的时候必须老老实实，拿蓝不能嫌它太蓝，拿黄不能嫌它太黄，任何偷工减料，都会妨碍你得到纯粹的绿色。周老师特别强调初学时临摹态度要敬畏、虔诚，我遵照他的教诲，学颜真卿就是颜真卿，学米芾就是米芾，心无旁骛，专心致志，结果进步很快。

还有一个比喻讲，志存高远，学习既要有远大目标，又必须一步一步脚踏实地地去做，每一步所碰到的问题不同，解决的方法也不同，作为老师所能帮助的，就是在你走到哪一步的时候，告诉你下一步该怎么走。好比你要到“大世界”（当时上海最有名的娱乐场）去，我告诉你出这个校门，往左拐，往右拐，然后再右拐左拐……十几个拐下来，你根本记不住，因此我现在全部告诉你也没用，你只能自己去走，走到哪一步，我告诉你应该左拐还是右拐，然后你再走，我再告诉你左拐还是右拐。我给你讲的都是很具体，也很简单的，关键要你自己去走。这个走的过程很艰苦，会碰到各种各样的困难，谁也不能代替，只能靠自己去摸索，因此我学习很认真，他每讲一点，我马上去做，他怎么指引，我怎么走路，一步一步，踏踏实实地，迈过了初学阶段。

回顾那段时间，真是碰到了好老师，而且也赶上了那个时代，基本不上课，大家都没事，天天可以写字，天天可以跟老师在一起。现在哪有这么好的学习条件。我今年虽然到北京来了三次，但都是来去匆匆，面对参差不齐的一百个学生，不可能因材施教，有的放矢，只能上大课，只能在有限的几堂课里把我知道的这么多内容，传统、临摹、创作，一股脑儿地和盘托出，最后说一声“大世界”到了，你们自己去理解吧，自己去摸索吧。这种讲法有悖师训，但没办法，课堂教育只能这样。

以上是我初学书法时，在周老师指导下走过的启蒙经历。其实可讲的事情很多，为什么选择这些，特别强调虔诚和认真的态度，主要是针对大家在临摹时出现的一些问题有感而发，

真心希望大家在学习时要有敬畏的心情。在此,我引三段朱熹的话。朱熹论学主敬,他说:“敬有甚物,只是畏字相似……只收敛身心,整齐纯一,不恣地放纵,便是敬。”又说:“敬不是万事休置之谓,只是随事专一谨畏,不放逸耳。”又说:“敬只是常惺惺法,所谓静中有个觉处。”把这三段话中的关键词提取出来解释一下,第一是“敬”和“畏”,敬畏之心能使我们排除杂念,全神贯注地去领会法帖,感受它的每一个细节,以最快的速度趋近古人。第二是“收敛”,用经典《孟子》中的话来说,就是“学问之道无他,求其放心而已矣”。用老百姓的话来说,就是心不要狂野,不要好高骛远。第三是“纯一”,即主一和专一,不要朝三暮四,见异思迁。第四是“惺惺”,这是一种警醒与警觉的状态,即内心充满了渴望、诉求与期盼,四处去寻找,去发现,努力从各种蛛丝马迹中去得到启发,获取灵感。这种惺惺的状态就像打麻将,这个比喻似乎有点不伦不类,但确实如此。记得有一次,孩子看我一天到晚临摹,一本帖翻来覆去地写,就这么些字,觉得很枯燥,问我怎么会不感到厌烦。我说你知道打麻将吗?就这么些牌,因为它们有无数种组合,玩的人每一次摸牌都会念念有词地把手伸出去,然后郑重其事地把牌翻开来,那一刻或惊或喜,或恼或怒,什么样的感觉都有,千变万化,你叫他怎么能放手?一定会玩得昏天黑地,通宵达旦,乐此不疲而欲罢不能。临摹也是这样,每一笔下去就像摸牌,心里充满了诉求和期待,结果写出来的是好是坏,牵动着各种各样的情绪变化,同样是或惊或喜,或恼或怒,什么样的感觉都有,怎么会觉得枯燥呢?临摹有没有乐趣,有没有所得,关键在于写每一笔时内心有没有诉求,而这种诉求大约就是朱熹说的充满了警醒与警觉的“惺惺”状态。

2. 临摹的四种对象

我在启蒙阶段,临摹很专注,进步很快,两年以后,1973年就参加了上海市书法展,此后,仍然不断临摹,随着理解的深入,能力的提高,根据不同的追求,选择不同的临摹对象,大体来说有以下四种。

第一,取法于上。名家书法的点画、结体和章法都高度完美,整体关系和谐融洽,称誉当时,播芳后世,千百年来,人们不断地研究它们,从中总结出许多被大家所共同遵守的原则和规范,因此初学书法,必须取法于上,否则的话,在技术上没有规矩,不成方圆。在交流上,没有共同语言,无法引起共鸣。有一句话说,没有个性,谁愿意看?没有共性,谁看得懂?共性就来自名家书法的学习,来自对基本原则和规范的遵守。

第二,取法于众。1977年,我考进华东师大历史系,第二年又考取本校古文字学研究生。这段时间我以龚自珍诗句“从此不挥闲翰墨,男儿当注壁中书”自勉,很少写字。但学问与艺术是相通的,广泛的阅读和思考,提高了对书法的认识,包括对临摹的看法。首先,“取法于上,仅得其中”,那么想要得上该怎么办呢?文学史上一直有人在问,文必秦汉,秦汉宗谁?诗必盛唐,盛唐宗谁?书法界难道就不应当问,取法于上,上从何来?由此认识到,临摹光靠“取法于上”是不够的。其次,在研究古文字时,接触到大量甲骨文、金文、简牍、帛书和各种石刻作品,它们的风格千姿百态,清丽的,粗犷的,端庄的,豪放的……无所不有。它们的创作“发乎情”,但不“止乎礼”,无拘无束,信手信腕,奇思妙想,新理异态特多。面对它们,我感到书法不再是几尊俨然的偶像、几条僵化的法则,许多无法言说的意象都能从中找到相应的表现形式,处处洋溢着创造的可能。因此在临摹时,常常会发出“字竟然可以这样写”的感叹,激发起各种创作灵感。而且,它们中大部分作品的字体和书体都不成熟,有的融汇了篆书与分书,分书与楷书,隶书与行书,章草与今草,也有的结合了钟繇与王羲之,颜真卿与欧阳询,苏

轼与米芾……这种兼容性使临摹在不知不觉中打破壁垒，将平时所学的各种字体和各种书体融合起来了。基于这两种认识，我感到临摹不应当局限于名家书法，还应当兼顾民间书法。钱穆在《国学概论》中引用章学诚的话：“学于圣人，斯为贤人；学于贤人，斯为君子；学于众人，斯为圣人。”受此启发，我认为在“取法于上，仅得其中”之前，也应当加上一句“取法于众，方得为上”。

第三，取法于今。二十世纪八十年代，中国社会实行改革开放，各行各业都讲变法，讲创新，我开始关注当代书法。一方面受到赵冷月先生的影响，我每次去拜访，看到他常变常新的作品，看到他家里挂的对联是“八十九十，一往无前”，很受激励和感染；另一方面受到日本书法的影响，尤其是日本每年一次的“二十人展”，西川宁、青山杉雨、小坂奇石、殿村蓝田和古谷苍韵等，每个人都个性鲜明，无论清刚还是浑朴，跌宕还是端丽，都有一种共同的时代特征，即使是日比野五凤和宫本竹迳的假名书法，也疏密虚实，参差错落，强烈的视觉效果洋溢着现代文化的浪漫精神。临摹今人书法，提高了我的创作能力，作品中开始出现时代气息。由此反观传统，尤其是名家书法，觉得它们与现代生活的丰富性相比未免太单调，与现代精神的传奇性相比未免太怯懦，与现代文化的开放性相比未免太拘谨，并且认为：古往今来，任何开宗立派的大师作品都应当三七开，三分是永恒价值，指点画结体所达到的高度，七分是时代价值，指作品所反映的当时社会的审美观念。大师初现的时候，这两者都表现得尽善尽美，是全开的，但千百年之后，那三分永恒价值可以继续存在，而七分时代价值却因时代变迁、审美观念的变化而递减了。我们学习古代名家书法，光继承三分永恒价值是不够的，还必须补充七分时代价值，补充的办法就是向今人学习。“不薄今人爱古人”应当成为我们临摹的座右铭。

第四，取法于道。从取法于众到取法于今，临摹的范围更广了，古往今来，无所不包。这样的临摹开始时一定很杂，要想不杂，必须打通，而要打通，必须取法于道，只有道才能打通一切壁垒。有一次看章学诚的《文史通义》，在《原道》中看到了“取法于众”说的出处，发现他的阐述比我望文生义地理解为“众人”要深刻得多。他说：“圣人有所见，故不得不然；众人无所见，则不知其然而然。孰为近道？曰：不知其然而然，即道也。……圣人求道，道无可见，即众人之不知其然而然，圣人所藉以见道者也。……学于圣人，斯为贤人；学于贤人，斯为君子；学于众人，斯为圣人。”他所说的“众”，主要是指众人在不知其然而然中所体现出来的共同趋势，这种趋势就是道，就是取法对象。理解到这一点，我更加关注当代书法了，积极参与流行书风的组织活动，面对一种接一种的理论口号，一阵接一阵的流行风格，一茬接一茬的后起之秀，走马灯似的变化，深切感到在它们背后确实有一种道的力量在，它反映了书法艺术在新时代、新文化中的表现要求与愿望。而且，通过仔细研究和认真探讨，我发现这种共同趋势的表现特征是形式构成，即强调各种对比关系，强调对比关系的组合方式。形式构成的观念明确之后，我的临摹彻底打通了钟王颜柳、苏黄米蔡，帖学与碑学，名家书法与民间书法，传统书法与当代书法的各种壁垒，一视同仁地对待古往今来的各种文字遗存，只要道之所在，便是师之所存。临摹的方法也空前自由，不在乎原作的本来面貌，只强调情感与表现之间的契合，“写汝离披，由我自在”。

3. 临摹的两种方式

取法于上，取法于众，取法于今，取法于道，这是根据不同的临摹对象来分类的，而且反映了学习不同阶段和层次，如果转变一个角度，根据不同的临摹方法来分类，我觉得自己的临摹又可以归纳为两种类型：从临摹到创作和从创作到临摹。2006年，我在撰写《从创作到临

摹》一书时,曾就什么叫从临摹到创作,什么叫从创作到临摹,以及自己的学习是怎样从临摹到创作发展到从创作到临摹的,做过一番思考,现在逐录如下。

学习书法都是从临摹开始的,第一本帖一定要选好了,根据自己的爱好去选,爱好的东西才会有默契,才能引起共鸣,容易理解和接受。刚开始临摹时,一定要老老实实,以像为目标,点画像,结体像,章法像,像是一切。以后有了一定基础,再转益多师,去掌握各种各样的表现形式,去发现自己的内心诉求,进而去打通内心诉求与表现形式之间的关系,到这个时候,临摹就不必规规模拟了,写到七八成像的时候,不要勉强地去追求一模一样,因为那两三分不像的东西很可能是时代文化的反映,是潜意识的至爱,甚至是某种生理特征的表现,总之,都可能是我的个性、我的灵明,如果想克服它们,一定会遭到它们的顽强反抗,结果付出很大,收效甚微,而且即使做到所谓的惟妙惟肖,那也是失败,因为扼杀了自己,丧失了自我,还有什么艺术可言?齐白石说“似我者死”,董其昌说“转似转远”,越像越没有灵魂,越像越背离艺术的精神。因此我在临摹某种名家法书到七八成像的时候,都会进一步打开眼界,将它放到一个更大的传统范围中去比照着学习,以此来提高自己的分析、取舍和综合能力,以此来发现和表现自己的某种特质,正如郑板桥所说的:“十分学七要抛三,各有灵苗各自探。”

长期以来,我是这样想的,也是这样做的,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,久而久之,融会贯通之后,也会进入创作状态,形成一定的风格面貌,完成从临摹到创作的学习过程。

但是,这种风格面貌是跟着模糊的感觉走的,跟着临摹对象走的,没有明确的理想追求,“叫嚣乎东西,隳突乎南北”,看起来很自由,其实不踏实,感觉像一个流浪者。1995年底,我对自己的学书经历作过一番深刻的反省,写了一篇文章《我该怎么办?》。不满意这样的临摹和创作,感到艺术生命需要一个肯定的形式。于是开始看各种各样的书,研究书法艺术的发展历史,考虑我是谁、我从哪里来、我想到哪里去的问题。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,我逐渐产生了形式构成的创作观念,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,视线都会不自觉地按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。

明确创作理念之后,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上移地脚下挪,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。

根据创作理念去选择临摹对象,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,师之所存”。并且,临摹方法也空前自由,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。2002年出版的《民间书法研究》一书,特别强调创作观念对临摹实践的作用和意义,书中写道:“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。”

在这种创作理念的观照下,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”,此时则是“百家腾跃,终归环内”。这种时时有我、处处皆新的感觉让我莫名兴奋,常常会想起陈献章的一段话:“天地我立,万化我出,而宇宙在我矣。得此把柄入手,更有何事?往古来今,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。格致的行为由于辖属于一定的价值观,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和创作能力,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去寻找、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。

二、临摹的进境

我学习书法五十多年,经历很复杂,体会很丰富,上面所讲的都很简略,大家肯定不会满足,还想知道得更加具体一些,因此下面就按照原先的计划,讲三个具体的问题:怎样从临摹到创作?怎样从习气到风格?怎样从创作到临摹?这三个问题,大家在学习的过程中都会碰到,一定会感兴趣的。

1. 怎样从临摹到创作

不少同学临摹了许多字帖,而且临得很像,但是不知道怎样实现从临摹到创作的转换,写不出自己的风格,为此很苦恼。我理解这种苦恼,首先要对这些同学说:从临摹到创作是一个漫长的过程,需要慢慢来,不能着急。宋儒讲格物致知,程颐认为格物“须是今日格一件,明日又一件,积习既多,然后脱然自有贯通处”。朱熹认为:“必使学者即凡天下之物,莫不因其已知之理而益穷之,以求至乎其极。至于用力之久,而一旦豁然贯通焉,则众物之表里精粗无不到,而吾心之全体大用无不明矣。”他们都认为格物有一个积累的过程,积累到一定阶段,自然会产生飞跃,达到对普遍原理的认识。临摹也是这样,一本帖再一本帖地临,只要观念灵活、方法正确,自然会不断有所发现、有所贯通,最后明白自己要追求的到底是什么东西,笔底下自然会流出自己的风格。

那么什么叫观念灵活、方法正确呢?我想结合两个具体的问题来说,一是临摹对象的选择问题,二是像与不像的问题。下面一个一个来说。

a. 临摹对象的选择问题

积累不是无目的和无步骤的,不是看到啥临啥,脚踩西瓜皮,滑到哪里是哪里。积累首先要有一个基点或者说出发点,那就是第一本帖,一定要选好。什么叫好,就是符合自己的性情。如果你不知道自己的性情到底是什么,那就根据自己的爱好去选,不受旁人的影响,确实出于内心的喜爱。因为这种喜爱的原因是直觉到了字帖的奥妙,对点画结体和章法有一种契心,所以临摹起来就会感觉敏锐,兴趣盎然,容易上手,容易进步。

有了第一本字帖的基础之后,接下来要转益多师,不断扩大临摹的范围。扩大的方法有两种,一种是拓展式的临摹,另一种是对照式的临摹。我在《颜真卿行书意临》一书中作过专门介绍,现在转述如下。

什么叫拓展式临摹?就是在风格相近的作品中顺藤摸瓜,由此及彼,去追溯和推衍。书法名家的风格面貌千姿百态,但都是可以归类的,譬如以偏重造形和偏重节奏来分,偏重造形的可以在六朝以前的碑版作品中拓展着临摹,偏重节奏的可以在二王以后的帖学作品中拓展着临摹。在偏重造形之中,又可以进一步以偏重方折、内撇的和偏重圆转、外拓的来分。喜欢内撇的人在学了王羲之之后,可以继续学欧阳询、褚遂良、米芾、杨维桢、张瑞图等,喜欢外拓的人在学了王献之之后,可以继续学颜真卿、赵孟頫、傅山等。具体来说,书法风格不受字体局限,篆书、分书、楷书和各种行草书,只要在点画结体的造型和组合关系上有相似之处,都可以成为拓展临摹的对象。例如,汉代分书《礼器碑》点画细劲雄健,波磔处重按快挑,粗细分明,节奏强烈,结体造型疏朗清秀,风格与唐代褚遂良的楷书《雁塔圣教序》非常相近,就可以