

第三章

临摹与创作的关系检讨

第一节 书法临摹观检讨

众所周知,书法学习必须通过临摹,那么以创作立场而言,临摹几乎是进入创作的唯一阶梯。没有临摹的经验,我们对书法完全失去了最基本的把握力与判断力,故而在书法创作研究中,决计绕不开临摹问题。

曾经有不少人试图打破这种约束——可否不通过临摹的方法,比如像绘画那样采用写生的方法为之?但终于不行,临摹是否必要,其实是取决于书法作为抽象艺术形式的特征的。书法写的是字,字固然是生活中天天在用、人人熟悉的对象,但书法学习与其说是学观察自然与生活的方法,不如更确切地说是学某些抽象的、长期积淀而成的并非与自然对应的“原则”或曰“表现程式”。比如要求中锋用笔,要求藏锋起笔,要求力透纸背,要求表现颜筋柳骨……这“中锋”、“藏”、“力”、“筋”、“骨”之类,对于一个学习者来说几乎是无法仅通过个人的实践经验即作出判断的。它们与我们的生活并无直接必然的联系,完全是一些抽象的原则要求。我们之所以屈从并遵循这些原则与要求,并不是因为我们要弄懂它的妙处,而是因为我们虽然不明白,但古来人人奉它们为圣明,我们不得不对它们采取尊重的态度。

书法的抽象形式决定一些抽象的技法要求。历经几千年,书法的体格(至少在形而下的物质层面上)是由这些经长期经验证明是必要的或优秀的抽象技法要求所构筑起来的。舍此之外,我们找不到第二条获得经验的渠道。怀素可以观夏云多奇峰,文与可可以观道上斗蛇,张旭可以观公孙大娘舞剑器,但他们如果事先不通过学古来掌握这

此啊!

第二节 “临摹至上”:是方法还是目的

“临摹至上”固然给书法带来了许多无法摆脱的规定,并使每一个学书者从一开始就清醒地认识到书法抽象形式的独立性与自足性。这为保卫、维护书法艺术形态的恒定状态发挥了关键的作用。但也毋庸置疑,从每一个学书者的个人立场上看,长期形成的学书以“临摹至上”的观念也为书法带来了许多困惑。书法的自我反省、自我更新的能力不强,书法风格、时代变迁的本位意识与作用力都甚弱。如果没有外在的文化环境的变化及文字书写作为物质基础的自然推动,只凭这种追寻古法临摹名家的方式,要使书法作为传统悠久的艺术形式而能不断迸发出新的生命活力,实在也是很难想象的。

这样看来,“临摹至上”即使已构成了一个历史事实,即使已成了书法承传须臾不可分离的重要保障,但它同时也产生了许多不利因素,在当前书法创作已无须文字书写原动力的情况下,它的处境应该是日暮途穷,应该是逐渐被“淘汰出局”,并以新的学习方法来取而代之了。

新的方法何在?向自然去学习取法?书法的抽象形式又不求助于此。传统的被取消,自然的“共时客体”又介入不进来,书法真是处于两难境地,应当如何是好呢?

我们在对待这种困惑时,常常采取的是非此即彼的思维方式——既然传统不可靠,那么就寻求生活自然吧;既然“历时客体”已暴露出如此弊端,那么就取“共时客体”而代之吧。但我们却常常不注意这种思维模式的简单化,其实这正是学术幼稚的表现。

向自然学习或向传统学习,即是“师古人”或“师造化”,看起来是针锋相对的两种选择,但其实这两种选择都是立足于对“对象内容”的选择。我们当然可以选一弃一,但这样的选择其实是处于同一个思维层面上的。那么,有没有另外的思维层面?在选择内容之外,我们还会不会遇到一个选择方法的问题?再进而论之,即使我们确定了同一个选择对象,自以为很统一了,但会不会因为选择方式的不同,在同一个对象限制下结论却照样相去霄壤?

方法的问题是一个极需引起注意的问题。同样学习自然,有人将之与学传统对立起来,虽摆脱了传统的俘虏角色,却陷入了自然“照相机”的陷阱之中。选择对象并无差异,但方法的不同却导致了极大的差异。这就是说,完全有可能在“师自然”的口号下,由于方法不得当而无法取得“师传统”的双重效应。如果你硬要将这两者对立并要它们水火不容,那是你自己的思维方式出了问题。

临摹要求学习的就是形式：用笔、结构就是一种可视的形式元素。既学形式却又无形式分析的武器，于是只能退而求其次：学名帖风貌——既能得其风貌，形式自在其中。故而当时人学王学颜，其实目的未必不在于形式，但因为无法将笼统的风貌分解成形式与技巧，于是只能混而言之。而风貌既得，那么技巧也差不到哪儿去，于是就有了所谓的二王笔法、鲁公笔法，甚至还有荒诞不经的钟繇盗墓的传说。古人笔法秘不示人、神乎其神，实在是因为无法将书法形式作科学分析的无可奈何之举。

那么今天，在我们以临摹作为手段，试图将它作为进入古典殿堂的敲门砖，并最终塑造出一个主体性很强的书法家自我的要求日渐明晰之际，我们终于发现了古法不敷衍和另辟新途的必要性。没有一整套对古人形式、技法的分析手段，我们就无法去主动地控制它；而在这样的条件下，“临摹至上”还意味着“书奴”不断产生。换言之，今天我们要倡导的临摹，其临摹对象并未变，二王还是二王，欧虞还是欧虞，但是对古代名作的解读方法变了。只有拥有了新的解读方法（以及由此而生的临摹方法），“临摹至上”的口号也才具有崭新的意义。

以书法美学中时、空两大存在方式为基点，在新的临摹中我们提出两个不同的交叉点：一是空间构成分析，二是时间体验感受。

空间构成分析的形式基点与古典临摹方式并无太大差别。书法是视觉艺术，“空间构成”是与生俱来的内容，不重视它，书法作为视觉形式几乎是无法存在的，只不过过去我们的先贤们不会用现代术语，这些术语在他们笔下一般称作“结体”、“结构”、“结字”而已。

但结体与空间构成虽然所指相同，而各自对同一对象所呈现出来的内涵把握却还是不同的。比如“结字”只是把字形构架当作重点，而“空间构成”则关心到每一点画的形状及与空间结合的方式。相比之下，前者更倾向于一种技术要求而后者更具有形式认知的特征。在我们的临摹程序中，“空间构成”不但有线形、空白、空间、线条穿插、部首边旁块面等实际的造型元素，也还有轴心、板块、衔接方式、揖让避就等一系列应用效果。在一个临摹过程中，写者应先掌握这空间构成（从点线形状位置到空白切割方式）的基本语汇，并由此对书法这一对象有深入的认识，再进一步由观察、理解到模仿、表现，逐渐形成自身对于一般构成方式的把握能力。倘若是由古代范本入手，则在学习、揣摩名家书风的同时，应该有能力把这些内容从浑成的风格中分解出来，使之成为独立的元素而不再是名家书风的一个因素。如临《祭侄稿》，把其中的点线构成方式从《祭侄稿》的总体书风中脱离出来，形成一个单独的形式语汇系统（你可以指认它是颜，也可以根本不作如此想），然后，在通过反复临摹掌握了这一语汇系统的精髓之后再灵活应用于你的创作——这就是以临摹为手段。语汇系统本来是颜真卿作品中的，在通过临摹被你分解提取出来之后，成了你随手拈来的东西。试想想，一个颜真卿就有多少种

的训练要求,其中共分为五个阶段:①准确的临摹,②分析的临摹,③印象的临摹,④从临摹到创作,⑤创作。两相比较,似可构成以下对照:

现代的临摹观		古代的临摹观	
出发点	①准确的临摹	准确忠实的临摹	目的
↓	②分析的临摹		
	③印象的临摹		
	④从临摹到创作		
目的	⑤创作		

从表中可以明显看出,古代临摹观作为目的的,正是现代临摹观作为出发点的内容。而现代临摹要求的五个阶段的递进,则是古代书法临摹所未可想象的。即使古代也有“意临”一说,但那大抵是名家大师偶一为之的潇洒倜傥之举,于学书时的临摹其实是并无大关系的。这正是两种不同的目的在起作用:古代人学书临摹是为了掌握技巧,既然如此,当然是以模仿准确为佳;而今天我们为学书者设立的目标是要拥有创作能力,不但模仿准确是个权宜的手段,连分析与印象临摹也还是手段而不是目的。以此论之,双方当然相去千里了。

值得注意的是,现代书法临摹既然是一种手段,于是就有了立体地把握临摹课题的学术需要。在上表的五个阶段中,前三个阶段是临摹本身的内容,但它们所反映出的临摹过程,并不是一个固定的、平面的、静态的过程。比如“①准确的临摹”是一种较被动的、唯客体名帖范本为去取的方法。而到了“分析临摹”,就开始以解析与理性认识为基点,显然已脱离了被动状态,渐渐体现出学书者主体理解方式与理解能力来。倘无主体介入的理解,则“分析”是做不起来的。再进入到“印象临摹”则更是如此。印象者,不正是学书者个人主观的作用吗?倘无学书者的主体投入,印象从何而来?且面对同一范本,各人尚可从中取得不同的个人印象来。所以,从“准确临摹”到“分析临摹”再到“印象临摹”,实则是一个由完全屈从客体规定到逐渐彰显主体之主导作用的嬗递过程。而这种彰显主体的安排意欲何为?不正是为进入创作,主体发挥大作用预作准备吗?

主体逐渐获得主导地位,使临摹过程本身完成了一个由被动转向主动,由单纯的简单模仿转向主观理解与投入的转折。但还不仅于此。因为我们从中还看到了另一种“中心”的位置。原有的临摹是以字帖的权威作为标志的——我们称它为“字帖中心主义”,而在新的临摹观的映照下,字帖本身的权威变得不那么重要了,而对字帖的多种阐释方式却成为最重要的内容。模仿、分析、印象概括,其实是从不同的审视角度切入,如分析是取其细密化与理性解说的优势,其长处在于认识与表现清晰可按,符合学书要

因此,只要把概念确定在“临摹”之上,则不管被动的或是相对主动的,客体(字帖、范本的技巧与风格规定性)的绝对权威总是无所不在的。在这一限制之下,书家主体的作用无法淋漓尽致地发挥,只能扮演一个依附的、屈从的角色,并在一个大范围内寻求自身主动性可能发挥的有限余地。

而从创作立场上看,具体的某一客体(字帖范本)的绝对权威是不存在的。在创作家眼中看来,任何一个客体的具体价值是不足道的。而不同客体的交叉融合与互相作用,化合为一种崭新的、经由主体控制与选择的状态,这却是十分重要的。如果我们把各种客体(范本)的存在看作是一种静态的存在,那么化合融合交叉作用的过程,却是一个主体弘扬自身的主动把握的过程,是相对于临摹的“客体权威”而言的“主体主导”的状态。这一状态,正是我们上述“转换”的一个最重要目标。

可见,这是一种较清晰的对比关系:

临 摹	创 作
客体绝对权威	主体主动控制
既有的字帖范本的静态规定	将有的选择融合方法的动态运用
无我	有我

我们不禁想起了宋代米芾在《海岳名言》中的一段自白:

壮岁未能立家,人谓吾书为集古字。盖取诸长处,总而成之。既老,始自成家,人见之,不知以何为祖也。

“集古字”的特征是在于“古”的规定性,即是“客体权威”的意思。“集”是指一种方法,显然是必须忠实于原范本。被动的“集”即原封不动地收纳与因循下来。在其中,除了“集”的主体是书家这一点之外,在此过程中我们几乎看不到主体的作用力。因此,直到米老未“老”以前,他的学书阶段仍是处于“客体权威”的阶段。

既老之后,米芾自称是“始自成家”。具体是如何“成”的他未明言,但“不知以何为祖也”的说明,表明他已摆脱了“集”的被动状态与“古字”的具体技法规定,走向了主动把握、“万物(帖)皆为我用”的新境界。“集古字”是无我而唯有古,而“不知以何为祖也”,“祖”(即古字)既无,剩下的只有“我”了,因此,这是彻头彻尾的有我。研究临摹转向创作的过程,米芾的自白可算是一等的好资料。

这既是一种主体对客体的角色重心的转换,也是一种技巧层面上的转换。在集古字阶段,技巧是给定的,临摹的主要功能是为了更好地“准确传达”原帖的技巧;而到了创作阶段,先期给定的技巧模式或并不存在,“准确传达”自然也无从做起,而各家各派

(2)作为创作依据的临摹。一个书家对某一种书风原有的把握不够,但对于某种书风倾向的创作却很有兴趣,于是他虔心投入临摹,希望在短时间内把握住风格技巧特征并进而取为创作之风格的依据。这类临摹好比“借题发挥”：“借”古人之“题”作自己的发挥,如吴昌硕临《石鼓文》即是。吴昌硕卒以石鼓文成名,正在于此。

(3)作为创作补充的临摹。大抵书家的个人风格已固定,书风已为世所公认,但创作日久,自觉渐渐陷入窠臼,希望能有所突破。于是取相近或相悖的法帖临摹之,以求在自我风格把握上能丰富多彩,使体格日趋庞大多样。这种临摹,可以陆维钊临《兰亭序》、沙孟海临黄道周行书为例。陆维钊是一代碑学巨擘,但他晚年却大临帖学楷模《兰亭序》,且反复临摹至上百遍。以他的睿智,当然是想在碑学基础上再补充帖学精华,以使自身体格更见宏润。沙孟海作书也是北碑大匠,而他晚年取黄道周,也是希望能以黄道周的结构紧密内敛来丰富自身已有的大师体格。可以说,这两位大师的临摹,都是在已有的基础上再作特定的接纳吸收,以使自己的书法境界更趋完美。

作为创作体验的临摹,大抵是无目的的,因此也是自由的。当然,正因其“无目的”,因而它的价值一般只停留在有形的“体验”过程本身,过程一完,则临摹对象、临摹习作并无宏旨。因此,这是一种最松散也最具有随机性的临摹,它对创作的影响是潜移默化,不具体落脚到某一件作品或某一点画上来。而作为创作依据和出发点的临摹,因为是有意为之,因此具有相当的稳定性。它会持续在书法家的创作过程中发挥支撑作用,并最终构成书法家个人风格的主要基石。因此,这种临摹方式是最常见的,但同时又是“从临摹转向创作”的转换意味最弱的:因为学习式的临摹也大率不出乎此,而这种创作式的临摹,其实也是一种完整的“学习”,只不过观察角度不同罢了。

至于作为创作补充的临摹,则是书家们时常在运用并且用得最多的手段。它已有明确的创作成果(及个人风格)作为基础,创作的出发点最明确,但又需时时调整自己的目标,以创作带学习又以学习来补充创作,因此,它同时拥有随机性与恒定性的双重特征。作为“补充”而非本体,临摹是临时的、权宜的、随机选择的,但要补充得有效,却又不跨一个较长的时间段不行,于是它又带上了一定的稳定系数。陆维钊临《兰亭序》之会临上数百遍,即是一个明证。因为倘不如此,原有的风格特征太强,可以使新进入的“补充”被完全湮没而丝毫不发挥作用;而要它能发挥作用,就不得不持之以恒,至少是在一个时期内。

过去,我们很少关注创作后的临摹,似乎临摹只是学习阶段的事,而与功成名就后的选择无关,我们也很少关注这样的临摹有什么样的方法差异。通过讨论,我们应该意识到,“创作后的临摹”是一个切切实实存在的事实:临摹作为敲门砖也应该终一生而不弃。至于它的方法特征也绝非一个泛泛的“意临”所能概括,它是一个有很多层次与目标的综合研究对象。

