

从临摹到创作——刘一闻、鲍贤伦学术对话（下）

（接上期）

潘：接下来我们就请两位老师来讲一讲在你们的临摹与创作中，是如何来深化对古人书法精神的理解的？你们大致是要学哪些方面知识，来补充自己所需要的营养？请两位老师谈谈自己的高见。

刘：从面上看，所谓临摹，是找一本字帖，照着它照式照样地写就行了，其实并不是这么简单。刚才鲍老师说临摹需要找到跟自己性情和审美比较靠近的这一路来实施。我觉得这个想法对大多数人来说是很重要的。但是话又说回来，其实临摹也确实是一个很复杂的事情。比如老师让你学习写隶书，但是隶书有好多种，哪一种隶书是和你对路的呢？你是写《曹全》还是写《张迁》呢，你是写《鲜于璜》还是写《礼器》？这是一个问题。还有即便是你手里有宋拓的好本子，你从头到尾一字不落地去临，这个方法也是值得商榷的。我是到了四十岁左右，才生出了这么一个想法，因为我发现了其中的问题。比如说刚才讲的汉碑，我在读《张迁》的时候，就发现它里面有着若干同样的字，但写法却都不一样，所以，临摹到了后面的阶段，当看到了一些问题之后，我们就要想办法把这些问题单独拎出去来解决。当初我们开始学写字的时候，看到那些名碑名帖，是不敢往其他方面想的，就觉得本子里所有的字，直有一点毛病，是无可挑剔的。但是事实是，再伟大的书法家，再著名的碑帖，都有不足的地方，这是合乎客观规律的，是合乎辩证法的。如果认清了这一点后，再来有选择的去临摹，我想最后所得到的结果一定是不一样的。临摹的确是确是我们学习传统书法的一把金钥匙。清代初期的大书法家王铎，有文献记载他是隔天临摹，隔天创作。他的功力已经很深了，为什么还要临摹呢？因为他觉得古人的碑帖中还有一些现象让他揣摩不透。而哪帖是同一个问题，一个人二十岁时候的看法跟他三十岁时候的看法也是不一样的。我现在已经六十五岁了，我看古代的碑帖也还有许多不明白的地方，所以这是个漫长的过程，是一点一点积累的过程，是一个需要不断体验和实践的过程。如果只是纸上谈兵的话，恐怕一辈子都认识不清楚。

鲍：刘老师讲得很好，我也沿着这个思路去说一下。临摹到了一定阶段以后，就不单单是你和某个古人之间的事情了，还要面对一个时代，面对整个书法史，面对一个更为庞大的架构。比如说我写隶书，《曹全》也临过了，《张迁》也临过了，《史晨》也临过了。难道临过这些以后就差不多了吗？往往是越往下临，出现的问题就越多，自己的想法也越来越复杂。假如我们再深入一下，整个汉代就是这样的吗？那些碑都临过了，摩崖也临过了吗？简牍临过了没有呢？这样一想事情就复杂了。把汉代做完以后，又想到汉是从秦过来的，秦代的字到底怎么样？秦代没有隶书石刻，但木简是有的，那么秦代再往前又是什么样的呢？我们往后面再看，汉以后直到清，一看，哎，大失所望！汉结束以后，其实到了吴以后，隶书就不太行了。那时也有人会写隶书，但和他们的行草书、楷书是不能同日而语的。汉以后隶书出现了一个衰落局面，一直到清代的异军突起才有了起色。于是我们就知道了秦汉和清代是首尾呼应，中间是一个断档。那么好，两者一比较，各自的长短在哪里，区别在哪里，也就明白了。那么你学秦汉还是学清代就是两个不同的取向，如果要学秦汉，那还要想，和秦汉以后的书法——正草书的审美判断有没有什么大的区别？再往下想，还要读一读秦汉的历史啊，还要看一看秦汉的其他艺术品啊。看了以后，我们还会发现一些问题，比如秦汉之前基本上是没有个人书法家概念的概念的，个体书法家意识其实是到了东汉才出现的，在这以前没有的。就是说汉代几乎是一个分水岭，是古今文字的分水岭，是书法的自觉期和非自觉期的分水岭。这是一个重要的文化现象，也是我们理解秦汉隶书的一个重要线索。所谓的秦汉，它是一种大的气象，人是作为一个整体出现的，这不仅是在书法上，在其他艺术品的创作和生产制造上也是一样的。这种情况是随着汉末哲学的发展，个人意识的觉醒而改变的。个人意识觉醒以后，书法家就不再满足于整体气象的表现了，而是开始把个人的感受和更细腻的情感反映到书法当中去了。大家就开始出现了竞技的意识，我要和你写得不一样，我要比你写得好。整个东晋实际上就是文人之间的相互陶染，在不动声色的竞争和比拼。王羲之的儿子王献之给谢安写信，一封一封的写，谢安老道的很，你写信给我根本就没事，就是要我表扬你几句，后生嘛，谢安是大人物啊，故意理都不理他，也不说他好，就在他写来的信札的后面写几行字还他，这也是长辈教育后辈的高明之处。我举这个例子就是想说写字的问题，有人问我的字为什么这样写，你要追求什么？我就说既然写秦汉，我就觉得格局和气象是首当其冲的，站立在这个制高点上，就可以做的比较的特殊。因为一般人学隶书都是庙堂汉碑写的比较多，所以他不得不拘泥于起笔和收笔、蚕头燕尾等等。他没有把注意力辐射至一个时代，这是一个非常重要的事情。我说这些，大概可以呼应善助兄刚才提出的问题。但临摹真的不是一个简单的事，说着说着就会说到很多，这也正如刘老师所说的不能把临摹简单化的看法。好，谢谢！

潘：非常敬佩！两位老师讲的太好了！刚才两位老师都讲到了临摹的时候既要敬畏古人，但也不能盲从，要带有批判的精神，不断的发问，挑战自己，还要善于比较。那么我还想把话题引到创作上，因为临摹都是为创作服务的，一个书法家如果只是临摹高手，最后写不出具有个人风貌的、个性强烈的、被他人普遍认同的书法作品，那么他也是不成功的。所以我下面的问题是问两位老师，你们是如何找到与其他人不一样的路径，创作出具有自己个人风格的书法作品作品的？请哪位老师先说？

鲍：他有发言权，刘兄有发言权。
刘：写字这门功课跟书法这门学问，我在青年

时代是分不清楚的。念中学时看到别人字写得好，尤其是老师们的字，心里就想，哎呀，书法写得这么好！因为分不清书法与写字是有区别的，而且自己心目当中的所谓好的标准，就是功夫扎实，一点一滴，整整齐齐，我曾经在不到二十岁时，去拜访任政先生，恰巧有见到任政先生给一个学生临摹的《兰亭序》，我瞥了一眼，一下就被吸引住了。可是这个学生要先走了，于是在这个学生出去了大概两三分种后，我也找了一个借口，跟着就追了上去，急不可待地看了以后，好佩服啊，字居然可以写到这一步，简直是铁画银钩！我当时看到那个《兰亭》临本，甚至觉得比王羲之写得都好啊！现在回想起来那一段幼稚的认识，真觉得可笑。然而，我们都是从那种懵懂的状态走过来的。

还是回到原来的话题，就是你的识见要高，除了你原本的才分好以外，如果没有识见这个前提，那么只具备才分当然是不够的，学书法难就难在这。我们可能听到有这么个说法：“在老年大学学画画，学五年，也许就学不出来卖了。”然而你如果学十年字，恐怕都还入不了门。因为书法原本是比较抽象的东西，它的标准往往也不一致，不具体，尤其在叙述上很难清晰分明。我在博物馆书画馆经常会碰到一些观众，他们知道这里是馆里的工作人员，就会拉着我问：“老师啊，这里的有些字，我看起来去也还是觉得不好看，您给我们讲一讲它们到底好在哪里啊？”要答复这么一类的问题，恐怕要牵涉到书法美学的专门话题，恐怕需要一堂课的时间，我并不是危言耸听啊。

鲍：一堂课也讲不完，一百个人你要用一百个说法去说才能讲好。

刘：所以我想说，书法跟写字的不同在哪里呢，写字只是把它写端正，写整齐，它的作用让看的人能看清楚，谈明白，顶多再加一个赏心悦目，写字的功能到此为止了。但是书法却不同，书法不能按照自己惯有思维来看，看得顺眼的，你就觉得它是好书法，看不顺眼的，就说这个字怎么写得这么蹩脚，我也写得出来。这个你倒大可以试试看，看能不能写出来。所以在我们平时的学习当中，的确要运用一些方法，比方说比照的方法。这个比照不能是异类比照，它要同类比照，同样写工整一类字，你把它们作为一个大类别，再从中比较，此中的高低就区别开了。所以，学习书法说起来真是一个蛮大的题目。谢稚柳先生有时候跟我说到书法的话题。他说自己在书法上不曾下过很大的功夫，当初写陈老莲的字，原因也是为画画所需，陈老莲这路的画要这一路的字才能配得上。再要说的，就是谢稚柳先生的书风逐步演变，由陈老莲那一路又楷又行的书风居然一下子变到了纯粹的《古诗四帖》风格，这个变化是非常难的，当然谢稚柳先生在艺术上的才分向来是一致公认的。但是作为书法，我刚才说过，如果你光靠眼睛看，自己不动手的话，恐怕你无法再往前走一步，常常我们看到的是他人已经写成的完整的书法作品，譬如说谢先生写的《古诗四帖》是如何如何的好，其实事情哪有这么简单，谢先生背后所下的功夫是别人不知的，不然不下功夫便显出高度来，那是再聪明的人也走不到这一步的。

鲍：你讲的故事怎么都那么好听啊，我没有故事，我只好干巴巴的讲。

（笑）

鲍：我要先把临摹讲完了，然后再讲创作。我觉得这个临摹不是一个简单被动的事，至少我前面讲过了普查以后再从定点出发的道理。我们应该把自己作为一个书写的主体，并自觉的把这种意识渐渐的培养起来。我说过临摹就是入古，就是获得古代的技术能力。在这个入古的过程中，理想的状态应该是主体性的入古，带有主体性，其实不是对古代的不尊重，这反而是最积极、最高级的尊重。你在入古的同时，也要不断地做判断，不断地做选择。其实“古代”也没有一个一定标准说它就是这样，古代永远是活在我们理解中的。你有了主体性，才有可能带有理解的去临摹，这个理解也可能是误解，而其常常就是误解，但是误解也是好的，就怕你没有解，在那里反复的写，就像小和尚念经一样，天天呜呜呀呀，是没有用的。带有主体性的入古，实际上也是在培养自己的解读能力和转化能力，也是为了进入创作构架桥梁。

那么，我就想到创作是依靠的什么呢？其实就是依靠的两个东西。一块基石就是你对临摹中不断的获得技术支撑，还有一块基石就是你的性情。性情是怎么回事呢？性情一半是先天的，有的人天生就是这块料，有的人就可能欠缺些。这个问题不大好说。但是钱学森确实对生命科学做了研究，性情不是简单的可以用唯物主义来解释的，确实是这样。性情一半是可以靠后天培养的，所以我们要多读书，要多观察，要养胸中的浩然之气，要养温柔敦厚之气等等。这些都是会作用于创作的，而且这样的东西在临摹与创作中，有时还会起到一种导向性作用。因为法度是一个客体性的东西，你作为主体去学它，你是能动的，只有当技法变成能够为你所用时的时候，它才是有价值的。技法的问题，中午我们也说起过，一个人不可能把所有的技法占为己有，也是没有必要全部占为己有的。有的评论者说某件艺术品是众美皆备，我说这个说法就是胡扯，哪里有众美皆备的作品？人的审美都是有倾向性的，这一方面占了上风，另一方面就会弱一些，甚至是不需要的。技法也是这样，你需要这类技法，不需要那类技法，才是正常的。那么为什么你会需要这类技法，而不需要那类技法呢，原因就在于它们合不合你的性情，性情实际上会是你审美倾向的主导，它是一个非常实在的东西。老先生让我们念书、念书、多念书，我们当时没想明白这是为什么。其实我们念书的同时，就是在培养自己的性情，当你的性情不由自主的从笔端流露出来时，你之所以会这样写而不那样写的原因也就明白了。所以我不大相信有什么全能的艺术家人，技法多得很多，你所学的也不过就是哪几种，再“全能”的人，他的技法也是有限的。

对技法的传承，我们每个书家都不要自作多情地以为这个事情须要由自己来完成，这么重大的历史课题靠一个人怎么可能完成？每个人只要完成一部分就可以了，最终的延续是要靠我们整个集体来完成的。而且我们要面对的是传统书法和篆刻的当代性价值的问题，这些东西传承到了当代，应该用什么去承载，凭什么让我们有那么多人去做它？有那么多人去做，好不好呢？仅仅是在把古代的东西传承下来吗，仅仅是在这个传承过程中，我们心胸得到一些熏陶吗？显然不是。一个传统的东西到了当代要有它当代的新东西。所以我肯定，我讲到这里你的下一个题目要出来了。

潘：谢谢！两位老师的书法风格都是非常强烈的，都是被社会高度认可的，我还有一个想向两位老师请教的问题就是：你们是如何把握“度”的，也就是说你们在创作的时候是如何做到狂放但不粗野，内敛而不拘谨的？

刘：我写的字虽然跟别人不大一样，但是也不至于像善助兄说得那么好，对于“度”的把握有多好也不见得。我只是一直在写，一直在思索，一直在看一些好的作品。古人的好作品我们可以看到很多，怎么去学习他们也可以有许许多多的方法，但重要的是能抓住那些现象背后的本质。南朝的王僧虔曾经讲过八个字，说得非常好，我记得很清楚，叫做“神采为上，形质次之”。这八个字纠正我们一些认识上的偏差，比方说我们写字往往会注意用笔的周到，间架结构的周到，那么，你对神采如何看？因为神采是无形的东西，是很难说明白的东西，所以书法创作难也正难在这里，使你难以琢磨，只能在形质、形态上去把握它。柳公权一个横画从起笔、运笔到收笔，很有特点，你就照着它一笔一画地写，可以写得很像，但是即便写像也只是“形质次之”的问题。你还要找更重要的东西，那就是神采。如果你对书法一知半解，或者你学习书法的时间很短，我可以断言你说不清楚什么是神采。但你既然接触了书法，就必须得明白神采说得是什么，这真是个挺玄妙的话题。古人有很多书论说得非常深刻，所以我也建议大家在学习书法的时候，可以多读一读古人的这方面的论述。比方说去看看明代的董其昌，他有很多话对我们很有用，比如有一节说道用笔要含蓄，但这个含蓄并不是说含浑不清，恰恰是用笔要干干净净，才能做到含蓄。听起来很矛盾，但是我们去体验一下，就会知道董其昌说得很有道理。所以我们对书法创作既不能不花功夫，但是又不能一股脑闷着头就去写，这样的话恐怕很难写好。说到这里，我们把这个写字的话题越说越复杂，越说越难了。

鲍：我要揭露他一下，其实刘老师这个人骨子里是一个极为自信的人，今天表达出来的呢，却是温尔儒雅，说话留有余地。我这个其实内心是不大坚定的，很随和的，大多数事情也是无可无不可，但是今天既然坐在这里讲，我就想说说得决断一点。（笑）

刘：你不要这样来描绘自己，大家都有眼睛，只要看你写的字就知道了你是谁等人。

（笑）

鲍：我们回到那个话题上，刚才有一个词我几乎要脱口而出了——风格，我觉得当代性的命题最合适选择就是风格。你也可以写出全新的东西来表达自己独特的性，你也可以把古人的东西学得很到位，然后传承给下一个时代。我觉得这两种方式都有毛病：新的东西必须是要和传统有逻辑发展关系的，是内在的自然发展；同时我们还必须是

有发展意识的，我们只要看一下书法史，每一个出色的书法家在他自己的那个时代都具有其不可替代的当代性，都是当代的！如果不具备当代性，书法史也没有必要给他留出那么宝贵的篇章，这是一目了然的事情。

而风格恰恰是一种逻辑发展的结果，它没有什么方法上的新东西，历代书法都是风格的不断生发伸展。风格的增加有没有可能性呢，当然是有可能性的，因为每个人都是不同的，性情也不一样。风格问题不是图式的问题，不是形式感的问题，它是一个旗帜鲜明的价值判断，你要对原来的审美经验提供你的新经验，给审美领域要提供新东西。有这种可能我们为什么不去做呢？事实上，我们现在可以说这个话题了。刘老师，我一直在说，他就是有点狡猾，心里想的和嘴上说的不那么一致。

（笑）

鲍：我讲风格的问题时说你狡猾是可以的，当然你其他方面都是很朴实的。

（笑）

鲍：为什么这么说，因为刘老师早在八十年，大概是八四年左右，这个我不会记错的。因为我们今天说起来都是出山比较早的，我七五年已经在上海参加上海市青年书法展览了，八一年的时候，全国大学生书法比赛我获一等奖。你关心我，我也关心你的，你在八四年的时候那个文汇的作品，我现在一直都记得。

刘：我只是三等奖。

（笑）

鲍：不要这么说，不要这么说。当年的人现在继续站立在前沿的已经差不多了，大部分跑掉了。但是你还有一条，你当时就写得和别人不一样，你的用笔倾向已经是很明显了。你现在的风格的出现，当然是和初始的状况有关，当然还有你对审美的不断提炼和深化。更重要的一个原因是什么呢，是刘老师他对所需的東西的判断啊！凡是风格性的东西出来的时候，对有真正价值东西的判断是不容易的。

刘：关键是那个时候还没有成熟。

鲍：不不不，你又谦虚了吧，你这个谦虚就是不实事求是啊，两个方面都有，大家没反应过来，因为他们可能没看到过。我和你一起获奖的时候是写的汉简，但是汉简我后来看到都觉得恶心，我就脱胎换骨，断然走到秦去了，然后再把汉带过来一起做。我大概是在到九十年代末才有一个雏形，那个雏形持续了五六年时间啊。那时没人说我好，原来的那批朋友都很冷漠地看着我。当时只有几个人，刘老师是其中一个，沃兴华是其中一个，首先给我鼓励。

刘：有一次，有人跟我辩论，说这个字是好吗？字写到纸外面去了，这个字写得行不行啊？我就跟他犯着急，我说这个写到外面去无所谓，关键是这个字。第一，笔性好，就像唱歌，音色特别重要，这是别人学不了的，对音乐的敏感性，也是别人学不了的。第二，就是你在中国美术馆开展览的时候，我也说过的，我说我对鲍贤伦先生是肃然起敬的，为什么肃然起敬呢？因为他写的这一路不少人都写过，但是能写到他这么风格鲜明，笔调肯定，而且气格很高的几乎没有。我也不是要说你好话，我是说的实话。鲍老师的书法难在哪里，难在他取法的字源太广，给他只能吃一个礼拜的粮食却要你吃一个月，做他的书法也是一样的，帛书的字数原本不多，然后你要创作的对象却又是无数个字，要把无数个字表现得轻轻松松、自自然然、而不露挪移

