

今井凌雪の書學觀

——關於臨摹與創作的從屬與對立關係

Imai Ryousetsu's Views on Calligraphy:
The Relationship of Subject and Object, and the Contradiction
Between Copying and Creating in Calligraphy

陳柏儀

Chen, Po-Wen

國立高雄師範大學國文學系助理教授

摘要

今井凌雪（1922-2011），日本書道家、教育家。今井凌雪投身日本書道教育數十載，亦致力於理論研究與書法創作，於書法理論、美學研究、教育推廣等取得豐碩的成果。在長期的創作生涯中，今井凌雪一方面與中國書法保持密切的傳承關係，但同時卻又固守日本書道的書風表現。本文試以《書を志す人へ（給立志於書法的人）》中〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉為文本，藉由內容的譯註來瞭解今井凌雪的書學觀，並進一步分析他如何看待臨摹與創作的關係，以及書法表現的問題。期望借鏡今井凌雪的書學觀來開拓書法創作及書風表現的可能性，並拓展東亞書學領域的研究面向。

【關鍵詞】今井凌雪、書學觀、中國書法、日本書道、東亞書學

一、前言

今井凌雪（1922-2011），日本書道家、教育家。歷任立命館大學、筑波大學、大東文化大學教授、雪心會會長、中國美術學院客座教授等。今井凌雪投身日本書道教育，於數十載的教育生涯中培育出了許多門生，或投入於書道教育，或致力於展覽推廣；於作品表現則先後獲得眾多殊榮獎項，且在書法理論、美學研究、教育組織等取得豐碩的成果。

筆者曾於二零零一年八月隨臺灣美學藝術學學會（TAAAS）¹，由潘福教授領隊至日本參加研討會之際至今井老師奈良宅邸參訪。今井凌雪任教筑波大學時，門下有來自臺灣的留學生，當時所指導的研究生如蔡友²、林進忠³、杜忠誥⁴等，學成回臺之後於國內大專院校執掌教鞭，致力於書法水墨的理論研究與創作表現，其書學思想與創作風格皆提供了有別於中國書法史觀的另一面向的表現；再者，今井凌雪與中國大陸書壇交流密切，就師友往來與創作風格的角度來看，今井凌雪取法於中國書法，但在表現上卻借鏡許多非文人書家的書作，且融入了許多自我看法，展現出獨具一格的面貌，於近代臺中日三方書法領域的重要性不言可喻。

在東亞漢字文化圈具有如此影響力人物，筆者認為不管是就書法教育、理論、創作等層面來看，都值得深入研究。⁵本文試以探究今井凌雪的書學觀為出發點，

¹ 臺灣美學藝術學學會創立於 2001 年 07 月，同年隨團成員尚有學會會長趙天儀教授，副會長林保堯教授、杜忠誥教授、李蕭錕教授、龔鵬程教授等，至日本京都立命館大學參加國際美學聯盟主辦的研討會，並與大阪大學名譽教授神林恆道教授、萱紀子教授等日本學者進行學術交流。

² 蔡友（1947-）臺灣南投人，日本國立筑波大學藝術學研究所碩士（1983-1986），曾任國立臺灣藝術大學書畫藝術系教授，水墨畫家。

³ 林進忠（1951-）臺灣台中人，日本國立筑波大學藝術學研究所碩士（1985-1989），曾任國立臺灣藝術大學副校長，美術學院院長，造形藝術研究所所長，書畫藝術學系系主任，書畫家。

⁴ 杜忠誥（1948-）臺灣彰化人，日本國立筑波大學藝術學研究所碩士（1987-1990），曾任國立臺灣師範大學國文學系教授，書法家。

⁵ 關於國內尚無相關今井凌雪的研究。於中國大陸則有王學仲，〈今井凌雪的書法藝術〉，《中國書法》，01 期（北京，中國書法家協會，1987 年）；專題研究則有《西泠藝叢 專題·今井凌雪研究》，2020 年第 10 期總第 70 期（杭州，西泠印社，2020 年），內容有金鑑才，〈今井凌雪的書法生涯〉；陳振濂，〈今井凌雪與中國書法〉；河內利治，〈今井凌雪先生與西泠印社〉；高慶春·潘浩，〈今井凌雪楚帛書形式研究〉；池田廣利供稿，郭超英譯，〈今井凌雪年譜〉；

以今井凌雪所著《書を志す人へ（給立志於書法的人）》中〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉與〈書表現の問題（書法表現的問題）〉為文本，藉由內容的譯註來瞭解今井凌雪如何看待臨摹與創作的關係。期望借鏡今井凌雪的書學觀來開拓書法創作及書風表現的可能性，並拓展東亞書學領域的研究面向。

二、關於今井凌雪

今井凌雪（Imai Ryousetsu），1922 年 12 月 19 日生於日本大阪市，本名潤一，字子溫，號凌雪，後以號行。奈良縣立郡山中學校，天理語學專門學校，立命館大學經濟學科畢業。30 歲獲日本奈良縣文化賞，39 歲成立雪心會就任會長，49 歲任東京教育大學教授，55 歲任筑波大學教授，65 歲任大東文化大學教授，同年加入西泠印社為名譽社員，66 歲任浙江美術學院（現中國美術學院）客座教授，69 歲任上海復旦兼職教授，72 歲任日本書藝院理事長，89 歲於奈良縣文化會館舉行今井凌雪米壽紀念展開幕，同年逝世，享耆壽 90 歲。⁶

今井凌雪作品多次入選日展、現代書道二十人展等等，重要獲獎經歷如 60 歲以〈陸游詩〉獲得第十四回日展文部大臣賞，65 歲以作品〈韓偓詩句〉獲得第四十三回恩賜賞、日本藝術院賞。另一方面，今井凌雪的書法理論著作亦相當豐富，包含書學思想、書寫技法、教科書編纂等等，如 49 歲出版《書道技法講座・書譜》，57 歲出版《給立志於書法的人》I・II，70 歲擔任日本教育出版社小、中、高等學校書寫、書道教科書代表著者，同年出版《今井凌雪的書道入門》上・中・下卷，73 歲出版《今井凌雪的書道・臨寫的活用》上・中・下卷等書。

從上可知，今井凌雪的創作能量相當豐厚，他學習書法的根基是來自於中國書法，但表現出的書風又帶有日本書道的韻味；根據書風表現來看，於創作生涯

松村茂樹，〈今井凌雪先生的書法〉等六篇集結中日學者的研究文章，探討內容包括今井凌雪的書法篆刻作品的風格分析、師友交流的研究以及年譜的彙整等。目前有關今井凌雪之研究，多著墨於其生平事蹟與書法風格的介紹，但關於今井凌雪書學觀尚未有相關研究。

⁶ 參照今井凌雪，《今井凌雪書法集・年譜》（東京：教育出版社，2003 年），頁 274-275，以及池田廣利供稿，郭超英譯，〈今井凌雪年譜〉，《中國書法》01 期（北京：中國書法家協會，1987 年）頁 34。

裡歷經了幾次的轉換與嘗試，不因襲陳規，勇於突破。在這樣的學習經歷與轉換過程，令筆者好奇的是今井凌雪身為一位日本書家，是如何在吸收中國書法之後創建出屬於日本書道的書法表現。在面對中國書法的影響之下，這中間所遭遇的轉換、內化、突破可謂在所難免，甚至是無法逃避。為了要釐清上述問題，筆者認為可以從今井凌雪的書學觀來探討。書學觀的建立是來自於長期學書生涯中歷經臨摹法帖、創作反思、書風表現等每一階段的經歷所帶來的經驗匯聚而成。因此，要了解今井凌雪的書學觀，他的學書歷程或許是一個借鏡。今井凌雪早期的學書歷程在《今井凌雪書法集·自序》是這麼記載：

我開始學習書法時是在舊制中學三年級時，當時師承中谷釜雙，每日認真臨帖，體會到書法的有趣與困難之處。書法的本源在中國這是無需贅言的，我在當時已經知道有幾位前往中國留學專研書法，並已取得豐碩成果的日本書家。心想如果情況允許，自己也想前往中國學習書法。而這必須先具備語言能力，因此我進入天理語學專門學校中國語第一科（今·天理大學），開始學習中文。但由於戰爭爆發的關係，提早兩年多畢業，留學一事便就此無望。

戰後曾經短暫在出版社服務，擔任書法相關的出版業務。在紙張配給都相當貧乏的環境之下，獨自一人編輯書法教科書，書籍內容獲得文部省的檢定合格一事至今仍無法忘懷，這對我而言是相當珍貴的回憶。當時師事辻本史邑老師，專注致力於書法創作，於昭和二十三年初次入選日展，四年後取得特選的成績。⁷

從以上自述可以發現，今井凌雪 8 歲（1940）時師事中谷釜雙⁸，26 歲（1948）時拜辻本史邑⁹為師，時年作品〈中庸〉入選第四回日展，30 歲前便於書壇嶄露

⁷ 今井凌雪，《今井凌雪書法集·自序》，頁 10。

⁸ 中谷釜雙（1902-1980），奈良人。奈良師範學校畢業，中學教師，書法長於六朝墓誌與唐歐陽詢書風，是引領今井凌雪進入書法領域的重要推手。

⁹ 辻本史邑（1895-1957），奈良人，名勝巳，字士禮，號史邑，別號寧樂庵主人。著有《碑法帖大觀》《法帖大系》。根據今井凌雪的紀錄，辻本史邑書法風格從清代劉石庵入，後添入六朝墓誌與鍾繇的楷法，也擅長王鐸、張瑞圖、何子貞、金農等書風。晚年醉心於富岡鐵齋、仙厓義梵等非畫家書風表現。今井凌雪受其影響甚大，且日後會將學書目光傳向非書家書風可能也是源

頭角。曾經想前往中國留學，但由於戰事爆發而無法啟程，此事亦成為他心中的遺憾，致使日後都會推薦指導弟子前往中國留學。

今井凌雪習書是從中谷釜雙的歐體入手，法其嚴謹，後學北魏摩崖，得開張縱橫之勢，再學趙子昂，習遒媚婉轉之態，後廣師明末清代名家，對趙之謙、何紹基、吳昌碩等人的行草書用力頗深，得廣博樸厚之質。當時日本書壇盛行晚明調性書風，¹⁰展場賽場舉凡上下皆以此書風為尚，今井凌雪也曾經熱衷學習過，但整個書壇呈現如此追摹現象，導致讓每件作品的風格皆極其雷同。如此現象讓他意識到，若是過份地受到時風影響而沉浸於單一書風表現，或是只以探究書寫技巧為主來做為學習方向，一旦習得技巧而熟練地表現出某一種書風的話，那麼書家會因為在已經熟悉某一種表現方式的狀態之下，反覆出現同一種風格，最終陷入程式化且僵化的窘境。因為這樣的創作模式，會盡可能讓書寫過程中所有的要素皆掌控在手，抑止其他影響心中既定風格的不確定要素，然而這樣的模式會讓書寫變得索然無味，創作風格也會落入千人一面。

為了避免過於熟練所帶來的僵化，他開始將目光從書家書法轉向至日本僧侶書法及畫家書法等非書家書法領域。如今井甚為重視的南宋禪僧榮西¹¹與江戶時期良寬大愚，¹²以及文人畫家富岡鐵齋¹³等人的書作當中，重新體會書寫當下所

自於辻本史邑給他的影響。

¹⁰ 係指晚明時受到禪宗與童心說影響，出現以主觀內心世界出發，筆墨熱情奔放，勇於表達自我的書家。此一群體書家盛行結構誇張、灑脫奔放之行草書，於高堂大軸與巨幅長卷之上懸臂揮毫、漲墨飛白的書寫方式，改變了書法的表現形式以及觀賞方式，氣勢之大，史無前例，為晚明書法的形式美注入新的能量，代表人物有黃道周、倪元璐、王鐸、傅山等書家

¹¹ 榮西（1141-1215），備中（岡山縣）吉備津人。平安時代末期至鎌倉時代初期禪僧，日本臨濟宗開宗祖師，鎌倉建仁寺開山住持，曾兩度訪宋。著有《喫茶養生記》，傳為榮西由中國宋朝攜帶茶種回日本栽種，尊稱為日本的茶祖。書風擁有禪僧特有的直率猛利，結體帶有黃庭堅書風長槍大戟的特徵。

¹² 良寬（1758-1831），越後國（新潟）出雲崎人，號大愚，名榮藏。江戶時代後期曹洞宗僧侶，和歌承襲《萬葉集》，呈現自然純真、天真無邪的歌風。〈天上大風〉是書法代表作。

¹³ 富岡鐵齋（1837-1924），京都人，字無倦，號鐵齋，明治至大正年間畫家。精通漢詩文的能力讓他在繪畫上呈現出文人畫的氣質，再加上狩野派、琳派等多樣的繪畫形式，創造出極具個人色彩的作品。書法作品也如同繪畫表現，呈現出質樸真率的個人特質。

展現出的真率與活潑。除了一方面藉由禪僧墨跡的直率猛利，與非專業書家生拙可愛的書風來做為自我風格的探究路徑之外，另一方面也由於接觸禪僧墨跡與非書家書作，成為他避免陷入書風僵化的良藥佳劑，這與明代董其昌所提倡之「生熟說」¹⁴可謂十分相近。可以這麼說，禪僧墨跡與非書家書作的接觸讓他開啟了有別於傳統中國以文人主導的書風表現，同時也為他在日後自我書風追求的過程中，建立起了勇於突破的性格。

與今井凌雪交往甚篤的大陸書法學者王學仲¹⁵先生曾指出：「今井凌雪經常談起個人的書風追求，在相對穩定的平衡中，要求自己每十年產生一個書風的丕變。」¹⁶從王學仲的觀察來反視今井凌雪書風發展，可以發現自 1936 年從歐、趙、魏碑入手，1946 年研習明清書風，1956 年轉向禪僧畫家墨跡，1970 年代融會帛書、簡牘、金文、小篆，將篆書表現推向新的高峰，1980 年代受到摩崖石刻

¹⁴ 明代董其昌曾云：「畫與字各有門庭。字可生，畫不可不熟；字須熟後生，畫須熟外熟。」《畫禪室隨筆·畫旨》（濟南：山東畫報出版社，2008 年），頁 30。書法學習是通過古人臨摹作品來學習技法，從陌生到熟悉，學習的是一種熟練的書寫能力，但是技巧越是熟練反而容易忽視當下書寫過程中的情緒變化、媒材表現等，書寫過程便因為某一技巧的熟悉而輕易地陷入重複之嫌，最終導致壓抑自我的個性與表現能力，積習難改，逐漸失去天性與率真。因此，董其昌認為在「熟」的階段之後，必須有意識地跳脫古人的影響，要擺脫過多無謂的束縛，真誠地面對自我，發現自我心性。董其昌所謂「字須熟後生」之「熟」，指的是書家進入古人法帖習得豐富技巧，是技巧的熟練表現，屬於我為古人所用；而「生」指的是在技巧的熟練之後，書家必需開始有意識地思考所習得的一切，從當中擷取能夠傳達且符合自我心性的技巧，是屬於古人為我所用。透過自我己意的「生」來檢視書寫技巧的「熟」，有「生」來檢視「熟」，讓「熟」不至於墮入「爛」「俗」之尷尬；通過每一次臨摹法帖而習得的「熟」，也因為有「生」的緣故，讓臨摹練習便不單只是為了以再現對象為目標來鍛鍊技巧的過程，因為「生」讓每一次的臨摹都有自我的存在。關於董其昌生熟論，吳鵬認為「『熟』與『生』是相互超越的一對範疇。熟是執著，生是破執；進而熟後破熟執，生後破生執，故必須打開向上一路，超越之後再作超越。」對於董其昌提出生熟論，他認為是董氏參禪之後對於藝術理念的根本性超越，正如禪悅之境。詳可參見吳鵬：〈董其昌「字須熟後生」理論的重新審視〉，《南京藝術學院學報》美術與設計版第 4 期（南京：南京藝術學院，2008 年 04 月），頁 42-46。

¹⁵ 王學仲（1905-2013），書畫家，師從齊白石、黃賓虹張伯英徐悲鴻李可染等人影響。天津大學教授，兼任南開大學、廣州美院。1981 年應邀至日本筑波大學擔任客座教授，講授書法與中國畫。在日本客座講學期間，與同校教授今井凌雪結下了深厚的友誼。

¹⁶ 王學仲：〈今井凌雪的書法藝術〉，《中國書法》，01 期（北京：中國書法家協會，1987 年 02 月），頁 55。

影響，開始嘗試創作大字書法。從以上風格發展來看，今井凌雪以敏銳的目光、誠懇的臨摹態度、靈活的創作意識、勇於接受新出土資料的胸襟來面對轉換書風的挑戰，對於在書壇已享有名聲的他來說，不以定型書風為喜，勇於向過去的自己挑戰的冒險精神，實足令人敬佩。

另一方面，從今井凌雪的書法發展脈絡，可以看出中國書法對他的影響極大，可以說是形塑出他書風的基礎。然而，其書風獨特之處又在於參以日本書道之特徵，進而開拓出融合中日書法的表現並且形塑出自我面貌。筆者認為在面對中日書法龐大的資訊之下，其臨摹態度與創作意識是今井凌雪能夠融會諸多法帖的重要關鍵。臨摹對於書法學習來說是十分重要，甚至可以說是唯一入門法則。從今井凌雪的學習過程來看，廣泛地吸取中國書法法帖並且有系統地分析閱讀、深刻地臨寫與反思書寫表現是他臨摹的根本態度；而創作則是書家在具有一定臨摹的基礎之後，欲跳脫古人法帖的影響，試圖將生命經驗中所得感動來進一步純化，並藉由書寫技巧表達出符合創作者美感意象的創造過程，因此創作相當需要創作者具備極其敏銳的觀察能力、豐富的生命經驗，並且還要融會統整古人法帖的技法表現。

於此，筆者認為探究今井凌雪的臨摹與創作的書學觀，除了有助於更加認識他的書風發展脈絡之外，也對於以中國書法為基礎的漢字書法創作者來說，提供不同面向的思考與借鏡；另一方面，今井凌雪所處的時空背景，正是日本書壇盛興少字書、墨象派等積極吸收西方抽象表現主義的時代，¹⁷在普遍突出個人表現、奔放外顯的書法風潮當中，今井凌雪如何重新看待中國書法並且循其脈絡逐步建構出自己的書學觀及書法面目，是值得思考的問題。關於今井凌雪對於臨摹與創

¹⁷ 伴隨二戰結束，日本社會受到來自國際間前所未有的思想衝擊及多方面的文化交流，尊重個人存在及崇尚自由表現的風氣也瀰漫於書法領域，於一九六〇年代日本發展出少字書派與墨象派書風。少字書派與墨象派書家受到當時美國抽象表現主義的影響，將書法視之為造形藝術，結合禪僧禪偈一行物書法並導入東方文化的精神性，強調文字造形美感與墨色的濃淡乾溼變化，企圖表現出書法特有的神秘性。代表性書家有比田井天來（1872-1939），手島右卿（1901-1987），宇野雪村（1912-1995），森田子龍（1912-1998），井上有一（1916-1985）等人。詳可參閱《少字數之書》書學大系·研究篇，第11卷（東京：同朋社，1986年04月），《墨象》書學大系·研究篇，第12卷（東京：同朋社，1986年04月）。

作的看法，目前可見於所著《給立志於書法的人》當中〈臨摹與創作的關係〉一文當中，文章篇幅不大但立論清晰，頗值得借鏡。接下來將以此文本，探究他如何看待臨摹與創作的關係。

三、臨摹與創作的關係

今井凌雪在《給立志於書法的人》一書中，於〈臨摹與創作的關係〉裡闡述他如何看待臨摹與創作之間的關係。他認為：

臨摹與創作，一般來說就是基礎與發揮的關係。但是，就如同前面所述，臨摹的本質是相當複雜的，與表現、鑑賞、見解等各方面息息相關。．．．關於臨摹與創作，我將其設定為從屬與對立的關係，接下來將以此為研究主題進行分析。¹⁸

今井凌雪將臨摹視為基礎，創作則為發揮。今井將臨摹視之為基礎的態度，反映出他認為了解傳統的發展脈絡與扎實的基礎訓練是學習書法的不二法門。傳統中國書法的訓練模式極其重視臨摹，「學書不從臨古人，必墮惡道」¹⁹、「臨摹用工是學書大要」²⁰、「初學不外臨摹」²¹等言論皆揭示出面對經典法帖時，學書者所必須具備的學習態度與方式。有了札實的臨摹經驗做為基礎，才能有進一步提升至發揮活用的可能，所謂「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器；故圓照之象，必先博觀」²²，唯有能夠看得多寫得多，才能提升自我眼界與培養審美態度，站在更宏觀的高度審視一切。關於臨摹與創作的關係，今井凌雪區分為從屬關係與對立關係。

¹⁸ 今井凌雪，〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉，《書を志す人へ（給立志於書法的人）》I，（東京：二玄社，1979年），頁241。

¹⁹ （明）董其昌，《容臺別集》，《明清書法論文選》（上海：上海書店出版社，1994年），頁235。

²⁰ （清）朱履貞，《學書捷要》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2004年），頁601。

²¹ （清）周星蓮，《臨池管見》，《歷代書法論文選》，頁722。

²² （南朝梁）劉勰著，周振甫注，〈知音〉《文心雕龍注釋》（北京：人民文學出版社，1981年），頁518。

（一）關於臨摹與創作的從屬關係

首先，今井凌雪將臨摹與創作的關係設定在從屬關係。他的看法是：

臨摹的過程中存在著創作

臨摹的過程中存在著創作，這意味著堅持不懈地分析經典，過程中便會產生自我創造的可能，如此的思考模式是根基於傳統藝術而產生。書法是從實用性書寫記錄進一步產生藝術性書寫表現。過往的書法訓練，主要的內容是為了豐富日常的書寫習慣。以優秀的書法作品作為典範，並使之與日常書寫習慣融合一體，通過經典作品來增進自我書寫的能力與提升書法作品的品質。

學習經典作品時，必須盡可能地仔細觀察並反覆練習，徹底分析與探究作品書風的由來所在。如此，方能深化自己在鑑賞作品時的感受能力。理解經典作品的魅力以及具備表現經典作品的技巧之後，便有機會創作出優秀的作品。但是，有時越是深入經典之作，反而讓人容易受到作品魅力的誘惑而安逸於經典作品所散發出的美好而無法自拔。所謂經典，意味著超越時間、空間所限，擁有著將人牢牢吸引並使之無法掙脫的魔力。當然，這也意味著沒有擁有這樣魔力的作品，是無法稱之為經典。因此，學習經典作品通常是充滿著危險與矛盾。之所以危險是在於有人認為不進入到經典之門就容易誤入歧途，但矛盾之處在於一旦進入經典之門後，若是缺乏自覺反省能力，有可能處於經典之安逸而無法跳脫，更不用談論邁向創造。因此，自己在書寫時必須時時察覺這危險與矛盾，若是能夠跨越二者，進而能達到不受拘束的狀態時，那麼臨摹過程中存在著創作的觀點才能成立。²³

從屬，意指著在主副之下所產生之依從關係。關於臨摹與創作的從屬關係，今井凌雪從書法的實用性質出發，認為臨摹的目的是在於豐富日常文字書寫。通過反覆臨寫並分析探究書風，學習用筆、結字、章法，並且深化作品的欣賞能力，這是傳統觀念之下臨摹過程中所能獲得到的成效，而所謂的創作則是在長期沉浸在

²³ 今井凌雪，〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉，《書を志す人へ（給立志於書法的人）》I，頁241-243。

經典法帖之中的延伸表現。

臨摹之所以是書法入門的唯一方法，在於書法的表現是來自於以漢字為載體，通過用筆、結體、章法、墨色等形式要素，將書寫者的書寫行為提升至具有抒情性，欣賞性價值的重要方法。抒情性源自於書寫者利用適合自己的書寫技法來傳達情感，對於書寫者來說，過程變成為了具有抒情功能的書寫行為；欣賞性則來自於觀賞書法作品時，除了感知內容文意之外，漢字的點畫結體章法墨色，乃至於用筆運筆的快慢緩急、提按頓挫，皆如實紀錄了書寫者的情緒表達以及審美態度。因此，臨摹經典法帖，看似只是重現帖子對象且毫無自我意識存在的練習過程，似乎是浪費時間的行為，但其實過程的背後更重要的是藉由臨摹，讓書者直接面對經典法帖所帶來的美感衝擊，不斷的臨寫摹似的過程中修正自我書寫習氣與陋習，讓書寫行為產生抒情價值，書寫作品產生欣賞價值，是臨摹的重要意義。而如此臨摹意義的建立，便是書法創作的根基。

而這一切的根基是來自於整體的觀照與細節的分析，今井所云：「學習經典作品時，必須盡可能地仔細觀察並反覆練習，徹底分析與探究作品書風的由來所在。如此，方能深化自己在鑑賞作品時的感受能力。理解經典作品的魅力以及具備表現經典作品的技巧之後，便有機會創作出優秀的作品」，此段正如同《書譜》：「察之者尚精，擬之者貴似」，²⁴與《續書譜》：「夫臨摹之際，毫髮失真，則神情頓異，所貴謹詳」，²⁵等中國古典書論中的臨書態度相符，均提倡書家必須先擁有臨摹的分析與表現能力，才能夠具備創作的融會與表達能力。

臨摹與創作具有從屬的依從關係，由臨摹所發展出的創作，便具備對於經典作品的再詮釋、書家書風的賞鑑、形式技巧的繼承等元素在內。依循著書法史脈絡之下的創作是以經典作品作為自我學習得榜樣，以此榜樣來修正自我書寫的陋習，而創作表現水準的高低與否，則是來自於對經典的體會程度。因此，若無學習精典作品的經驗而妄談創作種種，在強調當代自我表現的藝術創作中，或許有

²⁴ 朱建新，《孫過庭書譜箋證》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁102。

²⁵ （南宋）姜夔，《續書譜》，《歷代書法論文選》，頁390。

跡可循，但在書法的發展脈絡當中，可能會落入自說自話的尷尬處境。通過經典作品來豐富自我是具有效率的學習方式，今井凌雪本人也認同這一點。但同時今井亦指出若是過度沉浸於古典世界，著迷於經典作品，容易會視古人為無法超越的高牆，那麼學習者就會受到經典作品魅力的牽扯。這便導致筆筆如古人，要求字字有來歷，但若是過程中沒有自覺，這樣的臨摹態度很容易陷入古人的框架，落入「奴書」²⁶之嫌。而要跳脫框架，就有賴於書家個人的體悟。面對古人不忘自己，學習前人的目的是成就自己，唯有如此，臨摹的過程中才有可能產生創作。

由此可知，以今井凌雪所認為臨摹與創作的從屬關係，可以得知臨摹是從位，創作是屬位，有了臨摹經驗之後，才有可能產生創作，忽略臨摹階段而直言創作是妄想之事。但須留意的是，臨摹在從屬關係雖居從位，但並不代表具備臨摹能力就擁有創作能力，若是臨摹過程中不探究、不思索形式規律，如此臨摹態度是不可能產生出任何創作的可能性，始終保持有意識地書寫是唯一能夠建立起創作能力的途徑。

（二）關於臨摹學習的三項效用

關於臨摹與創作的對立關係的闡述，今井凌雪首先針對臨摹學習的效用進行分析，他認為：

臨摹與創作是相反方向的活動

臨摹學習的效用可以彙整為以下三點。

第一是學習表現技法。學習技法的目的在於為了能夠體現自我情性，豐富技法表現形式。然而需要多加注意的是，學習技法的過程中必須盡可能地去學習具備普遍性及原理性的作品。因為作為學習的臨摹對象，若是作品中具備普遍性及原理性的話，那麼這個作品一定是擁有鮮明的個性，其技巧一定也是具有獨特的風格。而學習者能夠學習到的技法，會比較偏向於來自臨摹對象。但若是只有學習單一風格的作品，由於學習到的技法較為單一，有可能會連自己越來越像學習作品的風格都會毫無自知，因為風格特徵無從與其他

²⁶ 奴書指的是未脫前人窠臼，如鸚鵡學舌，人云亦云，無體現出自我面目的書風表現。

比對。因此，為了避免落入單一的困境，自己必須擴展學習的範圍，在了解許多特殊性的同時，發現彼此的共通點，歸納出普遍性的原理。但這並不代表看到什麼帖子便學習什麼帖子，這反而是沒有效率的做法。縱使是自己所喜好的法帖，也要試著有所規範並且重點式去學習，這是為了掌握住法帖的特徵與普遍性。有了如此觀念，再試著廣泛地去學習其他法帖，對於自己來說是有幫助的。

第二是深化書法史的認識。透過廣泛地學習經典作品，才能夠深刻了解文字的生成、書體的變遷、典型的塑造、書風的開展等內容。再者，透過以上的接觸與認識，更能了解到書法傳統價值的偉大與重要，而且了解書法的傳統價值也讓我們體會到，必須維護前人所遺留下具有創造性的書法風格，以及代代所傳承下來的事物。

第三是精神上的收穫。如前所述，這關係到書法的一次性，學習經典作品的好處在於能夠通過書寫過程中體會到蘊含於點畫形態內的運筆動作，感受書家的美感表現，甚至可以察覺到心情的微妙變化。學習經典是跨越了時間的隔閡，藉著作品與古人談心，通過這樣的臨摹方式所獲得到成效是非常豐碩的。²⁷

關於臨摹的學習效用今井凌雪歸納為三點，分別是學習表現技法、深化書法史的知識、精神上的收穫。

首先是學習表現技法，今井於文中認為法帖必須要有普遍性與原理性的特徵。普遍性意味著事物具有廣泛共同的特質，不受時間與空間的侷限；原理性則意味著能夠規定其他事物而不依賴於其他根本性、根源性的存在。學習具有此兩項特徵的作品，過程中才不至於容易陷入單一風格的重複以及養成片面狹隘的審美眼光。由於法帖擁有豐厚的文化底蘊，當中的技巧表現必定是基於書家心中的所思所感而發，因此學書者在學習筆上功夫的同時，也能夠思索此技巧所乘載的何種

²⁷ 今井凌雪，〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉，《書を志す人へ（給立志於書法的人）》I，頁243-244。

情思。探究技巧如何為我所用，這才是學習表現技法的核心價值，要如何理解技巧，對於今井來說臨摹便是不二法門。

此外，今井凌雪亦提到擴展學習範圍的重要性，這是為了避免風格陷入單一的窘境，也因為學習範圍廣泛的緣故，有助於對照出法帖之間的共通處，利於歸納出普遍性的原理。學書如治學，必先博學而後乃通會，廣泛學習是擴展視野，理解風格的多樣性的手段，有了多樣性作為對照的基礎，方能探究於眾多風格背後蘊藉之普遍性。正如周星蓮《臨池管見》所說：「初學不外臨摹。臨書得其筆意，摹書得其間架。臨摹既久，則莫如多看、多悟、多商量、多變通」，²⁸「多看、多悟、多商量、多變通」便是在多樣性的基礎之上，淬鍊出普遍性的重要方法。普遍性便具備著貫通豐富物象中同一要素，如此所表現出的書風便不過分傾向某一類型。也因為具備著廣泛共同的普遍性特徵，所體現出的書風便能跳脫某家某派的狹小拘限，表現出落落大方的大家氣息，達到真正「平正通會、人書俱老」的境界。²⁹

第二點為深化書法史的認識。書法史包含文字演變、書體變遷、書風表現等內容，臨摹法帖除了具有學習技巧的價值之外，其法帖所蘊含的文學內容、精神內涵等更是學書者建立風格且深化自我美感意識的重要元素。今井此處強調臨摹學習所帶來深化書法史的認識，是為了避免臨摹過程中對於技巧形式的過度追求，而造成內涵思想的薄弱。以取法乎上的學習態度來看，親臨具有普遍性與原理性的作品也不僅僅是為了獲得技巧的增進，其精神內涵、文學內容等也會對學書者有著淺移默化的效果，提升自我審美水準。此外，今井此處提到「了解書法的傳統價值也讓我們體會到，必須維護前人所遺留下具有創造性的書法風格」，所謂創造，意味著創作者本著理想或是現實的需要，依循歷史脈絡去改進或創造新的

²⁸ （清）周星蓮，《臨池管見》，《歷代書法論文選》，頁 722。

²⁹ 今井凌雪對於歸納普遍性的看法，與孫過庭《書譜》中所云：「至如初學分布，但求平正；既知平正，務追險絕，既能險絕，復歸平正。初謂未及，中則過之，後乃通會，通會之際，人書俱老」（《歷代書法論文選》，頁 129），學書歷程最終復歸平正，通會之後人書俱老的觀念契合。學書的最後境界「復歸平正」之平正，並非初學階段之平正，而是在理解風格多樣性之後所體會出的普遍性；也是隨著年齡增加與知識逐漸累積，在豐富閱歷之後，所展現出融會貫通的成熟老練。

事物。若是不清楚歷史脈絡的發展與風格形式的演變而刻意站在與傳統對立面的立場，打著反傳統的旗幟妄論創新，亦或是脫離書法歷史發展脈絡與創作語彙，以跨領域之姿擅加評論，這些對於書法創新並無太大幫助，反而透漏了坐井觀天、見識淺薄之狹隘視野。重視傳統並非守舊，認識傳統是為了了解過往之脈絡，奠定今後創新之基礎，今井此段看法並非創見，但卻是在西潮影響之下追求書法創新性的警語。

第三點是精神上的收穫，此處今井凌雪提到「書法的一次性」。一次性意味著具有單次不重複的性質，書法的一次性則由依循點畫間的書寫順序的筆順與構成點畫形態的筆法的雙重制約下，在時間推移不可逆的線性發展中完成具有書寫律動感的文字造形表現。書法的點畫質感與字形姿態，皆是在筆墨的律動綿延中逐步完成，因此若以繪畫之塗抹層疊與空間造形觀念視之，便容易將點畫質感認作是線條表現，將字形姿態看作是空間造形，如此認識反而陷入從繪畫的構成意識來思考，容易忽略書法的一次性特徵。通過臨摹時書寫點畫的運筆過程，點畫筆跡所呈現出墨色與質感，體會出法帖中所蘊藏之美感表現及書家微妙的心情變化，方能感受書寫一次性的特徵，體會書寫所帶來的律動喜悅，因此臨摹的過程便成為與古人對話、交流、談心的過程。清代蔣驥《續書法論》曾言：「學書難於臨古，當先思其人之梗概，及其人之喜怒哀樂，並詳考其作書之時興地，一一會於胸中，然後臨摹。即此可以涵養性情，感發志氣」，³⁰所言正是論及學書者對於臨摹作品的理解與體會，會完全反映在臨摹之上。此時所講究的已不再是外在形式的摹似，而是氣質神韻上的追摹，「一一會於胸中」便是學書者對於臨摹法帖時感知能力的要求，「涵養性情，感發志氣」便是通過法帖與古人往來之後，所獲得到精神上的收穫與喜悅。

以上通過臨摹可獲得到的三點學習效用可看出，今井凌雪對於臨摹的態度始終保持「為我所用」的積極態度，對照其觀點亦可發現與中國古典書論之看法有其重疊之處。臨摹法帖的目的，並不是複製另一個法帖的出現，而是通過法帖當中所具備的普遍性與原理性的特徵，來導正長期養成的習性與突破既定的慣性思

³⁰ 劉小晴，《中國書學技法評注》（上海：上海書畫出版社，2002年），頁448。

維，藉由老東西的對照自我，發現新的可能性。邱振中亦對臨摹法帖時的態度作出看法，他說：「臨摹的目的，無非是以傑作中的構成模式、感覺模式改造或替代自己的習慣模式，但人們在觀察事物時總會受到已有心態的制約，在信息的取捨之間，總是偏向於自己更熟悉的東西，因此對範本的觀察如果有所忽略的話，對一位程度並不太深的學習者來說，忽略的很可能是範本中最重要東西，精確的複寫的願望迫使人們去注意那些很容易被忽略的細節。」³¹臨摹的目的是藉由學習經典法帖來改變自我的習慣模式，提高觀察與體會能力，察覺出法帖中的所有細節。精確的複寫只是階段性的目的，臨帖的真正目的是藉著臨摹行為來修正自我、泯除息氣，通過形似來驗證自我觀察能力，並且反思過程中所以細解的掌握是否確實。純然以文字書寫為表現的書法，書寫技巧的鍛鍊是絕對必要，若不通過經典法帖的臨摹，很難達到創造的高度。

（三）關於臨摹與創作的對立關係

在理解臨摹學習的三個效用，接下來今井凌雪針對臨摹與創作對立的關係進行論述，他認為：

可以這麼說，臨摹是被動性的活動，創作則是主動性的活動。一旦自己體認到書法表現是在傳達個人情感時，那麼臨摹過程就是學書者從法帖中學習到技法並且獲得到情感；另一方面，創作便是學書者藉由技法將自我的情感通過作品傳遞給觀者。若是將這過程比喻成訊息傳遞的話，那麼臨摹就是學書者從法帖當中獲取訊息的接收方式，創作就成為了學書者通過作品傳遞訊息的發送方式。只要能從別處獲取多樣的訊息，學書者便能豐富自我內涵。這都是自己藉由臨摹方法接收來自法帖中所蘊藏的訊息，至於自己是否能夠通過創作來發送訊息，我像這是另外的問題了。如果自己想要通過創作來發送訊息的話，由於是自己親自地傳遞，因此必須深信自己的信念與主張，否則將難以如實呈現。我將臨摹與創作比喻成訊息傳遞，或許這是個老方法，但我想說的是自己要有由自己主導發送訊息的堅強意志與強大決心。

³¹ 邱振中，〈現代書法教學的若干重要環節〉，《神居何所——從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁174。

如上所述，我想大家可以了解臨摹是書寫者被動接受法帖中情感的過程，而創作是書寫者主動表現自我情感的過程。將臨摹視之為創作的基礎，臨摹與創作便可以一起發揮效用；但是一旦書寫者認真對待為創作時，就會了解到臨摹與創作在情感的表現上是屬於被動與主動的相反方向。若是大家覺得我使用相反方向這樣的詞彙有所不妥的話，也可以將二者的關係理解為兩條彼此互不交錯的平行線。總之無論如何，我們都必須認知臨摹與創作兩者之間有著巨大的鴻溝。³²

今井凌雪認為臨摹與創作是被動與主動的關係，並將其二者比喻為資訊傳播的接收方與發送方。臨摹的接受方在學習吸取外在豐富資訊以及技巧表現的同時，要具備著歸納統整的能力，否則容易流於形式；創作的發送方則是表達內在真摯情感的同時，也必須要具備有豐富多樣的表現形式，否則容易流於單一無趣。而能夠在臨摹與創作的過程中，避免流於形式以及單一無趣，就是書寫過程中自我的情感。喪失情感的書寫，臨摹古人法帖則如同邯鄲學步，模仿不成，反失自我；創作若失去了自我的感動，那麼所謂創作就只是虛有其表，容易流於無病呻吟之嘆。

在臨摹的過程中若能時時刻刻意識到自我情感的存在，方能在面對法帖時，將學習到的龐大資訊進行統整。能夠以自我情感作為審視標準，便能分析學習到的技巧內容，並且進一步挑出符合自我心性的技巧表現，避免漫無目的地將法帖中的所有要素照單全收，那麼這也是今井所談到從古人法帖中獲得到感動的重要性。另一方面，創作過程中有自我情感，書家便能夠依據過往臨摹的經驗，分辨出何種法帖的書寫情感與當下表現情緒相似，如此方能在創作的過程中，依據過往臨帖經驗將欲表達出自我情感如實呈現。創作者若能有此能力，方能觸及今井所謂「自己要有由自己主導發送訊息的意志與決心」，創作內容才有可能越來越貼近自己，所謂發揮自我性靈，正是如此。

³² 今井凌雪，〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉，《書を志す人へ（給立志於書法的人）》I，頁244-245。

清代朱和羹於《臨池心解》曾言：「作書要發揮自己性靈，切莫寄人籬下。」³³朱和羹所云自己性靈與今井凌雪所提自我情感，都是強調在學習過程中自有我在、古為今用的重要態度。經典作品的存在視之為學習對象，擴展學習對象與範圍的同時，還必須能夠歸納法帖的技巧形式，如此臨摹過程才能成為有效率的訓練，否則臨摹只是在古調重彈、了無新意，有了這一層認識，臨摹才有可能是在以他者為主軸的學習基調之下有自我存在。今井凌雪主張書寫者必須建立自我意識、重視自我情感，因為真正的創作是自己獨立於紙筆之前，赤裸裸地面對，除此之外並無他物。一旦進入創作若還受限某家筆法、某派表現，那麼很有可能這樣的創作還不是真正的創作。今井將臨摹與創作的關係用了「兩條平行線」與「巨大的鴻溝」來比喻，便是意味著在接收與。

雖然今井提出了如此強烈的主張，但這並不意味著他不看重臨摹，而是在臨摹之前要知道自己的需求與主張，否則很難提升至創作。接著他說：

為了將自己所傳達出的訊息內容更加清晰明快，不要加入太多其他的雜音會比較好。有人認為如果創作是重視自我創造性、強調近代性的話，不用借鏡經典反而更能夠直率地表達自我。然而，學習經典不單單只是有助於創作那麼簡單而已。將學習書法的目標集中在專心創作，但是卻不學習傳統經典而妄想能創作出傑出的作品，我想這沒有相當程度的天賦是很難做到的事情。

若將創作應用到臨摹當中，臨摹與創作就必須理解為兩種不同面向的活動。如前所述，學習者必須要特別留意，不要被經典法帖的魔力過度牽制。若是受到過度牽制，學習者反而會容易依附於古人之下。一旦如此，那麼我必須這麼說，想要以臨摹法帖當作進入書法的學習方式，反而是主客顛倒，順序錯亂。

接著必須要思考的問題是，創作與學習經典之間的關聯究竟是要到什麼程度？若從書法作品的角度來看，有人主張就只要欣賞經典作品而不用拿筆來實踐，

³³（清）朱和羹，《臨池心解》，《歷代書法論文選》，頁733。

但是我想這樣的主張應該有其極限。一般來說，無視經典作品的看法是根本不值得討論，不學習經典作品就會落入低俗、自以為是的困境。在悠久的書法歷史當中，醞釀出了豐富多樣的書寫技法，無視這些技法就認為自己會有好的表現是愚蠢無知的。再者，經典法帖中的書寫技巧之豐富與作品境界之高妙是跨越時代的侷限與個人的好惡，這些都是受到歷代以來極其崇高的評價。為了學習表現技法，為了能夠獲得測量自我書法高度的尺規，我認為無論如何，向經典學習是不可缺少的過程。（昭五三・九）³⁴

經典具有典範性，是因為經過了世世代代的嚴苛考驗以及歷史洪流的刪減之下而存留。經典作品都具有從古老形式蘊藉出新形態的表現特徵，於當時的時空背景之下勇於發前人所未發，且其形式技巧與內容精神具有承先啟後、繼往開來的價值，在歷經時空與歷代的檢視之下，足以代表那個世代的的作品才能夠稱之為經典。因此經典作品不能以時間的先後順序來區分新舊，若是以時間順序的觀點，將經典視之為過往的舊產物，那麼後來者容易陷入時間先後而以當前時代觀點來質疑過往作品的經典價值，更甚者甚至認為學習傳統經典會限制創新能力。今井凌雪於文中提到「不學習經典作品就會落入低俗、自以為是的困境」，「經典法帖中的書寫技巧與作品境界之高是跨越時代的侷限與個人的好惡，這些都是受到歷代以來極其崇高的評價」等的觀點，都充分顯示出他尊重經典的存在，而且他也認為幾乎沒有人能夠在不認識歷史的條件下能夠創造出新的作品。

對於經典的重視，應該是來自於今井凌雪長期浸淫於中國書法的實踐與理論的觀照，清代劉熙載《藝概·書概》云：「與天為徒，與古為徒，皆學書者所有事也。天，當觀於其章；地，當觀於其變。」³⁵學書之人所應作之事是向自然學習，向古人學習，取法於自然，應當尋求自然萬物運行之規律；取法傳統，應當考察其文字發展與技巧變化之規律。書法向自然學習，並不是去描寫山石雲水的外在型態，而是如何在山石雲水的流動變化之中發現其運行規律才是重點；書法向古人學習，並非再現點畫字形的外在樣貌，而是理解字體演變的過程帶給書寫

³⁴ 今井凌雪，〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉，《書を志す人へ（給立志於書法的人）》I，頁245-246。

³⁵ （清）劉熙載，《藝概·書概》，《歷代書法論文選》，頁78。

表現的影響才是重點。不同於摹仿自然的再現論，也不同於泥古不化的崇古論，高度概括了師造化與師古人的辯證關係。面對經典的態度若能更加客觀與全面，那麼臨摹的過程中便自有我在。

強調自我有在的觀點，與劉熙載於《藝概·書概》所言旨趣甚同，劉氏云：「書貴入神，而神有我神、他神之別。入他神者，我化為古也；入我神者，古化為我也」。³⁶文中所提「我神」「他神」指的是自我個性與經典法帖，但表現自我個性的書法並非只有自我，而是融會經典法帖之後的自我展現；體現經典法帖並非以複製再現法帖為樂，而是當中必須要有自我主張，「入神」在「我化古」與「古化我」之間的流動與互融。

從〈臨摹與創作的關係〉一文來看，發現今井凌雪在面對臨摹與創作時，具有尊重經典傳統、重視當下感觸、配合時代潮流、符合自我心性等四項認知。重視經典傳統一直以來是書法學習的唯一法門，若回溯歷史，尚未有書家是跳脫經典傳統的學習而自立成長，學習經典傳統的目的在於吸收前人優秀的書法表現之外，更是開拓自我眼界，體認到自己所謂的創新，或許只是前人已發而已未知的表現。重視當下感觸，是充分尊重經典傳統之後，體認到臨摹所學習到的一切，無非就是能夠傳達出當下的感觸。為了能夠傳達當下感觸，書家所具備的表現能力必須相當豐富，否則難以如實傳遞。配合時代潮流，是關注新出土的資料，尋找歷史上尚未開發的新題材，媒材的活用及跨領域的結合。今井凌雪長期關注新出土資料發掘，並且大膽利用文字來創作作品，以及結合大字榜書的特徵，書寫廟宇匾額、政府機關名稱、電影海報戲名等，都是將書法延伸至配合時代潮流、符合時代氣息的表現。符合自我心性，學習的目的是為了成就自我，臨摹古人作品是學習優點，今井凌雪在學習過程中，面對中國書法的影響卻不迷失，反而能夠吸收消化來自中國書法的養分，進一步表現出屬於自我書風，其關鍵就在於選擇每一種法帖、面對每一件作品時都是以符合自我心性為主要依歸，如此方能在每一階段的學習有所突破，避免相同類似風格的重複與樣式的陳襲。

³⁶ 同上，頁 78。

四、小結

本文以今井凌雪於昭和 53 年（1978）所著《書を志す人へ（給立志於書法的人）》中〈臨書と創作の關係（臨摹與創作的關係）〉為文本，試以窺探今井凌雪的書學觀。此文本用字遣辭清楚明瞭，篇幅不長但意味深遠，雖然完稿時間距今已過數十年，但所涉及到的內容與思考的問題，至今仍值得玩味再三。藉由文本的譯解，可以發現今井凌雪在成書之際是盛行少字書、墨象派的風潮，今井不因新思潮的影響而否定傳統所存在的價值，堅持創新是根基於傳統的觀點實屬可貴。

根據本文分析，發現今井凌雪認為在臨摹與創作的關係，書家首先必須要重視經典法帖，沒有臨摹經驗而有優秀的創作是不可能的；面對創作，自己始終是主者，唯有重視自我的存在，才能在臨摹的過程中，吸取他者的同時不被經典的魔力過度牽引，書家才能在豐富繁雜的形式技巧中進行歸納與統整。臨摹與創作具有從屬的關係，臨摹之於創作是基礎，臨摹是書家汲取情感與技巧的根基；創作之於臨摹是成果，創作是書家流露自我情感與技巧的表現。臨摹與創作的從屬關係中，通過建立經典法帖的他者地位，確立學習經典的路徑，再以臨摹法帖中書家所獲得到的反饋來作為辨別差異的標準，逐步累積建構出自我認同狀態。

關於臨摹與創作之對立關係，今井凌雪設定在臨摹為被動性活動與創作為主動性活動。臨摹的被動性活動，其意義在於書家單方向地汲取法帖中的形式表現與情感內涵，是被動地獲取法帖中的訊息；創作的主動性活動，在於書家藉由形式表現主動地傳遞自我情感內涵，是主動地傳遞自我的訊息。今井凌雪從強調以臨摹為從為主、創作為屬為客的從屬關係中，延伸出以書家為主體分析臨摹中接收情感與創作中傳遞情感的關係，是將二者從強調依從順次的關係，轉化為對等且對立的狀態。

綜上所述，從今井凌雪所論臨摹與創作的從屬及對立關係，可以窺視出今井將臨摹活動與創作活動視之為互相依存、互相消長、互相轉化。臨摹與創作互根互用，任一方皆無法脫離與另一方的關係，彼此需要依靠另一方作為定義與存在的依據。臨摹如明鏡對照，通過經典的圓滿來檢視自我的不足；創作有如端坐凝

思，藉由作品的慘澹經營來形塑自我的可愛。臨摹與創作的目的是在屏除自我的既有慣性，藉此了解變通與活用的重要，隨著不斷且反覆地鍛鍊，發現未發之處，由觀而察，以察入覺。臨摹與創作的交互運用，目的就是通過書法來成就書家自我。

參考文獻

（一）傳統文獻

- （宋）姜夔，《續書譜》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2004年）。
- （明）董其昌，《畫禪室隨筆》（山東：山東畫報出版社，2008年）。
- （明）董其昌，《容臺別集》，《明清書法論文選》（上海：上海書店出版社，1994年）。
- （清）朱和羹，《臨池心解》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2004年）。
- （清）朱履貞，《學書捷要》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2004年）。
- （清）周星蓮，《臨池管見》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2004年）。
- （清）劉熙載，《藝概》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2004年）。

（二）近人論著

- 邱振中，《神居何所——從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2005年）。
- 孫過庭撰，朱建新箋證，《孫過庭書譜箋證》（上海：上海古籍出版社，1982年）。
- 趙昌智，祝竹，《中國篆刻史》（上海：上海人民出版社，2007年）。
- 劉江，《中國印章藝術史》（杭州：西泠印社出版社，2005年）。
- 劉小晴，《中國書學技法評注》（上海：上海書畫出版社，2002年）。

- 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》（北京：人民文學出版社，1981 年）。
- （日）今井凌雪，《書を志す人へ（給立志於書法の人）》I（東京：二玄社，1979 年）。
- （日）今井凌雪，《今井凌雪書法集》（東京：教育出版社，2003 年）。
- （日）戸田提山，《書學大系・研究篇——少字數之書》第 11 卷（東京：同朋社，1986 年）。
- （日）田村空谷，《書學大系・研究篇——墨象》第 12 卷（東京：同朋社，1986 年）。

（三）期刊論文

- 王學仲，〈今井凌雪的書法藝術〉，《中國書法》01 期，1987 年 02 月，頁 54-57。
- 吳鵬，〈董其昌「字須熟後生」理論的重新審視〉，《南京藝術學院學報》美術與設計版第 4 期，2008 年 04 月，頁 42-46。
- 金鑑才，〈今井凌雪的書法生涯〉，《西泠印叢 專題・今井凌雪研究》10 期總第 70 期，2020 年，頁 16-19。
- 高慶春，潘浩，〈今井凌雪楚帛書形式研究〉，《西泠印叢 專題・今井凌雪研究》10 期總第 70 期，2020 年，頁 5-11。
- 陳振濂，〈今井凌雪與中國書法〉，《西泠印叢 專題・今井凌雪研究》10 期總第 70 期，2020 年，頁 12-15。
- 蔡孟宸，〈「屋漏痕」考——兼論書法語彙及其意象的形成〉，《中國文哲研究通訊》24 卷 3 期，2014 年 09 月，頁 145-173。
- （日）池田廣利供稿，郭超英譯，〈今井凌雪年譜〉，《西泠印叢 專題・今井凌雪研究》10 期總第 70 期，2020 年，頁 34。
- （日）河內利治，〈今井凌雪先生與西泠印社〉，《西泠印叢 專題・今井凌雪研究》10 期總第 70 期，2020 年，頁 20-29。
- （日）松村茂樹，〈今井凌雪先生的書法〉，《西泠印叢 專題・今井凌雪研究》10 期總第 70 期，2020 年，頁 3-5。