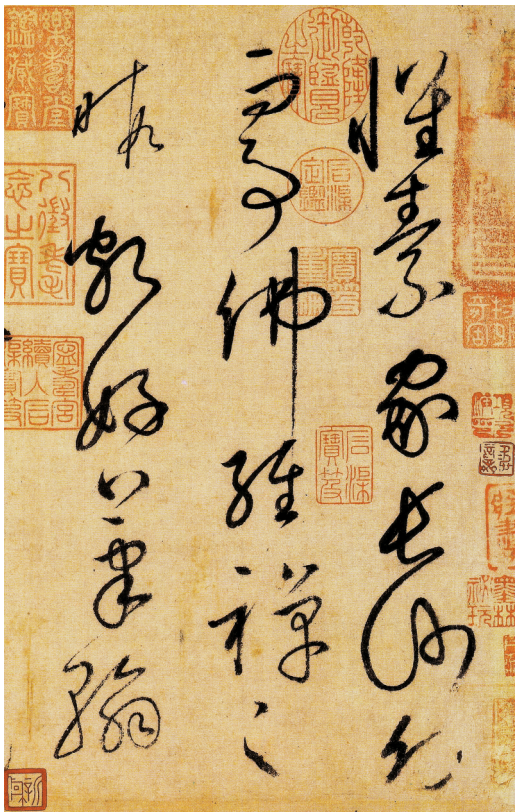


怀素书法富有禅思,藏真妙于瘦

黎碧珍(广州美术学院研究生)

怀素在创作草书时的运笔是非常快速的,这并不仅仅是艺术风格手段的问题,而是有着深厚的禅宗哲学背景。禅宗讲究“不立文字”与书法家“书写文字”本身就形成矛盾,这是摆在书僧面前不得不考虑的问题。



怀素《自叙帖》(局部)

《五灯会元》“释迦牟尼佛”中曰:“吾有正法眼藏,涅槃妙心,实相无相,微妙法门,不立文字,教外别传……”

《十种敕问奏对集》中的第三问答曰:“禅家所谓不立文字,教外别传……文字是鱼兔筌蹄,若得鱼兔,则蹄浑是无所用也……标月之指也,若观月,则指亦无所用也。然人皆认筌蹄,不得鱼兔,认指头不观月,故曰:‘不立文字’。”

佛教的般若思想包含“观照般若”、“文字般若”和“实相般若”三方面,即为“文字般若”便是将阐述佛教道理的一切经论看“空”,不固守于“文字”的意思,以般若空观来看待佛教经论,将佛教经论看“空”,摒弃执着之心。

在禅宗文化体系中影响极深的是“不立文字”一说,而另一方面,僧人以抄经为德业,以学书作为“事佛供养”,甚至学书也成为参禅的一种修炼方式。既要“不立文字”又要“书写文字”,因此强迫书僧们去追求一种“否定文字”的书法。熊秉明在《佛教与书法》中说表现禅意味的方法,“比如用败笔,用极枯笔,用儿童样的笨拙笔,把字写散,散成图画,写密,密成乌团……总之是把文字性从书法中挤出去,或者把艺术性、技巧性挤出去”,他举了日本良宽和尚的楷书,北岛雪山的行草,德川家康写的“日课经本”为例。而八大山人、弘一法师都把线条的提按技法几乎都去掉,把感情的起伏压抑至最低,把作品的空间营造得空

灵旷远,有出尘脱俗之气。

而怀素的线条也是把提按减到很小,线条流畅而坚细。在一气呵成的笔势中,能始终保持逆锋起笔,中锋行笔,锋尖在纸面上舞动出凝练瘦劲而具有弹性圆转的线条,故被称“藏真妙于瘦”。在纸上少有顿压,折射出情感上去除悲欢的高潮与低潮,又折射出对生活现实维持一个距离,以此冷观世界,富有禅思的意味。

更重要的一方面,他以最快的速度写草书,快得让人感觉几乎无停顿,如电闪龙腾,目不暇接,这跟禅宗对于时间和空间的哲学有关。禅宗讲求“迷来经累劫,悟即刹那间”。“刹那”是佛教里认为最小的时间概念,佛教认为时间并非像儒家和道家那样是绵延不断的线性流动,而是由一个一个时间点,即“刹那”相连接而成,这一刻的刹那已与上一刻的刹那不同,没有停留,连相对的静止也否定了,而物相就是在这样的时间下,在因缘作用而存在着,因此物相是“空”,亦即所谓的“色即是空”。由于永远在生灭之中变幻不定,这就意味着,作为现象之一的时间也是空的,并非客观的实体性存在,也只是世间万法的表象形式。过去、现在、未来的三际分野也不再是绝对的和实体化的,颠覆线性的时间法则,从而将过去、现在和未来的严整序列,可转换和交融,不再是某个瞬间或时间段是神圣的和具有特殊意义的。

怀素以目不暇接的速度书写草书,感官上几乎没有停留,没有抑扬顿挫,笔锋似乎要从才写成的点画中逃开去,逃出文字的束缚、牵绊、沾染。一面写,一面否认他在写,“旋生旋灭”文字才形成,已经被遗弃、被否定、被超越,文字只是刹那间一念的一闪,前念后念,即生即灭,“于念而无念”,“说即无,无即说”,才一闪,已成过去,已被推翻,即写即无。他喜欢选择快速连绵的草书,以连绵的线条——“空间化的时间”延续,与“刹那间”时间转换的对立,以矛盾的方式做到既书写文字又否定文字的哲学思考。

而在禅宗的哲学体系当中,即使书法的线条是“空间化的时间”,而“空间”也在否定之列。

《古尊宿语录》卷十三云:“问:‘毫厘有差时如何?’师云:‘天地悬隔。’云:‘毫厘无差时如何?’师云:‘天地悬隔。’”

世间万事万物(物相)都是在时间和空间之中的存在,都处于时间的流动之中,而时间和空间皆空,即是所谓的“万法皆空”。顿悟,正是禅宗的核心所在。

笔者认为,题壁表演也可能是对“空”的一种传达方式,书家以题壁的方式,使书法重结果变成为重视过程,因为壁题完后会被粉刷掉,并不以保留结果为目的,书写过程结束,书写的意义即告完成。

我看古玺的动感与张力

范秀斐(广州美术学院研究生)

古玺印有着强烈的虚实对比,笔划疏密不一的艺术特征,总体呈现出一种天然奇趣、生动空灵的艺术风格。一直以来,学者们对于古玺的研究有过不少的讨论,但大多数停留在文字构形、历史传承的角度进行探讨。我认为,可以用西方格式塔心理学家鲁道夫·阿恩海姆的视知觉理论对古玺进行较为全面的赏析,这样借用视知觉理论,就帮助我们进一步发掘古玺处处体现着张力与运动的魅力。

在鲁道夫·阿恩海姆看来,造成运动的关键性因素是内在的“张力”。他在《艺术与视知觉》中对“运动”有这样的阐述,他认为“我们在不动的式样中感受到的‘运动’,就是大脑在对知觉刺激进行组织时激起的生理活动的心理对应物。这种运动性质就是视觉经验的性质。”这种“不动之动”之所以让人产生了紧张感,是因为视知觉活动所产生的动感。也就是说视觉形式引起的心理的运动感,虽然在物理力上是静止的,但在艺术表达上它是运

动着的,是视觉感知到的具有倾向力的张力。

鲁道夫·阿恩海姆所强调的“张力”,在中国古代书论中已有阐述。叶秀山在《书法美学引论》中对“势”有这样的阐述,他认为“书法艺术在技术上的特点,就在于线条按照既定的字形结体运动,这就是‘势’。”“势”是指线条按字体形状的运动的韵律和趋向”。这里的“势”与阿恩海姆所说的“张力”有着不谋而合之处。“势”是中国传统书法的一个重要范畴,乃至是中国传统美学的根源。用视知觉理论研究古玺印,实则是将传统中道不明的“势”具体化。

1 整平与尖锐

在传统审美理念里面,我们把篆刻分成两大类,即工稳与写意。在视知觉理论里面,也有两类形状,即“整平”与“尖锐”。在视知觉理论里“整平化”所起的作用是使不对称的细节消失,将不适宜的倾斜纠正,重复与加强其对称性,最后使得构图统一。例如陈继儒印、“军司马印”这类较为工整的印章。也就是说,视知觉会自动补足不太完美的细节,呈现出较为匀称的画面。“尖锐化”则与“整平化”相反,如“兆汤”、“揖童”这类较为写意的印章。“尖锐化”所起的作用是强调倾斜,

加强差异。本文只探讨“尖锐化”即传统审美理念中归于写意一类印章,着重探讨以古玺印为例所带来的动态体验。

2 完形

篆刻家邓散木先生在《篆刻学》中深刻剖析了篆刻的章法布局,他认为刻印就如大工匠搭建房子一般,必须先看好地势,再建立间架,做到把全屋的格局了然于胸,最后才是量尺寸方才建造。那么刻印也需做到这些,才能算是完璧,否则将会格格不入。他的举例尤为精彩,生动阐述了对于印章来说,构建布局的完整性尤为重要。也就是说他强调整体观的重要性。这与视知觉理论的“完形”说不谋而合。中文把“格式塔”翻译为“完形”,而它的基本观点就是强调整体组织,反对元素分析,它是一种具有高度组织水平的知觉整体。任何一件成功的作品,都会围绕着一个主要的运动旋律进行创作。低一级水平的活动始终要服从于高一级水平所建立的运动旋律。即使同一个水平的诸多成分,也须步调一致。如果是一节一节地零碎拼凑,做不到步调一致,那么就看不出它们是同一个运动整体的有机组成部分,这会阻碍了古玺印内的运动节奏感,这样的印章将是缺乏生命力的。



陈继儒印



军司马印

3 由倾斜造成的动感

鲁道夫·阿恩海姆认为使式样定向倾斜,是具有倾向性张力的最有效的手段。他强调倾斜是形成运动感的重要作用之一。这种倾斜的创作手法在古玺中也是不少的。熊伯齐先生在《谈篆刻》阐述印章的章法不仅有“平正法”“圆形布局”“外散内聚法”还有“逆斜法”。

总之,我们从上述可见,其实,古玺印与鲁道夫·阿恩海姆的视知觉原理有着密切的联系,它是解析古玺独特魅力的一把钥匙。