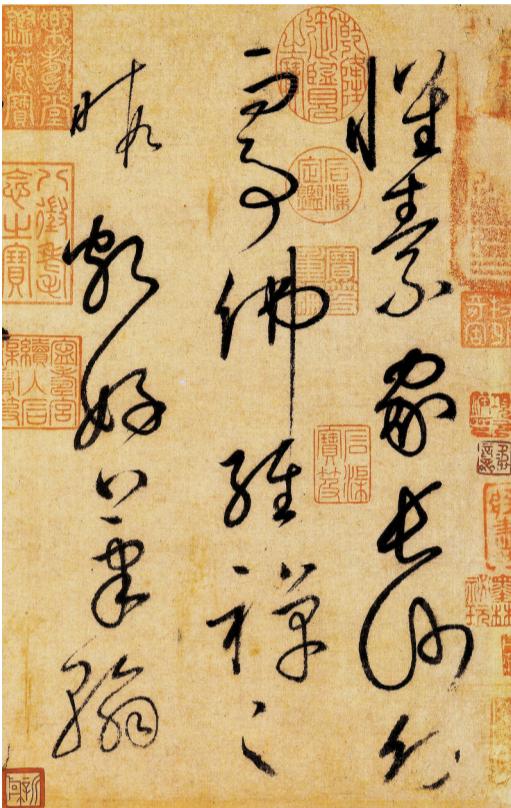


# 怀素书法富有禅思，藏真妙于瘦

■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，则筌浑是无所用也……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巧几乎都去掉，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，线条流畅而坚韧。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，快得让人感觉几乎不停顿，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。



## 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。

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

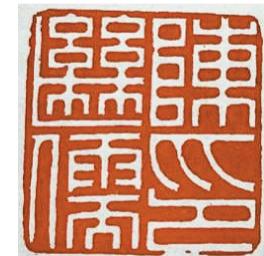
在传统审美理念里面，我们把篆刻分成两大类，即工稳与写意。在视知觉理论里面，也有两类形状，即“整平”与“尖锐”。在视知觉理论里“整平化”所起的作用是使不对称的细节消失，将不适宜的倾斜纠正，重复与加强其对称性，最后使得构图统一。例如陈继儒印、“军司马印”这类较为工整的印章。也就是说，视知觉会自动补足不太完美的细节，呈现出较为匀称的画面。“尖锐化”则与“整平化”相反，如“兆汤”、“揖童”这类较为写意的印章。“尖锐化”所起的作用是强调倾斜，

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，必须先看地势，再建立骨架，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“递斜法”。

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。