

他山之石:张雪松玉雕



析木之像·华贵不凡得心源

□ 佚名

佛教造像的历史可以追溯至东汉时期,至今已有一千余年。相传汉明帝某日梦见一位通体金色、项有日光的神人飞至殿前,次日问众臣“此为何神也”。博学多识的傅毅答曰“臣闻天竺有得道者,号曰佛,轻举能飞,殆将其神也”。于是明帝派人上印度请求佛法,后于洛阳建立白马寺。自此,译经与弘法活动开始兴盛,建造佛像也由此风行。

佛教传入中国,因地域风土人情和文化氛围不同,在佛教理论外延部分逐渐发生了一些微妙的变化。表现在造像艺术上,汉地的佛像从最初的依印度传来之样本而渐变为以本土文化改革印度艺术的新的佛、菩萨形象。从而诞生了中国佛像艺术。汉地佛教造像虽然历史悠久,却一直缺少造像量度和范本,故而历代造像多依各代著名画家所创的佛像样式,如历史上影响巨大的“四家样”。张彦远在《历代名画记》中言:“至今刻画之家,列其模范,曰曹、曰张、曰吴、曰周。”即魏晋时期曹仲达的“曹家样”、张僧繇的“张家样”、盛唐吴道子的“吴家样”以及中晚唐周昉的“周家样”。

因佛经上对佛的三十二相、八十种随形有精妙的记载,故大体而言,中国的佛像艺术对佛的形象没有明显的改变,基本按照印度的梵像,梵装来塑造。而菩萨形象则基本本土化,甚至有不少作者将菩萨画成仕女人物,如周家样”的创立者周昉。周昉以仕女画见长,其佛像造像如“水月观音”被奉为样板,影响可谓十分深远。

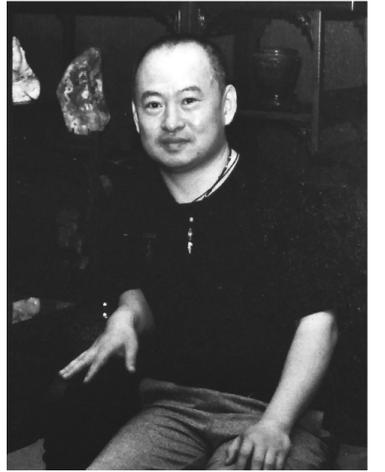
佛教艺术涉及雕塑、绘画、木雕、玉雕等多种传统艺术门类,具体就玉雕而言,佛教造像是玉雕的传统题材之一,势必也会受到如“四家样”的艺术典范的影响。细看张雪松的金奖作品《法性长明》,我们不难在这尊观音像中尤其是观音的面部发现“周家样”的影子,观音面如满月,鼻若刀裁,双眉如远山隐隐,明眸似星辰生辉,清丽的容貌和娴静的气质让人不

由联想起优雅的仕女形象。作者对观音身形的处理则汲取了魏晋石窟观音像的表现手法。观音身丰满,比例协调。给人以健美之感,而不似仕女那般纤弱。另外,作者对观音衣饰的表现手法也可以追溯到“曹家样”的创始人曹仲达。曹仲达是北齐知名的佛教画家,以“曹衣出水”的笔法而闻名。宋代郭若虚在著作《图画见闻志》中论及“曹之笔,其体稠迭,而衣服紧窄”,这种艺术手法不同于“吴带当风”的飘逸,人物的衣衫好像被水打湿而紧贴于肌肤,极能显示人体本身的结构美。这尊观音像上半身半露,衣衫紧贴,作者没有用曲线凸显衣服的灵动,长长衣带静垂垂地,可谓深得“曹衣出水”笔法的韵味。

可以说,《法性长明》是深得传统造像艺术三昧的作品,但这并不意味着作者放弃了创新。张雪松有极深厚

的国画功底。此外还精通泥塑、石刻造像。他为作品注入了传统佛教造像美学神韵的同时逐渐融入了个体的审美风格。他创作的观音像有传统观音形象的“神性”,也有他心中艺术理想的“人性”。这尊观音风骨凛然,气质华贵不凡,但并不是高高在上不近人情的。观音神态自如,肌肤丰润,周身洋溢着人性的健康和美丽,让人觉得可亲可近。

总体而言,玉雕中的佛教造像佳作叠出,艺术手法灵活多变,要突破传统形成个人风格十分不易。张雪松仿古而不泥古,兼顾传统范式与传统审美。最终创作出这尊沉静典雅的观音像,古人云“外师造化,中得心源”,艺术之“像”说到底反映的是艺术家心中的“像”,从这尊美丽的观音像中,我们看到了佛家宗教之境的美,更看到了张雪松心中艺术之境的美。



张雪松

字鼎麟,号丁午山人。中国美术家协会会员。绘画作品《让风把梦飘远》入选“中国第二届人物画大展——纪念蒋兆和诞生一百周年”。作品《万水千山》入选全国“纪念红军长征胜利七十周年中国画展”。作品《万壑无声》《风雨千年》入选全国“第十九届新人新作展”。作品《苍岩叠翠》入选全国“北京国际双年展提名资格展”。作品《芳草碧连天》入选全国首届“草原情中国画提名展”。作品《春风又至南泥湾》入选全国“建军八十周年美展”,同年该作品被特邀参加“迎接中国共产党第十七次代表大会召开”精品展。作品《晓风过云台》入选全国“齐白石奖”中国画作品展。作品《深沟高垒头道边》入选全国画院双年展。出版《特质意象——张雪松》。

玉雕作品《大爱无言》获全国五星奖金奖,作品《蜥蜴》获全国五星奖金奖,作品《立秋》获全国天工奖银奖,作品《大音希声》获全国天工奖银奖,作品《法性长明》获全国天工奖金奖,作品《明心》获全国百花奖金奖,作品《浩气乾坤》获全国玉华年金奖,作品《西方三圣》获全国五星奖金奖,作品《慈之阿黎耶》获全国五星奖金奖,作品《证圆通》获全国子冈杯金奖,作品《慈悲法相》获全国玉华奖银奖,作品《万法圆通》获全国五星奖金奖。



▲ 张雪松玉雕作品



▲ 张雪松玉雕作品

“大字展”评审之思考

□ 傅亚成

五月之镇江,雨后透凉爽,令书坛瞩目的第二届全国大字书法艺术展在美丽的镇江拉开帷幕。此次评审距首届已有14年,不知是否因相隔太久,此次来稿数量可谓空前,共收到全国各省、市、自治区及海外作者投稿作品22074件。其中,来稿数量居首的省份为江苏省2301件,山东省2016件,河南省1716件,广东省1501件,河北省1234件。仅从来稿量看,这也是中国书法历次单项展来稿数量最多的一次。这充分证明了中国书法的艺术魅力以及中国书法的凝聚力,昭示了中国书法的空前繁荣以及创作队伍的无限活力!

此次评审让我又一次感受到了阳光评审的严谨与规范。经过近几年对评审工作的改革与细化,中国书法的评审工作日臻完美,秉承对每一件作品负责的态度,可谓真正做到了公平、公正、公开透明的评审准则。每件作品都经过了二组八名以上评委的宣读,绝无遗漏。总的来看,此次评审用“惨烈”二字形容,一点不为过,淘汰率约为98.8%。其中,承办地江苏镇江无一人入围,有力证明了此次评审工作的公正性与严谨性。

为期5天的忙碌评审可谓喜忧参半。喜在看到如此众多的参赛者参与此展,着实令人欣慰!形式多样,五体兼备。整体来稿水平提升明显。然欣喜之余,尚有一些不足。首先,缺少令人眼前一亮、震撼人心的精品力作。是否因两届展览间隔太长,一时手感生疏,或是日常创作只关注作品的精巧?此间原因不得而知。大字的气魄与特色尚有不逮。鉴于此,建议下一届大字展征稿,中国书协是否考虑将字径增加到25厘米,将作品尺寸放大到丈二,这样为大字创作提供了施展空间,大字的特色得以彰显,也与其他展览拉开了距离。文化的缺失也是普遍存在的硬伤。这不得不引起高度重视。用错、抄错、杜撰、落字、文不对题、语不达意、随性之作不在少数。不及时加以遏制并正确引导,恐遗祸不浅。现将此次评审中发现问题略举,若能给书道同仁以启示是为幸!

大字概念界定模糊

大字又称榜书、署书、擘窠书,特别大的称为魁书。大字榜书是中国书法特有的一个品类,尤其在以展览为主要展示方式的当下,大字以其气势磅礴的视觉冲击力,更能给人震撼!写大字要“势宏”“墨厚”“气足”“线沉”,方能表现浑厚雄健的精神与气魄。而大字并非小字放大那么简单,小字用指、腕、发力,而大字则需要用臂、肘甚至腰的配合。明人丰坊《书诀》说:“若径丈以上,如文信公魁字,人必立起。以一身全力自肩及肘运,则以五指齐握墨池之端,似握铁

塑画沙泥,使手离纸三尺,然后八法完整,左右无病。”详尽描述了写大字从执笔到运笔的方式。康有为在《广艺舟双楫》里称“榜书至难”“自古为难”。一般说来,大字较于小字难写,正所谓字大一点功大一倍,此古人已有定论,而且也成为今人的共识。此次来稿中仍有许多作品字径不足15厘米,甚至更小,这足以证明参赛者没有认真阅读征稿启事,最终因字径未按规定达标而淘汰,得不偿失!

审读环节“零”容忍

此次展览的作品审读环节,对错字、别字及造字等随意行为,采取“零”容忍的态度,凡是有问题的作品一律拿下,而后进行复议,再次投票决定取舍。在这一关,获9票以上的近百件作品被查出有瑕,纷纷被拿下复议,令人唏嘘!最常见的“里、裏”“发、髮”“鍾、鐘”“台、臺”“范、範”“后、後”等错误层出不穷。有的作者在五言联中居然还有错字出现,令人费解。还有的写隶书和楷书,也出现别字、造字,实难令人接受。此次作品审读环节从正文到落款跋语都进行严查,为的是倡导一种敬畏传统的书写风气,同时对文化的漠视现象予以警醒,使广大书法作者能够以敬畏之心,朝圣问道。

内容雷同欠丰富

众所周知,一件完整的书法作品取决于优美的文辞,任何笔墨技巧都是服务于内容的。因此如何选择高雅的诗词歌赋、经典的名人警句尤为重要,但恰恰许多作者在这一环节表现得过于随性,欠缺严谨。例如汉·刘邦《大风歌》中“大风起兮云飞扬”一句是汉高祖刘邦在击败英布军以后,途经故乡,邀父老乡亲饮酒至酣,刘邦击筑高歌,唱了这首《大风歌》以表达志一统天下的豪情壮志。仅此一句就被近百人用以创作,审之味如嚼蜡。“静观”“观海”“听涛”“冲霄汉、起云烟”“冲霄汉、展宏图”等少字数词句更是比比皆是。而“开张天岸马,奇逸人中龙”“朝游灵山胜境,暮写楞严佛经”“刊石惟余西文字,行歌好约高阳酒徒”等耳熟能详的联句仍被许多人毫无顾忌地抄录投稿。中国书协的各类展览中此类联句频繁出现,并非其句不佳,而是让参赛者写滥且有抄袭之嫌,就应慎重。此外还有作者将古人诗句改动几字,在落款中署自作诗一首,更为不妥。还有一件五言联大篆作品,10字中既有石鼓、金文又有楚篆,若将三者融合创作肯定提倡,而这位作者拿来硬凑成一件作品,可谓不伦不类。更有甚者,征稿启事中不许抄录各类集联作品规定于不顾,依然照抄集联投稿。凡此种种不胜枚举。

此次大字展还有一种现象应引起注意,即

相当多的作者将古人的诗句各找一句凑成对联,无论平仄、对仗、词性皆不符合联句要求。有的还敷衍了事上长跋,然跋语与正文又毫无关系,这种行为也不提倡,为形式而形式而下的行为,同时也是文化修养不够之故。读书读好书,回归传统经典,才能摆脱此窘境。正如黄庭坚云:“学书要须胸中有道义,又广之以圣哲之学,书乃可贵。若其灵府无程,纵使笔墨不减元常、逸少,只是俗人耳。”此语道出了读书学习的重要性。要想举重若轻,必须厚积薄发,一切信手拈来的从容,都是厚积薄发的积累。

取法的丰富性尚待提高

此届大字展,暴露出了取法单一的问题,虽行草居多,但风格区别不大,证明参赛者普遍缺乏独立思考,更多的是参考时人与展览作品居多,故而造成了风格相近,书风雷同,其中隶书更甚,基本局限在两种风格。一种取法汉碑《张迁碑》《好大王》《鲜于璜碑》,另一种取法清隶赵之谦、邓石如,难觅楚简帛书踪迹,且形式上清一色整张多字书写,造成风格雷同且形式重复,让人有吃一块肉而知一锅肉味之感。

还有一部分作者逆向而为,故意将瘦金书和欧体篆、中山王写到30厘米左右,从视觉上极度不适,只见一条细线上下翻飞,中空而松散,若不经过艺术加工处理而简单的放大是不取的。大字行书与篆书的精彩之作也难觅其踪。这些都需要广大参赛者日后冷静下来反复思考。

评审归来,思绪万千,久久不能平静。中国书法经过30余年的发展与繁荣,如何承载新时代赋予的艺术引领与文化担当,是每一个书家必须关注和深度思考的问题,一切漠视祖先留下的中华文化与民族精神的行为,都是可耻的!在书法热度逐渐提升的当下,应少一些浮躁,多一点沉淀,打造一种风清气正的时代书风。

中国书协倡导十六字方针“根植传统,艺文兼备,多样包容,鼓励创新”,这是新时期的导向,可谓提纲挈领,值得每一个书法作者认真领会与践行。然而,当下仍然有许多作者太过浮躁,心总是沉不下来,太过急于入展入会,从而放弃了书法本源的滋养,抄近路、学时人。殊不知这样下去后果难以想象,轻则不能入展,重则走入歧途,此实非危言耸听,我们是时候该静下心来重拾传统,深入经典了。文化是承载每一位书家发展的根源,要有“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”的吃苦精神。积跬步至千里,读万卷书,行万里路,让读书常态化,才是书之道!而风格的多样性,也不可忽视,要有独立思考的能力,坚守个性追求,正如黄庭坚所云:“随人作计终后人,自成一家始逼真”,真正的书家皆深入传统的重要性。若无熟练的笔墨功夫,书法则无根;没有深厚的文化积淀,书法则无魂。因此,书家应有敬畏之心,敬畏传统,敬畏古人,敬畏文化,敬畏文字,书法的春天,才能春意盎然,绽放勃勃生机!

论书体杂糅的美感

□ 黄文雀

书体观念形成后,人们常常习惯于将书法作品的字体进行分门别类。楷行隶草篆,各有定体。然而,书法作品中多体杂糅的现象亦不少见,从书体发展来看,我们可以把书体杂糅的现象简单地分为两类:一种是作品中包含多种书体,是诸体的简单相加;另一种则是两种或是两种以上字体的融合,其字形介于两体或诸体之间。我们应当以怎样的眼光来审视这一现象?若书无定体,它是否需要遵循规律,合乎法度?

一、风格统一

书体并非凭空产生,书体演变呈现的是一种连续的线性变化,隶变时期篆隶杂糅,呈过渡之体。直到篆隶之间产生一条鲜明的分界,此后所出现的篆隶融合的现象恐怕与书者的“破体”意识相关,如东汉元初四年《祀三公碑》,以篆为体,却又夹杂一些隶书字形和方截笔法。再者介于隶、楷之间的书体,如东晋的《爨宝子碑》是带有明显隶意的楷书体,横画保留隶书的波挑,但结体方整而近于楷书。而在此之前楷书体的发展早已成熟,这些事实说明了书家是有意地冲破字体的约束,用字体与字体相融合的形式表现新颖的艺术效果,即有破体之意。无论篆隶,还是隶楷,将它们自然地融合,全篇风格统一,始终以一种平稳的基调牵动着观者的情丝。不得不这样说结合式的书体杂糅是井然有序,浑然天成的。

二、有序运动

“破体”一词,最早出现于徐浩《论书》之中“鍾善真书,张称草圣,右军行法,小令破体,皆一时之妙”。王氏家族当中,王献之可以说是具有一定程度上冲破其父藩篱的佼佼者了。由于得天独厚的条件,王献之具备了扎实的楷书和行书基础,除此之外,他的创造力是非凡的。《廿九日帖》中包含了行楷书、行书、草书三体,虽杂糅多体,看起来却是统一的、协调的。这是因为他找到了一条贯穿全文的主线,即整体的有序运动。作品中开头以行楷的形式下笔,随后向行书过渡,行书之中夹杂着行草、草书,统而观之,自然有序毫无突兀之感。而这样有序的整体运动依赖于书

家的笔墨性情。古人写信札大多有“信笔”之意,书写时可删可补,信手自在,我想《廿九日帖》能在三体杂糅情况下保持自然协调的真实面目多少是得益于王献之的信手之笔。

相反,《裴将军诗》中融入了楷行草隶篆诸体,其中各体过渡很快,令人倍感突兀。刘黼跋语云“纵横豪宕,独辟异境。所书如篆如隶,如真如草,如神如龙之变化,如云鹤之冲天。万象集于手下,百体见之毫端;神乎,技矣!我无得而称之,名之曰鲁公怪体”,一个“怪”字道尽其中真意,后人常常对这一作品有所争议,认为《裴将军诗》非颜真卿所书。由此可见,杂糅多体若不遵循有序的变化是无法达到自然契合之境界的,这样无疑是个失败的作品。

三、情感基调

情感是书家创作的出发点,不同的情境下作品所表现出来的面貌也是不同的。站在鍾繇娟静端庄的蝇头小楷和怀素跌宕奔跳的连绵大草面前是截然不同的两种心境,优秀的书法作品常常以其形象的线条带动观者的情思。陆柬之的《文赋》给人的总体感觉是安静祥和的,其用笔精美细腻,墨色除个别深沉之外,大都色泽均匀,始终如一,通篇以行楷书体居多,可以洞察作者的心境是静谧平和的。在这样的情况下,书者却在行楷之中杂糅了一些草书体,无疑阻碍了观者对这种静态意境的把握,有伤于整体。整体的感情基调就相当于一条完整的线索,若被阻遏,就无法令观者完整地领略全文的意境。即便《文赋》能体现出陆柬之很好地继承了“二王”的行书基础,错误的杂糅终究是个难以弥补的遗憾。杂糅书体一定不能绕过情感的主线,否则势必会失其自然。

综上所述,书体的杂糅是常常发生的现象,尤其是游离于行草之间的自然书写,书家往往能够在把握住一定法则的情况之下自由地发挥,兴之所至信手挥毫,这样的书写给观者的感受则是平稳的、有生机的。一件好的书体杂糅作品势必会在一定的空间之内发生着有序运动,产生矛盾又协调统一,以此寄托笔墨性情,或许越过了这样的主线作品就会显得刻意、突兀甚至怪癖。