

撒野丹青

■陈世旭

一向折服葛水平的文字,读小说,服其质朴;读散文,服其诗化。忽然听说她画画,这里那里开展,猝不及防。疑惑她也忽然中邪,入了时下文坛其来汹汹的书画野狐禅。前年岭南笔会,终于有幸亲眼见到她作画,不免惊讶:水墨涂染,笔锋恣意,说是画画,莫若说撒野。

这样的“野”,恐怕连“野狐禅”也谈不上,本就没有非要修成正果的意思。

葛水平画的是人与动物,没有背景,没有拘束,没有矫饰,墨色焦黑,构图七颠八倒。看似胡涂乱抹的线条,于自由任性中透出一种绝对的自在:稚拙、单纯,姿态横生,洋溢着孩童般的天真。与学院教育的所谓绘画语言、技法、色调、构成关系、对人生与绘画的深度思考、上升到哲学领域的精神内容,等等,毫不相干。葛水平未必知道“外师造化,中得心源”之类老掉牙的话,只是任凭也许自己也不一定清楚的内在律动驱遣笔墨,指向只在一个率真。不知来处,不知模范,不知师承,一切都似乎自然天成,随心所欲没规矩。

所以谓之“野”,此其一。
葛水平画画,尽管似乎毫无学院式的理论讲究,但以学院式理论归类,显然属于重神似而不求形似的东方写意美学的一路。她倾心于中国的民间艺术,闲时广搜乡间杂什,一身穿着几近一移动民俗博物馆。民间艺术偏重于实用,形象粗笨,造型简陋,色彩或浓艳或单纯,以民间大众的审美为取向,故为士大夫文人所不屑,却是人类文化因子的千古承载。葛水平以民间趣味绘画;以绘画语言写民间,富于动感、乐感、气韵盎然。在乡间剧团演戏的经历,更直接感受民间戏曲不可言传的自然本色。正是来自民间的养分,使其画作身心俱到,举手投足,能传神,扣心弦。面貌各异的苍黑老农,滚地小儿,窈窕淑女,乃至温情猛虎,执拗犟驴,无不神态毕肖,呼之欲出。

所以谓之“野”,此其二。
葛水平一面写作,一面画画,文学与艺术的双重推行,开启“我之为我,自有我在”的天性。她的画与传统的文人画有着明显的距离,径自呈现出一种鲜活趣味。尤以山鬼系列颇具野兽主义画风。作为符号形式反映原始人类图腾崇拜的山鬼,在职业画家那里是美轮美奂的仙妖化身。在葛水平笔下却是其乐插山花、丰乳肥臀的村妇,全然沉浸于自得其乐的喜悦,静寂里散发出一股莫名的热情。角色内心活动的特殊肢体语言,不掖不藏,明明白白。笔墨明快饱满,透着厚实的生命力。

决定艺术家,首当才情与性情——以后天的性情挥洒先天的才情。技术远在其次。多少人孜孜矻矻于技术的磨炼,终有工匠的精微,却无神性的灵光,难称大器。

所以谓之“野”,此其三。
艺术的品质,原是生活的品质。葛水平是作家,即便撒野,也野不出文人的风雅;葛水平是女人,即便撒野,也野不出女人的温婉。在微信上偶然见到山西诗人石头先生的诗作《献给鹅屋大山上的月亮》,对一帮三晋文友不让古人的生活行状有精彩的描绘:

“玄武提议,今年第一场大雪的时候从原徒步回老家。”“葛水平信息:下雪的时候,来喝场老酒。”于是石头“从太原出发,一路步行,往老家壶关,行程221公里”。六天后的一天午后“见到秦尧,然后是在车子里坐着的葛水平,后者傻傻地笑。”“晚上水平在家里做了四个菜……萝卜是不用化肥的,山蘑是朋友采的,酸菜是她自己腌下的。她用今年的新鲜玉米面煮了一锅切疙瘩。喝的是1997年老汾酒。徒步二百余公里,来找朋友喝顿酒。我不想让古人小看。”

“古人”当指的是魏晋文人。那是一个浪漫率性的年代。

葛水平事后记叙:
石头的诗歌不拿捏,如他人一样。石头的诗歌是我喜欢的诗歌。是石头和自己谈话的内省过程出现的结果,是他的悟性从晦暗到敞亮的过程,也是他人性深处的仁爱彰显。他说了:已厌烦所有的诗歌手段,所有的做作的。用最少的汉字,最明了的语言,在诗歌的临界点上写诗。一切皆从内心流出,流出即是。

葛水平写的是朋友,我们也不妨读作写的是涉足绘事的她自己。不见其人,单看其画,便可知其日常生活的平和和从容,总能在生活中发现新的兴趣,不喜狂,也不易怒,世事的纷乱和庞杂在她那里都被“画”化。得“意”忘“形”中藏着看似浅浅的却是甚深的对人生和世界的“悟性”。翻用一句上面她写朋友的话:用最简单的笔墨,最明了的颜色,在绘画的临界点上画画。一切皆从内心流出,流出即是。

玉龙西牧场上的团支书



龚伯勋《老相册》·康巴人物写真 (摄于1978年6月)

巴安(巴塘)古镇的实际地理方位向逆时针方向旋转,将西观之美景作为南观来描绘,将金沙江与竹巴笼渡口靠近巴安一点作为近景,画面显得更紧凑一些。

在大的构图及表现内容确定之后,忘掉西画的透视原则。把自己当做自由飞翔的雄鹰,以心中记忆的地理方位及景象,从东往西,从南到北,边飞边画。时而飞入谷底,时而掠过山巅又入深涧;时而沉迷于一个景致,时而顾盼与四周景致的连贯和顺逆关系;时而飞近,笔不到意到地嬉戏于线条的轻重缓急、曲折迂回之间。以表达岩石刚劲有力、跌宕回转、自然天成的气势与生动的姿态。时而飞离画面,掌控大的趋势、大的动感。虽然古道之上天空的云朵及云海千变万化,多姿多彩,但为了突出主体山水,我做了大胆的取舍,以大片的空白取代天空、云海,求其大虚、大实的相生。在山水的“大实”间以三条大江及星点瀑布、羊肠小道的小空白破实、破闷,求其空灵。不足之处又以茫茫云雾加以补充,并通过雾罩山林隐约松等的细致刻画,求其实而不闷,虚而不空。更注重云雾的巧妙布置,使承载“古道”的大山及脉络走向的“气”与“势”最为突出,最为明豁,增强其主体的视觉冲击力。在主体之中又分主次,以极黑极白的对比形式突出精彩部分,布置画面,突出大的走势和大的动感。在山与山之间,稍作参差错落或逆势动感做辅料,“以为顺势起波澜”。“力求在画面上造成蓬勃灵动的生机和节奏韵味,以达到中国绘画特有的生动性。”

在初稿完成之后,我对“线性素描”山水画有了百分之八、九十的把握,并且得到了李焕民老师的认可。放大稿就更大胆地进行了“明暗”及“黑白灰”的处理。但我的“明暗”及“黑白灰”与光线没有任何关系。只是主要的画得深入、抢眼一点,次要的处理得弱一点、虚化一点而已。也就是将“墨分五色”提前演示,提前找到最佳笔墨效果罢了。还有初稿完全是根据资料,根据我采风时的所见、所想、所感而一气呵成的。第二稿就甩掉那些条条框框,根据自己所学的创作山水画的知识、法则,任凭感觉进行大胆的修改,该强调的大胆强调,该虚化的虚化,高低错落加大,左右避让协调,夸大动感、韵律感。把握大的走势,又注重小情调的点缀与调和。

在不停地调整,不断地深入,并享受、沉浸其中之时,时光也悄悄更替了好几载。收笔回头,我竟用了5年时间来完成“线性素描”山水画——《茶马古道》。我的课题研究也总算有了眉目,有了成果。可以向多年来给予我谆谆教诲的恩师们作一汇报,特别是我的“线性素描”导师——唐勇力老师。并将这创作感悟及研究成果分享予有同样爱好与志向的朋友们。还想真诚地讨教各位山水画家,希望有更多的批评与建议,以更好地完成我的绢本水墨《茶马古道》。

我的『线性素描』《茶马古道》

■金泽花 文图

首先“茶马古道”从字面上讲,就是指“古道”之上的“茶马”故事;从广义上讲,它不仅指的是单纯的“茶”与“马”的故事,它表述的是整个藏区原始经济贸易的一种形式;也是藏区经济贸易发展史与藏区归属变迁史的一个缩影。如果想用绘画艺术形式再现“茶马古道”,那么“古道”就是主线,“古道”就是线索。有了“古道”才有古道之上的“茶马”故事。“古道”又必须要有大地山水的承载,没有大地山水哪儿来的“古道”?没有山水怎么能表达出“道”的艰险,幽深与无尽呢?而且,“道”也不只是艰险,还有平坦之“道”。不管是长的“道”,短的“道”,都有相对的“艰险”与“平坦”。就是现在“平坦”的高速路也潜藏着人为的“危险”。人生之“道”如此,仕途之“道”,经商之“道”,尽是如此。表现出时而风和日丽,时而阴雨迷蒙、风雪交加的“古道”;时而艰险、时而平坦的“古道”,那才是完整的“道”,有血有肉的“道”,合情合理的“道”。也只有表现好这样的“道”,才能突显出“古道”之上的星点古道的变迁史及马帮、“背夫”、支应“乌拉”差役的穷苦百姓的完整生活。如果只体现“道”的“艰险”,那只能是局部阐释而已。

其次,我认为历史画应该是有根有据的画作。不像抽象画、意象画等,它应该具有叙述性。我觉得一幅好的历史画作,不管是“山水”或是“人物”画,观者第一眼看上去要美,或是宏大,或是震撼等,第二眼、第三眼细看,能看出内容、故事来,而且是精彩的。

那么,要想达到这样的山水画效果,必须先具有“可改性”的“线性素描”在结实的画布上构图起稿,不断的锤炼、提升。将“线性素描”山水画作为一个课题来研究。

在创作之初,按照“茶马古道”东线的实际地理方位,从东往西(从右至左)构图。先将第一重镇打箭炉(康定)的实际地理位置,向顺时针方向旋转,利用哑口雅加埂亮出其全景。以南来的背夫,北往的马帮点缀其间。东南边以大渡河上的烹坝渡口作为近景。接着表现雅砻江上的第一大渡口——中渡(雅江),以它最繁盛的赵尔丰时期为重点。并把往西南去向理化(理塘)的古道,照着实际行程的感觉,转向西北向至剪子湾山,再朝西表现海拔四千多米的理化(理塘)。此地是大雪山之间的一处广袤草原,藏传佛教自古兴盛,其中长青科尔寺是全藏区有名的寺院,应该是一个看点,但南边还有第二高峰格聂神山,沙鲁里山脉延伸西南边。理化按地理方位应该在靠北的高处。可按常规,在极高极北一座古镇,与中景、近景的古镇关系不好处理,故决定将理化隐藏在雪山之间。最后就是巴安(巴塘)塞上江南,它得益于“茶马古道”的开辟,在近现代出了众多栋梁之才。虎头山美景也很值得表现。但巴安实际的地理位置是东北向西南延伸的一块狭长开阔地,并自西向东观之最为美,故我又将

摘要:用五年时间将“线性素描”山水画作为一个课题来研究,虽然不易,但惊喜与感悟颇多。在我刚开始创作“茶马古道”之时,有人问我:“给谁画的?拿来卖的?”我连连摇头,问者满脸疑惑。也有同行问我创作大幅素描山水画有些不解。其实我没那么奇……

用五年时间将“线性素描”山水画作为一个课题来研究,虽然不易,但惊喜与感悟颇多。

在我刚开始创作“茶马古道”之时,有人问我:“给谁画的?拿来卖的?”我连连摇头,问者满脸疑惑。也有同行问我创作大幅素描山水画有些不解。其实我没那么奇葩,只是每个人想要的不同而已。我花费大量的财力和精力去采风、写生并潜心创作《茶马古道》,是因为我长在“茶马古道”,是“茶马古道”养育了我,是我的“责任感”使然;为什么还要画一幅难以参加常规展览尺寸(966×266cm)的作品呢?是因为“茶马古道”东线艰险而又壮美的河山及所包涵的故事,用较小尺幅难以表达尽兴。再则在藏族唐卡布上用铅笔勾勒和皴擦出中国山水画的意境,是一种新的尝试,也是中西文化的再一次交汇。

是,“素描”不算什么大的画种,但“素描是一切造型艺术的基础”,也应该是每位造型艺术家抓形,实现“以形写神”必备的基本功。不过近年来,有些画家的作品是从自然界搬来的,照抄图片,甚至直接喷绘,然后摆上笔触敷色搞定;还有的从较高品位的作品当中截取一部分加工加工,美其名曰“走捷径”,还大肆宣扬。如此这般,省去造型基本功训练这一环节,画“素描”确实没什么意义了。但当初西学东渐的初衷是主张对景写生,尊重客观对象,提高画者的造型功力,而不是照搬客观对象。尽管在“是重写实,还是重表现”;是重西画法并“采古人的技术发挥自己的天才”,还是以“西方艺术之长补东方艺术之短”方面有过激烈的争议,但其目的只有一个,就是实现“合中西而为画学新纪元”,改变“专注临摹而不事创造的因袭空疏之风”。“素描”作为捕捉客观对象的手法、手段而被引进。又引起了西方“素描”是否适合于中国画的基本功训练的讨论。其中浙江美院的潘天寿老先生在《关于中国画的基础训练》一文中讲:“我不是说中国画专业绝对不能教西洋素描。作为基本功训练,中国画系学生,学一点西洋素描,不是没有一点好处……”,“画些西洋素描中用线多而明暗少的细致些的速写,确实是必要的,一是取其训练对象写生,再是取其画得快。”只是“中国画系除共同的理论课以外,其它的项目很多。如诗词、书法、篆刻、画理、题跋等等,哪有更多时间费在专摸明暗的素描上?”虽然“有人说素描课也可以画白描、双勾,然而一般人认为素描就是西洋的素描一套,白描、双勾是不在內的。”如果“中国画基础训练的课程名称,将素描二字用上去,一般人执行教学时,就教西洋的素描而不教白描、双勾了”,为了避免误会,怕耽误学生就“主张不用‘素描’的名称”等。在当时这样的分析非常客观,非常明确,非常精辟,为多年后形成中国画独立的基本功训练方式的理论构架指明了方向。

后来浙江美术学院在潘天寿老先生新的中国画教学思路的影响下,曾聘请罗马尼亚的博巴教授来教“结构素描”。并在方增先、舒传曦等先生努力下,有了一个较清晰的中国画素描教学体系——强调形体结构,不强调色调和光影。90年代初,还在“浙美”教学的唐勇力老师致力于素

描教学,投入很多精力,在教学实践基础上提出了“线性素描”这个观念。他认为“结构素描在中国画的实践当中只能作为一个中介,实际上它最终的落脚点还是要落实到线性素描上”,并提出其理论基础比较完善的三个理论:观察方法的理论,认识方法的理论,表现方法的理论。

我曾经走了一些弯路。从对“线”特别敏感的学生,到老师指引下学习光阴素描,学习油画,成为班里画光阴素描的佼佼者。在工作之后又回到学习“白描”起稿,进行“新藏画”、工笔画创作的新路上。其间,我经常误将西画比较写实的色彩造型方法,照搬用于单纯以“线”造型,且比较概括、提炼的中国画线描稿上。故作品每次上色之后,不如白描稿生动,甚至有些别扭。思想想去不得其解。庆幸的是,后来有机会上中央美院升本科,系统地学习中国画全科;然后成为唐勇力导师工作室的访问学者,学习和研究人物“线性素描”及“写意性工笔画”等。至此,我才真正回到中国画领域徜徉,重拾以“线”造型的训练、表达方式,学习以线、面结合的方法捕捉对象之形,“经营位置”。并接受了一些“写意性工笔画”的思想。逐渐使我明白,当初潘老先生为什么中国画的基础训练课的名称都不主张用“素描”二字。因为“素描”与“白描”抓形的方法不同,前者是以块面,明暗来抓形,服务于表现比较写实的,追求光阴、块面的油画作品;而后者是以线条勾勒对象的轮廓,主要是“提神骨气”,服务于注重“以形写神”,注重概括、提炼的中国画造型艺术。更重要的是使我明白了想要创新,发展中国画,或是“中西结合”得比较完美,那么必须要在“素描”与“白描”之间找到一个交汇点,这个交汇点就是“线性素描”。以“线性素描”去扑捉自然界中人或事物各种各样美的存在形式,才能拓展自己具有中国特色的绘画艺术语言。

为此,我时常想:“线性素描”是否也适用于中国画的其它画科呢,比如山水画。因为“访学”期间,在“线性素描”人物写生课,我刻画模特的羽绒服压线纹理及其形成的线面时,惊奇地发现有一种精彩的山水画感觉。回到家乡,那兼融“南北山水”特点的景色更激起我对山水画的兴趣。于是就有意识的进行一些山石的“线性素描”写生训练。不用墨,不用水,只需一张纸、一支铅笔,特省事。经过一段时间的训练、摸索、研究,解决了如何将铅笔当作毛笔使用。其中毛笔中锋、侧峰、提按的用笔效果,可借助于削铅笔之功;线条的轻重缓急、抑扬顿挫、粗细变化可心手并用,笔不到心到,感觉到即可。用笔的皴擦效果,轻则润,重则枯与浓等等。这使我坚信“线性素描”一样适用于中国山水画的造型训练及布置。

也许是一种缘分,在2012年得知“茶马古道”被列入“中华文明重大历史题材”。一种责任感油然而生。不管画成什么样,必须得画。因此,我为创作《茶马古道》做了很多功课。翻阅大量资料,去寻访、考察、采风、写生,用心去触摸“茶马古道”,在感动满满而不得不发之时,经过深思熟虑才决定以山水画的形式来表现“茶马古道”。

读朱耷的禽鸟画

久其父去世,内心极度忧郁、悲愤,他便装聋作哑,隐姓埋名遁迹空门,潜居山野。由此造就了他忧愤而不屈的独特气质。

观其画中禽鸟之形态,虽造型夸张独特,却多呈现悬息、缩颈、鼓腹之无为意象,目力有所及,却绝无张扬的动势,于内敛的姿态中又蕴含着极强的张力,常给人一触即发之感,表现出一副既受压抑又绝不屈从的情态。由于故国的覆亡和颠沛流离境遇,朱耷抱着对清王朝誓不妥协的态度,把满腔悲愤挥洒于书画之中,以

示与清廷的势不两立和对清廷极端的仇恨与蔑视。他在题黄公望山水诗中写道:“郭家皴法云头小,董老麻皮树上多。想见时人解图画,一峰还与宋山河。”寄托了他怀念故国的深情和强烈的民族意识。

强烈的民族意识。朱耷的禽鸟画布局疏朗,意境空灵,笔意恣纵,逸气横生,着眼于禽鸟花树的气势与地位,构图奇绝巧妙,或以款书印章弥补布局之不足。常于枯寒冷寂、满目凄凉之中给观者以无限遐思的空间,于萧瑟的意境中透出雄豪简朴之气韵,充分反映了他忧

愤的心境和坚韧的个性。朱耷的写意花鸟以简取胜,运笔奔放,苍劲率意,笔墨简朴豪放,一花、一木、一鱼、一鸟,虽寥寥数笔,却神形毕现。几乎到了不能再少一笔的境地,堪称惜墨如金。画家郑板桥在题八大山人的画时称赞道:“横涂竖抹千幅墨,墨点无多泪点多。”

朱耷笔下的物象常借形写神,以神寓画。虽断枝残树,却张扬着画者狂傲不屈的风骨;虽鼓腹眈眈,却抒发了画家对满清统治者的不满和愤慨。他笔下的物象并非凭空臆

造,而是画家通过对大自然的细致观察,将现实形象进行高度的提炼与概括,并加以艺术的夸张而创造出来的,师法自然而绝不拘泥于自然。更为可贵的是画家将自己深刻的情感与倔强傲岸的品格融入到绘写的对象之中,将物象人格化、精神化,寄托自己的感情,达到物我两相忘的境界。这也是所有古代画家所难以企及的。写到这里不由得想到了庄周梦蝶,蝶我两相忘,于是一幅空灵清逸的美丽画卷便徐徐展现于眼前……

■王家年

读了朱耷的几幅写意禽鸟画,独特的意境吸引我思考,那是一种境界。画中或飞鸟、或家禽、或游鱼,皆眼瞳凝聚,极目向天,是愤懑,是孤傲,是诘问,抑或是终于超然于世的淡定?令人不由得想要探究其人其事。朱耷,号良月,八大山人,为其晚年文号。他是明太祖朱元璋第十六子朱权的后裔。崇祯十七年,明朝灭亡,满洲贵族入关统治全国。朱耷时年十九,不