

□ 张夫也

## 出于淡定的伟大

纪念白雪石先生



图为1980年本文作者与白雪石一起在桂林写生

1978年的初春,我进入中央工艺美术学院(现清华大学美术学院)学习。幸运的是,为我们这批学生上课的老师几乎都是当时已声名远扬的专家,如张仃、吴冠中、陈叔亮等,白雪石也是其中的一位。最初听到白雪石先生的名字之时,第一印象就是高雅与儒雅,自然而然地将先生的名字与高雅的艺术联系起来。见到先生的画作,敬仰之情油然而生。在后来的接触中,不仅为先生的艺术所折服,更为先生的人格魅力所感动。

说起来,在老先生里,白先生是与我们接触最多、给我们上课最多的老师,他的为人处世、他的为师风范,的确给我留下了深刻的印象。

记得当时白雪石先生带我们上的主要是花卉写生课、风景写生课和国画的临摹课。不论是哪门课,都令我们获益匪浅。

白先生的授课方式不同于当时的其他老师,给我的总体印象是:“画比话多”。就是说,不论是哪门课,他总是亲自做示范,从头到尾,将作画的全过程清清楚楚地展示给学生,过程中捎带地作些说明,绝无多余话,可谓“金口玉言”。即便如此,白先生交给我们绘画技艺和中国传统艺术的精神,至今仍在强有力地发挥着作用。

雪石先生给我们上临摹课时,毫不吝啬地将自己的精品拿出来让学生仔细琢磨,大胆折腾,只要学生从中获益,先生便欣慰不已……就这样,一个单元的课下来,有不少珍贵的范本尽管有塑料薄膜保护,但也经不起学生如饥似渴地揣摩。

当中山公园的牡丹花盛开之时,白先生就带我们到现场写生,除了挨个指导学生之外,白先生也会全力以赴地画上一批花卉写生。他要求我们要用线描的形式,生动而准确地将牡丹花的姿态和气质表现出来。在处理花瓣与花瓣之间的关系时,白先生总是十分耐心地讲解和示范,具体到哪根线应该压住哪根线,哪根线到什么位置时要留出空……真是无微不至,精益求精。

当然,在诸多的记忆中,还是白雪石先生带我们到桂林写生,那是1980年的九、十月份。其实,我们刚跨进大学时就已经知道白雪石先生有个雅号叫“白桂林”。因为那些年白先生经常到桂林写生,画了大量写生作品,同时已为全国多处宾馆、会堂和机关创作过巨幅的桂林山水画作,白先生的画作

的结果。它充分显示出人的“心智之国”的美妙、奇特、深邃和丰富。细读先生的山水画作,在其章法和笔墨之中,散发着无穷无尽的韵味,给我们带来空前的视觉享受。白先生的画作犹如他本人的心灵写照,将胸中所有跃然纸上,充满着写意风采和音乐般美妙的韵致。所以,笔者认为,雪石先生是一位出色的“诗人”,他的画是充满诗意的画,他的画就是他的“心电图”。

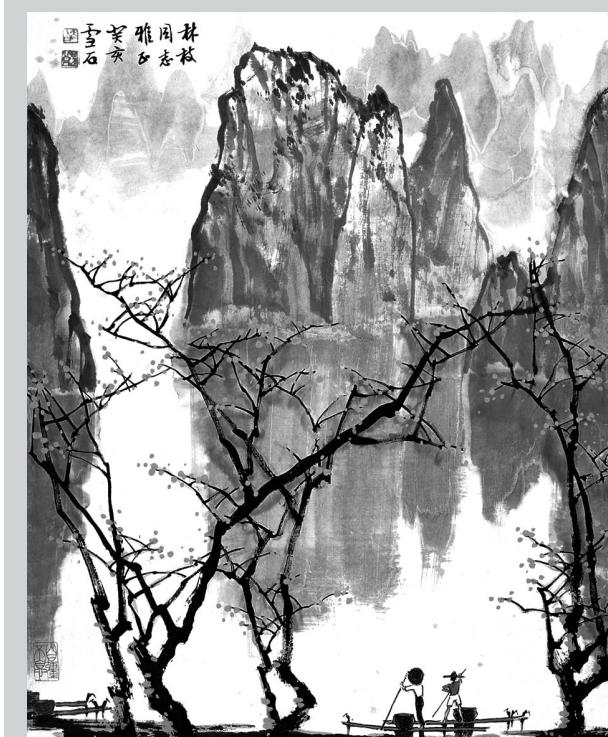
可以说,雪石先生的山水画充分展现了“古为今用、洋为中用”、“借古开今、推陈出新”的特征,为我国山水画的创新做出了楷模和典范。这种创新,集中体现在白先生多次赴桂林进行写生和创作的画作之中。

在桂林与白先生写生的体验,对我的人生来说是最重要的一个阶段。先生常常在烈日炎炎的午一坐就是数小时,而且他选择的都是非常平静、无比安定的地方,画面的角度总是开阔而别致的,静谧而美妙。总之,先生画作很像是修行打坐,淡定自如。我看到过先生在休息的空当,食用当地一种水果时,很有节奏、一点一点地转着圈将它吃完,可爱之极。那是一种什么感觉?那是一种境界……这个镜头永远定格在我的脑海中。

雪石先生十分注意培养我们的传统文文化情怀,在他的课堂上,充满着对中国国粹的认知和赞赏,但他也注重发现我们的特长,坚持因材施教的原则。他鼓励我们坚持中国传统精髓的理解和体悟,也引导我们不断开拓和创新表现技艺,为当代中国山水画的发展作积极的贡献。他身体力行,善于在传统文化中发现现代艺术的表现元素,并成功地运用于创作之中,真正达到了“风筝高飞不断线”的境界。他有着开阔的视野,善于从姊妹艺术中汲取养分,在传统的基础上,充分借鉴西方艺术中的审美理念和表现形式,形成富有形式美感,情趣隽永,格调清新典雅的艺术风格。

今天,我们身处电子时代、信息时代,在我们的生活越来越被格式化的情况下,当我们欣赏到雪石先生充满诗情禅意的山水画时,不禁屏住呼吸,被那静谧而幽玄的氛围所吸引和触动,顿时觉得这确实是一种享受和陶醉……我想,我们需要这样的享受,更需要如此的陶醉。

敬爱的雪石先生离开我们了。但他对我们的谆谆教导和他为人示范的高尚行为永远激励着我们不断前行。



图雪雅同林

□ 纪光明

## 随性和血性

我与廖琪有缘:同在一栋楼办公,同在一个饭堂吃饭,同在省政协一个文艺组别。有了这些关系,我们见面的机会很多,经常在一起品茗论道,对他的文艺观点、书法渊源、待人接物以至生命历程,都有些许的了解。

廖琪出身贫寒,并没有什么文化背景;父亲只读过3年私塾,母亲6岁就来家里当童养媳。好在他父亲12岁就去当茶庄的伙计,东家是个很有眼光的文化人,儿孙成群,都培养成大学生并散布在全国各地。他父亲从东家那里依样画葫芦,从廖琪5岁开始就用独特的方式培养他的书法爱好:把乡下用来防潮防湿的红砖用砂纸磨平,用笔蘸着清水在砖上涂鸦。父亲规定:一个星期必须用完一碗清水。虽说这是稚童的涂鸦,但对笔性的掌握和运用十分有效,也十分适合稚童的脾性。书法入门成了一种随性的游戏。上了小学之后,当然便有了临帖、描红、米字格的训练。时至今日,他的百宝箱里还珍藏着他在小学五年级时参加汕头地区小学书法比赛获得第三名的奖品——硬纸皮笔记本。文化大革命期间,他虽因父亲的“莫须有”问题而无法参加红卫兵,却因祸得福,常常被指派去抄写大字报。大字报的语言虽然刻薄而又狠毒,但他每一次都当做难得的锻炼,抄写得工工整整、干干净净。只是,多舛的命运无法使他安心于小书斋里的描绘,豪放的他从文学创作的呐喊中,找到了他生命的更为精彩的乐章,从此一发不可收拾。直至上个世纪90年代中期他回家乡挂职体验生活,使他又寻回了最能抚慰心灵的书法创作,以缓解身处权力中心所遭遇的紧张和压抑。如今,“每天不在书房里写上两三个钟头,就有魂不守舍般的失落”,他对我这样说。

廖琪,也都是不朽的文学名篇,如《兰亭序》等。老实说,现代的一些书法家在展览作品中还时常出现一些错别字,或文不对题的作品,还真是需要补上文学这一课。廖琪首先是一位作家,他丰厚的文学底蕴,为他的书法奠定了坚实的基础。只是他热爱文学创作,重心转到了文学上。今天,人们大多了解的只是他的文学作品,他的书法就被文学的盛誉盖过了。

廖琪的书法初学唐楷,上到魏晋,历代书法经典均有涉猎。本次展出的作品以行草为主,大多为近年来创作的作品。纵观廖琪的书法,首先感到的是气势逼人,具有时代精神和强烈的冲击力。从书法的审美趋向而言,行草书大体有两大类,一类是崇帖的,如二王书风以优雅、清丽为主,似江南山水那样优美;一类是厚重、豪放古朴为主,取法于汉碑笔意。廖琪行草书大致属于后者,其用笔流畅且不乏厚重、豪放、线条力透纸背,结体草法规范,缠绕有度,收放自如,有很强的个性和感染力。每一件作品都有自己的想法和构思,书到尽处时,一泻千里,自然奔放,血性浓烈,气度不凡。一件好的行草作品不论是大幅还是小幅,都要讲究气度,要能表达自己的思想感情,应该是自己真实情感的自然流露,即所谓“书为心画”,廖琪的书法作品就是自己真实情感的自然流露。

廖琪是一个典型的文化人,性情耿直豪爽,说话直出胸臆,时常语出惊人。办事雷厉风行,言必信,行必果,不愿意圆滑事故。他的书法作品风格亦是大开大合,不拘泥于小节而保持自己的大气象,保持自己的真情实感,这是十分难得可贵的。

其次,廖琪书法刚柔并济,表达了雅正清刚的书法本源。从廖琪书法的线条看,有清刚和浑厚两类的交织。在行草书中,较好运用细线的清刚和厚线的凝重,从而形成一个统一的整体,烘托出黑白对比的

就传统的文化范畴来说,书法艺术和文学艺术是不能分开的。在电脑没有问世的时代,书法是文化人的必修课,如鲁迅、郭沫若、茅盾等大文豪,尽管他们无意做书家,但都是书法造诣极深的当代大家。古代传世的书法经典,也都是不朽的文学名篇,如《兰亭序》等。老实说,现代的一些书法家在展览作品中还时常出现一些错别字,或文不对题的作品,还真是需要补上文学这一课。廖琪首先是一位作家,他丰厚的文学底蕴,为他的书法奠定了坚实的基础。只是他热爱文学创作,重心转到了文学上。今天,人们大多了解的只是他的文学作品,他的书法就被文学的盛誉盖过了。

我们可以想象,廖琪在写字的时候,一定是在充分享受书法创作的过程,在不经意中自然挥洒。

第三,廖琪的书法作品能做到书以载道,表情达意。廖琪的书法作品许多均为自己撰写的诗词联句,这是现代书法展览中难得一见的景象。中国书法和诗词是一对天然的孪生兄弟,相互依存,相得益彰。廖琪许多作品或是自己送给朋友的一些诗句,或是自己有感而发的诗词作品,这完全契合了中国文化的精神和特质,我认为这是一个作家对中国文化传承的责任,同时也是每一位书法家应该追求的目标。

廖琪在书法道路上的探索、追求,假以时日,一定会像他的文学作品一样取得不俗的成就。



廖琪

□ 韩书力

## 漫谈西藏唐卡

作为宗教绘画的唐卡渐为世俗界所认知,应该还是近二三十年的事情。而在西藏,其历史渊源至少已有1500年以上了。据五世达赖《大昭寺目录》记载,吐蕃时期藏王松赞干布就曾以自己的鼻血绘制了一幅班达拉姆神像。虽然这幅血画已是了无踪迹,但可据此推断在布面上绘制神像的唐卡画于当时就已出现了。

“唐卡”是音译,即藏地卷轴佛画,受宗教启迪,为信仰服务是其自古至今不变的创作主旨。依表现内容,唐卡的绘制题材可分为四个范畴:一是佛、菩萨类;二是密宗本尊、护法、罗汉类;三是高僧上师造像类;四是曼陀罗、宇宙天体及藏医药类,而以唐卡制作的材质手法异同,唐卡又可大致分为手绘唐卡,(称为“止唐”)和刺绣或堆塑唐卡(称为“国唐”)。而刺绣品多为明清两朝皇帝赏赐西藏僧俗上层的缂丝唐卡,至于堆唐作品,人们熟悉的拉萨雪顿节哲蚌寺展示的巨幅佛像应属“国唐”之最了。而手绘的“止唐”,则又因西藏多地区文化环境的差异而形成众多流派和样式,而缘起于喜马拉雅中段山脉和雅鲁藏布中游极地走廊的编当画派与青孜画派则是“止唐”的主要画派。该派作品多呈色调富丽整峻,笔法精微绝伦,通体辉灿而神秘莫测的鲜明特征,在东方绘画长河中具有无可替代的文化价值。

我们知道,由于西藏独特的地理与人文环境,西藏历史上没有文人画种和文人画家的概念。寺庙与民间画师,首先是虔诚的佛教信徒,其次才是社会分工意义上的画匠、画师。绘制唐卡,首要之义是宗教上的礼佛与供奉,而后才是安身立命养家糊口的谋生手段。可以说一幅唐卡作品的绘制过程也是一位妙手信徒修持供养的过程。因此,唐卡绘制之前,往往需要举行一定的仪式,如诵经、祈福、布施等,如有条件甚至尚需专请高僧大德为之祈祷,算定吉日良辰方能开笔。如上过程,从初涉画坛的艺徒到名满雪域的大师均不能免除。尤其是唐卡艺徒“必先熟读经书,漠然于心,继而从造像经典比例入手,对人体结构有所了解之后再进行衣饰形象的临摹训练。还须学习画布、毛笔的制作,矿、植物颜料的研磨、泡制、使用等技巧。经历繁难漫长的训练,数年寒窗磨一技,真是与寺院僧人的苦修持戒相似。一幅唐卡经过数月甚至数年的工匀细染杀青后,还要请高僧为之进行特殊的装藏,即在所绘佛像的额头、下巴、颈部的背面部位以金色红色写上“唵”、“啊”、“吽”的梵文,并要以想对应色调的织锦(一般是补色关系)进行“故夏”,即装盒后移送寺庙延请僧众诵经开光,以获佛神灵气的加持。至此,一幅唐卡作品才算完成。

历史上,由于自然和兵燹的原因,特别是“文革”浩劫,如今我们所能看到的最古老的西藏唐卡,大概不会超过公元12世纪。20年前,笔者在巴黎吉美东方博物馆库存品中曾有机会看到一批当年伯希和们从我们国家西北地区掠去的后弘期唐卡精品。16年前,笔者与西藏画家巴玛扎西在东京“风”美术馆参加“死者之书——西藏宗教艺术大展”时更见到该展厅中从欧美等国家博物馆借展的一大批11至17世纪的西藏唐卡,彼时彼境,笔者除百感交集外,更觉得在如今,政府文化文物部门决不应再任其自生自灭、自发自流。西藏唐卡除却为广大各组信众可随时供奉的身、语、意的圣物,是国家非物质文化遗产的绘画奇葩,也是中华民族文化多样性重要保护地的实际体现。

以下,再谈谈笔者赏析西藏唐卡的心得。前面提到如今人们所能见到的古旧唐卡遗存以十三四世纪的作品为例。艳与火气是唬不了行家的。简而言之,一幅上佳的唐卡作品,观者即能欣赏到作者娴熟地道的绘画功力所营造出的美轮美奂之意境,又能进一步参与其中进行某种层面的观想与再创作,从而使自己在获得审美享受的同时,精神境界也能得到提升。

尽管西藏唐卡的主流画派早已完成了雪域风格的确立与弘扬,但我们也不要忽视那些地缘文化交汇现象的存在。如喜马拉雅山地区的唐卡,明显地趋近于东北印度与尼泊尔的佛教实修法门艺术的影响;阿里高原的唐卡(包括古格壁画艺术)则呈现出本土与波斯高原细密画和于阗风格壁画兼收并蓄的样式,尤其是画中人物轻浅紧身的衣褶处理,很容易触发观者想到“曹衣出水”的典故。而唐古拉与横断山地区的唐卡又渗透着中原汉地工笔重彩与浅绛渲染相结合的传统画法,尤以罗汉、山水(风景)主题作品见长。除编当派、青孜派之外,因地域和教派的关系,西藏唐卡还先后形成了嘎玛嘎举派、其吾噶派、缅萨派等多个艺术支脉。

唐卡的方方面面,已说了不少,最后该谈谈唐卡画家队伍的情况了。由于信仰与习俗使然,西藏史料典籍在这方面记载极为鲜见,即便是费数年之功的鸿图巨制的唐卡杀青后,其作者通常也是不具名款的,这似乎与著作权意识无关。

据我们调查,西藏各地有较高水平的唐卡画家应该在400位左右,其中身份为僧人的寺院画师近百位,多数则是民间画师,也有不少是忙时放牧耕种、闲时秉笔赋彩的两栖画师。他们的师承关系是以祖传的宗教造像经为蓝本的师徒相授或父子相传,耳提面命甚至戒尺棒喝也是在所难免的。当然一个艺徒最终能否成为一名德艺双馨的画师与大家,则全赖其先天的慧根、后天的努力与老天的青睐眷顾了,这也正应了一句谚语所言:受戒者多,持戒者少,得道者微乎其微。



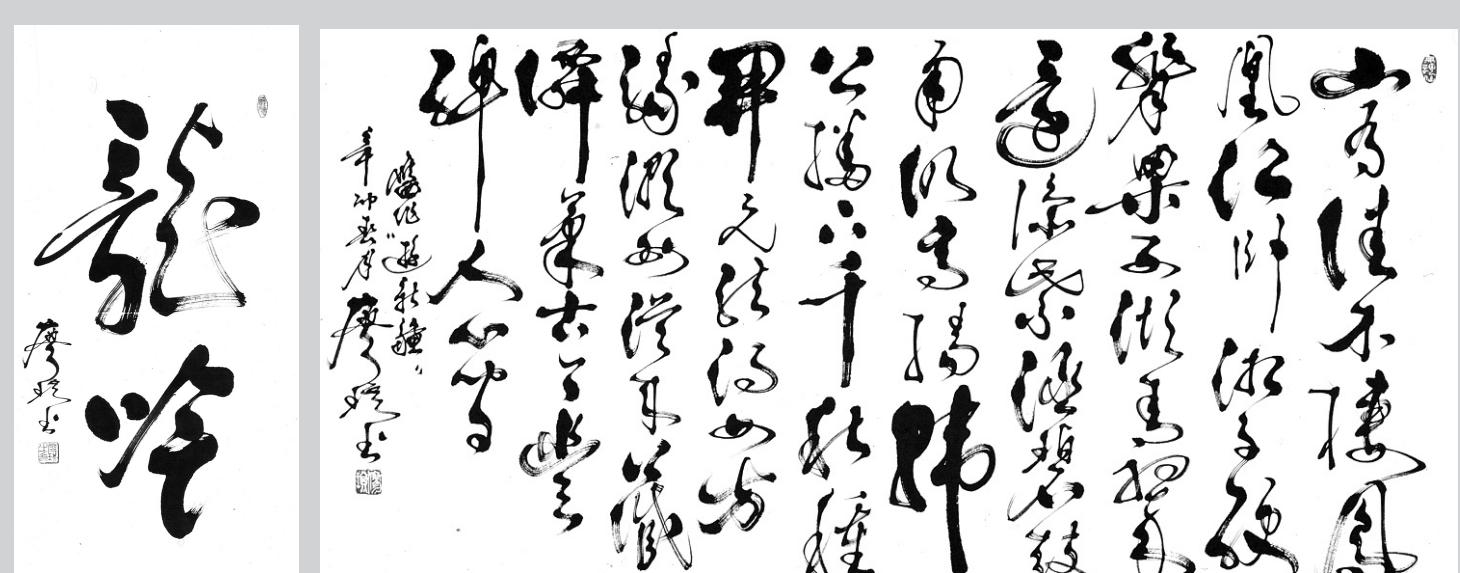
黄财神(52×40.5cm)

罗布斯达 作



莲花生大师(93×58cm)

次仁旺加 作



廖琪