



秋

诗性的重塑与大境的坚守

——朱全增及其花鸟画的文化解读

□李贯通



大唐四季——春

壮气高贵

地涌金莲

几年前,我意外得到一册朱全增的花鸟画集,朱全增花鸟画所创造的宏大气象和深邃意境令人难忘。中国画的创新是一种艰苦卓绝的精神劳作,没有创新就只有模仿和因袭,走不出前人的森林、同侪的自留地,走不出自家的柴门,绘画必然进入“休眠”期。中国花鸟画的创新,难度更大。朱全增常常慨叹:“古人不见今时月,今月也曾照古人。”几千年来,一样的姚黄魏紫、绿肥红瘦,一样的鶗鴂荷下、雁去衡阳,创新谈何容易!”正是有了难易之分,才有了技术和艺术之别。作为思想者的朱全增,所以能够创新,因了他准确地把握住了人文关怀兴盛与消费理念杂陈的时代精神,因了他敏锐地捕捉到了个性张扬、多样纷呈的时代审美信息。

有了清晰的认识,就有了“突出重围”的方向。于是,朱全增选择了“诗性”与“大境”。几年前和朱全增闲聊,我问他诗性是什么,他用毛笔写了一个“象”字。他说:“没有象就没有诗,象就是诗。中国被称为诗的国度,是因为中国是象的国度,这里的诗不只是狭窄的文体意义上的诗,而是广义的,是流淌在万事万物万念万思中的气场和神韵。对于书画家、文学家而言,物——情——意——境,是一个诗化历程,每进一层都渗透着象的功能,也展示着象自身的庄重升华。说诗性也好,说象性也好,就是要有杜鹃啼血的真情,有羿射九日的胆识,有女娲补天的壮丽,有打翻老君炉的智能,有重整山河的理想。”在谈到“大境”时,朱全增这样说道:“大境是大思维、大格局、大关怀的结晶,以天地为父母,以山河为兄弟,以竹梅为姊妹,以花虫鱼鸟为子女,乐于对牛弹琴,能知木石心事。”他还特别强调:“大境与尺幅无关,丈八大制,或许毫无生机;如掌片纸,或已承载万千气象。”

朱全增能有这般的真知灼见,是我始料未及的。上世纪80年代,我读过意大利学者维柯的《新科学》一书,非常认同维柯对“诗性”的阐述,

我们了解了这样一位文化修养厚实、思维蓬勃又严谨的画家后,再去阅读他的画作,就不难发现他独具魅力的艺术表现手段了。

首先,是隐约的叙事与真切的拟人。叙事与拟人,本来是文学作品的表现手段,朱全增大胆地把它们移植到自己的花鸟画中,使他的作品构成了一个有声有色、有世事有动感的完整的人间生活镜像。《大塘情思》是朱全增的精心之作,偌大的荷塘,荷花盛开,如豆蔻年华的少女,或热烈或羞涩,或娴静或扶摇;曾经田田如盖的荷叶,失去了往日的丰韵,坚定地做少女的陪衬与守护。画面强烈反差,已经让人或为之悦朗,或为之唏嘘了,可是,当人们再仔细阅读后,意外发现在荷花深处隐藏着另一组生命:三只鸥鹭心事重重地俯视着,对面一只鸥鹭回首仰望,就像去意已决的游子,作最后的倾诉。画的右下,一片宁静的空白,波浪不兴,一条婉约水道。让人想起李清照笔下的情节:常记溪亭日暮,沉醉不知归路。兴尽晚回舟,误入藕花深处。争渡,争渡,惊起一滩鸥鹭。如果说《大塘情思》带给人们生命缠绵及世态的甘苦,《不肯过江东》带给人们的则是一段浓缩了的历史,定格了一个英雄的传奇。这幅画的构图简洁,着色酣畅淋漓,画面靠空白竖切为二,左小右大,右边漆黑的犹如斧劈的绝壁上,几株花色淡黄、花姿凌厉的霸王花,展示着最后的风采:它们绽放到了极致,努力把头颅伸向对岸,天长地久会有时,此情绵绵无绝期。先前的金戈铁马,鼓角争鸣,戛然而止,但见剑光一闪,鲜血贲日,乌江为项羽呜咽,山峦为项羽沉默。

朱全增这样的创作,在花鸟画的家族中是一个“异类”,是对人物画传神本性的巧妙借鉴,我们可以将他的画是花鸟的,分明也是人性的,也可以说成一篇文学作品的“图说”。画家的这类

作品,使稍有文学阅读经验的人迅速获得似曾相识的朦胧美,从而拓展了花鸟画的受众群体,也拓展了社会的审美视野。

其次,是奇特的想象与“悖常”的哲学。当下的艺术,精品神品难求,已是一个不争的事实。市场经济下,艺术家很难挣脱名缰利索,这固然是原因之一,其实,更主要的原因是诗性情感的缺失。没有想象便没有诗性。想象,说来容易,怎样落实到中国画,尤其是花鸟画上呢?朱全增的手段是“悖常”。

“悖常”,就是变形与夸张,表面看有悖于常态常理,实质上却是常态常理的高级形式,有了悖常,形而下的物体才会具有形而上的精气神。朱全增画的紫藤、葡萄、石榴等,其枝体主干下部,大多左盘右旋,虬劲扭曲,层层呼应,状若蟠龙,极尽坚忍不拔、百折不挠的意志,也极尽挟古揽今、一匡天下的理想。我曾经向他求教一幅主干结满疙瘩的石榴,问他这样是否合适。他说:“取其意取其势,并没夸张。之所以把疙瘩画得这么大,是因为每一个疙瘩代表一个朝代,这棵千年石榴的身上结满了唐宋元明清!”朱全增画叶和花,同样夸张,长者漆黑,只几片就锁定了时空;嫩者似在有无之间,情意绵绵喃喃自语。

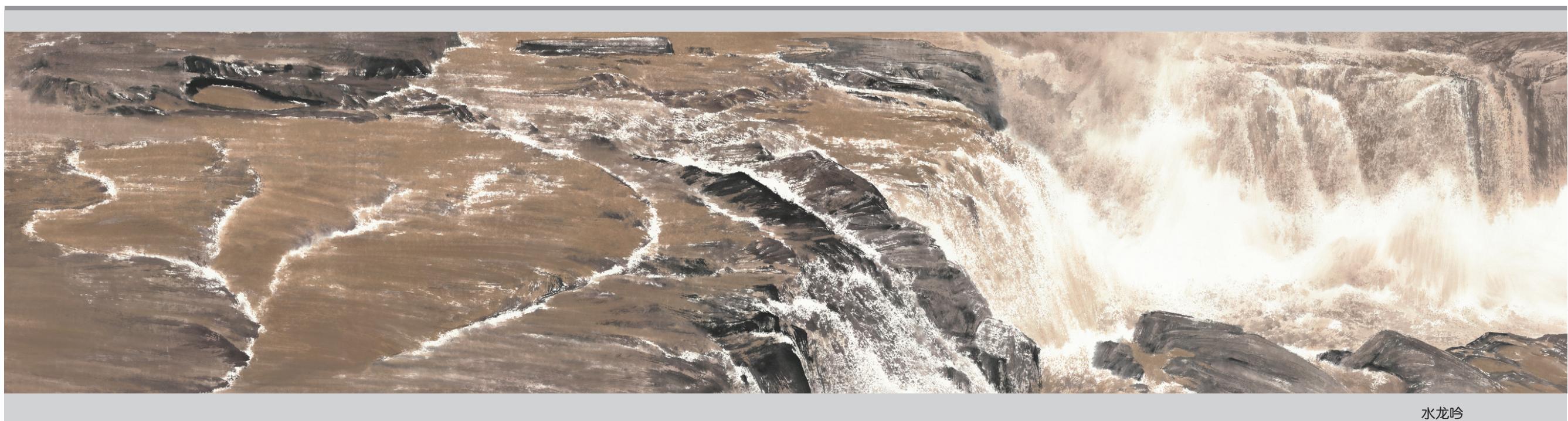
说到悖常,不得不提他的木棉树。朱全增画木棉,截取一段主干,把重点放在木棉树冠的枝条上。他借助西画中的一些绘画手段,对树冠支干,次支干,小枝梗斜向上45度的原貌作了形体处理:局部的支干枝梗横向伸展,穿插聚别,跌宕起伏,交织缠绕,牵挽随缘,犹如千百人的手臂,巧夺天工地组合在了一起,铸成一个充盈力量、意志、豪情的生动壮丽的三维图像。

最后,是主客的交融与天人的一体。“观山则情满于山,观海则情溢于海”,朱全增古文功底深

厚,他最喜爱的正是那些想象独特、情感丰沛的主客交融而臻天人合一的诗句。读《大塘放歌》,你会想到王勃的“落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色”;读《香染九垓》,你会想到王维的“人闲桂花落,夜静春山空”;读《一株独放天地魂》,你会想到吴昌硕的“十年不到香雪海,梅花忆我我忆梅”……

关于主客关系,除了追求铸融大境外,朱全增更是匠心独运,在每一幅画作的景物布局上,重视主客的和谐。他认为,传统的花鸟画过分强调主宾关系,事实上往往“主”而贱“宾”,宾主相隔,画家要做到“物有主宾,心无尊卑”才行。他的《国色和春启东风》,牡丹和石头的关系相生相谐,牡丹为主,石头为宾,但是石头是不可或缺的。牡丹娇艳富贵,却难抵风雨,石头给了它力量与信心;牡丹色彩绚烂,几块石头便驱走了俗浮气;花开花落,年复一年,孰道沧桑?石头也是忠诚的见证人。反过来,石头拙朴凝重,牡丹却又给了它几分灵气,也映衬出石头的刚毅。画花即画石,画石即画花,所谓木石一脉,天地一体。即便是纯粹的竹画梅画葡萄画山水仙画曼陀罗……其枝叶花果皆有主宾之分,画中可见顾盼提携,可见疏密掩映,可闻呼应起伏之声,可闻气血流畅之韵。朱全增说:“墨分五色肉眼可看,而笔含血是要用心才能感知到的!”

苏东坡说过,“凡学术之邪正,视其为人”,同样,凡境界之高下,视其胸襟。了解朱全增的人,无不钦佩他的人品:心地干净,风貌清朗,与人为善,忧患民生。在我眼中,朱全增除了是一个画家,更是一位“诗人”。他酷爱艺术,他为心灵而画,为这个时代而画,为自己的民族而画,他的高歌或吟哦,将会带给我们更多的惊喜与感动。



水龙吟

中国人对水似乎有一种特殊的感情,文人墨客吟咏唱和之余,亦以水入画,并与山一起,形成了华夏独有的山水文化和山水绘画。就绘画论,至晚自东晋顾恺之《洛神赋图》到隋展子虔的《游春图》,对水的描绘已经逐渐成熟,尤其从唐末江南成为文化重心开始,卫贤、赵幹、郭忠恕等已经逐步将水的描绘手法多样化;后世更是有专门画水之作,如南宋马远的12幅《水图》,将水的不同形态表现得淋漓尽致。

古代水的表现方式主要有两种,一是留白或稍作晕染,二是线条勾勒水纹。这种传统的画水方法已经极为成熟,但不可否认其已有的程式化倾向。传统的绘画样式和符号已经不能准确表达现代生存环境下画家的精神体验,现代绘画的样式在画家不断体验自然、体验生存感受的变化中也逐渐发展变化着。如何在继承传统之外有所突破,是当代画家面临的困境。青年画家徐惠君钟情波涛,积十数年之功,博得“黄河画家”的美名,创造出一条画水的新路。

展开他的黄河画作,只见迎面滚滚波涛,挟万钧之势呼啸而来。勇流急湍,万马齐奔。悬崖峭壁之上,似珍珠四溅,五彩缤纷;坠落霞端,如地动山摇,浩浩汤汤;奔流往复,逆溯回波,又震撼激射,吞天沃日。画家曾言自己的创新之路,最初都是来自对黄河的探源:“在目睹黄河壶口瀑布汹涌澎湃的那一刻,我找到了灵感,看到了希望!”从画面的表现手法和淋漓快畅,他确实在画作中倾注了自己的感情。

惠君的黄河画作是对古人和今天的超越,所呈现的是“致广大,尽精微”,在博约与细腻之间皆有所取,也更倾向于绘画的本体追求。既能传达黄河之精神,又能刻画水流纹波之细腻。

在中国画批评中说的最多的三个词是“气韵”、“笔墨”、“写意”。传统画作中“笔墨”为主线:笔表达气、阳刚,主体是写;而墨表达韵、造境、抒情,呈现阴柔之美。但是,由于古典语境的缺失,传统笔墨既已成为装饰符号,后人必须有所突破。当代大多数画家、理论家在强调笔墨至

笔携黄河水 心合造化功

——黄河画家徐惠君作品解析

□冯旭陈磊

对黄土千沟万壑表现手法的丰富;于笔墨上,爽利而熟练的笔触,落实到物象实处,又以水墨化之,虚实对比,是所谓“弃淳存精,曲尽蹈虚揖影之妙”(清·方士庶《天慵庵随笔》)。称惠君画法为“风雨皴”也好,“波涛皴”也好,总之作之为画黄河水已进入自由王国的徐惠君完全形成了自己独特的画风。

中国传统的绘画形式从唐朝开始,逐渐从宫观壁画走向私人居室。相应地,绘画的审美和文化内涵也发生了变化,即绘画的文化人化。传统绘画的视觉张力转向对写意与“内美”的关照,而具有雄强审美的绘画大多随建筑坍塌而荡然无存了,近现代开始后人才能在敦煌等石窟中遥想当年的风采。传统绘画中的汉唐雄风可以说一去不返,这也是近代中国画革命的缘由之一。回归汉唐的“大河寻源”即是这种审美内涵的挖掘,惠君黄河画作所体现的也正是对华夏民族内在活力的追寻,那一泻千里、奔涌翻腾的波涛是汉唐精神最好的写照。

但是,时过境迁,离开汉唐中华民族昔日“步天威于四方”的时代语境,今天单纯的复古并不能真正回归昔日的雄强。如闻一多所言“中国文化史上每一次放光,都是受了外

来的刺激”(《复古的风气》),现当代绘画面对西方丰富的资源,只有广泛借鉴才能焕发传统绘画的活力;西方强大的写实能力、绘画本身的崇高与壮美的美学风格,都是中国传统绘画所不能及的。面对当代视觉文化资源的极大丰富和快餐文化时代的消费特点,充分借鉴西方的写实技巧和形式手法,在把握艺术规律和形式美法则的基础上有所创新,是与传统绘画并行不悖的一条求新之路。惠君黄河画作所追求的正是这样的审美内涵:于宏观处,气势雄浑,充分利用西方焦点透视产生的纵深效果与空间感、立体感;于细微处,将波涛的神采以精准的形体和细微的色彩变化表现出来。整体上,又将形、色寓于波涛汹涌澎湃的动势展现,具有极强的视觉冲击力。总之,惠君的黄河画作既追求中国传统精神的雄强博大,又在借鉴西方手法后精细入微;他的画作以中式笔墨呈现西画之效果,却又暗合传统笔墨内涵,正所谓致广大而精微。所以,在黄河的传神上,惠君已能“独书己见”。

在“黄河画家”的名号之外,惠君亦不放弃继续的探索,他还在笔墨重彩系列上有所开拓,颇有诗意:或是荒寒凝重,或是春艳冷丽。多绘《寒潭渡鹤影》作品,令人起空灵飘逸之思。惠君作为锐意创新的画家,画作中几乎所有的物象表现都用自己的“符号”,如在此重彩系列中,芦苇以暗红的小笔触交叉层叠,深沉之下颇得装饰意趣。

惠君人如其名,而为人、作画朴实真挚。其《与画一起走过的日子》一文谈人生,平实叙述中天然有一种真情在,可知他对绘画的追求一往情深;论绘画,直截大方,潇洒自在,这从他那淋漓痛快的笔触和喷薄而发的豪放亦能读出。

今日的惠君刚到不惑之年,正是大展风采的最好时光。他在前十数载苦修和钻研的基础上,勤勉不懈,已然成果丰硕。相信在以后的岁月里,他必能不断地开拓自己的绘画道路,并将审美体验融入画作,继续为黄河赋彩、为天下名胜传神。