

画家王剑和他的“女儿们”

□黎 筠

人生的每一次机缘,也许都是灵魂深处不经意的一个回眸。当我从两个多世纪前,歌德的关于风景的色粉笔画中拨马而归,北京画家王剑的个性化的色粉画所带来的欣赏快感,如一匹骏马在我的感官上奔跃。就这样,他的一幅幅远离尘嚣的画作,仿若梵高的向日葵在这个春天开放,使我重新领略了抽象艺术行走到具象艺术的魅力。

与其说王剑的画布是他和这个世界最微弱的心灵倾谈的地方,毋宁说是关于女性的陈列馆;他在自己的画布中收藏了她们青春的私语、青春的光彩。

王剑称一个个画布中的女人为他的“女儿”。是的,他是她们的父亲,她们每一个人身上都流着他的精血。他举起画笔的时候,他的血液就在她们的思想里贯通。他的每一个女儿都透着端庄、优雅、恬静,一如画家内敛的气质。他用自己纯净的内心,去观照她们透明的精神世界,当爱与被爱融汇在画布上的时候,就



冥想曲

有了可以撞击世俗的力量。

当笔者的目光游走在王剑的一幅幅画中,不由得想到了意大利文艺复兴三杰之一的达·芬奇。或许夜色中有人发出窃窃私语:世界名画《蒙娜丽莎》,就是遮遮盖盖的达·芬奇自画像。而对于画家王剑,窃以为:他的每一幅女子画像,都荡漾着他的神韵,而神韵本身是无阴阳之分的。当画家以自己阻挡不了的激情,扑向画布时,他的每一幅画都有了凤凰涅槃的质变,都在血与火中重生。当画家内心一切的动态冷却为静态,他的一个个女儿们的眉梢上就浮起他那难以掩饰的浅笑,这使我想起现居京城的女画家雷双。雷双以花为载体,用张扬的色彩、抽象的思维让她的灵魂在画布上舞蹈;而王剑把所有对这个世界的情与爱锁定在以女性为主题的意象中。他在波澜不惊的画面中,进行着舒缓有致的艺术的呼吸。雷双的花系列,寸步之间满是快意的号叫,痛苦的呻吟,彻入骨髓的挣扎;而王剑的画如一片晴朗的天空,

你可以倚着画中的一缕春风,去仰视头顶的云彩。他的画面上几近寂静,听不到一丝喧闹的声音,画家机巧地把生活的噪音经过日与夜的过滤,掩埋在大地深处。

你不能不为他的女子系列色粉笔画、油画所感动,他将世间所有的美善、纯洁以及对青春、对人生的思考借着画布收藏起来。每一幅画都有一个神奇的密码,你打开自己的心门,用天使般的眼睛注视自己内心的时候,你就会获得一串破解的密码,你就会成为画中的人,成为画家心灵中的至爱。我想,画家一定有一双善于谛听天籁之音的耳朵,这双耳朵或于清晨,或于夜晚,不倦地对所采集到的声音进行处理,然后将天地间最美妙的声音化为锦霞般的云彩,铺展在他的画布中。于是,有清澈的声音从画面中淌下来,你闭上你那迷醉于世俗的眼睛,关闭你那时常在黑夜窥探的耳朵,停止对世界的觊觎,启开你的心灵,哪怕站在画家的背后,你都可以倾听那画中发出的声响。

画家在画布上用颜色作情绪,和这个世界对话,他内心的触角延伸到了画布的每一条纹理。画布上,所有的视觉对象,都调动了他对自然之美的全部感受。一层色彩是他对人物的一次思考,他用层层的思维,用他精神领域里不断蠕动的色彩,去接近一个个他钟爱的女儿,去抵达她们张开的毛发和呼吸。画笔的每一次移动,都是他的内心对这个

狭隘世界的一次背叛。

在王剑用色彩栽植的风景里徜徉,你可以看到他眼睛里燃烧着真善美的火焰,他心灵的底色永远是那片天空的蓝。等那团奔腾的火焰向画布靠近的时候,也许他呷一口水的工夫,他就会用中性的心态,去调整画布上的颜料。他的目光抖落掉视觉世界杂陈的琐碎,而尽情地专注于人性之美、自然之美,似乎他的内心从未被世俗的一次次“破冰”的声音所划破,他的灵魂化为一片片羽毛,在谧静的画中曼妙地歌舞。

如果你在晚上向这些女孩子走来,你会听到她们的裙裾发出的窸窸窣窣的声音。每一个少女都在午夜里矜持着,等待一个汉字去点燃她,等待一双男人的眼睛去翻阅她。这更像画家的一个个情人,待他诗情飞溅的时刻,用男人的一只臂膀拯救她。

看看这些画布上的女孩子,这些和他有着另一种血缘关系的人,她们在他的内心,在他的画布上一天天成长。让我带着你寻找她们成长的足迹,画家内心流泻的环境色及亚麻布上执著的物象的冷暖、明暗,是她们赖以生存的五谷、河流和炊烟。

在王剑那一幅幅绽放的画作前,我尤其偏爱他的油画《冥想曲》。画面上绿衫红裙的女子,怀揣一缕心事坐在椅子上,侧视着窗外,一

定是窗外树上的一只鸟雀惊动了她;一定是在河边浣纱的一群女孩子在远处召唤着她。她的内心半启半掩,她的思想还不能自由地飞翔,一根青色的藤蔓给了她一条青春的羁绊,或许,这里就是王剑所有的女儿们成长的第一个闺房。

青涩的记忆就定格在这里。

《青青柠檬香》是王剑画作中别具一格的形象思维。画面中的女孩子低眉、滞目,仿佛河流在这里绾了一个结,好像青春在这里停顿了一下,等雨过天晴,太阳高升的时候,她抖一抖翅膀就可以破茧而飞了。

留白是艺术永不褪色的魅力。无疑,王剑的《对弈》在亚麻布上留下了极具张力的留白,好像每个世纪的风雨都可以从画面中穿过。

其实天地就是一个大的棋盘,一个人心灵的凝眸可以对抗整个世界。你可以选择面对、抑或四面,一切方向的力量来和你对弈。而你只需要专注,专注大自然的风声、雨声,专注于自我方寸之间的力量,就可以完成与日月星辰的对弈。

王剑画作的魅力发轫于一场青春的革命,或者,当他的画笔被苍老的思想的钟声撞响时,会变得更具智慧。这样,他的一大群放牧在亚麻布上的女儿们,也会在岁月的枝叶间结出一粒粒饱满的果实,那是灵魂在日光下成熟的背影,是一次从燃烧到燃烧的火浴。



青青柠檬香



挥之不去的记忆



对弈

古老的窗格艺术

□王祖远

我在繁忙中仍然无法忘怀传统窗格这个有趣的题目,开始留意古代窗格的资料。因为我推想,自有木构架建筑以来,中国就有门窗,有门窗就有封闭与采光的问题。因此窗格自远古就应该存在了。当然,要找到实物是很困难的,因为木建筑都不存在了,哪里有窗格呢?这使我想起我从未注意的汉代的画像砖上的图案与陶制的明器。在古代建筑史的资料中,这两者都是重要的证物。特别是明器,这类相当于建筑模型的陪葬物,有时相当明确地表现出当时的建筑形貌,甚至构造部材。当然应该有窗格的图案了。

说来惭愧,在我中年时有过一段收古物的岁月,也花了些冤枉钱在汉绿釉明器上,其中还包括一件三层高的望楼,却只注意建筑的造型与架构,没留意窗格子的作法。直到后来,注意到摆在我家人口的一辆北魏牛车的明器上的窗格,才开始留心在明器上找证据。这也难怪,那头牛有非常生动的造型,谁会关心在车上随意画两下的窗格?

回头找出刘敦桢的古代建筑史,翻到汉代建筑明器的那一页,才注意到在广东出土的模型告诉我们很多事情。其一,可能为窗子的位置,以菱形斜格子的图案最多。这似乎说明了在远古的中国,窗格以斜格子为基本形式。自此使我注意中国字的“窗”字,下字的窗,已强烈地暗示了此一事实。其二,直棂格可能是在兼有构造意义时所使用的图案,特别是当开口为固定而无开关之功能时。其三,菱形斜格早已发展出各种形式。首先是角度的变化,有九十度的斜方格,有近一百二十度的菱格。其次是已出现以斜格子为基础的花样,如加横线,或全窗用单一菱形或十字形等。可见国人在汉代早就有使用窗格作为建筑装饰的办法了。当然,在中原地区的画像砖上所看到的开口,总是以简单的斜方格为图案。有趣的是,在甘肃发现的汉墓中的砖雕花纹,也是以斜格子为图案。因此我们几乎可以大胆地假定,古人所喜欢的非结构性装饰图案就是斜格子。

此后,放弃斜格子的时代背景很可能与佛教有关。也许直棂予人以较严肃的感觉。总之,到了南北朝时代,建筑上的窗格就已经直棂化了。不但与结构性格子有关者如此,纯装饰性的窗格也直棂化了。这就是目前看到的六朝到隋唐少数的建筑遗物上的格棂的实况,同时也反映在此一时期的壁画上。最重要的唐代古建筑:山西五台县的南禅寺与佛光寺大殿,就是使用直棂,同时期日本的唐风建筑,亦是如此。直棂子与裸露的木架构系统是相当配合的,可以呈现古典的秩序感。

可是在民间,我相信一定有不同的窗格出现,给予工匠们创造的机会。我知道的,至少有方格窗出现。在我的北魏马车模型上,除了主要开口为直棂窗之外,在车身的一角可以看到一个小形的方格窗,似是可以打开透气的。民间的需要千变万化,在当时必然有各种设计来应付。正方格至少是一种较适用又美观的图案。

到了宋代,方格子的出现就明朗化了。除了直棂的传统仍保持在正式建筑上之外,在较轻松的建筑上,方格子已普遍代替了汉代的斜格子。在几幅著名的绘画中,如《汉宫图》及《华灯倚宴图》,就是以方格子为基调的。宋代的建筑技术的名著《营造法式》中甚至有图样画出,显然是以方格为主,以斜方格为副。

中国社会到明代,在江南一带已有相当富庶的中产阶级及思想开放的知识分子。他们在文学与艺术上寻求自己的心灵天地,以解脱儒学正统的伦理文化的束缚。在建筑上不可能有所作为,只能在过去不受注意的格棂上动动脑筋。到明末清初,就有些喜欢动脑筋的文人,努力在建筑传统的僵硬框架上找些变化的机会。最有名的例子是李渔。他在《闲情偶寄》上提到窗栏的设计。他在提到窗栏时说:“吾观今世之人,能变古法为今制者,其唯窗栏事乎?”就说明了此一时代的情势。窗指的是窗格棂,栏指的是栏杆的格棂,都是在结构上不承重,可以任凭文人发挥匠心的地方。

上世纪末改革开放之后,我去过江南数次,看到明清窗棂的真实面貌,真是多采多姿,令人目不暇接。这与鱼米之乡的砖雕、木刻等建筑装饰融为一体,呈现出当年繁荣的面貌。但是大体上可以看出匠人们的创意是有脉络可寻的。约在同一时期,大陆地区努力除旧布新,拆掉很多古街、古屋。在台湾的古物市场上可以随便买到大陆的格、棂门窗,我也买了几扇装饰新家,使我对它有了更深刻的认识。这些匠人所遵循的原则大概有这样的。

依照尺寸的大小,把窗扇划分为几块。由于此一时期要求细致的图案,所以格条是很细的,大约一公分左右的宽度,所以在考虑图案设计时,要先想到与边框的稳定关系。划分几块即有



与边框固定连结的格条,在每块之中就可自由设计图案了,设定每块空间中的主题,要具有装饰性必须有花样。用格子作复杂的花样并不容易,所以民间的窗格以方与圆为主题者最多。这就是在每一块窗的中间放一个正方或长方的框子,供留透明开口之用。或画一多角或圆形的图案,使窗格形成美观的韵律。在主题与块状边缘之间,使用垂直与水平的格条布满,只要遵循不要贯通的原则就可以了。也就是横直相交时永造成丁字形。

江南民间繁密的窗格,由于使用上面的原则,粗看上去是很吸引人的花纹,因为有一定的秩序与韵律,但想细看,去理解其构成,就不太容易,因为它们几乎没有固定的模式。窗格子家家户户都不同,这正是引起我兴趣的原因。这反映了中国传统社会的人际关系。在表面上看似有一和谐的秩序,但在个人的心中却各有特色,互不相让,和谐中有变化,变化中有和谐;有时不免有过分的歧异,甚至勾心斗角。

当然,在传统文化中确实有与正统完全脱钩



汪山土库程氏旧居

的出世观。有趣的是,这种生命观同样反映在建筑的格棂的设计上。在江南的文人生活中,最普遍的“隐于市”的方式就是建一座园子住在里面。园里的建筑可以不必方正,随自己的心意安排。“曲径通幽”的曲,本来就是中国人为做事的基本精神,也是文人居住环境设计的原则。这种精神下的窗棂设计就是完全无法找出秩序的图案。使我钦服不已的是当时的匠人,几乎是以艺术家的才能来创作这些简单的窗棂。最常见到的两个例子,一是引人注目的冰裂式,另种较为少见的,我不知其名,暂称之为碎框式。这两种的共同特点就是歪斜,与当代建筑的风潮一样,就是不要正、直。

2009年夏天,我随家人到华中地区旅游,访问著名的两楼一阁。第一站到江西南昌,访问了程天放的故居。这是一个九条五进的大宅,经大修后,已被改为“中国府第文化博物馆”。这样的大宅,如同一座小市镇一样,走进去就迷失在狭窄的巷道中了。老实说,这样的大宅内部空间组织缺乏层次,并没有引发我的兴趣,倒是其中的窗格子花了我一些时间去观察,拍了些照片,准备日后研究。

这座宅子的中心是一座两层楼的建筑,也就是博物馆的招牌所在,也可以说是窗格花样的集中所在。楼上所用的花格是“步步锦”,楼下所用的就是“灯笼格”。主楼的面宽是五大间,中央的一间特别宽,是主要入口,窗格都在门扇上,是标准宽度。两侧每间的宽度仅及中央的一半略大,所以窗格就明显地变窄。楼下的两侧是横披加短窗,取代

门扇,两端的中间则为稍窄的门扇。这样一来,这座主楼上的窗花格就有六种:楼上几何图案有宽窄两种,楼下的灯笼图案有宽窄短横四种,可以琢磨上一阵子了。

另一个主要的院落是祠堂,正厅供着祖先的官服画像。正面无门扇,两侧门扇上的花窗,是以梅花为中心,由回字龙纹围成,似乎有特别高的地位。至于两厢的建筑,因特别高大,除推窗外上有横披,也是属于中央有图案的小龙纹的设计。祠堂的轴线上有一系列的门厅,其花格各有千秋,不胜枚举。

我一面琢磨着,一面随导游走进另一个院落,主楼是两层三间,满目的窗格,楼上、楼下与两厢都不相同。只见其风格是中央开框型的设计,上大下则以小龙纹回字填满。就像这样,我又走过记不清的好几个大小院落,不再花脑筋去辨别其花格了。直到我看了另外完全不同的设计。

原来我前面所看到的花格窗,都是被认为比较考究的一类,也就是早期江南园林中使用的“碎框式”花窗。这类窗子因位置的重要性不同而有各种复杂性不同的设计。最高级的当然是以花瓶等图案为主题的碎框式,次等的则以简繁不同的碎框而组成的灯笼格,或中心图案式设计。再次等就是园林碎框了。

不同的设计出现在服务性的建筑上。在宅第文化博物馆也可看到多种简单的几何连续图案设计。坦白地说,这些才是我认为正常合理又美观的设计。