

从传统到独特： 王永刚绘画的“四种美”

□李浩

中国的绘画艺术、书法艺术与京剧艺术相近似,它们都有一个相对固定的、程式化的审美系统,在这个审美系统里有精致而苛刻的“法度”要求,有自觉的谱系性风格诉求,有强化和不断被强化的“共性趣味”和寓意编码,有它自觉自恰的“言说”样式……这个系统的完备程度让人惊讶,然而也不得不承认,它的“过于程式化、规范化”的程度也让人惊讶。“亦步亦趋”是进入中国绘画艺术、书法艺术和京剧艺术(其他剧种也大抵如此)的必要步骤,它需要学习者要以百分之百的努力钻进去,要获得形似,进而是神似,然后是吸纳到艺术的精髓,体味到高妙。“亦步亦趋”的过程会用掉大量的时间和精力,非如此不可,这个过程绝无近路可言。多数的艺术从业者会满足于于此,当然他们因为对审美系统的精确掌握也会相应地获得名声、地位和利益,只有极少数的人才会像李苦禅说的那样“以百分之一百二的力量再打出来”。是的,要打出来,我极其认可这个“打”字,它完全是一个化蛹为蝶的过程,是以一种最为柔弱的状态向坚硬和固定发起的冲击。它,实在是太过艰难了。

具体到中国工笔画,它的程式感则更强,鸟的画法、兽的画法、花和叶的画法都有一套成熟而严苛的要求,对它的半点儿“变更”都是冒险性

的,很可能遭遇传统审美系统的“排异”;然而更为固定和强化的是它在审美性的“共性趣味”:典雅、安静、超俗,一种非物质的、略有装饰意味的幻觉之美。它所折射的是中国传统文化系统、中国传统文人的精神诉求。在这样的绘画中,鸟是静的,鱼是静的,流水是静的,它排拒着一切的喧嚣和世俗气。在题材的选择上它也有自己的严格,人画的人与物、花与草都指向精神,都是具有高洁、祥和与美好寓意的……是故,中国绘画的象征性很强,精神指向很强,寓意性很强,因此选择性也很强,尤其是工笔画。

无疑,王永刚是曾经“亦步亦趋”进入到中国绘画的审美系统并经历过刻苦训练的那个人,他有精湛严谨的绘画技术,有准确灵动的造型能力,也熟谙传统绘画的种种设置和“计白当黑”的经营——在对传统系统的进入上可以说他是用足了“百分之百”的力气并且深得其法,没有任何的匮乏。然而,在这里我要谈的,或者更要谈的却是他的“出”和“变”,那种“以百分之一百二的力量再打出来”的努力,以及个人系统的标识性建立。

王永刚不希望自己困囿于一个缺乏时间和

时代感的旧有程式系统,他希望有种博采,希望有新的纳入。是故,在他的绘画中,我们可以看出传统笔画和技法的影响,但我想我们还可以看出来自于刘奎龄、郎世宁和日本绘画的影响,来自于西方绘画的影响——他学习了其中的技巧,是的,王永刚的动物绘画明显借鉴了刘奎龄,花鸟和树石、动物身体的明暗则有郎世宁和西方绘画的影响,那种氤氲着的、推向远处的背景性构成,则是对日本画的吸纳(《露华浓》中花树的画法,《仁者无敌》中柳叶的画法等等)……在绘画中(尤其是规范性最强的工笔画中)所谓的“兼容中西”其实是说易行难,因为它们之间的审美趋向不同,审美样式不同,内含负载不同,构图和透视方法不同,而在这些不同中有些甚至是完全相悖的,王永刚当然了解这一点。他要的,取来的,是可以兼容而并不构成“破坏”的因质。我相信,现在我所见到的王永刚的工笔画,是他不断调整和实验之后逐步完善的结果。传统的中国工笔,因为寓意上、趣味上的限制多是绘画一隅的小景,多绘花和鸟,动物题材很少而且集中于牛和马,王永刚则多以动物绘画为主,让传统中少见的题材居于主体与核心。传统的中国工笔,追求的是典雅、安静、超俗,它有一种非日常性和幻想性,其中的鸟、虫、鱼和兽都是静态的,有一种“不亵玩”的装饰性成分:它折射的更多是传统理念中的儒、道思想,是人的自我精神塑造和预期。而在王永刚的笔下,他让自己绘下的动物有了动感,有了活泼和“日常性”,有了更具体的亲近和可爱。他为中国工笔画注入了一股新鲜的气息。

因此上,王永刚

的绘画是传统的也是独特的。

是故,在我看来,王永刚的绘画在褒有传统笔墨意趣的基础上兼有“四美”。这四美分别是:灵动之美,精确之美,寓意之美和亲近之美。

先说灵动之美。王永刚的绘画中,居于核心的那些动物,或禽或兽,都有一种灵动的、让人能够直接感受到的“活力”在,他弱化了旧有传统绘画中的程式感和装饰意味,而将它们的“活力”呼唤了出来。在观看王永刚的绘画的时候,我们似乎面对的并不是平面的、二维的画稿,而是一个多少具有3D效果的“场景”,而这种场景性又完全不同于西方的绘画表现,它仍然是东方式的。王永刚为自己笔下的动物们(尤其是兔子,狗和猫)赋予了极为可爱的活力,它们似乎随时可以跳出画幅。这种可爱的灵动取自于民间绘画,也取自于刘奎龄和米春茂,而王永刚则更为“风格化”地强化了这一点。王永刚为自己笔下的动物们注入了很个性的“气息”和“表情”。而且,必须要谈到王永刚的绘画艺术在题材上的开拓,他的工笔画的题材选取并不仅仅局限于传统性的选取,而是可以将之前陌生的、不被注意或有意剔除的动物、禽兽纳入自己的画幅,并且它能够保持妥帖、灵动和美感,这当然尤其不易。《五瑞图》,蛇、蟾蜍、蜈蚣、蝎子和灵芝同居于画幅之中,蛇、蟾蜍、蜈蚣、蝎子都是传统工笔画中不被有意剔除的,它可以见于民间美术,偶尔会有写意绘及,但工笔画则几乎从未表现。《仙境修身》中是两条蛇,一幅只有穷款的绘画中则有三只鼠……在赋予这些动物以灵动的同时王永刚还赋予它们可爱的美,让它们在画幅中的再现能够被我们接受,并且乐于接受。

之所以有这样的灵动之美,一是和王永刚的心性、审美趋向有关,更为重要的则是,王永刚具有极为准确的造型能力,在造型上的精确之美使得他所欲求的灵动之美才得以更好的表现,更为有效的保证。这是绘画的“内功”,但并非所有的绘画者都具有这样的内功,尤其在中国绘画轻写实、重写意的文化氛围里。这一点,王永刚表现得极为突出。他画的牛、马、鹿、猴,都具有很强的写实性,它们有明确的骨骼和血肉,有重量,有呼吸。造型上的精准是王永刚绘画耐看、经得起推敲并具备强烈立体感的重要组成部分。《安乐图》,两只白色的兔子,其中一只踮起脚似乎在试图够到高处的竹叶……且不说这只兔子让人可怜的神态,单说它落在后腿上的力量支撑,透过它身上的长毛你甚至能感受到肌肉的绷紧;《仁者无敌》,柳岸旁,一只壮年的卧牛和一只带有志忑眼神的牛犊,在王永刚笔下,卧牛的身体重量是让我们感受得到的,它卧着的动作中那些骨骼的支撑



金风万籁

和弯曲也是我们能够确切感受到的——我甚至以为,有过西画训练的王永刚真的解剖过牛,他熟悉牛身上的骨骼和肌肉,懂得关于牛和每一种动物的解剖学。

是的,灵动往往以准确为基础,即使我们写意,即使我们只抓住其中的一点而“不计其余”:问题是,那种准确必须先天地了然于心,胸有成竹。在所有的美中,精确往往是基础也是最为有力的保障,也是艺术变化得以施展的前提。但这一点,真的不是每个画家都具备的。

寓意之美,它所映射的是中国民族传统中对于生活富足、家庭和睦、平静安康和一切美好的期待,映射的是精神上的高洁诉求,超越和坚守,映射的是精神向往和对家人后辈的期许……是故,中国绘画中的事物并非单纯的物,而往往具有教化愿望的多重含意(也正因此如此,中国绘画对事物的描绘趋向于规范化、程式化和装饰性,它并不特别地要求相似,准确)。无疑,在王永刚的绘画中有意保留了这一点,他往往在自己的绘画作品中赋予寓意之美,彰显寓意之美。《仁者无敌》表现的是亲情与呵护,画有两只猴子和一株桃树的《硕果累累》自然有收获丰硕的象征,而猴和“侯”的谐音则暗示显赫的期许,《金鸡报晓》《马到成功》更无须多言……具有寓意之美的绘画,在王永刚的绘画中占有相当的比例。

亲近之美,是王永刚在工笔画中的个人特点,是他的绘画非常具有独特性的地方,在这点上,它和传统的中国工笔画略有拉开。中国的绘画艺术,甚至中国的诗歌和文学多数都是有距离性的,它要求庄重甚至包含着敬畏地“观看”,它重教化,而传统的教化中包含有师道的尊严,距离感便由此产生。而王永刚的工笔画则强化了观画者和绘画主体的亲近,那些跃然纸上的小动物们,它们那种具有强烈真实性的毛发,它们身体里活跃着的灵动,它们眼神里溢出的可爱和可怜,自然会拉近你与它的亲近,甚至让你忍不住想走近它。它是另外一种唤醒,它不以一种庄严感完成教化而是采取亲近的方式,强化你感受力的方式……这份亲近之美的出现,或多或少会减弱它的超拔性,甚至会引发“轻蔑媚俗”的诘病。是的,毋庸讳言,这种相互的对立性王永刚自然想得清楚并且经历了取舍,或许在他看来,由亲近而唤醒的悲悯心和对美的感受力,更是他的绘画所要传达的。这其实也更符合现代人的观念。



安乐图



国宝图



初心



欢喜春华

清新·诗意·秀静·气韵

——张正忠田园山水画解读 □黄丹麾



故乡秋意

清新与自然具有深厚的中国古代哲学渊源。老庄首倡自然美以后,中国历代书画家都对书画中的自然美学予以高度重视。“自然审美观”反映了中国古典书画家寄情山水、“以形媚道”的思想,他们在大自然中“澄怀”、“畅神”,将艺术之美巧妙地融入自然之中,从而形成了中国书画美学特有而至高的“平淡”、“清新”、“天成”之境。

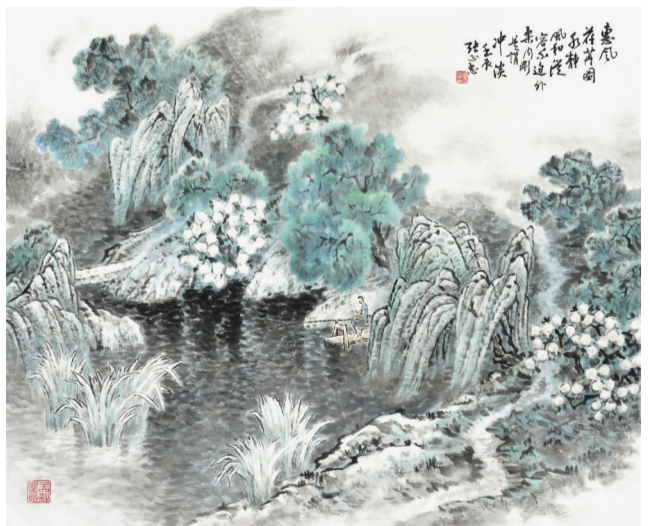
张正忠的田园山水画承载了中国书画美学的清新自然之美。他的画多来源于江南水乡,在构图上大多以“平远”著称。他笔下的林木、芦苇、河流、云雾、民居、果实、禽鸟、花卉、道路、人物等无不洋溢着浓郁的乡土风光。田园美景和思乡之情,饱含着睿智的生态哲理和动人的民风民俗,使人流连忘返,驻足其中能够真切地感受到江南特有的绰约风韵和亮丽的美感。

张正忠出身于耕读世家,自幼秉承家学,诗文造诣颇高,他的田园山水画作品多有趣诗或题跋,这就使自然清新的艺术语言又增添了诗情与诗意。

张正忠的田园山水画不急不躁,给人一种宁静秀逸、气韵生动的美感。清新自然必然伴随宁静秀逸。他的田园山水画远涉唐宋元明清,近师高冠华、陆一飞,将唐人气韵、宋人丘壑、元人笔墨三峰合一;同时又涉猎素描、油画、版画、雕塑、设计等多门类艺术,因此中西艺术兼通,艺术修养全面,在研习荆

浩、范宽、董源、惠崇、王蒙、晁挺之、龚贤、黄宾虹、陆俨少、李可染等诸家的同时,又向西洋古典和现代绘画学习,进而在转益多师的吸纳过程中形成了自然清新、端凝秀逸、宁静质朴、生机盎然的独特气韵与个性风格。

他的《二十四诗品美意图》是依据司空图的《二十四诗品》美学意蕴而作。《二十四诗品》是唐诗艺术高度发展在理论上的一种反映,是当时诗歌纯艺术论的一部集大成著作。《二十四诗品》把诗歌的艺术表现手法分为雄浑、含蓄、清奇、自然、洗练等24种风格,每格一品,每品用12句形象化的四言韵语来比喻说明,对后世的文学批评和创作具有深刻的影响。张正忠以24幅田园山水作品对雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动等24种审美指向予以视觉化呈现,将24诗品与24画品相互比照、对应,表现出他努力打通诗画界限,实现诗画一体的雄心壮志。该系列作品构图精致,别有洞天,笔墨娴熟,风格秀逸宁静,意境新颖,气韵生动,显示出作者驾驭多种绘画风格的综



惠风桂苒



家园秋阳

合能力和通才技巧。例如《老树钢骨图》画一株老树坚韧如铁,正气凛然,与之对应的是一个正在牵牛犁田的农夫,二者相互映照,表现出农夫和老牛不畏艰难、积极进取的奋斗精神。画作构图坚实,墨色深沉,素描与笔墨的有机统一,更加增添了视觉冲击力,给人以颇为震撼的审美感召力。左上角有一题跋:“饮真茹强,蓄素守中;自强不息,是谓劲健。”此题跋深刻地点出画眼,表现出画家对“劲健”一品的个性化诠释。

《惠风桂苒图》描绘水面静谧、惠风和畅、山石屹立、植物葱翠之景,画家颇得元人王蒙的浑厚笔意,笔墨秀媚繁密,清新润泽,干湿相间,虚实互补,气势充沛,变化多端,给人以宁静秀逸、气韵勃发之美。画面右上角写有题跋:“水静风和,从容不迫;外柔内刚,是谓冲淡。”该题跋简练深邃,进一步深化了画作

的主旨。

艺术家主张:“循天地寻大美,爱生民写仁德,继往圣立今言。”“循天地寻大美”既蕴含着庄子“独与天地精神相往来”,也包含着庄子“天地有大美而不言”的道学精髓;“爱生民写仁德”蕴藏着鲜明的儒家思想,“仁”是孔子思想的核心,是儒家文化各种美德的总和,是孔门弟子修炼的最高境界。“爱生民写仁德”显示出张正忠心系天下黎民、为大众抒写仁爱之作的艺术理念。“继往圣立今言”昭示着艺术家“在继承传统基础上出新”之宗旨。所以,张正忠的美学思想既有儒家的积极人世倾向,亦有道家心斋坐忘的空灵取向,于儒道精神的合璧中表现人与自然的“中和之美”,他在继承中西方一切优秀传统基础上独辟蹊径,走出了一条包容古今、横亘中外的独特艺术创新之路。