

■ 赏析



在水一方 孙志纯 作

孙志纯的画龄已逾四十年。他始终奔走于这一片肥沃的土地，用画笔搜索万物背后的美学密码。许多画家对于栖身之地流露出特殊的眷恋，那儿的一草一木或者一砖一瓦生机无限，仿佛时刻召唤他们的灵感。孙志纯的画作带给我愈来愈强烈的印象——他的画逐渐与这一片土地的各种风物相互交融，彼此成就，山、水、郁郁葱葱的田野与植物无不显示出南方的浓烈。“外师造化，中得心源”，外部世界的风景日复一日盘旋于心，成为寄托心境的山水。孙志纯的画面葱茏、蓬勃、湿润，空气之中仿佛水汽氤氲。“水色南天远，舟行若在虚”，南方的土地如何形成视觉的诗意？这个主题诱惑他反反复复地在画板上涂抹，力图用画笔与颜料挽留或者再造风情万种的瞬间景象。漫长的绘画生涯之中，孙志纯尝试过多个画种，最为钟情的显然是水彩画。水彩画的风格不像油画那么厚重坚实，水与颜料特殊的混合比例使画面更为轻盈灵动，乃至形成水意淋漓之感。迄今为止，水彩画显然是他最为擅长的绘画语言。

哪些南方的景象决定了诗意的题材？孙志纯的画作并未再现北方的凛冽、干涸、灼亮的阳光或者昏黄的风沙，也未曾涉及南方的神秘乃至原始的狂野，例如苍莽的原始森林或者翻涌咆哮的江流；同时，孙志纯对于高楼矗立的现代城市景观或者钢铁的工业文明意象没有兴趣，他的画面并未传出机械的铿锵之声。孙志纯的目光一直温柔地盘旋于南方的山水农舍，聆听悠扬的田园牧歌。他以感性的语言强调：“乡村有味道”“乡村的味道接地气”。他的众多水彩画似曾相识，相近的旋律反复盘旋。如同许多画家持续描绘若干基本意象，这些水彩画的一些基本元素一再呈现。不论有意还是无意，这些元素寄托了孙志纯的美学理想。我想提到的是：水、房屋、树木。

孙志纯的大部分画作都出现了水。水草茂密的池塘，小溪穿过几块岩石静静流淌，弯曲的河流之中映衬出树的倒影；江或者湖面阔大，岸边泊着几艘空荡荡的小船。孙志纯的水清澈明净，如同镜子一般平静，天光云影，波澜不惊。智者乐水，临水而居，水边错落的房屋表明了人与水的亲善关系。孙志纯显然意识到，水是南方

的诗意之中不可或缺的景象。他在撰写的文章之中说，古人的许多诗词善于借助水构成淡泊幽远的意境，例如“行到水穷处，坐看云起时”“念去去，千里烟波，暮霭沉沉楚天阔”“春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横”“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”如此等等。“水有灵性，有水即有诗意”，诗人如此，画家也是如此——“水也是水彩画的灵魂。”怎样画出这一块土地的柔软与丰饶？水的存在成为南方感觉的组成部分。孙志纯的手之处是“借水释怀，以水抒情”。

相对于池塘、小溪、河流、江湖之中或静或动的水，孙志纯的“借水释怀，以水抒情”同时在画面上营造出一种“水意”。淡淡的远山、绿色的植物、天空的云团乃至透明的空气之中，水仿佛无所不在。这个意义上，孙志纯不仅擅长再现“物质”的水，而且将水的气息融汇于绘画语言，形成虚实相生的意境。这是向中国山水画的致敬方式——孙志纯在文章之中表示：“中国山水画更强调‘虚境’，用‘参悟’的凝神的方式来领悟自然之美，体悟山水意境。正如老子所云：‘道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。’‘惟恍惟惚’意即似有若无，只能意会而不能言传之物，如雾里看花、荷塘月色般的虚幻与朦胧。因此，强调水彩画的主体语言，追求水味就显得格外重要。这和传统中国画充分利用水的酣畅、晕化、渲染的技法，表达东方人的审美情趣是一致的。”可以从他的画作之中看出，水的氤氲湿润仿佛洞透了每一个局部意象。

如果说，“水意”笼罩在孙志纯画作的各个部分，那么，房屋始终是画作构图的视觉中心。曲折的水流旁边，绿树的掩映之下，总是有一两座房屋如约而至。对于孙志纯来说，那些低矮的农舍常常充当一幅风景画的灵魂。这是“家”的意象。孙志纯曾经画过一批室内的静物，这似乎从另一个方面佐证孙志纯对于“家”的眷恋。房屋暗示人的栖居与往来，这使画面摆脱了“空山无人，水流花谢”的冷寂与单纯的自然节奏，滋生出一阵暖意。房屋的灰瓦形成三角的尖顶，避风避雨庇护一个家。孙志纯画作的许多房屋是干打垒的黄泥墙。这是本地农村常见的筑墙方式。对于画家来说，阳光下黄泥墙的土黄是一种暖



苍松 孙志纯 作

色，让人心踏实安定之感。南方的农舍相对宽大，一些农舍仅仅保留黝黑的木头架构，屋内景象停留在暗影之中；另一些农舍的围墙坍塌了一截，缺口的地方横七竖八堆放一堆木板。这是农村的日常景象，仿佛主人刚刚进门去。孙志纯的两幅画作具有相似的构思：画家的取景处是此岸，水池中一片碧绿的荷叶或者干枯的残荷，房屋处于不远的彼岸，一幅是破旧的木构老屋，一幅是高墙围绕的大院。两幅画作让人产生的共同感觉是，碧绿的荷叶或者干枯的残荷正在努力涉水泅渡——向着房屋。它们要回家去，房屋也是它们的家。

孙志纯多数画作仅仅呈现房屋的外观。人们的视线与房屋保持相当的距离，不可能探入房屋内部，与主人晤面，谈天说地。换言之，画作的房屋仅仅象征性地流露出淡淡的世俗气息。这个意义上，这些画作仍然属于风景画范畴，房屋是风景组成的一个元素。另外几张画作的房屋

视觉的诗意

□ 南帆



三月 孙志纯 作



暖冬 孙志纯 作

骤然拉近了距离，人们甚至看得清分布于黄泥墙上的电缆线，房屋旁边一条伸入村庄的石板路，路上一个载着独行的。这时，村庄出现了模糊的轮廓，叙事性成分开始隐约汇聚，一些故事仿佛佛藏匿于画面的深处。我愿意认为，这些画作处于风景画向风俗画转换的中间地带。

树木的葱茏代表了南方的强大生命力。“绿树村边合，青山郭外斜”——孙志纯画作之中，房前屋后的各种树木千姿百态。少数树木的干枯枝杈扎入天空，倔强而刚硬；多数树木摇曳着树冠在风中起舞。从浓绿、暗绿到浅绿、淡绿或者绿得发白，他的画作动用了各种层次的绿色展示树木的茂盛形态。表现一些树木迎风俯仰的时候，他抛开了水彩的细腻精微，大开大阖的笔触奔放抽重，甚至只是粗犷有力的几笔。这时，风与树共同演绎的南方激情统率了画笔的节奏。一些画作之中，树木不再担任房屋的守护，而是成为主角。这些树木挺拔刚健，翘首而立，辽阔

的大地与透明的天空成为它们的背景。

作为一个成熟的画家，孙志纯的画风清新圆润，他的水彩风景总是令人联想到一首又一首的诗，用“诗情画意”一词来形容再合适不过。然而，任何真正的艺术家都会在某一个时刻意识到，成熟也可能不动声色转化为一种透明的躯壳，甚至成为甩不下的负担。他们时常以巨大的勇气弃旧图新甚至衰年变法。不懈的艺术追求驱使他们一次又一次再出发。孙志纯的绘画也出现了相似的轨迹。另一批风格迥异的画作正在显示不同的探索方向：画面相对抽象，气象凝重阔大。寒冷的蓝色与铁灰，粗大的块状与枯涩的笔触，凛冽的深水、微亮的天空、生铁一般的岩石、阴郁的峡谷，温暖的世俗气息荡然无存，逼人的寒意透出画面。孙志纯发现了什么？他力图与世界展开新的艺术对话。无论孙志纯将在画板上提供什么，人们已经看到一个画家持续前行的身姿。

■ 书林漫步

文字绘就的写意画

——读胡烟《见山——穿越中国画的笔墨时空》

□ 袁益民

赏析一幅画，古今中外，最常规也是必须涉及的，首先是线条、色彩、构图、透视、虚实，然后是审美、意蕴、学术意义……

现在，摆在我面前的是明代仇英的《莲溪渔隐图》。看作家胡烟如何为我们展开。

“忙乎半生，总算有了一些积蓄，可以找个合适的地方建宅子了！离城市远一些，这并非为了逃避社会，而是骨子里向往幽静淡然的生活。”这是她的开场白，像田园散文——确实，她就是散文家。她继续说，她的庭在江南，很大，方便留宿志同道合的访客。门前有溪，有稻田，有白鹭，有远山；有撑船捕鱼的邻居，见她家来了客人，便非常朴实而善意地送来几条鱼。

——这哪里是在说画，完全就是在说自己的生活规划。听众或观众跟着胡烟跑，“缘溪行”，似乎接近了陶潜的“桃花源”。然而，等你忘情，等你沉迷，胡烟却待在原地，因为她的“画家朋友”仇英来访了。

画家做客不必为带什么礼品而纠结，他有一支画笔。于是仇英就将她的日常记录在案，就有了这幅《莲溪渔隐图》。

胡烟迷恋中国画，偏偏她的主业是散文写作。这本《见山：穿越中国画的笔墨时空》，厚实、辽阔，尽精微、致广大。

胡烟选择了自唐至清的100件传世名作进行品读。选哪些画，这是她的自由。自由这个词如今非常时髦，用得最多的是“财富自由”。胡烟

实现了“品画自由”。这种自由是以对中国美术史和经典作品的通盘掌握为支撑的。当然，她选择破译的作品带有很大的私人性，一是她钟爱的，二是她懂得的，三是她觉得在绘画史上绕不过去的。尤其是前两者，她有话要说，有话可说，有话好说——不能小看这“好”，她说得曲径通幽，人情入理，甚至掏心掏肺。

如果说之前她出版的散文集《读画记》，关键词是“打开”，以文学的方式进入中国画，那么这部《见山》就是“打通”——打通去往经典作品的通道，带领我们走近、深入、陶醉、逍遥、忘返。

胡烟特别喜欢有趣的画，或者说她特别能理画面中之趣。趣是智慧，是灵魂的高洁和超脱。王蒙先生曾说：“在人的各种各样的毛病中，在各种骂人的词中，无趣是一个很重的词，是一个毁灭性的词。”

面对清代“扬州八怪”之一的金农的《停琴举酒图》，胡烟品味到了一种趣味。她说“金农是绘画史上最会撩人的画家，没有之一”。一个“撩”字，其趣立现。金农在画面上，只给观者一个背影或侧影，撩得人拼命想窥其真面目；而偷窥的人，又似乎是在撩拨金农老先生。这“互撩”，多有趣。当然，胡烟对金农的“懂”并不止于此。她写道：前人往往画梅不见人，金农却是“梅在，我亦在”，或者说，因我在，梅在”。这种见解，是胡烟的独到之处、惊人之处。梅孤高、圣洁，文人与梅，一是欣赏，二是自喻。

胡烟不是学院派、技术流，就少了很多规矩的羁绊。她的身份是作家，绝大多数作家或者艺术家，天生不安分，与自己较劲，就是要亮出一个又一个“不同的我”。100幅作品，胡烟像是用了100种招数为我们开路。

《美石与炮灰》说的是赵佶的《祥龙石图》。“感觉这石头似乎跟宋徽宗一样高，一个人中龙，一个石中龙，二者对视。或许，傲慢的皇帝还获得一点点俯视的视角。”这笔法深得“春秋”精髓了。胡烟读《祥龙石图》，心尖一定在疼着，作为读者的我，也跟着疼痛：“‘花石纲’导致民怨沸腾、国力困竭……北宋灭亡，宋徽宗被俘，艮岳的大部分奇石，不是被激烈炮火炸碎，就是被金兵运到金朝首都燕京。未及启运和沿途散失的奇石，流落各处。”至今，我居住的扬州城瘦西湖里，还有一块这样的遗石，供观者唏嘘。这幅帝王消遣之作，经胡烟这么一摆弄，就有了“文人画”的品质。这幅“文人画”是一个系统工程，除了大宋江山的命运，作画的宋徽宗也成了作品的重要组成部分。胡烟站得很高，悠然挥洒，书写下一幕荒诞、惨烈、血腥的历史悲剧。伤情、感时、怀古，这是“文人画”的特征。我们跟着胡烟，一起抵达历史烟尘里这幅旷世巨作的内核。

《三枚印章》说的是高琦的《春山图卷》。此处，胡烟又是另一个路数，她要给这幅画“刻”三枚印章，分别是“清妍”“疑是王维再生”“不逆岚光”，意思大伙都懂。胡烟，美术评论界一个神奇



《见山——穿越中国画的笔墨时空》，胡烟著，河北教育出版社出版，2023年7月

的“编外存在”。

所有的画作都只是灵魂的冰山一角，而画作传递出的信息和背后的意蕴，却丰富得无边无际，这就给胡烟的阐述留下开阔的空间。她将历史背景、岁月风霜、家族流变等，一一打捞出来。然而，胡烟还能从技法说人生，又比一般的品鉴者胜出一筹。比如品读清人龚贤的《茅屋高岗图》，她分析龚贤为什么如此痴迷于“黑”，——“他的‘黑’来自‘积墨法’，技法背后，是龚贤的千年孤寂，和对天荒地老的深切迷恋。”胡烟说得风轻云淡，龚贤内里藏着一汪苦海。生于明末的龚

贤，27岁时在扬州经历了惨绝人寰的屠城十日，死里逃生，“长期被噩梦的阴影笼罩，郁郁不安”。他心头明亮不起来，黑是他的选择和宿命。

相对于别的文体，散文发挥的空间更广阔，表达的方式更自由，作者可以精骛八极，心游万仞。一个人的能量有多大，对“散”的掌控就有多充裕，呈现出来的“散”就有多璀璨缤纷，就有多令人眼花缭乱。胡烟选择绘画作为叙事对象，从表达的角度来说，题材上有着先天的优越性；但是胡烟面对的，除了文学意义上的读者，还有大量的美术界或专业或业余的人士，她必须内行，必须具备深厚的绘画素养，她必须有根，有扎实的谈林椿的《果熟来禽图》，拉上苏东坡对陶渊明的评价“渊明诗初看若散缓，熟读有奇趣”；她谈周昉的《簪花仕女图》，告诉读者不要被这视觉的盛宴所迷惑，她以杜甫的《丽人行》与周作“互文”，引发人们心中“微微的酸”……胡烟说：“绘画到了元代，顺理成章要承接北宋和南宋的风格与成就。无论是北宋徽宗的画院，还是南宋绘画的主流，都已经在格物和酝酿诗意方面走到了极致。范宽山水的崇高、马远风景的萧寒、夏圭的欲言又止，将中国画的读者培养得老成持重。”窥斑见豹，就这寥寥数语，我们就可看出美术研究已经成了胡烟又一个主业。

《见山》里的每篇文章都不长，约在两千字之内，简约又到位，笔力了得，是文字绘就的“写意画”；这本书里的四个章节——“见山”“晚归”“行吟”“拈花”，也具有写意的美感。据说，胡烟平时也会画几笔，难怪她的读画如此贴切精当且又闲庭信步了。她彻底打通了，一点也不“隔”。

（作者系《扬州晚报》副总编辑）