

砚边随笔

元人墨竹逸事：从高克恭的自负说起

余惟杰

记得刚学画的时候,常听老师说起赵孟頫与李衍,说是时人评价此二君墨竹:赵孟頫“神而不似”,李衍“似而不神”。对中国绘画史稍有些了解的人,马上便能根据这八字批语断出二君优劣,因为在古人的标准里,传神最是要紧。后来偶然才发现,说这话的人,并不只评价了赵、李二君之竹:

“高尚书尝写竹自题云:予昂写竹,神而不似,仲宾写竹,似而不神,其神而似者,吾之两此君也。”

这段话最早记录在元人王逢《梧溪集》中,此中高尚书,即高克恭。在点评完友人赵孟頫与李衍二人后,高尚书毫不谦逊地送给自己四个字——“神而似者”。说得通俗一点,便是形神兼备。虽然见不到高尚书此纸墨竹,不能证实确实是高尚书所言,但同时代的正经文人也不至于胡乱编排。这就只有两种可能,其一,这确系高尚书的自我定位;其二,如果是王逢编排,也说明了另一个事实,时人确实更推重高尚书。

在元代,高克恭并非仅仅是普通人眼里的高人,赵孟頫推其为“元人冠冕”。在高克恭的《墨竹坡石图》中有子昂题跋,诗云:“高侯落笔有生意,玉立两竿烟雨雨。天下几人能解此,萧萧寒碧起秋风。”一句“天下几人能解此”,自然是包含了赵孟頫本人,同时也把天下凡夫俗子赶了出去。

倪瓒等高侯亦是青眼,《题黄子久画》云:“本朝画山林水石,高尚书之气韵闲逸,赵荣禄之笔墨峻拔,黄子久之逸迈,王叔明之秀润清新,其品第固自有甲乙之分,然皆予殛衽无间言者。外此则非予所知矣。”人能倪瓒法眼,仅此四人;高克恭、赵孟頫、黄公望、王蒙——倪瓒的“元四家”,高尚书更是首位出场。至于其余诸人——瓒,不曾听说。

在他笔下的高尚书自负,不止一次。明人杨士奇《东里续集》载:“高尝云:‘息斋竹真而不妙,松雪竹妙而不真,吾乃于二者之间着笔。’然高甚少作竹,或问之,曰:‘不欲以掩息斋。’雅度如此,因并志之。”

为了成全友人名声,索性少画竹,雅度固是雅度,自负亦极为自负,“不欲以掩息斋。”天下遂知道,李息斋不如高克恭远甚。不知息斋听闻此语当作何感想。不管息斋作何感想,在我们所见的元代名家墨竹里,高克恭的墨竹像方外仙人;赵孟頫则如谦逊君子;吴镇的墨竹如古之游侠,质朴耿介;倪瓒的墨竹则跳出三界外,不在五行中,是麻是芦,高人自辨。

而唯独李衍之竹,似有股乡野腐儒气,一板一眼,在那一叶叶一丝不苟、不厌其烦的竹叶上,我常常觉要看出“茴香豆”的“茴”有四种写法来。高尚书的四字断语“似而不神”,也是极为到位。

和他神仙般的友人们比起来,李



沐雨图(国画) 元 李衍

“五境”品马鉴精神

李树榕 孙耀华

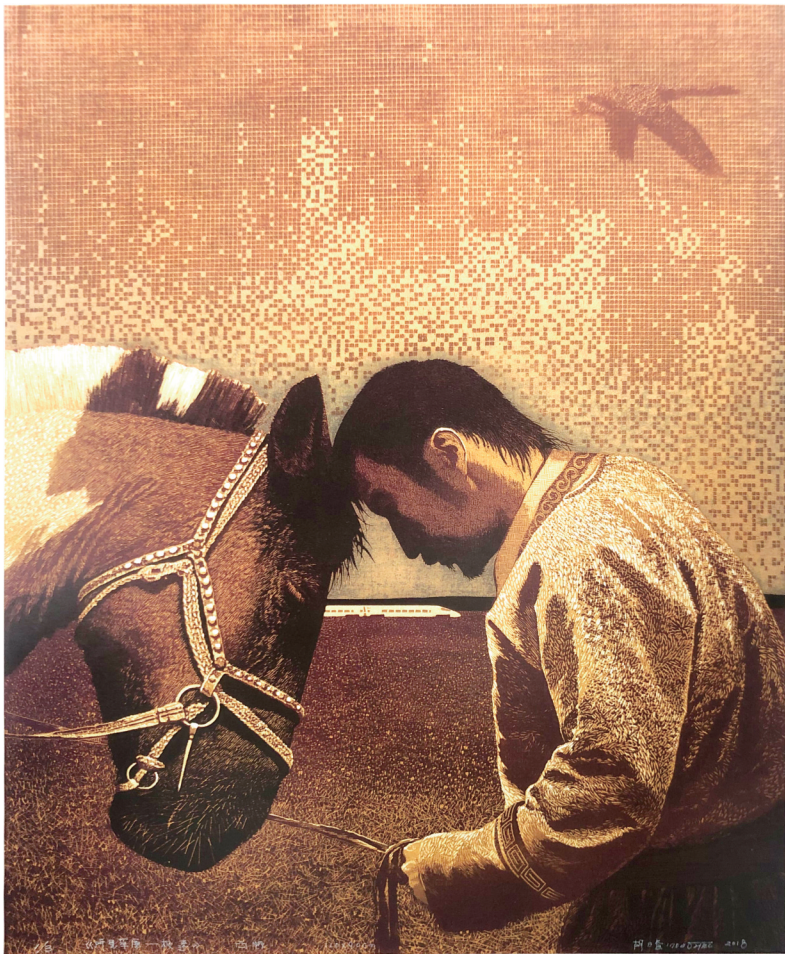
现实中,人与马是什么关系? 绘画中,应该怎样表现人与马的关系?“存形,莫善于画”是古训,但画家基本都是“以宇宙人生的具体为对象,玩赏它的色相、秩序、节奏、和谐,借以窥见自我的最深心灵……”(宗白华语)因此,意境,便以情景交融、虚实相生、耐人寻味的特质,成为画家们追求的至高境界。

打开中国绘画史,马的形象出现很早。千百年来,令人记忆深刻的有春秋战国时期的《漆画人物车马出行图》,北齐杨子华的《北齐校书图》,唐代阎立本的《职贡图》,张萱的《虢国夫人游春图》,宋代李公麟的《五马图》,金代赵霖的《昭陵六骏图》,元代赵孟頫的《秋郊饮马图》,现代徐悲鸿的《奔马图》,等等。当我们把目光聚焦在题为“草原四季·亮丽北疆——全国美术作品展览”中那不计其数的马的形象时,艺术家们以怎样的表达展现“吃苦耐劳、一往无前的蒙古马精神”,是大家关切的主题。

站在一幅幅画马的作品前,明显感受到新中国培养的画家更着意于表现人与马的关系。在内蒙古马背民族心里,蒙古马集野性、灵性、神性为一体,是伴侣、战友甚至“吉祥物”,以及可以依托、可以信任的精神支柱。所以,若把画家或画面上的人物视为“我”,该展览中的画马作品大约构成了5种境界,即“无我之境”“有我之境”“喻我之境”“为我之境”和“是我之境”。而5种境界以内在的逻辑关系告诉人们,人是如何从观马、赏马的他者身份,转而向吃苦耐劳、一往无前的蒙古马学习的。

画面上只有马没有人的“空镜头”即为“无我之境”,其情感诉求主要在于讴歌骏马酷爱自由、忠诚勇敢、聪颖敏捷的品性。在近代人马晋的笔下,画马几乎不画人。唯美的色彩,活泼的构图,考究的笔调,使单马、双马、群马于嬉戏玩耍、调皮游戏中妙趣横生。观马之趣和驭马之乐,使玩赏与玩味成为其画马的主旨。以骏马为题材的“无我之境”,在客观描绘、由衷赞赏马这一生命主体时,画家们还有思想要表达。如王永鑫的中国画《苍穹之下》,这是由4条横幅构成的“无我之境”。从远处山峦颜色的变化可以看出,体态、姿态、动态,无一雷同的上百匹蒙古马,在四季更替中随性而自由地在嬉戏或嘶鸣,即使奔腾向前,也非外力所迫,而是出于骏马固有的本能。有学者认为,蒙古马基因最接近野马,自由自在,是其天性。当没有鞍轭、没有笼头、没有骑手的蒙古马,在画面上无拘无束、一往无前地飞奔时,“无我”的境界激起的一定是关乎大自然、关乎人的生存状态和精神状态的无言之情。

如果说,以马为主体是“无我之境”,那么“有我之境”则是人与马均为主体的造型,这是对地理位置、自然环境、生产与生活方式所决定的马背文明的审美反映。杨子华的《北齐校书图》、



听见草原—极速(版画) 110×90厘米 胡日查

赵孟頫的《秋郊饮马图》均属于这一类。前者虽标志着北齐宫廷画的新高度,但其中人与马的形象相比,生动性却似有不及。在此,人物是马的视觉客体,鞍马是人的行为客体,无疑只有马、背民族为主导、马背文化兴盛的北齐时代,才能使作品的特色如此鲜明。今天,我们站在蒙古族画家长海的水彩画《吉祥乌珠穆沁》前,竟然看到了一匹会用眼神“说话”的骏马。这是盛产于中国马都内蒙古自治区锡林郭勒“蒙古马”之优良品种——乌珠穆沁白马,它将嘴唇紧贴女主人的耳朵旁,警觉而兴奋的眼神在表情达意。他们在交流什么? 从女主人淡定且平和的神色不难看出,这样的交流经常发生。其实,马儿什么都不会说,而人却能懂马的“诉求”,这是人与马的默契,也是人与赖以生存的大自然之间应当有的默契。迄今,人类与马结缘已有8000年历史,无论在生产生活中,还是在战争娱乐中,马都是人类的朋友兼战友,那么往深处想,蒙古马“吃苦耐劳”的优良品性是否因此助推着人类文明的发展历程呢?

画作中,马作为喻体,暗喻人的生存状态和精神活动,就是“喻我之境”。显性主体是马,隐性主体是人;画面上明显的构图留白和精神留白是“喻我之境”鲜明的艺术特征。赵福的油画《雪原蒙古马》、孙浩的中国画《克什克腾的

风》和德力格仁贵的版画《塬上行》,均有这样的东方美学意韵,含蓄、内敛、追求画外之音。虽然画家们用大侧面或远景刻意模糊、旁置、淡化,甚至回避关于“人”的一切,集中笔墨于马的体态、配饰和神情,但观众还是看到了与人相关的意趣、情调和人的精神。众所周知,呼伦贝尔的冬季寒冷之极,“雪原蒙古马”在暴风雪中一字排开,鬃毛飞扬,顶风驰骋,是需要极大的体能和精神热能的。于是,画家把冲在最前面奋力前行、气势恢宏的黄骠马、枣红马、黑骏马等,用亮色渲染,细腻刻画,将其作为重中之重。对紧随马群其后的牧马人却非常吝喜,寥寥几笔勾勒出个轮廓,看不清五官也看不清神情。

“为我之境”,是指人为主体,马为陪衬构成的艺术境界。马,有时是地域文化的标识,有时是规定情境的陪衬;有的是马背民族文化的符号,也有只是为了使构图更加完整。这样的表现方式隐含着画家的务实态度,也体现出了某种历史的传承性。这次画展中,苏向军的绢本画《赞歌》反映了乌兰牧骑队员送文化下乡的真实情况,位于显要位置且陶醉于四胡演奏的乐手被表现得惟妙惟肖,抢尽了风头。作为背景出现的飞驒马,在动态的定格中也是一种烘托和陪衬。与右上方的雄鹰相比,大睁双眼且微咧双唇的蒙古马,显然处于亢奋之中,它也

现代工笔人物画的几个要素

何佳芮

中国工笔人物画是中国画中历史最悠久的画体,在其漫长的发展与完善过程中,形成了一整套独特的技法体系。现代工笔画家在继承传统的基础上不断探索创新,在其中多个技法要素中深耕完善,丰富了工笔人物画的表现形式和绘画语言。

色彩

现代工笔人物画在色彩应用上较传统绘画有了很大突破。传统绘画讲究浓重艳丽、清新淡雅。随着现代人们审美情趣的变化,传统工笔人物画慢慢开始采用西方绘画色彩的技术,中西结合,融入西画的色彩形式,提高了工笔人物画的色彩表现方式,满足现代人们的审美需求,适应时代变革的需要,可以说是一个巨大的进步。

现代工笔人物画画家吸收了传统壁画、风俗画、日本画以及西方绘画色彩丰富的装饰特点,以工笔画独特的工具和材料,使其成为独一无二存在。中国画由于涂料、油漆的限制,描绘的对象不能表现出微妙的色彩变化,制约了画家绘画的效果,近现代书画家尝试使用水彩、水彩画等新型涂料,一些艺术家也借此形成自己独特的绘画形

式。将岩彩、高温结晶材料应用于现代工笔人物画,色彩更加艳丽,表现形式更为丰富多彩。当代工笔画家蒋彩萍的画具有很强的视觉效果,通过使用高温结晶材料,强调画面的色彩对比,形成了自己独特的风格。陈子的绘画更注重色彩运用的随意性,强调色彩在纸上的随意渗透效果。她将多种颜色在纸上用水冲刷,颜色在皮纸上相互渗透,形成底色,得到水墨交融的效果。我们也能看到,由于绘画技法的进步和绘画材料的发展,现代工笔人物画在色彩的表现上体现出强烈的主观化和随意性。

构图

传统的中国画把构图称为“章法”,在处理画面中物体的主次、虚实、疏密等关系上,多运用留白来营造空间。当代工笔人物画作品中虚的地方幽深且淡远,有一定的节奏韵味和诗情画意的感觉,人物和背景融为一体,构成了满构图的画面。同时,为了营造出更加饱满、写实的画面,借助西方绘画的光影、透视和明暗等绘画技法,着力于真实环境的描绘,着重突出表现的对象。以线造型是传统工笔人物画最基本的造型

手段。在传统的工笔人物画中,线是有生命的,古人用线穿插便能表现整个画面,清晰、生动。当代工笔人物画并非都勾线,有的勾淡线,有的不勾线。上色后,线条自然,隐藏在色墨中,使得画面的空间和体积感更为强烈。

局部细节影响整个绘画的成败。现代工笔人物画是一门精雕细琢的艺术形式,注重每一个细节问题的处理。画家在细节刻画之时,有时会使用云母粉及贴金银铜箔等,以此来让细节部分看起来更为亮眼。有时还会做出复杂的肌理效果,使局部更为精细,耐人寻味。把握整体的处理能力是艺术家长期实践的结果,作画时对画面整体布局进行设计,背景和人物不能混淆,构思要巧妙。这是在学习过程中解决问题的过程,是一个慢慢摸索的过程。

材料运用

纵观工笔人物绘画的发展历程,新材料的出现有着至关重要的意义。传统工笔画的材料运用帛、绢和麻布等作为工笔画载体,随着观赏者审美情趣的变化,传统的笔墨材料不再满足于画家最基本的创作材料所需,新的纸张、新的颜料、新的肌理制作和表现手法,吸

引着人们的眼球。活跃于当代的工笔人物画家陈子、王冠军、桑建国等都具备良好的教育背景,他们的绘画作品紧随时代潮流。他们擅长运用不同材料的不同质感和特色来描绘不同人物的面貌和心理。陈子选择运用含有草屑纤维的粗糙纸张来描绘人物;王冠军在作品中多次使用打磨的方法,制作出牛仔裤、毛衣、皮鞋的质感;桑建国在画面上使用透明白墨、化学胶水、全脂牛奶等溶剂,使得工笔绘画更具写意性。

任何事物的发生和发展都不是一蹴而就的,在发展过程中也可能会出现一系列问题,新材料的使用也是一样,非常考验画家的自身能力。如果画家自身能力不足,新材料的引入反而会制作出生硬的劣质作品。因此,现代工笔人物画家在引入新材料表现自己作品的同时,要避免过分的细化和无节制的制作,要谨记材料的使用应当与画家要表现的主题和情感相吻合,以较高的综合素质来促进新材料在现代工笔人物画中的使用。

当代工笔画家除了在色彩、构图、材料运用等技术层面问题上的探索实践之外,更要注重绘画精神层面的表达,只有这样,中国当代工笔人物画才能多出精品,并持续繁荣的发展。



沐雨图(国画) 元 李衍