

金心明, 试图从崇尚高雅的征途中撤退

■本报记者 黄俊娴

9月8日,“长亭外——金心明书画印作品展”于杭州履道堂开幕。这一天也是金心明的55岁生日。

“长亭”二字,在传统语境中既象征着离别的怅惘,又蕴含了停驻与深思的意境。

“那个长长的凉亭,那可以躲避和净心的地方。稍作停留的回味,让我相信那个平庸的灵魂就是来自半个世纪以前的自己;相信艺术是生长出来的,是多余的东西,是不需要创作的,是此时的气象,此时的想法,此时的愿望促成了此时的真实不虚的笔墨。”——金心明

金心明寓居杭州已届三秩,近十年间,择西湖之北山为幽居之所,远离尘嚣,沉潜于林木葱郁、湖畔静谧之境。生活上的随遇而安,影响着他面对一张白纸时的兴之所至。一会儿是山色空濛,一会儿又是疏枝茂叶;时对瓶花写照,时以墨彩为图。西湖四时之景各具四时之兴,春花秋柳、夏雨冬雪,尽一时之欢,图

一时之快。在艺术探索上,他的创作渐入无固定主攻方向之境,展现出一种多元融合的艺术追求。正如本次展览中所呈现的100余件人物、山水、花鸟、书法、印章作品,甚至将印章作为主角身份亮相。

金心明把当前的艺术创作状态,视为一种遵循自然法则、随性而为的笔墨耕耘,这种自由而富有创造力的实践模式,已成为他艺术生命的常态表现。

近年来,金心明重燃了儿时篆刻艺术的热情,这一技艺自小学时代便已开始萌芽;他亦倾心于仕女画的收藏,其细腻唯美的特质不仅赏心悦目,更激发了他重拾画笔、再探此领域的灵感。甚至,他展现出一种向童年“原始审美”的回归倾向,那是一种未经雕琢、纯粹基于本能对美的向往与热爱。

他试图从那崇尚高雅的征途中撤退。

为此,他重启了全面的学习之旅,涵盖了书法识字、皴法技法、篆刻艺术、花

卉与人物画的研究,每一项都以其独特的魅力吸引着他,仿佛新生般带来清凉与喜悦。

这种全新的学习体验,如同婴儿初识世界,每一笔一划都洋溢着生命的活力,自在呼吸,栩栩如生。在日常的玩味中,即便是细微之物也令他沉醉于摩挲的快感之中,甚至上世纪八十年代的学生砚台也成为了他的心爱之物;旧时的画谱虽已泛黄,却依然能激发他反复临摹的热情,那份遥远的熟悉感不仅重拾了绘画的激情,更带来了前所未有的新鲜感与创造力。

这种向内在深层的回溯,不仅未减损其创造性,反而使之更加蓬勃。他认为,这或许正是他所追求的艺术真谛所在。

作为职业艺术家的专业坚守,在步入天命之年后的自我解构与重构,无疑是一场需要非凡勇气的艺术革命。因此,他强调本次展览的特别之处在于其深刻而全面的自我审视与反思。



金心明 墙东鸡冠树 17X34cm

画中有画 乃古典艺术一绝

■徐惠林

前阵子,友人俄罗斯旅游后给我带回一件礼物“套娃”,大个娃娃套小个娃娃共9个,这让人想起康熙年间的瓷器十二花神杯,而在广州博物馆里,你能见到50层的古代牙雕套球。

生活中,时听得有人揶揄他人“话里有话”,此下,秋晨挪走累牍的多本宋元明清画选、画集,瞥一眼柜中那溜碟片上醒目的“碟中谍”字词,粲笑:“画中有画,乃古典艺术一绝也。”多年浸淫,发现古代名迹中出现“画中画”有这样几种。一大类别,是一幅山水、人物画中,主人翁身后有一整块或折叠边角的大屏风,此既是画家构图布景的手段,也更意在画幅中营造一种轻松温馨的氛围,雅聚的环境。屏风上,时有能廓清大概的画作,一般山水,花鸟树石,莲塘鸳鸯、水汀芦草,或活动人物,不一而足。

典型如五代南唐的《重屏会棋图》,简直如央美黄小峰先生形容的“是中国画版的《盗梦空间》”。此作相传为周文矩所作,屏风前下棋的四个人中,正面那位帽子与其他人不同者被认为是南唐中主李璟。人们后来认为画里看似娱乐的弈棋,其实是表现某种政治活动。而我感兴趣的,是如宋梅尧臣说的这幅画之“画中见画三重铺”(故名“重屏”):第一重图像是看到的这幅画的画面空间,描绘的是两人对弈、两人观看;第二重图像,是画中对弈者背后画有图画的板屏,右下角一个看起来年老体弱的“病夫”,正抬头看着围屏;第三重图像,是这架围屏上画的山水。在北宋人看来,重屏图的核心,非弈棋的那一组文士,而是以画

累了,便要在侍女服侍下休息——这是一种理想的隐退的休闲生活,与世无争。

此类画中画的道具“屏风”,在同时代顾闳中的《韩熙载夜宴图》,以及后来宋刘松年《十八学士图卷》《罗汉图》、明唐寅的《李端之像轴》等中,皆有显现。我因此常想,如有在类似战国《凤鸟人物御龙图》帛画甚至更早的岩画壁画、陶画木胎漆绘、画像石上,见类似装饰用的“小画”,则此“画中画”不正是其所在乃至更早时代中国画诞生的一个间接证据?尽管此“实证”是来自艺术品,但应更多采信是其时代现实的投影而非全然“艺术想象”或臆造。刘松年《四季山水图》的秋景、冬景两帧里,仔细看,隐约能间有横幅画作被固定装饰于庭室的墙壁上,皆是某种艺术新探求与衍义的生发。到了元代,画中画还要“说话”,如元张雨《题倪瓒像》里,画中屏风的山水刻意模仿倪氏风格,并借用佛画中维摩诘居士的坐姿,来塑造倪瓒风神清朗的隐士形象。

中古以后,绢本出现,手卷、册页、横幅、立轴可以手展或悬挂起来欣赏,由是,画中画,其图中的“小画”,已非固定静态,而可以流动,变成了画中“流动的道具”,这是第二类。早在东晋顾恺之的《洛神赋》里,就有一幅立轴被挂于华美装饰的画舫一角。以后,画中画,成“移动的风景”,它往往在帝王贵胄行乐、文人士大夫雅集的休闲题材中出现。

明代浙派戴进的《松下观画图》、陈洪授的《观画图》、仇英的《竹院品古图》,清代郎世宁的《弘历观画图》……,或在野外,或在庭院,还有的在居所密室,几位同道、好友一起赏画品鉴,极尽风雅。

《松下观画图》里,一贤士在野外独自欣赏横幅,《竹院品古图》中两位士夫静默披观册页品鉴,而《弘历观画图》里,场面奢华、派头十足。该画作描绘乾隆皇帝在夏日清风里观看《洗象图》情景。扮作普贤菩萨的乾隆,悠闲自得,正观看小画里众人为普贤的坐骑白象洗刷。我们看到画图中,一人以长柄画叉叉起一幅卷轴画,一人持画幅地轴,复有三人持琴、盒而来。所有侍奉宫女、太监等的活动,皆围绕这位后自诩文治武功“十全老人”展开……弘历在赏画,我们通过此图,也得以观赏这位自负皇帝的精神面貌。

画中画,最怵目的,笔者以为当是画中小画中的人物与画中人物的面相“重叠”,类似于某种特制肖像画或相机发明后的“自照”。此类传世作品,最早为一宋人册页,它其中一个名称被冠以“二我”。画面中心一屏一榻,榻上坐一士,头著巾下系裙,左手持书卷,右膝素足横置榻上。榻后一架大屏风,绘一幅汀洲芦雁图。屏风的一边,悬了一轴人物,却是此图主人公的写真,“二我”一高一低,略取颜面相向之势,而神情如一。

此种,是为了存像之目的,还是创新的笔戏墨趣,抑或藉此种图式阐发一种宋代理学,还是无法命名的心理现象呈出?再或,只是一种自我欣赏、矜持傲娇至“精神洁癖”的某种写照?真值得学术界深入研究探讨。这幅册页曾经清宫收藏,上面钤了“乾隆御览之宝”的印记。乾隆大约很欣赏这一点新异之图,便命宫廷画家绘制相似的作品,只是把画面中心人物由文士改作方巾道袍的帝王,由此而成为一幅《乾隆皇帝一是一二图》的名画。



清郎世宁 弘历观画图 北京故宫博物院藏



南宋 刘松年 罗汉图 17.4x36cm 国画 台北故宫博物院藏