

杂谈当代水墨画的“去与留”

■廖少华

水墨画在中国,某种程度上已经家喻户晓。笔者发问它的“去与留”,似乎杞人忧天。其实不然,对当代水墨画的关注,一直是美术界此起彼伏的话题。20世纪90年代初期,画坛针对吴冠中先生关于“笔墨等于零”之说展开的争论,其关键也涉及对水墨画艺术内涵、形式与命运的探讨。这个问题的讨论时至今日还有不同的反应。

笔者之所以提出水墨画的“去与留”的问题,是因为现实中遇到一些问题。盛夏之际,我与孙子宁修来到美丽的岛国新加坡,一则探望亲友,二来顺道作点考察。我从事中国画学习、教学与创作研究半个多世纪,急于了解中国画在这个华人众多的国家里是怎样的状况?它与中国当下的美术创作有什么不同?

在新加坡半月之久的生活,造型艺术上让我印象最为深刻的有两个方面:其一是城市建筑形态。大部分小区简单朴素、方便市民出行与活动,居住环境比较人性化。而城市主要市区与街道,现代化的设计、设施与建筑功能非常齐全,体现了他们艺术设计的现代进程;其二,我了解到他们一些主要公共场所(其中包括新加坡国家美术馆)水墨画艺术的存在境况,同时也探问、搜索了一些高校美术专业水墨画教学的现状。与设计艺术相比情形大不一样,没有发现比较优秀的水墨画作品,美术馆中展出的作品亦良莠不齐。在一家生意火爆的餐馆里,悬挂了几幅四尺三开的水墨人物画,这些也属应酬式的作品。而让笔者更为不解的是:新加坡与其相邻国家数所大学都是水墨画处境堪忧。多数美术专业定位为艺术设计方向(有的称为创意设计学院,有的称为艺术与设计学院),而名为美术学院或美术系的少。而艺术院校美术专

业直接设置“水墨画”(中国画)项目的更少,即使华人比较大的大学,比较重视中华文化遗产的多数仅以“展览”“学术研讨”等形式组织。不必讳言,“水墨画”艺术教育已经被边缘化。

有一所历史悠久的著名大学,A教授从事水墨画教学已经30余年,前两年列入水墨画专业的学生,仅仅招到来自中国的5名学生。现在已经因没有学生、无法开班而停课;另一所大学的B教授也遭遇同样的尴尬,水墨画在这些大学中不仅仅是萎缩,而且面临即将消失、“去或留”的考验。

国外情形如此,我们本国境内的水墨画也不容乐观。毋庸赘言,近几届全国美展的中国画,纯粹水墨形式的作品越来越少,写意形式的精品力作则更少见。对于上述现象的出现,国外华裔艺术教师认为是市场对水墨画的偏见、价格不如其他画种,学生们对水墨画兴趣不高。笔者认为客观上设计性艺术产品适应性比较广,因为应用性艺术更为直接进入当代人的生活,而精神性的艺术产品(比如水墨画),相比之下于生活层面处于劣势。种种缘由汇而聚之,催生了水墨画在艺术教育与艺术交易上的负面效应。

但是,对于水墨画的选择,我们没有理由退缩或放弃。众所周知,中国水墨画是中国画艺术的主流形式,它经历了历史长河的洗练,代有光辉并不断迸发。中国最早出现的水墨作品形态已近两千年。魏晋时的画像砖《农耕图》,它以水墨直接绘于砖面而完成,遒劲而轻巧的墨线体现出劳动者生动的情形,其艺术魅力至今不衰;而唐代吴道子以线完成的《嘉陵江三百里山水》与《地狱变

相图》人物,王维的《辋川图》写意山水,南宋梁楷的《泼墨仙人图》等等,一一掀开中国绘画水墨艺术发展的篇章。在邻国日本、韩国、越南等受到重视的领域,东南亚多国都有不少华人,应该相信他们也不愿意看到中华文化的这一形式在自己这一代中消退。

精神与物质是一个双面镜。首先,人不能光依赖物质而活,精神之立得依靠文化的滋养,中华民族几千年的延续证明了这个观念的存在;其次,作品的价值不是完全由形式决定的,小幅中国画即使是纯粹水墨的,只要是精品仍然可以火爆市场;从世界文化史与艺术史上可以知道,每个民族都在努力保持和发展特有的自身文化传统。

面对当代水墨画如此境况,作为一个中国人,要不要继承自己的文化传统呢?西方学者的批评与艺术家的话可作他山之石,引发我们深思。当年林风眠在法国求学时,他的导师柯罗蒙告诉他:“应该回到中国去,那里有无尽的宝藏”。林风眠回国后,大胆探索中国绘画的现代性,将中国画的用线、水墨与色彩造型加以融合,让中国画的水墨艺术推进到一个新的审美境界;同样,西方艺术大师毕加索1956年7月29日在他的别墅里接见张大千,展示出他临摹齐白石的200多幅作品,这使张大千十分惊奇。这些故事告诉我们,毕加索尚且器重中国的水墨画,我们中国人自己为何不能理直气壮地传承水墨画?在东西艺术各领风骚的现代语境中,我们没有理由让水墨画面临萎缩与消失!而如何扶植与发展水墨形式的中国画?则应该激发我们在文化发展战略、艺术教育布局、艺术市场引导和艺术评论等多方面共同努力。

(作者为湖南第一师范学院美术与设计学院教授)

基于自然主义和宋元绘画美学的素墨山水画论

■金庆伟

2024年深秋,巴西华侨素墨与友人在上海举办“乐在其中”四人联展,素墨系列山水引起关注。自然主义哲学与宋元画美学的深度契合,为解读素墨系列山水作品提供了多元视角。西方自然主义哲学认为自然是一个独立存在的实体,有着自身的规律和价值。素墨笔下的“溪山”不仅仅是一个文化符号,更是一个具有自身生命和结构的自然存在。

自然主义哲学还探讨了人与自然的关系,认为人是自然的一部分,人的活动应该遵循自然的规律。素墨上海展出的系列画作中,这种关系得到了深刻的体现,尽管画面主体是溪山雄胜,天开图画,但不乏一些人类活动的痕迹或者暗示,比如山脚下若隐若现的小径,舟行江中,或者山间亭台楼阁,村落古刹,这些元素并非突兀地插入画面,而是和谐地融入了溪山的自然景观之中。人既是观赏者、描绘者,也是溪水水域的有机组成部分。人对溪山的欣赏和描绘,是在遵循南方自然之美的基础上进行的,而不是以一种征服或者破坏的姿态出现。山水画作为艺术的独特形态,其根本在于求真善美巧,故自然主义没有时空界限,是东西方艺术家追求艺境的永恒主题,山水画这种人与自然的和谐关系,存续在素墨画作,也使得其作品具有一种深邃的哲学思考。

素墨的山水画构图,主峰常居于中心或重要位置,村庄、舟楫、山峦、云雾、树木等相互呼应,形成一种稳定而有序的结构。素墨充分借鉴宋元画的空灵之美,大写意里留足空白,细枝末节则纤毫毕现,仿佛那空白之处是云雾缭绕或者是一种难以言喻的空灵意境。

素墨对宋元画写实性的继承,还付诸于笔墨。她的画,山石的纹理,常以不同的皴法来表现,如斧劈皴表现山石的硬朗质感,披麻皴表现山石的温润质感等。观其



素墨 行舟溪水前 中国画

画,我自然联想到柳宗元的《钴鉞潭西小丘记》:“至绝壁下,大石侧立千尺,如猛兽奇鬼,森然欲搏人;而山上栖鹘,闻人声亦惊起,磔磔云霄间。”

素墨有一定书法基础,笔墨能够传达内心想要表达的气象,极为自然地以披麻皴技法表现江南群峦叠嶂,苍茫大雪覆盖千丘万壑,溪水淙淙自涧谷欢歌而来,一如元代黄公望的《富春山居图》,有着无尽的想象空间和江南

意蕴。她的不少作品汲取前人绘画的精髓,简约与饱满相对辩证地存在,既有承续,又心生灵机,赋予江南山水新的气息。

如果说笔墨技法是攻他山之石的利器,那么跨越时空的万里羁旅则是形成素墨大开大合之气度的催化剂,这是一种并非常人所能坚持的苦行僧行旅。素墨十年如一日,辗转于圣保罗、上海、杭州、温州等地,以超凡毅力,在时空交错中醉心于丹青世界。2023年岁末,温州瑞安下了一场雪,十年未遇之大雪,这对于江南惜雪之人来说,分外欢喜。素墨说,那个时候她就想画一幅雪景,结果雪融化了,也没有动笔。在上海举办联展前,她在上海寓所,画了十来天。创造想象空间,只有一千个读者心中驻扎了一千个哈姆莱特,这张宣纸也就成了无边浩瀚的大海,有了无尽驰骋的诗意世界。

素墨江南溪山行旅主题山水画将自然主义哲学与宋元画美学相结合,实现了艺术创新。在当今全球化的艺术语境下,这种融合是非常有意义的,既从宋元画艺术精髓汲取营养,又吸收西方哲学思想中的有益元素,从而使作品具有了一种跨越文化的魅力。这种融合不是简单的拼凑,而是深入到绘画的各个层面,从构图到笔墨再到意境营造,都体现出一种新的艺术语言。

画家们常常在户外进行写生,力求捕捉到自然瞬间的真实美感,将自然的原始风貌呈现于画布之上。素墨的《秋韵》,可以说是她自然主义哲学与宋元画美学融合的代表,既保留了宋元画严谨的布局方式,又根据西方自然主义哲学中对自然的客观理解,对江南山水的结构进行了更科学合理的呈现,将宋画的写实性与元画的抒情性和西方自然主义对自然的尊重相结合,创造出一种既细腻又富有情感张力的风格。