

墙上的“墨荷”

■ 黄阿忠

所谓墙上的“墨荷”是墙壁渗水留下的痕迹。犹如墨迹般的淡淡稀疏、虚蒙隐约，可以想象成雅致、清幽的“荷花图”而已。

我一直关注自然界的那些因为各种原因导致的印痕、色迹，比如阔叶上涎虫留下亮晶晶的白色丝线，弯弯曲曲绕成一个画面；汽车排放的废油滴在水中化作五彩的红红绿绿的水纹，犹如精美的图案设计；夏日天边的火烧云，涌动出各种形状的云，时而像万马奔腾，时而若群山烟雾；而墙上雨水漏渗出的一滩滩印迹，也就像淡墨泼就的一幅清雅的“荷花”。这些大小排列、疏密虚实而生出的种种形状呈现、视觉变化所产生的抽象思维；它或是一种精神、一种超自然的力量。给我们以各种遐想、带来许多想象、快乐、趣味和审美。

混沌沌沌的宇宙洪荒蕴藏了色彩、线条、造型等等；艺术从自然中获得滋养生命的气息，并借助于此抒发情感。我们看到的自然都不是“真实”的，那些所谓的山水、树木、村舍、房子、椅子等等，都是人为所假定而命名的、是约定俗成的称谓的沿用。而你的“心”感知那些山水，通过自己的判断、思考，用手描绘出来的，是“真实”的山水、树木、房舍等等。而且每个人的感悟、理解、表现等，因为心感的不同，看待事物、画作也不尽相同。山水、树木、房子等，它们是“物质”，然其“物”要与“心”相通。当其一经碰撞，会产生许多千奇百怪的情绪、情感、形象等，也许这种心物相通而生的“捕风捉影”，是“真实”的自然；又或纸上那几个色块、线条，点面交错、线条纵横，疏疏落落、洋洋洒洒是表现自然“真实”的手段。将自然变成了“真实”的自己，它代表了你所认为的树、山、村等。这些自然的“心相”才是真正的树、山、村等，也就是说这是你心中的树、山、村等，那才是艺术。

贡布里希在《艺术与错觉》中提及北宋画家宋迪，他的《潇湘八景》充分表现了他的自然“真实”观点，他曾建议画



黄阿忠 荷花 册页 23×26cm 2023年

家悬挂白纸于败墙之前，将自然痕迹观想为山水；比宋迪稍早一点的画家郭熙，也曾因观看杨惠之塑造泥人受到启发，使人以手用泥去抹墙，形成各种肌理，再用墨追随其迹，并称之为影壁，可谓与墙上之“墨荷”异曲同工也。

文艺复兴巨匠达·芬奇对观云看水后的想像、创造有自己的想法。他说：“你应该看看某些潮湿污染的墙壁，或者看看色彩斑驳的石块。如果你一定要发明一些背景，就能从这些东西中看到神奇风景的形象，饰有行行色色的群山、废墟、岩石、树丛、平原、丘陵和山谷……。”我们根本不用去考证达·芬奇的表白、或者是那些“壁影”、“断垣残壁”所产生的联想表现了什么？我们常常听到这句话，抽象艺术不用解释，抽象的图形，你随便看、随便想，你心里想到的解释是什么，那就是什么；也有你可以说无法理解，也许你的理解根本和他的作品想法风马牛不相及，但是作品所有的一切组合，一定会让你产生有想像。

艺术是抽象的，没有承担过多的道义，所谓深刻的哲理、伟大的寓意或是附会；艺术是精神、情感、情绪、联想、是组合的搭配、有意味的形式。风格、个性，色彩的运用、线条的设计，会轻轻地抚慰人心，会重重地敲打你的灵魂、会激起你的遐想，会让一叶小舟，驶向彼岸，会兴高采烈地迎接太阳，会像是在月色下听远处的萧声。艺术不在乎像与不像，当然也希望有作品的多样性，从各个方面表现的艺术。

贡布里希的艺术研究，坚持再现逻辑与理性原则。他认为艺术不是对世界的像似，也非对制作者内心世界的描绘，而是对符号原型功能主义的再现。在此理念下，他创立了艺术图式、错觉主义、等效性等典范性概念，阐释艺术与现实的双向辨认关系，以此为柏拉图“模仿说”阴影下的艺术正名，且对放弃艺术图式、“非理性”的现代艺术的价值，表达了他的质疑。艺术不是再现，重复一下自然，而是一种独特的处理、形式和意味；艺术是表现，形象的模移、打散、重构、想象的空间。艺术可以用心“真实”地画约定俗成的山、水、树木、村庄等，画自己的心想表现的。

艺术是发现，世上所有物的构成都是自然的状态形成。印痕自然状态也许是形而下的本质，然物与心一沟通、一相连，就会产生精神、境界。痕迹、肌理是自然状态，悟心是抽象思维、性灵，从而升华至精神境界。

墙上的“墨荷”不过是渗水的痕迹，隐约、疏密、虚像、飘渺，几根隐约之线，几块疏密之像，我把它称为“墨荷”，亦可称之为“浮云”、“腾龙”；它和荷塘相去甚远，它和晚霞无法叠合。艺术不是真实的自然写照，它是“相”的提炼、概括，由此寄托情怀。

贡布里希认为，画画并非一定要画像，画像不是画画的最终目的，而表达自己的内心情感才是重要问题。他希望看画的人“不要随意指责画家画得不正确，摒弃陋习和偏见，接受新画法。有一颗赤子之心，捕捉每个暗示，感受内在和谐，排除浮华辞令和现成套语的干扰”。艺术因此走进每个人心中。

(作者系上海大学美术学院教授、博士生导师)

真挚就是拙 ——陕北李岩艺术展观后

■ 朱兆虎

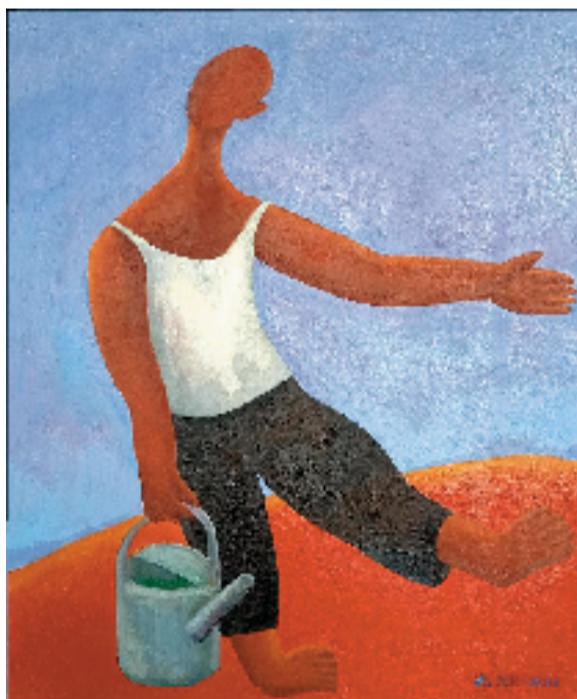
人的年龄有两个计算坐标，一个是自己的自然年龄，一个是有孩子后孩子的年龄。前者丈量个人人生的体验，后者丈量与周遭的人和世界深度交往的体验。

李岩是楔入陕北家园故土及其褶皱与罅隙的精神图腾，一直是我人生参照系。我今年37周岁，小孩刚刚4周岁。现在重读李老师的诗，特别留意李老师1997年和1991年前后作品。1997年，李老师37周岁；1991年，李苏朴4周岁。

1989年至1992年，是李老师“陕北谣曲”创作的巅峰期，几乎每一首都是经典。谣曲是那么的稚拙简练、和谐自然，而又直抵“现代派”诗心，不染俗韵、气局全新，质朴而清醒，活泼而坚定，读过两三遍差不多就能吟哦成诵。这个时候，诗人与诗是一体的，明净亮堂。仿佛1988年写下“儿子的眼皮下垂在充足的睡眠中”的诗句之后，缪斯之神也骤然降临，“谣曲之王”横空出世。

从1995年、1996年开始，李老师的诗风开始了转变，1996年底到1998年，写下了《北方叙事》《允许》《清泉石上流》《饥饿研究》《北方之北》《狼的版画》《雪的版画》《豹子和烙铁》《钉子》《虎口钳子》等等，以这些代表之作完成了风格转型、沉郁顿挫、雄健锐利。诗人半生与世俗对峙，在刀刃上行走，也终于把诗歌语言，以及诗人自己，削成了尖刀，所向无空阙，在行将不惑之年，亮出锋刃。以致我们误以为那个“谣曲之王”自己遗落了桂冠，一去不返。

其实，就在诗风转型的同时，从1996年开始，1997年，1998年至1999年，正是李老师《树桩系列》《烂墙系列》《自然之歌系列》《陕北民歌·女孩担水》等素描作品的



李岩 提水少年 60x50cm 2010—2021年

高产期，用诗人之眼、造物之心，戛戛独造，拿一支炭笔提炼纯粹的意象，一笔一画地把沦失在寻常生活中的寻常物事叫醒，赋予这片久湮无闻的土地以生命性灵。稚拙简练、和谐自然，一如往昔，让人不禁油然如在吟哦谣曲。诗人已悄然改诗笔为画笔，在逝去的二十四个节令，画下了二十四幅纯净的素描。在诗歌之外，羽翼凌空。

若要说素描是诗歌写作的延伸，显然诗人/画家自己并不认同。但画格、诗心，本自相通，“我始终如一地坐于一处”，画家以表里澄澈的“谣曲”的方式，在画布上继续清唱。绘事后素，正如《北方叙事》到《削玻璃》的韵律底色是“陕北谣曲”一样，李老师油画、实验性彩色油笔画的底色是素描，素描的底色是质朴嘹亮的谣曲和叱咤

石成羊的诗心。而画作的风格，一以贯之。

李老师说：“我大半生活在沙漠边缘，我的写作不可能是和风细雨的。”但如我们生活在陕北这片土地上所知，沙漠、狂风骤雨是偶尔的；黄土高原，大部分季节是青山绿水的。我所认识的李老师，自始至终都是稚拙徐缓的李岩，坐在松下的石上啜饮黄昏的李岩，仍停留在李苏朴4岁时候“谣曲”的李岩。一位保持在自己节奏中的诗人/画家，一位慢慢地走路、慢慢地装修石头房子、慢慢地开车能堵住一条街、慢慢地高速公路被交警追上来警告不许低于限速的长者，一位秉持大道阔路、常识通识而不取捷径，唯在语言和技艺中安身立命的抱朴者。

李岩说：“我定性好”，“笨是一种美学”，“我的诗很可能是生理与体质性的。”况周颐《蕙风词话》云：“拙不可及，若赤子之笑啼然，看似至易，而实至难者也。”暗用了“其智可及也，其愚不可及也”的典故。唐圭璋先生解释说：“真挚就是拙。”而真，常常令人心疼。

李老师的画作，统一于诗人“稚拙的和谐”之下，在诗人磨快了自己的刀刃之年，恰成刀鞘，藏锋收锷，使诗人在渐近不惑之时，与周遭的人和世界达成默契（虽然并不是和解），招手白云，拥抱大千，赞颂造物。谣曲中流淌的丰沛而清澈的爱，在一笔一画的描绘中，敛于凝静而深沉。

1996年以后削成尖刀的诗作，则是他对诗学技艺的锐意磨砺和“解词练习”，实验着汉语诗歌语言艺术所能抵达的宽度、硬度、锋利度和美学向度。在雕刻诗歌丰富的地貌版图中，孤往另一道拐岔，攀岩另一座山峰。诗心画笔捕捉到的千百物象，在画笔停歇的时候，也撰成一条条片段札记，汇入了诗人混茫的“北方叙事”。

时代的高速路在不断延伸、提速，而李岩的稚拙真挚徐缓，从未改变，二十四首纯净的谣曲，二十四首感伤的谣曲，在一直传唱，没有桂冠的“谣曲之王”，需要我们说出。

(作者为中华书局编辑)