

“外师造化,中得心源”值得再三品味,叶其嘉撰文呼吁:水乡画要坚持特色并与时俱进

■叶其嘉 顺德田园国画院院长



■春水人家 叶其嘉

1 水乡画的出现是岭南画派的发展和延续

从现有资料看,最早以岭南水乡景物题材入画的,我们看到黎雄才创作于1932年的《潇湘夜雨》、创作于1943年的《蓉湖月色》、创作于1961年的《广州郊区一景》;关山月作于1960年的《南国水乡》、创作于1962年《榕荫曲》《春江水暖》《瑞鹤图》;林丰俗创作于1972年的《公社假日》《石谷新田》、创作于1979年的《大地回春》以及麦国雄、王维宝在70年代末、80年代初创作的《水巷》《水乡金秋》等作品。上述诸作品都不同程度地表现了华南地区,尤其是珠三角水乡的人文风情,从而使传统的山水画题材从名山大川扩展到平凡而亲切的乡村生活。可以说,这便是后来顺德水乡画之所以能诞生和发展的先导和蓝本。也由于上述作品的多位作者都与岭南画派有着直接和间接的师承关系,因此,也可以说,水乡画的出现和水乡画派的形成实质上也是岭南画派的发展和延续。

上世纪八十年代初,顺德容桂一班年龄相仿的青年画家,怀着对家乡田园风物的特殊兴趣,有意识地发掘和提炼出水乡风物中典型的物象,并且在技法表现上进行了大胆的探索和创造,一时间,大批的水乡画走进省城,走向全国,走向海外。水乡画由此而引起社会各界的关注。海内外有识之士对此种乡土味十足的画风和作者群体誉之水乡画派。

对于水乡画的异军突起,业内研究人员关注了几个有趣的问题:一是为什么顺德容桂这么小的地方有这么多年青在自发地画这种带有浓烈乡土味的画?二是为什么这些人大都没接受过学院的正规训练而能画出这些情景交融的画?三是这些画虽然技法上并不成熟但却很有创新精神?很多论者从不同角度对上述问题作了很多方面的探讨和论证,虽然不乏中肯和难得的见地,但大多数都未能将其当作一种现象而认为只是个案去分析,亦未与岭南文化的渊源、文化意识的觉醒以及经济发展等因素加以综合观照和思考,仅仅认为,水乡画之所以取得一定的知名度,是由于水乡画的出现是在当时画坛颇为沉寂的情况下,占了个好的时机而显得非常瞩目。这当然是未能讲清其中的本质问题,因此也不可避免地失之偏颇。

任何画派的形成,都必定有其特定的社会环境和人文因素。当年岭南画派的出现,是在“复古成风”了无生气的画坛打出“笔墨当随时代”的旗帜,反对闭门造车,反对对身边事漠不关心。而顺德水乡画的诞生,是与改革开放息息相关,改革的清风使他们感受到从未有过的欢快喜悦,各行各业都焕发出无穷生机和创造力。

2 水乡画首先要解决“立意”问题

水乡画从上世纪80年代的初步形成发展到今天,经过了四十多个春秋,其中有过追摹自然的冲动,有过理性观照和整合自然景观的描写,更有过艺术地表现心中诗情的尝试。也就是说水乡画基本上经历了三个不同的探索阶段:

其一是七十年代末到八十年代中,以1983年第一次在广东省博物馆举办“彩笔乡情画展”为标志,大致可以称之为初创阶段。这段时间参与创作的骨干作者有十多位,作品反映的内容对象比较直观,作品制作总体比较粗糙,但明显地透现出一股生气,也很富于创造意识。一部分作品用现代眼光看也有其一定的学术价值。

其二是上世纪80年代中到90年代中,是属于发展、巩固阶段,作者队伍不断扩大,一些作者探索调整自己的发展方向,一些作者的作品已是慢慢趋向成熟,显示出对形式语言的自觉。

其三是90年代中到现在,是属于积累和多元发展的阶段。从发展速度而言,这一阶段不如上一阶段之纵向发展来得快,但显示出更加稳健,向更宽广的角度、更加理性的横向发展而形成多种面貌。

3 开拓出有崭新内涵和独特意味的水乡画

统观大多数的水乡画,一个很突出的特点是浓厚的“怀旧”情结,如何将这“怀旧”情结融入于现代审美中,也是颇具研究价值的。

毋庸讳言,迄今为止,水乡画描写的对象多以古旧的对象居多,笔者并不认为描写了古旧对象便不妥,其实古旧也是一种美,客观生活也确实深深蕴藉着此种氛围。

但是,水乡画是否没有了“古旧”便不成水乡画呢?非也。“旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家”,王谢是旧的,燕子是世代在这生息繁衍,原属高贵,但终于还是要飞出去,飞入寻常百姓家,甚至飞入现代百姓家,这便有了新感觉,新的内容,新的境界。依据此一原理,我们的水乡画创作完全可以将现代人的审美理想、趣味、现代人对现实生活的生存空间、

4 与传统中国画保持一致性以体现文脉的源流

顺德水乡画诞生四十多年,其影响所及且不论省外是何等状况,单论省内应该是广为人知的了。而且,历年来很多地区的很多作品也相继出现不少类似“水乡风情”式的田园水乡画范式。这对于繁荣美术,建设文化强省无疑是大好事。然而,从水乡画的发展而言,特别是顺德水乡画作为发祥地和先行者,不能不说是一种挑战和考验。如何使顺德水乡画在众多追随者中保持长盛不衰,继续坚守自己特色并能够与时俱进地不断发展,这是一个非常值得所有顺德水乡画作者思考和探讨的问题。

我认为,顺德水乡画要想突围而出并继续保持领跑,必需做好两方面的工作:一是要将水乡画放到中国山

如果说,水乡画经过四十多年的发展,基本上形成一定的风格特征和技法形式,那么具体可以从以下几个方面加以分析。

从气质面貌上看,大部分的水乡画都偏于清秀灵巧,近似宋词中婉约一派,少见雄强劲健如苏东坡的豪迈一格,笔酣墨畅的发挥不多,小情小景的居多,大场面、大气势的少见。习惯于写实而虚拟的表现不够,工整细致有余,率意概括精练的不多……也许,这既是目前水乡画的特色同时又可能制约水乡画的发展与提高。

从形式上看,装饰性在水乡画中起着不可忽略的作用,就创作者而言,可以习惯性地运用装饰手法,使画面无论局部和整体都很容易地透现出一种装饰唯美的效果。我认为,装饰性从形而上来说是一种审美,怎样把握好装饰的“度”是颇值得探讨的。过于强调装饰,势必削弱物象本体自然生动的属性,很容易在不知不觉间靠向规律化、秩序化甚至坠向公式化的工艺装饰;相反,一味反对装饰,为求原始的自然野性也容易流于自然主义和缺乏美感。

从表现技法上看,基本上可以归

人文景观、环境优化等等的关怀引入到水乡画的建构中,以开拓出有崭新内涵和独特意味的水乡画作品。

在表现技艺上,我们不单要有写实的能力,还要有写虚,写得似与不似的能力。我们不但需要工笔,还需要半工笔、大写意、超写实的、抽象的、半抽象的……都可根据立意的不同,相应采用不同的表现方法,以达至立意、意象与形式技法的浑然一体。

岭南画派的优良传统之一,是提倡“写生”。写生的积极意义在于对那些创作者长期足不出户或长期墨守成规,满足于对前人或今人画稿的摹袭而陈陈相因,从不对实物进行观察去创造自己画稿的现象而言的。当然,写生的优点和作用也远不止于此。我们也不应狭义地理解写生,写

纳为两个类型。一类是以借鉴传统笔墨为旨向的,包括对继承传统中有所发展的近现代各家各派的黄宾虹、李可染、傅抱石、陆俨少、钱松岩、关山月、黎雄才等的技法经验加以总结吸收学习,并为我所用表现于客观现实的乡村美景。另一类则是以西方水彩的色、光、水影画法结合中国画的构图造型加上工笔画的勾染,形成一种中西结合的新语言以表现理想的家园。

在视象方面,水乡画多见满而实的构图,亦比较多地依赖于客观景象的再现式描写,因此让观众产生联想的余地不够多,境界也难开阔。水乡画怎样从形而下的纯客观写景过渡到形而上的意象表现,是一个迫切需要研究解决的课题。在这里,我认为首先要解决一个“立意”的问题,也就是说,在画某幅画需要某个形象、景物之前,先要明晰表达一种什么样的意思,是什么样的意象?然后,根据立意之所需意象之所求、或取或舍、或大或小、或虚或实、或宏观或微观、或具象或抽象、或直露或含蓄、或忆古或思今等,这样方有所依归而不会成为毫无追求的画面和技法的重复。

生的目的既在于理解生活,加深对物象的观察了解,起到练眼又练手的作用,同时又为创作积累素材和感受。从这一层面上讲,当场对着物象构图、取象、塑形、赋色是写生,当场没有条件动笔,而对物象进行认真观察,运用目识心记的方法,回家后根据现场感受默写出来,我以为都属于写生。如果说有所不同,则前者比较直接,后者强调心象。对于目前顺德水乡画的创作现状而言,缺乏的不是直接的写生,而是“心象”。当然,在这里我并非否定直接写生的必要性,而是鉴于很多作品满足于描写眼前景,对客观对象、景物、环境欠缺总体性的认识和把握,并且也忽略对客观对象作必要的剪裁、想象,只局限于或满足于写景而写景,失去为表达诗意而造境的手段。

然,除了上述所讲之外,水乡画需要具备相当高强的独立于人的形式技巧也是绝对不能忽略的。

如果说,上世纪八十年代顺德水乡画诞生发展是一次革新的话,那么,发展了四十多年后的水乡画如何能够保持应有的活力使之走向成熟则可以称作二次革新,这既需要各级政府的关心扶持,社会各界的继续帮助,更有待于水乡画的创作者不断的学习,加强各方面的修养,使水乡画创作既从广度上广泛借鉴古今中外艺术的优良元素,为我所用,又从深度上使作品有思想、有寄寓、有追求,并从理论体系上加以总结整理,将理论与实践紧密地联想起来,从而激发并推动新一轮的发展。