

粤派批评

上周日羊城晚报人文周刊发表对中国美术学院、广州美术学院教授王璜生专访,谈及当下国画创作中存在的一些问题,引发画界反响。在新当代艺术环境下,如何界定国画的定义? 国画创作向何处去? 本版特约三位画家、艺术评论家撰稿,谈各自的体验思考——

当下中国画如何开出新境?

呼唤个人情怀的真实抒发

□杨小彦[中山大学艺术学院教授,画家]

老美协主席、著名油画家靳尚谊曾经批评说,现在的国画,大写意几近绝迹。此语或可做不同解释,但内在意思是明确的,那就是:众人跟风,个性退位。在此潮流下,画家意识到,要想出人头地,只能紧随其风,而难得有个人情怀直接与真实的抒发。

当然,也存在与之抗衡的另一种追求,或可称之为“笔墨领先”,即一切以笔墨为中心,舍笔墨而无传统。我的一位专研传统艺术的朋友曾私下抱怨并指责时下的流行风气,以为过于入世,俗不可耐。他宣称,书法不过“兰亭序”,山水只从倪云林。我听说,脱口而出,此种看法,岂不等于“传统原教旨主义”?! 朋友惊问何意,我回答说,你意无非是存在着一个未受玷污的传统,比如王羲之的书法和倪瓒的山水;所谓回归传统,就是要回到他们那里去,因为他们才是传统的典范。追根究底,何谓“笔墨原教旨”,也是难有确切定义。

但从乐观的角度看,当代国画艺术显然取得了长足的发展,获得了光鲜惊艳的成就。其标志是,主流国画展览琳琅满目,作品不仅尺幅巨大,而且主题宏大,技巧精致,描绘细腻,人物栩栩如生,山水上天入地,花鸟逼真生动,色泽灿然亮丽。近些年还盛行一种多人创作模式,参与者都是专业画家,比如,把江河从源头画到出海口,这种创作颇能吸引公众目光,具现场效果。

近百年发生在中国传统绘画书法领域的各种争论,大致可以概括为两种:现代化而为“展览体”,炫目,光鲜;传统则“原教旨”,从笔墨到笔墨,而且是返古的笔墨。黄宾虹的艺术之所以受到特别的推崇,坚持“原教旨”就是其基本点。

之所以如此,原因当然是变革本身,传统社会转型为现代社会,艺术的功能因此发生了根本性转变。传统社会,书画作为文人间交往的一种载体,

如同书籍般具有非同寻常的文化意义。在文人们看来,作画不叫“画”,叫“写”,绘图如写作般神圣;观画不叫“看”,叫“读”,展卷如读书般雅致。今天的画家则热衷于举办个人展览,其名声的获取也基本上取决于能否参加大型主流展览,以及能否在此类展览上获得各项大奖。当下的艺术,自觉或不自觉地承担着一种公共义务,艺术于是成为参与社会动员的有效工具。“展览体”的出现,正是艺术适应这一现实情境的必然。

现在的问题是,如果要重申传统的艺术价值,借此复兴曾经的审美趣味,“展览体”似乎与此需求未必契合。但是,一味地坚守所谓的“笔墨原教旨”,自我限制,陷入固守成规、脱离现实的狭隘之路,也不会带来艺术的重新繁荣,更遑论发展。如何既坚守个性的创新原则,又能满足社会的公共推广,值得探索和思考。



兰亭觞咏(国画)

□陈天

突破表层归类 生成当代艺术逻辑

□陈天[广东工业大学艺术与设计学院副教授,画家]

梳理现当代美术史,有两桩标志性事件廓清了中国画长期存在的概念误区,为重新界定画种边界、建构当代艺术叙事,提供了重要的逻辑参照。

第一桩是上世纪八十年代人民美术出版社的徐悲鸿画集定名争议。当时出版社拟将作品集命名为《徐悲鸿中国画集》,遭到彦涵等一众践行徐悲鸿现代美术教育体系的艺术家的明确反对。徐悲鸿深受西方美术分类逻辑影响,主张以材料、媒介作为画种划分的中立标准,不赞同用地域、文化标签束缚绘画门类。因此,他终生回避“国画”“中国画”这类带有中西对立意味的称谓,坚持采用彩墨画、水墨画的媒介化定名,意在打破传统保守的程式桎梏,为水性绘画争取开放、包容、可融合发展的现代空间。

第二桩是当代新水墨领域的一次重要学术对话。刘庆和、田黎明、李津、武艺四位新水墨艺术家邀请陈丹青观展交流,在场的讨论大多停留在水墨材质、笔墨技法、形式语言的表层评判,唯独陈丹青跳开材料表象,直抵作品的精神内核,一语中的:这批创作本质上就是表现主义。这一判断极具启发性,揭示了艺术最本质的规律:精神叙事、情绪表达、观念内核,这是跨媒介、跨材料的。材质只是表达的载体,永远不能决定作品的艺术属性与精神归属。

将两桩事件叠合对照,足以看清现代当代中国画的深层认知偏差。徐

悲鸿的彩墨画观念,摆脱了以文化身份定义画种的狭隘思维,将画种回归客观媒介;陈丹青的判断,则进一步破除了“材料决定艺术体系”的行业惯性。两者共同印证:无论是传统的文化式画种定义,还是徐悲鸿的媒介式画种定义,都只是表层归类。真正决定一个艺术体系高度与内核的,是一套自主的观看方式、思维方式与叙事逻辑。

反观当下中国画领域,瓶颈从来不在创作者的能力。对业内创作者来说,真正的困境是认知瓶颈,是始终未能建立起成熟、自主、完整的当代叙事架构。长期缺失自身的叙事话语权,创作要么沿袭古人固有情志范式,要么依附西方现成观念体系,难以生成真正属于当代、发自个体的独立艺术逻辑。

在此前提下,艺术家与理论家有着截然不同的时代使命。艺术家的天职是开拓、实验、突破边界,以持续的创作增量拓展艺术的可能性;理论家的使命则是梳理、建构、确立体系,守住本土艺术叙事主权,搭建完整自治的中国当代艺术理论架构,补齐行业长期空缺的话语体系。

创造力就是硬道理。对我而言,广泛涉猎各类艺术形态与思想观念,更像是一种自我精神的扩容与消费。我不急于定型风格、不急于固化理论、不急于给自己的创作下定义、贴标签,而是选择从无尽的观念争辩中抽身,回归创作本体,以长期、持续的笔墨实践完成自我的艺术修行。



独行者(纸本淡墨)

□杨小彦

勿将跑调当创新

对于国画而言,有没有一个判断优劣的“标准”? ——早在南齐谢赫《古画品录》里就立有“六法精论,万古不移”的标准:气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写,这就是国画的定义标尺,也是观照当下画坛、探寻国画前路的总纲领。所以,国画绝非毛笔、宣纸、墨水三样材质的简单叠加,其内核是扎根中华文脉的完整审美体系。

六法环环相扣、不可割裂,缺一不可便失国画本味。对照六法,或许可以观照国画创作现状。

有些创作者死守古画模板,日日临摹宋元山水,构图、皴法千篇一律,只复刻笔墨外壳,全无自身气韵。石涛批评“徒仿古人面目”的弊病在今天仍不少见:有的画家一辈子只画仿古山水,笔下不见当代山河人间烟火,更遑论“笔墨当随时代”。在古画里打转最终导致画面空洞匠气,失却气韵生动。也有画家一味迷信笔墨,无视诗书画印综合修养,书法潦草、不通诗文,骨法用笔全无支撑。

也有人以背离六法为“突破”,把跑调当创新。部分创作者盲目嫁接西方抽象及当代装置,美其名曰“综合材料”,更别提骨法用笔的线条逻辑。用大面积色块、机器AI填充画面,无传统笔墨根基;为追求视觉冲击肆意堆砌浓艳色彩,违背随类赋彩的雅致准则;构图杂乱无章,不懂经营位置的虚实章法……这类作品看似新奇,实则抽走了国画灵魂,徒留水墨外壳。

国画的前路,不在复古倒退,也不在彻底西化,而要践行李可染“最大功力打进去,最大勇气打出来”,以六法为根本,走“质沿古意,文变今情”的路子,必须坚守住六法本源,借古开今才是正道,具体如下:

第一,以传移模写筑牢根基,守住六法底线。文徵明说“学不师古,如夜行无火”,临摹古贤不是照搬样式,而是吃透骨法、赋彩、构图的内在逻辑,把传统笔墨、书法功底作为必修课,守住国画辨识度,杜绝无根无据的“把跑调当创新”。



老道拜月(国画)

□黄健生

□黄健生[画家]

第二,以应物象形扎根现实,为气韵注入时代血肉。石涛提出“搜尽奇峰打草稿”,新时代国画要走出画室,写生当代山河、产业风貌、百姓生活。高楼、巨轮、乡野新貌皆可入画,打破国画只能画古人山水的刻板印象。

第三,适度兼容多元表达,但绝不脱离六法内核。可借鉴现代色彩、光影思路优化随类赋彩,用新式构图拓展经营位置,但不能抛弃线条骨法、意境气韵。融合是锦上添花,不是削骨换皮,凡是背离六法核心的改造,都不属于国画创新。

第四,重塑综合文人修养,重拾诗书画印一体。补齐诗词、篆刻、文史短板,让气韵有精神依托,解决当下作品有技无魂的通病。同时铺开公益美育,开展文艺志愿,让六法审美走进校园、乡村,培育大众国画认知土壤。

古贤有言“苟日新,日日新”,国画千年生生不息,从来是守本源而后求新变。六法是不可动摇的根基,创新是顺势而为的生长,分清本源与皮毛,让中华水墨文脉行稳致远。

出版书单

《四十六岁,大雪》

赵艳华 著



作者以博物爱好者的敏锐和作家的笔触,将深切的个人伤痛与对万物生灵的虔敬观察融为一体,这不仅是一场痛彻心扉的告别记录,更是一场关于生命、失去、爱以及如何如何在悲恸后重新锚定自我的深刻探索。

《海鸥耶丁》

乔·凯斯勒[英] 著



是一部长篇无字图像小说。足球场外,一只人形海鸥从远处好奇地注视着观战的男孩。临走前,男孩给了海鸥一颗纽扣,两者的命运就此相系……

《山间游乐场》

杨凯岑 著



摄影师、教育实践者杨凯岑在甘肃陇南山区的一所九年制学校里做了三年驻校社工,书中彩色影像与黑白胶片交织,同时还收录了有她的15篇在地手记,记录了她和孩子们朝夕相处的日常。

《她在明亮那方:细读金子美铃》

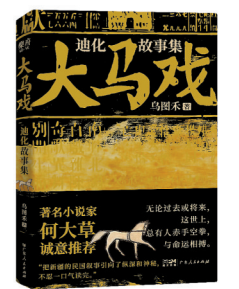
纳海德·阿尔麦丽[叙利亚] 著



本书立足文本细读,追溯金子美铃生平与“被遗忘又再发现”的历程,通过对比其与两条八十、北原白秋的作品,彰显美铃童谣的文学价值与时代意义。

《大马戏:迪化故事集》

乌图禾 著



本书是生于新疆、长于新疆的作家乌图禾的首部小说集,著名小说家何大草诚意推荐,收录7个中短篇故事,用细腻的笔触、克制的白描,生动讲述民国迪化(乌鲁木齐旧称)的日常与传奇。

闲谈

你吃过番石榴吗? 吃在嘴里绵软香甜,细小籽粒嚼起来沙沙轻响。若仔细看那皱巴巴的果皮,说不定会在上面发现一幅地图——这就是索耳小说《伶仃世》的引子。

百年时光,倏忽而过,人生在世皆伶仃。小说中的南方叙事分为四个部分:围绕闽籍商人跛腿章公展开的1930年代前后槟岛华侨的传奇往事,1950年代广东珠江口少年十五与母亲那充满海水咸味的船家故事,1970年代越南西贡一对华人少女的如烟过往,以及新世纪前后湖北青年李超明在深圳的闯荡经历。叙述中夹杂着黎锦熙、康有为、郁达夫等真实的历史人物,虚实实实在在地书写了南洋华侨、越南华侨、置家上岸、深圳开放的百年南方,上百

咸腥海风酝酿出的文字世界

个人物离散其间,命运的关联隐现其中。也许是因为时间的距离决定着用何种态度何种文笔去把握,小说主体的四个部分呈现出一种微妙的关系,写历史遥远的槟城故事想象丰富、笔走龙蛇,写当下的深圳传奇也是感受准确、妙语连连,倒是写中间的两段有点瞻前顾后,相当精彩的开头与足以压舱的结尾之间是一段略显模糊的往事,如缥缈丝线看似柔弱却韧劲十足。

虚构也许是抵达历史最好的方式,从口口相传到笔书文录,人类过往生活的大部分都给讲故事的人做了素材。索耳在书里说“故事有生命,像病毒有生存和繁殖的本能”,尤其是从故事而来的“大话”纵横人类的时空。大话都是在讲故事的过程中生长出来的,莫言说这

个过程是添油加醋,乌鸡可以变凤凰,草包可以成英雄。《伶仃世》卒章处有数页参考文献,原来是密密匝匝的史料化成了这小说中人物的精血,支撑他们登上舞台演一出大龙凤。其中的人或者从远方而来,或者向远方而去,倒不是说所有人都在异乡,但就是有一种流离感弥漫书中,索耳写出了漂泊的情状,仿佛在南方的生活的人,命中注定有如海风飘荡的飘零之姿、漂泊之意。

《伶仃世》让我们看到了一个对故事充满动力对文字充满热爱的创作者,写记忆的消散,是后辈们各自把“长辈结下血缘的网”的节点烧断;写知己相见,“本是一个灵魂,只不过装在两副皮囊”;写艇上包间隐隐传出笑语歌声,“如轻盈的白雾和水蚊子群浮荡在海面”。这样的

文字使景可见,情亦可辨,仿佛想象中的“大世界”仅对一人敞开了大门,于是他调动五官、驱使七情去捕捉、描绘、比拟,光怪陆离与真切妥帖并存,传统文学的审美与先锋创作的探索碰撞。有时意识流,有时在梦呓,时而认真状,时而玩笑样,千变万化皆是创作的热情,那些文字如此顺畅,似乎在他的世界里,灵感会从历史的缝隙中倾泻而出,旋律也在历史的无声处动人回响。

读这小说的过程就像乘上飘在热带雨林的飞艇,虽然无法穿越时空的隧道,却带着读者停在地图上的一片片密林上方,影影绰绰遥指一片又一片天地,那里的人声、耳语、植物的味道、潮湿的空气便围绕过来,让我们直抵“现场”。这是一个被咸腥海风酝酿出来的



□刘茉琳