

雅作
赏析

革新禅意山水 超越无限时空

◆ 朱玉萍

工笔山水画家范民峰,传承于宋元山水基本风格又自造超越时空之境,开拓复古开新并举的恒古工笔山水,引起画界瞩目。

年轻的旅日画家范民峰追求的水意境,风格上属于光复宋元山水的仿古山水,但是这个仿古仿佛跨越千万年,一下子回到了远古,大幅度放大了宋元山水特有的空旷、苍茫、悠远、寒寂……概括而论,在技法层面,宋元山水运用了高度发展的勾勒线描和繁密的皴法,这是长处;但在晕染方面比较少,则是不足。范民峰非常辛苦地对宋元山水画的特征做了大量临摹和研究,对其技法的了解和掌握到了非常娴熟的程度。不仅如此,他还利用现代技术大大丰富了宋元山水画中未及发达的晕染方面,扬其长补其短,进而开拓了新的山水画意境,进而使其超越时代、超越时空,成为一种既有历史意境又得到无限伸展的新山水画品种。

范民峰的水有三种革新。从观察法、晕染法和意境三方面摆脱传统约束,走出了自己的路。

不同于古人山水画观察表现法的“平远”、“高远”、“深远”三种,他把的禅意山水画用的是只有现代人才可能的“飞行观察法”,也就是从高往下去远方推进,能把既高又大的山脉连峰尽收眼底,获得了纵深无限广大无垠的空间效果。古人因为对朦胧不定的对象缺乏观察和记录的手段,因而对于云水、烟雾、霞霭等的表现尽量回避和简化了。而他把禅意山水画运用的晕染,不止表现流云停雾,而是大大扩展其自由度,有形和无形,自然和非自然,加上对光线光源的表现也大大提高自由度和多样化,使得在表现山体明暗浓淡的同时表现了丰富多样的发光现象,获得了超越自然规律的多次元的晕化效果。另外,他尽可能表现禅意山水越来越趋向省却人,异化出纯粹的自然,也就是没有人类的世界。禅宗的意义本身就是超越现实,不受现实制约的,一切都可以“化有为无”的精神世界。



■ 范民峰的工笔画山水 (国画)

穷人方知穷人苦

◆ 贾良

1693年的11月22日,在一个家道中落的书香世家,郑板桥出生了。在这样一个生活拮据却又富有养学的环境下,郑板桥更懂穷人苦,也在艺术和文学上远离宫廷转向市井坊巷。“凡吾画兰,画竹,画石,用以慰天下之劳人,而非以供天下之安享人也。”这番自称不是空话,而是郑板桥艺术的核心。

郑板桥卖画为生,是出于生活所迫,原本就清贫的家境在父亲亡故之后更加窘迫,三十岁后,郑板桥至扬州卖画为生,实救困贫,托名“风雅”。在扬州卖画十年期间,也穿插着一些旅游活动。三十二岁出游江西,于庐山结识无方上人 and 满洲士人保禄。出游北京,与禅宗尊宿及其门羽林诸子弟交游,放言高论,臧否人物,因而得狂名。在名期间,结识了康熙皇子、慎郡王允禧,即紫琼崖主人。三十五岁,客于通州;读书于扬州天宁寺,手写《四书》各一部。郑板桥十载扬州,结论了许多画友,金农、黄慎等都与他过往甚密,对他的创作思想乃至性格都有着极大的影响。

郑板桥50岁当官,仅12年就辞官回家,“一肩明月,两袖清风”,惟携黄狗一条,兰花一盆。曾有小偷夜半光顾他家,被他发现,他想:如高声呼喊,万一小偷动手,自己无力对付,佯装熟睡,任他拿取,又不甘心。略一思考,翻身朝里,低声吟道:“细雨蒙蒙夜沉沉,梁上君子进我门。”此时,小偷已近床边,闻声暗惊。继又闻:“腹内诗书存千卷,床头金银无半文。”小偷心想:不偷也罢。转身出门,又听里面说:“出门休惊黄尾犬。”小偷想,既有恶犬,何不逾墙而出。正欲上墙,又闻:“越墙莫损兰花盆。”小偷一看,墙头果有兰花一盆,乃细心避开,足方着地,屋里又传出:“天寒不及披衣送,趁着月黑赶豪门。”这让人不禁想到他所题“难得糊涂”或许不是真要糊涂,而是装着糊涂的清醒呢。

郑板桥每画必题以诗,有题必佳,达到“画状画之像”“诗发难画之意”,诗画映照,无限拓展画面的广度。郑板桥的题画诗是关注现实生活的,有着深刻的思想内容,他以如枪似剑的文字,针砭时弊,正如他在《兰竹石图》中云:“要有掀天揭地之文,震电惊雷之字,呵神骂鬼之谈,无古无今之画,固不在寻常蹊径中也。”

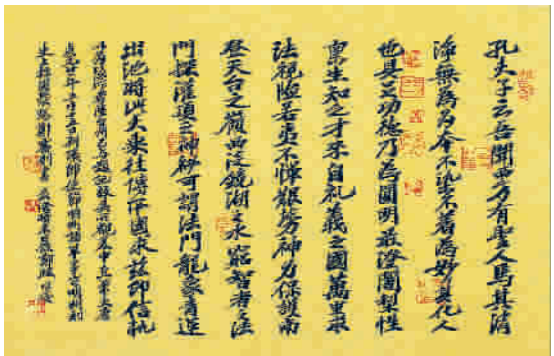
郑板桥是康熙秀才、雍正举人、乾隆元年进士,生活在清朝三代盛世却终身清贫,他的个性源自对市井生活的深刻体会,因此他的花鸟画不同于传统,不是自然景物的“再现”,不是前人艺术的翻版,也不是远离生活的笔墨游戏,有着自己难得糊涂的清醒。即便今天看来,这份个性也是独一无二的。

典故
新语

书墨
形态

遒劲矫健 奇崛酣畅

◆ 琪森



■ 郭同庆的书法作品

王遽常当年赠其对联曰:“隔海联姻似合璧,述书有赋得传人。”

郭同庆1957年出生于上海,他自小喜好书画篆刻,书法师从于王遽常先生,

金泽子卿结为忘年交,共同研讨于的标准草书,对于氏笔法的经典性有了深入的理解和认知。

郭同庆的正草隶篆四体皆备,笔歌墨

篆刻师从于钱君匋先生,绘画师从于方世聪先生等,自1987年旅居日本后,他开始主攻书法。由于他是一代书法大师王遽常的入室弟子,恩师当年曾耳提面命,亲授笔墨之道法及线条之形质。从历代书体之演变到历代书家之技法,从运笔提按之精要到结构章法之真谛等,使他沿波讨源,深入堂奥。他赴日后,又和于右任先生的日籍弟子

舞、琳琅满目,作品整体上反映了其书法造诣与笔墨水平。他小草,是介于狂草与行书之间的一种书体,对于运笔有着特殊的要求,即婉约中见跌宕,酣畅中寓奇崛。综观同庆在书展中所写的小草条屏、横幅、对联等,可见其对运笔的把控度是相当娴熟而生动,对线条的展示性是相当稳健而到位,从中显示了他对自己先生王遽常笔法的理解,注重于行笔的转折起伏与枯涩疾缓,力求在线条中表现出一种道劲感与气势性,从而给人以视觉的丰丽峻逸之美。

他是一个有书法理想与历史使命的艺术家,如今为了在东瀛传播弘扬中国传统文化艺术而筚路蓝缕。近日他将在日本的东京、京都、前桥举行巡回展。他的这次笔墨之旅,将会充分展示中国书法的艺术感染力。

百代印圣 吴昌硕

◆ 韩天衡 张炜羽

吴昌硕(1844—1927)是跨越十九至二十世纪我国最伟大的艺术家之一,流传至今的篆刻作品约有两千件,一百多年来受到海内外顶礼膜拜式的推崇。面对吴昌硕这些熟稔已久的精品力作,学者们曾经研覃深味,撰文赏析,敷衍敷衍,每每切中肯綮。在此我们也不妨转换角度,小中见大,选其刻的两方印“道在瓦甓”和“强其骨”,对其艺其人作一诠释。

吴昌硕在篆刻艺术上独出千古的造诣与风格,一言以蔽之,即“道在瓦甓”。所谓瓦甓就是古代的建筑砖瓦,往往有模印或刻划的古文字。吴昌硕的故乡安吉出土古砖瓦颇夥,近水楼台,他在“道在瓦甓”边款中也称:“旧藏汉、晋砖甚多,性所好也,爱取《庄子》语摹印”。而该印并非一般意义上的成语闲章,实心有所属,意有所旨。吴昌硕篆刻出秦入汉,广采博取,温故知新。他机敏地发现那些出于閭夫鄙隶之手的古代砖瓦、陶文、两汉封泥,文字古拙,气格壮伟,意味醇厚,是一块前人尚未触及、开垦的沃土。而这些,对性格似野鹤般疏阔,自谦为来自田间一耕夫的吴昌硕而言,寻找到了心、物之间最为重要的契合点。经过烧制的砖瓦与抑印的封泥,再经入土,年久生变,在人工妙手和自然风化的有机结合下,包含有最质朴、最自然、最本质的天人合一的艺术元素,使线条产生了虚实、轻重、粗细、正欹乃至古苍中见朦胧等多个层次的奇幻变化,这种斑驳溟濛、浑朴古拙的气质和美感,也为千年印坛之未曾有。吴昌硕为了获得这一新奇、理想的新格,刻印先采用深挖线条,或巧饰印面,施展了其独创的“做印”技巧。他运用刻凿、敲击、摩擦等不拘一格的手法,精心收拾,使作品破而不碎,粗而不陋,“既雕既琢,复归于朴”,日臻完善。正因吴昌硕抱着“自我作古空群雄”的雄心壮志,最终开创出一种不衫不履、雄浑高古的印风,而又以其中年所作最佳。

国家命运也往往与个人命运息息相关。从吴昌硕出生至其四五十岁间,在清王朝日薄西山,内外交困,太平天国运动和西方列强的肆意侵略和疯狂掠夺,腐败、孱弱的清政府屈辱求和、割地赔款,使广大人民群众饱受苦难,而甲午战争的惨败将中国推向了更加黑暗的深渊。吴昌硕少年时遭遇战乱,穷困潦倒,背井离乡。中年时曾应吴大澂之邀北上参佐戎幕,却因甲午之战清政府一败涂地,使他报效国家的希望彻底破灭。人非石木,心由境造,这些国弱民卑的苦难和穷蹙坎坷的经历,不仅是个人的,也是民族的。吴昌硕志存高远,在四十多岁时就以激越的刀笔刻下了“强其骨”一印,这绝非是一般意义上的寻章摘句,而是寓以了深刻的内涵和精神上的寄托,有着更深层的意义所在。在吴昌硕所处的国家和民族被弱肉强食、社稷危亡的时刻,他似乎感悟到唯有国强其骨、人强其骨,激发起国人不屈不挠的精神,才能定国安邦。我们完全有理由从“强其骨”这方印里,感受到他的崇高博大的精神追求和时代责任。晚清吴昌硕如此雄迈刚毅,大气磅礴,激越向上的作品,不仅是以其刀笔力图“强其骨”,而是蕴涵着要民强、国强,要见铁骨,见风骨,这或许并非我等强作解人,事实上吴昌硕的艺风正是起到了对民众、对社会潜移默化、祛病治弊的正能量,这也是艺以载道所具备的强大精神力量!吴昌硕不朽的艺术成就在过世八十多年后仍被人们供奉崇拜,综观他跌宕的艺术人生和时代的“换了人间”,他所刻的“道在瓦甓”和“强其骨”无疑是在艺术层面与精神世界高亢激扬的宣言。



■ “强其骨”



■ 吴昌硕篆刻“道在瓦甓”