



行止自如 大化顺成

——从赵振川水墨写意山水小品谈起

杜爱民



赵振川简介

1944年生于西安,祖籍河北省鹿县。国家一级美术师,中国美协理事,中国美协国画艺委会委员,黄胃美术基金会常务理事,多年来担任国内大型画展评委。陕西省第四届文联副主席,陕西省美协名誉主席,陕西长安画派艺术研究院院长,陕西省政协委员,陕西省“德艺双馨文艺工作者”。北京大学艺术学院高班导师,中国人民大学客座教授,西安美术学院客座教授,西北大学客座教授。国务院授予突出贡献专家,陕西省委、省政府授予“第二届陕西文艺大奖艺术成就奖”。作品先后入选第四、七、九、十、十一届全国美展,经常参加当代中国山水画提名展、综合性画展、国际水墨画交流展等国内外大型邀请展,作品被中外美术馆、博物馆及个人大量收藏。出版个人画集多种。

2009年到2010年之间,赵振川画了上百幅小品,以水墨写意的山水居多,往往是在闲暇的零碎时间里,用的都是一天画画余下的残墨剩水,信手拈来,一挥而就,逸笔草草。画这些画在他看来是一种休息和调节,就像朋友之间的交谈,无拘无束;也无平时画画创作时的心理暗示,完全是在放松的状态中,撇下了一切的心理负担,自由随意地畅神云游。这些画是他面对自己,给自己画的画。更加直接、坦率和单纯,无存日后拿出来示人的心理准备,也没有这方面的想法。在无意之间,赵振川脱开了自己惯常的绘画状态,同自己界限之外,状态之外的绘画相融相通了,也跳出了具体物象形态的制约,进入到了对自己五十年绘画积学的反刍当中。有时候,画家的创作进入一个新的领域,并不是在有意识的状态下完成的,多年的积累,渐变,才会在无形中形成新的突变。

国画小品就像文学中的诗歌,是皇冠上的宝珠,不以尺幅的大小,形制的同异来区别划分,并不是把大画画小了就可称作小品了。小品画无大小。或者说它的内涵已突破了大小尺幅的限制,直接与中国文化精神源头性的气脉相承,没有中国文学的底气,小品的写意性就无从体现。技法所反映的关系,在小品中已处于相对次要的位置,它对应着更为根本的“艺”的关系组合,涉及到中国文化对于宇宙生命的认识。从艺术精神的指向上看,中西两种绘画有着明显的区别:中国画更趋向无中有,突出超然的态度;西画注重有中有,更强调对象的本体。而国画小品恰恰处在两者分野的位置上,是划分中西画区别的界标,它使中国画与西画的距离,渐行渐远。小品保留着中国意味、思想和绘画源头性的东西。

心安之处是故乡。赵振川是在一种安然的状态中完成了这批小品画的创作。心不安,即便住在再深的山林中,也不会康宁;心绪不宁,就不能同更高的精神镜像形成对应。居于闹市,顺乎自然,随遇而安,得大自在,也可修成正果。赵振川的这批水墨小品,便是在静下来,放松的状态下,对于安宁的天籁之音的表达。不求有意,顺其自然,达到天成。

赵振川是以笔墨的方式进入小品创作的,是用纯正的笔墨关系来构制自己小品画的。笔墨与素描关系在小品画中呈现出的追求是不同的,笔墨追随“行气”,素描关系重在塑形。素描关系在大幅制作中如果运用得恰到好处,可以遮丑,同样能出彩,但是在小品画创作中,其表现力就明显不足了。而且这些不足在小品画中是藏不住的。

从这些小品中能看出赵振川的笔墨涵养和他对笔墨的长期锤炼。近些年,他的笔下所出的味道更纯更足了。笔气好,笔的意味悠远。画什么不画什么,倒成了次要的问题。他有驾驭任何一种体裁都能行止自如的能力。

赵振川对笔的特性的理解完整系统且独到,在具体使用中,能够充分连贯组合地利用笔在使用中呈现的各种特性。饱笔枯笔,干笔湿笔;笔锋聚拢

的状态,笔锋散开之后;中锋、散锋,破锋、侧锋;逆笔、顺笔;提按转折,顿挫迂回,都能运用自如,左右逢源。笔的使用,在他看来皆因气之所然。因气而生,随气而动。笔在使用中,被气始终贯通;以气领笔,行游自如,不碍于物。笔与笔之间相连,笔笔之间都有关系,前呼后拥,首尾互映。笔头、笔肚、笔根,在一笔出手之后,都要将它们不同的特性,完整的展现出来,而不是一味的中锋到底,通篇饱笔焦墨,黢黑一片。水墨含量适中,下笔之后,用尽用足,没有半点剩余浪费,一幅画成,水盂案头,干干净净。

笔的技法使用,不在一招一式,贵在组合运用,是一个完整的过程,基于鲜活灵变的考虑。这样对笔的使用,既使笔墨铺排得开,又克服了单一使用笔出现的板滞与刻意求成的弊端,使笔的表现,能够更加逸出,气韵生动;使笔的使用,时时刻刻都处在相生相发的过程之中。

对散锋破笔的使用到位,是赵振川用笔的特征之一。此法对画家的要求甚高,使用不当,就会导致锋芒太露,粗率草气的流弊。一般画家用散锋破笔,是为了求“放”,此法也适宜表现“放”。但赵振川却逆向进入,在破笔散锋中强调“收”,非常有节制,也用得内敛,达到了收放自如。散锋破笔,在他手中,一方面起到了气的凝聚和整幅画气的统一聚拢的作用;另一方面,散锋破笔写型,也更好地服从于一气贯通的整体需要。

他用散锋破笔,笔端有高度的概括能力。一笔挥过,山势的起伏变化,山体的结构走向,沟壑坡梁的区别差异,都逸出于笔下。赵振川用散锋破笔,就像庖丁解牛,常常在整体结构上入手,在点线,面块与虚实之间的连接处,出精彩,用功夫,以求笔少画多,镜显意深的表现效果。他的这批小品,用笔做到了触处成形,不期然而然,石老而润,云烟出没,竹藏风雨。

笔法齐备,法内出新,是笔墨能否有新意的关键。赵振川的写意水墨小品,在笔法上也同前人有所不同,是完全现代意义上的山水,有别于古人前人,融入了自己对传统笔墨新的认识。他是在传统的师徒授受的方式下认识笔墨的,对古典的理解,除了临习古法之外,更多直接地取自他的老师石鲁、方济众和他的父亲赵望云,以及师兄黄胃等人对传统笔墨的传承。由他们而上追宋元,赵振川也极喜爱沈周和龚贤,对两位笔法墨法里的气息和画味,推崇有加。另外,赵振川还很好地坚持了到生活中实地对景写生的艺术道路,使他的树法、水法、石法,有自己独到的认识理解,有自己的新面貌。赵振川在笔法的修炼上体现了极强的转换能力。一方面,他能够从从前人那里学来的笔墨技法进行改造和转换;另一方面,他还能将自己写生获得的对自然的认识,将自然的鲜活劲和生气与生机,融入到自己的笔墨当中。他在小品中勾云画水,其法源于师承和自然,又有别于自然与师承。折钗股、屋漏痕、锥划沙等具体笔法的使用效果与承载的内容,都具有新的维度和主旨。尤为可贵的是:他在笔的现实感与生活感受表达的充沛丰富方面,已经超过了前人,当代中国山水画坛也无人能同他所及。

似而又似,不似而似,绝似又绝不似于物象和前人古人,才能得中国画用笔的真要旨,赵振川在他的水墨写意山水小品中真正

做到了这一点。

他用笔的过程,已经不是简单地为了塑形的需要,也不是只为了画的完成。在他用笔的背后,实际是在不断地解决一系列绘画构成元素的矛盾关系。笔设置矛盾,又推动一系列矛盾朝前走,最终解决和处理这些矛盾,达至画面的综合平衡。笔即挥出,矛盾也随即而生,又为接下来埋下伏笔,到最后通篇来看,笔笔都在设置矛盾,笔笔又都在解决矛盾;笔笔之间都有关系,前一笔自然而然地带出了下一笔,最终,使绘画的形成依赖于用笔墨关系营构出的空间。

有些人画小品,用的是素描的办法,尽管能将素描关系运用的恰到好处,但是终究反应不出中国画的笔墨关系,少了笔气,也少了笔在行走过程中铺排钩带出的特殊意味。国画与西画根本的区别在于物我关系的表现之上;前者依靠笔墨呈现,后者则是用素描体现;笔墨关系与中国化的散点透视法相对应,素描直接贴近的是焦点透视法;前者更适合对于气的感悟性表达,后者在塑形上更为见长。

赵振川画小品,用的是大笔,中途不换,由小处及大,从起笔就开始生发,一挥而就,毫不迟疑,笔下见情见性,高度概括。之所以能如此,皆因他是靠用笔来生发、来映带、来串通,他所要表现和所理解的笔墨关系,而不是孤立地看待笔的使用方法,简单地组合它们之间的多重关系。

他对笔的追求,最终可归宿到理趣情之上。出笔“杀”气腾腾,实则寓情寓理;雄强沉稳,又鲜活灵变。在笔的气质方面,更多地呈现出内质化的力量感,好似太极高手,一招一式,静水深流,纯绵裹铁;平中显奇,平不类弱。

赵振川的用笔更注重笔的内在张力的表现。他的笔线,钢中有柔,柔中带钢,有一种筋丝劲,耐看耐品,不一味强调外显的钢硬,也不熟软,而是在钢与柔的对照中体现出用笔的力量感与分量感,达到了钢柔相济,能收能放,收放自如的程度。行笔的过程,屈曲回绕,拉动有姿,生气勃勃,通过笔势造成的运动感,体现出气贯通于整个绘画的流程。

在笔的指向上,赵振川强调变化,但不仅仅局限于形态方面,他更看重笔对于精神的指向。不为用笔而用笔:强调笔墨,是为了放达笔墨;运用笔墨,是为了在笔墨中获得更多自由;表现笔墨,是为了通过笔墨来不断破解自我。总之,他对笔墨的看待,始终都是开放的,既向外敞开着,也向内对着自己敞开,绝不让笔墨仅仅只停留在宣纸之上,而是让它们成为对于自然、对于自己的未知,永恒的探索。

赵振川的用笔,从不讨巧讨好。他的笔性涩苦又辣,所绘的小品,极少设色。淡墨用的也非常精彩。画陕北黄土高原的平坡窑洞,在有些画家看来,是出力不讨好的事情,他却毫不理会,从难处着手,画得拖泥带水,四面出风,不管别人喜欢不喜欢。关中原野春日当黄土的虚酥劲,一般是不屑于画的,在他手下,经过反复锤炼,显的有滋有味。在僻涩之笔中,能见到他的才情;细巧的地方,有他所使的力气。他的笔性与笔的味道,与陕南陕北、关中秦岭的气息,贴得很近。

到自然的山野中实地写生,从一开始就伴随着赵振川的国画创作。上世纪60年代初,他有过八年农村生活的经历,加之他的

父亲赵望云先生,又是以农村写生为开始,最终成为画史中开宗立派的大师。这一切都对赵振川的笔墨现实感的形成,产生了重要作用。他对自然中的山体山势,结构走向,沟壑脊梁,河汉水道的结构变化已经到了烂熟于胸的境地,并且能够自如随意地将它们挥洒于纸上。他画冬天的树,在精神上是收缩的,春天的树枝树干则是伸张的,这些自然物象的细微变化与差别,在他的画中都能够得到体现。学习中国画在案头,在传统;成化在自然,在造化。学习传统存在着人而能出的问题,同样,成化于自然生活,也有着能入能出的问题。在自然中写生,不在于将具体的物象搬到画当中,关键是要看能否将自然的变化与生机活力,转化成笔墨的生气、生机与活力,是否具有此方面的能力,决定着画家存在的高度和实力。

进到生活当中,要看最终带走的是什么。一个画家在自己的创作过程中,必须解决自身绘画当下性的问题。他必须使自己的笔墨,寻找到一个与当代生活相交相汇相融的节点。甚至在他对传统的学习和对笔墨的锤炼中,就是为了有朝一日能够使自己的笔墨与自己、与自己所处的当下生活形成有机的关联,能在当下生活的背景中留下笔墨和生命的划痕。因此对生活的深入和了解,对其中生命状态的感知与思考,能否将这一切又在自己的笔墨中得以呈现,直接决定着画家存在的高度与绘画达到的高度。赵振川在这方面已经具有了强大的实力。

他的笔墨写意小品,是对“梦”和记忆的能量所承载的探索;是一种无动机的创作。通过创作来从规则中实现自我解放的场所便是笔墨。通过笔墨在躯体中的默示,要在绘画中完成对于自我的肯定。

任何梦境和对未来的幻想,都必须具有现实的维度。超越生活的东西,扎根于生活;梦境根植于平凡之中。赵振川的写意小品,正是在日常和平凡的片段当中,用最常见和最基本的物质条件,来担当对于梦和未知的直觉。他像他的父亲一样,从不画名山大川,仙山琼阁,从不画与劳动和生活无关的场景。他笔墨的写意性,不仅仅只源于对于传统的学习,还源于生活、写生和现实中的行走。他的理想,是在宣纸上画出真山真水,画出有体温、有现实气息的对于山水的写意。

在他的小品背后,站立的是一个脱离了“超人”的主体。能够看出,他的立场和姿态,始终都是平民化和普通平凡的,并不自持甚高。这些小品画,就像一个普通人在现实中的梦想一样,有生活中的人间烟火,也可居可游;有人气,有人性中的悲悯情怀。如果深究其中的意味,也是于平淡天真处所达致的“云林”境界。有人气、生气,画才有灵魂,才有活力。

这批小品在画面位置的经营上,也别出心裁。无中有,有中无,是其构图之法的关键,与无为而无不为暗中契合。在有形无形间,呈现有形与无形的错位。由实带出虚,由虚返浑,进而达到愈实愈虚,

愈虚愈实的整体效果。

化形写意追梦。可以看出:这批小品画的整体布局,是围绕着上述的主旨展开的,最终所出的效果,似乎并不是画出来的,给人的是一个自趣天成的结果。

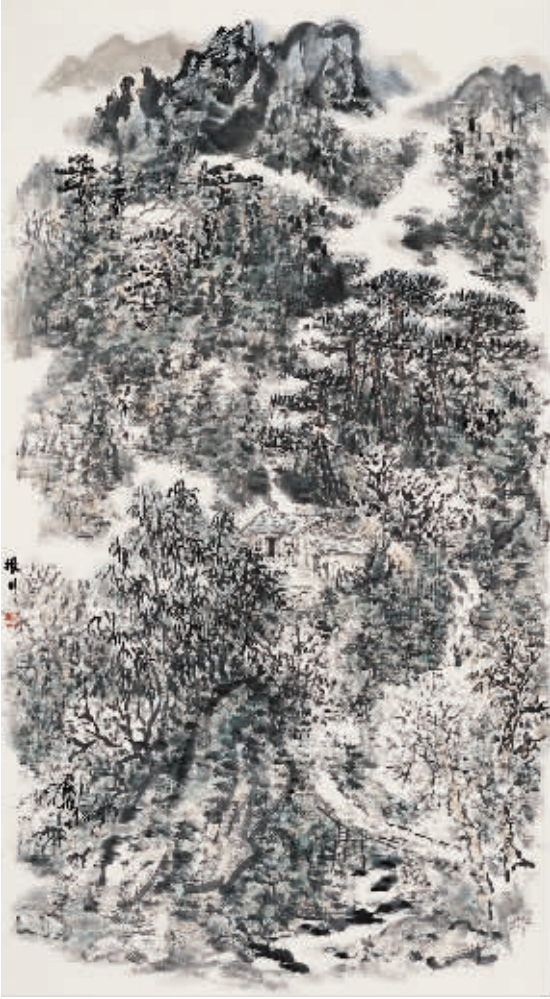
画面的空间是开放的,能够引人思。分布在画面格局当中的笔墨,对构图所产生的效应,也可以这样来理解:即无形象的笔墨承载等于零;仅仅只局限于塑形的笔墨,同样还等于零。出于画面营构的需要,笔墨再一次被调动了,将它们又从形塑的单一功能中解放出来;让它们与气的流动流转直接接通,从而展现宇宙万物,天地变化背后,根源性的由气转生出的力量元素,也通过画幅,与中国哲思映射的物象背后非物理形态的抽象本源,形成了往返。有些国画小品,缺少与中国精神的映对,没有中国思想的底色,其写意性也就无从谈起。

在小品画中不可能营构出宏大的叙事,但是可以展现瞬间点位上情思的闪耀与勃发,可以展示梦的消逝与追寻,挣脱操作层面上的笔墨羁绊,形成对勃郁新生的东西与时刻的捕捉。赵振川在他的小品中,给出了上述的可能。

有人讲:当代中国山水画看陕西,陕西现在要看的是崔(振宽)和赵(振川)。单以赵振川的小品新作来说,或许他今后的空间会更大,路子走的会更远。



春风又一度 136 x 68cm 2007年



板桥人家 180 x 98cm 2006年



茶山如波 98cmx180cm 2013年