范扬散论

许宏泉

一

董其昌提出“南北宗”的意义,迄今为止,并没有被人们深解透析,一种文化思维上的价值,有待我们进一步思考,南京和北京的画风,实际上突出了绘画艺术关于“技”与“道”的理解。北派更多强调技术;南派更多强调的是人文情怀表达和自然的心灵状态。进一步说,“北派”着重再现自然美,人文的情怀远比南派薄弱。“南北宗”的划分,“笔墨”被提到了一个前所未有的高度。

进至今日,“南北宗”的概念在这个信息时代似乎已经非常模糊了。“南宗”、“北宗”似乎像有些人说的那样互相融合交流了。虽然“南北宗”的概念已经逐渐被模糊,但是我认为当代山水画坛,尤其是1949年以来的山水画坛,仍然存在着两派。概括地说,一是“做派”,一为“写派”。“做派”,可从李可染和陆俨少等人的作品中寻见端倪。强调图式化,强调制作的效果是其主要的“创作理念”。现在,“做派”实际上已代表着学院派山水的主流,一领中国画坛几十年的风骚。“写派”强调笔墨的性情及董其昌所强调的笔墨完美性,这一点却越来越被当代山水画家所淡薄。因此,真正意义上的“写手”已是凤毛麟角。“无名国手”吴藕汀,守望江南,坚守此道。他曾说:黄宾虹的山水画要反反复复地积墨实际上已经有追求效果的嫌疑。这种嫌疑被李可染在学黄宾虹的时候将其“发扬光大”,因而成为一种倾向。生活在南方的范扬近些年来被人们认为是金陵画坛的后起之秀,乃至在当代山水画领域声名鹊起。从某种意义上可以把他归为“写派”,但是,他这种“写派”与吴藕汀的“写派”又不可一概而论。因为范扬这种“写”虽明了笔墨的重要性,也在追求笔墨,但是他所追求的笔墨(线条)已不满足于传统意义上“以书入画”,而是更趋于“当其下手风雨快”的表达,张扬着纵横潇洒的江南才子风范。

二

我说范扬,还是要从“金”谈起,从“金陵画派”来看范扬,可能要落入傅抱石、亚明、范扬这样一个俗套。但一个艺术家的成长,是无法摆脱地域文化氛围的影响的,有趣的是,无论是傅抱石、亚明还是范扬,他们共同的特点就是“江南才子”般的个性。傅抱石壮年早逝,我们不必再去推论他晚年会怎么样;亚明曾自谓“悟人”。亚明的这种聪明既成就了亚明也误了亚明。因为他一旦发现传统魅力便不知所措。

传统无意成了很多人的“覆舟之海”。亚明晚年一心寻回“传统”。他临摹石涛,不厌其烦陶醉在石涛的世界,在他的眼里,真正的传统也就是石涛而已。亚明这一代的画人的文化素质包括他们的“童子功”都不具备能在传统中讨生活的实力,以致一直在传统的边缘徘徊,连早年的才情也被耗去。才情是有限的,经不起挥霍。所以,这一过程最终让亚明留下了对传统至高无上的感慨以及对1949年以后绘画现状的最终否定。在他临终前便有了“中国画到今天没有画出一点名堂是最大的遗憾”的反省。但是,像亚明这样明白的人现在依然太少。

范扬现在的状态可以说与早年的傅抱石和亚明的状态颇多相似,他也以才情取胜,他也向往传统,他也是一手伸向传统一手伸向写生。至于怎么走下去,“前车之鉴”再也用不着局外人为他“捏把汗”,成事在天,但看造化。

三

与傅、亚不同的是,范扬出身“院门”。初学人物,创作过很多优秀作品。我看范扬的山水画约可分为三类。

第一,是他对传统绘画的“翻译”,把传统文言翻译成白话是其对“传统”的一种自我诠释。不妨戏作剖析:范扬作品中,两分董其昌,三分黄宾虹,两分凡·高,一分徐悲鸿(他曾说:我的画多多少少还有点徐悲鸿),剩下的便是范扬的潇洒自在。范扬很得意他能在今天拥有一副“传统”的“模样”(在大家都不要传统不要笔墨的时候,来点传统兮兮的也是一种时尚)。范扬曾经讲过,如果把他的画发在《艺苑掇英》上,跟古人的画放在一起,也算一家吧!的确,在范扬的画里,没有刻意追求诸如“图式”的时髦,这是范扬的聪明之处。从他的画里更进一步证实了“绘画没有新旧之分”。范扬的画,几棵古树,一个茅亭,小桥流水,高士琴童,仍是古人的话题,构图也和古人没多大的区别,但正因笔墨、才情不同,所以创造出来的气氛也不一样。他将现代人的审美追求吹进了古人的世界。在今日“后现代”的语境中,“旧典新题”尚是一个有待继续开掘的课题。

有人说,范扬的画“一遍过”,不能加,潇洒走一回!我想,“不用加”才是范扬的智慧处,不搞“追求效果”的制作,把自己内心的情绪表达出来就完,一泄为快。可能难免不够到位,事实上,又岂能够面面俱到。范扬是一个充满激情的人,离“老到”尚有曲折漫长的过程。他的这种“一遍过”手法倒和吴藕汀先生异曲同工。

范扬的第二类作品是他的“皖南山水”。范扬曾不无自矜地笑说:皖南山水我情有独钟!范扬笔下的“一片皖南”从开阔的大势上把握,既与古人打开距离,其意境亦是时人难以企及的。用笔极其简练,既保留了他以往作品中的笔墨趣味,更张扬了潇洒奔放的个性,尤其大幅作品用笔更加概括更加夸张,自然也融进了很多“学院派”的写生手段。像《皖南小电灌站》,那些杂草的表现方法就很特别,范扬自己说,有点凡·高的味道。可能正是这种“味道”一下子便从“传统模式”中跳脱出来。但“笔墨”的意蕴会不会也因此愈来愈淡薄了呢?我更倾向他那些笔触率真粗犷,物象简洁,视野开阔的“大皖南”(姑且造此一词)。昔日“新安派”的画家多是简笔不简景,而范扬则是简笔又简景,他的视野很奇特,广袤的景象俯收笔底。“鸟瞰式”的取景颇得恢弘气象。山峦、村落、阡陌、平畴、砖塔、树木,烦琐的景物都被概括甚至被抽象,跃然似与不似的恣肆笔触之间。他用色也非常个性化,简洁明快。

第三类作品,也是范扬颇为得意的,是他近来创作的一批海外和都市写生。这类作品已很“风景化”了,这种“风景化”的取向在他的皖南山水里已有苗头。从表面上看,题材虽然跟我们生活更接近,却离山水绘画审美意蕴越来越远,由于无法游离物象,便不利于画家本性的发挥。事实上,这条路径又无形中落入了李可染、亚明的状况。

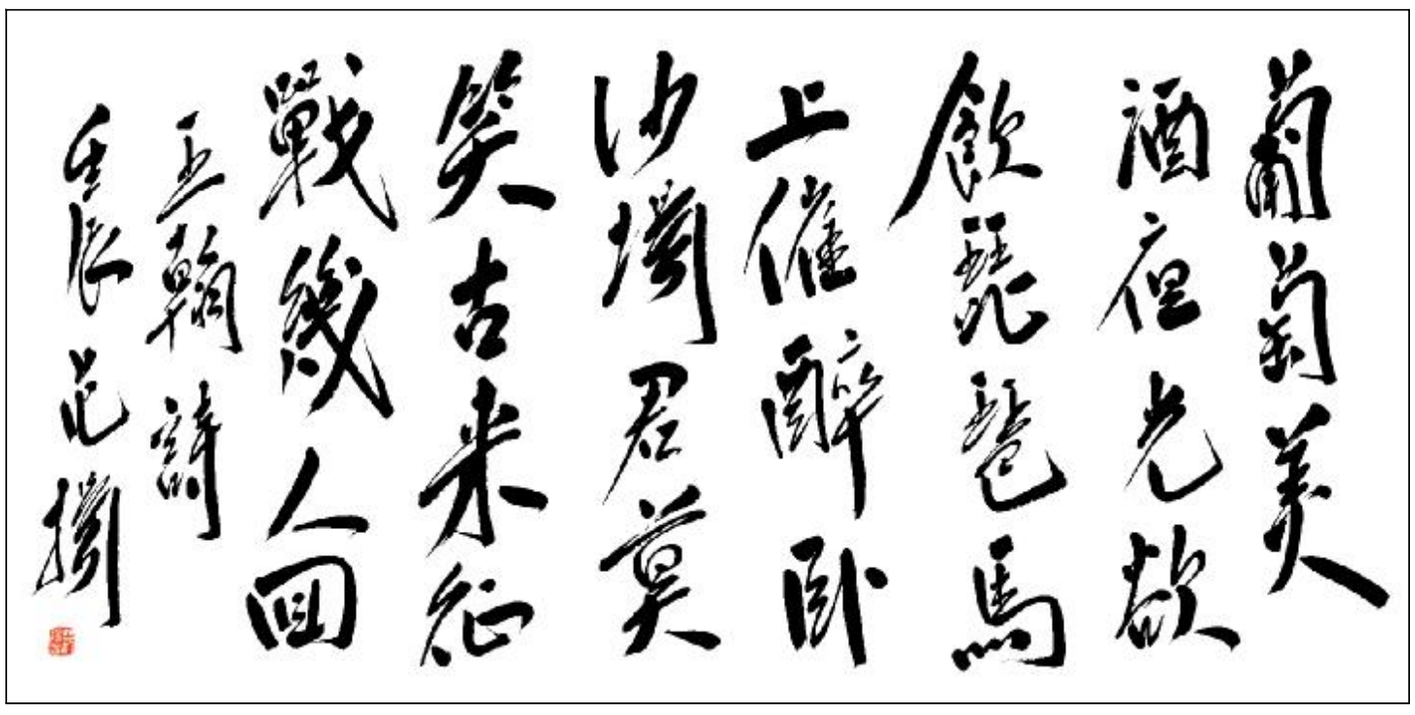
四

写生,准确地说,“对景写生”,是当下学院派山水画家的“必修课”。甚至毕业创作之道。范扬也是个强调写生的画家,范扬所强调的写生又不同于学院派的“对象写生”。在中国传统绘画中,只有花鸟画才有“写生”一说,山水画强调胸有丘壑,所谓“外师造化,中得心源”,乃是以心境观照自然。戴本孝有一方闲章“写心”。“写心”便是宗炳所强调的“澄怀观道”。盖山水艺术实则是画家内心世界的外化,“写景写生”就是夹一速写本,面对着景色,细心写照。学院山水画家认为,对景写生便可将古人山水的程式打破,具有自然的鲜活。乃至古人正因不“写生”,而多闭门造山。闭门能造出山吗?山是从哪里来的?恰由“澄怀观道”的过程而来。可见,古人所谓写生,严格来讲不是对景写生,假如他也是对景写生的话,只是以心灵来写生。现在的画家不仅强调对景的写生,而且以刻画烦琐为能事为功力,超越“写生”能得“心源”者几人?而他们的文化背景以及理论依据是什么呢?也是黄宾虹、李可染,甚至董其昌。所谓“读万卷书,行万里路”,成为他们对景写生的一个口号。黄宾虹也写生,我们从他大量的写生稿子上看,他实际上是以心理来观照自然的写生。到了李可染这里,即沦为对景写生。对景写生不是李可染的发明,也不是古人的,是“洋派”的。李可染的“对景写生”显然受到了西洋甚至苏联的影响。这种风景写生与中国传统山水绘画审美取向是相悖的,与其说是发展毋宁说是退化。郁风曾经记述过这样一件事,他们和傅抱石到镜泊湖写生,吴作人、关山月等画了很多不同角度的“风景速写画”,唯独“傅抱石拿不出成绩”,只是用铅笔勾画一些“有一搭没一搭”的东西,还写了好些不认识的字。第二天,傅抱石整天不出门,在住所里一边喝酒一边画画,竟画了好几幅《镜泊飞泉》,大自然的景象尽在画中。可见傅是深谙真正“写生”之道的。傅抱石和亚明,曾带领江苏国画院的画家行程万里,去深入生活,他们虽然打着“写生”的旗号,但实际上呢,我看过亚明的写生,他的很多东西都是很概括的,画几个线条,写几个字,和傅抱石的“写生”一路。正所谓“搜尽奇峰打草稿”。范扬笔下的“徽州写生”已经不是那种风景写生的产物,而是对皖南山水的艺术化的表现。我觉得,这一路,也可能是范扬能够走出“写生”,以臻自由境界的路径。

范扬简介

范扬,1955年1月生于香港,祖籍江苏南通。1972年入南通市工艺美术研究所。1982年毕业于南京师范学院美术系。曾任南京师范大学美术学院院长、教授、博士生导师。现为中国国家画院国画院副院长,兼任南京书画院院长,中国艺术研究院研究员,文化部优秀专家,享受国务院特殊津贴。

擅长中国画,工写兼备。人物画代表作《支前》入藏中国美术馆,工笔重彩《唐人诗意》组画,设色精当,温润蕴藉。山水画作风淳厚,笔法沉雄,水墨华滋。近年来多作实景写生,外师造化,中得心源,绘事画境,更上层楼。偶作花鸟,师法青藤、白阳,清新俊逸,不让前贤。

指导国家画院“范扬工作室”学员的专业培训和学术研究,遍历名山大川,搜尽奇峰,积稿盈囊,归来创作,成果颇丰。

出版有《中国当代名家画集·范扬》、《范扬画集》等。设计的《太湖》、《普陀秀色》等邮票由国家邮政总局正式发行。