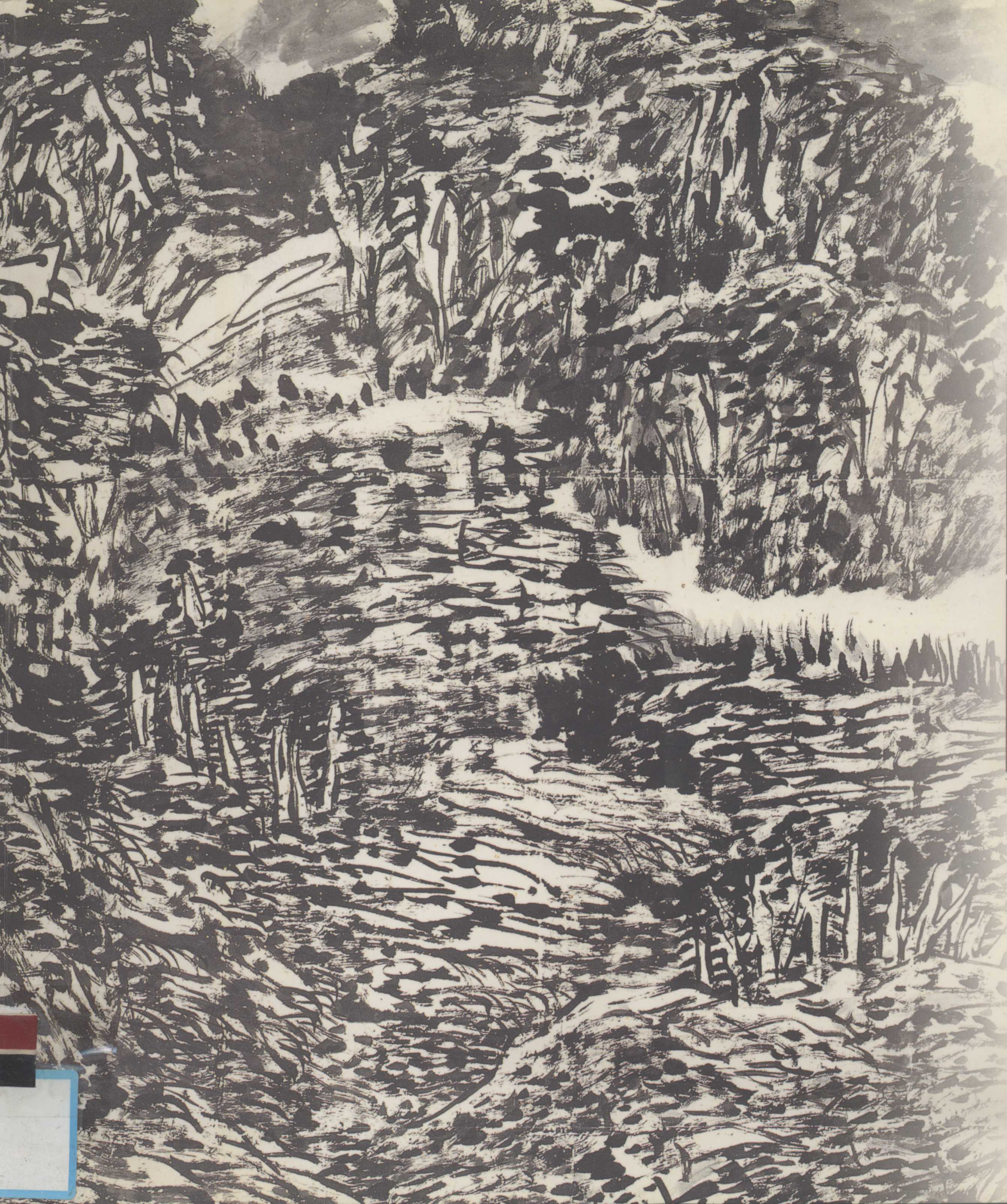


当代山水画精品心解

# 王翊

DANGDAISHANSHUHUAGUJINGPINXINJIE

荣宝斋出版社



当代山水画精品心解

# 王翊

荣宝斋出版社

当代山水画精品心解·王镛

图书在版编目(CIP)数据

王镛 / 王镛编绘. — 北京: 荣宝斋出版社,  
2004.9

(当代山水画精品心解)

ISBN 7-5003-0766-7

I. 王… II. 王… III. 山水画—作品集—中国—  
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 139334 号

责任编辑: 李宏禹

装帧设计: 李宏禹

当代山水画精品心解·王镛

编辑出版发行: 荣宝斋出版社 邮编 100735

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/12 印张 3

印 数: 0001—3000

版 次: 2005 年 2 月第 1 版

印 次: 2005 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 7-5003-0766-7

定价: 26.00 元

## 王镛山水画的写意精神

大约是在五年前,当时中国美术馆正在举办一个大型的当代山水画展,我与几个鉴赏家朋友也一起看了这个展览。其间大家不约而同地谈到这些作品。如果要论工艺、论制作、论构图及至论对树木山石的造型变化等,都有可圈可点的地方。然而,如果要论到“笔墨”,那是中国山水画艺术最核心的地方,则大多数不敢恭维了。如果说有一些,好像也只是在“墨”上下一些功夫而已,“笔”是没有的。至于“笔墨”之间有机的圆融,则是更无从谈起。从这个意义上讲王镛山水画之所以能够卓然独立,正在于笔墨,在于其笔墨所赋予的壮健山体、在于其笔墨所独具的质厚气大,当然更在于其笔墨有机圆融后的写意精神。在人们纷纷陶然于肌理制作、沉醉于特殊效果,取得以附庸时尚的时候,当人们只是简单地从民间艺术中去寻找新奇、从西方现代绘画中去刻求图式的时候,当人们以种种急功近利的方式去追求所谓风格的时候,王镛始终把握住了从传统笔墨中求发展的创作方向。

以书印入画,强调画面点线的书写性,追求篆刻所独有的凝重与变化,可以说是王镛卓越于其他山水画家重要的一点。在王镛的画中,我们可以感到一种苍厚、质朴的金石气息,线条的凝练、古拙,大大地丰富了语言的可读性。画家以这种率意的“书写”形式一任情感的宣泄,山已非山,树已非树,云已非云,完全进入一种无我的状态,画家是想通过对心中自然的描绘表达自己的审美追求,向人们展示中国传统美学的无穷魅力。

和他的绘画一样,王镛的书法篆刻作品问世后,即以鲜明的个性风格备受书坛关注。他的书法立意高古、粗犷质朴,取法于六朝碑版,胎息于汉魏简版,并以视觉性极强、充满现代感的整体气象出之。特别是他的用笔长短兼用、软硬兼施、满幅纵横、一任自然而功力内含,可谓前无古人。他的篆刻苍润奔放、古拙奇崛,掺和汉晋砖瓦文字、三代铜器铭文乃至秦汉古印之神韵而自出机杼,从而以其真率、质朴、自然、大气磅礴与自己书法风格高度统一的印风而成为当代篆刻界最具有影响的开派人物之一。这些都无疑是给王镛山水画创作奠定了十分坚实的基础。

从某种意义上讲,王镛的书法与篆刻其实是围绕他的山水画艺术而创作的。古人云:“丹青难写是精神。”而王镛的山水画最具魅力与新意的地方,正是那份任心灵与性情的自然流露,以书法骨力与金石韵味表现出来的写意精神。

就王镛的山水画而言,他的写意精神首先表现在对传统山水笔墨程式的重组与改造上。这个改造是指建立在他已形成的书法骨力与用笔之上的改造,重组则是按照强化意境与纯化表现语言的现代意义上来重组。为此他不再满足于以单纯笔墨来再现某种丘壑山水的状物功能,而力求发现并强调笔墨中求发展的创作方向。以书印入画,强调画面点线的书写性,追求篆刻所独有的凝重与变化,化运笔过程及水墨变幻中出现的种种节奏与律动,变传统的惨淡经营为势随意运的笔笔生发。因此,王镛笔下丘壑多是他胸中的丘壑而非某种具体山势与云水的状物写真。欣赏王镛的山水,我们会不自觉地随着其

笔墨的律动而进入到他独特的境界之中——那劈面而来的雄厚山峦;那苍然浓郁、气宇宏敞的沟壑;那简朴错落并不十分具体的村庄;乃至那落霞余晖和晴朗天空等等,似乎都在大气流行中生成并显露出勃勃生机。

王镛山水画中的写意精神,还表现在他的古雅与冲淡。而这恰恰又是他的性情与风格的体现,也是他不同于老师李可染写实山水的地方。王镛山水的古雅,从外表看,似乎来自于他诗、书、画、印四绝又相互圆通的传统文人画气质,而从根本上说,是他找到了一种“契机”,也就是说他强化了古代优秀山水画作品中某种潜在的现代感或现代构成的意识,找到了以抽象笔墨形式来表达全新意象与意境的转折点。他笔下的一山一水、一石一木,较之传统的表现手法更具视觉冲击力量。然而,王镛山水中的境界又是冲淡的,不是吗?他用笔上的从容、用色上的单纯、形象上的简化乃至水墨渗化中那淡淡的放纵,已经从心中的氤氲转化为笔下的烟云了。

技法上的创新,无疑也是王镛写意精神的显示。他的构图造境,强调的是大势与气象而力避繁细。其景多取于中,境则多取于高远,强烈触目。他的笔法,则是以点线交织的纯而纯之的语言。在单纯中求得丰富的层次变化,在随机中求得自然的水墨交融,从而把老师李可染层层积染和古代山水的勾皴点染色色俱全,省略为皴擦合一的长线大点间的组合与冲突,在单纯中见变化的同时进而强调了书法骨力与金石气韵,故而山体壮健;在这同时,他也不排斥对传统积墨技法的运用,其有意味的在局部位置的穿插与重叠,反复的皴擦与抹扫渲染,赋整体以气大质厚,而两者的合一,又积起沉稳的内力,终于抱聚成为一个生机勃勃的山水空间。

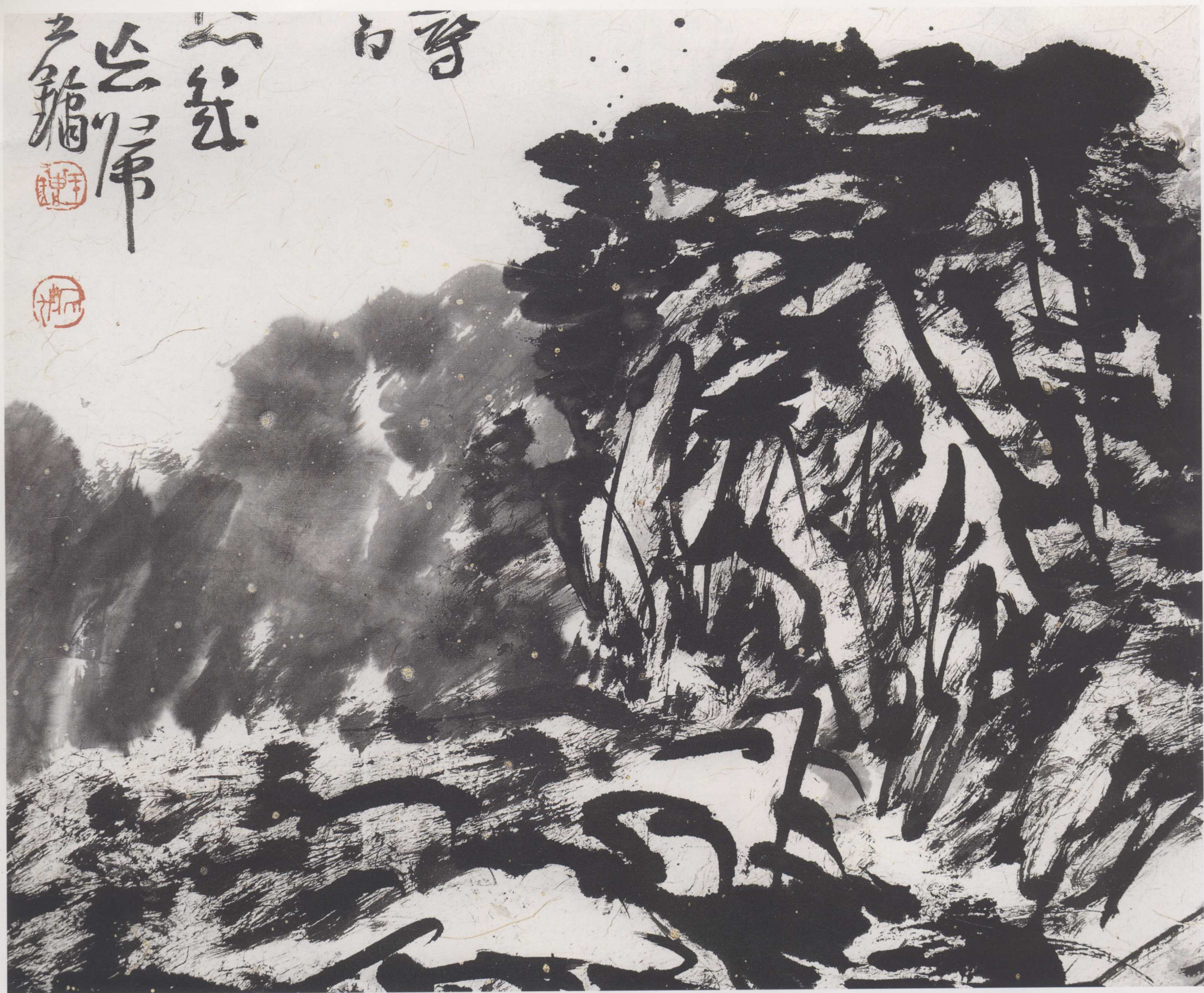
另外,王镛山水画创作的过程也是创造性的。也就是说,他打破了传统山水画先皴再擦并层层积染的程序,而借鉴了书法写意花鸟兼勾带点相互映衬的一次性过程,从而使画面中的点线、块面与色彩之间的转换到了高度的统一与和谐。

王镛的艺术创作,是全面的,他重视传统,依附于传统而又不只局限于传统;他着力表现自我,突出个性,然而,又使自我与个性有机地融合到自己独特的山水意境之中,他在把握“民间艺术”与“文人画艺术”时也是显得十分睿智的——以文心作画,不局限于逸笔草草的旧文人习气,汲汲于民间,追求民间艺术的质朴与浑厚,而又不流于简单与粗糙。从审美意义上看,王镛的山水画层次微妙而分明,意味深长而隐约。它既不是传统文人画鸿蒙气象的再现,也不是现代艺术抽象与夸张的翻版,而已经是一种现代意义上的新的写意山水,其凝练的笔墨程式,放意抹扫的山水风格,无疑将当代山水艺术的创作推到了一个新的境界。

我们更期待着他新的飞跃。



巖岩摩天圖 205cm × 145cm  
2001年



《巉岩摩天图》是2001年参加“锦绣中华万里行——太行篇”活动而创作的。活动之初，十位画家一起深入河南辉县的郭亮、南坪、潭口和林县的石板岩、仙峡谷诸地写生、拍照，搜集素材，满载而归。

像以往一样，创作时，面对8尺高的纸张，我只是凭借速写与照片，重温如临太行其境的强烈感受，不画草图，不打草稿，把笔落墨，一气呵成。画至八成，张之于壁，略作调整。审视再三，觉得着色已属多余。

在中国的艺术史上，书法的成熟，远早于绘画。其“写”的精义，也奠定了独具一格的中国画的根基。而有生命的点线，正源于书法之中。书法以“心画”的方式赋予抽象的文字符号以情感之美，而不必像画一样依傍于事物的具体形象打动观众。这也正是中国画笔墨的价值所在。当然，脱离了书法审美要素的点线也可以有生命，但这一类点线或不健康，或不完美，更缺乏深厚的文化底蕴，也因此失去了民族的审美意义。





作画先行设计，或以炭笔打稿，只会作茧自缚，拘于形似，距“写意”二字失之愈远。写意应属“即兴”式的创作过程，动笔前要意在笔先，而不是“稿”在笔先。大画亦仅有腹稿，然后凭借即时的兴之所至，随笔生发，才能充分表现出写意之美，才能达到气韵生动的境界。此与书法的创作过程有同工之妙，只是书法的时序性更纯粹罢了。

中国画的艺术语言，从绘制过程看，往往起始于用笔，表现于构成，而终结于审美。此三者是密切相关，相辅相成的。因此，用笔不仅是表现手段，用笔决定了构成形式，更重要的是用笔也反映出审美取向。反之亦然。清人董荣在《养素居画学钩沉》中，说出了我心仪已久的用笔之道：“作画胸有成竹，用笔自能指挥。一波一折、一戈一牵、一纵一横，皆得自如。惊蛇枯藤，随形变幻，如有排云列阵之势，龙蜒凤舞之形。重不失板，轻不失浮，枯不失稿，肥不失甜，沉不失痴。无穷神妙，自到毫颠。心闲意适，乐此不疲，岂知寒暑之相侵哉！”



萬壑松風圖 太行山凌雲抗勢 絕壁天宮 雲霧千尋 下谷深淵 松蘿萬壑 卷之六 王羲之

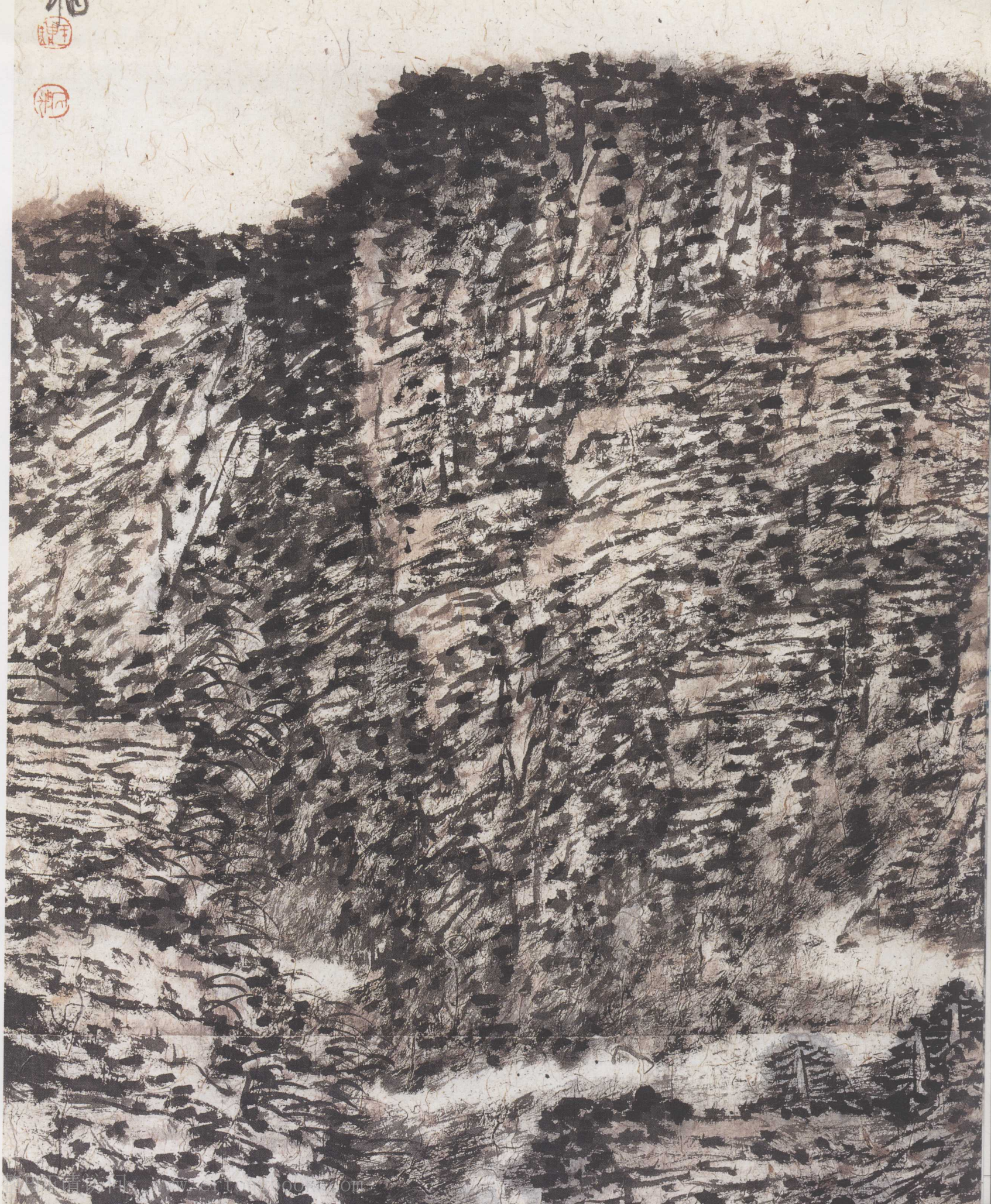


万壑苍秋图

205cm × 145cm

2001年

《万壑苍秋图》是与《巍岩摩天图》同时创作的，同是表现我心中的太行。较之《巍岩摩天图》，这幅画的创作方法与过程完全相同，只是笔墨略细腻一些，结构也略具体一点。最后以赭石设色，多用点擦之法，这样既与用笔手段保持一致，又不侵碍墨色。



萬壑松風圖 太行凌雲勢絕



太行的苍健雄浑，每每在脑海中浮现，总是令人激动。回想那千仞绝壁，直上陡下，人处其间，顿感息止气噎，瞠目结舌。这绝对是大自然赐予我们的杰作，乃至神擅之余，惟有惊叹不已。可是翻检出任何一张速写、一张照片，也只是某个角度的实景再现，而无法传达太行的整体神形。也许面对此景此情，更重要的是感受与领悟，还要带着几分敬畏之心。正像《韩诗外传》中说的：“仁者何以乐山？山者，万物之所瞻仰也。”





强调绘画的主旨——二度空间平面化的构成形式,弱化明暗、光影等空间深度的写实手段,是凸现笔墨表现力的重要前提,也是表达写意精神的必要条件。

一个画种的长处,往往折射出它的局限性。如果打破了中国画的局限性——笔墨,也恰恰丢掉了中国画的长处。舍己之长,无论取人长短,都将失去自我。惟有取长补短,方为良策。



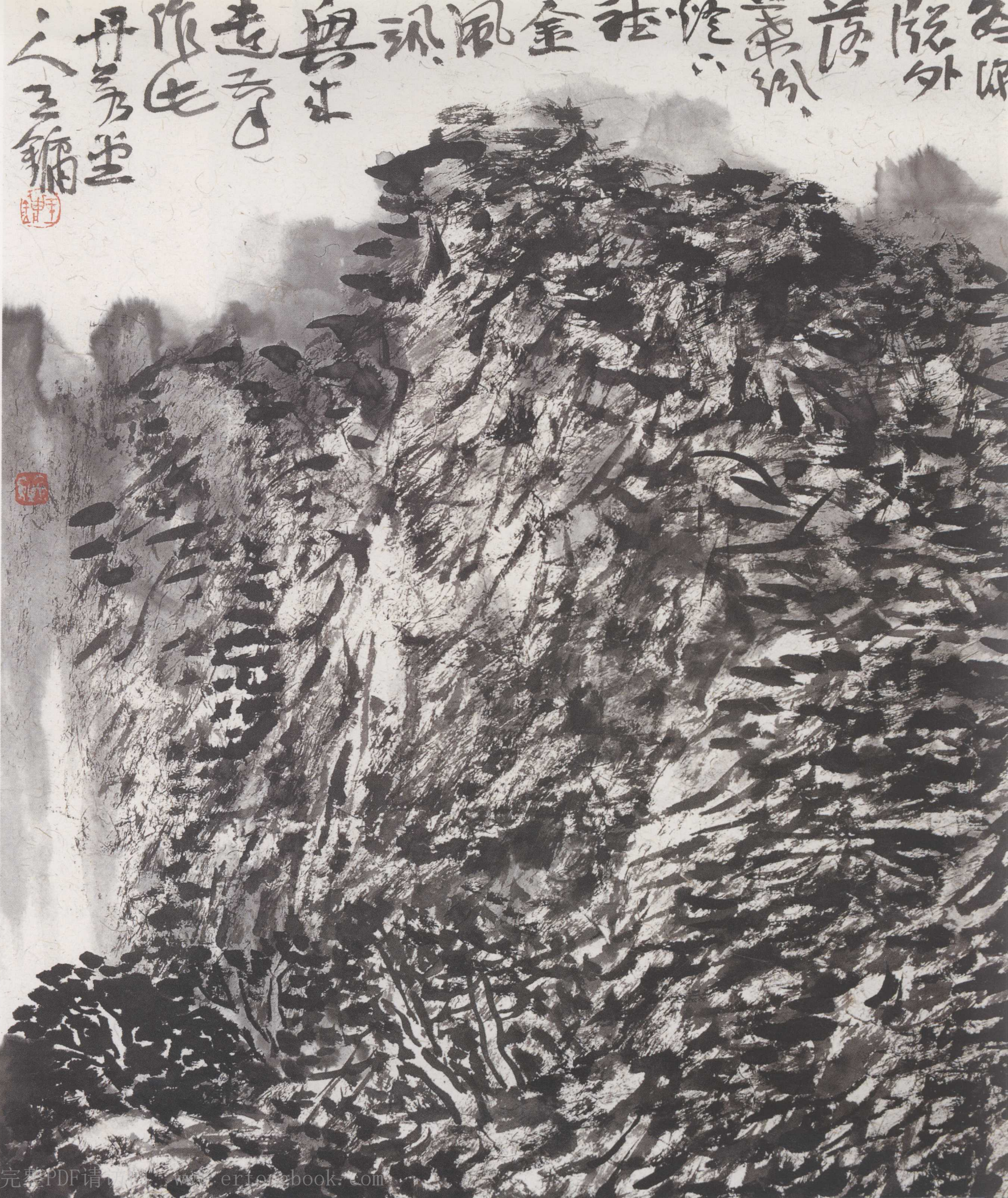


满山霜色一纸秋声

137cm × 68cm

1999年

古人处理山水画构图中的虚实，往往以景物为别。如笈重光在《画筌》中说：“山实，虚之以烟霭；山虚，实之以亭台。”蒋和的《学画杂论》云：“山水篇幅以山为主，山是实，水是虚。”钱杜在《松壶画忆》中也谈到虚实：“丘壑太实须间以瀑布，不足再间以烟云，山水之要，宁空无实。”其实表现“虚”的具体手段就是“留白”。而今天，画面饱满，构图充实，已渐成中国画的一种自觉趋势，也反映出当下中国画家对虚实观的新的理解。将反复叠加的结构，在二度平面中经营组合成一个饱和的画面，更凸显出紧迫的视觉能力。更何况北方的景观，既缺水，又少云，虚从何来？于是，对“虚”的处理已不仅表现于浅层面的“留白”，而应深藏于一笔一墨之内及空间结构之中。



金社  
風  
與  
走  
丹  
人  
王  
鍾

