

2024/10/23

星期三

编辑:吴莹 组版:于荣 校对:林小娟

文化周刊

WENHUA ZHOUKAN

佳构漫彩记光华

——纪念老师高冠华先生110周年诞辰

◎吴耀华

今年,是高冠华老师110周年诞辰。

高冠华老师1914年出生于南通竹行。在尚未与高老师谋面之前,我已经通过作品知道了他的大名:小时候,二叔吴仁斌用自行车载着我反复观看南通环西路商场、老天宝银楼以及当时百货大楼售货柜台上面的绘画作品,尤其是二叔对老天宝银楼和环西路商场所陈列中国画的讲解,让我牢牢记住了高冠华与顾乐夫两位画家的名字。及至1980年9月30日到11月15日之间,高老师复职,从南通工艺美术研究所调至南京艺术学院美术系任教,授我等写意花鸟画。其间,姑父秦学海从南通赶到南京,我们一起造访了高冠华和保彬两位老师。我则十分虔诚地在课堂笔记和日记上记录了高老师上课的每一个环节。他的理论讲解与构图要求以及反复强调的潘天寿先生所传递的诗书画至理,使得《听天阁画谈随笔》和《新美术》杂志上的有关文章成为我晚自习时的必读内容,高老师挂在教室里的诸多画作则是我日日临摹的范画。

构图筑基述己意

高冠华老师每次开课必提潘天寿,总是讲“潘先生”怎么讲。但我从他的作品中明显地看到,他并没有以门派传人自诩,更反对学生以师承的方式招摇于市。他在课堂上也反复强调:“向一切好的学习,又能够丢开这一切,形成自己,这是一辈子的事情。”

高老师研究八大山人作品的空间结构经验,同时把潘天寿先生的“钢筋水泥”式的画面意识和书法中的对比夸张技巧融合到自己的绘画实践当中。只要剥离其作品中的色彩和用墨表象去分析画面的内在,师承脉络一目了然。同时,他又不是食而不化,以此为满足,而是进一步用自身的感知与之融合,最明显的特征就是对构图方式的变用。他用心追索老师的心路,从源头上把握了画面结构的技巧,即在八大山人画面处理中能看到“天”和“地”,在潘天寿的作品当中已经“收头铺脚”,把画面主体张力突出在视野中,多余的“天”和“地”对视觉的分解之力被消除。高老师将潘天寿先生构图的内涵理解通透,借用了构图支撑结构原理,同样追求强悍的内在张力,却在其基础上进行了多向的变用,尤其在计白当黑时计黑当白,反复审视虚实的内在结构变化,围绕画面的情趣进行转换运用。因此,无论是大幅作品还是小品,内在的结构都有彼此支撑的张力,没有多余的闲置,处处恰到好处。

我对此认知的起点是在一次下课后,同班同学陈凡带我去高老师的宿舍,高老师正在八仙桌上画画(那张八仙桌我估计是从南通带过来

的),他绕着桌子转,不时地倒看正在画的荷花,嘴里咕咕哝哝地吟诗。他告诉我,诗词必须吟唱,而不是今天这样去朗诵的。倒着看作品,这种处理方法在素描课堂上听毕颐生老师讲过,耳闻许多画家在创作的时候经常运用,我则是第一次看到高老师在中国画上这样做。后来回味这一幕,理解了他实际上是在关注画面的内在结构,用异向感觉丈量画面的平衡所在。因为灵活运用了结构性思考,带来了画面构图的变化多端。尽管都在运用传统国画的构图方法,但内在几何形在构图中的多变造就了视觉上有悖于常态的震撼,同时又深含着似曾相识的亲切与美妙,耐人寻味。为此,高老师在课堂上以“构图十要”的归纳进行了详细的讲解。

水色融情意象新

中国画的艺术表达离不开墨、水、色三者之间的关系,以谁为主的排列表达出不同的理解,继而创造出各不相同的作品。因此,在专业传承、传统限定以及个人状态三者的综合之下,每一个作者都可以创作出自己的作品。

中国画中由于对以上三者关系处理手法的各不相同,带动了艺术之创,也生成了评判标准的差别。我是这样认识高冠华老师的绘画作品的:他在潘天寿先生“一味霸悍”结构的基础上,对中国画构图的奇偶对置组合的内在意识有了很深刻的把握,构图也是在画面布白和结构的巧妙运用当中超越常态。在形象塑造中,高老师并不回避西方艺术中的技术手段,大面积色块直接挥洒并与周边的墨迹形成对比,反复点染陪衬中,点线面之间的抽象意趣恰如其分地隐现于其中。当作品以中国画的面貌出现时,确实让习惯性定势的审美眼光惊讶,无法接受水墨构架的中国花鸟画当中有如此丰富的色彩,甚至表示反对。对于我而言,当时年识都浅,对于水墨线条与色彩进行互动的视觉效果,个人的判断底线尚处于学习之门刚刚打开之际,相关的思考后来成为一门自己如何进行艺术比较和判断的学问。

这种状态给了我正确认识高冠华老师作品色彩运用的机会。判断色彩内涵离不开对中国画色彩搭配的常识,事实上,中国画色彩本身的冷暖之分是存在的,在传统的运用当中,在“墨分五色”“色以淡注”甚至弱化的状态下,中国画的颜料也是有限的那么几种。由于西方色彩观念的介入,彼此的调配,同一色系当中冷暖的变化,再加上墨的丰富性,高老师对传统色彩平铺手法进行了改进,他在同一片花瓣当中,通过朱红、大红、胭脂三者的调和,借助于水、墨、线的相互渗化,形成了不同的色彩冷



高冠华作品《漫天雪纷飞》
1980年11月吴耀华临摹

暖关系和体积关系。值得一提的是,高老师在画花叶的时候,对叶子边缘打点的技巧令人印象深刻。这些点的源头是他学习传统绘画,尤其是研究八大山人、石涛等笔墨语言带来的后续。但他在打点的时候,水墨在其中滋润,点的层次形成了丰厚而笔笔见真的变化,给画面带来了既丰满又深厚的感觉,具有自在的生命力,跟其他的技法相比较更有了现代特征。类似这样的手法在他诸多的作品中反复使用,唯在不同的意境营造中而有所增减,成为他作品的特色所在。

因为色彩运用造成了视觉的丰富性,打破了传统勾勒色彩平涂的习惯用法,在技法观念上形成碰撞应当是一件很自然的事情,也因为逆反和否定所引发的思考,带动了后来诸多同学的认真临摹学习。我印象最深的是同学薛亮,他临摹高老师作品几乎可以乱真。而我是对高老师的荷花和兰花情有独钟。

传承发扬冠光华

艺术的传承总是一种考量,这种考量表现在两个方向上:要么是将传承的技能或者样式进行了部分的掌握后标宗立户,不能够进行文化提升,甚至在反复的消耗当中将习得之形式语言推向了式微,标志就是毫无生气地以概念说概念,以图式表现图式,以师承的某种关系标签化自己的无力,以转移社会对继承人应有贡献的审视;要么是对导师的优秀精华,在吸取的同时进一步发扬光大,展示自己的艺术创造,这种意识恰恰是古今中外艺术创作的本质。

高冠华老师的了不起,在于他研究了八大山人和潘天寿等的艺术精华后,在理解的基础上与自己当下的艺术感知相结合,形成了技能融合于自我诗意感觉的陶然之态,他的作品诗意与画境互相映衬,浑然一体,具有内在的音乐的旋律感和生命活

性。这种艺术状态,我认为在任何时候都会以其闪光的内核不断吸引来者的。

日记记载:“1980年11月14日下午,高冠华老师又开课。他从潘天寿的诗开讲,然后引入自己诗的创作,继而展开自己老师的观点和故事,再一次强调诗意对于中国画创作的作用。”在我的理解当中,高老师肯定是很愉快地沉浸在自己的绘画世界里的,直到2020年中秋,他儿子高雷从北京回来讲述了当年的一些内情,我才懂得了高老师的内在修养与心胸:他的诗词吟唱,既是在对应画面上所需的内在律动,亦是摒弃周边江湖式的纷扰,心境沉浸于艺术世界,自画乐,乐自在,身心俱悦,其启示深远。

在此纪念高冠华老师之际,我找出了当年临摹他的那些中国画作品,尽管画面上的用笔与题字很不老到,但还是觉得在44年前,以及之前的之前,我能与他本人、与他的作品谋面在同一时空里,感受他表达的审美意境,在他的教导下欣赏和理解民族文化的要义,实是我和他今生有约。此刻回观画作,我仍感恩如此缘分的存在。从他吟唱诗词、挥毫落墨,到讲解细致入微,作为学生的我感受是:师教之优,反映在生命的情调上,体现出生活之爱。他的艺术由心而发,修为唯美。他对师之传承,笔墨语言的营造,都是展示出心追纯粹,色彩浪漫,气息可感。这种高雅举止和对心灵保护的能力事实上影响了我与许多关注者的发展之路。

因此,我一直觉得一个好的老师不仅仅应当在技巧层面给学生以启示,更重要的是如何做好艺术之人以及在心灵修为上进行深层次的示范,体现为“总把寻常化作诗”的思想能力培养,引导来者能够走向自己诗意的远方。

结语

大学一轮课,升华了平日的短短交往,在脑海里留下了终生难以磨灭的印记。在艺术创作的日常里,高冠华老师的教导一直是我思考和回味的内容之一,激励着艺术修为的自觉。平时在偶遇的一些场合看到他的作品,总是眼前一亮,画面风采与众不同,卓然有姿,大凡有形式模仿者悄悄出现,就能够用他强调的诗意去考量笔墨的内在状况、辨出真伪。如今,在纪念高冠华老师110周年诞辰之际,我仍然认为他的画作会因为诗意的存在和合于国人的生命力,与时代的脉搏相扣,这成为许多人仍然收藏他作品的原因。

(作者简介:1982年毕业于南京艺术学院美术系,三级教授,中国美术家协会会员,南通大学艺术学院原院长。)