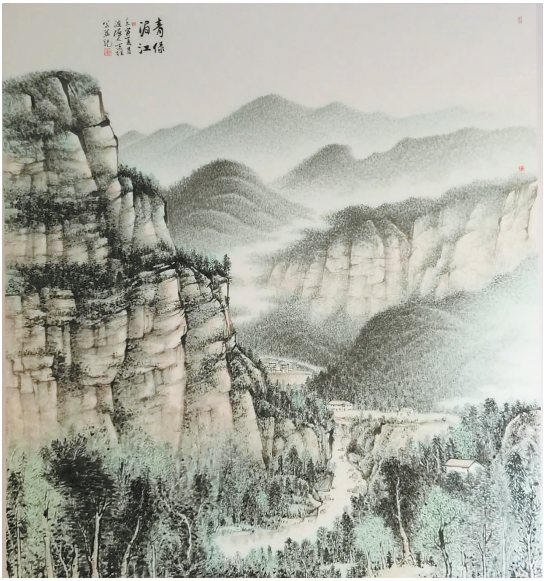




周选桂山水画作品《渭江青绿》。

艺林精英

谭周易

选取桂香画山河

画家周选桂是中国美术家协会会员、解放军原总装备部美术书法研究院创作员,作品多次参加全国、全军展览并获奖。他的山水画创作在关注现实生活、表现时代情感、创新绘画语言等方面都作出了积极的探索,体现出画家对传统笔墨技法的重新认识和对传统文人意境的现代化构筑,画出了锦绣山河和时代强音。

2015年,周选桂从部队自主择业回家乡当了一名职业画家。他具有深厚的传统文化基础,又有现代军营的生活历练。作品保留了传统山水画的多种技法,润以现代文人素养。作品清逸、秀美、高雅,具有浓郁的时代审美气息和新的境界。概括言之,他的作品呈现出以下特点。

其一,讴歌时代,立意高远。美术家对客观事物的认识、情感都在作品中要表达出来。中国画就有“意在笔先,画尽意在”的哲理和方法。周选桂那一腔的赤子之心和时代骄子之情,首先见之于主题鲜明而立意高远。他热情讴歌新时代,聚力书写新征程,他的《孙水河》《春风春雨伴山河》《秋湖蝶变》《南岳紫霞》等不同篇幅与题材的精心之作都围绕这一主旨而展开。他笔下《南岳紫霞》那巍巍、浩浩,博大、崇高的雄壮之美,有着巨大的感染力。面对那群山的奔腾与崛起之势,使人顿生民族复兴大业的无比亲切感和参与者的由衷自豪感。其小品《秋湖蝶变》构思新颖,立意深刻,采用平视的视角描绘了秀丽的山水景色,整幅画空间层次感强,远处山峰连绵高耸而陡峭,近处的青山绿水,田埂纵横,远处的蓝天白云,交相辉映,泼墨描绘山峰和渲染的云雾相和,既展现了绘画技巧的高超,又立意高远且景色雅致!反观一下,在我们当下美术创作领域,一些格调平庸的作品也层出不穷,缺乏深沉厚重的文化情怀和历史使命感,更缺乏生活述事和艺术表达,不仅阻碍了受众审美视野的开阔,也抹消了美术作品所应担负的社会认知和价值建构功能。周选桂的山水画,没有用媚俗来吸引眼球,而是通过思想性和艺术性相结合的手法,来反映、赞美、歌颂新时代的变化和取得的伟大成果,给人带来一种激动人心和震撼的感受。

其二,扎根生活,守正创新。文艺创作方法有一百条、一千条,但最根本、最关键、最牢靠的办法是扎根人民、扎根生活。山水画创作尤重“搜尽奇峰打草稿”,周选桂在部队时就喜爱扎在基层,转业后坚持深入生活,从祖国的山山水水中,从平常的百姓生活中寻找素材。在艺术技巧上,周选桂坚持对中国传统的守正,又坚持“笔墨当时时代”,勇于创新,“以古人之规矩,开自己之生面”,将成熟的笔墨与对大自然的真切感受相融合,达到了“外师造化,中得心源”的境界,因而作品中饶有情、趣、志的诗意美。如《渭江春早》,画家笔为心运,以传统笔墨写山川之骨,以时代精神抒山川之气,表现出家乡山水的风貌气韵。那俊美的山脉,清澈的溪流,润而不腻,华而不俗,气韵生动,让人感到一幅新时代的青山绿水扑面而来。这让我想到,在个性化成为一个美术工作者创作风格的同时,周选桂的山水画却坚持守正创新,贴近社会发展现实,反映现实生活,在坚持以人民为中心的创作导向,弘扬时代主旋律的指导方针下,集思想性、艺术性于一体,以形象和题材的丰满来表达思想,充满了对现实生活的关切、体察和对新时代的崇高礼敬。这种创作思路 and 表现理念上的成熟,彰显着周选桂本身的创作功底和良好艺术素养。

其三,意境清新,韵味隽永。画如其人,周选桂虽是军人出身,但秉性仁和、文雅,是一位典型的书生,故他的山水画是从文人画境界里走出来的,但和过去的文人画不同,他有一种现代感,所以他的作品蕴涵着一种现代意义的意境美。他常从题材的实际出发,选取或博大雄伟、或峻拔幽深、或清逸神滢等不同基调,进而精心处理那或近或远、或实或虚、或繁或简、或勾或勒、或点或皴、或染或烘,以臻于一种清新隽永之境。其浅绛山水《孙水河畔沐春风》这幅作品,整个画面营造的清新之美和气势宏阔的蓬勃之气有机结合,充满生机的春风在桃红草绿中荡漾,使人在欣赏他的画作过程中,感觉到山河的壮丽,也不知不觉置身于高雅的艺术殿堂,与美丽的山川风景融为一体。

艺术论坛

宋明明

年画历经时易世变,大起大落,溯源可至汉代,于唐宋得以发展,盛行于明清。滩头年画,作为中国四大大年画之一,是优秀传统文化的载体,也肩负着民族文化多样性使命,承载着湖湘地域优秀的民俗民间文化与习俗。千百年流传至今,滩头年画不仅具有深厚的文化价值,更具有深厚的审美价值,同时对当今的绘画创作也有深远的借鉴意义。

中国传统绘画,区别于西方艺术的本质,不在于介质,而在于审美取向的不同。在西方绘画未传入之前,中国画特别是人物、故事画,追求以形写神,以达到意境表现之目的,并不追求真与实的三维表现效果。近代以来,随着“中国画改良论”,西方画种的全面引入等,中国画教学、创作、理论等全方面受到西方影响,中国画中传统的平面性的审美取向一度式微,逐渐失去画面内容追求空间二维性的特征。而滩头年画,深深植根于中国传统绘画土壤,因民间性和产地的封闭性,故而受到西方绘画的影响比较小,所以保存了传统中国画审美的二维取向精神。其审美的二维取向精神一是主要表现在画面承载于一张纸介之上,二是画面内容未对描绘对象做任何透视化和明暗化等立体性处理,而是单纯以轮廓线及红、绿、紫单一色相、色度的色块刻画。这种空间二维性,是对中国传统绘画审美精神的一种回归,也可谓“文化自信”的表现之一。

“论画以形似,见与儿童邻”“太似媚俗,不似欺世,妙在似与不似之间”……苏东坡、齐白石曾道出中国画之于“意象”“意境”的追寻。滩头年画,往往以不加雕琢的点、线、面为画面构成,极尽简练,且不精细追求轮廓的均匀与规则,如汉代《马踏匈奴》循石造型一般,追求一种雕刻的天然性与雕刻过程中相对的偶然性。这种追求或是有意,或是无意,却恰恰形成一种略为抽象、简朴、拙雅的审美趣性,构筑出一个个很有嚼头的画面形象。形象比例上没有按照严格的物象比例描绘,而是进行主观性、抽象性艺术处理,如最具代表性的高腊梅《李咸陆版门神《尉迟恭秦叔宝》,它突出人物头像比例,身躯横向夸张处理,头身



高腊梅作坊作品《尉迟恭秦叔宝》。

比甚至接近1:2,营造出威武庄重的力量感。用色上,并不执着色块与轮廓线的吻合,造就出一种浮雕效果,进一步强化了其画面形象抽象性审美趣味。这种画面形象上的抽象性审美趣味,也就是滩头年画之于当今绘画创作借鉴意义之一。借鉴滩头年画的这种抽象性审美趣味精髓,更要将眼光投射到创作的背后,即创作者要在主观上对画面呈现进行取舍,同时也要在创作过程中保持个人状态的放松,从而才能让绘画创作更具个人表现趣味,以及个人审美观点。

滩头年画色彩艳丽、喜庆,集热烈、奔放、神秘等文化特征于一身。如《和气致祥》以及门神《尉迟恭和秦叔宝》等代表性作品中,以大红大绿搭色为主,充分彰显了楚风特色,热烈、浪漫而奔放。当代社会是一个视觉先行的社会,色彩是视觉感知最为敏感的画面元素,绘画创作也不得不思考色彩系的表达,而滩头年画艳丽、鲜亮的波普性用色,不失为当今绘画创作用色的借鉴选择。滩头年画,大规模采用色彩明度和纯度上比较高的黄、红、绿、



陈白一作品《闹元宵》。

紫色块直接套色,加持了颜色的鲜亮、艳丽。同时,它充分发挥互补色的碰撞力量,形成强烈的色觉对比,不同大小的互补色块节律性碰撞,造成强有力的吸睛效果。并且,它的画面用色根据表达主题分清主次,使得画面撞色的同时又不失和谐。

材料探索已成为现当代艺术寻求新的出口的途径之一,并衍生出综合材料等艺术品类,无尽拓宽了艺术形式的界限。对于绘画创作来说,也需要思考如何进行材料探索。滩头年画的材料运用或许也能为当下的绘画创作材料探索提供一些借鉴意义,比如借鉴滩头年画材料的独特性,一是它所使用的土纸为当地手艺人全手工制作,纸质薄而细腻,柔韧而不易脆裂,吸色性能极强。二是白粉乃滩头当地天应石制浆而成。刷浆后,土纸成粉白色,能进一步衬托出年画的色彩,使之愈加润泽、鲜亮、明艳。创作者可以从画面载体生产源着手,多探索,找到自身需要、适合自身的绘画表现画面载体,也许惊喜就藏在这样的探索之中。

滩头年画所描绘的主题内容,来源于传

说、生活与广大的民间愿望。丰沛的内容,以及丰富的精神内涵,使得它绵延至今。对于当今的绘画创作而言,抽象绘画要注重画作背后的故事、偶发灵感、出发点与观念,以及艺术家的人生经历和自我阐释。非抽象绘画则更需要学习滩头年画主题先行、丰沛内容的创作理念,创作者要成为一个思想者,追问自己要表达什么主题,该描绘什么内容,以怎样的手法进行描绘、该深入到什么程度,怎样走出小我,实现大我,是深耕传统还是深入现实等等。唯其如此,才能使作品更具灵魂和生命,成为兼具文化功能、社会功能、审美功能的佳作。

绘画界对于滩头年画的借鉴,也不是没有先例,比如“优秀人民艺术家”陈白一就充分吸取家乡的民间文化元素,汲取滩头年画特色,创作出了知名代表作《闹元宵》《朝鲜少年崔莹会见罗盛教双亲》。古老的滩头年画作为一种优秀传统文化,蕴含着强大的文化内生动力。创作者只有一边遨游优秀传统文化的海洋,一边深入生活,用心用情感悟,创作灵感之泉才不会枯竭。

刘月娥

北京现代舞团艺术总监高艳津子编导的现代舞剧《二十四节气·花间十二声》,以现代舞的形式呈现古老的农耕文化。

舞剧内核来自《山海经》,又融入国画和油画的元素,既有国画的含蓄与悠远,亦有油画的抽象与直观,当你沉浸在唯美的艺术境界,倾听万物精灵的细声慢语,便可领略神秘的东方意蕴。

二十四节气是上古农耕文明的产物,千年以来指导着中国传统农业生产和日常生活。舞剧《二十四节气·花间十二声》以舞剧的形式演绎一年中季节的变化以及人随着自然变化而产生的变化,不仅有着多元的现代舞元素,也表达着天人合一的哲学思想。

这部现代舞剧,通过花神夸张的肢体表情动作,表现自然界细微变化的节点和秩序。如梦似幻的舞台布景,赋予舞剧浪漫的情感诗意,仿若生活中的一道唯美风景线。编导认为,舞蹈是呼吸的艺术,是一种生命律动的形态中流露出来的情感。用现代舞来表现传统文化的精华,演绎“鲜活的生命感”正是这部舞剧传达的创作理念。观众和艺术之间的价值,重点不在于是否看懂了现代舞这种艺术形式,而是通过艺术丰富了自己的感受和体会。也许某天遇到类似境遇,突然理解了舞蹈中的那一刻表达的意思,收获了艺术的真谛。

在《二十四节气·花间十二声》中,对于舞者肢体动作的表情达意,不应执着于动作揭示的某一个答案,当把自己想象成舞者,用心感受舞者每个动作中透露的情感,你为什么会这样跳,是迎着的光,还是接着的雨露,还是你的腿被泥土埋在下面成为根,还是说我们是在一条河里面游的

粉墨登场

倾听万物的细声慢语

鱼。当你把自己幻化成舞者的时候,你就懂了天地之间的奥妙。

《二十四节气·花间十二声》中,有一对老人串联着整个故事。春天,老婆婆出来播种;夏天,老婆婆和老爷爷陪着雨赶回了家;秋天,正值收获季节,爷爷在拉磨;冬天,老婆婆给爷爷缝新年的棉衣。这对老人用他们相濡以沫的爱情串联春夏秋冬。特别是最后的一段老人舞发生在二十四节气里的大寒,这个节气也意味着生命进入到老年,该怎么去度过最脆弱、最寒冷的阶段,这对老人以相亲相爱相伴相守来度过。当人间这种相互陪伴、相互扶助的情感,成为最严酷的冬天里的温情故事时,春天就一定会有来临。

表演老人舞的两位演员是湖南知名花鼓戏表演艺术家宋谷和叶红,他们将湖南

花鼓戏的精魂表现得淋漓尽致,眉目间传递的爱情、举手投足透出的深情,尽是浓浓的“湘情湘韵”,感人至深,不禁让人潸然泪下。湖南戏曲与现代舞,这看似毫不关联的艺术,在两位演员的传神表演中彼此交融。艺术之所以相通,因为人类情感是相通的。当原来的艺术形态不能承载更丰富的情感,新的艺术形式就会出现。如此,才有现代舞的出现。而现代舞是一种意识,它有与众不同的状态,它认可和尊重每一个生命个体。

舞剧编导高艳津子说:“我不喜欢在创作的时候,把一个主观的答案放在台上,我更喜欢把我展开的思考和想象力放在舞台上,而每一个答案由每一位观众去完成。”在《二十四节气·花间十二声》里,关于自然和时间的故事是多维度的,每一个观众参与其中,都能去完成去获得一个自己认知的结果。有多少观众就有多少答案。这才成为了现当代艺术的最重要的一点。



《二十四节气·花间十二声》剧照。

影视观察

照见时代群像的后视镜



《风吹半夏》海报。

阳飘飘

“为何一转眼,时光飞逝如电;看不清的岁月,抹不去的从前……”热播影视剧《风吹半夏》伴随在这首充溢着老式磁带复古感的歌声中拉开帷幕,唤醒了20世纪90年代的模糊青春。故事镜头回溯到1996年正处在经济变迁历史拐点的中国,整部剧通过站在女主角许半夏的叙事视角,用事业、爱情、友谊和家庭四条主线塑造立体人物形象,丰富多面地解读了一部沉浮于改革开放大潮中的奋进者创业史。

《风吹半夏》剥离于当今影视市场的泛娱乐主流题材,用更加骨感的现实主义风格致敬离我们不太遥远的往昔回忆,试图在世纪转换的缝隙间搭建起一座弥合的桥梁,用观众喜闻乐见的影像化表达方式去感受时代记忆,去回味那段热血沸腾的流金岁月。说到底,它更像是一面后视镜,为活在当下的我们提供了历史参照。

从废铁回收站老板娘到民营女企业家,许半夏在上世纪90年代“野蛮生长”,她丝毫不掩饰野心、敢想敢干,牢牢抓住时代机遇,在钢铁行业中摸爬滚打,独当一面的新女性形象也逐渐清晰。钢铁、工厂、老板等字眼在刻板认知中向来是男权社会所属,女性群体往往蹲守在被凝视的角落,成为桎梏于家庭牢笼的一名附庸。正如波伏娃在《第二性》中所提到的,“她处处感到的种种压抑,以及把她压倒的整个传统,使她无法产生对这个世界的责任感,这就是她平庸的根本原因。”

剧中并没有粉饰这种传统,而是借用人物角色的观点交织来映射现实。许半夏想要从伍建设那争取更多的废钢份额,伍建设认为商场只是男人的天下,“你不要老是想

赚钱,一个小姑娘的当务之急是找个好男人结婚”“我这么年轻,不想赚钱,我想什么?”在这幕场景的评论中,“认真赚钱”反而出圈了。许半夏不甘于平庸,用肉眼可见的野心在男人扎堆的商业版图中心谋取了自身应有的尊重与敬仰,同时也为女性主义日渐崛起的盛世提供了一片精神自留地。

20世纪90年代的中小民营企业发展史,也是一段弥足珍贵但渐被遗忘的历史。许半夏去东北沈阳购买设备时,恰巧碰上了工人与新的企业主之间的官司纠纷。那时的中国站在转型的风口,国有企业改革,个体户和民营企业如雨后春笋般崛起,工薪阶级所守护的老工业区被迫解体。我们说这段过渡期是尴尬的,是不愿被人们所提及的,却又是影视市场最稀缺的。

改革的东风吹散了跟不上时代发展步调的体制与经营理念,同时也吹活了像许半夏这样敢于冒险的人。她与伍建设、裴正等人搭伙组成的“发财五人组”留下过温情的大合照,也能为利益互相检举、对簿公堂。他们亦敌亦友、相爱相杀,群像戏相当精彩,演绎的不仅是创业过程的筚路蓝缕,更是整个时代的缩影。

故事的结局没有留下悬念,剧直视原罪,旨归往生。离别、患难、入狱,剧中的人物命运与其说是因果报应下的悲剧,不如界定为洗刷罪孽后的涅槃重生。许半夏为争取钢铁配额,曾申请多家空壳公司;为拿下滩涂,对于好兄弟在海边倾倒石油的恶劣行径睁一只眼闭一只眼;为收下伍建设的钢厂,非法处置国有资产……她的成功蹂躏在了穷人的肩膀和法律的红线上,尽管一直在用金钱弥补,却始终无法摆脱内心的亏欠,完成自我赎罪。最终,许半夏和童骁骑主动肩负起责任,勇于面对过错。结局中,是许半夏和童骁骑一起并肩走在滩涂的虚幻场景中。

从《不得往生》到《野蛮生长》再到《风吹半夏》,剧名的不断打磨是真实历史与主流模型之间折中的最优解,原著带着时代的批判主义色彩,用小人物的归宿去抨击让人为之阵痛的罪恶与愤懑。《风吹半夏》相较于最初官宣的《野蛮生长》,更贴近“和解”主题,也是对于原著的一种反向释然,正如导演傅东育所言,“名称的改变,是一个理念与心态磨合成长的过程”。

