李志松阔笔焦墨的魂与灵

——深圳2016李志松书画展览作品赏析

刘先银

金台记：

焦墨更早见于五千年前的彩陶和隋唐时期的壁画，可谓源远流长，然因其特性所限，焦墨在宣纸作画被画家视为“险绝”，所以多望而却步，正因如此，焦墨画具有无限待开发的空间。也正因局限性问题，然一旦被克服，就是它的优越性，在这方面黄宾虹、张仃两位大师均有所突破而获成功。

著名焦墨山水军旅画家李志松，深受黄宾虹与张仃先生影响，数十年研究焦墨绘画。他一方面注重继承传统，适度汲取西方现代艺术理念，侧重“以书入画”“骨法用笔”，还注重以挖掘山水画之魂突出作品境界；另一方面，他因常年在中南海做警卫工作的经历，使他见多识广，视野开阔，思想境界超凡，更有机会与许许多多艺术大家当面深入交流探讨，深得绘画堂奥，这种特殊环境中的感悟、体会、思考都深刻影响了他的绘画思想。又加之他的刻苦努力，潜心研究，反复尝试，广采博取，融会贯通，终于以创造性的阔笔焦墨山水把中国焦墨画推向一个新的高度，也形成了鲜明的个人风貌。 ——主持人：**李树森**

风云突来山色雅

心不孤起，托境方生，境不自生，由心故显。每个画面都与作者个人的情感、心灵、人格有着神秘的对应关系。艺术诞生于“感受”以至于感悟，中得心源，因而感悟则是艺术创作的核心与根本。军旅画家李志松先生尊视自己的感受，运用不同的表现方式和技法用笔墨表现出自己每次感受的不同。就李志松的阔笔焦墨山水来说，书法用笔，章法独到，提斗之兼毫，笔墨追古而化，以书入画，一笔成章，气象随天地。繁简并存，追古思今，万物各得其和以生，各得其养以成。

1.从秦书汉隶出笔，隶篆相容，笔锋锐利坚定，气象恢弘，天人合一

《易经》有“天地玄黄”之句。玄就是黑色，其意指的是高远、高深莫测。焦墨山水本身追踪的就是山水高深莫测的魂灵，是墨界的最高境界。李志松的焦墨山水，气韵生动地突出了玄的真谛所在，这种玄，可以引申为深沉、静默、超然的象征，一种生命的“至静至虚”境界，这种哲学意识和审美情趣，最大限度地彰显出他的焦墨山水“道法自然”和“天人合一”的至高境界。他的焦墨山水，是在坚实的黑制约下的白，一种以黑的形式表现的物象，在阳光下体现的明暗、虚实关系，对比度大而强烈，意境深沉、博大，具有很强的视觉冲击力与震撼力；而且风格独特，大大有别于冲和淡泊、中和之美的文人画，从而最大限度地表现了振举的民族精神和大好河山，更是一种颇为完美的新画风。

谈起对焦墨画的理解，李志松颇有些独特见解：如果把自己的焦墨画着色，“彩”比“墨”更能吸引陌生人的眼球，他也不是做不到。但是李志松说不愿意让色彩蒙蔽自己的眼睛。他认为焦墨更能表现山水灵魂的本质，试图挖掘出隐藏在“阳光”背后的韵味。山之灵魂有在山巅，有在山脊，有在山谷，有在山涧……目光所到之处，总有一些虚虚实实的印象。画作中扑朔迷离的云雾，让观赏者对山山水水的理解更清晰、更透彻。李志松的焦墨山水不仅融合汉唐之风、宋人之法、元人之意、明清笔墨和近现代黄宾虹疏密、黑白对比强烈、浑厚变化的焦墨墨法，李可染光感山水严谨的画风，傅抱石破墨、破笔皴法的气势，陆俨少点线面皴法程式的趣味，更把他的恩师张仃以书入画，“带燥方润”“不光而齐”的笔情墨趣，用到了极致。

2.章法独到，内美在心，笔融天地之精华

李志松曾经怀着无比的敬意，特用纯焦墨作画，那空山、野水、荒原，那远古的风吹拂的老树，那旷野里野草丛生、乱石横岗，都置身于那种无打扰的世界，都能令人感到精神的超然。在人类的原始宗教中，灵魂的本质就是力量。力量、灵魂和生命是可以彼此互换的观念。这些力量被认为存在于人类和其他物体的生命之中。人和自然的关系颇为微妙，自然界中的山山水水，确有一种无形的力量，激励、影响着渺小的人类，那一种力量，不用说就是山水灵魂的本质了。关于书画的灵魂，有人说是画家赋予的，有人说是笔墨赋予的，还有人说就是物体本身的依附……不管怎么说，画物画形只是表象，画魂才是境界。山水画画家张大千巧取山势和山姿的奇、秀、险，给人一种超越自我的灵魂冲击。张大千开一代画风的“泼彩”：抽象的墨与彩“泼”出的山，如海浪般汹涌于画面；清晰、谨饬的房舍，则静处于“波涛”间。构思的宏阔，与细节的清晰，有机地融为一体。而焦墨山水与泼墨山水大为不同，它的魅力在于黑白制造的对比，由于少了干扰视觉的色彩，让人更能精确地捕捉到山水的灵魂。黄宾虹晚期作品多有枯笔山水，画风浑厚华滋，笔墨深沉而浓郁，当为焦墨画者之楷模。后者有张仃、李志松等皆擅以焦墨作画，李志松欲赋焦墨山水魂，让人不得不刮目相看。作为一位军人画家，关注焦墨山水的发展，正因此，李志松的焦墨山水蕴含着山水之魂。

3.阔笔提斗之兼毫，布局点线之畅达，象征性、抽象性展示深远的精神性

李志松从八大山人的画面和画境中领悟到了一些精髓，八大山人那凝练、冷峻的笔法，独特怪异的意象，已很难找到自然的特征。正如郑板桥题画时所说：“画到神魂瓢梦外，更无真象有真情。”越是不像越是见魂魄。画到精神漂泊外，无今无古寸心知。李志松童年的时候，住在农村，夏夜常在房顶上纳凉，一觉醒来，四周万籁俱寂，黑的山影重重，仿佛睿智的老者在讲述生命的意义。山下有河，月光下静影沉璧，仿佛博爱的母亲在黑的世界里微笑。李志松忽然就明白了原来山水不只山水，它们是与人心相通的。李志松更是捕捉到了这一点，并用焦墨把自己的感悟描绘出来。在他的焦墨山水中，且不论一些绘画技法的突破，山山水水皆有情，苍劲、挺拔、逶迤、深邃、质朴、厚重、生涩……那是黑的笔墨与作者心灵深处祖国山河的交融，那是满腔热血，是绘画者对人生的热爱和理解。

4.阔笔焦墨山水赋于时代新精神，气宇轩昂

道家是中国本土文化，其涵盖的内容包罗万象，道家思想是研究中国画的基础理论，若不明白这一点，则很难对中国画艺术有个全面的认识。佛家对美强调“心识”，其原因是认为“美由心造，心融万有”，因此而产生了“实有境无，境假识真”的意境论，并且提出了“心不孤起，托境方生，境不自生，由心故显”的审美观。禅宗对美的认识更是“得大自在”。所谓美来自于人的自心顿观，法界缘起来自于人的破执与自在之心，离开此执著于某，也就不存在“美”之意。所谓“造境”即人在虚幻中而得境故一切万法尽在自心中，凡所见“色”皆为见“心”。以一般的认识来讲“空”即无有，对艺术家而言“空”中见有，在中国画的艺术表现中有大块的“留白”其原理即来自于画家对空中见有的认识，这完全可以反映出古代画家对“空”的深刻理解。李志松先生领悟着以“空”体现出了画面中之白即画面中之有，亦画面外之画，道出了佛家的“无相之象”的道理。此“空象”引发了“空白”之美，同时给观赏者带来了无穷的想象，“空中见有，以无藏有”，体现的正是中国古代画家以及艺术家李志松先生追求的一种“无画之处皆成妙景”的艺术境界。像黄宾虹一样，李志松察觉到笔墨是中国画中最本质性的东西，因为其他诸如意境、气势、结构等，都可能在西方艺术中找到。然而，黄宾虹的笔墨固然是集传统之大成而又超越传统，其境界仍然属于传统文人画的范畴；如果中国画要从传统走向现代，便应继续使这种脱胎自传统的笔墨真正具备现代性。李志松的办法是沿着以书入画的思路进入焦墨的探究。焦墨是纯粹的用笔，完全摈除了水墨在干、湿、浓、淡、黑、白中调节的余地，无可修饰，无可藏拙，稍乏功力则不免流为粗野荒率。黄宾虹在谈到范宽山水时就曾称“然用焦墨，非学力深入堂奥，不敢着笔。”李志松却一心一意在用笔的轻重、疏密以及笔墨的结构关系中下功夫。最终，他将笔从墨中抽离出来，将焦墨从水墨中抽离出来的做法，使笔墨在前而形象在后，极大程度地凸显了笔墨本身。让艺术语言凌驾于对象之上，成为艺术的主题，这正是塞尚以来西方现代艺术发展的重要特征。换言之，他的焦墨因“以书入画”而成为传统的，又因笔墨形体之抽象意味彰显而成为现代的。细细品读李志松的焦墨也就不难发现，他的焦墨不仅仅是传承，更重要的是把中国焦墨推向新的高度。山魂巍然，水魂淡泊，山水之乐在于得之清明而盛会。在现今浮华浮躁的人的世界，李志松依然故我，心系山水真善美。

5.以书入画，一笔成章，繁简并存，追古思今

黄宾虹言，“画有焦墨法，最为古润朴”，然焦墨受墨色的局限，也最难表情达意。李志松用粗细不均的线条和不规则的墨块来表现山水风光，一心一意在虚实刚柔的尽情表现中痛快恣肆地表达情绪，大舍大取，整体组合，山树交柯，屋舍俨然，使得画面意境天成。品读李志松日复一日的练习，使人自然想到明末清初的画家石涛所推崇的“我之为我，自有我在”“我自用我法”的中国画境界。李志松整日与焦墨山水进行一种无声的交流，他是一位躲在五彩缤纷幕后的艺术家，他那富有个性的作品，已经以其艺术的穿透力，超越了时空的限制，吸引着现代的画家、理论家的注意。如果说“以书入画”是文人画的技术核心，那么“骨法用笔”便是这个核心的核心。然而，考察一下“骨法用笔”的观念史便会发现，这个核心的核心一直处于变动发展之中：谢赫最初提出“骨法”一词时可能主要是“拟画于人”，人有“气韵”与“骨相”，画也亦然，并不曾想到书法性的内涵；张彦远则可能仅在强调书画用笔同意而非同法；直至赵孟頫才首次对“书画用笔同”进行了技术性设定；倪瓒所赞赏王蒙“王侯笔力能扛鼎”，其实无半分强调用笔中金石气象之意味；董其昌等确立文人笔墨系统时，对宋代李公麟作品的篆籀气息只字不提；金农、吴昌硕等将金石书法引入绘画，于南宗正统美学而言毋宁说是一种叛逆；直至黄宾虹才真正将金石意味融入了温文尔雅的南宗笔墨，使得“骨法用笔”具有兼备文雅而温和、高古而雄强的中庸意味。因此，要想真正地延续这一不断演变的笔法脉络，就不能不既继承古法之精髓，又在此基础上推陈出新。与在黄宾虹诸种笔墨风格中择取金石意味的骨法用笔，需要同等的智慧与勇气。而李志松确实援用通过黄宾虹而确立的南宗系统内的金石书法用笔以描绘北方山水，他的焦墨本身已经是最传统亦最具创新性，由此生发的现代变革亦必是渊源有序而顺理成章。

6.万物各得其和以生，各得其养以成

石涛画的李白《静夜思诗意图》，“举头望明月”，而不见月。在这种状态下，空白与空无，反而是一种强调。这种妙境，正是画家深得“色不异空，空不异色”的禅家三味。禅宗、华严宗和唯识宗在“心”与“境”的关系上都认为心境互依，没有无境之心，亦无无心之境。用石涛更形象生动的话来说，“山川托胎于余”，是境中有心；“余托胎于山川”，是心中有境；“山川与余神遇而迹化”，是心境交融，是最终归于一心。李志松突出“心”在审美主体中的统摄作用，“以我襟含气度，不在山水林木之内，其精神驾驭山川林木之外”。强调心于山川万物的冥会合一，“心期万类”。“心与峰期”，化客观物象为主观心象，化客境为意境。这种主体性审美观照要求心活、法活，不受法缚而直抒自我，表现性灵。要做到这点必须强调审美之心对艺术之法的超越。南宗禅提出三种境界来说明心源与造化、人与自然的融合。第一境界“落叶满空山，何处寻行迹”，人犹自寻迹觅踪，隔绝于自然；第二境界“空山无人，水流花开”，人迹虽无，客境犹动，仍有间距；第三境界“万古长空，一朝风月”，“万古”表时间的永恒，“长空”表空间之无限，“万古长空”象征本体的无边无际，而这一超越时空的本体，也唯有在瞬间的“一朝风月”之中才能证得。于是人与自然，刹那终古，永恒一体。第一层次是审美感知，“心灵对印象的直接反映”，第二层次有气韵飞动，是“活跃生命的传达”；第三层次是最后“悟”的境界，隐然有一种属于心灵上触引感发的力量，乃为“最高灵境的启示”。这是审美感应中的高峰体验，审美的终极层次，它是人类审美体验中所能达到的一种与生命、历史和宇宙相关的最高感悟。在人类艺术史上，那些伟大的艺术家所创作出的具有永恒价值的艺术品都是这种审美高峰体验的艺术结晶。

李志松，1954年生于安徽定远农村，1972年11月入伍到北京，在部队工作40余年，师职大校军衔。国家一级美术师。曾作为主创之一制作北京人民大会堂金色大厅大型国画《壮丽中华》。多次举办个展，曾二十几次参加国内外书画大展并获奖项。

1992年，李志松书画在中国美术馆举办的全国书画展览中获奖，李志松持续了十余年的焦墨探索即将步入一个相对成熟时期，此时，吴冠中在香港《明报周刊》发表了“笔墨等于零”的著名观点，到1998年北京《中国山水画油画风景大展》研讨会上张仃发表论文《守住中国画的底线》。在吴冠中对与现代生活脱节的笔墨感到失望的地方，李志松却发现了继续发掘笔墨表现力量的必要性与可能性。从“传统的“向“现代的”方向发展，是一条可行之路，中国画传统的精华，概括起来可以体现在这样一些方面……而联结这些“观念”的纽带，正是中国画的“笔墨”。阔笔一目可观、一语成韵、一动惊鸦、一举无双、一古追今，一念成佛、一友成朋，一觉觉醒、一树成林、一地花香，阔墨山水大美存世。表面上看，也许对笔墨的关注只是一个源自艺术本体发展逻辑的命题。实际上在中国艺术史中，中国传统绘画笔墨的特殊意义在于，它的发展本身不仅是思想史的象征，并且能在最终构成知识分子精神史的一部分。黄宾虹以“集其大成”的方式沿袭传统文人山水之正统笔墨规范，并且融入高古的金石书法气息，追求浑厚华滋的审美理想，最终创造了具有强烈抽象意味的笔墨意象，其潜在的深层次意愿应该不排除是为了证明传统的华夏文化完全能以现代面貌进入国际情境与西方现代艺术进行对话。在黄宾虹之后对焦墨艺术进行探索的较有代表性的画家还有张仃，事实上，李志松自己也承认开始进行焦墨山水创作是受到张仃的影响。进入新世纪以来，李志松已经基本确立了他的焦墨山水在中国山水画笔墨系统中的意义。通过焦墨，他比任何一位前辈都更鲜明而有效地使山水画中的“骨法用笔”具有了某种相对纯粹的抽象性，渗透了心中的空灵，或厚重、结实、硬挺，或松活、苍老、遒劲的线与点，犹如交响乐中铿锵有力、跌荡起伏、错落有致的音符，其诉诸听觉的意义有时甚或凌驾于整个交响乐的主题之上，呈现空间美。

寻幽访胜上岩巅

李志松先生的作品的一个重要特征，就在于“境生象外”。就是说，凡具有深远意境的艺术作品，都是在具体有形的实象外，还有一个与此相联系的无形的虚象，这个虚象有如空中之音、相中之色、镜中之花，可以感受到、体验到，因而产生言有尽意无极的艺术效果。取万物之魂灵，通阴阳之分割，得日月之精华。

主持人：李树森
电话：010—65363425
E-mail：haiwaiban@126.com
www.people-art.com.cn

欢笑白云间

在水一方

乡韵