

“再現”山水 - 當代山水畫景境與圖式

牛克誠

中國藝術研究院美術研究所研究員

當代山水：背景

山水於我們已是一個漸趨模糊的存在：工業革命帶來的城市文明使我們遠離了自然山水，山水畫也已不像從前那樣環壁四掛，更重要的是，以山水為紐帶的人與自然間的詩意化聯繫正在發生斷裂；另一方面，山水畫於我們也越來越陌生：畫畫的毛筆、宣紙已從日常實用狀態退位，畫中的筆墨程式已越發只能為少數人群玩味意會，更重要的是，支撐傳統山水畫的文人審美觀已失去它舊日的文化基礎。

“山水”就從我們的身邊、我們的心底漸漸隱去。

當城市將要失去風景，當心靈將要佈滿荒原，我們才更加懷戀山水，嚮往林泉。

可以幫我們拂去精神隱痛的，至少還有當代山水畫家。他們用畫筆喚回了遠去的風景，他們用新的景境與圖式“再現”了“山水”的依稀容顏。

景境的營造

“山水”的意象，在不同時期的政治主調及文化境遇中會呈現不同的面貌，畫家筆下的山水便反映出某一特定歷史時期人與自然或親近或疏遠的心理距離，以及人對自然的感受形式。因此，當當代山水畫家向我們展現出富於個性體驗的山水景境時，其實也在表述著人對自然的體察已從帶有政治、文化色彩的集體意識，向一般個體感性經驗的轉變。“為祖國壯麗山水立傳”的山水、毛主席詩詞山水，乃至以黃土高原為象徵的文化追尋的山水都已相繼退去，基於個體生命體驗的當代山水傾述著畫家的本真情感。

個性化的思想與情感經驗，通過筆墨與丘壑“再現”為不同的山水景境。這其中既有盧禹舜的吞吐宇宙洪荒，也有何加林的孤寂而自由的精神獨往；既有程

大利內蘊豐厚的歷史沉思，也有張龍新用詩意的語彙禮贊長城的雄偉……。

更多的畫家則用或謳歌或讚美，或傷感或懷舊的筆調描述著鄉土風情、田園風光。

這樣的景境就把人們從傳統文人筆下的幽寂虛靜中帶出，並把他們引領到一種現實的甚或是世俗的體驗之中。只是在這些景致中寄託著作者別樣的情感與思緒，因此，它們即使尋常卻也都蘊含著某種深意。入世的情懷、真切的體驗使當代山水畫家主要以“師造化”來接觸和體認山水，就不再以對前人特別是古人的作品的傳摹為學習山水的不二法門。只是，他們並不是拘於一山一石的描摹自然，而是對自然的物象與景致進行“篡改”與“再編”，從而昇華為一種非具體亦非概念的山水境界。每個畫家對自然“篡改”的理由和“再編”的方式都各不相同，也就形成了當代山水的個性色彩。龍瑞用渾厚華滋的筆墨去篡改和再編他曾無數次深入寫生的蜀山、京郊，在看似隨意的勾皴點染中，營造出那一方山水鮮活而如詩的意境；他的作品既體現出對傳統山水圖式與精神的歷史傳承，也表現出作者對自然山川的現實感官體驗。陳平的《費窪山莊》和《夢底家山》中的山嶽、小徑、池塘、屋舍都源自他在陝北高原、費窪濕地及西南山水的采風素材，他用對童年的追憶、對桃花源的嚮往來篡改和再編這些景物，從而在輕吟一種遠離紛爭和動盪的，安閒而寧靜的田園詩意的同時，也詠歎著一種失樂園的無邊傷感與惆悵。趙衛筆下的黃土高坡和贛南風光，既具有強烈的圖式感，又饒有鄉間生活的情趣與風味，諸多景致都被再編到他那平正的構圖與講究的筆墨中。范揚近年從古典題材轉向鄉土表現，不只是鄉土景色，連鄉土人物也進入到畫面之中，它們也都在畫家飛揚的筆致下被篡改，並在大俗即大雅的境界中被再編為一種新的風情。林容生的閩地風光洋溢著濃郁的鄉野民風，他對素材的選取是用一種變形的原則進行篡改，再用一種裝飾性的音符再編出一首來自鄉間的曲調。滿維起、張復興都以侗鄉村寨為表現物件，但他們一個以平面化的構成篡改和再編，其景境便有如清麗的律詩；一個以繁複的筆線篡改與再編，其景境便更似純樸的民謠。

從文人境界的山水到世俗鄉土的山水，“山水”的意象從形而上的變作了可感可知的實在空間。因此，當代山水的文化意義在於，它提供了中國鄉村景色漸漸消退與城市文明激昂挺進之際所顯示出來的萬般滋味的人文思緒。—如果說我們非得要要求當代山水畫家必須“介入當代生活”或“回答當代問題”的話。

因此，在這些山水畫家的筆下，無論是對過往景色與時光的感懷，還是對現實景觀與風情的歌詠，或者是對一種理想生存狀態的憧憬與遐想，其實都在把在城市化進程中，尚能與“傳統”、“自然”乃至“童年”等保持一定血脈聯繫的“鄉土”塑造成一個精神原鄉，好讓自己被扭曲的思想和被枯荒的情感到這裏來寄寓與放逐。

“鄉土”與“山水”的一個很大不同是，前者比後者更增添了在自然環境中的人、人的活動及這些活動的物質遺存。鄉土與“風情”聯繫在一起，使當代山水更帶有自然與人文的綜合品質；鄉土上的物質遺存，又使山水的天然面貌大為改觀，這一切都使當代山水畫所表現的已不只是大自然的原生狀態，我們在當代山水的版圖中也就領略到了猶如“風景”的東西。

從文人的超逸到世俗的現實，從集體審美的無意識到個性化的切實體驗，從圖式傳承的山水到生動的鄉土風情，從自然狀態的山水到包含了人文景觀的風景，當代山水似乎轉換了一道又一道的場景。即使這樣，中國山水“天人合一”的精神境界、“虛懷靜觀”的審美心理及“澄懷味象”的體認方式，仍明顯地體現在當代山水之中。因此，當代山水所“再現”的新景境，其實是一片沒有脫離傳統淵源的現實的精神風土。

圖式的完善（1）：筆墨

中國山水畫從筆墨到結構的一整套語言規範，以其不斷的吐故納新和自我完善而傳承至今。這一語言規範作為一種“完善的圖式”，在上個世紀以來受到了來自西畫光學表現的所謂科學體系及對景寫生的創作方法的質疑。80年代“新文人畫派”中的一部分畫家雖以逸筆草草、不求形似的畫風又重溫了古典文人的筆墨意趣，但他們卻似乎忽略了對山水畫古典圖式的整理與再發揚。而近十餘年的當代山水畫則真正以一種篤實的作風再度攀援古典，從古代山水畫筆墨、結構中重新讀出“意義”，並將這種意義“再現”到現實語境中，從而以筆墨與結構為支點來進行“圖式的完善”。

對古典筆墨的“釋義”也有不同的方式。其中的一種取義是，以對傳統的堅守性格而追溯古典的原義，從而在當代山水的筆墨圖式中樹立起“經典”的風範，或可以將這種筆墨圖式稱為“原筆墨”。90年代以來，龍端從對山水形態構成的解析，走向對筆墨形式的探究，從而完成了其山水創作從設計向非設計的轉型；他不僅會心於“氣韻藏於筆墨，筆墨都成氣韻”，更深刻領悟和實踐黃賓虹的“五筆七墨”，特別是發揚光大了賓翁70歲以後的“點染”法，為山水畫的點、染程式增添了變幻的筆致和強烈的動感；他執著地複誦著黃賓虹“渾厚華滋”的語訓，其隨意落筆、筆筆相發的畫作不但充滿濃郁的生活氣息，更勃發著筆墨自身的韻致與風神。書法家出身的王鏞對筆墨的表現性更為著意，他用具有書法性的筆意編織著某種山石意象，率意塗來，每一筆都似行、似草，筆筆相隨，作畫又一如作書；以小筆作大畫也是為了充分調動筆鋒，使其線質更能變化方圓、長短、起落、轉折、疏密、巧拙等書法情致。趙衛對於筆墨構成亦有獨到的

功夫，他以富於理性的經營（與龍瑞的信筆點染不同）讓墨色顯出縱深感。范揚的筆墨貌似隨意狂亂，但因心中有形，也便筆筆入彀；其筆墨與造型已渾然一體，並在少加修飾的筆致中顯露出一派性情。朱道平慣將舒長的線與密集的點形成對比，在變奏中展露點、線的表情。許俊、曹建華雖以青綠作畫，但走的是所謂“士氣兼作家”的文人式著色山水一路；其作品筆、色相疊，色、墨共顯，多遍的積色並不能遮掩住真切的筆情墨韻。

在舊文人已退出歷史舞臺，“筆墨”已不似往日那樣擁有大量讀者的今天，“原筆墨”的筆墨圖式在數位化時代的浪潮中當遭受舊文人所無法想知的冷暖與沉浮；這種圖式所樹立的筆墨經典風範，也就在風雲際會的中國畫壇實現著對傳統的精神操守。

另一種對古典筆墨的“釋義”用的是“解構”方法：將古典山水筆墨圖式中的某些元素單獨抽取，進行格外渲染，並將它們重新組合在新的語言環境中，由此展現出當代山水畫表現體系的新圖景。在這裏，筆墨的“應物象形”功能被大大減弱，筆墨自身的表現意義則得到充分顯露。宿墨、焦墨、淡墨、濕色、點法、白描法等，這些山水畫中的局部法式，被從山水畫原有的整體中離析出來，充當起畫面形式構成的主體。宿墨的濕筆表現可以形成凝結而蒼潤、重拙而透亮的肌理形式，何加林、張捷把它從吳山明的人物畫移植到山水中。焦墨畫法創于張仃，而唐允明則以新的筆形重新演繹。壽覺生將牛毛皴等皴法單獨抽出，並進行放大表現，就像是為古代山水畫拍了一個特寫鏡頭，有時一個皴法的局部就是他的作品。範揚用一味的淡墨轉述著黃賓虹“亂而不亂”的筆墨結構。方駿又獨用濕色，在滲化中形成趣味的肌理。黃格勝、張復興更單擅描法，通過線形的變化與疏密的安排來構築畫面。趙衛的描法又似乎是古畫譜的現代翻版。石濤、黃賓虹、龍瑞的點法更被普遍化，從而形成一種主要以點來經營的山水“點子風”。

對筆墨圖式的解構、重組，使山水畫的“筆墨”形態多少發生了一些變異，因為，在這樣的山水中，我們就好像用一個放大鏡捕捉到了山水畫語言體系中的某個單元，這個單元已不能按照原有的格式復原到既往的筆墨圖式中。對於某一單元的選取，也許正反映出畫家們在繪畫語言上的個性追求。當代山水建立筆墨新圖式的努力有時也正是與這種筆墨形態的變異相伴隨。

當代山水筆墨新圖式中的另一種筆墨變異，則根源於一些新的創作觀念，這就是對於“製作”與“裝飾”等的認同或推崇，而這些觀念在舊文人的筆墨圖式中因與“寫”格格不入而曾被判定為“匠氣”。

當代山水的“製作”風氣大概開始于谷文達，他的水墨烘染將古典山水的骨法用筆等“寫”的意趣消解，而用沖、刷、染、滴等技術手段，做出水墨氤氳的

效果。卓鶴君將這種製作的方法進一步發揚，並在中國美術學院的山水畫中形成一時風氣，出於該院的何加林、曾先國、張谷旻、壽覺生（早期）等都十分注重墨色烘染，並利用這種烘染所形成的墨象來結構畫面。陳平的山水中有大量的擦法，這使他的作品多積擦、積染而成體面，“作”的旨意就貫徹到整個繪製過程中；他的夢底家山系列中雖多了一些線性因素，但亦似乎並不刻意強調它的書寫性，而仍是運用看似滯、板、刻，實則重、拙、厚的積功式畫法，並以無畫不在的雲氣來增添靈動。盧禹舜也用多層的擦法與染法來刻畫形象，勻整的畫面效果與其符號化的造型構成和諧的秩序，即使是線性的表達也被裝飾化的手法把書法筆意淡化。於志學為表現冰雪的質感與光影效果，更創立了雪皴、潑白、滴白、重疊、排筆等冰雪山水的獨特技法，雖然它們有時也注意筆致的表達，但這些技法本質上都是製作的。

當代山水的“裝飾”品格，體現在它對山水構成的形式美的關注與表現。這種形式美帶有別具匠心的設計意圖，從而與文人山水的“天然”本性不同。姜寶林用排疊的線、點營造一種複數中的變化和極簡約而至深遠的畫境；簡潔的畫面似乎是從代表著古典山水範式的木版畫譜中抽取出了一段山石，並將蕭尺木的書法線條置換成現代表情；從造型到用筆到用墨都是平均的（近年加入了墨的濃淡縱深感），並無大的波瀾，但由它們所組織的畫面構成則有驚天動地之勢。與姜寶林主要揭示蘊藏在山水中的抽象原則的裝飾性山水不同，更多的具有裝飾旨趣的當代山水畫家是用變形的手法來塑造具有客觀實在性的可感形象。林容生作品中的山巒、民舍、河塘、石橋、芭蕉、小草、藤蘿，滿維起作品中的竹樓、樹叢、竹林、山石等都被簡化和變形，變作一種與他們的整體裝飾畫風相統一的造型元素，一起裝點著詩意化的風景。許俊作品中的雲水、方駿作品中的小樹、盧禹舜作品中的樹叢及陳平作品中的雲煙，也都經過提煉與重塑，成為具有裝飾感的形象。

如果說萌動並發展了文人畫的那些畫家大都是用強調“書法性”來排擠“繪畫性”，從而使古典山水畫形成了一套以書法的“寫”意為核心的創作觀念和圖式體系，並且，這一套觀念和圖式體系又逼得無數後來的畫家只能在它的掌心中玩一點“風格”的遊戲的話，那麼，也就應該可以說，當代山水畫中所呈露的非“書法性”的，非“寫”的“製作”與“裝飾”觀念，是為山水畫的筆墨圖式的完善開啓了一個新的行進方向，因而也更具有繪畫語言變革的意義。

但，無論“解構”筆法、墨法，還是“製作”、“裝飾”，也都不過是在中國古典繪畫美學的一個基本命題——“氣韻生動”中做出的各種文章。也正因此，它們才可以與“原筆墨”結盟在一起，共同完善著當代山水的筆墨圖式。

圖式的完善（2）：結構

中國山水畫家對自然山川的體認，要經過從看山是山，看水是水，到看山不是山，看水不是水，再到看山是山，看水是水的三重境界。而第三重境界中的“山”、“水”，就已不是自然的山水形貌，它是“山川與予神遇而跡化”的“心象”山水。

當代山水畫儘管時或受到西畫寫實與抽象表現的挾迫，但它卻一直與古典山水的這一造型與構成原則保持著某種約定，從而體現為，當代山水畫既不全心癡迷於筆墨趣味而消解一切山川形貌，又不一味追摹自然丘壑的真實形質，而是用一種再創造的丘壑來寄寓情志。易言之，在當代山水中，我們既能體認到山川與鄉土的實在性，又能領略到超越具體山川形勢和景觀的山水意境。這樣，當代山水畫家是用“造境”的結構圖式“再現”了一種精神性的山水。王國維提出古典詩詞的“寫境”與“造境”的概念，並認為“二者頗難分別，因大詩人所造之境，要合乎自然，所寫之境，亦必鄰於理想故也。”由此，我們幾乎可以將當代山水都歸屬到“造境”的構成，因為，在當代山水中，無論是山石樹木的造型，還是整體的空間景致，都被或多或少地“非寫實化”了，它們是畫家對山川記憶的表像進行了創造性的藝術抽象和想像後，所生成的形象或形象組合，它們是“理想”或“鄰於理想”的。

對於山石、樹木、雲水、亭台等自然形象的非寫實化表現，是當代山水結構圖式的重要特徵之一。如果說南朝宗炳曾提出“以形寫形”、“以色貌色”的創作主張，但由於工具材料的限制，使那一時期的山水畫並不能真實描繪與刻畫從而不得不呈現“稚拙”形態的話，那麼，在技術上已經可以做到寫實或超級寫實的當今，山水畫家們卻仍不在逼真寫實一途駐足，那大概是在當代山水畫家的心底還湧動著“以形媚道”的思想潛流。在當代山水畫中，山石、樹木等的自然結構特徵都在不同程度上被弱化，它們成為在畫家特定情思重新塑造下的各種符號，被佈置在一道道心理的景象之中。龍瑞用自成體系、自成空間的筆墨去因心造型，山石樹木的真實狀貌都被統攝到他的筆墨結構之中。程大利用變幻多端的墨色，使各種物象隱現其中，從而隔離、分解了它們的實在性。姜寶林則將所有的自然形象歸結到由點、線構成的圖式之中，自然物質中所有偶然的、瞬間的等非本質特徵被一種永恆的原則涵蓋。陳平使所有的景色都籠罩在煙雲之中，每組物象的邊緣從未有過明確的邊線，其真實面貌幾無可辨認。方駿用濕筆將勾線變得模糊，從而為景物帶來不清晰和不確定感。何加林不形不質的用筆源於從谷文達到卓鶴君的傳統，它們並不主要用於表述物象的真實體貌。張捷用濕宿墨來勾描山水，滲化的線條勾出的形象也只能大寫其意。許俊對古典山水的圖式有深入的鑽研，他的山石、樹木等超越了具體的、現實的和自然的屬性，更傳達著傳統山水的造型概念。範揚山水畫中的物形都淹沒在他那看似無法的筆墨中。壽覺生將皴法的尺度放大，丘壑的細碎結構也就全被濾去。曹建華的造型服從於整個畫

面的筆路和佈局，他的賦色也主要根據心理感受。盧禹舜、滿維起、林容生則將物象同化到秩序而裝飾的造型體系中。

當代山水結構圖式的另一特徵表現在構景上，它注重心理景觀的構築，用“造境”的山水讓自然成爲可以“暢神”的對象。這種山水構造，主要有兩種形式。一是通過煙雲、墨蹟、墨象等進行空間轉換，深遠、博大、奇詭、神秘的空間構成，使這一類山水具有一種超逸的品格。如程大利、陳平、盧禹舜、何加林、曾先國等的山水，或用變幻的雲體，或用渲染的墨色，或用潑灑、沖流的墨蹟等將山石樹木間離在非自然秩序的場景中，非石非樹非雲非水又似石似樹似雲似水的背景，與若隱若現的丘壑組成別具洞天的境界。一是弱化空間縱深感，用平面化的處理將景物組織到理性的構成之中。如姜寶林、陳向迅、滿維起、趙衛（白描）的山水，都似乎遙承了董其昌的簡約結構，又或做幾何形抽象，或做複數的排疊。在這兩種形式之外，也有一些畫家或嘗試西畫的構成形式，如於志學、張龍新；或仍用傳統山水的結構圖式進行佈景和造境，如龍瑞的開合式結構，王鏞的猶如北宋山水的主峰構成，以及方駿、許俊的古典式的起承轉合。

總體地說，比之筆墨圖式，山水的結構圖式爲當代山水畫家的“再現”山水提供了更爲自由的創作空間。或者說，當代山水畫家與傳統山水的結構圖式間的承接關係比與筆墨圖式間的更爲鬆馳與曖昧一些，因而，在當代山水的結構圖式中，我們也就更多地感受到一些所謂“現代性”訊息。

當代山水：位置

在“中國山水”的地圖上，今天的山水畫家用不同的景境、不同的圖式“再現”了一方以“當代”爲標識的山水景觀。在這片地圖上還有荆、關、董、巨的山水，還有黃、王、倪、吳的山水，還有董其昌與“四王”、“四僧”的山水，那是一座又一座的山峰。當代山水會在這片地圖上呈現怎樣的地貌？是深谷、平地，還是山巒、高峰？

“中國山水”其實也只是一個區域地圖，因爲在一個擴展的象限中，還有“中國繪畫”、“中國美術”、“中國藝術”乃至“世界繪畫”、“世界美術”及“世界藝術”的更爲廣闊的版圖。這樣來鳥瞰當代山水，它又不過是一個很小很小的景點。

這一藝術景點自有其獨特的觀念與語言體系，因此，它儘管很小，卻也分外醒目。只是，在這一景點中所流通的必定只是一種地方語言，似乎只有靠著對“文人”、“筆墨”、“寫意”等的愛好而聯姻在一起的少數人群，才能讀懂這種地

方語言。於是，在當代山水畫的景觀性質上也就貼上了“有閑品味”或“名流品味”的標籤。

也許，當代山水所面臨的問題不僅是它是否可以將自己塑造成中國山水地圖中的又一高峰，而且，它更要思考，如何從繪畫語言的“方言”狀態走出，而用一種更具普遍適用性的話語與他人溝通，以邀來更多的人群散步在自己的山水之間。