

# 程十发的魔幻现实主义山水

王琪森

上海海派艺术馆推出的“梅柳渡江春——程十发书画艺术作品展”中，有他晚年精心创作的山水画。记得在上世纪八十年代初，当我在程十发先生的画桌上看到他所画的山水后，被图式的奇诡、色彩的奇丽、意象的奇幻及风格的奇美所震撼。于是，我对“发老”（当时大家对他的尊称）说：“你的这些山水中西融合，自出新意，可称为魔幻现实主义山水。”他听后笑着说：“我是以老祖宗的传统为根基，借用了外国风景画的一些技法，也掺进了我的一些新想法，是想为当代山水画探新路。”

程十发的斋名有“步鲸楼”“不教一日闲过斋”“三釜书屋”等，而其中的“修竹远山楼”则披露了他与山水画的艺术渊源与笔墨性情。

程十发的绘画发轫于山水，后转向人物，并以精湛的笔墨、独特的造语、鲜明的风格创作人物画的“程家样”，成为当代美术界的一面旗帜。程十发在八十年代后重回山水，以破万法的气魄，自立法的追求，在当代山水画苑呈现了令人耳目一新的风貌，从而成功地将“程家样”引入山水水系，形成了他的“魔幻现实主义山水”。这是程十发对当代山水画表现方式的大突破与创作理念的大贡献。然而，客观地讲：我们对程十发这种独树一帜的山水画认识是滞后的。缺少艺术的诠释，审美的解读与学术的阐述。

## 肇自然而成造化

程十发自幼喜好绘画，八岁时，他过房给乡贤张定九，得到的见面礼就是一本胡佩衡的《山水入门》及彩色本《竹谱》。自此小小少年以临习山水云烟为乐。1933年，程十发进入上海美术专科学校国画系，当时系里的山水、人物、花鸟是不分科的，但孩提时的山水情结，使他主攻峰峦山谷的皴法。教山水的汪声远老师在他的笔墨中看到了悟性与才气，也就不问他课堂作业完成得如何，而是指导他要注重写生而转益多师，要从历代山水名家作品中汲取养料。还有那位吴昌硕的入室弟子王个移老师，对这个相当聪慧又不循规蹈矩的学生更是鼓励有加，挺豁达大度地直言相告：“你想怎么画就怎么画吧。”正是这种不拘一格、张弛有度、因材施教，奠定了程十发日后的笔墨取向与从艺方式。

中国山水画源远流长，大师辈出、流派纷呈、经典辉煌。程十发钟情于元明，多临习元四家。董其昌在评元四家时曾说：“吴仲圭（镇）大有神气，黄子久（公望）特妙风格。王叔明（蒙）有前规，倪雲林（瓚）古淡天真。”这位开创山水“南北宗”论的华亭画派领袖揭示了一个重要的艺术特征，即元代开创了山水抒情写意的高峰，为文人画的滥觞。明代吴门画派的沈周、文徵明、唐寅、仇英及程十发的乡贤前辈董其昌也主要取法于元，并将文人山水画推向了鼎盛。

一个画家的取法师承，正是其审美思想意识与艺术性格心理的折射。程十发正是在元明山水画的名家群体与笔墨系统中深思力学、精勤用功，从而渊源有自，得入堂奥，由此入彼。如他画于1946年的《秋山红叶图》、1947年的《松下停琴图》、1948年的《山水》等，呈现一派元明风范，又有个性抒发，笔墨细腻道劲，皴法精湛严谨，构图疏密有致，内蕴典雅丰约，意趣生动自然。晚年的程十发曾动情地回忆说：“当年汪老师在教画山水时，曾对我说过山水画的最高境界是：‘肇自然之性，成造化之功。’”为此，年轻的程十发时常外出写生，以山水为友。他所崇尚的王蒙就在山中居住二十多年，朝夕观察千壑万岩、云岚流水，才能为山水传神写照。而在师自然、师前人的同时，更重要的是师我心，将名家大师的笔墨技法与创作方法为我所用，这就是程十发山水画的从“肇自然”到“成造化”。他早在1942年《仿李流芳笔意》的一幅山水中题跋曰：“李流芳之湿笔，千古独绝，每一放笔，如山海翻腾，每次读到李画，大为之一爽。”喜获王蒙的名画《修竹远山图》后，他马上就以此画名作斋名，以建丹青的精神家园。

## 千家万法熔我成

“鲜衣怒马少年时，不负韶华且知。”上个世纪八十年代程十发重返山水画苑。历史地看，这不是单纯的归来，而是生命的释放、心灵的皈依与艺术的涅槃。此时，程十发已入耳顺之年，他以开派的“程家样”风格完成了从名家到大师的华丽转身。“程家样”是一个笔墨线条、章法布局、构图造型、色彩运用、意境内涵等组成的系统，而程十发将这个系统反哺山水，并拓展重构时，注将将是石破天惊、别具风采、精彩纷呈的，由此开创了他魔幻现实主义的山水新风。

程十发曾诗曰：“千家万法熔我成，我为千家哺后生。”从中折射出了他的创作理念与艺术担当，即广采博取、潜心经典、师承诸家而熔铸中外、变法创新。他晚年对山水画最大的创建就是对结构章法、造型图式、色彩构成及皴法皴披的突破，从而不再局限或束缚于传统的“三远之法”“龙脉走向”“设障布势”及西方的“透视法则”“量化构图”，而是以写意的方式、奇崛的构图、奇特的造型、朦胧的意向、灵动的章法，从无

法之法到无法法，从而出神入化。还因此，程十发晚年的山水已基本不画各地的名山大川，如黄山松云、庐山飞瀑、峨眉秀色、华山奇峰等，而是将自然之景化作心中之景，“外师造化，中得心源”。他笔下的山水无疑是典型的、现实的中国山水，然而又是变幻的、再造的，具有想象性、寓意性与诗化性，超越自然而归朴返真，贵在似与不似之间，实现真正的人的主体化与景的情感化。如程十发画于1992年的《秋岭梵钟》，构图奇诡，造型壮阔，山石嶙峋，古木虬劲。在一派云水滂沱、秋岭迷濛中，他用极简而抽象的笔墨画出了远山的古刹梵钟，可谓是方寸之中，集千寻之峻。咫尺之内，展万里之遥，局部之间，现风云聚合，从而相当生动地表现了“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”的境界，精彩地凸显了“程家样”自造山水的魔幻现实主义性。

## 一笔倾成万物空

山水画的皴法，是主要的笔墨构成、造型手段与审美载体。如黄公望《富春山居图》所用的披麻皴，马远《踏歌图》所用的斧劈皴，王蒙《春山读书图》所用的解索皴，倪雲林《枫落吴江图》所用的披带皴，赵孟頫《鹊华秋色图》所用的荷叶皴等，均构成了山水画的不同景观与风貌。

程十发早年专攻山水时，对各种皴法是潜心揣摩，下过相当功夫的。但他晚年重拾山水时，在“程家样”艺术思想与创作宗旨主导下，已是很少使用传统意义上的皴法，从根本上改变了传承已久的山水画造型方法，颠覆了历代山水名家皴法的不二法门。在自辟蹊径、创造新法、达其天趣的同时，更注重于造型的本体性、景观的自然性与风光的再现性。他以大面积的泼染、宽笔的勾勒、水墨的晕化、随意的点染、丹青的渗透取代了皴法，极大地拓展了山水的审美空间，强化了山水的艺术魄力。同时，他还借鉴了印象派的空间概念组合和光影效果构成，从而形成了空濛浑朴、奇幻幽逸、雍容宏阔的崭新的魔幻现实主义的山水画风。

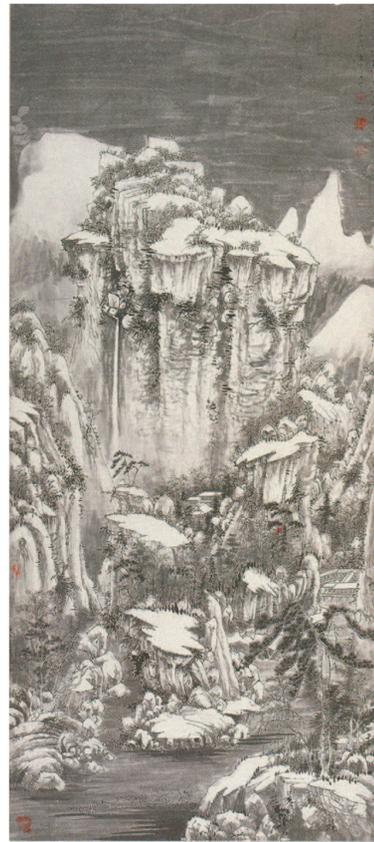
程十发曾在《秋山烟雨图》中自信地诗云：“问我南宗抑北宗，东西中古古今同。法从自然归太朴，一笔倾成万物空。”如他画的苏东坡词意山水《楼台明灭山有无》，山色苍茫浩渺，楼台

掩映峰峦，气象清幽婉约，其构图造型已舍去皴法勾勒，而是秉笔染抹，依靠锋颖的涂绘来相渗相映，并以重点笔墨来呈现山势走向，以水墨交加来组合章法布局，以块面叠加来展示造型构图。唯其如此，此幅画在程十发晚年创作中具有魔幻现实主义山水的辨识度意义与经典性价值。即此画整体的风格是传统的、民族的范式，然而其艺术的表现却是带有鲜明的欧化形态，特别是具有后印象派的强调作者主观意向及充满审美情感的表达。如塞尚在《圣维克多山》画中，就将近景与远景几乎放在同一个平面中，因为他并不在意表现真实的山色风光，而是要展示山的巍峨与景的朦胧。同样，程十发的此幅山水也正凸现了这种艺术魅力与审美效果，这也就是他所说的：“法从自然归太朴。”从而在大家无形与境生象外中，产生对应的山水叙事性与隽永的诗意性。

## 拨依点颜色看看

在传统的山水中，青绿山水用色虽然是较浓重的，但仅是青与绿的二元组合，视觉效果并不复杂。而文人画的浅绛山水，则是以薄彩辅以墨色，以示淡雅文气。而在程十发晚年的山水画创作中，他对色彩的运用是相当敏感、大胆而先锋的。他充分运用了“二律背反”原理，将色彩的复杂性、多元性、矛盾性与协调性融于一体。他敢于用对比色形成强烈的反差，又善于用中间色进行调和的协同，形成了鲜明的魔幻现实主义山水的色彩交响，瑰美酣畅而富丽堂皇，五彩缤纷而璀璨烂漫，恣肆恢宏而变幻奇诡，把色彩从模拟自然的展现功能中释放出来，重在体现色彩的象征性、心象性与主观性。从而借色释怀，以彩抒情，产生强烈而唯美的视觉冲击力，在色彩运用的空间挥洒铺陈中，组成色调的华彩乐章，这也就是程十发的口头禅：“拨依（给你）点颜色看看。”

程十发对山水画色彩的把控与运用，是挥洒自如而人妙通灵的，他对水墨的润润、色调的交融、墨彩的生发等匠心独运，也就是说他如一个高明的鸡尾酒调酒师，能把各种色彩调和在一起而惊艳呈现。诚如他所说：“要善于创造、利用和驾驭某种偶然效果。利用墨和颜色中的胶水在宣纸上产生的变化，从而使画达到一种变幻莫测的效果。”在当代山水画家家中，像程十发这样敢于



程十发《山水》1948年画

用色用彩而变幻莫测的，鲜有其人。

从物象形到类赋彩，程十发在取法于吴昌硕的“混合法”的同时，亦借用了西洋的“复合法”。为此，从野兽派用色的浓艳厚重、效果强悍到印象派用色的朦胧多变、光影互重，程十发都借以参照吸纳，如他1985年画的《山水》，秋山红树，层林尽染，云水遥对，以黑白红为主色调，以黄绿赭为辅彩，再加以水色相润，墨彩相发，交相辉映，形成了色的意识流、彩的华尔兹、光的摇滚乐，使整幅画面有着温婉、鲜活的神韵，从中我们可见莫奈的《日出·印象》所弥散出的光影效果与色彩效应，从而形成了“程家样”独特的魔幻现实主义山水的色谱构成系统与全新的色彩表达美学。程十发正是以他的艺术践行、佐证了传统山水画是可以呈现中国风与国际范的。因此，他在山水画上的创作成就具有创建性的意义、艺术史的价值与时代性的标识。



程十发《山水》一九八五年画



程十发《秋岭梵钟》一九九二年画

# 真正痛苦的记忆，母亲对子女绝口不提

——《我妈笑了》译后记

史烨婷

香特尔·阿克曼，比利时国宝级女导演，女性主义先锋，18岁拍摄第一部电影，25岁因为《让娜·迪尔曼》(1975)一举成名，时至今日该片入围全球最权威的影评杂志之一、英国电影学会主办的著名电影月刊《视与听》评选的“影史最伟大100部电影”，并在2022年位列第一。

香特尔·阿克曼，还是一位作家，不倦的文字生产者。若不是因为戈达尔的一部《狂人皮埃罗》(1965)，15岁的她的人生轨迹不会被改写，此前她的志向一直是“成为一名作家”。而此后，她的一生几乎没有远离这个身份。写作一直被她视为内心最纯粹、最基本的欲望。她在书中说“唯一能拯救我的便是写作”。她甚至说，有朝一日她总会停止拍电影，但永远不会停止写作。

2024年4月，《香特尔·阿克曼书写与声音作品1968-2015》在欧洲出版，一套三本，一卷是评论集，最主要的两卷是将近一千五百页的文字创作，除了剧本、外语音文稿、电影构思笔记等与电影相关的写作，还有她的纯文学创作，包括一部戏剧作品《夜间大厅》(Hall de nuit)，两部小说《布鲁塞尔一家人》(Une famille à Bruxelles)、《我妈笑了》(Ma Mère rit)和收录于《电影人自画像》(Autoportrait en cinéaste)中的自传《冰箱空了，我们可以把它填满》(Le frigidaire est vide, on peut le remplir)。其中很多作品都有她自己的朗读版。

这里提到的《我妈笑了》，其中文版今年4月在中国出版上市。

新行书找到我，和我聊这本书时，还是2022年9月。因为阿克曼，还未见书便已经喜欢。只因尚在学期中，时间上无法保证，于是拉了研

究生苗苗为本书助力。苗苗当时还面临着课业、发文、定题等一系列压力，却还是开心又坚决地告诉我我要参加翻译。于是我们就这样一头扎进阿克曼的文字世界。这本小书文字简单、生活化，可这并不意味着翻译简单。阿克曼碎片化的叙事、口语化的文风、“任性”的思绪逃逸、直接引语间接引语的无缝衔接，还有最可怕的主语人称代词混用……在阅读原文的时候觉得是享受、是个性、是与众不同的风格，在翻译的时候就是艰难险阻。有一次苗苗给我发消息说：“老师，我翻译时经常会不知道她称呼的是谁……写着写着就乱了……”于是后来我字字句句地捋了好几遍，生怕搞错了谁是谁，谁在说，又是谁在想。翻译的字斟句酌在这本书的诞生过程中，绝不亚于我同一时期做的学术翻译。甚至介词，我们也尝试着换了两三种不同的表达。还有就是那些阿克曼特有的口语中的对爱人的昵称。有时连外教都摸不着头脑，说他周围并没有人这样说。最终交稿的时候，花花绿绿的修改也是经历了好几版。

其实那个时候，对于书名，我有过很大的犹豫。证据就在给“笔会”的稿子里。2023年5月，因为个人研究和阿克曼小书的翻译工作，刚好踩上了母亲节的点，感慨良多，于是写了《女儿与母亲的连接，是一条漂亮的连衣裙吧？》，文中提及此书，一直在说《我妈笑了》。一方面，作为正式出版物的标题，且作者确实用了“mère”（母亲）一词，我选择了稳妥的译法。但另一方面，译成母亲，少了前面的主有形容词“ma”（我的），且全书文风的确偏口语，让我有些介怀。私下跟苗苗商量此书时，我开玩笑给她发“《我妈笑了》”，她总会回个哈哈大笑的捂脸表情。

我心有所动，不禁想起阿克曼在电影里流露出的幽默感。她的御用剪辑师克莱尔·阿瑟顿(Claire Atherton)曾在一次访谈中聊到阿克曼的最后一部电影《非家庭电影》(No Home movie)，说当时最初的定名是《家庭电影》(Home Movie)。团队人员说这个名字听上去，好像暗指这部电影是家庭录像素材剪辑而成的(安妮·埃尔诺倒是真正做了一部这样的电影《连8岁月》，这是题外话)。阿克曼一听，立马表示，这可是一部真正的电影，于是当机立断，改成了“非家庭电影”。所以一个自带幽默感的名字总能带来意想不到的效果，和看到它时的会心一笑。最终定稿前，我又和编辑老师有过一轮细致讨论。她告诉我“我妈笑了”这个题目在选题会上甚至都没给大家留下什么印象，换成《我妈笑了》以后，一下就被同事们记住了，广为流传。这个书名猛一看有点好笑，但细想来也并未有任何递减，更重要的是，口语化的表达也符合阿克曼在电影和文字中都那钟情的念白风格。

而翻开这本书，在最初的轻松一笑后，我们随即被带入与阿克曼的电影世界全然不同的文字世界。电影里她的表达是先鋒的、尖锐的，时而充满好奇，时而静默哲思。而文字里的她整个儿退回自己的内心，变得出人意料地脆弱、忧伤。她不再是纵情肆意、才华横溢的女导演，女性主义运动中旗帜般的人物，而是那个扯着妈妈衣襟的小女孩；为了爱情兴奋、痛苦、矛盾的少女；与妹妹比起来毫无实际生活能力的大孩子。她有着敏感的内心，觉得自己总是语出伤人，“我的话都太过伤人，以至于事后自己都会感到恶心。我又回到自己的小角落里，在那里我可以吞下一切，随后它们又变成怒火，一点一

点杀死我。”她的烦恼、她的激情都显得真实而切近。尤其是这部她人生最后的小书，记录的又是母亲最后的岁月。关于母亲的日渐衰弱，她用文字记录点点滴滴，并时时痛苦地提醒着自己，做好准备，送母亲远行，那是必经之路。母亲的经历、母亲的记忆，也是她人生不可分割的部分。但真正痛苦的记忆，母亲对子女绝口不提，“即便我去问她，她也不会讲集中营里的事情，除了像她的朋友为了救她而去偷土豆这样的事。她只告诉我一些伟大的事情，其他一概不提。”记忆的迷雾于是一直存续在阿克曼心中，无法释怀，甚至她的创作也带上了家族记忆缺失带来的印迹：“这不是布料破了个洞那么简单的事，布料破洞了可以补好，但假如布料本身有问题，那便无计可施了。”她把自己的生本作坏了的布料，想要去思考(集中营)幸存者 and 死者的事，但却永远困重重。

在这条主线之下，阿克曼还穿插了自己和家人的相处，以及情感经历。她的叙述尽情享受文字带来的自由感，倾吐的是内心的独白，意识流般的任性絮语。在爱情面前，她永远是真实、纯粹、勇敢的。而面对人生，有时候她的绝望那么深，或者是她的清醒让她不再掩饰，她说：“至于我的生活，我根本没有生活。我还没有拥有自己的生活。无论是在这里还是别处，不过在别处总是好些。我只是离开、归来、再离开，一直如此。”她又说：“我总是一边想着许多可能会发生的状况，一边说再说。说到底只关乎两件事罢了，要么活着，要么死去。”阿克曼的作品，无论影像还是文字，总是被拿来在自传与否的范畴内进行讨论。而她作为一位艺术家也一而再再而三地打破着自传作为

类型和定义的边界。在《我妈笑了》一书中也是一样，视觉与文字，记录与虚构，复杂地交织在一起，共同表达着关于艺术与生活、创作与经历的一切。书中的图像有生活照、工作照、视觉作品截图、摄影作品……自由地穿插在文字叙述之间，就像落在段落字句间的标点，为文学作品增添了另一重潜在叙事。因而它不同于任何传统意义上的自传式作品，成为阿克曼独特的自我书写。她说她不会原原本本地复述曾经发生的事。她只是从那里汲取灵感，并加以变化。叙述不是自传式的，但感觉却是。正如她在《电影人自画像》一书中曾清晰表达过的：“带着布满漏洞的历史的孩子只能重新创造记忆……在这种情形下，自传就只是重新创造。”

以前用DVD看电影，总爱正片以外的第二碟，有时是拍摄花絮，有时是加了导演评论音轨的片子本身。借此对片子进行更为深入的了解，或者获知一些有趣的小故事。那么这篇小文就当是作为阿克曼的读者、影迷、翻译的我，为这本书、这位艺术家添加的一小段花絮。



「文汇报笔会」  
微信公众号