

# 对中国山水画现代走向的最新表达与巡礼

——评《韵纳万境》乐震文、张弛艺术展

寿光武

《韵纳万境》乐震文、张弛艺术展此刻在海上举行，这是他们对《山河回声》北京展的呼应与对话。一南一北，相互辉映，既是对南派北宋传统山水的致敬，也是对中国山水画现代走向的最新表达与巡礼。

置身偌大的展厅，但见险峰峥嵘、清泉长泻、霁月清风、骄阳烁烁、韵律浅吟。万景千物，一一纳入笔中。

中国山水，自魏晋以来，日臻成熟，画论佳作大师，层出不穷、蔚为大观。后来者，必先摹古习古，又不能泥古恋古；既要形神兼备，又要笔墨与意境相俱。倘若要独步天下，自成一格，创立当代艺术语境与现代意境，且被艺术界接纳推崇，则少矣。

纵观乐震文、张弛作品，其创立的乐氏山水，值得我们观摩探讨。

唯巨成伟。其作品尺幅之巨且多，当今画坛鲜见。画大画者，格局须大。观其画有一种“会当凌绝顶，一览众山小”的效应。视觉现代性是其重要的艺术特征。他们的作品以俯视为基本观察角度，擅长利用长焦镜头及遮幅式镜头所形成的宽广画面感，以适应其超宽巨幅所营造的全景式山水。这样就突破了“三远”的传统写景手法，也与北宋的全景山水拉开距离，不再沉浸在以天地为空间框架、以留白为虚空表现的叙事特征里。这样他们的巨幅横长构图，就不再是手卷式的水平向和不断移动的视线，而是在整个画面上形成一个视觉中心，以宽阔宏大的构图，造成强烈的视觉延伸感。这种视觉现代性，既是对传统技法的丰富，又是对现代文明的吸纳。这样他们的作品就此从文人山水中破茧，成为他们和这个时代的写照。最近张弛的巨幅大作《苏河春晓》和乐震文的《山高水长》分别在上海的世界会客

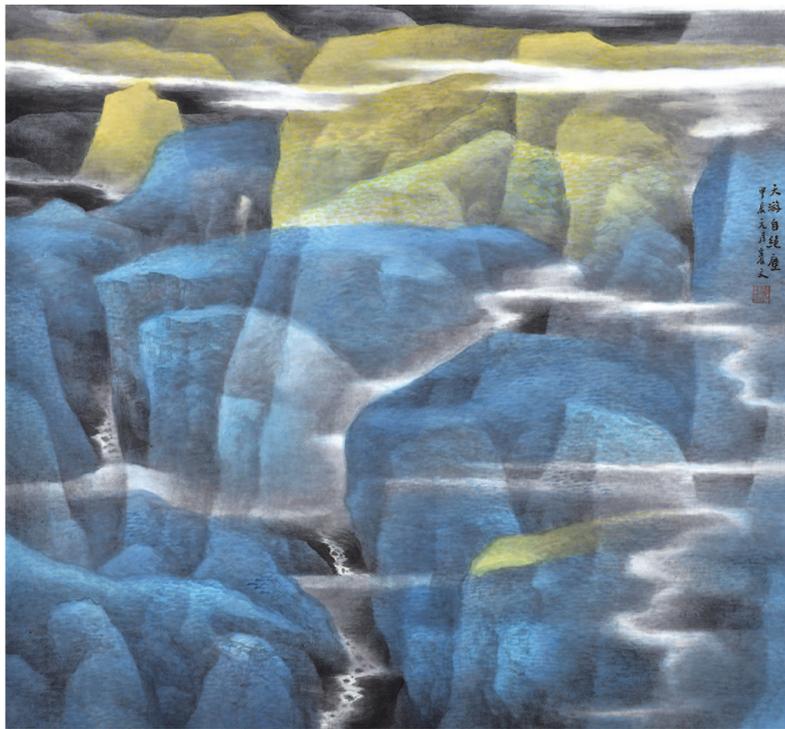
厅陈列，便是一个缩影。

唯静蓄动。乐震文、张弛伧阔深谙静动关系，总是从静的节点切入，展现出动的节奏与激情。这里不仅仅是静动关系，更是由静动关系提升出的一种观念，一种宇宙观。他们俩早年受北宋五代范宽、荆浩诸大家浸染，后受东洋艺术熏陶，又与禅宗佛教结下不解之缘，所以他们的艺术观念随着人生阅历的丰沛和涉猎的广博，一再迭代变更与升华。这种变化，是自觉与不自觉的，是感悟顿悟和禅悟的。这过程需要甘于寂寞，摒弃嘈杂。这也是他们从画者思者到智者的转换过程。在沉默寂寞冷静恬静的包裹下，在苍茫环寰翰林瀚山中，你能聆听倾听感悟到月光倾泻的声音，春天拔节的声音，秋天落木的声音，更有鸢飞鱼跃的声音，浪涛奔涌的声音。

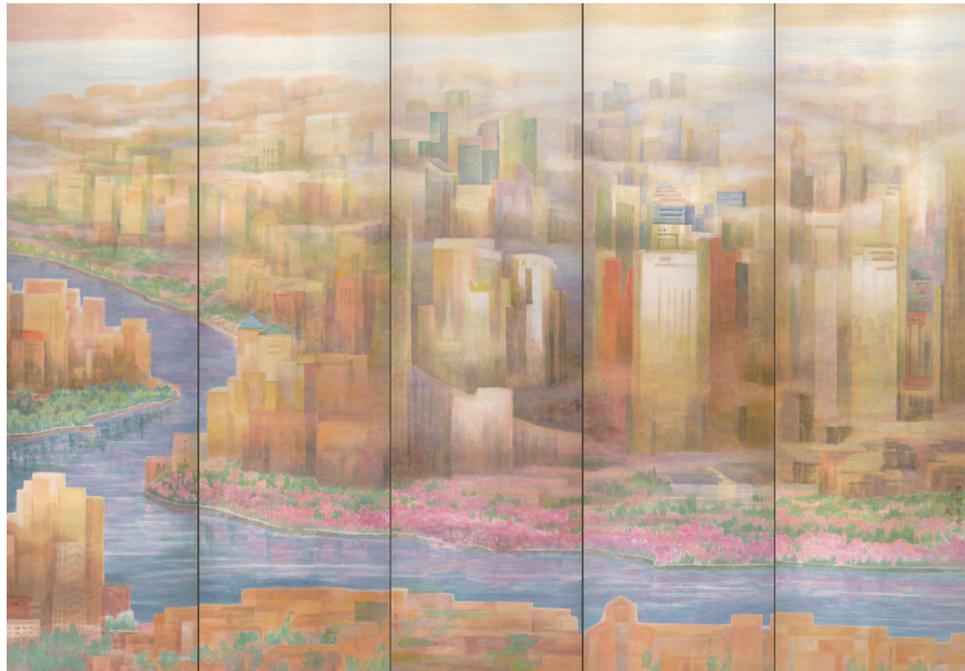
唯纯臻美。由静为切入点所形成的画面，进而引发出的是纯的氛围，纯净、纯粹、纯洁之美。这又是他们的艺术特征之一。画面的干净单一，洁白无瑕，一尘不染，清新儒雅，使其作品具有清婉的纯真的审美境界。为此，他们在技法笔墨上进行了创新。他们擅长运用装饰感和平面感方式，使画面的空间感有了新突破。他们将画中的物体对象，往往弄成一体，一层一层的平面铺垫，对山体适度变形柔化，让介乎二维三维的块面，叠加、穿插、交错，包括山石、树根，用很平的造型，很稳、很鲜明。从而灵性飘逸、气韵流畅，给人以一种旖旎氤氲、朦胧神秘的幻觉。这种美学主张也体现他们的用色上。乐震文、张弛特别擅长用色，并成就他们独有的用色技法。他们主要传承绿色这一流派，又深受东洋画风影响，尤其是对西方色调概念的掌控，把大红、金黄、湛蓝、青绿、紫色、褐色、粉色诸色阶与色系，逐一挥霍

泼洒烘染，使色泽如光芒般笼罩在巨大的山水气象中，使云气、泉水、密林、山石、丘壑，浑然一体，又有微妙的层次变化，空濛如纱，轻盈飞度。即使不着一色，其水墨，也成了一个个调性，一种色调。他们的用色往往用水溶化融合在一起，水的流痕与波纹，又产生新的幻境与趣味。

唯出而入。入世与出世，是人生养性过程，也是艺术修炼过程。他们俩的求艺生涯，几经琢磨，几经出入。少时在工艺美校学习，打下童子功。后专事绘画，专供外销，为国家创汇。初识艺术品的文化价值与商业价值。在这过程中，他们接触观赏临摹到大量古画真迹，这种沉浸与传承，就是摹古习古。中国画经过历代先贤的探究归纳，形成了完整的人文价值体系。后来者，必须知晓遵循把握，其笔墨，其情趣，其意境，其技法，其线条，其留白，其着色，其题跋，其落款。尤其是画胸中之山、传天下之道的理念，使他们更明白了画的功夫在画外的道理，也知道了人文涵养的重要性，当然更重要的是得有灵性悟性与才气。张弛自幼受父亲知名山水画家张大昕庭训，中学时期作品《在阳光下》已入选全国少年儿童美术作品展，后又师承陆俨少大师，耳濡目染，深得精髓。那时，他们可以经常借用观赏临摹大家作品，一个个大师皆植根于心中，活化在笔下。这种根基与底蕴，使乐震文、张弛年少即闻达于海上，上世纪80年代，他们作品《熊猫迁居》就入选第六届全国美术作品展，获上海地区佳作奖。藉此，即可立足于画坛。但是，他们不甘浅尝辄止，企望更大的发展空间。当日本有关方面发出邀请，他们便毅然放弃已有的成功，东渡西洋、负笈游学。日本自明治维新以来，深受西方文化冲击，面临如何重塑和当代化的问题，这个时间节点上，中国也面临同样的问题。日本经过近一个世纪的探索在吸纳西洋光影、结构和写实上形成独特体系，获得一定成功，这对我们很有借鉴意义。他们在日本几十年的艺术生涯，深知其味。同时，他们能更便捷地接触到西方当代的前沿艺术。这种激荡与冲撞，对他们的艺术观念的洗礼更新至关重要，是同时代中国画家很难觅得的机会。如此，他们的画风为之一变，尤其在技法上，既是传统的又是当代的，也是他们特有的。比如说“皴”吧，这是中国山水画重要概念与技法。古有披麻、牛毛、雨点、斧劈、卷云等，近代张大千、傅抱石、陆俨少等创立了大千皴、抱石皴和墨块皴。而乐震文、张弛也分别创立“俱进皴”与“树皮皴”。“俱进皴”，是乐震文为画巨幅和山脉而创立的，其笔法多是横向的，千笔万笔都在前行，很有规律、很有定力、很有秩序，有一种与时间俱进的感觉。张弛则从树



▲乐震文《天游自绝尘》



▲张弛《苏河春晓》

皮纹肌理上得到启迪，把倒过来的纷披的树枝变成了山体的结构，进而使山峦更加大气磅礴。这里可以明显看到西方立体主义、抽象主义、极简主义诸风格在他们俩山水画中的表现。而这种将山石演化为方整结构的方式，又可以追溯到中国明清之际的浙江大师，他是先觉者。20世纪以来，齐白石、李可染、李宝林、杜大恺等，都将这种形式自觉汇聚成一种时代审美潮流，从而凸显出传统山水画向现代性视觉转型的探索方向。乐震文、张弛正是这种画法的集大成者，中西互融，古今贯通。同时，他们始终没有放弃中国画“笔墨”与“意境”两大审美特征，这也成为他们现代视觉结构的重要元素与艺术价值。太多的颠沛和思念、灵感与真谛，使他们有了反哺的冲动，他们画的是中国山水、中国山水画。其渊源其底蕴皆在中国。中国巨大的发展与成就，中国画坛的勃然生机，也吸引并召唤他们的回归。归来后，乐震文先后在上海大学任教，在上海海事大学任徐悲鸿美术学院院长，上海书画院任执行院长，上海觉群书画院任院长。夫妻俩都成为上海市文史馆馆员。这些经历与体验，让他们的艺术更趋成熟与圆润。

唯品修德。以形媚道、澄怀观道，是中国山水画的最高境界。要达到这个信仰层面，首先得修身养性。他们俩给人的印象就是古风可追。敦厚谦逊、和蔼可亲，待人五常有范，礼数有周。他们俩是师生、是夫妇，更是同行。其感情之真挚之纯之深，为中国当今画坛的传奇与佳话。40多年来，他们俩情笃和好、相濡以沫。他们的作品，收藏者和机构众多。他们对世俗的名利与

纷争，淡泊笑之。他们的子弟和追随者众多，他们从不骄狂愚妄，与画坛同道相处也是尊敬谦恭。这种为人之道、这种高尚品德和宁静致远的修身明志格局，会在他们的画中不经意流露，成为作品中的特征：宁静高雅，辽阔寥廓，秀美俊朗。而乐震文一旦引壶酌酒、握笔挥洒时，在这谦卑平和的表象下则潜藏着另一种状态与神情，展现出他的激情澎湃、大气浩荡。张弛可以说更是反差明显，她的画气象万千、豪迈不羁。她与先生既是琴瑟和鸣，却又和而不同。她以顿悟灵感见长。他们是海派画家，却追寻北宗画风，多以太行山脉、西北山峰的真实景象为构成对象。但是又有南宗画派的舒朗俊秀。他们画山水不以真实山林为具象，多把山石变形重塑，变成他们的意象。可是他们又一直奔波跋涉在大川名山大川间写生，甚至跑到南极去写生。他们的写生，不再停留在视觉层面上，而是去感受大自然的生命结构和灵魂脉动，寻找大自然的真实与本质，寻找自我精神与大自然道法的契合。

对中国山水画，或者说对中国水墨山水画的救赎与重生，是中国画当代性的重要命题。对乐震文、张弛来说，他们的画不仅仅是在为山水立传，而是借助山水的自然性、笔墨的建构，来为世人，为当下的公众提供一个灵魂安顿的场所。在乐震文、张弛他们的画中，可以感受到艺术的救赎性，有一种可望、可惧、可忧、可思、可想的力量。让灵魂有一个栖息地，这才是画山水的根本要义，也是他们创造艺术的精神动力。

(作者为中华文化促进会文化市场协作体主席)

## 看到梅花般的傲骨 在常玉的菊花中

李赵雪

作为一位现代的油画家，常玉更多的作品描绘的是裸女、动物或植物。其中，他的植物作品里承载着较多被称为“文人趣味”的东西，又尤以描绘菊花的作品为最。

学界揣测，常玉热衷于描绘菊花的起因，或许是1930年受邀为法语版《陶潜诗集》创作版画。陶渊明对于菊花情有独钟，留下过“采菊东篱下，悠然见南山”的名句。不过，常玉画菊花一直画到上世纪50年代。这又该如何解释？

关于常玉和菊花，有很多有趣的研究。例如，南京艺术学院李安源教授发现常玉有幅菊图与台北故宫博物院所藏《宋绣盆菊图》的中央构图很像，均有很多蝴蝶飞舞在周围，因而揣测常玉是不是受到了缙丝的影响。后来，李教授又发现常玉1929年描绘《绿叶盆菊》时，已经开始这种中央构图的样式了，他认为常玉有可能想融合民间工艺美术和油画。在李安源指导的学生中，任健继续了他的研究，发现常玉的《绿叶盆菊》与台北故宫博物院所藏《月曼清游图·重阳赏菊》中的菊花看起来很像。

受这两个有趣的研究启发，我进而发现，常玉的《黄瓶白菊》和郎世宁的《聚瑞图》很像，其中瓷瓶与德意志艺术博物馆正在展出的常玉的菊图《蓝色背景的盆花》颇为相似。而常玉的一幅版画菊图也与李嵩的《花篮》构图至少很相似。

常玉的这些作品与民间美术的关系存疑，因为所谓借鉴的这些作品大部分来自于宫廷藏品。常玉为什么借鉴这些图式？或者说他到底有没有借鉴？

我想关注的，是常玉作品中“文人”和“乡愁”的评价问题。常玉用油画表现墨线，或是作品有很多留白，都让很多人感觉他具有文人性。但我认为，他画的像菊花、梅花、荷花等花卉，可能给了人们“常玉是有文人性的”一种错觉。因为，“文人画”并不是一个传统概念，而是一个现代性概念，通过美国人芬诺洛萨的著作传到中国。常玉在画这些花的时候，可能根本没想继承传统，而是想要表现一种具有象征意义的时事画，展现一种“何为中国”的文化意象建构。当时很多艺术家都尝试在“文人画”这一



▲左图为德基艺术博物馆藏常玉《蓝色背景的盆花》，右图为以1.91亿港元于拍卖场上成交的常玉《青花盆中盛开的菊花》



中式现代化的框架下进行创作。

不妨让我们回到长时间被美术史研究者遗忘的20世纪20年代到30年代的“国花”讨论。它构建和表现了近现代国人的花卉观。富贵的牡丹象征帝制，而共和主义者更愿意讨论菊花、梅花等展现当时新国家国民精神的花卉。在20世纪20年代到30年代“国花”的讨论中，国画家开始使用一些所谓的“传统题材”，并赋予这些看似保守的花卉新的民族意涵。

常玉描绘的大部分花卉，如荷花、菊花、梅花，都是曾经入选“国花”讨论中的花卉。这些

正是常玉去往法国(1920年赴法)进行一些文化交流活动时描绘的。

刘海粟曾在《黄山孤松》中，画出陈独秀爱国知识分子的精神形象，画出他所建构的所谓“国花”的精神。常玉一开始的美术教育启蒙就在上海美专(1917年)。1919年刘海粟前往日本进行美术教育调查时，常玉也去了日本(可能不是一路)。常玉于1920年赴法，1927年即海美回中国举办婚礼时常玉回来，在婚礼上又见到了刘海粟。这次婚礼上，当时中国天马会

的大部分成员都在场。此后，常玉的作品频繁刊登在中国的杂志上，多亏了天马会的帮忙，让中国认识到这位留法的中国艺术家。在此之后，刘海粟又去了法国，1929年在刘海粟的号召下，刘海粟和常玉一起参加了“中国留法艺术学会”。可以看到，刘海粟与常玉在上世纪二三十年代交往非常密集。

在常玉现存遗作中，我还看到了很像刘海粟《黄山孤松》的一件作品。据推测，此画应绘于1930年代前后。常玉在法国“我要描绘中国”的民族使命下，要怎样去描绘中国？他描绘“国花”是一方面，怎样让法国人理解“国花”则是另一方面。

常玉早期描绘的菊花是雏菊。这是一种开于早春时候的欧洲菊花，但常玉始终在画面中琢磨，我要怎么跟外国人描绘中国意象。常玉与刘海粟关系非常密切，他们有意凸显菊花的花茎，用了中国的草篮，而且常玉很明确地知道雏菊与中国菊之间跨文化意涵的不同。中国菊在西方常被置于坟地，用于祭祀。我们如今认为菊花好像跟逝者有关，这些其实都是西方概念。在中国，菊花其实是重阳节的习俗，或者是陶渊明讨论的那类菊花意涵，跟今天人们以为的“菊花与逝者有关”相去甚远。常玉在他的诗中说过，我这个中国菊在巴黎感觉格格不入，好像只能被人放在坟地，做坟头草。

这样的情况下，常玉不断地描绘中国菊，展现不一样的意涵。在他的菊花里，我看到了很多梅花般的傲骨。为什么当时梅花可以打败菊花成为“国花”？我想可能是因为20世纪30年代中国已经意识到40年代民族的苦难命运，意识到需要像“国花”梅花一样扛过寒冬。因此，20世纪40年代常玉画的菊花，下面的茎是非常坚韧的。我相信，常玉是有意用一种梅花的茎和菊花的花头组合在一起。就像吴冠中所说的，“常玉自己就是盆景，巴黎花园里的东方盆景。”

常玉笔下的花，很多时候展现的是留法中国艺术家的心绪。

(作者为南京大学艺术学院副研究员，东京艺术大学美术研究科东亚美术史博士)