

當代山水畫邀請展

高山流水

GAO SHAN LIU SHUI
DANG DAI
SHAN SHUI HUA
YAO QING ZHAN

上海書畫出版社

高山流水

當代山水畫邀請展

GAO SHAN LIU SHUI
DANG DAI
SHAN SHUI HUA
YAO QING ZHAN

上海書畫出版社

圖書在版編目 (C I P) 數據

高山流水：當代山水畫邀請展／—上海書畫出版社編，上海：上海書畫出版社，2002.12

ISBN 7-80672-453-2

I . 高… II . 上… III . 山水畫—作品集—世界—現代
IV . J232.9

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2002) 第 089888 號

責任編輯

周 兵 湯哲明

裝幀設計

楊關麟

責任校對

周倩雲

技術編輯

楊關麟

高山流水——當代山水畫邀請展

◎ 上海書畫出版社 出版發行

地址：上海市欽州南路 81 號

郵編：200235

網址：www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海麗佳分色製版有限公司

上海麗佳分色製版有限公司印刷

各地新華書店經銷

開本：890 × 1240 大 1/16

印張：7.75 印數：1-2,000

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 7-80672-453-2



9 787806 724538 >

ISBN 7-80672-453-2/J · 403

定價：60.00 元

目 錄

前 言	1
再詮釋與再建構：當代藝術中的山水主題 沈揆一	3
山高水長 陳丹青	6

作 品

胡應康	11
盧輔聖	15
龍 瑞	25
李華弋	31
盧禹舜	39
壽覺生	45
王敬恒	49
蕭海春	53
徐龍森	57
卓鶴君	65
朱道平	69
張 洪	75
趙 衛	83
鄭 力	91

畫家自述（尤永整理）

前言

山水畫是中華文明的獨特產物。千餘年來，它作為中國人觀照自然、表現世界和承載其觀念意義的一種重要方式，以不可替代的文化品格區別於其他繪畫形態，為世界藝術的多元格局提供了自立和自足的一極。

隨着20世紀文化主流化進程的迅猛發展和現代自然觀的日益普及，中國山水畫曾經擁有的那種合天人、一心物、同美善的藝術情境正在離我們漸漸遠去，形式上的承傳繁衍，與內涵上的缺失異化，形成了巨大的反差。如何在變更了的環境條件下為山水畫尋求新的可能性，有效地建構這一文化樣式的當代價值，成了所有關注山水文化的人都無法回避的嚴峻課題。

為了昭示當代山水畫的創作現狀，引發人們對相關問題的深入思考和討論，我們特舉辦此屆以“高山流水”命名的當代山水畫邀請展，並希望在今後定期推出後續系列展，以冀對促成富於建設性的學術氛圍有所助益。

上海書畫出版社
二〇〇二年十一月

再詮釋與再建構：當代藝術中的山水主題

沈揆一

中國的山水畫有着很久的歷史，但究竟起源於何時，卻還沒有一個確切的說法。早在上一世紀上半葉的1935年，上海中國畫會專門在他們的會刊《國畫月刊》上組織了兩期專號，討論中西山水畫思想。當時很多著名學者和畫家參與了這一場討論。議論中國山水畫的有黃賓虹、賀天健、鄭午昌、俞劍華、謝海燕等；研究西洋畫的有倪貽德、陳抱一、李寶泉、陸丹林等。他們試圖對中國山水畫的起源、變遷、發展，以及與西方風景畫之間的區別和相似之處作一梳理和探討。^①應該說，當時的討論沒有什麼可以特別彰顯的結果，但其重要性不容忽視。因為中國山水畫至18世紀之後，就逐漸失去了它曾享有的光環，隨着科舉制度的最終消亡，為文人士大夫崇尚的山水畫也伴隨着這一社會階層產生的基礎的消失而衰落。但這一存在千年的繪畫門類並不祇是一種藝術題材，它是中國人自然觀、文化觀的反映，是中國文化的一種象徵。當時討論着重在中西繪畫的形式、風格和技法上，以期在西方的風景畫中找出一些可借鑒引用之處、或不同不足之處，來彰顯中國的傳統，來挽救國人所不願目睹的頹勢。這是在自維新變法運動起及後來五四運動為代表的新文化思潮中，提倡引進西方科學文化以興國強國、中學為體、西學為用的大背景下很自然地出現的一種結果。

在這裏，我們所討論的“山水”一詞在一個世紀前可能比較簡單，一般通指山水畫，而且是指水墨或賦彩的畫。至上世紀初開始，從西方英語Landscape這一詞翻譯過來的“風景”一詞才開始出現在我們的美術詞匯中。但在繼續發展的傳統中國畫界，人們仍然沿用“山水”一詞，而避免使用“風景”。“風景”一詞就成了從西方傳來的油畫或其他媒介專用的詞匯。直至幾年前的“'98中國國際美術年——當代中國山水畫·油畫風景畫展”，仍堅持沿用這一稱謂，可說是很典型的例子。^②林風眠早在1926年自法國留學歸國後所撰寫的《東西藝術之前途》中，即對中國的山水和西方的風景畫作過很有意思的討論，並試圖用“風景”來替代中國的山水。“中國的風景畫，因晉代的南渡，發為動機，南方的山水秀麗，在形式構成上，給予不少助力。唐人的風度，宋人之宏博深奧，都是先代風景畫所獨創。西方之風景畫的表現手法，實不及東方完備。第一種原因，就是風景畫適合抒情的表現，而中國藝術之所長，適在抒情；第二，中國風景畫形式之構成，較西方風景畫完備。西方風景畫以摹仿自然為能事，祇能對着自然描寫其側面。結果不獨不能抒情，反而發生自身為機械的惡感；中國的風景畫以表現情緒為主，名家皆飽游山水而在情緒濃厚時一發其胸中之所積，疊峰層巒以表現深奧，疏淡以表現高遠，所畫皆保一種印象，從來沒有中國風景畫家對着山水寫照。所以西方風景畫是對象的描寫，東方風景畫是印象的重視，在無意之中發現一種表現自然界平面之方法，同時又能表現自然界之側面。”^③

很多學者認為中國的山水畫起源於六朝，主要是因為當時百家爭鳴興盛的老莊哲學和文學思想奠定了後來山水畫發展的思想背景。然而六朝的藝術家對山水的理解和欣賞，更多的是在文學形式上，並未直接落實到對山水風景的藝術再現上。宗炳在其《畫山水序》中寫道：“閑居理氣，拂觴鳴琴。披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之霰，獨應無人之野，峰岫燒嶺，雲林森渺。聖賢映於絕代，萬趣融其神思，

余復何爲哉，暢神而已。”^④唐代張彥遠則從當時所見到的六朝畫作中，看到了“魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若細飾犀櫺。或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其他。列植之狀，則若伸臂布指。”六朝藝術家們着重的是精神上的“卧游”和“暢神”，以山水等寄托情懷。賀天健在1935年他的專刊中發表論文《中國山水畫在畫科中打頭之論證》中，將山水畫在哲學上地位之造成歸因爲”^⑤六朝唐宋之思想，黃老佛教，實爲互相映發與迭相興替之胎化。故在晉有清淡樂天之風，在南北朝有逃禪冥想之餘，唐與宋仍其習矣。故尚節好潔之流，莫不以不恬世利爲名高，通藝者遂以次而入於畫，而於山水獨多焉。因山水原爲所契，結果遂成爲超越一切的主張與方法。造成上述之風會，良以需時貪狠酷獨之戰爭……處於此種環境，焉得不作托物遠避一舉。托物遠避之人，縱其表面觀之，似雖不近人情，其實不忍和光同塵，而以和冢爲友。以筆墨怡情，志寄塵表，心游物外……”^⑥

山水畫作爲繪畫中的一個獨立門類出現，則是要到唐代末期。尤其至宋代，更將山水畫推至凌駕於其他題材之上的地位。文人科舉制度的確立和興盛，對程式、技巧的崇尚也表現在山水畫的創作中。筆墨技法得到空前的發展，但中國的山水畫始終未走到類似西方風景畫中再現自然的方向。歷來被看作中國山水畫黃金時代的北宋山水所展現的也祇是一種“錯覺”或“幻象”，從未如西方風景畫中將真情實景入畫。細節的描述也以程式化、符號化了的筆墨技法而代之。筆墨表現形式自身而不是自然再現成爲欣賞趣味的終極目標。如董其昌所述：“以蹊徑之奇怪論，則畫不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。東坡詩曰‘論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必如詩，定知非詩人。’余曰此宋畫也。”^⑦至明清，筆墨的程式化更走向了極致。

自20世紀起，對山水（或風景）這一題材的研究基本上受到兩種方法的重大影響。一個主要是從繪畫的形式、風格演變來解讀山水畫的歷史發展，另一個則是從符號學、圖像學、象徵等方法，將這一題材的藝術解讀爲心理學或哲學、宗教等意識形態的寓意載體。第一種方法基本上是敘述性的，第二種方法主要是闡釋性的。

在中國的山水畫中，很多自然物體，例如山、石、樹、水、雲、氣、人物、動物都可以被解讀爲政治、宗教、心理的寓意載體，而典型的形式結構，則可以直接與田園詩式、形象化的、異國情調的、崇高的等等不同類型聯繫起來。

包華石在前年發表的一篇論文中對宋代的山水畫所作的研究即頗具代表性。他認爲，唐代末期山水畫作爲一個藝術門類的出現具有極其鮮明的社會特徵。當這一門類在宋代全面登場取代人物畫作爲最重要的繪畫門類時，這一發展是與宋代社會政治、文化的變動直接聯繫在一起的。宋代科舉制度的確立推動了一個文人士大夫社會階層的產生，並逐漸取代了世襲王公貴族成爲社會政治制度的中堅力量。山水畫這一新興門類的興起正是這一新興社會精英用他們的眼光來看待世界的直接產物，將藝術轉變成爲反映社會變動的媒介。

因爲山水不是人爲的，是自然賦予的，這就提供了一個場所，使得受過教育，但沒有世族背景的文人不必面對社會世襲等級，而直接在其個人和周遭的環境間進行社會倫理的交流和對話。因此，宋代的山水畫是立足於美學意義上的，也就是側重於倫理道德上的，而不是裝飾性的，是精神高於物質的。

藝術史學者在近年的一些研究中，着重將山水或風景從純粹的藝術表現門類中解構出來。對待古代山水畫的研究也不是僅僅簡單地把畫看做歷史發展中的一個被動物體，而是把它作爲一個扮演着主動的參與創造歷史的文化和經濟的行爲來認識。將其看做文化權力的工具和手段，其民族性或地域性是通過這樣的行爲來體現的。

在這一點上，我很同意W·J·T·米歇爾的觀點，即我們現在討論山水或風景時，是把它看做一個動詞，而不是名詞。也就是我們不把他看做一件可看或可讀的

物體，而是將其看做一個社會或主觀認定形成的過程。現在我們所關心的不僅僅是山水或風景是什麼或意味着什麼，而且包括了它做什麼，它是如何作為一種文化行為來“作用”的。山水或風景並不祇意味着或象徵着權力的關係，它是文化權力的工具和手段，甚至是一種獨立於人們意向的權力的代理。因而，山水或風景作為一種文化媒介就具有類似意識形態的雙重角色：它將文化和社會的建構自然化，表現了一個不可避免的既存的人為化的世界，同時又使這一種表現具有操作性，通過具體的景致或畫面來闡釋人為的關係。因此，它總是在一個空間或氛圍中迎接和擁抱我們，而我們又在其中找到或失去我們自己。

山水是一個動態的媒介，在其中我們存在和活動。但其自身也處於時空的轉換之中，相對於以前認識山水或風景，總是把它放在一個既定美學框架之中，討論它的崇高、美、繪畫性、詩意，或者局限於某一媒介，如繪畫、攝影、文學，或者將其看成具體物體的視覺闡釋。我們現在試圖稱其作為一種變化的媒介，視覺轉換的場所，文化身份形成和確定的焦點。

有着千年歷史的中國山水畫現在可能被許多人看做一個已經呈現疲態的“傳統保留題材”。但正是這種疲態可能正是一種信號，象徵着它開啓了可能的大門，我們可能會在其他不同的層次、不同的形式、不同的時間和空間重新發現它。

注釋：

①《國畫月刊》第四、五期（中西山水畫思想專號之上、下卷），1935年。

②關於這一點，范景中在《中國人眼中的“風景畫”》中作過很好的闡述，見《新美術》2000年第3期，頁49—54。

③林風眠《東西藝術之前途》，1926年。轉引自何懷碩編《近代中國美術論集》第四卷（臺北：藝術家出版社，1991年）頁49。

④宗炳《畫山水序》，轉引自沈子丞編《歷代論畫名著匯編》（北京：文物出版社，1982年）頁15。

⑤張彥遠《歷代名畫記》卷一《論畫山水樹石》（北京：人民美術出版社，1963年）頁15。

⑥賀天健《中國山水畫在畫科中打頭之論證》，《國畫月刊》第四期，1935年，頁6。

⑦董其昌《畫眼》。引自黃賓虹、鄧實編《美術叢書》初集第三輯（上海：神州國光社，1911年）。

山高水長

陳丹青

(一)

據說董其昌自稱和尚投胎，前世的廟門、法號，說來鑿鑿有據，看他筆跡，神秀俊逸，而他曾被描述為一名松江惡霸。“因循陳腐”的“四王”領袖王時敏，在曾鯨為他描摹的綉像中正當年少，目光端凝，英氣逼人。元人王蒙可惜沒有肖像傳世，他曾對鏡自誇：“我父親生出兒子，怎這等好相貌！”那年去五臺山，倒是在和尚群裏撞見幾位美少年擔柴走過，眸子不見半點塵俗氣，祇是當今出家人手下能寫得好字，畫幾筆像樣的山水畫麼？

先師容顏渺不可尋。零星軼事而別有深意者，卻不見時人稱引。倪瓚潔癖留名，傳說竹林雨後，他是非要差人以長竿將林間落葉勾除盡淨，不使狼藉的。

現時我們活在另一個中國，是另一群中國人。“中國文化”，不說也罷，如今惟餘地名、人口，方言喧嘩。種姓還在，“大好河山”也還在，一時拆不盡，雖然名山勝景處多已架起進口的纜車。今年，多少三峽古鎮將為千年江水所淹沒，沿岸山勢從此墮落，陡然矮下去了。

山水畫傳統的千年記憶，則由百年“新國畫”滌蕩沖洗，跡近湮沒。記得第一次在紐約及臺北的博物院拜見中國山水畫，自宋及清，連篇疊牘，中原大山大水，怎在這裏呢？那年南京山水畫家董欣賓初訪大都會美術館，當夜來電話，說是進了中國收藏館“心理平衡多了”。那麼，他在探看洋畫之際，心理是失衡的。

晉唐宋元的遺跡，要麼散落各國，要麼封鎖在京津滬沈寧官家深庫中。半世紀內偶有展示，次數稀缺如日食月蝕。圖冊是在陸續上市了，說是光大傳統，意恐是在賣錢。今春喜獲紐約徐世平以電腦精製的原寸高仿真手卷《顧愷之女史箴圖》，下真跡一等，猶勝二玄社系列。捧回來，如走江湖般輾轉於京、滬、寧諸畫道師友過目：眾皆愕然。《女史箴圖》窄小古舊，通篇仙氣，惟梳妝女子一段公開付印，其餘七分之五六，國中無人見過——傅抱石《湘女》，衣帶颺颺，遠宗顧愷之，而他生前諒必無緣得見《女史箴》全圖——其中一段山景，山間畫着虎、兔、麋、鹿。另有雛鳳飛向上端，上端畫着日月，眾人見及此段，莫不出聲呼叫了：原來晉人初涉山水，是這樣的天真憨變，敦煌《捨身飼虎圖》山景，展子虔《游春圖》筆法，於是豁然可見出處與來路了。

偉大的山水畫家！偉大的中國山水畫！

(二)

海內外關於中國山水畫的學術研究與文物鑒定，從未像今天這樣龐雜而鄭重，儼然顯學。那年關於現存紐約董源《溪岸圖》真偽的盛大爭論，即是對簿“國際”公堂的大案，今歲，宋徽宗《寫生珍禽圖》在北京拍賣場拍價千萬，不論真偽，到底還是給一位比利時人重金卷走了。

此情此狀，說來實在壯觀而虛空——在中原本土幾代人的文化生活、品性教養與視覺經驗中，傳統經典的“真身”與“本相”，幾乎是“缺席”的，如此，而我們居然從未停止描繪並談論山水畫……：

“文化史”、“風格史”、“筆墨論”、“境界論”、“老莊哲學”、“禪宗源流”、“道家自然觀”、“文化發生學”、“藝術本體論”、“結構主義”、“歷時性”、“共時性”、“圖

式研究”等等等等，是今人闡述古典中國畫傳統的理論迷宮——這是進步。這就是現代學術。

可是我們以哪種話語纔能有效認知中國山水畫？

是遠自謝赫“六法論”及至晚清諸家的堂堂古文？還是民國“國畫革命”左右兩翼半文半白的鏗鏘辭令？是建國後“歷史唯物論”的標準官話，還是近二十年“國畫研究”術語森然的翻譯體與理論腔？

傳統畫論原是一整套精緻的“形容詞”譜系，猶如山水畫局珍貴的留白，既可妙悟，亦足誤解。今天，此一綿密淵深的“美文”系統完全脫離“語境”，不再與古典山水畫同其呼吸，而淪為時人尋章摘句的失效詞語，有效啟動着誤讀的循環，衍生更多的歧義。

山水畫經典，則形同“人質”，在世界範圍內被扣押着，隔離着，又處於今日話語的包圍囚禁中，孤立無援。董其昌們想必難以辨認自己的言說：他能讀懂今日的美術文章麼？“國畫”二字，古時就沒有。倘若晉唐宋元大匠師連袂出席京滬“國畫研討會”，諒必有口難言？雖則同其種姓，“我們”與“他們”，其實早已是文化的“異類”。

當此“國畫研究”的盛世，我們是否更懂得，更能領悟，更會“觀看”古典山水畫？

(三)

記得趙無極被問到中國畫家如何面對東西方傳統時說：“擁有兩個傳統，要比祇有一個傳統好。”話說得詩意。其實，他之所謂“兩個傳統”，一在歐美，一在中國歷史的深處，並不屬於我們。

西畫百年，百年西化，百年間的本土油畫與“新”國畫，纔是我們幾代人的真“傳統”，由這傳統，新中國的新藝術，於焉發生，漸次步入“現代”——在一件上世紀90年代的裝置作品中，塗滿墨跡的宣紙碎片將一套仿明桌椅包裹起來。不論旨意為何，作者認識到：文化意義上的中國畫分明解體，早已解體了。

這意思，國畫家斷不能同意。雖曾有生在新中國而就讀國畫系的李小山一聲大叫：“國畫死了！”可是此後的新國畫祇見其多，不見其少，什麼緣故呢？

是非曲直早經爭辯過了，再辯，總不免落入當代史論的話語泥沼。“事實勝於雄辯”，事實是，除了以水墨工具玩弄“觀念”的“前衛”作品，李小山叫過一叫，中青年國畫家們忽而集體念“舊”了，其證據，就是邊界模糊、定義曖昧的“新文人畫”開始主動翻尋舊圖式。這可是百年前“國畫革命黨”深惡痛絕的逆流。逆流所向，多少其舊亦新、其新亦舊的新國畫，就此相習不止。

繪畫，乃至文化的“生死”，原是西來的思路，中國文化不講這一套。然而世紀初決意痛改前“非”的國畫新黨信誓旦旦要來改造水墨畫，其勢，會同文學革命、文化革命及至整個國家的革命，貫穿世紀。幾代人的你對我錯，是有公論也好，沒公論也罷，總算去年前年，國畫、油畫各有號稱“百年”的大展隆重推出了。

記憶應該還在，“國畫死亡論”原是清末民初“國畫革命”的舊話重提，其間八十多年，“國情”大異。世紀初西化颶起，國體尚屬帝制；“國畫革命”興，而千年道統猶存。此後，以1949年為界，清末民國新舊雜陳的諸般“傳統”俱告注銷，後三十年，“國畫革命”則質變為“革命國畫”，到了80年代，五四“新黨”大半作古，末代英雄也悉數步入暮年。面對空前的歷史遺患與文化斷層，國中於是有“告別革命”的共識。

要之，頭一次“死亡論”，是血氣方剛的革命者對千年舊傳統施以詛咒；第二次“死亡論”，則是隔代晚生對百年新國畫運動的絕望與背棄。可是眾人的施展空間與文化資源，哪比得當年的革命前輩。前輩革命，尚且裹携傳統餘緒，更有壽星

黃賓虹、齊白石輩砥柱中流，權作門面……革命已矣。如今要來“反革命”，除了“國畫革命”的硝煙，此外別無所有。

真是人算不如天算，天算了，也還要靠人去做。上世紀80年代的文化事態，一面有“新潮運動”得理不讓的悍然舉事，逼促西化百年的邏輯結果提前揭曉，即緊隨時勢的“國際化”與“現代化”；一面，則有新文人畫“旁門左道”式的旁敲側擊，其情狀，深涉百年西化間歇發作的“中國情結”與“民族心理”，實屬文化“家事”，誠哉“剪不斷”而“理還亂”。在“現代主義”中國版文化生態的藝術格局中，“國畫”再要玩下去，則李小山另一平實之論——“國畫作為保留畫種”，便是眾人的命運。

國畫的“國”字，貶值了。國畫的“畫”字，除了生財，惟剩下兩件法寶：一是二具，二是圖式——憑借國畫革命塵埃落定的歷史“能見度”，我們“想起”了偉大的古典傳統。

(四)

“傳統”本來無事。趙孟頫天天臨一遍蘭亭序，董其昌的口頭禪是子久與元鎮，齊白石偏要給青藤八大做走狗——其間800年，誰說起“傳統”兩個字？那是日本過來的翻譯詞。

“國畫”，原亦無事。民國初年各地多少文人鄉紳尋常自己畫着玩，結果是好端端一件風雅事，國畫革命煙塵起，幾代人說法太多，心思太重，一下筆彷彿有涉國體，情結解不開。

國畫革命，多半是給逼出來的。

西方的藝術革命原亦不過“家事”，進退自主，動靜得宜，無有外來文藝強勢擾，不傷體面，一路到現在——是我們自己起家變，可憐斯文千年的文人畫臨了吃這番驚嚇，傷筋動骨，將本折利，結果是戴一頂“國畫”的高帽子。

革命的“歷史必然”論，傳統的“山窮水盡”說，也還是西人唯物史觀的現成思路，人家用得有招法，套來自家，怎不強扭硬掰。改制、政體兜底撤換，或者非要劇烈的革命吧，藝術則如高山流水風景好，不然中國的禮樂繪畫何來延綿千年的命。

中國的書法、山水畫，西方的雕刻、交響樂。看來看去，西洋人幾百年的風景畫，美則美矣，作法太實而味道太咸，惟文藝復興添作背景的近山遠山略具“曠觀”，頗見“遠意”，斯賓格勒即曾指說風景畫的沒落是到工業革命期的印象派，因失盡文藝復興“宇宙觀”。怎麼比呢？畫“山水”本不是畫“風景”，中國古典山水畫的早熟與高邁，祇能歸於中國文化的大神秘。

理論是尷尬的。指說傳統文化的明滅存亡，說不好就沒有臺階下。齊白石親歷三朝，何等亂世，迄至下筆，俱如空白——中國歷史世面見得多，凶吉盛衰，婉轉夷然。許多事，中國人是做得而說不得，反之亦然。放誕而潛伏，佯狂而養晦，不肖忽爾至孝，造反是為歸順；老把戲總能兜得轉，此即中國式的自欺自救，自強而自適——畫家們則不聞“家事國事天下事”，聞知亦當無事，據守畫案，磨墨理紙，習性總歸自然。相較於西人、西畫的煞有介事鬧革命，中國人柔韌圓通能委屈，是福氣，也是厲害。

據說戰場息鼓，苦雨相隨，雨歇，蒲公英星星點點——上世紀80年代國畫圈內外泥腳裹足，舉步唯艱，而新文人畫看似背時悖勢，居然應運而生化機緣——接着便是戰後的修養生息，鷄犬之聲相聞，此亦千年榮枯循環往復的老模式。十餘年來，國畫圈熱絡喜氣，貨色暴增，其間花草秀木姑不論，總算是畫家群敬革命情結文化是非而遠之，有筆戰，無戾氣，心未平而氣甚和，各人自便，自滅而自生。所謂文化“生態”者，本來如此，早該如此。

國畫無事。如今畫家們放鬆了，不再追問他們畫的是不是“國畫”，也不再有任何律令追問他們。

傳統亦無事。世紀末的國畫家與古人隔岸遙望，不再栖惶而詛咒。建國來最完整的傳統經典集冊源源上市，圖像歷歷，彷彿冥界的紙鶴，“飛入尋常百姓家”。

(五)

中國畫家最爲富有而可供支配的資源，其實是圖像與圖式。我們全是“機器複製時代”的藝術家：此事殊可表說。

百年新國畫的既成圖式兼以本土油畫、版畫、壁畫，以怎樣的方式釀成當代山水畫的“圖式化”？此一大話題。反之，經此交纏，山水畫的“圖式化”以怎樣的方式“傳染”其他畫種，此亦一大話題——“圖式化”，排斥感受力與深度表達，是創作的宿忌；圖式，則蘊涵極度豐富的文化符碼。圖式化與圖式，乃兩回事。

在幾代人的集體記憶中，宋元明清經典圖式，與我們的視覺經驗最爲阻隔，也來得最遲。

這一隔一遲，並非僅指印刷物的面市遲早，更是指經典長期缺席、百年國畫當道的過程中，我們如何失憶、錯位、誤解，終至尋求記憶。那是文化斷層的因果鏈，至今我們仍未擺脫此一斷層無微不至的後遺症。

上世紀五六十年代經典山水畫圖冊精而少，貴而禁，革命年代的晚生看不到，也不要看，是屬有眼無珠，80年代文革乍歇，傳統國畫印刷品粗而雜，平而陋，爭看爭購，似乎有眼而無心。近十年出版盛世，不消說，至此，我輩精神“盲流”步入中歲，知省思而求見識，心眼初具了——所謂“看山是山”三段說，在我們對歷史的認知這一層，總算是接近由表及裏之途；五十年來，惟此一時段，久違的傳統始以空前精良的圖像，與我們素面對，素面相認。

國畫革命實於古典傳統無傷，而在識賞的眼光逐代昧失，以至視而不見，見而不識。有誰願意承認：當代中國人並不真正“懂得”中國畫？——經典之爲經典，乃因它自身的生命與說服力。《女史箴圖》高仿真手卷的展示效果，誠如波爾赫斯所言：“讀到荷馬史詩精彩文句的一瞬，古人就在‘此刻’，並沒有死亡。”手卷展開，有如光芒自歷史深處照射而來。有位“前衛”油畫家看罷，無以言對，說他接受了一次“愛國教育”——以視覺的直觀爲起始，古典傳統“情境還原”的未來進程，似見微茫的希望。

認知傳統不是逆向回歸，而是借助歷史的維度認知自己。精讀圖式是慧眼精明之士的案頭生涯，而經典圖式的“來世”必環伺大量同質異型的作品——中國繪畫早就是高度自覺的“圖式循環”，一如明清書法是晉唐傳統的“美術化”，明季，尤其是董其昌以後的山水畫，即是“圖式循環”的歷史，猶如同一曲目的無窮變奏。民初時論曾將之貶斥爲“泥古”、“因循”，殊不知此一傳統“基因遺傳”的周期，比之晚近西方後現代繪畫的所謂“戲仿”與“挪用佔有”，早了幾百年，而明清諸家的“擬古”、“仿古”云云，即於此道直言不諱：我們真是小看而錯看了古人，他們都是當時的“前衛”知識分子。

圖式來自前代，觀看屬於此時。同一經典，我們的賞看，與彼時董其昌的賞看，其感知，已幡然有別，一如董其昌賞看董巨、倪黃，大異於董巨、倪黃。艾略特有言，大意是“每有新作出，傳統的作品均爲之移動，並賦予新的位置與觀點”。杜尚一再堅持：是觀看者在“創造”一件作品——就此而言，古人豈非早就鄭重其事，將歷史以傳統圖式“托孤”與我們？

傳統祇剩下圖式了，餘事無從追究。文人畫的“三絕”、“四全”之類，俱往矣。從山林走進“單位”，隱士當了“干部”，袈裟換成“西裝”，不及百年，中國畫家身份人格蛻變如此，何從談起？整個世界已經變換，歷史便是如此——今日歐洲人

正以種種新的方式回應巴羅克圖式的豐富啓示，中國人也常會忽然想起輝煌的過去。當代山水畫家野心如何？我們能不能從經典圖式中尋求輪回轉世，重新構架大唐大宋的偉大遺骸？

（六）

三年前的暮春，我在一座江南古鎮深巷底，見院門口有兩位小姑娘倚定板桌，正襟端坐，就一冊“芥子園畫譜”骯髒稀爛的舊版本，一筆一筆勾松樹。那天風日妍靜，鷄鳴狗叫，堂屋竹椅斜着一位打瞌睡的老太爺，據說九十多歲了，正是她們的畫師。

我佇立觀看，如幻似真，誠不知作何感想。院校國畫系的臨摹課，見得多了。眼前一幕，你說是“傳統命脈”在，言重了，說是“文化草根”旺，則懸想古昔，無從感慨起，然而我還是感動了。中國的所謂“廟堂”與“民間”，早已蕩然無存，徒具其表的“表”，全不是從前那回事。可是你四鄉走一走，今日農家鎮民電視、摩托用歸用，堂屋間還是競相掛掛俗陋喜氣的山水花鳥畫，旁邊配兩條紅對聯。村夫知道什麼“南北宗”呢，他們嘖嘖稱奇的還是本鎮本鄉的書畫家。

有山在而水自流。我們都承認晉唐宋元大傳統，望之彌高，無可企及，可是中國人是山水、花鳥、樹石、蘭竹畫到現在不厭煩，那是頑強的惰性，而記憶由這惰性得以牽連。唯物論的“歷史主義”者認定，過去的真相不會失去，可是本杰明卻洞察過去的真相轉瞬即逝，永不再現，除非我們持續對抗遺忘。

我們遺忘的事物還少麼？江南古鎮的一幕祇是歷史的殘渣，等不及老畫師過世，小姑娘長大，小鎮就拆了吧。我常在思忖約翰·伯格的話：“一個被割斷歷史的民族，它的自由選擇和行爲的權力，就不如一個始終得以把自己置於歷史之中的民族。這就是爲什麼——也是惟一的理由爲什麼——往昔的作品，已經成爲一個政治問題。”

國畫革命的要害不在革命，而在割斷歷史。沒有一種繪畫如中國古典山水畫那樣追究歷史，我們的先師甚至不是“畫家”，而是深味歷史的人，他們直接在紙面上以“山水”陳述“歷史”，將歷史置於他們的“現在時”。誠如盧輔聖在《中國文人畫通鑒》所言，此乃人類藝術史上的“孤例”——明清畫家用意所指是山水畫的千年道統，走的是反方向的正路：國畫革命所怨懟者，則是清末的衰蔽，於是壯懷激烈。若清一代畫家果然氣短途窮，則百年後的今天，爲數不少的當代山水畫家，就我所知，已跨越韶光，再度矚目並談論晉唐與宋元的繪畫。

我們是迷失的幾代人，祇要回過頭去，有大眼界在。

本月，爲紀念上海博物館成立五十周年，來自各地共七十多件晉唐宋元的經典真跡，將要公開展示。屈指算來，這可是建國以來頭一席傳統經典的盛宴——整整五十年！

將觀眾和真跡隔開的那道玻璃，足以成全我們與睽違過久的真跡相對凝視——山高水長，俱在眼前，歷史斷層，無可度越，然而玻璃是清澈透明的。願我們身在此端的凝視，除了視網膜功能，而竟承接今朝與夙昔迢迢千年的文化淵源。

2002年11月15日

胡應康

胡應康

對於當代中國畫來說，重要的不是水墨的局部效果，而是所有視覺與形式、材料與元素共同構成的特殊關係，當代藝術應該賦予每個人獨立組構這些關係的自由。

中國畫不僅僅是個水墨的問題，中國畫被限定在水墨形式上，是許多的文化誤區之一，將無端的限制加注於人類追求藝術的自由，陷入在過去歷史和文人的不自由中而不自知，限制了山水畫歷史發展中的多重可能性。

我的這些三聯畫從傳統的水墨到當代的彩墨山水，再試圖過渡和接續現代的綜合形式，材料上也分別採用了宣紙、絹和布，這些材料本來都是古代常用的，到了最後卻局限於宣紙和水墨，限制了山水圖式的發展。三聯畫的材料和表現雖各不相同，但山水的本意仍然是中國式的，山水圖式萬變不離其宗。我試圖從這種探討中，打破傳統對形式的單一限制。

