

中国艺术研究院
美术研究所
2003年
中国画家提名展

作品 文献

集

山水卷

主编 龙瑞
执行主编 郑工



文化艺术出版社

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册

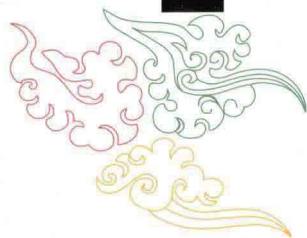


中国艺术研究院
美术研究所
2003年
中国画家提名展

作品集 文献

主 编 龙 瑞
执行主编 郑 工

山水卷



文化艺术出版社



序言一

龙 瑞

中国美术经历了百年变革之后,一代大师相继谢世。如何建设中国的当代美术,就成为生活在21世纪的中国美术家,尤其是中国画家的一个迫在眉睫的任务,也成为中国艺术研究院美术研究所在新世纪的一个重要理论关注点。

21世纪是怎样的一个世纪?人们的创新意识极度活跃,画家的创作个性也日益显著,信息发达,人的时空感也随之变化,文化的交流与对话多了,少了很多障碍,避免了许多观念上的冲突,同样也容易平复诸多激情,淡化道义与责任。自由和逍遥,是一个艺术家所追寻的理想的创作状态,但在现代社会流行文化的不断冲击下,又极易被推向世俗的平淡和无聊的游戏。中国画家越来越多,中国画的制作也越来越普及,不仅专业画家成倍增长,非专业的画家也成百倍地增长,各种展览艺事不断。摹写的多了,复制的多了,“数量”无限地膨胀,充斥着中国画坛,呈现出令人忧虑的饱和状态。不知这是否也是一种泡沫现象?在五光十色的幻影中,究竟有多少值得肯定?我们的提名展的意图不在于制造一个事件,而在于力图打破眼前这种饱和状态,从中肯定一点,触动其他,不仅对美术作品提出“质”的度量问题,更在于对“创新”的发问。江泽民同志说:“创新是一个民族进步的灵魂,是一个国家兴旺发达的不竭动力”,同样,创新也是文化不断发展的推动力。

只要一种文化持续地发展,传统和创新就会是一个常常被念叨的话题。就概念而言,传统和创新并不是对立的矛盾双方,或者说,这不是新旧替代问题,而是传统如何发展的问题。发展,是传统在不同历史时期不断生发与展开,既有前期文化的基本脉络,又包含新的文化因素,能够在自身文化内部完成结构性的调整,适应新的文化要求,形成当下的先进文化,即与时俱进。文化,就是一个“变数”,世界上没有凝固的静止不变的文化现象,也不会出现一个没有来源的文化。五千年中华文化的发展,三千年中国绘画所形成的基本程式,就在不变中求变。传统的中国画经历了20世纪激烈的文化批判之后,又以包容的开放的势态广泛而深入地展开,进入21世纪。21世纪中国整体文化氛围显得相对宽容与平和,画家的创作理念和创作个性也获得相当大的扩展空间,自由定位,自主选择。然而,社会公众的阅读,理论话语的介入与评判,都成为种种检测的手段,成为新样式新风格“通行”的渠道和关口。失范后的重新规范,迫使画家们回顾经典,重提传统;背弃儒学之后的重新寻找,让画家再度发现人格精神与绘画创作之间的关系,重新咀嚼“绘事后素”的哲理内涵,从而进入质性的思考。对质的追问,必然重新检索与清理、回避规范外的标新立异,在一个既定的规则内提升品位,是一个文化精品工程的开展。

“2003年中国画家提名展”所坚守的概念,就是“中国画”;所坚持的原则,就是“提名”邀请。我们的学术着眼点在于国内的中国画名家,那些富有创作个性的画家,那些勇于探索、善于开拓的画家。这次参展画家基本上属于中青年一代,年事均不高,却在绘事上颇有建树,勤于思考,注重自身的学术涵养,在建设现代的中国画学术体系过程中,在那些不断问世的作品中,我们都可以看到他们不懈的努力。

关注现实,注重批评,理论与艺术创作实践相联系,是美术研究所长期以来形成的一个优良学术传统。中国艺术研究院美术研究所的理论工作中心,就是建设当代中国美术,强调理论工作的对象性,坚持民族文化立场,贯彻执行“百花齐放,推陈出新”的文艺方针和政策,推动中国美术的繁荣与发展。

2003年是美术研究所建所50周年,为此,美术研究所将组织一系列展览活动,主题词就是:新纪元、新坐标。“2003年中国画家提名展”是今年中国艺术研究院美术研究所主办的第一个展览,力图集中展示新时代富有创新意识和民族意识的画家的作品,同时增强理论批评的品质,为新时代开创一个新美术的新纪元。



序言二 在问题中

张晓凌

有的批评家感叹，由于观念艺术、新媒体艺术这些“显学”的冲击，中国画在当代文化中的位置越来越边缘化了。对此说法，在有几分同感的同时，却也有几分不以为然。一个明显的事实是，当1%的人跟着“新艺术”赶时髦的时候，99%的人还步履蹒跚地在水墨韵味中一唱三叹。这就是中国当代文化语境的特殊性。我向来以为，这种特殊性不是二三批评家鼓吹的“全球化”所能取代的。就眼下的情况而言，中国画非但不曾边缘化，反倒是一派红火景象，单就展览、讨论会之数量一项，就令“新艺术”望其项背。

然而，这种繁荣有些令人隐隐不安，因为艺术的繁荣从来都不是靠数量来保证的。若干年后，我们的后代或许会惊奇地问：你们就用市场机器生产出的垃圾造就了繁荣？然后，他们会嘲弄地赞叹：这真是一个奇迹。

我们将无言以对。

让我们回到学术层面上来反思中国画的现状吧！这也许就是“2003年中国画家提名展”举办的初衷。“为新时代中国画确立新的学术坐标”虽悬鹄过高，甚至有点狂妄的意味，但其中的文化针对性还是可以理解的。

以学术性思考来办展，以学术性思考促进创作，是美研所50年来持之一贯的传统。建所伊始，黄宾虹、王朝闻、丰子恺诸师即确立了学术与艺术不分家的圭臬。黄宾虹首先是史学、理论大师，然后才是艺术大师。没有学识的储养丰颐，很难有“浑厚华滋”之艺术境界。现在研究黄宾虹的学者均感其学理绵密，器量深阔，越嚼越有嚼头。20世纪80年代，美研所以所以引领美术创作之风骚数年，靠的也是学术思考，以及由此构建出的文化批判精神。

那么，学术思考的根本是什么？窃以为，是追问，也就是把艺术创作时刻放在问题状态之中。在一个没有终极答案的年代，没有比追问更为珍贵的学术品质了。

在问题状态中，艺术家思考的天性才能被激活。

追问，迫使艺术家的创作进入智慧状态、研究状态和修行状态，也使笔墨的演进有了思想的依据。

艺术家在问题状态中的直接好处就是可以避免过早地患上“老年痴呆症”和“文化遗忘症”。

一部艺术史，完全可以被理解为艺术问题史。没有问题的艺术史只能是伪艺术史。

当代中国画创作问题之多，恐怕超越了历史上的任何时期。对此，有三种态度。第一种态度，为世俗功利所羁，对问题充耳不闻，佯作不知；第二种态度，浑浑噩噩，“无知者无畏”；第三种态度，愤极而骂娘，未果而沉默。

我们不妨再建立一种态度——发现问题，研究问题，努力解决问题的态度。问题很多，只拈一二说之。现在的很多画家为市场画，为老板画，为官僚画，为人情画，为展览画，就是不把艺术作为一种信仰来画。久而久之，画面精神萎靡，气象全无，徒剩形式的空壳。而艺术的根本是什么？是精神之寓所，信仰之所在。画家的修为问题谈了许多年，不仅不见成效，而且有进一步退化的迹象。一些画家的眼睛整日聚焦于吴昌硕、齐白石、黄宾虹的笔墨，却对笔墨背后的人文背景视而不见——这种奇怪的景象持续了许多年，似乎还要持续下去……

但愿“2003年中国画家提名展”成为我们进入问题的一个新的开始。

我问故我在。



“再现”山水

——当代山水画景境与图式

牛克诚

当代山水：背景

山水于我们已是一个渐趋模糊的存在：工业革命带来的城市文明使我们远离了自然山水，山水画也已不像从前那样环壁四挂，更重要的是，以山水为纽带的人与自然间的诗意化联系正在发生断裂；另一方面，山水画于我们也越来越陌生：画画的毛笔、宣纸已从日常实用状态退位，画中的笔墨程式已越发只能为少数人群玩味意会，更重要的是，支撑传统山水画的文人审美观已失去它旧日的文化基础。

“山水”正从我们的身边、我们的心底渐渐隐去。

当城市将要失去风景，当心灵将要布满荒原，我们才更加怀恋山水，向往林泉。

可以帮我们拂去精神隐痛的，至少还有当代山水画家^①。他们用画笔唤回了远去的风景，他们用新的景境与图式“再现”了“山水”的依稀容颜。

景境的营造

“山水”的意象，在不同时期的政治主调及文化境遇中会呈现不同的面貌，画家笔下的山水便反映出某一特定历史时期人与自然或亲近或疏远的心理距离，以及人对自然的感受形式。因此，当当代山水画家向我们展现出富于个性体验的山水景境时，其实也在表述着人对自然的体察已从带有政治、文化色彩的集体意识，向一般个体感性经验的转变。“为祖国壮丽山水立传”的山水、毛泽东诗词山水，乃至以黄土高原为象征的文化追寻的山水都已相继退去，基于个体生命体验的当代山水倾述着画家的本真情感。

个性化的思想与情感经验，通过笔墨与丘壑“再现”为不同的山水景境。这其中既有卢禹舜的吞吐宇宙洪荒，也有何加林的孤寂而自由的精神独往；既有程大利内蕴丰厚的历史沉思，也有张龙新用诗意的语汇礼赞长城的雄伟……

更多的画家则用或讴歌或赞美，或伤感或怀旧的笔调描述着乡土风情、田园风光。

这样的景境就把人们从传统文人笔下的幽寂虚静中带出，并把他们引领到一种现实的甚至是世俗的体验之中。只是在这些景致中寄托着作者别样的情感与思绪，因此，它们即使寻常却也都蕴含着某种深意。入世的情怀、真切的体验使当代山水画家主要以“师造化”来接触和体认山水，就不再以对前人特别是古人的作品的传摹为学习山水的不二法门。只是，他们并不是拘于一山一石的描摹自然，而是对自然的物象与景致进行“篡改”与“再编”，从而升华为一种非具体亦非概念的山水境界。每个画家对自然“篡改”的理由和“再编”的方式都各不相同，也就形成了当代山水的个性色彩。龙瑞用浑厚华滋的笔墨去篡改和再编他曾无数次深入写生的蜀山、京郊，在看似随意的勾皴点染中，营造出那一方山水鲜活而如诗的意境；他的作品既体现出对传统山水图式与精神的历史传承，也表现出作者对自然山川的现实感官体验。陈平的《费洼山庄》和《梦底家山》中的山岳、小径、池塘、屋舍都源自他在陕北高原、费洼湿地及西南山水的采风素材，他用对童年的追忆、对桃花源的向往来篡改和再编这些景物，从而在轻吟一种远离纷争和动荡的，安闲而宁静的田园诗意的同时，也咏叹着一种失乐园的无边伤感与惆怅。赵卫笔下的黄土高坡和赣南风光，既具有强烈的图式感，又饶有乡间生活的情趣与风味，诸多景致都被再编到他那平正的构图与讲究的笔墨中。范扬近年从古典题材转向乡土表现，不只是乡土景色，连乡土人物也进入到画面之中，它们也都在画家飞扬的笔致下被篡改，并在大俗即大雅的境界中被再编为一种新的风情。林容生的闽地风光洋溢着浓郁的乡野民风，他对素材的选取是用一种变形的原则进行篡改，再用一种装饰性的音符再编出一首来自乡间的曲调。满维起、张复兴都以侗乡村寨为表现对象，但他们一个以平面化的构成篡改和再编，其景境便有如清丽的律诗；一个以繁复的笔线篡改与再编，其景境便更似纯朴的民谣。

从文人境界的山水到世俗乡土的山水，“山水”的意象从形而上的变作了可感可知的实在空间。因此，当代山水的文化意义在于，它提供了中国乡村景色渐渐消退与城市文明激昂挺进之际所显示出来的万般滋味的人文思绪。——如果说我们非得要要求当代山水画家必须“介入当代生活”或“回答当代问题”的话。



因此,在这些山水画家的笔下,无论是对过往景色与时光的感怀,还是对现实景观与风情的歌咏,或者是对一种理想生存状态的憧憬与遐想,其实都在把城市化进程中,尚能与“传统”、“自然”乃至“童年”等保持一定血脉联系的“乡土”塑造成一个精神原乡,好让自己被扭曲的思想和被枯荒的情感到这里来寄寓与放逐。

“乡土”与“山水”的一个很大不同是,前者比后者更增添了在自然环境中的人、人的活动及这些活动的物质遗存。乡土与“风情”联系在一起,使当代山水更带有自然与人文的综合品质;乡土上的物质遗存,又使山水的天然面貌大为改观,这一切都使当代山水画所表现的已不只是大自然的原生状态,我们在当代山水的版图中也就领略到了犹如“风景”的东西。

从文人的超逸到世俗的现实,从集体审美的无意识到个性化的切实体验,从图式传承的山水到生动的乡土风情,从自然状态的山水到包含了人文景观的风景,当代山水似乎转换了一道又一道场景。即使这样,中国山水“天人合一”的精神境界、“虚怀静观”的审美心理及“澄怀味象”的体认方式,仍明显地体现在当代山水之中。因此,当代山水所“再现”的新景境,其实是一片没有脱离传统渊源的现实的精神风土。

图式的完善(1): 笔墨

中国山水画从笔墨到结构的一整套语言规范,以其不断的吐故纳新和自我完善而传承至今。这一语言规范作为一种“完善的图式”,在上个世纪以来受到了来自西画光学表现的所谓科学体系及对景写生的创作方法的质疑。20世纪80年代“新文人画派”中的一部分画家虽以逸笔草草、不求形似的画风又重温了古典文人的笔墨意趣,但他们却似乎忽略了对山水画古典图式的整理与再发扬。而近十余年的当代山水画则真正以一种笃实的作风再度攀援古典,从古代山水画笔墨、结构中重新读出“意义”,并将这种意义“再现”到现实语境中,从而以笔墨与结构为支点来进行“图式的完善”。

对古典笔墨的“释义”也有不同的方式。其中的一种取义是,以对传统的坚守性格而追溯古典的原义,从而在当代山水的笔墨图式中树立起“经典”的风范,或可以将这种笔墨图式称为“原笔墨”。20世纪90年代以来,龙瑞对山水形态构成的解析,走向对笔墨形式的探究,从而完成了其山水创作从设计向非设计的转型;他不仅会心于“气韵藏于笔墨,笔墨都成气韵”,更深刻领悟和实践黄宾虹的“五笔七墨”,特别是发扬光大了宾翁70岁以后的“点染”法,为山水画的点、染程式增添了变幻的笔致和强烈的动感;他执着地复诵着黄宾虹“浑厚华滋”的语训,其随意落笔[mpptest]笔笔相发的画作不但充满浓郁的生活气息,更勃发着笔墨自身的韵致与风神。书法家出身的王镛对笔墨的表现性更为着意,他用具有书法性的笔意编织着某种山石意象,率意涂来,每一笔都似行、似草,笔笔相随,作画又一如作书;以小笔作大画也是为了充分调动笔锋,使其线质更能变化方圆、长短、起落、转折、疏密、巧拙等书法情致。赵卫对于笔墨构成亦有独到的功夫,他以富于理性的经营(与龙瑞的信笔点染不同)让墨色显出纵深感。范扬的笔墨貌似随意狂乱,但因心中有形,也使笔笔入彀;其笔墨与造型已浑然一体,并在少加修饰的笔致中显露出一派性情。朱道平惯将舒长的线与密集的点形成对比,在变奏中展露点、线的表情。许俊、曹建华虽以青绿作画,但走的是所谓“士气兼作家”的文人式着色山水一路;其作品笔、色相叠,色、墨共显,多遍的积色并不能遮掩住真切的笔情墨韵。

在旧文人已退出历史舞台,“笔墨”已不似往日那样拥有大量读者的今天,“原笔墨”的笔墨图式在数字化时代的浪潮中当遭受旧文人所无法知晓的冷暖与沉浮,这种图式所树立的笔墨经典风范,也就在风云际会的中国画坛实现着对传统的精神操守。

另一种对古典笔墨的“释义”用的是“解构”方法:将古典山水笔墨图式中的某些元素单独抽取,进行格外渲染,并将它们重新组合在新的语言环境中,由此展现出当代山水画表现体系的新图景。在这里,笔墨的“应物象形”功能被大大减弱,笔墨自身的表现意义则得到充分显露。宿墨、焦墨、淡墨、湿色、点法、白描法等,这些山水画中的局部法式,被从山水画原有的整体中离析出来,充当起画面形式构成的主体。宿墨的湿笔表现可以形成凝结而苍润、重拙而透亮的肌理形式,何加林、张捷把它从吴山明的人物画移植到山水中。焦墨画法创于张汀,而唐允明则以新的笔形重新演绎。寿觉生将牛毛皴等皴法单独抽出,并进行放大表现,就像是古代山水画拍了一个特写镜头,有时一个皴法的局部就是他的作品。范扬用一味的淡墨转述着黄宾虹“乱而不乱”的笔墨结构。方骏又独用湿色,在渗化中形成趣味的肌理。黄格胜、张复兴更擅描法,通过线形的变化与疏密的安排来构筑画面。赵卫的描法又似乎是古画谱的现代翻版。石涛、黄宾虹、龙瑞的点法更被普遍化,从而形成一种主要以点来经营的山水“点子风”。



对笔墨图式的解构、重组,使山水画的“笔墨”形态多少发生了一些变异,因为,在这样的山水中,我们就好像用一个放大镜捕捉到了山水画语言体系中的某个单元,这个单元已不能按照原有的格式复原到既往的笔墨图式中。对于某一单元的选取,也许正反映出画家们在绘画语言上的个性追求。当代山水建立笔墨新图式的努力有时也正是与这种笔墨形态的变异相伴随。

当代山水笔墨新图式中的另一种笔墨变异,则根源于一些新的创作观念,这就是对于“制作”与“装饰”等的认同或推崇,而这些观念在旧文人的笔墨图式中因与“写”格格不入而曾被判定为“匠气”。

当代山水的“制作”风气大概开始于谷文达,他的水墨烘染将古典山水的骨法用笔等“写”的意趣消解,而用冲、刷、染、滴等技术手段,做出水墨氤氲的效果。卓鹤君将这种制作的方法进一步发扬,并在中国美术学院的山水画中形成一时风气,出于该院的何加林、曾先国、张谷旻、寿觉生(早期)等都十分注重墨色烘染,并利用这种烘染所形成的墨象来结构画面。陈平的山水中有大量的擦法,这使他的作品多积擦、积染而成体面,“作”的旨意就贯彻到整个绘制过程中;他的梦底家山系列中虽多了一些线性因素,但亦似乎并不刻意强调它的书写性,而仍是运用看似滞、板、刻,实则重、拙、厚的积功式画法,并以无画不在的云气来增添灵动。卢禹舜也用多层的擦法与染法来刻画形象,匀整的画面效果与其符号化的造型构成和谐的秩序,即使是线性的表达也被装饰化的手法把书法笔意淡化。于志学为表现冰雪的质感与光影效果,更创立了雪皴、泼白、滴白、重叠、排笔等冰雪山水的独特技法,虽然它们有时也注意笔致的表达,但这些技法本质上都是制作的。

当代山水的“装饰”品格,体现在它对山水构成的形式美的关注与表现。这种形式美带有别具匠心的设计意图,从而与文人山水的“天然”本性不同。姜宝林用排叠的线、点营造一种复数中的变化和极简约而至深远的画境;简洁的画面似乎是从代表着古典山水范式的木版画谱中抽取出了一段山石,并将萧尺木的书法线条置换成现代表情;从造型到用笔到用墨都是平均的(近年加入了墨的浓淡纵深感),并无大的波澜,但由它们所组织的画面构成则有惊天动地之势。与姜宝林主要揭示蕴藏在山水中的抽象原则的装饰性山水不同,更多的具有装饰旨趣的当代山水画家是用变形的手法来塑造具有客观实在性的可感形象。林容生作品中的山峦、民舍、河塘、石桥、芭蕉、小草、藤萝,满维起作品中的竹楼、树丛、竹林、山石等都被简化和变形,变作一种与他们的整体装饰画风相统一的造型元素,一起装点着诗意化的风景。许俊作品中的云水,方骏作品中的小树,卢禹舜作品中的树丛及陈平作品中的云烟,也都经过提炼与重塑,成为具有装饰感的形象。

如果说萌动并发展了文人画的那些画家大都是用强调“书法性”来排挤“绘画性”,从而使古典山水画形成了一套以书法的“写”意为核心的创作观念和图式体系,并且,这一套观念和图式体系又逼得无数后来的画家只能在它的掌心中玩一点“风格”的游戏的话,那么,也就应该可以说,当代山水画中所呈露的非“书法性”的,非“写”的“制作”与“装饰”观念,是为山水画的笔墨图式的完善开启了一个新的行进方向,因而也更具有绘画语言变革的意义。

但,无论“解构”笔法、墨法,还是“制作”、“装饰”,也都不过是在中国古典绘画美学的一个基本命题——“气韵生动”中做出的各种文章。也正因此,它们才可以与“原笔墨”结盟在一起,共同完善着当代山水的笔墨图式。

图式的完善(2): 结构

中国山水画家对自然山川的体认,要经过从看山是山,看水是水,到看山不是山,看水不是水,再到看山是山,看水是三重的境界。而第三重境界中的“山”、“水”,就已不是自然的山水形貌,它是“山川与予神遇而迹化”的“心象”山水。

当代山水画尽管时或受到西画写实与抽象表现的挟制,但它却一直与古典山水的这一造型与构成原则保持着某种约定,从而体现为,当代山水画既不全心痴迷于笔墨趣味而消解一切山川形貌,又不一味追摹自然丘壑的真实实质,而是用一种再创造的丘壑来寄寓情志。易言之,在当代山水中,我们既能体认到山川与乡土的实在性,又能领略到超越具体山川形势和景观的山水意境。

这样,当代山水画家是用“造境”的结构图式“再现”了一种精神性的山水。王国维提出古典诗词的“写境”与“造境”的概念,并认为“二者颇难分别,因大诗人所造之境,要合乎自然,所写之境,亦必邻于理想故也。”由此,我们几乎可以将当代山水都归属到“造境”的构成,因为,在当代山水中,无论是山石树木的造型,还是整体的空间景致,都被或多或少地“非写实化”了,它们是画家对山川记忆的表象进行了创造性的艺术抽象和想象后,所生成的形象或形象组合,它们是“理想”或“邻于理想”的。



对于山石、树木、云水、亭台等自然形象的非写实化表现，是当代山水结构图式的重要特征之一。如果说南朝宗炳曾提出“以形写形”、“以色貌色”的创作主张，但由于工具材料的限制，使那一时期的山水画并不能真实描绘与刻画从而不得不呈现“稚拙”形态的话，那么，在技术上已经可以做到写实或超级写实的当今，山水画家们却仍不在逼真写实一途驻足，那大概是在当代山水画家的心底还涌动着“以形媚道”的思想潜流。在当代山水画中，山石、树木等的自然结构特征都在不同程度上被弱化，它们成为在画家特定情思重新塑造下的各种符号，被布置在一道道心理的景象之中。龙瑞用自成体系、自成空间的笔墨去因心造型，山石树木的真实状貌都被统摄到他的笔墨结构之中。程大利利用变幻多端的墨色，使各种物象隐现其中，从而隔离、分解了它们的实在性。姜宝林则将所有的自然形象归结到由点、线构成的图式之中，自然物质中所有偶然的、瞬间的等等非本质特征被一种永恒的原则涵盖。陈平使所有的景色都笼罩在烟云之中，每组物象的边缘从未有过明确的边线，其真实面貌几无可辨认。方骏用湿笔将勾线变得模糊，从而为景物带来不清晰和不确定感。何加林不形不质的用笔源于从谷文达到卓鹤君的传统，它们并不主要用于表述物象的真实地貌。张捷用湿宿墨来勾描山水，渗化的线条勾出的形象也只能大写其意。许俊对古典山水的图式有深入的钻研，他的山石、树木等超越了具体的、现实的和自然的属性，更传达着传统山水的造型概念。范扬山水画中的物形都淹没在他那看似无法的笔墨中。寿觉生将皴法的尺度放大，丘壑的细碎结构也就全被滤去。曹建华的造型服从于整个画面的笔路和布局，他的赋色也主要根据心理感受。卢禹舜、满维起、林容生则将物象同化到秩序而装饰的造型体系中。

当代山水结构图式的另一特征表现在构景上，它注重心理景观的构筑，用“造境”的山水让自然成为可以“畅神”的对象。这种山水构造，主要有两种形式。一是通过烟云、墨迹、墨象等进行空间转换，深远、博大、奇诡、神秘的空间构成，使这一类山水具有一种超逸的品格。如程大利、陈平、卢禹舜、何加林、曾先国等的山水，或用变幻的云体，或用渲染的墨色，或用泼洒、冲流的墨迹等将山石树木间离在非自然秩序的场景中，非石非树非云非水又似石似树似云似水的背景，与若隐若现的丘壑组成别具洞天的境界。二是弱化空间纵深感，用平面化的处理将景物组织到理性的构成之中。如姜宝林、陈向迅、满维起、赵卫（白描）的山水，都似乎遥承了董其昌的简约结构，又或做几何形抽象，或做复数的排叠。在这两种形式之外，也有一些画家或尝试西画的构成形式，如于志学、张龙新；或仍用传统山水的结构图式进行布景和造境，如龙瑞的开合式结构，王镛的犹如北宋山水的主峰构成，以及方骏、许俊的古典式的起承转合。

总体地说，比之笔墨图式，山水的结构图式为当代山水画家的“再现”山水提供了更为自由的创作空间。或者说，当代山水画家与传统山水的结构图式间的承接关系比与笔墨图式间的这种关系更为松弛与暧昧一些，因而，在当代山水的结构图式中，我们也就更多地感受到一些所谓“现代性”信息。

当代山水：位置

在“中国山水”的地图上，今天的山水画家用不同的景境、不同的图式“再现”了一方以“当代”为标识的山水景观。在这片地图上还有荆、关、董、巨的山水，还有黄、王、倪、吴的山水，还有董其昌与“四王”、“四僧”的山水，那是一座又一座的山峰。当代山水会在这片地图上呈现怎样的地貌？是深谷、平地，还是山峦、高峰？

“中国山水”其实也只是—个区域地图，因为在一个扩展的象限中，还有“中国绘画”、“中国美术”、“中国艺术”乃至“世界绘画”、“世界美术”及“世界艺术”的更为广阔的版图。这样来鸟瞰当代山水，它又不过是一个很小很小的景点。

这一艺术景点自有其独特的观念与语言体系，因此，它尽管很小，却也分外醒目。只是，在这一景点中所流通的必定只是一种地方语言，似乎只有靠着对“文人”、“笔墨”、“写意”等的爱好而联姻在一起的少数人群，才能读懂这种地方语言。于是，在当代山水画的景观性质上也就贴上了“有闲品味”或“名流品味”的标签。

也许，当代山水所面临的问题不仅是它是否可以将自己塑造成中国山水地图中的又一高峰，而且，它更要思考，如何从绘画语言的“方言”状态走出，而用一种更具普遍适用性的话语与他人沟通，以邀来更多的人群散步在自己的山水之间。

¹ 本文讨论的“当代山水画”主要以20世纪90年代以来为范围。所讨论的画家也主要限于本次提名展参展作者，其他恕未提及。



目 录

龙 瑞 序言一		
张晓凌 序言二：在问题中		
牛克诚 概论：再现山水		
于志学	1-8	曾先国
郭文涛	9-16	曾来德
王梦湖	17-22	林容生
林 墉	23-28	曹建华
方 骏	29-36	许 俊
程大利	37-44	陈 平
龙 瑞	45-52	何加林
张复兴	53-60	卢禹舜
王 镛	61-68	张 捷
吴庆林	69-74	张龙新
满维起	75-82	方 向
寿觉生	83-90	常朝晖
范 扬	91-98	后 记
谢冰毅	99-106	
		107-114
		115-120
		121-128
		129-136
		137-142
		143-150
		151-158
		159-164
		165-170
		171-176
		177-182
		183-188

于志学 1934年生，黑龙江省美术家协会副主席

志学志于学，更志戛戛独立创造。首创冰雪山水，更及冰雪人物花鸟。

传统水墨，面对冰雪表现乏术，于氏之创，填补了画史千年空疏——符号语言新创“五法”（雪皴、排笔、泼白、滴白、重叠），图式语言妙在“三无”（画山无石，画树无枝，画林无树）。

他挥笔，玄光、辉光、幻光、意光，光开浑沌，月晕雪霁，炫晃山川，剔透晶莹。他展纸，气韵、律韵、墨韵、沁韵，韵濡乾坤，冰雪世界，冷逸清幽，荡涤灵魂。

志学志于画，更志钻研理论。首创“墨韵白光”说，再倡“太阳模式”论。考量南黑北白，创立“白的体系”；细察南虚北实，拓展“笔墨精神”。天籁情怀，塞外清音，志学的创造正与时俱进。

翟 墨

我创造冰雪山水画最初的动机来源于我想为自己的故乡北国立传，我要表现塞外的冰雪世界。开始也没有想到要创造什么新的样式，当我用传统的方法表现不出我心中的雪野冰川时，我开始思考，中国的雪景画有上千年历史，前人都是沿用这个已经固定的成熟的模式，为什么我拿来却力不从心，这使我发现了一个问题。传统的雪景画表现的都是江南和中原一带的清寒小雪，是一种雪意，而不是塞外千里冰封万里雪飘的雪象。

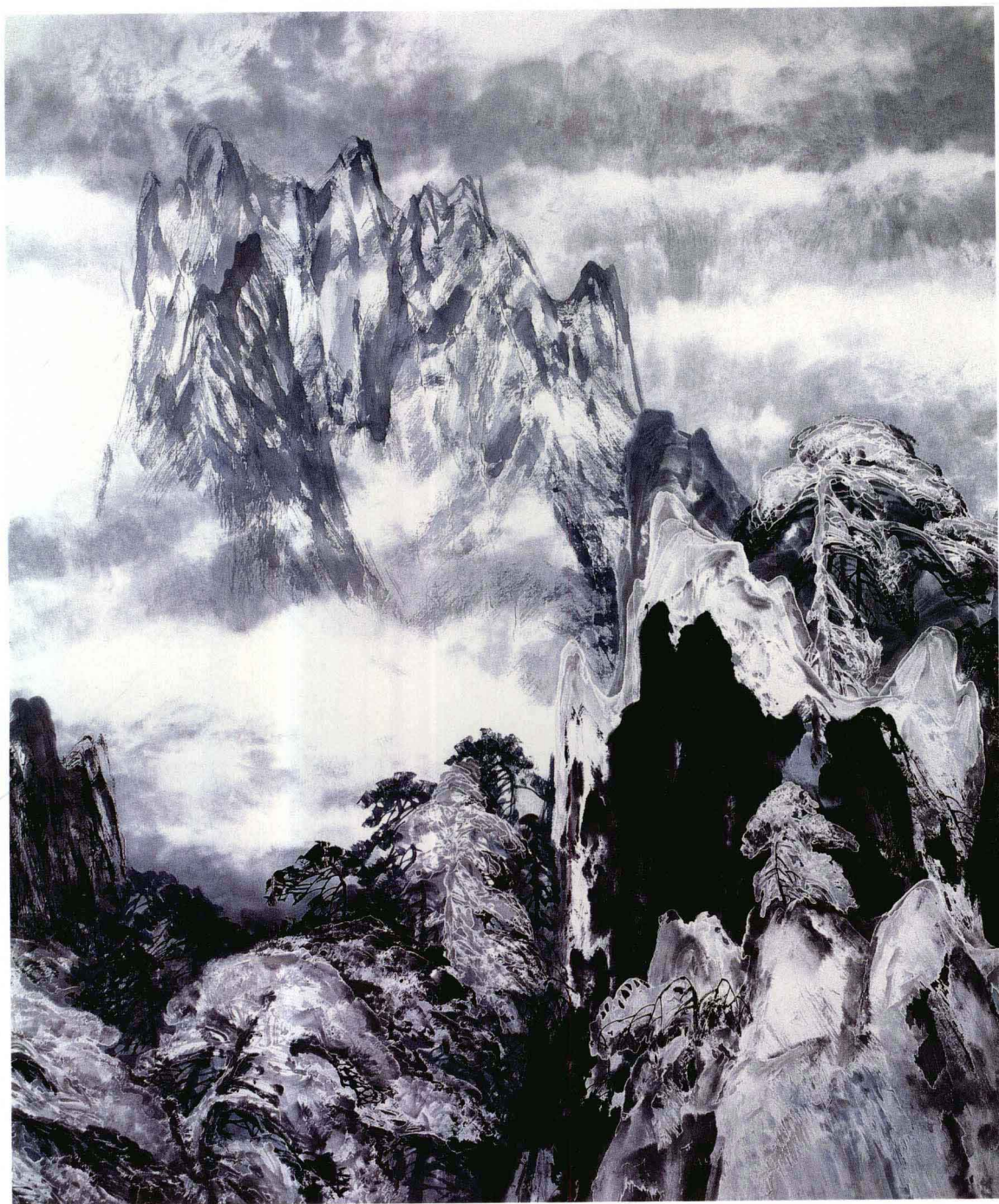
当时我的创造动机是一种发自本性未经意识的内驱力，是一种无意识和非理性的信念。几年后随着我眼界的开阔和对创造的痴迷，我已经把自己的生存完全融入创作状态之中，无意识创造的心理渐渐上升进入一种意识范围，我开始对创造有了明确的动机和目的。我认识到艺术中最关键的东西在于解决前人没有解决的问题，而要达到这个目的，就必然要走创造之路，这样也必然产生新的样式。

于志学

于志学 | 松轩醉雪
纸本
140 × 170 厘米
2003 年



于志学 玉峰琼林
纸本
140 × 170 厘米
2003 年



于志学 | 雪润无声
纸本
170 × 140 厘米
2003 年



于志学 黄山缀玉
纸本
249 × 125 厘米
2003 年



于志学 黄山雪夜图
纸本
136 × 68 厘米
2003 年



于志学 雪梦黄山
纸本
68 × 136 厘米
2003 年

