

万木奇峰

赵力

艺术评论家

美术史的工作是奇妙无穷的，它以文化精神的溯源为宗旨，以无限接近历史的真相为乐事。山水画作为历代中国艺术家的重要创作领域，自唐以来即是人文精神的重要展现，由此孕育出了不同的绘画风貌，遗留下了众多的巨迹名作。而宋代山水画的创作堪称百代垂范，既有文化意义上的承前启后，又有时代观照上的标新立异，已然成为后来者追思探幽的无尽资源。事实上宋代的山水画，除了为美术史学者津津乐道之外，也吸引着历代画者的孜孜敏求，这无疑构成了有关宋代山水画的另一种诠释线索，而当代艺术家李華弢的艺术即是此一绵长线索中的新近贡献。李華弢的创作，与宋代山水有着某种显然易见的关系，关于这一点画家本人也毫不讳言。正如一些评论家所指出的，李華弢的很多作品似乎都有着明确的原本出处，或者令人联想到那些耳熟能详的北宋名迹。但这一切并不意味着艺术家只是停留于针对古代传统图式的亦步亦趋，事实却是李華弢在刻意营造出一种更为显见的文化关系，即“传统的当下立场”，并进一步向我们做出这样的提示——“传统与现代之间不存在一个完全对立的关系”。在崇尚独创性的当今，李華弢的提示必定会制造出各种的非议。其根源在于自西学东渐以来，我们关乎“发展”的所有观念已经拘囿于达尔文式的“进化论”，并近乎天真地制造出了形形色色的隔绝与对立。而比照中国美术史的轨迹，古代先贤们所追求的恰恰不是单纯的“破旧立新”，考虑的也恰恰不是表面上的“标新立异”，他们往往视传统为获取或恢复艺术生命和真理的手段，在他们看来成功的风格无不依赖于恰如其分地复兴古代传统，而成功的画者也总是擅长通过立于当下的艺术实践和古代典范会心共鸣，并将这些心得逐渐转化为自我风格的无尽源泉。立足于这样的识见，李華弢的“传统的当下立场”，从更深的层面上而言强调的是文化态度上的互动关系，目的就是为了突破所谓知识或经验的局限，去除观念的僵化对立而导向实践行动的自由。因此在具体的创作中，李華弢一方面以类似美术史家的研究态度而长于图像样式的精确剖析，一方面又以考古学家的姿态进行着知识学的考据发掘，并依据自我的智慧、警觉和不间断的觉知，将杂乱无章的知识片段逐步整合而浑然一体。

即便李華弢的创作带有很强的知识学的特征，亦如“学者型”是人们通常冠于他艺术家身份之前的那个定语，但是李華弢清楚地知道艺术不是一种纯然经验的投射，却是针对所有经验的超越。在创作中，李華弢熟知宋式山水但不做宋式山水，也就是说他熟知样式又不追随样式。李華弢的方法是刻意地截取其中的一个片段，并将其刻意地突出放大，这无疑是对宋式山水的有意背离。因为北宋山水讲求的正是整体性的描述，对应的是大千世界的宏大空间。李華弢的刻意截取也不同于南宋山水对自然的剪裁，因为无论是李唐的“山中之景”和马远、夏圭的“马一角、夏半边”，仍然可以说是在诗意化的效法自然。事实上李華弢的截取往往带有很强的主观性，这些截取来源于宋式山水中的某个片段甚至是某个细节——远山的茂林、

曲折的水口、高悬的瀑布、峰巅的矾头、林中的行旅、傍水的屋楼、掠过的飞鸟、泛水的孤舟——这些都不是来自于画家针对客观自然的截取，却是以美术史图像为视觉资源的解构性释读，而李華弢的突出放大则是将这些的截取逐渐生成为新的视觉图像的创作过程，其目的不是对自然的有效响应，而是对历史经验的积极超越。

可视化是李華弢很多作品的创作要旨，也是李華弢当代性介入的有力证据。作为一位中西皆学又长期身处海外的中国艺术家，李華弢纵览过去又熟知现在，擅长水墨又通晓西画，因此从表面上画家以中国式的作品形制为规范，如依据传统的纨扇、手卷或者立轴加以构图，然而譬如其中的纨扇，亦不类似于古人所绘的那些纨扇，对应于画家别有用心的截取和刻意的放大，造成了犹如“门镜”式的窥视，譬如其中的一些横构图的作品，类似的则是宽银幕或者平板电视机的观看效果，这些无疑都是李華弢对应于日常视觉经验所展开的实验结论。可视化还导致了李華弢在作品空间结构和语言技法上的从容嬗变。在空间结构上，李華弢从未刻意去制造出多层次的空间转换以满足于空间的深度递进，而是有限度地展现作品的景深，以表达相对平面化的结构关系。而在语言技法上，李華弢突出的则是水墨的渲染魅力，借着墨色的多样变化、不同层次的块面皴擦以及淡墨和留白，让部份景致隐入飘渺烟云之中，增添了更多的诗意想象和视觉意涵。