

再现与重建：李華式的山水画近作

沈揆一

美国加州大学圣地亚哥分校 艺术史教授

中国历史上的画家，均试图按照自己的认识，在艺术界或艺术史中确定自己的位置。不论他们有没有明说，无一不是如此。用西方现代的术语来看，我们可以说中国的画家追求创新；用传统中国的语言，我们则可认为他们均以“自成一家”为志向。对于他们而言，从同代人中脱颖而出，企及甚至超越其所追寻的艺术传统中的大家水平，是无以尚之的挑战。身处不同的社会、经济和政治环境的画家，无一不把精力灌注于此。在当代中国画家，有一些人采用传统媒材来表现其艺术，李華式（1948年生）就是其中突出的一位，以其山水画作独树一帜。

早年上海时，李華式就得以接触家藏的国画作品，幼年即开始习画，师从海上画派晚期著名画家王震（字一亭，1867-1938）之子王传焘（字季眉，1903-1976）。不久又成为张充仁（1907-1998）的弟子，学习素描和水彩画。张氏是一名虔诚的天主教徒，曾在布鲁塞尔皇家学院接受专业绘画训练，并于1935年毕业于，被认为是当时上海最好的艺术教师之一。1982年，文化大革命结束以后不久，李華式移居加州，进入旧金山艺术学院学习现代艺术，1984年取得学位。之后的十年，李華式并没有继续研求西方艺术，相反，他选择回归中国传统，并且不遗余力。但是我们知道，李華式这一代人，几乎全部生活都是在1949年以后的上海度过，包括后来他来到美国。所以可以说，李華式选择向古人学习，很大程度上是出自他自己心灵的属于精神和观念层面上的一种选择。

尽管他自己的审美传承具有显然的现代性，李華式却并没有选择晚期海派半抽象的文人墨戏，而是选择了极具表现性和纪念碑式的经典北宋山水作为自己的参照系。李華式的山水结合了强烈的戏剧性构图和山水画意象，前者容易令人联想起抽象表现主义方法和解构主义观念，后者则是受到古代大家李成（919-967）、范宽（活跃于990-1030年）和郭熙（1000年后-大约1090年）作品的影响和启发，但是却非完全照搬。李華式认真研究了中国传统绘画和西方油画传统，同时对于西方现代抽象艺术作品也有甚深的造诣，其作品一方面深深扎根于中国绘画传统，同时又能令当代观众产生共鸣。不论青松、或是环绕山巅的云雾、悬崖峭壁及盘桓其上的一草一木，都反映了北宋作品中最具表现力的意象。同时，观众如果和李華式一样，在旧金山居住过，就会发现，他作品中的树木轮廓并非来自古画，而是取材自北加利福尼亚州海岸受风侵袭的树木。灰色的云雾与模糊的峭壁构成朦胧的对比，类似17世纪非常著名的艺术家，特别是吴彬和龚贤的作品，二者均在完全非现实的背景中插入自然光线和纹理效果，创造了奇异的意象。李華式作品中的树木和岩石的建构也十分具体，特征鲜明，显然是经由传统要素的重新构造而来。这些表面上十分自然主义的细节被置于现实中难以存在的危岩之上。它们无疑是出自想象，但又似乎具有那么强烈的说服力，以至于带给人们在大白天遇见梦中的景象时那种难以置信的震撼效果。

李華式的画室窗外是加利福尼亚北部高谷的山丘和深陷的峡谷，室内常常充满西方古典音乐

的旋律，墙上则挂着李成、郭熙和范宽作品的原比例大小的影印图片。李華弢酷爱中国古代名画，尤其对于绘画的过程兴趣浓厚。他通过自己的创作与古人进行沟通和交流，这种对于古画鉴赏的痴迷到了一种难于运用常理来解释的精神和心理的境界。虽然如此的狂热在明清时期的文人画家中还算常见，在民国时期也还找得到，但在当代就很鲜见了。李華弢的作品无疑深深地打上了宋代画风的烙印，同时也表现出现代的全球性视角。每每作画之初，他会用大笔进行布局，看起来似乎要按照西方水彩画的方法进行创作。李華弢画中展现的世界稳定且平和。但是，他创造出这些景象的过程却别出心裁。他先将自然景象的序列分割打乱，然后以难以想象的方法将画面重组。我们或许可以说李華弢的作品是后现代的，因为他解构了我们世界中先已存在的结构以及他所模仿的古画中的要素。但是，李華弢作品之所以可以成功扰乱观众的心灵，是因为我们都相信世界原本就是一个充满秩序的世界，这是艺术家和观众都明白的。这个秩序在 11 世纪的水墨画家那里得到了很好的认识，并且很恰当地在作品中再现了出来，而在李華弢的作品中，观众似乎能感觉到，我们只是暂时失去了对那个和谐世界的把握，就像在睡梦中被惊醒一样。

李華弢的作品之所以动人，是因为他使我们相信，他在作品中再现了宇宙的本质。他暗示我们，他已经把握宇宙的奥义，而他的每一幅作品中都包含宇宙的一部分不完整的真理。他的作品深深打动我们，同时感情有所克制，从不过分张扬。李華弢的作品之力量在于，他的作品把握到了文人画的特质，也就是中国哲学数百年来所教导的思想，那是不受时间所动摇的永恒价值。在亦古亦今的作品中，我们似乎可以相信，这些画分别代表宇宙整体的一部分，合起来就是宇宙的大和之音，而我们平常之所以看不见这个和谐的秩序，乃是因为受了错觉的干扰。

对于李華弢来说，其作品的精神性并不在于意象的创造过程，而在于意象本身。他曾写道，宋代画家所表现的自然，和当代世界我们所看到的、被工业污染破坏的自然并不一样。宋代画家眼中的自然亲切迷人，和当代的自然相反，它就像一片极乐世界。如果你深入去看宋代艺术家的纯真和清白，你会发现，他们没有受到商业精神的污染，没有一丝当今世界所流行的虚伪、庸俗的个人主义痕迹。李華弢对于宋代大家的审美、心理和精神上的推崇，都建立在这一基础之上。“对我来说，”李華弢说，“做一名当代艺术家就意味着，要表达你的灵魂，对观众负责，不要自欺，也不要欺人。”

在平面形式中成功创作多年后，李華弢近年的兴趣转向创造实际自然空间的三维作品。李華弢最初进行的短暂实验是千年前就已出现的形式：屏风画。通过平面的拓展表现各种不同的布局可能性，更重要的是，屏风本身就起到了创造和分割空间的作用。屏风画为李華弢打开了一扇新的艺术之门，这个大门通向的是实体空间。

李華弢将他的山水挂轴放在一个很大的云雾迷蒙的背景屏风画前，这个感觉有点像在老上海的照相馆中人们站在几能乱真的布景前。通过多个二维错觉的布置，来探索二维和三维、绘画和实体空间之间的相互关系。李華弢将三维表现手法以装置艺术的形式，带到水墨画中来。

这也是很多当代中国画家所努力实践的一项工作，即让水墨艺术融入到当代中国艺术世界中来。

在他的装置作品中观众可以亲身体会李華式画作所创造的实体空间，但同时，观众的眼睛和心灵常常被更为生动、更有生命力的绘画空间所吸引。17世纪的学者画家董其昌说过一句话，或许可以运用到李華式的山水装置作品上，这句话的意思大概是这样：“如果我们懂得笔墨的神奇力量，我们就知道，真正的山水绝不等同于画中山水。”