

## 李華弑：近作

罗伯特·毛瑞

哈佛大学美术馆 策展人

李華弑先生是最具创新意识的当代中国水墨画家之一。1992 年风格成熟后，他的作品立刻吸引了公众视线。自那时起，通过现代、当代中国画的个展 1 和群展 2，李華弑先生的画作遂蜚声国际。这次展览包括了李華弑先生 2007、2008 和 2009 年的最新作品，表现了他个人艺术发展的新方向。

### 李華弑先生传略

李華弑，1948 年生于上海。六岁时，师从王季眉学习传统水墨画。1964 年，李華弑十六岁时，开始在布鲁塞尔的比利时皇家美术学院随张充仁学习西方艺术，后者以现实主义水彩画而闻名。虽然在“文化大革命”（1966–76 年）中，包括年轻人在内的许多中国人经历了上山下乡，李華弑却因精熟笔墨、受过良好的西方艺术教育而获准留在上海，进行苏联风格壁画的创作。20 世纪 70 年代末，“文化大革命”结束，旅游限制不再严苛。李華弑遍访国内名胜古迹和文化遗址，其中就有安徽省的黄山。后来，他包括这次展览作品在内的许多画作，灵感都源于这些名山。李先生自学了早期中国画历史，并通过甘肃敦煌石窟佛像的非正式研究，了解了中国宗教画。他也经常前往北京参加展览。例如 1978 年，他得以首次欣赏到北宋山水画和大型现代西方艺术展，使其大开眼界、印象深刻。

1982 年，李華弑携妻子移居旧金山，入读旧金山艺术学院攻读西方艺术，并于 1984 年获得硕士学位。20 世纪 80 年代，李華弑尝试了多种画风，终于在 90 年代初逐渐形成了自己的代表风格；这一风格以高山峻岭为基调，代表了对北宋时期山水画的推崇。

### 什么是当代中国水墨画？

初次驻足当代中国水墨画卷前，不仅是西方观众，就连某些亚洲观众都会疑惑：为什么如李華弑先生一般的当代中国艺术家仍坚持使用毛笔和水墨作画，而不投身国际潮流采用当代的西方画风——他们想当然地认为，“当代艺术”就是西方风格：他们认为能产生当代艺术的文化只有两种，即美国文化和西欧文化。但是这种观念显然经不起推敲——全球化或国际化并不能将一种文化的艺术传统强加给另一种文化。例如，我们并不会认为中国人就会忘记中文而转说英文；类似地，仅仅出于几十年的影响，我们也不应认为西方艺术风格能让中国艺术家和收藏者放弃他们历史悠久的艺术喜好。虽然有些中国人的英语已经流利非常，但他们通常说的还是中文；类似地，很多中国艺术家虽然精通西方技法，但仍会坚持中国画风。

由此推想，如果中国有一天成为世界上政治、经济、军事和艺术影响力等方面最具统治力的国家——就像某些人所说的“当中国成为世界超级大国”——我们也不会认为美国人会把中文当作母语而忘记英文，同样也不会认为西方艺术家会立刻摒弃西方艺术风格而追求中国水墨画风。因而，无论活跃在中国台湾、香港或西方世界，即使诸多中国艺术家仍然坚持传统国画架构，也毫不令人惊奇。他们面临的挑战绝不是延续他们的古老画风，甚至也不是适应新的外国风格，而是向传统风格中注入当代元素，促其复兴。事实上，这比简单地延续老画风或采用外国画风困难得多。

对卓越传统的执着，促使诸多当代中国画家坚持着传统主题、设计和材料。传统中国画最早可追溯到新时期时代（约公元前 6000 年 - 约公元前 1600 年），一直在延续、发展。在宋代（960 年 - 1279 年），传统中国画开始注重写实，并在纪念碑式山水画上达到高峰；在元（1279 年 - 1368 年）、明（1368 年 - 1644 年）、清（1644 年 - 1911 年）三代，文人喜爱的传统中国画转型为抽象的、表现主义的山水画。

在北宋（960 年 - 1127 年），山水成为中国画中最特显的主题，这一地位甚至至今难以撼动——李華弢与其同时代的当代中国水墨画家依然乐此不疲。山水画一般描绘的是高耸入云的山峰、飞悬而下的瀑布、奔流不息的江河；而山峰一般云遮雾罩。实际上，中文的“山水”，字面意思就是“高山和流水”。对真山真水和画中山水的喜好，反映了中国道家追求“天人合一”的哲学观。山水可以完美地诠释阴阳，也就是自然界的刚柔之力——山是阳刚之力的象征，而水时阴柔之力的化身；此外，山水还代表了阴阳平衡，例如：飞泻的瀑布，正是挺拔山峰的最好补充。

自北宋年间直至元朝初年，中国画是文人学者的业余癖好。文人以入仕、写作或授徒为生，但以书画自娱。他们从文学典籍和字画收藏中获得灵感，因而艺术作品包含了无尽的文学、历史和艺术遗产，向后人昭示着不同的艺术家、画风，甚至是用笔技法。同时，他们的画作也表现了个人的思想和格调。这些才华横溢的艺术大家深刻认识到了线条、质感、笔法、色调这些形式因素所体现出的表现力，惜墨如金，画风看似简单，却深具内涵。他们的作品融诗、画、书法于一体，追求捕捉表现对象的神、意，而不执意于其外在表象。这些画作以写意为基础，参考了诸多文学与艺术元素，可以认为是后现代主义的初次试探性尝试<sup>3</sup>。

然而，到十九世纪末，中国画的传统为昔日自身的盛名所累，风格守旧、笔法墨守成规，几无新意。因而，二十世纪初，许多年轻画家开始热切地探索西方画风。为了拓展西学指示，他们中的一批人漂洋过海，进入欧洲重要艺术学院求学；而那些留守国内的年轻画家则贪婪地翻阅着刚刚流入中国的插图期刊。同时，许多西方画家开始放眼亚洲寻求灵感，希望这潭死水能重新焕发生机。

事实上，这时中国所有学科的学生都开始留洋，探索科学、医学、政府政策、国际关系、国家发展新方向等问题，揭开了知识大蓬勃时期的序幕。中国经历了现代化的过程——修筑公路、建立医院、创设大学和公立中小学体系，并组织了世界级的现代军队。政府甚至也发生了变化；例如，1911年，中国不仅见证了清朝的没落，更见证了整个封建体制的崩塌和共和政府的建立。

当古老、经典的学问与外来、实用的学问相激荡，很多中国人公开皈依了西方思想。不过，多数中国人仍然在现代化的同时，执着于自身的传统文化观念：“现代化而不西方化”成为了他们的口号。这一时期产生的艺术反映了这种自我探索的诸多方向：许多艺术家——尤其是曾经留学海外或与外国人士长期接触的艺术家——投向了外来风格；而有些艺术家仍然对“伟大传统”忠贞不渝；更有其他艺术家尝试将外来风格和传统风格结合起来。一个世纪过去，情形依然。

但历史环境的变迁却令中国现代艺术先行者们的尝试戛然而止：民主政府解体，军阀派系割据；20世纪30年代，日本开始入侵中国，日本帝国在中国东部沿海和北方诸省建立霸权，直至二次世界大战结束（1945年）；中国国民党和共产党之间开始内战（1947年-1950年），北京和台北分别成立了两党各自的政府，均声称本政府为中国合法政府。虽然许多知名艺术家出生于那个混乱的年代，真正的现代艺术精神想要得到持续发展，却不得不等待二次世界大战和中国内战后更为安定的环境。

中国大陆专心进行经济、政府和社会的共产主义改造，加之“文化大革命”，令艺术家们对外来风格的探索为之一颓——当然，苏维埃风格的社会主义现实主义是一例外。即使如此，有些胸怀大志、颇具艺术天分的年轻中国人仍私下学习绘画。李华弢便是其中之一，他先师从王季眉学习中国毛笔水墨技法，又师从张充仁学习西方风格和技法。20世纪70年代末，随着“文化大革命”的结束，中国大陆久负盛名的艺术学院重新开始招生。这些学院虽然首推传统中国绘画，但同时开设中西方艺术课程，吸引了中国最好的学生，聚集了大批充满智慧和天分的人才。在这一肥沃的土壤上，新气象的萌芽令人振奋，其中就包括对外来风格的尝试。从20世纪80年代开始，包括李华弢在内的另一批艺术家离开中国远赴欧美。虽然这批艺术家中很多最终选择了以中国艺术风格进行创作，但他们大多学习的是西方风格。

许多中国艺术家仍然苦苦地追求现代化，但不采用西方风格、题材、材料和表现形式；他们传承了古代艺术遗产，在传统材料、表现形式和题材的框架内进行创作，但同时演化出与祖辈不同的新风格和表现手法。作为艺术和文化遗产的卓越继承人，他们认为最好通过中国艺术形式而不是西方艺术形式来表现内在自我。这是一种对中国传统的依恋，他们认定中国的

文人画作以表达艺术家自我性格，气格为先，形似次之。

这些中国艺术家一般会形成一种兼容并蓄的风格，乍看是“中国画”，但无论是风格还是技法，甚至两者都与其伟大传统大相径庭。他们的画作现在通常称为“当代中国水墨画”——“水墨画”与经典的水墨山水相联系，而“当代”则说明这些画作新近完成，同时具有现代、西方的艺术感，将其与传统区分开来。这些艺术家排斥程式化的构图、墨守成规的风格和一成不变的笔法，虽然这些都是几个世纪以来经典中国画的基础。他们借鉴了外来艺术风格，将新媒介、新技术或新元素引入自己的画作。

### 李華弢近作

李華弢从备受推崇的北宋时期山水画寻求灵感，采用宋代风格的笔法，与以董其昌（1555年-1636年）的清代追随者为代表的传统中国水墨画决绝。此外，在北宋风格之外，李華弢的山峰在画作中上不见顶、下不见底，带来一种比全景更“近在眼前”之感。并且，李華弢的画面上主峰挺拔，却省却掉宋代山水挂轴下部通常的组成元素，即以水和一小片土地组成的前景，以及横亘其间、引人入画的小径。宋代山水画中经常出现一条小径，引观赏者如画，仿佛游历山水时途径树丛或竹丛掩映的茅屋酒肆，丘陵环绕，越过木桥，直登峻岭峰顶。李華弢的画作不仅省却了前景的土地和水，还省却了深谷，仅以一团薄雾示人。而在宋代画作中，深谷走向往往与画面平行，将前景元素与中部突起的主峰分隔开来。我们进一步注意到，李華弢的画作中还省却了所有的建筑，无论是茅屋、酒肆还是山庙；他同样省却了所有的人物形象，因而，他的构图仅仅注重基础元素：山、岩、瀑、树。背景山峰以某一角度示人，将风景元素摆在画作最前面，让他的画作平添几许壮伟和动感。正如风景的简化使之更加直接、引人瞩目，这些特征给李華弢的画作注入了全新的现代感。

创作他的山水画时，李華弢先将未裱糊的宣纸4铺于平地，泼墨其上，有时再加些许水。李華弢将这一过程比作某些抽象表现主义画家——尤其是杰克森·波洛克（Jackson Pollock）——向画布上倾倒颜料的行为。泼墨而得的墨迹会让人一下想到弗朗兹·克莱因（Franz Kline）的画作，但在李華弢眼中更像是罗夏墨迹测验，他会研究所得墨迹的形状和位置，决定是否能用作画作中的主峰。如果他认为墨迹可用，李華弢会用粗笔将墨迹摊开，或是提起宣纸边角，让薄墨流淌，从而创造出明暗分明的效果。这样，李華弢完成了画作的主要构图，同时确定风景的结构。通过细画纹理层次，山峰由此成型，之后加上树木、瀑布和其它元素。虽然他的画作极似北宋时期的作品，但泼墨技法却与北宋前辈们仅以毛笔施墨决然不同。

李華式的竖向山水（以《深谷瀑布》、《华山岩松》、《西岳云松》和《层峦耸翠》为例）在形式和比例上贴近传统，但其《恣意纵横》、《山岳潜龙》和《岫石劲松》屏风画作品却显示着与中国画形式的决绝。考虑到屏风画在日本艺术史上的重要地位及其广为世界观赏者所知，可以理解，多数观赏者会认为李華式的灵感来自日本画。然而，在唐代（618年-907年）和宋代，中国艺术家已偶尔在固定画框上作画了——即单面宽屏画质或丝帛固定在立式方形或长方形框内。到明代，中国艺术家同样进行着屏风创作，虽然数量有限。这些中国屏风几乎失传<sup>5</sup>，但在晚明和清代的印刷书籍中偶见相应描述。虽然李華式的画面表面上似与日本传统画不无关联，但李華式自称传承自一种古老的中国绘画形式，只是这种艺术形式流传不广。李華式坦言，自己这种艺术方式的灵感来自于张大千（1899年-1983年），他在香港某收藏家的私人珍藏中看到了这位大师的一幅画作<sup>6</sup>。

无论是中国还是日本的传统屏风，都能自立在地板上，但李華式却希望自己的画面能平铺在墙上，一览无余。当问及为什么会有将屏风挂在墙上的想法时，他公开表明，自己对屏风画的兴趣并不在探索屏风这种形式本身，而在于促进绘画手段日臻完美，使大幅中国画更具活力和吸引力。他注意到，许多现当代中国艺术家创造的大幅画作，主要用于装饰重要建筑的厅堂。但中国画从中幅到大幅的过渡却不甚成功，即使有些精确地记录了重大历史事件，但在美感上却乏善可陈。李華式对这个问题进行了深入的思考，他认识到屏风竖扇的分断——两扇屏风之间的隔断——或许是给大幅中国画构图带来活力的关键因素<sup>7</sup>。

虽然将卷轴和屏风画融合在一起的基本原因是要创造一种全新的、具有吸引力的大型风景画形式，但李華式承认作品《退一步看山》的灵感来自传统中国画<sup>8</sup>。李華式注意到有些宋元以降的画作（包括固定画框的屏风画）中，描绘的是一群文人坐在花园的屏风前。有时，屏风画的木框上悬着一幅短轴，盖住了屏风画的一部分。

屏风与挂轴的大师级结合之外，《退一步看山》的另一个新特征，是薄雾弥漫的远山在构图中异乎寻常的显著地位，李華式非常乐于使用这种表现手法。在北宋时期的画作中，主峰在中心垂直轴上突兀而起，两侧是所谓的“客峰”。通常，在画作上部的一小块区域，是形状控制极好的泼墨，没有一笔一画，却塑造出远在天边的远山形象。与之相比，这幅屏风画上，云遮雾罩的山峰蔓延了整个画面，成为挂轴上渲染更为细致山峰的完美衬托。观赏整幅作品时，挂轴纤毫毕现，诗情画意地融入更为宽大、统一的屏风画背景，视觉观感有如在挂满雾淞的窗户上随意一抹、从中窥见真实的风景一般。无论作者是否有意为之，这一元素为本幅令人振奋的作品再添一笔新奇的迷思。

《退一步看山》中薄雾的地位与山峰同样重要。李華式在题注中说明，这一灵感并非来自风

景画，而是来自陈容著名的《九龙图》。按《九龙图》自识，该画为陈容 1244 年所作，现收藏于波士顿美术馆。在这幅长条手卷中，陈容（1200 年 -1266 年）在暗色调云雾背景中描绘了九条相互缠绕的巨龙。中国传统作家常将绵延的山脉比作龙脊，李先生所谓的“借鉴《九龙图》手卷”一语双关，同时提及了陈容的龙和雾。

在竖式画作中，李華弑省却了前景元素的细节，在其令人拍案叫绝的山水屏风画中亦是如此。即使是那些绘画元素显然位于前景的画作——正如本次展览的金色背景岩松屏风画——李先生仍会给观赏者留下很大的想象空间。因此，在六扇屏风《恣意纵横》中，地面线条不仅没有画出，甚至没有暗示——我们自然会疑惑，古松是生自地上抑或是生自岩边；我们还会疑惑，右屏风上的立石是鬼斧天成，还是有人担心横伸的树枝折断，故而像侍弄盆景一般加以支撑。事实上，李華弑坦言这对屏风的灵感来自十世纪清凉寺大愚禅师的一首诗作：

六幅故牢建，  
知君恣笔踪。  
不求千涧水，  
止要两株松。  
树下留盘石，  
天边纵远峰。  
近岩幽湿处，  
惟藉墨烟浓。

在双扇屏风《岫石劲松》中，我们能看到松根和绿草，但我们疑惑树前的巨石因何屹立不倒，这才是画作的真正主题。这幅屏风和六扇屏风描绘的是乡间巨松、奇石的园林，抑或是人为介入的自然风景？我们不得而知。在所有这些屏风画中，真正引人注目之处并非自然主义表现本身，而是在朴素的金色背景上墨迹轻重相宜的表现主义画风。双扇屏风上的奇石和屏风对上的双株，令人同时想起起晚明大师吴彬（艺术活跃期为 1583 年 -1626 年）的石头和西方画家布莱斯·马登（Brice Marden）在 20 世纪八十年代末、九十年代的抽象派画作。而马登的作品灵感则来自日本书法。

李華弑在香港看到的张大千屏风画，是他尝试屏风这种艺术形式的直接灵感与源泉，后来发展为屏风加挂轴的形式，或使用金色背景——张大千的屏风画便是画于金色丝帛之上。不过，李華弑注意到，自唐朝起，宫廷画师便已开始画于金色纸张或金色丝帛上。到明代，虽然大多数文人画师认为金色背景过于招摇，文征明（1470 年 -1559 年）、仇英（约 1494 年 -1552 年）和其他吴派画家仍有时采用金色纸张作画，尤其是创作折扇扇面。

李華弼认为，只有相对简单、直观的主题才适于用金色背景表现。虽然一松一石的小景素纸画作也能使人亲近，但同样题材的巨幅画作却更适合用华丽的金色背景加以表现，以使整个画面生机盎然。虽然金色背景的东亚画作多在金叶覆盖的纸张上完成，李華弼却既使用金色纸张，也使用金色丝帛。在这次展览中，双扇屏风创作于金色纸张上，而六扇屏风对则创作于颇有年份的金色丝帛上——这对屏风李華弼购于大阪，一直完好保存，未曾使用。

## 结论

李華弼生于中国，曾研修传统中国绘画，学习中国文学经典和哲学，并游览了许多重要名胜古迹和文化遗址。此外，他还在美国生活、学习、工作了近三十年，从而直接接触到经典、现代和当代西方艺术。他还能接触到北京、台北和美国馆藏的经典中国画作。虽然李華弼也熟谙西方风格，但他仍坚持中国经典传统，热切地期望能对其进行挽救和复兴，只是他的画作与传统水墨画泾渭分明。

在包括李華弼在内的当代中国水墨画家作品中，往往会有借鉴国外的元素——有时仅仅是抽象概念，而非具体风格或技法元素——但这些元素通常并不显眼。也许反其道而行之，通过借鉴亚洲元素的西方艺术家，我们可以更好地理解这一现象：以詹姆士·麦克耐尔·惠斯勒（James McNeil Whistler）或文森特·梵高（Vincent van Gogh）的画作为例，二者均受到日本浮世绘的影响；而弗朗兹·克莱因（Franz Kline）的画作则受到中国和日本书法的影响。虽然看起来“很西方”，但若没有来自亚洲的影响，这些艺术家的画作可能会截然不同。

为什么当代中国水墨画家坚持经典题材、形式和材料？这个问题难以一言蔽之，只能说，他们是执着于一笔卓越超群的遗产。无论生于中国还是海外，多数华人无比珍惜这一遗产，希望它能永垂青史。在这笔遗产的伟大光芒下，当代中国艺术家认定，将中国文化发扬光大是自己的责任。他们希望，自己不仅被当作有成就的艺术家受到认可，更被当作有成就的中国艺术家获得认可；再者，他们还想在中国和西方同时获得认可。除此以外，中国艺术家在宋元时期便开始了对抽象的探索，这一准则得到了当代西方艺术理念的共鸣。当代中国画家以此为傲，更要促进这一文人传统。

那么，为什么要将古老的题材、形式、材料、理念传承下来，而不是全盘接受新思想呢？虽然每个中国艺术家都会有自己的回答，但最终的答案可能要回溯到孔子（公元前 551 年 - 479 年）。他在《论语》中有言：“温故而知新，可以为师矣。”因而，将古老智慧薪火相传的渴望，自中国文化诞生之时便已深入人心。事实上，这就是中国文化中必不可少的元素之一。

注释：1. 怀古堂编，《李華弼风景画》（纽约：怀古堂），1997；倪明昆、李華弼著，《李華弼山水画》（旧金山：亚洲艺术博物馆），2004；Eskenazi 画廊编，《李華弼山水画》（伦

敦：Eskenazi 画廊），2007。

2. 朱莉娅·F·安德鲁斯（Julia F. Andrews）、沈揆一，《一个世纪的危机：20 世纪中国艺术的现代与传统》（纽约：古根汉姆博物馆），1998；罗伯特·D·毛瑞（Robert D. Mowry），《新中国山水画：近期所获》（马萨诸塞州剑桥：哈佛大学美术馆），2006。

3. 参见：亚力山德拉·门罗（Alexandra Munroe）等，《第三思维：美国艺术家思考亚洲”，1860–1989（纽约：古根汉姆博物馆），2009。

4. 宣纸由安徽省东南部泾县制造。因表面光滑细腻、质地柔软以及抗折皱和撕裂的优质拉伸强度，宣纸自唐宋以来就被选为最适宜的绘画及书法用纸。宣纸的构成成分可达上百种，但其主要成分取自青檀树树皮。青檀树属原产于安徽东南部的榆树树种。唐朝时期，泾县属宣州管辖，宣纸因此得名。

5. 现在，很多竖幅绘画也被装裱成立轴，作为屏风使用。

6. 与罗伯特·D·毛瑞的电话记录，2009 年 12 月。

7. 与罗伯特·D·毛瑞的电话记录，2009 年 12 月。

8. 与罗伯特·D·毛瑞的电话记录，2009 年 12 月。

（本文刊载于 2010 年美国纽约 Eskenazi 画廊“李華弑的树、石、雾、山”展览图录）