

Modern Form of Blue-and-green Landscape Painting

Kangyi

青绿山水画的现代形态

康 益

青绿山水画最早的雏形出现于战国以前，但到了汉魏南北朝山水画还只是人物画的背景。进入晋代，晋人生活上、人格上的自然主义和个性主义解除了汉代儒教统治下的礼治束缚，中国伟大的山水画意境已包容于晋人对自然美的发现了！随着隋朝展子虔的《游春图》之类作品的出现，结束了“人大于山，水不容泛”的稚拙阶段。至此，青绿重彩山水画第一次独立登上了中国山水画的大雅之堂。

《游春图》虽比之唐宋的青绿山水画显得较幼稚，但其中如青绿赭石的涂染、高峰大苔的圆点、深青的填入，为后来青绿走向辉煌埋下了伏笔，特别是对唐代李思训一派产生很大影响，并在中国山水画发展史上写下了重要的一笔。更重要的是透过《游春图》流露出唐宋及至以后帝王思想和神仙境界的雏形。

随着唐完成了对全国的统一，社会变得安定。进入中唐，李家王朝已变成当时世界范围的强大帝国。政治经济的发达带动了文化的变革。唐代是中国文化最令人向往的时代，唐代的文化在世界史上也是璀璨夺目的。在那时，诗歌发展到高潮，美术也开始繁荣昌盛。从这一时期反映出的艺术面貌富丽、奢华、雄盛。青绿山水画正是在这样一种朝代背景和民族审美精神之下发展起来的，不同风格竞相出现。青绿山水画中的艺术气质和审美精神流露出封建社会鼎盛期的时代风尚和帝王思想。此时的色彩是绚丽的，也是辉煌和丰盛的；此时的造型是饱满的，也是严谨和复杂的；此时的艺术风格是雄强的，也是雍容大度和入世的。反过来看，强盛的唐帝国也是青绿山水画走向颠峰的必要条件和重要载体。唐大小李将军，是这一时期最有影响的青绿山水画家。二李的青绿山水画比隋展子虔又有很大发展。其中最大的突破是开创了山石皴斫的先河，并弥补了隋青绿山水画的不足。所以张彦远说：“山水之变，始于吴成于二李”。其艺术的精神延续着隋以来的皇家艺术的人世态度。画面中渗透着雄强、富丽、夸张的艺术气息，而这些在后来明清的青绿山水画中是没有的。二李的金碧青绿之美，是富贵性格之美。他们的青绿山水画偏于海上神仙的想像，这是当时唐代统治者神仙思想的反映。《旧唐书》上记述“思训尤善丹青，迄今绘事者首推李将军山水”。《历代名画记》中也称他“早已艺称于当时，一家五人并善丹青，世咸重之，书画称一时之妙”。其画山水树石，笔法遒劲，云霞缥缈。《江帆楼阁图》画面意境开阔，长松秀岭，岸径曲折，丛林掩映，风帆点綴于江天之间，诗意浓厚，可称得上唐代山水画杰作。子昭道继承父法，其《明皇幸蜀图》也是这一时期的传世佳作。二李把展子虔的青绿山水推向了一个高潮，形成了盛唐最有影响的山水画派。

至宋，由于禅宗的兴起，苏轼的美学思想的影响，另一种以水墨为表现形式的山水画迅速发展起来。至此，中国山水画坛形成两大对峙的阵营——即以色彩为表现形式的青绿山水画和以黑白两个极色来涵盖一切色彩的文人水墨山水画。难怪董玄宰有言：“禅家有南北二宗，唐时始分；画的南北二宗，亦唐时分也。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈。南宗则王维始用渲淡一扁钩斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕，米家父子以至元之四大家。”

宋代的色彩艺术虽然在文人画笔墨表现形式下已渐居下风，但仍有王希孟的《千里江山图》，赵伯驹的《江山秋色图》，赵伯骕的《万松金阙图》等传世之作问世。他们的作品笔法遒劲而不霸气，运墨洗炼而不简单，敷色瑰丽而不火燥。但从宋的青绿山水画明显看得出来少了唐青绿山水画的雄肆与富丽，在平远的展开中更多了浓厚与旷远的艺术氛围。

元初，赵孟頫工整一类作品继承了宋青绿山水一派的画法，好处不在工而在逸。明代文仇所作青绿山水画各有特色。特别要一提的是仇英和他的作品。其用色古厚精炼，画面结构非常严谨，画法细密，工整中见气势。仇英成为唐以后青绿山水画派集大成者。但此时的青绿山水画比之唐的《江帆楼阁图》和宋的《千里江山图》已明显感到受南宗文人水墨画的影响趋于平淡，时人称之为“小青绿”。

明清以降，随着笔墨的完全独立，中国山水画领域几乎要成了文人水墨山水画的天下，水墨被提高到了近乎神圣的地位。绘画中所表现的对象本身以及构成绘画的其它诸多因素变得并不重要，而笔墨涵盖了一切。文人画家以虚无的胸襟，玄学的意味体会自然、渲泻情感。人们把创作过程提高到了从未有过的高度。在文人画家看来，从这一过程中，他们体会了“道”，并进入了“天人合一”的状态，同时抒发了“胸中逸气”。文人画的发展导致的审美趋势是以简淡代替了丰满、清静代替了热烈、随意代替了严整。显然，水墨画比之讲究功力、技法严整、氛围庄重的青绿山水画更适合同文人士大夫们对源于老庄哲学思想的情感表达。至此，青绿山水画被彻底推入了中国山水画艺术的谷底。

青绿山水画从战国的萌芽、到唐宋的高潮、至后来明清的衰落，从整体上看，不管是为统治者涂脂抹粉、太平盛世的“帝王风范”，还是逃避现实，消极反抗 的

“桃花源”情结，亦或讴歌山河壮美的艺术风格，都明显流露着艺术家对理想境界的追求和情感的寄托。艺术只是人通往精神天国的一座桥梁，广袤的宇宙是艺术的最终归宿。天与人的合一于是成了人与自然关系的最高境界。人们无一例外地落入了自己亲手编织的“帝王思想”与“桃花源”的温室中辗转反侧，它最终是中国画艺术的自我封闭。我们只有走出“桃花源”，才能发现外面的世界一样很精彩。

其次，传统的青绿山水画为了解决表现大自然中各类景物的特性，创造了众多的“绘画符号”，形成了一个严谨的系统。这个系统走到最后变成了一个封闭的定式，人们可以在其中任意提取和选择。但是，也正是这种“圆融无碍”的完美程式系统，束缚和限制了我们所从青绿山水画研究。“青绿山水”这个提法就已经体现出这种限制性，为什么要对颜色作一种简单介定呢？甚至是青与绿，而不能是其它选择。人们一提到“青绿山水画”，头脑中一定会浮现出绿水青山的古典设色山水画的印象。对传统观念的革新首先应该从“青绿山水”这一概念本身扩展和引申，否则“青绿山水画”的发展无非是一种修补而已，从何谈得上现代转型。另外，青绿山水画中，传统的色彩观念和绘画语言以及材料技法在表现这多元的大时代已经显得尴尬和无力。信息高速公路正在将大千世界缩小，现代人生活的高效率、快节奏、高速度、多元化影响着现代人的审美情感和审美标准，人们从简单的起居饮食到复杂的知识结构都在飞速地更新。束发长衫、之乎者也的时代已成为过去时，人们已经习惯了西装革履，高楼大厦的现代生活。面对飞速发展的这个时代，步履缓慢的中国青绿山水画难道就无动于衷吗？

因此，今天我们应该以这个时代为背景，对青绿山水画的色彩观有一个全新的认识与拓展，以石青、石绿为主要色彩的古典青绿山水画，在今天看来总的已不能充分表达现代的审美情感，首先，应该引申“青绿”二字的内涵，也就是说“青绿”二字不单指“石青石绿”，它还应是“色彩”的同义语。色彩——这一青绿山水画中绝对重点的因素的革命，才是呈现其现代形态的关键。

第三，对于一些被人们长时期淡忘，甚至视而不见的艺术观点，在当下，在我们研究青绿山水画的现代形态之时，有重新提出的必要。

“六法论”是南北朝谢赫在其著作《画品》中的重要理论。直至今天，“六法论”仍是我们品评和创作中国画的重要依据。但是只要翻阅古代画论，我们可以感觉到：随着封建社会的衰落以及文人水墨画的发展，“六法论”中的“气韵生动”和“骨法用笔”被不断丰富、完备，“气韵生动”甚至被提到了近乎神圣的地位。宋朝郭若虚的“气韵非师”论以及明朝董其昌在《画眼》中的论述“气韵不可学，此生而知之，自然天授”的论断等，都充分地体现出这一发展趋势。而随类赋彩、应物象形、经营位置等也伴随着青绿山水画的衰落被逐渐漠视。但今天我们这个多元的、热烈的时代绝不介意色彩的锦绣，也不拒绝构成的复杂。色彩的运用无疑是当今中国画家注目的所在之一。人们尽可以迷恋宣纸的洁白、水墨的淡渲。昔日那天玄地黄的色调固然充满民族特征，而今天的五彩斑斓又何其有当代气息。让我们重新弹起色彩这很久违的弦，从被人们淡忘的随类赋彩、经营位置入手，来作为我们研究青绿山水画现代形态的切入点。

最后，色彩在绘画中的功能是多种多样的。色彩在绘画中的第一个作用就是造成一种真实的纵深感，使画上的物象具有三度空间感。它在绘画中的第二作用是表现一定环境中的对象的颜色。色彩的第三个作用是渲染气氛和表现画家思想情感。中国画用色追求单纯统一并讲究主观的抒情性，而西方传统绘画用色力求复杂调和并更加讲究客观的真实性。这也是中西绘画的不同之处。

“六法”中的“随类赋彩”阐述了早期中国绘画对色彩的认识和对颜色的处理方式。中国意象抒情的艺术特点决定了在对色彩的表达中不以摹写自然为目的，而是以诗情画意的色彩印象来展示其艺术魅力，这才是“随类赋彩”的表现特点。应该说，青绿山水画从开始便站在一种主观的立场上，它的色彩来源于生活但高于生活。石色的浓烈、艳丽中流露着浪漫的理想主义色彩，生活中的不真实，在艺术中却是合理的。但伴随着文人水墨山水画的出现，色彩的无限丰富性遭到压制，对色的内涵的理解也发生了很大变化。在庄禅的世界中，“五音令人耳聋，五色令人目盲”。人们追求的是“虚”的淡泊和“无”的超然。文人水墨山水画回避色彩的多样性，专制地提出“墨到胜处色无功”。最终，墨的黑和纸的白便成了所有色彩的体现，它已超越了本身的概念，墨在表现其本身的同时也包含了全部色彩，黑与白便构成了整个中国山水画的色彩学，而色彩本身的表现性却成了中国山水画的禁区。由于上述诸多原因，青绿山水画的前进步伐被阻碍了，墨的境界天经地义地高于色的境界。客观世界的多彩，主观世界的自在，统统归化在漠然的冷淡之中，大好一片灿烂景象，萧杀于自设的禁区之中。但天玄地黄已不再是时代的审美特征，五彩的世界、缤纷的人生要求现代的中国青绿山水画奏出绚丽的和声。况且今天各种矿

物的、水质的、以及金属的颜料的不断丰富，给我们提供了材料方面的保证。因此，突破色彩这个薄弱环节，是我们今天研究青绿山水画现代形态的重大课题。

2、对中国青绿山水画古典形态中物特质的保留与拓展。

中国人的“天人合一”的宇宙观，深深地影响着包括青绿山水画在内的中国绘画艺术。中国人在看待人与自然关系的立场上与西方不同。西方人认为自然是人的征服对象，总是把人与自然对立起来。东方人却习惯把人和自然放在一种平等和谐的基础上看待。人与自然的和谐是中国艺术的一个永恒命题。不光在中国的诗画中，在中国的园林艺术中也略见一斑。庭前后那参差错落的花草树木、假山、茅竹，绝非西洋人园林艺术中那整齐划一的几何图案。晋朝稽康有诗云：“目送归鸿，手挥五弦，俯仰自得，游心太玄。”中国人正是用一种“俯仰自得”的心境欣赏着宇宙万物，而跃入宇宙的节奏里去的。用“游心太玄”的眼睛来观看空间万象，通过身体的俯仰，心灵的游戏，体会到了生命的节奏与宇宙的空间。人在宇宙之中，宇宙同样在人之中。物与我是合一的。因此，中国人对空间的表达完全不需要几何、三角板、直尺的测算。青绿山水画也不例外。这种对空间的认识方式，是中国艺术中特有的。中国青绿山水画中的“三远法”与“散点透视”，正是在这样一种“天人合一”的宇宙观下形成的。“三远法”使我们的视线由高转深、由深转深远。“三远法”使我们的眼睛变得游戏，心灵更加自由。难怪宗白华先生在《美学散步》中指出：“郭熙的“三远法”趋向于音乐的境界，渗透了时间的节奏，它的构成不根据算学，而依据力学。”

可曾注意到与西方画家身兼建筑师、雕刻家不同的是，中国古代画家多为诗人、音乐家。与其说中国古代的青绿山水画是空间艺术，还不如说它更象浪漫的音乐与抒情诗。我们说“三远法”是“天人合一”这一中国古典艺术精神在中国青绿山水画中的流露，“三远法”所体现的这种中国人特有的宇宙观在青绿山水画的现代形态中应予以保留。

在传统青绿山水画中，人们是把注意力放在对物象的描写上的。其用笔较着眼于物象的勾勒。线条和点、面严格地附着于物象上，物象的复杂却往往削弱了线、点、面的有机组合。画面缺乏黑白灰的明快与简洁。这是存在于青绿山水画的古典形态中并从“经营位置”表现出来的一个问题。另外，存在于一些古典青绿、设色山水画中的空间是封闭的。王蒙的设色山水画便是其中的典范。这种封闭的艺术空间是封建社会失意文人审美精神的真实流露，与我们这个开放的时代精神有着很大的差别。

我们可曾注意到这样一个事实：现代艺术对日常生活各个方面的渗透，强有力地影响着人们的审美情趣，势必也影响着对青绿山水画的审美要求。现代绘画的重要特征之一是构成关系，即“经营位置”。现代意义的“经营位置”要求以对称、均衡、规则性、秩序感等来营造一种音乐的节奏化的艺术空间。如果说传统审美过分讲求变化、现代审美则更强调单纯性、平面化和视觉的刺激。因此，对这种封闭的空间意识的调整和对古典青绿山水画中笔墨因素的弱化和抽象化，是现代青绿山水画的一个发展方向。

关于如何呈现视觉张力，中国画家有其独到的认识。我们谈及张力，多是从“经营位置”入手，宋朝范宽通过其高远的构图，营造了一个气势逼人的艺术氛围。近代潘天寿则是通过其中空且方正的画面构成以及倾斜和拉扯的力量对峙，呈现出一种雄强与霸气。另一方面，运用中锋的毛笔在画面上纵横飞舞、抑扬顿挫地涂抹和利用水的浸与破来呈现张力却是西洋画中没有的。首先，画面上的笔痕，墨迹是我们使用毛笔对纸施以压力的结果。运笔的轻重缓急、跌宕起伏完全由笔尖传达出的微妙感觉决定的。关于运笔的技巧，中国绘画史中著有大量的文章。如宋朝郭若虚在《图画见闻》中所谓“用笔三病”，明朝李开先 在《中麓画品》中所谓画有“六要”、“四病”，宾虹老人在《画学通论》中谈及的用笔五法，石涛的远腕十法等。其次，水作为中国绘画的媒介，相当于西洋画中的油。但水在中国绘画中恐怕具有西洋画中油所不可同日而语的作用。对水的研究古已有之：北宋韩拙在《山水纯全集》中提到水破墨、墨破水的用法。后来萧父子、徐渭、董玄宰、原济、朱耆、李鱓等都善用水法。现代黄宾虹把水的运用总结归纳后，使之上升到理论层次。他在破水的基础之上提出了铺水、渍水、泼水等使用方法。在我的青绿山水画的绘制中，水法始终作为一种比较重要的表现技法加以运用。在制作底色时，水就被派上用场。铺水和泼水法可以交替使用。由于重力的缘故，故水稀释的颜色底在画面上任意流动，甚至互相渗透、溶合，经沉淀、挥发后墨与色、色与色在水的作用下，呈现出随意和朦胧的艺术氛围。这种偶然得来的效果，加强了青绿山水画的可塑性；并且为下一步的绘制作了充分的铺垫工作。

早在60年代，西方本质论美术教育先驱布鲁纳指出“学习的最好动机是对学习材料的兴趣”。他谈及在奥蒂斯美术学院的教学时说学生的第一课就是如何打画框绷画布，又如何选择颜料等，之后便是在教授的指导下自由地创作，把材料作为又一个切入点，对各种材料进行大胆尝试，那么对青绿山水画现代形态的研究又将别有一番洞天。

古典青绿山水画多采用绢，而极少用纸。首先因为纸被广泛使用的年代不过几百年来。第二，绢比纸更适合青绿的表现。我们知道石青、石绿均为矿石原料制成，其特点是颗粒较粗，尤其是头青、头绿最为显著用手捻起有细沙的感觉。这些矿物质颜色画在纸上如果处理不当容易产生浮在画面之上的效果，影响对艺术氛围的表达。而绢的纤维比纸粗，纤维之间的缝隙也比纸大，石色的颗粒可以更加稳定地渗透在绢的纤维之间。如果再罩以淡墨，画面会显得沉着、深厚。新材料的使用是从事青绿山水画现代形态研究的一个重要环节，也是其艺术观念更新的必然产物。我

们在继续利用、发挥传统材料和工具的优势与潜能的同时，也不排斥新材料与新工具的使用，以达到独特的艺术效果。同纸相比，亚麻布有许多特点同绢更接近，但同绢比较它可塑性更高，大大加强了青绿山水画的表现力。首先，由于亚麻布本身质地就与绢不同，即便使用同样的方法画面效果也在大相径庭。材料更新的直接后果便是表现手法的拓展。于是可以向版画、漆画等其它画种借鉴。同样，油画的肌理制作也可以被借鉴。在表现某些特殊效果时，中国传统青绿山水画艺术中某些技法仍大有用武之地。比如，在表现树林郁郁葱葱时可以先在画稿上打上很浓的颜料底，然后使用钛白粉堆砌肌理效果，等完全干透后，对肌理部分进行处理。这时的画面呈现出一种斑驳、残缺的美感。这种肌理的使用，却并非泊来之物，它是对早在宋朝郭熙的艺术中已出现的所谓“塑画”的借鉴与新的探索。清朝方薰撰《山静居画论》中论郭熙“塑画”之法是在正式绘制之前叫泥工先用手抡泥在画面上，有凹有凸，之后用色或墨随其痕迹画成山水人物楼阁。可见这方面古人早已有了大胆的探索。

另外，因为亚麻布是在用胶处理过以后才使用，因此它又具有熟宣纸的某些效果。如果再用底料涂抹打磨，那么它的光洁与平整度可与纸接近，对于细节的刻划同样可以得心应手。但是亚麻布同传统的绘画材料相比，它同样也有缺点。比如，对墨与色的敏感程度和丰富性不如纸和绢细腻。特别是亚麻布上绘制的墨的深度比纸上的效果相差甚远。如果这些总是能得以解决，亚麻布将会成为绘制青绿山水画很好的材料。

我在对文人水墨山水画的许多技法的借鉴时，首先一反古人在施以青绿重染时不主张笔墨皴擦的观点。在我的纸本青绿山水中笔墨仍大有用武之地，色压墨、墨压色反复为之。这方面现代的张大千已经走在了前面。他作品中的泼墨与泼彩是墨与色的结合的成功尝试。张大千晚年的泼彩山水画对我们从事青绿山水画现代形态的研究有着重要的启示意义。其次是对文人水墨山水画中墨法与水法的运用。黄宾虹总结了绘画中对墨与水的使用，把墨的使用方式归为七法。其中，泼墨法与破墨法在我的创作中经常出现，并把破墨引申为破色与破胶。破墨法与泼墨泼彩法的使用更能使画面达到一种朦胧的艺术境界。这也不妨看作青绿山水画新形态的一种呈现，但需注意的是色与墨的交融，必须以墨的浓淡与色的饱和度的平衡为依据，否则会造成节奏的失衡、头重足轻，或墨软弱与无力，或色轻浮躁动。在创作中水色与石色可以交替的使用，色彩看上去会更加耐人寻味。

历代画论是古人留给我们的一份丰厚的艺术遗产，它高度概括提炼了中国画艺术的审美精神和创作方式，是我们进行中国画艺术创作的重要指南。但从另一方面看，它似乎也成了我们创作的一种方式。如果它束缚了我们的艺术创作，那么就违背了古人著书立传的初衷。三百年前的石涛高敢打破古已有之的三段式构成的传统定式，而采用简洁的近似于几何的分割方式来组织画面，就我们今天看来仍不现时代感。近代的林风眠也曾冒天下之大不韪，和万古不移的一波三折唱对台戏，甚至引入西方印象派绘画。我们今天的中国画学子更应该有理由在继承和保留的同时打破。需要打破的是条条框框、陈词滥调。打破之后，还得有新鲜血液的输入。于是向其它艺术的借鉴便成为我们今天研究青绿山水画现代形态的必由之路。

在色彩研究方面，与青绿山水画具有同等高度的佛教艺术中的代表——唐宋敦煌壁画继承了传统的赋彩规律，着意表现物体的固有有色。不追求复杂的光影变化，却强调色彩的装饰美，不过分追求色彩的真实感，却在复杂的颜色中精心设计了对比、衬托以及叠晕，使色彩交光互影，相得益彰。它的一个最突出的成就就是打破了随类赋彩的常规，创造了许多违反自然现象的色彩。如红色的力士、青绿的金刚、绿色的马等。正是这些穿插在画面中被文人画家视为“俗、火、媚”的颜色，却构成了画面上丰富多彩的节奏变化，通过黑色的线条、块面把它们有机地统一起来。这些画面都具有很强的主观感情色彩，充分展示了传统绘画在色彩运用上重对比、重夸张、以情赋彩的美学思想。这一切都出自画家各自艺术灵感自由想象，一切从画家的情感表达需要出发，使之更具诗意化和意象化的色彩。

以开放的眼光广泛地向世界范围借鉴吸收精华，来丰富青绿山水画的现代形态，成为了我们当务之急。唐宋时代的青绿山水画充分体现了艺术家对情感的表现，而随看后来程式化的不断加强，艺术家们更注重法度，而影响青绿山水画的情感方面的表现力。本人认为，我们今天应该很好地利用色彩表现自身情感和介入当下生活。西方现代艺术家认为“艺术形象是一种自觉的表现”，“绘画是在平面上表现情感的艺术”。在西方现代绘画中，色彩变成了“情感符号”、“暗示着情感的调式”。他们特别注意线和色彩的表现力，以强烈的形体夸张、非描绘性的色彩出现在世人面前。对比鲜明强烈的色彩和流畅稚拙、节奏分明的线条组合，被推到至高无上的地位。它们强调整个画面的装饰效果，表现了追求新奇感官刺激的思想。西方现代绘画中色彩对情感的表现以及色彩对视觉的刺激能给我们一些什么样的启发呢？我们是否可以西方现代艺术中吸取新鲜的养份来充实我们青绿山水画呢？