

物象浮云外 山水道场中

男兮

史新骥迷恋文人画中“与天地精神独往来”的状态。置身山间密林，都市幻魅恍若隔世。阖上眼，呼吸吐纳，与树石通感，仿佛与先贤面对着同一遭过往。2020 年大疫，工作室周边不少山区都封了。身锁画室，幸得田园静好，眉间自有山水缱绻。和 2018 年充满雪意沧桑与厚重感的《东山雪霁》相比，《东山清晓》的色彩体系、心性和精神意向性有些许变化。这得益于疫情期间诵读诗词歌赋，和自己坦然相处——《花间集》描摹花鸟，以浓情蜜意见长，颇具浪漫主义情怀；《诗经》眷写山水，人与自然灵犀相通，乃自然主义之典范。

新作气息总体上更趋平静素朴，像是有意做了减法。温润的绿意带着朝雾般的清新在画布上滋长、蔓延，这种绿和自然界的绿有别，也并不完全是文献的、怀古的，而是更富现世感和时代精神的东方格调的自然主义色彩。此外，画面里除了具象的体统，还注入了抽象的形体和构成关系。璞玉般浑圆的造型，虚实相生的轮廓线，超现实主义的色调，明快而富机趣的色泽，彰显着艺术家对自然抱有的浪漫主义情怀。新展主题取“清晓”二字，既梳理出陈列作品的洄游动线，也寄予着一份对未来美好平定的期许。

入夜-混沌：《搜山图》纸上系列前瞻



史新骥作品中诸多场景和生物都能找到民间志怪传说的痕迹。以《搜山》为题材的神话作品，流行于两宋间，均是描绘二郎神下境降妖的情景。据载，最早有北宋画家高益的《鬼神搜山图》，元、明、清不断有摹本传出。目前传世的《搜山图》约有十余本，分别藏于各大博物馆及私人手中。传统文人画宣扬天人合一，不主张刻画人物冲突，而《搜山图》则最引人之处恰是它传奇的叙事色彩和戏剧冲突。

上：南宋 佚名《搜山图》（故宫博物院藏）绢本设色 53.3 x 53.3 cm

左一：史新骥 2019 《搜山图之一》绢本矿物颜料 28 x 18 cm

左二：史新骥 2019 《搜山图之三》绢本矿物颜料 28 x 18 cm



这幅藏于故宫博物院的《搜山图》是迄今为止同题材中存世最早的。全卷人物用细笔勾勒并施以重彩，山石的皴法豪迈放逸，采用马远、夏圭大斧劈法。描绘了天兵神将在山中搜捕妖魔鬼怪的“名场面”，魔怪通常以野兽形象出现，譬如虎、猴、狐、羊、蛇等，或遁作树精木魅，或化作女子。在神将追逐下，它们仓惶逃命，四处藏匿。而神将们则手持刀枪剑戟、纵鹰放犬，各显神通，前堵后截，妖怪无处逃生。^[1]讽刺的是，天兵神将凶神恶煞、飞扬跋扈，魑魅魍魉倒慈眉善目、令人生怜。

受到绢本《搜山图》的启发，史新骥尝试了同在绢本上创作的想法，用矿物颜料绘制了《搜山图》的第一批以山兽为描绘主体的作品，山兽肢体上的纹路明显受了明清版画手法的影响。背景是一些几何形状的不规则图案，画面大幅留白，底部是史新骥的印章，古意中不乏当代审美意趣。绢本在画面中能看到明显的横竖交错的纺织痕迹，幅面上的矿物颜料与底部的纹理相映成趣，熠熠生辉，散发出一种古朴而温润

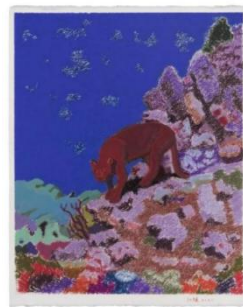
的光泽。



右：史新骥 2020 《搜山图之十二》 纸上色粉、丙烯 52 x 42 cm

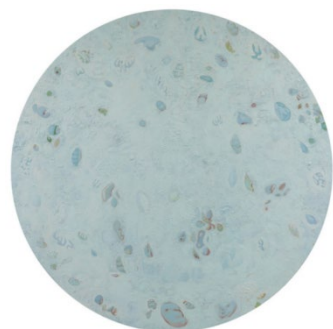
此后，史新骥陆续创作了一批同类题材的纸本作品，描绘主体除了飞禽走兽，也有少量人形的猎捕者、神游者，不过背景不再是抽象几何图案，而有着明显花鸟画的特质和文人画的底蕴。其色彩和立体感，近乎在模拟野生动物的视觉：夜间浊气接近混沌态，超越了人眼视觉范畴，以深色系蓝、紫、红、绿为主，部分画面采用色粉、索斯、水彩、丙烯等多种混合材料，结合定画液作叠加和晕染处理。雾化的定画液喷射而出，冲击色粉颗粒引起了化学反应，需要特别控制好力道，才能自如操纵画面的形状和肌理。

左：史新骥 2020 《搜山图之九》 纸上索斯、色粉 52 x 42 cm



史新骥的《搜山图》系列就像是无数古本《搜山图》的局部，将这些梦呓式的片段重新排列组合，便连成了同一时空序列上的整体。不过，史新骥的《搜山图》可独立成画，不需要依附一个天兵擒怪的宏大语境和山水背景。乍看之下，没有明显兽形或人形的那几幅，画面看似波澜不惊却暗藏玄机，酝酿着一股强大的势能，戏剧冲突似乎一触即发，令这一刻平静弥足珍贵。观者笃信画面中隐伏着小妖：白天幻作山石和树木，借着夜色掩护，它们蠢蠢欲动，待夜深便现出原形。

夜深-梦呓：自我意识的觉醒



夜深是最直面灵魂的时刻，朗月下，孤独感无处躲藏。艺术家坦言，至今都没能完全走出父亲五年前过世的阴影。《雪月交光》是艺术家神游冥想的叠加意象，观者能感受到摆脱现实羁绊的愿景，以及对自然之神力的敬畏。这幅圆形油画原是描绘冬山的寂寥与纯粹，渐渐地，画家的情绪通过潜意识地涂抹传达在画布上，原先山体的意象被画家的自我意识吞没，丰雪华盖下的冬山越发像轮圆月，实现了从具象到抽象的升华。星移斗转，人生无常，对亲人的追忆和牵念也透过笔刷安置在画面中，为无处安置的灵魂找到归宿。

左：史新骥 2019 《雪月交光》 布面油画 200 x 200 cm

右：史新骥 2020 《书斋》 木板油画 52 x 37 cm

下：史新骥 2019 《东山松玉》 布面油画 150 x 200 cm

“我们与自然地邂逅之所以重要，原因可能是这些事物提醒了我们，自然向来都是一种我们有意更深入接触，却极少有机会实际投入注意力的对象。”^[2]古山水借画言道，古人从山水画里能看到人生境界的提升，反倒不会刻意描绘日常生活。作为本次新作中现世感最强的作品，《书斋》描



绘落日余晖下，一幕稀松平常的温馨与恬淡时刻。去脸谱化的人物在史新骥的画中时有现身。画家创作的原始冲动，可能出于一种对时间和记忆流逝的焦虑。确实，我们不善于把害怕遗忘的事物保留在脑海里。眼前人的陪伴，现世的欢颜，这些难以捉摸的东西，在画中实现了永恒。



《东山松玉》一作颇富都市浪漫主义色彩。密林夜已深，流萤般星光点点是结伴登山者的手机屏，亦是远方都市的灯火。缤纷绚烂的光斑在乡土时代难得一见，因之更具现世感。我国自古

崇玉，“润泽以温，仁之方也”暗颂君子温润儒雅、好善乐施、仁爱有佳。璞玉般浑圆的造型符号频频涌

现，离不开史新骥对玉的执念。他试图从自然主义物象里抽离出来，赋予画面超然的精神性，其色彩、造型都和现实有距离，是对人工秩序美的提升和提炼，视为一种个人化的艺术创造。



值得一提的是，史新骥画中频频出现下图这个符号，它半树半灵，拟态鹿角，我们不妨暂且唤它为“触”。传统画法必会对树有所取舍，要么仅作为道具角色居于次位，要么作为中景或远景中的点缀，以旁观者或中立方信守在画面中。而史新骥的“触”可视作画家自我意识的延伸，其戏份不亚于主角，时而如虬龙般苍劲有力，直指苍穹，时而以鹿角或珊瑚的灵态，隐于山石林海，遁入“无我之境”，吸天地之灵气，纳日月之精华。

左一：史新骥 2018 《东山雪霁 No.2》 布面油画 168 x 130 cm

左二：史新骥 2020 《南歌子》 布面丙烯 40 x 30 cm

史新骥以往油画中，油彩厚涂叠加，肌理上会给人一种紧张、沧桑的感受，新作画面显现了愈发“扁平化”的趋势，这与史新骥的潜意识不无关联。而立体画框，令人不禁想起埃伯特的《平面国：多维空间传奇往事》^[3]，框侧面作为画面空间的延伸，一方面弥补了画面扁平所缺失的“纵深感”，另一方面又可视作平面向立体空间的一次“升维”尝试。

右一：史新骥 《骑士》 布面油画 60 x 50 cm

右二：史新骥 《如梦令》 布面油画 40 x 30 cm



史新骥素喜宋词香软清丽而不流俗。“艺术和文学使人升华。美的诗词会消解掉悲剧性的东西，使我们体会到生而为人的尊严和价值。”史新骥如是说。几张“立体”小品以如梦令、南歌子、青玉案等词牌命名，为“无我之境”浸染主观的情绪色彩。“心事竟谁知？月明花满枝。”^[4]《花间集》写尽花开花谢之百态。将主观色彩融入所观之境，物物皆着我之色，我欢悦即万物皆欣欣向荣，是“握手河桥柳似金，蜂须轻惹百花心”^[5]；我哀伤即万物皆倾颓萎靡，“终是疏狂留不住，花暗柳浓何处”^[6]。

破晓-启蒙：梦境的再造和意识的弱化

在中国绘画上，无论山水还是花鸟，均“造极于赵宋之世”，宋人的花鸟画，平和、内敛而理性，体现宋人“格物致知”的观念。作为打破北宋画院传统“状物精微、旨趣浓艳”的革新派代表，崔白精于勾勒填彩，设色淡雅，别创一种疏秀朴实的风格。其代表作《双喜图》，工谨与粗放的笔法交相搭配，乃一情景交融之野逸上品。

左一：宋 崔白 《双喜图》 绢本设色 193.7 x 103.4 cm

左二：史新骥 2020 《云松令》 布面油画 168 x 130 cm

下：史新骥 2019 《东山清晓》 布面油画 150 x 180 cm



仔细观察《双喜图》不难看出，崔白使笔着墨与铺陈布势的特点，于花鸟之外亦精于山水。史新骥正是从崔白“兼工带写”的花鸟画中汲取了适合自己的表达方式。画面浑然一体，气势贯通，构图精巧。《双

喜图》画面中兔、雀、鹰的关系构成千钧一发的危机感，而《云松令》的氛围则没那么剑拔弩张，画面上季节特征不大明显，一层薄雾笼罩在山间，令视线所及都蒙上一层“乐园滤镜”。一草一木，甚至顽石、苔藓都沾了股仙气儿。近处猫头鹰和狡兔灵动，好奇地与画面外观者对视，像是对不速之客的到来有所预料。《东山清晓》中，树干的颜色光怪陆离，宛若置身莎翁笔下《仲夏夜之梦》的集会。晓色云开，遁入静谧夜色中的猫头鹰，梅花鹿，狡兔，雀鹰似乎都屏住呼吸，支楞着耳朵，聆听一种不和谐的声音。雄鹿犹豫地望向画布之外的观者，只要我们有轻举妄动，它们就四散而逃。清晨拂晓，雾气渐渐消散，象征着否极泰来，新一轮回即将开始。

艺术史学家贡布里希说：“中国艺术家通过参悟和凝神的奇怪方式来学习艺术，不研究大自然，而从研究名家作品入手。全面掌握这种技巧，他们才去游历和凝视自然之美，体会山水意境，很像诗人把散步时心中涌现的形象贯穿在一起。”^[6] 中国艺术讲求对大自然内在规律的自省与悟道，光凭直觉、悟性和毕恭毕敬的态度必然画不好山石花鸟。如果说史新骥过去的作品中渗透着艺术家主观意识中对“无我之境”的探索和挣扎，那么《东山清晓》、《云松令》似乎不再着意弱化艺术家主观意识的存在，转而刻画潜意识中“凝视”到的，不受人类社会生产活动惊扰的自然景象。

博学家艾柯认为“乡间漫步时，登山或走小路时，我们看到的都是这些事物。这种多元的，从不同的空间出发点变换或接续着观察的倾向，也显示了时间的相对性——或时间的同时存在性。”^[7] 也许，我们只是不太善于理解自己是受制于时间的生物罢了。史新骥将半梦半醒间看到的，平日巡山写生时看到的，甚至时间和空间的奥义都纳入到自己的山水道场中，生命的流逝在画布上失去了意义，超然象外，定格于永恒。

后记

史新骥以当代学院派技法为骨，以个人化的色彩修辞书写山水道场，描绘符合当代审美意趣的诗情画意。《搜山图》纸上系列以入夜的浑浊之气着墨于超自然的“无我之境”，词牌油画小品记录自我意识的觉醒，以花鸟画为启迪的清丽山林则意欲化花鸟于山水间，还归“无我之境”。是此，“我”与“境”天人合一，展线也形成了闭合回路。无需刻意雕琢，巧然天成，是艺术追求的至高境界。

艺术评论家詹姆斯·埃尔金斯的《西方艺术史中的中国山水画》一书中提到，西方学术界不乏对中国画的刻板印象，而研究者试图用傲慢的西式美学逻辑解析东方美学是谬误的。但这丝毫不影响当代艺术家“师夷长技”。千年前古人的心境史新骥无从知晓，只得从诗情画意中感悟，并以艺术家的身份解构和重塑他所追求的“古意”、“境界”和“山水”。于是，在山的庇护下，史新骥找到了古代文人雅士所推崇的隐逸境界。隐逸应该是“风乍起，吹皱一池春水”式的，亦或是王国维《人间词话》中的“无我之境”。然“不知一切景语，皆情语也。”

“小时候比较喜欢甜的，可现在就喜欢咖啡、酒这些苦味的饮品。画画也是，仿佛从前比较喜欢堆砌色彩，现在平铺直叙倒也修得平静。”史新骥如是说。人生亦如此，在不断地调剂口味、色彩、涂抹、沉淀和归零中，史新骥践行着自说自画式的表达，“一方面磨炼着自己的心性和修为，一方面通过创作达到‘以物观物’的‘无我之境’”。^[8] 山水是天作道场，是人生的究极归宿，写生便是毕生修行。正是在这山水道场，史新骥发现了文人画系统的精髓，找到了中国文脉的正脉，实现了自我救赎。

[1] 改编自故宫博物院官网，链接 <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/229608.html>

[2] 阿兰·德波顿（英）约翰·阿姆斯特朗（澳）《艺术的慰藉》，陈信宏译，华中科技大学出版社，2019年7月第1版，130页。

[3] 又译名《平面国暨正方形的多维世界历险记》。故事主角正方形先生遇到了从三维国前来传福音的“球”，他决定追随导师“球”传播立体空间的真理，却无法用平面国的居民能理解的语言解释高度和上（而不是北）。被人当做疯子后，他写出了这部《平面国》。

[4] 节选自晚唐词人温庭筠作品《菩萨蛮其三》。

[5] 节选自前蜀词人薛昭蕴作品《浣溪沙其四》。

[6] 节选自五代词人孙光宪作品《清平乐其二》。

[6] E·H·贡布里希（英）《艺术的故事》，范景中译，三联书店出版社，1999年11月第1版，150-153页。

[7] 安伯托·艾柯（意）《开放的作品》，刘儒庭译，中信出版社，2015年3月第1版，123页。艾柯是享誉世界的哲学家、符号学家、历史学家、文学批评家和小说家。

[8] 节选自赵力：新疆新途，链接 <http://www.ayegallery.com/cn/exhibitInfo.asp?ID=98>