

山水形质的自由想象

——关于曾三凯的绢本绘画近作

沈 伟

第一次看到三凯那些大幅绢本山水画作品，是在他望京的自家画室中。那些非具象的墨色痕迹，让我瞬间联想起他的大幅草书和古意山水，是陌生中的熟悉，也是熟悉中的陌生，但非常明确地显示出同一个灵府所感悟的三种艺术表达。在我看来，它们形成了三凯日常创作的三足。

中国文化史中对山水的自觉，或者说对自然山水的徜徉和追求，并非仅仅是满足感官上的愉悦，而是出于“何处是蓬莱”的向往。与之相应的山水绘画，也就成为了调节内心目标与欲望的一种工具方式，或者说，也是一种心性修为永无止境的途径。

南朝宗炳的“卧游”，实际上是一种无奈的间歇，是养息，是静心，也是凝虑，将游息于自然的未竟事业，继续构筑于绢素的咫尺之间，其所谓的“澄怀味像”，正是遥念长生无极之所的玄想。

从这个角度而言，中国山水画艺术发生和演变的逻辑中，就已经奠定了绘画创作者自身人本的价值和意义。而此刻三凯以非物象创作手法来营构山水的宽泛意象，也不啻为对这一体系的衔接。

疏离了物象，并不纯然就是抽象，对于任何一个有悟性的画家而言，早期山水绘画中的“以形写形，以色貌色”，只是技术手段最为基本的开端。而在更高的层面上，正如唐代水墨先驱张璪在理论上提出了“外师造化，中得心源”那样，在实践中，他也同样是在探索用秃笔或“手摸绢素”来尝试各种新的手法，甚至于“手握双关管一时齐下”，左右开弓地体验“心手双畅”的艺术过程。

这并不是当代文化意味上的行为艺术，而是对绘画艺术中控制与非控制的自觉和发现，因此画面上所留下来的不是单纯物质化的墨迹，而是思想与形式相合一的心迹，也是人在绘画过程中所有不可言说之义的定格。

初看三凯的这批绢本作品，就有一种淋漓元气扑面而来的感受，尤其在他那些巨幅的画面中，这种感觉会愈加的强烈。

绢本，几乎可以被看作是中国古典绘画中最富于启发性的一个材料维度，如古人所称“霜素”一般的柔性和洁净中，孕育出中国画家们至为细腻感知与经验。

在绢素中安顿自然与生活的所见所感，三凯二十年前的创作就已经有所呈现，而此后长时间对于古意山水图式的全面回顾以及对草书笔法的自觉研习，让他在近期的绢本水墨材料中，又收获了一系列新的体会。

绢本水墨的直觉感触是非常特殊的，它既飘移模糊，且又通透锐利，浅淡的墨色，在经纬线质地的丰富层次中，散发着如散仙一般的精神气质。尽管三凯这批作品在画面物象上显得非常的抽象，但沉淀于书法和古意山水的趣味经验就像是一根风筝之线，让他这批自由放飞的《云水谣》与《江南曲》，却依旧盘旋在某种“古欢”的节律与氤氲之中。

很难说清楚画面里的那些是什么：是跨越南北地域的某种追忆；是被无数次脑海中过滤的最初视像的一瞥；还是一段由当下情绪引发的开始以及之后的渐趋平静；或是一笔一墨的渐次调整与相互生发。什么都是，或者什么也都不是。

但无论如何，山水卧游，产生出物理实况的距离，也激发出心理感应的空间，或许也正因为如此，董其昌讲：“以境（景）之奇怪论，画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画！”换言之，山水与绘画之间的关系并非是自然图像与绘画风格的简单对应，而是一种源自内心理念的自我“营造”。

三凯近期的绢本山水画创作，再一次地让我们看到：中国的山水和山水画，既是一种精神安顿的理想对象，同时也是一种让绘画创作得以自由生发的艺术想象。

2018年盛夏于武昌昙华林

（沈伟，艺术史博士，湖北美术学院美术学系主任）