

新中国山水画中的两种“地方感”

耿 杉 (四川美术学院 国画系, 重庆 400053)

[摘要] 本文从“地方”这一特殊的时空概念来分析长安画派、江苏画院这两个团体的创作特征, 分别诠释“外来者”的认同感和“家园”的归属感两种不同地方感的画面时空内涵, 通过分析个体生命经验、历史认同感、地方归属感在画面中的细微表现, 呈现区域文化对政治文化的不同整合途径, 例证政治文化在区域艺术实践中生动表现。

[关键词] 地方; 外来者; 家园; 认同感; 归属感

[中图分类号] J205 [文献标识码] A [文章编号] 1008-9675 (2018) 03-0170-08

山水画作为中国画的一个独立科目, 它是能够充分反映地貌、时节、气候、场景等特质的画种。它有了“势”“远”等空间表现手法, 显现出一种流动性的时空视野, 在视觉空间节奏性的变化中, 暗示着循环往返的时间流动。这个过程中体现出了审美主体的能动作用, 它是作者自我概念的一种隐性表白。山水画涵盖着多于其他画种的复杂内容, 无论从绘画实际内容, 还从是文化观念的影响力来看, 山水画的时间、空间叙述能力都要强于其他画种。传统山水画无论是宫廷绘画还是文人画, 都反映了特定文化群对待环境的意识和秩序感。新中国在广泛时空范围内建构了新的国家形象, 新的生产力、生产关系改变了现实环境, 初级工业化、农业合作化、政治文化普及化, 造就了众多新景象; 随着社会主义文化的逐渐普及, 新的文化象征系统被认同, 新的标准、新的典范被建立; 阶级关系中新阶层类型的划分, 使得人际关系发生变化, 工农兵成为社会的主导阶层, 成为文艺的服务对象。这一时期的山水画通过题材、景象、空间图式、观念等革新, 增强了自身的写实性、叙事性、象征性功能, 对新中国的历史时间段和空间特征进行直接或间接表现, 这些时空内容涵盖了社会主义的现实新景象层面, 意识形态文化的象征层面, 日常生活体验的微观层面, 其中日常生活的微观体验层面呈现出个体生命存在的复杂性、丰富性、灵性特征, 表现也

尤为含蓄微妙, 是新中国山水画与政治文化相联系的中间环节。

在表现社会主义新时空的艺术实践中, 不同个体、不同群体、不同区域的画家都寻觅到各自的途径, 造就了一时代山水画多样的风格面貌。在不同区域的艺术现象中, 陕西和江苏两个地区山水画的新时空表现都具有鲜明的地方^①特色, 传递出各自不同的地方感^②, 长安画派的地方实践体现为“外来者”文化的认同感, 江苏画院的地方实践则体现为“家园”文化的归属感。

一、作为“外来者”的长安画派

20世纪初的西北是一个模糊的地理概念, 显现为一种流动的, 多民族的区域特征, 在山水画语汇中长期处于一种失语的境地。近代民族国家观念对西北的影响是一个缓慢的进程, 民国初期, 游记的创作与出版达到了空前的规模, 对西北的自然、民俗有了一些反映, 但远不是国家民族观念层面的一种认识。“九一八”事变后, 胡应连、王聪之、胡逸民、马鹤天、郭维屏等, 投入到开发西北的活动中。1927年, 中外专家联合西北科学考察团对西北进行勘察, 马鹤天于1927年开始了西北考察, 行经陕北、甘肃、青海、察哈尔等地, 写成了《西北考察记》。《西北考察记》中的照片将西北景象投射到视觉图像上, 使得人们对

收稿日期: 2018-01-23

作者简介: 耿 杉 (1976-), 男, 四川美术学院国画系副教授, 中国艺术研究院在站博士后, 研究方向: 美术学。

①“地方”是常识概念也是专业术语, 是生态学、人文地理学、哲学等多学科争论的主题。此处我们仅关注它在时空领域的作用。“地方”赋予了空间意义, 它暗示权力、界定区位、显示历史沿革、引发联想和归属感等, 是空间的具体化。人文地理学家段义孚、列斐伏尔、瑞尔夫、李帕德等都认为地方是人对空间作用的基本反映。地方不仅是事物还是一种认识方式, 是一种观看、认识、理解、说明世界的一种方式。它如果与政治连接, 将被赋予政治权力的意义。地方对政治的体现, 在不同历史阶段, 有不同尺度; 不同时期, 不同的人也会有不同的看法。个人在一定社会中与地方的情感依附、生活关联等因素, 决定了他们以什么样的意识形态看待地方, 并选择思考地方的方式, 在看待地方内容时, 选择强调什么、贬抑什么。

②“地方感”是人们对于地方主观情感上的依附, 它体现为一种认同感、归属感。这往往透过文艺作品得以表现(文字、图像等)。

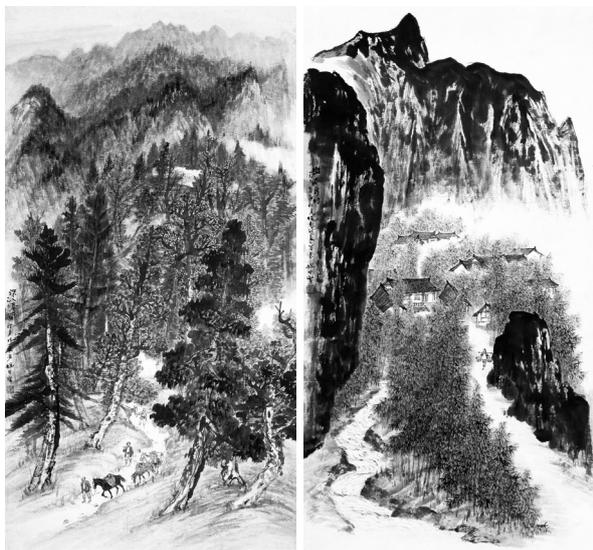


图1 赵望云《深入秦岭》1958年 纸本设色 图2 赵望云《幽谷新村》1960年 纸本设色

西北具体的地方性有了初步认识，后来通过大量进入西北画家的绘画作品展现，进一步加深了人们对西北的认识，逐渐建立了西北的地方概念。

1928年后，国民政府开始关注西北问题，对西北有了一些勘察和开发，首要目的是为了配合军事上的反冯战争，其次是巩固边疆，在西北灌输现代民族国家意识。国民政府开始关注西北的战略地位，特别是在国民政府西迁后，西北成为中央政令能够直达的地区。1934年春，开始修筑西兰公路，1938年春，整修了甘青公路，1939年，甘新公路建成通车。宋子文视察陕、甘、宁、青四省之后，称“西北建设，不是一个地方问题，是整个国家的问题”，“西北建设是我中华民国的生命线”。^[1]“开发西北”在当时被视为救亡图存、复兴民族的途径之一。随着政治、文化中心的西迁，许多画家也开始流向西部，西北也成为他们研究传统、写生实践的新场域。此时发现的敦煌艺术，使人们对中国传统绘画有了新的认识，画家们从中找到了发展大众艺术的参照，也找到了自身艺术创作的突破点。除敦煌临摹、研究外，大量的西北自然、人文写生也是当时一种主要的绘画实践形式。这些实践并非只是专业学术意义上的探索，还体现了社会现实的文化导向。在民族危亡之际，加强国族的集体认同感，寻求对民族根基的认同，增强抗击日寇的力量，是当时西北开发的现实目的。山水画家们通过这一时期西北自然风貌、人文历史的表现，激发了人们潜在的感情力量，使西北成为国族成员在感情、经验、记忆、意图及欲望上的深切投注地，将模糊的西北地理印象转换成了一个“地方”概念，一个集体认同的“地方”。这种现代国家观念和现代民族意识的西北地方概念，为社会主义时期的西北地方概念的建构提供了现代性、民族性等概念基础。

赵望云是长安画派的主要代表人物之一，其朴实、浑厚的绘画风格恰如其分地表现了西北自然、人文的

真实景象，这不仅契合了新中国山水画深入生活、深入群众的创作路线，也以浓厚的陕北地域气息反映了新时代社会主义文化的地方特色。其作品并不太依附传统章法，而是依托陕北黄土高原的厚实、干涩的自然景致，凭借多年在陕北的日常生活经验，表现陕北的新时代文化特征。从1958年至1961年间，赵望云画了大量的水墨写生稿和创作，如《陕北之秋》《深入秦岭》《炊烟》《幽谷新村》《风雨归牧》《秋实累累》《重林耸翠》等，都是这一时期的作品。（图1、图2）

赵望云的山水画技法中惯用枯笔表现黄土高坡的斑驳粗糙感和树干的苍劲感；同时，远山、树梢的新芽则多用润墨表现，彰显了黄土高原严酷生态下的新生气息。构图上基本为截图式的具体时空场景表现，这些场景都可以在现实陕北的视觉景象或人们的经验记忆中找到。画面内容则是通过作者多年深入地方生活，观察劳动人民日常生产劳动后，经验性的表现。画面中并没有红旗、标语、农村合作社等带有意识形态的图像标签，只有劳动人民及他们的日常生活表现。这也体现了赵望云以地方经验反映政治文化的理解方式。对于他来说陕北是个熟悉的地方，无论在早期的社会写生还是后来的山水创作中，他都以深入劳动人民日常生活的关照方式，来看待陕北、表现陕北，后期不同的是他将这种深情、质朴的表现，由人的描绘转向了山水的寓意体现。在他看来社会主义新时期，自己一贯表现劳动人民的艺术方向是契合为人民服务的文艺宗旨的。赵振川在接受采访时曾说：“方济众在纪念赵望云的文章中说：‘如果说中国画从古典走向现代、从传统走向生活是一列火车的话，这条铁轨



图3 赵望云《写生作品》1947年 纸本设色

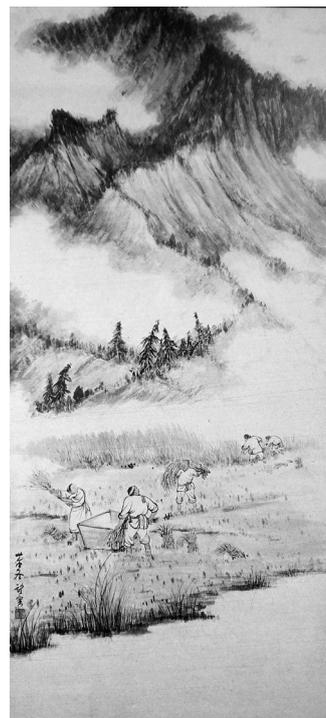


图4 赵望云《稻熟时节》1941年 纸本设色

在40年代赵望云就把它铺通了。’赵望云不像有些老画家，在上个世纪50年代面临从古典到现代、从传统到生活这样一个巨大的反差面前，非常被动和困难，因为他恰恰是从农村写生开始的，40年代到西北写生就基本上把这个路走通了。新中国成立以后，这条铁轨自然铺向了社会主义建设的现实生活。方济众的这个比喻非常有意思，表明赵望云对于中国画从古典形态走向现代形态这样一个难题，早走了一步。”^[1]（图3、图4）

赵望云在“五四”运动之后便自觉地投入中国画的改造中，积极响应新国画运动，20世纪二十年代末，他就深入华北、塞外、江南、西南、西北等地，开始了自己的写生实践，内容主要反映劳动民众现实日常生活。三十年代初，赵望云为天津《大公报》作通讯连载，以一种新闻纪录的方式直接描写人民生活和社会现状，对社会现实生活进行客观真实的报道。这些作品的特点是没有预设的叙事结构，画家走到哪里，画到哪里，看到什么，画什么。对于这些平实的记录，他很少说明，在其言论中也很少看见有政治倾向的内容。

1941年，赵望云经由西南旅行写生后转向大西北，最终于1942年定居西安，西北也成为他生活和艺术创作的基地。他从此开始了对西北自然山川、人文风俗的长期写生体验，这种地域写生最终奠定了他的美学思想，形成了他独特的地方绘画风格。这一时期，直接表现劳动大众社会生活的农村写生主题、样式开始变化，陕北的自然山水成为他表现的主题，他以陕北的地域景致，含蓄地象征这片土地上的生命以及他们的精神特质。程征这样描述赵望云的这一转向：“作品表现从劳动者本身逐渐扩大到劳动者栖息劳作的原野山川，农村写生式的人物画逐渐演化为人与景并重或以景为主的山水画”。^[2]赵望云由人物表现为主的农村写生模式转向地域风景式的山水表现方式，不仅是受到陕北自然景色感染、激励后的选择，还是对现代国家意识提升后的选择。这种地域风景的表现正是一种文化的反应姿态，借助于西北风光的描绘以及象征意义的呈现，挖掘民族生生不息的精神力量，通过对不为现代社会大众熟知土地的描绘，增加大众对于国家领土的认知；同时，陕北的艰苦的自然环境以及人们乐观、顽强、积极向上的生命力表现，是激励全国民众树立民族自信、自尊的精神动力。

从“农村写生”到“地方表现”，这也是一个文化空间聚焦的过程，赵望云在现代性国家社会文化的标准下，关注这一文化实践的微观空间——日常人际互动领域，并由一个广泛的时空互动，停留在一个具体地方范围的互动。新中国建立后，新的政治文化、权力象征需要在一种新的文化时空、人际关系中体现，

赵望云自觉的艺术实践恰好可以契合了这种政治规范，在具体的艺术表现手法、表现对象、呈现功能这些方面都契合了建国后现实描绘与民族精神结合，面向大众，以工农为表现对象的宗旨，于是他延续自己的艺术理想，关注社会主义体制下民众的日常生活，开始了新地方的文化特征塑造，以惯用的笔墨语言标示了陕北这个地方的时代精神。但赵望云画中很少出现反应激烈阶级斗争的农民形象，画中的陕北农民是一种优美、健康、自然而又不相悖于人性的形象，他们充满朝气，喜欢自由，有旺盛的生命力；赵望云描绘陕北景色时也很少利用小红旗、标语、现代化交通工具等，来体现陕北的社会主义新时代特征，而是将陕北地区的自然真实与人们的生活常态以图像的形式再现（当然会有艺术风格上的加工），展现了一段又一段陕北地区的个人视角历史。这种朴实的地方景象，不会让观众对其创作的历史真实性产生怀疑，反而可以让人们更真切地感受到了国家政治文化在地方的反应状态。

石鲁是长安画派的另一位代表人物，他的《转战陕北》这幅历史题材画表现的是：胡宗南率十万大军进攻中共中央所在地延安和陕甘宁革命根据地时，毛泽东率领中央机关和少量部队转移，与敌周旋于陕北地区的历史事件。作品采用以少胜多的手法，突出毛泽东的个人形象，并暗示其战略指挥的英明。在地方环境表现中石鲁根据自己对黄土高原山体结构长期的表现经验，使用赭石、朱砂掺和水墨混皴的技法，塑造凹凸有型的黄土高原。赭石、朱砂颜料的运用，真切、直观地传达了黄土高原的色彩印象。

中华人民共和国成立10周年大庆时，新建的人民大会堂、人民英雄纪念碑、中国革命历史博物馆等作为新中国的建设成果，向国庆献礼。根据中国革命历史博物馆的陈列方案，选调画家入京，进行一些革命历史题材的大型创作。石鲁承接的创作命题是“转战陕北”。当时随石鲁参加这次创作活动的陈启南回忆：“石鲁勾画的小草图中也有大场面，画了行军的队伍，有很多人在山沟里转来转去。有一次画了一张大稿，与正稿已基本接近，但画面的人物还很多。最终，他索性把这一类常人都能想到的叙事性情节全部省略了，留下毛主席、两三个战士和一两匹马成为艺术语言加以高度概括的，这是能启发人的想象力的。气势宏大的图境《转战陕北》，反映了石鲁全新的创作思路”。^①

这一事件发生时，石鲁正在延安从事文艺工作，作为事件的亲历者，他对这段地方历史的记忆真切而深刻。他在创作草图中画的在山沟里转来转去的行军队伍，源于一位战士的真切回忆，几经修改、筛选，最终超越了现场的真实感，将作品境界提升为一种

^①西安美术学院原院长陈启南教授的口述整理。当时抽调来京的美术家有石鲁、蔡亮、马改户、陈启南四个人，他们同住一套房。口述采访转至《1959.石鲁《转战陕北》访谈录》，（访谈者：程征、张渝、刘天琪），《西北美术》，2010年。



图5 石鲁《转战陕北》1959年 纸本设色



图6 石鲁《转战陕北》草图

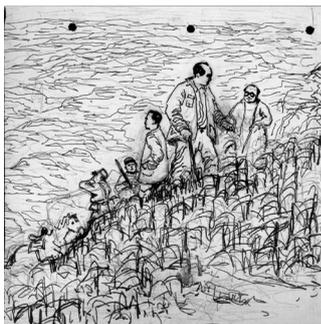


图7 石鲁《转战陕北》草图2

现实之上的象征性表达。《转战陕北》画面中毛泽东屹立于黄土高原上的景象很像延安宝塔屹立于宝塔山顶的图景,根据程征、张渝、刘天琪采访稿中所述,这是石鲁从西安飞抵延安机场上空时,所见景象的迁想妙得。“我曾向当时与石鲁同在美协西安分会任职的长安画派画家方济众证实这个说法,他确认:石鲁说过这话”^①延安宝塔是个地标性的建筑,常作为延安的象征图像出现。延安宝塔作为新的意识形态景象,它的革命象征意义已经取缔了明清古塔的历史意义,成为人们新的地方经验。构图上将宝塔的矗立景象挪移到毛泽东的伟岸身躯屹立于黄土高原的图景,是一种追求庄严,营造宏大场景的形体挪移,也是一种象征意义的挪移。(图5)

石鲁惯于在画面中表现叙事情节,早期的《古长城内外》

就有明显的叙事情节,也因此受到过批评。“转战陕北”创作命题需要在画面内容里体现出这一事件,石鲁并没有把当年毛泽东率领解放军与国民党军队周旋于陕北黄土高原之上、深沟大壑间的情景搬上画面,直白的叙述这一事件过程,而是以壮阔的黄土高原为背景交代事件发生的地点,以背侧面的毛泽东身影交代了人物和事件的时间,人物视线指向的茫茫远景,是链接现实与联想的区域。这里加入了个人的理解观念,可谓一种个人联想式的象征叙事。《转战陕北》中石鲁结合表现陕北自然环境的经验,以延安时期的记忆联想革命精神,形成了情景叙事与个人联想的象征叙事的结合,实现了革命象征意义的地方特色呈现。(图6)(图7)

石鲁15岁时走上绘画道路,1938年,他在成都华西协会和大学文学院历史社会学系借读,期间接触到《毛泽东自传》,诱发了他在政治判断上的敏感性,在延安作为美术工作者,进一步受到马克思主义和革命环境的熏陶,使得他的政治立场与目标越发具体化,即以自己掌握的绘画表现马克思主义精神,表现革命活动。在延安的十年,他主要是进行革命性的宣传画创作和普及革命美术。按他的话说“我的路子就是做革命的艺术。”1949年新中国建立后,石鲁作为延安来的文艺干部,携带政治使命进入地方,参与了西北美协的建立。此时的他已由延安文艺思想的接受者,转换成为这一文艺方针的传播者与阐释者。这一时期石鲁的山水画创作先是体现为兼山水的情节叙事性创作,如《古长城内外》《王同志来了》等,手法写实,但疏离于传统技法;后来在创作中逐渐弱化情节性叙事形态,充分发挥个人联想,调动地域历史记忆,强调革命历史题材的个人情意抒发与地方自然物象的象征性表现。石鲁对时代文化有着激烈的解读热情,善于通过画面空间张力,体现时代文化的崇高、威严感。他往往从现实生活中抽取典范性人物、典型景致,充分发挥个人创造力,从构图、形式、象征等方面进行再塑造,从而达到强烈的视觉效果,彰显地方的时代特征。

石鲁提出的“以神造型”“以神变形”强调创作中主体性发挥的作用。这种主体性发挥恰恰可以体现石鲁的性格特点。石鲁的个性豪迈,他曾说:“我比较喜欢北宗,喜欢豪迈、雄浑的风格。因为生活在西北地区,这里有雄浑的自然风光,淳朴的劳动人民,豪壮的地方性格。”^[4]石鲁这种个性化特点的发挥,往往通过地方自然景象、大众生产、生活场景以及革命历史事件这些载体得以实现,但他不限于这些景象、事件的真实描绘,而是以个人化的联想表现一种意识形态的象征意义。在具体的创作过程中,这显现为一种巧妙的艺术创意。石鲁曾说“风格包括个人的天赋性格特征。但艺术也不完全属于个人,它受社会、人群、历史、自然的外在条件影响。”^[5]王非曾说:“石鲁的画就介于情绪和情感之间。石鲁是一个情感充沛且比较激烈的人,黄土高原经他处理所表现出的那种效果,现在看来还是那样令人激动。因为石鲁在陕北参加抗战,并有多年的生活经历,他对陕北一往情深,有丰富的感情,他真是看出了黄土高原的淳朴气质和雄浑、壮美的气势。他看华山,也看出了华山特有的峻拔、险峭的气势。石鲁笔下的人和山水是统一的,人的情感和山川能合二为一,净化而升华了所谓:神遇而迹化。”^[6]郎绍君也说:“有些作品相当精彩地把自然美人格化,间接地表达了艺术家不屈的高尚情操。但也应当承认,大部分作品生活气息淡薄了,有些画由于过分强调比喻和主观幻象,形象的具体性和生动

①口述采访转至《1959.石鲁《转战陕北》访谈录》,(访谈者:程征、张渝、刘天琪),《西北美术》,2010年。

性受到了损害。”^[6]

在对象表现方法上，石鲁认为，在新中国画中表现出人民大众的精神面貌比表现社会主义建设的场面更为重要。这反映了他对形象进行典型塑造的观点，为追求画面表现情节，这种典型的刻画使人物生活场景、自然环境从普通的日常状态提升为带有象征意义的景观，同时，这些人物生活场景、自然环境还带有一种明显的叙事性说明特征，作为叙事情节的铺设或主体，当然其标签性的意义更为突出，标注着地方的特征，标注着意识形态文化的传播现象。“一个时代有一个时代的思想主流，一个时代的人也有一个时代人的精神面貌。生活在新中国的无产阶级劳动人民不同于封建社会的人民之处，就是因为他们成了国家的主人，其精神面貌不是畏缩的、消极的，而是激昂向上的。因此，从运动的观点看，革命的美术家就是要发现现时代劳动人民的精神主旋律，从个别到一般，再由一般反映到个别。这样一来，艺术家笔下的艺术形象就不仅是有血有肉的，而且是凝聚着时代精神‘大我’之‘全神’的。余谓：‘造型’者主要任务在塑造同时代之工农兵典型形象。故当以社会性为主，亦包括地区特点，创造勇敢型、勤劳型、乐观型、坦率型等等新人物形象”。“自然形象为本，艺术形象为变。自然形象为具体，艺术形象为典型。”^[7]

石鲁的艺术以歌颂新时代、歌颂革命为主流，是对陕北革命历史与民众生活场景的新时代反映。他以个人情节理解的革命理想、时代文化，并以象征意义塑造新的地方概念，石鲁眼中的陕北是革命传统精神的陕北，是社会主义新文化的陕北，与传统意义没有多大关系。

地方的人员和观念的移动，打破了陕北的历史文化基础。赵望云河北省束鹿县人，石鲁四川仁寿县人，两位都是中国画革新的干将和二十世纪新中国山水画的先驱，长安画派奠基人、创始人。他们都不是陕西本地人，漫长的周秦汉唐地方历史记忆似乎并没有引起他们的兴趣，而是现代民族国家的社会现实在这块土地上的显现，激发了他们的创作灵性。遥远的历史记忆被新植入的政治文化经验覆盖，作为“外来者”的他们不再援用以往的地方概念，而是通过各自的文化解读方式，以新的政治文化符号标示陕北，确立新的意识形态价值，用社会主义文化建构新的陕北地方概念。具体创作中他们的画面时空表现脱离了地方历史文化脉络，突破以往时空表现惯例（time-space routiner），透过具体的时空秩序，在预定的画面结构中再设新意识形态象征意义，这类反复的艺术实践最终构成了新的地方图景。石鲁充满革命精神的气势磅礴、深厚雄健的陕北塑造，以及赵望云平实、温和的日常生活化的陕北描写都是陕北新地方感的一种呈现。

二、作为“家园”守护者的江苏画院

江苏省国画院是继北京中国画院、上海中国画院之后，较早成立的画院之一，1957年开始筹建，1960年正式成立，当时从事山水画创作的画家主要有傅抱石、钱松喈、亚明、宋文治、魏紫熙等，这一团体的新山水画创作活动与当时长安画派同等活跃，是具备另一个“地方”特色的新山水画创作团体。在中国画改造运动中，江苏画院强调“师造化”的写生路线，并由此开创了“新金陵画派”的风格面貌，奠定了江苏省国画院在全国的重要地位。

1. 宋文治新山水画中的“水乡”情境

宋文治的《江南春朝》是以太湖为题材的作品，画面为俯视构图，根据视线的流动顺序及透视关系，穿插景物。图中大面积粉红色的桃花映衬在浓厚的山石间，具有江南典型建筑特色的黑白瓦墙民居坐落于桃花丛中，一湖碧水之上是远近相呼应的帆船，在远处是与湖水相连的稻田。桃花新放，山间人家攒聚，江上小舟往来，一派宁静舒缓、冲融和穆的江南早春景象。《太湖之晨》也是一个新时代江南地域表现的例子。这幅作品中从近处的山体到远处的水田，再至虚实缥缈的云雾间，其间的高压线钢架也以近大远小的透视关系排列着，这一透视纵深感来源于写生的真实视觉反应。这种遵从写生视线的构图，将部分山体、房屋建筑挤压至画面下方，并作为实景描写，而将大面积的中景、远景用于表现江南的水田、山脉，为了突出湿润的江南清早晨雾升腾的景象，又将水田、山脉虚化处理，在云雾间隐隐约约的呈现。整幅画面体现了江南水乡在新时期建设中，富饶秀丽、欣欣向荣的景象。（图8）



图8 宋文治《太湖之晨》1973年 纸本设色

宋文治作品中的江南，多带有诗意般的江南意境。画面中江南的湖光烟波，江南的秀润山川，江南的渔舟轻泛，江南的春雨新花，江南旧式民居等都是世代江南文士诗歌中表现的对象。宋文治通过这些江南元素，表现江南水乡的诗情韵味，给人营造出一种清新、雅丽的江南诗歌图景。白居易《忆江南》中写道：“江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南。”宋文治的《太湖春朝》《太湖清晓》《春风杨柳万千条》等都属于这种江南韵致的作品。

宋文治的江南作品构图中,几乎没有仰望的挡门高山,也没有高远法的重叠构图,而是运用与写生相关的远近透视法与流动视线动态穿插的布景方式,在“虚化”的空间范围内,穿插云雾、景物形象,经营一种雾霭迷蒙的意境。在色彩表现方面,几乎只设淡彩而不设重彩,清新素雅,突出江南的秀润。20世纪70年代后,宋文治更有意识地在画面中凸显“地方”概念,以太湖为主的创作题材,进一步加大了与水的亲和度,开始了大量对水的表现,江南水网纵横、湖泊密布,抓住这一地域特征能够更具体的表现新时代的江南灵性。江南地域的归属感,在他的山水画中显得尤为突出,这也成为其个人风格成熟的标志。他喜用平远全景构图,表现水色平湖、十里稻香、江南民居,以此彰显出浓郁、纯粹江南时空情景。这种自由的创作状态,让作者能更主动地在地方文化时空表现中,对时代文化自然抒发,真正从家园的热爱中,体现新时代的国家热爱。江南的标志性记忆,如:陂陀堤岸边的溪亭烟村、杏花春雨中的小桥流水、水边林下的渔舟古镇等都成了他展现地方时空关系的样本,《太湖之滨》《江南春朝》等作品便是这类地方样本的真切表现。他不仅像传统山水画那样,捕捉大自然在春夏秋冬、风雨阴晴中的时空变换、还表现当下时间段的意义,这种意义不是简单地在画面款识上标示,也不是在人物衣着上显现,更不是简单电杆、烟囱、红旗等点景式景观的暗示,而是在浓厚的地方归属感中呈现。江南的颜色、气息、味道,水乡的柔美、灵秀、书卷气等等都在一种新时代人主体性的认知、内化中表现得淋漓尽致,“宋太湖”之美誉,足已显现大众对宋文治新时期成功表现江南这一地方的认同。

20世纪50年代,宋文治便开始以传统技法表现了时代的新题材,将传统技法纳入新时期时空关系中表现时代景象,1956年创作的《桐江放筏》《黄山松云》便是这一时期的实践。1957年5月,在刘海粟的推荐下,宋文治被聘为江苏国画院筹备处助理画师,开启了以绘画创作为职业的艺术生涯。他响应深入生活、深入群众的号召,开始认真观察、思考新社会的时空结构,同时开始探索新时代的自我绘画语言,《京口新貌》《采石工地》《劈山引水》等正是这一阶段积极探索新时空关系的作品,为他后来画面中社会文化的“地方”表现打下了基础。1960年的两万三千里壮游写生,使宋文治扩大了视野,丰富了创作素材,画家群体写生过程中的互动,尤其与钱松喆、傅抱石等前辈的切磋画艺,交流了新时期时空表达的经验、心得,使得他进一步坚信以传统笔墨表现现实时空的时代趋势,开始更大胆地实践自己的艺术创新。在后来的创作中又聚焦地方,最终形成自己的风格面貌——以传统水墨表现家乡的新气象,以“地方”图景展示新时期的社会文化。

以“地方感”这种带有温度的时空体验来诉说时

代文化,可以让人们在浓浓的乡情中,感受时代文化的地方存在样态,可以在地方记忆与国家政治文化间触到时代的脉搏跳动。宋文治所表现的这个地方,不是行政区域内的江苏范围,而是具有共同地方历史记忆和情感归属的江南。这种精微与细腻的时空触感,在新时期的文化表达中显得尤为生动自然。乡土爱(Topophilia)的归属感,触发了宋文治自觉、主动表现时代的热情,他先后创作出了《新安江上》《金陵新装》等一大批以地方时空叙事表现新中国建设风貌的作品。这里江南水乡的特质,被经验性的植入现代画面中,与这些特质密切相关的时代景观成为他画面中所设的时代文化符码,这些工业、农业、水利场景,例如水坝、钢铁大桥、船舶等,在画面空间分布上,或占据主导地位或比山水面积大,已与传统山水中的点景不是一类概念了。这样一来,从技术层面、文化传播功能层面上成功地实现了了社会文化的“地方”呈现,在地方记忆中微妙、生动的表达着政治文化。改变了全国普适性政治文化与具体区域文化分隔难融的状态。

宋文治是江苏太仓人,一生的艺术实践也主要集中在江苏地区,可谓生于江南长于江南,宋文治在现实江南与诗意江南的双重时空中成长,最终塑造了新时代的江南。对于笔下山水所具有的江南向度,也许宋文治本人并未有完全的自觉,但在无意识间江南气韵已深入骨髓。在徐东树、黄小我的文章中有这样的认同:“宋文治善画江南。于他,江南应有墨瓦白墙,杏花拥积,白水无痕,涯边数丛深树;或有青峦密聚,重林多氲,尽染浓淡,又定要湖低春山,清光隐显。他的笔下只有江南,那是清绝的江南,湖色山光,朝飞暮卷,雨丝风片,烟波扁船。画者要胸有丘壑,那么宋文治的必然是半湖明水。因此,哪怕是站在风情万种的香港太平山上俯望,他的画卷上维多利亚湾也只是太湖的样子,恁般清丽而秀美,不带一点浮华气象;而险峻的三峡,多诡的黄山,在他的画笔下总是抹不去那一层温润与秀色。”^[8]宋文治表现的江南是新江南,古来文人画家虽多画江南但情怀却不同,倪瓒也画太湖,但所画是荒寒、冷寂的太湖,而宋文治笔下的太湖却是生机盎然、物态丰富的太湖,写生的构图方式,极大地还原了自然场景的原貌,画面中现代元素与地方景色和谐的融于了一体。这些正是普通大众亲眼目睹、亲身感受或经验记忆中的江南,这种江南是此时此地人间烟火的江南。黄苗子说:“画家们都知道,如果对生活和生活所依赖的土地没有激情(或者说热爱)的话,那么就谈不上山水画的创作。宋文治同志的创作历程,也正好说明了这个道理。”^[9]

2. 钱松喆新山水画的鱼米家乡

钱松喆之女钱心梅在“我的父亲,我的家乡”一文中曾这样写道:“领悟到父亲在作品‘家乡好’中

所题：‘山爱家乡看，水爱家乡喝；家乡在江南，山笑水欢活……’，浓郁表达了他的思想感情。宜兴地处太湖之滨，山明水秀，鱼虾满塘，风调雨顺，人寿年丰，正是在这块有灵气的土地上造就出一代杰出人才。”^[10]作为家乡的江南是钱松喆艺术之梦开始的地方，也是终生艺术实践的主要基地，家乡情怀与时代精神的融合，是他在那个时代重要的艺术追求方向。（图9）

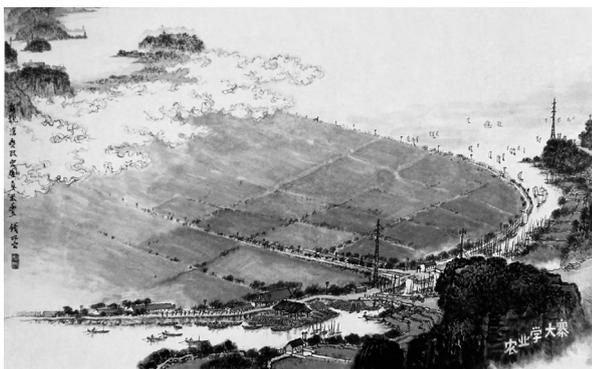


图9 钱松喆《江南鱼米丰》20世纪70年代 纸本设色

在对家乡的表现中，钱松喆主要将视点放在江南稻田的描写上，《常熟田》《江南春》都属这类题材，这些作品中，他对阡陌纵横、条块交错的江南农田进行了生动的刻画，表现了江南水田连绵千里的地方景象，体现了“鱼米之乡”的江南概念。《常熟田》是一件意味深长，能勾起不同观者的不同感官体验，同时又具社会文化效应的作品，在专业领域被认为是时代精神与地域特色成功结合的典范。画中对大面积稻田，进行了适时、适景的描绘，勾起了人们对江南鱼米之地遐想，这是一个无边界，难以度量的时空遐想，它能勾起人们直接的地方经验、耕作文化经验、自然景观的亲和度等，人们可以根据自己的生命体验进行各种生动的解读。在具体表现中，他运用传统技法，充分调动自己的地方经验记忆，通过截图式的风景写生构图，将水田这一江南地方代表性景象独立呈现出来。其中不再夹杂山体等景象，突破了以往山水画在表现山水主体景象时，配以农田表现的现象。钱松喆在把水田作为主体的表现中，还加入新农村建设、生产的一些场景，进一步表现水田景象的时代特征。画面中视觉效应的真实感，可以对应人们视觉经验中江南水田的印象，可以唤起人们江南地方记忆中的认同感。画面中的意境体现了江南地方经验中的富饶象征，这种地方的象征结合现实，又体现了社会主义新农村建设的成果及社会主义生产关系的时代优越性，在大众眼中，它显得亲切、自然，构筑了人们心中那一时代的江南印象。（图10）

赖少奇 1978 年曾在文章中评论此作：“……俗话说上有天堂下有苏杭，指的就是长江下游三角洲太湖流域的鱼米之乡，这也是钱松喆同志祖祖辈辈生活

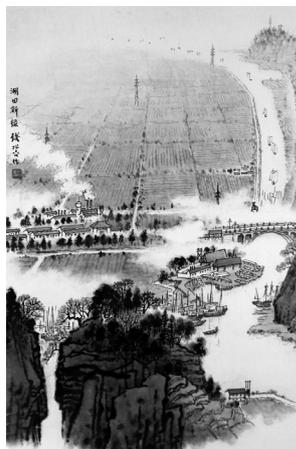


图10 钱松喆《湖田新绿》1970年 纸本设色

地方。在这个美丽而富饶的江南，脱去了冬日萧索景象，换上艳丽的春装。菜黄、麦秀、柳青、桃红、墙白，到处组成一幅色彩鲜明的图画，这是诗一般的语言展现的图画。”^[11]钱心梅回忆：“父亲说过：‘我一年四季欣赏水田的变化，足有五十多年。’他对自己家乡宜兴和邻近的无锡、常熟等地的水田体验很深。“常熟田”是常熟市的骄傲，是江南鱼米之乡的典型象征。”^[12]

钱松喆 1899 年生于江苏省宜兴县西乡杨巷镇湖墅村，整个学习成长过程没有离开过江苏，无论是传统学习还是就读于新式学堂都在江苏本地，解放后调入江苏画院继续从事绘画创作。其作品中的“家乡爱”情节在各个创作时期都无意识地流露出来。“江南”这一地方概念，在其生长过程中已成为一种身心内化的文化元素。钱松喆的创作实践中有相当一部分题材是以“江南”为背景的，他依托那些在自己血脉中流淌已久的地方自然、文化元素，在绘画实践中生动地呈现了政治文化，实现了政治文化与地方经验的完美链接。他曾说：“对自然山水进行观察和写生，必须抓住整个气势，抓地方特征，抓时代特征。”^[13]（图11）

南朝宋·刘义庆《世说新语·言语》中这样描述江南：“千岩竞秀，万壑争流。草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”江南是一个山水秀丽、草木丰茂、水气丰盈的理想栖居地，也是南迁文士们的精神家园。她既不虚无荒凉，也不嘈杂喧嚣，总是一种雍容温雅，生机跃动的充盈姿态。江南的柔情在桃花新放、远山如黛、细雨朦胧、烟波荡漾中宁静舒缓地流淌着。江



图11 钱松喆《锦绣江南》20世纪70年代 纸本设色

南的概念在历代文人诗画空间中不断重复、为大众塑造了一个稳定的江南文化印象，并潜移默化地深入新时代人们的记忆中，显现在江南人从容散淡、自在安逸的现实生活中。新时期劳动大众的江南情怀，既包括江南的历史经验，也掺入了新的时代内容，可谓一个历史记忆的江南和当下江南的印象重合。故绘画中贴近江南日常生活的细腻描绘，反映江南淡雅、舒缓气息的新时代图景是人们习惯接受的。江苏画院的山水画家们将自然环境、人文建筑以及人们的地域活动情景和谐地融于画面中，以灵秀的笔墨、色彩表现了一种充绒、淡雅的新江南氛围，充分展示出了江南生活细腻的触感，让人们在品味这熟悉视觉图景的真切感、韵味感时，自然地感受到其中的时代文化气息。

特定区域地理环境、人文环境，会对在地区生长的人的生理、心理形成影响，这种影响的结果是形成一定的地方认同，从而形成地方归宿感。钱松喦、宋文治都是江苏本地人，他们生长于江南，江南作为家园的概念在内心根深蒂固，地方传统记忆自然是异常深刻。金陵古城、姑苏园林、太湖烟波、鱼米之乡、皖南民居，这些景象，在他们心中形成了湿润、朦胧、灵韵、富饶的自然经验的江南概念，传统文人诗画的意境又在他们心中形成了一个地方文化的江南概念。这两种概念在长期的生活中已内化为他们的一种地方情节——家园情节，无论时代变迁、个人迁徙这种情节都不会被遗忘。在他们的新时期山水画创作中，就表现了一种情真意切地方情怀，这种家乡情怀的忠实表现，更真切地反映了时代文化在地方传播的状况，更符合人们的真实感受，也起到了有效传播新时代文化的目的。江苏画院具有江南地域特征的新山水画，是由地方自然环境、地方传统文化、新社会文化等整合而来，体现为文人诗画传统与现实表现的结合；地方自然景象、生活气息与时代文化观念的结合，凸显为一个新“江南”地方概念，是在山水画改革中，地方特征与时代文化结合的又一成功范例。

“外来者”与“家园守护者”的不同情感，生成了两类不同的“地方感”，呈现出了不同的“地方”现象。长安画派的艺术实践以及艺术观念，没有再援用以往的地方概念，而是以新的意识形态概念，利用地方的一些元素对地方进行重构。这个过程中确立了大众认同的新象征意义，政治文化符号成为地方标签，使陕北在意识形态上被建构为一个特殊地方。江苏画院的艺术表现则体现出浓浓的乡土爱（Topophilia），

这种乡土之爱占据了江南这一共同地区人群的内心，产生了惯常而共享的沟通，实为一种自然与文化的整合。

新中国的历史不是统一进度的一种呈现，而是多层次地方类型积累的现象，地方文化与政治变迁并非完全同步，政治变迁与地方特殊愿景、记忆的时间交错过程，反映了地方认同新政治文化的过程，在这个过程中，地方又是如何被建构，有关谁、什么东西属于合适的观念被运用等等，一系列地方认同与权力之间的关系需要处理。新的意识形态文化的确立使得地方再次受到塑造，长安画派与江苏画院的山水画家们尝试在作品里重组地方。在他们眼中，地方既是对象，也是观看方式，对地方的表现，既是界定存在事物的举动，也是观看认识世界的特殊方式。具体创作中他们以新时代的价值看待自然与文化的复杂互动，打破冷酷无情的空间逻辑，强调主体性的经验发挥，以各种区域元素成功地表现了地方的时代感。

参考文献:

- [1]王荣华.危机下的转机——国民政府时期的西北经济开发研究[D].南京:南京大学博士学位论文,2014-5-1.
- [2]李鸿照.从束鹿赵望云到长安画派——赵振川谈赵望云[J].美术观察,2006(2).
- [3]程征.长安画派的新兴[J].美术,2009(12).
- [4]叶坚、石丹.石鲁艺术文集[M].西安:陕西人民美术出版社,2003:68.
- [5]方济众.谈艺录[G]//程征.长安画坛中国画论集,西安:陕西人民美术出版社,1997.
- [6]白林坡.转战陕北欲晓东方——王非谈石鲁[J].美术观察,2005(8).
- [7]石鲁.学画录·造型章[G]//程征.长安中国画坛论集下册,西安:陕西人民美术出版社,1997.
- [8]徐东树,黄小我.千古文士江南梦——宋文治山水解读[J].中国书画,2008(9).
- [9]黄苗子.宋文治的山水画[J].国画家,1995(5).
- [10]钱心梅.我的父亲,我的家乡[J].艺术品投资与交流,2013,3:59.
- [11]赖少其.只研朱墨作春山——为钱松喦画集作序[J].人民文学,1978-5-31.
- [12]钱心梅.常熟的常熟田[G]//钱松喦山水写生法,上海:上海人民美术出版,2013:68.
- [13]钱松喦.砚边点滴[M].上海:上海人民美术出版社,1962:27.

(责任编辑:吕少卿)