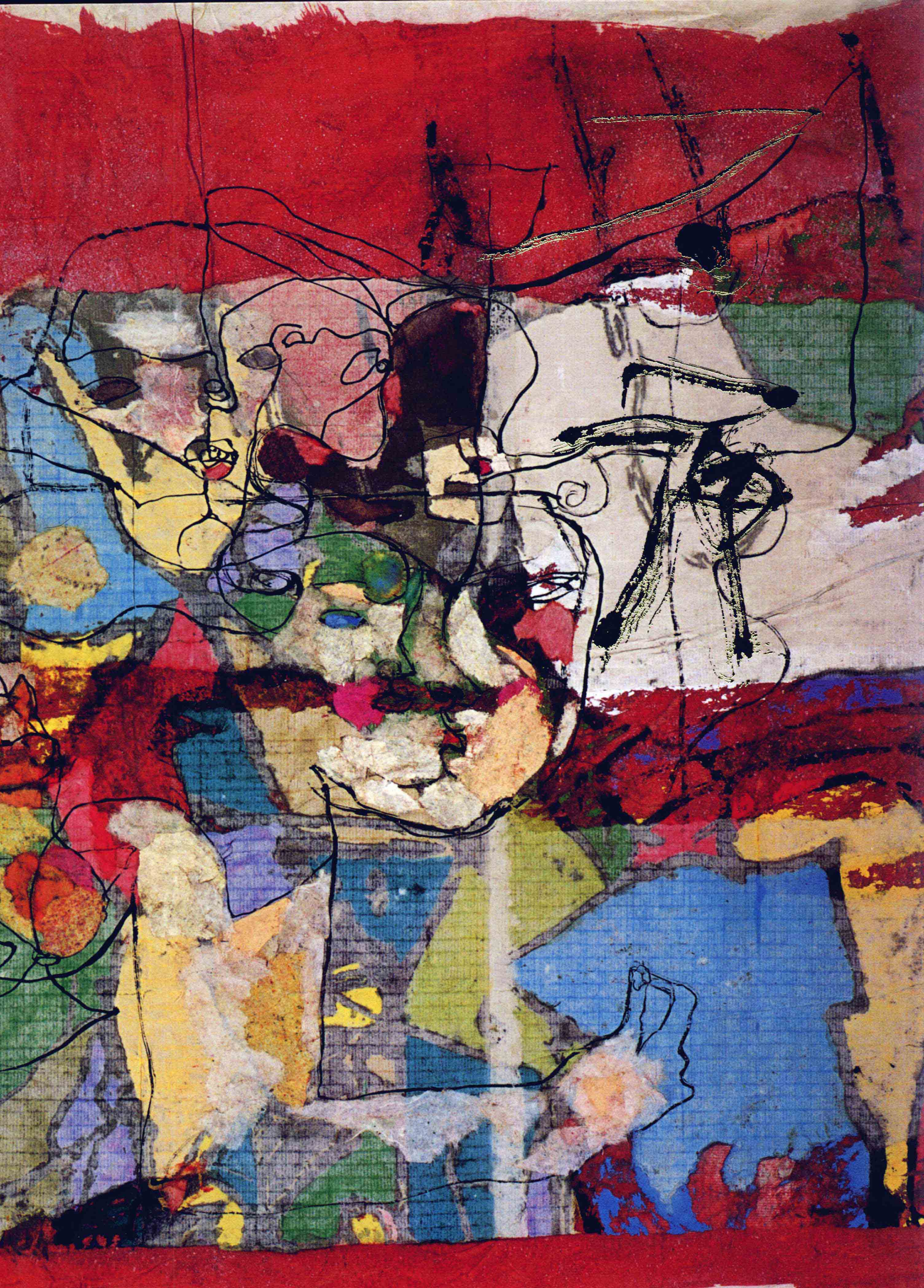




中国近现代名家画集

石 虎

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

石虎 / 石虎绘. — 北京: 人民美术出版社, 2004.7
(中国近现代名家画集)

ISBN 7-102-03067-3

I. 石... II. 石... III. 中国画—作品集—中国—
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 065132 号

中国近现代名家画集

石 虎

编辑出版发行 人 民 美 术 出 版 社

(100735 北京北总布胡同 32 号)

责 任 编 辑 刘继明 王玉山

整 体 设 计 李文昭

制 版 印 刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2004 年 7 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 28

ISBN 7-102-03067-3

定价: 300.00 元

版权所有 翻版必究



石 虎

自序

石虎

面对亦非如意之时尚，非我之海使我成为一抹潮涌。以艺术觅寻自己，活在自己之艺术里，我犁耜著老骥之肝脑，凭唯巍幸残之邑阙，仍思罗布神州川山绵华之星散。

念念艺术之彼岸，它便是我久火之生命，我在我生命气息里，寻找着朴释艺术之真义。

我时时在泪淌，犹如没有嚎呼呐叫之晚烛，而那莹莹泪水，便是我威猛刀剑的吐露。

我不断向腹中索取，那才华便是腹中之辛酸，我曾经士卒，靶于滩而演于壕，未料后福文持书墨。我曾经刀凿工匠，勤于坊而劳其身。我曾也是一介浪子，梦然闯入诗坛，思维措字“玄雀”。先儒霸命四海，礼崩诗断，构成了当下之文坛语境，一则把西文奉为神圣，二则欲灭国文而后快；其“汉字不灭，中国必亡”，就是证明。中国文化之生命危在旦夕，幸今国运崛倡中国文化之反省及复兴指日可望。

也许，我之血统并非汉系，命运却偏偏赐我汉文化根深之情爱，沸血秦汉。风遗中华之无限激情。

我不知道我为何物，我猜我便是地主、红卫兵、解放军，是大跃进、人民公社，是“文化大革命”。瓦、瓮，瓢、锅，那里香留著我的青心和爱永。我永远不诅咒贫穷，因为我珍视朴骨良心，我知道铭史贫穷之庄严；我永远不仇记史憾，因为我无忘大公碑筑之豪风，乃人类历史共同之迷梦。

云来朵话，翠脉缘迷，屏山别雨，帕花荃绣，妙美华光时随空远无可回真。诗于颖影，画于虚徐，俄然镜我发白年秋。大道旌风如日中天，一统白话之新文化必须反省自身之畸形，近百年所谓新文化的实践，早该宣布其梦的完结，我漠视画坛西糜而道墨于线，有感世诗不文而“论字思维”，拳拳于衷，虽绵薄而志不移。

我无知我余日之将为，我却知当下世风之浅智，果如斯世以时尚名慢我墨骨，草下云上之执，我深信，那不是我慢时世，汉天明字明天之奥义，自有日月辉光。

玄 雀

石 虎

不父而谁
虚徐颖影异市
棕衣而蔽
无言陌地佇至
溶溶花青
耿耿立树
亲亲忽我热目

不父而谁
芜网一面
知年赤鲁蓝淀
胛背不逾絮零
焉井磐车斗灌

不父而谁
吁吁言风
呵呵拆雾
飞红窗阑频注
剪羽花赞
拳拳啄可见

不父而谁
悉北两袖清
今南天玄翠
欲拥惊去羽
空对天障类
知醒两界惊
咫尺嘱辰星
道是巴厘魂
父言龙潭青

玄雀。虎游巴厘息夜山墅，虫蛙
鸣眠父天来寓梦，醒见翠雀振羽啄
窗，情真意切，遂生生认定父魂在即，
虎伏泪得字玄雀。

虎梦纳惶恍问认，陌地境幻那
般虚疑，依稀蛮异南国梦象颖影父
魂，棕披蔽面，容颜无凋，双字无
语，如蒙天障。思及吾父贫寒志守、
仁朴义世、肩担家子之难苦人生，
不禁骤然悽悲。

虎梦父之问，问不期不言之佇
至，问曾经乡故赤鲁之缘怀，问兰
靛长河之垂钓，问门送杖背之衰颜。

惊梦辰寒，有翠雀击窗振羽，真
真一如父吁吁在唤，漫漫夜雾皆为父
情呵呵之倾诉。父魂临迢迢万里、拳
拳久久切切之窗栏，中个岂无神示？

噢，两袖清风之父亲，今化为云
来之丽翠，仅仅在启命我天玄之慧智
吗？辰星嘱我勿忘神性巴厘，可父亲
在宙空中予我说“汝魂在龙人之乡
故。”

“东方状态”中的石虎艺术

马 钦 忠

石虎是最本质意义上的东方艺术家。他的作品在视觉构成上以线和色彩为核心。不论线还是色彩，均与西方艺术造型中的线与色彩在物象还原的性质上有着截然不同的特征：这便是生命直觉和生命能量释放中主观化之时间韵律的空间凝聚。

在视觉图像的创造中，他把个人化和本土化置于当代视觉文化语境中，去实践东方艺术在当代审美转化中的可能性和现实性。

因此，我在国际视觉文化背景下透视石虎艺术的审美性质，以及这个性质所披露的“东方状态”的现实意义。

一、材料和中国水墨艺术的出路

石虎对中国水墨艺术以及中国造型文化一往情深。即使在上个世纪80年代出版，曾轰动一时的非洲速写也充满了东方艺术的线的表现之神韵，只不过视觉传递上的那种率然、本能、强烈的生命力使得这种神韵反而被掩盖了。

但是问题或富于启发意义的也许正在于此：当中国水墨艺术的线不是专注线本身，不是沉醉在线自身的点划形质之类的修养品鉴之谓时，那么这种线也便受到了当代视觉艺术的质询：线在陈述生命力的能量、线在视觉的张力上究竟能达到什么程度？

这正是石虎在从水墨艺术转向他的综合材料的运用过程所提出的问题。

很明显，传统的程式，既定的笔法、墨法，在中国艺术史的漫长历程中所编织起来的审美空间密度太大了，大到以至于想有一点一划是自己的也都是一个奢侈的梦想。要想在艺术上留下自己的足迹，也便只好首先背叛历史了。这便是我所认为石虎在材料上探索的艺术理由。

同样的审美内涵可以有不同的审美支撑体作为物质承担者，而不同的审美形态也可以有相同的物质支撑体来承载；但开拓新的审美空间，尤其是在既定的审美空间密度过大的情况下，更加是必要的。石虎毫不犹豫地中断持续了20多年的水墨创造的方式，从使用的毛笔，到纸张，再到颜料，都进行了一系列具有专利性的实验。目的在于通过材料的不同物理性能的物质支撑，扩展和更加有效地延伸传统中国水墨艺术的文化含量。

的确，看石虎重彩的视觉特征，与既定的彩墨画截然不同，也与西方的油画乃至日益综合化的油画也趣味迥异。这正是石虎引进材料作为他拓展中国本土艺术的当代审美性质的基本途径。

当然,这里触及一个复杂而又尖端的理论难题。石虎的艺术显然不能归结为既定的中国画或水墨艺术的行列,但也同样不能归诸油画系列;它的线是水墨艺术的线,充满生机性,充满了奔涌的韵律和张力,是情感、心灵的主观之线。他的色彩强烈,把视觉的直接性提到了新的高度,画面肌理既有中国古代壁画的气势和厚度,又洋溢着华夏文化的强烈生命力。假如没有石虎的材料实验,很难想像该怎样显示这种生命强度!

中国本土艺术有多种当代转化的途径,但材料的引进是其中最重要的方式之一。

二、远离传统和回归家园

石虎是那种把矛盾性集于一身的艺术家。他无比热爱中国艺术,可以说是如痴如醉。但他同时又是最具有叛逆精神的艺术家。他一旦确定自己的艺术目标,什么传统的戒条统统弃之如敝屣。他的艺术实践也正是体现了远离传统和回归家园的双重性。

中国人往往习惯于把传统看成既定的、承袭的东西。实质上,传统的生命力在于传递。怎么传递?一种是拓进式的,一步步前行;另一种是实验式的,通过跳跃、通过冒险、通过跨越和冲进茫然无知的荒野去寻找传统的薪火传递方式。

石虎既不是第一种类型的艺术家,也不完全是第二种类型的艺术家,但他骨子里却又把二者都包容在他的艺术中。远离传统会遇到一种巨大的生存孤独和忧郁,会有漂泊无定被放逐的心灵感伤。因此,他需要家园,一个抚慰他灵魂的故乡之情。

所以,认真剖析石虎的视觉图式,虽然这里的文化资源是广泛的,有非洲木刻的原始激情,有立体主义和表现主义技术方法的撷取和挪用,更有对中国水墨艺术的线的东方韵律的审美提纯,但更重要的是那其中深蕴着的远离传统和渴求回归家园的二元精神的同体互斥、呼应和共存。正是这样的生存感受和历史情境,赋予了石虎的作品厚重的历史深度感。

在此,我想稍微拉远一点来透视石虎的这种生存态度以及所赋予他的作品的意义。

在平面绘画领域,寓居海外目前被视为最有影响力的三个人是丁绍光、陈逸飞和石虎。从介入市场,从生存方式以及在获取这种方式的运作过程,丁绍光和陈逸飞无疑都是最为成功的。但也无可讳言,陈逸飞的画面是与当代人生存现状无关的绘画悬挂品,在风格上挪用一些欧洲古典主义的光影方式,在叙述方式上是让西方人痴迷和津津乐道的东方女人的风情。丁绍光完全是把工艺化的产品推广成为让西方人追忆游览少数民族风情的纪念品。他们二人作品最大的缺陷是没有生存的当即语境,不论是在平面绘画的技术层面还是审美层面。

但石虎却不同。他的出走是抛开既定的绘画程式所构筑的、与生命直接体验的栅栏,重新找回那属于艺术原创的生命原点。人类文化问题的发展,不是智者的策划,更不是某位政治家的手腕导演的一出戏剧。人类文化的发展是在人的自觉意图的努力和这种努力又总是顽固地躲开人们的自觉意志控制之外的挑战中触摸到人类的未来曙光。远离传统和回归家园的生存体验赋予了石虎艺术的这种审美的历史感染力。

三、生命、本能与“东方状态”

石虎是属于本能性的画家。他的生活以及形式作风,都无不带有他的绘画风格:率真、天然、独来独往,天马行空,时时激荡着澎湃的激情和涌现出旺盛的生命力。

他听凭的是他的生命深处的呼声。

他炽热的情怀和昂扬的艺术梦想赋予他画面那种原始、厚重、苍润和斑驳的消费时代绝少有的生命波涛。

我知道,石虎是那种最最不能违背他的血液奔流走势的艺术家。假如他的艺术市场是成功的,那么是艺术市场选择了石虎,而不是石虎的自我主动出击的结果。假如石虎的学术是成功的,那么也不是石虎刻意筹划的。他的作品告诉我们:那源自血液、心灵和精神岩层的走势是不可抗拒的,手和眼不过是这种力量物化的奴仆。

从这个方面说,石虎是最为自我性的、个体的、审美型的画家。但这不是说石虎就没有图像的历史资源,就没有创作之时的心意流向。不仅如此,石虎的可贵之处和最深具启迪意义,即在于他听凭这种血液里“东方情结”的召唤,放大成为最具广泛流通可能性的审美图式。

石虎在浏览了非洲艺术和西方艺术主流之后,深深感到最贴近生命本源又最有文化感的艺术是中国艺术。石虎的努力便是在这种本能的、自我的、生命本源的原点上建构东方艺术的当代生长点,通过他的材料和绘画手段延伸,转呈为当代东方式的文化形态。所以,他消除了他的图像资源的地域性,充分地让他的生命直觉在线的流动、交错,在色的对比、重叠之中陈述出具有时间感的东方精神。

这里不是什么立体主义的分解和组合;这里也不是个人情感的宣泄,更不是民族风情的视觉炫耀。这是时间化的生命律动,是情感和本能的燃烧程度的融合。西方人说的东方直觉主义在石虎作品中所获得的充分体现。

四、石虎艺术所提出的问题

石虎的绘画虽然广为人知,并在国际市场上也曾有“天价”之谓,但石虎创作所提出的学术问题并没有深入细致的清理。

水墨艺术的当代转化问题是目前美术批评界最为复杂的问题。石虎作为典型而富于示范的个案意义是多面的,诸如材料与水墨艺术,材料与新的画种等等。

在我看来,其中最富于理论挑战性的是下列诸问题:

1. 图像资源的间接使用

石虎的图像资源的主流来源于中国民间艺术,但他是以间接的方法在使用,即作为显示他个人的生存状态,通过材料以更替和强化这种视觉的张力。

在此争论是没有意义的,关键是看这种间接使用,所开辟的新的艺术空间之审美质量。这一点,石虎的贡献是不可低估的。

2. 笔的技术工具的更替

笔在中国画中是一个重要的审美技术指标。当石虎以他特制的笔,在消解传统的同时又带来了不同的视觉内涵。这也是一个有趣而又可以深入讨论的问题。

在我看来,“可不可以”的说法是没有意义的,关键是看技术难度和审美空间的广度和深度。这样便引发了中国水墨当代转呈的直接资源和间接资源的问题。石虎显然是以革命的步骤实践了在间接的意义上回到水墨审美精神的传统。

3. 在“东方状态”的视野下寻找中国艺术的出路

国际化艺术云云,实质上是个文化权利的问题。“东方状态”便是把文化视点和艺术创造的根基扎在本土化的土壤之中,在自身生存的现实和文化传统之中探寻当代文化生长的基因。

凡此种种,石虎的艺术实践都做出了卓有成效的贡献。

并置美学原则的突围

——读石虎诗抄

孙绍振

石虎先生，以画师之尊，倡议汉诗“字思维”之说，初闻并置美学，既感震惊，又似猛省。及读先生之文，神思飞越，潇洒飘逸。恍兮惚兮，似幻似真，壶奥迷蒙，笔意淋漓，其浩然之气中有镜花水月，玲珑凑泊之妙，文外之旨，韵外之致，如奇峰横空出世，如天马之行空凌虚，其形而上者，于不可言处见精神；其形而下者，于不可说处见功力。

先生厌言西哲，然先生之画，熔中外于一炉，化前卫与传统于尺幅之间。笔走龙蛇，意蕴玄机，神不为形拘，形不为物役。笔墨线条色块猝然遇合，偶然之处有必然，神与物游，在有心与无意之间，虽先生重操笔墨，似亦不能复得也。

先生有大气魄，大手笔，大喜大悲，大起大落，发于其画，仰之者遍及海内外，然于其文，似禅非禅，似道非道，其大彻大悟，大勇大识，则惊者与疑者甚伙。盖与“五四”以来诗论家比之，其才以神韵夺人，而不以理气取胜，虽亚理斯多德之逻辑亦难以羁勒，故不当以学院文章读之。不与西方语文相较，不与先生之诗作互文阐释，不能与先生神会也。

僻居海隅，幸得先生近作《石虎诗抄》，展读之，抚爱之，沉思之，时有醍醐灌顶之乐，时遭当头棒喝之感。间有所悟，忽有所疑，于不求甚解处，似有顿悟，此读书之真快乐也。

“字思维”之说，与“五四”以来输入的语言学，似有迎头相撞之势。目前已经成为共识的语言学原理确认语言是一种声音符号，语音乃是思维的根本。人类与动物的区别以马克思的原理而言，乃是能够制造工具，而且能有目的地劳动。这个学说，代表了一个时代的水平，但是，并不完美。我曾经看到一个材料，说是有海龟类动物，佯仰于海底或礁石，待有贝壳类来附者，乃以蹊取石击而食之。后来的语言学说则主张，人与动物最根本的区别，乃是人类有语言作象征符号交流思想情感。其实，这个说法也可能是不完善的。文献记载，孔门弟子公冶长能解鸟语，且猿啼虫鸣，其悲欢哀乐，虽不如人心之精致，然声息之沟通，有目共睹。

欧洲人、印度人，语同源，属印欧语系，其语言复杂在声音之变。名词有性数格之变，俄语名词多到六格，德语则有四格，且有阴阳性、单复数；动词有人称时态之分，语气有真实与虚拟之别，其奥妙皆在语音形态之间，其名词之前缀、后缀，冠词之阴性、阳性，动词之过去未来、进行完成，皆有法度，而法度皆依语音之微妙变幻为统一整体，不得有丝毫龃龉。

文字不过是记录声音之符号而已。

文臣属于声，字可以改，而声不可乱也。

西人语言，除历史遗留之音形脱节少数例外，文字皆赖声音而存，以声音为生命，而以何种文字符号为记，与声音无涉。故同为斯拉夫人，波兰、捷克、塞尔维亚人以拉丁字母为文，而俄语则从教会斯拉夫文字转化为现代俄语文字，未见其语言之民族特性有所窒息。同属日尔曼语族，英语、德语，与属拉丁语之法语、

意大利语、西班牙语、罗马尼亚语等，并取拉丁字母为文，亦不见其有碍于思维之精密。

然吾汉语则不然，声与文混为一体，微妙尽在笔划之间，一点、一钩之异，音义尽殊，笔划与语义，如氢与氧化合为水，不可分割。

“五四”先贤不察于此，以西文准则推之，误以为水乳分离，唾手可得，遂有保声易文之说，发出废除汉字之豪言。此后汉字拉丁化之论，不绝于耳，鲁迅浩叹童稚识字之难，毛泽东为普及文化计，皆有意于汉字改革。50年代有文字改革政府机构之设，汉字拉丁化之议，遂从学术自由探讨，几成行政规范，大雅学人皆望风而从，独北京大学唐兰教授力排众议，虽陷于孤立，然80年来之实践，终于证明，汉字不能为拼音所代替，只留下《汉语拼音方案》，与军阀时代之《国语注音符号》，统一语音则可，改革汉字则难于行蜀道。历史不可抗拒，人力无法回天。

原因何在？

拉丁、斯拉夫、日尔曼人语多音节，声音多变幻之空间，时态、性、数、格借多变而不致雷同，于不同处求其语法、词法之从属性统一，于细微处曲尽其妙。语言如此，思维亦然，故古希腊亚理斯多德之逻辑学有同一律、矛盾律、排中律，其核心乃同一律，矛盾、排中不过是防止违反同一律的规范。故西人之思密，呈线性。而吾汉人若单凭语音则易滋混淆。汉语之音虽从单音发展到双音节为主，然其利用率，单音节仍有相当比重。汉人之思维，汉字之妙用，其笔划常与绘画通，所谓书画同源，毛笔性能，刚柔相济，书画皆可胜任，而西人鹅毛与刷子异曲不能同工也。故中国画家言，妙在“疏可走马，密不透风”，其实文意何尝有异？可实，可玄，水乳交融，可意会不可言传，心领神会，心照不宣，言不尽意，意在言外，言有竟而意无穷，“不着一字，尽得风流”，不赖汉字之形则不能达意。

西人原始文字本为象形，或像物形，或像人形，后形与义脱离，转化为拼音字母；我汉字始亦象形，形之图式化符号化组合，形与声呈浮动性组合，形声会意，变幻无穷。惟其“会意”，乃有大自由。

先生不为汉字形而下之表面现象所拘，强调字象非物象，字象与物象皆有“形意义广延”，其初不仅始于物，且发于心，其止亦不止于物，而终于道。（《字象篇》）从这个意义上，先生提出：“字象是汉字的灵魂”，“是一个大于认知的世界”，其广延的心理自由使得感性字象具有思维功能。故汉字可以综合音象、物象，达于抽象而不脱离形象，蕴于形象而升华为抽象。文从语始，音不尽用，汉人即便口语交谈，亦难以脱离文字，其语音之忤格难通处，常伴以字形之解释。人名、路名，仅凭字音往往难以沟通，必以偏旁笔划相告。若非语言学家，读白字滔滔者天下皆是，其于为文，每每文采华瞻，锦贝灿然。用之为文者，常难以诵之于口也。

故西人之 imagism，“五四”时期胡适译为“影象派”，流于表层之感觉，差之毫厘，谬之千里，日后为“意象派”所代替。其原因在于，象中有意，象中有声，二象尽在字中。西方诗论家所说的“意象思维”，与先生所说“字思维”，遥遥相对，息息相通。

然先生强调汉人不同于西人之处，乃在文字之超越语音，在西人以心中有意象即足矣，而在中国非文字不足以正其果。故先生曰：字象思维是“绝对的”，而字音与字意仅仅是字象的“外部属性”。（《论字思维》）此言虽有绝对化之嫌，然于汉字之特质，尤其是其超越声音的“非言说性”，有切中肯綮之妙。

先生主张之精髓，不完全在单个之文字，且在字与字之间。

由于汉字无形态的变幻，除连绵词以外，几乎每一字皆可为词根，故组合之自由度较之西文为大。关键在于其间之统率关系并非不可或缺，并置往往成文，成文往往有新意。故先生曰：

人们一向所说的字义，不过是字象的局部认知涵义，在字的本元范畴中，尚存有大量未被开启的、未认知的涵义。在汉字如此博大的抽象建构中，有什么命名的困难呢？汉字之间的并置，中国人的意识提供了巨大的舞台。当两个字自由并置在一起，就意味着宇宙中类与类之间发生相撞相姻，潜合出无限妙悟玄机。由汉字自由并置所造成的两山相撞，两水相融般的象象比隔和融化所产生的义象升华，是“字思维”的并置美学原则。（《论字思维》）

并置美学原则，虽然不能说已经穷尽了汉字的全部美学潜能，然可以说触及了核心。这不仅仅是艺术家的直觉顿悟，而且是对汉诗的一种理论概括。汉语诗学的这方面的特点，早在20世纪初，就被西方陷于浪漫主义的滥情的诗人们发现。可惜他们不通中文，只是通过借用了汉字的日语和为数不多的汉语诗歌，发现了与西方诗学迥然不同的艺术世界。他们的惊异和激动，无异于哥伦布发现了新大陆，结果是产生了一个划时代的流派——意象派，其领袖就是后来被称为伟大诗人的庞德。这个庞德，在他的厚得像砖头一样的《诗章》（《STANZA》）中，干脆就把汉字作为他的灵感的源泉。书楷书汉字于前，自作诗章于后。在他看来，汉字天生就是充满诗性的。且看：“朋友”，在英语中，已经被用得如磨光的铜币，而在汉语里面居然是两个月亮并置，“光明”，在英语里已经失去了对感觉的冲击力，然而在汉字中，竟然是日月并出。早晨，已经被礼貌性的问好用得情感老化了，可是汉字“旦”却是太阳出现在一条地平线上，而“暮”，则是太阳被草丛所淹没。

这是一个英语的语法和词法的统一性所管辖不了的自由世界。不要说李白那样的大诗人，就是杜审言那句并不见得出色的诗：“云霞出海曙，梅柳渡江春”，也使得他们惊羨不已。这两句被翻译成这个样子

云和雾
向大海
黎明
梅和柳
渡过江
春天。

不是一个人，而是一批诗国的忠臣，像孩子一样对中国古典诗歌进行幼稚的误读和摹仿。然而，他们长于心理学，而短于文字学，他们发现了一座丰富的矿藏，惜乎，为表面的华彩所蔽，未能深掘，草草作心理学之命名，曰：意象。本着心理学的思路，作理论的概括，把文字之间既无介词，又无谓语的浮动意象并列，叫做“意象叠加”。这个诗歌流派，还写出了像《地铁车站》那样被称为经典的诗章。但是，美国意象派，只学到了最为表面的东西，像“古道、西风、瘦马、枯藤、老树、昏鸦、小桥、流水、人家”，还有“鸡声茅店月，人迹板桥霜”这样的手法，在我们汉诗的宝库中不过是“小儿科”。

得其形，而失其神，只从心理的表层，从感觉的光色形上着眼，也许正是因为这样，这个流派，只风行了不到10年的时间。

他们所忽略的是汉字并置的结构功能大于要素之和，其更为深层的东西，那就是汉族人心灵深层的自由，也就是先生所说的：并置“潜合出无限妙悟玄机”，“象象比隔和融化所产生的义象升华，是‘字思维’的并置美学原则。”（《论字思维》）由此，先生指出汉字中“存有大量未被开启的、未认知的涵义”，引申出汉字具有相对的填充性：“一定意义上说，字之新义，是由诗人来灌注的。”

先生的理论发现，是对于中国古典诗歌艺术特质的一个侧面更为深邃的总结。表面上并置的巨大可能和

威力，属于技巧范畴，实质上蕴含着对于人生，对于宇宙的一种崭新理解。“象象并置，万物寓于其间”，此言对于世俗人生观念与传统艺术观念当有巨大的冲击。

先生之文亦如其画，从精神到文字无不充满传统文化的执著，甚至有排斥西化的语言；然而其要旨，却与西方前卫文论有殊途同归之妙。如果把先生的上述主张，与俄国形式主义者所强调的“陌生化”，以及近年流行之诗乃是语言可能性之探索，其诗学纲领何其相似乃尔！

立足于传统与前卫的两座山上，先生发出“字思维”的宣言：“汉字以其无比灵动的本质，以其永恒的灵性的范畴，笑对当代诗人：不是汉字负于诗人，是诗人负于汉字。”这不仅仅是一种宣言，而是一种挑战，其对象乃是当代乃至前辈诗人。其中包含着对于中国现代新诗的重新审视、重新评价的要求。

《石虎诗抄》，贯彻了先生并置美学的全部信念，观其诗，名词自由并置者交叉叠出，动词减少到最低限度。并置之美以超越语法的主谓宾名形动的统率关系，突破逻辑之时间空间序列为特点。字里行间，有两个极端的张力。一个极端是所用语言和意境极端古典，回避一切口语词汇；另一个极端是与当代诗坛最前卫的个人化、私语化诗歌艺术在精神上异曲同工，令人想到台湾不为人理解的极端现代派和大陆“非非”诗派。其喧哗与呢喃，其拼贴与扭曲，皆有西方诗派的源头。然而先生之诗，出自传统古意，即使读者无法解读其全部诗句，然其间情韵，恍兮惚兮，漭兮漫兮，隐隐约约，迷迷蒙蒙，通常智慧之人，亦能领略其大概。以《沐眠》为例：

不拒风雨居为何
恭天客
上欢青赐
窗门斜引婆婆露丹颗
细冷问朝安
宿鸟鸣后山
厌厌沐梦衾拥雨
半神半仙庸自许

这也许是先生诗作中句子比较完整的一类，每一句均有相应的动词谓语，但是每一行的文字在逻辑上是并置的。散乱之星，如银河布天，其无序之趣，甚于有序：从风雨、窗门、细冷、朝安、宿鸟、后山、梦衾、拥雨中，读者在想象中不难构成情境与画境，有风雨中的慵倦，怡然自得；有与大自然的默契，超越尘世的飘飘欲仙的潇洒。如果有读者批评，古典情韵的追求痕迹太重，不能说没有道理。类似的作品还有《烛我》《弗人》等等。但是，先生的诗作，这样的风格是比较少的，更多的是把古典的追求与前卫的观念结合得比较紧密的。其中最为成功的要算是《额其》了。这首诗把先生的并置原则发挥到了极致，如果光就其中的句子而言，其无序性也发挥到了极致：

金盘十五宴齐额
其其格
芜珊曼帐蔽踏歌
来云朵话鹿羊说
斟灯酌烛醉人合

如果光是就这一节说，其中许多文字的并置是难以用逻辑来梳理的；可是，尽管不能逻辑化，然而却能

令人感受到一种欢乐的宴飨的场景，这是与帐篷，草原，金属的酒盘和牧场有关的，从“其其格”多重的复沓，就可以猜测到、想象到与蒙古民族有关，决不是其他族的民俗。

这是第一重并置的暗示的力量的显示，其特点在于和谐，每一组并置的文字在性质上都是统一的。这种统一与西方诗歌语法上的统一不同，而是在打破语法统一性的基础上，构成了一种感觉的、情调的、文字的统一性。

然而，把无序性与统一性结合得这样紧密，还只是整首诗成功的起点。

这首诗的好处还在于，其统一性超越了无序性，这是由于先生用了复沓的章法，使得无序的统一性，从单层次化为多层次。接下去，那种草原上的风情在层次上增加了厚度，而且在内容上展开了历史的深度：

其其格

恨杯龙年驼饮火

谁竭清雨断流河

金秋墨染胡杨棵

其其格

酒闻天骄甲冑回

娜踏金靴跨金驼

亲木重阵又铁戈

其其格

金盘十五宴齐额

读者不难从胡杨、天骄、金驼、铁戈这样的并无逻辑关系的并置中，感到只有蒙古民族才有的历史豪情，正是这样的豪情把无序的文字引向纵深，让读者闻到了酒气和铁马金戈的声音，感受那宴会上豪迈的、欢乐的氛围。

从这个意义上说，这首诗作的传统的有序性、和谐性、统一性似乎还是多了一点，也许还不能完全表现先生在艺术上探险的雄心。如果这个想法是不错的，我想更能代表他的艺术上突围（反叛）的作品，也许应该是那些并置得更加无序，看起来更“混乱”的东西，比如《玄雀》，不但没有《额其》那样平行的章法，而且也不是同一情绪的反复渲染，其中包含着相当的叙事性。诗情与叙事本来就有冲突，何况先生的并置性美学原则，是与时间的连续性难以相容的。也许于此有所忽略，也许背水一战。

这显然是写人的，用“不父而谁”这样的怪异的别扭的句子，也许正是先生所说的“障义词”，把意义遮蔽起来，等读者的想象在曲折迷离中和作者会合，作者不想让读者和他轻松地正面会合，而是若即若离、若隐若现地观照：这种观照不是一目了然的，是需要过程的，真如汉武帝形容等待意中人：是邪？非邪？立而望之，翩翩其何来迟。尽管诗中有不少的“障义”性并置，但是，仍然有一定数量明晰的“潜义”性并置。如：

棕衣而蔽

又如：

芜网一面

再如：

马井盘车斗灌

从这些并置的文字,再加上其他更多动词和谓语参与的句子,读者是不难感到这个父亲生活在一种什么样的环境中,怀着什么样的心绪的。然而从争取读者来说,这样的作品,可能是知音甚稀的。相比起来,《不而》就要精致得多,当然读者接受起来也比较轻松:

翠彼横舟
不口而诗
娜彼回雪
不足而舞
艳彼扶蓉
不杯而醉
盈彼蟾月
不双而福

为了最大限度的并置,在回避动词谓语方面,与上一首是两样的;但是,由于提炼得单纯,故其精神潇洒、逍遥、雍容,升华出透明的诗境。但是,对于一种新的美学原则来说,太单纯了,内容的适应性就不能不受到限制。

一切艺术原则,都是有局限的,过分运用,必然走向单调。并置的艺术原则,也不例外,与之相反而又相成的另一方面是其生命的一部分。也许,应该有一种“潜谓语”来化解并置的孤立。先生常言“道”,然而太初混沌,细析之,则有对立统一,所谓“一阴一阳谓之道”。惟其矛盾,乃不孤悬,阴阳相克相生,方有衍生之功能:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”事实上,先生在实践中对于单纯并置,早已有所突破;不过每逢他不得不运用谓语性动词的时候,偏爱倒装的诡异句式:如“逃返倭魑”,“睹血婴躯”。这是汉字的特权,令人想起杜甫的:

香稻啄余鹦鹉粒
碧梧栖老凤凰枝

汉字由于并置的自由,诗意的衍生,比西方语文多彩。如唐诗中最为普通的一句:

五月南风大麦黄

可以改为:“南风五月大麦黄”、“大麦南风五月黄”、“五月大麦南风黄”、“大麦五月南风黄”,而不改其韵味。先生似不以此为满足,常以更为自由之句法表现其“障义”,为读者制造克服难度之乐趣。如先生自己很重视的一首:

须齿墨头骑
筐鼻马面侧
刃惊胡道雪
直蛮诗奴国

探索之勇和迷蒙之美甚可赞叹,但是,过度诡谲却可能使大多数读者接受不了。即便受过相当专业训练的爱好者也很难与作者超越常规的预期相会合。而且从诗艺来说,意象密度自然是应该追求的,但是,过度拥挤,也可能造成某种“浓得化不开”的窒息。

先生常用某种自创的句法,减少词语间的从属性表述,追求诗句的陌生化,表现其艺术突围的强悍。其成也,有令人惊异之效,如上述“不口而歌”、“不杯而醉”等等。或者用文言的虚词以平行性代替动词谓语

的从属性：

牛也麒麟

羊也麟仪

这好像是先生相当得意的句法，他似乎情不自禁地反复运用：

冬也冰白

夏也草碧

还有在草稿上出现的：

碧也草蝶

朱也花鞋

所有这样的句法的创造，其成功处，不难造成一种雾里看花的弹性效果。

对于比较单纯的题材而言，这样的句法足够了；但是，如果所驾驭的题材比较宏大，光凭这样的句法，就不能不显得局促了。在这本诗集中，比较长的作品，就我的欣赏力所能达到的水准而言，似乎难以达到最佳效果。这是因为，并置固然触及了汉字文化的核心，但是，这还不能说是汉字文化的全部。如汉字的并置与从属，汉诗的韵律，情绪之抑扬顿挫，都是诗学，尤其是先生所醉心的古典性质很强的诗艺所不能忽略的。作为核心的并置，也不能孤立存在，如果离开了其从属性，可能走向孤立，即有迷蒙之美，而缺乏张力。无序之极，也可能导致混乱。

先生以画师之尊，做诗坛突击手，其中之艰难险阻，非常人所能想象。画家与诗人，于艺则一，于思维方式，则有不可忽略之矛盾。古今大家能深知其中甘苦者几稀。王维以诗名，然有“宿世谬词客，前生应画师”之叹。东坡赞之“诗中有画”，“画中有诗”。王维如何调和了诗画之分野，至今仍然是个谜。古希腊西门尼德斯与德国莱辛有诗画不同之论。诗乃时间艺术，画乃空间艺术，空间并置，一目了然；而时间绵延，须读者在记忆中将前后相续为一体。钱钟书先生承此说，极言其法门有异。盖李思训竟月之功，其金碧山水，罗列胸前，不过瞬间一睹之快；而拉奥孔之故事则不容过细描述也。余惜先生放达恣肆，然疏于约束，并置之美，遂有泛滥之势。且大量个人化的话语，本为私人记忆的索引，在作者不难填充并置的空间，于读者却可能缺乏指向性，导致想象迷失。

以字思维在理论上的黄钟大吕之音，理当引发众声喧哗之局面，方能成大气候、大波澜；然，当代诗坛，多报以沉默观望，或窃窃私语，或吞吞吐吐。

歌德云，理论是灰色的，生命之树常青。一种横空出世的诗歌纲领，一种新的流派，一种新的形式，其生命不仅仅在理论，而在于诗的探索实践。艺术乃灵魂之冒险。生也有涯，艺也无涯。以有限之生命，探无限之艺术，岂不殆哉。

唐诗的繁荣，源远流长，自沈约讲究声律，到盛唐星汉灿烂，挟当局科举之制，举数代学子之灵，凡四百余年，方称鼎盛。西方之十四行诗自意大利到英吉利，再至俄罗斯、美利坚，亦耗数百年。无论中西，其立志为艺术之哥伦布者多，葬身鱼腹者众，修成正果者百不得一。先生欲验其主张，以画师之笔，做诗国尖兵，以余勇可贾之势，于诗坛如入无人之境，其智其勇，令人赞叹。《石虎诗抄》之作，正因为此而不可小觑。其功、其过，百代之后自明。然毛泽东言，一万年太久，今人亦不能辞其评断之责，乃作如是言，其为荒谬乎，其为睿智乎，未惶顾及，但愿为先生作灵魂之冒险之后盾也。

愚者千虑，必有一得，言毕自省，面对造物，乃有不知所云之怯。

图 版