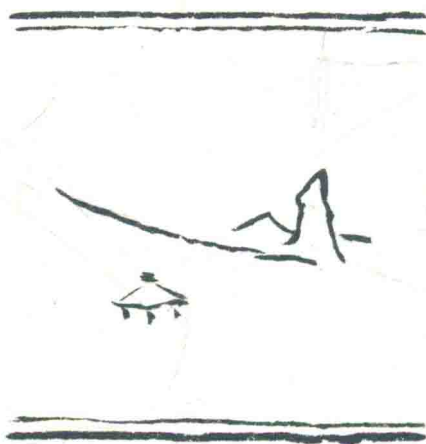


白 夜 照

山水、折叠、循环、拼贴、时空的诗学

韦羲 著



台海出版社

胆夜白

山水、折叠、循环、拼贴、时空的诗学

韦羲 著

台海出版社

图书在版编目(CIP)数据

照夜白:山水、折叠、循环、拼贴、时空的诗学/韦羲著.

--北京:台海出版社,2017.1

ISBN 978-7-5168-1004-0

I. ①照… II. ①韦… III. ①山水画-绘画研究-中国-古代 IV. ①J211.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第317248号

照夜白:山水、折叠、循环、拼贴、时空的诗学

著 者:韦 羲

责任编辑:刘 路

装帧设计:马志方

责任印制:蔡 旭

策划编辑:周 昀

内文制作:龚碧函

出版发行:台海出版社

地 址:北京市东城区景山东街20号,邮政编码:100009

电 话:010-64041652(发行、邮购)

传 真:010-84045799(总编室)

网 址:www.taimeng.org.cn/thebs/default.htm

E-mail:thebs@126.com

经 销:全国各地新华书店

印 刷:北京荣宝燕泰印务有限公司 印刷

本书如有破损、缺页、装订错误,请与本社联系调换

开 本:787mm×1092mm 1/16

字 数:410千字 印 张:13

版 次:2017年1月第1版 印 次:2017年1月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5168-1004-0

定 价:78.00元

版权所有 翻印必究



目录

序·画史与痴心	001
前言·明月前身	007
 第一辑 山中何所有	
青青子衿	015
在别处	016
山中何所有	020
太古之音	023
太古的目光	027
和山水一起发呆	032
白日梦	032
神圣的恐惧	035
文明与荒野	037
 第二辑 时间中的风景	
飞鸟与立体主义	045
山水亦是如来	053
出口	057
倾斜	060
旋转时空的开关	065
林荫道的尽头	072
看不见的路	074
反空间	085

远近互换	094
空白	099
羊身上的宇宙图像和时间中涌现的景观	105
叠印的时空	110
《前后赤壁赋》与长卷蒙太奇	117
意识流	119
无限循环的怪圈	123
魔方	125
看山知远近	127
平远	130
故宫里的江山平远	137
高远与深远	138

第三辑 空隙之美

荒山复调	149
空隙之美	153
技艺的记忆	160
天上人间	162
小剧场	168
我和世界之间	170
大山水和小风景	173
如来如去	176
我在	177

雨的空间	187
此在与曾在	191
零度的风景	194
抽象与孤独	198
二十四品	199
空亭	202
树枝后面的天空	203
剪影	207
月亮地	208
《六柿图》和枯山水	212
牧溪与苏巴朗	215

第四辑 鸟之双翼

天青色	219
禅宗画与文人画	220
孤篇横绝	226
荒岛绘画	233
照夜白	238
读《气势撼人》后	259
破墨	267
空的诞生	272
神奈川的抛物线	275
小的大画家	276

写意的历史	277
宫梅与野梅	282
漫长的下半时	288
视觉与触觉	296
古意	301
晚期美学	304
可惜的事情	310
鸟之双翼	315
快乐画画的年代	327

第五辑 山水小史

清平世界	335
天地之心	343
月照千山	346
古今之间	347
无限的掌纹	359
人淡如菊	368
水中倒影	375
如日之夕	388
后记·流水今日	395

序·画史与痴心

——读韦羲《照夜白》

陈丹青

艺术史家的艺术史，是学术文本；挚爱而熟知艺术的人——可以是艺术家，也可以是任何人——写出自己的史识，或可读解为内心的文本。

内心的文本，确指什么呢？

日前读毕英国人贡培兹《现代艺术 150 年》汉译本，奉出版社命，写了序言。贡培兹中学尚未毕业，曾任泰特美术馆总监并兼职 BBC 电台，业余写成此书。我愿重复序言的意思，就是：我从未读完一本艺术史，读过的，统统忘记，但贡培兹这本却令我兴致盎然，全部读完了。

此书作者韦羲，是我年轻的朋友，广西人，七〇后画家，曾就读中央民族大学，之后做个体艺术家，穷六七年光阴写成此书。我发现，这是一本写给他自己的书，正是我所谓“内心的艺术史”，当然，我也全部读完了。

贡培兹的书，旨在向大众讲解扑朔多变的现代艺术，他的本行是媒体人，虽或用了戏言杂说的笔法，但全书的骨干和经纬，仍是艺术史。韦羲的书，乃因心存满满的感触、领悟、见解、爱，于是择山水画史各个焦点，允做话题，铺衍写来，自己过过瘾，体例介于读书观画的散记和他谦称的“写作练习”，与贡培兹的书不是一回事。

但两本书俱皆触探历史的纵深与维度：或回顾现代艺术历经的一百五十年，或反复吟咏中国山水画逾千年传统，内容不可比较，却有相似点，即二者都不是史论专家，而能细数艺术史如家珍，处处有话要说，且言必由衷、言必有中。若论意态的恳挚、观照的幅度、入论的体贴、行文的诗性，韦羲，似有胜于贡培兹。

现在《照夜白》快要出版了，韦羲的絮语或许会进入他人的内心：那些和他一样挚爱并熟知艺术的人。

北漂青年来自各省，毕业于当地或北京的艺术学院，能画画，也能谋生。京城，名利场是也，韦羲却能恬然自适，沉溺于艺事。十多年前我在博客留言中识得韦羲的片言只语，非常地会写，且富见解，便与他成了好朋友。

他是个温厚的人，沉默而不寡言，话头说及艺术的痛痒，便如老实人一激动，带着可爱的结巴，但他写文章却能清澈而流动，意见迭出，时时咬住真问题，令我好生惊异——除了天分，我猜他有过很好的老师——我的画与文偶或面世，说实话吧，从不想求个专家名家给我写写，前年有苏博展览，就专意请了韦羲为画册写序言，去年弄《局部》视频，出书时，又请他写了一篇，以后若有类似的虚荣事，还会独独想到韦羲那支笔。

大概是害羞吧，韦羲藏着他的画不给我看，我只得将他认作一位优异的写手。读了《照夜白》稿本，才知韦羲不单有写作的才华，还有写作的宏愿。现在全书装订成册，配了图，我发现这是我从未见过的私人山水史。

在学院艺术史文本之外，我早盼望这样的史说：它须由画家所写，否则总嫌挠不到痒处；它须写得好看、有文采，不能是庸常的中文；它该有锐度、有性情，弃绝滥调，是作者果然深陷其中而不可自拔的阐发，易言之，它须能读到作者这个人；奇怪，我固执地认为，这类书写只能来自一个局外人。

我知道，这是显著的偏见，难以希求于史论写作。但我遇到了韦羲：我早就与他相熟，不料他已默默写成这本书。

所谓艺术史，所谓史论，原是西洋的说法。取西洋规矩所写的中国美术史，我不曾读过，单篇史论，似乎读过，了无记忆了——据韦羲自述，他是读过的——就我所知，民初一代如吕凤子、潘天寿、徐悲鸿……都写过类乎于中国美术简史的小册子，但不易找到，当知青时弄到过黄宾虹画论，佩服极了，抄录好几页，现在也早忘了。

说及画论，委实中国绘画史一绝，因论者先是文人。我读不懂谢赫、张彦远（或

许是中国画史最早的史论家吧），明清两代如董其昌与四王的题款、画跋、书信、诗作，俱是高超的画论，即便我一知半解，亦足赏叹。十年前读到恽南田画论，简直字字珠玑——倒并未因此而果真懂得什么道理，玩味再三者，其实是古文的修辞与文采。

我总有一种积郁，执拗难排，以为中国画论之在今日，已是失效的语言系统——简直可比外语，其异质性，竟或犹有过之——而历代画论的灼见，先在辞章之美，句句附丽于语言，语言既失，理趣随之奄然，除非有上好的白话文作家巧做演绎而转为今语，或能奏起死回生之效。

又，积百年文化巨变，纯然中国式的绘画思维、言语表述、观看之道，均已不可能了——这不是一件坏事，如果愿意，我们得以往返于两种乃至多种维度之间——而在西化现代化愈演愈烈的今日，回向传统资源的渴念，愈见抬头之势。所谓琴、棋、书、画，所谓焚香、茶道、禅修、论佛……已属时髦之举。近时得识几位谈吐斯文的八〇后九〇后青年，精研篆刻，居然自制古版书或笺纸之类，闲来练字作诗，望之如清末的书生。

在我学画的年代，什么传统绘画都看不到。画家的无知，先在图像匮乏。如今，拜现代数码印制术之赐，晋唐及于明清的历代宝典高清仿制品，充盈市面，古典绘画的图像传播，从未如今日之盛——鉴于以上，韦羲的私人美术史写作，乃呼之欲出。

韦羲来自边远省区。他的眼界虽则多半缘自山水画图册（海量印刷品），亦足引动山河岁月的省思（此是他书中极可珍贵的品质，容后再议），如几代青年画家一样，韦羲初起学的是西画（宋明人匪夷所思之事），自也博览汉译的西书，年少时还曾拨弄吉他，间或听听摇滚之类……七〇后的青年大致成长在初告世界化现代化的中国，韦羲从未出国，是不折不扣的本土画家，却能游目“世界”而回望宋元，落笔书写，追究学理，非仅多一只眼，亦且多了一份心思。

有趣而有益的悖论是：本书取“世界性”眼光，而作者的“本土性”，根深蒂固（可谓良性的民族主义）；显然，韦羲之于中国绘画的爱非但根植于“本土”，更有“乡土”的偏执，他要在“现代性”进程的烟尘斗乱中，说服同代人：伟大的宋元绘画并非

仅仅是艺术，而是山河的语言，是历史得以托付的记忆。

《照夜白》配了若干西洋名画，事属早经通用的互文并置。但是读进去，韦羲并非刻意排列文化的比较，而是自己的心象：他学生时代的书桌即已供着《蒙娜丽莎》与《溪山行旅图》；以我的解读，在韦羲那里，配置西洋经典不是借“世界”惠顾我们，而是以宋元的骄傲，斜眼看去，雄视域外。在他大三习练西画时，曾模拟意大利莫兰迪的作风描绘静物，描绘着，心里却时时揣想倪瓒与八大的画意——多么动人的错觉，可比种姓的、本家的、亲属般的偏爱。

这是极真实而大有深意之事，西人想不到，国人、古人，也想不到的。此书出现最多的用词，恐怕是“想起”——“想起”，其实是指心中“看见”的意思——这一想，跨度便是欧洲与中国，还有，他念念不忘的“宋朝”。在他，宋朝不是政权与朝代，而是范宽的世纪。

韦羲论画的思维不是史论式的，而是以画眼导引认知（我不想用“形象思维”这个词），他从不附会本土抑或世界的“文化中心论”，宁肯信守自己的边缘性身份。换言之，他的意识从未离开广西——那才是他“私人美术史”开始的地方：家乡的群山，就是启蒙老师。

韦羲的白话文写作，允称优异。他写的是古典山水画，但他深知，除了审慎用典，他面对的问题是如何用词、如何用字。画论的大量术语，无可更动（有如行内的“切口”），譬如被用滥的“远”字，经韦羲演绎再三，结论是“在别处”。“在别处”，系西语汉译，引来形容山水画，对不对呢，我以为妙极，亦且精准。但西人绝不会想到这个词对应了中文的“远”字，同理，宋元人更想不到“平远”“深远”“高远”之理，逾千年后，会被西语的汉译如此作解——这一解，我们对宋元山水的认知与言说，豁然新了一新，抑或比古人的“远”字，更其贴切了。

这就是词语和绘画的关系，换句话说：绘画的种种妙，种种解，永远期待词语的降临——《照夜白》的择词与造句，实在用了心思。编年式的线性叙述、流派与风格的分类，画史与权威的定论，均被搁置（暂且用搁置这个词），本书的结构，

是以一组问题而映证一个词语，又以一个词语带出一组问题——

“青青子衿”“如来如去”“照夜白”，古语也；

“快乐画画的年代”“空隙之美”“小的大画家”“无限的掌纹”，是平白的今语，即所谓白话文；

“此在与曾在”“漫长的下半时”“旋转时空的开关”“羊身上的宇宙图像和时间中涌现的景观”，均为西语句式的汉译；

到了“叠印的时空”“零度的风景”“荒山复调”，则韦羲开始放胆造句了——依我看，意思都对，亦且字面很美。

我不知道韦羲以怎样的聪颖，习练中文写作（我想知道如今哪位史家懂得计较辞章），也不知道他花了多少光阴和心思，钻研山水画史（我于西画史论远未下过如他似的功夫）。倘若就韦羲的纷纷见解而有所阐发、评议、辩难，可能是轻率的，至少，须得大有准备（他的野心令我惊讶，即便不是颠覆性的，他的目光及其解读，几乎覆盖了山水画美学可能深藏的各个角落）……但最令我动容者，是遍布全书的失落感，有如无声的哀鸣。那是山水经典的集体哀鸣，倘若不涉曲解，我在韦羲书中读到的讯息，乃是历史的失落。

从我家后园，能望见一座笔直的山峰，年少时，我常失神凝望这座遗世而独立的山峰，似乎它在南宋，那刀砍斧劈的峻峭，简直马远《踏歌图》。

以自家山景而与宋元绘画一并看待，一并想，是韦羲此书的基调。“似乎它在南宋”，意思是，作者在写自己：

儿童的世界真假不分，一半是真实，一半是幻象……花果山水帘洞就在不远的山里，在正午，转过哪个山脚，沿路走下去，就到了宋朝。

这是孩子的心。孩子长大了，想象中断，并非因为成长，而是因为世变：

90年代以来，山城从古代堕入现代……建筑一变，千百年来黑瓦房和此间山水所建立的美学关系随之消亡……唯有王母山还剩一片阔叶松林，昔年林下听松风……宛若宋朝还在，倘若松林遇伐，我童年的宋朝也就随之乌有。

没人在乎宋朝，但韦羲在乎。没人感慨山水画的前世今生，但韦羲为之叹息。这本书的底色与脉动，是作者用情。用情，或许是史论书写的忌讳，《照夜白》并非惯常的艺术史论著，而是历史之思。历史之思，非史家才有，而韦羲是个画家：

临过山水画，便想画真山。晴好的周末，我和阿盛、蓝然结伴写生，走入群山深处……唯有太古的静……山中的寂静是风和草木的寂静，石头的寂静，世界自身的寂静……我们忘了自己。

谁都有过这样的时刻，在太古的寂静中，忘了自己，然而被吵醒：

可惜我们看到的山水已经不是古人所看见的山水……画中的景观如今中国没有了，我们如何自称唐宋后裔……唐宋山水画若要追忆前生，只好想起日本。在日本，连松树也仿佛照着唐宋绘画里的样子生长似的……怎么反倒是如今中国的树长不出好样子，连山河大地都不对了似的。

处处由唐宋经典而观照山河，时时以山水画盛世而审视今朝，疑似过度的审美，濒于谵妄，近乎痴。韦羲此书，便是痴心的铺排，我不曾在别的山水画文论中读到过。他对西南乡邦的眷爱，宛如沈从文，他的遣词和语锋，时见胡兰成的影子，胡兰成是个流亡的人，在他笔下，个人的败走演绎为历史的流亡，大有去国之痛，但他想不到一个今日的中原青年，成为身在故乡的流亡者。

而韦羲的痴心另有出走之途：如他故乡的山路，他以此书，寻往宋朝。这是一条内心的路，字面上，被他称为《照夜白》。

2016年12月11日写在北京

前言·明月前身

还没临完《芥子园画谱》，小学就过去了。

我儿时的玩伴，多是图画里的人物：三头六臂的哪吒，七十二变的美猴王，手挥双锤的小将军岳云——儿童的世界真假不分，一半是现实，一半是幻象，仿佛一觉醒来便已脱胎换骨，变为莲藕身，花果山水帘洞就在不远的山里，在正午，转过哪个山脚，沿路走下去，就到了宋朝。

一天天长大，连环画里的古代世界日渐隔膜，唯溪边野花、田间草虫、屋后篱笆外的青山、山上的白云、雨中的树才是今天的。长大，有什么不一样呢？只记得看着草虫的世界，会感到可喜的寂寞：夏天午后，蜻蜓飞过凉荫，岁月寂静如梦；七星瓢虫的翅膀在空中震动的声音，欲追随而无从追随；正午石头下小恐龙样子的蛤蚧，夏夜黄灯微明照着的壁虎，都像爬在一亿年前；菜地里，小黄蝶小白蝶飞来飞去，春光更明迷，唯见了山里蝴蝶，无端心生惆怅，似乎阳光也很老很老了，我在世上已过了一千代，一万代，其实只是自己的童年和少年。

连环画里的风景毕竟不是山水画，那里的花鸟草虫也不是花鸟画。身在山水间而无烟云之笔，山徒然静，水空自流，待父亲送我毛笔和《芥子园画谱》，心头的喜悦和寂静才落到了纸上。佛经上说：芥子能够收容喜马拉雅山，山不改其大，芥子不改其小，真是画谱的好名字。《芥子园画谱》山水花鸟草虫人物走兽草堂庙宇无所不有，我对着画谱看山水树石，看花鸟草虫，觉得天地间都是画意。

小城在万山丛中，我家在城西，前门临街，屋后连接田野。上世纪70年代、80年代相继从前门经过，屋后的荷塘年年夏天花开。荷塘外，青山下，竹林绕村庄，林间日光如水，路边溪流声喧，女人浣衣洗菜，男人田间劳作，水牛背着牧童，人们俨然还在《芥子园画谱》的古代，唯有溪水朝着未来日子流去似的。

那时，我们白天在野地里漫游，夜晚在月光和路灯下喧闹。夏天河里最好玩，多雾的春天和明朗的秋天，我们结队入山，山林是最最天然的游乐园，成全孩子们欣然陶然的光阴。玩耍的间歇，声喧渐渐平息，丛山的寂静占有了我们，以及我们的沉默。然而小孩自身尚未有思，这般广大的沉默毋宁是天地之间的沉默。宋代山水画便收藏着天地间广大的沉默，我曾在范宽《溪山行旅图》和《寒林雪景图》中遇到这伟大的沉默，当下默然震撼，没有了自己。天地间存在着运动与宁静两种力量，伟大的山水画家沟通这两种力量，使静者动而不改其静，使动者静而不失其动。小学五年级那年，《溪山行旅图》把我劈为两半，一半在遇到它之前，一半在遇到它之后，从此，我看见了山水，看见了山水画。在我心中，范宽山水可以和宇宙相媲美。

山令人幽，水令人远。古人叠石成山，筑地为池，把山水移入庭院，朝夕晤对，念的正是这份幽远。旧居天井白墙上，积年的雨迹恍如光阴的年轮，青苔无限幽深，仿佛收藏所有逝去的光阴。苔痕雨迹的寂静，可以栖身寄托似的，总让我生出归依之感，后来，我常想，山水画最要紧的就是画出这一点幽意与远意。江山如画，江山其实不如墙上的苔痕雨迹像山水画，苔痕雨迹的幽深缥缈是山水的幽深缥缈，令人沉湎而意远。造化之手以苔痕雨迹在墙上画出幻象般的山水构图，幻变，宛若云动；神秘，犹如心象；无限，犹如全息，使我早早感到山水画的超现实——忽然已是少年，少年如青草，生长而茫然，不知为何总要叛逆，叛逆自己，也不知道为什么冷落了毛笔和宣纸。中学念到一半，父亲去世，随后《芥子园画谱》几经辗转，竟下落不明。后来北上求学，却是学油画，毕业那年冬天，老罗离京回广西，留下一册旧版《芥子园画谱》。翻看几页，想起父亲，以至于后来想到父亲，便浮现《芥子园画谱》，久而久之，《芥子园画谱》成了父亲的背影。

至今最怀念的，还是小时候临摹山水画的光阴。午后的阳光穿过天井，折进窗子，风吹动屋后高高的尤加利树亿万片叶子，远得像秋天的雨声。我一笔一笔临摹，前厅，父亲在案上剪裁，母亲踩动缝纫机，声音断续复断续，和着屋后如雨的风吹树叶声，日子好长。一笔一笔临摹之间，唯觉自己坐在时间的外面。回到时间里，常常听到“艺术”这个词，而这词又弄得专指西方的绘画，再后来又听到“绘画终结”的说法，更令人恍然神伤。那时候，我们在时间的外面，“中国画死了”，那纷争和我们不相干，和山水花鸟也不相干。外面的人画够了，我们还没有。绘画死了？果真如此，以后

一代代生来爱画画的孩子简直活受罪。

绘画早就“死”过好几回了。苏东坡就说过：“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”不单绘画，文学诗歌书法全都死了。但宋人还在画，还在写。苏东坡身后四百余年的晚明，董其昌重提绘画终结命题，只是时间从唐转到宋：“画至二米，古今之变，天下之能事毕矣。”但董其昌也仍在画画，也还开出新的画境。这两次“古今之变，天下之能事毕矣”，都是摄影和装置艺术出现以前的事了，如今是影像的时代，绘画遭遇三千年未有的大变革，又死了几回，只怕还要不断死下去。

贡布里希说“只有艺术家，没有艺术”。所谓“绘画死了”，分明只有艺术，没有艺术家。事实是，绘画一再地死了，人们继续画画。在北宋，唐朝绘画死了，在晚明，宋元绘画过时了，但愿死的是绘画史，而非绘画。也许绘画真的过时了，但爱好不过时，画画时的那种忘我最迷人，“不为无用之事，何以遣有涯之生”。

自从投靠西画，宋元山水、晋唐书法，都成了旧梦。不料前年搬居，翻出不记得哪来的文房四物，打开一得阁，闻到墨香，即刻提起毛笔，写写字。写字最无用不过，然而“此间乐”，乐在读书画画之上。在我，又是临帖的快乐最纯粹，因为无我。书法真难，若要纸笔依人，总难免做作，一味顺着纸笔，字会自然，可是无味，“心手相应”谈何容易，古人句式“妙在某与某之间”——艺术，原来是妙在自然与不自然之间。静夜无事，随手写写，不当它是艺术，唯是跟随线条走下去，走到廓然悠远的去处，不知何者是线条，何者是自己。忘记自己，忘记时间，就是与自己独处，与时间相处，好比小时候在南国故居的灯下。

灯下看《诗词例话》，临《灵飞经》，是画山水花鸟之外，我历然分明的记忆。说也奇怪，那一年收起毛笔和《芥子园画谱》，不再写《灵飞经》，竟也找不到周振甫的《诗词例话》了。虽然从此转向西洋画，敬佩文艺复兴三杰的素描，恋恋于印象派色彩，却还常在夜里读山水花鸟。夜真是静，静到天地间好像只亮着一盏灯，灯下有人在看寂寞的古画，遇到八大山人，便以为前身是朱耷，见了董其昌、钱选、牧溪、展子虔、顾恺之，又疑是前世。其实不过是看画之际的出神，万籁俱寂，想起自己上辈子是松石，是山月，是流水。

静夜独对一朵墨花、一座青山，恍惚自己便是一墨花，一远山，泊在无古无今

的空白中，泊在杳然无极的时间里。

破晓时分，四面众山像朵蓝莲花从黑夜深处醒来，朝着光亮打开，外边不知通往哪朝哪代，日历上却是1980年代的某一天。80年代的墙上，工农兵年画渐渐消失，卧室里时兴张贴港台明星照，俗气喜气，厅堂上改朝换代似的重又出现山水花鸟，格外有世上人家的娴静。《芥子园画谱》是那时来到我家的，唐宋元明清种种山水图式尽在其中，对照画谱看山水，竟起痴念要纠正真山真水的形状和纹路。在看过古画的眼里，江山已不如画了。但《芥子园画谱》虽好，毕竟是黑白的木刻，不着色，也看不到水与墨的浓淡干湿，我四处寻觅画册，留心收集画片。朱耷的《荷花小鸟图》，一见如故，虽然不知所以然。石涛《黄山八胜图册》（图0-1、0-2），单是春云浮空般的线条便使人飘飘欲仙。在我那时搜罗到的山水画片里，父亲喜欢王时敏和王原祁，我问为什么，父亲只答了一字：正。我听了高兴，觉得父亲和我可以做朋友。二王的风格，用现在的话讲是没有个性，但我偏偏喜欢没有个性的画。现代四家吴昌硕、黄宾虹、齐白石、潘天寿，固然伟大，我更爱展子虔《游春图》和赵佶《芙蓉锦鸡图》，似乎画是古的好。那时我们没有老师，也好，反倒任性随喜不自误。小地方买不到宣纸，在土棉纸上点染江山，照样喜乐。

临过山水画，便想画真山。晴好的周末，我和阿盛、蓝然结伴写生，走入群山深处，像是到了大荒山无稽崖，唯有太古的静。山中的寂静是风和草木的寂静，石头的寂静，世界自身的寂静，没有时间，没有历史，也没有人类——我们忘了自己。

说是写生，其实是在真山真水之间寻找山水画，找“画意”，找“皴”——雨点皴、披麻皴、卷云皴、斧劈皴、折带皴、牛毛皴……“皴”用以描绘地貌纹理，也是一种符号，如同文字。符号是最简洁的图像，而山水画的高度符号化与程式化，说明中国人曾经最懂得风格。山水画家以“皴”把握世界，编织风格，织成绘画的表面。美，在于表面。

艾略特说，文学史每出现一位新人，前人的位置都要动一动。我每新遇一位古代山水画大师，眼前的真山真水也随之一变，山水画“敞开”了“遮蔽”在山水中的“山水”，借此我得以目睹山水的“真身”：初见范宽，故乡的山骤然集结亿万雨点；遇到董源，故乡漫山遍野都是披麻皴；翻阅郭熙和王蒙，云的形象潜入群山；心仪董其昌，身外山山水水都空灵起来。山水画改变山水，未见山水画之前的山水、见过