


许江纸上作品集

大地上

 山东美术出版社

大地上

许江纸上作品集

山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

大地上 / 许江著. — 济南: 山东美术出版社, 2004.5
ISBN 7-5330-1932-6

I. 大... II. 许... III. 水彩画—作品集—中国—
现代 IV. J225

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 041375 号

责任编辑: 李晓雯
装帧设计: 李振鹏 曹晓阳

出 版: 山东美术出版社
济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
发 行: 山东美术出版社发行部
济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)
电话: (0531) 6921597 6921836
制版印刷: 上海照相制版厂
开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 11.25 印张
版 次: 2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷
定 价: 138.00 元

架上话
5

南山水
16

都市水影
40

上海景观
68

雪地寒原
100

断壁铁网
146

水土表情
162

胡塞尔说：“我们根本不活在这词的表象之中，而是完完全全地活在于它的含义、它的意义的贯彻实行之中。”毕竟画家的实践是一个独特的界域，这一界域所提供的独特的感悟，使得画家在“画”的自明之外，偶尔以“话”说“画”时，有可能开启某些不同之处。这样，画与话的可能的具体的相应关系，几乎成了画家的“双语”特权，它既带来困顿，也将带来彼此开启、互为激荡的新的机缘。

——题记·选自《画与话——画家的“双语”》

许 江

架上话 视像·具象

—

绘画是什么？

绘画不是什么，绘画是怎么。

绘画是动词。它不是既定的效果，不是已有和未有的样式，不是名词化的括定，不是用“什么”可以界定的事情。

绘画只能以“怎么”来描绘它发生的状态和过程。“怎么”是关于绘画之事发生之如何的描叙，是绘画世界得以构成和呈现的追问。

绘画就是拿起笔（或其它工具），将所“看”到的画下来，看与画这两个动作是一体的，是共进共退、共生共灭的。画着看，看着画，这就叫“走着瞧”。

只有去“看”才能画得出来，只有“画”出来才能知道“看”到了什么？于是如何“看”常常指引着如何去“画”，怎么“画”又常常开启怎么去“看”。我们常常管看到并画着叫捕捉，捕捉也是手眼并用，所谓眼明手快。我们常常以为看到了什么，并渐渐地画了出来，一个不当心，又失去了，消失了，线索纷纷，重新来过。有时候，我们却很有信心，看着它步步显现。绘画，是隐与显、掩蔽与开启之间难有止境的过程。

绘画正是这样一种绝妙的过程，这过程通过看和画让某种隐蔽下来的东西显形。隐之境，是画之境；显形之时，恰是绘画消失之时。绘画如行走，目的地到了，行走就结束。但并不是每个人都到得了目的地的。

二

这是一个十分常见的景，我几乎没有什么想法，只是用钢笔将所见的画下来，钢笔的排线甚至有点过分，远处的房子分明又有几分勉强。整张画只有一张明信片那般大小，只需一会儿功夫就涂满。未了，我从颜料盒中挤出一团中黄，顺手拿了一把大刷子，和满黄色，从画的左边拉向右边，刷子还没有离开画面，我就看到了一个水色淋漓的世界，钢笔线像水草般地向四方渗开，中黄色如瀑布从天而降，我仿佛看到什么，为了探明它，刷子又来回了二次，但这下并不成功，最初的那水色氤氲的感觉没有了，先前依稀见到的那个“什么”完全消失。我不得不用铅笔重来，我像一个孩子抱着一块冰，为了把冰弄弄热，却把冰弄没了。

我带着几分天然的固执，总想着把一些东西弄明白，实际上只是用一些既有的东西、习惯的东西去套裁正在发生中的直观本身，结果事物可能有的鲜活荡然无存。这说明我们还不能把握在直观中呈现出来的东西。我们陷落在某种蒙蔽之中，这是一种真正的无明。我们只有首先唤回观照的惊奇和新鲜，才能自赎。

三

我用钢笔画出一片老房子的剪影，仿佛镌镂着梦的印痕，一片房子越画越黑，最后，我用大排笔蘸满水从画上抹过，笔墨顺着水痕晕开，剪影动起来了，从浓重而生硬的钢笔线中舒缓过来。

这是一种有趣的方法。水抹过处，墨痕如何舒展并无定数，却把我的眼光从呆板的刻画之中解脱出来，从实现某种既定的事实的困顿之中解脱出来。甚至，整个作画的过程因此而更像是一个制造的过程，某种意义上说，我是在制造水晕的可能性，在制造某种被水晕开启的意外遭遇。但那会是怎样呢？并不确切。正是这种不确切，半是疑问，半是点击，把视觉带到一个真正的“看”——“开启”的界域之中。

有位搞摄影的朋友说：摄影很有趣，因为它包藏着一个秘密。这话透彻！透过镜头，他看到了所摄的景物会是怎样，并不确知。这个秘密被包藏着，被手工艺的制作继续孕育着，只有在照片被冲洗出来的时候，才确知自己看到了什么。如果在拍的同时，就知道自己拍到的会是怎样，那是傻瓜机。

我们的看需要有所期待，谜一般的期待，这份期待赋予我们的眼光以一种发现的品质，一种如“探”般的品质。有谜才有探，真所谓“探秘”。“探”是一种发现，对隐藏的事物或情况的发现。“探”不仅用眼，而且用手，甚至还包含着向前伸的姿态。

“探”被“秘”诱引着、激活着。“秘”是问题，是疑惑，是未知，是空白，是朦胧，是不确定的水晕，是曝光的瞬间隐藏的所有的秘密。

问题的关键在于，我们是否可能抓住这个秘密，也许这恰是为何“探”字提手偏旁的秘密吧！我们手眼并用如“探”般地前行，而且被“秘密”引领着，我们希望将这如“穴”的“秘”揭开，我们边走边瞧，我们正在“探”着！

四

我所关注的是逝去和将要逝去的风景。所谓逝去的风景，就是过去之事，就是已经不“在”的发生之事。我关心的正是这些过去的不“在”之事如何于风景中得以显现，如何“在”风景中。这就是“历史的风景”的基本含义。我所乐于采取的关注的方式是“眺望”。这种远距离的看不仅呈现了我们与城市“存有”之间的显在的空间与时间的距离，而是提供了某种特定的面向城市自身的方式。这种方式实际上正是某种远距离地亲近城市的方式。这种远

距离的“看”总有几分回望的意思。回望即看的回顾，看了再看，反复地看。反复之看已经揭示了现象流变不居的实事，更揭示了绘画过程流变不居的本质。所以远眺使我们得以有所蔽藏地接近城市本身。

城市本身是障而不显的，它隐藏在城市里边，隐藏在大街小巷之中，隐藏在标志性的建筑之中，隐藏在某些个墙头之上。当我远距离地看的时候，这过去之事开始成为当下，我被置于某种过程的延绵的发生之中。于是我看，我描画，抹去，再看，再描画，再抹去，渐渐地相信自己正在接近城市自身的存在，以及它们与城市的今天、与我们之间的联系。上海的老房子、老街、老建筑群，殖民地的影子，全球性的品相，它们如何和我的目光一道生长着，流变着，融化而为这座城市特有的痕迹。我们籍以绘画的发生之事，赋予城市此在的精神意义。绘画的反复之事，开启着一种显与隐、留与流之间微妙的境域。远眺总带着一份疑虑和追问：疑虑是对“流”的困惑，追问是对“留”的澄明。远眺状态中的这种思想的本质引领着我们去接近城市自身。

远眺之远，并非“心远”，而是留下更多的发展和发问的空间。这一性质使我们得以“回望”中国传统的观物方式：古人们画一座山，不会在山对面取一个点来“写生”，而是强调饱游沃看，在山脚住几天，山腰再住几天，山顶跑了好几回，最后整座山、整条河烂熟于心，心中是一座活的山，一条活的水，回到家中一气呵成，这种方式看到的与照相机摄取的效果不同。远眺之远，正是希望能够接续古人平远、高远、深远等所包含的空间内涵，由此来构筑一个艺术构成性的有效界域。

五

中国人为学从艺，都十分重视意境，重视成境者。对于境，主要靠体悟。“境”之如何，依靠人在原发的视域之中来感悟的。“月涌大江流”如何？“夜静春山空”如何？那是要在自然界域之中、在汉语的世界中方能感悟到的。中国传统绘画“梅兰竹菊”的精神如何？是要在践履“梅兰竹菊”的原发的语言境域中体验而来。在这里，无所谓客观、主观，无所谓有无虚实，无所谓形上、形下。在这里，这山、这水、这梅兰竹菊开启着人生的体验，而人生的体验又构成着山、水、梅兰竹菊的境界。这两者间相生相融的状态，是中国人原初视域的最饱满的生发形态，是一种至境。中国人所讲的成境者，正是要开示和达到这种至境。

缘起即应运而生，依某种机契而发生。草木因春暖而生；稻谷因夏暑而熟；白昼因太阳而明；生命因生命的机契而成形；一幅画在某个瞬间开始呈现……“缘”如一种非常特殊的运相，它的发生呈现为一种不常不一的契机，当相关者处于这样一种契机之时，“缘”发生了。缘是可遇不可求的，是生命勃发的澄明和证悟。缘不是不依条件而守常的实体，缘即是条件，是机契，是生命变化之变的维度，是一种“空”之无自性的存在方式。

我们在绘画的过程中，在笔墨或用笔用色的躬行和挥洒之中，直接体验那在当场的构成者、那即画即人的构成者的深义。正如祭祀一般，祭祀之神在于祭祀本身，孔子曰：“祭如在，祭神如神在”。这就是说：绘画就是在绘画之时到画意所在之处去，与画同在。事实上，“绘”的动作与画意之间有着很大的距离，如何将这个距离变为充盈的发生空间，使我们如在“画意”之中，这里边有着一种“缘”，一种如影随形的入境之感，一种入时从化的当场构成的姿态。在这里，“画意”不是某种不变的先在之“物”，而是通过某种恰如其分的“绘”行而一路引领、一路激发的构成态，是我们在运作投入之中与更遥远的存在之间的相互引发。

这样，我们就进入了一种至诚境域。也就是说：“与画同在”，正是要忘却自己“在画”。“到画意所在之处”，正是要忘却自己身在何处。只有忘却自己在“画”，才能保证摆脱任何现成方式，而义无反顾地投入“构成之中”。只有这样，才能真正彰显当场的构成者的深义，这时候的笔墨或笔触颜色就成了一种活的东西，成了某种自在的“入境”者，而得以出神入化，并保持既不受制于对象，而又维持在现象境域之中的中道状态，这正所谓“画可通道”。“格物致知”的深义正在其中。

六

画家是一种看者，他拥有这样的目光，这种目光一方面总是因所见而耽迷，另一方面又对事物的可见性深深地持疑，甚至认为“可见性场所只以否定方式被指出”。画家乐于“是其所是”地回到事物本身，努力倾听先于一切而确定物自身的声音，同时又对此存疑，对能否真有所见而存疑。正是这种存疑使“看者”的目光具有“探”与“思”的品质，而这种品质中真正被描述的正是“看者”自己。

画家这种看者，命定陷入关于“可见”的矛盾之中。他一方面是“能视”的主体，另一方面又对“所看”持疑。这种持疑并不仅仅是如福柯所说：可见性不为目光所定，却是行为与激情互相作用的复合，是触及到光线——内在的“光”的多种感觉的复合。也不仅仅如英语中“I see”所包含的多层意思。这种持疑不仅仅是对非物理的光的存在的综合感觉，甚至恰恰相反，它对非“视”现象视而不见，是对于看者之“看”的这一可见者掩蔽另一可见者的深深警觉，它使我们的“看”得以“思”，得以“批判地进行着”。这种“批判地进行着”显露了绘画的根本的意义，正是由于此，绘画得以活着。绘画才没有在这个图像技术特别发达、电子数字图像技术迅疾发展的年代里束手就擒。绘画才始终以其绘画性迷惑着我们。

七

前几年，我曾经为沙耄先生写过一篇文章，标题是“走向写的疯狂”。文中似乎热情地讴歌了沙先生在乱智、超智之间所表达出来的用笔的激情和挥洒的狂热。可真正回到我们自己的画面上，就远没有这么简单。

我们常说重视绘画的过程性，如何重视？塞尚利用每次观看的不同，真实地记录下这种不同带来的边缘线的“视错效果”，并把这种视之“错”推向实形虚形关系之间的形构整合。梵高追赶生命和阳光，他迫不及待地用强烈的原色一块块地堆塑田野、道路、大地，也留下追赶的真实踪迹。马蒂斯让色彩在画面上平下来，静静地流淌，形与形之间留着互相覆盖和激化的痕迹。“桥”社一族要粗壮得多，大把大把的颜料与旋转的形物一道飞舞，柯柯斯加挟青骑士的锐力，他的风景到20世纪六七十年代在晴空和阳光中彻底地随着笔触奔跑。绘画就这样一步步地离开古典写实绘画的效果和印象主义的阳光，在对过程的每一阶段、每一因素的夸张的追求中，又一步步地走回了绘画自身。在抽象表现主义那里，这种过程性的痕迹已经被视为绘画的生命痕迹而孤注一掷了。是杰克梅蒂对这一切提出尖锐的疑问，他不认为人有这么自由，他顽强地要把所看到的捕捉下来，或者说他放任地把捕捉的过程“捕捉”了下来。

捕捉！没有比捕捉这个词更妙的了。我们仿佛与画笔、与颜色、与画面一道追赶着什么？我们看、我们画，在某一个瞬间，突然有一个闪光，我们努力去捉住它。所有这些状态却会直呈出来，包括我们的慌乱和犹豫。在捕捉之时，最不可取的就是修饰，捕捉实质是由感而发，而修饰却是按照某个标准来重建和实现。我们往往被那种捕捉的感受所陶醉，但又常常在转瞬之间失去似乎已经感到的东西。在更多的情况下，我们是在存疑之中持续地追踪，在存疑中反复地寻觅，所以在这个时候，一团错置的短线，一片涂抹堆积着的色料，一条色彩流淌的痕迹似乎更真实地描述出我们的状态，描述出绘画之如何地发生的状态。这时候某些“错”，恰成了我们存疑的真实呈现。我们渐渐变得会“错”，敢“错”，珍视“错”，捕捉“错”。一条画歪了的轮廓线，一道模糊的色块，一片自由流淌的色彩，都可能是而且正是在某种开启的契机。画面每分每秒都在变，我们不是要使它变得完整，而是要使它得以呈现，呈现其自身，呈现其自身如何发生的魅力。我们将这种魅力捕捉在它显形的第一瞬间。

八

画画常常伴随着“悔”，画一张画的始终都被这种不安追踪着。就像我每次在大家面前讲话之后，晚上一想就无端后悔，总觉得有许多地方没处理好一样。由绘画的不周所带来的不安，几乎影子般地跟随着绘画的全过程。经常的情况是希望绘画的过程不要中断，持续的捕捉便于捕捉本身。每次离开画面时的感受和第二天重回画面时的感受不同，有时是大相径庭，原因就是这种中断特别能够让我们看到其中的“不周”，于是，别无办法，只有抹去重来。这里面有个层面的问题，第一层面：标准，我们自觉和不自觉地使用着这种规范。达到这种规范标准即是“周”，反之“不周”。第二层面：有时候，我们似乎达到了这种“周”了，但仍然产生一种恐慌。对这种似曾相似之“周”产生疑问，这是有个性要求的当代艺术家最普遍的存疑。第一个层面说明我们多大程度上受制于眼光的役使，第二层面涉入了艺术创造的内在存疑的问题。它们似乎是一对矛盾，却真实地交替着影响着我们。我们的不安来自于习惯的眼光与内在存疑之间的冲突而矛盾的界域，来自于我们对完整性和纯粹性之类的深深的警觉。也正是这种不安成为我们每日之“看”的迁变的内在动力。最后，我们开始寻找那不周之“周”，寻找那语言规范中可能被突破的地方。正是在语言规范的了悟和内在存疑的期许之间，我们得以“合理犯规”。但常常的情况是我们被抛掷在某一种状态中，我们渐渐地辨识着某种不同之“周”，但一经中断，对“周”之存疑一样实用于不周之“周”。我们正是在这样一个对不周之“周”的确认和反复的过程之中，确认了绘画过程的意义。

九

绘画与图像不同。

绘画既是进行之中的动作，又是这种动作的结果；既是动词，又是名词。它有它的主体，它被纳入相关的发生的界域之中，它有其悠长的精神家族的谱系，它存在于特定的观视时空之中，它根植于一种特殊的文化土壤，它被要求在一种特殊的观看之下得以显像。图像则不同，它是一个名词，一种结果，一样可以用“什么”来解说的东西。绘画不同于图像，就像烹调不同于宴席。尽管宴席必须是烹制出来的，但宴席上的人未必有品味，而那师傅却必须是行家。烹调的过程是一种特殊的品味文化，被要求有一种特殊的“品尝”。

今天，我们正处在一个图像时代，图像技术迅疾发展，图像的“摄取”变得愈加方便，图像在我们的生活中变得无所不在。但正是在这个图像时代中，绘画却正在失去往昔的地位，绘画所要求的给予特殊的“看”，在大量图像的读识的方便（尤其是摄像、录像、影像图像的读识的方便）面前，变成颇具难度的事情。图像时代的标志之一恰是绘画的传统精英性的贬值。图像发达，绘画贬值，那真正失落的是绘画所被要求的特殊的“看”，是那在人类艺术历史中始终包含着激情和欢悦、又始终处于隐而不显、不可测知的状态中的“看”；是那由不同的文化史所孕养着的“看”。人类以观看的本能为发端，经由不同文明环境蕴育的不同的“看”的文化，从来没有像今天这样受到冲击，而造成冲击的恰是它的产品——图像所形成的泛滥以及人们常常将之混为一谈的陋习和俗见。

我们常说：“看”的艺术感觉存在于特定的文化之中，就如人们的品尝习惯存在于特定的饮食文化之中一样，不同的文化孕养着不同的“观看”的方式。中国传统绘画与中国传统文化密切相关。比方定点写生的方式，在中国传统山水画中就不采用。中国先人们是以“饱游沃看”的方式来亲近自然、领悟自然的。这种方式的非对象化倾向源自天人合一的思想。它的非透视化的制造深度的法则和观念，涉及人的精神界域、观看方法、语言体系等多个层次。它的非分析性的把握自然的方式实际上营造了人与自然亲和的独特的界面。它的非色彩化的笔墨体系包孕着五行风水的观念，塑造着与人的胸襟、与人的气息吐纳相关的山水世界。以上描述的各种非“西方化”或者说非“普世化”的特征（实质上这些特征在这里仍然被西化的语境所描述着），从各方面塑造着中国绘画的特殊的“看”。反之，中国传统绘画也只有在这种特殊的“看”之中，其包含的秘而不显的中国文化内涵才得以显像。因此绘画在这里已经超出它自身的意义，它承载着一种文化。它是这种文化得以传承的活的载体。

街边的厂房，西湖初春的暖日下，突兀而又十分平庸的湖兰布幅上分明写着影像作品展的字样：“附体”。这似乎是一个不成熟的词，给人带来“魂不附体”的不太舒服的感觉。但这种感觉却又挥之不去：谁“附”谁？是依附的物体还是受附之物？是我们的“名”依附在我们的特定的皮囊之上，还是皮囊依附在特定的名下？是河坊街依附在古建筑群之上，还是古建筑依附在河坊街的名相之上？谁为魂？谁为体？谁为质？谁为形？琢磨之下，竟嚼出几分向物自身追问的滋味来。及至沿着铁梯攀援到三楼的展厅，展出的影像作品所要表达的，或者说“附”着影像作品之“体”所企望表达的却已经是自明了的。

通透的铁梯，斑驳的水泥墙，拐来拐去的廊道，赤裸的铁盒子电梯，向左走进了苏荷的老街，向右来到柏林中区的旧城，穿过黑幽幽的空洞，荧光屏在人影的后边闪着光。柏林隆冬的残日和纽约六月的骄阳在网格纱窗上织出几缕西湖春光的柔和。纷杂的人声和Vidio节目中含混不清的音响在廊状空间中流淌，通风孔道上的页片扇动着过客的身影，我们仿佛在苏荷、在柏林中区和所有的画廊区行走，仿佛在图像时代的某种通行标本上行走。

这的确是一个图像时代，电影、电视、新闻、广告、摄影、录像，无论你看还是不看，图像从四面八方向你袭来。那样快捷，那样便宜又那样无所不在。如果你是个画家，你一定曾经陶醉在人与对象相契相生、共进共退的悠漫而又激动的过程之中，这个过程又赋予你辨识和体认我们称之为“艺术”的那些东西的精致眼光和特殊修养。现在不同，只要你一按快门，一触键，世界就留在你的手边。只要你想，世界就可以变成图像。绘画，那是一个动词的世界。绘与画，这动作，这过程，朗照着人心，显露着人与世界同在的实情。而现在，这图像，至多是一个名词，是人人都可以去实现和享用的某种“效果”，传统绘画的神圣技艺性以及那种经典的乐趣被读识的方便要求所消解，被实现的便捷和生产的飞跃所泛化，甚至还被这个便捷图像生产的随意性、速度感以及随之而来的浮躁所深深侵害。当我们置身于一片图像的无边海洋中的时候，禁不住感喟：图像时代的标志恰恰是图像的贬值，准确地说：图像精英性的贬值。

此刻，我站在这个东方古城的旧厂房改建而成的新画廊中，呼吸着那种浓郁的跨国界的艺术氛围。我还想到去年夏天在新加坡“Mau Hans”餐馆的一景。餐馆的另一个名称叫“Red Book”，那的确是一个令人惊讶的“红色海洋”：红色餐巾、红色坐椅、红色的条幅，微暗的灯光，散发着跨越现实与记忆的迷幻力量，红色仿佛被透析出来，在空气中流动。电视荧幕上无声地滑动着革命史诗《东方红》的画面，四壁里传来的却是单调的摇滚音响，身着白色军服的侍者在影子中跳来跳去，菜肴却是从意式西餐到中国粤菜，一种国际化的意识形态菜系。没有见过比这更完整的后现的颠覆、更残酷的玩世消费了。这里的一切，对我是一种尖锐的痛，对那些新加坡和国际顾客们，纯然是一道可资佐赏和开胃的风景，一道特色的佳肴。令我将之与眼下这一场景相联想的是它们所共有的、迥异于我们经历的另一生命体验，或者说：另一种生活的姿态。我们是从“文革”中走来的一代，带着“文革”痛切的经历，背负走出困境的使命感和拯救精神，崇尚博大，祈望厚重，喜欢一切深刻而有分量的东西，体验生命沉甸甸的重荷。而在更年青的一代人那里，这一切都是一种遥远的记忆，一种历史描述的模糊不清的感觉，一种可资任意诠释和拼接的文化资源。他们以中性的、更为日常化的姿态直呈生活，即使是沉重的描述，也透露出调笑、扮酷、斗乐的荒谬倾向。这些现象形成了入时的玩世、重复的嘲讽和融入的颠覆，形成了被改写的另类的生活姿态。现在，这些电子图像技术的试验作品成为了这些姿态的恰如其分的附体。这令我想到胡塞尔的现象学理论所强调语言活动的居中构成性：表达式的意义不能等同于被表达的对象。的确，当我们面对这“红色色域”并体验这“红色色域”的时候，我们并不仅仅在这“红色色域”的表象之中，而是在“红色色域”所勾联起我们自己的生存现象并由此产生的意义境域之中。这色域在我们的内心深处激起联想，并通过可能的充实的直观指向可能的相关者。正如胡塞尔被广为引述的话：“每个表达式不只说些什么，而且还说到些什么；它不仅有它的意义，还涉及至某个对象”。

“附体”，这个夹生的硬梆梆的命题，带出了某些天命遗送的讯息。在德文中，“历史”（Geschichte）与“命运”（Geschick）相关，历史在某种意义上被视为命运的宿所。一代人做一代人的事，一代人有一代人的精神“附体”。重要的是我们如何在精神上相通，而不是相像，如何执守一代人的精神姿态，并以各自的方式开启这个骤变时代的某些“隐匿着的东西”。

历史没有回程票。走出展厅，走下铁梯，湖畔的夕阳给旧厂房罩上一层暖色。往昔的繁忙已不再，留下的正是日落前的片刻寂静。

架上话 水痕·心痕

—

杭州雨季，山水淋漓。

清河坊，杭州最著名的古街坊，此时，浸润在雨幕之中。西湖的水色、吴山的雾气在这里交织成迷蒙的坊市景象，一切都是那样湿漉漉的，叫卖声被寒雨冷风抽成斜线，落在郁暗的水影中。天空流溢着不尽的雨水，随物而化，化作一片片铅灰色的水纹，那商铺、酒肆的繁华变得模糊不清。河坊，在多雨的季节里，有着一份独特的淋淋漓漓的繁忙。

河坊的街巷并不临河，只有在雨天才真的成了水巷。青石板被雨水浸润着，发出滢滢的青光，像一面镜子，胡庆余堂把巨大的白墙投入其中，几个大字，飘飘漾漾，含混不清。牌楼的旗号，高挑的飞檐，在浅浅的水汪中荡漾。水影里的天际显得敞亮，对面商铺的灯笼顺着水流，留下一串摇曳的莹光。这水中的世界比街巷本身更生动，也更捉摸不定。就像附近那个铺子里作为促销广告的佛教吟歌一样，听得出曲调的意思，但仔细分辨词句，却一片模糊。水中的映像正以整体的清晰、细部的模糊诱引着我们，去认知世界的某种真相。

水中的影像与一般的视像不同。它更为整一，更为简括，将一切细枝末节消蚀，还原在几个清朗的层次之中，人们看到的只是总的映像、总的形体。这浅浅水汪也不像深潭之水那般幽深、静谧，它轻轻地飘荡，摇曳着影像中的世界，它还浅浅地透出青石的底色。这影像就这样被控制了深度，像一层薄薄的镜片，世界在这里显现出另一番景色。简约却又莫测，概括而富变幻。雨在动、风在动、水在动、影像在动，浅浅的水层反映着无垠的世界，那感受着一派动态的心扉呢？是否也在动？

二

“镜中花、水中影”，中国传统中多么熟悉的“如画”般的描述。这影像之所以如画，第一，因它是镜中那花与水上那物的影像，具有可辨性。第二，它又不是那花、那物的本身，镜与水使其有所变异，影像与其物本身有所不同，我们在其中有所发现，我们的“看”在其中有所发现。

中国传统的这一描述，指明了绘画行为的某种本质。它提示我们不仅要看到镜中之花、水中之影，更要如此这般地去看，如“镜中花、水中影”般地去发现。镜、水之映，道出了我们的“看”的某种秘密。我们的“看”实质上是我们心之澄明，心之敞开，让事物在其上映像。我们如此这般地看，事物就如此这般地在我们心上映像。这向外的“看”和向内的“映”实际上是一体的，居间的这扇“窗”似乎是我们的眼，其实是我们的内心。我们是用心去“观景”，又是用这心去承受“景之观”的。因此，我们需要静谧的心，这心如静水，如空镜，方映现出事物的形色和精神。我们是用这样的心去亲品、去倾听所视对的事物的。只有当我们的心如镜如水，这“窗”才通透明白，我们才能在“窗”的两边来去自如。正所谓“画至神妙处，必有静气”。

现在，这青石板上浅浅的积水，如玻如镜，又非玻非镜。它透露出水下的青石，又映现着水幕上的一切。这青滢滢的一片，凸显出水墨的本色。这薄薄的水汪，在风雨中又难以自持和平静。雨帘在水面上敲开一个个淡淡的水漂，水漂又将影像中的世界轻轻地摇曳，正可谓“近看不类物象，远观景物粲然”。那浅浅的水汪反射着这个世界，也映现着我们的内心。我们的内心，只能是这个浅浅的水汪，这知风知雨的水汪，这忠实而又莫测的水汪。水汪承受着现世的风雨，也领受着世界的映像，这承受和领受相融相即，融为一体，正如同我们与世界相合相即、融为一体。这浅浅的水汪及其中的映像，是否开启了生命存在的实况？

三

这几天喜欢黑。常用的墨水易溶于水，似乎还不够黑，又加用了不溶水的黑。以生赭的水彩色涂抹之后，黑黝黝的一片，颇有点“墨团团里黑团团，黑团团里天地宽”的意思。春节之后连日的雨，田野更显庄重和苍郁，这是否成为我喜欢黑的诱因呢？

我喜欢黑白照片，并常常以为黑白照片中的景物方显真实。彩色则既疏于浅显，又有几分虚饰。所以我常以为，在冬天，尤其是有雪的冬日，天地间非黑即白，格外精神，是最见大地本色的。节前在北京郊外踏雪采风，随口拈得四句：“春雪皑皑四野寥，冷雨潇潇田原渺，敢把黑土当墨笔，北地风骨却妖娆。”南国的“黑”却不同，总带着水色迷离的层次。春节，从杭州香格里拉饭店面湖阳台上，就着雨色眺望西湖，那是一个墨色的世界，烟波渺渺，分明是墨在水气雾色中层层浸染而成的。孤山是第一层次，苍润俊秀。三潭映月其次，烟树依依。对面雷峰夕照山是远层次了，仿佛一道浅墨的天屏，飘飘渺渺。墨之韵，在这里轻轻滋养着湖山的灵秀，一旦染上色，就像丝绸裂开一条缝。

水色的西湖，一派迷蒙，洋溢着我们称之为江南山水的纯粹诗意。这诗意是什么？是水天一色的空蒙？是山形树影的迷离？是湖水、雨水浸润一切的韵味？那里边总有许多看不透却又分外迷人的东西。正由于这纯然的黑白，更有着一种如梦如幻的境味。在我们的日常生活中，总习惯将看不透的东西以“黑”相称：黑幕，黑洞，于是“黑”与秘密、与不可知相关。这山水之墨黑中本然地蔽藏着多少的秘密呢？蔽藏着多少非语言的“谜”呢？中国山水画的归宗命定是属于黑白的！

四

再次读石涛画语录，感受尤深。以前读书，如隔重重雾山，今天始有通透之感。

石涛画语录，通篇谈“一画”，却始终没有正面回答“一画”是什么？全篇从简入繁，从一到万，散之则山川鸟虫，森罗万象；聚之则溯流追源，觅枝寻根。似乎又都在说，“一画”何为！

“一画”何为？包孕天地山川物我而为之。画者之心、山川之理、笔墨之法、天地之神归于“一”的方法即“一画”。“墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明”的浑然一体的境域即“一画”。一画者，物我相忘为一，天人合一为一，神遇迹化为一。石涛在这里说的仍然是那个中国传统文化的整体性。谈笔墨，实则谈人的胸襟心境的塑造；谈山川，实则谈人的精神修养的境界。石涛以直放的笔法，构画出中国人“从一到万，万复归一”的视域，又以一代创造者的汪洋捭阖，淋漓畅快地呈现人与自然界相却相忘的原发的精神境界。

有些论者，将一画视为“一划”。画自一画始，又至一画终。一画贯始终，是绘画最原始、最基本的因素，也是最后的归宗。如果以“一划”来理解石涛语录中的“一画”，石涛的识见和胸襟大打折扣。石涛画语录中翻来覆去论说的得于山川、从于心源的整一性，石涛总想剖明分说，却又总被氤氲化一的那种整体性，不但得不到彰显，反而被淹蔽在一划复一划的劳役之中。画事由一划始，至一划终，这是不争的事实。关键是一笔一划由何而来？其中的方法的本质是什么？“一划”根本无法回答这些问题。只有“一画”，那氤氲其间的整一性，才能开启具古以化的契机，才能点击“我自发我之肺腑，揭我之须眉”的根蒂。“一画之法立而万物著矣。”把握了人与世界的整一性，则任何物象都得以呈现。此即“无法之法，乃为至法”。

一画说，是成境的学说。无论是了法章中对“法”的分析，还是变化章中对“法”的态度；无论是尊受章中分辨“受”与“识”的关系，还是笔墨章中提出的“蒙养”、“生活”；无论山川章、林木章、四时章中的自然物象，还是皴法章、境界章、蹊径章的绘画之事，还是远尘章、脱俗章、兼宗章、资任章中的人事点评。他的所有论述中都包含了笔墨、天地与我三者的关系，包含了形式、对象与主体氤氲相融的境界。我们常常感到，他在谈天地山川时谈人，谈人之时谈天地之化育，谈笔墨之时，谈人之蒙养生活，谈天地之规。这种互为照应、互为彰显的方式，把我们放置于整一的界域之中，让我们反反复复体认那个物我两忘、天人合一的境域，体认那个从笔端到宇宙万方之间的“道义”，体认一画说“可参天地之化育”的真正含义。这种天人合一的境域化的本质才是“一画”的本质，才是石涛在他的时代为俗世所曲解和抨击的要害之处。我们说，石涛在画语录中境域化地呈现出中国传统绘画之各种关系的发生整体。

五

潘天寿、吴弗之、诸乐三等一代先师，在20世纪50年代努力建构中国传统绘画的教学体系。他们将传统的师徒授受的方式，将“诗、书、画、印”的全面素质修养，还原在现代艺术教育结构之中，建造起一种循序渐进、外松内紧的教学机制。一方面强调临摹。他们深知“述而不作”的要义，重视临摹的意义，让经由他们审定的各年级不同的摹品本身来说话，从而真正体会“因时之所宜而定之”的微言大义。另一方面，也强调生活的重要，让同学们了解古人的眼光和胸襟，然后来面对真山水、真花鸟、真人物。他们为之留下了大批画稿，成为国画系的宝贵财富。他们正是以临摹和写生的两翼，让学生自己去体认“法”，自己去领受传统和自然的蒙养，去领受“生活之神”的开启，在有法与无法之间把握度衡，养成有所执守、有所不为的自觉境界。今天我们谈继承潘老一代的教育传统，所要把握的正是这一层面的关系。

中国传统绘画，十分讲究“法”。法即指手法、方法，又指法度、原则和规律；既指自然变化运行的要点，又指与之因应的表现的手法；既指古人前人的程式，又指自己发自内心的方法，故有先天之法、后天之法或有法、无法的说法。在这里，成法之理至为重要，否则，有法“反为法障是也”，“无法则于世无限焉”。万事万物，失去限制，也就失去其自身，所以石涛强调他的一画之理，是在无限之中的本有之限，是摒除固定之法，而受“乾旋坤转之义”之所限。一如中国许多传统大家，石涛论法，往往提得很高。“世知有规矩，而不知夫乾旋坤转之义，此天地之缚人于法，人之役法于蒙”。石涛在这里点破了一个重要的道理：只知现成的规矩，不知规矩形成的依据，必为之所拘。知道有规矩，不知道乾坤变化之义，这规矩是固定不变的，是现成僵化的，必成法障。任何既定的识度、固定不变的识度，都将缚人以手脚。“法无障，障无法”。真正的大法中，没有这种现成的程式和识度，现成的程式和识度，成不了真正的变化之“法”。变化之法与现成识度之间不可掺混，这样，自然变化之要义才可得到。

前人的经验积累是认识的基础，治学的工具。“化者”则决不仅仅是将之作为基础和工具来重复。“化”，在中国字中是品质高妙的字眼，一种消融无痕、臻入玄境的意味，所以石涛强调学古人应具古以化。泥古不化者，是受现成的识度的拘束，所以要借古开今。善于创造之人往往“无法”，实则并非无法，而是摒弃既定之法，抛弃现成之规，不受成规所缚。“无法”之“无”，并非没有，并不是不存在，而是说尚不是什么，尚未具有“有”的名相，或者说尚未显身。将尚未呈现之法开启出来，乃为至上之法，故“无法之法，乃为至法。”所谓“大道无形”，无形无象，没有任何属性，茫然一团，浑然一片，但为天地万物的隐显提供场所。魏晋玄学的“贵无”学说，借助“本”、“末”之间的关系，说“无”与“有”、环宇的原初和根本状态与万物之间的关系，以“无”为本，以环宇的原初和根本状态为本。“无”带着一种根源性的倾向，一种无以名状的原初的界域，而耸立于万有之上。无法，实是隐而不显之法，变化不居之法，越名任心之法，臻入化境之法，“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我”的一画之法。

绘画者，天地万物得以显形者也。“舍笔墨其何以形之哉”。笔墨形绘画之形，但“墨受于天”、“笔操于人”，乾旋坤转、天运人非，笔墨也随之变。石涛在这里讲的都是超越现成识度的问题。看起来，墨、笔受之天、人，颇有几分玄乎，但正是这种浑然化一的界域，包孕着中国人原生的视野。这个视野总带着几分境域化的描述，将绘画的方法与天理人性联系在一起，将笔墨的浅近之事，与自然造化的变迁、乾坤宇宙的运行联系在一起。正是这种境域化的视野，表达了中国传统绘画深受影响的道家玄学的“天地一体、万物齐一”的观念，呈现了“越名教而任自然”的特点。它超越了人的视觉所限，超越了主客、人我、情理之所限，直接将视域上升到天地境界。正如庄子所说：上下与天地同游。正是这种境域化的特点，也使描述本身变得生涩难懂，使浅近之事变得扑朔迷离，也使绘画之事尤其山水绘画格外地注重天地万物变化的枢机，对意境有着特殊的追求。

中国传统绘画，往往利用一些有限的语言，就能够以一种宁静之中传递宏伟广大的感觉。比如，水，在中国画中以水的波纹表现水；树，主要画树的枝干和树叶的结体；山，往往把握山脊翻转重叠的情势。所有这些都传递出一种“势”的意向。领会这个“势”，我们也许就能够领会古人所要道说的东西。

这种“势”，如果正如海德格尔所说的是“对一种承受的聚集”，那么承受为何？那水波、那树木、那山重水复，传递着一种不可见的观照，这种观照并非向着实存，而是向着“空”来表达自身，它传达着不同于一切在场者和不在场者的亘远之思，并积蓄成“势”。这样看来，这种承受即“空”，这种“势”即空之聚集，它不是近代美学中的雄姿、锐势所能涵容的。这种向“空”而生的具体的“笔墨”，道说着人与自然既是相生相合的浑然，同时又是非物非我的居间的亘远位置，在如此的“承受”中，传递和聚集着博大苍远的音响。

六

石涛在一画章第一中说：“夫画者，从于心者也。”于是有论者推说一画即心，一画之法即从于心法。又石涛在了法章第二中更明确说：“画从心而障自远矣。”似乎也在说同样的道理。我以为这里的“心”要放在中国传统文化中来看。老子讲的“道”，作为宇宙本体，却不在人外部，究其实，在人心中，只有人心中“涤除玄览”，才能观道、体道、悟道（石涛，自号“大涤”）。庄子讲“逍遥游”，此“游”并不在外部世界，在心，“逍遥游”其实是“心游”。宋代心学大家陆九渊说：“宇宙便是吾心，吾心便是宇宙”。王阳明更进一步明说：“天下无心外之物”。所有这些都说明在中国传统文化中，“心”不是呼心跳的一块“血肉”，也不是感觉和思维器官，而是一种精神本体。心有很强的包容性和超越性，在强调天人合一的文化背景之下，“心”已经超越了纯主观自我的身份，而与万物化合为一。

指与物化，意在“指”自身的独立性消解，随事物的变化而变化。指随物转，随机而变，进入一种化合之境，不复以刻意加以指挥，此之谓“虚”。又心物两忘，相生相即，则指与物化即手随心转，手、心、物浑然一体，没有距离，全然进入虚境。此“虚”指向空灵，指向“虚”去独立性而完全受命于心、并通向无限的空灵之境。故石涛说：“腕不虚则画非是”，讲的正是达不到相忘之“虚”境、难成好画的道理。

石涛提出一画的思想，其中之“一”，有着悠深的文化道理的。“一生二，二生三，三生万物”。太极谓“一”，太朴也是“一”，“一”是天地的起始，又是万物的归宗。宋理学讲“天理”、“万物皆有理”，但“万物皆只是一个天理。”到朱熹概括为“理一分殊”，目的是让人去把握那个“一”，“盖能于分殊中事事物物、头头项项理会得其当然，然后方知理本一贯。”二程还认为：不能将“人道”与“天道”区别开来，说：“道一也，未有尽人而不尽天者也。以天人为二，非道也”。因此，他们天人合一的思想既包含“天”与“理”合的思想，也包含“人”与“物”合，即“万物一体”的思想。人如何与物“合”，人指人心，物指物理，人心与物理是可以相通合的。所以人的内心是可以“浑然与物同体”的，是可以与天地精神相沟通的。而且，推己及物，以己心度彼心，最后，也只有“心”上实现万物一体，天人合一。因之，我们理会“一画”之时，一定要将“一”放在中国传统文化的大背景之中，才能洞明“一”的微言深义，才能参透前人的境界。

七

石涛画语录中“尊受章第四”是很重要的章节。“受”为何？常有人以为“受”是由外界得来的感受，是我们的感官从外物那里所受到的印象。这种解释在石涛“画受墨”的一段话中就不能通。这不是一般的歧见，而是一种根本的误读。在石涛那里，所谓“受”，是承受之受。“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心”，讲的是一笔一墨皆承受于自己之心。“识”为何？变化章第三中“古者识之具也”。“识”是对已有作品的识见，是对古法的识解。

在此，很重要的一点就是不仅仅将“受”与“识”作为动词来把握，而且要理解石涛在这里带着我们涉入的两个不同向度的动态过程。画承受于墨、笔，墨笔又承受于腕，最终承受于心，归根结蒂地说承受于自己的心以作画，即画从心出。这样，“受”可以解为来自，得自，发自，具有根源性的指向。上述“受”之链环，看起来是由表入内，实质上，在艺行之中，是从根源处、内核处来发出的。画从心出，“夫画者，从于心者也”。由于此心代表“一画”的精神，“含万物于中”，便成为绘画涌动之源，如同天地生育万物那般，包容枢机，自然天成。所以石涛说：“如天之造生，地之造成，此其所以受也。”“受”所标示的画从心出的这一向度，一环一环地揭开了绘画发自内心、得自“一画”的由内向四方的承受关系。“识”是对传统作品的识见和识解，这种“识”，对于艺行会产生影响，但是是一种由外而内化的影响。石涛的那个年代，受着董其昌的影响，南北宗之说争论日隆，宗“古法”的唯识之见，普遍地影响着画家们的艺行。所以石涛在尊受章一开始就指出：“受与识，先受而后识也”。“受”放在先，把握艺行的根源性的由内向外的承受关系，使一笔一墨皆发自内心。“识”放在后，使传统古法的由外向内的识见影响居于辅佐之位。如果把这种传统古法的识见影响放在首位，这种影响不是内化而涵容于心，而是作为根源性的因素作用于艺行，绘画那种承受关系就不得彰显，画就不能从于心，不能从于“含万物于中”的一画之心。正所谓“识然后受，非受也。”

在这里，“受”，是对艺行的方法论意义上的澄明，“受”与“识”，涉入了方法论与知识论之间的关系。两者不是一般印象感受与意识概念上的表与内的关系，而是在方法的澄明和知识的功用的两条不同界面上、向着不同的方向深化的过程。石涛同时还强调受识互用，受与识应融为一体。“受”者，从心，此一画之心受“识”之蒙养，生活的陶泳。“识”者，应融摄于心，而后作用于艺行。两者之中，“受”带有方法论的根源性的旨归，具有在先的意义。所以，石涛特别以“尊”字来强调对于画从心出、从一画出的珍重和体行。“然贵乎人能尊得其所受。”要尊重“有我在”的具体化、个性化的艺术精神主体。“得其画而不化，自缚也”，这里指明了识而不化是自缚。“夫受画者，必尊而守之，纒而用之，无间于外，无息于内”。尊重艺术的承受关系，此心“含万物于中”，得“一画”真神，不受古法所拘，不为狹念所累，“天行健，君子以自强不息。”这不能不说是代表中国传统艺术精神的照亮千古的真知灼见。

2001年11月至2002年12月初稿
2003年2月至3月整理

南山水